

ギユス・ボファが見た〈恐怖〉

木下, 樹親
九州大学大学院人文科学研究院専門研究員

<https://doi.org/10.15017/21020>

出版情報 : Stella. 30, pp.245-253, 2011-12-20. 九州大学フランス語フランス文学研究会
バージョン :
権利関係 :



ギユス・ボファが見た〈恐怖〉

木 下 樹 親

ギユス・ボファ（本名ギユスターヴ・ブランショ、1883-1968）は、フランスの「兩次大戦間期における最も偉大なイラストレーターのひとり」である¹⁾。とりわけ、『女騎士エルザ』（1921）や『国際的ヴィーナス』（1923）等で知られる小説家ピエール・マッコルラン（1882-1970）の、少なからぬ作品の表紙や挿絵を描いた人物として知られている。しかしそれに比して、彼が画文集の出版や雑誌の文芸時評の執筆など、文筆の面でも多くの業績を残していることはあまり注目されてこなかった。そこで本稿では、エッセイストとしてのボファに着目し、代表作のひとつ『恐怖交響曲』（1937）の解説をとおして、兩次大戦間期に彼が看取した〈恐怖〉の特徴を検討してみたい²⁾。

＊

まずボファの略歴から――³⁾。軍人の子として生まれたギユスターヴは早熟にも8歳のときに、生涯用いることになるペンネームを決めて画家を志し、17歳のときには雑誌社にデッサンを売りこむようになった。兵役を経て、アルミニウム精錬工場技師等の職に就いたのち、広告やポスター描きに着手。1908年、ユーモア雑誌『笑い』^{リール}の編集に携わり、ここでマッコルランと出会っている⁴⁾。ついで、同傾向の雑誌『微笑』^{スーリール}の編集を託され、のちの風刺週刊紙『カナル・アンシェネ』が範とした〈場当たり〉欄を設置。第1次世界大戦従軍中（1914年）、足に重傷を負ったが、切断処置を拒否したため、長期間病床に留まらざるをえなかった。やがて豪華本の挿絵画家としての活動を開始し、新旧内外、多くの小説に絵を添えた⁵⁾。1922年からは、非順応主義を標榜した雑誌『塹壕砲』^{クラブイヨ}の文芸時評欄を担当（1939年まで）。世情不安や第2次世界大戦の脅威が深まるにつれ、それらを反映した『不安』（1930）や『恐怖交響曲』などの

画文集を発表しつづけた。戦後になると、世間の忘却に晒され、また病気と財政難に苦しみながら不遇の晩年を送ることになった。上記以外の代表作として『ロール・モップス——座った神』(1919),『サーカス』(1923),『文学的, 超文学的統合』(1923),『動物園』(1935),『スローガン』(1940),『解決ゼロ』(1943)等が挙げられる⁶⁾。

本稿で検討する『恐怖交響曲』は、ボファの最盛期の画文集のひとつである。これは、『サーカス』や『不安』のように絵が主体で文章が極端に少ない作品とは異なり、『解決ゼロ』とともに文章の量が非常に多く、その重要度も高い作品に分類される。「梗概」のあと、「プレリユード」(2節構成、以下節数のみを記す)、「アレグロ」(7節)、「アンダンテ」(3節)、「スケルツォ」(4節)、「ラルゴ」(12節)、「フィナーレ」(4節)の6章(全32節)で構成されているが、これら音楽用語の使用に書名との呼応以上の意味はないように思われる⁷⁾。各節には、各題を掲げた扉について、文章と絵が基本的に1頁ずつ見開きで配置されている(例外的に2～4葉の絵を含む節が3つある)。

さて本書を要約すれば、人間と〈恐怖〉の関係にかんする散文詩的年代記と言える。以下、論旨を述べてみよう。

ボファによれば、太古の時代は「〈大恐怖〉の時代」[20]であった。人間は他の動物同様、周囲のあらゆるものを畏怖し、警戒を怠らなかったのだ。この状態が長く続いたのち、人間は動物たちと一線を画するようになる。それを可能にしたのが、言語と知性の獲得である。人間を人間たらしめているこの特性によって、〈恐怖〉は馴致されていく。最たる例としてボファが挙げるのが、宗教の起源だ——「人間は話せるようになるや否や、己の恐怖に名前をつけた。〈神〉と名づけた」[26]のである⁸⁾。不安や苦痛をもたらすもの、あるいは得体の知れないものを〈神〉と呼ぶことで、人間は〈恐怖〉の〈恐怖〉たる所以を無効化しようとしたのだ。ボファの考えでは、勇氣や傲慢、慎重さといった倫理概念も、つまるところ〈恐怖〉を打ち消したり減少させたりするための方便にすぎない。そして〈地獄〉や〈悪魔〉という「便利で、絵になる象徴」[64]を想定することで〈恐怖〉は、生前に罰せられるか、死後に罰せられるかという単純な問題に矮小化されたのである。

〈恐怖〉をキーワードとせずとも、人間の歴史が未知なるものを既知なるものに読み換える作業の連続であることは言うまでもない。その移行が質量とも加

速度的に進んだのが19世紀であった。すなわち、科学の進歩とその技術享受による近代化の時代である。この産業革命の世紀を席卷した物質主義中産階級をボファはこう評している――

人間は〈神〉を、ほとんど可視範囲にあつて到達すべき目標であるかのように〈前方に〉位置づけた。

彼らは蒸気機関車や発火マッチ、電信、ガス燈のおかげで、己が神になれると感じている。[82]

後段で例示されている事物は、当時においてはまさに最先端の発明品であり、人間に輝かしい未来を約束したことであろう。それゆえ、科学が「恐怖に対抗する大守護神」[82]とみなされたのだ。あるいは、医学を挙げてもよい。病原菌の発見や治療法・薬の開発などの絶えざる進歩によって、病の治癒や改善の確率は確実に上昇している。まさに「〈医学〉は〈恐怖〉を木っ端微塵に切り刻んだ」[86]のである。こうして20世紀初頭になると、人類は未知なるものへの〈恐怖〉を抱かなくなってしまった。それはいつの日か知りうるものだと認識されたからである。ここにニーチェの命題「神は死んだ」のボファ的解釈を読み取っても差し支えあるまい⁹⁾。

しかしながら、ボファの筆致には人間の驕慢を糾弾する姿勢がある。じっさい、人間は〈恐怖〉を手懐けようとして、しつぺ返しをくらわなかったか。ボファにそれを痛感させた出来事が、第1次世界大戦の勃発である。科学技術の発達^{しゅつたい}が殺戮兵器の開発に益し、かつてない残虐さを出来させた以上に、「限りない不条理」と「完全な無意味」[92]を人間に突きつけた戦争。ボファの肉体にも大きな傷を負わせた元凶が、彼を本書の執筆に駆り立てたことは間違いない。彼は、人間がこの未曾有の惨事によって石器時代の未開の森に放り出されたかのように、なす術もなく道を見失っていると言う。こうした認識は決して珍しいものではなく、例えば、同時代の知識人フロイトも同様の意見を述べている――「戦争において死に直面したために、わたしたちの行動能力は混乱し、麻痺し、ひたすら困惑している。それは死にたいするこれまでの姿勢をそのまま維持できない一方で、新しい姿勢をまだ発見できないためだろう」¹⁰⁾。それゆえ、人間は眩暈から逃れようと新たな神々を探すが、もはや信仰も神も存在しないのだ。ボファの予言的総括に耳を傾けてみよう――

〈人間〉の増大する全知性は、問題をはぐらかし、細分化し、偽装し、抑圧し、己の内
で破壊できぬ原初の〈恐怖〉を隠蔽することにしかもはや役立たぬであろう。[34、強
調引用者]

傍点部は、先述した〈大恐怖〉の謂である。先祖伝来の〈恐怖〉が漆黒の闇の
ように人間の内に残存している、とボファは考えるのだ。そして、戦争がそれ
を顕在化させたのである。ひたすら周囲の〈恐怖〉を除去してきたにもかかわらず、
「人間は突然〈恐怖は己の内にあり〉」ということを理解する——しかも救
済策はない」[100]。これが、ボファが実感した第1次大戦後の状況である。こ
こで第VII節〈彷徨える恐怖〉の絵[43]〔図版1〕を想起してもよいだろう。擬
人化された半透明の巨大な〈恐怖〉が背景の家々や通りに溶け込むかのように、
あるいは自身をそれらに染み込ませるかのように彷徨している絵だ。〈恐怖〉は
消滅するどころか、逆にじわじわと人間の内面で肥大していたのである。

内なる〈恐怖〉の「囚われ人」[103]と化した人間は孤独を嫌う。なぜなら
ば、それは「考える〈自己〉との対峙」[112]を余儀なくさせるからだ。孤独
は人間を〈恐怖〉に直面させるのである。そこで、第1次大戦による衝撃を契
機に、その防衛策として、物事を考えることから逃避するという「新しい姿勢」
が採られるようになった。ボファは本書執筆時の「20年前から、人間は狂った
ように逃避している」[120]と断ずる。例えば、映画や旅行などで束の間の享
楽を貪ったり、幻術師や占い師による浅薄な精神世界を垣間見たり、といった
行為が挙げられよう。こうして出現したのが第XXVIII節の題でもある〈魂な
き街〉だ。この節の絵[143]〔図版2〕は作中、最も不気味である。雑踏を描い
た絵は他にも数葉あるのだが、ここでは、正面を見据えたボファと思しき人物
以外、通行人全員の顔＝頭が消失しているのだ。思考を忘れた人間ならざる人
間が群れる街——これが画家の辛辣な心眼が捉えた同時代の光景なのである。

ボファは19世紀が人間に「己の卑しさの深さを知らしめた」[78]と述べた
が、20世紀は始まって間もないうちに彼らをいっそう愚鈍にした。そうした同
時代人を、彼は簡潔に「自動人形としての人間」[150]とも呼んでいる。すな
わち、「もう一人でいないようにするため、彼らは大衆として寄り集まり、個性
を捨てることを切望する、そしてホップズの予言に従うと、あの〈リヴァイア
サン〉の生気がなく抑制された構成員にすぎなくなってしまうのだ」[144]。こ



図版1 第VII節《彷徨える恐怖》挿絵



図版2 第XXVIII節《魂なき街》挿絵

ここで注目に値するのは、このイギリスの政治哲学者による著作名が「フィナーレ」の4つの節の題名すべてに用いられている点である。そもそも、ホッブズが言う〈リヴァイアサン〉とは――

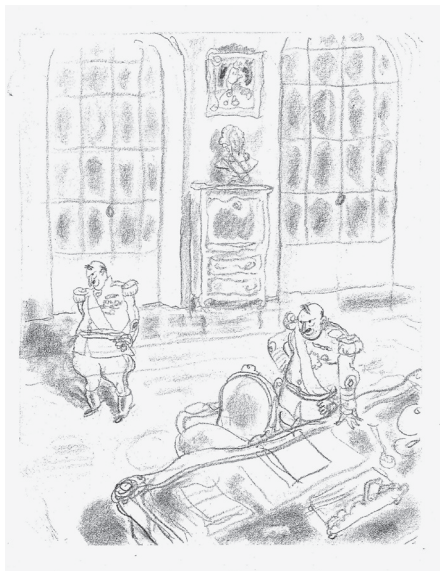
多数の人々が一個の人格に統合統一されたとき、それは《コモンウェルス》——ラテン語では《キウィタス》と呼ばれる。かくてかの偉大なる《大怪物》(リヴァイアサン)が誕生する。否、むしろ「永遠不滅の神」のもとにあって、平和と防衛とを人間に保障する地上の神が生まれるのだと〔畏敬の念をもって〕いうべきだろう。¹¹⁾

旧約聖書の「ヨブ記」に登場する空想上の海の怪物は、ここでは「平和と防衛を人間に保障する絶対的な主権の権力のメタファー」として使用されている¹²⁾。しかもホッブズは、人々が相互への〈恐怖〉から主権者を選ぶ「設立された国^{コモンウェルス}家」と、主権者への〈恐怖〉から彼に服従する「獲得された国^{コモンウェルス}家」という2つの分類を認めた¹³⁾。いずれにせよ、〈恐怖〉が主権の権力の契機とされており、そこにこそ、ボファが先人の作品名を重視した理由が見いだせる。

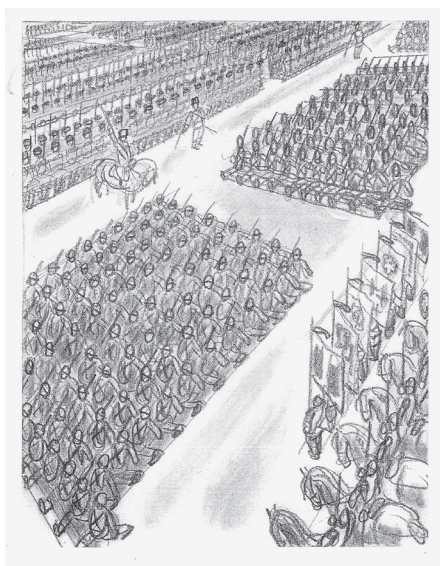
もっとも、ボファが〈リヴァイアサン〉を借用するばあい、怪物のグロテスクさと恐怖政治の否定的価値のほうに注目していることを忘れてはなるまい。じじつ、^す確固たるアイデンティティーをもつ個人が消え、集団狂気が蔓延する時代を統べる〈リヴァイアサン〉を描出するにあたり、彼は明らかにヒトラーによるファシズム体制を念頭に置いている。それは、第XXX節〈リヴァイアサンを動かす細胞〉の挿絵[155][図版3]を見れば一目瞭然である。もちろん、ボファは進行中のこの社会体について判断を下すことの困難を吐露しているが(「実を言えば我々はそれについて何も知らぬのだ」[158])、それでも、最終節〈リヴァイアサンの衛生〉で提示される〈恐怖〉の解決方法は、結論ならざる皮肉そのものである――「その治療法とは、行進である」[162]。見開きで目に飛び込んでくる一条乱れぬ隊列の絵[163][図版4]のおぞましさは言うまでもない。全体主義という新たな〈恐怖〉の宿命を暗示すること――本書の意図は間違いなくここに収斂している。

＊

以上、『恐怖交響曲』の主旨を駆け足で辿ってみた。ボファは本書の「梗概」



図版 3 第 XXX 節《リヴァイアサンを動かす細胞》挿絵



図版 4 第 XXXII 節《リヴァイアサンの衛生》挿絵

で、「〈恐怖〉は本能ではない。それは本能に先行する。生とともに生まれたのだ。生は永遠の恐怖と無の恐怖との間の妥協にすぎない」[9]と断言している。だとすれば、生もまた〈恐怖〉そのものに他なるまい。マッコルランはボファについて「彼は我々の中の誰よりも戦争に苦しんだに違いない」と述べた¹⁴⁾。第1次世界大戦への従軍と、その際の負傷により足が不自由になった経験における彼の〈恐怖〉の激しさは想像に難くない。ふたたび戦渦の道を進んでいた同時代を見つめるボファの視線の根底には、つねに〈恐怖〉が横たわっていたと言っているだろう。愚かな人間を描き続けた絵師の皮肉は文章の行間からも横溢している——

かなり滑稽な名前だが、スノビズムと名づけられるものは、この不可視の動乱の露頭を表す。集まり、模倣することの必要性を、孤独に対する防衛反射を、〈異常〉——恐怖のタブーを侵犯するもの——への恐れを。[144]

註

- 1) Francis LACASSIN, «Gus Bofa le grand imagier de Mac Orlan», *Les Cahiers Pierre Mac Orlan*, n° 7, Saint-Cyr-sur-Morin: Comité des Amis de Pierre Mac Orlan, 1994, p. 9.
- 2) Gus BOFA, *La Symphonie de la peur*, Paris: L'Artisan du livre, 1937, 168 pp. 本書からの引用は拙訳で、頁数のみを [] に入れて示す。
- 3) 以下の略歴は次を参考にした——Roger BOUILLOT, *Gus Bofa l'incendiaire*, Paris: Futuropolis, 1980.
- 4) 同誌編集部に絵を売り込みに来たマッコルラン（当初、彼は画家として活動することを望んでいた）が、ボファの意見を受け入れて物語を書くようになり、小説家の道を進むことになったというエピソードはよく知られている。Voir *ibid.*, p. 25.
- 5) ボファの挿絵が使用された作家は次のとおり——セルバンテス、ジョナサン・スウィフト、トマス・ド・クインシー、ラ・フォンテーヌ、ヴォルテール、フランソワ・ヴィヨン、マッコルラン、オクターヴ・ミルボー、ジョルジュ・クルトリーヌ、マルセル・エーメ、ジュール・ロマン。
- 6) 日本におけるボファの紹介状況について一言しておく、筆者が知るかぎり、彼に初めて言及したのは生田耕作である。個人雑誌の感を呈していた不定期刊の『奢瀾都』第2号（1986年、神戸、奢瀾都館）に、『胸さわぎ』名義で『不安』から11葉の絵画の転載（37-48頁）と、生田による「編者贅言」内にボファの簡単な紹介が

見られる(158頁)。ここで生田は『恐怖交響曲』にも触れ、「セリーヌ風黙示録」と形容しているが、シニカルな世界観についてはともかく、文体や語彙についてはまるでセリーヌを想起させないことを、マッコルランによる次の証言とともに、つけ加えておこう——「私はギュス・ボファが会話に俗語を混ぜるのを耳にしたことが一度もない」(Pierre MAC ORLAN, «Gus Bofa par Pierre Mac Orlan», *Les Cahiers Pierre Mac Orlan*, n° 7, *op. cit.*, p. 51)。ついで、マッコルランの *U-713 ou les gentilshommes d'infortune* の邦訳解説で、訳者のひとり橋本克己がこの小説家を見いだした人物としてのボファについて、わずかながら言及している(ビエール・マッコルラン『恋する潜水艦』〔大野多加志, 尾方邦雄, 高遠弘美, 橋本克己訳〕, 国書刊行会, 2000年, 388頁)。以上の2点がわが国でボファを取り上げた数少ない資料である。

- 7) 各章名が表す速度の指示と、節数の長さや内容に対応関係を見いだすことは部分的に可能かもしれないが、恣意的な判断になるだろうし、本書全体を通して認められるわけではない。
- 8) 後述のとおり、本書の「フィナーレ」はイギリスの政治哲学者ホッブズの代表作を念頭に置いて執筆されたのだが、ここでの宗教観にも彼の影響があることは、例えば次の一文を読めば明らかである——「頭で仮想されたり物語から想像されたりした目に見えぬ力に対する「恐怖」は、公然と認められている場合は《宗教》である」。トマス・ホッブズ『リヴァイアサンⅠ』(永井道雄, 上田邦義訳), 中央公論新社, 2009年, 74頁。
- 9) ニーチェは本書で言及される3人の個人名のうちのひとりでもある(他はフロイトとホッブズ)。
- 10) ジークムント・フロイト「戦争と死に関する時評」, 『人はなぜ戦争をするのか エロスとタナトス』所収, 中山元訳, 光文社, 2008年, 77頁。
- 11) ホッブズ前掲書, 237-238頁。
- 12) 川出良枝「主権的国家への根源的問いかけ」, ホッブズ同書所収, 2頁。
- 13) ホッブズ同書, 275頁参照。
- 14) MAC ORLAN, *art. cité*, *op. cit.*, p. 58.