

## 【論 文】

セース・ノーテボームを読む 5)

# 『モクセイ！ 愛の物語』——「日本」の イメージの生成

吉 用 宣 二

『モクセイ！』は日本を舞台にした短編である。オランダ人写真家が旅行案内のために「日本」を写真に撮る。そして、モデルの女性に恋をする。彼女は着物姿で、富士山を背景に撮影されるのだが、その日本のステレオタイプ的なイメージが意外であった。『儀式』の中には川端康成や楽茶碗が登場した。それはノーテボームの日本についての並々ならぬ知識と関心の深さを推測させた。日本女性との愛の物語だから、その出会いの設定の類型性は、小説全体の構造の中に解消されるのであるが、日本のイメージ（の生成）とそれに関係して「紀行文」の文体の生成を考えてみたい。ノーテボームは多くの「紀行文」を書いている（9巻のドイツ語版全集の4巻は「紀行文」—「旅の途上で」—である）。

私は『モクセイ！』において日本はどのように表象されているか論じる。それから彼の日本の紀行文（および海外での日本の展覧会の訪問記など）を年代順に読む。イメージは通時的に形成されるのではない。旅と読書や展覧会に由来するイメージ群が重なり、言語的に画定可能なイメージの帯が形成される。その潮流を描写したいと思う。そしてそれが「どう語るか」という文学の問いと複合的に絡み合い、ノーテボームは自分の「紀行文」の文体を形成していった。

### 1. 『モクセイ！—愛の物語』（1982）

『熱帯物語』ですで見たとように、ノーテボームは、異国を舞台にした多くの作品を書いている。異国の何か具体的な状況を設定し、そこに人物を投げ入れ、生起する出来事を描写する。その物語はその出来事よりむしろ、出来事が起こる異国の世界を描くためのものである。

『モクセイ！』では、主人公の、30代はじめのオランダ人写真家が日本という謎の国の中

に投げ込まれ、彼がどう反応するか、どのような波紋を投げるかが描かれている。彼は日本にとって旅行者、異人 *stranger* である。そして彼にとって「二つの日本がある」(II. S. 621)。

天皇誕生日の皇居での行列と警備の異様な厳戒を前に写真家、ペセルス *Pessers* は、日本兵がオーストラリアの戦争捕虜を斬首した写真を思い出す。「私が見るのは、少しの即興も我慢しない、いくつかのおぞましい軍人だ。この民族は病的に従順だ」(II. S. 623)。彼の友人のデ・ゲーデ *De Goede* は、「日本は、異なった風に異なっている」と言う (II. S. 625)。その「異なっていること」に対する反応は、「理解できない」日本と、「美しい日本」の分離である。ロンドンでの徳川美術展について、「残るのは芸術だ、メディチの場合のように。芸術はすべてにとって良い」(II. S. 627) とデ・ゲーデは言う。

だが一つの国の文化と社会をそのように二分することはできない。日本は謎としてあり続け、それを彼らの肉体の物理的な大きさが示している。「皇居の列の中で、突然彼は彼の友人と彼がどれほどはるかに大きく建造されているかを見た。〈…〉彼らは私たちを見ない、見たくないのだ、と彼は思った。自分がそれほどでかくて不可視であると感じるのは奇妙なことだと彼は思った」(II. S. 627)。

その「ガイジン」の違和感は「東洋の神秘」というクリシェへの反応でもあるが、文化は肯定／否定の尺度で測られるものではない。デ・ゲーデは「従順な日本人」に関して言う。「自分を群衆として隠し、目立たないことを一番好むそのような国で、流れに逆らって泳ぎ、絶望的に失敗する幾人かの狂人が英雄なのだ」。そして『*The nobility of failure*』(失敗の崇高) (II. S. 627) に言及する。

この文化論的な会話は冒頭にある。「異文化」の中で疎外感に苦しむ男の描写に属する個所だ。だが、小説は異文化理解の書ではない。女は愛の物語の文学表現の意味で分析されるべきだ。そしてその女の描写の中に文化的記号が組み入れられている。その成否がこの小説の評価を決めると思う。

「彼は彼女になりたかった、そして彼女においても同じことが起こっているという感情を持った、と彼は考えた。〈…〉ある女の手をつかむ時に、その手が一つの欲望によって駆られていることが感じられるか、人はどのように描写できようか」(II. S. 629)。愛は、文化理解のメタファーだろうか。

アパートのドアの中の女。「彼女は半分だけ服を着て、ドアの隙間にエロチックな彫刻のように立っていた。日本の空間の中の飾りのないデコールの中のほとんど動かないイメージ」(II. S. 630)。ドア枠の女、額縁の女。浮世絵の美人画のように。

そこからフラッシュバックして、女との出会いが語られる。そこでも文化的なイメージが先行する。『ズーム』誌の1858年の写真、「レッド・リヴァーの堤防の上の大草原」。「灰

色の鉛のような古風な平原，その中でプレーリーと水が区別なしに互いに入り組んでいる」。(II. S. 632)。「もののあわれ」とデ・ゲエデは言う。「ものごとのパトス *das Pathos der Dinge*」。「それは正確にその写真に適合していた」と写真家は思う (II. S. 633)。「もののあわれ」という曖昧な概念が言及され，その後で，女との出会いがある。写真家は「私はなにかもつと日本的なものをほしい」(II. S. 635) と言い，そのモデルを紹介される。「さとこ」。「彼女の顔は，彼が北方の山の滑稽なドライブで見た雪フクロウを思い出させた」(II. S. 636)。

「さとこ」は殆ど存在感がないように描写されている。『仮象と存在の歌』のラウラのように。その曖昧な（写真の茫洋としたイメージのような）「さとこ」が富士を背景に撮影されるのだから，ますます「さとこ」=日本のイメージが強化される。もちろん，ノートボームはクリシェを常に異化しようとする。富士山へのドライブの際の「交通指示をするロボット。それから出てくる，脅かすような感情，機械の手がその運動を遂行する，その致命的な一様性，それを彼は振り払った」(II. S. 638)。

一方，富士山は女と等価になる。「山は一つのエロチックな所与だった，その高い先端が尖っていく形は彼女の顔の性愛性に何かを付け加えるだろう。まるで山が一人の女の胸の象徴となったかのように。その胸は写真の中では着物の下に隠された胸を表現するだろう」(II. S. 639)。

だがノートボームはクリシェとの微妙な差異の中で描写する。

「富士の白い円錐が彼女の頭の上に雪の女王の王冠のように漂っていた。山のマッスは彼女の肩とその惨めな，たいそう日本的な門の上に流れていた。だからこれがその均衡だった。女，山，門。彼女は完全なモデルだった。彼女は姿勢や表情のほんの少しの変化によって彼のために他のイメージを考え出すすべを知っていた。彼はそのための表現を見出した，つまり彼女は光を食べるのだ。それは光が，彼女の光がどこにあるか彼女が知っていたので，可能だった。彼女は光と共に働き，光を放ち，自分をいつも他のポーズで彫刻した。そうして彼に激しい欲望が生まれた」(II. S. 641)。

要するに，ノートボームはクリシェ的なイメージを利用し，それを批評的にずらすことによって日本を描写している。メタ「エキゾチシズム小説」である。

女と一緒にいることが，日本をもっと深く見させる。

「夕方。(うかい とりやま) へ。一人の見知らぬ女と一緒に車に乗り，人が以前に聞いたこともないところへいく途上にあることは，奇妙なままでとどまるだろう」(II. S. 642)。

彼は一人で旅館の周辺を散歩する。

「彼は，彼が大洋の上のどこかで失った彼の魂がいまゆっくりとふたたび彼の仲間に加わることを感じた。ある曲がり道の脇に彼はブツダ像のある小さな祭壇の一種を見た。彼らは

結ばれた赤い飾り帯を締めており、あらゆるものから遠ざけられて、落葉した果物の木の背景の前に立っていた。その背後に直接に針葉樹のある丸い丘がそびえていた。今、私はそこにいると彼は感じた。今、私は本当にそこにいる。そこで一つのもっと明るい音と一つのもっと暗い音が聞こえた水のそばでのように正確に、暗い色の針葉樹の木々の間の開口部を通して、第二のもっと遠くにある丘が見えた。彼はさらに近づいた。ブッダ像たちはその表情をもう変えることはできなかった、果物の木の葉を色づかせ、退色させ、落とさせるであろう季節もこれらのブッダ像の顔の上にかなる影響も持たなかった。ブッダ像自身がすでに季節であった。その前に怒ったような紫色の花があった。〈…〉葉は長く薄かった、しかし花はしわくちやになったようなものを持っていた、水銀のような水滴がそれらを囲んでいる緑の葉に掛かっていた。すべての中に奇妙な統一性があった。水の音、ゆっくりと世界の上に降りてきて霧をもっと迫ってくるものに、もっと陰鬱にする暗闇、そのすべてが一つであるように見えた。そしてさらに今コオロギの音、10月に。そしてコオロギが呼んでいるのは、それだ、10月、10月と」(II. S. 643)

日本人は季節の移り変わりの自然のリズムに生活を重ね合わせて生きてきた。このノーテポームの描写は西洋人の自然描写ではない。自然支配とは異なった自然との関係が暗示されているように思う。そしてそれがノーテポームの日本についての観念を決定している。

この自然描写の後で、彼は部屋の中に女を見出す。

「彼女は写真のために置かれたようにそこに坐っていた、そしてそれが何を意味しているかを写真家が一番良く知っている。彼女は、彼女が自分を場面に置いたように、見られることを望んだ。そしてその後保存されることを」(II. S. 644)。

女は写真のモデルとして演じているばかりでない。彼女は日本の女のクリシェを演じている。

「彼女は酌をし、食事をする。どの彼女の動きも流れるような優美さがあった。欲することも、願望することも、尋ねることもなかった。まったくかすかに今なお外から三味線の音が響いていた、それは静寂とほとんど聞き取れない遠くの川の音を通して黄金の糸を張っていた。緑色のかすかに苦いお茶の後で彼女はただ一瞬の間まったくかすかに彼女の手を彼の膝の上に置いた」(II. S. 645)。

庭を散歩。「彼女は彼の手を取った、それはまるで彼女が彼と踊りを、あの庭の迷路の中での踊りをしているかのように見えた。その庭は、永遠に消えてしまった時間の中以外のどこにも存在していなかった。〈…〉この夜、彼の人生の唯一の現実的な愛の物語が始まった。〈…〉それは彼を根本まで焼き、そしてその前とその後のすべてを消し去ることになった情熱だった」(II. S. 646)。

この女の身振りは典型的である（あるいは日本人の私はそう思う）。日本舞踊のようだ。この女は「日本」である。男はその女＝日本に恋をするのである。だが、愛にはクリシェはない。愛はクリシェを焼き尽くす。

だがその愛は情熱ではなく、「もののあわれ」的である。

「翌朝、彼は周囲で撮影した。独特な甘い香り。女は〈モクセイ〉だと言った。今、彼女は三つの名前をもった、彼にとってだけの密かな名前、雪の仮面と、彼がけっして使わなかった彼女自身の名前、さとことそしてモクセイ」(II. S. 648)。

こうして彼らの愛は始まった。彼女はヨーロッパに行くことを拒否した。「行けば、両親が死んでしまうわ」(II. S. 648)。彼は日本での仕事の時に彼女を訪れた。そこでの日本は、近代化された、世界のどこにもある姿である。六本木のディスコ。

「それは明白に〈もう一つの〉日本だ、失敗した模倣の精神的なスラム、人がライヴァルを憎むように彼が憎んでいる国だ。彼が彼女において愛しているものすべて、距離、謎、近づきたいもの、それがここではその反対物に変えられ、彼に一つの別の仮面を見せているように見える。彼を脅かし、彼を追い払うであろう、人間的な卑俗さの仮面を」(II. S. 651)。

しかし女はその「もう一つ」の日本も所有している。あるいは女にはそのような「もう一つの」の日本などない。「もう一つの日本」を見るのは異人だけである。

女は結婚すると言い、この恋は終わる。女の他者性は、「眠る女」の姿で示される。

「眠っている人は、近く、同時に遠く離れている、君からそして自分自身から。無力であり、しかしその不在性によって強力である。彼は彼女のとなりで寝る。彼は彼女の体を知っている、しかし彼女の何を何も知らないことを知っている」(II. S. 652)。

本来、すべての愛は、stranger と stranger の間で起こる。愛の物語は、いわば「異文化」理解のそれである。文化理解の不十分さの故に愛は挫折する。この場合、女は自己イメージを意識しない。男は過剰にイメージを読み取り、そのイメージの過剰さによって女は離れていく。私は『モクセイ!』を異文化理解のメタファーとして読んだ。ノートボームは「日本文化」の典型的なイメージを小説世界の中に巧みに組み入れている、そしてその仕方は批評的である。『モクセイ!』は小説として構成されているので、文化理解のスタイルである「紀行文」とは異なる。小説の中では「愛」は「謎」でとどまる。しかし「紀行文」は「謎」を解こうとする、理解しようとする。「東洋の神秘」に祭り上げておくのは、容易であるが、西洋精神の方法ではない。だから小説の形式ではない、日本についての他のテキストは、その謎の解明に向かうだろう。「謎」のままにしておく精神の怠惰を批判するだろう。

この短編はヨーロッパの『蝶々夫人』以来のエキゾチシズムの系譜において読まれると思

う。つまり日本人の読者に向かって書かれたものではない。ここで問題となるのは、私は日本人であるので、日本人としての自己イメージをすでに持っている。それでは、私はノートボームの日本についてのイメージを客観的に評価できるのだろうか。「富士山、芸者」のイメージについて言えば、1863年ごろ横浜に姿を現したイギリス人フェリックス・ベアトたちが、外国人旅行者向きにちょんまげ姿の侍、力士や芸妓、名所風景の写真を売りだした。この「横浜写真」は輸出もされ、「東洋の神秘の国」のイメージの形成に貢献した<sup>1)</sup>。国のイメージはその国の人たちが作るのではなく、外国の人間が作り、それをその国の人たちが内面化するのである。外国人が日本をそのように理解したならば、そのイメージは「正しい」。私がこの『モクセイ!』に居心地の悪さを感じたのは、私が日本人であるからだ。ほとんど無意識に持っている日本という自己イメージが動揺したのだ。いずれにせよ、ノートボームは、典型的な日本を描いているのではない。日本という「謎」は、その謎を解明する誘いとして提示されている。そしてこれからノートボームによる「解明」を見ていこう。

## 2. 『天皇誕生日、もののあわれ、そして他の日本の経験』(1977) — 最初の日本旅行

『モクセイ!』は1982年の作である。ノートボームは1977年に日本を訪れ、その紀行文を書いている。その冒頭には、『モクセイ!』でも触れられた、戦争中の日本兵によるオーストラリア人捕虜の処刑の写真が記述されている。

「私は当時12歳だった、私に大きな印象を与えた一枚の写真。馬鹿げた長いコロニアルなカーキ色のズボンをはいた、オーストラリアの戦争捕虜が椅子の木の幹の上に座っている。彼の目は縛られている。金髪が風にくらか翻っている。彼の手は一本のロープで縛られている。彼の後ろに一人の日本人が立っている、彼は略帽、黒いズボンと長靴、白い半そでのシャツを身につけている。両手に、高く掲げた、大きな剣。ゴルフプレーヤーがクラブを最高の位置に掲げているように。〈…〉私が日本について持っている一番古いイメージ」(VI. S. 264)。このイメージは鮮明に西洋には不可解な日本を示している。そしてそれが日本への関心を起こさせるのである。

「私を今没頭させている問いは、日本はどのように〈異なっている〉かということである。この最近の年月に私は谷崎、川端、大江、三島を読んだ。〈…〉もし私が異国性を取り去るならば、あるいは別の異国性と取り替えるならば、私が理解しないであろうものは何も残らない」(VI. S. 265)。しかしそれは「日本」を理解したことではない。では「本当の日本」とは何か。日本文学の予備知識を持ってノートボームは初めて日本に来た。そして日本の現実の中で当惑する様子をこの紀行文は描いている。冗長なタイトルのように、旅は動揺、困

惑とともに始まる。

「そのような到着の後の最初の日は、いつもまったく奇妙である。私の部屋の中はとても静かである。部屋自体はかすかにベージュ色で、無装飾だ。一瞬の間私はそれがついに彼岸であることを期待する、しかしとんだ間違いだ。ドアにかすかなさらさらという音、そして私は新聞がゆっくりと押し込まれるのを見る、Mainichi Daily News。経済委員会は社会保障にもっと高い貢献を要求する。これは決定的に彼岸ではない。私は窓辺に行き、カーテンを開く。スモッグなのか、単に悪い天気なのか。Groning のような空の下に途切れることのない列の町、家、工場、線路がぼんやりとした地平線まである。私は5本の列車が同時に走るのを見る。窓の下には人間の肉が有意義な仕事への途上へと揺れている。宇宙は回転し、すべては符合する。私はテレビをつける。もぎたての桃の顔をしたティーンエイジャーの団体がステップダンスを見せている。彼女たちは恐ろしいアメリカ的な微笑を浮かべているが、それを除けばとてもかわいい。私は次々とすべての13のチャンネルをつける。〈…〉今私は本物の世界に熟し、下に降りる。玄関ホールの角に一つの庭が設置されている、その中で着物姿の可憐な娘がお茶をサービスしている。徐々に物事が形をとり始める。一人の女が私の方にちょこちょこ歩いてくる、彼女は眼に見えないレールの上を移動している、と言えるだろう。私の少し前で彼女はお辞儀をし、銀の音を発する。その後で彼女は私にお茶を注ぎ、私は彼女への、同時にまったく日本への、深い不幸な愛の中で、燃え上がる。それはもう変えられない。それはあつという間に起こった、考えられるもっともナンセンスなクリシェの中で。マニキュアした指の白い人形の娘、彼女の肌のバラ色の傷つけられないユリの葉のような絹のきらめき、その肌の中に偉大な石工が二つの眼をはめ込んでいるのだが、その眼の中で人は、何かを見ることなしに、世界の創造まで振り返って見る事が出来る。私は観光客のように椅子に座る、救いがたく火をつけられ、もう消すことのできない幸福感につかまれて」(VI. S. 267f.)。

ノートボームは後に『これから話す物語 Die folgende Geschichte』(1991)を書いた。それは、アムステルダムで眠った男が、リスボンのホテルの一室で横になっている自分を見出すところから始まる。後に男は生と死の境にあることが明らかになるが、ここで東京のホテルの部屋を「彼岸」と思うところは、その小説のヒントになったのかも知れない。いずれにせよ、異国に身を置くことは、過去の自分を仮死状態にすることである。かすかなアイロニーでもって語られる、移動に当惑し、少しずつ知覚を開始する姿の描写は素晴らしい。現象学的還元のように、世界が、すべてのあらかじめの観念がカッコ入れされ、純粹に知覚、描写されるような。

一方で、見ることを可能にするのも日本における「ガイジン」の位置である。

「私は、地面に記入されているところに、自分を置かねばならないことを知っている、そこに間違えることなくドアが止まるからである。私は、豆腐のように柔らかく、白い手袋をはめた紳士によって他の肉の間に、列車の中に押し込まれることを知っている、私がそこで誰に出会うのかを知っている。制服の女生徒、新聞を読む人、白いシャツとネクタイのスーツの紳士。誰も私を気かけない。私はそこにいないからだ。私は誰でも見ることが許される。プラットホームの上、列車の中で不在の口たちが物語を朗読している、そして私が読むことのできる唯一のものは、プラットホームにおける名前の報告である」(VI. S. 270)。

そこに存在しているのだが、しかし見られていない「ガイジン」や、西洋の群衆とは異なった様態を示す日本人は、ノーテボームに謎に見えたとはいえない。

「人が街を歩き回ると、一つの状態を常に意識するようになる。人は強引に群集に取り巻かれる。信号が青になると、洪水の波のように群集は進む。雲の上で人はデパートに運ばれ、彼らは何ダースも壁の赤い電話で電話をする、電話はただ、ボックスもなく、壁に掛かっている、人の周りのいたるところに、運動がある、海のように減少し、膨張する運動がある。しかし決して攻撃的ではない、1,700万の人間と一緒に一つの都市の中で生きる、唯一の可能性は規律の一形式であることをすべてのものから学んだ民族。普通それは私がそれほど感激しない何かである。しかしここではそれは絶対的な必然性である。押し合いへし合いはない、すべてはまるで自然法則が関係しているかのように経過する。群集は流れ込み、流れ出ていく。大きな地下の湖が地下鉄の駅の周囲に渦巻いている、黒い髪をしたすべての顔、皆なききちんとした服装をし、明白な目標を持っている。私はこの集合性を恐ろしく不安にさせるものと考えるように準備していた、しかしその反対が妥当している。この群衆の中を一緒に流れること、理解不能な肉体性によって囲まれていること、自分も群集であることは、官能的な快樂である」(VI. S. 271f.)。

ロラン・バルトは『記号の国』の中で、個別の細部を取り上げ、考察を記していた。「日本文化」を一般的に論じても意味はない。ノーテボームはバルトのように項目をもうけないが、細部の海に漂い、その流れを記述する。

東京の「破壊的な醜さは、何度も小さな形式の美によって中断される、何度も人は小さな無上の喜びを体験する。人間の優美さなど」(VI. S. 269)。その「美」は例えば、食事である。「しかし外国人のために献立の素晴らしい、欺くように本物に見えるディスプレイ。給仕の男か女と一緒に連れ出し — それはたくさんの笑いを伴う — そして食べたいと思うすべてを指し示す。〈…〉お皿の上に来るものはすべて素晴らしく美しく料理されている。小さなコンポジション、食物の絵画。都市が博物館的な美を持っていないことが少しも重要でないと私が言うならば、そのことを私は主張しているのである。救済的な優美さは小さな

物ごとの中にある。日常生活の文化の中に。〈…〉そのような小さな芸術作品を食べることは根本的には美とのコミュニケーションである。同じことは、デパートでの包装の仕方にも妥当している。エスカレーターの足元でのささやかれる挨拶や優美なお辞儀にも妥当する」(VI. S. 272f.)。

ノートボームは国会を見学する。不可視の外人が可視的になるときの齟齬を小説家はカフカのな不条理のパロディのように描写している。

議事堂の守衛のところ。「何かが合っていない。私はすでに人はできるだけ興奮してはならないと学んでいた。そして最初の聖体拝領の顔で辛抱強く微笑む。カオスの中から英語を話す一人の紳士が現れる。私たちはお辞儀をする。名刺を交換する。私は Ito さんと待ち合わせていると言う、彼はそれはありえないと言う。〈…〉彼はきっと大きなむつかしさの中にいる、何度も私のカードを鼻先に持っていき、つぶやいている。〈…〉時々彼は制服の男たちの方を振り向く、制服の男たちは彼の苦悩の道に対する完全な尊敬の念をもって観察している。Nutbum, と彼は再び言う。オランダ。その通り。私たちはお辞儀をする、Ito と私は歌う、〈アポイントメント〉、〈オランダ大使館〉。〈大使館?〉。イエス, Mr. Ito?。ついに彼は、私を中に連れて行くことを決心する、しかし彼は幸福ではない。彼は詰め物をされたネズミを前にしているコブラのようにシューと音を立てる。そして私を窓口に連れていく、そこで私はたくさんの書類に記入しなければならない。それから私たちは大きな建物に入る、この空間のどこかに彼は電話をしに行く、それはとても長い会話となる。くもの糸のもつれが解かれると、私とその機構全体を混乱させたことが明らかになる」(VI. S. 273f.)。彼は結局、衆議院と参議院を間違えたのであった。Ito 氏は衆議院に行きたいジャーナリストを、Moegi 氏は、参議院に行きたいジャーナリストを迎えるのである。

政治はしかし国会の外で彼の注意を捉える。右翼の示威行動。「その怒号は不安にさせ、私を終始、追いかける。それがどこへ行ったにしても、不快な」(VI. S. 275)。捕虜処刑の写真、天皇誕生日に皇居での異常な警備。オランダ人は東南アジアで日本人の捕虜となっている。しかしノートボームが日本の歴史を見る眼は驚くほど同情的だ。彼は日本の第二次世界大戦への参戦を日本が世界から差別されていたことから説明する。

「アメリカの法律 (1924)。日本人はアメリカで〈白人〉と結婚してはならない、どの土地も所有してはならず、あからさまな人種主義の様相を我慢しなければならない。第二次大戦。日本が世界の残りの国にとって、そんなにも異質な不透明な文化を持った、不安にさせる不可解な神秘であることが加わる。その文化には言語の障壁が寄与している。さらに日本がああの年代に封建的な農耕社会から、大変革や歪みを伴った工業社会へと発展したことが加わる。〈…〉そして持続的に増える人口 (年に 100 万)。〈…〉その小さな資源の少ない、人口過剰

の国は、窒息したくなければ、もっと空気を必要としていた。日本を中国に方向付けるように強制したのは、確かに大国の人種主義や保護主義だった」(VI. S. 277f.)。

これにはオランダもまた小国として植民地を作った国家であったという反省がある。ノーテボームが多くの紀行文を書いている三つの国、スペイン、ドイツ、日本はすべてオランダの「敵国」であった。

政治もまた文化であるが、ノーテボームの「求めている」ものは政治や社会ではない。皇居で彼は一人の少女を見る。

「私は知らない花の甘い香りを嗅ぐ。開いた平面に一人のとても小さな女の子が白い服と小さなピンクの靴をはいて立っている。彼女は紙の小旗を濡れたアスファルトの上に落とししてしまった。私は彼女の方を見る。まるでこの小さな子供の中に、私にとって日本であるところのものがすべて丸く固められているように見る。彼女は泣かない、彼女はまったく静かに立っている、母親が来て、旗を取り上げる、彼女のドレスのように赤と白の。それから彼女たちは再びその怠惰な列の中に並ぶ、その列に私は属しており、属していない。私たちの中の最後のものが外に出るとき、門衛が高い皇居の木の門を閉じた。そして私は帰宅する」(VI. S. 278)。

『モクセイ!』はこの少女のイメージから生まれたのかもしれない。

7日目、ノーテボームは一日中ホテルにとどまり、考える。イメージの氾濫に対して踏みとどまろうとするかのようなのだが、それは日本文化を理解する試みである。彼は、谷崎や三島などの小説を読み、理解する。「人が単純さのために〈本質的な〉物事と名づけるものは安心させるような仕方で、同じである、と思った」(VI. S. 279)。しかし現実の日本の中で彼は「ガイジン」である。

「〈ガイジン〉という言葉は、outside person を意味している。しかしまた別の概念、〈他人〉が存在している、それは特別な仕方で私の〈異質性〉を表現できる。他人は、人に対していかなるリアルな関係も持たない存在である。〈…〉現実の関係の不在は、人が、現実には見られないということを意味している」(VI. S. 289)。

その「ガイジン／他人」が日本を理解できるのだろうか。それはまた、「旅行者」の基本的な条件と同じである。「旅行することは常に、残酷なもの、好奇心のあるもの、礼儀に反したものの要素を持っている。〈…〉そしてこの意味で人は侵入者である」(VI. S. 280)。

旅人はそこが異国であるからこそそこに来た。差異を認識するために。そして差異は認識を挑発する。旅人は必然的に謎の前に立つ。ノーテボームは、「日本的な情動」の翻訳を試みている。「〈カナシミ〉(陶酔的、魅了するもの、素晴らしいものと不幸をもたらす壊滅的

なものが並存し、いわば唯一の感情情動の中に包括されている)、〈ものあわれ〉(「物事のパトス」, 「移ろいやすいものの特別な美の承認」)。どのように私はそれらの概念の事実的な重さを算定できるのか。〈人情〉(「自発的に生まれる感情」), 〈義理〉(「社会的に取り決められた相互の依存性」), 〈甘え〉(「それが彼の家族, 隣人, 彼が働いている会社, あるいは結局, 日本社会全体であれ, 個々人が集団の中で享受する, 受動的な愛」)(VI. S. 281)。あるいは、「1944年7月のサイパンでの日本軍部隊の集団自殺」と特攻隊の遺書。「これらの事柄はまだ滑らかなファサードの後ろの数千の形式や考えの中に存在しているに違いない」(VI. S. 284)。その「謎」を認識することが文化を理解することである。ここではそれは提示されているだけだ。そしてノートボームの旅はそれに対する回答の試みである。

日光。ノートボームはロマネスク美術を特に好む。日光の東照宮はいわば日本のバロックであり、彼の趣味に合わない。そのためにではないが、日光の旅は「観光」のそれとしてシニカルに描写される。

「日光の寺院や霊廟の訪問のあと私はそれを知っている。たくさん、そして何も見なかった。残っているものは、私の場合は私が〈日本〉と呼ぶところのもの全体像の中に沈みこんだ印象の狂宴である。そして私は、私が今のように一人の厳しいガイドによって寺院の中に押し込まれ、連れ出されなかったならば、もっと多くのことが残っただろうかと自問する」(VI. S. 287)。

「しかし私が明白に覚えているものは、日本人である。学校、グループ、軍隊、家族、彼らは畏敬に満ちて自分自身の過去の中を散歩し、その際に永遠に互いの写真を撮る。どのグループも鳥の群れのように彼ら自身のガイドに従っている」(VI. S. 288)。

「最後に私たちは古い上品なホテルで降りる。廊下に、1899年まで遡る古い写真を見る。着物を着た日本の家族、西洋の服装の日本の獵師、1922年、そして1892年の宿帳の最初のページ、〈キャプテンとミセス Glubb, 香港, ミス Woodbury, USA〉。Woodburyさん、長生きを! テレビで女の子がヨーロッパ的な朝の体操音楽に合わせて体操している。私は玄関のホールの中、竹の障子の前の重い椅子の一つに座っている。そして遠くの手で描かれた丘を見上げている、雨と北方で重いそれを。そしてキャプテン Glubb とミス Woodbury のことを考える、そして自問する、彼らがここで何をしたのか、私は今何をしているのか、と」(VI. S. 289)。

「日本の半分が別の半分のところに旅行するように取り計らっている」(VI. S. 289) ゴールデンウィークに大阪へ。ロイヤル・オオサカ・ホテル。そこから彼は京都へ行く。彼の日本のイメージはたえず現実によって覆される。

「しかし列車はすでに出発していた、サーデインの間のサーデインとして私は、時速 300 キロで風景の中に投げ出される。私はこの巡礼をまったく違ったふうに想像していた。そして私が望む最後のことが起こる。つまり二人のニキビだらけの 18 歳のアメリカの〈エホヴァの証人〉が私を慰め、人はすべてに慣れること、私は実際に正しい列車に座っていること、人がここに数ヶ月間いればすべてはおのずから起こると言う。〈…〉私はそこにおずおずと畏敬に満ちた気分で到着したい、地球の半分をまわり私はこの瞬間のために飛んできた、最初のセメスターの学生組合学生のように怯えさせられて、私はためらいながら、躊躇しながら、本当の日本に入りたい、そして苦さをもって私は川端の『美と悲しみ』の素晴らしい導入部を思う。そこでは主人公の、おきとしおが一年の最後の日にまったく一人で京都に旅する。〈その後すぐに冷たく一つの明るい輝きが、黒い雲の中の三日月の形の隙間から現れ、長く消えなかった〉。しかし私は風景も雲も見ない、私はただ速度と人間の魂の私の魂への圧力を感じる、私は柔らかい抵抗のないマッスの中で揺れている、私の毛穴、眼、耳を閉じ、私の脳のかんぬきで閉められた領域の中で、私がすぐに入るであろうその寺院都市のビジョンを追求する。しかしそれは現れてこない、というのは、私を今囲んでいるこの同じ群衆は、私のそば、私の周囲に留まり、私と一緒に大きな駅前広場に流れ出て、バスやタクシーや路面電車の間の、別のすでに波打っている群衆の中に移行し、寺院のない歩道の上を、過去のないデパートの脇、お土産店、絵葉書の脇を通りすぎていく。それらの絵葉書は、私が見ない光景を再現している」(VI. S. 291f.)。

ノートボームは謙虚な礼儀正しい人間である。異なったものを、異なっているがゆえに拒否することはない。しかし好みは存在する。彼が否定的に感じるのは、日本の近代的な姿である。そして彼があいまいな形でもっている「日本」のステレオタイプのイメージに適合するものも拒否される。

東本願寺。「私は今この寺を覚えているか。いいえ。この寺の後で私は多くの寺にいた、しかしそれらは、寺院の森の中に混ざってしまった」(VI. S. 293)。そして彼は庭園に逃げ込む。「〈自然〉を私は少なくとも理解できる。木々は、それらが日本の木々であることを少なくとも理解している。木々はそこに人間のモデルのように立っている、好意に満ちて、身なりを整えられて、ツツジは描かれている、シュロは詩作されている、水はコケむした石にそってささやく、ニワトコ、モクレンがその中に身を映している。ここには秘密はない、ここにはエキゾチックに感じるために費用がかからない」(VI. S. 293f.)。

ノートボームはどの旅行の際にも人間と同様に自然に向かう、あるいは人間によって作られたもの、建物、庭園、植物園や動物園、墓地に向かう。彼は風土の卓越した読解者である。そしてどの旅においても、その土地の名所旧跡よりはむしろ偶然に遭遇した出来事が彼の心

をとらえる。

「にぎやかな主要交通網から離れた、静かな小さな道路を歩いているとき、私はガイドブックに見出さない小さな寺に遭遇する。その雰囲気はかすかに日曜日の午後のフランスの村を思い出させる。一人の子供がネズミ花火で遊び、一人の父親が路上で息子とピンポンをしている、そして突然一つの小さな低い家の中から一人の花嫁。彼女はとても白く化粧しているので、彼女の顔は仮面になってしまった。黒い髪が、膨らみふくれるいくつかの軌道の中のブランクーシ的構造を持つ頭部、この白く粉を振りかけられた頭部から高みに湧き出ている。儀式的な着物が金の緞子の前に硬く立っている、その下の小さな雪のように白いひづめはアスファルトの上に引きずるような歩みをする。〈…〉一度彼女は、彼女のしわのない白の中の二つのきらめく黒い黒玉で私の方向を眺める、そして彼女の顔は私に、前世紀前半の国貞の肖像画を思い出させる、〈江戸の女〉、その顔、その中で小さな口が唯一の火のように赤い開口部を形成している統一的な平面、鼻は長く、一本の羽のように薄い線で理想化されている、そしてここにもまた、同じマニエリスム的な髪の華麗の下に、黒い、かすかに斜めになっている、宝石のような眼。数秒ですべては過ぎ去り、その後はじめて私は寺を見る。外には魚の入った数枚の皿がある、捧げものだ。中に、大きすぎる椅子の上に小さな木造のブツダが座っている、一本のロープに大きなゴングがかかっている。その建物の右側に又、一人のブツダが座っている、だれも見ることが出来ない、地面のある点に向けられた木の眼。すべてから遠ざけられたものの微笑み、その小さな口は、まるでそこからどの瞬間にも一つの金の泡が湧き出ることが可能であるかのように形作られている。一人の老婆が線香を器に刺す、その中にはすでに何本か別の線香が燃えている。彼女は少しその前に立ち止まり、足を引きずってそこから離れる。一つのささいな場所でのささいな瞬間、しかし忘れられない」(VI. S. 295f.)。

一方、竜安寺の描写はあまり精彩がない。「かつて宗教のドアを自分の後ろで低い音で閉めたものは、たいていはすぐには、自分の投げ捨てられた古い価値を新しい文の神話や神秘と交換する準備ができていない。にもかかわらずこの数メートルの殺風景な空間の中から魔法が、神秘的な挑発が出ている、それから逃れることは難しい」(VI. S. 296)。『儀式』ではフィリップの部屋にあった絵葉書の形で竜安寺が描写されていたが、ここの描写は「禪」のステレオタイプの説明の域を出ていない。奈良の大仏の描写はどうだろうか。

「ひとは東大寺のおおきなブツダの前に1時間立つ必要がある」(VI. S. 298)。具体的な描写の後で、「そのブツダの足は私の体よりも大きい。どこかであるとき、あらゆるこれらの拡大化の中で、このブロンズのもっとも内的な核の中にこの誰かがいた、ますます大きく異質になる姿ではなく、地上を走り回り、何かをなし、言う人間が、その本質が今この近づ

きがたい彫刻作品のマッスに形を変えた一人の人間がいた。このアジア全体で数百万の形や大きさに固められた像。謎〈…〉。〈私はこの夜、悲しかった、ほとんど不安であった〉と Couperus は『日本探旅行』の一つのエピソードの中で鎌倉の大仏について書いている。〈晴れた夏の夜の空のうす暗闇の中で、今もこの地上から立ち上がる不動性、この神の顔に対する驚きが残っていた、その神の顔は、静かな永遠の夢の顔となった、この世界では目覚めることがない夢の。そして私は、決して死後の生を請わなかった哀れな存在や世界についてのカルマの掟を残酷だと思った〉」(VI. S. 298f.)。

「大仏」というオブジェを介してノートボームは過去のオランダ人作家につながっていく。大仏からブツダの姿を偲び、Couperus の文を想起する。ブツダは追憶の神となる。

「ブツダ」や「禅」をヨーロッパの言語で語る／理解することは可能なのだろうか。可能であるかもしれないが、それは紀行文の形式によらないだろう。紀行文はもっと具体的に細部を通して、イメージとしてそのようなテーマを理解させるジャンルである。紀行文の領域についての反省は、奈良の森を歩く文の中で描写されている。

「奈良の森の中は雨が降っている。私は寺院の地所を後にした、今、当てもなくひとりで歩いている。雨が私の傘の上でぱちぱち音を立てている。とても美しい。私が日本に来て以来はじめて私は本当の森の中を歩いている。高い不動の松の木の下に雨から守るために鹿が立っている。突然、森の道の曲がり角に一つの小さなパゴダが現れる。格子は輝く赤で塗られている。いくつかの石のライオンがまわりに立ち、石の灯籠が立っている。雨がそのかすかに湾曲した屋根の上を流れ、明るい音を立てながら石の噴水に滴り落ちる。それがすべてだ。ガイドブックを取り出す必要はない。私は何も必要としていない、屋根の下に座り、雨の音に耳を傾け、満足したように感じている。透明なプラスチックの傘をもった一人の老人がパゴダのそばを通り過ぎ、帽子を取り、お辞儀をし、歩き続ける。私はずっと前に死んだカトリックの義理の父親のことを考えねばならない、彼はどの教会の前でも帽子を取った、結局のところ神がそこに住んでいるのだから。もし霊たちが自由に動けることが本当ならば、神はひょっとしたら幾人かの日本の霊たちと一緒にこの屋根の上に座り私を見下ろしているのだ、と思う。雨滴がリアルな物体にあたる音にも動ずることなく。ひょっとしたらこの水音は消えてしまった人間の声の再響 *reinsonation* なのだ」(VI. S. 299)。

私は素晴らしい文だと思う。彼は世界に対して等身大で向かい合っている。名所旧跡の場合には、それにあらかじめ与えられている概念がそれをありのままに見ることを妨げる。人はなんとなく構える。それを「法隆寺」の描写が示している。

「私はタクシーに乗り、考えられるあらゆる発音、起こりえるすべての方言の形式で〈ほうりゅうじ〉と言う、高く、深く、長く伸ばして、脅かすように、懇願して、農民風に、デ

ンハーグやアムステルダムなどのアクセントで、しかしその老いた運転手のなめされたインディアン顔にはいかなる認識のショックも示されない。ともかく彼はトヨタを作動させ、私と一緒に都市から出て行く。すぐにもう私たちは狭い田舎道にいる、両側に田んぼ、身をかがめた木々、緑の木々の帯が地平線に通り返り過ぎていく、寺は見えない、しかし他の点ではすべてはとともきれいだ。時々私は低い声で〈ほうりゅうじ〉と繰り返す、しかし反応はない。私は、まったく東洋風に自分の内面に集中しようと試みる、しかしそこには誰もいない。寺の姿は私たちが走っているのと同じ速度で遠ざかっていく。1時間後に私たちは目的地に着く。私は、今私から要求される高利貸しの金額を覚悟する、しかし運転手は私と同様に大きなパニックにあり、私が彼に与える金額の十倍多くのおつりを返す、それは正しくなかった、だから私はその多すぎることを返そうとする、しかし彼は受けとろうとしない、彼は、私が滑稽なチップを与えているのだ。それから私たちは友人として別れを告げる、そして彼が行ってしまうと私はすべてが閉ざされていることに気付く。私は一人だ。遠くから優しい薄い光が近づいてくる、門は閉ざされている、私は門番の王が、藤の幹のように奇怪な形で、彼の体のまわりに巻きついている、曲がりくねった花環装飾と戦っているのを見る。私は静かな寺院の中庭を見、そしてそれがだから日本で一番古い寺なのだと思う、そして何も感じない、もっとよく言えば、この寺が古いので、何も感じない。恐怖のように私を襲うのはその場所の厳粛さである。私は苔で覆われた石、夢の八角形のホール（夢殿）、石段、木の格子をじっと見る、この寺は739年に建てられたので、何かを感じたいと思う。しかしその年齢は、私の認識不足のゆえに、眼に見えてこない、それは1239年でも1739年でもありえるだろう、残っているものはただ完成、形式と構造の眼に見える美である。聖徳太子は私にとってロレンツォ・メディチになることはできない。私はすべてのこれらの物体の外側に留まることができるだけだ」(VI. S. 301f.)。

これは1977年5、6、7月の最初の日本旅行の「記録」である。ノートボームは本などから作られていたイメージで十分に武装して日本を訪れるが、それらのイメージは現実と遭遇し、解体され、彼はただ過剰な現実の流れに身を委ねる。これはかなり過酷な作業である。イメージは人間の内面で作られるので、イメージの解体は内面の変化をもたらす。そのイメージの解体・生成は「謎」として現れる。そして『モクセイ!』はその「謎」を表そうとしている。しかし「愛の物語」という設定が、必然的に「芸者」（それも富士を背景に持つ）の強力はトポスを呼び起こし、謎そのものが希薄になっている。あるいは、そもそも「謎」—それは必然的に「謎解き」を要請する—の設定が短編小説というジャンルには適していないのだ。短編小説は異文化理解の文—それは紀行文の本質である—ではない。奈良の森など

の描写の豊かさを思うと、『モクセイ!』はイメージを形成する力が弱いように見える。『モクセイ!』はノートボームの意図 — 日本の理解 — には小説のジャンルは適さないことを証明した作品である。ノートボームは常に旅をし、旅の記録（紀行文）を書いている。それは彼が紀行文という文学ジャンル、紀行文の文体を作り出そうとしていたことを意味する。さらに、日本を巡る旅と紀行文の文体の生成を見ていく。

### 3. 『北のアトリエ、パリの北斎』（1980）

本を読むこと、芸術を見ることもノートボームの旅である。パリの北斎展。彼は、そこを訪れる人々の姿に驚嘆する。

「私の周囲のこの敬虔な関心、ほとんど恭しい、心を奪われている状態は何を意味しているのか」(VIII. S. 595)。「ここで私と一緒に、北斎のところに入場を許可されるために、一つの巡礼行でのように1時間も冬の午後の寒さの中で立っていた人たちは、その中にホンダの名が欠けている一つの寺院の中に入る。私はちょうど日本への旅から戻ってきたばかりだ。日本で私は銅版画家 Sjoerd Bakker と一緒に北部の秋の森の中を彷徨した。それはその国を巡る私の二番目の旅であった。何となく私は最初の訪問の時の幸福感を再び感じるができなかった、そして今ここ、北斎のもとで、私はなぜなのか知っている、思う。／私が日本で探しているものは、空間の中ではなく、もっぱら時間の中に存在している一つの日本である。最初の時人はとても感激している、人は大きな醜さの中にも小さな美を見出す決意をしている。人は美学を楽しむ、人は京都や奈良に運ばれる。〈…〉食事も含めてすべてが、一つのスピリチュアルな隠された響きを持っている。そして人が見ようとしなかったものを人は見ない。最初の時、それは根本的には一つの幻想である。人は一連の文化的なクリシェ、禪から始まり、『源氏物語』までのそれを、取りまとめた。そして人が今、原理的に望むことは、日本の社会がそれらに適合することである」(VIII. S. 596f.)。

この北斎展は、浮世絵というクリシェの確認を意味していたのか。そうではない。ある一定の文化の中からは生まれませんが、しかしその文化を越えて、空間と時間を越えて人間に話しかける芸術の力の確認である。

「その展覧会は、ヴォルテール河岸の、ある小さなギャラリー（ちょうどルーブルの向かい側の）で行われた、そして一瞬のあいだ、そんなにも神秘的な、消えてしまった日本の巨匠の、64枚の色彩木版画とデッサンはルーヴル全体に立ち向かっているように見えた」(VIII. S. 262)。

「二つの日本」, 「謎」としての日本を解くカギは時間の中にある。ノートボームの日本は

経済大国となった近代日本ではない。「もう一つの日本」、失われた過去の「日本」である。これはもちろん矛盾した態度である。私たちは近代の人間であり、近代は過去を否定することで生まれてきた。そして近代は、ロマン主義のように中世に憧れる。ノートボームは、膨大なスペイン紀行文を著しているが、そのスペインはヨーロッパ世界から切り離されていたがゆえに生き延びていた中世のスペインである。ノートボームはもちろんその歴史のアイロニーを知っている。彼は、もう存在しない、あるいはむしろ存在したこともなかった、どこでもない場所を探し求めている。そしてそれは芸術の世界に他ならない。

#### 4. 『女護の島の幻影』(1981) — ロンドンの日本展

ノートボームは、日本についての矛盾したイメージに当惑する。それを彼は「謎」ということばで表すのだが、そもそも一つの文化を統一したイメージで表すことが無理なのである。多数の矛盾するイメージ群があるだけだ。

この展覧会では、「日本人は彼らの古典的な、貴族主義的な芸術を見せようとした」(VIII. S. 608)。一方、「展覧会の主催者は明白に、徳川将軍の世紀に生まれた民衆芸術が、われわれの世紀において日本をそんなに大きくさせた器用さ、専門的な能力、発明の才能の基礎を形成していることを、見せようとした」(VIII. S. 609)。『源氏物語』の貴族文化と浮世絵の民衆文化は統一的美学でもって認識されない。では「見る」とは何か。

「すべての視覚的な享受の際にも、この展覧会是一个の強く教育的な隠された調子を持っている。つまり自分の見ることを思考によって支えようとするものに、ここに少なくともその扱いにくい秘密の一部が解き明かされるのである」(VIII. S. 609)。

ノートボームは、彼にとって文化の読解(文化理解)とは何かを、絵の解釈の例で表現している。

「線的な遠近法の不足が不安定にし、心理学の不足が疎外し、寓意、神話学、象徴学、文学についての認識の不在が、経験を乏しくさせ、ほとんど盲目にする。〈…〉私は表現を見、それをそのようなものとして楽しむが、それが何を意味しているのか、常に知っているわけではない」(VIII. S. 610)。

逆に言えば、ここで欠けているとされている事柄、神話学などの知識があれば解読可能となる。「東洋の神秘」と日本を祭り上げることは精神の破産である。ノートボームは、解読しようとする。一方、日本人は好んで日本を神秘化するのである。

ここで彼は初めて「楽茶碗」を見る。

「私がかっと忘れることができないであろうものは、17世紀初頭からの〈あずま〉と名付

けられた〈楽茶碗〉である。私は自分の資格を混同することに賛成ではない（案出し、描写する者）、しかし私の『儀式』を読んだ人は、ひょっとしたら信じようとしなないだろう、私は一つの古典的な〈楽茶碗〉を実物で見たことがなかったことを。よろしい、ここにそれが立っていた。私が想像していたような〈私の〉茶碗が。手の届くところに、しかし触ることができない、黒く、白い灰色の雲で輝きながら。その白い灰色の雲は粗い表面の上に漂いながら降りてきて、沼の誘惑的な、眼に見えない深みの中に沈む」(VIII. S. 613)。

ノーテボームは神話、象徴などの知識をできる限り求め、そしてその知識をカッコ入れし、それからただ見る、そして見たままに描写する。それは彼の紀行文のスタイルとなる。

彼はそのロンドンへの船による旅を次のように終えている。

「私は、到着したように、船で旅立つ。嵐で雨が降っている、陸は見えない、それでまるで私たちが無限の中に入っていきうに見える。そして生の中ではすべてが一致しているので、私はこの瞬間に、伊原西鶴（1643-93）の小説の終わりを読んでいる」(VIII. S. 614)。

これは『好色一代男』である。（その女護の島への船出の個所でノーテボームはフェリーニを想起している<sup>2)</sup>）。現実の旅は過去への旅に移行する。空間ばかりでなく時間を越えていく旅がノーテボームの旅である。

## 5. 『鏡の中の謎 — Ian Buruma の、ワンダーランドの冒険』(1984)

日本の「謎」は、Buruma の日本論の書評の形で論じられる。「真に魅了されている者は又、その魅了するもののために苦しむ用意がある。そしてその中からもしかして快樂を汲み出す」(VIII. S. 310)。それは、Ian Buruma の『微笑みの後ろの日本』(Frankfurt 1985年)の書評である。

「Buruma が見たところ彼の人生の数年を中斷もなくテレビの前で過ごし、勇敢に私たちのためにその沼の中を徒歩した一方で、私は静かに川端を読むことが許される。〈…〉私はただ数回日本にいただけだ、そしてそのいずれの時にも、出国の際に謎は到着の時よりももっと大きかった。この本はひょっとしたら、私が日本を通してしたもっとも集中的な旅である。〈…〉私は日本に関して私に理解できないものであったすべてに対してついに謎の回答を見出すために、その本を読まなかった。むしろ謎は、秘密の場合には通常そうであるように、この場合、Buruma が人に手渡す鍵によって、もっと大きくなった。ひょっとしたら本質的に〈他者なるもの〉の観念よりももっと神秘的なものは存在していない」(VIII. S. 311f.)。謎とは「他者」のことである。そして他者は「自己」の対立概念である。「自己」は「他者」を措定することによってのみ存在する。「他者」がなければ「自己」もない。それは、「他者」

は「自己」と同様に理解可能であることを含意している。少なくとも、「自己」と同程度には「他者」も思考されることが出来る。

ノートボームは *Buruma* の本の中に「恩」の概念を見る。「Schuld という言葉は経済的な借金と同様に道徳的な罪を意味することが可能である。どの日本人も誕生の時にすでに一つの Schuld を持っている」(VIII. S. 312.)。「この Schuld が〈恩〉である。祖先に対しての〈恩〉。道徳的な罪の西洋的な理念を知らない日本人は普遍的な原理との一致に於いてではなく、社会的な態度の規則に従って振る舞う。この社会的な規則を踏み越えるものは、恥を感じる」(VIII. S. 313)。

「義理、甘えのような一連の概念にとって、簡潔な翻訳は存在しない、ただ書き換えがあるだけだ。しかしこの書き換えが可能である事実は、概念が理解できるものにされることが可能であること、それでもって本質的に他者なるものの観念がより少なく全体的になることを意味している。本質的に異なった、人はそう言うことができるのか」(VIII. S. 313)。

「他者」と「自己」は相補的な概念である。「異なっている」と指定されることは、すでに理解可能性を含んでいる。「そして私たちに異質と思われるもののもとに、一つの共通の〈人間的条件〉があり、それが私たちがこれらの小説の主人公たちと自己同一化することを可能にするということを把握するために、人はただ川端や、大江健三郎あるいはもっと以前の西鶴、あるいは紫式部を読むだけで良い。同じであり、同じでない、と人は哲学者と一緒に結論することができるだろう。そして *Buruma* には、再度逆説的に、まさに彼がその非-同をそんなに詳細に記録することによって、私たちに〈それでも同じ〉の理念をより深く理解させることが成功している」(VIII. S. 313f.)。

文化人類学が他者に対してしたように、ノートボームは理解しようとする。神秘化するのではなく、コミュニケーションを試みる。自然科学的な方法でないとすれば、それは純粹な描写、記録のスタイルとなるだろう。そして再び「紀行文」のスタイルに戻る。

## 6. 『随筆』(1986-1987) — 紀行文の文体

ノートボームは『随筆』を次のように始める。「田舎や古いものを訪れ、まだ幻像のように私の記憶の中をさまよっているいくつかのものを再び見たい。〈…〉庭園を見たい。庭園と風景を。私は放浪したい。そして日本語とドイツ語で〈枕の本 *Kopfkissenbuch*〉と呼ばれている本を読みたい。『枕草子』。〈…〉私は私の随筆を書く」(VI. S. 307)。

この「紀行文」は「随筆」を書く試みである。旅が「随筆」のスタイルの発見を可能にし、そして旅の文体、「随筆」を可能にした。『枕草子』について考え、日本の風物を見、異人と

して文化を理解しようとする志向，それらが「随筆」の文体を産み出す。そしてその試みがここに記されていて、それが即「随筆」となる。エッセーとは「試すこと」である。エッセーの形式を反復，反省することで，新しい形式が生まれる。これは日本を舞台にした，「文学」を巡る方法論の物語である。文学の方法の探求が，そのまま記述される。それが「随筆」である。

最初は，日本の近代への違和感の表現である。それは「随筆」的世界のネガである。

「ひょっとしたら彼らは一人の女を手仕事で組み立てたのだ，その女は話すことができ、テープで日本中のためにメッセージを話すのである。マイクロチップの唇と透明なセルロイドの血管をもった，柔らかいアルミニウムの女。その声は滝とペパーミントの響きがする，それは呪うことも年を取ることもできない声だ」(VI. S. 308)。私は現代日本のアニメの少女たちの姿を予見している文のように見える。「私たちは皇居のそばを通り過ぎていく。〈…〉清少納言は千年後もまだ天皇が存在していることを知れば喜ぶだろう，たとえ彼がもう神でなくとも」(VI. S. 308)。はたして日本人の誰かこんな想像をするだろうか。ノートボームの随筆の文体の反省は，清少納言が今生きていれば現代日本をどう見るだろうかを意味している。その時，彼女はノートボームと同程度に異人であるだろう，そして日本という謎について考えこむだろう，ノートボームがしているように。

20年前から日本にいる NRC / Handelblad の特派員の住宅で彼は『枕草子』の冒頭を読む。「何も古臭くなっていない。私はそれについて考える十分な機会を持つ。畳の上に横になりながら。寒い，それを私は感じる。障子の後ろに私は庭の木々の影を見る。そのように深く横になっているものは，毎朝世界を下から構築しなければならない，それは有利な点である。日本人にとって自然は霊化されている，とりわけ言葉通りに。木々，丘，小川の中に神々，霊，魂が住んでいる。〈…〉私たちは自然を征服されなければならない敵として取り扱った，その自然 = 敵は自分の従属を閩兵に現れた連隊のように，完全な非常に見晴らしの良いシンメトリーの中に証明している。その対称性は屋外階段から最もよく知覚され得るのである」(VI. S. 310f.)。「宮廷の庭の中の単純なクローバーが，まったく単独で季節の変化を表現している。私たちが庭を〈一杯にする〉一方で，日本人はそれをもっと空っぽにし，物の本質が目に見えるようになる。芸術として空っぽにすること」(VI. S. 312)。

「随筆」は現代流に言えば「意識の流れ」のスタイルである。思索，体験，感情が流れるがままに記述される。

松坂屋デパートへ行き，随筆のためにペンと紙を買う。

「雑踏。どこも空っぽではない，至るところ一杯だ，道路，地下鉄，デパート，至るところで私は人間に，そしてまた彼らの言語に囲まれる。しかしそれは容易に説明されないにも

かかわらず、ここでは異なっている。それは私が翻訳で読んだすべてのものを通して来る、清少納言、芭蕉、川端、谷崎、三島を。それは合理的には解明されない、しかし読まれたものは私に、私は私の周囲の人間たちが話していることを知っているという感情を伝える」(VI. S. 314)。ここで、ノートボームは鈴木大拙を引用する。「われわれがしなければならないことは、日本語から一つの宗教を作り出すことである」(VI. S. 314)。ノートボームがあくまで理解の可能性を信じているのと比べると（もちろん時代が違うのだが）鈴木言葉には韜晦 Mystification が感じられる。日本人は明治期、西洋の圧倒的な「物質文明」を前にして、「日本」を神秘化することによって抵抗したのである。

「デパート自体は6つのハロッズと5つの Boomingdale ほど大きい、その豪華さ、商品の提供は圧倒的である。まさにここで人は、この国の巨大な豊かさに対する感情を得る。〈…〉それは欲望される価値のあるオブジェの宇宙である」(VI. S. 315)。そこで彼は、「探しているものを見つける。私の随筆のためのとても美しい雑記帳。私はすぐに出発できる。すべてにおいて目に付くのは、包装、極端に洗練された呈示の仕方である。この国では余りに頻繁に美が小さなものの中にある、すべては宝物となる、細い指がそこから芸術をつくりだす、人は、人が入ってきたときよりも、もっと審美的になって店を離れる」(VI. S. 315f.)。

最後は、歌舞伎の稽古の見学である。

「思い出は奇妙な仕方で機能する、ときどきそれは個別のものに掛かっている。私が東京の歌舞伎座にはじめて行った時、通用門の前に閉ざされた車が止まっている、一人の人間の運搬に適した車。そのイメージは欺き、揺れる。というのは私はその間に、それが輿であったか二輪車であったか、分からないからだ。私が思い出すのは、この一人乗りの馬車 *carrozza* の閉ざされていることである、それはほとんど衣服のように人の周りで閉ざされなければならなかった、それはとても狭かったのである。〈…〉後に私は清少納言でそのような乗り物でのドライブについてのさまざまな節を読んだ、人が森の道に沿っていくと、ときどき枝が鞭のように打ってくる、その枝をつかもうとするが、いつも無駄である、あるいはそのような枝の匂いがいつまでも掛かったままである、あるいは通行人としてそのような馬車がそばを通り過ぎるのを見ると、円盤状のものの幻像以上に何も認識されない、あるいは稀なことだが、その中の未知の人の、香水のほのかな匂いが鼻の中に吹いてくるなど」(VI. S. 316f.)。

ノートボームの文では現在と過去が交錯する。現実とフィクションが交錯する。そしてそれが「随筆」のスタイルなのである。

## 7. 『寒い山』(1987) — 寒山詩

随筆を読む、そしてそれを「随筆」の形式で記す。「随筆」を「随筆」というジャンルを試みることによって考える。そして生まれた文体が「紀行文」である。紀行文は移動と停止から構成される。旅行者は「異人 Stranger」となる、見知らぬ土地でその土地の人たちにとって異人であり、また離れてきた故郷から見ての「異人」となる。だから「迷う」こと、方向を失うことは、旅人・異人にとって本質的な様態である。ノートボームの紀行文はその「異人性」の様々な様態を具体的に記述している。

木曾の妻籠への旅を「随筆」の形式で書くとは、具体的に、手帖、机や椅子のない空間、その書く行為の空間的な形式である「書」を記述することである。日本で書くことをかつて規定していた条件が考察され、実践されることによって、「随筆」形式が反省される。そして「随筆」の形式は、「寒山詩」、禅のテーマと同期する。「書」について。「付加価値、何かの美的眺め、その下で記されたものは記す行為によって意義とともに付加的にさらに何かを意味し、主張し、呼び起こす、書、書道 Kalligraphie」(VI. S. 322)。表音文字ではなく、表意文字、さらにグラフィックなイメージを持つ文字の力。

妻籠の部屋。「部屋の中に椅子がない、寒い、私は膝の中で私のハイグレードノートブックの中に書いている。その冊子は明るい茶色で、ペーパーバックに似ている。それは線を提示しているが、私はそこに何を書いたらいいのか知らない。だから何も書かない。その雑記帳は内部に別の線を持っている、それは、書なしに書かねばならない人、今椅子も机も持っていないので、いくらか滑稽な眺めを呈している人にとって、軽蔑すべき補助手段である。しかし私を見ているものはいない。線は言葉を欲する、たとえこのまだ存在していない言葉の書き手がそのために深く身を屈めなければならないにしても。私は過ぎ去った日をじっと考える」(VI. S. 322)。

そうして妻籠の民宿での出来事が記述される。「異人」を迎える民宿の老夫婦の姿には、もう最初の旅の際の東京での「異人」性のよそよそしさはない。「異人」であることに変わらないが、異なった文化の人間と等身大で、互いに向かい合っている。構えがない。

「民宿の主人が現れ、お辞儀をし、そして突然無から現れたように、一人のお辞儀をする女が彼の隣に立っている。彼らは笑い、お辞儀をし、私はお辞儀をし、笑う、〈オランダ〉と彼らは言う、そうである。私は上に導かれる、女は私に靴を床板のところで脱ぐように指示する、数組のとても大きなスリッパがすでに準備されている、オランダからの人間は信じられないほど大きいのだ」(VI. S. 323)。

散歩。それは「迷う」技術である。

「どのようにそれが起こるかを知るまえに、私は迷っていた、しかしそれはなんでもない、今目標を持たないことは、もっと良かった。雨は低く私の小さすぎる傘にかちかちと鳴り落ちる。昔の絵から私はそれを知っている、〈唐傘〉、雨の中、油紙の古風な傘の下で身をかがめた男たち、ビルマの仏教の僧が太陽に対して持つものに似たそれ。その硬い羊皮紙のような紙の上で雨はなんと異なって聞こえるのだろうか。雨は太鼓のように鳴り、鞭打ち、私は仲間を持つだろう。道はゆっくりとしたカーヴで山の上に続いている。大抵の木々はまだ葉がない、雨のヴェールの中でたいそうきゃしゃで細い」(VI. S. 225)。そして、彼が昨日はじめて東京の国立博物館で見た長谷川等伯の屏風が想起される。

廃屋に風鈴がある。

「風がそれに触れると、それは動く。いや、私はここで、後に、私がそれを書き上げている今、この鐘の音を模倣する必要はない。私はこの瞬間のために一つの言葉を探している、そして提供された言葉は、*poignancy* 〈痛切さ〉であった、まるですべてが、その旅行全体がこの瞬間の中に凝縮されようとしているかのように。人が不動のまま立ち止まり、それが永遠に続いて欲しいと願うほどに。その鐘は〈風鈴〉と言う、そして突然私は私がそれを最後にどこで聞いたのか知る。ニューメキシコの砂漠でワゴンの中に暮らしている画家のところ。Bruce Lowney<sup>3)</sup>。彼はそこで一人で生きており、彼がそう言うように、彼の風鈴を持っている、静寂を強調するために。〈痛切さ〉、ものあわれ、物事のパトス」(VI. S. 327)。ノートボームは、ニューメキシコの風鈴を持ってくることで、日本の情緒のステレオタイプを無効にしている。彼はものごとをいわば「永遠の相のもとで」考え、地球上の人類の普遍的な条件下で見るので、差異を絶対化しない。そのような視点のもとでのみ初めて、文化の多元性を語るができるのだ。

ノートボームは俳句の試みをしている。

「山の中の見捨てられた家 —

その葦を切ったのが私であるならば、

私はそこに住んでいる男なのか

そしてすぐに夜が答える、というのはノスリが家の後ろの木の中から飛び上がるからだ。

梢が翼を伸ばし、

飛び去る —

馬籠の丘の中のノスリ」(VI. S. 328)。

自然の観察は俳句のエッセンスである。ノートボームの観察は山の中で出会った日本人の登山者にも向けられる。

「暗い糸杉の前の黄色のプラスチックの斑点。彼らの装備は模範的だ、彼らは獐猛に見える、

登山靴, 杖, プラスチックの中の地図, 短いズボン, リュック。日本人はすべてをプロフェッショナルにする, そしてハイキングにはハイキングの装備が属している。彼らは私のまったく普通な外観に驚き, しかし立ち止まり, 彼らは妻籠への途中であると言う, 私は馬籠に向かっているのか」(VI. S. 332)。

「中津川, 人がその存在を予感もしなかった場所において人はもっとも幸福である。それは私の目的地ではなかった, にもかかわらず私はここにいる。駅前広場で二人のタクシー運転手がドラム缶の中に火を起こしている, 交通信号機が緑色の時, ツグミのように笛を吹き, 赤色の際にカッコーと叫ぶ。すべての側面にほやけた山々, 長い青いスカートの女生徒たち。〈…〉それから私は突然, 一つの不条理を見る, それがあるがまさに, デンハーグの Geemete 博物館のガラスケースの中にあることもできるであろう, 二つのお菓子屋のショーウィンドー。それは人がスイーツでもって行くことのできるものの神格化であるに違いない。溶ける芸術の移ろいやすい博物館, 中津川の〈しょうげつどう〉, このために一つのカatalogをまとめ上げなければならない者は, ここにするべきことを持っている。人はこの物体をどう名づけるのか。モノクローム, あるいは大理石模様をつけられたオブジェ, あるいは突然良きものに向きを変えた恐ろしい病気, 人はその何も食べることができるとは思わないだろう, その完全性がそれを禁じるのである」(VI. 334f.)。

そして夜, 彼は寒山詩から五篇を翻訳する。寒山は中国唐の時代に天文山に隠遁した風狂の士である。

「彼らは私に寒い山への道を尋ねる／寒い山, そこにはどの道も続いていない／夏に氷は解けないだろう／昇る太陽は数千の霧の中にかすむ／どのように私はそこに行ったのか／私の心は君のそれと同じではない／もし君の心が私の心のようにであるならば／君はそれを理解するだろうが, そのときには君はすでにここにいるだろう」。

「君が寒い山へ登っていくならば／寒い山への跡はもっと遠くに, 遠くに続く／アザミと岩によってふさがれた, 長い峡谷／幅の広い川の流れ, 霧のヴェールをかけられた草／苔は, 雨が降らなかったのに, ぬれている／松は歌う, しかし風はない／誰が世界との結びつきを断ち切ることができるのか／そして白い雲の間の私のところに座るのか」。

「寒い山はひとつの家／梁も壁もない／左右の六つの扉は開かれている／床は青い空／部屋はみんな空っぽで, 形がない／東の壁は西の壁に接し／真ん中にはなにもない」

「私が寒い山の上に隠れるならば／山の植物とイチゴで生きるならば／一生の間, どうして君は心配するのか／誰もが自分の運命に最後まで従うのだ／日と月は水のように滑り去る／時はただ, 火打石から打たれて出た一つの火花／君はただ回転する世界の中を歩め／私はここで幸福に一人, 石の上に座っている」(VI. S. 316)

「初めから寒い山は私の住居だった／丘の間をさまよいながら、やかましい音から遠くはなれて／離れよ、そうすれば数千のものは跡を残さない／さあ行け、そうすれば万象は無限に多くの星のそばを流れていく／一つのものもない、しかし万象は私の前にある／今私は仏性の真珠を知っている／そしてその使い方を知っている、際限なく完成され、丸い／ゼロのように」(VI. S. 317)。

「寒山詩」は禅の表現とされている。私はこれを、最初の日本旅行の際にノートボームが竜安寺を訪れたとき以来の「禅」——宗教としてではなく、そこに現れた精神の日本的な形の意味で——に対する一つの回答を見る。それはしかし、「悟り」という曖昧な用語で語られる「超越的瞑想」のことではなく、この『寒い山』の「随筆」が暗示しているような、世界をあるがままに、純粹に見る心的態度のことである。「寒山詩」は紀行文＝随筆を構成するスタイルである。

『儀式』の中でフィリップの部屋は「寒山」を想起させた。フィリップの父、アルノルトはロッキーマウンテンの山小屋で冬の間、火事の見張りの仕事をしていた。ノートボームが訪れた修道院も過酷な自然の中にある。瞑想を旨とする宗教精神は「寒山」を求めるのだろう。だがノートボームは俗世界からの超越を、自分の心の安寧を求めるのではない。ノートボームの最初に発表された文は、ハンガリー動乱のルポルタージュである(『意図的な殺人』1956<sup>4)</sup>)。自由を求める市民の「動乱」は、ソ連の侵攻によって無残に押しつぶされた。西側も何の行動も起こさなかった。市民の声を伝えようとする彼の言葉は役に立たなかった。その無力感はトラウマのようにノートボームの紀行文に付き添っている。そしてそれは、現実から目をそらさない、現実をありのままに描くという倫理的な要請として常に彼にある。彼は時代や世界を縦横に旅するが、その時に会う文明の野蛮な姿から目を離さない。『儀式』の中でイニの友人の「作家」が言うように、「私の修道院は世界です」(II. S. 506)。世界に、現実に関わっている修道院。文の終わりに置かれた寒山詩は、予定調和的にノートボームが「悟り」に達したかのような感を起こさせるが、そこにはアイロニーがある。「寒い」山なのである。

馬籠の山の中の風鈴が、ニューメキシコの砂漠の風景の中のそれにつながっていくように、ノートボームを読んでいると突然予期せぬ世界が開かれる。この稿に取りかかる前だったが、ゲリー・スナイダーの『リップラップと寒山詩』(原成吉訳、思潮社 2011年)が出版された<sup>5)</sup>。スナイダーは、300篇余りの寒山詩から24篇を選び翻訳した。スナイダーもカルフォルニアの山の中に住んでいる(いわゆる「ビート禅」の系譜)。ノートボームの訳した5篇をスナイダーも訳しているが、ノートボームはスナイダーに言及していない。私はノートボームの「寒山詩」をドイツ語訳で読んだ。そしてスナイダーの英訳とその日本語訳を読み、岩波文庫版『寒山詩』のオリジナルと日本語の書き下し文を読んだ。ノートボームが『枕草子』

のドイツ語訳を読み、少しも古くないと感じたように、それらの「寒山詩」はどの訳でも強烈なイメージを放っている。そこでは日本や中国文学、あるいはその言語的媒体とは異なった次元の「文学」が問題となっている。世界の様々な文学の共通分母的なものではなく、すべてを貫き、同時に越えているような「文学」が、この「寒山詩」はその「文学」のメタファーとしてある。

#### 8. 『赤いプラムの花、ネギの新芽の金 — ベルギーの日本展覧会』(1989)

「ここで一つの国がその古代から今日までの自分をプレゼンテーションしようとしている。そしてここで見られるものは、ただ崇高として表わされることができる、それは、ある国の、精神化された、美的な、神秘的な、神話的な顔である。人がここで見る日本は、神聖である。そして神聖な国はもう存在していない。神聖さはそれでもって今日人がそんなに進むことはない、そのような言葉である。それは儀式的なあるいは瞑想的な連想によって神聖なもののアウラを呼び起こす。そのための一つの例は、展示〈たかくら〉、天皇の衣服である」(VIII. S. 438f.)。

この「神聖さ」は、「竜安寺」がそうであるように、日本人が好んで抱き、そして提示するイメージである。ノートボームはそのような日本人の自己イメージを相対化する。彼はそのイメージを好んでいるが、しかし絶対的なものと考えない。美は、だから文化的に相対的なテクニクの観点で見られる。例えば「見立て」の手法。

「春信の版画は1765年のものだが、高倉天皇(1169-1180)の詩の現代的な改訂である。その天皇の詩は、唐の時代のBai Juri(722-849)の有名な詩を踏まえている。〈…〉一人の芸術家が600年前に生きていた天皇を思い出している、その天皇は3世紀前に生まれた詩を思い出している」(VIII. S. 442f.)。

「ただすべてがここでは二義的、あるいは三重の意味をもっているという警告。そしてそれはまなざしを鋭くし、謎めいた性格を高める。そこには人が見るより以上のものがある、この〈より多く〉の一部はおそらく決して明らかにされないだろう、という推測は私の興奮に貢献している」(VIII. S. 442)。

これはクリステヴァの「間テキスト性」が示している事情である。『源氏物語』が『万葉集』や『古今和歌集』を引用、参照指示することで書かれたように、「つまり紫式部は女性的なブルーストであったに違いない」(VIII. S. 443)。

## 9. 『終わりのない円』 (1992) — 世界文学としての『源氏物語』

ノートボームの小説の一つの特徴はある状況の中に人物を投げこみ、そして事件・物語が起こるのを記述することであった。「紀行文」のスタイルは、自分を異文化の中に投げこむ形で、その文化を記述する試みである。「紀行文」のモデルとして「随筆」があると論じてきた。それに、今まで書かれたもの、今まで見られたもの、浮世絵、庭園、風景が合流する。世界は「作品」となる。

次にノートボームは『源氏物語』、小説という形式を「随筆」の形で考える。

『終わりのない円 *endlose Kreise*』は、「旅」の形式で始められる。

「遠い旅行においては拒みがたく、つねに第二の到着がある、つまり人が本当に到着したときの、それだ。第一の本来の到着は、すでにもう数に入らない、それはまだ、人が今もう自分であると主張しない者、人があの別の地球の部分に残しておきたいと思った者、飛行機やホテルへのタクシーの中で人にぶら下がっていた者、不快なことに人から退こうとしない者に属している。一方で人はあの夢見られた瞬間への途上にあつた、旅行者が彼の憧れのイメージと一つになる瞬間への途上にあつた。そのイメージのために彼は旅に赴いたのだ。これがどのようなイメージであるかは、前もって正確には言われない。しかしその時が来れば、人はそれを疑いもなく認識する、これがそれだ、と」(VI. S. 338)。

それは京都、嵐山である。

「これがそれだ。川、少女、漁師、橋、向こう岸の日本の丘。すでにそれで始まる。なぜ人は日本の丘を日本の丘と名づけるのか。それはフィクションではないか。ひょっとしたら。しかし私はそれを〈かけもの〉や屏風の上の表現から再認識する、それらは何か突然なもの自体を持っている、まるでそれらが、人がそれらを見る前に生まれたばかりであるかのよう。平らな平面の上の奇妙な高い湾曲した盛り上がり、数百の赤や緑の調子を持ったさまざまな木で覆われて。そのような丘は他のどこにもない」(VI. S. 338)。

彼が嵐山を訪れたのは偶然である。

「嵐山、この言葉は気に入った、(旅行者は偶然を信じる)、私はその言葉をなぞって発話し、京阪三条からそこへ行くバスを見つけた。〈…〉しかし私が橋の上に最初の一歩をしたとき、何か奇妙なことが起こった。私は自分を多数化し、もう一人で歩いてはいなかった、私の周りに突然群集が形成され、それは膨れ上がり、私に注意を払うことなく、私を真ん中に受け入れ、火のところに押していった。〈…〉しかし今、私は雲の中の一つの雨粒となった、一つの愉快的な、おしゃべりし、縮小し再び膨張する雲の中の雨滴に。〈…〉私は一人の少女に、ここでは何が起きているのか尋ねた。彼女はくすくす笑い、顔を手で隠した。それから彼

女は白装束の男たちと川を示し、〈first fish〉と言った。この瞬間、私が北斎や広重の絵で見たような、葦の尖った帽子を被った一人の老いた漁師が一匹の魚の閃光を水の中から振り上げた」(VI. S. 339f.)。

鮎漁の解禁の儀式に彼は遭遇した。最初の旅の際に彼に強い奇異の感を与えた群衆、その中に彼は受け入れられている。外人であり、彼自身であることをやめることなく。この経験の後で、『源氏物語』が論じられる。「日本」文学ではなく、「文学」そのものとして。

「私の日本は本たちの日本である。私が、もう一度読むためにこの旅に持ってきた本は二冊ある。一つは清少納言の『枕草子』、もう一つは紫式部の『源氏物語』。私たちが今日〈典型的に日本的な〉と見なしている多くのものが、当時まだ存在していなかった、禪も侍も、芸者も刺身も、俳句も歌舞伎もなかった。宮廷生活は平安文化の頂点において、儀式の、一つの無限に洗練された、当惑させる礼儀作法によって統治された、季節の変化によって規定された継起であった。位階と位置の階層的な編み物であった〈…〉衣服や登場における、それらに相応するニュアンスと一緒に。読むときでさえも人は、隠された記号、秘密の象徴学で一杯の、一つの漂っている惑星の中の草の上を歩いているという感情を持つ。ニュアンス、別名と照合の中のほのめかし。民衆は存在していない。〈…〉その天皇の宮廷は宇宙である、その外部での生は価値がない。廷臣たちは詩の形式で互いに伝達する、どの花、どの身振りも一定の意味を持っている、〈…〉しかし翻訳と年数の二重の層にもかかわらず、人はあの過ぎ去った世界の中に引き込まれる、生の魅力の中に閉じ込められる。その存在を人が11世紀の過ぎ去った現実の中にほとんど可能と見なさなかった生の魅力の中に。一つの本のページの上以外には、そこへの帰還が可能ではない、時間の中の一つの島」(VI. S. 342f.)。

それ自体として完結した、言語の力だけで成立する文学世界。それはモダニズムの芸術観念である。フローベールは言う。「私に美しく思われ、私がぜひ書きたい作品は、何も主題のない書物、外的な支えが何もなくて文体の内面的な力だけで、一人立ちしている作品である」<sup>6)</sup>。

ノートボームは『源氏物語』を「世界文学」の視点から読む。同時代の中世ヨーロッパの物語と比較する。

「人が『源氏物語』で出会う人間たち、情熱、不安、嫉妬を持っている、固有の種の存在たち — 彼らは、私たちの中世の英雄の歌のエンブレム的な人物よりもっと認識可能である。私たちの中世の英雄歌においては彼らの一次元的な魂の外的な名札以上に見ることはない。決して魂の謎の動きを見ることはない。〈…〉しかし紀元1000年のときの一人の女性が、今日私の心に触れ、感動させる何かを書くならば、それは、著者、彼女の人物たちと読者の

間に一つの心理的な緊張が生まれ、その緊張が、彼らを分け隔てている千年をないものにしてしまうことから来ている。〈…〉ただ芸術だけがそれを引き起こすことができる。そしてここでは人は神秘的な仕方で謎に触れている。つまりどのように人はフィクションの助けで現実の中から一つのフィクションを作り出すのか。〈…〉紫式部はプルーストのように彼女のフィクションのために彼女を囲んでいる現実を利用する。つまり10世紀の平安の宮廷生活。それによって彼女は、千年後に生きている私たちのために、とても考えられないものとなってしまったので、それ自体がフィクションのように見える、そのような現実を保管するのである。私には、この二つの現実が、互いのことを知ることなく、並んで存在していたという考えはいつも奇妙に、そして同時に素晴らしく思われた。つまり、黙示論的な終末ファンタジーのヨーロッパ、闇と破局の時代、粗野で危険な。それと平安期の、世界に背を向けた、ほとんど日常の現実と結びついていない宮廷、それはただ自分自身のために存在しているように見える。極端なまでにコード化された世界で、その中では、一つの役割を演じる誰もが古典の中国や日本のポエジーの汲みつくせない宝を所有していた。人が常に手元に持っていた、暗記しており、いつでも投入できた兵器庫。それは極端な洗練に導いたばかりでなく、一つの直接的でない表現方法に導いた。その表現方法は非現実の感情を倍化し、その結果、現代の読者は彼の無知と卑俗な性急さの中でときどき糸を完全に失ってしまう。それは根本的に源氏の姿においてもっとも明瞭になる。彼は無数の性愛の冒険ととても異なった女性との情事を体験する、そして実際には、7か8世紀の短い詩の交換によって伴われ、高められ、ヴェールをかけられていないであろうような、これらの接近、誘惑、征服、別れの場面の一つも存在していない。感情のコード化はその際にとても強く、一者は常に他者が何を言っているのか知っている。いくつかの言葉、一つのイメージ、場所の記述で十分である、引用が叙述あるいは説明に取って代わる、それは願望を表現している、怒り、苦い思い、無力、悲哀、好色を — そしてそれはヴェールであると同時に遮蔽物であり、人はゆっくりとした音のないバレエがここで上演されているという印象を持つ。話されないならば、手紙が行き来する、そしてここでもコード化が規定している、どのような紙か、どのような色と色のニュアンスか、どのような引用で、どのように返事されるか、どのような香りか（ああ、男においても）。そのすべては今日の読者に独自の結果を持つことができる。〈…〉二つの古典的なアンソロジー、8世紀からの『万葉集』と10世紀からの111の詩を掲載している『古今集』である。ここに私たちにとって解釈不能な参照指示、迷路的な暗示、層と意味の位置の移動のための例がある」(VI. S. 343ff.)。

千年前の、それも異なった文明／文化の一つの文学作品がどうして人の心を動かすのか、その芸術の力に対する賛嘆の声である。

後に、ノーテボームは『墓 — 詩人や思想家たちの墓』<sup>7)</sup>を出した。それは、写真家である夫人の写真を伴った世界の作家、詩人、思想家の墓の訪問記であるが、それらの作家たちの私的文学論でもある。世界のすべての大陸に及ぶその旅の距離、時間を考えるだけでも、この上なく贅沢な本である。そこで、彼は日本では川端と紫式部の墓を訪れている。紫式部の場合、ノーテボームは、二度の西国巡礼の際に石山寺を訪問した。

「西国巡礼の一つは、749年に瀬田川の上流の高台に建てられた石山寺である。そこで紫式部は『源氏物語』の大部分を著した。私は秋が盛りである日に来る。〈…〉本堂の隣の一つの壁の空洞の中で彼女は日本式に床に座り、書いている。彼女は私に背中を向けているが、私が側面から見る事ができる彼女の顔は、白く化粧されている。〈…〉彼女は細い筆を手にしており、ひざまずいて書いている。バルザックは座った、ナボコフは立った、プルーストは横たわった、紫式部はひざまずいた、一度、誰かがこの様々な書く姿勢の様式的な結果を探求しなければならないだろう。何年も前に私は彼女の墓を訪れた。〈…〉しかし私がそこに見出したものは、彼女になんらかの関係のあるものとははるかに遠く離れたものだった — 私は、それが、伝統を意識した国がそのもっとも偉大な女性作家を埋葬した場所であることを殆ど信じる事ができない。しかし墓石はそこに立っている、そしてこの日々からの私の覚え書きは十分に明瞭である。〈剥がれ落ちた人工の塗料の工場空間の間に縦長の苔で覆われた丘の下に、小さな青紫色の葉、小さな葉をもった4本の切り詰められた木々、二個の石の花瓶、灰色の砂利、数本の花、Ono Tokamuraの同席、記念碑の隣に短く切りこまれたセイヨウキョウチクトウ、私は三本のろうそくをつけるが、それはすぐに消える、工場のすりガラスの後ろにボール紙〉。人は、第一側室、第三皇女、左大臣、中間の大尉、第一位の侍従を死者の王国から呼び戻したい、彼らがこの不名誉が起こらなかったことにするよう」(IX. S. 336ff.)。

ノーテボームが旅でよく訪れるところは、墓地、植物園と動物園である。それは自然と過去のテキストである。それらをノーテボームは本のように「読む」。それは過去の神話、象徴体系を再構成する作業である。彼は天皇の服の色について考える。

「私はそのすべてを知りたいのか。私は記号論者ではなかったか。永遠に失われてしまった時代の狂気より高い形式が私に何の関係があろうか。私は私の下を流れる川を見る、幾人かの人が乗っている細い船を見る、船首に立ち、船を操っている、長い竿を持った一人の男。それはここだった。ここにかつてその世界があった、丘、山、川、それらは消えなかった、ただ人間だけがもう存在しない。彼らはそのコードを一緒に持っていき、ただ言葉の中にだけ残した。そして私がその言葉を読むと、この遊戯の規則の無限に多義的な体系、それがかつて実際に存在したがゆえに、理解されようとするこれらの記号のちらちらと光る様子に対

して抗しがたい肉欲的な好奇心を感じる。運動と傾向、意味、色彩、ニュアンス、声、ここで把握可能で、同時に時間の中で完全に近づくことのできない、私たちが決して着地できないであろう一つの惑星、しかし二つの本がこのイメージを伝えている惑星。すでに千年の途上にある、女たちでもって名付けられた宇宙」(VI. S. 349)。

この文はむしろエッセーの形式 — 認識を目的とする文体 — に近い。だが清少納言の知的な観察力が論じられた後なので、ここでもまた「随筆」の形式に近づく。あるいは、「随筆」はそれ自体、融通無碍な形式なのである。

#### 10. 『静寂の中への旅』(1885) — 西国巡礼

ノートボームはカトリックの寄宿舎学校で少年期を過ごした。彼はしかしキリスト教徒にはならなかった。『儀式』の中のイニは、宗教の儀式を記憶した。儀式は信仰自体ではなく、信仰の形式である。ノートボームは信仰を見出さなかったが、信仰の形式の美を見出した。それは広大なスペイン紀行文の中では、ロマネスク様式の教会の訪問に示されている。それはかつての信仰に由来する美の探求であるが、しかしその信仰の形式は、信仰の心をも生み出させる、あるいは少なくとも志向させる。信仰の形の美をめぐる旅は、信仰を求める旅に似てくる。つまり巡礼に。ノートボームの広大な旅の記録は、その意味で巡礼の旅である。それは日本の旅でも同様である。ノートボームの「神」はキリスト教に限定されない。すでに私たちは、さまざまな形で日本における信仰の形をノートボームが触れたのを見てきた。竜安寺の描写はしかし観念的なものだった。その観念性は、疎遠で、事柄に触れていないように見える。ノートボームは何度か旅をすることで、信仰の形への「巡礼」を純化させてきた。そしてそれは西国巡礼の旅にもっとも明白に表現されている。

近代が過去への旅をもたらしように、巡礼は必然的に世俗を対立として持つ。

「それより世俗的になることはない。天上的なものへ行く途上で私は Kinki Area Rail System の中からまってしまった。それは大阪と京都の周りの制御しがたい鉄道線路の網を持った、印刷された両面である。その網は、まるで泥酔したクモ、自分の仕事を終えることがなかったクモによって編まれたかのように見える」(VI. S. 358)。

しかしこの混沌とした鉄道網は、日常/世俗から離脱するための「儀式」となる。旅人は日常性から離脱する。迷わねばならない。

「幾つかの旅のひそかな無意識の目標は、旅行者を完全な混乱に墜落させること、彼を彼の出身からとても疎外させ、まるでそれ自身の現在の存在が人がただ苦勞して戻る道を見出すであろう幻像的な事柄になるかのように見えるほどにすることにある。そのときはじめて

人は実際に離れていったのである、人がひょっとしたら別人になってしまったほどに、どこか別のところに」(VI. S. 358)。

その離脱はしかし何か口実を、きっかけを必要とする。あるいは離脱の思いがそのようなきっかけを見出すのである。それは「巡礼」の理論である。

彼はチューリヒの旅行書書店で日本の巡礼路についての本を見つけた。そして彼は1933年に生まれたので、「三十三寺院巡礼をすることを決心した、奇跡の巡礼行、西国観音ルート」(VI. S. 359)。

「なぜ私は巡礼をしたか。私は観音を知らなかった。〈…〉自分の制限の中に行くように指示されなければならない肉体に対する永遠の不信を私は告解の椅子から知っていた。そして私が読んだ奴隷化と禁欲の優越した諸形式、それに属しているやせこけた男たちの図像は私を魅了しなかった。しかし、見たところ何も欠けてはいない肉体、しかしまるで彼らが液体状の骨格を意のままにできるかのように、見たところ支配できた肉体のブツダたち、そしてその肉体の上に、世界から遠ざけられた、完全な静寂の中にあるこの顔、すべてを見、考えた、しかし今、永遠自体のようにすべての上を漂っている顔」(VI. S. 360)。

ノーテボームは宗教を図像的、感覚的に評価している。肉体、肉体的な生を否定し、殉教や征服の血なまぐさい教義を持つキリスト教への反感をノーテボームは何度も述べている。しかし、彼はまた、キリスト教の、苛酷な戒律を持つ修道院を何度も訪れ、簡素で禁欲的なロマネスク様式を特に好んでいる。いずれにせよ彼は精神が現代において取ることのできる形を求めている。

「それは1998年の4月だった。〈…〉私は本来何を望んでいたのか。私は日本語も話せない、私はすでに7度も日本にいたが、私の日本は根本的に文学の日本に留まった、加茂川を私は川端から知った、大阪を谷崎から、東京を村上から、比叡山を千年前に書かれた『源氏物語』から知ったように」(VI. S. 361)。

西国巡礼の本を書いていた西洋人がいたことに私は驚くのだが、チューリヒで見つけたその本からノーテボームは読み、考える<sup>8)</sup>。

「多くの日本の巡礼者たちはこの放浪をまさに静けさと平穏のために企てた。静けさを彼らは、人がつねに数百万の人間によって囲まれていると感じる、彼らのぎっしり詰め込まれた国においてはほかに見出すことができなかった。私が毎日、静けさを体験するために、数百万の人々の間を通り抜けて戦わねばならないということを、私はこの時点ではまだ知らなかった」(VI. S. 361)。この「静と騒」の指摘は興味深い。日本の都市は騒々しい空間だが、一方で日本人は床の間や茶室のように静寂に美を求めてきた。静と騒は相補的な概念なのである。

そしてヨーロッパ人としてノートボームは「巡礼」について考える。

「私はカトリシズムから、人間がより高いものとのコンタクトを求めるとき、日常生活とは別の声を用いなければならないこと、そのために特別な衣服を身につけ、何世紀かの流れの中で儀式を考え出したこと、その儀式は根本的に、僧侶階級によって支配された、複雑にされた、管理された超越性との交際形式であることを知っている。私はまた、そのより高いものが人間の観念の中では頻繁に禁断の仕方に、特にもっと高いところにある場所にあること、人間の精神が聖なるものの姿の仲介者を必要としていること、それゆえに寺院の中にはこれらの聖人、教師、隠者の像があり、それらはそこで崇拜されることを知っている。私が、一群の巡礼者たちが寺院の一つに到着し、お辞儀をし、大きな呼び鈴を引っ張り、一本のロープについた長めの木片を大きな身振りで大きなブロンズの鐘に当て音をとどろかせ、お金を賽銭箱に投げ入れ、手を叩き、いつも流れている泉で世界の汚れを洗い落とすのを見れば、私は、私がシチリア、Estremadura、バイエルン、あるいはフランドルで見たものの多くをそこに認めた。それらの行為はなるほど異なっているが、その核において同一である。人間はまったく言葉通りにもっと高くあろうとし、そのためにさまざまな戦術を発展させたのだ」(VI. S. 362)。

彼は西国観音巡礼を、1997年に最初の17寺院、残りを2000年の春にした。「私はほとんどすべてを京都から企てた。駅(23番のホーム)の近くにJapan Tourist Information Officeがある、そこでYokoとMiyoは、私の計画に対する彼女たちの当初の当惑が退いた後で、列車、鈍行列車、バス、ロープウェイ、船を、私がそのつどの寺院に到着できるように、互いに結び合わせることを試みた」(VI. S. 363)。

その具体的な巡礼行をノートボームは次のように描写する。

「その道しるべの一つの記号の上には5.7キロと、別の記号には3.8キロと書かれている。それに比べると数時間、雨や突然の暑さの中を歩くこと、山道をよじ登る行程、めまいを引き起こすような階段(寺の一つは888階段を持っている)はむしろひとつの安堵だった。そのために私は来たのだった、人が都市や満員の列車から救済されるとすぐに、別の日本が始まった、村と森、小さな宿屋、田舎のバス路線、制服姿の生徒たちで一杯の1両だけの鈍行列車の日本が。そして何度も、人が二体の仁王のいる門を通り寺の境内に入るその瞬間。仁王は、怒りながらにらみつける寺の門番である、それらは根本では同じ人物で、金剛力士である。左右に、一つは口を開け、一つは閉じている、両者とも超人的に大きく、賞金ボクサーのように筋肉質だが、幸運にも格子の後ろにいる。彼らのところに巡礼者たちはサンダルを掛けるのである。門を過ぎると通常、静かに広々となる、私を観察するものは誰もいない。時々私は巡礼の一団が一緒にお経あるいは祈りを唱えるのを聞く、あるいは一人の僧の声が

スピーカーを通して人気のない境内に響くのを聞く、いつか別の折には一人の僧がほら貝の笛を吹き、別の谷の側からの返答を待っていた。沈めることのできないメランコリーの響き。時々、私はまた炎と大きな歌の謎めいた儀式に遭遇した。私はすべてを私の内的なアーカイヴの中に蓄え、11の頭と千の腕を持つ観音から読みとり、この巡礼行は観音の33の顕現に捧げられていることを理解した、そして個別の寺のスタイルを互いに引き離そうと試み、そのためには第二の人生が必要であろうことを悟った」(VI. S. 363f.)。

文は、出来事と同時に進行的に書かれるのではない。出来事が終わった後で、その「内面のアーカイヴ」から浮びあがるイメージが構成されるのである。それには「紀行文」は極めて適した形式である。そのとき、紀行文のジャンルが問題となるのではなく、ただ文字による美しい文学表現があるだけだ。

「そして今？ 今、私は再びアムステルダムにいる、Yoko と Miyoko が完璧に書いた、列車の乗継のページをじっと見ている、途中の写真、素晴らしい〈書〉のある巡礼帳を見ている。私のメモは野戦の準備のように見える。JR 京都綾部 8 時 58 分、舞鶴で下車、東舞鶴行きの列車、10 時 57 分着、11 時 53 分発、まつのでら 12 時着、そこから 1 時間歩き、寺まで山を登る。そして突然、私はすべてを私の前を見る、舞鶴のぞつとするように青い路面電車、屋台以上のものではない、人気のない小さな駅、見渡す限り誰もいない、寺院の記号のある標識もない。しかし旅行ガイドブックによれば私は道路に従い、それから川に沿う道を行かねばならない、寺を表す赤い記号は地図の右上端に記されている。そこで観音は、すべての33の寺院におけるように、崇拝されている、ここではしかし馬の姿で。観音とは誰か。大抵の寺では私は観音を女性の姿で見る、そのとき彼女はマリアに一番似ている。あるときは11の頭を持ち、あるときは、すべての方向に向かうように見える腕を持っているが、でもいつも女神、聖女あるいは慈愛の Bodhisattva である。かつてインドで観音はまだ男であった、そして Avalokitesvara という名前だった、そして彼は中国へ行き、Kuan-Yin となり、日本に来て、かんぜおん、あるいは観音となった。Bodhisattva は啓示を与えられた存在であるが、啓示にまだ達しなかったものを助けるために Nirwana の享受を諦めた。この巡礼行はまず第一に観音に向けられている、ここでもまた。穏やかに雨が降っている、しかし私が上にいるとき、私は雨のヴェールを通して日本海を見る。かつて荒れ狂う嵐のとき一人の水夫が大きな苦難にあった。彼は観音に祈ると、彼の船が自分の力で嵐の中を陸地に運ばれていくのに気付いた、陸で彼は馬のひづめの跡を見つけた、それをたどって行くと彼は、馬の頭の観音の像のある寺院に達した。まだ海の水でびしょぬれの観音像の。／私が高いついで上ったとき、とても静かだった。雪がいくらかそこにあった。私は、聖女であるその馬のそばを過ぎ、本堂へ行く、私を観察する者は誰もいないので、私もまた手を叩き、赤い編まれたロー

ブを引っ張り、その大きな金属の鐘をがらがら鳴らす、上の世界の存在が、私がいることを知るように。それから私は私の折り畳み可能な巡礼帳を取り出し、nokyō, 寺院の事務所に行く、そこに一人の僧が窓ガラスの後ろで本を読んでいる。私はガラスを叩く。彼が驚く場合でさえ、彼は何も気付かせない。私は300円を皿の上に置き、彼は寺の三つの灼熱のスタンプを私のnokyōchoに押し、その上に長い筆で彼の書を黒い墨で描く。私は彼のゆっくりとした優美な動きを追跡する。私はそれらの寺院を正しい順序で訪問しなかった(日本人もまたそれをしない)、私は今彼がその帳面をめくり、私がすでに33番目の寺院、華嚴寺、公的には最後の寺院にいたことを心に留めるのを見る。華嚴寺では一度に3つの書をもらうのである。それから彼は笑い、その中にすべてが含まれている一つの身振りを描く。観音の姿、赤いよだれかけをつけた地藏の姿、本堂の祭壇の上のミカン、山と長い下り道、海、私がすでに訪れた31の寺院、同様に私がこれから訪れるであろう2つの寺院、そしてすべての思い出、花、列車、聖像、僧、香、果てしない階段のすべての思い出、それを私は世界の別の果ての私の家に持ち帰るだろう」(VI. S. 364ff.)。

美しい文である。この文に私はノートボームの「紀行文」の到達点を見る。文化理解、記録、生きられた時間、記憶が緩やかに統合されている。馬の姿の観音の伝説も『黄金伝説』を想起させ、世界文学の概念と符合している。ここでは文化が、ありのままに肯定され受け入れられている。日本文化のクリシェ的理解もない。寺院からの眺望が暗示するような、世界／宇宙に開かれた感がある。それはひょっとしてノートボームが果てしない旅の中で探していたものであるかもしれない。しかしそれは後から振り返り、描かれるヴィジョンである。巡礼は、昔から数知れぬ人たちが歩いてきた道をたどる。サンティアゴ・デ・コンポステラ大聖堂のような「目的地」は存在しているが、それは巡礼のためのとりあえずの口実である。巡礼のエッセンスは「途上」にある。道の上にいること、それをノートボームは語ろうとしている。それは空間ばかりでなく、時間の途上にあることである。その旅は決して終わることがない。「ゼロのように丸い」。

#### 使用テキスト

- Cees Nooteboom : Gesammelte Werke Band 2 Romane und Erzählungen I. (Aus dem Niederländischen von Helga van Beuningen und Hans Herrfurth). Frankfurt am Main (Suhrkamp) 2003  
 Band 6 Auf Reisen 3 (Aus dem Niederländischen von Helga van Beuningen, Andreas Ecke). 2004  
 Band 7 Auf Reisen 4 (Aus dem Niederländischen von Helga van Beuningen, Andreas Ecke und Rosemarie Still). 2005  
 Band 8 Essays und Feuilletons. (Aus dem Niederländischen von Helga van Beuningen u.a.). 2006

Band 9 Poesie und Prosa 2005-2007, (Aus dem Niederländischen von Helga van Beuningen, Andreas Ecke und Ard Posthuma). 2008

これらのテキストからの引用は論文の中にローマ数字による巻数と、ページ数を記す。

## 注

- 1) 飯沢耕太郎：日本の写真家 歴史と現在。In：日本写真史概説。日本の写真家 別巻。(岩波書店) 1999 年。16-17 p.
- 2) 西鶴とフェリーニの比較は面白い。ノテboomはフェリーニにインタビューをしている。「フェリーニとカサノヴァ。ローマでの対話」In：Band 8. S.330-344.
- 3) Bruce Lowney の絵と彼のワゴンの訪問は、『死んだ男の旅 Die Reise des Toten Mannes』(1983) を参照。In：Band 6. S.709-730.
- 4) Vgl. : Vorsätzlicher Mord. In：Band 7. S.9-13.
- 5) ゲーリー・スナイダー (原成吉訳)：リップラップと寒山詩。(思潮社) 2011 年。  
Gary Snyder : Riprap and Cold Mountain Poems. (Counterpoint) Berkley. 2009/1959.  
寒山詩 (大田悌蔵訳注)。(岩波文庫) 2012 年。  
ノテboomが翻訳した最後の「寒山詩」はスナイダー／原成吉訳では以下のとおりである。  
「はじめからおれの家は、寒山にあった／煩いごとを遠く離れ、山をぶらついた／万象は跡形もなく消え去り／解き放たれ、そして銀河を流れ／光の泉となり、心にふりそそぐ 一／ものではない、しかしおれの目の前に現れる／仏性の真珠がわかった／完璧な果てしない球体、その使い道が」(日本語訳では 112 p, Snyder の本では 61 p, 岩波文庫では 230 p)。
- 6) フローベール (生島遼一訳)：ボヴァリー夫人。(新潮文庫)。後書き。456 p.
- 7) Nootboom, Cees : Tumbas. Gräber von Dichtern und Denkern. Photographien von Simone Sassen. München (Schirmer/Mosel Verlag) 2006. あるいは In : Gesammelte Werke. Band 9. S.331-338.
- 8) Readicker-Henderson, Ed : Japanese Pilgrimages. Tokio 1994.

## Das Japan-Bild bei Nootboom

Nootboom schreibt eine Erzählung, die in Japan spielt, und einige Reiseberichte über Japan. Die Erzählung „Mokusei!“ ist eine Liebesgeschichte mit einer Japanerin, die viel eher als eine Chiffre für das Land Japan als für eine lebendige Frau konzipiert ist. Und die Chiffre ist ein unlösbares Rätsel, woran die Liebe scheitert.

Die Reiseberichte über Japan sind Versuche, das Rätsel zu lösen. Das Rätsel erscheint in Form von verschiedenen Gegensätzen : der Gegensatz von Tradition und Moderne, die sich als die allgemeine Form der Zivilisation zeigt. Nootboom kann das moderne Japan verstehen, aber nicht das alte Japan. Der Gegensatz von Westen und Osten. Und die Dialektik des Reisenden. Der Reisende konstruiert sich als einen Fremden. Der Reisende wird sich selbst entfremdet,

was das Rätsel entstehen läßt. Oder der Reisende sucht eigentlich das Fremde, das Rätsel in der Welt, die total modernisiert ist. Schließlich findet sich das Fremde nur in der Vergangenheit. Andererseits enthält die Setzung des Rätsels die Möglichkeit, es zu entziffern. Die fremde Kultur kann entziffert werden. Das Rätsel so wie es ist zu beschreiben, ist das, was Nootobooms Reiseberichte ausmachen: Eine Methode des reinen Dokumentierens, um die fremde Kultur zu verstehen.

Der Reisebericht ist aus zwei Methoden von „Zuihitsu“ (japanische Essayform) und Pilgerfahrt konstituiert. Das Fremde heißt für Nootboom die vergangene Welt, die durch die Kunst und Literatur vermittelt ist. Es gibt die Genji-Erzählungen und das „Kopfkissenbuch“, welches zur Bildung des Reiseberichtstils bei Nootboom beiträgt. Die Genji-Erzählungen bieten das Modell einer nur durch Sprache gebildeten, höchst kodierten Literatur-Welt. Das wiederum ist ganz nah bei dem Programm der literarischen Moderne. Nun wird die Literatur (Genji-Erzählungen in diesem Fall) Weltliteratur, die über die Grenze der jeweils eigenen Literatur hinausgeht. Die Welt ist Text. Und es ist der Reisebericht Nootobooms, der die Reise durch Raum und Zeit beschreibt. Die Reise in die Welt des Rätsels ist eine Pilgerfahrt. Die Figur der Reisenden ist in „Kanzanshi“ abgebildet. Der Pilger beschreitet den Weg, den unzählige Leute vor ihm schon gegangen sind. Diesem Weg folgt auch Nootboom. Nootboom liest und übersetzt das „Kanzanshi“. Er will nicht Transzendenz, sondern das Auf-dem-Weg-Sein. Die Reise hat kein Ende. Die Reise ist eine Reise nicht nur durch den Raum, sondern auch durch die Zeit. Das ist „rund wie Zero“, zitiert nach dem „Kanzanshi“.