

Title	モーリス・ブランショの『アミナダブ』について
Sub Title	A propos de Aminadab par Maurice Blanchot
Author	鳥居, 珠江(Torii, Tamae)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1996
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.70, (1996. 6) ,p.159(68)- 176(51)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00700001-0176

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

モーリス・ブランショの『アミナダブ』 について

鳥居珠江

ブランショの近年の作品を見渡した後、あらためて1942年発表の小説『アミナダブ』を読んでみると、ブランショの基本的な文学観が、彼の文学活動のこれ程早い時期において、すでに一応の確立をみている事実には驚かされる。

ブランショは、小説制作と評論活動を、それぞれ、彼の文学活動を歩ませる二本の足のようになり、相伴わせて進めてきた。そのことを考えると、近年、ブランショの評論作品が断片の言葉の重要性を説き、また一方で、小説作品が初期に比べて短い形をとるようになってきている現象は、形の上から見ても、当然の成り行きであるように思われる。現に、1940年代に発表された長編小説三作品が、息の長い筆遣いで書かれ、ストーリーもドラマチックであるのに対して、後年の小説作品は、どんどん物語展開が稀薄になり、長さも短くなり、抽象化の道をたどっている。だが、ブランショの小説制作のこのような成り行きを、単純に〈手法の転換〉だと考えることはできないようだ。たとえ、『アミナダブ』を発表した直ぐ後で、サルトルのような権威のある批評家に、カフカの作品に似た幻想小説だと批判されることがあったにしても⁽¹⁾。

ここで、あらためて『アミナダブ』という作品を読んでみると、ブランショの後期の小説作品に現われることになる、小説プロットの部品ともいえる要素の多くが、すでにこの作品の中に登場しており、かなり入念な計算の下にこの小説が組み立てられているということに気付く。ここでは、ブランショの他の作品と照らし合わせながら、『アミナダブ』の仕組みに

ついて考えてみようと思う。

1. トマの彷徨

『アミナダブ』という小説は、主人公トマの歩みに沿って展開する。トマは、ある日、ある建物の前を通りかかり、その中へ入って行く。そして、その奇妙な見知らぬ建物の中を上へ下へと歩き回る。トマは、進んで行くその先々で、使用人や下宿人らしき人々に出会うが、その度に、歩みを止められ曲げられ、ほとんど行き当たりばったりに家の中を彷徨する。しかし、当の本人は、自分がさ迷い歩いているという事態に疑念を抱く様子はない。確かに、彼の歩みには何かしら信念のようなものがある。彼は出会う人物に、家の見取り図について聞き出そうとする。だが、家の構造は進めば進むほどますます複雑不明瞭になり、トマの行こうとする先はますます遠のいていくようである。トマは、先の見えない歩みの運動を、信じ難いほどの忍耐力をもって続けるのだ。

トマと言えば、同じ名の主人公を持つもうひとつの小説『謎の男トマ』がある。このもうひとりのトマも、『アミナダブ』のトマの歩みに似た、奇妙な歩みに身を任せている。このさ迷う歩み〈彷徨〉は、ブランショ自身が『文学空間』で、カフカやトルストイの小説を使いながら説明をしているように、ブランショの文学観に現われる代表的な動きである。『城』や『主人と下男』の中で、主人公達が身を委ねる、目的の地を逸れて行く堂々巡りのこの動きは、ブランショの評論作品では、作品を書くにあたっての作家の文学体験と重ねられている。作家が作品を書こうとすると、何らかの欲求に促されて、筆をとる。だが、書くという行為の中で目的の地は不確かになり、書いても書いても欲求が完全に満たされることはない。そして、満たされないがゆえにさらに書き続けずにはいられない。ブランショによると、作家カフカの、文学に向けた満たされることのない探求の歩みは、主人公Kの動きに重なり、Kはカフカになりかわって永遠に彷徨を続けるのである。

目的を逸れてしまった旅人は、永遠に彷徨する。作家のこの彷徨の動き

は結局、何に達することもないのだろうか。確かに当初求めていたような、何か確かなもの、安らぎの地に達する日は、おそらく来ないのかもしれない。なぜなら言葉は、その万能な見かけに反して、実際は、我々が望むものをこの手につかませてはくれないからだ。言葉は、それほど確かな道具ではない。言葉は、書く者、話す者から逃れ去る。しかし、この終わることなき旅の途上で、作家はまったく何にも出会わないのだろうか。ところが、出会うのである。ただし、何か別のものに。つまり、当初求めていたものとは何か別のもの、ある秘密、ブランショが時々謎めいた言い方で〈vérité〉と呼ぶものとの予期せぬ出会いが、すでに彷徨を始めた作家の身の上に起こるのだとブランショは考えている⁽²⁾。

『来るべき書物』の中では、この彷徨の動きが、ホメロスの『オデュッセイア』の主人公、オデュッセウスの10年間の彷徨に譬えられている。オデュッセウスは、自分の国へ帰るために船出するのだが、海洋の神の怒りに触れたことから流浪を強いられ、様々な苦難にさらされる。この彷徨においてオデュッセウスの体験する〈出会い〉は、セイレーンの歌との出会いという形で生じる。ただこの時、オデュッセウスはセイレーンの誘いを逃れるためにあらかじめ策を講じていたから、結局、歌の誘惑に屈することはなく、沈没を免れた。だからこの場合、正確には〈出会った〉というより、むしろ、かすめただけかもしれない。

彷徨、願わざるものとの出会い、そしてまた彷徨。こういった一連の過程を、ブランショが考える〈文学体験〉のひとつのパターンと考えてよいのではないだろうか。トマもまた、長い彷徨の末、いずれ秘密に出会う時が来るだろう。あるいはオデュッセウスのように、秘密の裾をかすめながらも、出会うことなく通り過ぎてしまうのだろうか。

ところで、『アミナダブ』の物語の中で、彷徨する主人公トマは〈作家〉を表わしているのだろうか。私はとくに、トマを〈作家〉である、と決めてかかるべきだとは思わない。しかし、トマは少なくとも、作家の場合とほぼ似たような運命をたどる者であることは、確かである。

2. 〈roman〉としての『アミナダブ』

さきのオデュッセウスを引用している箇所、ブランショは、〈roman〉と〈récit〉の違いについて言及している。ブランショによると、〈roman〉が問題としているのは、「あらかじめ、オデュッセウスを出会いの地点まで導いていく航海⁽³⁾」であるという。一方、〈récit〉の方は「たったひとつのエピソード、つまり、オデュッセウスと、セイレーンたちの不十分だが魅惑的な歌との出会い⁽⁴⁾」を表わすという。さらにブランショはこれを言い換えて、〈roman〉の方は本来、「絶えず方向を変え、行き当たりばったりのように進み、幸福な放心へと時に変化する不安な動きを通して、いっさいの目標をのがれ去る⁽⁵⁾」、そういう動きで成り立つべきもの。それに対して〈récit〉の方は、「出来事の報告ではなく、出来事そのもの、出来事の接近⁽⁶⁾」なのだという。もちろんこの場合、〈出来事〉とは、あの〈出会い〉だ。

このようにブランショが自ら〈roman〉と〈récit〉の違いを定義していることからして、また、少なくとも『アミナダブ』と『至高者』の初期長編二作品に〈roman〉と題し、また、1950年以降の作品のいくつかに〈récit〉と題していることからしても、ブランショが彼独自の基準で〈roman〉と〈récit〉のそれぞれを使い分けているだろうことが想像できる。そこで、〈roman〉と題されている『アミナダブ』と『至高者』を、〈récit〉と判断することのできる他の小説作品と比べてみよう。まず、一番最初に目につくのは物語の長さである。ちなみに、1941年発表の『謎の男トマ』は、1950年に書き改められており、1941年版の方は1950年版の3倍近くの量があり、その他、特徴が前記二長編に似ているところから、〈roman〉的作品であったと考えられている⁽⁷⁾。〈roman〉の特徴としては、まずその長さ、つまり、主人公の歩む道のりの長さ、歩む道のりについての記述の長さが挙げられる。次に登場人物に名前があること、またそれらが3人称で語られ、出てくる人物の数が多いという点がある。〈roman〉的作品の中に強く現われる、こういった特徴は、1950年代以降

の作品では徐々に薄まってゆく。

『アミナダブ』について考えるとき、〈roman〉とわざわざ銘打ってある点、そして主人公トマの、あらゆる目標から逃れ去ってしまうような彷徨する姿を考え合わせて、この物語が、オデュッセウスのあの〈航海〉を表現しているのではないかと、すぐにまず考え至る。だがこう納得してしまう前に、また少し別の視点から考えてみることもできる。というのも、建物の中を主人公が彷徨するという筋立ての物語は、〈récit〉の中にも、もう一つ別に存在するからだ。すでに完全に抽象的になってしまった、1953年の作品『私について来なかった者』は、〈récit〉とはっきり記してあるが、舞台設定や筋立ての点で、『アミナダブ』に最も近い作品なのではないかと思われる。主人公が建物の中を歩き回るだけであるという点、建物の構造が把握できないほど奇妙にねじれている点、昼か夜か判然としない〈光〉についての描写。これら二作品におけるような作品同士の連関性は、〈女性の死〉を共に主題としている『謎の男トマ』と『死の宣告』、〈医師〉と〈法〉という二つの共通する要素をもつ『至高者』と『白日の狂気』に対しても、それぞれ指摘することができるだろう。こういった観点から眺めると『アミナダブ』を抽象化して非人称化した形が『私について来なかった者』なのではないかという印象を受けるのも、また事実である。そこでこの似ている二作品『アミナダブ』と『私について来なかった者』を、とくにピックアップして比べてみて、さきの定義と合わせて逆に〈roman〉と〈récit〉の比較をしようとする、不意に困ってしまうことになる。確かに作品の物理的長さは後者のほうが短い。しかし『私について来なかった者』の語り手〈私〉は相変わらず建物の中を歩き回るばかりなのである。この〈私〉の歩みとトマの歩みに何か違いがあるのだろうか。確かに違いはある。たとえば、トマはたまたまこの家を訪れた異邦人であって、通りで最初に自分に合図した女性、そして、その人から渡されると信じるメッセージを求めて、先へ先へと進もうとするのに対し、一方、『私について来なかった者』の〈私〉は奇妙な家にすでに当たり前のように住みついており、その中を漂うように歩き回っている。この語り手

〈私〉の特異な点は、物語の初めから、分身のような不思議な話し相手と共に、離れることなく連れ立って歩いており、歩きながら、窓の外に見えた人影、書くということなどについて、飽くことなくただ延々と語り合っていることである。

さて、あらためて、この二作品をわざわざ〈roman〉と〈récit〉に分けているものは何なのか。つまり、〈récit〉が表わす〈出会い〉、オデュッセウスが彷徨の途上でかすめて通り過ぎたあの〈出会い〉とは何なのか。この問題を考えることは、『アミナグブ』の隠れた構造を説き明かすことにつながるだろう。〈出会い〉すなわち〈出来事〉とは、どんな出来事なのか。たとえばこの場合、〈出来事〉の秘密をつかむ鍵は、語り手〈私〉と語り続けているこの〈道づれ〉が握っていると考えべきなのか。トマには語り合うべき〈道づれ〉が欠けていて、それが彼の歩みを〈彷徨〉にとどめているのだろうか。ところがトマにも〈道づれ〉がいるのである。ただ、あまりにおとなしい無口な〈道づれ〉であるが。

3. 二重化

ドムは奇妙な〈道づれ〉だ。ドムは、トマがまだこの建物をさ迷いはじめて間もない頃に、暗闇から不意に現われて、トマに鎖でつながってしまう。ドムは、背の高い若い男であるが、自分の足で歩もうとするトマに比べて、子犬のようにおどおどしており、主体性がない。トマの問いかけに、ドムは分かりにくい話し方で、話をはじめますが、どうもトマと話が噛み合わない。そうしているうちに、ドムはいつの間にか黙り込んでしまう。トマは、この体の大きいおとなしい〈道づれ〉を引きずって、家の中を歩き回ることになる。トマは自分の思いの向くままに歩き回すが、トマに引きずり回されているドムの方は、何の抵抗もしない。トマの歩みの中で、ドムはほとんど居ないのではないかと思うほど、おとなしく引き回されるがままになっている。

トマの眼に映るドムは、奇妙な大男だ。刺青で線が描かれたおかしな顔。長い道のりを共に歩くことになるのだが、トマの興味は、ドムにはほ

とんど向けられない。ドムを引きずって歩きながら、その存在を、トマは忘れてしまっているかのようだ。トマは自分の気がかりで頭が一杯であって、自分の状態には気が回らないようだ。トマとドム。この二人は、しかし、結び付いた当初からすでに、互いに混ざり合っしまいそうな徴候が見受けられる。お互いに見知らぬ他人でありながら、ふと目が合い見詰め合うと、知らぬ間に渾然一体となってしまうような不思議な関係だ。

「彼（トマ）が連れの男のほうを向くと、男はおびえたように大きな眼をして、彼をじっと見つめた。悲しげなまなざしだった。まるでトマ自身が孤独の中に見捨てられた自分をじっと見守っているかのようだった⁽⁸⁾。」

〈ドム〉—ギリシャ語で〈同行者〉を意味するという、トマの分身。そして〈トマ〉という名には、キリスト教の12使徒のひとり〈信心うすき者〉、なかなかキリストの復活を信じようとしなかった〈トマス〉、そして、ヘブライ語で〈双生児〉という二つの意味が掛けられていると推察されている⁽⁹⁾。

この二人の双生児性は、トマの彷徨の間、家に対するトマの気がかりによって隠されてしまっている。トマは、この家のどこかから、ある女性に合図され、呼び寄せられたのだと信じている。だから家に入ってきた。だが、どんなに進んでも、家の中にはトマを呼び寄せたような合図の形跡は、何も見当たらない。使用人や下宿人の話も、トマの期待に直接結び付くようなものではない。しかしトマは、きっと皆が本当のことを言っていないのだ、と頭から疑ってかかっており、自分の思い込みに都合のいいことしか気にとめようとはしない。ドムの話にも、この疑いのせいで、興味を持つことができない。人の話を聞くのだが、強情にも耳に入れようとせず、さらに先へと歩き回るトマ。この先に、自分を呼び寄せた何かがあるに違いないと信じて。

トマは、自分がドムに結び付けられているということに、ほとんど注意

を払わない。だが、トマは、その名前がすでに予言しているように、はじめから二重化するべく宿命づけられているのだ。トマが自分の気がかりにばかり心を奪われて、自分にとって宿命的な分身ドムの存在を忘れてるのは少し軽率なのではないか。しかし、かたや分身ドムの方も怠惰に眠り込んでいて、トマに自分の存在をアピールする気配はない。だがドムをよく観察すると、彼が眠り込んでいるのは、トマが自分の歩みに夢中になっていて、自分の考えを反省する余裕がまったくない期間だけなのである。ドムが無口になって眠り込んでいるのは、トマの関心が、自分を呼び寄せたのだと勝手に信じているあの合図に、頑固にも集中していて、ドムの話を聞く気が毛頭ないからなのである。そして、あの合図への確信が頂点に達して、今こそ目的が達せられるとトマが信じかけるとき、ドムはトマの傍らから一時的に姿を消してしまう。

しかし、確信は幻想に終わる。そして、トマの彷徨も幸福な結末を迎えることはない。もともと合図などなかったのだ、トマを待つ者などいなかったのだ、という残酷な事実が告げられ、トマの努力が徒労にすぎなかったことが思い知らされると、ドムはまたトマの前に不意に姿を現わすのである。トマは、今度こそドムの言葉に耳を傾けざるを得ない。さらに今度はトマとドムの力関係が逆転し、力なく耳を傾けるトマに対し、今度はドムが大きな態度でトマの行動を責め始める。家の中をうろうろしていないで、初めから自分に従ってくればよかったのだ、と。家の仕組みについては、トマなんかより自分の方がずっとよく知っていたのだから。そして終いには、ドムはトマの言葉を奪い、トマになりかわってトマの言葉で話し始めるのである。

彷徨は彷徨でしかなく、目的の地は初めから欠如していたのだという事実。そして、トマは独りで自足する存在ではなく、初めからドムと繋がっている双生児だったのだという事実。この、トマにとって願わざる二つの事実は、実のところ、切っても切れないひとつの秘密に属する現象なのであり、この家の仕組みに関わっているのである。

4. 誘う女性達

二重化の現象は、ブランショの小説すべてに共通する重要な要素である。登場人物達は遅かれ早かれ、どこかで二重化の現象を体験する。『アミナダブ』のトマのように、自分が二重化する場合もあるし、『死の宣告』のように、そばにいる人物が二重化してゆく場合もある。いずれにせよ、二重化の体験は決定的な体験だ。これを境に世界が変わってしまう。二重化の体験は彼らにとって、アイデンティティーの喪失であり、堅固な世界の崩壊である。この事件は、彷徨の旅に足を踏み入れた者の身の上のみ、降りかかるのが常である。

ところで、旅人を彷徨にいざない、あるいは、彷徨する忍耐強い旅人を二重化の災難に陥れるのは、ブランショの小説では、たいてい女達の役割である。ブランショの評論作品を読んでもみると、そんな身振りを示す二人の女性像が挙げられている。一人は前にも言及したセイレーン。そして、もう一人はオルフェウスの死んだ妻エウリュディケーである。この二人の神話上の女性達は、ブランショの代表的な女性像を示している。とくにオルフェウスの冥界下りの話は、評論作品『文学空間』の中心に象徴的に据えられている。死んで冥界へ行ってしまった最愛の妻エウリュディケーを迎えに行き、この世に帰り着くまで決して顔を見ないという条件で冥界を出発したオルフェウスは、後一步のところ、不意にエウリュディケーの顔を振り返ってしまう。このために、彼の願い空しく、エウリュディケーは二度と帰らぬ人となってしまう、という神話である。

ブランショは、オルフェウスの過ちのまなざし、消えて行くエウリュディケーを見詰める禁じられたまなざしをクローズアップでとらえて、作家のまなざしに重ねている。それは、作家が筆をとるとき、筆の力を借りてとらえようとする何かを見詰めるまなざしだ。どちらのまなざしも、見詰めるものを手に入れることだけを願っていながら、結局は失ってしまうまなざしだ。失うことが条件付けられていながらも、それでもなお望むものに注がれる、向こう見ずなまなざし。筆一本で紙の上を歩き始める作家に

とって、目指す先にいるのはいつも、いずれ必ず失われる運命のエウリュディケーなのである。神話上のエウリュディケーは、手招きこそしないが、常にオルフェウスを誘惑している。彼女は、オルフェウスが自分を望んでいることを知りながら、その魅力によって、二度と生きて帰らない自分の方へまなざしを向けるように仕向けているのだ。ブランショの小説の中に現われる女性達は、ある時は純粋に魅惑的に、またある時はおぞましく意地の悪い表情で、ただ一途で無策のオルフェウス達を誘惑し、翻弄する。去り行くはかない女性達であると同時に、人を喪失と絶望の淵へ追いやる闇からきた亡霊。誘いながら破滅させる女性達は、セイレーンとエウリュディケーの二つの役割と二つの顔を持っている。

『アミナダブ』の物語においても、女性達は要所要所に立ち現われて、トマを破滅へと誘ってゆく。まず、トマが家の表を通りかかった時、窓のところに若い女が現われて、トマに曖昧な仕種で手招きをする。トマは自分を呼んでいるように感じて、この見知らぬ家の中へ入って行く。次にトマは、歩いて行く途中で、バルブと名乗る若い女中に出会う。トマはいつも疑り深い性格であるくせに、女性達が現われるとすぐに好感を抱き、他の落ち着きなく口数の多い男達ではなく、魅惑的な若い女性を頼ろうとする。もちろん、女性達もトマの信頼を促すような外観を備えている。

バルブはトマに、メッセージについてほめかす。トマはこのせいで、ますます歩みに固執することになる。だが、トマに対してメッセージという言葉を口にし、メッセージの鍵を握っているような素振りを見せたバルブであるのに、結局、期待の頂点で、トマが期待していたようなメッセージなどなかったのだ、と知らしめるのもまた、バルブなのだ。トマは、歩みを進めるにつれて、この家の知られざる上の階に自分を呼び寄せた何かがあると確信する。だが上の階には、下宿人達や使用人達が信じ語るような、この家の知られざる中枢が存在するのではなく、ただの空っぽの部屋があるだけなのだ、バルブは何食わぬ顔で説明してみせるのだ。バルブが初めからどこか胡散臭いのは、ドムにばかり、やたらと愛想がいいことだ。ドムに初めて会ったくせに、トマに隠れてこそこそとドムとふざけ合

い、主導権を持っているはずのトマをないがしろにする。まるで、トマよりドムの方が自分にとっては仲間に見えるとしても言いたげだ。

バルブに非情にも家の期待はずれな仕組みについて教えられ、気を失って倒れてしまったトマの前に、またしても彼を翻弄する若い女中が現われる。リュシーは名前が違うし、容姿も多分、異なるのだろうが、それでもおそらく姿を変えたバルブである。リュシーはバルブの仕事を受け継いで、トマを最後の淵まで追い詰める。今度の女中リュシーは、トマが探していた女にいかにもそっくりで、トマが、探していたのは君に違いない、と必死に言い張るのに対して、リュシーは冷淡にしらを切る。トマはこの場に至って初めて、こんな彷徨に耐えてまで何故、合図した女とメッセージに固執するのかを明らかにする。彼は、ある失った女性を探して、この家の前までやって来たというのだ。その女性を探して長い間さ迷った挙げ句、この村に辿り着き、この家の前であの合図を見た。だから、あの合図の向こうに、今度こそ長い間探し続けてきた女性の手掛かりがあるに違いない、そう考え、この家に入ってきたというのだ。ただの合図がふと気まぐれにトマの気を引いたのではない、失ってしまった女性に、どうしてももう一度会いたかったのだ。ブランショの文学の出発点には、身近な人間を失った男の姿があり、失った者にもう一度会いたいという隠れた衝動が存在するように思われる。失われた者は、いくつかの作品では、オルフェウスの場合と同様に〈死んだ女〉という形をとる。

ともかく、リュシーは探していた女の姿をしている。それなのに、言い張るトマを冷ややかに退ける。しかしリュシーは、同時に、探していた女と同定されないまま、トマと一緒になることを受け入れる。だがその条件は、こともあろうに、〈私を見てはいけない、私と話してはいけない、私のことを考えてはいけない〉。つまり、アイデンティティーのある生きた女としてではなく、似て非なる実体のない者としてリュシーはトマに絡み付いてくるのだ。ところが、正確に言えば、トマに絡み付くのではなく、トマの言葉を話すドムの方に絡み付く。トマはこうして、この家の中で、トマではないトマと、探していた女性に似た別の女という、実体から

微妙にずれた二つのレプリカが抱き合うさまを、力なく見詰めることになる。女達は、このようにして、トマを家の奥へ奥へと誘い入れながら、徐々にトマのアイデンティティーを破壊して、ついにはトマに二重化の経験を強いるのである。

神話において、死んだエウリュディケーは、オルフェウスの冥界に向けた視線の中で、もはや生きていた頃の妻エウリュディケーではあり得ず、とらえることの出来ない者となり、消えて行きながら冥界の〈闇〉そのものとなった。それと同じように、リュシーも物語の最後において、見つめるトマの視線の中で、探していた女の姿から徐々にずれ始め、まず声が、次には目付きが変化して、背が高くなり、だんだん形が変わって、ついにはこの〈家〉そのものになってしまうのである。

5. 家の仕組み

この家とは一体、何なのだろう。何故この家では、人はアイデンティティーを保っていることができず、目指すものをそのままの形で手に入れることができないのだろうか。

『アミナダブ』という作品を一読者として読むとき、この物語の中に登場する一人一人の登場人物、一つ一つの現象に、何かの寓意を見つけ出し、その〈意味〉を重ね合わせ、それで読んだ気になり満足してしまうのは、決してこの作品の正しい読み方であるとは思えない。トマと共にこの彷徨と二重化の経験を生きること、我々の日常的論理が通用しない奇妙な世界に身を委ね、トマが味わう驚きと悲しみを、無防備のまま疑似体験することが、『アミナダブ』の読者に求められていることはいうまでもない。だがしかし、ブランショがカフカとカフカの作品に対して行ったこと、つまり作品が表わす空間を人間精神の極限への冒険に重ね合わせ、これらが描く運動を明るみに出すこと、それを〈批評〉と考えるブランショの考え方に賛同するなら、ここで、『アミナダブ』の家の仕組みを、ブランショの文学観に重ね合わせて、多少分解してみたところで、大した罪にはならないだろう。

この家は、いかにも変な構造をしている。全体としてはまず、地下と一階と二階がある。下宿人は主に二階に住んでおり、一階には彼等が集まるための部屋が幾つかある。三階以上は閉ざされており、行くことが禁止されている。と、そこまでは分かるのだが、一体どの位の人が住んでいるのか、それぞれの部屋がどのように配置されているのか、ここでは何がどういう機能を果たしているのか、何が何によって禁止されており、誰に何が許されているのか。そういった家の仕組みは余りに錯綜していて、我々の日常的論理ではとても理解し難い。この家は物語においてトマの歩く空間であるが、しかし純粋な舞台背景に収まっているわけではない。この家は物語の脇役ではなく、物語の中心にあると言ってもいいだろう。何故ならこの物語は、トマが歩きながら家の仕組みの謎に迫って行く過程そのものであるからだ。家の仕組みは、トマが出会う人々の口から徐々に明かされる。ただ気を付けなければならないのは、それぞれの人物はそれぞれの立場から、トマに自分の知っている情報を教えようとしている点だ。目の高さが異なれば事物は違って見える。だから、トマに語りかける登場人物の性格自体に注目することを通して、家の仕組みを明るみに出すことが望まれる。家と彼らは切っても切れない深い関係にあるのだから。

登場人物の中で、女性達についてはすでに言及した。彼女達は旅人を家に招き入れ、終局まで導くという役割を担っていることから考えて、家の一味、もしくは家を陰で司る者達だ。彼女達は家の仕組みを熟知している。最後に家そのものに変身してしまうくらいだから。しかし彼女達だけに注目しても、一体この家が何だったのか、最終的には理解できない。というのも、物語の約半分が、この家に住む下宿人と使用人による家の説明で終始しているからだ。彼らの言わんとしていることさえ、矛盾なく理解できれば、この物語の全体像が明らかになると言えるだろう。

まず下宿人だが、彼らはこの家に部屋を借りて住んでいる者達である。彼らはトマのように外からやってきて家に住みつくようである。トマ自身、初めは部屋を借りたいと申し出ている。下宿人は使用人の世話を受けながら生活しているようだ。しかし実際は、バルブによると、ほとんどの

下宿人はトマとほとんど同じ欲望を持って、家の中を、本当はありもしない神秘的存在を目指して闇雲に歩き回っているという。あるいは、そうしているうちに病気になって、ある者達は自滅してゆく。下宿人らしき登場人物としては、トマに延々と話をするジェローム以外に、画家、病気の老人、歌を歌う青年などがいるが、それぞれ多少なりとも芸術家の外観を呈している。たとえば、病気の老人の〈手〉についてこういう記述がある。

「それは、きれいでほっそりした白い手、芸術家ふうの手だった
(…)⁽¹⁰⁾」

外見だけでなく、彼らの運命も芸術家、とくにブランショの評論作品に現われる作家達の運命を想起させる。たとえば、ジェロームの話の中に出てくるエピソードに、知られざる上の階へ禁止も顧みず向かって行く下宿人達の話があるが、禁じられた地帯へと人知れず足を踏み入れ、恐怖と狂気で自滅した人々の姿は、『来るべき書物』や『文学空間』に語られているヴァージニア・ウルフやヘルダーリンの姿に重なるものがある。また、その地帯から帰還した後、家を捨て、自然と太陽を求めて出ていった人々の姿には、『終わりなき対話』で取り上げられたランボーの姿が重なって見えはしないか。

下宿人が芸術家、とくに作家の様々な姿を表わしているのではないかという推察は、もう片方の登場人物、使用人が表わすものを考察すると、さらに納得し易くなる。使用人は、上の階の神秘的な存在から発せられるという掟に服していると、自ら信じている。彼らは下宿人を、世話をしながら管理しており、自分達が属する掟に下宿人を従わせることを仕事としている。使用人の個人個人は〈employé〉〈valet〉〈domestique〉〈serviteur〉などという名前で分類されているが、それは内部のヒエラルキーあるいは仕事内容の差異であって、全体としては〈le personnel〉という大きな枠に属している⁽¹¹⁾。とはいえ、実際に下宿人のまわりをうろろろするのは一人一人の使用人であって、彼らは世話をするというよりほと

んど邪魔をしている有様だ。そして、自分達が守護している掟の内容については、誰も知らないのである。掟の本質については、バルブの一言で片付けることができるだろう。

「あの例の規則は (…) 大抵の場合、それを問題にする人々の心の中にしかないのです⁽¹²⁾」

掟を重んじているのは、上の階には自分達を司る神秘的な存在があると、根拠もなく信じて疑わない使用人と下宿人達だけなのである。そこで、使用人とは何なのか。下宿人ジェロームの目に映る使用人の姿をヒントにして、以下で推理してみよう。彼らは下宿人のまわりにまとわりついて詮索し、巨大な情報カードに一人一人の情報を書き込む。何にでも首を突っ込み、泥棒でありかつ貪欲、労働とは何かを知らない。その一方、献身的で自尊心が強く、少し非難されただけで病気になってしまう。下宿人から苦情が殺到すると喜んで、皆で集まって歌を歌い出す。

ほとんどスフィンクスの謎かけのようであるが、使用人イコール〈批評家〉という答え以外に適当なものは見つからない。

トマにまとわりつく二人の使用人は、自分達の証人になってくれ、あるいは少なくとも保証してくれ、と、悲壮な面持ちでしがみついてくる。

以上の推察を考慮に入れた上で、下宿人ジェロームの発言を聞いてみよう。彼はこう言っている。

「いささか危険かもしれませんが、こんなふうに言うことができます。下宿人がすなわち家なのだ。家は彼らによってしか現実性を持たない。下宿人がいなければ、建物もまたない。もうそれだけで、部屋も壁も土台までも完全に消え失せてしまうだろう⁽¹³⁾。」

それから続けて、こうも言う。

「(…) この家とは使用人だ (…) という説明がしばしば与えられますが、それだってまったく同じようなものです⁽¹⁴⁾。」

さらに、もっと先ではこう言っている。

「下宿人とは、常に多少なりとも使用人なのです⁽¹⁵⁾。」

つまり、家を存在させているのは下宿人達であり、かつ使用人達である。しかも、下宿人と使用人の区別はそれほどはっきりしていない。確かに、作家が常に多少なりとも批評家であるというのは、サルトルやブランショを例にとらずとも、すべての作家に共通する内面的事実だろう。以上のことをまとめると、〈家〉は文学に携わる者達の文学上の体験を形作る空間、つまり〈文学空間〉を表わしていると推察できる。

6. 結び—アミナダブの門

作家は言葉を使って作品を生み出す過程で〈二重化〉の体験をする、というブランショの基本的な見方は、〈言葉は事物から生の存在を奪う〉^{なま}という彼独自の言語観に基づいている⁽¹⁶⁾。このブランショ独自の言語観、そして、それに由来するアイデンティティの崩壊・〈二重化〉が、彼の〈文学空間〉の真実〈vérité〉であり、この〈vérité〉と出会い、これを体験することがブランショのいう〈出会い〉〈出来事〉なのだろう。だから、文学体験の空間におけるトマの歩みは、ドムとの〈二重化〉と、求めているものの喪失へと向かう歩みだったといえる。

ところで、今まで問題にしなかったが、表題の『アミナダブ (Aminadab)』とは何なのだろう⁽¹⁷⁾。小説の本文では、この言葉は一度だけ現われる。アミナダブはドムの話に登場する門番の名前だ。肩を落とし疲れ果てたトマにドムが説教をするとき、この奇妙な名前はドムの口から不意に発せられる。ドムの主張はこうである、トマはドムに初めからついて行けばよかったのだ、そうすれば、上の階へ向かわず、ドムに導かれ

て地下へと降りて行き、アミナダブが番をする大きな門をくぐって、幸福な世界へと至ることができたのに…。ドムに身を預けることは、トマにとってはアイデンティティーの死を意味するわけだから、本当にドムの言う通りについて行ってよいものかどうか、少し気がかりだ。が、とにかく、ドムのお話を終わりまで辿ってみよう。ドムについて地下に降りて行ったとすると、具体的にどうなるのか。ドムのお話は回りくどいが、我慢して最後まで聞いてみると、やっぱり、なんだか妙である。トマは地下の大地に一旦埋まるのだが、暫くすると、また地下から上に出たくなるらしい。これでは、堂々巡りになってしまう。

さて、本の表紙に掲げられた、この秘密めいた八つの文字を眺めていると、様々な予感が頭をよぎる。そういえば、トマが物語の初めに、この家の中に入って行ったときも、門番が守る暗い扉を開き、門番に背を向けて歩き始めたのではなかったか。この門番がアミナダブではなかったと、誰に言えよう。とすると、トマの歩みは一体どこが出发点だったのか。そしてさらに、この表紙に佇む〈Aminadab〉。我々読者がこの本の扉を開き、このアミナダブの前を知らぬ間に通り過ぎて、トマと一緒に未知の歩みを始めたとき、我々もまた、文学空間の永遠の彷徨へと一步を踏み出し、いずれトマを介して〈二重化〉の体験をするべく、すでに運命付けられていたのではなかったろうか。

付記—この研究は日本学術振興会の特別研究員として行ったものです。

注

- (1) J-P. サルトル 『シチュアション I』 人文書院 1965年 p. 100-115参照
- (2) Maurice BLANCHOT, *L'espace littéraire*, Gallimard, 1955, p. 232,〈le saut〉にある、“Pour écrire, il faut déjà écrire.”とは、この考え方に由来すると思われる。同書 p. 225-232参照
- (3) Maurice BLANCHOT, *Le livre à venir*, Gallimard, 1959, p. 12
- (4) *ibid.*, p. 13
- (5) *ibid.*

- (6) *ibid.*, p. 14
- (7) 佐藤渉『『謎のひとトマ』初稿・新稿比較』:現代詩手帖 思潮社
1978年10月臨時増刊号 p. 162参照
- (8) Maurice BLANCHOT, *Aminadab*, Gallimard, 1942, p. 43
- (9) 清水徹 解説 ブランシヨ:世界の文学12〈ブランシヨ・グラック〉
集英社1977年 p. 470-471 参照
- (10) *Aminadab*, *op. cit.*, p. 53
- (11) 以下、これらすべての語を便宜上〈使用人〉と訳出する。
- (12) *Aminadab*, *op. cit.*, p. 174
- (13) *ibid.*, p. 114
- (14) *ibid.*, p. 115
- (15) *ibid.*, p. 130
- (16) Maurice BLANCHOT, *La part du feu*, Gallimard, 1949, p. 311-317参
照
- (17) 〈Aminadab〉という語自体の研究については、前掲書 解説 ブラン
シヨ p. 467-470参照