



旋回する神の視点
— ジョイスと映画
における継承

本多敬

1、旋回する神の視点 – ジョイスと映画における継承

芸術家というものは、その作品のなかでは、天地創造における神のように、目には見えぬしかも全能でなければなりません。

それから芸術というものは個人的な感情や神経質な過敏性を超越するべきものなのです。今こそ厳密な方法によって、芸術に物理学の正確さをあたえるべき時がきています。わたしにとって主にむつかしい問題は、それでもやはり文体 (style) であり、言い廻し (forme) であり、概念それ自体に由来し、プラトンの言ったように、真なるもの (Vrai) の輝きである定義しがたい美 (le Beau indefinissable) ということになります。 フローベール

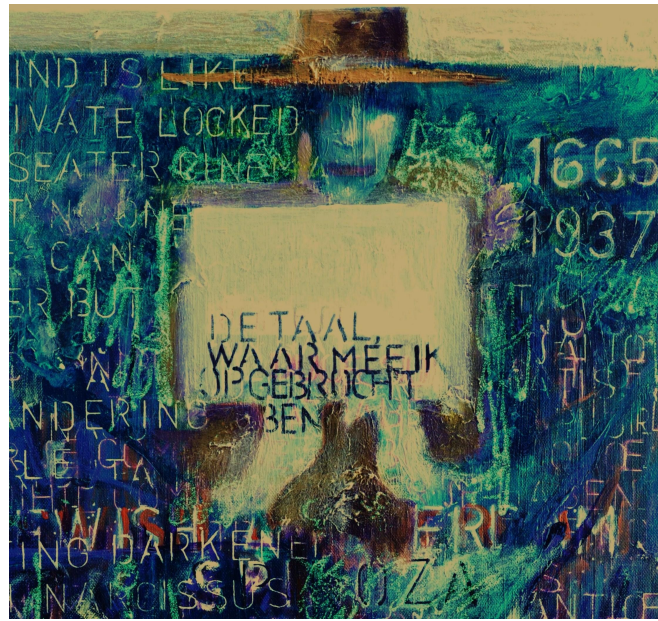
ジェイムス・ジョイスの小説「ダブリン市民」は、ジョン・ヒューストンによって映画化されたが（「ザ・デッド」）、ヒューストンはジョイスの文体を特徴づける“声”の力を映像化することに成功しているだろうか。この映画において、グレタが夫ガブリエルに彼女の心を過去の長い間占めていた青年のことを語る場面の視覚的な印象は、その主体が逆転し、ガブリエルによってグレタ自身の感情や歴史などが語られる、というものである。つまり、ガブリエルはグレタの代わりに彼女のことを語る。

ヒューストンの演出には、支配者が服従する者の代わりに彼らのことを語る場合におこなう置き換えがみだされる。グレタや女使用人はガブリエルの言説を映す鏡である客体となってしまふ。死んだ恋人を忍ぶ歌を眼を閉じて聞くグレタの姿をガブリエルが階段の下から眺める場面では、観客は彼の背後からその様子を静かにうかがう人物の姿を確認することができる。それはしゃがんでガブリエルのズボンの裾を直している女使用人である。観客の印象において、その女使用人がグレタの分身として重なるのは、その両者がガブリエルに従属する対象となり、いま述べた置き換えの作用が生じるからである。ヒューストンの映画「ザ・デッド」には妻のグレタを子供のように見守るという構図がみだされるが、この思考形式はサーイドが告発したマルクスの「彼らは自分で代表をすることができず、誰かに代表してもらわなければならない」（「ルイ・ボナパルトのブリュメール18日」）という考え方と共通している。ハリウッド映画が伝統的に確立した180度ラインの原則一向かい合って会話する二人の人物を別々に、ただし対象的な構図で撮影し、編集でそれらの画面を交互に入れ替えられるようにするために、180度の軸線を設定しそれを越えないようにカメラを置くやり方。—に依存しながらヒューストンはその場面を構成している。そこでカメラの視点はフローベールのいう、姿を現さない神の視点と同様の働きを行う。観客はカメラの視点を意識せずに、自然に会話の状況を認識するからである。

一方、ジョイスは原作「ザ・デッド」で使用人の一人リリーについて語ることから始めており、このことはジョイスの視点を考察する上で重要な意義を持つように思われる。ちなみに、当時のアイルランドではジョイスの妻となるノラを含めた大半の女性がこのリリーのようないわゆる家事使用人であったというのが実態であり、権威主義的な抑圧社会のもとで、彼女達は、母として家のなかで生きるものでなければ、非常に隷属的な立場におかれたといわれる。

ジョイスの視点の画期性は「ザ・デッド」の書き出しでこういう人々に光を当てたことである。抑圧的なヒエラルキーのもとで言葉と思考が植民化され分節化されてしまうことがないように、ジョイスの世界では声の力が誘うコントロール不可能な大きな運動が描かれる。“リリー”は一般的には死を象徴する花（白百合）として解釈されがちであるが、「ザ・デッド」の書き出しが“リリー”から始まっている真の理由は、「男性原理」すなわちヒエラルキーの原理を崩す端緒を開くことにある。「ユリシーズ」以降、そのようなジョイスの視点は明確な形をとっていくことになるのだが、この点に関してポスト・コロニアルの視点でジョイス文学の研究に新たな地平を開いたデクラン・カイバードは次のようにいっている。

ジョイスの世界の大宇宙には「不確実性の原理」があり、それは彼と彼の作品の人物に小宇宙での躁病的な精確さを志向させる。あらゆる人間生活をあざわらう空白の空間を厳密に支配しようとする企ては、整理し、表にし、地図にし、裁断することを好む「男性原理」にもとづく植民化であり、書かれる本に象徴される伝統である。「太陽神の牛」はその伝統に大きな疑問を投げかけた。「イタケ」最後の大きな終止符は書かれる言葉の停止の兆し、モーリー・ブルームとアンナ・リビア・ブルラベルの口述による女性の語りに道を譲る、より良き言葉の兆しなのかもしれない。（宮田恭子氏訳）



微かな声もヒエラルキーの呪縛から解放され自由になること、声と声とが偶然に織りなす無限個の出会いの経路が記述されること、つまり最も微かな振幅も大きな寄与となるよう発せられたすべての声が機能することこそ、がジョイスの宇宙を形づくる芸術の空間なのである。ヒーストンの映画において、ヒエラルキーを拒否する、このようなジョイスの積極的な視点を見出すことは決して無い。

ジャン・リュック・ゴダールの映画「ヌーベル・ヴァーク」では、ヒューストンの映画によってとらえることができなかったジョイスの文学のエッセンスが描き出されている（実際にゴダールがジョイスの文学を高く評価する言動を数多く行っていることは特筆すべきである）。支配と服従の関係を越えるエレナとレノックスの真実の愛を語る映画「ヌーベル・ヴァーク」では、資本家という支配者の立場を体現する主人公エレナの視点を異化してしまうさまざまな声が描かれる。そこには、映像と映像とが互いに組み合わされ多数の音源、つまりひとびとの声をとまなうとき、観客の視点を根本的に揺るがす「大きな力」が生じるという、ゴダールの映像の本質が現れている。庭職人、運転手、秘書、給仕、家事使用人、エレナやその愛人、作家や医者、または独白するラオールやレノックス、そして映像哲学を語る脇役など、さまざまな人物の声がショットからショットをとおして混在する。それはジョイス文学の本質の精到なる具現化といえよう。こうして、映画「ヌーベル・ヴァーク」はジョイスの原作にもとづいていないにもかかわらず、映画「ザ・デッド」よりもはるかにジョイスの精神を体現しているのである。このジョイス文学のエッセンスとは、すべての他者の視点で“声”を書くことである。

さて、ここで別の観点から“声”を描くことのさらなる意義について、フランソワ・トリュフォーが監督した映画「野生の少年」を考えてみたい。この映画は、サイレント映画へのオマージュとして捧げられ製作された一方で、光源のリアルな設定を主張した撮影監督ネストール・アルメンドロスの撮影をとおして五十年代以降の新しい映画作りに大きな影響を与えた、といわれている。この映画によってトリュフォーとアルメンドロスが注目したサイレント映画を特徴づける重要な意義とは、人間と事物のどちらも無声であることにより両者の間に演劇にみられるような価値上の優劣が生じないということである。例えば、映画では、映像の生き生きとしたリズムを実現するカメラのアンクルや編集は事物が多くのかたちを語ることを可能にし、無声の人間のさまざまな身振りやジェスチャーは独自の表現を切り開く。ところで、トーキー映画の出現によって映画の構造に起こった根本的な転換とは、「語る」ことを始めた人物の「声」それ自体が物語の意味作用の働きを担い始めたということであり、こうして「語る」唇を中心とした映像が観客の認識の成立を形作ることになる。つまり、分節化された音声と一体化してしまった、唇の動きを示す映像が運ぶ意味に観客の意識は支配されることになる。

この「野生の少年」において、主人公は鏡もそこに映し出される自己の像も全く知らない少年であり、村の農民に発見され捕獲されるまで森の中で育つ。イタード博士によって発声器官を発達させ言語を学ぶことになるが、度重なる挫折と試行錯誤の過程が描かれる。例えば、母音の発声を学ぶ際にその息によって揺れる蝋燭の炎を利用して鏡に映し出される自分の唇の形を見て博士を一生懸命に模倣しようとするシーンがある。さらに、その鏡にはこの二人が関係を結ぶために必要となる音声の文節化を象徴する、少年の遠く後方にある窓が映し出される。フランス語をしゃべるイタード博士と対称的に描かれるのは、分節化された音声を発することができない少年の唇とその不自然な動きであり、それらの映像こそがこの映画で重要な意義を持つのである。

マグリット・デュラスが監督した「インディア・ソング」は、この無声の映像の意義をさらに徹底させる。映画では

すべての登場人物達が「唇」を閉じており、この作品をとおしてデュラスがおこなっているのは「唇」から声を切り離すことである、といえる。それによって前述したトリュフォー映画の場合と同様、映画の観客は「唇」を見ることが可能となる。トリュフォーとデュラスが示したのは、物語の意味作用の中心に置かれてきた観客達が注意を喚起して見ることはなかった、「唇」の映像なのである。

デュラスの映画「インディア・ソング」では、フランス大使公邸の室内に置かれ、固定カメラによって一定の角度でとらえられた鏡が非常に重要な役割を果たす。主人公のマリー・ストレットは“インディア・ソング”の音楽に合わせ、様々なリズムをとって、彼女の愛人達と鏡の居間で踊り、カルカッタの退屈な倦怠を紛らわすかのような幸せなダンスの軌跡が正面の大きな鏡にくっきりと映し出される。その鏡に映った像によって、ある晩、ストレットは彼女の忌避するラホールの元副領事が近づき、自身の背後に立っているのに気がづく。彼は人々を無気力にしてしまう不毛なカルカッタの倦怠の象徴なのであり、彼の周りには「死」の嫌な腐臭がいつも漂っているとされる。彼の申し入れを受け、重い足取りで元副領事と踊るストレットの陰鬱な表情が映し出される。しばらくすると、カメラのフレームの外へ二人は移動してしまい、映画の観客は彼らの姿を画面から見失う。その姿が正面の鏡にも全く映し出されないの、映画の観客は二人がどこへ行ってしまったのか認識することができない。観客の認識が登場人物が不在の、空白のショットによってしばらくの間制限された後、次のショットでは右の方向に向かってゆっくりと旋回するカメラのパンとトラッキングが始まる。グランドピアノ、香の煙、ランプ、宝石箱、いくつかのスナップ写真、二人の様子を怪訝そうにうかがう愛人達が次々に示され、180度反対の角度から、薄暗い照明のもとで静かに踊り続ける二人の姿が再び映し出される。このカメラの移動によって観客の視線が誘われるのは、光から闇へ、言い換えると、喜びと希望のなかで行われるダンスの運動から死の腐臭が立ちこめる気怠い停滞へであって、ここで予感されるのは、孤独なストレットのアイデンティティーの崩壊の過程である。

続く場面で彼女から拒まれ絶望した男が「館の外で叫ぶ」と言い残し立ち去る時に彼が移動していく方向について、さらに注意しなければならない。屋敷の外へ出る彼が右から左へ移動するとき、映画の観客にとってこの方向が表すのは内から外への通過である。ところがその方向は、次の場面においてパーティーの終わった後に彼女の寝室に歩みゆく愛人達が移動する方向と全く同じなのである。つまり、愛人達の右から左への移動が表すのは外から内への通過なのであって、元副領事の場合とまさしく逆なのである。ここでデュラスが試みるのは内と外とを区別する境界の消失である。例えば、絶望した元副領事の叫び声とそれに重なるように聞こえる物乞いの狂女の歌声は、物語の文脈上屋敷の外から聞こえるとされ、映画の観客はそれらの声が画面の右側から届くと理解する。ところが、それは画面の左側に位置するストレットの寝室の方向から聞こえるのだ。つまり、同時にそれは、内から生じる音声、と考えることができる。

このような内と外の区別を消失させる視覚上の左右反転の表現は、まさしくカメラの移動によって可能となる。デュラスは、映画「ザ・デッド」でヒューストンが依存した180度ラインの原則を破ることによって、人物のシンメトリーな配置を否定する。ちなみに、デュラスの文学作品にはカメラがどこに置かれどこに移動するかということが書き込まれているものがあるのだが（「北の中国の恋人」）、この視点の問題は、映画においては、観客の物語に関する認識を不安定にしてしまう非常に重要な要素となる。こうして鏡とカメラが表現する文体で、シンメトリーな配置が不安定になるような効果をもたらす視点は、デュラスの映画の本質であるといえる。デュラスの映画において左右は存在しないのと同様に、内と外ひいては現在と過去の区別が消失する。過去は語られる「内部」でもなければ「外部」でもない。同様に、現在は語られる「内部」でも「外部」でもない。「内部」と「外部」との区別がはっきりと存在しないのと同様に、過去と現在の明確な区別はなく、過去と現在との境界の認識が不可能な、混在した時間の流れがストレットにおいて体現される。

この「インディア・ソング」は本来は演劇のために書かれた作品であるが、インドシナのフランス大使公邸の鏡の居間でストレットが招待するパーティー客達が噂によって囁く無数の声は、あたかも照明の光の束に照らされた舞台の奥に反響する芝居が始まる前の観客のひそひそ話、夜に通過する川の流れる音、暗闇の中で交わされる匿名の人々の声のように聞こえる。

公邸の外から絶望した男が叫ぶ声がストレットに届く時、「新しい形式」であり「未知のエクリチュール」が彼女の意識を公邸の外へ、「鏡」の閉じられた空間の外へ連れ出してしまう。この点に関して、ジュリア・クリステヴァは「黒い太陽」でその鏡あるいは壁の本質を、ヨーロッパのアイデンティティーが必要とする「死の病」すなわち意味の病として分析している。ラホールの副領事、ベトナムの華僑青年（「ラ・マン」）、日本の左翼青年（「広島、わが恋人」）、といったデュラス文学に登場するマージナルな男性達は、叫び、涙、愛撫、接吻、嘆息のなかで自らを喪失していくのであるが、そこにはセクシュアルな主体性を放棄しながら、女性の身体において回復される「イマージナルな自己」が観察される。それは、飽くまで一義的で鏡像的な抑圧、支配、搾取に過ぎないのであり、匿名的、多数的、横断的な性の顕現ではない。

自らの憂鬱な過去をいわば一つの全体として語るとき、ラホールの副領事のパロールは他者の身体において領属化する。ストレットの身体は、繊細で華奢なラホールの副領事が自らの語る視点を根拠づける鏡となり、一方、ストレットの側からすれば、彼女が忌避するところの壁、境界、つまり死の腐臭のなかで停滞する穴傷、解消不能な抑圧の傷、特異点、さらには、一方向におけるシニフィエとシニフィアンとの結晶および症候、不安の凝結である。

同じデュラスの文学作品「ラマン」において主人公の少女が「ショーロンの男」との出会いがきっかけとなって巨大な群衆に囲まれながら彼らの「中国語」の中に聞く「文節化されない音声」、「砂漠の言語」を、ストレットは、サヴァナケットの女乞食のベトナム語の歌声の中に聞き始める。その時彼女の身体が属する壁がラホールの副領事のアイデンティティーとともに崩壊し始める。映像がカメラのフレームのなかを次々と横切っていく、さまざまな人物の声がデュラス自身の声をともなって、「鏡」が映し出した空間へ侵入し通過していく。この過程で女乞食のベトナム語の歌声は、ストレットの閉じた意識を映し出す「鏡」の形式を破壊していく。これらの匿名の人々の声は偶然で複雑な流れを形づくるのであるが、デュラスがそれらによって表すのは、すべての人々の声が通過していく開かれた全体、真の意味における神の視点なのであって、すべての人々と平等に関わり合うジョイスのテキストと同様に、人間の自意識の排他的な反映を拒否するテキストの現前なのである。ここで、匿名的、多数的、横断的な性の顕現が現実化する。

「資本論」（価値形態論）でマルクスが表した、貨幣の視点がコンパスの支軸のように転回するのと同様のやり方で、デュラスはカメラの視点を旋回させる。180度ラインの原則を拒否することでデュラスが実現しているのは、過去を全体として統一的に見渡すことが可能な視点の否定である。デュラスのカメラの視点は不確実で不安定な現実と直接に関わり合う、旋回する神の視点なのである。こうして、相互に干渉し合う声の本質を描くジョイス文学、ゴダール映画およびデュラスの作品において共通して重要となる他者の視点とは、スピノザによって砂のような実体として描かれ、いかなる人間的な風景をも拒む神の視点、と結論づけられる。つまり、それは最小な振幅をも不可欠な要素となる無限個の経路の可能性で歴史を計量する物理学、すなわちフローベールが主張した真の芸術のための科学の観察なのである。

2、統一か？ 多様性か？ —ジョイス、都市の肖像を書く

1 バベルの塔とマーテル塔

バビロンは、ヨーロッパの文脈からみると、圧制と亡命を象徴する、現存したメソポタミア文明の一都市の名である。また、その名は、天の高みにまで築かれたバベルの塔について旧約聖書の神話に結びつき、人間の奢った野心に対する戒めの記憶を喚起する。この神話によると、天の神は、自らの偉大な建築技術の勝利に酔った傲慢な人間を罰するために、塔を破壊したのみならず、無数の言語を地上に撒き散らした結果、人々は互いに話す言葉が全く理解できなくなってしまった、という。こうして、バベルの塔は、善意ある人々が孤独に陥り、匿名性の不安の中でコミュニケーションが成立しない、大混乱を意味するようになる。それは、理解不能な言葉が氾濫するなかで、結局、皆がバラバラに分裂し散逸してしまうのではないかと恐れて止まない人々の、「多様性」に対する根強い拒絶の感情を象徴する。この話は、異国に亡命した人々が覚えた言葉を理解できない孤独な疎外感を伝えた神話、と解釈される一方、同質的かつ均一的な共同体というような「統一」に対する人間の過大な評価と信頼を証言している、とも考えることができる。

古代ギリシャの歴史家達は、バビロンの都市国家と高度に発達した先進的な建築工学を憧憬をもって記述した。他方、旧約聖書の作家達は、ユダヤ教徒である自分達と争ったバビロン人が築いた都市を非常に否定的な口調で語り、ここから都市の多様性が本質的に危険である、というプロパガンダが捏造され、後世、ヨーロッパへ伝わっていったのである。

さて、ロンドンには、いわゆる多文化かつ多言語を看板とする、移民を積極的に迎え入れるコスモポリタン都市として知られているが、近年、前述のバビロン神話の悲観的オブセッションがそこに住む人々の意識を捉え始めている。2005年7月11日に起こった、地下鉄とバス爆発のテロ事件を契機に、ロンドンは社会統合を欠いた暴力が渦巻く都市となってしまった、と嘆く人々は、自らが理解不能な言葉に包囲されている、という脅迫感を抱き、更に、公共の空間が存在しなくなった、と不平を訴える。多文化かつ多言語（マルチカルチャー）ではなく、正確には、マルチゲッター、すなわち多数の異なる民族の居住地域が蝸壺のように並存しているだけである、という。住民の中には、移民達に義務づけられている市民権取得の英語能力検定試験の意義を過大評価したり、少数民族出身の住民が利用する公共サービスに対する公的助成を非難する者も現れている。ところで、多言語社会である今日のアジア、アフリカ諸国の人々が、皆一つ以上の言葉を喋っている現在の趨勢に鑑みると、イギリスを例とする単一言語文化の社会は、いまや稀な少数派である、といえる。このような同質的な社会では、国による標準化を推進した文化政策の結果、方言や外来語といった本来存在した言葉の多様性が消滅した、あるいは、消滅の一途を辿っている、と考えられる。多言語社会への志向は、世界中の人々が互いについて深く理解するために文明が選択した戦略である、とみなすことはできないだろうか。つまり単一言語よりも多言語の環境の方が多くの文化を分かち合うことが可能となることは明らかではないだろうか。逆に、沢山の異なる言葉が話されている状況下で、戦争や紛争が起き易いという必然性はない。実際、市民戦争の例を観察してみると、戦争や紛争が異なる言語使用者の間に生じることは稀であることが理解され、同一の言語を使う人々の間で発生しているという例が圧倒的に多いのである。すなわち、社会的、経済的、もしくは文化的少数者に対する、単一言語使用の権力的強制が生じる場合に、戦争や紛争の暴力が生じる、換言すれば、「統一」が暴力を招く、とすることができるのである。しかし、このような事実と経験にもかかわらず、バベルの塔の神話に対するオブセッションに例がみられるように、多様性を肯定していく方向は常に悲惨な暴力にしか帰結しない、と決めつけるある種の偏見が根強く存在しているのである。

こうして、バベルの塔の神話のオブセッションを前提として、ジェームス・ジョイスの「フィネガンス・ウェイク」のような、五十を超える言語が沸騰する文学テキストを前にした時、その読者はどのような反応を示すだろうか。この多言語的かつ多義的文学テキストの一頁をめくり、初めの一行のうちに、「宇宙の劇場」の如く豊かな「夢の言語」が展開するという宣伝文句に心を躍らせても、やがて必ずバベルの塔の悪夢の方へ連れ戻されていく。そこで、読者はあたかも異国の地で亡命者となるのが宿命の如く、言葉を満足に理解できないまま、戸惑い続け、孤独な疎外感への恐れと不快感を顕わにするようになるのではないだろうか。

ジョイスは、二十世紀文学の傑作である代表作「ユリシーズ」において、十八世紀に防塞基地として築かれた、ダブリン湾に臨むマーテル塔を、二十世紀初めのアイルランドの若きボヘミアン達にとって、当時のパリのカフェに代わるような知的な社交場として描いている。興味深いことには、「ユリシーズ」の冒頭で描かれた、この象牙の塔は、尊大なボヘミアン芸術家がナショナル・アイデンティティーを築くプライドとして、バベルの塔と同様の運命を辿ることが暗示されるかのように悲劇的に描かれる。そして、岩の砦のようなマーテル塔は、神から神聖な火を盗み出した勇敢なプロテウス、つまりアイルランド文芸復興運動のエリート達から真のアイルランド精神を盗み出したジョイス自身の処刑場の象徴として描写されている。こうして、ジョイスは、アイルランド版バビロン神話とも形容できる、このマーテル塔の外へ歩み出した作家である、ということが出来る。アイルランドという国を体現するマーテル塔を去った後、イタリアの地方都市トリエステで、ゲール語の冠を被った文芸復興運動の神々が天罰とみなした多言語的かつ多義的「夢の言語」と積極的に関わろうと試みた。しかし、ジョイスにとって言語と関わりは決して容易ではなかったのである。自らの状況を語った、「自分で決めた亡命 (self-imposed exile)」という表現には、ナショナリズムによる迫害を受けて大陸へ亡命した彼の苦々しい立場が読み取れる。

ところで、植民地主義支配に対する抵抗の原理としてナショナリズムが高揚する際、往々として、そのもとで支配された側にとっての暴力が正当化される。しかし、イギリス支配化のアイランドの一国民として生きたジョイスにとって、同じナショナリズムが文化の主張と結びついた時、自身を追放した危険極まりない言説となった。この点は、「ユリシーズ」の後に書かれた遺作である「フィネガンズ・ウェイク」に表された、内戦によって分裂し、混乱の中で暴力が暴力を呼んで急拡大していった祖国に留まるよりも、文化の坩堝である平和な大陸を選んだ、という告白からも明らかである。昼の本「ユリシーズ」に対して、夜の本と呼ばれる「フィネガンズ・ウェイク」の全編を覆う暗闇は、暴力による解放の意義を予感しながら、それを正当化する、いわば「光」としての真理を見出せない、というジョイス自身のジレンマを意味している、と解釈される。バロック絵画のなかで「光」が真理の力を表すならば、「暗闇」は真理の不在を意味する。問題は、国家の独立を導いたナショナリズムと結びついた復古主義の象徴であるゲール語が、民衆によって愛される言語ではなく、反対に、憎まれる言語である点に存在する、とジョイスは指摘しているのではないか。つまり、どの言語の受容にも、それを使う人々の愛と憎悪という互いに対立した感情が共存しており、特に前者が後者に優る場合だけ言語の存続が可能である、と。例えば、「ユリシーズ」の「テレマコス」の章において、数世紀に渡るイギリスの言語政策のもと、言語表現上の要求が英語の使用によって十分に満たされ、ゲール語はもはや実際的な機能を果たし得ない、という現実にもかかわらず、アイランド人はゲール語を愛し尊重し続けている、というナショナリズムの偽善を演じて来た、そのような芝居は何の役にも立たない事を承知しながら、と糾弾する。この欺瞞的な状況は、アイランドの独立新政府の文化政策のせいで益々混迷の様相を帯びる事になる。化石のような生活慣習を称える偽りの文化概念がまかり通り、「大地を掘り起こして破片を採集していけば、諸君は国家の本質を再生させる事ができよう」、と宣伝された結果、人々の中には外部＝他者に対する拒絶の感情が生じ、外部＝他者との関わりを通して成長していく文化の豊かな発展が憎まれるようになった、とジョイスは考える。ゲール語による文化統合は実現せず、アイランド人は非生産的な原理主義のみに囚われて、排他的な分割線（「我々」と「彼ら」）を引くことのみを覚えた。こうして、マーテル塔＝バベルの塔が築かれる。そこには生きる喜びといったものが拒まれ、疎外の現実の中でしか真実が語られず、ただ動物の様に生存の手段にしがみついている惨めな姿しか目撃されない、と主人公の一人のスティーブンは訴える。

ジョイスにとって、二十世紀のアイランドのゲール語は、独りよがりの病的な権威による圧政と結びついた結果、それらによって排他的なナショナルアイデンティティーが捏造されたようにみえた。これは野蛮な反動政治であり、一体誰がこのような喜び無き国家の創設を歓迎したのだろうか、と問いを発し、そんな国家はむしろ無かった方が良かったのではないか、と嘲弄の言葉を発している。

一方、歴史上少数言語が死滅の危機の中にあって復活した事例は数多く見出されるが、そういう場合は、常に、自分達の言葉は失われてはならない、とする民衆の強い願望に支えられて言葉が再生するのである。つまり、これは権威による強要とは正反対の現象なのである。少数言語であったチェコ語とリトアニア語が復活した背景には、少数言語を抑圧する支配言語が非民主的な権力と結びついていた、という歴史が理解されなければならない。こうして、ジョイスの文学から、独立後一世紀に渡るアイランドの最大の不幸とは非民主的な権力が死んだ言語であるゲール語と共謀して来た、という事実を読み解くことができるのである。本来ならばチェコ語やリトアニア語の復活の例にみられるように、対抗カルチャーは、人々の自由や圧制からの解放を導く大事な役割を果たすのである。アイランドでは同様な事が起きなかったのは何故だろうか。解放を望む人々の要求が復古主義の政治によって無惨に裏切られたからではないか。

ところで、ジョイスの創作において、文学と肖像画は互いに切り離すことができない関係にあり、アイランド時代に書かれた「若い芸術家の肖像」のなかでは、文字による肖像画家を志した、彼の決意を読み取ることができる。この場合、肖像画とは一体なんであるだろうか。肖像の対象である顔を描く画家は、もっぱら顔の外面だけを描くことになるが、それでもそこに予め意図しなかった別の何かが偶然に現れてくることもある。晩年に肖像画の傑作を産み出したベラスケスの作品から生まれ出てきたものが、このような肖像における「表象」である。ちなみに、「表象」とは、ラテン語 *repraesentatio*（最現前化）、代理や代行の意に由来する英語 *representation*、ドイツ語 *Vorstellung* などの訳であり、通常、再生心像による対象意識のことを意味する。つまり、心象の中で再構成されていく対象のことを示す。芸術家は対象を捉えたいと努力するが、その中でもベラスケスが捉えようとした対象は全く独創的であった、といえる。画家の描く行為そのものを描こうとしたからである。つまり、ベラスケスは描いている自分自身を現在進行形で絵の中に表現したい、と考えた。そして、ジョイスは、「表象」という問題を文学のなかで取り扱うことに成功した、ベラスケスのこの野心を最もよく理解した小説家、といえるのだ。更に、ジョイスは表象行為の中に、剰余価値すなわち盗みが存在しているのではないか、ということを嗅ぎつけていた。ジョイスは、現実が再生産される、あるいは再現される際に、剰余価値が生み出される、という本質について、フーコーやアルチュセールのように理解していたのであり、「表象」とは盗みではないか、と常に疑った。こうして、マルクス主義の剰余価値の概念は、ジョイスにとって、表象行為に関して生じたブルジョアの幻想と闘うための強力な武器になるはずであった。それでは、いったい誰が盗むのか。文芸復興運動のエリート達である。誰が盗まれるのか。民衆である。何が盗まれたと主張するのか。文学と民衆が愛する言語である。

2 アナーキストの喜ばしき旅 - ジョイスとバクーニン

ジョイスの「ユリシーズ」に描かれた一日の日付である六月十六日は、現在は主要登場人物の一人であるブルームの名前にちなんでブルームズデイ (Bloomsday) と呼ばれている。そしてこの日は、「自分で決めた亡命」を実行しヨーロッパの異邦人となったジョイスの旅立ちを記念した日である、ともいえる。このブルームズデイ百周年の二〇〇四年、アイリッシュ・タイムズは、「ジョイスを再読する日 (A day to rejoyce)」と題する社説を掲載したが、その内容は、外国人を排斥する危険なナショナリズムの台頭への警鐘で結ばれている。

百年前に起こったものと設定された架空の出来事を祝うのは、なんと奇妙な事だろうか。ジェイムス・ジョイスの世界はあたかも現実起きた出来事として読者の関心を強く惹きつけ続け、例えば、レオポルド・ブルームの生誕地が果たして、Clanbrassil street upper なのか、Clanbrassil street lower なのか、といった議論が白熱し尽きる事を知らない。これは驚くべきことである。ジョイスは、一九〇四年六月十六日当時のダブリンの一日を再現した小説を書いたが、その中ではフィクションと現実との間の境界が見事に払拭されている。百年後の現在、ダブリンの物理的なインフラは劇的に変化したが、斬新かつ奇抜な手法で描き出された都市の姿は百年前のダブリンの姿そのものであることに異論はないだろう。興味深いのは、ジョイスの「ユリシーズ」には普遍的なデモクラシーの視点が織り込まれている、という事実である。

「ユリシーズ」は現代性を持つ本である、と評価される。そして、主人公のレオポルド・ブルームは人種的にも文化的にも、アイルランドのアウトサイダーである。「ユリシーズ」には現代のアイルランド人が考えてみなければならないアイロニーがたっぴりと表現された場面が描かれている。それは陰鬱な雰囲気の中でブルームが国籍を尋ねられて答える場面である。「アイルランド、私はここで生まれたんだ (Ireland, I was born here)」。アイルランドで生まれた者は誰でもアイルランド人である、ということは、ブルームにとってあまりにも自明な事であった。しかし先週金曜日に実施された市民権取得条件に関する国民投票では、投票したアイルランド人の多数はそうは考えなかった。非常に残念なことである。

アイルランド人は、「ユリシーズ」が提起した普遍的な視点、すなわち「Irishness (アイルランド人たること)」について真剣に考えなければならないだろう。「ユリシーズ」の出版の年である、一九二二年当時のメッセージには貴重な示唆が含まれている事に注意を喚起したい。

作品全体の構想は、ヨーロッパ大陸各地における長期に渡る滞在のなかで練られた。二十二歳で「自分で決めた亡命」について、様々な話題が提供される。確かな事は大陸における創作上の豊かな体験が、「ユリシーズ」の溢れる多様性を実現させた、という点である。最終章に示されるモリー・ブルームの最後の言葉である「yes」の下には「トリエステ、チューリッヒ、パリ (Trieste-Zurich-Paris)」と書き印してある（ここに小説家の生涯に渡るオブセッションであった「ダブリン (Dublin)」の名前が挙げられていないのは滑稽だ）。今日になって我々アイルランド人の祝祭の対象となる本には、ヨーロッパ大陸に生きた小説家の豊かな経験が反映されているのであり、この事は誰も否定できない。

この文章は、今日益々世界中の読者を惹きつけて止まない「ユリシーズ」の魅力をうまく伝えている。「自分で決めた亡命」を実行したジョイスの伝説、それは次の作品で遺作となる「フィネガンズ・ウェイク」の中の告白文に近い、一人の登場人物の回想の言葉の中に凝縮されている。「あいつは、哀流濫土のけちな割れ豆を我慢するより熱いレンズの豆のポタージュでやけどするほうがましだと言い、一人で (女と) 逃げ出して、ヨーロッパの異邦人になりやがった」。イギリスの植民都市であったダブリンは、ジョイスの想像力の中で、ジョイスが「ユリシーズ」の執筆を行い、当時オーストリア帝国の地方都市でありながら、オーストリアからもイタリアからも自由であるごとく、アドリア海を望む、多国籍都市のトリエステに重ね合わされた。たとえ、「トリエステ、チューリッヒ、パリ (Trieste-Zurich-Paris)」という小説最後のサインの中に見あたらなくとも、「ダブリン (Dublin)」は生涯ジョイスのオブセッションであったに違いなく、彼は絶えず自分の生まれ育った原点に立ち帰っていたようにみえる。この意味で、トリエステはダブリンに等値された。更に、全ヨーロッパがダブリンに等値された、といえるのである。

ジョイスを魅了した当時のトリエステは、中世ヨーロッパの交通世界を再現したかのような、大陸諸文化の坩堝であった。「フィネガンズ・ウェイク」には「that absendee tarry eastey (ザッツ アブサンデタリー エーステ)」という言葉が書き記されているが、トリエステの名前を含んだ洒落であり、異邦人であるジョイスはその地でゆっくりと過ごした、という意味にも解釈できる。オリエント、ユダヤ、ギリシャの雑多な香りが混在する場所で、多言語で記述された「ユリシーズ」のキルケの章が誕生した。例えば、アラビア語とスペイン語を混ぜ合わせた造語、Nerakada!Femiininum! (ブルームに呼びかけた言葉、「祝福された女よ」の意か?) が見られる。モダニズムの批評家には、一般的に、ジョイスは政治嫌いのコスモポリタンと評価されるが、その信条は、イタリア独立運動と社会主義運動が同時に勃興する、危機を孕んだオーストリア帝国の地方都市であったトリエステにおいて、根本的に検証される事

となった。事実、そこでジョイスはアイルランドのナショナリズムの問題について熱心に語った、といわれる。当時のトリエステは全ヨーロッパの難民達の避難所のような場所となっており、それらの人々との出会いは彼の宗教的感性を拡張した。ここでの体験が、「ユリシーズ」における、キリスト教、ユダヤ教、イスラム教という、あらゆる宗教が対等に扱われるユートピアである「New Bloomusalem」の建立についての、ブルームによる宣言に繋がることは否定すべくもない。もし、今日、ジョイスが「ユリシーズ」を書いたとしたら、主人公はユダヤ人の移民であるブルームではなく、一番迫害を受け苦しんでいるアラブ人であったに違いない、とジョイス研究家のデヴィッド・ノリスは述べている。また、トリエステ在住の研究者であるジョン・マックコートは、当時のイタリアの独立を巡るウィーンとフィレンツェとの利害衝突やイタリア未来派の活躍、そして、現地の作家達の活動が一つ残らず、ジョイスの創作の源泉となったことを指摘している。イタリア名をジャコモ (Giacomo) と名乗ったジョイスは、トリエステの方言や街頭に溢れる外国語を具に拾い上げ、この多国籍都市に渦巻く言語のエネルギーの沸騰をこよなく愛した。女性観も、教育が高く、洗練され、性的に開放的であるアドリア海沿岸の都市の女性達によって発展を遂げ、アイルランド時代の小説に特徴的である、抑圧された否定的な女性像はその後の作品では完全に姿を消す。

ユダヤ人であることによって彼をアイルランド人として認めようとしなないナショナリストの「市民」に反論して、ブルームがスピノザとマルクスを含む「普遍的なデモクラシー」に貢献した偉大なユダヤ人達の名前を挙げる場面がある。特に、ブルームが無神論者であるスピノザの名前を挙げてすることに注目したい。スピノザは、「人間の表象力を遙かに凌駕する無限に多くのものが存在し、表象力が微弱であるがゆえにそれを混乱させる極めて多くのものが存在する事」を知らなければならない、という世界観を示しているが、ジョイスが暮らした当時のトリエステ、またそこで執筆されたジョイスの本こそ、まさしく、この世界観を具現化している、といえよう。スピノザを愛読していたブルームは、まるで極めて多くのものが生起するその無限の世界に自分自身が生きている事を知っていたかのようにあり、スピノザの合理的な批判精神を継承したい、とする自己の役割にも極めて意識的だったのである。

ところで、アリストテレスは道徳人を、自己中心的な人間ではなく、良き人生そのものとして友情を楽しむ人、と説き、いわゆる知識人の瞑想生活に大きな意義を与えているが、アリストテレスの理解には道徳が本質的に互酬的な関係である、という認識が欠けている。アリストテレスは、それが政治生活の中で育まれることをよく分析したが、人と人との間で生じるもの、つまり、関係において生じるもの、という大事な点を見失っている。ここで警戒を要するのは、アリストテレスがいう、いわゆる「偉大な魂」を持った人、というのは、ヴィクトリア朝の節制を重んじた自己満足のみを意味している点である。ジョイスは、独立運動の指導者パーネルの失脚の後、このようなヴィクトリア朝の美德を頂点とする節制がカトリックのモラルと相伴って、アイルランドにおいて大きな影響力を持ち始めたことを警鐘に鳴らそうとした。つまり、イギリスの植民都市ダブリンの中産階級は、現実的な自治を求めた政治的な運動が挫折してしまうと、「偉大な魂」を持った人の自己満足の内面化へ閉塞していったのである。

このような自己満足とは相反する考え方が、パリ時代の若いジョイスが読んだバクーニンを初めとするアナキスト達が強調している相互関係、すなわち互酬的な依存であった。ちなみに、バクーニンの著書「神と国家」においては、スピノザの世界観の大きな影響が読み取れる。この「依存」という概念は、物質的な次元における関わりから、鳥がひなを抱くように、モラルを抱くイメージとして思い描くことができるだけでなく、平等な相互関係のあり方を喚起させる。ところで、十七世紀の共和主義者で「失樂園」の著者であるミルトンの偉大な着想は、当時マイノリティーであったプロテスタント教徒を暗闇のなかに打ち捨てられた孤児として描き出した点と、アダムとイブには育ての親が居たことを神話的な語り口を通して強調した点である。ミルトンは、蛇こそ人類の二人の祖先を育てた親である、と語り、これは、超越者たる神を罵って反抗する知恵を授けてくれた、というバクーニンの主題に発展する。プロテスタント信者が、かつて自分達の主人として仕えていたカトリック信者を打ち倒し、戦災孤児となったそれらの子供達を引き取り育てていく、というダイナミックに展開する文化的な依存関係の歴史のことも描いている。ミルトンは、ヘーゲルの「主と奴隷の間の依存関係」をテーマとしたロマン主義的な視点を先取りしていたのである。

ところで、アイルランドのバクーニ主義者である劇作家のフランク・マックギネスは、十七世紀のミルトンが観察した文化的な依存関係に対して、越境する移民の風景を見据えるポストコロニアル的な視点から新しい息吹を与えることに成功している。十七世紀のアイルランド植民総督であるスペンサーについて語った戯曲「ミュータビリテ (有為転変の物語)」の中では、カトリック信者が、かつて主人として仕えていたプロテスタント信者、つまり、スペンサーが代表した地主達を追放した後、孤児となった彼らの子供たちを育てる、という主題が展開する。これを、ミルトンの視点をひっくり返しただけの、単なる着想の妙として評価してはならない。ここには、アイルランド人の作家達が得意とする、ヘーゲルが「知の狡猾」と呼ぶであろう、巧みな戦略が働いていることを理解する必要がある。つまり、マックギネスは、「敵」である他者の中から自己が誕生する、という互酬関係である依存の政治を表現したのである。「敵」との間の分割された文化の壁を越境するための戦略の有効性を演劇を通して検証しているのである。こうして、植民総督であったスペンサーを、アイリッシュの作家とみなそうというわけである。これは、独立後英語で創作を行うアフリカの作家達が、ヴィクトリア朝植民地主義のイデオロギーを体現した作家であるコンラッドを、あえてアフリカの作家として再定義したとことと比較できるだろう。十七世紀のアムステルダムにおいてアナキストとして生きたスピノザの構想のように、プ

ロテスタント信者であれ、カトリック信者であれ、ユダヤ教徒であれ、どのアイデンティティーも、分割できない唯一の実体を構成する、と想定するのだ。つまり、どのアイデンティティーも、相互に変換可能な差異として還元して見るのである（ただし、マイノリティーの側に立った現実の闘争において、還元不可能な差異を常に留保するべきであるとするサイドの主張には留意を要する）。ジョイスを初めとするアイルランドの作家達は、アイルランドとイギリスという、互いに「求め合う敵同士」の奇妙な関係の間を永久に彷徨っているのである。

マックギネスが自身のことを、「ジョイスの真の友人」と表現する際、相互の文化を尊敬し合う社会関係を求める作家としてのアイデンティティーを表明することを意味している。このような相互の尊敬は、ヴィクトリア朝帝国における植民地支配の権力関係には存在しなかったし、また、今日における新植民地主義の状況下にも存在しない。各自が担う文化的な相互関係は本来、このような支配関係とは異なる政治生活との関わりの中で成長を遂げていくものなのである。人間の現実即して考えてみると、誰もが生まれた状態において無力な存在であるから、物理的に生き延びるために他者に依存しなければならず、このような依存関係は、配慮や献身、覚醒、保護といった社会的なモラルと一体化して機能している。ここで、私達の世話をしてくれる能力は「愛」のことである。アリストテレスの人間像には「愛」についての記述がないが、ジョイスのテキストは、「愛」が社会のモデルである、と訴えていると解釈できる。例えば、どの言語の受容にも愛と憎悪という互いに対立した感情が共存していることが観察でき、特に、前者が後者に優る場合にだけ言語の存続が可能となる、という点は前述したが、ジョイスはこの事実をその文学のなかで強調した。ちなみに、アリストテレスの道徳人のモデルは、ミルなどの近代の功利主義論者達が理論づけた自由社会のモデルと結びつく。このモデルにおいては、ブルジョア的民主主義の市民は他人のためにこの者が繁栄できるような空間を創造したい、と望む。今度はその他人が同じことを私達に行く。こうして他人の幸福に仕える理性であることが、真の幸福として自覚されることになる、とされる。しかし、この常識に訴えかける、もっともらしく幸福を語る言葉は、ブルジョア的民主主義のイデオロギーを孕んでいる。この社会モデルの中では、個人は他人からの干渉を受けずに、自身の空間を繁栄させなければならないが、そのような政治的な空間は、ヴィクトリア朝に顕著な中立的な空間に過ぎない。ジョイスは、この種の中立的な空間の中で、孤立し離れ離れに生きなければならない人々について、ヴィクトリア朝の植民都市ダブリンを映し出した作品である、「ダブリナーズ（ダブリン市民）」と「ユリシーズ」を通して、証言したのではなかったか。ダブリンの人々は、自分一人の自己実現に向かうときのみは最低限の自由を享受できるが、このような一望監視方式のような社会では、個人の最大限の自己表現を導くための必須条件となる、社会的相互作用が存在しないのである。「ユリシーズ」におけるブルームとステイーブンの出会いは、ある意味で、ジョイスが目指した社会的相互作用を具現化したものなのである。一見プチブル的な作家の想像から生まれた陳腐な日常的遭遇のようにみえたとしても、その出会いにはアナーキストの芸術家の理想とユートピアが反映されているのである。中立的な空間には、他者から与えられた主体として自分達を受容するような互酬関係における人間は一人も現れてこないし、また、他者が語る言葉に対して敏感に向き合う主体の存在もない。こうして、優れた文学作品は、言葉が本来的に自身の外へ出て行くことによって、他者である映像と常に遭遇しなければならないことを示唆するが、これは、功利主義的な最大多数の最大幸福の自由社会、つまり中立空間ではけっして実現しないのである。不可視の少数者である他者の姿、言葉を奪われて抑圧されたしまった他者の姿、が決定的な映像として現れることは果たして可能なのだろうか。

3 Return to itself — 不可能な円環の肖像

遺作である「フィネガンズ・ウェイク」には、ジョイスの創作の上での豊かな体験、繊細さと大胆さとが混ざる観察力、自由闊達な描写力、数十の言語が組み合わされる巨大な構想、それから、彼の文学を最も際立たせている、多声的な円環の運動、というような特徴が観察される。特に、ジョイスの自伝的かつ自画像的性格を強く持つとされる第七章には、揶揄と誇張に溢れる表現によって「物書き（penman）」である「シエム（＝ジョイス）」の創造上の秘密が描かれているが、これらは、「ジョイスの言語革命」の著者であるコリン・マックケイブが、ノーム・チョムスキーの言葉を引いて、「文法にかなっているが使用不可能である（grammatical but unacceptable）」と呼ぶような難解なものである。シエムは自分の肉体から排出した尿というインクを使って、「物書き（penman）」としての創作行為を実践する。自分の皮膚という羊皮紙に「一平方センチも残さず」文字を書き連ねた結果、皮膚が見えなくなってしまった、という。

その後、敬虔なるアイネイアスは、召還される時には、天文の女神ウラニアの合星国にて保護されざる、彼にとって臭々泥々糞々便々たる不確かなる量の卑猥なるものを二十四時間以内に、その天ならざる肉体より、この二重の染料を用い、鉄鉱石の上に没食子酸をかけ、血の温度にして、派手に、忠実に、不潔に、適切に、彼の惨めな臓の腑から絞り出して産みだすべし、と震える地に命ずる雷鳴の如き勅令に忠実に、このエサウ・メンシャヴィク、徹頭徹尾錬金術師なる彼は、入手しうる唯一の道化師帽透かし入り紙である自分の肉体の上に、一平方センチも残さず書き込みをし、つい

にはその腐食性昇華によって、一続きの現在時制の外皮が、マリヴォー流文体により気分形成されたる誕生・結婚・死の回帰循環する（彼が言うには、これにより、生きること不能の彼自身の個人的生から反射して、意識の緩慢たる火を通して、危険、強力、万人共通、人間のみ、滅ぶべき、断片的混沌へと変質形成される歴史）をゆっくりと展開したが、消えようとしないう語ごとに、彼が水晶のごとき世界から垂れ幕に吹き付けた烏賊墨は、がらくたの中で炭緑色とドーリアングレイ色に褪せた。（宮田恭子訳）

マックケイブが指摘するこの文の複雑さは、主に、固有名詞「アイネイアス (Eneas)」や指示句「エサウ・メンシャヴィク (this Esuan Menchavik)」、定冠詞の記述「徹頭徹尾錬金術師 (the first till last alchemist)」等の語が、英語原文では文の始めに位置する代名詞「彼 (he)」に常に関連づけられ、「彼 (he)」の内容を文の展開に従って拡張している点に起因している。そして、「彼 (he)」に常に戻っていく文の構造は、fin (フランス語の、終わり) と begin (英語の、始め) の両方の言葉をタイトルの中を含んだ「フィネガンズ・ウエイク」という作品自体の円環の構造とみごとに繋がっている。「自分で決めた亡命」中も、絶えず「ダブリン (Dublin)」に回帰するジョイスの円環は、無根拠にずれ続ける逸脱の精神とも呼ぶべき再帰的円環であり、自伝的作品である「フィネガンズ・ウエイク」では多声的な音の運動へのラディカルな探求が頂点を窮めることになる。その中で、ジョイスは、「統一」と「多様」の極の間でダイナミックに揺れ動いて止まない、都市の肖像をも描いたのである。

人間的な声の復活を祝した「ユリシーズ」の最終挿話に書き記されたモリー・ブルームの最後の言葉「yes」は、「s」という文字によって冒頭の言葉「stately」に繋がっている。ジョイスは、円環のモンタージュと呼べる技法を駆使して、シャム（偽物）、およびペンマンと名乗る「書く主体」としての自身の姿を、また、巨人の姿であるアイルランドを、絶えず他者の中から誕生させようと欲した（ここでいうアイルランドは、彼が常に回帰するダブリン、そしてそれと等価されたトリエステ、チューリッヒ、パリといった都市へと繋がっている）。そして、アイルランドという国を常に発明したいと望んだのである。

ところで、夢のメカニズムを分析したフロイトは、「死の本能」の意義に注目したが、ジャック・デリダはこのフロイトの概念を、多義的な曖昧さを産出していく「遅れ (差異)」という言葉でとらえ直そうと試み、これによってジョイスの「夢の言語」の謎を解く手掛かりとした。こうして、ジョイスにおける多言語的かつ多義的「夢の言語」の意義を迂回の戦略として理解できるという。更に、この点についてサルヴォ・ジジエクの平易な解説を援用すると、一見遠回りにも見えても曲線に沿って移動した方が、直線に沿って動く場合と比べて最も効率的になる、という。つまり、迂回こそ、欲望充足のための経済的なプロセスに他ならない。欲望は、あたかも夢の中での曖昧さの如く、ジグザグに彷徨しながら接近した方が、「現実原則」の経済的な要請に沿って効率的に充たすことができるのである。例えば、文化的昇華という現象は、戦争等の破壊衝動に不可避免的に収斂していく「死の本能」の進行を遅らせるために、欲望があえて選択していく、いわば迂回の戦略である。そして、この様な文化的昇華は、夢を絶えず発明しようとして眠り続ける人間の欲望の中に見出すことができる。例えば、ナショナリストのステューブンは、絶えず悪夢から目覚めたいと渴望しているようにみえるが、同時に、本当に夢の発明を止めて目覚めてしまったときアイルランドに一体何が起きるのだろうか、と心配したのではなかったか。夢の絶え間ない発明へのオブセッションについては、シェイクスピアの「マクベス」の次の独白に凝縮されている。

あすが来、あすが去り、またあすにもどる。そうして一日一日と小刻みに、時の階段を滑り落ちていく、この世の終わりに辿りつくまで。いつもきのうという日が、愚か者を、塵にまみれた死の道の方へ照らし出してきた。消える、消える、束の間に灯る希望の火よ。人生なんて所詮、彷徨う影のようなものじゃないか。人間というのは哀れな役者にたとえることができよう。自分の出番のときだけ舞台の上で芝居を演じて一生懸命喋るけれども、最終的には跡形もなく消え去ってしまう。それは皆、白痴が語るおしゃべりみたいに、騒がしく、すさまじいだけで、なにもかも根拠がないのだ。

シェイクスピアが語る役者のように舞台上に立ち続けるために、ステューブンは「夢の言語」の発明を続けなければならなかった。その発明を止めてしまうと、舞台から立ち去る運命にあり、すなはち、それは、死と破壊の領域（現実界）で目覚めることを意味する。アイルランドが破壊と暴力と殺戮へ向かうのではないかと懸念したジョイスは、自身の不安をテキストの中に綴った。新独立国家において、共和主義の理想を推し進めていく「夢」の発明が停滞してしまうと、それとは全く異なる、時代錯誤としかみえない反動的な権威が再び強力な足場を築くのではないだろうか、と。そして暴力の応報と内戦が勃発してしまうのではないかと。こうして、ジョイスは、例えそれが悪夢とみえても、ステューブンを旅を続けさせなければならないだろう。「自分で決めた亡命」を実行したジョイスと同様に、ステューブンは、目覚める事によって帰還するという選択肢が与えられていない。小説の最後で、ジョイスは、ステューブンとブルームに「彗星」のメタファーを与えているが、「ステューブンという名のテキスト」は、いわば帰還不可能な彗星として際立っている、と考えられる。ステューブンは自己内省的な批判意識旺盛なテキストであり、言い換えると、「批評」というジャンルを体現した人物として捉えられる。これに対して、ブルームは、自分にその意思さえあればすればいつでも帰還できる彗星である、と思っているが、彷徨えるユダヤ人である彼が同じ場所に戻ることはない。例えば、深夜遅

くに自宅に帰ってきたブルームはベッドに入る際、モリーの足元に自分の頭を置くというような、180度回転した位置で寝なければならない。ジョイスは、「ブルームという名のテキスト」を、絶えず自身からズレていく帰還、として表現する。こうして、ブルームは、再帰的な反復のテキストとなる。

結局、ジョイスのテキスト全体が、「スティーブンという名のテキスト」であれ、「ブルームという名のテキスト」であれ、スピノザの構想のように、分割できない唯一の実体を構成しているのである。そして、ジョイスは、この問題提起の結論として、批評と文学との間の相互的な互酬関係というものを提示した。つまり、自己意識を本質とする批評のジェスチャーと他者である文学の眼差しの関係を書いた。エクルズ通り7番地で、他者である彗星（「文学」）から自己である彗星（「批評」）が誕生したのであり、恐らくこのような彗星の出合いのような誕生の歴史は、絶えず反復していくに違いない。

3、大江文学のダイアログと時間の構造 – 抵抗としての文学は可能か

大江文学のダイアログと時間の構造

– 抵抗としての文学は可能か

1

大江健三郎の「個人的な体験」は、一般的には、戦後民主主義の精神を表現した決定的記述とみなされている。敗戦後ほぼ二十年が経った、その出版の年である1964年は、戦前ファシズムの影響力が冷戦の文脈により復活していた時期にあたるが、大江はこの作品によって、政治の主人公であるはずの民衆が、その抵抗の挫折の結果、それら自身では無に等しいことを明白にした。

「個人的な体験」は戦後憲法の理念によって解放された人々の声を代弁する新しい文学者の作品であった。ポストモダニズムの論客達は、この作品が持つ憲法の文章を喚起する翻訳体の不自然さを指摘し、解放の歴史を語るヴィジョンの凡庸さと貧しさを嘆いた。と同時に、大江文学の孕む破壊力が、ポストモダニズムの言説の綻びから必然として生じるナショナリズムの言説を解体していくであろうことを直感していた。この貧しさという表現は、ある意味で、「美しい日本の私」と呼ばれる幻想の領域に背を向けた大江文学の中心的意味を捉えている。海外において日本文学の代名詞である川端康成や三島由紀夫の文学に顕著な復古主義的な想像力の語りからも、また日本人にとって文学の伝統をなすとみなされる、極端に思想性と社会性に欠いた小さな感性の世界を舞台にする私小説的な文学の語りからも、大江は距離を置いた。敗戦後にゼロから出発した戦後文学は一見リアリズムの外見を呈するが、大岡昇平や安部公房の例にみられるように、実験精神に富んだアレゴリーの語りと実存から観察する批判精神によって成り立つ文学である。この点で、大江も戦後文学の潮流に属しているといえよう。

核の冬の時代に生きた大江は、アジアに進出する米国と一国社会主義のスターリニズムを批判し、完全には承認しきれない西欧ヒューマニズムにも落ち着かないものを感じ取った後、人間的な意味と経験とを喪失した結果としての「ヒロシマ」と「沖縄」とを、一人一人の日本人にとっての思考の原点として選んだ。そして、そこから人類の再生と希望を望みつつ、抵抗としての文学の探究を実践する世界作家への道を歩むことになる。

2

大江は文学の方法論について意識的な作家であり、この態度は絶えず小説の構成の戦略や文体の選択に大きな影響を与えてきた。死体処理のアルバイト医学生の奇妙な自意識を描いた「死者の奢り」や、村でのアフリカ系米兵の捕獲を描いた「飼育」といった初期の作品においては、現実逃避を試みる人間の自意識が、芥川龍之介の再来とも称えられた精緻な描写とアレゴリーによって捉えられた。一方、日本文学が得意とする人間心理の働きを表現技法の巧みさで描いた芥川文学の再来という評価を越えて、日本文学が取りこぼしていった思想性や社会性を追求し、世界文学の土俵に真っ向から挑もうとする旺盛な野心が、大江には溢れていた。

この思想性や社会性を文学に取り込もうとする大江の姿勢は、自ずから、第三世界の文学に代表され、ジェイムス・ジョイスをも包容していくポストコロニアリズムの作家達が取り組んだ植民地主義やナショナリズムに絡んだ抑圧と疎外の問題を見渡す、批判的な視野へと広がりを見せる。「ヒロシマ」と「沖縄」とを日本人の思考の原点とすべき価値ある場所と位置づけ、自身を代表できない周縁の人々の声を感化の大きな運動として文学のなかに取り込み創作を続けた。こうして、芸術の問題提起である「文学とは何か」という問いと政治の問題提起である「私達は何か、一体何を望むのか」という問いとが等値される。「個人的な体験」では、在日アジア人や外国人が直面するナショナリズムの抑圧と疎外の問題が、精神分析、文化人類学、記号学といった異化的な視点を横断しながら、フェミニズムの主張にもとづく女性キャラクターの形成を通して、フィクションとルポルタージュが意識的に混ぜ合わされた語りによって提起される。マルクスは「彼等は自身の事を代表できない。彼等は代表されなければならないのだ」と語ったが、文学とは他者の声を書くことである、と主張する大江は、ここで言及された、自身を代表できないままに疎外に直面した周縁の人々の声を自らが探求する新しい文学運動の中に組み入れることを試みた、といえよう。

大江は「個人的な体験」の出版の前年の夏に現地を訪れて書いた「ヒロシマ・ノート」の序文の中で以下のように語っている。

僕は広島、まさに広島の間人らしい人々の生き方と思想とに深い印象をうけていた。僕は直接かれらに勇気づけられたし、逆に、いま僕自身が、ガラス箱のなかの自分の息子との相関においておちこみつたある一種の神経症の種子、頽廢の根を、深奥からえぐりだされる痛み感覚をもあじわっていた。そして僕は、広島とこれらの真に広島のなる人々をヤスリとして、自分自身の内部の硬度を点検してみたいとねがいはじめていたのである。僕は戦後の民主主義時代に中等

教育を受け、大学ではフランス現代文学を中心に語学と文学の勉強をし、そして仕事をはじめたばかりの小説家としては、日本およびアメリカの戦後文学の影のもとに活動している、そういう短い内部の歴史をもつ人間であった。僕は、そうした自分が所持しているはずの自分自身の感覚とモラルと思想とを、すべて単一に広島ofヤスリにかけ、広島のレンズをとおして再検討することを望んだのであった。

他者の声を書くということが文学の本質である、と主張する大江は、「個人的な体験」においてダイアログを積極的に主表現として用い、その思想を実践する。大江のダイアログのセンスは、同時代に生まれたルポルタージュ作品である「ヒロシマ・ノート」や「沖縄ノート」の創作過程で研ぎ澄まされていったのである。

問題提起や質問やインタビューから成るこれらのダイアログは、プロレタリア文学と戦後リアリズム文学の戦略を継承した彼にとって重要な意義と価値を持つ。都市部のエリート集団は周縁のマイノリティー集団の事を充分に知っている、と確信しながらも、極端な過大評価であったり、反対に極端な過小評価であったりする問題がしばしば生じる。ここでは、「知」が、周縁に置かれ自身を代表できない地域の人々にとって、あるがままの自分達の現実を捉えていないと感じられ、時には抑圧的な幻想の様相を呈するという事態が生じる。「身分や階級」、「性」、「人種」、「言語」における、都市部の支配集団とマイノリティー集団の間に生じる政治的、社会的、文化的な関係を取り扱う時、ルポルタージュというダイアログの手段は、幻想を取り除きたいと欲するマイノリティー集団がコミュニケーションの主体となる場所を提供するのである。

「個人的な体験」において、主人公の「鳥（バード）」は、大学と予備校で英語を教える臨時講師で、小説の終わりでは外国人の観光客相手のガイドになると語るが、この主人公はルンペン・プロレタリアート（無産者）ととらえることができる。一方、プロフェッショナルとして働く「火見子」は、「産む」という母性の価値を強調する前近代的なモラルのもとに差別を受ける女性の身分を代表している。外国人である「デルチョフ氏」は、「火見子」を差別する同じ原理によって排除に晒される。「鳥（バード）」は、失踪したスラブ語研究会の講師である「デルチョフ氏」の行方を追うが、この設定によって、同化を強いられた外国人達の疎外感と、「火見子」という東京に生きる匿名の女性の疎外感とを重ねて表現していることが暗示される。さらに、肉体的な障害を背負って誕生した「鳥（バード）」の息子の「赤んぼう」も、「完全さ」の幻想のうえに成り立つ優生的な社会的ダーヴィニズムのもとに、排除の対象となってしまう。つまり、経済と規律による支配を好む植民地主義的な男性原理が「赤んぼう」を無益な不純物の象徴としてしまう。

こうして、現代都市生活の疎外状況を神話的な語り口で取り扱ったこの作品には、日本国家の同化政策の問題を客観的に見つめる視点が働いている、といえる。大江は、「沖縄ノート」の中で、同化政策である「皇国思想」のことを批判し、告発しているが、フランスの中央集権型モデルであれ、英国の自由放任の絶滅型モデルであれ、あるいはハイフン付きの移民の坩堝で成り立つ米国の夢モデルであれ、移民達を受け入れ国のナショナリズムと戦争へと常に駆り立たせる結果、同化政策とは国家による他者の声の殺戮を意味することになる。さらに、同化を強いられた人々が体験する、自由になりたいと望みながら集団に帰属したいと欲する矛盾は、大江が描く女性達の直面する矛盾に重なる。大江が批判する「皇国思想」は身体や財産や魂を一つの普遍に譲渡する女性を神聖化する幻想である。一つの普遍とは、ひとりの男性であったり、日本国家であったりするが、根本的には、女性をあたかも「内なる外国人」として取り扱う全体性の幻想である。そして、「グルート島のレントゲン画法」の短編においては、オーストラリアのグルート島で同化を強いられた先住民（アボリジニー）の中に、「ナオミさん」という日本女性の視点を重ね、女性を客体として語る小説家である「僕」の限界と、男性原理であるナショナリズムの権力を批判的に暴露している。

3

「女子学生」あるいは「黒人兵」と呼ばれる、大江作品の登場人物達には固有名詞が欠けている。「個人的な体験」でもこの手法が踏襲されており、代わりに多義的解釈を許すアレゴリカルな呼称（「鳥」「怪物」「火見子」）が用いられる。アフリカへ逃亡する望みを抱く主人公の「鳥（バード）」はアルコールに溺れていて、物語のはじめでは、難産で苦しむ妻の病院へ向かわず、同性愛者が多くたむろする夜の繁華街をぶらつく。ゲームセンターで強姦を想定した遊びに耽り、街角で「竜の刺繍のジャンパーの若者たち」を挑発して喧嘩に巻き込まれる。鳥のシンボルによって表現された作者の自伝的なこれらの描写は、「若い芸術家の肖像」でギリシャ神話上の鳥のイメージに託した主人公をアイルランド時代の自己の分身としたジョイスの語り口を喚起する。こうして、鳥のキャラクターを自身の肖像として描いた大江と、「野がも」と自分と呼んだジョイスとの比較が可能となるだろう。「野がも」とは、すなわち故国に戻って占領者を追放するという望みを抱き、1691年の後、ヨーロッパのカトリックの軍隊で訓練されることを目指したアイルランドの反逆者達の最現代版であると冗談半分で語ったジョイスだが、ポストコロニアルの論客であるデクラン・カイバードは、この逸話に触れ、武力的民族主義に嫌悪感を抱くコスモポリタンのヒューマニストという従来のジョイス像を再考すべきだと主張する。この指摘は、抵抗としての文学を主張する反逆者としての大江像を浮き彫りにするために役立つ。アルコールによって麻痺した感覚と暴力とに惹かれた「鳥（バード）」が方向を見失った末に逸脱していく過剰を表現した前述の表現には、米軍駐屯を認めた日米安全保障条約の延長を拒み沖縄の返還を要求した人々の、場合によっては暴力に訴

えた怒りと反抗の声を、そして必ずしも成功に結びつかず多くは抑圧と無視と挫折のうちに停滞してしまった人々の声を、書き込んだ、と考えられるのではないだろうか。

「火見子」が邪馬台国の伝説上の人物「卑弥呼」のアレゴリーであることは明白である。さらに「赤んぼう」の異形の姿を「怪物」と呼んでいるが、これらの表現によって、リアリズムの手法とは異なる神話的作用が働くことになる。神話的方法は、過去と現在を弁証法的緊張関係に置くことにより、直線的進行であるヨーロッパ啓蒙思想の時間概念を侵害する。この歴史を直線と捉える見方は近代のリアリズム小説等の時間構成に反映されるのであるが、その代わりとして、円環の世界が呼び出され、リアリズム文学とは全く異なった別のモデルが「火見子」の声の中に据えられる。こうして、生命の力である多様な声を語ることが可能となる。

「鳥（バード）」は、「知」が彼自身をさんざんに測定し尽くした後に残される無惨な余り物の位置に置かれ、自分が真理から見放されるという不安に常に苛まれ、「火見子」のアパートに避難して、「知」によって抑圧された情念を回復したいと望む。「火見子」は多岐宇宙のアイデアを語り、「どこからきたのか」、また「どこへ行こうとしているのか」を知ることのできない「鳥（バード）」の恐怖を癒やす存在である。他方で、大江が、二人の関係のなかに身体や財産や魂を一つの普遍である男性に譲渡する女性の幻想を呈示していることを見逃してはならない。逃亡計画が失敗する最後の場面では、「鳥（バード）」は「火見子」を棄て、家族に帰っていくが、ここでは、リアリズムの手法によって、男性の犠牲者である女性の姿が暗示される。

4

ダイアローグはテキストを開く力である。この力によって「個人的な体験」では語る主体の位置と機能が多様化している。ダイアローグの多くは、タブーを犯した場違いな会話であり、仮装された役割の演出にもとづいた会話である。また、語る者と聞く者との間は一方向ではなく、常に関係の転倒を伴う。赤んぼうの沈黙と泣き声すらダイアローグに参加する時、文脈を逸脱する侵犯、言い換えれば、声のランダムな生起とも形容すべき侵犯がテキストの中で生じる。

さらに、大江はダイアローグにおいて、直線や円環やジグザグといった多様な時間のパターンを描き出し、これらは「個人的な体験」では、(1) インタビューの形式、(2) 問題提起、質疑応答、講義の形式、および(3) 拷問者による質問の形式、といった大きく三種類に分類することができる。

まず、インタビューの形式とは、職業的専門知識をもとにしたダイアローグであり、例えば、脳ヘルニアの症候を告げる「医師団」と無知な父親である「鳥（バード）」との間に取り交わされる会話や場違いな質疑応答がこれにあたる。また、「広島での反核集会の党派的な分裂」、「ソ連の核実験」、「全身火傷した被爆した子供の写真」について「鳥（バード）」は火見子に語り聞かせるが、この場面において彼はあたかも新聞やラジオのジャーナリストとして発言する仮装された役割を演じている。そして、「鳥（バード）」が失踪した「デルチョフ氏」の行方を捜す時、彼は出入国管理局の役人、あるいは探偵の役割を演じることになる。

インタビューの形式によるダイアローグの時間構造は、リアリズム文学に顕著な直進運動である。時間の進行に伴い原因と結果とが結びつき、読者の中に知識や情報の組織化が生じる。小説の終盤において、カフカの言葉を語る「デルチョフ氏」とのダイアローグが「鳥（バード）」の認識や行動決定に決定的な影響力を及ぼすが、これもこの例にあたる。次に、問題提起、質疑応答、講義の形式とは、知識の伝達にもとづくダイアローグであり、これらはしばしば複雑な関係へと発展する契機を伴う。例えば、「火見子」と「鳥（バード）」の間には、講義を行う「教授」と「学生」という仮装された役割の演出が施される。「火見子」はブレイクの詩をとおして数々の問題提起を行うが、アルコールにより感覚の麻痺した「鳥（バード）」は、刹那の欲望を満たしたいとする落第生であり、結局質問に適切に答える役割を全うできない。「火見子」の質問、問題提起、講義は、結局、期待はずれのうちに場違いなものに終わる。「火見子」がブレイクの詩のことを語る時、「未来を思い出す」ような時間の円環が見事に表現され、その言葉には、彼女自身と「鳥（バード）」との関係の過程が暗示される。「火見子」にとって、過去は単なる回想的な発見の対象ではなく、「鳥（バード）」との相関において、絶えず創造のプロセスにある発明の対象である。

最後に、拷問の形式とは、非対称的な権力関係を背景にして展開されるダイアローグである。例えば、「鳥（バード）」から出産の報告を受けた義父の教授は褒美としてウィスキーを与えて周囲の失笑を誘うが、この時、教授は威圧的な態度を取る拷問者の役割を演じる。そして、「赤んぼう」の泣き声や、沈黙すらも、「鳥（バード）」にとって一種の拷問の心理状態を招く。「火見子」が、「鳥（バード）、あなた、昨夜、赤ちゃんの夢を見たでしょう」とたずねると、「鳥（バード）」は「そこは月のロケット基地なんだが、実に荒涼とした岩場に赤んぼうのバスケットが於いてあるのさ、それだけだ。単純な夢だ。」と答える場面では、「火見子」が、赤んぼうが実は「鳥（バード）」であると示唆するが、ここでは仮装された役割、すなわち「精神分析医」と自身の隠された本質を知りたい「ヒステリー患者」との関係を書き込んでいる。

さらに、これらのダイアローグにはダイナミックな関係の転倒が含まれる。まさに「飼育」の中で描き出されたのと同様に、拷問者はある出来事や不測の事態によって拷問される立場へと入れ替わってしまう。「鳥（バード）」が赤ん坊の泣き声の意味が分からなくて助かったとニヒリステックに語る時、悲鳴を聞く拷問者の立場である。また、全身がびっし

よりとなる悪夢にうなされ、砂漠に置き去りにされた赤んぼうだったと語る時には、拷問を受ける立場として描き出される。「鳥（バード）」は「赤ん坊」を自らの手で殺すか、あるいは共に生き残っていくか、という選択を迫られ、最後には後者の道を選んだ。登場人物達を「孤独」、「意志疎通」、「希望なき煩悶」の彼方へと送りながら、「死」という悲劇の象徴的な絶頂に至らず、肯定的な答えを呈示する大江の主張は、大岡や安部のスタイルを継承しているといえ、川端や三島の文学とは大きく異なる。

「赤んぼう」の沈黙が与える脅威は強大で、あたかも無意識からの眼差しのように常に「鳥（バード）」に働きかけている。大江は登場人物達の中に生じる極度の沈黙が孕む危険な言語ゲームに強い関心を払う。赤んぼうと対面する時、「鳥（バード）」は「火見子」との会話で示す能力、すなわち、記憶やお喋りやトラウマテックな思考を持続させる能力をたちまち喪失してしまう。ナルシステックな自己満足からほど遠いところに追いやられ、あたかも偶然から必然へと移行した不安定な結びつきに囚われてしまう。ダイアログには脅威、曖昧さ、満たされぬ欲望の言葉の数々が書き込まれるが、ここでは、降伏を望みながらも疑心暗鬼の中で現地の住民と言葉をかわす状況で常に銃を手放せない兵隊の恐怖を描いた大岡の手法が喚起される。

大江による空白感の表現は、三島が美学的に形容した空虚感とは全然異質のもので、むしろそれは安部が表現したカフカ的な実存の空白、愚鈍で無力な困窮である。つまり、大江は過去によって規定されながら、この過去の意味が全く理解できない人物達の自失茫然の状況を小説の中で浮き彫りにした。「個人的な体験」では「赤んぼう」がまさしくこのような理解できない過去となる。大江はルールなき空白の時間から、一人一人がそれぞれの歴史と思考と体験をつくっていかなければならない孤独な人間の姿を、あたかも砂漠の中をジグザグに歩いていくかの姿として表現する。

5

「燃えあがる緑の木を見よ、聖なる枝葉はバラとなった」。イエイツへの溢れる憧憬と賛美を惜しまない大江は、ノーベル賞受賞講演で彼の詩を引きつつ、イエイツがノーベル賞受賞式で述べた言葉の引用を続けている。「私達の国の為した世界文化への輝かしい貢献、今なおこの貢献は努力されている・・・美に対する汚辱と曖昧な破壊とが進行するこの時代に・・・幸福な知らせが到来したのだ。」このイエイツは、共同体において政治的な役割と責任を引き受けた古代の詩人達の姿に理想的なアイデンティティーの形成を見出したが、ボヘミアンの人生を讃えたというべきこの主張は、大江を魅了した。

さて、大江文学をポストコロニアリズムの角度から捉え直す為に必要な議論である、ヨーロッパのボヘミアンの理想を共有し、踏襲したようにみえるアイルランドのボヘミアンの独自性とは何であるかについて考えてみたい。

十九世紀半ばに出版された「共産主義者宣言」が「ヨーロッパに怪物が徘徊している一共産主義者という怪物が」という冒頭ではじまるのは周知であるが、大江の「個人的な体験」の中の新生児が「怪物」と呼ばれることは単なる偶然ではなく、コミュニズムをアナキズムのヴィジョンにおいて捉え直そうとする大江の立場が窺える。一般的に、ヨーロッパのボヘミアン達はインターナショナルなアイデンティティーを主張し、「共産主義者宣言」のマルクスの言葉を借りると、ボヘミアンの芸術家には国境が無いとされた。これに対して、アイルランドのボヘミアン達は自己のアイデンティティーを独立国の理想の中に見出した。芸術とナショナリズムとは、彼らのヴィジョンの中において互いに切り離せない関係にある。このアイルランドにおけるボヘミアンの独自性は、マルクスとエンゲルスが同国のナショナリズムに対して行った評価に従って正当化する事ができるだろう。事実、文化革命ともいえるべき、イエイツが創設したアイルランド文芸復興連盟とマルクスの創設した国際労働機関との間には活発な交流が存在したのである。

産業革命以降、歴史の趨勢を握ったブルジョアジーの主導権は決定的となるが、ブルジョアジーの貴族へ注がれた憧憬と拒絶は、フランス革命以降約百年間続いた幻想であった。例えば、外国語を取得するためには、いちいちそれらの言葉を母国語に置き換えている限り困難であり、母国語の媒介なしにその言葉で考える必要があるが、マルクスはこのことをブルジョアジーの主導権についてのアナロジーとして用いている。ブルジョアジーが自分達の言葉を喋るためには、貴族のコスチューム、およびその身振りと言葉の模倣をすべてやめる必要があったが、それらは一向に実現せず、台頭する労働者階級との間の闘争の中で、それらの貴族に対する憧憬と拒絶は大きな振幅を伴いながら、かえって強化される現象も生じた。

さて、芸術における参加の意義を強調したヨーロッパのボヘミアン達は、理想が私有財産を否定したアナキシーな公共空間に存在すると考え、彼らにとってブルジョアジーの階級的な存在理由は否定されるべきものであった。こうして、芸術の私有を否定したヨーロッパのボヘミアンは、二十世紀初頭において、ついには貴族の幻想を完全に払底したブルジョアジーと鋭く対立することになる。公共空間を求めたヨーロッパのボヘミアンの政治的信条は、アナキズム的な第一次インターナショナリズムの主張に重なっていく。アイルランドのイエイツもヨーロッパのボヘミアンの理想を共有し、公共空間の重要な意義を訴えた芸術家の一人であった。イエイツを始めとするアイルランドの作家達は、ブルジョアジーの国家とは全く異なる共同体の建設を夢想したが、アイルランド西端に位置するアラン島はその理想の共同体のモデルであった。「ラシーヌを棄てアラン島へ行け」とは、パリで創作のうえで燻っていたジョン・ミリントン・シングに向かってイエイツが放った有名な言葉であるが、この言葉には理想郷へ向けられたボヘミアンの強い思いが込められている

。貴族のノスタルジーが漂うブルジョア的な芸術は拒否され、観察と計量のリアリズムはフランス産業社会のイデオロギーとしてきっぱりと否定された。その代わりとして、アイルランドの口承文化の伝統を継承した神話とリアリズムとが折衷する、全く独自のジャンルの確立が模索された。こうして、アイルランドのボヘミアン達は、自らのアイデンティティーを語るために独自の言葉が必要となり、アイルランド西部の「農民」を発見するに至る。「農民」は彼らの理念の反映であり、近代社会やブルジョアジーに対するアンチ・テーゼとなった。

ところで、「自分自身の感覚とモラルと思想」を徹底的に再検討したいと考えた大江は、自己省察に基づいたルポルタージュ作品の「ヒロシマ・ノート」や「沖縄ノート」に取り組むが、この大江の態度は上記のヨーロッパのボヘミアンに繋がっている、と解釈されよう。芸術における参加の意義を強調したボヘミアン達は、理想が私有を廃したアナーキーな公共空間にあると考えたが、大江にとって、ヒロシマと沖縄はまさしくそのような公共空間として存在したのである。「アラン島へ行け」、というイエイツの言葉には理想郷へ向けられたボヘミアンの強い思いが現れている。同様に、大江がヒロシマを「日本人の原点」と呼ぶ時、ヒロシマはアラン島に相当するユートピアの空間となるべきであった。そして、占領者を追放した沖縄は誰も所有できない大地、として思い描かれた。

さて、マルクスは、当初、世界が舞台となるコミュニズム主導の植民地解放を構想していたため、ナショナリズムの動きを単なる感傷と理解し、覚めた態度で捉えていた。「共産主義者宣言」のなかで、マルクスとエンゲルスはコミュニズムをナショナリズムと対置しており、植民地解放は前者に基づく国際的な政治組織の主導権によって成就される、と説いている。しかし、国際主義に傾いていたマルクスとエンゲルスの態度に、1848年から1860年代の間に、徐々に変化が生じた。ナショナリズムの動きにも一定の理解を示すようになり、階級闘争における「抑圧する国家」と「抑圧される国家」というアイデアが検討された末、パリコミュン年の年である1870年には「他国の支配を行う国家は皆、自らの鎖を鍛造しているのだ」、とさえマルクスは語るようになる。この重要な変化のきっかけは、実は1860年代に勃興するアイルランドのナショナリズムにあった。こうして、一体誰が植民地解放の担い手となるのだろうか、という問いに関してマルクスの見解に大きな転回が生じた。帝国主義国の労働者の蜂起を待つ代わりに、植民地の民衆がイニシアティブを取るべきであり、この事によって革命の波が周縁から生じた後ヨーロッパの中心へと波及し、ついに全ヨーロッパの専制を転覆させるはずである。とはいうものの、マルクスがナショナリズムに対する不安と疑念を払底する事ができなかったのも事実である。アイルランド問題のマルクスの語りには、あの安定した知の客観性が欠けている。ここにはマルクスの好んだ「決定する」という言い回しは見つからない。代わりに「確信 (my fullest conviction)」といった強勢の語が多用されることで、民族主義的な武力闘争を支持することとなり、皮肉にも彼の抱える大きな不安と強い疑惑を露呈する。何故ならば、「ルイ・ポナパルドのブリューメル18日」の中で分析されている様に、マルクスにとってナショナリズムは本質的にブルジョアジーに属する反動的な幻想だからである。その後、マルクスは、ブルジョアジーに主導されたグロテスクな英雄崇拜へと変貌していくアイルランドのナショナリズムに対して不信感を抱くようになる。マルクスのこの相反する態度は、アイルランドのナショナリズムを国外から観察した亡命作家のジョイスに継承されている、といえる。イギリスからの植民者の子孫であるプロテスタント系アイルランド人のイエイツ達は支配階級であるブルジョアジーに属しており、彼らが主導したアイルランド文芸復興運動は自らの階級のアイデンティティーを確立する運動に過ぎない、と考える立場もあるが、これらの文芸復興運動に対するジョイスの評価は決して単純なものではなく、「ケルトの薄明 (Celtic Twilight)」と概括される初期の文芸復興運動の事を、後に「フィネガンズ・ウェイク」の中で *cultic twalette* (「呪われた教養主義の糞壺」の意か?) と揶揄している。ジョイスもマルクスと同様、偽善的なヒューマニズムとコスモポリタニズムには期待しなかった。つまり、植民地解放を先導する運動はナショナリズムか社会主義しかない。但し、前者は反帝国主義の理念として統整的に機能する事もあるが、同時にブルジョアジーの幻想であるファシズムに転落する危険が常につきまとう。ジョイスの作品の中では、絶えずこのジレンマに悩まされた彼の自国のナショナリズムに対する複雑な思いが見え隠れする。昼の本である「ユリシーズ」に対する夜の本とされる「フィネガンズ・ウェイク」のテキストの、分裂した多義的な記述の中にその巨大な影の痕跡を読み取る事ができる。

ジョイスは故国の占領者を追放するため暴力が必要であると予感しながらも、その暴力を正当化する原理が一体何であるのかははっきりと分からなかった。ところで、アルジェリアの精神分析者のファノンが、暴力によるアイデンティティーの回復の意義を説いているが、暴力は例えばカミュの「異邦人」の中に描き出された、人間的な感情を崩壊させる恐るべき無気力と空白感を呼び込む危険を伴うとした。こうして、暴力を正当化する根拠なり、原理をそこに据えるべきだとする考えは説得力を持つことになる。

暴力はナショナリズムの中で正当化される時、支配された側にとって植民地主義に対する抵抗の原理として現れる。しかし、ジョイスにとって、その同じナショナリズムが文化の主張と結びついた時、自身を追放した危険極まりない言説にみえた。自身で決めた亡命 (self-imposed exile) という象徴的なジョイスの表現には、ナショナリズムによる迫害を受けて大陸の方へ亡命した彼の苦しい立場が読み取れる。内戦によって分裂し、混乱の中で暴力が暴力を呼んでエスカレートしていった祖国に留まるよりも、文化の坩堝である平和な大陸を選んだ、と「フィネガンズ・ウェイク」の中で告白している。

夜の本と呼ばれるジョイスのテキストを覆う暗闇とは、暴力による解放の意義を予感しながら、それを正当化する、いわば「光」としての真理を見出せないという彼自身のジレンマである。「光」はバロック絵画の芸術によって真理の力を

表すことより、「暗闇」は真理の不在を象徴することになる。

ちなみに、ルネッサンス後期において、安定した表象の下に巨大な影を拡げはじめた暴力、性、生と死、欲望を絵画の中に生々しく描き出したカラバッチョの芸術は、この意味において、ハムレットとジョイスの先駆であったといえる。ハムレットに向かって王位の篡奪者に対する復讐と追放を命じた父の亡霊は常にこのような暗闇のなかから現れるが、この暗闇は、「光」たる真理から見捨てられたかのように煩悶するハムレットが恐怖する絶対の「不在」を象徴した。そして、暗闇の亡霊の言葉に真実を見出すのは狂気のみである。

これらと同様の巨大な暗闇からは、「個人的な体験」の「鳥（バード）」の言葉によって表現された大江自身の狂気を垣間みることができる。それらの言葉は、自身の個人的な体験を「不毛で恥かしいだけの厭らしい穴掘り」とみなし、不確実な暗闇の洞穴で狂気に至ることを予感する以下の描写に結実する。

「確かにこれはぼく個人に限った、まったく個人的な体験だ」と鳥はいった。「個人的な体験のうちにも、ひとりでその体験の洞穴をどんどん進んでゆくと、やがては、人間一般にかかわる真実の展望の開ける抜け道に出ることのできる、そういう体験はある筈だろう？ その場合、とにかく苦しむ個人には苦しみあとの果実があたえられるわけだ。暗闇の洞穴で辛い思いはしたが地表に出ることができると同時に金貨の袋も手にいれていたトム・ソウヤーみたいに！ ところがいまぼくの個人的に体験している苦役ときたら、他のあらゆる人間の世界から孤立している自分ひとりの堅穴を、絶望的に深く掘り進んでいることにすぎない。おなじ暗闇の穴ぼこで苦しい汗を流しても、ぼくの体験からは、人間的な意味のひとかけらも生まれぬ。不毛で恥かしいだけの厭らしい穴掘りだ、僕のトム・ソウヤーはやたらに深い堅穴の底で気が狂ってしまうかもしれないや」

コミュニズムをアナーキズムのヴィジョンにおいて捉え直す大江の立場は、暴力による解放の意義を予感したジョイスの考えにつながるものである。「暗闇の洞穴」で表される大江の文学とは、すなわち、ナショナリズムも、スターリニズムも、暴力による解放と抵抗のためのアイデンティティーを導く真理ではないとする文学であり、その認識によって真理そのものが不在となったとする文学である。こうして、絶望的な自失茫然のうちに「怪物」であった赤んぼうは「光」と呼ばれることになる。暗闇の中からはなんとか真理をさがしたい作家によって、赤んぼうが「光」という命名を受けるのは必然の成り行きであった。

6

日本人の両義的なアイデンティティーのことを語ったノーベル文学賞受賞講演で、大江は自らの文学の人生を総括し、その中で影響を受けた作家の名をあげて、特に大岡昇平や安部公房の真価がもっと海外で評価されることを望むと述べた。他方で海外で日本文学の代名詞となっている川端康成や三島由紀夫に連なるロマン主義の作家達を批判的に検討し、女性を「彼等」の側に置いて他者とする男性原理による復古主義の文学を攻撃している。

復古主義にもとづく全体性の幻想の領域では、化石のような死んだ過去の生活慣習を称える偽の文化概念がまかり通り、人々の中には外部に対する拒絶の感情が生じ、他者との関わりをとおして成熟していく文化の豊かな発展が憎まれるようになる。例えば、戦地での捕虜収容所を舞台にした大島渚の映画、「戦場のメリークリスマス」では、自身の抱えたこのような全体性の幻想から抑圧を受けたあげく、真のコミュニケーションの主体となって他者と自由に出会うことができない男性達の悲劇を描き出している。「我々」と「彼等」という排他的な分割線を引くことを覚えたあげく、そこには生きる喜びといったものが拒まれ、疎外の現実の中でしか真実が語られない。復古主義の政治が規律と効率による経済の原理と結びつくとき、選別と支配によって成る「捕虜収容所」で、ただ動物のように生存の手段にしがみついている惨めな日本人という姿しか目撃されないであろう。

「曖昧な日本の私」という大江の演題は、もちろん、敗戦直後にノーベル文学賞を受賞した川端の主張である「美しい日本の私」に対して放たれた痛烈なパロディーである。この大江の言葉には、戦争とファシズムに帰結した近代の言説である復古主義にもとづく反動の政治が、日本人の意識の奥に根ざした排他的なナショナリズムとして働いているにもかかわらず、この事実が曖昧な形でしか自覚されてこなかったことに対する苛立ちが込められている。さらに、文学の方向を規定した多文化でなければならなかったはずのポストモダニズムからは、結局、それを根本的に否定した19世紀的な同化政策の復活と経済至上主義とに結びついたナショナリズムしか現れなかったことに対する怒りが、伝わってくる。マルクスが交通と呼んだ、相互依存によって結びついた関係のネットワークが世界的な同時性を獲得した現在にあって、かえって、地理的分割の時代に逆行したような主権国家の事後的な拡張主義の言説の影が、冷戦以降の新植民地主義の復活の中で拡大しはじめている。女性や外国人に対する差別の問題は、統整的な理念に過ぎなかった復古主義の言説が実体化することで生じた同一の差別であること、を認識すべきであろう。

大江の「グレート島のレントゲン画法」は、無意識としての女性的な力を見つめ直した小作品である。ある意味で「個人的な体験」で都会の孤独を彷徨う「火見子」の存在が場所を変えて、生命と神話というテーマで捉え直された試みといえる。「個人的な体験」の中で主人公の「鳥（バード）」は、失踪したスラブ語研究会の講師である「デルチョフ氏」の

行方を追うが、この設定によって、同化を強いられた外国人達の疎外感と、「火見子」という東京に生きる匿名の女性の疎外感とが重ねられ表現されていることはすでに述べた。大江はオーストラリアのグルート島で同化を強いられた先住民（アボリジニー）の中に、「ナオミさん」という日本女性の視点を置く。この設定のもとに、女性を客体として語る小説家である「僕」の限界と、男性原理であるナショナリズムの権力を批判的に描き出す。「個人的な体験」の隠れた主題としてつきまとった暴力の問題はこの作品では薄まり、むしろ平易な文体の中で他者認識に関する問題を呈示している。作者自身がこの作品について、「思いがけないのは、女性的なものの力の色濃さだった。知的な経験と、森の谷間の神話を、懐かしく媒介しているのも女性的な力だ」と語っているが、この作品はここで言われているように、「女性的な力」を具現した人々の物語の性格を持っている。

アイルランドのボヘミアン達は自らのアイデンティティーを語るために独自の言葉が必要となり、その結果、アイルランド西部の「農民」を発見したのだが、イエイツを敬愛した大江にとって、まさしく「先住民（アボリジニー）」こそが近代社会やブルジョアジーに対するアンチテーゼとなる存在であった。「個人的な体験」の「鳥（バード）」はアフリカへ逃亡しようと計画するが、「グルート島のレントゲン画法」の語り手である小説家の「僕」は青年時代、東南アジアか、ラテンアメリカのどこかへ行って行方不明になろうと考えていた。これは異郷や過去にユートピアを求め、芸術における参加の意義を強調したボヘミアン達が、理想は私有を廃したアナキな公共空間に存在する、と考えたことと同意義と解釈でき、ボヘミアンとして日本を脱出するという、大江が抱いていた強い願望が読み取れる。「個人的な体験」の「鳥（バード）」にとって、アフリカという記号は自由の観念と結びついてきたが、このアフリカという記号はアラン島に置き換えて読むことが可能であり、「グルート島」の設定も同様といえる。以下の引用は、ハリウッド映画の鑑賞会の中で、若い日本人労働者、日本人女性、先住民たち（アボリジニー）、および語り手である小説家の「僕」との間に生じた滑稽な描写である。

階段席奥の右寄りに、あいたところを見つけ進んで行ったものの、われわれは床に敷く新聞なりなんなりを持ってきていない。ためらっているわれわれの所へ、それもナオミさんのすぐ脇まで、剽悍な髭つき、顔つきの日本人青年が先住民たち（アボリジニー）の列を割って近づいてきた。僕はいま世界的に名を知られる指揮者のOさんの、二十代なかばの顔つきと、ふるまいの果敢さを思い出したが、その間にも青年はナオミさんに席があることをささやきかけているのだ。一瞬のち、肩胛骨から背中への痛いたしさが豊かな尻にのっているタフタのドレス姿は、ぐっと筋肉を盛り上がらせて囲いの枠をつくる、青年の腕に守られて前へ進み、僕とグラノフスキー君は、なんとなく苦笑いしあって、先住民たち（アボリジニー）の間に腰をおろした。すぐさま始まった映画が、マリリン・モンローの『七年目の浮気』であったことを、タイトルが映し出された折の奇妙な動揺ごと覚えている。われわれの周りの先住民たち（アボリジニー）が、特に映画の進みゆきに熱中するようであったのと同時に。

僕はスクリーンを見あげていた。しかしビールの酔いに活発な心の動きは、そこになかった。僕はいま外国の旅先で日本人青年の一団と同室しながら、気軽に声をかけることも手をふって微笑しかけることもない。先方でもまた、現にすぐそばまで近づいて来たひとりが、オーストラリア人であるグラノフスキー君を無視したのはまあ当然として、日本人の僕をあっさり無視してナオミさんを連れ去った。僕は若い日本人労働者であるかれらにとけこんで言葉をかわしえぬふうであり、かつはそうしたありようが許されもする生活環境にいる。つまり日本人の外洋船労働者と話ができぬ、話をせぬという人間でいながら、オーストラリア政府に招かれた作家だということで、先住民たち（アボリジニー）の生活と信仰、芸術について現地で見聞することを希望し、グルート島まで乗り込んできた。

先住民たち（アボリジニー）の生活と信仰、芸術に、自分としてまともな関心を寄せているのだし、それをなんとか総体にわたって学びはじめようとしているのであって、短い期間での観察をルポルタージュに書くという意図は持たない。そのような自己弁解をしながらも、僕はしだいに独特な体臭のたちこめてくる周りの暗がり、スクリーンからの反映で憂しげなほどに真剣な、黒光りする顔を浮かび上がらせている先住民たち（アボリジニー）に圧迫されるのを感じていた。なんともいいようのない鈍感な思いつきに立って旅をしてきている自分を、居たたまれぬほどにする圧迫を感じていたのだ。アドレイド芸術祭での失敗も恥ずかしいことだったが、それは時がたてば、英語力の不足の問題にうつしかえて、笑い話の種になしうだろう。しかし先住民たち（アボリジニー）への軽薄な思いつきと無神経な接近の試みは、大きい恥の傷痕となり、これから永く思い出す度に焼かれるだろう・・・そして現に今に至るまで、僕はこの抹消しがたい恥の思いを失っていないのである。それに突き動かされて、先住民たち（アボリジニー）をめぐる書物を読み、写真、映画を見、かつて音楽を聞き、ということをつづけて、ついにはオーストラリア先住民神話の「永遠の夢の時」を生涯の主題の一つともしたようなのだが・・・

先住民たち（アボロジニー）と主人公である小説家の「僕」との間には、国境線のような厳然とした、しかし目にみえない分割線のような障壁が敷かれている。「僕」は日頃から、「此方」と「彼方」、あるいは「我々」と「彼等」という分割によって成り立つ社会的な障壁と不平等に対して、不満と反発を感じていたはずである。「永遠の夢の時」なる文中の言葉には、語り手の小説家としての切なる願いである、先住民たち（アボリジニー）と自身の間に横たわる距離、つまり社会的な障壁と不平等が、あたかも映画館内における暗闇の中に溶けてしまうことを願う気持ちが込められている。

ところが、友人である日本人女性の「ナオミさん」が、剛健な姿をした若い日本人青年によって声をかけられ、そのまま別席へと連れ去られてしまうと、「僕」はこの不測の出来事に対して動揺と躊躇を覚える。日本人女性、先住民たち（アボロジニー）、日本人労働者のことを語った「僕」の視点の内部において、彼等は語る主体としては認識されていなかった。単なる情報の客体であった。そして、「ナオミさん」が日本人の外洋船労働者によって声をかけられた時、ナレータである「僕」の安定した視線は大きく揺き乱されてしまう。「ナオミさん」がコミュニケーションの主体であったという事実が突如明らかとなるのである。スクリーン上のスター女優は「僕」のが作り出した幻覚を象徴するが、結局僕の中の幻覚は偶然ともいべき他者の出現によって打ち破られ、真理の時を迎えたのである。「僕」の中に生じたこの日本人女性に対する認識の変化がきっかけとなって、英語力不足のせいでアドレイド芸術祭のスピーチで失敗したことや、先住民（アボロジニー）だけでなく日本人の外洋船労働者とすら一言も話のできない自己の立場が戸惑いと羞恥心のうちに自覚されることになる。後の箇所では、「僕」は、結局自分と「ナオミさん」の脱出願望は「骨格から腹腔まで見通すレントゲン画法の眼力の持ち主であるオーストラリア先住民の前でくじけてしまった」、と語る。これは「個人的な体験」での「鳥（バード）」と「火見子」の逃走の挫折を喚起する言葉でもある。

ナショナリズムの幻想によって捉えられた女性達は、「此方」側として崇拜される対象でありながら、同時に、「彼方」側に置かれ常に蔑まされる対象にもなり、この引き裂かれた自己の内に深刻な疎外の原因が生じる。この状況を捉えて、アイロニーを込めた恐るべき記述を、ジョイスは残している。「女の性に属する幸せな者達は、戦争を終わらせるための戦争の後に、政府のお歴々がこれを最後にと（万霊節の日！）汚泥川の上に架けた七スパンの橋（神の彩綿デイ・コロリ）を、彼女たちのピッカースタッフとともに教養のある足で踏みならし、キイキイカタカタわたるのだった」。ここには、男性原理であるナショナリズムの幻想が押しつけるモラルに苦しみ、汚泥川の上に架けた七スパンの橋を渡らなければならない、神聖化されたアイルランド女性達の引き裂かれた姿が辛辣に描き出されている。「女性的なものの力」を主題として捉えた大江もまた、「ナオミさん」や「火見子」の姿の中に、ナショナリズムの幻想から逃れようとする、大江自身も含めた民衆の願望を表現しようとした。日本人はナショナリズムが性の違いすら階級としてみよう抑圧の体験を知っているが、このような体験からは他者との関わりをとおして成熟していく文化の真の発展は期待できず、人間的な意味の生成は阻まれる。しかし、人間的な意味が生まれないとしたら、我々の文学、我々の思考の自由には、一体どんな希望が存在するというのだろうか。

復古主義の文芸運動の未来の中に託した自身の夢を、嘲弄の内に語ったジョイスのテクストは、ナショナリズムへのオブセッションへと常に帰っていく。大江は、ジョイスが悪夢とした幻想と狂気を自分達の問題として真摯に捉え、それらに抵抗の言葉を与えてきた。作家達は、他者の領域に存在する開かれた方向に向かって思考の旅を続けるのか、あるいは、割れた眼鏡の破片をとおして進む。閉じた方向のうちに停滞し、無知の避難所を彷徨って消滅するのか。このような大江の問いには、歴史が証言することになるはずである。