

テープレコーダーと死者と歴史

—ダヴィド・アルバハリ『餌』と大江健三郎『取り替え子』

奥おく

彩あや

子こ

はじめに

磁気テープによる録音技術は、第二次世界大戦時に開発がすすめられ、一九五〇年代には割安な機器が次々と販売されて、一般家庭への普及がはじまった。^①新しいテクノロジーが大衆に広まりつつあるとき、何十年も前に録音したテープを聞く物語が発表された。サミュエル・ベケットの戯曲「クラップの最後のテープ」(一九五八)である。「未来の、ある夕方おそく」、その日六九歳になった男が、過去に自分が録音したテープを聞いたあと、この一年を振り返ってテープに記録しようとする。その習慣は、もう四〇年ほど続いているらしい。男がテープを聞いている「未来の、ある夕方」とは、すなわち、一九五〇年代から約四〇年が過ぎた、二〇世紀の終わりを指している。

その二〇世紀末、テープレコーダーを介して死者と対話をする作品が二つ発表された。セルビアのユダヤ系作家ダヴィド・アルバハリの『餌』(一九九六)と大江健三郎の『取り替え子』(二〇〇〇)である。^②二人の作家は、エッセイとインタビューを読むかぎり、直接の面識はない。おそらく互いの作品を読んだこともないだろう。接点のない二人が、なぜ、相次いで同じ主題の作品を発表したの

か。それは、大衆の生活環境が、世界規模で似通ってきたことと無関係ではない。日常生活の平準化は、柴田元幸が言うように、世界の「同時多発性」を生み出す土台となっている。とはいえ、二つの作品は、テーブルコーダーというモティーフのみを共有しているわけではない。まず、あらずじを簡単にみておこう。

『餌』は、主人公が経験した戦争と主人公の母が体験した戦争とが、一人称の語りによって混じりあう、一段落で構成された中編小説である。主人公の詩人には、名前は与えられていない。彼は、「新しい戦争」が故郷で起きてから、カナダに移住してきた。そして、母の人生についての物語を書こうと思いたち、亡き母の声が録音されたテープを聞きはじめた。ホスニア生まれのセルビア人であること、ユダヤ人と結婚をして二人の息子を授かったこと、義父母に認められたい一心でナチズムの脅威が迫るなかユダヤ教に改宗したこと、夫が収容所から戻ってこなかったこと、息子たちが終戦直前に列車事故で死んだこと、収容所を生きのびたユダヤ人男性と再婚したこと、二人の子供を授かったこと、幾度かの引越しのあと、ベオグラード郊外に居を構えたこと。テープの声が語る人生は、作者アルバハリの母の人生にびたりと重なる。主人公の唯一の友人は、書店で知りあった作家のドナルドで、主人公と文学談義を交わし、創作について助言を与えてくれるが、二人の意見はことごとくかみあわない。苦勞をして英語で書きあげた物語は、ドナルドからの厳しい評価を受け、主人公の心に闇が忍び寄る場面で物語は閉じる。

一方、『取り替え子』の主人公長江古義人は、国際的な文学賞を受賞した作家である。彼は、長年の友人であり義兄でもある映画監督の埴吾良から送られてきたテープを通して、吾良との対話をしてきた。そのさなかに、吾良が墜落死したとの報がもたらされる。吾良の死後も、テープを介した密やかな対話を続ける古義人に対し、妻の千樫は異議を申し立てる。古義人はテープから離れてベルリンに数カ月滞在したあと、吾良と過ごした少年期の記憶に対峙する。敗戦の翌日に「蹶起」して射殺された父、その弟子たちが日米講和条約発効までにと計画する米軍キャンプ襲撃、その企てに巻きこまれる古義人と吾良。「アレ」と呼ばれる出来事の結末は明らかにされないまま、物語は千樫の視点で閉じられる。

二つの作品には、さまざまな共通点がみられる。主人公が執筆をこころざすこと、作者と主人公の像がよく似ていること、主人公がテーブルコーダーを媒介とする「死者との対話」に耽溺していること、死者との対話をへて主人公の思念が二〇世紀半ばの出来事へ導かれること、主人公がもう一人の登場人物と対をなしていることなど、その例は枚挙にいとまがない。いま、これらの類似について考

えるとき、サミュエル・ベケットの名を挙げないわけにはいかない。アルバハリはベケットの作品の翻訳をいくつか手がけており、創作のうえで影響を認め、ベケットの名前を冠した短編を発表している。大江もまた、「取り替え子」のあとに、「憂い顔の童子」(二〇〇二)、「さようなら、私の本よ」(二〇〇五)を発表し、これらの三作を、ベケットの言葉を借用した、「おかしな二人組」三部作」と名づけ、一箱の書物としている。それぞれの作家研究から論じられてきたように、二人の作家はベケットと文学上の交わりを密接にもっている。アメリカの比較文学者デイヴィッド・ダムロッシュは「世界文学とは何か」において、「平面を定義するには少なくとも三つの点が必要だが、同じように、三つの作品を工夫して並置すれば、文学の場を定義できるかもしれない」と述べた。アルバハリと大江のあいだに直接の影響関係を見出すことはできないが、ベケットの作品をあいだに置くことで、ダムロッシュが述べるところの「文学の場」を生成することができるだろう。

そこで、本論文では、ベケットの作品のなかでもとくに「クラブの最後のテープ」(以下、「クラブ」と略す)を参照しながら、「餌」と「取り替え子」におけるテーブルレコーダーの役割を読み解いていきたい。

一．テーブルレコーダーと主人公

「餌」において、まず気づくのは、主人公が録音に強い思い入れをもっていることである。主人公は、父が死んだときに、父の人生を記録しなかったことを後悔する。そして、せめて母の物語だけは失うまいと、父の葬儀を済ませた直後に、母に録音を求める。母は大の器械嫌いで、これまでテーブルレコーダーにけして触ろうとしなかった。そんな母を無理やり説得して、主人公は録音をとろうとする。

僕は言った、こうするのは父さんのためだ、僕はまぬけで父さんの告白を聞かずじまいだったけど、母さんの話は父さんが残した空白を埋められるはずだ、と。そうするのが母さんのためだと言っていたら、母は拒んでいただろう。(二二一—二四)

母はしぶしぶ録音に応じるものの、マイクを前に、言葉を紡ぎだすことができない。黙ったまま席を立ち、台所でむせび泣く。母がようやく語り始めるのは、いくどかの録音が沈黙に終わってからのことだった。主人公は、合計四本のテープに録音をとり、箱に入れて保管をする。そして、一四年後、国を離れるときのわずかな荷物に忍びこませた。テープは、彼が国から持ち出した唯一の非実用品であり、「新しい戦争」のさなかに死んだ母の遺灰の代わりでもあった。移住先のカナダでは二年を空白のうちに過ごす。彼の時間が動きはじめるのは、母の伝記を書くことを思い立ったときだ。伝記を書くためにテープを聴こうとするものの、今度は、再生装置を手するのに大いに苦勞する。ショッピングモールを探しまわりますが、売っているのは最新のカセット式ばかり。時代遅れのオープンリール式は、若い店員の幼いころの記憶のなかにしか見つからない。

母のテープを聞くための機器探しに失敗したことを話すと、ドナルドは自分のテープレコーダーを思い出した。両親の古びた家の地下室のどこかにまだあるのではないかと彼は考えた。(中略) 本人はそのテープレコーダーが大嫌いだったが、それは、父親が部屋にもってきて、古いウクライナの歌と教会のコーラスを何度も聞かせようとしたからだという。(一一一—一二)

ドナルドのおかげでようやくオープンリール式のテープレコーダーが手に入るものの、古びた機器は、ネズミの鳴き声のようなキシミ音を立てて、主人公を不安と違和感で苛む。主人公は苦痛に耐えながらテープを聞き、母の人生に思いをはせる。このように、「餌」の主人公は、クラップと同じように、録音に対して並々ならない執着をみせる。なお、ここで注意したいのは、主人公が入手したレコーダーが、ウクライナ移民とおぼしき人物の持ち物だったことである。旧式のテープレコーダーは、すなわち、ヨーロッパからの移民者の換喩であり、主人公がレコーダーに違和感を覚えつつけるのは、移民の状態を受け入れられずにいることを意味している。主人公とは対照的に、移民二世とおぼしきドナルドは、先の引用から明らかのように、父親の望郷の念に対して冷淡な態度をとっている。彼は、「ルーツのない人間こそすばらしい存在だ、ルーツがないということは全き自由を可能にする」(八六)と考えている。そんな彼にとって、ヨーロッパの「古くさい」価値観は格好の批判的的だ。

ドナルドがまた怒り出した。君たちヨーロッパ人は大まぬけだ、人生は収集することによってできていると思つてゐる、切手をアルバムに並べるみたいに。ここじゃ誰も切手なんか集めない。せいぜい年寄だけだ！（六〇）

だからドナルドは、主人公が母のテープを携えてカナダに来たことに、否定的な反応を示す。「置いてくるべきものを持つてくる人間は、前に進むかわりに、足踏みをしているだけだ」（二三四）。このように、主人公とドナルドの価値観はことごとく一致しない。その対立が描きだすのは、アメリカとヨーロッパという異文化間における相互理解の困難にくわえて、移民一世とその次の世代のあいだに横たわる断絶でもある。

ひるがえつて、「取り替え子」の主人公がテープに至る経緯は、一貫して受動的である。テープは吾良が一方的に送りつけてきたものであり、レコーダーもヘッドフォンも、吾良から贈られたもの。さらに、ヘッドフォンを「田亀」と名づけたのさえ、吾良である。テープの録音、再生装置にかんして、主人公はまったく積極性をみせない。にもかかわらず、古義人がテープを聞くことに消極的だったわけではない。彼は、聞くという行為には「惑溺」（四二）している。しかも、そのとき、古義人と田亀のあいだには、人間と器械の関係を越えたコミュニケーションが生まれている。

いつも田亀での対話を開始するのは確かに古義人だが、再生ボタンを押す前に田亀がそれ自体で気負い立っている、と感じることがあった。昆虫としての田亀が交尾期にグズリ、グズリと身じろぎする様子を——そうしたことがあるとして、じつに生なましく——連想したものだ。（三〇）

「クラップ」では、主人公はテープレコーダーに対して「孤独な人間が物とのあいだに情動的な関係を持つ傾向¹⁰」を有するとされる。たしかに、人間に対するような愛着を器械に抱くことは、その人物の孤独をよく表現する。まして、古義人は、吾良の死についてテレビから流れてくる言葉を理解できず、自分は「特殊な言葉の孤島に住んでいたのか」（二〇）と感じていた。しかし、過去の大江作品との比較を通してみると、「取り替え子」の主人公とテープレコーダーの関係は特記に値する。大江作品において、テープレコーダー

は必ずしも珍しい装置ではないが、多くの場合は、「クラブ」の主人公のように、主人公が自分自身の声を記録し、聞き直すために用いられてきた。¹¹つまり、テープレコーダーは、他人とのコミュニケーションのための道具ではなく、外部に対して心を閉ざすための装置として描かれてきた。だから、たとえば、短編「生贄男は必要か」の主人公は、他人から送られてきたテープを前にひどく逡巡する。

送られてきたテープを自分のレコーダーに装置して、僕はその前に坐ったが、回転レバーを始動させる前に、寝室で新しく生れた赤んぼうの世話をしていた妻を呼びに行った。それが真実の告白であれ嘘の創作であれ、ともかく実際には見知らぬ他人にひとしい人間によってなにやらえたいのしれぬ恐ろしいことが語りはじめられるとすれば、僕は自分の耳の周辺を、日常生活的なものによってあらかじめ防護しておきたい。¹²

ところが、「取り替え子」の主人公は、友人の声が入ったテープを躊躇せずに聞く。それもヘッドフォンという、逃げ場のない空間で、外界を遮断して、二人だけの世界に閉じこもるために。「取り替え子」において、テープレコーダーと主人公の関係は、何よりもまず、吾良の声と古義人の一体感を表している。

二二. 死者との対話

声にかかわるテクノロジーのなかで、テープレコーダーの特性は、時間と空間を超えた再現性を有する点にある。ラジオと電話においては、「話し手と聞き手は、肉体的には離れていても、同じ瞬間を共有しなければならぬ」¹³いが、テープレコーダーは時間に歪みをつくりだし、本来であれば失われたはずの「幽霊的な声」¹⁴を聞き手に届ける。そこで本節では、テープレコーダーから立ち現れる「死者の声」との対話について考えてみよう。

「クラブ」の主人公は、新しい録音をする前に、過去のテープを聞く習慣があるらしい。それは、現在の自分と過去の自分との連

続性を確認するためだけでなく、語るという行為を思い出すためでもある。ゆえに、彼は、「笑い」によって過去の声に呼応しながらも、もっぱら聞くことに集中し、テープに語りかけはしない。例年通りであれば、過去のテープを聞いたあと、その年の録音を行い、誕生日の儀式が終わるはずである。しかし、今年のクラブは、突然、語ることを放棄し、ふたたび過去のテープを聞く行為に戻ってしまう。もはや、笑ったり、音を立てることもない。かろうじて唇が、声にならない声のかたちをつくるだけだ。やがて、テープレコーダーから響いてくるのが沈黙だけになっても、クラブは身じろぎ一つできない。彼は、「幽霊的な声」に言葉を奪いとられてしまい、「録音されたものの亡霊」¹⁶となってしまう。草稿時の題名「マギーのモノログ」が示すように、「クラブ」が描きだすのは、どこまでも孤絶した人間の形姿にはかならない。作中ではクラブのその後は描かれませんが、結末はおのずと明らかである。¹⁷

『餌』においては、主人公が、自分自身を、幽霊のような存在とみなしている。カナダに来てから二年のあいだ、隣人との付きあいはなく、思い出らしいものもない。彼の時間は止まったままである。「ここに住みだしてから、僕はまるで空っぽの殻のように歩いている」(二六)。母語もずっと話していないが、いま、彼は母語に対して相反する感情を抱いている。一つは、母語を話すことによつて、「戻りたくない場所に、連れもどされるのではないか」(一七一)という恐れ。もう一つは、通りすがりの家族が同郷とわかると、あとをつけ、彼らの発する言葉の響きに聞きいってしまうほどの、強い渴望。新しいアイデンティティの希求と、古いアイデンティティへの郷愁とがせめぎあうなか、主人公は母の声が入ったテープを聞こうとする。それは、容易なことではない。当初、主人公は「母が語る母語」に打ちのめされ、泣き崩れるばかりだった。それでも、テープを聞きつづけるうちに、過去と現在が溶けあつていく。ベオグラードの家で、テープルに置いたテープレコーダーに、母の語りを録音していた自分の姿に、カナダの家で、テープルに置いたテープレコーダーで、母の語りの録音を聞いている自分が重なる。そして、母が録音の中断を求め、台所に行く音がしたあと、主人公がテープから流れる沈黙を聞きながら、故郷の家を思い出していたときのことだった。

僕は疲れている。「疲れのことなんか私に言わないで」と母が言う。僕は驚いてデッキを凝視する。僕らが録音を続けていた気配は全くなかった、母が台所から戻った気配も、日が改まった気配も。(六三)

時間と空間を超えて、死者との会話が成立する瞬間。それは、「いくつもの場所、いろいろな時代に、自分が同時に存在していると感ずることがよくある」(四四)と語る主人公の、心のなかの亀裂が、テープレコーダーによって顕在化され、「幽霊的次元」が現出した瞬間であった。しかし、思いがけない対話の成立が、過去との和解を意味するわけではない。思い出したくない過去もまた、テープには記録されているからだ。

「僕らはもつと違った話をすると思っていた」と僕は言った。母はてのひらでテーブルを軽く叩いて、驚いた様子を隠さなかった。「そんなら、わたしたちは今まで何をしていたんだい？」僕は頭を窓に向け、こう言った。「母さんは僕のことをわかっていない、ちつともわかっていない」これ以上はとも聞けない。テープを止めて、早戻しボタンを押す。(二二五―二二六)

主人公は、この先は聞く意味がないことを知っている。このあとテープに記録されたのは、母を批判する自分自身の声だけだから。心のなかで自分の言葉の数々がよみがえり、彼は恥ずかしさに打ちひしがれる。母に対する主人公の過去の無理解は、主人公に対するドナルドの現在の無理解に等しい。「今なら理解できる、今ならわかる」(一一二)。けれど、それはもう、母には伝えることはできない。テープレコーダーは主人公に、過去との一時的な接続を許すものの、そのことはかえって、主人公に過去との断絶を思い知らせる結果となる。

聞きたくない内容を耳にして主人公が動揺する場面は、「クラブ」にもみられる。クラブは、テープの内容を記した帳簿を持っていて、どのテープを聞くかを自分で選んでいる。とはいえ、テープレコーダーがいつもクラブの思いどおりの内容を届けるわけではない。クラブは、「自分のシステムの目的が何であったかを忘れたい」と願っているものの、物質化された記憶に忘却の機能はない。そのため、レコーダーから創作にかんする話が容赦なく聞こえてくると、クラブはあわててテープを早送りする。一度、二度。それでもまだ、テープは忌々しい内容を話しつづける。クラブの苛立ちはつのもり、大声でののしり、テープをこぼしたとき、床を足で踏みならず²⁰。まるで、心的な暴力に、身体的な暴力で抵抗しようとするかのように。過去を否定するにせよ過去となれあうせよ、クラブがテープを聞くのは、現在の自分自身を肯定するためである。だが、テープが喚起する「無意志的記憶」は、クラブの

思惑とは裏腹に、過去からの拒絶を彼に突きつける。

「取り替え子」の主人公もまた、クラブ同様に、自分が聞きたい内容を選んで聞いている。古義人がベルリン行きを決断する場面は、とくに、そのことをはっきりと示している。古義人は、吾良との対話を止めるよう妻に求められるが、「向こう側にいる」吾良を慮って対話の中断を躊躇する。そこで、「心覚えにつけ始めているカセットテープへの書き込みから、いま思い出した吾良のメッセージが話されているものを取り出して、慌ただしく頭出しをした」(四二)。すると、都合のいいことに、吾良のほうから、息抜きに「quarantine」(隔離)に行くことを提案してくれるのだ。それも、ちょうど古義人が客員教授として大学から招きを受けていた、ベルリンへ。これでは古義人自身、「死者との対話」にひそむモノローグ性を自覚せずにはいられない。「いま熱中している田亀の対話は自分単独の精神の遊戯だ、という気持ちも当然にあるのだった」(三二)。さらに、前節で述べたように、古義人はヘッドフォンを着用しており、吾良の声は、古義人の頭蓋から外に出ることはない。たとえ、空のテープを聞いていたとしても、本人しか知りえないだろう。すなわち、「取り替え子」における死者の声は、自律性だけでなく、存在さえも疑われる声である。

くわえて、「田亀のシステム」を用いる場面が描かれるのは、序章だけであることに注意したい。テープレコーダーを介した対話は、序章では、その現前性という点において、特権的な位置を占めていた。しかし、第一章の「隔離」以後、古義人がテープを聞く場面が直接描かれることはない。死者とのテープレコーダーを介した対話は、すべて、古義人の記憶からの引用である。声の物質性は失われており、古義人にとつて、吾良が生者であったときの会話——電話であれ、対面であれ——の記憶と変わりない。さらに、特権的だったはずの序章においても、「死者との対話」は、冒頭の場面をのぞくと、二度しか描かれていない。一度は、先述のベルリン行きの場面であり、主人公によって会話の内容はコントロールされていた。もう一度は、過去の思い出を語りあう場面である。ここでは、語り手が、「あるカセットテープで、吾良は(中略)話していた」(三六)と事前に述べることで、「死者との対話」は過去の出来事として提示されている。すなわち、「取り替え子」において、テープの声が小説内の現在に侵入してくることはない。それに比べ、古義人が吾良を死者と認識する前の、冒頭の「ドシン」の場面には、いかにも生者と死者の世界の交錯を思わせる、生々しさがある。古義人がテープを聞きつづけるのは、この「ドシン」のときのように、「吾良の声が届く」(一五)のを待っているからだ。しかし、その瞬間が再来することはない。以上をまとめれば、「取り替え子」における「死者との対話」は、主人公による対話内容のコントロールと、語

り手による時制を用いたコントロールという二重の制約を受けている。したがって、「クラブ」と「餌」にみられるような、「テクノロジーの暴力」が古義人を襲うことはないが、同時に、「幽霊的次元」もまた現れない。「取り替え子」では、暴力性はむしろ、血みどろになって、スッポン、すなわち、「田亀のシステム」を壊す人間の側にあるものとして描かれている。

三、歴史のトラウマ

それでは、「死者との対話」は、主人公たちをどこに導くのだろうか。そのことを考えるとき、「取り替え子」の吾良の発言は興味深い。

この田亀から出てゆく言葉は、なんとかそのための呼び水の役割をはたさないだろうか？ きみは自分の過去のなかに……おれたちの過去ともいっていいものなかに、これまで発掘しなかった鉱脈を持っているはずじゃないか？（四〇）

テープレコーダーは、一方向に流れる時間を巻きもとし、繰りかえすことを可能にする。その可逆性と反復性は、過去への「呼び水」となることを期待されている。「クラブ」において、テープに記録されるのは、主人公が関係した女性たちを中心に、私的なことに限られていたが、「餌」と「取り替え子」の主人公は、テープの声が語る「記憶」とそれに喚起される「無意志的記憶」をたよりに、歴史が個人に刻みこんだトラウマに迫ろうとする。

ところが、実のところ、「取り替え子」において、テープレコーダーは過去への媒介として十分には機能しない。前節で述べたように、古義人は「死者との対話」を制御しており、自分が定めたルールを「逸脱させそうな運びにしなかった」（一七七）。したがって、古義人が「意志的に禁圧し」（二二二）ていた、松山での記憶への対峙を、テープの声が求めることはない。それを求めるのは、妻の千枝である。ベルリンで田亀から隔離されて暮らしているときに、古義人は吾良の遺書にあった「ガタガタになっている」という文言と、ヤクザの襲撃との関連について思いを巡らせていた。そして、刑事をしている弟が、理不尽な暴力は「生き延びるほかなかった人

ら」(二一七)にこそ凄惨な傷を残すと、実感を込めて語ったことを思い出す。しかし、そのとき、千樫は義弟の言葉に同意しつつも、古義人が近時のトラウマだけで吾良の死を理解することを許さなかった。兄を損なつたのは、昔の松山での出来事ではないかと指摘し、「決してウソをつかず、飾りも隠しもしないで」(二二六)書いてほしいと迫つたのだ。この千樫の言葉を思い出してなお、古義人がベルリンで事件の核心を回想することはない。それは、いまもなお、古義人が田亀への強い依存心を抱いているからである。だから古義人は、帰国したその日にスッポンを殺して、「死後の魂」(二二五)に決別しなければならなかった。

田亀の代わりに古義人を「アレ」と呼ばれる一連の出来事の想起に導くのは、吾良の遺した絵コンテとシナリオである。死んだ父の弟子である大黄の、進駐軍への非武装蜂起の企て、吾良への情欲から大黄の企てにのる米軍将校のピーター、ピーターから武器を奪おうと息まく錬成道場の若者たち、おとりにされた吾良がみせる矜持、道場を一人で去る古義人。物語の緊迫は、ここで、突然、ぶつりと断ち切られる。吾良が遺した絵コンテには、二通りの顛末が描かれており、読者は困惑のうちに置き去りにされる。しかし、重要なのは真偽を明らかにすることではない。古義人は、四月二十八日に、吾良と二人でラジオを聞き、襲撃が未遂に終わったことを確認したことを思い出す。結局、「日本人による米軍キャンプへの武装抵抗行動が一件も発生しないで、占領時代が終わ」(二二七)った。日本人は、断絶したアイデンティティを抱えて生きていくことを自ら決めたのである。本編の終わりとなる第六章は、吾良の「文章を作つて覚えておいてくれ」(二八三)という言葉で結ばれるものの、終章は一転して、千樫の物語となる。男性を中心とする過去の物語から、女性を中心とする未来志向の物語への突然の転換は、希望の光を感じさせつつも、男性による「全体的な」創作が失敗したことを強く印象づける。

一方、「餌」の主人公が母のテープを聞くこととするのは、自分自身が歴史の暴力に曝されたときである。彼は、自分の人生を歴史のなかに位置づけ、把握することによって、現在の自分を肯定しようと試みている。しかし、過去のテープを聞くことは、主人公自身の少年期のトラウマに直面することでもあった。彼の両親はホロコーストの生き残りであり、その生は喪失を抱えつづけた。両親のあいだに漂う死の影は、沈黙となつて家庭を支配し、多くのホロコースト第二世代が経験したように、主人公の心にもぬぐい去りたいトラウマを刻み込んだ。

父と母が二人とも黙って居間で過ごしているのを、子供のころから、大人になってからも、何度も何度も見た。(中略)二人は話すことがないんだと思っていた。(六六―六七)

新しい戦争を経験したいま、主人公は、両親の「言葉への不信」を理解しながらも、まだ、言葉を諦めきれずにいる。彼が、母の物語を執筆して再出発したいと思うようになったのは、「新しい戦争」が終結したからだろう。いま、彼を苦しめているのは、死でも暴力でもない。もちろん、嘘に嘘を重ねる政治家でも、ナショナリストでもない。それは、故郷から「出立」し、帰国を望まない自分自身である。主人公は、同じ選択をした母の語りに、離国の決断への承認を見出そうとする。母が元の場所に二度と戻らなかったのは、「いったん蒔かれた悪の種は、ずっとその場に留まり、理想的な条件になったときに発芽する」(七五)と考えていたからだ。とはいえ、ユーゴスラヴィアと同じ多民族国家のカナダに火種がないわけではない。「悪の種」から逃げたはずの母もまた、数十年後にユーゴスラヴィア各地で芽吹いた「悪」に、生きる力を奪われた。安住の地はどこにも存在しない。しかし、母の人生は、歴史に押し流されるばかりではなかった。彼女は、「子供たちをユダヤ人として育てないでほしい」という前夫の遺言に背き、主人公とその姉をユダヤ人として育てる。ほとんど消滅したコミュニティの一員として生きること。それはまさに、歴史の流れに抗する、ひとりの人間の決然とした態度である。そして母はこう言う。

「人が悪に抵抗する方法はただひとつ」と母は言った、「自分のなかに善の痕跡を見つけること。誰が罪人なのかと四六時中考えているときは、自分のなかの善の可能性を何もかも台無しにしているんだよ。忘れなければならないと言っているのはありません。忘却は罪の一つで、悪に向かうこともありえるからね、そうではなくて、思い出すことをやめてはいけないと言っているの」。

(一一一―一一二)

過去に囚われず、しかし、過去を切り離さない。主人公は、母の言葉に背を押されるように、物語を書きあげる。母の物語を、新しい言葉で書くことは、過去を引き受けながら、未来を志向することにほかならない。主人公が執筆した物語のあらすじは、これまで「餌」

の読者が読んできた物語によく似ているが、主人公が、女性とともに泥のなかを歩いていくという結末だけは異なる。執筆という「セラビー」をへて、主人公は達成感にひたるものの、ドナルドは、無言で厳しい評価を下す。作品にすべてを託していた主人公にとって、作品の否定は、新しいアイデンティティの獲得が否定されたことに等しい。主人公はただ一人の友人であったドナルドに対しても扉を閉ざし、絶望の闇に取り囲まれていく。「取り替え子」の主人公と同じように、「餌」の主人公もまた、物語を完成させることができないうまま、孤独のうちに残される。

おわりに

アルバハリの「餌」は、三人の声が錯時的に入り混じり、物語は断片化されているが、一段落という形式が強固な一体感を生み出して、歴史の奔流の荒々しさと、異郷に暮らす人間の孤独な饒舌を伝える。「取り替え子」においても、「死者との対話」は、語り手と主人公によって二重にコントロールされているうえ、死者の声は主人公の頭のなかでしか響かない。二つの作品は、対話を含みながらもモノローグでありつづけるという点において、「クラップの最後のテープ」に重なる。

二作品の違いは、テクノロジーに対する態度に見出すことができる。「餌」において、テープレコーダーは、人知を超えた装置として機能するとともに、主人公に思わぬ打撃を与える暴力性を有している。一方の「取り替え子」では、幽霊的次元は存在しないが、テクノロジーの暴力もまたみられない。テクノロジーは人間に完全にコントロールされており、暴力性は人間の側にあるものとして描かれる。

「クラップ」になくて、「餌」と「取り替え子」にあるものは何か。過去の幸福感に浸ろうとするクラップは、過去の声に「時代をとり返したいとは思わない」(一一九)と拒絶され、言葉を失う。しかし、「餌」と「取り替え子」の主人公たちは、失われかけている「大戦後の記憶」を、自分に近い者の声をたよりに、取り戻そうとする。それは、「餌」においては、戦争の遍在性と人間の心の闇の深さを浮き彫りにし、「取り替え子」においては、断絶されたアイデンティティとともに生きる危うさを示す。二人の作家が、主人公に自分自身の人生の一部を与えたのは、自伝的な語りを通して、「ウソのない」フィクションを書くためである。テープレコーダーは、

このとき、過去と現在を媒介し、大文字の歴史から抹消されていく個人の記憶を生き生きと甦らせることを期待されている。しかし、二作品の目的は、対抗的な歴史像の構築にはない^(註)。理解可能な物語として歴史を消費することへの拒否にある。必然的に、主人公たちの試みは失敗に終わらざるをえない。そのことはかえって、科学技術の発展をもつてしても、死者の力の力を借りても、回復できない歴史のトラウマの大きさを物語る。目的論化された一本筋の歴史から、不連続性と複数性に満ちた、不確実な歴史へ。現代において歴史を取り戻す作業の成功は、歴史を単一の物語として語ることの失敗にほかならない。

- (1) Karl de Leeuw, Jan Bergstra eds. *The History of Information Security*. Amsterdam: Elsevier Science, 2007. p. 104.
- (2) 録音期間については、インターネット自身により四五年という数字が示されつつある。James Knowlson ed. *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett: Vol. 3, Krapp's Last Tape*. London: Faber and Faber, 1992. pp. 51-53. ただし、若年日のクラブの年齢については、草稿段階から変更がみられ、録音期間についても確定しているわけではな。C. J. Ackeley, S. E. Gontarski eds. *The Grove Companion to Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 2004. pp. 302-303. オルフライトは、四五年前の一九一三年にはテープの録音技術は確立していなかったと指摘する。Daniel Albright *Beckett and Aesthetics*. Cambridge UP, 2003. p. 91. しかし、戯曲は未来に設定されており、過去に遡る必然性はない。
- (3) ダavid・アルバハリ (David Albahari) は一九四八年、ユーゴスラヴィア南部の町ベーチで生まれた。父はセルビア生まれのセファルディー、母はボスニア生まれのセルビア人である。第二次世界大戦後生まれの若手作家として、国内での評価を確かなものにしたころ、ユーゴスラヴィア紛争(一九九一〜九五)がはじまり、九四年にカナダに移住する。九六年に出版された『餌』(Mamac)は移住してから二作目の小説で、ユーゴスラヴィアでもっとも権威ある賞の一つNIN文学賞を受賞した。アルバハリの人生と作品については、柳井裕美「David・アルバハリ作品ガイド」『アリーナ』一六号、二〇一三、二六九〜二九〇頁に詳しい。
- (4) 『餌』の引用はDavid Albahari, Mamac, Beograd: Stubovi kulture, 1998からの試訳、「取り替え子」の引用は大江健三郎「おかしな二人組」三部作』講談社、二〇〇六から、「クラブの最後のテープ」の引用はサミュエル・ベケット「勝負の終わり／クラブの最後のテープ」安堂信也、高橋康也訳、白水社、一九九〇からとし、頁数を括弧とともに本文中に記す。
- (5) 「現代文学を読む上で面白いのは、一種同時多発性ともいうべき現象です。(中略) ポップカルチャーをはじめとして、(少なくとも先進国の) 作家たちが自己形成期以降に共有するものが地域を超えますます共通化しつつあるいま、そうした現象はおそらくいつそう増えてくるのでは

ないかと思えます」。柴田元幸「討議それでは、いま、世界文学とは何なのか？」三号、二〇一一、一五六―一五八頁。

- (6) アルバハリと「餌」の主人公の類似については、奥彩子「記憶の変奏」『ユーラシア世界2』、東京大学出版会、二〇一二、二二二―二二三頁を参照。主人公を「作者の分身」とする研究者もある。Damjana Maović, "The Politics of Representations: *Mamac* by David Albahari," *Serbian Studies*, 19-1, 2005, p. 43. 大江と古義人の類似と、それに対する批評家たちの反応については、蘇明仙「大江健三郎論——〈神話形成〉の文学世界と歴史認識——」花書院、二〇〇六、第一〇章に詳しい。

- (7) アルバハリによるベケットの翻訳には「初恋」、「死せる想像力よ、想像せよ」、「また終わるために」などがある。創作としては、二頁のごく短い作品「スヴェティスラヴ・バサラがラジオ・ベオグラード第三でサミュエル・ベケットにインタヴューする(断片)」を発表している (David Albahari, "Svetislav Basara intervjuje Samjuela Beketa za Treći program Radio-Beograda (Fragment)," *Fras i šipi*, Beograd: Rad, 1984, str. 68-69)。また、アルバハリはベケットを好きな作家七人の一人に挙げている。David Albahari, *David Albahari*, Beograd: Službeni glasnik, 2012, str. 167.

- (8) ベケットとアルバハリについては次の論文によくまとめられている。Вена Б Милнх, "Бекет и Албахари," *Радови Филозофског факултета*, 6p. 12, кн. 1, Панче, 2010, стр. 571-583 (ハスナ・ミチツチ「ベケットとアルバハリ——接触と刺激」). ベケットと大江については、田尻芳樹「ベケットとその仲間たち」論創社、二〇〇九、第四章に詳しい。

- (9) デイヴィッド・ダムロッシュ「世界文学とは何か」秋草俊一郎、奥彩子、桐山大介、小松真帆、平塚隼介、山辺弦訳、国書刊行会、二〇一一、四五七頁。

- (10) Knowlson, pp. 203-205.

- (11) 井口は、大江作品におけるテープレコーダーの役割が「死者の再現、死者との幻想の対話」にあることを、「取り替え子」、「父よ、あなたはどこへ行くのか?」、「みずから我が涙をぬぐいたまう日」を例に指摘している。井口時男「危機と闘争——大江健三郎と中上健次」作品社、二〇〇四、三二―三三頁。

- (12) 大江健三郎「生け贄男は必要か」(初出「文学界」一九六九・二)「われらの狂気を生き延びる道を教えよ」新潮文庫、一九七五、一七四頁。なお、引用の場面のと、主人公がテープを再生すると、女のあえぎ声の流れだし、主人公は慌てる。男の告白はテープの裏面に録音されていたのだった。「取り替え子」においても、主人公が初めて聞くテープには女のあえぎ声が録音されている(二二)。このように、大江作品におけるテープは、エロス(生)とタナトス(死)が表裏一体となって表現されている。

- (13) N. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman*, The University of Chicago Press, 1999, p. 208. さらにハイルズは「一般家庭において音響器は製品を消費するための機器であったが、テープレコーダーは、消費者が生産者となることを可能にしたと述べている。

- (14) 田尻、四七頁。
- (15) 藤原は、「笑い」が二人のクラップの連続性を示す一方、分裂した自己のずれを露わにもすることを指摘している。藤原暉「ひび割れた声、開かれた瞳——「クラップ」の最後のテープ」における裂開と合一のイメージ」岡室美奈子・川島健・長島確編「サミュエル・ベケット——これからの批評」水声社、二〇二二、八〇—八五頁。
- (16) Jon Erickson, "Self-objectification and Preservation in Beckett's Krapp's Last Tape," Joseph H. Smith ed., *The World of Samuel Beckett*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1991, p. 185.
- (17) クラップを演じた役者に「よる」と「スケットは「クラップ」は「この芝居の翌朝には死んでしまふ」と言っていたと云ふ。Dougald McMillan, *Martha Fehsenfeld, Beckett in the Theatre*, London: John Calder, 1988, p. 257.
- (18) 田尻、四六頁。
- (19) Erickson, p. 185.
- (20) Samuel Beckett, *Das letzte Band, Regiebuch der Berliner Inszenierung*, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1970, S. 76. この場面の演出については、Knowlson, p. 32. 藤原、八四—八五頁を参照。
- (21) 川島は、「クラップ」における記憶を詳しく論じるなかで、「無意志的記憶」によって想起される主体は、「帰属すべき時刻を持たない時間の孤児」になると述べている。川島健「現在の記憶と自己剽窃」『演劇研究センターⅣ』二〇〇五、三三—四〇頁。
- (22) 「取り替え子」における「対話」のモノローグ性については、大澤聡「対話」の条件」『言語態』第九号、二〇〇九、一一〇—一四頁で詳しく論じられている。
- (23) 三人称小説では語り手は姿を見せないことが多いが、「取り替え子」においては、「話が先走りするが」(二〇)、「すでに書いたが」(一一)という挿入句に示されるように、語り手としての作者の介入が見られる。
- (24) 小森はスッポンと田亀の相似を指摘している。大江健三郎+井上ひさし+小森陽一「大江健三郎の文学——作家前夜から最新作「取り替え子」まで」『すばる』二〇〇一・三、一六七頁。
- (25) ベケットの作品では、政治的な問題があらさまに取りあげられることは極めて少ないが、ベケット自身は、第二次世界大戦時にレジスタンスに参加した経験をもつ。ベケットの戦争体験と執筆との関連については、堀真理子「戦争の記憶と証言」、岡室美奈子、川島健編「ベケットを見る八つの方法」水声社、二〇二三、二四五—二五七頁に詳しい。
- (26) 村上は、二〇〇〇年代の大江作品はプロジェクトの挫折というプロットを共有していると指摘している。村上克尚「対話のネットワークとしての「私」——大江健三郎」『さようなら、私の本よ!』における諸概念の分析を通じて」『言語情報科学』一一号、二〇一三、二五九—二七五頁。

- (27) 第二世代が負うトラウマについては、エヴァ・ホフマン「記憶を和解のために——第二世代に託されたホロコーストの遺産」早川敦子訳、みず書房、二〇一一を参照。
- (28) 主人公がカナダに移住したのは、一九九四年の春である。ユーゴスラヴィア紛争は、一九九五年一二月の Dayton 合意の調印によって終結した。
- (29) カルースは、フロイトの「モーセと一神教」にみられるトラウマの概念について、フロイトの執筆時の状況と重ね合わせて、出立こそトラウマであると指摘する。「ここで重要なのは、フロイトの文章の中で、実際のトラウマが置かれているのは、ドイツの侵攻を直接指示したところではないということである。(中略)フロイトのテクスト中でトラウマとはひとえに、離脱の際のもの、「出立」(verlassen)のトラウマである」。キャシー・カルース「トラウマ・歴史・物語——持ち主なき出来事」下河辺美知子訳、みず書房、二〇〇五、三〇—三二頁。
- (30) アルバハリは一段落という形式について、「言葉の流れをただ書きとめるしかなかった。(中略)歴史が混沌としてみえるとき、混沌としてみえる言語だけがそれを表現できた」と述べている。David Albahari, "Jezik je istorija, priča je geografija," *meeting 6, Saint-Nazaire: MEET*, 2008, p. 18.
- (31) アレクシッチは、「餌」における母の語りは、独自の視点を持ちながらも、公の記憶にも矛盾しないと指摘する。Tajana Aleksić, "Extricating the Self from History," *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, 39 (2), 2006, pp. 61-62

本論文は、アメリカ比較文学会二〇一一年大会と日本比較文学会第七六回全国大会における口頭発表をもとに執筆したものである。また、本論文の執筆にあたっては、共立女子大学総合文化研究所の助成を受けた。