

## 断想、「倦怠の華」をめぐる（後編）

—— ピエール・ロチの作品と生涯（2）<sup>1</sup> ——

遠 藤 文 彦

退屈でないものには人はすぐに飽きるし、飽きないものはだいたいにおいて退屈なものだ。（『海辺のカフカ』）

親愛なる友、私はあなたに一つの小さな作品をお送りしますが、これについて首尾がそなわっていないなどと言う人がいるとしたら、それは正しくありません。というのも、反対に、ここではすべてが代わるがわる相互に首でもあり尾でもあるからです。（『パリの憂鬱』<sup>2</sup>）

### 5) 日記と作品——ある「台帳」の話

ロチの作品には、彼自身の日記や手紙をもとに書かれたと思われるものが数多くあります。それはつまり、そのようにして書かれた作品が、完全に虚構ではなく、多少とも書き直されているにせよ、部分的には、過去にロチが現実の出来事や想念を書き綴った（場合によっては彼が受け取った）私的文書にもとづいているということです。

とくに初期の小説にはこの傾向が顕著で、内容的に日記や手紙をもとにしているだけでなく、もともとなっている日記や手紙の形態を採りいれてもいます。デビュー作『アジアデ』には、タイトルに添えてつぎのように記してあります。「一八七八年五月十日、トルコの軍隊に志願し一八七七年十月二十七日、カススの要塞で戦死したイギリス海軍大尉の手記および書簡からの抜粋。」さらに「第1章サロニカ」には「ロチの日記」という小タイトルが付され、見た目にも日記のような体裁を取っています。『ロチの結婚』も、第1部第32章などには「ロチの日記」と明記されています。三人称が基本の『アフリカ騎兵』でさえ、日記体こそ用いられていませんが、それでも手紙はどこどこに挿入されています。

では「倦怠の華」というと、形態的には、日記や書簡をもとに書かれていることが明白である

<sup>1</sup> 本稿は「断想、「倦怠の華」をめぐる（前編）——ピエール・ロチの作品と生涯（2）」『福岡大学研究部論集A 第6巻第4号』2006年の続きである。

<sup>2</sup> 渡辺邦彦訳、みすず書房、3頁。

ような箇所は見当たりません。思い出ばなし、回想文のようなものは多々ありますが、それは語りの現時点で過去を喚起しているのであって、仮に内容上過去の私的文書を参照していたとしても、形態的にそうであるようには見えません。これについては、作品全体が対話体を取っているということが、主たる理由であるように思われます。

ただ、この点に関して文献考証的に興味深い箇所があります。すなわち、「七番目のタンポポ」(Ⅶ)の一部で、ロチによってなされる「愛」をめぐる考察(L13)の箇所です。その考察は、全体的には対話の現時点におけるロチの思想の開陳のようでありながら、じつはその一部は、ロチの死後1925年に息子のサミュエルによって刊行された『日記 I 1878-1881』所収の、ある書簡の一節をそっくり採録したもののなです。『日記 I』の当該箇所の刊行者注に、「この手紙の最後の部分は『倦怠の華』に再び見出されるだろう」(*Journal intime I 1878-1881*, Calmann-Lévy, 1925, p.3)とある通りです。その段を引用しておきましょう<sup>3</sup>。

愛!……つまるところそれは、すべてが崩壊したのちになお残りえたもの。それなくしては一切が暗く、死に絶えてしまう愛。——事物の様相、国々の様相を一変させ、貧困を甘美に、繁栄を毒あるものにした愛……地球上のいくつかの国々に、僕が人間の言葉で必死に理解し、固定し、翻訳しようとして果たせなかった神秘的魅力を注いだ愛……要するに、僕は愛によってしか生きなかったということだ。人生において、僕の眼には愛のほかもうなにも見えない……

そして、わが青春の尽き果てる前に、僕を、僕がいま愛している女とともにひとつ同じ穴に埋めて欲しい、僕が彼女において掻き抱こうとしているこの〈不可知〉の形態がまたしても逃げ去ってしまわないように、そして僕が空虚のなかに転落してしまわないように。彼女への愛が途絶えてしまわないように。——時がなしくずしに僕らを衰弱させ、消滅させてしまわないように。

あれこれと試すのに疲れ、抱擁すべく腕をひろげるのに倦み果てた僕は、まだ若いうちにともに死ぬことを、ともに墓に入ることを、喜んで承知しよう。それは一切に終わりをもたらずだろう、そして僕はかくのごとき終末を愛するだろう。

ただ望むらくは、その前に彼女の美貌がいかなるものであったかを後世に示すため、その容姿を大理石に刻んで残して欲しい……そして陽に照らされた石膏のように、すこし琥珀色がかったその大理石に、僕は彼女の眼を縁取る黒い線を引くだろう、——アラビアの女たちの黒く塗った睫毛よりも濃い彼女の睫毛の影を写しとるために、——彼女の眼差しのなかにあって、僕が感嘆しつつも言い表せないあのなものか、たぐいまれなる甘美な、——なにより間近で、触れるほど間近で眺めたときには甘美な——あのなものかを表わすために……

墓穴のなかでは、彼女を僕の上に横たわらせ、彼女の体が僕の体を通して腐ってゆくようにしてほしい……ただし、死人でいっぱい墓地、亡骸がみないっしょくたになって腐ってゆくような場所はごめ

<sup>3</sup> 『倦怠の華』と『日記 I』の当該部分には、句読点等の若干の相違があるものの、字句の異同はほとんど見られない(一点、訳文3段落目の「～に疲れ～」のところ、前者の« si las »が後者では« las »となっているが、前後関係から見て後者のほうの誤植かなにかと思われる)。

んだ。そうではなくて、森のなかのどこか、僕ら二人きりで土に溶けてゆき、草木の根、枝、苔のなかへとしみ込んでいけるようなところにしてほしい。

いま書いたことは、プラムケット、またしても陳腐だ。それは、僕らがこの世に生を受ける以前にすでに口にされ、いく度となく繰り返されてきたことだ……だが、どうしろというのか！使い古しのいまの時代に、なにかしら新しいこと、なにかしらすでに万人の使用済みではないことなんて、考えることもできない……僕はこうしたことをひしひしとを感じるだけに、せめてそれを、この世を生きた過去の先人たちよりも鮮烈に表現できるようになりたいと思うのだ……

一見したところ愛についての一般的な言説、普遍的な愛への（それ自体は「陳腐な」）賛辞のようです。が、よく見ると、ここにはある実在の人物が参照対象として含まれています。すなわち二段落目の「僕がいま愛している女」がそれです。ロチは、この女性に関係する或る出来事——彼女との恋愛——のことを、いまその一部を引いた1878年7月15日付けロチの手紙<sup>4</sup>でプラムケットに報告している、というわけなのです。

ロチがこの女性とボルドーで恋に落ちたらしいということ以外、彼女の身元に関する詳細はいまだに不明なのですが、いずれにしてもこの恋愛事件が実際にあったことは確かなようです<sup>5</sup>。ただ問題なのは、『日記Ⅰ』と、1997年に刊行されたロチの日記集『かの永遠のノスタルジー』（*Cette éternelle nostalgie, La Table ronde, 1997*）をつき合わせて調べてみますと、その事件の日付が両者において一致していない、ということです。

事件があったのは、『日記Ⅰ』所収の手紙①からすると1878年7月前後なのですが、『かの永遠のノスタルジー』を参照すれば、実際にはそれがもっとずっと後——三年半後——、「倦怠の華」が発表される数ヶ月前、1881年末か、遅くとも1882年初めであったことがわかります。より正確に言うと、『かの永遠のノスタルジー』でこの事件へのロチによる最初の言及が見られるのは、1882年1月21日から22日にかけての夜に書かれた日記②（この言及は手紙①の問題の一節の直前に組み込まれています！）においてであり、①で1878年の「7月4日」（« Le matin du 4 juillet, après l'avoir quittée » (p. 2)）とされる事件の日付が、②では1882年「1月22日」（« Le matin du 22 janvier, après l'avoir quittée » (p. 89)）となっています。

ちなみに、『日記Ⅰ』所収の事件に関する1878年7月18日夜の日記③ならびに同29日付のプラムケット宛手紙④(p. 13-15)は、『永遠のノスタルジー』を見ますと、それぞれ、⑤1882年2月11～12日夜、ならびに同13日に書かれたものであることが判明します (p. 90)。また、ロチは1886年にこの女性に再会しているのですが、同年7月8日および10月11日の手紙でも、最初の出逢いが「四年前」(*ibid.*, p. 231, 246)、つまり1882年であったと記されています。一方、1882年のこの時期に関

<sup>4</sup> cf. *Journal intime I, ibid.*, « Lettre de Pierre Loti à son ami H. Plumkett, Officier de Mrine Rochefort, 15 juillet 1878 ».

<sup>5</sup> Voir Alain Quella-Villéger, *Pierre Loti : le pèlerin de la planète*, chapitre 5, p. 124.

して、『日記Ⅱ 1882-1885』には日記も手紙もいっさい収録されていません。

以上から分かるのは、『日記Ⅰ』において事件の日付は少なくとも三年半は繰り上げられているということです<sup>6</sup>。逆に言えば、1882年の5月に雑誌に発表された「倦怠の華」にとって、事件は、『日記Ⅰ』がそう見せているように、それなりの過去にさかのぼる話などではなくて、実際にはせいぜい四ヶ月前（日記では3月初旬の日付のものにまで言及されているという意味ではほんの二ヶ月前）、ことの重大さからしてもごく最近とっていい時期に起きたことなのです。

作品中の問題の一節に戻りましょう。まず確認しておきたいのは、先述の通りこの一節は全文が『日記Ⅰ』に収録されていますが、それを部分として組み込んでいる1878年7月15日付けの手紙①の方は、『かの永遠のノスタルジー』には収録されていないということです。この場合考えるのは、手紙①は、息子サミュエルが1882年の初めに書かれた手紙や日記をもとに、おそらく同時期に執筆されたであろう「倦怠の華」の例の一節を末尾に配したもので、要するに部分的には真正な資料に基づいているかもしれないが、全体としては日付の問題も含めて彼の創作であり、架空の手紙であるということです。『日記Ⅰ』の当該箇所には、脚注として「On retrouvera la fin de cette lettre dans *Fleurs d'ennui*.」（「この手紙の最後の部分は『倦怠の華』に再び見いだされるであろう」とありますが、実際にはこの手紙が1878年に書かれたものでない以上、事態は逆で、正しくは『倦怠の華』の当該箇所の方が問題の手紙に「再び見出される」のです。

しかしそうはいつでも、この一節が、事件のあった1882年初頭から「倦怠の華」が発表された5月までのあいだに実際に書かれていたかもしれない手紙ないし日記をもとにしていないとは言えません。ですが、たとえそうであったとしても、1882年の5月1日と15日に発表されたこの作品にとって、その一節が過去に書かれた日記をもとにしていると言いうるには、事件の発生があまりに最近のことであり、その余波はおそらく執筆時の現在にまで及んでいた（もとより事件そのものがそのときには終わっていたのでしょうか？）と言わざるをえないでしょう。だとすれば、逆に、つぎのように言えないでしょうか。すなわち、ロチはここで日記をもとに作品を書いているというよりも、作品それ自身を日記たらしめているのだと。

むろん文字通りに、直接的にそうだと言うものではありません。まず、いうまでもなくそこにはある種の操作が介在します。つまり、日記を作品とするには日記を作品たらしめる作業が必要であるように、作品を日記とするには作品を日記たらしめる作業を必要とするはずです。しかし、そうした技術上の問題もさることながら、われわれの命題がより根源的に含意しているのは、ロチにとっては日記がそれ自体において価値である、ということです。じっさいロチにおいては、つぎの或る「台帳」をめぐる回想が伝えているように、日記が一個の真正なる価値として受容されているのです。

<sup>6</sup> ここでは、この恋愛事件の日付がなにゆえに変更されたのかという、変更の理由は問うまい。それは「倦怠の華」という作品に直接かかわるものではなく、『日記Ⅰ』を編纂した息子サミュエルの問題なのだから（あるいは生前のロチによる指示なのかもしれないなど、それはそれで興味ぶかい問題ではあるけれど……）。

\*

「六番目のタンポポ」(VI)の後半部、ロチは、プラムケットによる人間の本质をめぐる抽象的考察(P11)をさえぎる形で、ある日偶然に屋根裏部屋で見つけた些細な品——一冊の台帳——の話(L11)を始めます。

それは、ある祖先(サミュエル・R)が家計簿として使っていたノートで、「月ごとに日々の収支の細目」が記録されているものでした。記録は、その祖先の死とともに終わっていますが、同じノートのさらに数ページ先を見ると、また別の記録が始まっています。それは語り手の祖母や大叔母たちが子供時代に遊びでしたための勘定書きでした。

この台帳に記された文字そのものに明確な物語的意味はありません。ただ、それらの文字は、記録として、それらが指示する対象の痕跡ではあります。その限りでそれらは、記録された存在(対象)、なかんずく記録した存在(主体)の過去における実在と、その後の消滅・不在とを同時に証し、物語っているとと言えます。先祖の家計簿をひもといてみた語り手は、「かくも昔のことでありながら、今日の僕らのそれにかくも似た日々の営みに、——そして一六九〇年の太陽の下でおこなわれた葡萄摘みに思いをはせた」のであり、ある時点でふつつり途切れている台帳の記述に、「お爺さんの規則正しく質朴な人生が、おそらくこの最後のページのところで終わったのだろう」という感慨を抱きます。かつての子供たちの勘定書きにしても同じことです。語り手はこの台帳に対して、物神崇拜に類する畏敬に満ちた感情を抱き、それをかけがえのない神聖なものとして扱います。

僕はね、プラムケット、あの神聖な台帳のほこりをうやうやしく払って、自分の部屋にもって帰ったんだ。[...]その後、僕は何度かその台帳をひもといてみたけれど、でもそうすると、それをしおれさせてしまうのではないかと、そう頻りに開けると、黄ばんだ羊皮紙の中に眠っている昔日の五月の魅力が、ページの間から少しずつ飛び去ってしまうのではないかと、ほんのたまにしか開けることはなかった……(L11)<sup>7</sup>。

刻印されたもの=文字=痕跡へのかくのごとき畏怖、ほとんど宗教的と言ってもいい感情は、彼にとって文字 *lettre* は即ち象徴 *symbole* なのだ、ということを暗に示してはいないでしょうか。

はたして、ロチにとって日記は、つまり日記に刻まれた文字は、それ自体が語るのです。そこに記録されている事実は、いかに取るに足らぬ事実、はかない現象のように見えても、記録されていることそれ自体において、即、語り始めるのです。見たところ偶然で東の間のものが、彼にとっては、本質的で永遠の様相を呈するのです。そうであれば、作家が語るよりも、日記に語らしめればこと足りるでしょう。作家は、日記が語る声に耳を傾け、聞き届けられた声をつづるだけでいいの

<sup>7</sup> このエピソードは、後年『ある子供の物語』で触れられる有名な航海日誌のエピソードに直結している。  
*Le Roman d'un enfant, op.cit., p. 220.*

です。

ただ、日記に封じ込められたかくのごとき魅惑——「昔日の五月の魅力」——は、物語的展開、説話論的持続には従属していません。ある意味では、なんであれ展開や持続とは相容れないものでさえあります。それは展開しないもの、持続しないものに固有の魅惑であるとも言えるでしょう。しかし、いかなる事実・出来事も物語の萌芽たりうるというのも、また真でしょう。そこでは、いわば物語の誘惑にあらがうことが求められます。日記が語ることは、物語の手前——あるいはそれは物語の彼方なのかもしれません——にとどまるのですから、その意味では、作家はむしろみずからが語ることを意識的に慎むべきであるとさえ言えましょう。

なるほど、ロチの作品はしばしば日記をもとにしているという見解は、それ自体けっして間違いではありません。しかし問題は、ひとり素材にのみ関わるのではないのです。なにかずくそれは形式に関わっています。というのも、日記がそれだけでは作品たりえなとすれば、作品も日記そのものではありえないからです。

しかるにロチは、人生の個別的な事象——些細な日常的事柄——を素材として、それを作品という普遍的な形式——大いなる形式——に移し変え、なんらかの超越の意味にいわば昇華して伝えようとはしていません。おそらくロチにとって、日記を作品に加工するということは、広くそう思いなされているように、じつはさほど重要な意味を持ってはいないのです。ロチにおいてより重要なのは、逆に、作品をして日記となすことなのです。そして、すでに示唆したように、作品を日記たらしめるといふとき、そこにいかなる操作も介在しないではありません。そうするためには、逆説的にも、可能なかぎり作品の作品たるゆえん（その常態、規約）を廃すること、なにかずくその物語性を縮減することが必要となります。いってみれば作品を日記に還元する操作——事実を現象に還元する現象学的還元にも似た操作——が求められるのです<sup>8</sup>。実際ロチは、日記における物語的形式の不在を、逆に、みずからの作品の形式としているように思われます。その点では、たとえば、通常なら形式上の欠陥と取られかねない中断や脱線、転移や錯綜の方が、むしろロチの作品にとっては構成的なのだとさえ思われるのです<sup>9</sup>。いずれにしても理解しておくべきなのは、こうした修辭的操作が、単に美的要請にもとづいているのではなく、より根源的には、明確な倫理的要請——日記がそれ自体において価値であるという命題に含意される要請——に由来しているということです。

## 6) 中国譚二編——螺旋の行方

「倦怠の華」の前半の中盤(Ⅲ)と後半の中盤(Ⅷ)には、それぞれプラムケットによる中国譚が配されています。二つの話——半ば写実的で、半ば幻想的な物語——は、前者(「第三のマリーゴールド」)が北京までの旅、後者は北京近郊へのピクニックを扱っていて、一種の紀行文の形を

<sup>8</sup> このような物語的言説の還元を、ロラン・バルトの言う「エクリチュールの零度」の一変種とみなすこともできよう。

<sup>9</sup> 拙著『珍妙さの美学』(法政大学出版局)所収「珍妙さの美学」を参照のこと。

とっています。

登場人物はプラムケットが同一であるだけで、あとはまったく異なり、内容的には互いに無関係な別の話のようですが、第一話末のプラムケットの「続きはまた今度にしよう」という約言が守られているとすれば、後者は前者のいわば「続編」をなしていると言うことはできるでしょう。逆に言うと、まがりなりにも一続きの話が、その間にさしはさまれた「第五のマリーゴールド」や「第六のタンポポ」、「第七のタンポポ」でもって、長々と中断されていると考えることができます。

かくしてⅢとⅧは、長い中断をはさんで、互いに（というのも、じつのところ両者の時間的前後関係、物語的持続は希薄なので）反復し、照応しあっていると見ることができるでしょう。

二つの話は、筋としては登場人物が目的地を目指し、そこに達すること以外にとくに小説的なものをもたず、その役割は道中の出来事を語り、風景を描くことに尽きているように見えます。その点、写実に徹していると言いたいところですが、話の枠組みとしては人工的ないしは夢想的であり、その記述、その視覚<sup>ヴィジョン</sup>は単なる写実を超えて、ときに自然主義的性質さえ帯びています。

第一話（Ⅲ）では、語り手は旅物語の虚構性を明確に意識し、その人工性を隠そうとしません——「（…）偽りの流行に従うことにしよう、物語があって、二人の登場人物がいて、彼らが旅するどこかある場所があって、という具合に。」（P5）

さらに二度にわたって「真実味」という言葉を口にして、いかにも自然らしさに配慮するそぶりを見せていますが、むしろそれはアイロニーとしてであって、実際はそれがまさに「真実味」の欠如を強調している形となっているように思われます。じじつ、ロチとプラムケットがチャイルド・ハロルドとさまよえるユダヤ人に変装して旅をするなどという文字通り芝居がかった演出はことさらにわざとらしく、荒唐無稽で、実際二人の変装はすぐにばれてしまっています。演技・仮装の魅惑はかりそめで、すぐに化けの皮がはがれてしまうのです。この人工性の自己露呈こそが、（語りのレベルでの）真実味にあふれているといえはきわめて真実味にあふれているのであって、このような語り自体を自己参照するメタ物語的介入がこの話には頻出し、それに随伴する幻滅の調子がこの物語を貫いているのだと言えるでしょう。

第二話（Ⅷ）は、夢から覚めたというところから語りが始まっています。ところが、その直前のロチの話（Ⅶ）を聞いているうちに寝入って夢を見始めたプラムケットは、「目が覚めてみると、そこは北京の、ラザリスト修道院の僧房の中だった」と言うのです。つまり、夢から覚めた時点で語り手は、夢を見る前の状態、つまり現実（語り合いの現在）の状態に戻ってはならず、実際には単に夢の中の夢から覚めた状態、したがって覚醒状態と取り違えられているだけにより一層夢的な状態に降り立っているのです<sup>10</sup>。

このことは、第一話が、旅の疲れとアヘンの効果もあって、プラムケットが北京の手前の天津の宿で就寝する場面で終わっているという事実にも対応しています——「こうして僕らは完全なる没

<sup>10</sup> このからくりは、「第七のタンポポ」を始める際のロチによってその前触れが演じられている。すなわち、プラムケットの話の最中に「夢を見ていた」ロチは、その夢から覚めてみると士官食堂の座布団で横になっていた。

意識の中に落ちた。東洋の賢者、鋭敏なる修行僧用の白いページだけが、僕らの旅の続きを語ることができる……」(P8)

夢幻的な情景、もしくは夢そのもので始まり、アヘンやアルコールによる意識の低下（眠り、あるいは酔い）に終わるプラムケットの中国譚は、ロチの話以上に退廃的であり、より一層の倦怠を湛えていると言えるでしょう。

さて、このような人工的で幻想的な枠組みをもっているとはいえ、プラムケットの話の固有に紀行文的な部分はおおむね写実的といってよい現実感を有しています。あるいはむしろ、努めて写実的であろうとしているように見えます。少なくとも、旅の時間と空間は現実世界の自然なそれであり、空間が飛躍的に移動したりとか、時間が幻想的に前後したりすることはありません。

しかしながら、その写実性は意図した通りには機能しません。語り手の記述は、その構造がはっきりせず、全体のプランよりも部分の方が過剰で、全体に従属することなく、反対に全体の構造を脆弱化してしまうように思われます。しかるにプラムケットは、このことは単なる偶然ではなく、北京（ひいては中国）を描くときの必然であり、対象の本質に由来する必然である、と言うのです。

こんなふうには、見えたもの、聞こえたものをひとまとめにされては読みにくい、と君は言うだろう。そんなふうでは想像力の手に余る、と。たしかにそうだ。北京には細かい部分ばかりたくさんあって、おおまかな太い線がない。目を疲れさせる無数の事物。それを描こうと思えば、それが作られたときと同じくらいこまごまと、念入りに描かねばならない。北京を大雑把にそそくさと描いてみたまえ、そこには何も出てこないだろう。本来重たいものを軽くすることは、そのものの性格を捨象することなんだ。(P16)

同様に、ある自然の風景についてはこう述べています。

自然色を使い、並製の画布に厚塗りする西洋の粗雑な風景画家たちは、僕の目がそこで青銅の羽目板の切れ込み越しに見たものを表現することなどけっしてできないだろう。彼らは現実をあまりに完全に写し取ろうとして、不完全なだまし絵しか描けない。

初歩的で漠然とした、色を用いない絵、中国的想像力にまかせ、遠近法によらず、ざっと描かれた風変わりな絵だけが、かくのごとき光景に固有の情趣を心のうちに呼び起こすことができる。(P17)

これらの発言は、語り手の描写力の不足の告白、観察眼の欠如の表明なのでしょう。それらは、ここではむしろ、対象に関する正鵠を得た美学的直観であると見るべきなのではないでしょうか。

じっさい、対象＝中国は異国趣味の支配する視線には従属しないのであって、語り手が属する西洋と、対象である東洋のあいだには、「乗り越えがたい深淵が横たわっている」(P15) のです——

西洋と東洋はたがいを見つめ合っている。あたかもチベット僧の祈祷輪がモールス信号でも見つめているかのように。両者は見つめ合っている、侮蔑と憐憫の念をもって。衙門にいるあの大理石の獅子が、エジプトのスフィンクスを見つめているかのように、はたまたオーストリアの物神が宗教裁判所の凄惨なキリスト磔刑像を見つめているかのように。(id.)

こうした理解不可能性の確認は、たとえそれが対象を支配することの挫折であったり、あるいはさらに対象の棄却を含意するものであったりしても、主体が絶対的な他者＝他所を前にしたときの倫理的態度としては、それなりに誠実な態度であると言えるのではないのでしょうか。

二つの中国譚に見られるプラムケットの単に写実的というよりも狂騒的なまでに自然主義的な描写のうちには、描写力の貧しさではなく、しかるべき美学的直観と倫理的態度を読み取ることができるように思われます。例えばつぎのような汚らしい貧民窟の描写——

ひどい臭気が鼻を突く。隠然たる暗がりの中、ごちゃごちゃとうごめくものどもに囲まれ、でこぼこのひび割れた巨大な敷石の上をひどく揺さぶられながら前進する。僕らを取り囲むこの連中、この人の群れ、それは不浄な貧民たちだ。半裸で男は髪がぼさぼさ、女は小さな足を汚い包帯に巻き、顔色は青ざめ、ほとんど死にかけた乳飲み子を連れている。[...] こうして人いきれのする喧騒に満ちたこの界限全体が、赤や緑や黄色や青や橙色に染まる街角で、色とりどりにきらめく異様な薄明かりの中を揺れ動き、隣り合う紙提灯の明かりが漏れるたびにちかちか光る。(P8)

あるいは、その異様さがいわば逆エキゾチズムを喚起する過度の写実——

ごらん、吹きさらしの芝居小屋が並んでいる。旗を背に差し、虎や竜や豹に扮した役者たちが、——仮面の下で震え、冬の寒さに凍えながら——、悪魔に憑かれたように体をよじり、恐ろしい仏教地獄の場面を演じている。縁日だ。いたるところにおぞましいこっけいさ、中国式の悪魔劇がある、——僕らにすれば、悪魔と恐怖に満ちたエキゾチックな世界の発見だ。(P16)

ここでは真正なる生だとか始原的・原始的な生へのノスタルジーに突き動かされた純朴なエキゾチズムは機能しないのです。

じつのところ死への衝動ないし憧憬にかられているプラムケットにとって、中国は絶対的な他者＝他所である死のいわば代理物なのです。死、すなわち「普遍的没意識と絶対的な忘我からなるある種のどこにもない場所」(P5)——この未知の場所への直接的「跳躍」は、自死を意味します。

その気になればこの〈未知なるもの〉への跳躍を試みることはできる。しかしそれは飛翔なのだろうか、それとも墜落、あるいはまた無?…しかも僕らはそんなことをする習慣がないので(だって生涯に一度のことなのだから)、つねに思いとどまってしまい、人生で最もすばらしい日、つまり死ぬ日をも遅らせてしまうことになる。(同)

しかるに、語る<sup>レ</sup>ことが問題である以上、この跳躍は間接的なものでなければならぬでしょう。それが、漸進的時間を要するものとしての旅なのです。

時もしくは出来事の破壊力によってその幸福な瞬間が訪れるまでの間、——二人してあちこち旅して回ろうではないか、——どうだろう？ (同)

かくしてプラムケットの中国旅行は、死のメタファー（生と死の間物）となり、それを語ることは、表象しえないものを表象することと等価となるのです。

なるほど中国は、ロチが得意なお馴染みの熱帯の自然ではありません。中国が選ばれたのは、むしろ、「君のお得意のポリネシアやイスラムの国々——いまやこの上なく陳腐なところ——から一休みするため」(同)なのです。プラムケットの中国紀行は、ロチの異国趣味的文学へのアンチテーゼであると言えます。

なるほどロチの言う通り、プラムケットの舞台装置は「時代遅れ」(L6)で、その話は「古臭い」(同) かもしれません。しかしこれに対して明確に「否」と答えるプラムケットの弁は決してはったりなどではないでしょう。

否、僕らの会話はじつに興味深いものだ。僕は君に、旅で明け暮れた僕の千八百四十九年の人生を語る。その物語の中で僕は絶えざる他所を示し、そうやって君を僕の会話で魅了し続けるのだ。(P7)

然り、かえって時代遅れで古臭いのはロチの方なのです。

君の方は、僕に新しいことを語っているつもりで、摩訶不思議な習俗のありとあらゆる人種のヒロインが登場する田園恋愛詩を語っている。そして君の言葉の中で、異国風の香り、東方の魅力、生暖かい静けさ、神経に障る暑気、焼けるような砂、平坦な広大さ、もしくは廣大無辺の平坦さ、等々、その他もろもろの似たような表現が頻繁に現れてくる、——その一切があまたの絶望と痛恨の思いを伴いながら…… (P7)

これがプラムケット＝ジュスランの見解であるとすれば、この数年後に書かれることになるロチの日本関連のテキストには、ここに示されたような倫理的・美的総括が明瞭に書き込まれていません<sup>11</sup>。

かくして、「倦怠の花」の結末でプラムケットは死んでしまいますが、その後ロチが日本を含む極東（東アジア）について著すことになる作品のことを思うと、事態は、まるでプラムケットの亡霊が生き残ったロチにそれらのテキストを書かせているかのように進行してゆくのです。

---

<sup>11</sup> 拙著『珍妙さの美学』前掲書参照。

## 7) 倦怠（肯定のエLEMENTとしての）

### ルサンチマンのサイクル

「倦怠」とは、いかにも19世紀の世紀末的語彙であり観念ですが、それは歴史的に位置づけると同時に、作家の実存の中にも位置づけることができます。広く知られている通り、ロチの場合、それは典型的にエキゾチズムと結びついています<sup>12</sup>。

「倦怠の華」の最後に来る回想（IX）で、ロチは子供時代に垣間見た「倦怠」に言及しています。幼少時、彼は「気が塞いだりすると、つぎのような苦々しい幻滅の言葉を口にした」のでした、——「毎日毎日、起きて、寝て、まずいスープを食べる、の繰り返しか！……」（L19）。そして後年にいたっても、「この世に生まれてすぐ垣間見たその倦怠よりましなものなんて、めったにお目にかかれなかった……」（id.）と述べています。

幼年期から早くも抱いていたという、この倦怠感と対をなすのが、遠い異国への憧憬、「熱帯の自然」が投げかけてくる「魅惑」でした。見た目「ごく大人しい」少年であったロチ（＝ジュリアン・ヴィオー）は、しかしながら6、7歳のころから「アメリカ大陸」にあこがれ、「太陽輝くあの遠い国々」、「あの熱帯の樹林」を夢見ていたのです。また、自室で「暖かい毛布にくるまって白いベッドに寝ていると、通りで、海の向こうの遠い国から戻ってきた水夫たちの陽気な喧騒、賑やかな歌声が聞こえてきて、それに妙な胸騒ぎを覚える」のであり、「寝つけないうまま、あの陽に焼けた男たちが行ってきた国々のこと、かの地での生活、彼らの冒険に思いを馳せながら、途方もない夢に耽っていた」のでした。

かくして、彼におけるエキゾチズムは、退屈な日常への反動として、その発生の時期、起源が、幼年期にまでさかのぼるものとされるのです。

この幼年期の回想に続いて、ロチが12歳頃のある夏の日思い出話が語られます。その日、彼はピアノのレッスンに向かう途中、二人の見習い水夫に出会います。その際、一方が他方に向かって「ブラジルのサルめ！」と言ってからかい、罵る声を耳にします。そのとき彼に、かの熱帯の「魅惑」と「憂愁」がふたたび投げかけられるのです。「ブラジルという言葉聞いて、ぼくは夢見心地になった、——そして地平線のかなた、日に照らされた地平線の方を見た。すると頭の中を、原生林の名状しがたい直観というか、謎めいた記憶のようなものが通り過ぎていった……」。

「謎めいた記憶」という表現に見て取れるように、ここでは彼方への憧憬が、原初的なものの想起、始原的なものへの回帰を含蓄していることに注目しておきましょう。つまり、遠方は始原を意味し、空間の移動は時間の遡及と等価であって、異邦への憧れは回帰への衝動を伴っていることが、そこに暗示されているのです。いずれにしても、ここで語られているのは、「ブラジルのサル」とい

<sup>12</sup> ロチにおける倦怠やエキゾチズムをめぐる総合的研究として、キース・G・ミルウォード『ピエール・ロチの作品と世紀末の精神』Keith G. Millward, *L'Œuvre de Pierre Loti et l'esprit "fin de siècle"*, Librairie Nizet, 1955、特に第二部「逃亡の試み」« Deuxième partie : tentatives d'évasion », p.115 以下を参照のこと。

う、はじめ単なる罵りの言葉であったものが、以後「熱帯の自然」を喚起する呪文のようなものとして機能するようになる、ということです。

また、この出来事のせいで遅刻したピアノのレッスンで習ったのが、ショパンの「C・ロボ嬢に捧げる即興曲第一番」だったのでした。この曲はそれ以後、ある特殊な意味を帯びるようになります。「その結果、僕にとってこの曲のなかには、いつもブラジルがあるということになった。それを僕は、先生流にはではなく、どうしても自分流にしか理解することができなかった。そしてそれを […] 弱音で、極端に速く弾いてしまうのだ。僕の耳には、あの漠として妙に訴えかけるような調子のささやきのうちに、原生林の木々に降りそそぐ暖かい雨の音、竹の葉のすれあう音が聞こえるのだった。」つまりその曲は、挿話上の近接性ゆえにブラジルと融合してしまい、メトニミックに動機づけられてしまったということ、そして、「自分流に」反復されることによって独自の記号と化したということです。

さて、ロチは18歳のとき、そのブラジルに実際に行くことになります。彼がそこで発見したのは、夢にまで見た熱帯の自然でした。しかしここで注意しておきたいのは、この18歳のときのブラジル体験は、それ自体が今ではもう取り戻しえない過去として語られていることです。「ねえ、プラムケット、いずれ僕らの能力は、どれも少しずつ衰えてゆく、——なかんずく、僕らが二人ながら持っていた、ありとあらゆる新しいものに感動する能力はそうだ。——いまなら、僕はまちがいがなく、あの銀の滴を散りばめたような模様の小さな蝶々にも、人生の最初の時期に僕の記憶に刻み込まれたあの自然界のあらゆる微小な細部にも、もはや注意を向けることはないだろう。」

しかしながら、さらに、その一見したところ充実した過去の経験のただ中においてさえ、すでに空虚はあったのです。実際、ブラジルで発見されたのは、憧れの対象であった当のブラジルであるのみならず、その熱帯の自然を憧憬するきっかけとなった、ほかならぬ例の少年時代の出来事と、そのときの情景なのでした。「[ブラジルの] 森の中で、あのマホガニーの根っこに腰を下ろしていたとき、僕はまるで夢の中の情景のように、子供のころ、楽譜入れにショパンの即興曲を抱えて通ったあの城壁の小道を思い出した。——そして、二人の見習い水夫のことも思い出し、大きい方が小さい方に向かって「ブラジルのサルめ！」と言う声を聞いた。／あたりを見回しても、サルは見当たらなかった。——多分どこか木の上で眠っていたのだろう……」ここでは問題のサルの姿が見当たらないのが暗示的です。この欠如、失望は、嬉々としてなされるブラジルの原生林の記述の中では些細なもののように見えますが、重要な細部です。ロチは、「ブラジルのサル」という言葉が喚起する種々のイメージを現実に発見しますが、その核心をなす対象それ自体を見出すことはなかったのです。

そのサルを目撃する代わりに、ロチはさらに「以前に話した古い壁のこと」を思い出します。この古壁の話<sup>13</sup>は、「II タンポポ」に語られているものですが、それがこの「IX タンポポ」において

<sup>13</sup> この壁のことは、8年後（1890年）に刊行される『ある子供の物語』第64章で再び語られる。Le Roman d'un enfant, suivi de Prime jeunesse, Edition de Bruno Vercier, «Folio classique», Gallimard, 1999, p. 216-217.

内容的に反復されていると同時に、形式的にもシンメトリックな配置によって照応しているのがわかります。「——あれだよ、むかし僕が南仏の焼けるような暑さの中、野原や、太陽の下でまどろむ森の大きな檜の木を眺めに、よく登りにいったラ・リモワーズの壁〔中略〕熱帯の森を夢見たあの場所だ。ブラジルの正真正銘の森の奥から、プラムケット、僕はあの壁のことを、そして刺すような悲しみのなかで、消え去った子供時代と、そのころの夢をありありと思い出したんだ。」

この「刺すような悲しみ」とは、まさしく故郷を離れ、そしてそれが象る幼年期から追放され、異郷に在るという感情でしょう。これはすなわち流謫の感情であり、文字通りノスタルジー、すなわち故郷・起源を希求する欲望、帰郷への欲求ないし回帰への衝動に発する痛みを惹起する感情です。

この感情の中で、ロチはつぎのように悟ります。「そのときから僕は理解するようになった、僕らが大人になって世界から与えられる現実的なもののなかには、なにも、自然についても、愛についても、なにひとつ、——幼年期の漠とした魅惑的な観念、いわば直観に応えてくれるものはないのだということを……」。

一方で、故郷は「倦怠」を醸成する場であり、異郷への出立の欲望＝エキゾチズムを導きます。他方で、異郷は流謫の感情を惹起し、折り返して、故郷への回帰の欲求＝ノスタルジーを掻き立てる空間です。かくして、ロチにおける「倦怠」は循環をなしているのがわかります。それは、「いま・ここ」を肯定できないルサンチマンのサイクルです。

## 肯定の心理学

以上のことについて、プラムケットの見立ては的確です。彼は、ロチの常態である倦怠に傾くニヒリスト的性向について、こう述べていました。それは、「君が存在しない一切のものを懐かしんでいることの証拠であり、存在するもののうちに、賢明で分別のある人々の生命の糧である魅力を見出すことなく、幻覚に囚われた己の人格の中に閉じこもり、そうやって自分自身の犠牲のうえに、君自身の内で作り出されるややこしい諸現象のままに——どうにかこうにか——生きていることの証拠なのだ」。

むろんプラムケットは、これを、ひとりロチの精神的傾向について言っているわけではありません。精神上の「実のいとこ」である自分自身のそれをも含めて言っているのです。プラムケットは、ロチ同様、「虚無」に取り付かれ、「倦怠」に悩まされています。つまり、「僕らはいたるところで退屈するのだから、よその場所でしか居心地がよくない」(P5) のです。いまここに満足せず、よそを求める点で、彼らはニヒリズムに侵され、ルサンチマンに浸っています。プラムケットが評するように、ロチは「存在するものの内に、懸命で分別のある人々の生命の糧ある魅力を見出すこと」がなく、「存在しない一切のものを懐かしんでいる」(P10) のです。これがすなわち、かの有名な「*éternelle nostalgie d'où je ne suis pas*」 「自分が今いない場所への永遠のノスタルジー」です。

在るものを肯定しえず、在らぬものへの憧憬をつのらせること——これはルサンチマンに貫かれた〈ノスタルジー＝エキゾチズム〉の定義そのものです。それはまた、現に在るものの観点、〈現

在＝現前)の観点からすれば、ほかならぬ倦怠の定義でもあります。

ところで、さらに倦怠について言うと、プラムケットによれば、彼自身とロチは「倦怠によって結ばれた実のいとこ」でありながら、一方では「いついかなるときも距離を置いてしか良友たりえなかった」のも事実です。

この矛盾は、さしあたって二人の本質をなす内奥の存在と、そのまわりを覆う表層の存在との二重性によって、容易に説明できるように思われます。プラムケット——「状況や環境が僕らの人格のまわりに種々雑多な層を定着させたので、僕らのうちにはあらゆる種類の動物はいわずもがな、多種多様な人間が大勢棲んでいる。それらすべての人間ないし動物が順繰りに時と場合にに応じて現れてきては、なにか嫌気のさすような疲労感に浸りながら身動きせずに無気力にうずくまっている内奥の存在に代わって語り、行動する。」

しかるに、このすぐあとで話がイヴに及ぶと、ロチのうちにあるもうひとつ矛盾——今度はもう少し説明困難な矛盾——が明るみに出ます。というのも、プラムケットによると、イヴは「じつに純朴で、健全で、かつとても澁刺とした強い個性の持ち主であって、いつでも安心して当てにできる男だ。彼は彼自身であって、それ以外の何ものでもない」のですが、プラムケットは、そのイヴが「君〔＝ロチ〕の内にあって最も生き生きとし、君のあらゆる外見の下にあってもっとも一貫したものを体現している。すなわち原始人を。／原始人、先史時代の人間。親愛なるロチよ、これこそが君自身の内奥に潜んでいるものだ。」と分析するのです。

ロチの内奥を占めているのは、文明の極みにあって倦怠にとりつかれた退廃的人間なのでしょうか、それとも原始人のように澁刺とした単純素朴な人間なのでしょうか。これら二つのタイプの人間のうち、どちらがロチの内奥に棲む存在なのでしょうか。はたまた、この矛盾、二重性、もしくは両者の交替——魅惑と幻滅の交替——が彼の内奥に固有の構造なのでしょうか。

プラムケットが、たがいに精神上的「実のいとこ」である自分とロチを差異化する特徴として提示しようとしているのは、なるほどロチが内奥において原始人であるという点であるように思われます。しかしそれにしても、両者のうちどちらが支配的かといえは、やはり倦怠の人間の方であるように見えます。この点でもプラムケットの指摘は的確です。「ときに、なんでもないことで人生が甘美な享楽に目覚めるという、かの幸福な時期に出会うことがあるにしても、君は心の内でこう思う。『それがどういうものかは分かっている、どうせ長続きはしない、ほんの小休止にすぎないのであって、過ぎてしまえば僕の思考は、いまや僕の支配的で通常の状態となっているあの暗い奥底にまた落ち込んでしまう。』」

ロチはというと、彼はこのことに関して、それを自分自身の内にある願望と存在の矛盾として捉えています。すなわち、「いま僕はつとめて単純至極な連中と付き合うようにしている。〔…〕複雑極まりない人間であったこの僕が、いまやこの上なく原始的な生き方へと徐々に回帰しつつあるというわけだ。〔…〕ただし残念だがもう遅すぎる。彼らのようにありのままの健全な人間になろうたって、それはもはやかなわぬこと。〔…〕いつだって僕には、彼らの頭越しに、彼らには見えない暗い深淵が見える。」

ロチは、「単純至極な連中」のように、現在の生をそのものとして肯定できるようになりたいと願っています。しかし、いくらそう願っても、「複雑極まりない人間」であり続ける彼には、「彼らには見えない深淵」に脅かされます。そしてここで言う「彼らには見えない深淵」とは、死にほかなりません。「僕は、単純であり続けた人々が愛を感じるようには、それを感じるができない。僕の場合、そこになにやら気味の悪い不吉なものが紛れ込む。——来世をめぐる懸念、一切の終わりに立ち会うという苦悶ないし不安といったものが……」。問題が死、あるいは死を孕むものとしての時間であるとすれば<sup>14</sup>、ある意味で、ロチにとって存在するものは存在しないも同然だ、ということになるでしょう。先にプラムケットが述べていた絶対的な「よそ」というのも、この時間＝死の空間的形象化にほかなりません。それゆえこの「よそ」は、この際、絶対的な意味で理解しなければならぬでしょう。つまり、そのようなものとしての「よそ」は、この世には存在しないということです。

いずれにせよ、いまここを肯定できないことが彼方からの魅惑に身をゆだねることを随伴するのがエキゾチズムであるとすれば、それは、いまここの肯定を彼方（その窮極のイロニックな形態である死）にまで延期しているだけであり、そのようなものとしてのエキゾチズムは、肯定不能ないまここの代用物を提供しているにすぎません。結局そのようなエキゾチズムが帰結としてもたらずのは、逆に、いまここをかつてに遡及させることであり、われわれをノスタルジーへと振り替えることです。かくして、現象の魅惑への欲望、現前の肯定への欲求は、つねに失望と不満を、つまりは倦怠をはらむものであり、皮肉にも、果てしなく循環するルサンチマンの動力となるのです。

かくして、ことが心理的レベルにとどまる限り、話が堂々巡りしてしまう感は否めません。しかし、それにしても、ロチの倦怠が根本的に曖昧さを含んでおり、本質的に両義的なものであるということは認めることができるでしょう。つまり、それは単にルサンチマンの心理的効果にすぎないのではなく、なんらかの肯定的契機（欲求、衝動）を内に含んでおり、その意味において、肯定のエレメントでもありうるということです。

## 象徴の記号学

もとより肯定と言っても、それはひとり現前の肯定に尽きるものではありません。現に眼の前に在る形——現象——を肯定することは、ロチになじみの言い方で言えば、その現象に魅惑される（« enchantement »）ということです。しかるに、肯定ということをこのように、いわば心理学的様相の下で捉える限り、上に言うエキゾチズムとノスタルジーの交替からなるルサンチマンのサイクルが意味するのは、この魅惑が運命的に挫折する、つまり幻滅 « désenchantement » に終わるという事態、——ニヒリズムの事態です。

しかし、このエキゾチズムとノスタルジーの循環において認められるのは、心理的效果としての

<sup>14</sup> 「死」に規定されるロチの作品の時間構造については、アラン・ビュイジヌの二著書 Alain Buisine, *Tombeau de Loti*, Aux Amateurs de Livres, 1988 ; *Pierre Loti, l'écrivain et son double*, Tallandier, 1998. を参照のこと。

倦怠だけなのでしょう。

ここで、「君の倦怠と僕のそれとでもって、ちょっとした花束をこしらえてみてはどうだろう」というのが、この作品のもとにある着想であったということを思い出してみましょう。というのも、プラムケットの遺言にも、「残念なことに、死んでしまうともはや退屈しなくなる。ゆえにもはや倦怠の花もなしだ」とある通り、倦怠はこの作品における創造の契機でもありえたのですから。これはすなわち、ここで言われている「倦怠」は、主観的に、心理的メカニズムとしてのみ捉えるべきではなく、客観的に、作品創造のプロセスとしても見る必要があるということです。

じっさい、幻滅は覚醒に通じています。つまり、幻想からの覚醒は、なるほど幻滅であり、倦怠を惹起するものではありませんが、しかし、それは客観的真理の発見に通じる覚醒でもあり、別種の肯定の契機でもありうるということです。だとすれば、その覚醒とはどのようなものであったのでしょうか。また、覚醒と言う以上、そこにどのような錯誤があったのでしょうか。

すでに見たとおり、ロチの幻滅=覚醒は、ブラジルの森の中で子供時代のことを想起しつつ、次のことを理解したことに存します。すなわち、「僕らが大人になって世界から与えられる現実的なものの中には、なにもものも [...] 幼年期の漠然とした魅惑的な観念、いわば直観に込めてくれるものはないのだということを...」(il n'y a rien dans ce que le monde nous offre de réel quand nous grandissons [...] qui réponde aux conceptions vagues et charmantes, aux intuitions de l'enfance...) (太字強調は引用者)。

ロチは、夢にまで見たブラジルの森で、「ブラジルのサル！」という声や、ショパンの即興曲、リモワーズの森の壁を想起したとき、眼の前の現象を肯定しえず、その代わりに、二度と繰り返されることのない過去を懐かしんでいるのでしょうか。主観的には、あるいはそうかもしれません。しかし、客観的には、彼はむしろ、過去の事象を、そのとき限りの単独の現象として回顧しているのではなく、なるほどみずからは一度しか経験していないかもしれないが、それまでに繰り返されてきたことであり、いままさに繰り返されつつあること、そしてこれからも繰り返されるであろうこと、つまりは象徴として再発見していると考えすることはできないでしょうか。

くだんの否定的認識(幻滅=覚醒)は、さしあたり、想起された事象が現象でもなければ表象でもなかったという批判的意識を含意しているように思われます。つまりそれらは、それ自体として充実した内容でもなければ、内容を充填すべき空虚な形式でもなかったということです。ロチの誤認(それを誤認とみなすならば)は、現象でも表象でもないものを、現象ないし表象として捉えていたことに存するのです。

この幻滅=覚醒において、ロチはまず、想起された事象を単独の過去の現象としてではなく、反復と照応に開かれた象徴として再認知したのです。そこに見出されるのは、現前の現前としての現象ではなく、現前の欠如としての象徴です(そもそも現象において現前していると想定される現前は、それこそ幻想にすぎません)。それらの事象は、反復しえない現象の追憶(懐古)の対象なのではなく、反復する象徴の認知(再発見)の対象なのです。反復は、なるほど倦怠を惹起するものではありませんが、そのような倦怠は、反復を単なる同一者の平板な反復として捉えることに由来す

る反復の戯画的側面を表しているにすぎません（例の子供時代のスプのエピソードがその種の戯画のひとつであり、じっさいそれは吐き気——差異の仮面をかぶった同一者の反復がもたらす吐き気——をもよおさせるものです）。しかるに、反復は象徴の本性でもあり、その場合の反復は、同一者がみずからを差異として反復すること、すなわちニュアンスを生産することに存します。じじつ象徴とは、永遠不変の同一者などではなく、いわば、つねに更新される新たな別の段階なのです。つまり、象徴を認知するというは、或る段階において同一であるものについて、新たな別の段階において差異を見出すこと、あるいはむしろ、差異を見出すことによって新たな別の段階を創出すること（差異化すること、微分すること）なのです<sup>15</sup>。

つぎに、その同じ幻滅＝覚醒においてロチは、形式に呼応する（répondre）内容などといったものは存在しないということを認識したのです。その種の内容は、彼方にも、過去にも、要するにどこにも求めることはできません。つまり、「子供時代の直観」なるものは、表象ではないということです。それはむしろ象徴なのです。象徴は、表象とは異なって、みずからのほかに呼応するものももちません。それはみずからに照応する（se correspondre）だけなのです（みずからにといっても、照応の主体と対象はニュアンスにおいて異なるので、いわば互いに他者であるところの自己にとでも言うべきでしょうか）。象徴は、時を通じて（à travers le Temps）みずからを反復し、みずからに照応するのです。あるいはむしろ、反復と照応を通して生成するのです。じじつ、照応によって構成される象徴は、反復において発見されることによって生成します。この反復の時間的隔たり（ずれ、遅れ）は、象徴の生成において本質的なものです。ブラジルの森の中で想起されたもの——「ブラジルのサル！」という声、ショパンの即興曲、リモワーズの森の壁——は、まさにそのとき、みずからの照応物の中で想起され、反復されることによって、象徴として再発見され、生成されたのです。この象徴の創始的能動的な認知（reconnaissance）こそが、ロチに間歇的に生じてくる無意識的想起の場面で作動している肯定の契機をなすのです。

加えて言うなら、象徴の創造的発見が反復を含意する再認ないし追認であるということ、すなわち、象徴ははじめからそれと認識できるものではないということ、反復を経てはじめてそれとして発見されるものであるということは、その影響ないし効果が、象徴の或る両義的性格にも及んでいるように思われます（この際、認識 reconnaissance という語における反復・回帰を意味する接頭辞 re- は、問題となっている事態の強調すべき本質を表しています）。つまりそれは、象徴となるものに二重の様相——日常に属しながら謎めいており、陳腐なようでありながら新奇でもあり、俗なようでありながら聖性を帯び、古びたようで新しく、はかなくて東の間のものようでありながら永遠の観を呈し、偶然的なようでありながら本質的でもあるという様相——を付与しているように思われます。「ブラジルのサル！」然り、ショパンの即興曲然り、リモワーズの森の壁然り。いずれ象徴は、取るに

<sup>15</sup> なるほど、この差異化は、商品の付加価値形成などにおける差別化と形式的に同一であるに見える。違いは、差別化が対立や抗争に基づくのに対して、差異化は対立・抗争の解除（中立化）に向かうという、エートスの違いにある。前者は所有と権力への欲望に突き動かされ、後者は発見と創造の快楽に裏打ちされる。前者は最終的に終止符を打つことを、後者は無限に括弧を開くことを志向するのである。

足りないように見えて、決して取るに足りないものではない、あるいはむしろ、取るに足りないものなどではありえないにもかかわらず、徹底して取るに足りないもののように見えると言うことです。(この意味で言うと、ロチにとって日記が一個の価値であるというのも、単に、彼が取るに足りない現象に魅惑されることに秀でていたからではなくて、彼の精神が、取るに足りないものが秘めている——というより、滲<sup>し</sup>え<sup>て</sup>いる(微笑みのように?)——象徴性に開かれていたからだと理解することができるでしょう。)

これを一言で言うならば、逆説的にも、象徴はけっして象徴のようには見えないということです。実際、出来合いの象徴は、みずからを一義的に反復し、一般化するゆえに、本質的に教訓的であり、さらには教育的なものでさえあります。そのような象徴は、いかにも象徴然としていながら、じつのところ、まがいものにすぎません。作家にとって象徴は、発見されなければならないもの、すなわち、つねに認識されるべきもの (à reconnaître) であって、すでに認識されたもの (reconnu) ではないのです。真の象徴は教訓的ではなく、したがって象徴らしくは見えません。それは、いずれ非教訓的であり、反教訓的でさえあります。真の象徴的作品は、象徴主義的とはかぎらず、それどころか写実主義的(さらには自然主義的)作品の極みと見えることさえあるかもしれません。本当の比喩は、いわゆる比喩には見えないものであり、象徴は、はじめそれとは認知できないものです。それをはじめて見る者にとって、それは、仮に象徴の予感を漂わせてはいても、ただちに象徴として知覚されることはないでしょう。象徴は想起される必要があります。想起されることによってはじめて象徴として認知され、創始されるのです。象徴の象徴たるゆえんは、まさしくこうした想起のうちにあるのであり、つまりは、反復と照応のうちにあるのです。そして、そうであればこそ、それは述べられるのではなく、語られなければならないのです。

\*

まとめてみましょう。ロチにおけるエキゾチズムとノスタルジーの相補的關係は、心理学的にみればルサンチマンのサイクルを形成します。しかしそれは、記号学的に見れば、象徴を生成せしめる照応の要因となります。倦怠は、いついかなるときもニヒリズムのエレメントであるというわけではなく、肯定のそれでもありうるでしょう。そしてこの肯定は、現前に対する無媒介的で直接的なものではありえず、幻滅を媒介とします。それは、経験=人生における現前の喪失を介して、過去を想起し、失望を語ることによってなされます。じつに肯定とは、そう思われがちであるように、直観的認識でも、直接的行動でもなく、しかるべき技術を要する営為、一定の規則を介する行為、要するに、ある種の<sup>し</sup>芸<sup>術</sup>なのではないでしょうか。

一方、反復について言うと、なるほど人生は反復を強いられているかもしれません。しかし反復もまた、人生における倦怠のエレメントであると同時に、象徴が、ひいては作品が生成するのに不可欠のエレメントでもあります。象徴としての作品は、人生が生きられること、つまりは反復されることによってしか創造されえないのです。しかし、作品が人生においてのみ生み出されるのだとす

れば、人生は作品においてのみ是認されるというのもまた事実でしょう。というのも、作品創造こそが、象徴が象徴であることを認識せしめる当の反復の濃密な機会にほかならないからです。つまりそれは、人生と切り離された営為なのではなく、強度の人生そのものであるということです。その意味で、人生は作品を創造することにおいてはじめて十全に肯定されうるのです。かくして、人生が無意味なものではなく意味のあるものだとすれば、かくのごとき創造がその意味にほかならないでしょう。また、人生が無価値なものではなく価値のあるものだとすれば、かくのごとき肯定こそがその価値にほかならないでしょう。

\*

この考察の冒頭にしるした銘句は、作家の村上春樹がある作品中の登場人物に放たしめた台詞です。これを選んだのは、逆説というものが一般にそうであるように、いかにも警抜なようでいて、にわかには捉えにくいその文句の意味を、この際、ロチの「倦怠の華」ほどよく理解させてくれる作品もまたないのではないかと考えたからです。話の締め括りに、それをここでもう一度引いておきましょう。いわく、「この世界において、退屈でないものには人はすぐに飽きるし、飽きないものはだいたいにおいて退屈なものだ<sup>16</sup>」。

---

<sup>16</sup> 『海辺のカフカ』（上）新潮文庫版235頁。