

盲目と相似

——ペーター・ハントケの『洪水』*Die Überschwemmung* と
『言葉の縁』*Der Rand der Wörter* について——

木下直也

(概要)

I. 『洪水』*Die Überschwemmung* <詳解>

1. Ein Mann steht im Fluß, sagte ich.
一人の男が川の中に立っている、と私が言った。
—反-物語の始まり—
2. In den Schatten des Mannes...
その男の影に……
—盲目性という潜在的基底—
3. Sie liegen nun auf dem Felsen und krallen sich in den Stein.
彼らはいま、岩の上に横になって、石にしがみついている。
—虚言、連想から相似へ—
4. Und jetzt, sagte ich.
そして今、と私が言った。
—反-物語の終わり—

II. <補説> 『言葉の縁』*Der Rand der Wörter* について

1. Der Trauerrand : Der Rand der Trauer
悲しみの縁 : 悲しみの縁
—言葉の廃墟か、言葉の夢か?—
2. ハントケと「具体詩」*Konkrete Poesie* (E. ヤンドルの例)
3. ハントケとカフカ

I. 『洪水』 *Die Überschwemmung* <詳解>

1. Ein Mann steht im Fluß, sagte ich.

一人の男が川の中に立っている、と私は言った。

—反-物語の始まり—

本論では、ペーター・ハントケの初期作品『洪水』*Die Überschwemmung* (1963) において、反-物語の技法や、言語というものに対する懷疑や批判が「盲目」という主題や「相似」*similitude* という概念といかに関わっているかを詳細に分析し、またこの作品の至り着いた地点が、同時期の作品『言葉の縁1』(1966)、『言葉の縁2』(1968)と世界観、言語観においてどのように重なっているかを、『洪水』の補説として検討する。『洪水』は *Suhrkamp* の文庫版でたかだか4ページ強の小品であり、本来この主題の重要性という点で言えば、むしろ同時期の長編『雀蜂』*Die Hornissen* (1964) を取り上げなければならないと思えるが、あえて『洪水』を選んだのは、むしろその短さゆえに、かえって初期ハントケの文学への姿勢の核心部分をとらえるための恰好のモデルケースとなっており、かつ、全文が詳細な解説の対象となりうると考えたからである。

要約したストーリーを提示することは、この作品の場合全く見当違いであるか不可能である。物語の形成を不可能へと誘導することで生じる効果の方に作者の意図はあるからである。従って、できる限り、全文を逐一たどりながら論を進めて行きたい。物語の形成が不可能であると言っても、単に反-物語ということであれば、なにもハントケならずとも、現代文学の特質として括ることのできる要素である。しかし、初期ハントケにおいては、さらに、反-物語が反転してまた物語として再生してくることをも徹底して見逃さず、回避していく鋭敏な感性の網が張り巡らされており、かつ「盲目」という主題はその網自体よりも、その網を支えている条件と

なる網の目の空隙（すなわち、ある構成の背後の無根拠）へとたえず読者の意識を挑発し、不意討ちを食らわせるための潜在的基底となっている。そして、それによって、言語や世界に対する明確な態度が、常にそれらの存在論的不明確さを射程に入れつつも、独断に陥ることのない批評的態度をもって表明されている。

『洪水』の書き出しはこうである。

Ein Mann steht im Fluß,sagte ich.

一人の男が川の中に立っている、と私が言った。¹⁾

とりあえず、これによって「一人の男が川の中に立っている」という物語が始動するための前提—もっとも月並みな前提—が共有されているかに見える。続いて、この男のおかれている状況が私の視点から説明、補足される。

彼は轟音の直中にいて、首はうなだれたままである。腕は両脇に垂れている。たぶん彼は、我々の座っている岸から川床へおりていき、石の上をゆっくりと水のあるところへ歩いていったのだ。我々は彼からそんなに離れていないので、彼は波のすぐ前に立っているように見える。一歩進めば水につかるだろうし、さらにもう一歩出れば、川にさらわれてしまおうだろう。しかし、そこまで近くにいないのは確かで、何メートルかは離れている。だから、本来なら、私の声が聞こえてもいいはずなのだが。²⁾

1) Handke, Peter: *Die Überschwemmung*. In: *Begrüßung des Aufsichtsrats*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp Taschenbuch) 1981, S. 41.
以下 Ü41 のように略記する。また、本論の最後に『洪水』の全訳を載せておく。

なお、*Die Überschwemmung* というタイトルの訳語についても触れておく。この語は、何らかの自然現象によって河川などが氾濫し、水浸しになった状

読者は、さしあたりは、この描写を物語内事実として受けとめる。確かに、すでにこの箇所においても、描写がその事実性との連関を不確定にしようとする動きは見られる。「たぶん (wahrscheinlich) 彼は……」「……立っているように見える (...scheint er...zu stehen)」といった副詞や動詞の選択や、「一歩進めば……だろうし (würde), さらにもう一歩出れば……だろう (würde)」といった接続法Ⅱ式の曖昧化を目論む語用法があり、そして、推量文ではあるが、「波のすぐ前に立っているように見える」と事実性に近づくかに見える言説は、続く「しかし (aber), そこまで近くにいないのは確かで、……」と否定されている。ここには、例えばハントケも強い影響を受けているカフカの『木々』*Die Bäume*, 『皇帝のことづて』*Eine kaiserliche Botschaft*, 『プロメテウス』*Prometheus*, 『セイレーンの沈黙』*Das Schweigen der Sirenen* などの小品に見られる語用法と似通ったところがあるが、カフカの場合ほど、文から文への移行における不可解な位相の捻れがあるようには思えないのは、この時点では、それらの語用法が、いま

態を意味することからして、例えば「洪水」といった訳がまず思い浮ぶ。しかし、それらの日本語は、やはり台風や大雨と結びついている事象であるがこの作品の、どこにもそうした事象は見当らない。原語には、また、「高潮」の意味もあり、途中、「潮が満ちてくる」と、また、最後の方に、「はるか水平線の水底深く揺れが生じ…」という記述があることから、それが妥当であるようにも見えるが、この作品では、そのような記述が必ずしも具体的な事象と関連していないことが重要であり、「高潮」も、地震や津波と結びついた、狭義の自然現象を指示している。だから、本来は、ただ、なぜかわからないが、水が増えてくる (steigen), あるいは上がってくる (sich heben) ことを中心化すべきであり、また、「洪水」にも「高潮」にも共通する現象であり、とりあえず物語らしきものを一番よくカバーする「増水」をタイトルとすることが相応しいとも思うが、原語のニュアンスも考慮に入れて、一応ここでは、「洪水」とすることにした。物語に従えば、「洪水」という状況は、最後あるいは作品終了後に生じるのであろうが、むしろ、エクリチュールのレベルで、物語や反-物語の企てが、すべて「洪水」にのまれてしまう(従って物語のレベルでは洪水が生じたのか生じなかったのかは判定できないか、問うこと自体意味がない) ことが、この作品の主眼であると思われる。

2) U41

盲 目 と 相 似

だ物語の枠内での事実性との連関を前提と（偽装）した上で、それを曖昧にすることに準拠していると見えるからである。しかし、この不安定性が実は、事実性への参照が不可能なところまで、物語、および反-物語のいずれもがなしくずしに自壊するに至る前兆となっているのである。「そこまで近くにはいないのは確か (gewiß) で……」と唯一事実として認定されたかに見える、男の川までの距離は、この文が、セミコロンに続いて、「だから、本来なら、私の声が聞こえてもいいはずなのだが **Eigentlich müßte er mich also hören.**」という接続法Ⅱ式の一文を伴うことで、すぐさま不安定なものになることがそれを暗示している。そして、この不安定性は、なにより、冒頭文が「……と私が言った。」……という、引用文を **Ich sagte...** が導く文になっていることに起因している。この小品全体は「私」 **ich** と「私の兄（弟）」 **mein Bruder** との対話になっているが、それが、直接話法の文に引用符をつける形式にはなっておらず、**[Ich sagte...]**、**[Er (Mein Bruder) sagte...]** および **[Er fragte...]** に直説法の文を接続する形式をとっている。すなわち、私あるいは兄（以下、**Bruder** は兄としておく）の言述の内容は、間接化されないことで読者が直接に内容の真偽を判断できる形で提示されるのだが、その直説法の言述は、帰属主体である **ich** か **er** に還元されるので、結局は「私（彼）が言った」内容ではなく、「私（彼）が言った」ということそれ自体の虚実、さらには私（彼）の存在自体が問題になってくる。つまり、ここでは、（結果的に）発話は、現実の世界での参照可能な連想物との関係をもつ立場（つまりリアリズム）と絶縁しているばかりではなく、物語の枠内での事実性との参照関係をすら失い、「表象＝再現前する」 **repräsentieren** ものとしての言語ではなく、自律的な運動の中に独自の現実をもつものとして考えられているのである。ハントケは言う。

私は描写には賛成ですが、今日ドイツで》新しいリアリズム《**Neuer**

盲 目 と 相 似

Realismus として宣言されているような類の描写には賛成しません。つまり、文学は言語で作られるのであって、言語で描写される事物によって作られるのではないことを見誤っているのです。³⁾

(……) 対象 **Gegenstände** に対する言葉が対象それ自体としてとられるのです。「現実」**Wirklichkeit** と呼ばれる対象のことはよく考えるけれども、本来は文学の現実そのものである言葉のことは考えないのです。

(……) すでに言語の助けを借りて歪められてきたし、依然としてそうされている事物を数え上げる必要は私にはありません。言語がどれほどあらゆる社会や個人の目的のために操作されているのかが見過ごされています。世界は対象のみならず、この対象に対する言語からできていることが見過ごされています。⁴⁾

戦後文学の一大勢力となっていた「グルッペ47」の全盛期のその会合にいわば殴り込みをかけた60年代当時のハントケの反-リアリズムを標榜するマニフェストは、確かに、今日から見れば、取り立てて斬新な思考とは映らないかもしれない。しかし、「対象」と切り離された言語独自の現実という立場は、実際、創作のレベルにそれをいかにのせていくかという時点で、その反-物語、反-リアリズムの言語を、それが単なる対象への「アンチー」としての、つまりは再度の物語、リアリズムへの反転への温床へとになってしまうことを回避しうるか否かにハントケの課題はあったように思う。「リアルである」*realistisch* ことと「現実」**Wirklichkeit** の関係について、別の箇所ではハントケはこうも言っている。

3) Handke, Peter: *Zur Tagung der Gruppe 47 in USA*. In: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Frankfurt a. M. (Suhrkamp Taschenbuch) 1981, S. 29.

4) Ebenda, S. 30.

盲 目 と 相 似

ある表現のモデルは、初めて現実 *Wirklichkeit* に向けられたときは、現実的である *realistisch* かもしれないが、二回目にはもう流儀 *eine Manier* になっており、たとえ繰り返し現実的 *realistisch* と言われたとしても、それは非現実的 *irreal* なのである。⁵⁾

ここでは、当時のドイツ文学における「リアリズムの流儀」*Manier des Realismus* の限界が示されているが、それは、言語が「現実」の中の対象との連関にある限り、一回的表現がすぐさま古びてしまうことの現代的状況が創作における「自己意識」*Selbstbewußtsein* が、他者から自己を峻別し、言語はそのための手段と考えられているからに他ならない。だからこそ、また次のような論が出てくることにもなる。

私は文学に携わる前に、確かに、すでに自己意識というものにたどりついてはいたが、この自己意識が個々の特殊な場合ではなく、なにかの事例でも病気でもないことを、文学が始めて私に示したのだ。文学なしに、私はこの自己意識にいわば見舞われていたのだったし、それは何かいやらしい、恥ずかしい、みだらなものであったのだ（……）文学が初めて、私の、この自己意識に関する意識を生み出したのであり、文学は、私とは個々の特殊な場合ではなく、他の人々も同様の状況にあることを示すことによって、私を啓蒙してくれたのだった。⁶⁾

この論は、現実の対象へと結びついているのでもなければ、何かの物語や主題へと収束されるのでもない言語観に基づいており、その固有の現実をもちうる言語という考え方は、従来の文学の核としての自己意識、ある

5) Handke, Peter: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. In: Ebenda, S. 20.
以下 BE20 のように略記する。

6) BE19

盲 目 と 相 似

いは自己固有の言語という考え方の放棄をも意味することになる。「自己意識」という、一見「私」にのみに関わるものに集中させることで、かえって自他の境界のない場、自己というものの定立の基盤自体の無根拠性、不安定性を浮上させるという逆説。これは、ハントケが影響を受けたとされるヌーヴォー・ロマンのカメラ・アイの考え方—例えばロブ＝グリエの『嫉妬』*La jalousie* におけるような、極端な「私」の視点への限定が、かえって、そこに映る世界の不可知性を浮き出させるという技法—にも通じるところがある。そのような自己は同時に他者であり、作者 Autor は同時に読者 Leser であり、書かれた言語は常に書かれてないもの、非-言語との、意識は無意識との、そして書く「私」は読む「私」との循環運動におかれることになる。そして、このような姿勢は、オリジナルな虚構の創案を捨て、他者としての言語を手探りで組み変えていく（書くこと）プロセスで見えてくる（読むこと）ものへと文学の拠って立つ視点を変換することの要求を引き出しにくることにもなる。

虚構 Fiktion、世界についての私の情報のための表現手段としての出来事の創案はもはや不要であり、妨げとなるだけである。そもそも私には、文学の進歩は不要な虚構から次第に遠ざかることのうちにあるように見える。ますますもって多くの表現手段が脱落し、物語は不要になり、(虚構の)創案 *Erfinden* は不要になり、言語的、非言語的経験の伝達の方が重要になってきて、そのための物語の創案はもはや不要になっている。いかなる物語も読者への手引きとなる橋渡しをしないのだから、文学は従って一見その娯楽性を失うかもしれない。しかし、私は、この手引きの橋渡しに踏み出すことを拒否する読者としての私自身から出発する。⁷⁾ (傍点引用者)

7) BE24

盲 目 と 相 似

話が迂回してしまったが、とにかく『洪水』の冒頭部分に戻らねばならない。このように自覚化された「自己意識」を支える「私」ichを、この冒頭部の Ich sagte...に見て取る必要がある。さて、冒頭2)の引用に続く箇所はこうである。

彼にはおまえの声は聞こえない、と私の兄が言った。彼に向かって叫べ。

いや、と私が言った。

彼は何かを見ているのか？と彼が訊ねた。

私にはわからない、と私が言った。私には彼の姿は後ろからしか見えない。彼の顔は陽の光を受け、横からは明るすぎ、よくわからない。ひょっとすると目を閉じているのかもしれない。彼は石の上を歩いていき、そこに立ち、それから川床で眠っている。

おまえは嘘をついている、と私の兄が言った。川には男など立っていない。⁸⁾

ここで兄が登場してくるが、最初のせりふはさておき、二番目の「彼は何かを見ているのか？」に至って、読者は、なぜ兄がそんなことを訊くのかという根拠を考えざるをえない。そして、おそらくこの兄は盲目ではないかという推論が出てくるのであり、それは、この後の展開でほぼ、確信に近づく。しかし、実際には、そのことが明かされるのは、終わりから二番目の文の「私の盲目の兄」mein blinder Bruderのblindの一語によってである。つまり、ここでは、兄が盲目であることは、物語を支える大きな要因ではなく、むしろ、この私と兄の間に生起する何ものかへと読者の注意を集中させたり意識の裏をかいたりすることの装置として作動しているのである。「私」に Ich sagte... が配分され、兄には Er sagte... だけでな

8) Ü41

く *Er fragte...* が配分されている⁹⁾ のも、表向きには、むしろ盲目という特性が疑問文を要求しているからであるが、ここで注意しなければならないのは、むしろ *ich* の扱い方である。兄が盲目であるので、とりあえず、まずは *ich* の発した言説に信憑性があると読者は捉える傾向にある。そうでなくとも、*ich* という一人称は *er* という三人称以上にその言説の対応する事実性の真偽を問う意識を弛緩しやすくさせる人称であることは、例えばクリスティの『アクロイド殺人事件』の例を見るまでもないであろう。しかし、ここでは、その *ich* が *er* に対し、提示された物語の枠内での事実性に対し、俯瞰的視点を得ることの優位性が、兄が盲目であることによって増大するどころか、盲目性を逆手にとって、むしろ *ich* の言説の真偽が曖昧にされる展開となっている。*ich* と *er* という二つの人称の不均衡が盲目性という仕掛けによって対等のものになっているのである。だから「おまえは嘘をついている。川には男など立っていない」という突然の兄の否定も、兄の弟の言葉の真偽への「疑惑」という、物語レベルでの心理をそこに読み取るような性質のものでは全くない。先に書いたように、そうした見方は依然、物語の枠内での事実性の参照関係を見ようとする視座に立っているのだが、続く展開の中で、そのような視座の無効性を自覚せざるをえなくなる。すなわち、この8)に続く展開においては、もはや、物語の枠内での事実性の連関を追うことは無意味であり、放棄せざるをえないし、同時にそのことは物語の崩壊になっている。例えば、兄はこの川の中の男の存在を否定したあと、弟に川へと誘導するように頼むのだが、そこでこんなやりとりがある。

私はその男が何を見ているのかを訊ねてみたい。

9) 正確には二回、「私」の方の疑問文、... *fragte ich*. がある。しかし、どちらも「兄」の言説に即して、その内容に関し問い直すもので、「兄」の側の疑問文とは、その機能において異なったものと判断できる。

盲 目 と 相 似

でも、あなたは彼を見つけられない、と私が言った。¹⁰⁾

男の存在を一旦否定した兄のこの言明への移行に何らかの心理的な因果関係を探ろうとしても始まらない。続く会話の中では、8)で「彼にはおまえの声は聞こえないよ、と私の兄が言った」Er hört dich nicht, sagte mein Bruder. と対応させるように、

Hört er uns noch immer nicht? fragte er.

彼には、依然、我々の声が聞こえないのだろうか？と彼が訊ねた。¹¹⁾

と言わせ、また弟の方には、この文、および2)の「だから本来なら私の声が聞こえてもいいはずなのだが」と対応させるように、

Er hört uns nicht, sagte ich.

彼には我々の声は聞こえない、と私が言った。¹²⁾

と言わせ、周到な攪乱が行なわれている。そして、川へ手を引いて連れていってくれという場面の動きを予感させるような兄の要請に対しても、それは別の会話によって立ち消えになるし、また兄の方も弟が「手を貸して」Gib mir die Hand. と言ったにもかかわらず、それに対し、行動を起こすわけでもなく、それ以上そのことで何か言うわけでもない。この川の中の男はその存在自体が不明のまま、これ以上、この二人からは距離を保たれたまま近づかれることなく終わる。いや、そういう言い方は正確ではない。なぜなら、このあたりから、この小品はあからさまに虚言（嘘）の

10) Ü41

11) Ü42

12) Ü42

様相を呈し始め、もはや、その川の中の男の存在の有無を問うこと自体が無意味となってしまうからである。つまり川の中の男は「果たして存在しているのか？」という物語の枠内での実在の有無において問題なのではなく、この兄と弟の会話において、(手品のように)自由に出し入れできるような見せかけの「対象」、つまりは指示対象ではなく、言語内現実の擬似対象としてしか意味をもちえないような虚点なのである。すなわち、この川の中の男が言語の指示対象であると思ひ込むような意識自体への意識化が主眼なのであり、先程のハントケの文学論のことばで言えば、「この自己意識というものに関する私の意識」mein Bewußtsein von diesem Selbstbewußtsein, ^{デアロープ}対話という形式をとった、他者を介在させることなくしては語れない自己意識の運動、ある言述に対して他者として働くような読者と作者の間の循環などがここで試みられていると思われる。ハントケは長編第二作『行商人』*Der Hausierer* (1967)において、推理小説 *Krimi* の常套的形式を逆手にとって、「自覚的になることについての循環運動」*die Kreisbewegung über das Bewußtwerden* の実践方法として、「図式 *Schemata* があらためて非文学的および自覚的になるように、無自覚的な文学的図式に注意を喚起するという方法 *Methode*」, 「すでに自動的に再生産されうる *reproduzierbar* ような方法をあらためて生産的 *produktiv* にすること」¹³⁾ に触れているが、ここから引き出せる「文学的=非自覚的」「非-文学的=自覚的」という構図においては、文学的であることとは独自の物語の創案 *Erfinden* であるのに対し、非-文学的であることとは、図式化した物語をいかに意識化させ作りかえるかに力点をおいている。(Ich habe keine Geschichte *erfunden*, ich habe eine Geschichte *gefunden*. 「私はいかなる物語をも創案したのではなく、ある物語を見つけたのである。」¹⁴⁾) ここに見られるような方法への意識は、『洪水』にも適応させる

13) BE28

14) BE28

盲 目 と 相 似

ことができる。つまり、非-文学的であるとは、言語がいかに書かれ、読まれるかという具体的な場において、その現実の再現前=表象としての指示機能を自覚化させ逸脱させるところにこそ独自性を見ようとするという意味で、文学の言語を社会における特殊な領域から開放し、むしろ、一般化された語用論や意味論に曝した上で、変形を加えているのだと言える。従って、反-リアリズムや反-物語といっても、それがいかにも60年代の時点で当世風によくできた反-物語の輪郭に納まってしまうことからハントケは逸脱していく。言語秩序を攪乱しようとする言語もまた、たやすくその秩序に回収されかねないことに十分ハントケは自覚的であり、ここまでの反-物語的進行が、とりあえずの擬態であることが、以下の展開から明らかになっていくことになる。

2. In den Schatten des Mannes...

その男の影に……

—盲目性という潜在的基底—

さて、再び本論に戻ろう。すでに8)の引用で「おまえは嘘をついている、と私の兄が言った」*Du lügst, sagte mein Bruder.* とあったが、この作品では、兄(彼)が盲目であるがゆえに、弟(私)の言説の真偽が問題になっているのではないことは、先程の兄弟双方の言説の周到な攪乱からも予想されることであるが、さらに先に進もう。

太陽は、今沈んだのか?と私の兄が訊ねた。

太陽だって?と私が訊ねた。

急にすごく寒くなった、と彼が言った。

陰に入った、と私が言った。

向こう岸の木々の陰にか?と彼が訊ねた。

盲目と相似

その男の陰に、と私が言った。あなたの顔はその男の陰に入っている。¹⁵⁾

ここに至ると、もはやこの話はすべて虚言と思えてくる。しかも、それは弟の側の虚言というだけではない。兄の方が弟の真偽の不確かな言説を引き出すように誘導するきっかけを作ってもいるのである。要するに、物語の枠内の事実性をも取り払われてしまい、ここでは、真偽とは関係なく、出てきた言説に従って次の言説が接続されている。そしてその言説は参照される指示対象をもたず、その都度ごとの常識的、一般的な意味の線上で丸のまま了解されたり、誤解されたり、逸脱させられたりするるのである。そうした場当たり的な言葉の運動は、「川の中の男」という見せかけの指示対象を完全に放棄するのではなく、むしろそれをある程度の虚消点として繋ぎ止めてあるがゆえに、かえってその言葉の運動が完全にアナーキーなノンセンスとはならず、それが何からの逸脱なのか、あるいは我々がいかに言語や意味の束縛から逃れられないかということを目撃にさせることになる。

続く箇所では、この二者の言説の、外部の指示対象と隔てられた、表層的、言語遊戯的なキャッチボールのように言葉から言葉へと反転していく接続の仕方が一気にはっきりしてくる。

あの男は何をしている？と彼が訊ねた。

じっと石の方を見ている、と私が言った。

どんな石なのか、と彼が言った。

それは丸く、そして川からの細い溝によってできた水溜りに下半分が浸かっている、と私が言った。石の周りの水は、凍結する前のように、静かで澄んでいる。私には、その底が光っているの見える。

15) Ü42

盲目と相似

それで、その中には生き物はいないのか？と彼が訊ねた。蟹もミミズも？

蚊が一匹その中にいる、と私が言った。

それで、それは動いていないのか？と彼が訊ねた。

輪を描いて泳いでいる、と私が言った。

死んでいるのか？と彼が訊ねた。

そうだ、と私が言った。

死んでいるのなら、水の方が動いているに違いない、と彼が言った。

水が増してきた、と私が言った。潮が満ちてくる。¹⁶⁾

離れているはずのものが目の前に見えるという視覚的距離の混同が生じているが、これはこの後に続く部分の準備段階となっている。語の受け渡しは、ほとんど場当たりの「連想」関係によって動いていく。「水の方が動いているに違いない」...muß das Wasser sich bewegen. からの連想でこの小品のタイトルである「洪水」Es steigt, sagte ich. (「水が増えてくる、と私が言った。」)が導き出される。

これは川だ、海ではない、と私の兄が言った。

それは海だ、それは大洋だ、と私が言った。

それは川だ、それに我々しかいない、と彼が言った。そこには男などいない。

その通り、と私が言った。我々しかいない。我々は、座っていた岸辺から、川床へとおりてきて、轟音の直中、石の前に立っている。石の上半分はまだ水に浸かっている。溝には乾いた泥がある。そのほかには、石の上には何一つ見えない。

ひょっとすると、蟻が一匹いるかもしれない、と私の兄が言った。¹⁷⁾

16) Ü42f. 17) Ü43

盲 目 と 相 似

16)の「潮が満ちてくる」Es kommt die Flut. の連想から、私と彼との間で、「川」Fluß か「海」Meer か「大洋」Ozean かという話になるが、そこでは、連想が思いつきのまま、かつ常套句として表層的に横滑りしていくばかりである。さらには、いつのまにか、川の中の男のいるはずの位置に我々がおり、男もいないことになってしまっている。つまり、ここでの対話はすべて、虚言（嘘）で塗り固められているのだが、参照すべき外部のリアルな現実がなく、言語がなんらかの現実を「表象＝再現前」させるものでもなくなってしまえば、言語それ自体が真偽の二元論の片方の項であるような虚言（嘘）ではなく、いわば、起源を欠いた虚言（嘘）として浮遊することになるだろう。しかし、人間が、そうした言語のもつ本質的な無根拠性と惰性態の制度としての意味指示性の狭間に生きる存在であることから逃れえないのだとすれば、ここでの表層的言語遊戯も、まずは、そうした制度への意図的挑発と考えられるだろう。

さて、「蟻が一匹」からの連想で、ここからさらに啞然とするような展開が始まる。

蟻は二匹だ、と私が言った。彼らは岩の上に逃れて、その上を這い回っている。飛行機からは、彼らは蟻のように見える。彼らは我々の方へかって手を振って叫んでいる。我々がハンカチを持っていれば、振り返ることができるのであるが。¹⁸⁾

「蟻は二匹」と言うや否や、その二匹が岩の上にいる（らしい）我々二人と一致し、しかも我々の視点は岩の上におかれたまま、同時に一気に空中からの鳥瞰的位置に上るのである。「飛行機からなら、蟻のように見えるだろう」という接続法による表現になってはおらず、「飛行機からは、彼らは蟻のように見える」...vom Flugzeug aus sind sie zu sehen wie

18) Ü43

盲 目 と 相 似

Ameisen. という直説法現在形がとられ、叙法に差異を設けることなく、岩の上の位置と飛行機の位置の二つの視点が等価となっていることに注意したい。ここから、いわば二元放送中継のような進行となるが、この視点の分裂状態によって wir=sie となることで、見るものが見られるものそれ自体の場所に位置するという関係が成立することになる。そういった視覚上の関係は、能^{シニフィアン}記と所^{シニフィエ}記が重なってしまう、あるいは、一方が他方へと（無意識裡に）反転してしまうような「可逆性」réversibilité を伴った関係であると言えるだろう。そこにはまた、二つのものが一つの場所を占めることが不可能であるがゆえに成り立っているような二元論的思考の惰性化した必然性を裏側から突き崩していくメルロ＝ポンティ的な見るものと見られるものをめぐる存在論を重ね合わせることができただろう。となると、この作品における盲目性とは、この兄弟の対^{ディアローグ}話における、またこの後の兄弟と子供たちの上下の視点の関係における「可^{レヴェルンビリテ}逆性」における反転^{さいちゅう}の最中、その隙間に瞬く、存在や言語や視覚を脅かす無のことだと言えるのではないだろうか。メルロ＝ポンティは「『意識』の盲目性 (punctum caecum [盲点])」と称する断章でこう言っている。

意識が見ていないものを意識が見ないのは、さまざまな原理的な理由によるのであり、意識がそれを見ないのは意識が意識だからなのである。意識が見ていないもの、それは意識のうちにあってほかの部分の見る働きを準備している当のものなのである（ちょうど網膜が、見る働きを可能にするはずの繊維がそこから広がってくる網膜上の当の地点で盲目であるのと同じように）。意識が見ていないもの、それは意識が見ることを可能にしている当のものであり、それは<存在>への意識の付着点であり、意識の身体性であり、それによって世界が見えるものになる諸実存的範疇であり、対象がそこで生まれてくる肉なのである。意識が瞞着され、転倒させられ間接的であることは避けがたいのであり、原理的に

言って意識は諸事物を〔存在への付着点とは〕別の端から見るのであり、原理的にそれは<存在>を無視し、<存在>よりも対象の方を好む。言いかえれば意識は<存在>と手を切ってしまう、否定の彼方に<存在>を押しやっ、この否定をさえ否認してしまうのである。意識は<存在>のうちにありながら、<存在>の非隠蔽態、Unverborgenheit〔非隠蔽態〕、^{ポジティブ}事実的なものには属さない、遠方の存在であるところの、〔意識に〕併合されていない無媒介な現前を知らないのである。¹⁹⁾（傍点は原著者による。次の引用においても同様。）

兄の盲目性という仕掛けは、視覚性の欠如という実体的意味に還元しうる事柄ではなく、むしろ、この意識が見ていることによって見ていないもの、意識に見させることによって意識の背後にまわってしまう「盲点」(punctum caecum)を「川の中の男」を媒介として兄弟の対話の中間、隙間に「無媒介」に「現前」させようという試みである。「川の中の男」が、「対象」ではなく、擬似「対象」であるのもそういう理由からである。意識は「存在」から剥離し「対象」へと向かうからこそ意識なのであり、それを生み出したところの根源を同時に忘却するからこそ「対象」を把持しうる。だから、「川の中の男」を「対象」であると見せかけて「対象」を否定することの繰り返し（つまりここまでの対^{ディアローグ}話の展開）と平行に生起する、「意識」を肯定—否定する落差の運動のうちに、「意識」から

19) Merleau-Ponty, Maurice: *Le visible et l'invisible, suivi de notes de travail*. Paris (Éditions Gallimard), 1964.

邦訳 モーリス・メルロ＝ポンティ『見えるものと見えないもの』滝浦静雄・木田元訳 みすず書房 1991年 362-363頁

なお、あとがきにある、「()」はメルロ＝ポンティの原文にあるもの。そのほか、訳者が特に原語を示したいときにも使われている。(……) 原文中に現れるフランス語以外の外国語は、そのまま表示し、[]内にその訳語を示してある。[]は、そのほか、訳者の補足・注記を示すため適宜使用されている。< >でくくった語は、原語が大文字で書き出されているもの、たとえば Être は<存在>としてある。< >は、ほかに、訳者が文意を明確にしたい時も、適宜使用されている(……)にそのまま従う。

盲目と相似

「存在」への逆の通路が開かれるかもしれないということになる。だから、別の箇所を引けば、「意味は見えないものであるが、しかし、この見えないものは見えるものと矛盾するものではない。見えるものそれ自体が見えない骨組をもっているのであり、見えることの一ないものは見えるもののひそやかな裏面なのであって、それは見えるもののうちでしか現われず、それは nichturpräsentierbar [根源的に現前しえない] ものであるが、そのようなものとして世界のうちで私に呈示される。——われわれは、その見えないものを世界のうちに見ることはできないし、そこにそれを見ようとする努力はすべて、それを消失せしめてしまうのである。しかしそれは見えるものの戦列のうちにあり、それは見えるものの虚消点であり、それは見えるもののうちに(透かしも模様で)描き込まれているのである——」²⁰⁾従って、「川の中の男」もそのような虚消点として考えられると思う。日本で初の、かつ今のところ唯一のハントケの作品を総括的に論じた本の中で、平子義雄氏は、「盲目」というテーマについても一節を割いて、次のように言っている。「<盲目>とは、<現実の全体的な連関が見えない>ということの比喩でしょう。」「読み手の盲目性とはまず、いま読んでいる物語の筋が<見えない>ということです。そしてそれは次に、もっと一般的な事態の比喩、つまり<現実が見えない>という事態の比喩ともなるのです」「物語(作中人物)のレヴェルと現実(読者)のそれとがまざりあい、読み手は自身も盲目であることを、読みという実際の行為の中で体験させられます。自らの言語を獲得することで初めて、あいまいな現実の中でオリエンテーションが獲得される、という事情は、書き手にと同様、読み手にもあてはまるものです。」²¹⁾ここでの盲目性は、いわゆる字義通りの「見えない」という限定的な意味で使われている。だからそれは「現実

20) 同書 311頁

21) 平子義雄『言葉をめぐり物語をめぐる—ペーター・ハントケの世界』鳥影社 1998年 23-25頁

盲 目 と 相 似

の全体的な連関」や、「物語の筋」「一般的な事態」としての「現実」が「見えない」ことの「比喩」であるとされている。しかし、ここでは、むしろそうした「比喩」としての理解が不可能であることが盲目性なのではないだろうか。そして「言語を獲得することで初めて」そうした「現実」への盲目状態からの「救出」がなされるという論旨についても、本論では、むしろ、言語や知覚や意識に、そして可視性それ自体に本質的に潜在する背後の基底として盲目性をとらえ、その哲学的、構造的な理解をこの作品の形式や技法に重ね合わせることができ、従って「言語の獲得」が盲目状態からの「救出」であるとは必ずしも言えないと考えるのである。確かに、その後のハントケが明朗な叙事性に富んだ物語を肯定する方向をとったという道筋から、この時期のハントケを、平子氏の言うように事後的に総括することはできるとは思うが、やはりここでは、言語にとって可能なものと不可能なものの境界を、叙法や語用論から分析する過程で導き出されてくる、ある、言語に不可避的につきまってくるものとして盲目性をとらえることにする。暗示的に兄が blind であることはたやすく予想できるように仕組んでおきながら、blind の一語を最後の最後まで隠しておくのも、そうしたことと関連していると思われる。

3. Sie liegen nun auf dem Felsen und krallen sich in den Stein.

彼らはいま、岩の上に横になって、石にしがみついている。

—虚言、連想から相似へ—

さて、しかし、ここでの「川の中の男」は、結局徐々に「対象」としての擬似的性格を明らかにしていくのであるが、そのからくりがはっきりしてしまうとどうなるか。「—まさしく可視性そのものが不可視性を含んでいるということ」を理解しなければならないのである。「—私が見ているその限りにおいてさえ、私はおのれの見ているその当のものを知らないのだ

盲 目 と 相 似

(身近な者は限定されないものである)、これが言わんとしているのはそこに何も無いということではなく、問題になっている Wesen [現成] は沈黙のうちで触れられる世界の輻だということなのである。—²²⁾ (傍点原著者。次の引用においても同様) とメルロ＝ポンティは言うが、この Wesen が、盲目性あるいは、「沈黙のうちで触れられる」のだとすれば—反対に [言語—意識—対象] によって「存在の付着点」とは「別の端」に立つことになるのだから—その試みが「対象」を喪失してしまうと、盲目性にも狂いが生じ、もはや、意識だけが空回りする言語遊戯とならざるをえなくなる。カメラの原理が、人間の視覚に基づいていることに鑑みて喩えれば、それは、虚焦点によってかろうじて仮の安定を保っていたオートフォーカス・カメラの測距機能が、対象を喪失して狂い始め、視点が対象を求めて絶え間なくブレるしかなくなった状況と言える。(両者が立つ位置が、いつのまにか「川の中の男」の位置にすりかわっているのもその前兆であった。) そうなると、あとはこの両者は、一方で、失った対象に代わって自己自身を他者として対象化しようと、相互に参照しあう (メルロ＝ポンティ的な意味での「存在」の神秘性をも容れる「盲目性」ではないただの「盲目性」は維持される) 言葉によって相似性を強め (そして、それはまた、真実と虚偽の間の反転ではなく、虚言 (嘘) から虚言 (嘘) への表層的な反転でもある) ていくが、そのことは、また、自己差異化するための分裂、二者関係の更なる増殖 (差異の差異) を呼び込むことになる。「一者を仮の前提とした上での二者」から「その一者の擬似同一性、全体性が破綻して生じる、相似的二 (×二) 者」への移行。²³⁾ 不意討ちのような展開はさらに続く。

22) メルロ＝ポンティ 前掲書 361頁

23) 「二とか対について熟考すること。それは二つの作用、二つの総合ではなく、存在の分裂 (fragmentation) なのであり、隔たりの可能性 (二つの眼、二つの目：区別 (discrimination) の可能性、弁別符の使用の可能性) であり、(つまりは類似を地にしての、*ομοῦ ἦν πάντα* [かつて万物は同時にあった] を地にしての) 差異の到来なのである。」同書 313頁

盲 目 と 相 似

それは子供たちなのか？と私の兄が訊ねた。

そうだ、と私が言った。彼らは今、岩の上に横になって、石にしがみついている。それから一人の子が立ち上がって、水の方を見ている。水はあいかわらず増えているのかどうか？とその子が、もう一人の子に言った。私は何も見えない。私は凍える。

私もまた凍える、と私の兄が言った。風が冷たくなった。

私のセーターを着なさい、と私が言った。

なぜ、おまえは石の方を見ているのか？と彼が訊ねた。家へ帰ろう。だめだ！と私が言った。

どうしたんだ？と彼が訊ねた。なぜ、おまえは叫んでいるのか？

水だ、と私が言った。

もっと大声で言ってくれ、と彼が言った。エンジンの騒音で、私はまったく聞き取れない。

水が迫ってきて、二人はわずかな平らな場所に追いやられた、と私が言った。一人の子が、もう一人の子を引っ張り寄せた。(……)²⁴⁾

18)での「彼ら＝二匹の蟻」という隠喩から「彼らは蟻のように見える」という直喩への移行が、まさにそのようなレトリックの線上で彼らと蟻の一体化を引き離し分化させ、蟻＝子供たちという連想を呼び込む。だから、私は兄の問いに「そうだ」と答えながら、続いて「横になって」*liegen*、石に「(爪をたてて)しがみつく」*sich krallen* という、いかにも蟻を思わせる動詞を選んでいる。そして続く箇所、は「水はあいかわらず増えているのかどうか？とその子はもう一人の子に言った。」*Ob es noch immer steigt? sagte es zum andern.* では、主語は *er* (=mein Bruder) でも可能なところを巧みに *es* (=das Kind) にずらしている。それによって「私は何も見えない。私は凍える。」*Ich kann nichts sehen. Ich friere.* は、*ich* (弟)

24) Ü43f.

盲 目 と 相 似

のせりふ（つまり「あいかわらず増えているのかどうかは見えない」）で、続いて「(弟同様) 私もまた凍える」*Ich friere auch.* と兄が言ったととれるし、また、一方それはその子供のせりふ（つまり文字通り「私は盲目で見えない」）で、兄がそれに対し、同じ立場として「(私＝その子でもあるので) 私もまた凍える」と言っているともとれることになる。そして、エンジンの音とはもちろん飛行機のそれであるが、この後はしばらく、上の位置からの、下での洪水と子供たちの様子が描写され、一旦視点が固定化したかのような様相を呈する。途中、「あそこの下の方では *dort unten* 風は吹き荒れているに違いない」²⁵⁾ (傍点は引用者による。次も同じ) という一文が入り、さらに流されてきた屋根についている風見に関して、「突然彼らは風見の方を見つめる。たぶん、彼ら(子供たち/引用者)は、それが回るとき軋む音が聞こえるのだろう。我々は、この上の位置では *wir hier oben* それはずっと聞こえない。」²⁶⁾ と言われ、位置関係が対比されている。ここでは、洪水によって、居場所を狭められていく「子供たち」という状況設定とその描写を可能にするために、とりあえず上の位置での視点を固定しているかのように見える。とはいえ、例えば、その途中の対話、

それで水は？と兄が訊ねた。

水は、二人の周りですますす上がってきている、と私が言った。²⁷⁾

の場合、その視点がどこにあるかは、依然不安定で二重化されており、だから、この物語風の事実描写と映る部分も、その後で「洪水」の意味を、最後に一気に描写において指示される現実から言語の現実へと機能変換してしまうための準備段階であると言えよう。その意味でこれは3)で引用し

25) Ü44

26) Ü44

27) Ü44

た「描写」というものを、従来のリアリズム文学でのそれとはまったく違うものに作り変えるために、いかに利用するかという、ハントケの文学論のひとつの実践例と考えることができるだろう。

4. Und jetzt, sagte ich.

そして 今、と私が言った。

一反－物語の終わり－

ハントケはその機能変換を最後に行なう前に描写の範囲内でのいかにもあからさまな虚言を用意する。26)に続く箇所はこうである。

(……) 今、水が、乾いたところの、ある箇所から入りこみ、一人の子供の靴のかかとを濡らす。二人はすぐに押し黙り、互いに体を押しつけあうので、もはや、彼らをほとんど区別することはできない。この瞬間に――

やめろ、と私の兄が言った。

この瞬間に、と私が言った、闇の中から死んだ豚が流れてきて、子供たちの側をゆっくりと通り過ぎる。自分の腕の動きに気づかずに、彼らは同時に手の甲で目をこすり、豚の方を見る。豚の腹が、揺れるたび水の中から見える。豚だ、と一人の子が驚いてもう一人の子に言う。豚だ、ともう一人の子が言って、驚きながら唇から血を拭う。(これに関しては、途中、「一人の子の鼻から血が流れている」という文がある／引用者。)そして彼らがそこに座って豚について話している間に、はるか水平線の水底深く揺れが生じ、村や森を通り抜け木々を折るが、我々にはそれが見えない……²⁸⁾

28) Ü44f.

盲 目 と 相 似

兄の言う「やめろ」(引用中の5行目)は *Nein* であるが、これを例え
ば、むしろ独言風の言葉と考えて「だめだ」と訳すこともできよう。つま
り、このさしあたりの鳥瞰的視点による描写に対し、この *Nein* が亀裂を
走らせる。つまり、子供たちという三人称複数 *sie* に起きているはずの事
態を兄は一人称複数 *wir* に帰属する事象としてとらえているという二重
の可能性が相変わらず潜在している。「この瞬間に」*In diesem Augenblick*
は棒^{シュトリッヒ}線と続く兄の *Nein* によって断ち切られ、再度反復される。二回繰
り返されるこの *In diesem Augenblick* のように、続く箇所では二人の子
供たちは、まるで二枚の向かい合う鏡のような相似的二者となる。(すで
に、黙って体を押しつけあい、「もはやほとんど彼らを分けることはでき
な」...*sodaß sie kaum mehr zu trennen sind*. くなったという記述がそれを
暗示している。)「彼らは同時に手の甲で目をこす」るのであるが、仮にこ
の兄弟の視点が子供たちのそれと二重化されているならば、その一人は盲
目であるのに、この子供たちはなんのために目をこすのだろうか。豚を
見るために、という答えが意味をなさないことは明らかである。豚は、先
の川の中の男同様、むしろ、作品内の指示現実としての機能はもたず、こ
の二人の兄弟の対^{ディアローグ}話(二人の子供の描写)の言語の変容と独自の現実を
炙り出すための小道具でしかないからである。

だから、盲目性もこの兄が目が見えないというそのことよりも、この相
似的な二人の動き、およびその言述の相似的反復と結びついているのであ
るが、ここに至ると、先程のメルロ＝ポンティの盲目性のもっている否定
性はより稀薄化している。つまり盲目性はもはや、存在論的、潜在的基底
であるよりは、むしろその喪失、従って字義通りの盲目性に変容しており、
兄弟ともに擬似的第三項としての虚消点を失ったからこそ相似的になり、
かつ同時に新たな自己差異化が必要だからである。実際これに続いて二人
の子供は、双方ともに「驚きながら」、「豚だ……」「豚だ……」(*Ein Schwein,*
sagt das eine zum anderen voller Staunen. / Ein Schwein, sagt das andere

盲 目 と 相 似

und wischt sich staunend das Blut von den Lippen.) という、片方が唇の血を拭うという差異を除いてほぼ相同的な言述を反復することになるのである。少し前の部分では、一人は右の靴をはき、もう一方は裸足であるというようにその特徴が区別されていた二人の子供たちは、ここではもはや、どちらがどちらなのかわからない。24)の引用では「水はあいかわらず増えているのか?とその子がもう一人の子に言った」と *sagte* という過去形で言われていたのが、ここでは *sagt* という現在形で二回反復されている。つまり、上の位置での視点から下での描写という仮の構図に潜在していた遠近法の狂いが、言語と指示対象の安定した距離感の定位の修復を不可能にさせ、そこに入った亀裂が、言語はもはや言語それ自身を参照し反復するしかないという現在形で生起する事態を垣間見せているのである。

ミシェル・フーコーはそのマグリット論で「類似」と「相似」を区別して、こう言っている。

マグリットは類^{ルサンブランス} 似^{シミリチュード}から相 似^{バトロ}を切り離した上で、後者を前者に対立させているように思われる。類似には一個の「母型」というものがある。すなわちオリジナルとなる要素であって、それから取り得る、だんだんに薄められてゆくコピーのすべてを、自己から発して順序づけ、序列化するものだ。類似しているということは、処方し分類する原初の^{レフエランス}照合基準を前提するのである。相似したものは、始まりも終わりもなくどちら向きにも踏破し得るような系列、いかなる序列にも従わず、僅かな差異から僅かな差異へと拡がっていく系列をなして展開される。類似はそれに君臨する再現^{ルプレサンクシオン}=表象に役立ち、相似はそれを貫いて走る反復に役立つ。類似はそれが連れ戻し再認させることを任とする^{モデル}原型に照らして秩序づけられ、相似は相似したものから相似したものへの無際限かつ可逆的な関係として模^{シミュラクル} 像を循環させる。²⁹⁾

29) Foucault, Michel: *Ceci n'est pas une pipe*. Paris (Éditions Fata Morgana) 1973.

盲 目 と 相 似

この論は『洪水』にもあてはまる。「川の中の男」をめぐる箇所は、その男が、この兄弟両者の対^{ディアローグ}話の「原初^{レフェランス}の照合基準」となり、対話^{ルプレザンタシオン}がその「再現=表象」として「原型^{モデル}に照らして秩序づけられ」るかどうかどうかという試みであると考えることができる。そしてその試みが頓挫をきたすと同時に、両者の相似性が生じてくる（しかし「唇の血」という「僅かな差異」は存在する）。しかも、それは、その両者が、「原型^{モデル}」を失って片方が他方を「無際限かつ可逆的な関係」として、連想によって相互参照していく関係へとスライドしたというばかりでなく、その相互参照の運動が、この対話形式それ自体を反転させるかのように、wir（兄弟）と sie（子供たち）の二重化された関係へも転位していくことになる。

しかし、それは物語にとって同様、反-物語にとっても致命的な損傷を被ることになるのではないか。従ってハントケは、こうした意味での相似性への漂着が、必然的に自壊作用を招き入れる様相を呈してしまう、その様相を自らのエクリチュール体験として意図的に作り出しているように思われる。そのきっかけが [In dem Augenblick—Nein, sagte mein Bruder. In dem Augenblick, sagte ich...] という否定の言述をはさんで反復される相似形であることに注意したい。すなわち、ここでは、現在の^{アップ}であることは、意味の上でも文法的にも^{アップ}禁句^{アップ}なものであり、描写の擬似性を維持させ、^{エクリチュール}書くことを延命させるためには、視点に関して（上↔下）、また時間的にも（現在↔過去）、距離を必要とするのである。従って、「私」の「この瞬間に」に対し、兄は反射的に否定語の Nein を、とりあえずこのテキストの基調の形式である sagte という過去形を伴って発したことになるが、再度 In dem Augenblick によって反復される「私」の言説では、すでに、言語の自己参照と反復、相似的なものの出現によって、描写の延命が脅かされている。逸脱させられた描写がいきなり「死んだ豚」というシュール

盲目と相似

レアリスティックな形象を引き寄せてくるが、その豚が「闇 Finsternis の中から」現れることが重要である。³⁰⁾ この闇という唐突なイメージは、むしろ盲目性と対応しているのであるが、しかしこの盲目性は、すでに述べたように、兄のみが盲目であることと関連しているということなのではない。盲目性は、むしろ私と兄の両者の関係性が必然的に孕むような本質のことであり、すでに述べたように、メルロ＝ポンティの言う意味で、書くことそれ自体の背後にある基底であると言える。しかし、ここでは、「川の中の男」という虚消点を喪失して以降、視覚性の仮の奥行きや対話の焦点化が無に帰し、いかなる意味作用の運動も跳ね返され、閉鎖されてしまう。だから、そのような、言語の生産性に貢献しなくなった、盲目性の陰^ナ画としての「闇」—物語はもちろん、反—物語の延命をも許さないとばかりに、先触れであるかのように死体を送りつけてくる「闇」は、この箇所^ナの最後に言われている、「揺れ ein Beben が生じ」るようにしむける、不可視の「水底」die Tiefe des Wassers のことでもある。「(……) 我々にはそれが見えない……」… ohne daß wir sehen… の wir は、彼ら sie (=子供たち) であっても構わないはずであるが、しかし、ここでは、そうした現象が起きているにもかかわらず、同時にそれが見えないという自己矛盾の構図にこそ重点がおかれている。つまり、そうした叙述がなされているわけだから、その叙述内容を知っていることが前提となっているはずなのに、wir の鳥瞰的位置にあっても、それが少しも全体を鳥瞰する超越的位

30) なぜここでいきなり豚が出てくるのか——例えば、キリスト教世界において、豚が邪悪で汚れたものとみなされていることから、聖書の『マタイ伝』や、ドストエフスキーの『悪霊』も下敷きになっている『ルカ伝』にある、イエスが追い払った悪霊が豚に乗り移った話が思い浮かぶ。とすると、例えば、川の中の男にイエス（さらにはニーチェの「超人」等）の残像を重ね合わせ、その残像すら消失することが、悪霊としての豚が「闇」の中から現れることにつながる、と読んでみたい気もしてくる。その他、最後まで訪れたかどうかかわからない「洪水」など、この話は、断片的にはあるが、聖書やキリスト教の風土におけるパロディと映る部分もあるのだが、本論の視座の設定からすると、それは注として示唆するに留めるべき事であると思われる。

盲 目 と 相 似

置ではないという自己矛盾の構図である。すなわち、もはや上の位置にある視点は失墜しているのだが（「我々にはそれが見えない」）、とはいえやはり「我々」wir（兄と弟）の二者が依然対^{ディアローグ}話を推進させる担い手なのである。その「我々」が、自らの作り出している鳥瞰的位置からの現象の表記が見えないばかりか、その表記自体が、対話の推進（書くことの延命）を終わりに導いてしまうのである。つまり、この作品の基本の叙述形式では、兄弟それぞれの言述が直接話法の引用符で括られていないことが重要である。つまり、wir は両者が相似化したことで ich の輪郭が溶けて「ほとんど区別することはできない」（引用29）二重性に至り着いたわけで、だから、この両者の対話の担い手とは、他者の付着した自己のごときものとして考えることができる。「私」が私でないものとの差異の関係を含む対^{ディアローグ}話という形式によってしか自己の様相を現わしめえないときの盲目性という虚消点を喪失し、その他者が相似的なものとして、自己に溶け入ると同時に、その二者関係(wir)を差異化するため、さらにその投影として sie が生じたわけであるが、それはもはや、弁証法的、あるいは否定—または擬似弁証法的関係とはならず、単に「相似したものから相似したものの無際限かつ可逆的な関係として模^{シミュラクル}像を循環させる」（引用29）他はない以上、その増殖はマグリットのパイプの連作のような図像的解決の方向を見だしえず、統御できる主語を無くして、文節化、断片化、単語の散逸を経て終結に向かう他はない。

では、それはどんなふうに終わるのか。最後の部分を引用する。

戻ろう、と私の兄が言った。戻ろう！

そして急に、と私が言った、そして急に、急に、急に水が上がってくる、急に水が上がってくる、水が上がってくる、急に水が上がってくる
そして、水が上がってくる　そして　そして　そして　そして　そして
て　そして　そしてそしてそして

盲 目 と 相 似

やめろ！と私の盲目の兄が言った。

そして 今、と私が言った。³¹⁾

「我々にはそれが見えない」まま、上の視点から下で起きていることを表記することも、下の子供たちに同一化することもできなくなった我々には、「戻る」zurückgehenしか残されていないのであるが、視覚性の奥行きも意味作用の運動も閉ざされた以上、もはや戻る場所は現在という時間における文字通り紙面の表層しかない。ここでも、兄はGehn wir zurück, sagte mein Bruder. Gehn wir zurück!と自らの言を反復するばかりであり、続く「私」の言も同様の反復をするのであるが、先程の28)の引用のIn dem Augenblickの場合の様に、またしても弟は、「急に」auf einmalという、意味の上では「洪水」と結びつき、かつ書くこと^{エクリチュール}においては、相似的二者による、必然的に自己参照性、表層性を伴う言葉の現在の様相^{ただなか}の直中へと引き戻してしまう。そうなると、あとは、自ら招き寄せる「洪水」という事態によって、残された語彙を自ら奪って行くほかはなく、「洪水」は、名指しうる唯一の現在の事象であると同時に、参照可能なものが上下左右どこにもなくなった状況をさしていることにもなる。それ故、最後に残された一語は、ただただ、何かを言いうるかもしれないという可能性のみを先送りにしようとする自己反復の運動を示す並列接続詞の「そして」undしかなく、この「そして」の連続それ自体が、紙の表面に押し寄せてくる「洪水」なのである。だから、ここの部分では、従って文字の並べ方自体の極めて視覚的な効果が重要であるので、途中からの原文も記しておく。

(...) und und und und und und und und und und

Nein! sagte mein blinder Bruder.

Und jetzt, sagte ich.

31) Ü45

盲 目 と 相 似

28)の引用に続いて兄によって発せられる二度目の **Nein**。しかし、ここでは、「私」の言述であるはずの言葉の「洪水」は、ピリオドもコンマもおかれないまま兄の言述へと反転している。すでに28)で、「もはや、彼らをほとんど区別することはできない」と双生児のように一体化した子供たちに対し言われていたが、「盲目性」はこの両者が分かちがたい相似性を獲得して初めて口にすることが許された一語でもあるかのように最後に至ってついに「盲目の」**blind** という語が姿を現わす。つまり、例えば「川の中の男」をめぐる箇所におけるように、未だ対話における両者それぞれの言述が、その都度真偽に附されていた段階では、「盲目性」は、志向されているはずの対象の曖昧さを契機として、言語の指示機能の限界を暴くことによって感知される、言述の基底としての潜在的な前提条件であったということである。しかし、その潜在性が表に出され暴露された以上、それは同時にこの物語の終焉を意味することにならざるをえない。なぜなら、そのような潜在的な前提条件であった「盲目性」の維持が不可能になることと、兄と弟の両者が相似的となり、その言述が自己言及的になり、最後には吃音のように紙の表面に押し寄せる **und** の一語の洪水に至り着いたこととは、同時的な表裏一体のプロセスであるからである。だから、「私」は、もはや、その **und** に接続すべき語がわからず、絶句するしかないのであって、そうした事態そのものの現在の性格が **jetzt** の一語に置き換えられる。しかし、この一文もまた二様の解釈を許す。つまり、「>そして [] 今《、と私が言った」なのか「そして [], >今《 と私が言った」なのか、ということであるが、例えば、なおもオーソドックスな物語論に拘わり、仮に後者の方であるとして、兄が洪水に飲み込まれ、残った「私」が >今《 を口にするというような理詰めの解釈もありうるだろう。あるいは、子供たち二人が洪水にさらわれ、同時に上の位置の視点が消滅するとするのか、それとも、**Nein!** とともに **Blindheit** という背後の仕掛けを暴露したことで、ひとまず洪水は映画のストップモーションのようにフリー

ズし、物語は未完のまま、すんでの所で終焉を回避したとでも考えるのか。この絶句 [] が何を意味するのかは規定不可能であるが、いずれにせよ、洪水のごとく押し寄せた **und** という単語の切れ端と、もはや言説の構成が座礁してしまった現状それ自体であるかのような **jetzt** が空白を挟んで対置され、そこに、ある意味で始まりから終わりまで安定して繰り返された ... **sagte ich.** が接続されるという、言ってみれば、あいだに断層のある奇妙な一文でこのテキストは終わる。しかし、この **ich sagte** という過去形、散逸する「単語」**Wörter** にぶつけられたこの過去形、物語りを始めることへの参入を最低限保証する過去形という距離が、さらなる物語りの蘇生の可能性を示唆しているようにも思える。つまり、ここでハントケが試みたことは、物語に対する反-物語の形成ではなく、その両方を成立させている諸条件を探ることであり、むしろ『洪水』では（あるいはこの時期のハントケは）、反-物語をも自壊させることで、新たな物語のための予行演習をしているのだとも言えよう。だから、『洪水』の最後の一文に対し、私は「洪水」からの連想で、例えば次のように接ぎ木してみたくなる。すなわち、**Und jetzt, sagte ich, jetzt wäre ich fast ertrunken.** 「……今私は溺れかけた」と。蘇生した「私」にまた物語らせるために。

II. <補説> 『言葉の縁』について

1. Der Trauerrand : Der Rand der Trauer

悲しみの縁 : 悲しみの縁

—言葉の廃墟か、言葉の夢か?—

この時期のハントケの反-物語的な試みは、別の「方法」**Methode** による別の物語へと変容しうるもので、決してイデオロギー的なアンチ・ロマンのマニフェストではなかったし、あるいは長期間にわたる作家性 **Autorschaft** の核として維持されたものでもなかった。引用(13)14)の『行

商人』で使った方法論に関しても、最後には、あっさりと、「次の仕事ではもちろん別の方法が必要となろう」³²⁾とされていた。では、そのようなハントケの身のこなしの素早さはどのような姿勢、世界の見方に由来しているのだろうか、あるいは、こうした『洪水』のような反-物語的試みのとりあえずの到達点はどこにあったのだろうか。

この反-物語が最後にたどりついたのは、『内部世界の外部世界の内部世界』*Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* (1969) で「言葉の縁」^{へり}*der Rand der Wörter* と呼ばれているような境界領域を想起させる。

「言葉の縁」^{へり}の「言葉」は、*Worte* という複数形ではなく「単語」の複数形、*Wörter* であることに注意したい。二作あるうちの『言葉の縁 1』では、それらが、言わば廢墟の石柱や礎石かなにかのように、無関連なまま散在している光景—ここでは、上から順に、町、氷河、溝、汚れ、畑、道といった名詞それぞれに *Rand* (「へり」「ふち」「周縁」等) の一語がつけられた男性の複合名詞が左側に並び、それらの名詞の前半の名詞を二格にして後ろから *Rand* につけた語群が右側に並べられている。視覚的効果を強く意識して配列されたこの光景の中には、もはやそれを有機的に関連づける人間(私)の姿はどこにもいない。左右の語はその名詞としての指示対象たる事物を失い、左右で向かい合って、相似的に無限の反転を繰り返すしかない。左右の語は、意味においては同一であるが、語の結合において「僅かな差異」(引用29)がある相似的鏡像のようである。コロンを挟んだ左右それぞれのゾーンにおける個々の名詞は *Rand* の一語が共通するだけで、意味上の関連性を欠いており、何かの不可解な遺跡のように、ある図形的配置をもって、それぞれが孤立して一文字通り単語 *Wörter* として散在している。今「遺跡」と言ったが、あるいはこの配置を真上からの視点ではなく、真横からの視点で眺めれば、何かの記念碑か墓石、それとも、上部を欠いた(またはできかけの)ピラミッドか、さらには、言

32) BE28

盲 目 と 相 似

Der Rand der Wörter 1

Der Stadtrand	:	Der Rand der Stadt	
Der Gletscherrand	:	Der Rand des Gletschers	
Der Grabenrand	:	Der Rand des Grabens	
Der Schmutzleckrand	:	Der Rand des Schmutzflecks	
Der Feldrand	:	Der Rand des Feldes	
Der Wegrand	:	Der Rand des Weges	
Der Trauerrand	:	Der Rand der Trauer	33)

言葉の縁^{へり} 1

町の縁	:	町の 縁
氷河の縁	:	氷河の 縁
溝の縁	:	溝の 縁
汚れのしみの縁	:	汚れのしみの 縁
畑の縁	:	畑の 縁
道の縁	:	道の 縁
悲しみの縁	:	悲しみの 縁

33) Handke, Peter: *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt*. Frankfurt a. M. (edition suhrkamp) 1969, S. 31.
以下 IAI31 のように略記する。

盲 目 と 相 似

語からの連想で「バベルの塔」に見立てることもできよう。いずれにせよ、なぜそのような遊戯的空想が生じてしまうのかと言えば、そこには人間と外部の対応する現実がない分、意味を逃れて、語の左右の相似性とその図形的配置に意識が捕われてしまうのである。では、ここにおいては「意味」の介入する余地はないのだろうか。この図形的配置において、特権化されているかに見える語は一行の空白をあけて置かれているいちばん下の行の、[悲しみの^{へり}縁：悲しみの^{へり}縁] *Der Trauerand : Der Rand der Trauer* である。仮にこの全体の配置を、遺跡か廃墟か、未完の建造物のようなものとみなせば、まるで、その六行を統括するかのように上の方にはタイトルが、そして、その建物の地下に隠れてこの一行があるかのようにも見える。となると、この図形の「横軸」の相似性に対し、「縦軸」の方には、意識は不可視の上方へと収斂しようとする——しかし、そこには、空白があり、総括する全体性としてのタイトルへとたどり着けない——が、その意識が見ていないものは実は下方に盲点となって潜在しているという盲目性の主題に似たものを見ても構わないであろう。そして、その六行はすべて道、氷河、溝などの具体物である名詞に **Rand** がつけられていたのに対し、この特権的に見える一行だけには、「悲しみ」*Trauer* という抽象名詞が当てられており、それが上の六行から引き出された「意味」であるように見える。しかし、ここでもまた、外部の現実を指示できず、また、その再現前=表象ともなりえず、散逸した単語群、そのそれぞれが、ただ自分自身にそっくりな相似物しか参照できないということ、そのこと自体を「悲しみ」と名付けたとしても、たちまち、その「悲しみ」という単語にもその相似物が寄り添ってくるという「無際限かつ可逆的な関係」としての「模^{シミュラクル} 像の循環」が存在するのである。

ところで、この同じ本の中には、まるで Nr. 7 の *Der Rand der Wörter I* (1966) の単語を使った作文の例のような、これも自らの相似物としての Nr. 30 の *Der Rand der Wörter 2* (1968) がある。(以下、RW1, RW 2

Der Rand der Wörter 2

Wir sitzen am Rand des Feldwegs und reden.

Die größte Not ist lange vorbei, denn am Gletscher-
rand lagern die Leichen ab.

Wer steht am Rand des Feldes, am Rand des High-
5 way? – Cary Grant!

Am Grubenrand liegt, vom Spaten gespalten, ein
Engerling.

Der Rand des Schmutzflecks trocknet schon.

Es wird bitter kalt, und dem Captain Scott fängt die
10 Wunde vom Rand her zu eitern an.

Am Rand der Erschöpfung reden wir alle in Haupt-
sätzen.

Von den schmutzigen Taschen des Toten haben die
Fingernägel des Plünderers einen Rand.

15 Wir sitzen am Rand des Feldwegs, am Rand des
Feldes, und reden, und reden.

Wo der Rand der Wörter sein sollte, fängt trockenes
Laub an den Rändern zu brennen an, und die Wörter
krümmen sich unendlich langsam in sich selber:

20 »Diese Trauerränder!«

Dieser Rand der Trauer.³⁴⁾

(便宜上行数を記した)

34) IAI104

言葉の縁^{へり} 2

私たちは畑道の縁に座って、そして話している。
最大の苦境もとっくに過ぎ去った、なぜなら、氷河の
縁には死体が積み重なっているから。

畑の縁に、ハイウェイの縁に立っているのは

5 誰だ？—ケーラー・グラント！

穴の縁には、シャベルでまっぶたつの

幼虫。

汚れのしみの縁はもう乾いている。

ひどく寒くなってきて、スコット隊長の傷は

10 縁のところから膿みが出はじめている。

疲労困憊の縁では、私たちはみな

主文で話をする。

略奪者の指の爪は

死人の汚れたポケットから縁をつまむ。

15 私たちは畑道の縁に、畑の

縁に座って、そして話し、そして話す。

単語たちの縁があるべきところでは、乾いた

木の葉が縁のところから燃え始め、そして単語たちは

無限にゆっくりと自分の内側へ丸まってゆく：

20 》この悲しみの縁たち！《

この 悲しみの 縁。

目 次 と 相 似

と略記する)

RW 2 で、RW 1 の語群のうち、「町」Stadt を除いては全ての語が使用されているが、RW 1 同様それぞれの語を使って作られた文のイメージはある統一の連関のもとにあるのではなく、ばらばらの時空間のもとにおかれており、テキスト内で継起する順序についても一定の秩序があるわけではなく、場合によっては、前後を入れ替えてもよさそうにも見える。確かに、例えば、「死体」Leichen と「死人」(der) Tote, 「畑」Feld と「幼虫」Engerling, 「氷河」Gletscher と「寒い」kalt こと、「シャベルでまっぴたつになって」vom Spaten gespalten と「傷」Wunde といった、各文間をつなげるイメージの横断、あるいは、「畑」からヒッチコックの『北北西に進路をとれ』のワン・シーン、「寒さ」から南極の「スコット隊長」といった、イメージの連鎖による文の展開を見いだすことはできるものの、基本的には各文は相互に孤立している。しかし、この詩(?)の主題が Rand であると考え、各文には何か「死」との隣接関係、および境界的なものを想起させるものがつきまとっている。また、Rand には「余白」や「欄外」の意味もあるので、それはまた、紙の面、白、平面的なものといったものにも関わっている。(RW 1 においては、明らかに中六行と、タイトル、下の一行それぞれの間の余白が意識されていた。) RW 1 の最後の一行と同じように、RW 2 でも、17~21行が16行目までに対する、総括的なメタレヴェルの意味づけとなっていると思えるが、その16行では、最初の1行「私たちは畑道の縁に座って、そして話している」と最後の15~16行目「私たちは畑道の縁に、畑の縁に座って、そして話し、そして話す」とが呼応していて、それぞれが、この16行全体の上下で縁(へり)の位置を占めており、「縁で話す」am Rand reden ということが「指示的意味」と「文字通りの意味」とに二重化されている。つまり、ある意味で、この1~16行の言葉 Worte を通り抜けて、「言葉の縁」der Rand der Wörter へと至りついたということができ、『洪水』の場合と同じように、そこで、語る

盲 目 と 相 似

ことの自己言及、反復が始まり、相似的なものが出現してくるわけである。再び循環してきた1行目を想起し模倣しようとするが、15~16行目の「縁」では、言葉が吃音のように反復を開始することになる。(この ...und reden の反復は『洪水』の最後の und の反復を思わせる。)

そして、それに続く17~21行のうちの最初の3行であるが、冒頭の **der Rand der Worter** は、「これらの単語たちの余白」と読むことも、そして **Laub** からは「紙」を連想することもできよう。それから、この5行が喚起する可逆的な反転のイメージ。ただし、「無限にゆっくりと」と言われているのは、「言葉の縁があるところ」(...ist,)ではなく「あるべきところ」(...sein sollte,)と接続法になっており、それがスローモーションのような夢想的光景であることによるのであろうか、ともかくこの光景に対して、等価的に(コロンでつながれている)引用符と感嘆符つきで叫ばれた20行目が複数形であることが重要である。つまり、16行目まで具体的に語ってきた **RW 1** の各単語を例とする個々の文に対して、「これらの悲しみの縁たち」という置換がなされている。従って、**RW 1** の最後の一行、[**Der Trauerrand : Der Rand der Trauer**]の左右の関係と **RW 2** の最後二行の関係とは平行しているが、**RW 1** では、左右が、反転する相似性を成しているのに対し、**RW 2** では、そこに至るまでの各行の経緯を17から19行目がまずメタレヴェルから総括し、それを言い換えた20行目を、21行目がさらにメタレヴェルから言及するという構図になっている。つまり、16行目までが、結局言葉 **Worte** の意味の限界点に達した地点では、ただ意味もなくそこにあるにすぎない個々の単語 **Wörter** であることを、17~19行目が相対化しているのであるが、20行目はそれを「悲しみの縁たち」と言い換えたことで、再度それが意味のレヴェルに引き戻される。そして、最後の21行目はそれに対し、さらにもう一度、「言葉の意味」から「単語」へとメタレヴェルからの相対化を行なうのである。その相対化が、16行目までから17~19行目への移行の場合は、いわば別の位相での状況説明であった

盲 目 と 相 似

のに対し、20～21行目への移行では、RW 1のような単語の組み替えにより、それ自身に対し相似的なものを提示することで成し遂げている。ただし、20行目では Ränder という複数形であるのに、21行目では単数 Rand になっていること、また、20行目は引用符つき感嘆文であり、RW 1の最後の一行の左右の関係が対等であるのとは違って段差がつけられていることにも注意しなければならない。つまり、20行目は誰かの個別的見解であるとともに、16行目までの個別的具體例の集合に対して投げかけられた指示的 (*diese Trauerränder*)、規定的な意味をもつ言葉であるのに対し、21行目の方は、そこから抽象化され、かつある発話主体に属さない「単語」なのである。しかし、またこの21行目によって、20行目の方ももはやそのようなものとしておさまり切れなくなり、そこから、この二文の間に、いわば、相互テキスト Intertextualität 上の循環関係が生じるのである。そうなると、20行目とコロんで結ばれた17～19行もその循環関係に組み込まれることになる。仮に、17～19行目を a、20行目を b、21行目を c とすると、この、a、b、c 間には、今述べた意味論、文体・形式、叙法上の違いから位相の差が生じており、 $(a \doteq b) \doteq c$ なのか、 $a \doteq (b \doteq c)$ なのかその決定は不可能となる。つまり、b は a という16行目までのメタレヴェルからの総括に見えるが、それがコロンによって言い換えられたことで a それ自身も16行目までと等価になり、b (20行目) の下位に統括され、この a と b の関係がさらに c によって下位におかれるのか、それとも b と c の反転する相似関係を a が具体的イメージを比喩として提示して記述しているのか——ここでは、規定的、具体的、説明的に作用する言説と総括的、抽象的、比喩的に作用する言説の位相がずれ、また、言説の^{パースペクティブ}帰属する人称がもはや消失してしまったような状況が露呈している。従って、中心が隠蔽されていたが故に成立していたような構成可能性を統べている糸が引き抜かれたため、否定による相互依存 (それとそれではないものとの関係) の上に成立している差異の体系が露呈され、そういう体系の^{へり}縁で、無限に

盲 目 と 相 似

[上位—下位—上位—…… (あるいは内部—外部—内部—……)] の反転を繰り返さざるをえない二者関係こそに焦点があると思われる。だから、冒頭現れる *wir* がそのような二者関係の背後にある「主体なき発話者」であり、一般的な意味での人称性は、もはやそこでは無効になっている。

確かに RW 1 の最終行の左右の関係と、この RW 2 の最後二行は対応関係にあるが、RW 1 においては、左右ともに単数形であり、それがタイトルの *Wörter* の一語を形成するという意味では、中六行と同一の関係にありながら、同時に質的には差異化されているが——これについては、先程詳しく述べた——、RW 2 においては、いささか事情が違う。それは、最後から二行目（20行目）が、定冠詞類 *diese* を伴った複数形であるために、どうしてもその具体性、指示性が強調されてしまう点がまずあげられるが、もう一つ、この20行目には感嘆符がつけられ、さらに引用符で括られている点が重要である。それは、むろん、単数形最終行（21行目）によって、たちまち、この20行目もまた *Wörter* の一語であることを意識化させるという点では RW 1 の最終行と中六行の関係と似ているが、むしろ、それが誰かの発話であるということに注目したい。先に「主体なき発話者」という言葉を使ったが、この最後の二行の発話者は、この RW 2 の冒頭、11行目、15行目に三回現れる *wir* であると思われる。しかし、それが、従来のパースペクティブ論における言説と人称の関係に還元できるような性質のものでないことは、ここまでの論旨からも明らかであると思う。「氷河の縁に死体が積み重なっている」というイメージにあるような、人間が消え去った無人の風景が背後にあるだけに、なおさらのこと、そのように思われるのである。

例えば、この作品集の Nr. 13 の作品、『読むことと書くこと』*Lesen und Schreiben* を見てみる。ここに見られるような「読むこと」と「書くこと」の反転の関係は、とりもなおさず、『洪水』での、「私」と「兄」の関係や、『言葉の縁』1/2での単語の相似的並置関係や *wir* という人称性と通底し

LESEN UND SCHREIBEN

BERCHTESGADEN — Um einen besonders schönen Blick auf Sankt Bartholomä zu haben, stieg am Sonntag eine 22jährige Sekretärin aus Paris zusammen mit ihrem Ehemann auf die Falkensteiner Wand am Königssee.

»Um einen besonders schönen Blick auf Sankt Bartholomä zu haben, stieg am Sonntag eine 22jährige Sekretärin aus Paris zusammen mit ihrem Ehemann auf die Falkensteiner Wand am Königssee.«

UND LESEN³⁵⁾

<訳> (新聞記事の切り抜き部分に限定する)
ベルヒテスガーデン—聖バルトロメー教会の特にすばらしい眺望を得ようと、日曜日、パリから来た22才の秘書が、夫とともにケーニヒ湖のファルケンシュタインの岸壁に登りました。

ている。しかし、ここでも、新聞記事に対する、その次の文は、完全に同じなのではなく、引用符がつけられ、「ベルヒテスガーデン」の地名が削除されている。つまり、記事を「読む」者と、それを「書く」者とは同一者であって同一者ではない（もしくは他者である）という、相似的二者における同一性と差異性の主題をここから引き出すことができる。RW 2の20行目の引用符もそのようなものとして理解できるし、Wir reden. も、同時に、Wir lesen./Wir schreiben. として読まれねばならない。

では、RW 1にはなく、RW 2にはあるのはどのようなものと考えられるだろうか。それは、「語る意志」(Wir reden.)、何かについてではなく、

35) IAI48

とにかく何かを語る意志のようなものである。ここでの主題が「言葉の縁」Der Rand der Wörterであるなら、RW 2ではRandについて語る言葉Worteが、言葉(単語)WörterのRandに行き着く。そこでは、語られている内容もまた、形式との間で反転を繰り返すのである。11行目で「疲労困憊の縁」と言われているのは、まさにこの「無際限かつ可逆的な関係」の反復による消耗のことに他ならない。反復の途中で、やがて副文が姿を消し、主文もやがては断片化し、最後には単語へと行き着いてしまうこと……すなわち、書かれたことの内容を自らの書いているものが実践してしまうのである。

一方、RW 1は、その行き着いたところのDer Rand der Wörterの境界線上に陳列された、いわば、単語のカタログである。そこには、「主体なき発話者」がいるのではなく、主体もいなければ、発話者もない(かろうじて、上の六行を差異化して、Trauerの一語を口にしたところに、主体の残像があるとも言える。それもまたすぐに相似的なものによる反転を受けるわけであるが。)だから、両者ともにRandを主題にしているが、そのどちらの場合も、それを記述した者は、片足はそのRandの境界線上に立っているが、RW 1では、もう片方の足は言語の外側に、RW 2では、内側にあるということになる。今、RW 1がRW 2の行き着いた先であるような言い方をしたが、もちろん、「語る意志」がまた「言葉の縁」から生じてくるとも言えるわけであり、RW 1(1966)とRW 2(1968)との間に継起的因果関係や派生関係を見いだすのは無意味であり、あくまでも、一方が他方なしには成立しないような二者関係が問題なのである。

そしてこのような単語と単語、文と文、作品と作品、あるいはその三つの間に遍在する二者関係が「書くこと」と「読むこと」を支えている原理でもあるが、『洪水』の最後の一文、[Und jetzt, sagte ich.]にも、まさに、RW 1とRW 2の間にあるような、この「縁」Randでの二者の関係の緊迫した様相が現れている。指示対象も参照物も失い、自己言及も不可

能となり、ただ自律的に「意志」の持続 (und...) のみを残し、「縁」に至った「語る意志」。当然、絶句を強いられ、単語として咳かざるをえないような、意味の上でも（「今」jetzt）、また——RW 1 のように、読む者が、語の関係づけへと対峙させられるという意味で——配置の上でも (Und []jetzt) 現存的状況。そして、形骸化した常套句のようであり、かつ、対象があったかのように見せかけることで距離によって物語の最低限の形式を保証するような、「……と私は言った」(... sagte ich.)。ここでは、もはや、この「私は言った」は、コンマの前の「そして 今」によって作品の枠外に弾き出されてしまっているように見えるが、しかし、だからこそ、この「私は言った」は、冒頭の一行、「一人の男が川の中に立っている、と私は言った」Ein Mann steht im Fluß, sagte ich. と呼応しながら、また新たな物語において蘇って来ることになるのだろう。それは、RW 2 において、15～16行目で1行目の Wir reden. が回帰してくることとも呼応している。いずれの場合も、他者に浸された自己の言説として、もはや、同一のものとして回帰することは不可能であるのだが。

この最後の Und jetzt... の空白には、陰^カ画として RW 1 のような光景を代入できるかもしれない。RW 2 と違って、RW 1 には人間の姿が見えない。この名詞群の幾何学的配置を、先に、「主体もいなければ、発話者もない」「境界線上に陳列された単語のカタログ」と呼んだが、これは一種の、言葉の廃墟なのだろうか？言葉という制度の虚構性が暴かれ、構文の形成も不可能となり、限りなく分節化、断片化され、その挙げ句、人間主体も失墜した後の残り滓のように散らばっている「単語たち」Wörter。しかし、そのような、人間の側からすると脱-言語の瞬間は、視点を逆転させれば、——人間が言葉に拘束されているなら、言葉もまた人間に拘束されてきたのであるから——、言葉がそれを操ってきた人間主体から解放され、自ら誇らしげに輝き始める夢の一瞬であるとも言えはしまいか。それは、リルケの「事物詩」Ding-Gedichte ととも共通するものを

盲 目 と 相 似

もっているようにも見える。しかし、リルケにおいては、いわゆる「実存的不安」を背景とした人間と事物の乖離を、視覚性を橋渡しにして言語へと乗り移ることで自らの存在を消滅させようとする、どこか倒錯的な欲望が核となっていたのに対し、ハントケの場合は、その乖離の危機感という事態も、とうに過ぎ去り忘却された物語でもあるかのように、もはや人間も言語も、すべて白日のもとにさらされ、漂白されてしまった風土におかれているのである。

ハントケは、そのような廢墟の現前とも夢の瞬間ともとれるように、言語が現われることにきわめて敏感に反応する作家であるように思える。『内部世界の外部世界の内部世界』には、世界の断片を切り取ったカタログとも言えるような、「主体なき記述」が散見される。例えば、1968年1月27日のFC ニュルンベルクのサッカーの試合のメンバー配置 (Nr. 17)、ある日の新聞か雑誌かのクロスワードパズルの切り抜き (Nr. 28)、アーサー・ベンの映画『俺達に明日はない (ボニーとクライド)』のクレジット・タイトルそのままの写し (Nr. 35) 等々。それらは、スクラップ・ブック的な意図で取り上げられているのではない。何かを意味するわけでもないが、かといって、本来それが元の場所にあったときと同じ意味をもっているわけでもない。ところが、それらが『言葉の縁』1/2や『読むことと書くこと』などを含むこの作品群の中に配置されると、オリジナルな位置に収まっていた時の限定的意味から解放されて、新たなコンテキストの中で、別のものとして見えてくるのは、先程の Nr. 13 の『読むことと書くこと』の新聞記事の切り抜きとそれを引用したテキストとの関係の場合と同じである。

そのようなもう一つの例として『1968年5月25日付けの日本のヒットパレード』(Nr. 24) をとりあげる。

この作品集を詩集（ということになっている）と呼ぶならば、一体これのどこが詩なのであろうか。少なくとも、文学史のある時期まで共通感覚

24

Die japanische Hitparade vom 25. Mai 1968:

(1968年5月25日付の日本のヒットパレード)

1

HANA NO KUBIZAKARI/GINGA NO ROMANCE

Tigers

2

KOI NO SHIZUKU

Ito Yukari

3

MASSACHUSETTS

Bee Gees

4

YUBE NO HIMITSU

Ogawa Tomoko

5

KAMISAMA ONEGAI

Tempters

6

KANASHIKUTE YARIKIRENAI (UNBEARABLE SAD)

Folk Crusade

7

HOSHIKAGE NO WALTZ

Sen Masao

8

ISEZAKI-CHO BLUES

Aoe Mina

9

BARA NO KOIBITO

Wild Ones

10

SAKARIBA BLUES

Mori Shin-ichi

盲 目 と 相 似

11

LADY MADONNA

Beatles

12

OTARU NO HITOYO

Tokyo Romantica

13

NAMIDA NO KAWAKUMADE

Nishida Sachiko

14

AME NO GINZA

Kurosawa Akira and Los Primos

15

SATSUMA NO HITO

Kitajima Saburo.

16

VALLERI

Monkees

17

ANO TOKI KIMA WA WAWAKATTA

Spiders

18

LOVE IS BLUE (L'AMOUR EST BLEU)

Paul Mauriat

19

DAYDREAM BELIEVER

Monkees

20

AMAIRO NO KAMI NO OTOME (ON THE WINDY HILL)

Village Singers

36)

目 次 と 相 似

として理解されていた概念としての詩の定義からははずれるか、あるいはそのような共通感覚が崩壊した後の時代の詩であると言わなければならない。いずれにせよ、ここには、居て然るべき「作者」の影が微塵もないばかりか、例えば、音楽雑誌のヒット・チャートの切り抜きと一体どこが違うのかという問いが生じてもおかしくない。そうした事情は上にあげたいくつかの例についても同様である。しかし、すでに『洪水』、『言葉の縁』1/2、また『読むことと書くこと』について検討してきた目でこの作品を見れば、これがもはやそのような枠に納まるものでないことは明らかであると思う。

この作品の成立過程についてはわからない。例えば、ありそうなケースとして、来日時にある程度日本人から手解きを受け、分からない日本語をアルファベットに直してみたとか、あるいは、ヨーロッパにいて、たまたま見た日本の雑誌にのっていた記事に興味をもって、日本語を知っている誰かに助けてもらったとかいった状況が想定される。しかし、ここでは、そうした作品に至る事情はどうでもよい。むしろ、ハントケが日本語という外国語に出会ったときのその様相に立ち入って見るのが重要である。

この作品に「言葉の縁」を見いだすことは容易である。なぜなら、ハントケにとっての自国語であるドイツ語、あるいは既得の経験と知識から容易に理解できる英語が機能しなくなった境界線の外側から、未知の他国語である日本語が始まるからであり、その境界線をまずは「縁」と呼ぶことができよう。Bee GeesのMASSACHUSETTS, BeatlesのLADY MADONNA, MonkeesのDAYDREAM BELIEVERといった、身につけている言語や事柄についての知識によって容易に理解可能な曲のタイトル名、イトウユカリ（伊東ゆかり）の「コイ ノ シズク（恋の雫）」、オガワ トモコ（小川知子）の「ユウベ ノ ヒミツ（夕べの秘密）」、キタジマ サブローウ（北島三郎）の「サツマ ノ ヒト（薩摩の女）」といった、意味不明のまま言語記号の音声的側面のみを享受するほかはないタイトル名、そして、

目 目 と 相 似

セン マサオ (千昌夫) の「ホシカゲ ノ Waltz (星影のワルツ)」、ア
オエ ミナ (青江三奈) の「イセザキチョウ Blues (伊勢崎町ブルース)」、
Wild Ones の「バラ ノ コイビト (薔薇の恋人)」といった、その中間
にあるようなタイトル名——この三種が混在するようなヒットチャート。
従って、これを記述した者が困憊されている空間は、誰もが幼年期から少
年、少女期にかけて経験する言語体験と比べることができる。だから、自
国語においては、知識と習慣を通じて惰性化していく日常の時空間の言語
体験においては、次第に「言葉の縁」は遠ざかっていき、それを意識しな
くなっているが、自国語の境界線の外側に踏み入れたことで、突如その
「縁」が眼前に現れたということになるわけである。しかし、このヒット
チャートは、逆に、我々日本人にとっては、外国語の曲名さえ理解できれ
ば、すべて自明の理解のうちであり、また、仮にハントケが日本語を学習
すれば漸次にその「縁」が遠ざかって行くという意味では、外国人にとっ
ても潜在的な理解可能性を宿しており、この「縁」までの距離の遠近は、
たまたま住まうことになった環境の違いという点から、計測可能なもの
のうちに留まっている。

だから、むしろ、ここで「言葉の縁」となりうるものは実は別の箇所
にあると思える。それによりこのヒットチャートは、それを記述した人間主
体の影を完全に払拭することはできず、しかし、そのことで、かえって「言
葉の縁」を、理解不可能ではあるがリアルなものにさせるのである。その
箇所とは、1のタイガースの「花の首飾り／銀河のロマンス」、及び17の
スパイダースの「あるとき君は若かった」にある表記のミスである。つま
り、1では曲名が「ハナ ノ クビザカリ KUBIZAKARI」となっており、
また17では「アノ トキ キミ ワ ワウカッタ WAWAKATTA」となっ
ている。この誤記がどうして生じたのかはわからない。ハントケの意図で
あるとは思えない（もしそうならば、それはそれで、ハントケの慧眼に驚
くことになるが）ので、おそらく聞き取りか書き取りの時点で偶然生じた

盲目と相似

ものであるだろう。この偶然に生じた誤記は、確実にその記述者の手によるものであるが、その記述者にも理解不可能な「言葉の縁」での言語の不意の畸形化を招来する。そして、それは、外国人であることに内在する潜在的な理解可能性の枠内にも納まらない、未来に予定される知識の漸次的獲得によっても補填されえないような逸脱なのである。このヒットチャートは、それが、どこか幼年時の言語獲得期の状況を想起させるからであろうか、どちらかと言えば、そこに、廢墟よりは夢に近いようなある種の幸福感を読み取れるが、それはまた、仮にハントケがこの誤記を知ったとしても、おそらく訂正することは決してないと推測する、その作家的感性の資質によるものであろう。また、だからこそ、翻って、ハントケは、自国語の中でその慣習化によって遠ざけられている「言語の縁」を見いだそうとするのであり、それは、冒頭に記したような意味での、初期ハントケの文学の置かれた前提条件の再発見でもあったのである。

2. ハントケと「具体詩」Konkrete Poesie (ヤンドルの例)

それは、また、例えば、「具体詩」Konkrete Poesie が提示した、新しい文学への試みと共有する部分をもちながらも、かなり違った視座に立つものである。例えば、「ヴィーン・グループ」の中心人物の一人、エルンスト・ヤンドルの詩、『表面での翻訳』*oberflächenübersetzung*、『田舎で』*auf dem Land*、『20のピアノ小品集』*zwanzig klavierstücke*、『もっと大きな声で』*lauter*、『日時計』*sonnenuhr* を並べてみる。³⁷⁾

『表面での翻訳』では、ワーズワースの英詩がドイツ語でのほぼ同音の別の表記の語に置き換えられ、新たに分節化されたほとんど無意味な単語

37) Ernst Jandl: *Poetische Werke*. München (Luchterhand) 1997, S. 51 (Bd. 3), S. 143 (Bd. 2), S. 69 (Bd. 3), S. 36 (Bd. 3) u. S. 90 (Bd. 3).

oberflächenübersetzung

**my heart leaps up when i behold
a rainbow in the sky
so was it when my life began
so is it now i am a man
so be it when i shall grow old
or let me die!
the child is father of the man
and i could wish my days to be
bound each to each by natural piety**

(william wordsworth)

**mai hart lieb zapfen eibe hold
er renn bohr in sees kai
so was sieht wenn mai läuft begehen
so es sieht nahe emma mähen
so biet wenn ärschel grollt
ohr leck mit ei!
seht steil dies fader rosse mähen
in teig kurt wisch mai desto bier
baum deutsche deutsch bajonett schur alp eiertier**

盲 目 と 相 似

auf dem land

rinininininininDER
brüllüllüllüllüllüllüllüllIEN

schweineineineineineineineinE
grununununununununZEN

hununununununununDE
bellelellelellelellelIEN

katatatatatatatZEN
miauiauiauiauiauiauiE

katatatatatatatER
schnurrurrurrurrurrurrurrEN

gänänänänänänänänSE
schnattattattattattattattERN

ziegiegiegiegiegiegiegieEN
meckeckeckeckeckeckeckeckERN

bienienienienienienienienEN
summmummmummmummmummmEN

grillllllllllllllllllIEN
ziririririririrPEN

fröschöschöschöschöschöschöschE
quakakakakakakakakEN

hummummmummmummmummmumELN
brummmummmummmummmummmEN

vögögögögögögögögEL
zwitchitschitschitschitschitschitschERN

盲 目 と 相 似

zwanzig klavierstücke

1) kl 2) la 3) av 4) vi 5) ie 6) er 7) kla 8) lav
9) avi 10) vie 11) ier 12) klav 13) lavi 14) avie 15)
vier 16) klavi 17) lavie 18) avier 19) klavie 20) lavier

lauter lauter lauter **lauter lauter** lauter leise leute

sonnenuhr

/ u n d i a l
s / n d i a l
s u / d i a l
s u n / i a l
s u n d / a l
s u n d i / l
s u n d i a /

盲 目 と 相 似

の羅列となっているし、『田舎で』は、Rinder↔brüllen, Schweine↔grunzen, Hunde↔belln, Katzen↔miauen といった、動物の鳴き声に対し慣用的に割り当てられている擬音動詞をノイズや吃音にすることで、その結びつきの無意識的惰性を断ち切り、同時に動物の音声の人間の言語に還元されえない物質的リアリティ喚起させる試みであると言える。また、『20のピアノ小品集』では、「ピアノ小品集」Klavierstücke を「Klavier ピアノ」という単語の「細片 Stücke」と読み換え、その20通りの仕方で細切れにされた切れ端を提示している。また、『もっと大きな声で』、『日時計』では、文字通りその単語の意味するものが、その単語自体が、視覚化されたグラフィックな形態をとることで表現されている。ヤンドルのこのような、言語およびそれを構成するアルファベットを、意味の構成要素、「文学の表現手段として扱うのではなく、言語、文学そのものを文学の原初の素材とし、純粹に視覚的、聴覚的単位にまで解体して再構成し」³⁸⁾ ていく方法論は、「アナーキーな言葉遊び」のように見えて、実際は、その方法論は発想とその実現化の線上で一定の秩序が保たれており、したがって、その意図的な反秩序の操作は容易に形式化してしまうものであると思える。言語やアルファベットの枠を壊し、それを自由に手玉にとって遊んでいるはずが、逆にそれらに操られているというような逆転—そして「解体」には「再構成」の作業が続くので、そのときに、どうしても、オリジナルな意味の前提を引き摺るために、その結果、解体は、アナーキーなものとして、言語の秩序を揺るがすことにはならず、一言語の枠内での配置転換に留まるのである。つまり、そこでは、ハントケの『1968年5月25日付の日本のヒットパレード』にあるような作者にも予想外の不意の逸脱といった事態は起こらず、解体も再構成も、その背後に、常にある一定の意図のもとに操作を行なう作者の明確な主体性が透けて見え、偶然的要素は排除されているのである。ヤンドルにおいては、最初から、言語に制度的拘束性

38) 『ドイツ文学史』東京大学出版会 1995年 303頁

盲 目 と 相 似

を見るため、それに抗する意識の主体性が強く働くのに対し、ハントケの場合は、その拘束性に、諦観とは言わないまでも、ある醒めた距離感、稀薄な主体性をもって一旦は受容するかのような姿勢で応ずる（戦略的受動性とも言えようか）。しかし、だからこそ、例えば『洪水』で見えてきたように、「物語る」ことのプロセスが最後は単語レベルにまで解体される様相を、そのプロセス自体に言語の制度的拘束性を浮き上がらせるかたちで、示しえたのであると思う。

ハントケにもまた、表音文字としてのアルファベットを表意文字として視覚化しようとする試みがある。

「具体詩」がもちこむ、アルファベットを表音的要素から切り離し、語を視覚化するという発想転換がどこか画一的であるのに対し、ここにおいては、その視覚化が、「読むこと」という具体的な行為と不即不離の関係にあることに注意したい。まず、空想されるイメージが生起する契機が単語や文ではなく、アルファベットのかたちになってしまうということが、計画的意図というよりは、J. コンラッドの本を読むものに訪れた、不意の逸脱であるかのように書かれている。いかにもさりげない作品紹介風の書き出しで、すでにLの文字の長短二辺に合わせたグラフィック上の処理が行なわれているが、視点という点では、第三段落が、作者と作中人物の視点の転回点になっており、また、読者である作者の逸脱は、登場人物の一人である船長が本を読むことによって引き継がれているかのように書かれている。そして、「読むこと」とともに、アルファベットの巨大化に拍車がかかる。『洪水』の最後の場面で、undの一語が文字通り洪水のように押し寄せ、語ることが語られたものによって窒息させられたごとく、「読むこと」と一体の文字の巨大化は、最後に、作者の視点への帰還によっては収束できず、船長が本を閉じることに委ねるほかはなくなる。

ここでは、単に、アルファベットの表意文字化が試みられているのではない。確かに、開いた脚をVと、お盆をもった給仕の腕をTと見るとい

Die Buchstabenformen

Die Kajüte des Kapitäns, so beschreibt Joseph Conrad, hat die Form eines **L**, so daß jemand, der überraschend zur Tür, die sich an dem kürzeren Balken des **L** befindet, hereinkommt, den Flüchtling, den der Kapitän, obwohl jener einen Mann totgeschlagen hat, bei sich verborgen hält, nicht sogleich in der Kajüte erblicken kann, weil sich der Flüchtling im längeren Balken des **L** befindet.

Der Flüchtling, der schwimmend einige Seemeilen hat zurücklegen müssen, um auf das Schiff zu gelangen, ist von der Mühe dermaßen erschöpft, daß seine Füße, nachdem er, auf dem Rücken liegend, in der Koje eingeschlafen ist, ein ziemlich weitschenkeliges **V** bilden.

Dem Kapitän, der, im Schein der Kajütenlampe, in ein Buch vertieft ist, scheint, als er einmal vom Buch aufschaut und den erschöpft schlafenden Flüchtling betrachtet, dieser Zustand der Erschöpfung, ohne daß er sich diese Verwandlung eines Zustandes in einen Buchstaben erklären könnte, immer mehr die Form eines großen umgestürzten, liegenden **W** anzunehmen.


Als der Kapitän, mit dem Kopf seine Vorstellung abschüttelnd, sich wieder seiner Lektüre zuwendet, erblickt er am Anfang des neuen Kapitels zu seiner Verwunderung einen dick mit Salz verkrusteten Schiffbrüchigen, der lauthals um Hilfe ruft und sich erst auf den zweiten Blick des Kapitäns als ein großes verschnörkeltes **A** erweist.

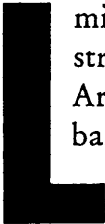
Der Kapitän, indem er weiterliest, muß seine ganze Vernunft aufbringen, um den Schiffspapagei, der ihm, kreischend und krächzend, leibhaftig vom Buch herauf in die Augen springt, für ein **X** zu halten.

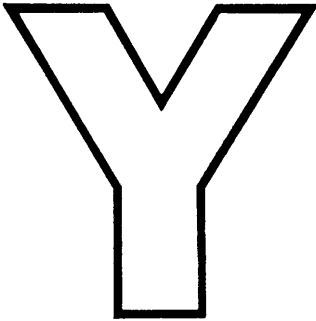
Als aber jetzt, noch im Lärm des Papageis, der durch die, wie es dem Kapitän vorkommt, **I**-förmige Stille draußen auf dem Meer ver-rückt gewor-

den scheint, der Steward, auf dem senkrecht über den Kopf gestreckten Arm ein Tablett, das mit dem Unterarm ein großes **T** bildet und von Gläsern klirrt, an die Tür der Kapitänskajüte klopft und fast zugleich auch schon eintritt, verwirrt

sich der Kapitän, der gerade noch den Vorhang zur Koje zuziehen kann, derart, daß er den Steward, welcher soeben am Schnittpunkt des kurzen Balkens

des  mit dem langen Balken des

 mit ausge-
strecktem
Arm sicht-
bar wird,
als ein
großes



liest und, statt den Pappa-
gei zu beruhigen und den
Steward näherzuwinken,
in seiner Not das Buch zu-
schlägt, worauf die Kajüte
endlich wieder eindeutig
wird.

39)

39) IAI60ff.

文字のかたち

ジョゼフ・コンラッドはこう書いている。船長のキャビンはLの字のかたちをしていて、Lの短い方の棒のところにあるドアから誰かが急に入ってきて、その人は、ある男を殴殺したのに船長が匿っている逃亡者の姿をすぐには認めることができない、なぜならその逃亡者はLの文字の長い方の棒のところにいるからである。

船に着くまでに何海里か泳いで来なければならなかった逃亡者が、その苦勞で疲れきって、仰向けに横になってベッドで眠り込んでしまうと、彼の脚はかなり開いたVのかたちになる。

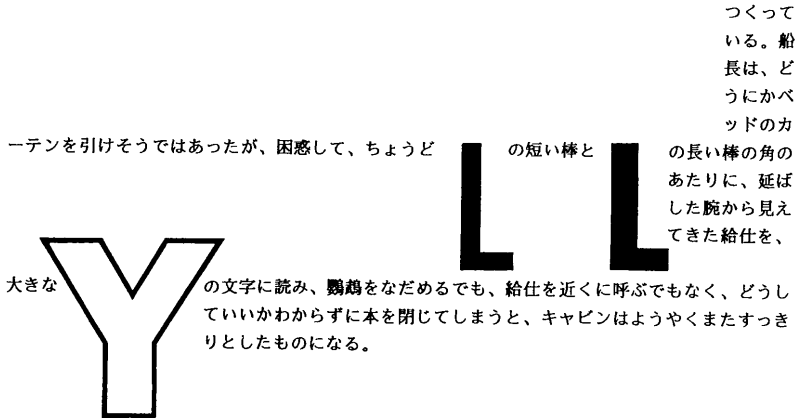
キャビンの灯りで読書に耽っていた船長が、ふと本から目を上げて、疲れきって寝ている逃亡者を見てみると、ある状態が文字になるということがよくわからないながらも、この疲れきった状態が、次第に、ひっくりかえって横になっている大きなWの文字のかたちになるように思えてくる。

船長が頭を振ってその考えを払いのけ、再び本を読みだすと、新しい章の始めに、声を限りに助けを呼んでいる、乾いた塩の厚くこびりついた難破した人の姿が目に入ってびっくりするが、それは飾り文字の大きなAであることがわかる。

さらに読み進むと、船の鸚鵡が金切り声をあげて本の中から生き物のように目の中に飛び込んでくるので、船長は、鸚鵡をXの文字と見なすために、全理性を集中させなければならない。

しかし今、船長には外の海の静けさが
の文字のかたちをしているように思えるのだが、その静けさによって狂ってしまったらしい鸚鵡の騒ぐ声のまだ残る中、給仕がキャビンの戸をたたき、すぐさま部屋に入ってくる。彼は頭の上に垂直に伸ばした腕にお盆をもち、のせたグラスがかちゃかちゃ音をたてているそのお盆は腕とともに大きなTの文字を

盲目と相似



った、事象の視覚的形態とアルファベットの形に比較的単純に近似的なものを見いだしている箇所もあるが、それ以上に、海の静けさをIのかたちと見たり、最後に給仕を白抜きYのかたちに見たりするといった、あまり「根拠のない」思いつきの方が重要である。このアルファベットが巨大化していくことは、船長の妄想の増大と対応するようであり、実際は、ほとんど無根拠であると言ってもよく、寓意を読み込むような性質の作品ではないだろうが、その巨大化が、視点の変化や、作中人物の読書と平行した事態であることには、アルファベットを表意文字として読むことのしっぺ返しがあるようにも見える。

しかし、いずれにせよ、ハントケは、「具体詩」のように、表音文字の限界をつきつけ、表意文字としてのアルファベットという視点を顕揚したりはしない。それもまた、すぐに単なる着想であることからの壁につき当たり、理解可能な、裏返しとしての反秩序であることが見抜けてしまうからである。だからこそ、むしろ、この着想を物語に乗せる際には、必ずしもうまく機能させなくする、作者と作中人物、その作中人物が本を読むことという錯綜した関係における往復運動に対する知的な目配りと、不意に

目 目 と 相 似

アルファベットを表意文字として畸形化させたいという不条理な欲望との奇妙で不整合な混合物となることが、かえってこの妄想の部分を実在なものにしている。この作品が書くことによる妄想より、妄想の生起と物語ることとの交叉する場の条件についてのものであり、それによって作品が不透明なハイブリッドなものとなることが、ハントケの立脚点をよく示していると思う。作者の視点と作中人物の視点が交叉する第三段落において、「ある状態が文字になるということがよくわからないながらも、この疲れきった状態が、次第に、ひっくりかえって横になっている大きなWの文字のかたちになるように思えてくる」と言われていることに注意したい。先程の、「Iのかたちをした海の静けさ」と同様、根拠のないWのかたち—しかし、それに「よくわからない」という説明のことはをかぶせるところが、知的操作と、逸脱する欲望との奇妙な混合状態を生んでいる。物語の諸々の方法が、瞬間、滑らかに機能しなくなり、どこかぎこちなくなり始めるが故のバランスの変調。そこから始まる不条理な欲望の更なる畸形化。それは、もはや、一定の方向性へと秩序づけたり、そこから方法論を抽出したりはできない。それ故、この種の試みを、ハントケは二度としなかったものであり、この一過性の妄想はだからこそ、かえって表音文字としての言語に住まうものの拘束性を「具体詩」の場合より、はるかに強く逆照射していると思う。だから、この作品も、この時期のハントケの一連の言語と物語の可能性／不可能性を巡る思考実験の一コマとして見るべきなのであろう。

3. ハントケとカフカ

さて、こうしたハントケの姿勢は、また、彼が影響を受けたカフカの場合とも違っている。最後に、そのことに少し触れておきたい。例えば、「言葉の縁」ということでは、カフカの次のような作品が思い浮かぶ。

インディアンになりたい願い

インディアンであったなら、すばやく身構え、疾駆する馬上、ななめに大気を横切り、揺れる大地の上方、小刻みに震え、ついには拍車を放り出す、だって拍車なんてなかったから、手綱を投げ捨てる、だって手綱なんてなかったから、そして目の前の大地がなめらかに刈られた荒野のように見えたなら、もはや馬の首も頭もなく。⁴⁰⁾

カフカは、言語と身体性の乖離に対し、とりわけ鋭敏な感覚をもって向き合った作家であり、生涯それと苦闘したと言えるが、この作品でも、言語による言語の否定する運動のうちに身体性を溶解させ、同時に言表された言葉を消し去るような書き方がなされており、インディアンにおける速度の比喩が、否定運動そのものへと乗り移って、言表することを言語に汚染されない無の力として示し、また言表されたことの内容の方も否定によって無に至らしめている。確かに、ここでの無人となった荒野の風景は、どこか、ハントケの『言語の縁』の風土に共通するものがある。しかし、ハントケには、カフカほど、言語と身体性の大きな乖離の意識はないし、その融和しがたい双方向性の生む緊張もないと思われる。カフカにおいては、言語それ自体が世界を体現する表徴をもって重くのしかかり、それゆえにそこから逃れようとする非－言語的な部分も不可解な神秘性を帯びもするのである。初期ハントケにおける言語への懷疑も大きなものがあるとはいえ、それを純粹に文学の実験的叙法の内で操作する手捌きは、はるかに軽く、冷静である。だからこそ、カフカのように文学を一種の聖域とし

40) Kafka, Franz: *Wunsch, Indianer zu werden*. In: Drucke zu Lebzeiten hrsg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann. Frankfurt a. M. (Fischer) 1994, S. 32f.

盲 目 と 相 似

て、世界から隠して守っていく必要はハントケにはなく、それどころか、サルトル流のアンガージュマンの文学には徹底して批判的であるものの、「グルッペ47」の会合に打って出るという行為もハントケには可能なのである。また、カフカには、技法の習熟はあるものの、核心の部分での自己や世界への姿勢の変転は決してありえなかったのに対し、ハントケの場合、スタイルの変更が決して、世界への敗北や屈服を意味しないのも、個人的資質の問題ばかりではなく、カフカは、人間や世界や言語についての最深部の本質に辿り着いているとは言え、やはり、19世紀末から第一次大戦を経て第二次対戦へと至る時代背景と現代との違いもどこかで関わっているのだと思う。(もちろん、単純に時代が作品に反映するなどという意味で言っているのではなく、時代の段差によって生じるエピステーメーの変容のことを問題にしているのである。)

ハントケは、『カフカ賞受賞講演』(1979)の中でカフカについてこう言っている。

さて、ここで自分のことを話すのがよかろうと思います。なぜなら、私の書く試みと、フランツ・カフカの作品とがどうしても違ったものになってしまうことが、まさに『訴訟』*Der Prozeß*の物語で、きわめてはっきりしたものになったからです。それというのも、カフカの作品は、世界を、個々の猫やネズミのような人間の人生を弄ぶ、優位に立つ邪悪な力として示すからなのです。一方、私のような後の世代にとっても、時に、やはり、世界は一つの挑戦と思われることはよくあるものの、その挑戦に、私は、おそらくはもちこたえることができるでしょうし、さらにそれは、おそらく私の生きている限り、と言ってもいいのです。だから、決定的に希望のないカフカの言語は、比喩に富み *bilderreich*、細部もはっきりしていて、寓話を紡ぐユーモアがある——しかし、私の言語の理想は、(それは、言葉の作業をしていて、むろんいつもエピソード

ド的なものでしかないけれど「世界」という挑戦への答えが可能になる
ときは、いつだって私の中から出ようとしているのですが、)むしろ、
比喩 *bilderleer* に乏しく、細部からも寓話からも解放された明るさなの
です。⁴¹⁾

『洪水』や『言葉の縁』から、すでに、10年たち、「ものをこちらに合わ
せて見るのではなく、ものの全容において現象させる、という意味での方
向転換」「事物について命題を陳述するのではなく、事物のほうから規定
されるままに言うこと」⁴²⁾、あるいは言語への批判、懐疑から信頼へとい
った、ハントケのスタイルの転換した時期に書かれたものであるが、しか
し、遡って考えても、実は、10年後と基本的な姿勢においては、共通する
ところがあるように思う。つまり、ハントケの言語批判的立場は、言語そ
れ自体への批判と言うよりは⁴³⁾、言語のある特定の使用法への批判であり、
従って、カフカのように、言語の使用が、世界とのその都度の決定的な対
決にはならず、その差の分だけ、それは容易に言語肯定的な立場へと転換
しうるものであった。もちろん、それを否定的にとらえる必要は少しもな
い。逆に世界の極北から一步も踏み出さないカフカの方が不毛であるとい
う見方もできないわけではないのであるから。カフカのような言語への絶
望と依存のアンビヴァレントな振幅の激しさはハントケにはない。『イン

41) Handke, Peter: *Rede zur Verleihung des Franz-Kafka-Preises*. In: *Das Ende des
Franiens*. Frankfurt a. M. (Suhrkamp Taschenbuch) 1982, S. 157.

42) 平子：前掲書 184頁

43) もちろん、ハントケにも十分過ぎるほどの、言語批判的側面はある。しかし、
両者を分けるのは、カフカにあるような、言語の一般化作用、コミュニケーション
における身体的嫌悪や恐怖、同時にそれと相反する、自己の固有性における
言語への（これも身体的な）陶醉は、ハントケのものではないという
点ではないかと思う。ハントケが、カフカににきびができる物語を書こうと
した話やカフカの（女）性関係を私立探偵のように嗅ぎ回ろうとした話を持
ち出すのも、その身体性の具体的、即物的側面を強調することで脱神秘化し、
生活の舞台へ引き出そうとするためであるように思える。Vgl. A. a. O. (Anm.
40), S153ff.

目 次 と 相 似

ディアンになりたい願い』の荒野の風景がカフカにとっての「言葉の縁」だったとしても、それはその言語と身体性のアンビヴァレンスの隙間に瞬間広がる夢の光景というべきものである。しかし、カフカがどんなに自己の無について語ろうとも、そこにはまだ何やら強固な主体性のようなものと、アウラのごときものが作品を貫いているように感じられてしまうのはなぜだろうか。おそらく、『判決』*Das Urteil* のゲオルクは死を宣告されても、その作品の言語はまだ、それによって生かされる条件や背景を伴っていたのである。それに比すれば、ハントケの方は言語に対して白けており、かつそのスタンスも軽い。いわば、「内部世界」*Innenwelt* と「外部世界」*Außenwelt* は、ともどもの存在が希薄になったまま対峙しており、その融和の媒体たるべき言語も、仲介者としての根拠を喪失していることが、もはや危機感を人間に強いる状況ではなく、出発点となるべき前提条件なのである。(それが、そのまま単純に、悲劇性や深刻さの少なさを意味しないことはもちろんであるが。)しかし、だからこそ、ハントケは、言語に対し絶望もしなければ、批判も信頼も可能であり、「世界に対し生きている限りもちこたえられる」と宣言できるのではないか。だから、ハントケがスタイルを変えることは、節操がないというのではもちろんなく、もはや、「神の死」(ニーチェ)に続く「人間の死」(フーコー)とともに、言葉も死を(あるいはむしろ、仮死のままの延命を)宣告されているのである。『言葉の縁』を私は廃墟とも夢とも見えると言ったが、それは確かに始まりでも終わりであり、悲しくもなければ喜ばしくもない中性的風景なのである。それは闇もタブーもなく、口当たりよく薄められた自由が蔓延しつつあり、均質に光があたった現代の世界に相應しい光景とも言えようか。カフカは『山への遠足』*Der Ausflug ins Gebirge* で、不定代名詞 *niemand* (誰も…ではない) を大文字にした「無名氏」*Niemand* なる人物を作り出したが、ここには、その「無名氏」すらもないのである。言語の死であり、勝利であり、廃墟でも夢でもあるような無人空間(もち

ろん、今日の世界は、ますます人で溢れてきているが)。Der Trauerrand
が Der Rand der Trauer に反転してしまうことそれ自体は、悲しくも喜ば
しくもないはずなのであるが、にもかかわらず「悲しみの縁」と眩してい
るのは、もしかすると、ハントケではなく、この現代の世界そのものなの
かもしれない。

*

*

*

『洪水』全訳

一人の男が川の中に立っている、と私が言った。彼は轟音の直中にいて、
首はうなだれたままである。腕は両脇に垂れている。たぶん彼は、我々の
座っている岸から川床へおりていき、石の上をゆつくりと水のあるところ
へ歩いていったのだ。我々は彼からそんなに離れていないので、彼は波の
すぐ前に立っているように見える。一歩進めば水につかるだろうし、さら
にもう一歩出れば、川にさらわれてしまうだろう。しかし、そこまで近く
にいないのは確かで、何メートルかは離れている。だから、本来なら、私
の声は聞こえてもいいはずなのだが。

彼にはおまえの声は聞こえない、と私の兄が言った。彼に向かって叫べ。
いや、と私が言った。

彼は何かを見ているのか？と彼が訊ねた。

私にはわからない、と私が言った。私には彼の姿は後ろからしか見えな
い。彼の顔は陽の光を受け、横からは明るすぎ、よくわからない。ひよつ
とすると目を閉じているのかもしれない。彼は石の上を歩いていき、そこ
に立ち、それから川床で眠っている。

おまえは嘘をついている、と私の兄が言った。川には男など立っていな
い。

盲目と相似

秋だな、と私が言った。川面の位置が石から下がっている。石の上には如雨露や木の枝がある。真ん中にだけ、水が流れている。手をとって下に降りるのを手伝ってくれ、と私の兄が言った。手伝わないと一人で行けないのか？と私が訊ねた。脚でも折ったのか？

おまえにその気がないなら、一人で行く、と私の兄が言った。私はその男が何を見ているのかを訊ねてみたい。

でも、あなたは彼を見つけられない、と私が言った。あなたは、間違った方向へ行つて、水溜りやぬかるみにはまってしまい、そこで、はまりこんで抜け出せなくなる。手を貸して。

彼には、依然、我々の声が聞こえないのだろうか？と彼が訊ねた。我々は舗道のように石の上を歩こう。

彼には我々の声は聞こえない、と私が言った。彼は、今、胸の上で腕を組んで、体を暖めようと、上着の下に手を押し込んだところだ。

太陽は、今沈んだのか？と私の兄が訊ねた。

太陽だって？と私が訊ねた。

急にすごく寒くなった、と私が言った。

陰に入った、と私が言った。

向こう岸の木々の陰にか？と彼が訊ねた。

その男の陰に、と私が言った。あなたの顔はその男の陰に入っている。

その男は何をしている？と彼が訊ねた。

どつと石の方を見ている、と私が言った。

どんな石なのか、と彼が言った。

それは丸く、そして川からの細い溝によってできた水溜りに下半分が浸かっている、と私が言った。石の周りの水は、凍結する前のように、静かで澄んでいる。私には、その底が光っているのが見える。

それで、その中には生き物はいないのか？と彼が訊ねた。蟹もミミズも？

蚊が一匹その中にいる、と私が言った。

盲 目 と 相 似

それで、それは動いていないのか？と彼が訊ねた。

輪を描いて泳いでいる、と私が言った。

死んでいるのか？と彼が訊ねた。

そうだ、と私が言った。

死んでいるのなら、水の方が動いているに違いない、と彼が言った。

水が増してきた、と私が言った。潮が満ちてくる。

これは川だ、海ではない、と私の兄が言った。

それは海だ、それは大洋だ、と私が言った。

それは川だ、それに我々しかいない、と彼が言った。そこには男などいない。

その通り、と私が言った。我々しかいない。我々は、座っていた岸辺から、川床へおりてきて、轟音の直中、石の前に立っている。石の上半分はまだ水に浸かっていない。溝には乾いた泥がある。そのほかには、石の上には何一つ見えない。

ひよつとすると蟻が一匹いるかもしれない、と私の兄が言った。

蟻は二匹だ、と私が言った。彼らは岩の上に逃れて、その上を這い回っている。飛行機からは、彼らは蟻のように見える。彼らは、我々の方へ向かって手を振って叫んでいる。我々がハンカチを持っていれば、振り返すことができるのだが。

それは子供たちなのか？と私の兄が訊ねた。

そうだ、と私が言った。彼らは今、岩の上に横になって、石にしがみついている。それから、一人の子が立ち上がって水の方を見ている。水はあいかわらず増えているのかどうか？とその子はもう一人の子に言った。私は何も見えない。私は凍える。

私もまた凍える、と私の兄が言った。風が冷たくなった。

私のセーターを着なさい、と私が言った。

なぜ、おまえは石の方を見ているのか？と彼が訊ねた。家へ帰ろう。

盲目と相似

だめだ！と私が言った。

どうしたんだ？と彼が訊ねた。なぜ、おまえは叫んでいるのか？

水だ、と私が言った。

もっと大声で言ってくれ、と彼が言った。エンジンの騒音で、私はまったく聞き取れない。

水が迫ってきて、二人はわずかな平らな場所に追いやられた、と私が言った。一人の子がもう一人の子を引っ張り寄せた。しかし、水はもうまた増えてくる。水自体には、動きは認められない。屋根がぶかぶか浮かんでいる。屋根は藁でできている。屋根が揺れると棟の風見も激しく回る。あそこの下の方では、風は吹き荒れているに違いない。藁が吹き飛んだところは、垂木のあいだに、衣装箱やチェストから流し出された衣類がはたためている。

子供たちは叫んでいるか？と私の兄が訊ねた。

うん、と私が言った。彼らは叫んでいる。ただ、叫ぶあまり、彼らの目は閉じている。一人の子の鼻から血が流れている。この子はかろうじて右の靴ははいている。泥だらけのつま先は我々の方を指している。もう一人の子は裸足である。指先をくっつけてこすっている。

それで水は？と私の兄が訊ねた。

水は二人の周りでますます上がってきている、と私が言った。彼らは、乾いたあたりの真ん中の方へうずくまっている。突然、彼らは風見の方を見つめる。たぶん、彼らは、それが回るとき軋む音が聞こえるのだろう。我々は、この上の位置では、それはまったく聞こえない。今、水が、乾いたところの、ある箇所から入り込み、一人の子供の靴のかかとを濡らす。二人はすぐに押し黙り、互いに体押しつけあうので、もはや、ほとんど彼らを区別することはできない。この瞬間に――

やめろ、と私の兄が言った。

この瞬間に、と私が言った、闇の中から死んだ豚が流れてきて、子供た

盲目と相似

ちの側をゆっくりと通り過ぎる。自分の腕の動きに気づかずに、彼らは同時に手の甲で目をこすり、豚の方を見る。豚の腹が、揺れるたび水の中から見える。豚だ、と一人の子が驚いてもう一人の子に言う。豚だ、ともう一人の子が言って、驚きながら唇から血を拭う。そして彼らが、そこに座って豚の話をしている間に、はるか水平線の水底深く揺れが生じ、村や森を通り抜け木々を折るが、我々にはそれが見えない……

戻ろう、と私の兄が言った。戻ろう！

そして急に、と私が言った、そして急に、急に、急に水が上がってくる、急に水が上がってくる、水が上がってくる、急に水が上がってくる　そして、水が上がってくる　そして　そして　そして　そして　そして　そして　そして

やめろ！と私の盲目の兄が言った。

そして　　今、と私が言った。