

サドをめぐる断章

山岡 捷利

全く唐突なはなしからはじめる。在日のひとの書きものを読んでいて、在日という形容のかぶせ方がたくさんあるわけもなく、数少ないパターンで読みうると思えるのだが、在日の苦勞とそれでも明るくという何となく今流行りと思えるパターン（むしろこの濃淡ゆえのヴァリエーションが多いともいえる）、それから稀に全く暗い人生を描いたもの、その暗さが在日という事情からくるのか（関係がないとはいわないが）、時代が持っていた暗さや貧しさなのか、在日ゆえに先に在日ありきとしてはいないのかと一寸疑問を感じるもの、何せ、サブカルチャー以後、暗さとか貧しさとかは空無、觀念さえ吹きとばされてしまっているが、だからこそ、われらの過去はこれほど暗く貧しかったという証言の如きものが必要ということなのか、つまり記録に近いもので、読まなくともいいひとはそれまでのこと、記憶とはそういうものだ、とにかく作品としては厳としてある。手元にある本もそういう一冊で、書評でもとりあげられ、うねるような文体からくり出される暗さが評価されました*1。貧しさ、不良、共産党、親鸞、ドストエフスキーと項目的にとり出してみると、ある時代の典型ともいえるし、それに被差別の問題がつけ加えられているから、ほとんど念押しである（中年の作者をそれでもまだ悲劇が襲うので、こちらこそいきたかたちでの念押ししか）。この暗さはしかし、分らないところがある。時代としてあった暗さと、何かを語る際に出てくる暗さと区別するなら、もちろん後者に属することなのだが、かつてある漫画家の伝説めいたもの、早くに天下をとった漫画家である、を読んだ際、彼が自殺願望者であり、何度か死にそこなっているというはなしに愕然としつつも、自殺願望者なるものの存在の信憑性はともかく、その暗さにやはり驚いたことがある*2。金銭的余裕と関係がない暗さ、本当だろうか！ そうだといわれればそれまでのことだし、否定する材料はこちら側には全くない領域のはなしであり、暗さとはそういう風に、不意に襲ってくる。古賀政男の曲、森進一の歌は、如何に努力しても明るくはならないのだ。ある種の病理学的問題なのか、三つか四つかある人間のタイプ別の問題なのか（となると、消えているわけではないということになるが）。

それはそうとして、暗さが急襲してくるのは、またそのリアリズムゆえである。暗さとはリアリズム以外の表現を持たない一領域のことである。リアリズムが最も一般に受け入れられるという大枠は、ゆき過ぎたリアリズムでもリアリズムかという問題は脇に置くこ

*1 高史朗 闇を喰む 角川文庫

*2 とりあえず漫画家の名前は、桑田次郎である。これを教えられたのは、「我、拗ね者として生涯を閉ず」なるいかにもの遺作とともに逝った本田靖春の本、「戦後——美空ひばりとその時代」講談社である。ひばり論より、桑田次郎に関しての方が強烈だった。

とにして、まずはみとめられるし、文学史もそのように歩んできたはずだ（だから、××のリアリズムというものからイデオロギーと合体したリアリズムもあったはずだ）。

暗さが基調のものには、生真面目＝難解＝この世の奥義？とでもいうべき読書傾向がある。述べてきた作品では、圧倒的に親鸞であり、ドストエフスキーである。暗さだけでなく、ひと昔前の青年なら如何に生きるべきかのテーゼが必読書でもあった。明るい青春か、暗い青春か、これも暗さにおち込めぬ不幸な方向にいったというべきか、真面目に暗さを生きる方が、楽な場合もある。

で、ドストエフスキーなのだが、作者が少年院などの閉所にいたせいか、とりあげられている作品は、「地下室の手記」なのだ。かの「歯痛にも快樂はある」という有名なフレーズが入っている作品だ。若き日に刷り込まれたこのフレーズは、その後に刷り込まれようとするフレーズを厳とはね返した数少ない強烈なフレーズだった（多くのひとにとっても、そうであるはずだ）。高邁な評論の論理性によるよりよほど簡単に逆説とやらを身体で覚えることができた作品だと思うが、逆説というよそいきのことばを用いるより、へそまがり、屁理屈といった方がはやいし分かりやすい。モームによると（はるか英国のひとは、冷めてものをいうし、自分も実作者である。思い込みしか残らない論評より何倍もいいのは、そここのところである。ずいぶん後になって気づくことだが）、ドストエフスキーほど個人と作家がかけはなれた例も珍しいということだが*3、品行方正な生活の作家からドストエフスキー的作家がうまれないとは思わないが、それは非常に限られるだろう（顔のない作家であるとか、隠遁生活でもしている作家とか、いやいや、この方向はもっと時代は後のことだ）。常に金に困り、女にウツツを抜き、賭博好きでといわれても、ものごと分ってしまえば、それのどこが悪いのかということに過ぎない（身近にいるものはたまらないだろうが）。テンカン質とかの規定も、そのあたりから出てくる。保守反動への転向云々など、さして関係ない。アナーキー的混濁を思えば、個人と作家をつなぐ垂直線もみえてくるというものだ（永久に未整理であろう個人的情熱（混濁）を、とりあえずはこういう風についておく）。個人的混濁＝情念とは往々、負の情念であり、そのかたちをとって現われる。ロシアであれ、もちろんフランスであれ、空想的社会主義と呼ばれるものがユートピア的であるのは（特にフリーエであり、文字通りユートピアなのだが）、あたかも承知の上で、この個人の暗い情念を切り捨てた上に成り立っているようにみえるからである。個人の暗い情念がないとせよ、という一種の仮説のオモムキがあり、空想的社会主義がアナーキー的においをかもし出しているのは、確信犯的やり口においてである（極論をひとつ、空想的社会主義が暗い情念の果てのものであるとするなら、発想した人間のそれはどこにゆくの？）。

そして閉じ込められた暗い情念の読者は、そのまま近代の暗い情念のものを読むわけで、決してそういうところで、文学史的学習はしない。だからドストエフスキーであって、も

*3 S・モーム 西川正身訳 世界の十大小説 岩波文庫 下 にある、ドストエフスキーと「カラマーゾフの兄弟」を参照のこと。

ちろんサドではないのだ、一般論としても、暗い情念などというロマン主義の鬼っ子を考えても。

もの書きというものは、私生活を穿鑿されたくなければ、強烈な作品を書くことだ。ドストエフスキー・シンドロームと呼ばないのは、その強烈な作品によるし、閉所にいる人間が愛読したのも、私生活など全く関係なく、唯々作品による。この国の私小説的なものはともかく、日記が文学的材料以上の意味を確信犯的に持つようになった昨今（開きなおりともとりうるが）、この齟齬を気にするものは少ない。ただし、作品もそこまでの衝撃を与えることはない。そのまま、もの書きの位置も含めて、大枠からまさに身近な小枠に移行したことを物語る。小枠になっても文学と呼ぶのは、その奥にいわゆる古典と呼ばれる大枠が控えていて、コーパスとなってしまったものの入口は、常に今の入口しかないのだ。日々のことを書きつらねただけのようにみえる文学からドストエフスキーまでの距離は遠いが、そんな日記の如きものを書くもの書きの愛読書のひとつがドストエフスキーだったりするから厄介で、ひとりのもの書きの作業現場をのぞくものはばかれるというので、かわりに文学史というものが存在する。しかしながら他の学問にも似て、結局後追いに過ぎないので、あるつじつま合わせ、(自己) 弁護というところがあり、ゆえに文学史はおもしろくないし(義務的な教科となると特に)、せいぜい実作にはげんでいるもののそれが興味をひく程度だ。もの書きの文学史(的なもの)がそれなりにおもしろいのは、研究者の如き客観性を目ざすわけでもなければ、ゆえにかた苦しきからもまぬがれ、本人の作品との関係という裏読みも堂々とゆるされ、ついでにのぞき趣味もみたされるというわけだ。^{*4}

歴史とはことはじめのことだろうが、人間のはじまりがまるで猿のようないきものからはじまり、宇宙やら地球やらのはじまりがビッグバンとかからはじまるのは、今における自身の裏返しのため欠かせないことなのだろうが(キューブリックの有名な映画のような、ややこしいトリックは少なくともない)、対象概念としての小説作品は、眼前の作品に置きかえられるかたちでしか存在せず(人間などは生物的に扱う)、物理的存在と概念の間で揺れつつ、かつての自分はこうであつたらしいと、まるで精神医学的ことがらの如く、今や読むにたえないそのはじまりの頃の作品を必ず持ち出す。モームはこういう風にいつている。「ところで、ブリタニカ百科事典をひいてみると、『小説は昔から、諷刺、教訓、政治的ないし宗教的な忠告、専門的な知識のための道具として使われてきた。しかし、以上はすべて枝葉にぞくする事柄なので、小説本来の明らさまな目的は、自然をもととして一連の場面を描き出すと同時に、感情に訴える物語という話の筋を一本通すことによって、読者を楽しませることにある』と言っている。問題の要点はこの簡潔な説明でついている

^{*4} 前述のモーム 世界の十大小説、読書案内 岩波文庫 を念頭に入れて書いているのだが、フランスでいうと、Jean d'Ormesson, *Une autre histoire de la littérature française*, Nil Points なる極めておもしろいものもある。著者は「ル・フィガロ」をひっぱったどちらかといえば、ジャーナリスティックな作家。こういうひと本人の作品は、というわけで、大人過ぎて、あまりおもしろくない、というケースもある。で、この国では殆ど未紹介となるが・・・。

が、さらにブリタニカは教えて、小説が初めて広く行われるようになったのは、アレクサンドリア時代、つまり、暮しが楽で、人々が想像上の人物の冒険なり感情なりを扱った、写実的な、あるいは空想的な物語を楽しむことのできたアレクサンドリア時代であったが、今日まで伝わっている虚構の物語で、厳密な意味で小説と言える最初の作品は、ロンゴスというギリシャ人の書いた〈ダフニスとクロエ〉であると言う。これまで私が簡単ながら検討してきた小説は、そのあいだに数多くの時代が流れ、さまざまな浮き沈みもあれば脇道にそれることもしばしばありはしたが、けっきょくこの〈ダフニスとクロエ〉から出ているのであって、その明らかな目的は、ブリタニカが言っているように、自然をもととして一連の場面を描き出すと同時に、感情に訴える物語という話を一本通すことによって、読者を楽しませることにあるのである*5。」モームは、「モビー・ディック」や「カラマーゾフの兄弟」が小説史から如何にはなれているかを語るために、こんなふるいことのはじまりを述べているのだが、しかしこの距離のすごさは如何ともしがたい。これに「嵐が丘」も加えて、全て十九世紀の作品と作家と、ことのはじまりと、そして二十世紀の作家モームと。文学史的なものでまとめるから無理矢理はめ込まれてしまうが、バラバラではないか。モームがあっさりいうようには、ことのはじまりの頃の作品が、そのままつながっているとは思えない。やはり自信ということか、こうだったし、こうなったがこうだといいたい自信か、何々史とはやはりそういう性格を持つ。ただし未来のことは書けない。あくまでももの書きである現在の自分までが基準であって、ブラックホールが大きくなりつつあるなどとは書けない。瀕死の作家像にあるもの書きなら文学史的なものは書かないだろうし、書いたとしても、自分の好みが予想外に古典的なものだとすることを明らかにする目的だったりするだろう。人類の終りはだまっても宇宙の終りからみちびき出せるが、と同時に、文学もということか。まさか。人類の絶対的必要要素とも思えぬ文学だから、未来のことなど置いておくのだ。巨象を各々が勝手になでるが、巨象など存在しないかも知れないのだ。だから、この場合のことのはじまりは人工的のつくりものということを一たび表明し、人工的巨象の入子の一部を自分でもつくり、弁明してみようということになる。だから、ことのはじまりは是非とも必要なこととなる。

で、サドにも予想外とでもいうべきか、「小説についての考察」なる短い文学的書きものがある*6。「人間の人生の奇異な出来事からつくられた架空の作品が、小説と呼ばれる。／しかしながら、この種の作品が、何故小説という名を持つのか？／その源はどこのひとび

*5 S・モーム 西川正身訳 世界の十大小説 岩波文庫 下 六二～三頁

*6 Marquis de Sade, *Idée sur les romans, Au cercle du livre précieux, Œuvres complètes, Tome X, pp.3-22*. 研究者によってときどき触れられることもあるが、それは英国のゴシック・ロマンとのつながりとかプレヴオーに対する賛美とかを強調するためである。まずはサドの大真面目な文学史ということに驚こう。

とに負うべきか、最も名高いのはどこか？*7」という風にはじまる、恐れ入るほど生真面目なものである。諸々の場所をかけめぐり、もちろん、「ダフニスとクロエー」にも触れ、これがなかなか鋭いのだが（今風といえばよいのか、頭脳明晰さを感じさせる）、どこからどこへというには時代としては伝達手段は確立しておらず、同時多発的と考えるべきだとかいっている。つまり人間の営みは同じだから、欲求で同様のものごとが発生すると。それはともかく、共通する人間にはふたつの弱さがあるという。特長といってもいいのだが（動物と違うところ）、つまり存在自体に由来するという。祈ることと愛することであり、どこでもかしこでも、ひとは祈り、愛するといい、これが小説のふたつの基本だという。いやいや、モームと比べるとモームには気の毒だが、サドがやっていることの方が今に通じるし、分りやすいではないか。

それからやっとなわれらのヨーロッパにきて、「円卓の騎士」関係や“トリスタン”関係が現われるのだが、その前の時代のものとは何と怠惰なものになったのかと慨嘆する。それから後発のイタリアということになり、イタリアで逆に小説はきたえられる（ボッカチオを想像すれば当然のこと）、とまる写しだとしてもとにかくなかなかの勉強ぶり。ドン・キホーテから、ラ・ファイエット、この国ではあまり知られていない女性のもの書きを羅列して（女性に非常に注意を向ける！）、ヴォルテールの「カンディド」と「ザディグ」を認め、ルソーは絶讃に近い。それからイギリスのリチャードソン、フィールディングがくる。R・イーグルトン風にいえば、『英文学をやる』ということは何をすることなのであるか？*8」ということだが、昨今のように問題はややこしくはない。「やっとなイギリスの小説、リチャードソンとフィールディングの力強い作品がやってきて、フランス人に、このジャンルの成功を手に入れるには、恋愛のうんざりするような気だるさや閨房の退屈な会話を描写することによってではなく、恋愛の名のもとに心がかの熱狂のいうがまま、とりこになる男の性格をなぞりながら、われらにその危険と不幸を示すことによってであることを教えた。それゆえに、イギリスの小説において非常にうまく描かれた展開や情熱が獲得されるのだ。自然の本当の迷宮たる人間の心の深い探究こそ小説にインスピレーションを与え、その作品は人間をみさせるということを教えたのは、リチャードソンやフィールディングである。人間がどうかだけでなく現われ方も、これは歴史家のつとめだが、ありうる姿、悪徳ゆえの変貌のかたち、情熱のあらゆる衝撃に眼を向けさせることを。ゆえに、このジャンルで仕事をしたければ、その全ての衝撃を知る必要があるし、用いなければならない。それから、われらが興味を持つのは必ずしも美德を勝利させることによってではないことも学んだ。もちろん出来る限りそのことを目ざさなければならないが、しかしながら、この規則は自然のなかにもアリストテレスにおいても存在せず、ただ、われらが幸福のためには全ての人間に従って欲しいとねがうだけの規則で、小説のなかでは全く必要欠くべからざるものではないし、興味への誘導する規則でもない。なぜなら美德が

*7 *ibid.*, p.3.

*8 ロバート・イーグルトン 川口喬一訳 英文学とは何か 研究社 五頁

勝利し、ものごとがあるべき姿をとるとき、われらの涙は流れる前に干上っている。しかし、この上ない厳しい試練の後、悪徳に打ちめされる美德をみるなら、われらの魂は引きちぎられ、作品はわれらを非常に感動させ、ディドロがいった如く、心の底まで赤く染めるなら、否応なく作品は興味をうみ出し、それだけが栄光を確かなものにする*9。」それからこの有名な小説、「クラリッサ」がなければ、リチャードソンはラヴレイスとクラリッサを結びつけたとして、それで感動するかといい、そうではなくて、問題は美德も人間の心の一面に過ぎず、小説はそのひだの全てをなぞらなければならないのだとする。それから、ご承知の通りリチャードソンの翻訳者であるアベ・プレヴォーを絶賛する。有名なレチフ嫌いはここでも明確で、「冗漫さ」しか価値はなく、「胡椒売りだけが感謝するだろう*10」と簡単なもの。この後新しい小説としてゴシック・ロマンがきて、ルイスやラドクリフをあげるが、ヨーロッパを襲った革命の嵐の影響が大きいとする。四、五年の間に、それまでの作品には出てこなかったような不幸を体験しなかったようなものはいないという。このあたりは、巷間いわれているようにはゴシック・ロマンを持ち上げておらず、背景としての革命に力点を置く。

この後がなかなかすごい。「小説が何になるのか?*11」とくるのだ。醜悪な人間どもよ、自分のことが描かれるのがこわいのかといい、歴史と同様、何世紀来の風俗を表わす小説が、人間を知ろうとする「哲学者*12」には必要であり、ただし、歴史は野心と高慢心しか表現せず、小説の筆こそ人間のなかに入り、仮面をはがし、ずっと興味深く、本当らしく描写する、それが小説の効用だとする。

人間の心を知るといふこの重要なことがらは、不幸と旅行によってでないと手に入らない（ヨーロッパの旅行癖というより、後の動けぬサドの移動癖のいわば表現か、それは他国か異境なのか?）。あらゆる国の民衆をみななければ知ることはできないし、彼らをよく知るには彼らの犠牲になっていなければならない。不幸は押しつぶす人間の性格を持ち上げ、人間研究に必要な距離に彼を置く。小説はこのところから人間をみる。しゃべり過ぎてはいけない（このあたりがポイント、大真面目にいつている！うなづくしかないが）。

それから描写の問題があり、こういう風にいう。「本当であることを求められているわけではなく、ただ本当らしくあることだけが求められている。要求し過ぎると、期待しているよこびをそこなってしまう。ありえないことと本当のことをとり違えぬよう、考えられたことはうまく描写すること。真実のかわりに想像力を置くことは、文のため、目くらしのためという以外ゆるされぬ*13。」想像力の点数が意外と低いのに驚かされるが、往々、本人は気づかないものだ、自分が禁を破っていることを（こういういい方そのものが、想像力にインしたいいい方で、気づかないのはわれらも同じかも知れない）、それにいい

*9 Sade, *Idée sur les romans*, pp.12-3.

*10 *ibid.*, p.14.

*11 *ibid.*, p.15.

*12 *ibid.*, p.16.

*13 *ibid.*, p.17.

方がアバウトで、線引きがもとから甘い。この後R（レチフ）の悪口となり、生活のために書きまくるような真似はするなど、ほとんどついでに如くいい、道学者気取りの議論的なことは抑制しろといっている（さてさて、ご本人はどうなのか）。そして最後に、自分の作品についての口上がある（これは「恋の罪」につけられたものである）。題材の源泉の釈明を必要とするものが二作あるが、それはほんの少し、ほとんどは自分の力による自信にみちた口上、そして、「J」の作者ではないのだ、自分は。実に真面目ヅラで終らせている（もちろん、「ジュスティーン」のことで、軽くウソをついているわけである）。悪人を描くのもほめ上げるためではなく、世の女性方に嫌ってもらいたい、免疫をつくってもらいたいなどと、やはりイケシャアシャアという。

さて、この小説論は下らないものなのだろうか。ほんの「恋の罪」につけた一種のトリック的書きものなのだろうか。レリーの「サド論」にもとりあげられてはいるが*14、あくまでも「恋の罪」の序文としてのこと。エーヌが重要だといったというのも、遠いこだまのようである。分りやすいところどころのウソ、自作品の口上をさし引いてみれば、それでも残るものはあるし、語るに落ちるといことも往々あるではないか。サドは勉強家、読者家であるということとは否定しようがないことがらである（省略したが、同時代の作家たち、特に今やかえりみられることのない女性作家たちについても、きちつと言及している）。だからミニ文学史を書きえた。二十世紀の作家が小説論を書く場合（この国の文章読本も含めて）、モームのように高名でなくても、ジャン・ドルムツソンのようないわば練達の士の所業だろう。読書家、勉強家であるから練達の士になるのか、どちらが先かのはなしにもなりそうだが、読書家であるということ、つまりアマチュアであること、その上に作家のポジションがあらためて加わるということだ。アマチュアであり、外部にある読書という行為は、プロの作家というポジションゆえ、みえなくされる、あるいは目立たなくされる。読書家であり、文学史を書くということは、非常に外部的だが、作家の読書なら内部的とすりかえられるだろう。つまりアマチュアの要素の残像とでもいうか。小説論と小説のゆき着いた果てと、作家とは何ぞやという難問をめぐっていれば、逆にだから作家は作家であり、外部の事象としてとらえられない。このあたりが現風景だとしよう。そしてもうひとつ、ナボコフやクンデラといった自国を去った作家の場合だ。どちらも国を捨て、語る文学は自国を越えて世界文学にならざるをえないのだが、十八世紀までのそれが自ずから世界文学であったことと、ブルジョワの世紀以後、各々大国は自閉症化し、後に国を捨てた作家こそ、自閉症化した文学を逆にうまく語りえたという文学史の逆説、フランスではサド以後、誰がこのように文学史を語るのか。後のフランス文学史はもちろん自

*14 Gilbert Lery, *Vie du marquis de Sade*, J-J Pauvert, p.614.

モーリス・エーヌの評として、サド作品が前期ロマン主義であると載せられているのだが、真面目なひとたちは往々、つまらぬひいきのひき倒しをやる。主義主張の位置づけからはみ出ているからこそ、サドであるはずだが・・・。

国のものとしてサドを語るが、常に語りそこなう第一原因は各々の向きの違いにあるのだろう。語りえない自国から逸脱するサドであればあるほど、後の自国の文学史はとり込もうとする齟齬（バルトなら、これもシャセクロワゼとでもいうのか）。十八世紀がではなく（誰もディドロを遠いとはいわないだろう）、サドはとりあえず遠いのだ*15。さて、勉強家であるサドと、イメージとしてのサドとのギャップと、そしてそれを橋渡しでもしようかという小説論と。現代においてとじ込められたものは、たとえば「ジュスティーン」を読んで何とかということはずあるまいが、ポーランにいわせれば、十九世紀の作家たちなら枕頭の本という仮定も成り立つという*16。十九世紀の作家のものが現代の読者の枕頭の本となり、その十九世紀の作家の枕頭の本としてサドもありうるという構図は、そのままわれら現代の読者のサドに対する姿勢である。精力鼓舞のためにわれらはサドを読まないし、十九世紀以後、二十世紀の作品だろう。つまり、サドを経由、解釈しなおした作家のものを読むのだ。サドもドストエフスキーも閉じ込められていたとしても、前者はあまりに牢獄を思わせ、後者はまだしも収容所を思わせ、牢獄に入ることは想像力でおぎなわなければならない、今日閉じ込められているものに、収容所の想像力はまだモノサシに合い、十八世紀までのモノサシはないものねだりというものだ。一方は閉じ込められたさまを題材にすることもなく（一部分に反映ということはあるが）、他方は身体に浸透した状況を間接的にではあれ書き表わす。これは何の違いか。homme de lettres と écrivain の違いか。*17

以前触れたことがあるのだが*18、シュールの運動が人間の内部に題材を求めていったこと、同時期に共産主義が外に向って顕在化したことは、明確に人間をめぐる内と外の葛藤ととらえることができる。一方を立てれば他方が立たずと、今では分りやすいことも、その現場では全て分っていたわけではない。内と外、つまり私と公、個人と全体が如何に両立しうるかということで、永久に頭を悩ませる問題だが、内と外が自立した別の領域と意識されるようになったのは、それほどふいことではない。フーコーのエピステーメ的切り方など区分の仕方はあるが、ロマン主義の影響が大きいだろう。公にかわって私の情熱をうたい上げるところから、内と外の区分が意識されはじめる。内が外を侵蝕してゆく構図そのものが、外が内へであったことの、あるいはその区分が曖昧であったことの証しだ

*15 特にクンデラの作品は、*Le Rideau Essai en sept parties*, Gallimard を参照のこと。

*16 J・ポーラン 澁澤龍彦訳 サド侯爵とその共犯者 あるいは羞恥心の報い 筑摩書房世界文学大系 23 サド レチフ 四三一～二頁

*17 たとえば、*Dictionnaire de Trévoux, T.IV* をひいてみると、前者はいわば野蠻人に対する教養人という意味であり、かつてこの国でも文字が読めるひと、もの知り、教養人というコードがあったはずだ（落語に登場する）。後者は *écrire*（書く）という動詞とのつながりから分る通り、書く専門家、つまり書記、代書屋などを意味し、作家まで広がった。文盲率が下がり、社会構造が専門化すれば、後者が一般的になるのは必然であり、そこに *auteur*（下手人、作者）が入ってくる余地もある。

*18 アルコール、ドラッグ・・・そして表現 千葉大学外国語センター紀要 言語文化論叢第十二号

ろう（神が天空をおおっていけば当然である）。B・サヴァランやM・ド・ピランなどの公の世界と完全なる私の世界の区分を考えてもいい（このふたりの組み合わせも、ある種コード違いの対極なので、意図的である）。この方が分りやすい例だろう。役人的生活と、自分個人を媒体としないと求められない対象の探求と。これは社会主義思想（ユートピア思想も含んで）の出現ともパラレルであり、公と私、全体と個人の問題に読みかえられてゆく（これを持ち越したかたちが、シュールの運動と共産主義のパラレルな構図といえる）。

それで十八世紀となるのだが、サドにすでにロマン主義をみるみ方があるように（与するかどうかはともかく）、ブルジョワの世紀のはじまりを準備するし、libertinが、無信仰家から放蕩者へと意味がかわってゆくように、十七世紀的なものの終りのときでもある。無信仰家というアクセントからすると外的要素にポイントが置かれたところから、放蕩者＝放蕩というモラルの破壊、内部に入り込むには都合のよい曖昧な呼称への変化がそれをよく表わしている。外部の放蕩と内部の情念、快楽と並べてみると、放蕩なることばの何と漠然としていることか。明らかに、情念、快楽という明確な観念に劣る。

で、放蕩者という分りにくいソトヅラの名詞に、これも内的過ぎて分りにくい快楽を附与することにより、それなりのイメージを与えるとともに、本来内的なものであるはずの快楽を外在化させる。放蕩者がおこなうこと、つまり破廉恥なことがらを具体化することにより想起されるであろうという風に快楽はいい表わされるのだ。それが極端化したものがポルノだろうし、十八世紀に跋扈する理由もそのあたりにある（科学の裏側にはりついた刹那主義のこの流れは今日まで続き、一向に自分の快楽の琴線にふれぬものは、このポルノのどこがいいのか分らないとなるのはご承知の通り）。サドの文章も充分外在的であり（計算されて）、ルソーの文そのものから誘発される時代とすればタガのはずれた快楽論ほど危険ではない（ルソーの快楽論には常に現実からそれてゆく感覚があり、それがアブないのだが、今日なら当り前のことだが、快楽とはそういうものであり、それてゆく感覚がないものは、つくられた快楽論であり、サドのそれも非常にそれを思わせる）。サドはそれていったのではなく、はずれたのであり、前者が横ズレとするなら、後者は文学史の通り、中央突破、入り過ぎただけのことであり、公的、社会的、法的には、必要であれば罰を受けることになるし、父なら罰せられず息子は罰せられときを生きただけだ。横ズレなら罰せられず、中央突破は罰せられるという図式は常にかわらぬ構図だが、横ズレだけなら、ひとはそれを善と呼ぶのだ。いや急ぐまい。かのジル・ド・レの如く殺人をおかしたわけでもなく、女房を悲しませ、他人を鞭打っただけなのだ（殺人なら、とっくに死刑にでもなっていたら）。で、この方が始末が悪い。殺されもしなければ、今の刑務所よりずっと自由の多い牢獄暮らしという曖昧さ。この国でもあったではないか。女房が撃たれたと叫んだ悲劇の人物が一転女房殺しの疑いをかけられ、報道に追いかけてまわされ、結局、彼はその件に関して裁かれず、何年か後に出てきた（報道の少なさはまさに反比例）。彼は刑務所のなかから報道関係に対して多くの訴訟を起こし、もちろん猛勉強し、過半数の訴訟に勝った。このときにもひとによっては、かなりの自由があると思ったし、この自由さといわば幽閉状態が、控え目についてカッカソウヨウ、過度にいえば小さな苛立ちのように

気になった、なつたはずだ（そう思いたくないので、簡単な忘却がある）。殺人罪ではないゆえの幽閉だからである。幽閉は法により定められた物理的時間とともに終るが、終るゆえにフに落ちはしない。ある個人に対して持たれたひとびとの一種のファンタズムはどこにいったのか、本人もそれに応じるかたちでの自分の影をどう始末したのか。簡単にいってしまえば、後者は出所後、ケイムショ評論家になり（出所後と評論家が合致する）、前者は幽閉継続のまま、突出した文学作品を書く、書き続ける（継続が合致している）。後者はもちろん現代人であるがゆえに、法にしばられ、法に復讐しようとする。ファンタズムへの返答がないまま、個人として法のまわりを巡回する。それしかしようがないだろう。殺人にかかわる何らかの私的、内的部分をファンタズムへの返答として公にすることは、これもまた法的部分に収斂してしまうおそれがある（死刑囚の手記が定番のようにあるのがそれを証明している。死刑囚にはすでにふれる法はない）。前者は、貴族——文士——自然法とでもいうべきパラダイムが、よくぞ揃った三枚というかのように浮き上る。このパラダイムは下位にゆくに従い、個人が顔を出す。自然法を破るのは誰だ。万人の暗黙事項だから自然法だが、自然法に抵触することで、とつぜん問題は個人のものとなる。それは現代の自然法を思わせ（ヴァーチャルであるなら、余計それはある）、ひとびとが眉をひそめる事件は、ある種の逃げ口として心的領域に移され、移されることによって実定法に沿って思考される。つまり、かつての自然法を想起すればするほど実定法でしか裁かれないということになり、被害者側に無念さが残るのは、この齟齬感に由来する。原始的な眼には眼を風の言説がとびかうのも、まさにそれを表わしている。法をめぐるポジションは、自然法側から実定法をみることから、実定法側から自然法をみる方向にかわっていったのは衆知の通り、それが近代市民社会というものだ。そして自然法に抵触する個人と、個人として実定法に触れる形態と。そして後者が心的領域の発露としての事件であるなら（事件があってはじめて、その人間の内部が分るという風に）、前者は、個人としての心的領域の社会的示威活動である。十八世紀とは自然権なる政治用語のすぐ脇に、自然法が位置する時代ではないか。垂直関係で仰角的にあるものではなく、むしろ幻想にせよ思考のすぐ横、水平的にあったのではないか（だから啓蒙の時代とも呼ばれ、結果として革命が起きたという構図になる理由だろう）。

かつて食に関して考察した折、バルトのロマン主義のふたつの枝わかれ、個人的快樂の方向と実証主義的方向とに分かれ、そのはざまのようなところでブリヤ＝サヴァランの夢のはなしにふれたことがある*19。つまり、ここでもう一度ふり返っておくと、枝わかれを戻るかたちで遡行してみると、つまり枝わかれの状況とは、ブリヤ＝サヴァランにもみられる通り、法官（簡単に文士に置きかえられる）——個人的快樂という現代であれば大変分りやすい表裏、図式的対立が現われてくる可能性のことなのだ。ブリヤ＝サヴァランの

*19 美食学小論 千葉大学外国語センター紀要 言語文化論叢 第九号

夢に対する特殊性は、ほぼ同時代を、政治家と哲学者（それも極めて内的観念に関して探究している）という裏表で生きたメヌ・ド・ビランと比べてみると、後者は、自我に対しては大変な執着をみせるが、夢についても、結局、覚醒を導く自我のあたりに帰着し、この領域に関してはおもしろ味はない*20。まあ、全てを期待するのはよくない。「ダランベールの夢」の夢に相当するくらい、あべこべの方向からの記述があるだけで、だからとり残された夢ということにもなるのだ（自我から個人的快樂へ、後半世紀待てば一気にみちは通じる）。ボルヘスなどによれば、夢は世界の秘密のときどきの特権的開示ということになり、科学以前以後の変化などないが*21、その異常さ、特権的性質はそのまま確かに医学的何かを思わせる。かつての夢に対する対応は、予知的なものとはともかく、病的、つまり身心的に何らかの病いと結びつきが想定されていた*22。だから、充分後の精神医学と夢の関係につながってゆくところがあったわけだ（このところが、今のわれらからみなくなった夢の如く、すっかり抜け落ちている）。「いや、そもそも、そのようになにかの背後に『意味』を探るという意識のあり方がすでに近代に特徴的な意識なのである。神託としての夢に顕著にみられるように、近代以前ではすべてはなにも隠されておらず、『意味』はそのまま目の前にあらわにあっていた。」「神託としての夢がなんの疑いもなくそのまま受け取られたように。つまり、人びとは『超越』的なものに包まれて生きていたのである。そこから切り離されて、閉じた空間をつくることで『内面』をもった近代的主体ははじめて形成される。*23」どうも近代的主体としていばった文だが、そのみちの臨床医なので仕方がないだろう。しかし、割り切って整理してしまえばこういうことだろう。

つまり、ポイントは、背後の意味ではなく、まさに表象の驚異をそのまま受けとり、眼前にほうり出すかどうかということになる。

それで、そのようにしてみると、まずひとつは現代人の夢から、

「海。私はいかだの上にいる。海の周囲には山々があり、水は非常に澄んでいてきれい。これなら自分が落ちて沈んでもみえるなどヘンなことを考えている。ふと上を見上げる

*20 Maine de Biran, *Œuvres choisies de Maine de Biran*, Aubier, Editions Montaigne, pp.121-2.

夢についての正式な記述ではないが、結局、覚醒が主で夢が付随して出てくるだけで、評価はなく、むしろ古典的である。まあ、当然ではあるのだが。自我にひっきり、自我に復讐される有様だ！

*21 J・L・ボルヘス 堀内研二訳 夢の本 國書刊行会

*22 例えば、十九世紀ラルース事典をひいてみても、一般的記述や予知夢などの他、病的＝医学的に問題あり、という項の記述がしっかりある！

*23 川崎克哲 夢の分析——生成する〈私〉の起源 講談社メチエ叢書 八頁

と太陽がさんさんと照っていて、ぼかぼか暖かい。いい気持になってごろりと横になる。」*24

もうひとつは少々ふるく、前述したブリヤ＝サヴァランの不思議な夢のはなし、

「・・・頭の働きは活発で、思考も深遠だった。知能の範囲が広がったように思えた。わたしはベッドの上に半身を起こした。眼は、はっきりとしない青白いぼうとした光のようなものにやられていて、あたりのものを判別できなかった。

一連の観念が相ついだことだけでも、これは数時間続いたように思われたが、時計から判断すると、せいぜい三十分余のことだった。間もなく意志とは無関係の外の出来事ゆえに、その状態からひき出された。そして、この世のことどもに呼び戻された。

あつという間にひかりは消え、天空から墮落したように思えた。頭脳の枠は小さくなった。」*25

前者には臨床医の分析があるが、それはもちろん省略する。後者は何だか分からないような、つまり夢うつつの夢のようなはなしで、アヘンの影響でもあるのかと思われるものである（このひとの大らかさは、後にドラッグとなるものについての線引きなど大甘で、快樂へのみちのひとつとしか考えていない。もっともロマン主義に浸ったものには多いことだが）。共通するのは、犯罪調書と同様、圧倒的に目立つわたしを中心にまわる叙述法、語り口である。わたしが強調されていることと、夢の記述であることがセットになっている。ということで、ということなら、わたしを中心に語られなければ文自体はどうなるのか。脈絡のない放り出されたシュールな文とでもなるのか。そのままそうとはなるまい。犯罪調書が如何に突出していても、犯罪者のわたしがどこまでも文の基盤としてつきまとう。それと似て、夢を語るわたし抜きには、このようなバカげた、あるいはシュールな、あるいは座標軸の異なる文は、考える段階で終わってしまう。つまり眼前に放り出されているが、もう一度枠をとり払って放り出されることはないということだ。そのままでは、しずかな熱気だ（ブリヤ＝サヴァランの記述はその典型）。熱気の部分が病的な領域にひっぱられる可能性がある。しずかな熱気がそれとして自立するにはわたしが必要であり、このあわいのなかでしか存在しえない。このわたしはどのわたしなのか。一人称の平凡なそれでは当然なく、ないと全ての存在自体があやうくなるわたしで、消えているもうひとりのわたしを語るメタわたしである。このメタわたしゆえに医学の対象ともなるわけであり、つまり、このメタわたしはみせがねである。おかしなはなしを語る導入部として欠かせない

*24 同書 一〇頁

*25 Brillat-Savarin, *Physiologie du goût*, Flammarion, Champs-Flammarion, pp.208-9.

ゆえのみせがねである。あるいは理性的、ロゴスの何かの残滓でもある。これはどちらがどちらでも構わないのだろうが、むき出しのロゴスを病的と近代以後いうのであれば、かつての神託、予知夢はその通り、むき出しのロゴスだっただろう。この場合のわたしは、もちろん眼前のわたしではなく、ある種の超越者からもたらされたもので（ボルヘス的いい方になっている）、メタわたしではない。予知が予測となり、むき出しのロゴスが医学の対象となってしまうというパラダイムを逆手にとるか、あるいはふくらませれば、もうひとつ何かがみえてくるではないか。

サドの短編に、あまり評判は高いものではないが、「ロドリーゴ（ロドリゴ）、あるいは魔法の塔」というのがある。すばらしい悪党ものである（世間ではリベルタンというが）。スペイン王ロドリゴは快樂のためには自分の子まで手にかけようとする王で（実にサド的!）、その復讐のため、アフリカ軍に攻め込まれ、味方を全く失くしたロドリゴは最後の手段として、魔法の塔と呼ばれているふるい建物に入る。そこから一種の地獄めぐりとなる。まあこれが、これでもかという風で、なかなかすごい。まずは、どのような具合かをみよう。

「舟が近寄ってくる。ロドリゴはそれにとびのるが、舟は燃えさかっている、身もだえしながらのり、あっという間に対岸に着く。そこもあいかわらず、夜の闇である。そのひどい地方は、天使の恵みのひかりを受けたことがなかった。ロドリゴは渡し舟の船頭から方向を教わり、あいかわらず燃えている生垣の小道を、焼けつく砂利を踏んで進む。ときどき、両側からは、この世でも思いもつかぬような動物がとびかかってきた。段々とみちは狭くなっていった。眼前には、六千メートル離れた対岸にゆくための一本の鉄の棒だけで、その間は深さ千二百メートルの谷があり、燃える河の何本もの支流が流れていて、そこに水源があるようだった。ロドリゴは、この恐ろしい谷渡りを前にして考え込む。簡単に突進してゆけば死はみえている。歩行を保証してくれるものはなく、支えてくれるものもない……。これまでの危険のあとでと、彼は考える。進まなければ卑怯者になるだろう……。いざ進もう。しかしながら、百歩も歩くか歩かぬうちに、頭が混乱する。あたりの危険に眼を閉じていればいいものを、恐る恐るみてしまう……。平衡は崩れ、気の毒な王は足下の深淵に落ちる……。気を失なってしばらくののち、彼は立ち上り、どうしてこうしていられるのか分らない。幸運にも軽く落下し、それはまるで魔法の力のせいのようなのだ。そうでなければ、まだ呼吸しているだろうか？ 正常に戻った彼がまず驚いたものは、落ちた谷間にそびえる黒い大理石の柱であり、それにはこうある。『頑張れ、ロドリゴ、落ちることも決まっていたのだ。渡った橋は、人生の象徴だ。この橋の如く、危険に満ちているだろうか？ 有徳の士なら支障なく渡ってゆけるが、お前のような非道な人間はそうはいかない。それでも進め、お前の気性からすればそうだろう。宝はここから

五万六千キロのところにある。スパルの北を二万八千キロゆき、残りは土星に向かって進め。』」*26

地獄めぐりの典型をみているようだが、ようというだけで、地獄の正確なイメージがわれらにあるわけではない。かつてこの国においても、地獄に関して何本か映画がつくられ、そのイメージとはという好奇心から出かけた記憶がある*27。思う以上の図柄はイメージとして出てこないというのが明確な記憶としてある。万人共通のものという意図のためか、想像力の欠如か、あるいはユング的深層部分の何かととらえるべきなのか。これは天国においてもかわらない。花を咲かせ、むやみに踊らせる以上に樂園のイメージが湧こうか(樂園なら何もしないはずだが)。

ここに描かれる図柄も、同様に既視感がある。これでもかと描かれれば描かれるほど、既視感は増すという具合に。地球を軽々と突破するスケールは、まあ時代とすれば、ご愛嬌か。ポイントは、落下と、他の星への飛行ゆえの上昇感覚であり、地獄めぐりとしては、これほどの垂直感覚、縦の構図を持つのも奇異に思える。

このはなしの結末はというと、この悪党は地獄めぐりをやりとげ、気がつくると塔の入口に宝とともにいて、いざ決戦ということになるのだが、彼との一騎打ちを挑んできた勇士に破れ、その顔を見ると、かつて自分が犯し、悩んだ末に死んでしまい、地獄めぐりの折にも亡霊となって現われ、もう一度会うだろうといったフロランドなる娘だったという結末。いやいや、やはりなかなかすごいです。

相似は予知夢のなかのひとつとしてある(双児というのが最も簡潔的だが)*28。本人がもう一度出現するわけだから、これは予知なのか予定なのかよく分らなくなるが、大枠として他人が語れば、おかしくはないだろう。ロドリゴ自身の悪夢として本人が、あるいはもっと大枠で作者が(このはなしはある史実ものだそうだが、ここまでの細部がもともとあったとは思えない)。のちの時代でいえば、ドラッグ的悪夢とでもいうか(時代としての過渡期的ドラッグ、アヘンも含めて)、そういう類いのものに近い。上下感覚、縦の動きが目立って現われるのがその特長であり、単なる想像の産物では(参考資料も含めてのことだが、いい意味では使用していない)、これが目立つことはないだろう。この地獄めぐりは陳腐にみえて、陳腐ではないのだ。夢の下地は陳腐だが、一本別の線を入れることで別

*26 Sade, *Rodrigue ou la tour enchantée*, Au cercle du livre précieux, Œuvres complètes Tome X, pp.260-1.

*27 「地獄」という映画は三本ある。早いのは六〇年、中川信夫で新東宝、これはホラーに近い。七九年、神代辰巳演出、原田美枝子の近親相姦もの、シナリオは田中陽造、歌は山崎ハコという時代とすれば豪華メンバーだが、枠からしてふるい日本をたまらないほど映像化、地獄の場面は神辰も苦労したろうほど陳腐、山崎の歌のみ強烈に残る。九九年にかの石井輝男、平成の犯罪者達に地獄の責苦をというもので、まあ、石井なのでニュアンスが違う。あえていえば、地獄のイメージは前二本だが、既視感以上ではないのは、意図的なのか、やはり、想像力の欠如か、あるいはこれもユング的とでもいうのか。

*28 川崎克哲 夢の分析 講談社メチエ叢書 四八頁

な風にみえてくる、だまし絵の如く。線の引き方など誰にでも分っているつもりだが、白地に引かれる線にわれらは往往驚く。そういう引き方があったのか、現われ方があったのかと。驚きの裏には既視感もあり、気づかなかった何かという風に感じられる。子供でも狂人でもなく、そういう線を引くひとを、ひとはもの書きと呼んだり、絵かきと呼んだりする。それに凡庸なるという形容がつくつかないはまた別のことであり、まあ急がないことにしよう。

「ロドリゴ」が一種の夢に関する物語かも知れないということが分りにくいということなら、もっと分りやすいものをみてみよう。サドは充分意図的に、夢を作品に用いているのだ。「ファクスランジュ あるいは野心の罪」なる、やはり短編集「恋の罪」におさめられたものである。十六歳のファクスランジュ嬢には遠い親戚に当るゴエなる若者が相手としているのだが、フランロ男爵なる結婚相手を紹介され、そのみかけの富裕さに親も傾く。フランロの主なる財産はアメリカにあり、とりあえず娘の親から多額の金を借り受けることになる。もとの恋人同士は辛い別れをせざるをえず、新婚の男爵夫婦はアメリカへ旅立つ。が、悪党一味の頭であるフランロは本性を現わし、ファクスランジュ嬢も後悔するがアトノマツリ。竜騎兵の一員となってゴエが現われ、フランロは殺され、ファクスランジュ嬢は救出、しかしゴエは北方の戦地に赴き戦死、後悔のうちにファクスランジュ嬢は死ぬ。こういう物語であるが、ファクスランジュ嬢があたらしい相手が現われ、心の迷いを体験する条り、彼女は夢をみる。

「ある夜、彼女はみた。未来の夫が猛獣にすがたをかえ、死体がゴロゴロ浮いている血の淵に自分を突き落とす。彼女は救いを求めて声をあげるが空しい。相手は耳を貸さなかった……。ゴエがとつぜん現われ、彼女をひきあげるが、そのまま放置する……。彼女は気を失う……。」^{*29}

これはのちの物語をそのまま予告している。ここまでストレートな夢もどうかと思うが、すでにある夢に文句をつけても仕方あるまい。サドはこの条りに関して、以下の如く註をつけている。

「夢はみえない運動であるが、本来の位置に置かれているとは思えない。半数のものが夢を軽くみ、あとの半分は信仰している。わたしが述べるような場合には、夢に耳を傾け、それに従っても不都合はないだろう。何らかの出来事の結果を待っているとき、あるいはその連続して起きる様が一日中頭を占めるときなど、間違いなく夢をみる。そのとき、対象に没頭しているわれらの精神は、覚醒しているときには考えもしなかったような事件のある側面を、常にみせてくれる。だからその場合には、事件の結果のなかに夢の提示したものを組み入れ、それで行動するとしても、哲学に反する如何なる迷信も、不都合も、欠陥もないのではないかと。わたしには、叡智がまずことにしか思われぬ。

^{*29} Sade, *Faxelange ou les torts de l'ambition*, Au cercle du livre précieux, Œuvres complètes, Tome X, p.187.

何故なら、要するに、この夢とは、問題の事件の結果に関して、事件に新しい面を開示してくれる精神の努力のひとつだからだ。この努力は、眠っていようが、覚醒しているときだろうが、行われるのだ。それは思考のなかのひとつで、それによってなすことは狂気でもなければ、迷信と非難されることもないはずだ。先人の無知は夢を非常識なものにしてしまったが、哲学にも暗礁がなかったなどと誰が信じようか？ 自然を分析しようとして、われらは少しばかりの黄金をつくり出すために破産してしまう化学者に似てしまっている。削除はしよう。しかし、全てを無にしてはいけぬ。自然界には、大変に奇妙で、われらには見破れないことがあるからだ。」*30

ファクスランジュ嬢のストレートな夢の通り、完全な予知夢に関する説明である。ここまでのことを思ってひとが生活しうるかどうかはともかく、サドはかなり真面目に書いている。もの書きとして、手のうちをあかしているともいえるので、「小説論」にも通じる。素直に受けとろうではないか。サドはこうなのだ。何かを思いたがる裏には、気づかぬうちに、このようなものが隠れていたという具合で、よくあることだ。過激ななかの論理性を認めたくないというのも分る。過激さが半減するのではないかと思えるからだが、サドなりの論理の上に過激さは構築されていて、方向を間違っただけとはいけぬだろう。むしろ、夢を持ち出す過激さの方に眼を向けるべきだ。

すでに指摘だけはされているが、ひとりふた役と夢の記述は頻りに現われる*31（ここからサドの演劇性へのみちが開かれる!）。同短編集にある「エルネスティナ」では、互に変装した父娘が、各々決闘相手と思ひ込み、父は娘を殺してしまう。この作品には、娘が恋人が処刑される部屋に案内され、その同じ場所で陵辱されるというすさまじい場面、たたみかける悲劇的効果、演劇的効果が行使されているところもあり、瞬間のぞくグロテスクさ、残酷性に驚かされる（サドはこの構図がことのほか好みだったようで、「ソドム百二十日」などにも出てくる）。ここには動——静という対比の構図はなく、同一要素の連続である。演劇的ではあるが、演劇ではないのだ。演劇＝演出の時代となる十九世紀以後にクンデラのいうキッチュが生まれるとすれば、それこそ演劇的であり、サドの時代は、まだその観念さえ存在していないとすべきだろう*32（ひとりふた役が喜劇になることはご承知の通り。それこそ演劇である）。演劇ではないゆえに、モノトーンが連続してゆく。色彩の学習ではないが、モノトーンを連続させることの困難さは、意識的であればあるほどむずかしい。連続にみえず、ただのつながりにしかみえないからだ。これもあと追いのことが

*30 *ibid.*

*31 例えば次のような論評にも指摘はあるのだが、それでどうしたとその先がもの足りない。植田祐次 小説家サドの語りの形成 十八世紀フランス文学を学ぶ人のために 世界思想社

*32 クンデラはキッチュと卑俗さの違いを述べているが、これがおもしろい。

M. Kundera, *Le Rideau*, pp.67-70. Gallimard.

ら。すでにある作品について、そのモノトーンの連続を評価するわれらがいるだけである（幼児の絵でも、もちろん大人のものでいいが、モノトーンで描かれたものをどう評価しているか。グリザイユは別として、心の問題に置きかえられることが多いはずだ）。だから、悲劇的ではあっても（あまり悲劇は悲劇として成り立たない。それを突破すると何になるか・・・のちにアルトーあたりが考えたことと同一線上に立つことにもなるが）、いわゆる悲劇ではなくなるし、グロテスク、残酷（いくぶんアルトー的！）という方向に入ってしまうだろう（アルトーが狂ったことを強調したくはないが、ユング的にいえば、意味がある偶然の一致とでもいいたいところだが、もちろんこれは冗談、頭に入れておくべきことではある）。

もうひとつ、これらの要素を揃えた上で、グロテスク、残酷性の極みのはなしをあげておこう。やはり同短編集にある、「フロルヴィルとクールヴァル、または宿命」*³³である。

この物語は結果のすごさに比例して、なかなか語るのがむずかしい。中年のクールヴァル氏は素行の悪い妻と息子に出ていかれ、あらためて結婚を望み、フロルヴィル嬢という申し分ない女性を紹介される。非の打ちどころのないようなフロルヴィル嬢は、自分にはふたつのあやまちがあるという。自分は捨て子で、幸運にも敬虔な家で育てられたが、その家の夫人の死後、世間体から夫側の淫蕩な妹にあずけられる。そこにノルマンディー連隊の若い将校が現われ、妊娠して子供を産み、男がどこかにあずける。その後、今度こそ敬虔この上ない夫人のところにあずけられるが、夫人の知り合いの女性が、若い男を連れてくる。若者はフロルヴィルにいいより、どたん場で彼女はハサミで刺し殺してしまう。もとの庇護者のもとに戻るべくあるホテルに投宿中、中年女性の殺人現場をみてしまい、彼女の証言から女性は死刑になる。告白の後、クールヴァルは彼女を慰め、結婚式をあげる。しばらくのち、三十代後半の男がとつぜん現われ、家出した息子だと名のり、これまでのことを語る。ノルマンディー連隊に入ったこと、ある夫人のところで若い娘を誘惑してはらせ、捨てたこと。息子はトリノで、フランス人の篤志家の婦人に養育を頼んだとのこと。息子は勝手な横恋慕から死んだということ。ドイツに旅立とうとまちにやってきて、実の母親が殺人を犯したのを知り、面会にいったこと。母親から年子の妹がいて、赤児のとき某家の前に捨てたと知らされたこと等を語る。フロルヴィルはピストルで自殺し、ふたりの男は信仰に余生を捧げる。

説明するとどうにもつまらないが、シノプシス風には以上の通りで、家族が全てつながり、軽く近親相姦も突破している。女主人公のフロルヴィルは常に不安、胸騒ぎ、失神、そして夢をみる（このテの典型である）。

それと知らず関係性を結ぶことも（いうまでもなく、ギリシア悲劇）、ひとりふたりのヴァリエーションと考えていだろう。一度姿を消すということは、視覚的部分が一度消える、消されるということだから、二度目には、時という変装のせいで、同一人とは分らない（最も単純ゆえに、最も残酷なものになる）。最も残酷なものだから、神託——伝言——

*³³ Sade, *Florville et Courval ou Le fatalisme*, Au cercle du livre précieux, Œuvres complètes, Tome X, pp.209-254.

特権的予知夢という枠を持つわけだが、近代では、神託——特権的予知夢から一個人がみる予知夢へと移行する。知らず知らずのうちに、一個人が特権的役割を与えられているわけだ。で、このはなしにおいては、何せ出口なしのはなしゆえ、夢も少し手が込んでいる。

まずは不安ばかり（胸騒ぎでもよろしい）持つ女主人がみる夢のところ、

「わたしはかわいそうなサン＝タンジュのうめき、叫び声がきこえる気がして、目覚めました。血まみれの彼が足下で、このひどい行為はわたしの最期のときまでつきまとうだろう、引き裂いた心がどれほどのものか分っていないのだと思えました。

ある夜など、忘れたことのない、あのつれない恋人のセヌヴァルが、何故って彼のためにナンシーに戻ってゆくのですから・・・セヌヴァルがふたつの死体をみせました。サン＝タンジュの死体と知らない女性の死体でした。彼はふたつの死体に涙をそそいで、近くにある棘だらけの棺を示しました。わたしのものに思えました。恐ろしい不安で目覚めました。」^{*34}

夢はひとりがみるわけではない。クールヴァルのもとから消えたもとの妻、つまりフロルヴィルが殺人の目撃証人になる女性、かつてフロルヴィルを捨てた実の母親（ややこしい！）との対話において、彼女も夢のことを語る。

「——お嬢さん、わたしは、ご覧の通りの汚れた生活のなかで、あなたを夢にみました。あなたは息子と一緒にいました。わたしはひとの親ですし、ご覧の通りのひどい母親です・・・。同じ顔・・・同じ背丈・・・同じ服でした・・・それに処刑台が眼の前にあったのです・・・。

——夢ですって！ わたしは叫びました・・・夢ですって、奥様！
それから自分の夢が思い出されました。女性の顔にハッとしました。棘だらけの棺のそばで、セヌヴァルと一緒に夢に現われた女性だと分ったのです・・・。」^{*35}

実際には兄であり、息子であるセヌヴァルを通して各々にみられた夢である。知らなければ、セヌヴァルの恋人、サン＝タンジュの母親とでも思うから夢にみるわけだ。どちらも予知ではなく、いわばことが終わってしまったあとに見られた夢であり、治癒夢など期待しようもない、あえて名づけるなら後悔夢とでもいうべきものであり、物語を準備するのではなく、意図的にあけてあるところを補う役を果たしている。

^{*34} *ibid.*, p.236.

^{*35} *ibid.*, p.243.

ところで、女主人たちの失神するさまや、すでに述べたロドリゴの地獄めぐりの垂直感覚は、分析風というならば、最もふい夢のかたち、のちにいう分裂症（昨今では統合失調症とかいうが）に分類されるものようだ*36。少し分りやすくいえば、横の人間関係での悩みからみる夢は水平的であり、むしろこちらが近代的主体としての人間にはありふれたものらしい。かつての人間は、超越するものとの関係で生きていたわけであるから、夢にも垂直的構図が現われやすい。神託を考えれば簡単だ。あるいは巫女を考えてみるのがてっとりばやい。

それで近親相姦的な人間関係と垂直軸とは当然結びついている。いわば神経症的な人間関係を想定するなら（サドの時代には無理があるだろうが、仮定のはなしだ）、神経症的な関係は、むしろそこまで踏み出さない明確な境界線を自分で引くからである。境界線を引くことで空な個人を守ろうとする姿勢、だから近代以後でないと考えられないわけだが、その夢は垂直軸ではなく、人間関係を表わす水平軸の可能性が強い。いや、想定のはなしをしても仕方がない。サドの時代、夢を持ち出すなら、垂直性——超越性——分裂症的というパラダイムで規定して構わないと思われるが、超越性とはたとえば山で表わされるが、高いものに対する別の観念をあてるなら、崇高である。ここではパークのかの論よりも、カントをとり上げてみるほうが適確だろう。カントはこういった。

「即ち——自然における崇高なものの概念は、その重要性においてもまたその結果においても、自然における美の概念に遥かに及ばないということ、また一般に崇高の概念は自然そのものにおける合目的なものを表示するのではなくて、我々の観照を自然における或る種の対象に適用（傍点原文）し得るような場合になんらかの合目的性を表示するにすぎないにせよ、しかしまたこうして自然にまったくかかわりのない合目的性を表示するにすぎないにせよ、しかしまたこうして自然にまったくかかわりのない合目的性が我々自身のうちに存することを感知せしめる、ということである。ところで自然の美に対しては、その根拠を我々のそとに求めねばならない、これに反して崇高に対しては、その根源を我々のうちに、即ち我々の心意に求めねばならない——要するに我々の心意が、自然の表象のなかへ崇高性を持ち込むのである。以上は差当って述べておかねばならない極めて必要な事柄である。これによって崇高なものの理念は、自然の合目的性という理念から完全に分離せられ、また崇高の理論は自然の合目的性に関する美学的判定の単なる付録を成すにすぎないことが判る。この理論は特殊な形式を自然において呈示するわけではなくて、構想力が自然の表象について用いるところの合目的使用を發展させるに

*36 川崎克哲 夢の分析 六八頁～

とどまるからである。」*37

これを敷衍すれば、次のような文章になるだろう。

「ここで問題なのは、表象かつ／または象徴化の可能性をめぐる両者の対立である。感覚を超越したアイデア／〈物〉は直接的に表象不可能だが、アイデアを「象徴的」、つまり美という装いをほどこして表象することはできる（いいかえると、美的なものとは、われわれの現象世界にあつて善を『類推的に』想起するための方法なのである）。反対に、崇高な現象の混沌とした無形性によって見えるようになるものは、感覚を超越したアイデア／〈物〉の表象不可能性^(傍点原文)である。このように崇高なものは、何か悪に近い無気味なものとして姿をあらわす。崇高なカオス（荒れ狂う海、険しい岩山、等々）の中に姿をあらわす次元は、根源的な悪の、つまり『病的』ではない、純粋に『精神的』で感覚を超越した性質をもつ悪の、次元そのものである。ここで忘れてはならないのは、善と悪との非対称である。『悪は美しくない』という事実が意味するのは、悪は、たとえ象徴的で間接的にも、つまり類推によつても、表象不可能だということである。つまり、ある意味で、悪は善よりも純粋に『精神的』で、より感覚を超越しているということである。根源的な悪はあまりに恐ろしく、純粋な精神的可能性としてはほとんど考えられないものであり、絶対に表象することができない。」*38

これは悪夢のような映画作品を常につくるので有名な監督の、ある作品について書かれたものである*39。そしてこの監督は、狂人的作品をつくりながら、正常人であるというサンプルにとりあげられる人物である*40。この人物の作品では、善悪ははっきりしない。先の論評の主は続けて、以下のように書いている。『ツイン・ピークス』のイデオロギーの座標を規定しているのは、まさしくこの善の象徴化と悪の崇高化から、悪の象徴化と善の崇高化への逆転ではなからうか。『ツイン・ピークス』では、悪は外在化されている。それは人間に取り憑く、超自然的な、外的な力としてあらわれる。同じ理由で、それは、取り憑いた人間という装いで『類推的に』表象されうる不可視なものとして象徴化、つまり措定されている。これと同じ操作の反転が善の崇高化である。善は聖者のようなクーパーによって象徴されている。クーパーは、カントだったら形而上学的狂信（Schwärmereien）

*37 I・カント 篠田英雄訳 判断力批判 岩波文庫 上 一四八頁

*38 スラヴォイ・ジジェク 鈴木晶訳 汝の症候を楽しめ ハリウッド vs ラカン 筑摩書房 二四〇頁

*39 D・リンチであり、作品は「ツイン・ピークス」である。

*40 リンチをサンプルにとりあげているのは、斉藤環 文脈病 青土社 九七頁～

と呼ぶであろうものにみちた、神秘的な夢占い師である。^{*41}これはあえていえばということだろうが、この監督の作品中の善人は(善人というべきなのかどうか)、何がどう善人なのかよく分らないところがある。前述の善が崇高化された人物は捜査官という役割のために、善の役にとりあえずふり当てられているに過ぎないともいえ、あいかわらず巻き込まれる、被害にあうというかたちでしか善は表示できない。何が善なのかはその被害性によって表わされ、それはア・プリオリに無罪性によって裏打ちされている。無罪性という役割であり立場なのだ(赤ん坊とまではいわないが、赤ん坊を責める人間もめったにないだろうから、そのあたりから考えてみる)。無罪性が保証されているはずの人間が被害を語るなら、前述の如き反転は起きる。不可知な崇高性でしか善は現われず、ずっと手前の小枠として悪が現われるということだ。この状況は、カウンセラーと相談者との関係に似ている。相談者はみた夢のことをただ語るということにおいて、まさに被害者、受身、無罪性を一身に帯びている。この場合、たとえのはなしだが(実際には、精神鑑定などという名目で行なわれることがあるにしても、理想通りにはゆくまい)、悪党がカウンセラーに語るとしても、その関係性においては、彼は被害者であり無罪なのだ。当然、審級でいえば、悪の前に善がある。善があるというより、悪と名づけないものを善と呼んでいるに過ぎないのだが(だから、善をあまりに掛け合わせたものが、往往、悪の相貌を帯びる)。つまり悪であるものだけがみえる世界で何がみえるか(何をみたか)という問いは、すでに語らなくてもいい善の部分を省略して、凸版的に浮き出ているものを語らせようと誘っているのだ。そして、その凸版的な事項は、いわば悪的要素から成り立っている。悪党に悪の根源を問うことで無罪性がうまれるわけではなく、問う行為そのものの無罪性のところから逆照射してみると、そのときはじめて、悪党を主人公とする物語もうまれる。悪党自体は無罪ではなく、そこに問うという無罪性を持ち込むことなのだ。リンチにこれがないのは、たとえば悪の物語風な外部の物語を描くことに不得手なのだ(「デューン 砂の惑星」はいう必要もないだろうし、「ストレイト・ストーリー」が如何に驚くべきものであれ、これくらいのことはできるのだ、彼には、易々と、だから・・・)。で、そのいわれは、彼が極めて今の表現者だからである。全ての現代の表現者がこうであるわけではない。外部の物語を描くものはいくらでもいる。あえていえば、夢的患者性＝無罪性の濃淡が、外的物語の多寡に比例しているのだ。無罪性を信じなければ、外的物語性に賭けるしかないだろうし、その場合、善悪の区分は、いつの間にか古典的色合いを帯びるだろう(かわらぬものは、かわらないわけだが、というより、いつからそうなのかと考えるべきなのだが、今風の体裁をほどこしてある)。

さて、少々まわりみちをし過ぎたかも知れない。サドに戻ろう。

サドが描く空間も、リンチと同様、美と崇高が逆転しているのかも知れない。悪が分りやすく被害にあうだけの善はみえにくい(この構図だけはサドの専売特許ではなく、十八世紀的なのだが)。ロドリゴが自ら告白すると仮定すると、ロドリゴは無罪ではあるが、

^{*41} S・ジジエク 鈴木訳 汝の症候を楽しめ 二四一頁

そのロドリゴをはらむ誰か（この場合はもの書き）は、たぶん無罪ではない。閉じ込められたサドはそのことにより無罪の権利を得るが、それと語ることとは別のことだ。託宣を受けることは無罪だが、それを空に向けて放つのは無罪ではない。サドはそれを文士と呼んだだろう（のちの作者の死なるフレーズは、有罪でありたくても意味なき無罪性に変貌していった文士——作家の流れを物語る）。リンチやベーコンの無罪性は、作品自体が映画監督、画家の枠を凌駕し、映画監督や画家以外のなものでもないはずが、映画監督、画家の枠以前に作品が現われるのだ。彼らは作品自体の被害者であるともいえるし、ゆえに無罪性は継続する。サドは意識的に文士を名乗る。この枠のなかで悪夢を紡ぐ、確信犯だ。この枠を踏み出さない限り、彼の善悪の反転はミセガネであり、方法論であり、自然法が分りにくければ実定法にひき下げてみせようという策略である。エロばなしが往往、長編であるのは、実定法を親切に、詳細に説明するには、どれだけの頁をつかってもつかい過ぎることはない。エロばなしがアナーキーなわけではない。実定法、つまり侵犯をこれでもかと表わしているだけのものが、何がアナーキーなのか。かつてつながった環の構図（つまりオージーです）がアナーキーの象徴の如く、観念としてもはやされたことがあったが、エセアナーキーのチョウチン持ち、過ぎてしまえば跡もなし。つまり、ただの神経症の過剰防衛。すでに述べた、水平軸は神経症的だと。だから誰にでも分りやすい（民主主義を背景にしている、民主主義とオージーの並置です）。

牢獄——塔に閉じ込められた（垂直軸）サドは、分裂的である。彼がふた通りに分けて書いたという説（匿名のエロばなしと名前出しのもの）があるが*42、それはそうだろうが、文士と作家がこのあたりでクロスする。書かねばならぬ文士と書けばよい作家とが。書けばよい作家たちが横のつながり（水平軸）に終始するようになるのはご承知の通り。それをひとはブルジョワの世紀と呼び、革命（フランス革命以後の）騒動が並走するものご承知の通りだし、アナーキーではなく、共産（社会）主義的革命と呼ばれるものの跋扈もご承知の通り。のちに垂直軸は、ある種の不幸に襲われたものたちだけに、世界視線も含め、ときどき顔を出す。ボルヘスの世界像は盲目に由来し、ズバリ世界視線を語ったポンティは時代としてはあまりに感受性過度であり*43、「アマン」で少女の自己を語るデュラスは、ベトナムで不幸であり、「存在の耐えられない軽さ」のクンデラ、六八年のプラハは語る必要もない。それにしても、与せぬ面々であることよ（困ったアナーキー）！そして各々の存在の凹み＝重力へのこだわり、これは充分フロイト的だが……。いやいや、のちのことはいいのだ。サドは不幸だったのか。分節化されれば運命は不幸にもなり、そうでなければ、それがまるごと運命だ。運命とは相対的なものである。さして違わないゆえに不幸と呼ばないか呼ぶか、ラ・ロシュフーコーの「ひとは思ったほど幸せではないし、思っているほど不幸でもない*44」という実にカメラポジションの高いことばをひいておく

*42 植田祐次 共和国幻想 法大出版局 二四五頁～

*43 すでに触れたことがあるので、以下のものを参照のこと。

不在の彼方 千葉大学外国語センター紀要 言語文化論叢 第四号

*44 ロシュフーコーは例によって色々ないい方をしている。あげてみると、

くらいで丁度いい。明確に縦社会で生きた人間の感覚は分節されないまま、曖昧な垂直軸を持つが、牢獄＝塔に閉じ込められ、書くことを通じてサドが表現としての垂直軸を獲得することは、別の意味で不幸ではあるだろう。すでに述べ、かつてわれらが勝手に誤読した人間の環（かのオーギー！）のなかにも、バルトが分析したような明確な負の組織（反ユートピアとはここではいうまい）のルールも*45（むずかしくいう必要もないのだ、悪党こそルールを欲しがらるものだ。サドはそれを熱意を込め、詳細に語っただけなのだ）、如何にひとはつながらないかを逆にみせるだけである（一個人が夢想するある組織、垂直軸から水平軸への無理な置きかえ、これをユートピアと呼ぼうが反ユートピアと呼ぼうが、つまり絶望的なものだ。それと、みせかけのオーギーに騙されてはいけないというわけだ）。解決（答）がないままというのは不幸である（で、やっとならぬ不幸と少しくロスする）。前フロイト的であり、結果のみを大切にその科学以前のことがらということにおいても（ルソーの教育論にも似て、啓蒙、科学とはおしなべて遡及的であるから）、前である。サド本人がというような想像力の所産というよりは、結果を追加されなかったある患者＝もの書きの調書に似ている。

調書には結果、つまり解答、分析は書き込まれない。そして、往往、ひとはそれに聖なるものの探求の途中で出会う、もちろん、裏道の存在として。

On n'est jamais si malheureux qu'on croit, ni si heureux qu'on espère.

On n'est jamais si malheureux qu'on craint ni si heureux qu'on espère.

On n'est jamais si heureux ni si malheureux qu'on s'imagine.

On n'est jamais si malheureux qu'on croit, ni si heureux qu'on avait espéré.

筆者としては四番目の、思っていたほどという大過去のいい方が好きなので、それを選んだ。

La Rochefoucauld, *Sentences et Maximes de Morale*, Gallimard, Œuvres complètes, Pléiade, p.324, 365, 409, et 488.

*45 Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Seuil, Œuvres complètes, Tome III, p.713～.