

コンラッドとマグリットの『オールメイヤーの阿房宮』

—浮遊する根のモチーフをたよりに—¹

山本 薫

Abstract By thinking the possible relationship between Conrad's *Almayer's Folly* and Magritte's philosophical painting, *La folie Almayer*, this paper aims to reassess the meaning of the folly in Conrad's first novel less in terms of a foolish act of an individual person than in terms of a decision of reconciliation between the Arabs and the Europeans, or what Jacques Derrida calls a moment of madness (*folie*) that must move beyond rationality and calculative reasoning. René Magritte's 1951 painting borrows its title from Conrad's first novel *Almayer's Folly*, based on a suggestion made by his surrealist poet friend. The image of the ruined tower (or the uprooted tree) in Magritte's *La folie Almayer* is evocative of a grand mansion built by Almayer who dreamt of a splendid future and a scene from the beginning of Conrad's novel in which the protagonist stands on the veranda of his decaying house and looks at uprooted trees carried away to the ocean by torrents of muddy water while meditating on his past failure. Similar representations of towers, in fact, can be found in Magritte's other works prior to *La folie Almayer*, and Conrad and Magritte, as this paper hopes to demonstrate, have lots in common in elusiveness and in their obsession with madness all through their lives. Francophone Conrad might have imagined Almayer's 'folly' as something more than a foolish behaviour or a psychological malady of an individual white man who is gone mad in a hostile environment far away from home; something that is 'une folie' (madness), the instant of decision, evoking a possibility of reconciliation between friend and foe.

序.

1889年から94年にかけて断続的に執筆されたジョウゼフ・コンラッドの『オールメイヤーの阿房宮』(1895)は、『島の流れ者』(*An Outcast of the*

Islands)(1896), 『救助』(*The Rescue*) (1920)とともにマレー群島を舞台にした初期の連作の最初を飾る作品である。発表当時の評判は概ね良く、この頃まだ船乗りとしてのキャリアを完全にあきらめてはいなかった 37 歳の
 新米作家は、未来の「マレーのキプリング」と呼ばれるほど将来を期待されていた。²しかし、後述するように、主に「主人公」オールメイヤーの存在感のなさ故に、現在『オールメイヤー』の評価は依然として習作の域を出ない。そこで本稿は、コンラッドのデビュー作『オールメイヤーの阿房宮』と、ベルギーの画家 René Magritte (1898-1967)の円熟期の作品 *La folie Almayer* (1951) (図1)を「根」のモチーフを通して対話させ、タイトルの‘folly’をオールメイヤー個人の愚行ではなく他者の問題—ジャック・デリダの言う「狂気」(folie)としての赦し—として再考することにより、『オールメイヤー』の新しい読みの可能性を探ってみたい。造形的な点からマグリットの絵画の技法について論じることは筆者の能力の及ぶ範囲ではないので触れないが、「狂気」としての(不可能な)赦しの問題を巡るデリダの議論からコンラッドのテクストを理解するために有効となる手がかりを引き出しながら、従来の読みでは見落とされてきた『オールメイヤー』の側面を考えてみたい。



図 1. *La folie Almayer* (1951)

© ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2019

G1722

1.

『オールメイヤー』は、マレー群島におけるオランダと英国の領土争いが激化していた 1880 年代のはじめから、両者が共同統治に至る 1884 年までのボルネオ東部の Sambir という架空の村落を舞台にしている。オランダ人入植者の二世としてボルネオで生まれた Kasper Almayer は、オランダの影響力が弱いボルネオ北部で英国人と手を結んでマレー商人やアラブ商人をけん制しながら富と権力を手に入れようとする。オールメイヤーは、英国の商人で冒険家の Tom Lingard の養女である海賊の娘と結婚するが、リングガードに押し付けられたこのシンガポール人の妻を毛嫌いする一方で、娘 Nina を溺愛し、娘のために財産を築き彼女とともにまだ見ぬ故郷アムステルダムに凱旋帰国することを夢みている。リングガードと共同事業を計画していたオールメイヤーは、リングガードの情報をもとにボルネオ奥地の金鉱を探しあてる予定だった。しかし、当のリングガードは奥地への遠征で財産を使い果たすや否や早々に英国に帰還してしまう。バリのマハラジャの息子 Dain Maroola は、オールメイヤーの夢の実現を手助けしていたが、ニーナと恋に落ち、駆け落ちする。唯一の心の支えである娘に去られ、夢破れたオールメイヤーは、失意のうちにアヘンに溺れて命を落とす。

こう筋を説明してみると、タイトル‘Almayer’s Folly’の「愚かさ」とは、現実を見ようとしないオールメイヤーの自己欺瞞を指しているように思える。しかし、コンラッド自身はそれだけに限定できないタイトルの意味の幅を意識していた。以下は、『オールメイヤー』をポーランド語に翻訳していた Aniela Zagórska に宛てた手紙からの抜粋である。

With regard to the titles, what do you think of ‘Fantazja Almayera’? That is a possibility. In English the word Folly may also be used of a building. In Polish the word obłęd cannot be used in the same way. ‘A’s Folly’ is a stupid title which can’t exactly be translated into any other language.³

コンラッドがここで言っているように、‘Almayer’s Folly’という英語のタイトルは文字通りオールメイヤーの幻想、あるいは、彼の建てた「阿房宮」を意味する。インドネシア植民地でのオランダのライバルだった英国の勝

利を信じ、近い将来やってくるであろう英国人入植者を受け入れるためにオールメイヤーが建てた豪華な迎賓館 *Almayer's Folly* は、まさに彼の幻想の具現である。しかし、よく言われるように、⁴ 実際タイトルが期待させるほどオールメイヤーは物語の中で中心的には描かれておらず、心理描写もほとんどないため、タイトルの言う彼の過ちや愚行とはつまるところ何なのかは確かにはっきりしない。そうしてオールメイヤー自身があまり登場しないため、必然的に彼の建てた「阿房宮」の描写自体も小説の展開の中で周辺に追いやられており、「建物」つまり、オールメイヤーが建てた「阿房宮」の意味でタイトルの‘folly’を考えようとしても無理があるということも従来指摘されてきた。⁵

最近の研究は、これまで批判されてきた「主人公」の曖昧さを払拭するどころかいわば歴史的に実証した。コンラッドは、*Vidar* という船の乗組員だった 1887 年から 1888 年の間にボルネオを訪れた際にオールメイヤーのモデルと言われる Charles Olmajer に実際に会っている。Olmajer は 1848 年ジャワ生まれのヨーロッパとアジアの混血の商人で、⁶ 作中のオールメイヤーのように、金塊を求めて奥地探検に出かけ、武器や火薬の密輸にも手を染め、豪華な家を建て、1900 年に 52 才で亡くなっている。1880 年代のボルネオにおけるオランダの植民地支配の公的記録などの歴史資料を基にした Andrew Francis の詳細な研究によれば、当時のインドネシアにおけるオールメイヤーのような植民地生まれのオランダ人は政府の高官や将校からすればそもそも怪しい、不可解な存在で、次第に差別の対象となり、周囲に馴染めず浮いた存在だったという。⁷

そうだとすれば、オールメイヤーの曖昧さを単純に作者の失敗に帰すことはできないことになる。作者はおそらく、*Almayer's Folly* という物語をオールメイヤーについての、彼の所有する、彼に帰属する何かについての物語として書こうとしても、または我々読者が読もうとしても、その試みはいずれ暗礁にのりあげるということを予見していたのではないだろうか。タイトル通り素直に物語を「主人公」オールメイヤーの物語として書く・読む行為が失敗することを運命づけられているのなら、上の引用で作者が言っているように、確かにそれは「ばかげた」タイトルに違いない。事実、これまでの『オールメイヤー』を巡る議論は、コンラッドが言うところの

「ばかげたタイトル」につられて、「愚行」であれ「阿房宮」であれ、オールメイヤーのものとされる何かについての議論に終始した挙句、いまだに『オールメイヤー』を中期作品には劣る習作としてしか見ないという、それこそ「愚行」を犯しているのではないだろうか。

コンラッドにおいても、また、マグリットにおいても、タイトルはいつも謎に満ちていて、作品内容を理解する上で必ずしも手がかりになるとは限らない。例えば、Giorgio de Chirico と Guillaume Apollinaire、Joan Miró と Arthur Rimbaud がそうだったように、マグリットもシュルレアリストの画家の例に漏れず、作品ができあがってから親しい仲間の詩人に見せてタイトルを考えさせるのが常だった。『オールメイヤー』の場合も、友人のシュルレアリスト詩人がコンラッドの『オールメイヤー』に因んで、あとから *La folie Almayer* と名付けたと言われている。⁸ しかも、マグリット自身が、「絵のタイトルは何も明らかにしないし、絵はタイトルを説明しない」とはっきり述べている以上、⁹ 我々は、このタイトルがマグリットの作品の主題を説明しているとか、マグリットがコンラッドの『オールメイヤー』の作品の内容を絵にしたと単純に考えないほうがよさそうである。『オールメイヤーの阿房宮』というタイトルは、この二つの芸術作品を直接的に結び付けるといよりは、むしろ、なぜこの（根の）絵はコンラッドの小説をモデルにしていると言えるのか、あるいは果たして一体この絵は本当にコンラッドの小説をもとに描かれたのかという問いを我々に突きつけるのである。

ところが、実はコンラッドの『オールメイヤー』のテキストには根もとから引っこ抜かれた木が川を漂流する場面がところどころ描きこまれており、根のモチーフはタイトル以外に二つの『オールメイヤー』を結びつける共通点なのである。しかし、「放浪」「流浪」「根無し草」や「デラシネ」という言葉がコンラッドのような国籍離脱者でアイデンティティの不安を抱える作家を形容するにはあまりにも陳腐に響くせいか、『オールメイヤー』における根のモチーフは、コンラッド研究ではこれまで議論されてこなかった。事実、冒頭の有名な場面以外「根」は確かにそれほど目立たない。しかし、それでも、コンラッドの『オールメイヤー』における根を無視できない理由は、根扱ぎにされた木が増水した川を流されていく場面をつく

るためにどうもコンラッドが小説の舞台ボルネオには本来ないはずのモンスーンの季節をわざわざ到来させていると考えられるからだ。コンラッドと言えば、船乗りとしての自分の体験を単純に物語っていると思われがちだ。もちろん『オールメイヤー』をはじめとする初期作品群の舞台であるマレー群島や「闇の奥」のアフリカなどは実際彼が船乗り時代に訪れた場所で、彼が自分の体験に基づいて語っていることは疑い得ない。しかし、個人的体験を語る場合でもコンラッドは同時に膨大な資料を読み漁った上で物語世界を構築していて、『オールメイヤー』のボルネオも、資料や文献をかなり忠実に参考に行っていることは Jacques Berthoud がオックスフォード版の *Almayer's Folly* の序文の中で指摘している。¹⁰ それだけに、本来マレー群島ではボルネオ以外の地域に襲来するモンスーンが『オールメイヤー』ではボルネオに到来している点を、ベルトゥーは作者の勘違いのせいにしてしまっている。¹¹ しかし、ここで問題にしたいのは、モンスーンの季節が到来したことによる効果である。モンスーンの季節だからこそ、物語は氾濫するパンタイ川を主人公が眺める場面で始まり、根扱ぎになった木が川を流れていく場面を複数持つことになる。次に見るように、作中では根扱ぎにされた木が意味ありげに濁流を流れる場面が散見される。

Only the fire of dry branches lit outside the stockade of the Rajah's compound called fitfully into view the ragged trunks of the surrounding trees, putting a stain of glowing red half-way across the river where the drifting logs were hurrying towards the sea through the impenetrable gloom.¹²

When the storm reached the low point dividing the river, the house shook in the wind, and the rain pattered loudly on the palm-leaf roof, the thunder spoke in one prolonged roll, and the incessant lightning disclosed a turmoil of leaping waters, driving logs, and the big trees bending before a brutal and merciless force. (16)

『オールメイヤー』の舞台である東ボルネオのパンタイ川沿いの架空の集落サンバーの老獺な策士 Babalatchi が、モンスーンで増水した川を泳いで渡り、恋人であるオールメイヤーの娘ニーナに会いに行こうとするデイン

に注意しているように(‘This is a great flood!’ shouted Babalatchi into Dain’s ear. ‘The river is very angry. Look! Look at the drifting logs! Can you go?’ [68])、川は漂流する丸太であふれている(‘The floating logs are many’ [69])。

中でもとりわけ読者の印象に残るのがやはり物語冒頭でオールメイヤーが雨で水量の増した川の濁流を見つめる場面だ。物語は、オールメイヤーの妻がマレー語で夫に夕食を知らせる声、‘Kasper! Makan[Let’s eat]!’(3)で唐突に始まる。金と力を手に入れて娘ニーナとともにヨーロッパに帰るというオールメイヤーの夢想は妻の甲高い声で一旦遮られるが、彼はその声を無視し、いつものように夕暮れのパンタイ川の流れを眺めながら物思いにふける。

...he [Almayer] looked on the broad river. There was no tinge of gold on it this evening, for it had been swollen by the rains, and rolled an angry and muddy flood under his inattentive eyes, carrying small drift-wood and bid dead-logs, and whole uprooted trees with branches and foliage, amongst which the water swirled and roared angrily.

One of those drifting trees grounded on the shelving shore, just by the house, and Almayer, neglecting his dream, watched it with languid interest. The tree swung slowly round, amid the hiss and foam of the water, and soon getting free of the obstruction began to move down stream again, rolling slowly over, raising upwards a long, denuded branch, like a hand lifted in mute appeal to heaven against the river’s brutal and unnecessary violence. Almayer’s interest in the fate of that tree increased rapidly. He leaned over to see if it would clear the low point below. It did; then he drew back, thinking that now its course was free down to the sea, and he envied the lot of that inanimate thing now growing small and indistinct in the deepening darkness. As he lost sight of it altogether he began to wonder how far out to sea it would drift. Would the current carry it north or south? South, probably, till it drifted in sight of Celebes, as far as Macassar, perhaps! (4)

ここではモンスーンで増水した夕暮れ時の川を流れる丸太がおぼれる人間に例えられている。流木の擬人化にはオールメイヤーが相当程度この無生物に自己を投影していることがうかがえる。おぼれそうになりながら流さ

れる丸太の訴えが「無言」であるだけに、読者も（そしておそらくマグリットも）冒頭のこの流木を視覚化することに集中できる。オールメイヤーの「ルーツ」を、「もともとの」出自であるヨーロッパに求めるにしても、「実際」生まれた場所であるボルネオに求めるにしても、これらの流木は確かにオールメイヤーの正体や立場がそのように流動的で曖昧であることを思わせる。その意味でこの一節は、そのように自己欺瞞的で実体のない‘hollow man’の物語の冒頭にふさわしいと言えるだろう。

また、次の引用における根も首なし死体とともに正体（アイデンティティ）の問題を強く喚起している。オールメイヤーの居留地で見つかった謎の首なし死体がデインのものらしいという噂はすぐさま植民地中に広まり、その間にオールメイヤーの妻とババラッチは共謀してデインに隠れ家を提供し、彼がニーナと駆け落ちする手はずを整える。

The news as to the identity of the body lying now in Almayer's compound spread rapidly over the settlement. During the forenoon most of the inhabitants remained in the long street discussing the mysterious return and the unexpected death of the man who had become known to them as the trader. His arrival during the north-east monsoon, his long sojourn in their midst, his sudden departure with his brig, and, above all, the mysterious appearance of the body, said to be his [Dain's], amongst the logs, were subjects to wonder at and to talk over and over again with undiminished interest. Mahmat moved from house to house and from group to group, always ready to repeat his tale: how he saw the body caught by the sarong in a forked log (85)

ここで流木の間にはさまった首なしの身元不明の死体は、つかみにくいルーツ(アイデンティティ)のイメージが集約されたものと言ってもよいだろう。従って、勘違いした作者が間違っただけでモンスーンの季節を描いてしまったというよりは、「漂流する根」という「絵」が欲しかったからモンスーンによって川を氾濫させる必要があった、と考えられるのであり、マグリットはコンラッドがそうして喚起する「根」のイメージに敏感に反応したに違いない。¹³

2.

ポーランドから仏経由で英国人になった仏語話者のコンラッドは、仏語話者のマグリットと同じように、おそらくタイトルをまずは *La folie Almayer* として思い浮かべていたに違いない。多くのポーランドの上流階級の子と同しく、もともと仏文化に親しみ、仏語を日常的に使用していたコンラッドは、デビュー作『オールメイヤー』を書きはじめた 1889 年頃はまだほとんどの手紙を仏語で書いていた。彼の作品を読む限り、よく指摘される英語の文法的なミスやくせから考えても、彼が英語よりはほとんど母語と言える仏語で考えていたであろうことは想像に難くない。そこで、*folly* を *folie* と考えるなら、「狂気」という意味が浮上してくる。Ian Watt は英語話者の研究者としては珍しく早くから「狂気」を意味する仏語の *folie* に着目し、それが溺愛する娘に駆け落ちという形で裏切られたオールメイヤーが陥った放心状態のことを指していると考えた。¹⁴ 確かに Watt のように個人の異常な精神状態という意味で *folie* をとらえるなら、狂人の芸術を礼賛したシュルレアリスト、¹⁵ マグリットとコンラッドの『オールメイヤー』を繋ぐことができるだろう。例えば、『狂気について瞑想する人物』(*Personnage méditant sur la folie [Figure Brooding on Madness]*, 1928) (図 2) は、マグリットもまた、狂気に取りつかれているという意味でシュルレアリストであったことをうかがわせる作品だ。しかし、フロイトの精神分析に傾倒し、無意識の領域を探索する手段として夢や狂気を芸術の対象とした他のシュルレアリストたちと違って、¹⁶ マグリットは、「賢明な人なら精神分析が世界の謎に光を当てるとは思わないだろう」と述べ、¹⁷ 精神分析にははっきりと嫌悪感を示していた。そして、精神医学を学び、精神分析が無意識を解明すると信じていた「シュルレアリスムの父」André Breton¹⁸ を中心とする仏シュルレアリズムの集団からマグリットは最終的に破門されている。¹⁹ そんなマグリットにとって、はたして狂気は常軌を逸した個人の精神状態だけを意味したのだろうか。さらに注目したいのは、この『狂気について瞑想する人物』について近年行われた X 線調査によって右側にも別の男の姿が描かれていたことが判明した点だ。つまり、マグリットは初め、右側の男が左側の男の顔を覗き込むように描いていたが、右の男の姿は塗りつぶされたというのだ。²⁰ マグリットはこの絵によって無という

ものを描き出すことが可能かという問いを投げかけているらしいのだが、²¹ マグリットによるこの修正から判断するに、もしかすると彼は個人が自己を鏡の中にみようとするような、自己関係的で閉じたナルシスティックな要素をこの絵から取り除きたかったのではないだろうか。古くから文学者の想像力の源泉の一つと考えられてきた夢や狂気は、とりわけシュルレアリストにとっては、精神の解放をもたらす重要なものだった。²² マグリットの絵を見たコンラッド研究者は、浮遊する根のイメージは、オールメイヤーのアイデンティティの不安や、「満たされることのない空しいプライドと夢想と野望の斜陽」²³を凶像化していると言うだろう。確かに、後にコンラッドが「闇の奥」でマーロウの逡巡、クルツの野望を描き出すことを知っている我々はこのような解釈を否定はできない。しかし、*folie* (狂気)を個人の異常な精神状態に還元しただがらなかつたマグリットと同じように、コンラッドも、『オールメイヤー』の舞台をさまざまな人種・民族・文化が交差するボルネオのサンバーに置くことによって、*folie*を個人の問題以上の何かとしてとらえようとしていたとは考えられないだろうか。次に見るマレー人の奴隷の少女 *Taminah* は、まさにこの物語をオールメイヤーという個人の物語として読もうとする我々の行為を中断する存在である。



図 2. *Personnage méditant sur la folie (Figure Brooding on Madness)*, 1928

© ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2019 G1722

3.

1912年に出版された自伝的回想録 *A Personal Record* の中で、コンラッドが敬愛する Gustave Flaubert の影響で『オールメイヤー』を書いたと言っているために、²⁴ 批評家は無気力で謎めいたオールメイヤーをボヴァリー夫人に例え、オールメイヤーの正体が見つみにくいことを、フロベールの語り非個人性(impersonality)や距離(detachment)という観点から説明してきた。²⁵ 確かに、突き放したような語りは、物語の時間の順序や視点の操作によって生じるサスペンスとも相まって、我々読者が登場人物に近づき、心の中をのぞき込んだり、共感を抱いたりすることを難しくしているかもしれない。しかし、作者は、自らの創造物に対して（この物語の全能の話者は語りの対象に対して）、いつもフロベールの距離を保っているわけではない。先ほどの物語冒頭の引用で語り手は濁流を眺めるオールメイヤーに対してさえ、一定の距離を保持できずにいた。そこで語りは客観性と主観性の間を揺れ動き、主人公オールメイヤーを冷たく突き放したかと思えば、今度は彼の心の中に忍び込み、流木に次第に注意を向けるその心の中を描き出す。マレー人の奴隷の少女タミナに関しては、語り手はほとんど距離がとれておらず、時に一体化さえしている部分が見受けられる。²⁶ その意味で彼女は、これまでオールメイヤーを主人公と規定し、彼を巡って語りの非個人性や距離という用語とともに単調に反復されてきた支配的な考えを揺るがす存在だ。²⁷

オールメイヤーの家に焼き菓子を売りに毎日やってくるこの奴隷の少女タミナに目をくれる者は、ヨーロッパ人であれマレー人であれ、誰一人としていない。彼女は完全に忘れられた不可視の存在——「幽霊」(‘an apparition’) (87, 125) ——である。彼女が密かに恋心を抱いているデインも、この少女の存在など気にもとめない。故にデインの愛情を独占するオールメイヤーの愛娘ニーナに対するタミナの嫉妬心は膨らむ一方だ。この物語の登場人物たちのタミナへの一様な無関心と忘却を見た時、語り手が彼女に寄せる関心はとりわけ我々の注意を引かずにはおかない。

...from her [Taminah] springy step, erect figure, and face veiled over by the everyday look of apathetic indifference, nobody could have guessed of the

double load she carried under the visible burden of the tray piled up high with cakes manufactured by the thrifty hands of Bulangi's wives. In that supple figure straight as an arrow, so graceful and free in its walk, behind those soft eyes that spoke of nothing but of unconscious resignation, there slept all feelings and all passions, all hopes and all fears, the curse of life and the consolation of death. And she knew nothing of it all. She lived like the tall palms amongst whom she was passing now, seeking the light, desiring the sunshine, fearing the storm, unconscious of either. The slave had no hope, and knew of no change. She knew of no other sky, no other water, no other forest, no other world, no other life. She had no wish, no hope, no love, no fear except of a blow.... (88-89).

「二つの荷」(‘the double load’)とは、お盆の上の「目に見える荷物」(焼き菓子)と、目に見えない荷物(デインへの秘められた思い)のことを意味するだろう。あるいは、奴隷としての重圧のことを指すのかもしれない。しかし、いずれにしても、この奴隷の少女がどれだけの圧力のもとに暮らしているかなど「誰にも見当もつかなかった」し、そもそも誰も考えてみようとしなかったことは既に確認した通りである。ただし、語り手以外は、である。語り手だけは、まるでタミナの苦しみがよく理解できているかのように、ここで彼女に寄り添い、彼女自身も気づいていない苦しみについて詳述している。この一節の終わりで、否定 *no* が畳みかけるように何度も繰り返されているが、そのことによって奴隷の少女が何も持たなければ何も知らないことが強調されている。語り手だけはすべてを奪われた彼女の苦しみを知っていると言わんばかりである。²⁸

といっても、語り手がタミナの側(奴隷の立場であれ、支配されているマレー側であれ)に立って、彼女を抑圧したり支配したりする側を非難していると言おうとしているわけではない。むしろ、ここで注目したいのは、タミナにとって、支配する側もされる側も皆「同様に憎むべき」(95)であるということだ。以下に示すように、ヨーロッパ人にもマレー人にもどちらにも共感を抱かないタミナを起点として、正確には彼女の耳を通して、語り手はオールメイヤーの居住区に敵味方の単純な二元論には還元し尽せない不思議な空間を開こうとする。オールメイヤーの村があるサンバーで、

モンスーンの後川岸に死体が上がるが、村人たちがその死体をデインのものだと思い込み大騒ぎする一方で、タミナだけは、デインが実は生きていてオールメイヤーの館で匿われていることを知っている。彼女は愛するデインの姿を一目見ようとオールメイヤーの家へと向かうが、彼女の様子を追う語りは人やものの位置関係をやけに細かく示し、オールメイヤーの家のある領域をある空間として我々に意識させようとする。

In her impatience she [Taminah] left the path and ran towards Almayer's dwelling through the undergrowth between the palm trees. She came out at the back of the house, where a narrow ditch, full of stagnant water that overflowed from the river, separated Almayer's campong from the rest of the settlement. The thick bushes growing on the bank were hiding from her sight the large courtyard with its cooking shed. Above them rose several thin columns of smoke, and from behind the sound of strange voices informed Taminah that the [Dutch] Men of the Sea belonging to the warship had already landed and were camped between the ditch and the house. To the left one of Almayer's slave-girls came down to the ditch and bent over the shiny water, washing a kettle. To the right the tops of the banana plantation, visible above the bushes, swayed and shook under the touch of invisible hands gathering the fruit. On the calm water several canoes moored to a heavy stake were crowded together, nearly bridging the ditch just at the place where Taminah stood.... From where she was, she could watch the movements of white men, of Nina, of all Dain's friends, and of all his enemies. Both were hateful alike to her, for both would take him away beyond her reach. She hid herself in the long grass to wait anxiously for the sunset that seemed so slow to come. (94-95)

ヤシの木の間を抜けて、タミナはオールメイヤーの家の裏手に出る。そこで、まず語り手は、オールメイヤーの村が、居住区の他の部分から切り離されていることを我々に告げている。オールメイヤーの家の中庭は、うっそうとした茂みが邪魔してタミナには見えない。その茂みの「上に」煙が立ち上がっているのが見えるが、その向こうから聞こえてくる声からオランダ人たちが溝とオールメイヤーの家の「間に」上陸し、野営を張ってい

ることがわかる。左手ではやかんを洗う音がし、右手には茂みの上に見えているバナナの木の揺れる音が聞こえてくる。カヌーが何艘か停泊していてちょうど溝の橋渡しをしているところにタミナは陣取っている。これ以上オールメイヤーの家に近づく勇気のないタミナは暗くなるのを待ち、デインの隠れ家に向かう。彼女は、「白人たち、ニーナ、デインの味方と敵のすべて」の動きを、憎しみを込めて見守っている。愛する「デインを彼女の手の届かないところへ連れて行ってしまふから」皆嫌いだと彼女は言う。ヨーロッパ人であれ、マレー人であれ、愛するデインの味方であれ敵であれ、彼女はどの集団に対しても愛着がない。つまり、彼女はここで誰ともどの集団とも何も共有していないということであり、タミナと彼らの間には何もない、ということだ。しかし、逆に言えば、タミナと彼らの間には、ただ不思議な空間——‘a space of ‘the between-us’²⁹とでも呼べるような何か——だけがあるということである。しかも、夜の帳が下りたこの空間は正確にはタミナの視野の中で広がり、視覚の対象としてそこに既に「ある」空間というよりは、彼女の聴覚の中で、音のように多方向に不規則に広がって「起こる」空間だ。³⁰ つまり、タミナは、オールメイヤー個人を中心人物と考えてその曖昧性を論じるだけでは見えてこない空間、敵味方の単純な対立的構造に還元できない空間を我々に垣間見させてくれる。そして、単に共感や一体感に支配されないこの空間は、物語最後のオールメイヤーの葬儀で起こる、狂気としての「赦し」を準備しているのではないかと考えられる。

デリダによれば、「赦し」についての議論は、まず「赦しえないもの [l'impardonable]があるという事実」から出発しなくてはならず、赦しえるものしか赦す用意がないのであれば、赦しという観念そのものが消え失せてしまうと彼は言う。³¹ 「赦し」は、相手を改善したり改悛させたりするのではなく、そのまま、条件なしで、赦さねばならない。「赦し」は「ただ赦しえないもののみを赦す」のであって、「赦しが狂気であるとしても、そしてそれが不可能なものの狂気にとどまらなくてはならないとしても、だからといって、それを排除したり失効させたりする理由にはならない」のだ。³² 「赦しえないものを赦す」という「不可能なものの狂気」はおそらく人間が主体的・意志的に行う行為ではなく、「到来する唯一のもの」で、

「革命のように、歴史の、政治の、そして法の通常の流れを不意打ちする唯一のもの」だ。³³ このように、純粹で無条件な赦しはその固有の意味を持つためには、「どんな『意味』も、どんな『合目的性』も、どんな理解可能性さえ、持ってはなら」ない。それは、もはや通常の法や政治の制度内で考えられるものではなく、³⁴「法、規範あるいは義務の彼岸へと向かうような倫理」(‘[e]thics beyond ethics’)であり、彼岸の「見いだしえない場所」(‘the undiscoverable place of forgiveness’)なのだ。³⁵

コンラッドが、様々な民族・文化・宗教の交差点として、ボルネオ東部に『オールメイヤー』の舞台として創りだした架空の村落サンバーはまさにデリダが言うような「見いだしえない場所」そのものだ。コンラッド作品では、このサンバーのように、地図上で探しあてることができるようにして実は必ずしも特定できない場所が物語の舞台になっていることはたびたびある。サンバーを含む地域は『ロード・ジム』(*Lord Jim*) (1900)でも物語の後半の舞台にもなっているが、そこは、沈みかけたパトナ号から逃げたジムが逃げ込む場所としてパトサン(Patusan)と呼ばれている。また、『ノストロモ』(*Nostromo*) (1904)の舞台のコスタグアナ(Costaguana)は、エクアドルやペルーなど複数の実際の南米の特徴を併せ持った架空の国家であり、『密偵』(*The Secret Agent*) (1907)の主人公 Verloc の家はほぼ正確に再現されているとされているロンドンのソーホー地区で探しあてることができない番地 32 Brett St.にある。³⁶ このように、コンラッドのテキストが、通常の法や倫理を越えた、特定できない場所を求める傾向があるとするれば、それはコンラッドのデビュー作においてすでにこのボルネオ東部のサンバー(Sambir)³⁷という架空の村落ではじまっている。『オールメイヤー』はまさに様々な文化の交差点、「見いだしえない場所」に狂気としての赦しを見いだそうとする不可能な試みであり、物語はまさにこの不可能な赦しを実演しながら終わる。

物語後半で、オールメイヤーの娘ニーナはデインと駆け落ちし、オールメイヤーが英国人と手を結んで貿易事業を行うための拠点であったリングガード商会の事務所は火事で焼け落ちる。富を手にし、愛娘とともにヨーロッパに凱旋帰国するという夢が破れた後、オールメイヤーは英国人の将校や商人をもてなすために建てたはずの新しい家、Almayer’s Folly へ引っ越

すが、そこで阿片におぼれ、廃人となり亡くなる。オールメイヤーを弔うのは夫人ではなく、³⁸ かつての商売敵のアラブ人商人 Abdulla であり、彼による葬儀らしからぬ葬儀の場面で物語は終わる。

Abdulla made a few paces forward and found himself for the last time face to face with his old enemy [Almayer]. Whatever he might have been once he was not dangerous now, lying stiff and lifeless in the tender light of the early day. The only white man on the east coast was dead, and his soul, delivered from the trammels of his earthly folly, stood now in the presence of Infinite Wisdom. On the upturned face there was that serene look which follows the sudden relief from anguish and pain, and it testified silently before the cloudless heaven that the man lying there under the gaze of indifferent eyes had been permitted to forget before he died.

Abdulla looked down sadly at this Infidel he had fought so long and had bested so many times. Such was the reward of the Faithful! Yet in the Arab's old heart there was a feeling of regret for that thing gone out of his life. He was leaving fast behind him friendships, and enmities, successes, and disappointments—all that makes up a life; and before him was only the end. Prayer would fill up the remainder of the days allotted to the True Believer! He took in his hand the beads that hung at his waist.

'I found him here, like this, in the morning,' said Ali, in a low and awed voice.

Abdulla glanced coldly once more at the serene face.

'Let us go,' he said, addressing Reshid.

And as they passed through the crowd that fell back before them, the beads in Abdulla's hand clicked, while in a solemn whisper he breathed out piously the name of Allah! The Merciful! The Compassionate! (164)

父を見捨てて恋人を選んだ娘の裏切りをオールメイヤーは死の間際まで許さず、忘れることはできないと何度も言っていた(145, 150, 151, 152)。しかし、この一節における彼の「静かなまなざし」(‘serene look’)は、そんな彼がすべてを赦したことを暗示しているのだろうか。一方、生前彼の「敵」だったアブドゥッラーはどうだろうか。アブドゥッラーはかつての商売敵、オールメイヤーを赦せたのだろうか。アブドゥッラーはオールメイヤーを忘

れられない、と言う。つまり、彼は「彼の敵オールメイヤーがこんなにも急に残していった友情や敵意、成功や落胆」を完全に内面化することができないでいる。この老いたアラブの商人は、「熱狂的な信者に割り当てられた残りの日々」を、祈りをささげ続けながら過ごすだろう。デリダに従って解釈するなら、アブドゥッラーはオールメイヤーに対する喪を完遂することはできず、彼の「喪の作業」は失敗に終わったと言える。³⁹

デリダは、他者が完全に我々の一部となり内面化され記憶となってしまうと、他者の他者性がもはや尊重されないと考えた。⁴⁰ デリダによれば、亡くなった他者の喪の作業は失敗してしまうもので、他者の死は悼むことができないのである。しかし、この喪の失敗において、他者は自己の内に取り込まれることはなく、他者として尊重され続ける。従って、喪の失敗は我々を他者に対して‘faithful’にするとデリダは言う。一方、もし、オールメイヤーが死に際して他者を赦すこと、つまり、他者を内面化できたのなら、彼はおそらくイスラム教徒のアブドゥッラーが単純に意図したであろう「異教徒」(キリスト教徒) (‘Infidel’)とは違った意味で、つまり、デリダ的な意味で「他者に対して不実な者」(‘infidel’)であり、⁴¹ アブドゥッラーこそが「忠実」(‘the Faithful’)であるということになり、ここではキリスト教とイスラム教の単純な二項対立も通常通りには成立しない。物語は、アブドゥッラーの、‘The Compassionate!’という神への呼びかけで終わるが、オールメイヤーの阿房宮(Almayer’s Folly)には、キリスト教対イスラム教という宗教的対立を越えた「共感」(compassion)の場——デリダ的な「赦し」の空間のようなもの——が開けている。そうすると、ここでまた『オールメイヤー』というタイトルの曖昧性の問題が浮上する。物語自体がオープン・エンディングであるように、阿房宮もまた、compassionの空間、つまり、赦しの空間として開かれている。⁴² このオープン・エンディングでは、『オールメイヤー』という物語は、家としての「オールメイヤーの阿房宮」(Almayer’s Folly)という空間と重なり、「物語」と「家」という二つの意味をはっきりと分けることは困難であり、‘Almayer’s Folly’というタイトルはどちらも意味することになる。⁴³

4.

コンラッドが反植民地主義者であったことはあらためて言うまでもないが、マグリットもベルギー人として、レオポルド王のベルギー領コンゴでの行き過ぎた残虐行為や植民地支配の負の遺産に無関心なわけではなかった。⁴⁴ また、双方ともに自らの過去、とりわけ母親の死と自らの青春時代の放蕩と無節操については多くを語ろうとはしなかった。コンラッドの母は極寒の流刑地で体を悪くし、回復することなく彼がわずか8才の頃肺炎で亡くなっており、マルセイユでの青春時代にコンラッドは武器の密輸に関わり、自殺騒ぎまで起こしている。一方、少年時代のマグリットは兄とともに近隣ではいたずらが過ぎる有名な不良で、もともと精神的に不安定だった彼の母は彼が12歳の時に入水自殺している。⁴⁵

このように二人の芸術家はその謎めいたタイトル以外にも少なからず共通点を有するわけだが、コンラッド批評において二人が並べて論じられることはこれまでほとんどなかった。⁴⁶ 一方マグリット批評でも、マグリットと文学の関係は最近になってやっと注目され始めたばかりである。コンラッドとマグリットの対話を可能にする一番の要因は、マグリットが自分の絵を言説の一形態としてとらえており、決して文学と対立するものとはとらえていなかったことだろう。シュルレアリズム研究、中でもマグリット研究の第一人者 Patricia Allmer がその著書 *René Magritte: Beyond Painting* において丁寧に論じているように、マグリットは積極的に絵画と文学の出会いを求め、「絵画を越えて」、他の芸術に近づこうとした。1968年にエッセイ「これはパイプではない」においてマグリットの芸術を論じ、彼と書簡のやり取りもあった Michel Foucault が言った通り、⁴⁷ 古典絵画において、言葉と造形的な要素は全く相いれないものとして緊張関係にあるが、マグリット初期の有名な作品『イメージの裏切り』(*La Trahison des Images* [*The Treachery of Images*], 1929)におけるパイプの絵と「これはパイプではない」という一文の組み合わせに示されているように、マグリットは言葉と造形的な要素を繋ぎ合わせ、記号とイメージを結びつけようとした。いわば、「見える詩」(‘visible poetry’)を目指した画家マグリットにとって言葉やテキストは彼の審美的感覚の源泉だったのである。⁴⁸ 彼は広く文学や哲学に親しんだが、彼の作品のタイトルにそのことはいかがえる。芸術家よりも

思想家と思われることを好んだマグリットは、⁴⁹ ヘーゲル (『ヘーゲルの休日』 (*Les Vacances de Hegel* [*Hegel's Holiday*], 1957))、Martin Heidegger、フーコーを読み、文学では、例えば、『千夜一夜物語』の枠の語り手であるイランの王妃シェヘラザードがたびたび登場する『シェヘラザード』 (*Shéhérazade* [*Scheherazade*], 1948)、R. L. Stevenson の『宝島』 (*L'Ile au Trésor* [*Island of Treasures*], 1942)、Lewis Carroll の『不思議の国のアリス』 (*Alice au Pays des Merveilles* [*Alice in Wonderland*], 1946)、Edgar Allan Poe の『アルンハイムの地所』 (*Le Domaine d'Arnheim* [*The Domain of Arnheim*], 1962)、Charles Baudelaire の『悪の華』 (*Les Fleurs du Mal* [*Flowers of Evil*], 1946)を読んだ。コンラッドを賞賛していた André Gide の監修で『オールメイヤー』や「台風」 ('Typhoon' [1902])を含むいくつかの作品は 1919 年の時点で仏語に訳されていたので、⁵⁰ おそらくマグリットはそれらを読んでいただと考えられる。実際彼は手紙の中で「台風」を絶賛している。⁵¹ 『海から来た男』 (*L'Homme du Large* [*The Man from the Sea*], 1927)も、マグリットが詩人の Marcel Lecomte とコンラッドの小説を朗読した際にルコントが思いついたと言われている。⁵² ここまでくると、特にコンラッドとの関連性がはっきりしていないものの、マグリットの『秘密の分身』 (*Le Double Secret* [*The Secret Double*], 1927)や、『征服者』 (*Le Conquérant* [*The Conqueror*], 1926)というタイトルにもコンラッドの影響を見てしまいたくなる。『オールメイヤー』についての記述は筆者が知る限り手紙にもエッセイにも見当たらないが、友人がつけた『オールメイヤー』というタイトルをマグリットはたいそう気に入っていたらしい。⁵³ おそらく彼は『オールメイヤー』を読んでいて、先に触れたように、物語冒頭で濁流に飲まれそうになる「根」のイメージに触発されたのではないかと考えられる。

マグリットの『オールメイヤー』は、1950 年代から 60 年代にかけての彼にとっては円熟期の作品であるが、戦後のその時期を特徴づけているのが、「メタモルフォーズ」と「石化」のテーマである。「劇場」 ('Theatre Root') や「家」 ('House Root')などのさまざまな形態の「根」を試した後、マグリットはついにこの「中世の塔」 ('Roots of feudal towers')のような根のモチーフにたどり着く。根の生えた塔の考案によって彼はスランプ状態を脱けだし、次々とこのテーマで作品を生み出した。⁵⁴ ストルツファスも言って

いるように、マグリットの絵画のあちらこちらで見られる「根」は、まさに「浮遊するシニフィエ(記号内容)」であり、お互い同士の間は何らヒエラルキーを持たないまま次から次へと増殖しく。⁵⁵ しかも、先述したように、「オールメイヤーの阿房宮」というタイトルは、もともと絵のタイトルとしてマグリットの念頭にあったわけでもなければ、彼がコンラッドの『オールメイヤー』を読んだ後に付けたタイトルかどうかとも定かではない。⁵⁶ つまり、マグリットの絵の「根」の「ルーツ」(根)は、コンラッドの物語にあるというよりは、マグリット自身の他の絵にあるということになる。そして、そもそもマグリットの絵の「根」の「ルーツ」(根)がコンラッドの物語の中ではなくマグリット自身の他の絵にあるのなら、そして、もとよりマグリットの絵がただ写実的にコンラッドの『オールメイヤー』を「模倣」しているのではないなら、我々は簡単にコンラッドの『オールメイヤー』がマグリットの *La folie Almayer* の「モデル」で出発点だとは自信をもって言うことはできない。そう考えていくと、*La folie Almayer* というマグリットの絵自体が、まさにそこに描かれている根に変身した浮遊する中世の塔のように、「モデル」だと考えられているコンラッドの『オールメイヤー』から解き放たれて浮遊する。そうすると、マグリットの絵は、絵のフレームの内側においてのみならず、フレームの外側でも(つまり現実においても)「根無し草」の状態にあるということになる。つまり、マグリットの絵においてはよく起こるように、「根無し草状態」(uprootedness)は、絵のフレームからあふれ出しフレーム(内と外の境界線)自体を曖昧なものにしてしまう。こうして、マグリットの絵において、事実として確認され、記述されるのではなく、行為として実演される「根無し草」状態は、我々が無意識のうちに前提としてしまっている起源(origins)やひな形(モデル)、「アイデンティティ」という意味での「ルーツ」という考えをそれこそ根底から揺るがし、根扱ぎにする。

こうして、マグリットの絵を、コンラッドのテキストに対する「イラスト」(illustration)であるとか「モデル」としてとらえることができないとしても、つまり、どこかに根付かせることが不可能であるとしても、さらに言い換えるならば、マグリットの絵の「本物の、真正の起源」に立ち戻ることができない(つまり、直線的な時間の順序を辿れない)としても、デ

デリダが言ったように、「狂気としての赦し」が「可能でないことをなすこと」によってしか可能ではありえない」のなら、マグリットの初期の作品のタイトルを借りて、次のような「不可能な試み（無謀な企て）」(図3)もまた許されるのではないだろうか。つまり、「線的な秩序を解体する」ことによって、⁵⁷ 『狂気について瞑想する人物』が見つめる空白に、「狂気としての赦し」をアナクロニスティックに⁵⁸読み込むという「不可能な試み（無謀な企て）」である。こうして、コンラッドの『オールメイヤー』をアナクロニスティックにマグリットの絵に「根付かせる」という不可能な作業を試みることによって、コンラッドの『オールメイヤー』を、マグリットにとっても我々にとっても遺産や記憶であると同時に約束であり未来にすることによって、この人物が見つめる「狂気」の謎を、その秘密を尊重しつつ謎は謎として、⁵⁹ それについて彼のように瞑想することによって、もし我々がこの不可能な赦しを到来させようとし続けながらその到来を待つならば、デリダが言ったように、この「狂気としての赦し」は、おそらくそれほど無謀でも馬鹿げているわけでもなく、必ずしも「狂気の沙汰」とは言い切れないのではないだろうか。⁶⁰



図3 *La Tentative de L'Impossible (Attempting the Impossible)*, 1928

© ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2019 G1722

注

- ¹ This paper was originally published in English in *Some Intertextual Chords of Joseph Conrad's Literary Art*. Ed. Wiesław Krajka (Lublin: Maria Curie-Skłodowska UP; New York: Columbia UP, 2019) Vol. 28 of *Conrad: Eastern and Western Perspectives*. Ed. Wiesław Krajka. 28 vols. to date. 1992-, 227-49. 尚、本稿は 2016 年に京都府立大学英文学会で行った日本語での講演の原稿を大幅に加筆修正したものである。
- ² 例えば H. G. Wells も次の通り絶賛していた。‘It is indeed exceedingly well imagined and well written, and it will certainly secure Mr Conrad a high place among contemporary story-tellers.’ Cedric Watts, *Joseph Conrad: A Literary Life* (London: Macmillan, 1989), 59.
- ³ Zdzisław Najder, *Conrad's Polish Background: Letters to and from Polish Friends* (London: Oxford University Press, 1964), 262.
- ⁴ Robert Hampson, *Cross-Cultural Encounters in Joseph Conrad's Malay Fiction* (Basingstoke; Palgrave, 2000), 102; Ian Watt, *Essays on Conrad* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 57.
- ⁵ Watt, 53; Jacques Berthoud, ‘Introduction: Conrad's Realism’, *Almayer's Folly: A Story of an Eastern River*, by Joseph Conrad (Oxford: Oxford University Press, 1992), xxxvi.
- ⁶ 歴史上のオールメイヤーについては、Andrew Francis, ‘The Olmayer Family and a Wedding Photograph’, *The Conradian*, 37/2 (Autumn 2012), 126-35.
- ⁷ Andrew Francis, *Culture and Commerce in Conrad's Asian Fiction* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), 28, 44-45.
- ⁸ 南雄介、『もっと知りたいマグリット 生涯と作品』(東京美術、2015), 71.
- ⁹ René Magritte, ed by André Blavier, *René Magritte: Écrits Complets* (Paris: Flammarion, 2001), 259.
- ¹⁰ Berthoud, ‘Introduction’, xi.
- ¹¹ Berthoud, ‘Introduction’, xi.
- ¹² Joseph Conrad, *Almayer's Folly: A Story of an Eastern River* (New York: Random House, 2002), 9. 以下、この作品からの引用はすべてページ数を括弧に入れて示す。序文のページ数はローマ数字で表記する。
- ¹³ マグリットの『オールメイヤー』とコンラッドの『オールメイヤー』を並べて論じている、筆者が知る限り唯一の美術評論家 Ben Stoltzfus は、マグリットの絵の中の黒い根の生えた古びた中世の塔は、19 世紀の末には崩壊しつつあった植民地支配のシステムとその価値観や女性の従属の問題を表している

- と考えている。Ben Stoltzfus, *Magritte and Literature: Elective Affinities* (Leuven: Leuven University Press, 2013), 202-204. 220-223. 彼のこの見解は、マグリットが反植民地主義者であったことを考え合わせると妥当性があるように思われる。確かにマグリットの『征服者』(*Le Conquérant [The Conqueror]*) (1926)では根のモチーフと植民地の問題が結び付けられているようにも見える。
- ¹⁴ ただし、Watt は、タイトルが実際の狂気を含めた幅広い意味合いを持ちうることを仏語に長けたコンラッドが想定していたことも指摘している。See Watt, 57.
- ¹⁵ 濱田明・田淵晋也・川上勉、『ダダ・シュルレアリスムを学ぶ人のために』(世界思想社、1998), 128-131; 長谷川晶子、「シュルレアリスムとアール・ブリュットの引力/斥力」、巖谷國士編、『ユリイカ ダダ・シュルレアリスムの21世紀』(青土社、2016), 132, 133; David Hopkins, *Dada and Surrealism: A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2004), 102.
- ¹⁶ 濱田明・田淵晋也・川上勉、120.
- ¹⁷ Christoph Grunenberg and Darren Pih. Eds. *Magritte A to Z* (London: Tate Publishing, 2011), 151.
- ¹⁸ Patricia Allmer. *René Magritte: Beyond Painting* (Manchester and New York: Manchester University Press, 2009), 95.
- ¹⁹ Allmer 85, 87.
- ²⁰ ミシェル・ドラゲ、南雄介監修『マグリット展』(読売新聞、2015), 93.
- ²¹ 前掲書、93.
- ²² 濱田明・田淵晋也・川上勉、128-131.
- ²³ 武田ちあき、『コンラッド一人と文学』(東京：勉誠出版、2005), 32-34.
- ²⁴ Joseph Conrad, *The Mirror of the Sea & A Personal Record* (Oxford: Oxford University Press, 1988), 3. 後にコンラッドは、『オールメイヤー』に対する『ボヴァリー夫人』の影響を指摘した Hugh Walpole に対して、もちろんフロベールの作品は(『ボヴァリー夫人』以外)すべて読んではいるが、『ボヴァリー夫人』を読んだのは『オールメイヤー』の執筆が終わってからだと述べ、影響関係を否定している。Frederick Karl and Laurence Davies, ed. *The Collected Letters of Joseph Conrad*, vol. 6. (Cambridge: Cambridge University Press, 2002) 9 vols., 228. ただし、影響関係についてのコンラッド自身の発言は当てにならない。Yves Hervouet, *The French Face of Joseph Conrad* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), 13. 参照。
- ²⁵ Watt 52-53, 55-56, 58; Allan Simmons, “Ambiguity as Meaning: The Subversion of Suspense in *Almayer’s Folly*.” *Joseph Conrad: Critical Assessments*. Ed. Keith

Carabine. Vol.2. (Robertsbridge: Helm Information, 1992) 4 vols. 6-15. 9-11.

- ²⁶ コンラッドは『オールメイヤー』執筆を中断して伯父のタデウスをウクライナに訪ねているが、ウクライナから帰る途中、9章の始めまで書き進めた原稿をベルリンの鉄道駅で紛失しそうになったらしい(Conrad, *A Personal Record* 19)。このことから Watt は、コンラッドはおそらく帰国した時8章までは仕上げていたが、それ以後2年ほど筆が進まなかったと述べている(Watt 26-27)。これらは、タミナが登場する8章を書いている時に何かが起こったことを推測させる。
- ²⁷ Berthoud はオールメイヤーとタミナの間に苦悩に耐える力という共通点を見いだしている(Berthoud, 'Introduction,' xxxv, xxxvii)。
- ²⁸ 歴史家の Maya Jasanoff は、アフリカから帰ったばかりのコンラッドが、当時禁じられていた奴隷制の描写を深化させ、タミナの目を通して奴隷の絶望を描いたと述べている。Maya Jasanoff, *The Dawn Watch: Joseph Conrad in a Global World* (London: William Collins, 2017), 217.
- ²⁹ Jean-Luc Nancy, *Corpus* (New York: Fordham University Press, 2008), 91.
- ³⁰ 聴覚が開く「不可能な空間」については、拙著『自己の向こうへ』(大学教育出版、2012)の第3章「『闇の奥』論—マーロウの耳と共同存在—」(38-53, 特に50)でも論じた。
- ³¹ ジャック・デリダ、鶴飼哲訳、「世紀と赦し」『現代思想 和解の政治学』11月号(青土社、2000)、92.
- ³² 前掲書、92-96.
- ³³ 前掲書、96.
- ³⁴ 前掲書、99.
- ³⁵ 前掲書、94. Jacques Derrida, *On Cosmopolitanism and Forgiveness*. trans. Mark Dooley and Michael Hughes. (London and New York: Routledge, 2001), 36.
- ³⁶ 拙稿、「『記憶』のブラックホールとしてのソーホー—『密偵』における地理的な謎—」『コンラッド研究』第8号、15-31を参照。
- ³⁷ Jasanoff は、著書 *The Dawn Watch* の中で、母エヴァが亡くなった後、父アポロが幼いコンラッドを連れてロシア帝国を脱出しオーストリア領ガリツィアのリヴィウ(ウクライナ西部)に向かい、Sambir 地方の山間の保養地で「ポーランドの言語、文化、信仰に囲まれて」静養した、という興味深い事実を指摘している(42, 161)。
- ³⁸ ニーナとデインの駆け落ちの手引きをしたオールメイヤー夫人はデインからの謝礼金を隠し持ち、不気味に長生きするだろうことが物語の最後でバラッチによって報告されている(163)。

- ³⁹ 「可能な喪」の「内面化」については、Jacques Derrida, *Memory for Paul de Man*, trans. by Cecile Lindsay, Jonathan Culler, Eduardo Cadava, and Peggy Kamuf (New York; Columbia University Press, 1986, 1989), 6 を参照。
- ⁴⁰ 喪の失敗については、前掲書、35.
- ⁴¹ 「可能な喪」の‘infidelity’については、前掲書、6.
- ⁴² 「テロとの戦い」の時代にこのような赦しは空々しい理想のようにしか響かないかもしれない。デリダ自身も、赦しえないものがあること、法の手続きが終わっても赦さない人がいるという現実を十分意識していて、「赦しえないものの赦しの謎」を「尊重しなくてはならない秘密」と呼んでいる(デリダ、鵜飼哲訳、「世紀と赦し」、105)。
- ⁴³ 高山宏、『目の中の劇場』(青土社、1995)、194 高山宏は、18世紀の人工的な廢墟に時代の「錯乱」を読み取り、「錯乱建築」と呼んだ。高山によれば、この「錯乱建築」は、18世紀中葉に既に「自然に還れテーゼがはや腐蝕され始めていたことの何よりの徴候」であり、「合理ばかりが言われる世紀が一文化規模でねじれていく、その<錯乱>の始まり」である(194)。
- ⁴⁴ Stoltzfus, 203.
- ⁴⁵ Uwe M Schneede, *René Magritte: Life and Work*. trans. W. Walter Jaffe (New York: Barron's, 1982), 16.
- ⁴⁶ 例外として Casare Casarino は、マグリットによるイギリスの詩人エドワード・ジェイムズの肖像『不許複製』(*La Reproduction Interdite [Not to Be Reproduced]*, 1937)を取りあげ、顔と鏡の問題の観点から「秘密の共有者」を論じている。*Modernity at Sea: Melville, Marx, Conrad in Crisis* (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2002), 201-206.
- ⁴⁷ Michel Foucault, with Illustrations and Letters by René Magritte. Trans. and Ed. James Harkness. *This Is Not a Pipe* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1983), 53
- ⁴⁸ Allmer 81.
- ⁴⁹ James Harkness, ‘Translator’s Introduction,’ *This Is Not a Pipe*. By Michel Foucault, 7.
- ⁵⁰ Najder, 203; Simmons ed., 100.
- ⁵¹ Magritte, ed by Blavier, 455.
- ⁵² 南、『マグリット 生涯と作品』、13.
- ⁵³ Stoltzfus, 221.
- ⁵⁴ 例えば、マグリットが青年時代を過ごしたシャルルロワの市立美術館パレ・デ・ボザールのプレスコ画、『無知の妖精』(*La Fée Ignorante [The Ignorant*

Fairy], 1950)、『言質』(*La Parole Donnée [The Pledge]*, 1950)、『行き止まり』(*Les Pas Perdus [The Wasted Footsteps]*, 1950)、『すみれの歌』(*Le Chant de la Violette [The Song of Violet]*, 1951)、『媚薬』(*Le Philtre [The Magic Potion]*, 1951)、『旅の思い出 III』(*Souvenir de voyage III [Memory of a Journey III]*, 1951)など。

⁵⁵ Stoltzfus, 221-222.

⁵⁶ Stoltzfus, 221-222.

⁵⁷ Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, trans. by Eric Prenowitz (Chicago: University of Chicago Press, 1998), 37. 日本語訳は、ジャック・デリダ、福本修訳『アーカイヴの病 フロイトの印象』(東京：法政大学出版局、2010)、58 を参考にさせていただいた。

⁵⁸ デリダは、そのナンシー読解において自らのテキストとナンシーの過去のテキストの出会いが‘anachronistic rendezvous’を用意すると述べている。Jacques Derrida, *On Touching—Jean-Luc Nancy*, trans. by Christine Irizarry (Stanford: Stanford University Press, 2005), 115. また、『アーカイヴの病』でもデリダは、歴史家イエルシャルミと「フロイトの亡霊」が「非対称に」生起させる「共同体」を、拒否することも破壊することもできない「契約」としての「我々」と呼んでいる(Derrida, *Archive Fever* [41])。ここではデリダに倣って‘anachronistic rendezvous’を、テキストや芸術作品の時間を超えた出会い、対話の意味で用いる。ストルツファスは、『オールメイヤー』冒頭の場面に触れ(注13参照)、オールメイヤーも作者コンラッドも、その根がまさかはるか北のベルギーまで流され、そこでマグリットの絵になるとは、想像もしなかつただろうと述べ、この場面を未来におけるマグリットとコンラッドの出会いを予言する場面ととらえているが、これも、一種の‘anachronistic rendezvous’と考えられる。

⁵⁹ 「赦しえないものの赦しの謎」については、注42を参照。

⁶⁰ デリダは、「主権なき赦し」は(不)可能か、という問いで *On Cosmopolitanism and Forgiveness* を次のように締めくくろうとしている。“Will that[a forgiveness without power] be done one day? It is not around the corner, as is said. But since the hypothesis of this unpresentable task announces itself, be it as a dream for thought, this madness is perhaps not so mad . . .” (59-60).

参考文献

高山宏、『目の中の劇場』、青土社、1995。

- 武田ちあき、『コンラッド一人と文学』、東京：勉誠出版、2005。
- デリダ、ジャック。鵜飼哲訳、「世紀と赦し」『現代思想 和解の政治学』11月号、青土社、2000。
- 。福本修訳『アーカイヴの病 フロイトの印象』、東京：法政大学出版局、2010。
- ドラゲ、ミシェル。南雄介監修、『マグリット展』、読売新聞、2015。
- 長谷川晶子、「シュルレアリスムとアール・ブリュットの引力／斥力」、巖谷國士編、『ユリイカ ダダ・シュルレアリスムの21世紀』、青土社、2016。
- 濱田明・田淵晋也・川上勉、『ダダ・シュルレアリスムを学ぶ人のために』、世界思想社、1998。
- 南雄介、『もっと知りたいマグリット 生涯と作品』、東京美術、2015。
- 山本薫、「『闇の奥』論—マーロウの耳と共同存在—」、『自己の向こうへ』、大学教育出版、2012。38-53。
- 。「『記憶』のブラックホールとしてのソーホー—『密偵』における地理的な謎—」『コンラッド研究』第8号、15-31。
- Allmer, Patricia. *René Magritte: Beyond Painting*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2009.
- Berthoud, Jacques. Introduction. and Notes. *Almayer's Folly: A Story of an Eastern River*. By Joseph Conrad. Oxford: Oxford University Press, 1992. xi-xxxviii.
- Cesare Casarino, *Modernity at Sea: Melville, Marx, Conrad in Crisis*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2002.
- Conrad, Joseph. Introduction by Nadine Gordimer. Notes by Peter Lancelot Mallios. *Almayer's Folly: A Story of an Eastern River*. New York: Random House, 2002.
- . *The Mirror of the Sea & A Personal Record*. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Curreli, Mario. 'Translations,' ed. by Allan H. Simmons. *Conrad in Context*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009. 99-106.
- Derrida, Jacques. *Memory for Paul de Man*. Trans. Cecile Lindsay, Jonathan Culler, Eduardo Cadava, and Peggy Kamuf. New York: Columbia University Press, 1986.
- . *On Cosmopolitanism and Forgiveness*. Trans. Mark Dooley and Michael Hughes. London and New York: Routledge, 2001.
- . *Archive Fever: A Freudian Impression*. Trans. Eric Prenowitz. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- . *On Touching—Jean-Luc Nancy*. Trans. Christine Irizarry. Stanford: Stanford

- University Press, 2005.
- Felman, Shoshana. *Writing and Madness (Literature/Philosophy/Psychoanalysis)*. Trans. Martha Noel Evans and the author with the assistance of Brian Massumi. Ithaca, New York. Cornell University Press, 1985.
- Foucault, Michel. With Illustrations and Letters by René Magritte. Trans. and Ed. James Harkness. *This Is Not a Pipe*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1983.
- Francis, Andrew. ‘The Olmajer Family and a Wedding Photograph’, *The Conradian*, 37/2 (Autumn 2012), 126-35.
- . *Culture and Commerce in Conrad’s Asian Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Grunenberg, Christoph and Darren Pih. Eds. *Magritte A to Z*. London: Tate Publishing, 2011.
- Hampson, Robert. *Cross-Cultural Encounters in Joseph Conrad’s Malay Fiction*. Basingstoke: Palgrave, 2000.
- Harkness, James. Translator’s Introduction. *This Is Not a Pipe*. By Michel Foucault. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1983. 1-12.
- Hervouet, Yves. *The French Face of Joseph Conrad*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Hopkins, David. *Dada and Surrealism: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Jasanoff, Maya. *The Dawn Watch: Joseph Conrad in a Global World*. London: William Collins, 2017.
- Karl, Frederick and Laurence Davies, ed. *The Collected Letters of Joseph Conrad*. vol. 6. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 9 vols. 228.
- Magritte, René. Blavier, André. Ed. *René Magritte: Ecrits Complets*. Paris: Flammarion, 2001.
- Mallios, Peter Lancelot. Notes. *Almayer’s Folly: A Story of an Eastern River*. By Joseph Conrad. New York: Random House, 2002.
- Najder, Zdzisław. *Conrad’s Polish Background: Letters to and from Polish Friends*. Oxford: Oxford University Press, 1964.
- . *Joseph Conrad: A Life*. Rochester, New York: Camden House, 2007.
- Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. New York: Fordham University Press, 2008.
- Peters, John G. *The Cambridge Introduction to Joseph Conrad*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Schneede, Uwe M. *René Magritte: Life and Work*. Trans. W. Walter Jaffe. New York:

- Barron's, 1982.
- Simmons, Allan. "Ambiguity as Meaning: The Subversion of Suspense in *Almayer's Folly*." *Joseph Conrad: Critical Assessments*. Ed. Keith Carabine. Vol.2. Robertsbridge: Helm Information, 1992. 4 vols. 6-15.
- Stoltzfus, Ben. *Magritte and Literature: Elective Affinities*. Leuven: Leuven University Press, 2013.
- Watt, Ian. *Essays on Conrad*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Watts, Cedric. *Joseph Conrad: A Literary Life*. London: Macmillan, 1989.
- Yamamoto, Kaoru. *Rethinking Joseph Conrad's Concepts of Community: Strange Fraternity*. London: Bloomsbury, 2017.

(やまもと かおる 滋賀県立大学 准教授)

本論文のデジタル化および公衆送信にあたり、論文中使用されている画像は、著作権法施行規則第4条の2（令和2年4月28日施行）で規定されている画素数以内に縮小した。