

呪文としての文学*

——『アメリカ人の成り立ち』の場合——

三 芳 康 義

序

ガートルード・スタイン (Gertrude Stein, 1874~1946) には、小説、散文詩、戯曲、オペラ、それに「ポートレート」と称する作品群などがあり、彼女の創作活動としてはかなり多彩であった。なかでも初期の作品である *Three Lives* (1909) や *The Making of Americans* (1925) は、文学形式としては「小説」のようであるけれども、スタイルの面から見ると、かなりエキセントリックである。つまりスタインは、本質的には「散文作家」と言えるので、文学形式にそれほどこだわる必要はないように思われる。とくに *The Making of Americans* は、いわゆる19世紀的な物語の構成やプロットの展開はなく、*Three Lives* 以上にシンタクスや句読法の破格の度合が進み、「散文で書かれた詩」といった作品になっている。すなわち、あの James Joyce の作品に当てはめてみると、*Dubliners* (1914) と *Three Lives*, *Ulysses* (1922) あるいは *Finnegans Wake* (1939) と *The Making of Americans* といった対比ができると思う。

さて、スタインのスタイルについて考察するうえで大事なことは、今世紀初頭、当時としてはまだ有名ではなかった Pablo Picasso (1881~1973) との関係である。この二人は、周知のことだが、ともに1900年代前半、いわゆる「パリの住人」として芸術活動を開始し、一般にモダニズムと呼ばれた芸術運動の

先陣を切った芸術家である。とくにスタインはピカソからの影響が極めて強く、のちに彼女自身、「キュービスト作家」と言われたほどであった。したがって、当然スタインのスタイルは、美学的な観点から見ることになり、同時に、現実世界における「ものの見方」にもピカソとの類似性を比較していくことになる。

そこで本稿では、スタインの特異なスタイルのひとつの特徴である「繰り返し」(repetition)の技法に焦点を当て、やがてそれが一種の呪術的な「呪文」(incantation)へと発展していく過程を、彼女の初期の作品である *Three Lives* 中の“Melanctha”と *The Making of Americans* を中心にして分析してみたい。

1

スタインとピカソの最初の決定的な出会いは、1905年から翌年の1906年にかけて、ピカソがああ『ガートルード・スタインの肖像』(*Portrait of Gertrude Stein, 1905~06*)⁽¹⁾を描いた時期であった。そしてこの肖像画は、その後のピカソが、1908年にキュビズムへと向かうきっかけとなった重要な作品のひとつであった。

この肖像画は、スタインが椅子に腰掛けてポーズをとり、彼女の顔から下の胴体の部分は多少、細部において省略があるとはいえ、別段、実験的で新しいところはなく、ほとんど19世紀までの近代写実主義的な様式で描かれている。ところが、一方、彼女の顔かたちに関しては、その様式の違いが一目で分かる。しかもこの絵は、ピカソ自身の絵画様式の移り変わりと共に、言語芸術におけるスタインの「新しい試み」の真相を知るうえで、ひとつのヒントを提供してくれそうである。

ピカソはこのスタインの肖像画を描くほんの少し前に、ルーヴル美術館でプリミティブなエジプト彫刻を学んでいた。また同時に、他の影響として、1905年の終わりから1906年の春頃まで、やはりルーヴルに展示されていた古代イベリア彫刻、特に「浮き彫り」(relief)を見ていたことである。つまりピカソは

このイベリアの「浮き彫り」に誘発されて、それまで描いていたスタインの顔の部分だけを全部消してしまったのである。そしてその後すぐに、スペイン領ピレネー山中のアンドーラ渓谷にあるゴッソル (Gosol) という村に帰ってしまい、同じ年の秋、再度パリに戻った時にこの肖像画が描き直されたのである。しかし今度は、スタインを実際にモデルとして使わずに、ピカソ自身の「記憶」から彼女の顔を一気に描き上げたのである。そのために、彼女の顔の輪郭と髪形は極めて様式化され、アフリカのマスクのようになり、目はほとんど菱形に単純化されてしまったのである。その結果、ピカソはイベリア彫刻の影響をこの肖像画のなかで明確に現したのである。

したがって、こうしたスタインの肖像画に見られるようなプリミティブ芸術から靈感を受けた絵画のなかに、ピカソの新しい様式の変革が始まり、フォービズムの中心的な画家であった Henri Matisse (1869~1954) からアフリカ彫刻へ接近し、そしてあのキュビズムへと発展していったと言えるのである。そしてまた、ピカソがスタインの顔を「記憶」から描いたことで、モデルの存在意義は失われ、「網膜」(retina) に映るビジュアルな対象を描くことから、知的な「概念化」を重視するという新しい美的基準への転換を指摘することができる。スタインの肖像画は、19世紀的な「写実」から、キュビズムを暗示する幾何学的な単純化による「抽象」という、二つの面を同時に合わせ持っているのである。

これに対しスタインは、ピカソの絵のモデルとして自ら彼のアトリエに通っていたとき、ひとつの決定的な発見をしたのである。それはまさに、彼女のスタイルの本質にかかわる問題であった。スタインはそのときの事を、彼女の仮装自伝、*The Autobiography of Alice B. Toklas* (1933) の中で、フランスの批評家マルセル・ブリヨン (Marcel Brion) の言葉を引用して、「自分の文章は、厳密で、簡潔、陰影の欠如によって、まさしくバッハのフーガの持つそれにも似た均整を作り出す」⁽²⁾ と語っている。これこそ、repetition の技法を予感させる表現である。

とにかく、ピカソはこのイベリア彫刻をきっかけにして、1906年には、本格

的にアフリカ彫刻、すなわちプリミティブ芸術に取り組んで行ったわけだが、そこから彼が学んだことは、錯綜する外的世界をある一定の視点から写し取ったり、あるいは時間の経過と共に、微妙に変動する事物の実相を瞬間的に捉えたりするのではなく、かつて原始的な諸民族が持っていた一種の「呪術的な靈力」を借りて、絶対的な事物の「形象化」を探究したのである。

ピカソにとって、プリミティブ芸術から受けた影響が、様式における抽象と呪術的な力にあるとすれば、そうした要素をスタインは如何にして言語芸術のなかに取り込み、また応用したのであろうか。そこで彼女の repetition の技法をひとつの指針にして、コトバのもっている「靈的な力」を探ることにしよう。

2

repetition というスタインの特異な表現形式は、ちょうどピカソが「スタインの肖像画」を描いていた時期とほとんど同時に進められていた *Three Lives* と、その少し前から徐々に書き始められていた *The Making of Americans* のなかに見ることができる。つまり、前者は1904年から3年間で書き上げられ、後者は1年早い1903年から、以後、9年の歳月をかけてようやく完成した作品である。そこで、まず取り上げるのは、黒人の若い男女を中心にして、二人の恋愛感情が刻々と変容していく「過程」を描いた、“Melanctha” という作品である。

はじめに“Melanctha”の冒頭にある表現から、

Rose Johnson was a real black, tall, well built, sullen, stupid, childlike, good looking negress. She laughed when she was happy and grumbled and was sullen with everything that troubled.

Rose Johnson was a real black negress but she had been brought up quite like their own child by white folks.

Rose laughed when she was happy but she had not the wide,

abandoned laughter that makes the warm broad glow of negro sunshine. Rose was never joyous with the earth-born, boundless joy of negroes. Hers was just ordinary, any sort of woman laughter.

Rose Johnson was careless and was lazy, but she had been brought up by white folks and she needed decent comfort. Her white training had only made for habits, not for nature. Rose had the simple, promiscuous unmorality of the black people.

Rose Johnson and Melanctha Herbert like many of the twos with women were a curious pair to be such friends.⁽³⁾

この一連のパラグラフでは、“Rose Johnson was ...”という同じコトバで始まるセンテンスが繰り返され、さっそくセンテンスのパターン化が見られる。こうした文体の特徴から生じる表現効果とは、単純なセンテンスの repetition によって、ローズ・ジョンソンという黒人女性のキャラクタライゼーションの細部が少しずつ浮かび上がり、それがひとつのパラグラフの「単位」として組み合わされることによって、彼女の人物像のそれぞれの断面が現れる。そしてひとつの単位としてのパラグラフが次から次へ繰り返されると、そこにはいつしか「全体」としてのローズ・ジョンソンが描出されるのである。言い換えれば、ひとつのセンテンスだけでは、伝達されるコトバの意味は希薄で、しかも人物のもっている「厚み」というものもなく、平板であるけれど、そうした単純化されたセンテンスを繰り返すことによって、スタインはコトバの抽象化を試みたと言えるだろう。

しかしそうは言っても、ローズ・ジョンソンという女性の人物像は、「肌の色が真っ黒で、背が高く、がっしりしていて、むっつりした、頭の弱い、子供っぽい、ルックスのいい黒人女」といった具合に、少なからず「写實的」な表現をとどめている。このようにスタインの文体には、パターン化され、幾何学的ともいえるアブストラクションの特徴があり、その一方で、そこに描かれて

いるのはどんな人物なのか、ということが分かる程度に写実性が残っているのだ。また、ここには修辞法でいう、ひとつひとつ単語を畳みかけていく「連辞省略」(asyndeton)の技巧が使われている。もちろん、これはマーク・トウェイン (Mark Twain) に始まるアメリカ口語表現のもっている一種の癖を巧に適用しているのである。とにかく、ここに挙げた“Melanctha”の文体は、写実と抽象のバランスがとれた文章表現と言えるのである。スタインのこのバランス感覚こそ、彼女がピカソに先立って、セザンヌ (Paul Cézanne) の『セザンヌ婦人』(Mme Cézanne, 1881)を眺めながら *Three Lives* を書いた⁽⁴⁾、と言ったあの言葉を理解することができる。

このことから、ピカソ以前にセザンヌから学んだスタイルに関する絵画的な手法が、“Melanctha”のなかにあったことを認めることができる。つまりそれは、セザンヌがピカソに先立ち、いわゆる様式のアブストラクションを絵画の中に取り入れた最初の画家だったからである。

さて、そこでセザンヌの絵をいくつか思い出してみれば、抽象化へ向かう様式の新しさがある程度分かるだろう。たとえば、先に述べたセザンヌ婦人の絵だとか、1879年から1880年にかけて描かれた『イル・ド・フランスの風景』(l'Ile-de-France)の絵などがある。とくに、この時期の絵において、そこに描かれている木、山、家などの形象は、その細部における表現が曖昧で、かなり単純化されているとはいえ、明らかに写実性をとどめているのが分かる。しかし、ここにはセザンヌの絵画と、たとえばクールベ (Gustave Courbet) のように、19世紀的な写実主義に基づく絵画との間に、決定的な相異を見ることができる。また、この写実的で簡潔な表現のなかに、フローベール (Gustave Flaubert) からの影響もあることを容易に認めることもできる。というのも、スタインは *Three Lives* を書き始める前に、フローベールの『三つの話』(Trois Contes, 1877)を英語に翻訳して、彼の文体を学んでいたことがあったからである⁽⁵⁾。それにスタインは“A Transatlantic Interview”(1946)の中で、「私がやったことはフローベールとセザンヌによって影響されたのであり、これがコンポジションについての新しい感覚を与えました...コンポジショ

ンにおいて、ひとつのことはもうひとつのと同じように重要なのです、という考え方をセザンヌは知っていました。それぞれ部分というものは、全体と同じように重要なのです…⁽⁶⁾」と答えたことがある。これは、「部分」であるセンテンスと「全体」であるパラグラフとの相関関係から成るコンポジションを作り出したと言えるだろう。

この根本的な原理は、絵画のコンポジション（構図）にも当てはまる。すなわち、それは外的世界に対する新しい「ものの見方」である。もともと写実的な絵画の構図は、「黄金分割」による極めて合理的な配置であるとか、ひとつの固定された「中心点」(a central point) へ向かう求心的な視点による「遠近画法」の背景から捉えられているのが普通である。ところが、セザンヌの絵にはそうした構図はなく、描かれている形象にはどれも「均等の重み」(evenness) がある。それは、ひとつひとつの「形態」の配置が等しく捉えられていると言えるだろう。言い換えれば、キャンバスに描かれたひとつひとつの部分である形態が、「均等」に分けられているために、絵の構図は奥行きのない二次元的な捉え方となっているわけである。

これと同じ考え方が、スタインのセンテンスにも言えそうである。つまり、ひとつのパラグラフにおいて、普通なら、たいてい始めか終わりに中心的なセンテンスのようなものがあるはずなのに、スタインのセンテンスにはそれがなく、しかも、それぞれのセンテンスには、ほとんど同じ程度の意味内容 (connotation) しかない。逆説的に言えば、それぞれのセンテンスが「均等」の価値を持っているのである。だから、ひとつひとつのセンテンスだけでは、たいしたメッセージの効果はないのである。ところが、それがひとつのパラグラフとして組み合わされると、スタインの有名なコトバにある、“paragraphs are emotional, but sentences are not”⁽⁷⁾ という、彼女のスタイルに関するユニークな考え方に当てはまる。すなわち、それぞれのセンテンスだけでは十分な意味を伝達することはできないが、それがいくつかのパラグラフの単位に集約されると、断片的ではあるにしても、何を意味しているのか、ということは認識できる。そしてこの新しいコンポジションの主要な媒体こそ、repetition の

技法にはかならない。

こうして、*Three Lives*、とくに“Melanctha”は、スタインのいう、「文学における19世紀から20世紀への最初の決定的な脱出となった作品」⁽⁸⁾であることが解る。そして同時に、“Melanctha”という短篇は、ピカソが描いた『ガートルード・スタインの肖像』と同じ芸術性を備えた作品であると言えるだろう。

3

スタインは1906年に *Three Lives* を完成し、それに並行して書き続けていた *The Making of Americans* に、今度は本格的に取り組んだのである。その結果、この作品は“Melanctha”以上にスタイルの抽象度が進み、repetition の技法は頻繁に用いられ、しかも内容にかかわるモチーフにも「繰り返し」という言葉がキー・ワードになっている。

この *The Making of Americans* は、900ページを越える長篇の散文詩で、「一家族の発展史」(“Being a History of a Family’s Progress”) という副題が付けてあり、始めのうち彼女は、この作品をスタイン家の家族の歴史にしようと考えていたようなのだが、実際には、ヨーロッパからアメリカに移住した Dehning 家と Hursland 家にかかわる「家族史」、という設定で書かれている。全体の構成としては、ハースランド氏を中心にした家族の発展の歴史で、はじめに、タイトルのない章があり、そして第2章、第3章、第4章は、それぞれ「マーサ・ハースランド」、「アルフレッド・ハースランドとジュリア・デーニング」、「デヴィッド・ハースランド」というタイトルが付けてある。最後の第5章は、「一家族の発展史」という、作品全体のモチーフになっているタイトルで締め括られている。しかし、このように五つの章に分けられているとは言っても、単に個人の歴史を、過去から現在まで普通の年代記のように語るのではなく、世代の「繰り返し」によって、普遍的な「ひと」の歴史を呪文のような「語り」によって表現している。つまり、repetition の技法が主題の面だけでなく、その表現形式にも重要な意味を持っているのである。

スタインは、家族の歴史を世代の交代、すなわち「繰り返し」によって示し、その微妙な変化を人間のパーソナリティの類型として浮かび上がらせる。つまり、世代間におけるタイプの相似性 (resemblance) と、その微妙な変容として映し出す。そして、人間のパーソナリティの根底にあるのは、スタインのいう、「根本的な性質」(“bottom nature”) であり、それが二つの類型に分けられている。それは「自立的依存型」(“independent dependent”) と「依存的自立型」(“dependent independent”) である。「ひと」のパーソナリティは、このように二つのタイプに大別され、家族の発展史は、世代の移り変わりのなかで絶えず繰り返されてゆく。そしてもうひとつは、人間の日常生活における仕事の「繰り返し」によって、歴史が形成されるのである。

しかし、こうした世代の移り変わりは、過去、現在、未来を通時的な流れのなかで見るとはならず、あくまで空間的、ないし共時的な観点から捉えられているのである。つまりスタインのいう、「何度も何度も始めに戻ること」(“beginning again and again”)⁽⁹⁾ であり、彼女のユニークな時間感覚である「現在の連続」(“continuous present”) のなかでこそ、「ひと」の歴史を捉えることが出来るのである。

さて、こうした作品全体の構成をふまえたうえで、何度も何度も使われる repetition の技法によって、家族の歴史というモチーフが如何に描かれているかを確かめて見よう。たとえば、

Sometime there is a history of each one, of every one who ever has living in them and repeating in them and has their being coming out from them in the repeating that is always in all being. Sometime there is a history of each one. Sometime there will be a history of every kind of men and women. Sometime there is a history of each one. There must be such a history of each one for the repeating in them makes a history of them. The repeating of the kinds of them makes a history of the kinds of them,

the repeating of the different parts and ways of being makes a history in many ways of every one. This is now a history of some. This will be sometime a history of many kinds of them. Any one who looks at each one will see coming out from them the bottom nature of them and the mixing of other nature or natures with the bottom nature of them.⁽¹⁰⁾

この一節は、最初のハースランド家についての章で、200ページほど行ったところにある。ここでは、前半のほとんどの文章が“Sometime there is a history...”という語句で始まり、明らかに repetition の技法が使われている。

ここで表現されている意味内容は、かなり抽象的で、しかも論理的な説明とか叙述がほとんどない。それに、使われている「^{ワード}語」も極端に制限されている。とくに、“history”という語の「繰り返し」は一見して分かり、もちろん家族の発展史を語るうえで不可欠な要素である。それに、本来、ハースランド夫婦を中心とした内容であるはずなのに、章全体としては部分的で、たいていがここで示されているように、“each one”, “every one”という不定代名詞が頻繁に使われている。このパラグラフだけでも、ハースランド家の人たちの実際の名前を使っていない。そうすると、これを読んでいる読者は、ハースランド家の実像そのものから遊離してしまい、ただ抽象化された「ひと」の存在しか判読できない。ここには、細部にわたる伝統的な人物描写というものが希薄なのである。その意味で、全くと言ってもよいほど、論じる余地がないのである。

しかし、少なくとも、このパラグラフにおいて読み取れることは、「ひと」にはそれぞれ歴史があり、日常生活があり、そしてその「繰り返し」があるということだ。ひとりひとりの「個」としての存在の歴史が積み重なって、すべての「ひと」の歴史となるのである。したがって、「ひと」それぞれの歴史は、少しずつ微妙に変化し、絶えず繰り返されることによって、観念的な意味においてのすべての人間の歴史が形成 (making) されるというわけである。

また、次にくるパラグラフも、叙述されている内容は、ほとんど前と似たよ

うなことであるが、ここでは、「ひと」の歴史は「繰り返す」ということ (“repeating”) に強調が置かれ、それは少しずつ微妙に「変化」 (“a little changing”) していくのである。

Repeating then is always coming out of every one, always in the repeating of every one and coming out of them there is a little changing. There is always then repeating in all the millions of each kind of men and women, there is repeating then in all of them of each kind of them but in every one of each kind of them the repeating is a little changing. Each one has in him his own history inside him, it is in him in his own repeating, in his way of having repeating come out from him, every one then has the history in him, sometime then there will be a history of every one; each one has in her her own history inside her, it is in her in her own repeating in her way of having repeating come out from her, every one then has the history in her, sometime then there will be a history of every one. Sometime then there will be a history of every kind of them every kind of men and women with every way there ever was or is or will be repeating of each kind of them.

(MOA, 191)

このパラグラフ全体を構成するそれぞれのセンテンスは、少しずつ単語を入れ換えてあるだけである。そしてその内容も、ひとりひとり人間の日常生活の「繰り返し」によって、歴史というものが積み重なっていくのである。事実、これをわれわれの実生活に置き換えてみても、表面的には分からないことはない。スタインの *The Geographical History of America* (1936) という本の序文を書いたウィリアム・H・ガス (W. H. Gass) の言葉にあるように、それは “life is repetition” なのである。また、文章表現として分詞や動名詞の

使用も、「ひと」の歴史を空間的なダイナミズムのなかで捉える方法として有効である。したがって、スタインのスタイルとモチーフの両面から、「繰り返し」という言葉が重きをなしてくる。

こうした repetition の技法によって、人間の歴史は絶えずその単純なコトバの意味の集積に基づいて、いつしか、それが個人から全体、すなわち human being として総括される。それは写実的な形態を持たない、いわば「抽象化された人間像」ということになる。

Each one comes to be a whole one to me. Each comes to be a whole one in me. Some come very slowly to be a whole one to me. Some come fairly quickly to be a whole one in me. Some come fairly quickly to be a whole one in me, and then this whole one which was just outlines comes to be more and more filled up for me. Some come to be very slowly a whole one to me. There are every kind of way to have men and women, in their beginning, in their middle being, in their ending be a whole one inside any one to that one. Sometime there will be a description of every kind of way any one can know anything, any one can know any one.

(MOA, 310-1)

この一節でも、“Each one comes…”とか“Some come…”で始まる単純なセンテンスの「繰り返し」から出来ていて、「ひと」の個と全体という、対比した捉え方がさらに強調される。そして、後半部での文体の特徴は、“in their beginning, in their middle being, in their ending”という類似した語句を「連辞省略」によって畳みかけ、三世代の連続的なつながりを印象づけている。スタインは世代の歴史を、まさに“continuous present”のなかで見ているのである。そして同時に、ここには、同音の「繰り返し」によって音楽的なリズムを作り出していることも重要な要素になっている。

しかしその他は、特別、新しいメッセージはなく、しかもひとつひとつのコトバが極端に切り詰められ、単純化されているために、ここには、複雑なメタファーのようなレトリックによる象徴的な意味もない。その結果、スタインの「語り」は、もはや論理的な解釈を越えたところにある一種の呪文のような「魔力性」を帯びてくる。

ひとつひとつのセンテンスに使われている微妙に異なる語や語句の「繰り返し」は、徐々にある一定のリズムを持ち始めるのである。言い換えれば、単純にパターン化されたセンテンスの *repetition* から成るパラグラフが、延々と続いていくことによって、そこにいつしか音楽的なリズムを生み出すのである。つまり、こうしたスタインの文章を、実際、「声」に出して読んでみると、「聴覚的」な要素が刺激され、ひとつひとつのコトバのなかに、呪術的な力を感じざるを得ない。スタインの「語り」は、元来、コトバが持っていたプリミティブな魔力が *repetition* のリズムに乗り、単なる修辭的な「意味」の鎧を脱ぎ捨てて、ある種の「呪術的な靈力」を内に秘めた「呪文」(incantation) となる。

このように、人間の聴覚に訴えるコトバのリズムについて、エリオット (T. S. Eliot) は、“Matthew Arnold” 論の中で、「聴覚的な想像力」(“auditory imagination”) と呼び、次のように定義している。

聴覚的な想像力とは、音節やリズムに対する感情であり、それは人間の思想や感情の意識層のずっと下の方にまで浸透して、ひとつひとつのコトバに活力を与え、もっともプリミティブなものや忘れ去られたものへ染み込んで、根源にまで立ち帰り、なにかを取り戻すことである⁽¹²⁾。

エリオットのこうした考え方は、プリミティブなコトバの靈力とそれを強めるリズムを現代の詩に取り戻そうとすることであった。そこで、このことをスタインにも当てはめてみると、伝統的にこびりついたコトバの象徴的な意味を振り払って、原初的コトバの靈力を蘇らせるために、彼女は *repetition* の技法を通して実践したのではないだろうか。そしてこれが *repetition* から一歩進ん

だ incantation の段階へと移行してゆく根本原理であったと思われる。

そこで今度は、スタインの repetition の手法がさらにソフィストケートされて、incantation となっている恰好の例をいくつか上げてみる。たとえば、

When one is a young one one is a young one. Certainly when one is a young one one is then a young one. In a way one is knowing then that one is not then a young one, in a way one is knowing it then that one is then a young one. When one is a middle aged one one is then a middle aged one. In a way one is knowing then that one is then a middle aged one, in a way one is knowing then that one is not then a middle aged one. When one is an old one one is then an old one. In a way one is knowing then that one is then an old one, in a way one is knowing then that one is not then an old one. (MOA, 806)

The Making of Americans の後半部を過ぎると、とくに、こうした極めてパターン化されたセンテンスが数珠つなぎのように繰り返される。しかも語彙それ自体が一段と制限され、文学的な抽象性の極限にまで達したかのようである。まるであの垂直線と水平線の不規則な組み合わせによって「純粹抽象」を作り出したピート・モンドリアン (Piet Mondorian) の絵のように、極端に抽象化されてしまっている。これとほぼ同じようなパラグラフがこの後も、数節、繰り返し続くのである。そしてまた、次のような表現もある。

Some are not liking some one and are telling about that thing. Some other ones are not liking that one and are telling about that thing. Sometimes then very many are not liking some one and are telling about that thing.

Some are liking some one and are telling about that thing.

Some other ones are liking that one and are telling about that thing. Very many are then liking that one and are telling about that thing. (MOA, 833)

ここまで来ると、スタインのスタイルは、単なる repetition の技法とは違う、なにか「呪文」を唱えて冥想でもしているような気分になるのが分かるだろう。つまり、こうしたセンテンスでは、もはやそこに何が書かれ、何を意味しているのか、といった connotation はそれほど問題ではなくなる。そこにあるのは、呪術的な incantation による極度に抽象化されたコトバのリズムだけである。言い換えれば、これこそ、スタインがコトバのプリミティブな霊力を追究した結果、蘇った、彼女の新しい「呪文のリズム」にほかならない。

4

こうして、スタインは repetition の技法によって、「個」から「全体」としての人間の歴史の成り立ちを、可能な限り抽象化したわけである。そしてそこには、コトバそれ自体が本来持っていた原初的な霊力を、呪術的な力を持つ incantation によって蘇生させたわけだが、もちろん、これはスタイン独自のスタイルではなく、原始芸術一般にも言えることである。これに関して、アメリカの人類学者フランツ・ボアズ (Franz Boas) は、*Primitive Art* (1927) のなかで、原始民族の美術工芸、詩、歌、物語などに repetition の特徴を指摘している。

たとえば、カリフォルニア・インディアンのかご細工、北部ニューギニアの装飾を施した家屋、アフリカやマレー半島に見られる織物や陶器などである。それらに共通しているのは、概して形態のシンメトリーであったり、いわゆるジグザグ文様の規則的な repetition であった。しかもボアズは、こうした形態と鮮やかな色彩の組み合わせに、今日でも、ある種の美的情緒を感じさせるものがある、と言っている⁽¹³⁾。言い換えれば、これはイギリスの美術批評家ク

ライヴ・ベル (Clive Bell) のいう、線と色彩の組み合わせから生じる「顕著な形態」(“significant form”)⁽¹⁴⁾ のことであり、それを原始芸術のなかにも認めることが出来るのである。

さらにボアズは、詩や歌のなかにも美的な価値を見出し、それが “rhythmic repetition”⁽¹⁵⁾ の効果であると言う。そこで彼は、「大ガラスの水死の恐怖」を歌ったエスキモーの詩の一部を引用している。

Oh, I am drowning, help me!

Oh, now the waters reach my great ankles.

Oh, I am drowning, help me!

Oh, now the waters reach my great knees,⁽¹⁶⁾

... 後略 ...

あえて説明するまでもないが、この詩はカプレット形式になっていて、“Oh”で始まる擬声語がそれぞれの文頭で繰り返され、ガラスが今にも溺れていく瞬間を“I am drowning, help me!”という直接的な叫び声で強調している。そして2行目と4行目のラインでは、まるで映画のクローズ・アップの手法のように、視点が“ankles”と“knees”に移動して、徐々に迫ってくる水を捉えている。非常に単純ではあるけれども、repetitionの技法によって「死の恐怖」を鮮明に映し出している。

今度は、オーストラリア原住民の歌で、「戦いの出陣によせた歌」(war song)の一部である。

Spear his forehead

Spear his chest

Spear his liver

Spear his heart,⁽¹⁷⁾

... 後略 ...

この歌には、ただ“Spear”という語を繰り返すだけで、戦う者たちの士気を高める効果が十分にある。つまり、原始的な民族にとって、こうした歌を戦いの前に歌うことによって、それが単なる歌以上の「呪文」となり、コトバの持っている原初的な霊力を借りて勝利を祈願するというわけである。言い換えれば、「呪文」のようにコトバを何度も何度も繰り返し唱えているうちに、「ちょうどバッテリーの蓄電のように、自分の精神のうちに、一種の霊力が蓄積される⁽¹⁸⁾」のである。

原始民族のこうしたコトバによる呪術性は、彼らの世界が超自然観に強く裏付けされた信念と行動に基づいているからである。なかでも、それは神がかり的にあらゆる精霊と、直接、関係をもつことができる宗教的職能者または指導者を中心としたシャーマニズムに依拠していると言えるだろう。こうした呪術信仰は、東南アジア、オセアニア、アフリカの原住民諸族、アメリカ・インディアンなどに見られる。とくに、人類学者マリノフスキー (B. K. Malinowski) は、すでに東ニューギニアのトロブリアント諸島の現地検査を行ない、原始民族の「呪術信仰」を克明に記録したことは周知のことである⁽¹⁹⁾。

また、原始宗教を例にとってみると、密教でいう「陀羅尼」と称される一群の「呪文」がある。そのなかで、今日、禅宗でも読経されている『大悲心陀羅尼』という経文がある。これは、唐の僧である伽梵^{がぼん}達摩が7世紀に大乘經典から漢訳したもので、観世音菩薩を讃え、罪障を消除し、祥福を祈る、という内容のものである。

ナム カ ラタンノート ラヤーヤー ナム オ リヤー ボリヨキーテイシ フラーヤー フジ サ トボーヤー
南無喝囉怛那哆羅夜耶。南無阿唎耶。娑盧羯帝樂鉢囉耶。菩提薩陲婆耶。
モ コ サ トボーヤー モウコキヤール ニキヤーヤー
摩訶薩哆婆耶。摩訶迦盧尼迦哪。...⁽²⁰⁾

これはもう、呪術的な incantation 以外のなにものでもない。「呪文」とは、本質的に、合理的あるいは論理的な言葉の組み合わせによる意思伝達とは異なり、単調な「繰り返し」のリズムによって、元々、コトバそれ自体が持っていた原初的な活力、すなわち「言霊」を呼び戻すための一つの手段だったのである。

5

さて、ここで話をスタインに戻すと、彼女は20世紀の初頭において、*The Making of Americans* を軸にして、まず *Three Lives* から新しい実験的な試みを始めたのであった。そして、彼女の背後には、セザンヌとフローベール、それにピカソが立っているのである。具体的に言えば、簡潔なコトバによって、単なる写実的な表現から、さらに文学的な抽象化へと向かったのである。スタインは、こうした芸術家たちから「抽象」という新しいエッセンスを彼女の言語表現のなかに吸収し、それが repetition そして最終的には incantation という技法となって現れたのである。そこには、コトバがさまざまな文学的修辭によってソフィストケートされる以前の、まだ「手垢」のついていない原初的な靈力を回復させようという意図があったのである。だからこそ、スタインの incantation による「語り」には、一種の呪術性を伴うプリミティヴな芸術との相似性を認めることが出来たわけである。

しかし、なぜスタインがピカソとほとんど同じ時期に、コトバの原初的な力を一早くキャッチすることが出来たかといえ、それは彼女のユニークな知的認識論にあったのではないかと思われる。すなわち、それは“human nature”と“human mind”と呼ばれる二つの「ものの見方」に基づいている。つまり“human nature”とは、たとえば、あるひとつの事物を認識するとき、過去の記憶であるとか連想によって、あるいは、物と物との相似性 (resemblance) によって眺めるやり方である。スタインの言葉を借りれば、“I am I because my little dog knows me”⁽²¹⁾ ということである。すなわち、自己と他者という二元論的な認識であり、ある対象物の identity の確立を目指すわけである。実際には、これは「もの」を表現するとき、リアリズムへ向かう。そして、これとは反対に“human mind”は、過去の記憶や連想、つまり相似性による認識論 (“human nature”) とは無縁で、リアリティの「実体」(entity) そのものを知性によって直感的に捉えるやり方である。これは論理的、合理的

な解釈を伴わない一元的な認識論であり、当然、これはアブストラクションへと向かうのである。

この二つの認識論において、もちろんスタインは、“human mind”による「ものの見方」から現実を知覚していたのであり、だからこそ *The Making of Americans* のような途方もない作品が書けたのである。しかし、彼女がこうした見方を想像できたのも、その背景には、やはり彼女の生い立ちと気質的な面に、ひとつの本質的な要素を見ることができそうである。

元々、スタインの家系は、ドイツ系のユダヤ人であり、祖父の時代にアメリカに渡って来た移民であった。そのため、彼女自身、かつて“America is my country and Paris is my home town”⁽²²⁾と語ったことがあり、本質的に expatriate であったと言える。しかも、彼女の「女性」としての identity も、風貌のみならず、これまで *The Making of Americans* を見てきても解るように、あいまいで性別を感じさせないところが少なからずあるのだ。

しかし、それだからこそ、incantation から来る呪術的な魔法のリズムが、彼女のユニークなスタイルとして確立したと言えるのではないか。スタインの「詩的な呪文のリズム」は、今日、冷たく機械的に時を刻む日常のなかで、ほんの一瞬、宗教的な冥想にも似た「詩的空間」を作り出す。言うなれば、スタインは、われわれ現代人にひとつの心の安息の場を提供してくれる、20世紀に現れた「シャーマン」ではなかっただろうか。

注

* 本稿は、「ガートルード・スタインの文体に関する一考察」と題して、日本アメリカ文学会東京支部分科会（東京電機大学、平成2年1月27日）で発表したものを改題し、それに加筆修正したものである。

(1) この肖像画に関して、スタイン自身は“...it is I, and it is the only reproduction of me which is always I, for me”という感想を述べている。Gertrude Stein, *Picasso: The Complete Writing* (Boston: Beacon Press, 1970), p. 34. なお、スタインの顔かたちとイベリア彫刻との詳しい解説は、Alfred H. Barr, Jr., *Picasso: Fifty Years of his Art* (New York: The Museum of Modern Art, 1974), pp. 45-52. と William Rubin, ed., “Primitive Art” in *20th Century Art*, Volume I (New York: The Museum

- of Modern Art, 1984), pp. 241-252. を参照。
- (2) Gertrude Stein, *Selected Writings of Gertrude Stein*, ed., Carl Van Vechten (New York: Vintage Books, 1962), pp. 47.
- (3) *Ibid.*, pp. 339-340.
- (4) *Ibid.*, p. 31.
- (5) *Ibid.*, p. 31.
- (6) Stein, *A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein*, ed., Robert Bartlett Hass (Los Angeles: Black Sparrow Press, 1971), p. 15.
- (7) Stein, *Lectures in America* (Boston: Beacon Press, 1985), p. 93.
- (8) Stein, *Selected Writings of Gertrude Stein*, p. 50.
- (9) *Ibid.*, p. 516.
- (10) Stein, *The Making of Americans* (London: Peter Owen, 1968), pp. 190-1. 以下このテキストからの引用は、MOA, と略し、その後にページ数を記す。
- (11) Stein, *The Geographical History of America or the Relation of Human Nature to the Human Mind* (New York: Vintage Books, 1973). p. 24.
- (12) T. S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (London: Faber & Faber, 1980), pp. 118-9.
- (13) Franz Boas, *Primitive Art* (New York: Dover Publications, 1955), pp. 17-62.
- (14) この“significant form”に関して、Clive Bellは、*Art* (New York: Frederick A. Stokes Company, 1913), p. 8. のなかで、「ある特定の方法によって組み合わされた線と色彩、すなわち限られた形態とその関係がわれわれの美的情緒を引き起こす」と定義している。
- (15) Franz Boas, *Primitive Art*, p. 311.
- (16) *Ibid.*, p. 313.
- (17) *Ibid.*, p. 313.
- (18) 金関寿夫著：『アメリカ・インディアンの詩』（中公新書，昭和52年），p. 102.
- (19) B. K. マリノフスキー，「西太平洋航海者」『マリノフスキー，レヴィストロース』，世界の名著（中央公論社，1989），94-342. を参照。
- (20) 詳しくは「千手千眼観世音菩薩広大円満無礙大悲心陀羅尼経」といい，この引用には，高楠順次郎（編）：『大正新修大蔵経』（大正新修大蔵経刊行会：昭和42年），p. 107. を参照。
- (21) Stein, *The Geographical History of America or the Relation of Human Nature to the Human Mind*, p. 107.
- (22) Stein, *Gertrude Stein's America*, ed., Gilbert A. Harrison (New York: Liveright, 1965), p. 66.