

シリーズ＜ジョン・バンヴィルの本棚＞

バンヴィルの美学と言語 ——『ジョン・バンヴィルとの対話』

加 藤 洋 介

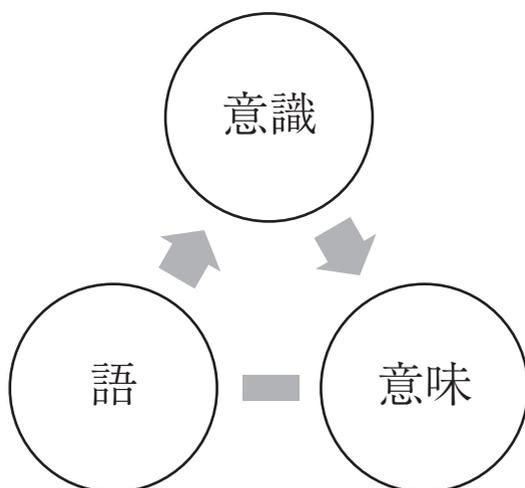
本論を読むために——オグデン／リチャーズ『意味の意味』

謎の多いバンヴィルの一連の著作を考察するにあたって、まずその美学と言語観を確認したいが、オグデンとリチャーズの名著『意味の意味』に触れることは有益である。1923年に最初に刊行され、リチャーズのほかの著作とともに20世紀の文学研究の重要な礎石を成した。英語圏でいまも版を重ねるが、今日の視点でふり返ると、それが意識的に対抗したソシュールの共時言語学とその流れが影響力を増した過程であり顧みられなくなった。が、それによって被る損失は大きい。文学研究が著しく衰退し、進む方向を見失っているいま、同書の価値を見直すべきである。

英語教員がコミュニケーションの能力の向上を念仏のように唱える同時代の状況を、『意味の意味』が顧みられなくなったことと関連づけることができる。オグデンとリチャーズは、コミュニケーションは母語でもむずかしいと考え、その困難は言語の性質に起因するととらえた。他方でバンヴィルもまた、たとえば2005年の小説『海』の語り手に「言語はなんと不正確なものか、その目的にとってなんと不完全なものか」¹と語らせるように、意思を伝える媒体としての言語を信用しない。彼の物語の語り手が、表現をなんども換えたり訂正したりして語りつづけることを彼の読者はよく知る。「だめだ、書けない。こんな戯言しか書けない。」²語り手たちは言語表現の限界と困難を認め、それでも語りつづけることでなにかを見つけようとする。その基礎に言語は辞書が定義するような客観的で明確な意味をもたないという認識があり、この認識が『意味の

意味』と共通であることを指摘したところで同書の概説をはじめよう。

『意味の意味』は啓蒙書である。心理学に依拠し、言語の考察にその科学的視点と方法を適用することでコミュニケーションの混乱の原因を解明しようとする。啓蒙の視点は、最初の2章がことばに神秘的な力があるという謬見をとり上げ、その原始的言語観は魔術の発達を促したと批判することに明瞭である。科学的に見れば、「語……それ自体が『意味』をもつことはない。」「それがなにかをあらわすのは、あるいはなにかの『意味』をもつのは、人がそれをつかうときだけである。」³同書の最大の意義は、意識を語の意味の生成の場としてとらえたことにある。一般に語の意味は辞書に記載されると考えられ、語と定義を並記するその方法が語と意味のあいだに本質的関連があるような印象を与える。オグデンとリチャーズは、意味の考察においてその生成の場である意識の働きを考えなければならないと主張し、革新的な言語観を確立した。



この言語観を解説するために彼らが用いた三角形の図があり、いまではあまり認知されていないがひじょうに重要である。わかりやすい用語に置き換えたものが図であり、下の2点の関係、「語→意味」が辞書の記述の形式をあらわ

す。オグデンとリチャーズはこれにもう1点を加え、「語→意識→意味」の関係を考えなければならないと論じた。語は意識に保存される過去の記憶をよび起こす。たとえば犬という語から、ある人は大きい、白い動物を思い浮かべるかもしれない。また触れた経験を思い起こすかもしれない。記憶と連想の体系は人によって異なるが、それらがまとまって語の意味を成す。語をテキストと置き換えると、読者受容理論をあらわす図になることをつけ加えておこう。『意味の意味』とリチャーズの一連の理論的著作は先駆的な仕事であり、読者受容理論の関心と主張を半世紀まえに先取した。

図でオグデンとリチャーズは意識を高い位置に置き、それが複雑で豊かな反応を示すことを称揚し、ヒューマニズムの基盤を築いた。言語、とりわけ文学テキストが喚起する反応を論じることで、複雑な思考をもつ人間を間接的に礼賛した。「人間を守る読書」の著者ジョージ・スタイナーがリチャーズの文学理論を重視したことは自然である。この点は、ソシュールの共時言語学とそれに依拠した構造主義批評と対比してとらえなければならない。文学理論のもう1つの大きな流れを成したソシュールは、パロールよりもラングが重要だと説き、記号の自律的、抽象的体系を論じた。これに対してオグデンとリチャーズがヒューマニズムの文学研究の流れを導いたことは評価されるべきである。経験を重ねれば記憶は増え、言語の意味は豊かになる。同様に、長い歴史をもつ言語は豊かな集合的記憶をもち、複雑な連想を喚起できる。オグデンとリチャーズの言語論は生をこう肯定したわけだが、文学研究がヒューマニズムをとり戻し、ふたたび生と歴史の発展を称揚するために、彼らの仕事が起点になることを理解するべきである。

バンヴィルの紀行文『プラハの映像』の表題をとり上げ、彼らの言語論のいま1つの重要な意義を解説しよう。原題は *Prague Pictures* であり、バンヴィルが記憶するこの都市の映像を直接的に指示するが、そのなかで「いま思い起こす風景が記憶の映像か、それともヨゼフ・ステクの写真か、定かでない」⁴と語るように、写真も含意する。picturesを翻訳しようとする、映像と写真のどちらかを選択しなければならず、辞書などの紙面の解説の問題があらわれる。映像を選択すれば写真の意味を伝えられず、写真を選択すれば映像の意味を伝

えられず、映像、写真と列記すれば両者を切り離してしまう。しかし、原題があらわす複数の意味は意識で同時に生成する。映像であり同時に写真である状態、これを多義性とよび、言語が喚起する複雑な反応をあらわす概念になった。この概念の研究であるウィリアム・エンブソンの『曖昧の七つの型』は、古今の文学テキストから多義性の用例を集め、複数の意味が融合したり、対立を保ちながら共存したりすることを科学的に論じた。

これらの重要な研究は、同時代に発展した心理学と精神分析学の影響のもとでコンプレクスとかアンビヴァレンスといった観念をとり込み、言語や文学の研究を人間心理の領域に拡大し、豊かな成果をもたらした。コンプレクスは一般に劣等感として理解されるが、精神分析学でもともと複合感情を意味し、字義通り複雑な心理状態をあらわす。その適切な理解は、オグデンとリチャーズの言語論が心理学と結びついて形成した文化の理解の起点になる。

が、まさに複雑であるために、多義性の概念の理解を一般に広めることは容易でない。それに対して辞書は平明な定義の提供を意図するものであり、その単純な言語観は一般に浸透しやすい。高等教育の大衆化とともにこの著作の意義が顧みられなくなったことは自然な流れである。それでも循環史観の立場で見れば、衰退は一時的なものであるかもしれない、その言語観はいつか再興するかもしれない。バンヴィルの文学実践はそれをねらう試みである。

1

わたしにとって、世界は言語の網を通り抜けてはじめて現実になる。過去にずっとそうだったし、いまもそうである。⁵

この引用はバンヴィルの主要なインタビューを編集した『ジョン・バンヴィルとの対話』からとった。同書はバンヴィルの美学を知るうえで有用な資料であり、多数の重要な発言を収める。これはその一例であり、彼の創作の意図を簡潔にあらわす。解説しよう。

同書に収められた別のインタビューでバンヴィルは彼の作品をリアリズムと

よぶが、⁶この発言からわかるように、彼のリアリズムの実践は特殊なものである。19世紀のリアリズム作家たちは同時代社会の現実を観察し、テキストに記録、再現したが、その態度をバンヴィルには期待できない。彼のテキストは現実の記録や再現でなく、むしろその不在からの創造である。

バンヴィルの創作は現実を言語で構築する作業である。『海』の語り手は50年ほどまえの出来事を回想し、男は「ゆったりとした緑色のシャツをボタンを留めずに羽織り、カーキ色のズボンを履き、裸足だった。肌はすっかり日に焼け……」⁷と語りつづけるが、そのような詳細な描写が記憶よりも想像の所産であることは明らかである。『アテナ』に、「おそらくこれは回想ではまったくなく、想像であり、だからこそこれほど現実的に見える」⁸という記述がある。『コペルニクス博士』で実在の科学者の生を描いたとき、「多少の文献に目を通し、歴史を正確につかむことは必要であり、[ハンス・]ホルバインのいくつかの絵画を見たり、人びとの服装や住居について調べたりすることは必要だった。それでもそうした知識はひじょうに些末な細部の問題であり、重視したことはない」⁹コペルニクスやケプラーのような歴史的人物の描写でさえ、バンヴィルは再現よりも想像する態度で臨んだ。現実が想像でつくられるとすると、それは逆説的に虚構である。紀行文『プラハの映像』で彼は、じっさいに訪れた都市の記憶と、『ケプラー』の創作で想像した世界を区別できないと語る。彼の著作を読むと、しばしばニーチェの反響に気づく。ニーチェは言う、真実はわれわれがつくり出す「幻想であり、幻想であることを忘れられた幻想である」¹⁰と。ニーチェの著作は明らかにバンヴィルのリアリズムの概念に影響したが、それは本シリーズの別の稿でとり上げるので、ここでは彼の個人的背景とその関係について論じる。

バンヴィルは1945年にアイルランドのウエクسفورد市で生まれ育った。父は自動車の修理工場の事務員だった。若い時期のバンヴィルは育った環境を離れたいと強く望んだ。『ジョン・バンヴィルとの対話』で、ウエクسفورد市は「トラウマ」になったと語り、「通りの名まえを覚えようとしなかった。少しでも早く脱出すると知っていたからだ」とふり返る。「両親は……十分な教育を受けなかった」¹¹とも語り、「まともな本は家に1冊もなかった」と伝える。

「14歳か15歳のころに」ジェイムズ・ジョイスの『ダブリン市民』を範として短編小説を書きはじめたが、「それは生きている世界から逃避する試みだった。とてもとても孤独だった。家族と生活したと言っても、会話はほとんどなかった。家族はわたしの関心を理解できず、興味さえもたなかった。」¹²バンヴィルは高校を卒業したあと航空会社に就職し、それから小説家になった。若い時期の彼にとって、憧れた芸術の世界は家庭の外部にあった。生まれ育った環境を離れ、芸術家になろうとした彼は、『若い芸術家の肖像』のステイーヴン・ディーダラスを自分に重ねたかもしれない。この移動が、「世界は言語の網を通り抜けてはじめて現実になる」と表現する人生観を形成し、彼の語り手たちの孤立と疎外の視点を決定したと思われる。

『海』の語り手マクス・モーデンの生にこの移動は明瞭にあらわれる。物語の大半は彼の少年時代の回想だが、両親と過ごした時間の記述は少なく、その1つである海水浴の場面で醜い体をさらす両親を恥じたという記述がある。彼は美術批評家になり、ピエール・ボナールの絵画のような美しい世界に生きることを望んだ。妻に最初に出会ったとき、彼女が「与えてくれたものはわたし自身の幻想を満たす機会だった。」¹³結婚後の生を過去から切り離したいという願望があり、母を結婚式に招かなかったこと、美術批評家として用いた筆名を日常でもつかいつづけることにそれはあらわれる。「若いころから別の人間になりたかった」¹⁴と彼は言う。

しかし、この移動が幸福に直結するほどバンヴィルの物語は単純でない。彼の人物たちは築いた世界が幻想であると気づき、幻滅し、別の生を求めるようになる。モーデンは結婚生活をふり返り、幻想を求め、「妻についてほとんどにも知らなかった」¹⁵とふり返る。美術三部作以後のバンヴィルの物語は、芸術の世界に逃避する人物たちの幻滅を描く。彼らは彼らの孤立と疎外に直面し、しだいにその生に耐えられなくなり、逆説的に家を求めるようになる。「わたしは家に帰りたいと言った。言った瞬間に、はじめてその事実を知った。……家とは。なんということだ。」¹⁶これは『青いギター』のオリヴァー・オームのことばだが、家に戻るというモチーフを繰り返し用いるようになったバンヴィル自身の心情の吐露でもあるだろう。『事実の供述書』のフレディ・モンゴメリは

長い外国生活のあとに借金を返済するために故郷に戻り、母に会う。数日後に殺人を犯し、逮捕され、10年間の服役を経てはじまる物語が『亡霊たち』であり、彼は出所後に引き寄せられるように家を訪れる。『海』はモーデンが少年時代に家族と過ごした海岸の避暑地へやって来る物語であり、彼は家を見つけようと雪のなかをさまよひ歩く夢を見てそれを決意する。美術三部作以後のバンヴィルの大半の小説はこのモチーフを中心として組み立てられる。

その動機について、バンヴィルは『事実の供述書』でフレディの語りを通して次のように説明する。求めるものは

重量であり、重力であり、要するに地にしっかりと足をつけている感覚である。それをつかめばこれまでずっと追い求めてきたつまらない自己演出などでなく、ついに自分自身になれる。現実の存在、そしてなによりも人間的な存在になれる。¹⁷

美術三部作以後、バンヴィルは彼の物語の主人公たちとともにホームを探し求める。それは多義的な語であり、家、家庭、故郷、居場所をあらわす。この語に言語表現を与えること、これがバンヴィルの創作の最も重要な目的である。

2

わたしは詩の密度をもつ文章を好む。詩のような濃密な散文、詩のように読まれなければならない散文を、わたしは書きたい。¹⁸

バンヴィルの物語は一般に小説に期待されるいくつかの要素を欠く。リアリズム文学に特徴的に見られる現実の再現のための言語はなく、因果関係にもとづく筋や、登場人物の明確な性格描写もほとんどない。「小説は好きでなく、詩や哲学書や歴史書を読む。もっと小説を読むべきだろうが、たいいてい失望する」¹⁹と彼は語るが、小説に対する彼の期待はひじょうに特殊なものだと思われる。

バンヴィル自身は否定するが、物語の筋の不在を、彼の読者はよく指摘する。²⁰彼の主人公たちはしばしば移動しつづけるが、明確な目的地をもたない。『事実の供述書』の殺人は衝動的犯行であり、その動機は明示されず、その後の逮捕と収監が重要な認知や主人公の成長をもたらすわけでもない。事件に対して物語は明確な因果関係を与えない。サミュエル・ベケットの『ゴドーを待ちながら』のように、登場人物たちは不明瞭ななかを待っているように見えるが、『事実の供述書』も『海』もそれを最後まで明示せず、物語を閉じる。『ジョン・バンヴィルとの対話』でバンヴィルは次のように語る。

芸術作品には起点があり、中間があり、終点があるが、生はそうでない。生の知識は限られている。出生の記憶、死の経験をわれわれはもたない。知り得るのは中間にある現在の事実だけである。²¹

明確な起点と終点をもたない瞬間を描くこと、これが彼のリアリズムの実践である。

登場人物の性格も明瞭でない。バンヴィル自身が「登場人物に関心をもったことはない」と語り、その描写の意図をもたないことを認める。つづけて『事実の供述書』の主人公の「フレディ・モンゴメリは登場人物でなく、1つの声にすぎない」²²と語る。フレディやマクス・モーデンの性格の特徴について、情報が少ないためにわれわれは明瞭に語れない。モーデンの外見を思い出そうとすると、彼が自分の鏡像から想起するゴッホの自画像を思い起こすかもしれない。マクスが筆名であることをすでに述べたが、われわれは彼の本名さえ知らない。一人称の語り手たちの語りを通してほかの登場人物について報告されるが、バンヴィルによると、「他者の内面をわれわれはけっして認知できない。」²³その記述は登場人物の性格でなく、語り手たちの解釈である。バンヴィルのテキストは語り手たちの幻想を反映する鏡のように機能する。

明確な筋や性格描写をもたない物語を先へ進める力をバンヴィルは言語に求める。彼が反響部屋のイメージをよく用いることを次の稿で論じるが、言語は連想の反響を引き起こし、新しい記述を誘導する。「たったいまタイプライター

について語ったが、タイプライターと云えば、昨夜、ある夢を見た……。」バンヴィルの文章で頭韻の使用が目立つのは、それが連想をよび起こすからにほかならない。「ボナール、傑作、激しい侮辱。」^{ボナール ボナールグ}24 言語が喚起するこの種の連想の原理にもとづいて断片的な記憶が語られ、『海』のテキストを編成する。

バンヴィルの読者は精神分析医のように語り手の連想を分析し、それを通してその過去と生を理解する。たとえば『亡霊たち』でフレディが一連の連想のなかでハムレット王やバンクオーの亡霊に言及することから、彼がシェイクスピアをよく知っているらしいと推察する。彼は前作の『事実の供述書』で女性を撲殺し、その凄惨な犯行の記憶をもつが、それはシェイクスピア劇の、たとえば『マクベス』の殺人と結びついているかもしれない。読者はそうした重層的で連鎖的な記憶の記述から彼の複雑な内面世界を知る。オグデンとリチャーズの言語論が、バンヴィルの文学の理解において有効であることは明らかだろう。

言うまでもなく、人の記憶は千差万別である。『バベルのあとに』でジョージ・スタイナーは、「精神の双子は存在しない」²⁵ という印象的な表現でこの事実を語った。論理的に、語の意味を形成する連想の体系が異なるわけだから、人はそれぞれ異なる言語を話すことになる。スタイナーはこの考えを容認し、社会言語学からとり込んだイデオレクト（個人言語）の概念をつかって、人はそれぞれ固有の言語を話し、また他者の言語を翻訳すると大胆な説を唱えた。バンヴィルの濃密な文章はイデオレクトの顕著な特徴をもち、その重層的、多義的な意味の解釈を読者に求める。「詩のように読まなければならない散文」の意味はこれである。

共通の語り手が登場する美術三部作のような連作で記憶が共有されることは容易に想像できるが、連作でない作品でも同じイメージが影響し合うことがある。たとえば『海』に「わたしは自分自身の亡霊になりつつある」²⁶ という記述があり、『亡霊たち』で語られる亡霊の語の含意を思い出す。また、「わたしの記述でたえずカモメの鳴き声が聞こえていることに気づいたのだろうか。……それはわたしの象徴だ」²⁷ という記述が後者にあり、『海』の冒頭のカモメの描写で読者は思い出すかもしれない。『青いギター』の語り手のオリヴァー・オー

ムは絵画の創作と窃盗は似ると語るが、その記述で『事実の供述書』でフレディが絵を盗む場面を想起しないことはむずかしい。複数の作品で連想が共有され、それが語りの言語の意味に影響することを考えると、「フレディ・モンゴメリは登場人物でなく、1つの声にすぎない」と語るバンヴィルの独自の創作の意図が見えてくる。彼ら語り手たちは、それぞれの性格を備えた個人というよりも、むしろバンヴィルのイデオレクトの媒体である。それは物語のなかで個人の声を通して発信されるが、それを記憶する読者の意識のなかで共振し、多義的な言語を形成する。詩の密度をもつバンヴィルの文章の意味は、究極的に読者の意識のなかで生成することを期待される。

われわれは、『ジョン・バンヴィルとの対話』でバンヴィルが芸術の役割として語る秩序の構築の意味を具体的に理解できるところへ来た。世界は秩序をもたない、とバンヴィルは言う。人はそれを知りつつ、それでも「秩序を組み立て、必要に応じて混沌の世界に対して投げかける。」²⁸ なぜならたとえ幻想であっても、それを信じなければ生きられないからである。彼が詩のような濃密な文章を通して構築しようとする秩序は連想の体系であり、その構築の場は読者の意識である。オグデンとリチャーズのヒューマニズムを継承する創作の実践である。

注

¹ John Banville, *The Sea* (Viking, 2005) p. 49.

² Ibid. p. 30.

³ C. K. Ogden and I. A. Richards, *The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism* (1923; Jovanovich, 1989) pp. 9-10.

⁴ John Banville, *Prague Pictures: Portraits of a City* (Bloomsbury, 2003) p. 70.

⁵ Earl G. Ingersoll and John Cusatis eds., *Conversations with John Banville* (Mississippi UP, 2020) p. 38.

⁶ Ibid. p. 13.

⁷ *The Sea* p. 5.

⁸ John Banville, *Athena* (Vintage, 1995) p. 35.

⁹ Ingersoll and Cusatis eds., *Conversations with John Banville* p. 6.

- ¹⁰ Friedrich Nietzsche, *Philosophical Writings* ed. Reinhold Grimm and Caroline Molinay Vedia (Continuum, 1995) p. 92. フリードリッヒ・ニーチェ 『哲学者の書 ニーチェ全集 3』 渡辺二郎訳 (筑摩書房、1994) 354 ページ。
- ¹¹ Ingersoll and Cusatis eds., *Conversations with John Banville* p. 38.
- ¹² Ibid. p. 26.
- ¹³ *The Sea* p. 77.
- ¹⁴ Ibid. p. 160.
- ¹⁵ Ibid. p. 159.
- ¹⁶ John Banville, *The Blue Guitar* (Viking, 2015) p. 193.
- ¹⁷ John Baviile, *The Book of Evidence* (Vintage, 1989) p. 162.
- ¹⁸ Ingersoll and Cusatis eds., *Conversations with John Banville* p. 3.
- ¹⁹ Ibid. p. 54.
- ²⁰ Ibid. p. 54.
- ²¹ Ibid. p. 22.
- ²² Ibid. p. 27.
- ²³ Ibid. p. 78.
- ²⁴ *The Sea* pp. 52, 30.
- ²⁵ George Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation* (1975; Oxford UP, 1998) p. 179.
- ²⁶ *The Sea* p. 145.
- ²⁷ *Ghosts* p. 199.
- ²⁸ Ingersoll and Cusatis eds., *Conversations with John Banville* p. 5.