人文科学研究　No.12, pp.367-379　　March 2016

往還する合図（サイン）

――フィリップ・フォレスト『さりながら』をめぐって――

大　原　宣　久

はじめに

エッセイ？　評論？　自伝？　小説？　フィリップ・フォレストの三作目の小説『さりながら』*Sarinagara*（2004）は不思議な作品だ。小林一茶の俳句から引かれたその書名もさることながら、多様なジャンルのテクストが併存するさまに、一読して面食らう読者が少なくないだろう。

収められているのは、フォレスト自身とおぼしき語り手の幼時の謎めいた夢の記憶やそれに関する省察、そして京都、東京、神戸への滞在記、それらのテクストに折り挟まれた小林一茶、夏目漱石、写真家・山端庸介という三人の人物の人生と作品をめぐる批評的な文章、そして最後にもう一度、フォレスト自身の、娘の病と死をめぐる話。さまざまな性格をもった種々のテクスト――なかでも三人の日本人をめぐる文章が異彩を放つ――が、しかし違和感なくひとつの作品のなかに溶け込んでいるのだ。こうした印象はどこから来るのか？

また本作について、作者はたしかに作中で「小説」（roman）と呼んでいるものの、それがなければ特定のジャンルに分類することは困難かもしれない。本稿では、このような構成のもつ意義や、かくある形式を選んだ作者の意図を問うてみたい。

『さりながら』――作品概観

まずは作品の概略を示すことからはじめたい。「プロローグ」と題された文庫版２ページ弱の文章のなかで、著者は小林一茶の俳句「露の世は　露の世ながら　さりながら」を引き、「これから始まる小説、そしてそこで人生について言われるすべてが、私にとってはひたすらこの言葉を繰り返すことにほかならない」〔*SA*[1], p. 12.　邦訳８頁〕と述べたうえで、書名でもある「さりながら」（cependant）の語をあらためて掲げる。「露の世」によって示されるのは虚無的な世界認識、無常観であるが、フォレストが着目するのは、そこに留保をつけ、宙吊りにする語「さりながら」なのだ。

ついで７つの章からなる本文が続き、順に「パリ」、「詩人・小林一茶の物語」、「京都」、「小説家・夏目漱石の物語」、「東京」、「写真家・山端庸介の物語」、「神戸」と並ぶ。この順番にとらわれず、以下説明しよう。

「パリ」は序章的な一章で、子どものころに繰り返し見た夢の記憶が語られる。彷徨し、迷った挙句、未知の寂しい場所へ行きついてしまう夢だ。そのうえで、作者はこれまで「地球の裏側」、日本に好んで旅してきたことを語る。それは「つかみそこねた啓示」を求めてのことだったが、そんな「信じてもいない託宣」があらわれるはずもなく、彼は「すっかり迷ってしまった」という。しかしそうした彷徨こそが、

「私を救ってくれる親しげなもの」、「私の記憶の奥底を形成していた正真正銘の夢の内部」の反復だった。こうした経験が、作者に対し本作を執筆するに至らしめる。「場所を変えたかった。(…) 果てることのない悲壮などん底を別の場所で別のやり方で体験」するために〔*SA*, p. 23-26. 邦訳18-21頁〕。悲壮――直接的には「娘の死」を意味することになる――を、超克できるものでないのなら、再体験するために。

「詩人・小林一茶の物語」、「小説家・夏目漱石の物語」では、この二人の日本人作家をめぐってそれぞれの人生のあゆみと作品を（ときに想像で補いながら）ひもとく。そこには、たとえば俳句をめぐるオリエンタリズム的なクリシェを真っ向から否定した質の高い論考も含むが、そうした箇所も二人の作家に共通するある体験への言及に収斂していく。

小林一茶に関しては、くだんの一句「露の世は　露の世ながら　さりながら」をめぐり、これは一茶が晩年に、生後まもない息子を亡くし、ついでようやく育ったと思われた娘もまた病で亡くした際に詠んだ句であることを述べる。フォレストが「さりながら」という余白に満ちた語に読み取るのは、子を亡くし生の儚さを知ったからといって、残された者たちは、万物が塵と露にすぎないと悟りの境地に達するわけではないということだ。むしろ彼らは、その喪失に際限なく拘泥しつつ、「その後」を生きていかざるをえない。

夏目漱石もまた、最初の子（流産）と末娘を亡くしている。それらの体験のもつ強烈な悲しみや苦悩を、ノイローゼに陥った妻のことも含め、漱石は作品に描き出している。漱石にはほかにも何人もの子どもがいたが、フォレストはこう評す。「子どもの死が別の子どもの誕生で消し去られると思い描くには、男たちの肉食性で無神経な知恵が必要だ」〔*SA*, p. 188. 邦訳155頁〕――ここで強調されているのは、死んだ子どもの絶対的な個別性、唯一性だろう。ひとつの死は、何物によっても、あらたに生まれる子どもによっても、補うことはけっしてできない。

写真家・山端庸介は前述の二人とくらべ知名度が低く、生前に子どもを亡くしたわけでもない。ただし彼は従軍写真家として、原爆投下直後の長崎を取材し、「けっして正当化されることのない無数の悲劇」を撮影することとなった。なかでもフォレストが注目するのは、周囲の災厄が嘘のような、「清廉で特異な美しさ」をたたえた、赤ん坊に乳を与える母子像だ。原爆50周年にあたり、幸いにも生存者だったこの母親をメディアは探しだす。50年前の写真を彼女はどう見たか？　想像するしかないが、作者はこう評す。写真撮影からわずか数日、「崩れ去るように亡くなってしまった」という「決定的に失われてしまった子ども」が、「想像を絶した時間の広がりをわたって彼女のもとへと戻ってきた」と〔*SA*, p. 317. 邦訳249頁〕。

さて、これら三人の物語――分量的にはこれらが作品の約三分の二以上を占める――と交差して展開されるのが、「京都」、「東京」、「神戸」という、通常とはいささか趣を異にする滞在記である。

「京都」では、日本文学の研究という表向きの理由を口実に、一種の逃避として日本、京都へ滞在するに至ったいきさつや、滞在中の出来事が簡単に述べられている。

「東京」では、最初の日本への滞在後も何度か再訪したその経緯（終わることのない「逃避」）、東京でのいくつかのエピソード（大江健三郎、津島佑子との出会い）、エキゾティシズムやオリエンタリズムとは無縁の日本文化論などが語られるが、さらに夏目漱石、小林一茶について、山端庸介とその写真を知ったことで、彼の写真がもつ物語を「私の人生の物語のうちに組み込むべきだ」と直感したと述べている（この章については本稿後半で再考する）。

そして最終章「神戸」。1999年に訪れ、日本のどの街よりも、高速道路から見える景色、建築の「パッ

チワークの華麗さ」を気に入ったという神戸だが、その光景には既視感（デジャヴュ）と、重要な記憶と結びついている予感があった。徐々によみがえった――すっかり失われていた――記憶とは、神戸を襲った震災をめぐるニュースの記憶、その苛烈なイメージである。1995年のこと、そのニュースとタイミングを同じくして、作者の当時三歳の娘が特異な小児癌に襲われ、それから約一年後に亡くなったのだ。神戸の地震の犠牲者とリンクするように、さらに戦後50年の映像として接した原爆の被爆者の子どもたちとも重なり合うように、フォレスト自身の娘の死をめぐる記憶も鮮明によみがえる。日本はフォレストにとって啓示的な「忘却」と、災厄の「その後」の国だったのである。

オートフィクションとしての『さりながら』

以上見てきたように、本書は多様なテクストから構成されているものの、冒頭「プロローグ」で作者が述べているとおり、書名にもなっている「さりながら」の一語が作品全体を統べ、子どもの死という不条理な災厄に見舞われた人間が、それでもある種の「忘却」[2]とともになお生き続ける――ときに既視感よろしく、その災厄へ回帰する――物語が繰り返し描かれている。作中で語られたいくつかの謎は謎のまま残されてもいるのだが、結末で「私が唯一理解したことは、生き延びることが試練であり謎であるということだ」〔*SA*, p. 345. 邦訳272頁〕と語るフォレストは、それもまた世界のあり方だととらえているようだ。とにかく、大筋において主題的な一貫性は明瞭で、それゆえにテクストの混淆性、雑種性に読者が多少面食らうことがあっても、作品がカオスに陥ってはいないのだ。

それでは、内容面はひとまず措き、こうした特異な作品が形式的にはどのようなジャンルに分類すべきなのか考えたい。

前提となるのは、フィリップ・フォレストが実際に愛娘を亡くしたことを契機に作家生活をスタートさせて以降、処女作『永遠の子ども』*L'Enfant éternel*（1997）から、『一晩中』*Toute la nuit*（1999）、そして『さりながら』まで、一貫して娘の死を主題に、自己の語りをつづけてきたということだ。ただし、それらをルソー以降の自伝文学の系譜に結びつけることは適切ではない。かといって、セルジュ・ドゥブロフスキーが1977年に名づけ、その後フランスを中心に隆盛を誇っている「オートフィクション」に無条件に分類することにも、ややためらいを覚える。

前者は、フィリップ・ルジュンヌがジッドなどをモデルに定義しようとした「正統的」な自伝で、確たる自我をもつ作者が自らの過去を振り返って偽りなく語る、というスタイルである。ルジュンヌは書かれた内容が基本的に事実のみにもとづいているという約束事、作者と読者との暗黙裡の契約（自伝契約）があることを指摘したのだったが、そのような了解、契約は何によって保証されるのかというと、「作者の名前＝一人称の主人公の名前＝語り手の名前」という構図、三者の名前が一致することによるという結論[3]には、疑問を抱かされる。

ルジュンヌはまた、自伝を日記や回顧録など隣接するジャンルと区別するために、ほかにもさまざまな定義（有名な人物によって晩年に一度だけ回顧的視点で書かれるもの、韻文ではなく散文で書かれるもの、等々）を打ち立てようとしたが、実際にはそうした諸条件が自伝性、真実性を保証するわけではなく、彼の理論はしばしば批判の対象となり、ルジュンヌ自身も修正を繰り返すこととなった。結局のところ、自伝を定義するのはほとんど不可能に近いことなのだ。

これを逆手に取ったのがドゥブロフスキーで、自伝ならぬ「オートフィクション」（自己＋フィクショ

ン）という新語で、ルジュンヌの自伝の定義に合致しない、自伝の周縁にあるような作品をあらわそうとした[4]。ただし、ドゥブロフスキーが強調したのは作品の構造や文体における自伝の規範からの逸脱であり（『糸／息子』では主人公の受ける精神分析のノートが、そのまま作品のテクストとなる）、自伝的な真実性と虚構性との混在のみを問題にしているわけではなかった。だが、今日では一般に、オートフィクションといえば主人公の名前が作者と同一で、作者の自伝的事実と虚構が混淆した作品をあらわすものというイメージが強い[5]（もっとも、オートフィクションの定義もまた人それぞれなのだが）。

昨今はいわゆる正統的な自伝よりも、こうした傾向の作品こそがフランス文学の主流とさえいえるかもしれない。より厳密な議論が必要だが、作者が確たる事実のみを語る（と信じる）ことができない、むしろエクリチュールのもつ根源的な虚構性を逆手にとった、新たな自己の創出に価値を見出す時代に私たちはいるといえようか。かねてより自身のユダヤ性というルーツに拘泥し自己を投影させた物語を書きつづけたパトリック・モディアノ、エイズ罹患を告白し夭折したエルヴェ・ギベールのような作家に加え、20世紀末になるとアニー・エルノー、クリスティーヌ・アンゴといった面々がオートフィクションの担い手として活躍し、自身（を投影させた人物）を主人公とした物語を語ってきた。

文体面においてフォレストは上に挙げたような作家たちとは一線を画し抑制的で、彼（女）らにありがちな暴露趣味、ナルシシズムが希薄だ。しかし、以上のような歴史的な文脈を考慮に入れれば、『さりながら』もオートフィクションの系譜に位置づけることはできる。

事実、京都での散歩と彷徨の末に幼時の夢を思い出したというエピソードを語るくだりでは、「私はこの逸話を語りながら、多少脚色もしているが、そこに必要以上の重要性を与えるつもりはない。問題なのは〈既視感〉という印象だ」〔*SA*, p. 110. 邦訳99頁〕と、創作の存在を認めつつ、しかし逆説的ながらそれは真実の提示に寄与するためのものだと断っている。オートフィクションをめぐる議論をこれ以上逐一たどっていく余裕はないが、虚構的でありながら自己言及的なテクスト、虚構化による自己の把握という意図といった、このジャンルにおけるおおまかな共通了解に『さりながら』も包含され得ることは否定しようがない。

一見して問題があるとすれば、『さりながら』における小林一茶、夏目漱石、山端庸介をめぐる各章の存在だろう。これらはフォレストの自伝やオートフィクションではなく、むしろ他者の伝記である（とはいえ、伝記的事実にとどまらず、原爆投下直後の長崎を訪れた山端の行動、描写をはじめ、フォレストの想像で補われる部分は少なくない）。ならば、これらの章はどのような意図をもって作中に取り込まれたのだろうか？

また、おそらくその点とも無縁ではないのだが、じつのところフォレスト本人はオートフィクションという区分を認めはするものの、必ずしもそれに満足してはいないようだ。自己に関するエクリチュールを語る、評論家・研究者としてのフォレストの言説を次節で見てみたい。

「異質筆記（ヘテログラフィ）」とは何か？

フィリップ・フォレストは、自己をめぐるエクリチュールに関してまさに一家言もっている作家だ。いくつかの評論・エッセイでこうした問題への言及があるので、そのひとつ、「取り違えの美しさ――〈私〉の小説、私小説、異質筆記（ヘテログラフィ）」と題されたものを見てみたい。フォレストは、前節で見たような文学史上の流れは当然百も承知で、まずルジュンヌが想定していたような「正統的」な自伝を「エゴ文学」と分類する。

「エゴ文学」とは、形式は様々ですが、理論的問いかけなしに、自らの〈自我〉を対象として、自分

を語り、描こうとする、ある個人の人生の物語のことです。そこでは、あらゆる意味の根源としての「実体験」がエクリチュールを支配します〔*BC*[6], p. 20. 邦訳117頁〕。

フォレストはこれが自伝の「もっとも単純で素朴」なものだとつづけており、ここにあるのは作者の「実体験」を文学によって再現、表象するといういわば安定した構造である。フォレスト作品にもそのような性格があることはたしかで、「癌によって連れ去られることになる四歳の娘の死について語っているから」、フォレストの一、二作目『永遠の子ども』と『一晩中』（原稿の発表年の関係で『さりながら』は挙げられていないが、当然それも加えられるべき）は、「〈エゴ文学〉に属する小説です」と述べている〔*BC*, p. 25-26. 邦訳122頁〕。

ところが、自分の生活を主題として真理を追究しようとすると、ひとつの逆説に突き当たってしまうという。「自らの人生を語ろうとする者は、どうしてもそれを小説に仕立ててしまう」というのだ。

それゆえ、真実と作り事、現実と虚構のあいだの境界線はたちまちに消滅してしまうのです。小説家は、文学創造に固有であるこの奇妙な現象に必然的に目を開かれることになるのです。つまり、真実はつねに虚構の姿をとるのであり、この虚構を倍加すること（虚構の虚構）によってのみ、真理の場に立ち戻る可能性があるということです。〔*BC*, p. 19. 邦訳116頁〕

このようにフォレストは自伝的語りに必然的に含まれる（べき）虚構を積極的に評価し、想像力こそが、起伏に富んだ現実のビジョンに到達できる道だとつづける。かくして、フォレストはオートフィクションを称揚することになる。「〈オートフィクション〉では、作者は依然として自分の自我を対象としますが、そのなかに小説が構築する虚構を発見するようになるのです。その意味でオートフィクションとは、想像力と発想力がその力を自由に発揮できるように、小説的(ロマネスク)なものへと委ねられた自伝といってよいでしょう」〔*BC*, p. 21. 邦訳117-118頁〕。ここまでは、オートフィクションを高く評価する立場の人間にはよく見られる言説かもしれない。

しかしながらフォレストの創意が発揮されるのは、オートフィクションからさらに発展させ、自己のエクリチュールにもう一段階、ジョルジュ・バタイユの用語を意識した「異質筆記(ヘテログラフィ)」というカテゴリーを想定している点だ。こう説明する。

「異質筆記(ヘテログラフィ)」とは、作者が「現実」を「不可能なもの」として「経験」するときに、自己に関するエクリチュールが変化していく、そのようなエクリチュールを指しています。〔…〕そこでは、〈私〉は自らを消し去ると同時に主張しつつ、欲望と喪、愛と死といった人間の条件をなす次元に直面して感じる意志の引き裂かれによって、自分を試練にかけるのです。〔*BC*, p. 21. 邦訳118頁〕

ここでいう「経験」、「現実」、「不可能」はいずれもバタイユ、そしてジャック・ラカンの用語を意識したものだというから、「異質筆記」が、文学史の流れをふまえた自伝という枠組み以上に、現代哲学的な射程をもった概念であることがわかる。すべての語に注釈をつけていく余裕はないが、「異質－」(hétéro-)の語はとくに1930年代のバタイユの概念から借りられたもので、共約可能な認識、共通の尺度（＝「同質」）に反するものと理解できる。すなわち、対象を同一性の定まった確固たるものとして把握できないような状態だ。そしてバタイユのいう（内的）「経験」とは、言い表すことのできる限界からはみ出すもの、対

象としてとらえきれずに逃げ去るものに、なんとか近づこうとする経験である。かくある経験は、ややクリシェめいた表現だが、フォレストも挙げているとおり、とりわけ愛や死といった、それそのものとしては表象不可能なものに接近しようとするときに顕在化するものだ。

ラカンのいう「現実（界）」――人間にはけっして触れることのできない、無媒介的、客体的な現実、フォレストの場合は具体的にいえば最愛の娘の死という事実そのもの――に近づこうとするとき、それでもそれを万人に通じる共通のものとして提示しようとするとき、作家は極限状態で「自らを消し去ると同時に主張し」、「自分を試練にかける」。かくして生まれるのが「異質筆記」であると解することができる。

だから、「オートフィクション＝異質筆記」とはかぎらないだろう。「異質筆記」の具体的な様態、方法として、虚構の存在があり得るということだ。先に引いたように、フォレストは一、二作目の小説を「エゴ文学」に属すると認めていたが、同時にそれらはオートフィクションでもあると述べている。娘の死にまつわる出来事が、作中に引かれた神話の世界やアニメ映画の世界とも共鳴し、さらには大詩人ユゴーやマラルメの詩も引用され、彼らの言語のうちでも幼児の苦しみや死が語られているからだ。さらに、こういったことは「異質筆記」でもあるといい、それは作家の「経験」が彼にかいま見せた「不可能性」のほうが問題だからだという。平易に言いかえれば、死を語るうえで、他者の異質な言葉を借りてしか語ることができない状況をさしているのだろう。

上記二作品については別の機会に論じたいが、『さりながら』もやはり「異質筆記」をめざしたものといえる。むしろ論者には、同情を引く愛娘のエピソードの印象が強い処女作『永遠の子ども』よりも、『さりながら』のほうがはるかに「異質筆記」寄りに思われる。

なにしろ『さりながら』での問題のひとつは、まず（死の）忘却というかたちでの「不可能」である。フォレストは、フロイトがロマン・ロラン宛に送った手紙「アクロポリスでのある記憶障害」をもじって、神戸の震災の記憶――そこには娘の病気、死の記憶が接続されていた――の忘却を「神戸でのある記憶障害」と名づけている。しかし、アクロポリスを目にしながらそのイメージを信じることのできなかったフロイトのケースとは違い、震災のことをやがて思い出したフォレストは「偽の詩情（ポエジー）で飾り立てるには、私はあまりにもはっきりと場所と時を覚えていた」〔*SA*, p. 334. 邦訳263頁〕と述べている。「遺体が学校の校舎や体育館に、ただ布を敷いた上に寝かされ、顔には白い経帷子がかけられ、身元が確認されたときには、名前の札がつけられ、何百という死者が荼毘に付されるのを待ち〔…〕」〔*SA*, p. 339. 邦訳267頁〕という鮮明で、ショッキングなイメージである。鮮明でありながら保っておくことが不可能だった記憶、心的防衛機制として抑圧していた記憶、それが徐々によみがえるさま――そうした記述のありかたは、作者が語るべき対象、内容をはっきりと同定し覚えていることが前提である自伝と、どれほど異なっていることだろう。

それに加え、やはり作者は語ることの「不可能」にも直面している。なにしろ、中心となるべき娘の病気、そして死について、本作でフォレストはほとんど語れていないのだ。「この思い出の物語は1995年の１月に始まる。クリスマス休暇から戻ってきたとき、三歳の誕生日を迎えたばかりの娘は、ネッケール病院の整形外科に緊急入院した」と語り始める、１ページほどの分量の一段落では、きわめてまれな骨癌であることを検査の結果知らされて、「こうして長い闘病生活が始まった。そして、それは1996年の春に、娘が亡くなることで終わった」（*SA*, p. 333-334. 邦訳262-263頁）と、淡々と事実が語られるのみ。あとは、娘の病を知った当初の心境と、タイミングを同じくして「子どもが休んでいるあいだ、私は新聞を開き――二週間前から私は新聞を読んでいなかった――、第一面に神戸の大地震のニュースを見たのだった」（*SA*, p. 338. 邦訳266頁）と述べた、もう一段落があるだけだ。ここには細かい描写も会話も一切ない。たしかに、愛する娘の死というあまりにも重い事実がなんらかのエピソードに還元できるはずはないし、

仮に臨終の場面を描写したところで、その描写と本物の死との隔たりはあまりに大きい。フォレストが本作で選んだのは、小林一茶、夏目漱石、山端庸介の物語を借り、彼らに娘の死を語らせることだった。だがそうすることで、語りえぬ死をめぐり、他者の経験と共通の地平を見出すことができる。作者は自己の「経験」に拘泥し、主張するためにこそ、「〈私〉は自らを消し去る」必要があったのである。

『さりながら』における三人の日本人の物語は、自伝に挟まれた伝記という体裁をとっているが、単なる「エゴ文学」の自伝からオートフィクション、さらには「異質筆記」となるため、自分だけの閉じられた物語から普遍性をもった物語へとなるために欠かせないものなのだ。フォレストが一見オートフィクションと思われる形式で『さりながら』を書いたのは、自身（と他人）に関する「事実」を表現するためというよりも、「不可能なこと」を伝達させるための窮余の一策だったのである。

私小説としての『さりながら』

それにしても、なぜ引用・参照されたのは三人の日本人の物語だったのか？　そのことに関連し、もう少し自己をめぐるエクリチュールの問題をつづけたい。フォレストが「異質筆記」を語る際には、じつは日本の私小説が参照されていたのだった。田山花袋『蒲団』に端を発する、西欧の自然主義を「誤解」し、社会的側面を捨象して作家個人のレベルに対象を矮小化し、隘路に陥った、そうでありながら日本の文壇を長らく支配したと批判されがちな、あの私小説である。

そうした側面を理解したうえで、フォレストはこの誤解、取り違えこそを――プルーストの「美しい本はみな一種の外国語で書かれている。〔…〕美しい本の場合には、意味の取り違えがすべて美しいものとなる」[7]を引用しながら――評価し、田山花袋に最大級の賛辞を送る。いわく、

> わたしがこの小説〔『蒲団』〕に心動かされるのは、まだ若いといっても差し支えない作家〔…〕が、自分のことを西洋の小説中の人物（ツルゲーネフやモーパッサンなど）だと思い込んだこと、つまり異国の作家の想像力から生まれた純粋に虚構の存在を真に受けて、それを手本に自分自身の肖像を作り上げ、その肖像を用いて自分の人生の葛藤を舞台にのせ、実験的にその葛藤を解決しようとしたことです。〔*BC*, p. 17. 邦訳114頁〕

ヨーロッパの自然主義という、明治・大正期の日本の作家にとってまったくの外部、他者の概念を採り入れることで、そこに誤解があろうとも、作家としての自己のありかたを根本から変える契機が花袋にもたらされたのは事実だ。この「取り違え」の事実、さらに文学への花袋の盲信ぶりにフォレストは驚嘆する。

もちろんフォレストも、私小説が隘路に陥ってしまったことは承知している。「日本流の〈私小説〉は、西洋の〈エゴ文学〉の特徴であると同時にその限界でもある告白の構造を習得することに失敗したように思われます」〔*BC*, p. 23. 邦訳120頁〕。だが、通常なら否定的にとらえられがちな私小説の限界や失敗にこそ、フォレストは注目するのだ。

そこでフォレストが例として挙げているのは、夏目漱石の『硝子戸の中』である（同作はむしろ随筆だが、フォレストはあえて「私小説」の射程をひろげ、日本文学における自己の語り全般にまで拡大解釈をしている[8]）。漱石はこの作品の結末で、「私の冥想は何時まで坐っていても結晶しなかった。〔…〕嘘を吐いて世間を欺くほどの衒気がないにしても、もっと卑しい所、もっと悪い所、もっと面目を失するような自分の欠点を、つい発表しずにしまった」[9]と、自己を掘り下げるに至らずに企てに失敗したことを公

言していた。

だがこのような「失敗」に関して、フォレストは「ヨーロッパから輸入され、主体を至高で一枚岩的なものだとする考えに支配された、ある種の19世紀的リアリズムが生み出した小説的歯車の機械的で見えすいたゲームから〔…〕この失敗こそが、日本文学を守ってくれたのです」〔*BC*, p. 24. 邦訳120頁〕と積極的に評価し、さらにこう続ける。

> こうした失敗によってこそ、日本の小説の内部にある種の「（自己への）よそよそしさ」の原則が保たれているのです。この「よそよそしさ」のおかげで〈私〉は、つねに自身とは異なるものとして発見され、あらゆる精神現象や物質的現象の有為転変にゆだねられ、事物だけでなく、言葉のあいだをもすり抜け、〈私〉は現実を制御不能なありかたで、そして自己から脱出するありかたで経験することができるのです。〔*BC*, p. 24. 邦訳120-121頁〕

「よそよそしさ」（étrangeté）はフロイトの「不気味なもの」（Das Unheimliche）の訳語でもあり、そのような含意も当然あるのだろうが、重要なのは作家の主体が自己同一性のはっきり定まらない、「異質」な状態にあるということだ。フォレストが私小説に見るこうした様態は、フォレストが先に述べていた「エゴ文学」から「オートフィクション」へ、さらに「異質筆記」への変遷をめぐる過程とも一致する。作家たちが確たる自我を失い、主体が揺らぐなかで書かれたものがフォレストのいう「異質筆記」であるなら、彼にとってその元祖ともいえるモデル的な存在が日本の私小説（の失敗）だったのだ。

投げかけられた合図（サイン）

以上の議論をふまえて、もう一度『さりながら』のテクストに戻りたい。どのような様態のものであれ、私小説的、ないし自伝的な文学作品が普遍性をもちうるとしたら、ミシェル・レリスがかつて語ったように[10]、作者が真摯に自らの内奥をさらけだし、その真実性（虚構の有無ということではなく）の検証を読者に託すことで生じるだろう。読者が作家の営為、作品世界に巻き込まれ、両者は共通の場に立つのだ（フォレスト自身も大江健三郎論のなかで、個人性を貫徹することで生じ得る普遍性について述べている[11]）。

ただしここには問題もあり、そもそもどんな芸術作品でも作者から受け手に対して作品が差し出される、その構図は基本的に変わらないうえに、作者が自己に執着しつづけて生まれる自伝的作品ともなれば、作者の権威はいっそう増大しがちである。しかし、ロラン・バルトの「作者の死」での有名な指摘にもあるように、いかに自伝的なものであれ、テクストが「さまざまなエクリチュールが結びついた（…）多元的な空間」[12]であること、平たくいえば、先行するさまざまなテクストの影響を受け、それらを「引用」したものであることには変わりがないはずだ[13]。自伝的なテクストにおいては隠蔽されがちなこのような間テクスト性を、小林一茶、夏目漱石、山端庸介の各作品への言及やそこからの引用として、露骨に顕在化させた稀有な例がフォレストの『さりながら』なのではないだろうか。つまり同作でフォレストが示しているのは、作者が自身の思い出話を読者に語り、読者がそこに共感するという作者の権威にもとづいた関係性や、かくある限定された範囲での客観性だけではないのだ。それに加えて、一見すると自伝的な逸話が、先達の芸術家たちの経験と作品と――もちろんすべてが合致するわけではないにしろ――対話し、反響しうるという、作者－読者の関係とは別の回路をも示しているのである。読者へ向けての書き手であるフォレストは、同時に、一茶、漱石、山端庸介の作品を受け取った受け手でもある。文学・芸術がもた

らす共鳴、反響の連鎖というメカニズムとダイナミズムを、より広範なスケールで明快に示した作品と評することもできるだろう。

『さりながら』、「東京」の章で、作者はかつて（ここでは明示していないが、娘の死という）自分の物語からの解放を願って小説を書いたこと、「ただ新たな本だけが前の本を打ち消し、それらの本のもとになった経験を生きたまま残してくれるものと想像し」〔*SA*, p. 218-219. 邦訳177頁〕、二冊の本を出したが、その後は同じ手法は繰り返せないという「壁」を痛感し「迂回」の必要を感じたことを語る。

そのとき、フォレストに日本滞在の機会が訪れた。方々で受けた歓待にフォレストは驚く。敬愛する大江健三郎や津島佑子との邂逅もあった。生身の作家に会うことなど、本来意味のないことと述べながらも、「彼の本が自分に送ってきた合図（サイン）をだれかに返したいと願うのだ、通りがかりに友情のあいさつを交わすように」〔*SA*, p. 218. 邦訳177頁〕とフォレストはいう。かくして、大江や津島の本がフォレストに送った合図（サイン）（signe）を、彼は著者本人に送り返す僥倖に恵まれたのである。

このようなことから、フォレストにとっての創作上の「迂回」が「おそらく日本を通しておこなわれるべきである」と思い至る。

> 遠隔地にいるために、私は自分を取り巻くあらゆるものに対して、全面的な好意を感じることができた。私が入り込んでいた無関心な世界が、私の打ちあけがたい秘密話を受け取ってくれるように思われたのだ。ひとびとが語って聞かせる物語はどれも、私自身の物語を反復していた。一茶や漱石の話、その他〔…〕も。そんな精神状態で、日本の写真の歴史についての資料を集めているうちに、山端庸介という人物が長崎の原爆投下の翌日に撮影した映像の前で私は立ち止った。そして、瞬間的に了解した。このような映像によって語られる物語は私に向けられており、一刻も無駄にせずに私の人生の物語のうちに組み込むべきだと。〔*SA*, p. 220. 邦訳178-179頁〕

子どもの不条理で悲劇的な死を経験し、あるいは間近で目撃し、さりながら「その後」を生きた、先達たち。語って聞かされた（のちに読むことにもなる）一茶や漱石の話やその作品を、フォレストはわがこととして受け取り、さらに偶然目にした山端庸介の作品をもまた、自身の物語に組み込むべきことを直感する。フォレスト自身の物語の「迂回」として、一茶、漱石、山端庸介の物語を導入することを考案し、かくして書かれたのが『さりながら』だったのだ。それは地球の反対側にこそ「打ちあけがたい秘密話を受け取ってくれる」物語の受け手がいるという、ややもするとナイーヴな確信によって生まれた作品ともいえるが、いにしえの日本人芸術家たちの生と作品がフォレストに響いたのだから、それとは逆の――フォレストから日本の読者へという――ベクトルがあってしかるべきだろう。

大江や津島について述べていた際の用語を使うなら、一茶らからの合図（サイン）を偶然にも受け取ったフォレストが、それらを自身の物語と糾合し、作品という合図を世に投げ返したといえよう。文学や読書の体験とは、たしかに合図のやり取りに似ているかもしれない――ジャック・デリダのいうエクリチュールの「散種」というイメージにも通じるだろうか。

『さりながら』において、フォレストは一見飄々とした作風の小林一茶の、その遅咲きの俳人生活を以下のように解していた。

> 一茶が書く決意をしたのは、その決意によって自分の人生がさほど変わると思っていなかったためではあるまいか。先達が言ってきた以上のことを言うわけではない。ただ身を隠し、自分の人生を、い

ずれにせよ逃げ去る時の平穏な無意味さのうちで疲弊させればよいのだ。〔…〕
彼は知っていた。書くこととは、だれに向けたわけでもない合図(サイン)を夕闇へと残すことにほかならないことを。〔*SA*, p. 67. 邦訳59頁〕

哲学的あるいは宗教的な美辞麗句を盛り込んだ詩ではなく、それによって人生を一変させようとも思わず、素朴な自然を詠ったような簡素な表現の詩を好んだ一茶にフォレストは共感している。この一茶にこそ、フォレストは「私自身の物語を反復していた」と自らの姿を重ねてもいたのだから、「先達が言ってきた以上のことを言うわけではない」との表現は、子どもの死という、たしかに肉親にとっては唯一無二のものでありながら、文学上ではすでに多くが語られてきた主題を、けっして斬新な表現やエピソードに頼らず、引用という手法で展開させた『さりながら』での手法も重ねてみたくなる。

引用の最後、フォレストは「彼は知っていた。書くこととは〜」と一般化し、ここにも「合図(サイン)」の語を登場させる。そう、書くことは「だれに向けたわけでもない合図(サイン)を夕闇へと残すこと」なのだ。だれが受け取ってくれるのかわからないまま、それでもどこかに——地球の反対側にでも——受け手がいるかもしれないと信じることで、ひとは書くことができる。だれしも無数の重要な合図を見逃して生きていることも間違いないが、フォレストは「夕闇へと」残された一茶からの合図をたしかに受け取ることができ、その合図を未知の読者に投げ返したのだ。一茶からフォレストへ、フォレストから読者へ、合図は往還する(未来においても、さらなる往還がありうるだろう)。

じつは、未知の他者に向かって合図を投げかけることは、書くこと、文学に限った話ではない。あらゆる芸術創作の営みにそのような性格がある。たとえば写真だ。山端庸介の写真もその例外ではない。くだんの、山端に写真を撮られた長崎原爆の被害者たち（とくに母子）について、フォレストはやはり合図(サイン)という語を用いて以下のように述べている。

恐怖のどん底から、長い年月の果て、姿かたちはすっかり変わっても清廉なまま、真の人間性を備えて、私たちのもとに戻ってくるのはだれだろうか。長崎の被害者に、山端庸介の写真が死後の栄光という天国を与えるわけではない——それはあまりに馬鹿げていよう。彼の写真はただ、写真が沈み込む暗闇のほうから、引き裂かれた友情の合図(サイン)のように私たちに呼びかけるチャンスを彼らに残すのだ。〔*SA*, p. 315. 邦訳247頁〕

写真となると、とくに被爆者の姿ともなれば、イメージのもつ喚起力は文学とくらべて格段に強い。そのいっぽうで写真とは、説明する言葉をもたない純粋なイメージであるため、被写体に対して言葉でオマージュを捧げることはできず、具体的な解釈は受け手にゆだねられる部分が多い。写真の役割はただ当時のありのままの姿を見せることに終始するともいえる。

しかし、時代や場所を超え、だれかのかつて生きた姿が写真によって、未来の他者に友情よろしく合図として投げかけられる、そしてときに誤解があろうとも（取り違えこそが美しいこともあろうが）受け手が合図に呼応し、またあらたな合図をだれかに送ることもありうる。こうした構図の本質——往還する合図——は、文学の場合と同じである。たしかに、フォレストは山端の写真からの、もしくは彼の撮った被爆者たちからの合図を受け取り、不条理な悲劇とそこにひそむ儚い美や愛情のドラマに自身の物語を重ねて『さりながら』に結実させ、私たちにあらたな合図を送ったのだ。

結論として――遍在する合図（サイン）

フォレストはこうした合図の存在を、芸術作品に作者が託すものというレベルから、さらに敷衍し、日常にも遍在するものとして描いている。ふたたび「東京」の章に注目しよう。前述した芸術家たちから創作の動機を与えられたがゆえに、フォレストは日本に――この国を理想化しているわけではないと留保しつつ――大きな負債を負っており、本を書くことはその借金を返すことだと述べたのち、「東京での最初の春、こんな〈合図（サイン）〉があった」との一文で始まるエピソードを披露している。

フォレストは日本の友人と東京で花見をする機会をもった。ところが、この年の桜は例年よりも早く開花したうえ、その日は突然寒風が吹き始める。そして、唐突に雪が降りだしたのである。

> 庭じゅうに雪片の白が桜の白に加わった。こうして、地面には薄く溶ける白い層ができ、靴の下で雪の結晶と花びらが混じりあった。〔…〕雪がその象徴を花と結びつけ、私たちの生きているこの世がどれほど儚いものであり、われわれの愛する事物の喪失そのもののうちにどれほど壮麗さがあるのかを二重に語っていた。〔*SA*, p. 227. 邦訳184頁〕

フォレストは散りゆく桜に世と命の無常を、その白色に喪の世界を見いだす。そこに偶然、春の雪――それもまた儚く消えてゆく――が加わったのである。これだけでも僥倖といえそうだが、これは珍しいと大勢の人たちが姿を見せたなかに、フォレストに話しかける女性たちがいた。

> 彼女たちは、こんな日に東京で出会うことができたのはなんという幸運でしょう、といった。〔…〕彼女たちのうちのひとりがアリス〔フォレスト夫人〕と私に、このような瞬間をどうあっても記念に残しておかねばなりません、一緒に写真を撮りましょう、この会話の思い出に送ります、と申し出た。フランスに戻ってから数週間して一通の手紙が東京から届き、写真が同封されていたが、まるで綿の幕のように雪がたくさん降っているので、私たちの姿はほとんど見えないほどだった。それでも、薄着をして寒そうにしたアリスと私の姿はしっかりと写っていて、しっかりと肩を寄せあいながら花盛りの桜を背景に雪が降りしきるなか、レンズを向く日本人たちの顔に囲まれていた。私たちは手紙の内部に戻った。一瞬、あの私たちの上に降り注いだ悦ばしい白さのなかで幸せだったときに。〔*SA*, p. 228. 邦訳185頁〕

「東京」の章の掉尾を飾るこの美しいエピソードは、子どもの死という主題ゆえに抑制的ながらも悲痛なトーンで貫かれた本書のなかで、ひときわ目を引く。まるで空から、天からの合図のような、桜の花びらとともに舞ってきた白い雪。その貴重な瞬間を共有すべく、異国からの滞在者に声をかけてきた女性たちと、フランス帰国後のフォレストに送られてきた彼女たちからの写真、そのいずれもがまた、思いもよらずに差し出された合図であるかのようだ。

フォレストらを幸福だった時間に引き戻す、送り届けられた写真のイメージは、山端庸介が長崎で撮ったくだんの母子像とも響きあう。亡くなった赤ん坊が「想像を絶した時間の広がりをわたって彼女のもとへと戻ってきた」のと同じように、フォレストを幸せだった東京での時間に戻すのだ。写真という合図は時空をも超える。

ここにはまた、フォレストいわく喪の色である白――フォレストには『源氏物語』から梶井基次郎『桜

の樹の下には』に至るまで日本文学において桜がしばしば死と結びついてきたことも、おそらく念頭にあるだろう――に支配された夢幻的なイメージがあり、不意に出現したそうした情景は彼岸からの合図とも解することができる。彼岸から此岸への合図である。この点においても、上に引いたエピソードは本書の核心とつながっている。すなわち、一茶や漱石、長崎の原爆や神戸の地震の被害者たちにおいて繰り返されたように、フォレストも子どもを亡くし、その不条理な死に対して悲嘆にくれながら、さりながら、「その後」を生きたからこそ、こうした合図を受け取ることができたということである。絶望の末に、それでも死者への思いを胸に生き続けてこそほの見える希望や幸福があることを示しているかのようだ。

『さりながら』は、テクストの外部において、田山花袋から大江健三郎に至る日本の私小説的な言説からの合図を受け、自身の私小説を書くことをめざしたフォレストが、テクストの内部においては、なにより「さりながら」の語に集約される小林一茶からの合図や、同じく子どもの死を経験した夏目漱石、そして山端庸介の写真からの合図を受けて、それら異質なテクストを取り込んで作った異色の私小説＝異質筆記であった。

彼らからの合図は、子どもの死という不可能な経験をめぐり、十全に語りえないことを承知のうえで、その子どもの絶対的な個別性を固持しつつも共通の尺度、普遍性をめざすという、きわめて困難な試みにとって欠かせないものだったのだが、それはまた日本という迂回路を通ることで気づくことのできた僥倖、偶然でもあった。フォレストは文学や芸術によって後世にまで投げかけられるそのような合図に加え、日常に遍在する――しかし生きてこそ、まれに受け取ることのできる――合図、幸運をも描き出した。今度はフォレストが合図を返す番だ。かくして、フォレストは読者にあらたな合図を差し出したのである。

注

1 Philippe Forest, *Sarinagara* (2004), Gallimard, Folio, 2006.本稿では上記のように*SA*と略記し、本文中に出典ページを記す。引用に際しては既訳（フィリップ・フォレスト『さりながら』、澤田直訳、白水社、2008年）にしたがったが、一部で訳語・表記等を変更したことをお断りしておく。

2 本書における「忘却」という語には注意を要する。紙幅の都合上、細かく検討する余裕はないが、無論「きれいさっぱり忘れ去る」という意味ではないだろう。フォレストは本書の末尾近くで、「書くことはこの数年間の私にとって、自分なりの仕方で忘却について考えることであり、忘却のうちに愛の記憶だけを生き生きと永遠に保持するために、忘却を広げることだった」〔*SA*, p. 345. 邦訳272頁〕と述べている。生きていくうえでのやむを得ぬ抑圧のようなものととらえられるだろうか。

3 Cf. Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, A.Colin, 1971 ; Lejeune, *Le Pacte autobiographique* (1975), Seuil, 1996.

4 Cf. Serge Doubrovsky, *Fils*, Galilée, 1977.

5 ジェラール・ジュネットは『フィクションとディクション』（Gérard Genette, *Fiction et diction*, Seuil, 1991）で、作者と同じ名前をもつ一人称の語り手（＝主人公）がそれでも虚構を語り得ることを示すために、「オートフィクション」の語を用いた。この頃から、そうした意味でこの語が流通するようになったようだ。

6 Philippe Forest, *La Beauté du contresens et autres essais sur la littérature japonaise* (*Allaphbed 1*), Cécile Defaut, 2005. 本稿では上記のように*BC*と略記し、本文中に出典ページを記す。引用に際しては既訳（フィリップ・フォレスト『夢、ゆきかひて』、澤田直・小黒昌文訳、白水社、2013年）にしたがったが、一部で訳語・表記等を変更したことをお断りしておく。

7 Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 305.

8　フィリップ・フォレスト「私小説と自伝的虚構（オートフィクション）」（『夢、ゆきかひて』、前掲書所収、134頁）を参照（なお同論文はフランスで未刊、邦訳のみ）。フォレストは中上健次や大江健三郎、津島佑子など、田山花袋以外にはいわゆる私小説に批判的な作家こそを自身のモデルにしている。彼らこそが私小説に限界や失敗に自覚的であったから、私小説を脱構築するような自己の語りを取り入れたわけだが、そうした超－私小説的な作品もフォレストは意図的に「私小説」の範疇に含めている。

9　夏目漱石『硝子戸の中』（改版）、岩波文庫、1990年、112-113頁。

10　Cf. Michel Leiris, « De la littérature considérée comme une tauromachie », *L'Âge d'homme*, Gallimard, « Folio », 1973, p. 9-22.

11　Cf. Philippe Forest, « Premières notes sur les romans de Kenzaburo Oé », *La Beauté du contresens et autres essais sur la littérature japonaise* (*Allaphbed 1*), *op. cit.*, p. 65-82.

12　Roland Barthes, « La mort de l'écrivain »(1968), *Le Bruissement de la langue*, Seuil, 1984, p. 65.

13　ポール・ド・マンはルジュンヌのような文学理論家による自伝テクストの特権化を批判した。Cf. Paul de Man, "Autobiography as De-Facement", *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, 1984.