

”The Custom-House” : 序文

青井, 格
九州大学大学院文学研究科 : 博士課程

<https://doi.org/10.15017/6788175>

出版情報 : 九大英文学. 37, pp.83-97, 1994-12-19. 九州大学大学院英語学・英文学研究会
バージョン :
権利関係 :



“The Custom-House”

—— 序 文 ——

青 井 格

「ここに掲げる作品は、イングランド北部の、カトリック教を奉ずるさる旧家の書斎で発見された」、¹とホレス・ウォルポールの『オトラントの城』の初版につけられた序文は言う。本文のほんの彩りに過ぎない序文。だが考えてみると、それはこの荒唐無稽な物語の中で、最も現実離れした部分ではないだろうか。いかにこの初版が偽名で出版されたとはいえ、またいかに18世紀の読者が現在の読者より「洗練」されていなかったとはいえ、このような言葉をまともにうけとった者はほとんどいなかったろうことは確実と思われる。(ちなみに、ウォルポールは第二版の序文ではこの作品は自分が書いたことを明かし、初版のような「偽装」をしたのは自分の才能についての気遣いと、企てそのものの新奇さゆえだったと弁解しているが、²これも額面通りにとるわけにはいかない。)

つまりこれは約束ごとなのである。そこにおいて、作者はいわゆる自分の著作権を放棄するジェスチャーをおこなうことになっている。だからまたキルケゴールの『あれか、これか』(1843)の序文で、読者にこれから供される「書類」は、「編者」が古道具屋で買った机の隠し戸棚の中で発見したものである、というより一層荒唐無稽な話を聞かされても、我々はでたらめを言うなと怒りはしない。しかし実際、奇妙な約束ごとではある。そして意外なほど広く行き渡っている。それはきちんとした序文という形式をとっていないかもしれないが、その時は本文中の「粹物語」として現れてきたりする。例えば、私はたまたま列車に乗り合わせた男から次のような話を聞いた(トルストイ『クロイツェル・ソナタ』)。例えば、私が出席していたあるパーティーで、ことのなりゆきから次のような手記を読み聞かされた(ヘンリー・ジェイムズ『ねじの回転』)。

このような序文——それを「正直」な序文（だがそのようなものが本当に存在するのかどうかという問題を、本論文は派生的に提起することになろう）と区別するために、以後は括弧付きの「序文」と記そう——このような「序文」の意味とは一体何なのであろうか。それが本文、つまり文学作品との間に結ぶ関係のうちに有するであろうその意味とは。ゆえに文学作品そのものの意味をも照射するに違いないその意味とは。ここにおいて、Nathaniel Hawthorne が *The Scarlet Letter*（1850、以下『緋文字』と記す）につけたあの有名な「序文」、「The Custom-House」（以下『税関』と記す）が特権的なテキストとして現れてくる。それはこれから明らかにするように、まさに「序文」の「序文」性とでも呼ぶべきものに対して反省的な、自己意識的なテキストなのである。これを分析することによって、ホーソーンの文学に大きな光があてられることになるのはもちろんである。だが、今述べたように、それは特権的な「序文」として、「序文」そのもの、そして文学作品そのものへの洞察をも提供してくれる。したがって本論文は『税関』論であると同時に「序文」論、そのような二重構造をなして展開していくことになる。

＊

「序文」を「序文」たらしめているのは、本文の起源に関するその偽装にあるのだが、そのことを特に考慮に入れて読むと、『税関』は極めて異様な相貌を我々の前に現す。ホーソーンは1846年から1849年までセーラムの港の税関で役人として働いたが、『税関』は、その時の税関の様子やそこで彼が出会った人々について書いた文章である。その中に、問題の「偽装」が飛び込んでくる。ホーソーンは仕事が暇な時はよく、税関の二階にある物置のような部屋で、打ち捨てられている古い時代の記録類を調べて過ごしていたのだが、ある日彼がふと手にした包みにぼろぼろになったAの形の緋色の布きれを発見する。彼はそれに、ほとんど運命的な力で瞬時に引きつけられた。ついで彼は同じ包みの中に、この布きれの素姓を書いた文書を発見する。それは彼の遠い前任者の Pue という好古家の調査記録であって、それによりホーソーンはこの緋文字Aの素姓を、そしてその持ち主であった Hester Prynne

という女性の生涯を知るのである。この「序文」の後に続く作品は、それをもとにして創作された、と『税関』は言う。³

奇妙なのはこのエピソードそれ自体ではなく、それと他の部分とのいわばアンバランスさである。『税関』というのは「序文」にしては相当に長いもので、それだけホーソーンの現実の体験が数多くまた詳細に描かれている。現実とのつながりが非常に強固なのである。実際、政争によって当の税関を解雇された恨みのあるホーソーンの筆はしばしば中傷に走り、それが現実のセーラムで一つのスキャンダルをまきおこすことにもなった。しかし、それだけ積み上げられた現実性のただ中に、問題の虚構が紛れ込んでいるのである。それはこの文章の中に極めて大きな断層、亀裂を作り出している。だがそれゆえにこそ、それは一つの極端な例として、「序文」の「序文」性、その本質を拡大して見せてくれている、と言えないであらうか。「序文」において作者は本文という虚構の外にいる者として、また、現実生きる我々に話しかける者として、自ら現実の領域に属するものであることを示す。「序文」の中の虚構とは、その現実との間に亀裂を生み出すために、ある一つの領域にそれとは融和できぬ異質の審級を作りだすために、そこに投げ入れられるものである。

以上のような結論に対して、即座に反論が出てくることが予想される。いわく、「序文」に出てくる「作者」を現実の作者と同一人物だとみなすのは、余りにナイーブではないか。この「作者」も結局は創作であり、いわゆる作者の「第二の自我」、Wayne C. Boothの有名な用語を借りるならば“implied author”（の現れた姿）なのではないか。ホーソーンの『税関』もなるほど現実には彼が体験したことが書かれているようだが、それもまた、体験をもとにして作られた虚構とみなすべきではないか。

なるほどこれらの反論は大変強力のように見える。例えば最初にあげた『オトラントの城』も『あれか、これか』も、もともと偽名で発表されており、その意味で「序文」で語りかけているのは作者そのものだと断言できない。また「杵物語」にしても、明らかにそこで語っている人物は作者とは違うとわかるものが幾つもある（例えばメアリー・シェリー『フランケンシュタイン』）。だが実を言えば、上の反論は、今問題にしている「序文」の「序文」

性とは全く何の関係もないものなのである。上の反論を一応認めたとしても、問題は消滅せず、ただ反転するだけであろう。つまり、それならばなぜ現実の作者は虚構の「作者」をわざわざ「序文」にかつぎ出し、しかもその虚構の「作者」はその中で、以下の物語は自分が創作したのではない「現実」の手記もしくは話から採ったものだ、などと明言しなければならないのであろうか。⁴ このように、先ほどから言っている「現実」や「虚構」は相対的なものであって、反論が前提としているような絶対的なものではない。重要なのは、「序文」においては、そのうちに閉ざすことのできない亀裂、融和することのできない異なる審級が存在していること、まさに「序文」とはそのような違和の場であること、それ以上でも以下でもないのである。

*

とは言え implied author という概念は、また違った意味で極めて示唆的なのである。そもそもそれがなぜ導入されなければならなかったかを考えてみるならば、それに関してブースはこう言っている。

It is only by distinguishing between the author and his implied image that we can avoid pointless and unverifiable talk about such qualities as “sincerity” or “seriousness” in the author. Because Ford Madox Ford thinks of Fielding and Defoe and Thackeray as the unmediated authors of their novels, he must end by condemning them as insincere, since there is every reason to believe that they write “passages of virtuous aspirations that were in no way any aspirations of theirs.” . . . A great work establishes the “sincerity” of its implied author, regardless of how grossly the man who created that author may belie in his *other* forms of conduct the values embodied in his work.⁵

このような文章は、脱構築理論を通過した現在の我々の眼には、全く「徴候的」なものに映る。隠蔽もしくは抑圧された内容が、行間から現れてきているのである。この文章は裏を返せば、もし implied author が設定されなけれ

ば、文学作品というテキストには必ずそれ自身に対して“insincere”な部分が出てくる、と言っていることになる。このような自己矛盾こそ、テキストというものが構造的に抱え込まざるをえないものだということを発見したのが脱構築であったが、ブースは作品の“sincerity”もしくは統一性を守るために、この作品内部の違和を、現実の作家と implied author との間のそれにずらしているのである。そしてこの新たな違和は、作品は作家とは一応独立して扱う、という現在の批評の「常識」によって再び隠蔽されることになる（“his *other* forms of conduct” イタリック体に注意）。

したがって、「序文」における亀裂、融和できぬ異質の審級の存在を前節で問題にしたわけだが、それらはもともと本文、文学作品のうちに存在していたのであって、「序文」の亀裂は本文のその反復なのである。だが、現実の作家と implied author との違和におけるその反復が隠蔽のためだったのに対して、「序文」の場合はそれがここに反復されているのだと、かえって明らかにしようとしているように思われる。実際、反復とは、違和に続く「序文」性の第二の要素と言える。そもそも「序文」とは、今から述べる話は既に述べられた、あるいは書かれた話の反復である、と告げるものではなかったか。このような反復の意味は後に考察することとして、ここで『税関』に戻ろう。本論文の冒頭で、『税関』とは自らの「序文」性に対して反省的、自己意識的テキストだと述べた。それは『税関』が単に形式において「序文」性を実現しているというだけでなく、その内容において「序文」性について語っているものだ、という意味なのである。今議論している、序文において反復される本文中の違和に関しても、それは語っているだろう。あの有名な、ロマンスを月光にたとえるくだりである。

Moonlight, in a familiar room, falling so white upon the carpet, and showing all its figures so distinctly,—making every object so minutely visible, yet so unlike a morning or noontide visibility,—is a medium the most suitable for a romance-writer to get acquainted with his illusive guests. There is the little domestic scenery of the well-known apartment . . . all these details, so completely seen, are so spiritualized by the unusual light, that they seem to lose their

actual substance, and become things of intellect . . . whatever, in a word, has been used or played with, during the day, is now invested with a quality of strangeness and remoteness, though still almost as vividly as by daylight. Thus, therefore, the floor of our familiar room has become a neutral territory, somewhere between the real world and fairy-land, where the Actual and the Imaginary may meet, and each imbue itself with the nature of the other. (I, 35-36)

完璧な自分自身の作品の定義で、ゆえにただ文字通りに受け取るべきである。ロマンスという月光が落ちるのは見慣れた現実である。だがそれは、しばしばホーソーンの作品に関して誤解されているように思われるのだが、現実を茫洋とさせたり超現実的な世界へと変容させたりするなどとは一言も書かれていない。逆にそれは現実を「完全に」「昼間のように」はっきりと見せる、と述べられている。その揺るがない現実、想像もしくは虚構の世界が加えられるのであるが、そうなることそれらは互いにとって融和できぬ異質な審級たるに留まる。これこそまさに「序文」が問題にしているものである。ちなみに、現実、それにそれとは異質なものが加えられる、この状況の修辞上の対応物が、これまたホーソーン文学の特色の一つであるアレゴリーである。⁶

ロマンスといい、アレゴリーといい、ホーソーンの作品はその本文においても自分がおこなっていることに対して自己意識的であったと言っていい。即ち、物語の中に結果的に亀裂が生じている、ということ以上に、それはまずそのような亀裂についての物語なのである。以下の議論に役立つ限りで、『緋文字』本文をその局面から検討してみよう。この物語の亀裂の焦点は、言うまでもなくヘスターが身につけた緋文字Aである。この点でこの作品は、「現実」とか「虚構」とかのリアリズム的枠組みを既に超えて、記号論の世界へと到達している。つまりヘスターのAとは、社会という記号の体系、意味の体系(つまりテキストである)に対する非-意味、記号内容なき記号表現、単なる文字として違和を生じさせているのである。『緋文字』とは、この違和、この意味の中に不意に開いた空虚のまわりを登場人物達が、途方にくれながら巡り巡っている物語なのである。確かにこのAに対して、ピューリタンの権力者達は adultery もしくは adulteress という記号内容、要するに意味を与

えた。だかヘスターの手で美しく刺繍されたその文字は、その意味に還元されることなく、それ自身の存在を生きていく。まもなくそこに、able という正反対の意味が滑り込むこともおきてくるのだが、それは慰めになるどころか、この文字とその意味はお互い何の本質的な結びつきも持ちえない異なった審級に属するのだ、ということを改めて証するに過ぎない。このAの行き着く先は物語末尾のヘスターの墓碑銘 “ON A FIELD, SABLE, THE LETTER A, GULES.” (I, 264) で、そこにおいてAは完全な非-意味、ただの文字として強く刻みつけられるのである。

そしてそれからおよそ200年の歳月が流れ、セーラムの税関の2階でホーソーンがヘスターの緋文字Aの変わり果てたものに遭遇した時、彼は “It had been intended, there could be no doubt, as an ornamental article of dress; but how it was worn, or what rank, honor, and dignity, in by-past times, were signified by it, was a riddle which . . . I saw little hope of solving.” (I, 31) と考える。彼はここで、この「序文」で、本文で登場人物達が体験した意味の中の非-意味、記号内容なき記号表現との出会いを反復しているのである。またここは、「現実」と「虚構」との間に違和が生じている場面であることは既に述べた。そしてこの2種類の違和は、「違和」であることが重要なので、区別することに意味がないことは、これまた既に強調した通りである。ところで、『緋文字』本文における違和が反復されているところはここだけではなく、少なくとももう一箇所ある。それはホーソーンにヘスターの記録を残した Pue というかつての税関の役人に関したもので、最近彼の墓が掘りおこされたのだが、彼の肉体はすっかり朽ち果てていたのに対して、彼が生前つけていた巻き髪のかつらだけが、かなり満足のいく保存状態で残っていた、というくだりである (I, 30)。考えてみれば、昔の公人がかぶっていたあの巻き髪のかつらほど不必要なものもないだろう。その点で、このかつらもまた公の領域という意味体系の中の非-意味、記号内容なき記号表現なのであり、しかもこの場合、ヘスターのAと同様に、それをつけていたものが死んで消え去ることによって、その非-意味性が徹底的にあらわとなっているのである。⁷ こういうところからしても、『税関』とは極めて自己意識的な「序文」であると言える。本文中の違和を反復するという「序文」の「序文」性が、その文

章に明示されているのである。

＊

しかし、ヘスターのAが、Pueのかつらによって反復されているとはいっても、そこに存在する相違を我々は見逃すことはできない。ヘスターのAが社会という記号体系、意味体系を掘り崩す力を持った非-意味だとするならば、Pueのかつらは公人の印として、逆に社会を維持する非-意味なのである。この相違を視野に入れることによって、我々は本論文の議論にその最終的な展開を与えることができる。即ち、反復の問題である。

意味の体系は必ずそのうちにそれと異質なものを、非-意味を持つ。⁸ 意味の体系全体を崩壊させかねないこの非-意味との違和を、その体系を超えることができない我々は別の違和へとずらすことによってしか処理できない。⁹ さきほどのブースにおいて、文学作品中の違和が現実の作者と implied author との違和へとずらされたように、「序文」が問題化した反復とは、この違和の反復であった。本文の違和から序文のそれへ、そのようなある違和から別の違和へのずらしである。その意味において反復は、解決されない問題、先送りにされた解決である。だが、それならば我々は次々と異なる違和を探し求めなければならないのであろうか。ところがそうではない。時間という要素が存在している。つまり、ある行為をある時間でおこない、同じ行為を別の時間へとずらししておこなえばよいのである。これが一般的に言われる意味での反復であり、最も簡単なずらしである。さてこれを逆手にとればどうなるか。例えばある一連の儀式の中核に非-意味との出会いが組み込まれたならば、人はその同じ儀式を何度も何度もくり返さざるをえなくなるだろう。まさに問題の解決の先送りとしての反復、これこそルーティーンであり、現状維持であり、そして権力なのである。同じことの反復により、その基盤をなしているずらしとしての反復は隠蔽される。かくしてずらしのラディカルな可能性、現状そのもののずらしの可能性も隠蔽されるのである。権力の中心とは、逆説的にも、このような非-意味、意味体系のうちの空虚なのである。¹⁰ 『税関』で出てきた巻き髪のかつらもこの種の非-意味だったのであり、それを毎日か

ぶらなければならない者は、このかつらが属する意味体系を毎日反復し続けることになったのである。

このような極めて受動的で消極的な反復に対し、積極的な反復が当然あらねばならない。他者からの押しつけではなく、自分自身で反復をひきおこす、そのような力があらねばならないのである。すぐ上で反復とは、解決されていない問題、先送りにされた解決だ、と述べた。したがって、この積極的な反復は、人をして現状の問題の所在を発見し、その解決を求めるようにさせるだろう。現状の違和や非-意味を見抜き、それを別の状態にずらそうとさせるだろう。かくして人は現状を超えようとするのである。¹¹ 反復をこのようにとらえることによって、キルケゴールのまさに『反復』という題を持つ作品の中での、次のような言葉もよく理解できるようになると思われる。「近世哲学は少しも運動をしない(略) そしてもしそれが運動をすることとしても、その運動はつねに内在に終始する、ところが、反復は超越であり、またどこまでもそうである。」¹²

もちろん、死ぬまで緋文字Aをつけ続けたヘスターの反復は後者のほうである。そして、このような積極的な反復を我々におこそうとすることこそ、ホーソーンの作品に留まらない文学作品すべての意味ではないだろうか。作品内に現れる違和とは、作品外の現実の違和のずらし、反復に他ならないのだから。そしてそれを見抜き、その違和を現実へとずらし直すこと、即ち積極的な反復をおこなうことを、文学作品は我々に要求しているのである。¹³ この要求において、違和と反復を強調する「序文」は、言わばその先触れとして、または獲物のありかを示す指標として、本文に結びつくだろう。ところでここでもやはりホーソーンの作品は自分自身がやっていることがよくわかっていて、それは作品が反復のポイントを、上でふれた時間においていることに表れている。やはり『税関』を参照しなければならない。そこに描かれているセーラムの税関こそ、かつて巻き髪のかつらをかぶっていた役人がいた場所、即ちルーティーンと権力の領域である。そこで生きている人々を『税関』はどのように描写しているだろうか。2つの肖像がとびぬけて興味深い。その一つは“Inspector”と呼ばれる人物のもので、彼は80ぐらいの老人なのだが、極めて快活にして健康である。だが彼には、歳をとることによって

得られるはずの精神の深みというのがまるで感じられない。“He possessed no power of thought, no depth of feeling, no troublesome sensibilities . . .” (I, 17). そのような彼の大きな特徴は、食事に対する非常な執着である。

His reminiscences of good cheer, however ancient the date of the actual banquet, seemed to bring the savor of pig or turkey under one's very nostrils. There were flavors on his palate, that had lingered there not less than sixty or seventy years, and were still apparently as fresh as that of the mutton-chop which he had just devoured for his breakfast. (I, 18-19)

つまりこの人物には時間が存在していないのである。だから何十年前も数時間前も全く同じものとして現れるし、精神も深まることがない。彼にとって過去はなく、永遠の現在だけがある。言いかえれば同じものの反復、ルーティーンだけが。ルーティーンは時間によるずらしによって生まれるものであるが、それは逆にずらしとしての時間を隠すのである。

もう一つの肖像は、“Collector”と呼ばれる人物でこれも老人であるが、かつては戦争で多大な功績をあげた將軍であり、ある地方の知事も勤めたほどの人である。だが彼は今や老衰のため、過去の記憶をほとんど失っているのである。この人物ほど極端ではないにせよ、セーラムの税関には、過去が何の意味も持っていない老人達が大勢いる。

They seemed to have flung away all the golden grain of practical wisdom, which they had enjoyed so many opportunities of harvesting, and most carefully to have stored their memories with the husks. They spoke with far more interest and unction of their morning's breakfast, or yesterday's, today's, or to-morrow's dinner, than of the shipwreck of forty or fifty years ago, and all the world's wonders which they had witnessed with their youthful eyes.

(I, 16)

彼等は過去の経験を現在に生かすことができない。過去を現在にずらすことができないのである。その代わりに彼等が耽溺するのはこれまた食事、刹那的なルーティーンである。

『緋文字』は過去を舞台にした物語である。実際ホーソーンの作品は、その数多くがかなり遠い過去を舞台としている。その『緋文字』をホーソーンは、『税関』によれば、緋文字Aに関する書類をみつけた時に書こうと決心したにもかかわらず、税関に勤めていた間は、全く何も書くことができなかった。そこから解雇されて初めて、彼はそれを書けるようになったのである。ゆえにホーソーンの文学作品の時間性は、税関の属する世界のそれとは全く異なるものだということになる。彼の作品に描かれる過去とは、“Inspector”の食事の記憶のように、かつておこったことの単なる再現ではない。それはまさにずらしとしての反復なのである。何からずらされたのか。もちろん現在から。したがってそこには当然、過去の違和へとずらされたこの現在の違和を、再び現在へとずらしなおすことが要請されているのである。時間によるずらしとはルーティーンの、権力の要である。しかしそれはそのことが隠されている限りにおいてそうなのである。ホーソーンの作品はそれに対して時間をずらしの領域として、いやずらしそのものとして明確に表そうとしているのである。再びキルケゴールの言葉を借りよう。「反復と追憶とは同一の運動である、ただ方向が反対だというだけの違いである。つまり、追憶されるものはかつてあったものであり、それが後方に向かって反復されるのだが、それとは反対に、ほんとうの反復は前方に向かって追憶されるのである。だから反復は、それができるなら、ひとを幸福にするが、追憶はひとを不幸にする。」¹⁴

*

だが考えてみるならば、「序文」の中核である、過去の記憶との邂逅という虚構には、既にしてこの時間の問題がはっきり刻みつけられていた。だから最初からすべてがそこにあったわけである。まとめよう。以上のことからして、「序文」とは一般的に考えられているのとは正反対の機能を持つものなのだと言える。通常は、「序文」とは現実の我々が虚構の世界へ入っていくその媒介をなすものだ、と考えられている。だが本当は逆で、「序文」とはそこから虚構が我々の現実へと流れ出してくる一つの亀裂なのである。それは我々

の現実にとは異質な審級を、違和を呼び込むだろう。反復によって。もちろん、そうなるためには「序文」が絶対に必要だ、というわけではない。それを本当におこなうのは文学作品であり、「序文」はあくまで補助的手段に留まる。ただし「序文」がそのことの意味に関して重要な示唆を与えてくれ、それによって反復を容易にしてくれるということが、以上の考察で言いたかったことである。しかし忘れてはならない。結局のところ、作品内の違和を現実へずらすこと、積極的な反復をおこなうことは、文学作品の責任でも、「序文」の責任でもない。それは他ならぬ我々自身の責任なのである。

註および補遺

1. ホレス・ウォルポール、『オトランドの城』、井出弘之訳、国書刊行会、1983、5ページ。
2. ウォルポール、9ページ。
3. Nathaniel Hawthorne, *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*, eds. William Charvat et al., 20vols. (Columbus: Ohio State UP, 1962-1988), vol. I, pp. 29-34. ホーソーンの引用はすべてこの版による。以下巻数とページ数は本文中に記載する。
4. ちなみにキルケゴールはその著書の大半を偽名で出版しているが、それはこの現実の著者と implied author との間の違和を意識的に作り出そうとする試みだと考えられる。
5. Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Second Edition (Chicago: The U of Chicago P, 1983), p. 75.
ブースは文学作品において完全に客観的な描写は存在せず、すべてはレトリックであると考えた点では正しい。しかし彼は即座に、そのレトリックの作品における「統一性」という概念を持ち込み、折角の卓見を骨抜きにしてしまう。
6. このような意味でのアレゴリーに関しては、例えば Paul de Man, *Blindness and Insight*, Second Edition (Minneapolis: U of Minnesota P, 1983) の第 10 章を参照。またヴァルター・ベンヤミンの『ドイツ悲劇の根源』（川村二郎 他訳、法政大学出版局、1975）と『ヴァルター・ベンヤミン著作集 6 ボードレーン』（新編増補版、川村二郎 他編訳、晶文社、1975）にも注目すべきアレゴリー論が見られる。

7. この意味においてこのかつらは、そしてヘスターのAはまさに、ジャック・ラカンの言う “*objet petit a*” なのである。

The *objet a* is something from which the subject, in order to constitute itself, has separated itself off as organ. This serves as a symbol of the lack, that is to say, of the phallus, not as such, but in so far as it is lacking. It must, therefore, be an object that is, firstly, separable and, secondly, that has some relation to the lack.

Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, ed.

Jacques-Alain Miller, trans. Alan Sheridan (Harmondsworth: Penguin, 1979), p.103.

8. 意味体系もしくは記号体系がそのうちに必ずかかえ込む非-意味もしくは異質な審級という概念は、ジャック・デリダの脱構築や、フロイト-ラカンの精神分析理論で既に徹底的に探求され精練されてはいるが、その深さだけではなく広さをも指摘することで、論拠を二重に基礎づけすることにしよう。そこでここでは参照としてまず、マルクス-レーニン主義をまさにこの概念によって東西の神秘思想と結びつける極めて大胆で刺激的な中沢新一の論考、『はじまりのレーニン』（岩波書店、1994）と、そして論理学とコンピューター・サイエンスをこれまた同じ概念でエッシャーやバッハと結びつけるダグラス・R・ホフスタッターの大奇書『ゲーデル、エッシャー、バッハ——あるいは不思議の環』（野崎昭弘 他訳、白揚社、1985）をあげることにする。これらの著作各々が自身の内に開いている間隙、そして著作相互の間に開いている間隙がカバーする領域の広さを考え、問題の概念の正当性、普遍性を考えてみよ。
9. とは言え非-意味へと突き進む選択肢もないわけではない。フロイトはそれを「死の欲動」と名づけたが。ちなみにこの「死の欲動」の概念が初めて出てきた「快感原則の彼岸」（『フロイト著作集 6』に収録。小此木啓吾訳、人文書院、1970）は、まさに反復強迫をその議論の端緒にしている。
10. この点に関して、スラヴォイ・ジジエクの次の言葉を参照。

[H]ow does the Ideological State Apparatus . . . ‘internalize’ itself; how does it produce the effect of ideological belief in a Cause and the interconnecting effect of subjectivation, of recognition of one’s ideological position? . . .

[W]e can learn . . . that this ‘internalization,’ by structural necessity, never fully succeeds, that there is always a residue, a leftover, a stain of traumatic irrationality and senselessness sticking to it, and that *this leftover, far from hindering the full submission of the subject to the ideological command, is the*

very condition of it: it is precisely this non-integrated surplus of senseless traumatism which confers on the Law its unconditional authority. . . .

Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology* (London: Verso, 1989), p.43. 強調は原文。この著作は、本論文で言うところの「違和」や「非-意味」の面から、権力の分析を、ジャック・ラカンの理論を応用しておこない、非常にすぐれた成果をあげている。

- 1 1. ここで当然精神分析で言う「転移」との対応が考えられている。転移とは、過去のある時におこり、解決されず抑圧されたある他者との問題、即ち違和が、別の他者との関係にずらされて反復されることである。しかし精神分析治療においては、被分析者が、分析者との間にこの転移をおこすこそことが治癒への重要な契機となる。ここで反復は積極的なものに転じるのであって、その転移の中で分析者は問題の所在を確かめ、かくしてその解決の方向を見出すのである。だが人間は異質な審級、即ち他者から決して自由になることはできないので、解決といってもやはり違和の別な形でのずらし、つまり反復に過ぎない。フロイトが予感したように、精神分析は「終りなき分析」たらざるをえない所以である。フロイトの「技法論」「終りある分析と終りなき分析」（いずれも『改訂版フロイト選集・15 精神分析療法』、小此木啓吾訳、日本教文社、1969）を参照のこと。
- 1 2. キルケゴール、『反復』、榊田啓三郎訳、岩波書店、1983、116ページ。
- 1 3. この試みと合致する批評の例として次の2つをあげておく。ヴァルター・ベンヤミンは『ドイツ・ロマン主義における芸術批評の概念』（『ヴァルター・ベンヤミン著作集4 ドイツ・ロマン主義』、大峯頤 他編訳、晶文社、1970）において、ドイツ・ロマン主義が発見した重要な概念として「反省」をとり上げている。反省とは認識の自己自身の認識のことであり、そのような反省の特権的な媒質が芸術である。この芸術の自己認識としての反省は、即ち芸術作品のおこなっている（ずらしを伴った）反復と言いかえられよう。ベンヤミンは、この作品自身の反省は、それを明るみに出してくれる芸術批評によって初めて完成される、と言う。つまり現実に属する批評による積極的な反復によって。ゆえに、そもそも批評できるということこそがすぐれた芸術の証なのであり、劣悪な作品は批評ができない、と論じられる。本論文の論旨によって解釈すれば、劣悪な作品とは作品外の現実の単なる再現としての反復であり、ずらしが存在しないから、批評がそれを現実へとずらし直せないのだ、ということになるだろうか。

また Fredric Jameson の *The Political Unconscious* (Ithaca: Cornell UP, 1981) は、本論文では抽象的な素描に留まったこの試みを、極めて洗練された方法で実践したものだと言えよう。作品内の違和が作品外の現実の違和の反復だということ、つま

り作品はイデオロギー的だということ、しかし同時にそこには、現状を超えようとするユートピアへの意志が見られること、これがこの著作でまさしくジェイムソンが示そうとしていたことであり、彼が文学作品の“The Dialectic of Utopia and Ideology”と名づけたものである。

14. キルケゴール、8ページ。なおヴァルター・ベンヤミンの次の言葉も参照。

「歴史という構造物の場を形成するのは、均質で空虚な時間ではなくて、〈いま〉によってみたされた時間である。だからロベスピエールにとっては、古代ローマは、いまをはらんでいる過去であって、それをかれは、歴史の連続から叩きだしてみせたのだ。フランス革命はローマの自覚的な回帰だった。それは古代ローマを引用した——ちょうど、流行が過去の衣装を引用するように。流行は、アクチュアルなものへの嗅覚をもっている。たとえアクチュアルなものが、「昔」というジャンглのなかの、どこをうろついていようとも。流行は、過去への、狙いをさだめた跳躍なのだ。ただしこの跳躍は、支配階級の統制下にある競技場でなされている。同じ跳躍が、歴史の自由な空のしたでなされるならば、それは弁証法的な跳躍であり、マルクスが理解した意味での革命にほかならない。」ヴァルター・ベンヤミン、「歴史の概念について」、『ボードレー 他五篇』、野村修編訳、岩波書店、1994、341ページ。

「歴史主義は、歴史のさまざまなモメントの因果関係を確定することで満足する。しかしどんな事実も、何かの原因だからというだけでは、まだ歴史的事実ではない。それが歴史的事実になったのは、いわば死後であって、それとは数千年も離れているかもしれない諸事件によってである。このことから出発する歴史家は、諸事件を数珠のように順ぐりにつまぐることを、やめる。かれは、かれ自身の時代がまったく特定の過去の一時代と出逢う局面を、とらえる。こうしてかれは、メシア的な時間のかけらが混じえられている〈いま〉としての現在の概念を、基礎づけるのだ。」同論文、345-346ページ。