The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	「ポストコロニアル」の到着と出発 : V.S.ナイポールの『到着の謎』をめぐって
Author(s)	木村, 茂雄
Citation	言語文化共同研究プロジェクト. 2009, 2008, p. 1-10
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/77346
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

「ポストコロニアル」の到着と出発

——V. S. ナイポールの『到着の謎』をめぐって——

木村　茂雄

1．ナイポールの「語りにくさ」

ナイポールは語りにくい作家である。その彼の作品のなかでも、1987年出版の『到着の謎』(*The Enigma of Arrival*) はとくに語りにくい作品といえるだろう。このナイポールの語りにくさは、たとえばコンラッドの語りにくさなどとも似たところがあるような気がする。チヌア・アチェベが「アフリカのイメージ——コンラッドの『闇の奥』におけるレイシズム」("An Image of Africa: Racism in Conrad's *Heart of Darkness*") と題するエッセイを発表したのは、サイードの『オリエンタリズム』(1978年) が出版された前年の1977年のことだが (そのもとになった講演は1975年)、『闇の奥』のアフリカ / アフリカ人表象に向けられたその批判は、その後のコンラッド批評において容易には無視できないものとなっていった。あるいは無視するにしても、そのこと自体が批評家の「保守性」を示すものと受け取られかねない状況がある。アチェベのこのコンラッド論は、このようにして、批評家たちに一種の「踏み絵」を迫ってきたと中井はいう (中井 2007: 44)。

アチェベのコンラッド批判の少し前の1974年に発表されたナイポールのコンラッド論 (「コンラッドの闇」"Conrad's Darkness") は、この作家に対するより慎重で複雑な態度をあらわしているように思われるが、それはともかく、当のナイポールに関する批評が、彼を認めるか否か、彼の味方か敵かといった、往々にして対極論的な議論に陥りがちであったことは否定できないだろう。ここも「踏み絵」状態である。

自らの文化的背景を恥じてヨーロッパ文化に身売りした彼の「去勢された風刺」(ラミング)、アフリカをヨーロッパ文化の脈絡において評価しようとする「ナイポール的誤謬」(アピア)、第3世界の過失を問い詰める「西欧側の告発の証人」(サイード) など、そこにはいくつかのキャッチフレーズも登場し、広く流布している。このようなナイポール批判に取りあえず乗らないことには、ポストコロニアル批評家としての「良識」が問われそうな雰囲気すら漂っている。ナイポールの「ポリティカル・インコレクトネス」批判は、このようにして、ポストコロニアル批評のひとつのサブジャンルとして制度化されてしまった感もあるが、しかし近年では、それに対する反動もあってか、ナイポール擁護の論を眼にすることもまれではない。

近年の理論的・政治的なアプローチはナイポールを「非人間化」し、批評家自身の信条

に合わせて彼を「改造」する作業であるとする批判（Feder 2001: 5）、あるいは、「あらゆる種類のドグマ的・本質主義的な姿勢に抵抗し、人間の条件に対する強い関心を示す」ナイポールの「ヒューマニズム」を評価する論（Tarantino 1998: 183）、さらに、「私たち自身に異邦人や他者を見出すことが不可欠となった」グローバル化した世界と『到着の謎』との関連性さを説き、その「ポストコロニアル・ヒューマニズム」を主張する論（Weiss 1996: 116）などである。これらの「再評価」が傾聴すべき点を含んでいることはたしかだが、しかし、そこで同時に行われているように思われるナイポールの脱政治化や脱イデオロギー化にも、それなりの問題があるだろう。あるいは、これらのナイポール擁護者が描き出すほどに、ナイポールの作品世界は「人間的」で「きれいな」ものかという、どこか居心地の悪い感触も残される。しかし、いずれにせよ、私たちがその作品世界に接するのに、イエスかノーか、信じるか信じないかという、宗教的な「踏み絵」の態度をとる必要はないにちがいない。

ホーミ・バーバは「アダージョ」（"Adagio"）と題されたサイード追悼のエッセイのなかで、ナイポールの語りにくさを次のように表現している。

> 第3世界の歴史に関するナイポールの政治的見解はときに挑発的で不快なものだが、ポストコロニアル社会の生の世界（lifeworld）に関する彼の洞察は繊細で鋭く、驚くべきものである。前者を非難し、後者を賞賛することは簡単なことだったろう。（中略）しかし私の課題は、それよりも困難だった。ナイポール作品の想像力の価値は、とりもなおさずその独特のひねくれ具合（peculiar perversity）にあるからだ（Bhabha 2005: 373）。

ナイポールは語りにくい作家である。バーバの表現を借りるなら、それはこの作家の「独特のひねくれ具合」の全容が、生半可な批評の言葉では語り切れないからだろう。あるいは、この作家の独特の位置取りを、第1世界対第3世界といった対極論的な枠組みによって定位することは、きわめて困難だからだ。そして『到着の謎』は、おそらくは上述のような批判も意識しつつ（サイードの批判は最初、この作品が出版される前年の1986年に*Salmagundi* 誌上に掲載された）、このような「ひねくれた」ポストコロニアル作家が誕生するプロセスを自省的に綴った作品、あるいは、そのような作家の独特の位置取りやその意味自体をドラマ化した作品ともいえる。

2．ポストコロニアル・メタフィクション

『到着の謎』は、小説というヨーロッパ起源の文化様式にその伝統の外部者が参入したとき、そこにどのようなことが起こるかということをひとつの中心テーマにしている。つまり、ポストコロニアル文学としての自らの生成過程を辿った作品、あるいは、植民地状況そしてポストコロニアル状況を前提とした、特殊な種類のメタフィクションといえる。ただし、「特殊な種類」というのは、ヨーロッパのモダニズムやポストモダニズムにおける

メタフィクションの伝統に対しての表現であって、多くのポストコロニアル小説が、程度の差はあれ、それ自身の形式に対する自意識を内包したテクストであることは間違いないだろう。

しかし、あまり結論を急ぎすぎずに、まずはこの作品について簡単に紹介しておこう。

その形式上もっとも目立つ特徴は、ナイポール自身とオーバーラップする語り手「私」の存在である。この「私」の語りの舞台やそこで語られる経験の大筋も、おおむねナイポールの実体験に基づいている。そこで、この作品の「自伝性」がしばしば取り沙汰されることになるが、この点については後で検討することにして、その語りは、「私」が移り住んだイギリスのウィルトシア州の田園世界から始まる。彼はそこのマナー・ハウスの敷地内にあるコテージで10年ほどの年月を過ごすが、これも作者の1970年代の経験を下敷きにしている。全5章からなる作品のうち、第1章「ジャックの庭」(“Jack`s Garden”)、第3章「蔦」(“Ivy”)、第4章「ミヤマガラス」(“Rooks”)は、このイギリスの田園社会をおもな舞台に、「私」の目に写ったその世界の「変化と流動」(“change and flux”)の諸相を、きわめて微視的に、ゆったりとしたテンポで辿っていく。

「変化と流動」という関心は語り手「私」が何度となく口にするテーマだが、最初は「不変の世界」に思えたこの世界も、じつは「変化と流動」の動きに巻き込まれているということが、「私」がここで獲得していくもっとも基本的な認識といえる。とはいえ、そのような認識を促す舞台装置は、そこに最初から設えてあるようにもみえる。「私」のコテージの周囲には、先史時代のストーンヘンジの遺跡や古墳群、前近代の農耕地の跡、中世の生活の名残をとどめるソールズベリの街、田園のなかを走る高速道路、イギリス最大の軍事訓練基地などが隣接し、この田舎の複雑な歴史性をおのずから物語っているからだ。

「変化と流動」のプロセスに曝された田舎というこのヴィジョンやその舞台設定は、レイモンド・ウィリアムズの1958年のエッセイ「文化は特別なものでない」(“Culture is Ordinary”)や1960年の小説『ボーダー・カントリー』(*Border Country*)などで描かれた「田舎」を連想させるものもある。「舞台装置」や「舞台設定」といっても、それは彼らにとって「現実」の状況であったことはいうまでもない。しかしそれは、その現実を観察し、そこから切り取った象徴的な光景としてそこに存在しているといった方が適切だろう。このようにみるなら、たとえば日本の私たちが身の回りの環境を「変化と流動」の歴史という眼で観察するなら、それぞれの場において、おそらくは同じように象徴的な光景が浮かび上がってくるのではないだろうか。ナイポールにおける「現実」と「フィクション」、あるいはその「特殊性」と「普遍性」は、このように、その間の緊張を孕みながら、しかし確実に絡み合っているといえる。

この作品のもうひとつの大きなテーマは、このような「変化と流動」について「書く」ことについての発見のドラマである。第2章の「旅」(“The Journey”)では、書く「素材」は一切もたないまま、ただひたすら「作家」になるという目的で、1950年、トリニダードからイギリスに留学した「私」が、試行錯誤の末に「作家」の地位を築いていく過程が描

かれている。「私」は最初、彼のイメージする「作家」にふさわしい「本国的な素材」（"metropolitan material"）を捜し求め、いくつかの習作に手を染めるが、これらの試みについて、「私」は後に、「私は自分自身から自分の経験を、あるいは自分の経験から自分自身を隠しつづけていたのだ」と述べている（Naipaul 1988: 127. 本書からの引用は、以下ページ数のみ示す）。つまりこの時期の「私」の文学生産を妨げていたものは、「本国」の文学伝統のイメージ、あるいはトリニダード時代からその伝統に培われてきた、彼自身の作家意識だったのだ。しかしこの時期、別な素材に目を向けるなら、あるいは別な文学意識をもつなら、「自分自身のもの」にできるテーマが目の前に存在していたのだと「私」は回想する。

> なぜなら私は、1950 年のロンドンにおいて、20 世紀後半に起こる大規模な人間の移動の出発点に立っていたからだ。それは合衆国への移住よりもずっと大規模な移動、そして文化の混合を意味していた。アメリカは本質的にヨーロッパ人の新世界への移動だったが、これはすべての大陸間の移動だった（141）。

このようにして「私」は、ポストコロニアル作家としての「素材」を発見していくのだが、この全世界的な「移動、そして文化の混合」というテーマは、イギリスの田園世界の「変化と流動」というテーマにも接合されていく。実際、その世界を「舞台」とした各章のなかにも、ポストコロニアル世界、とくにトリニダードへの言及が数限りなく散りばめられていて、イギリスとその外部世界との「対位法的な読み」が粘り強く展開されている。

最終章の「別れの儀式」（"The Ceremony of Farewell"）は、マナー周辺の何人かの知人との死別を含むいくつかの別れを経験した「私」が、実の妹の訃報を受け、トリニダードでのその儀式に臨席するまでを綴っている。その最後は次のように締めくくられている。

> それが私に示してくれたのは、人生と人間は神秘に他ならず、それこそが人間の真の宗教であり、それは悲しみと同時に栄光であるということだった。そして、現実の死に直面し、人間に対するこの新しい驚異の念に打たれた私は、他の草稿や迷いを脇におき、非常に速いペースで、ジャックと彼の庭について書き始めた（354）。

作品の終点に「到着」した読者は、このようにして作品の「出発点」に戻される。このような循環的な小説構成は、「技法」としてはジェイムズ・ジョイスの『フィネガンズ・ウエィク』などのモダニズム文学にもみられるが、この作品の場合、その歴史的あるいは状況的な意味がより重要である。というのも、植民地出身者の「私」がこのような独自のテクストを「出発」させる地点に「到着」するまでのプロセスこそが、この作品のもっとも重要な探究であったことをそれは告げ知らせているからだ。

この作品の「自伝性」という問題も、このような「実験」の意味とかかわっているとい

える。副題に「小説」(*A Novel*) とあるものの、この作品は小説の衣をまとった自伝であるというのが大方の見方だろう。ナイポール自身、いくつかのインタビューで、語り手「私」が自分の分身であることはむしろ積極的に認めている。ただし彼は、この「私」からは「書くこと」以外の人間的な要素がほとんどすべて排除されているので、普通の意味での自伝とはいえないだろうと弁明している (Jussawalla 1997: 100)。いわば、消極的な論理による否認といえる。より興味深いのは、マナー周辺の数多くの人物は、そのほとんどがフィクションであると彼が示唆している点である (Jussawalla 1997: 163)。この言葉を信じるなら、読者はひとつ奇妙なことに気づかされる。というのも、これらの「周辺」の人物やその経験も、ほとんどすべて「私」の視点から語られているため、読者は多分それも「自伝的」な記述として読んでしまっているからだ。つまりこの作品は、小説の素振りをした自伝というよりも、自伝の素振りをした小説といえる要素も多分に含んでいるのだ。

このようにみるなら、小説 / 自伝というジャンルの境界もだいぶ曖昧化してくることになるが、この作品の出版前後のインタビューからは、ナイポール自身、伝統的なジャンル形式に対して根強い批判意識を抱いていたことがうかがえる。たとえば彼は、現在の仕事はノンフィクションあるいは旅行記かという質問に、そのようなカテゴリー化は少し「いんちき臭い」(彼の愛用語の "bogus") と反発し、「小説」というジャンル自体「19 世紀の一種の遺物」だと述べている。さらに「小説という言葉は嫌いだ」、「作り話を書いたり読んだりすることがなぜそれほど重要なのか、私にはもはや理解できない」と言葉をエスカレートさせ、最後には、多くの「第 3 世界」の作家たちが「小説」という「借り物の形式の拘束」に囚われていることを問題視している。

> 最近、東南アジアの小説をいくつか読みましたが、それはビルマなどには関係なく、すべてアメリカとアメリカの大学に関するもののように思えました。アジアやアフリカで書かれた批評を読んでいるときにも、アメリカの批評を読んでいるように感じることがよくあります (Jussawalla 1997: 168)。

アジアやアフリカで書かれた批評について、耳の痛い批判が唐突になされていることもさることながら、これらのナイポールの発言の主旨は、ポストコロニアル作家にとって、「小説」や「旅行記」や「自伝」などのヨーロッパ起源の文学様式も、それを自分たちの経験に見合うように改造しなければ、その特殊かつ普遍的な経験を盛り込むことはできないということになるだろう。逆にいうなら、ナイポールの「私」の語りを、ヨーロッパ中心的なジャンル論やメタフィクション論の枠内で形式的に論じようとするなら、その「実験」の意味を完全に見失ってしまう可能性も大きいにちがいない。

ただし、ナイポールがヨーロッパの小説伝統の否定者でないことはいうまでもない。「ナイポールは文学キャノンに参入しようとすることによって、それを不安定化させる」(Gorra 1997: 92) という言葉通り、その文学はむしろ、参入と脱構築 / 再構築の反復的な

パターンによって成立しているように思われる。

次節では、イギリスの田園世界における語り手「私」の「参入と脱構築」のパターンを、『到着の謎』のテクストに戻ってやや詳しく観察していきたい。

3．隠されたプロット

この語り手「私」については、その行為者というよりも観察者としての側面が強調されることが多い。ナイポール自身その立場を「中立的」と表現しているが（Jussawalla 1997: 100)、はたしてその通りだろうか？本節の議論はこのような疑問を出発点としている。「私」自身、この土地における自分の存在自体が、その土地の「変動や変化」（"an upheaval, a change"）の一部であることは意識している（15)。しかしこれは、どちらかといえば抽象的なレベルの認識にとどまっていて、彼は自分がその変化に具体的に加担していることに対しては、ほとんど自覚を示していない。

この田園世界の日常を「私」が淡々と語っていることはたしかだが、しかしそこに何事も起こらないというわけではない。たとえば、「私」が常日頃「絵画的」（"picturesque"）と愛でる「藁葺きのピンク色のコテージ」に住む農夫の妻が、他の男とイタリアに駆け落ちするという事件が起こる。そればかりか、その関係が破綻し、ピンク色のコテージに「出戻った」妻を、夫が刺し殺すという事件さえ起こる。この夫婦は「私」が知る限り、このコテージの２番目の住人だが、「私」はこの夫婦、とくに妻のブレンダを、彼がこの土地で得た平安を脅かしかねない要素と感じている。あるとき「私」は、夫のレスが自分のコテージ裏の芝生で使うスプリンクラーの騒音に悩まされ、「それまでしたことがなかったようなこと」をする。マナー・ハウスを管理するフィリップス夫人に苦情の電話をかけるのだ。「私」はその後、この行為が起こす波紋を心配したりもするが、翌日レスは、採れたての野菜を「私」に届けるという「好意」でそれに応える。

> 彼は水鉢に入れた野菜を差し出していた。その献呈の身振りは優雅で、古典的だった。彼は微笑んでいた。その一枚の絵は、長く私の中に残された。痩せて頬のこけた、日焼けした顔、片手にもった帽子、野菜の入った水鉢を捧げもつ両の手、そして、あの微笑み（68)。

レスと彼の妻がマナー領地に立ち入ることを許されているのは一種の「特権」であり、その特権はレスにとって、やや気紛れで、性的魅力を誇示するところのある妻を自分のもとに引きとどめておく手段のひとつでもあった。そのことは「私」も観察している。したがって、レスのこの身振りは、「私」のご機嫌を取るという、ごく実利的な意図をもっていたことは明らかだが、「私」はそのような現実を自覚する様子はまったくみせず、それを古典文学以来の牧歌的伝統のイメージに染め上げ、「一枚の絵」を完成させている。「信頼できない語り手」（unreliable narrator）としての「私」の姿が浮上する瞬間である。

さらに「私」は、留守中に預かってもらっていた手紙を屋敷に取りに行った際に、フィ

リップス夫人の代理を務めていたブレンダが、何の手紙も届いていないと誤り伝えたこともフィリップス夫人に告げ口する。フィリップス夫人はこれに対し何の説明もコメントも加えないが、「私はフィリップス夫人が、ブレンダに対する見方を変えたのを感じた」（69-70）とある。「私」のこの「関与」が直接の原因かどうか、それは明らかでないが、結果的にこの夫妻は屋敷への立ち入りを禁じられ、そのことがまた間接的に、ブレンダの駆け落ち、ブレンダの殺害へとつながっていく。ちなみにブレンダは、駆け落ち先のイタリアで男と落ち会う直前に、夫に迎えに来てもらおうと思い直し、フィリップス夫人に電話をして夫への伝言を依頼するのだが、フィリップス夫人はその依頼を無視する。もし「私」があの告げ口をしていなかったら、フィリップス夫人がこのような態度をとることもなかったのではないだろうか？そして、もしフィリップス夫人がそのような態度をとらなかったら、ブレンダが殺されることもなかったのではないだろうか？

これはあくまでも推測あるいは「妄想」の「筋書き」にすぎない。しかしこの「私」の語りには、やや「信頼できない」ところがあるばかりか、セドリック・ウォッツがかつて『闇の奥』に見出した「クルツ殺害」の筋書き＝陰謀にも似た、「隠されたプロット」（"covert plot"）が潜んでいるのではないかと、ここでは読んでみたいと思う（Cf. Cedric Watts, *The Deceptive Text*, 1984）。

さらに、「私」がかつての羊飼いのコテージを改造し、そこに移り住もうとしている第1章最後のエピソードなどにも、「不変の世界」を変化させることに加担している「私」の姿がある。しかし、「私」の語りの最大の「陰謀」は、何といっても、その「緩慢でほとんどマーラー風の堂々たる動き」（Jussawalla 1997: 147）のなかで、細部の描写を反復しながら少しずつその意味をずらし、自分自身の「田舎」のヴィジョンも徐々に改訂しながら、最後にはこの世界のすべての人間の生を何らかのかたちで終息させて「別れの儀式」へ導いていく、その全体の語りの力にあるにちがいない。

最終章の「別れの儀式」では、この作品を構想するきっかけが、1984 年の夏、「ニューヨーク・レヴュー・オブ・ブックス」の依頼で、アメリカ・ダラスの共和党大会に出席したときの経験にあったことが告げられている。「私」は書くべきことが何も見つからなかったのだが、しかし徐々に、自分の本当の素材は「形式的で脚色されたイベントではなく、そのイベントの周辺の出来事」にあることに気づく。そしてそこに溢れるばかりの素材を見いだす。ここに来て読者も、このテクストが拘りつづけてきた些細な事物・人物の描写も、「周辺的な事物・人物から書く」という意識的な戦略に沿ったものであったことに気づかされる。そしてその戦略は、大きな出来事や「小説的な作り話」ではなく、10 年余りのごく日常的な生活の描写において、ほとんどすべての事象を「変化と流動」のプロセスに巻き込んできた、その「語りのプロット」に結実しているといえる。

第 3 章の「蔦」には、蔦によって絞め殺された桜の木の断片を「私」が大切に保存するエピソードがある。「私」は 47 あるその年輪を数え、そこに自分と彼の「領主」（"landlord"）の人生を重ね合わせる。逆算すればその桜の木は 1930 年ごろ植えられたことになり、1932

年生まれの「私」（あるいはナイポール）の年齢とほぼ同じ樹齢となる。その年輪の幅をつぶさに観察すると、最初の26年つまり1950年代半ばまで、それは順調に成長していたが、その後の21年間は蔦に締めつけられ、成長が悪くなったことが分る。そしてこの転換期は、一種の無気力症（acedia）のためマナー・ハウスに引きこもった領主の病が慢性化した時期であるとともに、「私」がポストコロニアル作家としての素材と声を探り当て、活発な作家活動に入った時期に一致している（218）。このように整理するなら、桜の木をじわじわと絞め殺すこの「蔦」（あるいは、死を予兆する第4章の「ミヤマガラス」）は、マナーにおける「私」自身の存在と、どこかオーバーラップしてくるように感じられる。これもたぶん「妄想」にすぎないだろうが、水面下で「参入と脱構築」のプロットを進行させる「私」の語りが、このような妄想を抱かせるに充分な、一種の不気味さを含んでいることはたしかだと思われる。

ちなみに、この「領主」には現実のモデルがいるが、彼は本作品が出版される直前に亡くなっている。これもまたよくできすぎた偶然といえるだろうが、次節ではこの「領主」と「私」との「対位法的」な関係を中心に、この「私」の独特の位置取りについて検討し、本論のむすびとしたい。

4．世界を見る位置、書く位置

「領主」のやや屈折した賛美者に、彼の親類で、自称「物書き」のアランという人物がいる。彼は「私と同じくらい」背が低いことをコンプレックスにしているが、その社会的な出自から、「私」も羨むような文学的素材（「本国的な素材」）には事欠かない。にもかかわらず、いくつかの書評やラジオの文芸番組への出演を除いて、まとまった作品を書くことができずに、最後は「芝居がかった」（“theatrical”）自殺を遂げる。大学を出たばかりのナイポールがBBCラジオのカリブ文学の番組を担当し、いくつかの書評を書いて生活を支えていたことも参考にするなら、このアランの人物像は、イギリス社会においては「私」と対極に位置すると同時に、「私」の分身あるいはパロディと読むこともできるだろう。

「領主」と「私」との関係も、基本的に、この類似と対極というパターンを軸に展開されている。その出発点となるのは、「領主」の屋敷を大英帝国の富と権力の結晶とみる認識である。それは「信じがたいほど大規模な帝国の富と権力を後ろ盾にした、人種的、歴史的、文化的な美徳の主張」の一部なのだ（203）。この認識のサブテクストのひとつが、レイモンド・ウィリアムズの『田舎と都会』（*The Country and the City*, 1973）であることはほぼ間違いないだろうが、それはともかく、この帝国は「領主」と「私」を隔てる巨大な存在であると同時に、2人を結びつける存在でもある。

> ひとつの帝国が私たちの間に横たわっているといえた。しかし同時に、この帝国によって私たちは結びつけられていたのだ。私が「新世界」に生れたのも、私が英語という言語を用いるのも、私が作家という職業の野望を抱いたのも、この帝国の存在のためである。い

> ま私がこの谷に、このコテージに、このマナーの敷地にいるのも、究極的にはこの帝国の存在が説明していた。しかし私たち２人は、富や特権においては正反対の地点にいた。あるいは少なくとも、正反対の地点から出発していた（191）。

２人の関係が表現力豊かに展開するこの「隣接性」と「対極性」のテーマは、「世界を書く」という本作品の中心テーマともかかわってくる。「領主」がある種の「芸術家」であることは、彼と「私」のもうひとつの結びつきといえるが、「領主」はビアズレー風の絵の他に、植民地文学らしきものをいくつか書き残している。「私」はあるとき、ブレイという男から、「領主」が 50 年ほど前に出版した豪華な装丁の物語詩を手渡される。それは、イギリスでの社交生活に飽き、宣教師としてアフリカに赴いた、中流階級の若いイギリス人女性の物語である。「アフリカ原住民」に捕らえられた彼女は、「性的攻撃」を受けることなどを恐れるが、結局は「食人種」に釜茹でにされ、食べられてしまう。この物語には、『ロビンソンクルーソー』から『闇の奥』、さらにはヴァージニア・ウルフの『船出』や E.M. フォースターの『インドへの道』などにおける植民地言説（あるいは植民地幻想）のさまざまな要素が散りばめられているが、「私」はそれを、「世界に関する冗談の知識」（"joke knowledge"）と表現する。

> これが 18 歳の若者が到着した、世界に関する冗談の知識だった。それはまさしく、マナーとその敷地によって育まれた知識だった（中略）。しかし、彼がその後に得た知識も、おそらくはこの冗談の域を超えることはなかったことだろう。イギリスとヨーロッパの外部には、幻想のアフリカ、幻想のペルー、そして幻想のインドやマラヤがあるだけだった（282）。

この「領主」の知識と文学に「私」の知識と文学が対置されていることは明らかだろう。しかし私たちは、このような「領主」をただ蔑むことも許されていないように思われる。「私」（あるいはナイポール）の知識と文学も、「冗談」の域をどれだけ超えているかという自己パロディ的な問いが、ここでもかすかな倍音を響かせているからだ。

「領主」の現実的な存在は作品中きわめて影が薄く、それはほとんど不在の「中心」といってもいい。その意味でそれは、この作品の前作にあたる『中心の発見』（*Finding the Centre*, 1884）における「中心」の意味にも似たところがある。とはいっても、「私」あるいはナイポールにとって、世界の中心や周縁は存在しないということではない。彼らはむしろ、中心と周縁の「隣接性」と「対極性」を認識しつつ、あえて「不在の中心」に寄り添い、その「現実効果」のようなものの正体を見極めようとしているように思われる。これはたしかに、ある意味で特権的な位置取りともいえるだろうが、しかしそれは、「私」がいうように、帝国の歴史の慣性が必然的に彼らを座礁させた地点でもあるだろう。

以上のような意味で、「私」の帝国批判は徹底して「内在的」なものといえる。そしてそ

の表現主体は、ミシェル・ペシューの言い方を借りるなら、本国との同一化（identification）に基づいた「よい主体」でもなく、それに対抗することによって逆に対抗決定されてしまう、対抗同一化（counter-identification）による「悪い主体」でもない。それはむしろ、そこに「直接向かい合うと同時にそれに抵抗し」、それを「加工（変容 - 転位）」しようとする脱同一化（disidentification）が生み出す「ひねくれた」主体といえるだろう（Pêcheux 1982: 167-159）。あるいは、バーバが現代世界における「他者」関係を形容した「差異の隣接性」（proximity of difference）のひとつの典型的な表現といえるかもしれない（Bhabha 2003: 174）。いずれにせよ、中心と周縁が交錯し反発しあう現代の世界状況を見極め、それについて書くための、それは大変にきわどく、しかしきわめて有効な位置取りであることは否定できないように思われる。

とはいえ、多くの批評がそれぞれにナイポールの一面を切り取り、それを褒めたり貶したりしているのが現状であることはたしかだ。本論もたぶんその例外とはいえないだろう。そのひとつの理由は、おそらく、ポストコロニアル性を語る批評や理論の言葉が、ナイポール文学のヴィジョンに、まだ充分には「到着」していないという点にあると思われる。「ナイポールの語りにくさ」という出発点にまた戻ってしまうが、しかし『到着の謎』の到着点がその出発点であったように、「ポストコロニアル」を語る私たちの言葉やそこで語られる「ポストコロニアル性」のヴィジョンも、たぶん同じように、到着と出発を繰り返しながら、たえず改訂していかなければならないものであることはたしかだろう。

引用文献

Bhabha, Homi K. (2005) "Adagio." *Critical Inquiry*.

Bhabha, Homi K. (2003) "On Writing Rights." Matthew J. Gibney ed. *Globalizing Rights: The Oxford Amnesty Lectures 1999*. Oxford: Oxford University Press.

Feder, Lillian. (2001) *Naipaul's Truth: The Making of a Writer*. Lenham, Md.: Rowman & Littlefield.

Gorra, Michael. (1997) *After Empire: Sxott, Naipaul, Rushdie*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

Jussawalla, Feroza, ed. (1997) *Conversations with V.S. Naipaul*. Jackson: University Press of Mississippi.

Naipaul, V. S. (1988) *The Enigma of Arrival*. Vintage Books.

Pêcheux, Michel. (1982) *Language, Semantics and Ideology*. Trans. Harbans Nagpal. New York: St Martins.

Tarantino, Elisabetta. (1998) "The House That Jack Did Not Build: Textual Strategies in V.S. Naipaul's *The Enigma of Arrival*." *Ariel* 29.4.

Weiss, Timothy. (1996) "V.S. Naipaul's 'Fin de Siècle': *The Enigma of Arrival* and *A Way in the World*." *Ariel* 27.3.

中井亜佐子（2007年）『他者の自伝—ポストコロニアル文学を読む』、研究社.