

バンヴィルの迷宮世界——『アテナ』

加 藤 洋 介

本論を読むために——フロイト「不気味なもの」

書評子としても長い経歴をもつバンヴィルは稀代の読書家、教養人であり、彼のテキストを読むとき多方面の知識と教養が求められる。敷居が高いという印象を与え、昨今の文学市場で敬遠されるかもしれないが、人文学の漂流がつづく同時代に古典の読書を促す作家の存在は重要である。フロイトの論文「不気味なもの」はバンヴィルの知的基盤の一角を成し、批評家たちが論じるように、¹彼の創作に影響を及ぼしてきた。

「不気味なもの」は1919年にドイツ語で発表された。前年に第一次大戦が終わり、その破壊と暴力がもたらした荒廃のなかで、フロイトは不気味なものは日常の内部に潜在し、表出の機会を待つと考えた。幼児期に抑圧され、意識下に押し込められた原始的感情が再起するとき、不気味なものとしてあらわれるという。見慣れないからでなくむしろ知っているからこそ、隠れているべきであるのに表出するからこそ、大きな不安をかき立てる。フロイトがこの論文で論じるE・T・A・ホフマンの幻想小説「砂男」の主人公のように、抑圧された不気味なものに対する不安から、ときに精神錯乱を発症することがある。

現代社会は教育を通して理性的思考を奨励し、合理主義と科学的説明が尊重されることを期待するが、現実の不条理をそれによって完全には覆い隠せない。どんなに理性的に話しても他者と理解し合えない状況はある。善意の行動が必ずしも他者によって好意的に受けとられないこと、努力が必ずしも報われないこともわれわれは経験的に知る。戦争や自然災害や伝染病で家族を失った人びとに対して、その死を合理的に説明できるだろうか。人はむしろ知的成長とと

もに理性的思考の限界を認知するかもしれない。不気味なものを内部に抱え、その表出に対していつも不安を感じているという人間観は、戦争のような大きな混乱が社会を覆う時代に容認されやすい。不条理に見える現実世界でそれをただ受け容れるほかないとき、われわれは社会の内部にある合理的に説明できないものの存在を強く意識する。

この論文でフロイトはホフマンの「砂男」をとり上げ、「多くの、もしそれが実生活で起こったならば不気味に思われるようなことも、文学のなかでは必ずしも不気味でないし、また文学には、実生活には存在しないような不気味な効果を生む多くの可能性がある」²と語る。今日の視点で見ても、芸術は美しいものや理想的なものを表現するという常識的な考えを覆し、その役割を不気味なものの表現としてとらえたことは斬新である。砂男は、夜に悪い子どもの寝室にあらわれ、その目に砂を入れ、飛び出した目をもち去るという。「砂男」の主人公ナタナエルは幼いころにこの伝説について聞かされ、怯えるが、その記憶はしだいに薄れる。やがて大学生になり、眼鏡売りの行商人から望遠鏡を購入すると恐怖が再起し、発狂し、死に至る。フロイトによると、精神分析で失明の恐怖はしばしば去勢コンプレクスと関連することが報告されており、砂男に対するナタナエルの恐怖はそれに起因するものとして解釈できる。語り手は、早い時期のナタナエルの描写において、「これは現実世界なのか、それとも作者お気に入りの空想世界なのかを、われわれに推測させないということによって、われわれを一種の曖昧さのうちに留めておく。」³ 現実と幻想を明確に区別できない物語世界で、ナタナエルの無意識の表出と思われる幻想の記述がしだいに増え、抑圧された去勢コンプレクスの恐怖が彼を支配するようになる。それは彼が女性とかかわりをもつときに砂男に対する恐怖としてあらわれる。幻想文学は無意識の隠れた真実を表現するというフロイトの主張は、文学の役割にかんする新しい視点を提示した。

第二次大戦後にフロイトの精神分析は回顧されるようになり、その拡大した視野において、同時代の危機の影響が注目されるようになった。人は混乱と不条理が顕著である時代にしばしば現実を背向け、夢や幻想の世界に避難する。かつて宗教戦争の混乱がヨーロッパを襲った時代にも、夢や幻想に避難所を求

める動きが顕著にあらわれ、豊かな文化を育んだ。不気味なものに対する関心も高く、フロイトの人間観と顕著に類似することが認知されるようになった。そうして危機の時代に再起するマニエリスムの文化が論じられるようになり、ヴォルフガング・カイザーの『グロテスクなもの、』グスタフ・ルネ・ホッケの『迷宮としての世界、』ワイリー・サイファー『文学とテクノロジー』など、高山宏の解説とともに今日広く認知される一連の関連書の出版を経て、フロイトの「不気味なもの」はその水脈を成すものとしてとらえられるようになった。

マニエリスムの語彙、概念、イメージはこれらの書物を通して普及し、精神分析の人間観、芸術観と結びついて表現する領域を拡大した。バンヴィルのテクストにグロテスク、蛇状曲線、螺旋形、迷宮としての世界などマニエリスム美術の概念とイメージが繰り返しあらわれる。本論はそれを指摘し、彼の美術三部作の最後の作品である『アテナ』の知的系譜を明らかにし、それをマニエリスムの実践として解釈する試みである。

1

あの数枚の絵のなかを見つめながらわたしが期待したことは、おそらくいつもたった1つだけだった。きみの姿を見られるかもしれないということ、その輝く点が消失点からこちらへ近づくということである。(81)⁴

『アテナ』の物語は邸宅とよばれる場所を中心として展開する。それは『事実の供述書』の監獄や『亡霊たち』の鳥と同様に象徴的意味をもつが、語り手の主人公がそこで幸福を得るという点で大きく異なり、バンヴィルがこの物語で新しい象徴的世界を表現したことを示唆する。

語り手がフレディ・モンゴメリの名まえに触れることはないが、殺人の前科をもち、その過去を隠すために名まえをモロウに変えたと言う。彼の語る回想は『事実の供述書』と『亡霊たち』のフレディの経験と合致する。17世紀の美術の専門的知識をもち、モーデンという絵画の闇取引業者に雇われ、かつて富裕な絵画の収集家が所有した古い建物に赴く。それがこの物語世界の中心であ

る邸宅であり、モロウが訪れると秘密部屋に案内され、17世紀の画家たちの作品だという8枚の絵画を見せられる。その真贋を識別し、解説文を書くことが彼の仕事であるらしい。その外から壁の隙間を通して女性の足が見えるが、部屋に入ると女性の姿はない。その後、表の通りで彼女に声をかけられ、秘密部屋で情事を繰り返すようになる。モロウは黒い服に身を包むこの謎の女性の名まえを知らないと述べ、Aと語る。彼女について、「きみはとつぜん動き出し、額縁の外へ出た」(83)という記述があり、たびたび言及されるピグマリオン神話が重ねられている。Aは芸術(アート)をあらわすかもしれないし、学問と芸術の神アテナをあらわすかもしれない。彼女の言動はしばしば具体的に記述され、現実の女性であるように見えるが、モロウの幻想がつくり出した人物であるようにも見える。「砂男」の物語と同様に、彼らの情事もまた現実と幻想を明確に区別できない世界で展開する。画廊の絵画が盗まれ、事件を捜査する警察がモーデンの関与を疑い、モロウに情報を聴取する。邸宅が捜査され、秘密部屋の絵画の7枚は贋作であることが明らかになる。それらとともに1枚の真作、ジャン・ヴォープリンの作品を海外へ運び出す計画だったことが伝えられ、モロウは仕事を失う。それ以後Aは消える。モロウは彼女が去ったことを嘆くが、そもそも彼女は物語世界で実在するか、明らかでない。

邸宅の空間とそこで起こる出来事の描写に、マネエリスム美術の顕著な特徴として認められる表現形式がとり込まれている。まず、周辺の通りは「見通せない迷路」(36)であり、邸宅を中心として物語世界が迷宮のように広がっているという印象を受ける。一般に、その対立原理である古典主義の世界は直線と幾何学的構成をもち、夢や幻想の世界を描くマネエリスムは曲線を多用すると言われるが、邸宅の描写に曲線の言及が目立つ。「前方の廊下はいくらか曲がっていた。沈下のせいでいたるところに湾曲、凹み、予想しない傾斜があった」(10)。「美しい階段の手すりは上へ向かって振じれるような曲線を描き、きみの腕の肘から手首にかけての部分思い出す」(8)。読者はAの腕がふたたび言及される箇所までこの描写を記憶に留めなければならないが、そこで「S字の腕」(119)という表現を見つけ、階段の手すりの蛇状曲線に気づく。モロウが階段をのぼると、モーデンがあらわれ、壁のように見える隠し扉を開け、彼を

秘密部屋に招き入れる。そこに8枚の絵画があり、モロウはその鑑定を依頼される。それらの表題は「ダフネ追跡」、「プロセルピナの凌辱」、「ピグマリオン」、「シュリンクスの解放」、「ガニュメデスの誘拐」、「ディアナの復讐」、「アーキスとガラテア」、そして「アテナの誕生」であり、それぞれ変身の物語をあらわす。『迷宮としての世界』でグスタフ・ルネ・ホッケが指摘するように、⁵ マニエリスムの画家たちはしばしばオウィディウスの『変身物語』に題材を求めた。モロウはピグマリオンの作品について「マニエリストの影響が顕著である」(77)と解説するが、後述するように、これら秘密部屋の絵画とモロウとAの物語は主題とイメージの一部を共有し、関連するので、この解説の記述は『アテナ』のテキストに対するマニエリスムの影響を示唆するかもしれない。変身するのはダフネやピグマリオンだけでない。モロウは新しい名まえをもつ別人として生きることを望み、Aはアテナの化身でもあり、モーデンの父のダーは変装の趣味をもち、ゼウスの変身を連想させる。曲線の多用、変身の主題、Aの失踪が示唆する幻想としての物語の設定などから、物語世界の全体が動きのなかにあるように感じるが、この印象は「あらゆるものは流動する」(119)と語る語り手の世界観と合致し、その表現と世界観にマニエリスム美術の影響があることを示唆する。浮遊の表現もある。『迷宮としての世界』でホッケは、パルミジャーノからシャガールやダリへ至るマニエリスム美術の流れにおいて、浮遊あるいは重力からの解放が幻想世界の表現の型を形成したと指摘する。⁶ 『アテナ』の秘密部屋の空間は蛇状曲線を成す階段の上方で浮遊するように見える。じっさい、「救いを求めてゆっくり昇天する靈魂のようにわたしは静かに螺旋の階段をのぼった」(98)という記述に浮遊のイメージはある。邸宅の地下に暗い空間があり、7枚の贋作はそこで模造されたことが最後に明らかになる。それは象徴的意味をもつと思われ、グロテスクの語源である洞窟（グロッタ）やフロイトの無意識の概念の連想を伴う。地下で幻想が生産され、地上の部屋へ運ばれ、モロウの生を形成するという物語の構造に、精神分析の人間観の反映を認めることは可能である。

『アテナ』のテキストは、語り手のモロウが彼の生を記述する8章と、章のあいだに挿入される秘密部屋の絵画の短い解説文から成る。解説文に記される

画家の名まえはすべてバンヴィルの名まえの完全または不完全なアナグラムであり、バンヴィルは彼の幻想を絵画に投影し、モロウの視点を通して自らその解説文を書くように見える。画家の1人であるジョヴァンニ・ベリの作品の解説に、彼自身の小説の解説であるように見える次の記述がある——「見慣れ知る世界を離れたものの、じっさいにはそれによって失ったもの、放棄したもののすべてを絶望的に求める芸術家の内面世界と孤立の表現である」(75)。批評家が指摘するように、⁷A の物語は第8の絵画である「アテーナの誕生」をあらわすので、7枚の絵画の解説文とともに秘密部屋の8枚の絵画にかんするバンヴィルの幻想の記述がテキストの全体を成すと言える。さらに、すでに触れたようにAの出現はピグマリオン神話と重なり、モロウが通りで彼女を追う場面の記述にダフネ神話の追跡の主題が認められ、彼らの情事の回想で短い季節が終わったと強調する記述がプロセルピナ神話を想起させるなど、解説文の対象である7枚の絵画が映し出す鏡像は物語に反映する。合わせ鏡の関係をもつこれら一連のテキストが、現実と幻想の両方をとり込んで複雑に構成する迷宮世界、それが『アテーナ』という作品である。

2

「われわれはきみを高いところから見ていた。」彼は上の窓を指し、そう言った。(8)

モロウと関係をもつ若い女性Aはなにものであるか。彼女は物語世界で実在するか。それともモロウの幻想のなかだけで存在するか。『アテーナ』の読者はその明確な答えを得たいと思うだろうが、それにかんするモロウの記述は曖昧である。彼女について考えると、「^{アブストラクト}抽象的」という語を想起し、その発音から「^{アブセント}不在の」(47)などの語も連想すると言う。テキストから明確な答えを導こうとしても有益でない。『アテーナ』は「砂男」と同様に幻想小説であり、モロウは現実と幻想の区別の曖昧な世界でAを愛するからである。バンヴィルの登場人物たちは幻想を生産し、それを現実の一部として生きる。フロイトが多数の

著作で論じたように、夢や幻想の世界に象徴的意味を通して形成される固有の秩序があるとすれば、問題はむしろ A の言動の象徴的意味を明らかにすることである。まず窓の象徴的意味を見よう。

モロウははじめて邸宅を訪れるとき、玄関のよび鈴を鳴らすが、反応はない。しばらくしてモーデンの部下があらわれ、「きみを高いところから見ていた」と告げる。あらためてバンヴィルの言語は多義的であることを思い出し、この窓がモロウの意識において喚起する連想を集め、「高いところ」の含意を考えてみる。男が指すのはおそらく秘密部屋の窓であり、先に引用した文、「昇天する靈魂のようにわたしは静かに螺旋の階段をのぼった」(98) が示唆するように、秘密部屋は天上世界の連想を伴う。この連想はオリンポスの神々を描いた絵画によって引き起こされる。少しあとの記述で、モロウは A が彼を誘惑した理由を推察し、モーデンが「あの高い窓の1つ」から通りを見下ろし、「あの男だ、降りて行け。仕事だ」(50) と彼女に命じたかもしれないと想像する。A はアテナの化身でもあるから、「降りて行け」という発言にモロウが想像する神々の視点があるように見える。また、この描写のように、彼女の描写にしばしば窓があらわれること、モロウの視点から彼女の映像を収める額縁のように見えることも重要である。『事実の供述書』の考察で、フレディは窓辺に立つジョージ・ベルを絵画のように認知すると論じたように、バンヴィルは窓枠を象徴的につかうことを好む。ただし、『アテナ』で A はしばしばその前景に立つ。秘密部屋の「彼女の背後に昼下がりの水銀色の窓が見えた」(98) とか、邸宅の「ドアがとつぜん開き、黒い服を着た若い女性があらわれ、一瞬、歩道の上で立ち止まった」(37) のような場面で、窓やドアの枠は彼女の背後にあり、彼女が絵画からあらわれ出たという印象を与える。モロウの想像において「降りて行け」と言われるとき、彼女は窓の奥にいて、物語の最後で彼がふたたび外から窓を見上げ、彼女の不在を嘆くことから、A は最後に絵画の内部へ回帰すると解釈できる。

モロウと A はすぐ親密になり、秘密部屋で情事をはじめ。しばらくしてその壁に覗き穴をつくる。邸宅に着いたモロウがそれを通して A を窃視し、それぞれ見る、見られることを楽しむためのものだと説明されるが、美術三部

作の中心的主題である視点にかかわる趣向であり、その象徴的意味を考えないわけにいかない。モロウは「彼女に言われる通り、膝の高さのところで偽の壁に穴を開け、」レンズをはめ込んだ真鍮の器具をとりつける。A がそれを発案し、モロウに指示することから、象徴的次元でアテナが彼に視点について教示するように見える。以下はそれにつづく描写である。

わたしが真鍮の器具のレンズを適切な位置にはめ込むと、彼女は部屋を出て、膝を床につけて確認した。……戻って来ると、悪態とともに「逆だ」と言った。「外でなく、内を見るのよ！」そして、ため息をついたあとに「役立たない」と言い放った。「こうよ」(155)

美術三部作の連続を見ると、『アテナ』の視点の変化がよくわかる。『事実の供述書』で窓から外を見るフレディ・モンゴメリの印象的な姿が繰り返し言及され、彼の疎外と孤立を強調する。窓を隔てて世界をとらえようとする姿勢は現実逃避の衝動と結びつき、殺人を犯して収監される彼の視点によって象徴的にあらわされる。続編の『亡霊たち』でも彼の疎外と孤立の生はつづく。刑期を終えて出所したあと島へ行き、そこで過去の生を回想しながら生きつづける。彼の孤独な自我は現実世界に対して距離を置いた視点に避難所を確保し、幻想の世界を構築しようとする。『アテナ』の秘密部屋はまさにそのような避難所になるはずだった。おそらくその理由で、彼はレンズを外へ向けてとりつける。それに対してAは、「外でなく、内を見る」のだと言う。「内」も多義語であり、室内をあらわすと同時に内面世界、秘密部屋の絵画が映し出す幻想の世界も含意する。つまり、現実世界に視線を向けようとするモロウに対して、アテナは夢や幻想を見るよう教示するのである。

『事実の供述書』の冒頭に、殺人者として世間の好奇の目にさらされることので不快を語る記述があり、フレディは人に見られることを病的に嫌う。ところが、モロウはAと出会い、秘密部屋の情事を見られることを拒まない。そこでAは自分の目を覆うように彼に指示し、裸になり、窓辺に立たせるよう求める。表の通りから見られることを意識し、「彼らは本当に見たか」と尋ねる。モロウは

「たしかに見た。いまも見ている」(158)と答える。それだけでない。彼らは風俗店を訪れ、そこで自分たちの性交渉を見てほしいと要求する。モロウはフレディのように世界を離れた視点で観察するだけでなく、そこで展開するアクションに参加する。「これはおそらく演劇である、」(101)と彼は言う。彼はその観客であり、役者でもある。この二重の視点はバンヴィルの別の小説『エクリップス』で反復され、「舞台にしながら同時に舞台の天井のどこかで自分を見下ろしているように感じる」⁸という記述を与えられる。

演劇は、介護施設で生活するコーキー叔母についての記述でも言及される。モロウは彼女がオランダ人であると聞かされてきたが、物語の最後で彼女は病死し、それは嘘だったことが明らかになる。「なんという役者だ！……死ぬまですっと外国製の煙草を愛用し、あんな訛りを印象づけることばをつかい、虚構を演じつづけたのだ」(218)。モロウが彼女の様子を見るために介護施設を訪れる場面で、彼女は「見たのよ」と言う。戦死した息子の亡霊を見たらしい。「いまあなたの立っている場所に立ち、わたしを見つめた。」介護施設の職員が「夢を見ていただけです」と言うと、彼女は「もちろん夢だわ」(93)と語る。息子の不在を想像で埋めるように見える彼女もまた、幻想世界の住人である。人はみな死ぬまですっと幻想を生きつづける。彼女の描写を通して、バンヴィルはそう伝えるように見える。

『アテナ』はマニエリスム美学にもとづくバンヴィルの文学実践である。彼の幻想を映し出す8枚の絵画がテキストの中心、秘密部屋にあり、それに対してその幻想を記述するテキストが鏡のように対置され、現実と幻想が複雑に交錯し融合する世界を表現する。語り手の主人公は螺旋の階段をのぼり、物語の動きにとり込まれながらこの迷宮世界を訪れるわけだが、その過程で彼がそれまで求めつづけた視点、現実を風景に転換するための外部の視点とその秩序は消失し、幸福な避難所を見つける。幻想は演劇になり、彼は役者としてそれに参加する。ここでわれわれはシェイクスピアのあの世界劇場の観念を思い出すが、演劇が必ず終幕を迎えるように、幻想もまたいつか消え去る。Aが消えた世界でモロウが語る悲哀を通して、幻想は一時的な避難所を提供するだけだとバンヴィルは認めるように見える。バンヴィルのテキストを読むと、プロスペ

ローの悲哀を思い出すことがある。彼のテキストに『テンバスト』の言及が多いが、おそらくその類似を彼自身が意識しているからだろう。それでもバンヴィルは、杖を折るプロスペローと異なり、「書かないことはできない」⁹と言う。バンヴィルにとって、1つの作品の語り手は彼の幻想が創出する一時的な自我であり、その幻想の終わりとともに、彼は新しい自我を創出し、別の幻想を紡ぎはじめる。精神分析が考えるような「1つの自我のようなものが存在するのでなく、われわれが創出する一連の自我が存在するにすぎない」¹⁰と語るバンヴィルにとって、1つの物語の終わりは次の創作への移行でもある。そうして彼の登場人物と同様に、幻想を生きつづけることを選択するように見える。

注

¹ たとえば次を参照。Bryan Radley, “The Comic Uncanny in Johan Banville’s *Eclipse*,” *Irish University Review: A Journal of Irish Studies* 49(2019): pp. 322-39; Michael Springer, “‘An Earthly Glow’: Heidegger and the Uncanny in *Eclipse* and *The Sea*,” *John Banville and His Precursors* ed. Pietra Palazzolo et al., (Bloomsbury Academic, 2019) pp. 214-33.

² フロイト『フロイト著作集3 文化・芸術論』高橋義孝ほか訳（人文書院、1999）354ページ。

³ 前掲書、338ページ。

⁴ テキストの引用は、John Banville, *Athena: A Novel* (Vintage, 1995) から。

⁵ グスタフ・ルネ・ホッケ『迷宮としての世界——マニエリスム美術（上）』種村季弘／矢川澄子訳（岩波書店、2010）287ページ。

⁶ 前掲書、75ページ。

⁷ たとえば、John Kenny, *John Banville* (Irish Academic Press, 2009) p. 166 を参照。

⁸ John Banville, *Eclipse: A Novel* (Vintage, 2000) p. 88.

⁹ Earl G. Ingersoll and John Crusatis eds. *Conversations with John Banville* (Mississippi UP, 2020) p. 39.

¹⁰ *Ibid.* p. 150.