

喪としての自伝

石川美子

1. 喪から自伝作品へ

ロラン・バルトの晩年は、喪の日々であった。生涯をともに暮らした母の死から自身の死までの2年数ヶ月のあいだ¹⁾、彼は「残酷な喪、唯一の喪」²⁾の時を生きたのである。

喪は、二重の意味で残酷だった。まず第一に、愛する人を失った苦悩がある。「わたしはただ苦しむだけではなく、その苦悩の独自性を大切にしかかった。その独自性は、母のもつ絶対に還元不可能なものを反映していたからだ。還元不可能だからこそ、突如、永遠に失われてしまったのだ」³⁾と。そして第二に、愛する人の死は、来たるべき自らの死の予兆ともなる。「わたしの頭に浮かぶ唯一の『思い』は、この第一の死[母の死]のあとにはわたし自身の死が刻まれているということだけだ。ふたつの死のあいだには、もはや待つことしか残されていない」⁴⁾。「残酷な喪」とは、現在という時間が、愛する人の死である過去と自分自身の死である未来とに、二重に侵される時でしなくなることである。愛の対象を失うことによって、現在を生きる意味をも失ってしまうのだ。バルトは自問する。「自分の未来が、死ぬまで『繰り返しの行列』のように見える。この論文、この講義を終えたら、また別の論文や講義をはじめる以外に何もすることはないのであるだろうか?」⁵⁾。そして、「同じような仕事を繰り返さず憔悴と喪とから来るこの暗闇状態[...]を脱する」⁶⁾のために、新たな形式による新たな作品を書きたいと考える。自分の愛した人達の生を物語ることによって、不毛な苦悩の時間でしかない現在を生きつづける意味を見出そうとしたのである。彼らの生命は失われても、彼らが生き、苦しみ、愛したことまで「歴史の虚無のなかに」⁷⁾消えさせてはならない。「彼らが生きた(しばしば苦しんだ)のが『無駄』ではなかった」⁸⁾と物語ろうとすることで、バルトは、自分自身の空虚になった生、ふたつの死に切迫される苦悩でしかない喪の時をなんとか生きのびようと願ったのである。「[...]今後は、書こうとする企図がわたしの生における唯一の目的となるにちがいがなかった」⁹⁾と。

自伝的作品の多くは、このような「残酷な喪」を生きのびるための「喪の作業」として書かれたように見える。人はある特定の死者のために書く¹⁰⁾、とデリダはニーチェの自伝について指摘しているが、亡き愛する人を「歴史の虚無のなかに」消えさせまいとする願いは、さまざまな自伝的作品に見ることができる。たとえば、神を賛美するために書いたアウグスティヌスすら、母の死を深く悲しみ、母の存在を後世の人にも伝えたいと望む。「願わくは、この書を読むすべてのものに、[...]わたしの父母であり、[...]わたしと同じ市民である二人のことを、敬虔な心をもって想起させてください」¹¹⁾

と。また、スタンダーは亡き恋人のことを「誰が覚えているだろう、20年前の1815年1月に死んだアレクサンドリーヌのことを」¹⁴²と語り、シャトーブリアンは、祖母と大叔母について、「この二人が存在したと知っているのは、おそらく世界でわたしひとりだろう」¹⁴³と書きしるす。バルトも言う。「わたしは父母が愛し合ったことを知っている。だが、思う。永久に失われようとしているのは、宝のような愛なのだ、と。わたしがいなくなれば、もはや誰もそれについて証言できなくなるからである」¹⁴⁴。

愛する人の喪は、さらに自らの喪の予感でもある。「時間は逃げ去り、わたしを押し流す。この『回想録』を終えられるという確信すらない」¹⁴⁵。シャトーブリアンのこの言葉は、「作品を完成するに十分な時間が、わたしに残されているなら」¹⁴⁶と何度もつぶやくプルーストの「語り手」と同様に、自分の死に切迫されて書くことが、「残酷な喪」を生きのびるための「喪の作業」であることを示している。

アウグスティヌスにしても、母の死とその2年後の息子の死のあと¹⁴⁷、自らの生を「死んでいる生、生きている死」¹⁴⁸と表現せずにはいられない喪を生きていた。だからこそ、こう神に祈った。「わたしはおまえの救いであると、わたしの魂に言って下さい」¹⁴⁹。人生への悔悟、苦悩の意識が、彼の時間論の根底にはある。彼にとって、過去とはおおよそ苦悩にすぎない。未来の時間も過去へと移行し、そして、いつしかすべてが過去すなわち苦悩となる。それゆえに彼は、「来ることも過ぎ去ることもない」¹⁵⁰永遠の休息を神に祈ったのだ。「わたしの魂が生きることができるよう」¹⁵¹というアウグスティヌスの祈りは、ほとんどの自伝作者の願いでもある。過去と未来のふたつの死のはざまにすぎない現在をなお生きることができるよう、との思いなのである。

だが、研究者たちの目に映る自伝作者はもっと不遜である。人が自伝を書く理由として、たとえばグズドルフは「時を費いて、人生の統一性を再構成すること」¹⁵²をあげる。フィリップ・ルジュヌは「制御不可能な時間を制御し、死と闘うこと」¹⁵³であると、ベアトリス・ディディエは「過去の時間を見出し、それだけではなく、部分的にはその時間の主人となること」¹⁵⁴だとする。しかし、愛の喪と自らの死とを生き、書くことのみが現在を生きのびるすべとなった自伝作者にとって、死と闘ったり、時間の主人になろうとすることなど、無意味でしかない。死はすでに起こってしまったのであり、時間が制御不可能だからこそ苦悩しているからである。彼らが書きはじめるのは、むしろ、「自分だけのために、母についてのささやかな文集を書こう」¹⁵⁵とバルトが思ったように、自分のために、自分が今を生きのびるために、である。だからこそ、多くの自伝作品が死後出版されることになる。とりわけ19世紀前半までは、ほとんどが死後の出版である¹⁵⁶。この時代に、生前の作品発表を望んだ自伝作者としてはルソーがあげられるが、これは、スタロビンスキーの言うように、「『告白』は『失われた時』の探求ではなく、まず他者の過ちを正すところみだ」¹⁵⁷からである。喪という観点からみるならば、ルソーの『告白』はむしろ例外的な自伝作品なのである。

また、自伝作品が、ほぼ年代順に物語られることについて、ジョルジュ・メは「整然

とした、安心できる構築物をつくりたいという欲求¹⁹⁰が根底にあることを指摘し、ルジュヌも「自分の人生を秩序づけるために書き、その秩序が[...]安心感をあたえるからだ¹⁹¹」と言う。だが、「安心感」など自伝作者とは無縁のものであろう。彼らが時の推移にしたがって書くとするれば、それは彼らの苦悩が「時間」そのものにあり、物語という形式によってしか「時間」にふれることができないからである。断章形式で書かれる自己描写について、ルジュヌは「時間を非時間的な構造のなかに取り入れることができる¹⁹²」と言うが、むしろ、自己描写は時間とは関わりないところで成立する、と言うべきだろう。たとえばミシェル・レリスは、そのことを身をもって語っている。彼は長年、自己描写作品を書き続けたが、その5冊目にあたる『ゲームの規則・第4部』の結末で、苦々しく自問せざるをえなかった。「時間を混ぜ合わせ、視点を複数化し、調子を組み合わせたり対置したりすることで、永遠のまなざしを得られるのだろうか?」¹⁹³と。自己描写は、ミシェル・ボジュールの言葉によると「つねに現代的¹⁹⁴である。だがそれゆえ、「時間」の苦悩にふれることができないとも言える。したがって、「喪の作業」として自伝作品を書きはじめようとする者は、どうしても、時間の流れに沿った物語というやや古典的な形式を選びとらざるをえないのである。

ふたつの死のはざまという「残酷な喪」を、エクリチュールの力によって生きのびようとする者は、こうして自伝的な物語の執筆に向かうことになる。

2. クリプト的作品

「喪の作業」として自伝的作品を書きはじめることは、必ずしも、現在を生きる意味を蘇らせ、「残酷な喪」を生きのびることを可能にするとはかきらない。むしろ逆に、「生きられた時間」とは異なる「物語の時間」に入ること、書き手が「喪の作業」にそむいてしまうこともありうる。

フロイトは、「喪とメランコリー」¹⁹⁵のなかで、「喪の作業」について次のように説明する。人は、愛する対象の喪失のあと、一度はその現実の受け入れを拒否しようとするが、結局は、膨大な時間とエネルギーをかけた闘いを経たのち、現実が打ち勝って、喪の作業は終わる、と。このフロイトの理論を発展させて、ニコラ・アブラハムとマリア・トロックは、「クリプト」の概念を提起した。彼らによると、「正常な喪」とは、愛する者の死を引き受け、理念化して、死者を取り込むこと(introjection)であり、「異常な喪」とは、「喪を拒むこと、[...]失なったことの真の意味を知るまいとすること、[...]取り込みを拒むこと」¹⁹⁶である。取り込まれなかった死者は、他者として体内に住みつき、体内化(incorporation)される。これがクリプト(地下墓所)化である。そして、「喪の作業」として書きはじめられた自伝作品のなかにも、「正常な喪」をなしとげることなく、死者のクリプトに終わってしまうものが少なくないのである。

フランスにおける、もっとも古いクリプト的自伝作品は、おそらくアンリ・ド・カンピオン(1613-1663)の『回想録』¹⁹⁷であろう。17世紀前半までは、回想録を書くことは

社会的つまり政治的行為にすぎず⁶⁹、17世紀後半になってようやく、人は喪などの個人的感情を歴史よりも優先して書くことができるようになった。カンピオンの作品は、その最初の例なのである。

カンピオンはフロイドの乱で活躍した武人だった。4歳の娘が病気で急死(1653年)すると、まもなく政界から退き、喪のなかで回想録を書きはじめる。「もっとも愛するものから生涯引き離されたのだと思ったときから、わたしは世界を愛せなくなった」⁷⁰、「もはやわたしは暗い隠遁生活を送ることしか考えなかった」⁷¹という言葉は、この『回想録』が「喪の作業」として書かれたことをうかがわせる。苦悩でしかない現在を、回想録を書くことによって生きのびようとしたのであろう。「残酷な喪」のなかで書かれた『回想録』であるにもかかわらず、「死」にふれるのを恐れるかのように、全体の9割に死の影はない。『回想録』のなかのカンピオンは戦争や名誉を好む武人である。娘についての記述はほとんどなく、あっても淡々としたものに限られる。すでに起こってしまった娘の死を予感させるものは何もない。自分の生涯は娘とはほとんど関係はなかったのだ、と自らに言いかけせるかのようなのである。だが、『回想録』も終わりに近づき、娘の死の場面にさしかかると、すべては一変する。『回想録』は突如、「死」におおわれる。そして、「娘を失って一年以上になるが、一時間たりとも娘を思い出さないことはなかった」⁷²と打ち明け、喪の悲しみが決して癒えないことを認める。回想録を書いたのちも、喪はあいかわらず不毛な苦悩のまま残されたのである。娘の死にふれまいとしたことで、かえってカンピオンは「生ける死者」を自らの内に住まわせることになる。そして、自ら「死せる生者」となり、自分の墓まで作ったのだ。わたしは墓碑銘を刻ませた。欠けているのは死亡年月日だけだ。その日が来たら書き加えられるだろう」⁷³。『回想録』をこうしめくったカンピオンは、現実の死をひたすら待つのみである。

カンピオンから約80年後、ローズ・スタール＝ドロネー夫人(1683-1750)もまた、同じような過程をたどった。恋人との別離とその死(1720年)から15年後に書きはじめられた『回想録』は、愛する人の死の場面にいたって一変する。それまでは歴史的事件を淡々と綴っていた夫人が、悲しみのあとは、「その後の我が人生は長くとも、書くに値するようなものはほとんど何もない」⁷⁴と語り、歴史的事件の回想への興味も失って、やがて『回想録』を終えてしまう。注釈者が「不幸な恋愛がローズ・ドロネーの精神を混乱させたとしか思えない!」⁷⁵ともらすほど、『回想録』は破綻する。だが、その「不幸な恋愛」は15年前のことだった。ドロネー夫人は、15年間、亡き恋人のクリプトを持ちつづけていたのである。そして、自分の魂が「我が人生の不幸の源」⁷⁶であると知って、それをのりこえるために書きはじめた回想録のころみも、自らの不幸をかえって意識する結果に終わってしまう。クリプトは開かれなかったのである。

「17世紀の回想録は、突然に終わることが多い」⁷⁷とレツ枢機卿の『回想録』の注釈者は指摘している。17世紀人にとっては、時間は過ぎ、逃げ去るものにすぎなかった。

ひとたび書きはじめられた回想録は、「わたしは死んだ」という決定的な文章で終わることがありえない以上、中断されるしかなかったのである。自伝作者が、無意識的想起によって、過去の幸福が蘇る瞬間の喜びを見出すのはルソー以後⁴⁶⁵のことだった。したがって、それ以前の回想録は、「喪の作業」として書きはじめられても、喪をなしとげるための啓示を見出すことが時代的に困難だったために、喪の場面にさしかかるとそこで破綻せざるをえなかったとも言える。ルソー以前の自伝作品にクリプ的なものが多いのは、このような時代的制約も大きい。だが同時に、「喪」は時代を越えるものでもある。カンピオンの「喪」にしても、父が幼い娘の死をこれほど悲しむのは当時としては異例なことであるし、また、アウグスティヌスはすでに4世紀末に、喪をなしとげるための啓示をえているからだ。逆に、いつの時代も、クリプ的な自伝作品は書かれつづけるのである。

アレクサンドル・ド・ティリ(1764-1816)は、ルソーが『告白』を書きはじめた年に生まれた。彼の『回想録』は、「真実と公明正大」⁴⁶⁶を標榜する点では、自己の真実を謳うルソー以後のいわゆる近代的自伝に属していると言えるが、「喪の作業」としては、前世紀のドロネー夫人やカンピオンのクリプ的な自伝に類似している。「生を終える前に、わたしは世界にとって死んだ存在になってしまっている。そうでなければ、これを書く気にはなれなかつただろう」⁴⁶⁷という冒頭近くの言葉には、すでに「死せる生者」としての意識がうかがえる。

フランス革命の混乱のなかで、ティリは恋人アメリーと離別し、1792年にイギリスへ逃れる。94年、アメリーはギロチン台にのぼる。ティリは、その後ドイツやアメリカへ放浪して醜聞をひろめたのち、1804年、ベルリンで『回想録』を書き始める。回想の時間的対象は、1792年にティリがロンドンに逃れた時点までに限定されているにもかかわらず、その直前のアメリーと別れる場面で回想の流れは混乱する。ティリは時間の枠を無視して、94年に起こる恋人の死にまで言及し、さらには、『回想録』執筆中の1804年においてさえなお、その死に深く傷ついている⁴⁶⁸ことを語らずにはいられなくなる。「異国の空の下で、どれほど彼女の死を泣いたことか[...]。彼女を襲った一撃は、長い間わたしにも打撃をあたえつづけた...わたしは彼女の亡霊とともに生きていた...かといって、その名を耳にすることにもたえられなかった...。だが今や彼女のことを語りたいと思う」⁴⁶⁹。この文章は、ティリが恋人のクリプトを持って生きてきたこと、そして、そのような「死せる生者」の状態から脱したいと望んで『回想録』を書いたことを示している。だが、『回想録』はクリプ的な作品にとどまった。その後、彼がどのように生きたかはあまり定かではないが、1816年に自殺⁴⁷⁰したことが知られている。

カンピオン、ドロネー夫人、ティリの回想録は、愛するものの「死」を遠ざけようとした点で共通している。「喪」ゆえに回想録が書かれるのだ、ということに彼らは気づかないか、あるいはそれを忘れようとしている。「喪」を認めたくないかのようであ

る。これは、クリプト保持者についてアブラハムが指摘したことと一致する。「喪失を言葉にし、他人に伝えて喪を行なうことができないので、喪失も愛もすべてを否定することをえらぶ。すべてを否定し、喜びも苦しみもすべてを自分のなかに閉じ込める」⁶⁰。カンピオンらは、「喪」を閉じ込めて回想録を書きはじめ、そのまま書きつづけた。そして、喪の場面にさしかかり、喪失を語らねばならなくなると、そこで回想録は破綻せざるをえなかったのである。

さて、クロード・ナシャンは、アブラハムの理論を具体化させた『愛の喪』⁶¹のなかで、クリプト的作品を書きつづけた現代作家としてロマン・ガリ(1914-1980)をあげている。ガリには、第二次大戦中の忘れがたい経験があった。彼が戦地から帰ると、母は亡く、恋人は行方不明になっていたのである。このときから、ガリはクリプトを携ははじめ、彼のほとんどの作品がクリプト的な相を呈することになった、とナシャンは言う。だが、クリプトとしてとりわけ重要なのは、最後の作品『凧』⁶²であろう。この小説には、ガリの大戦中の経験が色濃く影を落としているからである。

主人公の少年は、伯父とふたりで住んでいる(この伯父は、性格的にガリの母親とよく似ており、また、ガリ自身も母とふたりで暮らしていた)。少年はポーランド少女リラに恋をする(ガリの恋人はハンガリー人だった)が、戦争とともに、この3人は離ればなれになる(ガリの経験と酷似している)。だが、実際にはガリが母と恋人を永久に失ってしまったのとは反対に、少年はリラと再会し、亡くなったはずの伯父も無事に帰ってきて物語は終わる。つまりガリは、35年前に経験した忘れがたい別離を、最後の作品で再会に変えることによって、あくまで別離を否定しきったのである。この作品を発表した数ヶ月後に、彼は自殺する。

ガリは、カンピオンらとは異なったかたちでクリプトを作品化した。回想録作家は、「喪」を自分のなかに閉じ込めることで「喪の作業」にそむいたが、小説家ガリは、別離そのものを作品で否定することによって、「喪の作業」を拒んだのだ。つまり小説『凧』は、自伝的事実を覆すための作品、すなわち、裏返し自伝、だったのである。

3. 「クリプト」から「喪の作業」へ

自伝作者は、「喪の作業」として書きはじめた自伝作品を、いかにして、クリプト化することなく書き終えることができるのだろうか。シャトーブリアンが、その自伝を『わが生涯の回想』から『墓のかなたの回想』へと書きあらためていった過程のなかに、クリプト的自伝から「喪の作業」としての自伝への変化を見ることができよう。

『わが生涯の回想』は、1809年ごろ⁶³書きはじめられ、1817年に最初の3巻が、1821年から22年にかけて、続く4-12巻が書かれた。1826年、その写稿をレカミエ夫人が再コピーし、それが『1826年稿』となる。そのうちの最初の3巻だけが、特別に『わが生涯の回想』⁶⁴とよばれている。シャトーブリアンは、この『1826年稿』に手を入れ、1832年頃には『墓のかなたの回想』第1部(12巻)としてのかたちをほぼ整えた。その

後も、加筆訂正は続けられ、1846年にもなお手が加えられている。

『わが生涯の回想』でとりわけ目を引くのは、姉リュシルの不幸な姿とその死(1804年)である。リュシルの描写をめぐって、『わが生涯』は、ティリの『回想録』と同じ過程をたどる。つまり、回想の対象が1796年までの時点に限られているにもかかわらず、シャトーブリアンはその時間の枠を無視して、1804年の姉の死にいたるまで語りつづけるのである。そのあと、回想は孤独なロマンティズムへと流れ込み、回想録の流れは破綻する。

「わが苦悩は、リュシルのように憶病で内気なため、外に表われることはほとんどなかった。わが青春の友[リュシル]をともに語るにふさわしい人を、ほとんど見つけられないからだ」⁽⁵⁹⁾。『わが生涯』中のこの言葉は、回想録執筆中のシャトーブリアンが、亡きリュシルをクリプト内の「生ける死者」としていたことを示している。彼もまた、喪失を言葉にして人に伝え、喪を行なうことができなかったのである。

リュシルは自殺し、それゆえ共同墓地へ葬られたらしい⁽⁶⁰⁾。シャトーブリアンは決してその事実を受け入れようとしなかった。彼は「長い間、墓掘り人といっしょに彼女の墓を捜しまわった」⁽⁶¹⁾が、それも空しく終わる。「姉のかたわらに葬られたいという望みまでも、すべて失わねばならなかった」⁽⁶²⁾。墓標を持たぬリュシルを、シャトーブリアンは自らのクリプトに住ませたのである。彼は言う。「リュシルと同じ血から作られたわたしも、リュシル同様、苦しみ自滅するために生まれてきた。[...]わたしは、自分の存在を補ってくれるものを自分の外部に求めるようにと、自然に強いられてきたのだ[...]」⁽⁶³⁾。リュシルによって自分を補わねばならなかったシャトーブリアンは、リュシル亡き後は、彼女のクリプトによって自らの存在を支えるしかなかったのである。

『墓のかなたの回想』にいたると、リュシルに関する記述は大きく変化する。まず、『わが生涯』において回想の流れを破綻させたリュシルの死の場面は、『墓のかなた』では、しかるべき位置、すなわち、1804年に起こった一事件として、第2部第17巻へと移動される。また、『わが生涯』で見られたクリプトの文章はすべて削除され、そのかわりに、リュシルの死を現実として受け入れる言葉が加筆されたのである。「これが、わが現実の生における、真の、唯一の事件なのだ! 姉を失ったときに、戦場に倒れた数千の兵士や王権の崩壊、世界局面の変化など、どうでもいいことだ」⁽⁶⁴⁾。『墓のかなた』でも、リュシルが自殺したことは相変わらず認めようとはしなかったが、リュシルの墓が不明であることに関しては、こう言う。「遺灰は天にまかれる。これが姉の宿命だった。[...]なぜなら天がそれを望んだのだ、リュシルは永遠に失われるように、と」⁽⁶⁵⁾。そして、「あの生まれながらの聖女はわたしから去ったのだ」⁽⁶⁶⁾と書くシャトーブリアンにおいて、もはやリュシルは「生ける死者」ではない。『わが生涯』から約15年、そして姉の死から30年近くが過ぎて、ようやくシャトーブリアンは姉の「喪の作業」をなし終えたのである。

この「喪の作業」を『墓のかなた』に書きしるしていた1832年、シャトーブリアンは日記のなかで、自身の無意識的想起の経験に言及している。彼の無意識的想起は、すでに『わが生涯』において語られてはいた。ブルーストが引用したことで有名な、つぐみのさえずりに故郷の風景を思いうかべる場面⁶⁰がそうである。だが1817年に経験したこの無意識的想起は、過去が失われた日々すぎないことを告げて、シャトーブリアンを絶望させただけに終わっていた。「生まれ、欲望し、死ぬ。これがすべてなのか？」⁶⁰と。だが、1832年8月15日のルツェルンでの日記は、無意識的想起の経験が、彼にひとつの啓示をあたえたことを物語っている。「街のなかで突然、聖歌隊の声にはっとさせられた。その歌声は聖母礼拝堂から流れていた。礼拝堂へ入ったとき、わたしは子供時代の日々へ運ばれてゆくように感じた。[...]わが貧しきブルターニュの海辺で、夕べの祈りをしているようだった。だがわたしはルツェルン湖の岸辺にいたのだ！このようにして、ひとつの手が、わが生涯の両端を結びつけ、過去の年月のなかに失われていたものすべてを、よりよく感じ取れるようにしたのだ」⁶⁰。この無意識的想起は、過去は失われたままではないこと、時間は逃げ去るだけではないことをシャトーブリアンに告げたのである⁶⁰。少年時代と老年時代という人生の両端が、遠く離れていることをやめて、結びつく。この時間の眩惑こそが、長きにわたりクリプト保持者として生きてきたシャトーブリアンに、リュシルの死を現実のものとして受け入れさせ、「喪の作業」を可能ならしめたのである。つぐみによる無意識的想起を経験したときから、この真の時間の眩惑を見出すまでに、15年の歳月が流れていた。

さて、ルイ・マランは自伝論『追放された声』のなかで、自伝作品が『わたしは生まれた』と『わたしは死んだ』という、本来口にされえない言表によってしか、始まることと終わることではできない⁶⁰と指摘している。自伝作品の多くがその冒頭におく「わたしは〇年〇月〇日、〇〇で生まれた」という文章は、その作者が、この不可能性に気づいていないことの証明である。それは、時間についての考察を欠いていることであり、それゆえ、そのような作品は、「時間」の啓示をえることもないであろう。逆に、「時間」の啓示によって「喪の作業」をなしとげた自伝作品、あるいは、時間について何らかの考察を加えられた自伝作品は、「わたしは.....に生まれた」という素朴な表現をしりぞけることになるであろう。

このような観点からも、シャトーブリアンの『わが生涯』と『墓のかなた』は、対照的である。『わが生涯』の記述は、自伝執筆の理由にはじまり、家族の歴史へとすすんでゆく。自分の誕生に関しては、「わたしは.....年10月4日、この世に生まれた」⁶⁰と断言するのみである。他方、『墓のかなた』は、田舎にある自分の家の風景を描写すること⁶⁰からはじまる。家のまわりに植えた木々は今はまだ幼く、わたしが守ってやらねばならないが、いつの日か、わたしの老いた日々を守ってくれるようになるだろう、と。すでに老い、木々よりも小さくなってしまったシャトーブリアンが、これを語っているのである。ここに、時間の小さな眩惑がある。また、自分の誕生については、

1768年9月4日に生まれたことをするす戸籍謄本を引用したうえで、こう言う。「わたしは前の作品で間違っていたことがわかる。9月4日ではなく、10月4日に生まれた、としていたからだ」⁹⁰。この言葉は「わたしは……に生まれた」と書くことの不可能性、無意味さにシャトーブリアンが気づいていたことを示している。

19世紀以前には、このような意識を持つことはかなり困難であった。だが、「喪」が時代を越えるものであるように、時間の考察もまた、「喪の作業」によって時代を越えて導き出されてくることがある。たとえば、アウグスティヌスは『告白』第1巻で、自分の誕生について次のように語った。「わたしは、どこからここに——この死んでいる生と言うべきか、それとも生きている死と言うべきか——来たかをしらない。[...]あなたはわたしを、父から、母のうちに、時間において造られたのである」⁹¹。神に語りかけるこの言葉は、第9巻にはじまる喪の苦悩、第11巻で展開される時間論、そして、神の賛美によってなすとげられる「喪の作業」、という『告白』のすべてを告げている。時間の考察によって「喪の作業」をなすとげる、という時代的制約を越えたもの⁹²を、アウグスティヌスは神に祈ることで可能ならしめたのだった。

さて、『墓のかなた』に見られたような、物語の冒頭における時間の小さな眩惑は、19世紀以後、さまざまな自伝的作品のなかに見ることができる。「時間」に対して意識的な作品は、まず冒頭で時間のしきりを開くことからはじめようとするからである。『失われた時をもとめて』の冒頭における半覚醒の情景は、その典型であろう。また、シャトーブリアンが家のまわりの木々について語っていたのと同じ頃、スタンダールもまた『アンリ・ブリュールの生涯』の冒頭で、時間の目まいをしるしていた。丘の上からローマを眺めるスタンダールは、「眼前に、古代および近代の全ローマがくりひろげられている」⁹³を見る。彼は歴史を一望したのだ。さらに、ラファエロの『キリストの変容』についてこう語る。「250年のあいだ、この傑作はここにあった。250年!.....ああ!3か月後にわたしは50歳になるだろう」⁹⁴。長い歴史の時間、芸術作品の時間、そして、自分の生の時間がここで交わったのである。また当然ながら、スタンダールは「わたしは……に生まれた」という不用意な文章を書いたりはいしない。自伝を書くことを逡巡しつつ、第2章末になってようやく、こう語る。「あれこれ一般的な考察をしたのちに、わたしは生まれようとしている。わたしの最初の思い出は[...]」⁹⁵。「わたしは生まれようとしている」といういっそう語りえない言葉によって、誕生の場面を欠落させてしまったのである。

スタンダールやシャトーブリアンによって、作品冒頭の時間が意識化されたのは偶然ではなかった。なるほど、すでにルソーは、過去の幸福が突然に蘇ってくるという、時間の眩惑がもたらす喜びを知ってはいた。だが、彼にとって、過去は「失われた時」ではなく、持続し、現在のなかに生きつづけている時間だった。過去の幸福を見出すために、時間のしきりをひらく必要などなかったのである。だが、シャトーブリアンらにとっては、過去は失われたものであり、それが蘇る眩惑の「瞬間」に生のすべて

があった。その特権的な瞬間をとらえることこそが重要であり、したがって、そのため時間的しかけ、すなわち、時間のしきりを開くことが要請されたのである。

4. 回心の構造

シャトーブリアンは、時間の眩惑を見出したことによって、『墓のかなたの回想』をクリプト化から救った。だが、その「見出された時」は、回想録をかなりの程度書きすすめてから事後的にえられたものである。したがって、その「時」は冒頭部分などに反映しているとはいえ、作品全体の構造を規定するまでにはいたっていない。それゆえ、全体としての『墓のかなた』は、孤独なロマンティズムの側にとどまっていると言わざるをえない。時間の眩惑によって見出した救いを、作品構造のものに反映させ、それによって最終的な啓示に結びつけるためには、シャトーブリアンはさらにもうひとつの作品を書かねばならなかった。それが、彼の最後の作品『ランセの生涯』なのである。

シャトーブリアンは、聴罪司祭セガン師の依頼のもとに、『ランセの生涯』を準備した。気がりがしないままに始めた仕事だったが、やがてそれに没入してゆく。ブッサンの最後の絵画について、「すばらしき時のふるえよ！しばしば天才は、傑作をすることで自分の最後を予告してきた」⁹⁶と指摘し、そして、自分はブッサンのような天才ではないが、と断りつつも、「時のきずによって美しくなる」⁹⁷作品を望む、と序文で語る。『ランセの生涯』が、シャトーブリアンにおける最後の、そして「時のふるえ」を主題とした作品であることを暗示する言葉である。

文武に秀でた社交人ランセは、ある日突然、何も言わず、もっとも厳しい宗門に入り、トラピスト修道会の礎を築いた。この突然の回心を、サン・シモンはフロンドの乱との関係からとらえたが、シャトーブリアンは愛人の斬首がその原因であると見る。「サン・シモンは間違っていた」⁹⁸。シャトーブリアンにとっては、愛人の無残な死こそが人生を変えうる事件であり、隠棲というランセの第二の生は、「喪の作業」以外には考えられなかったのである。シャトーブリアンが自伝を書きはじめたように、ランセは宗門に入った。そして、シャトーブリアンは『墓のかなたの回想』を書き終え、ランセはトラピスト修道会を築いた。回心こそが、愛する人の喪という不毛な苦悩を、新たなものを創始する時間へと変えることができるのである。

この作品はランセの評伝であるが、「多くの点で、むしろ自伝である伝記」⁹⁹とアンドレ・モーロワが指摘するほど、シャトーブリアンはランセの生涯にしばしば介入して、自分の思い出や心情を語る。「もはや涙を通してしかものを見ることのできない人間」¹⁰⁰とは、ランセのことであり、同時にシャトーブリアンでもある。とはいえ、シャトーブリアンは自分の感情をランセに投影しているわけではない。「残酷な喪」を共有することで、ランセの苦悩を理解したのである。トラピスト修道院の所領に立ったシャトーブリアンは言う。「ここで誰が生まれ、誰が死に、誰が泣いたのか？静寂！鳥が

空高く、ほかの土地へと飛んでゆく」⁶⁰。こう語るシャトーブリアンは、ランセの苦悩に共感するのみならず、苦悩するすべての人々のために涙しているのである。

他者の苦悩のために涙することが、おそらく「喪の作業」をなす者がたどりつきうる最後の回心であろう。喪という個人的苦悩は、他者から隔てられているという孤独感でもあり、ルネ・ジラルル⁶¹の言葉を借りれば、自己と他者の対立からなる「ロマンティック」の側にある。だが、他者のために涙したそのとき、喪の苦悩は、自己と他者とが一体となる「ロマネスク」に結びつき、個人的不毛性から解き放たれる可能性を持つことになる。この「ロマンティック」の側から「ロマネスク」の側への移行をかたちづくるのが、回心の構造なのである。

アウグスティヌスの『告白』にしても、その前半は個人的苦悩におおわれている。第1巻における、「わたしはおまえの救いであると、わたしの魂に言って下さい」⁶²という祈りや、現世を「死んでいる生、生きている死」⁶³とよぶその言葉には、個人的苦悩の影が色濃い。キリスト教への回心も、そのあとに母の死という最大の苦悩が待ちかまえている点で、真の回心とは言いがたい。母の死とその「喪の作業」である時間の考察によってこそ、アウグスティヌスは、個人的苦悩から脱して、真に神を賛美し、他者のために祈るという最後の回心にたどりついた。この最終的啓示が、『告白』の構造をかたちづけている。だからこそ、『告白』前半にあたる自伝部分は、キリスト教への回心の場面ではなく、母の死への嘆きによって終えられているのである。

アウグスティヌスの『告白』と類似した構造から成るのが、ロラン・バルトの最後の作品『明るい部屋』である。「写真についての覚書」という副題をもつこの作品は、写真の本質を探求しつつ、自身の知的変遷を物語り、母の「喪の作業」を行なうところみである。第1部における写真探求の過程は、1950年代から1977年までのバルトの知的遍歴に重なり合っている。また、1977年のバルトが母の死を予感して「新たな生」⁶⁴を求めたように、『明るい部屋』第1部は、知的回心を予告する言葉で終わられる。「わたしは今まで語ったことを取り消さねばならなかった」⁶⁵。第2部に入ると、すでに母の死は起こってしまっている。アウグスティヌスが母の死のあと、時間の考察によって神を求めたように、『明るい部屋』第2部は、時間の考察による写真の探求である。そして、時間の眩惑を経たのち、バルトは、他者にたいして、愛の苦悩よりもさらに豊かな感情をいさぐ。「死んでしまったもの、死なんとしているものを腕に抱きしめる」⁶⁷というこの「憐れみ」の感情こそ、バルトが見出した最後の啓示、ロマネスクの回心⁶⁸にはかならない。

バルトは、写真を探求するなかで、偶然あるいは事後的に、この回心にたどりついたわけではなかった。『明るい部屋』の執筆をはじめ1年以上前、母の「喪の作業」として自伝的作品を書きたいと語ったとき、すでに次のような言葉を用いていたからである。「憐れみ(あるいは同情)。わたしはいつの日か、小説のもつこの力——情があり、愛がある力([...])——を、評論([...])の流儀か小説([...])の流儀かで発展させたい

と知っている」⁶⁹⁾と。このとき言及された、母の「喪」、自伝、憐れみの感情、のすべてが結実したのがこの『明るい部屋』であり、写真を探求する物語はそのための「流儀」だったのである。

『明るい部屋』は、次のようにはじまる。「かなり昔のことだが、ある日わたしはナポレオンの末弟ジェロームの写真(1852年)を偶然に見つけた。そのときわたしは驚きを感じて、こう思った。「ナポレオン皇帝をながめた目をわたしは今見ているのだ」と。その後も、この驚きに変わりはなかった。ときおり、この驚きを人に話してみたが、誰も共感してくれなかったし、理解さえしてくれなかった[...]」⁶⁹⁾。この冒頭は、三つの意味を持っている。まず、時を越えたまなざしの交錯という時間の眩惑を導入することによって、作品内の時間のしきりを開いていること、次に、この時間の眩惑は、ブルーノのマドレーヌの挿話のように、最後の啓示へと結びついていること、そして、誰にも理解されない孤独感による物語のはじまりは、最終的には他者に結びつくという回心の構造を予告していること、の三つである。最後の啓示は、遡及的に作品の構造をかたちづくり、作品の冒頭ですべてを象徴的にあらわす。したがって、この冒頭部分こそ、『明るい部屋』を「喪の作業」となさんとするバルトの意志をもっともよく表わしているとも言えるのである。

バルトにとっては、文学だけが「残酷な喪」を生きのびることを可能ならしめるものだった。彼が、『明るい部屋』のあと、なお「喪の作業」のための作品を書こうとしていたかどうかはわからない。少なくとも、『明るい部屋』が、愛する人の喪として、クリプトとなることなく、喪を生きる者がたどりつきうる最後の回心に至った作品であることは確かである。そして、バルトは、『明るい部屋』を書き終えたのちも、「喪の作業」としての文学に失望してはいなかった。遺稿となった論文「人はつねに愛するものを語りそこなう」のなかで、次のように断言しているからである。「エクリチュールとは何か。ひとつの力だ。おそらくは長い通過儀礼の成果であるような力、そして、愛のイメージの不毛な不動性を壊して、その命運に象徴的普遍性をあたえるような力である」⁷⁰⁾と。

「喪の作業」として書きはじめられた自伝作品が、クリプト化による中絶をみるためのないためには、「見出された時」の発見、あるいは時間についての考察が必要とされる。さらに、自他が結びつくという最終的啓示によって「喪の作業」をなしとげるためには、作品内に回心の構造が要請される。ところが、ここで逆説が生じる。『告白』(アウグスティヌス)、『ランセの生涯』、『失われた時をもとめて』、『明るい部屋』、のいずれの作品も、もはや部分的にしか自伝とは言えないことである。「喪の作業」が最終的啓示にたどりつき、その啓示が作品を回心の構造によって再構成したとき、もはやその作品は自伝の様相からは遠ざかりつつある。ジラールの二分法を用いるならば、自伝作品や「喪」は、自他の対立する「ロマンティック」の側にあり、「喪」からの救

いは、自他が結びつく「ロマネスク」の側にある。したがって、「喪の作業」として書きはじめられた自伝作品は、「ロマンティック」と「ロマネスク」という矛盾するふたつの流れをかかえ持つことになる。自伝作品たることと「喪の作業」をなしとげることとのどちらを優先させるかによって、作品の中断あるいは非自伝化というふたつの道のあいだで自らを規定せねばならない。これが喪としての自伝の逆説なのである。

註

- (1) バルトの母の死は1977年10月25日、バルト自身の死は1980年3月26日である。
- (2) Roland Barthes, "Longtemps, je me suis couché de bonne heure,, in *Le Bruissement de la langue*, Seuil, 1984, p.321.
- (3) Barthes, *La Chambre claire*, Seuil, 1980, pp.117-118. (以下、引用文の訳は、邦訳:花輪光『明るい部屋』、みすず書房、1985年を参考にした。)
- (4) *Ibid.*, p.145.
- (5) "Longtemps, je me suis couché de bonne heure,, p.321.
- (6) *Ibid.*, p.322.
- (7)(8) *Ibid.*, p.324.
- (9) *La Chambre claire*, p.113.
- (10) Jacques Derrida, *L'Oreille de l'autre*, Montréal, VLB Editeur, 1982, pp.74-75.
- (11) 聖アウグスティヌス『告白』、服部英次郎訳、岩波文庫1976年、上巻、p.327.
- (12) Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, Gallimard, Pléiade (Oeuvres intimes II), 1982, p.679.
- (13) Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-Tombe I*, Pléiade, 1951, p.24.
- (14) *La Chambre claire*, p.147.
- (15) Chateaubriand, *op. cit.*, pp.76-77.
- (16) Proust, *A la Recherche du temps perdu III*, Pléiade, 1954, p.1044, 1048.
- (17) 母の死は387年、息子アデオダトゥスの死は389年。アウグスティヌスが『告白』を書きはじめたのは397年ごろである。
- (18) アウグスティヌス、前掲書、上巻、p.14.
- (19) 前掲書、上巻、p.12.
- (20) 前掲書、下巻、p.140.
- (21) 前掲書、下巻、p.39.
- (22) Georges Gusdorf, "Conditions et limites de l'autobiographie,, in *L'Autobiographie en France*, par Philippe Lejeune, Armand Colin, 1971, p.226.
- (23) Philippe Lejeune, "Peut-on innover en autobiographie ?, in *L'Autobiographie*, par M. Neyrant etc., Les Belles Lettres, 1988, p.93.
- (24) Béatrice Didier, *Stendhal autobiographe*, PUF, 1983, p.34.

- (25) *La Chambre claire*, p.99.
- (26) Cf. Marie-Thérèse Hipp, *Mythes et réalités*, Klincksieck, 1976, p.24.
- (27) Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*, Gallimard, 1971, coll. Tel, 1976, p.218.
- (28) Georges May, *L'Autobiographie*, PUF, 1979, p.154.
- (29) Lejeune, *op. cit.*, p.88.
- (30) *Ibid.*, p.93.
- (31) Michel Leiris, *La Règle du jeu IV*, Gallimard, 1976, p.399.
- (32) Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, Seuil, 1980, p.21.
- (33) Sigmund Freud, "Deuil et mélancolie,..", in *Métapsychologie*, Gallimard, coll. Folio, 1986.
- (34) Nicolas Abraham et Maria Torok, *L'Écorce et le noyau*, Aubier-Montaigne, 1978 ; rééd., Flammarion, 1987, p.261.
- (35) Henri de Campion, *Mémoires*, Mercure de France, coll. "Le Temps retrouvé,..", 1967. なお初版は、執筆より150年以上を経過した1807年に、パリの Treuttel et Würtz より出されている。
- (36) Cf. Simone Bertière, "Le recul de quelques mémorialistes devant l'usage de la première personne,..", in *Les Valeurs chez les mémorialistes français du X VII^e siècle avant la Fronde*, Klincksieck, 1979.
- (37) Campion, *op. cit.*, p.212.
- (38) *Ibid.*, p.213.
- (39) *Ibid.*, p.221.
- (40) *Ibid.*, p.224.
- (41) Madame de Staal Delaunay, *Mémoires*, Mercure de France, coll. "Le Temps retrouvé,..", 1970, p.216. 初版は1755年、ロンドンにおいてである。
- (42) *Ibid.*, p.249.
- (43) *Ibid.*, p.30.
- (44) Cardinal de Retz, *OEuvres*, Pléiade, 1984, p.1206.
- (45) ルソーとスタンダールにおける無意識的想起については、中川久定『自伝の文学、ルソーとスタンダール』、岩波新書、1979年。に詳しい。
- (46) Alexandre de Tilly, *Mémoires*, Mercure de France, coll. "Le Temps retrouvé,..", 1986, p.52. なお初版は、1825年にドイツ語訳で出された。フランス語版は、1828年 (Paris, Les Marchands de nouveauté) が最初である。
- (47) *Ibid.*, p.58.
- (48) *Ibid.*, pp.582-583.
- (49) 1816年12月23日、ブリュッセルで自殺した。当時のL'Oracle 紙は、ティリは莫

大な借金のために自殺した、と報じている(12月25日付)。

- (50) Abraham, *op. cit.*, p.307.
- (51) Claude Nachin, *Le Deuil d'amour*, Editions Universitaires, 1989. とりわけ、“IV. Crypte et création littéraire ; l'oeuvre de Romain Gary.” (pp.61-76) を参照。また、クリプトの概念によって文学作品を分析したものと、ほかに次のものがある。Nicholas Rand, *Le Cryptage et la vie des oeuvres*, Aubier, 1989.
- (52) Romain Gary, *Les Cerfs-volants*, Gallimard, 1980.
- (53) 回想録を書きはじめた年を、シャトーブリアン自身、1807、1809、1811年と言いかえているが、1809年というのが、ほぼ定説となっている。
- (54) 『わが生涯の回想』も、1874年の Lenormant 版と1948年の Levaillant 版では異なる。それを考慮した Gautier 版を用いた。 *Mémoires de ma vie*, Edition critique par J. M. Gautier, Genève, Droz, 1976.
- (55) *Ibid.*, p.124.
- (56) その事情については次のものに詳しい。 André Maurois, *René ou la vie de Chateaubriand*, Grasset, 1956, pp.120-124.
- (57) *Mémoires de ma vie*, p.124.
- (58)(59) *Ibid.*, p. 125.
- (60)(62) *Mémoires d'Outre-Tombe I*, p.559.
- (61) *Ibid.*, p.598.
- (63) *Mémoires de ma vie*, p.105 ; *Mémoires d'Outre-Tombe I*, p.76. プルーストによる引用は、 *A la Recherche du temps perdu III*, Pléiade, 1954, p.919.
- (64) *Mémoires de ma vie*, p.105.
- (65) *Mémoires d'Outre-Tombe II*, p.579.
- (66) その結果、『墓のかなた』中の「つぐみの情景」では、絶望を示す上記引用文(「生まれ、欲望し、死ぬ……」)は削除されている。なお、プルーストが引用した「つぐみ」は、『わが生涯』ではなく『墓のかなた』の方である。
- (67) Louis Marin, *La Voix excommuniée*, Galilée, 1981, p.42.
- (68) *Mémoires de ma vie*, p.31.
- (69) *Mémoires d'Outre-Tombe I*, pp.5-6. なお、この部分は1811年に書かれたとされているが、実際に書かれたのは1830年以後のことである。
- (70) *Ibid.*, p.17.
- (71) アウグスティヌス、前掲書、上巻、p.14.
- (72) たとえ現代でも、「わたしは……に生まれた」という文で書きはじめられる自伝は少なくない。 Ex. Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Gallimard, 1958 ; coll. Folio, 1972, p.9 : “Je suis née à quatre heures du matin, le 9 janvier 1908, dans une chambre aux meubles laqués de blanc, qui donnait sur le boulevard Raspail..”

- (73)(74) Stendhal, *op. cit.*, p.531.
- (75) *Ibid.*, p.550. この文章について、マランが詳しく分析している。Marin, “Stendhal ou les essais de la mémoire...”, in *op. cit.*, pp.43-56.
- (76) Chateaubriand, *Vie de Rancé*, UGE, coll. 10/18, 1965, p.98.
- (77) *Ibid.*, p.27.
- (78) *Ibid.*, p.58.
- (79) Maurois, *op. cit.*, p.290.
- (80) *Vie de Rancé*, p.65.
- (81) *Ibid.*, p.78.
- (82) René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, 1961.
- (83) アウグスティヌス、前掲書、上巻、p.12.
- (84) 前掲書、上巻、p.14.
- (85) 1977年1月、コレージュ・ド・フランスの就任講義のなかで「新たな生」に言及している。Leçon, Seuil, 1978, pp.45-46.
- (86) *La Chambre claire*, p.94.
- (87) *Ibid.*, p.179.
- (88) メルコニアンは、プルーストとバルトの母の喪を比較し、プルーストにおいては母の死は作家の誕生をもたらしたが、バルトにおいては現実の死をもたらした、と見る。そして、バルトを「冷たいロマンティック」(p.56, 74.) とみなすが、これは、メルコニアンが、『明るい部屋』の最終30ページ(最後の啓示を含む部分)を分析しなかったことに原因している。Martin Melkonian, *Le Corps couché de Roland Barthes*, Séguier, 1989.
- (89) “Longtemps, je me suis couché de bonne heure...”, pp.323-324.
- (90) *La Chambre claire*, p.13.
- (91) “On échoue toujours à parler de ce qu'on aime...”, in *Le Bruissement de la langue*, Seuil, 1984, p.342.