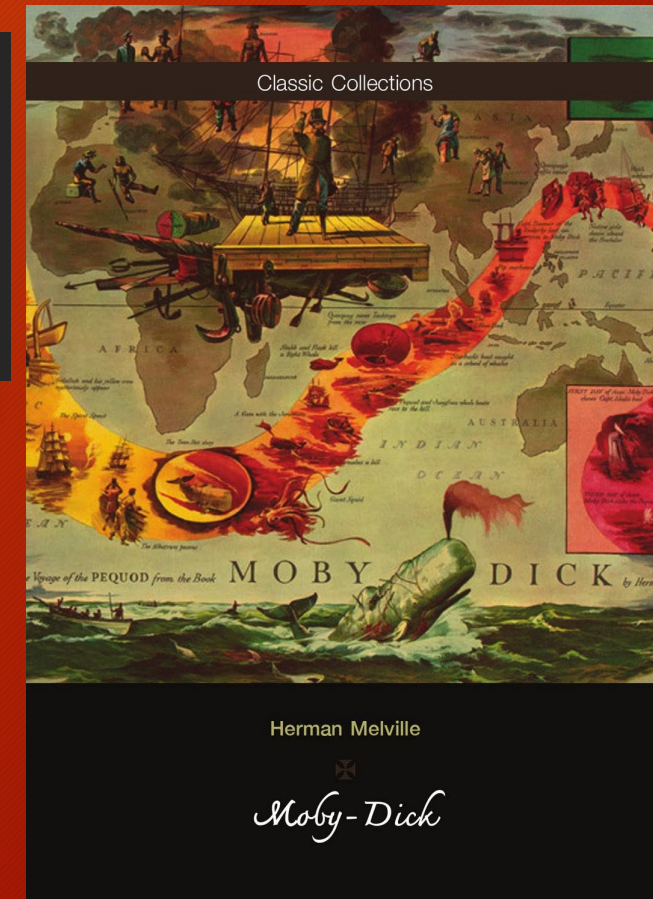


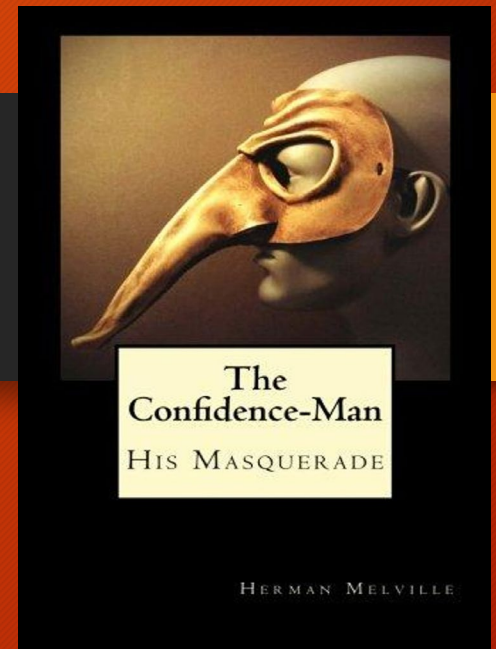
濫喩としての感染 アメリカ文学思想史の視点から

INFECTION AS CATACHRESIS: IN THE CONTEXT OF AMERICAN LITERARY HISTORY



氾濫する仮面たち

- 21世紀も第三の十年間に突入した今では、すでに二年以上も引き続く全地球的なコロナ禍という文脈が、新たな三題噺の可能性を浮き彫りにしている。ポーが城に閉じこもるプロスペロー王すら疫病を免れない皮肉を描く「赤き死の仮面」"The Masque of the Red Death" (1842年)、ホーゾーンが独立戦争当時の英国軍総司令官が植民地総督の亡霊たちの葬列に出くわす「ハウ総督の仮面舞踏会」"Howe's Masquerade" (1838年)、さらにはメルヴィルが蒸気船上で乗客を次々と騙していくアンチヒーローを描く生前最後の長編小説『詐欺師——その仮装』 *The Confidence Man: His Masquerade* (1857年)の三作だ。もちろん、ポーには端的に黒死病をモチーフに 14世紀英国のエドワード三世時代を舞台にしつつ 19世紀前半の北米ジャクソン政権時代を風刺した短編「ペスト王」"King Pest"(1835年)があるし、ホーゾーンにはボストンに越してきた高慢な貴婦人の豪華なマントが天然痘を蔓延させるという「レディ・エレノアのマント」"Lady Eleanore's Mantle" (1838年)が、そしてメルヴィルには疫病に襲われた船を描く第四長編『レッドバーン』 *Redburn: His First Voyage* (1849年)や第六長編『白鯨』 *Moby-Dick; or, the Whale* (1851)がある。ならばなぜ「赤き死の仮面」「ハウ総督の仮面舞踏会」『詐欺師』の三題噺が特権化されるかといえ、この三者はそのタイトルにおいてそろって「仮面」をモチーフにしているからだ。そして、これら三作品がいずれも 17世紀植民地時代からの疫病である天然痘や黄熱病に加え、19世紀は 1830年代初頭から 1850年代前半にかけて全米を襲ったコレラの流行を意識していたとなれば、表題の「仮面」や「仮面舞踏会」は単純な仮装以上に、疫病感染を防ぐ仮面ならぬマスクの濫喩として機能していたのではあるまいか。まさにそうした比喩の濫用を通じてこそ、感染は自らの意味作用をますます膨張させていった。¹⁾ (異「濫喩としての感染」)



Edgar Allan Poe, “The Masque of the Red Death” (1842)

• ここでは、とりわけエドガー・アラン・ポーがウィリアム・シェイクスピア晩年の喜劇『テンペスト』（1611年）やナサニエル・ホーソーンの「ハウ総督の仮面舞踏会」（1838年）に啓発されたと思しきゴシック・ロマンス「赤き死の仮面」（1842年）を発表したことに注目しよう。

• 「赤き死」とは架空の疫病「赤死病」（Red Death）のことで、これはもちろん黒死病（Black Death）つまりペストのパロディ。世にそんな疫病が蔓延しているのを避けてプロスペロー王は自分の城を完全に密閉し仮面舞踏会を開くも、なぜか疫病の権化としか思われぬ悪趣味な仮装者が忍び込み、大方の不興を買う。かくて舞踏会の主催者プロスペロー王がその不審者を追いかけて回し斬りつけると、その背後には何もなく、まさにその瞬間、王自身が息絶える。物語の背後には、ポー自身の幼妻ヴァージニアが結核を患い咯血していたという伝記的背景も影を落としていただろう。そして結核文学は同時代フランスのアレクサンドル・デュマ・フィスの『椿姫』（1848年）やアンリ・ミュルジェール『ラ・ボエーム』（1849年）からドイツはトーマス・マンの『魔の山』（1924年）それに我が堀辰雄の『風立ちぬ』（1938年）に至るまで、各国文学史において連綿たる系譜を成している。



仮面物語の系譜：
「ウィリアム・ウィルソン」(1839年)
「群衆の人」(1840年) 「赤き死の仮面」(1842年)

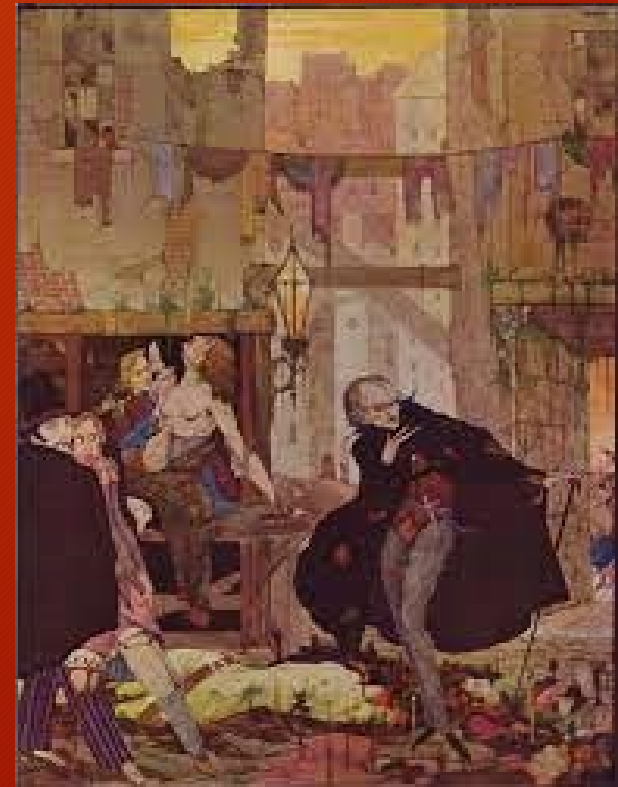
- まず「ウィリアム・ウィルソン」は、ポウの幼少期におけるイギリス生活体験や青年期におけるヴァージニア大学学寮体験を反映した自伝的小説としてつとに著名だが、まさしくそうしたスタイルの中にすでにして仮面のモチーフが選択されたということは、このモチーフがポウという作家の人生において初めから必然的な要請であったことを窺わせよう。主人公ウィリアム・ウィルソンの背後から、まったく同姓同名の分身的存在が、長年影のようにつきまとう。それも、彼がいわゆる悪徳をなそうとする場面に限ってことごとく介入し、ところかまわず追いかけてくる。それこそ謝肉祭で沸き返るローマにまで追いかけてくるわけで、とうとう業を煮やした主人公は、折しも開催されていたとある仮面舞踏会の席上、この相手に決闘を申し込み、とうとう刺し貫く。はたして、ずり落ちた仮面とマントの下からあらわれたのは、何から何まで主人公に瓜二つの人物だった……。
- この短編はもともとバイロン卿の未完の劇をベースにして書かれたが、ここで興味深いのは、そうした出発点をもつこの作品に、すでにして以後発展させられる三つのサブジャンル条件が出揃っていることである。第一点は、「仮面」(masque)という記号の中に「分身＝二重自我」と「仮面舞踏会」という二重の意味を思い込めていること。第二点は、プロットを構成する<追う者／追われる者>の図式が、ウィリアム・ウィルソンと語り手とのあいだで成立し、それがキリスト教的寓喩における善悪葛藤の図式をロマンティシズム的文脈で再演出していること。そして第三点は、そもそも二重自我という概念がひとつの病にほかならないものとして捕捉されていること。「とうとうぼくは、まるで疫病の魔の手を逃れるかのように恐れおののいて、彼の不可解な暴君ぶりから逃げまわっていた。だが、たとえ地の底まで逃げようと、それは空しい逃避行だった」(From this inscrutable tyranny did I at length flee,panic-stricken,as from a pestilence;and to the very ends of the earth I fled in vein, 四四五頁、傍点／斜体引用者)。かくして「仮面物語」第一作は、二重の意味と、良心の呵責と、疫病の恐怖とに彩られて幕を開ける。



仮面舞踏会としての都市、または「群衆の人」

つづくもうひとつの仮面物語「群衆の人」は、右の条件を裏書きするテキストだ。

ある日の夕方、ロンドンのカフェで、病みあがりの語り手が窓から外の群衆をぼんやり眺めている。そのなかには実にさまざまな人々がひしめく――有閑階級から実業家まで、あるいはスリや賭博師のたぐいからそれこそ上流階級まで。やがて語り手は、それら多様な人々の群れから実に独特な表情を浮かべた老人に目をとめ、カフェから出てこの老人の追跡行におよぶことえんえん二四時間。ようやくあくる日の晩、老人の顔をのぞきこむ機会を得た語り手は、そこに「深い罪の典型、罪の精神そのもの」(the type and the genius of deep crime)を認識する……。前半では群衆の観察をし、後半ではそのなかのひとりを選んで追跡する、ただそれだけの話。そもそもテキストのどこを走査してみても「仮面」ないし「仮面舞踏会」という単語ひとつ出てくるわけではない。それでもなお、レイ・マズレックのように、この作品のなかに「仮面／仮面舞踏会」の構造を捉えようとする論者に説得力があるのは、ロンドンという近代都市を舞台に、ボードレール＝ベンヤミン流にいうところの遊歩者を主役にして、追う者／追われる者の図式のうちに再び分身の主題が展開されているためである。ここで同時に、「ウィリアム・ウィルスン」にしても、最終的にはローマの仮面舞踏会に紛れ込んだ主人公が、そのさなかにかねてより自分を悩ませてやまぬウィリアム・ウィルスンを発見・追跡する話だったことを想起せずにはいられない。マズレックも指摘するように、ポウにおける群衆とは「四獣一体」(1836)を引くまでもなく、常に「仮面」を付けた者たちと定義できるために、この都市の群像そのものが一種のモダンな仮面舞踏会としてみたてられるからだ。ただし、モットーとして置かれたドイツ語書物への評言 "es lässt sich nicht lesen" (それは人のついに解釈を許さぬ)は、まさにそうした仮面や仮面舞踏会というテキスト自体が最終的には読みえないことを暗示する。群衆の男にキリスト教的原罪観念を認めながらも――その人格に疫病めいた「深い罪の典型、その精神そのもの」を予感させながらも――けっきょくこの作品は、それ自体の内包する寓喩を最終的に開示することがない。だが、そのことは、あたかも前述したド・マン流の「読むことのアレゴリー」理論を裏づけるかのように、あたかも人間存在の罪の本質が了解しえないことを教えるのと同様、テキストを読むのもまた「読みえなさ」を知るところに本質があるのだということを読む者に教え諭す。寓喩は西欧人間倫理に根ざしながらも、最終的には、自らを生んだテキストを裏切りつつテクスチャリティの真相を説き明かそうとすることに見える。

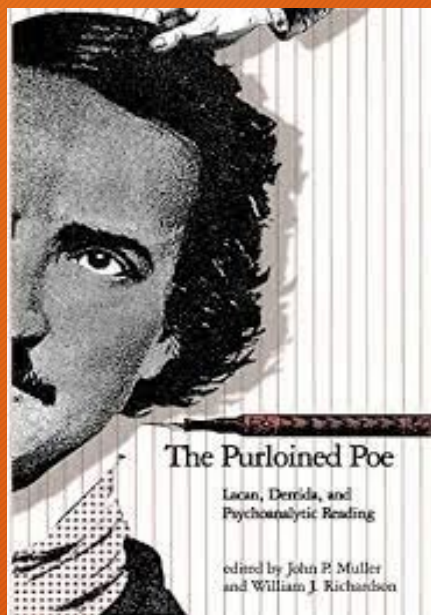


「赤き死の仮面」ラストシーン

- この無言劇役者の身にまとう気狂いじみた扮装に言いしれぬ恐怖を覚えたのか、この連中のうち、じっさいに自らの手を差し出してまで相手を捕まえようとする者はひとりもない。かくして邪魔だてされることなくなった侵入者は、国王の身柄まであと一ヤード（約九〇センチ）のところまでやって来た。そして、大勢の参会者たちが一気に部屋の中心から壁際へ立ち退くいっぽう、彼は誰の妨害も受けずに、しかし他の会衆には見られぬ荘重にして慎重なる足取りは変わらず、青の部屋から紫の部屋へ——紫の部屋から緑の部屋へ——緑の部屋から橙の部屋へ——橙の部屋から再び白の部屋へ——そしてそこからさらに紫の部屋へと突き進んでしまい、捕まえるどころではなかったのである。だがまさにそのときだ、怒り心頭に達するばかりか、しばしとはいえ怯んだことに恥辱を覚えたプロスペロー王が、六つの部屋を猛然と駆け抜けて行ったのは。残された連中のほうはみな、あまりの恐怖に駆られるあまり、誰ひとり追従しない。プロスペロー王が引き抜いた短剣を高く掲げたときには、全力で走ってきたため、すでに逃亡者まで三フィートないし四フィートのところに接近していたが、そのとき敵は、紫の部屋のいちばん端に辿り着くと、いきなりうしろを振り返り、追跡者と対峙した。耳をつんざく悲鳴が轟き、短剣は一閃して漆黒の絨毯へこぼれ落ち、それをすぐさま追うように、プロスペロー王もまた同じ絨毯へ倒れ込み息絶えた。参会者の一団は、絶望のどん底より強烈な勇気を奮い起こし、すぐにも黒い部屋へと駆け込んでいく。しかし彼らは、黒檀の時計の影に屹立して不動の姿勢を保つ長身の仮装者を掴むやいなや、言いしれぬ恐怖に襲われ、啞然とするばかりであった。というのも、その経帷子と死者をも彷彿とさせる仮面を荒々しくもぎ取ってみれば、その下には何の実体もなかったのだから（Then, summoning the wild courage of despair, a throng of the revellers at once threw themselves into the black apartment, and, seizing the mummer, whose tall figure stood erect and motionless within the shadow of the ebony clock, gaped in unutterable horror at finding the grave cerements and corpselike mask which they handled with so violent a rudeness, untenanted by any tangible form）。



仮面の中には何もない (nothing tangible inside it) / 言語の外には何もない (nothing outside the text)



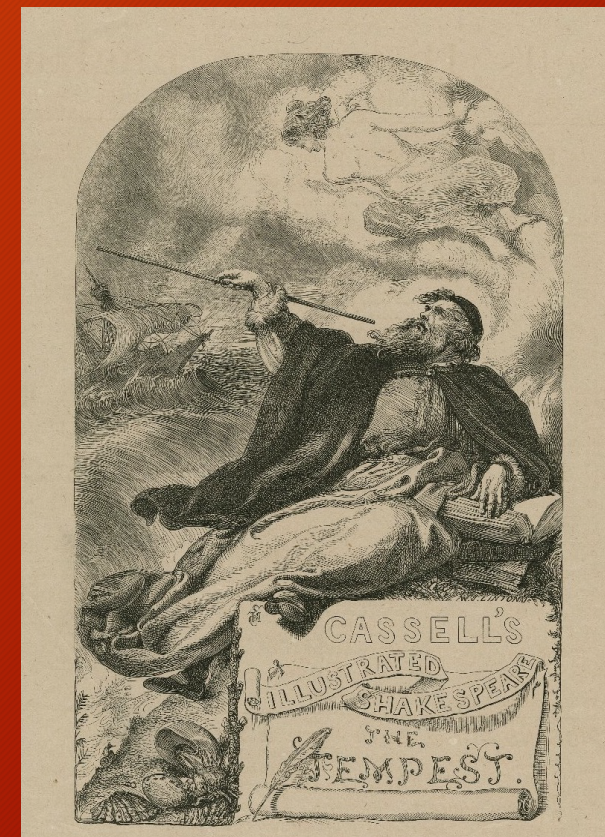
- 「ウィリアム・ウィルソン」「群衆の人」「赤き死の仮面」を文学サブジャンルとしての仮面物語 (masque narrative) 形成過程と考えれば、18世紀末ヨーロッパのロマンティズムが19世紀アメリカのロマンティズム (第二ロマンティズムともいう) として移植される時、それが意味では形骸化し、ある意味では形式的に実用化しやすくなっており、まさしくそこに着目したのがポーという芸術職人だったことが判明しよう。その過程で、彼は、従来ロマンティズム的伝統に付随しがちで自身忌み嫌うキリスト教的寓喩を、むしろロマンティズム内部から半ばゲリラ的にカッコに括ってしまおうと目論んだ。ポウの仮面物語の系譜は、そうしたロマンティズム文学史的伝統解体の足跡である。仮面すなわち二重自我に象徴されるロマンティズムの存在論的遺産を美学的側面から徹底的に再構成しつつ伝統的「寓喩」観を解体すること、そしてまったく同時に、テクストの自己生成と自己抹消そのものをもうひとつの美学として教えるような「もうひとつの寓喩」を創造すること。それは「仮面物語における寓喩を読むこと」ではなく、「読むことそのものがもたらす寓喩を読むこと」への転換と言ってよい。そこにこそ、ポーというアメリカ・ロマンティズム作家の仕事がデリダ & ド・マン的ポストモダニズム批評家の仕事と最も近接する地点がある。

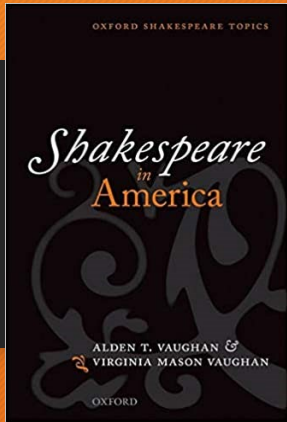




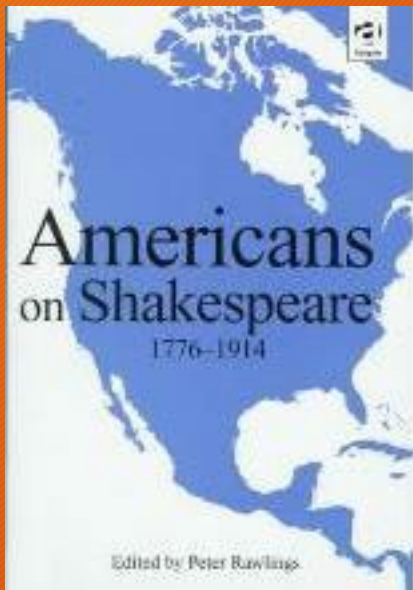
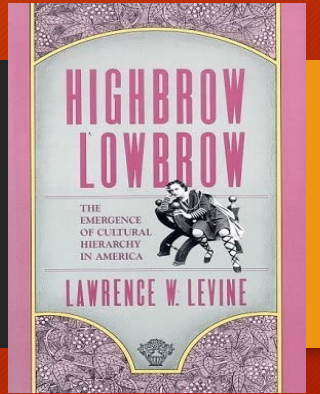
シェイクスピア役者の息子

- 伝統的な寓喩とともに意味体系を囲い込む「不均衡の美学」。仮に美学的解釈を貫くならば、仮面舞踏会に侵入する異形の仮装者も、ポウならではの不均衡の美学によって説明できるかもしれない。ただし、ここで強く意識しておかなくてはならないのは、そうした美学を要請したのが、まさしく“masque”が内包する究極の形式的意義というのが、「仮面舞踏会」や「仮面の人物」にとどまらずばり「仮面劇」だったのではないかという点だ。
- 旧来「赤死病の仮面」とか「赤き死の仮面」とかいった訳題で親しまれてきたこの短編は、ほんらい「赤き死の仮面劇」として読み始められねばならない—あるいは読み直されなくてはならない。これが必ずしも強引な解釈でないことは、単純なソース研究を参照するだけでも、実証できる。ポーリンらの指摘するユゴー『エルナニ』の影響はもちろんのこと、なかでも重視したいのは、マボットらの注釈者たちがたいてい言及しているにもかかわらずいままなお妥当な構造比較が試みられていないシェイクスピア最後の作品『テンペスト』（一六一一～一二年）との関連である。そして、ポーの両親がシェイクスピア役者であり、とりわけ母のエリザベス・アーノルド・ポーが伝記が書かれるほどの名女優であったことは、広く知られている。じっさい一八〇七年の春、ボストンはフィデラル・ストリート劇場で父のデイヴィッド・ポーは文字通り『テンペスト』のフェルディナンドを、エリザベスはエイリアルを演じたことがあるという経歴が、新たな意味を帯びてくる。ケネス・シルヴァーマンによればデイヴィッド・ポーのほうは大根役者、エリザベス・ポウが将来有望な女優だったことには定説があり（『ポー伝記』一～九頁）、ゲデス・スミスのように「『テンペスト』の妖精エイリアル役はエリザベス・ポウならではのハマリ役だったはずであり、おそらく好演したものだと思われる」と推測する研究者もいるほどだ（『エリザ・ポーの短い芸歴』九二頁）。

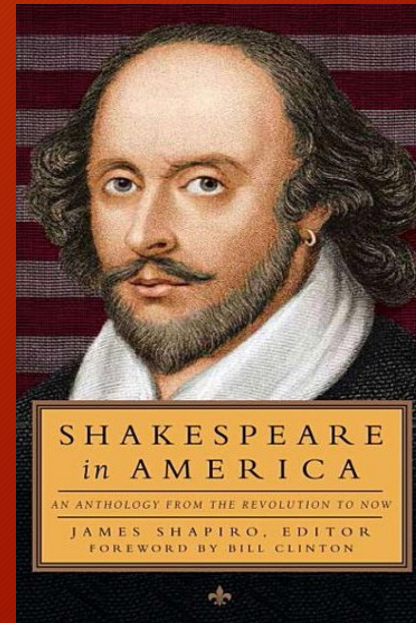




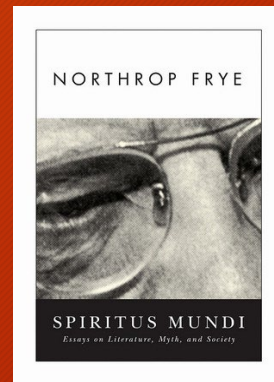
アメリカにおけるシェイクスピア受容



- アメリカにおけるシェイクスピア受容史を一瞥すれば、すでに一八世紀において、未だテキスト自体は一握りの知的エリートたちが愛読するにすぎなかった時代ですら、シェイクスピア上演のほうは一七五〇年の初演以来、じつに多くの庶民たちの目に親しまれていたこと、そして独立革命のため劇場が閉鎖される一七七八年までの段階で、シェイクスピアは植民地随一の人気を誇る劇作家としてあまねく知られるようになったことが判明する。ロレンス・リヴァインの研究によれば、一九世紀に入ると東海岸だったら南北問わず、シェイクスピア人気が劇場を席卷したという。一八〇〇年から一八三五年の間には、フィラデルフィアではシェイクスピア劇全三七作品のうち二一作品が上演され、イギリス以上のシェイクスピア人気巻き起こり、少なからぬシェイクスピア俳優たちがイギリスからアメリカへ渡っては、上演はもちろん朗読にも手を染めることで稼いでいた。一八三〇年代には、ニューイングランドのどんな森の奥の丸太小屋にも、シェイクスピアのテキストが発見されたほどである。しかも、上演されたのが町の劇場のみならず移動舞台なども少なくなかったことは、たとえばナサニエル・ホーソー一八三二年の「七人の風来坊」のように移動劇場の座付作家ストーリー・テラーを主役にした初期短編群を一読してもわかるし、じっさい『ハムレット』のような人気演目を演じる大道芸人のすがたは、のちにマーク・トウェインの『ハックルベリー・フィンの冒険』（一八八四年）などでみごとに戯画化されたものだった。一部知識人のみならず大衆一般にも幅広く愛されたシェイクスピア。そのことは、リヴァインもいうように、まさしく一九世紀前半のアメリカ演劇は二〇世紀前半の映画と比肩すべき中心的娯楽だったことを雄弁に証明しよう（「ウィリアム・シェイクスピアとアメリカ大衆」一六二～一六三頁）。



Masqueまたは仮面、仮面劇、仮面舞踏会



- この文脈における仮面劇ジャンルの特質については、ノースロップ・フライが著書『世の精神』（一九七六年）の第二部第三章「仮面劇としてのロマンス」において、おおむね三つのポイントを挙げている。
- 第一に、仮面劇とは「マスク」と「アンチマスク」、すなわち枠組としての仮面劇と劇中劇的な幕合劇との構造的関係から成り立っているということ。やや乱暴に図式化するなら、「仮面劇」が王を中心とする宮廷風・寓喩的・古典的世界観を象徴するいっぽうで、幕合劇としての「反仮面劇」は道化を中心とするグロテスクで下品で下層階級的な世界観を象徴する。『テンペスト』には妖精たちの演じる仮面劇内幕合劇が演じられるが、まったく同様にして、「赤き死の仮面」という仮面劇内部にわたしたちは仮面舞踏会という幕合劇を想定することができる。第二に、仮面劇はまさに仮面劇であるが故に永続性のない束の間の形式であるということ。フライによれば、今日いちばん仮面劇めいて見えるのは、一夜にして建造されたちまち解体されてしまう万国博覧会のようなイベントにほかならず、それは有閑階級の慰みもの的なイメージを免れない。仮面劇は、あたかも魔法のように呪文とともに呼び出されては消えていく幻影なのだ。そうした華々しくもはかない性格は、たしかに—結末の印象こそ異なるとはいえ—『テンペスト』と「赤き死の仮面」の共通点である。そして第三に、仮面劇とは何よりもアーサー・ラヴジョイ呼ぶところの「存在の大きい連鎖」、つまりルネサンス以降再構成されたキリスト教的宇宙論を反映したものであるということ。特にジェイムズ朝（一六〇三～二五年）にはこの宇宙論自体が霊的な権威と世俗的な権威とを類推的に切り結ぶ媒体的な体系として捉えられるようになったため、仮面劇にもそのような図式が如実に反映したのである。より高次の存在、神に近い秩序へ上昇していくのが仮面劇であるいっぽう、より低次の存在、地上的な獣に近い混沌へ下降していくのが反仮面劇なのであり、この二つの型式が反復されることによって、劇中には混沌と宇宙とのあいだを往復する宇宙論的な上昇／下降が半ば円環的に反復され、解体から新生へ、あるいはその逆方向へ至るドラマをもたらす。その途上にて一種の突然変異さえ実現する。こうした仮面劇と反仮面劇のあいだの振動が最終的に黙示録的ヴィジョンを導き出すところも、シェイクスピアとポウの前掲両作品が共有する部分であろう。さらに比較を重ねれば、『テンペスト』のプロスペローも「赤き死の仮面」のプロスペローもそろって作品冒頭ではまさに作者とみまごうばかり作品宇宙に対する君主の絶対的支配力を携え、フィクションそのものとも呼べる一種のユートピアを構築しながら、終末に至るや各々神通力を喪失し、仮面劇のはかなさならぬフィクションのはかなさを実演してしまう。

悪口を教える、 あるいは素晴らしき新世界



ここで注目したいのは、『テンペスト』における最大の奇異、すなわち島に漂着した魔術師プロスペローに教育され搾取される原住民の怪物キャリバンだ。というのも、そもそも「赤き死の仮面」というタイトルが選ばれることになったゆえんというのが、プロスペローの娘ミランダをレイプしようとしたキャリバンに怒る魔術師に向かって怪物が吐きかける以下の呪詛にもとづいているからである。「お前さんはたしかに言葉を教えてくれた。おかげで習ったのは悪口ばかりさ、赤い疫病に取り憑かれてくたばっちまえ、こんな言葉を教えやがって」“You taught me language, and my profit/on‘t/Is, I know to curse, The red plague rid you/For learning me your language.”(特, ii・363-366、傍点／斜体引用者)。現実には、一八三二年にはニューヨークでコレラが勃発しているから(四六年の短編「スフィンクス」冒頭で言及)、ポウが当時から『テンペスト』に潜む疫病のモチーフに注目していたとしてもおかしくないし、じっさい初期にはタイトルから『テンペスト』の駄洒落めいたスラップスティック「ペスト王」(一八三五年)を書いている。だが、右のキャリバン発言を見るかぎり、「赤き死の仮面」もまた、旧来ボッカチオ『デカメロン』にはじまり現代ではカミュの『ペスト』(一九四七年)につらなるような疫病文学史に単純に位置づけてよいものかどうか、疑わしくなってくる。ここで明らかなのは、プロスペローにはこの島へ流されるや原住民キャリバンに「物が言えるようにいろいろ苦心」し「心に思うことを言い表す言葉を教えてあげた」という自負があるにもかかわらず、キャリバンは「せつかく物を覚えても心の優しい人たちと暮らすことのできないところがある」ようにしか見えないという構図である。キャリバン本人にいわせれば、むしろもとは「俺の物」だったこの島を「おまえさん(プロスペロー)が横取りしたのだ」。すなわち、ポウ作品を着想させたシェイクスピア作品中の「赤い疫病」なる概念には、あらかじめ言語を媒介にした篡奪者と被篡奪者の政治的対立が文脈化されている。それでもなお疫病文学史の視点の妥当性が再確認される場合があるとすれば、たとえばレオナード・ディナースタインもいうように、そもそも中世黒死病の蔓延がユダヤ人の反キリスト教感情に起因する謀略と信じられ、ユダヤ人差別転じてヨーロッパにおける人種差別をいっそう助長することになったという言説に説得力があるからだ(『アメリカの反ユダヤ主義』序文二五頁)。疫病的言説が人種差別的言説と手を結ぶのは、そのような時である。そしてそれは、プロスペローが最後に“Brave New World”と呼ぶこの島が新大陸アメリカを指していたことと、無縁ではない。



結語：病の言葉、言葉の病



- だとすれば、プロスペロー王が対決することで自らの死を招く赤き死の仮面は、彼の分身であると同時に、何ら実質的な意味を持たず感染力のみで生き延びる言語そのものだったかもしれない。かつてポストモダン作家ウィリアム・バロウズは「言語とは宇宙から来たウイルスだ」(“Language is a virus from outer space,” *The Ticket that Exploded* [1962])と述べたが、その時彼は、シェイクスピアの「テンペスト」でアメリカ先住民にも喩えられるキャリバンが白人植民者にも等しい魔術師プロスペローに「悪口」を教え込まれ、まさにそれが「赤い疫病」によって逆襲されるべく呪われていたことを、意識していたかもしれない。とすれば、隠喩としての病、濫喩としての感染はさらに、言語そのものが、人類がそれから決して快癒することのない病であることを指し示すだろう。かつて「素晴らしき新世界」と呼ばれた新大陸で、コロナ禍のさなか、BLMや Asian Hateが吹き荒れ、SNSでは炎上が日常茶飯事となりランプ的分断が回復しようとしなないのは、まさに疫病の言語以上に言語という疫病が根深いことの証左である。だが、ポストモダン黒人作家イシュメル・リードのように、ニューオーリンズ・ジャズそのものの精神というべき「ジェス・ブルー」なるウイルスが人々を陽気にし活気づかせる反疫病小説『マンボ・ジャンボ』(1971年)を書いていたことも、われわれは忘れるわけにはいかない。

