

著書紹介

『不可能な転覆への夢』

詩人社、ソウル、二〇〇二年

シン
ミヨンジク
申 明直

一．不可能な転覆と夢

この本は韓国の近代文学史上もつとも多く売れた小説であるチョ・セヒの『小人が打ち上げた小さいボール』に関するものである。一九七〇年代に出版されて以来最近一五〇刷を越えたこの小説は、一九七〇年代の韓国の避けがたい貧困や劣悪な労働の現実を映し出している。しかしこの小説が韓国のたくさんの人々から愛されている一番大きい理由は、貧困や痛みを直接的ではなくて迂回的に、即ち幻想的に表現しているからであろう。

この本でもチョ・セヒのこの「幻想性」に注目してい

る。このような「幻想性」は特に小説のタイトルであり、主人公名である「小人」という表現に含蓄されている。「小人」というのは力がないので、「巨人」の暴圧に決して対抗できないということを意味している。しかし「小人」は転覆を図る。現実には不可能な転覆ができるのは、まさに「幻想性」という装置を経由するときだけである。

しかし一九七〇年代の韓国の「小人」らは、一九八〇年代の政治的・経済的な民主化の課程を経て、一九九〇年代に入ってから多くは消えていった。労働者たちは「ゴリアテ」と呼ばれる超大型クレーンの上に入り、もう「幻想性」に頼らなくても「巨人」になることができた。しかしここでの「小人」らがすべて消えてしまったとい

うことではない。韓国をはじめたくさんの国の「巨人」たちによつてアジアの多くの「小人」たちは依然としてより一層大きな苦痛の中で呻吟しているのである。

この本は一九七〇年代の小人たち、そして今も依然としてアジアの多数を占めている小人たちを考えながら書いたのである。克服するにはあまりにも難しく、幻想性に頼らなければ未来を描けない人間に向けたものでもある。以下にこの本の主な内容を抜粋した。

二．幻想性とリアリティー

チヨ・セヒの小説『小人が打ち上げた小さいボール』（以下『小人が……』）は一九七〇年代の中盤、韓国社会の大変な対決の所産である。これは「言葉ではない」「非言語」で我々を悩まし冒瀆する第三世界型の徹底した破壊者たちを「言語」で対敵した¹ という作家の話を一つ一つでも確認されている。しかしこのような世界に対敵する主体は、『小人が……』が発表された七〇年代の中盤に

はまだ十分に碌に形成されていなかったが、このような時代現実を克服するために『小人が……』が依存しているのは「幻想性」である。したがつてこの本は『小人が……』の「幻想性」が持っている現実転覆的な性格に注目しながら、ユートピアを通して現実克服の過程と美的装置を調べようとしたのである。

『小人が……』のリアリティーと「幻想性」

この本はまず、小人と小人の息子の二世代が生きた七〇年代という現実を『小人が……』はどのように現しているか、そしてこのような時代を克服するためにどのような夢を見ているかについて調べてみた。七〇年代という現実を克服するために『小人が……』が夢を見ているのは、「月の世界」と自ら光合成ができる「惑星」への宇宙旅行である。このような夢をプロフは「抽象的なユートピア」と、主体的な努力によつて矛盾の具体的な克服を果たしていく夢を「具体的な夢」といったことがある。新しい労働現実を作り出すために努力しているヨンスと

ユンホ、そしてジソプの夢はまさにその「具体的なユー
トピア」に当たると言える。しかしこのような「具体的
なユートピア」は新たに数学教師の惑星に向かう宇宙旅
行の夢に関する「エピローグ」でその終わりを迎えてい
るが、これは七〇年代が持つている時代的な限界、即ち
主体力量の限界にその根拠が置かれている。『小人
が……』の「リアリティー」が「幻想性」に出会う所も
まさにこの場所である。

なぜ「幻想」なのか

「幻想性」の基礎を「現実」に置いて、「幻想とは何か」
より「なぜ幻想なのか」により多くの関心を持ったのは
トドロプである。文学での幻想性とリアリティーを対立
的なことではなく、相互補完的なことに彼は認識した。
月の世界と宇宙旅行への夢、真鍮製の匙が、『小人が……』
の幻想性が克服しようとしたが克服できなかった「リア
リティー」の強化にどのような機能しているのかを、こ
のような認識はより詳しく説明している。七〇年代的現

実の幻想的な克服は、より具体的には「他者」の転覆と「主
体」の建設に現れている。「仮想の顧問」と「飛び掛かる
とげうおの群れ」とような幻想的な方式によって「他者」
は転覆され、「蜚」と「パンジーの花」などを通して「主
体」はより新しく生まれているからである。「幻想性」が
持つているこのような現実転覆的な性格は、単一化され
た叙事的な展望の転覆としての「幻想性」は混沌と代
案を呼び起こしている^③、と言及したローズマリー・ジャ
クソンによって再び、確認されることができる。

『小人が……』のこのような「幻想的リアリティー」は、
連作形式・象徴、そして多声性と多文体性によってより
明らかに現れている。即ち、①「直接的相同性」により
当代の社会現実を現しながら、各審級間の自律性を無
視する「表現的因果性」と異なり、「総体的性」をとうして
「構造的因果性」を現す「連作形式」^①により、②そして、
破片化された近代社会を越え、破片化された世界自体を
治癒するための「アレゴリー」と、③全体的な構成は徹
底して事実的であるが、その内部には生の本質的であり、
重要な側面が多く集約・集中されており、あらゆる空間

的・時間的・歴史的な限界を乗り越える「リアリズム的象徴」⁽⁵⁾により、『小人が……』は幻想性とリアリティーを結び付け見せているからである。幻想的リアリティーと関連させている『小人が……』のもう一つの美的装置は「多声性」と「多文体性」である。前者は『私の網に来るとげうお』で、後者は多様な「ジャンル挿入」と「場面重畳」により、幻想的な方式による弾圧と転覆というイメージはより明らかに現れている。

三. 現実の覆しと「幻想性」の魔術

『小人が……』での「幻想性」は歪曲されている現実の「転覆」と緊密に連結されている。ローズマリー・ジャクソンは「幻想性」を「支配的な文化の軸の両側に事実的なことと一緒に黙ること、即ち想像的なことで存在していること」と、或いは「究極的には抑圧的で不十分な秩序を破壊させるのをその目標にするものだ」と言った。ジャクソンは再び「資本主義によって作られて世俗化された

文化内での文学的な幻想形態、即ち、近代の幻想性、が「転覆的な文学」だ⁽⁶⁾と指摘している。彼のこのような指摘は『小人が……』が持っている「幻想性」と「現実転覆性」の関係をよく説明するものである。

「ユートピア」——逸脱への欲望

これはバフチンの「幻想性」概念を通じていつそう明らかになる。彼は「幻想的リアリズム」について言及しながら、この芸術方法の核心は何よりも先ずそれがすべての平凡な連結関係及び事物と観念の習慣的な型を破壊し、予想を許さない型と連結関係を創造し出すと「即ち、世界に対する誤れる全体像を破壊し再定立しながら、事物と観念の間の誤れる位階的な連結関係を分離させ、区分けされた観念形成の層を撤廃すること」⁽⁷⁾が「幻想性」であると説明しているのである。

「幻想性」が持っているこのような現実転覆的性格は『小人が……』の中では特に「内容的には「ユートピア」的なこととして説明される。これと関連してジェー

ムソンは「真正で政治的な芸術というのは真正な共同体を前提としていることであり、うっかり芸術を政治化しようとしたら、言語革命を通じて社会変革の夢を見るのは失敗することになる」と言い、「恐らく芸術の転覆性というのはそのユートピア的な側面にある」と指摘した。これは彼がブロッホと同じように、幻想性の現実転覆的性格をユートピアと関連させて説明していることをよく示しているものである。

『小人が……』での「幻想性」と現実転覆的性格の中でその「形式」的な側面においてより顕著に現れているのは、「連作形式」と「アレゴリー及び象徴」そして「多声性・多文体性」である。特に「多声性」と「多文体性」はバフチンの述べる「幻想性」と「ユートピア」、「ジャンル挿入」、「多文体性と多音調性」との連関関係を通じてよく現れている。これは「幻想性」が持っているカーニバル的・転覆的な性格で説明することが可能である。

反復されている二次元・苦痛、「メビウスの帯」

『小人が……』で「メビウスの帯」と「クライン氏の瓶」は重要な意味を持つている。つまり示唆する内容がこの二つの科学装置に圧縮されているのである。まず「メビウスの帯」は、一つの次元を奪われた「立体」ではなく「面」の世界だけをさ迷っている小人らの生活を意味しているが、これは足萎えと傀儡の生を通じてよく現れている。

というのも足萎えと傀儡が不動産投機者を殺しても変えられるものは何もないからである。彼等は相変わらず家を持たない被害者に過ぎない。社長である薬商人を殺して、暫くは被害者ではなく加害者になりえたが、やはり根本的に解決するものは一つもない。

裏面から表面に出たと考える瞬間彼等はすぐ裏面に戻るようになるので、彼等はひっきりなしに与えられた面に従って栗鼠の回し車でぐるぐる回るように不変する二次元の世界である「メビウスの帯」に従ってくるくる回っ

ているだけである。彼等が外面に出られると言う考えは虚構に過ぎない。「メビウスの帯」での対立している二つの世界は、一つの世界で統一されそうであるが、実は一つではなく、一つという虚構に過ぎないからである。

「メビウスの帯」にはない(ou)場所(Topos)、 「クライン氏の瓶」

小人たちの二次元的な生である「メビウスの帯」の克服は、「面」ではない「立体」(裏と表の区別がない)を持つ「クライン氏の瓶」を通じてのみ可能である。しかし「クライン氏の瓶」は「科学者」の四次元という想像の理論の中では可能であるが、三次元という現実のなかにいる「ヨンス」にそれはまったく不可能である。というのも彼が「科学者」の想像ではなく、「銀江紡織補電班の技師」という現実の上で暮らしているからである。それでヨンスはそれ以上「科学者」の部屋に留まってはなない。彼に必要なのは、四次元の抽象的な理論ではなく、三次元での具体的な実践であると言える。

二次元の「メビウスの帯」の中で現実を説明していた数学教師が夢を見たユートピアというのは、裏と外の区別がない三次元の立体「クライン氏の瓶」である。そしてそれは、「科学者」によって把握された観念的な「クライン氏の瓶」ではなく、「ヨンス」によって実践的に追求された具体的な「クライン氏の瓶」に他ならない。

「抽象」的ユートピア

|| 小人の素朴な夢である月世界

ユートピアを「抽象的ユートピア」と「具体的ユートピア」に分けた人はE・ブロフである。彼はユートピアを「まだ認識されないこととして意識的に分けることになること」と定義した。また彼は、前者(抽象的ユートピア)を『未成熟なレベルのユートピア』、後者(具体的ユートピア)を『マルクス主義に基づく社会主義というより成熟なレベルのユートピア』と説明した。¹¹⁾

ジソブは「死んだ地」を生きるに値する所にするためのどんな努力も無駄だと考えたあげく、この「死んだ地」

を去つて「月の世界」へ行くべきだと小人に話す。彼は弁護士の息子ユニホにも、大気圏の外での天体観測である「宇宙旅行」について話した。しかしジソブが小人とユニホに提示したこのような「月の世界への旅行」と「宇宙旅行」というのはしたがって現実世界での「具体的ユートピア」ではない。「抽象的ユートピア」だといえる。抽象的ユートピアは、言うなれば小人が希望する「愛の世界」と言える。それは、愛で働き、愛で子どもを育て、雨も愛で降らせる。又愛で平衡を果たすし、愛で風を呼び、小さい銀鳳花の茎にまで留まらせる。「愛の世界」で、抽象的ユートピア空間としての月の世界にいちはやく気づくことができるからである。

「具体」的ユートピア

● 小人の息子の現実転覆への夢

小人の息子ヨンスと後期のジソブ及びユニホが追求しているユートピアは、以前のような小人と一緒に夢を見ていた月の世界のような抽象的なものではない。ヨンス

の夢は、「労働組合の総会」とか「代議員大会」があまりのまま開かれる民主的な労働組合を夢見るという「具体的」なものである。しかしそれは七〇年代にはやはり実現できないことだ。ジソブもやはり小人時代に夢を見ていた月の世界に向かう夢ではなく、南側の地方の労働現場で二つの指を切られながら労働条件の変化を希望するという「具体的」な夢を見ている。ユニホもまた同じである。ヨンス一人に「銀江」問題の解決を任せることはできない。なぜなら彼はその問題を解決する「団体」の夢を見ただからである。

しかし「具体的ユートピア」を目指すヨンスやジソブ、ユニホの夢が全ての点で一致していたのではない。ヨンスが「具体的ユートピア」をすぐさま実現しようと「変革燥症」にかかっていたが、一方ジソブは長期的ビジョンを持って、少しずつ実現していった。即ちヨンスは「銀江」グループ会長の弟の「殺人」の件で「死刑」にさかれてしまうが、ジソブはヨンスの宣告裁判にも出席しないまま、南方の機械工場で新しい世界（具体的ユートピア）を果たすためにたゆみない活動を続けて行くのである。

「抽象」と「具体」の間に立っている数学教師

数学教師が旅立つて行くこととする惑星（無機物から有機物を合成する能力を持っている惑星人が住んでいる）は現実的でも具体的でもない抽象的な空間、即ち「抽象的ユートピア」であることに間違いない。無機物から有機物を合成する植物のような惑星人たちが住んでいる所は弱肉強食の餌ピラミッドがない所、食い食われる関係がない平和と共存だけが存在しているユートピアの空間だからである。

しかし「エビローグ」で惑星を探して宇宙旅行に旅立つ数学教師の語りは「抽象」ではない「具体的ユートピア」の語りと言えよう。しかしそれは宇宙旅行という言葉のなかに含まれる幻想性とリアリティーと関係がある。彼が行く所は「無機物から有機物を合成する能力をもつ植物」のように、「自らの労働によって富を作り出す労働者」たちが住んでいる空間を意味している。数学教師が離れるこの地球が、「制度教育」の場だったら、外の人を

収奪せずに、自ずからの光合成を通じて暮らしている人々のための「代案の教育」が実現されている所だと言えるだろう。

数学教師がさがしに行く惑星がそうだったら、数学教師が宇宙人に会ったといわれる「度々行く峰」は、小人が住んでいた「山の町（貧民の村）」かも知れないし、チヨ・セヒの外の小説『沈黙の根』での「炭鉱の村」になるかも知れない。従って「制度教育の場」を離れて具体的ユートピアが実現される「代案の教育現場」に向かつて行く数学教師の姿が「外界人」の姿（制度教育によって疲れた学生たちの目で見る時）になるのは余りにも当然である。

四. 不毛性の克服方式と「幻想性」

近代文学の「幻想性」が内包している資本主義の秩序の「転覆性」は、『小人が……』で現実克服主体による他者の審問、主体の解放と建設などが幻想によってどのよ

うに成り立っているかをよく説明してくれている。特に『小人が……』での他者、即ち銀江グループの会長の孫と孫娘に掛けられた仮想の拷問ととげうおの攻撃によって現実の世界が転覆されていることが分かる。

「転覆されている他者」

— 「仮想の拷問」と「とげうおの群れ」

ユンホが銀江グループの会長の孫娘を拷問したが、その理由は二つだと言える。その一つは、同じ年である小人の娘ヨンヒの生活と自身の生活がなぜそのように違うかを全然考えなかったということ、そしてもう一つは、ただ自分の快樂のために知らない「十代工員」について話したことである。ユンホは拷問する人になってキヨン工が自身の罪を認定しろと畳み掛けた。しかし、問題は彼の拷問ではなく拷問の用式、即ち「両手を紐で縛るぶり」、「見えない四つの杭」、「杭を回すぶり」のような「幻想性」である。

しかしこのような「想像の拷問」は、時々「現実の転

覆」に現れる時もある。たとえばユンホによる仮想の拷問が終わった後、キヨン工は自分の祖父である銀江グループの会長の碑文に「今までは、あなたたちのために小人の子どもと彼の幼い同僚たちが犠牲になったが、これからは彼等のためにあなたたちが犠牲になる順番だ」という文章を書いたからである。

勿論その逆の場合、即ち「想像の中では転覆」しているが、「現実ではそうではない」場合もある。ユンホは父の小人をからかっている人々の車を爆発させるように、「想像の中での転覆」と言える地雷を設置するが、「現実世界ではその反対に」アルミ電極の製造工場のタンクが爆発して多くの労働者たちが負傷してしまったのである。更に別の転覆もある。その転覆というのは銀江グループ会長の孫キヨンフンの夢で発見されている。瘦せさらばえて骨と小骨と両目と胸臑しかない、数百数千の群れをなすとげうおたちがキヨンフンの網を抜け出してキヨンフンに飛び掛かっている夢は、その内銀江グループの会長になるキヨンホ（戴冠）とそれを奪う労働者たち（脱冠）に関するカーニバル的イメージをもっている。幻

想による現実の転覆に他ならないのである。

転覆以後の世の中

— 「愛の世の中」と「蛍とバンジー」

現実で不可能な他者の転覆と新しい世の中の建設はしたがって幻想によつて初めて実現されるが、そこで建設された『小人が……』での新しい世の中というのは「愛の世の中」と「蛍の光」「バンジー」が存在している世の中を意味する。

小人が夢を見る「愛の世の中」というのは、¹「愛で働き、愛で子どもを育て、愛で雨を降らせ、また愛で平衡をなし、愛で風を呼んで金鳳花の茎に留まらせる」世の中である。²「権利は認めず、義務だけが強要される」世の中を転覆することによつて、初めて実現することができることのような「愛の世の中」の建設のために小人が強調しているのは、「愛する権利」の認定とともに「その義務」も強要されるべきだというのである。

「愛の世の中」で義務を強要してはいけなないと考えたヨ

ンスも、新しい労働組合の支部長ヨンイと一緒に労働者としての権利を完全に剥奪された時、初めて「愛の義務」も強要されるべきだという父の主張に同意するようになった。これは「愛の世の中」の建設は「単純な主体の希望」によつてなされることではなく、「他者の転覆」によつてのみ実現可能だということを意味している。

「蛍」と「バンジー」の世の中も、毀損された人間と自然の克服、即ち新しい世の中の建設を意味しているという点では「愛の世の中」の建設と同じだ。死刑を受けた後刑務所で死んだヨンスは、闇を退ける「蛍の光」に蘇っているが、それは「蛍の世の中」と「愛の世の中」が同じだということの説明してくれるのである。

「バンジー」の世の中も同じだ。撤去班員によつて壊れた門の上に倒れて横たわるヨンホの夢の中でヨンヒは工場廃水が流れている川に「バンジー」の花一輪を放っていた。その「バンジー」は、夢という幻想によつて工場の廃水のような人間の社会と自然を転覆させるために放たれた一輪の花だからである。

五. 美的装置としての「幻想性」

幻想性とアレゴリー

— 「リリフト村」と「盲人の国」

幻想性と呼び起す『小人が……』の美的装置はアレゴリーと象徴である。先ず幻想性との関係下に「アレゴリー」と「象徴」の概念について調べて見よう。

「アレゴリー」を破片化された近代社会のそれを越えて破片化された世界自体を治癒することで説明した人はジエームソンである。彼はW・ベンヤミンの「星座探し」、ブロフの「希望の痕跡探し」のように破片化された世界を治癒するための身振りを「アレゴリー」によって説明したことがある。このような身振りである「アレゴリー」によって彼が追求したのは何だろうか。それは破片化された社会での「構造的な総体性」を把握するための「認識的な地図を描くこと」である。このように「アレゴリー」(ベンヤミン、ブロフ、ジエームソン¹⁵)によって強調された「事実的なこと」を「非事実的なこと」、即ち「幻想的なこと」に変化させ、歪曲され破片化されている世界を転覆させるための一つの「企画」である。

その反面、「アレゴリー」より相対的に「象徴」をより強調した人はバフチンである。彼は「リアリズムの幻想¹⁶」とともに「リアリズムの象徴¹⁷」を特に強調したが、それは「リアリズムの象徴」の中に、生活の本質的で重要な側面がたくさん集約・集中されているだけでなく、空間的・時間的・歴史的な限界を遥かに飛び越える何かがあるような「象徴」に含まれているからである。

『小人が……』での「アレゴリー」と「象徴」はどう表れているか。『小人が……』はそのような二つの要素を全て持っている。即ちもつと豊富で寓話的な語りを交えた「アレゴリー」的な要素と、時空間及び歴史的な限界を飛び越える「象徴」的な要素をすべて備えているのである。更に詳しく調べてみよう。

まず『小人が……』での「アレゴリー」について調べてみると、作品の中に「寓話 (apoc) アレゴリー」的な

要素が多いということが分かる。「月の世界」とか「リリフト村」とか「盲人の国」のような空間がまさにそれである。もつと詳しく調べるとこのようなアレゴリーたちは「月の世界」から「リリフト村」、「盲人の国」へと移行しながら、その空間の性格もどんどん「理想」から「現実」へと変化している。即ちアレゴリーの「表現された意味」と「隠された意味」との距離がどんどん短くなつたというのである。しかし、漸次に弱体化していたアレゴリーの「理想」的な性格（「表現された意味」と「隠された意味」との狭まれた距離）は最後の連作「エピソード」に至つて、急に「月の世界」アレゴリーという最も強い「理想」的なアレゴリーに回帰・強化されている。これは二つの意味を持つている。一つは、破片化された世界に対する認識が決してやさしくないということ。もう一つは「表現された意味」と「隠れている意味」との関係が最後に至つて急に切断されて、その認識が難しくなつたので、その切断を克服しようとする試みはもつと頻繁になつて、破壊された連続性はむしろ回復されるということである。

幻想性と象徴——「小人」と「巨人」

それでは『小人が……』での「象徴」にはどんな類型があるか。大きく四つの類型があつて、その象徴たちはたいてい空間的・時間的・歴史的な限界を飛び越える生活の本質的な側面たちを集約・集中している。その四つの類型は、①苦痛を受けている人に対する象徴、②苦痛それ自体に対する象徴、③収奪・支配に対する象徴、④闘争と希望である。即ち、苦痛と収奪及び闘争に関する象徴が主流である。

これをもつと詳しく見ると、①被支配階級の象徴である「小人」・「足萎え」・「僂僕」と、苦痛を受けている彼等の家族と一緒にいるために迫害される知識人を象徴する「夜鷹」・「トト鳥」。②苦痛と貧乏の象徴である「煉瓦工場の煙突」・「川」・「袋なし服」・「五百年掛けて建てた家」・「灰色の地平線」・「背より大きい真鍮製の匙」など。③収奪と支配を象徴している「餌ピラミッド」、その餌ピラミッドの二番目の位置を象徴する「老いる犬」、物理的

な収奪方式と言語による収奪方式を象徴する「幸福な心で仕事だけをさせる薬」・「標語板」。^④ 闘争と希望の中で中産層であるシンエの闘争を象徴する「三つの刃物」と、銀江グループの孫娘の「垂直の拷問台」、工場の煙突に対比される小人の希望を象徴している「黒い鉄ボール」、工場廃水に対比されるヨシヒの希望を象徴している「パンジー」、高速道路・アスファルトに対比して苦痛を受けている人々の希望を象徴している「蛍の光」などである。

多声性 (polyphony) — 「私の網に来るとげうお」

『小人が……』で幻想性を引き起こさせるもう一つの美的装置は、多くの登場人物と作家との対話を持つ「多声性」である。ここで「多声的性格」というのは、指示対象に向かう一つの声¹⁸と、その外のことを志向するもう一つの声¹⁹という「二重的方向」を持つている声の特性を意味する。

即ち「多声的」というのは、①作家の考えが登場人物の言葉の中に入って、彼の言葉とは衝突しないまま、た

だ彼の言葉の方法だけを条件化させている場合、②作家の考えが彼の言葉の中に入って彼の言葉と衝突している場合、③作家の言葉の外に他人の言葉が存在している時、作家の言葉が他人の言葉を考慮しながらそれと関係する場合を示す。

このような特性を『小人が……』連作のなかで最もよく示している作品は「私の網に来るとげうお」である。この作品の中で多声性は、①一人称話し手以外のもう一人の他の声が重畳される独白と、②二人以上の声が重畳される独白、③一人称話し手であるキオンフンと対話している声たちの重畳という三つの側面から考察できる。¹⁹

結局一人称話し手であるキオンフンの言葉の中に他の声たちが内在していることによって、銀江グループの會長の孫という地位と、それに伴う彼の考えがついにはすべて転覆されている。『小人が……』の現実転覆的な性格はこのような「多声性」という一種の幻想的な方式によってより強化されていることは明らかだ。

見慣れないジャンルの並置

『小人が……』で小説以外のジャンル、例えばルポで用されている公文書とかデータ資料、或いは劇の台本とか絵、歌の歌詞みたいな形式を発見することは難しくないのである。では、このような多様なジャンルが小説『小人が……』に挿入されて呼び起こされるす効果は何か。どんな濾過装置もなく、そのようなジャンルが、直接不慣れに引用されることによつて、『小人が……』の幻想性をもつと強化されている。²⁰⁾

より詳しく調べよう。『小人が……』でルポ文体というのは、「撤去戒告状」・「撤去確認原」のような公文書、「銀江」での生活の意識調査資料、小人の息子一家の家計簿のようなデータ資料である。これらは読者に不慣れな衝撃を呼び起こして、小人世代の「撤去問題」と、小人の息子世代の「労働問題」に関するリアリティーを強化させている。

このような方式は銀江紡織の労使協議会で勤労者の代

表と使用者の代表との会議内容を表現している「劇」ジャンルの挿入を通じても確認することができる。集団間の対立と感情をもつともよく示すジャンルがまさに「劇」だからである。その他の特異なジャンルは、「歌」と「絵」である。労働者の教会で「涙が混ざったご飯を食べている人々」が歌う「歌」がまさにそれである。その「歌」は銀江グループ会長に対する労働者たちの「敵意と反感」のリアリティーを倍加させているからである。「絵」も同じである。「クライン氏の瓶」を説明するために動員された三つの「絵」は、想像の中の世界をよりリアルに形象化させる役割をしている。『小人が……』はこのジャンルの挿入によつてそのリアリティーを倍加させているに他ならない。

「場面」と「声」のオーバーラップ

ジャンル挿入以外の多文体性は色々な「場面の重畳」という方式を通じても探ることができる。『小人が……』でこのような場面重畳は大きく三部分に分けてみるこ

ができる。①「小人の子ども」の暮らしの中に引きも切らず「小人」の声が重疊されている作品「小人が……」と「銀江の労働家族の生計費」・「クライン氏の瓶」、②「七〇年代の既得権層の息子世代」である「ユンホとウンヒ」の暮らしの中に「銀江の労働者であるヨンス」の声
が重疊されている作品「宇宙旅行」と「機械都市」、③「使用者と勤労者間の労使協議会」の場面で「小人の家族の受難と苦痛」が重疊されている作品「誤りは神様にもある」等である。

六. 幻想性はリアリティーを要求する

『小人が……』に対する研究は、九〇年代に入つて単純なリアリズム・モダニズムの論争を越えて、その特異な美的特質について多様に進行されて来た。しかしこのような研究はまだ主に構造主義的分析とか単純な意味分析に止まっている。従つてこの本はそのような研究の枠から抜けて、『小人が……』が持っている美的特徴を「幻想

性」と把握し、その内容的な側面と美的装置を一緒に考察した。

特にこの本は『小人が……』での「幻想性」が持っている現実転覆的な性格に注目した。このような「幻想性」の現実転覆的な性格は、作品の中に含まれている「ユートピア」的性格によつて、そして「他者の転覆」と「新しい世の中の建設」によつて、よくあらわされていた。このような美的特性はまた、連作形式と多文体性のような美的装置を通じていつそう強調されており、『小人が……』はしたがって、七〇年代主体の限界が露呈しているまさにその地点で、それを「文学的な幻想性」によつて克服しようとするものだと言えることができる。

註

- (1) チョ・セヒ、『小人が打ち上げた小さいボール』、文学と知性社、ソウル、一九七八
- (2) T・トドロプ、『幻想文学の序説』（イ・キウ訳）、韓国文学社、ソウル、一九七〇（一九九六）、二九二―二九三頁

- (3) Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, Methuen, 1981, p.35.
- (4) F. Jameson, *The Political Unconscious*, Cornell University Press, 1981, pp.39-44.
- (5) M・バフチン、「小説の中の時間とクロノトプの形式」、『長編小説と民衆言語』、ソウル、一九八八、四二七—四二八頁
- (6) Rosemary Jackson, *Ibid.*, p.180.
- (7) M・バフチン、「小説の時間とクロノトプ形式」、『長編小説と民衆言語』、創作と批評社、ソウル、一九八八、三六三頁
- (8) F. Jameson, "Reification and Utopia in Mass Culture", *Signatures of the Visible*, p.24.
- (9) M・バフチン、「メニフェア」を説明する過程での十一番目から十三番目まで、『ドストエフスキの詩学』、正音社、ソウル、二六九—二七七頁
- (10) E・プロフ、「二章 基礎的論議—先取する意識」、『希望の原理』一卷(バク・ソルホ記)、ソル出版社、一九九五、ソウル、二六九—二七九頁
- (11) 『小人が……』で「具体的ユートピア」という概念は「社会主義変革」というより、既存の社会秩序に対する「具体的(抽象的变化ではない)変革」といえる。
- (12) M・バフチン、『ドストエフスキの詩学』、前掲書、一八二—一八九頁
- (13) 「アレゴリー」だけが毎瞬間、下手にも意味を解毒し、し、異質的に切断された瞬間たちに連続性を賦与しようとする難しい試みを行っている。「破壊されている」この様式であると同時に「破壊を挽回しようとする試みの様式」である(ベンヤミン)は説明している。(F. Jameson) 『弁証法的文学理論の展開』、ヨハンサン外訳、創作と批評社、一九八四、ソウル、七八—八六頁
- (14) 「アレゴリー」を芸術に、「象徴」を宗教に比喻しながら、「アレゴリー」は他者性との同一性の関係が他者性を通じて表現されていることとして、「象徴」はある目的の究明みたいなことを支配しているすべての事物が「同一者」の統一性で圧縮されていることだとプロフは説明している。(F. Jameson) 前掲書、一五三—一五四頁
- (15) F. Jameson, *The Political Unconscious*, *Ibid.*, p.29.
- (16) M・バフチン、「小説の中の時間とクロノトプの形式」、前掲書、三四〇—三六三頁
- (17) バフチンの「リアリズムの象徴」はラブレールのクロノトプの民俗的な基礎の一つであるペツロニウスに根拠を置いているし、社会・歴史的な限界を越えるが、これから分離されない特異な構造を持っている。(M・バフチン、前掲書、四二七—四二八頁)
- (18) M・バフチン、『ドストエフスキの詩学』、前掲書、二七四頁。バフチンは単旋律的な「第一類型」でも、直接的に客体化された言葉の形態を持っている「第二類型」でもない、他人の言葉を志向する二重的な声を意味している多声的な性格 (polyphony) をもっている「第三類

型」を提示したのである。即ち、①単一方向の二重的な声を持つている言葉、②多くの方向を持つている二重的な声の言葉、③反映された他人の言葉（能動的な類型）等を提示したのである。（二八七頁参照）

(19) M・バフチン、前掲書、二七九―二八二頁

(20) バフチンは「真摯な笑劇」のジャンルの性格で故意的な多音声性と多文体性を取り上げて説明しているが、この時彼が他のジャンルの挿入対象で設定しているのは「手紙」・「未発表原稿」・「口伝えの対話」・「韻文」・「方言」・「隠語」などである。彼は特にメニフエアに挿入されているジャンルの中で多文体性と多音調性が際だつていると水際立つと説明している。（M・バフチン、『ドストエフスキーの詩学』、一六一―一七五頁、そして『小説の中の談論』、一三六―一四〇頁）“From The Prehistory of Novelistic Discourse”, in *The Dialogic Imagination* World, Univ. of Texas Press, 1981, p42.)