

言語態 19 号

リポジトリ URL :

https://repository.dl.itc.u-tokyo.ac.jp/search?page=1&size=20&sort=controlnumber&search_type=2&q=1655710050007

目次

金子光晴『鱻沈む』における「崩壊」の詩学—「関東大震災」と「中国の旅」をめぐる—	王 紫輝	1
アン・バンフィールド『発話しえぬ文』読解—非コミュニケーション理論は語り手不在を含意するか?—	桜田 優大	16
モーリス・ブランショにおける歴史性	豊島 大河	36
吉田知子の文学における〈糞〉と〈幽霊〉—「終りのない夜」「引揚者収容所」「恩珠」を中心に—	長嶋 皓太	47
「川へはいつちやいけない」のは誰か? 物語内ナレーターの機能と効果—「ポスト・ナラトロジー」で読むウルフ、谷崎、賢治—	平中 悠一	68
津島佑子『「私」』におけるアイヌ神謡—触発され口承文学化する「私」の揺らぎと広がり—	藤田 護	81
1960年代フランスにおける G・M・ホプキンス受容—『レフェメール』誌を中心に—	森田 俊吾	94
言語態研究会会誌『言語態』19号投稿にかかわる規定		112
言語態研究会会誌『言語態』19号編集委員・編集協力者一覧		114

金子光晴『鱻沈む』における「崩壊」の詩学 —「関東大震災」と「中国の旅」をめぐって—

王 紫輝

要旨

本稿では、金子光晴の第一回目の中国の旅から生まれた詩集『鱻沈む』から「崩壊」というテーマを抽出し、金子の詩学における関東大震災後の心境や、徐々に確立していく越境的な視野を確認しながら、本詩集における中国古典作品の受容、書き換え、その原作からのずれを検討する。また、共著者である妻・森三千代からの影響を解明することによって、その詩学が初期のものから変容する時点を解き明かす。以上を踏まえながら、1920年代の時代背景に生み出された本詩集の特殊性を探り、転換期を迎えた金子光晴の詩人像や、その「抵抗」の道へ辿り着く過程を再検討する。

キーワード：金子光晴、『鱻沈む』、関東大震災、日本近代詩、中国古典作品、森三千代

1. はじめに

1920年代、日本の上海における経済進出とともに、上海へと渡る日本人が増加した。その中には芥川龍之介、谷崎潤一郎、横光利一をはじめとした数多くの作家もおり、中国への旅行を基にした作品が書かれた。一方、中国では、1919年から始まった知識人層の五・四新文化運動が社会全体に浸透しつつある時期でもあった。郭沫若、郁達夫、田漢などといったいわゆる「創造社」のメンバーたちもちょうどこの時期に日本留学から帰国し、上海における新文学運動に著しい促進作用をもたらした。

本稿が扱う金子光晴も中国に興味を持ち、現地に赴いた作家のひとりである。金子は1926年から1937年にかけて四回の中国旅行を経験した。大正末期の金子の中国旅行に関する研究はこれまでも存在するが、芥川龍之介、谷崎潤一郎等の中国体験をめぐる研究と比べると、十分な蓄積があるとはいえない。さらに金子に関する研究に絞って見ても、大正年間における活動をきっかけとして作られた彼の作品の中で、象徴派の詩風の影響で生まれた『赤土の家』（麗文社、1919年）や『こがね蟲』（新潮社、1923年）と比べると、彼の中国旅行を背景に書かれたといえる詩集『鱻沈む』（有名社、1927年）はあまり重視されてこなかった。

1975年に金子が亡くなると、中央公論社から『金子光晴全集』全15巻が相次いで出版され、これをきっかけに、金子に対する評価及び関連著作が増え始めた。なかでも、金子の辞世を追悼して多くの作家や研究者が、様々な角度から金子を検討した¹。詩集『鱻沈む』への注目もこの時期に始まっており、吉本隆明は、「詩集『鱻沈む』までで象徴詩人金子光晴はおわった」と主張した²。つまり、『鱻沈む』は、金子の詩人人生において分岐点となった作品だといえよう。しかし、この時期の研究はいずれも単発の論考や回想が中心となっており、系統的に作品を扱う論述、もしくは長編の伝記のような書籍はなかった。金子をはじめて体系的に論じた、原満三寿の『評伝 金子光晴』（北溟社）

が 2001 年に出版されたことを皮切りに、2007 年には金子が戦時下で執筆した未刊行の詩集が発見され、ついで 2008 年に妻・森三千代と息子・森乾との共著『詩集「三人」』（講談社）が出版された。こうした新たな研究や資料の発見によって、従来の「抵抗詩人」、「放浪詩人」といった詩人の評価のほかに「家族愛」の詩人としても見られるようになった。

以上のような先行研究の成果から分かることは、金子の詩人像や経歴について近年の研究では大きな進展が見られるものの、金子の文学的営為や文学作品そのものに関してはいまだ未検討のものが多く、またその詩人像も再考する余地が多分に残っているということだ。故に、本稿では、特に 1927 年に発表された詩集『鱻沈む』に注目し、その詩学が初期のものから変容する時点を検討したい。

1926 年 3 月に、金子は妻の森三千代とともに上海へと赴いた。この旅から生まれた作品が、すなわち夫婦共著による詩集『鱻沈む』である。『鱻沈む』の初版本は 1927 年 5 月に有名社から刊行された。中国の文学者・謝六逸の翻訳による「舊都南京」という中国語の作品が巻頭を飾り、続いて同作品の日本語オリジナル版としての金子作「古都南京」が置かれているという特徴的な配置である。その後には蘇州・南京を舞台とした金子作の「寒山寺」、「莫愁湖」、「虎丘」、「蘇州城」と、上海・杭州に関する詩群「短草」³（「刃物」「痰」「雨」「街」「ドンペ」「写景」「西湖」「初陽台」「魚樂園」「花港觀魚」「桂魚」計 11 の短詩によって構成される）が続く。そして、森三千代作の杭州・南京に関する詩群「抗州旅行」（「一 滬杭鐵路」「二 松江」）「北極閣」「儀鳳門」「山陵」「莫愁湖」「西湖より」「蘇堤」「葛嶺」が配置され、巻末の作品は再び金子作で詩集の題名となった上海に関する詩篇「鱻沈む——黄浦江に寄す」で締めくくられている。

『鱻沈む』について、従来の先行研究として、具体的には以下のようなものがあげられる。中村誠は、注釈的な叙述や使用語彙の問題に注目し、『鱻沈む』という詩集名も含め、「動植物名の多用は金子の詩作の方法における一つの特色」であることを指摘した⁴。さらに金雪梅は、「濁水」と「光」のイメージに注目した。金子の初期作品における特徴的な鮮明な「光」と「色彩」は、「沈む」という「<下降>のイメージ」の出現とともに、「鈍い光」となった。また、「血痰」など「一般には卑猥あるいは不潔」とされるモチーフは、「光」の当たらなかった詩語として登場した。金は分析を通して、金子の後期作品に表れる「人間」や「生」への関心、そして特徴的な五感表現が、詩集『鱻沈む』を考察する際に極めて重要であると指摘し、本詩集を金子の詩人としてのキャリアの過渡的な作品として位置つけた⁵。趙怡は、『鱻沈む』に描かれた上海と周辺都市の表象を、同時代の「中国趣味」に関する他作家の作品と比較しながら分析し、南京や蘇杭を美しい「歴史」と「自然」として讃える一方で、モダン都市上海の近代化のひずみを貶めていると論じた⁶。

以上のように、『鱻沈む』の一部分をとりあげた研究は多いが、詩集『鱻沈む』全体を対象として検討するものは存在せず、作中の個別の詩についても大まかな言及に留まっている。また、森三千代との「共著」に注目した研究もきわめて少ない。野村喜和夫によると、『鱻沈む』は森三千代との共作であるために「軽視されてきた」⁸という。一方で趙怡は、「むしろ森三千代との共作ゆえに、生まれたのである」⁹と述べている。しかし、『鱻沈む』はどのような点で、いかにして女性詩人としての森三千代の影響を受けたかについては解明されていない。

故に、本稿は、金子の中国旅行記録である『鱻沈む』におけるそれぞれの詩のテキストを綿密に検討した上で、各詩のつながりを分析し、「崩壊」という詩集全体を貫くテーマを抽出する。こうした作業を通して、本詩集における関東大震災への連想、中国古典作品の受容とその書き換え、女性作

家・森三千代からの影響などの要素との関係について考察し、1920年代の時代背景の中で転換期を迎えた金子の詩人像と、この時期に生み出された詩集の特殊性を探る。

2. 関東大震災への連想：虎丘塔と浅草十二階の「崩壊」

金子の自伝的な作品『詩人 金子光晴自伝』（平凡社、1957年）を読むと、彼にとって、「崩壊」というモチーフがいかに重要な意味を持つのがわかる。詩人としてデビューした後、関東大震災を経験した金子は「その後の日本の崩壊も、すでにその時に端を発していたとおもえる節があった」¹⁰と述べている。ここでの日本の「崩壊」は、関東大震災による市街の崩壊だけではない。続きを読むと、「単なる災厄ではな」く、明治維新によって築きあげられた「新しい秩序」、つまり近代がようやく「その上塗りを剥がされ素地の非力を露呈し」始めたと述べている。「朝鮮人さわぎや、左翼書生への神経病的な当局、並びに一般市民の警戒ぶり」を目撃し、人々の心の不安と「反政府の思想運動」などが膨れ上がるのを感じる金子が把握した「崩壊」は関東大震災によって「ものがくずれ去った」ということに留まらず、多様な意味を包摂しているといえる。震災後の金子が森三千代との海外放浪を経て生み出した『鱻沈む』において、すでに「崩壊」というモチーフには幾層ものイメージが内包されていた。

本節では、その「崩壊」のモチーフのはじまりを関東大震災と設定したうえで、詩篇「虎丘」の中で、「崩壊」というモチーフが見出される際、そこには確かに現実の具体的な「崩壊」＝震災後の東京の様子が下敷きになっているということについて考察したい。

詩篇「虎丘」と「寒山寺」は共に「雑草」に対する描写を冒頭に置いている。特に「虎丘」の冒頭の部分「穂先の白い雑草がふかく」は、「寒山寺」の冒頭の部分「瓦路、雑草のしげみがふかい」と類似した一句である。続いて「虎丘」は、第二節において急激に感情を昂らせる。

おゝ、華やかな虎丘の塔！

赤い薨の窓、窓はくづれ墜ち、一層一層には樹木を繁らせ、雑草をのせ、その偉大な、灼熱した層樓の姿を、眞夏の深碧の空のまつ只中へ、騒動し投上げてゐる。

おゝ、壮大に、空をも擾亂させて生きてるものよ！

雷火よ！ 緋のなかの緋よ！

はるか、

水にうく蘇州城を俯瞰し、

大鴉、翼丈白い鵲、雀、鶉、パッコ、鶴など、

百千の鳥と、囀が、軒々をうごかして、

たちまち、塔は白雲のなかへ、

みるみるうしろざまに倒れてゆくやうだ！

（「虎丘」『全集』第1巻、405頁）

この節において、語り手の視線は、「一層一層には樹木を繁らせ」るように次第に高度を増して、やがて空に達する。このとき、擬声語「おゝ」や、感嘆符「！」を多用することによって、作者の激情がはっきりと表されている。また、視線を下に向けて「蘇州城」を俯瞰すれば、「百千」という鳥が飛んでいるのが見える。この詩の最後の句「たちまち、塔は白雲のなかへ、／みるみるうしろざま

に倒れてゆくやうだ。」について、趙怡は、雷峰塔と虎丘塔を描いた金子の二つの絵は非常に類似しているため、彼が1924年に崩壊した杭州の雷峰塔のイメージを、蘇州の虎丘塔と重ね合わせた可能性があると指摘した¹¹。その上で、金子が二つの塔のイメージを重ね合わせたのは、芥川龍之介の影響を受けての可能性も高い。芥川龍之介は雷峰塔を実際に見たことがあり、1922年の『江南游記』のなかで、雷峰塔を「目前に仰いだ感じは」、「花屋敷の近處に佇んだ儘、十二階」¹²を仰いだ感じと似ている、と述べている。ここでの「十二階」は東京の凌雲閣のことである。凌雲閣は浅草に十二階建てで造られたことから「浅草十二階」と呼ばれ名所として知られた。しかし、1923年（大正12年）9月1日に発生した関東大震災で崩壊した。

金子が描いた虎丘塔の「赤い薨の窓」、「一層一層には樹木を繁らせ、雑草をのせ」といったイメージの選択は、確かに芥川の『江南游記』の中の雷峰塔の「赤煉瓦の壁へ、一面に蔦をからませたばかりか、雑木なども頂には靡かせている」という姿と極めて類似している。しかし、小田嶽夫は、『金子光晴全集』月報で「金子さんが来たときはすでに無くなってしまっていた雷峰塔」¹³と述べており、金子が本物の雷峰塔を見たことがないことは既に証明されている。にもかかわらず、金子は晩年の自伝『西ひがし』で、1926年に妻と初めて杭州に旅行した際、雷峰塔を訪れたことを幾度も述べており、更に、『魯迅友の会会報』第61号の中でも、「それから杭州の雷峰塔も倒れる前に見たんだ」¹⁴と記載されている。つまり、金子のなかで虎丘塔と雷峰塔は混同されていた可能性がある。

しかし、詩篇「塔」（初出：「季節」1956年10月）の内容を見てみると、その混同は単に勘違いというよりは、金子のなかの塔が持つ詩的イメージを明らかにしてくれる。「雷峰塔は一日たちまちくずれ」という描写があり、その後「崩壊するために／またその崩壊によって／『無』のまばゆさのなかに／ネガをやきつけるために」（「塔」『全集』第5巻、336頁）と述べている。むしろここで重要なのは、金子が雷峰塔を見たかどうかという事実関係以上に、「崩壊」というテーマを通し、虎丘塔、雷峰塔、浅草十二階という三つの塔のイメージが金子の脳裏で重ね合わせられているということである。

地盤沈下により三度傾いているため「東洋の斜塔」と呼ばれる虎丘の塔を見て、金子は震災で崩壊した浅草十二階のことを思い出したのではないだろうか。というのも、金子は、虎丘の塔に対する「みるみるうしろざまに倒れてゆくやうだ！」と似たような描写を浅草十二階に対しても行っているのである。それは、小説「十二階下の女たち」（初出：「笑の泉」1954年11月）の中で、浅草十二階を「いつかは崩れるという予想があったが」（「十二階下の女たち」『全集』第15巻、206頁）と描いている箇所だ。

金子が浅草十二階に関心を寄せるようになったのは震災後のことであつた。また、「浅草十二階」をテーマにした詩も残されており、それは未刊行詩集『路傍の愛人』（本詩集は1963年に昭森社『金子光晴全集』第1巻にはじめて収録された）に収録された¹⁵。詩篇「浅草十二階」は、パリのエッフェル塔に対する描写から始まる。「浅草十二階」の冒頭の部分を見てみよう。

パリーのエッフェルは、夜通し、電流の火花をちらす^{スクレット}骸骨。

（一九一四年、不吉な豫言を世界によびかけた）

十二階は、東京名物の奇妙なすっぽん^{だけ}茸。皮かぶりの陰莖。

螺旋階段を十二、息を喘いでのぼってゆく私は、燈臺守になったようだ。

上へ近づくほど、孤獨は深くなる。
頭上にひろがって待つ、巨きな泥沼はいまや東京を涵して、
無にかへした。——灰空だ。

（「浅草十二階」『全集』第1巻、435頁）

1914年、第一次世界大戦が起こった。第一次世界大戦はヨーロッパには未曾有の災禍をもたらしたが、アジア——殊さら日本にとっては「戦時景気」という思いがけないいくつかのチャンスをもたらした¹⁶。しかし、詩篇「浅草十二階」を執筆しているときの金子はすでにこの後の日本社会の凋落——戦後不況や震災——を知っており、この詩篇「浅草十二階」の中の「不吉な豫言」は、金子の戦争に対する忌避感と浅草十二階の崩壊が重ね合わせられていると読み取れる。そして「火花」や「骸骨」というイメージは、エッフェル塔が鉄筋で作られた姿を生き生きと描いているだけでなく、資本主義の発展と戦争がもたらした抑圧、搾取、死を暗喩すると考えられる。その暗喩が時間と場所を越えて関東大震災の火災や、地震で崩壊した浅草十二階までも暗示する。その後、「風にきしんで、ぎいぎいとゆれる」十二階の頂上に近づくほど、「孤獨は深くなる」。「灰空」は「巨きな泥沼」のように「東京を涵」し、すべてを飲み込んだように、すべてを「無」に帰した、と詠う。金子が戦時下にした詩集『落下傘』のなかに描かれる「いまや西洋は崩れ、東洋は荒廃をいそぐ」（『落下傘』『全集』第2巻、129頁）という光景もまた、1914年にエッフェル塔を経由して世界中に呼びかけられた「不吉な豫言」と同様の響きを持っており、1920年代から戦時期まで通じる金子の世界観がここで成立するのだ。

一方で、先に引用した詩篇「虎丘」の中の「灼熱した層樓の姿」と「雷火よ！ 緋のなかの緋よ！」という詩句は、震災直後の火災を連想させる。虎丘の塔から見る景色「はるか、水にうく蘇州城を俯瞰し」は、金子の脳裏を通して「浅草十二階」で描き出された景色「巨きな泥沼はいまや東京を涵して」と重なり合っているのだ。

詩篇「浅草十二階」の後半、「私」は「雙眼鏡をかりて」十二階から「展望」し、「もう一人の私」を見つける。この二人の「私」は別の時制——現在形と過去形——のなかにいる。詩の最後の部分を見てみよう。

あけがたの浄罪界の空にそびえる十二階の、悲劇的な姿をみあげて、
人しれず涙をすゝりあげてみた私に。

「お前のほんたうの姿をみたよ」と、私はいふ。

私は眼鏡を外す。もう一人の私も消える。

心がさわぐ。——二度とふたゝび、私は、私に会ふ機会があるかしら。

（「浅草十二階」『全集』第1巻、436頁）

ここでは十二階の頂上からのまなざしと階下から見上げるまなざしが現在で重なるようとしているが、細馬宏通によれば、「涙をすゝりあげてみた私」の文面から見ると、「私」と「私」は「時間で隔てられる」¹⁷という。つまり、「お前のほんたうの姿をみたよ」という言い方のように、「私」は「私」に過去形で語りかけるのだ。「私」はもはや現在と過去に分かれている。過去は十二階を見上げ、現在は過去を見下ろしている。

他方、「虎丘」の序を見てみよう。

予長らく天とわかれて歩めり、天は天として流れ、人は天を仰ぐことなく常に低く首垂れて歩めり。然し今、虎丘の塔を仰いで、我全血管は火柱の如く、忽ち天空にむかつて奔騰するを憤えた。（「虎丘」『全集』第1巻、403頁）

ここでは過去の自分（「予」／「人」）は「常に低く首垂れて歩めり」となっている。しかし、現在（「今」）の自分（「我」）は「虎丘の塔を仰いで」、「全血管は火柱」のように天に向かって「奔騰」している。ここには、過去の自分（「予」）と今の自分（「我」）を断ち切る、という彼の明確な決意があるように読める。詩篇「浅草十二階」においては、空はすべてを飲み込む「巨きな泥沼」だった。しかし、「虎丘」では「おお、壮大に、空をも擾乱させて生きてるものよ！」と虎丘塔で空をかき乱すことができるようになっている。何より、かつては空が泥沼のように東京を飲み込み、「私」も飲み込まれてしまう存在だった。だが、「虎丘」では自らが「水にうく蘇州城を俯瞰」することができている。俯瞰することができるようになったことで、より個別具体的な事物（「大鴉、翼丈白い鵲、雀、鶉、パッコ、鶺鴒など」）を観察し、記録できる者になっている。

『こがね蟲』に代表される金子の象徴主義的な詩風は、1919年から1921年までの間に滞在していたヨーロッパでヴェルハーレンなどの象徴派詩人たちからの影響を受けて成立したものである。しかし、上で見たように、この『鱻沈む』に収録されている中国を描いた詩篇は、観念的なイメージの世界から、個別具体的な事物へと詩人の関心が移行し、詩風の変化が確認できるのだ。

1026年、関東大震災の後、金子が中国へと旅に出て、「東洋の斜塔」と呼ばれる虎丘塔を、雷峰塔のイメージと重ねる過程で、彼は地震で崩壊した浅草十二階のことを連想する。震災後の金子が描いたのは、「私」が虚構の「浅草十二階」を登り、過去の「私」を見つめて決別をするという姿だ。そして、中国では虎丘の塔を登らず、ただ仰ぐだけで、「全血管は火柱の如く」、空に向かって「奔騰」し、都市を俯瞰することができるようになる。そこには、震災後の自分自身を見つけようとする迷い、あるいはそれを乗り越えようとする複雑な心境が含まれており、徐々に新たな自我を確立していくという、いわば自己の再構築の激しさの反映であった。これらはいずれも、この詩中における強烈な表現によって吐き出されたのである。

3. 『鱻沈む』における矛盾とゆらぎのなかの中国古典作品

前述のように、中国という空間において、「崩壊」というモチーフが見出される際、そこには確かに現実の具体的な「崩壊」＝関東大震災後の東京の様子が下敷きになっている。次に、本節ではこの詩集における中国の古典作品の意味と、その解釈のずれを確認したい。この詩集の中国古典文学作品の解釈のずれは、ある種の「解釈の崩壊」と呼ぶことができ、この崩壊は金子の詩の作風の変化と密接に結びついている。ここではまず、本詩集の最初に収められた詩を検討したい。

先に示したように、『鱻沈む』の冒頭の詩は、謝六逸が翻訳した「舊都南京」である。この詩集の最初の詩が中国語の詩であることは、この詩集が中国という時空間で編まれていることを強調するものでもある。続いてこの作品の日本語オリジナルとしての金子作「古都南京」がある。詩の内容から見ると、中国古典の典型的なモチーフが多く含まれていることが分かる。

まず、「古都南京」の冒頭部分を見てみよう。

楊柳のなかの古い都よ！
黄龍を描いた古い甍がある。古錢がある。
いや、そのさびしい雑草のなかには赤壁のくづれ、
水牛の遊ぶたまり池と、
鵲のとぶながいながい城の壁.....。
（「古都南京」『全集』第1巻、400頁）

ここで言及される「黄龍」は中国の古典文化において重要な意味を持つものだ。それは皇帝の地位を表し、紫禁城の屋根瓦も皇帝を象徴する黄色の黄龍で塗られる。しかし、この詩の「黄龍」は「古い甍」に刻まれ、栄光が過去のものであることを象徴している。続いて金子は「赤壁のくづれ」を描いた。ここで言う「赤壁」は、一見、単に赤い壁のことを示すと思われるが、翻って考えてみると「赤壁」も『三国志』においては曹操率いる官軍敗北の地である。つまり、赤壁の崩壊は、中国の古典文化における権威の崩壊を象徴すると考えられる。

金子の書いた南京がなぜこのような古くて崩れたものになったのか、彼が1926年に発表した「古都南京(1)」というエッセイから知ることができる。このエッセイの冒頭の部分を、彼は次のように記している。

昧爽、列車は、南京に入った。

下関に下車、緑のくさむらのなかに、甍葺の崩壊した墓、夢幻的に煙っている楊柳の列、流れに添うてその彩った舳をのぞかせている苦船、南京に近い郊外は、蛙や、水牛のすまう荒寥たる田野である。（「古都南京(1)」『全集』第8巻、323頁）

この部分は詩「古都南京」と非常に似ており、楊柳、水牛などの共通したイメージが描かれている。また、ここから彼が南京に行って最初に見た景色が、「崩壊した墓」であったこともわかる。金子は、中国の古典文化が崩壊したことを目撃したものの、そうした光景を嘆いたり失望したりはしなかった。むしろ「楊柳の列」はロマンチックに「夢幻的に煙っている」と描写する。その後、このような「崩壊」に対し、金子は下記のように書いている。

時代をながめ、あるいは時代のそとを眺めている太陽、私はそうした超越した太陽をここにみた。それは建設をみると同じ意味で、崩壊の任せるまゝをながめている。（「古都南京(1)」『全集』第8巻、326-327頁）

彼が「崩壊の任せるまま」ということを、ロマンチックな美として肯定的に捉えるのは、南京による「崩壊」は、人工的ではなく、自然における崩壊であると考えからだ。

では、『鱧沈む』における自然はどういう自然なのか。上記エッセイ「古都南京(1)」の中で、金子は「日本の自然は感傷的であり、人情味的であるのに対して、支那の自然は、哲学的、虚無的である」と述べた。つまり、1920年代の中国における「自然」は、人工的なものではなく、人知を超えた、より形而上の力学を持つものとして捉えている。

詩「古都南京」の中の「黄龍」と「赤壁」のほか、上記エッセイ「古都南京(1)」の中でも言及される「貢院の前の広場、孔子廟のにぎわいに、『三国志演義』の講釈物」などもやはり人工物であり、それらが崩壊するに任せるということは、人間が築きあげた「生活に対する種々の規約」をなくすことでもある。崩壊しつくして、もはや「家もない」、「国もない」状況になることを、金子は「虚無に徹せるがゆえの美しきしらべである」と述べる。そして「南京は人の手でこわすに惜しい。願わくば自然の手で壊させてくれ」と述べた。つまり「自然の手で壊す」ことによって、自然と対立する人間の規約は崩壊し、物事の価値は人間の束縛から自由になるということだろう。したがって、この時期の金子にとって「崩壊の任せるまま」という様態は、投げやりな現実逃避の思想ではなく、人間によって作られた仮構の現実を捨て、目の前の事物を全て現実そのままに引き受けるということの意味するのだと考えられる。

このように、金子は中国古典文化におけるモチーフの「崩壊」を描いていくと同時に、中国古典作品のテキスト自体の書き換えも行っている。引き続き「古都南京」の第二節を見てみよう。

鳥籠の囀で囲まれた茶樓の下の濠割を、畫舫。
紅、紫の軒燈籠も、彩つた欄も、晝はたゞ、退屈と寂寞のみ……
(鴉の影がきたない水にうつつて掠める)
歌媛達も勞れて眠るだらう。瓔珞もはづし、唇もはげて、
胡弓も、柝も鳴ることなし、
はてしなくすたれてゆく古い都の、
奇妙な、猫耳を立てた古寺の屋根、屋根、
もし、君が人間のすたれた心の哀調をきかんとならば、
秦淮へ。
もし、猶も深い興亡の唄をきかんとならば、草地へ
(「古都南京」『全集』第1巻、400-401頁)

詩の第二節では、まず画舫や軒燈籠についての描写がされている。実は「軒燈籠」は中国語ではなく、日本語の中で一部の俳句で秋の季語として使われている詩語である。ここで注意したいのは、金子は中国の風景を描くとき、日本の風景とそれを表現する語彙から影響を受けており、それらを混ぜて描いていることである。

続いての描写は、「歌媛達」に対する人物の描写である。ここでは南京、秦淮、歌媛というイメージが重ねられ、そこから「泊秦淮」という中国古典詩作を容易に想起させる。原詩では、詩人・杜牧が、「商女」、「唱う」と「亡国の恨み」を結びつけており、国破れの悲哀に満ちた詩である。この杜牧の詩における「商女」のイメージは後世の文人の文学作品における「商女」のイメージに決定的な影響を残した。つまり、「商女」という詩語は常に「亡国」と連なったうえで、政治的な意味で悲劇的な色彩を帯びているということだ。

しかし、金子は「商女」とそれが持つニュアンスを「亡国」というイメージから引き抜き、代わりに「歌媛達」の「勞れて眠る」という姿に変え、そして「胡弓も柝も鳴ることなし」と描いた。「商女」の描写について、前述のエッセイ「古都南京 (1)」の中の「歌媛」に対する描写と照らし合わせて見ると、実際、彼が南京で見た風景は、詩の中の古雅とは大きく異なっていた。「胡笛の音色」は

すでに「古雅な、手練のすさびではなくて」、まったく「俗流な、野卑な流行唄」にすぎない。「歌媛」はただ「娼女の類」である、と書かれている。このような「娼女の類」や「俗流な、野卑な流行唄」は中国の古典作品における「商女」や「歌」からすれば「イメージの崩壊」ともいえるが、一方で金子の詩「古都南京」においては、殊さら否定的な要素として描写されてはいない。「すたれてゆく古い都」とともに衰えた「人間のすたれた心の哀調」は、「興亡」のような政治的色彩と時代的意味を持つ言葉とは違って、より時代を超越した哀歌である、と金子は捉えているのだ。

こういった中国古典文学作品の書き換えは、「桂魚」という詩にも表れている。「桂魚」は挿入された位置から見て、作品「鱻沈む——黄浦江に寄す」というクライマックスに向かう序曲のような作品である。『鱻沈む』が金子の創作生活の転調期であったとなる一冊であったとすれば、「桂魚」という短詩は、その詩集『鱻沈む』の内部において、転調のポイントをなす一作ともいえるだろう。

卓上に桂魚一尾、醋梅一盆、猶錫の瓶子に紹興酒あり、
湖心亭の欄により雨に傾く荷葉をみる。

——山巒の嵐は雨となり釣人の棹に降罩め、
——潭上の氣は晴れて、雕軒の虹とかかる。

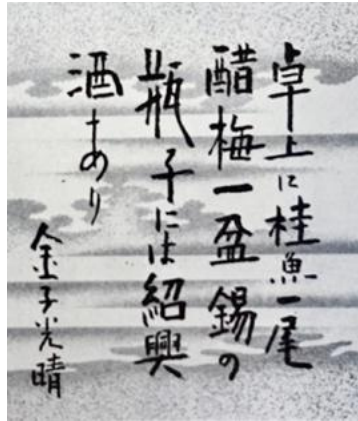
そしてこの佳景を寫すべくはペンソーならず、又油繪具でもない。たゞ、墨筆と、一展の畫仙紙のみ。

（「桂魚」『全集』第1巻、410-411頁）

難解な漢字が羅列される金子初期の代表作『こがね蟲』をはじめ、彼の初期作品は象徴主義的な表現方法が多いと考えられてきた。しかし、「桂魚」では、金子は自分の眼に見える風景をありのまま描写しているだけであって、比喩や定語は使われていない。この詩の最後に「この佳景を寫すべくはペンソーならず、又油繪具でもない。たゞ、墨筆と、一展の畫仙紙のみ。」とあるように、風景を描くには「墨筆」「画仙紙」のみが必要であるとする。湖心亭の美しさを水墨画に結びつけたのは、下記張岱の名編『陶庵夢憶』「湖心亭の雪見」を連想させる。

凍った夜気が霧のように白く水上に凝り、空と、雲と、山と、水と、上下みな一様に白かった。
湖上の影としては、ただ長い堤が一線、湖心亭が一点、それに私の舟がさらに細かい一点、舟中の人がさらにさらに細かい二三点にすぎなかった。¹⁸

「ただ長い堤が一線、湖心亭が一点、それに私の舟がさらに細かい一点」（引用訳文の原文：惟長堤一痕、湖心亭一点、与余舟一芥）と、名詞と助数詞だけを組み合わせたこの表現は、「湖心亭の雪見」の特徴的な書き方ともいえる。この書き方は詩篇「桂魚」冒頭の「卓上に桂魚一尾、醋梅一盆、猶錫の瓶子に紹興酒あり」という表現と一致する。河邨文一郎編の『金子光晴画帖』には、金子がこの一句のみを記した書道作品がある（〔図1〕）。ここから、金子がこの句を重視したことがうかがえる。注目すべきは、この書道作品において、彼が「猶」という字を削除したことであり、同じく彼自身が監修した『定本金子光晴全詩集』においても、この字を削除したことである¹⁹。「猶」という字を削除したことによって、事物が並んでいる現実感が増し、この詩をより簡潔な風格へと変えたように思われる。



〔図1〕金子光晴「色紙」創作年不明（河邨文一郎編『金子光晴画帖』三樹書房、1981年、64頁）

『こがね蟲』から「桂魚」への転換は鮮明である。抽象的な概念、つまり見たことのないものを想像の中で書くことを重視することから、写実へと転換したのである。同時に、彼が詩の中で採用したイメージは、象徴的、普遍的、固定的なイメージから、「桂魚」「醋梅」「紹興酒」といった個別性をもつ物体へと変わった。張岱の「湖心亭の雪見」と比べても、金子の作品にはより現実の生活が感じられる。この変化は「中国古典作品を改変する」という作業によってもたらされたともいえるだろう。

『鱻沈む』には、このように中国の古典を書き直した箇所が他にもある。中国の古典の書き換え方から、金子の詩風の変化が見えてくる。「短草」中では、杭州についての詩のうち、『魚』がタイトルになっている詩が「桂魚」のほかに二篇ある。金子は魚のイメージを多用する人であった。そもそも、この詩集の題名『鱻沈む』にも魚のイメージが含まれている。この中からまず、「魚樂園」を見てみよう。

玉泉池はつねにつねに驟雨をきいてゐるやうだ。樓欄紫にかこみ、その紫を小波が弄んでゐる。悲しんでゐる。玉泉池の水の色は茶のやうに重く、五色の鯉魚がうちにしづむ。少女よ。瓶をとれ。この魚の眠のうへに、支那玉の袖を長く。長く垂れよ！（「魚樂園」『全集』第1巻、410頁）

この詩の題は「魚“楽”園」であるのに、詩の中でその題と矛盾するように「玉泉池」は「悲しんでゐる」。そして実はこれは杭州に関する金子の詩群の基調でもある。美しい景色を描写しながら、抑えきれない悲しさがある。

そして、「魚樂園」の次に収められた詩、^{フアンコンクワンイ}「花港観魚」では、「水中の題額、空のなかの鯉魚、おゝ、雨に消えゆくばかり幽寂なるかな」（「花港観魚」『全集』第1巻、410頁）という詩句で、鯉が空に現れる。それは文字通りに捉えれば超自然的な現象であるが、おそらく漢詩などが書かれている「題額」が水に映り込んでいるということから考えると、魚が泳いでいる周りはすべて水面に映った幻影であり、それが鯉が空中にいるように見えているということだと、理解できる。ここでは魚を詩人自身の暗喩と捉えたい。詩人は中国にいても、もしくは世界のどこにいても、周りの世界は水に映っており、そこから幻の世界が生み出されるのである。しかし同時に詩人はそれが偽物であることを

知っている。空中を泳ぐ魚は一見すると非常に「自由」であるが、実際にはその自由と「楽」は「崩壊する」運命にある幻に過ぎない。こうした「幻」は、ただ煙のような雨とともに消えていく幽寂なるものである。

先述した「魚樂園」や「花港觀魚」のタイトルを考えると、周知の『莊子』の名編「知魚樂」を想起させる。「知魚樂」では「子非我。安知我不知魚之樂。(君は私でもないのに、どうして私に、魚が楽しんでいるのが分からないと、分かるのだ)」²⁰とあるのに対して、金子の「魚樂園」では反対に、「五色の鯉魚」は「悲しんで」、「楽」園の池に沈んでいく。詩の語り手はおそらく「知魚樂」の魚の気持ちを察せないとされる詩人とは反対に、「魚」の悲しさを察しているのだろう。また、「花港觀魚」では、老莊思想においては楽しいもの、自由なものとして描かれている「魚」のイメージとは違い、あえて崩壊せざるを得ない「楽」や幻の「自由」を描写している可能性があるといえる。

つまり、魚というモチーフは老莊思想との関係が深い、意図的に老莊思想とは反対に解釈しているのかもしれない。金子は、自伝『詩人 金子光晴自伝』の中で老莊思想について次のように述べている。「江戸の淫蕩な戯作者がよりどころとして老莊思想をもっているように、十代からしみついたその東洋思想が、僕の支えになりながら、僕のカンジンなところを喰いやぶりつづけた」(『詩人』『全集』第6巻、166頁)。ここで言及されている東洋思想に対する疑惑や違和感が、『鱻沈む』からも既に表れているといえる。

金子の揺れる心は、『鱻沈む』によく表れている。詩集における矛盾とゆらぎのなかの中国古典作品、あるいは中国の古典文化からの引用と、ずれを伴った表現は、『鱻沈む』における中国の古典文化の崩壊であり、その崩壊は金子の書き方の変化と連動している。

4. 森三千代からの影響：「共著」を中心に

金子の杭州に関する詩篇は、戦後に編まれた『金子光晴全集』だけを見ると、上海に関する詩群「短草」と、最後の圧巻の詩篇「鱻沈む——黄浦江に寄す」との間に配置されているように見える。このような配置ゆえに、杭州に関する詩篇は「自然」と「歴史」の美しさへの賛美を中心に構成されているように見え、上海を描いた詩とは風格がかなり異なるという印象を与えるものになっているが、『鱻沈む』の初版本を見ると、実はこの構成は森三千代の組詩との調和をよくするためのものであることがわかる。森の部分はほとんどが杭州についての詩である。故に、金子の杭州の詩群がそれに合わせて並べられたのを、戦後の全集が森三千代の詩を抜いて再構成したためにそのような順番になっているのだ。この章では、単行本版では並んでいた森の詩と金子の詩を比較して、金子の詩法の転換と森からの影響について考えてみたい。

先述したように、金子は名所とそれを舞台にした古典文化を追究するよりも、そこから離れて現在の風景を描こうとする傾向が強い。この特徴は特に森との対比で顕著になる。二人は一緒に旅をしていたにもかかわらず、作品の要素が重なるところは少なく、各詩の題名からもわかるように、二人が目する景色は基本的に異なっている。『鱻沈む』初版本の中で、森三千代が書いた詩群は「抗州旅行」(「一 滬杭鉄路」「二 松江」)「北極閣」「儀鳳門」「山陵」「莫愁湖」「西湖より」「蘇堤」「葛嶺」である。詩のタイトルから見ると、「莫愁湖」と「西湖より」の二つは金子の詩と同じ風景を描いたものである。特に南京に関しては「莫愁湖」以外に、森には「北極閣」「儀鳳門」「山陵」があるのに対して、金子は「古都南京」だけで、金子の詩の中では南京の名所旧跡よりも南京の古さに重点が置かれている。

森の「莫愁湖」では、初めに中国の南朝の梁武帝が作った「河中之水歌」の全詩句を引用している。続いて詩の中で「莫愁の女よ。亡びた都に」²¹という「莫愁の女」の物語を引用して明示した語句がある。金子の「莫愁湖」においては、ただ「朱い羽根帽子をかぶったわが女よ」（「莫愁湖」『全集』第1巻、403頁）という曖昧な描写があるのみである。

同様の作詩法は、詩篇「葛嶺」にも見られる。森三千代の詩には、西湖を「葛嶺とか、初陽臺とかの高地から見下しますときには」²²、「はるかに光る」「銭塘江」を見て、その「朧銀の霞の彼方」に、「西楚の霸王」²³を思い出すということが描かれている。「西楚の霸王」は項羽を指す。項羽は劉邦との戦いに敗れ、烏江を渡らずに最期を遂げる悲劇的な人物であるが、銭塘江で秦の始皇帝が巡幸するところを見て「彼可取而代也」²⁴（筆者訳：彼取りて代わるべきなり）と言ったこともよく知られている。この引用によって、この時期の森は金子よりも、歴史、あるいは政治と関わる歴史的故事への関心を示していたことがうかがえる。そして、このような関心を、森は項羽の覇気と同化させて表現しているが、最終的に悲劇的な結末にたどり着いた項羽をあえてロマン的な詩風で描いたこともわかる。詩人・牧羊子によれば、森の「長い遠い曲折の多かった文学の旅路」において、「反撥すること」²⁵は重要なポイントである。ここで森が注目しているのは、項羽の反骨精神かもしれない。森の江南旅行の関連作品をさがしてみると、1928年に発表された短編小説「青幫黨の息子」という作品が見つかる。その小説の中に、「青幫黨——それは殆んど支那全土にわたつてゐる怖ろしい勢力をもつた悪黨の團結である」という「青幫黨」についての説明がある。しかし、この怖ろしい「青幫黨」が活動している「長江一帯」の風景に対し、「和やかな早春の一日が暮れ傾いて」、「田野が遠く霞んでゐる」²⁶という描写がある。おそらく、森は「青幫黨」に対して「怖ろしい勢力」や「悪黨の團結」と書いているが、同時に何か世を揺り動かす可能性を、詩篇「葛嶺」による「朧銀の霞の彼方」の項羽への感情移入と同様にロマンチックに読み取っているのだろう。また、宮内淳子は、「青幫黨の息子」など森三千代の初期作品に表れたロマン的な文風は、「アジアの中に西洋を嵌め込んだときに生まれる幻影」であると指摘した²⁷。つまり、森の初期的な作品においては、政治への関心が強く表れていたが、さらにそれが表現される際にロマン的な装飾がされることが多いと考えられる。

一方、金子は、1971年に掲載されたエッセイ「侠客」の中で、「上海を訪れたのはいまから五十年近くも以前」、その時の江南の辺りに「青幫黨の巢」があったが、「青幫黨のこと」に対して、「当時はあまり興味がなかったので、いい加減にきいて忘れてしまった」（「侠客」『全集』第8巻、305頁）と述べている。ここからわかるように、金子と森の世の中の時事に対する姿勢は違っているのである。

金子が森と一緒に旅に出た1926年の中国は、1925年の五・三〇事件を経て、1927年の労働者の北伐に呼応するための武装蜂起、さらに蒋介石による四・一二反共クーデターなど、政治的激動が続いていた。しかし、金子は作品の中で時局の見方を直接に表現することはあまりなかった。特に、後に上海クーデターに協力した「青幫黨」のような時局を攪乱する存在への関心は見られなかった。金子と森の世の中の時事に対する姿勢の違いは、二人の心境が大きく異なっていたことの表れである。森の国を出たばかりの喜びと、未来への憧れや期待とは正反対に、迷い、苦しみ、悲嘆していた金子の作品の中で、時局より、この時局の下で苦しんでいる人間への関心の方が一層強く表れている。つまり、戦間期の金子の「超越的な国籍逸脱者の視線」²⁸は、『鱻沈む』から既にその一端が見えることもいえるだろう。

また、金子と森の詩法の相違点に関し、趙怡は、夫婦が同じ場面を描いた「莫愁湖」について、「漢字を多用した光晴の重厚さに比べて、森のトーンははるかに軽妙である」²⁹と指摘した。しかし、『鱻沈む』における色に関わる描写では、むしろ金子のほうが難解な漢字を使っていないのである。『鱻沈む』初版本の森「西湖より」によれば、西湖は「葛嶺とか、初陽臺とかの高地から見下しますときには」、「その漣の一つ一つが臙脂をそめ」た。金子は「葛嶺」を題とした詩は書いていないが、同様に西湖を俯瞰することができる初陽臺を題として書いた。「初陽臺」では、「初陽臺のうへの朝空、碧をといて」、「陽は石門の聯を紅に染め、西湖一帯のカードのごとし」という描写がある。「碧」や「紅」は森の「臙脂」や「臙銀」と比べると、より直接的で、純粋な色である。こうした色に対する装飾的な言葉を取り払った素朴な描写から考えてみると、金子があえて森のロマン的な詩風を避けて詩を書いている可能性がある。

もちろん、『鱻沈む』における金子の詩作について、森のロマン的な詩風の痕跡はある。例えば、金雪梅は、「痰」という詩の原題は「血痰」であり、「血」の字を消したのは森の「浪漫的な詩風への配慮がなされた」と論じている³⁰。森の「西湖より」にある「甘い胡弓と笛の音色を流す」という詩句が、金子の短詩「街」の中での「胡弓と笛の甘い音の流れる昔の街」の表現とよく似ていることから、二人が創作の中で互いに影響しあっていることがわかる。

金子は晩年の自伝的な小説『どくろ杯』（中央公論社、1971年）のなかで、『鱻沈む』が刊行された当時の森三千代の状況を次のように書いている。森は「女流詩人となるほんの一步を踏みだした」（『どくろ杯』『全集』第7巻、40頁）ところで、「その時代の若手の女詩人、友谷静栄（のちの上田静栄）や、目次緋紗子、すこし先輩の米沢順子、英美子など」とのつきあいがはじまったという。森の作家としての道は始まったばかりで、森の未来への希望と憧れ、生活への熱意は、関東大震災を経験した後、新たな創作方法、あるいは新たな詩法を模索していた金子を刺激したのかもしれない。しかし、その刺激はむしろ森のロマン的な詩風とは正反対の道に、つまりより冷徹な視線の獲得という方向へと、金子を向かわせていったと考えられる。

5. おわりに

本稿では、大正年間、金子光晴の第一回中国旅行をきっかけに作られた詩集『鱻沈む』から「崩壊」という詩集全体を貫くテーマを抽出する上で、本詩集がいかに関子の詩学の変容期を画するものであるのかを、具体的な詩のテキストの分析を通して明らかにした。

まず、「崩壊」というテーマを通して、関東大震災で崩壊した浅草十二階、金子が中国で実際に見た虎丘塔、詩人の連想によって語られた雷峰塔、パリのエッフェル塔が重ね合わせられた可能性を考察した。その上で、この四つの混交した塔のイメージと詩的主体との関わり合い方から、震災後の詩法の迷い、またその迷いを乗り越えようとする複雑な詩人の心境が描かれていることを解明した。ここにおいて、金子は従来の象徴主義的な詩風から抜け出て新たな詩法を模索し、見出された詩法がその後の戦間期での一連の創作へと繋がっていくことが伺える。また、1920年代に生み出された詩集『鱻沈む』においては、日本、中国、西洋に対しての越境的な視座が読み取れる。次に、『鱻沈む』における中国古典作品の意味と、原作とのずれを確認したうえで、金子における新たな詩法を模索する過程を具体的に検討した。そのずれは中国古典文学作品の解釈の「崩壊」と呼ぶことができ、またこの崩壊は金子の詩の作風の変化と密接に結びついている。つまり、人間によって作られた仮構のものは中国古典作品を通してモチーフ化され、それらに対する戸惑いを感じつつ、目の前の事

物を全て現実そのままに受け入れるという作法になっていったといえる。最後に、共著の森三千代からの影響を考察し、『鱻沈む』とその周辺作品における色彩表現や時局への姿勢の違いを踏まえると、森の詩風は金子に刺激を与えつつも、彼をロマン的な詩風とは対照的な冷徹な視線へと導いた。その結果、金子は時局よりもその中で生きる人間の姿を描く表現へと至ったといえる。

本稿においては、詩集『鱻沈む』への分析によって、ヨーロッパ放浪の経歴を持つ金子の、関東大震災後の複雑な心境と、その詩法の転換期の模索を明らかにした。また、金子のいわゆる「抵抗詩人」になる前の姿と、いかに「抵抗」の道へ辿り着くかという過程を再検討した。『鱻沈む』からはじまる金子作品における植民地空間表象への描写と、戦前、戦中、戦後を跨ぐ金子の文学創作の軌跡を通して、その「抵抗」の在り方が具体的にいかにして生み出されたかを解明することを、今後の課題としたい。

註

- ¹ 例えば、金子光晴追悼号としての1975年9月号『現代詩手帖』（思潮社）、1975年9月号『文藝』（河出書房新社）など。金子光晴特集号としての1978年8月号『現代詩読本』（思潮社）、1990年6月号『日本未来派』（日本未来派発行所）など。
- ² 吉本隆明「金子光晴について」『金子光晴全集』月報13、1976年、2頁。
- ³ 「雨」と「街」の初出は1926年『詩神』9月号「上海小詩六篇」だが、はたして上海を描いたかどうかは不明である。しかし詩の内容から見て、上海が描かれた可能性が高いと筆者は推測する。また、「写景」は初出不明であるが、詩の内容や『鱻沈む』の中の位置から判断すると、杭州が描かれた可能性が高いと筆者は推測する。
- ⁴ 「抗」は初版本によつての表記の誤り。正確の表記は「杭」である。
- ⁵ 中村誠『金子光晴＜戦争＞と＜生＞の詩学』笠間書院、2009年、16頁。
- ⁶ 金雪梅『金子光晴の詩法と変遷——その契機と軌跡』花書院、2011年、164-172頁。
- ⁷ 趙怡『二人の旅 上海からパリへ 金子光晴・森三千代の海外体験と異郷文学』関西学院大学出版会、2021年、69頁。
- ⁸ 野村喜和夫、鈴木和成『金子光晴デュオの旅』未来社、2013年、123頁。
- ⁹ 趙怡『二人の旅 上海からパリへ 金子光晴・森三千代の海外体験と異郷文学』関西学院大学出版会、2021年、78頁。
- ¹⁰ 金子光晴『詩人』「水の流浪」の終わり、『金子光晴全集』第6巻、中央公論社、1976年3月、160頁。なお、以下『金子光晴全集』（全15巻、中央公論社、1975—1977年）からの引用については、引用文の後に（「作品名」巻号、頁数）を加え、適宜初出を記す。
- ¹¹ 趙怡『二人の旅 上海からパリへ 金子光晴・森三千代の海外体験と異郷文学』関西学院大学出版会、2021年、61頁。
- ¹² 芥川龍之介「西湖（五）」『江南游記』『芥川龍之介全集』第11巻、岩波書店、1955年、78頁。
- ¹³ 小田嶽夫「取り止めもなく」『金子光晴全集』月報5、1976年、2頁。
- ¹⁴ 金子光晴「風来人上海回想録」『魯迅友の会会報』第61号、1975年、608頁。
- ¹⁵ 『路傍の愛人』の創作時期について、その中には「関東大震災あと」と付された「バラック」や、金子の三

回目の上海旅行中に作られたと見られる「小姐」などの詩篇があることに鑑みれば、震災直後に作られた詩集だと考えられる。

- 16 アンドルー・ゴードン『日本の200年 徳川時代から現代まで』新版 上、森谷文昭訳、みすず書房、2018年、301頁。
- 17 細馬宏通『浅草十二階 塔の眺めと＜近代＞のまなざし』青土社、2011年、298頁。
- 18 張岱著、松枝茂夫訳「湖心亭の雪見」『陶庵夢憶』『中国古典文学全集』第32巻、平凡社、1959年6月、355頁。
- 19 金子光晴「桂魚」『定本金子光晴全詩集』筑摩書房、1967年、865頁。
- 20 「知魚樂」（『莊子』外篇 秋水第十七より）「全現代語訳8『莊子 上』池田知久訳・解説、講談社、2017年、396頁。
- 21 森三千代「莫愁湖」『鱻沈む』有名社、1927年、37頁。
- 22 森三千代「西湖より」『鱻沈む』有名社、1927年、39頁。
- 23 森三千代「葛嶺」『鱻沈む』有名社、1927年、45頁。
- 24 〔漢〕司馬遷 著、〔日〕瀧川資言 考證、〔中〕楊海崢 整理『史記・項羽本紀』、『史記會註考證』上海古籍出版社、2016年、413頁。
- 25 牧羊子『金子光晴と森三千代 おしどりの歌に萌える』株式会社マガジンハウス、1992年、58頁。
- 26 森三千代「青幫黨の息子」『女人芸術』第1巻3号、1928年、119-121頁。
- 27 宮内淳子「森三千代の上海——描かれた装いの意味」『戦間期東アジアの日本語文学』アジア遊学第167号、2013年8月、144頁。
- 28 石崎等「異境の詩学Ⅱ：金子光晴と上海・北京」『立教大学日本文学』第93巻、2004年、102頁。
- 29 趙怡『二人の旅 上海からパリへ 金子光晴・森三千代の海外体験と異郷文学』関西学院大学出版会、2021年、56頁。
- 30 金雪梅『金子光晴の詩法と変遷——その契機と軌跡』花書院、2011年、134頁。

アン・バンフィールド『発話しえぬ文』 —読解非コミュニケーション理論は語り手不在を含意するか?—

桜田 優大

要旨

Il y a deux grands types de théories narratives : d'un côté, les théories narratives « communicationnelles », qui présupposent la communication entre un narrateur et un narrataire ; de l'autre, les théories narratives dites « non communicationnelles », qui considèrent qu'il n'y a pas d'acte de communication dans les récits de fiction. Ces deux théories se divisent principalement autour de la question suivante : « Y a-t-il un narrateur pour tous les récits de fiction ? ». Cette question fondamentale a suscité beaucoup de polémiques entre les théoriciens de la narratologie. Mais est-elle vraiment une question valable ? Une phrase de récit « non communicationnelle » n'a-t-elle pas nécessairement de narrateur ? Ce sont ces deux questions auxquelles nous tentons de répondre dans cette étude. Pour cela, nous examinons *Phrases sans paroles* d'Ann Banfield, qui a établi les théories « non communicationnelles ». Par cette lecture, nous démontrons, premièrement, qu'il n'y a pas de relation entre le fait qu'une phrase de récit est « non communicationnelle » et l'absence du narrateur, et deuxièmement, qu'il n'y a pas d'opposition véritable entre ceux qui avancent l'existence du narrateur et ceux qui avancent son absence.

キーワード : アン・バンフィールド, 物語理論, コミュニケーション理論, 非コミュニケーション理論, 自由間接話法

1. はじめに

近年のフランスにおいて従来の物語理論の再考を推し進めているシルヴィ・パトロンは、その著書の一つをジェラルド・ジュネットに対する「憤慨」と共に書き出している (Patron 2009: 9)。それは、ジュネットが『物語の詩学』で、アン・バンフィールドに対して不当な批判を行った (Genette 1983: 67-69/105-107) ¹ ことに対する怒りであると同時に、いまだに多くの文学研究者が、バンフィールドを読まずに済ませ、彼女に関するジュネットの批判を鵜呑みにしていることに対する怒りでもある。従来の「物語理論 *théorie du récit*」においては、ジュネットを規範とする「ナラトロジー *Narratologie*」² が主流であり、その理論的基盤に異を唱えたバンフィールドらの理論はおおむね傍系として無視されてきた。ジュネットのバンフィールドに対するほとんど罵倒に近い批判がまかり通り、バンフィールドやその先行者である黒田成幸の理論がほとんど知られず、文学研究に応用されることもないという事実が、その証左であるだろう。パトロンの「憤慨」も頷けるところである。このような従来の物語理論に対する問題意識から、パトロンは「物語のコミュニケーション理論 *théories communicationnelles du récit*」と「物語の非コミュニケーション理論 *théories non communicationnelles du récit*」の二つの理論的な流れを歴史的に整理し、傍系として無視されてきた後者の可能性を探っている。パトロンの最新の整理 (Patron 2015: 9-12) に従えば、前者は「誰が話しているのか?」という

問題を巡って展開するものであり、現実ないし虚構の「語り手」と「聞き手」の間にコミュニケーションの関係が存在することを前提とする。パトロンも参照している言語学者黒田成幸によれば (Kuroda 2014: 72-73)、このような物語行為の根底にコミュニケーションの関係を想定する理論は、言語運用一般に関して、その根本的な機能をコミュニケーションにおく言語学のモデルに依拠している³。バルト、ジュネット等の古典的物語理論から、21世紀以降のポスト古典的物語理論に至るまで、この「コミュニケーション理論」は一貫して優勢なものである。一方の後者、つまり「非コミュニケーション理論」において問題となるのは、「どのようにしてこの物語が書かれたのか？」(Patron 2015: 11) という問いである。同理論においては、語り手と聞き手の間のコミュニケーション関係を想定せず、語りの行為を日常の言語運用とは根本的に異なるものであるとみなす。「コミュニケーション理論」が問う「誰が話しているのか？」という問いに対して、「非コミュニケーション理論」は、「誰も」と答える。つまり、物語の言表において、言表主体の存在を認めないのである⁴。二つの理論は、パトロンの整理にしたがえば、「語り手はすべての物語において存在するのか？」(Patron 2009: 24) という問いに対する答え如何によって、分けられていることになる。

なるほど確かに、以上のようなパトロンの「コミュニケーション理論」と「非コミュニケーション理論」という物語理論史の二項対立的な整理⁵は、それまで無視されてきた理論の再考を促すという点で、貴重である。しかしいくつか疑問も浮かぶ。例えば、日本の物語論者である橋本陽介の次のような議論は、パトロンの整理に対して、少なくともいくつかの修正の余地があるのではないかと考えさせる。橋本 (2014: 36-53) は、やはりパトロンと同じように、物語における言表主体の存在に関する理論を歴史的に総括した上で、「ジュネットの語りの理論というのも、ハンブルガーやバンフィールドのものと大きく違っているのではないということがわかる」(44) という極めて興味深い結論を提出している。簡単にその議論を追うと、次のようになる。橋本はまず、ハンブルガーやバンフィールドの理論を検証し、これらの論者が小説の語りにおいて否定しているのは、あくまで現実の時空間として「今・ここ」が定まっている場合の、人格的な主体間のコミュニケーションである、と主張する (38)。バンフィールドらが主張しているのは、小説の語りにおける「語り手」は通常の発話のように定まった「今・ここ」を持たず、「私・あなた」のコミュニケーション構造に則っていない、ということなのである。では、一方のジュネットの理論において、語り手の位置はどのように捉えられていたか。橋本の読解によれば、ジュネットの理論においてもまた、その語り手は現実の発話におけるようなコミュニケーション構造を持たず、いわば「永遠のいま・ここ」に位置している (43)。ジュネットの「態 *voix*」の範疇における「語りの時間 *temps de la narration*」(Genette 1972: 228-238/252-265) とは、あくまで物語内容の時間とは別の時間軸上にあるのであって、そこにおいて語り手は、特定の時空間に定まらない、「永遠の今・ここ」から語りの行為を行うとされている。つまり、ジュネットにおいても語りの行為は、「今・ここ」の定まった、通常の発話のコミュニケーション構造を持つものとして設定されてはいないのである。以上のことから橋本は、バンフィールドらとジュネットの理論を本質的に同じものであるとし、両者の違いは、人格的な語り手という「比喩的な虚構を見出すかどうかの違い」(橋本 2014: 45) ではないかと述べている。このような橋本の議論は、次の三つの点でパトロンの整理に疑問を投げかける。すなわち、a) コミュニケーション理論／非コミュニケーション理論の対立と語り手の存在／不在の対立は本当に重なるものであるか、b) 物語理論史におけるコミュニケーション理論／非コミュニケーション理論の対立は本当に存在するか、c) 語り手の存在／不在の対立は本当に有効な対立であるか、という三点である。

しかし、上記の橋本の議論を無批判に受け入れるわけにはいかない。橋本の議論の問題点として、個々の理論に対する検討がそれぞれ短く、十分なものではないという点が挙げられる。例えば橋本はジュネットの理論の一部である「語りの時間」(Genette 1972: 228-238/252-265) だけを取り出して、ジュネットの理論はバンフィールドら「非コミュニケーション理論」と本質的に同じであるという。「語りの時間」だけを見れば、そうであると結論できるかもしれない。しかし、ジュネットの理論全体を見たときに、そう簡単にジュネットの理論が「非コミュニケーション理論」とであると結論することはできない。例えば、「聴き手 *le narrataire*」(Genette 1972: 265-267/305-308) の節を見るだけでも、「語り手」の「私」に対する「あなた」として、つまりコミュニケーションの相手として、「聴き手」という語りの審級を構成する一要素が設定されているのがわかる。また、橋本はジュネットの語りの位置は物語世界とは別の時間軸上にあるものとして設定されていると主張するが、このことは、ジュネットが「物語内容を私の物語る行為との関連において時間的に位置付けないで済ますことは、ほとんど不可能なのである。なぜなら、私はその物語内容を、必然的に、現在、過去、未来の時制のいずれかにおいて語らなければならないからだ」(Genette 1972: 228/253) と述べていることと矛盾する。もちろんジュネットの議論自体に矛盾があるとも考えられるが、いずれにせよ橋本はそのことに関して踏み込んで議論していない。他の理論家の議論に関しても同様であり、散発的な言及にとどまっていると言わざるをえない。ただし、このような問題点は、橋本の議論の射程自体を無にするものではない。個別の点に関してはさらに具体的に議論を深めていく必要があるだろうが、コミュニケーション理論／非コミュニケーション理論をはじめとした対立の有効性を疑う橋本の視点そのものは、すでに述べたパトロンの整理に対してだけではなく、物語理論全般に対しても有益な議論をもたらすはずである。

本稿の目標は、以上の点を踏まえた上で、橋本の議論によって提出される問いのうち、a) と c) の問いを検証することである。すなわち、第一に「パロンが想定しているように、『非コミュニケーション理論』を主張することは、必然的に語り手の存在を否定することになるのだろうか」という問いであり、第二に「語り手の存在／不在の対立は本当に有効な対立であるか」という問いである。本稿では、第一の問いに関しては「二つの対立は別のものである」という仮説のもと、また第二の問いに関しては「対立は有効ではない」という仮説のもと、「非コミュニケーション理論」を確立したとされるアン・バンフィールドの *Unspeakable Sentences* (『発話しえぬ文』) を読解し、それぞれの仮説を立証することを目指す。この著作を選ぶ理由として、次の三点が挙げられる。まず第一に、『非コミュニケーション理論』を主張することは、必然的に語り手の存在を否定することになるのだろうか」という問いを検証するにあたっては、当然、「非コミュニケーション理論」を主張した著作を読解する必要があるが、バンフィールドのこの著作は、当該理論を確立した代表的著作であり、読解の対象として格好であると考えられる。第二に、バンフィールドのこの著作は、「語り手の不在」を主張したとされており、もしそのような著作において、「語り手の存在／不在」という対立が結局は無効になってしまっているということを示すことができれば、c) の問いに対する答えをも、たとえ完全なものではないにせよ、提出することになるだろうからである。また最後に、次の点がある。橋本のジュネットに関する記述が不完全であることはすでに述べたが、それだけではなく、バンフィールドの理論に関する橋本の記述も極度に省略したものであり、また誤った理解も見られるなど⁶、不完全なものにとどまっている。「ジュネットの語りの理論というのも、ハンプルガーやバンフィールドのものと大きく違っているのではないということがわかる」(橋本 2014: 36-53) という、物語理論

にとって興味深い結論が意味を持つためには、それぞれの理論のより具体的な検証が必要であるだろう。本稿は、橋本の結論の是非を検証する一段階として、アン・バンフィールドの『発話しえぬ文』を読解していくものである。

読解にあたって、本稿は『発話しえぬ文』の二つの主張を議論の軸とする。「小説の語りはコミュニケーションではない」という主張と、「自由間接話法を代表とする小説の語りに、言表主体は存在しない」という主張である。Violi (1986: 372) なども述べているように、『発話しえぬ文』において最も議論を引き起こしたのは、この二つの主張であった。また同時にこの二つの主張は、パトロンと橋本の議論にも密接に関わる。本稿の流れとしては、まず、「小説の語りはコミュニケーションではない」というバンフィールドの主張を取り上げ、それがパトロンの考えるように「語り手の不在」を必然的に含意しているのかどうかを検証する (2 節)。次に、「自由間接話法を代表とする小説の語りに、言表主体は存在しない」という『発話しえぬ文』の中でも最も批判を巻き起こした主張を取り上げ、果たして『発話しえぬ文』が「語り手の不在」を証明し得ているか否かを検証する。そしてその結果を踏まえた上で、最終的に「語り手の存在／不在」の対立が、同書において有効な対立たり得ているか否かを検証する (3 節)。

2. 「非コミュニケーション理論」は語り手の不在を含意するか？

パトロンの整理に見られたように、小説の語りがコミュニケーション構造を持たないという主張は、通常、語り手が不在であるという主張と結び付けて考えられてきた。『発話しえぬ文』の読解に関しても、Violi (1986: 362) や Yamaguchi (1989: 588) といった代表的な論者が、二つの主張を密接に結びつけているものとして論じている。しかし、それは本当だろうか。本節は『発話しえぬ文』においてはそれぞれの主張が別のものとして論じられていたという仮説のもと、論を進めていく。

そもそもバンフィールドはなぜ小説の語りを「コミュニケーション」ではないと主張したのか。バンフィールドの論の出発点は、言語の「コミュニケーション機能 communicative function」と「表現機能 expressive function」の分離にある (Banfield 1982: 7-8)。バンフィールドは 1960 年代の構造主義詩学が「文学の科学」を唱え、文学の普遍的な法則を記述することを目標に掲げながら、結局は失敗に終わったことを受けて、新たな方法論を模索した。バンフィールドによれば、構造主義詩学の失敗点は、その文学の普遍的な法則の記述のモデルとして、ソシュールの言語学を選んだことにある (3-4)。それは具体的な事例の機械的で帰納的な分類に終始し、その背後にある普遍的な法則を掴むことができなかった。バンフィールドがその代わりにモデルとして採用するのがチョムスキーの言語学である (4-5)。それは構造主義的な言語学の帰納的な方法論に対し、演繹的な議論によって、事象の背後にある普遍的な法則に迫る。では、文学において形式的に記述可能な、普遍的な法則とは何か。バンフィールドはそれが、主観性の表出を含む、言語の「表現機能」の法則であると考えている (7)。通常、日常の言語使用において、主観性の表現は、それを誰かに伝えるということなしにはなされ得ない (8)。つまり、言語の「表現機能」は、常に「コミュニケーション機能」に従属した形でしか発揮され得ないのであって、そのような場合、言語の本質はその「コミュニケーション機能」にあると考えられている。しかし、文学、とりわけ「語り narrative」のテキストにおいては、「表現機能」が「コミュニケーション機能」からは独立した形で現れることが可能であり、言語の本質をコミュニケーションとしてではない形で思考することが可能である (8)。バンフィールドにとって重要であったのは、そのような、言語の「コミュニケーション機能」からは解放された形で見出される「表現機

能」を、小説の「語り」の普遍的な法則として、見出すことであった。

ゆえに、バンフィールドは小説の「語り」は、言語の「コミュニケーション機能」を持たないとし、その根拠を示そうとした。その例の一つが「自由間接話法」、バンフィールドの言う「表象された言葉」として *represented speech and thought* ⁷ である。なぜ自由間接話法は「コミュニケーション機能」を持たない、純粋な「表現機能」の発露であると言えるのか。そのことを示すために、バンフィールドは英語とフランス語における直接話法と自由間接話法を比較し、前者に現れることはできるが、後者においては排除される要素・構文として、次の六つを挙げる (113-120)。

[1] 命令文

→ [a] A wild idea shot through Mr Chubb's brain: could this grand visitor be Harold Transome ? Excuse him : he had been given to understand by his cousin that a radical candidate... (Eliot, *Felix Holt the Radical*, cited in Banfield 1982: 113)

とっぴな考えがチャブ氏の脳裏をよぎった。この威厳のあるお客がハロルド・トランサムなのか？ 許してくれ。急進派の立候補者が…と従兄弟に聞いていたのだから。

[b] Would you excuse him ≠ Excuse him

[2] Sir や Madame などの、聞き手に対する直接的な呼びかけ

→ [c] No, (*sir,) he could not obey his orders, he told the officer. (Banfield 1982: 114)

いえ、命令に従うことはできません、彼は将校に言った。

[3] 特定の方言や俗語、外国語などの発音の表記

→ [d] He felt good and thought to himself he was damn lucky to get away from the Twin Cities and Emiscan and that sonofabithcin' foreman. (Dos Passos, *42nd parallel*, cited in McHale 1978: 255)

彼は上機嫌になり、思った、ツウイン・シティズとエミスカ、それにあの親方のクソ野郎からずらかれてマジでラッキーだったぜ。

[4] between you and me や frankly などの聞き手の存在を前提とした副詞句 (addressee-oriented adverbials)

→ [e] Honestly, she was so pleased to see him - delighted !

正直に言って、彼女は彼に会えて喜んでたよ、歓喜してた！

[f] Certainly, she was pleased to see him - delighted ! (Banfield 1982: 117)

もちろん、彼に会えて嬉しいわ、とっても嬉しいわ！

[5] 現在形

[6] 二人称の代名詞

→ [g] Why couldn't she have workmen for friends ?

どうして労働者のお友達を持つてはいけないの？

[h] Why couldn't she have you for a friend ? (Banfield 1982: 119)

どうして彼女は君を友達に持つてはいけなかったんだ？

[1] に関しては、Excuse him という構文は、Would you excuse him のように、二人称代名詞を持つ構文に置き換えることができないゆえに、聞き手を前提とした命令文と解することはできない。[2] に関しては、例文の自由間接話法に、sir を付け加えると、非文とみなされる。[3] に関しては、McHale (1978) が Banfield (1978) に対して提出した反例だが、バンフィールドの反論によれば、sonofabithcin'

という語は、特定の発音を表しているわけではなく、それ以外の綴りの表記がないために、そのように表しているだけである (Banfield 1982: 114)。^[4] に関しては、^[f] の例文が自由間接話法と解すことができるのに対し、^[e] のように、聞き手の存在を前提とする副詞句を文頭に加えると、*she* の視点を表した自由間接話法ではなく、単にある発話者の発言を表したものになってしまう。^[5] に関しては、バンフィールドは例文を挙げてはいないが、現在形の排除こそが、自由間接話法において時制の過去形と「今・ここ」のダイクシスが共起することを可能にしているのだと述べている (118)。^[6] に関しては、^[4] と同じように、^[g] が自由間接話法として解釈できるのに対し、^[h] において *you* を加えた途端に、ある潜在的な一人称の話者の発言になってしまう。ゆえに、*you* が自由間接話法に現れることはできない、とバンフィールドは述べる。

これらの要素・構文は、二人称代名詞をその中心として、すべて「私ーあなた」のコミュニケーション構造と密接に結びついたものである。自由間接話法ではなく、直接話法においてならば、これらの要素が現れることができる。次の二つの例文を比べてみよう。

[7] [a] Lily asked, ‘Sir, where are my parents today?’

リリーは尋ねた。「おじさん、今日お父さんとお母さんはどこにいるの？」

[b] Where were her parents today ? (Banfield 1982: 28 の例を改変)

お父さんとお母さんはどこ？

[a] が「おじさん、今日お父さんとお母さんはどこ？」というリリーの発言内容を表した直接話法であり、[b] が、それを自由間接話法に書き換えたものである。前者においては、疑問文やダイクシス、親族関係を表す代名詞といった、言語の「表現機能」に属する要素が、*sir* といったような誰かに何かを伝える言語の「コミュニケーション機能」と不可分なものとして存在しており、そのどちらもが、引用句の一人称の指示対象であるリリーに結び付けられている。つまり、バンフィールドの定式に従えば、SPEAKER=SELF である (93)。直接話法をはじめとした通常の言語使用においてはこのように、主観性などの表現は、誰かに何かを伝えるというコミュニケーションの機能に従属する形でしか、実現されない。一方の自由間接話法においては、事情が異なる。^[b] の例文においては、まず、*sir* のような、相手に呼びかける機能を持つ語句が排除されていることがわかる。しかし、一方で、疑問表現や *today* のような、その文の主観性を表す要素は、そのままに残されている。これは、自由間接話法が直接話法と同じように、従属節に埋め込まれることのできない、独立した句構造を持つからである (71-75)。つまり、^[b] の例文においては、通常は逃れられないはずの「コミュニケーション機能」から初めて解放された形で、言語の「表現機能」が発露していると言えるのである。この事態を、バンフィールドは次のように述べている。

自由間接話法は、評価する話し手の存在を含意するような、報告された言葉や思考の解釈なのでもなく、引用された話し手の声の直接的な呈示や模倣なのでもない。そうではなくて、表象された SELF の言葉や思考は、その文法的形態が元の話し手によって発話された *uttered* のである——声に出すにせよ沈黙のうちにせよ——という含意なしに、その表現性を保持するのである。(108)

「その文法的形態が元の話し手によって発話されたものであるという含意なしに、その表現性を保持する」とは、通常は誰かに何かを伝えるという機能を伴わずには発揮されない言語の「表現機能」が、自由間接話法において初めて、その純粋な状態で「表象される」ことが可能になる、という意味である。言葉が、直接話法においてのように「伝えられる」のではなく、その純粋な形で「表象される」のである。ゆえに、「自由間接話法 represented speech and thought」は、「発話不可能 unspeakable」なのである。「発話する speak, utter」ということは、必然的に誰かに何かを伝えることを含意するからである。通常の解釈においては、自由間接話法が「発話不可能」であるとは、語り手が不在であるということの意味するとされ、その証拠として、『発話しえぬ文』2章の文章⁸がよく引用される (Patron 2006: 274、平中 2024: 197 など)。そのことを否定はしないにしても、バンフィールドが「発話不可能」と言うことの意味には、語り手が不在であるということのほか、自由間接話法は言語の「コミュニケーション機能」から解放されている、ということもあるのではないだろうか。そのことを示すのが、先ほどの 108 頁の引用である。

以上が、自由間接話法が「非コミュニケーション」であることの意味である。バンフィールドはさらにこの「非コミュニケーション性」を、小説の「語り narration」のもう一つのタイプ、「語りそれ自体 narration per se」に敷衍して論じていく。バンフィールドが目指すのは、「自由間接話法」と「語りそれ自体」の二つのタイプを含む小説の「語り」の「非コミュニケーション性」の証明、つまり、通常の「会話 discourse」とは異なる言語使用のコンテクストが存在することの証明である。「語りそれ自体」の「非コミュニケーション性」の証明は、自由間接話法と同じようになされる。すなわち、それは、先の [1] から [6] で確認したような、通常の「会話」や直接話法に特徴的なコミュニケーションの要素を受け付けられないのである。その代表がやはり二人称代名詞であり、その排除は、「語りそれ自体」に「私—あなた」のコミュニケーション構造が不在であることを示している。そしてさらにバンフィールドが、上記の [1] から [6] の要素の不在に加えて、自身の論拠としているのは、バンヴェニストの「イストワール histoire」の定義である (Benveniste 1966: 237-250/217-233)。周知のようにバンヴェニストは「話 discours」と「イストワール histoire」という、二つの言表行為の「面 plan」を区別した (238/218)。後者の言表行為においては、「話し手—聞き手、今—ここ」の「話」の現前性が成立せず、「そこでは誰一人話すものはいないのであって、出来事自身が自ら物語るかのである」(241/223)。「話」においては「話し手と聞き手が想定」され、「前者が後者に対して何らかの影響を与えよう」(242/223) とするのであるが、「イストワール」においてはそれが成り立たないのである。さらに、「イストワール」の文法的な特徴として挙げられるのが「人称の不在」としての「三人称」⁹、そして「語り手の人称の外にある出来事の時制」(241/223) としての「アオリスト」である。バンヴェニストにとって、この二つの（非）人称と時制は密接に結びついている。バンフィールドは、このバンヴェニストの「イストワール」を小説における「語りそれ自体」という自身の概念に、三人称だけでなく一人称を含む形で置き換え、そこに「話し手（私）—聞き手（あなた）」のコミュニケーション構造が不在であることの論拠としたのである。

以上で、バンフィールドによる小説の語りの「非コミュニケーション理論」の内実をおおよそ見ることができた。では果たして、このバンフィールドの「非コミュニケーション性」の主張は、受け入れられるものだろうか。この点に関しては、「語り手は不在である」という主張に対してと同様に、多くの批判が存在する¹⁰。しかし、本稿の見るところ、そのいずれもが、バンフィールドの主張を完全に論駁するには至っていない。例えば Violi (1986: 372) は、バンフィールドの分析は単文単位に

限られており、テキスト全体を考慮に入れていないと批判する。そしてテキスト全体を考慮に入れたとき、語りの「非コミュニケーション性」は成り立たないと主張する (375)。なぜなら、小説の語りはバンヴェニストやバンフィールドが想定したように「イストワール」のみから成り立っているのではなく、「話」と「イストワール」が交互に混ざり合っているからである。そのような言表行為のモードの交代を考慮に入れるためには、単文における発話主体を超えた、テキスト全体における発話主体を想定しなければならない (375)。ヴィオリーはそのために、バンヴェニストの「発話 énonciation」の審級を導入する。つまり、テキストのすべての文の背後に潜在的な発話主体を想定するのである。しかし、これではバンヴェニストのディスクールの概念を、その意図に反して小説の語りに導入したジュネットと、やっていることが変わらない。バンフィールドが論駁しようとしているのは、そのようなすべての文の背後に潜在的に想定される発話主体の存在なのである。ヴィオリーがバンフィールドを論駁するためには、なぜそのような発話主体の存在を想定することができるのかを、より理論的に説明しなければならない。またヴィオリーは、語りのコミュニケーション性の問題を、いつの間にか発話主体の存在の問題にすり替えている。以下で見るように、この二つの問題は切り離して考えられるべきである。以上の点で、ヴィオリーの批判の結論は、ポイントを外していると言わざるをえない。

もう一人、Fludernik (1993:360-397) の批判を見ておこう。Fludernik (1993:381) は、バンフィールドの理論の最大の蹉跌は、文学の言語と日常の言語を切り離れたところにあったと述べている。つまり、バンフィールドは文学の言語を「非コミュニケーション」であると考えたべきでなかったということである。なぜなら、そうすることによってバンフィールドは、現在形の自由間接話法や、話し言葉における自由間接話法など、多くの現象を記述することに失敗したからである。しかしフルーデルニクは、自身も言及しているように、バンフィールドが依拠しているハンプルガー、バンヴェニスト、バルト、ヴァインリヒなどの理論にまで遡って、バンフィールドの理論を論駁し得ているわけではない。それらを根本的に批判しない限り、フルーデルニクがその分析において「コミュニケーション論」を採用し、バンフィールド論を否定することは、「立場の違い」として終わるしかないだろう。

よって、本稿では、以上で見た批判を受け入れることはせず、バンフィールドの、小説の語りは「コミュニケーション」ではないという主張を受け入れる。ここで、本節の問いに戻ることにしたい。つまり、「非コミュニケーション理論」の主張は、必然的に、「語り手の不在」を含意するのか、という問いである。繰り返すと、Patron (2009, 2015) や Violi (1986)、Yamaguchi (1989) といった論者は、小説の語りが「非コミュニケーション」であることは、「語り手の不在」と同義であると考えていたのである。Genette (1983:67-69/105-107) のバンフィールドに対する批判の内容を見る限り、彼もここに含めることができるだろう。では、実際にはどうであるのか。

結論から言うと、二つは同じことではなく、別の事柄として議論する必要がある。『発話しえぬ文』を読む限り、そのことは明瞭に示されている。鍵は、小説の「語り」における一人称の位置付けである。バンヴェニストは、「イストワール」の言表行為から一人称を排除したのであった。バンヴェニストにとって、一人称と二人称は相互依存の関係にある。「私」と発話することは、聞き手としての「あなた」の存在を前提としていなければ成り立たず、逆もまた然りである。「私」と発話することは「あなた」と発話することと同じく、「話」の現前性を立ち上げることになるのである。ゆえにバンヴェニストは、「イストワール」から二人称を排除すると同時に、一人称をも排除したのである。し

かしこれは明らかに事実に反することである。バンヴェニスト自身も注で述べているように、一人称とアオリストが共起している例は、いくらでも見出すことができる。

- [8] Je demandai à plusieurs voisins de la foule ce que c'était que ce bâtiment-là [...] J'attendis une bonne heure à la même place [...] (Céline, *Voyage au bout de la nuit*, 241)

そこらの人に何人か、その目の前の建物がなんなのか訊いてみた…ここにたっぷり一時間座った… (セリヌ 『夜の果ての旅』、高坂和彦訳、188-189 頁)

『夜の果てへの旅』からの一節だが、ここでは物語の進行が、一人称の単純過去で表されている。このように、一人称と、「イストワール」＝「語りそれ自体」の標識である単純過去は矛盾しない。バンフィールドはこのことを受けて、バンヴェニストが考えたように一人称と二人称は相互関係にあるのではなく、一人称だけでは「話 discours」の標識にならないと考えた (Banfield 1982: 145)。二人称の存在は一人称の存在を前提とするが、逆はそうではない。「イストワール」において排除されるのは、一人称なのではなく、あくまで「一人称と二人称のペア I-you pair」なのである。バンフィールドが挙げている例を確認しておこう。

- [9] [a] Il *vous parla de façon désagréable (*n'est-ce pas ?).

彼はあなたに不愉快な話し方をした。

- [b] Il téléphona, (*chérie).

彼は電話をかけた

- [c] *Franchement, il parla de façon désagréable. (Banfield 1982: 150)

率直に言って、彼は不愉快な話し方をした。

それぞれアステリスクのマークは、その文が非文であることを示している。このように、二人称代名詞の存在をはじめとして、「私—あなた」の関係を前提とするような要素は、単純過去と共起することができない。一方で [8] の例が示すように、一人称の存在と「語りそれ自体」の「非コミュニケーション性」はあくまで矛盾しない。なぜなら、繰り返すと、バンヴェニストが定式化したように、「アオリスト」はいかなる発話の現在とも関係せず、「話し手 (私) —聞き手 (あなた)、今—ここ」の「話」の構造とは相容れない時制であるからである。

同じことが、自由間接話法についても言える。伝統的な自由間接話法の研究においては、一人称の自由間接話法はほとんど存在しないか、あっても本質的でないものとされてきた (Cf: Pascal 1977: 99-100)。それに対してバンフィールドは一人称の自由間接話法の存在を認め、なおかつそこで自由間接話法の「非コミュニケーション性」が失われていないことを示した。

- [10] [a] 'How do you describe me now ?' I asked Mary.

「いま僕はどんなふうだい？」私はメアリーに尋ねた。

- [b] What did she say about me (*to you) now ? I thought. (Banfield 1982: 100)

いま彼女は僕の何をどう思ってるだろう？ は思った。

[a] は直接話法であるため、コミュニケーションの標識である二人称代名詞を許容することができる。一方の [b] は自由間接話法である。例文に示されているように、一人称は自由間接話法に問題なく現れることができるが、二人称代名詞は許容されない。このことからバンフィールドは、たとえ一人称の自由間接話法であっても、それはやはり「私—あなた」のコミュニケーション構造を持たないことを結論している (Banfield 1982: 120-121)。

以上のことから、バンフィールドが小説の語りの「非コミュニケーション性」を主張するとき、それは語り手の不在を必ずしも含意していないことがわかる。語り手が明らかに一人称として存在しているときでも、バンフィールドはその「非コミュニケーション性」は失われないと述べているからである。よって、今後、小説の語りが「コミュニケーション」であるか「非コミュニケーション」であるかを議論するときには、その問題を、「語り手の存在／不在」の問題とは切り離して考えていく必要があるだろう。

3. 語り手の「存在／不在」の対立は有効な対立か？

続いて、「語り手の『存在／不在』の対立は有効な対立か？」という、本稿の二つ目の問いに移りたい。この問いを検討するためには、まず、バンフィールドが果たして『発話しえぬ文』で語り手の不在を証明しているか、ということを検証する必要がある。そもそも「語り手の不在」の証明がなされていないのであれば、パトロンの想定しているような「語り手の存在／不在」の対立も、危ういものになってしまうからである。よって本節ではまずバンフィールドの語り手不在論の是非を検証した上で、「語り手の『存在／不在』の対立は有効な対立か？」という問いに移ることにしたい。

どのような根拠をもってして、バンフィールドは小説の語りに語り手はいないと主張したのか。バンフィールドの主張は、主に三人称の自由間接話法をめぐるものである。議論の出発点は、英語とフランス語における直接話法と間接話法の違いである。直接話法には現れることができるが、間接話法に現れることのできない要素・構文として、バンフィールドは次の三つを挙げ、それらが形式的に記述可能な、言語の「表現機能」の要素であるとする (Banfield 1982: 28-32)。バンフィールドの挙げている例と共に見てみよう。

[11] 倒置疑問や話題化 (topicalization)、右方転移 (right dislocation)

→ [a] Laura questioned her mother : ‘Why can’t I have workmen for friends?’

ローラは母に尋ねた。「どうして労働者を友達に持つてはいけないの？」

[b] Laura asked her mother why *couldn’t she have workmen for friends.

[c] ‘Absurd, she is.’ Clarissa insisted.

「彼女は馬鹿げてる」クラリッサは固執した。

[d] Clarissa insisted that *absurd, she was. (Banfield 1982: 29)

[12] 感嘆符や感嘆文、間投詞など、従属節に埋め込むことが不可能な構文

→ [e] ‘Yes, this is love,’ Constance sighed.

「そうよ、これが愛」コンスタンスはため息と共に言った。

[f] Constance sighed that (*yes) that was love.

[g] Charles s’exclama, ‘Ah! qu’elle sera jolie !’

シャルルは叫んだ。「ああ！彼女は美しくなるだろう」

[h] Charles s'exclama qu' (*ah !) elle serait jolie. (31)

[13] 不完全文 (incomplete sentences)

→ [i] 'Not for the Queen of England,' said Mrs Ramsay emphatically.

「英国女王のためではなく、」ラムジー夫人は断固として言った。

[j] *Mrs Ramsay said emphatically that not for the Queen of England. (32)

[11] の [a] と [b] に関しては、主語と助動詞の倒置による疑問表現を、間接話法の従属節に埋め込むことができない (non-embeddable) ことが示されている。[c] と [d] に関しても同様に、間接話法の従属節内では、特定の構成要素を文頭に移動させる「話題化」ができないことを示している。[12] に関しては、yes や ah のような間投詞が、間接話法の従属節に現れることができないことを示している。[13] に関しては、文法的に完結していない文が、直接話法の引用句においては現れることができるが、間接話法においてはそうではないことを示している。これらの要素・構文は、言語の「コミュニケーション機能」ではなく、「表現機能」に関わるものであり、直接話法における引用句のような、独立した文にのみ現れることができる。バンフィールドはこのような、[11] から [13] の要素・構文を許容する独立した文の句構造標識を E (expression) とする。この E によって表される句構造は、それまでの生成文法において提案されていた句構造 S' と、主に再帰不可能であるという点によって区別される (Banfield 1982: 38)。つまり、先行する文の従属節に、埋め込みが不可能であるということである。本稿の目的は、あくまで物語理論の観点から見たバンフィールドの議論を理解することにあるので、バンフィールドが援用している生成文法の議論には立ち入らないが、Yamaguchi (1989: 580) の指摘を借りれば、バンフィールドは新たな句構造 E を導入することによって、言語における主観性、つまり「表現機能」を自身の理論において形式的に記述する可能性を得たことになる。さらに Fludernik (1993: 379-380) は、生成文法プロパーの議論においてはバンフィールドの E 節点 (E node) によるモデルはすでに有効でなくなったと述べつつも、物語理論および自由間接話法の理論としては、バンフィールドの議論は依然として有効であるとしている。本稿でも、この観点を継ぐことにする。

以上の直接話法と間接話法の形式上の違いにおいて、「語り手不在」の結論を理解するにあたって重要なのは、次の点である。すなわち、直接話法には二つの E が存在するが、間接話法には一つの E しか存在しないということである。間接話法の従属節に [11] から [13] の構文が現れることができず、また、'John said that the idiot of a doctor was a genius.' (Banfield 1982: 54) のような文において、idiot という従属節中の形容詞の表現機能が元の発話者である John にではなく、この文全体の発話者に帰せられて理解されるのは、間接話法は一つの E としてしか存在しないからである。一方で直接話法においては、'John said, "That idiot of a doctor is a genius."' (Ibid.) のように、伝達節と引用句がそれぞれ独立した E としてあるため、idiot という形容詞の表現機能も、引用句の E の発話者である John に帰して理解することができる。間接話法の従属節においては、そのような E の独立性が成り立たなくなるのである。バンフィールドはこのような、直接話法と間接話法における言語の主観性 (表現機能) の振る舞いを記述するために、次のような定式を立てる。

[14] 1E/1I: 各 E (expression) にはそれぞれ、唯一の一人称代名詞の指示対象があり、これを SPEAKER とする。この SPEAKER には、その文におけるすべての表現機能の要素が帰せられる。さら

に各 E には、唯一の二人称の指示対象があり、それを ADDRESSEE/HEARER とする。(Banfield 1982: 57)

この定式の要点をまとめると、一つの E には必ずただ一つの SPEAKER がいるということであり、さらに重要なことは、その SPEAKER は「発話主体」を意味するのではなく¹¹、単に一人称の指示対象として定義されているということである。しかし、この定式の例外がある。それが三人称の自由間接話法である。自由間接話法がやはり直接話法と同じように従属節に埋め込み不可能な E であることを示した後で (Banfield 1982: 71-75)、バンフィールドは三人称の自由間接話法においては [14] の定式が成り立たなくなることを指摘する。つまり、そこにおいては、主観性を表す表現機能の要素が、SPEAKER、一人称の指示対象に帰せられて理解されるのではなく、三人称の指示対象に帰せられて理解されるのである。

- [15] Was there blood on his face ? Was hot blood flowing ? Or was it dry blood congealing down his cheek ? It took him hours even to ask the question: time being no more than an agony in darkness, without measurement. (Lawrence, 'England, My England,' cited in Banfield 1982: 65)
- 顔に血がついているのか？ 熱い血が吹き出しているのか？ それとも頬に乾いた血がこびりついているのか？ 問いを發したのさえ、何時間も経ってからだった。時間はもはやその基準を失って、暗闇の中の苦痛でしかなかった。

この下線部の自由間接話法において、倒置疑問の構文に表されているような、文の表現機能は、his や him といった三人称の指示対象に帰せられている。これは [14] の定式に反することである。このことからバンフィールドは、その文における表現機能は、必ずしも一人称の指示対象 SPEAKER に結び付けられているわけではないと述べ (93)、[14] の定式を次のように書き換えた。

- [16] [a] 1E/1 SELF : 各 E にはそれぞれ、その文のすべての表現機能の要素が帰せられる、最大で一つの参照先があり、それを「意識の主体」ないし SELF とする。つまり、一つの E において表れている SELF は、すべて同一の参照先を示す。
- [b] SPEAKER の優位 : もしその文に一人称代名詞があれば、それは SELF と同一の指示対象を示す。一人称代名詞が存在しなければ、三人称代名詞が、SELF として解釈されて良い。
- [c] もし E が前方照応の関係によって、意識の伝達動詞の補語 [直接目的語] と結び付けられているならば、E の SELF と、その意識の伝達動詞の主語ないし間接目的語の指示対象は、同一である。(Banfield 1982: 93)

この定式の要点をまとめると、まず第一に、その文の表現機能の要素が帰せられる主体として SELF があり、それは一人称代名詞の指示対象とは必ずしも一致しない、ということであり、さらに第二に、その SELF は一つの E に必ず一つしか存在しない、ということである。

バンフィールドが三人称の自由間接話法における「語り手不在」を主張するのは、以上の [16] の定式からである。そのことは、次の二つの引用の文章によって、示されている。

この定式〔本稿では〔16〕として示したもの〕から我々は、一人称代名詞を含んでいる E は、決して三人称の視点を表さないと予測することができる。言い換えれば、三人称の SELF を含んだ、表象された E が可能になるのは、SPEAKER が不在である場合だけなのである。(94)

同時に E の SELF として解釈される場合を除けば、一人称が〔三人称の〕自由間接話法に現れてはならないのだから、また一人称が自由接話法に現れる場合は、E の挿入句にもまた、現れていなければならないのだから、このこと〔一人称が三人称の視点を表している自由間接話法に同時に現れることができないこと〕は自由間接話法の E が、〔三人称の SELF に帰せられるのと〕同時に、隠れた *covert* ないし「消された *effaced*」語り手¹²に帰せられることはできないということの意味する。(97)

ここでその「不在」を宣告されている対象が、二つの異なるものであるということに注意しておきたい。一つ目の引用で不在を言われているのは、SPEAKER の概念であり、二つ目の引用で言われているのは、「隠れた語り手 *narrator* の概念である。Yamaguchi (1989: 583-584) も指摘しているように、この二つの概念は同じではない。よって、それぞれの概念において、その「不在」が正しいかどうかを見ていく必要がある。

まず、SPEAKER の不在は、次の事実から導き出される。つまり、三人称の SELF の視点を表している自由間接話法に一人称を付け加えると、その文における主観性の表現はすべてその一人称のものとして解釈されることになるのである。これは、〔16〕の〔b〕から導き出されることである。次の例を見てみよう。

〔17〕〔a〕 Oh how extraordinarily nice workmen were, she thought. (Mansfield, 'The garden-Party', cited in Banfield 1982: 73)

ああ、労働者の人たちって、何て素敵なんでしょう、彼女は思った。

〔b〕 Oh how extraordinarily nice I was ! (*she thought) (Banfield 1982: 94)

ああ、私って何て素敵なんでしょう！

〔b〕は、マンスフィールドの『園遊会』の一節である〔a〕の自由間接話法に、一人称を付け加えて、書き換えたものである。〔a〕において三人称の人物 (she) に帰せられていた表現機能の要素は、〔b〕においては三人称のものとしては解釈されえず、一人称の SPEAKER に帰するものになってしまう。つまり、〔a〕の文章が三人称の自由間接話法である限り、そこには決して SPEAKER は現れえないのである。SPEAKER が現れた途端、それは三人称の SELF の視点を保持しえなくなってしまうからである。

以上が、バンフィールドが先ほどの一つ目の引用で、三人称の自由間接話法における SPEAKER の不在を結論したことの意味である。Patron (2006: 271-275) はこの事実を、ジュネットに対する反論として用いている。ジュネットはすべての物語に語り手を想定し、たとえ三人称であったとしても、それは潜在的な一人称の語り手によって語られていると考えていた (Cf. Genette 1983: 65/102)。ジュネットにとって、たとえ誰も語っていないように思えても、「語り手はいつでも自身を一人称で指し示すことによって、姿を現すことができる」(Ibid.) のである。しかしパトロンによれば、先ほどの

[17] で示されたことは、ジュネットのこの論に対する明確な反例である。三人称の自由間接話法においては、まさに、「語り手はいつでも自身を一人称で指し示すことによって、姿を現すことができないのである。語り手 (SPEAKER) が一人称によって自身を露わにした瞬間に、それは三人称の自由間接話法として解釈されえなくなるからである。

しかし、パトロンも援用しているこの SPEAKER 不在の結論は、次の Yamaguchi (1989: 585-588) によって指摘された事実によって、反駁される。繰り返しになるが、バンフィールドは、三人称の自由間接話法においては、表現機能が一人称の SPEAKER に帰することができないゆえに、その不在を結論していた。しかし Yamaguchi (1989) によれば、SPEAKER がその主観性を E に書き込むことができないことは、必ずしもその不在であることを意味しない。なぜならば、一人称が SPEAKER として存在し、かつ、その文の表現機能が、三人称における自由間接話法と同様に、一人称に帰せられないような場合があるからである。そしてそれは、バンフィールド自身が挙げている例にも見出される。

[18] (a) Did I really know the road ? Ralph asked me. Were the muleteers to be trusted ? Would there be beds and eatable food when we arrived ? (Banfield 1982: 123)

本当に僕は道を知っているのか？ラルフは僕に尋ねた。ラバ追いたちは信用できるのか？そこには寝る場所と食料があるのか？

(b) A propos de mon cas, surtout, ils faisaient des ragots fumiers... Ça les énervait ces charognes de me voir à la traîne. Pourquoi que je trouvais pas un boulot ?... Hein ? Ils arrêtaient pas de demander... (Céline, *Mort à Crédit*, 316)

特に僕の件に関しては連中、クソ味噌に言ってた……僕がグズグズしてるのを見るとイライラするんだった。どうして僕は仕事を見つけられないんだ？……ああ？ ひっきりなしに問うていた。(セリヌ 『なしくずしの死』、高坂和彦訳、下巻、10-11 頁、一部改変)

Yamaguchi (1989: 585) の指摘によれば、[a] の最初の下線部の自由間接話法には一人称が現れているにも関わらず、疑問文に表出している表現機能は、一人称の SPEAKER＝この小説の語り手ではなく、Ralph に帰せられている。なぜなら、下線部の文は一人称の語り手の視点から言い換えられた、あくまで Ralph の言葉の自由間接話法であるからである。つまり、その SELF は、Ralph なのであって、ゆえに当然、その表現機能は Ralph に帰せられることになる。また『なしくずしの死』の一節である [b] においても同様に、下線部の自由間接話法の表現機能は一人称の語り手ではなく、主人公が住む路地の不特定多数の住民 (ils) の SELF に帰せられている。よって、バンフィールドがしたように、SPEAKER の不在の根拠として、三人称の自由間接話法においてその表現機能が一人称に決して帰せられないことを挙げるのは正しくない。なぜならば、[18] の二つの例のように、SPEAKER が一人称としてたとえ存在していたとしても、その文の表現機能が別の人物に帰せられるということが、あるからである。ここにおいて、バンフィールドの挙げた SPEAKER 不在の根拠は、成り立たなくなることになる¹³。

続いて、「隠れた語り手」の不在の議論に移る。そもそも「隠れた語り手」とはどのような存在だろうか。バンフィールド自身は、SPEAKER の概念とは違って、この概念に明確な定義を与えてはいないが、先の注 12 でも触れたように、covert や effaced という語は、Chatman (1978: 196-215/244-272)

を意識したものであると思われる。チャットマンは、「隠れた語りでは、事件、人物、背景について語る声が聞こえるものの、その声の持ち主はディスコースの陰に隠れたままである」(1978: 197/244)と述べ、また「純粋な隠れた語りにおいては、語り手は自らに言及することは少しもな」(1978: 209/258)いと述べている。このような語り手は例えば、間接話法や自由間接話法といった間接的な話法の形式で登場人物の言葉を表現するときに姿を見せる、とチャットマンは述べる (1978: 197/244)。次の自由間接話法の例を見てみよう。

- [19] Il se demanda, sérieusement, s'il serait un grand peintre ou un grand poète ; et il se décida pour la peinture, car les exigences de ce métier le rapprocheraient de Mme Arnoux. Il avait donc trouvé sa vocation ! Le but de son existence était clair maintenant, et l'avenir infaillible. (Flaubert, *Éducation sentimentale*, 82)
- えらい画家になろうか、大詩人になろうか、彼は真面目に考えてみた——そして絵の方に決心した。仕事の上のさまざまな必要が彼をアルヌー夫人に近づけることになりそうだからである。こうして今や、自分の進むべき道を見出した。生活の目標は今こそ明らかになり、将来の成功もこれで確実となった。(フロベール、『感情教育』、生島遼一訳、上巻、82 頁)

下線部の自由間接話法においては、まだ定かでない将来にナイーブな期待を寄せる青年フレデリックの思いが、距離を取って表現されている。ドリット・コーンは、ここでは、語り手のフレデリックに対する「アイロニー」の表現が読み取れると指摘する。(Cohn 1978: 117)。「隠れた語り手」が問題にされるのは、このような自由間接話法の「二重の声 dual voice」(Cf: Pascal 1977) の解釈においてである。直接話法で登場人物の言葉や思考を表現する場合には、確かに登場人物の声しか聞き取れない。だが、[19] のような自由間接話法の例を見ると、そこに聞こえる「アイロニー」の声は、明らかに登場人物に帰することはできない。そこで要請されるのが、「隠れた語り手」の存在である。そこには登場人物と語り手の「二重の声」があるとされるのである。

バンフィールドが否定しようとしたのは、このような「隠れた語り手」と、それに基づく「二声仮説」であったと考えることができる。バンフィールドは果たしてそれらを反駁しえているだろうか。バンフィールドはここでもやはり 1E / 1SELF の定式から出発し、次のような文においては、三人称の人物以外の主観性は表現されていないという。

- [20] elle aimait la brebis malade, le sacré coeur percé de flèches aiguës, ou le pauvre Jésus qui tombe en marchant sur sa croix. (Flaubert, *Madame Bovary*, cited in Banfield 1982: 186. la brebis malade の強調は引用者による。)
- 病める羊を愛していた、鋭い矢で射抜かれた聖なる心臓を、十字架の上を歩きながら倒れた哀れなイエスを、愛していた。

下線部が、三人称の人物(エンマ)の主観性を表している語句である。それ以外に、別の人物の主観性を表している語句は見つけることができない。しかし「二声仮説」の論者は、例えば elle aimait のような箇所を取り上げて、そこには語り手の存在が読み取れるという。エンマがそれを言ったはずがないからである。それに対しバンフィールドは、elle aimait の箇所には SELF を表すような要素が見出せず、よってその箇所はいかなる人物の視点をも表していない「中性的な neutral」文として捉

えられるべきだという (210)。「二声仮説」の論者たちは、「elle aimait」のような文は、登場人物の視点を表していないのだとすれば、必然的に語り手の視点を表しているのだ」という、「論点先取」に陥ってしまっているのである (189)。つまり、語り手の存在をまず証明しなければならないにも関わらず、その存在が前提となってしまうのである。

「登場人物の視点を表していない文は、必然的に語り手の視点を表す」という論理はおかしいというバンフィールドの主張は、確かに頷けるものではある。しかし、ここには、バンフィールドと「二声仮説」の論者たちの間の齟齬がある。バンフィールドが [20] の例文を取り上げて否定したのは、あくまで語り手の「視点」、語り手に帰せられるような「表現機能」の要素の不在であった。一方で「二声仮説」の論者たちが *elle aimait* のような文の背後に想定しているのは、あくまで語り手の「声」である。チャットマンの「隠れた語り手」の説明をもう一度確認してみよう。「隠れた語りでは、事件、人物、背景について語る声が聞こえるものの、その声の持ち主はディスコースの陰に隠れたままである」(Chatman 1978: 197/244 下線引用者)とチャットマンは述べていたのだった。つまり、バンフィールドが自身の定義した「表現機能」のシンタックスに基づいて語り手の「視点 (主観性)」の不在を主張しているのに対し、チャットマンやパスカルをはじめとした「隠れた語り手」の論者たちは、そこに、語り手の「声」が聞こえると主張しているのである。それは例えば、[19] の例文で見たような、自由間接話法における「アイロニー」の声である。この限りで、バンフィールドの「二声仮説」に対する反駁はポイントを外していると言わざるをえない。確かに *elle aimait* には語り手の「視点 (主観性)」は不在であろう。しかし、バンフィールドの議論は、そこに見出される「声」まで否定することができていないのである。

そして、「隠された語り手」の「声」とは、シンタックスの問題ではなく、読み手の文章の解釈においてはじめて見出される、意味論的な審級である。意味論的な審級であるというのは、そうした「声」が例えば、[19] の例文で見たような、語り手と登場人物の言葉の距離によって生じる「アイロニー」として、あるいは「共感」として読者に見出されるということである。つまり、たとえ誰も語っていないように思えたとしても、読むものは、そこに何らかの「声」を見出さざるをえない。それがあるときは「共感」として、またあるときは「アイロニー」として感じられるのである。そして「共感」の場合、読者はそれを「透明な語り手の声」として解釈することになる。バンフィールドのシンタックスに基づいた分析は、ここで行き詰まらざるをえない。繰り返しになるが、「二声仮説」の論者が自由間接話法の「声」に見出す効果として、「共感」と「アイロニー」の二つがあるが (Cf: Cohn 1966)、バンフィールドはこれらの効果に対して明確に反論していない (Banfield 1982: 214-223)。決定的であるのは、次の一文である。

そこでは語り手の声が登場人物のものと「溶け合い」、二者の視点が分かち難くなると言われる「共感」の場合に関しては、それが、意識を表象する文〔自由間接話法〕において語り手は不在であるとする理論を、別の言葉で言い換えているにすぎない *only a notational variant* ということを示すのは、容易である。(215)

自由間接話法の「共感」の現象は、「語り手不在」を言い換えたにすぎない、とバンフィールドは述べる。しかし、そうであるならば、逆も言いうるはずである。つまり、「語り手不在」は「共感」の現象を言い換えたものにすぎない、と。「共感」において語り手が登場人物に完全になりきっている

ということと、自由間接話法において「語り手が不在」であることの差異をはっきりと示さない限り、バンフィールドは自由間接話法における「隠れた語り手」の存在に対して、明確に反論しえたことにならないだろう。以上のことから、「SPEAKER」に関してと同様、「隠れた語り手」に関しても、バンフィールドはその不在を証明しえていない、と結論することができる。

ここまでで、バンフィールドが「語り手の不在」を最終的には示しえていないことを見た。バンフィールドは確かに、語り手に帰せられるような「表現機能」の要素が見られないことは、1E/1SELFの原則によって示したかもしれない。しかし、そこにチャットマンや「二声仮説」の論者が見出す「声」まで否定することには成功しなかったのである。

そして、三人称の語りにおけるこの「声」の存在が、『発話しえぬ文』における語り手の「存在／不在」の対立を停止に追い込むことになる。なぜそう言えるのだろうか。バンフィールドは小説の語りにおいて、語り手の存在が一人称として現れることを認めていた。2節で検証したように、バンフィールドの理論においては、一人称として語り手が明白に存在していようとも、小説の「語り」の「非コミュニケーション性」は失われないのだった。ではバンフィールドはその一人称における語り手をどのように定義していたか。次の引用の文章にそれは確認することができる。

しかし[三人称の物語と対比して]一人称の物語 *narration* には、語り手 *narrator* が存在する。しかしながら、そこにおいてもなお、物語 *narration* においては誰一人話していない *speak* と言うことができる。というのも、話すという行為は[話し手だけでなく]、話し相手もまた、必要とするからである。[・・・]一人称の物語 *narration* においては、いかなる語り *narration* の瞬間も、いかなる発話行為もなく、よって、いかなる「現在」もない。アオリストの[一人称の]感嘆文が表すのは、非時間的な主観性であり、それと同じように語り手の空間的位置もまた、物語世界(*fiction*)の外のどこか不確定の場所、ベケット的な「私」がそこから語りかけてくるような暗闇に、あるのだ。(Banfield 1982: 164)

以上のように定義された一人称の語り手に、三人称の語りとの差異を見出すのは難しい。なぜなら、たとえ一人称として語り手が存在していようとも、そこにおいては「いかなる語りの瞬間も、いかなる発話行為もな」と言われているからである。また、その語り手は「非時間的」であり、なおかつ空間的に不確定な場所にいる。すなわち、具体的な時空間に位置を占めている、人格的な語り手ではないのである。それは「ベケット的な私がそこから語りかけてくるような暗闇」に位置している。このような存在を、一種の「声」と呼ぶことは可能である。確かに「誰一人話していない」のだが、しかしだからといってそこに何らかの語りかけてくる存在を見出さないことは難しいだろうからである。ここにおいて、語り手が「存在」しているか「不在」であるかの対立は、意味をなしていない。語り手が存在しているはずの一人称の語りにおいて想定されているのは、上で見たように、時空間的に定まらない、どこともしれない場所から語りかけてくる「声」である。一方の、語り手が存在していないとされる三人称の語りにおいても、バンフィールドは、先に見たように、そこに見出される「声」を完全に論駁することができていなかったなのであった。両者に、最終的に共通して見出されているのは、語りの「声」である。以上のことから、少なくともバンフィールドの議論においては、語り手の「存在／不在」の対立は、意味をなしていないと結論することができる。「語り手不在」の議論において、バンフィールドは最大の参照項である。そのバンフィールドの議論において、語り手の

「存在／不在」の対立が上記で示したように意味をなしていないことは、今後の物語理論の議論にとって、少なからぬ意味を持つと考えられる。

4. おわりに

本稿の結論をまとめる。本稿はパトロンと橋本の議論を出発点として、以下の二つの問いを検証することを目的とした。すなわち、「コミュニケーション理論／非コミュニケーション理論の対立と語り手の存在／不在の対立は本当に重なるものであるか」という問いと、「語り手の存在／不在の対立は本当に有効な対立であるか」という問いである。そして本稿はそれぞれの問いに対して、まず「非コミュニケーション理論」は語り手の「不在」を含意するものではないということを示し(2節)、次に、語り手の「存在／不在」の対立は、少なくともバンフィールドの理論においては、意味をなしていないということを示した(3節)。つまり、1節で示したパトロンの整理には、批判と修正の余地があったことになる。また橋本が示していた仮説は、その一部分だけであっても、正しかったことが示された。

本稿の議論は、あくまで『発話しえぬ文』の読解に基づいたものであり、直ちに物語理論全体に対して有効となるものではない。そのためには、他の理論の検討が必要である。しかし、パトロンの整理する「非コミュニケーション理論」の流れにおいて大きな位置を占める同書を検討したことは、物語理論全体の検討に向けた、一つの重要なステップであり、今後の議論にとって有用なものである。

註

- ¹ 外国語文献に邦訳がある場合、原文／訳文の順に頁数を示すことにする。訳語は適宜参考にさせていただいている。なお、例文番号のブラケットは著者が付したものである。
- ² 「ナラトロジー」と命名したのは、Todorov (1969) であるが、この語自体に、物語がコミュニケーションであるという含意があるわけではない。パトロンが従来のコミュニケーションを前提とする物語理論を「ナラトロジー」として括っているのは、この語を作ったトドロフやそれを継承したジュネットがコミュニケーション理論の論者であったことを汲んでいると思われる。
- ³ 黒田が嚆矢の論文としてあげているのが、Jakobson (1960)、Barthes (1966) である。
- ⁴ この理論の代表的な論者として、黒田成幸やアン・バンフィールドが挙げられる。Philippe (2000: 5) は、Hamburger (1957) や Benveniste (1966) といった先駆者に先行して、この「非コミュニケーション理論」の萌芽はすでに 1920 年代に現れていたとしている。
- ⁵ パトロンは、自身の仕事を、「文学理論の系譜学および歴史学」と位置付けている (Patron 2015: 20)。
- ⁶ 例えば、橋本は、バンフィールドの理論においては、小説の語りにおける一人称の「私」は SPEAKER ではないと述べている (橋本 2014: 38)。しかし、バンフィールドの理論において、SPEAKER の概念はあくまで一人称の指示対象を示すのであり (Banfield 1982: 57)、橋本の言う「ディスコースの言表主体」を指すのではない。このように SPEAKER を「発話主体」と誤解する理解については、Patron (2009: 210 n2) も苦言を呈している (注 11 も参照)。
- ⁷ 日本語の訳語として、赤羽 (2016: 345) は「represented」を「表出された」と訳すことを提案している。そのように訳すことによって、「発話主体の行為の側面を消し、意識自身が語っているような効果が生み出されているということを強調する」(350) ことができるからである。一方で、平中 (2024: 189) は赤羽の提案に

- 触れながらも、「自由間接話法」という訳語を採用している。本稿でも基本的に「自由間接話法」という訳語を当てることにする。
- ⁸ “Since no first person may appear in represented speech and thought except one interpretable as the E’s SELF and since that first person must also appear in any parenthetical attached to the represented E, this means that represented Es cannot be simultaneously attributed to a covert or ‘effaced’ narrator. Rather than being narrated, consciousness in this style is represented unmediated by any judging point of view.” (Banfield 1982: 97)
- ⁹ バンヴェニストにとって、三人称は一人称や二人称と同じ意味で「人称」であるのではない。例えばバンヴェニストは次のように述べている。「三人称は一つの人称ではなく、それはまさに、機能として非＝人称 (non-personne) を表す動詞形なのである」(Benveniste 1966: 228/206) この引用内でも () が使用されています。
- ¹⁰ McHale (1983)、Jahn (1983)、Violi (1986)、Yamaguchi (1989)、Fludernik (1993: 360-397) などが代表的である。
- ¹¹ ゆえに Patron (2009: 210 n2) は、フランス語訳として SPEAKER を énonciateur (発話者) と訳すことに苦言を呈しており、代わりに Je と訳すことを提案している。
- ¹² バンフィールドは、covert と effaced の二つの形容詞を用いているが、これは後にも触れる Chatman (1978: 197 / 244) の記述を意識したものと思われる。二つの形容詞に意味の違いはない。本稿では以後便宜上「隠れた語り手」という呼称に統一することにする。
- ¹³ ではなぜ、自由間接話法においては、[14] の定式が成り立たなくなるのかについて、Yamaguchi (1989: 587-588) は語用論的な観点から、use と mention の区別をもとにして論じている。本稿の目的には直接関係しないため、論じることはしないが、後年山口 (2009) はこの議論をもとにして、Banfield (1982) で示唆されていたエコー発話と自由間接話法の連続性を論じている。

参考文献

- Banfield, Ann (1978) “Where Epistemology, Style, and Grammar Meet Literary History.” *New literary history*, 04, Vol.9 (3), pp.415-454.
- Banfield, Ann (1982) *Unspeakable Sentences: Narration and representation in the language of fiction*. New York: Routledge & Kegan Paul.
- Barthes, Roland (1966) « Introduction à l’analyse structurale des récits ». *Communications*, 8, pp.1-27.
- Benveniste, Émile (1966) *Problèmes de linguistique générale. I*. Paris: Gallimard. (エミール・バンヴェニスト (1983) 『一般言語学の諸問題』、岸本通夫監訳、河村正夫、木下光一、高塚洋太郎、花輪光、矢島猷三共訳、みすず書房)
- Céline, Louis-Ferdinand (1972) *Voyage au bout de la nuit*. Paris: Gallimard, « Collection Folio ». (ルイ＝フェルディナン・セリヌ (1995) 『夜の果ての旅』、高坂和彦訳、国書刊行会)
- Céline, Louis-Ferdinand (1976) *Mort à crédit*. Paris: Gallimard, « Collection Folio ». (ルイ＝フェルディナン・セリヌ (2009) 『なしくずしの死 上・下』、高坂和彦訳、河出文庫)
- Chatman, Seymour (1978) *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, NY: Cornell University Press. (シーモア・チャットマン (2022) 『ストーリーとディスコース：小説と映画における物語構造』、玉

- 井曙訳、水声社)
- Cohn, Dorrit (1966) “Narrated Monologue: Definiton of a Fictional Style”. *Comparative Literature*, Spring, Vol.18, No.2, pp.97-112.
- Cohn, Dorrit (1978) *Transparent minds: narrative modes for presenting consciousness in fiction*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Flaubert, Gustave (1951) *L'éducation sentimentale, Œuvres II*. Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ». (ギユスターヴ・フロベール『感情教育 上・下』、生島遼一訳、岩波文庫)
- Fludernik, Monika (1993) *The fictions of language and the languages of fiction: the linguistic representation of speech and consciousness*. New York: Routledge.
- Genette, Gérard (1972) *Figures III*. Paris: Seuil. (ジェラルール・ジュネット (1985)『物語のディスクール』、花輪光・和泉涼一訳、水声社)
- Genette, Gérard (1983) *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil. (ジェラルール・ジュネット (1985)『物語の詩学——続・物語のディスクール』、和泉涼一・神郡悦子訳、水声社)
- Hamburger, Käte (1957) *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart: E. Klett. (ケーテ・ハンプルガー (1986)『文学の論理学』、植和田光晴訳、松籟社)
- Jahn, Manfred (1983) “Narration as Non-Communication: On Ann Banfield’s Unspeakable Sentences.” *Kölner Anglistische Papiere* 23, pp.1-20. (<https://www.uni-koeln.de/~ame02/jahn83.htm>)
- Jakobson, Roman (1960) “Closing statement : Linguistics and poetics.” *Style in Language*, pp.350-377.
- Kuroda, S.Y. (2014) *Toward a poetic theory of narration : essays of S.-Y. Kuroda*. Berlin: De Gruyter Mouton.
- McHale, Brian (1978) “Free indirect discourse: A survey of recent accouonts.” *PTL*, vol.3, no 2, pp.249-287.
- McHale, Brian (1983) “Unspeakable Sentences, Unnatural acts. linguistics and Poetics Revisited.” *Poetics Today*, 4. 1, pp.17-45.
- Pascal, Roy (1977) *The dual voice: free indirect speech and its functioning in the nineteenth-century European novel*. Manchester[Eng.]: Manchester University Press.
- Patron, Sylvie (2006) « Sur l'épistémologie de la théorie narrative », *Les Temps Modernes*, no 635-636, pp.262-285.
- Patron, Sylvie (2009) *Le narrateur: introduction à la théorie narrative*. Paris: Armand Colin.
- Patron, Sylvie (2015) *La mort du narrateur et autres essais*. Limoges: Lambert Lucas.
- Philippe, Gilles (2000) « L'ancrage énonciatif des récits de fiction. Présentation », *Langue française*, no 128, pp.3-8.
- Todorov, Tzvetan (1969) *Grammaire du Décaméron*. The Hague : Mouton
- Violi, Patrizia (1986) “Review article: Unspeakable Sentences and Speakable Texts.” *Semiotica* 60. 3-4: pp.361-378.
- Yamaguchi, Haruhiko (1989) “On Unspeakable Sentences : A Pragmatic Review.” *Journal of Pragmatics* 13, pp.577-596.
- 赤羽研三 (2016)「語りの言語とは何か? ——自由間接文体から出発して」『フランス語学の最前線 4』341-379
頁、ひつじ書房
- 橋本陽介 (2014)『物語における時間と話法の比較詩学』、水声社
- 平中悠一 (2024)『細雪の詩学』、田畑書店
- 山口治彦 (2009)『明晰な引用、しなやかな引用』、くろしお出版

モーリス・ブランショにおける歴史性

豊島 大河

要旨

本稿は、1950年代のモーリス・ブランショの論考を「歴史」という観点から読解することを目指すものである。そのために、先行研究において軽視されていたブランショにおける歴史の問題を芸術あるいは文学と対峙させることで、ブランショの歴史に関する思考の道筋を辿ることとする。第二章では、ブランショの芸術に関する歴史理解の参照項となっているヘーゲル、ヘルダーリン、そしてハイデガーとの関連も分析しながら、主に「文学と根源的経験」、「文学の消失」という二つの論考を焦点として分析を行った。第三章では、ブランショが芸術と神々の関係をいかに思考し、現代における芸術作品をいかなる仕方理解しているのかということ明らかにした。第四章では、ブランショ研究において重要視されている芸術の空間性と本稿で明らかにする歴史の時間性との関係を分析した。

キーワード：モーリス・ブランショ歴史、『文学空間』、『来るべき書物』、ハイデガー

1. はじめに

モーリス・ブランショは1955年にその主著である『文学空間』を刊行した。この書物に収められた論考はどれも1950年代に執筆されたものであり、この時期のブランショは文学を死、非人称性、彷徨などの概念と結び付けた上で、『文学空間』というタイトルからもわかるように文学のもつ空間性にこだわっていたように思われる。ある側面において、文学を特権的に空間と接合することでブランショは文学の持つ特殊な権能に執着していたようにも見えるがゆえ、文学がそれ自体価値を持っていると結論していると考えられるかもしれない¹。ブランショ自身、『文学空間』において、「書くこと、それは時間の不在の魅惑に身を委ねることである」²と述べている。

しかし、他方では、ブランショはあくまでも歴史という時間性と文学の空間性を切り離すことができないと考えている。ブランショが文学の空間性を特権視しているという主張に対して、彼の盟友であるエマニュエル・レヴィナスは、ブランショの思考は「覚醒し、成熟している」³と指摘する。「人間」の「昼」、「意味されるもの」、「世界」、「支配」、これらすべてはやってきてしまう。しかし、労働と歴史によって確立された、この昼、この場所、この世界が覆っている究極の意味を決定する必要がある。」⁴ここでレヴィナスはブランショの文学論が単に世界や歴史といった現実的な制約を取り払ってはいないことを示す。レヴィナスは文学が世界や歴史に対して特権的な立場を保っているという誤ったブランショに対する解釈に対して反論してい

るのである。

クリストフ・ビダンが指摘しているように、『文学空間』を貫き、動機づけているのは「歴史」の思考である⁵。このビダンの仮説を完全に信頼してしまうわけにはいかないが、確かに歴史という問題を『文学空間』に収められた論考を執筆していた時期のブランショが念頭に置いていたのは確かである。なぜなら、「文学と根源的経験」、「文学はどこに行くのか」といった論考において、歴史と芸術作品の関係が問われているからである。それでは、この時期のブランショはいかなる仕方では歴史を問題にしていたのか。歴史の時間性に対抗する芸術あるいは文学の空間性をどのように理解すべきか、ブランショが芸術、文学の空間性を特権視しているのではないかという疑念にどのように反論すべきか。

本稿では、一見文学を特権的な空間性に結びつけ、それ自体の価値を称揚しているようにも思われる 1950 年代のブランショがあくまでも歴史という時間性との関連も考慮しつつ、文学を思考していたのではないかという仮説を出発点とし、特に、「文学と根源的経験」と「文学はどこに行くのか」という二つの論考を読解する。また、このことを明らかにするために、ブランショが前提としていた芸術と歴史の関係についてのヘーゲルとハイデガーの議論を検討する。

2. ブランショにおける歴史 ヘーゲルとヘルダーリン

本稿で検討するテキスト⁶、すなわち、「文学と根源的経験」、「文学の消失」において、歴史を問題にする際、ブランショが念頭に置いていることは二つある。まずはこのことを確認しておくなくてはならない。第一に、ヘーゲルの「芸術終焉論」であり、第二に、ヘルダーリンの「窮乏の時代」という概念である。前者は明示的にヘーゲルの名を挙げながら、ブランショ自身指摘しているのであるが、後者のヘルダーリンに関しては「文学と根源的経験」の後半になってやっと指摘されるにとどまる。しかし、ブランショの歴史に関する思考にヘルダーリンの「窮乏の時代」が浸透していることは明らかである。

というのも、ブランショがヘルダーリンの「窮乏の時代」に言及するのは、これらのテキストが書かれた 1950 年代が最初というわけではないからである。これらの論考を書く前にブランショはヘルダーリンに関する論考を複数書いており⁷、折に触れて、「窮乏の時代」について言及しているのである。また、のちに見るようにブランショは現代、すなわち、ヘーゲルが芸術の終焉を宣言し、ヘルダーリンが「窮乏の時代」と呼んだ時代における芸術作品と神々の関係を執拗に論じている。このことは、ブランショが現代と呼ぶ時代の理解をヘーゲルとヘルダーリンに負っていることを明らかにする。

ところで、指摘しておかなければならないことは、ブランショは上述の芸術に関する歴史理解をいかなる媒介もなしに彼独自のヘーゲル、ヘルダーリン読解を行った上で、用いているわけではないということである。ブランショが芸術との関連で論じる歴史理解は多くをハイデガーに負っている。より具体的にいえば、ヘーゲルの「芸術終焉論」に関してハイデガーの「芸術作品の起源」に、ヘルダーリンの「窮乏の時代」に関しては、1934/35 年に行われ、1936 年に刊行されたハイデガーのヘルダーリン講義に、それぞれ依っている。

まず、ヘーゲルの「芸術終焉論」に関しては、ブランショはハイデガーの「芸術作品の起源」の「後記 Nachwort」を参照しているように思われる⁸。この「後記」において、ハイデガーはヘー

ゲルの『美学』から引用を行っており、その引用とは、「これらすべての点において芸術は、その最高の使命の面からいえば、私たちにとって過去のものである」⁹というものである。この引用は、「芸術作品の起源」において、芸術作品と歴史についてのハイデガーの思考の規定にはヘーゲルの「芸術終焉論」が関わっていることを示している。その上で、ブランショはヘーゲルの「芸術終焉論」を出発点として現代における芸術の分析を行っているのである¹⁰。

ブランショのヘーゲルの理解に関して簡単に付言しておけば、以下のようなことが言える。ブランショによれば、ヘーゲルがなぜ芸術は過去のものであると述べたかといえ、芸術がもはや世界内の活動として重要な位置を占めなくなったからである。むしろ、世界内の活動として十全な価値を持つのは、哲学である。すなわち、哲学がこの世界において真理を目指し、世界内という現実に参加するあり方として芸術を上回っているのである。ヘーゲルの生きた時代、すなわち、ドイツロマン主義が隆盛であった時代において、なにゆえに芸術を批判し得たのかという問いに対して、芸術は主観的なものの方へ、客観性を持たないものとして現れるようになったからであると、ブランショは解釈している¹¹。ところが、芸術を論じるにあたって、ブランショはこのヘーゲルの芸術の分析に批判的であるわけではない。むしろ、ブランショはヘーゲルの命題を積極的に受け入れる形で、それでもなお、今日において芸術とは何かと問うのである。したがって、ブランショの問いはヘーゲル以後の、「芸術終焉論」以後の歴史的な問いとして受け取られなければならない。

第二に、「窮乏の時代」に関しては、ブランショがこの概念を利用して言わんとしていることは、芸術と神々の関係である。しかし、この思考の源泉もまたハイデガーに依るところが大きい。ハイデガーは「ヘルダーリンの詩作の解明」において、ヘルダーリンを詩作に関する詩人と指摘しながら、ヘルダーリンにおける「窮乏の時代」の「二重の神々の不在」について触れている¹²。ブランショは1946年の「ヘルダーリンの「聖なる」言葉」という論考を執筆した段階からこのヘルダーリンの概念を持ち出している¹³。しかし、この論考において、「窮乏の時代」は詳しく論じられるわけではなく、芸術と神々の関係が問われるのは、1950年代の論考を待たなくてはならない。

以上、ブランショの芸術に関する歴史理解がハイデガーを経由して、ヘーゲルとヘルダーリンに送り返されることを見たわけであるが、これら二人の思想家、詩人への参照は必ずしも別々に捉えられるわけではない。むしろ、ブランショにおいて、これらの芸術に関する歴史理解は結びついているとさえも言えるかもしれない。なぜなら、ヘーゲルにおいても、ヘルダーリンにおいても、現代において、芸術が貶められているということには変わりはないからである。一方で、客観性を失った芸術があり、他方で、神々との結びつきを失った芸術が存在する。ところで、ヘーゲルが述べるころの芸術は古代ギリシア、そしてキリスト教の時代には価値を持っていたのであるから、芸術の変容によって、現代においては世界内においてその価値を失っているのである。この解釈においてはやはり神々との関係が問題になっていることがわかるだろう。古代ギリシアにおいても、キリスト教の時代においても、芸術は神々あるいは神との結びつきによってその価値を認められていた。そうであるなら、ヘーゲルが芸術は過去のものであると言明するとき示唆されているのは、結局のところヘルダーリンの「窮乏の時代」と極めて類似したものである。したがって、ブランショが現代を理解するときに、焦点となるのはやはり芸術と神々との関係な

のである。それゆえにブランショは執拗に芸術と神々の関係を問うているのであるが、それはどのような仕方であるのか。

3. 芸術と神々

ブランショが神々と芸術の問題を扱うのは、「文学と根源的経験」の第二節「芸術作品の諸性格」の後半においてである¹⁴。ブランショは本稿第二章で扱ったヘーゲルとヘルダーリンを介して得られた芸術に関する歴史理解のもと、芸術と神々が結びついていた時代、すなわち、古代ギリシアにおける芸術と神々の関係を問う¹⁵。

ブランショは現代における芸術作品の分析を行なっていたにもかかわらず、「作品と聖なるもの」、「根源への配慮」と題された箇所において、一見突然にも思われる仕方で、古代の芸術作品について検討し始める。

ブランショは「神々」、「神聖なもの *le divin*」、「聖なるもの *le sacré*」などいくつかの語を用いているが、それらが存在していた、あるいは、存在しているように思われていた時代において、芸術作品は現代のそれとは全く異なっていた。より正確に言えば、「詩は聖なるもの前で消え去っている」¹⁶状態にあった。すなわち、芸術作品は聖なるものに従属し、そもそも現前してすらいなかった。なぜならば、この時代において、芸術作品は神々を示すという役目を担っているに過ぎず、それ以上の役割を持つことはなかったからである。したがって、神々が存在している状況において、「作品は不可視のものであり、芸術は知られざるもの」¹⁷であった。このとき、芸術作品が現れているのではなく、神々が現前する領域を与えるものに過ぎない。神々の現前によって、芸術作品は不在のものとして扱われていたのである。

しかし、このような状況が芸術の歴史における一つの契機に過ぎないということをブランショは指摘している。

時代の流れの中において作品の「弁証法」と芸術の意味の変容のようなものが存在したように思われる。この運動は定められた歴史的時期に対応するものではないが、異なる歴史的形態と関係を持っている。粗雑な図式にとどめるとすれば、この弁証法が、そこで作品が神聖なものを告げ、現実化するような建てられた石、リズムカルで聖歌のような叫びから、作品が神々に形を与える彫像へと導く。そして作品が作品自体を形作る前に人間たちを表象するいくつかの作品まで導くのである。¹⁸

この箇所では主張されていることは二つある。

(1)「弁証法」という語に関して。ヘーゲルが歴史の発展形式として思考した「弁証法」という運動をブランショは芸術の発展形式として捉えている。さらに、この芸術の弁証法は「定められた歴史的時期」すなわち、歴史学的な時代区分に完全に対応しているわけではないが、「歴史的形態 *des formes historiques*」に対応している。この「歴史的形態」という言葉で表されていることは、神々の存在と関わっている。なぜなら、ブランショが念頭においている歴史的区分は本稿第二章、あるいは、第三章の具体的なテキスト分析に従えば、芸術のあり方と神々の現前あるいは不在とに関係しているのは明らかだからである。そのような神々のあり方とともに芸術は弁証

法という仕方で展開あるいは「変容」する運動を伴っていると言われる。

(2)上記の弁証法という運動によって芸術は展開するのであるが、そのあり方は「粗雑な図式」に従えば、三段階に分けられる。第一に、作品が「神聖なもの」を指し示すにとどまり、神々が現前している段階。第二に、神々が姿を消している状態であるが、芸術が神々に形を与えることで、神々の不在が現前している段階。第三に、作品が人間のもとへとやってきて、神々の不在が不問にされる段階。これらの三段階の区分は確かに粗雑にすぎるが、神々の現前と不在、そしてそれらの現象と芸術が関わっていることを示す証左である。

以上のような変容を遂げた芸術作品は現代においていかなる位置にあるのか。神々のもとから人間のもとにやってきた芸術作品が示すものは、ブランショによれば、以下のように定義される。

[...] 作品に残された語るものとは何であるのか。[...] 作品自体である。あらゆることが言われたとき、世界があらゆるものの真理として認められるとき、歴史が言説の完遂のうちで完成することを望むとき、作品がもはや語るべきことをもたず、消え去るとき、このとき、作品は作品の言葉となることを目指すのである。¹⁹

この引用箇所において、現代の芸術作品が定義されている。(しかし、芸術作品というよりも、言語を話題にしていることを考えれば、この箇所においては、詩あるいは文学が問題にされたいと考えることもできるかもしれない。) すなわち、神々の現前も不在も示すことのなくなった芸術作品はそれ自体としてあらわになり、それ自体が示される対象となる。

ところで、ヒルが指摘しているように、ブランショとハイデガーはヘーゲルの「芸術は過去のものである」という一節を参照しながら、両者の差異は時代の捉え方に存している²⁰。すなわち、ハイデガーはヘーゲルの命題を受け入れた上で、ヘーゲルに追従しているようにも思われる。

「芸術はいまだに私たちの歴史的現存在にとって決定的な真理が生じる、本質的で必然的な仕方であるのか、そうではないのか、という問いは残されている。」²¹しかし、ハイデガーは芸術を真理と結びつけることで来るべき時代の芸術作品に希望を託している。

それに対して、ブランショはヘーゲルの前提を受け入れた上で、なおも芸術はこのような時代にはこそ本質的なものになると主張しているのである。神々を再び到来させるためでもなく、芸術が世界内の他の活動よりも貶められるのでもない。「文学と根源的経験」の第三節においてブランショが、ヘーゲルが「芸術は過去のものである」と述べ、ヘルダーリンが「窮乏の時代」と呼んだこの現代を、バタイユのテキストを引用しながら、「好機の時代」²²と述べるのはそのためである。芸術はその弁証法によって神々との関わりを失ってゆくという道筋を辿ったが、まさにそのことによって、芸術は本質的なものになってゆくのである²³。

4. 歴史の時間性と芸術の空間性

本稿の第三章でブランショが歴史というものを芸術との関係でいかに理解しているのかということを明らかにしたのであるが、そもそも本稿の目的とは歴史の時間性に対抗する芸術あるいは文学の空間性をどのように理解すべきか、ブランショが芸術、文学の空間性を特権視してい

るのではないかという疑念にどのように反論すべきかということであった。

ブランショが歴史と芸術、あるいは、時間と空間をはっきりと対立させているのは、「文学と根源的経験」の最後に付けられている注においてである²⁴。その注は以下のようなものである。

歴史の現状により近い水準において、この問い（非-真実なものが本来性の本質的な一つの形式でありうるのか）に光を当てるために、以下のように言うことができるだろう。そこであらゆるものが価値を持ち、あらゆるものが意味を持ち、全体というものが人間の支配下に入り、人間の使用のために実現される場所である世界が未来として、真理の明るみとして現れるほど、芸術はいつそう何もまだ意味を持たない地点へと降ってゆかなくてはならないように思われる。芸術があらゆる把握やあらゆる目的から逃れるものの運動と不安定と不幸を維持することが、いつそう重要であるように思われる。芸術家と詩人は私たちを執拗に彷徨へと呼び戻し、私たちをある空間へと向かわせる使命として受け入れた。その空間において、私たちが計画するあらゆるもの、私たちが獲得したあらゆるもの、私たちがそれであるところのあらゆるもの、大地と天空において開かれるあらゆるものが無意味なものへと回帰する。接近してくるものは非-真実なもの、非-真なるものである。あたかも、もしかすると、そこであらゆる本来性の源泉が湧き上がるかもしれないかのように。²⁵（強調引用者）

この引用箇所では、ブランショはある程度の留保を加えつつ主張を行っている。その理由は、この論述が対象としているものが未来の事態であり、まだ起こっていないことだからである。しかし、ブランショは歴史が進展してゆき、あらゆるものが人間の支配のもとに置かれるとき、芸術はその運動の中で人間をある「空間」に導いてゆくということを示唆している。その空間は何ものも意味を持たず、「非-真なるもの *le non-vrai*」であるような空間である。「非-真なるもの」とは世界に存在する「真理」に対抗するものであり、その「真理」ではないものが「本来性」となりうるのかと問うことは、レヴィナス、ヒル、ビダンらが指摘している通り、ハイデガーに対する反駁となっている²⁶。というのも、ハイデガーの理解によれば、芸術の終焉はアレーテイアとしての真理によって贖われるのであるが、ブランショはそのように真理を解釈しないからである。

この箇所ではブランショが「空間」という語を用いる仕方は明らかに芸術、あるいは、文学を空間性と結び付けていると言えるだろう。そしてその空間性を歴史の時間性に対立させているようにも思われる。したがって、上田が指摘するように、芸術や文学が世界内、歴史内に存在する「真理」だけを探究するような「自律の哲学」に対する批判を行っているかのようにも思われる²⁷。ヘーゲルのように、世界内、すなわち、歴史の時間性のうちで真理を追求する「哲学」に、空間性としての芸術、文学の可能性を対峙させている解釈も存在するかもしれない。しかし、ブランショは歴史という時間性と芸術、文学の空間性を単に対立させているわけではない。この引用箇所を正しく理解するためには、あくまでも、歴史の進展とともに芸術、文学の空間性が要請されているということを念頭に置かなければならない。芸術、文学の持つ空間性へと向かってゆく運動は人間の支配の進展とともに生じるものに他ならない。したがって、ブランショは歴史の時間性よりも芸術、文学の空間性を優位に立たせるわけではないのである²⁸。

歴史の時間性と芸術の空間性の問題は『来るべき書物』の「文学の消失」へと引き継がれる。この論考は、タイトルにもある通り、現代において「文学はそれ自体へと、消失というその本質へと向かってゆく」²⁹ことを主張する。しかし、ここで言われている消失とは、文学が世界から消え去るという意味ではない。先の引用を思い起こす必要がある。文学は世界や歴史とは異なった空間へと向かってゆくのであり、ブランショが主張する「消失」とはそのような運動のことである。

さらに、この運動が生じているからといって、文学が非歴史的なあり方をしているのではない。以下の引用に注目する。

このこと〔歴史的分析とは異なる時間の流れの形式が存在すること〕は、芸術、芸術作品、さらには芸術家が時間を無視し、時間から逃れたある現実に向かっているということの意味しない。私たちが文学的経験へと導く「時間の不在 l'absent de temps」でさえも全く非時間性 l'intemporel の領域ではない。芸術作品によって、私たちが本当の始原性の動揺へと（存在するという事実の新しい、不安定な現出へと）呼び戻されるとしても、この芸術作品がもたらす開始は歴史の内奥で私たちに語るものであり、もしかすると始原的な歴史的可能性に機会を与えるような仕方で語るのである。³⁰

ここで述べられているブランショの主張は驚くべきものでもあるかもしれない。なぜなら、ブランショが提示していた「時間の不在」という文学の空間性を規定していた概念が非時間的ではないと述べられているからである。現代において特殊な空間の中で生じると思われる芸術が「開始」したとしても、その開始は歴史の中で生じるものであることが示されている。さらに、その開始は「始原的な歴史的可能性」への参照を要求するような仕方でもありうると言われている。簡潔にまとめれば、現代の芸術もまた歴史の内奥から発してしか存在することができないのである。

この論考の最後の箇所においてブランショは文学が歴史の運動に導かれ、向かってゆく行き先を示している。

[...] 未来はただ歴史的な問いであるのではなく、歴史を通じて生じる運動であり、その運動によって、文学は必然的にそれ自体の外へと「向かって行きながら」、結局のところ、それ自体へ、その本質的なあり様に「向かう」ことを望む。³¹

この引用箇所は、ブランショがこの論考の最初に提示した「文学はどこに行くのか」という問いに対する答えとして提示されている。現代において、文学は歴史の運動に巻き込まれることで特権的な文学に固有の空間から引き出されてしまうのである。しかし、それと同時に、その本質、すなわち、歴史から消失するという状態へと向かっていくのである。注目すべきは、この運動が同時に生じていることであり、ここで歴史の時間性と芸術の空間性はそれぞれ独立したのではなく、互いに不可分に結びつきながら存在しているのである。

5. おわりに

ブランショは確かに現代において、芸術はそれに固有の空間に向かってゆくという主張を行っており、それによって、芸術を特権化しているようにも見える。しかし、この主張がそもそも可能になるのは、神々がいない時代、「窮乏の時代」であるということが前提となっている。ブランショが芸術と神々との関係を問題にしているのはそのことを証明するためである。このことからひるがえって、今日の芸術が歴史的な地平において思考されているということが明らかにになる。したがって、ブランショの思考が歴史を軽んじているとは言えない。

ブランショの思考には、歴史の時間性と文学の空間性が同居しており、これらは不可分な関係にある。どちらが優位であるというわけではなく、それぞれ絡み合って、しかし、それぞれ別々に存在しているのである。歴史の時間性に伴う運動によってこそ、文学の空間性は可能になるのである。

最後に付言しておけば、ブランショは「文学と根源的経験」の最末尾において、未来について語っている。ビダンも指摘していることではあるが³²、ブランショはこの論考を締めくくるにあたって詩人を「予言者」という形象で捉えている。その箇所を引用しておこう。「詩は孤独という貧困である。この孤独は未来を聞くこと *l'attente* であるが、無力な聞くことである。この孤独は時間のこちら側で絶えず開始を告げる予言者の孤立である。」³³詩とは未だ無確定な未来を詩人が聞き取ったものとして存在している。この詩は現状では孤独という状態にある。詩は未だ誰にも聞き取られておらず、「孤独」であり、さらにはそれゆえに「無力な」ものに過ぎない。しかし、それでもなお詩は「時間のこちら側」、すなわち、現在と未来をつなぐために絶えず、開始を告げているという。ブランショはこの箇所で、詩人、そして、詩の歴史的可能性、未来への可能性に訴えかけているのである。この歴史性のうちで詩は存在するのである。

註

¹ 例えば、ヒルは『文学空間』を論じている箇所のタイトルを *Outside* としており、ブランショの「*dehors*」概念、すなわち、芸術の空間性を中心とした読解を行っている。Leslie Hill, *Blanchot. Extreme contemporary*, Routledge, 1997. pp. 121-127. 他には、ブレリの著作はブランショの「*dehors*」概念を他の思想家と比較検討しながら、芸術の空間性の持つ「*force*」について語っている。George Préli, *La force du dehors*, Encres, 1977. また、「*dehors*」概念を包括的に論じた研究として Anne-Lise Schulte Nordholt, *Maurice Blanchot. L'écriture comme expérience du dehors*, Dorz, 1995 などが存在する。

² EL. 25.

³ Emmanuel Lévinas, *Sur Maurice Blanchot*, Fata Morgana, 1975. p. 21. エマニュエル・レヴィナス『モーリス・ブランショ』内田樹訳、国文社、1992年、30頁。

⁴ *Ibid.*

⁵ Christophe Bident, *Maurice Blanchot. Partenaire invisible, essai biographique*, Champ Vallon, 1998, p. 339. クリストフ・ビダン『モーリス・ブランショ 不可視のパートナー』上田和彦、岩野卓司、郷原佳以、西山達也、安原伸一朗訳、水声社、2014年、282頁。

⁶ 本稿で読解するテキストの成立は複雑な仕方であり立っている。まず、*Les temps modernes* 誌に「*L'art, la*

littérature et l'expérience originelle »という題名で1952年に二回に分けて発表された。次いで、NNRF 誌に« Où va la littérature ? »という題名で1953年にこれもまた二回に分けて発表された。その上で、『文学空間』が1955年に発表されたとき、「文学と根源的経験」という章に上記の« L'art, la littérature et l'expérience originelle »と« Où va la littérature ? »の後半の内容が反映されている。そして、『来るべき書物』が1959年に発表されたとき、「文学の消失」という章に« Où va la littérature ? »の前半の内容が収められた。本稿では、これらのテキストの相違をすべて確認することはないが、本稿の考察に重要であると思われる点に関しては適宜指摘することにする。この二つの論考が内容からして深く関わっていることはクリストフ・ビダンも指摘しており、彼は「続編」という言い回しをしている。特に、« Où va la littérature ? »の後半の記述がそのまま「文学と根源的経験」に収められていることを考えれば、同一の問題意識を持ってこれらの二つの論考が書かれたということができよう。

⁷ 以下の三つの論考が存在する。

- ・ « La parole “sacrée” de Hölderlin », *Critique*, n° 1, décembre 1946, pp. 579- 596.
- ・ « Hölderlin », *Observateur*, n°17, 3 août 1950, p. 19.
- ・ « La folie par excellence », *Critique*, n°45, février 1951, pp. 99-118.

⁸ 市田は「芸術作品の起源」の「後記」が収められたレクラム文庫版の『杣径』が出版されたのは1960年であり、ブランショがNHにおいて、そのメモを残していることから、このメモが書かれたのは1960年以降であると指摘している。しかし、「後記」は1950年に出版された『杣径』にすでに収められており、レクラム文庫版に収録されたのは「補遺 Zusatz」であり、市田の指摘は間違いである。したがって、市田の指摘は、1950年代にブランショが『杣径』を読んでいないという証拠にはならない。市田良彦「〈カフカを読む〉ということ」『現代思想 カフカ』青土社、2023年、150頁。

⁹ GA5. 68. また、ここで引用されているヘーゲルの『美学』の該当箇所は、G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, I, Werke 13, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970, p.25.

¹⁰ Cf, NH. 135.

¹¹ Cf, EL. 282-284.

¹² GA4. 47.

¹³ Cf, PF. 121. ちなみに、NH の *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* に関するメモの中には、le temps de détresse あるいは die dürftiger Zeit という語自体は出てこないが、神々の不在あるいは逃亡というイメージについては例えば、NH, 203-204, 212などを参照。ただし、編者の Étienne Pinat によれば、ブランショは1951年版を参照し、このメモを書いていると記載されている。しかし、1951年以前に書かれたヘルダーリンに関する論考においても、ブランショの思考にはハイデガーのヘルダーリン論の影響が明らかに認められるため、このメモ自体は1951年に書かれたもののだとしても、それ以前からブランショはハイデガーの論考を読んでいたと思われる。

¹⁴ この箇所は初出では、« L'art, la littérature et l'expérience originelle »の一部分と« Où va la littérature ? »の後半の一部分が混在している箇所である。ただし、芸術と神々の関係については« Où va la littérature ? »の

後半において全面的に問題にされており、その箇所は著作版では削除されている。

- ¹⁵ ブランショは「文学と根源的経験」において、「文学」、「芸術」、「詩」などの言葉を混同しながら用いている。それぞれに個別の定義があるわけではなく、少なくともこの論考においては代替可能な語として用いられている。そのため、本稿ではこれらの語の厳密な区別は目的としないことにする。

¹⁶ EL. 307.

¹⁷ *Ibid.*

- ¹⁸ EL. 308. この引用箇所は« L'art, la littérature et l'expérience originelle »にも« Où va la littérature ? »にも対応する箇所がないため、『文学空間』を刊行した 1955 年時点で加筆されたと思われる。

¹⁹ CC. 195. EL. 310.

²⁰ Hill, *op. cit.*, p. 122.

²¹ GA5. 68.

²² EL. 331-332.

- ²³ ブランショによる「窮乏の時代」の解釈は一見ニヒリスティックなものと思われるかもしれない。なぜなら、現代において芸術は本質的なものになるという主張はヘーゲルやハイデガーの立場からすれば、語義の反転を行っているだけで、結局のところ「窮乏の時代」という歴史から逃れているわけではないからである。ブランショとニヒリズムを検討した論考に、Michael Holland, *Avant dire, essais sur Blanchot*, Hermann, 2015, pp. 223-327. Leslie Hill, « D'un nihilisme presque infini », dans *Maurice Blanchot, Récits critiques*, Christophe Bident et Pierre Vilar (éd.), Tours, Farrago/Leo Scheer, 2003, pp. 377-394. などがあるが、本稿でこの論題を扱うことはしない。

- ²⁴ この注は« L'art, la littérature et l'expérience originelle »には存在せず、『文学空間』を出版するにあたって付け加えられた注である。ただし、同様の内容が« Où va la littérature ? »の後半に存在する。CC. 203-204.

²⁵ EL. 332.

- ²⁶ Levinas, *op. cit.*, p. 21. 同書、31 頁。Hill, *op. cit.*, pp. 122-123. Bident, *op. cit.*, p. 342. 同書、284 頁。以上のように、ブランショとハイデガーの芸術論が「真理」に関して対立するという見方は可能であるが、この探究は本稿の目的ではないため、指摘するにとどめておく。

²⁷ 上田和彦『レヴィナスとブランショ 〈他者〉を揺るがす中性的なもの』、水声社、2004 年、112 頁。

- ²⁸ Michel の研究は『文学空間』全体をブランショのオルフェウス神話読解に基づいて包括的に解釈する野心的な試みである。その解釈によれば、時間の不在としての芸術の空間性を「他なる時間 l'autre temps」として理解し、歴史の時間性と対峙しながらも、それと絡み合う時間性として理解している。ただし、そのような理解のもと「他なる時間」を歴史の時間性を可能にする契機とみなしており、芸術を時間性と結びつけてはいるものの、芸術の特権化を逃れているとは思われない。Chantal Michel, *Maurice Blanchot et le déplacement d'Orphée*, Nizet, 1997. 特に第一部「オルフェウスの運動」第三章「時間と歴史」pp. 55-72 を参照。

²⁹ LV. 265.

³⁰ LV. 270.

³¹ LV. 273-274.

³² Bident, *op. cit.*, p. 341. 同書、283 頁。

³³ EL. 333.

参考文献

ブランシヨの著作（脚注の略記）

PF : *La Part du feu*, Gallimard, 1949.

EL : *L'Espace littéraire*, Gallimard, 1955, « folio essai », 1988. （モーリス・ブランシヨ『文学空間』栗津則雄、出口裕弘訳、現代思潮社、1962 年。）

LV : *Le Livre à venir*, Gallimard, 1959, « folio essai », 1986. （モーリス・ブランシヨ『来るべき書物』栗津則雄訳、筑摩書房、2013 年。）

CC : *La Condition critique : articles 1945-1998*, textes choisis et établis par Christophe Bident, Cahiers de la nrf, Gallimard, 2010.

NH : *Notes sur Heidegger*, édité par Étienne Pinat, Kimé, 2023.

ハイデガーの著作（脚注の略記）

GA4 : *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Vittorio Klostermann, 1981.

GA5 : *Holzwege*, Vittorio Klostermann, 1977.

ブランシヨに関する二次文献

市田良彦「〈カフカを読む〉ということ」『現代思想 カフカ』、青土社、2023 年。

上田和彦『レヴィナスとブランシヨ 〈他者〉を揺るがす中性的なもの』、水声社、2005 年。

Bident, Christophe, *Maurice Blanchot. Partenaire invisible, essai biographique*, Champ Vallon, 1998. （クリストフ・ビダン『モーリス・ブランシヨ 不可視のパートナー』上田和彦、岩野卓司、郷原佳以、西山達也、安原伸一朗訳、水声社、2014 年。）

Emmanuel Lévinas, *Sur Maurice Blanchot*, Fata Morgana, 1975. （エマニュエル・レヴィナス『モーリス・ブランシヨ』内田樹訳、国文社、1992 年。）

Hill, Leslie, *Blanchot. Extreme contemporary*, Routledge, 1997.

——« D'un nihilisme presque infini », dans *Maurice Blanchot, Récits critiques*, Christophe Bident et Pierre Vilar (éd.), Tours, Farrago/Leo Scheer, 2003.

Holland, Michael, *Avant dire, essais sur Blanchot*, Hermann, 2015.

Michel, Chantal, *Maurice Blanchot et le déplacement d'Orphée*, Nizet, 1997.

Préli, Georges, *La force du dehors*, Encres, 1977.

Schulte Nordholt, Anne-Lise, *Maurice Blanchot. L'écriture comme expérience du dehors*, Dorz, 1995.

吉田知子の文学における〈糞〉と〈幽霊〉 —「終りのない夜」「引揚げ者収容所」「恩珠」を中心に—

長嶋 皓太

要旨

本稿は、吉田知子（1934-）のテキストに頻出する〈汚物・糞〉及び〈幽霊〉のテーマに着目することで、「引揚げ」が必ずしも直接的に描かれない吉田のテキストが、記憶の問題を扱うことを介して歴史へと投げかける批評性を明らかにする。まず、「終わりのない夜」（1968 年）と「引揚げ者収容所」（1972 年）を見ることで〈汚物・糞〉及び〈幽霊〉の意味や小説中における機能を確認する。吉田の小説において両者は強い結びつきを持つ。次に、吉田の「引揚げ」体験が直接的に記述されたテキストとして「今も傷口はふさがっていない」（1983 年）を取り上げ、歴史的な観点から〈汚物・糞〉を照射する。続いて、「引揚げ」の問題と切り離せない「いるべき場所のなさ」と言うべき主題が、〈幽霊〉のテーマへと連続していくことを「幽霊の弁」（1990 年）などの分析によって論じる。〈汚物・糞〉と〈幽霊〉は、抑圧された記憶との結びつきを通して国民国家への批判を投げかける。最後に、〈汚物・糞〉と〈幽霊〉のテーマが見出せる 90 年代の代表的なテキストとして、「恩珠」（1996 年）の分析を行い、忘却された記憶や暴力を告発する同作の側面を明らかにする。

キーワード：吉田知子，汚物・糞，幽霊，「引揚げ」，「終りのない夜」，「恩珠」

1. 実験小説と「引揚げ」を繋ぐ鍵概念としての〈汚物・糞〉、〈幽霊〉

吉田知子（1934-）は静岡県浜松市に生まれ、軍人であった父の都合で大阪、名古屋、満州三河ナラムト、金沢、満州公主嶺を転々と移動し、敗戦は樺太豊原市（現ユジノサハリンスク）で迎えた。絶えざる移動と帝国植民地での暮らしを体験した吉田は「引揚げ」後も浜松市引佐町奥山で住居を転々とする。十代後半から濫読と創作へと向かい、60 年代には浜松市民文芸への寄稿を行う。また配偶者の吉良任市（1927-2009）らとともに立ち上げた文芸同人誌『ゴム』での精力的な作品発表を展開した。文学の既成概念に捉われない創作を志した『ゴム』の方針は、70 年代以降の吉田の主だった作品にも底流しており、多様なテキストを発表してきたにもかかわらず、吉田の創作態度には一貫性があると言える¹。このことと吉田の経歴をあわせて考えようとするとき、実験的とさえ言える小説群に、必ずしも「引揚げ」に関わる記述あるいは表象が見られないことは、かえって重要に思われる。本稿では吉田の小説にしばしば見られるテーマとして〈汚物〉ないし〈糞〉と〈幽霊〉に着目し、それらが未了の問題を突きつけ、あるいは忘却された記憶を再来させること、また（時に「日本人」としての）自己同一性を解体することを論じる。小説中において〈汚物・糞〉は未消化物や心的な負債と関連し、済んだことにして忘れてしまいたい何か、気がかりなもの・ことを喚起する。同時にそれらは、自己の内部と外部の境界を動揺させる内なる（あるいは無意識下の）他者の形象化として考えることができる。一方〈幽霊〉は、抑圧された過去や罪障の意識と結びつき、ひとたび現れる

とこちらに何事かを要求し、不都合な記憶を呼び覚ます厄介な存在である。問題が未了である限り〈幽霊〉ないし〈幽霊〉的な主体は「いるべき場所のなさ」を抱えたまま終わりのない彷徨を続けるしかない。〈汚物・糞〉と〈幽霊〉は、どちらも未了のまま捨て置かれあるいは封印された記憶や出来事と関連する。本稿で取り上げる吉田の小説では、両者は結びついて機能している。本稿では加えて、〈汚物・糞〉及び〈幽霊〉を考える上で示唆的な、「引揚げ」体験に関わる吉田のエッセイを取り上げる。これらのテーマが吉田の小説群と「引揚げ」体験とを接続する上で重要になることを確認したい。いまだ研究や批評の多くない吉田のテキストを歴史的事象へ接続する一步として、頻出するテーマに着目しその特性を明らかにすることは有用であろう。

以下、本稿では〈汚物・糞〉及び〈幽霊〉の見られる吉田のテキストを見、それらのテーマが、「引揚げ」体験の記憶と実験的な小説テキストを繋ぐ鍵概念となることを確かめる。「終りのない夜」（1968年、文芸同人誌『ゴム』10号）をはじめに取り上げ、言語表現に着目した精神分析の知見に依りながら、他のテキストへと連続する鍵概念として〈汚物・糞〉を抽出し、さらに分身の〈幽霊〉性を確かめる。

次に見る「引揚げ者収容所」にも〈汚物・糞〉が頻出する。「引揚げ」における移動、抑留、あるいは逃避行において排泄が差し迫った問題であったことを論じる。同作において〈汚物・糞〉は、「引揚げ者」たちが置かれた過酷な環境を示す指標であると同時に、自己と他者の内部／外部の境界を曖昧にし、自明に思われる自己同一性を動揺させる機能を持つ。他方、話者「私」が語りかける〈幽霊〉は「私」を非難し、いつまでもいなくなならない。〈幽霊〉が攪乱するのは現在／過去、現実／非現実、生／死の境界である。〈汚物・糞〉と〈幽霊〉とは、ともに「私」に働きかけ、変容を迫る。

次に見るのは、吉田の「引揚げ」体験が直接的に記述されたテキスト「今も傷口はふさがっていない」（1983年3月25日『朝日ジャーナル』）である。そもそも「引揚げ」とは、植民地に移住した人々を敗戦時に送還することを意味した²。「引揚げ」という言葉は「いるべき場所」としての祖国を作り出す政治的なものである。敗戦後、国家は植民地にいた移民たちを「内地」と呼ばれていた領土内へと引き受け、再度「国民」として回収する必要があった。そのことを検討した上で、「引揚げ」者である吉田にとっては国家が必ずしも「いるべき場所」だとは考えられなかったことを、また国家が「国民」を想像させ＝創造するために使用する「同胞」という概念が、吉田のテキストにおいて自明のものとして語られてはいないことを確認したい。吉田にとって「引揚げ」は、「いるべき場所」である国家に自らが「同胞」として迎え入れられた体験ではない。むしろ厄介者・余計者といった自己認識を深く刻み込まれた体験——「傷口」あるいは「傷」——ですらある。

以上述べてきた中で、「いるべき場所のなさ」は「引揚げ」のありようを示唆するテーマであり、〈幽霊〉へと連続する。吉田の文学には、「いるべき場所のなさ」を抱えた人物が現れ、あるいは語る。その際問題になるのは自らの来歴あるいは過去の出来事である。彼女／彼らの多くは自己画定の困難さを抱えて語り出し、自己同一性の危機に直面する。そして終わりのない彷徨へと向かっていく（「無明長夜」（1970年、『新潮』4月号）はその典型例である）。本稿でそのような話者を「幽霊」と呼ぶことは、吉田のエッセイ「幽霊の弁」（1990年2月25日『東京新聞』）を介して可能となるだろう。いるのにいない者とされる「幽霊」には「いるべき場所」などなく、よって「いてはならないところ」（「無明長夜」）に現れるか、あてどなく歩き続けるしかない。「幽霊」とは「いるべき場所」ではないところへ出現する厄介者であり、余計者であるが、同時にその出現によって現世の人間たちに何かを訴えるものでもある。

近年に至るまで、吉田のテキストには〈汚物・糞〉と〈幽霊〉がたびたび現れる。両者はその余計者・厄介者のな性格において類似し、また吉田の文学においては関連して機能する。それらは「臭いものには蓋」とばかりに都合よく忘却された記憶を喚起し、あるいは自明視される自己を転覆し宙吊りにしてしまう。ともに、こちら側の規範や境界を問いに付す存在だと言える。本論では最後に〈汚物・糞〉と〈幽霊〉とが結びつくテキストとして「恩珠」(1996年)を取り上げ、同作が忘却された暴力を告発していることを論じる。〈汚物・糞〉や〈幽霊〉のテーマに目を向けた時、吉田の文学が国家に捨てられた「引揚者」の「棄民」性のみならず、「日本人」が「日本人ではない」他者へと向けた暴力をも問題化していることが明らかになる。

以下、具体的な作品を分析対象として〈汚物・糞〉〈幽霊〉がいかに機能しているかを論じ、両者の結びつきを確認したい。

2.1. 「終りのない夜」における負債=分身=「ウンコ」

「終りのない夜」(1968年)は『ゴム』10号に発表されたのち、同人誌推薦作として『文学界』7月号に転載され『無明長夜』(新潮社、1970年)に収録された。本稿の分析には初出のテキストを用いる。

「気がついたとき、私は歩いていた。いつから歩いていたのか」と語り出される同作は、理由のわからない彷徨をあてどなく続ける「私」を話者とする小説である。「私」は場所も時間もわからない「夜」を歩いている。コートのポケットを探ると紙幣がある。「その柔らかいような硬いような感触が気持ちよかった」。歩いていると足にねばねばした物がはねて取れなくなる。やがて異様な風貌の「老婆」に出くわす。「老婆」が「私」をつかむ手は力強く、ふりほどけない。その上冷たくぬるぬるしており、「しつこい嫌な感じ」がする。さらに「老婆」は自分のことを「私」だと言い張るのである。「とにかくあんたは私。それだけのことよ」。老婆が「五万や十万」どころではない金をかけて移植したという「本物」の歯は、「便所のタイル色に輝いている」。歩き続けるうち、老婆は少しずつ若返ってくる。「老婆」の首には、「噴火口のよう」な汚らしい傷がある。「老婆」とともに歩く「私」は「[この老婆は私だ]」と思い始める。そう考えると「猛烈に腹が立って老婆を突き飛ばし」もする。

「あんたなんか、私と何の関係もないんだよね。もともと」と私はやっとな笑い止んで言った。今や私の方が優勢だった。私は勝つところだった。「たとえ、あんたが私の未来だとしても、それが何だっていうの。やっぱり関係なんかないでしょ。あんたは余分にすぎないわ」

老婆は震えだした。

「お前なんか、私の捨てた過去なんだ。ふん、どだいあんたは、もう捨てられてるんだからね。

ハナ
最初っからさ。マ・マ……さあ、もういいよ。もうわかったから消えておしまい。お前みたいな
みっともないもの、いやらしいもの、間違い……今すぐ直ちに死んでしまうといいんだ。自分で
首でもくくってさ」

老婆が興奮して吃りだすのを私は見ていた。それから冷静にやさしく教えてやった。

「まあ、かわいそうだね。あんた、私が死ぬと自分がどうなるか忘れたの。だって、あんたは私の未来なんでしょう。だから私はあんたがいなくてもいいけど、あんたは私なしには存在

できないのよ。**ははあん**」と私はできる限りの大声で嘲笑した。「**あんたは私のウンコだよ**」

引用末部の「ウンコ」を俟つまでもなく、「終りのない夜」には「ウンコ」的なモチーフが充満している。吉田の文学における〈汚物・糞〉を考える上で、まず本作における「ウンコ」の特徴を確認しておきたい。小説の冒頭部と結末部で「紙幣」が引き合いに出されることは意味深長である。「私」の未来であるところの「老婆」は、多額の金をかけて「本物」の歯を移植したが、その歯は「便所のタイル色」に見える。「金」は換喩的に「便所」へと接続され、糞と結びつけられている。フロイトは「性格と肛門愛」(1905)で「糞」と「金」の関係に言及している。フロイトによれば、几帳面、倏約、強情といった肛門性格は、幼児期の肛門性愛の実践(快感を得るための大便の我慢など)と結びついており、「欲動の継続」肛門性愛の「昇華」または「反動形成」のいずれかの結果であるという。

金銭利害についてのコンプレクスと排便コンプレクスは、見たところまったく異質なようであるが、じつはこの二つを結ぶ関係は、じつにいたるところに溢れている。〔中略〕じっさい、いにしえの文化、神話、童話、迷信、無意識的思考、夢、そして神経症など、太古の思考法が支配的であったところ、ないし今なおそうありつづけているところでは、いたるところで、金銭と糞とのきわめて密接なつながりが見出せるからである。たとえば、よく知られているように、悪魔が情婦たちに贈る金貨は、悪魔が立ち去ったあと糞に変わる——まこと悪魔というのは、ほかでもない、抑圧された無意識的な欲動生活の擬人化された姿なのである。〔中略〕

もしかしたら、人間が知ったもつとも価値あるものと、人間が屑(refuse)として捨て去るもつとも無価値なものとの対立が、金貨と糞便とのこの限定的同一化を引き起こすことになったのかもしれない。³

すなわち、もつとも価値あるものである「金」と、無価値な「屑」や「糞」を両極として捉える認識が、価値転倒を引き起こすのではないかという考察である。「金」と「糞」が垂直にヒエラルキーを形成し、その認識が無意識化されたのち、「金」と「糞」との対立関係が水平に誤認されること。そこにおいて「限定的同一化」がメトニミカルに引き起こされ、「糞」による価値転倒へ至る、というのがフロイトの説であろう。「糞」が何らかの抑圧されたものの回帰であるとすれば、常識的なヒエラルキーを転覆させかねない「糞」の出現は、攻撃性を帯びたものとなり、哄笑を引き起こす契機を生む。「終りのない夜」においては、「私」の存在を脅かした「老婆」＝未来の「私」を、「私」が自らの「ウンコ」だと喝破することによって、「糞」的な存在に対する「私」の反応としての哄笑が生じる。しかしその直後、「私」は「老婆」の穢らしい「傷口」へとめり込み、その中へと落ちる。そこにはまた「終りのない夜」が続いており、「私」は歩き出さねばならない。この結末は、「糞」と「私」の結合として考えられる。「私」の未来である「老婆」を「ウンコ」だと名指すことは、自らの「終りのない」彷徨の行き着く先が「ウンコ」であることを認めることにほかならないからだ。「ウンコ」は常に背後に放たれる排泄物であると同時に、「終りのない」彷徨を続ける限り、すなわち生き続ける限り、未来において生産され続けるものでもある。その意味で「ウンコ」の精算が済むことは決してない。「ウンコ」は汚らしい過去の遺物であると同時に、未来における生産物とも言える。「私」が認識しうる最も価値ある存在とは、ポケットの「紙幣」によって維持すべき「私」自身であ

るが、その未来に無限に「ウンコ」があるならば、「私」と「ウンコ」＝未来の対立において、価値転倒が起きるのも不思議ではない。すなわち、「ウンコ」は「私」で、「私」は「ウンコ」なのだという認識が、「終りのない夜」の結末にはある。

「ウンコ」が含意するのはそれだけではない。〈分身〉としての〈糞〉、という問題もまた「終りのない夜」に見られたはずである。ここで、北山修の論考を見たい。北山は、日本語における身体の比喩から人間の心の成長過程や成長の様相を捉えることを試みている。比喩の例としては、「腹が立つ」「すまない」「くだらない」「しまりが悪い」「糞食らえ」「やけくそ」などが挙げられる。割り切れない出来事、消化できないこと、すまない（済まない／澄まない）ことは、主体にとって心的負債と呼ぶものとなり無意識に経験される。

たとえ逃げようとしてももともと自分から出た未消化物であり、これをまた誰かに片づけてもらうなら負債はさらに増え、きちんと始末しないなら自分にくっついて追いかけてくることになる。未消化物の性格である粘着性のために、取り除けない感じは、「ねばねば」「ベタベタ」という表現で適切に描写される。〔中略〕精神分析では世界各国でそれが実践に移されたときから、未消化物の逆襲と被害的不安との結びつきの可能性を示唆してきている。その本格的な報告としては、ヨーロッパ系の分析家、ステルケ（A.Stärcke）とヴァン・オフイセン（van Ophuijsen）の一九二〇年のものが最初である。まずステルケは、フロイトが「脇に押しつけておいたもの（das Verdrängte）」の逆襲が迫害的な不安を形成することを示唆したことから出発して、被害妄想では、対象が排泄物と同一視されていることを発見した。同様にヴァン・オフイセンは、これが迫害（persecutor）と等価なものとなって、後ろから攻撃されるという被害感情が生まれると説いた。これらの解釈では、妄想のなかの加害者は本人の排泄物の擬人化なのである。さらに、つねにその対象には〈どっちつかず〉の感情が向けられていて、だからこそ対象は排泄物の受け皿にされながらも、完全には切り離されないでいるのであろう。つまり、嫌悪されてもついてまわるのは、どこかでそれが求められているからである。⁴

「ベタベタ」と「くっついて」「追いかけてくる」迫害者像は、「終りのない夜」における「老婆」＝未来の「私」＝「ウンコ」の在りようを言い当てている。しかし「終りのない夜」の「私」が暗に自らを「ウンコ」と認めていることは、北山の論考に収まらない点であろう。認めるが故に「老婆」＝「ウンコ」と「私」は接近し、結合を遂げることになる。

2.2. 「終りのない夜」における〈幽霊〉

同作における〈幽霊〉のテーマは、「老婆」の分身的な性格に着目することで明らかになる。幽霊とはいわば、いるのにいないモノ、いないのにいるモノである。「私」は「老婆」の幽霊的な性格に気づいている。「老婆はいるのだが、いなかった。いないのに、その、いないものが、わずらわしく不快だった」。化け物じみた姿に変貌して行くかと思えば若くも見え、「少女」にすら変じる「老婆」は、「私」のドッペルゲンガーであり、本来存在してはならないモノである。「私」の背中に「重い生暖かいもの」として「べたりとはりつ」いてくる「老婆」は、「私」に歩き続けることを要求する。不意に現れ「私」の分身であることを主張する、穢い傷口を持った「老婆」、「私」は「余分にすぎない」モノであるところのその「老婆」＝分身を殺めようとするが、失敗し「終りのない夜」を繰り返

す。この結末に至って〈幽霊〉的なのは、何よりも「私」自身である。「老婆」と「私」との境界は（「老婆」の糞便＝分身的な性格によって）あやふやになり、結局「私」は居場所のないまま彷徨を続けることになるからだ。「私」の糞便＝分身であることによって「老婆」は〈いるのにいないモノ〉としての性質を「私」にも付与し、〈幽霊〉的な彷徨へと差し向ける。〈汚物・糞〉と〈幽霊〉は、ともに未了の問題を主体に突きつける厄介なもの・余分なものとしての性質を持っている。それらは自身の存在を主張し、何かを要求することで、「私」という存在の不安定さを暴き出す。両者は、「私」を未了の問題へと駆り立て、あるいはそれに目を向けることを要求する。

「終りのない夜」を離れて、吉田の文学全体へと目を向けた時、〈汚物・糞〉あるいは「ウンコ」の問題は、初期作品で済む／澄むものではなかったことが諒解される。「海辺の家」（1974年、『文藝』2月号）では、住居を転々としながら「台所用品」を売っている「彼女」がある時越してきた部屋に、ある日「茶色の紙で包んだ長さ三十センチほどのもの」が置かれる。包には黒いシミが滲み出し、異臭を放っている。中身は明示されないが、おそらく死んだ魚か糞便の類だろう。すぐに家の外に捨てた「彼女」だが、その「包み」のことは頭を去らず、自ら拾って来てしまう。「それは思いがけない人からの思いがけない贈りものに違いない」と「彼女」は思う。贈与＝負債としての〈汚物・糞〉の性格が見て取れる。「日本難民」（2002年、『新潮』10月号）の話者「私」は、逃避行の末自らの垢や吐瀉物にまみれ生死のあやふやな境位を彷徨う。「ウンコ国ウンコ村」（2019年、文芸同人誌『バル』第6号）では、排泄が出産と並んで重要視される社会が描かれる。このように、〈汚物・糞〉、あるいは「ウンコ」は初期から近年まで吉田の文学につき纏う。吉田の文学にとって「ウンコ」は、いつまでも済む／澄むことのない未了のテーマだと考えられる。そのことと「引揚げ」体験や戦時の記憶は、吉田のテキストを介して結びつく。そして、居場所のなさや訴える話者やそのあてどない彷徨、また忘却された記憶を再来させる他者といったモチーフが繰り返し描かれる吉田のテキストには、〈幽霊〉の問題もついてまわるのである。次節では、〈汚物・糞〉のテーマが「引揚げ」と結びついていることを、小説「引揚者収容所」（1972年、『文藝』8月号）と「今も傷口はふさがっていない」（1983年）を見ることで確かめたい。加えて、不意に再来する記憶や居場所のなさといった問題が、〈幽霊〉として形象化されることを見たい。

3. 「引揚げ」と〈汚物・糞〉

3.1.1. 「引揚者収容所」における身体の負性としての糞尿

「引揚者収容所」の話者「私」は、かつて小学校だった建物の一室に、同じく引揚げ船を待つ大勢の植民者とともに収容されている。教室は「上下の空間を蚕棚のように二段に区切」られており、「私」は上段の「二つの梯子の中間」の場所にいる。「下へ降りるために私は人々の体の上をまたいだり、しなって隙間から下の覗ける薄い板の縁を踏んだりしながら軽業師のように体の平均をとって歩いて行かなければならない」。「私」にとってこの状況は、「いるべき場所のない」現実を意味しているだろう。引揚げ船を待つ他の人々へと、「私」の眼差しは容赦なく向けられている。このことは同時に、「私」の一手一投足が常に他人たちの目に晒されていることを意味する。食事は日に二回、毎日乾パンと「赤黄色の、どろどろした液体」「えたいの知れぬ液体」が支給される。「私」たちはそれを口にするものの必然性へと状況によって駆られている。トイレは校舎の外、凍りついた坂の途中にある。そこまで行かず用を足す者たちがいるために、道の両脇に盛られた雪には「黄色い穴の痕跡」があり、校舎の裏には「黄色い塊りが幾つもたまっている」。「引揚者」＝植民者たちは、

それまで居場所としていた植民地を逐われ、戻るべき祖国として想定した、「いるべき場所」であるはずの「内地」を目指す。その「送還」の途上にある人々にとって差し迫った問題は、ひとつには食であり、また衛生、排泄だろう。常に監視のもとに管理される「引揚者」たちは、排泄する姿をも他者の眼差しの前に曝け出すことになる。

坂は途中で折れ曲り、また先へ伸びる。その僅かばかりの平坦な土地に田舎のバス待合所のような簡単な屋根が作られており、その下に細長い穴があった。穴には幾本も板が渡してあり、それが指定された便所だった。間仕切りも戸も何もなかった。人々は、そこへ一列に並んで用をたした。足をかける板は穴の上に置いてあるだけなので身動きすると揺れ動いて下に落ちそうになる。誰もが空いていそうな時間を狙ってくるのだが、何百人もいるのだから誰もいないことはありえなかった。順番を待つ人が周囲に何人もたまることもある。他では笑ったり話したりしていても、そこまできると人々は真面目な顔をして黙っていた。男も女も後向きになって大きく衣服をまくりあげている。誰の尻も驚くほど白かった。〔中略〕彼らの呼吸と排泄物の湯気がなまなましい裸の皮膚の間から立ちのぼった。

「引揚げ」時の便所に関する記述と同様の内容は後年の吉田のエッセイにも見られる（「私の満州・樺太」2001年、『朱夏』第16号、せらび書房）。のみならず、他の「引揚者」の体験記とも類似している⁵。また、厚生省援護局編『引揚げと援護三十年の歩み』（1978年）における樺太の「収容所」に関する記述内容とも符合する。しかし、厚生省援護局の文書における記述では「収容所」体験を「同胞」の受難に回収する色調が顕著であるのに対して、「引揚者収容所」には、「同胞」への共感を思わせる記述がほとんど見られない。他人の身体が自分を圧迫するのみならず、自らの身体までもが「私」にとっての脅威となる。同作における〈汚物・糞〉はいやでも目につくものであり、自己の安定性を脅かすものである。別の場面で、制限時間十分以内でのシャワーを許可された「私」たち引揚者は、一部屋ごとの集団となって校門を出る。浴場には天井を縦横に走る太いシャワーヘッドがぶら下がっており、「風呂ではなくて工場みたいだった」。集団でシャワーの下に進むと、「私」の目の前には一メートルおきに裸が並んだ。「浴びるだけでは暖かさは表面をすべり落ちていってしまう。手をあげたり足を曲げたりしたが、それでも湯のあたらない部分が残る。そこがどんな色をしているか、どんな臭気を発しているか、私にはわかった。そこは黒緑色に粉っぽく変色していて菜っ葉の腐ったにおいがしている。上から浴びているだけでは、どうしても残ってしまう部分。〔中略〕突っ立ったままの、規則的な間隔をおいた裸の群像は、その水の流れによって上から吊るされている肉塊のようだった。肉屋の広い冷蔵室の中に似ていた」（傍点引用者）。他者へと向けられる「私」の眼差しは、引用部において自らの身体をも「臭気」を発する汚れたものとして見出す。「私」自身も〈汚物〉へと接近し、「肉塊」の一部となっているのである。どろどろのスープを飲み、他者の身体とともに閉所に収容され、排泄する姿を晒し、「臭気」を漂わせた「肉塊」のなかの一部として自らを認識する。「引揚者」たちに共通するのは、物を食べ汚れを排出する身体それ自体との直面、といった体験だろう⁶。「いるべき場所」のない状態において、食や衛生、排泄にかかわる身体は、自己を脅かす他者として表出する。このようないわば身体の「負」の側面について、『人工身体論』（1990年）の金塚貞文は、以下のように述べる。

糞をひるとは、動物的なこととまでは言わずとも、やむを得ない生理上の必要にすぎず、そうであればこそ、そこにおいて「からだ」は、負性の体験として情動的、受動的に痛感されるものでしかない。この「からだ——やむを得ない生理」という負性の、受動性の体験は、排泄に限らず、眠り、病い、そして死という場面においても見られるはずである。あるいは逆に、セックスとか、スポーツといった場面においては、負の負としての正性の体験ともなり得るだろう。

いずれにしても、われわれ人間にとって、何かしら余計なもの、なければならないにこしたことはない生理的なもの、動物性の残滓のようなものとして、「からだ」はそうした負性の体験として、苦痛、あるいは快感、苦悩、あるいは悦楽といった情動を伴って自覚されるのである。そしてまさに、身体が哲学的問題、存在論的問題となるのは、この文脈においてこそなのだ。⁷（傍点引用者）

「引揚者収容所」における〈汚物・糞〉にかかわる記述には、やはり「負性」と言うべきニュアンスが強く見られる。しかし、〈汚物・糞〉のテーマは同作において「引揚げ」体験の負性や、そこから容易に連続する「引揚者」の被害者性を強調することに決して尽きてはいない。それどころか、この小説が〈汚物・糞〉を介して向かっているのは、それらの現前によって露わになる自己の存在への問いではないか。身体から放り出される〈汚物〉の存在は、それらと自己との境界を問い直す契機を生む。糞尿が曖昧な排泄物＝生産物であるために、それらを凝視することは自己の境界の不安定さを露呈することに繋がる。そのことは既に見た「入浴」の場面や、以下引用する汽車における一場面にとりわけ顕著である。

〔…〕汽車は知らぬ間にやってきて、あっという間に発車してしまう。たまたま、そこにいた人だけが乗れる。三つの駅を同じようにして通過すると、その後は駅では止らなかった。座席の間にも下にも人がいた。どの人も大荷物を持っているので身動きもできなかった。その中で便所へ行くためには、よほどの大決心をしなければならない。〔中略〕動くのも止るのも、いつでも突然で何の理由もないように思われた。私は通路の連結器の傍にしゃがんでいた。隣に頭の高い老人がいて半分閉じた眼の間から絶えず濁ったヤニを出し続けていた。坐りかたや、頭をまわして周囲の人の顔を見るようすからは、そんなに弱っているとは思われなかったのだ。汽車が坂をのぼりはじめたとき、私は自分の荷物や腰をおろしている汽車の床が濡れているのに気づいた。荷物を引き寄せると、黒い床が見えた。私は老人の顔を見た。老人は口をあけていた。私の視線を感じると、「ごめんよ」と言った。〔中略〕私のズボンに水が浸みこみ、半コートの裾が湿っていくのがわかった。こうなれば同じことだった。私は連結器の上にいるのだから、水は、もうそれ以上他の人のほうへ流れていくおそれはない。私は我慢するのをやめた。どちらにしても私は我慢の限界に達していた。ふっと体を柔らげると熱い水が溢れだした。〔中略〕老人の体は汽車の振動に従って床の上で少しずつ揺れ動いた。床は、すでに乾きかけ、臭気が上のほうへのぼってきた。私の体も老人の体も同じ動き方をした。私は汽車と癒着し、老人と尿を共有し、老人の死体と癒着していた。

「私」の回想中のこの場面は、収容所で居合わせた「男」との性的な接触から続けて記述される。回想されているのは「収容所」へと向かう汽車での出来事だ。言うまでもなくそこは「いるべき場所」

などではない。しかも「私」がいたのは「連結器」の近くである。「大荷物」を抱えて「いるべき場所」であるはずの「内地」への船が出る港を目指す人々に取り巻かれてしゃがむ「私」に、身体の負性が感じ取られる。隣には「濁ったヤニ」を出し続ける老人がおり、尿が床を濡らす。自分が済まないことをしたと詫び、「老人」は息を引き取る。「私」は身体の負性であるところの尿意を押さえつけることを諦め、「汽車」や「老人の死体」と「尿」によって結合するのである。ここにおいて身体の負性と「私」＝自己の存在が直接的に結びつけられると同時に、糞尿を垂れ流すことが他者との結合へと連ねられる。「私」の境界は他者の汚物によって侵犯され、同時に「私」の身体の負性が他者の領域を侵す。収容所にいる現在時の「私」によるこの回想はさらに、男との性的な「癒着」を、排泄を介した「死体」との「癒着」と重ね合わせてもいる。〈汚物・糞〉の執拗な記述は、あたかも「私」が身体の負性そのものであるかのような印象を読者に抱かせる。これらの記述により生（性）／死の境界が排泄を介して攪乱されると同時に、回想すること自体が「私」の宙吊り状態を強調し、居場所のなさを浮かび上がらせている。死んでいるはずの「夫」と会話を交わす場面を考慮に入れば、生死の境界の曖昧さは明らかである。死者との会話は〈幽霊〉のテーマとも結びつく記述だが、ひとまず、排泄物を介した自他、生死の境界の不安定化を押さえておきたい。

すでに述べたように、『引揚げと援護三十年の歩み』がいわば「同胞」の受難として「引揚げ」を強調するのに対して、「引揚者収容所」における〈汚物・糞〉や身体の負性に関わる描写は、「引揚者」の被害者性をのみ語るために機能していると見なすには、あまりにも過剰である。同作において強調されるのは、汚物や排泄物を介して自他の身体あるいは存在が見慣れぬものへと変じていく様や、その衝撃だと見るべきだろう。ここでは「終りのない夜」と同様に、汚らしいものや排泄物に接近しそれらと隣接あるいは接合することで「私」が変容を被っている。自らの身体までもが見慣れぬものへと変じてしまう状況において、「同胞」という観念に基づいて他者への関心が払われることは全くない。「天狗」と仇名される「薄青い眼」の男（おそらくはソ連兵）が他者であるのと同様に、極度に閉鎖的な監視下の環境で、眼差しによって探り合う「引揚者」たちもまた互いに見慣れぬ他者である。均質で単一の「同胞」の受難といった物語に回収されない一篇の過剰さは、ここでは汚物・糞尿・あるいは身体の負性によって生み出されている。

3.1.2. 「引揚者収容所」における〈幽霊〉

元よりいるべき場所ではない「収容所」に身を置く現在時から、自他の身体の負性を間近に見つめながら、来るあてのない「引揚げ船」を待ちつつ過去を回想する「私」は、死者であるはずの「夫」へと語りかける。意識不明だった「夫」を病院に残して、「私」は汽車に乗ったのである。いるのにいない・いないのにいる〈幽霊〉であるところの「夫」は、「なぜおれを捨てて行ったのだ」「お前が殺したのだ」と「私」を非難する。しかし、自分から「夫」に話しかけもする「私」は、「夫」の言葉を躲している。「私」が近い人間と死別するのは初めてではなかった。「私」はかつて死別した「母と弟」に思いを馳せる。「彼らは私を責めなくなった。無限にやさしくなった。だが、夫は生きているままだった」。断片的な記憶の中で、「母と弟」は「半ば腐爛しかけた」「死体」となっている。その腐爛死体に触れると「私の指はずぶずぶと布の中にのめりこんだ」。そこにもはや「人間の眼鼻」はなく、猛烈な腐臭が立ち昇る。「自分が母と弟に置き去りにされた」と考える「私」は、「母と弟」の死を、二人が自分を捨てたこととして捉える。対して、〈幽霊〉として傍らに現れる「夫」は、「私」が自分を「捨てた」のだと非難する。「私」を捨てた「母と弟」は「優しく」なったが、「私」に捨て

られた「夫」は「生きているまま」で「私」を非難し、「私」から去ることがない。「私」に未了の問題を突きつける点で、〈幽霊〉は〈汚物・糞〉と同様に境界を攪乱し、宙吊り状態を作り出す。

〈幽霊〉との対話は、「私」の位相をも不安定なものにする。〈幽霊〉の出現から続く小説の末部、眠れない夜中に「私」は廊下を往復する。「凍りつく寒さの戸外」まで出ずに、人々は「廊下に用をたしに出て」くる。「私」は廊下から「自分のいる部屋」を見つめる。「私は自分のいる部屋の外に立っている。戸の向う側、部屋の中にいるのは何だろうか。猥雑で生暖かな気配。そこでは何十人も老若男女が同じ一つの眠りの中にいた」。「部屋の中にいるのは何だろうか」という問いに対応する答えはない。「私」の眼差しの中で、人々は境界を失い、人間ではない「何」かになっているのだろうか。あるいは、この「夜中」自体が「私」の回想で、回想の中の「私」が〈幽霊〉のように「自分のいる部屋の外に立っている」のだろうか。少なくとも、この記述における「私」は宙吊り状態におかれ、人間ならざる「何」かを「収容所」に見出している。「船」の来る気配もなく結末を迎える「引揚者収容所」において、「私」の宙吊り状態は永遠に持続する。〈幽霊〉と語らう「私」自身が〈幽霊〉的な境位へと彷徨い出てしまうのである。

3.2. 敗戦国の負債としての「棄民」・余計者・厄介者

〈汚物・糞〉と〈幽霊〉とは、「何かしら余計なもの」、なければならないにこしたことはないもの、という意味で結びつく。また吉田の小説において両者は、何か未了の問題を突きつけ、境界を侵犯し、主体を脅かすモノである。余計者・厄介者としての性格は〈汚物・糞〉と〈幽霊〉に共通するといえる。これらの主題は、引揚げにかかわる吉田のテキストとも連続性を持っているのではないか。「引揚げ」体験に関する吉田のテキストには、「引揚者」が戦後体験することになる余計者・厄介者扱いの問題が見出せる。それまでの居場所を敗戦によって逐われ、「いるべき場所」としての「内地」を目指した「引揚者」たちは、しかしそもそも多くが「内地」に「いるべき場所」を持たない「植民者」であった。朴裕河は、「外地」への「農業移民」やその他の移住者たちが「植民者」にほかならないことを指摘しながら、同時に「彼らの多くが、官僚などのエリートを除けば、日本内で生きて行く方便を見出せなかった人——棄民でもあったことも合わせて記憶しておくべきだろう。〔中略〕農村の場合、朝鮮や満州へ出て行ったのは主に「二男、三男坊」であった」と論じている。すなわち「国家の棄民・移民政策にすがるほかなかったのは、政治・経済エリートを除けば日本内に居場所を持たなかった人々だった」⁸。「引揚げ」時、13 歳になって間もなかった吉田にとって、大人たちに倣って「帰るべき場所」として想定した「祖国」で受けた「検疫」と、その後体験することになる「いるべき場所のなさ」は、帝国における棄民政策の帰結として考えることができるのではないだろうか。吉田が「引揚げ」のトラウマ的な記憶を語ったテキスト「今も傷口はふさがっていない」（1983 年）を見たい。

私はあるとき、知人がこういうのを耳にした。

「あいつら、虱だらけだった。おかげで町中に虱がうつった」

その人は青森県の小さな町の出身者で、ここで「あいつら」と言っているのは引き揚げ者のことである。彼は地位も教養もある男で何回か他人の急場を救ったことがある。

私も他の人たち同様、彼を尊敬しているし、その発言のあともそれは変わらない。しかし、彼の言葉を私はどうしても忘れられないのだ。

それは私が虱たかりの引き揚げ者だったからだだろう。私は南京虫とさえお馴染みだった。引き揚げて上陸するや否や物のようにこづきまわされながらたつぷりと白い粉を浴びせられるのはどんなに屈辱であったことか。〔中略〕その青森の人にとっては戦争より引き揚げ者より虱のほうが大事件だったのだ。私は彼の言葉のあまりの冷たさに涙がこぼれそうになったが、やっとなと気を取り直した。当然なのだ。引き揚げ者は国にとっても肉親たちにとっても何の利益ももたらしはしなかったのだから。もちろん、一家の支柱たるべき父、兄、息子、夫などが帰ってきた家は喜んだだろうが、女子供が引き揚げてきても厄介者がふえるばかりなのである。(傍点引用者)

「あいつら、虱だらけだった」という「知人」の発話が、話者を「引き揚げ者」であった時空へと引き戻し、「物のようにこづきまわされながらたつぷりと白い粉を浴びせられ」た「屈辱」を喚起している。また、「引揚者」がいかに余計者・厄介者として扱われ、あるいは自己を「何の利益ももたらさない存在」として意識したかが語られている。「引揚者」としての記憶が話者の元に突然再来するものであることにも留意しておきたい。当事者にとってそれは未了の問題であり続ける。

上記引用で語られる記憶に符合する出来事は、『引揚げと援護三十年の歩み』の「上陸後検疫」に記述されている。

引揚船内における検疫 引揚港に到着した引揚船は、港内の検疫錨地点において、①引揚船の運航報告書の点検、②海外の出港地における伝染病流行状況、③伝染病患者、疑似者、容疑者の有無の検診、④船内衛生状態等の検疫をうけ、異常がないと認めたときは、連合国軍監督将校の許可を得て、入港し引揚者を上陸させた。

集団引揚終了後は、検疫については、一般の外国人等の入国と同様の扱いにより措置されることとなった。

上陸後の検疫 上陸後は、まず引揚者の携帯品を消毒し、次いで検診所において精密な検査を行い、健康者は、入浴のうえ各種の予防注射をして検疫終了となる。引揚検疫は連合国軍の指令により従来の海港検疫のほか、結核、癩、炭疽等すべての伝染病の検診ならびに虱の有無に及ぶ広範かつ嚴重なもので、特に同胞が引揚げてきた海外の現地は、コレラ等の伝染病の常在地又は流行地が多いうえ、大集団が短時間にしかも不衛生な状態で移動し、入国してくるので、コレラ等の伝染病に対する検疫は最も重視され、引揚者の全てに大量の DDT 消毒〔引用者註:有機塩素系殺虫剤〕を使用するなど、防疫の完璧を期したところである。⁹ (傍点引用者)

「引揚者」たちは、「一般の外国人等の入国と同様の扱い」により「消毒」と「精密な検査」を受けた。「検疫」は、「同胞」を同定する場として機能したと考えられる。同時に、帝国崩壊によって「大集団が短時間にしかも不衛生な状態で移動し、入っ」てくる「引揚者」たちという負債を負わなければならないようになった敗戦国の様相として、これらの記述を考えることもできるだろう。すなわち、帝国は口減らしと領土拡大のために「外地」へと植民させた人々を、その崩壊に際して「不衛生」な「大集団」として迎え入れなければならなかった、ということである。「引揚げ」に関連して吉田のテキストで語られる「傷口」は、帝国主義とその破綻に淵源していると考えることができるだろう。「引

揚げ」を語る吉田のテキストに、汚物や糞尿が描かれること、そして吉田自らが戦後日本において汚物のように忌み嫌われる存在であることを意識する記述の接点が見出せる。未了のテーマである〈汚物・糞〉は、「引揚げ」の記憶と結びつくのである。

同時に、余計者扱いによって生じる「いるべき場所のなさ」は、〈幽霊〉のテーマと結びつく。〈幽霊〉とはいるのにいないモノ・いないのにいるモノであり、何かを主張し、要求する。〈幽霊〉とは過去にあった何かを示すモノなのである。それは不意に訪れ、抑圧された記憶や忘却された負債を喚起する。「引揚者収容所」においても、〈幽霊〉の出現と「私」の回想とは強く結びついている。想起することによって〈幽霊〉と言葉を交わし、あるいは回想が不意に〈幽霊〉を伴ってやってくる。〈幽霊〉はその出現によって過去の出来事へと立ち戻ることを「私」に求めるモノである。

「引揚者収容所」において「私」の現在時が曖昧になるのは、過去と現在を混淆させる構成の効果であるが、それを可能にしているのは、内部／外部、自己／他者の境界を曖昧にする〈汚物・糞〉の機能に加え、現在／過去、現実／非現実、生／死を攪乱する〈幽霊〉の存在だろう。

4. 反芻する追体験者としての〈幽霊〉——「幽霊の弁」

4.1. 「いるべき場所のなさ」から見る吉田知子文学

「引揚者」の感じる「いるべき場所のなさ」には、帝国主義とその崩壊の帰結としての側面があることは前節で述べた。吉田の文学には、話者（ないし視点人物）が「幽霊」ないし「オバケ」と化してしまう小説が散見される。あてもなく歩き続けるそれら〈幽霊〉は、「いるべき場所のなさ」を感じあるいは訴え彷徨するその他の吉田の小説の話者たちと連続性を持つ。前者は文字通りの〈幽霊〉である。吉田の文学における〈幽霊〉たちは、生きているか死んでいるかさえあやふやな状態で彷徨する。例えば「天気の良い日」（1998年、『一冊の本』8月号）や「野良おばけ」（2006年、『文學界』4月号）では、話者が何者なのかさえ判然としない。理由もわからず、自分がどこにいるのか、何者なのかもわからないまま彷徨を続ける——あてどない彷徨の主題は、既に見た通り「終りのない夜」から見られ、吉田の文学に通底する。この意味で、後者の、明示的に「幽霊」と呼ぶべき存在が出現しない小説における話者も、「いるべき場所のなさ」を抱えて彷徨う〈幽霊〉的な存在と見なすことが可能である。

ここで「いるべき場所のなさ」が戦争体験と結びつく小説を見ておくことは、〈幽霊〉を理解する上で有効だろう。「引揚げ」後の吉田が過ごした奥山を舞台のモデルとした「無明長夜」（1970年）の話者「私」は、幼い頃に母に連れられて疎開してきた村で育つ過程で疎外感や「いるべき場所なさ」を意識するようになる。言うなれば「確かなもの」が自分には欠けている。そのような感覚を訴えながら、「私」は連想的に自己の歴史を読者へ詳述する。彷徨い続ける「私」は、最終的に「私」が「私」であるかどうかさえ判然としない「白い闇」に至る。

「満州は知らない」（1983年、『新潮』11月号）で問題化されているのも「いるべき場所のなさ」である。視点人物の「静香」は、幼少時の「引揚げ」体験の断片的な記憶を未消化なままに抱え、叔母夫婦のもとで「余計者」「厄介者」である自分を意識しながら育つ。「自分をえたいの知れぬかたまりのように感じていた。名前もなく親もなく子もない人間、人間かどうかともわからぬ何かが、あてもなくせせと歩いているだけだという気がしてならない」。この冒頭の一文には、自身を異物のように感じる話者の感覚が集約されている。いるべき場所のない感覚を抱きながら「あてもなくせせと歩」き続けるしかない〈幽霊〉的存在は、余計者であると同時に、自らを「えたいの知れぬかたま

りのように」感じもする。言うまでもなく、これは〈汚物・糞〉的な形象でもある。この自己嫌悪は過去の出来事に直接関わる。未了の問題を未消化なまま抱えているために、「静香」は彷徨を続けざるを得ない。

4.2. ナショナルヒストリーから疎外される「幽霊」

戦争の記憶と〈幽霊〉のテーマを架橋するテキストとして、「幽霊の弁」(1990年)は重要である。吉田は近年に至るまで「引揚げ」体験をメディアで語ってきた。その証言を追って行くと、かつて語られなかった体験の細部が少しずつ語られるようになってきたことがわかる。「引揚げ」体験当事者としての吉田は、自らの記憶を反芻し追体験を重ねることで、それらを自らのものとして引き受けてきたと考えるのが妥当だろう。追体験の主体にとって、反芻される記憶は未だ済む／澄むことのない未消化な出来事であり、未了のものだと言える。追体験の主体は、いわば固有の時間性において宙吊りにされているのである。その時間性は、国家の時間——すなわち「戦争」や「戦後」を済んだこととしながら絶えず制作される国民的な物語の時間——に組み入れられることがない。故に、追体験の主体は、固有性を捨象しながら神話として流通するナショナルヒストリーを前に、自らをあたかもいるべき場所(時)ではないところにいる余計者であるかのように見出すことになる。

空襲警報が鳴ったり、モンペ姿が出てきたりするドラマは、もう「時代劇」なのだ、と聞いて仰天したのはだいぶ前である。[……] 深い傷は治るまでに時間がかかる。いや、痛みは薄れることはあっても傷そのものは不治である。その傷は時として自分そのものであるから、寝ても起きても頭の片隅にそれがしっかりこびりついている。

何かというと「戦争中は……」と口に出す人、決して戦争の話をしていない人、どちらの傷が深いかということはだれにも分からない。とにかく、死ぬまでそれは「時代劇」にはならないのである。

朝起きて、防空頭巾の子供と国防服の男が道を歩いていても驚かない。ああ、やっぱり、と思う。このながい平和が夢のようにたよりなくあやふやに見えているのである。地獄を見た人にとって、そのあとの生は五十年あろうと六十年あろうと、付録でしかない。

だが、一般的に言えば、戦争は、もう「時代劇」になってしまった。すると、この自分は幽霊か。時代劇の中の人物がこの世に化けて出たのか。(傍点引用者)

ナショナルヒストリーは、固有の戦争体験を国民の受難＝集団的経験へと回収する。引用中の「時代劇」とは、ナショナルヒストリーが再生産され消費される形態にほかならない。追体験を続ける主体は、社会にとって「時代劇」のなかにいるべき者、過去のもの、既に済んだこととされるのである。しかし、主体にとってみれば、未了の状況が「朝起きて」再び目前に現出していたとしても、何の不思議もない。国民国家と追体験の主体との間のこのズレは、追体験の主体を以て自らを〈幽霊〉であるかのように認識させるに至る。

〈幽霊〉とは、未了の問題を問い続けるが故に宙吊りになるが、共同体からは済んだもの／死んだ者と見做され、そのために「いるべき場所のなさ」を抱える存在である。この意味での〈幽霊〉性は吉田の文学において、既に見た「無明長夜」「満州は知らない」などの戦後小説のみならず、言葉通りの意味での「幽霊」(オバケ)小説群にも通底する。また、既に見てきた通り、吉田の文学におけ

る「幽霊」的な存在は、余計者・厄介者であり分身的存在でもある〈汚物・糞〉と強い親近性を持つ。「終りのない夜」の「老婆」、死者である夫と会話する「引揚者収容所」を見れば明らかだろう。

吉田の小説における〈幽霊〉と〈汚物・糞〉の接近は、とりわけ90年代のテキストにおいて顕著に見られる。〈汚物・糞〉と〈幽霊〉は、ともに境界のあちら側にあるべき忌まわしいものであり、こちら側においてはタブーとされるものである。故に、抑圧され不可視化されたそれらが不意に目前に現れたとき、こちら側の秩序は攪乱され、価値転倒が起きる。90年代の吉田の小説には、忘却

されていた記憶や抑圧されたモノが不意に再来し、そのことによって話者が——^{フエティッシュ}呪物、汚物、動物、人間以外のものに——明示的であれ暗示的であれ変身する¹⁰という物語内容を持つものが散見される。ここでは、その中でも〈糞〉と〈幽霊〉とが強い結びつきを見せる小説として「常寒山」（1993年、『文學界』7月号）と「恩珠」（1996年）を挙げておきたい。とりわけ「恩珠」は、抑圧された記憶の再来というすぐれて〈幽霊〉的な物語と、穢いもの、汚れ、そして糞にかかわる記述との結びつきが見られるだけでなく、忘却された記憶が他者への暴力を暗示する点で、戦争の記憶を語る吉田の他のテキストとの連続性をも持っている。次節では〈幽霊〉と〈汚物・糞〉に留意して「恩珠」を分析するが、その前に物語の要点を確認しておきたい。

ある時、「私」のもとへ「背の低い色の黒い女」が突然やってくる。言葉はほとんど通じない。どうやら「日本人ではない」と「私」は思い、その後「女」が夫の取引先の社長「崔さん」の関係者だと思い出す。彼女＝「恩珠」は「杭」の立てられた墓の写真を「私」に見せる。どうしてもそこに行く必要があるのだろう。仕方なく、女とともに「高郷村」の山奥で墓を探すうち、その墓が「畜生墓」らしいと判ってくる。「私」と「恩珠」とは、なぜか次第に意思疎通が出来るようになる。汗や汚れにまみれて山奥へと分け入り、とうとう墓を見つけると、「恩珠」が絶叫し、号泣する。墓には、ペットと思しき名前のほか、「パク」「コウ」「サイ」「キン」などの朝鮮人名が列ねられている。「恩珠」は泣きながら「私」に何かを訴える。何度も「うんじ」と言うのである。どうやらそれは「恩珠」の読みであり、女は、「私」が「恩珠」その人なのだと訴えているらしいと「私」は理解する。

5. 「恩珠」分析——〈幽霊〉としての便

「恩珠」（1996年、『文學界』2月号。『箱の夫』、中央公論社、1998年。）は話者「私」による一人称小説である。本稿での分析には単行本所収のテキストを用いる¹¹。「女」は、忘却された記憶を媒介する者として、「私」に「不快感」を覚えさせながら再来する。

表で誰かが「おくさん、おくさん」と呼んでいる。女の声だ。声は裏口へ廻った。どうして呼び鈴を鳴らさないのだろう。押しつけがましい無遠慮な声。アクセントがおかしいのも不快だった。オクサと低く、最後のンを高く伸ばす。

身構えて玄関の戸を開け、「はい」といった。背の低い色の黒い女がゆっくり歩いてきた。見たことがある顔だが、誰なのかわからない。

きたよ、わたし。

ええ、と私はあいまいにうなずき、必死で思い出そうとした。物売りではない。そういう関係の人ではない。中へ招じ入れなければならぬ客だ。とりあえず「どうぞ」というと、横柄にちょっとうなずいて上がってきた。

「押しつけがまし」く「無遠慮」で、アクセントもおかしい声が「私」を呼んでいる。その「背の低い色の黒い女」には見覚えがあるものの思い出せない。とにかく、「中へ招じ入れなければならぬ客だ」と「私」は思う。引用部直後の箇所、「敵意を持っているようではないが友好的でもない」その女を、「私」は「日本人ではないのだ」と思っている。そして「私」はその女が「夫の取引先の社長」である「崔さん」とともに、三年前に家にきた女であったと思い出す。「パクかキン、いや、ウンなんとかだったか」。その女は「子供のころ日本にいた」が「それから以後はずっと釜山に住んでい」たはずで、日本語が話せないのも当然だった。女は、誰か、あるいは何かを探していることを、不慣れた日本語と身振り手振りで「私」に訴えてくる。「わたし、さがす。おくさん、さがす」と言いながら、数葉の古い写真を「私」に見せる。「幼児と母親。川で遊んでいる女の子。木の下にいる女の子。山をバックにしたお寺と数軒の農家。もう一枚は山の中腹の林の写真だった。林の中には杭が立っている」。「女はその杭を指差して「おとうさん」と」言う。その場所に見覚えがある。写真には「高郷村川西」のメモがあり、「高郷村」で育った「私」は、「墓。そうだ。これはお墓なのだ」と思い出す。「これがお墓だということを私は知っている」。女はさらに一枚の写真を「私」に見せる。「センダンの木の下」に女の子がおり、その裏には「恩珠二歳」とメモがある。「恩珠」が女の名前なのだと「私」は思う。そして言葉の通じない「恩珠」を、「車なら一時間ちょっとで行ける」「高郷村」まで連れて行くことに決める。

助手席の「恩珠」を観察した「私」は「服装、持ち物、態度、口のきき方、どう見ても女社長か、大実業家の妻」だろうと結論する。「どうしてもあの場所に行きたいんですか。それとも写真を見せただけなの。あれはあなたのお父さんのお墓なんですか。お墓だとしても、もうしようがないでしょう」と「恩珠」に問いかけるが、相手は「わたし、おとうさん。うんじ、おとうさん。」などと熱心に言うだけだ。「息をしているとも思われないほど」静かになったかと思えば「おそろしく雄弁に大演説を」始める「恩珠」は「語気からすると何か命令しているような感じだった」。「恩珠」の亡父の墓を捜すなど、「どうして私がそこまでやらなければならないのか。そんな義理はない」と「私」は考える。しかし、「強くうなずいて私の目を見る」「恩珠」は、困っている「私」を「励ましている」かのように、「私」を墓探しへと駆り立てるのである。

登りくだりの激しい山間部の村落で車を駆って、二人は写真の場所を尋ねてまわる。若い人は首を傾げるばかりだが、老人のなかには「これはおおかた、畜生墓だなあ」とこたえる者もいる。「私」はその言葉に気を留めようとしない。山の中を車で走るうち、外を見ていた「恩珠」が「川」を見て何か言い始める。

恩珠はダッシュボードの上に置いてある写真を持って車を降りてきた。川で遊んでいる幼児の写真だった。

おくさん、うんじ、おくさん。

恩珠は強い力で私の手を引いた。道から降りて川へ向かう。川まで十メートルほどの草の中を下も見ずに歩く。乾いた草地と見えていたが、爪先が湿った土に埋まる。恩珠のパンプスも泥だらけになっていた。川は幅が広いわりに浅い。川底にまるで大きさを揃えたような丸い石が並んでいる。あの幼児のいる写真の川がここだというのだろうか。写真と見比べたがよくわからない。

土手の形が違うようでもある。写真だと向こう側にもっと木がはえているようだ。恩珠はまだ興奮している。靴のままいきなり川を渡ろうとするので私は止めた。さかんに鶏小屋のほうをさして何かいっている。

わかった、わかった、あっち側へ行きたいのね。

この「川」が明らかに境界線を示していることに留意しておきたい。「恩珠」は写真を持って「おくさん、うんじ」と言いながら「私」の手を強く引く。二人の足は「泥だらけ」になる。「恩珠」は、「私」を「あっち側」へと連れて行くことを望んでいる。

山の中腹にまで来た二人は車を降り、歩きはじめる。「もう駄目だわ。やっぱり帰ろうか、と私は恩珠に言った」。すると、「恩珠は「もう少し」といった。「あと少しだけだから。お願いだから」。口で言ったのではない。私の顔をじっとみつめていただけたが、不思議にするすると恩珠のいいことがわかった」。「あっち側」へと向かって、「恩珠」にともなわれて進んできた「私」には、言葉の通じないはずの「恩珠」の意思が解ってしまう。二人は「野茨の藪を突っ切り、汗や泥にまみれ、「畜生墓」を探して歩き続ける。不意に「私」は、目の前の光景に「何か見覚えがある」と気づく。「たしかにここへ来たことがある。／この向こうなのだ」。二人は「谷川」を渡る。「恩珠の上等そうなコートはほころび、胸まで泥だらけになっていた」。「女社長」のような金持ちに見えた「恩珠」が、山中を「私」とともに歩きまわることで、泥に汚れている。その記述は同時に、「私」も同じように汚れていることを意味する。「私」は「恩珠」を助け、「私」がよろけると「恩珠が手を出し、それから手をつないで歩いた」。まるで「私」と「恩珠」は、一心同体の近い存在であるかのような様相を呈している。同時に「私」は、「恩珠は強い。私よりずっと強い」と思う。「私」に呼びかける「不快」な声であり、厄介な役目を負わせてくる「日本人ではない」存在だった「恩珠」に、いまや「私」は親しさを見出している。林を抜けると、黒っぽく朽ちて倒れかけた何本もの「杭」が見えてくる。無数の「杭」には、よく見ると字が書いてある。「エスの墓。／隣りは「コロの墓」だった。／なんだ、ここ、ペットのお墓だったのね」。「恩珠」はまだ「杭」の一本一本を調べている。「私」は「恩珠」の肩を叩き、「犬や猫の真似」をして、帰ろうと声をかける。しかし、「恩珠」は「私」に何事かを訴えている。

恩珠は黒い塊になっていた。彼女は杭を指差し、低い声で命令した。その命令はなぜかはっきりと日本語で私に伝わった。

もつと読んで。この杭の字を読んで。みんな読んで。これも、これも、これも。

私は再び懐中電灯をつけ、倒れている墓標を起こし、泥を落とし、前や後ろへまわって一つずつ読んでいった。

ピーちゃんの墓。松次郎の墓。たまの墓。パクの墓。コウの墓。サイの墓。キンの墓。ちびの墓。シロの墓。

字が消えてしまっているものもある。墨が流れてただ黒いだけのものもある。

うんじ、と恩珠がいった。

恩珠は、何度も私に「うんじ」という。私は「ねえ」というような間投詞だろうと気にしていなかったが、今度はまともに私に向かっていっている。

うんじ、と私もおうむ返しにいった。

おとうさん。

お父さん。

恩珠は白いワンピースを着た幼児の写真を出した。恩珠と書いてあるところを指差し、うんじ、といい、私を指差す。

なに、それ。どういうことよ。恩珠。オンジュ。ウンジュ。そうか。そう読むの。うんじって恩珠のことなの。そういつているの。私が恩珠だと。まさか。そんなはずがないでしょ。何いつてるのよ。（傍点引用者）

「黒い塊」となった「恩珠」が、「杭」の字を読むように「私」に要求する。また、「私」は「恩珠」の呼びかけを「おうむ返し」に繰り返しもする。「私」と「恩珠」は分身的な性格を帯びる。朽ちかけた「畜生墓」には、ペットの名と並んで朝鮮人と思しき名が並んでいる。このことに関して、ひとまず留意すべき問題は二つある。まず、それらの名が、小説冒頭で女の名を思い出そうとした時によぎった名と符合することだ（「パクかキン、いや、ウンなんとかだったか」）。「サイ」には「崔さん」と関係があるかもしれないという含みがある。「黒い塊」へと変じた「恩珠」（と思われた女）も含め、墓に至るまでに境界を越えてきた「私」は、死者たち——すなわち忘却された記憶それ自体として回帰する〈幽霊〉と対峙することを余儀なくされているのである。〈幽霊〉と向き合うことは、物語における生と死、現実と非現実の境界に揺さぶりをかける。

もうひとつは、村の人々にさえ忘却されかけている、誰も訪れない山奥の「畜生墓」と呼ばれる「杭」に、朝鮮人の名前があるということ自体の暴力性である。このことについて考える前に、一篇の重要な結末を見ておこう。「恩珠」だと思っていた女は、「私」が「恩珠」＝「うんじ」なのだといい、「パクの墓」にとりすがって驚くような大声で泣き出す。

上半身を折り曲げ、両手を上げて天を仰ぎ、髪をかきむしる。たちまち眉も目も鼻も溶けたようになつた。次に歌を歌った。お経かもしれない。歌の次は、またアオー、オオー、アオーウ、ウーウーウーと号泣する。耳が変になりそんな大音声だった。それからまた歌。それは無限に続くように思われ、私は途方に暮れて茫然と立っていた。〔中略〕

それは始まったときと同じように、急に止まった。そしてまた同じことをいう。

うんじ。うんじ。おくさん、うんじ、おとうさん。

違うよ、違いますよ、と私はいった。

私は恩珠じゃないよ。あなたがうんじでしょ。

うんじ、おとうさん、わたし、おとうさん。

私は私よ。あなたはうんじで私はうんじじゃない。うんじは私であなたは恩珠でしょう。あなたのお父さんは私のお父さんで、私は私で、私はエスじゃない。エスの娘ではない。エスのおとうさんじゃない。ああ、ああ、こんなに真っ暗。どうするのよ。

大きな温かい手のひらが私の頬の涙を拭った。私は顔の前にある柔らかい塊を両手でしゃにむに叩いた。首筋から尻まで、背中をすうっと毛並みに沿って撫でられた。

もう何も見えない。（傍点引用者）

「私」が「恩珠」＝「うんじ」だという女の言表は、読者にも諒解されていたはずの「私」＝「日本人」という同一性を宙吊りにする。「パクの墓」にとりすがり絶叫する女は、「パク」の死を悼んでいるのか、それとも墓に列せられた者たちのために泣いているのか判然としないが、「無限に続くように思われ」る「歌」と大音声の号泣の繰り返しは、「私」に強い動揺を与える。「あなたはうんじで私はうんじじゃない。うんじは私であなたは恩珠でしょう」と、最早誰なのかわからない「私」は発話するが、「顔の前にある柔らかい塊」に包まれるように、「何も見えな」くなる。「私」は「柔らかい塊」に対して攻撃性を見せるが、「私よりずっと強い」ところのものであるそれは、「私」の涙を拭い撫でさする。

忘却していたこととともに回帰し、「あうち側」にある記憶の「墓」へと「私」を導いた「恩珠」の名は、「私」を意味していた。つまり、「私」が「恩珠」だと考えた女は存在せず、「私」こそが「恩珠」なのだというこの結末は、〈幽霊〉のテーマを提示する。不意に訪れた女は、忘却された名の並ぶ「畜生墓」の前で慟哭を「無限に」繰り返し、「私」が忘れた何事かを訴え続ける。言語の通じない他者であるところの女は、「私」とともに歩行＝彷徨をするうちに境界を越え、ともに汚れ、その女を意味するものであったはずの「恩珠」＝「うんじ」が「私」なのだと告げる。この結末において、いるのにいないモノ・いないのにいるモノである〈幽霊〉的存在とはむしろ、記憶の再来とともに「日本人」としてのアイデンティティの瓦解に直面する「私」である。他方、「恩珠」であったはずの女は分身的な性質を帯びる。忘却され朽ちた「畜生墓」——共同体から境界の向こう側へと隔絶された場所——で、慟哭しながら「私」を責め立て記憶を呼び起こす「柔らかい塊」が、「私」を「うんじ」と名指すことの意味を考えれば、ここに〈汚物・糞〉のテーマが浮かび上がってくる。ともに汚れ、境界を越えた〈分身〉。「黒い塊」あるいは「柔らかい塊」であるところのそれは、「私」の自己同一性を解体しながら、「私よりずっと強い」ものとして「頬の涙を拭」いもする。「うんじ」は幼児語の糞であるところの「うんち」を強く喚起しているのである¹²。自分と深い関わりがありながら、厄介払いされる存在。べたべたとまとわりついて離れず、何か「済まない」問題を絶えず思い起こさせるもの。そのようなものとしての〈汚物・糞〉に着目した時、小説「恩珠」の展開は「終りのない夜」にも類似する。

墓に刻まれた名が示す暴力の問題に立ち戻ろう。「私」のもとに再来した〈幽霊〉あるいは「私」の〈分身〉的な女は、杭に刻まれた名を読み上げるよう「私」に命じ、「パクの墓」にとりすがり号泣する。この墓が、いかなる歴史的事象に接続できるかということの手がかりはテキスト中にはない。忘れていた他者が突然押しかけて来て、さらに忘却された記憶を思い出すよう迫る。その過程と結末において、「私」は自分自身が何者かわからない他者（「うんじ」＝「うんち」）である可能性に突き当たる。すなわち、山奥で朽ちながら黒く林立する「杭」の意味するものと同じく、できるなら済んだことにして忘れてしまいたいものに、「私」は否応なしに関係づけられてしまうのである。

「引揚げ」が「同胞」の受難に回収される脆弱性を持った言葉であることは既に述べた。「引揚げ」を「棄民」の物語として語った時、その背後にはやはり「日本人」の被害というナショナルヒストリーもまた立ち現れてしまう。この文脈に、記憶の問題に臨む吉田のテキストを置いた時、それが示すのは決して「日本人」の被害であるとは言えない。「恩珠」は、「日本人ではない」他者への暴力が忘却され、記憶が廃棄されていること自体を暴き、同時に均質で単一の「日本人」という虚構の解体へと向かうテキストとして考えることができるのである。〈幽霊〉のように再来し「私」に何事か

を求め、〈汚物・糞〉のごとく未済の問題を喚起しながら「私」との境界を融解するモノ。〈幽霊〉であると同時に〈汚物・糞〉の性質を持った存在が、「恩珠」だと言えるだろう。

6. 結び

本稿ではまず「終りのない夜」における〈汚物・糞〉と〈幽霊〉を論じた。払うあてのない「紙幣」を指で確かめながら無限に続く夜を彷徨う「私」は、自分の未来の姿を自称する「老婆」に出くわす。「私」は「老婆」を自分だと認めざるを得ず、攻撃性を向ける。「私」にとって「老婆」は「余分すぎ」ず、「私なしには存在できない」未来の姿であるところの相手は「私のウンコだ」というわけである。いつまでも済んだ／澄んだことにはならず、追いかけてくるどころか、こちらの未来に常に姿を現す「ウンコ」。その分身としての性質は〈幽霊〉に通ずる。いるのにいない・いないのにいるモノである「老婆」は、絶えず未来へ進むよう「私」に要求する。「私」は終わりのない彷徨を続けねばならない。次いで「引揚者収容所」を分析した。自他の糞尿を直視せざるを得ない、身体の負性を押しつけられた環境で「私」たちは「引揚船」を待つことを余儀なくされている。汚物を排泄する他者の身体への凝視によって、「私」は自らをも汚れた存在として見出す。「私」を非難する〈幽霊〉は、「私」を終わりのない記憶の反芻へと導く。〈汚物・糞〉と〈幽霊〉は、自己と他者、生と死、現在と過去の境界を曖昧にし、「私」を宙吊り状態に置くのである。本来あちら側にあるべき両者の出現は、こちら側の秩序を問う契機となる。

続いて「引揚げ」の体験・記憶を語る吉田のテキストにも、〈汚物・糞〉が見られることを確認した。汚ない者として扱われ、自らを余計者・厄介者と見做すこととなった吉田の体験＝「傷口」は、「棄民」を植民地へと移住させた帝国の拡大戦略および敗戦後のその処理と無関係ではありえない（「今も傷口はふさがっていない」）。幼少時から軍人であった父の都合で帝国植民地を転々とし、敗戦後は「引揚者」となった吉田が繰り返し描く「いるべき場所のなさ」の主題もまた、このことと無縁ではないだろう。ここに、あてもない彷徨を続ける居場所のない存在である〈幽霊〉のテーマを見出すことができる。いるべきではない場所・時に現出していると認識されたのち、幽霊は幽霊となる（「幽霊の弁」）。共同体の物語として流通し消費される「時代劇」＝ナショナルヒストリーから、追体験の主体である者は疎外され、自らを「幽霊」として見出すのである。「棄民」としての側面を持つ「引揚者」は、国民国家の共同的記憶からの忘却を蒙る〈幽霊〉的存在ともなる。しかし、吉田の文学から読み取るべきは、被害者としての「引揚者」の記憶だけではない。そのことを端的に示すテキストが小説「恩珠」である。「日本人ではない」他者が、「私」に不快感を与えながら再来し、忘却され朽ちた「畜生墓」にまで「私」を連れて行く。そこで「私」は、動物たちに列せられた他者の名に直面するとともに、自分もまた「日本人ではない」者——「うんじ」は容易に「うんち」を喚起させる——である、という訴えを、「柔らかな塊」となった他者から突きつけられる。「恩珠」とは、再来する〈幽霊〉であると同時に、共同体から未了のまま排除された問題としての〈汚物・糞〉でもある。

吉田の文学においては〈汚物・糞〉また〈幽霊〉のテーマに着目することによって、戦争や「引揚げ」にかかわる記憶の抑圧や、その回帰・再来を読むことが可能になる。一見「引揚げ」や「戦後」と関係のないように見える吉田の小説には、〈汚物・糞〉や〈幽霊〉を介して現れる記憶の問題が含まれているからである。済んだ／澄んだことにしたいと思いつつも、常に「私」を追いかけて、それどころか「私」の分身的存在ともなる〈汚物・糞〉。吉田の小説にとってこれは常に未了の問題であ

り続けている。同時に、未了であるにもかかわらず存在しないもの・済んだことにされ、忘却を蒙る〈幽霊〉たちの存在も、吉田のテキストには散見される。「いるべき場所のなさ」を感じながら彷徨する存在は、どこにいても余計者・厄介者であると同時に、共同体にとっては忘れてしまいたい・なかったことにしたい存在である。この意味で〈汚物・糞〉と〈幽霊〉のテーマは強い親近性を持ち、吉田のテキストにおいて結びついている。

自らの体験を消化し、それを済んだことのように語るのは容易なことではない。同時に、済んだこととして扱うことの問題も浮上する。吉田の文学に関して言えば、「引揚げ」や戦争にかかわる記述のみをテキストから切り離し、それを歴史的な物語へと嵌め込もうとした時、テキストの持つ固有の問題意識は捨象され忘却されることになるだろう。汚物にまみれ、境界を踏み越え、言葉の通じない幽霊的な他者が投げかける言葉によって、「私」が解体される。吉田のテキストが作り出すのはそのような境位である。国民国家の時間から排除された残余というべき存在が、吉田のテキストにおいては糞や幽霊として回帰し続けている。

謝辞

本稿は 2023 年度言語態研究会交流会第 2 回「セイメイタイ」（zoom 開催）での発表に基づくものです。ご意見をいただいた皆様に感謝申し上げます。

註

- ¹ 久保田裕子は 90 年代の吉田の創作を「新たな転換点」として意味づけ、とりわけ「お供え」（1991 年『海燕』7 月号）の「境界の解体する世界を存在論的な不安と共に描く方法」が「小説表現の枠組み自体を問い直す方向へと結実し、九〇年代以降の吉田の新たな可能性を示唆する作品となつ」としていると論じる（『新編日本女性文学全集』第 9 巻、六花出版、2019 年、505 頁）。また久保田は吉田の作品が「同人誌の時代から戦後文学の課題と方法を継承しつつ、ポスト戦後文学と言えるような実験的な表現の可能性へと向かうことになった」として、その連続性に言及している。しかし具体的な分析はなく、吉田の文学における「表現の枠組み自体を問い直す方向」性や「実験的な表現の可能性」の分析は、これからの研究・批評の課題として挙げられる。
- ² 「引揚げ／送還という呼称は、国民国家を規範的単位とする戦後国際秩序の形成という観点から、この移動に“あるべき場所”への移動という意味を与えることになったといえよう。」（塩出浩之『越境者の政治史』、名古屋大学出版会、2015 年、410 頁）
- ³ 『フロイト全集 9』所収、道籙泰三訳、岩波書店、2007 年、284-285 頁。
- ⁴ 北山修『新版 心の消化と排出』、作品社、2018 年、212-213 頁。
- ⁵ 佐藤豊治「樺太での終戦、引揚げ、引揚げ後の開拓の労苦」（<https://www.heiwakinen.go.jp/library/shiryokan-hikiage03/>）最終閲覧日:2025 年 1 月 6 日。なお、『引揚げと援護三十年の歩み』の収容所に関する記述は以下のとおりである。「ソ連領の収容所は居住施設の多くは粗悪で、これに多数の人員が収容され、暖房設備及び燃料も不十分のまま、零下三、四十度の越冬生活を続け、加えて衣服類は入ソの際着用又は携行したもののみで、十分な防寒設備はなく、さらに、食糧は量、質ともにはなほだしく不足し、油気のないスープ、こうりやん等雑穀のかゆ、馬鈴薯等が通常の主食で、時に魚、肉、黒パン等が与えられるにとどまり、健康を維

持する最小限のカロリーの摂取さえ困難な状況であった。」(厚生省援護局『引揚げと援護三十年の歩み』、ぎょうせい、1978年、96頁) 下線は引用者による。この記述には「収容所」における植民者たちの経験を「同胞」一般の受難として表現しようとする傾向が見られる。

- ⁶ 排泄する身体を前景化する「引揚げ」関連小説の一例として、三木卓の「曠野」(『砲撃のあとで』所収、集英社、1973年。初出時のタイトルは「曠野で」であり、1972年季刊『すばる』7号に掲載されている)を挙げておきたい。満州と樺太では状況が異なるものの、身体の負性が制御できないものとして現出する点で「引揚げ者収容所」との共通性が見出せる。
- ⁷ 金塚貞文『人工身体論』、青弓社、1990年、12頁。
- ⁸ 朴裕河『引揚げ文学論序説』、人文書院、2016年、94-95頁。
- ⁹ 厚生省援護局『引揚げと援護三十年の歩み』、ぎょうせい、1978年、128頁、「(二) 検疫」より。
- ¹⁰ 代表例としては『お供え』(1993年、福武書店)所収の作品群や、「オトヤさま」(1998年、『文學界』8月号)などが挙げられる。
- ¹¹ 単行本所収の「恩珠」には細部の言い回しへの修正が散見されるため、現時点での決定稿と見なし、これを分析に使用した。
- ¹² 「恩珠」が「ウンジュ」ではなく「うんじ」と記述され続けることの意味もここに見出せる。

「川へはいつちやいけない」のは誰か？ 物語内ナレーターの機能と効果 —「ポスト・ナラトロジー」で読むウルフ、谷崎、賢治—

平中 悠一

要旨

文学の感動は個人の主観に属する読者の自由な領域で、そこには上下も順位もない。だがその感動には普遍性があり、その感動を支える基盤は作品テキスト自体にもあるはずだ。例えば国語教材ともなる宮沢賢治の「オツベルと象」の不思議な読後感。その源には何らかのテキスト的な構造がやはりあるだろう。今日文学研究の主流はテーマ論で、1980年代に注目されたジュネットのナラトロジーに代表されるテキスト分析に昔日の勢いはない。ナラトロジーは本国フランスでは高校の国語教育に取り入れられ成果を上げているが、2010年代以降「全ての小説はコミュニケーションであり、そこには必ず語り手が存在する」というナラトロジーの「公準」を否定するノン・コミュニケーション理論が研究者には無視できないものとなっている。「小説はコミュニケーションではなく、語り手不在の場合もある」とする後者との決裂が、高度なテキスト分析をより困難にしているが、地理的・言語的に遠く離れた日本から見ると、この両者は二者択一ではなく併用の可能性もありそうだ。本稿では現在の欧米のこのテキスト分析の新潮流を取り入れ、ノン・コミュニケーション理論が分析するヴァージニア・ウルフと、谷崎潤一郎、宮沢賢治の作品に構造的な共通性を提示し、日本の二十世紀小説の「語り」がいかに関連時代のウルフの文学的美学とも同時多発的に響き合い、競い合っていたかという点に照明を与えたい。ひいては読者の自由な感動を肯定し、普遍的な根拠を与えるひとつの視座として、共有可能な客観的読解を求めたい。

キーワード：アン・バンフィールド，「オツベルと象」，「卅」，国語教材，Virginia Woolf，ノン・コミュニケーション理論

1. はじめに

「おや、〔一字不明〕、川へはいつちやいけないつたら。」

宮沢賢治（1896～1933）の「オツベルと象」は国語教科書にも度々とりあげられた有名な作品だが、この結末は、多くの読者にとって謎めいたものとして印象に残っているだろう。インターネットを見ても、一般の読者の様々な「謎解き」を見つけることができる。たとえば、象の失敗の教訓に学ばずまた迂闊な行動をとろうとしている聞き手、または当の象自身を戒めている、というようなものから、はたまた、殺伐とした世をはかなんだ象が入水自殺をしようとしている、というようなものまで、まさに想像力の自由な飛翔を慫慂した日本の国語教育の成果をまざまざと見る観がある。そしてそれは、事実読書の喜びであって、どれが正しいといえるものでもない。どれがどう優れている

とか、どう間違っていると議論したり、順位付けたりすることなく、あくまでも読者の領分として、その主観的な想像の自由は守られるべきだろう。

他方、文学研究においては客観的な分析が求められる。とはいえ何が客観的な根拠となるかといえば、話はそう単純にはいかない。一般に、作家研究により何らかの補助的な文献（日記、書簡、草稿ほか）に依拠し作品のある部分について作家の意図を仮に特定できる場合であってさえ、残された作品が作家の意図通りに完成されているかどうかはまた別の問題であり、独立したテキスト分析の必要性はいぜんとして残る。

たとえば、「オツベルと象」のこの結末の持つ意味あるいは価値は、現在の「ポスト・ナラトロジー」的な小説ナレーション（語り）に対する知見を参照することで、一定の機能と効果を持つ構造として、客観的に分析することができる¹。つまりこの結末の「謎」に、一定の客観性をもった「解答」を与えることができる。もちろんそれはそうした一般読者の自由な想像力を妨げるものではない。むしろ、その多様な想像の起点となるテキストの構造を明らかにするものとなるはずだ。さらにいえば、この機能と効果は単に特定の作品にのみ見られるものではない。宮沢賢治と並べて、同じく十九世紀末生まれで二十世紀に活躍した谷崎潤一郎（1886～1965）さらにイギリスのヴァージニア・ウルフ（1882～1941）をここでは例に挙げよう。上述の構造を分析の軸に据えることで、これらほぼ同時代の作家たちは、言語と文学的伝統、文体や文学的美学の違いを越えて、ひとつの共通した小説文の機能と効果を追求したと見るのが可能になる。

上で現在の「ポスト・ナラトロジー」と仮に呼んだものは、1970年代以降日本の文学研究者の間でも盛んに論じられたジェラルド・ジュネットより続くナラトロジーと、その理論の「公準」を否定する立場、とりわけアン・バンフィールドに代表される議論が交錯する、現在の小説ナレーション分析の理論的状況のことを指している。後者の議論はジュネット理論を国語教育に大きく取り入れたフランス（後述）においても2010年前後以降無視できないものとなっているが、本稿ではただし、バンフィールド理論がジュネット理論（ナラトロジー）を全面的に否定すると見るのではなく、それを含みこみ、総合するかたちでひとつのパラダイム的な乗り越えが行われている、という立場をとる。

バンフィールドの主張はまず *Unspeakable Sentences*（言われえぬ文²）で確立されることとなった。ジュネットの代表作『物語のディスコース』に十年遅れるが、ジュネットと同じくエミール・バンヴェニストをひとつの主要な先行研究としている点でナラティヴ（物語）理論的には同じ源流を持つともいえる。さらにその理論的アイディアの直接的契機となったのが、アメリカで活躍した日本の言語学者黒田成幸の日本語を論拠とした小説テキスト分析の諸論であり、さらに時代は遡るが、同様にバンヴェニストに（さらにケーテ・ハンプルガーにも）依拠したハラルト・ヴァインリヒの『時制論』も重要な示唆を与える著作と考えられる。本稿では「ポスト・ナラトロジー」的な分析の基礎となる文献として、主にこれらを参照する。

全体の構成としては、ひとまず「ポスト・ナラトロジー」とここで呼んだ現在の状況について本稿との関連性を基準に簡単な概観を行った後、バンフィールドが直接分析している作品でもあるウルフの例を見、さらにその構造分析を同時代の日本語小説、谷崎、賢治のテキストに適用してみたい。理論的な現状の確認の上に、具体的な分析を提示することで、現在のナレーション理解の理論的な進展が文学テキスト分析の新たな方法論を開示すること、また、その方法論がさらには日本の国語教材として広く用いられる作品にも十分適用できることを例示し、客観的な文学教育（中等教育

を含めた日本の文学教育)の可能性をも示唆したい。これが本稿の狙いである。

2. ナラトロジーから「ポスト・ナラトロジー」へ

ナラトロジーは、一時のブーム的状况のあと、日本の文学研究では一般にはほとんど顧みられなくなっているが、その後もさまざまに発展、分岐し、精緻化を進めた。しかし、バンフィールドの理論がそれらとは決定的に異なるといえるのは、もはや「クラシック (古典的)」と呼ばれるジュネット理論以来、その近年の末裔に至るまで³、ナラトロジー派が一貫して前提とする、その「公準」を否定するためだ。新旧にかかわらず、ナラトロジーはすべての小説を機能 (審級) としての語り手 (ナレーター) から、機能としての読者へのメッセージと捉える⁴。それに対し、バンフィールド (1982) は小説文にナレーター不在の部分があることを論証する。そしてこのナレーター不在のおよぶ範囲は、最終的には、三人称で書かれた小説の全体にまで広げられる。一方ジュネットは、全ての小説は本質的に一人称である、と考える。つまり彼にとってナレーターの不在などありえないのである⁵。しかしバンフィールドと異なり、ジュネットにはナレーター常在の論証はない。言語の本質をコミュニケーションに見ている以上、そこには前提としてかならず話し手に当たる主体が存在する。それが小説ではナレーターとなる。一方ナレーター不在を論じるバンフィールドにとって、言語や小説はコミュニケーションに尽きるものではない (ここでは「コミュニケーション」を上述の「発信元→メッセージ→受信先」の構造に等しいものと単純化して考える)。バンフィールドはナラトロジーを「小説をコミュニケーション構造へと帰着させる」理論として批判する (「コミュニケーション理論」と略称する)。逆にバンフィールドの理論は「小説の本質はコミュニケーションではないと見る」理論といえる (「ノン・コミュニケーション理論」と略称する)。しかし繰り返すが、本稿の立場では、後者は前者をひとしなみに否定するものではない。自伝のかたちを模した一人称のフィクション小説では明らかに語り手が存在する。つまりバンフィールド理論は、小説テキストにはナラトロジーでそのまま分析できるコミュニケーションの構造を持つ部分と、ナラトロジーでは分析できないコミュニケーション構造を持たない部分がある、といっていると理解することができるだろう。

バンフィールドを中心とするこのノン・コミュニケーション理論に対する一般の認知は、ナラトロジーに比べると大幅に遅れた。その要因はいくつか考えられるが、たとえばバンフィールドに先立つ黒田理論は日本語という、西欧語から見て、いわばニッチな言語の分析を論拠としているがゆえに、非日本語話者にはその妥当性の如何を批判的に検討することが容易ではない。バンフィールドは黒田と同じチョムスキアンで、その論証は生成文法理論に基礎付けられている。これもまた文学研究者に遠ざけられる大きな理由となっただろう⁶。また、先行するナラトロジーからの激しい攻撃も特筆に値する⁷。しかしそれ以上に、「有用性」の問題もあったのではないだろうか。つまり、ナラトロジーはすべての小説に語り手の存在を前提する。それによって、ジュネットのいうとおり、すべての小説を本質的に一人称の小説と同様にみなして分析することができる。ところがノン・コミュニケーション理論は、ナレーターの常在を否定する。ナラトロジーが豊富に与えた様々な分析方法は、条件付きで、ローカルにしか用いることができなくなってしまう。つまり理論としての普遍性を失ってしまう。バンフィールド (1982) が、それに代わるどのような分析の可能性を与えてくれるというのだろう。ただナラトロジーの有効性を大きく損ねるだけではないのか。

さらにいえば、そもそもナラトロジーの「有用性」自体も問題だったのかもしれない。例えばジュネット『物語のディスコース』はプルースト『失われた時を求めて』に従来の小説とは異なる独自の

リズムを見出す。説得力のある、知的には非常に興味深い読解だろう。しかし、その読解がいかにも鮮やかであることを別にして、ブルーストの作品自体の理解が、それでどれほど、そしてどのように進展したのかと問われれば、その知見は、独自のリズムがあるということそれ自体からあまり大きな広がりを持たなかったのではないだろうか。あるいはナラトロロジーの当初のブームと現代の衰勢の理由もそのあたりにあるかもしれない。ナラトロロジー自体に高い価値を見出さなければ、そのナラトロロジーをさらに否定する理論という「触れ込み」を持つ新しい理論（ノン・コミュニケーション理論）を研究しようとする人は少ないだろう。またナラトロロジーよりも、「テキスト論」として様々なテーマ論の百花繚乱が生まれる理由、さらには根強い作家研究を正当化する根拠もそこにあったのではないだろうか。つまり、ナラトロロジーに対するある種の失望である。しかし小説テキストをそれ自体として分析するテキスト分析は、ある段階で必ず必要となることは事実だろう。さもなければ、文学研究、小説研究は、いかに多様で豊かであっても、その本体である作品テキスト自体ではなく、ただその周囲をぐるぐる回る研究に終始してしまうことになる。

この難点を、ナラトロロジーの「公準」を否定し、一度はナラトロロジーによりいわば葬り去られたノン・コミュニケーション理論をナラトロロジーと併用することで、乗り越えることができないだろうか。テキストそれ自体を分析する、より有用性の高い、「ポスト・ナラトロロジー」的な考察をそこに見出すことができないだろうか。この試論では、以下にその可能性を探ってみたい。

3. なぜ突然「あなた」と呼びかけ始めるのか（ウルフ『波』の場合）

バンフィールドの重要な分析対象のひとつはヴァージニア・ウルフであり、ここでもまずは新訳も刊行された『波』（1931）から分析を初めてみよう。『ダロウェイ夫人』（1925）『灯台へ』（1927）『オーランドー』（1928）などに続くウルフ作品の中でも実験性の高い長編小説だ。六人の人物の詩的な独白の交替で構成されており、ウルフ自身「新しい種類の劇」「散文だけど劇」「小説そして詩」などと日記に着想を記しているが⁸、ちょうど舞台の上に並んだ人物それぞれに順に照明があたり発話が終わると闇の中へ消えていく、とでも形容できるような形式を持っている。そこに各章を区切るかたちで海、波、庭、室内等の基本的に無人の情景が点描され、日の出から日没まで一日の陽の動きに従い分割され順に挿入されていく。原文では斜体で印刷されたこの「幕間」は三人称の物語文、バンフィールドのいう非人称で視点を担う主体が不在の文、無人カメラにたとえられる叙述にあたるが⁹、作中人物に帰することのできないナレーションは、この「無人の情景」と、各人物の発話開始時に挿入される人物名を明示する挿入句「（誰々）はいった」に限られる。後は六人の人物それぞれによる一種の「台詞」、ひとり語り、すなわち一人称の語りとなる。つまりバンフィールドがナレーター不在を論証した非コミュニケーション的な三人称文はこの作品では周延的で、『波』のいわば本体においては、ほぼ全面的に「語り手」が存在することになる。

さて、今回注目したいのは、これら人物の語りを終結する、「「では、まとめてみよう」、バーナードは言う。¹⁰」と始まる最後の独白で、作品全体をこのバーナードの視点から改めて語り直す内容を持つ。バーナードはそもそも作品中最初に語り始める人物であり、各章の人物独白の口火を度々切る。記述者のな性格も示すことから、ナラトロロジー派のドリット・コーンは作品『波』全体をこの人物に具現化されるひとつの精神の産物とし、六人の人物に分節化して語られるのはこの最終独白にまとめられるひとつの通時的な自伝的回想であると見る¹¹。確かにそれは単一のナレーター（審級）による読者へのコミュニケーションというナラトロロジーの「公準」的構造に作品理解を従わせる読

解になる¹²。しかしナレーション（語り）の観点から見ると、この部分でさらに興味深いのが、このバーナードの最終独白のほぼ冒頭に、対話相手を示す二人称代名詞「あなた」が設置されている点である。

ジュネット、さらにバルトも参照するバンヴェニストの人称論では、一人称と二人称は互いを前提する。一方バンフィールド（1982）はバンヴェニスト理論のこの部分を修正し、二人称のみが一人称を前提すると論じる¹³。つまり、一人称の存在はコミュニケーション構造を自動的に含意しない。コミュニケーションを成立させるには「私-あなた」のペアが必要であり、むしろ不可欠なのは「あなた」の存在だと論じる。バーナードが突然「あなた」と呼びかけ始めるこの最終独白は、したがってバンフィールドのノン・コミュニケーション理論に照らしても、明白なコミュニケーション構造を示しているといえるだろう。しかし、さらに注意深くこのバーナードの「あなた」への語りかけ、そのコミュニケーションのあり方を見てみよう¹⁴。

「(略) お互いに見知らぬ仲だから (あなたには一度、アフリカ行の船の上でお会いしたように思うが)、思うままに話ができますよ。(略)」(略)「(略) あなたが見るわたしは、食卓で向かい合っている、こめかみの髪が半白になった、やや鈍重な初老の男だ。わたしがナプキンを取ってひろげるのを、あなたは見る。自分のグラスに葡萄酒を注ぐのを見る。それから、わたしのうしろでドアが開き、人々が通り抜けるのを見るのだ。(略)」(川本訳 221～222 頁)

ここでバーナードが語りかけている人物は、同じテーブルにつき、初老となった彼の姿を見、その奥でドアが開くのを見ている。したがって、これらの情報にここで初めて接する読者とは一致しない。つまり、二人称代名詞「あなた」が指すこの語りの受信者は読者ではない、ということが解るだろう。ナラトロジー的に分析すれば、この「あなた」は物語世界内の聞き手であり、バーナードは物語世界内の語り手ということになる。『波』の終結部をほぼ独占する長いバーナードの独白の冒頭に設置される「あなた」は、この構造を明示する。一方、上述したコーンの解釈では、複数の語り手により演劇的に進んできたこの作品は、ここに至ってひとつの自伝的回想の様相を呈するということになる。それは言い換えれば、物語内の一人物だったバーナードが、物語全体を統一し物語世界外の読者へコミュニケーションを行うひとつの審級（物語世界外ナレーター）に見えてくる、ということだ。しかし、そこに設置されたこの「あなた」は、あくまでも物語内の一語り手であり物語世界外の読者に語りかけてはいないというバーナードの語り手としてのステータスを確認する機能を持つ。結果この作品の一人称の語り手は、物語内ナレーター、バーナードによる物語内の独白によって終息し、斜体で印刷された非人称の無人の情景が最終一行に鮮やかに回帰し結ばれる。このような理解が「ポスト・ナラトロジー」的には、すなわち、ナラトロジーとノン・コミュニケーション理論の併用によって可能となる。物語内ナレーターはジュネットのナラトロジーによれば物語世界外に向けてコミュニケーションを行うことができない、否、物語外の世界、読者の存在自体を認知しない。それが物語内ナレーターの特性である。そしてナラトロジーは常に作品世界外の読者に向かいコミュニケーションを行うナレーター（審級）の存在を前提する（物語世界外ナレーター）。一方ノン・コミュニケーション理論の分析では、そのような前提には根拠がない。テキスト上に記されていない発話の主体（この場合はナレーター）を英仏語小説の物語文に付加することはできない、というバンフィールドの論証に従えば、この作品は読者とのメディアムを持たないまま、つまり物語世界と読

者と完全に切断されたまま終結する、という強い印象を与えることになる。読者は、読者の存在にまったく関知しない物語世界内人物の、読者に対しては完全に非コミュニケーション的な独白を、ただ一方的に読むことになる。本稿ではテキストに表れた構造とその機能のみを考察し、作家の意図は問わず、また問うための紙幅もないが、作品世界の読者に対するこの排除性、非コミュニケーション性を表す造形の価値は、ウルフの文学的美学を想起すればさらに明快に理解されるだろう¹⁵。

4. 丸括弧内のコメントの価値（谷崎『卍』のかたち）

このようにナラトロジーの「公準」（物語世界外ナレーターの常在）をノン・コミュニケーション理論を参考に外してみると、これまで把握しにくかった構造が見えてくる。物語内ナレーターの機能を用いたこのウルフ『波』に類する例などは、現代日本文学にも多様に見出させるのではないかな。最も明瞭な一例として、同時代の谷崎潤一郎『卍』（『波』出版と同年 1931 年単行本化）がまず挙げられる¹⁶。

従来のナラトロジーで分析すると、どうも「座りが悪い」という印象が『卍』の構造にはある。この作品は、そのほぼ全体が人物園子のひとり語りに独占されており、一見自伝的な一人称の小説として読めてしまう。ところがその自然な理解を、まず第一章に現れる（ ）に入ったコメントが阻んでくる。

（作者註、柿内未亡人はその異常なる経験の後にも割に寡れた痕がなく、服装も態度も一年前と同様に派手できらびやかに、未亡人と云ふよりは令嬢の如くに見える典型的な関西式の若奥様である。彼女は決して美女ではないが、「徳光光子」の名を云ふ時、その顔は不思議に照り輝いた）¹⁷

この（ ）内のコメントのかたちは、続く第二章や、作中に持ち込まれる架空の「パラテキスト」のいわば作中ペリテキストのようなかたちでも差し挟まれる¹⁸。そして全巻の最後にもう一度、念を押すように配置されている。

（柿内未亡人は突然はらはらと涙を流した）

これら（ ）内の「作者註」は、一読明らかなように『卍』全編を貫く園子の語りの聞き手に属するものあり、それは園子の語りを作品外の読者に伝える記述者、媒介者でもある¹⁹。ナラトロジーで分析すれば、この（ ）内のコメントの主体「作者」は物語世界内に人物として存在し（等質性）、物語世界外（読者）へのコミュニケーションを担う「等質物語世界外ナレーター」にあたる。するとこのナレーターに向かって語りかけている園子は物語世界内の人物であり「物語世界内ナレーター」となる。とはつまり『卍』は一人称の自伝的な小説でなく、読者へ語りかける権能を持った（園子の物語を三人称で語るべき）統一的ナレーターを持つ、とナラトロジー的には理解できることになる。が問題は、すなわちこの理解の「座りの悪さ」とは、その根拠が限定的な、しかもいかにも付随的欄外的に（ ）に入れられた（控え目に、大勢に影響を与えまいとするかのような）「作者註」によるものだということで、物語のほぼ全域を司る主要な語り手は事実上園子であることは動かしがたい²⁰。そして『卍』の（ ）内のコメントの果たす機能は、まさにこの読解を導くことだろう。ナラトロジーは

すべての小説文を読者に対するコミュニケーションとして捉え、読者へ語りかけるメディアムとしてのナレーターの常在を前提する。しかしノン・コミュニケーション理論は、ナレーターの徴し(マーク)が不在の文にナレーターを補って読む根拠はない、と主張する。不在のナレーターの「声」を空耳のように聞き続ける必要はない、ということだ。そもそも『卅』の「作者」=ナレーターの限定的な、しかも()に入った介入は、読者と作品世界内をつなぐこの「声」を忘れることを促している。さもなければより遍在的に(忘れられないように)この「声」は介入することになっただろう。結果として読者は『卅』という作品のほぼ全編において、ひたすら自分の目の前のいる作品内の「作者」に対し、滔々と喋り続けている園子の語りに直面することになる²¹。園子は物語世界内のナレーターであり、読者に向かってコミュニケーションを行っているわけではない²²。()内の「作者」、物語世界外ナレーターのコメントは、そのことを読者に思い起させる機能を持つ。『卅』の持つ構造は、つまりその大部分において、読者に読者の存在すら知らない園子の語りを直接的に提示するかたちとなる。ナラトロジー的な物語世界外ナレーターの仲介を持たず、物語世界内の語りをいわば直に読者に差し出す。ナラトロジーの物語世界内ナレーターという概念に、ノン・コミュニケーション理論を加味すれば、このような理解が開かれる。『卅』という作品の「語り」、ナレーションが読者に与えるひとつの衝撃は、この圧倒的にコミュニケーションに満ちた饒舌な世界が、読者にとっては限りなく断絶された世界であるというコントラストが生む、強烈な非コミュニケーション性に存する、といっている。それは物語内ナレーターに物語世界外の読者が直面する時、生まれる感覚だ。()内の読者へのコメントは、いわば「隠し味」のように、この独特の感覚(読後感ならぬ読中感)を支持する機能を果たす。仮にこの()内の「作者註」がなければ、読者はフィクション読書の常として、園子のひとり語りの聞き手のポジションに自らを自然に据えてしまうだろう²³。あるいは「正当な」聞き手とまではいわずとも、後期谷崎の得意とした日記体作品の場合と同様に、「盗み聞き(読み)」の主体の位置にやすやすと身を置いてしまうだろう²⁴。そのようないわば読者としての「座りのよさ」を揺るがすように、この()内の「作者註」は設置される。同時代に英国でウルフが追求していた文学的美学にこの谷崎作品のナレーションの手法が極めて接近していたことは、この上論じるまでもないのではないか。

5. 「川へはいっちゃいけない」のは誰か? (賢治「オツベルと象」のエニグマ)

上記の『卅』の分析は、ナラトロジーの「公準」を維持しても実質的に行える議論だとジュネット論者ならいうだろう。そこで大規模にならざるをえない理論的論証の代わりに、ここでは同種の構造を持つ作品としてもう一例、宮沢賢治「オツベルと象」を挙げて、本稿の試みる「ポスト・ナラトロジー」的分析の有効性を具体的に提示しておこう。概要の紹介も不要な周知の作品だろうが、「…ある牛飼ひがものがたる」と副題され、各章題は、第一日曜、第二日曜、第五日曜、と時間経過、あるいは物語の時間を表している。工場主オツベルと、オツベルに搾取される象の物語は、「オツベルときたら大したもんだ」と開始され、搾取するオツベルへの語り手の感服で鮮やかな印象を残す。「なぜぎよつとした? よくき〔く〕ねえ、何をしだすか知れないぢやないか。」「オツベルかね、そのオツベルは、俺も云はうとしてたんだが、居なくなつたよ。／まあ落ちついてききたまへ。」などと、そのナレーション(語り)は明らかにコミュニケーションのかたちを示している²⁵。

もはや明らかだろうが、本稿冒頭で「謎めいた」と形容したこの作品の結末においても、物語内ナレーターの機能が行使されている。その効果は、ウルフのバーナードの「あなた」の場合にやはり近

似している。念のため簡単に確認すると、この作品の語り手「牛飼ひ」は、一人称の語り手として、上記引用のとおりコミュニケーションのマーク（発話態度のモダリティ）に満ち溢れたことばづきを駆使し、この物語を語り続ける。読者はその週末の物語の場に参席し、牛飼ひの話の続きを聴いている感覚を味わう。それはあたかも物語的なコミュニオン（聖体拝領）のアナロジーのようだ。ところがその親密で特別なコミュニケーションの構造は、最後の一行で出し抜けに打ち砕かれる。

おや、[一字不明]、川へはいつちやいけないつたら。

確かに牛飼ひは、これまで一度も読者に語りかけているなどとはいわなかった。それは読者の勝手な思い込みだ。その事実を、読者は最後に唐突に突きつけられる。牛飼ひは読者に語りかけてはいなかったし、読者の姿さえ見えてはいなかった。牛飼ひは物語の中で物語の中の誰かに物語している、物語内ナレーターだった。その語りの場に、読者は立ち入ることなどできない。いや、かつて一度も立ち入ったことなどなかったのだ。牛飼ひが読者の存在を知らないように、読者は彼が語りかけている誰かが別にいることも、その語りの場に川があることも、そして読者の入ることのできない物語の中のその語りの場では、誰かが川へ入って（行こうと）していることも、何ひとつ知らなかったのだ。そして読者は気づくのだ。そこに自分はいなかったのだ、と。

この結末の巧みさ、技術の高度さは、ヴァインリヒが『時制論』でお伽話の結末の価値を分析した部分を参照すると一層鮮明になる。

「あるとき」という信号の後、しばらくの間童話の世界だけが続く。そしてかつて子供たちに童話を語って聞かせた経験のある人は、誰でも子供たちがその物語にどれほど夢中になるか知っているだろう。つまり子供たちは、自分の小さな体験世界とは別に、単に語られただけの世界があることを知るのだが、彼らはまさに童話によってそのことを初めて学ぶのである。（略）彼らが語られた世界と本当の世界の間をまだ確実に区別できないうちは、彼らを語られた世界から明瞭かつ確実な記号を用いて連れ戻すことがとくに重要である。そのため、童話では導入部と同様に終結部も型どおりに明白である²⁶。

ヴァインリヒの記述どおり、「オツベルと象」の終結部は曖昧さのない物語の終わり、現実世界への回帰を印す。つまり語り手が物語内ナレーターであると明示することによって、作品世界と現実との明確な断絶を突きつける。とはいえ、思春期の読者にとって（あるいは大人にとってさえ）「オツベルと象」のこの結末は、やや薬が効きすぎたものかもしれない。あまりに鮮やかに不意を打たれたために、その衝撃は後を引く。それほどこの物語世界から引き剥がされる感覚はトラウマ的なのだろう。

コミュニケーション的なマークのちりばめられたナレーションでここまであたかも（子どものように）自分がそのお伽話の語りの場に居合わせるかの感覚になっていた読者から、一瞬にして物語の世界はけっして立ち入ることのできない、無縁の場所となる。あれほど親しんだ、その物語の場に、実は自分はいなかった。誰も自分に語りかけてなどいなかった。このとり残されたような、名状しがたい疎外感。あるいは、子どもの頃、母親の手だと思って握った手が見知らぬ誰かの手だった時のあの決まりの悪さ。これもこの物語内ナレーターの機能（すなわち、物語世界内的コミュニケー

ション性)を用いた文学的効果といえるだろう。「オツベルと象」の終結部に日本の国語教育で育った読者たちが止むに止まれず答えのない想像を飽くこともなく投げかけ続けているのは、この文学の構造の為せる業ではないだろうか²⁷。

6. おわりに

以上、本稿では「ポスト・ナラトロジー」的な試みとして、欧米で確立された小説テキストのナレーション分析の理論を英語小説とともに日本語小説に適用してみた。

文学研究の方法論としては、ジュネットの本国フランスでもナラトロジーはテーマ論の隆盛の前にいまや顔色なしといえよう。ただしひとつだけナラトロジーが目覚ましい勝利を収めている分野がある。国語教育だ。フランスの高校では、そもそも読解力だけでなく表現力も割合客観的に採点できる出題法が確立されており、そこで問われる論述の技術は大学での論文執筆の基礎をそのまま形成している。その主要な出題法が「総合 dissertation」と「立論 commentaire composé」だが、後者においては通常、解答の方法論を解答者が複数選択できる。その選択肢にジュネットの「焦点化」の概念が入っている。つまりフランスの高校生は、ジュネットの「焦点化」の概念を使って国語の試験解答を書くことができる²⁸。作文教育を離れても、たとえば謎めいた構成を持つフランソワ・オゾン監督作品には「焦点化」の概念できれいに分析できる個所が目につく。ここにフランスの国語教育の影響があったとしても不思議はない。ジュネットもいうように、視点や焦点化という概念自体がそもそも視覚芸術からの借用だったことを思えば、小説文と同等以上に映画に親和性が高いのはむしろ自然だろう。分析理論であるナラトロジーが創作に影響するというのは転倒のようだが、これこそジュネットやナラトロジーの命名者として知られるトドロフらの「詩学」の目指すところだろう。

さて翻って日本の場合を考えると、かつてナラトロジーがいち早く日本に受容されたのは、コミュニケーション理論が日本語の持つコミュニケーション性（バンヴェニストのいうディスクリール性）にマッチしたということもあるだろう。ナラトロジーによるテキスト分析は衰退しても、日本の国語の試験の、文のいわんとするところを問おうという出題法などには、全ての文をコミュニケーションと見るナラトロジー的な「公準」がいまだに生き続けているのかもしれない。

しかし本来的にコミュニケーション文である論説文はともかく、小説文の場合、そのような単純なコミュニケーションの構造に全てが収斂するものではないと見るほうが自然だろう。ヴァインリヒは物語文（レン文）の性格を次のように分析している。「(略)話し手と聞き手は、物語の続く間、語られた世界という舞台 *theatrum mundi* の中で演じる人物であるよりもむしろ観客で」あって、「ここで行われる発話には、聞き手と話し手の存在は直接には関与しない」と。(『時制論』五六頁)

今回見た賢治や谷崎、ウルフの例は、この物語文の基本的な構造を実現し、「物語世界外ナレーター」と読者を結ぶコミュニケーションの構造を、物語のいわば埒外に排除したもの、と見ることもできるだろう。

すべての文に統一的な語り手（審級）を常に前提するナラトロジーの一点透視図法的なパースペクティブの持つ階層的な小説観が、日本の伝来の文学はもちろん、現代小説にも一概に当てはまらないのは確かだろう。日本語小説文のテキスト構造分析も、今後ノン・コミュニケーション理論を併用し、ナラトロジーの「公準」が強いる限界を取り外すことにより、より有用性の高い、広がりのある客観的な読解を可能とするのではないだろうか。今回本稿で見たウルフ、谷崎、賢治という同時代作家たちのテキストにおける物語内ナレーターの機能と効果の分析が、その手がかりとなれば幸い

である。

註

¹ 標題にも掲げた「物語内ナレーター」の、小説ナレーションに対する現在の知見によって理解される機能と効果の分析を指すが、これは本稿が問題とする「ポスト・ナラトロジー」的状況から可能となる小説テキスト分析の一例に過ぎない。この現在の理論的状況についてはすぐあとに説明する。なお、本稿の分析は明示的な言語的マークの存在・不在にもとづいており、客観的な（客観的に反証可能な）構造の分析となる。

² Ann Banfield (1982) Routledge & Kegan Paul. 邦訳がないためバンフィールド (1982) と呼称する。

³ 「ポストクラシック」ナラトロジーとも呼ばれる。以下のサイトを参照 (2024 年 6 月 26 日閲覧)。

Meister Jan Christoph, “Narratology,” *The Living Handbook of Narratology*, Created: 26. August 2011, Revised: 19. January 2014.

<https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/48.html>

Baroni Raphaël, « Narratologie postclassique / Postclassical Narratology », *Glossaire du RéNaF*, mis en ligne le 10 septembre 2018.

<https://wp.unil.ch/narratologie/2018/09/narratologie-postclassique-postclassical-narratology/>

なお、フランスではジュネット以降の文学テキスト分析理論としては、学校国語教育を中心にデュクロの言語学的意味論、ポリフォニー理論がむしろより大きな影響力を誇っているといえるだろうが (Cf. par ex., Maingueneau, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Dunod, 1993, Bordas, 1986)、これもディスクール構造を前提とする発話理論であり、ジュネット的ナラトロジーの「公準」を否定するものではない (Cf. Patron, *Le narrateur—introduction à la théorie narrative*, Armand Colin, 2009, p. 279)。その点で本稿ではバンフィールドの理論に特に注目する。

⁴ 例えばジュネットが参照するバルトはこう書いている。「対象としての物語は、コミュニケーションの伝達物である。物語の送り手が存在し、物語の受け手が存在するのだ。周知のように、言語的コミュニケーションにおいては、わたしとあなたは、絶対に互いを前提する。同様にして、語り手と聞き手（または読み手）を持たない物語はありえない」『物語の構造分析』花輪光訳、みすず書房、1979 (1966)、36 頁。傍点は引用元による。

⁵ ジュネット『物語のディスクール』花輪光他訳、書肆風の薔薇、1985 (1972)、286 頁、『物語の詩学』和泉涼一他訳、同社、1985 (1983)、106 頁を参照。

⁶ バンフィールド (1982)、38 頁を参照。例えばカラーはバンフィールドの提示した問題には「深く立ち入るいとまも、専門知識もない」と『文学と文学理論』折島正司訳、岩波書店、2011 (2007)、305～306 頁においてなお書いている。

⁷ 前掲のジュネット『物語の詩学』55 頁にバンフィールド初期の論文に対する反論が見られる。それに先立ち、ドリット・コーン (1978、仏訳 1981) が同論文をとりあげ否定していた (Cohn, *Transparent Minds*, Princeton University Press, 1978, p. 294)。ただしコーンは一人称と三人称の小説にはそれぞれ異なる分析法が必要、という立場をとった。『物語の詩学』105～106 頁に関しては、パトロン前掲書 (Patron, 2009) による批判を参照。ジュネットはバンフィールド (1982) を恐らくほとんど読んでいないだろうことも示唆されている。結局小説テキストをコミュニケーションとして理解するナラトロジーは、日常の読書、慣習的読書の精緻化

であり理解も容易であったが、バンフィールド理論はこの文化的規範ともいえる読書の枠組みを相対化してしまったことが問題だったのだろう。

- ⁸ *The Diary of Virginia Woolf*, ed. Anne Olivier, Vol. III 1925-1930, The Hogarth Press, 1980, p. 128.
- ⁹ 「非人称（非人格）の視点」。この概念はバンフィールド 1987 年論文（「誰も見ていないものを描き出す」）で提示される。“Describing the Unobserved: Events Grouped around an Empty Centre” in *The Linguistics of Writing: Arguments between Language and Literature*, eds. Fabb, Attridge, Durant, MacCabe, Manchester University Press, 1987. 日本語文献としては平中悠一『「細雪」の詩学』田畑書店、2024、211～218 頁にそのおおよその紹介がある。
- ¹⁰ 『波』川本静子訳、みすず書房、1976、221 頁。青山恵新訳では「とバーナードが言った」。早川書房、2021、273 頁
- ¹¹ コーン前掲書、265 頁。
- ¹² 新訳解説で青山はウルフの伝記や書簡などを挙げつつ作中の六人物は作家の自我の分身であるとし、その同一性を示唆している（364 頁）。一方旧訳の川村は「ウルフ文学の大前提は、現実を整理し、解釈し、説明する語り手の介入を認めないことであろう」としている（282 頁）。ここで川村のいう「語り手」は、ジュネットの「物語世界外ナレーター」（後述）を指している。
- ¹³ バンヴェニスト『一般言語学の諸問題』岸本通夫他訳、みすず書房、1983（1966）、244 頁。バンフィールド（1982）、113～121 頁。
- ¹⁴ すなわちここで注目したいのは、前掲『「細雪」の詩学』345 頁およびその他で提示した「コミュニケーションの方向」の問題である。
- ¹⁵ 冒頭にも指摘したが、文章が必ずしも書き手の意図どおりに完成しないことは文を書く人ならみなよく知るとおりである。無論大作家と一般人を同列に語ることはできないが、大作家にはその分より高度な要求や美学があるだろうことを勘案すれば、主観的実感としてはほぼ同様の結果が起こっていることは想像に難くない。とはいえ受容者と断絶した作品世界という美学は、たとえばウルフが映画に見出す理想を述べたエッセイ“The Cinema”（1926）などに明確に記されている（*Selected Essays*, OUP, 2008, p. 172-176）。
- ¹⁶ いうまでもなく「語り」については日本文学独自の研究の歴史がある。特に『卍』については河野多恵子『谷崎文学と肯定の欲望』文藝春秋、1976、をはじめ数多くの論考があり、それらと欧米のナレーション理論との連絡は大きな問題だが、十分な検討・考察には論を改めなければならない。ここでは欧米理論からのナレーション分析に専念し、本稿との関連性にしがたい限定的にいくつかの指摘を註記するにとどめるが、文脈をまったく異とするはずの視点からほぼ近似的なテキストの特徴が指摘されている点は示唆的である。
- ¹⁷ 『谷崎潤一郎全集』第 13 巻、中央公論新社、2015、255 頁。結末部は 407 頁。
- ¹⁸ そもそも「註」はジュネット『スイユ』水声社、2001（1987）でもペリテキストとされるが、「作者註」によって導入される「手紙」（前掲全集第 13 巻、276～282 頁）や「誓約書」（同 340～343 頁）といった架空の引用テキストは、それらを註のいわば本体と見れば「パラテキスト」とも捉えられるのではないか。一方初収単行本の巻頭に付された、架空の物語であることを強調し、執筆の経緯を述べる「緒言」は本来の意味でのパラテキスト（ペリテキスト）。同 249 頁。
- ¹⁹ 園子には「先生」と呼ばれる。清水良典はこの「先生」を「いわば谷崎の創造した世界内の便宜的な役割」とした上で、「語り手」と「作者」（「先生」）の距離が明確に存在するとしている。『『卍』—〈声〉のパノラマ』『国文学解釈と鑑賞』2001、6 月号、106 頁、110 頁。

- ²⁰ 平野芳信は『卍』を「一人称でありながら、内実は三人称である叙述」として捉え（『卍』論（二）—《語り手》の発見『日本文学研究』1987、第4号、126頁）、「なぜ園子が語り手なのか」が、つまり園子が物語内の語り手として存在する必然性が、「肉体的」～「心理的マゾヒズム」への転換に注目する河野説では「説明しているようで説明されていない」と指摘している（同125頁）
- ²¹ 金子明雄「近代小説における<語り>の問題—谷崎潤一郎『卍』を手がかりとして」は野口武彦、榊敦子らの分析を引きながら「先生」の「声や姿」が「意図的に消去されている」とコミュニケーション理論的に分析している。小森陽一他編『物語から小説へ』岩波書店、岩波講座文学3、2002、248頁。ゆえに「園子がひたすら一人称で語り続けているように見えるテキストができあがる」同250頁。
- ²² 「同じ一人称の<語り>とはいっても、「読者諸君」に向かって書かれた手記である「痴人の愛」の<語り>とは全く位相を異にしたもの」と千葉俊二は評している。「谷崎潤一郎『卍（まんじ）』の<語り>をめぐる」『国文学解釈と鑑賞』1994、4月号、114頁。また鳥居邦朗「方法としての<語り>—「卍」を中心に」『国文学解釈と教材の研究』1978、8月号、70頁は「先生にさえわかるならば」それでよく「必ずしも読者にわからない語り方」とし園子の冒頭の語りの代名詞「あれ」（『卍』前掲全集第13巻、251頁）を例に解説しているが、この指摘はコーンがジョイス『ユリシーズ』最終章に非コミュニケーション性を認めた議論と重なる（前掲書229頁）。
- ²³ フィクション文学テキストの読書（レクチュール）の特質は、架空であることを前提にしながらもリアリティを楽しむ、いわば「複眼的（アイロニック）」（カラー前掲書、298頁）に、フィクションを半ば「事実」と混同しながら「虚実の被膜」に遊ぶことにある。ジュネットはこれを「ミメシス効果」と呼んだ（前掲書、1985、192頁）。そのような読書において、フィクション作品内の聞き手であろうはずもない物語世界外の読者が、そのことを十分承知しながらも、自らを物語世界内の聞き手に半ば同定してしまうことは、むしろ通常の一人称小説文ではコンヴェンショナルに前提されている「文化的規範」といってもいい。『卍』の（ ）内の「作者註」介入が阻むのは、この「規範的」な読書だろう。
- ²⁴ ところが『卍』では、読者は「先生」といういわば正式の語り手、つまりレポーター＝報告者をまず与えられており（等質物語世界外ナレーター）、けっして物語世界内の園子の「語り」を「盗み聞き」しているわけではない（即ち読者は異質物語世界外ナレーターとなる）。ただ、この物語世界外ナレーターは園子の「語り」の中に紛れ込み、読者は読書中の大部分の時間においてその姿を（同時に物語的次元の関を）見失う、というかたちになっている。なお、『卍』の「語り」のこの構造は、前掲『「細雪」の詩学』第三部第二章でも詳しく論じた。
- ²⁵ テキストは『【新】校本宮澤賢治全集』第十二巻、筑摩書房、1995、より。バンフィールド理論の論証自体は英仏語の文法に根ざしているため直接日本語には適用できず、日本語文のコミュニケーション／非コミュニケーション性は日本語に基づく分析が必要とされる。「オツベルと象」の語りのコミュニケーション性を位置づける方法はいくつか考えられるが、ここでは日本語文法のモダリティによる分析を提案しておく。益岡隆志『日本語モダリティ探求』くろしお出版、2007、より「発話のモダリティ」を参照。
- ²⁶ ヴァインリヒ『時制論』紀伊國屋書店、1982（1971、1964）、60頁。「あるとき」という童話の開始に呼応する物語世界からの離脱の記号の例として、ヴァインリヒはポルトガルの童話の「わたしのおはなしはこれでおしまい／わたしの口はジャムでいっぱい」、グリム兄弟の「それを信じない人は、一ターラー払いなさい」などの例を挙げている（61～62頁）。ヴァインリヒの論点はあくまでも時制の用法だが、「オツベルと

象」の終結部をこの「記号」の文学的な一形態と見ることもできよう。池上雄三「オツベルと象—白象のさびしさ」『國文學 解釈と教材の研究』1982、2月号、91頁も「この一言で牛飼いのおしゃべりはお終いになり聞き手は安心して散っていくのであろう」としている。そしてそれは、「物語世界内」の「聞き手」については、という話だろう。

²⁷ 宮沢賢治研究も無論数多く、谷崎、『卍』研究同様本稿では到底十分に検討できるものではないが、特に「オツベルと象」を主題とする論のうち、以上のような本稿の観点から興味深いものとして、遠藤祐「〈十一月〉の物語—「オツベルと象」は誰に語られたか」『学苑』2003、10月号、は、川へ向かっているのは「聞き手」である「牛」だろうと想像しているが（22～23頁）、それに先立つ8～9頁の読解はノン・コミュニケーション理論と重なり合う。また藤井彩夏「宮沢賢治「オツベルと象」論—関係の成立と崩壊—」『論究日本文学』第99号、2013、は「白象のさびしい笑い」の意味を優れて現代的に読み解いた注目すべき論考だが（58頁）「語り」の観点からは、作中での白象の呼称の変化について視点（意識の主体）の推移を指摘しており、この議論はナレーション理論でより客観的に分析できるかもしれない（57頁）。

²⁸ この辺りの事情は、教授法の問題点も含めて Rabatel, « L'introuvable focalisation externe : De la subordination de la vision externe au point de vue du personnage ou au point de vue du narrateur »に詳しい（*Littérature*, n°107, 1997, p. 88-113）。

津島佑子『「私」』におけるアイヌ神謡 —触発され口承文学化する「私」の揺らぎと広がり—

藤田 護

要旨

本論文では、津島佑子が1999年に刊行した短編小説集『「私」』において、アイヌ語口承文学の神謡に言及している短編を中心に、そのような神謡への言及が、口承文学の語りの特徴を小説テキストへと呼び込み、複雑な想起と創出の仕組みが展開していく動態を跡づけようとする。この『「私」』においては、「私」と「私」という2つの1人称単数の人称代名詞が用いられるという特徴がある。アイヌ語の文法と口承文学のより詳細な理解に基づくならば、引用や想起の場面で用いられる「私」は、両義性や揺れを示したり、複数の時代の物語の叙述者へと分裂・拡散していったり、夢を通じて不定人称化していくなど、短編ごとに複雑な振る舞いを見せており、本論文はそのそれぞれの言語態を明らかにしようと試みる。

キーワード：津島佑子，アイヌ語口承文芸，神謡，人称

はじめに

津島佑子が1999年に刊行した短編小説集『「私」』（新潮社）は15編の短編を収めているが、このうち主要な3編において、アイヌ語口承文学の「神謡」と呼ばれるジャンルの物語への言及がある。このアイヌ語口承文学への着目は、後の長編『黄金の夢の歌』（2010、講談社）や『ジャッカ・ドフニ——海の記憶の物語』（2016、集英社）へと引き継がれ、大きな展開を見せていくのだが、その端緒がこの短編集『「私」』にあると言えるであろう。では、それはどのような言及であり、このテキストはアイヌ語口承文学とどのように関わろうとしているのだろうか。また、直接にはアイヌ語口承文学に言及していない短編についても、このアイヌ語口承文学との関わりは何らかの影響を及ぼしていると言えるであろうか。

アイヌ語口承文学に言及している短編とは、「夢の歌」、「月の満足」、「鳥の涙」である。「夢の歌」は、後の長編『黄金の夢の歌』との何らかの連続性を思わせる。また、「鳥の涙」は、池澤夏樹が編集した『日本文学全集 28——近現代作家集 III』（2017）にもあらためて収録されており、池澤はこの作品について「いくつものテーマが交響する音楽的な短編である」とし、「このまま長編小説になりそうで、長編にも巧みだった津島佑子の全仕事がそのまま凝縮されたような作品である」と評している（池澤編2017、p.224）。

また、川村湊は、これらのアイヌ語口承文学に言及している短編における一人称「私」の使われ方について、「語り手（唄い手）の「私」は、語られる様々な動物神や自然神や道具神に憑依することによって、より変幻自在な、空を飛び舞うような「私」を手に入れることができたということが可能なのだ。それはまた、文字以前の口承的な「文学作品」であるゆえに、近代文学が持ち込んできた

「近代的自我」などとは無縁である」と評している（川村 2018、pp.207-8）。これは一般論としては正しいが、ここの『「私」』における 3 つの短編で言及されている神謡が、基本的に人間を主人公としているという点で、神謡のなかでも周縁的な位置にある物語であることを考慮に入れていない。『「私」』の「私」は、窮屈な括弧のなかに二重三重に閉ざされているように見えながら、実は外へ外へと広がり、無限に拡張してゆくような「私」なのだ」という批評が的を射ているとしても（川村 2018、p.208）、それが具体的にテキストにおいてどのように実現されているかを検討する作業が依然として必要とされているであろう¹。

ここで『「私」』の構成を見てみると、全体が初出の発表順で並べられているのではない。目次において、全部で 15 編あるうちの冒頭の 4 編とその後の 11 編のあいだが「*」で区切られており、巻末の初出一覧をみると、最初の 4 編は 1998 年 3 月の朝日新聞夕刊で毎週月曜日に 4 回にわたり掲載された新聞小説であり、残りの 11 編は『新潮』を中心とした文芸誌に 1995 年 1 月から 1998 年 12 月にかけて順次掲載されていったものである。初出の順番からすると、冒頭の 4 編は残りの 11 編のなかの「ルモイから」（初出 1998 年 1 月）と「魔法の終わり」（初出 1998 年 5 月）のあいだに位置づけられる。換言すれば、全体の最初に配置された「夢の歌」は、初出の発表順では後ろの 11 編の中にある「月の満足」や「鳥の涙」よりも後となる。また、後ろの 11 編では「私」と「私」という 2 種類の 1 人称の使い分けが試みられているが、最初の 4 編では冒頭の「夢の歌」にしかこれが見られない。そして、新聞小説である最初の 4 編は、おそらくは紙面の制約により、後ろの 11 編よりも遥かに短い字数のなかでたいへん緊密に構成されているという特徴をもつ。したがってここでは、「月の満足」と「鳥の涙」を先に検討し、その後で「夢の歌」を検討する順番で論を進めることとする。併せて周囲の同時期に発表された短編にも選択的に言及することにする。

『「私」』の本文への言及は新潮社の単行本のページ数で行う。また、元のアイヌ語口承文学のテキストに言及する際には、表記を現代のアイヌ語表記にあらため、韻文の行の変わり目は「/」と空白で示し、日本語訳もアイヌ語の論理が分かり易くなるように改変した。

1. 「月の満足」——口承文学と月の満ち欠け

「月の満足」の冒頭は以下のようになっている——

月に男の子が閉じ込められ、もう二度と地上に戻れなくなった。いつまでも、月が夜空に光りつづけているかぎり。（p.33）

「先生」の家で一緒に暮す「私」は、中秋の名月の日に「先生」を訪ねて来た者たちから、ものぐさな男の子が罰として月に送られてしまうアイヌの神謡の物語を聞かされる。「月の満足」の冒頭は、この神謡の物語の結末部分を説明したものであるが、「もう二度と」「いつまでも」「月が夜空に光りつづけているかぎり」という表現から読みとれるのは、不変と永遠とそれがもたらす閉塞感であろう。そして、このテキストにおける「私」はこのアイヌ神謡の物語の結末に対し、強く反応することになる——

そんな罰、たとえお話としても、ひどすぎませんか。最初の話のことです。ほかの話は、まあ、いいです。そういうお話もあるんだろうな、と納得できます。でも最初の話はあんまり、不自

然ですよ。どうして、そんな残酷な罰を男の子が受けなければならないんですか。命令された仕事に、ちょっと文句を言ったぐらいで。ほんの子どもですもの、仕事なんかしたくないのは当たり前だし、もっとひどいいたずらも平気でしますよ。男の子って、そういうものでしょう。それに、体の調子がわるかったのかもしれないじゃないですか。そんな事情もなにも聞かないで、どうしようもないなまけものだと決めつけて、月に閉じ込めてしまうなんて。しかも、二度と地上に戻してもらえないなんて、どうしたってひどすぎる……。 (p.37)

この「私」が見せる強い反応は、「鳥の涙」や「夢の歌」には見られない、「月の満足」の特徴である。「月に閉じ込めてしまう」や「二度と地上に戻してもらえない」では、テキスト冒頭に示された物語解釈が反復され、強化されている。興味深いのは、ここでの「私」がもつ違和感は、言及される口承文学の物語のロジックとは相当に食い違っていることだ。水汲みは家族のなかでの子どもの日常作業の一環であり、アイヌの物語の論理に基づくならば、この男の子が罰せられたのはカムイへの敬意なき振る舞いによると考えられるが、ここでの「私」は、この男の子を「ほんの子ども」ととし、そこには「体調」などの「事情」があるのではないかと推察するべきだという、より近代的な子ども観に基づいて反応しているようだ。

この口承の物語には幾つかのバージョンが存在することが知られており、それらが同席している男性の一人によって説明される。そこには、男の子が罰せられる物語とともに、サハリン／樺太における物語の記録では、貧しい生活を送る女の子が月に送られて救済されるバージョンがあることも説明される。だが、「私」は「最初の話のことです。ほかの話は、まあ、いいです」と、先の主人公が男の子で、罰せられるというバージョンに対してのみ、特に反応している。これは、この「私」が後に述べられるように自身の息子を神社の階段からの転落で亡くした経験をしていることに基づいているのだが、しかしこれは、同じ物語が時間を経て同じ語り手によって幸せな結末と不幸な結末という真逆の展開で語られることがある口承文学の物語展開の両義性を踏まえず (Lord 2000[1960]、特に「テーマ (theme)」を扱う第5章を参照)、その1つのバージョンだけに固執しようとする身振りであるとも言える。

さて、「私」を含めたその夜の会の列席者たちが、双眼鏡で実際に月を見る経験をするすることで物語に転機が訪れる――

月の影がどれほど、人間の子どもの姿に似ているか、そのときまで、私はまったく知らないままでいた。

月の子どもからすぐに眼を離し、そばにいただれかに双眼鏡を手渡してから、部屋のなかに戻った。ただのクレーターの影に、なつかしさも悲しさも感じなくなかった。 (p.40)

試行錯誤するなかで双眼鏡が不意に像を結んだことで、遥か遠いはずの月に、人間の子どもであるとしか見えない「黒い模様」(p.40)が、「好き勝手に踊りだしそうに見え」たり、「疲れと悲しみで、月を揺るがすほど全身を震わせながら、泣きつづけているようにも見え」る。この(遠隔)視覚がもたらした両義性により、ここで「私」は口承文学がもつ性質に突如として開かれていく。

「私」は、原典の情報を得て、アイヌの神謡全般とこの月に送られる子どもの物語の知識を得始める。ここで「私」が参照しているのは、久保寺逸彦の『アイヌ叙事詩——聖伝・神謡の研究』におけ

る「神謡 72 自叙神未詳」(久保寺 1977, pp.332-4) と、知里真志保の『知里真志保著作集 1』における「アイヌの神謡 (二)」の「13 月中の人の起原を語る神謡 (折返し「オワイ・オワイ・ヅールケ・オワイ」)」であると思われる(知里 1973[1961], pp.248-250)。神謡には「サケヘ (sakehe)」と呼ばれる折り返し句がつくが、その説明は後者からとられている。実際に「私」が着目する神謡は、前者の「神謡 72」という久保寺逸彦に平目カレピアが語った物語からとられている。

そして「私」は、その平目カレピアの語った神謡の再話を始めるが、その再話においては「私」という 1 人称の代名詞が用いられている。アイヌ語の神謡においては、主人公が自らの行為を語っていくという形式がとられるが、そこで主人公は自らの行為を 1 人称複数または 4 人称を行き来しながら語るといった言語的特徴をもつ。この平目カレピアの物語において、それぞれの人称は以下のように現れている(強調は筆者による)――

1 人称複数 (他動詞に ci=が、自動詞に =as がついて主語を示す)

hekaci ne kur / ci=wakkatare 「男の子に 私は水を汲みに行かせる」

ci=hunara kusu / rap=as rok wa 「私は探しに 下って」

4 人称 (他動詞に a=が、自動詞に =an がついて主語を示す)

orwa san=an / ki rok ayne 「それから私は山を下って 行ったあげくに」

この物語では主人公においては他動詞の主語を示す 4 人称の人称接辞が用いられていない

この物語では、語り始めが 1 人称複数であり、途中で 4 人称に移行して、そのまま 4 人称で語りが終わっている³。すなわち、ここでの「私」は、アイヌ語の文法に基づくと、複数化されているとともに、2 つの人称のあいだで揺れている「私」である。

ここでの「私」による「私」を用いたアイヌの神謡の再話は、短編冒頭の男によって要約されたあらすじの語りとは異なり、平目カレピアの語りを日本語でかなり忠実に辿っていく。そこには口承文学特有の繰り返し構造が現れており、男の子が炉縁の台木、炉縁、戸口の柱、そして入口小屋の柱に繰り返し文句を言う様子や、男の子を探しに行った主人公が会えるイトウ、アメマス、マス、そしてサケとのやり取りが、順に述べられていく。そしてマスとのやり取りに差し掛かったところで、「私」の語りは神謡の物語から逸れていく。神社ではぐれてしまった息子を発見して呼びかけたことで、息子がバランスを崩し石段を転がり落ち、石塔にぶつかって亡くなってしまうという記憶が想起され、息子を「自分で殺してしまった」(p.48) という自分を責める思いが、アイヌの物語における男の子がものぐさの罰として月に閉じ込められることの理不尽さと同期し、亡くなった「私」の息子とアイヌの物語の男の子が重ね合わされていく。

そこからの「私」の語りにおいては、両義性が加速する。想起される転落直前の石段の上の息子の笑顔は、「私を苦しめないことで、私を苦しめつづける。生まれる前から母親の私をゆるしているかのような笑顔に、私はなぐさめられ、そして追いつめられていく」(p.51) のであり、罰を受けているのは息子よりも「月をあおぎ見るしかない地球に」(p.51) 残された「私」なのだ。それは「地球に残り、地球と一緒に回転し、めまいのなかであの子のゆるしを願いつづけるという、単調で、もどかしい罰」(p.51) である。そこでは息子の声がリフレインのように繰り返され、「……ぼくを殺しておいて、まだそんなに自分の喜びがたいせつなの？」(p.52)、「……ぼくを殺しておいて、まだ、そんなことが言えるの？」(p.53)、「……ぼくをお母さん、どうして殺したの？」(p.53) と次第に「私」

を追い詰めていくが、その一方で「あの子の声。そうではない。これは私自身の声なのだ」(p.53)という意識もある。このような記憶の両義性に関われていくことは、口承文学に関われていくことでもある。

そこでは、「あの子はどうしたって、ゆるしてはくれない」(p.54)という個別性と永遠性が、「子どもたちはいつかきっとゆるしてくれる、思いがけない時に、思いがけない形で」(p.54)という集合性と偶発性へと開かれていく。そこでは、子どもと連動して「私」も集合性と偶発性へと開かれていっているはずである。このテキストでその集合性と偶発性に重ね合わされるのは「月の満ち欠け」(p.54)である。月の満ち欠けは、世界の揺らぎをもたらし、連動した揺らぎを我々の身体にもたらし、「私」を通じてアイヌの口承文学における複数化と揺らぎへと開かれていくことで、「私」は世界の揺らぎのなかで息子の死が示す両義性と向き合っていく。そしてそのような複数化と揺らぎは、繰り返しを含む口承文学の語りの特徴とが可能にするものでもあるのだ。

平目カレピアが語った物語は、tane oka aynu / eupakasnu yan「今いる人間よ この話を互いに教訓しなさい」という一節で結ばれており(久保寺 1977 : p.334)、これが短編の最後で引用されている(p.54)。基になる動詞は pakasnu「～を教える」であるが、このアイヌ語の動詞は同時に「～を罰する」という意味をもち(例えば中川 1995 : p.318を参照)、これに u-「互いに、みなで」および e-「～でもって」という接頭辞がついている。人に物語を教えることが人を罰することにつながるという、この短編のモチーフは、このアイヌ語の動詞が基になっていたと言えるのではないだろうか。と同時に、この短編の登場人物たち(「今いる人間たち」)は、この神謡の呼びかけに応え、口承文学の論理と特徴に関われていき、そこに想起の新しい展開の可能性が示されているのだ。

2. 「鳥の涙」——同時代批評としての口承文学

「鳥の涙」では、「月の満足」とはまた異なる口承文学の動態が現れる。冒頭は以下のようになっている——

——おまえのお父さんはまだ帰らない。……

こんな言葉から、私の母の「お話」ははじまった。私と弟は二つ並んだふとんに寝ている。私が七歳のころ、とすると弟は四歳だったことになる。とてもこわいお話だったので、私と弟は眼をつむり手をつないで聞いていた。眠る前の子どもに聞かせるにはあまりにこわいお話だと母もやがて気がついたのか、いつの間にか、私たちは別のお話しか聞かなくなっていた。(p.117)

ここでの「私」は3歳までしか父と暮らしておらず、この父は別の女性と暮らし始め、そして東欧に行って消息不明になっている。「まだ帰らない」という「私」の母の語り始めは、出て行った父が母のなかで永遠に宙ぶりのままに位置づけられていることを伺わせる。「とてもこわいお話」そして「あまりにこわいお話」と繰り返し強調され、そのため語られなくなったこの「お話」を、「私」は(後ろで子どものうちに亡くなったことが明かされる)弟とともに聞いていた。この物語を「私」が母から聞いていたのは子どもの時分のことで、後に何度も「私」はそのことを想起しながら考え続けてきたことになる。このテキストで母の語りであるとされる叙述も、「私」が想起した母の語りであることを、先に確認しておく必要があるだろう。

母の語った物語は、まさに語り出しの部分に大きな特徴がある。後に「私」がこの物語の出典を調

べ始め、祖母が青森の出身であったことを手掛かりに辿り着いたアイヌの「神謡」は、久保寺『神謡・聖伝』の「神謡 96 子守歌の神謡」であり、これは旭川の鹿田シムカニの語った物語である（久保寺 1977 : pp.425-6）。また、続く沙流の平目カレピアの語った「神謡 97 子守歌——涕泣歌」も、一部参考にしたと思われる形跡がある（久保寺 1977 : pp.427-8）。千歳や沙流ではイヨンノッカやイヨンルイカ、それ以外の地域ではイフムケと呼ばれる「子守歌」は、アイヌ文学上は「神謡」とは別ジャンルに分類され、ホロロセ（舌先を転がして音を出すこと）を子どもに聞かせることに主眼があるが、子守歌のなかにはサケへをもち、神謡と同じように物語が展開していくものがある。久保寺（1977）には、ここでの 2 編を含め、そのような子守歌が「神謡」として数編収録されている。

さて、この鹿田シムカニの語った「神謡 96」冒頭は以下のようにになっている——

e=kor aynu / an a korka / tono irenka / hokampa kusu / tonon kotan wa / sak pa iwan pa / mata pa iwan pa /
kampiy yan wa

「お前の父親が いたのだけれど 和人の掟が 難しくて 和人の村から 夏の年六年 冬の年六年 書状がやって来て」

和人から呼び出されて海を渡る夫は、出立の前に、自分が殺されるかもしれない、その場合は沖からきれいな風の風が吹き上げる日に、鳥の群が渡ってきて、その先頭に首のない鳥がいたらそれが自分だと告げる。果たして夫の予言した展開となり、それを見た妻が夫から言われていたように料理を作って供えと、夫がそれをもってカムイのくに（カムイモシリ）へと行き、カムイたちと暮らしているのだ、と叙述者である妻が語る物語である。

この鹿田シムカニの語りには、「私」の母親が語った「おまえのお父さんはまだ帰らない」という文言を見出すことができない。「鳥の涙」における母親の語りには、この文言に続いて「毎日、私はおまえを泣きながら育てています」（p.117）という文言が入り、これは鹿田シムカニの語りの後半に出てくる表現である。そして続いて、父親が和人の下で強制的に漁場労働に使役させられているという場面の描写があるが、これは鹿田シムカニの語りには見出すことができない（pp.117-8）。その後からは、鹿田シムカニの語りをなぞるように物語が展開していくが、末尾に再び付け足された部分があり、「私」が砂浜に倒れ伏して泣いており、首のなくなった鳥のカムイには妻の姿も子の姿も見えないため、「もう私たちのところには二度と戻ってこないのです」（p.121）と締めくくられる。ここには「まだ帰ってこない」と語り始め、「二度と戻ってこない」と締めくくすることで、夫の不在に区切りをつけようとする（鹿田シムカニの神謡にはなかった）語りのはたらきが作動している。

口承文学では、それぞれの時代の要素が加味されて物語が後代に伝承されていくことが起きる。そしてその加味された時代要素は、その時代における社会批評であると読むことができる。記録された鹿田シムカニによる語りにおいては（そして続く平目カレピアによる語りにおいても）、アイヌが和人に殺害されたのであろうということは読みとれるが、その詳細な経緯は述べられていない。「鳥の涙」においても、「私」が母の物語の原典として見つけ出した神謡においては「父親が殺されたという言葉は一言も出てこなかった」（p.224）と述べられている。では、付け足されて語っていると思われる部分は、どのようにして加えられたのだろうか。

母の語りでは、家族を捨てて去ってしまった自分の夫は、「この子どもたちの父親は自分で自分の頭を切り捨てたのだった。私たちを見なくてもすむように。私たちを忘れ去るために」（p.121）と解

釈されていて、それは物語を語り終えた後の心内語のような形で与えられている。だとすると、漁場労働における和人によるアイヌの酷使のくだりが付け加わったのは母がこの物語を知る以前であり、祖母がこの物語を聞き知った（とされる）時へと遡らねばならないだろう。

「私」は上述の久保寺『神謡・聖伝』に記録された鹿田シムカニの語りを見つけてから、実際には知らない祖母の語り口や、青森出身であった祖母が北海道に渡った際にアイヌの少女から子守歌を教えてもらう場面を思い描く。そこでは、実態が想像とは違うかもしれないとは意識されながらも、物語が伝承されたありうべきかたちを復元し、創出しようとする小説の仕事がおこなわれ、想起と想像の境界がぼやけてくる。祖母の夫は「工場の機械に殺され」（p.129）で亡くなっている。上述の場面に続き、祖母が母たちを育てているなかで物語を語る場面が想起・創出され、そこでは鹿田シムカニの語りに祖母の夫の体験が重ね合わされていく――

労働争議がつぎつぎに起こってはつぶされていく時代だった。ストをしたからといってまさか殺されはしないだろう、と思っていたけれど、運のわるいあの人は、すでに調子の狂っていた機械に頭を押しつぶされ、呆気なく死んでしまった。現実起きたことが私〔＝祖母（引用者注）〕には理解できないまま、簡単な葬式が済み、骨だけが残った。（p.130）

ここでは漁場労働における和人によるアイヌの搾取が、近代産業資本主義によって祖母の夫が圧死させられたことと重ね合わされている。ここにも解釈の二層化が生じている。そもそも鹿田シムカニの語りにおいては、主人公の女性の夫は海をわたって和人の村へと向かっており、これは漁場における強制使役が行われる以前の、本州に出向いて交易が行われていた時代が舞台となっていると思われる。これを歴史の知識を元に漁場での使役の話に読み替えたのは祖母であると「私」は考えており（p.128）⁴、そしてその上で、漁場での和人によるアイヌの使役と、工場において労働争議や夫が巻き込まれた事故とが重ね合わされていくのだ。

口承文学が見せる複数の世代をまたいだ多層的な伝承においては、そこで再解釈による語り直しが行われ、その再解釈と語り直しのなかに歴史認識と社会批評（社会批判）が入り込む。そこでは「私」という人称代名詞が複数の時代の物語の叙述者へと分裂し、そしてそれぞれの「私」同士がつながられ、「私」がその個別性を維持しながらも不定人称のように一般化されていく。アイヌ語の4人称には不定人称としての用法があることを、併せて想起したい。それは小説においては、口承文学の文字による記録と、それをもとにした想起と創造の仕事によって実現されていく。「鳥の涙」においては、「母」や「祖母」はこのように3人称で言及されているが、母と祖母もその同時代においては「私」であったはずであり、語りを通じて想起・創出された「私」を通じて、その同時代のそれぞれの「私」へと限りなく近づいていくことができる。

「鳥の涙」における「私」が、この祖母と母から伝えられた物語を語り継ぐとき、この「私」は夫を失っていないが、かつて弟をなくした経験をしており、長いこと自分の息子も死んでしまうのではないかと恐れていた。母が語る段階で、物語の「私」とその夫の関係には相当な解釈が加えられていたが、「私」が語る段階においては、（夫がいなくなっていないという点で）物語の「私」と「私」とのあいだの断絶は深まっている。そしてその断絶は「私」から息子へと手渡されることになる。アイヌ語の子守歌が他の神謡と異なる点は、子守歌は眠らない赤ん坊に対して語りかけ、その眠くならない原因や泣いている原因を説き明かしていくという形式をとるために、語る相手に対して2人

称で呼びかける言葉が入ってくる。したがって「おまえのお父さんはまだ帰らない」という語り初めに対して、子どもが「ぼくのお父さん、いつつも帰ってくるよ」と「変な顔をして」(p.132) 返答することになる。その先の「私」の語りは、いつしか実際にそのように語っているのかが不分明になり、そこで亡くした弟が首のない鳥のカムイとなって飛来して、姉の「私」へと呼びかけてくる。そして鳥が飛び去って行った後も、何度でも「弟の声が聞こえてくる」(p.134) ようになる。

「おまえって、ぼくのことじゃないね」という子どもの言葉に、「知らんふりをして」(p.132) 語り続ける「私」は、伝承が生み出していく新たな時代での新たな解釈、批評、そして追悼の可能性に賭け、その可能性を受け渡している。

3. 「夢の歌」——夢を通じた想起と多層的コミュニケーション

「夢の歌」の冒頭では、年配の姉弟の弟が姉に話を聞かせている——

こんなアイヌの神の歌があるんだって、と私の弟が言った。私も弟もすでに七十歳を越え、私のほうは体を自由に動かさなくなっている。まだ元気な弟は時おり、わたしのそばに来てはひまつぶしに、本や雑誌で読んだ話を聞かせてくれる。私にはちっとも意味のわからない話もあれば、あまりばかばかしくて、そんな話を選んだ弟にまで腹を立ててしまうこともある。(p.9)

この短編においても、「月の満足」や「鳥の涙」と同様に、アイヌの神謡は「私」に別の人から聞かされる。アイヌの神謡自体が、物語を自叙する叙述者が語ったものを、語り手が語り伝えるという形式をとっているが、ここでは「弟」が「私」にそれを語ることで、物語の引用の多重構造にもう一段さらに付け加わっていると言えるであろう。「私」は「体を自由に動かさなくなってい」て、これはここで語られるアイヌの神謡でオキクルミの妹が人間のくに（アイヌモシリ）が恋しくて病んでいることに重ね合わされているとも考えうるし、「私」が口承文学の物語を耳で聞いて受けとめる体勢を、身体の不調により半ば強いられているのだと受けとめることもできよう。弟の側も、かつては「なにかに追い立てられるように息苦しい早口で話していた」のが、「まるでひとり言のように、ゆっくり話した」(p.9) というのは、アイヌの神謡の演唱されるペースに合った語りになっているかのようだ。「私」の側は、「月の満足」と同様に、聞かされる物語を「意味の分からない」と思うこともあれば「腹を立ててしまうこともある」。それは、アイヌの神謡について調べても自分が十分にそれを分かっているという方法論的節度でもあれば、そのような葛藤を通じて神謡の物語を自分で受けとめ、自分の形で語り継ごうとしている態度の現れでもあるだろう。

「夢の歌」の元になっているアイヌの神謡は、久保寺『神謡・聖伝』における平賀エテノアが語った「神謡 86 オキクルミ神の妹神の自叙」(久保寺 1977 : pp.385-9) であり、そこに挙げられているように類話が複数知られた神謡である。そこでは、人間の村で人間とともに住み、文化的な暮らしのあり方やカムイとの関係のあるべき姿を教えるオキクルミという名のカムイ（人文神、文化英雄）がいるが、その妹が人間の村を恋しがって患ってしまう（ここでは二人は人間のくにではなくカムイのくに（カムイモシリ）に住んでいると考えられる）。それに対し兄のオキクルミが人間の村の像を描き出し、妹に見せてあげる。これが「アイヌの老人が夢のなかで聞いた歌」(p.9) であるという設定は、この「神謡 86」ではなく、「神謡 86」の説明書きにおいて言及されている金田一京助「アイヌ聖典」に記録されたタウクノが語った類話に基づいている（金田一 1993[1923] : pp.264-270）。

夢は、アイヌの物語において人間とカムイのコミュニケーションに重要な役割を果たす。夢においては、カムイが人間の姿——カムイモシリにおける本来の姿であると考えられる——をして現れ、人間の言葉によって人間に対して語りかけることができる。この「夢の歌」では、夢を通じてオキクルミの妹が老人に物語を語り伝えたことになっている。「私は眼をつむり、アンナ、ホーレ、ホーレ、ホーレとそっと口ずさんでみる」(p.10) が、この平賀エテノアの語りにおけるサケヘ(リフレイン)を唱えることで(タウクノの語りにおけるサケヘは「ホーレ ホーウレ」である)、「私」は自分たち姉弟が子どもの頃の情景を、既に亡くなった父母の姿とともに想起し、しかしその父母と自分たち姉弟の境界が不分明になり、子どもたちも(既に亡くなった)他の子どもたちと重ね合わされていく。

末尾で「私」は「弟」に対し、恋しいというのは「アイ・ミス・ユウ」であり、「私の存在からお前が欠け落ちている、故に私は十分な存在になれない」(p.12) という意味だと述べている。「私」は、オキクルミの妹もそうだし、弟もそうなのだと続いて述べるが、ここに「私」も入るとすると、「私」が語りかけている「弟」も既に亡くなっていて、この短編全体がその弟を夢で追っている、すなわち短編全体が夢であると読むこともできるであろう。アイヌの神謡とこの「夢の歌」が示す語りの伝承の多層性、すなわち引用の多層性は、同時に夢の多層性と重ね合わされていることになる。

4. 周辺の短編への着目

『「私」』においてここまで着目してきたアイヌ語の神謡と関わる短編では、神謡のなかでも人間を物語の叙述者とするものが扱われてきた。上述したように、神謡はカムイが自叙するという形式を基本とし、虫を含めた動物たちがその主人公・叙述者であることが多いため、人間が主人公・叙述者である物語は例外的な位置にあると言える。『「私」』に収められた、上述3編以外の短編においても、「私」は人間による語りの主語として用いられているが、「月の満足」の2編後ろに位置する「セミの声」においては、その人間の声とセミの声がほとんど重ね合わせられるところまで接近していく。

「セミの声」の冒頭はこのように始まっている——

——セミの鳴かないところで暮らしたい。おとうは夏になると、いつもこう言ってたね。おぼえている?……

娘がファックスで、こんなことを書き送ってきた。(p.77)

「私」は男性であり、日本人ではない妻と離婚した後で、「私」の方が娘を引き取っていたが、元妻は亡くなってしまったらしい。そして娘はカナダに留学している。自分のことを「わたし」と呼び、男のことを「おとう」と呼ぶ娘から、「私」へと送られてきたファックスのやり取りでは、セミが話題の中心となっている。「私」は、「セミの鳴かないところで暮らしたい」と常に言いながら、セミの声を常に聞きながら暮らし続けている。娘はカナダに留学して「セミの鳴かないところ」(p.79)で暮らし、「セミの鳴き声に今は、恋いこがれている」(p.79)。

このセミが人間と重ね合わされていく。「私」はセミが「妙に人間に似た声を張りあげる」(p.79) と思っており、娘がかつて「セミがいないところには、人間だっていないんだよ」(p.80) と言ったことを記憶している。「セミが鳴いている」という言葉がリフレインのように繰り返される中で、「私」の用いる自称が「おれ」に代わり、そしてセミの声と合わさって、娘の亡くなった母親の声が「私」

という人称代名詞とともに聞こえてくる——

あの子がかわいそう！

セミだ。セミが鳴いている。……

あの子がかわいそう。私の子どもなのに。(p.87)

セミの鳴き声が娘の死んだ母親の声を聞こえさせ、セミがうるさく鳴いている限りは「私」で語る声が聞こえ続けることになる。

「セミの声」にはアイヌの神謡への言及は直接にはないが、久保寺『神謡・聖伝』においてもセミが自叙する神謡は存在する(久保寺 1977: 神謡 33)。ただし興味深いのは、これとは別に、人間のおじいさんがセミに語りかける形式の神謡も記録されているところであり(久保寺 1977: 神謡 34, 35)、セミの声が娘の死んだ母親の声と重ね合わされ、それが男(「私」)に呼びかけてきて、男(「私」)がそれに応答を続ける「セミの声」の形式は、これら 2 種類のアイヌのセミの神謡、両方の形式を踏まえているかのようである。この女性との再婚まで考え、しかし女性の死に「間に合わなかった」(p.94) 男にとっては、セミをうるさいと思いつつも、娘に対しては「早く、帰ってきたほうがいいよ」(p.94) と勧めることになる。

「セミの声」の末尾では、この男と離婚した女性(娘の死んだ母親)が「私たち」という人称代名詞で指し示されるようになる——

カナダにいる娘への返事を、私たちは早く書き送らなければならないのだろう、たぶん、私たちのために。(p.94)

ここでは「私」に「私たち」が取って代わり、男性の声を通じて女性の声とセミの声がそこに響いていくことになるだろう。アイヌの神謡で見られる、実際に語っている語り手の人間の声と、神謡の物語を主人公として自ら叙述していくカムイの声と、物語に登場する登場人物(カムイも含む)たちの声が多層的に重ね合わせられる構図が、「セミの声」の末尾でも実現している。

「鳥の涙」の 2 編後ろに位置する「母の場所」では、母に死なれた「私」には死んだ後の母が見えている——

せつかくひっそり死んだひとを、どうして私たちはそっとしておくことができないのだろう。戸口でうろたえている母の顔を見つめながら、私もうろたえていた。ひとが死ぬとなぜ、とたんにまわりが騒がしくなるのだろう。(p.153)

この「母」は、「八十五年の生を終えた母の小さな体が横たえられ」(p.156) と表現される体とは離れて、騒がしさに自分の部屋を追い出されている。「戸口でうろたえている母」は、「私」によれば自分が死んだことをまだ知らずに部屋に戻りたがっているのだ。これは、アイヌの神謡でカムイが人

間の世界で死んだ後の以下のような定型表現を連想させる――

ci=netopake / asurpe utur_ ta / rok=as kane / okay=as ayne (知里幸恵 2023[1923] : pp.20-1)

「私の身体の 耳と耳のあいだに 私は座って いたあげくに」

カムイは人間の世界で「死ん」でも、その魂としての姿は死ぬわけではなく、肉体が死ぬだけである。カムイは魂としての姿でカムイのくに（カムイモシリ）へと送られていくが、この「母の場所」の母は送られるというよりも、騒がしさにむしろ追い出され、「部屋そのものが母の体になっていたのだ」（p.155）とされる自分の部屋に入れなくなったことに戸惑っている。

「母の場所」においては、当初、この戸惑って戸口にいる母のことが、「母は」と3人称で語り始められてから、短いあいだ「私」で言及されるようになり、また「母」という3人称へ戻っていく。そして「私」は、母がそのほとんどを捨て去った日記の何冊かが残っているのを見つけ、そこで母の夫（「私」の父）や母の父や「私」の息子（母の孫）が亡くなった際のある期間が空白になっていることに気づく。この日記の空白になっている箇所を読みながら、「私」は母が「私」として語る語りを想起・創出し始める。そこから顔をあげた「私」は母がそこにいるのを短いあいだ見ることができている。ここでは空白こそが母（「私」）の語りを可能にするのであり、そこで語られる母は想起・創出されているというよりも、テキストに実在しているとしか言いようがない。空白が促す語りは死者を実在させる巫力をもっているのだ。

「夢の歌」の2編後ろに位置する「マルハナバチ」では、母と「私」が家から引っ越そうとしている。冒頭は次のように始まる――

窓際の床に、黒と黄色のマルハナバチの死体が転がっていた。三つ、四つ、全部で五つも。いつ、この部屋に入り込んできて死んだのか、わからない。今年のマルハナバチなのか、五年前、それとも十年よりもっともっと昔なのか。（p.27）

そこで見つかったマルハナバチの死体は、「いつ、この部屋に入り込んできて死んだのか、わからない」と無時間的な時間を指し示していつつ、「今年のマルハナバチなのか、五年前、それとも十年よりもっともっと昔なのか」とあるのは、「今年」「五年前」「十年よりもっともっと昔」で3層の時間を指し示しているようでもある。

人間の側の時間も3層で構成されているようだ――

がらんどろになった家をたたきつぶすのは、おそらくあつという間に終わる。それなのに、この家をがらんどろにする仕事はなんてやっかいだったことだろう。そして、この家を家具やら衣類やら食器やら、なにやかやで雑然と窮屈に埋めてきた年月の、あくまでものろのろと進めなければならなかった、日々の生活という仕事。（pp.27-8）

「がらんどろになった家をたたきつぶす」が最も表層的な時間で、「この家をがらんどろにする仕事」をしてきたのが2層目、そして家を「なにやかやで雑然と窮屈に埋めてきた」長期の日常の第3

層がある。この家でマルハナバチが入り込んで、出られなくなり、死んでいった時間と、この家で母と「私」が「閉じこもっていた」(p.28) 時間が重なり合い始めるのだ。

それどころか、人間が次第にマルハナバチのように描写されていく。人間が「ツツジの季節には花の甘いにおいを嗅ぎながら、家のなかになにができるだけ閉じこもっていた」(p.28) とあるのは、まるで家に閉じ込められたマルハナバチであるかのようなのである。そして、マルハナバチがどのようにして家の中に入ってくるのか、「私」は「見当がつかなかった」(p.28)。すなわち、人間はマルハナバチをコントロールできず、入って来られてしまう。ここには人間とマルハナバチの相互浸透が見える。そして、引っ越しで家を出ていくことが「[マルハナバチは] 花の蜜と花粉でおだんごを作り、土に穴を掘ってそのおだんごを埋め、そこに卵を産みつけて自分は立ち去っていく。祖父が死んだこの家に蜜と花粉を残して、私たちも今、立ち去ろうとしている」(pp.29-30) とあるのは、人間がマルハナバチになったかのようなのである。

ここでは、虫と人間が相互浸透し、それぞれが時間の層を積み重ねていくにあたって、「私」という語りの装置は既に必要とされていない。

おわりに

本論文においては、『「私」』を構成する短編が、アイヌの神謡と相当に深い関わりをもっていることを示そうと試みた。アイヌ語の文法と口承文学のより詳細な理解に基づくならば、引用や想起の場面で用いられる「私」は、両義性や揺れを示したり、複数の時代の物語の叙述者へと分裂・拡散していったり、夢を通じて不定人称化していくなど、短編ごとに複雑な振る舞いを見せている。そして、アイヌの神謡に直接言及はしていない短編においても、アイヌの神謡を想起させる語りの構造が読みとれたり、むしろこの直接言及はしていない短編においてこそ、人間と動物(虫)の相互浸透が実現していたりする。口承文学との相互交渉が、それぞれの短編に複雑かつ豊かな言語態を発揮させており、その動態を明らかにしようと試みた。

註

* 本論文の元となった研究は科学研究費補助金基盤 (C)「南米アンデスと北海道アイヌ語の口承文芸と言語復興を繋ぐ」(課題番号 24K03849) の助成を受けている。

¹ なお津島佑子の『「私」』、特にその中の「鳥の涙」に関しては、フランスでアンヌ・クレール・カシウス氏の修士論文があることが知られている。そこでは「多層的な「私」の分析」がなされ、インターテクスチュアリティ(間テキスト性)が扱われているとされているが(参考:(ブログ)「吉田司雄の欧州日記」2002年11月28日 <http://www.kaibido.jp/yoshida/oshu/oshu11.html>、最終アクセス 2024年7月26日)、同論文は一般にアクセスできる形にはなっていないようだ。そこで読む限りは本論文の関心と一部重なる点が扱われており、まさにそれこそが取り組まれるべき研究課題だという思いを抱かせるが、残念ながら同論文の知見を参照することなく本論文の議論を展開することになった。また、カシウス(2024)においても『「私」』についての言及があり、「その中の「鳥の涙」という作品の分析をしてみると、リフレインになっているアイヌの子守歌であるイフンケの繰り返しや入れ子状の構造が明らかになった」とされているが(同、pp.241-2)、「イフンケの繰り返しや入れ子上の構造」とされている点が具体的に何を指すのかが十分に把握できなかった。

² これはこのテキストが近代的な観念の押しつけに無自覚であると言っているのではない。むしろこのテクス

トはその点に十分に自覚的であり、口承文学の物語の論理と「私」の当初の違和感と衝突を「方法」として用いて展開しているのであると読むことができる。

- ³ アイヌ語口承文学の神謡において 1 人称複数と 4 人称が併用されることについては、中川（2011）を参照。
- ⁴ 梅澤（1995）は、久保寺『神謡・聖伝』の「神謡 96」に言及しているが、この神謡自体を「和人の強制労働に連行された」（p.133）と解釈するのは神謡の物語展開に合っていないように思われる。続く「神謡 97」と同様に、おそらく夫は和人の側から何か目障りな存在であるとして目をつけられ、本州の町へと呼び出された上で、難癖をつけられた末に殺害されたのであろう。また、「私」を単に「四人称的」（p.132）であるとしているが、上述したように神謡の語りにおいてこれは、1 人称複数と 4 人称のあいだを行き来する「私」である。

参考文献

- 池澤夏樹編（2017）『日本文学全集 28——金現代作家集 III』河出書房新社。
- 梅澤亜由美（1995）『「私」』——口承文芸と現代小説との融合』川村湊編『現代女性作家読本③——津島佑子』鼎書房、pp.132-135。
- カシウス、アンヌ・クレール（2024）「津島佑子再読」『名古屋外国語大学論集』第 14 号、pp.235-246。
- 川村湊（2018）『津島佑子——光と水は地を覆えり』インスクリプト。
- 金田一京助（1993[1923]）「アイヌ聖典」『金田一京助全集第十一巻——アイヌ文学 V』三省堂、pp.7-283。
- 久保寺逸彦（1977）『アイヌ叙事詩——神謡・聖伝の研究』岩波書店。
- 知里真志保（1973[1961]）「アイヌの神謡（二）」『知里真志保著作集 1』平凡社。
- 知里幸恵（2023[1923]）『アイヌ神謡集』岩波書店（岩波文庫）。
- 津島佑子（1999）『「私」』新潮社。
- 中川裕（2011）「アイヌの神謡における叙述者の人称」『北方言語研究』第 1 号、pp.139-156。
- 中川裕（1995）『アイヌ語千歳方言辞典』草風館。
- Lord, Albert (Stephen Mitchell and Gregory Nagy eds.). 2000[1960]. *The Singer of Tales* (second edition). Cambridge: Harvard University Press.

1960 年代フランスにおける G・M・ホプキンズ受容 —『レフェメール』誌を中心に—

森田 俊吾

要旨

This study examines the reception of Gerard Manley Hopkins' poetry in France during the 1960s, focusing on the literary magazine *L'Éphémère*. It explores how Hopkins' "sound poetry" was received and translated during a period when interest in poetic rhythm and musical elements had waned due to the influence of Surrealism. Through an analysis of Pierre Leyris' translations and the responses of French poets, this research aims to shed light on the reevaluation of rhythm in French poetry and Hopkins' influence on this process. The first section provides an overview of Hopkins' reception in France, analyzing poets' reactions to Leyris' translations and those published in the magazine. The second section investigates the circumstances leading to the publication of Hopkins' translations in *L'Éphémère*, emphasizing the poets' assessments and the significance of Hopkins' "Letters" as the inaugural poem of the magazine's first issue. The third and fourth sections seek to offer a detailed analysis of Hopkins' translation in the third issue, evaluating how Hopkins was presented to the French readers.

キーワード：フランス現代詩、『レフェメール』，ジェラード・マンリー・ホプキンズ，リズム，翻訳

はじめに

20 世紀後半のフランスでは「リズム」の概念をめぐる、様々な議論が活発に行われていた¹。こうしたリズム論の発展に大きく寄与した人物に、詩人であり批評家のアンリ・メショニックがいる。彼はリズムを「書き言葉における話し言葉の運動の組織（«l'organisation du mouvement de la parole dans l'écriture»）」と定義し、これを詩的言語における韻律や音の反復に限定せず、言葉の中で生まれる主観性や主体性の表現一般として広く捉え直した²。このメショニックの定義にあるフレーズはイギリスの詩人ジェラード・マンリー・ホプキンズの手紙の一節から取られたものであり、1967 年に雑誌『レフェメール』（*L'Éphémère*）第 3 号に掲載されたホプキンズの翻訳から引用されていることは既にいくつかの研究によって指摘されている³。『レフェメール』といえば、詩と美術の雑誌として広く知られているが、その『レフェメール』になぜ、どのような経緯で、ホプキンズという「音の詩人」の翻訳が掲載されたのだろうか。そもそも『レフェメール』に参加した詩人たちはどこでホプキンズを知ったのか。

フランスにおけるホプキンズ受容についての研究は少なく、しかもほぼ唯一の研究であるルネ・ガレの論文では、1930 年代から現在までの文献が渉猟される一方、1950 年代から 60 年代にかけての時期については詳細に語られていない⁴。そのため、1957 年と 1964 年に刊行されたピエール・レリス訳のホプキンズの著作に対するフランス詩人たちからの反響や、その後『レフェメール』にホプ

キンズの翻訳が掲載されるまでの過程については、不明のままである。

1960年代という時代はフランス詩における音楽的要素やリズムの位置づけを考える上でも重要である。なぜなら、この時代はシュルレアリスム（及びその余波）とそれ以降の詩の潮流を分かち換時期にあたるからだ。よく知られているように、1930年代にはすでにシュルレアリスムの詩人たちが台頭しており、視覚的なイメージの詩が主流であった。戦後、シュルレアリスム的な手法は飽和状態に陥るものの、1960年代においても依然として詩における音楽的要素への関心は薄かったと言われている⁵。他方、1980年代に入ると、韻律も含めた詩的リズムを再評価する世代が登場する⁶。このように20世紀フランスの詩の変遷を俯瞰すると、詩における音楽性への関心が薄れつつあったはずの1960年代に「音の詩人」ホプキンズが受容されたことは、大きな意味を持つだろう。

本稿では、1960年代のホプキンズ受容を明らかにするために、第1節でフランスにおける受容を概観し、この時代の詩人たちの反応を考察する。その後、第2節で『レフェメール』にホプキンズの翻訳が掲載されるまでの経緯を考察し、第3節と第4節で『レフェメール』の作家たちがホプキンズの手紙や詩作品をどのように翻訳し、受容していたかを具体的に検討することで明らかにする。

1. 1960年代フランスにおけるホプキンズ受容とその背景

ジェラード・マンリー・ホプキンズ (Gerard Manley Hopkins, 1844-1889) は、19世紀イギリス、ヴィクトリア朝時代の詩人である。聖職者として働き、大学で古典語を教えるかたわら詩を創作した。彼の詩は、ドゥンス・スコトゥスの神学に基づく「インスケープ」の詩学や、独自のリズム記法「スプラング・リズム」、そして奇抜な語彙や造語を特徴としていたため、その難解さゆえ生前は詩人として評価されることはなかった。1918年にイギリスでロバート・ブリッジズの手により作品集が出版されたが、ホプキンズの名がフランスで話題にされるようになったのは1930年代以降になってからである。

ガレの研究によれば、1930年代のフランスでは、ホプキンズはキリスト教系の雑誌を中心に部分的に紹介・翻訳されるにとどまり、とりわけ宗教的なテーマがキリスト教の学者や作家の間で関心を集めたものの、大きな反響を呼んだわけではなかった。パリの文壇では、ポール・ヴァレリーやジャン・ポーランなど一部の人物が関心を寄せたものの、本格的な紹介には至っていない⁷。とりわけガレは、カトリック信仰という点でも多くの共通点を持つ詩人クローデルが、ホプキンズについてほとんど言及しないことに驚きを隠さない。この点について、新たに調査を行ったところ、クローデルはポーランにホプキンズの翻訳を依頼されていたものの、断っていたことがわかった。1934年11月11日の手紙で、クローデルは、「これは本当に翻訳があまりにも難しすぎる」と言っている⁸。ここでも、ホプキンズの独特かつ難解な表現が、フランスでは受容の障壁となっていたことが確認できる。

1950年代後半になると、ホプキンズの名前は多くの詩人たちの間で急速に広まっていった。1957年にピエール・レリスがスユ社よりホプキンズの作品集を翻訳・紹介したことが大きなインパクトを与えたのである⁹。レリスはその7年後、同じくスユ社からホプキンズの代表作である『ドイチュラント号の難破』の翻訳も発表している¹⁰。ピエール・レリスは雑誌『メルキュール・ド・フランス』で長年にわたり翻訳を手掛けてきた人物であり、シェイクスピア、ディケンズ、メルヴィル、イェイツ、T・S・エリオット、などの英語圏作家を多数翻訳していた。同誌が1965年に休刊となり、『レフェメール』がその空白を埋める形で創刊されたという経緯も関係してか、レリスの翻訳は『レ

フェメール』に寄稿した詩人たちの間でも広く読まれていた。

当時のフランス詩人たちが、このレリスによる翻訳の「衝撃」をどのように受け止めたかについては、ガレの研究では扱われていない。本論では、この点をより詳細に検討してみたい。まず、フィリップ・ジャコテは、いち早くピエール・レリスの翻訳の書評を書いて、「その並外れた成功を収めた翻訳者をいくら称賛してもしきれない」と絶賛した¹¹。次節で見るように、『レフェメール』で翻訳を担当したルイ＝ルネ・デ・フォレもまた、ピエール・レリスの翻訳を通じてホプキンズへの関心を高めた。彼はインタビューの中で、『ドイチュラント号の難破』を読み、「余計な埋草を一切持たない極限の密度、大胆極まりない文法構造、突発的でシンコペーションに富んだリズム、そして潮風のような爽快な何か、これらすべてが私をこの上なく夢中にしてくれた」と当時の衝撃を語っている¹²。ボヌフォワも同じ頃に、イギリスの批評誌『エンカウンター』に発表した論考のなかで、フランスにおけるイギリス詩人の翻訳の遅れについて触れながら、「レリスがホプキンズの重要な詩を翻訳した」と記し、別の箇所では、詩のリズムや形式的価値を重視した詩人の例としてマラルメとホプキンズの名を挙げている¹³。

レリスの翻訳からホプキンズを知ったのは『メルキュール・ド・フランス』や『レフェメール』と関わりのあった詩人に留まらない。ミシェル・ドゥギーは、2013年のインタビューの中で、自身が30歳頃（1960年頃）、レリス訳による『ドイチュラント号の難破』を読み、「雷に打たれた思い」だったと言い、そしてそれが素晴らしい体験だったと回想している¹⁴。1966年に発表された詩集『伝聞』（*Où dire*）では、冒頭の詩篇のなかにホプキンズの名を喚び起こし¹⁵、1970年代に発表したリズムについての論考ではホプキンズの手紙に基づいた議論を展開していることから、その影響の大きさは十分に窺い知ることができる¹⁶。

また、ジャック・ルーボーは、レリスの翻訳を通じてホプキンズを知ったかは不明であるものの、1960年代以降にホプキンズからの影響を示し始めている。ルーボーは当初、ルイ・アラゴンの下で才能を認められデビューしたが、アラゴンが推進していた伝統的なフランス定型詩に依拠する「国民詩」とは別の定型を模索していた。そうした中で、1963年にホプキンズの「カータル・ソネット」（*Curtal Sonnet*）と呼ばれる10行半の短い変形ソネット型を取り入れ、自らも詩作をした¹⁷。また1981年には、『アクション・ポエティック』誌に妻のアリックスと共著でホプキンズの紹介と翻訳を行っている¹⁸。

1960年代以降に本格化したホプキンズの受容は、おおむねピエール・レリスの翻訳が契機であったことが、今回新たに見つかった各詩人たちの証言から読み取れる。ただし、それと同時に、ホプキンズがフランスで知られるようになったもう一つの源流として、ロマーン・ヤーコブソンの存在も忘れてはならないだろう。1963年にヤーコブソンの『一般言語学試論』がフランス語で発表されると、ここでもホプキンズの名が注目された。彼は「言語学と詩学」で、ホプキンズを「詩の言語科学の偉大な先駆者」と高く評価し、その音韻論的特徴を解説した¹⁹。この論文が発表され、ドゥギーやメショニック、トドロフといった批評家たちもホプキンズに言及するようになったことで、言語学と詩学を結びつけるためにホプキンズを扱う、という土壤がフランスで形成されていった²⁰。

以上をまとめると次のようになる。まずホプキンズの詩はフランスのカトリック系作家をはじめとする一部の作家の間で広まり、1960年前後にはピエール・レリスの翻訳によって広く受け入れられるようになった²¹。また、ヤーコブソンがホプキンズを高く評価したことにより、言語論・詩学の領域でも更なる広がりを見せるようになった。ガレの研究では、レリスの翻訳のインパクトはさほ

ど強調されていなかったが、今回の調査で各詩人たちの日記やインタビューの文献を検討すると、かなりの反応があったことが判明した。こうしたフランス詩の状況を考慮すれば、1960年代後半に創刊された『レフェメール』でホプキンズが翻訳されるのは妥当な流れだったと言えるだろう。

2. 『レフェメール』におけるホプキンズの翻訳掲載に至る経緯

『レフェメール』創刊時の1960年代後半、ホプキンズは既にフランス詩人たちに注目されてきたことを確認してきた。本節では、雑誌『レフェメール』の特徴と、ホプキンズの作品が掲載されるに至るまでの経緯について検討したい。ただし、現段階で公刊されている資料には限りがあり、全容解明にはさらなる調査が必要である。ここでは、現時点で判明している資料を基に、『レフェメール』でのホプキンズ翻訳掲載に至るまでの議論を整理しておくに留めたい。

『レフェメール』は1967年、エメ・マールの支援で創刊され、1972年までに全20号が刊行された。マール画廊で働いていたデュパンを中心に、デュブーシェ、ボヌフォワ、ガエタン・ピコン（第8号を最後に脱退）、デ・フォレが編集委員として立ち上げに参加し、後にミシェル・レリスとパウル・ツェランも加わった。詩作品やレシ、書簡、芸術に関する批評的散文が中心に掲載されたほか、手書きの原稿や画家のデッサンなども紹介された。また、翻訳も多く、フロイトやマンデリシュターム、ホフマンスタール、ベケット、ウンガレッティ、芭蕉など、多彩な作品が掲載された。

ホプキンズの詩は『レフェメール』第3号と第17号に掲載され、デュブーシェ、デ・フォレ、アラン・シュイエらが翻訳を担当した。しかし注目すべきは1966年秋に構想されていた『レフェメール』創刊号の目次で、そこではホプキンズの手紙の翻訳が予定されていたことがわかる²²。アラン・マスカルーの『「レフェメール」の手帖』（1998年）によれば、当初の目次ではホプキンズの名前の隣に上矢印（↑）が付けられ、巻頭に配置される予定であった（図1）。しかし、実際の『レフェメール』創刊号の目次はこの通りにはならなかった。ホプキンズの手紙の掲載は中止され、有名なツェランのビューヒナー賞の講演「子午線」の翻訳に置き換えられた。目次の変更はこれ以外にもあり、ボヌフォワの「シエストフ（とマラルメ）」も「神明裁判」という全く別のレシに変更されたり、ジャック・デュパンのジャコメッティに関する文章も消えている。この幻となったホプキンズの手紙は、その後、1967年11月に刊行された第3号に掲載されることになった。

なぜホプキンズの手紙ではなく、ツェランの「子午線」が巻頭を飾ったのか。この理由について、マスカルーは「[1966年1月11日に亡くなった] ジャコメッティの死が目次変更に関係している」と述べているが²³、それ以上の詳しい理由は明らかにされていない。一方、ツェラン研究者のディルク・ヴァイスマンは、ツェランの「子午線」がこの雑誌全体において特別な位置を占めていることを強調している。ヴァイスマンは、ツェランが巻頭に置かれたという事実はメンバーたちによって計画的に準備されたもの（*prémédité*）であるとし、「当初この位置に予定されていたG・M・ホプキンズの手紙の発表が、この雑誌の第3号まで延期されたことがそれを裏付けている」と主張する²⁴。たしかに、後に『レフェメール』の編集委員会となり、デュブーシェやボヌフォワとも親交が深かったツェランが『レフェメール』において特権的な位置を占めていたことに異論の余地はない。『レフェメール』全体を通して、ツェランの作品は合計7回に渡って取り上げられている一方で、ホプキンズの翻訳が掲載されたのは2回のみであり、ツェランの翻訳ほどのインパクトはなかったかもしれない。しかし、創刊号の目次は全体的に大きく変更されており、変更された経緯も不明である。したがって、ツェランを巻頭に据えた目次を「計画的に準備されたもの」と結論づけることは性急であ

る²⁵。

以上を踏まえ、本節では、2018 年刊行のボヌフォワ書簡集に基づいて検討を行う。この書簡集の資料により、『レフェメール』出版の経緯がこれまで以上に明らかになった。ただし、創刊号の巻頭がホプキンズからツェランに変更された明確な記述は見つかっておらず、目次変更の全貌は依然として不確かな点が多い。その一方で、創刊号の遅れに関しては、執筆者の原稿進捗やマージ画廊とのやり取りなど、複数の要因が絡んでいたことが示唆されている。

この経緯を詳しく見ていくためにも、まず時系列を確認しておきたい。マスカルーの資料に基づけば『レフェメール』の第 1 号は 1967 年の 1 月 15 日に発行された。一方、幻となった目次には「1966 年秋」とある。この目次が作成された正確な日付は不明だが、目次を作る提案をボヌフォワが最初に行ったのは 1966 年 8 月 8 日付のデュブーシェ宛とガエタン・ピコン宛の手紙である²⁶。ここでボヌフォワは、創刊号の計画がなかなか進まない状況を案じ、自ら「宣言」、「最初の目次」、「プロティノスの引用」の 3 つを起草して企画を進めようとした。そして、この提案にデュブーシェはすぐに同意している。つまり、この時点ではボヌフォワが提示した「最初の目次」（ホプキンズが巻頭）をデュブーシェが受け入れていたことがわかる²⁷。また、1966 年 8 月 30 日のデュパン宛の手紙では、初号は「10 月 15 日」の刊行を目指していたことが記されている。さらにこの書簡の中で、ボヌフォワ自身の執筆したシェストフ論が『レフェメール』の趣旨と合わないことが述べられている。しかし、9 月 15 日のデュブーシェからの手紙では、シェストフ論は依然として期待されており、初号に「シェストフを引用するツェランの美しいテキスト」が掲載予定だと、初めてツェランに言及している²⁸。また、『レフェメール』の発刊は「すでに何度も延期されている」ため、これ以上遅らせるのは現実的ではない、とも書かれている。こうした状況を鑑みるに、刊行予定の 10 月の前月となっても編集委員会の間でまだ目次に関する相談が行われていたことがわかる。

なぜ刊行直前まで目次が決まらなかったのか。1 月にジャコメッティが亡くなってからすでに半年以上が経過しているにも関わらず掲載原稿が確定していないということは、ジャコメッティの死によって掲載される文章が変更になったというマスカルーの説だけでは説明がつかない。ホプキンズの翻訳が 3 号に先送りされた理由は、デ・フォレの精神状態（及び、そこから推測される原稿の遅れ）と考えられる。1966 年 1 月 10 日にボヌフォワはデ・フォレを『レフェメール』の編集委員会に勧誘しているが²⁹、同月 14 日のボヌフォワ宛のデ・フォレの手紙では、彼は勧誘に対する返答を留保している。デ・フォレは前年の夏に不慮の事故で娘を失ったこともあるためか、「あまりの不幸が私から生きる力さえ奪い去っている³⁰」と記しており、自身が何かものを書ける状況にないことを率直に打ち明けている。ここからボヌフォワとのやり取りはしばらく途絶えるが、1966 年 8 月 20 日のデ・フォレからピコン宛の書簡で、彼は「極端な混乱の中で生きているために今や思考や執筆が不可能になっている³¹」と述べている。この手紙を見るに、1966 年 8 月の段階でデ・フォレが『レフェメール』に協力できる状態ではなかったことが伺える。

こうした経緯を踏まえれば、『レフェメール』巻頭の「子午線」の掲載が詩的マニフェストとして「入念に計画されていた」ものだったとは考えにくい。ホプキンズの手紙を掲載するという計画が延期された理由には、訳者であるデ・フォレの健康状態や、発刊の遅れといった事情が絡んでいたと考えるのが妥当だろう。したがって、すでに発刊が遅れている状況下で、デ・フォレによる翻訳の完成をさらに待つことができず、その結果として創刊号にはツェランの「子午線」が掲載され、ホプキンズの手紙は第 3 号へと先送りされたと見るのが自然である。少なくとも、現在参照可能な資料で

は、ホプキンズの手紙が計画通り翻訳されているにもかかわらず、それでも編集者たちがツェランの「子午線」を優先した、と断定することはできないだろう。

ホプキンズの翻訳が「子午線」に置き換わった理由については、複数の要因が考えられ、さらなる調査が必要となるだろう³²。いずれにしても、現時点で確実に言えることは、ホプキンズの翻訳が第3号へと延期されたことで、その重要性は減じるどころか、むしろ掲載内容が一層充実したという事実である。というのも、次節で見るように、当初掲載予定だった「手紙」の翻訳に加え、ホプキンズの詩や彼の手稿、さらにホプキンズ自身の手によるデッサンが新たに加えられていたからである。

3. 『レフェメール』におけるホプキンズ翻訳の特徴：掲載内容と「リズム」への関心

本節以降は『レフェメール』第3号に掲載された実際のホプキンズの翻訳を検討する。翻訳に選ばれたホプキンズの手紙や詩にはどのような特徴があるのか。また、その中でホプキンズのリズムや音楽性に対する関心は見られるのか。本節では『レフェメール』で選ばれたテキストの性質を分析し、次節でホプキンズの詩における「リズム」の翻訳について詳しく検討する。

『レフェメール』第3号のホプキンズに関わるテキストは、大きく2つのパートに分けられる。前半がデ・フォレによるホプキンズの手紙の翻訳であり、後半がデュブーシェによる手紙の翻訳、手稿とデッサンを含めた詩の翻訳である。前半部では、1862年から1888年の間に書かれた7通の手紙が時系列に沿って掲載されている。いずれもこれまで訳されてこなかった手紙ばかりであり、とりわけ「リズム」に関する翻訳が目立つ。たとえば1878年10月5日付けのディクソン宛の手紙では次のように書かれている。

長い間、私の耳は新しいリズムの響き (*écho/echo*) に取り憑かれており、それをついに紙面上で表現しました。簡潔に言えば、それは強拍 (*temps forts / accents*) や強勢アクセント (*accents toniques / stresses*) のみに頼って韻律を得るもので、音節の数は考慮しません。結果、一つの詩脚 (*pied/foot*) は、一つの強音節のみから成る場合もあれば、複数の弱音節と一つの強音節から成る場合もあります。私はこのアイデアを完全に新しいものだとは主張しません。音楽やナーサリー・ライム、民謡、詩人たちの作品にその兆候が見られますし、その後、批評家たちがそれを許容できるものとして語っていることも知りました。³³

強拍・強勢アクセントの配置によって、通常のリズム（ホプキンズは *running rhythm* と呼ぶ）とは異なるリズム、すなわち「スプリング・リズム」(*sprung rhythm*) が鮮明に感じられるようになるとホプキンズは語っている。スプリング・リズムとは、石井白村の『英詩韻律法概説』の定義を借りれば、「強勢 (*stress*) を基礎とし、第1音節に強勢を置く1音節ないし数音節の詩脚 (*foot*) から得られるリズム³⁴」を指すものであり、それは日常会話や散文、歌謡にも見られるものであるほか、ミルトンやシェイクスピアの詩においてもその原型を見出すことができる。ホプキンズは手紙を次のように続ける。

しかし、〔ミルトンの〕『闘士サムソン』のコーラス部分は、私の考えでは、最初から最後まで対位法的です。つまり、各詩行（あるいはほぼすべての詩行）が、共存する二つの異なる韻律の区切り (*scansion*) を含んでいるのです。けれど、もしその目的に到達するならば、二次的なリ

ズム、すなわち「上昇するリズム」(rythme ascendant)——これは必然的に「スプラング・リズム」(rythme abrupt) のことですが——の方が、一次的あるいは慣習的なリズムに対して優位に立つのです。こうなると、後者は不要となり、ゆえに除外することができます。この最後の一步を踏み越えると、まったき「スプラング・リズム」に到達します。ミルトンがこのことを知らなかったはずはないのですが、彼にはこの一線を踏み越えなかった理由があったのでしょう。³⁵

ホプキンスはここで具体的な例を挙げていない。ガードナーの解説に従うなら、『闘士サムソン』は、伝統的な弱強格(iambus × /)を基調としながらも、コーラス部冒頭の«This, this is he; softly a while»に見られるように、強勢から始まるリズムが用いられており、ホプキンスはここに二つのリズムの共存を聞き取っている³⁶。

彼は自らの詩でも、«*The world is charged with the grandeur of God*» (“God’s Grandeur”)のように、上昇調のリズムから反転した強弱格(trochee / ×)のリズムを挟み込むことで、言葉の二重の旋律を対位法的に奏でることを可能にした³⁷。さらにホプキンスは反転箇所 *twirl* と呼ばれる独自の記号(∞や~など)を直接書き込むことで、そのリズムを誰もが明確に朗唱できるようにした。

デ・フォレは、この他にも、注釈内でホプキンスの別の手紙や詩集の序文に登場する「スプラング・リズム」や、ウェールズ詩に着想を得た子音の調和「カンハネズ」(*cynghanedd*)の解説も翻訳しているが、この点は紙幅の都合上、稿を改めて論じたい。ここでは、ホプキンスのリズムの紹介がなされたことが、第1節で確認した60年代のリズムへの関心の高まりに呼応するものであったことを確認しておくに留めたい。

後半のデュブーシェの担当箇所ではソネット形式の詩篇「農夫ハリー」の翻訳、そしてその手稿が二種類(ファクシミリ版。ホプキンス研究では手稿A、Bと区別されているが、この点については後述)、手紙の翻訳(1887年に書かれた4通の手紙)、最後にホプキンスのデッサンが掲載されている。手紙の内容は自作の詩、すなわち「農夫ハリー」の注解が中心であり、1887年10月11日の手紙では、この詩の中で「リズム」がどのように機能しているかが語られている。

この手紙にソネット「農夫ハリー」を同封します。ご覧になれば、私がそこでエコーのかかった詩句(コーラスによって歌われる可能性がある)の手法を自由に用いていることに気づかれるでしょう。この手法はとりわけ突発的な(abrupt)リズムによって求められるものです。このソネットのリズムは、実際には視覚的に読まれるのではなく、声に出して歌われるべきものです(本来、すべての詩はそうあるべきなのですが)。リズムは極端にまで入念に作り上げられています。私はこのリズムを何度も考え直した結果、もはや何も感じなくなっていました。おそらく、あなたにはこの詩が耐えがたいほど暴力的で人工的に感じられるかもしれません。³⁸

先ほどと同様、「突発的なリズム」や、聴覚的な要素の優位性が語られているが、それ以上の言及はされていない。第4節で見るように「農夫ハリー」自体がスプラング・リズムの実践編とも言えるものだが、デュブーシェが選んだ手紙に関しては、デ・フォレが訳出担当した手紙に比べると、総じてリズムに関する記述が少なく見える。ではデュブーシェが担当した「農夫ハリー」と一連の手紙では、どのような側面が強調されているだろうか。続きを見ていくと、1887年11月6日の手紙では、「農夫ハリー」の試みがいかに難解で、伝わりにくいものになっているかが述べられている。

「農夫ハリー」が心の眼前に生き生きとした姿で現れることを望んでいる。そうでなければ、このソネットは失敗です。難しさは間違いなく構文のせいでしょう。複合語を途中で分断して、節を挿入するのは、無謀な行為だったと感じているし、それが成功したとはとうてい思えません。しかし、あなた〔ブリッジズ〕が理解できない詩句とはどれのことでしょう？ 私自身発話の動きを文字に記録しようとすることで（*consigner le mouvement de la parole dans l'écriture / in writing as the record of speech*）、もし主語、動詞、目的語を実際に区別し、一般的に構文を目に見える形で表現することができれば、（いわば）表記の面でかなりの進歩を遂げるだろうということに、少しも疑いを持っていない。〔……〕叙事詩、劇作品、バラード、そしてその他多くの作品が——そのほとんどさえもが——、ただちに理解できるものでなければなりません。しかし、すべてがそうである必要はなく、またそうならないものもあるのです。³⁹

ホプキンズは自分の作品は即座に理解できるものではないため、作品に解説を付すことの必要性を語る。そうして、手紙の最後で「このソネットが、近い内に完成するといいいのですが……」（*Je l'espère, sous peu... / This sonnet, I hope, very shortly*）という一文で手紙を締めくくる⁴⁰。実は、原文の手紙ではこの後も議論が続いているのだが、デュブーシェの翻訳ではすべて省略され、この後は結びの言葉と署名、そして2ページにわたる追伸が訳出されている。デュブーシェがこのような省略を行った理由は不明だが、この終わらせ方は、ソネットの「完成」が極めて困難な状況にあること（実際に生前公表されることはなかった）を示唆しているようにも見える。

こうした創作過程における苦悩の吐露は、『レフェメール』に掲載された二つの手稿の図からも読み取ることができる。実は、この手稿と詩の構成は、『レフェメール』全号を通じて非常に特異なものとなっている。通常、『レフェメール』では詩の翻訳は対訳形式（左に原文、右に翻訳）で掲載されるが、このホプキンズ特集では異なる構成になっている。デ・フォレの手紙の翻訳が左ページで終わると、右ページにホプキンズの「農夫ハリー」の手稿Bが掲載され、次の見開きでは左にデュブーシェの翻訳、右に手稿Aが配置されている⁴¹。同一の詩作品の二つの手稿に翻訳が挟まれるこの構成は異例であり、決定稿も出典もないため、原文と訳文を対照して読める形にはほとんどなっていないことがわかる。

手稿を掲載した理由は、ホプキンズが直筆で記したスプラング・リズムの記号が組版上難しかったからではないかと考えられる。しかし、同じ詩で二種類の手稿が掲載されたのはなぜか。ファクシミリ版の全集と比較すると、それぞれ図2と図3の手稿とはほぼ同一であることが確認できた⁴²。手稿Aは1887年9月にホプキンズが最初にした原稿である。手稿Bはそれと同時期に書かれた清書用原稿で、後に彼自身が小さな字で代替案を加筆している。修正は単語だけでなく韻律記号の配置にも及び、音の流れやリズムに微妙な違いを生んでいる。これら二つの手稿の修正を眺め、手紙での「農夫ハリー」の難解さに関する議論を読むと、ホプキンズがブリッジズとの書簡や自身の加筆を通じて詩を磨き上げていく過程が浮かび上がってくる。

ここまで『レフェメール』第3号のホプキンズ翻訳の特徴を検討してきた。デ・フォレが翻訳した手紙の多くはリズムに関わる議論であり、ホプキンズのリズム論の全貌を彼自身の言葉で理解することを可能にしている。デュブーシェの担当箇所でも、二種類の手稿が掲載されたことにより、ホプキンズが配置したスプラング・リズムに関わる記号が視覚的に受容された事実も見落とすことが

できない。これらの手稿と手紙を合わせ読むことで、ホプキンス自身の創作過程とその苦闘の記録が浮かび上がってくるだろう。

4. 『レフェメール』におけるホプキンス翻訳の特徴：デュブーシェによる「リズム」の翻訳

本論の最後にデュブーシェが訳した詩「農夫ハリー」の一部を紹介・分析し、『レフェメール』においてホプキンスの「リズム」がどのように翻訳されているかを具体的に検討してみたい。「農夫ハリー」は、1887年9月、大学の休暇期間にアイルランドのドロモアで書かれた「ドロモア・ソネット」(*Doromore sonnets*)と呼ばれる詩群の一つである。この詩は19行で構成されているが、「ソネット」として分類されている理由は *abbaabbacdcddcd* の脚韻を持っていることに加え、詩の5行(4, 8, 11, 15, 19行目)が「バーデン・ライン」と呼ばれるおおよそ半行分の詩句であり、これが先の手紙にあった「コーラスによって歌われる可能性のある詩句」とされているためである⁴³。

デュブーシェの翻訳でまず目を引くのは、タイトルの« *Homme-au-brabant* »である。原詩« *Harry Ploughman* »は、他の訳では« *Harry, le laboureur* »(Jean-Georges Ritz, 1980)⁴⁴、« *Harry Laboureur* »(Jean-Pierre Issenuth, 1993)⁴⁵、« *Harry Laboureur* »(Fabien Vasseur, 2003)⁴⁶となっており、日本語では「農夫ハリー」、「鋤男ハリー」、「百姓ハリー」といった訳が与えられている。しかし、デュブーシェの翻訳では、人名「ハリー」が省かれている。「*Plough*」(鋤)は« *brabant* »として訳されており、その結果、詩のタイトルは実質的に« *Ploughman* »のみとなっている。このような訳出は慣例的な翻訳から大きく逸脱しているが、デュブーシェが人名を省略する選択をしたのはなぜだろうか。

一つの可能性として、彼が音韻や韻律に重点を置いた翻訳を試みたことが考えられる。「*brabant*» [*brabã*]と« *Ploughman* » [*plaumən*]は、ともに[b]と[p]という両唇破裂音から始まり、続く[a]および鼻母音[ã]と二重母音[ao]にも、類似点が認められる。

こうした「音」への意識は、題名に限らず、詩作品およびその翻訳に見られる大きな特徴である。ジョン・E・ジャクソンは、デュブーシェの翻訳について、押韻がほとんど放棄されている代わりに、半諧音や畳韻法などの技法が随所に見られると指摘している⁴⁷。たとえば、フランス語の« *brabant* »に含まれる[br]の音は、詩中の« *bras* »、« *brouée* »、« *office-de-membre* »、« *sombré* »、« *fibre* »そして« *hommeabrupt* »といった単語で繰り返し現れる。

興味深いことに、これらの音は必ずしも原文の対応する単語には含まれていない。たとえば、« *office-de-membre* »を含む詩行の原文は« *His sinew-service where do* »であり、[b]や[r]の音は含まれていない。しかし、ホプキンスの詩全体を通して見ると、この[b]と[r]の音は主要な音韻要素として頻繁に用いられていることがわかる。具体的には、« *broth* », « *Breathed* », « *crossbridle* », « *brawn* », « *broad* », さらに[b]と[r]を含む« *ribs* », « *barrelled* », « *barrowy* »といった単語が各行で効果的に使用されている。立間実氏は、ホプキンスがこの[b][r]の音を、農夫ハリーの力強い身体の動きを表現するために用いていると解釈する⁴⁸が、デュブーシェもまた、この音の重要性を強く意識しており、この音素を単語間で置き換えるのではなく、詩全体にわたってその響きを移植しようとしていたと考えられる。このように考えると、タイトルの« *Homme-au-brabant* »に原文にはない[b]と[r]の音が含まれているのも、作品全体の音響効果を翻訳した結果であると言えよう。

この音素の翻訳は、詩全体の響きを形成するだけでなく、一つの詩句内でも効果的に働いていることが確認できる。例として、第12詩句の原文をいくつかのフランス語訳と比較してみたい⁴⁹。

[Hopkins]:

He leans to it, Harry bends, look. Back, elbow and liquid waist

[Du Bouchet 訳]:

Lui, s'y emploie, Harry ploie, oui. Taille houleuse de lui,

[Jean-Georges Ritz 訳]:

Il se penche pour l'action. Harry se courbe, voyez. En lui, dos, coude et poitrine

[Jean-Pierre Issenhuth 訳]:

Il y va, Harry se vouîte, vois. Dos, coude, taille défaite,

[Fabien Vasseur 訳]:

Il se penche pour ça, Harry se plie, voyez. En lui dos, coude, et souples ses

まず、デュブーシェの翻訳では「oui」や「Lui」、「s'y emploie」の [i] 音が、この詩句だけで 5 回登場し、半諧音を構成している。さらに「emploie」や「ploie」といった [p] と [l] の子音にも気が付く。後者は原文にはない音ではあるが、「Harry」の [i] 音と、「Ploughman」の [p][l] 音が示唆されている点が、この詩句の印象をより一層強めるものとなっている。こうした半諧音や豊韻法は、脚韻の放棄を補うという側面も確かにあるが、「農夫ハリー」という作品を貫くテーマ、農夫の存在を浮かび上がらせるための効果としても働いていると考えることができるのではないだろうか。

音節数の工夫についても指摘できる。英語の「look」（「見よ」）が「oui」（「そう」）と訳されている箇所は、他の翻訳者であれば字義通りに「Voyez」と訳しているが、デュブーシェの訳では、「oui」とすることで、[i] を維持しながらも音節数も保っている。特にこの詩句は、原文でも全体を通して単音節が集中している箇所であり、リッツの翻訳と比べても、デュブーシェの翻訳は、声に出したときの音の長さの類似が可能な限り維持されていることがわかる。詩の題名に再び戻れば、「Harry Ploughman」と「Homme-au-brabant」の音節数はどちらの題名もそれぞれ 4 音節となっている。Harry という名を訳さなかった理由は、音素と音節数を原文と揃えたかったからだと推察される。

これらの音韻・音節に配慮した翻訳は、ホプキンスの詩にも見られた特徴である。一方で、語彙や音を優先するための統語構造の大幅な変更は原文以上に異質な印象を読者に与えてはいないだろうか。次の例、13 行目から 15 行目にかけての詩句では、一見しただけでは統語構造を捉えるのが困難である。

[Hopkins]:

In him, all quail to the wallowing o' the plough. 'S cheek crimsons; curls

Wag or crossbridle, in a wind lifted, windlaced —

See his wind- lilylocks -laced;

[Du Bouchet 訳]:

échine, coude, tremblent, tous, au roulis du soc : joue, elle, rougeoie ; boucles

se rebiffent, ou fouettent, dans un vent soulevées, au vent liées —

vois, par le vent — liliales, ses mèches, liées !

14 行目の末尾「windlaced」（風 wind + 編み込まれる laced）という合成語は、次の行に出てくる

« wind- lilylocks -laced » (風が+ [百合 lily + (のような) + 髪 locks] + 編み込まれる) の分語法 (tmesis) と対応している⁵⁰。これにより、原文では風に編まれた農夫の髪が百合のような形を帯びるという描写は、自然と肉体が一体化するイメージを作り出している。さらに、ここでは、二つの単語が互いに緊密に編み込まれ、それが農夫の髪と結びつくことで、花が開くような鮮明な形象が浮かび上がってくる。これら 3 行の詩句について、デュブーシェはどのように翻訳しているのだろうか。まず指摘できることとして、この詩句では[v]音 (« vent », « soulevées », « vois ») と[l]音 (« liées », « le », « liliales ») の音の反響が強調されていることがわかる。分語法に関しては、「liliales, ses mèches, liées」という形で表現させる工夫を行っている。一方で、原文の« wind »にあたる箇所は原文にはないティレにより切り離され、上記の分語法には組み込まれていない。そのため、分語法内での[v] (原文では[w]) と[l]の音の反響こそは再現されていないものの、直前で[v]の風の音を漂わせつつ、百合と髪という二つの女性名詞を「結ばれる」(liées) という形容詞で修飾することにより、両者の繋がりを見事に表現している。

このようにデュブーシェの翻訳では、音の反復、語彙の選択 (古語の使用)、造語といった要素が重視されていることがわかる。こうした側面を優先することで、結果的に語彙や語順のレベルで、その異質性や難解さが一層際立つことにはなるかもしれない。しかし、ホプキンズ自身が手紙の中で述べていたように、「すべてがただちに理解できる必要はないし、またそうならないものもある」のかもしれない (もっともホプキンズは、そうした作品には解説を添える必要性を説いてはいた)。

ところで、こうした翻訳上の工夫は、ホプキンズの「スプラング・リズム」と同じものと言えるだろうか。ホプキンズは、先に引用した 1887 年 10 月 11 日の手紙で「エコーのかかった詩句」(vers en écho) は、突発的なリズム (rythme abrupt) 、すなわちスプラング・リズムによるアクセントの負荷が強いために求められる詩行であると言っている。フランス語訳の« vers en écho »⁵¹は、英語原文では、「burden-lines」のことである。前述したように、これは半行分となった詩句のことを指しており、直前の詩句と脚韻を同じくすることで音が反響し、その意味を強調する効果を持っている。ホプキンズは詩句の一部にリズムの負荷が集中し、エコーを作り出すと考えているが、デュブーシェの場合は、それらを音素の連鎖によって再現していると考えられる。ただし、ホプキンズの手紙は手稿 A の続きに、「農夫ハリー」で用いたいくつかの独自の韻律・アクセント記号を解説しているページがあるのだが、これは『レフェメール』には掲載されていない⁵²。これらの記号については、唯一、デ・フォレが担当した翻訳の注釈で「飛び旋律 (outrides) 」 (軽い休止を伴う記号) の説明があるのみで、それ以外についてはすべて省略されている。デュブーシェの詩の翻訳では、こうした韻律・アクセント記号までを再現していると判断できる箇所は見当たらない。そもそも、フランス詩ではスプラング・リズムの根幹にある、強勢音節と非強勢音節の位置に関する規則がほとんどないため、アクセントの「湧き上がり」を音のレベルで表現する以外に再現するのは容易ではない。以上の点を考慮すると、デュブーシェの翻訳は、ホプキンズのスプラング・リズムを完全に再現したものとは言えないが、音韻・音節上の工夫をはじめとする、「音」を重視した翻訳であることに違いはなく、独自性が光ると言える。

おわりに

1950 年代後半、フランス詩の状況がひとつの行き詰まりを見せ始めていた時期に、ピエール・レリスによるジェラード・マンリー・ホプキンズの翻訳は、当時の詩人たちに少なからぬ影響を与えて

いた。1960年代に入り、ホプキンスへの関心がさらなる高まりを見せる中で、雑誌『レフェメール』においてホプキンスが翻訳されたのは自然な流れだったと言える。ホプキンスは当初、創刊号の巻頭を飾る予定であったほど評価されており、その後先送りにされたとはいえ、『レフェメール』第3号の掲載内容も充実していた。さらに、この号で訳された手紙は、いずれもホプキンスのリズム論の核心に迫るものであった。詩の掲載方法に関しては、通常対訳形式ではなく、あえて手稿を二つ掲載するなど、構成面での工夫も見られた。詩の翻訳そのものについても、完全にスプラング・リズムの技法を再現したわけではないものの、音韻や音節の面から原文をできる限り再現し、その複雑さを伝えようとする形跡が見られた。

1960年代に受容されたホプキンスのリズム論は、詩の音楽性やリズムの再評価を促し、フランス詩に新たな視点と可能性をもたらした。この点については、今後は個々の詩人たちの詩作品の具体的な分析を通じて、より明確にされていくことだろう。

图表

n° 1 - automne 1966

YVES BONNEFOY *Chestov [et Mallarmé]*
↑ G.M. HOPKINS *Lettres*
présentées et traduites par
LOUIS-RENE DES FORÊTS
GAËTAN PICON *Comme si en secret...*
ANDRE DU BOUCHET *Poèmes*

ALBERTO GIACOMETTI
par
MICHEL LEIRIS [LOUIS-RENE DES FORÊTS]
JACQUES DUPIN GAËTAN PICON
ANDRE DU BOUCHET YVES BONNEFOY

ALBERTO GIACOMETTI *Ecrits et Dessins*

図 1. 創刊号の当初の目次予告 (Alain Mascarou, *Les cahiers de « l'Ephémère »* 1967-1972, *loc. cit.*, p. 31)

Harry Ploughman

Hard as humble arms, with a broth of goldish blue
Breathed round; the rack of ribs; the scooped flank; lean
Open-^{ness}-over thigh - ^{muscle}kinelank; and barrelled shank -
Head and foot, shoulder and flax shank -
O'er a grey eye's head steered well one crew, fell to;
Stand at steev. Each limb? ^{Joey's line}Errantry - braided thins
That somewhere curved, somewhere sucked or sank -
Soured or sank -,
Though as a buckhole firm, finds his, as at a rollcall, rank
Can't featurer, in flesh, what deed to each must do -
His sinew-survice there do.
He leans to it, Harry lends look, back, elbow, and legged waist
In him, all quail to the callowing o' the plough 'S cheek
Wag on crossbridge ^{sinuous} ^{curly mistle-}
^{roundloft} ^{or unblaced} - ^{sinuous wind-lifted}
See his wind- lilylocks - loved - ^{laced,}
Chirle grace too, child of Amans strength, how d'hangs or hurls
(these) - broad in bluff hide his frowning flat lashed! need
With, along them, cragion under and ^{flamed} furs -
With a wet-sheen ^{flushed} fur.

Diamond Sept 1887

図 2. 「農夫ハリー」の手稿 B (*L'Éphémère*, n° 3, p. 73)

Harry Ploughman

Hard as hurdle arms, with a broth of goldish flue
 Breathed round; the rack of ribs; the scooped flank;
 Rope-over thigh - knee - ^{lank} ~~thunk~~; and barrelled shank -
 Head and foot, shoulder and shank -
 By a ^{quy} ~~quy~~ eye's of head ~~with~~ ^{stiered} ~~stiered~~; one crew, fall to;
 Stand at stress, each limb's barrowy; ^{hauled} ~~hauled~~ ^{then} ~~then~~
 That one where curled, one where sucked or sank -
 Mouth as a beehole firm, ^{soared} ~~soared~~ ^{or sank} ~~or sank~~ -
 And features, in flesh, ^{rank} ~~rank~~ ^{what deed} ~~what deed ^{he each} ~~he each ^{must do} ~~must do
 His sinew-service these do.
 He leans to it, Harry, lends, look, . Back, elbow, and
 In him all quail to the ^{liquid} ~~liquid~~ ^{assist} ~~assist ^{of the} ~~of the ^{plough} ~~plough [?] ~~? ⁵ ~~5
 Wag or crounble, ^{check} ~~check~~ ^{crimson} ~~crimson ^{curls} ~~curls~~
 See his wind - lillocks
 Chilly race, too, ^{chil} ~~chil ^{o of} ~~o of ^{Amant's} ~~Amant's ^{strength} ~~strength, how it
 hangs or hurls
^{these} ~~these~~ ^{them} ~~them~~ ^{leaved} ~~leaved ^{in bluff} ~~in bluff ^{hide} ~~hide ^{his} ~~his ^{proving} ~~proving ^{foot} ~~foot ^{lasted} ~~lasted~~ [!] ~~!
 With, along them, ^{raced} ~~raced~~ ^{cragion} ~~cragion ^{under} ~~under ^{and} ~~and ^{flame} ~~flame ^{furled} ~~furled
 With-a-^{with} ~~with~~ ^{et} ~~et ^{fire} ~~fire ^{flushed} ~~flushed ^{furled} ~~furled
^{in a fraction's} ~~in a fraction's ^{during} ~~during ^{that} ~~that~~ ^{ful} ~~ful.
 Done Sept. 1897~~

図3. 「農夫ハリー」の手稿A (L'Éphémère, n° 3, p. 75)

註

- 1 本稿は、2023 年度日本フランス語フランス文学会秋季大会におけるワークショップで口頭発表した「異質な言語との出会いの場——1960 年代フランスにおけるホプキンズ受容の一環としての『レフェメール』」(2023 年 10 月 29 日、九州大学伊都キャンパス)を大幅に加筆・修正したものである。
- 2 Henri Meschonnic, *Critique du rythme : Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 83, 350.
- 3 ホプキンズの手紙の原文は「record of speech writing」だが、手紙の訳者であるアンドレ・デュブーシェ(デュブーシェとの表記揺れがあるが本稿では慣例に従いデュブーシェで統一)は、これを«mouvement de la parole dans l'écriture»と訳している。メシヨニックは、1970 年の『詩学批判』(*Pour la poétique*, 1970)をはじめ、この翻訳を何度か引用している。メシヨニックとホプキンズの関係については、以下の論文を参照。Cf. Andrew Eastman, «“Le mouvement de la parole dans l'écriture” : Gerard Manley Hopkins et Henri Meschonnic », in *L'Utopie de l'art. Mélanges offerts à Gérard Dessons*, éd. Arnaud Bernadet et al., Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 241–251 ; Shungo Morita, « L'invention du *sprung rhythm* dans la poésie française », *Etudes de langue et littérature françaises*, La Société japonaise de langue et littérature françaises, vol. 120, 2022, pp. 3–17.
- 4 René Gallet, « Hopkins : Introductions, traductions, reflets (1889–1989) », dans Stephen Romer (éd.), *Traductions, passages : le domaine anglais*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2017, pp. 77–92.
- 5 ジャン＝マリ・グレーズは、1955 年前後のフランス詩が、シュルレアリスム風の過剰なイメージの反乱と、マ

- ラルメ主義・否定主義的な白紙ページの空白がもたらす空虚さという二極化によって窒息状況にあったと述べている (Jean-Marie Gleize, « La poésie morte ou vive », *Études françaises*, vol. 27, n° 1, 1991, p. 103)。また、アラン・ボスケは、1961年に同時代の詩の状況を分析する中で「詩はもはや音楽とは結びつかない」と断言していた (Alain Bosquet, *Verbe et Vertige : Situations de la poésie*, Paris, Hachette, 1961 ; rééd. Paris, Olbia, 2000, p. 124)。
- ⁶ 中山慎太郎「あとがき」、『抒情の変容 フランス近現代詩の展望』、幻戯書房、2024年、351–353頁。
- ⁷ Paul Valéry, *Cahiers*, éd. Judith Robinson-Valéry, t. II, Paris, Gallimard, 1974, p. 1124.
- ⁸ Paul Claudel, *Lettres de Paul Claudel à Jean Paulhan : 1925–1954*, éd. Catherine Mayaux, Berne, Peter Lang, 2004, p. 123. ガレによれば、ポーランはホプキンズの詩を自らが編集を務める雑誌『ムジュール (Mesures)』の創刊号に掲載することを望んでいた。註9を参照。
- ⁹ Gerard Manley Hopkins, *Reliquiae, vers, proses, dessins*, trad. Pierre Leyris, Paris, Seuil, 1957. ガレの研究によれば、正確にはレリスがフランスにおけるホプキンズの詩の最初の翻訳者ではない。1935年に、ポーラン、ミショー、ウングレッティらが編集委員を務める雑誌『ムジュール』の創刊号で、エドゥアール・ロディティ (Edouard Roditi) とジェルマン・ランディエ (Germain Landier) がホプキンズの詩を翻訳している。この号には、クロードルやプーシキン、ファルグ、ボンジュなどの作品が掲載されている。ホプキンズもそれらの一部として紹介されていることから、彼の重要性がうかがえる。また、創刊号にホプキンズを取り上げる試みは『レフェメール』とも共通するもので興味深い。同時代の詩人たちの証言に基づくなら、彼らがホプキンズの重要性を強く認識したのは、レリスによる翻訳が発表された時期となる。 Cf. Gallet, *loc. cit.*, p. 83.
- ¹⁰ Gerard Manley Hopkins, *Le Naufrage du Deutschland*, trad. Pierre Leyris, Paris, Seuil, 1964.
- ¹¹ Philippe Jaccottet, *Une transaction secrète : lectures de poésie*, Paris, Gallimard, 1987, p. 138.
- ¹² Marc Comina, *Louis-René des Forêts : l'impossible silence*, Seyssel, Champ Vallon, 1998, p. 129.
- ¹³ Yves Bonnefoy, « Critics — English and French : And the distance between them », *Encounter*, XI, n° 1, July 1958, p. 39, 45.
- ¹⁴ Alessandro de Francesco, *Pour une théorie non-dualiste de la poésie (1960–1989)*, Thèse de Doctorat, Université de Paris IV, 2013, pp. 509–510.
- ¹⁵ Michel Deguy, *Où dire*, Paris, Gallimard, 1966, p. 11.
- ¹⁶ Michel Deguy, « Figure du rythme, rythme des figures », *Langue française*, vol. 23, n° 1, 1974, pp. 24–40.
- ¹⁷ Alain Chevrier, « G. M. Hopkins, Shakespeare & Co : sur les formes anglaises du sonnet chez Jacques Roubaud », *Les Cahiers Roubaud*, n° 2, 27 août 2018 (en ligne : <https://roubaud.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=323> ; consulté le 31 juillet 2024).
- ¹⁸ « Gerard Manley Hopkins : présentation et montage d'Alix et Jacques Roubaud », *Action Poétique*, n° 84, mai 1981, pp. 3–24.
- ¹⁹ Roman Jakobson, « Linguistique et poétique », In *Essais de linguistique générale*, trad. Nicolas Ruwet, Paris, Minuit, 1963, pp. 209–248. また、同時期に Jean-Georges Ritz の博士論文であるホプキンズの総合的な研究書 *Le poète Gérard Manley Hopkins, 1844–1889* (Paris, Didier, 1964) が出版されたことも見逃すことはできない。
- ²⁰ エミール・バンヴェニストもボードレール論の草稿の中で、2回ホプキンズの名前に触れている。彼がホプキンズを知った経緯は不明だが、草稿は主に 1967年頃に書かれたものとなっている。 Cf. Chloé Laplantine, *Poétique de la théorie*, Thèse de Doctorat, Université de Paris VIII, 2008, Manuscrits BAUDELAIRE, 21, f°42 et BAUDELAIRE, 23, f°19.
- ²¹ 今回の調査とは別に、マチュー・メサジエ (Matthieu Messagier) など独自の経由でホプキンズを受容した詩

人もいる。特に当時パリにいたツェランは、フランス詩人たちよりもいち早く、1952年に本屋でホブキンズの詩集を入手していたとされる。同年11月に詩人エリュアールが亡くなった際には、彼に関する詩をホブキンズの本のコピーの裏に書いていた。また、1962年3月のルネ・シャール宛の手紙の中には、ツェランがリズムについて言及している箇所もある。書簡を編纂したベルトラン・バディウは、「ツェランもメシヨニックと同様に、ホブキンズの読者であった。彼は、1950年代初頭からホブキンズの『スプリング・リズム』に関する言及や、1887年11月6日の有名な手紙で述べられたリズムの優位性に関する見解を知っていた可能性が高い」と指摘し、ホブキンズの考え方とツェランの発想が近いものであることを示している。Cf. Paul Celan et René Char, *Correspondance : 1954-1968 avec des lettres de Gisèle Celan-Lestrange, Jean Delay, Marie-Madeleine Delay et Pierre Deniker*, éd. Bertrand Badiou, Paris, Gallimard, 2015, [epub].

²² Alain Mascarou, *Les Cahiers de « l'Ephémère » 1967-1972 : tracés interrompus*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 31.

²³ *Ibid.*

²⁴ Dirk Weissmann, *Poésie, judaïsme, philosophie. Une histoire de la réception de Paul Celan en France, des débuts jusqu'à 1991*, Thèse de Doctorat, Université de Paris III, 2003, p. 180.

²⁵ ツェランの「子午線」の翻訳は当初『メルキュール・ド・フランス』で掲載される予定だったため、休刊後に『レフェメール』での掲載が約束されていた可能性は考えられる。ヴァイスマンの論文によれば、発表の経緯としてはおおよそ次の通りである（Dirk Weissmann, *Poésie, judaïsme, philosophie, loc. cit.*, p. 47-77）。1960年10月22日、ツェランはゲオルク・ビューヒナー賞の講演として「子午線」を発表。1963年、ボヌフォワがツェランに対し、『メルキュール・ド・フランス』誌に「子午線」の翻訳を掲載することを提案。当初の翻訳者候補はフィリップ・ジャコテであったが、後にドゥニーズ・ナヴィルが担当することになった。しかし1964年、ツェランはナヴィルの翻訳を拒否。その数カ月後、ジャン・スタロバンスキーが、ツェラン紹介記事の執筆を引き受けることになり、「子午線」も『メルキュール』での発表が告知されていたが、翌年に雑誌そのものが休刊となった。同年12月7日、デュブーシェがツェラン宛に「子午線」の翻訳を送付。最終的に、1967年1月、『レフェメール』誌に「子午線」が掲載。

²⁶ Lettre à André du Bouchet et à Gaëtan Picon du 8 août 1966, in *Correspondance I* (以下 *Corr: B* と略す), éd. Odile Bombarde et Patrick Labarthe, Paris, Les Belles Lettres, 2018 [epub].

²⁷ Lettre d'André du Bouchet à Yves Bonnefoy du 11 août 1966, in *Corr: B*. 同年8月9日のデュパンからの手紙では、ボヌフォワの提案をデュパンが受け入れたことを前提とした内容が記されている（Lettre de Jacques Dupin à Yves Bonnefoy du 9 août 1966 in *Corr: B*）。また、ピコンからボヌフォワに宛てた手紙の日付は同年の11月18日と時間が経過しているが「雑誌に関してはあなたの好きなようにやって構わない」と書かれていた（Lettre de Gaëtan Picon à Yves Bonnefoy du 18 novembre 1966, in *Corr: B*）。

²⁸ ツェランの「子午線」にはシエストフへの言及はない。

²⁹ Lettre à Louis-René des Forêts du 10 janvier 1966, in *Corr: B*.

³⁰ Lettre de Louis-René des Forêts à Yves Bonnefoy du 14 janvier 1966, in *Corr: B*.

³¹ Lettre de Louis-René des Forêts à Gaëtan Picon du 20 août 1966, in *Corr: B*.

³² 『レフェメール』の創刊時からの構想を考慮したとき、ツェランであれホブキンズであれ、どの作家を優先して掲載したかという順番を問題にすること自体、再考する必要がある。というのも、1966年1月4日にボヌフォワがピコン宛てに送った手紙によれば、当初の『レフェメール』の構想（この時点では雑誌名は *Main courante* だった）は、目次や紹介文、発行時期さえも設けず、読者に情報を提供する必要もない「純粋な文学的探求の成果のみを取り上げるための」雑誌を目指していたからである（Lettre à Gaëtan Picon du 4 janvier

- 1966, in *Corr. B*)。本書簡の『レフェメール』の構想部分をまとめたものに Alain Mascarou による *Corr. B* の書評、「Ce qui a “traversé les temps de *L'Éphémère*” » (*La Revue des revues*, n° 61, 2019, pp. 8–15) がある。本書評は山口孝行氏のご教示により知るところとなった。記して感謝申し上げる。
- ³³ Lettre au Révérend W. Dixon du 5 octobre 1878, trad. Louis-René des Forêts in *L'Éphémère*, n° 3, septembre 1967, p. 62. ホプキンズの手紙の日本語訳は、受容を検討する本論の目的から、フランス語訳を元に行っている。あわせて現在刊行中の新版全集 (*CW* と略記する) も参照した。Cf. *The Collected Works of Gerard Manley Hopkins*, vol. 1 & 2), ed. R. K. R. Thornton and Catherine Phillips, Oxford, Oxford University Press, 2013. *CW i*, p. 317.
- ³⁴ 石井白村『英詩韻律法概説』、篠崎書林、1964 年、239 頁。
- ³⁵ Lettre au Révérend W. Dixon du 5 octobre 1878, *loc. cit.*, p. 63–64. Cf. *CW i*, p. 318.
- ³⁶ 強弱弱強格 (Choriamb) もしくは強強格 (Spondee) による解釈が可能。Cf. William H. Gardner, *Gerard Manley Hopkins : A Study of Poetic Idiosyncrasy in Relation to Poetic Tradition*, vol. 2, p. 114 ; Kumiko Suwa, « Milton's Influence on Hopkins' Style », *Osaka Literary Review*, n° 38, 1999, pp. 67–80.
- ³⁷ 安田章一郎『G・M・ホプキンズ研究』、清水弘文堂、1968 年、402 頁。
- ³⁸ Lettre à Robert Bridges du 11 octobre 1887, trad. André du Bouchet, in *L'Éphémère*, n° 3, septembre 1967, p. 76. Cf. *The Collected Works of Gerard Manley Hopkins* (以下 *CW ii* と略す) , vol. 2, ed. R. K. R. Thornton and Catherine Phillips, Oxford, Oxford University Press, 2013. p. 896.
- ³⁹ Lettre à Robert Bridges du 6 novembre 1887, *loc. cit.*, p. 78–79. (*CW ii*, p. 904–905)
- ⁴⁰ *Ibid.*, p. 80. (*CW ii*, p. 905)
- ⁴¹ なお、第 15 号の方のホプキンズの詩の翻訳では通常の対訳形式となっている。Cf. Gerard Manley Hopkins, « Déchiffré des feuilles de la sibylle », trad. Alain Suied, in *L'Éphémère*, n° 15, novembre 1970, pp. 310–314.
- ⁴² *The Later Poetic Manuscripts of Gerard Manley Hopkins in Facsimile*, ed. Norman H. MacKenzie, New York/London, Garland, 1991, pp. 310–312.
- ⁴³ 安田『ホプキンズ研究』、前掲書、344 頁および立間実「Dromore Sonnets 研究」、『新潟大学教育学部紀要』第 2 号、新潟大学教育学部、1960 年 12 月、36 頁を参照。論者によっては、「バーデン・ライン」は詩句数に含まないとするものもあるが、本研究で指示した詩行は便宜上、行数全体を 19 行としてカウントしている。
- ⁴⁴ Gerard Manley Hopkins, *Poèmes : 1862–1868, 1876–1889*, trad. Jean-Georges Ritz, Paris, Aubier, 1980, p. 136.
- ⁴⁵ Jean-Pierre Issenhuth, « Avec Gerard Manley Hopkins », *Liberté*, n° 1, vol. 205, février 1993, p. 32.
- ⁴⁶ Gerard Manley Hopkins, « “Sonnets terribles” et d’autres poèmes », trad. Fabien Vasseur, *Po&sie*, n° 105, 2003, p. 104.
- ⁴⁷ Cf. John E. Jackson, *Méridiens de l’histoire : Bonnefoy, du Bouchet, Celan*, Genève, Slatkine, 2020, pp. 73–78.
- ⁴⁸ 立間「Dromore Sonnets 研究」、前掲論文、39 頁。
- ⁴⁹ デュブーシェがどの版を底本とし、また手稿 A, B のどちらをどのように参照したかは不明であるため、本論での「農夫ハリー」の原文は全集版 (*The Poems of Gerard Manley Hopkins*, Fourth Edition, ed. W. H. Gardner and N. H. MacKenzie, Oxford, Oxford University Press, 1970, p. 104) を参照している。なお、デュブーシェは 1979 年の *L’Incohérence* において、一部の語の位置や句読法の改変を行っている。Cf. Victor Martinez, « Traduction et extériorité : Hopkins en Du Bouchet », in: *Traduire le même, l’autre et le soi*, éd. Francesca Manzari et Fridrun Rinner, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2011, pp. 61–62.
- ⁵⁰ 分語法 (tmesis) は、分割、切断を意味するギリシア語 *τμήσις* に由来し、複合語を要素に分割し、別の語または句を挿入する技法。ジョン・ダンの「In what torn ship soever I embark」などやマラルメの「Telles, immenses,

que *chacune* »などが例として挙げられる。Cf. Michèle Aquien, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Le Livre de Poche, 1993, p. 303.

⁵¹ « Vers en écho »は、詩句の最終音節、最後の数音節が次行で反復されることで、応答形式（« Aura-t-elle pitié de mon mal inouï ? — / Oui. »）となっているものを指す（Louis Quicherat, *Traité de versification française*, Paris, L. Hachette, 1838, p. 355）。デュブーシェがこの用法を踏まえて使用していたかは不明だが、「Burden-lines」の一般的な訳としては定着していない。前掲のジャクソンはこの単語を« les vers-surcharge »と訳している（Jackson, *Méridiens de l'histoire*, loc. cit., p. 75, note 2）。

⁵² *The Later Poetic Manuscripts of Gerard Manley Hopkins in Facsimile*, loc. cit., p. 311.

2024 年 4 月 1 日
(2025 年 3 月 1 日更新)

【言語態研究会】会誌『言語態』19 号投稿にかかわる規定

言語態研究会運営委員
gengotai2000@gmail.com

『言語態』は、言語態研究会に所属する教員と大学院生が中心となって発刊する学術誌である。19 号の投稿にかんしては、下記の通り投稿規定を設ける。

1. 投稿資格

1.1 会誌『言語態』に投稿するには、言語態研究会に入会し、会員となる必要がある。入会するには、下記のいずれかに該当する必要がある。

- ① 総合文化研究科言語情報科学専攻に所属する学生（学部生・大学院生）および教員で言語態研究会の活動に関心のある者
- ② 総合文化研究科言語情報科学専攻に所属していた者で言語態研究会の活動に関心のある者
- ③ 広く言語態研究会の活動に関心のある者

新規入会を希望する者は、投稿前に、言語態研究会運営委員会（gengotai2000@gmail.com）に、言語態研究会会員 1 名の推薦状（参考書式：HP > 入会案内 https://phiz.c.utokyo.ac.jp/~gengotai/html/about_20240415_glo.html）を添えて氏名・所属（身分）・（学生の方は）指導教員・連絡先・研究分野・研究テーマを連絡する必要がある。会員ではない者の投稿論文は、受理されない。

1.2 『言語態』19 号に投稿を希望する者は、募集通知に記載された投稿希望届（<https://forms.gle/9sEuE4yKhDKYcTfEA>）に必要事項を記入し、期日までに提出する。期日を過ぎた場合は、投稿論文は受理されない。

2. 投稿内容・本数

2.1 投稿論文は、広く言語態に関するもので、未公開のものとする。ただし、学会等での口頭発表をもとにした論文は、その旨注記することを条件として受け付ける。

2.2 第一著者として投稿可能な件数は、1 号につき 1 本とする。

3. 原稿書式

3.1 使用言語は問わない。ただし日本語および標準的なアルファベット以外の文字を使用する場合は、事前に委員会に問い合わせること。また、母語以外の言語で執筆する場合は、ネイティブチェックを受けること。

3.2 原稿は、横書き（用紙 A4、余白は標準）で、文字数は、12000～30000 文字（400 字詰原稿用紙換算で 30～75 枚程度）（註、参考文献すべて含む）を上下限とする。フォントは、日本語は游明朝（半角カタカナは使用しない）、欧文は TimesNewRoman。本文のフォントサイズは、10 ポイント、註釈・参考文献は 9 ポイント。ページの下部中央に頁番号を挿入する。数字は半角を使用する。機種依存文字は使用しない。本文の構成は、下記の順序とする。なお、文書末尾の括弧内に文字数を明記する。

(1)題目（本文の使用言語による）

(2)氏名(3)要旨（本文の使用言語とは別の言語が望ましい。日本語であれば 650 字以下。他の言語の場合もこれに準ずる。）(4)キーワード（本文の使用言語により、研究対象・方法・論旨など論文の内容を端的に表す語句を 5 つ程度選ぶこと。キーワードの間は、全角カンマで区切る。）(5)本文（図表がある場合それを含む。）(6)注釈および文献表（本文の後にまとめる。脚注は使用しない。）

3.3 原稿は、メーリングリストから配布される別子テンプレを使用すること。上記以外の書式などについては、テンプレに従い、不明点は運営委員に問い合わせること。

3.4 言語態研究会運営委員のメールアドレス宛に、Word ファイル (.docx)、PDF ファイルを添付して送付する。その際、件名は「【19 号投稿】原稿送付（氏名）」とする。それ以外の書式などについては、別紙テンプレを参照。

3.5 以上の書式に従うことが困難な場合は、委員会に申し出て、その指示に従うこと。

4.投稿論文の採否

4.1 査読者は、言語態研究会運営顧問の教員編集委員によって選定されることとする。投稿者が希望することはできない。なお、学生の立場にある運営および編集委員は、査読者選定の過程にかかわらないこととする。

4.2 提出された論文は、査読教員 2 名による審査にもとづいて、「採用（ただし、再審査を行う場合もある）」、「不採用（この場合、理由を添えて返却）」のいずれかに決定し、投稿者に通知する。

4.3 査読は、原則として 9 月末ごろまでに終えることとする。ただし、再審査の場合は必要な期間が加算される。

5.採用が決まった場合は、原稿データを期日までに委員会に提出する。期日を過ぎた場合は不採用とする。

6.紙媒体での発行は行わない。とくに申し出がない限り、掲載論文は UTRepository（東京大学学術機関リポジトリ）に登録され、ネットワーク上で公開される。非公開を申し出る場合は、運営委員会にメールで連絡する。

7.上記以外の編集に関わる問題が生じたときは、委員会に問い合わせ、その指示に従うこととする。

8.会誌の編集

8.1 編集委員は、言語態研究会運営委員によって会員の中から選定される編集委員が行なう。編集委員は号毎に改めることとし、定期的な協議の開催、執筆者、査読者選定教員、査読者などとのやり取り、原稿の取りまとめなどを業務とする。

8.2 校正作業の段階で編集協力を依頼する。ただし、協力は任意であり、義務ではない。

言語態研究会『言語態』19号 編集委員

秋山 峻悟
浅野 千咲
安藤 史帆
李 喜珍
岡本 佳奈
古城 輝樹

編集協力

板部 泰之
追田 好章
藤井 嶺
中田 峻太郎
中間 統彦
柳澤 彩華

言語態 第19号

2025年3月31日 発行

著 者 言語態研究会

東京大学大学院 総合文化研究科

言語情報科学専攻

〒153-0041 東京都目黒区駒場 3-8-1

電話 03-5454-6376 FAX 03-5454-4329