

アウラなき人間：

ジェンダー・イメージと「文学」の変容

三浦 玲一

ソクラテスやプラトンは、奴隷を所有した性差別主義者だったと言える。このことから分かるように、人権と差別についての議論は、時代性の中に置かれなければ有意な議論とならない。現代の文学が向きあう、政治的正しさの問題についても同様であろう。

『ちびくろサンボ』が日本で概ね絶版においやられた事件について、絶版の可否、或いは更にその絶版への過程の可否等については様々な議論が可能でありまたされてしかるべきだと思われる¹⁾。が、上の認識から出発する我々は、まずなによりも、ある日その作品が我々（の中の少なくとも一部）にとって差別的であると思われる事態が生じたということを確認しなくてはならない。

この作品の差別性についての批判は、概ね以下のようなものに思われる。

- 1) 題および主人公の家族の名に主に見られる「黒人」への戯画的な理解
- 2) 作品の絵が示す「黒人」が戯画化されていないかどうか
- 3) 「黒人」がジャングルに裸足で獣の中で暮らしているという設定
- 4) 衣装が重要な意味を持つこの物語の中で、原色を破天荒に組み合わせて着る登場人物の提示
- 5) 虎に対して弱者として設定され、とんち／企みによって勝利する主人公の意味付け。更に、最後に彼は、パンケーキを「169枚」も食べる

以上のような指摘に対して、作品は「黒人」を悪く描いているのではないと反論することは簡単である。実際、この問題を扱った論争の中で、黒人を性的に強いとイメージ付けることは差別なのか、性的に強いとは悪い意味なのか、

という問がなされている²⁾。この問は、政治的正しさについてのキャンペーンを、いわばヴィクトリア朝的な、極端な道德主義と理解する立場を鮮明に表わしていると言えるだろう。

だが、問題の本質はそこにあるのではない。上記の一連の批判が拘泥する問題は、作品が「黒人」を良く描いているか悪く描いているかではなく、それが「黒人」を正しく描いているかどうかである。「正しく描く」というこの問は、そして、ステレオタイプによる通俗的／一般的／伝統的な表象の否定から出発している。

「文学」への現在の差別批判の要諦は、ここにこそある。現代において差別とは、対象をその人としてではなく、その人に偶有される同一性（ここでは「黒人」）からイメージとして認識することである。それは、アイデンティティと表象の問であり、そこで、イメージは、本質的な悪となる。

この問題は、「人間とはなにか」という問と非常に深いところで繋がっている。だからこそ、例えば、アフリカ系女性作家であり、そうであることが常に創作における出発点であるトニ・モリソンは、この問題を自身のに中心的な課題とする。このノーベル賞作家が唯一まとまって論じた文学論は『白さと文学的想像力』という副題を持ち、そこにおいて彼女は、アメリカ文学（史）と人種差別との関係を論じる。

今や人種とは比喻であり、権力や出来事や階級に、社会の腐敗と経済の不公平の表現に、言及しつつそれを隠蔽する方法であり、身体政治学にとって、生物学的「人種」とは比べものにならないほど危険なものとなっています。今日の人種差別とは、高い代価で保持されており、経済的にも非合理的で、選挙においては意味のない偽りの公約であって、啓蒙時代のそれと同じくらい、不健康なものです。経済効果よりも、階級闘争を収めることよりも、もっとずっと有用である人種差別は、日常の言説のなかに完全に埋め込まれていて、未だかつてないほど必要不可欠で、未だかつてないほど赤裸々なものになっているように思われます³⁾。

モリソンにとって人種とは、「自然」ではなく、言説によって作られる文化／社会的な構築物であり、而して、そこには常に隠された権力が働いている。彼女の人種差別批判にとって、構築物である「人種」とは、本質でないイメージであり、だからこそそれは否定されなければならない。

とりわけ実作者、研究者といった文学の側に立つ人間が、政治的正しさにつ

いての議論を「文学」を理解しない俗人の側からの見当外れな抑圧と看做しがちな傾向があるように思われる。しかしモリソンは、いわば、より透徹したりアリズムこそが、現代社会において「人種」が行使する権力機構を適格に見抜くことができるのだし、またそうすべきなのだと主張している。彼女のその指摘が前提としているのは、まさに文学的な、文学は人間性の真実をこそ描かねばならないのだという信念だ。

人間を描く文学。それは、読者の興味をそそるための物語としての小説でなく、読者に世界の在り様を教え諭すための教訓としての小説でもないものである。それは恐らく、教養としての文学、芸術としての文学、つまり概ねモダニズム以降に登場し、新批評が定義していった「文学」という制度と重なって存在している。この前提が、文学は人を描きそして人をそのままに描くのではなくその背後に隠された人間性の普遍的な姿を描くのだという前提が、なければ、『ちびくろサンボ』は差別的だという指摘は起こり得ない。つまりは、「謎としての人間」の誕生を踏まえつつ、文学のその求心的な側面を最も真摯に考察したからこそ政治的正しさの議論は誕生したのだと考えることも、上のその反対の指摘と同様に、意味あることのように思われる。

だが、それは我々をどこに導くのか？『ちびくろサンボ』の作者ヘレン・バナーマンは、サンボに対して負の感情は抱いていなかっただろう。だが、作者が主人公を心底愛していようと、ここまで述べてきたような視点からは、その作品は差別的である。それは、「黒人」を野性、身体性、アフリカ性、逸脱性へと結び付けそして結び付けることで成り立っている。この問題は、彼女が「人間を描く文学」を書こうとしていなかったこと、彼女が創ったのは絵本であり、「低級な」児童文学であることと明らかに関係している。だが、作者の「善意」を無視して機能する差別批判とは一体なんなのか？『ちびくろサンボ』が差別的だと発見する時、我々は一体なにを読んでいるのか？

それは、20世紀初頭の芸術において、イメージになにが起きたのかという問に翻訳されうるように思う。ヴァルター・ベンヤミンの「複製技術時代の芸術」は、芸術におけるイメージ論として読まれうる考察だ。それは議論の実際において、写真論であり映画論なのだから。

勿論それは、単なる写真論、映画論ではない。マルクスの議論から始まるそ

の論考は、歴史的必然としての芸術観の変化を辿ることで「芸術政策における革命的な要請を、定式化するための役に立つ」とまず述べられて始まる⁴⁾。写真、更にとりわけ映画は、そのような革命の理解のための好個の例として言及されている。

「アウラ」の喪失の考察としてこの論考は有名だが、「芸術作品が唯一無二のものであることは、それが伝統の関連のなかへ埋め込まれていることにほかならない」と述べるベンヤミンは、アウラを絶対視していないし、だからその喪失を単に嘆いてはいない(145)。むしろ、新しい芸術への「適応を促進することが、革命の目標である」(190)と述べ、「大衆が母体となって、現在、芸術作品にたいする従来の態度のいっさいは、新しく生まれ変わっている」(181)ことを単純に批判してはならないと注意する彼は、アウラの回復を企図する「芸術のための芸術の完成」を「ファシズムの推進する政治の耽美主義」(187-8)たりうるとして強く警戒する。時代の必然である新芸術の問題がここでははっきりと美学と政治学の対立の図式の中で認識されている。

その新時代の芸術の諸特徴をまとめておくと、1)旧来の「やたらと人間を投入する」第一の技術に対し、「できるだけ人間を投入することを少なくする」第二の技術の拡大(150)、2)アウラを支えていた芸術の礼拝的価値、あるいは「真正な」価値に対するその展示的価値の優越(146)、即ち、芸術が「儀式への寄生から解放」されること(147)、3)その結果、作品の享受者の態度については、「真剣さ/厳格さ」よりも「遊戯性/無拘束性」が(151)、「集中」よりも大衆的な「くつろぎ」が(182)、「静閑に似た」「視覚的な」受容ではなく、「慣れという方途を辿る」「触覚的な」受容が、中心的となる(183)。

この議論は、ウンベルト・エーコの『開かれた書物』やイーハブ・ハッサンのポストモダニズムの定義を彷彿させる。或いは、それらを予見していると言っても良い。実際、写真よりも映画が更に革新的に「複製技術時代の芸術」である理由を述べてベンヤミンは、それが「モンタージュに依拠して初めて成立する」と述べ、近代芸術の自律性の神話が崩壊した後には、芸術生産の様式が、創造から構成に移項することを確認している(159)。

しかし、我々にとってむしろ重要なのは、ベンヤミンのこのようなテーゼではなく、それに至る過程で彼が論じたイメージの機構である。「人間の知覚が組織されてる在りかた」は「歴史の諸条件にも制約されている」(143)と述べた彼は、「人間の歩行について、大まかにではあれ誰でも説明できるのが、

通例だとしても、足を踏み出す何分の一秒かの瞬間の動きについては、ひとはたしかに何も知らない」と、つまり、その瞬間の動きはカメラを通じて初めて見られるのだと指摘して、「ぼくらはカメラによって初めて、無意識の視覚を体験する」と結論付ける（176）。テクノロジーを経由して得られた複製技術時代の新たな視覚、それは「無意識」を看取る視覚である。

それでは、それはなにか？多木浩二も指摘するように、この視覚の議論は明瞭に彼の「写真小史」でのその延長線上にある。そこでは、アウグスト・ザンダー、エイゼンシュタイン、ブドフキンを論じながら、「ロシア映画が、自分の写真など必要としないような人びとを、カメラの前に立たせることとなった」時、「瞬時にして人間の顔が、新しい、測り知れないほどの意味を帯びて、画面の上に立ち現れた」、「それはもはや肖像ではなかった」と彼は言う⁵⁾。

視覚の変革、そしてそれに続く、視覚の異化作用。アウラの喪失を論じながら、ベンヤミンは実に、それを執拗に追い詰めようとしている。顔貌はここで、今迄見たこともない、そしてしかし、過剰な意味を負って読み解かれるべきなにかである。それはちょうど、フロイトにとってのヒステリイ患者がそうであったように。「無意識」という語の使用についてフロイトの議論を踏まえた上であると断っているから、ベンヤミンは人の無意識が発見される時、人を認知し理解し解釈する視線はどうなっているのかを論じようとしていると言えるだろう。その全体をテクノロジーによる芸術の変容の中に位置付けながら。

同様に、「1900 年前後のパリの街路を、人影ぬきで定着してみせた」写真家アジェーについて、ベンヤミンはこう述べる。「その写真はすでに、特定の意味で受け取られることをもめている。それを見て自由に瞑想をさまよわせることは、もはやそれにはふさわしくない。それは見るひとを不安にさせる。ひとは、それに近づくには特定の道を探さなくてはならぬ、と感ずるのだ」（153）これをその写真の「隠れた政治的意義」と呼ぶ時、ベンヤミンは、異化され、不気味なものとなった、アウラなき風景や顔貌、即ちイメージの誕生を確認し、その背後に隠され、隠蔽された意味／無意識を読み解かれるべき対象としてそれらを定義し、そしてその無意識の読解の過程を「政治的」と同定している。

何故か？それは、「アウラを掻い出」され／異化されたイメージは、そのイメージの無意識を読み解かれる時、その「真正」な意味を失っているからである⁶⁾。レンズの異化作用は、イメージとその背後にある意味との関係を決定的に変化させる。ここから出発して、それが芸術の革命に至ることを彼は論じて

いるのだ。おそらく我々にとって、この革命的な変容は、芸術の問題であるというより、主体意識のそれなのだと考えたほうが納得できるだろう。

ステレオタイプの問題から、「イメージ」と「本質」の問題を辿りながら、実際我々は、人間主体についての構築主義的立場の歴史的出自を考えようとしている。昨今のアメリカ文学研究における「政治的」な流れは、その直接の出発点を、60年代以降のフェミニズムによる解釈の革命に持つことは疑いない。

「文学は政治的だ」という宣言から始まる『抵抗する読者』において、1978年、ジュディス・フェタリィは、ワシントン・アーヴィングから、ヘンリー・ジェイムズ、フィッツジェラルド、ヘミングウェイ、フォークナーを経て、ノーマン・メイラーに至るアメリカ文学史の正典がミソジニィの系譜を共有していることを示してみせた。その過程は、非常にスリリングである。例えば、ナサニエル・ホーソーンの短編「痣」について。

1843年に発表されたこの作品は、18世紀の後半を舞台にした、エイルマーという科学者とその妻ジョージアナの物語である。新婚のある日、かつて科学によって自然の摂理を探究しようとしていたエイルマーは、妻の頬にある小さな痣を取り去るという考えに取り付かれる。その痣自身はささいなものだが、ジョージアナは「自然の手によって殆ど完璧に」美しく造型されているので、そのような些細な瑕瑾さえも「現世の不完全さの徴として」彼を苛立たせるのだ⁷⁾。初めはこの「美容整形」を嫌がっていた妻も、夫の熱意にやがては負け、そして彼の科学者としての才能を信じながら、夫の合成した薬を飲むこととなる（エイルマーの科学実験は、ある種無気味な、錬金術にも似た色合いで語られる）。薬を飲むことで、ジョージアナの痣は見る間に消えていく、だがしかし、それと同時に、彼女の命も亦失われていくのだった。

フェタリィの読解が最も鮮やかな印象を残すのは、この物語を現代のフェミニズムの知見と並べる瞬間である。「来る日も来る日も、あらゆる方法で、億万ドルの美容産業は女達に、君達は化粧をした怪物なのだと告げている。あらゆるブラの広告は、君達の胸は持ち上げられなければならないと告げ、あらゆるパッド入りブラの広告は、君達の胸は小さ過ぎると告げ（後略）」女性の美についてのあらゆる言説は、結果として、女性の「真の姿」は十分に美しくない、即ち不完全であると告げていることを発見する時、エイルマーのオブセッ

ションの物語は、このイデオロギイの端的なプロパガンダとなる⁸⁾。ジョージアナがこれに殉じて死ぬ時、かくしてミソジニイは、「女性を除去しようとする偉大なるアメリカの夢」は、完遂される(22)。

この読みは正しくそして政治的に正しい。しかし、それは、この作品の「真正な」読みではない。ホーソーンのみソジニイを糾弾することは、冒頭の言い回しを再度使えば、アリストテレスの奴隷所有を糾弾することと同程度にしか正しくはない。それでは、この作品の「真正な」読みとはなんだろうか？フェタリイはその議論の冒頭で、「『瘡』を、道を誤った理想主義の物語、不幸な結果には終わったけれど、それでも尚価値ある、自然を超越しそれを完全なものにしようとする男の寓話と読むことは勿論可能であり、そして、それが通常行われている読みである」と述べている(22)。これが、これこそが、「真正な」読みであろうか？しかし、これは彼女が転覆しようとする読みの内実である。「しかしながらこの読みは、その理想主義が作品内でとる形態の重要性を無視している」私も、「瘡」を「道を誤った理想主義の物語」と読むことは、可能であるが単に可能であるに過ぎない読みであると思う。それは作品の「真正な」読みではない——フェタリイの読みも亦「真正な」それではないのと同じように。

戦後のアメリカ文学研究は、アメリカン・ルネッサンス期の小説の特徴を定義するために、ロマンスとノヴェルの違いに拘泥した。ホーソーンが常にこの問題の中心にいたのは、彼自身が、同時期のイギリス小説の主流であったリアリズム小説を書かないこと、書き得ないことに自覚的な、自身で自らをそう定めたロマンス作家であったからである。そして、ホーソーンのこの特徴は我々にとって——ノヴェルとロマンスの難しい定義の話を離れて——作品の明示的なモラルの問題としてはっきりと現れている。

「瘡」はその最後の段落で、地の文に入れられた「嗚呼！」という印象的な叫びと共に、そのモラルを語り始める。それは、ここまでのプロットを梗概しつつ、「もしエイルマーがより深い英知を持っていたら、今ここにある彼の現世の生活そのものを天上の世界と結び合わせていた幸福をこのように振り捨てる必要などなかったろうに」と結論付ける。このロマンスにはモラルがある。それは、「道を誤った理想主義」の栄光と悲惨ではなく、自然／神意に挑戦しようとする人間の理想主義の否定である。ロマン主義の影響下 19 世紀に書かれた作品が敢えて理性と科学的合理主義の時代に場面を設定されていること、

エイルマーの科学が敢えて錬金術に模されていること等、作者はこのモラルに向けて綿密に作品を構成している。

これが「痣」の「真正な」読みではないか？もしそこにそれがあるとしたら。だが、これは解釈ではない。解釈でないのは、それが作中に明示的に書かれたモラルだからである。このトートロジィは、しかしながら、思いの他重要な意味を持っている。モラルが解釈でないのは、1) この読みは、ホーソーンの「文学」が持つ積極的な曖昧さ、深みを一切無視して成立し、2) テキストの読みを作者の意図に還元し、3) 而して、テキストがその揺らぎの中で示す、登場人物の人間としての深み、内面を読み解かない。実際、モラルを信じる限りにおいて、このロマンスは、人間を描く文学ではなく、神意を描く寓話だ。

『センセーショナル・デザイン』のジェーン・トンプキンスは、ホーソーンの作品評価の歴史的変遷を丁寧に辿りながら、このように結論付ける。

（前略）たとえ同じタイトルを持ったテキストでも、異なった仮定条件において読解される時、それらは同じテキストとは言えないのです。それは、1830年代の批評家が、ホーソーンの我々が称揚するのとは別の側面を称揚したということではありません。それらのテキストの存在論地位についてどのような議論をしようともしまいとも、歴史的な証拠は全て、ホーソーンの同時代人が彼のテキストを読む時に見たものは、我々が現在見るものとは違っているということを示しています⁹⁾。

テキストの本質は時代のパラダイムによって決定付けられるという極端な相対主義をとるトンプキンスの議論は、我々の「真正な」読みを支持してはくれない。が、少なくともそれは、「文学的な」読みも亦歴史的に成立していることは確認する。

その「文学的な」読み、フェタリィが論破しようとした「道を誤った理想主義」についての読みとは、彼女の当該部分の註が詳細に示すように、40年代から60年代の初頭にかけて共有された、この物語をエイルマーの物語として読み、そして彼を「悲劇的な英雄」として読もうとする読みである。例えば、ブルックスとウォレンの『小説の理解』は、「我々は勿論、エイルマーを怪物と、自らの更なる栄光のために妻に実験をした男と、認識しはしない。ホーソーンはエイルマーを墮落した、冷血な男と示そうとしているのではない」と述べる。

上で確認したように、この解釈自体を間違っていると言うことは難しい。だが、問題はこの先にある。この前提を認めた上で、それではホーソーンはどのような人間を描いているのかと問う時、答えは、妻を愛していながらも、予め失敗を決定付けられた試みを行わざるを得ない、悲劇的な存在となる他はない。フェタリィの異論は、ここにある。フェタリィの批判は、実際のところ、ホーソーンのテキストそのものへではなく、その「文学的な」解釈にこそ向かっているのだ。

彼女のフェミニスト・リーディングが説得力を持つのは、繰り返すが、ミソジニィの図式を数々の古典に指摘するからである。その時解釈は、作者の意図を問わない。ホーソーンがエイルマーにどのような意義を与えようとしているかを一旦保留し——それを言えば、結果として妻を殺してしまった主人公の真意も亦問うことなく——個別ではなく、アメリカ文学という伝統或いは制度が密かに持ち反復する物語のパターンを指摘すること、それがフェタリィの政治学である。作品が無意識に持つ（持ってしまう）デザインを批判する彼女の批評の対象は、今風に言えば、ホーソーン作品ではなく、それが含む——それが含みそして同時にそれを支える——言説である。

しかし、フェタリィの我々にとっての魅力は、その政治学が、言説ではなく「文学」を批判しようとしたために図らずも明らかにする、ある構図にこそある。彼女はより深く「文学」に捕われている。彼女が批判するものの正体は、我々の「文学」の読みの自明の前提とされた「仮定条件」、我々が読むテキストを我々が読むテキストにしているなにかである。それは、ホーソーンがエイルマー個人の人格やモラルについて忖度しない（で代わりに神と人間の関係を結論にする）時に、ではホーソーンはどのような人間を描いたのかと問わずにはいられないなにかだ。

作者がエイルマーを否定していないということは、作者が彼を肯定しているということと同義ではない。だが、文学研究者は「痣」を解釈する時に、なぜか、作者の彼への価値判断を問わずにはいられない。そして、フェタリィもその批判の対象も双方共、作品のモラルは無視している。トンプキンズは、上の引用に続くある一節で、「20 世紀の精神医学の施行は、テキストに、それが存すべきある空間を用意する、それは 19 世紀においてユニタリアン教会の存在が占めていた空間を」と述べる¹⁰⁾。ホーソーンにおいて神の問題であったものは、我々の知の発展の中で、人間の問題へと変容した。歴史的には、戦後の新

批評アカデミズムが、そのような人間的／文学的読みを正統化していった時に、それを踏まえた上でのそれへの批判として、フェタリィのフェミニスト・リーディングは誕生したのである。問題なのは、この人間（中心）主義である。

だがホーソーンが、同時代のセンセーショナル／センチメンタル・ノベルの作家と比して文学史を生き残ったのは、「心の闇」を描く彼の作品が「文学的な」読みを許す深さを持っていたからに他ならない。我々が「真正な」読みと呼んだ、作品をモラルの道具と看做す読みに対し、「文学的な」読みとはどのような特徴を持っているのか？ 上述の図式を変型すればそれは、1) 作品を単純なモラル、イデオロギィから切り離して、「文学」作品が持つ積極的な曖昧さ、深みを読み解き、2) テキストの読みを作者の意図に還元せず、3) 而して、作品テキストがその揺らぎの中で示す、登場人物の人間としての深み、内面こそを中心的な価値と看做す読みである。

ホーソーンの作品を単純なデマゴグではないと考える時、我々はその結論／モラルではなく、例えばその直前に現れる会話をより中心的に読むことになる。以下は、ジョージアナとエイルマーの会話である。

「可哀想なエイルマー」彼女は呟いた。

「可哀想？ そんなことはない。最も豊かで、最も幸せで、最も愛されている」と彼は叫んだ。「比するものなき私の妻よ。これは成功したんだ。君は完璧だ」

「可哀想なエイルマー」人間性を越えた慈愛と共に、彼女は繰り返した。「あなたは高潔に望み、気高く行動した。そのように高邁で純粋な感情を持って地上が与える最上のものを拒否したことを、あなたは後悔してはなりません。エイルマー、愛するエイルマー、私は死にます」

エイルマーを怪物でないと論じる者はここにその証拠を見出すであろう。簡単に整理すれば、それはエイルマーの妻への愛がここに見い出されるからであり、妻が彼を許すことでその愛の存在が確認されるからである。だが恐らく同時に、フェタリィが異論を見い出すのも同じようにこの地点である。ジョージアナの赦しは良い。それは言語化されている。だが、エイルマーの愛はどうか？ それは言語化されていない。厳密には、彼は「愛されている」とは言っていない。

いるが「愛している」とは言っていない。そしてその時、赦しをそのように利用する夫は、彼女を利用しているに過ぎない。実際のところそのようなレベルで言えば、「人間性を越え」て「比するものなき」妻はここでむしろ慈愛の神に準えられている。フェタリィのフェミニズムの衝撃は、作者が神に準える程度にまで理想化して描いたヒロインを、それは逆に性差別なのだと指摘した点にあったに違いない。

「文学的な」読みとフェタリィのフェミニスト・リーディングの違いは、登場人物の言明にどのような真意を読み解くかという決定不能性の問題として現れることがこうして確認されよう。この問題を考えるために、今度は我々は、ヘミングウェイの短編「白い象のような丘」を検討することになる。ホーソーンの政治的な誤読の問題は、小説の近代化の問題なのである——ベンヤミンが暗示していたように。

敢えてこの作品を取り上げる理由の一つは、この作品も亦カップルが会話の末に男が女に犠牲を強いる物語だからである。舞台はスペイン。アメリカ人の男性主人公は“the girl”と呼ばれる女性と酒を呑みながら列車を待っている。以下は結末近くの一部である。

「分かってくれないと困るんだが」彼は言った「君がしたくないなら俺は君にどんなことでも欲しくなんかないってことを。もしそれが君にとってなにか意味があるんなら、俺はまったく喜んでそれを受け入れるつもりだから」

「あなたにとってはそれは意味はないの？ 私達は二人でやっていけるのよ」

「もちろん、意味があるさ。でも、俺は、君以外には誰も欲しくないんだ。他に誰も欲しくはない。それに、あれは、全く簡単なことだって俺は分かってるんだよ」

「そう、あなたは、あれが、全く、簡単だって、分かってるのよね」

「そういうふうに言いたければ言えばよいさ。だが、本当に分かってるんだ」

「今、私のためになにかしてくれる？」

「君のためなら、なんでもするさ」

「お願いだから、どうぞどうぞどうぞどうぞどうぞどうぞどうぞ黙っててくれない」

彼はなにも言わず、駅の壁に立てかけられた鞆を見た。そこには、二人が夜を過ごしたあらゆるホテルのラベルが貼られていた。

「しかし、君にそうして欲しくはないんだよ」そう彼は言った。「何も気にし

「ちやいないさ」

「叫ぶわよ」と娘は言った¹¹⁾。

言明の意味の決定不能性は、ここではより徹底し、そして徹底することでより完全に作者によって支配されている。読者は、この作品を読んでいく過程のどこかで、この会話の主題が墮胎であることに気付く、そうであるからこそ、その主題が明示的に言及されないということを理解する。そして更にそう気付く時我々は、各々の台詞の全ての背後に語の明示的な意味とは全く違った皮肉な意味を発見する過程へと入っていき、しかし同時に、その過程は（引用内でも、男は妊娠を許すのか墮胎をして欲しいのかについて異なったことを言っていることから分かるように）究極的には、確定された意味を保証しない。勿論、保証しないからこそ、この物語は、この状況におかれた男女の心境を、どこまでもリアルに描いている。

この言明の最終的な非決定は、勿論、ヘミングウェイのモダニズムと密接に繋がっている。つまり、小説にことさらな筋を与えず、場面をスケッチのように提出すること、そこで更に、情景描写に説明を加えず、それをそのまま放り出すこと、そして作品に結末を与えず、作品が描くものはプロットというよりむしろ状況であって、そのままに放り出されること。

言い替えば、作品の成り立ちは驚くほど映画的である。それは単に、一般に言われるような、ヘミングウェイのハード・ボイルド文体が映画を想起させ、それとの関連において成立しているというような意味においてはではない。むしろ我々が上で確認した、ベンヤミンの意味においてこそ。彼は「その写真はすでに、特定の意味で受け取られることをもとめている。それを見て自由に瞑想をさまよわせることは、もはやそれにはふさわしくない。それは見るひとを不安にさせる。ひとは、それに近づくには特定の道を探さなくてはならぬ、と感ずるのだ」と言った。ヘミングウェイが情景のスケッチをそのままに放り出す時、それは意味が決定不能だからこそその深みを読みとることを読者に要請する。実際この引用の後でベンヤミンは、それゆえグラフ雑誌等において写真に説明文が付けられることが不可欠になったと指摘する。この作品において題が占める意味を、この考察は適切に指摘している。娘が丘を指して唐突に「白い象のようだわ」と言うこと、そしてそれが作品の題となっていること。それだけが、「説明文」として、このテキストに近づく「特定の道」を示している。

つまり、ヘミングウェイのモダニズムは、視覚の異化作用を通じて「瞬時にして人間の顔が、新しい、測り知れないほどの意味を帯びて、画面の上に立ち現れた」ことを、そしてそこで、画面／テキストの無意識こそが読まれなければならないこと示しているのである。だが、そのような読みをベンヤミンは政治的と呼んだ。対して、文学批評はずっとそれを、イデオロギイから自由な「人間的な」読みと言い慣わしてきた。ここで我々は、もう一度フェタリィとホーソーンに、フェミニズムに舞い戻る。

上のヘミングウェイからの引用部分が作品の一つのクライマックスであるのは、どうぞどうぞと繰り返す娘が一種のヒステリィを演じているからである。娘が黙らないと叫ぶわよと言う時、作品のあるかなきかのプロットは、明かに一つの極点に達している。フーコー流に言えば、女性のヒステリィ化を通じて。無能なエイルマーに向かってある種の全知による赦しの立場にいたジョージアナと比べ、この時ヘミングウェイの娘は、知から隔てられ、統御できぬ感情の側にいる。つまり、ヘミングウェイがホーソーンよりもリアルであるとしたら、それは、ジェンダーの知覚において彼がより鋭敏であることを意味している。そう考えると更に、ヘミングウェイの登場人物が、自分の話していることの内容を知りながらそれを直接に言語化することができないのは、それも亦ジェンダーの法が彼らにそれをするを禁じているからであることに、我々は気付かなくてはならないだろう。

物語を持たず人間を描くヘミングウェイの文学は、そのモダンな技工において、徹頭徹尾ジェンダーを描いているのだ。そして、同じことはホーソーンについても言える。実は「痣」の物語は、その冒頭に重要な一節を持つ。エイルマーに痣について問われたジョージアナはこう答える。「本当のことを言えば、それは魅力的だと何度も言われましたので私は単純にもそう信じておりましたの」彼女は、作品冒頭でその痣を忌まわしいものだとは思っていない。それが、エイルマーのオブセッションを傍らで見ているうちに、エイルマー自身が痣を取り去る薬の失敗の可能性を告げて、「危険？危険なんて、この恐ろしいスティグマが私の頬に残るといって危険しかございません」と叫ぶようになる。

「痣」も亦ジェンダーを描いている。だが、筋のないスケッチがジェンダーの機構によって「文学」となるヘミングウェイにおいて、ジェンダーは読者によってこそ共有されそれが共有されなければそれは読み解けない自明の前提であるのに対し、神意の提示のために筋を用意するホーソーンにおいては、物語は

それこそがヒロインのジェンダー化、それによる「妻」としての主体性の獲得の過程を提示することとなっている。ホーソーンがジェンダーを、ジェンダーの法が人の発話を制限することでそこに現れる人の内面の深みを、描いていると考えることは可能である。そしてその時、ホーソーンの技工は、ヘミングウェイのそれと比して、未熟で不完全だ。しかしここで未熟で不完全とは、ジェンダーの法が神意に平伏していることを意味しているのである。

1) フェタリィとその批判の対象が共有するホーソーンの「誤読」は、ヘミングウェイに例示されるような文学の近代化の結果得られた視線／読みの戦略を彼に当て嵌めることで成り立っていること、2) そのよう視線の誕生は、ベンヤミンが論じているような人間の顔貌、或いは身体、を、その無意識を読み取られるべき無気味なものかとして突然出現せしめるようなイメージの変質に由来し、そのイメージの変質は、テクノロジーによる視覚の異化作用に由来する、或いはその比喻から理解されうるものであること、3) そのような視線／読みの戦略は、現代の批評用語で言えば、ジェンダーを読解する戦略であると同定可能のように思われること。以上が、ここまでの議論のまとめである。

勿論、「白い象のような丘」を墮胎の物語と読むことはその作者の意図にかなっているだろう。そして我々は、テキストから、或いは登場人物の会話から、そのような「深み」を読み解く解釈を、普遍的／文学的な読みと呼び慣わしてきた。その時我々は、そこに――登場人物とそして作者に――アウラを見、決して反復され得ない一回性、鮮烈な生の断面を見る。

けれども他方、1920年代に書かれたこの作品が墮胎を（扱わずに）扱う時、しかもそれが、カソリックの国で、アメリカ人の男と国籍を明示されない女の間で語られる時、更に加えれば、その男性主人公がヘミングウェイと同一視されうるような――都会的で、定住せず、マッチョな――造型になっている時、たとえいくら「普遍的」であれ、作品は、形式においてだけでなくその内容においてもモダンに、時代の断面とはっきりと切り結んでいる。

つまりジェンダーについて考える時、作者は普遍的な「女」のジェンダーを発見し提出したと考えることも可能だが、同じように、同じような程度で、彼は「新しい女」のジェンダーを考案し、構築し、言語化したのだと考えることも可能である。そして後者の意見を採る時、ヒステリィ化され、最終的には墮

胎を受け入れるその「娘」は、ジェンダーを、その「新しい女」のジェンダーをパフォーマンスしている。実際テキストの深みは、ジェンダーをパフォーマンスする「娘」の「真意」が、「女らしさ」を引用し実演する彼女の言葉によってパフォーマンスされること、つまりその言葉によって明示的には言われずに、しかしその言葉のいわば振舞いによって暗示されることによって成立している。そして登場人物のジェンダーのパフォーマンスにこのように注目する時、作品は、一回的でも普遍的でもなく、当時の時代の言説に含まれたであろうジェンダーのかたちを（より優れたかたちにおいてであれ）反復することで成り立っている。

上述のようにベンヤミンは「芸術作品が唯一無二のものであることは、それが伝統の関連のなかへ埋め込まれていることにほかならない」と述べた。極論すれば、「瘡」を近代の視点から人間についての普遍的な文学として読み、即ち、文学は普遍的に人間を描いていると考える時に、ヘミングウェイの普遍性のアウラは成立する。だがそこで描かれた「人間」とはジェンダーの機構だと考える時、そのことに気付きそうして必然的にジェンダーとは同時代の言説の延長戦上にしかないと理解する時、ヘミングウェイは創造するよりも構成しているし、そしてなによりも彼は、そのジェンダーの向こうにある（べき）「娘」の真の姿に到達してない。

モダニズムの視点から文学史を再構成しそしてその過程の中でヘミングウェイのアウラを創造すること——おそらくこの行いこそが、ベンヤミンの警告した政治の美学化である。（それが結果的に戦争の美化に至るという彼の指摘はヘミングウェイにおいて余りにも示唆的ではないか。）彼がそれに対する力として提唱するのは、芸術の政治化だ。その時、文学が描く普遍の人間性は失われ、人はアウラを失い、差別は差別として批判されなければならない。

『ちびくろサンボ』を差別的だと批判する時、我々は作者の意図ではなく、作品を成立せしめた言説を読んでいる。「瘡」を近代文学として読む時も亦同様だ。モダニズムが散文芸術をイデオロギィから解放（しようと）し、テキストをただ「そこにあるもの」に（しようと）した時、知らず知らずのうちに彼らは、言説としてのテキストを考案していた。それは、意味の完全な多様性をたたえ、読者参加によって意味を持ち、決定不能性こそを美とする、人間の深みについてのテキストである。イデオロギィと作者の意図を越えた「無意識」の視覚を持たなければ、それは鑑賞されえない。だが、ヘミングウェイの作品を人間を描く文学として読むのならば、そこに我々は抑圧された娘の（真の）

姿を見出さざるをえない。それともそれは、決定的に多義的な、言語遊戯なのだろうか？

注

- 1) Helen Bannerman, *The Story of Little Black Sambo* (1899; London: Reinhardt, 1988). 日本での絶版問題については、1990 年刊の径書房編『ちびくろサンボ絶版を考える』を参照のこと。
- 2) 上述書、237 頁。
- 3) Toni Morrison, *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination* (Harvard, Mass: Harvard UP, 1992) 63.
- 4) 後述の写真論との関係もあり、ベンヤミンの議論については、多木浩二の『ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」精読』を参照した。よって、引用もこの本からの頁数を記す。当該部分は 136 頁。以下、この本からの引用は、数字を括弧に入れ本文に収める。
- 5) ヴァルター・ベンヤミン著、久保哲司編訳、『図説 写真小史』（ちくま学芸文庫）より、40 頁。
- 6) 上述書、36 頁。
- 7) Nathaniel Hawthorne, "The Birth-mark," *Young Goodman Brown and Other Tales*, ed. Brian Harding (Oxford: Oxford UP, 1987) 176.
- 8) Judith Fetterley, *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction* (Bloomington: Indiana UP, 1978) 26. 以下、本書からの引用は、数字を括弧に入れ本文に収める。
- 9) Jane Tompkins, *Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction 1790-1860* (Oxford: Oxford UP, 1985) 12-13.
- 10) 15 頁。
- 11) Ernest Hemingway, "Hills Like White Elephant," *The Short Stories of Ernest Hemingway* (1938, New York: Scribner, 1986) 277.