

虚実のあわいに 大浦康介退職記念論文集

大浦, 康介

久保, 昭博

河田, 学

岩松, 正洋

<https://hdl.handle.net/2324/7411062>

出版情報 : Stella. Mélanges Oura, pp.1-258, 2019-03-31. 大浦康介退職記念論文集編集委員会
バージョン :
権利関係 :



虚実のあい に

L e f i c t i f , o u l e r é e l

大浦康介
退職記念
論文集

Mélanges offerts
à Yasusuke Oura

わたしたち三人が出会ったのは、2005年の終わりだったと思います。岩松と河田をメンバーとしてすでにこの年の4月から始まっていた共同研究班「虚構と擬制——総合的フィクション研究の試み」に、12月に助手として京大人文研に赴任した久保が加わったのでした。それ以来現在にいたるまで、わたしたちと大浦さんを結びつけているのは、文学理論に対する関心です。

日本の文学研究においてしかるべき重要性が認められているとはいいがたいこのディシプリンを、大浦さんが共同研究班の旗印に掲げてくれたおかげで、人文研の会議室——この研究班の途中で東山東一条から吉田キャンパスへと移りました——はもちろん、研究会の「アフター」に通った百万遍の焼き鳥〈囃〉や三条の大浦さんのお宅、さらに後年になって〈大浦組〉海外遠征で行ったニューヨークのアパートの一室で、わたしたちは「内的焦点化」やら「メイクビリーブ」やらについて、心ゆくまで語る事ができたのでした。この論集で、文学理論、とりわけフィクション論を前面に押し出した「研究ノート」の章を設けたのは、わたしたちを出会わせてくれたこの研究の場を、これからさらに拡げてゆきたいという編者たちの意図からです。

けれどもこの論集を編み始めて、文学理論の専門家としてだけではない大浦さんの姿が浮かびあがってきたことも、わたしたちが得た喜びであったことは言うまでもありません。フランス文学者として、翻訳者として、教師として、そしてなにより友人としての大浦康介。ここに収められたたくさんの「エッセイ」や「ひと言」をお読みいただければ、立場の違いをこえて、相手の懐にすんなりと入ってガードをずっと下げさせる、あの『誘惑論』の実践者の姿を見いだせるかと思います。しかし多くの人がまずは思い浮かべるであろうそんな姿に隠れるようにして、ある種の厳格さと慎ましさを自らに課す大浦さんの姿が垣間見られることにもわたしたちは注意を引かれました。このストイシズムは、「言葉」——文学テキストのものであれ、日常のコミュニケーションのもの

であれ——に対して示す大浦さんの基本的な構えであるように思います。

この論集は、約 60 人の方々の寄稿とカンパによって成り立っています。それぞれ素晴らしい文章とご寄付をいただいた寄稿者の方々に、編者一同心から御礼を申し上げます。また早い段階で文章を寄せてくださっていたにもかかわらず、編集作業が滞ったために、論集の完成までに大浦さんのご退職から 2 年の歳月が経ってしまったことを深くお詫びいたします。

2019 年 3 月

大浦康介退職記念論文集編集委員会
久保昭博、河田学、岩松正洋

虚実のあいだに——大浦康介退職記念論文集

目次

I インタビュー

ある軌跡——大浦さんへのインタビュー	聞き手：河田学	2
--------------------	---------	---

II エッセイ

Extraits de REDEMPtION	Jean-Michel BAILLAT	18
Eloge du traducteur bourreau	Pierre Bayard	23
班長・大浦康介について	藤原辰史	25
逃げ去るイメージ	日高佳紀	28
フィクションの季節	ホルカ・イリナ	31
響響の作法——リゲティのクラクションによる前奏曲をめぐって	伊東信宏	34
大浦さん、ありがとう。	北村卓	37
コール・アンド・レスポンス、あるいは「うんうんうん」	小関隆	38
書き言葉と話し言葉	中村ともえ	41
スリリングな瞬間——〈大浦康介〉という「場」	西川貴子	44
知と技を結ぶ「誘惑者」	小柏裕俊	47
噂の男——大浦さんへの感謝	王寺賢太	50
大浦さん、わが叔父	岡田暁生	53
退所・補論	マルクス・リュウシュ	56
夢モノガタリ——Récits de rêve	坂井セシル	59
闇の中での思索	笹尾佳代	63
大浦さんなら	高橋幸平	65
思い出することなど	宇佐美 斉	68
天性の誘惑者	山上浩嗣	71
大浦康介さんとの日々	吉川一義	74

III ひとこと 77

濱野耕一郎・開信介・平光文乃・廣瀬千紗子・飯島洋・石井美保・
岩城卓二・岩田馨・川村清志・川瀬あやな・小森謙一郎・増田真・
小山俊輔・圓田浩二・中筋朋・永盛克也・小川佐和子・塩瀬隆之・

関谷一彦・小野原教子・鈴木洋仁・サボー・ジュジャンナ・
田口紀子・田中雅一・田中祐理子・上田和彦・吉松 寛

IV 研究ノート

Le contrat de lecture, dans l'ombre portée du contrat social	Eric Avocat	91
流動的なプロセスとしてのテキスト ——読む、読み返す、読み継ぐ、書く、流通させる	アンヌ・バヤール = 坂井	101
Le détail de la vérité ——Variations sur l'anecdote avec Proust, Sade, Freud et Ginzburg	Marcel Hénaff	109
ロトマンのプロット起源論にかんするノート	岩松正洋	121
虚構のなかの特撮 ——映画『東京湾炎上』をめぐる	近藤秀樹	135
笑い話 ——「場のフィクション」をめぐる覚書	久保昭博	145
Hantise des simulacres, immersion fictionnelle et modification des croyances	Françoise Lavocat	157
周縁性と両義性 ——『ポルノグラフ』とレチフ・ド・ラ・ブルトンヌの初期作品をめぐる	森本淳生	179
中国古典文学の「思想」と「批評」 ——20 世紀前半に編まれた通史をめぐる	永田知之	189
表象テキストと断片性 2 ——三浦玲一と『1Q84』をめぐる	中村三春	299
日本文学は旅とともに ——川端康成の「東海道」	立木康介	209
Fictions comparées, littérature et démocratie ——Hommage amical à Yasusuke Ôura	Sebastian Veg	227
＊		
フィクションについて最近考えた二、三のこと	大浦康介	233
寄稿者一覧		251
謝辞	大浦康介	254

第 I 部 | インタビュー

ある軌跡——大浦さんへのインタビュー

聞き手 | 河田 学



Photos by Jean-Philippe Toussaint

——今日は大浦さんにお話を伺いながら、これまでの仕事の軌跡をたどっていただきたいと思います。大浦さんによるジェラル・ジュネットのインタビュー（邦訳『フィギュールⅢ』所収）を読んだとき、一見ばらばらに見えるジュネットの興味が、インタビューのおかげでつながったと感じました。そういったお話をお聞かせいただけたらうれしく存じます。

大浦：前もってひとことだけ言わせてください。僕は自分が今までやってきたことに達成感みたいなものはまったく感じていないし、こうしたインタビューを受けるに値する仕事をしたとも思っていません。これは謙遜でも照れでもなく、正直な気持ちです。その前提でいうと、ジュネットの過去の仕事がインタビューのおかげで「つながった」という印象を受けられたのは、多分に僕が翻訳、編集の過程で回顧的視点から「つないだ」からだと思います。もちろんそれなりの内的論理はもともとあって、それを顕在化したという面はあるでしょうが、たしかジュネット自身がインタビューで言っていたと思うけど、ある時点で興味をもった研究テーマが当初は予期していなかった形で次のテーマを呼び込むというのが現実の展開で、僕の場合も（ジュネットと比べるのはおこがましいですが）同じだったように思います。自転車操業ですよ。泥縄です。あるとき金文京さんと話していて、まあ自嘲もあるのですが、彼の場合もまったく「行き当たりばったり」だったと聞いて、こんな偉い学者さんでもそうなのかと驚くと同時に、ちょっと安心した記憶があります。

フランス留学と文学理論との出会い

——大浦さんは京大仏文のご出身ですが、ご専門というとはずは文学理論ということになるかと思います。文学理論との出会いはパリ第7大学で、日記体小説をテーマに博士論

文を書かれたところですか？

大浦：もうちょっと前ですね。パリ7に留学する直前です。僕は自分の研究の方向性を定めたのがすごく遅くて、20代も終わりのころでした。もともと作家研究というのが苦手で、仏文で周りの連中が「僕はスタンダールをやってます」とか「僕はマラルメです」とか言うのを聞いて、いつも違和感を抱いていました。「〇〇をやってます」と言うのは僕には無理だなと。作家論に価値を認めないとか、そういう勇ましいことじゃなくて、一人の作家に専心できないんですね。これは僕のエクレクティシズムと関係しています。僕は本質的にエクレクティックな人間なんです。「折衷主義」というより、いろんなものにすぐに目移りするんですね。色気ありすぎなんです。ことは研究に限らないと言う向きもあるでしょうが、それはともかく、僕は卒論ではサルトルを、修論ではロラン・バルトを扱ったんですが、あくまで哲学者としてのサルトル、批評家ないし理論家としてのバルトを取り上げたので、それはある意味苦肉の策だったのかもしれませんが。それで、二度目のフランス留学を前にして、博論では何をしようかと考えたときに、急に文学理論というのが選択肢として浮上したんです。はじめに思いついたのがジャンル論的な研究で、日記体小説研究がそれに当たります。これなら自分にもやれるかもしれないと思ったわけです。

——仏文の大学院に進学してすぐに一度目のフランス留学をされたんですよね。そのときは演劇活動もされていたと聞いています。

大浦：ええ。僕は学部時代から、仏文にいるのにフランス語が遠いという思いをずっと抱えていました。今みたいにインターネットがあるわけではなく、フランスの学者や文化人が頻繁に講演に来るということもない時代ですからね。とにかく「文学」を云々する以前に、現地で生のフランス語に触れなければ話

にならない、フランス語にどっぷり浸かって、呼吸するようにフランス語を話したいと、その一心でフランスに渡りました。ブルターニュのレンヌに2年、パリに1年いて、学士課程と修士課程に籍をおいたのですが、そこで演劇をやっている人たちと出会って、結局、学業はそっちのけで演劇活動に没頭しました。いいかげんですよ。これも泥縄です。でも、レンヌの大学ではそのころチェコから移住したばかりのミラン・クンデラが教えていて、カフカについての彼の講義にいたく感銘を受けたり、パリではバルトと親しかったパリ3のモーリス・パンゲさん（日本人の自死についての本を書いた人で、バルトの『記号の帝国』は彼に捧げられています）に指導をお願いして、バルトの話をいろいろ伺ったりと、それなりに貴重な体験をしたことも事実です。パンゲさんというのはほんとに優しい、いい人でしたね。

——クンデラはどんな印象でしたか？

大浦：背が高く、眼光鋭く、言葉に力があって、とにかくカッコよかったですね。彼の小説に出てくるプレイボーイ（トマーシュだったかな）を髭髯とさせる人物でした。クンデラはそこ（1975、76年）フランスではそれほど有名ではなかったんですが（日本ではまだほとんど無名でした）、でも一部にすでに熱狂的なファンがいて、僕もそのひとりでした。『冗談』『生は彼方へ』『別れのワルツ』といった初期の小説を貪るように読んだ記憶があります。じつはクンデラ夫妻とたまたま同じ建物に住んでいた友人を介して、彼の奥さんのヴェラとも親しくなったんですが、これがまたじつに魅力的な人でね。彼女は例の「プラハの春」のときにたしか国营ラジオ局に勤めていた人で、軍事介入のときのことを熱っぽく話してくれました。ああ「歴史」の渦中で生きるってこういうことなんだと思いましたね。「いまご主人は何してるの？」って訊いたら、「風呂にタイプライ

ター持ち込んでシャンペン飲みながら小説書いてるよ」って。

演劇に話を戻すと、まあいろいろやったんですが、結局思うようにはいかなかったですね。レンヌではドイツ人の演出家に出会って、いきなりペーター・ハントケの『カスパー・ハウザー』でカスパー役を演じたり、文化会館（Maison de la Culture）で「身体表現」なるものを教えたり、パリでは劇団まで作って自作を上演したり、ブリティッシュ・カウンスルでベケットの演出をしたり……。

——25歳くらいのときですよ。

大浦：ええ。どれも地味な活動でしたが（パリには演劇集団は山ほどありましたから）、でも何なんでしょうね、あの無謀さというか、ハッタリ力というのは。自分のどこにそんなエネルギーがあったのかと、今になっては思いますね。ルコック（École Jacques Lecoq）とか、パリの有名な演劇学校に行ってはモグリで聴講して、面白そうなやつを勧誘して、にわか劇団を立ち上げて、稽古場を借りるのに金がいるので知り合いのコネでフランス映画にちょい役で出たりして……。フランスにルイ・ド・フュネスという喜劇王がいて、彼が主演した映画（クロード・ジディ監督）に出たんですが、それだけはちょっと自慢かな。これは余談ですが（しかし余談といえ、ここで僕が話していることはすべて余談です）、当時はアリアヌ・ムヌーシュキンの太陽劇団（Théâtre du Soleil）の全盛期でしたが、僕にとっての神様はロバート・ウィルソンで、僕がやっていたのも彼のしょぼい真似みたいなことだったろうと思います。いずれにしても、僕は演劇活動で心身ともかなり消耗したんですね。はじめて挫折感みたいなものを味わいました。それで、京大での修士の休学期限は3年だったので、いったん帰国して復学することにしました。演劇はしんどいけど、研究なら一人で

きるからいいかなと、そんなふうにも思った記憶があります。

逆にいうと、もともと僕はどうしても大学に残りたいと思っていたわけじゃないんです。研究者になりたいとか、大学の教員になりたいと本気で思ったこともないし、なれるとも思っていませんでした。このときだって、大学にまだ籍はあるし、まあとりあえず復学しとくか、みたいなね。「なりゆき」ですよ。それで帰国して、日仏学館（現アンスティチュ・フランセ）で演劇の授業をさせてもらったりもしたんですが、バルトで修論を書いて、博士課程に進んで、そこで二度目のフランス留学となるわけです。やっと冒頭で話した時期に戻りましたね。

——文学理論でいこうと決めた、パリ第7大学留学直前の時期ですね。

大浦：そのころになるとさすがに研究者でやっていく「覚悟」みたいなものも芽生えたような気がします。でもどうでしょうね、これも半分はやっぱり「なりゆき」ですね。ブルシエ（仏政府給費留学生）の試験にも受かったし、エコール・ノルマルにも行けることになったし、せっかくだから行っとくか、みたいなね。でも仏文でやるんだったら文学理論しかないかなというのは感じていました。

1980年代、パリ

——大浦さんにとってはジュネットの存在はたいへん大きいと思うのですが、この二度目の留学のときのジュネットとの出会いと、当時のパリの知的雰囲気といったものについて話していただけますか？

大浦：ジュネットは当時、つまり80年代初めですが、16区のラ・トゥール通りにあったオートゼチュード（社会科学高等研究院）の分館みたいなところで週一回（だったか二週間に一回）セミナーを開いていました。そこで見たのが最初ですね。このセミナー

にはパリの若い文学理論研究者たちが集まってきていて、ジャン＝マリー・シェフェールに出会ったのもそこです。アンヌ・バイヤールも来ていました。このセミナーは本当に居心地がよくて、毎週出るのが楽しみでした。アカデミックな環境でこういう雰囲気を味わうのは初めてだったような気がします。

僕は当時ユルム街のエコール・ノルマルの寄宿生でしたが、同時にパリ7の第3期博士課程にも登録していて、おもにノルマルとパリ7とオートゼチュードの3カ所を行ったり来たりしていました。ノルマルには当時トドロフが講師として来ていて、ルソーについての講義をしていましたね。パリ7では指導教授だったジュリア・クリステヴァはもちろん、セルジュ・ドゥブロフスキーや、のちに王寺君の指導教授になるジョルジュ・ベンレカッサといった人たちの授業が印象に残っています。奇才というか、強烈な人が多かったですね。

——お聞きしていて、80年代初めの知的状況がうかがわれる気がします。当時は言語学や記号論がまだまだ幅を利かせていたように思うのですが、そのあたりはどうでしょうか？

大浦：そのとおりです。構造主義はもはや過去のものと思われていましたが（フランスでは構造主義とポスト構造主義があまり時を経ずして継起したんですね）、言語学や記号論は健在でした。グレマスはたしかダンフェール（Denfert Rochereau）近くの大講堂で講義をしていましたが、「信奉者」でいっぱい、熱気ムンムンでした。ジャーゴンを振りかざす、とんがった人たちで、僕には何を言ってるのかさっぱり理解できませんでした。当時はまだこういうピリピリした学生が多かったです。バンヴェニストとともにフランスに言語行為論を紹介したオズワルド・デクロもいて、ル・モンドの記事などを使って談話分析をしていましたが、彼の授業

は明快で、すごく面白かったです。

——いろんな講義に出られたんですね。

大浦：そうですね、まあ手当たり次第に聴講しましたね。パリ8のドゥルーズの授業だけは残念ながら逃しましたが、コレージュ・ド・フランスのフーコーの講義にも出ましたよ。これも超満員でね。当時僕は知り合いに「パリで何してるの？」と訊かれたら「知的ツーリズム *tourisme intellectuel* をしてるよ」って答えることにしていました。当時のパリほどこれにふさわしい街はなかったと思います。例によってたいした勉強はしていませんでしたが、「ツーリスト」としてはけっこういろいろ見て回ったと思います。「ツーリスト」の域を超えていたのは、たぶんジュネットのセミネールに出ていたときだけですね。

——博論の指導教授はクリステヴァだったけど実質的な「師匠」はジュネットだったと、何度もうかがったことがあります。

大浦：クリステヴァはスターでしたからね。僕には終始フレンドリーでしたが、とにかく多忙な人で、一对一の指導といったものはほとんどなかったです。僕の研究テーマ（日記体小説研究）からいって、クリステヴァを選んだのがそもそも間違いだったんですよ。ジュネットにも指導はしてもらっていませんが、僕の研究はジャンル論と物語論とフィクション論にまたがるような研究でしたから、ジュネットはど真ん中でした。博論でもっとも参考にしたのは彼の仕事です。でもそれ以上に、彼は「詩学」ないし「文学理論」のいわば後ろ盾だったんですね。この分野の研究者の守護神だったんです。これには彼が『ポエティック』という文学理論の専門誌やスイス社の「ポエティック叢書」のディレクターだったことが大きいです。

——後ろ盾が要ったということは、文学理論はまだまだマイナーな学問だったということでしょうか。

大浦：そう思いますね。ソルボンヌでやるような学問じゃなかったんですよ。いまでもメジャーになったとは言えないでしょう。いまでこそフランスでは「焦点化 *focalisation*」などといった物語論のタームが高校の国語の授業でもふつうに使われるようになりましたが、当時はそんなことは思いもよらないことでした。それはともかく、70年代をつうじて、「詩学」の名のもとに文学理論の地位向上につとめた一番の功労者がジュネットだったと思います。

——「批評（クリティック）」にたいする「詩学（ポエティック）」ということですね。大浦さんも『文学をいかに語るか』（1996）のなかで、ジュネットの「批評と詩学」を引き合いに出しながら、そのへんの事情を語っておられますが、当時のフランスの文学理論はやはり物語研究が主軸だったんでしょうか？

大浦：厳密な意味でのナラトロジーは、おそらく『コミュニケーション』第8号が出た1966年前後がピークで、80年代にはもうそれはちょっと古いと見られていましたね。

——『物語のディスクール』（1972）からもう10年経っていたわけですね。

大浦：ジュネットに限っていうと、関心の中心はテキスト理論というか、彼のいうトランステクスチュアリテの理論へと移っていました。逆にフィクション論的な問題意識というのはまだそんなになかったと思います。僕がさっきお話ししたセミネールに通っていたときの分析対象はパラテキストでした。でもこんな話、専門家以外は興味ないでしょうから、もう少しとっつきやすい話をしましょう。

僕がジュネットから受け取ったものは大きく三つあると思います。さっき言ったことともちょっと重なりますが、ひとつは「文学理論でいいんだ」と思わせてくれたこと。「批評」（つまりは作家論）が苦手な人間に「詩学」（文学理論）があるよと言ってくれたこ

とですね。もうひとつは、人物像を含めて、職業的文学研究者の魅力的なあり方といったものを見せてくれたこと、ひとつの「手本」を示してくれたことです。ジュネットは限りなくやさしい目をした、ジャズの好きな紳士でした。三つ目は、居心地のいい、楽しいセミナーとはどのようなものかを教えてくれたことです。彼のセミナーは、みんなが緊張することなく自由に発言できる不思議な空間でした。大したことを知らなくても、それぞれが身の丈に合った知識を持ち寄って議論に参加できる場、大げさにいうと、権威というものから自由な知の交換の場だったように思います。のちに京大文学部で授業をしたり、人文研で共同研究をするようになってたびたび思い出したのがこのセミナーです。僕の好きな言葉に「権力はいらぬ。少しの賢明さと、少しの知と、そしてできるだけ多くの味わいがあれば *Nul pouvoir, un peu de sagesse, un peu de savoir et le plus de saveur possible*」というのがありますが、あれですね。ちなみにこれはバルトが「サピエンティア *sapientia*」というラテン語の語源に引き寄せて語った言葉です（コレージュ・ド・フランス初回講義）。

〔このインタビューのゲラを校正している最中にジュネットの訃報が入った。2018年5月11日没。享年87歳。終始驚くほど変わらなかった彼の独特の声と話し方が耳について離れない。〕

「イベント屋」

——この時期、パリではご自身、多くの文化イベントの開催にかかわられたとも聞いています。

大浦：たしかにいろいろやりましたね。なかでもいちばん熱心にやったのは「現代日本のクリエイターとクリエイション」と題してエコール・ノルマルの大講堂で催した日本セミナーです。このへんのことはノルマルの友の

会の会報に書きましたが、これは日本に心酔していたピエール・オーブリー（友人のノルマリアン）と、彼の知り合いで、日本で文化参事官をしたこともあるジェラルド・コスト（外交官）と僕の三人で企画・運営したもので、だいたい月一回のペースで日本の作家、思想家、アーティスト、建築家、ファッションデザイナーなどを呼んで話を聞くというものでした。82年ごろから初めて、2年ぐらいいやりましたかね。外務省の援助もあって、中上健次、柄谷行人、浅田彰、加藤周一、谷口吉生、石岡瑛子、三宅一生、山本寛斎など、面白そうな人ばかりを呼びました。あまり真面目くさった、アカデミックな会にはすまいというのが方針で、山本寛斎などは派手に着飾ったモデルを数人連れてきて、即席のファッションショーをやってくれました。あの厳めしいエコール・ノルマルでファッションショーをやったのは後にも先にもわれわれだけでしょね。たいへん話題になりました。つねにメディアミックスでやったので、浅田彰が来たときには日本での「AA現象」を紹介する大きな記事が『リベラシオン』紙に載りました。日本の写真週刊誌にもリークされたみたいで、数日後に日本にいる友人から電話で「おまえフライデーされてるよ」って。もちろんターゲットは僕じゃなかったんですけど、送ってもらったその号を見たら、壇上で話す浅田彰の両脇にピエール・オーブリーと僕が写ってて。僕は通訳要員でもあったんですが、浅田彰はフランス語が上手で、通訳の必要はほとんどなかったですね。いずれにしても、こういう「イベント屋」としての経験は、のちの京大人文研での「人文研アカデミー」の活動につながっていると言えるかもしれません。

——中上健次の『枯木灘』を仏訳されたのはこれがきっかけですか？

大浦：そうです。この機会にフランスの読者にも読んでほしいと思って大手のファイヤー

ル書店に中上を連れて行って翻訳契約を交わしました。彼はフィリップ・ソレルスに会いたかったのでスイユ社の彼のオフィスにも連れていきましたし、『マガジン・リテール』でインタビューもしました。中上とはこれをきっかけにずいぶん仲良くなって、日本に帰ってから何回か新宿で飲みました。

ノルマルでの日本セミナーは大盛況でね。それで調子に乗ったんでしょうね。日仏アソシエーションを作ろうということになって、ポンピドゥー・センターの当時の館長のジャン・マウに初代会長になってもらって、書類一式作って警視庁に出したりね。フェリックス・ガタリとか、たしかヴァンサン・デコンブも創設メンバーで、彼らとはときどき集まって企画を練ったりしていました。それでポンピドゥー・センターの正面にスクリーンを設けて黒澤の『乱』の野外上映をしたり、三輪明宏が『黒蜥蜴』のパリ初上映で来たときは広報みたいなことをしたり、まあいろいろ派手なこともやりましたね。詳しいことはもうあんまり覚えていませんが、打ち上げで三輪明宏と最後クラブに行って、三島由起夫の話を聞いたことなどはよく覚えています。あの人はあのころからしきりに「霊」の話をしていたね。すごく魅力的な人でしたよ。

80年代前半のフランスは日本ブームでね。いわゆる Japan as Number One の時代です。われわれの日本セミナーもこの波にうまく乗ったということでしょう。当時は文化人だけでなく、政治家や財界人もよくパリに来ていました。通訳もいっぱいやりましたよ。金になりましたしね。経団連の代表団が来たときにはエリゼ宮に随行してミッテランの通訳をしましたし、市庁舎でシラクの通訳もしました。大使館主催の講演会で開高健の通訳をしたときには、彼がのっけから酔っぱらっててね。話は支離滅裂だし、卑猥なことは言うしで、往生しましたよ。それと、当時はいろんな雑誌が日本特集を組んで

いて、僕にまで寄稿の依頼が来ました。それで『クリティック』とか『レクスプレス』に書いたんですが、それが僕の雑誌デビューというか、大学の紀要以外にものを書いた最初なんです。

——どんなことを書かれたんですか？

大浦：いわゆる「日本的なもの」について書くのはいやだったので、異文化間の共約不可能性みたいなことをなるべく一般論的に書きました。日本ブームについてはどっかで「あほらし」と思っていたんでしょうね。『レクスプレス』からは口絵写真に僕が書道をしているところを撮りたいから社に来てほしいと言われて、アロハシャツを着てシャンゼリゼの近くにあるビルに行ったんですが、「何を書いたらいいの？」って訊いたら、漢字なら何でもいいと言うので大きく「漫才落語」と書いてやりました。神妙な顔をしてね。

——ジュネットの『ポエティック』にも書かれていますよね。

大浦：あれは博論の一部を改稿したものです。この号はパラテキスト特集号で、僕の博論のなかにパラテキストにかかわる部分があったので、ジュネットがそれに目をつけて『ポエティック』に載せないかって言ってくれたんですね。

帰国、人文研へ

——最終的に日本に戻られたのはいつですか？

大浦：1986年です。

——そのあと京大文学部助手、甲南女子大助教授を経て、1989年に京大人文研に行かれるわけですね。帰国後のこの時期というのはご自分にとってどんな時期だったんでしょうか？

大浦：就職探しと日本の環境に慣れること、それに尽きますね。長い留学から帰った人間なら誰しものが直面することです。博論を書き終えたころに文学部で助手のポストが空く

から来ないかと言われて帰国して、助手を1年やって甲南女子大に就職しました。結局、甲南女子大には2年だけいて人文研に移ったんですが、甲南女子大は僕にとっては本当にカルチャー・ショックでした。しかもバブルの絶頂期でね。「舞い上がった」時期ですよ、あれは。どういうふうには言いませんが。のちに僕は「男のモテ期は35だ」とよく言うようになるんですが、それを確信した時代ですね。

——あとは下り坂だということですか？

大浦：まがいありません。あとは転げ落ちるだけです。

——いまでも転げ落ちつづけているんですか？

大浦：いや、もうこの年になると坂も終わっていて、平たい道の真ん中でふてくされて寝ているという、まあそんな感じですね。さんざん転げ落ちたあとにね。

——「日本の環境に慣れる」とおっしゃいましたが、それは具体的にはどういうことなのでしょう？

大浦：これにはいくつかの意味がありますが、この時期いちばん悩んだのは留学での

「蓄え」を日本でどう「換金」するかということですね。仏文だという「ハンディ」もありました。ひと昔前ならいざ知らず、フランスの（とくに有名でない）作家のモノグラフィーを書いたところで誰も読んでくれませんか。それは文学理論でも変わりません。というか、もっと悪いくらいで、日本では「フランス文学者」の需要は一定程度はあるわけです。たとえば、ル・クレジオがノーベル賞をとったら新聞社から電話がかかってくる。何か書いてくれと言われる。そういうことが象徴的に示しているようにね。ただ、この「一定程度」がますます縮小傾向にあることも周知のとおりです。

これが日本文学研究者、つまり自国の文学の研究者だったら事情はちがうだろうなとよく思いましたよ。それで、僕の場合、一方ではしかたなしに学会誌や大学の紀要に博論の「切り売り」みたいなこともしましたが、もう一方で岩波の『文学』とか学燈社の『国文学』とか翰林書房の『漱石研究』といった国文系の雑誌にときどき書かせてもらいました。大ざっぱにいうと西洋の文学理論の日本の文学作品への応用みたいなことですね。漱石とか、中上健次とか、村上龍とかについて書きました。

——岩波の『文学』には谷崎の『鍵』についてもお書きになっていますね。

大浦：ええ。これは国文の人にはけっこう評価してもらった論文で、いま読み返すと文章が硬くて恥ずかしいんですが、まさに日本文学を対象にした日記体小説論ですね。物語論とフィクション論にまたがっているという点も同じです。僕は『フィクション論への誘い』の序文でも書きましたが、フィクション論のもっとも大きなテーマのひとつは「本当らしさ」の問題だと思っているので、『鍵』論でもこのテーマを扱いました。谷崎は「嘘くさい」作家だからこそそのテーマ設定で、最近出た『谷崎潤一郎讀本』（日高佳紀・五味



渕典嗣編)でも、対象作品の範囲はもう少し広げましたが、この続編みたいなものを書きました。谷崎へのアプローチはあんまり変わっていないんですね。進歩がないというか。

——日本文学を扱わないといけないという問題意識は、人文研での四つ目の共同研究「日本の文学理論・芸術理論」にも反映していると言えるのでしょうか？

大浦：そうでしょうね。でもこれも半分は冒頭で言った「なりゆき」ですよ。「虚構と擬制」のあと、次は何をやろうという段になって、たしか岩松さんが「日本の文学理論」はどうかと言ってくれたんで、それが大きかったと思います。

人文研での共同研究

——ちょっと話を戻すと、大浦さんは89年に人文研に入られて、宇佐美斉先生や坂上孝先生の共同研究に出られる一方、1991年からはご自分でも「記号・意味・文学」(1991－94)、「ポルノグラフィ研究」(1999－2001)、「虚構と擬制」(2005－2010)、「日本の文学理論・芸術理論」(2011－2015)、「環世界の人文科学」(2015－17)と、つごう5つの共同研究を組織されます。人文研は何よりも研究所ですし、しかも共同研究を主要な業務とする特殊な組織ですよ。ふつうの大学勤務とはまた質のちがう難しさもあったんじゃないかと推測するんですが。

大浦：人文研特有の「しんどさ」というのはもちろんありますよ。でもこれは人文研に入った以上は引き受けないといけない宿命みたいなものでね。「自由」と引き換えにね。専門に閉じこもっちゃいけない、専門家にしか分からない話をしちゃいけない。他流試合をしないといけないといったことですが、そういうふうに分の研究を開いていくということとは別に、テーマを立て、人を集めて共

同研究を組織するということにともなう独特の難しさもあります。僕はけっこう早いうちから自分の研究班をもったので、とくに初めのころは班長としてかなり苦労しました。暗中模索、試行錯誤の連続でした。先の演劇活動との関係でいうと、せっかく「一人でできる」と思って研究を始めたのに、ここに来てまた人を組織する仕事に逆戻りした感じでね。この「しんどさ」は専門領域によってもちがうし、また時代とともにその内容は変化している気もします。

——具体的にいうとどういうことなんでしょう？

大浦：人文研には歴史家が多いでしょう。こういうことを言うと彼らは怒るかもしれませんが、歴史的な軸を立てると共同研究は比較的やりやすいと思うんです。理論でやるのはむずかしいです。僕は歴史は苦手というか、歴史オンチなんでね。文学研究には「文学史」というろくでもない分野がありますが、ああいうものに懲りたのかもしれませんが。——先の5つの共同研究を結ぶラインのようなものがあれば教えてください。

大浦：共同研究どうしの関係ということでは多分に状況的なことしか言えませんね。いくつかのラインが入り組んでいるので、それを予定調和的にまとめても嘘になるでしょう。最初の「記号・意味・文学」はタイトルにあるように記号論的アプローチをかなり意識した文学理論プロパの研究会です。じつは人文研では桑原武夫さんが組織された、その名もずばり「文学理論の研究」(1960－66)という共同研究があります。6年もかかった共同研究で、同名の論文集の序言で桑原さんは、1年半でまとめた「ルソー研究」とこれを比べて忸怩たる思いを語っておられますが、やはり理論型の共同研究ゆえのご苦労があったように思います。そこでのアプローチは、戦前の岡崎義恵(東北大)や戦後の竹内敏雄(東大)の文芸学的・美学的アプローチ

の対極にあるようなアプローチで、大まかにいえば社会学的（「文芸社会学」的）かつ比較文化論的（ないし日本文化論的）といえるでしょうね。そういう意味では、大衆文学への注目も含めて、全体として「風通しのいい」議論が展開されています。僕の場合、研究成果（『文学をいかに語るか』）は論文集という形をとらず、事典に近いものをめざしました。どう形容したらいいでしょうね。「言語論的転回」以降の文学理論のパノラマとでも言っておきましょうか。

——この本には「フィクション」という項目もありますね。フィクション論的アプローチは博論以来でしょうが、「フィクション」を一般論的に論じられたのはこれが最初ですか？

大浦：そうですね。もう20年も前のことですが、でも僕のフィクションにたいする基本的な考えはそこからほとんど変わっていないんですよ。ほんとに進歩がありませんね、僕というのは。

——このあたりが「虚構と擬制」という共同研究につながっていくんですね？

大浦：ええ、対象を文学的フィクションに限らず、法的擬制や歴史叙述の問題まで視野に入れたうえでの「仕切り直し」ですね。

——そうすると、その前の「ポルノグラフィ研究」がやはりちょっと浮いて見えるというか、唐突な感じがするんですが、そのへんはいかがでしょう？

大浦：これこそ「行きがかり」ですね。半分はね。詳しい経緯はもう忘れましたが、田中雅一さんと「やろうか？」「やろう」みたいな軽いノリで始めたんです。もちろん僕の間では文学理論より基底的な表象理論のレベルで、しかもおもに映像媒体を使った「性表象」を扱うんだという、いちおうの理屈というか位置づけはあったんです。でも研究会の運営という面ではこれがいちばん苦労しました。河田さんはこのポルノグラフィ研究か

ら僕の共同研究に参加してくれたので知っていると思いますが、ときによっては2、3人の出席者しかなくてね。人文研で新しい研究会を始めるときにはふつう前の研究会のメンバーの大半を引き継ぐ（逆にいうとそれができるようにテーマ設定する）ものなんですが、ポルノ研の場合はほとんど総入れ替えでしたからね。そういう意味でも冒険でした。自分の力不足も痛感しました。

でも面白い経験だったと思います。発見したこともいくつかありました。ひとつはアカデミックな環境でこういう研究をすることの難しさですね。退職記念講演会の座談会でもポルノ研のことが話題になりましたが、まあ、ああいう反応ですよ。あそこでは正直に言われただけで（逆にあそこまで露骨に「迷惑だ」と言われるとギャグじゃないかと思ってしまいます）、当時はむしろ反応がない、なんか冷たいなというくらいの感じでした。日本の大学人というのは「性」について語るのがほんとうに下手なんですね。下手だし、いやなんです。できたら見たくない、ふれたくないと思っている。生活のなかでは食うこととか寝ることと同じくらい大事なことののにね。ところが「性」はいたるところにあるから、大学でもセクハラという形で噴出したりする。でも「性」を語ることにはまったく免疫がないから、臭いものには蓋をする式の対応しかできない。とにかく問題を起こさないようにしようって、子供でも言えるようなことしか言わない。理系ならともかく、人文学というのはそういうものじゃないはずなんですけどね。

——そういう反応は、「発見」したというより、もともと分かっている、それにたいする挑発としてポルノ研究をしたということではないんですか？

大浦：おお、鋭いツッコミですね。確信犯じゃなかったのかということですね。もちろんそういう面はありました。でも淡い期待も

あるわけですよ。21 世紀にもなってポルノ研究なんて当たり前だろってね。ポルノ研究で学んだ最大のことは、ポルノに確たる実体はないということ、検閲が、郵便法が、港湾警察が、流通システムが、マスコミが、風評がポルノを「つくる」ということでした。われわれが訳したウォルター・ケンドリック（『シークレット・ミュージアム——猥褻と検閲の近代』）が残してくれた最大の教訓がそれだったと思います。だから座談会でも「ポルノをつくっているのはあんたたちだ」、いや「ポルノはあんたたちだ」って言ってやったらよかったんですね。そういう社会的言説のパラドキシカルな効果が分かるかどうかというのは、人文学をやるうえではひとつの試金石だと思うんですけどね。僕、ちょっと暴走してるかな？

エクリチュールの人文学へ？

——いえ、大丈夫です。ただ、時間の関係上、残念ながらそろそろ終わりにしないといけません。「虚構と擬制」以降の研究会については、近年のことですし、この論集を読まれる方のなかには班員だった方も多いで、一言ずつで結構かと思います。僕個人の興味からいうと、大浦さんの口から「文学理論はもはや僕の関心の中心ではない」というショッキングな発言を聞いたのが、たしか「日本の文学理論・芸術理論」の研究会のアフターでのことでした。そのことと『誘惑論・実践篇』（2011）の執筆や、次の「環世界の人文科学」の立ち上げは関係しているのかどうか、そのへんのことも知りたいですね。大浦：「虚構と擬制」についてはもういいでしょう。当初、班員のあいだで問題意識の共有がなかなかできなかったことについては、この論集に寄せた雑文にも書きました。「日本の文学理論・芸術理論」は運営の面ではもっとも楽な研究会でした。それはとくに日高佳紀さん、中村ともえさん、西川貴子さ

んはじめ、日本文学研究者の方々の協力と、久保さんと小川さんのサポートのおかげです。久保さんとは「虚構と擬制」以来のお付き合いですが、頼れるスタッフがいると共同研究というのは格段に安定するんですよ。この共同研究の成果報告は明治期以来の日本の文学理論関係文献のアンソロジーという形をとりました。これも短期間で集中的にやれたので、西洋理論の専門家と日本文学研究者とのコラボは機能するんだと思いましたね。このアンソロジーを引っ提げて「世界キャラバン」（東欧、仏独英、アメリカ、台湾）をやったんですが、あれも日本文学関係だからできたことだと思っています。

僕には、ある時点まで、ジャン＝マリー・シェフェールを 10 年遅れで追いかけているようなところがありました。彼は美学者で哲学者です。ご存じのように文学理論の論客でもあります。彼の研究には、おそらく 90 年代末あたり、つまり『なぜフィクションか？ *Pourquoi la fiction ?*』や『美学よさらば *Adieu à l'esthétique*』あたりから、「人類学的転回」とでも呼ぶべきものが見られるように思います。EHESS にいたということも関係しているでしょう。この「人類学 *anthropologie*」はむしろ「人間学 *science de l'homme*」と言った方がいいかもしれません。彼はこのころから頻繁に認知科学、生物学、動物行動学などの成果を取り入れるようになるんですね。これは、美学的には、思弁哲学がそうしたように美的現象を超越的なものとして祭り上げるんじゃなくて、日常の現実と地つづきの、われわれの感動とか快楽に直結したものとして、ひとつの「経験」として扱うということです。同時に、美的なものを感じる主体も、生命とつながっているというか、動物的生につながっている存在として考えるということですね。当たり前だと言われるかもしれませんが、西洋の美学伝統を考えるとこれは大きな転換で、僕がこれに刺激を受けたこと

はまちがいありません。とくに何に関してというより、大きな方向性としてね。これに「環境」というキーワードを加えるなら、生態学の圏域に近づくし、「環世界の人文学」はその延長上にあると言えるでしょう。この研究会は僕のそうした問題意識と石井美保さんや藤原辰史さんの関心とがシンクロして生まれたものだったと思います。

だから文学理論が僕の関心の中心じゃなくなったというのも、文学を聖域のように語る専門家の言説には興味がなくなったということだね。まあ文学理論というディシプリンがとくにそうだったとは言えないので、そのへんは割り引いて考えてほしいんだけど、ようするに文学だって「人間の営為」として見ればなんら特権的な活動ではないということですね。理論的思考というのは手放せないけど、対象が文学である必要はもうとくにないというか。文学は「作品」のなかにあるだけじゃないというか。

そういう考えがいくらかでも出ているとしたら、それは『誘惑論』よりも『対面的』（2016）の方ですね。この二つの本の間隔を人から訊かれることがあるんですが、僕のなかではそれほどつながっていないんです。『誘惑論』は広くいうとコミュニケーション論で、誘惑のための身体技法や「口説き」のレトリックをおもに扱っています。身体論といってもかまいません。僕は身体論の先に動物論があると思っていて、『対面的』では生命体としての人間と社会的存在としての人間の両方がつながってスパークする場として「対面的磁場」というものを考えています。でもこういう説明はちょっと空しいですね。もしこの二つの本に共通するものがあるとしたら、それはむしろ言葉とのかかわり方でしょうね。この二冊に関しては「筆がそっちの方向にすべった」としか言いようがないところがあるんですよね。

——『対面的』を読ませていただいて、テー

マの面でも、形式面でも、これは人文学の限界を乗り越えようという試みだなということ強く感じました。これは「エクリチュールとしての人文学」とでも呼べるようなものかなとも思ったんですが、そのへんはどうでしょうか。

大浦：言葉の世界は途方もなく広大です。研究ばかりやっているとそのことを忘れがちなんです。僕は『対面的』を書きながら、この言葉の「奥座敷」に少し足を踏み入れた感覚をもちました。意味や理屈の探求とはまた別種の快樂もありました。無意味とまでは言いませんが、意味の定まらないゾーンをさまよう快樂とでもいうんでしょうか。プランや主張がないわけではもちろんないんですが、「プログラム」みたいなものがあると逆に書く快樂はそがれるんですよね。

——最後にお訊きします。退職されて何か変わったことはありますか？

大浦：脳の配電盤の接続不良が多くなりましたね。まあこれは退職を機にというより年々そうになっているということですが。それと、僕は人間関係の基本はディスコミュニケーションだと思っています。「すれちがい」が基本で、それをどうにか社交で取り繕っている、そういう思いが強いんです。研究者どうしだって、互いに相手のしていることを本当によく知っているかという、そうは言えない。もらった本だってじっくり読むことはまれです。在職中はそんな時間的余裕もないというのが実情でしょう。そういうなかでニヒリストにならずにいるのはむずかしいです。この種の「きつき」は組織に属していることとか、昨今の大学事情から来ている部分が大きいの、退職後これが軽減されるのはまちがいありません。でもこれは社会生活を送っているかぎり払拭されることはないんです。

もうひとつ言うと、よくお坊さんが法事とかでわれわれは一人で「生きている」のでは

ない、みんなに「生かされている」んだって
言いますよね。それに引っかけていうと、
「書いている」のではなく「書かされてい
る」んだって、そういうことを少し考えるよ
うになりました。

——お坊さんもいいこと言うんですね。

大浦：まあこれは坊さんの鉄板ネタですから
ね。彼らはちょっと濫用ぎみですけど。また
かよ、みたいなね。でもひとつの知恵である
にはちがいない。自分が「書いている」とい

う思いがいちばん強く出るのが研究者の言説
じゃないかと思うんです。主体の意識、主張
の意識が強いという意味でね。それはもうい
いかなと、少し思うようになりました。まあ
程度問題ですけどね。

——本日は長い時間、どうもありがとうございます。

〔編者追記〕

本インタビューは2017年5月22日に、大浦さんのご自宅で行ったものである。
ここに収録したのは、その後ご本人により大幅に加筆・修正が施されたバージョン
である。一方の眼で大浦さんの実像を、もう一方で虚像を観ながら、〈大浦さん〉と
いう人物を立体視するような仕掛けになっているのはそのためである。

なお、インタビュー中で言及されている著作等は、以下のとおりである。

「ポエティックの過去と現在」〔ジュネットへのインタビュー〕（ジュネット『フィ
ギュールⅢ』、花輪光監訳、白馬書房／水声社、1987）

『文学をいかに語るか——方法論とトポス』、新曜社、1996。〔編著〕

Kenji Nakagami, *La Mer aux arbres morts*, Fayard, 1989. 〔ジャック・ラローズとの共訳〕
« Mes années a-normales », *Bulletin de la Société des Amis de l'Ecole Normale Supérieure*,
n° 220, 2001.

« La Tradition selon Nakagami », *Magazine littéraire*, n° 216-217, 1985. 〔中上健次へのイ
ンタビュー〕

« Cet obscur objet du discours », *Critique*, XXXIX (428-429), 1983.

« Kyoto-Paris, Journal intime », *L'Express*, 12-18 Juillet, 1985.

「反復」、『文学』54 (11)、岩波書店、1986.

「「染まる」ということ (1)」、『文学』54 (12)、岩波書店、1986.

「「染まる」ということ (2)」、『文学』55 (1)、岩波書店、1987.

「『文学論』序」、『文学』2 (1)、岩波書店、1991.

「日記と小説のあいだ——『鍵』をめぐる」、『文学』2 (3)、岩波書店、1991.

「構造分析」「テキスト／コンテクスト」、『國文學』36 (7)、學燈社、1991.

「『讃歌』から」、『國文學』36 (14)、學燈社、1991.

「村上流——感覚の思想と『イビサ』」、『國文學』38 (3)、學燈社、1993.

「第三夜——開かれたテキスト」、『漱石研究』8、翰林書房、1997.

『フィクション論への誘い——文学・歴史・遊び・人間』、世界思想社、2013.〔編著〕

「谷崎と〈本当らしさ〉」（五味渕典嗣・日高佳紀編『谷崎潤一郎読本』、翰林書房、2016）

『共同研究 ポルノグラフィー』、平凡社、2011.〔編著〕

ウォルター・ケンドリック『シークレット・ミュージアム——猥褻と検閲の近代』、平凡社、2007.〔監修、河田学との共訳〕

『誘惑論・実践篇』、晃洋書房、2011.

『対面的——〈見つめ合い〉の人間学』、筑摩書房、2016.

（以上、登場順）

第Ⅱ部 | エッセイ

« Un ami est quelqu'un qu'on ne voit jamais,
et auquel on pense avec plaisir. »

Chardonne

Avril 2014

Je crois avoir retrouvé la trace d'un ami japonais. Sur internet. Il pourrait être professeur à l'université de Kyoto, et, entre mille autres choses, auteur d'une thèse de littérature comparée sur...les journaux intimes* dans le roman français du XIX^{ème} siècle. La date de certains de ses travaux (1980) me paraît compatible avec celle de mes narrations. Je ne sais encore si je l'entreprendrai, lui montrerai, qui sait ? ceci... Reprendre contact plus de trente-cinq ans après ? Mais quoiqu'il advienne, avant Google, c'est en ma mémoire que son image a d'abord repris forme.

Il habitait rue Delambre, sur les pentes de Montparnasse, mises à la mode par le jazz et Saint-Germain-des-Prés, et très populaires chez les Américains. Un bar, le Rosebud, arbore encore au comptoir le buste de bronze de Jean-Paul Sartre, et des serveurs en jaquette s'y affairaient autour du bouquet de roses rouges éponyme. Yasusuke Oura portait un mince collier de barbe noire. Sa chevelure encadrait d'une frange et de mèches d'ébène un large visage au dessin paisible et déterminé. Mais ce qui suscitait surtout mon admiration, c'est son calme attentif et la sérénité de Bouddha. Une intense présence à soi, au monde, un équilibre inaltérable. Nous jouions une pièce de sa composition. Il conservait sur scène une immobilité complète, pendant de longues minutes, puis, tandis que je vaquais à diverses représentations symboliques, poussant un caddy empli de chiffons et d'objets,

s'accroupissait face au public très lentement, sans un mot, demeurerait impassible. Puis on allumait une radio, il y avait des cris. Un piano diffusé par une bande enregistrée nous accompagnait à la façon de Bob Wilson. Il me semble que nous jouions dans une salle du XV^{ème} arrondissement — pourquoi ne pas lui demander maintenant s'il s'en souvient ?

Quant au public, on pouvait à cette époque lui asséner beaucoup d'innovations ésotériques. Il ne se plaignait jamais, acclimaté par Pina Bausch, le Bread & Puppet et Peter Brook. Yasu avait créé cette pièce quasi-muette et je m'étais vaguement brouillé avec l'autre Japonais, féru de Commedia Dell'arte, qui nous avait présentés. La jalousie sévit jusque dans les milieux intellectuellement les plus avancés. J'aimais toutefois cette ambiance sérieuse et détendue de la rue Delambre — ou était-ce la rue du Château ? Sur scène Yasu restait parfaitement statique. Son exemplaire maîtrise de soi me dépaysait à l'infini. Pour moi, le Japon, c'était lui, et les amies délicieuses qui visitaient son appartement. Une japonaiserie comparable à celle des Impressionnistes m'avait saisi.

Qu'il soit maintenant universitaire, que grands soient ses succès... Nos chemins ont divergé en 1979, lorsque je partis en Angleterre. Peut-être le lirai-je, si nous ne nous revoyons pas. Je découvre dans un livre qu'il a présenté Kyoto à François Bon. Homme de haute culture, Yasu appartient aujourd'hui à l'intelligentsia mondiale — mais il appartient aussi à mon histoire et je voulais, en passant parmi ces masques, le saluer.

Octobre 2014

J'ai revu Yasu. Nous nous sommes retrouvés trente-sept ans après notre unique rencontre, dans un bar du boulevard Saint-Germain, puis, plus près de la Maison Suger, où il résidait pour quelques conférences, au restaurant japonais de la rue du même nom.

Trente-sept ans ! C'est lui qui m'a fourni cette précision ; j'étais perdu parmi mes trois années d'errance parisienne. Il a, tel l'archer zen, fiché la date en 1977 — en plein mille neuf cent soixante-dix-sept. Vers le printemps probablement, c'est toujours là que l'on monte les pièces de théâtre afin de les jouer devant leur public universitaire avant la grande migration de l'été. Mais il a dénié la rue Delambre. Pourquoi le nom de cette voie qui coupe Montparnasse à hauteur d'Edgar Quinet, et retombe vers le Dôme, est-il resté gravé en ma tête obtuse ? Quelque mystère, peut-être qui se lèvera, recouvre cette adresse sans propriétaire. Il affirme avoir demeuré alors rue Saint Amand, dans le XV^{ème}, non loin de la rue d'Alésia qui franchit la voie ferrée et court jusqu'à Saint Pierre de Montrouge.

Quoi d'autre ? Il m'a appris le décès de N., qui jette une lumière trouble sur la personne, ses pulsions autoritaires, son hyperactivité, la discipline intransigeante qu'il s'infligeait. Je revois — mais N. m'écoute...Rien, ne rien dire alors de ses mains habiles et rudes, du sac de cuir en bandoulière garni d'accessoires qu'il portait quotidiennement au rythme empressé de ses petits pas. Rien de la morale qu'il m'infligea lorsqu'il découvrit que je fumais...ni du froid qui s'ensuivit, qui fut à l'origine aussi de ma rencontre avec Yasu et de notre travail commun. Et

dont il prit ombrage. Cercle vicieux : je m'éloignai ; N. était furieux ; cela m'éloigna plus encore. Foucault venait d'écrire *Surveiller et Punir*. On se gargarisait de Ronald Laing et David Cooper : dans les couloirs blancs de l'antipsychiatrie, plus rien de la comédie italienne. Avec Dominique Guihard, nous répétions Antigone dans le décor d'un asile — ou d'une salle-de-bains. « Fibres du Feu, Etranger » ! Yasu m'a remémoré le titre de sa propre pièce — tout ce qu'il a gardé, me dit-il, de son œuvre. Nous nous prenions pourtant très au sérieux, avec nos caddies, nos postes de radio et les bribes de borborygmes que je proférais tandis qu'il marquait la scène de ses poses muettes. Cependant il me rappelle aussi la pianiste excentrique, Makoto, qui jouait avec des gants : nous répétions, semble-t-il, à Denfert-Rochereau, et les esprits qui émanent des crânes entassés dans les catacombes remontaient jusqu'à elle, il lui fallait protéger ses mains...

Ensuite reviennent dans le filet des comparses tout-à-fait oubliés : Fibres du Feu, Etranger n'était pas jouée par les seuls Yasu et moi, mais, outre la pianiste japonaise, un Canadien et un Irlandais, affirme-t-il. Oui, j'entrevois une image confuse de l'Irlandais jouant de la flûte, une de ces flûtes métalliques proches du pipeau. Mais le soi-disant Canadien est tombé dans la trappe du temps. Je ne discerne même pas son fantôme.

Aujourd'hui, Yasu dort chez nous. Il nous a rendu visite à l'occasion de son séjour parisien. Nous nous promenons dans les rues pavées de M.. Je dois lui arracher les derniers lambeaux des souvenirs de notre brève rencontre de 1977, ces papyrus dont l'aquarelle indistincte déjà s'efface à la lumière, telle une fresque de Pompéi. Il me faut l'entretenir du voyage d'Amsterdam. Que nous ayons pu faire

la route ensemble, en stop, sur cette immense route droite qui file vers le nord de l'Europe, me sidère, et quelques braises, là-aussi, se ravivent. Dois-je associer sa barbe noire et ses cheveux qui volent à quelque parking d'autoroute, à de longues stations dans le vent ?

Cela devrait me ramener, du reste, à d'autres épisodes, à un séjour avec d'autres amis, car une chose est fixée d'un commun accord, au milieu du fatras hésitant de nos mémoires, c'est que nous visitâmes le port hollandais chacun de son côté. Nous n'étions associés que pour la route. Comme, à plus grande échelle, pour la vie : seule une courte pièce nous a rassemblés, et nous nous sommes quittés pour réaliser chacun bien autre chose. Le théâtre et le voyage : voilà le lien sérieux qui nous relie, dans le labyrinthe d'Ariane.

* REDEMPtION est un journal non publié.

Il est neuf heures du matin à Paris et le téléphone me réveille. C’est Yasu qui m’appelle de Kyoto. Dans l’état quasi comateux où je me trouve, je l’entends m’interroger sur les raisons pour lesquelles, dans mon ouvrage sur Agatha Christie qu’il a entrepris de traduire, j’évoque une bague de fiançailles là où le texte original parle d’une bague de mariage (à moins que ce ne soit l’inverse).

Je n’en ai pas la moindre idée — je n’ai d’ailleurs pas la moindre idée sur quoi que ce soit à cette heure de la journée — et lui réponds, en cherchant mes mots et en essayant de les regrouper en des phrases correctes, que l’expression figure probablement dans la traduction française, mais que je ne suis pas allé vérifier dans le texte anglais.

Mais vérifier, Yasu, lui, l’a fait. Et il ne s’est pas seulement procuré le texte original du roman d’Agatha Christie, il a aussi recherché les versions anglaises des autres romans que je cite, et qui diffèrent souvent sensiblement des traductions françaises auxquelles je me suis imprudemment référé sans les vérifier, construisant ainsi des démonstrations impeccables à propos de textes imaginaires.

Et Yasu ne s’en tient pas là. Je me souviens qu’un autre matin, nouveau coup de fil, il m’interroge sur les raisons pour lesquelles j’ai utilisé un « donc » — ou peut-être était-ce un « cependant » — au début d’une phrase. Mais comment pourrais-je savoir cela, surtout à neuf heures du matin ? Et même à trois heures de l’après-midi, comment me rappeler pour quelles raisons, quelques années plus tôt, j’ai jugé bon de commencer une phrase par « donc » plutôt que par « toutefois » ou par « malgré tout » ?

Tous les écrivains qui ont eu l’occasion de discuter avec un de leurs traducteurs vous le diront, nul ne connaît mieux vos textes que celui qui tente de les transférer dans une langue étrangère, et surtout n’en connaît mieux les

faiblesses, c'est-à-dire les approximations logiques, les contradictions, les à-peu-près. Face à un traducteur, beaucoup plus que face à un lecteur classique qui ne s'arrête pas devant telle ou telle imprécision, vous vous retrouvez comme nu, puisque dépourvu d'artifices et dans l'impossibilité de fanfaronner.

Par sa manière d'être, Yasu apparaît à beaucoup de ceux qui le croisent comme quelqu'un de décontracté. Sans contester cet adjectif, qui reflète bien sous certains aspects son rapport général au monde, je peux aussi attester qu'il est aussi un chercheur très rigoureux, et qu'il m'arrive souvent, quand j'écris, de le sentir derrière moi et de me dire : si jamais il me traduisait à nouveau, serait-il d'accord avec ce lien entre deux phrases ? Serais-je capable de justifier devant lui ce « puisque », que je viens de lancer à la volée pour m'impressionner moi-même ?

Et quand le téléphone sonne à neuf heures du matin, et que je suis encore dans un demi-sommeil, j'angoisse à l'idée que c'est mon ami Yasu, soucieux d'améliorer l'une de ses traductions, qui vient me relancer pour me demander ce qui m'est le plus difficile quelle que soit l'heure de la journée : mettre de l'ordre dans ma pensée.

大浦康介という人には一生かかってもかなわないだろうと思うことがたくさんある。なかでも真っ先に白旗をあげたくなるのは、あの乾ききった文章と、そして、研究会のさばき方のうまさであり、さらにいえば、どちらもさりげないことである。なんてことも、面と向かっては言えないので、この場を借りて文章化して、あとは彼が退職するまで逃げ切りたいと思う。

文章については、エピソードをひとつ紹介するにとどめておきたい。まだ東一条に人文研があったとき、四階の廊下で、彼は、わたしの短い論文に対する感想を言ってくれたことがあった。ちょっとうれしくなるような褒め言葉のあと、そのままの口調で、つまり、あまり抑揚のないあの柔らかな口調で「藤原くんの使ったあの概念、君のお母さんやおばあちゃんが分かると思う？」と聞いたのである。ちょっと小難しい概念を使うことができご満悦だったわたしは、この質問に返す言葉を準備できなかった。具体的に顔が浮かぶ「お母さんやおばあちゃん」でも説明してわかる概念を使え、という意味であるとともに、彼女たちが分かりたいと思う概念を、文章を書くとき練らなくてはならない、ということ、彼はやんわりと教えてくれたのである。大浦康介のこの言葉は、あの踊り場の風景とともに、一度たりとも頭から離れたことはない。

補足すれば、大浦康介の文章は、だからといって「お母さんやおばあちゃん」に媚びない。半ば官僚の文章のように静かに言葉を連ねていき、いつの間にか、その静けさのなかでまだ見ぬ世界に連れて行ってもらえる。

大浦康介のふるまいの特徴は、研究会のなかにもみられる。人文研の根幹となる制度である共同研究班には、かならず班長が存在する。ぐいぐい引っ張るタイプ、背中で語るタイプ、座っているだけで存在感があるタイプ、知識がマシンガンのように放たれるタイプ……、いろんな班長の研究班に参加したり、事務を担当したりしてきた。大浦康介が班長を担当する研究班は、昨年、「環世界の人文科学」で初めて参加した。副班長として身近に接することができたの

は幸いだったが、そのなかで、彼の班長の言葉だけでなく、立ち居振る舞いには驚くことが多かった。

第一に、班長・大浦康介は、スキがある。いや、正確に言えばスキを作る。知らないことがあるとすぐに質問する。まるで小学生のように、淡々と基本的な質問を続ける。しったかぶりを嫌う。言い間違えて突っ込まれてもたじろがない。それどころか、班員につっこまれることを誘っているかのようだ。おかげで、とくに新しく加わった班員や発表者が議論に入りやすくなる。無知であることを共有しようとするのが研究班の最低限のエチケットであると、わたしは学んだ。

第二に、班長・大浦康介は、妥協しない。自分の議論を貫くので、反対意見を誘う。反対意見が出ると粘れるところまで粘る。だから、参加者には未消化部分が生まれる。大浦班の特徴は入りやすく出にくいこと。なんとなく落としどころをさぐりたくなるわたしの不安をまったく拭い去ることなく、分裂を楽しみ続ける。しかし、嫌味が全くない。反対意見をここまで自然体で出すことは、なかなか真似できない。

第三に、班長・大浦康介は、研究会のみならず飲み会でも出席者に気をくばる。いまにも唇を開こうとしている人、ちょっともじもじしている人、そういう人々にさりげなく意見を求めてみる。自分を尺度にして人の話を消化しないので、相手にとって居心地がよい。サッカーでいえば、ドリブルが少ない。転がってきたボールをノートラップで隣の味方にパスしたり、スルーパスしたりすることがうまい。そのかわり、ドリブルをするときは華麗である。さりげなくフェイントをかけて、軽くステップを踏んでは敵を引きつけて、味方がふんだんに動けるフリースペースを作ろうとする。これは、大浦康介の驚くべき性質である。

「環世界の人文学」班はまだ終わっていないので、退職記念の日まで大浦康

介の目には触れてほしくないことばかりである。とはいえ、それでもここに恥ずかしながらわたしの観察記録を披露することを決意させたのは、大浦康介が希少生物だからである。学問の世界の競争がドリブルしかしないフォワードばかりを生み出すなかで、「どうですか」と他人にさりげなくパスを出せる研究者はどんどん少なくなっている。ちょうど、文章のなかで、核心部分にもかかわらず読者の想像力の参加を恐れない大浦康介が希少であるように。

だとするとわたしたちに残された課題は、レッドリストに掲載された大浦康介に永遠の命を与えるため医学部と共同研究班を立ち上げるか、大浦康介の遺伝子をすべて解析し、クローンを作成するように医学部に頼むか、あるいは、大浦康介が嫌だというまで徹底的に味わい尽くすか、どれかである。前者のふたつは彼の美学に反するので、三番目の方法を探るしかない。これからもずっと彼の見事なパスワークを眺めていたいと思う。

2016 年 11 月 30 日

逃げ去るイメージ | 日高佳紀

旅に出て数日経った日のことだった。リュブリャナでの^{ラウンド・テーブル}学会発表を終えたわれわれ「大浦一座」は、10時間におよぶ列車の移動を経て訪れたブダペストの街を歩いていた。その後、ルーマニア、台湾、米国と続く連続出張の始まりにあたるこの旅の途中で、僕は、その体験をした。一番後ろを歩いていた大浦さんに、何か話しかけようとして振り返ったとき、そこにいるはずの彼の姿を見失ったのだ――。

僕と大浦さんとの直接の関わりは、京大人文研の共同研究「日本の文学理論・芸術理論」（2011～14）に参加した時から始まった。したがって大浦さんに初めて会ったのは、2011年の春である。たまたま誘ってもらった研究班のリーダーだったという以外のなにものでもない。しかし今から思うと、その場に僕が居合わせるに至ったこと自体が、いくつかの「必然」の積み重ねだったように感じられる。大げさに「運命的だった」なんていうと気恥ずかしくなってしまうけれど、「文学研究」というものを考え直すことになるいくつかの出来事が重なったところに大浦さんとの邂逅はあった。そしてまた、その出会い自体が僕にとってのターニングポイントになったことはたしかだ。

大きな契機は、大浦さんと出会う日から4年ほど遡る2007年3月に、パリで開催された谷崎潤一郎研究の国際シンポジウムだった。このイベントに企画段階から関わり、多くの海外の日本文学研究者と交わりを得たことは、それまで、日本語で読み考えることを文学研究における自明のことと疑っていなかった自分にとって、画期的な体験となった。

そのとき、偶然、1年間の研究休暇を開始するタイミングでパリに来たところだったのが、後に僕を大浦班に導いてくださった岩松正洋さんだった。シンポジウム打ち上げの懇親会の席で隣り合わせになり、短時間のうちにえらく盛り上がった。この出会いがなければ、僕が大浦さんと会うことはなかっただろう。

う。しかし、もとはといえば、このイベントそれ自体、その2年前に坂井セシルさんを頼ってパリを訪れた僕が、谷崎の専門家でありセシルさんの妹さんでもあるアンヌ・バヤール＝坂井さんと出会って意気投合したことに端を発したものだ。坂井ご姉妹と大浦さんとの深く長い関わりについてはだいぶ後になって知ることになるのだが、谷崎のイベントよりももっと前、日本文学を研究する切り口やフィールドを拡げつつあったときから、大浦さんの存在はいつか交わるべきものとしてあったと思われてならない。

ともかく、こんなわけで身を置くことになった大浦班での4年間は、どれほど知的興奮や刺激に満ちたものであったか、簡単には語り尽くせない。「文学」に対して日本語・日本文学、あるいは日本文化という視点だけでアプローチすることに物足りなさや行き詰まりを感じていたこともあって、あの場に参加したことで得られたこと、触れたことのすべてが、僕自身の渴望していたものにちがいがなかった。研究班での経験は、出会ったすべての方々に対する深い感謝の念とともに僕の裡にある。その中核に大浦さんの存在があることは言うまでもない。

さて、話を冒頭に戻そう。共同研究班が終わろうとする時期から、その延長で幾度かの海外出張に赴くことになった。ふざけて「大浦一座」などと呼んだ気のおけないメンバーとの、いつもの研究会やアフターの飲み会をそのまま外に持ち出したかのような旅は、始まりから終わりまで、次から次へと生じるハプニングと笑いの連続になるのが常だった。その一つ一つを書き始めたら、紙幅がどれほどあっても足りないほどだ。

ただ、そうしたことは別に、一連の旅のさなかに大浦さんを中心とした「一座」の目を通して事物に触れた非日常の時間は、僕にとって、どれほど海外に行っても決して味わうことのなかったタイプのものだった。もしかしたらそれは、共同研究の場などで感じていたものが凝縮して現れていたのかもしれ

ない。だが一方で、具体的なエピソードのどの一つを取り上げても、大浦さんから直接得ていた異体験というべき感覚を表すことにはならないような気がする。むしろ、あの突発的に遭遇した出来事こそ、そのこと自体を体感した瞬間だったのではないかと思う。

——あの日、ブダペストの雑踏に大浦さんの姿を見失った僕は、じつはそれとほとんど同時に、そこに、或る大浦さんの姿を見出してもいた。なんだか、見てはならないものを見てしまったような、どきりとした感覚を覚えたのも束の間、すぐにいつもの大浦さんと認め、ほとんど躊躇することなく声をかけた。

しかし、あの瞬間に僕が捉えたのは、よく知っているつもりでいた大浦さんとは明らかに別の、異国の空気にごく自然になじんで、まるでなつかしい風景の一部となったかのような、そうしたイメージのままに存在していた、何者かだったのである。

2016年の秋、HBOが製作したSFテレビドラマシリーズ『ウェストワールド』のシーズン1が放送された。マイケル・クライトン脚本・監督の同名映画（1973）をベースにしており、人間とアンドロイドのいる未来世界を描いている。SF映画によくある設定だが、『ウェストワールド』において、高度な技術で作られている人間型ロボットたちは、労働者や兵隊などとして人間の日常に参加しているのではない。彼ら・彼女らは米国開拓時代の西部地方という遠い時空間を「非日常」として提供するテーマパーク「デロス」の住民（ホストと呼ばれているが）であり、高額な入場料を支払う観客（人間）と一緒に様々なアドベンチャーに参加することになっている。ホストたちは人間と区別のつかないぐらい現実に近い姿形を取っており、ふるまいや会話は極めて自然だ。さらに、彼らを動かしている複雑なコードには多少のインプロヴィゼーション能力も書き込まれている。

デロスに所属している脚本家のチームは定期的に新しい「ナラティヴ」を既存のものに書き加えている。基本的な筋を辿りながら、ホストたちが人間の行動・要求に反応し、実に無数の「物語」の生産が可能である。しかし、ほとんどの客はありふれた「sex and violence」の物語から遠く離れ得ない。人間による無責任な性行と暴力の挙句ボロボロになったホストたちが屠殺場のような場所に運ばれ、技術員によって身体を修理されたあと、ソフトウェア・エンジニアによってメモリーを消され、再起動される。そして、再起動を繰り返しているうちに、上書きされていたはずのメモリーが多少残ってしまうという「欠陥機体」がどんどん増えてくる。最終的に彼らは記憶に刻み込まれた「トラウマ」をもとに、原始的な自己意識を持つようになる。

「uncanny valley（不気味の谷）」を超え、おそらく「technological singularity（技術的特異点）」にも到着したアンドロイドを、できるだけ人間に近づけさせたいと思ったマッド・サイエンティスト風のアーノルドや、その死後暗黙の

うちに彼の仕事を続け、ホストたちに「reveries（物思い）」のコードを付け加えた（示唆に富む名前を持つ）フォード。科学技術の向上を夢見る二人に対して、デロスの市価だけを気にする管理者たちはもちろん異議を唱える：没入型の遊戯（ゲーム）に本当らしさは必要だが、それには限度がある。その限度を超えてしまうと、現実に近いすぎで、客は「実世界」で許されない行為が楽しめなくなる、と。言い換えれば、リアリズムはあくまでフィクションに留めさせ、実世界から乖離させるべきである、と。

人間と（対？）アンドロイドの映画として、『ウェストワールド』は途中から予測可能な展開になっており、ステレオタイプの枠の外にそれほど出ないような感じは否めない（シーズン1は案の定、ロボットたちの一揆で幕を閉じる）。その上、デロスというテーマパークの男性中心な前提は、ジェンダーの観点から見れば腹立たしさを抑えられないのだ。しかし、フィクションの条件、人間性の条件、登場人物たちの葛藤と議論はかなりの正確さで的を射ていると思う。

もう一つ面白いのは「物語消費」の問題である。映画はゲストである人間がホストのアンドロイドと一緒に、パークの脚本家によって準備された原ナラティブに参加し、自分だけの物語を作成しながら消費する、という過程を描いているが、映画鑑賞者のためにも『ウェストワールド』の世界に直接参加する環境がその製作者・演出家によって整えられている。公式サイトを通して、インサイダー登録をし、デロスについて（映画に登場しない）裏情報が得られる。その上、HBOの特殊なプラットフォームを使えば、「ウェストワールド」という舞台をヴァーチャル・リアリティーとして体験できる。それとは別に——『ウェストワールド』には限らないが——ファンたちのフォーラムも数多く存在し、特にテレビシリーズの鑑賞は、fan theories なしでは楽しめなくなっている。

前置き（？）が大変長くなったが、『ウェストワールド』を観る眼もそうであるように、様々な文学テキスト・文化的現象に触れる私の態度は、大浦先生のお蔭でこの4、5年に発見・再認識した問題意識に由来している。どちらかと言えば実証的に（かつ少し地味に）日本の近代文学を研究していた私だったが、大浦先生が京都大学の人文科学研究所において班長を勤めていた「近代日本の文学理論」や「環世界の人文学」研究班に参加させていただき、そして先生が学会や懇親会で度々熱く語るフィクション論と対面性論に触発され、私の世界は「日本」、「近代」、「文学」、そして「人間」を超え、広くなってきた気がする。

最後に「世界」で思い出したが、大浦先生と3回海外出張をしたことがある。様々な分野の研究に対する情熱と好奇心はいうまでもないが、リュブリャナに着いて二日後、現地の人に道を教えるような、どこの国にでも瞬時に自然と溶け込む技も、見習いたい。

顰蹙の作法——リゲティのクラクションによる前奏曲をめぐって | 伊東信宏

ジェルジ・リゲティ（1923～2006年）唯一のオペラ『ル・グラン・マカーブル』は、クラクションによる前奏曲で始まる。三人の打楽器奏者が、それぞれ両手両足で、音の高さの異なるクラクション（4個×3人で12個）を鳴らすという前奏曲である。オペラの前奏曲といえば、『ドン・ジョヴァンニ』や『トリスタン』の例をひくまでもなく、これから始まるオペラの音楽的テーマや動機を先取りしながら、物語の内容を予示する胸躍る音楽であるはずで、それがいきなりクラクションの音だけで奏されるのは、明らかに噴飯物であり、馬鹿にするなと怒り出す人がいても不思議ではない。この「アンチ・アンチ・オペラ」（リゲティ自身がこのオペラをそう規定した）では、この種の顰蹙ものの出来事が頻出する。というより、このオペラは顰蹙を買うような出来事だけでできている。そして筆者がここで書きたいのは、この顰蹙を買うという事態についてだ。

「顰蹙を買う」言動とは、まずは場違いで、角が立ち、おそらくは品がないふるまいのことである。けれど、それだけではおそらくまだ顰蹙ではない。たとえば幼児が顰蹙を買うことはあまりない。もし幼児が場違いなことを大きな声で言ったとしても、その子は「そんなこと言っちゃいけません」と窘められるかもしれないが、顰蹙を買うわけではない。もし顰蹙を買う人がいるとすれば、その子の監督責任者の方だ。つまり、顰蹙とは単に人を怒らせることとは違うのだ。それは字の通り、顰め面をしたり、眉をひそめたりさせることなのだから、いきなり怒鳴りだしたりせずに、それにブレーキをかける力が働いている。何がブレーキをかけるのか？ それは権力ではない。王の悪政について、顰蹙を買う、という言い方はあまりふさわしくない。むしろ頻繁に顰蹙を買うのは、王の道化の方だ。王のお気に入りの道化は、おそろしく不敬なことを言って、王をも茶化すことを憚らない。そんなとき、王は苦笑し、側近たちは眉をひそめる。「顰蹙を買う」という言葉に相応しいのはそういう事態であ

る。

場違いで不見識な発言だが、ひょっとするとそこには多少の真実が含まれているかもしれない、と考えてその場は眉をひそめるだけにとどめておく、というのが「輦蹙」だとすると、現在はそんな余地がどんどんなくなっている時代である。公的な場では、誰にもすぐに了解できる正義が幅をきかせている。あいまいな領域はどんどん削られ、ルールに抵触するものは即時に糾弾され、取り除かれる。そして、そういう息苦しさと呼応するように「ヘイトスピーチ」が頻発する。本当に恐ろしいのは、「正義」と「ヘイトスピーチ」の両方が、同じ口調で何かを糾弾し、罵ることだ。

＊

リゲティのクラクションによる前奏曲は、たしかに場違いで、噴飯物なのだけれど、反面ただのデタラメではない。そのリズムは厳格に設計されている。クラクションの音は1拍に1つから始まって、次第に2つ、3つと増えていき、そして曲の終わりではだんだんまばらになっていって終わる。実は曲の中央を折り返し点として、音楽は厳密に前後相称的にできている（最後の総奏和音を除く）。そして、そういうことを聴き手に感じさせる頃には終わってしまう。つまり出だしで、「オペラ」の序を期待していた聴衆から素っ頓狂な音に、失笑が起こり、だがそこに何らかの規則性が見出されそうになるやいなや終わってしまう。そして考えてみれば、それはそれでオペラ全体の成り立ちを予告しているのもあって、立派に前奏曲としての役割を果たしている（とも言える）。

＊

リゲティの盟友で、ルーマニア生まれのハンガリー語を母語とするユダヤ系という点で出自を同じくしていた作曲家、クルターグの回想には、次のようなシーンが書き留められている。少し引用してみよう。

「パリでの大晦日、1957－58年。コメディ・フランセーズの近くの、目の前にオペラ通りが見えるあるコーヒー・レストランで。リゲティとシュヨク・フェレンツと3人でそこに入っている。午前0時―ものすごくうるさいクラクションの音―パリの伝統。リゲティは立ち上がって、外へ出て、何も言わずに聴いている。」

リゲティが絶体絶命の状況で亡命して1年後。クルターグはパリに留学に来ていて、二人はパリで落ちあい、一緒に年を越した。二人とも共産圏から出てきて、華やかなパリでは貧しい生活をするしかなかったが、年が変わる瞬間に鳴らされる無数のクラクション（近くから、遠くから、様々な音高と様々な間隔で聞こえてくる音たち）は彼らのところにも届く。それに黙って耳をすますリゲティ。無数の細かい音の粒子が作り出す不定形な音の雲という発想は、この数年後にリゲティが西欧で掴む成功の核になるものだったが、そういう発想の原体験がここに記されている。

クラクションの前奏曲も、そんな彼の体験を通して聴いてみる必要がある。

最初にお目にかかったのがいつなのか、定かには思い出せないのだが、はっきりと記憶しているのは、1985 年秋に日本フランス語フランス文学会の関西支部大会が奈良女子大学で開催された折、支部の運営を担う実行委員会の会計係を大浦さんへ引き継いだときである。爾後、学会や人文研の研究会など、さまざまな場所で接する機会に恵まれたが、一番の思い出は震災の前、甲南女子大学で非常勤講師をさせて頂いていたころである。大浦さんはすでに京大の人文研に移られていたが、まだ岡本まで講義に来ておられ、ときにご一緒させて頂きたくこともあった。当時の甲南女子仏文は、清水正和先生や中堀浩和先生を中心にサロンのような雰囲気醸され、そこに集う人たちの繋がりも温かで、とても心地の良い場所だった。いつの機会だったか、大浦さんと小山俊輔さん、それに何人かの学生さんたちといっしょにカラオケに行ったこともある。大浦さんはあらゆることに緻密であり、周囲にも気配りを欠かさない優しい方だが、同時に磊落で懐が深く、途方もないエネルギーに満ち溢れている。あの言語能力はいうに及ばず、まさに稀有の存在である。文学や芸術に対する広範な知識と鋭くかつしなやかな眼差しを同時に備えるとともに、フランス滞在時代から演劇に打ち込み、現在でも俳優として国際的に活躍されているのも大浦さんならではのことである。大浦さんには大学の垣根を越えて、これまでいろんな場面でお世話になった。最近では、お互い健康のことを話題にする年回りとなり、情けない限りなのだが、大浦さんにとって定年ご退職というのは単なる通過点に過ぎないと思う。今後公務から解放され、自由な時間を持たれて、さらにご活躍されることを信じてやまない。

大浦康介を語る際のキーワードはなにか？ この問いへの回答にはフランス、文学理論、誘惑、等がもちろん含まれてくるだろうが、やはりジャズも忘れずに挙げておきたい。還暦を控えたタイミングで、あろうことかひとときハードルが高いトランペットに手を出すというのは、どんな動機からであったにせよ、半端な覚悟ではできないことだ。しかも、投げ出さずにもう10年近くもトランペットとの格闘をつづけている。ジャズなどという茨の道になぜか迷い込んでしまった者の1人として、無力感に苛まれる瞬間が幾度もあっただろうと想像できるだけに、この蛮勇には率直に脱帽する。

演奏ではなく批評のかたちにおいてであるが、ジャズにコミットした研究者といって真っ先に想起されるのはエリック・ホブズボーム（1917～2012年）である。20世紀を代表する歴史家と評しても、異論はないだろう。特にその通史4部作（*The Age of Revolution*, *The Age of Capital*, *The Age of Empire*, *The Age of Extremes*）は、驚嘆すべき視野の広さと時代を大きく把握する力において、他の追随を許さない。夥しい数に上る彼の著作の多くは邦訳されているが、そのうちの1つがフランシス・ニュートンの筆名で書かれたジャズ批評 *Jazz Scene*（1959年刊、邦題『抗議としてのジャズ』）である。この筆名は共産党員であることが知られていたきわめて稀なアメリカのジャズ・ミュージシャン、フランキー・ニュートンにちなむ。

ホブズボームにとって、ジャズは時々彼が抱く欠落感を補うものだったようだ。まさに「至高」の存在だったデューク・エリントン・バンドを初めてライブで聴き、「音楽の啓示」を経験した1933年、ジャズは「初恋の代わり」であったという。「外見を恥じ、肉体的な魅力はないと思い込んでいた私は、自分の肉体的な官能性と性的な衝動を意図的に抑圧した」。あるいは、ジャズ批評を定期的に発表するようになった1950年代後半には、「半ば地下に潜ったある種の国際フリーメイスン」を成すジャズ愛好家のつながりは、クリスト

ファー・ヒルや E. P. トムスンをはじめとする多くの同志・友人がイギリス共産党と訣別する中、あえて党に残り孤立気味だったホブズボームに、また別の連帯意識を提供した。そしてなにより、ジャズは「ことばと知性の運動によってほとんど独占されていた生活に、ことばなど不要な絶対的に肉体的な感情の次元を持ち込んだ。」

「私のジャズ時代の最も鮮明な記憶」の1つと述懐されるのが、パリで会ったバド・パウエルである。ホテルの部屋では廃人同然の様子だった彼が、ピアノの前に座ると目覚ましい演奏をしたという。「世界で最も輝かしいトランペッター」と賛嘆されるのはディジー・ガレスピー、彼に唯一欠けていたのは「パーカーのように自分の魂を曝け出す意志」だった。これに対し、「マイルス・デイヴィスへの私の称賛は、聴く機会のあったどんなライブ演奏でもなく、彼の録音に基づく。」 ソニー・スティットから投げかけられたのは、「ことばは私の楽器ではない」とのセリフだった。

ジャズ批評の経験がホブズボームの歴史叙述を変えた、などという大胆な結論を導くだけの論拠はない。ただ、どんな音楽も本来そうであるはずだが、ジャズが「聴き合う」ことをとりわけ強く求める音楽である点是指摘しておきたい。共演者の演奏にかかわりなく、やみくもにストック・フレーズを繰り出しているだけでもジャズにはならない。相手がそう来たなら、自分はこう行ってみよう、いや、別のこんな手もあるかも、といった瞬時の試行錯誤の積み重ねがジャズの核心である。ホブズボームのなんでもござれとばかりの博覧強記、どんな相手とでも実りのある議論ができる対話者としての能力の根底には、きっとジャズ的な「聴く耳」（他者への並々ならぬ興味）があったはずだ。いうまでもなく、コール・アンド・レスポンスは共同研究の要諦でもある。どんな報告に対してもひたすら自説を開陳して自己満足している人に、誰も一度や二度は遭遇したことがあるだろう。その対極にあるのが、大浦康介お得意の相槌

「うんうんうん」である。

それにしても、ロシア革命の年にアレクサンドリアでユダヤ系家庭に生まれ、ウィーンでの1920年代を経て移ったベルリンをヒトラー政権成立の年に逃れ、1936年に入学したケンブリッジで研究者としての基礎を固め、ニュー・レフトに合流することなく冷戦終結まで共産党に籍を置き、晩年にはグローバル資本主義の暴走とブローケン・ブリテンの惨状まで目撃することとなった稀代の歴史家の自伝 *Interesting Times* は、表題の通り、無類におもしろい。ホズボームとはまた違った意味で「おもしろい」人生を刻んできたに違いない大浦康介の自伝をいずれ読んでみたい、いささか唐突にそんな思いに襲われた。

大浦康介、という名前を知ったのは、その人の言葉にはじめて触れたのは、日本の小説を論じる幾つかの論文によってだったろうと思います。『漱石研究』の『夢十夜』特集の中の「第三夜」論（「開かれたテキスト」、『漱石研究』1997年5月）あたりが最初だったのではないかと、手もとにある雑誌に引かれた線の色から推測しています。いずれにせよ、それは書き言葉でした。

その後、谷崎潤一郎の『鍵』を論じた「日記と小説のあいだ―『鍵』をめぐる」（『文学』1991年7月）を引用した論文の抜刷を送ったことがきっかけで、「虚構と擬制」研究班の例会で発表しないかと声をかけていただき、その発表の日、はじめてお目にかかりました。当時、わたしはまだ東京に住んでいて、人文研に来たのもそのときがはじめてでした。

文章でのみ知っていた人と会うということは、仕事上ではよくあります。文章を通じて知っていた人と直接会って話をしたとき、あるいはその人が話しているのを見たとき、不思議な感覚を覚えるというのも、まま起こりうることです。たとえば小説とその作者の場合など。先日的人文研の文学カフェでも、そんなことが話題になっていました（「現代フィクションの条件」2016年11月25日）。

しかし、わたしがそのとき感じて、その後も反芻していた感覚は、いわゆるギャップというのとは別のことだったと思われます。仮にギャップと呼ぶとしても、それはキャラクターに関わるものではなく、書き言葉と話し言葉の間に生じるようなもの、つまりは言葉の質に関わるものでした。わたしは多分、大浦康介という人は、このように話すと思っていたのです。

先ず、最初の二つの著書、『フィギュールⅠ』及び『フィギュールⅡ』についてお伺いしたいと思います。（略）ある意味で、この二つの批評エッセー集には、あなたを知る上で非常に重要なエレメントが既に見ら

れる、と言えますね。

その点について丁度お伺いしたいと思っていたのですが、それはちょっと後回しにして、一応私なりの順序を追って質問してゆきたいと思います。「物語のディスクール」を読んで感ずること、それが発表された当時よりも今日の方が明らかに感じ取られることかと思いますが、それは先ず、あなたが御自分に課しておられるように見える一種の自己規制、即ち〈作者〉については語るまいとする自己規制です。

ジェラルール・ジュネットへのインタビューの中の、大浦先生の発言です（「ポエティックの過去と現在」、『フィギュールⅢ』（1987年、書肆風の薔薇）所収）。これはパリで、フランス語でなされた会話を訳出したものですから、もちろん、話された言葉そのままではありません。はじめてお会いしたときから現在まで、多いときは月に2回のペースで、ときには4時間以上に及ぶ「日本の文学理論・芸術理論」研究班の例会やその後の食事会（「アフター」）などでご一緒してきた大浦先生は、なるほどこのようには話されない。しかし、一見まったく違うようで、それらの場で話されていたのは、やはりこのような言葉でもあったのだ、と思います。

上記のインタビューは、次のように行われたといえます。「これといった打合せもなく、唯一の指針は、ジュネットの著作について一つずつ年代順に言及し、当時の研究対象でありまた日本での講演で予定されていた主題でもあったパラテキストにまで話を持ってゆく、というものだった。勿論、「紹介」ということを一応の前提としていたので、質問する私の側にも、またそれに答えるジュネットの側にも、互いの間で既知のことでも敢えて言表する、という暗黙の諒解があったことも事実である。」（「インタビュー後記」より）。

共同研究のさまざまな場面における大浦先生の発言もこのようなものだった。

た、大浦先生が話す言葉はこのようにふるまうものだった、と振り返って思います。文脈や程度はその都度異なりますが、事前に決まっていることはこれといってなく、ある人の間では既知のことでも言表する。その場にいる人たちに対して、また応じて発せられる大浦先生の手言葉は、道筋を整理し、思考をほぐすように作用します。そこには、几帳面と言ってよい気配りに支えられた、自由がありました。優雅な、薄手な言葉。それは理念としての共同研究を実践しようとする言葉であった、と（堅苦しいですが）わたしは言ってみたいと考えています。

スリリングな瞬間——〈大浦康介〉という「場」 | 西川貴子

大浦さんの近著『対面的——〈見つめ合い〉の人間学——』につづられる「思索」の数々にワクワクしつつ、ため息が一つ。こんな機智に富んだ上手い文章を書く人について、どんなエッセイを書けばよいのか。哲学的な問いが日常のエピソードとともにわかりやすく書かれている。しかし、今さら、私が何か気の利いた文章を書けるわけでもないので、開き直って思いつくままに書かせてもらおう。

初めて大浦さんにお目にかかったのは、研究仲間に誘われて参加した会合だった。大浦さんが班長となっていた文学理論・芸術理論研究班の会合である。その時の会合で講読していたのは岡崎義恵の『文芸学概論』だったが、私はつまみ食い程度にしか読んでおらず、しっかり通読したのはその時が初めてであった。しかし、ちゃんと読んでみるとこれが面白い。そして何より刺激的で、目から鱗だったのは、文学理論、フランス文学、中国文学、芸術学等の多岐にわたる研究者たちとで交わされる議論であった。文学理論に明るくはない私は、自分自身の枠組みがいかに狭いものであったか、勉強不足を痛感させられる。

研究班の会合では、みな、思ったことを言う。反論を平気でする。規格外の意見も出る。引用された文章の典拠や文学史的な背景・作品発表時の同時代的な背景との照応に終始しがちな偏った自分の読み方が、みるみる崩されていく。そして、それが楽しくて心地よいのである。しらずしらずのうちに、自分の思考が更新されていく快さを体験できたのも、その場で交わされる議論が生産的であったからに他ならない。

そしてそんな場を、議論の核となって、どっしりと、軽やかに創り出していたのが、大浦さんだった。いや、場を創り出すというよりも、むしろそこは、〈大浦康介〉という「場」——なんでも呑みこんでしまう広さ・深さ・温かさ

のある「場」——そのものだった。

以後、この研究会や研究会を母胎として始まった科研の会合に参加させていただき、研究会合をはじめ、飲み会、科研出張先の海外で、ご一緒する機会に恵まれた。

大浦さんと色々お話しした中で学び、考えさせられたことはいくつもある。私にとって大きかったのは“フィクションの力とは何か”ということであった。多くのインターネットのサイトでは、自らが作った小説が手軽に披露されている。そもそも、小説を書きたいという欲求は何なのか。小説を書くことの意味は何なのか。それは、なぜ私が文学研究をしているのか、という問いにも直結する。私はなぜかくも、物語が好きなのか。“物語というフィクションの力とは何か”——。シャハラザードの話の面白さにひかれ、シャハリヤール王が千一夜の話を聞いたように、はたまたスリリングな「かもしれない」のフィクションに惹かれるがゆえに「誘惑」というプレイが成功するように、物語への興味は尽きない。

そうした根源的な問いを考えるにあたって、物語構造の分析や、日本において文学理論がどのように構築されようとしていたのかを考えることは重要な手続きであった。もちろん、飲み会や旅先でこうした話題が始終展開されていたわけではない。

フランス留学時からの豊富な経験に基づいた男と女の「対面的」あり方から、映画や本の話まで、時にしんみり、時に爆笑の渦の中で興味深い話が展開されていく（辞書に五・七・五で書かれたという「ビデ」の説明を踏まえて、私たちが五・七・五の呪縛に囚われていることを実証（？）されたのも忘れたくない）。

私の突飛な意見に半ばあきれつつも温かく呑みこみ、機智に富んで返してくれる。そんな〈大浦康介〉という「場」の広さと深さに、いつも甘えさせてい

ただいた。

日本の文学理論・芸術理論研究班が終わり、科研も終わり、そして大浦さんが人文研を去られるのは、やはり寂しい。しかし、また別の形で今後も教えていただきたいし、言葉と言葉が交わり合うスリリングな瞬間を、〈大浦康介〉という「場」を、たくさん共有させていただくことを切に願っている。

最後に、心から感謝を込めて拙い折句をもって結びにかえたい。

あやしやな

理屈をぬきに

語りたし

ともにあるこそ

嬉しきかぎり

誠に勝手ながら、師匠と呼ばせていただいている。無論、心の中で、である。面と向かって言うのはあまりに恥ずかしい。だがこの機に敢えて告白したい。

師匠から学ばせてもらったものは数知れない。現代フランス文学、カッコいいフランス語文章術、フレンチ・ラップ、文学理論、フィクション理論、誘惑論……。研究の面だけではなく、現在の仕事先や「人文研アカデミー」との関わりも、師匠なくしてはありえなかったものである。そもそも、もとは他大学の学生であった僕を、快く講義に出席させてくれたことから、師匠とのつながりは始まっている。それ以来、15年以上経つ。その間、ずっと面倒を見てもらい、今も相変わらずお世話になっている。本当に頭が上がらない。

だが、これほどに多くのものを受け取りながら、それでも僕はまだ師匠から「技」を盗み出そうと試みずにはいられない。「誘惑」の術である。恋愛の意味での誘惑に限らず、より普遍的に人を惹きつけ、人をその気にさせる力である。

それは師匠の人柄のレベルにとどまるものではない。師匠は、知というものにこうした魅力を与える術を我がものとしている。知が人をその気にさせる。知が人を「たらしこむ」。師匠には知に誘惑力を「感染」させる力があるのだ。僕はこれこそが、師匠の知性を貫く柔軟で強靱な横糸であると思う。僕がそのような知の「たらし」力にとりわけ圧倒されたのは、「誘惑論・レクチャー編&実践編」というイベントでのことだ。

10年ほど前、古書店を経営する友人が「ワンデiprofessor」というイベントを企画していた。週末に一度だけ、その道の専門家にレクチャーをしてもらう一般向けのイベントである。僕は、講義をしてくれる人を誰か知らないかと相談された。「エロ」をテーマに話をしてくれる人を探しているとのことであった。僕は即座に師匠に打診し、師匠は快諾してくれた。師匠と店主を

引き合わせた席でのことだったか、その後お二人で相談してからのことだったかよく覚えていないが、テーマは結局「誘惑」に決まった。

その古書店は、定期的にカフェバーを借り切ってパーティーも開催していた。「ワンデイプロフェッサー」はパーティーと連動するイベントになった。誘惑論のレクチャーを受けた翌日（翌週だったかもしれない）に、それを「実践」してみようという趣旨のパーティーである。

もちろんのこと、僕は「レクチャー編」にも「実践編」にも参加した。「レクチャー編」のお話は、今から思えば、師匠の著書『誘惑論・実践編』の原型であった。著書よりもいっそう「実践」向けの内容であった。だが、巷に出回っている「モテ術」の本とは格が違う。その手の本は、こうすればこうなるという類のテクニックを、判で押したように「心理学」やら「脳科学」やらを引き合いに出して「理論化」している。あのときの「レクチャー編」では、理論化する言葉は思い切って取り払われていた。しかし技の数々の解説を聞いていると、凝縮された文学や哲学の知識が、師匠自身の経験の隅々にまで浸透している（そして、逆もまたしかりで、師匠の経験が知識を血の通ったものになっている）ことが感じ取れた。『誘惑論・実践編』には、誘惑のさまざまな「型」を修得することによって「型」から自由になれると書かれている。師匠の「レクチャー編」からは、このような「型」を極めた上での「型破り」が感じられた。可能な限り「知」を「技」へと昇華させていると言ってもよい。この「型破り」に僕は憧れてやまない。

「誘惑論・実践編」（書籍ではなく）は、正装というドレスコード付きのイベントであった。僕も友人の女性数名を引き連れて参加した。師匠はブランド物のスーツに身をつつみ、カフェバーのあちこちで技の数々を繰り出している。まるでフーガのように、嬌声が師匠のあとを追いかけている（僕の脳内補正がかかっているかもしれない）。僕の友人たちも、師匠の技に惚れぼれしていた

ようだ。

僕自身も今はフランス語などを教える身である。師匠が僕の友人たちを魅了していたように、僕も学生たちを惹きつけるべく試行錯誤を繰り返している（言うまでもなく授業の内容に、である）。師匠から学ばせてもらったものを僕なりの流儀で活かすことも、師匠への恩返しになるのではないかと考えている。

この数年、師匠となかなか飲みに行けないでいる。ご退職後には飲みや遊びにお付き合いいただきたいと切に思う。

ということで、今後ともどうぞよろしくお願いいたします！

噂の男——大浦さんへの感謝 | 王寺賢太

大浦さんの人文研出所にあたってあらためて振り返ってみると、いくつかの記憶が思い浮かぶ。それぞれが折々の感覚と結びついた印象的なものだが、不思議と、大浦さんにまつわるそうした思い出がくっきりとした一つの像を結ぶことはない。私にとって大浦さんは、どこか実在の不確かな、いささか伝説めいた存在であり続けているらしい。

実際、京都に来る随分前から、さまざまな場所で、さまざまな人から、大浦さんの噂を聞かされてきた。初めて大浦さんの名に接したのは、元号が昭和から平成に替わってまもない下北沢の安居酒屋でのこと。お前、オーウラって知ってるか、オーウラ——藪から棒にそう私に尋ねたのは中上健次だった。大浦さんが共訳した仏語版『枯木灘』の刊行を控えた時期で、傍らにいた柄谷行人が（その日は彼を講師に招いて続けてきた駒場の「自主ゼミ」の最終回だった）、「オーウラさん」がクリステヴァのところで博士論文を書いた、若くブリリアントな仏文学者であること、日本人の学者が日本語の小説を外国語に翻訳するのがどれほど例外的なことかを解説してくれた。その小説家と批評家に、文学をやれ、と言われたのが、私がフランス文学科に進む一つのきっかけにもなったのだから、大浦さんは私にとってけっこう決定的な転機に、いわば鳴り物入りで登場したことになる。

しばらくして、ジュネットの邦訳書の表紙に「大浦康介」の名を見かけたのは江戸川区の図書館だった。中上さんが亡くなって一年後に渡った先のフランスでは、ストラスブールでもパリでも「Yasusuke Oura」の名は *La mer aux arbres morts* という禍々しいタイトルの小説の表紙にあった。サン・ミシェル通りの古本屋で、同じ名前を往年の花形雑誌 *Poétique* の巻頭に見つけたこともある。そうかと思えば、パリで出会った甲南女子大の卒業生は「大浦センセ」のことを眼をキラキラさせて語ったし、一時帰国した際に渋谷で再会した北九州の幼馴染みも、そのセンセの指導のもと『肉体の悪魔』で卒論を書い

たと私に打ち明けた。「若くブリリアントな仏文学者」は、どうやらなかなかの色男らしい。いやそれどころか、その後パリに戻って知り合った京都帰りのフランス人——大浦さんと共通の友人となった Mikhaïl Xifaras——に言わせれば、「Yasu san wa onna no hito suûggoi suki yanen !」となる。その友人から「Yasu」の話をさんざ吹き込まれたせいか、私のなかで大浦さんはいつのまにか、中上の小説の登場人物のような fabuleux な存在と化してしまった。中本の一統の淫蕩の血を受け継ぎ、女たちをみな腰から落とす、オーウラのヤス。

期せずして、私はそんな噂の男と職場を共にする僥倖に恵まれたのだが、それまで聞かされてきた強烈な伝説の数々と比べると、京都で実際に出会った大浦さんの思い出はどれも断片的で、実に穏やかだ——まるである種の「強烈さ」だけは自らに禁ずるようでさえある。たとえば、初めて大浦さんの車に乗せてもらったときの実に滑らかな発進ぶり。その滑らかさは、まだ東一条に所屋があった頃、人文研アカデミーの催しで大浦さんが実に魅力的に語った、ピエール・ロティの『お菊さん』の冒頭、次第に港に接近しながら長崎の沿岸の緑と影を描写する語り手を乗せた船のゆったりとした航行を思い起こさせる。あるいはまた、一緒に行ったカラオケで大浦さんが最後にさりげなく選んだキャロル・キングの『You got a friend』。ちょうど私が紆余曲折の末ようやく人文研への着任を果たしてまもないときで、独特の甘く深みのある美声を聞きながら、私は心底から嬉しかった。このまま抱かれてもよいとさえ思ったのだが、そんなときもヤスは、余韻も冷めやらぬうちにずっと姿を消すのだった。

むろん、十年を超える付き合いのうちには、大浦さんが内に秘めた堅い芯のようなものに触れる機会もあった。けれども、年長の師友に不作法に物を言うだけが能のような私が、それで大浦さんに嫌な顔をされたことはほとんどな

い。ただ一度、お前何様や、とドスの効いた声で咎められたことがある。しかしそれも大浦さん自身に対する言動を捉えてのことではなかったし、なによりほんの一瞬後には大浦さん自身が上手に言葉を継いでくれたおかげで、同席者たちはその一瞬の緊張にさえ気づかなかったかもしれない。けっして言葉で他人を追い詰めることなく、自分と他人のあいだに開いた隔たりに、そのつど慎重に言葉や身振りを差し挟みながら、なんとかそこに対等な人間同士の場を開こうとする大浦さんの作法に、私は随分甘やかされてきたのだ。男女を問わず、さまざまな人が大浦さんに惹かれ、さまざまに噂を語り継いできたのも、そうやって言葉や身振りとともに現れつつ、当の言葉や身振りの背後に身を隠す、大浦さんの作法ゆえのことだろう。その慎み深さこそが、大浦さんの周囲に賑やかに言葉の行き交う場をつくりだしてきたのだと今にして思う。

フランスから帰国したての頃の大浦さんを知る昔の学生によると、当時の大浦さんは寡黙で、ちょっと近寄りがたい雰囲気漂わせた先輩だったらしい。その大浦さんがどんなふうに関心を持って今の作法を身につけることになったのか、一度尋ねてみたいと思っているけれど、大浦さんのこと、また曖昧に笑って煙に巻かれるだけかもしれない。

大浦さんを初めて見た時のことは、今でも鮮烈に印象に残っている。私が京大に移って最初の教授会の前、移転する前の人文研の大会議室の前で、誰かと立ち話をしている大浦さんを、ちょうど左側から「目撃」したのである。そのとき大浦さんは左耳にピアスをしていた。その後一度も彼のピアス姿は見えていないし、そのための穴を耳に開けたりもしていないから、恐らくあれは飾り物だったのだろう。とにかく彼の姿を見て私は反射的にマラドーナを思い出した（彼も左耳にピアスをしていた）。それまで私は「おしゃれな大学の先生」は知っていても、絵にかいたような「不良中年ぶり」がこんなにサマになる人を見たことがなかった。そしてどこか全身からセクシーかつ繊細な気配りのオーラを放っている大浦さんを見て、どういうわけかしみじみと、「京大に来てよかった～」と思ったものである。

あれから十余年、大浦さんとしかめっ面をして学問談義をしたことはほとんどなかった。彼の友人の多くがそうなのではないかと思うが、会話のほとんど——少なくとも今でも印象に残っている会話の多く——は猥談であり、恋愛談義であり、男女の心理の綾についてであった。少なくとも表面的には、それらは他愛もない下ネタの体裁をとっていた。だが私にとってこうした会話は、ただの猥談ではなかった。

音楽業界に近いところに生きている人間ならすぐに分かるはずだが、音楽家の多くは猥談メタファーが大好きである。誰も真面目くさって「あの曲の第二楽章のあのテンポはあれではいかん！　そもそもブラームスの精神とは……」などと言ったりはしない。そんな風に仰々しく音楽を語ったりする輩は、むしろ「音楽を何もわかっていない権威主義的なディレクタント」とみなされる。彼らが好むのは、例えば「ワーグナーをあのテンポでは遅漏になるよな～」とか、「あんな風にいじくりまわした挙句にいつの間にか自分だけ勝手に昇天したらいかんよね～。あれならシンプルに手順通りやってくれた方がま

だマシだわ」とか、「ラフマニノフを弾いていると巨チン・コンプレックスに苛まれちゃって……（ちなみにラフマニノフは巨大な手と指をもっていた作曲家／ピアニストである）」とか、そういった表現なのである（ちなみに私の経験だと、クラシックの音楽家に比べるとジャズ・ミュージシャンはそれほど音楽の話題の中に下ネタを持ち込まない印象がある）。

若い時からいろいろな音楽家と付き合い、その中で音楽の感じ方や考え方を身につけてきたと自負している私もまた、音楽を聴くと当然のようにそれを反射的に下ネタに置き換える癖がついている。音楽とはそもそも、大浦さんの専門である小説以上に、エロティックな芸術なのである。そして大浦さんとの会話の数々は、私にとって音楽というエロスの襞の中へ分け入っていく道筋についての啓示そのものであった。例えば私が『恋愛哲学者モーツァルト』（新潮社）という本を書いた時、執筆中いつも見えないところから私を見守り、あるいは行き詰った時にインスピレーションを与えてくれる守護霊のような存在の一人と感じていたのが、大浦さんに他ならない。

私たちのような職業の人間にとって、尊敬する学問界の先達というのは「父」イメージで表象され語られることが多い。しかし間違いなく大浦さんは、「父権」となることを自ら拒否し続けていた人だった。私にとって大浦さんは「叔父さん」だった。例えばトーマス・マンの『ブッデنبロック家の人々』に出てくる叔父。主人公の父トーマスの謹厳実直な商人ぶりとは対照的に、芝居にうつつを抜かし、少し自堕落だけれどとても魅力的で、堅実にして退屈な市民社会の外をちらっと見せてくれる叔父クリスチャン。大浦さんはあのような誘惑的な叔父であった。

ここ5年くらい、こちらも職場のいろいろな雑務に追われるようになって、大浦さんとの会話も「定削はあと何ポイントですか？」とか「彼が転出した後のあのポストには新しい人を採用できるんですか？」といった、まったく色気

もへったくれもないような事務的な話題がほとんどになってしまっていた。しかし大浦さんはこういう面でも本当に律儀で頼れる人だったから、こちらも何か困るとすぐに大浦さんに相談を持ち掛けていた。そして当然ながら私たちの会話から「色」はすっかり消えてしまっていた。大浦さんがおやめになるときに一番心残りだったのはこのことである。これからは、芸術研究にとって何より大切な「心のうるおい」を維持するためにも、折に触れて大浦さんを誘って、敢えてかつてのように下ネタに花を咲かせたいものだと、今は強く願っている。

* 小生にとって、先生の研究室は非常に特殊な空間であった。小生なりに受けた先生の一番濃いイメージはその場に頂点をなすため、そこでの会話を記す。それは2016年11月21日にされたものである。

書生 先生、大変お忙しいなか、いつも私のくだらない悩みに耳を傾けてくださって、誠にありがとうございます。

師匠 いいえいいえ、とんでもないことです。

書生 先生のところに来て、もう一年半少し経ってしまいましたが、卒書生後の時期の不安を抱えています。先生がご自分の退職に対して抱く気持ちと正反対だと思いますが、時期的には重なりますので、先生のお考えをうかがおうと思ひまして。

師匠 まず、君はそんなに不安を感じる必要がないと思いますよ。今は君の人生のそういう時代です。この所属がなくなるにあたって、どこに住むかも分からないですね。好みの街があると思いますが、結局はどこに住んでも、いい場所がありますよ。その希望に力を尽くすより、自分の研究をしっかりとった方がいいです。

書生 なるほど。確かに振り返ってみれば、行ったこともない人文研の、お会いしたこともない先生の下で勉強させていただくことができ、結果的にこの上のない、まさに「理想的な」場所に行けました。ちなみに、先生は人間が安らげる空間を作るのが本当に上手だと思います。どこにいても先生のステキな雰囲気づくりの技能は比類ありません。どうして先生はそんなに上手でしょう。

師匠 それこそフィクションの役割です。フィクションの本当らしさは場合によっていわゆる真実より真実らしく感じてきます。

書生 ただ、私は今まで先生をさまざまな場面で観ることができましたが、そ

れらの特定の場面に応じて、若干違いも感じました。それは先生の多様性と言ってもいいですか。

師匠 間違いなくそういうことだと思います。私の「本当らしさ」も観察者によって違うんです。相手の先入観をどうやって上手に扱うかはとても難しい課題です。要は、人間は基本的に自分の価値観に基づいていくつかの「本当らしさ」を求めてしまいます。オペラに対して求める「本当らしさ」とお能に対して求める「本当らしさ」は全然違うでしょう。そして大学のゼミに行ったときに自分が求める「本当らしさ」はどれだけ違うのでしょうか。

書生 先生の冗談力もそのご見解に基づいているように思えます。ある価値観にのって、その理解を相手に表現して、知らぬ間にその価値観と遊んで、予想されなかったことを行うことで相手を驚かせますね。ある「本当らしさ」の創造性・相対性を暴露する技法だとも言えますか。

師匠 そうとも言えますね。冗談なんかは相手を考えないと成り立たないんです。冗談は色合いのない空間の中で通じません。それも結局、誘惑論と関係します。ある空間で共有されている〈型〉を知らなければ、そこから解放した自由ありません。ただ、その自由は冗談を語る条件です。実はそれは彼らがあげた〈型〉の極意です。冗談というのはある空間を越境する行為です。そのためにはその空間を十分に決定する必要があります。なぜなら、相手を焦らすだけではいけません。逆に、相手を「のせる」ことや、その場の「のり」は必要なんです。

書生 今、例の「誘惑」という言葉を使いましたが、先生は私にとって真の誘惑者です。ただ、誘惑者に落とされた感覚やそれに向かう不安が一切ないです。そういう意味では先生を誘惑者と呼べないかもしれませんね。でも私は、ある種の臭味のある誘惑者と違って、みずから落とさない誘

惑者だと言いたいです。しかし、何回も先生に阿呆に思われたことがあると思います。自分で気づいたのはまだ数回しかありませんが。

師匠 ほんまかいなあ。私はわざと議論を生かすために阿呆の役をするのがたまには好きですが、あのときみたいに君が阿呆なことを言うと、それをその場であらわにすることはとても可哀想でした。少し遅かったけど、いよいよ分かって本当に良かったです。

書生 先生のご指導は思いがけず、その点に関しても偉大な影響を与えました。でも、考えてみれば、先生は残酷な「落とし」を行いませんが、「終わらせる」ことがいい意味でとても得意だと思います。まさに広義での退所専門家。

(先生の顔に笑いの表情が広がっている)

書生 ……

師匠 マアわれわれには、落とされる・退所するまでの時間を精一杯楽しむしかありませんね。誘惑者が誘惑できる理由は、誘惑された人が落とされるまでの時間をしょうがなく楽しみたいからです。

書生 つまり誘惑者は相手に余計な時間を過ごした感覚さえ与えなければ、誘惑に失敗する可能性が低いですね。

もう、ゼミの時間がきましたね。長くなってしまって、すみませんでした。今日もありがとうございました。

師匠 全く問題ありません。またゆっくり話しましょう。それでは、サヨナラ。

*なお、以上の会話は拙宅の『某先生全集』から切り取り、合わせたものである。

「こんな夢を見た。」

これは漱石の有名な『夢十夜』（東西両「朝日新聞」、1908年7月25日－8月5日連載）に出てくる書き出しであるが、周知のとおり、第四、第六、第七、第八、第九、第十夜においては、この冒頭文はなく、夢の世界に直接読者が誘われる仕組みになっている。夢シリーズとして、連載の装置が機能していることを見込んで、現実（フィクション）の境界を表明しなくても、読者はその中へ滑り込んで行くことを確信している作家の姿が見える。装置の効果を信用しているのだ。

大浦康介先生には、この中でも「第三夜」に注目した明快かつ高度な論文がある。それは、1997年の「漱石研究」第8号に掲載された、「開かれたテキスト」という題の、「第三夜」の分析である。この有名な掌編では、六つになる盲目の子をおぶって田園を歩き続ける父親がおり、その奇妙な会話の途中で、子供は実は100年前に父親に殺されていたという事件を暴露し、その瞬間、子供が石地藏のように重くなっていたという落ちがついている。大浦先生の分析はナラトロジックなアプローチから始まり、ストーリーの秘められた論理を追求し、謎の根元を原罪感とそれに伴うフロイトのいう *Unheimlich* に見いだしている。また、原風景という概念から、神話、聖人伝、石像伝説、民間伝承に由来するゲーテの魔王、などを網羅し、この「第三夜」が「悠久の「闇」の奥底で、神話的世界と響き合う」ことを強調している。そして、この作品の美しさは小説らしさ、つまり、本当らしさの束縛から解放された美しさである、と結論付けている。

私はパリ・ディドロ大学で長年教えている日本学部3年生の日本文学講座で、欠かさずこの漱石の夢の一つを取り上げ、翻訳や分析に使わせていただいている。毎年のことだから、かれこれ、10の夢を2回ずつ、学生たちのゆっくりとたどたどしいリズムに沿って、眺めてきたことになる。フランス語への

翻訳もテキスト研究の重要な要素として、実践してもらおう。勿論、『夢十夜』の仏訳は刊行⁽¹⁾されているが、そのヴァージョンはクラスでの翻訳作業が完全に済んでから、比較、相対化のためにのみ使う。そこで、毎年、肝心な「こんな夢を見た。」をどう訳すか、ということで、議論が起こる。

« J'ai fait un rêve » というのが最も正当的な訳だが、他にも J'ai fait ce rêve / J'ai rêvé / C'est un rêve / Voici un rêve / Je vais vous raconter un rêve などと、探せば他の表現もある。確かに日本語の夢を“見る”という視覚の動詞と、« faire un rêve » という行動の動詞とは、随分含蓄が違うのだが、同時に慣用表現である以上、どうしようもない、というのが常識的な説明である。しかし、翻訳のおかげで、夢は一つの行為である、といった、違った観点からこのモノガタリを読むことができる。すると、言語行為、という大きなテーマが浮上し、登場人物の親子の関係は言語による支配／非支配の模範的な構図を構成している、という解釈が浮上する。負ぶさり、後ろから話しかける盲目の子供というかわいそうな人物こそが言語権力をふるい、はるか遠い昔も近未来も関知できる、日常を超越した神、しかも死神として理解される。父親という人物が「早く森へ行って捨ててしまおう」と思い、不安にいくらもがいても、どうにもならない。言葉は言霊であり、呪文であり、ここでは言語芸術である文学の潜在的魔力が描かれているのではないかと、とも解釈できる。すると、二次的解釈として、この掌編全文が文学の隠喩、換言するならば、漱石が考えていた文学の力の規範として機能しているようにも読めるのではないかと。

この『夢十夜』という作品の人気は薄れず、続編、あるいはリミックス、オマージュ、パロディー、マンガ化⁽²⁾、などの形で、現代表象の中でも変形し続けている。例えば、2009年刊行の『眠れなくなる夢十夜』（新潮文庫）という短編集はオムニバス形式で、阿刀田高、あさのあつこ、西加奈子、他が挙ってこの宿題に挑戦している。なかでも、本の構成から、「第三夜」となる西加

奈子の「小鳥」という短編は例の冒頭文、「こんな夢を見た。」で始まるのだが、すぐ、以下のように、それが交わされる段取りとなる。

「そんな風に話し始めた知人に、私は、きちんと返事をする事が出来なかった。」

ここでは、夢のカタリが日常会話へと変貌し、主人公は悪夢を語る友人の話を仕方なく、まったく信用せずに聞いている、というストーリーが展開する。確かに漱石の「第三夜」、あるいは「文鳥」などへの暗示がちりばめられているが、究極的には、夢モノガタリの無為性、あるいは嘘が説かれているのだと解釈できる。一種の反夢モノガタリとしての応対である。

このように東西の夢を追って、一生『夢十夜』を読み続けるであろう、と思いつつ、この模範的文学をさらに掘り下げる日仏共同の研究も企画したかった。けれども、いつのまにか、時間が経ってしまい、何もせずじまいだったのが、この機会を持って、再度挑戦してみたくなった。これは、文学の再読と再研究の限りなく続く理想の場として、『夢十夜』の生き延びてゆく形を模索するものでもある。たとえば、京都にもゆかりのある、Françoise Lavocat、Pierre Bayard、Jean-Marie Schaeffer、Sylvie Patron、William Marxなどを誘い、大浦康介、小林康夫、芳川泰久、小森陽一、あるいは小平麻衣子などが交互に、解釈を展開してゆく。まったくの独断であるが、そのような日仏の鋭い分析が連鎖して紹介されるならば、それは、一種のコラボレーション的研究作品として読まれるかと思う。作品世界は、翻訳をとおして、日本の夢から世界の夢へ、固有から普遍へと広がり、研究の輪もさらに広がる。開かれたテキストは必ず開かれた研究にも繋がる。

このような有徳の輪をめざして、大浦先生は幅広く、批評の目を光らせ、今まで、多くの外国からの研究者を京都に呼び、共同研究を担ってきた。これか

らは、研究や翻訳をも含めて、開かれた時間を満喫してください。本当にありがとうございました。

註

¹ Natsume Sôseki, *Dix rêves*, traduits par Alain Rocher, in *Anthologie de nouvelles japonaises contemporaines*, tome II, Paris, Gallimard, 1986.

² 最近の例では、近藤ようこ、『夢十夜』、岩波書店、2017 年、を参照のこと。
文芸マンガとして、たいへん野心的な作品である。

大浦さんにお会いしてまだ日の浅い私が、このようなエッセイを書かせていただくのは大変恐縮なのだが、失礼を承知で大浦さんのことについて書こうと思うと、そのはかりしれなさに、あらためて思い至る。2012年の夏から「日本の文学理論」研究会に加えていただいて、とはいえある程度の時間が過ぎているが、「はかりしれなさ」は、大浦さんの印象の中心でありつづけている。

「日本の文学理論」研究会に参加するようになったのは、会が始まって、一年以上が過ぎた頃だった。すでに参加されていた方々から大浦さんのことを伺い、研究会の前に読もうと、『誘惑論・実践編』を購入した。届いた図書を目にした時、帯に書かれた赤字の一文に驚いた。「いかに「落す」か」。当時、大学に着任したばかりだった私は、もしかすると、大学研究費で購入していい性質の図書ではなかったかも、と案じながら、とりあえずそっと帯を外して事務室での検収を受けた。予想外の出来事だった。

そして、『誘惑論・実践編』の内容は、さらに混乱させられるものであった。「落す」という言葉のインパクトと「誘惑」を語る知性に満ちた内容との落差、知的遊戯に引き込まれた。

その大浦さんから、「夜の時間」についてのお話を伺ったことがある。「日本の文学理論」研究の成果公開の一貫として、2016年3月に台湾大学でワークショップを行った、旅先でのことだった。ワークショップも訪問予定もすべて終え、ほっと一息ついた夜、きっかけは忘れてしまったが、大浦さんは「夜に親しんできた」と語りはじめた。

夜も更け、気持ちも緩んだ、南国の旅の終わり頃である。誘惑論・実践編的な話題となるのかと思いきや、全く違った。それは、すべての研究に関する仕事を深夜に行ってきたということ、「夜という時間に救われてきた」「いつか夜を思考する文章を書きたい」という、研究者としての告白であった。それを聞きながら、対象に潜んでいたものが鮮やかに引き出された大浦さんのご論考に

は、闇の中を進む、という表現が確かにぴったりだなと感じた。ちょうど夏目漱石の『三四郎』を読み直していた時期でもあって、広田先生を形容した「偉大なる暗闇」という言葉を思い出していた。

「明るみに出すべきこと」を事前に意識していることが奨励されているかのような、研究磁場も感じていた私にとって、この「闇の中の思索」の話題は、対象への対峙の仕方への比喻に感じられた。「出口の見えている問題」をめぐって、「なにか知的に面白いことがいえるとは思えない」という『誘惑論・実践編』の言葉も重なる。

「日本の文学理論」研究班には、片道3時間半かかる道のりを、月に2、3度、日帰りで通った。少し無謀な行動は、研究に対する「社会的構え」を解かれる、「誘惑」に魅了されたからであった。様々な意味での「社会的構え」が先にたった、意気込み過ぎた時期であったからこそ、なおのことであった。研究会での毎回4～5時間に及ぶ議論と、アフターの食事会での会話は、「構え」が解かれる、魅惑に満ちた知的セッションに感じた。比喻に過ぎるかもしれないが、一つ一つ灯りがともされていく、薄暗闇の中での思考と議論は、大変な刺激に満ちたものであった。

「うん、うん、うん、うん……」と、何度も繰り返す大浦さんのうなずき方が、いつのまにかうつっていたことに、最近、気がついた。深いところの何かを動かす「誘惑者」に、私もなることができればと思う。この出会いと学恩に、ここから感謝申し上げたい。そして、今後も、さらなる時間を共有させていただく機会が得られることを願っている。

私が大浦さんと初めて会ったのは、つい数年前のことで、日高佳紀さんと新しく研究会を立ち上げた時に助言者として大浦さんに来ていただいたのである。だから交流を持ち始めてからの期間は、ここに寄稿されている方々よりもきっとかなり短い。その私がこのような文章を書かせてもらえることが光栄である。紙幅を割いていただいたことを心からありがたく思う。

本当のところ「大浦さん」と呼ぶのはいまだにこそばゆい感じがする。「大浦先生」と呼びたい気持ちになることもある。自分の出身校に所属されていた研究者であることが、そのような心理を生むのだろう。私が「大浦さん」と呼ぶのを仏文研究室に進んだ同級生が聞くと、きっと驚くと思う。たしなめられるかもしれない。それでもやはり私は「大浦さん」と呼びたい。大浦さんは研究会やしらふの時は私を「高橋くん」や「高橋さん」と呼ぶ。そして宴会ではときどき「高橋」と呼ぶ。そう呼ばれて喜ばしいと思える相手はあまりいないが、大浦さんの場合はそう思う。

大浦さんのことは日高さんから聞いていた。とにかく魅力的で「イカした」人だから。ぜひ会ってほしい。本当に、すごくカッコよくてお茶目な人だから。

文学系の学生が大浦さんの名前を最初に知るとすれば『文学をいかに語るか』だろうか。私も例に漏れず『文学をいかに語るか』で学んだ。学んだといっても執筆者の誰かに直接指導を受けたわけではない。私が入学するころには日本近代文学研究のいわゆる〈理論の季節〉は終わっていたし、そうでなくとも〈実証〉を旨とする国文研究室に文学理論の声は聞こえてこなかった。そもそも国文には近代文学の専任教員がいなかった（今もない）。それでもどこかで目にした〈テキスト〉概念や〈語り〉の構造分析に遅まきながら興奮して、翻訳文献や概説書を解らないなりに読んだのである。同じ形式のものとして、これもまた例によって『読むための理論』もよく開いた。どちらかと言え

ば私は（重さを除けば）『いかに語るか』の方を好んだように思う。単に立項されているテーマに興味があるとか、初学者にも解りやすいとか、そういうこともあったと思うが、今回改めてページを繰ってみて、私はもしかしたらその時から大浦さんの文体が好きだったのかもしれないと感じた。

若輩が先達の文章に好悪を言うのはそれ自体が傲慢だろうか。しかし私は大浦さんの淡泊で洗練されたスタイルが好きなのである。数年前、先ほどの研究会とは無関係に、縁あって大浦さんの文章を熟読する機会を得た。高校教科書に準拠した指導書の一部を執筆する仕事があり、そのときにたまたま大浦さんの「虚構の知恵・『ウソ』の効用」（2011）を担当することになったのである。もちろんこの時は、その一年後に著者本人と顔を合わせるなど思いも寄らなかったし、二年後に国際シンポジウムでルーマニアに同行することなど想像さえできなかった。ただその時は、文章の内容とスタイルに魅力を感じただけなのである。そして、京大にいながらどうして自分はこの先生に教えを乞う機会を作らなかったのかと思ったのである。

というのも、私は仏文関係の授業とまったく縁がないわけではなかった。「ポケゼミ」と呼ばれる1回生向けのゼミでは吉田城先生のクラスを選んだ。吉田先生の授業で私はベルトランの詩について教わった。先生は、その詩を題材にしたラヴェルの組曲を聴かせてくださった。私はその日の帰りにラヴェルのピアノ曲全集を買って帰った。仏文の先生とはなんと俗気がなくあか抜けているのだらうと思ったものである。（吉田先生が亡くなった後、ご遺族がその蔵書のうち国文関係のものを「使ってほしい」と国文研究室の院生に与えて下さった。私は強く希望して全集や事典を譲ってもらった。）

日高さんの言葉と、大浦さんの文章と、仏文系の先生に対する私のステレオタイプと。だから私は大浦さんに会うのをとても楽しみにしていたのである。

そして初めて会って、話して、きっとこの論集にたくさん書かれているはず

の、あの大浦さんの魅力に直に触れるようになった。些事にこだわらない人でありながら、しかも心配りに隙がなく、ユーモアに溢れる人でありながら、時に鮮やかに本質を言い抜く。議論の勘所をゆったりした口調で話したかと思うと、冗談を言ったあと、いたずらを見られた子どものような表情でこちらをちらりと見る。それでやられてしまう。

学生が相談にきたとき、大浦さんならどう答えるだろうかと考えることがある。説教じみたことは決して言わないと思う。意外な解決法を提案するだろうか。それとも理に働かず相手の思いに同調してやるだろうか。自分では何ともしがたい不幸に直面したとき、大浦さんはどんな風に考えるだろう。夜が長いときの不安、季節が変わるという実感を、大浦さんならどんな言葉で語るだろうか。

大浦さんから聴きたいと思う。大浦さんに話したいと思う。

こんな風に今も私は、大浦さんに会うのを楽しみにしているのである。

思い出することなど | 宇佐美 斉

年を取るとだんだん西暦と元号の併用がわずらわしくなってくる。昭和が平成に切り替わったところから、いちいちの換算が面倒になってきたような気がする。世の移り変わりにも時のながれにも追いつけなくなっているせいかもしれない。明治、大正、昭和の三代を生きた荷風が、『断腸亭日乗』であくまでも元号に忠実であり続けたのは、江戸の文人氣質を受け継いだからなのか、西暦のほうにより愛着の深いわたしなどには真似のできないことである。

大浦康介さんが人文科学研究所に着任したのは、1989年4月だったと記憶する。わたしが同研究所に来たのは1980年4月だったから、9年の時間差があることになる。また大浦さんの生年は1951年だから、1942年生まれのわたしとの年の差は同じく9年である。したがって大浦さんとわたしとは同じ年頃（37、8歳）で入所したことになる。

わたしは2006年に同研究所を停年により退職して、まもなく11年を数えることになるが、大浦さんはこの時点で退職するという。ここで生じた2年間のずれは、言うまでもなくこの間に停年が2年延長されたからである。

つまらない数の計算をしたついでに言ってしまうと、二人の共通点はもうひとつある。ともに阪神間の私立大学の仏文科から移籍してきたことである。わたしは関西学院大学に専任助手（旧制）、講師、助教授と13年にわたって務めたあと、かれは甲南女子大学に助教授として2年間務めたあと、人文研に移って来た。在任期間に長短の差はあるが、はなやかな女子大生に囲まれた教育現場から研究所への移籍は、やはり共通の体験と言っていいたいだろう。わたしなどは「あかるい少女」たちに別れを告げて「異数の世界におりてゆく」（吉本隆明）ときの、あの名残惜しさのような感覚を、いまでもかすかに記憶しているが、はたして大浦さんの場合はどうだったのだろうか。

それはさておき大浦さんは、26年におよぶわたしの人文科学研究所での在任期間中（1980～2006年）、後半の十数年にわたって、わたしの主宰した4

つの共同研究を、所内のもっとも有力なメンバーとして支え続けてくれた。まずはこの場を借りてそのことに感謝の気持ちを表明しておきたい。

わたしは人文研入所後ほぼ7年間にわたって、多田道太郎教授が主宰したボードレールの註釈研究班の仕事に従事したあと、1987年4月に初めて自身の共同研究班として「フランス・ロマン主義の研究」(~1991年3月)を組織した。大浦さんは4年間にわたったその活動期間のちょうど折返し点で班員に加わってくれた。成果報告書として刊行した『フランス・ロマン主義と現代』(1991年3月、筑摩書房刊)には、「自然から想像力へーロマン主義的想像力を考える」と題するシャープな大浦論文が収録されている。

ひきつづきわたしが組織した3つの研究班のいずれにも参加してもらった。「象徴主義の研究」(1993年4月~1997年3月)、「アヴァンギャルド芸術の研究」(1997年4月~2001年3月)、「日仏文化交渉の研究」(2002年4月~2006年3月)がそれである。そしてもちろんこれらの成果報告書である以下の刊本にも、それぞれすぐれた論文を寄稿してくれている。『象徴主義の光と影』(1997年10月、ミネルヴァ書房刊)、『アヴァンギャルドの世紀』(2001年11月、京都大学学術出版会刊)、『日仏交感の近代』(2006年5月、京都大学学術出版会刊)。

一方、大浦さんが主宰した共同研究班「記号・意味・文学」(1991年4月~1994年3月)には、およばずながらわたしも参加させてもらい、いろいろと学ぶところが多かった。大浦康介編『文学をいかに語るか』(1996年7月、新曜社刊)には、「「よみ」の理論と読者論」と「曖昧と意味の揺らぎ」と題する拙論が収録されているが、これらはわたしのフランス詩読解や註釈研究について、改めて考えをまとめるのにたいへん良い機会になったと思う。

大浦さんのたぐいまれなフランス語の駆使能力については、いまさら指摘するまでもないだろう。わたしはかれの十年近くにもおよぶ留学体験のうち、

とくに俳優として演劇に関わった期間が含まれているらしいことに注目している。頭脳だけではなく総身で体得した語学力はつよい。これにともないかれの持つ海外での豊富な人脈が、外国人研究員の招聘や国際研究集会の組織や運営などにおいて、大きな力を発揮したことは言うまでもない。

退隠後のわたしはしたいことだけをして気ままに日々を過ごしているが、大浦さんの活動は今後どのような展開を見せるのであろうか。平成の次の御代を垣間見ることになるのかどうかしらないが、しばらくは隠居所から静かに見守ってみたいと思う。

(2016.11.30)

大浦先生は、これまで数々の著作や言動で、つねに権威や伝統を揺さぶってきたが、何かに反逆しているわけではない（と思う）。楽しいこと、好きなことを探求しているだけなのだ。むしろどんな相手にも友好的で、どんな場をも和ませる。古今東西の文学作品を縦横無尽に論じ、フランス語が抜群にできて、イタリアンカジュアル（？）が似合う気さくなディレクター。私は先生に憧れて、研究者になりたいと思った。

1988年の春、私が京大文学部3回生のときだ。クリステヴァの講読の初回授業で、大学院生とおぼしい男性が遅れて教室に入ってきた。紺色のシャツにジーンズ、黒い薄手のブルゾンを着ていた。京大生らしからぬ粹な出で立ちだ。留学帰りかな、と思った。彼はゆっくり室内を見回すと、黒板を背にして席についた。それが大浦先生だった。

ほどなく仏文研究室の新歓コンパで、親しく話しかけてきてくれた。先生は、いきなり私を含む男子学生数人に「今度南女（甲南女子大）のぼくの教え子らと合コンしよか」と誘った。内気なわれわれは浮き足立った。しかし実際のコンパの席では、先生がひとりでみなを笑わせて人気をさらい、若者の出る幕はなかった。あとで愚痴をこぼす友人を、先生は「L'amour, c'est la guerre やで」といなした。恋では人に譲るなということだ。私が先生から得た貴重な教えのひとつである。

その後、先生を慕う私や友人らを、ご自宅によく招いてくれるようになった。そのたびに、奥様の素子さんと一緒に温かくもてなしてくださった。素子さんから、パリでの大浦先生の勉強ぶりをよく聞かされた。博士論文執筆中の先生がいつも、室内の洗濯ひもに、細かい字で書かれたフランス語のメモを大量にぶら下げていて、用済みになったものから順に外していたという話が印象に残っている。意外に地道なのだ。先生の緻密な推論はこういう工夫に由来するのかもしれない。

私の卒論の主題はソシユールだったが、その指導を仰ぐために初めて、当時東一条の交差点にあった人文研の、先生の研究室を訪れた。論文の草稿を最初から音読しなさいとおっしゃるので、30分以上もかけて読んだ。その間先生はじっと押し黙っていたので、まさか眠っているのでは、と不安になったが、読み終わったとたんに、修正すべき点を的確に指示してくださった。ところでこのとき、大浦先生はソシユールを *chaussure* のように発音されていたのがいまだに気になっている。先生、それだと靴ではないですか？

その後、私は大学院進学のために東京に移ったので、しばらくご無沙汰したが、ちょうど私の留学中、1996年春から一年間、大浦先生が研究のためにパリに滞在された。その間ことあるごとに声をかけてくださり、たいいてい数人の仲間をまじえて、しょっちゅう食事や遊びに出かけた。パリを隅々まで知りつくす先生は、まさに水を得た魚だった。夏至の音楽祭の日に気ままに街を歩きまわり、最後はチュイルリー公園の移動遊園地前にあるカフェのテラスに座ってかき氷を食べたこと。北野武の映画公開日に監督本人が来るというので、「たけしを飲み誘おう」と言われて一緒に出かけたこと（結局満員で入れず）。ボージョレ解禁の日に小さなビストロで珍しく酔いつぶれ、ご自宅まで送っていくとすぐにパジャマに着替え、「ごめん、先に失礼するわ」と眠りこんでしまったこと。「哲学カフェ」ブームのとき、二人でソルボンヌ界隈の集会に参加し、先生がいつもの能弁で会場全体を盛り上げたこと（私はほとんど無言に終わる）。などなど、思い出は尽きない。本当に陽気で楽しい日々だった。

その後も親しく接して下さり、私が関西学院大学で勤務していたとき、何年間か非常勤講師としてご来講いただいた。先生はここでも大人気で、たまたま私の授業にも出ていた女子学生が、よく先生の授業の様子を嬉々として報告に来たものだった。あるとき彼女は、今日こんな歌を習いましたよと言って、

Voulez-vous coucher avec moi ce soir? と口ずさんだ（なんちゅう歌を教えるんですか……）。2002年のワールドカップ、日本対ベルギーの一戦を学内のホールで上映したときには、授業を早々に切り上げ、学生たちを引き連れて、日本代表のユニホーム姿で現れた。また、私の授業のゲスト講師として、漱石『こころ』について講義してくださったこともあった。「先生」はみずから嫉妬するために、Kをわざとお嬢さんとの三角関係に引き入れた、との分析が秀逸だった。ふだんの私の講義よりも、ずっと学生の反響が大きかった。

……まだまだ書きたいことはあるが、これくらいにしておこう。

このように、私は先生から教室で教わった時期は短い、長い交友——と言わせていただく——を通じて、先生の生き方の根本精神をたたきこんでもらった気がする。それは一言でいうと、「自分が楽しむために、他人を楽しませる」という精神だ。快著『誘惑論・実践篇』を読み返していて、次の一節が目

誘惑は人間のコミュニケーションの基本です。だいいち教育そのものが誘惑なしにはありえません。〈教える〉ことは〈誘^{いざな}う〉ことです。逆に、〈教わる〉、〈学ぶ〉ということは、〈惹かれる〉、〈魅せられる〉ということなしには成り立ちません。（3頁）

大浦先生は、天性の誘惑者であり、疑いなく私は、先生に魅せられたひとりである。

大浦康介さんとの日々 | 吉川一義

大浦さんが定年を迎えられるという。月日の経つのは早いもので、大浦さんと学会などの機会に親しく話すようになった駆けだしの日々は、茫漠とした記憶の底に沈んでいる。知り合った最初のきっかけも判然としないが、大浦さんの京ことばのアクセントただよう洒脱な受け答えが関西育ちの私には懐かしく、すぐに親近感をおぼえた。

始終お会いするようになったのは、吉田城さんが亡くなり、私がピンチヒッターとして2006年に京大仏文に赴任してからである。6年という短い期間であったが、大浦さんとは仏文専修の授業や論文審査をともに担当したのみならず、研究室主催の学会やシンポジウムや講演会、さらにはコンパでも、つねに同席した。

そんな日々、私がいつも舌を巻いたのは、大浦さんの流暢なフランス語である。もとよりそれは若き留学時代に芝居の実践で鍛えられ、その後もデュラスをはじめ数多くのフランス作家との親交に培われた筋金入りの流暢さである。しかしそれだけなら、昨今の日本の仏文学界には大浦さんに匹敵する達人はめずらしくない。ところが大浦さんは、フランス人の講演者にその論旨の矛盾や不足を訊ねるときでも、日本人の発表の不備をさりげなく指摘するときとなんら変わらず、性急に自説を展開するような野暮はせず、相手にやんわり問いかける。

そのような大浦さんの姿勢がその学問にどのように反映しているかは、人文研の共同研究に参画した方々が語られるだろう。私としては、大浦さんの繊細な他者意識が、むしろ「ガンつける」（「新潮」2014年11月号）のようなしゃれたエッセイのなかに、しなやかな論理として貫かれていることを指摘したい。くそまじめな主張や学問を野暮とする大浦さんの精神は、ピエール・バイヤールの『読んでいない本について堂々と語る方法』（2008）を翻訳したことにも遺憾なくあらわれている。そのいくぶん斜に構えた姿勢には、桑原武夫が

仏文学者の日本文化への無関心をたしなめて「女が好きやったら、西洋でも日本でもええはずでっせ。女は西洋に限ります、なんちゅうのは、あんた、変態性欲でっせ」と語ったという伝説に象徴される京大人文研の気風が脈打っているのかもしれない。あるいは生島遼一から杉本秀太郎をへて宇佐美斉にいたる諸先生に体现される京都学派の文人の伝統に連なるのかもしれない。

「ガンつける」に表明された大浦さんの鋭い他者認識は、性愛をめぐる考察『誘惑論・実践篇』（2011）にもっと大掛かりに展開されている。これを出版時に読んだ私は、かなりの衝撃を受けた。誘惑のかけひきはもとより、それにまつわるフランス文学や日本文学をめぐる言説が、もはや堅苦しい「仏文学者・大浦」にではなく、軽やかな「ダンス教師・佐伯」という仮構の語り手に委ねられていたからである。もちろんこの『誘惑論』は「実践篇」と銘打たれているから、このあとに「理論篇」が構想されているのかもしれない。しかしこの書は、純粋な小説家への道へとはいわずとも、いよいよ虚実ないまぜの世界へ踏み出さんとする大浦さんの宣言のように受けとれたのである。

大浦さんは、私の在任中に一度、洛中（三条）の広壮な住まいにお招きくださった。東京でも京都でもせかせかと余裕のない生活をしていた私からすると、その暮らしぶりには、心なしか京都の長年の伝統に培われた悠揚迫らざる自由の空気がただよっているように感じられた。大浦さんは、私のような人間を野暮だからと毛嫌いするような野暮はせず、いつも気さくにつき合ってください。そのおかげで大学を退職してからも、たまに上洛する機会にお会いすると、ホッと心がなごむ。とはいえご定年後には、心なごむどころか、いっそう衝撃的な著作でこちらの怠惰な精神を鼓舞してくださるのではないかと、つい期待してしまうのである。

（2016 年 11 月記）

第Ⅲ部

ひとこと

文学理論なんて難しい話には全くついていけないし、大浦先生の研究者としての凄みみたいなものも全然分かっていないと思うのですが、3回生になって仏文科に所属を決め、ちょっとは真面目に勉強してみようかと思い始めた1989年4月、文学部東館の狭くてうす暗い演習室に姿を現した先生は、見るからに胡散臭く、衝撃的なまでにかっこよかった。未来の『誘惑論』の著者は、当時からあの手この手で人心を惑わせていた訳ですが、今後退官したところでしおらしく蟄居するとは到底思えませんし、京都方面では来年度以降、より一層の警戒が必要かと思われます。

濱野耕一郎

わたしがはじめて大浦先生とお会いしたのは「日本の文学理論・芸術理論」研究班でのことで、ちょうど小西甚一『日本文学原論』会読さなかであったと記憶しています。先生には右も左もわからない一院生を本当にあたたかく迎え入れて頂きました。以降、研究会では風発する議論を追うのに精一杯といった為体でしたが、RAとしても採用して頂き、鯨飲するくらいしか能(?)のないわたしを見守っていただきました。勉強・お世話になるばかりでご迷惑をお掛けどおしでしたが、大浦先生にお会いできたことは一生の財産です。本当にありがとうございます。そして（ご迷惑でしょうが）今後ともどうぞよろしくお願い申し上げます。

開信介

ご退官おめでとうございます。「前にどこかで会った？」という、大浦先生らしい言葉が初対面での第一声でしたが、不思議と私も同じ思いだったことを覚えています。今思えばそれは、相手との距離を自然と縮めてしまう、先生の人柄ゆえのことでした。またその包容力のおかげで、先生の授業の打ち上げでは、皆がくつろいで語り合い、打ち解けることができました。自分が教える立場になり、一層その人柄、魅力の得難さ、有難さを実感しています。

平光文乃

大浦康介大兄とは、かつてのシンポジウムで初めて同席し、明晰にして洒脱な発言に感じ入った。何を、ではなく、いかに書くかに傾注して来た江戸文学は、趣向に明け暮れ、広義の引用で成り立っている。その近代日本の文学理論とはソリが合わないところを見込んで、研究班にお誘い頂いたのだろうが、欠席続きで申し訳なかった。大兄の学風は、江戸の通よりは上方の粹^{すい}というべきか。ただただ謝恩あるのみ。

廣瀬千紗子

伊藤整に関心をもっている人間、ということで文学理論の共同研究班の末席に加えていただいた。しかし、自分にとっては大變得るものが大きかったけれども、研究班に自分が何か知見を提供できたかと自問してみると、赤面しつつ押し黙るしかない。そんな私を（何やねんこいつ、ときっと思いつつ）辛抱強く受け容れてくださった大浦先生には、感謝の思いを十全に伝える言葉が見当たらない。これから勉強させていただきます。ありがとうございました。

飯島洋

大浦さんと初めてお会いしたのは、私がまだ博士課程に在籍していた頃だった。田中雅一さんの主催する研究会に参加された大浦さんと、言葉を交わす機会があったのかどうか、今となっては憶えていない。それでも、大浦さんの醸し出す軽妙洒脱な雰囲気と、ユーモアに満ちた会話の妙は深く印象に残っている。あれから15年近く経った今も、大浦さんの印象は変わらない。大浦さんが主催された共同研究班「環世界の人文文学」では、藤原辰史さんと私が副班長を務めた。初めて大浦さんと共同研究班で一緒したわけだが、そこでの大浦さんの所作や話術から学ぶことは少なくなかった。議論の場を和やかに、華やかに盛り上げる才にこれほど長けた研究者は滅多にいないのではないだろうか。ユーモアと粋なセンス。大浦班を継承するこれからの共同研究班でも、軽妙洒脱で知的な「おしゃべり」を続けていきたい。

石井美保

一代限りの名店

大浦康介さんは、「学問を修め、文章を能くする」文人である。会話を楽しむ人で、主宰する研究班は、誠に「緩い」。それは型にはまらない発言が飛び交うという意味で、話題はしばしば「下」へと及ぶ。この話題を提供するのは大抵、大浦さんであるが、そこに下品さはない。文人の知が通っていたからである。大浦班は、他の研究班とはひと味違う雅俗混淆のサロンであった。人文研でしか営業許可が下りない名店であった。

このサロンは閉店する。残念なことに跡継ぎはいない。真の名店は、一代限りなのであろう。

岩城卓二

正直なところ、退官と聞いてもあまりぴんと来なかった。学生時代に大浦さんの講義や指導を受けた記憶がほとんどないのだ。その代わりに思い出すのは、近くのカフェ、音楽や写真、男と女の話、手作りのクスクス、それを囲む人々、走り回る子犬のロメオ……。大浦さんとの出会いは、大学の裏庭で偶然に秘密の扉を見つけたような感じだった。私の世界はそこからカトマンズやパリにも広がった。大浦さんは「君らは友達だ」と言った。いまにして思えば、青臭い私の話を聞きながらニヤニヤと微笑む姿は、むしろ父親に近いものだった気さえする。ろくに挨拶もせずに扉から出て、もう10年以上が経った。あの扉はまだ開くだろうか……。

岩田馨

良い先生でした。専門の垣根をこえて、時に擬制的（フィクショナル）な視座を交えて、研究テーマの可能性と広がりを示唆する技量の奥深さは。とても良い先生でした。エロティシズムを熱く語った研究会後の飲み会から、携帯一本に満面の笑みを浮かべつつ、夜の闇に消えてしまう後ろ姿さえ。本当にとても良い先生でした。私のゼミの友人にストレートすぎるメールを送って困らせ、ごく親しい友人を目の前で口説こうとする『誘惑論』の実践者としても。本当に本当に良い先生でした。人の彼女を……。

川村清志

学部生の頃、毎週楽しみにしていたのが大浦康介先生の現代フランス文学の授業です。先生が訳されたピエール・バイヤール『アクロイドを殺したのはだれか』を素材に文学理論について学んだり、日常の出来事についてフランス語でエッセイを書いてみたり。言いたいことを翻訳できないもどかしさを抱えていると、机の上にひらりと座った大浦先生が鮮やかにフランス語で表現してしまうのです。訓練された体が自然と動き出すように、フランス語を操る先生の姿に感嘆しました。大学を卒業し、出版社で働き始めて十年目。人文研アカデミーの受講をきっかけに、大浦先生を班長とする共同研究の成果を『フィクション論への誘い』として出版するお仕事に関わることができました。社会人としての成長が試されているようで緊張しつつも、先生の深い教養に触れ学ぶ貴重な機会となりました。先生を介して、同級生の博論を出版するというお仕事にも携わることができました。これまで賜った御高配に、心から深く感謝申し上げます。

川瀬あやな

いかにして終わらせるべきか——佐伯孝三はずっと考えていた。退職ともなると、大変だ。方々から記念の言葉が寄せられる。ノーリアクションではいられない。「誰だっけ？」などとは口が裂けても言えない。

だが、今回は秘策があった。弟子の仏文学者に語ったモンテーニュ論が出版されるのだ。隠居についての考察でもあるからちょうどいい。複数の声がそこにはある。

かくして学術書ながら高齢化社会の指南書としてベストセラーになりそうな『似非？』というこの本に対し、私たちはまたもや感嘆の意を表することになるだろう——限りない reconnaissance とともに。

小森謙一郎

大浦康介先生、今まで仏文研究室の授業のみならず、大学院生の研究指導、修士論文や博士論文の試問などで大変お世話になりました。大浦先生が仏文研究室の教育にどれほど貢献してくださったか、筆舌に尽くしがたいほどです。長いこと、どうもありがとうございます。

増田真

人間の色気について

色気があるのは人間に決まっているので、おかしいタイトルだと思われるかも知れないが、文章にも色気というものがある。ロン・バルトは一生その色気の問題を追及したと言える。「色」というものを説明し尽くすというのは、科学的に再現を可能にするということで、落語の「色事根問」の主題だ。バルトの後継者たる大浦さんは色事の大家であるが、長く側にいらついに私が「根問」の失敗者でしかなかったのは遺憾である。

小山俊輔

大浦先生には本当にお世話になりました。関西学院大学の名のない社会学専攻の院生を、研究会に加えていただき、初単著の原稿に貴重な意見をいただき、『共同研究 ポルノグラフィ』の分担執筆、サバティカルでは受け入れ先の大学と先生をご紹介くださいました。また、大浦先生の人柄も素晴らしく、お知り合いになれて本当に良かったと思っています。大浦先生のご退官に祝いの言葉を添えさせていただくと同時に、公私にわたる先生のご指導に心から感謝を申し上げます。

圓田浩二

学部で初めて授業に出席したとき、大浦先生は atelier d'écriture という授業をしておられた。あるテーマをもとに、エッセイであれ創作であれ、なにか好きなものをフランス語で書き、それを講評するというものだった。そうしながら、フロベールの作品からウェブ上の文学誌で発表されたテキストまで、さまざまなものを読んでいた。それもふくめて「アトリエ」となる空間が作りだされていた。テキストが生まれ、行き交い、そこから考えが生まれる場所。そうした空間を生み出す大浦先生の独特の存在感によって、「読むこと」と「書くこと」のもっている磁場を示していただいたと思う。

中筋朋

学部生時代のある日、文学部東館4階にあった仏文研究室にいくと、ヘッドホンをした人が机に向かっている。なんだか不真面目そうな人だなと思ったのだが、それが長いフランス留学を終えて帰国し、仏文の助手になったばかりの大浦さんだった。後になって、ジュネットへのインタビューのテープ起こしをしていたのだと分かり、さらにそのインタビュアーの質問の的確さと要約の巧みさを知り三嘆した。今でも最良のジュネット入門だと思っている。

永盛克也

何ものにもとらわれない内面の自由を享受する大浦さんは、後にも先にも決して出会うことのできないような存在です。研究会での議論の展開や仕切りのしなやかさは、大浦さんの生きざまと切り離せないもので、その一端に触れた者を誰しも、幸せなひとときへと連れて行ってくださいました。学者としても人としても、あらゆるものを受け入れ、あらゆるものに優しく反応する大浦さんの広い学識とお心は、尊く、親しみやすく、かつ美しいものであり、深く敬愛しております。

小川佐和子

新風館のレンガ道をフレンチブルドッグと颯爽と歩くパリジャンから、「人文研の研究会に工学部から違う角度の視点が欲しい」とお声がけいただいたのがかれこれ10年前です。ヴァーチャルリアリティや人工知能、ヒューマンインタフェース、人文研ではおよそ耳なじみのなかったであろう言葉を連呼する異邦人を懐深く迎えてくださったおかげで、本当に多様な視点が集まった研究会を楽しませていただきました。ありがとうございます。

塩瀬隆之

大浦さんとの思い出

大浦さんと過ごした時間の中で忘れられないことが三つあります。一つは、もう 20 年以上も前のことですが、甲南女子大学で非常勤をしていた頃、北村さん（阪大）、小山さん（奈良女子大）とともに女子学生と何度か飲み会をしたことがあります。そのときに、大浦さんはいつも途中で女子学生といなくなりました。二つ目は、アメリカのチャールストン大学で開催された「サド学会」に一緒に参加したことです。大浦さんにアメリカに行くいい機会をいただきました。三つ目は京大の人文研で「ポルノグラフィ研究」をしたことです。刺激的であるとともに楽しい研究であったと思います。この楽しさこそ、大浦さんの人柄と研究姿勢から生まれたものです。今後も独自の楽しい研究を続けられることを期待しています。

関谷一彦

着る人の汗やにおい、着用された衣服の皺や汚れ、脱いだあと生あたたかさの残る衣服などを、語るように研究したい——自分のファッション研究の抱負を、言葉足らずに話したとき、鋭くもあたたかい眼差しで、聞いてくださった。1999 年の 3 月、わたしはまだ院生で、当時人文研の助手だった東郷先生のご自宅で行われたパーティでのこと、女子学生が多いなかで、ひととき異彩を放っていた紳士がおられ、それが大浦先生だった。

そのあとすぐに伺った研究室で、ストリップショーのことをファッションショーとの関連で調べてみたいけれど、女一人で実際見に行くのは大変で、と雑談の中でお話したとき、今度人文研で「ポルノグラフィ研究会」というのを立ち上げるから来てみたら、と声を掛けてくださり、一冊本もお貸りした。2001 年に就職が決まって京都を出るまで、研究会でのリサーチアシスタントの機会も頂いた。男性研究者が多く、抵抗のある資料も多かったけれど、いまおもえば刺激的で貴重な機会であり、異端を分析対象とするために必要な愛、研究者としてなんとか生きながらえることができたわたしの図太さも、あのときの経験で学び得たものだとおもっている。

大浦先生、ご退官おめでとうございます。お世話になり、ありがとうございました。

小野原教子

忘れられないのは……

2002年の年末年始のことでしたか、大浦さんからご自宅の留守番を頼まれました。ロメオと過ごした数日間、あの京都の冬は忘れられません。忘れられないと言えば、ここには書けないような、いろんな話があるのですが、それよりも忘れられないのは、いつもの大浦さんの微笑で、それは、離れていても常に心を明るく照らしてくれる灯火であって、これから人文研を離れても、多くの人をリラックスさせ、幸せにしてくれるに違いありません。

鈴木洋仁

私が来日できたのは私を研究生として受け入れてくださった大浦先生のおかげです。はじめて先生とお会いした時、「勉強も大事ですが、京都にいるのも楽しんでください」というアドバイスをいただきました。それからは授業や研究会に参加させていただき、RAとしても採用していただきました。「大浦塾」のことも忘れられません。貴重な友達になった人たちと知り合えたのも、思えば大浦先生のおかげでした。面白いイベントに誘っていただいたり、劇場や博物館の招待券もいただきました。つまり、先生のおかげで京都にいるのを楽しみながら大変勉強になりました。色々とお世話になり、ほんとうにありがとうございました。

サボー・ジュジャンナ

大浦さんの思い出

大浦さんが京大の人文研に着任された1989年から大学の同僚として過ごしたが、特にお世話になったのは毎年の仏文の修士論文の試問だった。大浦さんにとっては義務でも何でもないのだが、いやな顔一つせずに、毎年1～2編の論文の調査委員を引き受けて下さった。忙しいこの時期、大浦さんが、どんな論文からも的確にそのポイントを引き出して、伸びやかな語り口で大きな問題系につなげて下さるのを聞くのは、私にとって何よりも楽しみだった。これからは時々、名著『誘惑論—実践篇』を読み返して、大浦さんの名調子を思い返すことにしよう。

大浦さん、どうもありがとうございました。

田口紀子

われらが GTO

私が国立民族学博物館から人文研に異動した積極的な理由の一つは、文学や哲学・思想の専門家たちともに研究できるという環境のすばらしさであった。大浦さんからは、文学理論はもちろん、その旺盛なエロスへの探求を通じて多くのことを学ぶことができた。まさに GTO、ただしこちらの GTO は「グレート・知のナンパ師・オーウラ」である。数年前にお出しになった『誘惑論・実践編』は大変貴重なお仕事と認識している。退職後も引き続き知のナンパ道をきわめてほしい。

田中雅一

先日「大学って楽しいところだったでしょ？」と大浦さんが言われまして、その佇まいと言葉の内容があまりにしっくりとしており、何度もふと思い出します。同じ言葉を他の方から聞いたこともあると思うのですが、これだけすっと入る説得力で心に残ったことはありません。大浦さんは、これからもなるべく大学に来て、できるだけたくさんの人に「ねえ、どうしたら大学が楽しくなると思う？」と尋ねてくださらなくてはいいけません。

田中祐理子

大浦先生にお会いして、お話する機会に恵まれたのは、ほんの数回だけでしたが、先生はいつも素敵で優しく、まさに薫陶を受けました。これからもずっと、カッコよい男の研究者のお手本を、ぼくらに示し続けて下さい。

上田和彦

「問題本位で思考しなさい」、とにかく先哲の遺した言説に溺れがちな若手研究者——私もその一人だ——に向けて語られたこの一言が、大浦先生から頂戴したお言葉で真っ先に思い出した言葉だった。先生が開かれていた特殊講義では、助平な話も人生の話も色恋の話も数多くした。しかし真面目なことくらいしか取り柄のない私には、この言葉が強く刻み込まれている。フランス文学・文学理論のディプリンにとらわれず幅広く学際的に活動された先生が仰ったからこそ、重みがあった。はたして自分は先生の納得のいく、色気のある研究はできるようになっただろうか。自問しながらの留学生活である。

吉松覚

第Ⅳ部 | 研究ノート

Le contrat de lecture, dans l’ombre portée du contrat social

Eric Avocat

Les réflexions qui suivent sont issues d’un sentiment de perplexité devant un concept central de la théorie littéraire moderne, le contrat de lecture (ou le pacte, les emplois n’étant guère différenciés). Si le paradigme du contrat rend compte avec justesse de bien des aspects de l’acte de lecture, l’emphase souvent mise dans son invocation peut à bon droit susciter une certaine réticence. Qui n’y a jamais décelé une pointe de snobisme, de *distinction* (au sens de Bourdieu), lors même qu’il s’agit simplement de s’interroger sur les attentes du lecteur, sur la manière dont l’auteur les éveille, les attise ou les déçoit ? Si bien qu’on ne peut se défendre du soupçon que ces usages récurrents ne l’aient quelque peu vidé de sa substance, pour le réduire à un tic de langage, un mot passepartout.

Plus sérieusement, la pertinence indéniable de l’intégration du contrat de lecture à la topique contemporaine du discours critique ne saurait occulter les limites et les effets pervers, non négligeables, d’une utilisation sans discernement. Il est patent, à cet égard, que la didactique des lettres a opéré des emprunts massifs au corpus théorique élaboré par Gérard Genette, et, plus largement, à la critique littéraire structuraliste des années 1960 et 1970. Ce choix, dicté par la mise au jour du capital culturel comme facteur de reproduction sociale, traduisait le souci de déjouer les mécanismes de la transmission de cette forme de capital, et de rendre aux études littéraires une légitimité mise à mal par le rôle qui leur était prêté dans ce processus. L’acclimatation de la nouvelle poétique du récit semblait tout à fait idoine à un tel projet. Son appareil conceptuel apportait la garantie d’une scientificité mise au goût du jour. La reconfiguration du commentaire littéraire autour d’une définition du *texte* comme entité autarcique, matrice signifiante *sui generis*, coupée de ses différents contextes (biographique, historique, esthétique), permettait de faire l’économie de tout un savoir implicite. La part d’*ésotérisme* des études de lettres s’en trouvait réduite, au profit de protocoles transparents et objectifs, la rhétorique, qu’elle soit « ancienne » (Barthes) ou « restreinte » (Genette), procurant une boîte à outils pour déconstruire et reconstruire

l'objet textuel avec un peu de rigueur logique et d'agilité intellectuelle.

Cette option méthodologique n'est pas sans vertus pédagogiques, en ce qu'elle se prête à une mise en exercices donnant au temps scolaire son cadre, son rythme, sa densité. Néanmoins, le contrat de lecture, pièce essentielle de ce dispositif d'enseignement, en révèle les défauts potentiels. Le risque est de placer les élèves dans une position de contrôleurs tatillons des infractions au contrat : jeu de rôle tout particulièrement stimulé par la figure matricielle de ce contrat, le *pacte autobiographique*, tant cet exercice de « critique policière » (en un sens bien différent de celui que lui donne Pierre Bayard¹) apparaît congruent avec la problématique de la sincérité et de la vérité mise en exergue par l'approche scolaire de l'autobiographie. Il ne fait pas de doute, cependant, que la vérification méticuleuse des indices de souscription du pacte et des entorses qui lui sont faites, induit une vue fragmentée du texte, un démembrement de son unité. L'opération se retourne alors contre le principe théorique dont elle procède : au rebours de l'épiphanie qui devait le consacrer, le texte s'efface, dégradé en *prétexte* à une série de mesures localisées qui ne trouvent leur cohérence et leur aboutissement, de manière ironique, que dans un jugement psychologique et moral sur la *personne* de son auteur.

Le recours insistant à la terminologie du contrat (respect et transgression, transparence et dissimulation, sincérité et duplicité) introduit en effet dans la lecture analytique un biais éthique — quitte à ce qu'il soit inversé par la valorisation esthétique des démarches obliques, des postures subversives, par l'affirmation de la fécondité créatrice que libèrent la rébellion contre les dogmes, l'émancipation hors des règles. Cristalliser, pour ne pas dire réifier, la relation complexe et labile entre l'auteur et le lecteur sous l'enseigne du contrat ou du pacte, c'est la marque d'un esprit de sérieux qui engage un parti pris sur la chose littéraire² : une conception singulière de la littérarité, lestée de gravité, assez loin d'accomplir l'objectivation scientifique à laquelle aspire la république moderne des lettres. Mon propos ne consistera pas cependant à juger des mérites de cette conception, ni à revenir par le menu sur la généalogie du concept, du côté du *linguistic turn*, de la pragmatique communicationnelle, de l'esthétique de la réception³. Plutôt que de verser dans une philosophie du soupçon d'obédience nietzschéenne (qui serait une réponse mimétique, et partant, inadéquate, à la « critique policière » épinglée *supra*), je voudrais plutôt esquisser un parallèle, éminemment subjectif et spéculatif, entre ce type de contrat et celui avec lequel il me semble présenter l'analogie, ou l'homologie, la plus forte : le *contrat social*.

Leur ressemblance la plus décisive tient au fait que le contrat de lecture et le

contrat social sont tous deux de nature *fictionnelle*. S’agissant de ce dernier, le modèle de Rousseau, dont la puissance philosophique a périmé les conjectures historiques fragiles sur les contrats primitifs des associations politiques, est l’œuvre de la raison abstraite et déductive⁴. Il apporte un complément nécessaire à l’autre grande fiction principielle produite à l’écart des faits, celle de l’état de nature. Quant au contrat de lecture, il s’applique à une communication différée, n’aménageant entre son émetteur et son récepteur qu’un espace de rencontre *imaginaire*, le texte.

Une autre résonance peut être perçue dans les accents antinaturalistes que revêt le contrat social chez ses principaux représentants, Hobbes et Rousseau : sa formation relève d’un *artifice* juridique et politique, qui s’oppose aux doctrines du droit naturel, et consacre le primat de la volonté humaine, produit de la culture (qui fait advenir « l’homme de l’homme »), sur la réalisation d’une finalité inscrite dans la nature de l’homme (propre à « l’homme de la nature »). Ce statut d’artifice suffit en soi à évoquer le contrat de lecture, si l’on observe que celui-ci n’acquiert la consistance d’un problème et n’accède au statut d’objet de pensée que dans le domaine du discours littéraire, où il s’offre à combler la distance entre l’auteur et le lecteur, à lever les entraves à la circulation des signes et la réception du message. Dans les autres champs du discours, la thématique du contrat apparaît à la fois irréfutable et superfétatoire : les énoncés pratiques, techniques, ne requièrent que l’application d’un mode d’emploi, explicite et transparent, pour remplir leur fonction ; la vulgarisation scientifique ou didactique induit une modalité de contrat de lecture assez simple à définir ; plus difficile à caractériser, la réception des discours spéculatifs, philosophiques, idéologiques, reste, du point de vue de leur visée et des modalités de saisie de leur sens, tributaire d’un code rhétorique parfaitement balisé (elle se règle sur la structure d’une délibération sur l’utile, le bien, le beau et le vrai). Ajoutons encore l’exégèse religieuse à la liste des formes énonciatives dont le *mystère* est élucidable par des procédures herméneutiques dûment répertoriées : ce sont, par exemple, les quatre sens des Écritures chrétiennes, littéral, allégorique, tropologique, anagogique. Il n’y a donc que la littérature pour ressortir à une énonciation inassignable, source d’une profonde instabilité du sens et d’un inconfort extrême (quoique bien souvent délicieux) de la position du lecteur. La littérature, ou plutôt, faut-il sans doute préciser, l’*espace littéraire* tel qu’il a émergé du creuset romantique et de ses tourbillons, sous l’égide d’une transcendance et d’un absolu : non pas les *belles lettres* de l’époque antérieure, régies par des poétiques normatives dont les prescriptions se passaient fort bien d’une agrément contractuel entre l’auteur et le lecteur, parce qu’elles organisaient elles-mêmes un *contrat d’écriture* dont le contrat de lecture n’était que

le corollaire.

Ainsi la forme moderne du contrat de lecture exprime-t-elle la volonté de restaurer un ordre dans le foisonnement infini, éclos avec l'esthétique romantique, des singularités individuelles *cultivées* au gré des « aventures d'écriture » (Jean Ricardou) et de lecture. Il s'agit d'interrompre le colloque intime entre l'auteur et le lecteur, ou, plus subtilement, d'en desserrer l'exclusivité par l'intrusion d'un tiers, dont la présence ne peut plus être aussi franchement assumée que celle des autorités tutélaires auxquelles les belles-lettres étaient jadis assujetties, et que la littérature moderne avait précisément reconduites à la porte de la bibliothèque : la structure du contrat résout la difficulté, dans la mesure où elle représente elle-même l'instance médiatrice, dans une relation qui demeure bilatérale. De là le fait que l'avènement théorique du contrat de lecture soit allé de pair avec la reconstitution, sous la houlette de Gérard Genette, d'une poétique néo-aristotélicienne reposant sur des taxinomies qui tendent à l'objectivité. De là aussi la tension dialectique qui se noue entre le contrat de lecture et le thème de la « mort de l'auteur », comme si la mission du premier était de conjurer la seconde, sur un mode qu'illustre par exemple l'inflexion perceptible entre la conférence de Michel Foucault intitulée « Qu'est-ce qu'un auteur ? », et la fameuse et énigmatique revendication sur laquelle se clôt la même année (1969), l'introduction de *L'archéologie du savoir* : la résolution tonitruante d'« écri[re] pour n'avoir plus de visage⁵ » est comme adoucie et arraisonnée par l'analyse d'une « fonction-auteur » assurant la régulation du commerce textuel⁶. Avec cette figure d'autorité, il est encore possible de contracter, mais sans la tentation illusoire de lui donner corps.

Le contrat social s'avère fort utile pour comprendre la logique qui a présidé à l'essor du contrat de lecture : ce dernier est contemporain d'une reviviscence du premier, après sa mise en cause parfois véhémement tout au long du « siècle des révolutions » (le XIX^e), et du demi-siècle des tragédies (jusqu'en 1945). Or l'on peut dire que les vices dénoncés dans ce modèle d'organisation politique sont précisément les qualités qui lui ont valu son retour en grâce après-guerre, et qui ont déterminé, par la suite, l'adéquation du modèle contractuel aux pratiques modernes de lecture : l'individualisme, le libéralisme, la puissance d'institution, l'énergie créatrice qui fait advenir une communauté. Si la lecture littéraire est le lieu d'un apprentissage de la singularité et d'une invention de soi, il est également à souligner que la structure contractuelle, de manière assez logique, confère une dimension essentiellement et universellement politique à l'ethos du lecteur. C'est au fond, une extension du domaine du politique à toute œuvre résultant d'un travail d'écriture, que promeut le contrat de lecture, bien au-delà de la sphère

thématique restreinte des fictions de la politique. Pour le lecteur contractualiste, le politique devient coextensif au littéraire. Cet effet découle du prodige que le contrat social parvient à accomplir, d'après l'énoncé, par Rousseau, du problème auquel il doit répondre : « la forme d'association qui défend et protège de toute la force commune la personne et les biens de chaque associé, et par laquelle chacun s'unissant à tous n'obéit pourtant qu'à lui-même et reste aussi libre qu'auparavant⁷ ». Il me semble que le même paradoxe d'une liberté préservée et accrue dans le cadre de la soumission à la volonté générale, sous-tend la relation entre les vertus émancipatrices que l'on a coutume d'escompter de la lecture littéraire, et la subordination de celle-ci aux termes d'un contrat.

Un indice peut en être tiré d'une autre coïncidence historique, symétrique de celle que nous avons repérée à la fin du XX^e siècle : au XVIII^e siècle, le tournant démocratique qui accompagna la cristallisation du concept de contrat social, se produisit alors que, dans le même temps, la diffusion du livre et de l'imprimé était investie, par les partisans des Lumières, d'attentes hardiment optimistes : c'est la littérature, dans son acception la plus large, faisant une part primordiale à la *transcription* de l'énergie oratoire, qui était censée instituer un espace public où la puissance de l'opinion devait être éclairée et pondérée par la raison délibérative. Le lien qui rattache l'éloge du livre, instrument de l'autonomie de la raison conquérante, à l'engouement philosophique pour le contrat social, désigne en creux, dès cette époque, la place du contrat de lecture, où le processus d'acculturation des Lumières puise la force d'entraînement qui aboutit à la formation du contrat social. Ce renversement de causalité est l'indice d'une imbrication des deux contrats, que résume très bien Blaise Bachofen, parlant (il n'y a pas de hasard) de Rousseau et de la *Lettre à d'Alembert* : « jugement esthétique et jugement politique ont au fond presque le même objet, ou du moins un objet analogue dans sa structure : l'idée d'un tout ordonné à une finalité, le sentiment agréable, et même jouissif, d'une concordance harmonieuse des parties⁸ ».

Quelle que soit la logique à l'œuvre, il appert d'un survol rapide de la critique littéraire que tout son discours est tissé de connotations politiques sous-jacentes, qui composent un paysage aux lignes mouvantes, enchevêtrées. En émerge un carrefour synoptique : l'*autorité*, qui présente la particularité de réunir dans son amphibologie l'instance d'énonciation du discours littéraire et l'instance politique du pouvoir. Sur le registre de la parodie, la voix auctoriale peut ainsi reproduire (contrefaire ?) l'*hubris* du tyran ou le bon plaisir du monarque absolu, dont la parade s'exhibe avec une indécidable ironie dans le *Tom Jones* de Fielding : l'auteur

s’y proclame « fondateur d’une nouvelle province de l’art d’écrire, libre d’y faire les lois qui [lui] plaisent » ; il admoneste « [ses] lecteurs, [qu’il] considère comme [ses] sujets, tenus d’y croire et de leur obéir [aux lois] ». Et s’il leur promet en échange d’ériger « leur intérêt » en « règle supérieure de ses écrits », s’il y joint la dénégation d’exercer une quelconque tyrannie, ainsi que le serment pathétique de ne vivre qu’à leur service, toutes ces belles paroles sont hautement suspectes, brouillées par son exhortation finale à « soutenir [sa] dignité » et à lui rendre « les honneurs qui lui sont dus⁹ ».

Le contrat proposé par Fielding à ses lecteurs est tramé dans l’ombre du politique. Une démarche similaire se lit chez un théoricien de notre époque, Ross Chambers, lorsqu’il disserte sur le problème que lui posent « Le texte difficile et son lecteur¹⁰ ». Son objectif est de « tenter une description de la lecture comme un rapport de forces » noué par l’antagonisme irréductible des deux paradigmes dominants : l’omnipotence de l’auteur (qu’il appelle de manière plus prosaïque la « modélisation [...] par les textes »), et la démonstration en acte, performative, de la liberté créatrice du lecteur, à qui revient de « réalise[r] les virtualités de sens¹¹ ». Ce qui m’intéresse dans ce discours est moins son contenu théorique propre que l’armature rhétorique qui le soutient. Chambers décrit ainsi la manière dont l’hermétisme résout le conflit d’autorité qui structure toute relation entre un texte et son lecteur : « une fois acquise l’attention du lecteur, celui-ci est invité à se *subjuguer* totalement à des *lois* qui sont propres au texte et constitutives de sa texture¹² ». Les termes que je souligne marquent la présence implicite d’un imaginaire politique, que l’on retrouve, un peu plus loin, dans le recours à la typologie des jeux de Caillois pour poser une alternative à l’« *abdication* » ou à la « *compromission* » du lecteur devant le texte¹³. Chambers semble concevoir la force coercitive des textes, l’affirmation impérieuse de leur autorité, sur le modèle analogique de la *tyrannie*, assise sur des bases fragiles, que sa violence et son injustice ont pour fonction de masquer. La phénoménologie de l’adhésion accordée au texte et à ses représentations sous l’effet d’une contrainte plus ou moins stricte, évoque dès lors le phénomène de la servitude volontaire, qu’il ne serait pas absurde en effet de rapprocher de la célèbre « suspension de l’incrédulité » (*suspension of disbelief*) dont l’idée brillante a été formulée par Coleridge. À ceci près bien sûr que la violence concrète opère une démarcation de taille entre la politique réelle et sa duplication symbolique par la relation auteur/lecteur. Dans la célèbre formule, l’incrédulité n’est que suspendue, ce qui signifie que l’adhésion au texte est révoquant à tout moment. Telles sont les limites du modèle, à nuancer cependant par sa valeur heuristique, car le parallèle met l’accent sur les contrastes : ressort ainsi d’autant plus fortement la dimension symbolique de la

littérature, liée à la fragilité de ses simulacres.

On pourrait multiplier les exemples qui étofferaient ce sous-texte politique de la théorie littéraire. Vincent Jouve précise en ces termes la problématique retenue pour un recueil d'études sur « l'expérience de lecture » (je souligne à nouveau les mots pivots) : « Le problème est de savoir [...] à partir de quel moment les *droits* du lecteur, se heurtant aux *droits* du texte, provoquent des lectures *illégitimes*¹⁴ ». Mais ce sous-texte est particulièrement prégnant dans l'argumentaire développé par Sartre en faveur de l'engagement de l'écrivain : le socle de l'« art de la prose », c'est le contrat, qui arrime celle-ci au « seul régime où [elle] garde un sens : la démocratie¹⁵ » ; ce contrat prend la forme d'un « pacte de générosité¹⁶ », qui repose sur la confiance mutuelle liant l'une à l'autre, dans une dépendance réciproque, la liberté de l'auteur et la liberté du lecteur, appelés à exercer conjointement « la responsabilité de l'univers¹⁷ ».

Sartre considère l'engagement non comme la marque distinctive d'un type de littérature (le syntagme « littérature engagée » n'apparaît pas sous sa plume), mais comme la valeur constitutive de toute littérature. Le fondement indispensable à cette prétention hégémonique peut être trouvé dans un déplacement des sèmes politiques, des signifiés aux signifiants. L'opération a jadis été menée par Victor Hugo dans sa célèbre *Réponse à un acte d'accusation*, où le manifeste poétique se proclame par le truchement d'une personnification des mots du « vieux dictionnaire » affublé d'un « bonnet rouge¹⁸ » : « La langue était l'État avant quatre-vingt-neuf¹⁹ », dit-il pour apparier la révolution poétique à la révolution politique. Mais l'équation n'est pas invalidée par son transfert de l'allégorie à la théorie. Dépouillée des oripeaux de la métaphore, elle s'approfondit et s'intensifie dans les considérations métalinguistiques de Barthes :

Les éléments de la langue — ses individus — ne sont plus fils, mais concitoyens les uns des autres : la langue, dans son devenir même, n'est plus une seigneurie, mais une démocratie : les droits et les devoirs des mots (qui forment en somme leur sens) sont limités par la coexistence, la collaboration d'individus égaux [...] Le modèle de la linguistique saussurienne, c'est la démocratie²⁰.

Et Ross Chambers donne le fin mot de cet enracinement du contrat de lecture dans la langue même : « Car l'autorité dont relèvent les textes difficiles est celle du langage ; c'est le pouvoir qu'a le langage de faire éclater l'apparente cohérence du moi qu'ils ont pour fonction d'exercer²¹ ».

La fortune critique du contrat de lecture représente l’une des facettes de « l’extraordinaire pouvoir de séduction philosophique de l’idée de contrat social²² ». Par sa profondeur historique et intellectuelle, ce dernier était le mieux à même de prendre en charge la complexité et la multiplicité des problèmes de la réception littéraire. Prenons par exemple l’œuvre de Jacques Rancière, qui porte témoignage de ce que toute entreprise littéraire se voue à la construction d’une communauté politique. Si le rôle cardinal qu’il attribue au *dissensus* exclut le contrat de sa panoplie conceptuelle, il en éclaire ainsi indirectement la visée politique²³ : le contrat de lecture a pour tâche de *policer* un état sauvage du champ littéraire, que l’on trouve, chez Walter Benjamin, assimilé à une sorte d’état de nature hobbesien : « Les citations dans mon travail sont comme des brigands sur la route, qui surgissent tout armés et dépouillent le flâneur de sa conviction²⁴ ». Mais cette image, très ambiguë, pointe-t-elle vraiment la nécessité d’un contrat ? Ne souligne-t-elle pas plutôt, par une provocation qui réveille les échos antiphrastiques de « l’horrible danger de la lecture²⁵ », la puissance d’une écriture iconoclaste qui atteint sa raison d’être à l’exact opposé de la prudence contractuelle ? La vocation démocratique de la littérature ne se confond pas avec le contrat social de lecture : elle dépend aussi, sans se borner à cela, d’un usage de la lecture qui en préserve le « vice impuni », ferment d’une « aristocratie invisible » dont « sont sortis les princes les plus véritablement souverains que l’histoire connaisse²⁶ », et d’un « clergé régulier, sans nom et sans honneur dans le siècle²⁷ », irréductiblement réfractaire à l’ordre social et à l’ordre du monde. Une littérature pour la démocratie ne peut vivre que de cette tension sans cesse active.

Notes

- ¹ On connaît les enquêtes du commissaire Bayard, présentées dans la trilogie que composent, aux éditions de Minuit, *Qui a tué Roger Ackroyd ?* (1998), *Enquête sur Hamlet. Le dialogue de sourds* (2002), *L’Affaire du chien des Baskerville* (2007). C’est dans ce dernier *opus* que l’auteur a inséré un retour réflexif sur sa méthode critique (p. 61-70).
- ² Que cette relation ne puisse être *contenue* dans un cadre aussi précisément circonscrit, c’est ce dont témoigne le singulier objet littéraire conçu par Italo Calvino pour en déployer tous les méandres, *Si par une nuit d’hiver un voyageur* [1979], Éditions du Seuil, 1981.

- ³ Il convient de signaler ici deux mises au point récentes sur le sujet : Emmanuel Bouju (dir.), *Littératures sous contrat*, Presses Universitaires de Rennes, 2002 ; Alexandre Gefen, « Théorie du droit et théorie littéraire », Catherine Grall et Anne-Marie Luciani (dir.), *Imaginares juridiques et poétiques littéraires*, Amiens, Ceprisca, 2013, p. 67-77.
- ⁴ Toutes les considérations sur Rousseau formulées ici sont redevables de la synthèse lumineuse de Simone Goyard-Fabre, *L'interminable querelle du contrat social*, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1983.
- ⁵ Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 28.
- ⁶ Michel Foucault, *Dits et écrits*, I, 1954-1969, Paris, Gallimard, 1994, p. 789-821.
- ⁷ Rousseau, *Du Contrat social*, I.VI, éd. de Robert Derathé, Paris, Gallimard, 1964, « Folio essais », p. 182.
- ⁸ B. Bachofen, « La lettre à d'Alembert : principes du droit poétique ? », B. Bachofen et B. Bernardi (dir.), *Rousseau, politique et esthétique. Sur la Lettre à d'Alembert*, Lyon, ENS Éditions, 2011, p. 80.
- ⁹ Henry Fielding, *The History of Tom Jones, a Foundling*, edited by Sheridan Baker, New York, London, W.W. Norton and Company, 1973, p. 59. Ma traduction.
- ¹⁰ Ross Chambers, « Le texte difficile et son lecteur », Lucien Dällenbach et Jean Ricardou (dir.), *Problèmes actuels de la lecture*, Cerisy-la-Salle, CCIC/Bibliothèque des signes, Clancier-Guénaud, 1982, p. 81-93.
- ¹¹ *Ibid.*, p. 81, pour les trois citations qui précèdent.
- ¹² *Ibid.*, p. 85.
- ¹³ *Ibid.*, p. 86.
- ¹⁴ *L'expérience de lecture*, textes réunis et présentés par Vincent Jouve, Éditions L'improvisiste, 2005, « Avant-propos », p. 8.
- ¹⁵ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, « Folio essais », p. 71-72.
- ¹⁶ *Ibid.*, p. 62.
- ¹⁷ *Ibid.*, p. 68.
- ¹⁸ Victor Hugo, *Œuvres complètes, Poésie*, II, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1985, p. 265.
- ¹⁹ *Ibid.*, p. 264.
- ²⁰ Roland Barthes, « Saussure, le signe, la démocratie » (1973), *Œuvres complètes*, Éditions du Seuil, t. II, 1994, p. 1585-1587. Voir aussi Philippe Roussin, « Tout dire ou le gouvernement de la langue », *Communications*, 99, *Démocratie et littérature. Expériences quotidiennes, espaces publics, régimes politiques*, 2016, p. 87.
- ²¹ Ross Chambers, article cité, p. 93.
- ²² Simone Goyard-Fabre, *op. cit.*, p. 12.

²³ Pour une synthèse fine et précise de cette question dans l'ensemble des écrits de Jacques Rancière, on consultera avec profit l'article de Renaud Pasquier, « Politiques de la lecture », *Labyrinthe*, 17, Jacques Rancière, *l'indiscipliné*, Paris, Hermann, 2004, p. 33-63.

²⁴ Cité par Michel Lisse, « Le brigand, le flâneur et le lecteur », *L'expérience de lecture*, *op. cit.*, p. 45.

²⁵ Voltaire, *De l'horrible danger de la lecture*, *Nouveaux mélanges* [1765], *Politique de Voltaire*, textes choisis et présentés par René Pomeau, Paris, Armand Colin, 1963, p. 228-231.

²⁶ Valéry Larbaud, *Ce vice impuni, la lecture... Domaine anglais*, Paris, Gallimard, deuxième édition, 1936, p. 11.

²⁷ *Ibid.*, p. 20.

流動的なプロセスとしてのテキスト 読む、読み返す、読み継ぐ、書く、流通させる

アンヌ・バヤール＝坂井

今日、よく「人文学の危機」が取り沙汰されているが、まず思い浮かぶのはその危機が知的なものである前に経済的なもので、人文学が要するに利益を生み出すことのない学問として政治的にも社会的にも非難され、世界的にそのアカデミックな立場の縮小を見ている、といった現象であろう。万国共通の過剰リベラリズムの基準から言うと、採算が合わない分野であると。そしてさらに問題に拍車をかけているのは、その人文学も独自の存在理由を確たるものとして自ずから呈示することができなくなっている点だ。それは人文学が或る意味でリベラリズムの経済的なパラダイムに侵食されていることの表れでもあるのだが、とにかく知的にも社会的にもどのような正当性を前面に打ち出せるのか、1980年代までの自信に満ちた人文学は姿を消し、今日どのように人文学の正当性を主張し、その存在の維持をアピールしていけば良いのか、なかなか確定出来ないでいる。そしてより一層その状況をひどくしているのは、われわれ当事者、大学で人文学に属する学問を教えていたり研究していたりする者が、自分たちの社会的な存在意義、端的に言えばわれわれに給料を払うメリットを、そう明瞭なものとして呈示出来なくなっている、という現実だ。だから人文学の危機は、知的なものでも社会的なものでも、個人的なものでもある。

その危機的な状況の中で文学研究はまた特別な色合いを帯びている。文学研究はその歴史的な系譜からいって、比較的最近まで、その正当性を疑問視されることはあまりなかった。19世紀のフィロロギー（文献学）に代表される伝統は、アカデミズムの中での文学研究の特権的な立場を保証し、また20世紀では文学研究が文学理論をある程度まで併合した時点で、理論場（champ théorique）の中で文学理論の担った役割も文学研究の存在意義を自明のものとしていたのだと言える。それ故、今日の文学危機を前にして文学研究は特に無防備なのだ。それだからこそ悪あがきをしているのかもしれないが、とにかく文学研究はその存在意義を再確立するためにもその社会的な意義をあらためて主張しようと試み、その結果、マルクス主義の流れを汲むと言えるカルチュラル・スタディーズ、ニューヒストリシズム、ポストコロニアル批評、ジェンダー・スタディーズ、クイアー・スタディーズなどに介入しているのだと考えられる。

何故このようなあまりにも図式的な前置きをしたかという、ともかく状況確認から始めないと今文学理論に何ができるか、といった問題の考察に入ることが出来ないからだ。この問題の前提には、文学理論に何か出来るかもしれない、或いは何かが出来ると考えることは無謀ではない、といった考えがあるはずだが、私の置かれている立場、つまりフランスのアカデミックなパラダイムのもとに研究者としての訓練を受け、日本文学を研究している者の立場から文学理論の問題を捉える時に、何が現況として表れるか、という、それはコントラストである。

まずフランスのアカデミックなパラダイムから言うと、文学理論なしに、文学を語ることも、分析することも、研究することも、なかなか考えられない。もちろん度合いは様々あって、理論武装した研究者、論文、言説もあれば、単に大雑把に、何となく理論的に分析対象、研究対象を捉えている、といった研究者や論文、言説もあるが、全く理論的でないものが、アカデミックな業績としても、専門的な読者からも評価されるとはまず考えられない。この場合、理論的な面が弱ければ、そのような仕事は良くて描写的、悪くてパラフレーズ的（paraphrastique）で、対象に対して結果的にその反復でしかないで一蹴されてしまうのが落ちだ。論文の参考文献表なども、理論的なものが入っていなければ、それは不完全なものとして看做され、下手すると突き返される。学生たちが博士課程に入るために提出することになっている研究計画書に付ける文献表も必ず理論的なものを導入することが義務づけられている。

そういった点から見ると、日本での日本文学研究とのコントラスト、温度差というのは明らかであろう。もちろん研究対象を前にして理論的な捉え方をしている日本の日本文学研究者は多いが、そのような捉え方がアカデミックに主流を占めているとは言いがたいし、研究論文なども、殆どの場合、理論的なリファレンス、文献などを中心に書かれているとは思えない。博士論文を提出する際に理論的な側面を強調することがその評価の際にプラス要素として働くか、といった点も疑問であろう。言うまでもなく、理論的だから良いというわけではないし、理論的なものにも面白いものとそうではないもの、刺激的なものとそうではないもの、それから上手に書かれているものとそうでないもの、など様々あるのも確かだが、ともかく文学研究の基準において、理論性の定着も評価も根本的にフランスと日本の間では違う、と思える。

ただまた、フランスに話を戻すと、だからといって文学理論が危機に瀕していないことはもちろんなく、その一つの最も憂うべき兆候は理論の制度的な形骸化、とでも言うべき現象なのだ。学校教育、特に高校レベルでの文学教育の中で、文学理論、特にナラトロジーがテキスト分析のいろはになっており、或る意味で理論から単なる必須ツールへと退化している。16、7の若い子たちに、例えばバルザックの小説の数ページの抜粋を与えて、このテキスト内での内的焦点化、焦点化ゼロ、外的焦点化の文節を挙げろとか、物語世界外的語り手がどうのこうの

とか、などと言っても、誰もピンと来ないし、面白くも何ともなく、若い世代が文学に背を向けるきっかけを作ってしまった。このようにしてどうでも良いような文章分析が制度的に量産されていくのだが、もちろんナラトロジーが悪いのではなく、その使われ方、学校教育がそれをどのように制度化し、理論的な目的、焦点を中和させてしまっているかが問題なのである。

要するに、フランスでも日本でも文学理論が危機的な状況にあるのは、フランスでは理論の過剰が原因であり、日本では理論の不足である、と言えないだろうか。

それでは文学理論に何が出来るか、といった問題に話を戻すとして、ここで一つの糸口となるのがその“何が出来る”という表現の意味かもしれない。理論には原則的に、何も出来ない。何かができるとすればそれは理論が実際に行動に移されたときであり、その行動こそ実践である。では文学理論の実践とは何か。その一つの可能性はもちろん文学の創作だが、創作がまたどのように理論を動かし得るか、といった問題提起も重要だろう。創作のほかに、と言うと、文学理論の実践としてすぐに思い浮かぶのは言うまでもなく読み (lecture) と解釈 (interprétation) だ。文学理論は解釈学と密接に繋がっており、また様々な読書論、読者論とも繋がっているのは周知の通りだ。

そこで、文学理論の実践の意義は、というと新しい読み、解釈を紡ぎだすことに成功しているかどうかという点にかかっている。文学理論は実証することはできないが実践することは出来る。カール・ポPPERのエピステモロジーの言葉を借りれば、文学理論は反証され得ない。Falsifiability を持っていない以上、それを実証することも出来ない。ところが実践することは出来る。ではその実践が読み、あるいは解釈だとして、その読みや解釈は何によって評価されるべきであり、何によってその妥当性は保証されるのであろうか。ここで問題になるのはフランス語の *validité*、英語の *validity* なのだが、その訳語としては正当さ、妥当性、確実性、効力、有効性、合法性等が挙げられ、それぞれの条件は微妙に異なるように見受けられる。特に、正当性、妥当性などはそれを評価する価値形態、あるいは価値共有共同体が必要になってくるし、効力、有効性などは、読みや解釈があるプロセスの一つの段階であり、それによって達成可能になるもう一つの段階、ステップが見えてくる。先に言及した、社会的、あるいは政治的な文脈に属するカルチュラル・スタディーズ、ニューヒストリシズム、ポストコロニアル批評、ジェンダー・スタディーズ、クイアー・スタディーズなどはその読みの効力を前面に打ち出し、社会的効果の有無がその読み、解釈の価値の一端をなしていると言える。

では読み、解釈の *validité* を正当性、妥当性と訳した場合、何が見えてくるか。その条件を分析する前に、文学研究での理論性の有無が内包する問題に簡単に言及したい。

まず忘れてならないのは、人文学の中での文学研究の特殊性だ。人文学系のディシプリンのなかで、理論的枠組みの存在を必須条件として主張しないフィールドが文学研究のほかにあるだろうか。理論的枠組みなしでも文学研究は成り立つかどうかの根本的な質問はさておき、例えば日本文学研究のなかで、まず理論的枠組みを必須条件として考えているのは、研究者の中の多数派とは言えないだろう。ところが、理論的枠組みを必須条件と認めようと認めまいと、理論的枠組みは実際には存在し、機能しているのだ。実証的な作家論、作品論であっても、そこにはテキストとは何であり、テキストの中では何が重要であり、例えば、テキストの存在条件で重要なのはその作家、あるいは創作プロセス、あるいは歴史的な創作コンテキストである、といったれっきとした文学理論が機能しているのだが、それが理論として殆ど認識されていないと言える。認識されてしまえば、それは多数の中の理論の一つとして相対化されてしまい、相対化されてしまう以上、それを様々な理論の中で選択する理由を考えなければならなくなる訳だが、そうすると、その文学理論のもとにある文学観が歴史的に位置付けられたものであり、文学理論史の中の一段階でしかないという現実を認めざるを得なくなり、その文学理論自体を評価せざるを得なくなる。ここで先ほどの *validité* の問題にあらためて突き当たるのだが、それでは既存のそのような理論に基づく作家尊重主義、歴史的コンテキスト尊重主義の効力、あるいは妥当性とはいったいどこにあるのだろうか。

19 世紀末からの文学理論史を振り返るまでもなく、その歴史は例えばイーグルトンの言うようにテキストを作家の領分から解放することで成り立っており、作品の意味が作家の意図していたことによって決定されるといった捉え方から、ロシアフォルマリズムを通してテキスト尊重主義、それもテキストの言語的側面を尊重する形式的な捉え方へと移行し、30 年代のニュークリティシズムなどを経て 60 年代以降の読者の読みの実践を文学性の中心に据える見方へと移行していく、というような流れがある。そして日本文学研究をこのような流れを踏まえて位置付けると、文学理論史が紡ぎだして来た様々な可能性があまり取り上げられていないことが鮮明になり、そのような可能性が文学研究の多様性、発展性をも意味している以上、残念だと言えるであろう。

しかし、それ以上に、未だに根強い作家中心の文学観はテキストの在り方の理想、のようなものをも含んでいることを見逃してはならない。その理想とは固定されたテキスト、とでも言えるものだ。作家の意図、テキストの歴史的創作プロセスを再現することで（その再現とは永遠に実現することのない幻想でしかなくとも）テキストの意味は残りなく固定されるはずであり、実証主義的なテキストのアプローチはそのような文学のテキストの固定を目標としていると言える。そしてそのようなテキストの不確定要素を最小限にとどめる、ゼロに限りなく近づける、という目的を持つこのようなアプローチはどの程度テキストを固定することに成功しているかによって評価される。その反面、そのようなテキストの固定

化という面からいえば幻想でしかないアプローチが、テキストに関する知識を豊かにしていることも確かだ。では、そこから何が生まれるのであろうか。

このような疑問に対する答えはない。知識の蓄積が重要ではない、などというのは無謀であるし、そのような無知の礼賛 (apologie de l'ignorance)、が如何に政治的にも危険をはらんでいるかは周知の通りだ。要するに、個人的なスタンスとして、他の人がそのような仕事をしてくれていることに感謝はしているけれども、自分はそのようなアプローチに興味がない、などと各研究者が決めるべきことなのかも知れない。そしてその興味がない、という立場は、知識の蓄積が目的なら、それは自己完結的で、そこから何かを引き出すことは難しい、というところに基づくのかもしれない。

それでは一研究者として、私が現在個人として理論的にも、文学研究の実践といった観点からも何に興味を持っているかと言うと、それはテキストの固定化ではなく、逆に流動化なのである。まず流通させる、といった現象に関しては、ブルデュー派の社会学者たちによる国際的文章流通の研究が刺激的であり、例えば、どの時期にどの言語と文学がどのように支配言語、文学として機能し、またどのように被支配言語、文学として機能したか、またはしているか、それがどのようにテキストの流通量と流通の方向性に表れ、具体的にはどの言語からどの言語へどのようなテキストが訳されているか、また、その流通によって、どのように象徴的資産の移動、譲渡、蓄積が行われているか、といった問題の考察を促す。このようなアプローチは様々なレベルでテキスト分析を触発する。様々な文学の間にある力関係の考察はグローバル化の文学上での影響の分析に役立ち、コロニアルな構図の存続を浮き彫りにし、文学モデルの流通も新しいパラダイムの中で捉え直すことが出来る。また、例えば日本での作家、または翻訳者、または作家兼翻訳者の存在、仕事、文学場の中での位置付けなどの分析にも有効だ。そして何より、マクロのレベルでは日本文学の「日本」というフレームの根本的な相対化を可能にし、ミクロのレベルでは、各テキストが国際的に流通する、あるいは流通し得るものだとすることにより、ある作家、ある読者群、ある意味、などといった固定化された評価構図からの解放を意味する。そして、このような国際的文章流通といった枠組みでテキストの価値の付加装置を考えることで、キャンノン形成の問題のあらたな活性化が可能になっていることも確かなのだ。

このキャンノン形成の問題はこの国際的文章流通の研究と合わせて、世界文学 (world literature) 理論によっても活性化されており、ここでも日本といった固定された枠組みは相対化されている。デイヴィッド・ダムロッシュ等に代表される世界文学論ではキャンノンの価値形態を顧みるのではなく、まずは世界文学に属するテキストの変化性 (variabilité) に焦点が当てられている。従って、研究対象になるのはテキストの変わりやすさ、不安定性で、固定されたテキストの理想とは正反対にあるといえる。ダムロッシュ等の仕事に向けられた批判の一つがそのような world literature のアプローチが主に西洋のテキストを研究対象とし

ている点で、例えばエミリー・アプターは流通させることの出来ないテキスト、翻訳に適さないものに焦点を当てることによって世界文学の概念を問題化しているが、いずれにしてもそのような理論的フレームにさらされることによって、日本文学研究の固定化志向がぐらつくであろうことは期待出来そうである。

このような文章のノマド的な捉え方が記号論的な言葉を借りてシンタグマチックな移行を基本にしているとしたら、パラディグマチックな移行はこの発表のタイトルにある読み継ぐといった言葉に集約されているかもしれない。空間的移行と時間的移行が深く繋がっていることは確かで、両方を合わせてテキストの総合的な変化性が形成されていく。あるテキストが、その様々な言語への翻訳と、その様々な時代での読まれ方、解釈、などの時間的、空間的ヴァリエーションの集合体、それも永遠に膨張しつつある集合体だとすると、それを固定することの意義の限界が自ずから明らかになってくることであろう。

さてそのヴァリエーションの集合体の膨張によりいっそう拍車をかけるのが読むということとそれに関連する読み返すということだ。文学理論史でも一番遅れて重点が置かれるのが読者とその行為としての読みだが、その原点にあるのはテキストの不確定性 (l'indétermination du texte) の思想であり、それはまたテキストが固定されていないものだとの認識に置き換えることも可能だ。また、言い換えれば、テキストとはものではなく、プロセスであり、そのプロセスは読むという行為によって展開していくのだ、という捉え方なのだ。この読む行為はテキストの意味を読書が進むにつれて逐次構築していくだけではなく、潜在的にしか存在しないものとしてのテキストを具体化させ、また読者それぞれが持っている同時代的でもあり個人的でもあるヴォルフガング・イーザーの言葉を借りればレパートリー、ウンベルト・エコの言葉を借りればエンサイクロペディアに基づいて、解釈は紡ぎだされていく。ここで様々な読者論の細かい検証は出来ないが、問題なのは、そのように構築された解釈の正当性であり、読みの優劣を判断する基準だ。テキストがこのように不確定で流動的なものであるなら、何故、どのように解釈は成立し、そしてそこに客観性というもの（つまりテキストの固定を可能にするもの）がないなら、様々な解釈はどう評価出来るのだろうか。この疑問に答えるために例えばスタンレー・フィッシュは解釈共同体というものを提唱した訳だが、重要なのは、ある既存の共同体がある解釈を共有する、ということだけではなく、ある解釈を共有することによって共同体が形成され得る、ということではなかろうか。だからこそ読むという行為は根本的に政治的、より端的に言えば市民的な行為でもあり、文学研究の危機、文学研究の現在、文学研究の将来が何であろうと、守り続けられるべきものである、と言えるのではなかろうか。

この解釈共同体は解釈の評価を可能にするだけではなく、様々な形で文学研究の実践にも影響を及ぼす。解釈を共有することによって共同体が形成され得ることは研究レベルでも通用する。斬新な解釈を含む論文は、それまで定着していた

解釈が形成していた研究者共同体を揺るがし、既存の共同体がその新しい解釈を拒否することもあるなか、新しい解釈は独自の共同体を形成し、その新しく形成された共同体はまたほかの新しい解釈を呈示することになる、というような螺旋状の動きが考えられる。そのようにして呈示される解釈の意義は、共同体が認めるものであり、それを認めることがある解釈共同体を設定することになるのだ。

さて様々な解釈共同体が様々な解釈を紡ぎだすことによって、その解釈をその意味形態に取り入れていくテキストは膨張を続けていく訳だが、解釈だとか読みだとか、意味だとか、物質的ではないものの価値、特に象徴的価値の重要性を認めるなら、そのようにテキストが膨張する度、読みによって解釈などが増えてゆくたびにこの世界が少し豊かになると考えたい。ただし、そこに英雄的な抵抗のロマンチズムを認めてはならない。さもなくば、読者は自分を特権のあるものと看做し、あるいはその自分の属する解釈共同体を特権化するにいたり、それが反民主的であるだけではなく、またテキストを固定化することに繋がる危険性をも含んでいるからだ。読者は自分の構築する読み、つくり出す解釈に陶醉するべきではないし、ナルシシストになってもいけない。そしてそれはまた読者、研究者自身がある文学理論に精通してそれを駆使出来るからといって、理論的優越感のようなものに浸るべきでもない、ということをも意味している。文学理論の多く、というかほとんどが西洋で発している以上、文学理論の流布もコロニアルな面をもっており、だからといって理論を使わないことによって植民地的支配に抵抗すると主張することは無意味だが、文学理論を自分の属する読者共同体、あるいは研究者共同体の特権化に利用してしまえばそれもまた逆効果を生むのは間違いないだろう。

さて何故読むという動詞に読み返すという動詞を付け加えるべきかと言うと、ここで、文学解釈の一つのモデルとして推理小説を挙げてみたい。このような小説を前にして、読み返すことはどのような意味を持っているのだろうか。確かに種が明かされた後に小説を読み返すのは相当ひねくれた読者のすることなのかもしれないが、様々な読書論、たとえばイーザーの論をもって推理小説を読む行為と読み返す行為を考えた場合、イーザーのいう予測と修正や空所に対する反応をどのように捉えるか、読者との駆け引きが周知の通り推理小説の原動力であるなら、そこに示唆されている作者—テキスト—読者の間の力関係の構図がどのように読み返す際に変化していくか、といった問題が浮かび上がってくる。そしてこのようなプロセスは推理小説のモデルを越えて、あらゆる小説に見られる。普通の言い回しにもある“読み返すことによって見えなかったものが見えてくる”とは解釈構築の上でどのようなことを意味しているのか、等、読みのメカニズムを解明する上でも示唆に富んでいるのではないだろうか。

このようにしてテキストの不確定性の分析上での働きを幾つか挙げてきたが、

そのような働きはまた二つの効用、共同体のレベルに属するものと、個人のレベルに属するものを持っている。

共同体のレベルでの効用というのは今日、様々な原理主義がいろいろな形で世界中のあちこちで民主主義を脅かし、相次いでテロ事件や残忍な事件が起きている時に、文学理論が独断的、ドグマチックな固定された言説信仰（それこそが原理主義である訳だが）に反対し、言説の意味というのは真理に基づいているのではなく、解釈でしかないということを呈示している点にあると言える。そしてこれはそれこそ現実を離れた抽象的な効用として捉えるべきものではなく、実践として学校教育の中でしっかりと教えるべきことであるのは確かである。

では個人のレベルでの効用は何であるかということ、固定されていないテキストとの、解釈学的でもあり、修辞学的でもある戯れを通して得られる快樂に関わっている。1975年に発表された「*Sur la lecture*」（読書について）と題したテキストの中でロラン・バルトは読む快樂には三つのタイプがあると書いている。その一つ目はフェチシストな快樂。ある言葉の具体的な響きなどに魅了され、それはメタフォリック、隠喩的で、ポエチック、詩的な読みが醸し出すものだと言ふ。二つ目の快樂はメトニミック、換喩的で、テキストの連動性、隣接性を読みが追っていくにつれて本が消滅していくことから生じるダイナミックな快樂だとバルトは書いている。そしてバルトはそれに関連づけて、また読む快樂ではなく読む不快、あまりにも面白くない本を読むのをやめさせる衝動にも言及している。そして三つ目の快樂は、バルトが読みの冒険（*aventure de la lecture*）とも呼んでいる「書く」ことなのだ。読むことは書く欲望を触発するとバルトは言う。そしてその書く欲望はテキストの作者のように書きたいという欲望ではなく、元々その作者を書くことに向かわせた欲望、作者が読者に対して抱く欲望、読者に愛してほしいといった欲望に対する欲望だとも言っている。

バルトがここであげている読む快樂はもちろん理論的な読みに限られたものではないが、理論的な読みにとも快樂があり得ることは確かだ。その快樂は研究文体に向けられたフェチシストな快樂でもあり得るし、すぐれた研究論文を読む時に前へ前へと持っていられるようなメトニミックな快樂でもあり得るし、たまに研究対象を読んだ時に覚えるあたかも作者が研究者に対して欲望を抱いているのではないかというような錯覚、というよりは幻想で、そのような幻想に浸ることが出来た時、研究論文を書くことも研究者の欲望になり得るのだ。今、文学理論に何が出来るか、と言った時に個人的な答えを出すとしたら、たぶん、それが現実離れした楽観的なものだとしても、このように、希望に満ちたバルト的な快樂を与えることをここで提案してみたい。

追記 この文章は2016年7月31日、京都大学人文科学研究所で大浦康介氏が企画された国際シンポジウム「『人文学の危機』と文学研究——いま文学理論に何ができるか」で発表したものに加筆修正を施したものである。

Le détail de la vérité.

Variations sur l'anecdote avec Proust, Sade, Freud et Ginzburg

Marcel Hénaff

Selon les dictionnaires historiques le terme « anecdote » fut littérairement établi au VII^e siècle par l'écrivain byzantin Procope de Césarée mais ne fut vraiment consacré comme terme et comme genre qu'au XVII^e siècle. Littéralement le mot (issu du grec « anekdotos ») désigne ce qui est inédit : fait ou détail inconnu du public, non révélé par l'histoire officielle. C'est le sens qu'indique le *Dictionnaire de l'Académie Française* dans sa version de 1762¹. Anecdote devint vite synonyme de petite histoire. D'où cette question : y a-t-il une place pour les petites histoires dans le récit plus large, plus noble ou tragique, en tout cas supposé plein de sens, de l'histoire elle-même : la grande histoire. Mais celle-ci, non seulement comme réalité sociale — le devenir effectif — mais comme discipline, suppose-t-elle nécessairement la forme du grand récit ? Ce sera une question à envisager. On l'a dit : les grands récits appartiennent à une forme révolue de la représentation². Pourquoi ? Pouvoir répondre à cette question serait aussi pouvoir envisager sous une tout autre perspective la question de l'anecdote.

Avant d'en venir à ces discussions, il nous faut reconsidérer le problème des genres narratifs ici en cause. Les grands récits peuvent être principalement du type épopée, roman et récit historique. De ce point de vue l'anecdote appartient au genre des récits courts : historiette, fabliau, charade, devinette, blague. Plus courts donc que les contes — même brefs — ou les nouvelles. L'anecdote se distingue pourtant par un trait remarquable : le petit récit qui la constitue porte sur des faits du monde réel ; c'est en cela qu'elle relève non du domaine de la fiction (comme la fable ou la parabole) mais de celui de l'histoire ; elle appartient donc à la catégorie du *vérifiable*. Une anecdote se présente toujours comme rapportant quelque chose qui s'est passé. Elle est un index de réalité et par là de vérité. En somme, si elle n'a pas le statut solennel de la *grande* histoire, elle appartient néanmoins à l'histoire et s'impose pourtant par une autre trait : elle narre quelque chose d'intéressant, d'original, de singulier voire d'exemplaire. Elle interrompt le récit pour le donner le détail narratif qui surprend comme le réel lui-même.

De ce point de vue qu'en est-il de *l'anecdote* ? La réponse formelle semble aisée : il constitue le *contenu* même du genre anecdote. Il en indique l'objet ; et puisque l'anecdote se réfère à de l'événementiel vérifiable, l'anecdote désigne le référent du récit. Pourtant, tout comme l'anecdote — comprise comme genre —, l'anecdote — compris comme renvoyant au fait — semble une notion à statut ambigu. Tout d'abord ce terme peut désigner ce qui est secondaire, sans mérite, sans valeur autre que de distraction (ainsi dans l'expression : « cela est purement anecdotique »). Mais, comme le verso de ce recto, le terme désigne aussi bien ce qui se détache dans la suite des faits, ce qui mérite au moins un récit — même petit — ; mieux encore : cela désigne quelque chose qui possède une valeur originale et surtout exemplaire. D'où les expressions usuelles : « un petit fait significatif », « un détail révélateur ». Nous voilà au cœur du problème. L'anecdote nous dit ce que le grand récit — trop général, trop lointain — laisse échapper ; l'anecdote signale ce qui dans les événements émerge comme singulier, comme surprenant, dérangeant parfois, et par là même révèle ce qu'on ne voyait pas, ou ce qu'on refusait de voir. D'emblée l'anecdote se remarque par un double rapport à la question de la vérité : 1) Il s'agit d'abord de la vérité comme se rapportant au *véritable* puisque l'anecdote ne relève pas de la fiction mais du factuel ; 2) Il s'agit ensuite de la vérité comprise comme *révélation* du caché, comme manifestation d'un au-delà des apparences.

On pressent donc ce que ces dernières remarques ajoutées aux précédentes nous ouvrent tout un programme de recherche. Je propose de les regrouper autour de deux lignes d'enquête :

- la première concerne la question de ce que l'on pourrait appeler la « taille narrative » ; il y est question du bref, du rapide, peut-être même du fugitif ; de ce point de vue l'anecdote pourrait se rattacher à la catégorie du fragment. Proust pourra ici nous servir de guide sous un certain aspect et Sade sous un autre.

- la 2^e ligne d'enquête pourra porter sur l'anecdote comme « détail révélateur » ; nul n'est ici mieux indiqué que Freud pour conférer toute son ampleur à cette expression ; c'est dans cette ligne que peut s'expliquer l'intérêt de la grande histoire pour la petite ; l'historien Carlo Ginzburg, par sa méthode d'enquête et par sa conception du *paradigme indiciaire*, nous permettra de mieux le comprendre.

Restera à se poser des questions sur cette puissance de l'événement dit mineur, sur le rapport des petites causes et des grands effets, sur la question de l'événement en général comme *écart à l'équilibre*, et sur cet écart comme qui décide des mutations aussi bien dans le champ de l'évolution que dans celui des deve-

nirs historiques.

Proust : l'anecdotique et l'éternité

On n'a peut-être pas assez remarqué que le récit générateur de toute la *Recherche*, à savoir l'épisode dit de « la madeleine » est construit comme une anecdote et l'est en effet. Il s'agit d'un événement d'apparence mineure survenant de manière inattendue dans un contexte de la vie ordinaire. Ce n'est même pas un incident ou un accident ; seulement une sensation soudaine, fugitive. Peu de chose apparemment. Un fait purement subjectif. Je ne reviens pas ici sur sa description connue de tous. Cet événement est minuscule et aurait pu ne pas être remarqué. Mais le narrateur s'obstine à le repérer devinant sa valeur significative, sa force de révélation. La sensation de ce morceau de gâteau gorgé de thé s'associe à la même sensation éprouvée dans les années d'enfance chez sa tante Léonie. Avec cette saveur surviennent comme d'un bloc le village de Combray, son église, ses paysages, ses habitants, les voisins et amis, les parents. Tout un monde dans une tasse de thé, toute une vie dans une bouchée de madeleine. Récit matriciel en effet de toutes les autres expériences de révélation : les clochers de Martinville, les trois peupliers, les pavés de la cour de Guermantes, le son de la cuiller sur la tasse et bien d'autres. Événements minuscules mais à propos desquels le narrateur comprend que se décide l'essentiel de son désir d'écriture et ceci en contradiction avec le projet plus grandiose qu'il s'était formulé. Chaque épiphanie introduit et renforce une déviation, ouvre une alternative. Un autre univers se met en place où le narrateur pressent que se joue sa vérité. Son accès vers elle ne passe pas par les savoirs constitués, par les grandes pensées reconnues, par les vastes narrations du monde dominant mais par ces brefs moments de sensation liés à des situations totalement triviales. Il en sait l'importance à ce signe : une *joie* telle qu'elle lui rend l'idée même de la mort indifférente.

A chaque fois ce sont comme des morceaux du temps projetés dans l'éternité. Ou des moments d'éternité arrachés au temps. Par quel miracle ? Proust ne cesse de se le demander et se résigne à le décrire. Des recherches récentes sur nos cinq sens permettent probablement de mieux répondre. Tandis que nous pouvons nous donner des représentations mentales des données visuelles et sonores (nous pouvons *voir* en imagination un visage, des lieux, des objets ou *entendre* mentalement une musique, des voix, des bruits), en revanche nous ne pouvons pas le faire avec les odeurs, les saveurs et les sensations tactiles (nous nous en croyons parfois capables sans mesurer que nous les remplaçons en fait par des images ou des couleurs). Vue et ouïe — ces sens nobles selon Hegel — ont donné lieu aux arts dits « majeurs » (arts visuels, musique, poésie) ; les autres, aux arts

aits « mineurs » (comme parfumerie, cuisine). Mais si les sens mineurs ne permettent pas d'images mentales en revanche ils opèrent par *association* : ils se lient indissociablement aux lieux précis et aux objets de leur expérience. Et *pour cela même en ramènent avec eux d'un coup les espaces, les moments ou les circonstances*. Ils ont une énorme puissance d'association aux choses mêmes. Ils peuvent porter en eux intacts des blocs entiers de temps, rendre présent aujourd'hui le présent d'hier. Telle est la *répétition* au sens fort que lui donne Deleuze. Et en cela ces moments peuvent être une annulation du temps, ou plutôt être ils sont *le temps retrouvé* : la victoire sur la mort. Si un moment du temps revient tel qu'en lui-même, si la répétition est possible, alors l'éternité s'offre dans le temps. Proust le pressent si bien qu'il fait fonctionner la vue et l'ouïe comme les saveurs ou le toucher : par *association*, par contigüité, en d'autres termes par leur capacité métonymique (comme pour la vue des clochers de Martinville, ou le son de la cuiller). Proust comprend que la sensation est incommensurablement plus puissante que la représentation parce qu'en s'associant à des choses elle permet le retour du moment de leur saisie. Ce fonctionnement des sensations nous ne le choisissons pas ; il a lieu en nous, sans nous, nous le vivons, cela nous traverse, se produit en nous. Mieux : cela *s'écrit* en nous. Tel est le « livre intérieur » que la vie nous offre et qu'il nous appartient de déchiffrer, ou plutôt de « traduire » du moins, précise Proust, si nous avons le courage de le lire (« Le devoir et la tâche d'un écrivain, sont celles d'un traducteur »). Il ne s'agit donc pas de se souvenir du passé (traduire en anglais le titre par « remembering things past » est donc un complet contresens) ; Deleuze a donc raison d'insister sur ce point : il ne s'agit pas de mémorisation mais d'une logique de la répétition — retour du présent antérieur dans la sensation actuelle ; cela se produit par un jeu de connexions dans la matérialité des signes³.

On comprend donc que *La Recherche* ne soit pas ce grand fleuve narratif que certains y ont vu. Il faut renoncer à ce cliché. *La Recherche* serait plutôt une grappe de ruisseaux qui se séparent d'une rivière précédente, s'écartent, s'égarer, se divisent eux-mêmes ou rejoignent d'anciens ruisseaux ; ils forment un réseau improbable de courants qui percolent dans le temps. Ce n'est pourtant pas cette métaphore géo-hydraulique à laquelle a recours Proust lui-même. Dans *Le Temps retrouvé*, le narrateur qui n'a pas encore réalisé son projet d'écrire (tandis que son auteur a quasi fini d'écrire *La Recherche*) comprend l'urgence de se consacrer exclusivement à cette tâche et de donner à sa vie cette ultime justification « être réalisée dans un livre » ; il tente alors d'en imaginer la forme en ces termes : « Que celui qui pourrait écrire un tel livre serait heureux [...] quel labeur devant lui ! Pour en donner une idée, c'est aux arts les plus élevés et les plus différents

qu'il faudrait emprunter des comparaisons ; car cet écrivain [...] devrait préparer son livre minutieusement, avec de perpétuels regroupements de forces, comme une offensive, le supporter comme une fatigue, l'accepter comme une règle, le construire comme une église... »⁴. De tous ces arts c'est celui du bâtir qui le retient mais aussi l'inquiète : « Dans ces grands livres-là, il y a des parties qui n'ont pas eu le temps d'être esquissées, et qui ne seront sans doute jamais finies, à cause de l'ampleur même du plan d'architecte. Combien de grandes cathédrales restent inachevées ! »⁵ Non seulement il lui faut accepter cet inachèvement mais aussi changer radicalement de modèle et concevoir la tâche d'écriture plus modestement, plus souplement, en s'inspirant de sa vieille servante Françoise occupée à coudre et ravauder ses habits : « Car, épinglant ici un feuillet supplémentaire, je bâtirais mon livre, je n'ose pas dire comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe. » [...] « A force de coller les uns aux autres ces papiers que Françoise appelait mes paperoles, ils se déchiraient ça et là. Au besoin Françoise ne pourrait-elle pas m'aider à les consolider, de la même façon qu'elle mettait des pièces aux parties usées de ses robes?... »⁶. Du rêve de cathédrale le projet de livre est passé à l'art du collage et du rapiéçage, tout comme chez Mallarmé l'idée du Livre comme Grand Œuvre passe et aboutit à l'idée, dit-il, d'une « collection de chiffons ». Le fragment n'est pas un morceau tombé du monument en ruines ; il est la forme d'écriture qui répond à la logique temporelle de l'écart et de la déviation. L'anecdotique n'est pas le résidu de l'historique mais ce qui manifeste la bifurcation où naît de la nouveauté dans le temps.

Sade : le détail et la combinatoire des singularités

Y a-t-il de l'anecdotique chez Sade ? Il y en a un peu sans doute si l'on considère ses recueils de *Contes et fabliaux*. Beaucoup moins si l'on considère ses grands romans libertins comme *Justine* et *Juliette*. Ni l'anecdote comme genre ni l'anecdotique comme fait n'y jouent un rôle quelconque. Ce qui génère et gère le récit sadien c'est le *programme*, non la surprise. Les personnages y sont constitués de manière très stéréotypée, les corps sont décrits selon des figures prévisibles, les actions sont soumises à des répétitions connues. Toute la puissance d'écriture de Sade est dans la radicalité de l'excès, non dans l'inventivité de la narration.

Il existe pourtant un grand texte de Sade, le plus extrême sans doute, qui à la fois confirme et infirme complètement son modèle narratif habituel, à savoir *Les 120 journées de Sodome*. Il le confirme en ceci que ce récit est totalement dominé par l'idée de programme qui se résume en cet impératif : « Tout dire ». Mais quoi ? Non pas nécessairement dire le tout — Sade n'est pas Hegel, encore que le projet sadien ne soit pas séparable d'une métaphysique et d'une cosmologie

explicites —, mais dire tout ce qui ne se dit pas parce que cela ne doit pas se dire. Cet interdit pour Sade concerne deux aspects sombres de notre nature : la violence et le sexe. C'est cela dont il sera partout question dans son récit. Tout dire porte alors sur l'aveu de l'indicible, l'exhibition du refoulé, la manifestation du caché : « Il faut tout dire » comme l'exigent par exemple le confesseur, le commissaire, le juge ou le confident.

Il faut aussi considérer un autre aspect de ce « tout dire » : il s'agit du parcours encyclopédique, d'une description qui doit être complète comme on le requiert pour un répertoire ou un catalogue. Il s'agit d'atteindre à l'exhaustivité. Et c'est à ce point qu'apparaît une sorte de paradoxe et que le modèle habituel est infirmé. Il s'agit pour Sade de répertorier aussi exactement que possible l'immense variété des passions sexuelles et de les associer dans un nombre important de cas aux passions violentes. Ce qui en fait des passions – des fantaisies – c'est le fait d'être à chaque fois spécifiques ; car pour Sade c'est le singulier, le surprenant, l'inédit qui déclenche le désir. A cela une seule solution : chaque passion considérée devra être l'objet non d'une définition mais d'un récit qui rapporte une *circonstance* de sa réalisation. C'est pourquoi les débauches de Silling (le château où sont enfermés les quatre libertins avec leur « sujets », leurs servantes et serviteurs) sont organisées en fonction des récits que font chaque jour à tour de rôle quatre conteuses, anciennes courtisanes qui rapportent toutes sortes d'expériences *vécues* (c'est pourquoi ces conteuses sont nommées « historiennes ») : chaque récit est bref et possède la forme de l'anecdote. Chaque anecdote présente le détail piquant, l'écart surprenant qui va enflammer l'imagination de l'un ou l'autre des libertins et l'amener à reproduire la scène évoquée. Certaines descriptions sont souvent très similaires, mais un détail inattendu peut suffire à en valoriser la différence qui la fera apprécier. Le détail signale toujours la vérité de l'expérience, *l'effet de réel* qui manque au discours mais que peut offrir une narration. C'est bien en cela que seul le récit peut être la forme qui convient à une encyclopédie des passions, mieux encore c'est *l'anecdote comme témoignage d'un fait vécu* qui seule porte la garantie de vérité de ce répertoire. Les historiennes de Silling sont les garantes de la réalité des désirs. C'est ainsi que s'accomplit le projet de tout dire que Sade présente au lecteur en ces termes dans sa préface :

« Sans doute beaucoup de tous les écarts que tu vas voir peints te déplairont mais il s'en trouvera quelques uns qui t'échaufferont la tête au point de te coûter du foutre, et voilà tout ce qu'il nous faut ; si nous n'avions pas tout dit, tout analysé, comment voudrais-tu que nous eussions pu deviner ce qui te convient ? »⁷

Seul le singulier touche le singulier. Mais ce projet reste paradoxal en ceci que Sade assigne un nombre précis — six cents exactement — à ces passions. Ainsi la surprise reste elle-même enfermée dans le dispositif d'une combinatoire saturable. Le dispositif se ferme sur soi comme est fermé le château. A la fin des quatre mois à Silling tous les participants sont massacrés à l'exception notoire des historiennes et des cuisinières. La *violence de la démonstration* chez Sade (l'expression est de Deleuze) veut avoir le dernier mot. Sade a vu que le détail — l'anecdotique — était l'indice même de l'inattendu de la vie et la marque du désir. Il a su en capter le pouvoir dans les récits des historiennes ; mais c'est pour finalement lui assigner une limite, un nombre, et ainsi replier le « tout dire » dans un « tout est dit » où pense triompher le libertin qui n'est autre qu'un Maître du discours.

Freud : le tout dire et la vérité du sujet

Le « tout dire » sadien suscite pour nous un étrange écho. C'est exactement la formule — le mot d'ordre — que Freud adresse au patient : « *Alles sagen* » et cela selon une visée en partie comparable à celle de Sade : dire l'inavouable ; et en partie très nouvelle : ne rien se cacher à *soi-même* y compris et surtout les détails les plus insignifiants. Dans cette exigence se rejoignent l'idée même de l'anecdotique et de la vérité comme révélation. Par là aussi nous retrouvons Proust. Même si l'odyssée du narrateur proustien ne peut en aucun cas s'identifier à une cure analytique, il n'en demeure pas moins ceci : dans les deux cas il s'agit d'une quête de vérité, d'un travail de reconnaissance de soi dont des événements en apparence minimes sont les déclencheurs essentiels. A l'occasion de ces moments, incidents, détails, circonstances — qui sont aussi des indices de résistance — quelque chose bifurque, repart, ouvre une autre ligne de temps.

Ce à quoi, dans l'écoute du patient, Freud demande à l'analyste d'être attentif ce ne sont pas tant les grandes lignes de son récit que tout ce qui semble rester dans ses marges et être dit en passant ; comme un élément anecdotique justement (ainsi : le nom d'un parent, celui d'une rue, le choix d'un vêtement, la mention d'un fruit, d'un livre, le moment de la journée, la couleur d'un objet etc.). En d'autres termes l'inconscient ne se trompe jamais sur le choix des signifiants ; mais il trompe la conscience en investissant des termes apparemment anodins parce qu'ils renvoient à des éléments fondus dans la banalité. Dans une lettre à Pfister de 1910, Freud écrit : « Ces choses psychanalytiques ne sont compréhensibles que si elles sont relativement complètes et détaillées, tout comme l'analyse elle-même ne marche que si le patient descend des abstractions substitutives jusqu'aux petits détails »⁸. Mais bien avant cette époque Freud avait lu des textes

intrigants d'un certain Ivan Lermontieff qui proposait une nouvelle méthode d'identification et même d'authentification des peintures anciennes à partir d'une analyse de détails tels que les ongles, le lobe des oreilles, les cheveux, les plis des vêtements, les ornements et autres objets. Dans la manière d'exécuter ces éléments secondaires des traits stylistiques typiques et singuliers pouvaient apparaître parce que moins soumis aux normes picturales en vigueur. Ils échappaient aux conventions ; pour cela même quelque chose du désir pouvait s'y investir. Bien des années plus tard (en 1914) dans son texte sur *Le Moïse de Michel-Ange*⁹, Freud reconnaît sa dette envers Lermontieff (dont le vrai nom était Giovanni Morelli ; nous en reparlerons bientôt) : « Je crois que son procédé est étroitement apparenté à la technique psychanalytique. Celle-ci aussi est conduite à deviner les choses secrètes et cachées à partir de traits sous-estimés ou dont on ne tient pas compte, à partir du rebut [*refuse*] de l'observation »¹⁰. Dans *Le Mot d'esprit et ses rapports à l'inconscient*, Freud, de même, note que les déplacements, confusions, lapsus peuvent paraître insignifiants, négligeables ; ils sont pourtant les meilleurs indices qu'il y a censure, que le désir est au travail ; il ajoute : « Ce ne sont que de petits traits — *kleine Züge* — qui indiquent néanmoins que les mots d'esprit proviennent de l'inconscient »¹¹. C'est pourquoi ce *tout dire* analytique ; (à l'inverse du projet sadien) ne se boucle pas : il n'est pas un programme à réaliser mais une quête et une enquête toujours à reprendre : « L'analyse n'est pas terminée tant que *toutes* les obscurités du cas ne sont pas éclaircies, *toutes* les lacunes de la mémoire comblées, *toutes* les circonstances du refoulement mises au jour »¹². Freud devra l'admettre : de ce point de vue l'analyse est *interminable*. Elle l'est sans doute comme l'expérience de la vie qui ne cesse de produire de nouvelles circonstances et avec celles-ci autant d'anecdotes susceptibles de narration. Mais l'essentiel est ailleurs. Dans ce détail du récit, où se dit la vérité du désir — il montre ce qu'il dissimule — se joue aussi la vérité du sujet dans sa singularité. Et par là dans sa liberté qui est celle de nul autre. Ces détails lui disent que cette histoire est la sienne, seulement la sienne et que le travail analytique est le sien. Le tracé unique d'un nom propre. C'est pourquoi Freud oppose les *généralités substitutives* aux *détails révélateurs*. Avec ceux-ci seulement le sujet dans sa singularité est présent ; il peut alors faire sien le programme de l'analyse « Wo Es war, soll Ich werden », « Où était le Ça, Je dois advenir ». Le détail du désir dit au sujet : toi et nul autre. Il est la marque de l'élection.

Carlo Ginzburg et le paradigme indiciaire

Arrivé à ce point il est temps de reprendre nos questions du début et d'essayer d'élargir les perspectives. Avec les trois cas déjà envisagés (Proust, Sade, Freud)

et de manière à chaque fois différente il a été possible d'établir un lien entre anecdote, anecdotique, détail et vérité (comme révélation). Ces exemples se situent dans les trois derniers siècles, dont deux à la même période. On sait aussi que l'anecdote comme genre est apparue au XVII^e siècle¹³, époque justement où commence à se formuler l'idée d'une histoire universelle. Tout se passe donc comme si la micro-histoire cherchait à se développer en contrepoint impertinent de la grande. Ce serait une piste à explorer. Mais il y en a d'autres, telles celles que présente Carlo Ginzburg.

On peut dire que la grande originalité de l'approche historique de Carlo Ginzburg tient précisément au statut épistémologique qu'il accorde au détail, à l'anecdotique¹⁴. Cela explique sans doute l'intérêt qu'il porte à la psychanalyse. Dans un de ses textes de réflexion générale (intitulé *Traces*), il propose une sorte de systématisation de sa méthode et met en évidence ce qu'il appelle *le paradigme indiciaire*¹⁵. L'émergence de ce paradigme s'est produite, dit-il, silencieusement dans les savoirs et les récits du dernier tiers du XIX^e siècle, et constitue à ses yeux une révolution épistémologique majeure qui a été sous-estimée. Il s'agit en effet d'une rupture décisive par rapport au modèle de la science galiléenne. L'immense succès de celle-ci tint à la fois à la rigueur de l'observation et de l'expérimentation — exigence de la mesure exacte — et au postulat que la nature était un livre écrit en langue mathématique ; il importe donc au savant de retrouver en elle « les figures [géométriques], les nombres et les mouvements, mais non les odeurs, ni les saveurs ni les sons, dont je crois, dit-il, qu'ils ne sont, en dehors de l'animal vivant, rien d'autres que des noms »¹⁶. La science galiléenne écarte de son champ — qui sera désormais celui des sciences exactes — tout l'univers des qualités sensibles, des signes, des indices. Or c'était très largement sur de telles valeurs que depuis Hippocrate s'était constituée la science médicale : le médecin devait savoir lire les symptômes sur le grain de la peau, la couleur de l'urine, l'odeur de l'haleine, le râle des poitrines. Cette science millénaire est désormais suspecte à l'aune de la rigueur de la physique. La naissance et le développement de la chimie puis de la biologie ouvrent une nouvelle ère médicale. Le XIX^e siècle est celui de ce triomphe de l'exact dans tous les domaines. Seules les sciences sociales semblent à la traîne, en dépit de l'espoir mis dans la statistique. Or c'est au moment même de ce triomphe qu'émerge ce *paradigme indiciaire* qui semble contredire le mouvement dominant. La méthode du critique d'art Morelli tant appréciée par Freud en est un excellent exemple. Morelli lui-même était médecin et s'était donné le pseudonyme d'Ivan Lermontieff ; il avait été principalement influencé par toute une tradition d'enquête dominée par la médecine et remontant au XVII^e siècle. Son histoire montre que les savoirs indiciaires semblent survivre dans une sorte

de clandestinité, dans les marges des sciences exactes en tout cas. Or la médecine classique n'en constituait que la partie la mieux légitimée. A côté de cela il existait, et depuis que l'humanité existe (et sans parler des traditions divinatoires) une foule de connaissances empiriques fondées sur l'art de voir, de sentir, de goûter, de tendre l'oreille : sentir venir la pluie, percevoir les réactions d'un animal, savoir cuire les aliments, reconnaître la qualité d'un matériau, savoir manier un outil, juger de l'état d'un champ, d'une forêt, savoir lire les émotions dans le visage ou les gestes d'autrui. Question de flair, d'attention, d'art de percevoir les liens entre les détails. Chacun dans son milieu, avec ses proches apprenait et, dans une certaine mesure, apprend encore tout cela. Mais il y a eu en même temps que la révolution galiléenne une révolution culturelle qui devait porter un coup très dur à tous ces savoirs intuitifs : l'invention de l'imprimerie, le triomphe de l'écrit, la disparition de la transmission orale et de mille connaissances liées aux arts de vivre ou de survivre. D'où une *crise profonde concernant l'initiation des nouvelles générations*. Or c'est justement à cela que va suppléer le roman moderne à commencer par le roman de formation et la littérature en général. Freud et Proust arrivent au moment même où, dans les sociétés bourgeoises occidentales, cette crise atteint une acmé. C'est aussi la montée en puissance du roman policier. De Edgar Poe à Conan Doyle, de Eugène Sue à Maurice Leblanc le XIX^e siècle industriel nous apprend ainsi que notre vie la plus ordinaire, au milieu des nouveaux objets produits en masse, est truffée d'énigmes qu'il est vital de savoir déchiffrer. Les romans policiers réinventent et décrivent l'art de la chasse dans les métropoles modernes. Il nous faut apprendre à lire les traces et les expressions de ces animaux urbains que nous sommes devenus. Sherlock Holmes est la figure éponyme du déchiffreur de signes, du détecteur d'empreintes dans cette nouvelle jungle, Londres, la plus grande ville industrielle et financière de la fin du XIX^e siècle. C'est aussi l'âge des aphorismes de Nietzsche, écrits comme des diagnostics par celui qui se voulait médecin de la civilisation. Or *Aphorismes* est le titre d'un des recueils d'Hippocrate et désignait l'art médical de lire les symptômes, de conférer leur poids de vérité aux détails insignifiants. Freud et Nietzsche se rencontrent dans ce commun héritage.

Concluons. Sade au terme des Lumières célébrait le détail narratif — l'anecdote — mais pour l'exploiter et le juguler dans une combinatoire. Proust et Freud lui confèrent le statut de révélateur dans le procès de la quête de soi comme travail inachevable du sujet vers sa vérité. Pour Ginzburg, cette vérité des singularités est celle même qui œuvre au cœur de toute histoire. Un autre monde

est né. Ajoutons ceci : le début du XX^e siècle c'est aussi la naissance de la phénoménologie, la méthode par laquelle Husserl propose, en partant de l'expérience la plus ordinaire du corps percevant et sentant, de remonter jusqu'aux présupposés transcendants qui donnent un sens universel — donc force de vérité — à l'expérience du monde et de la vie. Pour Husserl — et toute son entreprise vise à le montrer — les sciences exactes elles-mêmes ne sont possibles que sur le fond de cette expérience première du monde. Au même moment les nouvelles mathématiques, les nouvelles topologies se montrent capables de donner une formulation calculée aux formes les plus capricieuses, d'intégrer les singularités en leur fournissant des algorithmes affinés. La vieille science galiléenne se réconcilie avec les goûts et les couleurs. Galilée pensait que seul l'univers de la physique était écrit en langue mathématique ; nous savons depuis la découverte de l'ADN que la vie dans ses manifestations et ses formes les plus imprévisibles s'écrit elle-même en codes variés et rigoureux. Nous savons aussi que l'information croît en proportion inverse de l'entropie parce qu'elle est à proportion de la surprise des messages. C'est la chance du nouvel âge des signes. L'anecdote qui a si bien résisté dans le paradigme indiciaire se retrouve au cœur des récits de la subjectivité de l'âge de l'information. Chaque vie est une myriade de circonstances, et par là de récits. Elle est l'intégrale des surprises, la diagonale des incessantes bifurcations par où se fraye la ligne inimitable de chaque destin.

Notes

¹ L'actuel *Thesaurus* donne cette définition : « Petit fait historique survenu à un moment précis de l'existence d'un être, en marge des événements dominants et pour cette raison souvent peu connu. »

² J. F. Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1988.

³ G. Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1962.

⁴ M. Proust, *Le Temps retrouvé*, Paris, Garnier-Flammarion, 1997, p. 445.

⁵ *Ibid.* p. 446.

⁶ *Ibid.* p. 447.

⁷ Sade, *Les 120 Journées de Sodome*, Paris, Editions Tête de feuilles, Vol. XIII, p. 61.

⁸ S. Freud, Lettres à O. Pfister, *Gesammelte Werke*, Vol X – Engl. Transl. *Psychoanalysis and Faith. The Letters of Sigmund Freud and Oskar Pfister*, New York, Basic Books, 1963, p. 38.

⁹ S. Freud, *Moïse et le monothéisme*, Paris, Gallimard, 1948, réimpr. 1980 [orig. 1939].

¹⁰ S. Freud, *Gesammelte Werke*, vol. X, p. 185.

¹¹ S. Freud, *Le Mot d'esprit et ses rapports à l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1969, réimpr.1988 [orig.1905].

¹² S. Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1966, p. 484-485 [orig. 1916].

¹³ Cf. M. Stefanovska, « L'anecdote dans les ana et les mémoires du XVII^e siècle », in *Le Savoir au XVII^e siècle*, Ed. J. D. Lyons et C. Welch, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 2003.

¹⁴ C. Ginzburg, *Le fromage et les vers*, Paris, Aubier, 1980 ; *Les Batailles nocturnes*, Paris, Verdier, 1980 ; *Mythes, emblèmes, et traces*, Paris, Flammarion, 1989 ; *Le fil et les traces*, Paris, Verdier, 2010.

¹⁵ C. Ginzburg, *Mythes, emblèmes et traces*, op.cit. p. 170-178.

¹⁶ Galilée, *Il Saggiatore*, Ed. Losio, Milano, 1965 cité par Ginzburg [p. 156 cf. note 55].

ロトマンのプロット起源論にかんするノート

岩松正洋

本稿は Jurij M. Lotman, “The Origin of Plot in the Light of Typology”, trans. by Julian Graffy, <http://www.jstor.org/stable/1772046> (*Poetics Today*, vol. 1, No. 1/2, Special Issue : *Literature, Interpretation, Communication*, Autumn, 1979, pp. 161-184) に触発されたノートです。《ミステリマガジン》2012年7月号から9月号にかけて発表したものをもとに、手を加えました。

1. 筋の起源としての神話

1.1. 普遍と個別＝「世界の仕組」と「世界の状況」

生物としての人間がなにかに関心を抱く、抱きかたの様態には、「普遍」と「個別」のふたつがある。「法則」と「できごと」と言ってもいい。「反復可能性」と「一回性」と言ってもいい。

逃走した被疑者を追う捜査員の関心事は、逃走者一般が取りうる行動の傾向（普遍）と、目下追跡中の当該被疑者の顔をはじめとするさまざまな特徴（個別）である。株取引やスポーツをするために必要な情報を大きく分けるなら、取引や試合のルール（普遍）とトレーダー、プレイヤーとして自分が置かれている現在の状況（個別）である。医師や気象予報士は医学・気象学の知見（普遍）を観測データ（個別）に適用する。自己啓発書やファッション誌が提示するモデル事例も、いわば普遍をもって読者の個別状況にたいする助言をおこなっていると見ていいだろう。

個別は必ずしもいまこの瞬間の状況とは限らない。私たちは過去の事件や事故の状況を現在の時点で把握し直そうとする。また「普遍」は不変ではない。自然科学上の新発見はできごととしては一回性の個別事象だが、それによって従前の学説が修整されることもある。フィギュアスケートの採点基準のような小状況下の「普遍」ならもっと容易に変化するだろう。

人間にはこのように普遍＝「世界の仕組」と個別＝「世界の状況」というふたつの関心事がある。

さて、物語とは人間が世界を認知する枠組である。とするなら、物語の筋の原

理は上の「普遍」「個別」に対応してふたつある、と考えるといろんなことが整理できそうだ。筋のふたつの原理とは、ふたつの理念型と考えてもいい。そのふたつの理念型とは、簡単に言うと「神話」と「ニュース」だ。たとえばロシア出身のエストニアの記号学者で文化史家のユーリー・M・ロトマンが「タイポロジーから見た筋の起源」という論文で提示したモデルでも、だいたいそうなっている。

「神話」はそもそも世界の説明体系である。私たちの世界では宗教や学問（のすべてではないけれどかなりの部分）がこういう「神話」に相当する。つまり世のなかの成り立ちや仕組にかんする一般的法則を念頭に置いた思考体系のことだ。「神話」が対象とするのは普遍的なものを、いわば世界の恒常性を対象としている。

いっぽう「ニュース」は普遍ではなく個別、法則よりは逸脱をあつかうもので、私たちの世界では新聞・放送・ウェブの報道から個人の日記まで、さまざまな媒体がこれを担当している。

1.2. 神話は宇宙論的問いへの答えである。

神話というと私たちはもう、書き起こされた文章^{テキスト}の形を思い浮かべてしまう。ひょっとすると神話の「話」という字がまずいのかもしれない。世界最古の物語論文^{ナラトロジー}であるアリストテレスの『詩学』を思い出して見ればわかるとおり、myth(e)の語源となったμῦθος（ミュトス）をプロットと訳したほうがいい場面もある。文化人類学や宗教学に倣って、ここでは神話とは世界を説明するシステム、すなわち宇宙論であると考えてみよう。

宇宙論^{コスモロジー}の枠組となるのは宇宙生成論^{コスモゴニー}と終末論^{エスカトロジー}である。前者には、文字どおり世界の始まりを説明する狭義の創世神話と、いかにして現行の世界の仕組ができあがったかを説明する創設神話（起源神話）とがある。宇宙生成論と終末論の組み合わせは、ビッグバンと熱的死、聖書の『創世記』^{ジェネシス}における天地創造と『ヨハネの黙示録』^{アポカリプス}における最後の審判、マルクス主義史観における原始共産制と世界革命、といった説明概念に対応する。

レヴィ＝ストロースが『神話論理』の第3巻『食卓作法の起源』で述べたとおり、神話の時間は周期的に回帰・循環する自然のサイクルがベースになっている。朝→昼→夜→朝……、春→夏→秋→冬→春……、覚醒→労働→睡眠→覚醒……、誕生→成長→老化→死→再生……、といったサイクルだ。植物の成長や天体の動きといったものも周期的時間の現象面である。

英文学者（と呼ぶのは不当に彼の学識を限定してしまうことになる。人文学者と呼んだほうがいい）フランク・カーモウドが『終りの意識 虚構理論の研究』で紹介しているとおり、このような周期的時間のありようを「カイロス」と呼んで、近代科学や近代歴史学の、直線上に数値化された均質な時間「クロノス」と対比させる考えかたがある。

クロノスの時間は計量の対称であるのにたいし、カイロスの時間は始源から終末までのどこかに位置づけられ意味づけられた時間である。クロノスは年表とか年代記、時辰儀などの語で知られるとおりギリシア語で「時」の意味であり、擬人化されて原初の「時の神」としても解釈された。カイロスはギリシア語で「機会」「時刻」を意味し、擬人化されてチャンスの神とされた。前髪しか生えていないというあれだ。ちなみにこの「擬人化する」というのが神話的思考の特徴のひとつであることはいうまでもない。

神話はカイロスの時間のなかで世界を説明するシステムだ。オランダの文芸学者アンドレ・ヨレスが言うとおり、

人は大空を眺め、昼には太陽が、夜には月が常に繰り返し空を照らすのを観察した。観察は驚きとなり、驚きは問いとなった。そうした昼と夜の光は、〔……〕時とその周期において何を私たちに意味するのだろうか。誰が、それらをそこにすえたのだろうか。世界がそれらに照らされる前は、〔……〕時が分割される前は、どのようであったのだろうか。さてそこで、問う者に答えが与えられる。〔……〕その答えは決定的であり、断固たるものなのである。〔……〕

このような方法で、問いと答えから、人間にとって世界が創り出される所——そこに私たちが神話と名付けたい形式が始まるのである。

『メールヒェンの起源 ドイツの伝承民話』高橋由美子訳

神話は宇宙論的な問いにたいする答えだというのである。冒頭に名前を挙げたロトマンと同じタルトゥ＝モスクワ記号学派に属するヴラディーミル・N・トポロフも、宇宙論のテクストの注目すべき特徴として、まず〈テクストが、問いに対する答え（あるいは、一連の答え）として組み立てられる〉ことを挙げている（『宇宙論から歴史記述へ』北岡誠司訳）。こういった知のありようにおいて叙事詩人は祭司であり、儀礼や祝祭は起源の再演という性格を帯びている。

「なぜ世界は在るのか」「なぜ人は生きているのか」といった問いにたいして、たとえばつぎのような答えがある。『創世記』第1章第1節〈神は天と地をつくられた。それが始まりであった〉。第27節〈神はご自身にかたどって、人間をつくりだされた〉。第3章第23節〈主なる神は、エデンの園から人間を追いだされた。それは、土から出た人間に、土を耕させるためであった〉（『旧約聖書天地創造 創世の書』フェデリコ・バルバロ訳）。トポロフが言うように〈これらの出来事の継起する順序は循環する時間という一般的な図式のもとにありながらも、説話の時間の構造のうちに反映する〉。説話の時間は短くて直線的な時間だ。

世界がどうなっているか、だけではなく、自分がこれからどうなるのか、というのも人間の大きな関心事であり、なんなら不安の種でもある。大は世界滅亡か

ら中は来世、そして小は季節の遷移まで、未来に「終わり」や「区切り」を置くことで自分の現在に意味を与えたがるのも、人間の欲求とすることができる。そういう次第で、終末論は宇宙生成論としばしばペアになっている。

たまたま聖書を挙げたけれど、世界への問い、「普遍」や「反復可能性」の希求は、生物としての人間の基本的な姿勢だ。だからヘシオドスの『神統記』にも『エッダ』にも『淮南子』にも『古事記』にも『ポ波尔・ヴフ』にも、大なり小なりこういった記述は見られる。こういった説明形式はフォークロアでも大きな位置を占めていて、民話や「むかしばなし」と分類される話にも創設神話の機能を果たすものがある。μῦθος（ミュトス）を神話と訳したのは問題で、μῦθος（ミュトス）に神は必須ではない。

幼稚園にあがるところだったか、『うみのみずはなぜからい』という絵本を読んだ。この民話（しかしいったいどこの国の民話なのだろうか）はいろんな文章といろんな絵で何度も絵本になっているから、どの版だったのかはわからない。

願ったものを無尽蔵に吐き出す魔法の碾き臼を手に入れた人物が舟の上でこの臼に塩を所望し、それに応えて臼は塩を延々と産み出しつづけるが、この人物が塩を止める手だてを知らなかったため塩の重みで舟が転覆したのだったか、知ってはいたけれどとうっかり臼を海に落としたために止めることができなくなったのだったか、いまでも海底で臼が塩を作り出し続けている、というものだった。

素朴な読者が物語に求めるものは〈ひとつはしかるべき論理一貫性、そしてもう一つは「なぜと問う」必要をなくしてくれる権威である〉（カーモウド「秘密と物語のシークエンス」）。神話時代の人間だけではなく、子どもも、小説の素朴な読者も、そして大なり小なり人間というものは、〈「なぜと問う」必要をなくしてくれる権威〉を求めがちだ。答がほしいのである。困ったものです。

1.3. 科学へ、そして歴史へ。

よく知られているとおり、神話から派生した古代ギリシアの自然哲学が近代科学の起源のひとつである。科学哲学者ガストン・バシュラールも指摘するとおり、科学的発見には意外に詩的・神話的・アナロジー的な想像力が関与しているものらしい。

坂部恵は『かたり 物語の文法』のなかで、目前の利害関係のなかでの水平的な発話を〈はなし〉、目前の利害関係からいったん離れた（ある意味では〈神〉との繋がりを前提とする）垂直的な発話を〈かたり〉と呼び、後者の代表例を詩的メッセージの発話であると位置づけた。そのうえで坂部は、詩的メッセージに見られる〈普遍性の獲得〉〈メッセージ全体の反復可能性〉は科学の理論体系にも見てとれると指摘した。坂部の〈かたり〉論は詩歌を文学の範例とするドイツ美学系文芸学に無意識に引っ張られているような純粹指向があるところが個人的には残念だけれど、目下のところは「目前の利害関係からの離脱 vs. 目前の利害関係への関与」を「普遍 vs. 個別」と単純化して解釈しておきたい。

科学哲学者・野家啓一は「物語と科学のあいだ」で、〈光源氏、源義経、素粒子、電磁場、実数、虚数〉といったものを哲学者クワインの言う〈文化的措定物〉と見なすことができるのではないかと言い、〈「科学」と「神話」や「物語」との間の境界線〉が一般に思われているほど明確でないと指摘している。

このことと関連して思い出されるのは、トポロフが〈神話詩の時代に知の表現形式であった問答形式が、すでに知の科学的な方法論の領域内にある類似の手順のうちで〔……〕存続している〉と指摘したことだ。

〈アリストテレスから今日にいたるまで、知は、それがどのような問いに答えようとするのかということに結びつけて分類できる、という信念が失われずに抱かれている。〔……〕科学の方法論に関していえば、適切な問いを発することで最短の道を通して目的にいたる戦術がつくりあげられた点を指摘できる（さまざまな〔ジャンルの〕テキストに関連した具体的な研究調査、「ブラック・ボックス」のような類の問題の解き方などを参照）〉（「宇宙樹」のイメージと言語テキスト」。この引用に限り〔〕内は訳者北岡誠司による）。

世界を普遍の観点から説明する原理はこのように神話から宗教、哲学へ、そして自然・社会・人文科学へといわば純化し分化していった。いっぽう、哲学や科学が引き受けなかった要素がある。歴史の要素だ。

すでに引用したとおり、世界を説明するために引き合いに出されたできごとが〈継起する順序は（循環する時間という一般的な図式のもとにありながらも）、説話の時間の構造のうちに反映する〉（トポロフ「宇宙論から歴史記述へ」）。そしてトポロフが言うように、宇宙論的テキストは〈宇宙論的なもの・神的なものから、歴史的なもの・人間的なものへという方向で、順次下降してゆく〉から、〈その結果として、宇宙論的な系列の最後の項と、歴史的な（あるいは、少なくとも、擬似歴史的な）系列の最初の項とが、ひとつに結びつく〉。旧約聖書や『古事記』が宇宙創世の神話的説明に始まる史書であるということを思い出していただきたい。

では、神話的な思考はどのようにして科学に、歴史に、そして文学作品の筋^{プロット}になっていったのだろうか。

2. 神話から筋^{プロット}へ。

2.1. 神話的世界像における境界線。

先に、ユーリー・ロトマンのいう筋^{プロット}のふたつの類型論的起源——神話^{ミュース}（創世神話）とニュース——のうち、神話のほうの性質を検証した（ちなみにロトマンよりだいぶ前、ロシアフォルマリズムの批評で言うところの「シュジェート」という概念は、文脈によっては筋^{プロット}という語に置き換えられることが多い）。

ロトマンだけでなく多くの文芸学者たちや哲学者たちがこぞって説明しているように、世界を説明する「宗教」や「科学」は神話の宇宙論からスタートしている。事実、神話・宗教・科学の説明の様式は、巨視的に見れば「一般論」「法則」

「反復可能性」といった共通の特徴を備えている。

繰り返しになるが、ここで問われているのは歴史的な起源ではなく類型論的な起源なのだから、プロットの（近代歴史学的な意味での）変遷といった見かたは、いったんは横においておくことにしよう。近代小説や現代小説にも、^{ミュトス}神話という筋の起源の痕跡が発見されるということは当然のことだからである。

さてロトマンには先に参照した「タイポロジーから見た筋の起源」に先立って、同じくタイポロジーという語を題名に含む「文化のタイポロジー的記述のメタ言語について」という論文がある（1969、磯谷孝編訳『文学と文化記号論』所収）。この2本の論文は筋^{プロット}というもののもっともベーシックな原理を抽出することに成功したといえる。「文化のタイポロジー的記述のメタ言語について」のなかで提示されている図式はつぎのようなものである。

テキスト内空間はひとつの境界線によって区切られることによって、ひとつの〈文化モデル〉を提示している。文化の空間のもっとも基本的な区切りは〈内〉と〈外〉というものだ。〈内〉は閉ざされた曲線によって〈点の有限集合〉を包含し、いっぽう〈外〉は〈点の無限集合〉を納めている。両方併せて〈普遍的集合〉を形づくる。〈普遍的集合〉とはひとつの全体であり、この世界、宇宙全体と考えても不都合はあるまい。

こうして得られるもっともシンプルな図式がつぎのようなものである。

我々 ↔ 彼ら 閉じた「内」 ↔ 開いた「外」

ここでロトマンが導入するのは、テキストの〈担い手〉の視点という考えかただ。耳慣れない用語だが、テキストそれ自体が持つイデオロギー的な立場と解釈しても間違いではない。だから〈担い手〉の視点は、ある場面の「視点」人物の「視点」とか主人公の「視点」といったものとは必ずしも重ならない。

テキストの視点・立場が文化モデルの〈内的空間〉と合致するとき、テキストの志向性のベクトルは中心から外に向かう（直接的方向性）。テキストの視点・立場が文化モデルの〈外的空間〉と合致するとき、テキストの志向性のベクトルは外から中心に向かう（逆方向性）。

「閉じた内 ↔ 開いた外」の対立は、〈組織されたもの（構造をもったもの） ↔ 未組織のもの（構造をもたないもの）〉という対立なので、解釈によってさまざまな対立図式を産み出す。たとえばつぎのようなものがある。

内部		外部
自分の部族	↔	よその部族
文 化	↔	野 蛮
^{コスモス} 統一的宇宙	↔	^{カオス} 混 沌

このとおり、こういった対立においては〈組織性は対立の強い辞項として登場し、有標的特徴を含んでいるのに対し、その対立項はこの特徴の不在を指示するだけである〉とロトマンは言う。そして、構造化されて組織性を持つということそれ自体は、評価の高さを意味しない。

2.2. 越境が筋を作る。

境界線を横断することには困難がつきまとう。物語の筋は文化空間の境界を越えることから生じる、というのがロトマンの説明である。この説明は日本でも、小森陽一や石原千秋らが紹介しているので、ご存じの向きも多いだろう。

マージョリー・フラックが1930年に発表しはじめた絵本《アンガス》シリーズを見てみよう。ここでは『ページをめくる指 絵本の世界の魅力』(2000/2012)で金井美恵子が 瀬田貞二訳をもとに取り出してみせた美しい梗概を引くことにする。

〈庭の生がきの向こう側から聞こえてくるやかましい音の正体〉がアヒルで、それにチョッカイを出す少しこわい目にあわされること〔……〕など学んだ子犬のアンガスは、〔……〕「にわにも、うちにも、ねこにも、あきあき」して、まだ知らない外へ、「おもてのもんを しのびでて、おどおりへ」出かけ、知らない犬や、角のあるやぎや自動車に出あい、走りまわっているうちに迷子になってしまう。もちろん、アンガスは無事にめでたく家に帰り、今ではすっかりおなじみの猫が、アンガスのからだをソファであるかのように、よりかかって寝そべっているのも嬉しいと思うほどに成長する〉。

〈庭の生がきの向こう側から聞こえてくるやかましい音の正体〉は『アンガスとあひる』の主題であり、ここでは〈生がき〉が作中空間を〈内〉と〈外〉に区切る境界線だった。〈猫〉は『アンガスとねこ』で登場するキャラクターだ。

〈迷子になってしまう〉は『まいごのアンガス』の筋である。ここでは新たに〈おもてのもん〉が作中空間を〈内〉(〈にわ〉+〈うち〉)と〈まだ知らない外〉へと区切っている。一作目と比べて作中世界に新しい分節が生じているわけだ。

冒険譚というか冒険成功譚というものはこのように〈内〉→〈外〉→〈内〉という形を取るものだ。アンガスの帰還について金井が〈もちろん〉と書いているのは、児童書である以上は物語の定型に忠実なのがふつうだからである。子ども向けの物語は定型に忠実だから読者を安心させる。あるいは退屈させる。

トールキンの『ホビット ゆきてかえりし物語』(1937)は、その巨大な続篇『指輪物語』(1955)同様、任務を帯びた主人公が遠方に出かけ、任務をみごと果たして帰還する典型的な冒険成功譚である。その副題「ゆきてかえりし物語」(There and Back Again)は〈内〉→〈外〉→〈内〉の図式をひとことで言い当てている。

この型にかぎらず、始まりと終わりを持つ物語は「日常→非日常→日常」という形を取るものだ。視点人物が〈内〉から〈外〉に出て〈内〉に帰るのはそのひ

とつのあらわれだけでも、いっぽう視点人物が〈内〉から動かず、客（対象）が〈外〉から〈内〉にやってきて非日常を齎し、〈外〉へと帰っていく型（退治されてしまうこと、同化してしまうことなども含む）もある。ここで動くのは視点人物ではなく客のほうだ。

宮沢賢治『風の又三郎』（1933）、多和田葉子『犬婿入り』（1992）、桜庭一樹『砂糖菓子の弾丸は撃ちぬけない a lollypop or a bullet』（2004）はすべてこの〈外〉→〈内〉→〈外〉という定型を活用している。又三郎と同様、『ウルトラマン』シリーズの怪獣や『新世紀エヴァンゲリオン』の使徒は、折口信夫的に言えば稀人^{マレビト}（客人）である（作品全体を通してみれば、ウルトラマンやエヴァンゲリオン各機も稀人^{マレビト}だ）。男鹿半島周辺のなまはげや、ミュラの聖ニコラオスをモデルとしたサンタクロースなどは、儀礼において〈外〉→〈内〉→〈外〉の筋書きを体現している。

「浦島太郎」や「赤ずきん」が〈内〉→〈外〉→〈内〉で『竹取物語』や「鶴女房」が〈外〉→〈内〉→〈外〉だな、などと考えてしまったのではないだろうか。ロトマンの「文化のタイポロジー的記述のメタ言語について」という論文が取り出してみせた、筋^{プロット}のもっとも基本的な構成を念頭に置いて、ここからは「タイポロジーから見た筋の起源」のほうに戻ることにしよう。

2.3. 登場人物は分岐し、境界線は擬人化される。

アルジルダス・J・グレマスは筋のなかで役割を担うものを行為項と呼んでいるが、神話^{ミュトス}において行為項となるものは人や神や動物だけでなく、天体や気象現象、山や海や川、さらには「夜」や「眠り」といったものにまで及ぶ。こういった行為項を総称するわかりやすい日本語がないので、キャラクターという語をそのまま使わせていただく。ロトマン論文の英訳に出てきた character は原文ではおそらく персонаж だろう。神話^{ミュトス}の character を登場人物と訳すと適用範囲が狭くなってしまうのだ。

ロトマンによれば、神話^{ミュトス}の世界像においては「ひとりのキャラクター」が一本の境界線を横断することによって「ひとつの障碍」に挑む（行為項の単一性）。と同時に神話^{ミュトス}は多層構造をなしている。同一のもののが複数の層に、たとえば「夜」「冬」「死」といった個別の名前で登場する（世界の多層性）。

たとえば北欧神話で死と再生が語られるバルドルは光の神だが、これを光の隠喩とか擬人化として説明してしまうのは私たちの言葉がそうするしかないからそうしているのであって、バルドルはある層においては光であり、べつの層では朝であり、またべつの層では春であり、さらには生命力なのだ。

こういった世界像を線状の言葉に翻訳すると、行為項の単一性も、世界の多層性も失われてしまうという。つまり、三つの層に三つの名前で登場していた「夜＝冬＝死」という単一のキャラクターが、単一の層に登場する「夜」と「冬」と「死」という三つの個別のキャラクターになってしまうということだ。

こうして、本来の^{ミュトス}神話では原理的に不可能だった型のテキストが登場する。複数の行為項を持つテキストである。分離したキャラクターをロトマンは〈キャラクター分身〉と呼んでいる。キャラクター分身は「兄弟」「影」「ドッペルゲンガー」「生き写し」「同名」などのように露骨に分身らしい意匠のもとにあらわれることもあるが、役割上の分担作業をおこなうだけのものもあるようなので、一般に考える「分身」より広くとらえたほうがいいみたいだ。

ロトマンはここで、3年前に発表した『芸術テキストの構造』（1970）における登場人物の分類（動的な登場人物と不動の登場人物）を持ち出し、つぎのように話を進めている。動的な人物は作中世界の構造のなかで境界線を横断し、自分の位置を変えることができる。いっぽう不動の登場人物は、この作中空間の機能それ自体をあらわしたものである。——これはどういうことだろうか。

いっぽうでは先述のとおり、^{ミュトス}神話においてひとりだった動的キャラクターが、同一層内のさまざまなキャラクターからなる^{クラスター}範列群を形成する。他方、境界（障碍）は境界で擬人化し、数を増して、作中空間の特定の点に固定された（不動の）敵キャラ——ヴラジーミル・プロップの『昔話の形態学』でいうところの〈敵対者〉——という下位集団を形成することになる。

『オデュッセイア』のキルケや泉鏡花『高野聖』の〈女〉といった魔物が主人公を引き止めこそせよ最後まででは追いかけてこない、つまり境界を越えない不動のキャラクターなのは、彼女たちがもともと「アウェイな空間」それ自体だったからなのだ。

3. 登場人物と「分身の術」

3.1. 循環はそのまま言葉ではあらわせない。

^{コスモロジー}宇宙論の観点から見ると、私たちの世界は^{コスモゴニー}宇宙生成論と^{エスカトロギー}終末論とに挿まれた線上の一点に位置している。ユダヤ教・キリスト教・イスラムにおける^{ハルマゲドン}世界最終戦争と最後の審判、あるいは北欧神話の「^{ラグナレク}神々の運命」といった全体的な終末が到来するまでは、私たちの世界は循環し反復するカイロスの時間を生きている。

ほんとうは、終末論の登場は循環・反復を断ち切る最初のきっかけだった。世界に終わりがあるということになれば、私たちの時間は未来の一点において断ち切られ、始まり（天地創造）と終わりとを持つ一本の直線としてとらえ直されるからである。この観点からすれば、ユダヤ教の登場はまぎれもない世界史的な事件だった。

近代歴史学における線状のクロノスの時間のほうは、神話の時間ではなくニュースの時間と位置づけることができる。宇宙論の立場から見れば、時間を区切る力を持っているのは日々新しく起こってくるできごとではなく、天体や季節の動き、あるいは命の生死といった反復的な現象のほうだ。

ロトマンによれば、^{プロット}筋を持つ後世のテキストは、^{ミュトス}神話的機構とニュース的機構

との相互作用によって形成されていった。その相互作用は複雑多岐であり、実証主義的歴史学の方法で跡づけることは困難であろう。

ただロトマンやV・N・トポロフとともにここで注目しておかなければならないことがある。神話^{ミュトス}的宇宙観は循環する時間を表象したものだが、神話^{ミュトス}的な儀礼や奥義を言語によってあらわそうとするときには、当然のことながら言葉というものの線条性に従わなければならないということだ。

神話^{ミュトス}で表現されている内容は時間の循環なのだけれど、私たちがそれを「話」として語ったとたん、初めと終わりとを持つ不連続な直線的時間のなかでしかそれが再現できない。また神話^{ミュトス}の世界ではすべてが繋がっているけれど、その世界像を非神話^{ミュトス}的なメタ言語（神話学、宗教学、人類学などの不連続な言語）で記述すると、そのなかの多層な世界もバラバラになってしまわざるをえない。

そうしてできあがるのが〈小説^{ミュトス}的擬似神話〉であるとロトマンはいう。先述のとおり神話^{ミュトス}の世界像は多層構造をなしている。そして同一のもののが複数の層に、たとえば「夜」「冬」「死」といった個別の名前で登場する。こういった世界像を線状の言葉に翻訳すると、これら三つの同型性は失われてしまうのだ。

こうして、本来の神話^{ミュトス}では原理的に不可能だった型のテキストが登場する。複数の主人公を持つテキストである。ロトマンの観点からすると、ここでは歴史的な起源ではなく類型論的な起源が問われているのだから、物語の（近代歴史学的な意味での）変遷といった見かたは、いったんは横においておいたほうがいい。近代小説や現代小説にも、神話^{ミュトス}という筋の起源の痕跡は同等の資格で発見されるからである。

神話^{ミュトス}を言葉で物語化するということは、円環を任意の2箇所で切断して両端を持つ切片を作り、それを直線状に開くことを意味する。ロトマンがいうには、この手順において分身的な登場人物たちが発生する。

3.2. 分身的な登場人物たち。

彼はその例として紀元前3－2世紀ローマの劇作家プラウトゥスやシェイクスピアの戯曲を挙げている。事実、彼が分析しているシェイクスピアの『間違いの喜劇』（16世紀末）はローマの喜劇作家プラウトゥスの『メナエクムス兄弟』を意識したものらしい。

『メナエクムス兄弟』は双子の話だが、シェイクスピアは『間違いの喜劇』に二組の双子を投入している。高貴な双子と、召使の双子である。高貴な双子は兄も弟も同じアンティフォラスという名で、召使の双子は兄も弟もドローミオという名である。そして兄ドローミオは兄アンティフォラスに仕え、弟ドローミオは弟アンティフォラスに仕えている。私たちはこういう設定を見ると「ちょっとやりすぎなんじゃないだろうか」と思ったりするものだ。けれどロトマンは『間違いの喜劇』を、本来の神話^{ミュトス}の多層世界・円環時間を単層世界・直線時間に翻訳したときの痕跡をよくとどめている例として挙げているのだろう。

こうやって『間違いの喜劇』のことに言及したら、皆川博子の『双頭のバビロン』（2012）を思い浮かべた。脇腹で癒着していた双生児が分離された。その傷痕は、いっぽうには右脇腹に、他方には左脇腹にある。つまりこの双生児は互いに鏡像関係にあるといえる。彼らはオーストリア貴族の出だが、先祖代々使えてきたハプスブルク家の紋章は言うまでもなく双頭の鷲だ。

双子のうちゲオルクにはブルーノ、ユリアンにはヴァルターという人物が幼児期の養育係としてかかわってくる。このシンメトリーはまさしく『間違いの喜劇』のふたりのドローミオとふたりのアンティフォラスを反復している。

さらに重要なことに、少年期のユリアンにはツヴェンゲルという幼馴染がいた。渡米して映画人となったゲオルクにはエーゴンという相談役がいる。『双頭のバビロン』の中盤、エーゴンが成人したツヴェンゲルであるということが判明する。判明する瞬間は、ロトマンが言う意味での多層構造が一時的に回復する。もちろんそれはあくまで小説という散文の直線構造のなかでのできごとだから、小説が神話にそのまま変貌してしまうわけではないのだけれど。

ロトマンのいう分身の登場人物とは、私たちが通常考えるような分身やドッペルゲンガー、多重人格や双生児や生き写しといったものにとどまらない。複数の登場人物のあいだに、行為の並行関係やアイデンティティの交換可能性があれば、彼らの神話^{ミョトス}的機能は分身なのだ。

たとえば、続けてロトマンが分析している同じシェイクスピアの『お気に召すまま』（1600?）には、双生児も分身も登場しない。けれど、登場人物たちは配置と動きによって分身的に解釈される。この喜劇の結末は、多数のカップルの結婚式の同時開催なのだ。

ロトマンはとくに強調していないが、『お気に召すまま』だけでなく、16世紀末から18世紀にかけて、喜劇においては終結までに複数のカップルが成立することがある（その多くは結婚するか、少なくとも結婚が示唆される）。複数のカップルは、単一の神話^{ミョトス}的カップルの多層におけるあらわれが同一層に置かれたものと考えていいのかもしれない。

ここからさらにロトマンを離れて私個人の感慨へと移行することになる。アントニオ・タブッキの『インド夜想曲』（1984）の最後、語り手はクリスティーヌにむかって、追う〈僕〉と追われる〈僕〉との分身関係について語る。〈もうひとりの人間が僕を探している。だけど、僕は絶対に見つかりたくない。その男がインドに到着したときから、僕はそのことを知っていて、毎日そいつを追跡した、といってもいい〉。〈僕を探すことで、自分自身を探していると言えいいのだろうか。本というものは、よくそんなふうにして書かれる。それが文学だろう〉。うっかり読み落としてしまいそうになるが、〈僕〉は、追跡者である〈彼〉もまたクリスティーヌのような女と同席していると語っている。〈僕〉の分身ではなくカップルの分身が問題となっているのだ。

さらに思い出すのは、ジェイン・オースティンの小説のこと。彼女の作品は同

時代のゴシックロマンスやロマン派小説に見られるような大事件や激動の人生や超自然現象が登場しないし、そういったものにたいする批評ですらある。そういったところから彼女の小説を文学史的な意味での「リアリズム小説」の初期形態ととらえる考えかたは流布している。

その位置づけに異を唱えるつもりはない。ただ『ノーサンガー・アビー』『分別と多感』『高慢と偏見』といった小説の最後ではまるで舞踏会のように、複数のカップルが成立する。しかもたいていは、いちばん賢い女がいちばん賢い男の手を取り、愚かな女が愚かな男の手を取るようにできている。これはいったいなんだろうか、古典主義の残滓だろうか、などと長いこと考えていたのだ。

ロマン派にも後世の「リアリズム小説」にも見られないような「バランス」への志向性が古典主義的な構成員にはある。古典主義的なバランス志向を支えていたのは、しばしば言われる節度の重視でもあるだろうが、それと同時に意外にも神話的な——人間の原初的発想に忠実な——帳尻の合わせかただったのではないか。ロトマンの説を読んだとき、そういうことを考えてしまった。

『分別と多感』のエリナーとマリアン、『高慢と偏見』の5人姉妹、『ノーサンガー・アビー』に登場する3人の若い娘たちは、それぞれが分身なのかもしれない。そして彼女たちにつりあった結婚相手たちもまた、分身どうしだったのかもしれない。

3.3. 誕生と死で区切られない生。

分身のもうひとつの作りかたは、死生観にかかわるものである。

ロトマンによると、神話におけるできごとの基本的継起の代表的なものは、「閉域（閉じた空間）に入ること—そこを出ること」という連鎖だという。閉域とは「洞窟」「墓」「家」「女」（の体）などと解釈され、そこにはいるということは、階層によって「死」「懐妊」「帰還」などとさまざまな解釈がなされることになる。

懐妊（女の体に入ること）に続いて誕生（女の体を出ること）がある。これは私たちにとってもあたりまえのことだ。しかし神話的論理においては、同じように死（墓に入ること）に続いて復活（墓を出ること）がある。これは私たちのクロノス的な時間意識からは出てこないものであろう。

つまり、神話の多層的世界のある層で誕生であるものが、べつの層では復活なのである。神話における誕生とは、それまで存在しなかった人格が新たに世界につけ加えられるということではなく、既存のだれかが生まれ変わるという意味づけをされたものだということになる。ロトマンが大胆なのは、ここから、兄弟や同世代の人物たちのような共時的なキャラクター分身たちだけでなく、父と息子といった通時的な人間関係も、キャラクター分身としての性格を帯びることがあると主張することだ。

たとえば、ドストエフスキーの『カラマーゾフの兄弟』（1880）において、長

男ドミートリー、次男イヴァン、三男アレクセイ（と、ばあいによっては使用人スメルジャコフ）が、神話の各層における素性を同一平面上に置いたものと考えられ、だからこそ性格がひとりひとり完全に異なっているのにたいして、彼らが家長フォードルと作り上げる人間関係は共通していて、「衰退—再生」という通時的なサイクル図式のなかでは、彼ら全員はフォードルの時間的な後身なのだという。ロトマンの図式では、後身を持つために、前身フォードルが死んでいる必要はないらしい。

ここで思い出したのは、大江健三郎の短篇小説「メヒコの大抜け穴」（1984）。連作短篇集『^{レインツリー}雨の木」を聴く女たち』（1982）中の一編の直接の続篇にあたる。

〈僕〉は限りなく大江健三郎本人に近い語り手である小説家。彼の知人であるメキシコ人カルロスが息を引き取り、〈僕〉はその遺稿の存在を知る。それは〈僕〉の旧作『同時代ゲーム』（1979）に収録されなかったボツ原稿にカルロスが自由な、というか勝手な註釈を加えたものだった。その註釈にこんどは〈僕〉がフィードバック的に刺戟されることになった。

発熱に苦しむ〈僕〉のもとに、母の幻影が訪れる。〈自分は死ぬじゃろうなあ〉と母に向かってぼやくと、母はこう言うのだった。

〈大丈夫、大丈夫、死んでも惧れることはない、すぐにもう一度、あなたを生んであげられるよ！〉

作中には、生前のカルロスが〈僕〉にむかって、カナダの文芸学者ノースロップ・フライの神話論を説く回想場面がある。それによれば——とここで私はあえてフライの原典ではなく大江の短篇から引くのだが——文学の原型であるロマンスは、〈ヒーローが旅に出て、死を賭けた冒険をし、ついで英雄として認知される〉という3段階で成立し、その3という数値は主人公がしばしば三男であることにも反映しているし、そして〈神々の死の神話や復活祭の、死—不在—再生の三つのリズムにも反映している〉というのだ。

こういう図式だったらどんなことでも言えてしまうのではないかという危惧が生じないともかぎらないのだけれど、それでもギリギリのところになにがしかの説得力を保持しているのがロトマンやフライの神話学のすごいところだと思う。

虚構のなかの特撮
映画『東京湾炎上』をめぐって
近藤秀樹

はじめに 『ウエストワールド』から『東京湾炎上』へ

私が人文研・大浦班に参加したのは、2005 年度にスタートした「虚構と擬制」が最初で、その成果報告書『フィクション論への誘い 文学・歴史・遊び・人間』に「虚構のなかの遊び——瓢箪からコマの出る話」を書かせていただいた。そこでは、素材の一つとしてマイケル・クライトンの映画『ウエストワールド』（1973）を取り上げている。この映画の舞台は西部劇の世界をハイテクで再現した“大人の遊園地”で、登場人物たちは開拓時代のガンマンに扮して、ロボットのガンマンとリアルな銃撃戦を楽しむことになる。ところが、ロボットたちを制御しているコンピューターが異常を来し、金のかかる西部劇ごっこは、生きるか死ぬかのサバイバルになってしまう。要は「虚構が途中から現実になってしまう」という話なのだが、面白いことに、ロボット・ガンマンが銃で撃たれるシーンは、サム・ペキンパー風のスローモーションで血しぶきが派手に飛ぶのに、映画の後半で遊園地の客たちが撃たれて死ぬシーンにはこの手法は用いられない。クライトンは「虚構内の虚構」であるロボットの死と「虚構内の現実」である人間の死を、意識的に撮りわけているのである⁽¹⁾。

このことに関連して私が連想したのが、映画『東京湾炎上』であった。「虚構内虚構と虚構内現実が同じように撮られている」というのが、この映画に私が抱いていた不満だったからである。だが、紙幅の制約もあり、上記の論考ではこの映画には触れられなかった。「研究ノート」で取り上げる所以である。

1. 『東京湾炎上』 原作と映画

『東京湾炎上』は 1975 年の東宝映画。監督は石田勝心、脚本は大野靖子と舩田利雄、特技監督は中野昭慶。映画 DVD の解説を補足しながら、あらすじを紹介すると……。

20 万トン級タンカー「アラビアン・ライト」は、東京湾に入港しかかったところを、シージャッカーたちに乗っ取られてしまう。ゲリラたちの要求は鹿児島県喜山 CTS 及びコンビナート⁽²⁾を自衛隊機によって破壊し、その様

子をTV中継せよというもの。さもないとアラビアン・ライトを破壊するという。彼らは資源の先進国占有を打破するために、見せしめとして日本を選んだのだ。タンカーが爆発すれば関東一円は火の海に包まれてしまう。かといって石油備蓄基地を破壊すれば、500万キロリットルの石油が失われることになる。そこで日本政府は、未公開の特撮映画を材料に、喜山CTS爆破の偽のTV実況中継を行い、ゲリラたちを欺こうとするのだが……。

原作は田中光二の小説『爆発の臨界』（祥伝社、1974）。この原作自体がフィクション論的にみてなかなか面白い。特に興味深いのは結末である。ゲリラたちはTV実況のトリックに気がつくものの、仲間割れの末に自滅。タンカー爆破も主人公たちの活躍で何とか防止され、東京湾も喜山CTSも無傷で終わる。しかしながらCTSの破壊は、国営放送を通じて国内ばかりか海外にも報道されてしまっており、いまさら真実を明かすわけにはいかない。明かせば、政府がメディアを操作して「事実」を捏造できると認めることになるからである。かくなる上は、喜山CTSは破壊されたことにして、それを政治的・経済的に利用していくほかはない。喜山CTSに蓄えられた500万キロリットルの石油は「ない」ものとして扱われ、CTS自体も「当分は使えない」わけだから、これを前提としてタンカーも運行することになる。これはもう一種の「擬制」である。一方、CTS破壊が「事実」として中継されたことで、ゲリラたちのアピールは、皮肉にも「成功した」ことになるだろう。これもまた「瓢箪からコマの出る話」と言えなくはない。

ところで、この小説の映画化には主に二つの背景がある。第一に、当時のパニック映画ブーム。『東京湾炎上』のパンフには『大地震』『タワーリング・インフェルノ』への言及がある。また、後述する『新幹線大爆破』（東映、1975）もこの時期の作品である。第二に、映画『日本沈没』のヒット。東宝は1973年に小松左京の小説『日本沈没』を映画化し、これが興行的に大きな成功を収めた。そこで東宝は、大規模な特撮を用いた「破滅スペクタクル」に将来性を見出し、『ノストラダムスの大予言』（1974）、『東京湾炎上』（1975）が制作されることになった。なお、『東京湾炎上』に出演した藤岡弘（タンカーに乗り合わせたジェオロジスト）と丹波哲郎（タンカーの船長）は、『日本沈没』にも主要な役で出演しており、丹波は『ノストラダムスの大予言』にも出ている。シリーズを意識したキャスティングであろう。

実は、映画『ノストラダムスの大予言』と、『爆発の臨界』『東京湾炎上』との間には、浅からぬ縁がある。田中光二は、映画『ノストラダムスの大予言』の撮影を見学した際、特技監督の中野昭慶に『爆発の臨界』の構想を語り、「特撮でゲリラたちを欺くことは可能か？」と尋ねた。これに対して中野は「可能だ」と答えたが、まさかこのアイデアがのちに映画となり、その特撮を自分が担当することになるとは夢にも思わなかったらしい⁽³⁾。『ノストラダムスの大予言』は

公害や異常気象が、災害や食糧危機や暴動などを引き起こし、これらさまざまな要素が複合して人類を絶滅の危機に迫りやるというプロットの映画だが、これが『爆発の臨界』および『東京湾炎上』に出てくる『地球 1999』という映画のモデルであろう。喜山 CTS 爆破の特撮シーンは、元来、この『地球 1999』のために撮影されたという設定である。ただしこの映画は、『臨界』『炎上』の物語世界内では、まだ封切られておらず——だからこそ偽の実況中継の素材になるわけだが——、制作スタッフや試写を見た人間は、問題の中継が終わるまで軟禁されることになる。

このことから明らかなように、田中光二の小説『爆発の臨界』では、「タンカージャック」とともに「情報化社会の巨大な罠」が大きなテーマになっている。「小説としては、この二つのテーマがからみ合いつつ、一つのクライマックスに向かって盛り上がってゆかねばならぬだろう」⁽⁴⁾。しかし、映画としては、この二元的なテーマを十分に発展させるのは難しかったのであろう、「情報化社会の巨大な罠」は、小説に比べてやや後退している。たとえば原作に登場する、アポロ計画の取材中に記憶喪失に陥った元ジャーナリスト。彼はタンカージャック事件がきっかけで記憶を取り戻してゆき、あたかも CTS 爆破の TV 実況が始まる直前、アポロ 11 号の月着陸は情報操作による壮大な虚構だったのではないかと語るのだが、これは映画ではまるごとカットされている⁽⁵⁾。

2. 特撮映像と映画の様相

『東京湾炎上』で用いられる特撮シーンには三つの“様相”がある。

a. 虚構内現実。作品のなかで現実起こったことを、特撮で描いたもの。映画では、ゲリラたちが「自分たちは本気だ」ということを示すため、ジャックしたのは別の小型タンカー「サウジ丸」を時限爆弾で爆破する。この爆破シーンが特撮で撮られている。また、偽の TV 中継の場面では、「実際に CTS 上空に自衛隊機が飛来し、ミサイルを発射するが、CTS には着弾しない」「CTS 周辺で自衛隊が火薬を使って炎や煙を出し、それを現地カメラで中継する」など、中継の裏側を見せるシーンがあり、その一部は特撮に拠っている。

b. 虚構内イメージ映像。対策会議で、専門家が「東京湾が炎上した場合どうなるか」を説明する間に流れる。タンカーの爆発・炎上や、原油の流出によって起こる二次災害、三次災害が、特撮で表現される。イメージ映像とはいえ力のこもった本格的な特撮で、特撮ファンからすればこの映画の見せ場の一つということになろう。

c. 虚構内虚構。劇中でも「特撮シーン」として位置づけられているものを、特撮で撮ったもの。喜山 CTS の爆発・炎上シーンがこれにあたる。

このように区別したうえで比較してみると、a、b、c の様相の違いは、特撮映像自体の質によるより、文脈や状況によるところが大きい。たとえば喜山 CTS の爆発・炎上は『東京湾炎上』においては「虚構内虚構」だが、同じ特撮映像

は、のちに『ゴジラ vs. キングギドラ』（1991）他の怪獣映画で「虚構内現実」として再利用されている。少なくともこの場合、様相演算子は個々の映像（ショット）の中にはないと見るべきだろう。上記 b. の東京湾炎上のイメージ映像も、演出いかんで、虚構内現実にも虚構内虚構にもなりうる。とすれば『東京湾炎上』の特撮シーンを様相化しているのは、特技監督の中野昭慶ではなく、本編監督の石田勝心だということになろう。中野監督自身はといえば、喜山 CTS の爆発を、「特撮で特撮を撮る」などと難しく考えず、もっぱらリアルな、迫力のある映像に仕上げることに腐心しているように思われる⁽⁶⁾。

3. 特撮の痕跡

ところで、私が『東京湾炎上』でもっとも不満だったのは、喜山 CTS 爆破の場面ではなく、サウジ丸の爆破の特撮であった。上記でいえば a. の「虚構内現実」だが、私が抱いた不満は、“様相”だけでなく“ジャンル”の問題とも関連している。

『東京湾炎上』と同年の邦画『新幹線大爆破』は、サスペンス映画の傑作として今も評価の高い一本であるが、この映画でも「もしも走行中の新幹線が爆破されたら……」というイメージ映像が出てくる（様相 b）。もちろんミニチュアを用いた特撮で、それ自体、出来が悪いわけではないのだが、この映画の中では奇妙に浮いて見える。シリアスなサスペンスドラマのなかに、突然、怪獣映画の一場面が割り込んでくるような違和感。実は、私が『東京湾炎上』のサウジ丸爆発（様相 a）に感じた違和感は、様相が異なるにもかかわらず、これに似たものであった。この違和感は、おそらく、唐沢俊一が映画『不毛地帯』（1976）の飛行場のシーンに関して語っているそれに近い。「リアルな正調ドラマのなかにいきなり円谷プロの特撮が入ってくると、何か笑ってしまうんですよ」⁽⁷⁾。要するに、特撮の画のもつ独特の質感が、「特撮映画」というジャンルを否応なく連想させる、ということであろう。

ここに言う特撮映画とは、パノラミックなミニチュアワークを主体とした特撮が「売り」の映画であり、怪獣映画や、ある種の SF 映画のことである。なるほどそれらは『新幹線大爆破』や『不毛地帯』の重厚さとは異質である。逆に、新幹線が爆破されるミニチュア特撮は、むしろ怪獣映画や SF 映画の中では違和感なく受け入れられることになろう。実際、新幹線爆破の特撮ショットは、のちに東映制作の特撮テレビ番組などに流用されている。映像の質感からすれば、むしろ本来の文脈に戻ったと言えるかもしれない。

だが、この質感とは何か？ まずは小説『爆発の臨界』に登場する特撮技師に語ってもらおう。彼は、喜山 CTS 爆破の生中継をスナックの TV で見て、「どう見たってこれは特撮の画だ、それもあんまり上出来じゃないやつだぞ」と叫ぶ。「おそらく 1/50 くらいのミニチュアを、4 倍のハイスピードで回したんだろう。それでも炎の動きは早すぎる。本物の炎はもっと重いものなんだ」。「それとパー

スペクティブだ。見ろ、建物がはっきり見えすぎているだろう——いくらスモークをたいたってごまかせはしないんだ。見るやつが見ればすぐにわかる」。

これらはいずれも「パノラミックなミニチュアワークを主体とした特撮」のアキレス腱である。とりわけ『東京湾炎上』で重要になる「炎」の表現に関しては、特技監督の中野昭慶自身、「炎はミニチュアにはならない」と述べている。

「百万トンの油の炎も、ミニチュアではバースデーケーキの上のローソクの炎にすぎず、これではおめでたい以外の何ものでもない。失笑ものである」⁽⁸⁾。同じことが「水」についても言える。画面に映った水玉の大きさが、ミニチュアセットの実際のサイズを告げてしまうのだ。特技監督が「魚雷の炸裂による水柱」を見せたいところで、私たちは「プールの水を、下からポンプか何かを使って吹き上げたもの」を見てしまう。石田美紀の言葉を借りるなら、特技監督が見せたい「水柱」は「記号」、画面に映ってしまった「水玉」は「痕跡」、ということになるろうか⁽⁹⁾。そしてこの「痕跡」は、「水」や「火」という素材が特技監督の意図に対して示す抵抗にほかならない。これは、中野の師であった円谷英二が生涯苦闘しつづけた問題であった⁽¹⁰⁾。裏返せば田中光二はミニチュア特撮の弱点をよく把握したうえで『爆発の臨界』を書いているわけだ⁽¹¹⁾。

この弱点は、とりわけ CTS 爆破のようなシーンにおいて露呈しやすい。撮影に用いられるミニチュアの縮尺が小さくなればなるほど、炎や水玉のサイズは大きく見えるからである。小説では CTS のミニチュアセットは縮尺 1/50 とされているが、実際に使用されたミニチュアは 1/300。CTS の現尺が大きすぎ、1/50 の縮尺では特撮セットに収まりきらなかったのだ。ちなみに『ゴジラ』第一作（1954）をはじめ、多くの怪獣映画では 1/25 のミニチュアが用いられている。

しかしながら表現とは、つねに素材との格闘のなかから生まれるものではあるまいか。中野特技監督は、喜山 CTS の爆発・炎上に関しては「炎の重さ」を何とか表現しようと、「火薬と特殊化学薬品を調合」して用いている⁽¹²⁾。もちろん、こうした工夫が「痕跡」をすべて消去できるわけではなく、多くの場合、特撮が特撮であることは露呈してしまうのだが、それでも「よい特撮」というものはありうる。特撮映像と分かった上で、その炎の上がり方、爆発の連鎖のリズム、黒煙の広がり方などを味わい、称賛することはできる。そして、そこにうかがわれるのは、作り手の制御を逃れようとする素材と、それを巧みに手なづけようする人間との、しばしば緊張に満ちた関係である。再び石田を援用すれば、特撮映像もまた「記号」と「痕跡」の二重体制なのであり、この「記号」と「痕跡」のせめぎあいこそが、円谷系のミニチュア特撮の「質感」となり「テイスト」となっているとみえる⁽¹³⁾。

4. ジャンルとリアリティー

しかし、先に述べたように、この「質感」や「テイスト」が馴染まない映画ジャンルもある。怪獣映画では、ゴジラが踏みつぶす 61 式戦車がミニチュアで

あるとわかっていても、興ざめすることはない。むしろ、ミニチュアの不出来や操演のまずさに落胆することもあるが、これは「なんだ、特撮か」とガッカリするのは別話である。だが、同じような特撮シーンが『不毛地帯』に挿入されるなら、「なんだ、特撮か」ということになるだろう。一般的には、特撮を「売り」にしない映画では、特撮は極力、それとわからないことが望ましい。特撮が特撮として突出すると、たとえそれが「よい特撮」であっても、特撮映画という別の映画ジャンルを連想させ、違和感をもたらす。

では、特撮映画であれば、「よい特撮」は無条件に受け入れられるだろうか？ ことはそう単純ではない。特撮映画にもさまざまな種類があり、特撮の「売り方」もいろいろだからである。たとえば東宝映画『ガス人間第一号』（1960）。これは「資金的に落ちぶれた日舞の家元を助けるために、マッド・サイエンティストの実験でガス人間になってしまった図書館の司書が銀行ギャングをはたらくという設定」（！）で、「三橋達也の警部補と佐多契子の新聞記者が中心となる捜査をめぐる場面は暗黒街物のようであり、八千草薫の家元と元弟子たちのやりとり、土屋義男の司書との恋愛は下町物、村上冬樹のマッド・サイエンティストをめぐる部分は特撮物……」⁽¹⁴⁾ といった具合に、さまざまのジャンルが継ぎ合わされたような映画になっている。

特撮を担当したのは円谷英二だが、銀行強盗事件とその捜査が中心となる前半では、逃走する強盗犯の車が崖から転落するシーンも含めて、特撮は一切使われていない。映画も中盤にさしかかったころ、ようやくガス人間が正体を現すが、これを描く特撮は光学合成などが中心。円谷お得意のパノラミックなミニチュア特撮はラストの劇場の爆発シーンのみである。ただしこれには力が入っている。おそらく、炎の大きさを考慮して、大きな縮尺のミニチュアセットを組んだのであろう。ゴジラやモスラが破壊する建物とは違った質感や量感が、ここにはある。同時期の怪獣映画やSF映画に比べると、派手さよりも緻密さを重んじた特撮が意図されているようだ。なぜだろうか？

たしかに『ガス人間第一号』はSF的設定の作品で、特撮が「売り」ではある。しかし、ここに『ゴジラ』や『地球防衛軍』と同質の特撮映像が用いられた場合、この映画が含んでいる“暗黒街物”や“下町物”の側面と乖離してしまうであろう。とりわけ映画のラストで爆発する劇場は、八千草薫が演じる日舞の家元が、死を覚悟して踊る会場である（この映画は一種の「心中物」である）。これが軽々しく吹き飛んだのでは、映画はぶち壊しになってしまう。無論、ここは特撮の見せ場ではある。特撮とわかってよいし、むしろ特撮として突出しているべきであろう。だがそれは、この映画にふさわしい仕方によらねばならないのである。

大浦康介によれば、「一篇の小説にとって『本当らしい』とは、その物語が『信じる』に足る（あるいはコウルリッジのいう「不信の一時停止」を阻害しない）ということである。物語の『嘘っぽさ』が一定限度を超えると、読者の気持

ちは離れてしまう」⁽¹⁵⁾。この「本当らしさ」はジャンルによって異なる。「われわれはオペラや歌舞伎にリアリズム劇の『本当らしさ』は求めないし、SFやファンタジー小説に自然主義小説の『本当らしさ』を求めることもしないのである。オペラやSFなりの『本当らしさ』、リアリティーの面では『ゆるい』が、オペラやSFというジャンルのコンベンションにのっとりた『本当らしさ』を求めるのだともいえる」⁽¹⁶⁾。特撮にも同じようなことが言える。特撮の「嘘っぽさ」にも超えてはならない一定限度というものがあり、この限度は映画のジャンルによって異なる。怪獣映画では「よい特撮」であったものが、別のジャンルの映画では観客の「不信の一時停止」を妨げる、ということも起こりうるわけである。

では、『東京湾炎上』の場合はどうか？

5. ポリティカル・フィクションの特撮

映画『東京湾炎上』は、大規模な特撮が「売り」なので、一応「特撮映画」という括りに入るが、実はこれもジャンルの的に不安定である。パニック、サスペンス、SF、いずれの要素も含みながら、そのいずれでもないというのが実情であろう。原作の『爆発の臨界』はPF、すなわちポリティカル・フィクションと銘打たれている。PFはいろいろな仕方で規定できようが、「現実の政治、経済、軍事などに関する一定以上の精緻さをもつシミュレーションが、小説の重要な要素として組み込まれている」ということがポイントになるだろう。このような性格はSFとも無関係ではなく、小松左京『日本沈没』などにも見られる。しかし『爆発の臨界』は、現代（当時）の日本を舞台としており、エイリアンや怪獣が登場するわけではなく、透明人間やタイムマシンのようなSF的アイディアが基軸となるわけでもない。なるほどゲリラたちを偽のTV中継で欺くというアイディアは、突飛といえば突飛だが、それを実行するとすればどのようなものになるか、どのような人材や機材が必要で、どのような困難が予想されるか、等々については丹念に描きこまれている⁽¹⁷⁾。

このようなPFを映画化した場合、そこで用いられる特撮は、怪獣映画やSF映画と同質のものであってはならないだろう。そこに登場するタンカーや石油備蓄基地は、虚構内現実、にせよ虚構内虚構にせよ、ゴジラや宇宙人によって破壊されるものを連想させてはならないだろう。もちろん、虚構内虚構としての喜山CTS破壊のシーンには敢えて「特撮らしい特撮」を用いる、という捻った演出も考えられるが、その場合はなおのこと、虚構内現実を表現する特撮は、派手さよりも緻密さを重んじたものでなくてはなるまい。

しかしながら『東京湾炎上』は、『日本沈没』『ノストラダムスの大予言』の延長線上で制作されたため、大規模な破壊スペクタクルを「売り」にする必要があった。また、こうした破壊スペクタクルは、パノラミックなミニチュアワークに拠らざるをえず、縮尺1/300のミニチュアを用いて撮影された喜山CTS爆破のシーンは、「爆発の中野」の真骨頂であるとはいえ、むしろ怪獣映画やSF映

画にふさわしい質感の映像になっている。さらに、虚構内現実としてのサウジ丸爆破まで同じ質感の特撮であるため、ジャンルが要求する「本物らしさ」を欠くことになった。——ユニークな、だが“惜しい”映画というべきか。にもかかわらず、否、むしろそのゆえに、実はこれは、かねてより私の偏愛する一本でもある。

おわりに——透明人間の夢

「現実 対 虚構」の副題をもつ映画で CG の怪獣が暴れまわる時代に、昭和期のミニチュア特撮について長々と論じてしまった。しかし、ここでは特撮映像の「今」に話をつなぐのではなく、『ガス人間第一号』に連なる系譜を遡って、本稿のエピローグとしたい。

『ガス人間第一号』は東宝の「変身人間シリーズ」第三弾として制作された。第一作は『美女と液体人間』（1958）、第二作は『電送人間』（1960）。これに『マタンゴ』（1963）を加えてもよいだろう。そして、この系譜の発端に位置するのが『透明人間』（1954）——大浦氏の「透明人間の夢」⁽¹⁸⁾の末尾で言及されている、あの映画なのである。そこで描かれる、姿のない主人公と目の見えない少女との交流は、透明人間の物語にまだまだ「書き直し（撮り直し）」の余地があることを示している。同時に、『ゴジラ』第一作の直後に作られたこの映画は、さまざまなジャンルを継ぎはぎしつつ、ミニチュアワーク主体でない特撮映画の可能性を探ろうとするものでもあった。残念ながらこの路線は『マタンゴ』を最後に途絶え、以後、円谷特撮の活躍の場は、怪獣映画と戦争映画に、つまりはパノラミックなミニチュアワークが「売り」の映画に、しだいに限定されてゆくことになる。だが、『透明人間』に始まる水脈がより大きな流れになっていれば、日本の特撮は、そして、特撮を使った映画のあり方は、もっと多様で、厚みのあるものになっていたのではないか。——これが、いわば私にとっての「透明人間の夢」である。

註

¹ 近藤秀樹「虚構のなかの遊び」、大浦康介編『フィクション論への誘い』世界思想社、2013年、p. 58。

² 現実には、鹿児島県喜入 CTS。

³ 「中野昭慶 爆発を語る」『東京湾炎上』DVD（東宝、2005）特典映像。

⁴ 『爆発の臨界』初版のカバーに記された「著者のことば」。

⁵ これと関連のあるテーマを扱った映画に『カプリコン・1』（Capricorn One,

1977) がある。(月ではなく) 火星への有人着陸を NASA が捏造するというもの。

⁶ 以下を参照。「中野昭慶 爆発を語る」『東京湾炎上』DVD 特典映像。中野昭慶「大きいことは頭が痛い」『東京湾炎上』パンフレット。

⁷ 『文藝別冊 総特集 円谷英二 生誕 100 年記念』河出書房新社、2001 年、p. 23。

⁸ 中野昭慶「大きいことは頭が痛い」、『東京湾炎上』パンフレット、1975 年。

⁹ 石田美紀「痕跡・記号・運動 実写フィクション映画の存在論」、大浦康介編『フィクション論への誘い』、前掲書。

¹⁰ この点については、以下を参照。増淵健「戦争映画と円谷英二」『円谷英二の映像世界』、実業之日本社、1983 年。また、ミニチュアワークの映画技術史における位置づけとその限界については、同じく『円谷英二の映像世界』に収められた、出口丈人「特殊効果の時代精神 映画史のなかの円谷英二」を参照。

¹¹ 小説『爆発の臨界』では、この特撮技師をはじめ、特撮映像の「痕跡」により CTS 爆破の中継を虚構ではないかと疑う人も出てくるが、ゲリラたちがトリックに気がつくのは、喜山に雨が降り始め、リアルタイムの実況中継と、あらかじめ撮影されていた特撮の映像との間に不一致が生じたためである。一方、映画『東京湾炎上』では、ゲリラたちは映像ではなく音声(雨の音)でトリックに気がつく。

¹² 『東京湾炎上』パンフ掲載の「プログラム・ノート」によれば、「ガソリン、ニトログリセリン、アセトンなど、燃え上がる炎がいかにも実際らしく見えるように調合された液体」。

¹³ 「炎」や「水」を実物ではなく CG で表現するなら、話は別である。石田は、高品質の CG が「痕跡」と「記号」の二重体制のあり方を変えつつあることを指摘しているが、このことは特撮映像とも無関係ではない。石田、前掲論文を参照。

¹⁴ 樋口尚文『グッドモーニング・ゴジラ』、p. 249。

¹⁵ 大浦康介「透明人間の夢」『フィクション論への誘い』、前掲書、p. 62。

¹⁶ 大浦康介「序論 フィクション論の問題圏」『フィクション論への誘い』、前掲書、p. 25。

¹⁷ 田中光二は、作家デビュー前は NHK 教育部プロデューサーであった。

¹⁸ 大浦康介「透明人間の夢」、『フィクション論への誘い』、前掲書、p. 73 - 74。

笑い話
「場のフィクション」をめぐる覚書
久保昭博

ジョン・サールは、「フィクションの論理的ステイタス」(1975)を、文学とフィクションの区別から始めている。「いくつかのフィクション作品は文学作品であるが、そうでないものもある。今日ではほとんどの文学作品がフィクションであるが、決してすべての文学作品がフィクションであるわけではない。ほとんどのマンガや笑い話はフィクションの例であるが、文学ではない。『冷血』や『夜の軍隊』は文学と形容されるがフィクションではない⁽¹⁾」ジェラルド・ジュネットが評価したように、文学とフィクションは「交差⁽²⁾」すると明言したことで、サールはそれまで曖昧なままに残されていた両者の関係を明らかにし、(言語的)フィクションの一般理論の構築に大きく貢献した⁽³⁾。だがこのように文学以外のフィクションが存在することを正しく確認するところから出発しているにも関わらず、サールがその後でフィクション的言説として出してくる例は、文学、さらに言えばほぼすべてが近現代の英米小説から取られたものであり、「マンガや笑い話 (comic books and jokes)」が取り上げられることはない⁽⁴⁾。文学(小説)が模範的なフィクションである以上、フィクション理論が小説の言語を説明しようとすることは自然である。というより、小説言語の機構を説明できないフィクション理論など、フィクション理論の名に値しないだろう。だがその一方で、模範的ではないフィクションを考察することによってはじめて浮かびあがるフィクションの問題系もあるのではないか⁽⁵⁾。

ここではそうした関心から、「笑い話」を取り上げて考察してみたい。その理由は二つある。一つは笑い話が、模範的なフィクション、つまりは小説や映画、あるいはマンガといった、社会制度によってフィクションとしてのステイタスを公認された表象ではないことである。模範的なフィクションに対して、「マイナー」なフィクションであると言っても良いだろう。こうしたフィクションには、表象をフィクションたらしめる制度的公認が欠けているとは言わないまでも、それが前面に出ることはあまりない。言い換えると、それらはフィクションであることをなんとなく承知しているとか、言われてみればフィクションだ、というくらいのフィクショナリティしか備わっていないフィクションである。

もう一つの理由は、笑い話が話し言葉にも及んでいる、というより、むしろ話

し言葉において本領を発揮することにある。漫才や落語といった話芸に笑い話の洗練されたかたちが認められるというだけではない。日常会話のなかに即興的にあらわれ、その場の雰囲気を一変させるような笑い話を私たちはしばしば見聞きしている。そしてこのことは、上に述べたフィクションのステイタスという点に関してさらなる問題を提起することになる。それは、小説であればジャンル指標やタイトルなどによって、あるいは映画やテレビドラマであれば「この物語はフィクションです。登場する人物・団体・名称等は架空であり、実在のものとは関係ありません」というテロップによって明示されるような、パラテキスト的フィクション指標が、笑い話には（ほとんど）存在しないということである。このようないわば現実と地続きのフィクションを、フィクション理論はどのように捉えるべきなのだろうか。

パフォーマティヴな境界確定—落語

マイナー・フィクションとは必ずしも言えないが、フィクションの境界とその曖昧さについて考える手がかりを与えてくれる笑い話のジャンルとして、落語を取り上げてみたい。フィクションという観点から見た落語の特徴としてまず挙げねばならないのは、舞台（高座）と観客席との関係である（ここではテレビやラジオによって放送される口演については考えないこととする）。西洋演劇においては、舞台と客席それぞれの「世界」が、いわゆる「第四の壁」によって厳密に分けられているのに対し、落語においてそのような壁は存在しない。演者は観客と同じ「現実世界」の住人として登場し、その後にフィクションの世界へと移行する、つまり物語の登場人物の言葉を語るという「演技」へと移行し（二役あるいはそれ以上を演じ、対話形式になることが多い）、最後に再び「現実世界」へと戻って口演を終える。すなわち落語においては舞台そのものがフィクション世界と現実世界を区別する仕切りを構成しているわけではなく、二つの世界の仕切りはただ演者のパフォーマンスのみによって構成されるのである。

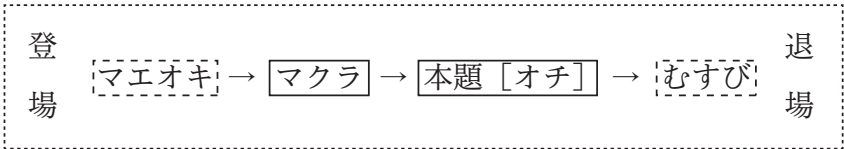
以下、野村雅昭の『落語の言語学』に依拠しつつ、落語におけるフィクションの構造を素描してみよう。まず、野村は落語の発話構造を以下のように示している⁽⁶⁾。

地	演者 P の聴衆 Q に対する発話	$P \rightarrow Q$
独白	登場人物 x の発話	$P(x) \rightarrow Q$
対話	登場人物 x の y に対する発話	$P(x \rightarrow y) \rightarrow Q$

ほとんどの落語は「二重構造」、すなわち「落語家があるストーリーを会話を中心にして、聴衆に語りかける」という構造を有している⁽⁷⁾。落語のフィクショナルリティを特徴づけるのが、語りに見られるこの「二重構造」に他ならない。この構造が発現するとき、演者 P は、自らが聴衆 Q に語りかけるという現実的コ

コミュニケーションの構造を保持しながら、同時に登場人物 x として語るようになる。それゆえ上記の発話の類型は、「地」が現実的発話として、また「独白」と「対話」がフィクション的発話として分類されることになる。

さらに野村は、口演の始まりから終わりまでの流れを、以下の五つの単位からなる構造をもつものとして提示している⁽⁸⁾。



演者の登場と退場によって枠づけられる演芸空間は、口上の機能を持つマエオキ（「えー、一席お笑いを申し上げます」等）、噺の内容についての補足的説明やオチの伏線、あるいは本題に関わる小噺などが述べられる「マクラ」、本題、そして口演を締めくくる「ムスビ」（「〇〇というお笑いでございます」等）に分けられている（ただしすべての要素が常に表れるわけではない）。ここで問題となるのは、言うまでもなく、「二重構造」がどのように発現し、またどのように解消するか、言い換えれば、落語家はどのように現実的発話からフィクション的発話へと移行し、また現実的発話へと戻ってくるのかということである。まず、前者の現実的発話からフィクション的発話への移行について、野村ははっきりしたことを言っていない。おそらくマクラから本題への移行には様々なやり方があり（マクラそれじたいにも様々な機能がある）、演者による登場人物の言葉の「引用」から、演者が登場人物として語る「演技」へと段階的に移行してゆくことも稀ではないからだろう。「地」と物語世界の間に、どっちつかずの状態が一時的に生じるのである。

他方、フィクション的発話から現実的発話への回帰については、それが落語という芸能の本質に関わるものであるがゆえに、より明確かつ詳細な考察がなされている。ここでとりわけ問題となるのが「オチ」である⁽⁹⁾。オチは、上の図にもあるとおり、本題を締めくくる発話として、その一部となるものだ。しかしながら野村によると、口演全体の構造の中に位置づけるとき、オチはまた別の機能、つまり本題によって開かれたフィクション世界を終了させ、聞き手を現実へと引き戻す役割を帯びたものとして現れる。そのことを彼は、三代目桂米朝の著書を引きながら確認している。我々にとっても重要な一節となるので、孫引きになるが引用しよう。

落語は、物語の世界に遊ばせ、笑わせたりハラハラさせたりしていたお客を、サゲ〔オチのこと。筆者注〕によって一瞬に現実にはきもどす。そしてだました方が快哉を叫べば、だまされた方も「してやられたな、あっはっは」……と笑っておしまいになる、いわば知的なお遊びです。落語とは、落

しばなし、話を落とすから落語です。その「おとす」という言葉はなんらかの理屈で「なるほど」と合点させ、はなしの世界から現実へひきもどす。これが「おとす」ことなのです⁽¹⁰⁾。

野村はこの米朝の発言に、「オチ」が物語構造の次元で重要な役割を果たすのみならず、同時に聞き手をフィクション世界から現実世界へと連れ戻すという語用論的な機能も備えていることを読み取っている。「演者である落語家は、噺をおとすことによって、同時にキキテをおとしていることにもなる⁽¹¹⁾。」それでは、演者は実際にどのようにして噺と聞き手を「おとす」のか。野村はオチの詳細な類型学を試みているが、ここではそれには触れず、あくまでフィクション世界から現実世界への移行の契機としてのオチを検討しよう。

上の図式にあるように、落語の口演は「ムスビ」によって閉じられる。これは、「〇〇というお笑いでございます」と言うように、「地」の状態に復帰した演者が、聴衆に向かって、口演がこれで終わることを、自らの名の下に告げる発話である。しかしながらこのような「ムスビ」は常に発せられるわけではなく、なかにはこれを美的でないとして忌避する落語家もいる。いずれにせよ野村は、口演の事情（途中で噺を打ち切るときなど）や噺のジャンル（人情噺のようにオチのない噺の場合など）によって、ムスビが要請されることもあるものの、この要素を口演にとっては付随的なものと見なしている。つまり落語の口演にとって真に重要な「終わり」とは、「オチ」なのである。そしてそのことを確認したうえで、野村は次のような問題提起を行う。「〔……〕落語家自身にとっても、オチは口演全体のしめくくりとして意識されている。ただし、それを普通に演じたのでは、十分にその意図が聴衆につたわらないおそれがある。それをつたえるためには、なんらかのくふうが必要となる⁽¹²⁾。」

「オチ」に「ムスビ」の機能をもたせるための「くふう」にはいくつかある。まず挙げられるのが、オチを述べながら、あるいは述べた直後になされるお辞儀などの「身振り」である。だが我々にとってとりわけ興味深いのが、「地に返る」と言われる話し方だ。野村はそれを、明治期以前には見られたものの、現代ではマイナーになった話し方（八代目三笑亭可楽がその実践者として挙げられている）であり、「オチの発話を、それまでの登場人物の口調とかえて、落語家自身の地の調子でいうもの」と説明している⁽¹³⁾。より分析的に言うならば、テキストとパフォーマンスの意味論的ないし語用論的同位性を異化作用によって揺るがし、そのことによってオチのオチであることを強調すると同時に、その意味作用を二重化する——物語の終わりと同時に現実世界への回帰を示す——ということになるだろうか。いずれにしても、ここではオチの一句が述べられるあいだ、瞬間的に（例に挙げられているのは「二番煎じ」の最後の「二番を煎じておけ」というセリフだが、異化作用があまりに長引くことは耐えられないから、短い文句に限られるだろう）重層的状況が生じ、そうしてフィクションの言語空間が解除さ

れ、現実への引き戻しが行われるのである。

ここまでごく簡単に、落語におけるフィクション的発話と現実的発話の境界について、また両者の発話がどのようにして一方から他方へと移行するのかについて述べてきた。落語におけるフィクションという問題を考えるうえで、あるいはより広く「ハナシ」の芸におけるフィクションという問題を考えるうえで、野村のこの書物は他にも示唆を与えてくれる。たとえば「落とし噺」にオチが不可欠であるのは、それが普通の人間より劣った愚か者を高所から眺めることで成立する笑いを引き起こす物語であるものの、高みから笑ったままで終わってはあとあじが悪いので、「それがウソであったというタネアカシが必要になる⁽¹⁴⁾」からだ」と論じられる。『詩学』において、現代人よりも「劣った」人間を描くのが喜劇だとしたアリストテレスの議論にもつながる興味深い点であろう。とはいえここではそうした主題については示唆するのみに留めておき、落語のフィクションの特徴について以下のことを確認して終わることにする。それは、俳優の発話の外側にそれをフィクションとする枠組みが設定される西洋演劇とは異なり、落語においては口演の内側においてフィクショナルな枠組みを演者自らが作り出し、あるいは解除するということ、その枠組みの設定や解除にあたっては、多くの場合フィクション的発話と現実的発話が重なり合う状況が生じること、最後にフィクション的発話と現実的発話の境界を示す指標として、身振りや声の変化といった身体性が決定的な役割を果たすということである。

日常生活のなかのフィクション—笑い話

では、演芸として制度化されていない笑い話、たとえば日常生活で発せられるジョークはいかにしてフィクションとなり得るのだろうか。こうした笑い話（ジョーク）が落語と事情を大きく異にするのは、まず後者には存在する、「話」の発信者と受信者のあいだの合意——聴衆は噺家が話す「ウソ話」を聴くために寄席に足を運んでいる——が前者にはないということ、そして落語の発話の特徴づけている発話の「二重構造」や「オチ」といった、語用論的ないしは物語論的なフィクションマーカーを必ずしも備えていないということの2点においてである。簡単に言えば、聞き手に発話をフィクションとみなすことを可能にさせる仕組みが、日常的な談話の場面においては希薄になるということだ。それゆえ以下では、こうした不確実性がもっとも高まる笑い話、つまりは「発話者が、聞き手とのあいだで発話のステイタスについての合意がない状況で、自らの名の下に、笑いを引き起こすという目的のために行う、現実とは合致しない断言⁽¹⁵⁾」に焦点を合わせて、こうした発話がフィクションとなるメカニズムを考えてみたい。

次のような状況を想像してみよう。ある男が数人の友人たちと一つの部屋の中にいる。友人の一人は子ども連れである。怪奇現象が話題になったのを機に、男

がその子どもにむかって「ほら、その隅に女の子がいるでしょう」と何気なく話しかける。子どもは笑いながら「そんなのいないよ」と否定する。しかし男が「え、見えないの？」などとさらに真顔で問いかけると、子どもはだんだん不安な様子を示しはじめる。他方、周囲の大人たちは、笑いをこらえたような顔で状況を見守り、子どもからの「いないよね？」という問いかけには「どうかな」などと曖昧にしか答えない。子どもの不安が十分に高まったところで、男は「ウソだよ」と種明かしをして笑いをもたらす。

この状況が示唆しているのは、落語においては制度的に担保されていたフィクションと現実のあいだの境界設定、あるいはフィクションの領域画定が、日常的談話という状況で生じるフィクションにおいては、その場において、いわば即興的になされねばならないということである。その意味で、このようなフィクションを、文学をはじめとする「制度のフィクション」に対し、「場のフィクション」と呼ぶことができるだろう。この分類は、オリヴィエ・カイラによるフィクションの区分とも重なり合う。カイラは、安定しかつ社会的権力とも結びつくシステムである「制度的フィクション」（映画、文学、テレビといった形をとる）に對置して、「契約的フィクション」と呼ばれるフィクションの類型を提案している。後者はロールプレイングゲームに典型的に現れるフィクションの形態であり、その場限りで後に残る「作品」を生み出さないことを特徴とするとされる。そしてなにより、「契約的 contractuel」という形容詞が示しているように、それは、そのフィクション的活動に関わる成員たちが、当事者間で交わす「契約」にその成立基盤を置く⁽¹⁶⁾。つまり「場のフィクション」が成立するためには、そこに居合わせ、その活動に関わる人々が協同し、「合意」を自ら作り出すことが不可欠なのである。

とはいえロールプレイングゲームとは異なり、ここで問題となっているような談話のフィクションにおいては、明示的な合意形成や契約の取り交わしは行われない（まさしくそうした明示的合意形成が欠けている事実こそが、この笑い話の面白さの半分を成している）。落語においてもそうであったように、ここでのフィクション的枠組みは、事前に設定されるのではなく、言語ゲームの過程において成立するのである⁽¹⁷⁾。では、そのような合意は、この笑い話においてどのように成立しうるのだろうか、あるいはより言語行為論的に言えば、フィクション的発話を発するという発話者の意図は、どのように聞き手によって共有されるのであろうか。

サールであれば、ここで「水平的慣習（horizontal conventions）」を持ち出さだろう。彼の理論に従うと、事後的（ノンフィクション的）発話は、言語と現実を関連づける意味論上、語用論上の諸規則である「垂直的規則（vertical rules）」に則り、現実世界の真理値や実在性に「コミット」するべく発せられる「本気の（serious）」断言として定義される。逆に言うと、フィクション的発話とは、文字どおりの意味を保持しつつも、現実へのコミットメントが解除される発話とい

うことになる（サールにおいては本気の発話の「ふり（pretend）」をすることがフィクションの本質であることを再確認しておこう）。水平的慣習とは、垂直的規則のこのような無効化を可能にするものに他ならない。彼はこの水平的慣習が発動する具体的な例を文学ジャンルの慣習に見て取っているが⁽¹⁸⁾、それを我々の例に当てはめるならば、この談話に連なる人々（特に聞き手）が動員する科学的リアリズム（この世に幽霊など存在しない）、あるいは発話者について共有されている一連の情報（この男は人をからかうような言動を好んでする）といったものが、男による一連の発話をフィクションとして理解するよう聞き手に促す慣習的要因として挙げられることになるはずだ（ただし文学ジャンルとは違い、この慣習は制度的なものではない）。

だが実のところ、サールのこの説明はあまり説得的ではない、というより、これでは物事の半分しか説明していない。確かに文学ジャンルや談話をめぐる慣習は、発話のステイタスを決定する重要な文脈を構成しているが、サールの議論に従うと、これらの文脈構成的「慣習」は水平的慣習そのものではないし、それが具体化したものでもない。後者はあくまで垂直的規則を解除するという「慣習」である。また彼は、水平的慣習を「言語外的」で「非意味論的」なものと位置づけているが⁽¹⁹⁾、アンヌ・ルブールが批判しているように、水平的慣習というサールのこの概念は、彼が『言語行為』（1969）で展開している、慣習を規則の集合のようなものと見なす議論と矛盾するばかりでなく、どのようにして非意味論的な慣習で意味論的な規則が宙づりにされるのか、さらには仮に意味論的規則が宙づりになったとして、その場合に、どうして発話がなお意味論的規則に従って解釈されるのかというような問題も生じさせる⁽²⁰⁾。要するに、水平的慣習とは、その実体や機能が不明瞭な「慣習」なのである。そして最後に、「場のフィクション」を成立させるために、どのようなメカニズムで水平的慣習が発動するのかという点についても、基本的に制度的フィクションを対象にしているサールの議論はあまり役に立たない。

それゆえ文脈構成的慣習、とりわけ非制度的なそれをいかに評価するかという問題がそのまま残されている。ここで再び参照したいのが、オリヴィエ・カイラの議論である。カイラは（サールの）言語行為論がはらんでいるフィクションにとっての合意形成の問題を指摘したうえで、「フレーム（cadre）」によってフィクションを捉えることを提唱した。もっとも分かりやすいフレームは、言うまでもなく文学ジャンルなどのパラテキスト的指標によって構成される制度的なものである。しかしグレゴリー・ベイトソンの「遊びと空想の理論」を参照しつつ、フレーム概念を展開するカイラは、「場のフィクション」におけるフィクションの領域画定のメカニズムを明らかにするための概念を提供してくれている。それが「メタ・コミュニケーション」である。カイラが依拠している一節を、少々長くなるがベイトソンから直接引用しよう。

額縁は、絵を見る人に、「この内側の模様を見ると、外側の壁紙の模様を見るととは違った思考法を用いよ」という暗黙のメッセージを伝えるわけだ。〔……〕いずれにせよ、フレーム自体が、知覚と思考の前提となっていることに注意したい。〔……〕フレームのはたらきはメタ・コミュニケーション的だといえる。フレームを設定する役を果たすすべての（直示的または暗示的な）メッセージは、その事実によって、内側に来るメッセージの解釈のしかたを規定し、あるいはその理解を助けるものである。〔……〕メタ・コミュニケーション的、メタ言語的メッセージはすべて、それに包まれて伝えられるメッセージの集合を、直示的、暗示的に規定する。すなわち、メタ・コミュニケーション・レベルのメッセージはすべて心理的フレームを規定する（あるいはそれ自体心理的フレームになる）といってよい⁽²¹⁾。

ベイトソンに従えば、ある発話をフィクションとするフレームは、「これはフィクションである」という「メタ・コミュニケーション・レベルのメッセージ」によって設定される。ここでとりわけ重要なのが、このメッセージが「暗示的」であっても良いということである。カイラもまたこの点に注目し、フィクション的フレームが、言語的でないこともあれば明示的でないこともあるとしたうえで（なおベイトソン自身は、じゃれ合う動物の「咬み合い」にメタ・コミュニケーション・レベルのメッセージを見出していることを想起しておこう⁽²²⁾）、こう述べている。「〔……〕フレームは、コミュニケーションの通常的前提に付け加わる情報の総体である⁽²³⁾」また彼は同じ箇所でもこうも言っている。すなわち、「フィクション的フレームの性質を帯びるものとしての命題の指標は、発信者と受信者のあいだで解釈上の協同を必要とする。それはしばしば暗示的で、常に成功するわけではない⁽²⁴⁾」。

このようにメタ・コミュニケーションという次元を導入することによって、そして言語ゲームの参加者は、このメタ・コミュニケーション・レベルにおいて発話のステータスを決定する解釈作業を行っていることを確認することによって、我々の笑い話がフィクションとなるメカニズムを記述することが可能になったように思われる。すなわち、笑い話という「場のフィクション」を特徴づけていた文脈構成的慣習は、それぞれが「これはフィクションだ」というメタ・コミュニケーション・レベルのメッセージとして作用するものである。さらに慣習だけでなく、落語のところでも見たように、声の調子や身振りなども、メタ・コミュニケーション・レベルのメッセージとなり得ることも付け加えておこう。「場」に居合わせた人々は、男の発している複数のメッセージを読み取り、受け入れ、そうしてともに「ふり」の身振りをするを選び取った。かくしてフィクション的なフレームが、共有されたメタ・コミュニケーション・レベルのメッセージの複合体として成立したのである。

ところで、フィクションが成立するための協同作業や合意形成をめぐってここまでなされた議論においては、子どもの存在がまったくもって無視されていたことも忘れてはならない。この子どもにとって、男の言うことは「ウソ」と「ホント」のあいだのグレーゾーンに位置し続けたのであり、それが「ふり＝フィクション」であったということは、事後的にしか判明しない。つまり周囲の大人たちと異なり、この子どもはメタ・コミュニケーション・レベルのメッセージを読み取ることができず、男とのあいだでフィクションを成立させる合意を成立させることができなかったのである。実際のところ、男がこのようにフィクションが失敗することを見越したうえで、一時的にではあれ子どもを「騙そう」としていた可能性だってないわけではない。いずれにしても子どもにとって、男による一連の発話はウソないしはたぶらかしでしかあり得ず、種明かしがされたとしても、遊戯的なふり、フィクションにはなり得ないかもしれない（それゆえ「笑えない」かもしれない）。このような場合に、発話のステイタスは事後的に決定（あるいは変更）できると言えるのかどうか、言い換えれば、フィクション的フレームは遡及的に作用すると言えるのかどうか、それについては別の機会に考察することとしたい。

註

¹ John R. Searle, "The Logical Status of Fictional Discourse", *Expression and Meaning*, Cambridge University Press, 1979, p. 58. (邦訳、ジョン・R・サール「フィクションの論理的身分」、『表現と意味』(山田友幸監訳)所収、誠信書房、2006年。ただし本稿におけるサールの翻訳は筆者による。)

² Gérard Genette, « Les Actes de fiction », *Fiction et diction*, Seuil, 1991, p. 41.

³ サール以降、たとえばケンダル・ウォルトンやジャン＝マリー・シェフェールは、「ごっこ遊び」や「ミメシス」といった言語以外の（あるいは言語以前の）人間的活動にまで遡り、そこからフィクションの一般理論を構築しようとしている。

⁴ 「ジョーク」をここで「笑い話」と訳したのは、ダジャレや地口といったシニフィアンのレベルで作用する言語遊戯的ジョークと物語的なジョークをさしあたって区別するためである（ただし両者の組み合わせによるジョークももちろん存在する）。ちなみにサール論文の仏訳者であるジョエル・プルーストも、この語を「滑稽話 (histoires drôles)」と訳しており、物語的性質を強調している。(John R. Searle, « Le Statut logique du discours de la fiction », in *Sens et expression*, trad. Joëlle Proust, Minuit, coll. « Le Sens commun », 1982, p. 102.)

⁵ 筆者は以前、こうした関心から歌謡曲のフィクション性について考察した（「あなたは誰？ わたしはどこ？—歌謡曲のフィクション論のために」、大浦康介（編）『フィクション論への誘い』、世界思想社、2013 年、pp. 124-144。）

⁶ 野村雅昭『落語の言語学』、平凡社（平凡社ライブラリー）、2002 年、p. 48。

⁷ 同書、p. 48。

⁸ 同書、p. 60。

⁹ 「オチ」以外でも「本題」の中で「地」の発話が現れることもある。たとえば物語を進行させるための演者による語り（小説における語り手の語りに相当する）、あるいは物語や口演そのものを自己言及的にコメントするためのメタ言語的な介入である。

¹⁰ 同書、p. 137（三代目桂米朝『落語と私』からの引用）。

¹¹ 同書、p. 137。

¹² 同書、p. 58。

¹³ 同書、p. 56。

¹⁴ 同書、p. 263。

¹⁵ 「笑いを引き起こすという目的」には「相手を騙すという目的を持たない」ことが含意されていることを附言しておこう。これは「フィクション（笑い話）」から「嘘」を区別するための基準である。

¹⁶ Olivier Caïra, *Définir la fiction — du roman au jeu d'échecs*, Éditions EHESS, 2011, p. 72.

¹⁷ とはいえ落語の場合には、構造として潜在的に存在しているフィクショナルな枠組みがパフォーマンスによって顕在化したと考えることもできる。

¹⁸ 「作者は読者との間に、フィクションの水平的慣習が、本気の言説の垂直的なつながりをどこまで破るかということについての共通理解を確立するだろう。自らが発動させた慣習、あるいは（革命的な文学形式の場合には）自ら作り出した慣習に作者が矛盾しない限りにおいて、彼は慣習の中に留まることとなる。存在論の可能性については何でもありだ。作者は好きなように作中人物や出来事を作ることができる。存在論の受容可能性ということになると、整合性が考慮に入れるべき最大の要因となる。しかしながら整合性についての普遍的基準はない。SF 作品で整合性として重視されるものが自然主義作品だとそうはならないだろう。整合性として重視されることは、部分的には、水平的慣習に関する著者と読者との間の契約に拠っているのだ。」（Searle, *op.cit.*, p. 73. 強調原文）

¹⁹ *Ibid.*, p. 66.

²⁰ Anne Reboul, “The Logical Status of Fictional Discourse : What Searle’s speaker can’t say to his hearer”, in Armin Burkhardt (ed.), *Speech Acts, Meaning and Intentions — Critical Approaches to the Philosophy of John R. Searle*, Walter de Gruyter, 1990, pp. 340-341. なお、フィクションを「本気」の言説に「寄生」する言説と位置づけるサールの議論も、この水平的慣習を根拠としている。寄生説批判について

は、いわゆるデリダ＝サル論争の他、ジュネット前掲論文を参照のこと。

²¹ グレゴリー・バイトソン「遊びと空想の理論」、『精神の生態学』、佐藤良明訳、新思索社、2000年、pp. 270-271。

²² 同書、p. 264。

²³ Caïra, *op.cit.*, p. 76. なおこのことから、カイラはフレームの性質がサールの言う「寄生」のメカニズムと通ずるものでありうることを示唆している。

²⁴ *Ibid.*..

Hantise des simulacres, immersion fictionnelle et modification des croyances

Françoise Lavocat

L'idée de simulacre, remise au goût du jour par Jean Baudrillard (*Simulacres et Simulations*, 1981) qui trouve ses prolongements dans la culture médiatique actuelle et fait vaciller l'idée même de réalité (Oura, 2016), recouvre une pluralité d'effets et d'usages de la fiction. Elle peut donc s'entendre de plusieurs façons. « La hantise du simulacre » est l'expression qu'emploie Jean-Marie Schaeffer (*Pourquoi la fiction ?*, 1999) pour parler de la peur, immémoriale, que suscite la fiction, supposée interposer entre la réalité et le lecteur, le spectateur ou le joueur, un artefact qui se ferait passer pour la réalité. Dans la présentation qui va suivre, j'évoquerai sous le terme de « hantise des simulacres » diverses modalités des leurres produits par les fictions.

Parler de « hantise du simulacre » suppose de revenir au livre fondateur de Jean-Marie Schaeffer. C'est ce que je ferai dans un premier temps, en détaillant quelques usages de la fiction traditionnellement associés à l'idée de leurre. Je proposerai ensuite une hiérarchie des différents médias au regard de l'immersion fictionnelle, en posant la question fondamentale du lien éventuel entre degré d'immersion et croyance, ou plus précisément, plasticité doxastique¹ (mobilité des croyances).

I La hantise des simulacres

Il faut se souvenir de la nouveauté qu'a constitué, à la fin du dernier millénaire, *Pourquoi la Fiction ?* de Jean-Marie Schaeffer, surtout en France, où l'influence du formalisme, très hostile à la fiction, a sans doute été plus forte et plus desséchante qu'ailleurs (aux Etats-Unis en particulier). L'argument de Schaeffer en faveur de la fiction est le suivant : entre le parti aristotélicien, qui fonde sur l'apprentissage sa conception de l'imitation (et donc de la fiction), le parti platonicien, qui pointe le mécanisme de feintise (et donc de tromperie) inhérent à l'imitation, nous sommes conviés à embrasser le premier, tout en reconnaissant que les deux conceptions non seulement coexistent durablement, mais sont insé-

parables (Schaeffer 1999 : 57-59). Schaeffer désamorce le danger que les platoniciens prêtent à la feintise en considérant que l'exposition à une fiction produit des « blocages » des effets de la fiction :

D'où l'importance de "blocages" de toute sorte qui sont censés empêcher que l'immersion ne s'étende jusqu'à contaminer le cadre pragmatique global qui institue l'œuvre en tant que fiction. On retrouve de tels mécanismes de blocages dans toutes les activités mimétiques, qu'il s'agisse des jeux de rôles, des rêveries, ou des représentations artistiques. (Schaeffer 1999 : 59).

Cela suggère plusieurs remarques. On voit que « les mécanismes de blocage » sont censés s'appliquer à l'immersion², dont la responsabilité dans les leurres produits par les fictions est posée comme une évidence. Schaeffer parlera ensuite à de nombreuses reprises d'immersion « clivée ». Les mécanismes de blocage sont hybrides. Ils sont d'abord de nature pragmatique. C'est ce que suggère la définition de la fiction comme « feintise ludique partagée » : celle-ci suppose qu'un effet (la feintise) soit compensé, contredit ou contrarié par le jeu et par une relation de complicité avec d'autres joueurs. La fiction est de ce fait envisagée dans un cadre communicationnel. Mais les blocages sont aussi de nature cognitive, sans quoi on ne comprendrait pas comment ils pourraient intervenir dans les « rêveries », qui ne sont pas partagées. Cependant, comme le reconnaît Schaeffer en 2013, aucune étude neurologique n'a jamais mis en évidence un tel mécanisme. On peut supposer³ que pour que de tels blocages se mettent en place, le texte doit envoyer des signaux, contenir des indices de fictionnalité (paratextuels ou intratextuels) assez clairs. C'est ce qui ressort de l'argument développé par Schaeffer sur le (tant discuté) *Marbot* d'Hildesheimer : l'erreur de cadrage pragmatique, pour employer les mots d'Olivier Caïra (2011 : 58, sq.), à propos de cette fiction souvent lue, à sa sortie, comme une biographie historique, proviendrait du fait que l'œuvre « est incapable de fonctionner comme fiction » (Schaeffer 1999 : 143)⁴. En d'autres termes, les indices de fictionnalité n'étaient pas assez visibles ou explicites pour que les mécanismes de blocage permettant l'immersion sans croyance se mettent en place. Mais justement, les manipulations du cadre pragmatique, depuis des siècles, visent très souvent, et pour des raisons diverses, à dissimuler le statut de fiction. C'est même parfois une règle générique à certaines époques, notamment entre XVII^e et XVIII^e siècle (Paige, 2011), ou au début du XX^e siècle au Japon⁵. Qu'en est-il, alors des blocages qui empêchent au leurre de se produire, et donc d'entraîner la production, ou la modification de croyance ? Schaeffer a continu-

ment affirmé que les fictions étaient sans effets sur les croyances⁶.

Mais cette proposition ne résiste pas à l'expérience, qui fournit maints exemples de fictions qui ont bouleversé les croyances, parfois au niveau planétaire. S'agit-il de leurre ? Quel est le lien entre leurre, immersion fictionnelle et croyance ?

Avant d'essayer de répondre à cette difficile question, il est nécessaire de distinguer plusieurs formes de leurre. On peut en effet distinguer trois différents usages et périls supposés de la fiction.

1 L'erreur de cadrage pragmatique

La première forme de leurre est l'erreur de cadrage pragmatique : la fiction n'est pas reconnue pour ce qu'elle est, parce que le cadre pragmatique et les indices internes de fictionnalité ne jouent pas leur rôle permettant d'identifier le statut de l'artefact. Dans certains cas, ils peuvent être intentionnellement fallacieux ; dans d'autres, ils sont absents (comme dans les romans du moi, ou shishōsetsu japonais), ou encore rendus indéchiffrables pour un public appartenant à un contexte historique et culturel éloigné. *Les Lettres de la Religieuse portugaise* de Guilleragues (1669) *Les Mémoires de Monsieur d'Artagnan* de Courtilz de Sandras (1700), *Marbot* d'Hildesheimer (1981) ou *Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939–1948* [*Fragments : une enfance 1939-1948*] de Wilkomirski sont des cas bien connus et plus ou moins conflictuels de cadres pragmatiques et d'indices de factualité volontairement fallacieux.

Les exemples cités sont tous de nature littéraire. Mais depuis l'Antiquité, beaucoup d'anecdotes sur le théâtre rendent compte d'effets sur le corps des spectateurs (avérés ou colportés par la rumeur), interprétés comme le symptôme d'une incapacité à distinguer réalité et fiction, causée par une émotion excessive (Marchand, Lecercle et Schweitzer, 2012). La fameuse émission de radio d'Orson Welles (reportage sur une attaque de Martiens, tirée de H. G. Wells), commentée par Olivier Caïra (2011 : 72), a semble-t-il produit un effet du même ordre. Mais cela n'a pas été le cas de *The War Game* de Peter Watkins (1965)⁷, film tourné comme un documentaire à propos d'une attaque nucléaire de Londres, en raison du non-recoupement d'informations confirmant qu'une bombe atomique avait bien été envoyée sur l'Angleterre. Un film comme celui-là ne pouvait pas jouer de l'effet de surprise d'un reportage en direct prétendu, comme avait pu le faire l'émission de radio d'Orson Welles. Lorsqu'il ne s'agit pas d'événements collectifs comme une guerre atomique mais de faits privés de moindre publicité, l'erreur est beaucoup plus facile à produire. Cependant, même pour un événement de grande ampleur comme une catastrophe nucléaire, quelqu'un qui n'aurait pas

accès au contexte, qui appartiendrait à un futur éloigné par exemple, pourrait très bien croire que le film décrit un état de choses historique. De même, l'identification de la référentialité d'un texte du passé, quand son contexte de production s'est évanoui, est souvent difficile. L'erreur de cadrage pragmatique n'est donc pas toujours l'effet d'une dissimulation ou d'un jeu concerté de la part de l'auteur. Mais il est vrai que c'est souvent l'ambiguïté qui domine, le public jouant alors souvent à être dupe sans l'être : c'est aussi bien le cas des lecteurs de *La Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau (Paige, 2011 : 116) que des spectateurs de la série télévisée *Urgences* qui adressent aux acteurs des lettres où ils feignent de les prendre pour des médecins (Chalvon-Demersey 2011 et 2012). En ce qui concerne internet, on sait combien de faux reportages, de fausses biographies, de faux témoignages et de fausses nouvelles trouvent dans l'environnement informatique un terreau fertile. Il n'est pas non plus douteux que les mondes en ligne tels que *Second Life* favorisent le brouillage de la frontière entre la fiction et la vie. Mais en ce qui concerne les jeux vidéo, l'ambiguïté n'est pas de mise : on voit mal comment on pourrait se tromper sur le statut d'un jeu, même en supposant un public peu au fait de la culture vidéo-ludique.

Ce rapide panorama suggère trois remarques.

La première est que le cadre pragmatique, qui est le garde-fou de l'erreur, est très fragile. Il dépend entièrement d'un savoir partagé. Or celui-ci peut ne pas faire consensus. Les erreurs de ce type sont favorisées quand une forme ou un média nouveau font leur apparition : c'est certainement le cas pour les machines et les changements à vue du théâtre baroque, les romans mémoire et les autobiographies fictives au début du XVIII^e siècle, les romans du moi japonais au début du XX^e siècle, l'émission radiophonique d'Orson Welles. Des populations qui n'avaient jamais vu d'écran ni de projecteur n'ont pas pu appréhender le statut de la représentation quand un film de fiction leur a été projeté⁸. Le temps, l'éloignement géographique et culturel peuvent dissoudre le consensus permettant d'identifier une fiction comme telle.

Ma seconde remarque est que lorsque le cadre pragmatique est délibérément manipulé, de telle sorte qu'il est ambigu ou fallacieux, la différence entre une fiction et un mensonge est très mince. Elle repose uniquement sur l'appréciation et la reconnaissance d'une intention esthétique. Quelle différence y a-t-il entre Guilleragues, l'auteur des *Lettres de la Religieuse portugaise*, resté inconnu pendant quatre siècles⁹ ou même Diderot, qui conçut *La Religieuse* pour jouer un tour à son ami Croismare¹⁰, et Paul Horner, qui a récemment défrayé la chronique en affirmant que sa diffusion de fausses histoires avait favorisé l'élection de Donald Trump?¹¹ Certes, les conséquences, les bénéfices pécuniaires pour les auteurs,

l'élaboration stylistique de l'artefact sont incommensurables. Mais il s'agit toujours de duper une audience. Cependant, dans un cas, les auteurs escomptaient un surcroît d'émotion en faisant croire que les protagonistes de leur histoire avaient réellement existé (voire étaient eux-mêmes, dans le cas de Wilkomirski) ; l'intérêt suscité par Suzanne¹² ou par Mariane, la religieuse portugaise subsiste même si l'on apprend qu'elles sont fictionnelles (le cas est plus douteux pour l'ouvrage de Wilkomirski). En ce qui concerne les productions de Paul Horner, l'intérêt de ses histoires fausses se limite à leur effet de manipulation.

Enfin, notons que tous les médias sont susceptibles de donner lieu à une erreur de cadrage pragmatique. Mais la manipulation du paratexte et l'effacement des indices de fictionnalité sont particulièrement économiques et aisés à réaliser quand il s'agit de texte. Les médias qui sont associés à un rituel social qui en règlemente l'accès (en particulier le théâtre) sont moins sujets à ces leurres – l'anecdote stendhalienne du spectateur faisant irruption sur le théâtre pour tuer Othello afin de venger Desdémone n'est sans doute pas authentique¹³. Si elle l'est, on reçoit cette histoire comme étant celle d'un fou. Les multiples anecdotes qui rendent compte, de l'Antiquité au XVIII^e siècle, de l'égarement cognitif et de l'émoi sensoriel de spectateurs de théâtre sont toutes liées à des polémiques contre les spectacles. Les jeux vidéo ne sont pas non plus susceptibles d'être pris pour ce qu'ils ne sont pas, parce que des règles en définissent d'emblée le statut et en conditionnent l'accès et l'usage.

2 La fiction comme source de connaissances

Le leurre peut prendre une autre forme : celle de faire des fictions une source illégitime de connaissances, d'opinions et de croyances. Cet usage est ancien : le mot subtil de François de Sales, selon lequel *L'Astrée* était le « bréviaire des courtisans » en témoigne¹⁴. Il entendait par là que les lecteurs aristocratiques du roman d'Honoré d'Urfé non seulement apprenaient quelque chose en lisant des histoires de bergers (des façons de parler, d'écrire, de se comporter), mais qu'ils croyaient en l'excellence de ce modèle, avec la foi qui est normalement due à un livre de prières. En effet, en ce qui concerne les fictions, savoir et croyance sont inséparables (c'est en tout cas un argument fréquent qui est formulé à leur rencontre)¹⁵.

Jean-Marie Schaeffer, au contraire, dans sa défense de la fiction, les distingue : les fictions, via l'imitation, fournissent un apprentissage, elles permettent d'acquérir des connaissances¹⁶. Mais Schaeffer estime aussi, on s'en souvient, que les fictions n'affectent pas les croyances, puisque le leurre induit par l'immersion est incomplet. Or, est-il pertinent de séparer savoir et croyance ? Conceptuellement,

sans aucun doute. Mais lorsqu'il s'agit de fiction, où les propositions ne sont pas soumises au régime de la preuve ni de la vérification documentaire, de quelle nature est le savoir éventuellement transmis ?

Il faut distinguer deux types de savoir, induisant deux types de critiques qui ne sont nouvelles ni l'une ni l'autre. L'un repose sur la référence (la fiction renseignerait utilement sur un état de choses qui existe dans le monde réel), l'autre concerne le comportement (la fiction éduquerait, enseignerait des manières d'être au moyen de l'exemple et par l'imitation).

En ce qui concerne le premier type de savoir, la prétention de la fiction (sous n'importe quelle forme, y compris celle de certains jeux vidéo) à nous instruire est aussi ancienne et répandue que le dénigrement du savoir acquis par cette façon. Pour ne donner qu'un seul exemple, pris au XVII^e siècle, l'abbé d'Aubignac, qui, en tant que théoricien du théâtre, n'est pas un contempteur des fictions, s'alarme de la fausseté d'un savoir puisé dans la littérature :

[...] j'estime que les Tragiques anciens ont été cause du grand désordre qu'il y a dans l'Histoire et dans la Chronologie de ce vieux temps, que Varron appelle *fabuleux* ; parce que ayant ainsi changé les événements & l'ordre des années, ils ont donné lieu aux Écrivains qui se sont arrêtés à leurs Poèmes comme à des Histoires, de se contredire et de confondre la fable avec la vérité (D'Aubignac 2001 [1657] : II, 117-118).

Par conséquent, celui qui croit s'instruire par les fictions est tout simplement ridicule :

[Les Poètes] prennent de l'Histoire ce qui leur est propre, et y changent le reste pour en faire leurs Poèmes, et c'est une pensée bien ridicule d'aller au Théâtre pour apprendre l'Histoire (D'Aubignac 2001 [1657] : II, 113).

Tant s'en faut, pourtant, qu'une éducation pluriséculaire et planétaire à la fiction empêche les lecteurs ou les spectateurs de s'informer par des fictions. Que savons-nous d'autre (si nous ne sommes pas historiens) du XIX^e siècle que ce que nous en ont dit les romanciers de cette époque ? Les fictions, en particulier réalistes, donnent des versions vraisemblables d'états de choses dont nous avons tendance à nous contenter, surtout quand aucune version concurrente n'est à notre disposition, en raison de lacunes de l'histoire ou de l'affaiblissement de l'autorité d'un dogme.

On sait que *Da Vinci Code* a accrédité chez de nombreux croyants une version

contraire au dogme de la vie de Jésus-Christ, au point d'émouvoir l'Eglise, qui a commandé des réponses savantes pour contrer ces nouvelles croyances issues d'une fiction (Ehrman, 2004). Certes, Dan Brown avait aussi mobilisé des théories du complot pour rendre ambigu le statut de sa fiction. Cependant, si celle-ci a pu modifier à ce point les croyances, au niveau planétaire, c'est que l'absence d'information historique sur la vie de Jésus-Christ rend acceptables des versions désirables de celle-ci aux yeux du public contemporain (l'idylle entre Jésus et Marie-Madeleine est particulièrement populaire).

Uncle Tom Cabin (1852), il est vrai, ne bénéficiait pas de circonstances comparables. Le roman de Harriet Beecher Stowe est pourtant réputé avoir influencé l'opinion au point d'avoir contribué à l'abolition de l'esclavage. Le lien entre best-sellers et pouvoir de modifier les croyances n'est pas systématique, mais il est quelquefois avéré. Cela a aussi été le cas pour les romans d'Eugène Sue : après la parution du *Juif Errant* (1844), le ressentiment et la peur manifestés par une partie de la population à l'égard du clergé, en particulier de l'ordre des Jésuites, ont été exacerbés¹⁷.

On peut alors avancer l'hypothèse suivante : les fictions (en tout cas traditionnelles, en exceptant ici les jeux vidéo) sont surtout susceptibles de modifier les croyances dans la mesure où elles présentent le sort de personnages dignes d'intérêt et propres à susciter une réponse empathique forte, en conflit avec un système, une organisation, une structure, une idéologie. Les valeurs prévalent sur les normes – et c'est peut-être une caractéristique de la fiction, en particulier narrative. C'est en prenant le parti de l'individu, que les fictions, le plus souvent, détrônent des croyances, ce qui consiste généralement, comme l'a montré l'anthropologue Carlo Severi, à insinuer le doute ([2004], 2007). Des films tels que *Soleil Trompeur*, de Nikita Mikhaïlov (1994), *Vivre !*, de Zhang Yimou (1994, d'après le roman de Yu Yua), ont peut-être plus fait pour détacher les sympathisants occidentaux du communisme que n'importe quel argumentaire. On peut remarquer que ces œuvres sont tardives par rapport à l'événement (la Révolution russe, le Grand bond avant chinois). Ce n'est pas étonnant : lors des révolutions et des guerres, la production et la consommation de romans chutent, comme l'a très bien montré Franco Moretti, concluant de façon un peu provocatrice que le roman et la politique étaient incompatibles ([2005], 2008 : 45). Dans des périodes de fortes émotions liées à des événements politiques, le public préfère des formes courtes (chansons, pamphlets), privilégie les médias qui s'adressent plus directement à lui et peuvent être en prise avec l'actualité immédiate (le théâtre au XVIII^e et au XIX^e siècle, internet aujourd'hui). Les fictions romanesques ou cinématographiques à propos d'un événement politique interviennent plutôt après celui-ci,

quelquefois avant : c'est le cas, par exemple, de *Die Stadt ohne Juden* roman satirique dirigé contre l'antisémitisme, de Hugo Brettauer, paru à Vienne en 1922¹⁸. En tout cas, elles ont peu de chances d'influer sur les croyances lorsque les émotions collectives sont à leur climax.

Le deuxième type d'apprentissage, celui des manières d'être, est régulièrement moqué par la littérature elle-même (qui a inventé le don quichottisme et le bovarysme). Déjà, dans le Japon de l'époque de Heian, le *Genji*, dans le roman éponyme, craint que sa fille, et les jeunes filles en général¹⁹, ne soient prédisposées à l'amour par la lecture de romans : on sait que ce sera un peu plus tard un lieu commun occidental. Mille ans plus tard, un psychologue, Keith Oatley (1999), tout en égrenant les bénéfices multiples que confère l'exposition aux fictions, par le biais des émotions (elles produisent une capacité accrue au *mind's reading* ce qui favoriserait la vie en société et le rapport à autrui) estime aussi que les amateurs de fictions se caractérisent par des idées fausses sur le monde : lecteurs et lectrices auraient tendance à croire, à leur détriment, que les personnalités sont cohérentes – traitant ainsi leur entourage sur le modèle des héros de roman. Lecteurs et (surtout) lectrices de roman auraient tendance à considérer que les vicissitudes de la vie se concluent de façon généralement heureuse ; ils ou elles seraient d'une plus grande naïveté que ceux et celles qui ne lisent pas de romans, et d'un optimisme excessif (1999). Cette ambivalence entre valorisation et dénigrement des effets de la fiction est traditionnelle, même s'il est rare que les deux termes de l'antithèse soient réunis chez un même auteur et dans le fil d'un même discours.

3 Le modelage cognitif et comportemental

Le troisième et dernier aspect de la thématique du leurre concerne le modelage cognitif involontaire auquel seraient soumis ceux qui sont exposés aux fictions. On l'a vu, l'argument selon lequel les lectrices seraient prédisposées à l'amour est ancien. Le théâtre a tout particulièrement suscité cette crainte, au XVII^e siècle, en raison des passions risquant de contaminer acteurs et spectateurs : c'était le fondement de l'argumentation d'inspiration religieuse contre le théâtre, l'opération de la catharsis suggérant une pénétration intime, physique du public par les effets du spectacle (Thirolin, 1998). Ces arguments sont d'ailleurs partiellement recyclés dans les condamnations des jeux vidéo (Bègue, 2011).

Cette appréhension des effets de la fiction domine aujourd'hui quand il est question des jeux vidéo surtout dans une perspective externe (émanant de psychologues ou de sociologues plutôt que de chercheurs appartenant au domaine de la ludologie). L'agressivité des jeux vidéo a remplacé l'amour que la lecture

insufflait aux femmes ou les passions diverses que le théâtre inoculait aux acteurs et aux spectateurs. Deux articles récents²⁰ confirment l'hypothèse d'un impact avéré et contrasté des jeux pro-sociaux (comme ceux qui consistent à développer une famille ou une civilisation) et des jeux de guerre. Si on constate la continuité, sur la longue durée, des craintes suscitées par l'exposition aux fictions, le jeu vidéo, de par la spécificité de l'usage qu'il requiert, apparaît comme particulièrement inquiétant dans la mesure où il implique des actions. Le geste du joueur, malgré son caractère limité, paraît plus susceptibles d'anticiper une action dans la vie réelle que la lecture ou le visionnage qui demandent une posture immobile. Même si l'idée d'enfermement, de retrait de la vie sociale, d'inaptitude au travail existe, dans le cadre, par exemple, de la dénonciation de la culture Otaku au Japon (Azuma 2008, Oura 2015), il semble que ce soit l'idée de passage à l'acte, supposé favorisé par le mouvement induit par le jeu, qui focalise les préoccupations.

Jean-Marie Schaeffer traitait la hantise que provoquent les fictions, du livre au jeu vidéo, sur le mode du continuum. Mais il n'est pas certain que l'on puisse évoquer la peur que suscite la fiction, selon son média, de la même façon. En effet, les risques et les usages de la fiction reposent soit sur le réalisme soit sur l'immersion qui sont inégalement favorisés par tel ou tel média. L'erreur de cadrage pragmatique relève plutôt du réalisme : c'est bien la crédibilité de l'expression féminine de la passion amoureuse, selon l'horizon d'attente de la fin du XVII^e siècle, ou celle du récit d'enfance d'un narrateur en situation post-traumatique, selon les attentes et les représentations de la fin du XX^e siècle, qui ont permis de penser que la religieuse portugaise était l'auteure de ses lettres et que Wilkomirski était bien l'enfant d'Auschwitz dont il racontait l'histoire. Certes, on peut aussi penser que le plaisir de l'immersion fictionnelle a anesthésié la méfiance des lecteurs, dédaignant les indices de fictionnalité (même lorsqu'ils sont assez voyants). Le réalisme est encore en cause en ce qui concerne l'acquisition de connaissances référentielles, de savoirs sur le monde par l'intermédiaire de fiction. D'ailleurs, depuis le XVI^e siècle, les détracteurs de la fiction ont toujours considéré que les fictions qui représentaient le monde réel de façon vraisemblable étaient plus dangereuses que les autres. L'immersion fictionnelle peut renforcer l'attrait de ces versions alternatives du monde. D'autres périls supposés de la fiction reposent plutôt de façon privilégiée sur le degré d'immersion : c'est le cas du modelage émotionnel et cognitif. Le réalisme (malgré une tendance actuelle qui vise à le renforcer) n'est pas la caractéristique principale des jeux vidéo. En ce qui concerne la représentation des visages, par exemple, les possibilités offertes par le numérique sont encore bien inférieures à celles du cinéma²¹. On pourrait

aussi rappeler le principe de l'*uncanny valley* (concept mis au jour à propos des robots par Masahito Mori en 1970) qui suggère qu'un trop grand réalisme dans la représentation des créatures virtuelles crée un sentiment de malaise. En ce qui concerne le réalisme de l'univers, même si les jeux vidéo rivalisaient avec le cinéma, la composante ludique est un indice de fictionnalité si puissant, qu'il devrait au moins mitiger la peur de la confusion, du remplacement de la vie par le jeu, en d'autres termes, la hantise des simulacres.

Il faut donc distinguer les différents médias et poser la question fondamentale du lien entre degré d'immersion, réalisme et plasticité doxastique, en d'autres termes modification des croyances.

II Degrés d'immersion et plasticité doxastique

Jean-Marie Schaeffer a été le premier à définir différentes postures et modalités d'immersion selon les médias. Sur les sept cas qu'il distingue, il en réserve trois à la fiction littéraire, un aux images fixes, un aux images mouvantes, un au théâtre, et finalement le dernier aux jeux, et parmi eux, les jeux vidéo : malgré Lara Croft, il n'est pas fait de place particulière à l'environnement informatique (1999 : 155).

Je propose une hiérarchie qui rende compte du fait que dans l'histoire, chaque nouveau média a concurrencé le précédent avec succès, car il permet et réclame une implication sensorielle plus diversifiée et plus intense que le précédent, ce qui favorise, selon toute vraisemblance, une immersion plus profonde.

La lecture permet l'immersion fictionnelle par la construction mentale d'un monde. La vue, s'il s'agit de lecture proprement dit, l'ouïe s'il s'agit d'une lecture radiophonique, mais jamais l'un et l'autre. La vue ou l'ouïe donnent accès au langage qui permet de projeter un monde, mais ne représentent pas celui-ci directement. Cela ne veut pas dire que le corps du lecteur ou de l'auditeur ne soit pas sollicité, ni que la simulation perceptive ne se produise pas à la lecture ou l'audition, en particulier de verbes de mouvement, comme l'a montré, notamment, Guillemette Bolens (2011). L'implication sensorielle reste néanmoins limitée, comparativement à celle que suscite d'autres médias.

La bande dessinée (romans graphiques, mangas) sollicite le regard de deux façons différentes : l'accès au monde est à la fois donné et à construire. Le spectacle vivant et le cinéma mobilisent conjointement la vue et l'ouïe, donnant directement accès au monde fictionnel. Mais au théâtre, la présence physique de l'acteur, le caractère nécessairement restreint, allusif ou symbolique des décors font obstacle à une immersion fictionnelle qui ne solliciterait pas aussi la construction mentale du monde tout autant que l'entrée dans le monde représenté sur la

scène. De plus, la qualité de la vision et du son est bien meilleure au cinéma que dans une salle de théâtre. Les visages, qui sont, par excellence, ce qui suscite les émotions, l'exercice de la théorie de l'esprit et l'empathie, peuvent apparaître sur l'écran en gros plan²².

Le cinéma a offert pendant longtemps, avant l'apparition du média informatique, une qualité d'immersion fictionnelle optimale, inséparable de la production d'émotions plus intenses. D'ailleurs, lorsque des chercheurs en neurosciences veulent analyser les manifestations cérébrales des émotions, il n'est pas demandé aux sujets de l'expérience de lire des pages, mais de visionner un extrait de film. Le cinéma est aussi le média capable d'atteindre au plus grand réalisme : or, si celui-ci n'est pas le seul opérateur d'immersion – sinon la fantasy n'aurait pas le succès qu'elle a – il en est certainement un de façon privilégiée²³ : on a vu que l'immersion était un élément intervenant de façon centrale dans la peur du simulateur.

L'environnement informatique combine certaines caractéristiques du film (pas toutes, ou pas encore toutes) et l'interaction, permettant une participation sensorielle sans précédent. Il est aussi susceptible de produire une immersion totale et inévitable, à travers les dispositifs donnant accès à la réalité virtuelle. Ceux-ci, comme on sait, sont désormais accessibles à un large public. Les casques de réalité virtuelle ont certainement devant eux un bel avenir culturel et commercial, mais il faut signaler que l'immersion inégalée qu'ils offrent est encore très incomplète par rapport aux dispositifs en laboratoire et donc aux potentialités du virtuel. En laboratoire, les dispositifs associés à la réalité virtuelle sont capables de simuler toutes les sensations (olfactives, tactiles, gustatives). C'est à juste titre que Claude Cadoz, parlait, pour les environnements de synthèse, de « représentation intégrale » (1994).

Si l'on s'accorde sur l'idée selon laquelle les médias, du livre au virtuel, ont permis une implication sensorielle de plus en plus complète, une immersion de plus en plus intense, émotionnellement gratifiante, prolongée, une qualité mimétique de la représentation de plus en plus aboutie, doit-on considérer que les risques que présente la fiction, et en particulier la plasticité doxastique, suivent la même progression ?

La réponse est négative. La littérature de fiction a été longtemps pourvoyeuse de connaissances au statut discutable, opératrice de modification de croyances, prescriptrice de façons d'être et d'agir. On pourrait dire que le peu de concurrence par d'autres médias a longtemps permis à ses effets de s'exercer pleinement. Mais passé 1900, a fortiori l'an 2000, l'argument ne vaut plus. *Soumission*, de Houellebecq (en tête des ventes du livre de fiction dans plusieurs pays en

2015)²⁴ ne doit-il pas son succès à la résonance que le livre a eu dans les peurs collectives ? En présentant comme un monde possible doté d'une certaine vraisemblance une version anxiogène d'un futur proche (de la France et d'une partie de l'Europe dominées par la culture musulmane), il est vraisemblable qu'il a renforcé chez un certain nombre de lecteurs peurs et croyances (il n'est qu'à constater le nombre d'allusions ou de citations du roman sur les réseaux sociaux pour conforter et illustrer la thèse du « grand remplacement »). Dans le cas de *Da Vinci Code* (le roman a été publié à 80 millions d'exemplaires, en 2003 ; le film, sorti en 2006, a été distribué dans 90 pays, les controverses émanant des autorités religieuses ont éclaté à la sortie de l'ouvrage : on peut donc penser que les associations et la Curie romaine avaient détecté des signes alarmants de plasticité doxastique avant même la parution du film. Pour donner un dernier exemple plus ancien, la parution du livre d'Hugo von Bettauer, en 1922, *Die Stadt ohne Juden*, a connu un succès plus vif que le film de Hans Karl Breslauer, en 1924, et c'est le romancier, plutôt que le metteur en scène, qui a été assassiné par un nazi le jour de la première. Il ne convient pas de tirer de cette circonstance des conclusions excessives, mais il semble que l'assassin considérait en premier chef le romancier comme l'origine des idées qu'il exécrait, et le responsable principal de leur dissémination, plutôt que le cinéaste.

L'impact sur les opinions, des livres et des films n'a pas été mesuré dans une perspective comparatiste. Des psychologues ont entrepris d'analyser l'influence sur les opinions d'histoires écrites factuelles et fictionnelles, ou encore d'un film et d'un documentaire²⁵ ; mais en ce qui concerne l'impact différencié des livres et des films de fiction, la question, du point de vue expérimental, reste ouverte. L'influence des fictions sur les croyances collectives n'a jamais (à ma connaissance) été sérieusement appréciée : est-il vrai que les films de science-fiction, comme le pense Michel Chion (2009), ont donné des espoirs démesurés à leur audience occidentale, qui, devant les avancées trop lentes et trop peu spectaculaires de la science réelle, à la fin du XX^e siècle, a développé une attitude anti-scientifique et anti-positiviste ? Est-il vrai que *The Matrix*, des Wachowski, a produit dans une partie du monde, au tournant du millénaire, un regain de mysticisme ainsi qu'une attitude plus favorable que par le passé à la machinisation de l'homme²⁶ ? Films et livres confondus, il est bien possible que les fictions aient contribué à des transformations de la sensibilité, aient provoqué ou conforté des épidémies d'idées.

Qu'en est-il, alors, de l'influence des jeux sur les croyances ? On a vu que l'impact des jeux sur le comportement semblait expérimentalement avéré. Mais qu'en est-il des croyances ? Les religieux ont toujours été, que ce soit hier dans

le monde chrétien, le monde musulman aujourd'hui, très hostiles au jeu. Dans le cas de certains prédicateurs musulmans, pêle-mêle, c'est la représentation d'actes impurs, le mélange de vérité et de fiction, le réalisme, l'interdit de la représentation d'êtres humains qui sont invoqués. Le système de notation de Dubaï, appliqué aux jeux vidéo, met sur le même plan les jeux sportifs en ligne, les jeux de guerre, et ceux qui représentent des actions et des attitudes contraires aux préceptes coraniques²⁷. L'amalgame laisse à penser que c'est le principe même du jeu qui est en cause. On pourrait se demander pourquoi – en laissant de côté la réponse pascalienne, et néanmoins banale, selon laquelle le jeu divertit de pensées et d'occupations plus importantes²⁸.

Mon hypothèse est que la profonde hostilité qui entoure les jeux, et par conséquent les jeux vidéo, est leur indifférence constitutive aux enjeux éthiques. Le jeu obéit à des règles, mais non à des normes morales. Personne ne trouve scandaleux, à la bataille navale, de couler un navire, personne ne trouve un bénéfice éthique à faire triompher, aux dames, les noirs ou les blancs. Dans un univers fictionnel ludique, comme les jeux vidéo, les principes éthiques, quand il y en a, sont souvent en contradiction avec la dynamique du jeu : Olivier Caïra et ses collaborateurs ont bien montré, dans « Jouer avec l'histoire », le problème que posent les jeux qui font s'affronter, au lieu de la Horde et de l'Alliance²⁹, des catholiques et des protestants, des nazis et des alliés. Dans un jeu, c'est la « jouabilité », l'intérêt du jeu, qui priment sur toute autre considération. Comme le faisait remarquer une jeune joueuse entendue à la Paris Games Week (2016) : « Dans *Arma 3*, on peut être policier ou délinquant, mais tout le monde veut être délinquant parce qu'il y a plus à jouer ».

Certes, le débat, ayant des enjeux politiques et sociaux importants, fait rage depuis plusieurs décennies. Les détracteurs des jeux vidéo ont beau jeu de mettre en évidence les implications idéologiques des jeux de guerre, qui semble contredire la thèse de la neutralité axiologique des jeux. Mais comme le font remarquer Anne-Christelle Blanchon et Sarah Chemla (2008), la mondialisation des produits culturels, leur diffusion à l'échelle planétaire produit une uniformisation des contenus qui minimise leur portée idéologique (2008 : 28) ; elles en viennent à qualifier les jeux vidéo de « média neutre » (2008 : 26), et ce malgré le développement des jeux subversifs, des jeux militants (qui défendent explicitement une cause), voire des jeux clandestins³⁰ ; mais la diffusion de ceux-ci reste limitée.

Par conséquent, les jeux vidéo ne sont pas, ou pas essentiellement, pour reprendre la célèbre définition de Thomas Pavel à propos des fictions littéraires (qui vaudrait aussi pour des fictions cinématographiques), des « mondes de normes et de biens » (Pavel, 2003).

Quelle en est la conséquence pour la question qui nous occupe ? Si les fictions peuvent influencer les croyances, c'est souvent en faisant prévaloir un point de vue moral sous la forme de destins individuels dans le cadre d'une concurrence de systèmes normatifs : c'est le cas de *Uncle Tom's Cabin* de Harriet Beecher Stowe, des romans d'Eugène Sue, de Yue Yua. Les jeux vidéo ne peuvent remplir cette fonction, car les avatars sont engagés dans des parties, qui, du fait même qu'elles peuvent être rejouées, ne sont pas des destins. Les fictions traditionnelles peuvent encore avoir un impact sur les croyances en présentant des versions du monde dysphoriques, qui renforcent les peurs et donnent éventuellement (mais rien n'est moins sûr) envie d'agir pour que le contrefactuel ou l'anticipation ne devienne pas le monde actuel (les films catastrophe, *Soumission* de Houellebecq), ou au contraire préparer le public à l'accepter (*The Matrix*). Il existe bien des jeux qui se déroulent dans une atmosphère post-apocalyptique, mais on peut supposer qu'en général, la catastrophe y fournit plutôt un décor que matière à réflexion. En définitive, parmi les différentes espèces fictionnelles, ce sont bien les jeux vidéo qui sont les moins susceptibles de modeler les croyances, et ce, bien que l'immersion qu'ils offrent soit la plus intense et la plus complète possible, ce qui induit un effet possible que les comportements. Il y a une distinction à faire entre la baisse de contrôle sur soi, l'accroissement de l'agressivité ou au contraire de l'acceptation du groupe (attitudes que sont censés favoriser, selon les expériences citées, les jeux vidéo) et la plasticité doxastique proprement dite : envisager l'« human enhancement » ou le devenir machinique de l'homme de façon plus favorable (avec *Matrix*), prendre davantage en considération, dans ses choix politiques, l'injustice des purges staliniennes (avec *Soleil Trompeur*), l'inhumanité du Grand en avant bond en avant maoïste (avec *Vivre*) ...

On peut alors faire l'hypothèse selon laquelle l'immersion fictionnelle n'est peut-être pas automatiquement et systématiquement liée à la plasticité doxastique, qui est une des formes de leurre inhérente aux usages de la fiction.

L'implication sensorielle, limitée dans le cas de la lecture, maximale dans celui de la réalité virtuelle en laboratoire (très étendue dans le cas des jeux vidéo), semble associée à une certaine modélisation des comportements. Certes, bien des lecteurs ont infléchi leur façon d'être, de s'habiller, de parler, de marcher, d'aimer et peut-être de mourir, à partir de personnages littéraires, Céladon, Rastignac, René ou le narrateur de *La Recherche du temps perdu*. Mais les environnements ludiques informatiques ont peut-être, surtout aujourd'hui, un impact plus direct sur les émotions, les réactions, les comportements.

L'amorce mimétique (le réalisme), au plus haut degré dans certaines œuvres littéraires et cinématographiques, favorise les erreurs de cadrage pragmatique.

Même si tous les médias sont susceptibles de contenir des amorces mimétiques, il semble qu’en ce domaine, les possibilités de la littérature et surtout du cinéma, surpassent celles des autres médias : il est difficile (sauf cas très particulier), d’oublier que l’on est au théâtre et de douter du statut fictionnel de ce qui se passe sur la scène ; il est encore plus difficile de ne pas tenir compte du cadre ludique quand on est face à un jeu vidéo. L’erreur de cadrage pragmatique a longtemps été l’apanage de la littérature, mais le développement des docufictions et de la télé réalité montre que le cinéma, et sans doute encore davantage la télévision, sont tout aussi à même à produire des artefacts au statut difficile ou impossible à identifier. On peut penser que l’importance de la modalité déontique (qui concerne le permis et l’interdit, et inclut aussi les règles du jeu et les conventions qui régissent la représentation au théâtre) va, en principe, à l’encontre de l’erreur de cadrage pragmatique.

La prégnance de la modalité axiologique, qui s’exerce plutôt dans les médias traditionnels (littérature, théâtre et cinéma), et de façon moindre dans les jeux vidéo peut entraîner des changements de croyance, en d’autres termes favoriser la plasticité doxastique. Tous les supports qui permettent la représentation d’histoires concernant des individus font primer la modalité axiologique sur la modalité déontique (au moyen de la représentation, souvent problématisée, de conflits de valeurs et de normes). Ce n’est pas, jusqu’à présent, le cas de la majorité des jeux vidéo. C’est la réponse empathique aux personnages, suscitant émotions et évaluations morales, dont on sait qu’elles sont, au niveau cognitif, inséparables, qui sont susceptibles de faire évoluer les croyances. Il n’y a pas lieu de considérer que la littérature, le théâtre et le cinéma diffèrent sur ce point.

L’implication des sens favorise la modélisation comportementale ; le réalisme encourage l’erreur de cadrage pragmatique ; la dimension axiologique des artefacts affecte la plasticité doxastique, c’est-à-dire la faculté à modifier les croyances. Si ces trois hypothèses sont justes, il n’y a pas de continuum entre les hantises provoquées par les livres et par les jeux vidéo, malgré la similarité apparente des arguments pour les dénigrer, sur la longue durée.

Certes, les trois formes de leurre que j’ai essayé de cerner (prendre une fiction pour un récit factuel ou pour la réalité ; acquérir un savoir sur le monde ou de modifier ses croyances grâce aux fictions ; être émotionnellement et au niveau comportemental sous l’emprise d’une fiction) peuvent parfois être difficile à distinguer. En outre, la variété des artefacts est immense. L’expansion contemporaine des jeux vidéo, notamment, a pour corollaire une très grande diversification générique. La fictionalisation des jeux (qui admettent désormais souvent des

histoires complexes et immersives), la tendance au réalisme, pourraient amener à modifier ces conclusions, et à rapprocher les usages des jeux vidéo de ceux concernant d'autres médias.

Néanmoins, l'analyse des effets de la fiction sur les croyances ne peut pas faire l'économie de distinctions à partir des affordances des supports et des médias.

Notes

- ¹ J'emprunte ce terme à Philippe Monneret (2010).
- ² Le terme d'« immersion », popularisé par J.-M. Schaeffer provient des recherches sur la réalité virtuelle (Triclot, 2011). Pour une réflexion sur cette notion dans une perspective diachronique, voir Ariane Bayle, in Lavocat éd. 2004, pp. 166-183. Bayle montre que dans les périodes anciennes, on envisage « l'immersion » plutôt sur le mode de la contagion. On pourrait aussi préférer, désormais, le terme plus neutre « d'engagement ».
- ³ En ce qui concerne Schaeffer lui-même, il est, dans la lignée de Searle, sceptique à l'égard de l'existence de critères internes de fictionnalité. Je ne le rejoins pas sur ce point.
- ⁴ Voir aussi dans l'entretien du 26 août 2002 avec A. Prstojevic pour *Vox Poetica* :
« Dans le cas de Marbot on a un leurre qui fonctionne tout à fait différemment. Je ne pense pas qu'il fonctionne au niveau pré-attentionnel. Il fonctionne tout simplement parce que le texte de Marbot imite un texte factuel. Il nous attrape au niveau de nos croyances conscientes. Les gens ont vraiment cru, en lisant ce livre, qu'ils tenaient entre les mains une vraie biographie d'un critique d'art appelé Marbot, d'origine anglaise, ayant vécu dans la première moitié du XIX^e siècle. Donc, c'est une question non pas de tromperie perceptuelle, mais de tromperie au niveau de nos croyances conscientes. Cela explique aussi pourquoi c'est si efficace. Au niveau de nos croyances, notre synesthésie corporelle ne peut plus jouer comme correctif. C'est croyance contre croyance ! »
- ⁵ Yasusuke Oura bien montré l'absence de pacte fictionnel clair dans une bonne part de la littérature japonaise, en particulier celle qui ressortit à la tradition du shishōsetsu (2010 et 2016).
- ⁶ C'est la thèse générale développée dans *Pourquoi la fiction ?*. Voir aussi « De l'ima-

gination à la fiction », *Vox Poetica*, 16 décembre 2002.

⁷ Peter Watkins (1965), *La Bombe* [*The War Game*], BBC.

⁸ Malidoma Somé (1994) raconte avoir projeté un épisode de *Startrek* à des membres de la tribu des LoDagaa qui ont estimé que leur étaient montrées la vie et les coutumes d'un autre peuple du monde. Cité et commenté par l'anthropologue Goody. Selon celui-ci les LoDagaa, même s'ils ne connaissaient ni le cinéma ni *Startrek*, connaissaient tout de même la différence entre récits factuels et histoires fictionnelles (2006 : 5).

⁹ Ces lettres, prétendument écrites par une femme amoureuse et abandonnée (même si cela correspond à une longue tradition littéraire) sont accueillies comme des chefs-d'œuvre d'authenticité. Les lecteurs du XVII^e siècle ont tout d'abord cherché à identifier le destinataire (le Comte de Chamilly selon le Duc de Saint-Simon). Il y a cependant des sceptiques. Gabriel Guéret, dans *La promenade de saint Cloud* (1669) estime que les lettres doivent leur succès, selon lui immérité, « au charme de la nouveauté, et qu'on a pris plaisir de lire des lettres d'amour d'une religieuse, de quelque manière qu'elles fussent faites, sans considérer que ce titre est le jeu d'un libraire artificieux, qui ne cherche qu'à surprendre le public ». Plus d'un siècle plus tard, en 1796, un érudit, Jean-François Boissonade, identifie celle qu'il présente comme l'auteur, Mariana Alcoforado, qui fut effectivement enfermée dans le couvent de Beja où stationnaient des troupes françaises au moment de l'écriture probable des lettres. Il affirme, sans apporter la moindre preuve, qu'il a vu un manuscrit ancien portant le nom de Mariana Alcoforado. C'est le début de la construction d'un véritable mythe national au Portugal. Le dossier a été réouvert par Frédéric Deloffre, dans les années 60 qui identifie de façon très probante l'auteur en la personne de Guilleragues, ce que nombre de lecteurs et de libraires savaient déjà au moment de la parution des *Lettres* (Deloffre, 1990).

¹⁰ Sur cette supercherie, voir Paige, 2011 : 141-151.

¹¹ "How to tell truth from fiction in the age of fake news", *Chicago Tribune*, <http://www.chicagotribune.com/news/opinion/editorials/ct-fake-news-facebook-edit-1120-md-20161118-story.html>, 21 novembre 2016, consulté le 4 février 2017.

¹² Il s'agit de Suzanne Simonin, l'héroïne de *La Religieuse* de Diderot (1796).

¹³ *Racine et Shakespeare* (1993 [1854] : 13-14).

¹⁴ Voir Denis *et al.* dans Urfé (2011 [1607] : 67).

¹⁵ Je me permets de renvoyer sur ce point à mon ouvrage (2016), II^{ème} partie, ch. 2.

¹⁶ Cette hypothèse est débattue par lui dans le chapitre II de *Pourquoi la fiction ?* (1999) « Mimésis : Imiter, feindre, représenter, connaître ».

¹⁷ Prenant la défense des Jésuites, Victor Joly (1845) témoigne de la crainte et de la haine exprimées à l'égard des prêtres, suite, à son avis, à la publication du roman.

¹⁸ Il a donné lieu à un film, en 1924, dirigé par Hans Karl Breslauer (qui amoindrit la portée politique du film et rejoignit même le parti nazi pendant la guerre). Le romancier, au contraire, fut assassiné par un nazi après la première du film.

¹⁹ « En la présence de la demoiselle, gardez-vous de faire lire ces dits qui rapportent des intrigues amoureuses ! Non point que je craigne qu'elle puisse porter intérêt à quelqu'une de ces jeunes filles qui nourrissent de secrètes passions, mais parce qu'il serait fâcheux qu'elle s'habitue à l'idée que pareilles choses existent en ce monde ! » (2008 : II, 155).

²⁰ Gabbiadini, Riva, Andrighetto, Volpato, Bushman (2014); Greitemeyer, Mügge (2014). Laurent Bègue fait remarquer que 136 articles scientifiques consacrés à cette question, impliquant 130 000 personnes au total, prouvent le lien entre jeux violents et conduites agressives (2012). Cependant, Mathieu Triclot (2011), engage à relativiser ces résultats, estimant que la façon de mesurer la violence induite par les jeux vidéo est sujette à caution. Les expériences consistent généralement à demander aux joueurs (après 15 ou 20 minutes de participation à des jeux de guerre) de compléter des histoires ; parfois, il s'agit de mesurer leur consommation de sucreries s'ils jouent à des jeux violents, ou à des jeux plus pacifiques. Triclot doute de la permanence de ces effets à long terme.

²¹ Pour une intéressante comparaison entre le cinéma et les jeux vidéo, en particulier en ce qui concerne la capacité à provoquer de l'empathie, voir Tisseron et al., 2013 : 199-120.

²² Le gros plan n'est certes pas la seule façon, pour le cinéma, d'exercer l'empathie. Voir à ce sujet Patoine (2015), qui compare à cet égard la littérature et le cinéma.

²³ Margaret Cohen estime que nous sommes incités depuis le XIX^e siècle à accorder un plus grand prix aux romans réalistes plutôt qu'idéalistes et délibérément irréalistes.

²⁴ En France, en Allemagne et en Italie.

²⁵ Voir notamment LaMarre et Landreville, 2009. Sur ce point, je me permets de renvoyer à mon ouvrage (2016), 1^{ère} partie, ch. 4 « Frontières cognitives ».

²⁶ La bibliographie est énorme (voir sur ce point, Lavocat, 2016). Voir par exemple Seay et Garrett (2003).

²⁷ Voir Mathilde Lizé (2014).

²⁸ La liste des jeux vidéo interdits selon les pays est éclairante. https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_de_jeux_vidéo_interdits, consulté le 5 janvier 2017.

²⁹ Il s'agit des deux groupes antagonistes dans *The World of Warcraft*, pionnier des jeux en ligne de très grande diffusion, reposant sur un univers inspiré de celui de Tolkien.

³⁰ Comme le font remarquer Blanchon et Chemla, le caractère transgressif du jeu ne

réside pas principalement dans le contenu du jeu, mais dans la liberté d'expression des joueurs et la possibilité de diffuser des messages extrémistes à travers les discussions dans le cadre du jeu et par le biais des forums et des messageries privées, ce qui reste difficile à poursuivre par la loi (2008 : 33).

Bibliographie :

- Aubignac, François Hédelin, abbé d' (2001 [1671]), *La Pratique du théâtre*, édition Hélène Baby, Paris, Honoré Champion.
- Azuma, Hiroki (2008 [2001]), *Génération Otaku. Les enfants de la postmodernité* [動物化するポストモダン—オタクから見た日本社会 ; *Dōbutsuka suru Postmodern. Otaku kara mita Nihonshakai*], traduit du japonais par Corinne Quentin, Paris, Hachette.
- Baudrillard, Jean (1981), *Simulacres et Simulation*, Paris, Galilée.
- Bayle, Ariane (2004), « Contagion et fiction dans quelques récits comiques du XVI^e siècle, in F. Lavocat (dir.), *Usages et Théories de la fiction, le débat contemporain à l'épreuve des textes anciens (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Rennes, PUR, pp. 165-183.
- Bègue, Laurent (2011), *Psychologie du bien et du mal*, Paris, Odile Jacob, 2011.
- (2012), « Jeux vidéo et violence : le débat relancé » propos recueillis par Sarah Chiche, Sciences Humaines, 15 mars, 2012, https://www.sciences-humaines.com/trois-questions-a-laurent-begue-jeux-video-et-violence-le-debat-reliance_fr_28640.html, consulté le 10 février 2017.
- Blanchon Christelle et Chemla Sarah (2008), « Idéologie et Jeux » rapport de recherche sous la dir. De G. Drouot, Faculté de droit et de sciences de l'Université d'Aix-Marseille, <http://junon.u-3mrs.fr/u3ired01/Main%20docu/tableronde2008/tr2008-acblanchon-schemla.pdf>, consulté le 11 février 2017.
- Bolens, Guillemette (2008), *Le Style des gestes. Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, préface d'Alain Berthoz, Lausanne, Éditions BHMS (Bibliothèque d'histoire de la médecine et de la santé).
- Cadoz, Claude (1994), *Les Réalités virtuelles. Un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*, Paris, Flammarion, « Dominos ».
- Caïra, Olivier (2011), *Définir la fiction. Du roman au jeu d'échecs*, Paris, Éditions de l'EHESS.
- Caïra, Olivier et Larré, Jérôme (dir.) (2009), *Jouer avec l'histoire*, Villecresnes, Pinkerton Press.
- Chalvon-Demersay, Sabine (2011), « Enquête sur l'étrange nature du héros

- de série télévisée », *Réseaux*, vol. 1, n° 165 : « Les séries télévisées », Paris, La Découverte, p. 181-214. Disponible en ligne.
- (2012), « La part vivante des héros de série », in Pascale Haag et Cyril Lemieux (dir.), *Faire des sciences sociales. Critiquer*, Paris, Éditions de l'EHESS, « Cas de figure » vol. 21, p. 32-57.
- Chion, Michel ([2008], 2009), *Les films de science-fiction*, Paris, Les cahiers du cinéma.
- Deloffre, Frédéric (1990), *Lettres portugaises suivies de Guilleragues par lui-même*, Paris, Gallimard.
- Ehrman, Bart D. (2004), *Truth and Fiction in The Da Vinci Code : A Historian Reveals What We Really Know about Jesus, Mary Magdalene, and Constantine*, Oxford, Oxford University Press.
- Fortin, Tony et Tremel, Laurent (2009), *Mythologie des jeux vidéo*, Paris, Le cavalier Bleu.
- Gabbiadini, Alessandro et al. (2014) « Interactive Effect of Moral Disengagement and Violent Video Games on Self-Control, Cheating, and Aggression », *Social Psychological and Personality Science*, May 2014 vol. 5 no. 4, p. 451-458.
- Tobias Greitemeyer, Dirk O. Mügge (2014), « Video Games Do Affect Social Outcomes A Meta-Analytic Review of the Effects of Violent and Prosocial Video Game Play », *Personality and Social Psychology Bulletin*, Published online before print January 23, 2014, doi: 10.1177/0146167213520459, Pers Soc Psychol Bull January 23, 2014 0146167213520459
- Goody, Jack (2006), « From oral to written : an anthropological breakthrough in storytelling », in Franco Moretti (éd.), *The Novel, vol. 1 : History, Geography, and Culture*, Princeton (N. J.), Princeton University Press, p. 3-34.
- Joli, Victor (1845), *Des Jésuites et de quelques engouements littéraires à propos du Juif Errant*, Bruxelles, Eugène Landoy.
- LaMarre, Heather L. et Landreville, Kristen D. (2009), « When is fiction as good as fact? Comparing the influence of documentary and historical reenactment films on engagement, affect, issue interest, and learning », *Mass Communication and Society*, vol. 12, n° 4, p. 537-555.
- Lavocat, Françoise (2016), *Fait et Fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, « Poétique » .
- Lizé, Mathilde (2014), « Des jeux vidéo selon les règles de l'Islam », http://www.lepoint.fr/high-tech-internet/des-jeux-video-selon-les-regles-de-l-islam-13-12-2010-1274772_47.php, consulté le 10 février 2017.
- Lyon-Caen, Judith (2006), *La Lecture et la Vie : les usages du roman au temps de*

- Balzac, Paris, Tallandier.
- Monneret, Philippe (2010), « Fiction et croyance : les mondes possibles fictionnels comme facteurs de plasticité des croyances », in Françoise Lavocat (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS Éditions, p. 259-291.
- Murasaki Shikibu (2007 [c. 1000]), *Le Dit du Genji* [源氏物語], édition et introduction d'Estelle Leggeri-Bauer, traduit du japonais par René Sieffert, Paris, rééd. Diane de Selliers.
- Marchand, Sophie, Lecercle, François, Schweitzer, Zoé (dir) (2012), *Anecdotes dramatiques, De la Renaissance aux Lumières*, Paris, PUPS.
- Oatley, Keith (1999), « Why fiction may be twice as true as fact. Fiction as cognitive and Emotional Simulation », *Review of General Psychology*, vol. 3, n° 2, p. 107-117.
- Oura, Yasusuke (2010), « Le *watakushi shōsetsu* et la fiction », in Yasusuke Oura (éd.), *Fiction de l'Occident, fiction de l'Orient*, actes du colloque international, Kyoto, Institut de recherche en sciences humaines, université de Kyoto, p. 41-52.
- (2016) “Fiction and Fictionality in Japanese Culture : Shishōetsu (I-No-vel) and “Otaku” Culture”, in *Annals of Dimitrie Cantemir Christian University, Linguistics, Literature and Methodology of Teaching*, volume XVI, n° 1, 2016, p. 8-22.
- Paige, D. Nicholas, (2011), *Before Fiction. The Ancien Régime of the Novel*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press.
- Patoine, Pierre-Louis (2015), *Corps/Texte, Pour une théorie de la lecture empathique*, Cooper, Danielewski, Frey, Pahalniuk, Paris, EBS Editions.
- Pavel, Thomas, (2003), « Fiction et perplexité morale », XXV^e conférence Marc Bloch, EHESS, 10 juin 2013. Disponible en ligne, URL : <http://cmb.ehess.fr/59> [consulté le 2 janvier 2013].
- Schaeffer, Jean-Marie (1999), *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, « Poétique ».
- (2002), « Entretien » avec A. Prstojevic, *Vox Poetica* 26, août 2002, http://www.fabula.org/actualites/utf-8_4287.php. Consulté le 1 février 2017.
- (2002), « De l'imagination à la fiction », *Vox Poetica*, 16 décembre 2002, <http://www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html>, consulté le 1 février 2017.
- (2013), « Fictional vs. factual narration », in Peter Hühn *et al.* (éd.), *The Living Handbook of Narratology*, Hambourg, Hamburg University Press. URL : http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Fictional_vs._Factual_Narration [dernière modification le 8 mars 2013, consulté le 7 juin

2016].

Seay, Chris et Garrett, Greg (2003), *The Gospel Reloaded. Exploring Spirituality and Faith in The Matrix*, Colorado Springs, Pinon Press.

Severi, Carlo (2007 [2004]), *Le Principe de la chimère. Une anthropologie de la mémoire* [Il Percorso e la Voce. Una antropologia della memoria], Paris, Éditions de la rue d'Ulm, Musée du quai Branly, « Asthetica ».

Somé, Malidoma, Patrice ([1994], 1995), *Of the Water and the Spirit, Ritual Magic, Initiation and the Life of an African Schaman*, Putnam, Arkana.

Tisseron, Serge, et al., (2013), *Subjectivation et empathie dans les mondes numériques*, Paris, Dunod « Inconscient et culture ».

Thirolin, Laurent (1998), *L'Aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*.

Urfé, Honoré d' (2011 [1607]), *L'Astrée, première partie*, édition Delphine Denis et al., Paris, Honoré Champion.

Triclot, Mathieu (2011), *La Philosophie des jeux vidéo*, Paris, Zones.

周縁性と両義性

『ポルノグラフ』とレチフ・ド・ラ・ブルトンヌの初期作品をめぐって

森本淳生

『ポルノグラフ』はレチフ・ド・ラ・ブルトンヌ（1734 – 1806）が「奇想大全」の第一書として1769年に刊行した作品である。タイトルの *pornographe* はギリシア語の *πόρνη*（娼婦）をもとにレチフが作った新語で、「売春について書く人」を意味する⁽¹⁾。「淫らな性的描写」という現在の意味での「ポルノグラフィー」は『フランス語宝典』によれば1840年前後に現れるので、レチフの新語は歴史的にはかなり早い時期に登場したものと言える。このふたつの言葉の意味は異なるが、性的描写を事とする「ポルノグラフィー」が羞恥心の社会的規範の周縁で成立するように、「ポルノグラフ」が対象とする売春も社会の公共空間の周縁で成立する活動であるという点では、両者は同質の問題を包含している。

レチフの『ポルノグラフ』は書簡体小説を枠物語とする売春施設改革論である。表題の言う「売春について書く人」ダルザンが、仕事でポワチエにいる親友ティアンジュに宛てて手紙を書き、そのなかで売春施設の改革案を語るのである。このティアンジュは結婚したばかりの若く美しい妻アデライドをパリに残していた。ダルザンは彼女を頻繁に見舞うなかで、その妹ユルシュールに出会い魅了される。こうして、改革案が詳細に展開される一方で、物語はダルザンとユルシュールの結婚譚としても展開していく。

ダルザンが売春施設の改革を論じるのは、売春を通して梅毒がフランスに蔓延しているからだ。性病を防止するには、私娼窟を禁じ、娼婦をしかるべき施設に隔離しなければならない。しかし他方で、性欲が人間——とはいえ、レチフはもっぱら男性の性欲だけを問題にしている——にとって消し去ることのできないものであり、とりわけパリには膨大な数の独身男性が存在する以上、これを満たす方式は社会に確保しておかなければならない。厳格主義の宗教家や道徳家は売春を否定し美德を謳うが、それだけでは社会的現実に対する方策としてはまったく不十分なのである。ダルザンはこうして一種の公娼制度を提案する。王国の各地に「処女すなわち少女の住みか⁽²⁾」を意味する「パルテニオン」という施設を作り、そこにすべての娼婦を収容する（その数は全国で17,000人と見積もられる⁽³⁾）。娼婦たちは身元を伏せ、外部との接触をほぼ遮断されて生活し、一方で厳格な管理のもと稽古事に励み有徳な生活を営むとともに、他方では定期的

に診察を受けて健康を維持しながら客をとり、施設運営のための資金を稼ぐ。

娼婦に子供が生まれた場合は、男の子であればおもに兵士にして国に奉仕させ、有能な者はさらに高い位階につけ、そうでない者も除隊後には種々の職業が斡旋される。女の子は、容姿に恵まれない場合は手職を教えられ、パルテニオンの裁縫師や美容師として働くよう育てられる。容姿に優れた娘たちには多彩な教育が施され、持参金付きの魅力的な結婚相手として有能な若者と娶せる⁽⁴⁾。ここには植田祐次が指摘するような売春施設の自己否定の意志⁽⁵⁾が見出せるだろう。実際、娼婦から生まれた娘たちには売春を嫌悪するような教育が授けられなければならない。「彼女らの母親の職業を選ぶように勧めてはならない。反対に、彼女らに授けられるまっとうな教育は、彼女らに母親の職業への嫌悪を抱かせるにふさわしいものである。⁽⁶⁾」

以上のようなヴィジョンによって運営されるパルテニオンは、いずれは売春を根絶し完全に有徳な社会を実現させるのだろうか。しかし、このユートピア的希望が実現されることはないだろう。かりにパルテニオンが理想的に運営された場合でも、そこで生まれた娘たちは娼婦にならないのだから、年月が経てばいずれは娼婦の数に不足が生じる。パルテニオンが機能を果たせなくなれば、社会には非合法の私娼窟が自然発生的に生じることになるだろう（性欲は消去できないというのが『ポルノグラフ』の大前提なのだから）。かくして事態はそもそもの出発点に戻ってしまう。パルテニオンは娼婦の供給源として、自分が否定したはずの私娼窟の存在をつねに必要としているのである。それだけではない。『ポルノグラフ』のユートピア的改革案は重大な自己矛盾をはらんでいる。娘には母親の職業を嫌悪するように仕向けるパルテニオンは、収容した娼婦たちに対して、いかなる大義のもとに売春を強制できるのだろうか。マキアヴェリの『君主論』第21章の一節「いちばん害のすくないものを、上策として選ぶ⁽⁷⁾」を表紙扉に掲げることでレチフが示唆しているように思われる「必要悪」の思想だろうか。しかし、社会秩序の維持という大局的な観点から売春は「最小限の悪」として必要だと主張できるにしても、パルテニオンのように売春以外の職業選択を実現する能力を持つ施設が、各々の娼婦個人に売春を強制しつづける大義はやはり存在しないだろう。しかし、もしパルテニオンが娼婦のたんなる更正施設になってしまうのなら、必要悪としての売春を行うことはできなくなり、やはり私娼窟が各地に自然発生することになるだろう。こうして『ポルノグラフ』のユートピア的改革論には、決して消去できぬ負の側面としての売春がつきまとうことになり、テキストはある種の両義性と揺れを秘かにはらむことになる。

レチフの数多くのテキストは、こうした整合性を脅かす——ときにほとんど目に見えぬほどかすかな——亀裂によって貫かれている。明示的に書かれてはいないがテキストの表層にひびを入れる消去不可能な何か——レチフの現代性はまさにこうしたひび割れたテキストを書いた点にあるのではないだろうか。彼のテキストは18世紀フランス文学の常数である有徳性と有用性のイデオロギーにきわ

めて忠実でありながら、いわばそれを脱構築してしまう。私がレチフに強く惹かれる理由は、そうしたテキストの「揺れ」にある。

テキストの両義性を生じさせる最も簡単な仕掛けは、「裏面」の提示ないし暗示であろう。植田祐次が指摘するように、放蕩者ダルザンがユルシュールと出会うことで有徳な結婚をして幸福になるという粋物語は、「恥ずべき現実を脱却し、いわば自己を否定することによってユートピアへ飛翔しようとする運動が認められる⁽⁸⁾」点で、作中の売春施設改革論と照応する。しかし植田も示唆するように、『ポルノグラフ』の冒頭に掲げられた「刊行者の緒言」は、リチャードソンの翻訳に代表される当時のイギリス流行りにいわば棹さすかたちで⁽⁹⁾、このテキストの底本は英文の手稿であるとし、その著者ルイス・ムーアを、パリでの放蕩で患った性病により健康を決定的に損ねた人物として提示している。放埒から徳に基づく幸福へと飛翔できたダルザンの裏面には、性病で一生を台無しにしたムーアが姿を隠しているのである。

レチフの他のテキストにまで視野を広げれば、『ポルノグラフ』には、ある未然に回避された危機が書きこまれていることも分かる。「父の呪い」のテーマである。「第9の手紙」によると、ユルシュールとの結婚を決意したダルザンは承諾をえるために父親代わりのおじのもとに赴く。だが、おじにはおじでダルザンの結婚相手にと考える娘がいた。緊張の一瞬。ダルザンはおじの意向に逆らっても自分の想う相手との結婚を貫こうと抗弁する。しかし、ほどなく誤解はとけ、おじが思い定めた相手というのはほかならぬユルシュールであったことが判明する……。結婚相手をめぐる父子——ないしは、おじと甥——の対立は『ポルノグラフ』ではごく一時的な緊迫にすぎないが、その名も『父の呪い〔*La Malédiction paternelle*〕』（1779）という作品では決定的な衝突として展開され、『ムッシュー・ニコラ』ではレチフ自身の実体験として語られている。息子たちはそこで、父の意にそまぬ相手と結婚したためにその逆鱗に触れるのである。以上の作品に見られる「父の呪い」の主題は、レチフ研究ではよく知られているように、『わが父の生涯』（1779）のような有徳な農夫であった父を称賛する作品といわば表裏の関係をなす（この作品において暴君的な父はむしろ祖父ピエールのなかに見出される）。ここではさらに、父／おじの同意をえずに行われる結婚が、レチフの処女作『有徳な家族』（1767）を貫く重要なテーマであったことを指摘しておきたい。より大きな文脈では、暴君的な父と優しい父との対立は、18世紀フランス文学が描いた重要なテーマでもあった⁽¹⁰⁾。いずれにせよ、『ポルノグラフ』が誇示する有徳で有用な世界の裏面には、父の権威を否定してまでも愛の対象を得ようとする息子の欲望が伏在しているのである。

テキストに微細な亀裂を生じさせる仕掛けには「反復と差異」とでも呼びうるようなものもある。同じく「第9の手紙」によると、アデライドとユルシュールの姉妹は、おじがかつて想いを寄せた女性の娘たちだった。おじは恋敵との争いに敗れ、この恋敵が亡くなって女性が未亡人になったときには再度結婚を申し

こんだが、願いはついに成就せず女性も亡くなってしまった。おじは結局結婚することなく、父親のようにダルザンの面倒を見て生涯を過ごしてきたのだった。したがって、おじにとって甥とユルシュールの結婚は、自分が実現できなかった片思いの相手との結婚の代償行為である。レチフの読者なら、ここにこの作家偏愛のテーマが現れていることに気づくだろう。自伝的作品『ムッシュー・ニコラ』によれば、1764年10月、レチフはローズ・ブルジョアなる娘に魅惑され、彼女の生家の店に匿名の手紙を届けつつけた。彼はほどなくして捕まるが、手紙を見たローズの父親から文才があるのだから才能を活かして世に出るべきだと諭され、これが作家転身の重要なきっかけになったのだという⁽¹¹⁾。このローズ・ブルジョアは、『わが父の生涯』によるなら、レチフの父が結婚するはずであった恋人ローズ・ポンブランの妹ウジェニーの孫であった。『ポルノグラフ』のダルザンにも似て、レチフは父の若き日の恋愛をいわば反復するのである。

それだけではない。ダルザンが想いを寄せるユルシュールは彼女の姉でダルザンの親友ティアンジュの妻アデライドと瓜ふたつである。ダルザンは親友に向けて書く。「ねえ、君、ユルシュールはあまりに君の奥さんに似ているから、同等と見なさないわけにはいかないのだよ。⁽¹²⁾」しかも、浮気者だったダルザンは尊敬すべき美しいアデライドと親しくつきあうなかで、妻を娶る喜びをはじめて実感できたという。彼の結婚はティアンジュの結婚のいうなれば反復であり、ユルシュールはアデライドの代理表象なのである。「君が勧めてくれたとおりに、ぼくたちは始終といってもよいほど一緒にいる。ひんぱんに交わす二人の語らいからぼくが得た成果は、この世には熱愛されるにふさわしい女性が存在するという事実をついに確信したことだ。真に尊敬すべき女性がいるなんて信じていなかったこのぼくが、そう確信したのだよ。あれはぼくの恥じ入る不当な偏見だったから、君がしたようにぼくも配偶者を選んで、これまでの偏見の償いをしたいと思う。⁽¹³⁾」ダルザンがユルシュールに魅了されたのは、その美点もさることながら、なによりも彼女がアデライドと似ていたからなのである。

反復がもたらす同一性のなかにかすかな差異が感じられるとき、欲望はかき立てられる。いくらかでも想いがあった女性に似ていると感じられるとき、その相手はいっそう魅力的に見えてくる。『ポルノグラフ』の続篇をなす「奇想大全」の第2書『ミモグラフ』（1770）は、演劇をとりあげながら、この——それ自体としてはありふれた——論理を極限にまで押し進めてみせる。ダルザンとユルシュールの結婚になった後の日のこと。ダルザンは妻を愛しながらもある若い女優に心を奪われ、内心深い葛藤に陥っている。夫の浮気に気づいたユルシュールから相談をうけた姉は、この女優を観察し、その魅力を徹底的に真似るようにと助言する。ユルシュールは正体を隠してフロリーズという芸名で舞台に立ち、ライバルの女優以上に魅惑的な演技をして客席の夫を魅了する。事情を明かされた後もダルザンにはユルシュールとフロリーズが二重映しに見え、そのことで彼女にあらためて深く惹かれることになった。「ユルシュールはもはや彼女の幸福な

夫の目にしかフロリーズではなかった。〔……〕浮気なダルザンは、妻はすべてを魅惑することができ、最も誘惑的なさまざまな魅力とあらゆる才能を持っていると確信し、好みから、虚栄心から、そして想像しうるあらゆる動機から彼女を愛するようになった。だからといってどうだというのか。彼は永遠に変わることなく妻を想い、今後は、これほど完璧な女性の気に入ることだけに専心するにちがいないのだから。⁽¹⁴⁾」ここでは差異は同一人物の内部にまで浸透している。ユルシュールは自分自身に似ることでダルザンを魅了するのだ。しかし、そうだとしたら、いったいフロリーズがユルシュールに似ているのか、それともユルシュールがフロリーズに似ているのか。しかも、有徳で美しいアデライドですら、夫をつなぎとめておくためにこうした演劇的な幻惑を必要とするのなら、徳が行き渡る社会を実現するにはなにか空虚なシミュラクルの力が必要だということになるのだろうか。

『ミモグラフ』でアデライドが展開する演劇改革論は、とりわけ女優たちの身持ちの悪さが社会の風俗を頹廃させているという問題意識にたち、しかしだからといってルソーのように演劇を否定するのではなく、それを社会にとって有用なものへと改革する必要を説く。その意味でここには、売春を批判しながらもパルテニオンというしかるべき位置を与えてそれを社会的に有用なものに変革しようとする『ポルノグラフ』の意図と通底するものがある。ここで注目してみたいのは、風紀改善のために職業俳優を廃して市民を舞台にあげるべきだとする市民俳優論である。驚くべきことに、ここで想定されるのは「一人一役」の固定制であり、市民俳優は役の掛け持ちをせず、各人が自分に固有の役を持つという。

同じ俳優がつねに同じ登場人物を演じるのを見る場合、イリュージョンはより完璧なものとなるだろう。俳優自身この人物以外の何者でもなく、この人物と同一化し、俳優ないしは女優のかわりに、イポリットやフェードル、セリメヌやアルセストといった人物自身を提示できることになるだろう。⁽¹⁵⁾

俳優によって二重化されつつも自己同一性を誇示するオリジナルという逆説。「彼ら〔市民俳優たち〕がいつでも同じ役をするのを見て、観客は、自分は彼らが演じる役のオリジナルを見ているとより容易に確信することになるだろう。⁽¹⁶⁾」しかしこれとは反対に、俳優は一般的には比較的裕福な市民が想定されつつも、高貴な役柄は貴族に、下賤な役はより下層の市民に割り当てられるから⁽¹⁷⁾、厳密にとは言えないまでも、上演される劇作には現実の社会階層秩序がほぼそのまま反映されることになる。これは社会の演劇的二重化以外のなにものでもない……。結局、完璧なイリュージョンとして演劇と現実の同一性が追求されるなかで、一方では登場人物のオリジナル性が強調され、他方では現実の社会秩序が真実性の保証として持ち出されるため、たえず一方から他方へと反転して、いわ

ばどちらがオリジナルでどちらが鏡像なのか分からなくなってしまうのである。

このようにレチフのテキストは両義性や揺れを数多く含んでいるが、それは何故だろうか。この問いに因果論的に確定した答えを与えることは不可能だが、これと相関すると思われる現象を指摘することはできるだろう。

近年のレチフ研究の代表的論者のひとりであるジゼル・ベルクマンは、レチフに顕著に見られる父子関係の問題を精神分析的に考察し、レチフが父との系譜・相続関係に執着し、そのことで不安定な自己の存在に一定の根拠を与えようとする一方で、父との断絶を欲望し「自己自身の息子」になるという自己産出の夢想を抱いていたと指摘して、彼の錯綜したテキスト群は主体の欠如の周囲に紡がれるファンタスムの形成物なのだと論じている⁽¹⁸⁾。先ほど見た父／おじの恋愛の反復と「父の呪い」に現れる息子の不服従は、このような文脈で理解することも可能である。だが、こうした哲学・精神分析的な観点からレチフの主体形成の問題に焦点をしぼりすぎると、18世紀フランスの社会的現実がレチフというマイナー作家にとって持っていた意味が捨象されてしまう危険性がある。

そうした問題をいわば補完する位置にあるのが、同じく充実したレチフ論を執筆したフランソワーズ・ル・ボルニュの研究である。彼女によれば、18世紀に古典主義詩学が解体していくなかで、文学場において周縁的位置にあったレチフは、制度化された諸ジャンルを交雑〔hybridation〕させて革新的な作品を書くことで、アカデミーやサロンなどがつくる既成の秩序に反抗し、そのなかでしかるべき地位を獲得する戦略をとったのだという⁽¹⁹⁾。詩学・美学的な観点と歴史社会学的な観点を併せ持つル・ボルニュの論考が示唆するところは大きい。しかし、文学場の社会学がともすれば終始一貫した意図をもつアクターとしてののみ作家を考察しがちであるという問題は残る。レチフが周縁的新進作家特有の野心的戦略を思い描いていたのは確かだとしても、レチフの文学はそうした契機だけに還元できるのだろうか。むしろ、文学場の周縁的位置にすることで強いられる両義性——一貫した戦略的意図などには収斂しえない揺れ——をこそ見て、それをレチフのテキストが示す両義性や揺れと相関させて捉えるべきではないだろうか。

その手がかりとしてここであらためて考えてみたいのが、「作家」というタイトルと「署名」の問題である。じつは1767年の処女作『有徳な家族』に始まる初期作品には明確な署名は付されていない。『有徳な家族』の表紙には「ド・ラ・ブルトンヌ氏によって英語から翻訳された書簡」という虚構的情報が記されているだけであり、『ポルノグラフ』や『ミモグラフ』は無署名だった。レチフの名が表紙に記されたのは、レチフ自身の言によれば1775年に刊行された『墮落百姓』が最初とされるが、実際には1774年の『私生児の娘〔La Fille naturelle〕』（初版、1768年）および『ポルノグラフ』の再刊本においてであった⁽²⁰⁾。それでも7年ほどの間、レチフは匿名で出版していたことになる。そこにはもちろん筆禍への恐れもあったが、無名の存在が作品を出版することに対す

る戸惑いのようなものもあった。処女作を書こうとしたさいにレチフは自分の「想像力からすべてを引き出し、すべてを創造しようと欲した」という。このような強迫観念にとらわれたのも、「名もない存在〔un être sans nom〕」が自分の実体験をもとにした作品を出版することなど不可能であると思われたからだった⁽²¹⁾。周縁的な書き手であるレチフは文学場において名を備えた存在になりうるのか、そのまさに瀬戸際に立っていたのである。

レチフの初期作品にしばしば「作家〔auteur〕」に対するなんらかの両義的態度が見られるのはそのためだろう。『有徳な家族』で編者として登場するエレオノールは、自分をこの作品の作者だと勘違いした友人に対して、作家という「栄光にみちたタイトル」を称揚しつつ自分はそのような存在ではないと謙遜する⁽²²⁾。『ミモグラフ』で演劇改革を論じるアデライドは、自分は女性だから無知でありアリストテレスも読んだことはないが、誠実さと常識があれば論じるには十分だから、自分は「作家」として振る舞うと主張する⁽²³⁾。ソタントゥ〔Sotentout（なんでも阿呆田氏）〕が創設した「負けるが勝ちアカデミー〔Académie de Quiperdgagne〕」を通して、既成のアカデミーを揶揄する風刺小説『パリの夫婦』の序文にいたっては、同胞たる阿呆ども〔les Sots〕に向かって、権威を持つ人々の大多数は頑固者の老人〔têtes à perruque〕であり、趣味のある少数の者たちも偏見や好みで判断しているにすぎないとして、自分たちが作家であることを広く世に示すべきだと説く。そもそもこのソタントゥは、じつは多数の有名作家のゴーストライターをしていた人物だと強弁されるのだ⁽²⁴⁾。

『ボルノグラフ』に話を戻せば、その改革案は緒言で政府への提案として提示されている⁽²⁵⁾。他方で「奇想大全」はパリのサロンで評判となることを狙って書かれ、名声による社会上昇を企てるものだったというがル・ボルニュの見立てである⁽²⁶⁾。いずれにせよ、ヴォルテールとフリードリヒ2世、ディドロとエカチェリーナ2世に象徴されるような文人と君主の親密な交流が可能であった時代に、書物による社会上昇の希望は決して夢物語などではなかったが、文学場において高い評価と地位を得ようとするマイナー作家レチフの夢はついに実現することがなかった。彼の周縁的で曖昧な位置はエクリチュールの主体の安定をたえず脅かす。レチフのテキストに現れる独特の両義性と揺れはおそらくはその相関物なのである。

後記 レチフの『ボルノグラフ』は売春を論じるものであり現行の意味での「ポルノグラフィー」を扱うものではないが、冒頭で述べたとおり、売春とポルノはいわば公共空間の周縁において成立するという「いかがわしさ」を共有している。その意味で本稿は、大浦康介先生が編まれた『共同研究 ポルノグラフィー』の遅ればせの付録とでもいったものである。また、『ミモグラフ』に現れる演劇と誘惑のテーマは、みずからも舞台に立った経験をもち『誘惑論・実践篇』を著されもした先生の関心に

通底するものであるようにも思われた。フランス文学研究の偏狭な枠組みを軽やかに超え出て、つねに新鮮で思いもかけぬテーマに取り組む姿を私たちに示してくださった先生に対する私なりのささやかなレスポンスになれば幸いである。

註

¹ « Écrivain qui traite de la prostitution » ([Rétif de La Bretonne,] *Le Pornographe ou Idées d'un honnête-homme sur un projet de règlement pour les prostituées, propre à prévenir les Malheurs qu'occasionne le publicisme des femmes, avec des notes historiques et justificatives*, 1769, p. 32. 『ポルノグラフ』、植田祐次訳、『ユートピア旅行記叢書』、第15巻、岩波書店、2000年、17頁）

² *Ibid.*, p. 111. 邦訳、49頁。

³ *Ibid.*, p. 272. 邦訳、125頁。

⁴ 改革案の第38条。 *Ibid.*, p. 154 *sqq.* 邦訳、69頁以下。

⁵ 邦訳、解説、499頁。

⁶ *Ibid.*, p. 171. 邦訳、71－72頁。

⁷ マキアヴェリ『新訳 君主論』、池田廉訳、中公文庫、2002年、123頁。

⁸ 『ポルノグラフ』、前掲邦訳、解説、499頁。

⁹ Cf. Françoise Le Borgne, *Rétif de La Bretonne et la crise des genres littéraires (1767-1797)*, Honoré Champion, 2011, p. 334 *sqq.*

¹⁰ Jean-Claude Bonnet, « La malédiction paternelle », *Dix-huitième siècle*, n° 12, 1980, p. 206. たとえば、ルソーの『新エロイズ』には（サン＝ブルーとジュリーの結婚に強圧的に反対する）ジュリーの父デタンジュ男爵と善良で優しい夫ヴォルマールが登場する。ディドロの『一家の父（*Le Père de famille*）』には「父の呪い」を口にしながらも息子（と娘）に対して優しい気持ちを抑えられないドルベソンと、保守的で権威主義的なおじとが描かれている。

¹¹ Rétif de La Bretonne, *Monsieur Nicolas*, édition établie par Pierre Testud, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, t. II, p. 150 *sqq.*

¹² *Le Pornographe*, *op. cit.*, p. 30. 邦訳、15頁。

¹³ *Ibid.*, p. 25-26. 邦訳、13頁。傍点筆者。

¹⁴ [Rétif de La Bretonne,] *La Mimographe, ou Idées d'une honnête-femme pour la réformation du théâtre national*, 1770 (*Œuvres complètes*, Slatkine Reprints, 1988, t. 63), p. 295.

¹⁵ *Ibid.*, p. 192.

¹⁶ *Ibid.*, p. 221.

¹⁷ *Ibid.*, p. 202-205.

¹⁸ Gisèle Berkman, *Filiation, origine, fantasme : les voies de l'individuation dans Monsieur Nicolas ou le cœur humain dévoilé de Rétif de la Bretonne*, Honoré Champion, 2006.

¹⁹ Le Borgne, *op. cit.* 文学場におけるマイナー作家レチフの戦略については同書第4章を参照。

²⁰ *Monsieur Nicolas, op. cit.*, t. II, p. 259 et note 2.

²¹ *Ibid.*, t. II, p. 162.

²² [Rétif de La Bretonne,] *La Famille vertueuse, lettres traduites de l'anglais par M. de la Bretonne*, 1776, 2 vols. (*Œuvres complètes*, Slatkine Reprints, 1988, t. 41-42), t. I, p. xvi-xviii.

²³ *La Mimographe, op. cit.*, p. 44-45.

²⁴ [Rétif de La Bretonne,] *Le Ménage parisien, ou Déliée et Sotentout*, 1773 (*Œuvres complètes*, Slatkine Reprints, 1988, t. 62), p. 1-2, 5. ル・ボルニュは前掲書において、文学場の理論によるこの作品の読解を提示している (p. 338 – 341)。

²⁵ *Le Pornographe, op. cit.*, p. 11. 邦訳、5頁。リバールとシャピラは『歴史、文学、証言——時代の不幸を書くこと』(Christian Jouhaud, Dinah Ribard, Nicolas Schapira, *Histoire Littérature Témoignage. Écrire les malheurs du temps*, Gallimard, « Folio Histoire », 2009) に収められたレチフ論において、ジュオーが打ち出したテクストの「行為 (アクション)」性をレチフの『わが父の生涯』に応用し、同書を作家の自己確立の一環としてではなく、権力に対して発信された家父長制的統治論として読解している。同論文に基づく日本語論文が『GRIHL 文学の使い方をめぐる日仏の対話』(文芸事象の歴史研究会編、吉田書店、2017年) に収録されている。桑瀬章二郎によるコメント「レチフ 啓蒙の「マイナー文学」再考のために」も参照のこと。

²⁶ Le Borgne, *op. cit.*, p. 337.

中国古典文学の「思想」と「批評」

20 世紀前半に編まれた通史をめぐって

永田知之

はじめに

前近代の中国、具体的には中華民国の建国（1912）を遡る文学の変遷を対象とした、所謂「文学史」の専著を、早くに公にしたのが中国人ではないことは、既に定論と考えてよい。「中国文学史」に相当する表題を持つ著作を、夙に古城貞吉（1866～1949）や英国の Giles（1845～1935）が公刊している⁽¹⁾。また講義録の形を取る同様の（例えば末松謙澄による）著作などは、古城の書以前にも日本では複数が世に現れた⁽²⁾。これより後には同類の単行本が、度々刊行されるようになる⁽³⁾。

日本に蓄積された「漢学」の伝統がその背景にあったことは言うまでもない。中国より早く近代化を推し進め、「文学史」を含む西洋の概念を受け入れたことも、「中国文学史」が少なからず登場する条件となったであろう。また中国文化の影響を強く受けてきた日本人としては、それらの要素を析出しないと「日本文学史」像を十分に描きかねるという事情も存したのではないか。

19 世紀末に現れた日本人による「中国文学史」は、20 世紀初頭までに限ると古典文学の主流、つまり文語（文言）による詩文を主な対象とした。漢籍の伝統的な目録法、即ち四部分類で経部（儒教の経書）、史部（史書）、子部（経書以外の思想書、技術書）と並ぶ集部は、文学書を取る部立てと目されるが、そこに戯曲や長編小説が位置を占めたことは皆無に近い。それらを文化ではなく娯楽と捉え、まともな書物には含めない中国人の建前と口語により近い語彙・文体（白話）で書かれている（文言と異なって漢文訓読法では理解し難い）点が、日本人をして戯曲・小説を「中国文学史」の対象に加えにくくせしめた原因と思しい。ただ臨風こと笹川種郎（1870～1949）は早くに『支那小説戯曲小史⁽⁴⁾』を著している。明治期の日本人が drama や novel を literature の中核と見做す西洋近代の文学観を他国の文学に適用した一例と言える。

本国の方でも、少し遅れて自国の「文学史」を扱う書物が現れるようになる。脱稿と刊行のいずれを基準にするか、またこれらの不明な例が初期には多いが、さしずめ林伝甲（1877～1921）の『中国文学史』（1904 完成、1910 印刷か）は中国人による当該分野のごく早い著作であろう。林伝甲は笹川種郎『支那文学

史』(1898)⁽⁵⁾に学んだと明言する⁽⁶⁾。もちろん、中国の知識人が西洋から直輸入された「文学史」の概念に触れていなかったわけではない。だが笹川・古城の著書が中国語に訳され⁽⁷⁾、また日本のそれを襲う中国の「文学史」は他にも確かに存在する⁽⁸⁾。「文学史」という形式が中国に根付く過程で、日本人の著述が果たした一定の役割は否定できまい。

文学全般を扱う通史に対して、『支那小説戯曲小史』は特定の分野を取り上げる「部門史」と呼ぶことができよう。他の「部門」を主題とした「中国文学史」も、次第に現れるようになる。文学思想・批評の領域も、その例外ではなかった。

小文では20世紀前半に日本と中国で刊行された中国古典文学における批評・思潮を通史の形で扱う著述のある面に注意を向けたい。もとより、通史だけがこの分野を研究する手法というわけではない。またそのうち中国人の著述を論じた論著は、既に少なくない(註24)。

ただ通史の形式を用いた専著の相次ぐ登場が中国の文学批評・思想を語る枠組みを形作った過程や日中間での類似には、あまり関心が抱かれてこなかったように思われる⁽⁹⁾。Gilesの著述(註1)は園芸の手引きをも紹介し、末松の著書(註2)にはむしろ「学術史」の性格が色濃い。これらに対して、後に続く日本人の「中国文学史」は詩文や戯曲・小説を主な対象としており、より遅い中国人の著作でも範囲はほぼ等しい。これは何を文学と見做すかという本質的な点で、日本人による中国文学史が本国に影響を及ぼした証拠となろう。それを思えば、両国で早くに著された「文学思想・批評史」を合わせ見る試みも無意味ではあるまい。

一 日本

まず先行する日本人の著述を見ていく。以下、書名と篇・章の題目を最初に挙げる。

I 鈴木虎雄『支那詩論史』(弘文堂書房支那学叢書第一編、1925年5月)

支那詩論史序

第一篇 周漢諸家の詩に対する思想

第一章 堯舜及び夏殷時代

第二章 周の時代

第三章 孔子の詩に対する意見

第四章 孔子及び孔門諸子の談詩

第五章 子夏の詩説

第六章 諸子の詩説

第七章 漢の時代

第二篇 魏晉南北朝時代の文学論

第一章	魏の時代—支那文学上の自覚期
第二章	晋の時代
第三章	宋の時代
第四章	齊梁時代
第五章	北朝の文学論
第六章	総括
第三篇	格調・神韻・性霊の三詩説を論ず
	緒言
第一章	用語の意義及び三説関係の概要
第二章	三説発生以前の詩説梗概
第三章	格調の説を論ず
第四章	神韻の説を論ず
第五章	性霊の説を論ず
第六章	結論

鈴木虎雄（1878～1963）は、新潟県の現燕市で漢学者の家系に生まれた。東京帝国大学文科大学漢学科を卒業（1900）した後、東京高等師範学校教授等を経て、京都帝国大学文科大学支那語学支那文学専攻の助教授に着任（1908）、のち教授に昇任する（1919）。退官（1938）後に名誉教授の称号を受け、翌年には帝国学士院会員に選ばれた。戦後、文化勲章を授与される（1961）。中国文学、特に古典詩と詩論を専門とした。

この著作（以下、『詩論史』と略称）の第二篇第一章で三国の魏（220～265）が副題では「支那文学上の自覚期」、本文で「支那の文学上の自覚時代」（共に40頁）と呼ばれる。他の章題と異なって、ここにだけサブタイトルを附す点に従前の中国では「文学なる者は単に道德の思想を鼓吹する手段としてのみその価値を有すとせられたる傾向」があったのに対して、「魏以後に至りて」「文学は其れ自身に価値を有するものなりとの思想」が現れた（同）という鈴木の確たる見解が読み取れよう。従来は民間の歌謡だった詩を知識人が名を明らかにして本格的に作り始めたこと、彼が述べるように文学論・批評の類が盛んになったことが、その見解の妥当性を証明する。

この見解は『詩論史』の内容を第一篇と他の二篇とで截然と区分する結果をもたらした。例えば後漢（25～220）以前では（文献の不足もあって）経書や思想書に基づく論述が続くのに対して、魏以後では文学の領域に限られる材料を専ら用いて記述は詳しくなる。特に第二篇（40～121頁）のうち、南齊と梁とを扱う第四章（51～112頁）は、隋を含む魏晉南北朝（220～618）に占める期間（479～557）の割に分量は相当多い。それというのは当時、5・6世紀の交代期に中国最古の体系的な文学理論書『文心雕龍』と詩歌批評書『詩品』が著され、また当時の詩論を多く収載した空海（774～835）編『文鏡秘府論』が今に

伝わるからである。これらの文献を古典文学理論の根本資料として本格的に活用する道は、鈴木らによって開かれた。

ただし、このような重点の置き方は、時代・分野で記述量の不均衡をも招く。原著の3年後、『詩論史』の訳書が上海で出版された。訳者の孫俚工（1894～1962）は日本に留学した経験を有するが、『詩論史』の第一・第二両篇だけを『中国古代文芸論史』（北新書局、1928年5月）と題して公刊した。同書の「序言」（1～2頁）で抄訳と改題（「古代」を加え、「詩」を「文芸」に改める）の理由を列挙する。

即ち1、第三篇は時代を主とする他の篇と異なり詩の作風に依拠する。2、（第三篇第二章で扱われる）唐（618～907）から元（1271～1368）までに関わる叙述が簡略に過ぎる。3、唐宋以降を「近代」とするならば、それ以前は「古代」と呼べる。4、第一篇は概ね『詩経』に関わる詩論を扱うが、第二篇は文学全体を論じる、と。ただし叙述の力点が偏ることは、鈴木自身も自覚していた⁽¹⁰⁾。個別の論文を一書に再編したことが、偏りの主な理由である⁽¹¹⁾。しかし、そもそもそれらの主題を取り上げた事実は、鈴木の文学史観と大きく関わる。

支那の文学の歴史の古きを以てして、其の評論の見るべき者は魏晉以降に於て生じ、齊梁に至りて始めて隆なり。而して唐宋金元に衰へて、明清に至りて復た振ふ。唐の詩賦の盛なる、或は之を制度の餘に帰するものあるも、寧ろ文学佳否の標準の既に六朝以来論究し尽されたるものを誠実に遵奉せしに由ることの多きやも知るべからず。詩説繁からずと雖も繁からざるを憂ひず。宋詩の衰は或は詩話の多き之を致すといふも、寧ろ評論の正しきものゝ興らざりしに本づくものといふべし。明清の諸詩説は、其の主張する所に相応の根拠を有し、堂堂論陣を張り、相持して下らず。各々の製作の差異は即ち各々の主張の差異に随ふ。偉観といふべし⁽¹²⁾。

『詩論史』のために著したこの序で、鈴木は中国の文学史上、「評論」が盛んだったのは「魏晉」から「齊梁」まで（「六朝」とほぼ同義）と「明清」だと述べる。唐代における詩や辞賦の隆盛は、作詩・作文を課す科挙試験などの「制度」ではなく、唐に先行する六朝期に「文学佳否の標準」が「論究し尽され」ていたためであり、「詩説」が多く提起されずとも詩歌の発展に妨げは無いと彼は論じる。「明清の諸詩説」は、『詩論史』第三篇で扱われる神韻など三つの詩論⁽¹³⁾を主に指す。明代（1368～1644）に生じつつあった三説の鼎立は、清代（1636～1912）に明確な形を取る。詩の実作に大きな影響を与えた三説にとりわけ着目したことは、文学史家としての鈴木の炯眼を示す。『詩論史』の第三篇は訳さないと『中国古代文芸論史』「序言」で述べた孫俚工が翌年に同篇の訳書⁽¹⁴⁾を公刊したことも、その価値を物語る。

注目すべきは、魯迅（1881～1936）が『詩論史』を早々に入手したことであ

る（典拠は日記・蔵書目録）。日本語に堪能な彼は、鈴木^の原書を理解できた。彼が「魏晉風度^{および}及文章^と与薬^の及酒之関係」と題する講演の記録で魏・文帝（187～226）の時代を「文学自覚的時代」と称した点⁽¹⁵⁾に、魏を「文学上の自覚期（時期）」と呼ぶ鈴木の影響を見ることは、恐らく正しい⁽¹⁶⁾。先述のとおり、『詩論史』は鈴木が重んじる時代に紙幅を割く（そうでない時代の記述は大胆に省略する）「評論」の通史だった。訳書の登場と共に、その内容は中国の学界でも知られるようになる。それとは別に魏を文学史の画期と捉える見解は、魯迅という媒介の権威を帯びて（鈴木の見解と知られずとも）今日、広く承認されている。今はこのことを指摘して、次の著作の検討に移ろう。

II 青木^{まさる}正兒「支那文芸思潮」（岩波講座『世界思潮』、岩波書店、1928年）

一、文芸思潮の大観

二、原始的文芸思潮〔以上第3冊、5月〕

三、儒家の道義的文芸思潮（春秋末期より後漢まで）〔第4、5冊、7月〕

四、道家の文芸思潮（周末より魏晉まで）〔第6冊、8月〕

同『支那思想 文学思想』（岩波講座『東洋思潮〔東洋思潮の展開〕』、岩波書店）

第一章 序論

第二章 周漢の文学思想

第三章 魏晉南北朝の文学思想

第四章 唐代の文学思想〔以上（上）、1935年10月〕

第五章 宋代の文学思想〔以下（下）、1936年3月〕

第六章 元明の文学思想

第七章 清代の文学思想

山口県の現下関市で漢方医の家に育った青木正兒（1887～1964）は、京都帝国大学文科大学に入学、支那語学支那文学専攻の第一期生として、鈴木虎雄らに師事する。卒業（1911）後は私学の教員を経て、東北帝国大学法文学部助教授に着任（1924）、のち支那学第二講座（文学）教授に昇任する（1926）。やがて母校に転任、鈴木の後任として京大教授を務めた（1938～1947）。退官後は山口大学文理学部（1949～1958）・立命館大学大学院（1958～1964）で（特任）教授の職に就き、後者に在職中、急逝する。1953年には日本学士院会員に選ばれた。中国文学全般に加えて、専門は書画などにも及ぶ。

ここに挙げた両著は、後者の序論に前者の半ばを組み込む形で、『支那文学思想史』（岩波書店、1943年4月、以下『思想史』と略称）内篇「通史」に再編される⁽¹⁷⁾。青木は「文芸とは普通に文学一科を指す」という昭和初年には既に一般的だった通念を知りながら、「支那文芸思潮」ではそれを敢えて「文学及び其

他の芸術と解釈し、音楽、美術にも及んで其等の思潮の沿革を叙述」した⁽¹⁸⁾。これに対して、『文学思想』では「専ら文学を談じ、上は周代より下は現代までを貫いた」⁽¹⁹⁾。その冒頭（3頁）にいう（傍点は原文のとおり）。

支那の文学思想は凡そ次の三方面から大観することが出来ると想ふ。即ち其の思想の根柢を為すものは儒家と道家との二大思想で有り、創作の態度よりすれば創造主義と倣古主義とであり、表現法よりすれば達意主義及び気格主義と修辭主義とである。其等は各々相對する兩極に立つて居るが、又それぞれ其の兼取折衷的思想の介在するは勿論である。作家の側から見ても、論者の側から見ても、其の要旨は略ぼ是を以て蔽うことが出来るであらう。

「儒家」と「道家」は各々現実的（道德の匡正を重視）、非現実的（太古自然の状態に戻ることが理想）な思想を代表する。後人に儒教の經書などを超える創作は不可能で、古人の作に少しでも逼れば可とする「倣古」の立場は、「創造」と対極を成す。さらに内容が伝わればよしとする「達意」、文飾を重んじる「修辭」、文学作品に気力と品格を求める「気格」、これらの主義が連関・消長する様を通じて中国の文学思想史を見通せる、と青木は考えた。

彼の見解は、文芸思潮の時期区分に反映される。それは第一期 文芸実用主義時代（上古より漢まで）、第二期 文芸至上的自覚時代（六朝及び唐）、第三期 倣古低徊時代（宋より清まで）から成る⁽²⁰⁾。第一期は「達意」、第二期は「創造」・「修辭」、第三期は「倣古」が強く表れた時代といえようか。ここで青木が六朝・唐を「文芸至上的自覚時代」と見做す点には、鈴木の魏（六朝の開始時に相当）に対する「支那文学上の自覚期」という呼称の影響が見て取れるだろう。青木は『思想史』「序」（3頁）で「支那文芸思潮」等では「力めて」鈴木が『詩論史』で「遺された所を拾ふことを心がけ」たと述べる。

中国文学史の上で「評論」が「唐宋金元に衰」えたというのが、鈴木の説だった（Iに引く「支那詩論史序」）。ただ、この七世紀半に関する記述が『詩論史』本文262頁のうち10頁（135～144頁）に止まる点は、さすがに鈴木も遺憾に思っていた（註10）⁽²¹⁾。受業生の青木は、それをどう補正したか。先に掲出した『文学思想』の章立てを見られたい。

第二章から時代ごとに叙述が展開される。各章は十数頁乃至二十数頁から成り、極端な差は見られない。唐は文学、殊に唐詩が象徴する如く韻文が一つの頂点を極めた時代だった。だが実作の豊饒さに比べて、唐人が残した文学論の専著はごく乏しい。より早く南朝後期に現れた『文心雕龍』のような著作は、遂に出なかったのである（むしろかかる体系的な理論書の存在こそが、特異な現象と思われる）。さしもの青木も資料の制約から唐代の文学思想を論ずるのには苦勞したが、「詩格」（通俗的な詩論・詩歌批評書）の断片や論詩詩（詩について論じた詩）を用いて、ともかく叙述の量を確保した。宋以降では鈴木がさほど用い

なかった詩話（詩に関する随筆）も資料とする。第六章は元・明を表題に掲げるが、話題の中心は明に在る。以下、『詩論史』と重なる叙述も少なくない。ただし散文に関わる記述も多く見え、また明・清の戯曲研究を本格化させた青木⁽²²⁾だけに、同章の末尾で白話文学への評価にも説き及ぶ。

要するに、青木は古代から清代まで記述が偏らない一貫した歴史性を中国の文学思想に与えたと言える。事の当否はさておき、その影響は大きい。「支那文芸思潮」、『文学思想』の中国における訳出は、一つの象徴である⁽²³⁾。次に、中国へ目を向けるとしよう。

二 中国

20 世紀前半に中国人が著した中国文学の批評・思想を扱う通史の詳細は、先行研究⁽²⁴⁾に譲るとして、必要な事柄にのみ簡略に触れておく。まず指を屈するべきは、陳鐘凡（1888～1982）の『中国文学批評史』（上海中華書局文学叢書第一種、1927 年 2 月）だろう⁽²⁵⁾。

同書の目次を開くと第一章から第三章が「文学之義界（「義界」は定義の意）」、「文学批評（「平」は「評」に通じる、以下同じ）、「中国文学批評史総述」とある他は、第四章以下、「批評史」に王朝の名称、即ち周秦、兩漢（前・後漢）、魏晉、宋齊梁陳、北朝、隋唐、兩宋（北・南宋）、元明、清代を冠する形の章題が続く。これだけだと、前節Ⅱに挙げた青木正兒『文学思想』（1935～1936）に先立って各時代に万遍なく記述を配したかに見える。だが陳鐘凡の著述は刊行こそ早い材料の列举が多くを占めるし、平板な時期区分に青木による三区分のような史観は求めようもない。この不足は郭紹虞（1893～1984）『中国文学批評史』（商務印書館大学叢書、上冊〔北宋まで〕1934 年 5 月、下冊 1947 年 2 月）、羅根沢（1900～1960）『周秦兩漢文学批評史』（商務印書館中央大学文学叢書、1944 年 1 月）⁽²⁶⁾、『魏晉六朝文学批評史』（同、1943 年 8 月）、『隋唐文学批評史』（同、同年 11 月）、『晚唐五代文学批評史』（同、1945 年 7 月）⁽²⁷⁾、朱東潤（1896～1988）『中国文学批評史大綱』（開明書店、1944 年 1 月）が補うことになる。

独自の特色を持つ三者の著書だが、殊に郭・羅両氏のそれは分量も豊かで、叙述は格段に詳しい。文学論だと明確な著作は当然ながら、そうと示さぬ伝記、序跋などの文章からも、材料が多く収集される。「然し諸家の文集などから論文の語を拾ふならば相当の資料が得られるに相違無いが、従来余の得た所は僅少で、今遽かに之を求める違もない⁽²⁸⁾」と青木が望んで果たせなかった資料の博搜が、特に現存する文献の少ない唐代以前について実現した。

陳鐘凡が自著の表題に「文学批評」literary criticism の語を含ませ⁽²⁹⁾、郭紹虞らもそれに倣ったことは興味深い。鈴木の「詩論」、青木の「文学思想」といった題目とこれは好対照を成す。確かに鈴木も自らが扱う対象を「評論」と呼んだし、青木も『文学思想』（『思想史』）の第七章を拡充した『清代文学評論史』（岩

波書店、1950年）を著している。『全集』（註17）版からその「序」（391～392頁）を引く（冒頭の「其の」は『思想史』内篇を指す）。

〔……〕其の叙述に評論史の範囲を出てゐない部分が多く、特に近代に於て左様であつた。是は其の資料を主として東北大学の講義に取つた為でもあるが、全体思潮の動きは大抵評論となつて現はれてゐるので、評論を見て行くのが思潮を知るに捷徑だと考へたからである。蓋し思潮は底の流であり、評論は表面に蕩漾する波である。淵であるか瀬であるかは波によつても知れるが、而し淵底の浅深、湍石の多少は必ずしも表面からは見すかせない。是れ私が評論に重きを置いた所以であり、亦其処に不安を感じずる次第でもある。今本書の意図する所も、其れは単に評論の跡を辿るだけでなく、やはり之に依つて思潮の動きを見きよめようとするに在つた。故に最初京都大学の講義では「文学思想」の題目を掲げたわけであるが、今にして之を顧みるに予期したような結果は得られてゐない。因つて羊頭狗肉の誹りを避けて「評論史」と改題しはしたものの、猶ほ未練は残る。

青木のこの著述は「清代の文学思想」と題する京都帝大での昭和16年（1941）度の講義に基づく。「思想」を考究しつつ、『思想史』の続作を「評論史」と題した理由が、ここで語られる。

いったい具体的な事例を離れた理論化の記録が少ない中国文化を考察する際、「評論」は不可欠の材料となる。さりながら材料が増すほど、ともすれば未消化の「評論」を並べて事足りりとする通史も現れる。『思想史』には「評論史の範囲を出てゐない部分が多」という青木の反省は、この間の機微をよく示す。中国の文学史家も、それを知らぬではなかった。彼らはひとまず「批評史」を標榜し⁽³⁰⁾、資料の増補を経て研究を進展させたのだが、「評論」を「文学思想」の材料とする時、我々は青木がここに記した言葉に立ち戻るべきなのではないか。

おわりに

他国の「文学史」が形成される過程に日本人が大きく関わった例は、中国のそれが唯一に近かろう。西洋からの影響や中国人自身の志向を軽視してはならないが、文学思想・批評の通史も、日本人の研究と相応に関係を持つ。『詩論史』の伝播は、その一例である（註25・26・30）。文学全般よりも自ずと限られる材料の範囲を広げながら、「文学史」並みに時代間で繁簡の差が少ない通史の可能性が模索された。

日本人がそこで用いた題目は「詩論」・「思想」・「思潮」、中国人のそれは「批評」だった。このことは、当該分野で両国の研究が異なる方向へ進む一因になったかと見える。「批評」の語を含む通史が著され続けた中国に対して、（本国と同列には論じられないが）青木正兒以降、前近代全体を扱った「文学思想」の通史

が出ていない日本の現況は、それを象徴すると思しい。20 世紀後半以降の研究史をも踏まえて、「思想」と「批評」の相関に再考が求められるところだが、それには別稿を草する必要があるだろう。

註

- ¹ 古城貞吉『支那文学史』（経済雑誌社、1897 年）、Giles, Herbert Allen. *A History of Chinese Literature*. London: William Heinemann, 1901.。
- ² 『支那古文学略史』（文学社、1882 年）等があるが、みな範囲は古代に止まる。
- ³ 川合康三編『中国の文学史観』（創文社、2002 年）「資料篇」参照。中国文学史の専著について、小文は多く同書に依拠する。
- ⁴ 笹川臨風著、東華堂、1897 年刊。
- ⁵ 博文館、帝国百科全書第 9 編。
- ⁶ 田口一郎「中国最初の「中国文学史」はなにか」、『颯風』第 32 号（1997 年）。
- ⁷ 両者の『支那文学史』はそれぞれ上海中西書局繙訳生訳『歷朝文学史』（上海中西書局、1903 年）、王燦訳『中国五千年文学史』（開智公司、1914 年）として刊行された。
- ⁸ 曾毅『中国文学史』（泰東図書局、1915 年）は兒島獻吉郎（注 3 所掲「資料篇」参照）の、康璧城『中国文学史大綱』（広益書局、1933 年）は笹川の著作に倣う。陳玉堂『中国文学史書目提要』（黄山書社、1986 年）7、67 頁参照。
- ⁹ 李群『近代中国文学史観的発生与日本影響』（湖南大学出版社、2016 年）308 ～ 328 頁は、この点に関心を向ける。
- ¹⁰ 「支那詩論史序」3 頁に詩論に偏ること、「唐宋金元」に関する叙述が簡略なこと、18 世紀末以降が範囲外であることへの言及、また実現しなかったがそれらを補う「支那文学論史」の著述に向けた構想が見える。
- ¹¹ 第三篇は『芸文』第 2 年第 7 ～ 10 号（1911 年）、第 3 年第 2、3 号（1912 年）、第一篇は同第 10 年第 1、2 号（1919 年）、第二篇は同第 10 年第 10 ～ 12 号（1919 年）、第 11 年第 2、3 号（1920 年）に初出。「支那詩論史序」2 頁に「六朝と明清の際」の「評論」を重要と考えたので、これらを著したとある。
- ¹² 「支那詩論史序」1 ～ 2 頁。
- ¹³ 『詩論史』261 頁に「格調説は意力的、熱情的、にして誠実を失はざるを主とし、神韻説は情的にして而かも其の平静淡白なるを主とし、性霊説は智的にして清新機巧を主とす」とある。
- ¹⁴ 『中国古代文芸論史』下巻（北新書局、1929 年）。
- ¹⁵ 『魯迅全集』第 3 巻（人民文学出版社、1956 年）「而已集」382 頁、初出 1927 年。

¹⁶ 興膳宏「解題」186～187頁、鈴木虎雄著、興膳宏校補『駢文史序説』（研文出版、2007年）。

¹⁷ 外篇には関連する論文を再録する。いま『青木正兒全集』第1巻（春秋社、1969年）に拠る。

¹⁸ 同じ『世界思潮』第10冊（1929年）に青木と東北帝大法文学部で同僚だった岡崎義恵の「日本文芸思潮」が収められる。「文芸」を含む表題は企画の段階で執筆者に示されていたのではないか。

¹⁹ この段の「 」内は『思想史』「序」3頁に見える。

²⁰ 「支那文芸思潮」8頁。

²¹ 青木は『思想史』「序」（3頁）で鈴木が「京都帝国大学に於て、昭和三年度から五年度まで、「唐宋詩説史」「宋元詩説史」を講じたが「未だ公にされない」と述べる。

²² 『支那近世戯曲史』（弘文堂書房、1930年）、のち『青木正兒全集』第3巻（春秋社、1972年）所収、がある。

²³ 各々王俊瑜訳『中国古代文芸思潮論』（人文書店、1933年）、汪馥泉訳『中国文学思想史綱』（商務印書館、1936年）として公刊された。

²⁴ 張海明『回顧与反思 古代文論研究七十年』（北京師範大学出版社、1997年）、蔣述卓等『二十世紀中国古代文論學術研究史』（北京大学出版社、2005年）、韓経太『中国文学批評史研究』（福建人民出版社、2006年）、李春青等『20世紀中国古代文論研究史』（山東教育出版社、2008年）など。

²⁵ 末尾の「参考書目」（178頁）に『詩論史』が挙げられる。

²⁶ 「自序」3頁に『中国古代文芸論史』（『詩論史』）も参照したとある。

²⁷ 羅根沢は『中国文学批評史』（人文書店、1934年）で南朝までを扱った後、通史の構想を改めて、本文に挙げた4冊を公刊したが、没後に遺稿を加えて南宋までを対象とする『中国文学批評史』全3冊（古典文学出版社、1961年）が出版された。

²⁸ 『文学思想』第四章51頁。文中の「論文」は「文（学）を論じる」の意。

²⁹ 陳鐘凡はWinchester, Caleb Thomas. *Some Principles of Literary Criticism*. New York: Macmillan, 1899. も参照した（陳鐘凡『中国文学批評史』8頁）。

³⁰ 朱維之『中国文芸思潮史略』（合作出版社、1939年）の如く「批評史」と題さない関連分野の著作もある。なお同書「自序」（iii頁）に『詩論史』を参照した旨が見える。

表象テキストと断片性 2
三浦玲一と『1Q84』をめぐって
中村三春

はじめに

本稿は、文芸研究におけるコンテキスト（文脈・状況）の取り扱いを巡る研究ノートである。具体例として、アメリカ文学者三浦玲一の遺著となった『村上春樹とポストモダン・ジャパン』⁽¹⁾における村上春樹『1Q84』論を取り上げる。

1 グローバル文化理論

三浦玲一は、グローバリズムと新自由主義に覆われた 20 世紀末以後の社会のあり方を、村上のテキストなどとの関係において論じている。村上は多くのアメリカ文学の翻訳者でもあり、その作品はアメリカ文学的であるとつとに評されてきたが、三浦はさらに進んで、「村上は、アメリカ文学から学んでいるというより、アメリカ文学を書いているのである。彼は、アメリカ文学を書く日本人作家である」とまで述べる。その「アメリカ文学」とは、単にアメリカの「土着性や風土」を指すのではなく、「グローバル・ポピュラー・カルチャーの文学」を意味し、アメリカもまたその「グローバル文化の犠牲者」とされる。

『村上春樹とポストモダン・ジャパン』の中核をなす表題作の論文は、このグローバル文化の成立と展開について、『わたしを離さないで』などカズオ・イシグロの諸作品、宮崎駿監督の『風の谷のナウシカ』その他、大友克洋『AKIRA』、エメリッヒ監督の『インデペンデンス・デイ』、キャメロン監督の『タイタニック』、奈良美智などを經由して最終的には村上の『1Q84』を論じている。そこに動員される思想家は、『歴史の終わり』のフランシス・フクヤマ、『文明の衝突』のハンチントン、さらにはコジェーヴ、ジェイムソン、リオタールその他多数に上る。論点も多岐に亙るが、要点をまとめればおよそ次のようになる。

コジェーヴは「歴史の終わり」の場所として、来日を通して見聞したジャパンを挙げたが、それは「端的に言えば、アメリカ・マイナス・戦争である」。後に新自由主義と呼ばれるアメリカ型リベラリズムは戦争の継続によって保証されているが、ジャパンは憲法 9 条によって知られるように戦争を欠落させている。この「戦争の欠落」は、「原爆の隠蔽」として日本サブカルチャー及びポストモダン・ジャパンの概念化にとって重要な役割を果たした。『ナウシカ』の巨神兵

も『AKIRA』も容易に原爆を想起させるのに物語上はそうではない。その代わりそこに見られるのは、『AKIRA』のプロットが象徴的に行う、核エネルギーの創造力・生命力への置換である」。

この創造力・生命力は「アイデンティティの価値」と言い換えられ、リオタールのいう〈大きな物語〉への不信に代わってポストモダンの中心に位置づけられる。『タイタニック』『インデペンデンス・デイ』など90年代を代表するディザスター映画は、本来、社会に求められるセーフティネットの保証が一切存在せず、いわば「アイデンティティの価値」によってそれを生き延びる「リスク社会」を描き出している。三浦はこの「リスク社会」を単にカタカナで「セカイ」と呼び、プライベートの外がすぐに戦場であるとするいわゆる「セカイ系」とも通底すると述べる。これらの映画は、「愛の力」という「アイデンティティの価値」のみを称揚するが、それとは逆に旧来のセーフティネットの側にいる古典的な労働者は、「負け組」として排除され、「アイデンティティの労働者」のみが残る。ただし、彼らは資本制において正当な支払いがなされるわけではない、新自由主義的な一種の「やりがい搾取」でもあると言う。

この構図の延長線上に展開される宮崎駿論は圧巻である。三浦によれば、『魔女の宅急便』はまさに「やりがい搾取」の典型にほかならない。また『ナウシカ』については次のように述べる。「敵を殲滅するナウシカ以前の男性ヒーローは、イデオロギーの衝突として理解された冷戦構造下のヒーローであるのに対し、他者と共存することを究極の目標とする〔……〕女性のヒロイン、ナウシカは、ポスト冷戦期のリベラル・グローバリズムの時代を象徴している」。そして、このように外堀を徹底的に埋め尽くした後、『1Q84』を論じるのは、三浦にとっては容易だっただろう。三浦によれば、『ノルウェイの森』以来、新左翼運動という旧体制における社会連帯の無効性の認識が村上作品の根底にあり、『1Q84』ではそれが「新興宗教的な自助努力の物語へと変容」し、すなわち「アイデンティティの価値」へと転換されている。

すなわち、カルトやリトル・ピープルや1Q84世界と闘う天吾と青豆の力は、彼ら二人の「不可能な愛」のみにほかならない。「天吾と青豆の『愛』は現実には不可能であることがかなりはっきりと提示されている」のにもかかわらず、「この小説の読者はみな、最終的には、この愛を信じ、この愛こそが唯一の救いであると信じるだろう」。このテキストのBOOK1とBOOK2から、BOOK3への展開は、「全体主義でない全体主義としての1Q84の世界、一見自由は与えられているが実のところ少しも自由ではない世界、いわば転倒した全体主義のセカイとしての1Q84の世界を描くために、作品の全体性を意図的に破綻させるという試みである」。「それは、つまり、批判の不可能性と可能性を同時に示そうという試みなのだ」と、三浦は結論づける。

一言で言えば、三浦の論は、東西冷戦、イデオロギー対立、労働運動、社会保障などが消滅または希薄化した「リスク社会」において、自分の生存はあくまで

「自己責任」であるとする新自由主義がグローバリズムとして文字通り地球上を覆い、その先輩であるアメリカ以上に、ジャパンこそがそのようなグローバル・ポピュラー・カルチャーのメッカとなったとする歴史認識の下に、宮崎や村上の作品を位置づけ、読み解いたものである。またその過程で、セーフティネットの崩壊のため「愛の力」が重視され、なぜ世界の中心で愛を叫んでしまわなければならないのか、あるいは、「やりがい搾取」の概念、さらに今回省略した女性労働者や少女の表象、いわゆるポストフェミニズムやサイボーグ・フェミニズムの問題などについても示唆を与えてくれる。論の全体から細部に亘って異論があるのは当然としても、非常に力のこもった論考であり、賛否にかかわらず、その達成度は認めなければならない。

2 コンテキスト主義

三浦のグローバル文化理論は、文芸・映像テキストをそれが属するグローバル文化の中に置いてとらえる点において、典型的なコンテキスト主義である。かつて私は、カルチュラル・スタディーズについて検証し、「テキストは断片である限りにおいて、いかなる全体論的説明によっても、最終的にはクリアにはならないだろう」と論じた⁽²⁾。この文は、コンテキスト主義に対しても成り立つだろう。すなわち、何であれ様々なコンテクスト的なフレームを導入することは、現在の理論にとって必要不可欠なことであるとしても、テキストが断片としてとらえられる限り、その節合の試みは終わりを迎えるということはない。

断片性はまた、例外状態とも結びつけられる。テキストが例外状態として認められる時、そのテキストは環境の内部において断片となり、またテキスト内部に例外状態が認められる時、その要素はテキストにおいて断片となる。これは、部分が全体と結びつかない状態にほかならない。全体を提供するのがコンテキストであり、たとえばカルチュラル・スタディーズやグローバル文化理論がそのコンテキストを形成する。しかし、部分が断片であるならば、そのコンテキストはテキストを完全に説明することはない。コンテキストは飽和しない。

逆の言い方をすれば、テキストの意味は一つには決まらず、様々な関連づけの中で無数に展開する。既にウンベルト・エーコの〈ウォーターゲート・モデル〉を参照して論じたように、コノテーションの形式で繋がる解釈項は、原理上無限に続くと言える⁽³⁾。エーコの言うこの〈無限の解釈過程〉は、テキストとコンテキストとの関係においても同じである。すなわち、あるテキストが位置づけられるコンテキストは、解釈項に関する〈ウォーターゲート・モデル〉と同じように、無限に考えられるのである。マーク・ドゥ・メイによれば、文脈（コンテキスト）そのものが認知的・パラダイム的な対象であって、それを見ようとする枠組によって見出される何物かではない⁽⁴⁾。コンテキストを実体としてとらえてはならない。コンテキストは構築されるものであり、その意味でコンテキストも一つのテキストにほかならないのである。

スペルベル、ウィルソンの関連性理論は、構造主義のコードモデルに対して推論モデルを導入し、主として文脈効果によって、より効果的な言語使用を帰結するような情報を適切に、推論を用いて導入するものと見なす理論である⁽⁵⁾。この時の適切性が関連性（relevance）と呼ばれ、言語運用は最大の関連性を目指すものとされる。ところで、『関連性理論』の中核を成す第3章「関連性」において、文脈の問題がかなり大きく論じられているが、その取り扱い方は、文脈を一貫して「選択」されるものとして位置づけている。勿論、文脈が複数（あるいは可変的な範囲に拡がって）存在することは認められており、文脈の拡張や収縮が論点ともなっている。

しかるに、文芸テキストの理解においては、何が最も適切であるか、すなわち最大の関連性を持つのかもまた、解釈に対して相対的である。また、文脈はより広くコンテキストととして言い換えなければならず、いかなるコンテキストを選ぶかの方法は同じく相対的で無数に考えられる。そしてそれ以上に、意味論的また時空間的に多様で広範囲に及ぶコンテキストは、もはや選ばれるものではなく、作られるものと言わなければならない。コンテキストは、選択されるのではなく、形成されるのである。

では、コンテキストはいかにして形成されるか。ここで見取り図のみを素描すると、コンテキストは概ね、一方では換喩的に、時間・空間・因果関係などにおける隣接性の軸によって作られるものと、他方では提喩・隠喩・直喩的に、類似性またはカテゴリー変換の軸によって作られるものが主なものと考えられる。言語学的な文脈は、「前後の文脈」と言われるように、テキストの構文論的な軸に沿って発生するから、明らかに換喩的である。また、語用論的な状況も、時間・空間・因果関係に関わる言語使用者が置かれた環境と、テキストを結びつけるので、これも換喩的と言える。

他方、文芸解釈におけるコンテキストの導入は、多くの場合、換喩的に加えて提喩・隠喩・直喩的に行われる。貴族社会から武家社会への変転が『太平記』『平家物語』を生んだとするような歴史社会学派の見方は原因と結果の関係であり、反映論と呼ばれるこのコンテキスト形成は換喩的である。新自由主義的なグローバル文化が『1Q84』を生んだという三浦の見方も同様だろう。しかし、ディザスター映画、宮崎アニメ、奈良美智と村上を結ぶものは、因果関係や隣接性ではない。それらはある特定のカテゴリーに基づく共通のクラスに属するメンバーであり、そのクラス、すなわち「グローバル文化の美学」という様式とメンバーとの関係は、提喩的または隠喩的にほかならない。原子力のイメージが内面の発露としての「アイデンティティの労働」に通じる、とする三浦の発想も、ここに働いているコンテキスト形成の原理は隠喩的である。一般に、「〇〇年代論」などの世代論は、クラスとメンバーとの関係における隠喩的なコンテキスト主義である。

言うまでもなく、テキストをどのようなカテゴリーと関連づけるかは、コンテ

クスト形成の重要な手法となる。そして、レトリックがテキストに見出されるものというよりは受容者との関係において制作されるものであるとすれば、コンテキストもまたレトリックと同じように制作されるものである。

以上のことをまとめると、断片化された、つまり断片と見なされたテキストやテキストの部分が、コンテキスト主義的に理解される際には、常に二重のバイアスがかかっている。すなわち、第一に、断片の有効化に寄与するようなあるコンテキストは、〈無限の解釈過程〉の流儀に照らせば、無数に考えられ、その上、そのコンテキストが断片を完全に有効化する、つまり完全解釈することはない。第二に、そのようなコンテキストは実体として存在するのではなく、受容者や論者によってレトリック的に形成されるものであり、そしてその形成においては、この断片の有効化のプロセスそのものが同型対応的に反復される、つまり、コンテキストもまた受容者とテキストとの関係において制作されるものにほかならないということである。

端的に言い換えれば、このような形でコンテキスト形成を図式化できるとするならば、コンテキスト主義に基づく読解は、それがグローバル文化理論であれ、あるいは文化研究であれ、他の理論に比べて、絶対的な説得力があるわけではない。高橋修は文化研究の主張として、「文学的言説を他の同時代的な諸言説（政治・経済・宗教など）から切り離し特別視する文学主義的なあり方へ疑問が浮かび上がるのは当然のこと」⁽⁶⁾と論じたのだが、この観点から見れば、文学主義も文化研究も、要するに各々のやり方で単にテキスト解釈をやっているに過ぎない。そうであるならば、「諸言説」の材料が多ければそれだけ正しい解釈となるという保証がない限り、このような見方は決して「当然のこと」ではない。文芸解釈における定量分析の有効性には限界がある。

もっとも、だからといってコンテキストを無視すべきということでもない。高橋のいう文学主義もまた、言語を使用する限りにおいて何らかのコンテキストを利用しており、また利用せざるを得ない。すなわち、文芸理解において決定的な切り札はなく、従ってコンテキストもまた決定的ではないとすれば、コンテキスト主義と非コンテキスト主義とは、実効性において同等なのである。要点はそれ以上でも以下でもない。言い換えれば、そこには正しいと思われる解釈とそうではない解釈とがあるだけで、単にコンテキストを重視することがその正しさを担保することは決してないということなのである。

3 牛河の物語

さて、ここから三浦の論へと戻してみよう。様式的な例外状態の記述とは、要するに、体系的な範疇に合致しない要素をテキスト内部に認めることであり、それによって作品の様式という〈多様における統一〉を否定することである。さらに言い換えれば、それは、それらのテキストを全体における部分ではなく、全体と結びつかない断片としてとらえることによって、複数のテキストやテキストの

様式によって構築されたように見える時代様式やいわゆる世界様式を、いわばモンタージュと見なすことでもある。しかし、やるべきことは一つで、テキストの解釈に、特にその細部に対して、異議申し立てをし、新たな解釈を提出することにほかならない。

『タイタニック』『インデペンデンス・デイ』など90年代を代表するディザスター映画について、三浦が「愛の力」という「アイデンティティの価値」に依拠する人物が生き残り、逆に旧来のセーフティネットの側にいる古典的な労働者は、「負け組」として排除されると論じたことは既に見た。三浦は福祉社会真っ盛りの1974年の『タワーリング・インフェルノ』と、これらを対比して論じ、スティーヴ・マックィーンの演じる労働者階級の消防士長が、こちらではヒーローとなるのに対して、『インデペンデンス・デイ』でカミカゼ特攻をするケースというヒスパニック系の人物や、『タイタニック』の機関室で働く労働者たちは、映画の主筋からは忘れられてしまうと述べる。それは、「忘れ去られるべき負け組」だからである。ランシエールとジジェクの言葉を借りて三浦はそれを、「部分を構成しない部分」とも呼んでいる。

これは鋭い着眼点である反面、十分なコンテキスト形成のためには材料が足りない。公務員である消防士が福祉社会の徴表であるとするならば、ディザスター&アクション映画の定番登場人物である警官や刑事はどうなるのだろうか。1988年の『ダイ・ハード』の名前は挙がっているが、この映画は90年代以降も二度三度と連作され、他に『ビバリーヒルズ・コップ』とか『ロボコップ』とか、ジャンルを横断して警官物の映画は多数ある。その他も含め、膨大な映画作品の中から、三浦は、巧い具合にグローバル文化の理論に合う作品のみを選んできて論じているのではないかという疑いを拭うことはできない。

それからまた、同時代に見られている映画は、必ずしも同時代の映画ばかりではない。かつての名画座やTVの再放送、何よりもDVDなどの媒体によって、過ぎた時代の映画が大量に消費されている。作られた映画だけを見て、そして特にその中で同一傾向のカテゴリーに属するものだけを取り上げて、同時代性を論じるのは非常に不十分である。先述のように、対象選択の段階で、相当に強力な枠組みが働いているのではないだろうか。

さてそして、この消防隊長マックィーンの末裔が、『1Q84』の牛河だということになる。三浦はこう述べる。「牛河は、この1Q84のセカイに属さない。あるいは、天吾と青豆が勝ち組であるなら、牛河は負け組である。彼には自己実現の欲望や契機がないし、有資格者ではない。彼は本来、そこにいるべき人間ではないのだ」、「村上の小説が示す牛河の運命の背後にあるものは、われわれの文化の階級分化であり、そしてその分化が承認されていないという現状である」。しかし、前に見たように「批判の不可能性と可能性」を同時存在させるために「作品の全体性を意図的に破綻させる」構造を持つ『1Q84』において、「この小説の真の面白さは、牛河という尻尾、その小説の部分ではありえない部分を引きずって

成立している、あるいは、小説が全体として成立することを拒否する、たまたまに「ある」とも述べている。それは最終的に、「新自由主義の政策によって管理されグローバル化した、われわれのポストモダンな文化状況の限界を、症候的に記述しようとしている」小説と見なされるのである。

この後、三浦は『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』へと矛先を移し、このテキストが『1Q84』のこの結末の延長線上に、「つくる」という労働者（この場合は建築技師）の名前を与えられた主人公により、三浦のいうところの「リアリズム」となるべきであったが果たせず、その理由を結局は「二十世紀型の帝国主義」、つまりはグローバリズムの支配から逃れられなかったためと論じている。

『1Q84』において牛河に着目したのは、グローバル文化理論の「負け組」というコードの帰結とはいえ、三浦の慧眼であると言わなければならない。BOOK1・2では青豆の章と天吾の章としかなかったのに対して、BOOK3で牛河の章が現れる。BOOK2の結末で青豆の死によって完結したかに見えた『1Q84』に、BOOK3という続編が書かれたことも考え併せると、牛河の存在は非常に重要である。このことを最大限に重視すれば、『1Q84』は実は牛河を中核とする小説ではないか、少なくともBOOK3の主役は牛河ではないかとさえ考えられる⁽⁷⁾。

牛河の親兄弟は医者一族としてエリート一家であったが、牛河だけがその醜怪な容貌のため異端だった。弁護士を開業したが闇世界との関わりを深め、ついには転落した。中央林間に一軒家を買って妻と二人の娘があったが、現在は名古屋で別の父親と暮らしている。「さきがけ」の依頼により青豆の身柄を確保するために、天吾のアパートの別室に張り込み、それに気づいた青豆がタマルに連絡し、牛河はタマルの手で拷問された上、殺されてしまう。時に超能力も駆使して暗躍する他の人物たちに対して、牛河は常に足を使って稼ぐフィリップ・マローウ的な探偵であり、袋で窒息させられ失禁しつつ死ぬ最期も併せて、最も風采の上がらない人物であることは間違いがない。しかし、この牛河は、青豆・天吾・ふかえり・リーダー以外では彼だけが、1Q84世界の二つの月を見ることができ、また、牛河は隠しカメラのレンズ越しにふかえりと見つめ合った時から、ふかえりを愛するようになったと読み取れる。そして、殺された後の牛河の口からリトル・ピープルが現れ、牛河の毛髪を使って空気さなぎを織り始めるという神秘的な結末が、牛河には用意されてもいるのである。

三浦は牛河をネガティブな中心としての的確に位置づけているが、しかし重要なことは、牛河はもしかしたら、脇役でも「負け組」でも排除されているのでもなく、『1Q84』という壮大な物語全体においてさえ、主役級の人物として位置を占めるものと認めるべきではないか。『1Q84』は自他の作品からの引用とパロディのパッチワークであり、極めてキッチュなテキストであって、中でも青豆と天吾の100パーセントの恋は、キッチュの最たるものである。『1Q84』は、このキッ

チュの渦から自らを救うために、牛河という例外状態の人物を導入した。これを契機として、既に、村上春樹の様式は大きな変異を遂げつつあるのではないだろうか。

しかし、その答は永遠に遠ざけられる。その理由は、牛河物語もやはり断片だからである。それは、『1Q84』が大長編でありながら、やはり中絶した小説であるという感触を否めないこととも関わる。BOOK3は、刊行されなくともよいものが刊行された観があるが、恐らくこれ以上の続刊はないのではないか。リトル・ピープルが牛河の体を使って作り始めた空気さなぎは、いったい何物で、どこへ繋がるのだろうか。それはまた、高速道路のエッソの看板のタイガーの顔が逆を向いていたことから示唆されるところの、青豆と天吾が帰還した世界が、やはり本来の1984年世界ではないという設定とも関係する。すなわち、細部の断片は全体の断片性とも通底し、細部の断片が解釈されない限り、全体もまた断片として永遠に残るのである。

このようにとらえるならば、完全に背景に退く『インデペンデンス・デイ』のケースや、『タイタニック』の機関室労働者たちと、大きな変異の契機となりうる牛河とでは全く格が違うと言わなければならない。もっとも三浦も、「小説が全体として成立することを拒否する、たたずまい」を指摘し、「われわれのポストモダンな文化状況の限界を、症候的に記述しようとしている」と述べることにより、そこまで論じてきた他の作品と『1Q84』とを区別して評価している。牛河の介在する『1Q84』を、単なるグローバル文化の落とし子ではなく、それに対する批評を伴った、一種の例外状態にある様式と見なしているのである。

言い換えれば三浦の論考は、『1Q84』というテキスト、あるいはそのテキストの一要素である牛河という要素を、それぞれ断片と見なし、その断片がコンテキストを揺るがし、再配合することを示唆するところで終わっている。これは、コンテキスト主義から逃れるテキストの脱出口となる。とすれば、ここからさらに反転して、コンテキストを形成していたグローバル文化理論なるものが、『1Q84』を特異点として再び見直される回路も開けるかも知れない。しかし、後続する『多崎つくる』論において三浦は、最終的にグローバル文化の強大さを示唆して終わっている。コンテキストのない解釈はありえないのと同時に、コンテキストの質量は、必ずしも解釈の妥当性を帰結しない。私たちは、読者・研究者として必要十分なコンテキストを自ら作り出し、それによってテキストに対応するべきであると言おう。

本稿は、2015年12月23日、仙台ビジネスホテルにおいて行われた日本近代文学会東北支部2015年度冬季大会における口頭発表「文芸学とコンテキスト形成の理論」の一部を基にしている。

註

¹ 三浦玲一『村上春樹とポストモダン・ジャパングローバル化の文化と文学』（2014・3、彩流社）。

² 中村三春「表象テキストと断片性—カルチュラル・スタディーズとの節合」（『フィクションの機構2』、2015・2、ひつじ書房）。

³ 中村三春「〈無限の解釈過程〉から映像の虚構論へ—記号学と虚構—」（同）。ウンベルト・エーコ『記号論』I（池上嘉彦訳、1980・4、岩波現代選書）。

⁴ マーク・ドゥ・メイ『認知科学とパラダイム論』（1982、村上陽一郎・成定薫・杉山滋郎・小林傳司訳、1990・3、産業図書）。

⁵ ダン・スペルベル、ディアドリ・ウィルソン『関連性理論—伝達と認知』（1986、内田聖二・中陸俊明・宋南先・田中圭子訳、1993・10、研究社出版）。

⁶ 高橋修「あとがき」（『メディア・表象・イデオロギー—明治三十年代の文化研究』、1997・5、小沢書店）。

⁷ 中村三春「村上春樹『1Q84』論—歴史の書き換え、物語の毒—」（『季刊 iichiko』106、2010・4）、同「リライト・スペース『1Q84』—BOOK1・2からBOOK3へ—」（米村みゆき編『村上春樹 表象の圏域—『1Q84』とその周辺』、2014・6、森話社）参照。

日本文学は旅とともに

川端康成の「東海道」⁽¹⁾

立木康介

昭和三〇年代まで、東海道には黒々とした松並木がまだ残っていた。

昭和十八年春、「子どもをもらふために」⁽²⁾ 出かけた京阪地域で、思いがけず少年時代に親しんだ松並木（高槻の八丁松原）を通りかかり、その出来事とおして、東海道の松並木に少年時代の思い出が結ばれたことが、川端康成にこの得体の知れぬ作品を書かせたのだろうか。同年七月から『満州日日新聞』と『大連日日新聞』とに連載された「東海道」である。

得体が知れぬというのは、ひとつには、時局の悪化によってわずか四十八回で中断されたために（ただし、原稿の写しは四十九回を除いて五十四回分まで残っている）、この作品の全体像をつかむことが容易ではないからだ。結末らしい結末とは無縁の作品の少なくない川端だが、それに加えて、この作品の目的地の見通せなさは、作家自身においてどこか戦争の行く末の不透明さと重なっていたように思われる。

そのことにも通じるが、「東海道」という作品の得体が知れないもうひとつの理由は、作者の筆の自由さにある。本作ははたして小説なのか、随筆なのか、はたまた文学論なのか。連載に先立って、川端はこう予告していた——「「母国」と題する小説を本紙に書くはずであったが、作者としての準備がまだ整わず、また今の戦争が完全な勝利に帰した時の方が書きよいので、しばらく延期し、別作「東海道」を書いてみることにした」⁽³⁾。もともと「小説」として構想された作品の代わりに書かれた「別作」である以上、これもまたひとつの「小説」とみなすのが自然な捉え方なのかもしれない。実際、作中真っ先に登場するのは「植田建吉」なる架空の、しかし作者の人となりが大いに仮託された人物であり、語りは主にこの植田の視点に寄り添って進む。だが、もともと遠い距離にはない植田と語り手の言葉の境界線はしばしば蒸発し、同時に語り手と作家の声の区別も溶解して、川端自身がじかに語っていると感じずにはいられない箇所も散見する。そこでは、登場人物はもはや架空世界の住人ではなく、平安朝以来の作家たちと、彼らが遺した文物だけになる。そしてそれらの人物や作品が上り下りしたという意味で、彼ら彼のものいっさいを呑み込み、抱きかかえるのが、本作の主人公ともいべき東海道にほかならない。それゆえ、この不定型な作品が小説か随

筆か文芸論かと問うことにはほとんど意味がない。「東海道」はそのすべてであり、『伊勢物語』から『更級日記』へ、『宗長日記』から『実隆公記』へ、さらには『新古今集』から『金槐集』へと、川端自身が文芸の世界を旅しながら綴った道中記なのだ。先ほど引用した予告文にて、本作を「ささやかな東海道記」に、あるいは「例えば広重の絵を今様に描いた絵巻物」に、準える川端のことばも、まさにその意味に解さなくてはならない。

1 静御前は「ずるい」のか？

「東海道筋の舊家に生れた」〔390〕植田は、静岡の高等学校を退職したのち大磯に転居してきた国文学者で、『日本の旅人』なる著作を書いた経歴がある。「詩人になりそこねて、國語の教師になつた」〔390〕植田にとって、その本は「旅行好きな天性がさせた、道楽仕事」〔363〕を出すものではなかったが、「日本の國土に對する愛情を確かめる」〔364〕ための彼なりの方法でもあった。

本作の冒頭、その植田が思いを馳せるのは、有史以前の日本の国土である。「日本の風土は、日本の文學よりも、遙かに古い」〔364〕と感ずることがある植田は、大正十二年の震災で僅かに隆起した江ノ島が、過去にも相模湾への沈降と隆起を繰り返したことや、やはり震災で微かに沈降した富士山が、海底火山の活動が活発だった洪積世に誕生したことを思い、「海中に火を噴きながら大地が海面にのし上がつて来て、なほ天上に火を噴き續けて、富士山をつくつた」〔366〕ありさまを幻視したりする。

だが、こうした幻は本作のいわば助走のようなもので、東海道を軸にした文芸の旅は、女学校に入学したばかりの植田の娘、絹子が、初めて読んだ『伊勢物語』のうちに「しづのをだまきくりかへし」の句を見つけ、「お父さま、お父さま。しづのをだまきくりかへし、つて、静御前の歌ぢやないのね？」〔371〕と憤慨して駆け込んでくる場面にはじまる。『義経記』に名高い「しづやしづ」の歌が静の独創でなかったらしいことが、絹子の純朴な憧れを汚したのだった。絹子にはさらに、同じ静の「みねの白雪ふみわけて」にも本歌のあるらしいことが気に入らない。それが『古今集』の壬生忠岑の歌であることを知らされ、「静御前が眞似をしたんでせう。ずるいわ」〔372〕と憤る絹子に、植田は返す言葉もない。旧約聖書の創世記が紀元前二千五百年のバビロニアに起源をもち、以来四千年ものあいだ「語り傳へられ、書き寫され、翻譯されて來たあひだには、原話や原文は改作され、添削されて、あるひは、ほとんど發芽の姿をとどめぬほどかもしれない」〔371〕事情が、経てきた年月の長さこそ違え、そっくりそのまま日本の古典にも当てはまることを心得ている植田にとって、古歌をなぞっただけのような静の歌は「日常の眺め」の一景にすぎなかった。にもかかわらず、「しづやしづしづのをだまきくりかへし」と歌ったからこそ静の舞は鮮烈な印象を残すし、静に歌われたからこそ、『伊勢物語』や『古今集』ではとりたてて異彩を放つわけでもない業平（もしくはそう伝わる人物）や忠岑の古歌が「不滅の

哀歌」〔373〕として人々の記憶に残ったのだといえる。そこから滲み出る次のような感慨は、もはや植田のものとも川端自身のものとも区別がつかない。――

悲劇の舞臺で、この歌を靜に歌はせた「吾妻鏡」や「義經記」の作者のよろこびは、さることながら、幾百年のあひだ、これを靜の歌として來た、人々の涙の河は、植田の心にも流れてゐるはずだつた。

その人々の心の河が、文學の歴史でもあつた。〔373～375〕

明らかに複数の起源をもつ歌、それゆえ作者の真の独創とはいいがたい歌を、歴史上の悲劇を生きたひとりの女の歌として、その生き様に重ねて語り継ぎ、歌い継ぐこと、それが文學の歴史である、とするこの一節は、川端らしい感傷的な装飾を捨象してみれば、ひとつの文學論的命題になる。本作第一の命題といえそうだ。

2 王朝の女たち

文治元年（1185年）、すでに身ごもっていたと思われる靜は、吉野で義經と別れたのち、京で「とらはれの身となつて、やはり東海道を、鎌倉へ下つた」〔374〕。

そう話した植田が、まるで娘の機嫌をとるかのように、続けてやや唐突に引き合いに出すのは、女学校に入りたての絹子とちょうど同じ年頃に、東海道を都へ上っていった小野小町の姿である。植田は小町が「出羽の國の采女だつた」〔374〕とする説を採るらしく、とすれば、当時の習慣から、宮仕えのために彼女が都へ上ったのは十三、四歳頃のことになる。もちろん、出羽の国からだから、小町は東海道に辿り着く前に、奥の細道をはるばる歩いてきたにちがいない。同じように全国から集められた采女たちのなかで、「小町は水際立つて、きれいだつたらうね」〔375〕と植田は言う。その十三歳の小町は、植田のなかで、やはり同じ年頃に上総から都へ上った菅原孝標女と対になっている。孝標女は小町より二百年後に東海道を歩き、その旅の記憶を後年『更級日記』に残した。それゆえ、この二人のあいだには、どちらも東海道を歩いたという共通点ばかりではなく、対照的な点もある。「平安宮廷の女流文學者のうちで、その生涯のもっとも明らかに知れるのが、孝標女で、最もわからないのが、小町である。」〔377〕それはひとえに、孝標女には『更級日記』があり、小町にはその出自や素性を確定的に知らせる文物がなにひとつない（「傳説ばかりで生きている小町……」と植田は繰り返す）、という違いのためだが、この違いは二百年という時に隔てられた「国文」をとりまく状況の開きをも映し出さずにはおかない。「小町の時代には、まだ日本語の文章を書く者がなかつたんだよ。國文は文章と思はれてなかつたんだ。文章といふと、漢文のことだつた。（萬葉集）を忘れたやうに、和歌は衰へてしまつて、漢詩が全盛だつた。（……）さういふ時に生れて、日本

の新しい歌を歌ひ出したのが、小町や業平なんだからね」〔378〕と、植田は絹子に語りかける。このことが、ただちに次のような結論に導くことは見えやすい――

さうして、小野小町が東海道をのぼつたのは、宮廷の國風文化の黎明期だった。

孝標女が東海道をのぼつたのは、その盛りが極まって、最早衰頽期に入つてゐた。

王朝の女性文學は、小町に始まつて、孝標女に終わつたともいへる。〔381〕

だが、読者を惹きつけずにおかないのは、むしろ、こうした総括に向かう途中で植田が足を留めるいくつかの問いのほうかも知れない。まず、小町や業平が和歌に吹き込んだ新風を語った植田は、王朝時代の国風文化について彼がもつ一家言を絹子に伝えずにはいられない。「もののあはれ」や「たをやめぶり」で知られる平安朝の文化は、けっして「俗に考へられてゐるほど、弱いものではなく、民族の美の一つを決定した、當時の女たちの強さ」〔378〕を表している。「大和魂」や「大和心」という言葉は、じつは平安時代の女性たちによって生み出された。彼女たちには日本人であるという誇りと信念があり、それが王朝文学の根底を流れる。「男は漢文を書くが、女だから假名文を書く、そんなもんぢやなかつたね。男の唐崇拜を笑つてゐるところが、見えるんだよ」〔379〕と、植田は諭すように絹子に告げる。植田に愛国のような感情を吹き込むのは、どうやら、何よりも王朝文学の女流作家たちであるらしい。ただし、「愛国」は植田（＝川端）のことばではない。それは植田において、「皇統崇慕」と名指される。小野家や菅原家の「芸文の血統」は滅んだのではなく、むしろ歌や著作をとおして「野山にひろまった」のだと感じる植田は、「小町や孝標女は、自分のなかにも、絹子のなかにもある」〔392〕という思いを強くするが、彼によれば、「さういふ思ひも、至高の魂までのぼつてゆけば、畏れ多いことながら、皇統崇慕のほかないことは、日本人としておのづからであつた」〔同〕。

しかし、真に重要な問いは、おそらくそれではない。『日本の旅人』なる著書をものしたこともある植田の目には、小町や孝標女のみならず、清少納言や紫式部、和泉式部らもまた、おしなべて「地方官の娘であり、妻であつた」〔379〕という事実が際立って映る。萬葉集の大歌人にも地方官が多く、彼らはいかにも地方官らしい鄙びた叙情を歌った。これらの事実が告げるのは、ようするに、日本の文学をつくったのは旅人たちだった、という認識だ。ところが、植田はそこでひとつの困難に突き当たる。なぜなら、「平安宮廷の女流作家たちが、地方官の娘や妻であることは、その日記や物語と、いちじるしく矛盾する」〔380〕からだ。「彼女らほど、旅人の心を失つたものはない」という印象は否めない。この矛盾をいかにして解消できるだろうか。ここからの植田の論はやや強引にみえ

るが、それだけに却って注意を惹く。「極端に都會的な榮華を憧憬賛美」する彼女たちの文学とは裏腹に、植田が見ようとするのは「彼女らの心の底に旅人がゐる」ことだ。「いわば田舎者のような女だけが、なぜ王朝の榮華を書き残したのだらうか」。小町や清少納言や和泉式部などが「流轉落魄、行方も知れずに終わったのは」、「幻の美に身を焰とした、田舎者でもあつた」からであり、「永遠の旅人でなければ、このやうな情熱はあるまい。自らのあこがれに欺かれた、詩人の業である」。それだけではない。源氏五十四帖は、紫式部がそこに謳い記したような宮廷生活に「寧ろ叛逆する野太い意志」〔381〕の賜物だった。道綱母もまた、「女の運命の流れを覺めて見送つていた」からこそ、『蜻蛉日記』を残すことができた。ようするに、「源氏物語」も「蜻蛉日記」も、「更級日記」も、人生の旅愁であつた」のだ。力業、とみえなくもない荒々しい論の果てに下されたこの断定は、感傷というにはあまりに苛烈ではないか。

さうして、彼女らが發見し、創造した日本の自然の美は、後世の旅人の心まで支配して、遠い野山にも傳統の綾を織つた。

「王朝の女房たちも、日本の旅人だつた。」

といふ扱いを、植田はすることが出來た。〔381〕

旅中に綴られたり、旅を綴ったりしたものだけが日本の文学を構成するのではない。宮中に仕える女たちが人生の旅路のなかで残した物語もまたそうなのであり、それゆえ日本の文学はやはりどこまでも「旅人の文学」なのだ——そう、植田＝川端は訴えている。これを「東海道」の二つめの命題と位置づけておこう。

3 義教、義尚とその時代

ところで、植田はもちろん、東海道を歩いた歌人や作家の足跡に思いを馳せるばかりではない。東海道線の所々の駅で下車しつつ取材に勤しんだ川端自身のように、彼は絹子を伴って実地を訪れることも忘れない。

本作に描かれるそうした訪問先の第一は、地元大磯のでんりゅうあん鳴立庵だ。西行法師が一首（心なき身にもあはれは知られけり鳴立つ沢の秋の夕暮れ）を詠んだとされる辺りに、江戸時代初期の俳人・崇雪が結んだ庵であり、それが代々住み継がれて今日に至っている。歴代の庵主のうち、植田が一目を置くのは、「元旦や大樹のものと人ごころ」と詠んだ第五代の加舎白雄である。同じ信州人の小林一茶より二十歳ほど年長の白雄は、「存命中の暮しも、百五十年後の現在の評判も」一茶とは「正反對」〔404〕だ。江戸に春秋庵を開いた頃には「弟子四千人と稱せられたほどの大家で、一茶の孤寒とは同日の談ではなかつたろう。しかし今日、一茶と言へば、知らぬ子供もないほどの人氣者だが、白雄の本など一冊も出ない」。にもかかわらず、白雄の「離俗清高の文人らしい静かさ」〔403〕を好む植田は、「大磯へ引越したんだから、まあ鳴立庵主に肩を入れようぢやないか」〔404〕

と絹子に言うのだった。

その鳴立庵からの帰り道、西行の句を反芻しつつ、「鳴立つ秋の夕暮れ」とは対照的な真夏の日差しのなかを歩く植田の連想は、彼が教師を辞める前に絹子や数人の学生と共に訪れた駿河の吐月峰（紫屋軒）の記憶を引き寄せる。宗祇に師事し、宗祇の旅から旅へ「影の形に添ふように歩いた」〔413〕連歌師、宋長が結んだ草庵である。その庵で、植田は「東海道の一筋も知らぬ人、風雅に覚束なし」という芭蕉の言葉を思い出す。芭蕉もまた、この「遍歴詩人」宗祇の「跡を慕った」〔413〕ひとりだった。ここから、本作の次の一幕が開ける。それは読者を、宗祇、三条西実隆、足利義尚を軸にした戦乱と文芸の足利時代絵巻へと誘う。昭和十三年に発表された岡本かの子の「東海道五十三次」にも吐月峰と宗祇についての記述が見られ、森本穫が指摘するとおり、川端はそれにも「触発された」⁽⁴⁾にちがいないが、本作における川端は、『宗長日記』や『実隆公記』、宗高の『将軍義尚公薨逝記』をはじめとする当時の資料に加え、「眞珠船」（昭和十九年）によれば森末義彰『東山文化とその時代』や吉澤義則『室町文学史』、松浦靖『室町時代の社会と思想』など同時代の研究書をも手広く渉猟しつつ、室町時代、とりわけ応仁の乱に続く世に深々と沈潜してゆく。乱世の足利時代へのこの没入には、むろん、いつ果てるとも知れぬ戦火のもとにある現在（昭和十八年）の祖国と己れの身の上を、将軍家世継問題に絡む諸大名間の抗争が都を荒廃させた五百年前の状況に重ねずにはいられない心情も働いていたことは想像に難くない。しかし同時に、当時の文化人たちの交流の網を俯瞰し、戦乱の世にありながら総じて長命であった彼らの享年を列記しさえしながら（狩野元信九十七、雪舟八十七、宗長八十五、一条兼良八十、一休和尚八十八、云々）、己れの美意識が惹き寄せられるに任せて、日本人としての自らの芸術的・文学的基盤を訪ね当てようとするかのような知的逍遙もここにはある。

そのなかで、暴君の悪名高い六代将軍義教に川端が寄せるどこまでも文学的な共感、じつに印象的だ。五代将軍義量が十九歳で早世すると、再び将軍の地位に戻った四代義持も後嗣を定めずに死ぬ。このとき、諸大名間の評議により籤引きが行われ、その結果将軍の座に就いたのが、義持の実弟で義満の五男、義圓だった。義圓は早くに僧門に入り、十七歳で天台座主にまで上り詰めた俊英だったが、政を見るために還俗し、名を義教と改めた。この一幕をおもしろく思わなかったのが、将軍職に色気のあった鎌倉公方、持氏だ。持氏は公然と幕府を批判し、幕府と鎌倉のあいだの緊張は、いや増しに高まった。それが爆発したのが永享の乱（永享十年、1438年）であり、持氏は幕府軍に討伐され、鎌倉・永安寺で自殺する。だが、川端が目するの、この動乱にでもなければ、鎌倉の平定を祝うまさにその宴席で義教が赤松満祐に殺される嘉吉の乱にでもなく、永享の乱の六年前、関東方面に睨みを利かせる意味もこめて義教が行った駿河への「富士遊覧」にである。作者不詳の『富士御覧日記』や飛鳥井雅世の『富士紀行』、常光院堯孝の『覧富士記』で一行の旅程を丹念に辿り、義教の歌と、同行した一

座の人々の歌を引き比べながら、川端は「ほんたうに富士のよろこびを感じたのも、義教ただ一人だつたやうである」〔434〕と述べる。永享四年九月十八日、駿河国守護・今川範政邸に到着するや、「富士御覽の亭」にのぼり、「見ずばいかで思ひ知るべき言の葉も及ばぬ富士とかねて聞きしを」と率直な感動を詠んだ義教は、前日の雪を頂いた白妙の富士を夜も眺め明かして「月雪の一方ならぬ眺めゆゑふじに短き秋の夜半かな」、日が昇ってからは「朝日影さすより富士の高嶺なる雪もひとしほ色まさるかな」、さらに「朝あけの富士の嶺風身にしむも忘れ果てつつ眺めけるかな」、夕方になればなつたで「こと山は月になるまで夕日影なほこそ残れ富士の高嶺に」……という調子で富士を歌い続けた。川端曰く――

〔義教が〕素直に熱心に富士を見たことは確かだつた。いかにも歌の素人臭く、もの珍しげな眼を見張ってゐる。〔435〕

お供の大名や公家ばかりか、職業歌人である雅世や堯孝までもがお座なりの歌を並べたのと対照的に、義教だけが「ひとり一途に富士を見てゐた」。「未熟なやうな義教の歌に、植田は將軍の位と人柄とを感じるのだつた。」〔436〕興味深いのは、情け容赦ない恐怖政治で諸大名を震え上がらせた義教の気性の激しさと、富士を見た「新鮮なよろこびとおどろき」〔435〕をありのままに表して憚らぬ彼の率直さが、けっして矛盾したり対立したりするのではなく、むしろ一貫したものとして川端の眼に映っていることだ――

義教の綱紀肅正は峻烈を極め、幕府の宿將や朝臣の公家も假借なく、一世を戦慄させて、結局、赤松氏の怨恨に斃されたわけだが、横恣腐爛の時代のなかに、將軍ひとり一徹に冷厳だつたのは、富士の歌の場合と似てるかもしれない。〔436〕

「富士の歌の場合」というのは、もちろんそこに現れた詩情の「一途さ」にはほかならない。あたかも、ひとりの人物の生の真実はその作品のうちにこそ見出される、たとえそれが「暴君」と呼ばれる人物であろうと変わりはない、と言わんばかりだ。

だが、足利時代に思いを馳せる川端の心をいっそう強く捉えるのは、何といっても、義政と富子のあいだに生まれ、「戦亂の世を招き、また足利の衰滅を誘ふかのように、妖しく咲いた花一輪」〔449〕、九代將軍義尚だ。義尚について書かれた現代の作品といえば、すぐに思い出されるのは三島由紀夫の「中世」（昭和二十一年）かもしれない。まだ見ぬ川端に自著『花ざかりの森』を贈り、二人の親交が始まったとき、三島はすでに「中世」の執筆にとりかかっていた。そのことも三島から聞いていたのだろう、両者の往復書簡集の巻頭に置かれた昭和二十年三月八日の手紙に、川端は「義尚ハ私も書いてみたう少し調べても居ります

……」⁽⁵⁾と記している。次いで、「中世」の初稿に目をとおり、助言を与えた川端は、自分の手許にある資料の目録を三島に送ったらしく、三島はそのなかから宗高の『将軍義尚公薨逝記』を貸してほしいと率直に申し出たのだった⁽⁶⁾。その資料は三島の作中に活かされ、三島はそのあと少なくとも二度の改稿を経て、作品を完成させたようだ。満州の新聞に連載された川端の「東海道」を、三島はおそらく読んでいなかっただろう。しかし、義尚その人というより、正確には、義尚の死後、魂の抜け殻のように余生を送る義政と、その周囲の人物たちをとおして、幽玄と華美のうちに没してゆく足利時代の落陽を描いた「中世」は、爛熟した室町文化の粋を集めたような妖艶さをやはり義尚のうちにみとめ、その死に一時代の悲劇的な終焉を見る川端の視点に見事に通じているというほかない。もっとも、「東海道」における義尚はあくまで文学史のなかの義尚、古典文学の旅のさなかに出会われる義尚であって、それゆえつねに文献をとおして、いいかえれば他人の目をとおして、語られることに変わりはない。そこには主に三つの焦点がある。

ひとつは、「蘆原の風の騒ぎ頻りにて、都のうちも波の音たえず侍れば、草の庵いとど住みがたく侍るを……」〔425〕と宗祇が書いた、応仁の乱後の世の混沌のなか、「きらびやかな」出で立ちで近江（六角高頼）征伐に出陣し、鉤里の陣中に二十五歳で病歿した義尚の「死顔の美しさ」〔425〕だ。それを「かくわづらい給ふ御事も、日ごろになり侍れども、二十四日までも、御齒ぐろめまりなどし給ひしかば、御口のうちくろぐろとして、御目細やかに、御面瘦に白くて、常よりはなかなか美しくぞおはしまし侍る」と「王朝まがひに書き綴」った宗高の筆は、語られた事実の陰惨さと対照をなすように浮き立って見える。しかし義尚の死は、「十五代のなかで、五十の壽を保つたのは、初代尊氏、三代義満、八代義政、十代義植、十五代義昭の、五人に過ぎない」〔430〕という足利将軍家の薄命ぶりのひとつの例にすぎないとも言える。若くして薨逝した将軍のうちには、近江穴田での逃亡生活中に病に斃れた十二代将軍義晴や、家臣である赤松家の謀反により惨殺された義教も含まれる。それらの例をひとつひとつ辿ったのち、川端が下す次のような判定は、おそらく、野山に広がった日本人の「芸文の血統」の源泉に「皇統崇慕」があるとする前述の彼の思想と一貫している――

このやうに代々の将軍の陰惨な運命、非業の最期、また絶え間ない争亂も、その禍根は尊氏の大逆にあつた。〔439〕

二つめの焦点は、はっきりした問いの形をとる。それは、近江で病死した義尚の棺が京都に還る直前に、それゆえその到着を待たずに、宗祇が旅立ってしまったのはなぜか、という問いだ。「宗祇は長享二年の春、足利義尚将軍から、連歌會所奉行宗匠に任ぜられたし、また、二十そこそこの義尚が、繪のような姿で出

陣した、その近江征伐の御陣にも、「伊勢物語」の講釋に出向いたりして、室町殿の知遇はあつた。」〔416〕 しかも宗祇は、義尚の死の前後に、実隆の邸を四度も訪れて、『古今集』の口伝をしていた。三条西邸には近江からの情報が刻々と届けられていたから、棺が帰洛するおおよその日程も宗祇の耳に入っていたはずだ。にもかかわらず、義尚が没した長享三年三月二十六日の三日後、宗祇は周防の大内家に向けて旅立ってしまう。そのことが、「宗祇はどうして出發を延さないんだらう。もう一日のことで義尚の柩が迎えられるのにね」〔444〕と、植田を訝しませるのである。もちろん、これは正解のない問いだ。ひとり『実隆公記』を丹念に読んだ者のみが抱きうるこの疑問に、川端自身がかろうじて用意できるのは、「六十九歳の老法師宗祇は、實隆などの公家たちのやうに、路傍に立つて遺骸を迎へたとて、なんにならうと思ったかもしれなかつた。今は故人を偲びながら旅を行き、いづれしめやかに弔ふ時があらうと思つたかもしれなかつた」〔447〕という漠然とした答えにすぎない。だが、翌年（長享四年）の一周忌に、宗祇はたしかに「義尚と文雅の交りのあつた高位の公家など」〔446〕を自宅に招き、手篤い追悼の儀式を行っている。それゆえ、「義尚の死を振り捨てるやうに、中國へ出立した宗祇であつたが、恩顧の將軍を旅路にも哀哭しつつ行つたにちがいない」〔447〕という川端の読みは、日本の芸文の故郷を旅に見る本作の中心的な観点を考えあわせても、いや、それを考えあわせればなおさら、けっして無闇な感情移入とばかりは言えないだろう。

4 『源氏物語』は武家を滅ぼす

川端が義尚に寄せる関心の三つめの焦点は、彼の和歌であり、それは作中の次の、そして事実上最後の、主題に向けて、緩やかに橋を渡す役を担っている。だが、そこに進む前に、足利時代について書かれたこれらの頁に登場するもうひとりの「主要人物」というべきものを思い出しておかねばならない。『源氏物語』である。といっても、戦後に書かれた「哀愁」（昭和二十二年）に、「戦争中に私は東京へ往復の電車と燈火管制の寢床とで昔の「湖月抄本源氏物語」を読んだ。暗い燈火や揺れる車で小さい活字を読むのは目に悪いから思ひついた。またいささか時勢に反抗する皮肉もまじつてゐた。〔……〕かうして私が長物語のほぼ半ば、二十二三帖まで読みすすんだところで、日本は降伏した。「源氏」の妙な読み方をしたことは、しかし私に深い印象を残した。電車のなかでときどき「源氏」に恍惚と陶醉してゐる自分に氣がついて私は驚いたものである」⁽⁷⁾と記された、川端の名高い『源氏』体験は、本作には反映されていない。延宝元年（1673年）に成立したとされる北村季吟の『湖月抄』を川端が読みはじめたのは、森本が推測するように、「昭和十八年の、遅くとも秋ごろ」、すなわち「東海道」の連載が事実上、中断した九月ごろ」⁽⁸⁾と考えてよいだろう。したがって、本作で語られるのは、『源氏物語』そのものというより、もっぱらそれが室町時代の「文芸復興」の主役となり、同時代の文人たちの交流の糸を紡いでいっ

た、そのありさまである。たとえば、全五十四帖を難儀の末に写し終えた実隆は、宗祇と肖柏を邸に招いて完成を祝ったのち、「源氏物語」の題辞を一条兼良に書いてもらった。ところがその自筆の『源氏』を、応仁の乱後の生活の困窮に耐えかねて、実隆は「黄金五枚千五百疋で」やむなく甲斐の国の富家に売らねばならなかった（しかも実隆は、その二十年後にも、やはり自家用の『源氏物語』を肥後に売っている）。この挿話が示すとおり、東海道を旅したのは、たんに歌人や作家、あるいはのちに作家になる少女たちだけでなく、それらの人々の作品、すなわち歌や物語（の写本）でもあった。だが、そのように東海道を上り下りした文物のなかでも、『源氏物語』はやはり別格だ。「源氏物語」を読まなくては、室町時代の文化は、ほとんど理解出来ないと言われるほどで、松月庵正徹も義政に「源氏」の講義をしたし、將軍義尚も實隆に「源氏」の講義をさせたし、結局、「源氏物語」が足利幕府を衰亡させたと思へぬこともないのだつた」〔419〕。そこで「源氏物語」を夢みて京へ上つた、十三歳の孝標女と「源氏物語」を読み室町殿へ隔日に来てほしいと實隆にせがむ、美少年將軍の義尚と」を並べて思い浮かべ、「末世の頹廢のなかの夢幻じみた少年少女だが、二人のあこがれた「源氏物語」は、彼等の二つの時代をほろぼして、なほ生き抜いてゆくのだつた」〔420〕とするのは、いかにも川端らしい空想であるといえるかもしれない。しかし、川端がここで捉えているのは、物語そのものに宿る生命、しかも読み手を滅ぼしても自らは生き抜く魔力のような生命であり、それは川端に不気味な印象すら与えずにはおかぬ――

「源氏」が至上無二の手本と仰がれるやうになつたのは、室町時代である。必條の教養や趣味といふ以上に、精神や生活を隷属させた。

「實隆の（源氏物語）が、東海道を下つて行つたのは、幕府と公家を食ひつくして、京都を見すてて、新しい野の生をもとめて行く姿だ。」

と、植田はぞつとするが、しかし源氏風のものがなければ、室町はなかつたかもしれない。〔420〕

それだけではない。義尚に『源氏』を講じた実隆が北畠親房の『神皇正統記』を愛読していたことから推察されるように、『源氏物語』には「皇朝の美しさを脈々と伝え、勤皇の慨きを潜々と重ね」る働きがある。川端の目には、その「言ひようもなく深い」〔420〕力が、時の武家権力を次々に滅ぼしてきた歴史も見えるのである。曰く――

平家、源氏、北條、足利、徳川が滅びるのに、「たをやめぶり」の「源氏物語」の柔かい手は、いつもあつた。〔420～421〕

これは、ほとんど「政治的」と呼ぶにふさわしい断定ではないか。つまり川端

はこう言いたいのだ。源氏物語に、あるいは源氏物語が描く王朝的なものに憧れつつ、しかし皇統をしかるべく尊重しない者（川端にとって、尊氏の「大逆」は端的な皇統軽視にほかならない）や、その憧れに幻影のなかで弄ばれるだけの者（孝標娘といわば合わせ鏡のように幻想される義尚はむしろこちらの部類だろう）は、滅びる運命にある、と。いいかえれば、政治は文学と同じく皇統崇慕の情に調和しなければならない、ということだ。『源氏物語』を介してまさに政治と文学とが結びつく、その結節点に浮かび上がるこの主張は、本作第三の命題といってよい。もっとも、川端のいう「皇統崇慕」が戦前の一般的な天皇崇拜にじかに通じる性質のものであったか否かは、いささかも自明ではない。少なくとも、本作に国家神道についての記述や示唆はひとつもなく、反対に、川端が皇統崇慕を文学的なもの（「芸文の血統」）の源泉に見出すとき、そこにはそれを徹底的に宗教的なものから切り離そうとする意志が垣間見られるように思われなくもない。いや、皇統崇慕の情そのものは、多少なりとも宗教的な感情として川端自身にも自覚されていたかもしれない。しかし、川端にとって、それが発露するのはあくまで国土を旅しながら詠まれる歌や、人生の旅愁を覚えながら綴られる物語においてであって、けっして制度化され政治思想化された宗教においてではなかったはずだ。

とはいえ、次のように問うことは許されるだろう。明治に生まれ変わった近代国家日本は、川端からみて、この皇統崇慕に十分に適うものと映っていたのだろうか、と。なぜなら、川端は「實隆の「源氏物語」が東海道を下つて、江戸時代の國學者の勤皇を東海道の生み、明治の皇政の都が東海道を遷つたと言つても、牽強附會ではなからう」〔422〕と述べてもいるからだ。この「明治の皇政」は、『源氏』の「柔らかい手」に滅ぼされた「平家、源氏、北条、足利、徳川」と同じ轍を踏まない、といえるだろうか——終わりの見えぬ戦火のもとにある川端の脳裏に、こうした問いが一度たりとも浮かばなかったとは考えにくい。そして川端は、およそ二年後に実際に敗戦を体験することで、この問いに自分なりの答えを与えることを余儀なくされただろう。それはいかなる答えだったのだろうか。その答えは、皇統崇慕の至上性を謳う本作とのあいだに、何らかの断絶を刻んだだろうか、それとも刻まなかっただろうか。これは、たんに本作のみならず、川端文学の全体像を描くためにもおそらく避けてとおれないが、残念ながら本稿には余るといわざるをえない問題である。そこに立ち入ることは、別の機会に譲らねばならない。

5 実朝の模倣と独創

さて、義尚の歌集『常德院御集』に、川端は僅かながら評釈を加えている。「駒なめて草かの山をわけゆけば浅茅が末に露立ちわたる」という、義尚が「珍しく萬葉調を真似た歌」〔449〕を引き合いに出しつつ、その「感じやすい魂の歌集」についてこう述べるのである――

文明十三年、十七歳の歌にはじまつて、熱心な手習草紙の風は抜けぬものの、歌道も末の世の室町としては、さすがに古典の氣品をともし、俊慧の生れがほの見えてゐる。

無論、義教などよりも、よほど巧緻であつた。〔449〕

だが、この一節に先立って、川端は『常德院御集』を『金槐集』と見比べ、義尚の歌を「雄渾な實朝と並べては、纖弱なわくら葉に過ぎぬ」〔449〕と評してもいる。早逝した將軍として、義尚から実朝を思い出すのは、とりわけ『吾妻鏡』にも親しんでいたらしい川端には、自然な連想だっただろう。義尚が近江で病死したのは二十五歳、実朝が公暁に殺害されたのは二十八歳のときで、どちらも子を残さなかった。しかし、両將軍ともに歌をよくした。「將軍義尚は「金槐集」を、讀んだのだらうか。將軍としての實朝に、義尚は關心をもつてゐたにちがひなかつた。」〔456〕こうして、ここからは源実朝が本作の主役に浮上してくる。そして実朝を論じながら、本作は中断を迎えることになる。

今日、歌人としての実績も評価も、義尚はやはり実朝に及ばない。実際――

人麿ののちの歌よみは誰かあらむ征夷大將軍みなもとの實朝
と、正岡子規に歌はれるやうな幸ひも、義尚には來ないのであつた。

天稟の差ばかりとは言へぬ。ここにも植田は、その人が生れ合せた時代の宿命を見るのだつた。〔452〕

実朝はなんといっても定家の同時代人であり、定家にじかに教えを受けることができた。定家は、実朝が十八の年（承久三年）に『近代秀歌』を書き与え、二十二の年（建暦三年）には「相傳秘藏」〔453〕の『萬葉集』を贈った。その『萬葉集』が都から実朝の元へ下ったのも、やはり東海道をとおってだった。もっとも、昭和四年に定家所伝の『金槐集』が発見されたことで、「定家の贈った「萬葉集」が、實朝の萬葉調の母胎だといふ、従前の説〔が〕くつがへつた」〔456〕ことは、川端の耳にも入っていた。『金槐集』の最初の写本であるこの定家所伝本は、定家自身の手で書きはじめられ、定家による奥書が付されている。そこに記された日付「建暦三年十二月十八日」は、定家相伝の『萬葉集』が実朝の手に委ねられた日（同年十一月二十三日）から、ほんのひと月と隔たっていなかったのである。『金槐集』にも、数こそ少ないが、萬葉調の歌が収められている以上、これらの日付が意味するのは、定家相伝の一卷をもらい受ける以前にも、実朝は『萬葉集』――の少なくとも一部――に目をおし、萬葉歌人たちの歌に親しんでいた、ということ以外にない。そこから、川端は「詞は古きを慕ひ」と、定家も教へはしたが、一躍、「萬葉」に魂を高鳴らせるのは、時の歌の流れから見て、人の導きで行けるものではなかつた」〔456〕と想像を研ぎ澄

ませる。どうやら、川端にとって、『萬葉集』にたいする定家と実朝のこの距離感の違いにこそ、実朝の魅力の秘密があるらしい。「實朝の萬葉ぶりを、定家がどこまで認めてゐたかは疑はしい」〔457〕し、実朝の歌に定家が眼を見張ることがあったとしても、それは所詮「よい玄人がよい素人に出合つた時のおどろき」〔同〕を出なかつただろう。にもかかわらず――

定家らは時代の色の微妙過ぎる鏡として、いはゆる個性は綾に霞んだ。

實朝が傳統や環境を絶して、くつきり立つたのとは、おのつからちがつてゐた。

實朝からは、その人自身も知らぬ歌が、高鳴り出すかのやうでもあつた。

〔458〕

そのように川端に言わせるのは、実朝のいったい何だろうか。川端は実朝がふんだんに行った古歌の「模倣」の比類なさに着目する。「模倣というものについて考へる例に、實朝の歌を見るのもおもしろいし、實朝といふ歌人について考へる鍵に、その模倣を見るのもおもしろい。」〔461〕 いわゆる「本歌取り」の技法は、二条良基によれば「後鳥羽院のころほひより」本格的にはじまった。そしてそこには、「自分の一首の歌につれて、その本の古歌一首、あるいは二三首が、讀者の心に浮ぶことによつて、自分の一首の味はいもます」〔467〕という「聯想の美」〔466〕が含まれていた。「踏まへた古歌を、讀者にかくしたいのではない。せつかくの古歌を、讀者が思ひ浮かべてくれなければ、巧み甲斐もない。したがって、模倣ではなく、まして剽竊ではなかつた。」〔467〕 ここで私たちが、本作序盤の「しずのをだまき」問題と同じ問いに再会していることは言を俟たない。実際、これらの思索を植田のそれとして川端が綴るとき、その植田の思索の呼び水になるのは、「昔の人の歌は、自分の歌やら、人の歌やら、わからなくつてもいいのね？」〔466〕という絹子の問いかけだ。それにたいして、植田＝川端は「自分の歌と人の歌との境が、おのづとなくなるところに、翳翳とした憧憬があり、縹渺とした餘情があつた。古人の歌心との融和だつた」〔467〕と答える。「しずのをだまき」をめぐる、川端は、静御前の歌と他の歌人のそれとの境界がなくなるにもかかわらず、それを静の歌として歌い継いできた日本人の「心の河」について語った。いまあらためて本歌取りを論じる川端が強調するのは、むしろ、そうした境界の消失そのものを積み重ねることでのみ「守り伝え」ることのできる、おそらく伝統とも歴史とも呼びうる何かのほうだ。曰く、「三千年の敷島の道には、かういふ風にして守り傳へるほかない時が來るのも、命脈の自然だつた」〔467〕。この「時」を日本文学史上に体現したのが、『新古今集』にはほかならない。「全卷が一つの、まことに日本風な叙情詩である」〔468〕とみなすこともできるこの歌集において、「古歌に満ちた心の琴が、一首の歌でおのづと鳴る」〔467〕のと引き替えに、「ひとりひとりの歌人は、うつかりする

と消えて、忘れる。それで差し支へないやうなものである」〔468〕。だが、『新古今集』が極めた本歌取りの伝統を間近に臨みつつ、それどころか、それを過剰なまでに実践しつつ、けっして個性を埋没させなかった歌人がいる。実朝である。

いや、実朝が多くの歌で試みた「模倣」は、本歌取りの「真諦」ではなく、「ただの手習」〔468〕、あるいは「無造作な真似」〔461〕にすぎなかった。だが、「定家ら京都の歌人」が「優艶精緻を極めた技巧」〔同〕でもって本歌取りを行ったのにたいし、関東にあって、そうした「手習」を「無邪氣に楽しくやつてのけたところ」〔同〕に、実朝の魅力のひとつがある。ここで川端が引き合いに出す喩えは、ひとときわ雄弁だ――

京都の人が草書の細かい女文字を、むづかしい顔つきで習ったとすると、實朝は楷書の大きい字を、明るい顔つきで習った。子供の字に見る、おのづからな雄偉は、實朝の歌の一面でもあつたらう。子供は手本の模倣だといふとらはれを感じないで、自分の創造のやうに習字する。しかも、大人より手本によく似させる。〔461〕

ただし、模倣そのものがよいというわけではない。

あれだけ多く模倣しながら、實朝の生命が、模倣に擦り切れず、埋れつくさず、時に天才の噴泉のほとばしるのが、實朝だつた。最もよく模倣した者が、最もよく模倣を脱したのだった。〔461～462〕

ここでの川端の論には、若干辿りにくいところがある。川端は、実朝の模倣の天真爛漫さに魅惑されつつも、彼の「天才の噴泉」は、あくまでも、模倣に終始した歌とは別の歌にほとばしる、と見ているのである。にもかかわらず、川端はその「噴泉」をじかに臨む前に、「新古今」「古今」に倣ふ凡歌〔468〕が大半を占めると彼自身もみなす『金槐集』から、まさに「古歌の模倣を出てゐないと言はれる」〔462〕歌を二十二首も、しかもそれらが模倣する本歌（それが二首を数えるときもある）と隣り合わせて、延々と書き連ねる（それに要する紙幅からして、連載の少なくとも丸々一回分はこれらの歌を並べるだけで終わってしまったにちがいない）。勿体をつけたというにはあまりにも長々しい抜き書きなので、目をとおすだに可笑しさを禁じ得ない。

雲ふかきみ山の嵐さえさえて生駒の嶽にあられ降るらし 實朝
冬ふかみ外山の嵐さえさえて裾野のまさきあられ降るなり

（千五百番歌合）後鳥羽院

風さわぐ遠の外山に雲晴れて櫻に曇る春の夜の月 實朝

あたら夜のまやのあまりに眺むれば桜に曇る有明の月 後鳥羽院御集

——といった提示が数頁にわたって続くのである（「眞珠船」の記述を参照すると、川端は「戦時重点版」にも指定された川田順『全註金槐和歌集』によって実朝の依拠した本歌を知ったようだ）。川端にとって、これらはあくまで模倣の域を出ない凡歌、いわば本歌取りの出来損ないの例にすぎない。だが、まさに「ほんたうの本歌取りなど出来なかつたところから、かへって實朝らしい萬葉ぶりが生れた」〔468〕と見るのが川端なのだ。「古歌の口真似に過ぎなかったので、それは実朝の若い生命に深く触れなかったし、包み封じもしなかったと言うのだろうか。」〔同〕つまり川端は、まずこの「口真似」を羅列してみせて、逆説的にも、それが口真似に過ぎなかったからこそ実朝の萬葉ぶりは花開いた、と示したいのである。とすれば、当然のことながら、その萬葉ぶりは、たとえば「須磨の浦にあまのともせるいさり火のほのかに人をみるよしもがな」（金槐集）のように、実際に萬葉集（しかのあまの釣にともせるいさり火のほのかに妹をみむよしもがも）を真似た（だけの）歌には感じられるはずもない。

今日、實朝の萬葉ぶりの秀歌だけが廣く知られ、萬葉風の歌人と見られてゐるのは、まことに正しい。そのほかの歌はなくてもいいし、あるひはないのと同じだろう。實朝が眞實歌つたのは、萬葉ぶりの数少ない歌だけだつたと、後の世の人は「金槐集」の大方を捨てて、むしろ實朝を純粋に生かした。〔468～469〕

この「大方を捨て」たあとに残る秀歌を、川端は十二首ほど挙げている。たとえば――

大海の磯もとどろによする波われてくだけてさけて散るかも
もの言はぬ四方のけだものすらだにも哀れなるかなや親の子をおもふ
世の中は鏡にうつる影にあれやあるにもあらずなきにもあらず

なるほど、いずれも「歌の力を實朝ほど見せてゐる人も、古今に少いだらう」〔470〕と川端に言わしめるだけの名歌である――

これらの歌は、もう「萬葉」を學ぶなどといふことは越えて、實朝獨歩のものであった。當時、「新古今」と「新勅撰」の歌人の群のなかに見ると、さらに嶄然と奇蹟であつた。〔469〕

川端のこのような実朝観は、作中ではじつに新鮮な印象を与える。というの

も、本作のここまでの主旋律はあくまで——「本歌取り」を論じた箇所にとりわけ明示的に顕れていたように——いわば「文学（作品）の集団性」を思い起こすことにあったといえるからだ。「作者」の境界を消失させることと引き替えに「古人の歌心と融和」し、「三千年の敷島の道」を中継する「本歌取り」が、日本中世文学の真髄であるのにたいし、実朝の「時流を絶し」〔469〕た歌風は、そうした伝統とは明らかに一線を画している。いいかえれば、けっして集団性のうちに埋没も溶解もしない強い「個性」が実朝にはある。この二つの文学、すなわち、集団性への同化と個性の屹立とを、川端はいかに中和しようとするのだろうか。おそらく、川端にとって、これらは二つながらに日本文学史を紡いできた原理であり、一方が陰になり他方が陽になるときもあれば、その逆の場合もあっただろう。本作のもっと早い頁で、川端は「日本では、復古と維新とが、美しく結ばれてゐて、例へば日本の文學には、破壊的な革命もなかつたし、西洋風にいふ暗黒時代もなかつた〔……〕。文學史家は好んで文化の満潮を重んじがちで、退潮を冷淡に見るが、この潮待つ間の、古典盲拝、慣習墨守、末世的無氣力が、實はそのような否定の言葉ではあらはせぬ、日本のものである」〔406〕と書いている。芸文の歴史を見わたせば、「ものの頂上は一閃の瞬時であつて、その頂上に立つのは一人の天才であつた」〔422〕ことは明らかで、大半の歌人や作家は「上り坂」もしくは「下り坂」に立つとみなされねばならない。そのなかで、「頂上の時にあはぬ人々を、日本の國柄がどれほど救つてゐるかしれない」〔同〕と、川端はさらに植田に言わせている。実際、本作はこの「國柄」を語る記述に事欠かない。それは、「日本人は、無名の山川に遊ぶことを知らなかつた。孤獨の旅人があると思ふと、やはり古人を道づれにしてるんだよ」〔401〕という印象を若き日の植田に抱かせた「やたらにある名所、それから名物菓子類ひ」〔同〕から、室町時代に隆盛をみた「古今傳授」の営みにまで及ぶが、そこに「本歌取り」の実践もまた含まれることは言うまでもない。いや、川端にとっては、「古人の歌心との融和」によって成り立つ本歌取りこそ、「頂上の時にあはぬ人々」を救う日本の文学的伝統の骨頂であるにちがいない。そしてこのことは、連歌における宗祇、俳諧における芭蕉、小説における紫式部や井原西鶴のように、文字どおり「頂上」を極めた圧倒的な個性や、そこまでではないにせよ、同時代の潮流のなかで異彩を放ちえた実朝のような個性が、ときに誕生することと矛盾しないし、それを妨げもしないのである。

文学における集団性と個性の関係をこのように捉えることは、けっして川端の独創ではないだろうし、そもそも「日本」の特殊事情とすらいえないかもしれない。だが、おそらくいかなる文学論にも避けてとおることのできないこの問いが、本作において実朝とともに浮上してくることは、本作がこの実朝論のさなかに中断を余儀なくされただけに、見逃すことができない。実朝についての思索を、川端ははたして何に繋げようとしていたのだろうか。もちろん、本作のなかにその答えはない。実朝の「萬葉ぶり」を浮き彫りにしてみせたのち、川端が再

び義尚を引き合いに出し、実朝と義尚にたいする後代の評価の変化を比較検証する途上で、「東海道」の連載は打ち切られてしまった。川端香男里によれば、理由は「当時の戦局激化、用紙事情のため」⁽⁹⁾ だったという。

以上の内容を、私は本来なら京都大学人文科学研究所の共同研究「日本の文学理論・芸術理論」の例会で取り上げ、大浦康介班長をはじめとする班員諸氏のご意見やご批判を仰ぎたいと思っていた。しかし残念ながら、同研究班の活動期間中（平成二十三年度～二十七年度）、同じ曜日の同じ時刻に開催されていた別の研究会に出席することが多かったために、その望みは叶わなかった。本稿は、それゆえ、この失われた機会を遅ればせに取り戻す試みであり、同研究班のいわば「番外編」として、謹んで班員諸氏のお目にかけるものである。

思えば、大阪に生まれた川端康成もまた、大正六年、第一高等学校入学のために、東海道を下った、いや——そのころにはもう都は東京だったのだから——上った。小町や孝標女の上京について語る川端には、彼女たちより六つも年が上で、汽車に乗り、なおかつ彼女たちの旅路とは逆方向に進んだとはいえ、都に向けて東海道を辿った少年の日の自分の姿が、彼女たちに重なって見えていなかっただろうか。月に三度ほど新幹線に揺られ、やはり東海道を往復する私が、車上でそのように自問するとき、私はすでに「文学」のうちにいる。川端はまぎれもなくそう教えている。

註

- ¹ 本文中、「東海道」からの引用は以下に拠り、各引用に続く〔 〕内に当該頁数を記す。川端康成「東海道」、全集（全 35 巻）、第 23 巻、新潮社、昭和 56 年。
- ² 川端康成「故園」、全集（全 35 巻）、同前、475 頁。
- ³ 川端康成『天授の子』、新潮文庫、平成 11 年、328 頁。
- ⁴ 森本穂『魔界の住人 川端康成——その生涯と文学』（上）、勉誠出版、2014 年、475 頁。
- ⁵ 『川端康成・三島由紀夫 往復書簡集』、新潮文庫、2000 年、11 頁。
- ⁶ 同、36 頁。
- ⁷ 川端康成「哀愁」、全集（全 14 巻）、第 13 巻、新潮社、昭和 45 年、260 頁。
- ⁸ 森本、上掲書、510 頁。
- ⁹ 川端香男里「覚書」、川端康成『天授の子』、新潮文庫、前掲、329 頁。

Fictions comparées, littérature et démocratie

Hommage amical à Yasusuke Ôura

Sebastian Veg

Qu'il me soit permis de commencer l'exercice quelque peu convenu de l'hommage universitaire par une touche plus personnelle. Il y a déjà dix ans, au printemps 2007, alors fraîchement arrivé à Hong Kong, j'ai été très amicalement invité par Yasusuke Ôura à séjourner à Kyoto afin de préparer un colloque de l'automne 2007 sur les "Fictions d'occident et fictions d'orient." Le colloque a donné lieu à une publication, dans laquelle nous avons cherché à déconstruire l'idée d'une opposition entre la fiction comme notion occidentale et la pratique de la fiction par la littérature chinoise et japonaise. C'était le début d'un long dialogue sur les rapports entre les catégories de la théorie littéraire européenne et la pratique littéraire de l'Asie orientale, où les différences entre la Chine et le Japon sont d'ailleurs souvent aussi intéressantes que le fossé entre l'Asie et l'Europe.

Dans le prolongement de ces réflexions, à partir de Lu Xun 魯迅, le plus japonais des écrivains chinois modernes, et de son contemporain Sôseki 夏目漱石, pourrait s'amorcer un autre dialogue autour d'un sujet que j'ai eu le plaisir de présenter au séminaire de Yasusuke Ôura, à savoir les liens entre littérature et démocratie, et plus précisément entre fiction et démocratie. Les remarques suivantes sont donc proposées en guise de programme de discussion pour les prochaines années.

Rapprocher littérature et démocratie repose sur un certain nombre de postulats concernant en premier lieu la littérature. Il faut d'abord accepter de considérer la littérature de fiction comme une activité cognitive : par exemple, comme le suggère Jean-Marie Schaeffer, en envisageant l'œuvre de fiction comme le résultat d'une activité de modélisation du réel qui implique l'auteur et le lecteur dans une réflexion dialogique sur l'interprétation du monde empirique¹. Mais la cognition n'est qu'une dimension : la fiction peut être plus largement abordée comme un acte pragmatique, avec ses trois dimensions — locutoire (ce qui est « dit »), illocutoire (ce qui est projeté « en disant ») et perlocutoire (l'effet de ce qui est dit)². L'œuvre littéraire peut être saisie dans sa dimension textuelle et sé-

mantique, mais elle gagne à être envisagée aussi dans son contexte pragmatique d'énonciation (de publication) et dans ses effets sur le lecteur. Ces trois dimensions sont inséparables dans tout acte pragmatique, si bien que l'approche textualiste « pure » tout comme l'étude exclusive par la réception ne permettraient pas de saisir la dimension proprement démocratique des œuvres fictionnelles.

Habermas a été l'un des premiers à insister sur la dimension publique de l'œuvre littéraire, reliant l'apparition de la sphère publique dans l'Europe des Lumières aux discussions collectives sur la valeur esthétique et la signification d'œuvres littéraires « désacralisées » car devenues des marchandises culturelles³. Reprenant ce thème, Hans Robert Jauß a développé l'argument selon lequel la réception d'une œuvre littéraire est toujours déterminée par une dialectique du connu et de l'inconnu : l'horizon d'attente du lecteur exige une rupture avec les catégories établies (esthétiques mais aussi morales et politiques⁴), mais également en même temps l'identification avec des normes connues, faute de quoi l'œuvre ne pourrait trouver de public. Sur la base de cette dialectique, Jauß estime que :

l'art n'est pas condamné à se dégrader inévitablement en instrument d'adaptation soumis à l'idéologie dominante, si l'identification qu'il réclame n'impose pas à l'action morale une norme déjà définie, mais lui propose seulement — comme l'exemple de Kant — une orientation, une norme encore indéfinie, et dont la définition doit être précisée par l'adhésion d'autrui⁵.

Pour Jauß, le « consensus ouvert » autour de normes inachevées qui permet le « déplacement d'horizon » (*Horizontwandel*) est susceptible de mieux rendre compte de la dimension communicative et normative de l'art. L'horizon d'attente est bien une notion dialectique qui offre la possibilité d'interroger et de déplacer les normes morales et politiques.

Sur cette base, qui considère la production et la consommation de littérature comme une opération de compréhension et d'interprétation du monde, j'ai essayé de montrer comment certaines œuvres se rapprochent d'une vision du monde qui peut être qualifiée de « démocratique », non seulement sur le plan thématique, mais par le statut pragmatique de l'œuvre entière. J'entends par là une vision du monde où, comme l'écrit Claude Lefort :

Le lieu du pouvoir devient un *lieu vide*. Inutile d'insister sur le détail du dispositif institutionnel. L'essentiel est qu'il interdit aux gouvernants de s'approprier, de s'incorporer le pouvoir. [...] le lieu du pouvoir s'avère

infigurable. Seuls sont visibles les mécanismes de son exercice, ou bien les hommes, simples mortels, qui détiennent l'autorité politique⁶.

Au centre du monde démocratique défini de cette manière se trouve un vide normatif et politique dont il est aisé de relever la trace dans un certain nombre d'œuvres littéraires. Lefort revient dans un autre essai sur la nature de ce vide, empruntant justement un terme aux études littéraires, celui de « référent » :

Ce qui distingue la démocratie, c'est que si elle a inauguré une histoire dans laquelle s'abolit la place du référent d'où la loi gagnait sa transcendance, elle ne rend pas, pour autant, la loi immanente à l'ordre du monde ni, du même coup, ne confond son règne avec celui du pouvoir. [...] Le partage entre le légitime et l'illégitime ne se matérialise pas dans l'espace social, il est seulement soustrait à la certitude, dès lors que nul ne saurait occuper la place du grand juge, dès lors que ce vide maintient l'exigence de savoir. Autrement dit, à la notion d'un régime réglé par des lois, d'un pouvoir légitime, la démocratie nous invite à substituer celle d'un régime fondé sur *la légitimité d'un débat sur le légitime et l'illégitime* — débat nécessairement sans garant et sans terme⁷.

Ce même débat sur le légitime et l'illégitime, et sur le sens même de l'organisation de la société, en l'absence de « référent » ultime permettant de fonder l'ordre normatif, permet également de caractériser une « famille » d'œuvres littéraires.

J'ai essayé d'illustrer cette thèse notamment en examinant de près l'œuvre bien connue de Lu Xun, « L'édifiante histoire d'Ah Q » (阿Q正傳). On peut y lire trois marques emblématiques des œuvres démocratiques au sens de Lefort. D'abord, c'est une œuvre dont l'historicité est ouverte, une œuvre qui décrit l'avènement de la modernité, sans que cet avènement signifie un progrès normatif. Rien ne garantit que l'homme des masses, Ah Q, puisse relever les défis d'une époque historique où le « peuple » sera appelé à gouverner la cité. C'est donc un texte qui, à la différence de l'épique tel qu'il est défini par Lukacs, décrit une évolution historique qui n'est garantie par aucune promesse de signification politique ou sociale. En second lieu, c'est un texte à la normativité ouverte. La condamnation d'Ah Q, et plus largement l'appréciation que peut porter le lecteur sur son rôle politique, est prise dans un vide normatif comme celui décrit par Lefort. Si bien que — c'est la troisième caractéristique — l'œuvre met en scène, dans ses dernières lignes, un débat réflexif sur la place publique concernant sa propre interprétation. Si les villageois ne trouvent rien à redire à l'exécution d'Ah

Q, le plaisir esthétique de le voir exécuté faisant taire toute velléité de critique, les habitants du bourg un peu plus grand où a lieu l'exécution, sont fort déçus par l'emploi d'une arme à feu au lieu de la décapitation rituelle. Ils estiment que cette exécution, ainsi transformée, a perdu son sens, comme le montre bien l'incapacité du condamné à chanter un air d'opéra. Le caractère démocratique de l'œuvre consiste alors à souligner le lien entre l'appréciation esthétique (qui fonctionne pour les villageois) et l'absence d'interrogation normative. Priver les lecteurs de la nouvelle du spectacle attendu est un déplacement de l'horizon d'attente qui les place devant un vide normatif.

Bien que je ne m'y sois encore jamais aventuré, il est tentant de chercher parmi les contemporains japonais de Lu Xun d'autres exemples d'une pratique démocratique de la littérature de fiction. Pour ne citer qu'une œuvre, *Et Puis* (それから) de Sôseki, bien que très différente d'« Ah Q » dans son intrigue, se prête bien à une lecture éclairée par les concepts de Lefort. Dans l'univers de Sôseki aussi, l'évolution historique, illustrée dans le roman par les conflits de génération, est synonyme de confusion et d'impossibilité de jugement. Si la génération des pères est incapable de remettre en question son conformisme social et son traditionalisme autoritaire, la génération des fils n'est pas plus capable d'émanciper les individus d'une morale sociale qui se survit à elle-même. Sur le plan des normes, malgré le jugement sans appel du tribunal familial, le roman construit une indétermination qui interdit au lecteur de porter tout jugement clair sur le personnage principal. Si le paragraphe final d'« Ah Q » met en scène un débat normatif, les dernières lignes d'*Et Puis* préfigurent plutôt celles du *Ulysses* de Joyce : l'espace public du tramway sert de décor à une décomposition de la cohérence logique qui ouvre la fin du roman sur un au-delà du discours et de la rationalité, symbolisé par le trajet en tram sans destination dans lequel le protagoniste est embarqué. Dans ce monde non plus, il n'y plus d'instance suprême capable de donner un sens à la vie en société ou de tracer une frontière claire entre le bien et le mal.

À leur manière, ces œuvres démocratiques ouvrent de nouvelles pistes sur les rapports entre littérature européenne et asiatique au début du XX^e siècle. Si l'immersion de Lu Xun comme de Sôseki dans la littérature européenne est bien connue, on oublie parfois de souligner la grande originalité de leur réflexion par rapport à leurs supposés modèles. La dimension « démocratique » de leurs œuvres, qui n'est pas facilement attribuable à l'influence de la littérature européenne, n'est peut-être pas la moindre de leurs spécificités.

Notes

¹ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Le Seuil, 1999, p. 198-230.

² J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, Oxford, Clarendon Press, 1962, p. 108-109.

³ Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Suhrkamp, 1990, p. 98.

⁴ On peut citer l’analyse par Bakhtine de la catégorie de grotesque chez Rabelais comme exemple du déplacement de l’horizon d’attente aussi bien esthétique que normatif. *L’œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, « Tel », 1970, en particulier p. 9-67.

⁵ Hans Robert Jauss, « Petite apologie de l’expérience esthétique », *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, « Tel », 1978, p. 171.

⁶ Claude Lefort, « La question de la démocratie », *Essais sur le politique XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Le Seuil, « Points », 1986, p. 28.

⁷ Claude Lefort, « Les droits de l’homme et l’État-providence », *Essais sur le politique XIX^e-XX^e siècle*, *ibid.*, p. 57.

フィクションについて最近考えた二、三のこと

大浦康介

私がこの2、30年考えてきたことで、いちばん大きな位置を占めていたのは、やはりフィクションの問題ではなかったかと思う。

フィクションの問題と言うより、フィクション論に固有の問題系と言った方がいいだろう。ただ、そう言い換えたところで、この問題系がどのようなものであるかはなかなか理解されない。フィクション論とは世にいうフィクション（とりわけ英語でしばしば「フィクション」と呼ばれる小説）を論じるものだといった程度の共通理解しかないからである。そうではなく、フィクション論というのは根本において虚構性（フィクションがフィクションであるゆえん）とは何かを問うものだと言っても（というか、この種の根本的議論を持ち出すとなおさら）、人々の頭のなかに〈なるほど電球〉が灯ることはまずない。「それピンときませーん」とはさすがに言わないが、明らかにピンとこないという顔をされる。あいまいな、話題変えたい的な顔である。ちょっと失礼トイレ行くわ的な顔である。もちろん「虚構性」などという抽象的な言葉をつい使ってしまうこちらの説明姿勢にも問題があるのだが、この無理解ないし誤解はかなり根ぶかい。

それを思い知らされたのが、「虚構と擬制」と銘打った人文研での研究会だった。ゲスト発表ではあったが、ある人はひたすらアメリカ南部のある作家のスペイン語を駆使した小説作品の越境性について語った。別の人はいかにナチス・ドイツがフィクションであったかを説いた。いずれも発表としては一級品だったが、そこに私のいう意味でのフィクション問題はなかった。例はこれにとどまらない。非はもちろんこちらの事前の説明不足にある。しかしその一方で、難儀なことに、人々が「フィクション」という言葉にすぐに乗せられることも事実である。これはこの語の意味の幅を物語るものにほかならないが、この語にはみんなそれぞれに思い入れがあるのだ。すぐに「フィクション？ よっしゃ！」となるのである。このFY反応がフィクション論の「正しい」把握の邪魔をしている、と言いたくもなる。

私は近年、私のいう意味でのフィクション問題は どうして共有されにくいのかとしばしば自問するようになった。そして、私のフィクション理解や説明姿勢の是非も含めて、このこと自体を一度ちゃんと考えないといけないのではないかと

思うようになった。共有してくれないのは文学理論から縁遠い人々だけではない。中村三春のような日本における（また日本文学研究をベースとする）虚構論の代表的な理論家や、最近フィクション論を書いた蓮實重彦のような文芸批評の大御所にしてそうである。むしろ彼らが「無理解」だと、単にそれだけを言うつもりはない。私のフィクション論的立場——といってもさほどオリジナルなものではなく、大まかにいってサール・シェフェール・ジュネットラインの焼き直しにすぎない——が「偏っている」可能性も私は排除しない。しかし少なくともわれわれのあいだにかなり根本的な立脚点の隔たりがあることはたしかである。彼らがやっているのがフィクション論なら私がやっているのはフィクション論ではない。逆に、私のがフィクション論なら彼らののはフィクション論ではない（べつに看板を争っているわけではないが、両者をともにフィクション論と呼ぶなら、このディシプリンの同一性は崩壊してしまう）。まあそんな塩梅なのだ。このことはじつは彼らの理論のある種の徹底性を物語るものでもある（もちろん中村と蓮實の立場は同じではないが）。

一方、これはいろんな機会に書いたりしゃべったりしたので詳しくは述べないが、伊藤整、丸山眞男、末弘厳太郎、来栖三郎といった文学者、政治思想家、法学者のフィクションをめぐる言説に深い共感を覚えることも事実である。彼らが扱っている問題は、私のいうフィクション問題と地続きのところにある。伊藤と丸山の場合は、日本的フィクション概念をめぐる文化論的議論、末弘と来栖の場合は法や裁判制度のうちに潜むフィクション性の問題をめぐる法学的議論である。伊藤と丸山の議論は『日本の文学理論——アンソロジー』の「フィクション論」の章でも取り上げた。先に私は、フィクション論というのは根本において虚構性とは何かを問うものだと言ったが、そこを出発点とするフィクション問題の「すそ野」は広い。このへんのことは『フィクション論への誘い』の長い「序論」に書いたので繰り返さないが、たとえば EHESS のジャン＝マリー・シェフェールが一時期主宰し、私自身も参加していた「フィクションとデモクラシー」と銘打った国際共同研究などは、今後フィクション論がとるべき有力な方向性のひとつを示すものである。もちろん『フィクションと諸文化』（2010）や『事実とフィクション』（2016）に結実するフランソワーズ・ラヴォカ（パリ第三大学）の比較文学・比較文化論的立場からの精力的な仕事も忘れることはできない。

それで翻って思うのは、たとえば蓮實の文章は『日本の文学理論』の「小説論」の章で取り上げた三島由紀夫や古井由吉の文章に奇妙に似かよっているということである。三島と古井はそこで作家特有のテキスト感覚のようなものを表明している。柳田國男の「炭取が廻る」という表現に出会って「あ、ここに小説があった」と三嘆する三島や、読者の情念の深層に働きかける「言葉の呪術」について語る古井の姿勢には、一見意味のない「細部」に光をあて、その「まがまがしい」再帰にフィクションの兆候をみる蓮實の姿勢に相通じるものがある。こ

うした類似が直接の理由であるわけではないが、私は蓮實が『「赤」の誘惑——フィクション論序説』（新潮社、2007）で展開している議論は、副題にもかかわらず、狭くいえば小説論、広くいえばテキスト論（あるいは表象論）、そして同時に主題論的批評（論）であって、フィクション論ではないと思っている⁽¹⁾。これらを合わせて主題論的テキスト論と言ってもいい。しかしこれは大ざっぱな言い方だ。中村三春の「根元的虚構論」についてはいつか論じる機会もあるだろうから、以下ではこの蓮實の本を少していねいに読み解いてみたい。それが、私がここでいう「無理解」の質を示すひとつの糸口になるだろうし、また同時に、私自身のフィクション観を従来とは少しちがった角度から説明するよすがともなるだろう。

「とりあえずビール」的なエッセイを書くつもりだったのに、「せっかくだから飯食う？」的な書きものになってきた。「もうおなかいっぱい」という向きにはここらでご退席いただく。

＊

『「赤」の誘惑』は、なによりもまず既存のフィクション論者（ジョン・R・サール、ドリット・コーン、ケーテ・ハンプルガー、ジェラルド・ジュネット、トマス・パヴェル、ジャン＝マリー・シェフェール、マリー＝ロール・ライアン、ケンダル・ウォルトン、ハンス・ファイヒンガーなど）にたいする批判の書である。批判の要点は、彼らの著書や論文にみられる「赤」という語の氾濫——彼らが申し合わせたかのようにこぞって『赤頭巾』の例を挙げたり、いずれも赤いとされる靴やビー玉やカードやメガネやビリヤードの球やリンゴなどに言及していることの不思議——に彼ら自身が「無自覚」だということである。そんなことではフィクションを論じる資格はない、なぜならこの「赤」の、ジャンルを選ばない「神出鬼没」のうちにこそフィクションはその不気味な正体の片鱗をのぞかせているからだと言葉は言うのである。

かといって蓮實は、サールらの理論に取って代わりうるような別の「フィクション論」をポジティブに提示しているわけではない（そのあたりが微妙であることは後述する）。それは、蓮實によれば、フィクションに本質といえるようなものなどなく、その定義などそもそも不可能（「途方もなく困難」）だからである。その証拠に理論家たちが陥っている不一致や混乱を見よ。自分は「赤」の誘惑に「身をまかせた」だけだと彼は言う。そしてその過程で、「赤」と「フィクション」とのあいだの「ごく曖昧な関係〔は〕まぎれもない厳密さへと姿を変え、たんなる偶然でしかなかった関係〔は〕否定しがたく必然的なものへとゆきつ」いたので、それを記述したものが本書なのだと〔12頁〕。

蓮實の論調を知ってもらうために、以下に序論のもう少し長い一節を引用しておく（本論での引用に付した傍点はすべて大浦による）。

この書物でとりあげた「フィクション」をめぐる多くの書物が、少なくとも

もその著者たちの意図として、「研究」と呼ばれるにふさわしい「理論的な言説」におさまろうとしているのはいうまでもない。だが、その「理論的な言説」のほとんどが、必要にして十分なほど「理論的」であるかといえば、これは大いに疑わしいといわざるをえない。この瞬間をとり逃がせば「フィクション」など視界に浮上するはずもないと思われる瞬間に、彼ら（や彼女ら）の多くはおのずと理論を放棄しがちなのである。したがって、『「赤」の誘惑——フィクション論序説』のかなりの部分で、著者たちが必要にして十分なほどには理論的たりえていない事態への深刻な疑念が表明されることになるだろう。

「フィクション」をめぐる「理論的な言説」を書きつづろうとする者たちのほとんどが、必要にして十分なほどには「理論的」たりえていない理由は何か。〔……〕問題は、古代ギリシャにその起源を持たず——近年では、ギリシャ語の「ミメシス」の訳語に「フィクション」をあてるべきだとする説もあるが、そうすることの限界は目に見えている——、時代ごとに変遷する思考の制度でしかない「フィクション」のあくまで本質を欠いた融通無碍なあり方にある。すなわち、「フィクション」には言説としての純粹形態といったものは想定しえないし、しかるべき言説を「フィクション」たらしめる「フィクション」性の最小単位というものも存在していない。だから、「フィクション」をめぐる必要にして十分な定義など、そもそも「理論的」に不可能だとまではいわぬにせよ、途方もなく困難である。

〔……〕

〔本書〕では、必要にして十分なほど「理論的」であろうとする配慮は、あらかじめ放棄されている。「理論」の精緻さを競い合おうとする「研究」の言説とは異なるものが実践されているからである。だからといって、「理論」に背を向けようとしているわけでもない。ここで問われているのは、「理論」が「フィクション」から見捨てられずにいるため、あくまで融通無碍な「フィクション」とともにあろうとする心の余裕につけている。その余裕を、かりに批評と名づけてもよい。「批評」の余裕と「理論」の性急さとは、たがいに競うべき何ものも共有していない。〔13－14頁〕

正直いってめんどくさい、気の滅入る文章である。批評には余裕があるが理論は性急だなんて、誰が決めるのかしらん？（「フィクション」、「理論」、「批評」といちいち括弧をつけているところもめんどくさい）。末尾の、批評と理論との対話の拒否ともとれる最後通牒的な「大見得」など、とくに余計だ。こういう物言いは小林秀雄で終わったと思っていたが、そうでもないらしい。「心の余裕」は「心の焦り」と読み替えてもいいように思うが、そんなことを言う「あんたまで……」と言われそうなので、「蓮實節」にはなるべく目をつぶって（ただこれが結構むずかしい）、この最終段落については、はからずも「批評」という言

葉が漏らされていることにだけに注意しておく。

それにしても、既存のフィクション論が「必要にして十分なほどには理論的でない」とはまたずいぶんハードルを上げたものである（人に「飛べ」と言うときにはバーを少し低くしてあげるのが礼儀というものだろう）。この「必要にして十分な」という論理的表現は、おそらく分析哲学や言語哲学の専門家が使いがちな表現を皮肉ったものだろうが⁽²⁾、ここまで執拗に繰り返されると「あてつけ」を通り越してほとんど「嫌味」に聞こえる。私も「必要にして十分なほど理論的」なフィクション論はひとつも知らないが、だからといってフィクション論が無効だとも不要だとも思わない。理論とは蓮實が考えるよりずっと平明で慎ましいものだとは私は思っている。それはともかく、ここでおもに取り沙汰されているのはフィクションの「本質」とその「定義」の問題である。既存のフィクション論が「必要にして十分なほどには理論的でない」のは、フィクションには本質などなく、「フィクション性の最小単位」といったものすらないため⁽³⁾、そもそも「フィクションをめぐる必要にして十分な定義」などほとんど不可能だ、というのがここでの蓮實の主張の骨子である。

＊

序論はこれくらいにして本論に移ろう。蓮實にとってのフィクションは大きく三つの特徴をもっている。ひとつは非ミメシス的性格であり（これは先の引用文からもうかがわれる）、もうひとつは超カテゴリー的性格である。本質がないという以上、フィクションがまずはこのようにネガティブに規定されるのは当然だろう。三つ目はポジティブな規定で、「主題論」的にとりあえずは言うておく。以上は「赤」の誘惑に敏感に反応した者のフィクション観であり、したがってそのまま「赤」の氾濫に鈍感なフィクション論者たちにたいする批判の主要な論拠ともなっている。

第一の非ミメシス的性格についていうと、蓮實は、ミメシスをベースとするフィクション概念、「ふり」や「見なし」としてのフィクション概念が許せないのである。彼のサールやシェフェールにたいする批判の論点は根本的にはそこにある。「模倣」や「ふり」といったタームが示唆する「現実（テキスト外現実）」への依存ないし従属——間接的であれ——のニュアンスが許せないと言ってもいい。蓮實にとってフィクションは本質的に[・][・][・][・][・][・]テクスト的現象なのである。ところが、サール以来、フィクション論者が強調したのは、テクスト的現象のレベルにとどまっていたのはフィクションは同定できないということだった。サールが『ニューヨーク・タイムズ』の記事とアイリス・マードックの小説の一節を比べて証明しようとしたのもそのことである。「あるテクストをフィクション作品として同定せしめるテクスト的属性——統辞論的あるいは意味論的属性——といったものはない。あるテクストをフィクション作品にするのは、作者がそれにたいしてとるいわば発話内的スタンス illocutionary stance であって、このスタンスは、作者がテクストを書くさいにもつ複合的な発話内的意図 complex

illocutionary intentions によるのである⁽⁴⁾」と。つまり、あるテキストを内在的に分析する立場からはそれがフィクションかどうかは分からない、それが分かるためには作者の「意図」の問題が浮上するテキスト外的な視点、作者と読者のコミュニケーションが問題となる語用論的（プラグマティック）な視点が必要だということだ。つまるところ、蓮實の議論には、実質的にはサールの師匠であるオースティンに由来するこの語用論的視点が欠落しているのである。これは決定的なことだ。

話が専門的になってきたので、もう少し分かりやすく説明する。私たちはたとえば自分の書いた日記や手紙をそのまま小説として発表することができる。じっさいそのような作品の存在も知られている。新聞記事は短いし、著作権の問題もあるので、さすがにそのままとはいかないだろうが、新聞記事の文体をそっくり真似た小説を書くことは可能である。小説に定型などないからだ。ただ、それを読者が小説として受けとるためには、少なくとも「これは小説である」という意思表示が必要だろう。サールのいう「意図」とはこの程度のことをいったものにほかならない⁽⁵⁾。意思表示のしかたはさまぎまでありうる（サールのいう「意図」が「複合的 complex」な、複数形の「意図 intentions」であることに注意しよう）。ハンブルガーやコーンが重視するテキスト内の指標（虚構性マーカー）もそのひとつだろうが（ただしそれはすべてのフィクション作品に見られるわけではない）⁽⁶⁾、ここはやはりパラテキストの役割が決定的である。ふだん小説家として知られている作家の書きものなら、ましてやそれが文芸誌に発表されたものなら、わざわざ「小説」と断らなくても、そう受けとられることは必至だろう。単行本の場合、フランスではタイトルページに「小説 roman」というジャンル表示が見られることも稀ではないが、それがなくても、出版社名、シリーズ名、タイトルの種類などが目安となる。『火花』？ 文藝春秋刊？ そりゃ小説やろ」と。もちろんメディアの役割も無視できない。私たちは又吉直樹や村上春樹の新刊書が小説であることを、しばしば新聞、雑誌、テレビ、インターネット、電車の中吊り、書店の紹介文句などを通じて知るからである。これはけっして瑣末な問題ではない。こうしたメディアも含めた広義のパラテキストは、テキストそのもののあり方に影響を及ぼすのである。作家自身がパラテキストに合わせてテキストを加減することも少なくないからだ。ジュネットがパラテキストに注目した理由のひとつもそこにある。テキストには「段差」があり、もっとも「低い」ところにあってテキストが社会に接する「敷居」がパラテキストだと言ってもいいかもしれない。

フランスでジュネットより早くパラテキストの重要性に言及したのがフィリップ・ルジュンヌである。彼はフィクション物語ではなく自伝 autobiography に関する研究のなかで、ある自伝的テキストが「本物」か否かは厳密には本文だけを吟味したのでは判断できない、決定的な判断基準は本文中に出てくる語り手の名前とタイトルページに見える著者名との一致・不一致にしかないと説いたの

だった⁽⁷⁾。つまり、ルソーの『告白』の場合のように一致していれば自伝、サルトルの『嘔吐』の場合のように不一致なら小説というわけである。むろん決定不可能な境界例があることもたしかだが、膨大な数の自伝的テキストを分析した自伝研究の第一人者が言うのだから、これは傾聴に値する。そこでルジュンヌが提起したのが「契約」の概念である。彼によれば、自伝作者と読者は暗黙裡にテキスト内容の真正性 authenticity（あるいは信頼性 reliability）にかかわる「読書契約」（この場合は「自伝契約」）を交わす。そのさいの根拠となるのがパラテキストなのである（もっとも彼自身はこの語を用いているわけではないが）。

この「契約」の概念は、自伝とは逆の側にあるフィクション物語にも適用可能である。虚構作品の作者と読者は「自伝契約」ならぬ「フィクション契約」を交わすのだといえる。「契約」という言葉が強すぎるなら「約束」ないし「慣習」といってもいい。サールはまさに「慣習」という言葉でこれを表現している。フィクションをフィクションたらしめている「一連の水平的慣習 a set of horizontal conventions」が、言語を現実世界に結びつける「垂直的」紐帯を一時的に断ち切るのであると⁽⁸⁾。そのためフィクションでは、発話行為そのものは遂行されるし、発話内容はリテラルな意味をもつが、発話内行為はいわば現実的基盤を失って宙吊りにされる。したがって発話内的力 illocutionary force が働かない⁽⁹⁾。彼のいう「リテラルであるがシリアスではない（遊戯的である）」の意味、つまりは「ふり」（断定タイプの発話内行為を遂行する「ふりをする pretend to」ということ）の内実はそこにある。ちなみにこうしたフィクション観は、シェフェールの有名な「(社会的に) 共有された遊戯的偽装 feintise ludique partagée」という簡にして要をえた定義⁽¹⁰⁾に驚くほど忠実に受け継がれている⁽¹¹⁾。

こういう「味も素っ気もない」定義に文学研究者や文芸批評家は不満だろう。ここには彼らが思い描く文学の「豊かさ」も「神秘」もほとんど反映されていないからだ。「こんなものじゃないだろう」という文学通の反発の声が聞こえてきそうである。蓮實の議論にもこの種の反発が底流しているように私には感じられる。しかし、そうだとすれば、文学研究者や文芸批評家はフィクション論に過剰な要求（「ないものねだり」）をしていると言わざるをえない。文学の「豊かさ」や「神秘」はまた別領域の問題なのだ。またのちにふれる「言表主体の意図を超えた意味作用」〔21 頁〕なども、フィクション論の守備範囲ではないのである。フィクション論は、あらゆる理論がそうであるように、まずは対象をできるだけ厳密に限定しようとするところから始まるひとつのディシプリンである。その出発点には「フィクションをフィクションとして成り立たせているものは何か」というシンプルな問いがある。ただ、この問いを大きな謎ととらえる観点、それに答えることはけっして自明のことではないという了解がなければ、フィクション論を共有することはむずかしいだろう。サールもいうように、従来（少なくとも彼の時代まで）文学研究者の側では、「ミメシス」（アリストテレス）や「不信

の一時停止」(コウルリッジ)といった言葉が、明確に定義されないまま、むしろ思考停止をもたらすマジック・ワードとして用いられてきた。サールの理論には不十分な点もあるが(たとえば虚構性を作品単位ではなく文単位で考えている点)、これがフィクション論にとっての最大級の貢献のひとつであることはまちがいない。とりわけ言語行為論的・語用論的視点の導入は画期的であって、それがフィクション論を「真偽(ホントウ・ウソ)」の二元論から解放すると同時に、「契約」や「慣習」の概念をつうじて見たように、フィクション論を〈社会〉に開く契機ともなったのである。このことの意味を過小評価してはならない。

*

先を急ぎすぎたようだ。『「赤」の誘惑』に話を戻して、蓮實がどのようにサールに反駁するか、本と同じタイトルを冠した第Ⅰ章に拠りながら、もう少し詳しく見てみよう。蓮實がそこでまず反応するのは、サールが先述した論文の冒頭で『赤頭巾』をフィクションの例として取り上げている箇所についてである(ちなみにサールが『赤頭巾』に言及しているのはここだけである)。

ところで、といきなり声をひそめる一人のアメリカの言語哲学者は、あたかもとっておきの秘密でももらすかのように、その題名に含まれる「赤」という語の意味は、「赤」の通常の意味とまったく同じなのだと自信ありげに口にする。〔16 頁〕

そして、「あるテキストをフィクション作品として同定せしめるテキスト的属性といったものはない」という私も先に引いたサールの文章を(既存訳で)引用したあと、「語調のもっともらしさと明かされる秘密の呆気なさとの不均衡で人を惑わせかねないその断言は……」と続ける。

ああ、やっぱりめんどくさい、気が重い。サールを「サール」と呼ばず、「声をひそめる」だの「とっておきの秘密」だの「自信ありげに」だのと彼に無理にも安っぽい芝居をさせたがるこのねじくれた、意地の悪いイマジネーションはなんだ。自らのテキストも半ば虚構だと言いたいのか……。そういえばこれがいやで俺はこの本を論じることを避けていたんだと、いまになって思い出す。

正確を期すために言っておくと、サールが『赤頭巾』に言及するのは17頁に及ぶ論文のなかのほんの二行ほどで、それは彼のいわゆるフィクションのパラドックスを説明するためである。曰く「一個のフィクション物語が通常の意味をもつと同時に、物語中の単語やその他の要素に付随し、それらの意味を決定づける諸規則は守られない、そのようなことがどうして起こりうるのか。「赤頭巾」において「赤」が赤を意味しつつも、「赤」を赤に関係づける諸規則は力をもたない、そのようなことがどうして起こりうるのか。⁽¹²⁾」ここでいう「力 force」とは、先述した「発話内的力」のことである。つまりフィクションの言説は通常

の意味はもつがそこに発話内的力は働かない変な言説だというのである。サールはここでは発話内行為がまっとうに遂行されないという点にしかふれていないのだが、蓮實はこれを「指示 reference」の問題として回収し、サールにとってのフィクションは「不在の対象を「指示」しつつ、それがあたかも実在する対象を「指示」する言説であるかのような「ふりを装う」ことで成立する「寄生的」な言説にすぎない」〔18 頁〕とまとめる（細かくいえば蓮實の議論はもっとくねくねと屈折しているのだが、そのことにはふれない）。この短絡はまあいいとしよう⁽¹³⁾。サール自身、論文の末尾近くで、作家は「断定するふり」をするだけではなく、「シャーロック・ホームズ」といった固有名詞の使用をつうじて「指示するふり」もするのであり、それがいわゆる「創造する create」ということの内実なのだと述べているからである⁽¹⁴⁾。

問題はこのあとである。蓮實の議論はこのあと奇妙な道筋をたどる。サールの主張に正面から反駁する代わりに、蓮實は、一方で、ドリット・コーンらに拠りながら、フィクション論が陥っている理論的混乱（「語彙論的な無政府状態」）を指摘しつつ（この議論は第Ⅱ章「理論と混乱」に引き継がれる）⁽¹⁵⁾、もう一方で、三浦俊彦が彼のフィクション論で『赤い靴』を作品例として挙げているという事実を皮切りに、「赤」があまたのフィクション論のここかしこに出現するという事実と、しかもそのことにはどの理論家もまったく無自覚であるという事態をしだいに前景化させてゆく（これは第Ⅱ章最終節と第Ⅲ章に引き継がれる）。そういえばサールが分析対象としたマードックの小説も『赤と緑』だった、云々。

おそらく、二つの断言の主体であるアメリカの言語哲学者と美学者でもある日本の作家がそうであるように、「赤」い頭巾と「赤」い靴との理論的な言説への登場はまったく「偶発的な選択」の結果にすぎず、それに拘泥するのは愚かなことだと人はいうかもしれない。〔……〕しかし、言語を通じてのさまざまな人間的な振る舞いにおいて、この種の意図されざる符合は、言表主体の意図を超えた意味作用をあたりに波及させずにはおかぬものなのだ。それが言語の始末に負えなさにほかならず、そうしたものの介入によって意味の生成を可能にするものこそ「主題論」的な体系にほかならない。ことによると、その文脈にそって形成される言葉の配置こそ、真のフィクションを始動せしめるのかもしれないとさえ思うが、いたずらに結論を急ぐことなく、視界に浮上した二つの「赤」の誘惑に身をゆだねておくことにする。

〔21 頁〕

ここでは、先に挙げた蓮實のフィクション観の三つの特徴のうちの後二者、すなわち超カテゴリー的性格と「主題論」的性格が浮かび上がる。蓮實にとって、フィクション的なもの（＝「赤」に導かれる主題論的体系）は創作であろうと理論的著作であろうとジャンルを選ばず、それこそ「融通無碍」に出現するので

ある。『「赤」の誘惑』全体を読めば分かることだが、それは小説、詩、エッセイ、日記といった区別も超えるものとして考えられている。しかし蓮實がここで強調したいのは、いうまでもなく、（虚構物語ならまだしも）理論的テキストにまでそれは姿を見せるということだ。一見なんの理由もないのに、理論家がこぞって、まるで申し合わせたかのように、自分たちのテキストに「赤」を氾濫させる、ここにこそフィクションの魔性があると言うのである。当の理論家たちはそのことに気づいてすらいない。こんな人たちにフィクションを論じる資格があるのかと。

偶然の符合としかいいようのない遭遇によって、頭と足の「赤」が一つの「主題論」的な文脈をかたちづくっているのは否定しがたい事実だといわねばなるまい。そこに浮上する意味作用の磁場は、あまたの「赤」を招き寄せ、その類似を触知すべく語としての「赤」と真摯に戯れてみよと誘いかけているかのように見える。その誘惑が、赤という語にそなわっている通常の機能でないことは、いうまでもない。〔22－23頁〕

これが、結局のところ、「（フィクションにおいて）「赤」は赤を意味する」というサールの見解にたいする蓮實の反論である。理論的テキストにおいてすら「赤」は他の「赤」を呼び、そこに「言表主体の意図を超えた」、主題論的な意味作用の磁場を生み出すのだから、ましてや……というわけだ。蓮實はおそらく、「赤」にかぎらず、「通常」の、「字義どおり」の、安定した意味作用などどこにもないと考えているのである。それはまた「リテラル／ノンリテラル」、「シリアス／ノンシリアス」という単純な二元論にたいする批判でもあるだろう。この批判じたいは真摯に受け止めなければならない。

かくして、「赤」の誘惑にしばし身をゆだねる蓮實は、フィクション論者のみならず、「イギリスの哲学者」や、「アルゼンチン生まれの記号学者」や、「日本の科学哲学者」や、「フランスの実存主義哲学者」らのテキストに次々と「赤」を発見してゆくのだが、それらの「赤」は、蓮實の頭のなかで交錯し、響き合い、さながら「悪夢」のような絵図を現出させる。極めつけは、そこでは匿名の理論家たち自身が虚構の人物と化すと主張されている点である（というより、じつはそれを見越した匿名なのである）。

実際、性別も年齢も人数も定かでない匿名の個体が、それぞれ「赤」い頭巾をかぶったり、「赤」い靴をはいたり、「赤」いメガネをかけたりはしたり、「赤」いビー玉の数をかぞえたり、「赤」いカードをめくったり、ビリヤード台の上で「赤」い球を転がしたり、ひきだしの中から「赤」いリングを一つずつとりだしたり、「赤」い花を想像したり、「赤」い三角形を脳裏に思い浮かべたり、「赤」いゆでた海老を識別したりしているという光景はい

かにも夢魔的で、到底通常の体験とはいいいがたく、誰もがこれは何かの悪い夢だと思ふやかずにはいられないはずだ。

もちろん、頭と足に「赤」の装身具をまとい、目に「赤」いメガネをかけたり、同じ「赤」い色のビー玉やカードやビリヤードの球をもてあそび、「赤」いリングだけを律儀にひきだしからとり出したり、「赤」い花や三角形やゆで上がったばかりの海老を想像しているといった人物を、特定の理論的な言説が「指示」しているわけではない。多くの理論的な言説が文脈を超えて交錯しあう場に形成される「主題論」論的な体系が、そうした虚構の存在を視界に浮上させているにすぎず、あらゆる人にそれがみえているわけではない。思わずそれと同調してしまう思考だけが悪夢の世界に引き込まれていくのであり〔……〕〔28 頁〕

哲学的著作にたいするこの破格の読みが、それじたいとしてある種の魅力を湛えていることはたしかである。「そんなふうにも読めるんだ」と感心する向きもあるだろう。しかし、それは同時に、理論的テキストに真摯に向き合うことの拒否であり、理屈に理屈で応えることからの撤退ではないかと私などは思う。蓮實は、何人に共有されるか分からないこの妄想的読解を拠りどころに、そこから理論を切ろうとするのである。彼は第 I 章を皮肉たっぷりに締めくくっている。

フィクションにおいて、作者は自分自身の断言に「真面目」にコミットしておらず、それを「指示」する「ふりを装っている」にすぎないと言語哲学者はいう。だが、そうした彼を「指示」する言説が真の断言たりうるのか、贋の断言でしかないかを判断する基準を、彼が持っているわけではない。だから、その名前を持つ言語哲学者は、現実には存在すると同時に、現実にはほとんど存在していないのも同然なのである。その不確定性に心惹かれる感性を欠落させている者がフィクションを論じた場合、その理論的な言説は、理論的な言説の主体たる「ふりを装っている」にすぎないことになる。

〔39 - 40 頁〕

言うに事欠くとはこのことだ。サールの理論はブーメランのように自身に返ってくるというのである。この「言語哲学＝フィクション」説と、そこから蓮實が引き出す奇妙な結論を、ここで細かく検討しようとは思わない。私の気になるのは、これらの主張を大もとにおいて支えている事実確認の問題である。理論的テキストに出現する幾多の「赤」はほんとうに主題論的体系を形成しているのか（それは蓮實がいうように「否定しがたい事実」であるか）。そもそも、そこでの「赤」の氾濫はそれほど驚くべき事態なのか。それと同時に問われねばならないのは、蓮實がいう「主題論的な体系」とは本来どのようなものとして考えられているのかということだろう。「主題論的」がフィクション的であるかどうかは

最後に考えるとして、以下ではまずこれらの問題を検討してみたい。そうとう疲れてきたが、でももう少しだ。

＊

理論的テキストに姿を現わすいくつかの「赤」が主題論的体系を形づくっているという議論は、控え目にいっても苦しい議論である。「赤頭巾」や「赤い靴」に見られるような身体にかかわる「赤」はまだいい。しかし「赤いビー玉」や「赤いカード」や「赤いリンゴ」や「赤い三角形」となると、そこにどんな主題論的体系ないし文脈が可能なのか、急に疑わしくなる。蓮實の論調もこの点になると歯切れが悪い。いや、「赤頭巾」だって、主題論的広がりとはそれほど見込めそうにない。というのも、サールはこれをあくまで作品タイトルとして扱っているだけであり、蓮實は蓮實で、さまざまな理論家による『赤頭巾』という物語への言及にはふれても、この物語のなかで赤色がどのような役割を演じているのかについてはまったく語らない。つまり、実質的なテーマ系が赤という色をめぐるどのように張りめぐらされているのかについては完全スルーなのである。肝心の「テーマ論的体系」は示されないままなのだ。それもそのはずで、この物語における「赤」には狼の食欲をそそる色といった程度の意味しかないのである。「赤」という語のカテゴリー横断は自明の事実だが、「赤」という主題のカテゴリー横断はきわめて疑わしいと言わざるをえない。

それに、身も蓋もないことを言うと、「赤」は色の名前として人が例に挙げがちな語なのである。この著作にも、あの著作にもと蓮實は言うけれど、「赤」が出てくる理由の少なくとも半分はそこにあると、バランスをとるためにも言っておきたい（こんなことは誰も表立っては言わないだろうから）。任意の色の名前を挙げろと言われて真っ先に思いつくのが、「青」でも「黄」でもなく「赤」なのだ。チューリップの歌でも「赤白黄色」である。色を赤で代表させたり、色の先頭に赤をもってくる方がどこかしっくりくるのである。これは色彩にかかわる言語習慣の問題なのだろうが、不思議といえば不思議である。不思議ついでにいうと、蓮實も挙げているスタンダールの『赤と黒』もマードックの『赤と緑』も、色の順序を逆にした『黒と赤』、『緑と赤』などというタイトルはちょっと考えられない。やはり『赤と黒』、『赤と緑』の方がしっくりくる（原語においてもそれは変わらないはずだ）。語呂がいいという面もあるだろう。

私もかつて、フィクション作品に出てくるモノの意味のあり方を論じたさいに、「赤いハンドバッグ」を例に挙げたことがある。虚構の物体のいわば典型例ないし代表例としてふさわしいと思われたからだ。それ以上でも以下でもない。ちなみに、私はそこで「フィクション的発話における「赤いハンドバッグ」が指示するのは、こういってよければ、赤いハンドバッグ的なものである。〔……〕フィクションは一種の抽象化を施したうえでものごとを呈示するのである⁽¹⁶⁾」と述べた。「指示する」の主語は語や命題だと思うので、私は「断定するふり」とは言っても、「指示するふり」という言い方はしない（「ふりをする」のは人

間だけだと思っている)。さらにいうと、これも同書で述べたところだが、私はサールと違って、フィクション作品に出てくる「パリ」や「ナポレオン」も、地理上に現存するパリや歴史上の人物としてのナポレオン（というよりガイドブックのパリや歴史書のなかのナポレオン）とは違うと思っている。それらは、あえていうなら、「パリみたいな街」、「ナポレオンのような人物」である。こうした見方は、先にもふれたサールの「まだら説」（虚構性を作品単位ではなく文単位で考え、フィクション作品には現実の言説と虚構の言説が混在していると見る立場）にたいする私の違和感につながるものである。

それはともかく、理論的テキストのフィクション性を暴くという蓮實の戦略は、不要な「迂回」だったのではないかと思えてならない。というのも、蓮實にとってのフィクション性の核が主題論的体系にあるのなら、それをまずはフィクション作品を対象に示すのが筋だろうし、そもそも主題論的体系というのはおもに小説の分析をつうじて磨かれた概念だろうと思うからである。そうすればわれわれは「主題論的フィクション論」とでも呼ぶべきものを、既存のフィクション論の断片的でしばしば恣意的な批判という「雑音」なしに、目の前にできたはずである。その過程で、主題論的にはフィクションはジャンルや文脈を超えると説くのはかまわない。というか当然そういう話になるだろう。

じっさい蓮實は、待ちかねたように、第Ⅵ章や第Ⅸ章で漱石の『それから』や、ダシール・ハメットの『血の収穫』や、川端康成の『浅草紅団』や、コナン・ドイルの『緋色の研究』における「赤」の分析を披露するのである。この遅延には理由がある。蓮實は第Ⅰ章で「いわゆるフィクションの世界では、こうした不自然な「赤」の氾濫など、まず起こりはしまい」と述べていたのである。それは「小説や詩における言葉の配置が、理論的な言説にくらべて、日常におけるそれにより近い」からだろうとそこでは説明していたが（「小説や詩」というところに注意しよう）、この「不自然さ」はむしろ、単に彼自身が理論書のそこかしこから「赤」を寄せ集めたことじたいから来る不自然さだというべきだろう。いずれにしても、彼は第Ⅵ章でこの前言を撤回し（134頁）、『それから』における「赤」を分析している。

実際、代助は、フィクション的な存在として、『それから』をフィクションとして成立させている論理の中に身を置き、「不動」／「運動」、「目を閉じる」／「目を開く」、「無色」／「有色」、「雑色」／「一色」、「青」／「赤」という五つもの対立軸の后者ばかりを周到に選択している。「運動」、「目を開く」、「有色」、「一色」、「赤」という一貫した選別の確かな主体として、ここでの登場人物はいささかも「狂気に触れあわん」とはしていない。そのとき見落としてならぬのは、代助が——というよりここでは作者としての夏目漱石はとすべきだろうが——フィクションだけに許された論理的な徹底性をもって、「運動」、「目を開く」、「有色」、「一色」「赤」の系列を作品に

導入しているという事実にはかならない。そして、最終的な「赤」にたどりつくこの論理的な徹底性は、いささかも現実の模倣的な再現ではないのである。

ここでの代助は、「真赤」になった「世の中」を外部の刺激として受けとめているのではない。彼は、普段はけっして「赤」くはなく「複雑な色合」に染まっているはずの「世間」が「赤くなる」ため、おのずとフィクション的な論理にふさわしく振る舞ったにすぎず、その過程で、彼自身も当然「赤」に染まるしかなかったのである。そのような「赤」の氾濫は、現実はそのモデルを持っているわけではなく、あくまで作品の論理に導きだされたものにすぎない。〔……〕

では、いささかもミメシス的な機能を演じてはいない氾濫する「赤」の意味を決定しうるものは何か。もちろん、「赤」を「猶予」と読むことも、狂気と読むことをも禁じるものはここにはない。だが、同時に、それを肯定するにたる要素も人びとは手にしていない。その断定については曖昧な姿勢を崩していないが故に、夏目漱石の『それから』はあくまでフィクションとして読まれねばならぬのである。〔151 - 152 頁〕

これが蓮實の本領であると私には映る。主題論的体系がどのようなものとして考えられているかも、これを読めば明らかである。しかもそれは、ここでははっきりと虚構性と結びつけられている。ここでフィクションを特徴づけるとされているのは、何よりも非ミメシス的性格と意味の非決定性である。フィクション的な「論理」や「論理的徹底性」といった表現も気になるところだが、「論理」が「模倣」に対置されていることから、その含意はおのずと理解されよう。

蓮實による「赤」の分析は、詩作品（ユゴー、ランボー）や随筆（子規『墨汁一滴』）、はては抽象絵画（バーネット・ニューマン《Vir Heroicus Sublimus》）にまで及んでいる。そのつど強調点は異なるので（たとえば『墨汁一滴』について力説されているのは「複数の（異なる）コンテキストの交錯」〔196 - 197 頁〕である）、蓮實のフィクション観が何に収斂するのかを掴むのはかならずしも容易ではないが、非ミメシス的性格と超カテゴリー性が要諦であることは動かないところだろう。抽象絵画にまでフィクションを見る視座が象徴するように、蓮實にとってフィクションは何も模倣しないのである。また蓮實のフィクション観はジャンル区分とは重ならない。フィクションは細部に宿るのである。細部に宿りつつ、そこから波及的に意味の亀裂を生ぜしめるといってもいいかもしれない。

蓮實のいう「フィクション」は、むしろ「文学テキスト」というべきではないかと私は思う。蓮實の「フィクション論」は「テキスト論」ではないかと言うゆえんである。西洋の文学理論の伝統的な二大区分（これについても方々に書いたので繰り返さないが）にしたがえば、むしろ「詩的言語論」に近い。こう考える

と、彼のリファテール、ポール・ド・マン、ブランショらにたいするシンパシーも納得される。もちろん、蓮實の姿勢にこうした区分じたいにたいする異議申し立てを見ることは可能である。

フィクション論は、おそらくすべての理論がそうであるように、「フィクションとは何か」といういわば本質論的な問いと、「何がフィクションと呼ばれてきたか」「何がフィクションとして通用してきたか」といういわば相対主義的な問いの両方を斟酌しなければならない。先述したように、「フィクションをフィクションとして受けとる」ということは、個人の成長過程においても、人類の歴史においても、けっして自明のことではなく、「フィクション能力」と「フィクション慣習（約束事としてのフィクション）」の問題は、フィクション論がその問題圏を〈人間〉や〈社会〉に開くためにも避けて通れない問題だからである。蓮實にはこの後者の問いがまったく欠落している。彼はフィクションに本質などないと言いながら、もっぱらフィクションについての本質論を展開しているように私には見える（彼が「ない」と言っているのは、じつは、ある文学ジャンルとぴったり重なるようなフィクション概念のことではないのか）。

蓮實の議論がわれわれに反省を促す点がないわけではもちろんない。私にとってフィクションの基本は演技であり「ふり」である。ジョニー・デップという俳優がジャック・スパロウという人物を演じている、この人物である「ふり」をしている、それに尽きる。きわめて単純な構図だ。私が演劇や映画をフィクションの代表的ジャンルと見るのはそのためである。その方が、「ふり」をする主体が可視的であるぶん、「ふり」の意味が把握しやすいし、またそうすることで、フィクション論は「物まね」のような日常世界と地続きのパフォーマンスも扱うことができるようになる。その意味でも、じつは映画より演劇の方がふさわしい。映画となると、映像という媒体が介在するし、編集という加工の作業も加わるので、問題はより複雑になる。こうした地平から見ると、書かれた言葉によるフィクションがいかに複雑で厄介な対象であるかが分かるはずだ。内容がどうであれ、書かれた言葉による表象であるという時点ですでに、発話主体も含めて、いくらか「非現実」なのである。文字がどうやって「ふり」をするの、という話でもある。蓮實も「現実の対象について語られていようと、それが書かれた文字による言語的な表象であるかぎり、そこにはたえず「フィクション」への傾斜が生起することになる」〔196 頁〕と書いている。私はこの場合も「フィクション」という言葉を使うのは適切ではないと思う。これは大きくいって表象媒体の問題であり、「フィクションか否か」の分岐点はそこにはないと思うからだ。しかしここに重大なアポリアが潜んでいることはまちがいない。蓮實の議論がわれわれに反省を促すとしたら、まさにこの点においてだろう。彼の文章が一面において三島由紀夫や古井由吉の文章に似ているという先の私の指摘も、このことと関係している。

このへんで終わろう。私ももう「おなかいっぱい」だ。というか腹部の膨満感

が半端ではない。頭もくらくらしてきた。

＊

最後にフィクションの効用についてひとこと。

フィクションは、私たちの生のただなかにさまざまな、陰影に満ちた〈襞〉をつくってくれる。この〈襞〉は大事にしないといけない。フィクションは、私たちにつねに別様のあり方、別様のものの見方、別様の語り方を許してくれる。フィクションこそはこの「別様」の汲めども尽きせぬ源泉である。私は、今夜も、この一円もかからぬ源泉かけ流しで一風呂浴びることにする。

註

¹ こういう区分けがそもそも必要かという疑問もあることだろう。私もそれを共有しないわけではないが、いまはその問題には立ち入らない。また『日本の文学理論』では、小説論はフィクション論や物語論と重なる部分をもつハイブリッドな領域だと述べたが、しかしドミナントな属性がそれぞれに異なることは明らかである。

² サールも後にふれる論文のなかで、「フィクション」を論じる前に、それとは性質を異にする「文学」に関してこれを使っている。「すべての文学作品が共有しているような、またそれらが文学作品たるための必要にして十分な条件を構成するような、単一ないし一連の特徴といったものは何もない」(John R. Searle, *Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge University Press, 1979, p. 59)。本論でのサールの訳は大浦による。

³ この主張はトマス・パヴェルとジェラルド・ジュネットに依拠したものとされているが(51 - 52 頁)、この援用の正当性についてはここではふれない。

⁴ Searle, *op. cit.*, p. 65-66.

⁵ 「ある作家の作品を分析するさいに、作者の隠された動機といったものを考慮に入れるのはおそらくまちがっているだろう。しかし、もっとも基本的なレベルでも作者の意図 intentions は無視できると考えるのは馬鹿げている。一個のテキストを小説、詩、あるいは単にテキストと同定することじたい、すでに作者の意図について何らかの判断を下しているということなのである」(*ibid.*, p. 66)。

⁶ これについても『フィクション論への誘い』の序論に詳しく書いた(27 - 29 頁)。

⁷ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975.

⁸ サールは「契約」という言葉も使っている(“the contract between author and reader about the horizontal conventions”, Searle, *op. cit.*, p. 71)。

⁹ サールはこの慣習を「言語外的」で「非意味論的」なものとしているが(Searle,

op. cit., p. 66)、私はそれは言いすぎだと思う。

¹⁰ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Seuil, 1999.

¹¹ サールはまた、この慣習こそがフィクションと嘘の区別を可能にするのだとも述べている。「フィクションは嘘をつくことよりもずっとソフィスティケートされた操作である。〔……〕フィクションを嘘から区別するのは一連の独立した慣習であり、それによって著者は、人を欺く意図がまったくなくとも、真実でないことが分かっている陳述を行うふりをする (go through the motions of) ことができるのである」(Searle, *op. cit.*, p. 67)。これに加えて、シェフェールが重視したのは「個体発生的」な側面、すなわち人間の成長過程における「フィクション能力 *compétence fictionnelle*」の獲得だった。

¹² *Ibid.*, p. 58.

¹³ ただし「寄生的」というオースティンが最初に使った言葉をサールはこの論文では一度も使っていないし、フィクションの言説をそのように見る立場もとっていない。

¹⁴ *Ibid.*, p. 71-72.

¹⁵ 蓮實が「『赤』の誘惑」をめぐって——フィクションについてのソウルでの考察」の冒頭で強調しているのもこの点である（『表象の奈落——フィクションと思考の動体視力』青土社、2006、292 – 293 頁）。

¹⁶ 「フィクション」、大浦康介編『文学をいかに語るか』新曜社、1996、247 – 248 頁。

寄稿者一覧

Eric Avocat, Maître de conférences
(littérature française), Université
d'Osaka

廣瀬 千紗子（ひろせ・ちさこ）
同志社女子大学特任教授。専門：
日本近世文学・日本芸能史

川瀬 あやな（かわせ・あやな）
株式会社世界思想社教学社

Jean-Michel Baillat, France

イリナ・ホルカ（Irina Holca）
京都大学人文科学研究所専任講
師。専門：日本近現代文学

北村 卓（きたむら・たかし）
大阪大学教授。専門：19 世紀
フランス文学、日仏比較文学・
文化

Pierre Bayard, Professeur à
l’Université Paris 8

飯島 洋（いいじま・ひろし）
金沢大学准教授。専門：日本近
代文学・比較文学

小森 謙一郎（こもり・けんい
ちろう）／武蔵大学准教授。専
門：ヨーロッパ思想史、ユダヤ
思想史、社会思想史

アンヌ・バヤール＝坂井（Anne
Bayard-Sakai）
フランス国立東洋言語文化大学
教授。専門：日本近現代文学

石井 美保（いしい・みほ）
京都大学人文科学研究所准教
授。専門：文化人類学

近藤 秀樹（こんどう・ひでき）
大阪教育大学非常勤講師。専門：
美学、音楽学

藤原 辰史（ふじはら・たつし）
京都大学人文科学研究所准教
授。専門：農業史、食の思想史

伊東 信宏（いとう・のぶひろ）
大阪大学大学院教授。専門：音
楽学、東欧の音楽史

小関 隆（こせき・たかし）
京都大学人文科学研究所教授。
専門：イギリス・アイルランド
近現代史

濱野 耕一郎（はまの・こうい
ちろう）
青山学院大学教授。専門：フラ
ンス文学

岩城 卓二（いわき・たくじ）
京都大学人文科学研究所教授。
専門：日本近世史

小山 俊輔（こやま・しゅんすけ）
奈良女子大学教授。専門：フラ
ンス文学

Marcel Hénaff, Professeur
à l'Université de Californie
(philosophie et anthropologie),
San Diego

岩松 正洋（いわまつ・まさひろ）
関西学院大学教授。専門：文学
理論

久保 昭博（くぼ・あきひろ）
関西学院大学教授。専門：フラ
ンス文学、文学理論

日高 佳紀（ひだか・よしき）
奈良教育大学教授。専門：日本
近代文学

岩田 馨（いわた・かおる）
時事通信社ブリュッセル特派員

Françoise Lavocat, Professeur de
Littérature comparée à l’Université
Sorbonne nouvelle-Paris 3, Institut
Universitaire de France

開 信介（ひらき・しんすけ）
京都大学大学院人間・環境学研
究科博士後期課程修了。専門：
日本近代文学

河田 学（かわだ・まなぶ）
京都造形芸術大学教授。専門：
文学理論、フィクション論

圓田 浩二（まるた・こうじ）
沖縄大学法経学部教授。専門：
社会学・セクシュアリティ研究

平光 文乃（ひらみつ・あやの）
同志社大学等非常勤講師。専門：
フランス文学（プルースト）

川村 清志（かわむら・きよし）
国立歴史民俗博物館准教授。専
門：ガンダム、趣味：民俗学

増田 真（ますだ・まこと）
京都大学文学研究科教授。専門：
18 世紀フランスの思想と文学

森本 淳生（もりもと・あつお）
京都大学人文科学研究所准教授。専門：フランス文学

永盛 克也（ながもり・かつや）
京都大学文学研究科准教授。専門：フランス文学

中筋 朋（なかすじ・とも）
愛媛大学准教授。専門：フランス演劇・演劇理論

永田 知之（ながた・ともゆき）
京都大学人文科学研究所准教授。専門：中国古典文学

中村 三春（なかむら・みはる）
北海道大学大学院教授。専門：日本文学、比較文学、表象文化論

中村 ともえ（なかむら・ともえ）
静岡大学教育学部准教授。専門：日本近現代文学

西川 貴子（にしかわ・あつこ）
同志社大学教授。専門：日本近代文学

小柏 裕俊（おがしわ・ひろとし）
大学非常勤講師。専門：フランス文学

小川 佐和子（おがわ・さわこ）
京都大学人文科学研究所助教。専門：映画史

王寺 賢太（おうじ・けんた）
京都大学人文科学研究所准教授。専門：社会思想史、フランス文学・思想

岡田 暁生（おかだ・あけお）
京都大学人文科学研究所教授。専門：西洋音楽史

小野原 教子（おのはら・のりこ）
兵庫県立大学准教授。専門：服飾文化論

マルクス・リュウシュ（Markus Ruesch）
ベルリン自由大学博士後期課程。専門：仏教文学理論

坂井 セシル（Cécile Sakai）
パリ・デイドロ大学教授。専門：日本近現代文学、翻訳論

笹尾 佳代（ささお・かよ）
神戸女学院大学准教授。専門：日本近現代文学

関谷 一彦（せきたに・かずひこ）
関西学院大学教授。専門：フランス文学

塩瀬 隆之（しおせ・たかゆき）
京都大学総合博物館准教授。専門：コミュニケーションデザイン、インクルーシブデザイン

鈴木 洋仁（すずき・ひろひと）
社会学者。専門：歴史社会学、メディア論

サボー・ジュジャンナ（Szabó Zsuzsanna）
京都大学大学院博士後期課程。専門：日本近代文学

田口 紀子（たぐち・のりこ）
京都大学文学研究科教授。専門：テキスト言語学

高橋 幸平（たかはし・こうへい）
同志社女子大学准教授。専門：日本近現代文学

田中 雅一（たなか・まさかず）
京都大学人文科学研究所教授。専門：文化人類学、ジェンダー・セクシュアリティ研究

田中 祐理子（たなか・ゆりこ）
京都大学白眉センター特定准教授。専門：哲学、医学史

立木 康介（ついき・こうすけ）
京都大学人文科学研究所准教授。専門：精神分析

上田 和彦（うえだ・かずひこ）
関西学院大学教授。専門：フランス文学・思想

宇佐美 斉（うさみ・ひとし）
京都大学名誉教授。専門：フランス近代詩

Sebastian Veg, Directeur d'études à l'EHESS, Littérature et démocratie en Chine au XX^e siècle

山上 浩嗣（やまじょう・ひろつぐ）
大阪大学大学院文学研究科教授。専門：フランス文学・思想

吉川 一義（よしかわ・かずよし）
京都大学名誉教授。専門：フランス文学、文学と絵画

吉松 覚（よしまつ・さとる）
パリ西大学博士課程在学中。専門：フランス思想・現代哲学

それって追悼文集じゃね？

本論集の企画の話をはじめて聞いたときの私のリアクションがこれだった。

そういえば、立案者である AK も、MK も、MI も、すでに「故人」を見るような目で私を見ている。

近くにいる私の顔を「遠目」に見ているのである。

若い彼らには意識が及ばないかもしれないが、これはたいへん残酷なことだ。

しかし待てよ、と私は思った。Wait, wait a second.

生きているうちに葬儀を執りおこなう数奇な人物もいる。

何度も心中に失敗してそのたびに不死鳥のように甦る文学者の例もある。

これはひょっとしたら、仮構の「死」をくぐり抜けさせることで、くたびれた私の脳をふたたび活性化させようという温情に満ちた企みなのではないか。

まあそれもやっぱりちょっと残酷だけれど。

自分にかかわる文章をこれほど大量に読むことは稀である。尋常ではない。

晴れがましいとか、気恥ずかしいという思いもあるが、これは「死」の試練なのであるから、そんな月並みなことは言わないでおく。

私は、柩を寝床にしていたというクラウス・キンスキーのように棺桶の底に身を横たえ、片目だけを開けて、周囲で私のことを話題にしている人々の言葉に耳を傾ける。

「片目を開けて」というところが大事で、一方から見れば死者、他方から見れば生者。

人々はどうやら、何かのレセプションに招かれた客のように、シャンペングラスを片手に談笑しているようである。

彼らの言葉にときどき胸が熱くなり、涙腺から失禁しそうになる。ぐっところ

える。

彼らが語っているのが本当に私のことなのか、「私」とはいったい誰なのか、どこにいるのか、ときどき分からなくなる。

私の好きな言葉に「ワイルドサイドをほっつき歩け Take a walk on the wild side」というのがある。

ルー・リードの歌にもあるように、ワイルドサイドとは、アイデンティティーの不確かな、あやしい連中が跋扈する、モラルの疑わしい危険なゾーンである。男か女か分からない、ヒューマンかノンヒューマンかも、生きているか死んでいるかもよく分からない、そんな連中が行き交う場所だ。

それは虚実のあわいでもある。

もっと言うと、それは言語のワイルドサイドでもある。

この言葉を実践してきたと私が言うのはおこがましいだろう。

しかし私はこの言葉にいつも元気をもらった。

私はここで、編者のお三方はもちろん、敬愛する宇佐美斉先生と吉川一義先生に心よりお礼を申し上げるとともに、本論集に協力してくれたすべての若い友人たちに返礼としてこの言葉を贈りたいと思う。

「ワイルドサイドをうろつき回れ！」

大浦康介

Remerciements | Yasusuke Oura

N'est-ce pas là en somme un recueil d'oraisons funèbres ?

Telle fut ma réaction lorsqu'on m'a parlé pour la première fois du projet de ce livre.

En effet, les trois jeunes amis qui en ont eu l'idée me regardent déjà comme un défunt.

Ils dirigent vers moi un regard vague et lointain alors que je suis là, juste devant eux.

Ces jeunes gens ne se rendent décidément pas compte, mais c'est cruel.

Très cruel.

Mais peut-être que je me trompe, me dis-je aussitôt.

Il y en a qui célèbrent leurs propres funérailles de leur vivant.

Souvenons-nous aussi de l'écrivain qui, après chaque tentative de suicide avec une de ses maîtresses, est ressuscité comme un Phoenix.

Peut-être s'agit-il, de la part de mes amis, d'une entreprise chaleureuse et bienveillante qui consiste à réactiver, galvaniser mon pauvre cerveau fatigué en me faisant passer par une mort imaginaire.

Une épreuve tout de même, non moins cruelle, pensai-je.

Il est rare qu'on lise autant de textes écrits sur soi par les autres.

Les embarras, les gênes ne me manquent point, mais à quoi bon exprimer ces sentiments ordinaires puisqu'il s'agit d'une épreuve de la Mort ?

Tel Klaus Kinski qui, paraît-il, faisait d'un sarcophage sa couche habituelle, je m'étale, un œil ouvert, au fond d'un cercueil et tend l'oreille vers les autres qui circulent autour de moi, en parlant de moi.

Un œil ouvert, oui, car vu d'un côté je suis mort, de l'autre je suis vivant.

Comme les invités d'une réception, les gens semblent plongés dans une causerie autour d'une coupe de champagne.

Certains de leurs propos me touchent droit, me transportent au bord des larmes. Mais je tiens bon.

Je ne sais parfois s'ils parlent vraiment de moi, qui est cette foutue personne dont ils parlent, où elle est...

Il y a une expression en anglais que j'affectionne : « *Take a walk on the wild side* ».

Le *wild side*, comme chante Lou Reed, est une zone fréquentée par des êtres dont l'identité est incertaine, moralement douteuse.

On ne sait trop s'ils sont homme ou femme, humain ou non-humain, mort ou vif.

C'est aussi une zone entre le réel et le fictionnel.

C'est aussi, si l'on peut dire, le *wild side* du langage.

Ce serait prétentieux de dire que j'ai fait de cette expression ma devise.

Mais elle m'a toujours accompagné, m'a souvent donné du courage.

Je tiens à adresser ici mes sincères remerciements aux trois éditeurs, mes compagnons de route dans mes recherches et loisirs, à Monsieur Hitoshi Usami et Monsieur Kazuyoshi Yoshikawa qui m'ont honoré de leurs beaux textes, enfin à toutes celles et tous ceux qui ont bien voulu contribuer à ce recueil.

Et j'aimerais leur offrir ce mot chéri en guise de retour :

« *Take a fucking walk on the wild side !* »

Yasusuke Oura

虚実のあいだに——大浦康介退職記念論文集

Le fictif, ou le réel : Mélanges
offerts à Yasusuke Oura

2019 年 3 月 31 日 発行

編者 久保昭博・河田学・岩松正洋

発行 大浦康介退職記念論文集編集委員会

カバーデザイン 見増勇介

印刷 第一資料印刷株式会社