

## 時の転倒——タブッキ『黒い天使』をめぐって

池田 知徳

### はじめに——エピグラフから

アントニオ・タブッキ（1943-2012）の『黒い天使』（*L'angelo nero*, 1991）に収録された短編「夜、海あるいは距離」（*Notte, mare o distanza*）のエピグラフには、ある興味深い仕掛けが施されている。まずは説明なしに掲げてみよう。

物事は生じる場所へ回帰する、時間の不正な秩序にしたがって、出来たことの罰を互いに贖いながら。アナクシマンドロス<sup>1)</sup>

翻訳は、おそらくタブッキ自らが施したものである。グノーシス的な悲観主義にもうつるこの文言は、創作の初期から「回帰する時間」に関心を懐いてきた<sup>2)</sup>タブッキにとって、特別な意味合いを持っていたに違いない。巻き戻ったり、過去が未来より遅れて訪れたりする時の流れはたしかに正当でないが、同時に我々は追憶やデジャヴ、そして予言という形で、そうした奇妙な時間を日々生きているのである。哲人は、そうした人間的生の実相を、高みから鳥瞰していたとでも言えようか。

だが、アナクシマンドロスのギリシア語原文に当たると、一節はまったく別の様相を呈していることがわかる。直訳に近いオビヌ（Salvatore Obinu）のイタリア語訳とともに掲げておこう（日本語は伊語からの重訳）。

ἐξ ὧν δὲ ἡ γένεσις ἐστι τοῖς οὕσι, καὶ τὴν φθορὰν εἰς ταῦτα γίνεσθαι κατὰ τὸ χρεῶν διδόναι γὰρ αὐτὰ δίκην καὶ τίσιν ἀλλήλοις τῆς ἀδικίας κατὰ τὴν τοῦ χρόνου τάξιν<sup>3)</sup>.

di dove infatti gli esseri hanno l'origine, li hanno anche la dissoluzione secondo necessità : essi pagano infatti a vicenda la pena e il riscatto dell'ingiustizia secondo l'ordine del tempo.

実際、存在するものが起源をもつ場所には、必要にしたがって、消滅もまたある。存在するものは実際、時間の秩序にしたがって、互いに不正の罪と贖罪とを払いあう<sup>4)</sup>。

引用の直前部では、万物の根源が無限なるものと規定されているから、この場合「不正」とは個々の存在者が永遠でないことを指し、その生成と消滅が、罪あるいは贖いに見立てられていると読める。タブッキはこうした存在者の非永遠性の議論を捨象し、哲人の文言を意図的に書き換えることで、時間についての特殊な考察を前面化したのである。

より仔細に見れば、タブッキの翻訳において気づくべき点は、およそ三つある。「必要にしたがって、消滅もまたある」(καὶ τὴν φθορὰν εἰς ταῦτα γίνεσθαι κατὰ τὸ χρεῶν) という部分を訳出していないこと、「出来たこと」(di esser venute) という原文にない文言を「罰」の修飾語句に補っていること、「不正の」(ἀδικίας) という属格名詞を、「時間の秩序」の修飾要素と捉えていることだ。断片の短さを考慮すれば、超訳の誹りさえ免れぬかもしれない改変である。彼は何のために、こうした仕掛けを施したのだろうか。この改変された文言に託されたタブッキのテーゼとは、何なのだろうか。

以上の問いに答えるため、本論文の第一章では、『黒い天使』がタブッキのキャリアにおいて占める位置を概観する。また、それを通じて、この短編

集が過去の回帰を一貫して問題にしていたことを示す。さらに、過去の記憶を再構成する営みが避けがたく欺瞞を孕んでいるという点に、タブッキの強い関心があったことを明らかにする。

過去のやり直しは、人間が想像において一般に体験するものとはいえ、過去から現在、そして未来へ移ろってゆく一方向的な時間観念には逆行している。第二章では、こうした時の可逆性について、タブッキが両義的な判断を下していることを示す。つまり、一方でタブッキは人間精神における時の可逆性に大きな価値を見出しながらも、他方ではそれに根本的な悪と結びつく側面を見出していることを示す。それを述べるにあたって、国家権力の欺瞞を題材に採った短編、「ニューヨークの蝶の羽ばたきは北京の台風を引き起こしうるのか」(*Il battere d'ali di una farfalla a New York può provocare un tifone a Pechino?*) —以下「ニューヨークの蝶」、および、同じ題材に言及した彼の公開書簡を読み解いてゆく。

第三章では、時間順序の転倒と、書くことの欺瞞との関係を問題化した、「石のあいだを跳ねる鱒はきみの人生を私に思い出させる」(*La trota che guizza fra le pietre mi ricorda la tua vita*) —以下、「鱒」という短編を分析する。まずは、この物語の主人公が自己欺瞞のスパイラルの中にあること、次に、その運動を中断してくれる女性の形象が、主人公にある種の救いをもたらしていることを明らかにする。

結論では、冒頭に掲げたタブッキの翻訳において、こうした人間精神の欺瞞が脱人間化、および自然化されていることに注目する。そのとき、このエピグラフの改変から示唆されるのは、タブッキ自身も「鱒」の詩人と同様、円環する自己欺瞞を免罪してくれるような仮構を求め、それを自ら設えざるを得なかった、という事実になるだろう。

## 1. 「黒い天使」の位置付けおよびその主題

『黒い天使』(1991)は、『インド夜想曲』(1984)などですでに文学的成功

を治めていた彼が、40代後半に著した短編集である。1988年に戯曲『なされなかった対話』(*I dialoghi mancati*)が発表されたことを除けば、タブッキはこの時期、およそ五年間にわたり文学的沈黙を守っていた。そのために、前作『ベアト・アンジェリコの翼あるもの』(*I volatili del Beato Angelico*, 1987 - 以下『翼あるもの』)と『黒い天使』は、天使の登場というその明らかな共通点にも拘らず、色調を全く異にしている。

『翼あるもの』表題作は、画家フラ・アンジェリコのもとに訪れた三羽の天使を描写する短くも明るさに充ちた佳篇であり、タブッキの他の作品に特徴的な屈折や、実存の重さから例外的に解き放たれた作品と言ってよい<sup>5)</sup>。一方『黒い天使』で中心的に扱われるのは、政治的弾圧や、それにまつわる罪の意識といった主題である。作品には天使が再び登場するが、もはや彼らは「手のかかる存在」であり、「柔らかい羽毛ではなく、剃られたちくちくする毛並みを持っている」<sup>6)</sup>。また、本作では魚たちも重要な鍵となって現れるが、彼らはいつも死に瀕しており、世界の腐敗と奇跡を同時に背負う、両義的な存在である<sup>7)</sup>。

こうした天使や奇跡の意味合いの変化は、『黒い天使』という表題の典拠となった詩人、モンターレ<sup>8)</sup>(Eugenio Montale, 1896-1981)の歩みに符合している。彼は1930年代、当時の恋人であったブランダイス(Irma Brandeis)をモデルに天使的な形象クリツィア(Clizia)を生み出し、第三詩集『嵐その他』(*La bufera e altro*, 1956)に至るまでそれを歌いあげた<sup>9)</sup>が、「黒い天使」という詩を取めた第四詩集『サートウラ』(*Satura*, 1971)ではそうした形象への信頼は失われ、それを信じていたかつての自分の詩をも否定する挙措が支配的となる<sup>10)</sup>。こうした激しいペシミズムは、腐敗する政治や知識人(「ますます堆肥の密集する廊下」<sup>11)</sup>)に対する批判とも結びついている。

タブッキの黒い天使も、腐敗した人間社会で生きる苦しみを具現化した存在である。事実、「夜、海あるいは距離」ではポルトガル独裁政権下の弾圧、「ニューヨークの蝶」では活動家アドリアーノ・ソフリの不当逮捕事件が問題にされる。そして『黒い天使』以降の創作には、ポルトガルでの反ファシ

ズム運動を扱った『ペレイラは供述する』(*Sostiene Pereira*, 1994)、警察組織の隠蔽工作を糾弾する『ダマセーノモンテイロの失われた首』(*La testa perduta di Damasceno Monteiro*, 1997)が続くことになる。してみれば、『黒い天使』は、タブッキが具体的な政治の闇を主題化する端緒に位置付けられる<sup>12)</sup>。

また、本作は、タブッキに罪の意識をたえず呼び起こす女性、イザベル<sup>13)</sup>の物語を取めた作品でもある。該当するのは、「何とは言えない何かが届んでくる声たち」(*Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa*)、「夜、海あるいは距離」の二篇だ。これらの作品における実践は、翌年発表の『レクイエム』(*Requiem*, 1992)でより拡大、深化し、短編「禁じられた遊び」(*Forbidden games*)<sup>14)</sup>を経て、死後出版の『イザベルのために』(*Per Isabel*, 2013)に至るまで継続されてゆく<sup>15)</sup>。このように、悔恨や罪障意識といった主題を前景化したことも、本作の特徴として挙げられる<sup>16)</sup>。

要約すれば、『黒い天使』は具体的な政治の腐敗と結びついた、種々の悔恨のスケッチを集めたものと言える。そして、悔恨が想像における過去のやり直しを含む以上、その回帰のありようが、必然的に問題とされることになる。この点に関し、まずは本作の注記を確かめていこう。

かつて存在したものが回帰して (*quello che è stato torna*) 私たちのドアをノックする、凶々しく、物欲しげに、執拗に。しばしば唇には微笑みをたたえているが、信用する必要はない、それは詐欺師の微笑みなのだ<sup>17)</sup>。

冒頭部が、改変されたアナクシマンドロスの文言を思わせることに留意する。ここで「かつて存在したもの」とは、第一義には1970年代後半に書かれた「元日」(*Capodanno*)の草稿を指す<sup>18)</sup>。とはいえ、この抽象的言辞から読み取るべきは、むしろ回帰する過去一般への疑念だろう。疑わしきは、もはや人間でなく出来事それ自体である——さきのエピグラフでも、物事自体が「出来たことの」罰を被っていた——。宥和を求める過去のほうがすで

に詐欺師であるなら、それを受け止める人間がどれほど徳高くとも、本当の意味で過去の清算を行うことはできない。過去が訪れるたび、消えることのない悔恨が呼び起こされる。この受苦ゆえに、作家は過去へ嘆願する。「もういい。来たときと同じように立ち去ってはくれないか」<sup>19)</sup>。

このように、タブッキにとって過去の想起は根本的に欺瞞を免れえないものであり、だからこそ倦怠や疲労を生むのだった。しかし、「法制度に悔悛の典型を受容している国」<sup>20)</sup>イタリアにおいては、そうした前提がしばしば見落とされてしまうとタブッキは嘆く。後に詳述する通り、彼は欺瞞の可能性を考慮に入れない「悔悛」の伝統がソフリの不当逮捕を招いたと考えており、この事件の見直しのために精神分析の基本へ立ち返る必要性を指摘する。

もし悔悛を宗教的領域から抽き出し、それをより世俗の〈意識 = 良心〉 [Coscienza] (精神分析的な意味での)、そして〈無意識〉 [Inconscio] の領域に置いてみれば、それは見た目ほど信頼できず、筋の通っていないものに見えるはずだ<sup>21)</sup>。

悔悛を行う意識 = 良心、あるいは無意識は、もとより自己欺瞞の可能性と手を切れないでいる。だから、「やすやすとやってのけられる悔悛は、率直に言って私に大きな疑いを残す」<sup>22)</sup>とタブッキは言う。過去の再構成への疑念以上に、その疑念すら持たぬ人々にたいする疑念が、この時期の彼に巢食っている。

だが、こうした懐疑は、必ずしも悔悛を否定する方向にだけ向かっていくのではなかった。タブッキは他方で、過去を思い返し再構成するという営みを、知識人が現在にむけて行える、数少ない貢献の一つとも考えた。注意したいのは、そうした過去の事後的な再構築が、日常的な営みでこそあれ、通常の時間の流れとは逆行していることだ。以降の箇所は、こうした時間の可逆性に対する、タブッキの両義的な態度を確認することとしたい。

## 2. 因果の転倒の両義性

はじめに取り扱いたいのは、短編「ニューヨークの蝶」である。左翼活動家ソフリの不当逮捕事件を題材に採ったこの作品には、若干の事前説明が必要だろう<sup>23)</sup>。堤の整理<sup>24)</sup>を抜粋しつつ、経緯を簡単に振り返ってみる。「イタリアの議会外左翼組織《継続闘争》〔Lotta Continua〕の創設者であるアドリアーノ・ソフリ」は、1997年に最高裁で、「1972年に起きた警視ルイジ・カラブレージ殺害事件の主犯と最終的に認定され<sup>25)</sup>た。そのきっかけは、1988年に、「《継続闘争》の結成以来の活動家でもあったレオナルド・マリノーなる人物」が「共犯事実証言<sup>26)</sup>をしたことにある。だが、ギンズブルクが『裁判官と歴史家』(II giudice e lo storico, 1991)で例証したように、彼の証言はきわめて杜撰であり、ソフリを逮捕するに十分なものではなかった。これについてタブッキは、「有罪を確定するに足る証拠が存在しないのだから、自白にもとづく証言によって、かれは有罪とされた。いや、「改悛」にもとづいてと言ったほうがいい<sup>27)</sup>と語っている。

「ニューヨークの蝶」は、この共犯者の自白過程を想像し、アイロニカルに綴った短編である。「蝶」(Farfalla)と呼ばれる「灰色の髪の子」と「青服の紳士」の対話に、物語は終始する。会合の場所も時間も、定かにはされない。紳士は、かつて「蝶」が協力したある犯罪について、仮定と現実を巧みに織り交ぜた質問を投げかけ、望ましい回答を手に入れてゆく。尋問が終わりに近づいたところで、「蝶」にこう語る。

もしあなたが誰と話したのかをお知りになりたいなら、私は適当な名前をあなたに考案できますよ。私は<意識=良心> [Coscienza] 博士なのだと、そうお考えください。私はあなたの意識=良心になっている自分を見出しました、蝶々さん。それはおそらく、あなたの意識=良心の最も暗い部分、あなたが知る由もなかったであろう、マンホールにきつく閉じ込められている部分なのです<sup>28)</sup>。

再び、精神分析を下敷きにした記述である。意識の滓が溜まった下水——「あなたは糞のなかにいるのです」<sup>29)</sup>——から「蝶」を飛ばたかせるには、誰かがその隠された良心を呼び覚まさなくてはならない。そして、それが良心である以上、呼び覚まされた「蝶」は自発的に罪を認めなくてはならない。それゆえに、紳士は初めにこう通達していた。「お知りおきください、あなたがこれから語ることはすべて、あなたの悔悛に基づいており、この物語のすべてがあなたの悔悛に基づくのだと」<sup>30)</sup>。

この詐欺的な悔悛を紳士が必要としたのはなぜだろうか。端的に言えば、「蝶」の悔悛は、出来事の原因を事後的に仮構する際に不可欠な要素となる。そもそも彼が「蝶」と名指されるのはバタフライ効果<sup>31)</sup>に囚んでいるが、堤も言うように、ここで紳士はその「原因と結果の軸を意図的にひっくり返し」、「北京に台風を起こすためにははるか遠くのニューヨークで何ができるか」<sup>32)</sup>という疑似問題を設定している。「蝶」の証言は、より大きな結果の辻褃合わせとしてすでに予定されていたものにすぎない。こうした論理の転倒を覆い隠すためにこそ、彼の自発性は必要とされた。本作における因果の転倒は、かくして、事実を振じ曲げありもしない悔悛を作り上げる、悪しき論理操作として描かれている。

ソフリの一件が因果の転倒を示しているという見方は、タブッキが1997年に『ミクロメガ』誌に掲載した、ソフリ宛の公開書簡においても依然として保たれている。だが、興味深いことに、ここで因果の転倒に対する彼の態度はきわめて両義的なものにうつる<sup>33)</sup>。引用を交えながら、概略を辿ってこう。

この公開書簡は、エーコのコラム『ミネルヴァの知恵袋』(*La bustina di Minerva*) への応答として書かれている。エーコはそこで、知識人は「短い期間においてはただ言葉と研究のプロでありうるにすぎず」、「出来事の中中には決してその機能を果たさない」のだから、「役に立たないときは黙っておきなさい」<sup>34)</sup>と説き伏せる。タブッキはこれに対抗し、エーコが『フィネガンズ・ウェイク』について語った「時間の可逆性」(「ある単語がどう理解



されるかに従って、前の頁に示された状況が一変する」<sup>35)</sup>を、文学以外の領域にも適用すべきではないかと提案する。その限りでは、因果の転倒に対するタブッキの態度はむしろ肯定的だと言えよう。そしてソフリの一件も、こうした可逆性によってこそ照明されるべきものだと彼は主張する。

当然、ジョイス的な「論理」の可逆性は、いわゆる「背後関係の追及」[dietrologia]を転倒させる。「背後」[dietro]がいまここに、我々の前にあるという意味で。したがって私が思うに、エーコが説明したジョイス的な光のもとできみの裁判事件を読むことは、最近イタリア史の数頁において、誰かを「啓示する」ことに役立ちうるのだ<sup>36)</sup>。

だが、作家はこの直後の箇所、こうした論理の可逆性はソフリの事件を解明するどころか、むしろそれを「不明瞭な記号」に変えてしまうものだという。たしかにこの訴訟事件はジョイスと同様、「前の頁を意味化し直す」のだが、それは「フロイト的な記憶の攪乱者〔……〕、〈歴史〉から抽出された不気味なもの[Unheimlich]<sup>37)</sup>としてなのである。してみれば、タブッキはたしかにここで因果の可逆性に啓蒙の可能性を見出してはいるが、それはあくまで、判決の不当性より根深い、精神という領域の不明瞭さを認識するに資するのみである。因果の転倒は、司法の場面に限らず、精神がいつも欺瞞に侵されているという前提を共有するための例証にすぎない。

可逆性に対するこうした彼の両義的態度は、「ニューヨークの蝶」に働いている力学を、より克明に理解させるだろう。エーコが語る、治安維持など喫緊の課題への対応を国家に任せるべきだという態度は、国家への信頼を前提としている。だが、彼らは本当に信頼に値する対象なのか。誰もが回顧の過程で過去を捏造してしまうという精神分析的前提を踏まえれば、エーコの態度は、国家の欺瞞の隠蔽に加担する「順応主義」[conformismo]<sup>38)</sup>へ墮してしまう。こうした疑念を作品化するため、「ニューヨークの蝶」では司法権力の側が因果を転倒させる存在として描かれている。そして、公開書簡の記

述を見る限り、タブッキがこの悪しき可逆性を描くのは、可逆性それ自体を否定するためではない。この作品の意図はむしろ、精神の根底に因果の転倒が存在することを受け止めさせ、それを考慮せぬ順応主義の危険を示唆することにある。

すでに司法が論理の可逆性を武器としているなら、知識人は同じ土俵で議論しなくてはならない。同時に、因果の反転は精神の普遍的な営みなのだから、その可能性こそまさに知識人が探求すべき価値である。こうして因果の可逆性の重要性は、たしかに確認される。だが問題は、はたして、発見すべき良き可逆性と、権力に癒着した悪しき可逆性の境目はどこにあるのか、ということだ。タブッキはこの問いに答えず、公開書簡と短編のあいだで両義的な判断を保ち続けている。そのために、二者の記述は同じ内容を扱っているながら、見た目ほど整合的に理解されうるものではない。時間の転倒は、多義的 (equivoco) な対象への興味を終生失わなかった<sup>39)</sup>タブッキにとって、つねに精神の可能性と同時に陥穽でありうる、曖昧なものにほかならない。

### 3. 罪と赦しの転倒、生前と死後の転倒

国家権力の欺瞞を時間の可逆性という観点から問題にしたのが「ニューヨークの蝶」だったとすれば、文学の欺瞞を同じ観点から主題化するのは、「ふるいにかける」(*Staccia Buratta*) と「鱒」の二作であろう。前者は、恋人の論文を奪って名声を得、新前衛派を顕彰するなかでセリーヌを重要視し続けてきた中年女性の悲哀を、後者はモニターレをモデルに、自作の死後の名声を毀損する方策に他者を巻き込んでしまう詩人の憂鬱を歌った短編である。

前者の結末には、幼い頃の守護天使が再び姿を現す。回帰する天使をエンブレムとした作品集を分析するにあたっては、この短編が好個の対象となることに疑いはない。とはいえ、我々の目的は、本作における時間の可逆性の意味を探ることにある。その意味では、むしろ後者を読み解く作業が不可欠

であろう。死後の名声を先取るとは、まさしく時の転倒にほかならないからである。

「鱒」が晩年のモンターレを題材に採っていることは明白であり、この点については部分的に作家自身も認めている<sup>40)</sup>。紙数の関係上深く立ち入ることはできないが、前提とされているのは『死後日記』(*Diario Postumo*)の帰属をめぐる論争だ。晩年のモンターレと親交があった女流詩人チーマ(Annalisa Cima, 1941-2019)に託されたとされる彼の未発表詩群は、1986年から一年ごとに数篇ずつ、10年間にわたって発表された。その真贋をめぐっては、コルティ(Maria Corti)やラボーニ(Giovanni Raboni)など、数多くの批評家・文学者が言及している。本稿ではこの論争について扱わないが、1997年にタブッキもまた新聞記事で『死後日記』に触れていることは付記しておく<sup>41)</sup>。

短編の梗概を述べよう。ある老詩人が、批評家への呪詛に駆られつつ、若い金髪の女性を戸外に待たせている。想像のなかで彼は、亡き恋人ルクレツィアと会話をする。しばし過去に生きる喜びに浸った詩人は、ひるがえって現在の状況を思う。「みんな彼〔詩人〕を捨てた、ジャーナリストも批評家も友達も」。だが、「ただ彼女、あの金髪だけは」<sup>42)</sup>彼を訪ねに来る。「死者の臭いを嗅ぎつけ、僕が屍になる前に何かをせしめたいんだろうと彼は思う。」<sup>43)</sup>。その推測を見届け、「よくわかったわ、とルクレツィアは言った、そいつは糞よ、それであなたはどうするの？」<sup>44)</sup>

それで僕は復讐をしたいんだよ、と彼は言った、そうだ、それが僕の考えたことなんだ。誰に復讐するの？とルクレツィアは気になって聞いた。うん、僕だよ、彼は言った、それは最も完璧な復讐なんだ、でも僕と一緒に他人にも復讐するよ、みんなにわかってほしいんだ、あの馬鹿どもに。彼女は言った。糞どものみなさん、ごめんなさいね。そして付け加えた。彼女〔金髪〕に恋しているふりをしなさいよ、そう、老年の悲劇的な情熱<sup>45)</sup>。

ルクレツィアの幻にけしかけられ、詩人は金髪を夕食に招待することに決める。空で覚えた自作のマドリガーレを紙に書き、女に渡すためポケットにしまう。だが、窓外を見た彼はまた追憶に囚われる。再び恋人、今度はリディアとの別れの夜をやり直しにむかい、金髪にむけて書かれたはずの詩句を渡そうとする。ここで「時間旅行は終わり」<sup>46)</sup>、彼は戸外の金髪を夕食に誘う。メニューが鱒だと聞くと彼女は喜んで、「石のあいだを跳ねる鱒は」「あなたの人生を私に思い出させる」<sup>47)</sup>と、表題に掲げられた彼の詩を引用する。

それにすっかり疲れて詩人が目を瞑ると、脳裏に再びリディアの姿が浮かんでくる。彼女は詩人の優柔不断を許し（ルクレツィアとリディアは同時期の恋人<sup>48)</sup>）、詩人は彼女と明日もう一度会う約束をする。部屋を出るとき、「石のあいだを [……]」と、彼女に聞こえぬよう口にする。

家政婦が食事の用意を知らせてきて、場面は金髪との食事の場面に戻る。鱒をたらふく食べる女に、詩人は例のマドリガーレを贈る。そして窓の近くへ行き、そこから見える教会へ思いを馳せ、想像上の聴罪司祭にこう言う。

私は詩人です、詩は嘘です、私は終生嘘をつきました、書くことはみな嘘です、一番本当のことでも嘘です、私を許してください、お願いします、私は嘘をつくことしかしませんでした。[……] いま私はもうひとつの嘘を準備しました、二重の嘘です、私は私自身を模倣しています、私は私の真似をしています（＝私を裏返します、私に詩句を与えます）[mi faccio il verso]、自分のことはどうでもいいと思っています、いや、自分を楽しませています<sup>49)</sup>。

司祭は彼に、「それは大罪です、それは自らに対する罪です」と言う。詩人は「書くことはみな自らに対する罪です」<sup>50)</sup>と応唱する。その声は叫びに近づき、いつのまにかヴェルディの「レクイエム」に変わってゆく。あらゆる人の罪を、その響きが許すのだと詩人は思う。

再び現実に戻ると、金髪の女は感動で目を潤ませている。マドリガールを贈られた理由を聞く女に詩人は、「あなたは綺麗で繊細で実際的だから、と言い」<sup>51)</sup>、女を介した自身への復讐をいよいよ遂げようとする。

赦されて罪を犯すのは、罪を犯して赦されるよりも素晴らしかった、赦しは罪より前に訪れなければならなかった、先立つ赦しが、予防の許しがなくではならなかった。これが20篇のうち最初の詩です、と言った、20篇の計画で、その全てをあなたのために書くことになります。よく聞いてください、愛しいひとよ、私は死ぬ前にこの20篇をあなたへ渡し、そしてあなたは私の死後、一年ごとにその5篇ずつを、4年間にわたって出版しなくてはなりません<sup>52)</sup>。

約束がなされた後、詩人は女を見送る。部屋に戻ると、女がインターフォンに、あの鱈の詩句を吹き込んでくる。「わかったんだ、ついに彼女はわかったんだ」<sup>53)</sup>と詩人は思い、「呪われた者を罰し」[Confu-tatis male-dictis]<sup>54)</sup>というレクイエムの一節を口ずさみながら、ルクレツィアとリディアのもとへ帰ってゆくところで物語は終わる。

まず気づくべきは、ルクレツィアが、「自己への復讐」という老詩人の計画を後押ししていることだ。ルクレツィアは既に亡くなっており、この物語において過去を象徴する存在である。とすると、さきに掲げた本短編集の注記が、自然と想起されるだろう。つまり短編「鱈」においては、ルクレツィアこそ、詐欺師めいた顔で我々に回帰してくる過去そのものなのである。実際、ルクレツィアにけしかけられた老詩人は、金髪の女の面影をリディアに重ね、リディアとの過去のやり直しを余儀なくされる。

彼女の策略に乗じ、老詩人は自らを墮落させてゆくが、その鍵となる契機は、自己模倣である。あの奇妙な告解の場面で、「私は私自身を模倣しています」と彼は語っている。それは第一に、金髪の女とリディアを重ね、同じ詩句を二人に贈り、リディアとの別れの場面をやり直そうとした事実を指し

示すだろう。しかし、それだけではない。死後発表予定の詩群を金髪へ捧げるといふ行為も、自己模倣に関連していると我々は考える。たしかに、詩群が自己模倣の産物であったことを、短編のみから確言するのは難しい。しかし、老詩人の計画によれば、詩群を金髪に託すのは、自己への復讐であると同時に、批評家たちへの復讐でもあった。とすると、この詩群は詩人の名声を毀損するとともに、批評家たちの発言を空虚にするものでもある。もしこの詩群が粗悪な自己模倣であったとすれば、彼は批評家に先がけて、死後の評価を攪乱できるだろう。それは、批評の価値を予防的に蔑することを意味する。このように推論すると、詩群が自己模倣であったという事態は、ある程度想定しうる。とはいえ、むしろ我々が援用すべきは、一部の文学者にとって、『死後日記』がそもそもモンターレの粗悪な模倣と見なされていた、という事実のほうに違いない<sup>55)</sup>。タブッキは、『死後日記』が詩人の名声を毀損する贗作と言われていたことを利用し、そのような作品を自ら書き残す男とはどんな人物か、ここで自由に想像しているのだろう。

自己模倣という主題に関して最も目を惹くのは、「私は私の口真似をしています=私を裏返します=私に詩句を与えます [mi faccio il verso]」という詩人のセリフだ。まず、この記述は、『サートゥラ』出版直後のモンターレのコメントを下敷きにしていると思われる（「私はただ一つの本を書いてきました、最初はその「表面」を、今は「裏面」を与えています [ora do il verso]」<sup>56)</sup>）。しかし、タブッキはさらにここから、verso という単語の多義性を引き出している。語源に立ち返るならば、verso は *vertere*（「回る」）に由来する単語だが、それと呼応するように、いま詩句を書くとは自己模倣（「私の口真似」）である。そして「書くことはみな嘘」だから、詩人は模倣のたびに嘘をつくことになる。その意味で、彼は確かに、自身を絶えず裏返し続ける存在である。つまり、彼は自己欺瞞の円環を決して逃れることがないのだ。

こうした自己模倣を司祭に告白するうち、詩人は書くことが本源的に罪であると認識する。それを受け入れるとするなら、詩人は初めから罪を抱えて

おり、それを浄める術も持たないことになる。実際、彼は物語において想像上の赦しを得ているものの、それを真の浄罪と言うことはできないと思われる。とはいえ、それは、この赦しが無意味ということでは決してない。主人公が「赦されて罪を犯す」喜びに浸れるのは、この赦しが仮構されたからにはほかならない。ここにおいて、書くという詩人の罪は、古来人間の原罪について言われた「幸せな罪」(felix culpa)<sup>57)</sup>とも重なってくるだろう。いずれにせよ、詩人の救いは、もはや書くという原罪の極点にしか存在しない。

この極点においてこそ、生前と死後の関係、そして、罪と赦しの関係は転倒してゆく。すなわち、詩人は実際の死に先だって文学的自死に着手し、さらにはこの自死を犯すに先だって「最後の審判」をあらかじめ受けている。それは、死すべき者が越えてはならない矩を、二重に踏みじめる行為と言えるだろう。自殺という大罪が、神の審判を蔑する大罪と同時に犯されるのである。「ニューヨークの蝶」が過去の再構成を問題にしていたのに対し、ここでは未来の先取りが問題になっている。もちろん、先ほど確認したように、「鱒」においては過去のやり直しもまたひとつの大きな主題であったことは言を俟たない。

金髪の女が果たす役割の重要性は、以上の考察を踏まえることで、克明に理解されるだろう。第一に、彼女はリディアの面影を帯びることで、主人公に過去のやり直しを迫る。それゆえ、詩人は彼女と接することで、必然的に自己模倣の苦しみに苛まれることになる。第二に、彼女は主人公の文学的自死にとって不可欠な存在である。金髪に詩群を託すことで、詩人は、いずれ自己への復讐がなされる「幸福」な未来を想像し、同時に、この文学的自死を未だ一人で完遂しなくてもよいことの安堵を味わえる。というのも、金髪が死後出版の約束を果たさない限り、計画は実現しないからだ。この意味で、彼女は詩人の自己欺瞞の円環に打ち込まれた、まぎれもない楔だといえる。彼女は円環の内部に取り込まれつつも、その運動を東の間宙づりにする、詩人にとってかけがえのない形象である。以上より、彼女は過去にまつわる可逆性と未来にまつわる可逆性の両者に関わって、主人公に苦しみと希

望を同時に与える、きわめて両義的な形象と定義できる。

金髪が楔といえるのは、彼女が真に不可解な要素として主人公の計画に入り込んでいるからでもある。物語の最後で彼女が、「鱒はきみの人生を私に思い出させる」と詩人に吹き込むとき、詩人は金髪に、「せめてわかってくれていたら」<sup>58)</sup>と願っている。その日の夕食に、自分の人生の全てが秘められていたことを理解してもらいたいのだろう。自己欺瞞を繰り返し、挙句文学的自死を試み、悪意とともに金髪を計画に巻き込み、彼女の幫助なしには自死を完遂できぬ甘ささえを抱えたまま死ぬ人生だった。とはいえ、幸福な過去の女性に似た金髪がそれらを理解してくれれば、心おきなく死出の旅に向かえるかもしれなかった。しかし、金髪がそれを「わかって」くれたかどうかは、最後までわからない。それゆえ、詩人は希望とともに不安を抱えることを余儀なくされる。この曖昧な待機の時間は、自罰が執行されるまでの猶予となるだろう。そのわずかな間隙において、彼は束の間自分を忘れて、休息につくことができるのだろうか。

これまでの記述を整理したい。まず、詩人の苦しみの淵源にあったのは、書くという行為の欺瞞性であった。そこに過去の回帰が襲いかかることで、彼は自己模倣という欺瞞を繰り返すことになった。結局詩人は、粗悪な自己模倣によって死後の自身の名声を毀損する計画に着手したのだろう。この計画は、生前と死後の転倒、そして罪と赦しの転倒を伴う大罪であった。金髪の女は、こうした未来の先取りと過去の再構成の両者に関わり、詩人に巢食う自己欺瞞の内部に取り込まれつつもその運動を束の間中断させる、両義的な存在であった。

司法と文学という問題場面の違いこそあれ、根底的な精神の欺瞞を浮かび上がらせる鍵として時の転倒が用いられている点は、「ニューヨークの蝶」と同様であった。また、『黒い天使』に収録された他作品を見ても、「ふるいにかける」の主人公は、自身の現在の境遇を物語るための出発点を見つけ出すことに失敗し続ける。「夜、海あるいは距離」では、ポルトガル警察による弾圧の光景が思い返されるにつれ、想起の主体と対象、事実と想像が入り



混じっていく。「何とは言えない何かが進ぶ声」では、「君」と名指される対象が、主人公からその友人タデウシュへ、その逆へと移り変わり、物語の位相が乱れていく。彼らはみな、追憶のさなかで自己欺瞞に陥り、そこから抜け出す術を見失う。こうした主題の一貫性が示すように、『黒い天使』の頃のタブッキを覆っていたのは、欺瞞からの出口などないという強烈な悲観だったと思われる。とはいえ、「鱒」における金髪のように、束の間その出口と思われる存在が姿を見せてくれることも、決してないわけではない。

#### 4. 結論

冒頭の議論に戻ろう。「夜、海あるいは距離」に掲げられたアナクシマンドロスの箴言は、タブッキにより、「物事は生じる場所へ回帰する、時間の不正な秩序にしたがって、出来たことの罰を互いに贖いながら」と訳されていた。時間の秩序自体が不正であるというこのテーゼからは、タブッキが欺瞞を、自然に内在的なものと見なしていることが読み取れる。我々は先ほどまで、『黒い天使』における人間精神の欺瞞を繰り返し見てきたが、それを踏まえれば、彼の訳したエピグラフにおいては、この人間の欺瞞が自然化されているのだと考えることができる。もちろん、この手続き自体、作家の犯した欺瞞にほかならず、彼自身、おそらくそのことには十分意識的であっただろう。だが、ともあれ摂理自体が歪んでいると見なせば、ひとまず彼は自身の精神の欺瞞に直面しないで済むはずだ。とすれば、この「超訳」は、作家が自己欺瞞とそれへの自己批判を逃れるためにすぎた、苦しまぎれの策とも見なしうる。そしてそれは、あの「鱒」の詩人が金髪を頼りに自己欺瞞の円環運動を宙づりしていたことと、相同的である。小説家も詩人も、いずれは自身の放った矢に穿たれると思いつつ、束の間の休息を求めている。しかも、その休息さえが自身の欺瞞の産物なのだ。

内心の法廷で自己を痛めつけることに疲れきった作家は、哲人がコスモスと見なした時の流れをカオスに改変する手合いにまで堕ちた。だが、それを

たやすく責めることは誰にもできないはずだ。というのも、アナクシマンドロスの原文において消滅するとされる出来事は、タブッキにとってはなおお帰するものだからである。過去は、消えることなく何度も襲いかかる。人はその度ごとに時の転倒に見舞われ、むなしくもその贖いを果たそうとする。『黒い天使』が克明に描いたその苦しみは、しかしこの作家にとって、あくまでも人間的実存の根底をなすべきものだった。ゆえに、どんな悪徳が、どんな希望がそこに現れるにせよ、知識人たる作家はこの曖昧な領域にとどまり続けるほかにない。

## 註

- 1) Antonio Tabucchi, *Notte, mare o distanza*, in *L'angelo nero*, in *Opere*, tomo primo, Milano, Mondadori, 2018, p. 912: «Là, da dove le cose provengono, ritornano pagando l'una all'altra il castigo di esser venute secondo l'ordine ingiusto del tempo. ANASSIMANDRO».
- 2) タブッキは最初の小説『イタリア広場』(*Piazza d'Italia*, 1975)ですでに、歴史の回帰を問題化している。この物語に登場するガリバルドという人物は、息子に自分の兄であるヴォルトゥルノの名を授ける。だが、ガリバルドの妻エスペリアは、以前に義兄ヴォルトゥルノとも関係を持っていたために、子供をその名で呼ぶことを躊躇い、夫の死後、息子にガリバルドの名を授ける。この名は当然、イタリア統一の父ガリバルディに由来しており、政体の変遷自体がそこでは回帰的なものとみなされている。
- 3) *I presocratici prima traduzione integrale con testi originali a fronte delle testimonianze e dei frammenti nella raccolta di Hermann Diels e Walther Kranz*, a cura di Giovanni Reale, Milano, Bompiani, 2006, p. 196.
- 4) *Ibid.*, p. 197.
- 5) なお、この短編集に収められた他の作品の多くは物語の形式をとらない断片（手紙、過去作への言及）であるから、表題作は『翼あるもの』全体のなかでも例外的な位置を占めている。
- 6) Antonio Tabucchi, *L'angelo nero*, in *Opere*, Tomo primo, op.cit., p. 897.
- 7) 「夜、海あるいは距離」では、独裁政権下のポルトガル警察に有無を言わず連行される人々の前に、突然「口を開けた瀕死の大きなハタ」が現われる（Antonio Tabucchi, *L'angelo nero*, op.cit., p. 919）。物語の最終部で、ハタは以下のように描写される。「興味深いことに、ハタはその疲れ切った尾を打って跳ね、階段の螺旋を一回、二回、三回と上って、渦巻きの中に入ってあの家から逃げ出し、壁と時とを通り抜けていった。強情に、脂ぎって、死にかけて、だが疲れを知らずに。進め、一年また一年と、生が過ぎゆく間、何年かかっても、いつの日か彼のもとまでたどり着くため、ハタよ」（*ibid.*, p. 927）。また、表題からも明らかのように、「石のあいだを跳ねる鱗はきみの

- 人生を私に思い出させる」(*La trota che guizza fra le pietre mi ricorda la tua vita*) では、幸福な過去の記憶を詩人にもたらす鱒が死に瀕している。「元日」(*Capodanno*) では、主人公の夢に出てくるカワカマスの子供が、父親を取り囲んでいる (Ibid. p. 979)。群れのなかに「父の髪を引っ張る天使がいたのだろうか」と主人公は想像する。母に送られた手紙からカワカマスの死体が出てくることも、魚がある種の予兆とみなされていることの証左であろう (ibid., p. 995)。
- 8) 「この本のタイトルはエウジェニオ・モンターレに負っている。彼は私よりも前に、一羽の黒い翼の天使に出くわした。このタイトルはオマージュのつもりだが、何よりもまず愛情にみちた追憶である」(Antonio Tabucchi, *L'angelo nero*, cit., p. 898)。
  - 9) 特に『嵐その他』(*La bufera e altro*) 所収の「髪飾り」(*La frangia dei capelli...*) を参照 (Eugenio Montale, *La bufera e altro*, a cura di Ida Campeggiani e Niccolò Scaffai, Milano, Mondadori, 2019, p. 49)。
  - 10) Cfr. Enrico Testa, *Montale*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 95-96。
  - 11) Eugenio Montale, *Uscito appena dall'adolescenza*, in Id., *Satura*, Milano, Mondadori, 2018, p. 13。
  - 12) たしかに、身元不明の死体の来歴を探索する『遠い水平線』(*Il filo dell'orizzonte*, 1986) はすでに、実在の刑事事件を題材にしつつ、モンターレ的な生の不幸 (male di vivere) を描いている。しかし、そこでタブッキは実存の苦しみを観念的に表象していたのであり、具体的な政治の闇ははまだ扱われていない。
  - 13) タブッキは、須賀敦子との対談において、「『イザベル』のテーマは大昔から続いている罪の意識に根ざしたものだ」と語っている (アントニオ・タブッキ、須賀敦子「魂の国境を越えて」岡本太郎訳、『ユリイカ』398号所収、青土社、東京、1998年、90頁)。
  - 14) 『ますます遅れてしまって』(*Si sta facendo sempre più tardi*, 2001) 所収。
  - 15) 『どうでもよい小さな曖昧さ』(*Piccoli equivoci senza importanza*, 1985) 所収、「どこか世界の外で」(*Any where out of the world*) にイザベルは既出である。彼女は『黒い天使』同様、主人公の罪の意識に結びついた女性として登場する。なお、『インド夜想曲』(1984) でもイザベルという名の女性は現れるが、その存在感はより薄く、人物像も後のイザベルと異なる。他方、主人公に罪の意識を抱かせる女性は、イザベルの他にもこれまで登場してきた。『遠い水平線』(1986) のサラが、その代表例と言える。
  - 16) Cfr. Anna Dolfi, *Tabucchi, la specularità, il rimorso*, Roma, Bulzoni, 2006。
  - 17) Antonio Tabucchi, *L'angelo nero*, cit., p. 897。
  - 18) 「元日」の収録は、『黒い天使』の成立過程における過去の回帰を示している。それと入れ子状に、「元日」を除く他の五篇の物語の主題は、やはり過去の回帰である。
  - 19) Ibid., p. 897。
  - 20) Id., «Perché fare lo scrittore da noi è spesso un rischio», *Corriere della sera*, 18 gennaio 1992, p. 7。
  - 21) Ibid.
  - 22) Ibid.
  - 23) なお、タブッキ自身は、物語が一元的にソフリの事件への言及に還元されることを拒んでいる。特定の事件より、「自分は自分の時代の解釈者としての作家であると考え

- ている」からである。Ibid.
- 24) 以下を参照。堤康徳「天使の黒い翼 タブッキとソフリ裁判の闇」、『ユリイカ』398号、前掲書、150-157頁。
  - 25) 同上、151頁。
  - 26) 同上。
  - 27) アントニオ・タブッキ、和田忠彦「物語の水平線」、和田忠彦『タブッキをめぐる九つの断章』所収、共和国、東京、2016年、102頁。
  - 28) Antonio Tabucchi, *L'angelo nero*, cit., pp. 956-957.
  - 29) Ibid., p. 944.
  - 30) Ibid., p. 943.
  - 31) 『デジタル大辞泉』によれば、「ある系の変化が初期条件に極めて鋭敏に依存する場合には見られる、予測不可能な挙動のたとえ」である。「もとは、米国の気象学者ローレンツが1972年に行った「ブラジルでの蝶のはばたきがテキサスに竜巻を引き起こすか」という講演の演題に由来する」(<https://kotobank.jp/word/%E3%83%90%E3%82%BF%E5%E3%83%A9%E3%82%A4%E5%8A%B9%E6%9E%9C-358907>)。
  - 32) 堤、前掲書、156頁。
  - 33) 堤は前掲書で因果の転倒を扱っているが、タブッキにおいてそれが両義的に捉えられていることについて指摘はない。
  - 34) Umberto Eco, «Il primo dovere degli intellettuali. Stare zitti quando non servono a nulla», in Id., *La bustina di Minerva*, Milano, Bompiani, 1999, p. 264.
  - 35) Antonio Tabucchi, «Un fiammifero Minerva, considerazioni a caldo sulla figura dell'intellettuale indirizzate ad Adriano Sofri», in Id., *La gastrite di Platone*, ora in Id., *Opere*, Tomo secondo, cit., p. 983.
  - 36) Ibid., p. 984.
  - 37) Ibid., p. 985.
  - 38) Ibid., p. 981.
  - 39) Antonio Tabucchi, *Piccoli equivoci senza importanza*, Milano, Feltrinelli, 1985.
  - 40) 「もしモンターレがこの物語のなかにいるとしても、それは前提としてのみでしょう」(Carlos Gumpert, *Conversaciones con Antonio Tabucchi*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1995, p. 180)。
  - 41) 以下を参照。Maria Corti, «Montale dopo il parapiglia», *La Repubblica*, 4 settembre 1997. Giovanni Raboni, «“Diario postumo”: intrighi, complotti e congiure. Ma è solo una farsa», *Corriere della sera*, 16 ottobre 1998, p. 35. Antonio Tabucchi, «Signori Poeti, attenti alle vedove», *Corriere della sera*, 24 luglio 1997, p. 29. なお、『死後日記』の偽作性に関するきわめて包括的な研究として、以下を参照。Federico Condello, *I filologi e gli angeli. È di Eugenio Montale il Diario postumo?*, Bologna, Bononia University Press, 2015.
  - 42) Antonio Tabucchi, *L'angelo nero*, cit., p. 960.
  - 43) Ibid., p. 961.
  - 44) Ibid.

- 45) Ibid.
- 46) Ibid., p. 963.
- 47) Ibid., pp. 963-964.
- 48) リモロは、ルクレツィアをモンターレの詩におけるモスカ (Mosca)、リディアを彼の詩におけるクリツィア (Clizia) であると捉えている (Eleonora Rimolo, *I mille volti di Lidia: genesi e sviluppo del personaggio*, Università degli studi di Salerno, 2018, pp. 283-301)。モスカのモデルであり、モンターレに終生連れ添ったタンツイ (Drusilla Tanzi, 1885-1963) は、モンターレがクリツィアのモデルであるブランダイス (Irma Brandeis, 1905-1990) を追ってアメリカへ行くのではないかという不安に駆られ、自殺未遂を犯している。なお、ロモリーニもリディアにクリツィアの面影を見ているのは同様だが、ルクレツィアには、クリツィアのみならず、ヴォルペ (Volpe)、そしてアルレッタ (Arletta) といったモンターレの詩のアイコンたちも投影されていると考えている (Marica Romolini, «I notturni della coscienza: il montalismo degli angeli neri», in *I 'notturni' di Antonio Tabucchi, Ati di seminario, Firenze, 12-13 maggio 2008*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 119-129, specie pp. 122-124)。ルクレツィアのモデルに関して、リモロの解釈はやや還元主義的に見える。ロモリーニの言うように、複数のモデルから自由に人物造形したと考えたほうが自然であろう。とはいえ、モスカがそのモデルに含まれていないことはきわめて考えづらい。『サートウラ』においてモンターレは亡妻モスカに宛てた詩群を残している (Cfr. Eugenio Montale, *Xenia*, in Id., *Satura*, cit.)。それは詩人とルクレツィアの関係に相同的である。
- 49) Antonio Tabucchi, *L'angelo nero*, cit., p. 966.
- 50) Ibid.
- 51) Ibid., p. 967.
- 52) Ibid., p. 968.
- 53) Ibid., p. 969.
- 54) Ibid.
- 55) 実際、『死後日記』とモンターレの別の作品の韻律を比較検討した上で、ズリアーニは以下のように述べている。「もし『死後日記』の全体あるいは一部分が誰か別人の作品であったとすれば、それを作成した者は、我々の同時代人の多くと同じように、11音節詩行についての確かな能力を持っていなかった。その者はモンターレにこのリズム [5番目の音節にアクセントが乗らないリズム] がかくも確かに存在していることを認識しておらず、模倣として十分な水準でそれを複製することはなかった。」Luca Zuliani, «un esempio di analisi qualitativa sul diario postumo», *Treccani*, 2 dicembre 2015, ([https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/speciali/attribuzione/Zuliani.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/attribuzione/Zuliani.html)).
- 56) Eugenio Montale, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, vol. 2, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, p. 1724.
- 57) トレッカーニによれば、「イエスの犠牲によって贖われるに値する原罪についての、聖アンブロシウスの言葉。このフレーズは、広義には、悪くない結果をもたらす過ちを指す」 (<https://www.treccani.it/vocabolario/felix-culpa/>)。聖人にとっても詩人にとって

も、罪は贖われるがゆえにかえって快いものとなる。

58) Antonio Tabucchi, *L'angelo nero*, cit., p. 969.