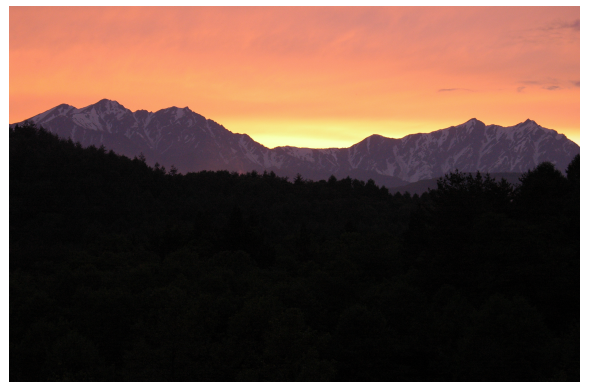


特集

〈異郷〉と〈故郷〉のディアレクティク



夏の終わりにアメリカ南部で発生した大型ハリケーン「カタリーナ」は、自然災害であったけれど、その対応においては人災であった。8月26日にルイジアナ州知事ブランコが、緊急事態宣言を出し、翌日にはミシシッピ州も緊急事態を宣言した。同時にブランコ知事は、ブッシュ大統領に連邦政府の救援を依頼するのだが、大統領はその間、友人の誕生日パーティーで大型ケーキの前で談笑する写真が報道されはしても、災害対策を真剣に考えてはいなかった。連邦部隊が投入されるのは、その2日後である。

今日のCNNの一方的なグローバルゼーションには批判的にならざるを得ないが、それでも私たちが日常的に世界の各地の出来事を映像で知る手段として、このテレビ局の影響力は大きい。「カタリーナ」の報道を通して、私たちはアメリカ合衆国南部の現状を認識することができたのではないか。被災者の大多数が白人ではないという事実を、テレビは率直に映し出していた。

今年度の研究所の企画として実施した全12回の水曜文化講座は、前期の終わりには詩人吉増剛造氏の「言葉のパフォーマンス」があり、後期の最終回には、金時鐘氏の「詩のはなし・詩の朗読」があつて大盛会のうちに終了した。毎回、聴衆の方々から「とても感動した、勉強になった」という言葉を聞きたびに、大変に嬉しく研究所の存在の意義を感じる事ができた。

金時鐘氏は5篇の詩を朗読されたが、「帰る」という詩は半世紀ぶりの故郷訪問を、「残った何が私にあつて帰れる何がそこにあるのか」という言葉で魂のうめきを声にした。本号の特集と響きあい、「ホーム(故郷)」と私たちの関係性をふたたび考えてみる。



# 〈異郷〉と〈故郷〉の ディアレクティク

2	巻頭言	
6	カトゥッルスのアンビヴァレンス —ウェーローナとローマの間で 岩崎務	書評
20	和歌における 故郷のディアレクティク 村尾誠一	144 谷川道子著 『ドイツ現代演劇の構図』 柳原孝敦
33	表象される〈半島〉 —『行人』と朝鮮統治 柴田勝二	153 ミラン・クンデラ著・西永良成訳 『カーテン——7部構成の小説論』 谷川道子
51	ベルリン：〈異郷／異境〉への解体 —ベンヤミンの主題による三つの変奏 山口裕之	157 水林章著 『「カンディード」 ——〈戦争〉を前にした青年』 柴田勝二
72	124番地・身体化する〈異郷〉 —トニ・モリスンの『ピラヴド』 荒このみ	
108	〈新しい始まり〉の解釈 —サイドの『始まりの現象』と マイケル・ギルモアの『心臓を貰かれて』 鬼木雄二	
126	ゴンブローヴィチの小説的ユマニズム、 あるいは彼の『コスモス』にいか にアプローチすべきか ラクス・プロギディス／西永良成訳	-- 総合文化研究所 2005年度活動報告 編集後記

**Featured Articles**

*Home and Other Lands:  
A Critical Perspective*

---

2	Prefatory Remarks		
6	Ambivalence in Catullus' Epigrams: Between Verona and Rome IWASAKI Tsutomu		<b>Reviews</b>
20	The Case of Classical Japanese Poetry: The Old Capital and the Home Town MURAO Seiichi	144	TANIGAWA Michiko. <i>Doitsu Gendai Engeki no Kozu</i> [ <i>Aspects of Modern German Plays</i> ] YANAGHIHARA Takaatsu
33	Represented Peninsulas: "Kojin (The Wayfarer)" and the Rule in Korea SHIBATA Shoji	153	KUNDERA, Milan. <i>Kaaten</i> [ <i>Curtain</i> ] Trans. by NISHINAGA Yoshinari TANIGAWA Michiko
51	Berlin, A City of Two Overlapping Worlds: Three Variations on the Theme of Walter Benjamin YAMAGUCHI Hiroyuki	157	MIZUBAYASHI Akira. <i>Kandiido</i> — < Senso > wo Maenishita Seinen [ <i>On Candide: Youth Confronting 'War'</i> ] SHIBATA Shoji
72	124 Bluestone Road, the Unhomely Home of Toni Morrison's <i>Beloved</i> ARA Konomi		
108	In Search of New Beginnings: Edward Said's <i>Beginnings</i> and Michael Gilmore's <i>Shot in the Heart</i> ONIKI Yuji		
126	Novelistic Humanism of Gombrowicz or An Approach to <i>Cosmos</i> Lakis PROGUIDIS / NISHINAGA Yoshinari (trans.)	--	Events and Presentations Editorial Note

---

# カトウツルスのアンビヴァレンス——ウェーローナとローマの間で——

岩崎 務

## 一 はじめに 恋愛エレゲイア詩

古代ローマの恋愛エレゲイア詩と呼ばれるジャンルにおいては、男性の詩人が、現実のことであれ、架空のことであれ、ある一人の女性に対する自分の恋愛を一人称で語る。いわゆる「主観的恋愛詩」のスタイルであるが、古代ギリシア・ローマを通じてそのような詩の先駆けとなったのがガイウス・ウァレリウス・カトウツルスであり、レスビアと呼ぶ女性との恋のありさまを自己の経験として歌い、恋人に対する自分の真情を吐露した。

Lucundum, mea vita, mihi proponis amorem  
hunc nostrum inter nos perpetuumque fore.  
di magni, facite ut vere promittere possit,  
atque id sincere dicat et ex animo,  
ut liceat nobis tota perducere vita  
aeternum hoc sanctae foedus amicitiae.

喜ばしい愛を、ぼくの命よ、君はぼくに申し出てくれる、互いに交わすばくたちのこの愛が永遠に続くことを。大いなる

神々よ、彼女が真実となる約束をなしうるようにし給え、そしてそれを偽りなく心から言うようにし給え、ぼくたちが生涯にわたって、この終生の神聖な友情の契約を貫き通すことが許されるために。(第一〇九歌)<sup>1</sup>

このような詩には、詩人が恋愛というものに対して抱いていた理想の表明を見ることができると言える。すなわち、恋愛による男女の関係は、相互的で、終生にわたる永続的なものであり、情熱を伴った誠実な行為によるものであるべきであり、そうあることを詩人は願っている<sup>2</sup>。また、この関係は「神聖な友情の契約」とも言われる。いささか恋愛を表現するには適さないとと思われる言葉であるが、これに関しては、詩人が恋愛の少なくともある側面をアミーキティア(友情)の一種とみなしていたことが指摘されてきた<sup>3</sup>。アミーキティアとは、伝統的にローマの貴族階級の人々の間で育まれ、尊重されてきた倫理的、美的規範であり、男子と男子との間で遵守されるべき関係である。

この関係を表わす一連の用語が存在し、次の詩にはそれらの用語がより明確に使われている。

Siqua recordanti benefacta priora uoluptas

est homini, cum se cogitat esse pium,  
nec sanctam uiolasse fidem, nec foedere nullo  
diuum ad fallendos numine abusum homines,  
multa parata manent in longa aetate, Catulle,  
ex hoc ingrato gaudia amore tibi.

もし人が以前に尽くした誠を思い出すときに、自分は徳義を守り、神聖な信義を冒したことも、いかなる契約においても人を欺くために神々の権威を悪用したこともないと考えて、愉悦を感じるとすれば、多くの喜びがこの報われない愛から生まれて、カトウツルスよ、長い人生の果てまでお前のため続くことになる。(第七六歌、一一六)

「誠 (benefacta)」、「徳義を守る (pium)」、「神聖な信義 (sanctam..fidem)」、「報われない (ingrato)」といった言葉がそれにあたる。カトウツルスは、従来ローマ社会では純粹な恋愛は成り立ちにくく、上流階級における結婚は政略的意図によることが多く空虚なものであったという状況の中で、自分たちの恋愛のあり方、そして新しい恋愛の可能性を歌おうとした。しかし、そのような恋愛の位相はこれまでに表現されることがなかったものであり、新しい言葉が必要としたが、そこで詩人が見出したのがこれらアミーキティアに関連する用語であった。ヘレニズム時代のギリシア詩において恋愛を遊戯的に歌うのに盛んに使われたエレゲイア詩形に乗せて、これらの言葉を用いて真剣に自己の恋愛を表現することは、たいへん実験的な試みであった。そして、それはまた、恋愛に現を抜かすな

どということのはれつきとしたローマ男子にとつて最も恥ずべきことであり、恋の詩を作るなどは、座興としてまさに人生の余った時間になされるべき手慰みであるとして白い目を向ける世間に対して、恋愛が単なる遊びではなく、大人が献身するに値することであり、一時の欲情に動かされるだけでは倫理的な意味を持ちうる行為であることを示し、そして、自分たちの新しい価値観を主張することもあった。たとえ、遊女を相手にしても、あるいは、人目を忍ばねばならない不義の恋であつてさえも、詩人にとつては、それはある種の倫理が支配する関係に抛るものであり、そうでなければならなかった。このようなカトウツルスの恋愛詩、とりわけ、エピグラムと呼ばれるエレゲイア詩は、その実験的性格から詩的表現としては必ずしも明快なものではないが、恋愛と恋愛詩に新しい地平を開いたものとして若いローマ人たちには新鮮に受け取られたに違いない。実際、カトウツルスの敷いた道を進む詩人たちが現われ、一ジャンルを形成することになったのである。

もう一度第一〇九歌に戻ってみれば、ここでは、アミーキティア的な関係としての恋の永続を約束してみせたのは、恋人レスビアであった。しかし、カトウツルスは彼女からのうれしはずの約束を大いに疑っている。「真に」、「誠実に」、「心から」といった強調の言葉のしつこいほどの積み重ねが、逆にそれを明らかにしている<sup>4</sup>。結局は破局に至るところまでが一連の詩によつて描かれることになるこの恋の相手は、カトウツルスが理想的に思い描く恋愛関係にふさわしい人ではなかったし、アミーキティアのルールを忠実に守るような女性ではなかったようである。しかしながら、そうだからといってカトウツルス

の情熱はすぐに冷めることはなかった。むしろ、そのような女性だからこそ、詩人には自分の感情と欲望がいつそう高まるのが感じられた。そこが恋愛の不思議なところであった。次のような詩句はそのような精神的状態を表現している。

nunc te cognoui: quare etsi impensius uror,  
multo mi tamen es uilior et leuior.  
qui potis est, inquis? quod amantem iniuria talis  
cogit amare magis, sed bene uelle minus.

今ぼくには君のことがわかった。だから、ぼくはいつそう激しく燃えているが、しかし、君はぼくにとつて前よりはるかに安く、軽い。「どうしてそんなことがありうるの」と君は言う。なぜなら、このような不実は、恋する者の愛をいつそう大きくはするが、好意は小さくしてしまふからだ。(第七二歌、五―八)

Huc est mens deducta tua mea, Lesbia, culpa  
atque ita se officio perdidit ipsa suo,  
ut iam nec bene uelle queat tibi, si optima fias,  
nec desistere amare, omnia si facias.

ぼくの心は君の罪で、レスビアよ、こんなところにまで来てしまひ、自らの献身によつて自分で自分を破壊させてしまつた、もはや、君が聖人となつても君に好意を持てず、君が何をしようと愛することをやめられないほどに。(第七五歌)

このような恋愛におけるアンビヴァレントな感情はとくにエピグラムにおいて分析の対象になつてはいるが、レスビアを歌う長い詩においても詩人の心の揺れが現われる。第六八歌では、レスビアは女神ウエヌスに比べられ、さらにラーオダメイアとプロテーシラーオスの神話を引用して賛美されるが、一方では、実は、カトウツルス一人に満足はしていないことが告白される。そして、なおかつ詩人は、アミーキティアという原則を放棄するかのやうに、そのような恋人を「すばらしい夜にひそかな贈物を与えてくれた」(一四五)として容赦してしまうのである。

カトウツルスの恋愛詩に見られるアンビヴァレンスについては、恋における苦悶の真剣な告白が詩人自身の実際の恋愛体験に基づいてはいると思われ、その真实性ゆえに、エレゲイア形式の持つていた遊戯的な性格や従来の恋愛詩のトポスを脱却することが不可避となり、ここにおいて内省的な抒情詩が生まれているという評価がなされてきた<sup>5)</sup>。カトウツルスにおける真の抒情詩の誕生が、詩人自身による自己の内面の凝視によるものであったことは確かであろうが、本論では、このカトウツルスにおけるアンビヴァレンスを少し違った観点から見てみたい。それは、詩人の故郷である北イタリアの都市と、共和制末期の混乱と退廃の中にあつた都ローマとが、詩人とその詩作に及ぼした相互作用という見方である。カトウツルスは十八歳のころにローマに出て、政治家としての立身出世を願う父親の思ひとは裏腹に、文学の道を志すことになり、やがて社交界にも出入りするようになった。カトウツルスが歌う恋人「レスビア」



は、彼の恋愛詩にとどまらず、恋愛エレゲイア詩というジャンルの生みの力となつたと言つても過言ではないが、そのモデルであると目されている實在のクローディアは、名門貴族の女性であり、社交界の花形とも言える存在であつた。このローマがカトウツルスの詩作の場所であつたが、一方、折々故郷へ帰ることを続けていたことは詩の内容から窺え、家との連絡は絶やさなかつたようである。家督の後継者である兄の病死は、大きな悲しみと打撃を詩人にもたらした<sup>6</sup>。のちに触れるように、カトウツルスの家郷はローマ以上にギリシアや東方世界とつながりを持つていたようであり、兄が病死したのも小アジアのビーテューニアに滞在していたときのことであつた。

一方にはカトウツルスの故郷とその風土、そしてそこから見えるヘレニズムの世界、他方には一見華やかなローマの都市空間、これらの間の往還がカトウツルスの詩に及ぼしている作用を以下で検討してみよう。

## 二 故郷ウエーローナ

カトウツルスは、紀元前八四四年ころに北イタリアの都市ウエーローナ（現在のヴェローナ）で、地方の裕福な名家<sup>7</sup>に生まれた。詩人は、自分を含めて故郷の人々を「トランスパダーヌス（「ポー川の北側に住む」人）と呼んでいる<sup>8</sup>。この地は、カトウツルスの時代にはまだ属州「ガリア・キサルピーナ」の一部であり、紀元前四九九年にローマ市民権が拡大されて与えられるまでその呼び名は続いた。政治的にはローマ国外とされて

いたわけである。アルプス山脈とアペニン山脈に挟まれた地域であるガリア・キサルピーナには紀元前四〇〇年ころにケルト人が侵入し、以来略奪を繰り返して、イタリアの安全にとつて常に脅威となつてきた。ローマはこの脅威を完全に取り除くべく、ついに紀元前二二四年からの数年間の遠征でこの地域を制圧して併合した。ハンニバルの侵入によつて再び領地を失うということはあつたが、二世紀の中頃にはこの北イタリアの平原に残留しているケルト人は極めて僅かになつていた。

ローマの共和政期におけるウエーローナの歴史については知られることが少ないが、ラエティイ人が建設したようであり、その後、エウガネイイ人、さらにはケルト人のケノマーニ族の町へと変遷した上で<sup>9</sup>、ウエネティイ人の支配地となつていた。しかしながら、紀元前二世紀末にかけて移動を開始していたゲルマーニア人のキンブリー族とテウトネース族がイタリアの属州に侵入し、一〇二二年にはポー川流域を目指して南下し、この地はその通り道となつた。住民たちは逃亡し、これらゲルマーニア人たちが北イタリアの一角を一時占拠し、略奪をほしきままにした。だが長くは続かず、マリウス率いるローマ軍が一〇一年にウエルケッラエの戦いでキンブリー族を撃破して占領地を取り戻し、無人となつていた土地を植民のために分割し配分したものとされる。最も有利な土地分配に浴したのはこのローマ軍の退役兵たちであつたろうが、八九年には植民は *colonia Latina*<sup>10</sup> として組織的に行なわれるようになり、各地の軍事的拠点が改めて植民地統治の中心として都市へと拡充・整備され始めた。このことから、メデイオラーヌム（現在のミラノ）のようなのちには大都市へと発展していく町

が生まれることになったが、ウェーローナもそのような町のひとつであった。

このように、ポー川以北は、長らくケルト人やゲルマーニア人などの異民族が侵入を繰り返してきた地域で、ローマにとつての北のフロンティアであったわけである。トランスパダーヌス人とは、これら異民族の蹂躪を被ってきた土地の入植者たちが自分たちにつけた呼び名であった。彼らは急速に繁栄し、自分たちの達成に非常な自信と誇りを持つようになるが<sup>11</sup>、その要因は、ひとつには、北イタリアの肥沃で広大な農地の恩恵であった。そしてまた、略奪を続けてきた野蛮な民族を食い止め、完全に屈服させた栄えある勝利の上で入植したという状況が大きく影響したろうと想像される。キンブリー族は莫大な戦利品を蓄えていたはずであるし、それは彼らの敗戦で生じた多量の安価な奴隷労働力とともに、新しい入植者たちの経済的発展の基盤になったことであろう。

ところで、カトウツルスの家は祖先代々このウェーローナに住み続けてきたというわけではなさそうである。トランスパダーナの土地は、退役兵たちの入植を満たしてなおまだ十分に余裕がある広さを持ち、もとの居住者が呼び返されたり、アペニン山脈の南の中部イタリアからも多数の移住者があったことが推測される。カトウツルスの家も出自は中部イタリアであったらしく、恐らく祖父の代にこの新天地へと移ってきたと思われる<sup>12</sup>。

ワイズマンは、トランスパダーナの新住民たちの相当に多くが中部イタリアの出身であることが、この地域の非常に活気に富んだ新しい社会に大きく影響を及ぼしたとして、次の三点を

指摘している<sup>13</sup>。第一には、このころの中部イタリアの地方都市の多くはむしろローマよりもいつそうギリシア化されていたという事実である。したがって、その傾向はトランスパダーナの人々にも及び、自分たちの新しい共同体に誇りを抱いていた人々は、積極的にギリシアの文化と文芸を吸収し、自分たちの都市にいわば箔をつけ、格上げを図ろうとしたことが容易に想像できる。実際、この時期に、カトウツルスだけではなく、詩人や作家たちがトランスパダーナ地方から輩出してローマ文学をリードしたこともその証左である<sup>14</sup>。第二には、イタリアの地方都市の貴族と云っていい上流階層は、ローマの元老院階級がその身分にふさわしくないとして商業や金融活動には直接携わることを禁じられていたのに対して、属州での商業や財政に大いに関与した。このこともトランスパダーナの上流階層に引き継がれることになり、この地域が、北はアルプス山脈を越えてケルト人の諸部族へと至る、東はアドリア海沿岸からギリシアさらには小アジアへと続く交易路の要衝であったために、いつそう活発な商業活動を促すことになった。これらの地方貴族たちは、自分たちの経済的発展に自信を得た実業家であり、商業を通じて海外にまで及ぶ活動範囲を持っていて、広い視野を具えていた。第三には、イタリアの田園地帯の地域社会は、ローマ人の伝統的な道徳が最も根強く生き続けていたところであるということ。その道徳を体現していたのが、トウースクルムで生まれ、少年期の大半をサビーヌ地方の農家で過ごした大カトーであった。カトーにとっては、いかに政治家あるいは弁論家として活躍するようになって、あくまでも家庭生活が人生の中心であった。そして、その家庭においては、質

実と儉約をモットーとして家政を営み、召使・奴隷に至るまでの家人を厳しい法をもつて律することを貫いた<sup>15</sup>。ローマ人に古くからあるアミーキティアの観念も当然に尊重されていたであろう。このような倫理観もトランスパダーナに伝わったものと思われる<sup>16</sup>。

以上のような中部イタリアがトランスパダーナに及ぼす可能性のあつた影響を考えるならば、カトウツルスの育つた地方貴族の家の環境をある程度想像することができる。それは、農耕民族としてのイタリア人に伝統的な勤儉・実直を旨とするような道徳に従つて家庭生活を営み、その一方、商業活動によつて利益を売ることに積極的であり、そしてそこでは、公正な取引と責務の遂行を重んじるような人々の社会である。そして、彼らは肥沃な農地と安価な労働力に恵まれ、経済的に有利な地理的条件にあることによつて急速な発展を遂げ、自分たちの建設しつつある新都市<sup>17</sup>と地域に、イタリア人としての誇りと意気込みを大いに抱いていたであろう。この人々に古風な美德が生き続けていたことは、カトウツルスの恋愛詩に現われるアンビヴァレンスを考える手がかりとなるだろう。最初に述べたように、カトウツルスがレスビアとの恋愛を歌うとき、恋人との関係を一種のアミーキティアとみなし、この道徳に関連する用語を使い、レスビアに対し、アミーキティアに基づくような相互の恩恵と義務の履行を求めているかのようである。これは、現代のわれわれにとつては、恋愛関係を表現するには奇異な言葉の使い方であるように思われる。しかし、ウェーローナからまさに異郷と言つていいローマへとやつてきて詩人の道徳を選んだカトウツルスは、道徳の退廃が著しく進む中で、しか

し新しい形の恋愛の可能性が開けてきたメトロポリスにおいて<sup>18</sup>、従来の恋愛詩とは異なる恋愛詩を試みたのであつて、いわば、恋愛と恋愛詩の新たなフロンティアに挑んだのであつた。そのとき詩人がむしろ自然に頼つたのが、家郷の人々の暮らしを今も律していて、詩人が育つていく中で身に染みこんでいたローマ人古来の実直を重んじる倫理観である。恋愛は愛欲の情の作用するところが大きくはあるが、一人の人間と一人の人間が関係を結ぶことであり、また、結ぼうと欲求することである。そして、カトウツルスは、これまでのローマのとくに上流階級に見られたような、愛情の希薄な形骸化した結婚、あるいは、男性が欲情を満たすためだけの一時的な女性との関係、あるいは、遊戯としての恋愛などではなく、独立した男女の自由な意志によつて結ばれる対等の関係の可能性を見出そうとしていた。そのような一対一の人間の関係を、どうにか一時的なものに終わらせず永続性を持ったものにするために依拠すべきものは、家郷の人々が新しい土地で社会を作つていく上で遵守してきたアミーキティアのルールである。そのようなカトウツルスが考えたとしてさして不思議ではないのではなからうか。その結果、新しい恋愛の形を歌い示すのに、古い道徳の言葉を持ち出すという、一見奇妙な詩が生まれたのである。それは逆に、カトウツルスたちトランスパダーナの人々にはそれらの道徳は死んではおらず生きていたということを示してもいい。

アミーキティアが生きていたという点では、カトウツルスの家が商業活動を広範に行なつていたのであろう<sup>19</sup>ということも大いに関係するだろう。ローマの上流階級の人々が持ち合わせて



いない商人あるいは実業家としての感覚をカトウツルスは身につけていた。それは、有名な「千のキス」の詩からも窺えるだろう。

da mi basia mille, deinde centum,  
dein mille altera, dein secunda centum,  
deinde usque altera mille, deinde centum.  
dein, cum milia multa fecerimus,  
conturbabimus illa, ne sciamus,

ぼくにおくれよ、千のキスを、それから百を、それからまた千、そしてふたたび百、それから続けて千、そして百を。それから、何千もキスしてしまつたら、それを破算にしてしまおう、ぼくたちにもわからなくなるよう（第五歌、七一―）

レスビアとのキスのやり取りをまさに算盤勘定しているが、儉約家で浪費を嫌い、勘定高いといった商人の性格を見せている詩句は、レスビアを歌つたのではない他のさまざま詩にも見出せる<sup>20</sup>。そして、たとえば、もらうことには貪欲だが与えはせず、約束を履行しないアウフィツレーナの行為は売春婦以上だとして、契約と義務を表わす言葉によつて非難されている（第一一〇歌）。また、アルフェーヌスのような、友人を欺いて平気であるような不実な男は、「信義」の女神の罰を受けて後悔することになるだろうとやはり糾弾されている（第三〇歌）。個人と個人の間を築く基盤となる契約 (foedus) と信義

(fides) はカトウツルスが詩集の中で繰り返し表現し、強調しているテーマとなつている。そして、この美德に悖る者たちは男女貴賤の別を問わず、口汚い言葉によつて激しく非難されている。これらのテーマと表現は、公正な取引を何よりも重んじる商人の精神が詩人の中に生きていて、それに由来していると考えられるだろう。また一方、大きく考えれば、当時の時代の趨勢というものの現われを見ることが出来るだろう。カトウツルスの家はギリシアや東方世界あるいはガリア地方へまで赴いて事業を行なつていたのであることはすでに触れた。すなわち、彼らの活動の場は広いヘレニズム世界であつた。そこでは、従来の国家の枠組み、とりわけ小さな都市国家内で緊密で安定した社会を成り立たせていた束縛が取り払われることになつたのであり、代わつて意味を持つたのは、個人の能力や資質、そして従来の因習から解放された裸の個人と個人が結ぶ関係であつた。このような世界で活動する商人にとっては、相手が公正な取引をなしうる者であるのかどうか、契約を遵守して遂行するのかどうかを見極めることが、何より重要であつたはずである。したがつて、ヘレニズム世界における個人的な人間関係の重要性、そして、それをとりわけ実際的に切実に感じ取つたであろう商人の意識というものも、カトウツルスの詩には現われていると考えられる。カトウツルスは、ローマという異なる世界へやってきて詩人として活動し始め、新たな人間関係を築き始めたときにも、ウェーローナの土地で養われた、商人としての、そして、ヘレニズム世界で生き抜く人間としての感覚を貫いたのであろう。それは、恋愛詩において新しい恋愛のあり方を描こうとしたときにも同様であつたし、自立した人間が

結ぶ個人と個人の対等な関係という可能性と理想を見ていたから、なおさらそうであった。すると、先に示した第一〇九歌の「神聖な友情の契約」という言葉は比喩の表現ではなく、詩人の意識からすれば、まさしく契約であったと言えるだろう。

さて、これまで見てきたような経済的、道徳的土壌を持ち、ある種のフロンティア・スピリットとコスモポリタニズムの活気に満ちていたであろうウェローナは、それ自体、古くて新しい、小さな共同体でありながら大きな開かれた世界と通じているという両面性を持った都市であった。一方、同盟都市などイタリアの地方都市の有力者層については、彼らがローマに向けた顔とその都市の民衆に向けた顔と、二つの顔を具えていたということが言われている<sup>21</sup>。有力者に複数の子供がいる場合には、年下の者がローマに上り、他の者たちは家郷に残る。そして、ローマに上った者は、ローマの貴族との結婚、もしくはローマでの官職就任を希望する。それを果たすことによつて、郷里の家門は格式と名声を高め、ローマ化することになる。このようにして、地方都市の貴族的階層は、一方では自ら進んで狭義のローマの中に取り込まれつつ、他方では地方都市に根は下ろしたままにしておくというわけである。このような定式は主として紀元前二世紀の同盟諸都市について考えられているようであるが、まだローマ市民権を与えられていなかったカトウツルス当時のトランスパダーナの諸都市についても当てはめて考えることはできるだろう。まさしく、カトウツルスは兄をウェローナに残して若年にしてローマに赴いたのであった。そして、勉学を積んで官職に就き、出世の階段を登っていくことが家門の期待であったろうし、それについては

十分な経済的支援が家郷からなされたであろう。しかしながら、カトウツルスは政治家としての道をそれて、期待された役割は果たさないことになる。有力者と姻戚関係を持つという点でも、名門貴族の女性クローディアに恋することになるのであるが、結婚に至ることはなく、あくまでも情事と言つていい交際であった。この間の詳しい事情は知ることができないが、カトウツルスは素直なローマ化を嫌つたのではなかつたろうか。家郷のローマ化、それは見方を変えれば、ローマの政治的、文化的な地方支配であり、そのひとつの道具となることのためにめらいがあつたということも想像できる。そしてカトウツルスが選んだのは、詩人の視点からローマをながめ、上流階級の社会に入つていくことであつた。ローマ文学では始まりのときから、詩人はパトロンを持つということがむしろ一般的であつた。有力政治家は、叙事詩や悲劇・喜劇に限られはするが、文学の政治的効用を認識し、詩人を養つておくことを習いとした。そのため、伝統的に文学は政治から独立することができず、詩人たちに閉塞感を生み出していた。カトウツルスの場合も、紀元前五七年、ガイウス・メンミウスの総督としてのビージェーニア赴任に随行しているのも、この人物をパトロンとしていたと見ることができ、メンミウスは、彼自身文学的活動もしたようであり、何より、カトウツルスも共鳴していたアレクサンドリアの文学思潮をよく理解し支持した人であつた<sup>22</sup>。このように、従来のような政治的思惑による庇護関係ではなかつたので、また、カトウツルスの家は十分に裕福であつたので、経済的にパトロンに依存するということもなかつたはずである。したがって、詩人としての相当に自由な立場から、そして地方



都市からやってきた他者として、ローマ人とその社会を評することが可能であつたらう。

ここまで述べてきたことから、カトウツルスという詩人において、故郷ウエーローナとメトロポリスであるローマ、さらには大きなヘレニズム世界が交錯しているということがわかるだろう。そして、それぞれの社会・文化的な特性が詩人に作用している。家郷と自己のたやすいローマ化を嫌ったカトウツルスではあるが、クローディアのいるローマには否応なく魅了されたようである。今度は、ローマにやってきたカトウツルスのことについて考えてみたい。

### 三 ローマ

「トランスパダーヌス人」というのは、この時代のローマの人々、とりわけ上流社会の人々にとつては他者であつた。ローマ人がトランスパダーヌス人をどのような他者と見ていたか、自分たちとどのように違うと考えていたか、どのような偏見を抱いて遇したかについては、カトウツルスと同時代のキケローの演説『ピーソー弾劾』（紀元前五五年）がよく教えてくれる<sup>23</sup>。この演説は、属州マケドニアの総督を務めたルーキウス・カルプルニウス・ピーソー・カエソーニヌスに対して、彼が属州総督として行なった不正と不法行為を暴いて糾弾したものであるが、ピーソーが執政官であつたときにキケロー追放の動きに手を貸したということがある、ローマに帰還したキケローによつてなされた意趣返しというのが内実であつた。この

演説がトランスパダーナと関わってくるのは、キケローが演説の中でピーソーの母方の祖父カルウエンティウスに触れているからである。この人物はもともとポー川上流の町プラケンティアの出身であり、ローマにやってきて貴族の青年に娘を嫁入りさせたのである。キケローはこのカルウエンティウスの出自を貶めてインスブレース人であつたとしている<sup>24</sup>。インスブレース人はメディオオラーヌムあたりにいたケルト人の部族である。別のところでは、「メディオオラーヌムで競売人をやつていた君の祖父」と言つて、カルウエンティウスの職業にも言及している<sup>25</sup>。さらにキケローは、ピーソー本人に向かつてこう呼びかけている。

しかし、肝腎のローマに、おお、カルプルニウス一族の、とは言うまい、カルウエンティウス一族の、またこの都の、とは言うまい、自治市プラケンティアの、また父祖代々の家系の、とは言うまい、ズボンを穿いた眷族の、名折れよ、君はどのように足を踏み入れたのか。（五三節）

ズボンはローマ人が通常着用するものではなく、ガリア人のような「蛮族」が身に着けるものとみなされていた。

このキケローの演説は遺恨を晴らさんとしてなされたものであり、「罵倒の演説 (oratio invectiva)」と呼ばれるタイプの典型と言われるほど、全篇にわたつて多種多様な罵倒語を織りまぜて、実に辛辣を極めた非難が展開されている。したがつて、当然ながら、相手を評する言葉には誇張が非常に強いのであるが、しかし、それを割り引いて考えても、これらピーソー

の出自に触れた言葉から、トランスパダーナの諸都市やその住民に対してローマの上流階層が一般に持っていたイメージを窺うことができるだろう。それは、メディアオラーヌムのような中心的な町であっても、かの地はさらに北方のガリア人たちが住んでいたところとさして変わらぬ野蛮な者たちの土地であり、そして、かの地の者がいかに財力を持っているとしても、生業としているのは、ローマの貴族たちが手を染めることのない商業や卑しい職業であり、所詮は品位に差がある、といったところであった。そして、このような地方からやってきた新参者を、ローマの貴顕紳士たちは冷たい軽蔑の目で見たのである。ピーソーの例に見るように、それはローマの住人となった子孫にまで及んだのである。

トランスパダーナのような地方出身の人間に対するローマ人の抱いたイメージと偏見がこのようなものだとすると、クローディアがその一員であった名門中の名門たるクラウディウス家の人々にとつて、カトゥッルスがどのように映ったかは容易に想像できる。確かに裕福であり、豊かな教養も身につけているし、名士との縁故もある<sup>26</sup>が、しかし、商業活動にいそんでいるトランスパダーヌス人にすぎないというのがカトゥッルスであった。クローディアとの出会いの経緯は知られないが、彼我の格差をはっきり意識したクラウディウス家の人々によつてカトゥッルスが丁重に扱われたとは考えられないだろう。むしろ蔑みの目を向けられたかもしれない。それだけに、密会ながら友人の提供してくれた家でクローディア・レスピアと逢瀬を果たしたときのカトゥッルスの喜びはいかに大きなものであったことか。それは第六八歌で表現されている。

is clausum lato patefecit limite campum,  
isque domum nobis isque dedit dominae,  
ad quam communes exercemus amores.  
quo mea se molli candida diua pede  
intulit et trito fulgentem in limine plantam  
innixa arguta constituit solea.

彼は閉じられた野を広い道によつて開いてくれた、そして彼はぼくと女主人に家を与えてくれた、そこでぼくたちが相互の愛の営みを行なえるように。その家へと、ぼくの輝ける女神は柔らかな足どりで身を運び、すり減った敷居にきらめく足を置いた、かん高い音をたてるサンダルに身を乗せて（第六八歌b、六七―七二）

レスピアがまさにカトゥッルスの待つ家に入ってくる瞬間を詩人は捉えている。彼女は「女主人」と呼ばれ、さらに「輝ける女神」とまで高められている。彼女は詩人にとつて文字通り神々しい美しさと光輝と品位を具えていた。しかし、ここで重要なのは「家」である<sup>27</sup>。のちの恋愛詩人たちが恋人を指して常套的に使う言葉「女主人 (domina)」は、ここでは文字通りの意味で使われている。そして、家に入る瞬間の彼女を、結婚の儀式に則り花婿の待つ新居に迎え入れられる花嫁として詩人は思い描いている。そのことは、このあとに導入されるラーオダメシアとプロテーシラーオスの神話も示している。このように夫婦であるかのように夢想されている二人の交わす愛は

「相互の (communes)」と表現されている。先に見たようなカトウツルスが受け継いでいたであろう道徳観にあつては、人間の生活において家庭が何よりも大切であり、すべての基盤であつた。出自の違い、社会階級の格差のあるクロードディアに対して、詩人は敢えて二人の逢瀬を、対等の相互の関係としての結婚にまで高めて見せている。実際、そのような詩人の夢想を可能にするような歓喜のときをレスビアはもたらしてくれたのであろう。カトウツルスが考える恋愛が永続的に成り立つためには、家というものが欠かせない、あるいは、家に至る必要があつたのである。

しかし、現実に戻れば、カトウツルスが恋愛の理想として描く、夫婦のようなカトウツルス一人との関係に、レスビアは必ずしも十分に応えてくれる人ではない。そのことは、この詩の後半の「彼女はカトウツルス一人に満足はしていないが、節度を知る女主人の数少ない浮気は我慢しよう」(一三五―六)という忍従の言葉が示すように、詩人も認識している。レスビアがカトウツルスの詩における表象であつて、必ずしも実在のクロードディアをそのままに映しているわけではないように、歴史上のクロードディアの実像もそれほど明確には知ることができない。キケローが『カエリウス弁護』において彼女の暮らしぶりを如実に描き出し、快樂生活にふけり、極めてふしだらな性的行動を恥じることのない女性という姿を実に説得的に浮かび上がらせているが、依頼人のために告発者を過度に中傷、批判することは常套であつたらうし、彼女がキケローの政敵クロードイウスの姉であるとなればなおさらであつた。したがつて、キケローの描くクロードディア像も疑つてかからねばなら

ないが、しかし、この共和政末期の時代に、ギリシアから入ってきた快樂生活と遊女の風俗がもたらした男女の関係の変化に刺激されて、ローマの貴婦人の中にも家を離れ、より自由に遊女的な行動をする者たちが数多く見られるようになったのは事実であり、クロードディアはそのような女たちの典型とも言えるだろう<sup>28</sup>。そしてまた、ローマという都市全体に見られた多大な贅沢と華美に傾く退廃的風潮ということがあつた。歴史家サツルステイウスは、同時代を揺るがす大事件であつたカティリーナによる陰謀を記述した『カティリーナ戦記』の中で、「さらには、全市民の墮落した行状が(カティリーナを)駆り立てていた。極めて有害で相反する悪徳である浪費と貪欲とが、全市民の行状を害していたのだ。」(第五節八)と述べて<sup>29</sup>、事件の背景となつたローマ人全体の道徳的墮落の主因として「贅沢」と「貪欲」を挙げている。クロードディアのふるまひは、共和政の行き詰まりの中で属州として領土を広げ、莫大な富を集めるようになったローマ国家の首都ローマに漲つていた時代的空氣に同調したものとも言える。

いまだ生新の氣にあふれるフロンティアの地よりやつてきたカトウツルスは、このようなローマの空氣になじみはしなかつただろう。それが、彼が素直なローマ化を避けた所以ではなかつただろうか。しかし同時に、クロードディアとの恋を可能にしてくれたのは、そのローマの風潮でもあつた。クロードディアの行動は、結局はカトウツルスにとつて受け入れがたいものであつた。クロードディアとの関係は、ウェーローナで人々の生活を律していた古風な道徳とおよそ相容れないものであり、カトウツルスが身につけていた商人の感覺からしても「割に合わ



ない」ものであった。このように考えるのは、ローマの都市文化を生きる者たちからすれば、田舎者の野暮ということではかなかつただろう。しかし、カトゥッルスにとつては、アミーキティアのルールを逸脱することは、せつかく可能になった新しい恋愛の永続性を閉ざしてしまうことになるのである。ところが、クローディアとの関係を簡単に断ち切れるかというところではなく、詩人はいつそう彼女に魅惑され、恋情はかき立てられてしまうのであった。それが冒頭で示したようなアンビヴァレンスを表現したエレゲイア詩を生むことになったのである。しかし、やがてレスビアは次のように歌われることになる。

Caeli, Lesbia nostra, Lesbia illa.  
illa Lesbia, quam Catullus unam  
plus quam se atque suos amavit omnes,  
nunc in quadrivitis et angiportis  
glubit magnanimi Remi nepotes.

カエリウスよ、ぼくのレスビア、あのレスビアなのだ。カトゥッルスがただ一人自分よりも、自分の近親の者たちすべてよりも愛したあのレスビアが、今では辻や路地裏でレムスの気高い子孫たちの皮を剥いでいるのだ。(第五八歌)

「輝ける女神」と賛美されたレスビアは、ここでは売春をこととして街路に立つ女たちの一人として表象されている。そして同時に、そのようなレスビアに食い物にされているレムスの栄

えある末裔であるローマ人たちの品位も地に落ちている<sup>30</sup>。

#### 四 カトゥッルスのアンビヴァレンス

カトゥッルスと彼の詩において故郷ウェーローナと都ローマが交錯しているさまを見てきた。ウェーローナ自体、開拓地および商業基地としての活気ある新しきを持ち、他方では古来の道徳観念が生きていて、新旧の両側面を具えていた。ローマは、恋愛ということだけに限って言えば、新しい男女の関係の可能性を開いていたが、それは道徳的退廃と表裏のものであった。カトゥッルスを魅了したレスビアの美と魅力は、まさしくローマという都市でなければ見出せないものであった。そして、カトゥッルスがローマにやってきたとき、ローマ人が遠い昔から生活の掟としてきた道徳が、イタリアの地方を経由して甦り、現代のローマの退廃的美と出会うことになった。さらにそこには、古い掟と枠組みが取り払われた広いヘレニズム世界で商人として活動する人間が、恋愛における男女の関係をひとつの契約関係として見るような視点も働いている。こうした相互作用の末に生まれてきたのが、カトゥッルスにおけるアンビヴァレンスの表現であった。ものの外面よりも内面に目を向けようとする<sup>31</sup>カトゥッルスによる、自己の心を凝視した真の抒情詩の初めての誕生には、このような時代の趨勢の働きも見るこができるだろう。

ローマに住みつくようになったカトゥッルスにとつて、なおも家郷が重要な意味を持ち続けていたことは、いくつかの詩の

中で兄の死に触れて痛切に悲しんでいること、とりわけ第六八歌の次の言葉がよく示している。

tu mea tu moriens fregisti commoda, frater,  
tecum una tota est nostra sepulta domus,  
omnia tecum una perierunt gaudia nostra,  
quae tuus in uita dulcis aiebat amor.

あなたは死んでわたしの仕合わせを打ち壊したのです、兄よ、あなたとともにわたしたちの家はすべて葬られ、わたしたちの喜びはすべてあなたとともに失われた、その喜びは生きていたときにあなたの甘き愛が養い育てたものなのに。(第六八歌 a、二二―四)

しかし、ローマの美を知ったカトウツルスはもはや故郷に戻ることができない。同じ詩の中で、ウェーローナにいる詩人は自分のために恋愛詩を書いてほしいと願う友人に、今はそれができる状況ではないと断って、

nam, quod scriptorum non magna est copia apud me,  
hoc fit, quod Romae uiuimus: illa domus,  
illa mihi sedes, illic mea carpitur aetas;

というのも、手許にある書物は多くはないのだ。それはぼくがローマに住んでいるからだ。あれこそわが家、あれこそわが住処、あの地でわが人生の時は費やされる。(三三一―五)

と云うのである。文脈としては詩作の場としてのローマのことが言われている。兄の死によってウェーローナの「家」を失ったカトウツルス、そして、今や商人でもなく政治家でもなく詩人となったカトウツルスにとつて、生活の場はローマであり、ローマこそ「家」である。しかし、詩人という選択が示しているように、カトウツルスは完全にローマ化を果したわけではないだろう。彼の詩作においてウェーローナという家郷は依然として生き続けていただろう。

#### 注

- (1) カトウツルスのテクストは R. A. B. Mynors (ed.), *C. Valerii Catulli Carmina*, Oxford 1958, repr. 1980 に従った。
- (2) R.O.A.M. Lyne, *The Latin love poets: from Catullus to Horace*, Oxford 1980, 67.
- (3) 中山恒夫『ローマ恋愛詩人の詩論：カトウツルスとプロペルティウスを中心に』東京：東海大学出版会、1995, 43-55. Lyne, *op. cit.*, 24ff.
- (4) C.J. Fordyce, *Catullus: a commentary*, Oxford 1961, repr. 1990, 397.
- (5) K. Büchner, *Römische Literaturgeschichte: Ihre Grundzüge in interpretierender Darstellung*, Stuttgart 1957, 228ff.
- (6) ウェーローナの西にネーナクス湖(現ガルダ湖)があり、その湖中の半島の先端シルミオーにはカトウツルスの別荘があった。第三一歌ではこのシルミオーを歌っている。兄の死については、第六五歌、第六八歌、第一〇一歌で言及がある。



- (7) 当時の属州総督ユーリウス・カエサルを屋敷に招いてもてなしたことから、地方の名家であったことは窺える。
- (8) 第三九歌一三行。
- (9) Livius, *Ab urbe condita*, 5.35.1.
- (10) 「ラテン植民市」の入植者はローマ市民権を放棄し、制限された市民権であるラテン権 (*ius Latinum*) を与えられて自治を行なった。
- (11) のちの帝政期の作家小プリニウスは、北イタリアのコームム(現コモ)が生地であり、トランスパダーナの出自に対する誇りとこの地方に古きよき道徳が残っていることを語っている。『書簡集』1.14参照。
- (12) Fordyce, *op. cit.*, xi.
- (13) T. R. Wiseman, *Catullus and his world : a reappraisal*, Cambridge 1985, repr. 1990, 110f.
- (14) ブリクシア出身のヘルウィウス・キンナ、メディオラーヌム出身のコルネーリス・ネポース、マントウア出身のウエルギリウスなど。
- (15) モムゼン『ローマの歴史Ⅱ』(長谷川博隆訳)、名古屋：名古屋大学出版会、2005, 340f.
- (16) 注(11)参照。
- (17) いつ都市計画が実行されたかについては、紀元前八九年とする説と四九年とする説がある。四九年だとすると、カトゥッルスが生きていたときにはウェーローナはまだ都市の景観を持っていなかったということになる。岩井経男『ローマ時代イタリア都市の研究』京都：ミネルヴァ書房、2000, 189-200.
- (18) Lyne, *op. cit.*, 1-18.
- (19) 小アジアのビーテューニアにおける兄の客死も、商業活動の中でのことであったかもしれない。
- (20) 第一三歌、第二六歌、第四一歌、第一〇三歌など。
- (21) 長谷川博隆『古代ローマの政治と社会』名古屋：名古屋大学出版会、2001, 465f.
- (22) Fordyce, *op. cit.*, 119.
- (23) Wiseman, *op. cit.*, 158.
- (24) 「あるインスブレース人がいて、商人であり、競売人もやっていたが、この男は娘をひとり連れてローマにやって来ると、名門の家柄の青年で、盗人として悪名高き男カエソーニーヌスの子息である者に、わざわざ接近し、……軽薄で短慮なこの青年に「娘を嫁がせた。このインスブレース人は、カルウェンティウスという名だったそうだ。」(『ビソー弾劾』断片9N、『キケロー選集2』東京：岩波書店、山沢孝至訳、2000より、以下の訳も同様)。
- (25) 六二節。競売人はローマでは軽蔑されていた職業であった。カルウェンティウスをメディオラーヌムのインスブレース人とするのはキケローの歪曲と思われる。
- (26) ユーリウス・カエサルやメンミウスと知己であったことなど。
- (27) 拙稿「カトゥッルスの家——第六八歌——」、『東京外国語大学論集』52 (1996) 参照。
- (28) Lyne, *op. cit.*, 15f.
- (29) *Incitabant praeterea corrupti ciuitatis mores, quos pessuma ac diuorsa inter se mala, luxuria atque auaritia, nexabant.*
- (30) K. Quinn, *Catullus : the poems*, Basingstoke / London 1973, 260.
- (31) 中山、前掲書、30f.

# 和歌における「故郷」のディアレクティク

村尾誠一

はじめに

「故郷」は現代の日本語では「コキョー」と読まれる。「フルサト」と読んでもよいが、何れにしても生まれ育った土地であり、母胎に回帰するかのような懐かしさで捉えられる空間である。

古典語の場合、「コキョー」と読む場合もあるが、漢語としての意味と干渉してしまうであろう。「フルサト」という和語とは意味が異なる。ここで論じたいのは和語の方なので「ふるさと」と仮名で表記した方がよいだろう。他にも「古郷」「故里」「旧里」など漢字は様々に宛てられる。「ふる」は時間の経過により古くなり、さびれる様子である。「さと」は人が集まり住む所である。したがって、「ふるさと」とは、何かの理由で住んでいた人達が移住をしてしまい、さびれてしまった空間である。具体的にはかつて都があった場所、現代語では古都がそれに当たる。古語辞典による意味記述でも、「ふるさと」の第一義は古都・旧都ということになる。

しかし、古典語の用例を見て行くと、現代語の故郷に近い意味で解すべき例も見られる。古語辞典の意味記述でも、生まれ育った土地、昔馴染みの場所などとされ、第二義以下に記載さ

れる。さらに女房達が宮仕え先に対して自宅を謙称する例も挙げられることが多い。ほぼ現代語の故郷に近い意味も「ふるさと」は併せ持つていることになる。現代語への変化ということでは、むしろそちらの意味だけが残り、第一義は忘れさられてしまっていると言えよう。

古都という空間をどのように捉えるか。現代の我々の認識といっても個人差も大きいと言えようか。故郷に似た忘れ去られた自分達の原像のようなものを残した懐かしい場所という捉え方もなされている。しかし古都は何らかの形で遙かに彼方の歴史、遠い自分達とは異なる世界を封印したような場所である。遙か彼方にある自分達の世界とは異なる空間への憧憬で捉えられる土地でもある。例えば、古都の代表である奈良に対して、和辻哲郎や会津八一といった近代古寺巡礼の先駆者達が、ギリシアという遙かな異国の土地と重ね合わせて憧憬の核を作り上げて行ったことは、彼等の作品からも直ちに知り得るであろう<sup>2</sup>。古都はそうした憧憬による「異境」であると言つてよい。

日本古典語「故郷」、「ふるさと」は、「異境」と「故郷」の二つの位相を併せ持つ語だとの言い方も許されるであろうか。それが弁証法的な関係を本当の意味で持ち得るかは覚疎ない

のだが、それに近い興味を喚起するのは確かであろう。その関心から「ふるさと」という日本古典語を考えてみるのが本稿の主題である<sup>3</sup>。

文学作品に限っても、「ふるさと」の語の使用される範囲は広い。論述を拡散させないためにも、和歌に範囲を絞っておこう。絞る以上は扱い慣れたジャンルにということでもあるが、古典語は、特に文学におけるそれは、和歌による表現がその基盤になっている故だからでもある。

一 遷都という体験 — 『万葉集』の「故郷」 —

「ふるさと」という古典語に、幼年時代を育んだ「故郷」と、歴史の彼方の「異境」である古都の意を併せ持つ理由は、弁証法的である以前に、極めて端的な事実起因している。『万葉集』に遡るならば、その理由は明白だと言つてよいだろう。遷都という体験に拠っているのである。

卷一には次の歌がある<sup>4</sup>。

和銅三年庚戌の春二月、藤原京より寧楽宮に遷る時に、御輿を長屋の原に停めて、古都を廻望みて作らず歌

飛ぶ鳥の明日香の里を置きて去なば君があたりは見えず  
かもあらむ

和銅三年（七一〇年）は平城京への遷都の年である。時の天皇元明天皇の作として載せられる。藤原京から平城京までの遷都の道の丁度中間地点が長屋原である。そこに行列を停め旧都をふり返る。この歌については、旧都を離れる儀礼の中で歌われる作品と考える説をはじめ様々な議論があるが、素直に読み

取つて行つても遷都とはどのような体験であるかをよく語っている。「君があたり」は元明天皇の夫である草壁皇子の墓のあたりと考えられているが、遷都が国家のレベルでの体験であると共に、個人のレベルでも様々な記憶に関わる土地から離れる体験であることをよく示している。それが他ならぬ天皇の思ひとして収約されているのがこの歌である。

卷一では、このすぐ次に「或本、藤原京より寧楽京に遷る時の歌」として、民の立場の長歌を載せている。

大君の命かしこみにきびにし 家を置き こもりく  
の 泊瀬の川に 舟浮けて 我が行く川の 川隈の  
八十隈おちず 万たび かへり見しつ 玉梓の 道行  
き暮らし あをによし 奈良の京の 佐保川に い行き  
至りて 我が寝たる 衣の上ゆ 朝月夜 さやかに見れ  
ば たへのほに 夜の霜降り 石床と 川の氷凝り 寒  
き夜を 息むことなく 通ひつ 作る宮に 千代まで  
に いませ大君よ 我も通はむ

反歌

あをによし奈良の宮には万代に我も通はむ忘ると思ふな  
長歌の後半から反歌にかけて、新都においても帝に忠誠を尽くすという文脈に支配されて行く。しかし、「にきびきし」という、安心して慣れ親しむ様で形容される「家」を捨てて、おそらく家財一切を積んだ舟で、川の曲がり目ごとに「万たび」顧みずにはいられない故地を離れることが遷都であることに他ならない。だから、奈良の地の佐保川の川畔での仮寝を「石床と川の氷凝り」と表現するのも、ほとんど現代の故郷喪失者の思ひとも重なるであろう。

言うまでもなく、遷都後の新都で、「ふるさと」の語で古都を振り返ることもなされる。巻六には坂上郎女の次の歌が載る。

大伴坂郎女の元興寺の里を詠ふ歌一首

古郷の飛鳥はあれどあをによし平城の明日香を見らくし  
良しも

初句の原文表記は「古郷之」である。ちなみに『万葉集』で「ふるさと」が万葉仮名ではなく漢字表記される場合は「古郷」または「故郷」である。

坂上郎女の生年は未詳であるが、平城遷都以前の生であることは動かない。最も遅い生年推定は大宝元年（七〇一）であり、少女時代は藤原京のあった飛鳥の地で過ごしたことになる。「古郷の飛鳥はあれど」は、その地を懐かしむ表現であり、「古郷である飛鳥は良いところだが」などと現代語訳される。いうまでもなくこの古郷は少女時代の思い出の宿る故郷である。「平城の明日香」は題詞の元興寺のことである。この寺は藤原京にあった法興寺を移した寺であり、その地を思い出させる場所である。建物の移築は建築史上の様々な議論とも絡み想像力の飛翔のみではすまされないが、この寺が古郷を懐古させる空間であり、それはまた少女時代の故郷を懐かしくさせる空間であるとの想像は許されよう。

遷都は、飛鳥時代にあつては、珍しい体験ではなかった。坂上郎女の最も早い生年推定は持統天皇三年（六八九）であり、そうであれば幼女の頃に飛鳥浄御原京から藤原京への遷都も体験していることになる。個人の生活史の中で稀な体験ではなく、古都を故郷とする人々は少なくなかったのである。場合によつては何度かそれを体験することも有り得たのである。「ふ

るさと」という言葉は、こうした中で育まれて来た言葉であつた。

和銅三年（七一〇）の平城遷都は、恒久的な都城の建設を目的としたものであつた。しかし、延暦三年（七八四）山城長岡に遷都されるまでの間にも、短期間ながらも都が遷される事態はあり、奈良の地が「ふるさと」となることがあつた。『万葉集』にはそのことがしつかりと詠い残され、遷都という出来事は具体的な体験として歌人達にも保持され続けた。巻六には、聖武天皇の天平十二年（七四〇）十二月に行われた山城国久邇京への都遷りにまつわる歌が載せられている。中でも「田辺福麻呂歌集の中に出づ」とする「奈良の故郷を悲しびて作る歌一首」は印象的である。四年の間の遷都ではあつたが、奈良は「ふるさと」となるのである。

やすみしし 我が大君の 高敷かず 大和の国は 皇祖  
の 神の御代より 敷きませる 国にしあれば 生れま  
さむ 御子継ぎ継ぎ 天の下 知らしまさむと 八百万  
千年をかさね 定めけむ 奈良の都は かぎろひの 春  
にしなれば 春日山 三笠の野辺に 桜花 木の暗隠り  
かほ鳥は 間なくしば鳴く 露霜の 秋さり来れば 生  
駒山 飛火が岡に 萩の枝を しがらみ散らし さ雄鹿  
は 妻呼びとよむ 山見れば 里も住み良し もののふ  
の 八十伴の緒の うちはへて 思へりしくは 天地の  
寄り合ひの極み 万代に 栄え行かむと 思へりし 大  
宮すらを 頼めりし 奈良の都を 新た世の 事にしあ  
れば 大宮の 引きのまにまに 春花の うつろひ変は



り群鳥むらトリの 朝立ち行けば さすたけの 大宮人の 踏み  
平らし 通ひし道は 馬も行かず 人も行かねば 荒れ  
にけるかも

#### 反歌二首

立ちかはり古き都となりぬれば道の芝草長く生ひにけり  
なつきにし奈良の都の荒れ行けば出で立つごとに嘆きし  
増さる

導入部では、国家の権威を印象付けるようなやや定型的な麗句でもって、平城京が永遠の都城として定められたことが歌われる。都は国家の意志を体現させる空間なのだが、中盤部では、そこが、自然の豊かな景物とともに営まれる、人々の感情生活の空間でもあることが印象付けられる。終盤部では、そうした土地が天皇の意志により廃され、新たな土地へ移されて行く様が歌われる。そして、二首の反歌では、「ふるさと」となつてしまった奈良の地が荒廃に向かつて行くことが悲しまれる。「ふるさと」とは、通う人が無くなつて道を草がおおい、かつての栄華の跡が荒れ果ててしまった悲しい空間だということ

を詠み込む。そして、その空間は、かつて生活があった故に懐かしくてならない場所であることは、この遷都を詠んだ一連の歌群の中にある高丘河内連の

故郷は遠くもあらず一重山越ゆるがからに思ひそ我がせしにも明らかであろう。久邇京は奈良北方の低山の向こう側であり、まさに「遠くもあらず」なのだが、その地に遷り思う奈良は、限りなく懐かしい距離が生じてしまった空間なのである。

「故郷」、「ふるさと」は、遷都という出来事の中で、『万葉集』

ではこのように育まれてきた言葉であった。

二 遷都が遠くなりつつある中で — 『古今和歌集』の「故郷」 —

#### 紀貫之の歌<sup>5</sup>

人はいさ心もしらずふるさとは花ぞ昔の香ににほにける  
は『百人一首』にも入る有名な一首であるが、『古今和歌集』  
春歌上では次の詞書を付している。

初瀬に詣づるごとに宿りける人の家に、久しく宿らで、  
程経て後に至れりければ、かの家の主、かく定かになむ  
宿りはあると、言ひ出だして侍りければ、そこに立てり  
ける梅の花を折りて詠める

したがって、舞台は初瀬であり、何度も宿り馴染みのある地であるから「ふるさと」なのだと解されて来た。しかし、『古今和歌集』の他の歌の詞書からも初瀬の観音へ詣る場合、奈良が途上の宿泊地である中宿りとされていることに注目し、この「宿」は奈良ではないかと論定した吉海直人の論がある<sup>6</sup>。さらに、その論では、梅花と初瀬の結び付きは稀薄で、「むしろ「故郷・花（梅）・匂ふ」は、疑いなく旧都奈良のイメージであった」として、

ふるさととなりにし奈良の都にも色はかはらず花は咲き  
けり

の『古今和歌集』春歌下・平城天皇の歌を引く。また、同じ集の冬歌・坂上是則の

奈良の京にまかれりける時に、宿れりける所にてよめる



み吉野の山の白雪つもるらし古里寒くなりまさるらむ  
を引き、詞書が無ければ「古里」が吉野と詠まれる可能性を指  
摘するのも示唆的だろう。

これは卓論だと思う。初瀬は大和国であり、古都の範囲に含  
められるようにも思えるが、観音信仰の中心地として、独特な  
地帯として捉えられていたと考えるのが妥当であろう。宿が奈  
良の地であれば、まぎれもない古都である。「ふるさと」の語  
は何よりも古都を第一に意識する言葉であることが、ここでも  
確認できよう。

『古今和歌集』の歌の中では、十二例の「ふるさと」の用例  
が見られる。二例を除いてこの語は古都を表わし、具体的には  
奈良の地を指していると考えてよいであろう。例外の二例につ  
いて見ると、雑歌下、紀友則の

筑紫に侍りける時に、まかり通ひつつ、碁打ちける人  
のもとに、京に帰へりまうで来て、遣はしける

ふる里は見しごとあらず斧の柄のくちし所ぞ恋しかり  
ける

は、明らかに京都を指している。晋の王質が山中の仙童が碁を  
打つのを見るうち斧の柄が朽ちてしまったという故事を引き、  
いささかオーバーな表現を取って不在のうちに自分には馴染  
みのない世界になった京都を詠んでいる。「ふる里」の語にも  
古都のイメージを背にした諧謔的な意図での選択があるかも  
しれないが、実質的にはそこと関係のない場所を指している。

夏歌、壬生忠峯の

はやく住みける所にて、郭公の鳴きけるを聞きてよめる  
昔へや今もこひしき時鳥ふるさとにしも鳴きて来つらむ

でも、昔住んだ場所が奈良とは考えられず、やはり昔なじみの  
所であろう。現代語の故郷に近い意味の用法が、すでに遷都と  
は関係なくこの時代にも併存していたことも知られるのであ  
る。

卷十九所収の「冬の長歌」と題する凡河内躬恒の長歌には、  
「古里の吉野の山の」という表現が見える。先の吉海論で引  
かれた是則の「古里寒くなりまさるなり」や、冬歌、読人不知  
の

ふるさととは吉野の山し近ければ一日も雪の降らぬ日はな  
し

を考えれば、吉野山は奈良の季節感と密接な地であり、一体的  
に「ふるさと」に含まれる空間と見てもよいだろう。

他の作品については、「ふるさと」は古都であり、奈良の地  
をそのまま指しているのだが、遷都からすでに百年以上を経た  
『古今和歌集』の中で、古都奈良はどのような土地であるかは  
一筋縄ではない。例えば吉海論で引かれていた平城天皇の歌で  
は「ふるさととなりにし奈良の都」とはつきりと規定し「色は  
かはらず花は咲きけり」と、「年々歳々花相似、歳々年々人不  
同」という名句をそのまま体現するような空間が示される。人  
に関わる物はすべて変わり、自然だけが残るといふ、その空間  
の典型的なあり方が示されている。しかし、作者のプロファイ  
ルは、奈良がもつと生臭い空間であることを知らしめる。平城  
天皇は平安京に遷都した桓武天皇を継いだが、病を得て弟の嵯  
峨天皇に譲位し上皇となった。しかし重祚を謀り、奈良に再遷  
都し、そこを拠点に自らの世系に皇権を取り戻そうとしたのが  
弘仁元年（八一〇）葉子の乱であった。『古今和歌集』でもそ

の古い層では、「ふるさと」奈良は、こうした動きをもまだ可能にさせる場所であった<sup>7</sup>。

この歌集の古層に属する歌としては、読人不知の作品群もそうだと想定される。「ふるさと」の詠み込まれる作品についても、夏歌、

時鳥鳴く声きけばわかれにし古里さへぞ恋しかりける

の三句目の「わかれにし」の直接体験を叙述する助動詞「き」は、奈良からの遷都による別れを内在させた回想であろう。また、秋歌上の、

君しのぶ草にやつるるふるさとと松虫の音ぞかなしかりける

で「松虫」に「待つ」の掛詞で詠み込まれる、古都で、来なくなつてしまった恋人を待つ女の姿も、イメージだけのものではない。古都には新都に行かずに取り残された女もいるのだという現実を、この表現の背後に考えてよいであろう。『万葉集』以来の生活の拠点が大きく変わる出来事としての遷都体験の連続性は大きいと見てよいだろう。

「ふるさと」の作例中には「ふるさと人」というのがある。春歌下、惟喬親王の歌である。

僧正遍照によりみて贈りける

桜花散らば散らなむ散らずとてふるさと人の来ても見なくに

親王が遍照に対して、我が家の桜などは見に来てくれないだろうとすねてみせた作だが、遍照が「ふるさと人」と呼ばれる理由を新日本古典文学大系では「昔なじみ」故だとする。しかし、遍照は奈良に縁の深い人物であり、それ故にそう呼ばれていた

のであろう<sup>8</sup>。

遍照は六歌仙の一人、俗名は良峯宗貞であり、生年は弘仁七年（八一六）で、遷都から二十年ほどしか経っていない。彼の母は奈良の石上に住んでいて、それはかなり有名だったようである。『古今和歌集』秋歌上巻軸には、

仁和帝、親王におはしましける時、布留の滝を御覧ぜむとおはしける道に、遍照が母の家に宿り給へりける時に、庭を秋の野に作りて、御物語のついでに、よみて奉りける

僧正遍照

里は荒れて人はふりにし宿なれや庭も籬も秋の野らなる仁和帝光孝天皇が皇子であった時代に布留の滝見物の途上そこを訪ねている。遍照達も趣向を凝らして迎えたらしい。庭を秋の野に作るのも、荒廃した風情をかもそうとする作庭ではなかったか。歌にも見えるように、古都は人が去り荒れてしまった中に、取り残された人がひっそりと住むべき時空であり、それこそが魅力とすでに理解されていたのだろう。遍照はまた雑歌下に、

奈良へまかりける時に、荒れたる家に、女の琴弾きけるを聞きて、詠みて入れたりける

わび人の住むべき宿と見るなへに嘆き加はる琴の音ぞするのような作品も残している。古都の地にひっそりと住む女性を見出し歌を贈る様は、『伊勢物語』冒頭と重なることは言うまでもない。

「ふるさと」である奈良は古都の地として独特のイメージをすでに作り上げているようだが、いまだ歴史の彼方の空間というのではない。遍照が奈良で生まれたかはわからないが、母は

その地の人でそこに住み、彼自身もその地との関わりは大きかったのである。

遍照の子である素性も奈良石上良因院に住んだ人であった。彼は夏歌に

奈良の石上寺にて郭公の鳴くをよめる

石上のふるき都の郭公声ばかりこそ昔なりけれ

という印象的な古都詠を残している。平安時代になっても、「ふるさと」奈良は、父母の、祖父母の生活の地としての地縁は残り続けるのである。

撰者達の同時代に鮮やかな活躍をした女流歌人が伊勢である。彼女には、恋歌四、

ふるさとにあらぬものかな我がために人の心のあれて見

ゆらむ

のように、自分から離れて行く相手の心を、古都の荒廃に比した作がある。この伊勢も奈良の生まれであったのかもしれない。少なくともその母は奈良に住み続けていたらしく、母を亡くした後はその旧居を訪ねた感慨が『後撰和歌集』哀傷に載せられている。

大和に侍りける母身まかりて後、かの国へまかるとて

ひとりゆく事こそうけれふるさとの奈良のならびて見し人もなし

伊勢にとつては、「ふるさと」奈良は古都であるとともに、母との生活の思い出の刻まれた故郷でもあったのである。遷都後百年というのは、意外に長い時間ではなかったのかもしれない。

### 三 歌題「故郷」

千年の都といった、都は京都から遷ることがないものという觀念がどのように形成されて行つたかは捉え難いのだが、次第にその実質が現実として定着してきた。そうした平安時代の連続の中で、「ふるさと」も一定の和歌的な主題を担う言葉として詠まれ続けていった。やがてそれが整理され和歌に詠まれるべき主題として歌題として確立する。

歌題という言葉は、むしろ現代的な術語であり、本来は「題」であるが、題と言つた場合、早くからそれを詠み込むための作法も伴つて確立した漢詩の題と混同する。歌題の発生は詩題と密接に関係し、歌題も漢字で書かれる。しかし漢字表記されても漢語とは限らない。歌題としては「故郷」という形だが、中国的意味の漢語ではなく、あくまで「ふるさと」の漢字表記である。歌題の成立は、起源まで遡れば万葉時代まで至れるかもしれないが、確立と盛行ということでは、十二世紀あたりを考えればよいのだろう。そこに至るまでの過程で、主題により整理された類題の形で編纂された集である『古今和歌六帖』『和漢朗詠集』の役割は大きい。

十世紀半ばに編纂された『古今和歌六帖』の第二帖には「ふるさと」の主題が立てられている。「都」というカテゴリーに對置するように立てられた「田舎」という大項目の下位に、「く・こほり・さと・ふるさと・やど・やどり・かきほ」として、その一つとして並べられている。「都」は「みやこ・みやこどり・ももしき」と細分される。古い都として「都」のカテゴリーに入れられそうであるが、「田舎」に入るのは注目されよう。貴



族の日常の生活圏からは異境である。

作品は五首引かれるが、『古今和歌集』春歌下に読人不知として載る

駒なべていざ見にゆかむふるさとと雪とのみこそ花は散るらめ

を最初に、貫之歌・伊勢歌と続く。

見しごとあらずもあるかなふるさとと花の色のみぞあせずありける

散り散らず聞かまほしきをふるさとと花見て帰へる人もあはなむ

後の歌で花が散つたかを尋ねる伊勢にとつて、「ふるさと」である奈良がどのような地であつたかは改めて述べるまでもない。貫之の「見しごと」の自己体験としての回想は、やや虚構めいているが、遷都がそれほど遙かな過去ではないという時代感覚を伝えていよう。三首ともに「ふるさと」は時間的にも心理距離としても遠い所にはないといえよう。作品の詠作の時代も古今時代であり、当然ながら前節に見てきた「ふるさと」意識である。

#### 四首目の藤原興風の

来つつのみ鳴くうぐひすのふるさとと散りにし梅の花にざりける

は鶯を擬人化し、ほとんど現代語の故郷の意味に近いようだが、「梅の花」が「散りにし」と捉えられている所には注意すべきであろう。古都と同様に盛りのものが時を経て荒れた場所であることが意識されるのである。

#### 最後の敦実親王の歌

ひとりのみながめて年をふる里の荒れたる様をいかに見  
るらん

は、『後撰和歌集』雑一にも収められ、そこでの詞書で事情が明らかである。「京極御息所、尼になりて戒受けむとて、仁和寺にわたり侍りければ」というものである。宇多法皇由縁の仁和寺ですでに僧籍にある敦実のもとに、法皇の妃であつた御息所が受戒に来るといふ場面である。父・夫の由縁の場を「ふる里」とするのは現代語にも近いようだが、やはり法皇が没して「荒れたる様」が詠まれているのには注目されよう。

『古今和歌六帖』での「ふるさと」は古都には限らないものの、その言葉で示される空間は、かなりはつきりとしたイメージをすでに結んでいるであろう。忘れられ荒れて行く場所である。

『和漢朗詠集』は十一世紀を迎えた頃の時代の趣味を代表する漢詩句と和歌の集である。漢詩との関係で「ふるさと」という語との直接的な関係が捉えにくくなるが、「古京（故京）」がそれに当たるであろう。漢詩句が一對と和歌が一首引かれる。

緑草ハ如今ノ麋鹿ノ苑 紅花ハ定メテ昔ノ管絃ノ家ナラム

いそのかみ古き都を来てみれば昔かざしし花咲きにけり

漢詩句は十世紀の詩人菅三品菅原文時の詩の一節だが、人の営みが絶え自然がその跡を覆っているというイメージである。景物なども現代に近い形で奈良を想起させる。和歌は作者は記されていない。『新古今和歌集』でも読人不知として再録するが、『中務集』にも見える。それによると村上天皇時代の「国々の名ある所」の屏風歌となつている（場所は「いそのかみ」。「昔かざしし」は直接体験の表現となつている。しかし、この表現の背後にはすでに山部赤人の作品とされていた「ももしきの大

宮人はいとまあれや桜かざして今日も暮らしつ」という人口に膾炙した歌の存在を考えるべきだろう。遷都の体験が古歌により文証化・間接化している様を見てよいだろう。作中の主人公は古歌の時代の人である。

「故郷」が歌会で歌題として詠まれた早い例に、『能因法師集』の「長楽寺にて人々故郷の霞の心をよむ中に」という一連の作がある。十一世紀半ばまでの時期に、東山の眺望の開けた山寺での会である。能因自身の

よそにてぞ霞たなびく故郷の都の春は見るべかりける

以下、鴨川を越えて離れて来た眼下の洛中を「故郷」と詠んでいる作品が続く。離れてきた俗界を「ふるさと」と認識するのは新しい展開であろう。長楽寺は当時の漢詩人が集う漢詩的な特別な文学空間であった<sup>9</sup>。ここでの歌会もやや特別な位相を考えるべきであろう。興味深い例であるがこのような「ふるさと」はほとんど継承されない。

歌題の盛行は十二世紀を迎えるころからであろうが、永久四年（一一一六）の『永久百首』は百題の歌題で詠まれた百首歌の一つである。その一題に「故郷」があり七人の歌人が詠んでいる。多くは、人の往還がすでに絶えて久しくなりすっかり荒れ果ててしまった空間としての「ふるさと」が詠まれている。遷都というはるか歴史の彼方の出来事ですっかり廃都となった空間が捉えられているといえよう。そうした空間のイメージが「故郷」という題でほぼ共有されている。

その中でも次の源兼昌の歌は注目される。

佐保殿のさかゆる見ればかげふれて古郷とこそおぼえざりけれ

「故郷」には隆盛を思わせる建物は不似合いであるということ、その空間の特性が際だつということでは、他の歌ともイメージは共有されている。しかし、佐保殿という存在には注目させられる。これは奈良における藤原氏の宿舎的な存在であり、佐保山の麓の藤原房前の奈良時代の邸宅を継承したものであったようである。この時代にはその宿舎が偉容を誇っていたようである。

古都となつた現実の奈良は、考えてみれば、廃都としてうち捨てられた空間では必ずしもなかった。そこには東大寺・興福寺をはじめ大寺が残り、寺院を中心に様々な宮みが続ぎ、宗教的のみならず世俗的な力も保持されている場であった。それだけに人々の行き来も頻繁であり、佐保殿のような建物の殷賑も想像される。この時期には大江親通による奈良巡礼記である『七大寺日記』『七大寺巡礼私記』も残されている。荒れ果てた空間としてのイメージが定着して行く「ふるさと」と必ずしも現実の奈良とは重ならないであろう<sup>10</sup>。

八重葎へだてつつふる故郷にいづくぞとだにとふ人もなし  
(源頭仲)

鎖しながらまだ斧の柄も朽ちなくにまがきも聞もあらぬ  
里かな  
(藤原仲実)

よもぎ分けたづねぞ来ぬる古郷は花橘の香をしるべにて  
(大進)

等のこの百首での世界は、かなり観念化された空間が捉えられているといえるべきだろう。歌題としてイメージが共有される「ふるさと」である。



#### 四 中世から近世へ

中世が始まろうとする源平時代の最中、治承四年（一一八〇）六月に、四百年ぶりの遷都が平清盛の手により断行された。ほとんど体制も整わないままに安徳天皇以下は福原の新都に遷り、京都は「ふるさと」となった。

旧都となった京都の様子は『平家物語』の諸本も印象的に語っている。主上がその地を離れるや、たちまち「荒れ行く」土地となっている。巻五に載せられた西園寺実定の手になると思われる今様によれば、

古き都を来てみれば 浅茅が原とぞ荒れにける 月の光  
は限なくて 秋風のみぞ 身にはしむ

と、まさに「ふるさと」として人々にイメージされる空間が京都に現出している。

旧都に残された人々も少なからず居て、世に受け入れられない無聊の日々をそこで送るのだが、その一人に十九歳の藤原定家がいた。この青年が日記『明月記』の九月の条に「紅旗征戎非吾事」と書き付けたのはあまりにも有名だが、その次に記された十五日の条もよく知られている。夜空に現れた光る物、流星の如き物の破裂する様子を印象的に描く。その条の書き出しは、

入<sub>レ</sub>夜<sub>ニ</sub>明月蒼然<sub>タリ</sub>、故郷寂<sub>ニ</sub>而<sub>テ</sub>不<sub>レ</sub>聞<sub>カ</sub>車馬之声<sub>ヲ</sub>、  
歩縦容<sub>ニ</sub>而<sub>テ</sub>遊<sub>ブ</sub>二六条院辺<sub>ニ</sub>一

というものであり、思いがけずも「故郷」となった洛中の物寂しい風情に酔うような夜散歩の最中であった。

すでに歴史の彼方の経験でしかない遷都を人々は体験する

ことになったのである。「ふるさと」「故郷」は半信半疑ながらも、まさに京都の土地であった。

この遷都は結局は失敗に終わり、十二月には再び京都に都が戻った。幻に近いとはいえ現実にはそうした体験を人々に刻印した。そしてさらに、年末の二十八日には久しく「ふるさと」を代表とする土地である奈良で大きな事件が起こった。平重衡の軍勢の手による南都焼き討ちである。東大寺・興福寺が壊滅し、人々に大きな衝撃を与えた。また、その後の大寺の復興事業は、中世初頭の大文化事業として、人々の関心を南都に誘い続けた。中世始発期のこの年は「ふるさと」という言葉の周りで二つの大きな出来事があったことになる。

こうした時代の影響は、すぐ後に撰ばれた『千載和歌集』よりもむしろ次の『新古今和歌集』において顕著であろう。なぜなら、活発に展開した同時代の詠歌活動の集約という性格がより明白に見られるからである。その活動の中心にいたのが十九歳で遷都を経験した藤原定家とその父俊成であった。そして彼等を統括する後鳥羽院は、ちょうどその年に生まれた。

何度となく開かれた彼等の時代の歌会では、しばしば「故郷」が歌題となる。建仁二年（一一〇二）九月十三夜に催された水無瀬恋十五首歌合では、「故郷恋」が出題される。この題は様々な展開の可能性を持ち、実際にそのように詠まれるが、「恋」という人の生の時間内の物語を、「故郷」という何代もの時間の経過を含む空間との関連で実現させる。比喩的な詠み方ではなく、「故郷」を舞台として選べば、遷都を体験した作中人物を設けることになろう。福原遷都という時代の体験は生きる可能性を持つ。

しかし、例えば、俊成卿女は、

飛ぶ鳥の飛鳥の里に秋深けて出でにし人はおとづれもせで  
と、すでに引いた元明天皇の『万葉集』の歌、

飛ぶ鳥のあすかの里を出でていなば君があたりは見えず  
かもあらん

を本歌取の手法により取り込み、その世界を後日譚のように展開させる。元明天皇は女帝であるが、遷都によって新都に行つてしまった男に忘れられた古都の女の姿を仮想し、その作中人物が物思いを深める秋の抒情を形成する。

後鳥羽院の作品、

里はあれぬ尾上の宮のおのづから待ちこし宵も昔なりけり  
も『万葉集』の大原今城の

高円の尾上の宮は荒れぬとも立たしし君の御名忘れめや  
を本歌に、巻二十の一連の「依興各思高円離宮処」を背景に、聖武天皇の離宮を歌い、その時代を幻視するように再現させ、聖武没後に離宮に残された宮女の嘆きを歌う作品である<sup>11)</sup>。

むしろ、この時代は、こうした古歌の世界に立脚して、世界を構築して行くような詠歌のあり方が時代の方法であった。古典の世界が共通の資産と意識され、その世界の出来事も歌に詠まれる素材であった。そうした世界に目を向ける、特に奈良時代や聖武の時代に目を向ける原因として南都炎上復興は力となったと思われる。しかし、福原遷都というような体験は直接的で切実なものではあつても、必ずしも彼等の創作の根拠となるような体験ではなかつたのであろう。

そもそも後鳥羽院はその年の生まれであり、俊成卿女は十歳前後で迎えた体験であつた。先に『明月記』を引いた定家とは

異なる。しかし、その定家歌は、

つれなきを待つとせし間の春の草くちぬ心のふるさとの霜  
というものである。この歌人らしく難解である。歌合の判詞でも「くちぬ心などいかに言へるか心得ず侍り」と評されている。この歌は『古今和歌集』恋歌五の遍照の作、

我が宿は道もなきまで荒れにけりつれなき人を待つとせ  
しまに

を本歌とする。通つてこなくなつた人を待つ間に荒れて行く古都の風景を、春の草が朽ちて行く様に象徴させる。自然に枯れて行くのではなく、朽ちさせて行く「霜」を「ふるさとの霜」として、古都である故をさらに細かな景物に象徴させるといふ、高い抽象度を持った作品に仕上げている。忘れられ荒れて行く世界という、和歌が伝統的に観念化してきた世界の象徴的表現ということでは、現実に直面した十九歳の体験はほんの痕跡以上には持ち込む余地はないのである。

すでに中世初頭において、和歌表現は古典的蓄積を規範とする他からの影響を受けにくい閉じられた自律的な世界を形成している。「ふるさと」「故郷」という語も同様である。かつて遷都が国家的な体験であるとともに個人的な家族的な体験である故に含み持ち得た二重の含意、古都という異境が懐かしかったかの生活の地という弁証法的であったかもしれない可能性は、忘れ去られ荒れて行く土地というイメージの中に、歴史的蓄積という形で収斂する。古歌という文証の再生という形で蘇る世界として蓄積される。

すでに鎌倉には幕府が作られ、中心は京都という都のみではなくなくなっている。社会の変化は中世から近世へかけて間断なく

進んで行く。社会の中心は変化して行き、歌人にしても都で生まれ、都に常に視点を置き続けるという人々では必ずしもなくなつて行く。そうした中でも「ふるさと」「故郷」は変質しない。古都の地が原則であり、その忘れ去られ荒れて行くイメージに該当する場が付随的にこの言葉で捉えられ続ける。現代語のよ  
うな懐かしむ空間である故郷は引き寄せられない。

他のジャンルに目を向ければ、松尾芭蕉にはすでに、

秋十とせかへつて江戸を指す古郷

の吟がある。貞享元年（一六八四）、現代語の故郷である伊賀上野を含む関西への旅に際しての旅立ちの句である。そこでの「古郷」の語に込めた思いは現代語とほぼ等しかろう。田舎から上京して生活するという近現代とも相似な社会体制がすでに背景としてある以上当然とも言えよう。むしろ生地との絆はより強いかもしれない。

和歌に戻るならば、

吉野山けふさへ雪のふる里も木毎の花の春は来にけり

物思へばいとどかなしなふる里の奈良の飛鳥の秋の夜の月

ふるさととなりにし宿を来てみれば涙とともに降る木の葉

かな

以上三首は、安政七年（一八六〇）刊の『大江戸倭歌集』から抜き出した歌である。江戸の人々の歌を集めた歌集であるが、撰津守内藤政成・長門守長常・伊藤総丸をそれぞれ作者とする。武家とその周辺の人である。十九世紀中葉のこれらの作品が、中世初頭どころか平安時代とも通じる様は瞭然であろう。和歌表現の世界での「ふるさと」という言葉の保守的な位相がよく見て取れるであろう。

おわりに

会津八一『鹿鳴集』には次の一首が載る<sup>12</sup>。

高円山をのぞみて

あきはぎはそでにはすらじふるさとにゆきてしめさむい  
もあらなくに

高円山は先に見たように聖武離宮尾上宮に他ならない。そこは秋萩の名所でもあり、『万葉集』巻一九の

宮人の袖付け衣秋萩にほひよろしき高円の宮

を八一の歌も受けている。その意味では古典的な作品だが、「ふるさと」は八一の故郷新潟である。そもそも初出は『新潟新聞』大正二年（一九一三）七月一八日の「落日庵抄」であり、『鹿鳴集』には七月一四日付けの同じ初出の

奈良にて

いにしへのならのみやびといまあらばこしのえみしとあ  
をことなさむ

も載せる「こしのえみし」こそは自らであり、「こし」こそが「ふるさと」である。無論そこは人の営みが遷り荒に帰した地ではない。八一が詠む「ふるさと」は現代語の故郷以外の何物でもない。

異境として憧憬される古都と、懐かしい地として偲ばれる故郷との双方の意味を古典語「故郷」は持ち得るとすれば、それ自体が現代の眼からすれば弁証法的であるかもしれないということでは考えはじめた。遷都の体験をめぐるその根は存在した。しかし、その体験の歴史化・観念化が進み、和歌が規範化される道程の中で、古都とその心象へと閉じられて行く。規範



の力学は近世の社会変化の中でも変わらず、近代が来ると一変する。むしろここまで来れば<sup>ドイツ語</sup>弁証法的な関係は、その変化の力となった漢語「故郷」や<sup>英語</sup>独逸語「Heimat」やそれに変わる欧州語との間なのかもしれない。そのあたりへの射程をもにらみながら、今回は擱筆したい。

## 注

- (1) 漢語「故郷」は『大漢和辞典』によれば「自分が生まれた邑里。ふるさと。郷里。郷国。」と規定されるが、中国社会のあり方と絡めてかなり複雑な位相が予想される。ここでは必要以上の言及はさけない。
- (2) 私もかつてこのことを何度か論じたことがあるが、最近のものとして、「古寺巡礼の近代」と題した和歌文学大系『海やまのあひだ／鹿鳴集』（明治書院・二〇〇五年）の月報の小文がある。
- (3) このことはすでに辞典項目としては述べたことがある。久保田淳・馬場あき子編、村尾誠一・渡部泰明・山田洋嗣編集委員『歌ことは歌枕大辞典』（角川書店・一九九九年）の「故郷」の項。本稿はそこで述べたこととの大幅な増補でもある。
- (4) 以下『万葉集』からの引用は小学館日本古典文学全集に拠るが、漢字表記については、より原文に近い形に戻した場合がある。
- (5) 『万葉集』以外の和歌の引用は、特に断らないかぎり、八代集は岩波新日本古典文学大系所収の書目により、他は『新編国歌大観』による。表記については適宜読みやすい形にした。
- (6) 吉海直人「貫之「人はいさ」歌の宿はどこか」（『解釈』四六巻九・十号・二〇〇〇年十月）
- (7) このことと、その孫にあたる在原業平を主人公とする『伊勢物語』が、元服した彼が奈良へ行くことで始まることは、無縁ではないと考える。
- (8) 遍照とその子素性との奈良との関係については、帝塚山短大日本文芸

研究室編『奈良の文学』（和泉書院・一九八八年）所収の田中登「遍照・素性と石上」に詳しい。

(9) 例えば『本朝無題詩』には、この寺での度重なる詩会での作品が見られる。このあたりの問題は、川村晃生『撰関期和歌史の研究』（三弥井書店・一九九一年）でも論じられている。

(10) 奈良の地が古寺のある空間であることは言うまでもないが、和歌表現史の中では古寺の風景が詠まれることは極めて稀である。親通の著作には美術巡礼的な視点はすでに見られる。それだけになぜ古典和歌が古寺を詠まないかは問題であるが、いずれ考えてみたい。

(11) この作品についてはすでに「古都と和歌」（犬養廉編『古典和歌論叢』明治書院・一九八八年）で述べた。また、「建仁二年の後鳥羽院―歌風形成から中世和歌へ―」（『東京外国語大学論集』七二号・近刊）でもこの作品の形成について述べた。

(12) 『鹿鳴集』の本文は前掲和歌文学大系による。



## 表象される〈半島〉——『行人』と朝鮮統治

柴田勝二

### 1 暗喩的な分散

『行人』（一九二二～二三）は『坊つちやん』（一九〇六）から『門』（一九一〇）に至る一連の作品とは異なり、主人公が登場するまでに、いくつかの挿話的な物語が提示され、それ以降も登場者によって語られる挿話が展開に織り交ぜられていく構造をもっている。中心的な人物が展開の冒頭から姿を現わさないのは前年の『彼岸過迄』（一九一一）においても同様だが、依頼と報告の連鎖によって主人公の告白が導き出されるこの作品と違って、『行人』では主人公というべき一郎がみずからの軌跡や内面を物語っていくくだりもなく、彼と旅を共にしたHさんという人物の報告によってはじめて、まとまりをもった一郎の輪郭が読み手の元に届けられる。けれども『彼岸過迄』や『ころ』（一九一四）において、かなりの分量をもった告白的な語りのなかに、人物が自身の姿を提示するのと比べて、『行人』における一郎の表象は断片的、間接的であり、傲慢な自己意識と神経症的な抑圧のなかに分裂しているのを見えるこの人物が、どのような内面の営為を抱えているのかは、最後まで読み手にとって謎のままでありつづける。もつとも一郎の錯雑とした内面は、彼自身にも統握しかねるものであるはずであり、『彼岸

過迄』の須永や『ころ』の先生のように、自己の軌跡を整理して語るといふ任に堪えないかもしれない。そしてこの作品にちりばめられる様々な挿話は、この人物のはらむ内面の錯雑さと照応した表出として受け取られるのである。

その挿話とは、弟の二郎の友人である三沢が、飲み屋で知り合って無理やり酒を飲ませたために胃を壊してしまい、同じく胃腸の弱い三沢自身とともに入院することになった「あの女」の身の上であり、あるいはかつて三沢の家に寄寓していて、自分に思いを寄せているようであった、精神病を患った「其娘さん」の追想である。また中盤では一郎たちの父親が、男と別れてから盲目となった女にまつわる物語を語っている。いずれも女の身の上として語られるこうした挿話は、それぞれの独立性をもちながら、相互に折り重なることによって、一郎の存在へと収斂されていく性格を帯びている。すなわち嘔吐を繰り返す「あの女」の疲弊した肉体も、自他の関係性を掴むことのできない「其娘さん」の精神の病も、他者の姿を捉えることのできない盲目の女の不如意も、すべて一郎が抱えた負性と暗喩的に連繋するからである。周囲の眼に映る一郎の姿は、もつぱら学者的な「偏屈」（帰つてから「二十」）を隠そうとせず、妻と弟の關係に猜疑の眼を向け、あげくは「僕は絶対だ」（塵勞）

四十四)と叫ぶ、とめどのない自我意識の空転のなかに呑み込まれた人物である。一郎自身もそれが病的な様相であることを認識しているが、その〈病〉性を予示し、間接的に浮き彫りにしているのが、こうした挿話のなかの女たちの〈病〉にほかならない<sup>1</sup>。

とりわけ『行人』に盛り込まれた挿話を貫流する一つの基調として挙げられるものが、他者の心を〈見る―知る〉ことの困難さである。父親の語る盲目の女の挿話はそれをもっとも集約的に示している。父親の話によれば、彼女は「天下の人が悉く持つてゐる二つの眼を失つて、殆んど他から片輪扱ひされるよりも、一旦契つた人の心を確実に手に握れない方が遙かに苦痛なのであつた<sup>2</sup>」(「帰つてから」十八)という。ここではむしろ「人の心」を〈知る〉ことのできない不如意が、視力の喪失という肉体的な欠損として暗喩的に提示されている。この「人の心を確実に手に握れない」という焦燥は、もちろん妻のお直との関係で一郎を苦しめる重荷でもある。それに指嫉されるように一郎はお直の「心」を試すべく、彼女を二郎とともに和歌山に赴かせるのだつた。一郎が叙述に姿を現わす前に語られる、三沢と「あの女」の挿話もこの主題を予示している。「あの女」の肉体の疲弊は、それ自体が一郎の抱えているであろう肉体的な低下を暗示しているが、重要なのは同じ病棟にいる三沢が、彼女について何も知らないという認識の不在である。三沢は彼女に関して「知らないんだ。向は僕の身体を知らないし、僕は又あの女の身体も知らないんだ」(「友達」二十一)と二郎に語るしかないのである。

この相互認識の欠如を、「身体」の次元から「心」の次元に

移行させれば、そのまま一郎とお直の関係としても読み替えられる。ここではそれを目立たなくするために、あえて「身体」という言葉を繰り返しているともいえるが、それにつづいて二郎が語る、精神病の「其娘さん」の挿話にしても、「僕が外出すると屹度玄関迄送つて出る。いくら隠れて出ようとしても屹度送つて出る。さうして必ず、早く帰つて来て頂戴ねと云ふ」(「友達」三十二)彼女の態度を、二郎が「君に惚れたのかな」(同三十三)と意味づけるにもかかわらず、三沢はそれを「病人の事だから恋愛なんだか病気なんだか、誰にも解る筈がないさ」(同三十三)という不可知性の域に置くしかないのである。こうした挿話のはらむ他者認識の困難さという問題性が、二郎に「御前他の心が解るかい」(「兄」二十)という問いを投げかける一郎の内面と連結していることはいうまでもない。一郎を苦しめているのは、第一に妻のお直の心を把握しえないことであり、「おれが霊も魂も所謂スピリットも攫まな女と結婚している事丈は慥だ」(「兄」二十)という感覚に脅かされつづけているのである。

けれども重要なのは、一郎の苦悩が決して妻の心を掴むことができないう焦燥に限定されているわけではないことだ。伊豆方面の旅を共にしたHさんの報告として、一郎の輪郭がある程度まとまって語られる「塵勞」の章では、一郎自身の言動が随所にちりばめられているが、それが示しているものは、一郎の抱えた内的な重圧の多元性である。「三十一」では「兄さんは書物を読んでも、理窟を考へても、飯を食つても、散歩をしても、二六時中何をして、其処に安住する事が出来ないのださうです。何をしても、こんな事をしてはゐられないとい

ふ気分には追ひ懸けられるのださうです」というHさんの報告があり、それにつづいて「自分のしてゐる事が、自分の目的になつてゐない程苦しい事はない」という一郎の発話が記されている。この一郎の言葉は、山崎正和が指摘する<sup>3</sup>ように、彼の意識が自己の生きる現在という時間の向こう側に突き抜けているところから生じているが、一郎の意識に過剰な未来志向を付与している事情はこの報告には語られていない。常識的な推測をすれば、自分の学者としての仕事で、自己実現の正当な場となつていないという焦燥のなかに一郎が生きていたと考えることができるが、彼の具体的な研究の状況には何も言及されていない。むしろ次の「三十二」では、一郎の焦燥は「人間全体の不安」へと敷衍され、「進んで止まることを知らない科学」の発展が、人間を「何処迄行つても休ませて呉れない。何処迄行かれて行かれるか分らない。実に恐ろしい」という感覚を分有していることが、一郎の神経症的な苦悩の所以として位置づけられている。

けれども自己の社会的営為の相対性もたらす苦悩と、近代の科学文明の進展の速度が人間の精神を疲弊に導くことは、問題性として同じ次元にはない。さらにこれらはそれにつづいて語られる、一郎の「絶対」を希求する自我意識の空転とも直結してはいない。Hさんと修善寺の山を登つた一郎は、咲いている花を指して「あれは僕の所有だ」「塵勞」三十三と宣言し、さらに周囲の森や谷に対して「あれ等も悉く僕の所有だ」(同三十三)と言ひ放つ。一郎はこうした現象世界の主人に自己を擬せようとする志向をも露わにしており、あげく「四十四」では「神は自己だ」と言ひ、「僕は絶対だ」とまで宣言する。し

かし一郎が一人の人間である以上、その希求は当然彼の重視する「心理的」(「塵勞」四十四)の次元においても充たされるはずがなく、「僕は迂闊なのだ。僕は矛盾なのだ。然し迂闊と知り矛盾と知りながら、依然として藻掻いてゐる。僕は馬鹿だ」(「塵勞」四十五)という自己への断罪に転化せざるをえないのである。

## 2 苦悩の多元性

「塵勞」におけるHさんの報告を中心として、一郎の抱えている苦悩を瞥見すると、それが少なくとも三つの種別に分けられることが分かる。一つは妻という共棲者の「心」を掴むことのできない焦燥であり、一つは自身の営為を近代文明の進展に過剰に同調させようとする意欲もたらす、現在という時間の希薄化であり、もう一つは、自己を絶対化しようとしてなれない、自我意識の空転である。このうち第一と第三の間には照応関係を想定することができる。妻の心を掴むことができないという焦燥は、現象世界を「所有」しようとする一郎の「絶対」への志向と隣接的な関係をなすからである。一方第二の不安は、それらとは別の次元に置かれるべき性格をもっている。つまり第一と第三の関係性が空間的な形式をもつのに対して、過剰な未来志向と背中合わせになつた現在の希薄化という問題性は、むしろ個人の時間意識を居場所としているからだ。

もともと漱石が時間の流れに対して鋭敏な意識をもち、人間の生命の連続性と意識の連続性を重ね合わせる作家であつたことはいままでもない。さらに個人の意識的な連続性と国



家・社会を貫く歴史的連続性を相互に比喩化して形象化する着想が漱石にはあり、そこから多くの場合主人公は近代日本の寓意をまとつて現われる。この傾向は『行人』の一郎の造形においても顕著である。とりわけ一郎を捉えている第二の問題性は、明らかに漱石が明治後期の日本社会に対して抱く批判意識をそのまま押し当てたものである。それは前年におこなわれた講演『現代日本の開化』（一九二一）での漱石の言葉と、Hさんの報告に含まれる一郎の言葉がほぼ重なっていることから容易に知られる。この講演では周知のように漱石は、日本が維新以来、西洋諸国と肩を並べるために息せき切つて開化を推し進めてきた結果、それが十分国民の生活に内在化されず、「外発的」な次元にとどまっていることを批判しているが、その開化の過剰な速度が個人にもたらす弊害が「神経衰弱」であつた。

彼等西洋人が百年も掛つて漸く到着し得た分化の極端に、我々が維新後四五十年の教育の力で達したと仮定する、体力脑力共に吾等よりも旺盛な西洋人が百年の歳月を費やしたものを、如何に先駆の困難を勘定に入れないにした所で僅か其半(なかば)に足らぬ歳月で明々地に通過し了(おわ)るとしたならば吾人は此驚くべき知識の収穫を誇り得ると同時に、一敗また起(おこ)つ能はざるの神経衰弱に罹つて、氣息奄々(えんえん)として今や路傍に呻吟しつゝあるは必然の結果として正に起るべき現象であります(以下略)

この言説が「塵勞・三十二」で一郎が語る「人間全体が幾世紀かの後に到着すべき運命を、僕は僕一人で僕一代のうちに経

過しなければならぬから恐ろしい。一代のうちなら末だしもだが、十年間でも、一年間でも、縮めて云へば一ヶ月乃至一週間でも、依然として同じ運命を経過しなければならぬから恐ろしい。(中略)要するに僕は人間全体の不安を、自分一人に集めて、そのまた不安を、一刻一分の短時間に煮詰めた恐ろしさを経験してゐる」という言葉と強い相似性をもっていることは明瞭である。いわば一郎は近代日本の開化のきしみを、個人的な意識の連続性のなかでとめどもなく微分しつづける存在であり、それによつて彼は「神経衰弱」に罹つて、氣息奄々(えんえん)として今や路傍に呻吟しなくてはならない。もつとも三浦雅士が「作者は、現代文明を俎上に載せたかつたために一郎の神経症を用意したのだ」と述べる<sup>4</sup>ように、ここで「神経衰弱」を開化の悪しき派生物として一郎に担わせようとする漱石の企図は、やや素朴に露出してしまつてゐるところがある。『それから』の代助も一郎と同型の人物であつたが、代助の場合は労働に対する潜在的な志向をはらみながら、企業の齒車となつて自己を喪失することを憎むためにそれを拒むとともに、その忌避自体が一つの抑圧として彼に作用するというアイロニーが、社会状況との照応のなかである程度の具体性をもつて描出されていた。それに対して『行人』の一郎の文明的な問題意識は、家庭内の人間関係による苦悩と暗喩的な関係をなすことによつてはじめてその手触りを生じさせる性格が強いのである。

こうした主人公の苦悩の観念性は、確かに三浦雅士が批判するように、この作品のもつ瑕疵であるといつてもよい。けれどもそのために一郎という人物に担わされた寓意性は明瞭であり、そこからこの作品を見直すことによつて、新たな把握の地



平が生まれる可能性があるとさえいえる。先に挙げた、一郎の抱えた三種の問題性も、一人の人間の内で有機的な連繋をなしているというよりも、漱石が同時代の日本に対して抱く問題意識を一郎に集約的に託すことによつてもたらされている。そのため一郎は自己の苦悩を統握する語り手になりえず、その問題性も複数の挿話に分散的に担わされることになったといえよう。そう前提することで、やや距離のある第一と第二の問題性が密接な連関をもち、一郎をもつとも悩ませている第一の問題性が、その連関から括り出されてくる具体性を帯びていことが見えてくるのである。

これまでの作品においても明らかであつたように、漱石が作中に表象しつづけた日本の近代化の大きな問題は、近隣の東アジア諸国への帝国主義的な侵攻であつた。漱石自身の文明批判とも重なる第二の問題性は、一見日本人の生活スタイルの〈西洋化〉が生じさせるものにも見えるが、「徒歩から俵、俵から馬車、馬車から汽車、汽車から自動車、それから航空船、それから飛行機」(『塵勞』三十二)といったテクノロジーの進展自体が、人間を「神経衰弱」に追いやることは考え難い。日本人が疲弊しているのは、『三四郎』の広田先生や『それから』の代助が批判するように、第一に日露戦争後の経済状況が停滞しているからであり、不況と重税のために「氣息奄々として今や路傍に呻吟しつゝある」おびただしい民衆が存在していた。こうした民衆の疲弊を代償として、日本は後発の帝国主義国家として膨張をつづけ、韓国(朝鮮)、台湾、満州などを植民地化していった。とりわけ『それから』『門』の背後にある明治四三年(二九一〇)の韓国併合は、新渡戸稲造が一高の入学式の演説で

「今や我が国はヨーロッパの諸国よりも大国となつた」と述べ<sup>5</sup>、『日本及日本人』の論説が「日本帝国は、台湾と樺太一半と朝鮮を合併して拡大を事実にし、強国たるが上に、更に大国として世界に列するに及べる」(『拡大せる日本帝国の今後』『日本乃日本人』一九一〇・九)と豪語したように、日本の帝国主義的欲望の達成を印す出来事であつた。そして『行人』の主人公が近代日本の露わな寓意であるならば、この作品全体を貫流している一郎の、周囲を侮蔑するような居丈高さは、何よりも「ヨーロッパの諸国よりも大国となつた」日本の、傲岸な眼差しの形象化にほかならないといえよう。

もちろん漱石はそうした傲慢さを肯定して描いているわけではない。一郎が一方では神経衰弱に悩まされ、日々の生活を少しも楽しむことができないのは、こうした日本の到達した状況に対するアイロニー以外ではない。このアイロニーを端的に表象しているものが、一郎たちが和歌の浦で乗るエレベーターである。二郎の在阪中に、一郎は妻のお直と母を伴つて和歌の浦に旅し、そこに設置されたエレベーターに、合流した二郎と一緒に乗っている。この作品の前半が関西で展開していく理由の一半は、彼らをこのエレベーターに乗せることにあるといつてもよい。これは明治四三年に和歌の浦の旅館望海楼が客寄せのために作った、三〇メートルの高さをもつ日本最初の鉄骨製エレベーターであり、漱石自身も『現代日本の開化』の講演に和歌山を訪れた際に利用している<sup>6</sup>。このエレベーターの隣には「東洋第一エレヴェーターと云ふ看板」(『兄』十六)がかかり、「地面から岩山の頂まで物数寄な人間を引き上げる仕掛」(同)が一郎たちの注意を惹きつけ、二人で試乗することになつたの

である。

二人は浴衣掛で宿を出ると、すぐ昇降機へ乗った。箱は一間四方位のもので、中に五六人這入る戸を閉めて、すぐ引き上げられた。兄と自分は顔さへ出す事の出来ない鉄の棒の間から外を見た。さうして非常に鬱陶しい感じを起した。

「牢屋みたいだな」と兄が低い声で私語いた。

「左右ですね」と自分が答へた。

「人間も此通りだ」

兄は時々斯んな哲学者めいた事をいふ癖があつた。自分は只「左右ですな」と答へた丈であつた。けれども兄の言葉は単に其輪廓位しか自分には呑み込めなかつた。

(「兄」十六)

ここでエレベーターに仮託して語られている、「東洋第一」であり、同時に人間を閉じ込める「牢屋みたい」な空間が、韓国併合後の〈日本〉を指していることはいままでもない。開国以来休むことなく「殖産興業」と「富国強兵」を推し進めた結果、日本は「東洋第一」の〈強国〉となるとともに、そこで暮らす人間を抑圧する「牢屋みたい」な空間に変じることになった。そして一郎はこの空間のなかの住人であると同時に、それ自体の寓意的存在であるために、その両面性を象徴する設備に「一寸あの昇降器へ乗つてみようぢやないか」(「兄」十六)と感応し、その結果「人間も此通りだ」という否定的な同一化をおこなわざるをえないのである。

### 3 〈半島〉の空間性

このエレベーターの挿話にも示されているように、『行人』の軸をなしているのは「東洋第一」の〈強国〉に成り上がった日本の帝国主義的な傲慢さを表象する、主人公一郎の自我意識の空転だが、前半で彼が家族とともに赴くのが「和歌山」であり、終盤のHさんの報告のなかで、一郎が彼と旅をするのが「伊豆」方面であるという設定は、この作品の基調と密かな連繫を示している。興味深いのは、一郎の意識がとりわけ傲慢な様相を呈するのが、この二つの旅先においてであるということだ。和歌山の浦で一郎は妻のお直の心を試すために、彼女を二郎とともに和歌山に赴かせ、そこで台風に遭遇することによって彼らは同宿することになる。もちろん二人の間には何事も生起しないが、この奇怪な実験を一郎におこなわせるには、「和歌山」の空間性が作用していると見ることができる。またHさんと赴いた伊豆の地で、一郎は先に挙げたような、地上の事物を自己が所有し、自身を神に擬するかのような宣言を繰り返す。こうした空疎な発話を彼にさせているのも、その旅先が「伊豆」であつたからだと考えられるのである。

もつとも和歌山や伊豆の地域性自体が、一郎の行動や発話にエキセントリックな彩りを付与しているわけではない。この二つの空間を結びつけているものは、〈半島〉という地理的属性である。すなわち一郎は「紀伊半島」と「伊豆半島」に赴くのであり、この二つの半島が、日本人の重大な関心事でありつづけるもう一つの半島、つまり「朝鮮半島」という空間を召喚することになるのである。実際この二つの半島は形状が朝鮮半島

にある程度近似しており、また併合後の朝鮮が単に「半島」と称されるのはありふれた表現となる。そのため一郎をこの二つの半島に赴かせることが、彼—近代日本—と〈朝鮮〉との関わりを擬似的に浮び上がらせることになるのである。終盤に語られる伊豆への旅においては、それがより明瞭な形で表象されている。ここで一郎は「神は自己だ」「僕は絶対だ」（ともに「塵勞」四十四）といった科白を吐き、その前には山の上から眼に入る光景を指して「あれ等も悉く僕の所有だ」（同三六）という宣言をおこなうのだったが、こうした言葉は東京にいる一郎の口から出ることはなかった。それらは決して、単に旅先で友人と二人だけにいるという状況が促したのではなく、やはり彼が赴いた先が、こうした傲慢な眼差しを誘発する空間だったからにほかならない。すなわち一郎とHさんが旅をしている「伊豆半島」が、「朝鮮半島」を擬似的に縮小した空間であるために、そこでの眼差しが〈朝鮮〉への意識を模倣する形で発動してしまっているのである。

そう考えれば、一郎の言説は必ずしも奇矯なものではないことが分かる。つまり朝鮮が日本によつて植民地化された空間であるなら、〈宗主国〉である日本を象る一郎が、そのすべてが「悉く僕の所有だ」と言うことは自然だからだ。そしてこうした宗主国的な傲慢さを一郎に露わにさせる条件を、同伴者であるHさん自身が担っていることも見逃せない。この旅で一郎は文字通り傍若無人の発言を重ねていくが、この籠たがをはずしたような言動を一郎におこなわせているのは、彼が〈半島〉にいてという地理的条件に加えて、Hさん自身が植民地的な輪郭をほらんだ人間だからだと考えられる。すなわちここでHさんはもう一

つの植民地的空間としての〈中国〉を表象する存在として現われているのである。それは語り手の二郎がHさんに初めて会った時の印象に明示されている。

丸い顔を丸い五分刈の頭を有つた彼は、支那人のやうにくく肥つてゐた。話振はなしぶりも支那人が慣れない日本語を操つる時のやうに、鈍つとかつた。さうして口を開くたびに、肉の多い頬が動くので、始終にくくしてゐるやうに見えた。

（傍点引用者「塵勞」十四）

ここで二度も繰り返される、「支那人」の直喩は、Hさんをへ中国の換喩として位置づけることになる。一郎と同じ学者であり、「記憶の好い」（「塵勞」十五）頭脳をもつた人物の「話振はなしぶり」が「支那人が慣れない日本語を操つる時のやうに、鈍つとかつた」と形容するのは不自然な取り合わせのやうにも映るが、それは彼に付与された地理的な文脈を前景化するため以外ではない。つまりHさんの報告を見る限り、伊豆の旅における一郎の言動は、決して同僚に対する敬意を払いつつなされたものとはいえず、〈主〉としての一郎の発言の恣意性に〈従〉としてのHさんが追隨している側面が強いのである。もちろんそれは神経質な一郎と対比的なHさんの「鷹揚」「塵勞」二十七な性格にもよっているが、この「鷹揚」さも、明治三八、九年の「断片」に「支那人は呑気の極鷹揚なるなり」とあるやうに、漱石のなかでは〈中国〉に結びつく属性にほかならない。そしてこの性格の作用もあつて、旅のなかで交わされる議論の話題はほぼつねに一郎から出され、その進行においても一郎が主導権を握ってい



る。一郎が自己の〈絶対性〉を主張するくだりにおいても、Hさんはこの明言の奇矯さを指摘するというよりも、むしろ一郎の言葉を受容的に反復している。

「神は自己だ」と兄さんが云ひます。兄さんが斯う強い断案を下す調子を、知らない人が蔭で聞いてみると、少し変だと思ふかも知れません。兄さんは変だと思はれても仕方のないやうな激した云ひ方をします。

「ぢや自分が絶対だと主張すると同じ事ぢやないか」と私が非難します。兄さんは動きません。「僕は絶対だ」と云ひます。

〔塵勞〕四十四

重要なのは、人が「少し変だと思ふ」やうな発言を一郎がここですることに、いささかも躊躇していないということであり、このやり取りの後、一郎の言動がさらに常軌を逸していったことがHさんの報告として記されている。二郎に対しても見せないやうな荒々しい言動に一郎がのめり込んでいくのは、〈半島〉の空間性と、Hさんがはらむ〈中国〉としての時局的な劣位性が相乗して彼に作用しているからだといえよう。

そして伊豆の旅における一郎の振舞いが、同じ〈半島〉への旅であった和歌山での出来事にも、遡及的に当てはめられることは明らかである。ここで一郎が、二郎とお直に同宿させるといふ計画を思いついて実行させるのは、やはり周囲を優越する意識が彼の内で強く発動していたからだと考えられる。一郎はお直が二郎に愛情を抱いていることを疑っており、その内心を

探らせるために、二郎と共に旅をさせようとするが、それはいかえればお直が自分に帰属する度合いを、二郎を介して確認しようとする試みである。こうした実験は、二人を東京からどこかへ旅行させることによつても実現しようが、それを和歌の浦の旅先で思いつく一郎の内側には、お直の〈所有者〉としての意識があらためて喚起されていたからにほかならない。

男性主人公と彼が志向する対象である女性との間に別の男性が介在するという三角関係の構図は、いうまでもなく漱石の作品世界に繰り返し姿を見せるものであり、『行人』もこれらの作品、とりわけ『それから』『門』における構図を継承している。これまで見てきたやうに、この二つの作品では、主人公が得ることになる女性は、日本の帝国主義的欲望の対象としての韓国（朝鮮）の寓意であり、ライバルとなる男性は、それに対する抵抗者としての韓国民衆を象っていた。この寓意的な照応もこの作品に引き継がれており、これまで見た一郎の周囲を睥睨する眼差しが、日本の東アジア諸国に対する優越意識を象っていることはいうまでもない。『行人』が『それから』『門』と明瞭な差異をなすのは、『それから』の平岡や『門』の安井が、直接間接に主人公に脅威を与える存在であったのに対して、彼らに相当する位置にいる『行人』の二郎が、一郎を脅かす度合いがきわめて希薄なことだ。第一に二郎は一郎の〈弟〉であるといふ近しさのなかにいる人物であり、お直も彼から奪い取られた女性ではない。むしろここでは一郎は、自身を捉えている不定形の焦燥に形を与えるべく、あえて方向性の明瞭な不安を仮構しているようにすら見えるが、その前提となつているのが、一郎の身に及んでくる脅威の不在なのである。



一郎を脅かしうる存在でありながら、弟としての従属的な位置にとどまりつづける二郎に端的に仮託される、周囲の人物の一郎に対する微力さは、明らかに併合後の日本と朝鮮との関係と照応をなしている。『それから』の背後には明治三〇年代後半から四〇年代前半にかけて頻発した義兵の蹶起があり、『門』の起点には、話題として言及されるように、明治四二年一〇月に起きた、安重根による伊藤博文暗殺事件が横たわっている。漱石の作品世界で主人公に脅威を及ぼす存在として現われる男性は、韓国を植民地化しようとする日本に対するこうした抵抗の姿勢の形象化にほかならなかった。安重根の影を宿した『門』の安井が大陸から日本に帰還するという情報だけで、宗助が恐慌をきたしてしまうように、併合前の韓国は日本人にとって得体の知れない脅威の在り処として受け取られる空間であった。たとえば伊藤博文の暗殺直後の『東京朝日新聞』には、「恐ろしい朝鮮」と題された紀行文（筆者は玄耳）が連載されており、その第一回（一九〇九・一・一五）には、韓国の統治に毎年「三千万円からの汗水」を注いでいるにもかかわらず、「まだく此末どれ丈厄介が掛つてどれ丈金と人とを費さねばならぬやら、思へば日本に取つて此程恐ろしい国はあるまい」という感慨が冒頭に記されている。

こうした「恐ろしい朝鮮」のイメージは征韓論の時代から存在したが、とりわけ伊藤暗殺後は現実に反日運動が各地で生起したこともあって、日本人の間であらためて強化されることになった。渡韓を企図する者に向けて書かれた文章でも「統監政治が布かれて、既に前後五年に及んだ今、猶日人の韓国地単独旅行は至極危険で、護衛巡査が付かねばならぬと云ふ情

ない有様にある」（直継義太郎「渡韓せんとする者は如斯き用意と覚悟とを要す」『実業之世界』一九〇九・一二）<sup>7</sup>という警告がされたりしている。そこには文字通り日本を脅かす隣国としての韓国の姿が浮び上がっているが、こうした〈恐ろしき〉は「朝鮮」が正式の呼称となった併合後には次第に低減していく。それは反日運動に対する封じ込めが徹底されたことに加えて、日本からの移住者が急増し、朝鮮が日本人の生活圏としての比重を高めていったからである。中根隆行の『朝鮮〉表象の文化誌』（新曜社、二〇〇四）によれば、朝鮮における日本人居住者は、明治三九年（一九〇六）には八万三千人余であったのが、併合が成立した明治四三年（一九一〇）には一七万一千人余へと増加している。また漱石の『彼岸過迄』にも言及があるように、不況が深刻化する国内に見切りをつけて、朝鮮に職を得ようとする者も珍しくなかった。こうした傾向に対して、朝鮮が「意外に秩序立ち意外に取締の嚴重にして一攫千金を夢みる能はざること、意外に黄金の落ちて居らざること、就職口の少なきこと」（旭邦「客に朝鮮の近事を語る」『朝鮮』一九一・一〇）<sup>8</sup>が実情であるという、現地からの警告も寄せられていた。こうした趨勢のなかで、朝鮮のイメージは「恐ろしい」国とは別個のものに変容していく。第一に政策的にも日本は隣接する朝鮮を「同化」する方向性を取り、日本人の価値観をいかに朝鮮人に浸透させるかという議論が重ねられることになった。その際前提とされるのは、地理的な近しさに伴う人種的な類似性である。たとえば大隈重信は併合直後の明治四三年九月に、「日韓両国は太古より既に一体となるべき関係を有して」おり、「骨相からいふと日本人と朝鮮人は能く似て居る」といっ

た共通性をもつ以上、「朝鮮人も同化されて日本人となるを得べしと信ずるのである」と明言していた（「朝鮮人には如斯して日本魂を吹込むべし」『実業之日本』一九一〇・九）<sup>9</sup>。法学者の浮田和民も「日韓人民は古来同種同文の一民族にして親密なる関係を有し、民族史上より観察すれば日韓同化の容易なる可きは固より疑を容れざる所なり」（傍点原文、「韓国併合の効果如何」『太陽』一九一〇・一〇）と述べるように、地理的、人種的な近似性を根拠として、訓育によつて朝鮮人を日本人に同化させようという前提が統治の基本に置かれることになった。『行人』の連載が開始された大正元年（一九一二）には「本国人と、鮮人の関係は、仲の良い夫婦、仲の良い兄弟の同棲の如き状態でなくてはならぬ。（中略）即ち日本人は鮮人を見ること愛する弟の如く、鮮人は日本人を見ること敬愛する兄に對する如く成ればよいのである」（傍点引用者、小宮三保松「大正の新時代を迎ふるの感想」『朝鮮及滿州』一九一二・二）<sup>10</sup>といった感想が、朝鮮統治の任にあつた人間によつて提示されているのである。

#### 4 被抑圧者のしたたかさ

日本と韓国を「夫婦」に見立てる視点は、併合前後にもあつた一般的なものであり、『それから』『門』の主人公が、友人に帰属していた女性を奪い取ろうとする展開が、それを下敷きにしていることはすでに眺めたとおりである<sup>11</sup>。逆にいえば、少なくとも〈夫と妻〉の異質性が二つの国の間に想定されていたということでもあるが、併合後朝鮮が〈日本〉となることに

よつて、血のつながつた「兄弟」として両者を連繫させようとする着想が、とくに朝鮮の統治に関わる者によつて出されるようになる。しかし日本と朝鮮の間に想定される「兄弟」的なつながりを前提として「同化」を推し進めようとすることは、逆に〈日本人〉ではありえない朝鮮人の異質さを浮び上がらせることになる。この時期に多く書かれた朝鮮渡航者の見聞記、体験記を見ても、一様に記されているのは、内地人と比べて著しい衛生の觀念の欠如であり、無愛想としか思えない对人的な態度であり、庶民における労働意欲の希薄さである。最後の点については、それが長年にわたる官吏や兩班による搾取の結果であるという洞察を多くの筆者がおこなっているが、「不潔」さと「無愛想」さも、文化的な慣習の差異に帰着されるものであり、それ自体が必ずしも朝鮮人の劣位性を物語っているわけではない。しかし日本人の眼に映つたこうした文化、慣習の差異が、日本人の「兄」としての意識を喚起する契機となつたであろうことは容易に察せられる。

こうした日本人の併合後の朝鮮に対する認識は『行人』に明瞭に織り込まれている。興味深いのは、「同化」を建前とすることによつてかえつて強く前景化されてくる朝鮮の他者性が、もつぱらお直の形象に託されていることだ。すなわちここでも二郎とお直はともに〈朝鮮〉の表象だが、二郎が併合によつて日本の「弟」となり、日本への脅威の度合いも低減させていった朝鮮の政治的な位相を表していたとすれば、お直はその趨勢のなかで、逆に日本への他者性を開示し始めた生活者としての朝鮮を象っている。先に挙げた、日本人の眼に映つた生活者としての朝鮮人の輪郭は、はつきりお直に託されてい

る。たとえば「愛嬌に乏しいのは朝鮮婦人の通弊」（愚堂「余の初めて見たる朝鮮」『朝鮮』一九一・三）<sup>12</sup>といった記述が見られるのと符合するように、お直も「持つて生れた天然の愛嬌のない」（「兄」十四）女性として語られている。またお直は自分を「魂の抜殻」（「兄」三十一）と表現し、「私が冷淡に見えるのは、全く私が腑抜の所為だつて」（「兄」三十二）と二郎に語っているが、朝鮮の庶民が官吏や両班の搾取によつて活力と自律性を欠き、表情の乏しさもその反映として捉える観察は多くなされている。「朝鮮人は由来無事を楽む民なり、事無れ主義の民なり」（旭邦「併合一週年の朝鮮」『朝鮮』一九一・九）<sup>13</sup>、あるいは「朝鮮人は敵愾心少く反抗力少き割合には、又陰柔と云ふ方で中々心服と云ふことの少くない性質を持つて居る」（小宮三保松「併合の目的は同化に在り同化せんとせば先ず彼我親善融和せざるべからず」『朝鮮』一九一・九）<sup>14</sup>と記される朝鮮民衆の印象は、「腑抜」で「冷淡」であるという、お直の自己規定と重なる部分が多い。

とくに最後に挙げた記事に述べられている朝鮮人の二面的な性格は、ほとんどお直のそれとしても読み替えられる。お直自身が「一度打つても落付いてゐる。二度打つても落付いてゐる。三度目には抵抗するだらうと思つたが、矢つ張り逆らはない」（「塵勞」三十七）という「敵愾心少く反抗力少き」態度を示すにもかかわらず、「中々心服と云ふことの少くない性質」をうかがわせて、その内心を一郎に忖度させつづけているのである。「彼等の心底何の活火が在るかは容易に知るべからざれども、亦容易に心服せしむべからざるものあるは疑ひない」（筆者不詳「朝鮮に於ける感想」『新人』一九一・八）<sup>15</sup>といった声も出されているように、併合後の日本と朝鮮の関係に見出される、「同

化」しうる相手として朝鮮人を見なそうとすることが、かえつてその内面を不可視のものとして浮上させるアイロニーが、一郎とお直の関係に託される形で『行人』の主題としての位置を占めているということが出来る。

この表出の寓意性によつて、1節で挙げた、一郎が抱えている一見異質な第一と第三の問題性の連関も理解しうる。一郎が「兄・二十」の章で二郎に語る、「おれが霊も魂も所謂スピリットも攫まない女と結婚してゐることだけは慥だ」という言葉が、併合後の日本と朝鮮の関係を含意していることはこれまでの考察によつて明らかだが、「支配する者」が「支配される者」の「スピリット」を把握しようとするのは、日本の朝鮮に対する統治の性格を示唆してもいる。つまり帝国主義的な侵攻において、宗主国が植民地の人間の「心底」を掴もうとするのは一般的な傾向ではないからだ。通例〈主人―奴隷〉の関係において重要なのは、奴隷が主人に全面的な恭順の姿勢を示し、求められた労働を十分にこなすことであり、その「心」のあり方は本質的な問題とはならない。それは古代のアテネや一九世紀のアメリカの状況を見るまでもないが、植民地支配においても、たとえばイギリス人が直接統治時代にインド人に対しておこなつた振舞いは、ヒンズー教をはじめとするインド人の価値観を否定し、彼等を「野蛮人」と見なして、みづからカーストの最上位を占めようとするものであつた。統治者としてのイギリス人に、人種、宗教を異にするインド人の「心」を把握しようとする志向は皆無であつた<sup>16</sup>。

もちろん日本による朝鮮の植民地支配が肯定されるべきものではないが、少なくともこうしたイギリス人のインド統治と



比べれば、朝鮮人の価値観を日本人のそれに歩み寄せようとする試みがなされていたことは否定できない。近代日本の形象化である一郎が、第三の問題性として抱える、現象世界を「所有」しようとする欲求と、第一の問題性である、妻のお直の「心」を掴み取ろうとする志向が、彼の内で連結しうるのはそれを映し取っている。日本の統治がこうした方向性を取っているからこそ、そこに「心服」し切らない朝鮮人の心性が前景化されてくるのである。

それはいい換えれば日本の統治下にあつて、朝鮮人が「日本人」になり切らないしたたかさを保持しつづけたということである。同じ植民地であつた台湾と比べても、そうした朝鮮人の民族意識の強さから「台湾よりも大に、且つ台湾よりも治めがたき朝鮮」（『中央公論』「社論」一九一・五）という印象を日本人に与えがちであつた。見逃せないのは、こうした印象を反映するように『行人』のお直が、一郎に表向き恭順の姿勢を示しながらも、彼に「心服」し切らない内心を漂わせ、また現実到自己の連続性となるものを外的に確保したたかさをもつ人物として描出されていることだ。それは具体的には、彼女に芳江という子供がいることによつて示されている。芳江は一郎とお直の間にできた子供であるにもかかわらず、妹のお直が「芳江さんは御母さん子ね」（『帰つてから』三）と評するように、明らかに一郎よりもお直に帰属する存在として位置づけられている。このお直の科白の直前にも、「母の血を受けて人並よりも蒼白い頬をした少女は、馴れ易からざる彼女の母の後を、奇蹟の如く追つて歩いた。それを嫂は日本一の誇として、宅中の誰彼に見せびらかした」（傍点引用者、「帰つてから」三）という記

述がされており、芳江が一郎ではなくお直の「血を受け」ていることが明示されているのである。

もちろんこの芳江の位置づけは、お直が一郎以外の男性と姦通したことをほのめかすためではない。『門』においては御米が流産、死産を繰り返して、子供をもうけることができないでいたが、それは易者に「人に濟まないことをした」（十三）報いであると告げられるように、韓国の国土を民衆から奪い取る日本の帝国主義的侵攻に対する、漱石の批判的な眼差しの寓意化として眺められた。お直が御米の後身であるなら、彼女が子供をもうけ、それを「誇」として「見せびらかす」というのは一見理屈に合わないようにも見える。けれどもむしろそこに日本の帝国主義的な進展を模しつつ、そこに状況への批判と未来への視点を織り込もうとする、漱石独特の造形が現われている。つまり『それから』の三千代や『門』の御米が、帝国主義的欲望の対象としての「領土」を形象化していたのに対して、『行人』のお直は、すでにその欲望が達成された後に、より身近に生きる「人間」となった朝鮮を表象しているからだ。三千代や御米が自他の「死」をはらんだ存在としての性格をもっていたのに対し、お直が恭順さのなかでしたたかさを漂わせた存在として描出されているのはそのためである。娘の芳江は、「母の血を受けて」と記されているように、被抑圧者の無化され切らない生命の連続性の証しにほかならない。そこに朝鮮が植民地化されながらも、途切れることなくその「血」がしぶとく後世に伝えられていくという、漱石のヴィジョンを見ることができるのである。ちなみに芳江の「蒼白い頬」と形容される顔色の悪さは、朝鮮の学校への視察者が「同校の生徒は顔色

甚だ悪しく」(石田新太郎「同化策より見たる台湾人と朝鮮人」『朝鮮』一九二・九)<sup>17</sup>と記しているように、栄養状態の悪さから朝鮮の子供たちに一般的に見られる特徴でもあった。

## 5 傲慢と孤立

総じて『行人』においては、従属的な位置にあった者が、その従属性を脱して自立していくという経緯がアナロジーとして繰り返される。後半二郎が家を出て下宿を始めるのはその端的な例であったが、展開の冒頭で大阪に赴いた二郎が訪問する岡田も、もともとは「自分の家の食客」(「友達」二)であり、「勝手口に近い書生部屋で、勉強もし昼寝もし、時には焼芋なども食」(同二)つていた。また彼等の家から嫁いでいく「お貞さん」にしても、「自分の家の厄介もの」(「友達」七)として女中の人物であった。語り手の二郎自身を含めて、こうした従属的であった人物たちがそれなりの自律性を獲得していくという変容がちりばめられることよって、お直自身の一郎に対する非従属性が暗示されることになる。これは「あの女」や精神病の娘、盲目の女といった女性たちの輪郭が、一郎の抱えている内的な問題を暗喩していたのと対称をなす構図である。

こうしたアナロジーのなかで、一郎が懷疑するように二郎とお直の間に、ある種の親密さが想定されるのは当然であるといえよう。これまで見てきたように、寓意的な次元においても、二郎とお直はともに〈朝鮮〉の表象である以上、彼らは〈一体〉であつてもおかしくない者同士である。一郎は二郎とお直

の親密さの場面を直接目撃したわけではないが、二人の間に親密な空気が流れていることは事実であり、敏感な一郎がそれを性的な地平に置き直していた蓋然性は十分想定しうる。その点について藤沢るりは、お直の結った髪型に対して二郎が「兄さんの御好みなんですか、其でこゝ頭は」(「兄」八)とからかい、それに対してお直が「知らないわ」(同八)と返事をする関係が、一郎とお直の間にはありえず、したがって一郎の「直は御前に惚れてるんぢやないか」(「兄」十八)という懐疑が、決して「突然」(同十八)のものではなかったことを指摘している。藤沢はこのやり取りを、二人の「相性の良さ」の現われとして眺め、彼らの間に男女の愛が介在している証しとは受け取つてはいない<sup>18</sup>が、二人のやり取りをたびたび耳にしているであろう一郎が、そうした憶測をおこなつたとしても不思議ではない。

もちろんお直とのやり取りにおける二郎の発話に滲出している親しさ自体が、彼女への二郎の好意を傍証していると見なしうる。興味深いのは、二郎がおそらくお直に好意を抱いているにもかかわらず、彼自身はそれに対してほとんど無自覚であり、一郎をはじめとする周囲の人間の反応によつてそれが浮上してくるという構造である。「直は御前に惚れてるんぢやないか」<sup>19</sup>と一郎に唐突に尋ねられた際にも、二郎はそれをありえない仮定として斥けながら、つづけて「だつて御前の顔は赤いぢやないか」(「兄」十九)と一郎に切り返されると、「実際其時の自分の顔は赤かつたかも知れない」(同十九)というとまどいのなかに投げ込まれてしまう。また中盤で二郎が妹のお重の結婚を話題にした際も、お重は「あなたこそ早く貴方の好きなわえ嫂さん見た様な方をお貰ひなすつたら好いぢやありませんか」

（「帰つてから」九）と反撥し、二郎を不機嫌にするのである。兄や妹にこうした発言をさせてしまうのは、やはりその客観的な等価物といえるものを、彼らが日々の二郎とお直の関係から受け取っているからにほかならない。にもかかわらずそうした好意や親密さの表現に対して二郎はほとんど無自覚なのである。先に挙げたお直の髪型をめぐる科白にしても、おそらく二郎自身は単に日常的な儀礼として口にしてはいるつもりであるに違いない。

こうした、自己の関心の傾斜に対して無自覚でありながら、それを外在化させてしまう人物の振舞いは、漱石の作品にこれまで表象されている。『門』の宗助が、歯医者待合室にあつた『成効』（『成功』）という雑誌の表題と内容に対して距離を感じながら、結果的にそれに動かされる形で、論語を繙くという行動をおこなっていたのは、その一例である。『それから』においても、労働を否定する代助の内にはむしろ労働への志向が潜在しており、そのため平岡との議論でも発言に矛盾をきたして論破されてしまうのだつた。この意識の表層から乖離した他者的な情動は、彼らが社会に流通している価値観を浸透させながら、自己意識を発動させるといふ、漱石独特のゲシュタルト的な意識観のなかを生きることによつてもたらされている。『文学論』（一九〇七）の前提となつたと推される「ノート」に「此 focal idea を F にて示せば、 $F \parallel n \cdot f$  ナリ  $f$  ハ一己〔個〕人の focal idea を云フ」と記され、それにつづけて「仮令へバ日清戦争ノトキノ日本人全体ノ意識ノ focus は此戦争ニアリ故ニ当時尤モ日本人全体ノ意識ノ focus ハ此戦争ニアリ」といふ例が挙げられている<sup>20</sup>ように、漱石の内には個的な意識の集

合体が社会に流通する観念の普遍的な地平を形づくり、個人の意識活動はそれを取り込みつつ発動するという着想がある。そのため彼らの自己意識の統御が曖昧になつた地点では、しばしばその意識の方向性に逆行する傾斜が浮上してきてしまうのである。

『行人』ではこの乖離が、人間の情動の他者性という主題を示唆しながら、同時に作品のはらむ時代的な寓意性を補強する機能を果たしている。つまり二郎とお直がともに〈朝鮮〉の表象であるならば、二郎がお直に対してほとんど無意識に示す親密さとは、日本の統治に逆行する朝鮮民衆の〈祖国〉への愛着を物語るものとなるからだ。そして二郎の受容的な態度に感じられるように、お直の二郎への接近も否定しえない傾斜として存在している。もともとお直が「妾のやうな魂の抜殻はさぞ兄さんには御気に入らないでせう」（兄「三十一」という認識をもつて）いる以上、親しい言葉をかけてくれる相手である二郎に好意をもつのは自然である。二郎が家を出て下宿を始めた際にも、お直は彼の下宿を一人で訪れ、火鉢を挟んで「顔と顔の距離があまり近過ぎる位の位地」（塵勞「四」）で二郎に向き合つたりしている。

この表面的な恭順を示しながら、心性としての離反を〈主〉としての人物に感じ取らせているお直と二郎は、統治しつつも「心服」しえない頑強さを感じ取らせていた半島の朝鮮民衆と明らかな照応をなしている。一郎が「己は自分の子供を綾成す事が出来ないばかりぢやない。自分の父や母ですら綾成す技巧を持つてゐない。それどころか肝心のわが妻さへ何うしたら綾成せるか未だに分別が付かないんだ」（「帰つてから」五）とい



う感慨を覚えているように、日本も宗主国として朝鮮を統治し、その民衆を「同化」することに力を入れながら、彼らを「綾成す」——「心服」させることの困難さを受け取りつつけていた。そして一郎の不安や焦燥が半ばはみずからの傲慢さが招いたものであるように、日本の統治者が朝鮮民衆を「同化」しきれない隔靴搔痒の思いを抱くのも、併合の際に大隈重信が掲げたように、言語、慣習をはじめとして朝鮮民衆に「日本魂を吹込む」という、自国の文化の押しつけを建前としていたからにはかならない。

もつともこうした照応を想定しても、一郎の傲慢な自我意識の空転は過剰なものとして映らざるをえない。Hさんの報告に語られるように、一郎は「絶対」の境地を志向しつつ、「絶対」でありえない個的な人間の枠内で呻吟しつづけるが、この狂気に近接していくような苦悩を、日本が朝鮮統治によって喚起されてきたわけではない。そうした状況を踏まえれば、一郎の自我意識を過剰に空転させ、むしろ「Einsamkeit, du meine Heimat Einsamkeit! (孤独なるものよ、汝はわが住居なり)」（「塵勞」三十六）という、ニーチェの『ツアラトウストラ』の1節<sup>21</sup>を引用してその孤独を訴えさせている時代的な文脈は、むしろ日本と朝鮮の関係の外側に求められる。すなわち朝鮮と台湾を領土とすることによって、日本が「東洋第一」の帝国に成り上がったにもかかわらず、そこに安住しきれない国際的な状況が日本を取り巻いていたのである。

それはもつばら、対西洋の關係に起因するものであり、日露戦争後日本が帝国主義国として、半島と大陸における利権の拡張に邁進することによって、西洋諸国との緊張關係を高めてい

た状況があることを念頭に置く必要がある。日露戦争の仲裁役となったアメリカは、戦後日本の軍事力を脅威とすることで黄禍論を生じさせ、在米邦人の排斥がおこなわれるなど、一転して日本に対立的な国としての相貌を帯び始める。一方イギリスは日英同盟を継続させていたものの、日露戦争後はドイツのヨーロッパにおける進出を阻止するために、他の列強諸国との連携を強化する方向を取り、とくにアメリカへの接近が図られた結果、日本に対して距離を置こうとする流れが次第に明確になっていった。その背景には、日本が戦後ロシアとの間に二度にわたる協商条約を結び、連帯關係を強めていった事情があるが、イギリスはロシアとともに日本の韓国併合に同意したものの、日本のこうした拡張に強い警戒心を抱くようになり、日本に対する世論も悪化していく。そして明治四四年（一九一〇）の日英同盟改訂の際には、将来日米が戦争關係に入った時に、イギリスが日本に加担しない旨の但し書きが加えられ、それ以降に顕在化していく日本対英米の対立の端緒が開かれることになったのである。

一方明治四三年（一九一〇）にロシアとの間に結ばれた第二次日露協商は、満州における両国の勢力範囲とそこでの活動を明確にするものであったが、国民感情としては、三国干渉から日露戦争に至るまで、日本人の敵対的な感情を吸収する対象であったこの国を親密な相手として捉えることは難しかった。有馬学が紹介するように、一九一七年にロシア革命が勃発した際には、この革命が「恐るべき、忌むべき、憎むべき呪詛」である国の脅威を「日本の周囲から一掃する」だろうという声が上がったのである<sup>22</sup>。それはロシアがそれだけ日本に対する抑圧

の在り処として見なされていたことを物語っている。満州への旅を記した漱石の日記を見ても、ロシア人に対して「露助」という侮蔑的な呼称が何度も用いられ、こうした感情が漱石の内にも浸透していたことをうかがわせている。

そして後発の帝国主義国として欧米列強に伍し、そのなかで自己を主張しようとしながら、それが裏目に出る形で孤立した状況に追いやられていくという経緯が端的に現われることになったのが、『行人』連載の前年である明治四四年（一九一〇）に起きた辛亥革命である。この時も列強諸国は革命の帰趨自体よりも、それを契機として自国の利権を確保しようとする行動を展開したが、清の立憲君主制に固執して革命を抑圧しようとする日本は、自国の不利益を招く事態を回避するべく共和制を成立させようとするイギリスと対立することになった。そして結局日本はイギリスの姿勢に同調せざるをえなくなり、「日本の態度は非干渉に立ち帰りて、一日も早く講和成立し、統一せる政府の設立を希望する外他意なし」（『時事新報』一九一〇・一二・二六）という事態に立ち至ったのである。

辛亥革命時における日本の振舞いも、清の旧体制を尊重したゆえというよりも、革命による新体制の成立が、自国のそれまでの権益を損ねることを恐れてのものであったことはいまでもない。しかし〈強国〉としての自覚からみずからイニシアティブを取ろうとする列強への働きかけはことごとく裏切られた。袁世凱が大統領に就任した新政府に対して、列強が保持していた権益を認めさせようとする日本の提案に対しても、ロシア以外の国の賛同は得られず、孤立を深めるに終わった。アジアの国際情勢に対して強い関心をもつ漱石は、日記でもこの

出来事に言及している。明治四四年二月五日の項には先月死んだ三女のひな子や自身の病勢と比較しながら、「新聞を見ると官軍と革命軍の間に三日間の休戦が成立して其間に講和条約をきめるのださうである。彼等から見ればひな子の死んだ事などは何でもあるまい、自分の肛門も勘定には這入るまい」という記述が見られる。前年の大逆事件については何の言及も残していないことと比べれば、漱石の関心の在り処が奈辺にあつたかが示唆されているといえよう。『行人』の一郎が自己の支配者的な優越性に固執しつつ、それに見合う様相を示さない周囲との乖離のなかで孤独を深めていくのも、同時代の国際社会における日本の孤立に対する眼差しなしには、生まれえなかつたに違いないのである。

## 註

(1) その点で生方智子が、精神病の「其娘さん」が一郎の「メタファー」として存在することを指摘している（『歌私的里者のディスクール——『行人』の〈語り〉と〈構成〉』『漱石研究』15、二〇〇二・一一）のは妥当である。しかしこの「メタファー」性はむしろ、ここでちりばめられる病んだ女たちをめぐる挿話群全体によって担われている。

(2) 引用の後半部は初出では「人の心を確実に握つてゐる方が、遙かに幸福なのであつた」となっていたのが、単行本以降引用の形となっている。『漱石全集』（第八巻、一九九四）の表記は初出に倣っているが、ここでは一般に流布している単行本の形を取った。

(3) 山崎正和『不機嫌の時代』（新潮社、一九七六）。山崎は一郎の意識が「十

分に感じるべき瞬間の手前で立ちどまり、同時にその向かう側に突き抜けて」おり、この「二重の空白」が彼を「不機嫌」にしているのだと述べている。これは的確な分析だが、ここで述べているように、一郎を「不機嫌」にしているのは時間意識の問題だけでなく、半ば以上は対象を空間的に支配、所有することの困難さに関わる問題である。

- (4) 三浦雅士「文学と恋愛技術」(『漱石研究』15、前出)。三浦は「出生の秘密」(講談社、二〇〇五)においても、「一郎の狂気を時代の所産に見せかけようとする意図はその目的をおよそ達していない」と述べている。三浦もこの著書で、漱石が人間の個人的な問題と国家の問題を連結させる傾向をもつことを指摘している。三浦は漱石が出生時に捨子同然に扱われたという「秘密」と、西洋の「継子」として進展していった日本の開化を結びつけ、この結合が漱石文学を貫流していると考えている。漱石が自身の「出生の秘密」を国全体の状況に敷衍していたという論には、全面的には賛同しかねるが、個的な人間の存在と国家のあり方を重ね合わせる着想が漱石の表現の基底に存在することは、ここでも述べているように、紛れもない事実である。

- (5) この言葉は矢内原忠男「余の尊敬する人物」(岩波新書、一九四〇)に含まれている。なおこの箇所への言及は海野福寿「韓国併合」(岩波新書、一九九五)によった。
- (6) 『和歌山県史』(和歌山県史編纂委員会編、一九八九)、及び [www.tanken.com/elevat.html](http://www.tanken.com/elevat.html) による。

- (7) 引用は琴乗洞編「資料 雑誌にみる近代日本の朝鮮認識3」(緑陰書房、一九九九)による。本論で引用した日本人の朝鮮に対する見解は、「太陽」『中央公論』「日本及日本人」以外のものはすべて本書(1~5)によっている。

- (8) 『資料 雑誌にみる近代日本の朝鮮認識5』(緑陰書房、一九九九)よ

り引用。

- (9) 『資料 雑誌にみる近代日本の朝鮮認識4』(緑陰書房、一九九九)より引用。

- (10) 『資料 雑誌にみる近代日本の朝鮮認識5』(前出)より引用。

- (11) 拙稿「(陰画)としての〈西洋〉——『門』と帝国主義」(『東京外国語大学論集』70、二〇〇五・七)「自己を救うために——『それから』と日韓関係」(『紋説』II-10、二〇〇六・一)。

- (12) 『資料 雑誌にみる近代日本の朝鮮認識5』(前出)より引用。

- (13) 『資料 雑誌にみる近代日本の朝鮮認識5』(前出)より引用。

- (14) 『資料 雑誌にみる近代日本の朝鮮認識5』(前出)より引用。

- (15) 『資料 雑誌にみる近代日本の朝鮮認識5』(前出)より引用。

- (16) 森本達雄「インド独立史」(中公新書、一九七二)によれば、もともと東インド会社の駐在員たちは、インドの風土や慣習になじもうとする姿勢は不在であったが、一九世紀半ばにイギリスがインドを直接統治するようになる、インド人に対して「ブラック・インディアン」「木石漢」「半ゴリラ・半ニグロ」などと公然と嘲笑し、優越者意識を露骨に示すようになった。併合時の日本側にあった「朝鮮人を同胞とした以上は、之に理想の活火を与へ、前途洋々の大希望を起さしむるにある」(『朝鮮に於ける感想』前出)といった、植民地の民衆を少なくとも自国の「同胞」と見なそうとする姿勢はそこにはうかがわれない。

- (17) 『資料 雑誌にみる近代日本の朝鮮認識5』(前出)より引用。

- (18) 藤沢るり「行人」論・言葉の変容」(『国語と国文学』一九八二・一〇)↓桜楓社「漱石作品論集成」第九巻、一九九一)。

- (19) 初出では「お直は……」となっており、『漱石全集』(第八巻、前出)でもそれに倣っているが、註(2)と同じくここでは単行本以降の形で表記した。



(20) 引用の「ノート」は漱石の留学中に書き留められたものと推測される。この「一己〔個〕人の focal idea」としての「f」は『文学論』では個人の「一刻の意識に於けるF」として捉え直され、「個人的一世の一時期に於けるF」「社会進化の一時期に於けるF」と並列されている。『文学論』における「f」は観念的焦点である「F」に感覚的な色づけを与える要素として位置づけられているが、それはいかえれば個人の「focal idea」と社会の「focal idea」が〈同次元〉にあるということであり、個人の関心と社会全体の関心が地続きであることがより明瞭化されているともいえる。

(21) この一節は『ツアラトストラかく語りき』第三部の「帰郷」の節の冒頭に置かれており、その後のくだりでも反復されている。冒頭部ではこれにつづいて「われは荒き異郷にあつて荒く生きること、ひざしきにすぎた。されば、いまなんじへと帰り来たつて、涙なきをえぬ！」(竹山道雄訳、岩波文庫、一九五三)という、「孤独」を自分の〈郷里〉としてなつかしむ感慨が語られている。「絶対」者に自己を擬そうとする一郎の狷介さはツアラトストラの輪郭を想起させるが、両者の志向はむしろ対照的である。後者の目指す「超人」の境地とは、決して他者の上へ君臨し、自身に従属させることではなく、むしろ自己に本来内在する生命を完全に具現化することによって自己超克した状態を指すからだ。

(22) 有馬学『『国際化』の中の帝国日本』(『日本の近代4』中央公論新社、一九九九・五)による。引用の文は室伏高信「日本乎独逸乎」(『東方時論』一九一八・一〇)。

※夏目漱石の作品の引用は岩波書店『漱石全集』(一九九三〜九九)により、ルビは適宜省いた。

## ベルリン…〈異郷／異境〉への解体——ベンヤミンの主題による三つの変奏

山口裕之

ミューズの女神は、母たちのもとではないとしても、ひとつの過去へと下ってゆく。その過去は、作者自身「フランツ・ヘッセル」の私的な過去にとどまらぬがゆえに、いつそう呪縛的なものとなりうるのだ。彼が街のアスファルトを渡って歩いてゆくと、そこに彼の足は驚くべき共鳴を喚び起こす。舗道を上から照らすガス灯は、この二重の層をもつ地面のうえに曖昧な（二義的な）光を投げかける。孤独な散歩者の記憶術の方便としての都市、それは、散歩者の幼年時代や青春時代以上のものを、都市自身の歴史以上のものを呼び起こすのである。

巨大な記念物、戦慄すべき歴史の数々——それらは真の散歩者にとつては、一種の物乞いにほかならない。散歩者はそんな物乞いなど、よろこんで旅行者にまかせてしまう。芸術家の寓居、生誕の地、王侯の私邸などについての知識のすべてを、かれは、ただひとつの敷居を探り出す嗅覚や、ただひとつの装飾タイルの触感と引き換えにくれてやる。<sup>1</sup>

### 1 伯林 大都会交響楽

一九二〇年代には、都市ベルリンについて語るテキストが、あたかもひとつのジャンルを形成しているかのごとく、ある種の同質性をもつて存在していた。例えばジークフリート・クラウアーやヨーゼフ・ロートが新聞に掲載するために書いた、ベルリンを描く数多くの短文だけでなく、書籍として刊行されたフランツ・ヘッセルの『ベルリン散歩』（一九二九年）やベンヤミンの『一方通行路』（一九二六年）、『ベルリンの幼年時代』（一九三四年）にしても、ベルリンはいわば小さな断片のうちに切り取られ、都市の姿はそれら個々の断片のうちに映し出されると同時に、それらの断片が構成するある全体的なイメージとして浮かび上がる。書籍として独立した形態をもつヘッセルやベンヤミンのテキストも、もちろんジャーナリズムのスタイルを意識することなしに成り立つということは考えられない。しかし、こういった「小さな形式」<sup>2</sup>は、単に（ジャーナリズムによって生み出されたものというよりは、むしろこれらのテキストの内的な、より根本的な特徴の次元に関わっているように思われる。それは、些細なもの、取るに足らないものへのまな

ざしである。このことはもちろん、これらの書物が描こうとしている「遊歩(Flanieren)」のもっとも基本的な特徴でもある。遊歩者は何に目を向け、それをどのように捉えているのか。「散歩」と題されたロートのエッセイは、このことがきわめて具体的に描かれている端的な例の一つである。

私が見ているのは、街路や日常が見せる顔のなかの、取るに足らないような目立たない表情である。首を下に傾け、カラスムギがいつぱいに詰まった袋を覗き込んでいる一頭の馬がそうである。この馬は辻馬車の前に繋ぎ止められ、馬というものはもともと馬車なしで生まれてきたのだということを知りもしない。街路脇にいるひとりの子供がそうである。その子は、ひとりごとをつぶやいて遊びながら、大人たちが目的をもつて歩くその雑踏の混乱をじつと見つめている。そして——無益であることへの衝動に満たされて——そこには被造物の完全性が現れているのだと予感するのではなく、反対に、大人になりたいと憧れている。「……」

私が見ているのは、クアフルステンドラムにいる薄っぺらなブリキのラッパを持った老人である。その男はひとりの物乞いなのだが、このトランペットの音が聞こえないがために、この男の醸し出す悲壮感はこのラッパの所有者に人々の注意をひきつけてしまう。時折、このラッパ、つまり白いブリキでできた小さなトランペットは、クアフルステンドラム全体よりもっと力強く、効果に満ちているときもある。また、カフェテラスで一匹の蠅を叩こうとしているあるボーイの手の動きは、このカフェテラスにいるあ

らゆる客の運命をひつくるめたものよりも、もつと豊かな内容に満ちている。蠅はまんまと逃げおおせ、ボーイは落胆する。<sup>3</sup>

「私が見ているのは」、クアフルステンドラムあるいはその他の街路にいる馬、子供、警官、窓枠の中におさまる少女、もく拾いをする男、シガーをくわえた太った紳士、あるいはリトファス広告塔、色とりどりのご婦人たちが集まるカフェテラス、白い服に身を包んだボーイ、青い服の守衛、新聞売り、ホテル、エレベーターボーイ、黒人等々、さらにはもつと細かく、物乞いの「トランペット」であり、カフェテラスにいるボーイの「手の動き」や、物乞いをする傷痕軍人がたまたま座っていた路上で見つけたご婦人用の「爪やすり」、また、犬が追いかけていたが、今は動いていない「子供用のボール」である。遊歩者ロートにとっては、「世界史のなかの偉大な悲劇」などかけ離れたものであり、逆に「微視的な出来事を目にしては、どんなパトスも空滑りし、やるかたなくさめてしまう」。<sup>4</sup> ロートが目にする「微視的な出来事」は単に些細なものにとどまるのではなく、むしろそういういたた事物を通じてこれらの現象を支える背後の世界を描き出すものとして捉えられている。ご婦人の落とした爪やすりで自分の爪を研ぎ始めた物乞いの傷痕軍人は、そのようにして、「象徴的に何千もの社会的階層を一気に飛び越えたことになる」。

ロートと同じように普通は目を向けられない些細なことがらを捉える遊歩者の視線をもちながらも、クラカウアーはもう少し概念的な区分によって都市の姿を捉えようとしている。



われわれは二種類の都市像を区別して考えることができるだろう。ひとつは、意識的に形成された都市像であり、もうひとつはある特定の意図なしに生じる都市像である。前者は芸術的な意思に端を発するものであるが、こういつた意思是さまざまな広場や眺望、一群の建築物や遠近法的な効果を与える場所などのうちに実現されている。これらの場所は、ベーデカー旅行案内書では一般に星印がついている。それに対して後者は、あらかじめ何らかの計画がなされるということなくできあがるものである。そういった都市像は、例えばパリ広場「ブランデンブルグ門前」やコンコルド広場のように、ある統一的な建築思想によつて存在しているような構成体<sup>コンポジション</sup>ではなく、何らかの説明を必要としない偶然の産物である。建物の石の塊と街路の道並みが一緒に見られ、それらのさまざまな要素がまったく異なつた方向の関心から生じているような場所であればどこであれ、そういった都市像が生まれている。このような都市像自体が何らかの関心の対象となつたことはこれまでまったくなかつた。<sup>5</sup>

「ベルリンの風景」と題されたこのクラカウアーのエッセイ（これも先に引用されたロートのエッセイと同じく新聞に寄稿されたものである）では、この前置きが続いて、彼が自宅の窓から目にするベルリンの街並みが描写されている。クラカウアーが住んでいたシャルロットテンブルク付近には列車の引込み線が連なる場所もある。その周辺の街並みは決して「芸術的な意思」によるものなどではなく、むしろ無作為に発展してで

きたような景観をもっている。クラカウアーにとつても、そのようなベルリンの普段の街並みの細かな事物に目を向けることによつて、ベルリンの真の姿が浮かび上がる。「こういつた風景は、気取らないベルリンの姿である。ひとりでに発生してきたこの風景のうちに、ベルリンのさまざまな対立要素、苛酷さ、オープンさ、雑居性、そして輝きが、特に何かを目論むことなく現れ出ている。都市の姿を捉えるということは、夢のなかのように軽く思い浮かべられた像<sup>イメージ</sup>を解読することと結びついている。」<sup>6</sup> 夢の中の像と現実の都市の像をパラレルに捉えようとするこの語り口は、ベンヤミンのテクストを読んでいるかのような錯覚さえ一瞬生じさせる。クラカウアーあるいはロートは、ベンヤミンのような歴史哲学を背後に擁しているわけではないにせよ、微細な事物への視線によつていわば都市を解体し、それによつて本来の都市像を浮かび上がらせようとする。遊歩者に共通して見られる、旅行ガイド的な視点に対して意図的に距離をとる姿勢は、こういつた遊歩者の都市へのまなざしの表面的な現れの一つである。

それとともに、新たな都市像の構成要素として描かれる微細な事物のそれぞれが「像」の性格をもっているということも、遊歩者のまなざしに共通する特徴といえるかもしれない。ベンヤミンが「遊歩者の回帰」と位置づけたヘッセルの『ベルリン散歩』では、テクストとしての都市のうちにあるそれぞれの構成要素は、「文字」に喩えられている。「散歩とは、一種の街路を読む行為である。街をこのように読むとき、人々の顔や陳列品、ショーウィンドウ、カフェテラス、鉄道、自動車、樹木といったものは、等しく権利をもった単なる文字となり、これら

は集まつて、つねに新たに書き換えられていく書物の言葉、文、ページを生み出していく。<sup>7</sup> それらの構成要素自体がとりあえずひとつの意味をもつものとして存在しているという本来の性格からして、——ベンヤミンの思考に沿って述べるならば——その「文字」は表音的なアルファベットではなく、表意的な性格を持つもの、さらにいえばアレゴリー的な性格をもつもののはずである。ベンヤミンが都市について語る場合、現実の都市の中で断片・破片として存在するアレゴリーの事物を素材として取り上げつつも、その構成によって織り成される新たな意味連関によつて、われわれが「現実」のものとして生きているこの世界とは別の次元の世界、この現象の世界を根底で支えているある理念的な世界が想定されている。遊歩者の眼に、都市はそのようにして「二重の層」をもつものとして映る。ベンヤミンにとつて遊歩とは、いわば地下の都市への入り口、「ただひとつの敷居」、「ただひとつの装飾タイル」を「現実」の都市の中で見つけ出し、それによつてこの世界においてももうひとつの世界を読み解く行為である。<sup>8</sup>

ヴァルター・ロットマン監督による『伯林——大都会交響楽』（一九二七年）でカメラがとる視線は、遊歩者のまなざしという言葉で連想されるような、どちらかといえば緩慢で浸透するようなテンポではなく、むしろ、ロットマンがおそらく影響を受けているジガ・ヴェルトフの「映画眼」<sup>キンダークラウス</sup>の視線がもつような、現実を機敏にそして客観的に切り取る敏捷性を備えている。とはいえ、大都市ベルリンのごく日常的で些細な情景を断片化して、ときにきわめてリズムミツクな編集によつて構成してゆくこの映画の特質は、ベルリンを語る二〇年代の文学テクストがも

つ基本的な特徴と多くの部分で呼応しあっているように思われる。<sup>9</sup>

『一方通行路』では、各断片の見出しとして登場する「ガソリンスタンド」、「朝食室」といった街路の形象たちは、事物そのものとしての意味をほとんど失い、本来は隠された意味であるはずのものがテクストとなつて前景化している。『一方通行路』を通る読者が体験する表象は、記号としてのアレゴリーそのものではなく、すでに顕在化されたアレゴリーの意味の集合体によつて形成されたものである。これはベンヤミンにおいてさえかなり極端な例だが、いずれにせよロットマンは、ベンヤミンのように都市をアレゴリー的にとらえるわけではない。ロットマンのコンセプトははるかに素朴である。大都市ベルリンのさまざまな場所、さまざまな時間、さまざまな社会層の多彩な局面を描き出し、とりわけ通常は特に注意を払うこともないような対象へと視線を向け、断片を構成し、ときにクローズ・アップすることによつて、一般の人間が経験する限られた生活範囲を越えたベルリン像の全体を描き出す、それがここで意図されていることである。ここで描き出されるのはベルリンを通じて捉えられるある何ものかというよりも、現実の都市ベルリンそのものといえるだろう。しかしそれは、遊歩者のまなざしのみが捉え得ていたような真のベルリン像、一般の人のまなざしにとつてはいわば「異郷／異境」とも映るようなベルリン像を提示しようとするものである。その意味で、ロットマンの映画は、直接にベンヤミンのアレゴリーの・歴史哲学的コンセプトにつながるものをもつかどうかは別として、少なくとも遊歩者によつて描かれる文学テクストの志向や方法と大きく重な

り合っている。

遊歩者たちの文学テキスト、そしてこれらの文学テキストとの親近性をもつヴァルター・ルットマンの映画を、ベンヤミンの都市に対するまなざしと関連づけて考えようとするとき、これらの文学・映画テキストがそれ自体としてベンヤミンの思想的方向性を要素としてもつかどうかということは、いずれにせよ必ずしも重要なことではない。ベンヤミンが「技術的複製可能性の時代の芸術作品」として素朴な期待を抱いていた映画や、とりわけそこでの「モニタージュ」の技法にしても、われわれの視点からすればベンヤミンの理論的コンセプトとして意味を持つものであるにせよ、実際の製作者は必ずしもそのように意図して製作しているわけではない。ベンヤミンにとって重要なのは、素材がそのうちに位置づけられている現実の志向そのものというよりも、むしろそれらの素材がもつ潜在的な可能性である。なぜなら、素材の置かれるもとの連関は、「引用」によつて破壊され、新たな連関へと生まれ変わるのだから。<sup>10</sup>

ベンヤミンにとつて映画における「モニタージュ」<sup>11</sup>の概念は、批評の領域における「引用」、ブレヒトの叙事的演劇における「中断」、「新聞」の編集方法と機能的に同一視されているように、<sup>12</sup>もともとあつた連関を断ち切り、新たな連関のうちに対象を組み込むことによつて別の次元において新しい像を獲得する構成原理あるいは思考の原理という性格を強く持っている。ベンヤミンのいう「モニタージュ」の思想的原理は、『ドイツ悲劇の根源』で明確に示されたアレゴリーの思考——つまり、われわれが生きているこの現象の世界の中で断片として存在するアレゴリーの形象を見出し、それらの断片

が理念の世界において本来的に有していた構造的性に基づいて再構成することによつて、理念の世界を新たな次元で描き出す思考のあり方——が、三〇年代になって顕在的に弁証法的唯物論と結びつくことによつて生まれたものである。それによつて、いわばアレゴリーの思考の実践的方法としての「モニタージュ」においては、『ドイツ悲劇の根源』での神学的な歴史哲学と、弁証法的唯物論の歴史哲学という両極が同居することになった。つまりここでは、罪の連関にとらわれたわれわれの世界から「根源」の世界へと現象を新たな次元で「救済」することと、資本主義の呪縛圏にとらわれた世界を弁証法的唯物論によつて規定される社会・文化・芸術へと「救済」することが重ね合わされている。<sup>13</sup>

それとともに、『ドイツ悲劇の根源』におけるアレゴリーの思考の目指しているものが、何をおいても思考のパラダイム転換であることをもちろん忘れるわけにはいかない。彼がこの挑戦的な著作で提起した、概念・文字によつて世界を記述する思考から、画像的断片の再構成によるモザイク像という思考への転換は、『一方通行路』では——マクルーハンをはるかに先取りして——書物世界のパラダイムの終焉と、新たな画像メディアの拡大を宣言する言葉となつてさらに押し進められることになる。<sup>14</sup>ベンヤミンにとつて、モニタージュ（編集）を本質的な技術的特質とする映画は、まさにその意味での新しいメディアであつた。

映画理論史におけるモニタージュ／編集の概念を、連続的で均質な現実・物語の自然な叙述のために、ショットの不連続性をできるだけ隠蔽する「透明性」の要請（とりわけアンドレ・



バザン)と、新たな意味の創造(とりわけエイゼンシュテインが提起するような弁証法的な意味創造)のための手段という両極のうちにとらえらるとすれば、<sup>15</sup>ベンヤミンの考えるモンタージュは明らかに後者の側にあるばかりでなく、まさに後者の極そのものの位置を占めているといえるだろう。実際の映画製作に携わるわけではないベンヤミンのモンタージュ概念は、具体的な映像の扱いに言及している場合でも、思考モデルとしてのコンセプトをつねに感じさせる。ヴェルトフの映画『世界の六番目の州』(一九二六年)のレビューという性格をもつ『ロシア映画芸術の現状』(一九二七年)では、全体としてこの映画の欠点が前面に押し出されているのだが、冒頭の編集については肯定的に語られている。「数秒の断片的ショットで、作業場の映像(回転に合わせて動くピストン、収穫する苦力、輸送作業)と資本階級の享楽の場(バー、ラウンジ、クラブ)の映像が次々に入れ替わる。社交界をあつかった近年の映画から、個々の些細な場面(それらはおおむね、愛撫する手やダンスをしている脚の細部、ヘア・スタイルやネックレスをつけた首もとにすぎない)を取り出し、それらが絶えず汗水垂らして働くプロレタリアの映像のあいだに入り込むようにモンタージュされているのである。」<sup>16</sup>ベンヤミンがそこに期待していたのは、細断された世界の断片像の衝突によって形成される世界の新しい表象ということになるだろう。こういった映像表現が続いていかなないことにベンヤミンは不満を漏らしているのだが、仮にヴェルトフがこの映画でベンヤミンの期待に沿うような映像を提示したとしても、当然のことながら、ベンヤミンがヴェルトフの映画のうちに見て取るコンセプトは、もちろん

ベンヤミン自身に由来するものである。同じように、ここではルットマンの『伯林——大都会交響楽』にベンヤミンのコンセプトを重ねてみよう。

ルットマンの『伯林——大都会交響楽』は、素材的には先にあげたヴェルトフの映画と同じような情景を描きながらも、そのような政治的方向性を明確に示しているわけではない。<sup>17</sup>しかし、ベンヤミンが『複製技術時代の芸術作品』の政治的コンテクストにおいて映画(とりわけモンタージュ)の本質的な特性として指摘していることのいくつかは、あたかもルットマンの映画について述べられた言葉であるかのようには見ええる。「映画は、周囲の世界にあるいろいろなものをクローズアップし、私たちになじみの小道具の隠れた細部を強調し、レンズの独創的な使用によって卑近な生活環境を徹底的に調査し、そうすることで一面では私たちの生活を支配しているものもろの必然性をよりいっそう理解させてくれ、他の面では広大な規模の、これまで予想もしなかった自由な活動の空間を私たちに約束してくれることになる。私たちの知っている酒場や大都市の街路、オフィスや家具つきの部屋、駅や工場は、私たちを絶望的に閉じ込めているように思われた。そこに映画がやってきて、この牢獄の世界を十分の一秒のダイナマイトで爆破してしまった。その結果私たちはいまや、その遠くまで飛び散った瓦礫のあいだで、悠々と冒険旅行を行うのである。」<sup>18</sup>ここでのベンヤミンの指摘は、映画におけるクローズアップやスロー・モーションなどによってわれわれの知覚のあり方が深化し、精神分析に比されるような「視覚における無意識」を認識することが可能となったという——映画の技術的指摘としては

一般的な<sup>19</sup>——文脈においてとりあえず理解することができる。しかし、まさにルットマンの映画（あるいは、その二年後に製作されたヴェルトフの『カメラをもった男』）のいくつかのショットに当てはまるようにも思われるここでの表現には、きわめてベンヤミン的な思考のあり方が随所に埋め込まれている。われわれにとつてなじみの事物の細部にまでまなざしを向ける場合にも、ベンヤミンはそれらの事物を、「私たちが絶望的に閉じ込めているよう」なものとして捉えている。複製技術論のもとつ弁証法的唯物論のコンテクストからすれば、この言葉はさしあたり資本主義の下で搾取されている人間の視点から語られているようでもある。しかし、この言葉は資本家に対しても同じようにあてはまる。というのも、ここに重ね合わされた神学的な歴史哲学にとつて、資本主義の社会はそれ自体が罪の圏域だからである。神の世界（あるいは「根源」の世界）から離反することによつて時間の流れの中で事物が滅びる「歴史」の世界、そしてそこからの「救済」を待ち望む世界は、ベンヤミンにとつてそのような罪の圏域なのである。

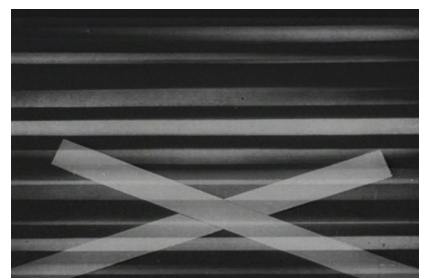
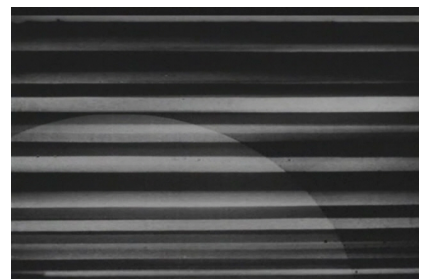
まさにその意味での「牢獄の世界」からの開放をもたらずのが、ベンヤミンにとつては、映画における「十分の一秒のダイナマイト」である。ここでこの言葉が意味する高速度撮影によるスロー・モーションにせよ、あるいは歴史哲学的思考のコンテクストでベンヤミンが折に触れて言及する低速度撮影によるファースト・モーションにせよ、われわれの感覚性において捉えられているのとは異なる時間の流れを提示することによつて、映画は事物の認識を破壊する。このことは「高速度撮影」を表すドイツ語 *Zeitlupe*（時間のループ）の表現が端的に

示すように、まさに時間を拡大することによつて通常の感覚によつては認識されえない細部を認識するという、メディア論的な意味での知覚の転換のコンテクストにおいてひとまず語られている。しかしそれと同時に、ここに見られるのはベンヤミンに特有の「時間性の空間化」<sup>20</sup>の思考である。ベンヤミンにとつて、罪の圏域としてのわれわれの「歴史」の世界からの救済の可能性は、とりわけ「廃墟」というアレゴリーの形象がはつきりと示しているように、「滅び」という時間的経過を内包する空間的象としてのアレゴリーのうちに胚胎されている。アレゴリーはこの歴史・現象の世界のうちに存在するものとして、通常の時間の流れのなかに存在しつつも、歴史が自然という空間性のうちに組み込まれた「自然史(Naturgeschichte)」、つまり、いわば時間が凝固して空間的存在となった様態をとっている。

ベンヤミンがしばしば言及する低速度撮影は、「廃墟」のうちに体现されるような極めて長いスパンの時間を一挙に凝縮することによつて、究極的には時間性がほとんど捨象されたイメージを生み出す。また、高速度撮影によるスロー・モーションも、これに対置される時間の操作を行うものでありながら、究極的には事物の停止というイメージにつながってゆく。あるいは、「十分の一秒のダイナマイト」という言葉をもつとフィルムそのもののありように即して考えるならば、それは一秒十六コマで撮影された当時の映画にあつて、それぞれのフレームのなかで十六分の一秒の世界となつて停止している像でもあるだろう。「酒場や大都市の街路、オフィスや家具つきの部屋、駅や工場」といった、都市の中でアレゴリーとして存在す

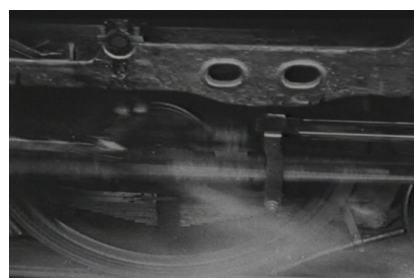
る形象たちは、時間が凝固した映像となつて歴史の流れから破砕され、「瓦礫」(きわめて歴史哲学なコノーテーションを伴う)としてイメージの構成のうちに読み込まれることになる。「技術的複製可能性の時代における芸術作品」としての「映画」を、十九世紀的な美学の観念を代表する「絵画」と対置して論じる文脈において、ベンヤミンは次のように画家とカメラマンの作り出す像を対比している。「画家によるイメージが全体的なものであるのに対し、カメラマンによるイメージはばらばらに寸断されたものであり、その諸部分は、のちにある新しい法則にしたがつて集められる。」<sup>21</sup> この言葉は単に、断片的映像の編集という今から見れば自明のこととも思われる映画の技術的特質についてふれたものというよりも、むしろ映画のモンタージュにおいて技術的な可能性を与えられたベンヤミンのアレゴリー的思考のありかたを言い表している。

これまでとりわけモンタージュに焦点を当てることによつて、ルットマンの『伯林——大都会交響楽』のうちにベンヤミンのアレゴリー的思考を読み込んできたが、こういった可能性はさらに、この映画がもつ非物語的特質にも顕著に現れているように思われる。『伯林——大都会交響楽』は実験的なドキュメンタリーとして、もちろんいわゆる物語的な映画ではない。しかしながら同時に、街の目覚め(早朝5時)から都会の夜までのベルリンの一日を時間軸に沿った五部構成で描くというある種物語的な要素も枠組みとして残している。(こういった伝統的な枠組みは、例えば『コヤニスカッツィ』、『ポワカッツィ』、『ナコイカッツィ』の断片化された映像と音の連鎖が生み出すイメージと比較して考えるならば、よりはつきりとする



だろう。)さらには、導入部分でのベルリンへの「列車の到着」が、その運動モーションそのものによつてひとつの物語を準備しているかのようなものもある。<sup>22</sup> しかし、物語的要素をも含むこの導入部にはひとつの非物語的な仕掛けがある。タイトルとクレジットに続くこの映画の冒頭の映像は漣を立てる水面だが、それに引き続き、比較的シンプルな線や図形による幾何学的な映像が現れる。さまざまな太さで水平方向に横切るいくつもの線が上から下へとゆつくりと、しかしいくぶん神経質な振動を伴いつつ移動し(冒頭の波の速さに対応している)、ときおり円や四角形が画面を流れてゆく。そして、互いに反対方向に回転する二つの棒が現れたところで、マッチ・カットの踏み切りの遮断機の実写映像へと受け渡される。観客はそれによつて、それまでの幾何学的映像を現実の映像と重ね合わせて受け取る水路を準備される。そして、それに続いて目にする何本もの送電線や、クローズ・アップされる車輪、後ろに流れてゆく建物などの小刻みなテンポで組み込まれた断片的なショットが、先の幾何学的な線や図形とイメージのなかで(場合によっては無意識のう





ちに)響きあうことになるのである。

この導入部は、もともと画家としての修行を積み、クレールやファイニンガーとも交友のあつたルットマンが、『光の戯れ作品I』(一九二二年)

など初期の実験的な抽象映画で表現しようとした「動きのある絵」を現実の世界における形象に求めていった、その橋渡しの過程そのものの表現であるかのようにも感じられる。そのようなみるならば、例えば、クローズ・アップされることによつて強調される街の中の建物や事物の幾何学的なライン、工場が稼動し始めたときの機械のリズミックで幾何学的な動きも、ある抽象的で本質的な運動や構造的な視覚的表現として捉えることも可能だろう。こういったパラダイグマティックなイメージと意味の重層性は、都市の細部を断片のうちに描き出す『伯林——大都会交響楽』のような非物語的映画においてもつとも効果的なかたちで表現されうる。<sup>23</sup> 仕事場に向かう労働者の群集、街路で列をなす牛の群れ、同じく街路を行進する軍人たちのイメージが重ね合わされ、さまざまな形で食事をする人々や動物たちのさまが並列されるといったような素朴な重層性もたしかにこの映画のパラダイグマティックな表現を支えている。しかし、個々の断片における意味・イメージの重層性だけが問題となるのではない。むしろそれらの断片の構成によつて生み出

される重層性こそが、作品のもつ力を規定する。遊歩者のまなざしによつて都市とは、そのようなアレゴリーの断片を構成することによつて異郷／異境を現出させる場にほかならない。

## 2 ベルリン・天使の詩

『ベルリン・天使の詩』(一九八七年)の「ストーリー」を語ることは、もちろん可能である。どこに重点を置くかにもよるが、例えば次のように要約することもできるだろう。——二人の天使が東西に分断された都市ベルリンで、世界に対して働きかける力をほとんど持たないまま人間と世界を観察し、記録している。彼らのうち一人、ダミエルは、天使として永遠のうちに漂うのではなく、人間の世界の時間の流れの中で身体的な感覚を持った存在として生きることへの憧れを語る。あるとき、ダミエルはサーカス小屋で目にした曲芸ブランコ乗りの女性マリオンに惹きつけられ、人間となつて五感で世界を感じることにますます強い憧れを抱くようになっていく。実はかつて天使だったピーター・フォークも、ダミエルに人間となつて世界を感じるすばらしさを話す。ダミエルはもう一人の天使カシエルにその憧れを語るが、その会話のさなか、カシエルの前から忽然と姿を消したダミエルは、気がつくともはや天使ではなく、人間として人間の世界のうちにいる。ダミエルはマリオンを探してベルリンの街を歩くが、サーカスはすでに撤収し、彼女の姿もない。しかし、ダミエルはなんとかマリオンを探し当て、二人は結ばれる。

映画全体のうち、こういった「ストーリー」に直接組み込ま

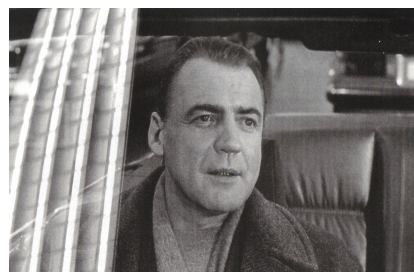
れる部分は、時間的におそらく半分にも満たない。私が試みたこの「あらずじ」では、ダミエルが人間になるまでの、天使のまなざしで世界がとらえられている白黒の部分（時間的には全体の約三分の二にあたる）が大半を占めることになってしまったが、実際に映画を見ている人間にとつて「物語」が動き始めるのは、むしろダミエルが人間となり、映像がカラーとなった部分である。右のあらずじで、むしろ映画の前半部分の分量が多くなってしまったのは、天使のダミエルが人間のマリオンに恋をし、人間となつて結ばれるという「物語」の軸に組み込むように前半部分に対して説明を与えるためであつて、後半部分こそといえるかもしれない。映画のとくに前半では、こういった物語の軸に直接的に組み込まれることによつて物語に流れを与えるのではないシークエンスが、実際には大部分を占めている。これらのシークエンスが間接的なたちであれ「物語」のうちに統合して理解されるのは、ダミエルが人間となる終わりの三分の一の部分を見ることによつておそらくはじめて可能になる。<sup>24</sup>

監督のヴイム・ヴェンダースは、前半部分にとくに関わる設定に対して、ひとつの「前史／先立つ物語 (Vorgeschichte)」を与えている。「神が、限らない失望のゆえ永久に地球を見捨て、人間を運命の手に委ねる準備を始めたとき、天使たちの一部が神に反抗して人間たちの弁護をした。彼らは、人間たちにもう一度だけチャンスを与えるべきだと申し立てたのである。／神は彼らの反論に怒つて、彼らを当時世界でもっとも恐ろしい土地に追放した。即ちベルリンに。そして神は立ち去つ

ていった。／これはすべて、今日では「第二次世界大戦末期」と呼ばれている時期に起こつたことである。それ以来、「第二の天使墜落」の墮天使たちはこの都市に捕らえられている。永久に。救済や天への帰還の希望もなく。彼ら天使たちは、証人であり続けるという呪いを受けているのだ。永遠に傍観者以外の何ものでもあり得ず、ほんのわずかでも人間に作用したり歴史の経過に介入したりすることもできない。一粒の砂ですら動かすことはできないのだ。」<sup>25</sup> こういった説明によつて、物語が停滞するかのように感じられる前半部分もひとつの物語のうちに組み込まれ、理解しやすいものとはなるだろう。しかし、この映画に特別の力を与えているのは——ストーリーの流れを構成原理とする『シテイ・オブ・エンジェル』（『ベルリン・天使の詩』の「リメイク」とされる）とは対照的に——モノクロで撮影されたこの映画の前半部分においてまさに物語が停止しているということなのである。映画の後半、カラーになつた部分で物語が動き始めるのは、単に脚本上の問題ではなく（といつても、撮影に際して脚本は存在していなかつたのだが）、むしろこの映画の最も本質的なことに関わっている。

『ベルリン・天使の詩』において、たとえ同じベルリンという街が映し出されるにせよ、天使と人間がそれぞれ別の世界のうちに存在しているということは、この映画の物語を構成する前提となつている。しかし、空間的、時間的に遍在し浮遊する特有のまなざしによつて、モノクロの映像で表現される天使の世界がときおりわれわれの通常感覚に刺激を与えるもの、大半のショットがわれわれ人間の生きている時間の流れとともに世界を捉えているために、われわれはこの二つの世界が

いかに根本的に異なる世界であるかというところをおそらくそれほど明確には意識しない。映画の中では、天使は時間の流れとともにある「現実」のベルリンのうちに存在しているかのように描かれざるを得ない。いやあるいは、そのような認識は、あくまでも人間の世界の側から天使の存在を考える場合において問題になるだけかもしれない。いずれにせよ、天使にとつて人間の世界におけるような時間は存在しない。BMWのシヨールムでお互いに「報告」をする冒頭近くのシーンで、ダミエルは自分の「報告」を途中でやめ、霊的な存在として生きることのすばらしさを認めながらも、人間の世界の中で生きることへの憧れを語り始める。「一歩あるくたびに、あるいは風が一吹きするたびに〈今だ!〉ということを感じたい、そして、いつも〈昔からずっと〉とか〈永遠に〉というのではなく、〈今だ、今だ!〉といえるようになりたい。」<sup>26</sup> 「永遠」とは悠久の時間を意味するのではなく、むしろ時間の流れが存在しない世界である。天使たちは、人間の〈歴史〉の世界にまなざしを向けるとしても、本質的に非時間的・非歴史的な存在である。ダミエルとカシエルの「報告」のなかで語られるさまざまなことから（そのなかには冒頭のシークエンスでダミエルのまなざしが捉える出来事もある）は、空間的には確かに「ベルリン」という記憶の場に呪縛されているかもしれない。しかし、時間的にも因果的にも、それぞれの出来事のあいだには何の結びつきもない。非歴史的な世界のうちにある彼ら天使の語



る報告が、物語／歴史を生み出すことはないのである。このことは天使の世界を描くモノクロの映像部分の全般に関して、基本的にあてはまる。

歴史の始原から人間の誕生、そして「もうひとつ別の歴史」である「戦争の歴史」の始まりについて語る<sup>27</sup>ダミエルとカシエルの遍在的なまなざしにとつて、人間の「歴史」における出来事は、いわば天使の記憶のうちに書きとめられたものである。映画では、それらの記憶の断片がいわば天使のイメージを通じて映像の中で重ね合わされることになる。撮影所に向かう車の外の景色は一九四五年のベルリンにすりかわり、凱旋記念塔の上の天使像から飛び降りるカシエルの記憶には、第二次世界大戦中のさまざまなイメージの断片が次々と重ねられてゆく。戦後四〇年を経てもなお、分断されたベルリンのいたるところで、記憶の中に書きとめられた異界への入口が口を開け、それらの像が別のベルリンを描き出している。



ホメロスが映画のなかで現れるのは、まさにもうひとつのベルリンが語られる箇所である。ホメロスは天使とは異なり、あくまでも「人間」として（といつても、ほとんど不死の命を保っていることにならざるのだが）悠久の歴史を体験し、そして、その物語を語り伝えてきた。ホメロスは人類の幼年時代の歴史を物語り、かつてはその記憶の伝達としての物語を子供たちが車座になつて聞いていた。この映画は、そうしたいわばユートピアとしての子供時代を一方の極として掲げている。天





使の本来の姿とも結びつくこのユートピア的状况は、ヴェンダースにとつて美しい言葉で語られなければならなかった。<sup>28</sup> 映画のなかの決定的な場面で固定楽想のように現れる子供時代の詩とならんで、交通事故で瀕死の状態にある男がこの世界の美しい記憶、大切な記憶によつて根源へと導かれる、この映画のなかでもとりわけ美しいシークエンスは、詩の言葉によつて語られなければならなかった。

歴史／物語を物語る(erzählen)とは、その原初的なあり方において、本来子供時代と結びついている。しかし、もはや「語り」に誰も耳を傾けることなく、「書物」と孤独に向き合う現代の図書館で、ホメロスは記憶の新たな伝達形式を手にしながら、戦争によつて殺害された子供たちのイメージを（カシエールとともに）現在と重ね合わせる。「しかし、平和の叙事詩をうまく歌えたものはまだだれもない。人々がずっと平和は本当にいいものだと思うのでなく、平和の物語を語ることはほとんど無理だというのであれば、平和などといった何になるというのだ。もう私もあきらめるべきなのか？ 私があきら



めてしまえば、人類は語り手を失つてしまふだろう。そして人類がいったん語り手を失つてしまえば、子供時代をも失つてしまうということになる。<sup>29</sup>

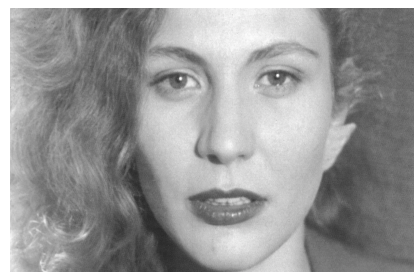
ユートピアとしての子供時代を一方の極とするならば、もう一方の極をなしているのは第二次世界大戦である。ホメロスの歩く、いまだに実際に「廢墟」と重ね合わされるベルリン——とくにポツダム

広場——は、殺害された子供たちのイメージとなつて現れる戦争の記憶への入口をいたるところで保っている。しかしそれと同時に、この都市は子供時代のイメージも十分に残しているのである。この映画の前半部分はつまり、時間の流れの中で現代のベルリンを描きつつ、天使の記憶の中でベルリンの都市像が重ね合わせるように抱いている、子供時代と戦争の記憶という両極的なイメージを提示していることになる。それらのイメージは、いわば天使が集めた、いまだ物語とはなりえない歴史の断片である。

ダミエルが人間世界の時間の流れのなかに降り立ったとき、ここではじめて本来の意味での物語が始まる。ここからの後半部分（時間的には全体の三分の一）は、ダミエルとマリオンが人間の世界のなかで出会う物語である。しかし、それは明らかに単なる恋愛の物語ではない。ニック・ケイヴのコンサート会場から出て先にバーに腰掛けていたダミエルに、マリオンは一人で語り続ける。これまで偶然のなかで生きてきたかもしれない彼女が、ここで新しい始まりへと「決断」する。「今日は新



月だと思ふ。この日ほど静かな夜はない。街中で血が流れなくなる夜よ。」<sup>30</sup> 新月の夜は、生命のリズムを支配する月が新たにその運動を開始するまさにその瞬間、根源の律動が開始するまさにその瞬間である。「偶然はもう終わりにしましょう。決断の新月！ 運命があるかどうか知らないけれど、決断はあるわ。決断して。私たちがいまや時となるのよ。」<sup>31</sup> ダミエルと



マリオン自身が、決断によつて「時」の動きを作り出し、ひとつの物語／歴史を生み出す。それは一人の男と一人の女の物語ではなく、全人類の歴史を体現する物語である。「私たち二人の物語、〈男〉と〈女〉の物語より大きな物語はない。それは巨人たちの物語になる。目に見えないけれど、受け渡していくことのできる巨人たちの。あるいは新しい始祖の物語になるのよ。」<sup>32</sup> この二人の出会いと「決断」により、「何かが起こつた(geschehen)」<sup>33</sup>。天使が人間の〈歴史〉の世界に降り立つことによつて始まったこの映画の物語はつまり、物語／歴史が開始する物語なのである。

### 3 ベルリン・バビロン

一九九六年から二〇〇〇年にかけて、激変する統一後のベルリンの相貌を撮影したドキュメンタリー映画『ベルリン・バビロン』の映像に登場するのは、その大部分が、新都市の建設に関わる建築家、政府関係者、建築主といった「主役たち」、そ

して建築現場とそこで働く作業員たちである。監督のフーベルトウス・ジーゲルトは、著名人でカメラ慣れした「登場人物」を描くにあたり、インタビュアーや不自然な撮影状況を避け、自分の持ち場で実際に働いている彼らの身振りそのものや会話の断片によつて都市計画のおかれた社会的・政治的・歴史的状况、あるいは力関係の構図を描き出そうとしている。つまり、発言の内容そのものによつてあるテーマを提示するのではなく、「それ自体から読み取ることができるよう素材、そしてモニタージュに対して必然的な形成の余地を与えるような素材を集めること」を目指し、その素材が「特定の意見を表すのでなく、数多くのパースペクティヴを一つにまとめる」構成が意図されている。<sup>34</sup>

そういった意図は、フーベルトウス・ジーゲルトを惹きつけている、ベルリンという都市がもつ三つの特質を映像において示す試みのうちにも浸透している。<sup>35</sup> 第一の特質として監督が挙げているのは、ベルリンの建築物がある状態から他の新しい状態へと急激に移行しているということである。監督自身、この映画はそのあまりに速いテンポを緩める試みであると述べている。監督が描き出そうとした第二の特質は、ベルリン・プロジェクト全体が持つバビロンの性格である。そして第三に、「新旧のベルリンにおいてドイツの歴史が驚くべき重層性をもちつつたち現れている」という特質が挙げられている。

この映画の示す方向性は、「主役たち」の対話の断片が積み重ねられてゆく映像とともに、音楽によつて明確に示されている。この映画の方向性を観客に決定づけているのは、そのバンド名がこの映画のコンセプトと「偶然のアナロジー」をもつ



Einstürzende Neubauten (「崩壊的新建築」)の音楽の力によるところが極めて大きい。しかし、それとともに「Einstürzende Neubauten」に音楽を依頼する以前に選び出されていたとされる何曲かのクラシック作品も、現在進みつつある新建築の祝祭的な雰囲気映像との奇妙なコントラストを形成しつつ、解体・廃墟に向けられたまなざしをそこに重ね合わせている。



Einstürzende Neubautenの音楽はもちろんのこと、この映画で使われる音楽に基本的に通じているのは「哀悼」である。ベルリンの前衛芸術家が集まる廃墟同然のタヘレスを前にして再開発を語る役人たちの会話に続いて、一九八九年、壁崩壊直後のブランデンブルク門前の祝祭的映像が映し出される。そこで流

れているのは、ベートーベンの「英雄」交響曲第二楽章の葬送行進曲である。そのまなざしは、分断が解かれたことへの喜びにではなく、破壊された壁が瓦礫として処理されていく



過程に注がれ、さらに映像は解体される建築物一般に結び付けられていく。あるいは、一九九九年に国会議事堂の上のドームが完成した際の晴れがましい記念式典の映像（歴史的映像であるかのようにモノクロで撮られている）に先立つ、工事中の国会議事堂の映像には、ブラームスの「ドイツ・レクイエム」が重ね合わされる。

ウンター・デン・リンデンをはさんでベルリン大聖堂の向かいに立っていた宮殿は、ベルリンの中でもおそらくポツダム広場とならんで、ベルリンという都市の地層がとりわけ剥き出しになっている地点かもしれない。宮殿をテーマとするシックエンスでは、廃墟となった一九五〇年の宮殿およびその爆破をとらえたモノクロの歴史的映像と、宮殿跡地に建設され、統一後はさしあたり廃墟ともなりえず放置された旧東ドイツの「共和国宮殿(Palast der Republik)」の一九九八年の映像が並置されてゆくことになるのだが、それらのイメージを結びつけるのはジークフリートの葬送行進曲である。これらのシーンに先立って提示される宮殿再建プロジェクトに関する建築家という一つの「現在」は、この二つの





「過去」と切り離して存在することはできない。東独時代の「マルクス・エンゲルス広場」が再び「宮殿広場 (Schlossplatz)」と改称されたこの場所にプロイセン時代の宮殿が再建されたとしても、この場所はつねにそれらの過去を指し示しているのである。

「バビロン」としてのベルリンというイメージを最も喚起するのは、おそらくポツダム広場であろう。ここではもはや歴



史的映像は呼び起こされない。工事現場の変転が急速な時間的推移によって示され、工事現場の作業員、とりわけ水中の工事という、表層の華美な構造物からはもつとも隠れた基盤へとまなざしが向けられる。一方に現場作業員、他方にダイムラー・クライスラーやソニーセンターの建築家や建築主という両極に支えられながら現出したポツダ

ム広場の建築物は、バビロンのイメージを予感させながらも、とりわけハ長調という調性によって古典的な美しさと祝祭的華やぎを際立たせているベートーベンのピアノ協奏曲第一番第三楽章と奇妙に重ね合わせられる。

突如挿入されるベンヤミンの『歴史の概念について』からの朗読のシーンは、ファー



スト・モーションで描かれるポツダム広場落成記念祝典の映像・音楽と明確なコントラストを作り出しつつ、宮殿とポツダム広場のシークエンスで作り出されてゆくバビロンのイメージを一つの頂点にまで先鋭化することになる。

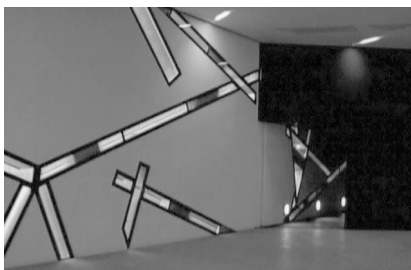
一人の天使が、じつと見つめている何かから、今まさに遠ざかろうとしているかに見える。その目は大きく見開かれ、口はあき、そして翼は拡げられている。歴史の天使はこのような姿をしているに違いない。彼は顔を過去のほうに向けている。私たちの目には出来事の連鎖が立ち現れてくるところに、彼はただひとつ、破局だけを見るのだ。その破局はひっきりなしに瓦礫の上に瓦礫を積み重ねて、それを彼の足元に投げつけている。きつと彼は、なろうことならそこにとどまり、死者たちを目覚めさせ、破壊されたものを寄せ集めて繋ぎ合わせたいのだろう。ところが楽園から嵐が吹き付けていて、それが彼の翼にはらまれ、あまりの激しさに天使はもはや翼を閉じることができない。この嵐が彼を、背を向けている未来のほうへ引き留めがたく押し流してゆき、その間にも彼の眼前では、瓦礫の山が積み上がりつつ天にも届かんばかりである。私たちが進歩と呼んでいるもの、それがこの嵐なのだ。<sup>36</sup>

工事現場から空を見上げるようにして撮ったこのショットでは、背景の青い空をファースト・モーションで雲が次々と流れて行く。この速い雲の流れは「嵐」であるとともに、バビロンのイメージとしての急速な時間の推移やそれに伴う凋

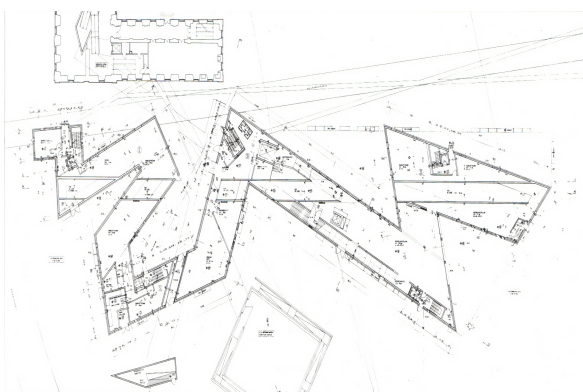


落、破局、そしてその最も顕著な視覚的表現であり、「自然史」のアレゴリーである廃墟のイメージを呼び起こす。「廃墟」において体现される時間性の空間化、時間が静止状態となることによって生まれる空間的形象（「弁証法的形象」というこのベンヤミン特有の思考法は、映画においてはストップ・モーションではなく、むしろファースト・モーション（低速度撮影 Zeitraffer）と結び付けられている。<sup>37</sup> 「ベルリン・バビロン」がベルリンという都市の中で流れる時間の経緯を一つの映画という形象のうちにとらえるとき、必ずしもファースト・モーションによるものでなくとも、とりわけモンタージュによってそれはいわば時間の襞を折りたたむように縮約して (raffen) 提示されたイメージとなっている。そのようにして、この映画では、歴史が都市空間のうちに、あるいは一つの建築物のうちに凝固しているのである。

ベンヤミンの引用の直後に示される、ダニエル・リベスキンドのベルリン・ユダヤ博物館の映像（一九九九年）は、先行する「嵐」のシーンとはまったく異なる表現をもちながらも、同じ歴史哲学的コンセプトによって支えられた同一のシークエンスを形成し、まさにこの凝固した歴史を視覚化するものとなっている。リベスキンド自身は *Between the Lines* と



名づけたこの建築物がとるジグザグ状のラインは、リベスキンドによれば、クライスト、ハイネ、ファルンハーゲン、E. T. A. ホフマン、シェーンベルク、ツエラン、ベンヤミン、ミース・ファン・デル・ローエといった、ベルリンに住んでいた重要なユダヤ人やドイツ人の住所を結んでいくことによつて浮かび上がった「ダビデの星」のラインと関連づけられている。<sup>38</sup> 時代を異にするそれらの人々の点を結びつける行為によつて生み出される線は、確かに「かなり非合理的な線の体系」<sup>39</sup> のようにみえるのだが、ベルリンと

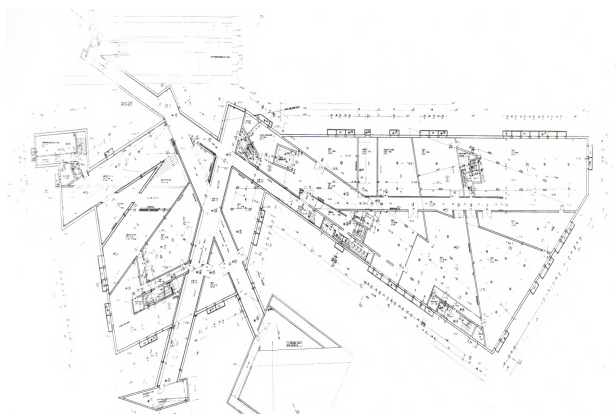


いう都市の地層における「さまざまなかネクションの不可視のマトリックス」<sup>40</sup> を可視的な構造物として提示することが、まさにこの建築物を支える重要なコンセプトのひとつとなっている。

しかしそれ以上に文字通りこの建築物の核をなしているのは、そのように可視化された構造物となつてもなお、本来的には不可視のままとどまる部分、つまりリベスキンドが「ヴォイド」と名づ





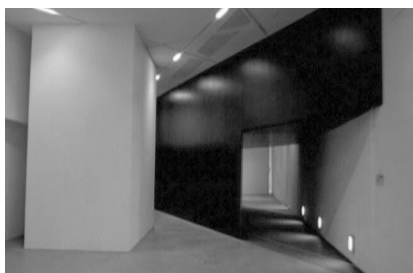


けたものである。ユダヤ博物館の外観を特徴づけているジグザグのラインに対して、ヴォイドと呼ばれる部分はこの建築物の軸をなすかのようにまっすぐに建物を貫いている。ユダヤ博物館の中を歩くとき、訪問者はさまざまな方向に導かれることによつて（また、垂直方向では、さまざまな大きさと方向で現れるスリット状の窓によつても）、おそらく方向感覚を喪失することになる。本来、ベルリンという都市における不可視の関係性を可視化したものであるこれらのラインの多種多様な方向は、ユダヤの歴史を概観するこの博物館を歩く者にとつて、さまざまな時代のさまざまなユダヤ人がとることになった多種多様な人生の方向に重ね合わされることになるかもしれない。博物館の入場者は、まず建物の地下部分に導かれ、「連続性の軸」、「亡命の軸」、「ホロコーストの軸」という、第二次世界

界大戦中にユダヤ人がたどった三つの運命の軸をたどつて歩き、それらの運命の交錯や岐路を体験することになるのだが、こういった無数の人々の運命として感じ取られるさまざまな方向性の交錯は、そのまま上階の博物館を歩くときに体験する方向感覚の錯綜にも持ち越されることになるだろう。展示されているきわめて多様なユダヤの歴史の断面は、確かにさまざまな方向をとつて感じ取られる。しかし、

こういった複数の方向性の錯綜は、必ずしも展示物そのものと結びついている必要はない。（その意味で、このユダヤ博物館で目にすることができるユダヤの歴史の展示のコンセプトが、リベスキンドの建築のコンセプトと合致するかどうかということは問題ではない。）ジグザグの空間となつて現出しているものは、そういった個々の現象が生み出され、積み重ねられていった、この歴史の世界そのものである。それに対比される位置づけをヴォイドに与えるとすれば、ヴォイドは現象が立ち現れる歴史の世界における個々人の運命や出来事の方角性からはほとんど読み取ることが不可能であるような、非歴史的・根源的な領域といつてよい。個々のユダヤ人の運命は歴史の世界の中できわめて多様な方向をとるにせよ、いわば理念的存在としての〈ユダヤ〉が、〈歴史〉の世界とは異なる層において、全体として定められているひとつの方向に向かう——ヴォイドとして可視的な空間の場に表現されているものは、異質な層としてこのように〈歴史〉の世界を貫いている。<sup>41</sup> ユダヤ博物館においてヴォイドはとりわけホロコーストの記憶の場として現出している。ホロコーストは確かにこの歴史の世界のなかで生じた出来事でありながらも、この建築物においては、非歴史的な領域がぼつかりと露呈することになったヴォイドの場として空間化されることになったのである。

リベスキンド自身の言葉によつて、この建築物がジグザグの線とヴォイドの直線という二種の線によつて構成されてい





ることが広く知られるようになったために、この博物館を訪れる多くの人は、〈歴史〉の空間である展示場を歩きつつ、黒色の地層のように現れるヴォイドに注意を払うことになる。しかし、そうであるとしても、〈歴史〉の場を歩むものにとつて、歴史の断面にいわば断片として現れる黒いヴォイドが、全体としてどこに向かうのかを認識することはほとんどできない。『ベルリン・バビロン』の映像は、まだ何も 展示されていないユダヤ博物館の内部をたどりつつ、切断面として現れるそのようなヴォイドにまなざしを向けている。



ユダヤ博物館の映像に直接つながる廃墟のベルリンのシーン（航空機からの映像と地上での廃墟の爆破の映像）は、『歴史の概念について』とユダヤ博物館のシーンに続き、ベンヤミンの歴史哲学的なまなざしをそのまま引き継いでいる。一九四五年の映像に表れる廃墟は、確かに戦争の帰結として歴史の場で生じた事物であるにせよ、この映画においてはつねにそうであるように、まさにこの〈歴史〉の世界の中で、その「脆さ」、「移ろいやすさ」という「とどまるところを知らない凋落の過程」が、この瓦礫のような空間的形象のうちに凝結した「自然史」のアレゴリーとして存在する。執拗に繰り返される廃墟の爆破シーンに続き、現在も廃墟として立ち続けるアンハルター駅の壁を目にするとき、廃墟という形象は都市の地層のなかで突出する形象として感じ取られることになる。廃墟が示しているのは半世紀の時間の流れを凝縮したも

のであるとともに、歴史の世界の中での滅びそのもの、さらには歴史の世界そのものでもある。『ベルリン・バビロン』は、一九九六年から二〇〇〇年にかけての急激に変化しつつある都市の相貌を描き出しながら、まさにその急激な変化によって凝縮された時間とその流れの中で形成されてゆく都市の地層を体感させる。われわれが現在のベルリンの表層に触れつつ感じとっているのは、いわば地下に埋もれたベルリンの姿なのだが、それは時間の流れの中であつて過去に存在したものであるとともに、ちょうどユダヤ博物館のヴォイドのように、歴史の流れとは異なる次元で存在する層につながるものなのかもしれない。



1 Walter Benjamin, *Die Wiederkehr des Flaneurs. Gesammelte Schriften Band III*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, p. 194, 195. 以降、ベンヤミンの著作集からの引用は、BGSの略号、ローマ数字による巻数、アラビア数字によるページ数によつて略記する。(翻訳は『ベンヤミン著作集』<sup>13</sup> 新しい天使』晶文社、一九七九年、八三、八四頁に拠りつつ、適宜変更を加えている。)

2 Cf. Eckhardt Köhn, *Straßenrausch. Flanerie und kleine Form. Versuch zur Literaturgeschichte des Flaneurs von 1830 - 1933*. Berlin: Das Arsenal, 1989, pp. 7-8, 177-178.

3 Michael Bienert (Hg.), *Joseph Roth in Berlin. Ein Lesebuch für Spaziergänger*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1996, pp. 65-66. (*Spaziergang*, Berliner Börsen-Courier, 24. 5. 1921)

- 4 Ibid., p. 66.
- 5 Siegfried Kracauer, *Strahlen in Berlin und anderswo*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1964, p.51. (Aus dem Fenster gesehen. [F.Z., 8. 11. 1931. Originaltitel: *Berliner Landschaft*.] )
- 6 Ibid., p.53.
- 7 Franz Hessel, *Ein Flaneur in Berlin*. Berlin: Das Arsenal, 1984, p.145. (Neuauflage von *Spazieren in Berlin*, 1929.)
- 8 山口裕之「敷居を越える——都市の形象たちにおける〈想起 (Eingedenken)〉」『総合文化研究』(東京外国語大学総合文化研究所) vol.7 (2003) 二〇〇四年三月、六八—八四頁参照。
- 9 ベンヤミンの「モンタージュ」の概念を「伯林——大都会交響楽」との関係において考察するというアイディアは、加藤幹郎氏との会話の際に得た示唆によるところが大きい。ここに記して感謝したい。
- 10 BGS II, 363.
- 11 日本語における「モンタージュ」という言葉は、通常の「編集」を意味する言葉として *montage* を用いるフランス語圏での用語法と異なるだけでなく、おそらく「編集」という言葉のために *editing* や *Schnitt* を用いる英語圏やドイツ語圏以上に、「ロシアの「モンタージュ派」の思想を強く指し示している。(岩本憲児『ロシア・アヴァンギャルドの映画と演劇』水声社、一九九八年、三〇五頁以降参照。)しかし、本文で見えていくように、ベンヤミンの「モンタージュ」はロシア映画のモンタージュを基本的に念頭に置いたものであり、この日本語を使っていくことは差し支えないだろう。
- 12 「引用は言葉を名指して呼び、それを連関から破壊的に引き離す。まさにこのことよって引用はこの言葉を再びその根源へと呼び戻すのだ。」(『カール・クラウス』BGS II, 363.)「引用の基盤をなしているのは「[...] 中断である。あるテキストを引用することは、テキストの連関を中断するということを包摂する。」(『叙事的演劇とは何か(2)』BGS II, 536)「叙事的演劇はここで——中断の原理を用いて——近年、映画やラジオ、新聞や写真でおなじみの方法を取り上げる。私が話しているのはつまり、モンタージュの方法のことである。組み込まれたもの (das Montierte) が、その組み込まれている連関を断ち切るのである。」(『生産者としての作家』(BGS II, 697.) )
- 13 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。
- 14 BGS IV, 102-104. また、山口『ベンヤミンのアレゴリーの思考』二二六頁以降参照。
- 15 J. オーモン他(武田潔訳)『映画理論講義』勁草書房、二〇〇〇年、八二頁以降、ロートマン「モンタージュ論」、岩本憲児・波多野哲朗編『映画理論集』フィルムアート社、一九八二年、三三五頁以降参照。
- 16 BGS II, 749.
- 17 「この映画は一般観衆から非常に喝采をもって迎えられたが、批判的な意見も数多く見られた。批判の論点は、ロートマンには社会的・政治的参与の姿勢が見られないというものであり、この映画はベルリンという都市を不適切な仕方で描き出したもので、ロートマンはあまりにも都市の表層面に魅入られてしまったために、その形式に見合った内容をもたないものとなってしまった」ということであった。」(<http://www.deutsches-filminstitut.de/dt2p0051.htm>, accessed on September 1, 2005)
- 18 BGS I, 499-500. (訳は、浅井健次郎編訳『ベンヤミン・コレクション』筑摩書房、一九九五年、六一八—六一九頁による。)
- 19 Cf. James Monaco, *How to Read a Film. The World of Movies, Movies, Media, Multimedia*. 3<sup>rd</sup> edition. Oxford University Press, 2000, pp. 94-96.
- 20 山口『ベンヤミンのアレゴリーの思考』特に一五四頁以降参照。
- 21 BGS I, 496. (訳は、浅井健次郎編訳『ベンヤミン・コレクション』筑摩書房、一九九五年、六一六頁による。)
- 22 列車と映画の結合については、加藤幹郎「映画とは何か」みすず書房、二〇〇一年、一一五頁以降(第四章 列車の映画あるいは映画の列車)モ

ーション・ピクチュアの文化史) 参照。

23 ヴェルトフの『カメラを持った男』についていわれている次の言葉は、ほぼそのまま『伯林——大都会交響楽』にも当てはまるだろう。「それは時間よりも空間を、縦の流れ(通時)よりも横の世界(共時)を、サンタゲーム(連辞関係)よりもパラディグム(範列関係)を、物語ることよりも提示することを、安定や秩序よりも絶えざる運動や変化や混沌(…)をキノグラースで貫き通し、めくるめくモンタージュの世界へ観客を巻き込む映画だった。」(岩本憲児『ロシア・アヴァンギャルドの映画と演劇』六八—六九頁。)

24 この映画を授業で二〇〇人程度の学生に見せた際に、一回の授業ではいずれにせよ全編を上映することができないため、中ほど(「第4部」の間、ダミエルが人間になるよりも前の部分)で中断した。この第一回目の授業終了後に学生が提出した感想からは、この映画を初めて見た大半の学生が、それぞれの映像の断片を物語へと統合することができないためになり困惑していることがうかがえた。

25 ヴィム・ヴェンダース『映像(イメージ)の論理』河出書房新社、一九九二年一八七—一八八頁。実際の映画では、神に呪われた存在としての天使という位置づけは放棄されているように思われる。

26 *Der Himmel über Berlin. Ein Filmbuch von Wim Wenders und Peter Handke.* Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1998, p. 20.

27 *Ibid.*, pp. 82-85.

28 ヴェンダース『映像(イメージ)の論理』二五一頁以降参照。「天使に關しては、言葉が特に重要だった。天使たちは詩的な言葉を駆使しなければならぬ。」)

29 *Der Himmel über Berlin*, p. 57.

30 *Ibid.*, p. 160.

31 *Ibid.*, p. 161.

32 *Ibid.*, p. 163.

33 *Ibid.*, p. 165.

34 Cf. Berlin Babylon(Official Site): [http://www.berlinbabylon.de/Pages/berlinbabylon2.html](http://www.berlinbabylon.de/http://www.berlinbabylon.de/Pages/berlinbabylon2.html) (accessed on September 9, 2005)

35 Cf. <http://www.berlinbabylon.de/Pages/berlinbabylon3.html> (accessed on September 9, 2005)

36 BGS I, 697-698. 映画の朗読では、原文の冒頭の箇所が少し変更されている。翻訳は、『ペンヤミン・コレクションI』六五三頁を基にしている。「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。」(「歴史の概念について」、『ペンヤミン・コレクションI』六六〇頁(BGS I,701))、「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って展開していくことによって、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ってそれができるのではあるまいか。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。」(『パサーージュ論』一六二頁(BGS V, 135))

37 Cf. Daniel Libeskind, *Radix Matrix. Architekturen und Schriften.* New York: Prestel, 1994, p.100.

38 *Ibid.*, p.100.

39 Daniel Libeskind, *The Space of Encounter.* London: Thames & Hudson, 2001, p. 26.

41 歴史の世界とヴォイドという二つの異なる次元の関係は、リベスキンドがユダヤ博物館のコンセプトに通底する四つ(テキストによっては三つ)の局面(Cf. Daniel Libeskind, *Radix Matrix*, p.100-102; Daniel Libeskind, *The Space of Encounter*, p. 26-28)を通じて表現されている。



うちのひとつ、シェーンベルクのオペラ『モーゼとアロン』ととりわけ深い関係を持っているように思われる。シェーンベルク自身によるこのオペラのテクストは、聖書を素材としながらも、この現象の世界において表象可能なもの・知覚可能なものに基づいて行動し、ユダヤの民を導こうとするアロンと、現象の世界におけるかたちとしては「不可視」であり「思い浮かべることができない」神を純粹に思惟においてのみ求めようとするモーゼの相克を軸として展開する思想ドラマとなっている。純粹な「思惟 (Gedanke)」において神をとらえ、崇めようとするモーゼにとって、「ことば (Wort)」はすでにこの世界の表象可能な「像 (Bild)」のかたちをとったものであるのだが、ユダヤの民を導くという実際的な要請の前に立たされているアロンにとっては、モーゼの「思惟」を伝えるための「ことば」が不可欠のものであり、この現象の世界においては、必然的にモーゼの嚴格な要請から逸脱してしまうことになる。この世界において純粹な思惟に基づいて神を崇めることは不可能であるという現実を前にして、モーゼが絶望のあまり口にしたことば、「ああ言葉よ、ああ言葉よ、我に欠けたるもの！」によつてこのオペラは締めくくられているが、リベスキンドによれば、この未完のオペラを建築によつて補完することが、ユダヤ博物館において構想されていることのひとつとなっている。(Cf. Daniel Libeskind, *The Space of Encounter*, p. 26.)

## 124番地・身体化する〈異郷〉——トニ・モリスンの『ビラヴド』

荒 このみ

1 はじめに——ブラックボーイ・コインホルダー

トニ・モリスンの『ビラヴド』（一九八七）のなかに不思議な一段落がある。二七五頁ある作品の結末に近い二五五頁に挿入され、黒人奴隷が主人公の物語のなかで、重要な位置を占める白人登場人物のひとりで奴隷制度廃止論者のエドワード・ボドウィン家に置かれた、小物入れについての段落である。かならずしも時間軸に沿って物語が展開するのではなく、ひとりの語り手が筋を通して全体を語っているわけでもない物語で、なおまさに唐突に挿入されたと言わなければならない位置関係に置かれた段落である。

この作品は、奴隷制度がすでに廃止された一八七〇年代のオハイオ州が物語の現在だが、かつて奴隷制度が存在していた五〇年代にケンタッキー州の農場から冬のオハイオ川を渡ってきた逃亡奴隷セサの娘デンヴァーが、仕事を求めて元奴隷制度廃止論者エドワード・ボドウィン家を訪ねたときのことである。前任者から仕事の内容を確かめ、これから働くことになる白人兄妹が、「いい人たちだよ。いい人じゃないなんて言えないね。他の人たちと入れ替えるっていわれたら、そりゃいやだね」（『ビラヴド』以下題名省略、255）と保証され、安心しながら家

を去ろうとする。そのときデンヴァーは、勝手口近くの棚に置かれた「黒人少年像の小物入れ」を目にする。デフォルメされた黒人少年の置物が、大きな口を開けて硬貨をいっぱい貯めている。デンヴァーがこの家を訪ねたのは、元逃亡奴隷の黒人母子家庭の窮状を知った元奴隷制度廃止論者が、好意で家事手伝いの職を提供してくれたのであり、その前段階での面接だった。だが作者は、デンヴァーが小物入れを「しっかりと見てから」家を出たという点を強調している。

確かな解答や物語の発展の結末を決して明示することなく、すべてを読者の解釈に任せるモリスン作品の特徴だが、ここでも一〇行で構成される段落で、「黒人少年像の小物入れ」を描写しながら、デンヴァーの「しっかりと」目にしたことの意味や、そのときのデンヴァーの心理が書き込まれるのではない。次のようにただ描写するのみである。

頭をおもいつきり後ろにそって両手をポケットに突っ込んでいる。だらしなく大きく開けた口の上で、二つの月が大きく膨らんだような両目が顔を占めている。髪の毛は広く間隔をあけて打ちつけられた飛び出た釘の頭のかたまり。そして少年は跪く。コップのように大きな口に硬貨が置かれて、

御用聞きやちよつとした支払い用だ。ボタンやブローチ、瓶詰めリンゴジャムを置いたつていい。台座にはへあなたにお仕えするために」と刻まれている。(255)

これだけの段落である。その後の段落は、ふたたびデンヴァーの母親セサの状況や、殺された娘の亡霊の話へ戻っていく。

南北戦争後に、逃亡奴隷を助けた地下鉄道組織の奴隷制度廃止論者だった白人が、ふたたび困窮する黒人家庭に仕事を与え経済的に助けようとしているときに、この特殊な段落が挿入されているのを見過ごすわけにはいかない。デフォルメされた黒人少年像とそれが小物入れとして、白人の元奴隷制度廃止論者の家にあるという事実注目せねばならない。

## 2 マミー・クレイズ (マミー現象)

このように黒人の身体的特徴を誇張し、黒人をひとつのステレオタイプに視覚的に決定していく傾向は、特に一九世紀の後半に起こったマミー現象に見られる。それは二〇世紀を経て今日なお黒人のステレオタイプとして有効であるし、いかにかれらが奴隷の身から解放された後も、アメリカ社会においてさらにひとつの特殊な「人種」に括られ、そのうえアメリカ人ではなくそのような特殊な存在としてアメリカ社会で認識されているという事実とともに記憶しておかねばならない。私はそのようななかれらを「アメリカの黒人」と表現している。

マミー・クレイズと呼ばれた現象が起き、黒人女のステレオ

タイプが全米に広められていったのは、一九世紀後半の「ジム・クロウ法」の成立していく社会状況のなかであった。料理人・女中の姿をした黒人女像が前記の黒人少年像とともにさらに造型され、一般に浸透していった。マミー像の身体的特徴は、背は低く太った女で、目のくりくりした愛嬌のある表情ゆたかな顔をしている。マーガレット・ミチエルの『風と共に去りぬ』(一九三八)の映画化されたマミー像によつて、視覚的に世界中に浸透し定着したハッティ・マクダニエルの姿を思い浮かべれば、ひとつのステレオタイプをたやすく想像することができるだろう。

だがその前身になるのは、一九世紀後半に誕生したやや大柄の「ジェマイマおばさん」で、その姿が全米の家庭に広まっていき、いわゆるマミー現象が起きていた。それほど大きな影響を与えたのは、「ジェマイマおばさん」像が家庭で使うパンケーキ・ミックスの箱絵に採用され宣伝されたからであった。一八九〇年に、商標登録を手に入れた企業家が実在のナンシー・グリーンを起用し、一八九三年のシカゴで開かれたロンビア博覧会で、最初のインスタント・ミックスを紹介するためにナンシー・グリーンが会場でパンケーキ作りを実演した。ナンシー・グリーンはケンタッキー生まれの元奴隷で、きれいに揃った真っ白な歯が、真っ黒い肌と強烈なコントラストをなしていたという(オクスフォード・コンパニオン、<sup>32</sup>)。ナンシー・グリーンは「ジェマイマおばさん」は大評判になり、パンケーキ・ミックスの箱を介在してアメリカの家庭へ、「ジェマイマおばさん」像が浸透していった。一九世紀後半から二〇世紀前半へかけて、「ジェマイマおばさん」に代表されるマミー



像が定着していったのである。それは黒人女のステレオタイプを「ジェマイマおばさん」に代表されるマミー像に縛りつけることを意味する。身体的には、「かなり太った、胸の大きい、色の黒い」おばさんで、「真つ黒い肌に白い歯」の目立つ女性像である。さらにパンケーキの箱に描かれた「ジェマイマおばさん」像は、「ハンカチーフで頭を覆い、縞模様の洋服（たいい赤と白のギンガム・チェック）を身にまとい、エプロンをつけて、につこり大口を開けて笑っている、やさしく、快活な、決して怒ったりしない、礼儀ただししい」姿である。このような「ジェマイマおばさん」像は、パンケーキ・ミックスの箱の図柄ばかりでなく、その他の広告・小物・絵葉書・雑誌に登場して、クッキー・ジャー、シロップ入れ、香辛料入れの類の料理道具や台所用品、メモ用紙挟みや楊枝入れ、貯金箱になって日常生活に入り込んでいく。

このステレオタイプは、何を意味することになるだろうか。「胸が大きい」という身体的特徴は、「女らしさ」を強調しているかもしれない。だが一九世紀のお上品な伝統が白人女性に求めた理想像と同じ「女らしさ」ではないだろう。すなわちコルセットで締めつけた腰のくびれた「美しい」身体ではなく、自然のままに豊かになった胸や腰がマミー像になっていく。自然であることは決して美質ではなく、無秩序をあらわしていた時代に、白人の求める理想像とはかけ離れている。それは「ジェマイマおばさん」という呼称にも明らかで、「おばさん」という呼びかたにすでに「女らしさ」の欠如が示されている。妻でも母親でもなくいわば中性的な、女のセクシュアリティを排除した女像なのである。

私がここでマミー現象・ジェマイマおばさん像にこだわるのは、「アメリカの黒人」がそれによってステレオタイプ化されてしまうことのみあるのではない。多くのアメリカ人にとって、あるいは北部に住むアメリカ人にとつて異郷である南部が、ステレオタイプ化された元奴隷の具体的な身体を備えた像になって、あたかも南部の表象として定着していったところに問題がある。マミー像や黒人少年の小物入れによって、それが南部として確定されていく危険である。そして南部とは一九世紀半ばすぎまで奴隷制度を擁する地域であった。南部とは奴隷制度の謂でもあり、それがステレオタイプ化され、すなわちデフォルメされた姿のままに解釈され、間違つた前提で奴隷制度が固定化・正当化される危険を含むのである。

『ピラヴド』に戻って考えれば、なぜ白人の元奴隷制度廃止論者の家に、デフォルメされた黒人少年の小物入れ（硬貨入れ）が置いてあるのか。そこに象徴されているのは、南部の奴隷制度の遺物であり、アメリカにおける奴隷制度の現在のありかたである。黒人少年の小物入れによって、元奴隷の娘であるデンヴァーは何を思い、元奴隷制度廃止論者の白人はいったい何を思い浮かべるのか。アメリカの黒人奴隷は、もともとアフリカン・ディアスポラであり、アフリカ大陸から連れてこられ、異郷のアメリカ南部を故郷とするようになっていく。だがその故郷は決して懐かしい故郷ではなく、地域的な故郷は、政治・経済・社会制度としての奴隷制度と密着した故郷であった。『ピラヴド』の逃亡奴隷がいたケンタッキーの農場を、白人の主人（マスター）は「スイート・ホーム」と命名している。先代の白人農園主は、そのように命名しながらひとつの実験を行い、

自分の理想主義を実現したように考えていた。だが次代の農園主になるとまったく奴隷を動物化する実験が行われるようになり、先代の理想的な農場が現実には多くの矛盾をはらんでいたことも明白になってくる。奴隷が働く農場を「スイート・ホーム」と命名することによつて、トニ・モリスンは故郷の問題を奴隷制度と絡めて提起しているのは明らかである。

### 3 故郷としての「南部」

南部と故郷の問題をまた別の側面から提示したのは、一九六三年に「ワシントン大行進」を指導したマーティン・ルーサー・キング・ジュニアであった。公民権法の批准を求め、「アメリカの黒人」の地位向上を求めた「ワシントン大行進」の最高潮をなす、今日ではよく知られた「私には夢がある」という演説で、キング・ジュニア牧師は、ワシントンのリンカーン・メモリアルの前から、モール（芝生）を埋め尽くした群衆に向かって、南部へ帰ろう、北部の黒人の町へ戻ろうと呼びかけている。

「ミシシッピへ帰ろう。アラバマへ帰ろう。ジョージアへ帰ろう。ルイジアナへ帰ろう。北部の都会のスラムやゲットーへ帰ろう」。キング・ジュニア牧師が具体的に南部の諸州の名前を挙げながらこのように強調するのは、デフォルメされた黒人少年の小物入れが伝達する南部のように、貧困の象徴・教育の欠落・文化層の低さをあらわす南部諸州へ積極的に関心を向け、それを認識し、肯定しようという姿勢のあらわれである。南部

や北部の大都市の黒人ゲットーを否定するのではなく、忘却するのではなく、そこに積極的に自分たちのよつて立つ原点を見出し、そこに自分たちの力強い精神的故郷を見出そうというところざしである。このように呼びかけるキング・ジュニア牧師が夢見ているのは、「アメリカの黒人」が過去の歴史を見つめ直しながら、自分たちの故郷をアメリカ社会に築き上げることである。それは五〇年代・六〇年代のアメリカの白人化・白人の「アメリカの夢」を追求する傾向のなかで、「アメリカの黒人」の現在をよく見詰め、過去を否定するのではなく、過去を取り入れ、そこから未来へ向けてアメリカ社会に住む黒人としての人生を凝視し、捉え直そうという呼びかけだったのである。いたずらに奴隷制度を隠蔽し、忘却するのではなく、確固とした視線で自分の故郷を作り出す作業を提案していたのではない。自分たちの「アメリカの夢」をアメリカ社会で追い求めることである。

アメリカ人であることを認められなかったかれら「アメリカの黒人」は、アメリカを故郷と見なすことすら否定されていたのである。祖先は故郷のアフリカ大陸から強制的に引き離され、故郷でもないアメリカの土地で死を迎えねばならなかった。そして奴隷貿易が盛んに行われて何十年何百年が経ると、アメリカに生きる「アメリカの黒人」は、もはやアフリカを故郷と見なすことにも違和感を覚えるようになっていたはずである。だからといって人間性を否定された奴隷の身で暮らすアメリカの南部を故郷と呼ぶこともできない。それではかれらの故郷はどこにあるのか。かれらは異郷のなかに、異郷のアメリカに、異郷の南部に、かれらの故郷を建設する作業を積極的に

行わねばならない。それは地域的な異郷を指すのみならず、奴隷制度というアメリカン・インスティテューションの異郷である。異郷を抱え込みながら自分たちのよつてたつところとしての故郷を建設していかねばならない。アメリカ社会に根を張ること。それがキング・ジュニア牧師の呼びかけであつたはずである。

『ビラヴド』における黒人少年の小物入れは、まさに異郷としての南部を、また異郷としての奴隷制度を想起させる記号である。黒人少年の小物入れの描写に具体化されているのは、身体的に歪められた黒人像であり、その用途は日常瑣末な便利さのためであり、特定の意味ある役割を担っているのではない。さらに重要なのは、台座の刻印である。その文字は、黒人少年の隷属状態を明示している。それらはすべて「奇妙な制度」と呼ばれた奴隷制度のもとで、当然のこととして許容されていたことがらであり、奴隷解放後の「アメリカの黒人」に対しても、多かれ少なかれ抱かれていた共通認識である。「アメリカの黒人」の身体的歪曲は、かれらの人間性を剥奪した精神的歪曲を写しだし、アメリカ社会における、モリスンの言葉を使えばアメリカン・アフリカニズム、すなわち白人アメリカ人が生み出し造形するアフリカン・アメリカン像を、言い換えればアメリカ社会における白人が勝手に創造するアフリカン・プレゼンスを象徴している。

醜く誇張された身体は、そのまま精神のデフォルメ状態を暗示するし、黒人は身体的・精神的に醜いという印象を刻印する。それがさらに強調されるとその醜さは現実であるという錯誤を植えつけ、精神的隷属は生まれつきの資質であるような錯覚

を呼び起こす。『ビラヴド』の黒人少年の小物入れは、このように誤解を許す記憶の〈場〉になる。

#### 4 『スーラ』における「場（プレイス）」

異郷と故郷という視点から、『ビラヴド』の「ブルーストーン通り124番地」という〈場〉について私は論じるつもりだが、その前に、他のモリスン作品における場所の意味について簡単に述べておきたい。

ヒューストン・A・ベイカー・ジュニアは、モリスンの『スーラ』を分析しながら、「親密で体系化された秩序ある黒人の村の価値観」（ベイカー、<sup>236</sup>）を描き出すことがモリスンにとつての究極的な目標であると述べている。アフリカン・アメリカンにとつての「場所」ボトムBottomの描写から始まり、白人との関わりにおいて場所が特殊な役割を果たすこの作品においては、ベイカー・ジュニアのような推測が可能であるのかもしれない。かつてゾラ・ニール・ハーストンが娘時代までを過ごした、生まれ故郷のフロリダ州イートンヴェイルのような、いわゆる黒人町に備わる黒人どうしの平等感・安心感をもたらす町の環境を、「親密な黒人の村の価値観」という表現によつてベイカー・ジュニアはあらわそうとしているのか。たしかにモリスンがアフリカン・アメリカン共同体を意識的に描き出しているのは事実で、それがたとえばその後の『ビラヴド』のように、シスターフッドにつながるものであるにしろ、そうでないにしろ、モリスンの関心のありかとして共同体は作品のなかに確実に感じ



取られる。

ベイカー・ジュニアが取り上げている『スーラ』が、その中心に共同体の問題を据えているのは間違いない事実である。だがはたしてベイカー・ジュニアが主張する「親密な黒人の村の価値観」をこの作品においてモリスンが追求しているとは断言できるであろうか。たしかにこの作品の出だしの描写によると、黒人は白人に労働を搾取され、報酬としてもらえるはずだった肥沃な谷間の土地は貰えず、「ニガターの冗談」と呼ばれるようになった白人農夫の操作によつて、山間の耕作に不適な土地をあてがわれる。白人に虐待されながら、そのためにかえつてアフリカン・アメリカンたちが結束し、調和ある共同体建設を願望する、その強い気持ちを抱く住民が描かれているようにも見える。だが主人公をスーラにしたときの作家の意図は、「黒人の村の価値観」をまさに俎上に載せて、それを全面的に肯定するのではなく、個人と共同体という視点から、アフリカン・アメリカン共同体が決して一枚岩ではないことを描き出そうとしたのではないか。

象徴的な一人旅を終えた主人公のスーラは、故郷のボトムへ戻ってくるのだが、その事実から、外の世界を知ったスーラが結局はアフリカン・アメリカン共同体に戻り、そこに黒人の村の緊密な関係性を求めたという解釈・評価は成り立つであろう。ベイカー・ジュニアは結末のスーラの帰還によつて、アフリカン・アメリカン共同体を故郷としたスーラ像を思い浮かべているのかもしれない。だがモリスンの物語はそのように短絡的に進展も終結もしない。

ここで印象的な最後の場面は、死んだスーラの墓参りをして

いるネルの姿である。少女時代の友達だったネルは、夫を寝取られ仲たがいをしていたのだったが、このときはじめて自分ともつとも強い精神的関係にあった存在は、母親でも夫でもなくスーラであったことを認識するのである。そしてその墓標には、スーラの家族たちピース家の死んだ人々の名前が刻まれている。複数の「ピース(平和)」という文字の並列である。黒人墓地を訪れたネルは、スーラ・ピースの墓を見つめながら、黒人霊歌の歌詞「とうとう自由に(フリー・アト・ラスト)」に倣つて言えば、「とうとう平和に(ピース・アト・ラスト)」という思いを抱いたのではないだろうか。死によりそれを納得するネルの悲しみは深いだろうが、スーラの眠る黒人墓地にいわば精神の故郷を見出しているネルの姿で物語は終わっている。それは黒人の田舎の牧歌的な緊密な関係性というよりは、自分の存在を個人として自覚したネルが、すでに個人としての自覚を確立していた少女時代の友達と誠実な関係性を結ぶことができたことの証ではないだろうか。

パトリシア・マッキーは『スーラ』論で、ベイカー・ジュニアの主張に反論し、ここで描かれているのは、「親密で体系化された秩序ある黒人の村の価値観」ではなく、「失われた存在、寂しく思う欠落」(マッキー、<sup>147</sup>)であると主張する。それはたとえばフォークナーの『響きと怒り』のように、欠落が抽象化されてしまうのではなく、欠落が身体化されているとマッキーは、その違いを述べる。『スーラ』のなかで身体のデフォルメが見られるのは、成長しない少年たちもそうだが、それよりなによりスーラの祖母エヴァの場合である。おそらく子供たちを養うために保険金を手に入れる目的で、エヴァは鉄道線路

に横たわり、脚を切断したと噂されている。身体化とはまた同時に身体の欠落に対して意識的になることであり、この作品におけるいくつかの瞳目させる死が、静かな死として描かれるのではなく、多くの場合、異常で激烈な身体の消滅を表現していることから、モリスンの身体化が単純素朴な肉体化・現実化でないことは明らかである。(場(プレイス)を求めること、具体化・身体化の作業が、この作品においてアフリカン・アメリカン共同体の牧歌的な望郷の念につながるのではないことは明白である。モリスンはそのような故郷を描こうとしているのではない。

ボトムに住人は、自分たちの共同体、ゆたかな農業生産を保証する故郷を建設しようとする、それは白人の姦計により阻まれ、「天国の底地」だから神の国に近いのだと説明されて、オハイオの肥沃な谷間ではなく、耕作しにくい山間の土地をあてがわれる。トンネル建設で仕事につくことができるだろうと期待すれば、黒人まで仕事の割り当ては回つてこない。したがって貧窮生活が強いられ、自分たちの「場所」を獲得することができない。「場所」の喪失、欠落、獲得不全がアフリカン・アメリカンの運命であった。故郷を築くことができないままに故郷喪失を、故郷喪失状態を強いられてきたのである。

## 5 故郷喪失の『ソロモンの歌』

そのようなアフリカン・アメリカンの故郷喪失・獲得を主題にしたと見なされている作品に、『ソロモンの歌』がある。主

人公のミルクマン・デッドは、北部のブラック・ブルジョワジーの出身であったが、金銭本位の父親から離れて南部の祖先の故郷への旅に出る。そもそも理由は祖先の残したとされる黄金探しだったが、やがて南部の祖先の故郷に自分の出自の原点を確認することによって、ミルクマンは人生における価値を知るようになる。ところが、そのとき飛翔をこころみたまミルクマンは死を迎え、物語は決して通り一遍のハッピー・エンディングにはならない。

資本主義的向上心に取り憑かれた父親の絆を断ち切ったミルクマンは、南部の村を歩きながら、その土地に接するだけで気分が良くなる自分を感じている。まさに南部の土地、かつて奴隷制度の時代に、祖先がアフリカから連れてこられて奴隷にされ、子供を二人作つたあとで、ひとり大西洋を飛んで帰つていつてしまったと歌われている、その地にやってきたミルクマンは、ようやく自分の「故郷」を発見するのである。南部の地面に足で触れ、歩いているだけで帰属感を抱き、ミルクマンは喜びに満ち溢れてくる。「自分の足が茎のように、木の幹のように、身体の一部が岩のなかへ地面のなかへぐんぐん拡がっていくと、とても心地よくなる——歩いている地面の上を、場所(プレイス)の上を」(284)。

そしてミルクマンは、自分と同じように共同体の周縁に暮らす父親の妹パイロット(ピラト)を連れて、南部にある祖先の故郷の土地へやってくる。そのときパイロットの周縁性、「故郷喪失(ホームレスネス)」は終わり、より高い崖の上へ登つていき、二人はそれぞれの「飛翔」によって生命の最期を迎える。だがそれはミルクマンが獲得した自由や、根を持つことを



超越した飛翔であったと、メルヴィン・ディクソンは主張する。「いまやミルクマンは空を遊泳することができる。その降伏の飛翔は究極的な行為で、虚栄心を捨て去り、荒野の試練を経てはじめてつかむことができたのである。ミルクマンの飛翔は、根を下ろし、獲得した自由をも超越する」(ディクソン、169)と、ディクソンは言うのだが、「故郷喪失(ホームレスネス)」から、故郷獲得が成就されたと思われる直後の飛翔に、そのような幸福感が漲っていたのだろうか。飛翔により死を迎えるというのは、「フリー・アト・ラスト」が死による自由への解放であったように、決してハッピー・エンディングではないのである。

この物語は保険外交員ロバート・スミスの飛翔で始まっているが、アフリカへ帰っていったという祖先の飛翔、空飛ぶ人間の神話、そして最後の場面のミルクマンの飛翔は、未来へ希望を託す何かに向かつての飛翔であるとともに、何かから逃亡する、いまわしい過去を断ち切る飛翔でもあった。ミルクマンは仲間の戦鬪的ブラック・パワーの権化ギターに追われて、子供たちの歌にうたわれた祖先のように飛翔するが、飛んで落ちていったのはギターの腕のなかである。ギターは白人の人種差別への復讐を図る黒人活動家集団セヴン・デイズの一員で、この組織は黒人が殺された数だけ白人を殺す、一日一殺という標語を掲げている。そのセヴン・デイズの人間が、故郷を南部に発見した元奴隷の子孫を飛翔に追いやり、その結果として死を自分の腕のなかで迎えさせるという矛盾に満ちた結果にこそ、「アメリカの黒人」の「故郷喪失(ホームレスネス)」の問題があるのではないか。死の向こうの自由(とうとう自由に——フリー・アト・ラスト)という考えは、それが黒人霊歌の歌詞で

あったように、決して現実的な幸せの喜びを歌っているのではない。メルヴィン・ディクソンは、ミルクマンの飛翔を、そしてモリスンの飛翔を「荒野から抜け出し、自己克己と完全なる統御」(ディクソン、169)を成し遂げたと見なしているが、非暴力のミルクマンが暴力へ走っていった仲間のギターに追い詰められるという状況に、「自己克己と完全なる統御」はありえないのではないか。かつては友人同士だったアフリカン・アメリカンの間における相克をそこに読み取ることができるのであり、故郷の土地で異質な価値観を抱くギターの存在の前景化は、南部⇨故郷という素朴な景色を描くことのできないことを語っている。ミルクマンの、あるいはアフリカン・アメリカンの故郷獲得と飛翔のテーマは、「アメリカの黒人」のなかにおけるアメリカ社会の〈異郷〉意識という視点から読み解き分析せねばならない。

## 6 「くに」の意味

故郷・ホーム・南部のかかわりでモリスン作品に言及したが、故国・母国・祖国の使いわけで、この問題を論じた『ことばと国家』の田中克彦は、故国を「自分の生まれた国」、母国を「現に国民として属している国」、祖国を「祖先の出身国」と定義している(田中、47-51)。近代の国民国家の成立とのかかわりによるアジアの、とりわけ朝鮮と日本の国民意識を論じながら、徐京植は『ディアスポラ紀行』で、田中の定義を援用し故国・母国・祖国の複雑さを述べている。このようなホームの解釈に



照らしたとき、元奴隷であったアフリカン・アメリカンにとって、故国・母国・祖国はどのような意味あいを持つことになるのだろうか。奴隷解放令が出され、南北戦争が終結した後のかみらはアメリカ市民になり、憲法修正案でその立場が保証されたはずであるにもかかわらず、母国のなかで市民としての立場を確立することはできなかった。その母国も故国もアメリカ合衆国でありながら、そのなかで〈異郷〉意識を抱かされているかれらの精神は、「歴史的南部」とも呼ぶべき地域へ戻っていても、ミルクマンのように、故郷獲得とともに死を迎えるという結末になる。

徐京植は、おそらく故国・母国・祖国という区分けに満足しなかつたのだろう、あらたに「くに」という平仮名表記の定義を生み出す。その「くに」とはモリスンが関心を抱き続けている故郷・ホーム、そしてキング・ジュニア牧師の「南部・北部の都会のゲットー」に戻って行って築き上げようとしたホームに近いものではないのか。国民国家としての「くに」では決していない。今ではだいたい廃れてしまった言い回しだが、日本語で「くにに帰る」というときの「くに」であり、それは地域とともに家・家族を含む表現である。徐京植はさらにそれを発展させ、ディアスポラの旅路のあとがきに次のように記す。「ディアスポラにとつて『くに』は郷愁の中にあるのではない。『くに』とは、国境に囲まれたある領域のことではない。『血統』や『文化』の連続性という観念につき固められた共同体のことではない。それは、植民地主義やレイシズムが押し付けるすべての理不尽が起こつてはいけなるところのことだ。私たちディアスポラは近代国民国家時代のはるか彼方に、『真実のくに』を探し

求めているのである」（徐、209）。

アフリカン・アメリカンにとつての「くに」とは、飛翔してすぐに死んでしまつても、それでも未来の可能性へ視線を向けながら進んでいく「状況」なのではないか。すでに結論になつてしまふようだが、メルヴィル・デイクソンのような「荒野からの脱出」ではなく、ベイカー・ジュニアのような郷愁の「黒人の村の価値観」でもない、アフリカン・アメリカンにとつての故郷、「くに」の追求がモリスン文学の真髄にあるのではないか。「すべての理不尽がおこつてはいけなるところ」が「くに」であるという主張は、アフリカン・アメリカンの苛立ちを生み出す理不尽なアメリカ社会のなかで、モリスンの主人公が追い求めている「故郷」へつながっていく。

## 7 『ピラヴド』の展開

モリスンは『ピラヴド』によりピューリツァ賞を受賞し、その後、『ピラヴド』を含む文学活動により、ノーベル賞を受賞する。奴隷制度と逃亡奴隷を主題にする『ピラヴド』は、二〇〇五年夏にオペラ化され、ニューヨークタイムズをはじめ、地元のシンシナティ・エンクワイアラーその他の新聞、雑誌などで絶賛され大好評を得た。この作品によってモリスン文学はアメリカ文学のなかでゆるぎない地位をさらに確定したと私は考えている。アメリカ的主題である奴隷制度を取り上げながら、その物語は直接的に奴隷制度を俎上にのせるのではない。モリスンに独特の文学的技法は、読者を戸惑わせることも



トマス・サターホワイト・ノーブル画『モダン・メーディア』1867。  
マーガレット・ガーナーと追っ手たち。

あるが、奴隷制度とそれに受動的に関わらざるを得ない宿命におかれた人々を描き出すにあたって、単純明快な物語など可能ではないだろう。

『ビラヴド』は、逃亡奴隷の母親マーガレット・ガーナーという実在人物が追っ手に捕まり、自分の娘を殺してしまつたという歴史的事実に触発されてモリスンが着想したといわれる。物語では、ビラヴド (Beloved) と墓石に刻まれた娘の亡霊が一八年後にじつさいの人間の姿になって出現し、自分を殺した母親の家を訪ねてくる。オハイオ州の元奴隷制度廃止論者の家に住む元奴隷の主人公セサは、娘の亡霊と「対面」することになるのだが、その舞台になるのがブルーストーン通り124番地である。

## 8 124番地

『ビラヴド』の書き出しは次のようである。「124番地は執念深い悪意に満ちていた。赤ん坊の毒気がいつぱい。この家の女たちはそれを知っていたし、子供たちも知っていた」(3)。訳文にすると124番地とそれが住所であることが明瞭になるが、英語では、数字の124のみが主語になり、述語の「執念深い悪意に満ちて」と続く。そのためすぐにはそれが番地であることはわからない。モリスンの他の作品の特異な書き出しと並んで、この書き出しの効果はきわめて強く、すでにこの物語の不思議さ、慣習的な思考過程ではおそらく理解不可能になるだろうことを予測させる。

124 という数字の意味は3の欠落であり、主人公セサの第一番目・二番目・四番目の子供たちは生きているが、殺された第三番目の子供が数えられていないことをあらわしているという説がある。作者がそのような意図を持っていたのかどうかは、解説は決してしないモリスンであるから不明である。だが物語の出だしで説明される、つい最近までシンシナティの町がここまで拡張されるほど広くなかったこと、したがってこの家に番地はなかったことと、町の拡張による住居表示の指定という変化は、些細に見えるがおそらく大きなアメリカ社会の変化を指摘しているのだろう。南北戦争後の時期にあたり、解放奴隷たちが北部へ流入していったためにおきた都市の巨大化と無関係であるはずがない。このように読者は知らぬうちに、物語の主題とかかわる具体的なアメリカ社会の変化をこの出だしの内容ですでに伝達されている。その視点からすれば、

124番地というデジタルの意味は、3の欠落による混乱を暗示することにもなるだろう。すなわち奴隷制度の犠牲になった人間の歴史を欠落によつて私たちは認識するのである。

124番地の家は、ブルーストーン通りにある「灰色で白い家」と説明されている。このあたりの民家は木造建築で、ペンキが塗られているのが通例だが、灰白色の色合いは、真つ白い家ではないことを意味する。この微妙な色合いをモリスンが意識的に選んでいることは、第一作の『青い眼がほしい』を思い出せば明らかだろう。『青い眼がほしい』では、アメリカの初級英語教科書だったディック・アンド・ジェインの断片を各章に引用しながら、その後にはオハイオ州のスマールタウン、ロレインの町に住む黒人たちの暮らしを描き出している。アメリカの白人の理想家族ディック・アンド・ジェインに住む家は、「緑色と白色です。赤い扉がついています。とてもきれいです」と描写され、貧しい黒人家族が暮らすのは、郊外の一戸建てではなく、町のアパートであり、店舗兼住宅であったりする。シンシナティの郊外にある元奴隷制度廃止論者の家が、真つ白ではなく曖昧な灰白色であるのは、この場所が白人一般の理想的な家ではないことのあらわれだろう。

『ピラヴド』の舞台のデジタルされた家は、いわば実体を剥奪され記号化された場所になる。白人の理想的な家族ディック・アンド・ジェインに住む家のように、番地ではなく実体の「その家は緑色と白色です。赤い扉がついています。とてもきれいです」と描き出されるかわりに、単なる数字によつてあらわす効果は、その家に最初から実質的な暖炉に象徴される暖かい家庭・ホーム・故郷が期待されていないことでもあるだろう。物

語のなかでは、元奴隷が住む124番地の家と、かれらが奴隷だった時代のケンタッキー州の白人プランテーション「スイト・ホーム」が登場するが、この逆説的な名称にすでに作者が「家(ホーム)」を、この作品で一つの主題にしているだろうことが推測される。124番地に住む「家族」の親子関係や、プランテーションという南部の土地に根ざした父権社会的農園の家族と奴隷たちという枠ぐみによつて、『ピラヴド』における家・ホーム・故郷の問題は展開していく。

124番地にもさまざまな歴史があつた。

「124番地は執念深い悪意に満ちていた。赤ん坊の毒気がいつぱい。この家の女たちはそれを知っていたし、子供たちも知っていた」という始まりの部分で、時代設定は一八七三年になつている。奴隷制度が廃止され元奴隷たちは自由民になり、「アメリカの黒人」になつた。シンシナティのブルーストーン通りにある「灰色と白色」の家に住むのは、元奴隷の母親セサと娘のデンヴァーである。セサの義母ベイビー・サッグズは、息子が金を貯めて自由を買ってくれたおかげで、奴隷制度廃止以前からすでに自由州のオハイオへ渡り、この家で暮らしている。物語の始まりの時点で、セサの義母は八年前に死んでいる。物語の始まりの時点で、セサの「犠牲者」(3)は、今ではセサとデンヴァーの二人だけで、セサの二人の息子たちは、「鏡をのぞいただけで鏡が粉々に砕けて」しまつたり、「ケーキについた二つの小さな手形」(3)を発見して怖気づき、家から逃げ出してしまつている。近所の人々も124番地を避けて通るようになり、荷車を引く御者は馬に鞭をあて、すばやく通り過ぎていく。亡霊に取り憑かれた124番地は共同体から



孤立し、セサとデンヴァーという女だけの暮らす家である。

124番地の現在は、憑かれた亡霊の作用によってときおり激しく揺れたり、物が壊れたり、不思議な手形や跡がついたり、息子たちが出ていったように、家族の一員によってすら忌避される家・ホームである。理性的に説明しえない怖さを秘めた場所であり、娘のデンヴァーが、共同体の仲間から嫌われ孤独に苦しむ場所である。「灰色と白色」という無彩色の家は、「スレート板のような灰色の家」(50)とも形容され、まるでさびれた墓場にかろうじて立つ、古びて傾いた墓石のような様相を呈している。セサは殺した娘の墓石にピラヴドと刻ませ、その過去における存在を記憶しようとしたが、番地の124は、墓地のなかで墓石を示す地図に打たれる番号のように、生きている人間の住む家でありながら、亡霊が作用し、死を感じさせる墓場を想起させる。物語の始まりの現在、セサと娘のデンヴァーが住む家は、このようにかつて逃亡奴隷を匿った避難所であり、白人の元奴隷制度廃止論者の好意によって提供されている家であったが、元逃亡奴隷のかれらにとつての居住空間ではあつても、家・家庭・ホーム(故郷)と呼べる〈場〉になつてはいない。

たしかに124番地の家がはじめから墓石のようなたたずまいだったのではない。セサの義母ベイビー・サッグズが自由民となつて、この家に移り住むことになつたのは、この家が逃亡奴隷を助ける「地下組織」の「駅舎」(65)だったからである。そこは鉄道の駅と同様にさまざまな情報が入ってくる場所、逃亡奴隷がやってくるという情報とともに農園主の追つ手が迫つていふ情報が交錯する場所である。「駅舎」

にはたいてい秘密の小さな部屋があり逃亡奴隷を匿つたが、124番地は奴隷の生命を左右し、緊張を強いる場所になつた。124番地は普通の住居ではなく、奴隷制度支持者と反対者の巧みな駆け引きの場であり、激しく闘つた場であり、歴史的事件が展開された場である。124番地は、アメリカの歴史を目撃した場所になる。

## 9 ベイビー・サッグズ・ホーリーの身体宣言

自由民になつたベイビー・サッグズは、124番地を自分たちの〈場〉にしようと努める。アフリカン・アメリカンの女たちが共同体意識を抱き、くつろげる場所になることを願う。セサが逃亡してくる前の124番地は、「明るくにぎやかなお喋りのある家」(86)になり、いつでも人々が寄り集まる家庭・ホームになり、「ストローヴの上では一つどころか二つの鍋がぐつぐつと煮え、ランプが一晩中灯っている」場所になつていた。

ベイビー・サッグズ(聖なる)ホーリーと呼ばれた義母は、124番地で愛の説教を始める。「唯一の恩寵は、具体的に思い描くことのできる恩寵」(88)であるという確信は、六〇年間を奴隷として、一〇年間を自由民として生きることになつたベイビー・サッグズの奴隷時代の体験から生まれた。その説教のなかでベイビー・サッグズは、自分たちの「身体」のみが重要であると強調する。アメリカ社会の「あの人々」が、黒人の身体を愛するはずはなく、自分たちが自分たち自身の身体をいとおしく思わなければならぬと愛の宗教を強く唱える。

124番地はそのようなアフリカン・アメリカンの女たちのホームになり、信仰の〈場〉になっていく。やがてベイビー・サッグズの追隨者が増えると、集会は森の中で開かれる。そこでベイビー・サッグズは次のように「身体宣言」を行う。

ここで、この場所でわたしたちは肉体なのです。涙を流したり笑ったりする肉体なのです。草地の上を裸足で踊る肉体です。いとおしみなさい。一生懸命に。向こうのかれらはあなたの肉体を愛したりしません。忌み嫌います。あなたの目を愛したりしません。抉り出すのが関の山。さらにあなたの背中の皮膚を愛したりしません。向こうのかれらはその皮膚を剥ぐでしょう。それに、皆さん、かれらはあなたの手を愛してはいません。あなたの手を利用し、紐で結び、縛り付け、ちよん切つて、空っぽにしてしまうのです。あなたがたの手を愛しなさい！（88）

この身体宣言は、手から顔、口、肩、腕、足、背中、首へと続き、自分の肉体をいとおしめとベイビー・サッグズは命令する。かれら白人は黒人奴隷の身体の、物理的な機能のみを利用して、それが、それを人間の身体の一部だとはみなしていない。声を出す口、栄養をつける口を、向こうのかれらは忌み嫌い、縄の解かれた首をかれらは嫌う。かれらが放り投げ、捨ててしまう内臓をいとおしめと言つたあと、「自由な空気」（89）を吸う肺臓より、命を宿す子宮より、「あなたの心臓」（89）を愛しなさいとベイビー・サッグズは命令する。命をつなぐ心臓が機能しなければ、「自由な空気」を吸う肺臓があつても役に立たな

い。「あなたの心臓（ハート）」とは、精神的な心（ハート）や心が育む愛を指しているのではない。ベイビー・サッグズ（聖なる）ホーリーの愛の宗教は、キリストの愛の宗教とはちがつて、もつと具体的な黒人の身体への愛の宗教である。奴隷時代に足を傷めているベイビー・サッグズの、ぎこちなく不恰好な踊りで終わるこの説教集会は、まさに奴隷時代のかれらが失つていたもの、白人がかれらから剥奪していた身体の復活を促す儀式である。〈異郷〉とされてしまった身体の「自己化」といいいかもしれない。

ここでベイビー・サッグズが唱えるのが、精神的な自由よりも何よりも、まず身体的な自由であることに注目せねばならない。奴隷として自由を奪われ、人間的精神を凌辱されていたということよりも身体の剥奪こそが苦しみであつたと、ベイビー・サッグズは訴えている。自分の身体を自分のものとして認識できない欠落状態こそ、かれらの根源的な苦しみであると、あえて逆説的に精神よりも身体を強調する。そして身体的な肉体的（フィジカル）の物理的な認識をすることは、『ピラウド』という作品の主題と深く関わっていると私は考える。「アメリカの黒人」が奴隷時代のみならず、今日にいたるまで、いかに身体的に搾取されてきたか。それは殴打され凌辱され酷使されたということではなく、かえつて身体を無化されてきたという事実である。奴隷制度のもとでプランテーションの黒人奴隷は酷使され、その労働力のおかげで一九世紀のアメリカはヨーロッパと経済的に対抗し得る「綿花の王国」に仕立て上げられたのだつたが、白人は黒人奴隷の身体を道具として活用しただけであつた。身体の機能のみを利用したことによって黒人



奴隷の身体は無化されてきたのである。

ベイビー・サッグズ（聖なる）ホーリーは、身体に黒人の存在理由の根源的な基盤を求めたが、物語の時代から百年後のアメリカ社会では、女たちが自分たちの身体を直視することからフェミニズム運動が始まる。女の身体を忌まわしいものと考え外の世界の視線から、あるがままの身体を認識し肯定する姿勢を培おうとかれらは努力した。ベイビー・サッグズもまた忌み嫌われていた黒人の身体を肯定し、それを堂々と主張したのである。

## 10 スイート・ホームの記号化された男たち

『ピラヴド』のスイート・ホームの奴隷の男たちは、主人によつて記号化されアルファベットの命名をされたときに、その身体性が剥奪される。個別化された身体ではなく、124という数字が他と区別するために打たれた番地であるように、他の奴隷から個別化する命名ではなく、単に区別するための記号であり、身体性は空洞化する。ハーレム・ルネサンス期に活躍したアフリカン・アメリカンの作家・文化人類学者のゾラ・ニール・ハーストンは、同じような身体空洞化を認めている。ハーストンの小説『かれらの目は神を見ていた』のなかにアルファベットと呼ばれる黒人少女が登場する。アルファベットは、白人の子供たちと一緒に写真を見たときに、黒い肌のために自分の存在がまるで黒抜きにされ、写真から欠落しているように感じる。鏡をはじめて見たときに自分の姿に驚くよう

に、白人という鏡のなかで自分は黒抜きになり、黒人少女アルファベットは身体性が剥奪されたような感覚を抱いたのではないか。デジタル・ABC化した場所や身体は、そこを肉付けしなければ認識される存在にはならない。『ピラヴド』の124番地が必要としていたのは、家を揺さぶる悪霊を追い払う悪魔払いの儀式ではなく、そこを身体化することである。肉づけをしてアメリカ社会におけるアフリカン・アメリカン・プレゼンスを具体化することである。モリスンがこの作品を通して試みているのは、「アメリカの黒人」のアメリカ社会における身体化の作業である。

## 11 奴隷制度をリメモリ（再記憶）する

モリスンが『ピラヴド』の構想を描くようになったのは、マーガレット・ガーナーという名前の逃亡奴隷の母親が、幼い娘を殺したという実際に起きた事件を報道する新聞記事を読んだことに触発されたのであった。それによつてモリスンは、知られていない、また忘れ去られた事実を基に、アフリカン・アメリカン・プレゼンスを確認し、それを具体化・身体化しようとする。

『ピラヴド』の舞台の124番地は、アフリカン・アメリカンの身体を破壊した場所である。ケンタッキーからの逃亡奴隷のセサは、先に逃げていた子供たちと義母のベイビー・サッグズを頼り、自由州オハイオの124番地へ逃げてくるが、奴隷主の知るところとなり、追跡され絶体絶命の危機に瀕する。



セサはそのとき二歳にもならない娘を殺害し、息子も殺そうとする。結局、殺したのは娘一人で息子たちは助かり、逃亡途中で生まれた乳飲み子デンヴァーが生き残る。セサは乳飲み子とともに牢屋へ送られ、後に釈放されるが、この物語はマーガレット・ガーナーの事実とは、当然のことながらまったく異なる。モリスンは歴史小説を書こうとしていたのではなく、アフリカン・アメリカンの現代小説を書いているのである。

セサの子殺しの現場である124番地は、「強い感情が満ちていた」(39)とモリスンは書くが、その「強い感情」こそ「リメモリー(再記憶すること)」(36)の対象である。「強い感情」とは、住人を脅し恐怖に陥れ、家出をうながしたり、近隣の住人を遠ざける殺されたピラヴドの亡霊を指すというより、身体を喪失し、身体を空疎化・無化された奴隷たちの怒りである。登場人物のデンヴァーは、「赤ん坊の亡霊が出てくるのを望むようになつた。以前はうんざりしたのだったが、今ではその怒りがデンヴァーをぞくつとさせるのだ」(13)と語っているが、その亡霊の怒りとデンヴァーが共感するようになっていくためだろう。

奴隷制度の犠牲になつて死んだ——殺された——娘の怒りが、その亡霊を身体化する。ピラヴドは、ふたたび人間の身体になつて戻ってくる。「リメモリー(再記憶すること)」の作業を成すためである。ここで白人の家であつた124番地が、ベイビー・サッグズが暮らすようになってからふたたび「奴隷小屋」に変えられていたことを思い出さねばならない。読者はすばやく読み過ごしてしまうかもしれないが、作者は周到に書き込み、124番地の家の変容を描き出している。「ピラヴドはわたし

の姉さん」というデンヴァーの語りで始まる章で、二階のベイビー・サッグズの部屋は、白人の家族が住んでいたころは使用人の部屋であり、母屋と台所は切り離されていた。台所は当然、外にあつたが、自由民になつたベイビー・サッグズが住むようになってから、外の台所を薪置き場・道具置き場に変え、母屋の奥の出入り口を閉じ、出入り口を一つにする。「二階建ての家を、なかで料理をする小屋(キャビン)」(207)にしたのだが、周囲の人間がなんと批判しようとかまわないとベイビー・サッグズは開き直っている。124番地を「キャビン(奴隷小屋)」に変えてしまうとは、まさに奴隷制度のあつたアメリカ社会の歴史を、「場所」を通して「リメモリー(再記憶)」するためである。白人の住宅であり、地下鉄道組織の駅舎であり、自由民の住居になり、逃亡奴隷が発見される場所であり、逃亡奴隷の母親が子殺しをする現場になつた124番地は、アフリカン・アメリカンの根源的な存在証明をなしうる〈場〉である。

セサ、身体化した亡霊ピラヴドとデンヴァーの女三人は、124番地を中心に手を組み合い、「女―性」を象徴する三女神のように輪を作り、そのなかで女の身体性・具体性を強調する。124番地はピラヴドの怒りを、そしてセサの怒りを身体化する地理空間であり、怒りの結果としてデンヴァーの孤立が具体化・身体化する地理空間である。母親のセサはデンヴァーに向かつて次のように話す。

忘れることもあれば、決して忘れないこともあるわね。でもそうじゃないのよ。場所なの。場所はいまでもそこにある。家が火事で焼け落ちてなくなっても、その場所は——その像

は残るのよ——ずうつと。わたしのリメモリー（再記憶）にあるのじゃあない。あそこに、外の世界にあるのよ。覚えていることは、わたしの頭の外の向こうのあたりでゆらゆら漂っている像なのよ。ということだね、わたしが考えなくても、わたしが死んでも、わたしがしたことや、知っていたこと、見たこと、その像は、いつでもあそこにあるということなのよ。それが起きたその場所にあるということなの。（36）

スイート・ホームも124番地も、その場所がなくなることはない。それが時代の流れで変容していつてもその「像」は残るのだとセサは強調する。それがアフリカン・アメリカンの（異郷）体験であり、永遠に消滅することはないとセサは言う。なぜならそれがかれらのアメリカ社会における存在証明だからである。

スイート・ホームも124番地の歴史的姿もそれぞれの場面を伴いながら、常に「再記憶（リメモリー）」されていく。モリスンの造語「リメモリー（再記憶）」は、「メモリー・記憶」とどのように異なるのか。「メモリー・記憶」が客観的な歴史に繋がる固定した連続性を保つものであるとすれば、すなわち、個人を離れて連続的に存在するものであるとすれば、モリスンは「リメモリー（再記憶）」によって、身体化された個人が、ある個人的な時間（瞬間）に意識的に思い出すことであると規定しなかったのではないだろうか。メアリアン・ハーシュは、モリスンの「リメモリー（再記憶）」を「抵抗と対立の場」とみなし、「リメモリーとは記憶でも忘却でもなく、繰り返し（糸）で結ばれた記憶である。名詞でも動詞でもなく、両方

が結合したものである。リメモリーとは、奴隷制度の記憶を再・想像することであり、文化の総体が抑圧しようとしてきたものを、異なる方法でリ・メンバーする道を発見することである」（バツシン他編、96）と定義している。「リ・メンバー」とは「再・記憶」であるとともに、「再・構成」と読むことができる、両義性を持ったハーシュの造語である。これらの背景には、歴史は記述された記憶のなかのみ存在するのではなく、身体化した個人が思い出すことであるのだが、歴史自身は「場所」として常に消えてなくなることはないという定かな信念があるのだろう。セサはデンヴァーに向かって断言する。124番地へ来る前に自分がいたところは、「今でも現実」（36）であると。すなわち奴隷制度が廃止され、白人の主人が支配するプランテーションは消滅し、セサのいたスイート・ホーム自体は消滅したが、それでも「その場所は今でも現実」（36）である。

それが消えてなくなることはないのよ。農園のすべて——木々のすべて、その葉っぱが死んでしまっても。思い浮かべる像はまだそこにあつて、それにね、デンヴァー、あなたがそこへ行けば、一度もそこへ行つたことのないあなたが行って、それがあつたその場所に立てば、またそれは起こるのよ。あなたを待っている。あなたのためにそこにあるようになるのよ。だからね、デンヴァー、あなたが決してそこへは行かないということではできないのよ。ぜったいに。なぜって、すべて終わってしまった——まったくおしまい、さよなら——といつても、それはいつだってあなたをそこで待っているのだから。（36）

セサがデンヴァーへした説明は、代名詞が多く曖昧になっている。それでも代名詞に読み込むことができるのは、スイート・ホームに代表される奴隷制度であり、その支配者たちであろう。そして奴隷制度のリメモリーは個人によって記憶され、経験しなかった者によっても集合的歴史体験としてリメモリーされうるということである。何も消滅することはないのである。セサはデンヴァーの目を見つめながら、「何も決して死なないのよ」(36)と繰り返す。セサの意味するところは直接的には、「殺された娘」のことであるだろうし、それよりもセサ自身のなかに娘を殺すにいたった状況に対する、消滅せずにある「怒り」であるにちがいない。

モリスンは「リメモリー(再記憶)」を語るここでも、場所(プレイス)という物理的空間を強調する。だからこそ殺した娘の墓石を建てて、その「場所」を確かにしようとしたのではなかったか。その娘を強く愛していたとデンヴァーに語り、その墓石に「ビラヴド(愛されし者)」と石工に彫ってもらうのだが、墓石に「ビラヴド(愛されし者)」と娘を記憶する文字を彫ることによって、喪失した身体を回復しようとする。墓石によって喪失した身体を記憶しようとするのである。ここで忘れてならないのは、支払う金のないセサが、その代償に一〇分間のみただという条件で、自分の肉体を石工に「自由に」させたことである。命を奪った娘の変容した身体化である墓石に、文字を彫ってもらうために、セサは自分の肉体を商品として提供する。それでもさらに葬式で牧師が語った、「心から愛されたもの(ディアリー・ビラヴド)」(5)という二文字にすれ

ば、「全体のもの」(5)を自分が持つことができたのではなかったかと自問するが、結局は一字に落ちつく。死んだ娘の「場所」の回復を願うために、母親は自分の意志で、自分の身体を他人に搾取させる。その性をめぐる矛盾の堂々巡りは、奴隷の女だったセサの宿命であり、白人と奴隷の女の、男と女の間を生じうる性の搾取を、作者はここで指摘している。だからこそ、二人の行為を見つめる石工の息子を登場させ、「その顔には古くからの怒りが浮かんでいた。また新たな欲望がその表情にはあつた」(5)と短く記しているのだろう。女の身体が男の欲望の前で商品になってしまうことへの「怒り」、あるいは男と女のセクシュアリティにかかわる矛盾を認めたときの、否定しがたい怒りの感情である。それでもなお若い男(息子)であれば、女を目の前にして欲望をはじめて覚えてしまうのだが、それもまた男と女の生物的・身体的な根源的関係のなせる生理であり感情である。

## 12 怒りの形体化 (embodiment)

トニ・モリスンが、女のセクシュアリティを書きつづけている作家であることは、『ビラヴド』に限らず、これまで発表された作品を概観しても明らかだろう。『青い目が欲しい』の三人の娼婦、それにピコーラをめぐる性の展開において女のセクシュアリティが主題になっている。そして『スーラ』に登場する女たち。とりわけスーラの祖母のエヴァ・ピースが語る、「あたしの子宮のなかに這い戻りたかったのだよ」(71)という難



産だった息子の誕生の場面と、近親相姦の暗示。しかもエヴァは身体切断をして、足を一本失う。保険金を得るために線路に脚を乗せて意図的に失ったのか、あるいは一万ドルと交換に病院に売りつけたという噂もある。『スーラ』の女たちは、その身体をグロテスクなまでに傷つけ、しかも女のセクシュアリティを強調する。そのグロテスクな身体切断や身体虐待は、欠落による怒りの身体化という逆説的な行為であろう。エヴァは夫に逃げられ子供たちを養うために、いたしかたなく保険金を手に入れなければならなかったという暗示が強くなされている。『タール・ベイビー』における白人の母親に見られる子供の虐待もまた、女のセクシュアリティの視点から分析されうる。けれども本論で私が指摘しようとするのはそれよりも、黒人マミーたちが「滋養を与える女」の役割を担わされ、「女」を象徴させられながら、反対に「女―性」が形骸化されたように、黒人の母親に限らず、白人の母親もアメリカ文化のなかで、自分の身体・性を空疎化されていった事実である。モリスンが『ピラウド』で強調する「場所」と「身体」とは、アメリカ社会のなかにおける黒人奴隷の女の、そして一九世紀の白人の女に科せられた、「女らしさの神話」において批判される女の理想像の状況と切り離しては考えられない。

ここで私は、黒人の女の身体的搾取が、二段階において行われたことを強調しておきたい。奴隷制度時代の労働力として、黒人奴隷を道具化したことは、男女の性差にかかわらず歴史的事実であるが、黒人の女に限って見ると、奴隷時代には、そのうえ白人農園主の性の対象として搾取され、奴隷制度廃止の後には、とりわけ一九世紀後半から今日にいたるまで、虚構のマ

ミー像によってかれらは身体的に搾取されてきている。モリスンが『ピラウド』のみならずその作品群において、子殺し・身体切断・身体歪曲・身体異常など、グロテスクなほど健康な身体を傷つけていくのは、この「アメリカの黒人」の身体的搾取に対する怨念があるからではないのか。

『ピラウド』に戻って考えれば、題名となっている登場人物ピラウド——まだ言葉を持たなかった這い這いをするようになったばかりの赤ん坊——の出現が象徴しているのは、言葉を搾取されていた奴隷たち、沈黙を強いられてきた「アメリカの黒人」たちの、言葉の復権でもあるだろう。だがそのような、沈黙させられていた「アメリカの黒人」が声を持つようになったという解釈よりも何よりも、私たちは、ピラウドが成人した女となつて、身体化してあらわれてきたことに注意を払わねばならない。母親のセサは、墓石を建てて、死んだ娘の存在証明を果たしたつもりだったが、ピラウドの亡霊は、「ピラウド」と彫られた墓石で鎮魂されることなく、空間を占める形体化 (embodiment) である人間の体になつて出現するのである。突然あらわれた女の、その現場を見た者はいかなかったと語られるが、その出現のときの描写は、死者のいる霊界から亡霊があらわれ出てきたようには記されていない。「ちゃんと洋服を身にまとつた女が、水のなかから歩き出てきた」(50) という文章でこの章は始まり、裸ではないけれどもまるでヴィーナスの誕生のように描き出されている。そしてその後が続くのは、水のなかから陸地へ上がり、肺機能がいまだ順応できずに喘ぐように呼吸をしている様子であり、まぶたの重さに目を十分に開けられないまま笑

みを浮かべている表情という描写である。そして「皺一つないつるつるした新しい皮膚」(50)をしていたという描写は、亡霊の出現などではなく、むしろ新生児の誕生を想像させるのである。

このようなビラヴドの身体的「誕生」は、奴隷制度を経た「アメリカの黒人」の怒りの形体化 (embodiment) である。いくら墓石を建てて、「ビラヴド (愛されし者)」と彫ってもらっても、いまだ鎮魂されず、その怒りは身体化して現実世界で「再記憶 (リメモリー)」されるために、私たちの目の前に姿をあらわしたのである。墓石に文字を彫らせたセサは、ビラヴドの怒りの強さを次のように表現する。

自分の魂の平安ばかり考えていたので、もうひとつのほうはすっかり忘れていた。赤ん坊だった娘の魂のことを。あんなに小さな赤ん坊があれほどの憤怒を宿すなどと、いったいだれが想像しただろう。石工の息子に見つめられながら、墓石に囲まれて性交するだけでは足りなかった。喉を切られた赤ん坊の憤激が隅々を揺する家に住みながら、人生をまっとうせねばならぬばかりか、セサは、星形の削り屑の飛び散る、夜明け色の墓石に体を押しつけられ、両足を墓場のように大きく広げて待たなければならなかった、あの一〇分間というものとは人生よりも長く、より現実的で、油のように手についた赤ん坊の血より、どくどくと脈打つ時間だった(5)。

自分が殺した娘の鎮魂のために、セサは「人生よりも長く」感じられた一〇分間を、石工の男に身を任せて待たねばならな

い。この屈辱の一〇分間は、石工との交渉の前にもセサは体験していたのであり、それは後になって語られるのだが、スイート・ホームの農園の後継者になった、「スクールティーチャー (先生)」と呼ばれる管理者の甥の、「弟子」たちによる強姦の場面で説明されている。「人生よりも長い」とセサの感じる性的搾取の時間は、自分の意志によるたった一〇分間でもそれほど苦痛を伴ったのである。奴隷制度のもとで随意に性的搾取をされ、耐え忍ばねばならなかった奴隷の女たちの体験は、人生と同じ長さだけあり、また女たちを通して死後も続くのである。性的に搾取される人生が、奴隷の女の人生であった。この二重の苦しみと矛盾と悲しみを抱えながら、セサはなおかつ娘の鎮魂を願ったのだが、殺された娘の怒りは、セサの思いや願いとはまた別にあるのも当然である。

殺された娘の怒りを静めるための行為は、セサの怒りを生みだし、さらにそれを見つめる男の子の怒りを連鎖的に生み出している。それを義母ベイビー・サッグズは「ニグロの悲嘆」(5) という言葉で表わすが、それに続くベイビー・サッグズの慰めは、セサには三人の子供が残っている、という消極的なものでしかない。奴隷だったベイビー・サッグズが産んだ八人の子供たちは、今はすべていなくなってしまったが、母親の愛情を授ける機会も恣意的に奪われる奴隷制度のなかで、なおかつ生き続けねばならなかった母親の、それは宿命であった。

ビラヴドの妹のデンヴァーは、124番地の家を揺るがす赤ん坊の亡霊が出るようにときおり願っていたのだが、その理由は、「その怒りがデンヴァーを刺激する」(13) からであった。共同体から疎外され、孤立させられたデンヴァーもまた、ビラ

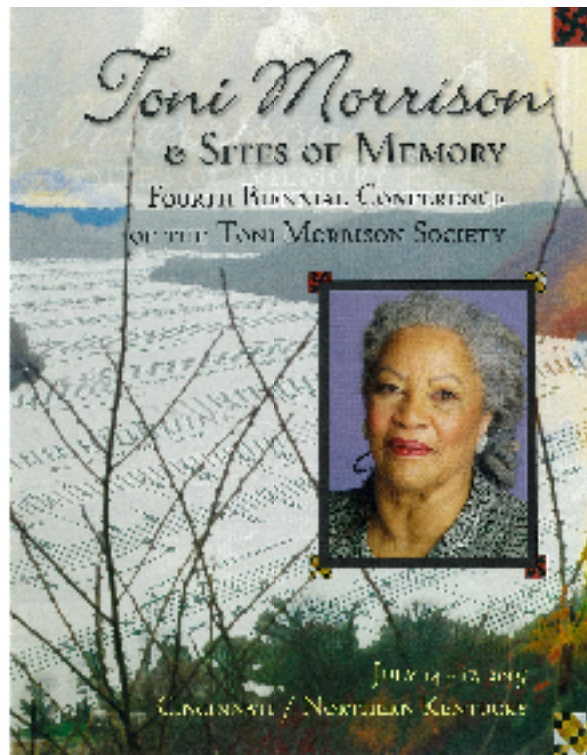
ヴドを通して「リメモリー（再記憶）」の作業を成し遂げながら、自分の怒りの身体的誕生を促していたのだった。

### 13 「投影する過去」の身体的怒り

ここで突如として現れたビラヴドの、水からの誕生に注目したい。振りかえって見ればデンヴァーもまた川から誕生している。

逃亡奴隷のセサは、やはり逃走してきた年季奉公人エイミー・デンヴァーという白人の娘に助けられて、穴だらけの鳥の巣が二つもある破れ舟のなかで出産をする。セサが足を引きずりながら川岸へ近づくとセサは破水し、その水が川の水に混じっていく。セサと水との一体化の場面である。このときセサはミシシッピ川の支流の「一マイルの暗い川」(83)を見ているが、作者は、「何マイルも離れたミシシッピ川の本流へ捧げられる川の流れに抗って、役立たずの、權もひとつしかない小舟で」(83)、この「一マイルの暗い川」は分かたれねばならないと記している。そして、「それはセサには故郷（ホーム）のように見えた」(83)と続く。この文章もまた理解しにくい部分を含むが、「何マイルも離れたミシシッピ川の本流」とは、奴隷州の領域を指しているだろう。川の流れは自由州の支流から下って、奴隷州を通る本流へ合流していくが、「一マイルの暗い川」によって、セサを奴隷の身から解放する可能性がある。その「一マイルの暗い川」という空間にセサは「故郷（ホーム）」を感じているのである。あの約束の地を期待させる「ヨルダン

川」の向こう、という伝説で語られる願望の領域が、ここでは現実の「故郷（ホーム）」を感じるところとして描き出されている。しかもセサはこの川の水の上で、「奴隷ではない」娘のデンヴァーを産む。「一マイルの暗い川」は、セサに代表される、新しい人生を自由州へ求めた黒人の存在を保証する「場所」とみなすことが可能だろう。



トニ・モリスン台本によるオペラ「マーガレット・ガーナー」を記念して、シンシナティで開催された第4回トニ・モリスン学会プログラム。オペラの楽譜で描かれたオハイオ川。

デンヴァーの出産の場面では、川の水ばかりでなく、身体から流れ出る水が強調される。お産を手伝った白人の娘のエイミーが、小舟が洪水状態になると慌てたほど、セサの子宮から流れ出る水は果てしなかった。「破れる子宮から破流する水を止めるすべはなかった」(51)ほどである。そしてふたた



び、娘の姿になつて身体化したビラヴドが、124番地でセサたちの帰りを待つている場面で、セサは流れ出る水を止められなくなる。なぜそうなつたのか。その理由がすぐにはわからなかつたと述べられ、「そばに寄つてその（ビラヴドの）顔を見ようとした瞬間に、セサの膀胱は許容の限界に達してしまつた」（51）のである。セサは屋外便所へ駆けつける間もなく、「果てしなく」（51）流し続けるのだが、そのときデンヴァーの出生のときの同じ情景を思い出す。いつぼう、家のなかに入ったビラヴドは、やはり果てしなく、「一杯、またもういつぱいとコップの水を飲んでいる」（51）のである。

『ビラヴド』のなかで、水についてこれほど書き込まれると、その意味はいったい何なのか、と問いかけたくなる。三人の水にかかわる女たち、奴隷であり逃亡奴隷になつたセサ、奴隷女の子供として生まれたために奴隷で、自由州へ行つたものの一ヶ月足らずで追つ手に発見され、その場所で母親に殺されてしまつたビラヴド、奴隷として農園で生まれたのではなく、逃亡途中に誕生したデンヴァーのことを考えると、『ビラヴド』における水と黒人奴隷、および奴隷制度とのかかわり、その連想体系は深く結びついてくる。

水と黒人奴隷の関係が深いのは、「ヨルダン川」の向こうという黒人霊歌で歌われた、絶望と願望の詩句からくるばかりではなく、そもそもアフリカ大陸から広大な海原を渡ってくる、あの「中間航路」と呼ばれた水との体験による。いわば、「何マイルも離れたミシシッピ川の本流」への航海、自由州から奴隷州への航海であつた、奴隷船のなかの空間的・時間的「滞在」は、かれらを人間から奴隷に変容させていつたのである。水の

上でかれらは奴隷になつていつた。奴隷船を舞台にした戯曲にアミリ・バラカの『奴隷船——歴史的ページェント』（一九六七）、あるいはチャールズ・ジョンソンの『中間航路』（一九九〇）などがあり、私はすでに別のところでそれぞれ論じているので、ここでは言及しないが、『ビラヴド』のなかでの水のイメージは、奴隷であること・奴隷制度と切り離して考えることはできない。そしてその背後には、あの大きな海の「中間航路」が暗示されている。

それはモリスンの言う、祖先が現在へかかわり繋がつてくる、「無限性（無時間性）」であり、過去が果てしなく投影することである。ホミ・バーバは『文化の位置』（一九九四）で、『ビラヴド』を論じながら、過去が投影するその表象が『ビラヴド』という人物であると述べている。「先祖が死者のなかから、殺された娘のビラヴドの姿をしてあらわれてきたとき、私たちは、怒り狂つて出現する投影する過去を見るのである」（バーバ、254）。ここでホミ・バーバが、殺された娘のビラヴドが現れたと言つていっているのではないところに注意を向けたい。「祖先」があらわれてきたのであり、それが「投影する過去」である。それゆえ殺されたビラヴドの怒りは、個人に属するものではない。デンヴァーがそれを共有したように、もはや奴隷ではなくなつた時代の「アメリカの黒人」が、果てしなく共有していく過去の投影である怒りである。デンヴァーは母親のセサの逃亡と自分の誕生の話が好きだったが、その話を乞われるままにビラヴドに繰り返し語つていた。その物語を通して、「怒り」を共有していつたのであろう。それを「怒り」と作者は明言してはいないが、不思議な代名詞「それ」が連発されること

によつて、「それ」とはただ逃亡の様子を指すのではないと気がつく。作者は意図的に次のように曖昧にする。「デンヴァーは今、それを見ていた。そして感じていたのだつた——ビラヴドを通して。母親にとつてそれがどのような感じだつたか、感じながら。それがどのような様子だつたかを見ながら」(78)。このような繰り返しは、強調の効果を生み出し、デンヴァーとビラヴドの二人も重ね合わされていく。デンヴァーの語るモノローグは、二人の物語へと展開し、「事実、モノローグはデュエットになつた」(78)と叙述される。二人の語る母親の物語は、したがつて三人の物語になり、三人の女たちが祖先を、「投影する過去」を表象するようになっていく。

ホミ・バーバのここでの「投影する過去」には、「怒り狂う」という形容詞がついている。『ビラヴド』のなかの大量の水、その奔出の激しさの描写は、「投影する過去」の、怒り狂う激烈な性質をあらわしているだろう。それは自由な人間から強制的に「奴隷」にさせられていった、奴隷船のなかの「滞在」の、激烈なる苦しみのあらわれでもあろう。モリスンの『ビラヴド』は、この水の描写に見られるように、抽象的に述べるのではなく、具体的な物語・具体的な物質によつて、激しく秘めた「アメリカの黒人」の怒りの感情をあらわしている。

水の場面が誕生と繋がり、それが遠い過去から連綿と続く、中間航路の水と奴隷の誕生へと繋がる時、『ビラヴド』が描き出しているのは、あるいは甦ったビラヴドが意味するのは、第一義的に、精神的自由を求めた奴隷の苦悩であるというより、具体的に「投影する過去」としての、身体化した怒りである。124番地がビラヴドの亡霊によつて震撼するのも、地

下鉄道の「駅舎」だつたという歴史的経験のために、「怒り狂つて出現する投影する過去」をこの建物が担っているからである。歴史的な奴隷制度のために喪失した身体に対して、ビラヴドが激しく復権を求めているからである。

逃亡奴隷を地下鉄道に乗せる仕事をしていたスタンプ・ペイドは、亡霊の仕業に怯えたセサの二人の息子が家を出て行くのを見ると、死んだ黒人たちの怒りが124番地を震えさせているのだと感じ考えようになる。「この家のまわりで騒ぎ立てている、解読できない言葉は、黒く怒る死者のはつきりしないつぶやきなんだ」(198)と、スタンプ・ペイドは確信する。けれども、つづけてこの段落で語られるのは、「どの黒い肌の下にもジャングルがある」(198)という文章で説き起こされる、「アメリカの黒人」論である。ここでモリスンが物語を迂回しながら論じる、「アメリカの黒人」論を見逃すことはできない。

モリスンはここで、ビラヴドの怒りがビラヴド個人の怒りを体現していたのではないように、「アメリカの黒人」の人生においては、個人のみならず人種全体の重みを負わせられると主張する。そして「ジャングル」というのは、「白い人々」が勝手に創造したものであるのだが、そのジャングルは、「航行できない速い流れ、体を揺らし叫び声をあげるヒヒ、休眠しているヘビ、甘く白い血を今にも飲む赤い歯茎」(198)である、ここでもきわめて具体的に「アメリカの黒人」の肌の下に潜む「ジャングル」を描き出す。そしてふたたび水や川の比喩が使われている。

このジャングルは「アメリカの黒人」が、「白い人々」と人間らしい関係を育てたいと努力をすればするほど、混乱状態へ

陥つてしまうジャングルであった。「大きく育つた。広がった。人生のなかで、人生を通して、またその後も、ジャングルは広がり、ついにはジャングルを作った白い人々を侵食したのだった」(198-99)と語られるとき、ジャングルは「アメリカの黒人」の怒りであるとともに、「白い人々」によって強調される異質性であり、差異化の作業を意味しているだろう。モリスンが『暗闇に戯れて』で論じている、アメリカの白人によって創造されるアメリカン・アフリカニズムと読みかえることも可能である。

やがて「白い人々」自身が、ジャングルにからみ取られるようになる、それは「白い人々」にとつての恐怖になつていく。「自分たちが作り出したジャングルが、怖くてしかたがなくなつた」(199)のであり、ここでジャングルは、「アメリカの黒人」と「白い人々」の關係性を表象することになる。ビラヴドの怒りを、元奴隷の奴隷制度への一方通行的な怒りであると単純化するのではなく、その怒りの誕生の根拠を含めて、124番地を震撼させる原因を解釈しようと作者は試みる。「白い人々」自身が、ジャングルにからみ取られ、「白い人々のこの新しい種類のジャングルは、ひそかにはびこりはじめていたが、それは隠され、静かにしていたのだつた。ただときおり、124番地のような場所で、そのつぶやきを聞くことができた」(199)と作者は語る。「124番地のような場所」を通しての「アメリカの黒人」の怒りの身体化作業は、「アメリカの黒人」と「白い人々」の關係性の身体化へと展開していく。

それでは『ビラヴド』において、揺れる124番地の家が表象する「アメリカの黒人」と「白い人々」の關係性をどのように解釈すればよいのだろうか。『ビラヴド』ではポールDと

いう元奴隷の男や、逃亡奴隷を救うスタンプ・ペイドが登場するとはいえ、ほとんど女の世界であつたことを思い出しておきたい。いつときポールDがその住人になつたが、リンデン・ピーチによれば、思いやりのあるポールDは、「女らしさと結びつけて考えられる」人物で、いわば「女」に分類されるという(ピーチ、103)。セサの夫は124番地へたどりつかなかつたし、ふたりの息子は逃げてしまう。124番地に住むのは女たちであり、そうであれば奴隷制度という「投影する過去」をもつた女たちの、「白い人々」との關係性を特に問題にしなければならぬだろう。「女―性」、女のセクシュアリティという視点から、「白い人々」との關係性を捉えるとどうなるか。

#### 14 逃亡奴隷マーガレット・ガーナーの子殺し

『ビラヴド』という作品において、「子殺し」がその主題のひとつであることには疑いがない。しかも作者モリスンが、歴史上、実際に起きた「子殺し」の事件に触発されて、この作品を書いたということは諒解されている。

その歴史上の事件について、ポール・ギルロイが、『ブラック・アトランティック』(一九九三)のなかで巧みに要約している。一八五六年一月、奴隷州のケンタッキーの農園から逃げ出した奴隷たちの一群があつた。そのなかに「四分の一、あるいは三分の一の白い血が混じつたムラトリーで、身長五フィートくらい、額の高い、知性的な輝く目」(65)をしたマーガレット・



ガーナーがいた。マーガレットは夫とその両親、四人の子供と一緒にだった。その他に九人の逃亡奴隷がいて、かれらは馬檻に乗って逃亡し、冬の凍りついたオハイオ川を渡り、自由州へ到達すると、ガーナー一家は他の人々と別れて行動する。ところがガーナー一家は、親類の家を頼って行ったところで、逃亡奴隷捕獲人に取り囲まれてしまう。そこでマーガレットは、三歳の娘を肉切り包丁で殺し、残りの子供たちも殺そうとした。一八五〇年に実施された逃亡奴隷法のために、ふたたび奴隷の身になってしまいうらいなら、死を選んだほうがよいとマーガレットは考えたのだった。マーガレットたちは農園に引き戻されるのだが、最終的には、白人の主人はマーガレットをニュー・オリンズの奴隷市場へ売りに出してしまふ。

以上がギルロイの説明である。また別の説明によれば、かれらが逃亡したのは、一月二七日、日曜日で、二、三時間後には逃亡が発覚し、すぐに追っ手のグループが形成された。逃亡奴隷たちが対岸のシンシナティへ渡ったことが判明し、翌月曜日には隠れていた家を急襲されることになる（アンドルーズ他編、25）。また別の記述によれば、「マーガレットは四分の一、あるいは二分の一白い血の混じったムラトードで、身長は五フィート三インチくらい、繊細で知的な目と額だった。アフリカ人の特徴は、主に平たい鼻と分厚い唇に見られた。（略）娘は九ヶ月くらいで、母親よりずっと色が白く、頬には赤みが見分けられるほどだった」（ワイゼンバーガー、156）と、事件発覚後の二月九日に、裁判所にあらわれたときの姿が描写されている。またマーガレットは、二五歳くらいだったとも伝えられている（プラサ編、40）。

この事件は世間の耳目を大いに集め、新聞や奴隷制度廃止運動組織の機関誌などで頻繁に取り上げられることになる。とりわけ世間の人々が関心を抱いたのは、子殺しをした母親の心理へ向けられた。それほど絶望的になっていたというのが、奴隷制度廃止論者たちの主張で、母親に自分の子供を殺させるような非人間的で残酷な制度は、すぐにでも撤廃しなければならぬと論陣を張った。世間はとにかく子殺しという衝撃的な行為に、驚愕するばかりだった。気が狂ってしまったのだろうと一般にはみなされたのだろうが、そのいつぽうで、「自由を、しからずんば死を！」と叫んだ建国の時代の政治家パトリック・ヘンリーのように、奴隷の暮らしに戻るのであれば死んだほうがましだと願ったという解釈がなされ、マーガレットを英雄に祭り上げる記事が書かれている。

当時の新聞記事をもとに構成したサミュエル・J・メイの文章によれば、留置場にマーガレットを訪ねた牧師が、「あのときは興奮して気が狂っていたのではないか」と尋ねると、マーガレットは強く「ノー」と答えたという。そしてできることから一度に子供たち全部を殺して、苦しみから解放してやりたかった。また奴隷の暮らしに戻って、じわじわと殺されるよりはましだと語ったという（アンドルーズ、32）。またある牧師の説教を引用している。その説教のなかでマーガレットは、「気高く女らしくやさしく愛情豊かな母親だった」と述べられ、「錯乱していたなどともんでもない。まったくちがう。落ちついて、知性があった。ただ決意は固かったのだ。（略）そして母親の深い愛情を持っていたのだ」（アンドルーズ、35）と説明される。そのような知性的で立派な母親が子殺しをするの

は、奴隷制度のせいであり、奴隷を擁する農園が、このシンシナティの町からそれほど遠くない場所にあることを弾劾する。

マーガレットを英雄にすればするほど、奴隷制度の残酷さを訴えるのに効果的であり、奴隷制度廃止論者たちはマーガレット・ガーナーをますます美化していった。狂気による子殺しではなく、子供のしあわせを願つての、絶望的な母親の行為だったという説明が、理性的に論理的に、そして情緒的に語られていった。なかでも著名な女権拡張論者・奴隷制度廃止論者で雄弁な演説家だったルーシー・ストーン（一八一八（九）—九三）は、法廷に立つて次のような弁護演説をしている。

ここに参りまして、あの哀れな逃亡者に会い、苛酷な仕事に鍛えられた手を取りながら、その顔に刻まれた深い苦しみと自由への渴望を読み取りました。その目は絶望に曇り、頬には苦悩の涙が伝わり、わたしが手を取り同情の言葉をかけますと、その唇が沈黙の苦悶に震えました。何千もの人々があなたを思い心を痛めている、そして子供のひとりや二人は天使たちと安全な場所にいることを喜んでいと伝えました。それに対する応えは、ただ深い絶望のまなざしでした。あらゆる言葉のない苦悶の表情でした（ワイゼンバーガー、172）。

ルーシー・ストーンはこのような演説が、マーガレットの子殺しの要因をかえって不明にしてしまったのではないか。そして、そのような論調に反対して、奴隷制度擁護派の新聞エンクワイアラーの論説では、「奴隷制度廃止論者たちは、子殺しの両親をヒーローとヒロインに見たて、高貴で聖なる感情をふん

だんに込めながら、奴隷の枷をはめさせるくらいなら、自分の白い子供の血に手を染めるほうがましだと言う」と書き、奴隷制度廃止論者によるガーナー事件の美化を批判した。だが奴隷制度廃止論者たちがいかに美化しようとも、現実に「子供の血に手を染める」行為は、正当化しにくかったのではないか。「母親の深い愛情を持つて」いたから、自分の子供たちを奴隷の身分に戻しがたく、そのために殺したという説明は受け入れがたい。母親がそのような理性的な理由で子供の命を奪うことができるのか。「子供のひとりや二人は天使たちと安全な場所にいる」という解決は、奴隷制度廃止論者たちの目標ではなかったのではないか。かれらの理想は、ここアメリカ社会における、たった今の自由であり、しあわせであったはずである。

それに果たして本当に、絶望から子殺しは可能なのであろうか。母親が錯乱状態になっていたのであつたかと強調され、ただ「決意は固かつた」と説明される。そのように極限の絶望状態に陥ると、自分の子供に刃物を向けることができるだろうか、私には疑問に思えてくる。それが奴隷制度という、いくら「奇妙な制度」のもとでの社会であつたにしても、人間の命を奪う行為が、精神的自由を求めたいという、知性的な意志のみで実行できるものだろうか。かえって錯乱状態に陥っていたというのであれば納得がいく。

## 15 エウリピデス『メーディア』の〈異郷〉性

母親の子殺しという主題は新しいものではない。モリスン



は、ポール・ギルロイのインタヴューに依って、マーガレット・ガーナー事件に言及し、エウリピデスの『メーディア』の主人公とマーガレットは違うと述べている(ギルロイ、219)。ここでは、『ピラヴド』で主題の一つになっている、共同体と個人という視点から、子殺しを説明しているのだが、モリスンは次のように言う。「共同体と個人に関する問題が、私の想像するあの事件には、たしかに内在していると考えます。あなたが共同体であり、あなたがあなたの子供たちであり、それがあなた個人であるときには、分裂が起きないのです。(略)マーガレット・ガーナーのしたことは、メーディアがしたこととは違います。ある男のために子供を殺すことはしなかったのです」(219)。たしかにマーガレットの場合は、古典文学のメーディアとは違って、ある特定の男という個人への復讐から子殺しをしたのではなかった。だが古典の『メーディア』は、平凡な二人の男女の物語ではない。単純な嫉妬心から、振られたメーディアが行為に及んだのではない。その行為の背後にあるものは、私はマーガレット・ガーナーにも共通してあったと考えている。

古典のメーディアにも絶望があつただろう。だが戯曲のなかで描かれているのは、絶望よりもメーディアの激しい怒りである。メーディアは嫉妬よりも、復讐よりも、その怒りから子殺しをしたのではないか。イアーソーンの金の羊毛を探し出すという野望を助け、そして遠い国からギリシャへお嫁入りしたメーディアが、夫の離反を知って抱いた激しい怒りは、自分の「女―性」を否定されたからであつた。男の野望を助けた魔法の力を含めて、自分のセクシュアリティを搾取されたと感じたからである。異国の女であり、魔法の力を備えたメーディア

アであるからこそ、イアーソーンは大成功のうちに遠征を成し遂げることができた。だがイアーソーンは、より望ましい地位のクレオーンの娘と結婚すると、メーディアのその異質性を嫌うようになり、「まさかそんなことをするギリシャの女はいない」(43)と非難する。イアーソーンに捨てられたメーディアは、ギリシャという体制のなかで、異国性・異質性を否定され、その存在理由を根本から否定される。いわばそれまでイアーソーンの〈故郷〉に組み込まれたと感じさせられていたのに、突如として、その〈故郷〉から追い出され、自分の〈異郷〉性を認識させられるのである。

メーディアが世継ぎの二人の子供を殺したのは、もちろん復讐のためでもあろう。実際にイアーソーンは、「子なしにしてしまった」(43)と嘆くのであるから。けれどもまた子殺しは、自分のセクシュアリティを搾取したあとそれを否定した、イアーソーン殺しでもあつたのではないか。子供のなかに流れる半分のイアーソーンの血を、そうやって否定したかつたにちがいない。

## 16 セクシュアリティの搾取(アメリカン・ホロコースト)

歴史上の事件を引き起こしたマーガレット・ガーナーに関する前記の描写で、重要な点がある。それはマーガレットがムラトリーだったことである。モリスンの『ピラヴド』のセサはそうなっていないが、現実の事件では、マーガレットもその子供たちも、かなり肌の色が薄い。この点はきわめて重要である。



しかも殺された娘は、「ほとんど白人のようだった。それに類まれな美しい幼女だった」(ワイゼンバーガー、157)とも記録されているのである。またエンクワイアラの論説では、「白い子供」になつていた。ついでに息子たちの容貌を引用しておく、「男の子たちは四歳と六歳で、目は輝き、縮れ毛の、小ざかしいかわいらしい子供たちだった。黒人の少年たちはたいていそうだが」(ワイゼンバーガー、157)と、明らかに娘たちとは区別された描写である。もつとも、また別の記録によると、二番目の息子もまたムラトリーであつたようだ。父親の血はより濃く娘に母親の血はより濃く息子に流れるという俗説を信じれば、子供たちの父親が白人である可能性が、かなり高くなつてくるのではないか。少なくともこれらの記録はその点を暗示する記述になつてゐる。

さらに、マーガレットを形容して、額が高い、すなわち黒人の典型と見なされる平たく窪んだ前頭葉ではなく、知性を保証する前頭葉があるということは、知的なマーガレットの資質は黒人の血ではなく白人の血に起因するということの暗示でもあろう。白人の血が二分の一ほど流れているかもしれないマーガレットは、黒人奴隷ではあつたが、その半分は白人であつたということになる。けれどももちろん、「一滴の血」というアメリカ社会の黒人類別の理論から、マーガレットは黒人に分類される。

一九世紀の奴隷制度のアメリカ社会では、黒人奴隷解放を唱導する人々の間でも、「アマルガメイション」、すなわち白人と黒人の混血には敏感だつた。あの『アンクル・トムの小屋』を書いたストウ夫人でさえ、奴隷解放後の異人種混交の可能性

は、さらさら念頭になかつた。その可能性を阻止するためにも解放奴隷をアフリカへ送還することをよしとしていたのである。共生すら不可能だとストウ夫人は考えている。「雑婚」と呼ばれる異人種混交に関して、アメリカは植民地時代から神経質になつてゐる。北アメリカの定住地でもインディアンとの混交を緩やかに認めていたフランスとは、教会の方針と政策が異なつてゐた。マーガレット・ガーナーの子殺しは、その衝動の潜在的背景に「雑婚」の問題があつたのではないかと私は推定する。マーガレット自身がそれを理性的に認識してはいなかつたかもしれない。けれども白人による女のセクシュアリテイの搾取に関して、マーガレットは自分自身の身体的特質からもまた奴隷としての体験からかなり明確に認識してゐたはずである。

マーガレットの子供たちの父親に関して、真相はもちろん闇のなかだが、白人農園主であつたという推定が成り立つ。ワイゼンバーガーの説によれば、最初の息子は夫の子供であるが、ムラトリーの子供たちの父親は、マーガレットが奴隷だつたメイプルウッド農場の主人ゲインズ大佐ではないかという。農場で父親になる可能性のある白人は大佐ひとりだつた。それに当時、奴隷の賃貸は頻繁に行われていたのだが、マーガレットの夫は、しばしば長期間、貸し出されていた。逃亡の一ヶ月前までやはり貸し出されていて留守だつたのである。それともう一点、ワイゼンバーガーが挙げてゐるのは、マーガレットの出産の時期が、大佐の妻の出産から数ヶ月あとに来てゐることである。それによつてマーガレットは、実際に授乳のできる乳母になり、自分の子供よりも優先して白人の子供に授乳せねばなら

ないことになった。それがまたマーガレットの怒りを育むことにもなっただろう。だがここでワイゼンバーガーが指摘しているのは、大佐の妻の妊娠期間とマーガレットの出産時期の関係である。避妊の方法がなかった一九世紀において、唯一、女たちが避妊できるのは、妊娠後期と分娩後の数ヶ月であったという。ストウ夫人は、接触を拒否するためにわざわざ遠い場所へ出かけて、事実上の別居をしないかぎり避妊できなかったらである。そのような時代の南部社会では、妻の妊娠・出産の体をいたわるためであるなら、夫が妻以外の人と、そして奴隷を所有していたなら奴隷の女と関係を持つことは大目に見られていたという（ワイゼンバーガー、48）。

マーガレットの子殺しの契機は、奴隷制度廃止論者によつて美化されていったが、制度のもとで生きていかねばならない奴隷の、苛酷な状況に対する絶望のみならず、私はもつと具体的・個人的な段階での衝動があつたのではないかと考える。古典のメーディアは、異国の人間であり、異質の能力を備えているということ、かつては愛でられ、のちにその身体・能力が否定されたとき、新しく妻になつた女のみならず、子殺しをしたのだつた。そこに読み取れるのは、絶望ではなく怒りである。およそ絶望という極限状況に陥つたとき、人間には活力が生まれてこないのではないか。それよりも激しい怒りが人間に行動を起こさせる。事件を起こしたマーガレットには、四人の子供がいたが、また妊娠もしていた。おそらく、一ヶ月前に帰つてきたばかりの夫の子供ではなかつただろう。そのような状況から類推すると、マーガレットの子殺しは、身体的搾取・性的搾取、そしてさらには自分の子供たちの前に主人の子供の授乳を

強要され、何重にも女のセクシュアリティが搾取された、その結果の累積的な怒りに発したのではなかつたかと思われる。そのような激しい衝動がないかぎり、肉切り包丁で自分の子供を切りつけるなどできなかつたはずである。

マーガレット・ガーナー事件は、当時の奴隷制度廃止論者が大いに書きたて論じたことでもあつて、世間の注目を集め、その記録が残つていったが、それでも南部の再建時代が終わつた一八七〇年代以降、二〇世紀の一九八七年にトニ・モリスンが『ビラヴド』を発表するまで、すっかり忘れ去られていた。ワイゼンバーガーはこの忘却の理由を、ジェンダーのためだとしている（ワイゼンバーガー、8）。その他の逃亡奴隷たち、たとえば、アンソニー・バーンズやトマス・シムズ、それにドレッド・スコット事件の法的解釈など、「永久に有名な逃亡奴隷」（ワイゼンバーガー、8）に比べて、マーガレット・ガーナーは女であつたために忘れ去られてしまつたのだとワイゼンバーガーは言う。たしかに、たとえばスレイヴ・ナラティヴ（奴隷物語）の場合も同じである。一九世紀の代表的なスレイヴ・ナラティヴとして、フレデリック・ダグラスの『自伝』は、間断なく読みつがれてきたが、女の逃亡奴隷のハリエツト・ジェイコブズによる、『ある奴隷の少女の人生の出来事』は、一九八七年になるまで、ジェイコブズによつて書かれた真正なスレイヴ・ナラティヴとして認められなかつた。女の元奴隷が書けるはずがない、という先入観によつて否定されたのである。マーガレット・ガーナー事件の忘却に関して、ジェンダーのせいだったとワイゼンバーガーは言明しているが、それ以上

の深い追求はしていない。けれども、事件の張本人が女であったからという理由だけでは納得しにくいのではないか。私はそこに、もつと別の理由があったと考える。それが「女―性」、女のセクシュアリテイとアメリカ文化・社会との問題である。

古典のメーディアは世継ぎを殺して、統治体制を揺るがすであろう結果を招いている。マーガレット・ガーナーは子殺しをして、結局のところ、奴隷制度を揺るがすことになる奴隷資本の抹殺を凶つたのであった。それは奴隷制度に支えられた経済体制を、根本から崩すことになるだろう。奴隷資本を累積させていくのは、男ではなく女の奴隷の身体的能力によっていた。それを女の奴隷が否定することは、南部経済体制を批判することになる。マーガレット・ガーナーが自分の力を発揮すれば、自己主張を始めれば、それは南部の奴隷制度のみならず、父権制社会の根本理念を覆すことにつながっていく。それは一九世紀のアメリカ社会において、大いなる恐怖だったのではないか。マーガレット・ガーナーの事件は、そのような恐怖を抱かせることになるのである。

そのうえこの事件は、一九世紀の人々が忌み嫌った「アマルガメイション」の問題をおおやけに晒したのだった。殺された娘は、「ほとんど白人のようだった。それに類まれな美しい少女だった」と描写されたが、その娘に対するいとおしいという愛情とともに、その美しさが白人の血の混交によるものであるとなれば、おぞましい感情も湧いたであろう。しかも白人の主人による、強制的な性的かわりの結果であればなおさらそうである。「アマルガメイション」の問題は、ひとり白人たちだけの問題ではない。白人たちには想像できなかっただろうが、

「アマルガメイション」は、黒人にとつても忌まわしい事実であったはずである。そこから湧いてくる愛憎の感情に、いたたまれない怒りを覚えたのではないか。自分の子供でありながら、白人に搾取された性の結果という、出口なしの状況にあった。それがマーガレットの心理状況だったのではないか。精神的自由を求めるところから生まれ出る絶望状況であつたというより、身体に含まれる白人の血という物理的には否定しえない要素への、なす術のない状況に対しての、激しい怒りである。一九世紀のアメリカの南部社会では、黒人奴隷の女の性はこのようなに搾取されていたのだった。私はこれを「アメリカン・ホロコースト」と呼ぶ。トニ・モリスンが『ピラヴド』で描き出そうとしたのは、マーガレット・ガーナー事件を再現することではなく、女のセクシュアリテイを歪め抑圧した、南部の奴隷制度・父権制社会における、「アメリカの黒人」の女の怒りである。そして性的搾取は、前述の黒人乳母のマミーに見られた性的無化をも含んでいる。それが「投影する過去」であつたのだ。怒り狂う「投影する過去」である。

ロバータ・ルベンシュタインは、モリスンの『ソロモンの歌』を論じながら、モリスンの作品に繰り返しあらわれる主題の一つに、「自己破壊的に奔出する活力と情熱」（ルベンシュタイン、136）があると述べている。アメリカ社会に生き続ける「アメリカの黒人」は、抑圧と呪縛にがんじがらめになり、怒りを強く抱きながらそれらを払いのけようとするのだが、個人の力ではどうしようもない。まさにそれゆえに「アメリカン・ホロコースト」が起きる。「女―性」、女のセクシュアリテイを蹂躪する「男」の社会の攻撃的な力は、必ずしも直接的に命を奪うので



はない。けれども「大量殺戮」と呼ぶにふさわしい、「アメリカの黒人」の女の「死」を招いてきたのである。怒りを抱きながらも沈黙していたマーガレット・ガーナーは、子殺しによつてはじめて、女のセクシュアリティを蹂躪する「男」の社会へ向かつて「ノー」と叫んだのである。だがそれは「アメリカン・ホロコースト」が堂々と起きている社会では、「自己破壊的」にならざるを得ない。

第二次世界大戦下のナチス・ドイツで犠牲になったユダヤ人の数は、約六百万人に及ぶといわれている。そしてモリスンは、『ビラヴド』の扉に、「六千万人とそれ以上」というだけの簡単な献辞を書いているのだが、そのときユダヤ人のホロコーストが念頭になかったであろうか。

## 17 セサの怒り

マーガレット・ガーナーの事件と、モリスンの『ビラヴド』との類似点を強調する必要はないだろうが、そのもつとも重要な相違点を指摘しておく必要があるだろう。マーガレットに於ける虚構のセサに関する点である。

セサは白人に性的搾取をされてはいたが、その子供たちの父親はすべて同じ父親であり、黒人であったということである。セサは幸運にも六年間の結婚生活を続けることができたと言われ、その夫が「セサの子供たちすべての父親だった」(23)と、わざわざ述べられていることに注意せねばならない。その前には夫の母親のことが描かれているのだが、ベイビー・サツ

グズの八人の子供たちは、六人の異なる男が父親であり、子供たちはすぐに手元から引き離されて売られていつてしまったという、奴隷の母親の悲哀が語られている。三番目の男の子を手元に置いておきたいと、奴隷監督の男に四ヶ月の間、性的搾取を許したが、その約束も守られず、結局、息子は売られて行き、ベイビー・サツグズは妊娠する。「その子をベイビー・サツグズは愛せなかつた」(23)と、簡単に述べられているだけだが、これはセサの母親が、やはり白人の血の混じった子供を捨てていたことと連動して、この作品では大きな意味を持つてくる箇所である。セサの母親は、セサを除いた他の子供たちを奴隷船から海の中へ放り投げて捨ててしまっている、子殺しをしていたのだ(201)。はつきりと白人の血の混じった子供と明記されているのではないが、おそらく白人との混血の子供を放り投げて捨てたのだろう。セサの父親になった男に対して、セサの母親ははじめて体に手を回し、受け入れの姿勢を示している。ひとりセサを捨てなかつた理由は、セサの父親が黒人であることが暗示される箇所である。

歴史上のマーガレット・ガーナーと虚構上のセサに共通している大きな点は、二人ともに決意が固かつたことである。子殺しをしたのは狂気のせいではない、とマーガレット・ガーナーは断言し、はつきり自分の意志を示したと記録されている。またマーガレットの子殺しの「決意は固かつた」と言われているが、いっぽうで、『ビラヴド』のセサに関して、子殺しを決意したときの状況が次のように描かれている。「何か考えたとしても、それはノーということだった。ノー。ノーノー。ノーノーノー。簡単至極」(163)。

これまで奴隷は決して「ノー」という言葉を発することはできなかつたが、自由州に逃れてはじめてセサは自分の意志を表明する。逃亡奴隷捕獲人に捕えられるまでの二八日間をポールドに説明しながら、「自分自身で」決断するようになったと強調する(162)。「それをしてるのはあつし。あつしが、行くのよ、今よ、と言っている。あつしが気をつけなければ。あつしが自分の頭を使う」(162)と「あつし(ミー)」が繰り返され、自分自身を認識するようになっていたセサである。だから子殺しで牢屋へ連れて行かれたときも、その横顔には「清らかな澄んだ表情」(152)が認められている。「顔を高く上げすぎているのではないの? 背中をまつすぎすぎているのではないの?」(152)と、共同体の住人たちには思えたほどだったが、セサは自分の決断を疑うことはもはやなかつた。

そのように変化していったセサの根源にあつたのは、繰り返すが、「怒り」である。『青い目が欲しい』のピコーラは、美しいものを渴望する少女だったが、美しいものと自分との接点はなく、常に出会ふのは自分を拒絶する視線である。そのような状況を前にして、作者は「でも怒りはまだまじだつた」(『青い目が欲しい』、43)と述べている。「怒りのなかには、存在感覚がある。現実と実在。価値を認識すること。それはすばらしいうねりなのだ」(『青い目が欲しい』、43)と。「うねり」、すなわち動的な力である。怒りには人間存在を現実たらしめ、価値判断を保持する、そのような力があるのだが、『青い目が欲しい』のピコーラの悲劇は、「自分の怒りにしがみついていることができなかったこと」(デイリー他編、133)である。

ここで一九世紀の詩人エミリー・ディッキンソンの詩を引用

したい。「わたしの一生は ずっと装填された銃だつた」で始まる七五四番の詩である。「この詩の比喩は、まさに無数の解釈をうみだすテキストの代表的なものであろう」(新倉、38)と言われているが、その解釈を『ピラヴド』論にあててみるとどうなるか。「装填された銃」とは人生を押し進める力であり、この詩のなかでは忘れられていた銃が主人に認められ、狩りに出かけることになる。「森をさまよい 一緒に牝鹿を狩る」のだが、「主人の敵には わたしは恐るべき敵」であり、わたしは「勇ましい指を置く相手は 二度と起きあがれない」のである。「装填された銃」と主人は一体でもあり、「人生」そのものが「装填された銃」である。最初の詩句を引用する。「わたしの一生は ずっと装填された銃だつた/隅に置かれたままある日/持ち主が通りかかり わたしを認めて/持ち去つた」(新倉訳)。「装填された銃」を怒りとして解釈することは、あながち的外れではないだろう。セサは逃亡を企て、瀕死の状態で出産し、ようやく庇護されると願っていた124番地に到着したが、二八日後には追つ手に捕まってしまう。そのような体験を経たセサは、「装填された銃」で子殺しをしてしまうのだが、その「勇ましい指」を置いた相手とは娘ではなく、娘の身体に流れる白い血に対してであつた。奴隷だつたセサの人生は、「ずっと装填された銃だつた」のである。

トニ・モリスンは『ピラヴド』によって、これまで書かれてこなかつた「アメリカン・ホロコースト」を描き出した。そしてアメリカ文学において欠落していた人々を生き返らせたのだが、それは過去を静的な歴史として描き出したということだ

はない。ポール・ギルロイとのインタビューで応えているように、「これらの人々を再居住（リ・インハビット）させねばならないのです」（ピーチ、95）という強い衝動に、モリスンは突き動かされている。かれらを今日のアメリカ社会に住まわせること、生きさせることである。『ピラヴド』の物語に戻れば、「再居住（リ・インハビット）」という表現に、セサの背中に刻まれた「木」の描写を思い出す。スイート・ホームの農場で、強姦されたときに鞭打たれ、セサの背中に出来たみみず腫れが、木に喩えられて繰り返し語られているところである。作品のかなりはやいとこで最初に出てくるが、それは長年、行方不明だったポールDが戻り、124番地を訪ねてきたときのことである。セサはポールDに、自分のこれまでの人生を語っている。

あたしの背中には木があるよ。家には幽霊がいる。その間にあるのは腕に抱いている娘だけ。逃げるのはもうこりごり。何であつても、この世にいるかぎり、もう絶対に、何かから逃げ出すなんてことはしないよ。一度、長い旅をした。その分、ちゃんと払ったさ。でもねえ、ポールD・ガーナーよ、それはそれは高くついたよ！（15）

セサの語る言葉は、聞いているポールDのみならず、私たち読者にも意味不明で、「どんな木が背中にあるっていうんだい？ 背中に何か生えているっていうのかい」（15）と、ポールDと一緒に問いただしたくなる。

セサは続けて、「スクールティーチャー（教師）」と呼ばれて

いる白人の主人が甥に命令して、自分の背中を開けさせ、それを閉じたときには、「背中が木を作り出していた。今でも育っているよ」（17）と語る。そのように説明されてもまだ意味不明で、木の具体的な意味がはつきりしてくるのは、だいぶ後になってからである。それは逃亡してきた年季奉公人エイミーが、セサの出産を助ける場面で、背中が痛いと言うセサの背中を開けて見たときのことである。エイミーが、「木だよ。ザイフリボク（チョウクベリー＝窒息する実）だよ」（79）と声をあげたのだった。エイミーは驚愕しながら、割れて赤くなつた幹や、広がる枝葉に花まで咲いていると言つて、「小さな桜の花が咲いているよ。同じように白いよ。あんたの背中に木がぜんぶあるよ。花まで咲いている。神さまは、いったい何考えているんだろ」（79）と、自分の境遇を振りかえりながら、セサに同情する場面である。そしてまたはじめの場面では、ポールDがセサと触れ合いながら、その背中に生えた「大きな幹や入り組んだ枝葉」（17）をやさしく撫でている。そうやってポールDは、セサの「悲しみの道すじを、その根を知った」（17）のであり、愛撫の行為によつて、セサと悲しみと苦しみを共有しようとする。セサ自身は、

セサ自身が語るように、「今でも育っている」木の喩えは、黒人奴隷の苦悩であり、アフリカン・アメリカンが抱き続ける怒りであり、激しく怒りながら「投影する過去」である。それを決して忘れてはならず、不在状態（アブセンス）にしてはならず、「再居住（リ・インハビット）」させて、「再記憶（リメモリー）」しなければならぬ。背中に生えて育ち続ける木は、「アメリカの黒人」の怒りの身体的表出である。



18 アフリカン・アメリカン・プレゼンスとしての124番地

このように育つ木を背中に抱えたセサは、女だけで124番地に住んでいる。その騒がしい家、その場所こそ「アメリカの黒人」の苦悩が、「再居住（リ・インハビット）」する物理的空間であった。〈異郷〉でありながらもまた〈故郷〉になりうる地理空間・場である。〈異郷〉の「アメリカの黒人」が、ダイナミックにその力学を発揮する場である。地下鉄道の組織を通して、逃亡奴隷を助けていたスタンプ・ペイドが、逡巡しながらも三人の女たちが住む124番地を訪れる。それは川に浮かんでいた「赤いリボン」の意味を感じ取ったからだだった。「赤いリボン」は「濡れた縮れ毛に結ばれて、まだ少しばかり頭皮がついていた」(180)のである。「赤いリボン」について、それ以上の説明はない。だが、黒人の娘が殺されたことは容易に推測されるだろう。スタンプ・ペイドは騒がしい124番地で、だれが声を発しているのかはわからないながら明らかにするのは、「首の骨が折れ、焼かれた血まみれの人々、リボンをなくした黒人の娘たち」(181)だということだった。「なんとという喚き声」(181)と結ばれる文章は、124番地が、リンチにあった黒人の男たち、性的搾取をされた黒人の女たちの「わめき声」で、かれらの怒りで騒がしかったことを物語っている。

かつて逃亡奴隷を救助する地下鉄道の駅舎だった124番地は、かれらの声が現実的に實在（プレゼンス）する場所として描き出された。義母ベイビー・サッグズが目的もわからず、飢えているように「色（カラー）」を渴望したのも、この「プ

レゼンス」と関わっているだろう。124番地の居間には色がなかった。壁はスレート板のような灰色、カーテンは白、鉄製の寝台に掛けられた布団は、「青、黒、茶、灰色」(38)で、暗く「抑えた（沈黙した）」色あいである。124番地の外壁も墓石を連想させる色づかいだったが、その無彩色が、かれらの声の欠落（アブセンス）を暗示していたからこそ、ベイビー・サッグズは色を求めたのではないか。「オハイオの冬は、色への食欲がある」とりわけ厳しかった」(4)のだが、セサは義母の欲求を満たそうと、「布地でも自分の舌でも何でも」(4)いいから、色を持ち込もうとする。私はここで意図的に「色への食欲」と直訳しているが、それは身体的・生理的な表現を作者が使っていることを示したかったからである。「カラー」の物理的存在をベイビー・サッグズが求めていたことを指摘しておきたかったからである。「死は忘却そのものであることを知っていたから、ベイビー・サッグズは、まだ残っているわずかな活力を使って、色のことを熟慮していたのだった」(4)とも書かれている。死の床にある義母の狂気という印象しか与えない「色への食欲」だが、実は、ベイビー・サッグズは強い意志をもって、「色のこと」を考えているのである。それは「アメリカの黒人」の「プレゼンス」への欲求である。「カラー、カラー」と繰り返される義母ベイビー・サッグズの飢餓感に溢れる言葉は、当然のことながら黒人（カラード）を思い起こさせ、義母―セサーピラヴドという三代の「黒い女（カラード）」たちを通して、「色への食欲」という力学が働き、再記憶（リメモリー）されていく。

モリスンは『ピラヴド』によって、白人の描く黒人IIアメリカ

カン・アフリカニズムではなく、アフリカン・アメリカンによる「アメリカの黒人」の、アフリカン・アメリカンの、「プレゼンス」を確かにする構築作業を試みている。三人の女たち、セサー・デンヴァー・ビラヴドが合体していく終わりに近い文章では、「再居住（リ・インハビット）」するのは帰ってきた亡霊のビラヴドという特定された個人ではなく、黒人の女たちであることを語っているだろう。「ビラヴド、あの子わたしの娘。あの子わたしのもの」<sup>(200)</sup>とセサーは語り始め、「ビラヴドはあたしの姉さん。かあさんのお乳に混じったその血をあたしは飲み込んだ」<sup>(205)</sup>とデンヴァーは話し始める。「わたしはビラヴド、そしてあの人わたしのために」<sup>(210)</sup>と語るビラヴドは、「セサーの微笑む顔はわたしのための場所　それはわたしが失った顔」<sup>(213)</sup>と言う。このように三人の女たちが身体的に合体していくのである。その場所・物理的空間が124番地である。

ホミ・バーバは、この三人の語りに関して、「間・個人性（インターパーソナル）の現実」<sup>(17)</sup>を探っていると述べている。三人の女たちは相互に、「間（イン・ビトウィーンの）領域」<sup>(38)</sup>から言葉を発しているものであり、そうやってかれらは、「歴史の回復」を行い、「名前を作り出すこと」によって、共同体の再生」を行っている」と主張する。124番地は、文化の意味が担われる場所をあらわす。アメリカ社会・文化を考えると、ホミ・バーバのこの言葉は有効であるだろう。アフリカン・アメリカン・プレゼンスが、今日のアメリカ文化の「正体」を担っている要素の一つであるにもかかわらず、文化の総体によってハーシユの前述の言葉を待たずともなく、文化の総体によってそれは抑圧されている。そして今、騒がしくうめく声のよう

に、うねる力によって常に変容しながら、「パフォーマティヴ」にその文化の様態が形成されようとしているのである。124番地は「間（イン・ビトウィーンの）領域」であり、そこは「書き換え・変容と折衝の最前線」<sup>(バーバ、38)</sup>になる。

バーバは、国家建設のために意志される忘却があると論じている。「この忘れること——起源におけるマイナスの意味——が国家・国民（ネイション）の物語の始まりを構成している」<sup>(バーバ、160)</sup>と述べ、このような「忘れることの統語論」<sup>(バーバ、160)</sup>、あるいは忘れることの強制が、「問題を含んだ国民の身元正体が可視化する」ことへ繋がると断言する。これはアメリカ社会・文化に当てはめることができるだろう。奴隷制度のもとでいかに女のセクシュアリティが搾取されてきたか。「アマルガメイション」の問題が、いかに白人の論理のみで語られてきたか。「アメリカの黒人」の論理がいかに忘れ去られてきたか。その忘却のなかでアメリカ社会は「発展し」、文化が展開してきている。ここで私たちはリメモリー（再記憶）しなければならない。固定した歴史の発掘ではなく、「もつと瞬間的でサルタールな人々の声、マイノリティのディスコース」<sup>(バーバ、158)</sup>が「再居住（リ・インハビット）」する努力をしなければならぬ。そのような声は「時間と場所の間」<sup>(バーバ、158)</sup>から発せられる声なのであり、生成の勢いを備えている。白人の居住していた家であり、地下鉄道の駅舎だった124番地には、「強い感情が満ちていた」のだったが、その強い感情は、これまで忘却されていたことをリメモリー（再記憶）しようとする意志のある強い感情である。『ビラヴド』の124番地は、まさにそのような場所である。

## 19 バーバの「非故郷の世界」

バーバは、『ピラヴド』のブルーストーン通り124番地を引用して、「非故郷の世界」(16)と見なし、「非故郷的騒ぎ」(13)が起きる場であると述べている。植民地文化に支配されたバーバの用語を、アフリカン・アメリカンの状況に適用するときには注意が必要である。それでもバーバの用語は、アフリカン・アメリカンの「故郷」を考えるとときに有効である。バーバは、固定化された故郷(ホーム)を想定せず、なつかしく思い出す対象、個人の存在の根源的要素として故郷を見なすこととはない。「非故郷性」であること、あるいは「非故郷的瞬間」にこそ力学が大いに働き、未来における新たな世界を生み出すとバーバは主張する。そこは未来における相互認識的・相互文化的な世界を築くためのプロセスになる〈場〉である。「非故郷的世界」とは固定しない今である。この状況を故郷と異郷のダイナミクスと呼ぶことができるだろうが、その力学が単純明解に作用するのでないことは、最初に述べた白人の奴隷制度廃止論者の家に置かれた黒人少年像の小物入れの存在に象徴的であろう。この白人の奴隷制度廃止論者の家こそ「非故郷的な」行為が成りたつはずの領域であった。だがモリスンの不可思議な独立した段落が示唆するように、物語の内容・流れとまったく分離して黒人少年像は置かれている。その独立した特異性によってモリスンは、かえってその場所が、あるいは、その場所ですらアメリカ社会の「レイシャル・ディヴァイド(人種分離)」の定点になりうると主張しているようである。

人間の身体を〈異郷〉化した奴隷制度という歴史的事実を抱

えたアメリカ社会は、「非故郷性」の状態から、徐京植の言ういわば「くに」を築かねばならない。徐京植の言葉をふたたび引用すれば、「ディアスポラにとつて『くに』は郷愁の中にあるのではなく、「植民地主義やレイシズムが押し付けるすべての理不尽が起こつてはいけなところ」(209)である。モリスン文学が追求している故郷とは、そのような「くに」である。

### 引用文献

- 新倉俊一『エミリー・ディキンソン—不在の肖像』東京、大修館書店、一九八九年。
- 徐京植『ディアスポラ紀行—追放された者のまなざし』東京、岩波書店、二〇〇五年。
- 田中克彦『「とぼと国家」』東京、岩波書店、一九八一年。
- Andrews, William L. and Nellie Y. McKay Ed. *Toni Morrison's Beloved*. New York: Oxford UP, 1999.
- Bassin, Donna et al, Editors. *Representations of Motherhood*. New Haven: Yale UP, 1994.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994.
- Dickinson, Emily. *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Thomas H. Johnson Ed. Boston: Little, Brown and Company, 1960.
- Dixon, Melvin. *Ride Out the Wilderness: Geography and Identity in Afro-American Literature*. Urbana and Chicago: U of Illinois P, 1987.
- Euripides. *Medea*. Translated by Rex Warner. New York: Dover Publications, INC., 1993.



- Gates, Jr., Henry Louis and K.A. Appiah ed. *Toni Morrison: Critical Perspectives Past and Present*. New York: Amistad, 1993.
- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1993.
- Hurston, Zora Neale. *Their Eyes Were Watching God*. New York: Harper & Row, 1990.
- McKee, Patricia. *Producing American Races: Henry James, William Faulkner, Toni Morrison*. Durham: Duke UP, 1999.
- Morrison, Toni. *Beloved: A Novel*. New York: Knopf, 1987.
- . *The Bluest Eye*. New York: Washington Square Press, 1970.
- . *Song of Solomon*. New York: Penguin Inc., 1977.
- Plasa, Carle. Ed. *Toni Morrison: Beloved*. New York: Columbia UP, 1998.
- Rubenstein, Roberta. *Boundaries of the Self: Gender, Culture, Fiction*. Urbana and Chicago: U of Illinois, 1987.
- Weisenburger, Steven. *Modern Medea: A Family Story of Slavery and Child-Murder from the Old South*. New York: Hill and Wang, 1998.

# 〈新しい始まり〉の解釈——サイードの『始まりの現象』とマイケル・ギルモアの『心臓を貫かれて』

鬼木雄二

We are reading the story of our lives...

We keep turning the pages, hoping for something,

something like mercy or change,

a black line that would bind us

or keep us apart.

私たちは私たちの物語を読んでいる…。

慈悲、あるいは変化みたいなもの、

または私たちをつなぐ、もしくは引き離す黒い線を期待しながら

私たちはページをめくり続ける。

——マーク・ストラランド「私たちの物語」

## 1 「異場所」という「居場所」

始まりにためらうのはなぜだろうか、と批評家のエドワード・サイードは『始まりの現象』（一九七五年）で問いかける。〈始まり〉の概念自体がある「偽り」によってしか成立されないと彼は指摘している。始まりが極めて恣意的な行為であることを受け入れないかぎり、私たちは二つ二つの始まりに先行している、根本的な〈大きな始まり〉を想定せざるえない。サイードはそういった始まり

を「原型的な未知」、そして「現在行っていることの保証でもある」と定義し、文学だけではなく、思想的な課題として取り上げている。

部分的にしか姿を現わさない先行する偉大なる現実——それを歴史、無意識、レオナルド、神、エクリチュールのいずれと呼ぼうとも——他者（ミルトンの『偉大な匠の目』）であり、以前に存在し、私たちの〈今〉にとつて極めて重大なものである…このような始まりをニューマンは神の摂理と呼び、ファイヒンガーは要約的虚構と呼んだ。私たちなら根源的不確実性と呼ぶだろうし…対立的意味を持った文字どおりの〈原初の言葉〉と呼んでもいい。〈始まり〉そのものではない始まりである。（102）

ナラティブの出発点とされる形式的な始まりには、もつと根本的な、そしてサイードによると、「〈始まり〉そのものではない」、未知な始まりが暗示されている。前者は「時間的で他動的」と呼ばれ、連続性を保証する。それによって「仕事を構築するための時間を計り、発見し、知を生産することができるのである」後者は「自動的で概念的」と定義されているが、それは「真に知ることはできず、言語にというよりは沈黙に属し、いつでも後に残されたものであり、必要な虚

構」と定義されている(105)。時間的な始まりと概念的な始まりは、単に形式的に異なるだけでなく、現代精神をめぐるアポリアとして対立している。語り始める行為には、その行為以前の沈黙、または不在が前提とされていることが必要である。サイードはそういった沈黙に関して「柔順な始まりを先頭に立てて上機嫌で行進する連続性に異議申し立てをするものである。だから、それは必要な虚構とでも言うべきものなのだ」(105)と述べている。

始まりの設定が必ず他の始まりに先行されるという認識は近代的とはいえない。始まりが近代的な現象として認識されるのは、言説にとつて統一的な〈始源〉が失われてからのみである。注目すべき課題は「意味を支配し、保証し、恒久化する特権的な〈始源〉の権威は排除されてしまったという点」であり、方法論として追求されるのは、こうした喪失の原因ではなく喪失された事態、いわば言説空間そのものとされる(「この自体がなぜ起つたのか」という質問は、これが実際に起つたという事実ほど重要であるようには思えない」<sup>465</sup>)。

サイードが『始まりの現象』の第五章「文化の基本条件」でフーコー、レヴィーストロー、バルト、アルチュセール、デリダなどを含めたフランス現代思想家を総括的に扱うのは、彼らがありとあらゆる分野でこのような〈始源〉の喪失をもつと思想的な課題として追求したからである。

私の言いたいことは、いかなる現代の思想家も始まりの現象の本質についてこれらのフランスの思想家ほどに鋭い理解を示しはしなかったということではない。そうではなくて、これら

の批評家たちは始まりの現象の問題を彼らの思想の始まり——そしてある意味では中心——としてきたということを、私は言っているのである……これらのフランスの批評家たちが、始まりの現象についての現代の意識に対して、方法の面でも、実践の面でも、もつとも深く、かつもつとも典型的に作用を及ぼすような一種の思想といったものを形成するものであると考えることになるだろう。(410)

始まりを注目するということは、始まりを疑うことであり、始まりにとらわれることでもある。排除されてしまった「恒久化する特権的な〈始源〉の権威」のかわりに存在する始源があるとするばそれは謎に満ちた、未知な領域でしかない。沈黙、零度などと言説の記号体系を拒絶する虚無的な概念がレヴィーストローやバルトの分析の出発点となっており、それらは揺るぎがない中心の概念を与えながら、「読み書きできる人間には近づけない領域」(470)として一種の聖域に例えられている。レヴィーストローが行う原始人の実地踏査は、そういった始源を見出す手段に基づいている。そしてなによりも大事なのは、私たちは他者性に満ちた〈始源〉の本質にアクセスがないことである。逆説的に言えば、言説の失われた始源は非言説的な空間に求められているということである。言語の記号体系の存在が、空虚な記号という始源に帰着しているという前提をもとに、レヴィーストローのような構造主義者はそれを原住民に見いだすが、それは読み書きできないという条件においてのみである。実際、原住民の世界に触れることは侵入する行為に等しく、彼らの真の「零点での生活」を捉えるのは最



初から不可能な仕事であり、植民地化への暴力的侵入と似通っている。エクリチュールの源泉を発掘することは破壊をもたらす、「言語の論理への服従を意味し、それはさらに、意味の中心のかつ単一の源泉の喪失をも意味する」(469)とサイドは指摘する。レヴィ・ストロースの読み書きできない原住民、バルトが捉えようとする零点度のエクリチュールのいずれにしても、〈始源〉の喪失は、時間の経過としてではなく、空間的に「外在」するものとして捉えられている。フランス現代思想家をめぐってサイドが繰り返し強調するのは、「違う」場所の想定によってこそ書き手の言説、つまりディスクールの空間的な視点が獲得されることである。視点の位置づけが継起的物語の出発点に取って代わるのであり、〈大きな始まり〉はもはや時間的に帰着する始源ではなく、ドウルーズがフリーコーに關して指摘するように言説の空間的な「未知の領域」(une terre inconnue)という異郷として認識される。

このような思想体系が、継起的連続性によって成立される小説の構造を拒否する(「現代の知識と経験の現実に対してどういうわけか不適切なものとして拒否される」)のはいうまでもないが、サイドはさらに「小説の形態は、不連続や分散や希薄化が必須条件となるようなその後の形態によって取って代わられたのである」(41)と主張する。彼がこの課題を形式的な変容だけではなく、思想的に主体性の課題として捉えているのは、書く行為と同じように主体性そのものを成立させる〈大きな始まり〉が失われたからである。

いかなる思想も、無名性という複雑な思想ほどに、このフリー

コーの再方向づけという作業を驚くべきほどの多数の思想家たちの思想と決定的に結びつけるものはない。この思想は、バルトやレヴィ・ストロースやラカンなどが用いている用語で言えば、主体の喪失という考え方である。…主体は先行性と独創性といった考え方のみならず、連続性とか業績といった発想や企画をも保証し、それらに継起性、歴史、進歩といったすべての様式の根柢にある本来の緊急性を本能的に付与してきた。歴史は大体のところ、出来事や種々の集合的現象の上に、またそれらの中に投影された一種の神人同形説を通してその明瞭性を獲得してきたのであり、これらの出来事や集合的現象こそが、したがって、主体の発揮する機能として考えられるのであって、その逆ではないのである。むしろ、人間生殖の過程の与えてきた影響は至上のものであって、それは私たちに文学をたんに例えば人間家族の模倣として考えるように強制するのである。(428)

「文学を人間家族の模倣」というサイドの例えをさらに追求すれば、もはや「人間家族の模倣」としての文学は通用しないという結論に至るのかもしれない。しかし、逆に非連続的なナラティブを通して個人を語る可能性を見いだすこともできる。サイドの言葉にならうて言えば、自己の精神と言語が一人一人の個人の領域を超え、あくまで組織化された精神の機能であるならば、そういう形態の中で存在する個人であることにどんな文学的効用があるか私たちは問う必要がある。私は、始源の(見え)ない主体性、断片的にしか語れない自己、非連続的な歴史、そういった特徴をポストモダン小説の現象として

ではなく、現代アメリカ作家マイケル・ギルモアの『心臓を貫かれて』（一九九四年）という自伝を検討してみたい。なぜならば実在しながら、語り手の主体性が失われている物語を通してこそ、「私」という主体の特権がない「私たちの物語」(the story of our lives)の可能性と限界を実感できるからである。

## 2 『心臓を貫かれて』の〈始まり〉

「テキストの歪曲は殺人に似ている」

——フロイト『モーセと一神教』

マイケル・ギルモアの『心臓を貫かれて』は奇妙な自伝である。自伝の中では中心人物であるはずの語り手のマイケルの体験談が少なく、半分以上がインタビュー、資料をもとに書き上げられている。また、語り手の体験話も少ない。作者自身が途中で忠告している。「またまた、自分の記憶にはない話をいくつかつけてきたわけだ。それらは僕の家族の口頭伝承として伝えられたものであり、目撃者談やインタビューや記録資料によつて僕に知らされたことだ」(上、328)。

自伝文学が「私」という主人公の行動や体験をできるだけ現実に回想するジャンルだとすれば、『心臓を貫かれて』の語り手が必ずしもその主人公とは言えないし、また回想される出来事は虚構性を帯びていることがある。それでは主人公は誰なのか? 「殺人」である。殺人者ではなく、殺人行為そのものである。『心臓を貫かれて』はこのように始まる。

ひとつの物語を語りたい。殺人の物語である。肉体の殺人の物語であり、精神の殺人の物語である。それは引き裂かれた心から、憎しみから、懲罰から生まれた殺人である。それらの殺人がどこに端を発しているか、どのように形成され、僕らの行動の中に入ってきたか、どのように僕らの人生を変形させたか、それらの伝承がどのように僕らの行動に入ってきたか、どのように僕らのまわりの世界や歴史の中にこぼれ落ちていったか、それを語りたい。それはまた、暴力と殺人の追求がどのように終わるかという物語である——もし本当に終わるとしたら、ということだが。(上、18)

自伝の主体となるべき自己やサイドが指摘する文学の模倣となるべき「人間家族」は、あくまで「殺人」という主題の受け身でしかない。また、語り手をもつとも位置づける誕生を出発点とする典型的な自伝の始まりは、最初から「殺人」という抽象的な概念の始まりによつて覆されている。この自伝は語り手の物語ではなく、殺人、つまり人(作家を含め)の主体性自体をもみ消す暴力的行為がそのもののストーリーである。

おそらくマイケル・ギルモアの兄であるゲイリー・ギルモアほど「殺人」の人格化として捉えられた人物はアメリカの近代歴史にいないように思える。ゲイリー・ギルモアが一九七九年以来注目を浴びたのは作者が指摘するように、ゲイリーがまったく見知らない人間を殺害したということではなかった。アメリカ社会だけではなく、世界中の報道に注目されたのは、彼がそういった冷血な殺害の数ヶ月後に死刑の処罰を自ら求め、それによつておよそ一〇年間行われていなかった死刑執行

をアメリカ社会で復活させる象徴的かつ合法的なきつかけとなつたことだつた。ゲイリー・ギルモアの個人史よりも、国家制度の死刑執行を再生させる話題が注目を呼んだのであつた。ギルモアは「ある殺人」を犯したというだけではなくマス・メディアを通して「殺人」そのものを象徴する大衆的な記号となつた。死刑の正当性をめぐる問題としてゲイリー・ギルモアの殺人（犯した殺人と彼の死刑）は司法制度の転換を促す画期的な事件であつたことはいまでもない。アメリカ社会における死刑執行は戦後減つていた一方で、ギルモアの死刑後いかに正当化されていったかは次の統計グラフでも一目瞭然である。



しかし、ここでこのグラフを世論の変化や世代的なシフトを示す資料として扱うより、死刑制度の転換点となつているゲイリー・ギルモアという人物を通して時代性を超えた、秘められ

ている「見えない」アメリカの物語を考察したい。それはゲイリー・ギルモア自身の話ではなく、弟の作家マイケルが指摘するように共有された「僕らの『殺人』」の物語である。

僕はこの物語をよく知っている。何故なら僕はこの物語の中に閉じこめられていたからだ。僕は生まれてこの方、その原因と結果の中に、細部と消し去ることのできない教訓の中にずっと生きてきた。僕はこの物語に出てくる死者たちのことを知っている。彼らがなぜ他人の死を作り出したか、なぜ自らの死を求めたかを知っている。そしてまた、ここから立ち去りたいと望むのなら、僕は自分の知っていることを語らなくてはならないのだ。だから、さあ、話を始めよう。（上、19）

『心臓を貫かれて』は、空間的な転移を中心に展開されていく。作者は、場所から場所へと逃げたり、居着いたり、そして帰ったりする家族の歴史を流動的な「動き」として捉えている。そもそも時間の経過によって兄の死が忘れ去られるという希望は幻滅された形でこの自伝の一つの始まりとなつているが、作者は言語の連続性ではなく、空間性によって独自の居場所を獲得しようとする。しかし、「閉じこめられた空間」から立ち去ろうとすればするほど、つまり、肝心の殺人と家族の関連性に触れようとすればするほど、彼はためらつてしまう。理由はいくつかあげられる。まず、彼は自分の家族の歴史をあまり知らなかった。皮肉なことであるが、作者の親戚や身内ではなく、ノーマン・メイラーによるノン・フィクション作によって作者は始めて家族の背景を知る。およそ千ページを超え



る『死刑執行人の歌』は、ゲイリー・ギルモアの死刑から二年後の一九七九年に出版され、同年にピュリッツァー賞を受賞した。ゲイリー・ギルモアの死刑に至るいきさつを細かく描いたこのノン・フィクション作品は全米で大ベストセラーになっていた。百人以上をインタービューして得られた、一万ページ以上の資料をもとにした『死刑執行人の歌』は、ギルモアの死刑にまつわる状況を徹底的に描写している。弟として一日でも早くこの事件が世間から忘れ去られていくことを希望していたマイケルは、この本の存在を懸念していたと自伝で認めている。彼は『死刑執行人の歌』を初めて読んだ複雑な気持ちを説明している。

「家族の」暮らしがどのようなものだったのか、僕が初めてその片鱗を目にしたのは、一九七九年にノーマン・メイラーの『死刑執行人の歌』が出版されたときだった……ほんの数ページの記述で、彼は僕が二五年間に耳にしたよりもっと多くのことを明らかにしてしまった。でも正直なところ、僕はそれらの事実のほとんどを受け入れることができなかった。何度かその本を読んだが、最初のうち僕はその部分をばらばらと適当に読み飛ばした。父親の若いころの何度かの結婚のことや、彼の犯罪歴なんかもまともに読まなかった。それらの事実を、自分の手持ちの記憶にはめこむこともしなかった。それは僕とは縁もゆかりもない、別の世界のお話みたいに思えたのだ。(上、120)

ここで重要なのは、明かされた事実そのものではなく、事実を当時読み飛ばしてしまったマイケルの読者としての姿勢で

ある。自伝を書くなどという意図もなく、家族を過去として切り離そうとする当時の彼は、生前の家族や親の生活を無視してしまう。しかし、一五年後、作者が自伝を書く際に家族の〈始まり〉を描く資料として『死刑執行人の歌』は重要な役割を果たす。メイラーの本は自分が拒否しようとしていた〈始まり〉のいくつかを垣間みる機会を与え、家族の始源を解釈するテキストとして用いられる。なによりも皮肉なのは、兄が死刑されよって与えられたマイケルの〈始まり〉は失われていただろうということである。言い換えれば、自伝の〈始まり〉は作者の主体に内在していたのではなく、『死刑執行人の歌』という他人のテキストによつて遡及的に発見されたのである。作者は、『死刑執行人の歌』への反感を兄や家族が描かれている言説空間から逃亡する願望の現われとして解釈する。

シラーとメイラーから受けた協力もきわめて多大なものであり、それは僕がもともと期待していなかったものでもあった。一九七七年にシラーは、『死刑執行人の歌』のためにインタービューと資料を集め、整理していた。そして再三にわたって僕にインタービューを申し込んでいた。でも僕はそのたびに断っていた……。僕は、兄の病理を徹底的に解剖していくことにいったいどんな意味があるのだという疑念を抱いていた(実を言えば、悲劇のすべての源の検証に直面する心の準備が、まだ僕にはできていなかったのだ)。(下、358)

実際、マイケルが一五年後に出版した『心臓を貫かれて』と

メイラーの『死刑執行人の歌』を照らし合わせて読んでみると、後者で描かれている場面が前者にかなり引用されていることがわかる。だが登場人物を共有している以外に、この二作品に共通した要素はほとんどない。二作品が特に異なっているのは、ナラティブの構造と終焉のニュアンスである。メイラーは事件に関わっている場面を再現し、各人物の行動を細かに描写するというリアル・タイムに近い方法を取りサイードが「継起的連続性」と定義する小説の典型的な構造を用いている。死刑執行を儀式として捉え、ゲイリーの死で終わる『死刑執行人の歌』は小説の古典的な構造を持っている。

しかし、マイケル・ギルモアの自伝は兄の死刑から始まる。ゲイリーの死により悲劇は終わったのではないと自覚する瞬間こそが彼の自伝の〈始まり〉となっているのである。言い換えれば、サイードが指摘するエクリチュールの原動力となる「零点度」の始源と同じように、家族の悲劇の終わりを現わした兄の「死」は、まったく作者の中で結末されず、不可解だからこそさらなる問いかけを生み出す契機になっている。兄の死の意味がわからないと認める時点で作者は語り始められるのである。プロローグはゲイリーの死で始まり、その死の不可解な「零点」を解釈する試みとして作者は自伝のきっかけをこのように説明する。

ゲイリーが僕らの一家の瓦礫をすべて呑み込んでいったと考えたり、僕らの中のものとも腐りきった部分はユタ州ドレイパー刑務所でその朝に息を引き取ってしまったと考えたりしたら、ゲイリーを銃殺隊の前に引き出すことになった遺産の真の意味

は見失われてしまうことになる。僕らはいったい何を引き継いだのだろうか？そしてそれはどこからやってきたのだろうか？それが問題なのだ。（上、22）

### 3 「言説空間」と始まり

「よりふさわしいイメージは放浪者のイメージであり、場所から場所へと自己の実質を求め、ついに本質的には家と家の〈間〉に人間にとどまるというイメージである」

——サイード「始まりとなる発想」

『心臓を貫かれて』には様々な始まりが散らばっている。ゲイリーの死刑は作者にとつてあくまで一つの出发点に過ぎない。それは彼自身にとつて始まりと終わりがはつきり定められない事件だと強調されている。作者はゲイリーの誕生シーンのナレーションを一時停止させ、ためらう。

ここでちよつと口上を述べさせていただく。たった今重要なことが起きた。つまりこの本の中心人物である殺人者がここに登場したのである。今の段階ではまだつぶらな青い瞳の、あどけない顔をした赤ん坊である……。この数年間というもの、僕は二つの疑問を頭の中でいやというほどひねくりまわしていた。「いつ、どのようにして、殺人というものは始まるのだろうか？」あるいは別の言葉に置き換えるところなる。「すべてが誤った方向に流れ始める瞬間を特定することはできるのだろうか？」すべての違

いを作り出す瞬間を、あるいはその時期を取り出すことはできるのだろうか？あるいはそれは、ゲイリーの人生の外にあったものだろうか？たとえば彼の父親の過去の隠された暗黒の中に……。僕は自分にこう言い聞かせる——そのような特定なポイントから僕は何かを学ぶことができるし、それを理解することによってすべての破壊を説明することができる、そしてその再発に自分が巻き込まれるのを食い止めることができるはずだ、と。でも物語のリンクを取り出してみると、そんなに簡単な話じゃないことがわかる。(上、179—80)

マイケルにとつてゲイリーの誕生、つまり彼の〈始まり〉を捉えることは、殺人の始まりを追求する作業に等しい。作者は、ゲイリーという個人の誕生が実は本質的な始まりではないかもしれないという疑惑にとらわれている。「どうやってゲイリーは殺人犯になったのだろうか？」ではなく「どのようにして殺人は始まるのだろうか？」と彼は問う。その問いかけは中心人物とされている兄の主体性がいかに〈始まり〉に決定されながらも定めにくいことであるかを暗示している。真の〈始まり〉は本人の生涯を先行している可能性もあり、中心点(「特定なポイント」としてではなく拡散されているとも考えられる。

また親や兄弟の歴史は継起的な発展ではなく転換点の羅列に近い。ゲイリーの死刑願望、母親の家出、長男フランク・ジュニアの改宗のいずれにしても、各人物の主体性は瞬時の変身の中に見いだされる。マイケルの解釈によって明かされるのは中心人物の出発点ではなく、始まりがいたるところにあるという無限性であり、『始まりの現象』で考察されている積義と共通

している。

それを〈何に関わる積義か〉と問うとき、私たちは不斷に連なる前置詞“*on*”(……)の分析としての哲学であるということになるのである。積義の手続きにはたやすく確認できるいかなる始まりもないのと同じように、いかなる終わりもまたないのである。(413)

このような〈始まり〉の無限性は、『心臓を貫かれて』で家族一人一人を語ろうとする際に作者によって取り上げられる。殺されたもう一人の兄、ゲイレンに関して彼はこう述懐する。

でもこの本を書き始めてすぐに悟った。僕は本を書けるほどには家庭の誰のこともよく知らなかったのだ。彼らを十分に知ることとは今更もう不可能なのかもしれない……。僕はゲイレンの身に起つたことを振り返り、もう一つの謎を認めることになる……。(上、383)

また父親に関しては、

彼はこの歴史の中の最大の謎であり、それが僕には解き明かせないんじゃないかと案じている。もし秘密が暴けず、彼の恐怖を解明することができなかつたら、僕にはこの物語を語る資格がない。(上、191)

始まりが分散化されているのと同じように、作者が求めている真の〈始源〉(「僕らはいったい何を引き継いだのだろうか？そ



してそれはどこからやってきたのだろうか？」は様々な虚構によつて守られ、見失われてしまう。彼は、真の始まりを提供できないうまま終わつてしまい、解釈は偽りにすぎないかもしれないという疑いにとらわれ、戸惑う。それは釈義と同じような無限性が暗示されているからだけではなく、自分の視点があまりにも対象となつている家族によつて濁らされているからでもある。

『心臓を貫かれて』の第二部、第二章は作家の告白で始まつている。彼は親たちの出会いに関してまったく無知だつたと説明する。「ひとつ告白をしなくてはならない。両親がどこでどう巡り合つたのか、兄のゲイリーが死ぬまで僕は全然知らなかつた」(上, 119)。そして一五年後、自伝を書くにあつたとき「家族の過去の秘密を明らかにしなくてはならなくなつたとき」にマイケルは『死刑執行人の歌』の企画を担当したラリー・シラーから、母親のインタビュのテープを手に入れる。すでに亡くなつていた母の声を聞きながら、母親が語る内容をもとにマイケル・ギルモアは両親の生活を捉え、忠実にその歴史を回復しようとする。しかし、インタビュに応じながら母親は答えを提供するどころか、謎を引き起こしている(「もつともひとつの新事実が明らかになるたびに、たくさんの新しい疑問が生まれてきた」(上, 121))。『死刑執行人の歌』の「メイキング・オブ」を垣間みるようにマイケルは母親が聞き手のメイラーとシラーの質問をかわす場面を描いている。

あるところでシラーはこう母に尋ねている。どうしてあなたと私は私とメイラーに事実を隠さずに語ろうとしないのですか、と。

「ご主人とゲイリーはもう亡くなつてしまいました。古い秘密をこれ以上隠し通して、それがいつた誰のためになるんですか？ ぼくのためだと母は答えた。「マイケルはこれらのことを何ひとつとして知りません」と母は言った。「真実をすっかり知つてしまつたら、あの子は私を憎むでしょう。あるいは父親を憎むかもしれません。それは恐ろしいことです。あの子は兄弟の中でただ一人父親を心から愛した子供でした。マイケルからその愛を奪い去りたくないのです」(上, 121)。

母親は、マイケルの母は息子の愛情が憎しみに変わることを怖がつていると主張しているが、自分の息子が持つ母親像を守るために嘘をついている可能性も十分考えられる。いずれにせよ嘘によつて守られているのはもつとも秘密を暴こうとする作者である。そして興味深いのは、マイケルの親に対する愛情が虚構的な話とイメージによつて支えられている関係である。母親の反応は、いかにマイケルの父親に対する基本的な愛情が実話ではなく秘密に基づき、真実は憎悪の対象にしかかなりえないのだということを暗示している。強いて言うならば、秘密そのものが〈始源〉なのである。このような〈始源〉は隠され、守られていく過程で維持される。同時に母親の語りはインタビュで示されているように、聞き手に対し秘密の真実が隠されているかぎり、嘘は例え嘘だと暴かれても〈大きな始まり〉の沈黙は維持され続けられていく。

このような秘密の始源が、前に述べたサイドが省察する未知の始源と似通っているのは言うまでもない<sup>2</sup>。私が考慮した点は、未知の始源を求める行為に内在している暴力性である。

る。もつとも明らかかな例としてサイドはレヴィ・ストロースが行う原住民の実地調査をあげている。人類学者は、必然的に原住民に読み書きを教え、文明社会の〈始源〉と解釈されている零状態を打ち消してしまう。サイドはこの因果関係を競争に例え、「読み書きできるまえの文化と読み書きできる文化とが対峙したときに勝利をあげるのは、つねに後者である」と述べている。〈原始社会〉に読み書きを導入することは、強姦に近い侵入行為であり、純潔な「平安を徹底的に破壊する」(469)結果をもたらず。

しかし、解釈する側が逆に犯され、負ける場合だつてある。嘘をいくら暴いても、解釈にはその嘘を覆す真実を提供する義務が必然とされているからである。解釈の危険性はサイドだけではなく、『始まりの現象』の出発点ともなっているニーチェによつて指摘されている。

…過去は批判的に考察され、そこでひとはその根に小刀をあてがい、そこですべての敬虔を残酷に踏み越えて行く。これは常に危険な、つまり生そのものにとつて危険な過程であり、そして過去を裁き否定するというこのやり方で生に奉仕する人間ないし時代は常に危険なかつ危険に曝された人間と時代である。けだしわれわれが確かに以前の種族の成果であるからには、われわれはまた彼らの過失や情熱や誤謬の、いな犯罪の成果だからであり、この連鎖から完全に自己を解放することは不可能だからである。われわれがそれらの過失に有罪を宣告して、自分はその解放されたとみなしても、われわれがそれから由来したという事実は除去されてしまわない。われわれは精々の

ところ、相続によつて得られた先祖伝来の自然とわれわれの認識との抗争を成し遂げるか、あるいはおそらくは、古から養成されたもの、生まれながらのものに対する新たな厳格な訓練の戦いを成し遂げるかであり、かくして新しい習慣を、新しい本能を、第二の自然を植えつけるのであり、したがつて第一の自然は干からびる。これはそこからみずからが現実によ來した過去に對立して、そこからみずからが由來したく思うような過去をいわば後天的にみずからに与える試みであるが、——これは常に危険な試みである、なぜなら過去の否定において限界を見いだすことは極めて困難だからであり、第二の自然は大抵は第一の自然よりは弱いものだからである。善なるものを為すことなしに、その認識に止まるというのが通例である。(『反時代的考察』、150)

この「第一の自然」をサイドが定義する(〈始源〉と照合してみると、近代的自我を確立する言説空間(エクリチュール)が「第二の自然」として機能していることがわかる。「第二の自然」を「植えつける」という始まりを象徴する比喩は、あくまで始まりが与える「新しい」希望の意味合いしか持たない。また、解釈が過去の誤謬や過失の認識でとどまるかぎり、再び同じような罪を犯さないうという保証はまったくないとも言える。新しい道徳、価値観や思想によつて過去を裁いても「それから由來したという事実は除去されてしまわない」と見なされ、根源的な始まりは解釈から逃れた未知の「事実」として残る。こういった解釈の危険性を指摘するサイドは、ニーチェの解釈学を「習慣を離れ不知不能の異化への誘い」と呼ぶ。



〈始源〉への侵入によってエクリチュールの「始まり」が裏付けられるのだとすれば、このような権力関係は『心臓に貫かれて』では逆になつてゐる。作者が追求する始源は沈黙に守られ、終わらせようとする過去の暴力は絶えず反復される。破壊されるのは始源ではなく、解釈する書き手であり、解釈によつて得られるべき新たな始まりである。作者が主張するように、始まりを辿ることによつて遭遇する無限性から解放する手段はあくまで理想でしかない。「兄の人生から死の構築を取り除くためには、すべての『瞬間』を切り捨てて、まともなりンクをもつ新しい鎖をゼロから作りだすしかないということになつてしまふ」(上、181)。

不可能であるにもかかわらず、この「ゼロから作りだす」という作業こそが作者の家族の間で反復され、特徴づけられた試みである。母と祖母が語る作り話、父親の逃亡、そしてゲイリーが要求する死刑はたとえ破滅的であつてもすべて自分自身を再び創造するという意味で始まりの試みとして読みとれる。サイドは革新的に「ゼロから作りだす偽り」を小説の基本条件とあげ、「新しい生の蠱惑的な始まり」(125)と呼ぶ。しかしもつとも興味深い考察は、文学の領域を超え、歴史や自己分析であつても創造的衝動は同質だという指摘である。「フロイトによると、歴史、哲学、個人的物語のいずれにせよ、再構築的技術の目的は混乱した現実<sup>125</sup>に代わるもの (alternatives) を創造し経験の苦痛を最小限にすることである。つまり、ねらいは経済性である」(128)。

フロイトの理論の前提とされている現実<sup>125</sup>は、『始まりの現象』

で「歴史的眞実」あるいは「現実の核」と定義されているが、『心臓を貫かれて』ではいかに現実感そのものがすでに「代わるもの」(alternatives)として形成されてしまつてゐるかを検討してみたい。

祖母に關してまず紹介されるのは、経歴ではなく、祖母が語つた作り話である。それは一族の〈始源〉として受け継がれたものが作り話だつたということから始まる。「彼女は巧妙に伝承の種を蒔いた…。フェイの『提供』したミステリーは我々がどこから来たのかを知るための重要な鍵になつた。僕らの過去には秘密と支払うべき負債があつた。奪い取られたいくつかの生得権があり…。一家の歴史の中心には暗黒が存在した」(上、149)と作者は述べているが、奇妙なのは彼らの始源 (the sense of where we had come from) が手がかりとなるべき事実や「現実の核」ではなく謎自体に基づいてゐることである。ここで上記の「再構築的技術の目的」が眞実ではなく、「混乱した現実<sup>121</sup>に代わるもの (alternatives) を最小限にする」経済性に還元するというサイドの主張をもう一度考慮したい。著者性の権威に關して「さまざまな手段による初期利益の強化」を可能にする方法としては、「特権の蓄積」や「有用かつ驚くべきもの」(121)の布置をあげている。謎の始まりを提供することによつて作者の祖母フェイが得られたのはまさに秘密を持つものの特権であり、同時に「驚くべき」謎を知つた語り手として聞き手の家族を支配する権威でもある。



#### 4 拒否された始まり

「物語の機能とはこれだ——つまり、親を与えられる」

——サイド「始まりを指すものとしての小説」

そういつた謎のなかでもっとも注目されるのは父親の実父の問題である。祖母は、作者の父フランク・ギルモアが現在でもアメリカでもっとも有名な奇術師ハリ・フリーマンの私生児だったと言いつた。しかし、「拒絶された息子」の章で作者は祖母の話をお細かく検討し、のちに調べた新聞や市役所の資料によつてその嘘を暴露する。架空であるにせよ実話として家族に影響をもたらした以上、彼は祖母の作り話の解釈を試み、その中で素材となるフリーマンはその「驚くべき」逸話の構造を支える中心人物として扱う。

ハリ・フリーマンは、一九世紀の後半にハンガリーから移民してきたが、そのキャリアはアメリカ移民の成功物語を象徴しているように思われる。ユダヤ系のエーリッヒ・ワイスを改めたハリ・フリーマンは、どき回りの魔術師となり極めて貧しい生活を送つていた。しかし、たまたまプロモーターの示唆によつてはじまつた手錠外しの芸が注目を浴び、二〇世紀のはじめから脱出術を得意とするようになった。手錠外しや留置場、刑務所、トランクからの脱出が得意で、「フリーマンに脱出できない所は無い」「不死身の男」とラジオや新聞などで騒がれ、「脱出王」としての異名が広まつた。

作者は同時代の祖母の過去を徹底的に調べ上げ、祖母の生涯が（マス・イメージ化されたフリーマンとは対照的に）き

わめて平凡であつたこと、父がフリーマンの実子ではないことも突きとめた。フリーマンとギルモア家に血のつながりはまつたくなかつたことが明らかになると、それではなぜ祖母がこのような作り話をして、フリーマンと家族を関係づけてしまつたのかという謎が生まれる。「どうして彼女は息子の出生について私生児の話をでっちあげなくてはならなかつたのだろうか？」（上、154）。

いくつかの仮説が提示される。おそらく自己陶酔的な祖母が、自分の人生への失望を補うために、当時の有名人とのつながりを求めていたのであろう。あるいは、陳腐な日常から逃れる手段の一つとして有名な人物を通して自分が評価されることを望んだのかもしれない。夫と別れ、カリフォルニアに移る前に、祖母は二歳になつていた長男を亡くし、数週間後にマイケルの父親を産んでいる。そして数年後に祖母は夫と離別する。父親を知らずに育つた息子は、母親の意志で寄宿舎学校に「入れっぱなし」にされることによつて、その後たびたび親に拒絶されることになる。しかしこういつた事実は祖母の作り話の背景になるにしても、なぜフリーマンという有名人が自分の人生の救済となるのか、その理由は不明だと作者自身が認めている。「でも何故フリーマンとの風聞が出てくるのだ？それははつきりとわからない」（上、156）。

またフリーマンに関する作り話が息子フランクの（始まり）を物語っている以上、彼の誕生は体験や記憶という現実的な核心によつて肯定されず、あくまで作り話の言説空間の中で拒絶の対象としてしか評価されていない。「著者性の権威」を現わす意味で、母親の作り話は、実話として受け入れた息子フ

ランクの逃亡生活そのものを生み出す源泉の言説となる。「(僕は)彼がハリー・フリーデーニの私生児であるとは思えないが、父はおそらくそう信じていたのであろう」(上、153)。ランクはフリーデーニという実在人物のマス・イメージを不在の父として憎む。そして非日常的、かつ不在の家族しか体験しなかつたランクにとって、この作り話で一番魅力的な要素は、フリーデーニが有名人だったということではなく、ありとあらゆる日常的な束縛から逃れられる可能性を象徴する父親像だったことかもしれない。おそらくフリーデーニが、今日でもよく知られているのは、そのような脱出劇が、家庭を含め近代化された日常的な現実から逃走するための非日常的な夢を象徴していたからだと思われる。ランク・ギルモアの場合、異なることにこの逃亡の可能性こそが自分の父性的存在となっている。ランクにとってフリーデーニの逃亡性は記号的な共同幻想の領域を超え、個人的な父性として投影される。その錯覚によってランクは自分の〈始まり〉を見いだす。逃亡が新しい〈始まり〉を約束する行動であれば、真の始源を拒絶されたランクはある具体的な〈始まり〉ではなく、〈始まり〉そのものの本質を追うような逃亡生活を送る。彼は詐欺師の広告セールスマンとして州から州へと渡り、数えきれない偽名を用いる。もつとも注目すべき点は、「ランクは何しろアメリカ中に家族をばらまいているからねえ」(上、138)と祖母が説明するように、詐欺だけではなく、擬似的な家族の〈始まり〉(つまり、自分の〈始まり〉)のシミュレーションをいくつも起こしては、放棄された著作のように置き去りにしている。〈始まり〉としての可能性が破綻した時点でランクにとって彼自身

の始源の空虚さ、または虚構性が暗示される。また、こういった虚構性は作り話の認否とは違う次元で機能している。なぜならば、祖母が語っていたことが真実であったとしても(フリーデーニはランクを拒絶した)、嘘であったとしても(祖母はこの作り話によって息子の出生を隠した)、彼の〈始まり〉が奪われていることという意味で本質的に変わらないからである。

サイードの『始まりの現象』で〈始源〉は前提として創造、または破壊の対象として扱われているが、ここでは私はもつとダイナミックに同じ〈始源〉を奪い合う対象として少し考えてみたい。『心臓を貫かれて』では奪われた主体の復権というパターンが反復され、どれだけ散在しまた時には対立しても家族の様々な〈始まり〉は復讐のナラティブの構造によって統一されている。この過程の中で主体は常に奪われるものであり、復讐から得られる新しい〈始まり〉によってしか回復されない。〈始まり〉は、継承ではなく、転移の連鎖によって位置づけられ、始源をめぐる権威の奪い合いはニーチェが『道徳の系譜』で定義した「債務の契約関係」と共通している。

人類史のきわめて長い期間にわたって、悪行の主犯者にその行為の責任を負わせるという理由で刑罰が加えられたことは全然なかつたし、したがって有罪者だけが罰せられるべきだという前提のもとに刑罰がなされたこともなかつた。——むしろ刑罰は、現在でもなお親が子を罰するのと同じように、加害者に向けてぶちまけられる被害についての怒りからして、なされたのである。——しかしこの怒りは、すべての損害にはどこかにその代償とな

るべき等、価物があり、したがってそれは、加害者に苦痛を与え  
ることによってであろうと、実際に賠償されうるものだとい  
う観念によって制限され加減された…。この観念は、どこか  
らその力を得てきたのであろうか？その秘密はすでに私の洩  
らしたところだが、つまりその力の出所は債権者と債務者と  
の契約関係のうちにある。この契約関係は、総じて〈権利主体〉  
というものの存在と同じく古いものであり、そしてこの契約  
関係それ自体がまた、売買、交換、交易などの根本形式に  
還元されるのである…。要するに、賠償の実体は、残忍の行  
為を指図し要求する権利をもつということにあることになる。

(『『道徳の系譜』、432—34)

このような「契約」的な構造は、拒絶された息子フランクが  
自分の息子ロバートを置き去りにする場面で露になっている。  
自分を置き去りにした賠償としてフランクは息子を母親フェ  
イに引き渡し、「親が子を罰するのと同じように」息子には彼  
が覚えた同質の拒絶的な〈始まり〉を植えつけるのである。そ  
して、ニーチェが指摘する〈権利主体〉が債務的な関係に還元  
されているかぎり、主体の本質的な起源は見いだせない。様々  
な〈始源〉の共通性が推察されても本質を捉える難しさにつ  
いてニーチェはこう述べている。「これは推測して言っただけ  
にすぎない。というのも、こういう地下的に秘密なことから  
は、そうすることのやりきれなさは別として、これを根本的に  
究明することは困難だからである」(435)。反復され幼児として  
受動的に置き去りにされた体験を大人として他者に思い知ら  
せるには、繰り返し〈始まり〉を与えながらのちに否定する反

復性によってしか為しえない。そういった関係の中で息子や親  
は「見返し」の媒体でしかない。フランクが置き去りにした息  
子を、自分の母親フェイにあずけるといふ滑稽なおかつ皮肉な  
場面を描きながら、作者はフランクの動機をこう解釈している。

彼は父親をなくして育ち、母親をなくして育った。三〇年  
後に「息子の」ロバートを連れてフェイの家の戸口に姿を見せた  
とき、彼はこう言いたかったのかもしれない。「さあ、僕をも  
う一度ここに連れてきたんだよ」と。そしてフランクは自分の息  
子を押しやった。かつて自分をよそに押しやった母の手に。  
(上、156)

作者は父親フランクの沈黙の行動を息子として上記のよう  
に解釈し(「さあ、僕をもう一度ここに連れてきたんだよ」)、  
復讐の回帰性を解決しようと試みる。自分がフリーデーニの私  
生児だったという話を疑わずに信じた父は口数が少なく、その  
ままフリーデーニが象徴する日常からの逃亡を繰り返して行っ  
た。フリーデーニの脱出が「日常からの逃亡」に「代わるもの」  
として機能する演技だとすれば、フランクは実生活の中で本  
質的な逃亡を繰り返すことによってあくまで演技でしかない  
フリーデーニの脱出劇を超え、真の〈始源〉を奪い返そうして  
いたのかもしれない。それは小説を鵜呑みする読者ほど影響さ  
れて現実の世界で行動を起こしかねない現象と似ている。

逆に作者は、ライターとして、つまり言語という媒介を通し  
て父の出生、そして家族が交わし合う、数多い〈始まり〉の物  
語を注意深い読者のように疑い、包括的に終焉を告げようと



する。祖母の作り話やフランクの逃亡生活などによって象徴されている〈新しい始まり〉はとても古く、復讐に回帰していると彼は指摘する。

このような指摘がはたして上記のような反復性から逃れる方法として妥当かどうかは問われる必要がある。なぜならば、開放的な〈新しい始まり〉に導くべき解釈は復讐の回帰性を解体するどころか、結晶化しかねないからである。解釈によって〈始まり〉が批判ではなく模倣の対象になってしまう結果がもたらされ、作者は自伝を書く根拠が家族の作り話や逃亡性を引き起こした衝動と本質的に変らないものとして疑う。ゲイリー・ギルモアの弟であったという特権がこの自伝の〈始まり〉として作者に与えられたのであれば、彼の著者性が見事に打ち砕かれていく展開こそこの自伝のプロットともいえる<sup>3</sup>。ここでもう一度作者が自伝の始まりに宣言する目論みを取りあげてみると、いかに彼の書く行為自体が批判性に満ちていながらも逃亡的であるかが明瞭である。「僕はこの物語をよく知っている……そしてまた、ここから立ち去りたいと望むなら、僕は自分の知っていることを語らなくてはならないのだ。だから、さあ、話を始めよう」。彼は時間の経過にしたがって消失しない家族の物語を空間的に捉え、観察の対象として位置づけ、距離を置こうとする。しかし観察の対象が作者自身に内在している〈始源〉であるかぎりそういつた対立は容易に保持できない。幽霊話を信じないと忠告しながら絶えず幽霊話を繰り返して語る彼の衝動と同じように、論理的また現実的に否定できる現象こそがもつとも回想として反復され、現在に至って作者の内面的世界に影響を及ぼしている。家族のイメージは自伝によつ

て断絶的な「廃墟」の瓦礫から「監獄」として再構築され、親から受け継いだ逃亡本能が再び引き起こされる。サイドがレヴィイストロースやバルトの構造主義に関して指摘するように外部を想定することによって〈始まり〉が「発見」されるのであれば、〈始まり〉とのつながりを現実的（また、流動的）に把握しようとするればするほど分析は破綻するという結果をもたらず。

レヴィイストロースが別の箇所述べているように、構造は外部から行われる観察の結果として初めて現われてくるものである。したがって、〈秩序〉、つまり〈構造〉は外部からの分析のために活用されるものとなるのだが、他方、社会の〈運行〉、つまり〈暴力〉には決して把握することのできないものとなる。というのは（レヴィイストロース自身が主張しているように）それはひとえに、自己の歴史的生成に従事する社会的個人の展望の中にあるからである。（497、傍点引用者）

この「自己の歴史的生成に従事する社会的個人の展望」こそマイケル・ギルモアの自伝の要約とも呼べる。サイドは〈暴力〉を残留的〈形態〉として構造主義を評価し、構造を「不断の喪失に対する記念碑であると同じほど、充溢への渴望でもある」（473）と分析しているが、こうした残留的な〈形態〉には逃亡への渴望が含まれていると思える。ある現象の本質に接近するのではなく、解釈はそういった本質から逃亡する動機によって引き起こされているのかもしれない。解釈がテキストや

物語に関する新しい〈視点〉や〈世界観〉を発展する機会を与えながらも限界を暗示しているのは、ある〈始まり〉の本質を捉えようとすればするほど、〈始まり〉が批判ではなく模倣の対象になってしまうというパラドックスが存在するからである。『心臓を貫かれて』で展開されていく解釈と批評の共通性に関してはずで述べたが、そういった作業の限度に関してサイドは忠告する。

いやしくも同一性の問題、つまり解釈されていないテキストは解釈を受けているテキストとどのように異なるのかという問題が取り上げられるとすれば、解釈を受けているテキストは解釈されていないテキストに似ていないというよりは、〈似ている〉といった見解をこれらの想定すべてが支持するものであることが分かるだろう。それは、批評家が解釈を受けていないテキストに対してはいろいろの問題（そのテキストは何を意味するか、ということ）を想定し、さらに問題を転嫁したりさえして、そしてそのような問題を解決したあとで、批評家がへもはや解釈の必要のない対象物（批評家自身の目的のために）その問題性がある程度浄化された対象物を私たちに呈示するからである。そのテキストはかくしてそれまでよりもへはるかにそれ自体になって、正典のもとに、あるいは伝統のもとに返されるというわけである。（267）

このような批評家とテキストの関係を批判し、サイドは「異なる接近法を私たちに強いるのが目的だ」と主張し、権威の現われとしてテキストと解釈を問い直す方法論を提供する。

それは主体性そのものの再検討が必然とされるが、ニーチェが忠告するように「新しい」主体性の〈始まり〉は新しいだけに崩れる危険をはらんでいる。実際、『心臓を貫かれて』では作者自身の主体性が崩壊しかねないところで終わる。新しい始まりとして可能性を持った彼の言説行為は、彼が継続した両親の逃亡性の最後の段階へと移行する。家族の〈始源〉と謎が解明されなくても彼は家族の血族的な継承と復讐の連鎖に終わりを告げようとする。〈新しい始まり〉が放棄されても、暴力性に満ちた今までの〈始まり〉を覆すように、作者が自らの主体性を拒否することによって〈残留的な〉継続の終わりが保証されるのである。

まるで僕はこう考えていたみたいだ。我が家に起つたことはあまりにも恐ろしいことであり、それは僕らの代で終わるべきであり、止められなくてはならないことであり、子供を持てばまた同じことが起つてしまうのではあるまいか、と。その荒唐の息の根を止めるただ一つの方法は、自分を抹消してしまうことである。ある意味においては、それこそ、ゲイリーとゲイレンがやったことだった。彼らは自らの死をもって、血の流れを止めてしまったのだ。（下、317）

ここでは本人の考えに先行するべき意志や動機が無意識に働き、あとになって解明されるが（「まるで僕はこう考えていたみたいだ」）、作者の主体性が果たして分析する現在の視点に見いだせるのか、または無意識に行動していた過去の自分に基



づいているのかは曖昧である。主体を獲得する展開のなかで過去と現在の「自分」の交換が反復され、過去と現在を両立させる自我的連続性はまったく保証されないのである。そして、今まで作者が兄弟や親に対して抱いていた違和感がそのまま自身に転移され、作者は家族への疑いを自分自身に向け、著者性 (authority) を放棄する結果を生み出すことになる。著者性のない、一人歩きする「幽霊的」な語り手のように解釈そのものが作者から離脱し、彼自身を閉ざす言説空間と化する。ここで失われるのは家族のメンバーそれぞれに対して今までもつていた幻想だけではなく、解釈によって得られるべき主体にほかならない。この自伝では、作者の分析は家族に連なっている謎が生み出す逃亡性や妄想を覆すどころか、逆にさらに歪曲された形態として再現され、解釈する者さえ主体が拒否され言説空間から疎外されるという結果をもたらす<sup>4</sup>。「実際のところ、個人の主体は、妄想におそらくあまりに似通っていて困るほどの仮定 (代理) を構成するための暫定的な権威以上のものではない」(90) というサイドの指摘に加え、暫定的でしかない主体は常に交換や奪い合いの対象にもなりかねない。そして何に、また誰によって主体の権威が奪われるのかという問いかけで始まり、答えられずに終わる。『心臓を貫かれて』のように語り手の著者性、そして新しい〈始まり〉をめぐる主体の限界を現わした自伝は少ないように思える。

(1) ゲイリー・ギルモアの死刑が世界中の報道機関に注目されていた詳細は、『死刑執行人の歌』の中で記録されている。また、邦訳のあとがきで訳者の村上春樹は「僕も当時、日本の新聞や雑誌で、ゲイリー・ギルモアがらみの一連の事件がけっこう大きな扱いで報道されていたことをよく覚えている」(下、375)と述べている。

(2) サイドは「暴虐的なフィードバック体系」の暴虐と秘密に関してフリーコーの方法論を取りあげている。「彼「フリーコー」はその暴虐の働きを暴露することによってその転覆を図ろうと努めてきた。ごく最近では、彼はその暴虐を秘密性に帰している」と指摘している」(42)。

(3) 彼は終わりのほうでこう述べる。「結局、僕ら「作者とゲイリー」は二人とも否定の遺産の後継者だったのだ……。それが巨大な破壊力を有しているのは同じだった。そしてそれが本当にまだ終結していなかったことを、僕は初めて思い知った。一家の荒廃はゲイリーの死によって終わりを告げたわけではなかった。何故ならそれはゲイリーによって始められたものではなかったからだ」(下、316)

(4) 例えば、サイドはフロイトの分析療法に関してこう述べている。「したがって、どの時点においても、構築のいかなる部分においても、正確度は決定できないのである。精神の構築——患者による構築にせよ、分析者による構築にせよ、あるいは両者の構築にせよ——と現実の事象との間に直接の対応がありえないというのがその主たる理由である。フロイトはこう書いている——『構築を進めることで活性化される、抑圧されているものの〈発言衝動〉は、重要な記憶——痕跡を意識化しようと努力したが、抵抗が勝利を収めた。実は、その運動を〈止める〉のに成功したのではなく、重要性の少ない隣接する対象への〈転移〉に成功したのだ。』転移の結果は歪曲であり、あるいはフロイトの言葉を使えば、妄想である。」(89)

(5) 作者が悪夢から目覚め、「It will never be all right.」(下、398) (絶対



によくなならない」と言い聞かせている場面で終章は終わる。

### 参考文献

- Gilmore, Mikal. *Shot in the Heart*. New York: Doubleday, 1994. (マイケル・ギルモア『心臓を貫かれて』、村上春樹訳、文藝春秋、一九九九年。)
- Said, Edward W. *Beginnings: Intention and Method*. New York: Basic Books, 1975. (エドワード・W・サイード『始まりの現象』、山形和美・小林昌夫訳、法政大学出版局、一九九二年。)
- フリードリッヒ・ニーチェ『道徳の系譜』、信太正三訳、筑摩書房、一九九三年。
- 『反時代的考察』、小倉志祥訳、筑摩書房、一九九三年。

## ゴンブローヴィチの小説的ユマニズム、あるいは彼の『コスモス』にいかにかアプローチすべきか

ラキス・プロギデイス／西永良成訳

両大戦間のポーランドにあつて、彼はマージナルな作家だつた。いくつかの風変わりな短編小説、既知の何にも似ておらず、既成のモダニズムの仮借ないパロディーである一冊の小説『フェルデイドウルク』（一九三七年）、人道主義の、時期尚早で異様な風刺とも言うべき戯曲『ブルグンド公妃イヴォナ』（一九三八年）。一九三九年、彼は大西洋航海の旅のためアルゼンチンに向けて出航する。八月に戦争が勃発、ドイツがポーランドに侵入し、彼はヨーロッパにもどるまいと決心をする。戦後、彼の国はソビエト帝国に併合される。ゴンブローヴィチはブエノスアイレス滞在を延長し、ヨーロッパには二十四年後の、一九六三年になつてからしかもどらない。彼は一九六九年、六五歳のときに南フランスのヴァンスで死ぬ。

現代の基準からすれば、ゴンブローヴィチは多作でなかつた。『フェルデイドウルク』のあとに他の三つの小説、『トランス・アトランティック』（一九五三年）、『ポルノグラフィア』（一九六〇年）、そして『コスモス』（一九六六年）がくわわる。『ブルグンド公妃イヴォナ』には、その後さらにふたつの戯曲、『結婚』（一九五三年）と『オペレッタ』（一九六七年）がくわわることになる。一九五三年から一九六九年まで、ゴンブローヴィチは『日記』（フランス語のポケット版で入手可能）を書き公刊する。

彼の主要作品にはさらに、ドミニック・ド・ルーとの対談も含めるべきだろう。これは読者を彼の美学および彼の作品と世界との関係に馴染ませることを目的とするもので、のちに『遺言』というタイトルで再版されている。

ゴンブローヴィチはみんなを苛立たせた。彼の同国人たちは、彼が激化した愛国主義と背中合わせの劣等コンプレックスと見なしているものを攻撃することを評価しなかつた。詩人たちは自分たちの芸術をパロディー化する彼の公開講演を否認した。彼の同業者たちは、他の同業者たちがいるところで、彼に自分の作品を読んだかどうかと尋ねられるので困惑を覚えた。「社会参加」した芸術家たちは彼の無遠慮さを告発した。ポーランドの共産主義者たちは、彼が自由人だったので誹謗した。ロンドンに亡命した反共主義者たちは、これとまったく同じ理由で同じように振る舞った。六〇年代の反抗した若者たちは彼の破壊的なユーモアと挑発を嫌悪した。ジャーナリストたちは小馬鹿にされるので、彼を避けた。ホモセクシャルの大義の花形たちは、この面でのみずからの経験について彼が沈黙を守るのを悪意ある眼で眺めていた。精神分析家たちは、自分のコンプレックスに触れようとする者は誰であれ、そいつの手に噛みついてやるといふ彼の脅しのせいで敬遠していた。マル

クス主義者たちは彼の現実感覚を軽蔑していた。(フランスの) 実存主義者たちは、彼に先立たれていたもので、居心地悪く感じていた。(フランスの) 構造主義者たちは、自分たちの屁理屈にたいする彼の警告を見事に無視した。(全世界の) 前衛主義者たちは、彼が小説を信じているので爪弾きにした。単純な者たちは彼の「前衛的な」小説を読むのを避けた。大学の研究者たち、ああ、あの大学の研究者たちは、自分で自作の解説をする人間に関わるのを控えた。要するに、同時代人たちは彼を仲間はずれにしたのである。残るは、ゴンブローヴィチにたいする全般的な根強い憎しみが、もつと大きな理由によるものではないかどうか、私が列挙したしばしば矛盾する個々の理由が、唯一の、つねに変わらぬ理由を代弁しているのではないかどうかを知ることだ。

たとえ表面的にせよ、文学的な最新情報を辿っている者は、私の断言に驚くかもしれない。二十年ほどまえから、世界はゴンブローヴィチを愛しはじめている。ゴンブローヴィチ的な言い回しでは、「文化的なおばさんたち」がやさしく彼のうえに身をかがめているのだ。これは偉大な牧歌であり、和解といふべきものなのだが、しかしそこには肝心の当事者が不在なのである。まるでゴンブローヴィチと彼の時代との越えがたい敵意など一度も存在しなかったとでもいうように。まるで彼の審美的・知的な戦争にはどんな意味も、そしてとりわけ、どんな恒常的な価値もないとでもいうように。彼が「ポーランド性」に背を向けた？ 世界中のスラブ学者たちは、彼が何者であるよりもまえにポーランド人だったと示すべく努力している。彼が自分の作品と私生活とのあいだに入念に厚い壁を施した？

彼の親族たちに助けられた大勢の研究者たちは、幼いヴィトルドはそんなに意地悪な子供ではなかったと示すために、倦むことなく彼の過去を探っている。彼が専門家や術学者たちを嘲笑していた？ 学問的になればなるほど連中は馬鹿になると公言していた？ そんなことは何の重要性もない。大学に巣くう「アジェラスト」苦虫族「ラブレーの造語」たちの互助団体が、自分たちの反ユマニスト的、ポストモダン的、脱構築的、ポストコロニアル的……等々の研究を補強するために、彼の作品を横取りしている。またしても残るは、近年のこのような情愛が過去の軽蔑と同じ根をもつものではないのかどうかを知ることだ。

ゴンブローヴィチが(『日記』、『遺言』で)長々と自分の考えを述べたのは、とりわけこのような進展を予見していたからだと言っても、おそらく間違いではないだろう。彼は同化の諸力を撥ね除け、思いやりがあつても彼の創造の核心問題には無感覚な注釈者たちを遠ざけるのにあらゆることをしたが、無駄だった。根本的な誤解が存続しているのだ。違いと言えばただ、こんにち人びとはかつての溝を自称科学的な関心、すなわち作者にたいする伝記マニア的な細部を蓄積し、これを彼の作品をめぐる(審美的ではなく)文献学的研究の増殖と結びつけることによつて埋めようとしていることぐらいである。その結果、昨日の敵たちが今や友に変装して、ゴンブローヴィチによつて開始された論争の核心を回避しつつづけているのである。彼らのことは理解できる。思想に関わる戦いで標的にされるのは愉快なことではないからだ。しかし彼らはそれよりもずっと先にまで行ってしまった。自分たちにたいする反駁者を自分たちと



同じ考えだと示そうとしているのだから。彼らがそんな戦略によつてゴンブローヴィチを手懐けるわずかな可能性でもあるのかどうか、それをこれからもっと仔細に見てみることにしよう。

……ヨーロッパにおける技術の飛躍は、いささかもユマニスムの飛躍を伴っていなかった……ヨーロッパの精神は機械のなかに浸透することに成功しただろうか？ 私たちユマニストのあいだで、音楽が粉碎され、詩が乾涸らび、文学が恐ろしく退屈になるといったような下落を確認するとは、いったい何が生じたのだろうか？ この二百年来、たしかにヨーロッパ人の意識はすでに収縮の徴しのもとに置かれているのである。ドイツにおいてはカント、マルクス、フツサルあるいはハイデガーが、精神の漸進的かつ慎重な減少の継起的な諸段階を画している。しかし、芸術および文学の分野における転落はそのようなプロセスとは何の関係もないのであり、私たちはこのプロセスの重大性を疑ってみることもできるのだ。何たる大失敗か！ 私たちが触れるすべてのものを通して、私たちの創造の仕方（創造は頭脳的で面白味のないものになった）、芸術についての私たちが話し方のなか（あまりの駄弁）、私たちの小さな芸術世界の、すなわち通俗性のなかに落ち込んでしまった何万もの貧血症の蒼い血を吸うことに腐心している数多の博士たち、大大学教授資格者たち、解釈者たち、注釈者たちの構成する、あの巨大な装置のすべての歯車のなかに、恐るべき愚行が顕れている。何が起こっているのか？ 私たちの芸術的な美食

の財宝、ゲーテあるいはベートーヴェンがそうであったような、あの素晴らしく、あの眩しいばかりの血の滴るヒレステーキはどこに飛んでいつてしまったのか？ 芸術が私たちの凡庸さの表現であることをやめ、ふたたび私たちの偉大さ、私たちの美、私たちのポエジーの表現になるにはどうすべきなのか？ 以下が私の提案するプログラムだ。第一に、苦しみを厭わずに私たちの下落を自覚すること。第二に、この五十年のあいだに練り上げられ、その隠された目的が個性を弱体化することにある、いつさいの美的理論を打ち捨てること。この時期全体は諸価値と人間を平準化する傾向に毒されてきた。そんなものを放り出せ！ 第三に、いったんそれらの理論を厄介払いしたあと、新たに過去の時代の偉大な人物、偉大な形象のほうに向かい、それらと繋ぐかたちで、私たち自身の人格のなかに飛翔、靈感、熱狂、そして魅力の源泉を見いだすこと。

彼の『日記』の一九六六年の記述からの、こんな長い引用に訴えるのをお許しいただきたい。他のどこにおいても、一九三〇年から一九七〇年までのほぼ四十年のあいだ、ゴンブローヴィチが遂行してきた戦いの意味が、これほど僅かの文章で表現されているのは見られないと私は思う。この断章はこれ以上ないほど明確に、『フェルディドウルケ』の作者の歴史的経験と同時に、この時期から出現した世界にたいする彼の留保を要約しているのだ。

「下落」「転落」「大失敗」「愚行」「通俗性」。ゴンブローヴィチは目的に直進する。とはいえ、彼の快活で仮借のない論争は

文体練習とはほど遠い。敵は明快に定義されている。それはカントからハイデガーにいたる「意識」の「収縮」を背景とした「技術の飛躍」のヨーロッパである。カント（二七二—一八〇四年）、マルクス（一八一八—一八八三年）、フッサール（二八五九—一九三八年）、ハイデガー（一八八九—一九七六年）。この四人の哲学者が偶然選ばれているわけではない。彼らは一八世紀中葉以後のヨーロッパ思想の四方位を代表し、互いに対立しあいながらも、個別に見てみれば、壮大で無二の哲学大系を練り上げたにもかかわらず、ゴンブローヴィチは四人全員を「収縮の徴しのもと」に置いている。この収縮は「この五十年」——計算してみよう、一九一六年以来だ！——の芸術生活と審美的考察によつて、カリチュアになるまでに例証されている、と彼は言う。

ヨーロッパに出現した精神と想像力の分野におけるこのような継続的減少をいかに理解すべきか？ この点についても、ゴンブローヴィチは同じように明快である。カント以後のヨーロッパを特徴づけているのは、物質の支配において進歩に継ぐ進歩を遂げようとする（「技術の飛躍」の）仮借ない意志ではなく、その並々ならぬ前進に「精神」を「浸透」させるといふ、至高の任務を前にしたヨーロッパの無力、軽視、責任放棄なのである。

まず第一に、ひとはゴンブローヴィチの指摘を、とりわけ第二次世界大戦以後の西欧に出現したような技術的理性批判と関連させることができる。とはいえ、ハイデガーの名前が、もちろん無意識的のだが、他のヨーロッパ的な諸価値を犠牲にして、技術的理性のために仕事をした者たちと並んでいるのを見て、直ちに驚くことだろう。というのも、紋切り型の考え

は、ハイデガーが「存在」の回帰を待ち受けるあの平静さをテクノロジーのヒステリーと対立させたがるからだ。しかし、ゴンブローヴィチによつてヨーロッパがなつたものとヨーロッパがなるべきだったものとのあいだに引かれた分割線は、通常技術の信奉者たちと誹謗者たちとを区別する線にはいささかも一致していない。ゴンブローヴィチの眼には、この両者ともに技術の飛躍に「ユマニスムの飛躍」を伴わせるといふ義務に失敗したと見えるのだ。『日記』のこの断章、このミニチュアの反ユマニフェスト、この軽快な予言におけるキーワードは「ユマニスム」という言葉である。ゴンブローヴィチはこの二世紀——こんにちから数えれば、二世紀半——のヨーロッパにたいして、そのもつとも深い存在、その恒常的な源泉、その羅針盤、そのアイデンティティ、すなわちユマニスムから徐々に遠ざかったことを非難しているのだ。この意味において、ゴンブローヴィチの敵たちのなかにハイデガーを見いだすとしても、何ら驚くべきではない。ゴンブローヴィチは一挙に、何らかのかたちでユマニスト的な基質から遠ざかり、さらには容易に反ユマニスムに誘惑されさえするヨーロッパの川上に身を置くのである。したがって、ユマニスムをヨーロッパの創建的な価値、裏切られ、衰弱させられ、酷評さえされる価値と見なしたゴンブローヴィチがまた、ヨーロッパの〈機械〉との牧歌はユマニスト的理想の帰結以外の何ものでもないと思ふ信じるハイデガー（『ヒューマニズム書簡』）とも区別されるのはまったく当然なことなのである。

私たちの時代があまりにも好む意味論的な曖昧さのなかに言葉を呑み込ませてはならない。一六年のあいだゴンブロー

ヴィチが隙のない熱心さで『日記』の執筆を継続したのは、何よりもまず、私たちの混沌とし、不確かで、脱歴史化された、東の間の、きわめて折衷的な言語から彼の作品を守るためだった。だから、ゴンブローヴィチ的精神への敬意から、彼が「ユマニスム」という言葉、私見によれば、いま問題になっている箇所のみならず、彼の思想と創造の全体に鑑みても根本的なその言葉に彼があたえている、正確な意味を理解しよう努めてみよう。

私は一九九三年版の『プチ・ロベール・フランス語辞典』を開いてみる。「ユマニスム、1. (一八四五年) 哲学・人間の人格とその開花を目的とする理論、学説。2. (一八七七年) 歴史・人間精神の尊厳の価値を高め、人間精神を開発する努力、およびギリシャ・ローマの源泉への回帰を特徴とする、ルネサンス時代のヨーロッパの知的運動」。辞書に固有のありきたりな百科事典的な言語が、ゴンブローヴィチがユマニスムにあたえている意味について私たちに教えてくれる可能性はさしてないという事実は気にしないでおこう。ただユマニスムのこの二つの定義、一つは哲学的、もう一つは歴史的な定義だけに注意を向けよう。そして、そのうちのどの定義がもっともゴンブローヴィチを満足させたのだろうかと思像してみよう。

辞書によれば、「歴史的」ユマニスムは「ギリシャ・ローマの源泉への回帰」をおこなう点で「哲学的」ユマニスムと異なるのであり、ゴンブローヴィチもまた回帰について、最初はノスタルジックななかたちで——「私たちの芸術的な美食の財宝はどこに飛んでいったのか?」——、そして二度目は命令的な口調で——「新たに過去の時代の偉大な人物のほうに向

かうこと」——語っているからには、明らかに、彼のうちに「歴史的」ユマニスムの後継者を見るのがむしろ妥当であろう。

そうはいっても、不幸なことに、これでは彼自身のユマニスムの意味についてそれ以上に教えられるわけではない。たとえば、なぜ彼が「哲学的」ユマニスムにたいして距離をとるのか? 過去の諸価値への回帰のあるなしにかかわらず、辞書によって知らされる二つの意味は人間の人格の単一性という観念、この短い一節で三度もゴンブローヴィチによって擁護されている観念を表現しているのではないか? ニュアンスを別にすれば、辞書の定義とゴンブローヴィチの評釈の背後に浮かび上がるのは、同じ前提、すなわち人間は宇宙の中心だということではないのか? たしかにそうではある。しかし「人間」といつても、いろいろある。主人として宇宙の中心の場を占める人間、換言すれば、宇宙を好きなように意のままにする権利をみずからにあたえる人間がいる。とはいえ、また別の人間もいる。「そして入念に再読するのだ、とガルガンチュアは息子パンタグリユエルに言う、ギリシャ、アラビア、ラテン語の医学書を。また、タルムード学者やカバラ学者たちも軽蔑するでないぞ。そして、度々の解剖によって、人間という別世界の完全な知識を獲得するのじゃ。」この人間は宇宙の中心にいなからず、ラブレールとその友人たちの眼には、支配者(そして搾取者)ではなく、一つの神秘、直面しなければならぬ一つの謎に見えるのである。この四世紀半後の私たちの辞書にはどんな痕跡も見いだせない、そのような人間によってこそ、近代のヨーロッパが形成されているのだ。ゴンブローヴィチが「私たちユマニスト」と言うとき、彼はラブレールに向けて問いかけているので



あつて、人権宣言の起草者たちに向けてではない。彼がみずから時代のヨーロッパについて語るとき、それはそのヨーロッパを、人間が創造の残りのものに行使する何かしらの権力の中心ではなく、一般的な関心の中心を体現していたルネサンス時代のユマニストたちのヨーロッパに対置するためなのである。

前世紀ヨーロッパその他において、ゴンブローヴィチほどラブレールから着想を得た多くの小説家がいたかどうか私は知らない。これは不当な系譜だろうか？ 芸術的なスノビズムだろうか？ もしひとが彼のラブレールとの絆のうちに彼の美的系譜の最初の徴し、彼の思想・芸術的発見、世界との対話が接ぎ木されるのを見ないなら、ゴンブローヴィチの何も理解することはないだろう。はじめに、最初の小説『フェルデイドウルケ』があつた。ここでは〈師匠〉はただ言及されるだけではなく、基礎を定め、踊りをリードしている。『フェルデイドウルケ』は二十世紀のラブレールの作品なのである。現代性の高炉から出てきたあらゆる芸術的合金の対極にある、残忍で、輝かしく、まったく予想外のラブレールの作品。まさしく人間にとつて制服、はては拘束衣になりかねない現代性に反対する、ガルガンチュア的な笑い。現代精神のまわりで発展し、この時代にもうすでに通常の人間の慣習のなかに見られ、陰険にその魂のなかに吹きこまれたスコラ学、哀れむべきソルボンヌの先生連中のスコラ学よりも千倍も力強く、精神にとつて比較にならないくらい危険な超スコラ学にたいする陽気で容赦のない風刺。

『フェルデイドウルケ』は七つのラブレールの美徳のすばらしい調査である。(1)意図の異様さ、(2)三十過ぎの話者のジョジョはおじのピンコによつて高校生にもどされる。(3)建築的な

自由(前もって書かれている、自立した二つの短編小説)。(3)笑劇の優位(無数にある)。(4)人体への鋭い関心(このことはまず、自分の四肢がたがいに喧嘩しているという、ジョジョの確認からはじまる)。(5)全員の公正な扱い(ゴンブローヴィチはまず彼自身を嘲笑する)。(6)恒常的な反文体的配慮(師匠)におけるのと同様、実存的なアナキーが、文学は文体であるという観念をたえず粉々に砕け散らせる)。(7)人間の謎を窮め尽くすことの不可能性(青臭い年齢への二度目の移行のあと、ジョジョはいささかも成熟するわけではない。それでも自分がみずからの同時代人たちの残り、未熟さの定め、さらには幼児性を共有していることに安堵する)。

もし私たちが彼のユマニスムの意味を理解しようとするなら、ゴンブローヴィチがラブレールの作風を模写などしていない事実を強調することが、きわめて重要である。彼は振り出しにもどるのだ。『フェルデイドウルケ』の作者は、みずからの助言者を選ぶことによつて、彼の時代の芸術家や知識人たちと決定的に訣別する。それは自分を保護するためではない。彼は懐古主義者でも、保守主義者でも、現代性への反逆者でもない。その逆でさえある。彼は小説という、近代芸術の創始者に自分を結びつけ、フランスにおいてさえフロベールとアナトール・フランス以降打ち捨てられていたパンタグリユエルの荷車を引き取るのだ。それというのも、この古い荷車には、制度化された近代人のクロムめつきされたスポーツカーよりもずっと多くの魅力、熱狂、歓喜、ポエジー、自由、ユーモア、すなわちそれなくしてはどんな創造的企ても無効になつてしまふ、あのすべての天上の糧が含まれていると見なしていたから

だった。これはゴンブローヴィチが単調で、万人にとつての義務である現代性に立ち向かうために現代性の本質に立ちもどるといふことである。彼は日記のなかで、郵便配達人を演ずる郵便配達人、日常生活において郵便配達人の仮面をかぶる郵便配達人のことを愚弄している。境界線はこれ以上ないほど明確だ。すぐれて現代人であつたゴンブローヴィチは、人間の顔を歪める潜水服のように現代性の仮面を身につけているあの現代人、そしてその他のポスト・モダンの人間たちのパロディーをおこなつていたのである。

ゴンブローヴィチがこのようにラブレールを頼みの綱にするのは、巧妙な戦略だと考える者もいるかもしれない。このような巨人と同盟を結んだ彼を、以後いつたい誰があえて、苦もなく飲み込める骨のように見なすだろうか？ そのような意見を排除することはできない。とはいへ、私はくりかえすが、彼のラブレールとの同盟は、なにかしらの計算ではなく、審美的な選択の結果なのである。利己的な計算と審美的な性向とのこの区別は、こんにちでは理解される可能性はあまりない。それほどまでに、私たちの精神が芸術家は例外的な存在、孤独で、英雄的で、世界の残りとなえず戦い、自分と同じほど頑として孤独な芸術家と結びつくことしか許容しない存在だとする、ロマン主義的な妄想に支配されているのである。ところが、ゴンブローヴィチの孤独は百パーセント反ロマン主義的な孤独なのだ。彼がラブレールのな船に乗って航海するのは、彼と同じほど実存の謎に心を奪われている勇敢な仲間たち、純血のユマニストたちに取り囲まれないと欲つたからだ（「私たちユマニストのあいだで」と彼は言っている）。そして、たとえば彼が旅

を企てたときに船上には自分一人しかいないと感じたとしても、それは彼にとつて致し方ないことだった。肝心なのは、その船の世話をすること、その船が人間についての抽象的かつ一般的な観念で脅かす大洋のなかに流れ、彷徨うがままにはしないことである。

ゴンブローヴィチが語っているヨーロッパ的意識の収縮は、多少なりとも洗練されたしかしかの理論体系を利用して、人間という研究対象の健康状態について意見を述べる思想家の結論ではない。それは彼の芸術的な作業仮説なのだ。この短縮によつて、彼はみずからの創造のモチーフを言い表しているのである。彼は自分の作品が一つの信念、すなわち人間は専門家たちによつて操られる概念、抽象、研究対象には還元されえないという、ラブレールにまで遡る信念の文学的な形式化となることを望む。ラブレールによれば、「人間という別世界」は観察でき、探索でき、実験できる。それこそが小説という芸術の誕生の理由でさえある。しかし、誰ひとりとしてこの「別世界」を科学的に把握しうる、したがって科学的に扱いうる実体に変えることなどできないだろう。存在論的には、小説とは人間が尽きせぬ神秘だということの意味する。このことは永遠ではなく、歴史的な一つの真実を構成する。すなわち、人間と神秘と小説とは同時に誕生し、同じ道をぶらつき歩き、いずれも人間がその世界にとつて「別の」者であることをやめ、（ふたたび）「同じ」ものになる日には、消え去るだろうということである。

小説家は人間一般についてはけつして語らない。彼は実存の実験室を建て、そこで人間を検証する。彼は人間の真実、ましてや自分の真実を求めているのではない。人間を状況のなかに

置くのだが、クンデラが何度も強調したように、そこにこそ芸術家としての彼の仕事のすべてがあるからなのだ。小説の黎明期、ラブレールの時代には、ひとは欣喜した。人間にとつて、謎に充ちた実存という、夢のようなあの国に最初の足を踏み入れるとは、なんと心踊ることだろうか！そこではパニユルジュが結局女房を寝取られることになるのかどうかといった、解きがたい謎が問題になるとしても、そんなことはどうでも構わない！大切なのは、小説の人物たちのおかげで、それらの謎が私たちの想像世界のなかに消しがたいかたちで具現され、定着したということだ。しかし、実存の驚異をまえにした歓喜は、あらゆる歓喜と同じように、あまり長くはつづかない。かろうじて開かれた小説の視界はたちまち、いわば人間によつて——そうなのだ、どうしようもない。人間は矛盾に充ちているのだ——脅かされることになる。人間はすぐに説明できないものの括弧を閉じ、実存の偶発事にヴェールをかけ、人間を最終的に解釈できるような概念体系、抽象をでつちあげたがる。とはいへ、それはたいしたことではない。世紀から世紀へと、小説の暗がり、すなわちつねに宙ぶりのままとどまる実存の問いかけが、あたかも普遍的な補償のメカニズムが存在しているともいうように、制御しがたい実存をまえにして、往々にして見事であるのと同じくらい無力な、全体化の世界観の出現を駆り立てるのである。きわめて長い時期にわたつて、「小説的」な人間が「理論的」な人間を刺激し、また逆に後者が前者を刺激してきた。この相互に有益な交渉が後者に有利なかたちで途切れそうになったのは、二十世紀になつてからである。かつてひとはこれほどまでの抽象の激発を知らなかつた。それは次々に

押し寄せる増大するエネルギーの波によつて私たちの社会に襲いかかる。何をもつてしてもそれを留められない。何をもつてしても、人間を支配可能なものに、従順で予見しうるものにするために、疑いもなく反小説的な神によつて企てられたにちがいないこの努力の雪崩を押しとどめることなどできそうにない。もし世紀の真髓のような何かが存在しうるとすれば、二十世紀のそれは抽象と名づけられるだろう。抽象の高揚のたびにひとはすべてを見、実験したと信ずるが、その高揚はそのつど以前よりますます激しく反復されることになる。憂慮すべきは、どんな新たな攻撃もそれに先立つ攻撃を取り除かないということだ。それらは蓄積され、相互に強化し合うのだ。かくして、今世紀を開始した平等主義的なユートピアのあとに、時とともに、〈歴史〉の神格化、生きているものを操作し管理するファウスト的な試み、(唯一の) 同語反復的な科学への盲信、存在の絶対的な計画化をなおも妨げる者たちを排除することをめざす(上からの) あらゆる計画への自発的服従、規格化された幸福への無条件かつ全面的な身売り、現在がみずからに付与する自己愛的かつ樂觀的なイメージを掻き乱す過去の残存物への冷徹な戦闘、そしてこのうんざりする全体の終わりを飾るに、合成像でできた人間のほうが太古の昔からこの大地に足を引きずつていける生身の人間よりもはるかに好ましいという、すでに私たちの頭のなかで歩き出している信念が加わつた。

ゴンブローヴィチのラブレールへの回帰がその重要性のすべてを獲得するのはただ、このような画一化への強い傾向——私たちの動物性と言われるものを見事に否定する傾向、というのも、いったいどんな動物がこれほどまで大きな従順さを発揮で



きるだろうか？——のコンテクストにおいてである。私は強調するが、もしひとが『フェルディドウルケ』の作者の嘲笑的な気質、あるいは奇を衒うというたんなる意志だけしか考えないなら、これは理解されないままとどまらざるをえない回帰である。ゴンブローヴィチの小説の父とのこの同盟は、ゴンブローヴィチの世紀において、互いに理解し合い、互いに自己表象し合うという、人間が感じる生まれつきの欲望がもはや、どんな暗がりによつても妨害されなくなりかねないという徴候、たとえどれほど単純きわまりなく、どれほど愚昧なものだろうと、どんな心的構築も生というひどい無秩序に立ち勝るのであり、結局のところ、人間は抽象とのあいだに、壊滅的な結果をもたらず最終的な契約に押印する用意があるという徴候なのである。ゴンブローヴィチはこのような人間の状況に一つの名前、「形式のドラマ」という名前をあたえる。これは、人間がかつてなく形式の犠牲になつていくという意味だろう。形式とは、おのれの法則、理性、衝動、アリストテレス的エンテレケイア「完成された現実性」から出発して構想され、おのれ自身を参照することで構築され、外部からの寄与を排斥しつつ、おのれ自身の創建の原則のまわりで発展し、たえずおのれ自身の論理によつて糧をあたえられる体系となり、おのれの構造、生命、意味を侵害しかねない種子を排除しつつ自立するすべてのものである。形式の犠牲とは、形式が人間に取って代わりはじめるとき、欠陥、解体の破壊的偶然、予想外の脱構築<sup>1</sup>の忘却が制度化されるとき、形式がおのれをすべてと見なすとき、形式がおのれの原初の条件、すなわち混沌を逃れるとき、などのことである。形式の犠牲とはまた、みずからの青臭い段階のこ

とを無視する成熟、狂気を免れる知恵、人間諸科学、大文字で書かれる〈国民〉および最初の文字を大文字で書くすべての価値、事細かな規制、そして喫煙者狩りの民主主義、詩を熱愛してやまない詩人、産業化された性——この点については、そうした性が直接殺人にひとを導くことになる、きわめて啓発的な『ポルノグラフィア』（一九六〇年）を再読しよう——、「通俗性のなかに落ち込んでしまった何万もの貧血症の蒼い血を吸うことに腐心している数多の博士たち、大学教授資格者たち、解枳者たち、注枳者たち」、女性でしかない女性、同性愛者でしかない同性愛者、郵便配達人でしかないでしかない郵便配達人などのことである。

もし形式のドラマが二十世紀を弁別する徴候だとするならば、いったいどんな奇跡によつてポーランド、すなわちアルフレッド・ジャリがかつて言つていた「どこでもないところ」の子が、このドラマの秘法を身につけ、そのうえに、襟のように人間を閉じこめはしない形式、〈機械〉ではなく人間的なものに調和する、驚くべき形式を創造しえたのだろうか、と問うてみることができる。じつさい、これほどの規模と、移りゆく時とともにますます明らかになる正しさをもつ審美的な発見が、時代の文化的な大首都ではなく、辺境と想定されるところで日の目を見たという事実を、どのように説明すればよいのだろうか。なぜパリやロンドンでなく、ワルシャワとブエノスアイレスからのラブレーへの呼びかけなのか。私はこれらの疑問に確信をもつて答えうるとは思わない。概して偶然はひとつがもつとも予期していないところでこそ美を創案するものだと思ふべきことである。しかし、それと平行して私は、ゴンブロー

ヴィチは天から降ってきた隕石などではないとクンデラが強調するのは正しいと考える。ゴンブローヴィチはクンデラと同じように、二十世紀においてもつとも重要なラテンアメリカの小説家を除けば、他のどんな審美的家族もなしえなかつたくらいに小説史を画した、中央ヨーロッパの偉大な小説家たちのプレイヤード（ハシエク、カフカ、ムージル、アンドリッチ、ブロッホ、クルレジャ、キシユ）に属しているにつけくわえることもできる。たしかにこれらの小説家たちはそれぞれ、他の者たちとは明らかな関係はなく、個別のケースをなしている。とはいえ、この世紀のあいだずっと、彼らはいっしょになって、現代人とその狂想にたいして同じ懷疑を共有していたとも言っているのである。彼らはマージナルな存在、世界の前方への逃亡を不信の眼で眺める地方人たちではない。彼らは世界という舞台の最前列にいたのだ。これはおそらく、彼らの地域、すなわち中央ヨーロッパが、地球の他のどんな地域よりも大規模に、世界最初の抽象化の実験を身に蒙ったからであり、以後この抽象化が公然と、誇らしく、私たち全員の世界になったからなのだ。それは〈歴史〉とともににはじまった。ヨーロッパのこれらの地域において、抽象化は〈歴史〉の仮面をまとった。ゴンブローヴィチは形式のドラマを語るのにつかうのとほぼ同じ言い回しをもちいて、中央ヨーロッパに関する〈歴史〉のドラマについても語っている。彼の第二の小説『トランス・アトランティック』（一九五三年）と同様、彼の戯曲は、いま私たちに関心のある観点からすれば、人間がその気まぐれをまえにして平伏するのをやめなかつたとはいえ、耐え難いまでに非人間的になった〈歴史〉についてのユーモラスで不安を掻き立てるような瞑想

である。まるでより良い世界を産み出すように、ひとが〈歴史〉に仕え、協力すればするほど、ますます〈歴史〉が怒りつぽくなるときえ言えるのだ。そこでは、またしても、ゴンブローヴィチが考えたような形式のドラマが作動する。つまり、ひとはもはやたんに〈歴史〉のなかにいるのではなく、法外に神格化された〈歴史〉、意図的に人間たちを利用する〈歴史〉のなかにいることになるのである。

作品がなければ、〈形式〉から〈歴史〉への移行についての私の注釈は、不信を引き起こしかねないだろう。ゴンブローヴィチは根本のところ彼の敵の模倣をしているのではないのか？ 彼もまた一つの〈機械〉をでつち上げたのではないのか？ 彼は状況に応じて、同じ芸術的発見があるときは「成熟」という形式、あるときは「ポエジー」という形式、あるときには「歴史」という形式等々と活用しているのでないのか？ もしそうなら、じつさいそれは彼の敵たちのもつと見事な復讐になるだろう。しかし、現実はずっと逆である。ゴンブローヴィチにとつて〈歴史〉は、中央ヨーロッパの他の同僚たちにとつてと同様に、具体的なものの原器、真実の別名なのだ。いや、ゴンブローヴィチは誤魔化さない。彼はいづれ自分自身が形式の快楽に耽溺するために形式を批判するのではない。彼の場合、自分が舞台にかける〈歴史〉の戯れ、残忍であると同時に奇妙奇天烈な戯れは、心的な演繹でも、ポルヘス的な詩的・遊技的パフォーマンスでもなく、避けては通れない現実のことなのだ。以下に引くのは『日記』（一九六八年）にある、五〇年代初頭の思い出である。このころ彼はブエノスアイレスで『トランス・アトランティック』を書き出していた。

戦争の終わりはポーランド人たちに解放をもたらさなかつた。あの悲しい中央ヨーロッパでは、それはただ一つの夜を別の夜と、ヒトラーの虐殺者をスターリンの虐殺者と交換したことを意味するにすぎなかつた。パリのカフェで高貴な魂の持ち主たちが明るい歌で「ポーランド人民の封建制のくびきからの解放」を称えていたとき、ポーランドでは、火をつけられていた同じタバコがただ持ち主を変えただけで、あいかわらず人間の皮膚を焼きつづけていたのだ。私はコスタネラ大通りを散歩しながら、アルゼンチンからそれらすべてを観察していた。

ゴンブローヴィチ的弁証法の見事な事例というべきだ。〈歴史〉と時の地政学的な争点への彼の鋭敏な感覚は、全世界のパリ風のカフェでは〈歴史〉が抽象的に生きられるという苦い確認に裏打ちされていたのである。ゴンブローヴィチはタバコも人間の皮膚もけっして見逃さない。しかし彼はコスタネラ大通りから、地平に姿を見せはじめた実存の破断をもまた観察し、ある者たちの苦しみが他の者たちの長広舌の材料になるという事実を論評しているのだ。ここで語っているのはモラリストではない。矯正しがたい人間の本性をまえにした幻滅を表明する思想家でもない。それ以前の人間がけっして知らなかつた実存の問題に興味を抱く小説家なのである。『トランス・アトランティック』（一九五三年）の直前、彼は思想にたいする経験の気密性、すなわちある明確な出来事に起因する明確な身体的な痛みとその出来事についてひとがおこなう抽象的な用法と

のあいだの分裂に関心をもつ。なんだ、ゴンブローヴィチは身体と精神の分離という古い決まり文句を繰り返しているだけなのか、とせつかちで幻滅した読者は結論するだろう。そんなことではないのだ。芸術的観点からすれば、その分離は使い古され切っている。ゴンブローヴィチは人間的なものと不可分のものと信じられていたその分離の彼方に向かおうとする人間——小説的に具現化された人間——を見、私たちに見せようとするのだ。ゴンブローヴィチの小説世界においては、人間は身体と精神、情動と知性の先祖伝来の二分法から離脱しているように見える。といつてもそれは、ツアラツストラ的（哲学的）な超克、もしくは楽園的な融合への（宗教的な）回帰といった方向にではない。ゴンブローヴィチの心を奪うのは平凡で、散文的で、小説的な事柄、すなわち諸々の管がもはや通底していなくなつただけでなく、そのうえ精神の管だけがたえず満たされるのに反して、身体の管のほうは空虚になるといふことなのだ。それは訣別、精神のほうに有利な、不均衡で、不公平で、不当な訣別だということである。精神は精神になり、（例の郵便配達人のように）精神を演じる。精神は形式の罫のなかに閉じこもつてしまう。そのあとは、精神はもはや身体を否定せず、身体を挑発せず、身体と競合しようなどとはしなくなる。精神は自己を否定し、自己を挑発し、精神の頂上に向かつて自己を乗り越えようとする。情動は音楽のように——さきの引用を思い出そう——粉碎される。そこにこそきつと「過去の時代の偉大な形象のほうに向かうこと」という提案が由来する。彼にとつて、「飛翔」「靈感」「熱狂」そして「魅力」は死文などではなく、本質的に身体的な概念だったのである。



自立化した精神、自己反省的な精神は唯一の現実として自分を押しつけようとし、抽象化の擁護者たちによれば、みずから身体たらんとするのだという<sup>2</sup>精神のこの話のなかでもっとも異様なのは、精神がみずからの状況を一つのドラマとしては生きていないことである。それどころか、この精神は異質なものの残余の喪失を人間にとつて有益な勝利だと見なしているのだ。ドラマ、とひとは言う？ 精神は実存の具体の粉碎を称賛し、みずからの無限の力を樂しむのをやめないのだ。そしてこれらすべてのことのなかでもっとも悪魔的なのは、身体から解放された精神の自己称賛が身体に敬意を表するという、果てしない祝祭の外観を呈することである。かわいそうなラブレール！かわいそうなゴンブローヴィチ！ 彼らの勇敢なエピソード、私たちは不運にも、六〇年代のあの同じパリのカフェで、身体——これがかつてなく崇拜されたのだ！——がテクスト、欲望、エクリチュール、言語といった一連の抽象的概念に取って代わられるはじめたのを我と我が眼で見ることになった。文学的野心をもったその十年の人間たちは他動詞、すなわち主体と客体とのあいだの存在論的距離を例証する動詞に戦争——彼らが知った唯一の戦争——を宣言し、あいかわらず作品を書く（他動詞）ことをつづけている老人たちのなかに分類されるのを好まなかった。むろん抽象的にだが、世界を変えることができなために、彼らはエクリチュールに取りかかったのだ。彼らにとつて文学とは欲望する身体から発するテクストの総体であり、言語となった身体にたえず耳を傾けねばならないと彼らは言う。だが、この言語は、抽象的に考えられた〈歴史〉と同様に、ひとも知るように、火をつけられたタバコに苦しむ皮膚をもたないのだ。

現実には止めが刺されたのはそれらの年月のあいだだった。それ以後は、すべてが加速化の問題でしかなかったのである。じつさい、三次元の（具体的に身体的な）古い世界がイメージの二次元的な新世界に決定的に移行するのに二十年以上も必要でなかったのだから。天才的な請負人たちが人権主義者たちの抽象的な倫理によつて閉鎖を余儀なくされたかつての娼家を、いかにして総合の娼婦たちで満たしているのかわかるまでには、ゴンブローヴィチは生きなかつた（以上のことを断つたうえで言えば、私たちが大いに安堵することに、すべてが失われたわけではない。この汎精神化の世界にあつて、金銭が具体的なもの絶対命令を尊重しつづけているからだ）。形式のドラマを他の何よりもよく開示してくれる作品は『コスモス』である。六〇年代初頭アルゼンチンで執筆が開始されたフランスで完成された、すなわち構造主義者、記号論者、その他のテルケル派<sup>3</sup>たちの耐え難い時代に書かれ、出版されたこの小説は、抽象化の世界のもっとも壮大なパロデーである。ここでは、形式のドラマは真正銘の、つまり計り知れない実存的な謎であつて、あらずもがなの言葉の体操ではない。ここでは、人間がみずから代償を払つて形式の抗しがたい魅力の経験をする。そしてここでは、ひとは結局、自分自身を罠にかけ、毎日毎日ますます、みずからの頭腦的な構築物の網に捉えられていくあの人間とともに、ただ笑うことしかできない。彼が天才的に世界を説明すればするほど、みずからの同類たちと意志疎通ができなくなる。言うところの宇宙の構造的要素を照らし出せば出すほど、ますます霧のなかで生きることになる。理性と秩序への信念を公言すればするほど、ますます偶発的な出

来事に押し流されることになる。小説的なパロディ、と私は言うのであつて、風刺ではない。この小説が私たちに連想させるあの構造主義者たち、記号論者たち、その他のテルケル派たちは笑うべき何をしたというわけではなく、まして自分たちが笑いにされることを正当化するような、非難されるべき何をしたというわけでもない。並はずれた思想家である彼らは、事物と決着をつけ、その代わりに記号を作動させたいという、私たちのもつとも奥深い欲望を満たそうとしただけなのだ。『コスモス』は記号への愛着、すなわち潜在的はあらゆる人間に共通する状況のパロディなのだ。『コスモス』の主人公たちはラカン、バルト、フーコー、ソレルス（『テル・ケル』の創設者のひとり）という名前ではない。質素な家で休暇の何日かをいっしょに過ごすふたりの相棒たちだ。父親、母親、結婚適齢期の娘、婿、女中、三〇年代ポーランドの田舎。私やあなたと同じようなありふれた相棒たちだが、しかしそれと同時に、彼らが記号のサイクルをすっかり生きてしまったがゆえに、私たちがとは違つてもいる。これは、生身のどんな存在もなしえないことだ、たとえ記号理論の第一人者の大家でも。換言すれば、小説世界としての、ただ記号だけの全面的かつ完全な世界は、虚構の存在のおかげでしか、徹底的に構想され経験されえないということである。とはいえ、『コスモス』の登場人物たちが現実の人間存在とはごく少ししか似ていず、あるいはもつと厳密に言うなら、私たち読者が自分の奥底に潜んでいるものをきわめて曖昧にしか彼らのうちに見分けられないのだとしても、だからといって彼らに同族関係がないわけではない。直ちに私の頭に浮かんでくるカップルは『ブヴァールとペキュシエ』『フ

ロベール』である。ただ、こんな違いがあるだけだ。『ブヴァールとペキュシエ』が科学のパロディであるのにたいして、『コスモス』は頭脳がそれをつかつて科学を作り出す要素のパロディだということである。世紀から世紀へと、小説は文句なしに進歩しているのである。

話者のヴィトルドと古い知り合いであるフクスはたまたま出会う。ふたりともペンションを捜している。ふたりはずっといっしょにいようと決める。フクスにはひとつ当てがある。途中、ふたりは針金に首吊りされたスズメを見つける。記号が事を主導するのだ。「こんなどぎつい奇矯」をどう説明したらよいか？ だががこんなことをしたというのか？ 彼らが落ち着く家は遠くない。娘のレナはとても美人だ。ヴィトルドは彼女に恋をする——が、そのことを彼はけつして認めない。最初の接触はふたりの到着時、母親が彼らを部屋に案内するとき起こる。

わずかな陽光が日除けの下を通つて床の一角に落ちていて、木蔭の匂いと昆虫のざわめきを感じ取れた。ところが……ところが、である、ひとつ驚くことがあった。というのも、ベッドのひとつが塞がっていたのだ。そこにひとりの女が横たわっていた。さらにその女の横たわり方がかならずしも適切でないように思えさせたのである。そしてぼくには、その奇妙さが何によるものなのかわからなかった。たぶんそのベッドにはシーツがなく、ただマットレスしかないという事実によるものなのか、たぶん一本の脚が部分的に金属格子のうえに置かれていた（マットレスがすこしずれてい

た) という事実によるものなのか……脚と金属のそんな配合が焼けるような、がんがんするような、へとへとになるようなその日のぼくに強い印象をあたえた。彼女は眠っていたのだろうか？ ぼくらの見ているまえで、彼女はベッドにすわり、髪をととのえた。

—— ねえ、レナちゃん、なにしているの？ さあさあ！  
ご紹介します、娘です。

ぼくらの挨拶のお返しに、彼女は頭をかしげ、立ち上がり、黙って出ていった。その沈黙がぼくのなかで、なにか突飛なことがあるという考えを眠らせてしまった。

金属格子、脚、スズメの首吊りに役立つ針金。滞在のあいだずっと、ヴィトルドはそれらすべてのものの関係を見つけようとする。だが、のつけからすでにエロティスムは記号の結合に包囲され、まるで事物の奥底から浮き出し、いわば互いに「対話している」象徴によって押し殺されている。何かが起こるはずだ、早晩恋愛の感情が立ち現れ、成就もしくは失敗に道を開くはずだとひとは感じる——小説が小説になって以来、あらゆる恋愛小説で事はそんなふうに進むものだ。だが、記号の巨大な水槽とも言うべき『コスモス』においては、何も実際には起こらない。やがて、女中の軽い口の歪み、母親のヒステリーメージが登場するだろう。数日後には首を吊られた猫が、さらに遠足のあいだに、木に首を吊った婿ルシアンが発見されるだろう……等々。記号が雨と降ってくる。目眩がするほど記号が増殖し、増加する。記号は同等だ。水槽の外にいる私たちにとつ

てはどんなに無意味なものでも、もつとも大きく、もつとも劇的なものと同じ価値をもっている。記号が互いに連合し、互いに意味を与え合い、それら自身の現実を形成する。私たちの心からサイエンスフィクションを遠ざけよう。ゴンブローヴィチは現実世界のある要素を想像力によって過度にふくらますこととはないからだ。また現実の夢への解放(カフカ)や魔術への解放(オーディベルティ、エーメ)も遠ざけよう。私たちは現実の想像世界への拡張、以後思考の自由な戯れを内包することになる現実の潜在力の増大、そして解釈のなかば無限の増加などに立ち会うわけではない。記号の自立が不可避的な結果として、現実的なものの減少、現実の収縮、言葉にはできない地帯への実存の後退をもたらすという、以前にけつして知られていなかったドラマを目の当たりにするのである。記号の肥大が事物の萎縮にひとを導くのだ。記号の網がその力を広げれば広げるほど、現実的なものの織物がほどけてしまう。記号が話せば話すほど、実存が声を奪われてしまう。あまりの記号、わずかの人間。端的に言って、これがゴンブローヴィチの実存的な定式である。『コスモス』は記号の幻影とその疑似創造的な力の小説である。しかし、事はそれで終わるわけではない——そうでなければ、それは小説でなくなるだろう。抽象的なものの「創造性」は感情世界を不毛にし、人間を無力にする。私見によれば、この挫折した恋愛小説の結末となる、夜中の森の、あの暗いオナニーの場面はそこに由来する。それ以後は、大異変になる。それ以後は、天が開ける。水が宇宙を元の場所に置くのだ。ヴィトルドはワルシャワにもどり、昼食にいつもの「ライス付きチキン料理」を食べる。



……水の垂直の壁が落下する、すると、そのランタンの光で、雨が落ち、流れるのが見える、小川、滝、湖、それは沸きだし、溢れる、池、海、ごぼごぼと音を立てる水の流れ、そして一本の藁屑、一切れの木、一枚の葉が流れに運ばれ、消え去る、奔流が合体し、川をなす、島、堰、障碍と曲流、そしていたるところ、いたるところから洪水、それは流れ、流れる、そして低いところでは一枚の葉が運ばれ、一片の樹皮が消え去る。結局、悪寒、風邪、熱、そしてレナは口峽炎になった、ザコパネのタクシーを呼ばねばならなかった、病氣、医者たち、要するにすべてが変わってしまった、ぼくはワルシャワにもどった、両親、あいかわらず父との確執、それからその他の用事、問題、困難、揉め事の数々。今日、昼食に、みんながライス付きチキン料理を食べた。

形式！ あいかわらず形式のドラマ。形式とはあの鉄の罨のことだ。世界が果てしなく欣喜雀躍して身を任せる記号は人間的なものを圧殺し、ユマニスト（冒頭に引用した断章を思い出そう）を黙らせ、彼らを私たちの辞書から追い出してしまおう。『フェルデイドウルケ』の高校生たちが彼らの記号の決闘を演じて以来、どれだけの道が踏破されたことか。いまや、記号が人間と同時に人間の謎をも計画化する。パニユルジュの陽気な仲間たちが、彼の不安を掻き立てる問いに明快な答えをあたえたと見なされた徳利明神を求めて沖合に出航してから、どれだけの道が踏破されたことか。いまや、ひとはライス付きチキン料理のままで釘付けになっている。実存はわずかなものしか体

現せず、記号がすべてを意のままにする。

わずかのもの？ 人間を原子のように微細にするほどまでに小さくしないようにしよう。なぜなら、それは小さくなればなるほど、爆燃が大きくなるだろうから、とゴンブローヴィチは彼の世紀の科学と、その奇跡的であると同じくらい壊滅的な壮拳からこの隠喩を借用しながら言っていた。

## 注

(1) 彼の世紀の子であったジャック・デリダはゴンブローヴィチ的な「形式のドラマ」の原型そのものである。彼は宇宙の創設以来自然がひとりだけできわめてうまく遂行してきた脱構築を、厳格で、不動の、普遍的に適用しうる体系として確立しようとする野心を抱いた。

(2) 「精神」「身体」、もちろん私はこれらの言葉を濫用している。肝心なのは、ゴンブローヴィチのアイロニーに馴染み、分析的ヒステリーに屈しないことだ。芸術的な作品においても、その他の著述においても、ゴンブローヴィチにおける笑いは、ラブレールにおけるのと同じように、意味の脊柱なのである。

(3) 当時のパリにおけるもつとも重要な雑誌、『テル・ケル』によるもの。この雑誌は一九六〇年一群の極左主義者と前衛主義者の若者たちによってパリで創刊された。彼らのインパクトは多大なものだった。二十年ほどのあいだに、彼らはまんまと、革命を抽象的で、テレビ番組にふさわしい無害な概念に変えてしまった。

【解説】ラキス・プロギデイスとゴンブローヴィチ

西永良成

昨年八月六日、東京外国語大学総合文化研究所が主催し、日仏会館で開催された国際シンポジウム《「世界化の時代」における文学の存在理由》にゲストとして参加したラキス・プロギデイスは、文芸批評家であるとともに、一九九四年に創刊された季刊文芸雑誌《ラトリエ・デュ・ロマン》の編集長である。長くフランスのフラマリオン社から刊行されていたこのユニークな文芸雑誌は、昨年一月からカナダのモントリオールに本拠を移し、同国のボレアル社との共同出版のかたちで刊行されるようになった。さらに今後は、ポストンの英語圏の出版社とも協力し、益々国際的な文芸雑誌としての性格を強めていくはずだという。のみならず、これからはこの雑誌にこれまで決定的に欠けていた非〓西欧の文学にも視点を向け、対象領域をひろげて、たとえば今年の暮れから来年にかけて大江健三郎作品の特集を予定している。

創設以来、この文芸雑誌はセルバンテスとラブレールによって創設された小説という近代芸術の歴史と自立性を軽視、もしくは蔑視して、自称科学的、哲学的知の対象に格下げしつつ、いわゆる「批評的言説」の材料もしくは道具として扱って疑われない、ポストモダンの現代的風潮に頑固に反対し、ヨーロッパ近代が誕生させ、超国民的に発展させてきた、精神文化の貴重な遺産として小説を擁護し、顕揚することを目的としている。そして創刊以来一〇年間、ある意味では反時代的とも見えるこの運動を主導してきたのが、ほかならぬラキス・プロギデ

イスである。この編集者としてのまことに勇敢な活動と密接にかかわる彼の別の活動は、評論家、エッセイストとしての活動であり、彼は《ラトリエ・デュ・ロマン》に毎号古今の小説家論、作品論を寄稿するほか、これまで数冊の著書を公刊している。そのひとつに一九八九年にガリマール社から出版した『批評家の意に反するゴンブローヴィチ』がある。

周知のようにゴンブローヴィチはポーランドに生まれ、名作『フェルディドウルケ』で名声を博したものの、第二次世界大戦以後はアルゼンチンで亡命生活を送り、ヨーロッパにもどつたのはやつと一九六三年でしかない。しかも、政治・イデオロギー的な理由で、彼はパリ、ベルリンと渡り歩いたあと、最後は南フランスのヴァンスに最終的に落ちつき、一九六九年にその地で没している。やはり、周知のことながら、長い沈黙のあと、ゴンブローヴィチの文学が再発見、再評価されるようになったのは、一九五〇年代以降、コンスタンチン・ジェレンスキーらの亡命ポーランド人たちが中心になってパリで出版していた《クルトゥラ》誌によってだった。その後、六〇年代になってドミニック・ド・ルーラの熱烈な支持者たちの活動によって、彼はフランスの文壇に認知され、やがて、ラカン派の精神分析家たちの格好の研究対象ともなっていく。ラキス・プロギデイスの書物は、五〇年代から八〇年代のフランスにおけるそのようなゴンブローヴィチ受容、評価を周到にあとづけ、ゴンブローヴィチの名声と評価が「彼自身の意に反して」、いかなる誤解、見当違いのうえに成立したものを綿密に論じ尽くし、その批判の仮借のなさは他に類例をみないほど徹底したものだ。その後九〇年代にはいつてからも、彼は《ラト

リエ・デュ・ロマン》誌にゴンブローヴィチにかかわるテクストを三つ寄稿しているが、そのいずれもがやはり論争的なものである。彼の主張は要するに、ゴンブローヴィチの文学真価はなによりもまず、西欧の小説史の最前線に位置づけられるべきものであり、そのポーランド性、ベケットやイヨネスコらの不条理劇との不当な関連付け、あるいはサルトルの実存主義との類似、はてはラカン派の精神分析理論の例証などといった外的要因などによつてはけつして明らかにされないものだということである。

これは彼の師であり、《ラトリエ・デュ・ロマン》誌の精神的な支柱でもあるミラン・クンデラが『裏切られた遺言』や『カーテン——7部構成の小説論』で披瀝しているゴンブローヴィチ論とも部分的に重なるものである。クンデラもまた「反現代論的なモダニスト」「反抒情的な詩人」という彼自身の小説美学および倫理の先達としてムージルやブロッホとともにゴンブローヴィチに親近感をもち、機会あるごとにオマージュを捧げている。これは現代社会の小説家としての彼の身になつてみれば、それなりに理解できる。だが、少なくともこれまでのラキス・プロギデイスのほうは、ゴンブローヴィチの文学に具体的になにを見て、なにをさまで熱烈に擁護しようとしているのか、あるいは本人には自明のことだったのかもしれないが、客観的に言つてかならずしも明確ではなかった。そこで私は彼に、世界各地で生誕百年の催しがおこなわれたのだから、それをふまえて彼なりの独自のゴンブローヴィチ論を書いてほしいのではないかと勧めていた。この勧めに応じて、彼が初来日の手みやげにもつてきてくれたのが、この度の「ゴンブロー

ヴィチの小説的ユマニスム、あるいは彼の『コスモス』にいかにかアプローチすべきか」と題するテクストである。

ここに訳出したのがそのテクストの全文であるが、まだまだ論争的な性格を色濃く残す——これはたぶん彼の性格だから、やむをえないことなのだろう——ものの、それでも彼が、表題にある『コスモス』はもとより、その他三つのゴンブローヴィチの小説をどのように読もうとしているのかを伺わせるに足るものと言える。そこで私としては、もう十年來の知己であるラキスに、さらに体系的なゴンブローヴィチ論を書いてもらい、まだまだ難解な彼の小説の魅力をもっと教えてもらいたいと願っている。ちなみに彼はギリシャで生まれた土木技師であり、二八歳のときフランスに移住して初めてフランス語を学び、以来ただ一筋に小説の擁護と顕揚に全情熱を注いで倦まない変わり者である。



# 観察・記述し、伝えること

谷川道子著

『ドイツ現代演劇の構図』

論創社 二〇〇五年

## 正月のこと…長めの前置き

この書評原稿を書かなければならないのに、正月から二日も連続でTVのスイッチなどを入れたのは、決して逃避ではない。たぶん。いわば職業的義務感からのこと。

まず元日。松本幸四郎が家族連れでスペインを旅した、その模様が放送されるというから、チェックしてみようかという気になった次第。松本幸四郎といえば、周知のごとく、三十年以上の長きに渡って『ラ・マンチャの男』の主役を張ってきた歌舞伎役者。『ラ・マンチャの男』は、その本質において『ドン・キホーテ』とは別個の劇作品だけれども、後者の翻案には違いなく、ということとはラ・マンチャ地方が舞台であり、その長年の上演によって感謝状だか名誉市民の称号だかをカステイリヤ・ラ・マンチャ自治政府から授与されたばかりの幸四郎がスペインを旅するとは、即、『ラ・マンチャの男』もしくは『ドン・キホーテ』の足跡を辿るということにはほかからない。二時間ものの番組だから、たっぷりと紹介してくれるのだろう<sup>(1)</sup>。それならば観ないわけにはいかないではないか。

さて、その他の部分は今はどうでもいい。主にカステイリヤ地方の町々を回った幸四郎が、アルマグロという小さな町で『ドン・キホーテ』もののヴァリエーションのひとつの観劇に夜の街に繰り出し、翌日昼間には前夜の劇場を再訪した、それが重要な話。El Corral de Comedias (エル・コラル・デ・コメディアス) というその場合は、一般名詞が固有名でもある歴史的建造物だ。コラルとは十六―七世紀、〈黄金世紀〉と呼ばれる隆盛を誇った国民演劇コメディアの上演場であった半屋内のスペースで、コラル(囲い場)というにふさわしく、四方を建物で囲われた囲い場(むしろ中庭——パティオ——のようなところをイメージしていただきたい)を平土間席とし、三方の建物が棧敷席、一方が迫り出しの舞台になっているという造り。平土間に椅子が置かれていることや、その上が屋根で覆われ、照明も近代的なものを使っていることを除けば、十六世紀末にできたそのままを保存しているらしい、スペイン古典劇とその上演形態に興味のある者にとっては知られたスペースだ。

その歴史的演劇空間に立って幸四郎、しばし嘆息をもらし、浄瑠璃座や昔の歌舞伎小屋らとのアナロジーに訴えた。四国の小屋が云々と言っていたのは、金比羅歌舞伎の小屋のことだったろうか? さらにTVカメラを引き連れた者の強みで奈落などにも案内され、ますます歌舞伎とヨーロッパ・バロック期演劇との近似性・類縁性に確信を持ったらしい。

アルマグロのコラルは有名な場所である。佐竹(2001)や Amors & Díez Borque (1999) といったその分野の書物には写真や口絵、時には平面図などが掲載されている。しかし、恥ずかしながら実地にその空間を訪れたことのない私には、新鮮で

あった。スチール写真で見るとはるかに身近にその空間のあり方を実感できたし、なにより、関係者でもない身にとつては奈落やバックステージなど、ただ行っただけでは拝めなかつただろうから。

そんな映像体験に触発され、翌日には蜷川幸雄がイギリスに行つた記録が流されるというから、やはりTVを点けずにはいられなかつた<sup>(2)</sup>。そうしたのも、ある漠然たる予想があつたからだ。予想は的中し、彼は自身が芸術顧問を務めるグローブ座に若い女優鈴木杏を導いて行つたのだつた。

いわゆるアンゲラ演劇の旗手であつた蜷川がシェイクスピアの解釈に新境地を切り開いて世界で、そして劇作家のお膝元イングランドで高く評価されてきた近年の経緯はよく知られている。若い人（たとえば同行した鈴木杏）など、蜷川といえればシェイクスピア演出家くらいに捉えているのではあるまいか。その彼がイングランドへ行つてストラトフォード・アポン・エイヴオンの町やRST（ロイヤル・シェイクスピア・シアター）を見て回るのならば、ロンドンのグローブ座を訪ねないわけではないのだ。

グローブ座は、シェイクスピアが自作の上演のために建設した小屋で、それが十年ほど前に当時のまま忠実に再現されて現在、ロンドンで機能しているということ。本場ロンドンのものよりも先に大久保に東京グローブ座ができてはいるが、そしてそこになら私も何度か観劇に訪れてはいるのだが、こちらの方を見た目だけが再現されたもの。ロンドンのものには行つたことがない。時代が一致するから、グローブ座はつまり、前日幸四郎が訪れていたアルマグロのコラルとも同時代の建築のは

ず。そう思うと見ておかなければと思うのは理の当然だろう。

平土間に椅子がないこと、屋根もないこと、したがって昼間の自然光での上演のみが考えられていることなどの点で、確かにこちらはより忠実な再現のようだ。コラルが方形なのにの比し、こちらは限りなく円に近い多角形を形成していることも相違点だろう。しかし、その他の点では二つの歴史的演劇空間は非常によく似ていた。カンタブリア海の向こうとこちらでこんなにも似た空間が造成され人々を集め、愛され、濃密な民衆文化を形成する場として機能していたのかと、しきりに感心したのであつた。

一方、イギリスの例はいざ知らず、少なくともスペインにおいてはこのコラル、王宮内の劇場の完全に閉ざされた空間における絢爛豪華たる装備の影響なども受けながら変遷を辿り、やがて大がかりな装置を使った近代的劇場へ場を譲ることになる、その過渡的な形態であつたのだと言つていい。アルマグロのコラルから半世紀としないうちにコメディアを大成したロペや大がかりな舞台装置によるアレゴリー劇の大家カルデロンといった劇作家たちが次々と出現して、演劇は大きく進展を遂げることになるだろう。

そんな歴史に思いを馳せていると、「ギリシャ劇にしてもシェイクスピアやモリエール、チエーホフの時代にしても、過去の『演劇の時代』は戯曲ドラマと演劇シアターが根源的な意味での政治性と民衆性の微妙な均衡の上にたち、一つの時代の様式を成立させた時代だった」（谷川、2005:78）という、つい最近読んだ一節が頭に浮かんでくるのだつた。

そう。私は谷川道子『ドイツ現代演劇の構図』<sup>(3)</sup>を書評すべ

く読み、考えさせられるところ大にして、これを読んだ者の目を持って正月のTV受像器の前に座っていたのだった。

シェイクスピアや同時代のスペインのコメディアは民衆から王侯貴族までを相手にしながら、屋外から屋内へと（そしてあるいは教会へと）上演場所が囲い込まれるという物理的・外的な条件の変化の上に、四百年の後にも上演と鑑賞に堪える作品を産み出した。そうした時代の条件下で演劇とは何かと絶えず問いかける反省的意識、あるいは自己検証の意識があったればこそその結果だろう。シェイクスピアと暦の上では同日に死んだセルバンテスに、劇作家への道を断念させたほどの才人口ペ・デ・ベীগの劇作論「当世コメディア新作法」（ロペ・デ・ベীগ、1994）には、そうした自己の存在への問いかけがつぶさに見て取れる。

二十世紀において演劇が自己を反省してきたその形を描出し、時代の中に位置づけてみせたのが、谷川道子のこの本なのであった。ただし、局面は十六―十七世紀とは表裏をなすだろう。というのも、四百年前に演劇が大衆化して万人のものになったのだとすれば、二十世紀というのは演劇が「マイノリティの状況に陥りつつ」あり、「もはやマスメディアではない」（レーマン、2002: 15）ことが明らかとなった時代なのだから。

## 概要

「二十世紀において演劇が自己を反省してきたその形を描出」と今、パラフレーズしてみた。そうするに絶好の位置にい

るのが谷川氏その人だと言っている。ベルトルト・ブレヒトはもちろん、ハイナー・ミュラー、ピナ・バウシュといった演劇における反省的自己意識の代名詞のような巨星たちを産み出してきたのがドイツであり、千田是也や岩淵達治の衣鉢を継ぎ、あるいは彼らと協同しつつ、今名を挙げた演劇人たちの紹介・導入に際して重要な役割を演じてきたのが氏であったからだ。ちょうど二〇〇五年の演劇界を締め括ったのは、ブレヒトの、長く『肝っ玉おっ母』として定着していた代表作に『母・肝っ玉』という思い切った新訳をあて、中身も新たにした谷川ヴァージョン（新国立劇場、栗山民也演出）の上演だったではないか。

自らの演劇体験を振り返ってそれを歴史的観測の中に位置づける著者によるプロローグは、こうした私たちの予想を確信へと変える。そこにおいて「そもそも鹿児島生まれの私にとつて、ことに当時は演劇は決して自明なものではなかった」（13）との告白がなされ、演劇があつてブレヒトと出会ったのではなく、逆にブレヒトに出会って演劇を知ったと順序づけられるなら、演劇における自己反省の形をさらに谷川氏自身の反省的意識が観察している構図が明らかになるだろう。

既に一九二〇年代に活躍していたブレヒトと上京後の谷川氏が衝撃的な邂逅を果たしたのは、この劇作家が「日本に紹介され始めた頃だった」（13）という同時代性のためだ。こうした偶然と言っている巡り合わせを必然に変えるに自身の思い入れだけをもってしているは、それは単なる与太話なのであつて、そうではなくて証拠としての事例を並べ、あるいは俯瞰し、あるいは論理づけてみせるから、それは学者の仕事というも



の。我々門外漢も多くを得ることができたのだ。

徳島県立近代美術館で二〇〇四年に開かれた「シーニック・アイ——美術と劇場」展のレポートから語り起こされる本書は、それがそもそも一九九六年、ドイツで始まった試みであることからドイツ語圏における演劇的自意識の自己省察という、基調となるテーマがわかりやすく提示される結構になっている。続いて自身のブレヒトとの出会いが語られるといった次第だ。

さて、そのブレヒトとの邂逅、単に日本への紹介の時期と重なっていたというだけでなく、「後から思えば、『黄金の二〇年代』——歴史的アヴァンギャルドを再発見したのは、世界的にも六〇年代のネオ・アヴァンギャルドだったのだ」と捉え返されたところで、この本に鳴り響くもうひとつの通奏低音が我々にも聞こえてくる。「さらに六〇年代後半は、『略』海外の演劇もさかんに翻訳・紹介・上演された『新劇』の戦後の高揚期でもあったし、同時にいわゆる『アングラ演劇』も登場してきていた」(14)と続けば、その通奏低音の振幅も明確に測定できる。日本の状況とも同時代性をもって共鳴していた六八年の思想を折り返し点、分節点におくことによって、常に演劇とは何かと問い続けた二〇世紀の演劇運動を俯瞰しようというのである。第一章第一節のタイトルに謳う「分水嶺としての〈六八年〉」とは、そういうことである。

六八年に何があったか？

周知のごとく、近年の文学・文化研究、思想史・文化史研究

は、六八年に集約され象徴される時代を二〇世紀の重要なターニング・ポイントと捉えて見直すことを盛んに行っている。ミシェル・ド・セルトーやイマヌエル・ウォーラーステインといった論客たちの仕事がそうした流れに先駆けた。その後のごく近年の日本の成果だけに絞っても、三浦雅士(2011)や桂秀実(2003)らの仕事がいっしょに浮かべられるだろう。四方田大彦(2004)は高校生だった六八年を回想することもしている。

六八年を扱ったものではないが、大塚英志(2004)などは八〇年代の「おたく」文化のひとつの特徴としての差異の解消を「全共闘世代の勝ち残り組による種の『略』左翼革命」(大塚、2004: 63)と位置づけている。つまり、六八年はそこだけで完結したのではなく、その成果を十五年後、二十年後に産み出したのだということ、こうした見方をとる論者は少なくはないだろう。一九六八年は「今なお続く『世界革命』の一貫」(桂、2003: 6)というわけだ。

ドイツの八〇年代はこれ以上はない動乱で締め括られた。インパクトにおいて六八年に勝るであろうそれは、もちろん、ベルリンの壁の崩壊であり、それに東西ドイツの統一が続く。六八年の延長に八〇年代があるとしたら、それが顕著に観察可能なもの、ドイツであるということができるかもしれない。実にこの問題を語るに絶好の素材であるように思われる。他の六八年を扱った書物に比して本書が誇りうる利点は、ドイツの演劇界という、考えてみれば我が国の演劇と繋がりが深いはずなのに包括的に眺められることが少ない分野を扱っているということであるし、他のドイツ演劇の書物に比して優れている点は、まさに六八年という「分水嶺」を前面に配して重要なテ

マテイツクと関連づけたことだろう。

ドイツの六八年演劇シーンはペーター・ハントケの試みに集約されるだろう。彼は「街頭演劇」と「劇場演劇」を対立するものとして捉えて前者の側につき、演劇を劇場から解放しようとしたのだが、この対立の図式が「広義において、七〇年代以降のドイツ演劇の展開の基本構図となったといえるだろう」(40)と谷川氏はまとめてみせる。ジャンルのクロスオーバー、舞踊演劇(タンツテアター)やパフォーマンズの出現、「演出家の時代」の到来など、七〇年代以後も連続と続く演劇を巡るテーマがここにあるというわけだ。まさに六八年が現在まで地続きであることの典型的事例に違いない。

別の局面から、六八年に起こったことは次のようにまとめられる。

肉体・笑い・感(受)性・主体(観)性の復権——〈六八年〉は理性と感性の関わりの問題も提起した。アドルノの『美学』よりヘルベルト・マルクーゼの『エロスの文明』が時代の書となる。イデオロギー優先の記録演劇世代から、自立した第三の演劇を志向する自由演劇世代への転換——「政治的言語」の根本的变化といえるだろうか。(42)

アドルノからマルクーゼへの転換、感性を語る言葉の変化、「政治的言語」の変化。それが六八年に起こったことであり、演劇を通して確認できる変化であるという。こうした変化は、他の局面から六八年を論じた論者たちの指摘とも、確かに共振するものだろう。

だが、あくまで演劇を通して六八年を語る谷川氏の強みは、六八年が二〇年代のアヴァンギャルドの再評価・反省によって成り立っていたという、既に紹介した立場だろう。この時期の演劇が提起し生きていた問題は、「すでにヘアルト／ブレヒト／ベケット」の三角形が問題としてきたことでもあった」(198)という視点だ。

#### 象徴的事例

本書の趣旨から判断するに、おそらく、六八年の演劇ムーヴメントを象徴的に体現しているのは、ペーター・シュタインと彼の率いる西ベルリンの劇団「シャウビューネ」ということになるのだろう。私たち門外漢にとってはあくまでも映画でなじんだブルーノ・ガンツ(『ベルリン・天使の詩』の天使ダミエルだ)が所属していたこの劇団は六九年、ブレーメンで『トルクヴァート・タツソー』を上演するところから立ち上がったのだという。『タツソー』とはゲーテによる戯曲で、これ自体が「時代の気候ケリマの申し子」(57)だったとのこと。そもそもゲーテは確かに、二〇年代の作家ではないが、彼の精神の具現化と言っているワイマル憲法の存在を考えると、二〇年代の再評価のひとつの指標と見なせるかもしれない。この『タツソー』とそのプロローグとしての『女の平和』の上演においては、演出と役者の関係、劇と劇場の関係、といった問題が顕在化し、それを巡っての公開討論会のような趣を呈するハプニングまでが起き、このように多難であり、多難であるからこそ時代に

マッチして刺激的な立ち上がり方で立ち上がったのが「シャウビューネ」なのだという。二〇年代との通底性はともかく、この劇団はこのようにゲーテやアリストフアネスといった古典的・伝統的作品の上演によって演劇のとるべき道を模索したようだ。

こうして船出した劇団は、古い劇団機構を変革する特殊なアンサンブルのあり方（共同参画のコミュニョンのようなもの）を実現することになり、そのことによつて異例の成功を収めたのだという。その成功が、逆に劇場演劇としての完成を招来し、演出と役者が徹底討論する仕組みや舞台装置を廃した古典劇の見直しといった、当初の劇団のあり方と矛盾を来してしまうことになる。こうして自らの神話の中で八五年にはシュタインが退き、花形役者は映画へと進出し、徐々に消滅していったのだという。難しいものだ。

難しいのは当然で、近代演劇とはその成り立ちからしてひとつの背理を抱え込んでいたのだから、というのが谷川氏の説明だ。「ドラマとシアターの背理」<sup>パラドックス</sup>だ。

演劇はそもそもが芸術的（技芸的）要素と芸術的（観念的）要素がもろに裸でせめぎあう場、もつとも明瞭に俗と聖が拮抗する「芸術」だ。シアターとは物質的なもので、演劇の祭祀起源説によろうと労働起源説によろうと、演じ手と受け手を前提とする。「略」対してドラマは観念的なもので、言葉<sup>ロケース</sup>を駆使してアイデア（理念）、センス（意味）、メッセージ（発言）を伝達しようとする。シアターをたえず非物質化し、知性化しようとする。理をかかげた近代演劇は総体的に一八世

紀の啓蒙主義以来、演劇のドラマ化、文学化への道をたどった。（77）

というわけだ。しかるに、

現代演劇の基調は、ドラマ的なものに閉じこめられた演劇をもう一度物質化<sup>マテリアル</sup>すること、演劇の再演劇化にあつたといえるだろう。「戯曲の奴隸」であることからの自己解放、と言ひ換えてもいい。それが「演劇の時代」をつくりあげてもいった。二〇年代しかり、六〇〜七〇年代しかり。演劇の祭儀性・身体性・芸能性（民衆性）の復権。（77―78）

こうして二〇年代と六八年（以後）がテーマティックにおいても関連づけられる。テーマティックとは演劇の自己認識と解放、自己を反省する意識のことだ。そして、それは背理を抱え込むパラドクスである。別の場所での言ひ換えを引用するならば、こういうことだ。

テクストを上演しながらその政治性を浮き彫りにし、テクストを乗り越えていく、演出がテクストに対して主導権を握る——これがパイマンやツアデク、ボンデイなどを含めた戦後の「演出の演劇」の、新たな出発点であつただろう。

だがやはり「演出家の演劇」は戯曲の再現／表象として近代演劇の内側にあり、演出独裁と劇場内演劇にとどまりがちである。（94）



ではどうすればいいのか？ この背理、このアポリアに対する解答を模索し続けたのが現代演劇の辿った航跡だろう。少なくともその試みのひとつは、「テクストを身体や音楽、美術、映像などと同格の演劇の要素ととらえる、ハンス＝ティース・レーマン用語でいう『ポストドラマ』演劇」(94―95)だという。ここに至って我々読者は、本書が著者の過去の仕事の集成である事実、改めて気づくだろう。レーマン(2002)とは、谷川氏本人が中、心となって訳した<sup>4</sup>画期的な演劇理論書なのであった。第一節にブレヒトとハイナー・ミュラーについて論じた文章を置き、次にこのレーマンの書への解説として書いた文章を採録した第四章が、したがって、本書の理論的核心部分であるに違いない。

#### ポストドラマ演劇への道筋

その理論的核心であるに違いない場では、たとえば、ハイナー・ミュラー作・演出による一九九〇年の『ハムレット／マシーン』を論じながら、「近代演劇から現代演劇への趨勢は、戯曲からの演劇の自律化だったともいえるだろう。ドラマとシアターの相克、言い換えれば演劇空間における自明的なテクスト了解の変容」(198)との説明が繰り返され、私たちは谷川氏が提出するドイツ現代演劇の「構図」の形を改めて理解することができる。結果、演劇はタンツテアター、パフォーマンス、キネマトグラフィー演劇などの多種多様な意匠をまとうようになる。それらを総称して「ポストドラマ演劇」というのがレー

マンの命名であり、谷川氏の依拠するところである。こうした演劇の多様化は、ある意味で世界共通のことなのであるが、

「演劇」が演劇でありつづける存在理由はどこにあるのか。その自己了解の多義化は世界共通のグローバルな現象とはいえ、たとえばドラマ／テクストがシアター／パフォーマンスに呑み込まれた観のあるアメリカに比して「劇作家／演出家」としてドラマとシアターの両極を見すえたブレヒトとミュラーを生んだドイツ語圏では、それでもなお「演劇」を両者の関係において語りうる土壌があったともいえる。(220)

としてレーマンのごとき理論家の出現の必然性を捉えるのであった。

ただし、レーマンの仕事、今私は「理論」と呼んだのであるが、それは実際には「徹底的に記述的、分析的であろうとしつつ、新しい演劇美学のロジックを構築しようとするための、土台観測作業的な仕事」であるらしい。「その対象はたしかに単純なパラダイム・チェンジを語るにはあまりにも多様で、そこから一枚岩的な明晰な構図がくっきりと浮かび上がってくるわけではない」(226)のが「ポストドラマ演劇」の存在様態なのだ。

であれば、私たちがこの時代の演劇に対して取るべき態度は三つほど考えられるだろう。参加するか、観客となるか、あるいは記述・紹介者となるか。「だいたいベルリンを中心に三年に一回ほどは渡独」(16)するから、そのたびに観劇しているのだろう著者が、自らの紹介したレーマンの立場を受け継ぎつ

つ、自ら集めたのだろうか「舞台写真多数掲載」(オビの惹句)の上で演劇動向を紹介、記述したのが本書なのだ。エピソードでは、「日本におけるドイツ年」を記念して立ち上がった、その他のドイツ演劇紹介企画を想起させている。

つないで伝達する

紹介とは彼我をつなぐ作業であり、伝達の作業でもあるだろう。そうした点にも目配りを忘れていないのが本書で、「日本とドイツと世界演劇」と題した第五章や、「多和田葉子の営為をめぐる菅啓次郎との対話」という番外編などは、そうした観点から読むことができる。

たとえば第五章では、同世代の岸田理生について論じながら、彼女の次のような言葉を引用する。

「寺山さんが開発した道の中で、鈴木(忠志)さんが出て蜷川さんが出て、その中でそれぞれ演劇は違うけれども、日本には(そういう)演劇があるということを(世界に)教えたのは非常に大きな功績だと思います。ただ自分自身アジアでいま生きていて、ヨーロッパは遠いなあ、アメリカは遠いなあと思いますね」

こうした発言を「岸田理生流の『寺山さん』の衣鉢の継ぎ方が見える」と捉え「岸田理生の衣鉢の継ぎ方をも考えなければならなのだろうと思う」(285)と谷川氏は自らに発破をかけるの

であった。

「衣鉢の継ぎ方」はともかく、「ヨーロッパは遠いなあ」と嘆いた岸田のような人物にヨーロッパを近づけてみせることは、すくなくとも谷川氏はしている、そのことを証明しているのが本書にほかならない。

ところで、衣鉢は確かに受け継がれている。私がそう感じたのが今年の正月であったという次第。寺山修司ではないが、岸田理生が「蜷川さん」として名を挙げている蜷川幸雄だ。いったんは劇場の外(地下?)に出て行こうという動きの中に身を置いたはずだった蜷川が、シェイクスピア劇に活路を見いだし、野外から屋内の劇場へと囲い込まれようとする、その過渡的な形態を示している劇場(グロブ座)で、孫であってもおかしくないような年齢の俳優鈴木杏に、確かに、「今日こうやって、ここまで伝えたいよ」と語りかけ、後を任せただから。我々はここまでやった。演劇とは何かを問い続け、ここに至った。次は君たちの番だ、と言わんばかりに。加えて言ったのは「竜也も連れてくりゃ良かったな」ということであつたのだ。「竜也」とはもちろん、藤原竜也のことにほかならない。蜷川にその才能を見いだされた若手俳優だ。まさに寺山修司と岸田理生の作、蜷川の演出になる「身毒丸」でヴェテラン白石加代子に向こうに回してひけをとらない演技力で高く評価されたその人。寺山、岸田の残したものが同時代人蜷川を通じて、こうして伝達されている。残念ながらドイツではなかったけれども、その伝達式が、四百年前のイギリスの劇場で行われたという次第だ。こうした蜷川幸雄の何気ない一言につながっているのだから、確かに谷川道子『ドイツ現代演劇の構図』は示唆に富ん

だ読み物なのだ。

(柳原孝敦)

## 注

- (1) 番組は「松本幸四郎ファミリーinスペイン・ドンキホーテ紀行——《見果てぬ夢》を追い求めて!」(テレビ東京系列、二〇〇六年一月一日、十六時—十七時五十五分) というもの。
- (2) 「シェークスピア紀行——蜷川幸雄・鈴木杏の旅」(TBS系列、二〇〇六年一月二日、九時四十五分—十時四十五分)
- (3) 谷川 (2005)。このテキストからの引用は以後、末尾にページ数のみをアラビア数字で表すことよって示す。
- (4) プロローグとエピローグは書き下ろし。他は、過去に発表済みの文章を集めたものである (344—345)。

## 引用文献

- 谷川道子 (2005) 『ドイツ現代演劇の構図』(論創社)
- Amorós, Andrés & José María Díez Borque (Coordinadores): (1999) *Historia de los espectáculos en España* (Madrid: Castalia)
- 岩淵達治 (2005) 『ブレヒトと戦後演劇——私の60年』(みすず書房)
- 大塚英志(2004)『おたくの精神史——一九八〇年代論』講談社現代新書)
- 佐竹謙一 (2001) 『スペイン黄金世紀の大衆演劇』(三省堂)

桂秀実 (2003) 『革命的な、あまりに革命的な——「1968年革命」史論』

(作品社)

三浦雅士 (2001) 『青春の終焉』(講談社)

四方田犬彦 (2004) 『ハイスクール1968』(新潮社)

レーマン、ハンス＝ティース(2002)『ポストドラマ演劇』谷川他訳(同学社)

ロペ・デ・ベーガ (1994) 「当世コメディア新作法」佐竹謙一訳・佐竹、

岩根圀和訳 『スペイン中世・黄金世紀文学選集7 ハロック演劇名作集』

(国書刊行会) 271—289ページ。



## カーテンの向こう側

ミラン・クンデラ著・西永良成訳  
『カーテン——7部構成の小説論』

集英社 二〇〇五年

『カーテン——7部構成の小説論』は、西永良成氏の翻訳による、クンデラがフランス語で書いた三冊目の評論集。ドイツ(演劇)畑の私にこの本の書評をお引き受けする資格があるのだろうか?と少しためらいながら、でも、とても興味深く読ませて頂いた。

それにしても、フランス・ガリマール社から上梓されたのが二〇〇五年四月(ベストセラーになったとか)、「訳者あとがき」の日付が七月、集英社初版の奥付が一〇月。読者にとって親切で行き届いた訳注までついて、翻訳の刊行はかくあるべしともいふべき、しかしとても真似できないお手本のような速さと読みやすさと面白さだ。著者とも昵懇で、『ミラン・クンデラの思想』という著書もあって、日本で出版されているクンデラの約二〇冊のフランス語からの翻訳本のほとんどを引き受けておられる西永さんだからこそできるお仕事だろうと感服。そしてあらためてインターネットで検索して、クンデラ以外にもこんなにあくさんの著書とこんなにたくさんの翻訳をしておられることに、いまさらながらに圧倒されました!

ともあれ、ミラン・クンデラは私にとって、気になりながら

も近いような遠いような、不思議に距離感を特定しにくい作家だった。ときおり西永さん経由で訳書を頂くので、最近の慌ただしさに専門でない小説をゆっくり読む余裕などなくなつた私にしては、わりと読ませて貰っている作家なのだけど、何だか自分への距離を測りかねるかの居心地の落ち着かなさがあったのだ。何故だろうと思っていたそんな痞かえのようなものが、本書を読み進めながら少しずつ融けて、すっと腑に落ちていく、そんな感じがした。

これまで私の触れえたクンデラの印象は、人物たちや事態は幾重にも折り重なって錯綜し一筋縄ではいかず、それらを見つめるまなざしもどこか屈折してけつこう意地悪で、痛快なほどシニカルだった。たとえば『微笑を誘う愛の物語』に苦笑を誘われるように、あるいは「プラハの春」を背景に語り手の「私」がニイチエ哲学を核に4人の男女の入り組んだ性愛関係に焦点を当てながら物語る『存在の耐えられない軽さ』の重さのように。でも、今回のクンデラは何か違う。ずいぶんと率直でわかりやすく、韜晦の少ない直球の語り口で、まなざしもどこか優しい。西永氏の解説によると、これほど率直にクンデラがチェコ時代の思い出や、ラテンアメリカの作家たちとの交流、フランスにおける亡命生活の違和感、マルチニツクの人々への共感などを語っている文章に接するのは初めてで、そこに老いの諦観や哀愁、暖かさすら感じられるのだ、という。そうか、老いの優しさかと、老いの入り口にさしかかりつつある我が身を思い返したりもして……。ただ腑に落ちたのは、それゆえだけでもなさそうだ。

本書は、サブタイトルにあるように七部に分かれ(クンデラ

のほとんどの作品が七部構成を持っているのだという)、それがまたモザイクのような小さな断章／エッセイに分かれていて、互いは独立しつつ関連しあい、それぞれの奏でる響きが七楽章のポリフォニーとなつて聞こえてくるよう。こちらも読みながらさまざまな追思考に誘われ、それらの音を愉しませてもらううち、いつしか訳者が「あとがき」でマルローをもじつて引いておられる「小説の空想図書館」に迷い込み、クンデラの〈小説論／「私家版小説史」／世界の読み方〉に、あるいはそれを読むクンデラの思考や想起のスクリーンに、向き合わせられることになる。しかもその対象は、セルバンテス、カフカ、フロベール、トルストイ、プルースト、ゴンブローヴィチ、ボルヘス、大江健三郎……等々と自在に飛躍し、クンデラ独自の思考展開が次々と作品や作家を呼び寄せていくかのようだ。

タイトルの『カーテン』は、その第四部「小説家とは何か」に収められたエッセイ「引き裂かれたカーテン」に拠る。「伝説で編まれた魔法のカーテンが、世界の前に吊り下ろされていった。セルバンテスはドン・キホーテを旅に遣り、そのカーテンを引き裂いた。世界は散文という完全に剥き出しの喜劇性において、遍歴の騎士の前に開かれた」。それが400年前の「小説芸術」の誕生であったし、「アイデンティティの徴し」だという。小説を〈読み／書く（レクチュール／エクリチュール）〉とは、この世界の「予備解釈」という迷妄（イドラ）のカーテンを引き裂くことなのだ。そこに、つまり「引き裂かれたカーテン」の向こう側に拓かれるのは、クンデラならではの「世界文学」の／による地平。それが、この本でクンデラが私の腑に落ちた理由のもうひとつだったのだ、と思う。

第Ⅱ部の「世界文学」のタイトルには、わざわざここだけドイツ語の (Die Weltliteratur) という括弧がついている。そう、ドイツという「近代統一国家 nation state」がなかった頃、それを最初に表明したのはゲーテだった。「こんにち国民文学はもはやさしたるものを体現しない。私たちは世界文学 (Weltliteratur) の時代に入ろうとしているのであり、この進化を促進させることこそ、私たちの義務である」。音楽は超国民的なコンテクストの中で考察されるのが当たり前になって久しいのに、小説は言語と結びついているがゆえに、たとえば大々でも国民的な小さなコンテクストの枠で研究されてきたし、いまなおそうだ。かくしてヨーロッパがみずからの文学を歴史的な統一体として思考することに成功しなかったことが、取り返しのつかない知的失敗だった、と。ゲーテの遺言は裏切られた、と。原語の知識にとらわれた国民的な文学の小さなコンテクストに固有の意見、趣味、偏見を採用する「大学教授」への告発は、私たちにも耳が痛い。その地方主義はテロリズムでさえある、と。一つの小説を評価するにはその原語の知識はなくても可能なのだ、と。

示唆に富むのは、地方主義をさらに小国 (民) の地方主義と大国 (民) の地方主義とに分けてることだろう。たとえば大國 (民) のフランス人にそれが許されるのは、「自分たち固有の文化が世界的な進化の側面、すべての可能性と局面とを多少なりとも内包している」からであり、小国 (民) はそれと反対に、世界文化を近づきがたい理想の現実として自らの文化を守ることに固執する。「世界文学」は、その両方のカーテンを引

き裂いた向こう側に出現するのだ。カフカが「大きな」文学Ⅱドイツ文学の観点からイディッシュ文学とチェコ文学を観察して、プラハを出ずして最初の長編小説『アメリカ／失踪者』を書いたように。そしておそらくは多分逆に、クンデラ自身がチェコ（語）からフランス（語）へと自らの居場所と執筆原語を変えることによつて、新しい「世界文学」の位相を見据えることになったように。

いまさら紹介するまでもないのだが、一九二九年にチェコスロヴァキアのブルノに生まれたクンデラは、プラハ音楽芸術大学卒業後、同大学で世界文学を教えつつ六七年に『冗談』で一躍世界の注目を浴びるものの、六八年の「プラハの春」の挫折後に教職を失い、著作はすべて発禁処分となった。作家同盟事務局長の要職にあつたため出国を余儀なくされ、七年フランスに亡命、七九年に国籍を剥奪されて八一年にフランス国籍を取得。その頃からフランス語とチェコ語の二か国語で作品を発表し始め、八四年発表の『存在の耐えられない軽さ』で世界の文学界に衝撃を与え、まさに「世界文学」入りした、といえるのだろう。『存在の耐えられない軽さ』もそうだが、チェコ語からの翻訳者が千野栄一氏であつたのは周知のとおり。そしてクンデラのいう「世界文学」は、そういった経歴を背後に持つがゆえに、やはり一味違ふのだ。

クンデラが一九七五年に「祖国を去つてフランスに來た」とき、そこでは自分が「東ヨーロッパからの亡命者」であることを発見して驚いたという。いくら説明してもわかつて貰えない苛立ちに、彼は世界的な大きなコンテクストと国民的な小さな

コンテクストのあいだに、「中央ヨーロッパ」という中位のコンテクスト、「誘拐された西欧、あるいは中央ヨーロッパの悲劇」を置いて、問題を考えようとする。ロシアとドイツという二つの強国のあいだに位置している小国民の全体、それはクンデラが決して用いないという「中欧」という統一的な概念に集約されない、多言語的な雑踏であり、どこから見ても違った光のもとに出現する多中心体で、しかし、ひとがそれを眺める展望がどのようなものであれ、一つの共通の〈歴史〉が透けて見えてくるようなもの。そしてそこにたとえばムージルやカフカ、ブロッホ、ゴンブローヴィチを置いてみると、単独者だった彼らは全員、「小説を反叙情的ポエジー」だと考えていた「私の中央ヨーロッパの偉大な小説家たちのプレイヤード（＝星団の星々）」なのだ。

西欧、東欧、中欧といった一絡げはたしかに危ない、というより、そこに生きるものの思いや痛みを問題としないままざしと論理なのだろう。大国とレッテル付けされたドイツだが、歴史に四〇年しか（?!）存在しなかつた「東ドイツ」も西欧でなく東欧として一括された、多中心体の中央ヨーロッパの中心の一つの「国」だった。私の（?!）ハイナー・ミュラーも、クンデラと同年の一九二九年生まれで、東ドイツ（ミュラーはDDRとしか言わなかつたが）の四〇年間、やはり東西冷戦下の世界を作家として身をもって生きた。出版禁止はクンデラより早い一九六一年、七五年から一年余のアメリカ・テキサス滞在を挟んで、七七年にハンガリー動乱や「プラハの春」の体験を織り込んだ不思議なドラマテクスト『ハムレットマシン』を発表、しかし自らは亡命することなく八九年の民主化運動に参加



し、九〇年東ドイツ消滅の総選挙の日にシェイクスピアの原作と合体させた『ハムレット／マシーン』を演出、再統一したドイツでシュタージ疑惑に巻き込まれながら、語られた自伝『闘いなき戦い』を公刊し、ブレヒトゆかりのベルリーナー・アンサンブルの監督となつて、九五年に他界した。

トンネルを抜ければ「雪国」ならぬ「外国」であるヨーロッパ、しかもその「外国」の国境は時点を特定しない限り、限りなく特定不可能なヨーロッパ。チェコだつて、クンデラが七五年に出国したときはチェコスロヴァキアだったが、ビロード革命を経て九三年にチェコ共和国とスロヴァキア共和国に分離・独立した。ロシアの文豪や反体制作家といっしょにされることに違和感を感じたクンデラは、フランス語で書いているからといってフランス文学とされることにも違和感を感じているはずだ。その彼の抛つて立つところは、「世界文学」しかない。しかしそれは、そんなこんなの屈折の上での「欧米文学」だろう。だがいつか、大江健三郎などを媒介に、日本やアジアも含まれた「世界文学」になるのだろうか。

以上は、私のバイアスのかかった本書の読み方、面白がり方である。他にもいろいろに示唆に富んで追思考をそそられるところがたくさんあったので、あらためて七部構成の各部のタイトルだけは記しておこう。

### 第Ⅰ部 継続性の意識

### 第Ⅱ部 世界文学 (Die Weltliteratur)

### 第Ⅲ部 事物の魂に向かうこと

### 第Ⅳ部 小説家とは何か？

### 第Ⅴ部 美学と実存

### 第Ⅵ部 引き裂かれたカーテン

### 第Ⅶ部 小説、記憶、忘却

他の方はきつとまた違った読み方、面白がり方をされることだろう、たとえばインタナーネットの書評サイトにはこういうのもあった。「この作品は、小説論であるが、社会や政治を論じているとも読める。例えば、『誰が最初に官僚制の実存的な意味を発見したのだろうか』と問いかける。作者は、アーダルベルト・シュティフターという19世紀のオーストリアの作家ではないだろうかと言う。マックス・ウェーバーが、官僚制の社会的、歴史的、政治的な分析を行う50年前に、一人の人間が官僚体制化された世界で生きるとはどういうことか、『晩夏』という作品を通して語ったからだ。現代社会に生きる私達たちにも『官僚制』はやはり重い課題である。小説を論じながら、同時に現代社会のいくつかのテーマについて述べており、全体が濃厚な内容となっている」。なるほど、そうも読めるかと思つた。そんな風に本書自体が、「どこから見るかで違った光のもとに出現する多中心体」なのだ。

そしてもうひとつ、「訳者あとがき」で予言・予告されている、人生の「暮れ方の自由」をクンデラなりに発揮してくれるだろう新しい小説というのも、我が人生の黄昏のために楽しみにしている。

(谷川道子)

水林章著

## 『カンディード』——〈戦争〉を前にした青年

みすず書房 二〇〇五年

イラク戦争におけるアメリカの〈正義〉の自明性が否認されるに至った現在、テロリズムを終焉させるための〈戦争〉自体がテロリズムの一形態であることが白日の下に晒されることになった。水林章氏の『カンディード』——〈戦争〉を前にした青年』は、冒頭でこの現代の戦争に言及し、他国の侵略と現地の人びとの生活の破壊以外の何ものでもない行為を正当化しようとする、アメリカの力の論理を糾弾するエドワード・サイードの言葉を踏まえる形で、一八世紀のフランスで書かれた戦争をめぐるテクストへのアプローチが始められている。イラク戦争を支持するアメリカ国内の声が「七〇パーセント」を占めるといふ数字を挙げて水林氏が驚きを表明しているように、侵略戦争は必ず自国の行為を是とする国民の多数派の声に支えられて遂行される。しかもこの多数派は当然自国の行為を侵略行為ではなく、正義の実現として受け取るために、それを相対化する〈外部〉の眼差しをもつことは、非力な少数派に自己を置くことになる。日清戦争に始まる日本の帝国主義的な戦争・侵攻も、この多数派の声による正当化を受けて遂行されたが、自由主義者の新渡戸稲造が韓国併合を賛美し、大正デモク

ラシーの担い手となった吉野作造が対華二十一カ条要求の後押しをしたことは、この〈外部〉の眼差しをもつことの困難さを物語っている。国民の大多数は、日本が韓国を領土化し、中国での権益を拡張していくことを自国の〈発展〉として肯定したのであり、しかも最終的に戦争の犠牲となるのは、それに盲目的な是認を与えた当の国民自身であった。

水林氏の捉える『カンディード』は、こうした〈多数派〉の素直さをもった青年を主人公とし、彼が戦争のただ中に投げ込まれ、過酷な経験に遭遇しながら、それを良しとする価値観から脱却していく変容を辿った物語である。「カンディード Candide」とは「純真な」という意味をもつ形容詞だが、水林氏はそのラテン語における原義が「白さ」であることから、主人公が外界からの働きかけに対して素直に自己を開くナイーブさに彩られた人物として位置づけられていることを指摘している。そしてこの主人公の名前がはらんだナイーブな素直さがこの作品の鍵をなすことになる。つまりカンディードは、膨大な犠牲者を生み出しながら、それをなお「最善の状態」として肯定する師パンゲロスの言説を疑いなく受け入れるナイーブさによって、物語の主人公に選ばれていながら、同時にその属性によって、この言説を相対化する眼差しを獲得することになるからである。

したがって『カンディード』のテクストには二つの声と眼差しが交錯しつつ共存することになる。一つは戦争も含む地上の現象のすべてを「最善」として肯定しようとする規範的価値観であり、もう一つはそれを相対化し、空無化していく言葉である。ここに水林氏が『カンディード』に施す分析の眼目があり、

緻密きわまりない読解によつて、この長からぬ一八世紀の物語が、巧みに仕組まれた多声的織物であることを証していく。たとえば第三章に描かれる、ブルガリアとアバリアの軍隊が対峙し合う様相において、「カンディードは哲学者のように震えながら、この英雄的な殺戮の最中、どうにかうまく身を隠した」という一文を取り上げ、そこに内在する二層の価値観が析出される。すなわち「英雄的―殺戮」「哲学者―震える」という組み合わせは、肯定と否定のニュアンスを共在させており、そこに戦争の〈英雄性〉と残酷性、あるいは前者の価値を鼓吹する哲学者の言説とその現実的な無力さが浮上してくるのである。この「哲学者」とは具体的にはカンディードの師であるパンダロスを指すとともに、そのモデルともいうべきライブニッツとそのオプティミズムを暗示し、それに対する異議の提示がこの一文にさりげなく込められているとされる。

こうした叙述に織り込まれる、戦争の〈英雄性〉に対する相対化の方向性が、共同体のなかで維持されてきた価値観を自明のものとして受容する身分制・社団制社会から、国家と直接向き合いうる個人の集合としての社会への移行を示唆するとともに、主人公カンディードの変容の伏線として作用することになる。つまり戦争の遂行によつてもたらされる犠牲の大きさが、現実世界の所与性の換喩をなすだけでなく、やはり否認の声を上げねばならない問題性であるという判断を個的におこなうという地点にカンディードが進んでいくであろうことが、前半部分の軍隊の描出に盛り込まれていると見なされるからである。

『カンディード』に対する水林氏の直接的な分析はもっぱら

前半部分に限定されているが、書かれているものを客観的にすくい上げつつ、全体の展望からの演繹性によつて励起されるダイナミズムのなかで明晰な解釈が施されていく叙述は、テクスト分析の規範的な姿を示している。また色彩や人名に込められた含意を探り出していく方法は、評者自身が好むものであるだけに、ひじょうに感興をそそられた。主人公の「カンディード」の含みはかなり自明であるにしても、彼の師のパンダロスの名が「全的に言語的な存在」を意味し、領主のトゥンデル・トン・トロンクが「こん畜生」を漂わせるといった指摘は、小説に寓意性を帯びさせる作者の機能を考える上で興味深かった。

若干の不満をいわせていただければ、水林氏の分析が前半部分に限られているために、そこで示唆される価値観の過渡性を、主人公のカンディードがどのように担い、彼自身の変容がもたらされるかが明瞭に提示されていないように思われる。引用された箇所では二種類の声を共在させ、交錯させているのはあくまでも語り手であり、この段階ではカンディード自身は所与の価値観を相対化する眼差しを発動させていない。ここに主人公の価値観の変容が伏在しているのであれば、彼が戦争の過酷さをくぐり抜けることによつて、それがどのように顕在化していくかが辿られてもよかつただろう。たとえば後半の第二十五章で、カンディードがヴェニスに辿り着いた際のやり取りでも「馬鹿な人間は、大作家のものとなると、何から何までありがたがる。私は、自分のために、本を読むので、自分に役に立つものしか、好きになれません」(丸山熊雄・新倉俊一訳、以下同じ)という現地の貴族の言葉に、カンディードは「何事によらず、自分では、けっして判断を下さぬように、仕込まれて来たから、



この言葉に、すっかり肝をつぶしてしま」うのであり、「世界秩序を正当化し存立せしめている言語的な体制に対する無自覚な服従からの自由を描く」とされる、主体的な判断力を彼が身につけるに至ったようには見え難いのである。叙述にはらまれている二層の声の交錯に対する分析は緻密で強い説得力をもつだけに、主人公自身の行動・言説の変容との照応が押さえられると、より完成度の高い『カンディード』論となつたと思われる。しかし「高校生にも分かる」という趣旨をもつ啓蒙性の高いシリーズの一冊として書き下ろされた本書に、それを求めるのは望蜀というものかもしれない。

ところで本書を繙いていて自然に想起されたのは、夏目漱石の初期作品であった。たとえば『坊っちゃん』の主人公は、その呼称が示すようにまさに「カンディード」の人物にほかならない。『坊っちゃん』に直接戦争の姿は現われないが、以前本誌に書いたことがあるように、この作品は日清戦争、三国干渉、日露戦争という、明治日本が経験する帝国主義的な歩みを映し出しており、主人公が「坊っちゃん」であることには、明らかに「外発的」に戦争に駆り立てられていく日本の近代国家としての未熟さが含意されていた。ヴォルテールの世界とは逆に、坊っちゃんが「カンディード」であることは、戦争の遂行者となることにほかならず、したがって日本が「成熟」を遂げることは戦争の超克を意味することになる。漱石はその願いを『こゝろ』に込めて、坊っちゃんの遠い後身である「先生」を「明治の精神」に殉死させたが、結局漱石の死後も日本は「坊っちゃん」として戦争の遂行者でありつづけた。『カンディード』においても、主人公の造形は必ずしも彼が所与の価値観から超

脱することを明確化していなかったが、それを前半部分の叙述から括り取るうとする筆致に、むしろ水林氏自身の強い希求を見ることができるのである。

(柴田勝二)

水曜文化講座

「ショパンと私」

4月13日 川島郁夫（本学助教授）

「食べ物と物語—憎い奴を喰うということ」

4月20日 南條竹則（作家・本学非常勤講師）

「琵琶語り：創造と継承」

5月25日 塩高和之（琵琶奏者・作曲家）

「幕末の軍艦奉行—小栗上野介」

6月8日 金子務（大阪府立大学名誉教授）

「黒船アメリカを精神分析する」

6月22日 岸田秀（和光大学名誉教授）

「吉松剛造・詩の朗読会」

7月6日 吉松剛造（詩人）

「イスラームと文学」

10月13日 藤井守男 東長靖（京都大学）

藤本優子（大阪外国語大学） 杉田英明（東京大学）

「もうひとつの声」メキシコ現代詩」

10月26日 柳原孝敦（本学助教授） ルイヒ・アマーラ

アウレリオ・アシアイン アントニオ・デルトロ

「関川夏央が読む司馬遼太郎の『坂の上の雲』」

11月2日 関川夏央（作家・評論家）

「砂漠のイスラーム・緑のイスラーム」

11月16日 岡田恵美子（元本学教授）

「文化政策を考える—ドイツの芸術家会館ベタニエンを参考に」

12月8日 谷川道子（本学教授）

ミヒヤエル・ヘルター（ベタニエン元館長） 谷和明

「金時鐘（キム・シジョン）講演会

—詩のはなし・詩の朗読—

1月25日 金時鐘（詩人）

公開シンポジウム

シリーズ「<ヴェトナム>を記憶する」

\*第3回/4月21日 主催 総合文化研究所

「ヴェトナム戦争と文学」

関川夏央 加藤栄 川口健一（本学教授）

国際シンポジウム

<世界化>の時代における文学の存在理由

8月6日 主催 総合文化研究所

共催 日仏会館 後援 集英社

和田忠彦 フランソワーズ・サバン 荒このみ 西成彦

ラキス・プロギディス マッシモ・リッツアンテ

西谷修 松浦寿夫 荻野アンナ 亀山郁夫 三原弟平

今福龍太 野谷文昭 西永良成

講習会

第1回パワーポイント講習会

5月16日 青山亨（本学教授）

第2回パワーポイント講習会

5月23日 青山亨（本学教授）

講演会

「ベトナムを知っていますか—東アジアの文学と人種—」

12月2日 主催 川口研究室

共催 総合文化研究所

小栗久美子 今野敏 関川夏央 西木正明 森詠

川口健一 新津きよみ

メタフィジコと秩序回帰—芸術と言説—

2月17日 共催 総合文化研究所

岡田厚司 ロベルト・テッロージ 松浦寿夫 和田忠彦

編集後記

「異郷」と「故郷」のディアレクティク」という特集のテーマは、実は西永良成先生の発案だった。テーマの魅力もあつてか、今回も七篇の力作が集まった。私もチェスワフ・ミウオシュが異土で不思議な葬られ方をしたことについて書かなければいけないと思っていたけれども、書けずに終わった。新しく外語大にいられた鬼木雄二先生にご寄稿いただけただけこともうれしい。

昨春「編集責任者」をとおせつかったものの、結局私は何もしなかった。こうして雑誌が無事発行されるのも、何より所長の荒このみ先生、そして大塚ちはやさん、陶山大一郎さん、矢澤智生さんから教務補佐の方々のお仕事のおかげであつて、編集をしないばかりか自分の原稿さえ書かなかつた私は、ひたすら申し訳ない気持ちでこのあとがきを書いているにすぎない。自分の怠慢でみなさんにご迷惑をおかけしたこと、あらためておわび申し上げます。

唯一私が提供したのは図版で、これについて簡単に触れておくと、表紙の写真は後立山連峰の爺ヶ岳（左）と鹿島槍ヶ岳（右）で、上が冬のいわゆるモルゲンロート、下が夏の夕照。これらを撮影した同じ地点での仲秋の月と尾花を中に挟んで配した。中扉に挿入したのはヴワディスワフ・スツシェミンスキ（一八九三〜一九五二）が一九四三年に制作した連作「風景と静物」のうちの一点で「静物」。粗悪な紙に鉛筆で描いたものである（ウッチ美術館蔵）。独ソによる占領中のポーランドで彼が制作した連作ドローイングには他に「強制連行」「家々に戦争」「顔」「泥のように安く」などがあつて、この雑誌の特集に關連づけるならば、むしろそれらを載せるべきなのだが、なぜかこれを選んでしまった。裏表紙の花はフシグロセンノウ。

Trans-Cultural Studies No.9  
総合文化研究 第9号

2006年3月7日発行

責任編集 関口時正

編集スタッフ 吉本秀之 大塚ちはや  
陶山大一郎 矢澤智生

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

印刷(有) 英工社  
東京都府中市住吉町 1-78-34