



宮崎大学学術情報リポジトリ

University of Miyazaki Academic Repository

この世の異界の果ての果て：
クレメンス・マイヤー『石の中』の物語構造と「日本」

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2020-06-21 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 杵渕, 博樹 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10458/5341

この世の異界の果ての果て

クレメンス・マイヤー『石の中』の物語構造と「日本」

杵 渕 博 樹

序

クレメンス・マイヤーは1977年旧東独ハレに生まれ、建設現場労働者等を経て、1998年から2003年までライプツィヒ・ドイツ文学研究所Deutsches Literaturinstitut Leipzigに通って創作を学び、2006年に自伝的長編『おれたちが夢見ていたころ』でデビューした。¹⁾ 短編集と「日記」と称する作品集に続く四作目、長編小説としては二作目にあたるのが、2013年のドイツ書籍賞候補にノミネートされて話題となった558頁にわたる大作、『石の中』である。²⁾ 同賞候補作品発表に際し、シュピーゲル誌とヴェルト紙はマイヤーの写真を掲げて報じ、記事で彼のリスト入りを強調した。³⁾ 最終的には受賞を逃したわけだが、この件でもっとも注目を集めたのはマイヤーだったかもしれない。その後、彼は2014年度のプレーメン文学賞を受賞している。

本論は、『石の中』中の一章「東京ゼロ年」に注目し、これを基点として、本作全体のテーマと物語構造を読み解くためのひとつの展望を切り開く試みである。まず小説『石の中』の作品概要、次に「東京ゼロ年」の概要を示す。次にこの「東京ゼロ年」の舞台となる「日本」の、物語の場としての特徴、すなわち一種の迷宮、ラビリンスとしての特性を整理する。さらに、この特異な場に漂う死の気配について考察し、そこでの本作の主要テーマの特徴的展開に解釈を加える。最後に、以上の作業の成果を踏まえ、この「東京ゼロ年」が『石の中』の物語世界全体において果たす役割について論ずる。

-
- 1) Clemens Meyer: Als wir träumten. Roman. Frankfurt am Main (Fischer) 2006. 1990年代のライプツィヒを舞台に不良少年たちの暴力的日常を活写する本作は高く評価され、Rheingau Literatur Preis, Mara-Cassens-Preis, Förderpreis zum Lessing-Preis des Freistaates Sachsen, Clemens-Brentano-Preisを受賞し、Märkisches Stipendium für Literaturを獲得した。
 - 2) Clemens Meyer: Im Stein. Roman. Frankfurt am Main (Fischer) 2013. 本作からの引用および参照指示に際しては丸カッコ内に頁数のみを掲げる。
 - 3) Vgl. Longlist veröffentlicht. Kehlmann und Meyer konkurrieren um Buchpreis. In: Spiegel ONLINE, 14.8.2013. Deutscher Buchpreis. Meyer, Jirgl, Mora auf der Buchpreis-Shortlist. In: Die Welt, 11.9.2013. ヴォルフガング・ヘーベルは、共に新作がドイツ書籍賞候補となったクレメンス・マイヤーとダニエル・ケールマンを、ドイツ文壇の両極として比較している。すなわち、世界中に有名人の友達がいる国際派セレブのケールマンに対して、名前が売れてもライプツィヒを出ないマイヤー。ケールマンが賞賛するのがブルーストとナボコフなら、マイヤーの好みはセリヌにジャン・ジュネ、ドス・パソス、ヘミングウェイに、フーベルト・フィヒテ。ケールマンの体をシャンパンが巡っているとすれば、マイヤーの血管を満たしているのはスコッチ・ウイスキーだという。暴力の現実と社会の暗部に通じた、〈男臭い〉無頼派、というのがマイヤーのイメージである。Vgl. Wolfgang Höbel: Bipolare Störung. In: Der Spiegel 36/2013, S.140-143.

1. 『石の中』 概要

本作『石の中』のテーマは売春ビジネスである。時代背景は、「ドイツ再統一」後の混乱とバブル、そしてその崩壊へと、目まぐるしく変化する二十世紀末の前後二十年である。この時期、社会経済情勢一般と同様、売春業界もまた大いなる変動を経験する。社会主義体制崩壊後の処女地に一旦は確立されたかに見えた業界秩序だが、合法化を経て、ユーゴスラビア系ギャングから国際派暴走族「エンジェルス」まで、さまざまな新参者たちの殴り込みに合い、売春業界もまた新自由主義とグローバリゼーションの波に飲み込まれてゆく。

本作はライブツイヒ、ハレ、フランクフルト・アン・デア・オーダーおよびベルリンらしき都市⁴⁾を舞台として物語を展開する。⁵⁾それぞれにタイトルを持つ22章からなるが、その都度語り手が交代し、章内部の構成や形式も変わる。⁶⁾語り手として、また物語で言及される人物として、繰り返し登場する二人の男、アルノルトとハンスがいわば主人公であり、このふたりの売春ビジネスにおける成功と斜陽が本作『石の中』全体を貫く軸となる。彼らはそれぞれ別のやり方でのしあがるが、それぞれ「ビジネス」スタイルにはこだわりがあり、あくまでもその美学を守ろうとして時代に取り残されていく。両者はお互いに一定の敬意を払っており、ある種の友情で結ばれた良きライバルである。

同様に重要な語り手として登場するのが売春婦たちである。⁷⁾背景も年代も異なる何人かの売春婦のモノローグが、彼女たちの日常を生々しく浮かび上がらせる。彼女たちと関わりながらこの世界で生きる男たちもまた、自ら語り、あるいは個別のエピソードの中心人物を演じる。ボン引き、ラジオで風俗情報を担当する男、なじみの娼婦のもとに通うべ

4) ただしこれらの都市が名指されることはない。この点について質問されたマイヤーは「私は神話的普遍的空間を切り開きたかった、ひとつの東ドイツ、中部ドイツの大都会の、ひとつの巨大な罪のバベルのロマンを物語りたかったんです」と答えている。Vgl. Ulrich Wickert, Clemens Meyer: „Prostitution ist in der Mitte der Gesellschaft“. In: Die Welt, 31.8.2013.

5) この舞台設定はこれまでのマイヤー作品に共通するが、先行する自伝的作品、日記的作品あるいは自身の体験が特に素材として重要であったと目される作品と比較すると、『石の中』は、取材に基づいた内容を特徴とする。マイヤーは「この15年本を書き進めてきて、間違いなく60人、70人、80人くらいの女性には会って、話をしました」と語っている。ただし、ただ現実を詳しく知るだけではだめだということには比較的早く気づいた、とも述べている。Vgl. A.a.O.

6) 本作の多声の語りについては書評でも高く評価されている。「力強い多声の語り、その中から、新興と古株の、破綻していたりつかみどころがなかったりする売春企業家たちの言葉が聞こえてくる」Christian Buß: Rotlichtroman von Clemens Meyer. Blühende Sauna Landschaften. In: Spiegel ONLINE, 20.8.2013. 「(…)『石の中』を芸術作品たらしめているのは、言葉である。それは印象深い密度と音楽性によって、多声的に構成されている。(…)合唱のなかのどの声もがそれぞれ独自の調子を持っているが、他方では共通のジャルゴーンが使われる。というのも、どのような地帯も生来の語彙を持つものだからだ。」Daniela Strigl: Ein Puff-Panorama und doch ein großer Roman. In: Die Welt, 21.8.2013. 「ドキュメンタリーの熱意とハイテンポをもってマイヤーは、彼の、売春婦、ボン引き、警察官、そして投資家たちを配した関係者の合唱隊を追い立てて行く」Ronald Düker: Roman „Im Stein“. „Gebumst wird immer“. In: Die Zeit 35/2013.

テランの警官、娼婦になったという噂の自分の娘を探す元ジョッキーなど、それぞれの仕方で売春業界に深く関わる多くの人物が登場し、それぞれの人生を、日常を、特異な体験を、そして致命的事件を語り、語られる。それらの物語の背景には常にギャングたちの気配があり、裏社会と関係する元公安関係者や現役警官たちが現れては消え、読者は、利得を巡る小競り合い、取引、裏切り、報復の連鎖を垣間見ることになる。

前述のとおり、全体を構成する章のひとつひとつは、形式も分量も様々であるが、語りの形式としては、おおよそ四つのパターンに分類できる。ひとつは登場人物を三人称で扱う〈全知の語り手〉による物語。もうひとつは二人称、*du*を使用した語りかけで、主人公の心理と行動を追うパターン。三つ目は、最低限の地の文を伴う対話の提示。四つ目は常識的意味での独白である。⁸⁾ このモノローグのスタイル、特に売春婦たちとポン引きの語りは、ジャーナリズムにおけるインタビューを思わせ、ルポルタージュ、ノンフィクション映画などと同種の表現効果を発揮している。一般に、この枠組においては、語られる内容の情報価値がとりわけ重視され、期待される。読者は知られざる世界についての事実情報への好奇心を刺激されながら、彼らのリアルな語り口を追うことになる。本作では、このような情報受容過程によって形成された基盤の上で物語世界が展開される。作者マイヤーは、ジャーナスティックなリアリティの枠組を応用しながら、フィクションの世界に、擬似現実的風合いを与えているのである。

また、個々の章相互は、必ずしもわかりやすい脈絡で結ばれているわけではない。軸となる物語も、線的な継続をたどれるわけではなく、提供される情報はどこまでも断片的である。長大な物語を最後まで読んでみても、解決されない謎や闇があちこちに残る。いや、どちらかというとならぬ謎や闇の方が作品世界の大半を占める地の部分であり、個々の挿話や独白は、いわばときおり閃く光が、あくまでも部分的、瞬間的にこの世界を照らし出した結果であったかのような印象が残る。異なる語り方によって、異なるリアリティの次元を成立させ、それぞれが限られた接点、あるいは連想関係、あるいは暗示によって結ばれつつ併存するこの物語世界は、見知らぬ世界、勝手のわからぬ世界に置かれた人間一般における現実感覚の仕組を模して形成されているとも言えるだろう。

7) 本作の主要登場人物群兼主要な語り手としての売春婦像については絶賛に近い評価が目立つ。「売春婦たち自身が、その際マイヤーの最も魅力的かつ説得力ある人物群である。彼女たちが内的独白のなかで自分の生業について良い点と悪い点をあれこれ考えたり、これを非難したり擁護したりする様子、これを細部に至るまで表現する様子などはまさに魅力的かつ説得的だ」 Gerrit Bartels: *Das kälteste Gewerbe der Welt*. In: *Tagesspiegel*, 23.8.2013. 「(…) 彼の新作の中心に女たちが置かれているのは驚きだ。売春婦たちこそが、もっとも印象的な登場人物なのである。それは彼女たちが犠牲者だから、ということに尽きない。(…) そうではなく、彼女たちが実に直接的に語り、実に賢く、また自分たちの状況について実に絶望的な仕方で見事な思索を巡らしているからである。クレメンス・マイヤーはそれを繰り返しの対話において表現しているのだが、これが名人芸なのである」 Volker Weidemann: *Clemens Meyer und der Roman „Im Stein“*. *Die Welt ist bunt und rot und stimmt nicht mehr*. In: *Frankfurter Allgemeine*, 19.8.2013.

8) ラジオ番組を模した一章「永遠2」*Ewigkeit zwo* (177-198) も、形式的にはモノローグに分類できる。ただし、この章の一部は、番組中のインタビューという設定に応じ、ト書きや地の文を欠く対話内容の提示の形式となっている(189-198)。

2. 「東京ゼロ年」概要

『石の中』は「東京ゼロ年」Tokio im Jahre nullと称する一章を割いて、日本を舞台とするエピソードを展開している。上述のとおり『石の中』は全22章からなるが、本章はそのうち13番目に位置し、全558頁中、345頁から372頁までの28頁を占める。「神殿」Der Tempel、「雪国」Schneeland、「歌舞伎町」Kabukichōという三部構成で、二人称duを主語に据えた現在形、いわば主人公と重ね合された読者への語りかけの形式を中心に語られる。ここで語りかけられている人物は作品全体のふたりの主人公のうちのひとり、アルノルト・クラウスハールArnold Kraushaarである。⁹⁾ 読者は、主人公アルノルトの位置に身を置いて物語を体験すべく促されていると言える。また、本章は、直接の脈絡を欠く断片的な場面の連続を特徴としている。¹⁰⁾

本章冒頭で彼は、そして「おまえ」は、灰色の空を見上げている。

おまえはどこにいる？ / 見上げてみる。でもお前の上の空は灰色で、大きな灰色の穴で、そしておまえの顔は濡れる。雪が舞い、おまえのコートで溶ける。¹¹⁾

彼は自分がどこにいるのかわからない。いつからか記憶が曖昧になっており、その場所にいたる経緯も思い出せない。しかもその場所は彼にとってまったく見知らぬ世界である。雑踏での放心状態を経て、アルノルトは自分の置かれた状況を把握すべく、記憶をたどり、スケジュール帖を開くが、暦の日付にはすべて既に印があり（すなわち使用済みの過去の手帖であることがわかり）、ポケットから取り出した飛行機の搭乗券も、かろうじて日付を確認するかしないかのうちに、何者かがこれを奪い去ってしまう。

彼は龍の頭を象ったらしき杖を持っている。それを日本人から受け取った状況を想起することから、「神殿」の中での不可思議な体験の断片がよみがえり、パチンコ屋の店内、そこにいるはずのないかつての商売敵の幻との対面、ストリップバーでのホステスとの嘯み合わない対話などを経て再び雑踏に至り、箱根へ招待された際の記憶が提示されたとき

-
- 9) 一般的には、二人称を主語とする語りは、一人称の語りのヴァリエーションとして解釈できる場合もあるが、後で詳述するとおり、ここでは、主人公が自分の行動を主体的にコントロールできない状況、また継続的に意識を保持できない傾向が顕著であるため、そこに主人公自身による自己の対象化の契機を読み取ることは難しい。ここでの語りの発話者は主人公自身ではないと考えるべきだろう。
- 10) 前後に隣接する場面相互の飛躍と断絶は、『石の中』全編を通じて顕著な手法である。「オーヴァー・フェイド、断片化された文、引用、思考の飛躍、唐突なパースペクティブの切り替え（章の中でも珍しくない）などの援用で、マイヤーは、出来事の表向きの同時性における、意識の地般的な断層を反映させることに成功している」Strigl, a.a.O. しかし、ひとつの章を通して、一貫して主人公の視点と意識に密着しながら、比較的短い場面が飛躍と断絶を伴って前後し、なおかつ、この飛躍と断絶に戸惑い、その克服を空しく志向する主人公の主観が示唆され続けるのは、本章「東京ゼロ年」が唯一の例である。
- 11) „Wo bist du? / Schau nach oben. Aber der Himmel über dir ist grau, ein großes graues Loch, und dein Gesicht wird nass. Schneeflocken schmelzen auf deinem Mantel.“ (345)

ろで、第一部「神殿」が終わる。

第二部「雪国」冒頭でアルノルトは「神殿」の境内にいる。そこへ至る道のりが振り返られたのち、街頭に立つアルノルトの見る世界が描写され、そこから再び「神殿」を探し始める彼の足取りをたどることになるのだが、そこで唐突に奇妙な場面が挿入される。

暗闇。おまえは横たわっている。寒い。雪か氷がおまえを覆っている。何か聞こえる、誰かが大きな抽斗を開けているような音だ。おまえは横たわっている。誰かがおまえの上へ屈みこんで、銀色のピンセットでおまえの両目に触れる。「あんたが最後に見たものを見せてもらおうか、親分さん」¹²⁾

生きたまま（あるいはもう死んでいるのか）眼球と網膜に操作が加えられるような、SFホラー的な状況である。今まさにアルノルトが経験している現実感覚の変調と、記憶（あるいは過去の映像）の交錯とを説明するような描写でもある。その後、彼は「24時間営業のペットショップ」の前で、ガスマスクをつけた少女がウサギを抱いて去るのを見送り、犬をかまってその飼い主に「ガイジン」呼ばわりされるなどしたあと、ようやく「神殿」の狛犬のところへたどりつく。そこはどうか箱根らしいのだが、「木と紙の壁」（障子と襖のことであろう）に囲まれた室内での、アルノルトにとっては退屈で意味不明だった茶の湯の体験が再現されたあと、不吉な〈立て箸〉、〈仏箸〉のエピソードが語られる。

この後、舞台はまた屋外に戻り、雪の降る中、一對の狛犬の印象、ポケットから出て来るパチンコ玉、日本通だったかつての部下の思い出、外国勢力との抗争が続いた最近の状況等が語られたあと、過去の記憶の事実性の意味を問うコメントを経て、「神殿」の境内の手水舎の場面で第二部「雪国」は終わる。

第三部「歌舞伎町」は狭く細長いトンネルのようなバーの店内で幕を開ける。バーのママの異様な行動と、自分の存在がまったく感知されていないかのような状況に不安を感じ、アルノルトは店から逃げ出す。直後に置かれた「歌舞伎町へようこそ」との歓迎の言葉を発したのは、リムジンの車内で差向いになった老婦人であった。このいかにも玄人の貫禄を漂わせた女性は売春の元締めらしく、アルノルトに日本における売春の歴史やヤクザについての蘊蓄を傾け、彼の方は居心地のよさを感じながら居眠りを繰り返し、いくつかの並行世界の間を、すなわち、リムジン車内の対話の次元を「現実」とするなら「夢」とでも称すべき〈場所〉との間を、往還する。

この第三部は、リムジンの中でのふたりの対話を中心に展開するが、その間に人形浄瑠璃の観劇体験と、雪原をさまよいながら幼年時代を回想する場面が挿入される。当初は和やかだった対話が、にわかには険悪な様子に転じると、ふたりの性交渉の暗示ののち、彼女

12) „Dunkelheit. Du liegst. Es ist kalt. Schnee oder Eis bedeckt dich. Ein Geräusch, als würde jemand ein großes Schubfach aufziehen. Du liegst. Jemand beugt sich über dich und berührt mit einer silbernen Pinzette deine Augen. »Lass mich deine letzten Bilder sehen, großer Mann.« (353)

にアルノルトが絞殺されるかのような描写に続けて、その後の彼の臨死体験かと思わせる情景が置かれて、本章は終わる。

3. 迷宮

パチンコ屋での場面、このあまりにも日本的な遊戯は以下のように描写される。

(…) おまえは男たちの顔を見る、遊んでいる男たちの、彼らは果てしなく列をなし、ルームソファに座って鏡の底を見ている、そこでは銀色の玉が釘からなる迷宮を、通路と弁と溝とを走り、回転する標的に向かい、そして新しい数千の釘からなる新たな迷宮が生じる、釘でできた原始の森だ、(…)¹³⁾

無数のパチンコ玉が駆け抜けていくパチンコ台の迷宮、これは彼にとっての東京を象徴している。そこでは夜の闇を掻き消して茫洋と広がる光の迷路のような街を膨大な数の人間がせわしなく動き回っていた。〈東京〉あるいは〈日本〉が帯びるこの迷宮的性質は、そこを舞台とする「東京ゼロ年」のテキスト自体の様相にも反映される。前述のとおり、ここでは、現在形の語りによってたどられる主人公の現在の体験と、これを契機に喚起される記憶の中の情景が、飛躍を伴う場面転換を通じて、相互に折り重なりながら、あるいは前後に踵を接しつつ提示されていく。また、この人物は時間的にも、空間的にも自分の位置を特定することができず、これについての自問を繰り返す。しかも、この位置確認の不能は、本章テキストの出発点だけに限られたものではない。歓楽街の照明による眩惑や、劇場の中の闇、室内・店内での時間感覚の喪失などによって、夜と昼との境目と交替が曖昧になり、現在の意識に過去の場面が混入することもあって、出来事の機序もまた特定できない。さらに、主人公が目を閉じると、即座にもうひとつの別の世界の情景が浮かび上がるような描写もある (346-347, 356)。これは彼の置かれた世界の二重性の暗示であり、いわば彼の迷宮を重層化する表現である。

また、人工の光に彩られた夜の街路は言うまでもなく、廊下やトンネルを思わせる店 (350, 357)、鉄道、高速道路など、任意の場所から別の場所へと向かう通路と移動に関連するモチーフ群は、その顕著な反復によって、(日本あるいは東京の狭義での地理的・空間的特性を越えて) 迷宮の直接的構成要素としての性格を強調されている。そもそも、冒頭でわれわれが目にする空は「灰色の穴」と称されていた。だとすればこの空もまたひとつの通路である。あたかもこの穴を経て主人公がこの地に降り立ったかのようだ。さら

13) „(...) du blickst auf die Gesichter der Männer, der Spieler, die in endlosen Reihen in ihren Raumsesseln sitzen und in die Tiefen der Spiegel schauen, in denen silberne Kugeln durch ein Labyrinth aus Stahlstiften, Gassen, Klappen und Kanäle laufen, auf sich drehenden Scheiben, und neue Labyrinth aus Tausenden von Stahlstiften entstehen, Urwälder aus Nägeln, (...)“ (348)

に、これらの通路、広義での道のモチーフは、武士道¹⁴⁾ やヤクザ者を称していう極道、¹⁵⁾ などと象徴関係を結び合う集合体を形成する。その意味で、主人公がここでさまよい続けることは、生きることそのものにおける迷いと、進むべき道の模索のアナロジーとなる。¹⁶⁾

描写におけるこれらの特徴は、タイトルにある「東京」を始めとする地名が示唆する、狭い意味でのリアリズムの構成要素を相対化し、物語の展開する場の条件を、すなわち、そこが〈どのような場所であるか〉を非地理的な仕方規定している。そこへ迷い込んだ者は、脱出への欲求に駆られ、出口を求める運動を強いられ、ひとつの場所に落ち着くことができない。

ただし、この章における主人公アルノルトの運動・移動の直接的動機は、複合的なものと言える。その動機のひとつは、今述べた、閉塞感に由来する不安、そしてそれに起因する脱出志向という迷宮的状况に典型的な欲求だろう。しかし、このケースでは、アルノルトは〈そこにいるはずのない人物〉につきまとわれ、また、その人物の声を含め、いくつかの声に悩まされ、それらの声からの逃走を繰り返し試みている。他方で、この章を通して反復される、この場所、日本に至る経緯の真相を求める問いは、アルノルトがその答えを探し続けていることを暗示している。彼はただ単に脱出と逃走を期しているわけではなく、この場所について調査し、この場所の秘密を知ろうとしているのである。おそらくその秘密は、彼にとって自分自身の現在について知ることに通じている。ただし、その行動のひとつひとつが、あたかも彼の意思に反する仕方、そうでなかったとしても、主観的には彼の意思と無関係に生じているかのような描写が続く。たとえば、歓楽街をさまよう彼は、客引きたちにつきまとわれながら、こんな店に入りたくはない、と考えるが、次の場面では彼はもう店の中にいたりする(349)。この彼の意思と行動との齟齬は、彼の内面の混乱を暗示しつつ、彼が外的に経験している迷宮のアナロジーとなり、一方では彼がこの迷宮を内在化しているとの印象、他方では彼の内面が彼の外部での経験へと実体化しているとの印象を生じさせる。

また、アルノルトは雑踏をゆく日本人たちに関して、「雪でできた白い面」をつけているとの表現を、頁をまたいで二度にわたって繰り返し(345, 346)、パチンコ屋の店内で彼を振り返る客たちの目について「コインがかぶせられているかのような銀の目」(349)と評している。また彼から航空券を奪ったのは、一定の個性を特定される個人ではなく、「人々の流れから出てきた手」(349)であった。店で見かけたストリップ・ダンサー(353)も、「24時間営業のペットショップ」から出てきたうさぎを抱く少女も「ガスマスク」をつけていた(354)。この仮面をつけているかのような没個性的な群衆、つまり、個性を備

14) 「葉隠」Hagakureへの言及があり、「侍の道」[der] Weg des Samuraiなる表現が見られる(364)。

15) 歌舞伎町の遣り手婆は「極道」を「自らの道を探す者」と説明する(367)。

16) アルノルトは自分のビジネスの範囲とスタイルを守ることを「自分自身の道に行くこと」と表現している(369)。

えた人間ではなく、主人公の視点から見てよそよそしい、運動する物体の集合体の形成する「無秩序な流れ」(346)、さらには流れの中に溶け込むとされる黒いリムジンの列(346)、これらもまた迷宮の構成要素であろう。この迷宮は、あたかもそれがひとつの全体として生きているかのように、同じ質を保ちながら、変容し続けているのである。

おまえの前を人間たちが歩いていく、無秩序な流れがあらゆる方向へ、通りの車は実にゆっくりと動き、おまえは無数の黒いリムジンを見る、それは輝く立方体と塔の並ぶ只中で暗色の帯へと溶解する、そしておまえは黒い車列のこの大きく緩慢な動きを眺め、極彩色の蔓を眺め、それはファサードから育ち、動いているようにも見え、育っているようにも見え、上の方へ、斜めに、対角線上に、ファサードに沿って、大きな文字が並んでいる、おまえには謎である文字が。¹⁷⁾

この迷宮は迷い込む者を変容させ、飲み込もうとする場でもある。この場所の特定を求める問い、すなわち「おまえはどこにいる」(345)は、やがて「おまえは誰だ」(347)という問いと響き合い始めるが、これはこの〈場所〉が発する〈他者〉への誰何であると同時に、自己同一性の揺らぎに起因する不安の表現でもある。「東京ゼロ年」末尾近く、歌舞伎町の〈遣り手婆〉はアルノルトを伝説の怪物になぞらえている。¹⁸⁾ また、対話の終盤に差し掛かって突然、それまで敬称の二人称Sieを用い、「クラウドスハールさん」と呼びかけていた彼女の台詞に、「ねえ外人」du Gaijin なる呼称が現れる。アルノルトにとって、この場所で自分が異質な存在であることだけは当初より自明であったとしても、ここで彼はあらためて、一貫した歴史的脈絡を欠いた存在として、アルノルト・クラウドスハールから匿名の「外人」へと変容させられ、また、迷宮の側の要求する〈退治される怪物〉としての役割を負わされようとしているのである。¹⁹⁾

17) „Vor dir laufen die Menschen, ein ungeordnetes Fließen in alle Richtungen, die Autos auf der Straße bewegen sich sehr langsam, du siehst unzählige schwarze Limousinen, die zu einem dunklen Band verschmelzen in der Mitte der strahlenden Quader und Türme, und du blickst auf diese große langsame Bewegung der schwarzen Fahrzeuge, blickst auf die bunten Ranken, die aus den Fassaden wachsen und die sich auch zu bewegen scheinen, zu wachsen scheinen, nach oben und quer und diagonal, entlang den Fassaden, große Schriftzeichen, die dir rätselhaft sind.“ (346)

18) 首を絞められたあと、「神殿」の門に入っていくアルノルトが聞く台詞である。「一匹の魔物、取りつかれた牡牛がそこで昔暴れ回っていたのよ。その毛を集めて箱に封じた。神聖だわ。いいかげんにおとなしくなりなさい、ねえ、このいけすかない外人、アルノルトさん」„Ein Dämon, ein besessener Stier, hat dort einst gewütet. Sie haben sein Haar aufgesammelt und in einen Schrein gepackt. Heilig. Bleib endlich liegen, du verdammter Gaijin, Arnold-San.“ (372)

19) マイヤー作品における迷宮の系譜は、『暴力』Gewaltenにたどることができる。Clemens Meyer: *Gewalten. Ein Tagebuch*. Frankfurt am Main (Fischer) 2010. 特に都市空間における彷徨を枠組とする諸章の迷宮的傾向は顕著だが、本作全体の基調であった「心理的孤立による不安」もまた「東京ゼロ年」に通じるものと言える。拙論参照：「日常的暴力あるいは暴力的日常の迷宮－クレメンス・マイヤー『暴力』の物語構造」[『規則的、変則的、偶然的－大久保進先生古希記念論文集』朝日出版社(2011) 181-204頁] 194-198頁。ただし、「東京ゼロ年」に一貫して見られる断片化された諸場面の頻繁な交錯や、モチーフ、メタファー、物語展開等さまざまな次元における〈迷宮性〉の強力な共鳴は、これまでにない特徴である。

4. 死の気配・影の国

アルノルトが高層ホテルの部屋から見下ろす「神殿」の社殿からは黄色い光が漏れている(348)。²⁰⁾ 本テキストで言及される「神殿」は必ずこの黄色い光を伴い、主人公はしばしばこの光に吸い寄せられるようにして「神殿」へ向かう(348, 354, 356, 357)。また、本章冒頭で灰色の空から降ってくる雪は、その後も時間と空間を移動し続ける彼を追うように、断続的に降り続け、「箱根」では山の常緑の森の緑とのコントラストをなす(348)。他方、歓楽街のネオンに照らされた「東京」は極彩色だ。アルノルトの〈日本〉は、これらのそれぞれ反復される色彩によって塗り分けられているのである。²¹⁾

しかし、それらの光と色彩にもかかわらず、彼の〈日本〉の基調をなすのはむしろ影と闇である。それは、室内と夜の屋外を主な舞台としていること、そして夜の街が強烈な照明と闇とのコントラストを示していることからばかりではなく(349)、特にエキゾチックな諸場面、すなわち、ここでの「日本」がヨーロッパ人にとって見知らぬ場所としての典型性を示す諸場面が、「影」によって特徴付けられているからである。

「神殿」で饗応を受ける場面、アルノルトはいわゆる〈立て箸〉・〈仏箸〉のタブーを犯す(355)。彼は障子に映った箸の影を見て、ウサギの頭蓋骨を連想するが、そこで「シンデイル」という日本語の発言を耳にし、続いて英語で「これは死の影です。箸を戻してください」と促され、さらに「部屋の深いところからよく響く声」で日本語の「カゲ」という言葉を聞く。こうしてここでの「影」は、死の兆として規定され、また、日本語による反復によって、それが、この場所特有の意味と力を帯びていることが暗示される。この文脈においては、男たちの着物の暗い色調もまた死の影との親近性を示すものであると言えるだろう。

さらに、人形浄瑠璃の演じられる小屋の場面では、客席、舞台を問わず闇が支配し、そこに人形たちが浮かび上がる世界が描写される。テキスト内に満遍なく配置された単語「影」と「闇」も、展開される劇世界に対する背景、絵柄に対する地としての影と闇を強調している。²²⁾ また、当初、人形を取り囲む黒子姿の人形遣いたちに注目してしまうアル

20) 本章における Tempel は東京と箱根の少なくとも二箇所が確認できる。これが寺なのか神社なのかは明確ではない。禪問答めいた対話や茶の湯の挿話は禪寺を思わせるが、仏像や僧が登場しない代わりに狛犬への言及が繰り返され、同様にクローズアップされる手水舎もどちらかと言えば神社を連想させる。もちろん、たとえば「狛犬の立派な箱根の神社と言えば、箱根神社に決まっている」というような「文芸地理学」的議論も可能かもしれないが、それは本論の趣旨の範囲を超えている。これらの事情を踏まえ、さしあたって本論では Tempel を「神殿」と訳す。

21) 「灰色」は冒頭の描写(345)に始まり、再び「もはや灰色ではない」(348)との言及で空と結びつくが、それ以外に、髪の色として印象的に現れる。まず、日本でアルノルトを迎えた男の髪(347)、次にアルノルトが「ロレックス」を与える乞食の髪(353)、そしてアルノルトに対する本来の Kraushaar を誤った Grauhaar なる呼称の反復である(350, 355)。「灰色の髪」によって三者は重なり合う。あたかもアルノルトがここで出会う男たちが、彼自身でもあったかのような暗示である。この点に関しては、ドッベルゲンガーのモチーフ、あるいは鏡像のモチーフとして、「日本」の〈迷宮性〉をさらに強める効果が認められる。

ノルトが、やがて、ドラマに集中するためには彼らから注意をそらさねばならないことに気づく経緯は、人間の運命を操る力の存在に気づきながら、それを直視せず、影と闇の中の気配としてのみ感知する態度の獲得を連想させる。

この、自分の意思に反して操られる者として人間観の端的なパロディを、その後、アルノルトは身を持って演じることになる。闇の中に座る自分の手足が、突如として何者かに動かされるのを感じ、いつの間にか怪しげな店の舞台に立っており、耳を聳する音楽のもと、皮の首輪をつけた裸の女たちに囲まれて踊らされているという体験をするのである。やがて女たちの下半身が露わになると、どの股間にもペニスがぶらさがっており、興奮を煽る下卑たアナウンスがスピーカーから鳴り響く(364-365)。このエピソードが語られるのは第三部「歌舞伎町」であり、この日本語の地名の由来も彼は知らされている。「歌舞伎」という名の舞台に迷い込み、人形のように操られるという趣向である。ここで鮮やかに浮かび上がる〈操られる人間〉のイメージは、そもそも du に対する語りかけの形式が帯びていた要素を想起させる。「おまえ」を主語にした描写は、一種の命令だからだ。

しかし、ここでの文楽鑑賞の構図には、もうひとつの解釈が必要だろう。アルノルトは影と闇の中から、舞台を、すなわち、操られる人形によって表現された人間の世界を眺めるわけだが、この状況は、もし、影が死の世界を象徴し、影の中にとどまることが死を意味するならば、〈死者〉が〈生者〉の世界をのぞく状況であると言える。だからこそ、人形に擬せられた〈生者〉たち自身にはけっして見ることのできないカラクリを、人形遣いと太夫と三味線の存在という秘密を、アルノルトは見てしまうのである。しかも、舞台上で繰り広げられる物語の少なくともある側面、武士の一族同士の対立や、それを背景にした一門内部での葛藤と裏切りなどは、裏社会でのし上がり、抗争の中に身を置いてきた彼自身の経験に重なる。こうして、浄瑠璃の舞台は彼にとって、(死者の観点から見た)操られる自分の人生そのものとなる。

しかし、既に見たように、彼がこの〈死者〉の位置に安らうことは許されず、彼は、〈生者〉の場、すなわち舞台上へと引きずり出される。そのステージの異様さは、「歌舞伎町」のリアリズムであると同時に、一度〈死者〉の位置からの眺めを知った者にとって、〈生者〉の世界が変質しうることを暗示している。彼はそこから逃げ出そうとするが、背後からは引き留める声が追ってくる。

「われわれのところに、この影の中にいなさいよ、親分さん」 そしておまえは走る。

「それで、われわれのディズニーランドは気に入ってもらえましたか」²³⁾

22) 「立て箸」の挿話のあと、断続する文楽の場面を中心に7頁にわたり、「影」Schattenという単語は、ほぼ2頁ごとに5回繰り返される(357, 358, 360, 362)。「闇」Dunkelheit, Dunkelも349頁から362頁の間に4回現れる。

23) „Bleib bei uns in den Schatten, großer Mann.“ Und du rennst. / „Und, wie gefällt Ihnen unser Disneyland?“ (365)

狂騒の舞台は「影」の世界の一部であり、〈影の中で生きる者〉の場所だったのである。浄瑠璃小屋の体現する生と死のアレゴリーは掻き消され、今やそのパロディがこれに取って代わる。「影」の世界の延長上にグロテスクな日本式風俗業界の「ディズニーランド」がある以上、それが帯びていた死の気配もまた作り物だったのかもしれない。しかし、アルノルトが味わった恐怖と不安は、また、舞台上で人形の繰り広げるドラマにも似た苦悩に満ちた人生への幻滅と、そこから逃げ出した先の見世物への嫌悪は、彼にとって体験的事実であると言える。物語展開上重要なのは、その事実性と、「影」の世界からの脱出の意思だ。ここで強調されているのは、アルノルトの生への執着なのである。

5. 雪

すでに触れたように、「東京ゼロ年」は雪についての記述で始まるが、第二部のタイトルが「雪国」であったり、第三部で雪原をさまよう場面（363-364）が展開されたりする上、それ以外の場面でも雪への言及が繰り返される。

夜の森を覆う雪が「昼の光を蓄えているかのように光を放っている」（362）との表現は、雪が影と闇を相対化していることを示唆する。「都会の喧騒」もまた「ここでは聞こえない」（356）。これに対応して、ここでのアルノルトは都会の場面とは対照的に平静を保っており、この穏やかな心理状況が、いくつかの思い出が語られる前提となっている。この設定は、降り積もる雪の自然現象としての普遍性が、〈日本〉の地理的特殊性を相対化し、異国にあって緊張を強いられていたこの男の神経に安らぎをもたらす、という経緯を語るものであると言える。

ところで、雪に覆われた箱根の山野でアルノルトは白い着物を身に付けている。これは背景としての雪との同化、あるいは自然に対する異物たる人間としての（〈罪〉や〈穢れ〉を含めた）個性の希薄化を意味する。さらに、〈日本〉という場所の特性を重視するなら、いわゆる白装束の連想のもとで、神聖なもの、そして同時に死への接近をも意味することになる。また、アルノルトにとって、全体としては迷宮的でしかありえない〈日本〉の中にあつて、彼がここで休息に近い感覚を味わうことができるのは、すべてを覆いつくし、塗り潰すその特性によって、無数の通路の絡み合う迷宮の広がり、一時的、表面的に雪が隠してくれているからでもある。道は雪に埋もれており、彼は自分の足跡をたよりに戻るしかない、と考えている（362）。そこでは、活気あふれる夜の都会で彼を苦しめた、空間と時間の混乱が無意味化されているのである。このことは、白い着物の暗示する〈個性の喪失〉および〈死への接近〉と相俟って、上述の〈雪による影と闇の相対化〉にもかかわらず、この「雪の国」が死の世界であるかのような印象を強めている。

雪のモチーフは、この章に限らず、本作『石の中』全体においても一貫して重要な役割を果たしている。たとえば、冒頭で登場する売春婦のモノローグは二頁目ですでに雪にまつわる幼年時代の思い出を語っており、「東京ゼロ年」における想起の契機としての機能を先取りしている（6-7）。また、九番目の章「大聖堂の中の灯り」Lichter in der Kathedrale

では、心ならずも殺人を犯した男が、処分すべき死体を車に積みこんで雪の街路を走り回っている(280)。この情景との連想関係においても、「雪国」としての箱根には死への親近性がある。

「東京ゼロ年」における「雪」は、一方では、ここでの〈日本〉の迷宮としての性質の一端を担いながらも、その〈生きる者〉たちの蠢く人工の場としての相を隠し、また、死の潜む影と闇を和らげると同時に、他方ではそれ自体が死との親近性を示しつつ、作品のほかの場面との接点を用意するものであったと言える。

6. 身体性の動揺と龍の杖

この死の影の差す世界で、アルノルトは、そこにいるはずのない人物に会う。それは、かつての商売敵、おそらくはその幻である。この「石男」Steinmannと呼ばれる人物は、のしあがるアルノルトの陰で凋落していったことを恨んでいるらしく、アルノルトにつきまとうが、彼は自分を責めるこの「石男」に対して、「おまえはここにはいない。おまえは死んでいない」と応じている(349)。アルノルトのこの発言は、彼にとっての〈日本〉を規定するものであると言える。この発言を文字通りに取るなら、彼は、もし「石男」が死んでいるならば、ここにいてもおかしくはない、と考えていることになり、それは彼が死者との対面の可能性を認めていることを意味する。しかし、「石男」の方は、自分は確かに死にかけたが、死んではいない、と主張する(349)。もちろん、彼らの対面が〈現実〉であるのか、あるいはアルノルトの錯覚であるのかは定かではない。しかし、さしあたり、この場面で展開される彼らの論理に沿い、なおかつアルノルトの受け止め方に従うならば、「石男」の出現は、(生きて人間の魂が肉体とは別の場所に現れるという意味での)生霊とでもいうべき現象だろう。この現象自体が、生と死の境目を体現している以上、アルノルトの世界観をどう評価するかはともかく、少なくともここ〈日本〉は彼の主観において、実際にそういうことが起こる場所、すなわち、肉体と魂とが切り離されうる場所であり、生死の境が曖昧になる場所なのである。²⁴⁾

この生霊との対面を思わせるエピソードは、身体性の不確かさ、すなわち、肉体として今、ここに存在していることの不確かさに通じているが、本章の記述には、もうひとつ、アルノルトにとって自身の生きる肉体としての存在感を動揺させる要素がある。それは飲食体験における異変である。まず、本章で最初に飲食に関する記述が現れる箇所を見てみよう。

24) 死者との対面、特に死者につきまわられて仕方なく対話に及ぶ、という設定は、『暴力』所収の「ザクセン山地を探して」Auf der Suche nach dem sächsischen Berglandに見られる。そこで登場する亡霊は〈この世〉のビールを飲むことができない。生死の境を飲食との関わりで捉えている点でも「東京ゼロ年」の世界に先行する試みとして注目に値する。Meyer: Gewalten, S.72-92.

(…) おまえは小さな皿から何かを飲む、それは温かくおまえの痛む脚に浸み入る、冷たさ、そしてそれが誰か別の者の脚であるかのような感覚、(…)²⁵⁾

彼は自分の飲む物の正体を知らず、それを飲んだ結果ともとれる表現で、彼の足は対象化されている。さらにこのあと、彼の身体は彼の意思を裏切り続ける。話そうとして口を開けると、「おまえ」は「おまえが話そうとしている一方で、おまえが飲むを感じる」²⁶⁾。また、本章では、飲食の結果的回避、あるいは飲食の成否の明らかに意図的な曖昧化が目立つ。茶の湯による接待の回想場面には肝心の茶を飲む描写がなく、〈立て箸〉の挿話においても、結局、その米飯が食されることはない(355)。夜の街頭で勧められた「うどん」Nudeln もアルノルトは押しのけてしまう(351)。さらに、手水舎では喉の渇きに言及があり、柄杓を手にとるところまでは記述があるのだが、水には水が張っており、話題はそこに閉じ込められている蛙に移り、最終的に彼が水を飲んだか否かは不明である(357)。また、彼のグラスは満たされているかと思うと、いつのまにか空になっており、飲んだ記憶がない(358)²⁷⁾。これらの現象は、東西を問わず神話において語られてきた、黄泉の食物を巡る挿話を連想させる。²⁸⁾〈日本〉が死の国であり、アルノルトがそこからの帰還を望むなら、そこで飲食は避けねばならない。この文脈は、常識的な意味での身体的存在を、否定しないまでも、その状態に関して変質させるものと言える。少なくとも、この場所にいることに起因して、アルノルトの身体感覚が変調をきたしていることが、飲食を巡る異変によって象徴的に示され、強調されていることは確かだろう。

この身体性の不確かさに対応するのは、アルノルトが自分の体の一部、身体部位を、ことさらに対象化するかのような描写の反復である。「石男」に、「今じゃおれ同様おまえも両足に穴が開いているじゃないか」と指摘されたアルノルトは、自分の脚の古傷に触れてみるが、いまだに穴が開いていて、そこに指を差しこめるかのように感じる(349)。このケースを初めとして、彼は古傷を抱えた両足を繰り返し意識し、しばしばこれに触れるが、それは前述のように自分の一部ではないかのような印象を与えたり、触れる動作そのものがことさらに対象化されたりする。²⁹⁾ また、雪を手ですくい顔をぬぐう行為も、二度繰り返されるが(356, 357)、これは、自身の存在の外部にある物質と自身の身体との接触

25) „(...) und du trinkst aus einer kleinen Schale etwas, das warm in dein schmerzendes Bein dringt, Kälte und das Gefühl, dass es die Beine eines anderen sind, (...)“ (347)

26) „(...) und willst sprechen und öffnest den Mund und spürst, dass du trinkst, während du sprechen willst, (...)“ (347)

27) 障碍なく飲食が行われるように見える唯一の例外が、リムジン車内で日本産ウイスキーを試す場面(367)だが、歌舞伎町の老女と向き合うこの空間は、迷宮世界の彷徨が一時的に中断される場として、本章を構成するほかの場面とは次元を異にしていることを踏まえれば、飲食禁忌の法則の破綻の兆というよりは、むしろそれ以外の場面におけるこの法則性の強調として作用しているとも言える。

28) ギリシャ神話におけるペルセポネー、古事記におけるイザナミ等。

29) 箱根の温泉に入ったことを想起する場面には以下のような記述がある。「(…) そしておまえは湯の中のおまえの手をおまえの脚にのせる、そしておまえのもう一方の手をおまえのもう一方の足の上を感じる、(…)」(350)

を通じて、自身の身体性、身体としての存在を確認しようとする試みとして、さらには、死への不安、既に死んでいるかもしれないことへの不安の反映としても解釈できる。

しかし、既に見た、人形として操られるかのような体験を含め、彼の身体の物質的確かさ自体は、かならずしも彼の個人的同一性を伴う生を証立ててはくれない。そこで彼がすがりうるものは、一本の杖である。アルノルトの想起するところによれば、この杖は、今回の日本滞在で彼の世話役・接待役となった日本人から仰々しく渡されたもので、龍の頭部を象ったらしい握りがついており、その男によれば、ここ日本でアルノルトを守ってくれるものだ(345-346)。このことだけを見れば、異国趣味に過度に依存した荒唐無稽な設定であると言わざるをえない。しかし、本章で必ずしも正気を保ち続けてはいないアルノルトにとって、この杖は、少なくとも、それぞれの瞬間における彼自身の身体的実在のよりどころ、すなわち、空間的・時間的な飛躍と断絶を伴いながらも、比較的短期間のうちに彼が身体的な自己同一性を保ちながら経験してきたことのリアリティの基点としては、十分に機能している。

たとえば、移動中の車内で脚に触れる異物があり、ふと見ればこの杖である(346)。雑踏で、また怪しげな店内で我に返り、見失った杖を探すとすぐそばに立てかけてある(350, 354, 357)。また、雪の中で彼がこの杖にすがっていることも繰り返し言及される(362, 363)。それが実際に日本の闇社会・裏社会でアンタッチャブルな特権を保証するパスポートだったのかどうかはともかく、また、そうであるはずだという暗示が彼にどう作用しているかはともかく、この杖は、その不変の物理的存在感によって、繰り返し日本滞在の出発点の現実性を裏付けつつ、この〈死の影の国〉で、飽くまでも要領を得ない異邦人としての意識を維持させるための道具、すなわちこの迷宮に吸収され、同化されないための、最後の一线をアルノルトに越えさせないための道具としての役割を果たしているのである。³⁰⁾

7. 売春業界の極北

ところでアルノルトはなぜ日本にいるのだろうか。本章のテキストの基調としては、当の彼自身それがわからなくなっているわけだが、手がかりはある。彼を歓待し、前述の杖を持たせ、箱根へと案内してくれた人物の言葉によれば、アルノルトの同業の友人ハンス・ピーツェクが、彼を休養のために日本へ送り込んだのである(352)。ところが、読者が追うアルノルトの行動は静養にはほど遠い。彼は強迫観念に駆られているのである。「東京ゼロ年」の一頁目にすでに、イタリックで刷られた一行が挿入されている。「おまえ

30) リムジンの女は、アルノルトに「その杖の木でできた頭があんたの頭を守ってくれたのよ」「あんたの杖がなかったら、歌舞伎町はとっくにあんたを叩き殺していたはず」との台詞を吐く(371)。これは、彼に杖を渡した男の言明を裏付けるものだが、その後の経緯からすれば、もはやこの杖が彼を(彼女の殺意からは)守ってくれないことを予告するものでもある。女とアルノルトのいる密室はその外部とは違うルールに支配されているのである。

はこの街を研究しなければいけない」(348) 彼は日本の売春業界を視察する使命を帯びているのだ。

なぜわざわざそんなことをする必要があるのか。それは彼が勉強熱心な実業家だからであり、³¹⁾ さまざまなライバルの出現によって、業界における彼の地位が揺らいでいるという事情があるからである(356)。しかしながら、本来アルノルトは自分の拠点であるハレ、ライプツィヒからは出ようとしな、きわめて土着的なビジネス・スタイルを持った人物である。自分の縄張りを離れ、大物としての神話が通用しない場所に来て、彼の調子が狂うのは当然なのである。しかも職業柄、この状況はあまりにも無防備である。その意味では、これまで見てきた本章「東京ゼロ年」に見られる極端なエキゾチシズムには、アルノルトの個性という、リアリズムの次元での必然性があるのだ。

本作『石の中』は一種の経済小説である。³²⁾ 本作がテーマとする売春は、現場のルポの次元で描かれる以上に、経営者の目から見たビジネスを巡る状況の変遷の相において捉えられている。すなわち、土着の資本が、新自由主義的グローバリゼーションによって駆逐されていくプロセスである。壁崩壊後の東のマーケットは、混乱とバブルを経て、ストリートギャングあがりの実力者と、一部警察関係者、一部政治家たちが結託することで東の間の安定を見るが、法整備が進むと、旧来の秩序は崩壊し、土着のネットワークの効力は相対化され、最終的には資本の規模だけがものを言う、徹底的な弱肉強食による淘汰が加速していく。

このような文脈のもとでの「世界のもう一方の果て」(347, 352) が〈日本〉なのである。謎めいた伝統文化とさまざまな風俗店の業態を観察し、体験してきたアルノルトが、最後にたどりつくのは、奇妙に居心地のよいリムジンの車内である。そこで差し向いになる小柄な年配の女は、ドイツ語に堪能で、ハイネの詩を暗唱し、同業者として、この国における売春文化の歴史と伝統について解説する。³³⁾ アルノルトは夢うつつでこの人物とお互いのビジネスについて語り合うが、やがて、双方の職業倫理上、いわば売春哲学上の立場の相違が明らかになる。この〈遣り手婆〉が、近年増加しているタイ人売春婦たちを「商品」Warenと称したことに対し、アルノルトが同調を控えると、女は「あなたときたら本当に態度のでかい外人さんね。同じ商品を扱っておいて」と応じるのである(370)。

31) ビジネスを始めた後、あらためて経済と経営を学ぶために大学に通った経緯が描かれている(87, 91, 100)。

32) マイヤーはインタビューで「社会小説」Gesellschaftsromanとしての本作に関して、売春業界には社会一般と同じことが当てはまる、と述べている。彼によれば、そこでも「財界、市場、産業」におけるのと同じことが起こっているのであり、それは「社会の鏡像であり、歪んだ像」である。Vgl. Wickert / Meyer, a.a.O.

33) この女性は、祖父が第二次世界大戦当時ドイツ大使館で働いていた関係でドイツ語を学び、長らく「独日クラブ」の世話役をしていると言い、ドイツ文化への傾倒を語り、ハイネの詩「五月が来た」Gekommen ist der Maieを暗唱してアルノルトを感嘆させるが、詩節の最後は「私には歌うことも跳ねることもできない／私は病んで草に横たわる／私は遠い響きを聞く／夢見ている、何とはわからぬものを。」というもので、本章の基調である、死の気配と(夢にも似た)〈迷宮性〉とに響き合いつつ、アルノルトの置かれた状況を暗示している(365-366)。

彼女によれば、近年若者が伝統を軽視するようになっており、自分たちもまた「古い価値を忘れ」、「冷たく貪欲」になっているが(369)、落ちぶれたくなければ、自分たちも「新しい道」を行かねばならない。ただし、それでも「最後には(自分たちも)消えていく」のだと言う(370)。この発言に見られる彼女のナルシスティックな態度とニヒリスティックな美学が、歴史的事実をどの程度反映しているかをここで問うことはできないが、そのような仕方でも当面総括される歌舞伎町の売春業界の概況は、時代の流れによる動揺を蒙っているという点に限って言えば、アルノルトの知る旧東独地域のそれと重なり合う。しかし、彼の業態は、独立営業の売春婦たちに専用の部屋を提供して、広告やボディガードなどの経費込の一定の家賃で賃貸契約を結ぶというものだった。女たちは取引相手であり、守るべき商売仲間であって、商品ではないのである。確かに最近の彼を悩ませているのは外国勢を含む他所者たちであり、売春婦にも外国出身者が増えているが、だからと言って自分のビジネスそのものが変質したとは彼は思っていない。彼は時代に流されることを嫌い、自分のやり方にこだわるが、その出発点は時流に乗った革新であり、そもそも伝統とは無縁である。その意味でも、「伝統」と「歴史」を誇る歌舞伎町の女の態度に彼が共感できない、という設定は自然なものと言えるだろう。³⁴⁾

ここで彼が聞かされる諸事情を含め、〈日本〉の状況は、売春が非合法であるにもかかわらず事実上存在し続けていることから始まって、多種多様な風俗営業からなる周辺領域が独特の活況を呈していること、売春と芸能との歴史的つながりが今日なお名残をとどめていること、そこへさらに「伝統」を伴うヤクザ文化・極道文化とも称すべきものが分かちがたく絡みついていることなど、アルノルトにとっての売春ビジネスの世界とは似ても似つかない不可思議な複雑さを帯びていたと言える。ある意味で世界の最先端であり、別の意味では世界に取り残されたこの国の売春市場は、結論としては、彼にとって魅力的なものではなかった。この売春業界の極北としての〈日本〉を彼は拒み、物語の流れからすれば、この拒絶が迷宮からの脱出の決定的契機となって、本章は締めくくりへと向かう。

8. 結論：この世の異界の果ての果て

すでに紹介したとおり、本章は、ベッドの上のアルノルトが例のリムジンの老女に絞殺されるかのような場面続き、黄色い光の通路を経て、ふたりの幼い子どもの瞳に映る自分の姿を見るところで終わる。³⁵⁾しかし、これに続く各章にもアルノルトは登場するの

34) フォルカー・ヴァイダーマンは、「アルノルト」について「これほどモラルについてうるさい男はいない」と評している。Weidermann, a.a.O. また、マイヤー自身は、売春をあえて「ふつうの職業」として描く意図を言明している。Vgl. Wickert / Meyer, a.a.O. 『石の中』は、「性奴隷制」とも称すべき未成年強制売春等、売春業界の現状の〈闇〉の面についても触れてはいるが(「コロンブス蝶」Der Kolumbusfalter(324-344))、作品全体の眺めにおいて、より重要な位置を占めるのは、自由意思に基づく自営業としての売春と、それを巡るビジネスに関わる諸事情である。マイヤーは、現役売春婦たちの取材を踏まえつつ、政治的、思想的、文化論的是非はともかく、その他の業界の労働者たち、自営業者たちの場合と同様、「自由」に選択された「ふつうの」職業としての売春の可能性に関心を寄せているのだ。

で、少なくともその限りにおいて、彼は死んではいない。では、この擬似的な死は何を意味しているのだろうか。

言うまでもなく、売春業界は、金と性を巡る普遍的なる欲望という接点で人間一般とつながっている。そして本作『石の中』は、売春業界に関わるひとびとの日常を描いている。しかし、この日常は、この業界の外部の人間からすると、まったくもって見知らぬ世界である。売春一般に対する価値判断の如何を問わず、接触することも、覗き見ることもできない。仮に客として通う習慣があったにしても、それは飽くまでもその表層をなぞる機会に過ぎない。にもかかわらず、彼らの日常は、空間的にはすぐそこで展開されている。外部にある読者にとって、この本で描かれる売春業界は、言ってみれば、この世の異界なのである。³⁶⁾

アルノルトはこの異界に生き、彼なりの仕方での自分のビジネスを極限まで追求するが、今や挫折の予感を抱えている。グローバリゼーションの流れの中で、その彼が送り込まれ、流れ着いた場所が〈日本〉であり、日本の売春業界であった。そこは、彼の経験の通用しない、国境と文化を超える売春ビジネスの普遍性だけでは理解できない世界である。そこは死の影の差す場所、もったいぶった伝統が支配するこの世とあの世の境界領域であり、有料セックス禁止であるはずがいくらかでも有料セックス可能な国、ないはずのものが、あるはずのものが無い倒錯と狂乱の国だ。それがこの世の異界の果てだとすれば、その向こうに何があるのか。その間を体現するのが、異国での死の悪夢と、その先に待つ、自らの鏡像だったと言える。³⁷⁾

本章は冒頭から、「どこにいるのか」「どこへ行くのか」「何者なのか」という問が繰り返され、初めは地の文に埋没していたものが、やがてイタリック表記による他者の声と化

35) 「彼女は本当に静かにしてそれからおまえの上に乗る、そしておまえは彼女の両手をおまえの首の周りに、おまえの首の上を感じる。おまえはゆっくりと小さな神殿の門を通っていく。(…)そしておまえは紙の壁の間の戸を通して歩いてゆく。トンネルを抜けるようにして黄色い光の中を通っていく。見えるのはふたりの子ども、机のところに座っている。彼らはフサフサした服を着ていて、その毛皮の間に白い肌が見える。(…)彼らはおまえを見つめている、そしておまえは彼らの目の円い鏡の中に自分自身を認める。」„Sie ist ganz still und dann sitzt sie auf dir, und du spürst ihre Hände um deinen Hals, auf deinem Hals. Du gehst langsam durchs Portal des kleinen Tempels. (...) Und du durchschreitest die Türen zwischen den Wänden aus Papier. Gehst durch das gelbe Licht wie durch einen Tunnel. Siehst zwei Kinder, die sitzen an einem Tisch. Sie tragen haarige Gewänder, du kannst ihre weiße Haut zwischen den Fellen sehen. (...) Sie blicken dich an, und du erkennst dich selbst in den runden Spiegeln ihrer Augen.“ (372)

36) マイヤーは売春の世界の〈近さ〉と〈遠さ〉を評して以下のように述べている。「売春という社会の周縁で行われていると思われているけれど、実際にはわれわれの真中にあるんです」Wickert / Meyer, a.a.O. また、ヴァイダーマンは『石の中』の、いわば現実に存在するパラレル・ワールドを描く作品としての性質を指摘している。「これは夜への旅であり、粗暴で暗く夢遊病的、シュールでしばしば残酷なまでに緻密だ。われわれの国についての、われわれの現在についての本だ。ただし目には見えない現在についての、目に見えない境界の向こう側の生活についての。(…)あまりにも多くのドイツ人がそれについて語ることなく生きて、そんな影の世界についての本だ」Weidermann, a.a.O.

37) すでに本章始まって間もないパチンコ店内の場面で、アルノルトはかつての自分を目にし、語りかけている。本章は、かつての自分との対面から、現在の自分との対峙に至る道のりを描くものとも解釈できる (348-349)。

して、読者とアルノルトにつきまとう。これらの問いは、探索を続けるアルノルトの移動・運動の原動力となり、最終的にはこの迷宮との同化を阻み、個としての自己同一性を支える機能を果たしていたと考えられる。

彼は〈地獄巡り〉を終え、自分自身へと帰還する。それはドイツへの帰国を暗示する。前述のとおり、「東京ゼロ年」に続くいくつかの章では、アルノルトのドイツでの後日譚が語られる。しかし、その後のアルノルトのエピソードは、墓地での知人との再会や、親しい友人が見る（薬物摂取による）幻覚の中への登場など、顕著な死の気配や存在の不確かさを伴っている。この世の異界の果てで擬似的な死を経験し、さらにその果てを見たアルノルトには、もはや同じ〈場所〉に戻ることはできなかったのである。

以上見てきたとおり、ジャーナリスティックなスタイルを含め、リアリズムを基調とする『石の中』の全体像において、「東京ゼロ年」は異色の幻想的世界を提示している。ほかの章がすべてドイツ国内、特にそのほとんどが旧東独の限られた地域で展開されるのに対し、唯一異国を舞台としている点でも特殊である。ただし、本章は単なる逸脱ではない。そこが〈死の影の差す迷宮〉であることによって、『石の中』全編を貫く隠れたテーマとしての〈死〉がきわめて印象的に顕在化するのである。本作全体を見渡すと、まず第一に目を引く、いわば表のテーマ、すなわち〈売春業界の日常〉を直接的に担う売春婦たちのモノローグが、どれも生きるための仕事を中心とした日常生活を語るものであり、ほとんど死の要素が感じられないのに対し、男たちの物語ではしばしば殺人や死が語られている。ただし、それらの死は、「東京ゼロ年」に先行する諸章では、むしろその死を飲み込む文脈やその都度の特殊事情が重点的に描かれ、死んでゆく当事者の心理や感情に直接焦点が当てられることはない。³⁸⁾ところが、作品後半では、すでに読者の感情移入の土台が用意された主要登場人物たちの死そのものに係わるエピソードが目立つようになる。その意味で、本章「東京ゼロ年」はひとつのターニングポイントになっていると言える。

現実に対する幻想、ヨーロッパに対する非ヨーロッパ、この世に対するあの世、すなわち（セックスとビジネスに象徴された）生に対する死、などのコントラストを生じさせつつ、この「東京ゼロ年」の世界は、物語構造の面では、『石の中』全体の主要舞台をなす世界の真裏にあって、これとバランスを取る役割を果たすと同時に、物語展開の面では、それまで予兆にとどまっていた死のテーマが前面に出てくる契機として、また、読者をして否応なくこのテーマに注目させるためのいわば通過儀礼としての機能を負っているのである。

38) たとえば元ジョッキーの売春婦殺しを結末とする一章「騎手の夜」Die Nacht des Reiters (54-83)は、一種の奇譚としての独立性が高く、例外的事件の印象が強い。また、「大聖堂の中の灯り」におけるもう一人の主人公ハンスによる殺人も、予想外のトラブルに起因する突発的な出来事、あるいは面倒なトラブルとして描かれており、死それ自体は飽くまでも他人事であり、〈他者〉のそれである。〈迷宮入り〉した殺人事件を捜査する警官の生活を描く一章「アマルガム」Amalgam (137-173)は、事件を巡る思考や想念が基調をなすとは言え、最良の売春婦の家を舞台とする場面の比重が大きいために、むしろ「事件」は背景にとどまる傾向があり、しかも、発見された死体は殺されてから相当に時間が経過している。「死」と「殺人」は痕跡としてしか登場しないのである。

『石の中』の物語世界において、「東京ゼロ年」は一種の異物である。そこで集中的に展開される死と影のイメージ、この世の異界の果て、さらにはそのまた果てのイメージは、雪のモチーフ等によって補強されながら、表裏一体の生死を強く印象付けることで、他の多くの章に通じる回路を開く。こうして確保された接続と、本章の物語世界の持つ異物ならではの引力が、ともすれば空中分解しかねない、結びつきのゆるい多様な部分の集合体である本作を、ひとつの宇宙としてまとめあげているのである。

マイヤーの処女長編は一人称の語り手による体験談の形式を取っており、実際、作者自身の体験に基づく挿話の比重が大きいとされている。二作目の短編集では三人称の語りも試みられているが、処女作同様、作者自身の姿の重なる一人称の語り手も目立つ。これに対し、『石の中』は、売春婦たちを始め、これまでの作品にはない多様な語り手による〈多声の語り〉と、取材によって拡張された物語世界とを特徴とする、作者初の〈非自伝的〉長編である。このことを念頭におけば、上述のような位置価値を伴う「東京ゼロ年」は、マイヤーにとっての新しい試みとしての本作を象徴するものであると言えるだろう。

Vom anderen Ende der Welt aus ins Jenseits blickend Japan als Labyrinth in Clemens Meyers Roman *Im Stein*

Hiroki KINEFUCHI

Der zweite Roman von Clemens Meyer, *Im Stein* (2013), wurde von vielen Rezensenten hoch geschätzt. Trotz seines herausfordernden Themas, die gegenwärtige Prostitutionszene in Deutschland, wurde er nicht oberflächlich als Skandal abgehandelt, sondern nach seiner literarischen Qualität beurteilt und seine fein kontrollierte polyphonische Erzählstruktur sowie die überzeugende Realitätsdarstellung anerkannt.

Im 13. der 22 Kapitel des Romans irrt der Held Arnold Kraushaar durch Tokio und einen Wald in Japan, während alle anderen Kapitel des Romans in verschiedenen Städten in Ostdeutschland spielen. Dieses Kapitel, „Tokio im Jahre null“, ist durch häufige Gedankensprünge und unerwartete Perspektivenwechsel charakterisiert und kontrastiert in seiner exotisch träumerischen Stimmung mit den anderen Teilen des Romans, deren Grundton realistisch oder sogar quasi-journalistisch ist.

Schon zu Beginn des Kapitels fällt die Labyrinthhaftigkeit des Ortes auf, an dem Arnold sich plötzlich befindet. Die japanische Spielmaschine „Pachinko“, in der „silberne Kugeln durch ein Labyrinth aus Stahlstiften, Gassen, Klappen und Kanäle laufen, auf sich drehenden Scheiben, und neue Labyrinth aus Tausenden von Stahlstiften entstehen“ (S.348), spiegelt

die dem Helden völlig fremde Stadt „Tokio“ wider. Er kann sich weder daran erinnern, wie und warum er hierher gekommen ist, noch, seit wann er sich in Japan aufhält. Auch seine Gedanken fließen nur mit häufigen Unterbrechungen. Dementsprechend sind auch die Reihenfolge und die Übergänge der Romanszenen verwirrend und dem Protagonisten wie auch dem Leser geht das Verständnis für Zeit und Raum verloren. Getrieben von den wiederholt auftauchenden Fragen nach dem Ort und seiner Identität: wo er sei, wer er sei, durchwandert er das Labyrinth und sucht den Ausgang.

Das Land Japan wird in diesem Kapitel als eine Welt von Schatten und Dunkelheit dargestellt. Im Tempel begeht er beim Essen unversehens ein Tabu: Er lässt seine Essstäbchen im Reis stecken: Das macht man in Japan nur beim Bedienen der Toten. Er wird darum sofort aufgefordert, seine Stäbchen herauszunehmen, aber er kann die Hände nicht bewegen. Dabei hört er eine Stimme auf Japanisch sagen: „ist tot“, und das Wort „Schatten“. Von da an werden die Motive von Schatten und Dunkelheit mit Hilfe einer Wiederholung dieser Wörter optisch und symbolisch betont. Die Szenen in einem japanischen traditionellen Puppentheater sind ein typisches und eindrucksvolles Beispiel dafür. In einer weiteren Assoziierung mit dem Tod wandert Arnold träumerisch in mit Schnee bedeckten Bergen, gekleidet in einen weißen Kimono, der in Japan ein Gewand für Tote und für Shintopriester ist. Durch diese oben genannten Elemente wird „Japan“ zu einem Grenzgebiet zwischen Leben und Tod.

Wie gesehen, verliert Arnold zwar einerseits seinen Weg, andererseits aber erhält er Einblick in die Prostitution an diesem „anderen Ende der Welt“. Als einer der Helden dieses Romans ist er ein erfolgreicher Geschäftsmann im Leipziger Rotlichtmilieu. Durch die Konkurrenz mit neuen Rivalen gerät sein Geschäft jetzt allmählich in eine Krise. Wie in anderen Branchen auch verändert sich die Struktur des Marktes aufgrund der allgemeinen ökonomischen und finanziellen Globalisierung. In diesem Kontext denkt er in Japan, also in einer fernen Welt, über die zukünftigen Möglichkeiten seines Geschäfts nach. Man informiert ihn darüber, dass das Geschäft in Japan „kalt und gierig“ geworden sei und die ausländischen Prostituierten nicht mehr als Menschen, sondern nur als „Waren“ behandelt würden. Aber diesen „neuen Weg“ in Tokio lehnt Arnold ab. Und ihm bleibt die über eintausend Jahre andauernde Tradition der japanischen Prostitutionskultur, die oft im Milieu von Bühnenkünstlern und Gangstern angesiedelt ist, konsequent fremd.

Am Ende des Kapitels wird angedeutet, dass Arnold, nachdem er mit einer alten japanischen Frau, die lange in Tokio Prostitutionsgeschäft betrieben hat, geschlafen hat, von ihr erwürgt wurde. Danach geht er durch ein „gelbe[s] Licht wie durch einen Tunnel“ (S.372) und sieht zwei Kinder, die ihn anblicken. Er erkennt sich „selbst in den runden Spiegeln ihrer Augen“ (S.372). Diese Sequenz ist häufig dargestellten realistischen Totenerlebnissen nachempfunden und beschreibt den Übergang von Gestorbenen ins

Totenreich. Arnold tritt zwar auch in den folgenden Kapiteln wieder auf. Er ist jedoch immer von Anzeichen des Todes umgeben. Zum Beispiel trifft er plötzlich einen Bekannten, zu dem er viele Jahre keinen Kontakt mehr hatte, und führt mit ihm ein intensives Gespräch über den Gang des Lebens und den Tod. Dieses Gespräch findet ausgerechnet auf einem Friedhof statt, wiederum einem Ort zwischen Lebenden und Toten. An anderer Stelle erscheint er einem Freund im Drogenrausch; Arnolds Figur wird damit immer unwirklicher. Die Welt, in die er zurückgekehrt ist, ist nicht mehr die gleiche wie vor seinem symbolischen Tod. Das Japankapitel fungiert als ein Wendepunkt in der Romanentwicklung, von da an tritt das Motiv vom Tod auch anderer Helden, auch wenn es nur Indiz bleibt, in den Vordergrund.

Das Kapitel „Tokio im Jahre null“ ist mit seinem exotischen und träumerischen Charakter zwar eine Ausnahme in der Erzählwelt des Romans „Im Stein“. Man sollte es aber nicht als einen bloßen Exkurs ansehen. Dieses Kapitel, das wie ein Fremdkörper im Zentrum des Werkes steht, übt mit dem Schatten des Todes gerade durch diese Fremdartigkeit eine Art Gravitation aus, die die sonst nur locker miteinander verbundenen Kapitel zusammenhält.