

『旅の絵本』における換喩的語り

シャウマン ヴェルナー

「安野光雅が好きだ」—この表現は、彼の絵本が私の気に入っているという意味で使われる場合、愛の告白ではなく（そういう響きもないではないが）、日常会話でもよく行われる換喩（メトニミー）であり、作者の名前は彼の作品を代理する。メタファー（隠喩）の場合、意味されていることと言葉で言われていることとの間にはある類似性がある。つまり、「人生は旅である」というのは、人生は旅のように始まりがあり、途上があり、終わりがあるということを表す「隠喩」である。メトニミーの場合は、意味されることと言葉で言われることを結びつけているのは、因果的・時間的・空間的・論理的な隣接性である。（「手が足りない」のような提喩も、部分をもって全体を表し、「働く人」を意味するが、これもロマーン・ヤーコブソンや認知言語学にならって、メトニミーの下位カテゴリーと見なす。）

換喩は単に修辞技法であるばかりでなく、思考の基本的な一形態であり、換喩によって時代とともに単語の意味が変わることもある。また、換喩はひとつの単語において見られるだけでなく、物語を構造化することまである。安野光雅の文字なし絵本は、どういう風に、そしてどういう効果を持ちつつ、換喩的に語るかを以下に論じたい。

メトニミー（換喩）理論の発展

伝統的な修辞学は、隠喩、換喩、寓意、提喩、反語法など、多くの比喩を区別するが、構造主義者のロマーン・ヤーコブソン¹⁾は、類似性と隣接性を言語の基本的原理と見なし、類似性に基づく隠喩と隣接性に基づく換喩のみを区別し、フロイトが記述した「夢工作」と結びつけている。フランスの精神分析者、ジャック・ラカン²⁾はヤーコブソンの考えを受け継ぎ、メタファーをフロイトの縮合（Verdichtung）と、換喩を転移（Verschiebung）と同一視し、人間の欲望は無意識の法則によって構造化され、換喩として構成されている

と主張している³⁾。

レイコフ/ジョンソンは、1980年の*Metaphors We Live By*（『レトリックと人生』）においてメトニミー概念を認知言語学に導入した。最初、彼らはメトニミーを概念メタファーの一種とみなしたが、のちにその考えを訂正し、定義には問題がない。“Metonymic concepts emerge from correlations in our experience between two physical entities (e.g., PART FOR WHOLE, OBJECT FOR USER) or between a physical entity and something metaphorically conceptualized as a physical entity (e.g., THE PLACE FOR THE EVENT, THE INSTITUTION FOR THE PERSON RESPONSIBLE).⁴⁾”

レナーテ・ラッハマンはテキスト間の関係をメタファーとメトニミーという概念で記述し、*Gedächtnis und Literatur*において、間テキスト性概念をポスト構造主義的な文化的記憶論のなかに導入した。つまり、テキストの記憶はその間テキスト性であり、引用あるいはテーマ的暗示を有する *Wiederschreiben*（再び書くこと）は文化を維持し、書き続けるメトニミー的な記憶行為である⁵⁾。

古代レトリックとヤーコブソン以降のメトニミー理論を応用し、ドイツ中世文学研究家ハラルド・ハーファーラントは換喩的語りという概念を提唱し⁶⁾、19世紀の写実主義的小説におけるストーリーの因果的・心理的動機付けに慣れた読者にはなじみの薄い、中世の物語のこのような結束性を、前近代的思考の特徴として説明する。換喩的語りについてここではこれ以上、深入りせず、その代わりに、日本の、ひょっとしてポストモダンと名付けてもよい、絵本の例で紹介しようと思う。

安野光雅の『旅の絵本』

1977年、絵本の傑作『旅の絵本』⁷⁾が出版された。著者は安野光雅。1926年、津和野生まれの安野は、子どもの時から西洋の芸術に関心を持った。小学校で

図工を教え、教科書の挿絵を書いてお金を貯め、教師を辞めて60年代、度々、ヨーロッパ旅行をする。これがその後もずっと続く世界旅行の始まりであった。ヨーロッパ旅行中に美術館で見たM. C. エッシャーのグラフィックが彼に自分の方向を見出させる。1968年に、文字のない絵本『ふしぎな絵』を出版。この処女作は多くの読者を引き付けた。1975年、『ABCの本』で彼は世界的名声を獲得、1984年、国際アンデルセン賞を受賞。「小さなノーベル賞」とも呼ばれるこの賞は児童文学のためのものであるが、安野光雅の本は決して単に子ども向けの本ではない。『旅の絵本』は「5歳から」⁸⁾の読者のためとされている。

『旅の絵本』は、安野光雅の最初の頃のヨーロッパ旅行をもとに描かれているが、英語のタイトル *Anno's Journey* が想像させるような旅の記録ではなく、旅や人生についての省察である。21枚の見開き(24.5×45cm) — 加えて、表と裏にまたがる表紙絵、「序章」とも言うべき楕円形の小さな絵、そしてそれが左右逆転する形で繰り返される「終章」がある — には、画面の至るところに小さないくつもの物語が展開される、『ウォーリを探せ!』に似た「読者参加型」スタイルで絵が繰り返され、それによって語りかけられる読者はそれぞれ自分で物語を紡ぐことができる。言語表現はタイトルと、看板など画面に描かれたいくつかの言葉を除けば、最終頁の著者自身による短い「あとがき」だけである。

見開き3の木こりの仕事の物語は簡単に終わる。スイス人ならフェルディナント・ホドラーの「木を伐る人」(1910年)を思い起こすだろう。というのもこれはホドラーの絵を左右逆転した引用だからである。見開き20の、狼の目に晒されながら花を摘む赤い頭巾の女の子の絵は、五歳の子どもでも換喩的間テクスト的関連を読み取って物語することができるだろう。(オランダの)風車に突進する騎士と彼の太った従者の姿(見開き19)は、もう少し年齢の高い読者にとって楽しい謎解きである。

絵本の中で読者の案内役となる旅人も彼自身の物語を持つ。いづれとも知れぬところから海を超えてやって来て(見開き1)、馬を買い(見開き2)、特定の目的もなしに、メルヘン的なヨーロッパを横断し、最後は馬を木に繋ぎ、丘を超えて夕日の中に消える(見開き21)。「われわれはどこから来たのか、われわれは何者か、われわれはどこへ行くのか」というゴーギャンの絵(1897年)を思い出す読者は、安野光雅の、あるいは自分自身の人生哲学に想いを巡らすこともで

きる。しかしこれはこの論文のテーマではない。

ある不思議な絵物語

『旅の絵本』の特徴は、いくつかの見開きの同じ場所に同じ人物が続いて登場すると一つの物語が生まれるということである。見開き3の上端の木の間に二羽の鳥が右方向に向かって飛んでいる。鳥たちは見開き4の同じ場所でさらに右方向に飛んでゆき、見開き5で彼らの巣に到着する。そこには三羽の子どもの鳥がいる。親たちは餌を探していたのだ。この物語の意味は終わりのシーンからわかり、意図性はテキスト性を構成する。

同じ見開きの上、右端からは、五つのエピソードから成る新しい物語が始まる。そしてそれは物語を語り紡ぐ読者に謎をかけるのだ。以下、旅人自身の物語と交差することによって、ほかのすべての小さな物語とは別格であるこの物語を、少し詳しく見てみよう。

見開き5: 森のはずれの芝生の上に帽子をかぶったひとりの男が女性の前に膝まづき、彼女に花束を差し出している。プロポーズの典型的な身振りである。(男は左手で花束を差し出しているが、これは右手だと読者の視線を遮って彼を絵から締め出してしまうからである。)19世紀風のモードに装って帽子を被った女性を、読者は斜め後ろの角度から見る。彼女は彼の方向に向かって手を差し出してはおらず、上半身を少し後ろに傾けている。

見開き6: 帽子の女性は同じ姿勢で、今度は道端に立って、子どもたちのマラソンが始まる方向を見ている。(子どもたちの後ろ、同じ方向から来るのは旅人である。)女性の左には日傘を差した女性が立っていて、右には小さな犬がいる。

ここに来て、読者はようやく、安野光雅がギュスターヴ・クールベ(1819-77)の絵『村の娘たち』から引用していることを知る。クールベの絵は195×261cmの大きなものだが、安野の女性たちは2cmほどの大きさである。

見開き7: 日傘の女性の姿勢は変わっていないが、主役の女性は通りの方に向かって一生懸命、手を振っている。他の画面では常に旅の途上にあって騎馬上の旅人が、ここでは馬を降り、彼女の向かい側に立って同じく手を振っている。左の方から先頭の走者がやってくる。

見開き8: 次のエピソードの舞台は森の芝生。帽子の女性の姿勢は前と同じながら、彼女の両腕は、くず

折れるように彼女の前に座って彼女にしがみついている女性（日傘の女性？）の肩に置かれている。犬は興奮して飛び跳ねているが、主役の女性は動じる風もなく、目の前に展開しつつある決闘の場面を眺めている。二人の決闘者はまだ、銃を上に向けたまま、互いに背を向け、距離を取るために反対方向に向かって歩いており、セコンドが1人、後方に立ってそれを見守っている。

見開き9：河に面した芝生に数人の男女が、恐怖に固まったように立った姿勢、あるいは座った姿勢でいる。大抵の人物はこの絵本の読書方向、つまりストーリーが展開する方向とは反対に、左の方を見ている。エレガントな服装で日傘を差し、片手に猿をつないだ紐を持った女性は、山高帽の紳士の腕に身を預けている。これは明らかに、ジョルジュ・スーラ（1859-91）の最も有名な作品『グランド・ジャット島の日曜日の午後』の引用である。

次の見開きの同じ所には建物や屋根しかなく、人はいない。つまり先程来の物語は終わったのである。しかしどんな物語だったのだろうか。そもそも物語と言えるものだったのだろうか。そのテキスト性を考察しよう。

連続絵の結束構造

テキスト言語学に従って、テキストの文法的・表面的な連関性（Kohäsion, 「結束構造」）と内容的・テーマ的な連関性（Kohärenz, 「結束性」）を区別し⁹⁾、まずは読者が目で見ている表面テキストの要素の結束構造を分析する。安野光雅がクールベから借用したモチーフ「帽子をかぶる女性」の繰り返しは最初の四つのシーンをつなげる。彼女の服はいつも同じで、状況が変わるにもかかわらず、姿勢はほとんど変わらない。『村の娘たち』からとった犬も—『旅の絵本』では子犬になるが—見開き6から8まで登場する。

問題なのは最後のシーン。安野光雅は突然、クールベの絵に代わりに30年以上後の作品、スーラの『グランド・ジャット島の日曜日の午後』を引用する。しかしこの絵にも日傘の女性が登場し、子犬がその前に遊び走っている。ただし安野は、スーラの女性が来ている黒っぽい服をクールベの女性の明るい服の色に合わせた。よく見ると、1851年のモードやクールベの描写に反して、安野は帽子の女性の臀部を強調し、スーラが当時の流行として厳密に描いて皮肉ったトゥールニユール（tournure 腰当て）に似せかけている。

テキストの表面で、色と形とモチーフによってこの五つのシーンが結び付けられているので、結束構造は確かに認められる。この結束構造があるからこそ、五つの見開きに見つけた場面を連続絵とみなし、物語として読みたい。しかし、それぐらいの連続性は安野光雅の処女作『ふしぎなえ』¹⁰⁾についてもあると言えばある。つまりM. C. エッシャー風の絵のいずれにもとんがった帽子をかぶる小人が登場するのだから。しかし、全体は物語になっていなくて、いわば画集である。それゆえ、『旅の絵本』における五つのシーンはシークエンスではあるが、筋が通った物語であるというはまだ主張にすぎない。

連続絵のナラティブ的テーマ展開

ストーリーの構造を最初に分析したのはアリストテレスの『詩学』であるが、安野光雅の連続絵の分析にはテキスト言語学でも応用されるラボビアン・モデルを扱う。日常ナラティブ分析を行った社会言語学者W. ラボフ、J. ワレツキー¹¹⁾によると、ナラティブの基本的な要素は場所、状況、登場人物を紹介する「オリエンテーション」（orientation）、物語を発展させる出来事の「コンプリケーション」（complication）、出来事の重要性を述べる「エヴァリュエーション」（evaluation）、問題を解決する「レソリュション」（resolution）と「語りの時点からの語り手の評価」¹²⁾を述べる「コーダ」（coda）である。

ドラマの提示部のように、見開き5は恋愛物語の二人の主役を紹介し、プロポーズの仕方や服装によって、舞台を19世紀のヨーロッパと設定する。プロポーズを受けた女性の反応を知りたいと思う読者の期待は見開き6で裏切られる。即ちもう一人の女性が導入され、主役の女性は友達とおそらくはプロポーズについて語っているのだろうが、読者には何も聞こえない。緊張が高まる。

見開き7には、恋愛物語によくあるコンプリケーションが見られる。ライバルが登場するのだ。遠くから来たよそものが女性のロマンティックな心情をあおり、帽子の女性は彼を情熱的に歓迎する。二人がただ子どもの走者を応援しているとは考えにくい。休まずに旅を続ける旅人が子どものマラソンを見るためにわざわざ馬から降りることもないだろうし、日傘の女性もマラソンには関心を示していない。

コンプリケーションの解決としてもっとも残酷な形

を、われわれは歴史や文学から知っている。決闘である。貴族や下士官たち、19世紀においては、時には市民階級に属する人間も、自らの名誉を守るためには、死を齎す武器を手に、厳しく定められた形式に従って闘うという権利を認められていたばかりか、それを義務付けられてもいた。侮辱を受けた者が侮辱を与えた人間に闘いを挑み、二人のセコンドがその闘いを最後まで見守る。実話に基づくとされる、テオドール・フォンターネの小説『エフィ・ブリースト』(1894-95)では、夫が恋敵を射殺する。争いのきっかけが何であったにせよ、決闘によって二人の当事者の名誉は回復される。

見開き8に見られるような、貴婦人たちの目の前でされる決闘は、当時でも異常だっただろうが、この絵によって、二人の男の決闘の理由は言葉を介さなくても理解されよう。

ラボフ/ヴァレツキーはレソリューションの前にエヴァリエーション、すなわち、「語られている出来ごとに対する語り手の判断、感情的な評価や態度決定」を置く。絵によって語られるこの出来ごとに対する評価を、目に見える形で引き受けているのは子犬である。変化する動作で彼は出来ごとにコメントを加える。すなわち、二人の貴婦人の会話の場面では彼は無関心にそっぽを向いているが、見知らぬ男に対しては好奇心をもって見守る様子を見せ、決闘場面では興奮して飛び跳ねている。

見開き9も同様にエヴァリエーションと見なすことができる。出来ごとと同じ時代に生きる者たちは一セーヌ川のほとりに遊びつつも一恐怖に固まってしまっている。決闘自体というより、自分が原因である決闘を動じる様子もなく見守る帽子の女性に対する驚きの故かも知れない。しかし安野光雅がこの場面のために、30年以上もあとに成立した絵の引用を選んだことは、「語りの時点からの語り手の態度決定」である、コードを思わせる。というのも、スーラの『グラント・ジャット島の日曜日の午後』は、スーラが自分の色彩論を完成させた傑作であるばかりではなく、画家はこの絵において、デカダンスに陥っている市民階級のモラルを戯画化し、批判しているからである。腰の部分膨らませたスカートを穿き、綱をつけた猿をお供につれている女性は、同時代人の目には、貴婦人と言うよりは、ハイクラスの娼婦であったのだ。

エヴァリエーションも「語りの時点からの語り手の評価」も、クールベの『村の娘たち』を間テキストとして真面目に受け取るなら、この最後のシーンに限

られるわけではなく、この話の始まりからずっと行われている。この絵がサロンにおける1852年の展示会ではスキャンダルとなったのは、クールベの姉妹がモデルの役を果たしたとされる、若い娘の醜さや小さすぎる牛のためだけではなかった。社会批判的な眼を持つリアリストのクールベが彼の絵のタイトルにおいて、村の娘たちを「ドモワゼル」、若い淑女と呼んだことが、社会階級の境界線を曖昧にするものだと批判されたのであった。

絵による物語のテーマをわれわれはそれゆえ、ロマンティックな愛の批判的在庫整理と見なしてよいだろう。ニクラウス・ルーマンが『情熱としての愛』¹³⁾のなかで、18世紀の市民階級に起源を持つ近代における愛の現象について言っているように、「結婚は愛であり愛は結婚である」のだ。文学史が示す通り、このテーマは興味深いものであり、ラボフ/ワレツキーの要求を満たすこの五つのシーンの中に、意味深く展開されている。

換喩的語り

しかし、この絵物語が読者の想像力を掻き立てる空所を持つと考えると、なお残る問題がある。侮辱を受けたあとに、帽子の女性にプロポーズした紳士は、旅の男に決闘を申し込んだはずだが、見開き8の決闘において向かい合っているのは、いずれがいずれとも特定し難い背広姿の紳士である。一人は侮辱を受けた男である可能性はあるが、彼の決闘の相手はピエロの服に身を包んだ旅人ではない。旅の喜劇役者との決闘というのは、強い身分意識を持つ19世紀の紳士なら考えられない。

テキスト言語学者プリンカーは、われわれの読書の慣習と一致する形で、「物語のテーマは、完結した単一の出来ごとによって表現される」と定義する¹⁴⁾。五つの場面はたしかにモチーフ的・テーマ的に一つまり隣接的に互いに結びつけられてはいるが、主人公の行動を理解し得るものにするような、コンプリケーションとレソリューションの間の因果的結びつけは欠けている。物語は一見、完結しているようであるが、人物が入れ替わっていたり、原因と結果がすんなり納得できるものでないことを考えると、複数の物語の混交のようにみえる。市民的リアリズムの意味において、出来ごとをありそうなことに見せ、行動を心理学的に動機づける物語であれば、このような語り方はしない。

ハーファラント / シュルツは中世の物語にはこのような語り方があることを指摘し、それを「メトニミー的」あるいは「パラディグマ的・メトニミー的な語り」¹⁵⁾と名付けた。ヤーコブソンとは異なって、彼らはメトニミーを代替比喩として言語の統語軸ではなく、言語のパラディグマ的軸（範列軸）に位置づけ、それをもって前近代的な語りにおける、因果的ではないエピソードの並べ方を説明する。認知言語学者のラボフ / ワレツキーと同じように、ハーファラント / シュルツも、隣接性比喩の換喩と提愈をメトニミーとしてまとめ、全体・部分関係の提愈をメトニミーの一番大事な下位カテゴリーとみなす。ある顕著な部分的アスペクトが全体をイメージさせるのである。換喩的語りは、このようにして、ある全体テーマの代表的な部分を選び、それらが一部は因果関係で結びつけられていても、メトニミー的な意味を損ないプロトタイプのエピソードとして、ひとつながりの物語にする行為となる。

このような観点から、もう一度、旅の絵本における五つのエピソードを眺めて見よう。英語のウィキペディアで、Proposal of marriage（結婚の申し込み）というキーワードを引くと、ドイツのピーダーマイアー時代の小さな絵(1815年ごろ)が出て来る。古典的な、片膝をついたプロポーズ（one-knee proposal）の姿勢を取っている男の絵である¹⁶⁾。このような形式的完成はしばしば見られたものでないにせよ、(ラボフが言う)理想化された認知モデル（ICM）としてはヨーロッパ人にも日本人にもよく知られる姿勢である。

二つ目のエピソードをわれわれは、われわれの通俗的世界理解のステレオタイプによって、最初のエピソードの因果的帰結と説明する。女友達か姉妹か、いずれにせよ二人の貴婦人が立って語りあっている（彼女らが事実、話しているかどうか、絵ではわからないが）のは、女性たちにとってもっとも関心のある話題、愛についてであろう。

貴婦人たちと旅人之间にどのような関係があるかは、絵の叙述からは見てとることができない。しかし、愛の物語という、理想化された認知モデルが、三つ目のエピソードにおいてわれわれに予期させるのは、恋敵の登場である。突然登場する美しいよそ者の持つ特別の印象とその魅力については、オデュセイから現代のポピュラーソングにいたるまでが証言するところである。しかし旅人の服装は旅芸人のピエロの服に似ている。哀しきピエロが必ず失恋することは、旅の商人を主人公にする日本の映画「寅さん」(1969-95)で

も変わらない。

行動の因果関係からは説明できない次のエピソードは、パラディグマ的・メトニミー的に、恋におけるライバル関係という問題についてのひとつの範列的な解決を示す。Duelに関する英語のウィキペディア¹⁷⁾には、エフゲニー・オネーギンとレンスキーの間のピストルに拠る決闘の場面が、ロシアの画家イリヤ・レーピン(1844-1930)のイラスト¹⁸⁾で示されている。プーシキンが自身の運命を先取りしたとされ、チャイコフスキーによって作曲されて世界的に有名になったオペラ(1878年)の一場面である。『旅の絵本』において、見知らぬ男、見知らぬ旅人の代わりに登場するのは、その悲劇的な模範人物であるのだ。

ロマンティック・ラブもまた理想化された認知モデルとして考えると、「エフゲニー・オネーギン」はそのひとつのプロトタイプになるであろう。確かに、物語を紡ぐ読者がエフゲニー・オネーギンのこの物語を間テクストとして認識すると、最後のエピソードと、傘をさした女性が決闘場面で泣きくずれる理由も説明がつく。ここでは、アレクサンドル・プーシキンの「韻文による物語」『エフゲニー・オネーギン』(1823-30年)よりも、むしろ日本でもよく知られているチャイコフスキーのオペラを応用してみる。結婚の三ヶ月後、自分の妻を愛することが出来ないことに絶望したチャイコフスキーが、この作品をあえて「オペラ」ではなく、「抒情的場面」と呼んだことも興味深い。因果的動機付けよりは場面場面のインパクトが重視される。

間テクストとしての

『エフゲニー・オネーギン』

チャイコフスキーの『エフゲニー・オネーギン』のストーリーはプーシキンの作品と変わらない。短く要約しておこう。田舎で生活している詩人レンスキーはラーリン家の娘、冷たい女性オリガの婚約者である。彼はサンクト・ペテルブルク出身の友人、高慢な男エフゲニー・オネーギンをラーリンの領地に連れて来る。するとオリガの妹で、ロマンティックなものに憧れるターニャは、このよそ者の男性に恋をするが、彼に退けられる。また、レンスキーから招待を受けて行ったラーリン家での舞踏会でオネーギンは退屈のあまり、オルガと戯れに恋を囁き交わす。オリガの愛を確信できずにいたレンスキーは、怒りに捉えられてオネーギンに決闘を申し込む。そして彼の友人に打たれて死んでしまうのである。オネーギンは自分の無思慮な行動

を後悔し、旅に出る。何年もたって彼はサンクト・ペテルブルクで、グレーミン公爵の優雅な妻になっていたターニャに再会し、彼の愛を打ち明ける。彼を依然として愛してはいるが、今は貞淑な妻であるターニャは、オネーギンを退ける。

チャイコフスキーのオペラのテキストの数か所を安野光雅の絵本に組み込むことは容易であり、そうしてみるとこれらの絵はまた少し違う意味を得る。

場面1. プロポーズ (第1幕、第1場)

レンスキーがオリガに話しかける。

レンスキー　また会えるなんて
　　なんという幸せだ！

オリガ　確か、昨日も会っていたわ！

レンスキー　そうです！
　　それでも昨日からの一日は
　　長すぎた永遠のよう！

オリガ　永遠ですって？
　　恐ろしい言葉だわ
　　たった一日か？

レンスキー　恐ろしい言葉です！
　　でも僕にとってはそうなんだ！¹⁹⁾

クールベの絵の淑女の姿勢は、陶酔を覚ますようなオリガの姿勢と、大仰なレンスキーの求婚の場面にびったりである。

場面2. 対話 (第1幕、第1場)

タティアナ　こういうのが大好きなの
　　歌を聴いて思いを馳せる
　　歌を聴きながら、遠くへ思いを
　　馳せるの！

オリガ　タティアナったら！
　　いつも夢見がちね。私はあなたと
　　違って
　　歌を聴くと心が弾むわ
　　小さな美しい
　　橋の上！²⁰⁾

この会話に拠って日傘の女性は、脇役から脱して、ロマンティック・ラブの本来の主人公として旅人/オネーギンの傍らに立つことになる。オペラではこのシーンは場面1より先だが、その前にプロポーズの描写がなければ、深い意味がなく、単にクールベの『村の娘たち』からの引用にすぎなかった。

場面3. 旅人の登場 (第2幕、第1場)

オネーギン　僕のいやな噂を
　　さんざん聞かされたぞ
　　上っ面なことばかりだ
　　くだらない舞踏会に
　　僕を連れてきやがって
　　レンスキーへ仕返しだ
　　オリガを口説いてやろう
　　彼は怒るぞ！ほら彼女だ！²¹⁾

『旅の絵本』のなかの、どこにも留まることなく、単にひとりの傍観者としてヨーロッパを旅しようとしていた旅人は、ここで高慢なオネーギンの役に入り込む。舞踏会の女性客に「無作法な変わり者」「自由主義者」などと言われて起こったオネーギンはオリガに近づき、彼女をダンスに誘うが、彼の行為の考えられ得る帰結に想いを致すことはない。

場面4. 決闘 (第2幕、第1場；第2場)

タティアナ　私は壊れてしまいそう
　　でも、それがあの方のためなら！
　　心がもうだめだと告げている
　　でも、不平は言わない
　　決して不平は言わない！
　　あの方は幸福を与えてくれない。
　　心がもうだめだと告げている
　　私には分かっているの！

オリガ　ああ！ 男の方はすぐ熱くなり
　　考えもなしに決めてしまう
　　争って口論し
　　嫉妬にさいなまれる
　　でも、私のせいではないわ
　　ああ、私のせいではない！
　　男の方は口論せずにはいられない
　　言い争って、すぐに
　　見境なく決闘する！²²⁾

オペラの女性たちはもちろん決闘の現場にいないが、レンスキーとオネーギンのエスカレートする口論で、タティアナは一安野光雅が描いたように一くず折れそうになり、オリガは男の振る舞いに不平を言う。

ザレッツキー　あなたの介添人はどなたですか？
　　私は決闘の作法を

重んじています
ただ倒せばいいという
やり方は許せない
昔ながらの伝統に従い
規則を遵守したいのです²³⁾。

オネーギンがセコンドを連れてこなかったので、人の命より規則を重んずるザレツキーは文句を言う。『旅の絵本』に介添人が一人しか描かれていないのはこのシーンに由来すると考えられる。決闘が野蛮でしかも茶番であることは、市民的な帽子を被った二人の紳士が兵士の直立歩調で進み戦おうとしていることで、目に見える形で示される。

場面3. タティアナとグレーミン公爵(第3幕、第2場)

タティアナ どうして心に嘘をつけましょう
私はあなたを愛しています！
オネーギン 何と聞こえたのだろう？
今、君は何と言ったのだ！
喜びよ！ わが命よ
かつてのタティアナだ！
タティアナ いいえ！
過去には戻れないのです！
私は他の人のもの！
もう遅すぎるわ
私は主人に忠実な妻です！²⁴⁾

タティアナはオネーギンへの今も強い自分の愛を押し隠して、19世紀の市民としての義務意識で身を守るのである。『旅の絵本』では求愛者の傍らに立つスーラの娼婦は、皮肉な形で、グレーミン公爵とその妻タティアナとなる。オネーギンを演じた旅人は見開き9の左ページにおいて、すでに再び馬に乗っている。

五つの場面でロマンティック・ラブの楽しみと苦しみを表し、その不可能性を示し、また市民道徳の冷たさと残酷さを批判する換喩的語りによる物語である。

ロマンティック・ラブを ポストモダン風に語る

『旅の絵本』全巻を通して安野光雅は一この点ではモダンに—メトニミー（厳密にはシネクドキ、特徴的な部分で全体を代表させる技法）の代表機能を用いているが、それは、ヨーロッパの芸術と文化を模範的に、

ユートピアとして日本の読者の前に繰り広げて見せるためである。しかし、五つの場面から成る愛の物語において、物語を紡ぐ読者は、ポストモダンになる。画像、文学、音楽に跨る間テクストは、メトニミー的なずらしへと彼を導き、物語は自由な連想のなかで、シュールレアリスム的な夢の論理に従うことになる。姉妹であることが次第に明らかになる、写実主義画家クールベの女性たちは、プーシキンの作品中の、さらには、自身の人生と愛の危機の中にあつた、チャイコフスキーのオペラの中の人物となる。常に傍観者であった旅人は、一時、意図せずして生を破壊する冷笑家オネーギンとなる。ロマンティック・ラブのこのような暗黒郷がスーラの絵の中での人物を固化させる時、旅人は、何事もなかったかのように、自分の道を行く。そしてページを繰っている読者を彼は一緒に連れ去るのである。

註

- 1) Jakobson, Roman. "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances" (1956). In: Jakobson, Roman. *Language in Literature*. Cambridge, Massachusetts: Belknap Harvard, 1987, 95-114 頁。
- 2) Lacan, Jaques. "L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud" (1957). In: Lacan, Jaques. *Ecrits I*. Paris: Seuil, 1966, 249-289 頁。
- 3) Laplanche, J., J.-B. Pontalis. *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973, 605 頁。
- 4) Lakoff, George, Mark Johnson. *Metaphors We Live By*. University of Chicago, 1980, 59 頁。
- 5) Lachmann, Renate. *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990, 35-36 頁。
- 6) Haferland, Harald, Armin Schulz. „Metonymisches Erzählen“. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. DVjs 84. Jg., 1 (2010), 3-43 頁はそのまとめである。
- 7) 安野光雅『旅の絵本』福音館書店、1977年。
- 8) 『旅の絵本』裏表紙。
- 9) Vater, Heinz. *Einführung in die Textlinguistik*, 3. Auflage. München: Fink, 2001, 29-42 頁を参照。Brinker, Klaus. *Linguistische Textanalyse*, 7., durchgesehene Auflage (bearbeitet von Sandra

Ausborn-Brinker). Berlin: Erich Schmidt, 2010 はこの区別の有益性を否定しているが、本論文でその意味は明らかになる。

- 10) 安野光雅『ふしぎなえ』福音館書店、1971年。
- 11) Labov, William, Joshua Waletzky. „Narrative Analysis”. In: Helm, J.(Hg.) . *Essays on the Verbal and Visual Arts*. Seattle: U. of Washington Press, 1967, 12-44 頁。
- 12) Brinker 2010, 61 頁による「コーダ」の定義。
- 13) Luhmann, Niklas. *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982, 173 頁。
- 14) Brinker 2010, 63 頁。
- 15) Haferland/Schulz 2010.
- 16) 2010/5/22 にアクセス。日本語ウィキペディアの項目「求婚」にもこの絵が見られる。
- 17) 2010/5/22 にアクセス。
- 18) レーピンの写実画は有名ではあるが、『旅の絵本』にこのイラストの影響は見られない。
- 19) チャイコフスキー 『エフゲニー・オネーギン』 魅惑のオペラ 19 小学館 2008 年、35 頁。
- 20) 同上、32 頁。
- 21) 同上、45 頁。
- 22) 同上、50 頁。
- 23) 同上、53 頁。
- 24) 同上、59-60 頁。