

## バンヴィルの演劇のメタファー ——『亡霊たち』<sup>1</sup>

加 藤 洋 介

### 本論を読むために——『テンペスト』

『テンペスト』の魅力を語ろうとすると、ことばが磨かれた宝石のように見える不思議に触れざるを得ない。それはプロスペローの魔法のように幻想的な世界を生成し、鮮明な印象を記憶に刻む。劇の最後でプロスペローが杖を捨てることから、シェイクスピアは引退の意思を表明したとよく言われるが、その老いたイメージを『テンペスト』創作時のシェイクスピアに重ねると誤解を生じるかもしれない。初演は1611年であり、40代後半の作品である。鳥で聞こえるという音楽を、役者の台詞の音楽的な響きから感じさせるほど卓越した言語表現は後世の作家たちを魅了した。「その真珠は彼の目だった」(1幕2場)はその例であり、T・S・エリオットの『荒地』にとり込まれ、その美しい響きに新しい連想を加えた。

ここではバンヴィルの創作に影響したと思われる別の魅力を語りたい。シェイクスピアの時代の演劇は張出舞台上で上演され、舞台と観客席を隔てる幕を用いなかった。幕間に大がかりな道具を運び込む近代演劇の慣行はなく、なにもない空間で観客の想像力を喚起したり要請したりすることで舞台世界を創出した。『ヘンリー五世』の冒頭に、戦場の場面でそれを想像してほしいという口上がある通りである。『テンペスト』の冒頭、嵐がナポリ王の一行を乗せた船に襲いかかる場面で、われわれはつい嵐の海の演出に期待と関心を寄せたくなるが、なにもない空間で観客の想像を喚起するのがシェイクスピアの流儀だった。「水夫たちに言ってくれ、しっかりやらんと座礁するとな」(1幕1場)。劇の最後で

プロスペローは観客に拍手を求め、それによって風を起し船を動かしてほしいと言うが、拍手が消え、役者が退場すれば舞台はなにもない空間に戻る。シェイクスピアの時代に上演場所を提供した宿屋の中庭では舞台そのものも消失する。『夏の夜の夢』で「われわれ影がご気分を損ないましたら、ただ夢を見たと思ってご寛恕を」(エピローグ)と語らせたシェイクスピアにとって、舞台は終幕とともに消失する夢のような世界だった。

プロスペローはシェイクスピアの演劇観を理解し、代弁する演出家でもあり、嵐の惨事を嘆き悲しむ娘のミランダに対してじっさいにはなにも起こらなかったと説明する。祝祭劇を演出する場面では、ミランダとファーディナンドに対して次の有名な台詞を語る。

いまあらわれた役者たちはみな妖精、  
溶けて気体と化した。……  
地上にあるものはみな消失し、  
この実体のない劇と同様に  
あとに1つの雲も残さない。人は  
夢と同じもので織り成され、眠りによって  
そのはかない生を閉じる。(4幕1場)

想像は劇世界だけでなく、生そのものも織り成す。そう考えると、美しい想像とそれを喚起する言語は生を豊かにすることになる。シェイクスピア劇は想像力を称揚し、人間が想像とともに生きる存在であることを力強く肯定する。

シェイクスピア劇で妖精や亡霊が活躍することは不思議でないが、シェイクスピアはそれらの存在を描くことで人間の認知の限界を伝えるように見える。エリアルは王権の秩序を覆すほど強く、王の一行を翻弄するが、その姿は彼らに見えない。ハムレットは、「そこになにも見えないのですか」(『ハムレット』3幕4場)とガートルードに問い、母が真実に対して盲目であることに驚く。虚偽の世界に生きつづけるガートルードと異なり、観客もまた亡霊を認知し、それが真実を伝えることを知る。現実よりも想像の世界に真実があるとす

れば、現実と虚構、真実と虚偽の区別は曖昧になる。シェイクスピアはニーチェの真実と虚偽の議論を知っているようだ。テリー・イーグルトンが語ったように、「シェイクスピアを読むと……彼がニーチェ……の著作をほぼまちがいでなく熟読したという思いにとらわれる。」<sup>2</sup>

さて、ニーチェの読者であるバンヴィルは、「万事を合理的に説明したら生はどれほど退屈なものになるか、想像してほしい」<sup>3</sup>と語る反合理主義者である。『亡霊たち』にハムレット王とバンクオーの亡霊、エリアルへの言及があり、彼がシェイクスピア劇の現実描写よりも想像が創出する世界に関心を向けることを示唆する。リチャード三世の次の台詞の引用も、この作品にある——

日向で自分の影を見つめ、

その歪んだ姿と戯れるほかない。（『リチャード三世』1幕1場）

「バンヴィルの美学と言語」で論じたように、バンヴィルのテキストはしばしば鏡のように語り手たちの想像を反映する。自分の影と戯れるリチャード三世のイメージに、彼はおそらく自分の小説と共通する構造を認め、『亡霊たち』を『テンペスト』の物語に重ね合わせて書きはじめた。その冒頭はナポリ王の一行の漂着を模した場面である。

## 1

「あの音はなに？」

みな息を止め、耳を澄ました。子どももそうした。かすかだが、低音で、とらえようのない歌が地面から生起するように聞こえた。（6）<sup>4</sup>

『亡霊たち』は、座礁した観光船の7人の乗客が島に上陸する場面ではじまる。彼らはまず美しい歌が聞こえることに気づく。『テンペスト』を思い起こさせる記述であり、彼らに食事と避難所を提供するクルツナー教授とリヒトの関係に、プロスペローとキャリバンの関係が反映しているように見える（彼らが

語り手のフレディ・モンゴメリとともに生活する邸宅の所有者はリヒトだが、島の外からやって来た教授が明らかに主人である)。しかし、物語の展開にかんして『亡霊たち』と『テンペスト』を比較することはあまり有益でない。バンヴィルのたいていの小説がそうであるように、物語を先へ進める力は語り手の言語にあり、物語は冒頭の場面のあとで『テンペスト』の筋と異なる方向へ向かう。シェイクスピア劇と比較することで有益な解釈を引き出そうとするとき、筋よりもむしろ構造の類似を見るほうがよい。

島の音楽にかんする描写も独自である。『海』でも波の音が繰り返し言及され、語り手の過去の記憶をよび起こすが、フレディは風や海の音を聞き、「目を閉じると過去が忘れていた旋律のように再生しはじめた。それを心のなかで聞くことができた。かすかに聞こえる、途切れそうな、切ない音楽だ」(67) と語る。別の場面で、「島が奏でる音楽を聞いた。地面から生起するような低音の音楽であり、きっと想像の産物にちがいないと思った」(124) とも語る。島の音楽はたびたび言及されるから、たえず自然の音が聞こえることは事実だろう。ただしそれは人物たち、とりわけ語り手の意識にとり込まれ、記憶の反響をよび起こし、「心のなかで」音楽として聞こえるらしい。バンヴィルが好んでつかう反響部屋のイメージがここにある。島全体が反響部屋として想像され、フレディはそこで過去を回想しながら生きる。

バンヴィルの作品に反響部屋のイメージは多い。『海』ではマクス・モーデンが妻の死後の自宅を反響部屋として語り、家にいると妻の記憶が押し寄せると言う。紀行文『プラハの映像』ではプラハの全体が反響部屋として記述され、歴史のなかで重厚な文化を育んだこの都市の音や名称や史跡などが歴史的記憶を喚起し、この都市に鳴り響く無数の鐘の音のように反響を引き起こすと伝えられる。『亡霊たち』の島を想起しようとしても、それはわれわれの意識のなかで明瞭な映像を結ばない。その具体的描写が乏しく、テキストの大半を語り手の記憶の記述が成すからである。語り手は言う、「わたしはここで陽光と潮風にさらされ、古びた部屋の静穏な雰囲気の中で生きているが、同時にこの世界はわたしのなかで生きている」(8) と。テキストは彼の意識がとらえる世界、多様な音が豊かな連想の音楽を響かせる世界の記述である。

## 2

彼の最後の傑作で、解釈の最もむずかしい「黄金の世界」だけでなく、すべての作品にある種の謎がある。なにかが欠落し、なにかが意図的に語られない。が、まさにその省略に彼の作品の独自の力がある。不在と消失を描く画家。その映像はみな消滅の直前に浮遊しているように見える。(35)

『亡霊たち』の物語の中心に、架空の画家ジャン・ヴォーブリンの「黄金の世界」がある。クルツナー教授はヴォーブリンを研究する美術批評家であり、出所したフレディを助手として雇い、島の邸宅でヴォーブリンの研究書を執筆している。この画家の存在は物語のなかで重要な意味をもつが、「彼にかんする情報はほとんどない。名まえもたしかでない」(35)。まるでテキストの中心に意図的に空白を与えるために、この画家の情報をあえて提示しないように見える。

「なにかが欠落し、なにかが意図的に語られない」という解説は、ヴォーブリンの情報をあえて提示しないテキストにもあてはまり、バンヴィルはこの引用で自分の作品について語っているように見える。<sup>5</sup> ヴォーブリン (Vaublin) の名まえはバンヴィルの不完全なアナグラムであり、ジャン・ヴォーブリンがジョン・バンヴィルの歪んだ鏡像だととらえると、この画家の存在をめぐるテキストの空白はいっそう明らかになる。リチャード三世と同様に、自分の影を見つめ、それと戯れているバンヴィルの姿がある。また、ヴォーブリンの作品の「黄金の世界」は18世紀の画家ジャン・アントワヌ・ヴァトーの「シテール島の巡礼」と「ジル」を合成した映像であり、それ自体も実体をもたない。

「黄金の世界」にかんする記述はこうである。「白い服をまとった道化が両腕を垂らして立っている。背景に、坂を下り、船の待機場所へ向かって歩いていく人びとが見える。左で男がロバの背に座り、薄ら笑いを見せている」(46)。ニール・マーフィは、この記述のすぐあとで物語が類似の映像を成すと述べ、「フェリクスはこの絵のアルレッキーノ、フレディはピエロのジルであり、ほかの人物たちは乗船を待つ背景の人びとであることを確認できる」<sup>6</sup>と指摘する。読者の視点で見れば、まず物語があり、次にヴォーブリンの映像があらわれる

わけだが、あえて語り手の視点で記述の過程を考えてみよう。語り手は語りはじめるまえに島にやって来てヴォープリンの研究に携わる。島の記述に「黄金の世界」の映像が投影されることはまちがいない（プロスペローの島と、クルツナーの名まえが示唆するロビンソン・クルーソーの島もまたこの映像を合成する）。それはヴァトーの絵画の屈折した反映であり、まるでいくつかの鏡が映像を反射し合うようである。「世界のなかに世界がある」とフレディは語り、合わせ鏡のイメージに言及する。「それらは互いに重なり合う。わたしはことそこ、過去と現在に同時に存在する。鏡の世界の奥に静穏があるとわたしは思う。それはわれわれの世界の反映でなく、まったく異質な別世界である」(55)。島は反響部屋であると述べたが、それを記述するテキストは鏡のように映像を反映し、現実と鏡像が複雑に交錯する世界を提示する。フレディはまた「夢も記憶を成す」(90)と語り、その記述に夢や幻想も投影する。物語冒頭の上陸の場面は現実描写のように見えるが、しだいに現実と幻想の区別は明確でなくなり、読者は主に語り手の幻想を聞かされているのではないかと考えるようになる。テキストの中心に不在があり、それへ向かって語り手が想像を投影することで物語は展開する。シェイクスピア劇と構造的に類似することは明らかだろう。

邸宅の1室に「黄金の世界」の複製が飾られており、前作『事実の供述書』でフレディが独房に置く絵画の複製と同じ象徴的意味をもつと思われる。つまり、それは邸宅の住人がそこで構築する幻想と表象の世界の一部である。彼が「もう1つの監獄」(221)とよぶ島もまた、現実からの避難所であり、邸宅の住人はそこで幻想と表象の世界を構築する。「これまでずっと孤独の世界に引きこもり、絵画や描かれた人物像などから成る幻想の世界に生きてきたことを……認める」(26)と語り、「すべて幻想であることを心の奥でずっと知っていたように思う」(190)とも言う。

### 3

生、生。外部にあること。(73)

観察者は対象を離れて見る。画家は離れた場所に視点を確保し、環境の一部を枠に収めることで風景を生産するが、枠によって切り離された視点で孤立することを強えられる。生は「外部にあること」だというフレディの発言は、この分離に言及すると思われる。美術三部作以後の物語でバンヴィルはしばしば画家や美術批評家の生を描き、その孤立と疎外を表現する。

『事実の供述書』でフレディは観察者の視点に固執し、同時に現実逃避の衝動に強く駆られ、たえず自らを孤立と疎外の生へ追いやる。車で移動する場面でバックミラーを見つめ、その小さな枠のなかで風景に変換した世界が遠く離れていくという描写があり、逃避しつづける彼の生を象徴的にあらわす。彼は絵画を盗み出し、殺人を犯し、収監されるが、それら一連の出来事を通して彼の現実逃避はつづく。彼の視点は最終的に監獄の格子によって現実から隔てられることになり、疎外の過程は完結する。

『亡霊たち』の鳥が「もう1つの監獄」であることは、それもまたこの移動のもう1つの終着点であることをあらわす。鳥の外部からやって来る観光客を、リヒトはまず邸宅に設置された望遠鏡で観察する。望遠鏡は、鳥の外部があらわす現実世界に対して邸宅がそれを観察する視点であることを示唆する。フレディは「鳥のなにかがわたしを引き寄せる」と言う。「それはおそらく切り離されているという感覚であり、世界から、そして自分からも守られるという幻想である」(21)。また、「ときおり世界が自分から後退していくように感じる」(188)とも語り、彼が出所後も隔離の視点を求めつづけたことがわかる。「過去ずっと同じだった自分のままであり、いつも孤独で、ずっとまえから変わらない自分自身のガラスの監獄に閉じ込められている」(236)という発言も、この解釈に説得力を加える。

外部にあるという生の矛盾について考えてみよう。人はつねに特定の環境のなかで生きる。身体をもつ限り、視点が環境を離れることは物理的になく、客観的、普遍的視点は幻想にすぎない。こう論じたのはニーチェだが、その影響を強く受けたバンヴィルはしばしばその矛盾と逆説に直面する人物を描く。『海』の語り手はその1人であり、「わたしはそこにいる」という表現で彼の視点の矛盾がもち込む分裂をあらわす。論理的に、「わたし」は物理的につねに

「ここに」いるわけだから「そこにいる」という状態は幻想である。同作品に視点の問題を扱うと思われる描写があり、語り手のモーデンは病院の2階の窓から外界を見下ろし、駐車場の車や人や木を観察する。2階の窓から現実を客観的に観察、報告する方法はリアリズム文学に典型的に見られるものであり、バンヴィルはその虚構を明らかにするためにこの視点をもち込んだと思われる。モーデンが見ていると、窓ガラスが鏡のように背後の妻を反映することに気づく。彼の観察の視点が特定の空間と関係のなかにあることを示し、客観的視点の観念を覆す。

視点の矛盾と逆説を抱えるバンヴィルの主人公たちは孤立と疎外に耐えられなくなり、居場所を求めてさまよう。『亡霊たち』の第2部で、フレディは島へやって来るまえに家に立ち寄る。妻は不在であり、彼は家に押し入る。その一連の行動は衝動的であり、現実世界に居場所を求める衝動を強くもつことがわかる。が、そこに居場所はなく、家具に触れていけないように感じ、「この家はわたしを締め出し、わたしは厄介払いされた存在である」ことを知る。「わたしは自分の不在の中心で立っていた」(180-81)。17歳か18歳であるという息子に会い、ことばをかけるが、知的障害をもつ息子は10年の刑期を経てあらわれた父を認知できず、会話にならない。彼は家を離れ、「わたしは家族をもたない。息子が1人いたが、死んでしまった」(187)と語る。結局、彼は現実逃避の旅をつづけなければならず、島へやって来て、ヴォーブリンの絵画の表題が示す黄金の世界を想像しつづける。

フレディの幻想の大半は過去の回想である。『海』で「過去がもう1つの心臓のようにわたしの内部で鼓動する」<sup>7</sup>と表現するバンヴィルの時間意識、過去が現在にあるという感覚はこの小説にも見られ、亡霊たちのいる世界を形成する。バンヴィルの世界では記憶だけでなく経験も過去と切り離せない。光や音を知覚するとき、それらが意識に届くまでに時間がかかる。だから、われわれは過去の光を見ているのだとバンヴィルは言う。この特異な考えを他者の存在に適用すると、われわれは他者との対話においてその過去の映像、発言を知覚することになる。他者との関係において過去と現在の区別が曖昧になる結果、死者と生者の区別も明瞭でなくなる。『亡霊たち』でバンヴィルは、現実逃避の衝動



をもち、外部の視点を求めつづけ、その結果孤立した人物が、過去の映像や亡霊と対話するようになる世界を描く。「夜になると周囲に人の存在を感じる。彼ら死者たちはわたしをとり囲み、語りかけたがる」(38)。また、「知っている人びとの亡霊がここに集まっている」(186)。

なにもない空間で舞台世界を想像力で創出するシェイクスピアの方法とそのヒューマニズムをバンヴィルは継承する。が、彼の主人公たちは居場所を求めてさまよいつづける。最後に杖を捨て、現実世界へ戻っていくプロスペローと対照的に、フレディが鏡の世界を脱け出すことはなく、矛盾と逆説を含む生を維持するために現実逃避と幻想の生産を継続する。その生をバンヴィルが監獄の比喩であらわすことはすでに見た通りであり、彼が自分の立場をヒューマニズムとよばない理由はおそらくこれである。その限定的、逆説的な生の表現をあらわすために、彼はポスト・ヒューマニズムの作家を自称する。

## 注

- 
- <sup>1</sup> この論文は、2021年10月16日の日本英文学会九州支部第74回大会で「ジョン・バンヴィルの演劇のメタファー——*Ghosts* から *The Sea* へ」として発表した内容にもとづく。
  - <sup>2</sup> Terry Eagleton, *William Shakespeare* (Blackwell, 1986) p. ix. テリー・イーグルトン『シェイクスピア——言語・欲望・貨幣』大橋洋一訳(平凡社、1992)5ページ。
  - <sup>3</sup> Earl G. Ingersoll and John Cusatis eds., *Conversations with John Banville* (Mississippi UP, 2020) p. 32.
  - <sup>4</sup> 『亡霊たち』の引用は John Banville, *Ghosts* (Vintage, 1993) から。
  - <sup>5</sup> ジョン・ケニーも同様に解釈し、「『亡霊たち』におけるヴォープリンの作品の記述は、バンヴィル自身の作品、とりわけこの小説の解釈である」と論じる。John Kenny, *John Banville* (Irish Academic Press, 2009) p. 165.
  - <sup>6</sup> Neil Murphy, *John Banville* (Bucknell UP, 2018) p. 79.
  - <sup>7</sup> John Banville, *The Sea* (Vintage, 2005) p. 10.

