

マクロの文学

——グロテスクとノンセンス——

杉 山 隆 彦

文学の、あるいは現代文学の、それも小説に限定した場合でも、扱うテーマは非常に多く、複雑で、何があるかを中心をなしているのかを指摘することは容易ではない。不可能ですらあるだろう。

経済学の分野には、個々の経済現象を細かく研究する、いわゆるミクロの経済学という研究方法がある。いっぽう、世界の、あるいは一国の、経済現象を巨視的に——大づかみに——捉えようとするマクロの経済学 (macroeconomics) というアプローチの仕方がある。

近年になって学問研究が細分化され、それ自体はきわめて精緻なものへと深化してきたものの、同時に、その学問研究の全体像が研究者の視野から抜け落ちてゆくというマイナスの効果が続いてきており、そのことへの反省が、単に経済学のみならず、たとえばマクロ言語学 (macrolinguistics)、マクロ気象学 (macroeteorology) 等々の巨視的アプローチを生み出しているのである。学際的研究 (interdisciplinary study) という近年盛んに叫ばれるようになった研究方法も、学問研究の進 (深) 化に伴って生じたマイナスを補完するものとして重要視されてきていることは言うまでもない。

文学の理解の仕方にも、これと同様に、個々の作家、作品を取り上げて、きめ細かく研究し、批評・鑑賞するという方法がある。いっぽうで、現代文学の置かれている状況を大局的に——大づかみに——理解して、文学とは総体的に何なのかを絶えず反省することが必要ではないかと考えるのである。多様な価値観がばらばらのままで混在している今日のような状況の下で、このことはいっそう重要であると思われる。すなわち、「マクロの文学」という視点が考えられないか、というのが私の提案である。

1

ウィリアム・フォークナー (William Faulkner 1897—1962) も、シャーウッド・ファンダスン (Sherwood Anderson 1876—1941) も、ラルフ・ヘリソン (Ralph Ellison 1914—) も、あるいはまた、ジェームス・ジョイス (James Joyce 1882—1941) も、D・H・ローレンス (D. H. Lawrence 1885—1930) も、更には大江健三郎 (1935—) も、それぞれ皆、独自の文学世界を持っており、したがって書かれた作品は、一見したところ、まったく異ってはいするけれども、しかし、これらの作家の作品を読むとき、私にはひとつの共通項が見えてくるように思われる。その共通項のひとつが、「グロテスク」ということになる。

フォークナーの〈南部社会〉、ファンダスンの〈裏町〉、エリスンの〈黒人問題〉、ジョイスの場合の〈宗教的情熱の沈滞〉、ローレンスの場合の〈性〉、大江の場合の〈壁の中の人間〉などの諸問題は、いずれも、人間が閉鎖された状況の中に置かれた場合の悲劇を扱っているのである。

グロテスクとはどういう意味か。どういう内容のものや状態を指してふつうグロテスクと言うのか。「気味が悪い」「汚らしい」「異様な」「ぞっとする」等の意味を一般に指していると言えよう。代表的な日本語辞典『広辞

苑』にはつぎの四つの説明が与えられている。すなわち、「怪奇的・奇怪・異様・グロ」。いかにもそっけない。

もう少し詳しく見てみると、グロテスク (grotesque) は、「グロト」(groto (英)・groto (仏)・Grotte (独))、grota (伊)、「ほら穴・穴ぐら」を意味するヨーロッパに共通の名詞) に特有の、という意味であり、したがって、「ほら穴の中のようにじめじめしている」「陽の当たらない」「暗い」「怪し気な」「気味の悪い」、更には「人眼から隠しておかなくてはならない」「恥かしい」「うしろめたい」等々の意味を内包することになる。

ロッキード事件、鬼頭判事補の事件、金属バット事件、裏口入学事件、東京芸術大学ヴァイオリン事件など、社会に毎日のように継起するグロテスクな事象は、これらの事件の中心に位置する人々が、皆、グロトの中の住人であることを特徴としているのであって、グロトの住人はかならずグロテスクになる、という命題が成立するのである。

グロトは物理的な「ほら穴・穴ぐら」だけに限られはしない。その類似物はどこにもあるのであって、たとえば、鎖国をしていた江戸時代の日本、あるいは、太平洋戦争直前及び戦中の日本社会が世界の中のグロトであったことは今日自明のことであるし、そのことは野間宏『暗い絵』(1946) や『真空地帯』(1952) 等によって見事に描き出されている。法外な高額寄付金を取って裏口(つまり穴ぐら)からの入学を許している多くの医科大学・医学部が日本社会の中のグロト以外の何物でもなく、早稲田大学商学部や東京芸大もたいへんなグロトであったことが、陽の当たる場所へ引き出されて判ったのであった。このように、ある種の閉鎖によって外部からの風が入ってこなくなる時には、国家であれ、社会であれ、集団であれ、個人であれ、すべてが例外なくグロトとなるのである。松本清張の長年に亘る、いわゆる社会派小説というのも、言いかえれば、グロトの中の住人の知性の悲劇を繰り返しそのテーマとしていることになるだろう。

他人の眼からは完全に隠されているわれわれ人間の心の中は、まさしくグロトの要素を持っているので、その心

——精神——と深く係わる文学の役割がグロトの探究となるのは、きわめて自然なことと言わなくてはならない。
(この意味において、グロトの探究は、宗教あるいは宗教学、心理学などの分野との学際的アプローチによって、
いっそう深められるはずである。)

2

人間と世界の現実を正確に描き出そうとして、文学の立場から「現実主義」(Realism) ないしは「写実主義」という方法が十九世紀中葉にほぼ確立された。この用語の使用範囲はきわめて広く、したがってまた、しばしばあいまいでもあるのだが、いちおう、つぎの説明を妥当なものとすることができる。

芸術の目的は、人生を完全に客観的な誠実さをもって描写すること——物事の真のあるがままの姿を示すことにありとする文芸上の信条。このために、realism の尊ぶものは、おおざっぱな概括論ではなくて具体的で
真実の細部であり、芸術家の個人的な、経験の解釈ではなくて、没人格的写真的正確さである。もちろん、これは一つの態度であって、実作にあたってこれに徹することは不可能であり不必要でもあるが、明らかな文学上の
主義としては realism は十八世紀 Defoe や Fielding の小説に始まるが、流派としての realism の勝利は、科
学および哲学上の合理主義の発達、ロマン主義運動 (Romanticism, Romantic Movement) の行き過ぎに對す
る反抗などの影響をうけて、十九世紀から二十世紀の初頭にかけて収められた。写実主義者は、理想主義や主題
の美化を避けようと努めるために、しばしば日常茶飯事や人生の醜悪野蛮な面を強いて強調するように思われる
ことがある。(以下略)

「物事の真のあるがままの姿」を示そうとして作家達はいろいろな角度から現実を見つめ、見つめたものを描写してきたのだが、二十世紀に入ってから鋭敏な作家達は、人間の内面と外面とは同じではないらしいことに気づきはじめる。人間を、あるいは世界を、いくら外側から詳細に見つめて描こうとしても、それでは「物事の真のあるがままの姿」に迫ることができないことに気づいて、高見順がいみじくも言ったように、作家は「描写のうしろに寝ていられぬ」ようになってしまったのである。

あるいはまた、「写真的正確さ」と簡単に言うことはできても、その写真自体がほんとうに正確なものであるのか、という疑念が生じてきた。写真はいちおう客観的で正確なものとして認められて、事実認定の証拠写真とか、スポーツの勝敗の写真判定などに用いられるが、それでは誰が撮しても同一のものになるかという点、そうはならない。あくまでも「いちおう客観的で正確なもの」であるにすぎない。映画の場合と同じであって、カメラを動かす主体、現実を記録しようとする作家の眼差し、手さばき、カメラをどこに据え、どんなアングルから撮すか、それらは作家の主体性にかかわるきわめて個人的な問題であり、けっして、客観的なものではあり得ない。文学における写真的正確さとか客観的描写というのは、常に「見かけの写真的正確さ」、「見かけの客観性」であるということを忘れてはならないのである。

リアリズムに潜むこのような弱点を補うかたちで、今世紀初頭に「内面的リアリズム」ないしは「心理的リアリズム」という方法が考え出された。人間の外面に表れる言動が、その人間の内面に隠されているものの忠実な反映ではないということの発見にこれは依るのだが、文学的手法の面では、複数の時間——物理的な時間の流れと心理的な時間の流れの混り合い、相互の接続などによる——を捉えて、人間の内と外とをまるごと抱えこむかたちで、

全的に人間の真実に迫ろうとする態度を生み出した。それが「意識の流れ」(stream of consciousness)という方法で、今日のリアリズムは、否応なしに、このようにして人間の内面を掘り起こさない限り、リアリズムの名前ですら値いしないものとなっている。

人間の意識は一つの流れのように刻々と変化して止まるところを知らないが、この流れは接続する。こうした意識の流れを丹念にたどって人間の真実をとらえようとする文学手法をいう。現代小説における重要な手法で、この用語は二十世紀初め William James が機能的心理学を唱えたことに始まる。この手法の系譜は *Tristram Shandy* (1759—67) を書いた Laurence Sterne にまでさかのぼることができるが、明確な方法的な自覚をもって採用されるにいたったのは、今世紀に入ってから、特に一九二〇年代にこうした考え方を応用した小説がイギリス文壇で盛んだった。イギリスでは James Joyce の *Ulysses* (1922) が代表的作品であるが、Virginia Woolf や Dorothy Richardson (例えば *Pointed Roofs* 1915) の諸作にこの方法の典型が見られる。フランスでは Bergson の「純粹持續」(durée pure) の考え方から影響をうけつつ、この方法を用いて Marcel Proust が傑作 *A la recherche du temps perdue* (『失われた時を求めて』1913—28) を書いた。⁽²⁾

プルーストにとって「一時間は、単純に一時間ではない。香り、音、計画、気候そっくりものに満たされた瓶である。われわれが現実と呼んでいいものは、われわれを同時に圍繞しているこういう感覚と記憶との間にある関係なのである——単純な映画のヴィジョンはこの関係を抹殺してしまふ——この関係を作家は発見し二つの異った語のなかに固定しなければならない。作家が異なる対象をとってその問題をば、自然科学の世界における因果率に匹

敵する、美しい文体という必然的な連鎖のなかに閉じこめるに及んではじめて、真実は書かれるのだ——この関係がたいして興味ないことで、文体が拙くてもそれでもいい。とにかくそれがなければ何もないのだから」。(Le Temps retrouvé, II 『見出された時・II』生島遼一訳による。)

意識の流れがグロトの内(Ⅱ瓶)と外とを関係づけ、その関係がなければ現実には存在しないと言いつ得るのには、精神病理学からの貢献があったことを見逃すわけにはゆかない。ノイローゼやヒステリーの治療・研究に当たっていたオーストリアの精神病理学者ジークムント・フロイト(Sigmund Freud 1856—1939)の主要著作のひとつに『夢判断』(Die Traumdeutung 1900)があることは周知のとおりだが、夜ひとりで秘かに見る夢というのは、つまり、外界から完全に遮断されたグロトの中そのものの世界と言えるのであって、このグロトに探りを入れない限り、患者の治療は出来ないことをフロイトは実例を挙げて繰り返し述べている。『夢判断』が十九世紀から二十世紀への転換の時点に発表されていることは単なる偶然とは思えない大きな歴史的事件であったと言えよう。

今世紀の文学のもっとも大きな役割のひとつが、この人間内部のグロトを人々に気づかせること、このグロトの支配に負けて、否応なしにグロテスクな存在とならざるを得ないかわいそうな人々をしっかりと見つけて、その現実を正しく描き出すこととなるのは、自然の成りゆきであったのである。

3

フォークナーにとって、アメリカの南部は〈閉ざされた社会〉としてのグロトそのものであった。南部の中でもとりわけ南部的色彩を濃厚に残しているミシシッピ州の、オクスフォードという町を中心に据えて、ヨクナパトリーファ・カントリー(Yoknapatawpha Country)と名づける仮構の世界を舞台に、長篇十五、短篇集三、詩集二

という長大な作品を彼は書いている。そしてその大部分がヨクナパトーフア伝説として、ひとつの統一的小宇宙を形成している。このようなかたちで彼がアメリカの南部の過去と現在、「家」の束縛と肉親の問題、宗教及び倫理思想、原始主義等々、きわめて多様なテーマを、同一人物再登場、多元描写などの複雑な技法を駆使して、飽くことなく追究していったのは、閉ざされた社会（グロト）が「閉ざされた人間」（グロテスク）を生み出さざるを得ない悲劇に着目したからであった。

「エミリーへのばら」（“A Rose for Emily” 1931）は、難解なフォークナー作品の中でも比較的判り易く、右のような南部の現実を描いている。

エミリー・グリアソンは、ジェファソンの町が近代化された一九二〇年代にも、依然として一八七〇年代当時の古い様式の家に住み、町の人々の誰とも交際をしない毎日を送っている。彼女の家は「眼ざわりな家」と表現されているが、それは同時に、七十四歳のときに死んだ彼女を「倒れた記念碑」と見なす町の人々の偽りのない気持であったろう。三十二歳のときに父親が死んで、彼女は天涯孤独の身となるが、彼女はその父の死を認めようとはせず、葬式を出そうともしない。彼女にとって父は依然として「死んではいけない」のであって、そのことは、以後ずっと彼女の家の中に置かれていたクレヨンで描かれた父親の肖像画の存在によって明確なものとなっているし、町の人々は「長い間、グリアソン一族のことを一枚のタブプロオのように考えていた」のであった。すなわち、エミリーが白衣のすんなりとした姿で背景に立ち、彼女の父は、彼女に背を向け、馬の鞭を握り、両脚を踏んばった黒いシルエットとなって前景を大きくふさいでいる図柄である。

ジェファソンの町が無料の郵便配達制度を始めたときにも、エミリーだけは、家の玄関の上に住居表示の札を付けた。戸口に郵便箱を取り付けたることを頑なに拒んでいた。毎年の税金も彼女はいっさい納めようとはし

ない。父の死んだ日に市長との間で取り決められたという税金免除の恩典をたてに拒否するのだが、そのような取り決めが存在しているという証拠は何もないのである。税金の督促にやってきた執達吏たちに対して、彼女は、「詳しいことは市長さんに聞いてほしい」と言っただけを追いかえしてしまふ。しかし、市長は十年前にすでに死んでしまつていたのである。彼女にとって市長が死んではいないのは、父が「死んでいない」と同様であつて、彼女は、時間の進行のない世界——グロッド——に住んでいて、彼女の時計——スカートの下に隠されている——は一八六五年という南北戦争敗北の時以来停止してしまつてゐることになる。

フォークナーは、代表的長篇『響きと怒り』(The Sound and the Fury 1929)の中でも、針のない時計、という小道具を使つてゐるが、「エミリーへのばら」では、以上の他にも、「長い間よどんだ水の中に浸つたような、むくんだ顔」と彼女を描写してゐるし、彼女の使用する便箋は古めかしい型のもので、用いるインクは色あせてしまつてゐる。新しい時代の法律によつて、砒素を売買することは禁じられてゐるにも拘らず、彼女は平気で法律を犯して、薬剤師から強引にそれを手に入れてしまふ。

このようなエミリーが、父の死後二年経つた頃に、北部からやつてきた男と結婚する。がしかし、その直後に彼女は砒素によつて彼を毒殺してしまふ。そして以後長い間、彼の屍体を抱いて寝るという行為を続けるのである。

エミリーのような女性は現実には居るはずがない。しかし、南部社会の犠牲となつて、時代の流れに取り残されてグロテスクな生涯を送らざるを得なかつたエミリーをその象徴的存在とする、いわば「エミリー的人間」がわれわれの周囲に居ないと、果して断言できるであらうか。

フォークナーは、エミリーの悲劇を描くのに、徹底した外面描写に頼つてゐる。町の人々の前にエミリーが姿を現わすとき、町の人々がエミリーの家の中に入つて行つたとき、彼等の眼に彼女がどう映つただけを描いてゐる

のであって、それ以外のエミリーは小さい描かれてはいない。第三章末尾の「彼女が家に帰って（葉の）包みを開いてみると、箱の上には頭蓋骨と大腿骨を組み合せたしの下に「殺鼠用」と記されていた」というただ一箇所だけ、この（外面描写の）技法が破綻をきたしていることを認めないわけにはゆかないが。

つまり、エミリー（の悲劇）を撮すカメラは、開かれた社会であるジェファソンの町に据えられていて、そのカメラにエミリーの閉ざされた社会が撮されるのである。閉ざされた社会に生きる者は、その社会の中に留まっている限りは、それが「閉ざされている」ことに気づきはしない。開かれた社会へ出て行ったときにはじめて、自分が閉ざされた社会の住人であることに気づくのである。すなわち、グロトの中に居ては、そこがグロトであることがわからなくなってしまうことの悲劇を、フォークナーは、この外面描写という技法でわれわれに教えてくれているのである。

フォークナーの作家的出発において、指導的役割を果たしたアンダスンもまた、グロトの探求者として特筆すべき作家であろう。彼の作品の舞台は、徹底して、田舎町の裏通りであって、物理的にも精神的にも、陽の当たらない、暗い、じめじめした場所——グロト——が選ばれている。

代表作『ワインズバーグ・オハイオ』（*Winesburg, Ohio* 1919）は二十五の短篇を一本の糸によって繋げたユニークな形式の小説である。

真実をもとめながらも、周囲の因襲的な空気のために、心ならずもグロテスクな存在となってしまうかわいそうな人物ばかりがつきからつきへと登場してくるのであるが、その因襲的な空気を中心をなしているのは、清教徒的禁欲主義であり、それが人間性を抑圧しているという見取図の下に、アンダスンはアメリカ社会の生活に解剖のメ

スを入れているのである。そのメスが別抉しているのは、近代化の始まったアメリカ一九一〇年代に目立ちはじめた裏町の人々の、環境への不適応、欲求不満、人間疎外といったきわめて深刻な状況である。いわばアンドラソンは、ヘブライズム支配のアメリカ社会の中に、現世肯定・肉体讚美・異教的ヘレニズムの復権を目指したとも言えるが、このヘレニズムは、当然のことながら、いびつな、發育不全のグロテスクなものになってしまっている。

『ワインズバーク・オハイオ』の中で、作者は、「こぶのついたりんご」(Bristled apples)、あるいは「ねじれたりんご」(twisted apples)という非常に興味深い比喩を用いている。

秋になってりんごの収穫が終ると、農民たちは、きれいな形をした色つやの良いりんごだけを箱に詰めてマーケットへ出荷する。こぶがついたり、ねじれていたりするりんごは、摘みとられることもなく木に残されたままであったり、地面に落ちたままである。しかし、りんごのほんとうの美味しさは、(表面の)きれいな、つやの良い色をしたものよりも、形の悪いものの中にこそある。そのこぶの中にこそ甘みが集中的に満たされているのだ、と作者は主張する。

マーケットとは「陽の当たる場所」である。そのような場所へ異様な形をしたりんごを持って行くことはできない。持って行っても、棚に並べてはもらえない。たとえ棚に並べたとしても、買ってはもらえない。つまり、そのようなりんごは、売り物としては無意味(ノンセンスⅡ後述)なのだ。人々の多勢集まる陽の当たる場所へ出る資格を失ってしまっているのである。しかし、繰り返すが、その中には熟した味があるのである。

りんごの比喩を用いて、アンドラソンは、失敗と挫折の人生の中にも人間の真実があることを執拗に訴えていることが読み取れる。そしてりんごは、言うまでもなく、キリスト教徒にとっては、「禁断の木の実」である。その木の実がねじれて、こぶがついているのは、どうやら、近代化しつつあるアメリカ社会の中で、清教主義

が往時の支配力を失って、ねじれはじめてきているにも拘らず、そのことに気づかぬふりをして、頑強にそれにしがみつこうとしている状況を敏感に捉えているからであった。

アンダスンがこのような告発は、したがって、良識派の清教主義者たちからたいへんなひんしゆくを買い、『ワインズバーク・オハイオ』は発売禁止などの処置を蒙り、文学史から消されてしまふ運命を辿ったりしたのが、第一次大戦後の戦後文学は、彼の掘り起こしたものを、具体的に、ひとつひとつ、作品の上で追求してゆくことになったのである。アンダスンが、シカゴ・ルネサンスの一翼を担っているのは、アメリカ文学史という、より大きな脈絡の中に彼を置いてみると、いっそう明確なものとなってくるであらう。

第二次大戦後に登場した黒人作家エリスンの場合は、アメリカの黒人を、はっきりとグロトの住人と意識して作品を書いている。代表作『見えない人間』(*Invisible Man* 1952)は、この〈黒人IIグロトの住人〉を真正面から見ずえて描きつくした大長篇で、タイトルの意味するところは、アメリカ社会の中では、黒人は、たとえそこに居ても、人の眼に見えてこない存在だ、ということである。なぜ見えないか、誰の眼に見えないのか、を追求したこの小説の主人公は、グロトの中にとじこめられた青年であって、したがって、まともな名前も持たず、ただ、熊のジャック (Jack the Bear) という綽名しか与えられていない。綽名の「熊」というのは穴ぐらの中で冬眠する熊になぞらえて付けられており、この作品の冒頭部分には、「冬眠」(hibernation)、「冬眠する」(hibernate) という表現が頻繁に出てきて、読む者に対して、否応なしに、熊→冬眠→グロト→グロテスクという連想を起させざる。

エリスンは、この作品で、白人中心のアメリカ社会の病める部分を分析し、その病巣を抉り出しているのだが、

結論的に言えば、黒人に自己の存在を見失わせた（Ⅱ冬眠させた）のは白人（社会）であること。では白人社会から脱出することによって彼等は自己の存在を発見出来るかというところ、それは不可能なのだ。黒人が自己の存在を見すべき場所は、好むと好まざるとに拘らず、この白人社会の中にしかない、ということに主人公は思い到る。そして、そのことを認めた上で、ではどのようにしたら黒人が「見える人間」になり得るか、冬眠状態から脱却して、グロトの外へ出られるか、を彼にたくましく追求させているのである。

エリスンの功績は、しかし、単に黒人の悲劇をつぶさに描いたことだけにあるのではなく、同時にそれは白人の悲劇でもあることを、明確に示し得たことにあるのだ。見えない（Ⅱ眼に入っていない）人間とは、彼を「見よう」としない人間が居るということではないのか。無視される側は、常に、無視する側と分ち難く結ばれているのであって、エリスンにおいては、黒人社会というグロトは、その外側にあるより大きな白人社会というグロトに囲まれている、という意味からも、二重のグロトが問題となっているのである。そこにこの作品の衝撃的な新しさがあり、同時に、アメリカカ社会における黒人の救いようのない悲しみが、読者の前に突きつけられていると言えるのである。

ジョイスをグロテスクの作家と言うのは、あるいは奇矯な言辞のように思われるかもしれない。『若き日の芸術家の肖像』(A Portrait of the Artist as a Young Man 1916) や『ユリシームス』(Ulysses 1922) は、そのようなひとりで片づけるにはあまりにも大きな問題を含んでいる。しかし、初期の『ダブリン市民』(Dubliners 1914) をジョイス文学の原型と見れば、彼もまた、グロトの住人の悲劇に鋭い観察の眼を光らせていることがはっきりしてくる。

『ダブリン市民』は、先ほどの『ウィンズバーク・オハイオ』と同様（しかし、時代的には先行して）に、十五の短篇が、主人公が皆ダブリン市の住人であるという、一本の糸によって統一されている小説である。その中の「アラビー」の少年は、彼の住んでいる北リッチモンド街の行きどまりにある家から抜け出て、アラビー（実在したバザーの名）という異国的なひびきを持った夢の世界で何かを得ようと、必死の思いで出かけるのだが、そこで彼が得たものは、自分が虚栄に眩み、それに弄ばれた情ない人間であることを知っただけであった。そして彼の眼は苦悩と憤怒に燃え上ったのである。また、「エヴァライン」では、同名の十九歳の少女が恋人の誘いによって、埃っぽい空気に包まれたうつつうしい、悲しみだけのわが家を棄てて、ブエノスアイレス（「きれいな空気」のある町）へ行くこうとするのだが、船出の直前になって、どうしても家（と父）を棄てることができずに断念してしま

う。

「痛ましい事件」の中年男ダフィ氏は、みずからの極度の潔癖症によって、シニコウ夫人を死に追いやってもお依然として、狭益な自己愛から脱却することができず、最後まで深い孤独感をかみしめている。シニコウ夫人の斃死事件も、たしかに痛ましい事件ではあるが、それ以上に、自我に縛られて身動きのできなくなったダフィ氏の生涯は、いっそう痛ましい事件であると作者は言おうとしているのである。

以上の三篇だけでなく、『ダブリン市民』は、全篇が、黄色（頹廢）、茶色（活気のなさ・澁み）、灰色（暗さ）という三つの色によって濃く色づけされていて、十五の作品の主人公はすべて、例外なく、不幸な生活を余儀なくされている。ダブリンに生れ、ダブリンを愛し、それ故にまた、ダブリンを棄てることになったジョイスにとつては、この町がどうしようもない一個のグロトであったことは疑いようがない。そしてダブリンがグロトとなったこととの根底には、宗教的情熱の沈滞が大きく影響していて、それがそこに住む人々の不幸を生むことになるのだと作

者は言いたいのである。

十五篇のうち八篇が、死を重要な要素としている点も見逃せない。「姉妹」では死んだ牧師、「アラビー」でも、少年の住んでいる家は、以前牧師が住んでいて、この家で死んでおり、「エヴァライン」では、彼女の死んだ母親が彼女の青春に大きいのしかかっている。「土くれ」には死の占いを受けた老婆が、「痛ましい事件」ではシニコウ夫人の讎死が、「委員会室の独立記念日」では、アイルランド独立運動の指導者チャールス・スチュアート・パーネル (Charles Stewart Parnell 1846—91) の死が、そして最終章「死せる人々」では、死者の夥しい群れが住む世界への意識が、といった具合である。ジョイスにとってダブリンが、死の淵にのぞんだ町としてそのすがたを表わしていることは、否定することのできない重要なことであるのだ。

ジョイスと同時代を生きたローレンスが、彼の最後の作品『チャタレー夫人の恋人』(Lady Chatterley's Lover 1928) で《性》を真正面から見ずえて、徹底的に描いていることはよく知られている。性は今日でもなお依然としてそうではあるが、五十年以上も前のローレンスの時代では、いっそう強いタブーであり、社会的には「見えない」ものとして扱われていた。つまり、性は、すべての人間の基本的な営みであるにも拘らず、グロトの中にとじこめられていたと言えるのである。性をグロトの中にとじこめてきたことが、どれほど人間をゆがめているかを告発するローレンスの見るところでは、その元凶は、イギリスの教会制度と教育体系ということであり、それによって、女性が、人間としてではなく、ものとして、男性の享樂の対象とされてきたのだと主張する。そしてこのことは、単に女性の不幸であるばかりでなく、もうひとつの性である男性の不幸でもあるのだ、という主張へとつながってゆく。性がグロトでの営みである限り、かならずグロテスクな様相を帯びてくるのは、見易い道理であって、何ら

異とするに足りない。性の氾濫の時代といわれる今日でも、それはまさに、ただの氾濫であるにすぎず、ローレンスの問いかけた問題は依然として未解決のままだと言う他はない。

教会や学校だけでなく、思慮分別（センスII後述）を育て、維持しようとする機関は、例外なく、性をグロトの中にとじこめてきた。その思慮分別が人間性をゆがめる方向に作用し出したとき、ローレンスは、そういう既成の思慮分別（という秩序）に疑問を投げかけ、それがほんとうに人間にとって幸福をもたらすものであるかどうかを、原点に立ち返って考えようとしたのである。人間を縛ってゆがませる方向に作用している思慮分別があるとしたら、それを脱ぎすてるべきではないのか、というところから、ローレンスの原始生命復帰の思想が出てくるのは当然のことと言ってよい。自然の生命と人間の生命とが融け合って、原始時代に一般であった生命の歓喜を、愛し合う男と女が味わうことを理想とするローレンスにとって、『チャタレー夫人の恋人』の性描写は避けて通ることのできないものであった。つまり、キリスト教からの人間の解放を主題とするローレンスの思想は、先に述べたアングスンの場合と同様、ヘブライズムからヘレニズムへの回帰を、その契機としているのである。『チャタレー夫人の恋人』の冒頭の一節は、そのことを象徴的に語っている。

現代は本質的に悲劇の時代である。だからこそ我々は、この時代を悲劇的なものとして受け入れたがらないのである。大災害はすでに襲来した。我々は廢墟の真只中であって、新しいささやかな棲息地を作り、新しいささやかな希望を抱こうとしている。それはかなり困難な仕事である。未来に向って進むならかな道は一つもない。しかし我々は、遠まわりをしたり、障壁物を越えて這いあがったりする。いかなる災害がふりかかろうとも我々は生きなければならないのだ。（伊藤整訳）

ローレンスだけでなく、T・S・エリオット (T. S. Eliot 1888—1965) も、ジョイスも、あるいはアメリカのヘミングウェイ (Ernest Hemingway 1899—1961) も含めて、第一次大戦後の主要作家たちは、その時代を、右のような廃墟という見地で把えて、まったく新しい倫理的基盤の追求にいのちを賭けていたのである。エリオットの『荒地』(The Waste Land 1922) という定義が、そのことを如実に示していると言えよう。

大江健三郎の描く人間と世界は、ひと言で言えば、きわめてグロテスクなものばかりである。柵の中で杭につながれた犬を一匹一匹殺す手伝いをアルバイトにしている学生の話である処女作『奇妙な仕事』(1955)、太平洋戦争末期における少年院の少年たちの疎開の話である『芽むしり仔撃ち』(1958)等、大江が関心を寄せる主題は常に、〈壁の中の人間(の悲劇)〉である。物理的な壁だけにそれは限られない。『万延元年のフットボール』(1967)では、鷹四はみずから犯した近親相姦という〈壁〉から脱出することができず、兄の蜜三郎は、目撃した友人の異様な自殺死、及び、異形の子として生れた自分の子供、という〈壁〉との闘いが、物語の基底をなしている。そして、壁の中とは、グロトの中と等しい。

大江がわれわれの時代のもっとも鋭い(そして良質の)代弁者であるのは、彼が何よりもまず、グロテスクの旗手であるからだ。彼は第一作品集『死者の審り』(1958)の後記の中で「監禁されている状態、閉ざされた壁の中に生きる状態を考えることが、一貫した僕の主題でした」と告白しているが、その思想のありようは、十年後に別の論文で詳細に論じられることになる。フロイト的なものではない、と断りながら、大江はつぎのように書いている。

ぼくは小説を書く人間としての自分自身を選びとろうとしながら、そのような生き方の、社会にかかわる意味あいについて明瞭な考えをそなえていたのではなかった。そしてまた自分をふくみこんでいるところの、この社会が、いかなる特殊性をそなえた時代として、時の軸の尖端にくらいしているのかを持続的に考えていたのでもなかった。むしろぼくは、社会を拒んでいるというのに近い青年であった。ぼくはまた、現代を拒んでいるというのに近い青年でもあった。ぼくが小説を書くころとしているとき、ぼくは社会に背を向けて、自分自身の内部の暗闇に堅穴を掘ろうとしているのだった。あるいは、自分自身に、しかるべき内部を構築しようとし、そこに意識化されたぼく自身をこえるものの芽をふくむべき暗闇をたくわえようとしていたのだった。「作家にとって社会とはなにか？」(1969)

大江が、現代日本の避けられない問題として、沖縄を取り上げるのは、沖縄が日本の中のグロトであったし、また現にグロトであるからであり、沖縄と〈本土〉との間に大きな壁があるからに他ならない。いや、この言い方は不正確だ。〈本土〉というグロトの中の住人であるわれわれを連れ出して、沖縄を見つめさせなければ、そもそも沖縄の問題は解決され得ない、という覚悟の上のことには違ひはない。黒人問題が白人問題である(エリスン)ように、女性の性の問題が男性の性の問題である(ローレンス)ように、沖縄の問題は、すなわち、〈本土〉の問題であるからだ。

ついでながら、われわれは皆、壁の中の人間なのだ、という意識は、サントレ(Jean-Paul Sartre 1905—80)や、安部公房(1924—)らの作品では、いっそう明確なかたちで提示されていることを思うべきであらう。

グロテスクとは違った働きをしてはいるが、底辺のところまで深く結びついていると思われる、現代文学のもうひとつの共通項に「ノンセンス」がある。

ノンセンス (nonsense) はセンス (sense) に対立する。「正常な感覚」、「思慮分別」、「多数意見」、「常識」等を意味するセンスに異議を申し立て、既成の秩序の体系を解体してゆこうとする態度のことを、ノンセンスと言うのである。⁽³⁾

この世に生きる上で、われわれは思慮分別を要求され、常識豊かであることを義務づけられてきた。そうでない場合は、社会から拒絶されてしまうという、苛酷な運命を甘受しなければならぬので、われわれは、可能な限りの努力をしてこれらを身につけようとしたのではあるが、それはあくまでも、身につける衣裳(=意匠)であって、その奥で、本音が窺息しかかっている。つまり、センスというよろいの重みで、人間性が衰弱をきたしているという状況が、今日、顕わになってきているのではないか。センスが、人間にとって、ほんとうに必要なセンスであつたかどうかの反省を迫られている、と言つてもよい。センスを失つたものが、ただのナンセンスである場合も、もちろんあるのだが、これをナンセンスとして一笑に附すことなく、活性化して、人間性の豊かさを再認識しようという動きが世界の作家たちの中から出てきているのは、人間の条件にかかわろうとする文学者の仕事として、避けて通ることができないものであるからだ。

「正直は最上の策である」という道徳的規範―常識―に対して、正直を(策)だと教えるこの諺は、青年に対して拭い難い人間性の喪失を強いることになる、と主張するローレンスに⁽⁴⁾俟つまでもなく、文学が常に社会の既成の

常識（センス）に対して反省を迫るものでなければならぬとすれば、ノンセンスへの意志が作家を支えるばねとなるのは当然のことであろう。

ノンセンスはふたつの表われ方をする。（ナンセンス）と（ノンセンス）。高橋はつぎのように言う。

みずからの同一性を支える構造の解体にさらされたとき、人間は足場を失ったかのように一種のめまいを覚えるのが常である。だが次の瞬間、人の示す反応は両義的である。一方では、人は自己の日常的なセンスへの侵犯者に対して憤激・罵倒・軽蔑をもってこたえるだろう。そんなとき、「バカナ！」「ヤメロ！」「クダラン！」という意味で「ナンセンス！」と人は叫ぶ。しかし他方では、▲意味づけの体系▼の崩壊は言いようのない喜びをもたらす。（中略）人々の反応における両義性は、《nonsense》そのものの両義的構造に見合っているはずである。すなわち、それは一方では確かに否定・異議申し立て・攪乱・脱臼・解体であるが、同時に、別の次元における肯定であり、組みかえであり、創造である。既成の日常的な▲センス▼に衝撃を与えつつ、ものや言葉に對する新鮮な眼差しを取り戻させるところに、その本来の働きがあるのである。それはただの破壊ではなく、ちようど、スポーツや遊びなどのレクリエーションが、日常性の解体、エネルギーの無駄使いでありながら、実は新たなエネルギーの再創造であるのに似ている。⁽⁵⁾

創造、すなわち、新しいセンスの創造、にたずさわる芸術の仕事では、したがって、ノンセンスは第一級の重要な要素となる。

マルセル・デュシャン（Marcel Duchamp 1887—1968）の『泉』や『折れた腕の前に』に代表される（レディ

メード、『L・H・O・O・Q』その他の美術が、「カンヴァスがそこにあるから描く」という自動作用的な、あるいは無反省な絵画制作に対して、美術を網膜的なものの中にとじこめることなく、「描かれていない部分までも考えさせ」ようとすることによって、大きな衝撃を与えて、現代美術に革命を起こしたことはよく知られている。

ジョン・ケージ (John Cage 1912—) の「沈黙というようなものは存在しない。無響室に入ってごらんさない。そこであなたの神経組織の働きと血液の循環に耳を傾けなさい」(Silence 1952, p. 51)、「音楽作品を書くことによっては何も完成されない。音楽作品を聴くことによっては何も完成されない。音楽作品を演奏することによっては何も完成されない」(Silence, p. xii)と、どうような思想に基づいて〈作曲〉された『四分三十三秒』(三楽章ピアノ曲)は、既成の音楽というセンスに対して突きつけたノンセンスの代表的なものであり、同時にそれは、まったく新しい音楽のセンス (newsence) の創造であった。ケージはまた、こうも言っている。「音楽をつくるひとつの方法、それはデュシャンを研究すること」(“26 Statements Re Duchamp” 1964, p. 9)。併せて考えるに働いている言葉である。

ウォルト・ディズニー (Walt Disney 1901—66) の『鏡を通して見たあべこべの国』では、汽車が停止して、線路の上を駅舎が動いてゆき、競馬の場面では、騎手が馬を背負って駆け出し、水浸しになった家を火で消そうとし、こうのとりが、赤ちゃんなところへ両親を連れてくる、という楽しいノンセンスが表現されているという。⁽⁶⁾ 漫画もばかにはできないのである。

われわれの日常生活の身近かなところにも、注意して見ると、既成のセンスによって武装されたものと、それを破壊し、同時に、新しいセンスを創造しようとするノンセンスとの対立が、いくらでも存在することに気づくであろう。つぎのリストは、上欄がセンスの、下欄がノンセンスすなわちニューセンスの組み合わせである。

おとな——子ども

男——女

夫——妻

教師——学生・生徒

大学——予備校

国立大学——私立大学

制服制帽——ジーンズ・ポロシャツ・セーター

北——南

(アメリカの)白人——(アメリカの)黒人

国立劇場——天井桟敷、状況劇場

歌舞伎・能——落語・漫才

日本放送協会——民放各社

読売巨人軍——その他の球団

「跳ぶ前に見よ」——「見る前に跳べ」

上欄が体面を保つのに汲々としている間に、下欄は、伸び伸びと本音を發揮して、上欄の牙城に迫ろうとしているのが、今日の(日本の社会の)状況であるように思われぬであらうか。

センスは、たとえてみれば、「ガラスの城」のようなもので、ノンセンスからの攻撃にさらされると、ひとたま

りもなく崩れ去ってしまう。そのようなセンスに身を包んでいるわれわれ人間は、いわば「ガラス細工のこわれもの」(大江健三郎『壊われものとしての人間』)、または『悲の器』(高橋和己)でしかない。このガラスを鍛えて、強化ガラス、耐熱ガラス、防弾ガラスを創り出すことができなくてはなるまい。ノンセンスを考えることが、それを可能にしてくれるのではないだろうか。

5

ノンセンスを主要テーマとし、あるいは、ノンセンスの世界を描いた文学作品は、ルイス・キャロル (Lewis Carroll 1832—98) 『不思議の国のアリス』 (*Alice's Adventures in Wonderland* 1865)、『鏡の国のアリス』 (*Through the Looking-Glass* 1871)、『ジョイス』、『フィンネガンズ・ウォーク』 (*Finnegans Wake* 1939)、『サムエル・ベケット』 (Samuel Beckett 1906—) 『ゴドーを待ちながら』 (*Waiting for Godot* 1954) 等がよく知られてくる。ここでは、比較的新しいジャージー・コシンスキー (Jerzy Kosinski 1933—) の『そこにいること』 (*Being There* 1971) について触れてみたい。

主人公チャンスは生れながらの脳の欠陥のために、読み書きもできず、他人の話すことの意味を正しく理解することもできない男。母の死後、孤児となってオールド・マンの大邸宅で養われ、長じてはこの大邸宅の庭師として生活を送っている。家の外の現実社会とは完全に切り離された彼だけの世界の中で、庭と、自室のテレビだけを相手に生きている。テレビを覗いて、そこに映し出される人間たちの生活を眼で受け取ることができるが、その意味を捉える抽象化の能力はなく、したがって論理性の欠如が彼の特徴となっている。

オールド・マンの死に際して、その財産分与の件で弁護士がやって来るが、彼とチャンスとの結びつきを証明す

る文書も、チャンスがこの大邸宅に住んでいたことを示す書類も、何ひとつ見つかることができない。彼がこの世に生きていることを証明する出生の記録、身許を証明する書類、自動車免許証、銀行の預金通帳、病院の領収書など何ひとつないために、彼は大邸宅から即刻立退きを要求される。

スーツケースを手には、チャンスは生れてはじめて、大邸宅の外の現実社会に一步を踏み出すのだが、たちまち自動車に脚をはさまれて怪我をしてしまう。加害者は、ニューヨークの大銀行の頭取ベンジャミン・ランド氏の若妻であるEEという美しい女性だった。ランド氏はたいへんな高齢で、死の床に横たわっている病人であり、自宅内に医師と看護婦を侍らせているので、EEは、チャンスにも、自宅へ来て、しばらく治療するようにすすめ、チャンスはそれを受け、ランド家に住みつく。事故の直後のくるまの中の会話の行き違いから、EEは、チャンスの名前をチャンシー・ガーディナーと思ひこみ、以後、彼もそのつもりになる。彼はたいへんなハンサムであるところから、EEは彼に恋心を抱き、迫るのだが、恋愛感情というものを持たないチャンスには、まったく通じない。ランド氏の病氣見舞いにワシントンから大統領がやって来る。チャンスは同席して、ふたりの会話を聞いてはいるが、政治・経済の話はまったく理解できるはずもない。経済不況に頭を悩ます大統領から意見を求められて、彼は仕方なく「自然界では良い時も悪い時もあり、地面に根をしっかりと張っている樹木は、悪い時期を乗りきることができません」と、みずからの庭師としての体験を口にするだけなのだが、この言葉を、実業家の比喩と受けとった大統領は、いたく感激し、テレビ演説の中でチャンスの名前を引用するのである。一躍有名になったチャンスは、ジャーナリズムが追いかけて、チャンスは、テレビ、ラジオ、新聞に毎日のように登場するようになる。各国の外交官、諜報担当官が彼に接触をもとめ、国連のパーティなどで時の人となるのだが、彼にいつかの過去（の資料）が無いことのために、彼らは彼の素性をつかむことができず、途方に暮れることになる。

大統領選挙が近づき、彼は副大統領候補に擬せられる。政敵から批判されるような過去を何も持たないチャンスは候補者としてうってつけの人物ということになるのだ。

現実社会の、このような喧騒の中で、チャンスは異和感にさいなまれ、人々から振りまわされるわずらわしさを逃れて、以前のように、自然だけを相手に、自分ひとりで働くことのできる庭を求めてさまようことになる。

この小説は、現代の管理社会を諷刺する一種の寓話であって、フランツ・カフカ (Franz Kafka 1883—1924) の『変身』(Die Verwandlung 1916)などに典型的に表現されている、痛ましいまでの人間疎外と同質のものを象徴的に描いたものである。人間は、防ぐすべのない、得体の知れない社会の(暴)力に追いつめられて、身動きのとれないわなに陥っているという、強烈な時代認識からそれは生れているのだが、カフカと違うのは、コシンスキーの場合には、そのわなからの脱出を果敢に模索していることである。『放浪』(Steps 1968)、『悪魔の樹』(The Devil Tree 1973)、『コックピット』(Cockpit 1975)、『ブラインド・デート』(Blind Date 1977)などは、社会の(暴)力に挑んでそのわなから脱け出して、何とか生き残ろうとする悪漢もどきの主人公が縦横無尽に活躍する、現代ピカレスク小説の趣きがあって、カフカの深刻な不安とはひと味違う、哄笑をさえ誘う。

作者はポーランド生れのユダヤ人で、第二次大戦中のナチスの圧迫の下で、悪夢のような体験をしていて、その不幸な少年時代の体験が、彼の文学の原動力となっている。社会から疎外された人間の苦悩と、その克服という問題提起は、同じユダヤ人であったオーストリア人カフカに相通するものがあるのは不思議ではない。

さて、タイトルの“Being There”というフレーズは、フランス実存主義哲学のキール・フレーズ (Kierkegaard) と同義である。しかも、その主人公がチャンス(偶然)なのだ。サルトルを思い出さなければゆかない。つまり、彼が有名なペーパーナイフの比喩で述べたような、〈本質〉が〈実存〉に先行しているものの場合とは逆に、人間

の場合は、〈実存〉が〈本質〉に先立っていて、人間がこの世に在るのは、「神がいてもいなくても」、それとは無関係に、まさしく、偶然であるのだということをも (être là) は端的に示しているのである。

実存主義 (Existentialisme) の〈実存〉 (exister) とは “ex-(s)istere” すなわち “stand out” (「外に立つ」) の謂いに他ならず、それは、人間が「キリスト教会の外に立っている」(キルケゴール)と同時に、「既成の道徳の外に立っている」(ニーチェ)、そして「技術中心の機構による右へならへの生活の外に立っている」(ヤスパース) 存在であることを示している。つまり、国家・宗教・社会・集団・文化、等々の一定の秩序は、人間の実存のうちに、人間に附与されるものであって、けっして、実存に先立って与えられているのではないのに、あたかも、人間がそれらのためにこの世に存在しているかのようなかたちで、人間を縛りつけていることに対する否定として、実存主義はあるのである。

「実存主義は人間を再生 (rehabilitate) させる努力、人間を人間自身のものへと取り戻す努力である」(フランシス・ジャンスン) と言うのは、すでに作られてしまっている意味・正常な感覚・思慮分別・多数意見・常識という秩序の体系、すなわちセンスの「外に立た」なければ、人間は自己を見失ったままで終るということに他ならない。「外に立つ」とは、同時に、そうすることに「耐える」(stand out) ことでもあるのだ。

サルトルが「実存主義者とは、誠実な人間のことである」と言うときの「誠実な」(sincère) というのは、ラテン語の “sine-cerus” すなわち “without wax” (「ワックスを塗っていない」) を語源としている。スキーを滑り易くするために塗るのがワックスであるように、糖蜜もワックスと(英語で)言うように、われわれがこの世界を、滑らかに、生きてゆくために身につけるいっさいのものがワックスであるだろう。チャンスも、出生記録、身分証明書、運転免許証、預金通帳、学歴などというワックスを身につけていたら、大邸宅からの立退きを要求されはしな

かったはずだ。コンンスキーが『そこに在ること』で提示したものは、ワックスをいっばい身につけることで人間の真のすがたを見失っている現代人への警鐘としての、いわば〈裸形の人間〉であったのである。

チャンスのように、ザムザのように、ムルソー(アルベール・カミュ『異邦人』)のように、また、鷹四のように、蜜三郎のように、みずからの人間存在からワックスを払拭して生きようとするとき、そこには必ず悲劇が生じるのだが、当人自身にとっては、それは悲劇とは考えられず、そのような〈裸形の人間〉としての生き方こそが、まったき人間の生き方なのだ、胸を張って彼らが耐えていることを、われわれは思うべきであらう。

牽強附会のそしりをおそれずに言うならば、ここでのワックスとは、人間を包むよろいとしてすでに述べきったセンスと同義のものであり、したがってまた、その反意語である「誠実な」とはセンスの反意語ノンセンスと同義でなければならない。つまり、マクロの文学の地平では、ノンセンスと実存主義思想とが、このようなかたちで、血を分けた兄弟であることが見えてくるのである。

むすび

文学をマクロに捉える鍵は、グロテスクとノンセンスのふたつだけに限るとは思わないし、ひとりの人間である私にそれほど広い視野があるわけでもない。きわめて狭い範囲の関心でしかないのかもしれない。しかし、いくら狭くはあっても、私が文学作品を読む場合に、私なりの読み方があるのであって、もちろん時間の経過とともに、この私の読み方も変化してゆくとは思いますが、このふたつの鍵は、ここ数年、私の中から消えることなく持続してきており、その意味では、私の内部にある程度定着していると言えるのであって、単なる思いつき以上の何かではあらうと考えている。そして、マクロの文学は可能か否かを考えることは、文学が社会の現実に対して有効な武器で

あり得るか、を模索することにも通じていると、私は考えている。

注

- (1) 福原麟太郎編『文学要語辞典』(研究社、一九六〇年)、二五三―五四頁。
- (2) 同書、二九七―九八頁。
- (3) 高橋康也著『ノンセンス大全』(晶文社、一九七七年)、十三―十六頁参照。
- (4) Cf. D. H. Lawrence, *Studies in Classic American Literature* (London: Heinemann, 1965 [Mercury Books Edition]), p. 14. (First published by Heinemann 1924).
- (5) 高橋、十四―十五頁。
- (6) Cf. Ina Corinne Brown, *Understanding Other Cultures* (Prentice-Hall, 1963), p. 1.

(本稿は、昭和56年10月17日、第六回成城大学公開講座において口頭発表したものを骨組みとして、新たに書きおろしたものである。)