

〈書評〉柴田元幸『アメリカン・ナルシス—メルヴィルから
ミルハウザーまで』

(東京大学出版会、2005年5月)
定価 (3,200円+税)

大和田俊之

本書は、柴田元幸氏が大学に勤め始めてから執筆した論文を集めて一冊にまとめたものである。収録されている論文は15本であり、1986年から2002年までに執筆された14本に加え、終章として「ナルシスその後」という書き下ろし論文が掲載されている。また基本的な構成は三部に分かれており、第一部ではメルヴィルやポオ、トウェイン、ドライサーなどの19世紀アメリカ文学の作品が論じられ、第二部には主としてアメリカ文学全体を俯瞰した文章が並び、そして第三部では現代アメリカの作家が俎上にのせられている。論文は必ずしも年代順に並んでいるわけではないが、著者の関心の移り変わりを示すように、第一部には1980年代後半に書かれた文章が並び、第三部は90年代以降の論文が中心となっている。

ほぼ20年近くにわたって書かれているにもかかわらず、本書で扱われる主題は驚くほど一貫している。それはあたかも綿密に計算されつくされたコンセプト・アルバムのようにもあり、「メルヴィルからミルハウザーまで」という副題が示す通り、著者は古典から現代作家の作品を精緻に読み解くことで、それらに通底する「アメリカ性」を浮き彫りにしている。

本書を貫く主題、すなわち「コンセプト」は、その表紙に象徴的に掲げられている。著者のこれまでのエッセイ集に比べてもシンプルにデザインされた表紙には、ソール・スタインバーグ(1914-1999)のドローイングがただ一つ転載されている。それは、一人の男がペンで自分の顔にバツ印をつけている線画である。ルーマニアに生まれ、のちにアメリカに移り住んだスタインバーグは、文芸誌『ニュー Yorker』での風刺漫画などで一躍有名になったアーティストである。繊細でユーモラスな画風で時代を鋭く切り取ったスタインバーグの作品を通して、著者は本書の内容を軽やかに提示してみせる。「アメリカ文学」とは、ここに描かれている男そのものなのだ。

みずから持つペンで自分の顔にバツ印をつける男。このドローイングが意味していることは明らかだ。「私は私ではない」—これこそがアメリカ文学の作品をめぐる本書でくり返し論じられる主題である。著者によれば、アメリカ文化の根底には主体の「存在論的な不安」が横たわっている。「私は本当に私なのか」という疑義は、アメリカという国家がそもそも「ヨーロッパ人の夢が生んだ<影>にすぎないのではないか」(94頁)という建国そのものに織り込まれた「不安」でもある。それでは、このような「不安」に取り憑かれた文化のなかで、水面に映る自らの姿に恋をして死にいたる美青年ナルシスの物語は、いかなる変容を遂げるのだろうか。

19世紀アメリカの作家を論じた第一部で著者が執拗にあぶり出すのは、自己を忠実に映し出すというよりは、自己の中の他者性をあらわにしてしまう「鏡」のモチーフである。メルヴィルの小説を特徴づける「水」は、なるほど「鏡」の役割を果たしうが、「鏡」そのものではありえない。

通常鏡は表面のみから成り立ち、深さをもたない。それがもたらす距離感の外の世界の反映に過ぎない。だが水は、外の世界の反映ではない、それ自体の現実の深さをもっている。水は、鏡として水の外の世界を反映すると同時に、透明な媒介として水の中の世界を透映する（4頁）。

それは「見る者の姿を明快に反射することを拒む、曖昧な鏡としての水」（5頁）であり、そこにこそアメリカ的な「自己意識」が生まれる契機があるのだと著者は主張する。メルヴィルの作品世界にたゆたう水面に映るのは、むしろ「<もう一人の私>の根源的な他者性」（7頁）なのである。自らの鏡像としてのモビー・ディックを追い求めるエイハブが真に悲劇的なのは、それが「<もう一人の私>を抹消しようとする」ことで「絶対に自己自身であろうとする」（20頁）不可能な企てであるからに他ならない。

同様に、著者はポオの作品にもアイデンティティの亀裂を看破する。「群衆の人」に描かれる老人は、「自己を映し出すべき鏡の中に自己の似姿を見出せずにいる、アメリカン・ルネッサンスのナルシスたちの一員」（50頁）として浮かび上がるが、そればかりかポオが嚆矢とされる「犯罪小説」そのものが「人間は見かけ通りの存在ではない」という概念が浸透した19世紀アメリカの「都市」に成立したサブジャンルなのだという。

「犯罪」と呼ばれるその謎の真の名は「自己」である。「決して起源（＝出来事）に到達できない」という物語の無力とは、私が私自身に到達できないという無力にほかならない。この意味で、ポオにおける「犯罪」とは、人間がいわば呪いとして抱え込んだ、自己と自己自身との根本的な隔たりの謂いだということである（53頁）。

「自己と自己自身との根本的な隔たり」は、さらに「他人になりすます」という、アメリカ文学史上たびたび現れる「信用詐欺師」の系譜に接続されることになる。ハックルベリー・フィンの「冒険」が、常に他人になりすますことでしか成立していないとの指摘は、メルヴィルの『イズラエル・ポッター』や『信用詐欺師』に連なるアメリカ文学の系譜を想起させるし、ハック自身の聖性が「自己自身であるためには自己自身であってはならないという逆説」に、「ハック自身がまったく気づいていない」ことによって与えられていると導く議論も説得力に満ちている（62頁）。

また19世紀末のリアリズム小説にも、著者は「微小化し、貧困化」する自己を見出している。『シスター・キャリー』を論じた第5章で鍵となる言葉は「欲望」である。消費社会の成立はあらゆる階層や人間関係に「欲望」を媒介させることになるが、この小説は、そうした「欲望」によって規定された自己の自己実現の過程を描いた作品として読むことができる、と著者はいう。そして、「対象と自己との隔たりこそが欲望を生むのであり、隔たりが消滅するとき、対象は自己にとっての価値を失ってしまう」以上、こうした自己

実現の試みは挫折に終わるほかない。最終的には、「欲望に基づいて自己実現をめざす限り、自己自身であろうとすればするほど他者を志向してしまう」（75頁）結果に陥ってしまうからだ。

アメリカ文学研究史に照らして、とりわけドライサーを論じたこの章が興味深いのは、それがホーソーンにまでさかのぼる「ロマンス論」との関係を喚起するからである。『七破風の屋敷』（1851）の序文においてホーソーンが「ロマンス」と「ノヴェル」を区別したことはよく知られている。およそ一世紀後、リチャード・チェイスは『アメリカ文学とその伝統』（1957）のなかで、「ロマンス」こそがアメリカ文学の本流であると主張し、F. R.リーヴィスがいうところの「イギリスの偉大なる伝統」、すなわち「ノヴェル」との対比を明確に打ち出した。「ロマンス」は、リアリスティックな描写と直線的なプロットを特徴とする「ノヴェル」とは異なり、むしろ想像力や神話、そして象徴などとの親和性が高い文学形式であると定義されたのである。

「自己と自己自身との隔たり」や「自己に対する違和感」を一貫して作品に読み取る著者の姿勢が、アメリカ文学における想像力や象徴機能を称揚する「ロマンス論」を補強するものであることはいうまでもない。ファンタスティックでイマジナリーな描写は、自己から隔たったものを自己自身が認識するという構図によって初めて可能になるものだし、記号の二重性を常に問題にする「象徴」の手法が、たびたび言及される「鏡」や「分身」といったモチーフと相性がいいのも当然だといえる。むしろこの章が重要なのは、著者がそうしたロマンス的要素をアメリカのリアリズム文学の中にも見出している点だろう。論の冒頭で著者が述べているように、アメリカにおける代表的リアリズム小説は、そもそも「作者が非現実的と考える文学に対する批判を、そして、そのような文学に侵され虚構化した現実社会に対する批判を含んでいる」（65頁）からだ。

リアリズム文学を離れ、論じる対象が20世紀の作品に移っても、著者のこうした分析は揺るぐことはない。パワーズの『舞踏会へ向かう三人の農夫』を論じた第9章では、まず「贋金」という要素の二重性（ホンモノとニセモノ）が問題化され、それが小説の中心のモチーフである「写真」という装置との類似性に議論が発展する。

写真はほかのどの媒体にもまして自己意識のアナロジーにふさわしいメディアだからだ。三浦雅士が指摘したように、カメラのレンズは何よりも「眼に見えるようになった自己意識」を連想させる。それは自分が自分を見るまなざしの外在化のように思えるのだ（139頁）。

一枚の写真をもとに20世紀全体を俯瞰した小説を、著者は「歴史そのものの自己意識」があらわになった作品であるとして論を締めくくっている。

一転して、著者が多くの作品を翻訳していることで知られるポール・オースターを論じた第10章では、登場人物の移動、彷徨が問題とされる。「ここではないどこか」を求めてさまよう主人公は、アメリカ文学において頻繁に見られる人物造形であるが、オースターの作品に登場する移動者は、「何よりもまず、移動しつづける自分自身に対して異を唱えながら移動しつづける」（145頁）存在であるという。このような「自己に対する違和感」に苛まれる登場人物の自意識は限りなく「ゼロ」に近づき、その「ゼロになることの快樂」

(151頁)を描いたことがアメリカ文学におけるオースターの新しさだと著者は断言する。そして議論はオースターの小説から離れ、作者が関係した映画作品へと続くのだが、それはまるでその後のオースターの小説が「透明な自意識」という主題を放棄したことに著者自身が静かに異を唱えているかのようでもある。

スティーヴ・エリクソンを論じた次章で問題となるのは、アメリカにおける「所有」の定義である。論の冒頭で、著者は人種・階級・性差といった三つのパラメーターの分析がアメリカ文学研究の領域で中心的課題となっている現状を概説したあとで、そうした研究がしばしば政治的正しさの議論に収斂しがちな傾向を指摘する。エリクソンは、まずそうした「正しさ」とは無縁の作家として評価されるのである。そして著者は、第三代大統領トマス・ジェファソンとその愛人だったといわれる黒人奴隷サリー・ヘミングスの関係を下敷きにした小説『Xのアーチ』を分析する際に、「所有」という概念を採用する。黒人女奴隷という、「人種・性差・階級においていわば三重の負性を負った」存在を奴隷制という究極的な私有財産制のもとで「所有」するジェファソンは、ここでアメリカの本質に触れている。エリクソンが小説の中で記述しているように、アメリカでは「所有するものによってのみ自己を定義する」ことが可能になるのであり、「自分が所有するものからのみ、人は快楽を得る自由を持つ」のである。それは、「群衆の人」を論じた第3章において、新しく出現した消費社会における自己の形が「消費者は自分でないものを自分と思いつ込む」(48頁)というように構造化されているとする議論や、第5章で論じられた『シスター・キャリー』のキャリーの本質が「彼女の持っていないもの、彼女でないものによって規定されている」(75頁)という記述と相補的な関係になっている。いずれの場合も、自己は主体的、自立的に立ち上げられるのではなく、他者に押しつけられる形で構築されるのである。

レイモンド・カーヴァーを論じた第12章は、主題論的にみて本書の中でも異色を放っている。以前に著者が著した『アメリカ文学のレッスン』(2000)の一項目を発展的に論じた本章は、カーヴァー作品における食事の描写に着目する。そしてここでは、「食べる」という行為が登場人物の自己を形成するというよりも、登場人物の「関係の崩壊の一見微笑ましい予告編」(181頁)として機能していることが論証されるのである。

ジェームズ・ファレルやネルソン・オルグレンといったシカゴを描いた小説家の系譜上にスチュアート・ダイベックを据えて、その作品に描かれる人種間の微妙な関係について論じた次章「スイート・ホーム・シカゴースチュアート・ダイベックの世界」も、直接的にはアメリカ文学における「自己意識」の成り立ちについて論じられていない。しかし、前章のカーヴァーやダイベックの作品に著者が読み取っているのは、登場人物の行為や人種関係における決定不能な曖昧さともいうべき状況である。ダイベックの世界においては「エスニシティの壁がいわばいい加減に消えたり薄くなったりする」(195頁)ことが指摘され、カーヴァーの作品群においては、「食べる」という行為が作品の中心的な位置を占めているにもかかわらず、それが常に「両義的」に機能していることが論じられていた。著者はここでも自律的な自己よりも、拡散し、溶解することで自己の輪郭が曖昧にぼやけてしまう様を作品に見出しているのである。

このように、本書では共通した主題がそれぞれの章においてくり返し変奏されている。

アメリカ文学に強迫的に描かれる自己に対する根源的な不安—それは「自己と自己意識との隔たり」や「我を捉えることの不可能性」というように形を変えながらも、著者が古典から現代の作品にいたるまで反復的に抽出したモチーフである。しかし、これは著者自身も十分自覚していることでもあるが、「自己に対する違和感」という主題は、著者が見出したアメリカ文学の特質であると同時に、著者自身の一貫した問題意識であるともいえる。あとがきにおいて、三浦雅士の書物に多大な影響を受けてきたことを告白する著者は、ある意味で本書を通してアメリカ文学の本質だけでなく、1980年代後半の日本の知の風景を切り取っているともいえるのだ。

たとえば、著者がたびたび言及する三浦雅士の『私という現象』には、本書の主題とも共通すると思われる箇所がある。

自己という現象すなわち私という現象は社会の側からきたのであって、その逆ではない。社会という網目が結節点としての自己を生んだのである。思考の起点を自己におくのは、したがってひとつの転倒である。むろん人間は転倒から考えはじめるほかない存在であるといえるだろう。しかし、自己を自己として意識すること自体、すなわち自己という現象を生きたこと自体がそのまま社会的なことであるという事実を忘れてはならない。

では、「自己を自己として意識する」ということが文学の領域で問題になるのは、いかなる歴史的必然によるのだろうか。柴田氏は、1996年に出版された『私という現象』の講談社学術文庫版に添えた解説のなかで、上記の問いに対する仮の答えを提示している。

私は私だ、というときの、主語の私と、述語の私とのわずかな、しかし圧倒的なずれがもたらす違和感。(中略)

このような姿勢は、ある程度は、時代を反映したものといえるかもしれない。時代区分というものが「物語」にすぎないことを承知でいうなら、二十世紀に入ってすべての芸術が多かれ少なかれ自らの方法に自意識的になっていったのに加えて、六〇年代において反逆の対象たる外部の権威がつきつぎに失墜し、七〇年代に入ると芸術はますます内向し自意識過剰に陥らざるをえなくなり、芸術の実践においても批評においても自意識過剰というもの自体が問題にされるに至ったのだ、というふうだ。

しかし、柴田氏はすぐに次のように続けている。「だが、三浦雅士もしばしば述べているように、自意識とはもともと過剰なものであって、七〇年代はそれをいくぶん拡大したに過ぎない。『私という現象』を貫く考え方によれば、自意識の起源は言葉の起源と一致している。」文化芸術の領域において自意識の問題が浮上するには歴史的必然があったが、これはそもそも普遍的な問題でもあるのだと著者は主張する。ここには、あえて歴史的な差異に目をつぶることでアメリカ文学を貫く普遍性を抽出しようと試みる本書の問題意識がすでに現れているといえるだろう。

『アメリカン・ナルシス』は、その主題の一貫性と作品を読み解く繊細な手際をもって

すでにアメリカ文学研究における古典の風格を備えている。このような書物に対する批判をあえて試みるならば、それは抽出された普遍性の過程をいまいちど歴史的に検証し、相対化してみることだろう。たとえば、チェイス以降の「ロマンス論」も、それが1950年代の楽観主義に裏付けられたものであり、政治的順応主義と男性至上主義的なイデオロギーの傾向が強いことが昨今の研究によって指摘されている。ニナ・ベイムなどが主張するように、「自己と自己自身との隔たり」を認識し、イマジナリーなものを称揚する「ロマンス」論自体が、50年代のナショナリズムと密接に連動していたのであり（それはナショナリズムの起源を「想像の共同体」、すなわち *imagined communities* に求めたベネディクト・アンダーソンの議論を彷彿とさせる）、その意味では80年代以降の「政治的に正しい」小説群は、アメリカ文学史におけるリアリズム的で多文化主義的な小説の再評価であるともいえるのだ。

このような視点で本書を読み直すときにひととき興味深いのは、ジャマイカ・キンケイドの作品を学生に教えることの困難をエッセイ調につづった第8章である。著者キンケイドの故郷であるカリブの島アンティーガの島民の視点から、北米やヨーロッパの観光客に向けて二人称で書かれたこの作品は、まずは典型的なポストコロニアリズムの作品であるといえる。しかし、これを教室で教える際に直面する学生の率直な感想―「現地の人も、いつまでも不満ばかり言っていないで、もっと前向きに未来を考えていくべきだと思う」（121頁）など―に対して、著者はいくぶん困惑せざるを得ない。もちろん、ここで「君たちには他人の痛みが想像できないのか」と政治的に正しくふるまう著者と、そんな言葉を「いかなる権利があって口にできるのか」と逡巡する著者の分裂した自己意識に、本書と共通する主題を見出すことは可能である（現に、論の最後で著者は次のように「ナルシス」という語を不意に口にす。「あるいは、学生に「教える」いかなる権利も正当性も見出せない自分を認めることで、まわりくどいナルシズムに酔っているだけなのかもしれない」[126頁]）。しかし、ここではむしろ普遍的に思えるリベラルな価値観と、それを相対化するポストコロニアリズムやフェミニズムの思想が著者自身の思考の中で対立しているという現代的な課題を読み取る方が生産的だろう。

アメリカ文学に共通する主題を鮮やかに抽出した本書の真中に、そのような普遍性に対する疑義を内包する私的なエッセイを掲載することにより、本書は読者に更なる思考を促しているように見える。「私は私だ、というときの、主語の私と、述語の私とのわずかな、しかし圧倒的なずれ」を伴って現れるアメリカのナルシスは、読者自身をも映し出す鏡なのである。