

文学作品における対^{つひ}の構造

～その1・ふたつの領域をもつテキスト～

杉本 一直

対、対立、二重性

文学作品を創作する上で、いかに多くの作者たちが「対」の構造を創作原理の根底に置いてきたことか。また、文学批評の分野において、いかに多くの批評家や理論家が「対」の概念を武器にして自らの論を展開してきたことか。このことについて考えてみると、「対」という構造・概念が人の思索や創作を鼓舞するものとしてあまりに大きな力を持っていることにあらためて驚かすにはいられない。文学の領域だけではない。哲学、言語学などの分野でも事情は同じである。たとえばプラトンの用いた「ミメシス／ディエゲーシス」という対概念、ゲシュタルト心理学がその根本概念として規定した知覚の二重性、すなわち「図柄 (Figur) と地 (Hintergrund)」、また、ソシュールの「シニフィアン／シニフィエ」に始まりヤコブソンらの構造主義に受け継がれていった二軸理論など、列挙し始めればきりのないほどに對の概念は人の精神活動のさまざまな分野を支配している。これはもしかすると、人の認識や思考をアプリアリに支えている基本的な差異・対立の概念、つまり右と左、内と外、善と悪、聖と俗、自己と他者、男性と女性、はじまりとおわりなどの対概念が知らず知らずのうちにわれわれの思考形態の特性を規定してしまっているからなのかもしれない。あるいは、人がその中で生活する自然界や言語、人の行動や思考を生み出す身体・脳などの内に、對の構造を基盤とした幾多の法則や組織が存在しているからなのかもしれない。いずれにせよ、人の精神活動の軌跡としての作品や理論のなかに「対」、「対立」、「二重性」といった構造・概念を見いだし、それらが生み出す内的なダイナミズムを探っていく作業はけっして無駄なことではない。

本稿では對の構造を持つ文学作品をいくつかとりあげ、分析していく。文学作品における對の構造はさまざまなレベルにおいて、つまり形式のレベルで、文体のレベルで、さらに語りのレベルでそれぞれ生まれてくる。今回は形式のレベルで生まれる對の構造の一例として、書簡体小説や注釈小説など、テキストにふたつの領域を持つ小説を中心に検討する。

パラレル・ワールド

作品全体の形式やテーマが對の構造を持つような文学作品にはどのようなものがあるか。いわゆる「パラレル・ワールド」を描くSF小説はその端的な例だが、純文学の分野に入ると見なされる作品においてもそうした平行するふたつの世界を描いたものは多い。ウラジーミル・ナボコフの『アーダ』(1969)や村上春樹の『世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド』(1985)などがそうだ。

村上の作品では、一見なんの関係もないふたつの物語が平行して描かれる。それぞれ二十章

から成る「世界の終わり」、「ハードボイルド・ワンダーランド」と題されたふたつの物語は交互にテキストに現れ、計四十章のひとつの書物ができあがる。ふたつの物語は舞台設定も主人公も違い、まったく異質なものに見えるのだが、作品の後半になって、「世界の終わり」の主人公である「僕」とは、「ハードボイルド・ワンダーランド」の主人公「私」のいわば分身であることが判明する。つまり、現実世界に生きる「私」の意識の及ばない領域で「私」の脳が生み出した物語こそ「世界の終わり」であり、それは脳が「私」の奥深い願望にしたがって作り上げた、「私」にとっての本当の、本来の場所なのである。ひとりの人間についての「外的な物語」と「内的な物語」を奇形的な形で描いたこの作品は、自己のなかのもうひとつの自己を別の物語のなかで他者化し、解放するというテーマをひじょうに特異に実現している。

ナボコフの『アード』も、自分の中のもうひとりの自分を描くという点で村上の作品に似ている。人を欺くこの難解な小説については評論家たちのさまざまな解釈があるが、この物語の舞台となっている「アンチテラ（反地球）」（「テラ（地球）」のパラレル・ワールド）とは、ボビー・アン・メイソンの主張するように、語り手／主人公であるヴァンが捏造したものであると考えるのが妥当だと思われる。つまり、かならずしも思うような人生を送ることのできなかった老人ヴァンが「テラ」で過ごした自分の生涯をもういちど「アンチテラ」を舞台として書き直し、作り直したのがこの物語なのである。『ロリータ』（1955）において倒錯者の背徳的な幻想を見事に描いたナボコフの文学的資質を考えれば、『アード』の読み方はこれ以外にない。ここでもやはり、ひとりの人間のなかに巣くうもうひとりの自分を「別の物語」「別の世界」のなかに解放させるというテーマが見いだされる。また、語り手が自分の物語を三人称で書きつづっていることからわかるように、自己の他者化／三人称化がそうしたテーマに付随する。

こうして、優れた文学作品におけるパラレル・ワールドの採用は単にストーリーを重層化するためのひとつの技法であることにとどまらず、「自己の分裂」「自己の他者化」「内的分身」といった、人間の内面の二重性を取り扱うテーマがそこから生じてくることが確認される。

書簡体小説

文学の形式面に対する構造を探し求めるならば、書簡体小説や、のちに述べる「注釈小説」にも、ふたつの世界、ふたつの領域を平行して描き、対の構造を成しているものが多いことに気づく。書簡体小説の代表として、『罪と罰』（1866）や『カラマーゾフの兄弟』（1879-1880）の作者として知られるドストエフスキイの処女作『貧しき人々』（1846）をとりあげよう。この作品は、若い娘ワーレニカと彼女に恋する老人マカール・デーヴシキンとのプラトニックな恋物語を描いているが、テキストは全編、ふたりの手紙のやりとりによる書簡体で貫かれている。村上の作品で「ハードボイルド・ワンダーランド」と「世界の終わり」のふたつのテキストが交互に読者の前に提示されたように、ここではふたりの人物の言葉がかわるがわる読者の前に現れる。対の観点からとらえれば、マカールの手紙においては書き手は男、老人、恋する者であり、読み手は女、若者、恋される者、一方、ワーレニカの手紙においては、書き手と読

み手がそれと逆になるという構造だ。

書簡体小説についてさらに検討すべき問題は、こうした形式上の対の構造が文体のレベルにまで波及しやすいという点である。このことについて、ミハイル・バフチンは『ドストエフスキの詩学の諸問題』（1963）のなかでこう述べる。

書簡体形式には、それ自体ではまだ言葉のタイプをあらかじめ決定する力はない。この形式は概して広範な言葉の可能性を許容するが、この形式がもっとも好都合なのは、第三タイプの最後のバリエーションの言葉、すなわち「投影された他者の言葉」にとってである。書簡に固有なのは、話し相手である受信者に対する鋭敏な感受性だからである。対話の応答としての書簡は特定の相手に向けられていて、その人物のあり得べき返答を計算に入れているからである。*1

「投影された他者の言葉」とは、形式上はモノローグ（独白）でありながら、文体的には自分自身の言葉と他者の言葉の語彙やアクセントが入り交じった「対話的」な言葉、バフチンの用語を借りれば「ポリフォニック（多声的）」な言葉を指す。こうして作品の形式上の対話的構造は文体レベルにおける自分の言葉と他者の言葉の対話性、多声性へと移植される。「不在の対話者を計算に入れる度合いは、強くもなれば弱くもなり得る。ドストエフスキの場合には、それは異常なほどに緊張した性格を帯びている」とバフチンは言い、さらに、ドストエフスキがその生涯の創作活動の最初の形式として書簡体小説を選んだことは象徴的なことだと言う。

ドストエフスキはその処女作において、彼の全創作にとってきわめて特徴的な発話の文体、すなわち他者の言葉を先取りしようという緊張した意識によって規定された発話の文体を創り上げようとしている。処女作以降の創作におけるこの文体の意義は、じつに巨大なものである。主人公たちのきわめて重要な告白的自己言表には、自分についての他者の言葉、自分についての自分の言葉への他者の反応が先取りされ、それに対するきわめて緊張した姿勢が染みわたっているからである。*2

こうした文体上の内的対話という観点で『貧しき人々』をもういちど読み直してみると、マカールの手紙の文体には実際の読み手であるワーレニカ以外にも他者が侵入していることに気づく。それは漠然とした社会通念としての「他者」であり、自虐的とも言えるほどに膨張したマカールの自意識が生んだ産物である。「『貧しき人々』では、貧しい人間の自意識というのが、彼についての社会的な他者の意識を背景として暴き出されている」とバフチンが述べているように、仮想的な他者の意識と自意識との絶え間ざる対話が一人称の独白のなかで演じられていくのである。こうして書き手にとっての他者は読み手ひとりにとどまらず、限りなく増殖していく。細胞分裂がそうであるように、対とは増殖の端緒なのである。

さて、自意識がみずからの内部に他者を生み、独白のなかで「対話」が演じられるという構図を考えれば、問題は書簡体小説のみとどまらないことに誰でも気づくであろう。「書簡体小説は一人称の叙述 (Icherzahlung) の一バリエーションである」というバフチンの言葉を待つまでもなく、一般的な一人称小説の文体を分析する上でも、また、三人称小説における主人公の内的独白や独白口調の対話を分析する上でも、自意識が生むこうした内的な対話性、多声性の視点はひじょうに重要になってくる。そしてさらに、バフチンがドストエフスキイの文学について述べた次の言葉を読むとき、問題の焦点は書簡体小説から小説全般へ、さらに小説というジャンルを越えてわれわれ人間一般の自己認識論へと広がっていく。

主人公の自分自身に対する関係は、彼の他者に対する関係および他者の彼に対する関係と不可分に結びついている。自意識はいつでも自分自身を、彼についての他者の意識を背景として知覚する、つまり、《自分にとっての私》は《他者にとっての私》を背景として知覚されるのである。したがって主人公の自分自身についての言葉は、彼についての他者の言葉の間断なき影響のもとで形成されるのである。*3

他者の意識という鏡に映る自分の姿を見ることで人は初めて外的視点を獲得し、自己認識はそこから始まる。鏡の数はひとつではなく、つねに増殖し、それにつれて自己認識は補正され続ける。「自分を客観視する」という言葉をよく人は口にするが、そうした行為もやはり自意識が仮想的他者を生むことによって行われる。ここで示唆されるのは、「自己」という概念が絶対的なものではないということ、つまり「自己と他者」という対概念のもとにうまれるものであり、相対性と差異に基づいて認識される概念だという点である。

書簡体小説についての検討は、こうして対話性の概念を形式レベルから文体レベルへと発展させ、さらにわれわれを「自意識」「自己と他者」「鏡としての他者の意識」「相対性」「差異」といった論点へと導く。

「注釈小説」

ふたつの領域を対として平行させながら描く小説の形式のひとつとして、先ほど「注釈小説」に言及したが、これは書簡体小説ほど一般的なものではない。ニコルソン・ベイカーの『中二階』やウラジーミル・ナボコフの『青白い炎』などが「注釈小説」と呼べそうなものの例だが、両者ともテキストに膨大な量の注釈が付され、本文と注釈が対等にその存在を主張し、対をなしているという点でひじょうに特異な小説である。『中二階』はもともと一人称小説であり、その一人称による本文のテキストにたいして、さらに一人称による注釈がたびたび侵入してくる。たとえば次に引用する箇所では、本文の「眉が上がった」という語句にたいして注釈が付される。

(本文) 私は洗面台から一歩下がってメガネを顔の前に持っていった。二つの水槽の向こ

うでくっきりとした風景がしだに大きさを増しながら近づいてくる感覚が楽しい。耳の上につるをかけたとき、自分でもわからない理由で眉が上がった。

(注釈) 私の観察によると、人間は顔の前に何かを近づけると、必ず眉を上げるようだ。たとえば朝のコーヒーの最初の一口をすするときのことを考えてほしい。フォークにいったいの食物を口に運ぶたびに……*4

こうした類^{たぐい}のいわばエッセイ風の注釈文がたびたび本文の流れをさえぎり、なかには数ページにわたって注釈が物語を中断することもある。この作品全体における注釈の分量は本文のテキストの量にほぼ匹敵する。読者にとって、この作品の注釈部分はもはや本文の付属品の域を越え、本文と対等に、本文と対をなすものとして認識される。これほどまでに注釈を膨張させる意義はどこにあるのか。注釈者の「私」は次のような言葉で弁明しつつ、注釈という行為を賛美する。

脚注は線路の切替えと同じ役目を果たしてくれる——延々と連なる本論の上につけられた(1)を捉えてルートを変更し、無人の廃駅や半分水につかったトンネルを通り抜け、長々と回り道をする快感は、どこか鉄道マニアの喜びに通じるものがある。ときには脱線することが——つまり論理の一直線の展開から逸脱することが——論理を完璧なものにする唯一の道である場合だってある。

ボズウェルも、レッキーも、その前にはギボンも、脚注が無類に好きだった。彼らは知っていたのだ。真実の表面は、決してきれいに整ったパラグラフからパラグラフに継ぎ目なくつながった、滑らかな手触りのものではなく、引用文や引用符やイタリック体や外国語や、そしてさまざまな学者や編集者たちによる「同上」「参照」「見よ」などの皮膜に厚く覆われた、木の皮のごつごつした感触をしていることを。(中略)それに、ページをめくった瞬間に、小さな活字で書かれた例証や定義が、ページの下の方に灰色の帯となって待ち受けているのを目の端でとらえたときの、あのわくわくするような喜びのことも、彼らは知っていた。*5

バロック風とでも言うべき「逸脱の楽しみ」を注釈者は主張している。文学史をさかのぼれば、名作として今でも読み継がれている作品には、注釈という形式をとらないにしても、語り手がそれに似た逸脱を楽しんでいるものが多いことに気づく。スターンの『トリストラム・シャンディ』、ラブレアの『カルガンチュワ』、セルバンテスの『ドン・キホーテ』、プーシキンの『エフゲーニイ・オネーギン』など、いずれも語り手がたびたび物語を中断し、冗長とも言える逸脱を楽しんでいる。ナラトロジー(語りの理論)の権威であるシュタンツェルは、逸脱に富む語りのプロセスを「媒介性」としてとらえ、次のように述べる。

媒介性、すなわち作品に具現化された媒介性は、物語文学の作者にとって、素材を彫琢するための最も重要な出発点である。語りの媒介性を作品に具現化しようとするあらゆる努力は、小説の文^{リテラリツイテート}学性（ロマン・ヤコブソン）を、すなわち、文学的・美的形成物としての作品がその独自の作用を及ぼす可能性を高めるのである。それゆえほかならぬ通俗小説が、おおむね最小の媒介性具現でもって満足するのも、決して偶然ではない。通俗小説と鮮やかな対照をなす物語文学の画期的な作品の作者たち、たとえば『ドン・キホーテ』、『トリストラム・シャンディ』、『ボヴァリー夫人』、『ユリシーズ』、などの作者たちは、彼らの革新的な創作力のほとんどをほかならぬ小説における語りのプロセスの創造に傾注したのであった。そのような語りの偉業こそは、言うなれば、いかに流布し多用されるメディアといえども長い年月には免れえない疲労の兆候に抗して、活力を保ち続けるのである。*6

物語内容を伝達する「媒介」としての語りのプロセスが前景化されることにより、われわれ読者には、物語（ストーリー）の領域のほかに「語りの領域」がはっきりと知覚される。語り手は単なる報告者ではなく、語られる物語の主人公と対等に、語る主体として自らの存在を主張し続ける。19世紀後半のいわゆる「リアリズム小説」、あるいは「古典的リアリズム小説」以降、しだいに貧弱になってしまったこのような「語りの領域」を、『中二階』では膨大な注釈の領域を設けるといふ変則的な形で復活させているのだと言えよう。そもそも『中二階』の本文の語りそのものがひじょうに逸脱に富み、十分に語りのプロセスを読者に見せつけていることを考えあわせれば、「語りの領域」の復活は二重のレベルでなされていることになる。こうして、本文と注釈という対の構造は「語りの領域」を対の構造に仕立て上げるための仕掛けであったことが確認される。この点が「注釈小説」の持つ意義のひとつであるが、『中二階』はわれわれにさらなる問題を提起している。

先ほど述べたように、この作品の本文も注釈も一人称で語られている。はじめのうち読者は、本文を語る「私」と注釈者の「私」との関係を確認できずにテキストを読み始めるが、注釈を読み進むうちにこれらふたつの「私」が同一人物だとわかる。作品の物語は主人公の「私」がオフィス・ビルの一階から中二階へ通じるエスカレーターに乗ってから降りるまでのほんの数秒間を描いた、異常にスローテンポな物語（破格な逸脱性ゆえに）なのだが、たとえば次のような注釈が注釈者「私」のアイデンティティーを示唆する。

毎日エスカレーターに乗って中二階に通っていた頃には、まだ車は持っていなかった。しかし、車を持ってみてわかったのだが、エスカレーターに乗るときに感じる喜びも、車で遠距離通勤するものなら誰でもが味わうことのできるあの喜びも——一定の速度でパルス信号のように現れては消える白線の間を静かで暖かな箱の中に座って疾走していく喜びも——そう大きくは変わらないのだ。*7

「エスカレーターに乗って中二階に通っていた」のは「私」であると注釈者はここで表明していることになる。本文の語り手と注釈者が同一人物であるとなれば、この作品全体における「私」の存在形態をどのように規定したらよいだろうか。

そもそも一人称小説においては、主人公としての「私」と語り手としての「私」、つまり「語る私」と「語られる私」（これも文学作品における対の構造のひとつのバリエーションである）の乖離が形式そのものの内に潜在している。このことに関して、シュタンツェルは「肉体的性」という概念を用いてこう語る。

「物語る私」と「体験する私」の完全な同一化に対する抵抗感は、多くの一人称小説において潜在的に存在している。己れ自身の過去の間違いや迷妄を暴露することを恐れはばかるというのは、確かに一人称の語り手によって好んで主張されることであるにしても、その実まったく表向きの説明でしかないのである。（中略）このような抵抗感を抱く本当の理由は、もっと根の深いものであって、それは「物語る私」と「体験する私」の「肉体的性」に関係している。つまり、どちらかといえば精神的なもの、たとえば回想とか空想とか思考といったものを目指す「物語る私」は、「体験する私」の「肉体的性」に対して、必ずしもあからさまにというわけではないが、しかしそれとはっきり分かる仕方で距離を保とうとするのである。*8

『中二階』の本文における「物語る私」と「体験する私」との距離は、まず時間の隔たりによって確保されている。次の引用を読めばわかるように、語り手は「語りの現在」と「物語（ストーリー）の現在」とのあいだにはっきりと時間の流れを設定する。

そして今からほんの半月ほど前、この^{メモワール}回想録の中心となっているエスカレーター体験から何年もたったある日のこと、ついに私ははっきりと態度を決めたのだった。*9

引用文中の「今」が「語りの現在」であり、語り手は何年も前のほんの数十秒間の「エスカレーター体験（＝物語の現在）」に関する「回想録」を延々と書きつづっているわけである。そして、注釈における「私」もこれと同様に、再三にわたって本文と注釈との時間的な距離を読者に示し、いわば「注釈の現在」を強調する。たとえば次にあげるふたつの注釈。

今はもう違う。Lから聞いて以来、このセント・アイヴスのなぞなぞは、私の^{カール・セル}回転板の上でも回るようになった。これの答えが……*10

今では、靴ひものほうが上に来るのは間違いないとみている。このアウレリアスと靴ひものをめぐる昼のことを書くにあたって構想を練っていた一ヶ月間は……*11

このように、本文を語る「今」と注釈文を語る「今」との隔たりを強調することで、「物語る私」は自分自身を確実に分裂させていく。「物語る私」と「経験する私」の分裂とあわせて考えれば、作品全体における「私」は三つの属性を持つ一人称となる。

- (a) 主人公—体験する私—物語の現在
- (b) 語り手—本文を語る私—本文の語りの現在
- (c) 注釈者—注釈文を語る私—注釈の語りの現在

こうして三つの「私」を三つの「現在」に配置することにより、「私」という自己は増殖し、分裂する。そして何より重要なことは、時間軸に沿って、ソシユールの用語を援用するなら「通時的に」展開された「自己の分裂／増殖」の主題が、テキストの上で「共時的に」実現されているという点である。つまり、互いに隔たりながら直線上に並ぶひとりの人間の三つの時間を、主人公／語り手／注釈者という役割上の配置を通してテキスト上で共存させ、隣接させているという点である。「詩的機能は等価性の原理を選択軸から連結軸へと転移する」というヤコブソンの有名な定義がここで思い起こされる。等価性／相似性を前提として増殖した「私」は、通時性の軸（選択軸）から共時性の軸（連結軸）へ転移されているからである。周到に仕組まれたテキストの戦略は、その時点で「詩的機能」を果たすことになる。

また、『中二階』の注釈者は、時間軸に沿った自己の増殖がさらに続く可能性について暗示している。

しかし、レッキー、ギボン、ボズウェルらの、優れた逸話的・学術的脚注は、著者自らが付けたものだ。彼らが自分の書いたものを何版も後でなおも補足し、場合によっては根本から訂正してしまうことをやっているのを見るにつけ、真理の探究には、これで終わりという明確な境界線など存在しないのだとつくづく思う。*12

版を重ねるごとに著者自身が注釈をつけ加え、一冊の書物を限りなく膨張させていくこと。それは、たがいに隔たった複数の時間によって増殖し続ける「私」が、一冊の書物の中で隣接し、同時に存在することを意味する。通時性から共時性へのこうした転移が、書物という閉じられた空間のなかでの限りない自己の増殖を可能にする。ここでもやはり、対の構造がさらなる増殖の契機となり得ることが確認される。

さて、『中二階』の分析を通して「語りの領域の前景化」「自己の増殖」「通時性と共時性」などの主題を見いだすことができた。次に、「注釈小説」のもうひとつの傑作であるナボコフの『青白い炎』をとりあげる。

実像と虚像

『青白い炎』は999行の長詩「青白い炎」とそれに付けられた膨大な注釈、そして索引が

らなる変則的な形式のフィクションである。「小説」と呼ぶのをはばかりられるほどあまりに奇抜な形式の作品である。長詩の作者である詩人ジョン・シェイドも、注釈を書いた学者キンポートも、ともにナボコフの創作した架空の人物だという点で、とりあえずフィクションと呼んでおこう。プーシキンの韻文小説『エフゲーニイ・オネーギン』を英訳し、テキストの数倍のページ数に及ぶ注釈を付けるという、文学研究者としてのナボコフの偉業が、小説家ナボコフの偉業『青白い炎』を生む契機となったことは周知の事実である。

『青白い炎』では、詩のテキストと注釈が対をなし、月と太陽のような対照を見せる。長詩「青白い炎」はジョン・シェイドの自伝詩であり、そこでは、メアレイ・マッカーシーの言葉を借りれば「まこと人目をあざむくほどに平凡な、ロバート・フロスト型の六十一歳の詩人」の幼年時代からの生涯、平凡で内省的な生涯が一人称で語られる。倒錯者を好んで描くナボコフの本領が発揮されているのは注釈の方である。注釈という拡張されたテキストの領域のなかで、キンポートは架空の国「ゼンプラ」にまつわるお伽話を展開する。ある注釈の中でキンポートは次のように告白している。

六月中旬までにわたしは、わたしの頭のなかで燃えさかっている眩惑的なゼンプラのことを、彼（シェイド・引用者）がある詩のなかで再創造してくれるだろうと、ついに確信するにいたったのだ。わたしは彼をゼンプラで魅了し、私の幻想でたっぷり浸し、酔っ払いが奔放な気前のよさを振りまくように、自分では無力のために詩にすることができないことすべてを彼に押しつけたのである。*13

文中の「ある詩」というのが「青白い炎」のことだ。「青白い炎」が表面上は平凡な自伝詩であるにせよ、詩句の裏側にゼンプラの物語が隠されているのだとキンポートは信じている。あるいは、無理矢理に自分にそう思いこませていると言ったほうがいいかもしれない。「青白い炎」の何気ない詩句にほんのかすかな暗示（これも幻想にすぎないのだが）を見いだし、その詩句に注を付け、注釈文において冗長にゼンプラを語るのである。「酔っ払い」の「幻想」だと認めつつも、キンポートはまるで実在の国であるかのようにゼンプラについて仔細に語っていく。

このゼンプラの物語の中心となるのは国王チャールズの伝記なのだが、注釈の後半部分、詩の691行目への注において、国王を指示する代名詞が突然「彼」から「わたし」へと変化し、それ以降はゼンプラ物語の主人公はキンポート自身となる（この時点でキンポートの倒錯者、狂人としての役柄が完成する）。つまりキンポートは注釈を書くことで、平凡で内省的なシェイドの自伝に対して、幻想に満ちた、劇的なキンポート自身の自伝を対置させるのである。もちろん、これが捏造された自伝であることは読者には隠しようもない。こうして、「詩と注釈」という対の構造を通して、対照をなすふたつの自伝が姿を現し、われわれはそこに「現実と幻想」「現実と虚構」「静と動」「正気と狂気」といった対の主題を見いだす。

そしてこれらの対の主題を支えているのが、さらに上位の主題である「鏡」の主題だと考え

られる。長詩「青白い炎」の冒頭部分に早くも鏡の主題は現れている。

I was the shadow of the waxwing slain
By the false azuzre in the windowpane;
I was the smudge of ashen fluff—and I
Lived on, flew on, in the reflected sky.
And from the inside, too, I'd duplicate
Myself, my lamp, an apple on a plate:
Uncurtaining the night, I'd let dark glass
Hang all the furniture above the grass, *14

わたしは連雀の影だった。窓ガラスに映る
いつわりの青空に殺された連雀の影だった。
わたしは灰色の羽毛のしみだった。そして
ガラスに映る空の中で、わたしは生き続け、飛び続けた。
室内からも、よくガラスに映して楽しんだ、
わたし自身を、わたしのランプを、皿にのったリンゴを。
夜のカーテンを取りはらうと、暗いガラスは
家具をみんな芝生の上に宙づりにしてくれたものだ。

前半の四行は、連雀が死んだ後もガラスに映る虚像の空間のなかでその「影」が生き続け、飛び続けるという、ひじょうに幻想的なイメージを喚起し、実像に対する虚像の優越性、現実に対する幻想の優越性を暗示している。ちなみに『青白い炎』では、「影」を意味する固有名詞が多く使われ、鏡の主題との連携を見せる。もちろんジョン・シェイドの "Shade" もそのひとつだ。また、後半の四行は窓ガラスという鏡に映る虚像と実像とが渾然一体となる様子を描いているが、ここで使われる "duplicate" (二重にする、倍増させる) という動詞は、この作品におけるさまざまな対の主題が「鏡」の主題によってもたらされるものだということを示す。マッカーシーは鏡の主題と構成の二重性について次のように述べる。

日常の正気の平面においては、ボトキン (キンボートの本名・引用者) は間違っている。しかし、詩と魔術の平面においては、彼はまさしく真実を語っている。なぜなら、ゼンブラとは、^{ゼンフランス}見せかけ、^{アピフランス}外観、鏡の王国、アリスの鏡だからである。これが宝探しのゲームにおける第一の手がかりであり、これは読者に、この作品全体の構成の二重性、あるいは地口的性格を指し示している。内省的な詩である「青白い炎」はまた、さまざまな反^{リフレクティヴ}映^{リフレクション}の分光器でもある。 *15

マッカーシイはさらに、「青白い炎」というタイトルと鏡の主題とを結びつける。

「青白い炎」という句の出典は、『アセンズのタイモン』第四幕第三場で、タイモンが盗賊たちに語る箇所である。

「盗みの手本を教えてやろうか
太陽は盗人だ 大きな引力で
大海から水を盗む 月だって名うての盗人
太陽から青白い炎をかすめとる
海も盗人……」

自然界における盗みというこの発想は、鏡の主題と結びついている。なぜなら、未開人は、鏡はそこに映し出す人間の姿を「盗む」ものだと考えているからだし、また、詩による模倣をも含めて、あらゆる反映行為というものは、現実からの窃盗行為と見なすことができるからだ。*16

マッカーシイは鏡の主題と関連させてシェイクスピアの戯曲から「盗む」という主題を引き出す。考えてみれば、注釈者キンポートは盗人である。それも二重の意味で。キンポートがシェイドの妻シビルから「青白い炎」の原稿を盗むという物語の上での明らかな盗みとは別に、彼は注釈を付けるという行為によって本文を盗んでいるのである。詩と注釈と索引からなる『青白い炎』という書物全体をを最終的に封印する「前書き」を、キンポートは次のように締めくくる。

こうした陳述の末尾に、わが親愛なる詩人はおそらく署名しなかったであろうが、良かれ悪しかれ、締めくくりの言葉を記すのは注釈者なのである。*17

いかに曲解と捏造に満ちた注釈であれ、いかに本文の真の価値を台無しにしてしまう注釈であれ、最終的に出版される書物をイデオロギー的に支配するのは注釈者なのだという傲慢な宣言だが、これはある意味では正しい。注釈者は誰であれ本文を盗むことになり、曲解の度合いが大きいほど盗みの度合いも大きくなる。その意味では、キンポートは狂人を装った大いなる盗人なのである。

本文と注釈の関係、シェイドとキンポートの関係について、批評家たちは鏡の主題に導かれてさらに根本から見直そうとする。彼らは鏡がもたらす実像と虚像との対置の関係をキンポートとシェイドに当てはめて考える。つまりふたりのうちどちらかは他方の虚像であると主張しているのだ。たとえばナボコフ研究の第一人者であるアンドリュウ・フィールドは、詩人シェイドがキンポートなる人物を捏造し、注釈もシェイド自身が書いたものだと言う。*18また、ページ・ステグナーは、それとは逆に、架空の国ゼンブラと同様にシェイドという詩人も、長

詩「青白い炎」もキンボートの想像力が作り出したものだと考える。*19さらにまた、ジョン・スタークはキンボートとシェイドの実像／虚像関係は "reversible"（逆転可能）であると、つまり、どちらかがどちらかの虚像であることは間違いないが、テキストは両方の読み方を許容しているのだと考える。*20

確かにこの作品は、「鏡」「影」「虚像」「偽り」といった主題が細部にいたるまで支配し、どの部分が実像でどの部分が虚像なのかという正確な判断を読者ができない仕組みになっている。そして、一番最後の注釈のなかで、「同性愛のゼンプラ人」であるキンボートが次のように語るのを聞くとき、われわれは実と虚という素朴な対立関係への執着を捨てざるをえない。

わたしは存在しつづけるであろう。別の偽装、別の外観を呈するかもしれないが、わたしは存在しようと試みるだろう。わたしは、名声もなく、未来もなく、聴衆もなく、芸術以外の何もものもない、年取った、幸福で健康な、異性愛のロシア人、亡命作家として、別なキャンパスに、いつか姿を現すかもしれない。*21

この最後の注釈において、キンボートは「わたし」という代名詞からあらゆる「偽装」と「外観」をはぎ取り、「わたしが存在しつづける」ことへの希求だけを強調する。「わたし」が誰であるかはもはや問題ではなく、この文章を書いている「書く主体としてのわたし」、あるいはひじょうに抽象的な意味での「作者」という概念だけがあとに残される。スタークは次のように言う。

実際には、作者と彼の書物だけが（ある意味では書物だけ）が実在^{リアル}なのである。その内側の^{レベル}層も、小説の「なかの」事象であり、架空のものだ。そこでは、どの層が現実でどの層が現実ではないかなどとは言えない。

『青白い炎』はいわば虚構のなかで演じられる鏡のゲーム、鏡に映して「偽装」を、「外観」を "duplicate" する自己増殖のゲームである。そこには「実像」は何ひとつなく、「虚像」のみが増殖していく。こうして、『青白い炎』では対の構造が「鏡」の主題と結びつき、鏡による「自己の分裂」「自己の増殖」を経て、さらに「虚構性の露出化／前景化」の主題へと発展していることがわかる。*22

※

テキストにふたつの領域を持つ文学作品をいくつか紹介しつつ、対の構造が生み出すさまざまな主題について検討してきた。テキストにおける対の構造は単なる形式上の技法の域を越え、多くの場合、「自己と他者」「自己の増殖」「自己の分裂」といった形而上学的テーマと結びつくことが確認された。これらのテーマが『貧しき人々』の検討においては自己の言葉と他者の言葉による文体の「多声性」へと発展した。また、『中二階』では語りの領域の前景化を通して、自己の増殖が通時性の軸から共時性の軸へと転移される現象が見いだされた。また、

『青白い炎』では自己の増殖が鏡の主題を通して「虚像の増殖」へと変化し、最終的には「虚構の露出化」というメタフィクションの主題へと発展していることが理解できた。

次稿では、(1)メタフィクションにおける「内と外」の対構造、(2)文体によって生まれる対、とくに比喻が生む対のイメージ、(3)構造主義、とくにロマン・ヤコブソンの二軸理論などを中心に、対の構造を持つ文学作品をさらにいくつか検討する。

-
- *1 ミハイル・バフチン『ドストエフスキの詩学』望月哲男訳、筑摩書房、1995年、415頁
 - *2 同前、416頁
 - *3 同前、420頁
 - *4 ニコルソン・ベイカー『中二階』岸本佐知子訳、白水社、1994年、133頁
 - *5 同前、172-172頁
 - *6 F. シュタンツェル『物語の構造、〈語り〉の理論とテキスト分析』前田彰一訳、岩波書店、10頁
 - *7 ベイカー、前掲、51頁
 - *8 シュタンツェル、前掲、89頁
 - *9 ベイカー、前掲、50頁
 - *10 ベイカー、前掲、185頁
 - *11 ベイカー、前掲、187頁
 - *12 ベイカー、前掲、173頁
 - *13 Nabokov, Vladimir. *Pale Fire*. Penguin Books, 1973. pp.66-67
 - *14 Ibid. p.29
 - *15 メアライ・マッカーシイ「青天の霹靂」加藤光也訳、『筑摩文学大系81』筑摩書房、376頁
 - *16 同前、384頁
 - *17 Nabokov. op. cit., p.25
 - *18 Field, Andrew. *Nabokov: His Life in Art*. Boston, 1967. p.300
 - *19 Stegner, Page. *Escape into Aesthetics*. New York, 1966. p.129
 - *20 Stark, John. *The Literature of Exhaustion*. Durham, N. C. 1974. p.65.
 - *21 Nabokov. op. cit., p.236
 - *22 Stark. op. cit., p.65