

「これ、かれを滅ぼさん」

— 「もの」と人間 —

戸田吉信

とりとめのない感想をお話することにいたします。

現在、日本だけではないでしょうが、「もの」と人間のバランスがいわば大きく崩れていると申しますか、そのことが人間のメンタリティーに大きな影響を及ぼしているように思えてなりません。

まず「もの」とは何か？ 手元にある広辞苑のやや古い版によりますと、車、建物、マイク、コンピューターその他なんでもいい、要するに、人間が作りだし、自らの使用に供する物体、また石とか鉄といった自然界に存在する物質であります。物質を素材にして物体を作るといことになりましょうか。両者に共通するのは、それが生命体ではないということ、そして人間様の便益に供するわけですから、言うまでもなく、人間のほうが上位にある、使う主体と、使われる対象、つまり人間が主で「もの」は従、これが有史以来と言えれば大げさですが、ともかく古来いささかも変わる事のなかった人間と「もの」の関係でしょう。

では植物はどうかと言いますと、これは若干微妙な問題があるようで、簡単に言えば、あたえられた生命という観点からは、人間も動植物もすべて変わらない、森羅万象「生きとし生けるもの」という仏教思想に養われた日本人と、極端な言い方をすれば、人間以外のすべては人間を存在させるために存在すると考える、人間中心主義のキリスト教文化の違いがあるのでしょうか。

ところで、19世紀の産業社会になると、つまり、物質から物体を作るといことが、社会構造の根幹をなしてまいりますと、当然かもしれないですが、人間の意識の中に、「もの」が次第にクローズアップされてくるように思えます。

文学の言説に限って申しまして、人間を抜きにした、いわば「もの」自体に対して、文学者たちがこれほどまで関心を示し、こういう言い方をするなら、ぞくぞくするような喜びをもって、「もの」を描いていったことは、かつてなかったと言っていいでしょう。いま、私の脳裏に浮かんでいる三つの例についてだけ、簡単にふれておきますと、年代順に言って、【ボヴァリー夫人】（1857年）の辻馬車、ユゴー【九三年】（1874年）の嵐の海に漂う軍艦の上の大砲、そしてゾラの【獣

人」(1890年)の機関車,この三つであります。

最初の辻馬車の意味と役割については、後で申し述べることにします。「九三年」の大砲、背景はもちろん恐怖政治下の内戦です。嵐の大波に揉まれる船の上で、大砲を固定していた台座が壊れ、大砲が甲板の上を動き出します。巨大な鉄の塊、その車輪が、凄まじい暴風雨と高波の中で、狂ったように、前後左右の見境なく走り出す。何物も、なんぴともその動きを止めることはできません。人間は跳ね飛ばされて、五体を潰される、甲板上の塔載物は大音響とともに砕け散る。まことそれは、鎖を断ち切った、一匹の鉄の巨獣であります。いつ、いかなる方向に向かって進むのか、誰にも予測できない。一瞬、動きを止め、あたりを睥睨したかと思うと、再び轟音とともに、あらぬ方向に向かって走り出す。それはもう人間が作った「もの」というより、邪悪な、不条理の意志をもった、一匹の怪物でありましょう。ユゴーは、あらんかぎりの詩的喚起力を駆使して、一個の無機質な鉄の塊を、不吉な、恐るべき怪物として登場させました。

ゾラの機関車についても、似たようなことが言えると思います。これもまた巨大な鉄の塊、あるいは猛スピードで疾駆し、あるいは不気味に静まり返って周囲を窺う機関車は、読む者の脳裏の中で、生あるもののごとく、とめどもなく膨れあがってまいります。

「もの」の怪物性、あるいは怪物と化した「もの」、ただし、ユゴーの場合、そこに確固とした方法論があるというより、むしろ詩的幻想のひとつの所産と言ったほうがいいでしょう。要するに、「ノートル＝ダム・ド・パリ」のカジモドや「奇跡の庭」などと同質の美学、ボードレールにも通底する「怪物の美学」にのっとったものであります。そしてゾラの場合は、明らかに自らの小説の方法論に反した形で、いわば自身の芸術家としての、あるいは詩人としての資質に流されていった、言ってみれば「マルグレ・モワ」といった形で、「もの」に奇怪な幻想性を付したと言っていると思います。それはまた、たとえば『ジェルミナル』において描いた、あの一個の有機体のように蠢く群集うごめの動きの凄まじさにも通じるものでしょう。

フランス文学においておそらくはじめて、「もの」に強い関心を抱き、確固とした方法論をもってこれに対処した作家と言え、誰しも、バルザックの巨大な名を思い浮かべるでしょう。その方法論は、明確な、ひとつの思想に基づいていました。いま改めて言うまでもなく、バルザックが精力的な筆致で「もの」を描いていくのは、人間を取り巻く、あるいは人間の背後にあるさまざまな「もの」の世界に、その人間の性格はむろんのこと、彼の運命までも潜んでいるという、一種コレスポ

ンダンスの思想に準拠しているのです。つまり「内面と外界の対応」、それはバルザックが深く影響を受けた、18世紀の神秘思想家スウェーデンボルクに端を発するものであります。

注目に値するのは、19世紀において、さまざまな神秘思想や動物磁気説、また観相学や骨相学などが人々の心を強くとらえたという、そのまごうことなき事実であります。神秘とか異常、また幻想や狂気などは、あたかも未知の扉を開いて、一瞬、霧に包まれたその中の世界を垣間見せてくれるかのごとく、人々の心を魅了したのです。だが19世紀とは、本来、科学と合理主義的な思考に対する信仰が、人々の精神に深く根を降ろしていき、非合理的なもの、理性によって究明されないものは、いわば迷信、妄想としてこれを退けた時代であります。言ってみれば、人間が長い間の迷蒙を、啓蒙思想によって断ち切り、燦々たる光の中で人類の歩んだ道をふり返り、（歴史への関心もさることながら、人類史そのものに対する関心がこのことを語っています）、いまや自分たちが、歴史の決定的な段階に立ち至ったことを確信した、いわば光明の時代であります。そのような時代に、まさしくこれと二律背反するかのように、多くの人々、そして時代の意識に鋭く応じる文学者たちは、幻想の黒々とした世界に足を踏み入れ、狂気と異常にのめりこんでいったのであります。

改めて言うまでもありませんが、幻想とは、フランス語では「fantastique」です。この言葉が市民権を得たと申しますか、これまでの「fantaisie」によっては言い尽くせない内容を、この「fantastique」なる語に託したのは、カステックス教授によれば、1830年頃だとのこと。そう言えば、ベルリオーズが、アイルランドの女優ハリエット・スミソンとの恋愛経験を、交響曲による一編の詩に制作し、これを「Symphonie fantastique」と命名したのも1830年でありました。前世紀末からのロマン・ノワール、次いでウォルター・スコットという霧の彼方のイギリスからの影響の後に、隣国ホフマンの影が文学の風土を包み込んだということでしょうか。このことに関しては、さまざまな角度から論議が可能だと思いますが、いま問題は、数多くの名だたる文学者、また科学者までもが、幻想と神秘の世界に身を投じていったという事実であります。光明の世紀のチャンピオンだったユゴーは、一方でこうした闇の世界の立役者でもあり、たとえば「回転テーブル」といった現象に熱中したのは、知らぬ者としてない事実でありますし、それは何もユゴーだけではありませんでした。ともかく、ノディエ、バルザック、ゴーチエ、ミュッセ、ネルヴァル、モーパッサン、ペトリュス・ボレル、ラーヴ・ヴェーマール、またそもそも自然主義から出発したユイスマンス等々、この時代、神秘と狂気に魅せられ

た文学者たちは、枚挙に暇がありません。フロベールさえ例外ではありませんでした。これを17世紀、18世紀の、いわば「健全な」世界に住まう文学者たちとくらべてみると、19世紀の特異性は一目瞭然でありませんか。繰り返しますが、科学と合理主義が、大手を振っていた時代であるだけに、そのことは興味を呼ぶのであります。

こうした状況を背景にして、話を進めます。背後に神秘思想を抱えていたバルザックですが、彼の方法は、一言にしていえば、人間を描くために「もの」を描くということでありました。人間の顔なり服装なり背景なりが興味津津たる観察の対象になるのは、それらが人間そのものを語っているからです。たとえば、『ゴリオ爺さん』の冒頭、彼が精力的な筆致で読者の前に提示して見せる、なんとも怪しげな、一癖ありそうな下宿、メゾン・ヴォーケル、ヴォーケル館。バルザックがこれに固執するのは、この館が、そこに住む、あるいは出入りする、いかにもバルザック的な、大型の人物たち、ラストエニャックとその友人ビアンション、ゴリオ爺さん、こっそり彼を訪ねてくる二人の美女、ヴィクトリーヌ・タイユフェル、怪人ヴォートランことジャック・コラン等々、いわくありげな人物たちが繰り広げる数奇なドラマというか、むしろそのドラマが醸成されるにふさわしい場所だからであります。というより、そうしたドラマが展開されるのは、ここをおいてほかにない場所として、その下宿はバルザックの世界に存在しているのです。

つまりバルザックは、人物提出の不可欠の要件ないし手段として、「もの」の世界を提示するのでありまして、この意味では、主役はあくまで人間、「もの」がこれを補完する、たとえ人間と「もの」は不可分であっても、人間が主で「もの」が従という、従来の図式は変わっていないと行うことができるかと思えます。

ところがバルザックの死後、小説の歴史がフロベールまで来ると、この「もの」対人間の古くからの関係は、大幅にぐらついてきているのではないかと、そして、「もの」は従来の、人間に対する補完的な役割という使命をかなぐり捨てて、それ自身独立し、主役の座に躍り出てきたのではないかという印象を、私たちは抱かざるを得ないのであります。

かつて書いたことを、いまい少し<sup>おもん</sup>敷衍して申しますと、フロベールの世界では、まず「もの」の辞書的な定義を変更してかからねばなりません。「人間の使用、便益に供する物体・物質」「非生命体」という辞書の定義は、ここでは有効性を失っているように見えるのです。あえて言うなら、私は、フロベールの世界において「もの」とは、「主人公（そしてまた読者）によって見られる対象」と言うのがも

っとも適切ではないかと考えております。生命体であるか、非生命体であるかは問いません。

「もの」を描いて人間を描くという、バルザックを継承しているような場合でも、フロベールはバルザックを越えているように思えます。たとえば冒頭の「シャルボヴァリーの帽子」。新入りの中学生がさも大事そうに抱えている世にも珍妙な、野暮ったい、田舎風の帽子は、この少年の出自からその階層の習慣、趣向、性格まで語るだけでなく、「悲しいグロテスク」という彼の運命までも予告しているのです。帽子をしっかり持って放さない冒頭の挿話には、実直にして滑稽なシャルルの一生が、すでに予感として漂っていると言って過言でないでしょう。

そして「もの」を描くことによって、状況を示し、人物の感情までも語るというのが、フロベールが文学にもたらした端倪すべからざる、きわめて斬新な、そして新鮮な方法でありました。

シャルルはベルトーの農場に診察におもむき、そこではじめてエンマに会うのですが、このときシャルルの目に映じるエンマは、「真中で分けた黒い髪」「白い爪」「白い襟もとからのぞくうなじ」「美しい目」といった、身体各部の特徴によって示されます。そしてそれがなんとなく爽やかな印象をあたえるのは、「ベッドの中では薪のように干乾びた」四十五歳の妻を持つ、このときせいぜい二十四、五歳にしかなっていない青年医師が、生まれてはじめて若い女性のかたわらに身を置いた、その感動のようなものを語っているからにはほかなりません。それが証拠に、三日後に往診すると言っておきながら、彼は翌日になると、待ちかねたように再びベルトーを訪れるではありませんか。ここでエンマの全体像が提示されないのは、顔をあげて、正面から彼女を見つめることのできない、シャルルの気の弱さでしょうか。後にロドルフという女たらしが、初対面のときから、エンマの全身をぐっと見据える、あの大胆な視線は、ここには存在していないのです。

かくて、新婚第一目のエンマの幻滅は、おそらく胸を弾ませて到着したであろう新居の内部、つまり「もの」を丹念に描くことによって語られます。玄関にぞんざいに投げ出された泥だらけの長靴、古びて黄色くなり、ぶよぶよとたるんだ壁紙、台所から安い脂身の匂いがもれてくる居間、患者のゴホンゴホンという咳がいまにも聞こえて来るようです。極めつきは、二階の寝室に無造作に放り出されている先妻（急逝した四十五歳の妻）の結婚式の花束。これらを見ているのはエンマです。いわばエンマの目を通してそれらは読者に提示されるのであります。エンマの感情に一言の言及もないまま、ひたすら「もの」を描くことによって、彼女のむなししい思いは確実に語られているのです。

「もの」は物体、物質であるだけでなく、人間すらもまた「もの」になる（その典型的な例は、食事にゆっくりと時間をかけ、まるで牛が反芻するようにくしゃくしゃと咀嚼<sup>しじやく</sup>し、すぐにいぎたなく眠り込んでしまうシャルルでしょう。その姿を溜め息とともに見ているのはエンマなのです）。あるいは、身体の各部分が分解され、それぞれが「もの」になって勝手に動く場面があります。ヴォビエサルというお城の舞踏会です。それはエンマが長い間夢見てきた、そしてはじめて脚を踏み入れた、絢爛たる富貴の世界です。そこで彼女はある貴族に誘われてワルツを踊るのですが、このとき「ランプも家具も壁板も床も、まわりのものはみな、軸をめぐってまわる円盤のようにまわる」のです。「エンマのドレスの裾が子爵のズボンにまつわり」、「脚と脚が絡み合い」、「彼の目がエンマを見下ろし、エンマの目は彼を見上げた」。ここでは、人間が回るのはなく、「もの」のほう回転する。踊っているのは人間ではありません。身体の各部分が、勝手に、自らの意思をもつかのように、自在に動いているのです。動詞の主語はすべて、「もの」と化したドレスの裾であり、脚であり、目なのであります。子爵がエンマを見下ろし、エンマが子爵を見上げるのではなく、見下ろすのは子爵の目、見上げるのはエンマの目なのです。

ここで、人間と「もの」の主従の関係は、もはや消失していると言っていいでしょう。両者は対等、いや人間が「もの」になり「もの」が人間のように動くのですから、両者の境界は崩れていると言ったほうがいいかもしれません。この状況をペルーの小説家マリオ＝バルカス・リョーサは *choses personnifiées*, (人間と化した「もの」) *personnes chosifiées* (「もの」と化した人間) と呼んでいます。「もの」は人間の感情を語るだけでなく、ここにあるのは「もの」だけで、人間は消失している、どこかにほっておかれているのですから、あるいは人間よりも、「もの」のほう上位にあるのではないか、人間に代わって「もの」が重要な役割を担っているのですから、要するに、「もの」のほうがかえらいのかもしれませんが。そうした例はフロベールの作品には多いのですが、実は先に述べた辻馬車の場面も、このことを明確に示しているように思えます。

かつてエンマに淡い恋心を抱いていた内気な青年レオンは、パリに遊学し、さまざまな経験を積んで、いわば一人前の男になって戻ってきます。そして再会したエンマに目をつけ、彼女を誘惑して、強引に辻馬車の中に押し込めてしまう、第三部冒頭の有名な場面です。「墓のように」ぴったりと閉ざされた馬車は、真夏の暑い昼下がり、延々数時間にわたって、ルーアンの街を東西南北、隅から隅まで走りまわるのですが、クラシック・ガルニエ版、約2ページ半にわたるこの個所で、

「そして重い馬車は動き出した」に始まり、動詞は全部とは言いませんが、そのほとんどが、人間ではなく、馬車を主語としているのです。つまり人間が馬車を動かしているというより、馬車自身が自らの意思でもって勝手に動き、自由に思うまま、あちこちとまわり、北にいたかと思うと、南に姿を現す。墓場でいっとき身を休め、次に坂道をゆっくりと下っていくのです。

このシーンは容器によって内容を表す、入れ物を描いてその中身を示す、いわゆるメトニミー（換喩）の好個の一例になっています。つまり一言の説明もないまま、ただひたすら閉めきった馬車が走ることによって、その内部で行われていること、つまりエンマがレオンの愛人になったという事実が語られるのです。この章は、夕刻、馬車が止まり、そこから一人の女がヴェールで顔を隠して降りる姿を描いて終わるのですが、次の第二章からは、エンマは公然とレオンの愛人として振る舞っているのです。

同時にそこでは、「もの」の人間に対する優位が、明確に示されていることを見逃してはならないと思います。ここで人間を代表するのは、馭者であります。二人の若い男女を乗せた馭者は、暑さの中で、全身汗だらけ、わけのわからないまま数時間つき合わされるだけなのです。くたびれ果てて、自分は何のためにこんなことをしているのか、馬車の中では何が行われているのか、そうしたことを想像する知性の片鱗すらない、ひたすら闇雲に手綱を取っているだけなのです。まるで道化役のピエロではありませんか。一方、ピエロと化した馭者を尻目に、自らの意思でもって動く馬車のほうは、まるで知性を備えた一匹の巨大な生き物です。彼は自分の立場と役割をちゃんと理解しているように見えます。そしてあたかも若い男女の恋に好感を抱き、その恋の成就に手を貸すかのように、わざと緩急をつけて、あるいは速く、あるいはゆっくりと、時には身体を揺すり、時に静止して休息を入れ、また静かにはしりだすのです。

知性を備えた「もの」と、知性のひとかけらもない人間、えらいのは一体どちらでしょうか。

動物と化した「もの」という意味では、それはユゴーの大砲やゾラの機関車に近いかもしれませんが。ただユゴーが特異な状況の中で、詩的喚起力のかぎりをつくして、またゾラが詩人の本性に引きずられて、「もの」を一個の怪物として現出させるのに、フロバールはごく日常の次元で、それも明確な方法的意識をもって「もの」に対してと言っているといいでしょう。ユゴーやゾラはおろか、バルザックの方法とも、これは決定的に違っていることを認めなければなりません。

角度を変えて話を続けます。「ボヴァリー夫人」の刊行は 1857 年、この頃からフランスはようやく消費社会と呼びうる時代になってまいりました。それはことによると、「もの」と人間の関係が、まったく新しい段階に入ったことを意味するのかもしれない。

消費社会は、これまで人間の知らなかった楽しみのひとつを、人間に提供しました。ショッピング、つまり陳列された品物を見てまわるといふ楽しみです。別に買わなくても、見て歩くだけで楽しい。人々が、きらびやかに飾られたショーウィンドーの街並みを散策する姿（ベンヤミンの言う「遊歩者」<sup>フラヌール</sup>）は、「人間喜劇」よりも、「感情教育」においていっそう、一般庶民に開かれたものとして描かれております。そう言えば、デパートなるものがお目見えしたのも、1850 年代の初めでありました。いまもある「サマリテーヌ」というデパートがそれです。

そしてそのことは、必然的に、「買う」という行為の内実に変更を迫るものでありました。これまで「買う」という行為は何であったかと申しますと、その本質はあくまで、必要にかられて、つまり必要だから人間は「もの」を買ってきたわけでありました。長い間そうでした。それが便利さ、豊さ、あるいはさらなる快適さといったものを求めて、つまり付加価値を求めて、買うようになるのです。改めて、消費社会学の ABC を持ち出すまでもありませんが、それは欲求の段階から欲望の段階への移行と言ってもいいでしょう。

ところが、エンマ・ボヴァリーの場合はそれにとどまらないのです。彼女はたんにそれが必要だから、あるいはどうしても欲しいから買うというより、その買い方は、満たされぬ都会生活への夢の代償行為だったり（彼女はパリの地図やモード雑誌を買い込み、どここの通りにはどんな店があると諳んじています）、あるいは自分の心の中に巣食う空虚やむなしさ、物足りなさを埋めるかのように、次々と「もの」を買っていくのです。かつて人々はそのような買い方はしなかったと思うし、また知らなかったと言ってもいいでしょう。エンマの場合はむしろ、百年後、百五十年後の成熟した消費社会における、人々の「もの」の買い方を思わせます。

その彼女のむなしい心につけこみ、代金後払い（つまりツケ）で次々に品物を置いていく悪辣な商人が登場します。それらの品物の元利合計は、積もり積もっていつのまにか途方もない額に昇っており、彼女は、いわばその重みに堪えかねて自ら命を絶つのですが、彼女の破産は、それが合法的なシステムによってなされるだけに、まるで現代のカード破産か、ローン地獄といった様相を呈しています。そしてロドルフがエンマの肉体を狙って成功するように、冷徹な意思をもってボヴァリー一家の財産を狙い、そして見事に成功するルーラー（幸福者とはよくもつけたり



と、感嘆するほかありません!) という男、彼のような男が法律に準拠した社会的存在として自己主張しようような時代に、間違いなくエンマは生きているのです。

フランスにおいて、産業革命の成果が、具体的な形で人々に享受されるようになったのは、19世紀中葉になってからであります。四十年代に、国内鉄道の主要幹線はほぼその体系の整備を終え、鉄と石炭の生産量は飛躍的に増加し、郵便制度の確立、電信の活用、そして何よりも第二帝政時代の初期に登場した知事オスマンによって、中世都市だったパリはその様相を一新させました。広いブルヴァールが縦横にはしり、立ち並ぶきらびやかな商店街、高級なカフェやレストラン、着飾って散策する人々、セーヌ河に美しく揺らめくガス灯。『感情教育』に描かれたパリ、花の都パリの誕生であります。1855年と1867年の「パリ万国博覧会」は、産業発展の成果と近未来文明の縮図を、さながら夢の世界のように、人々の眼前に繰り広げました。

華々しく開幕した消費社会ですが、言うまでもなく、消費社会と産業社会は表裏一体、両者は表と裏の関係にあります。つまり日々生産される「もの」は、売れなくてはならない、つまり買われなくてはならないのです。産業社会の実質的な担い手だった19世紀ブルジョワジーは、決して、苦学力行、勤勉貯蓄型の人間ではなく、一方で消費者、それも生活の享楽者でありました。彼らはそうした姿勢を前時代の支配者である貴族から受け継いだのであり、バルザックやフロベールの描く大ブルジョワの晩餐会や舞踏会は、貴族のそれにも決してひけをとらぬ、絢爛たる綺羅をつくしたものでした。そしてこの消費者たるブルジョワの層、とくに中間層を拡大していくこと、これに成功したのがいわゆる近代先進諸国だったことは、疑う余地のない事実であります。スペインやポルトガルが決定的に立ち遅れたのは、こうした中間層の育成を阻む国内の二重構造のせいであり、ロシアの地に近代資本主義がついに成立しなかったのは、その数二千とも言われる大貴族の広大な領地内で、言ってみれば、すべてのものの生産が可能であったからです。簡単に言えば、工場を作って、そこで「もの」を生産しても、購買層であるブルジョワジーの育成が十分に行われていないから採算がとれない、だから南へ南へと版図を求めて行かざるをえなかったのであります。

そろそろ結論に入ります。私は冒頭で、「もの」とはそもそも、人間が生きていくための便益・手段を提供するにすぎず、あくまで人間が主、「もの」は従であったと申しました。ところが消費社会の出現は、この関係をぐらつかせたのではないか、そして私たちの生きる高度な消費社会である現代は、この関係がまるで逆転

した世界ではないかとさえ思えてくるのであります。繰り返しますが、日々生産される膨大な「もの」は、買われなくてはならない。人間は「もの」を作り出すために働く一方、これを買わなくてはならないのです。それが産業社会成立の要件であるからです。

ところが、この「買う←→売る」という関係がとめどもなく肥大化して、いわば自己目的となり、もしかすると人間が働くのは、「もの」を買うためという状況になっているのではないのかと思えるのです。そして人間が自分の便益のために作り出したはずの「もの」が、いまでは簡単に人間を寄せつけず、逆に人間を支配するような事態にさなっているのではないか。豪華なショーケースにでんとまします高級車や、立ち並ぶ瀟洒な住宅などは、その典型的な例のように見えます。かつて雨露をしのぐ場にすぎなかった家は、いまやこれをもつことが人生最大の夢であり、男子一生の仕事。住宅を手に入れるためには人はその人生の何年も営々と働き、いったん購入した後も、ローンという名目でもって、何年も、何十年もこれに縛りつけられているではありませんか。金融商品という言葉が連日新聞紙上に踊ります、保険商品ともいいます、旅行もまた商品、教育すらも商品、すべてが商品、つまり「もの」に換算され、あらゆるメディアが動員されて、私たちに買うことを迫ってまいります。

その一方、次々に作り出される新製品の前に、惜しげもなく捨てられる古い「もの」たち、地球上は廃棄物とゴミ。日本でかりに一千万台の車が年間生産されるということは、必ずや、何年か後には、確実にその一千万台が廃棄されるということでもあります。

かつて主人であった人間は、従者である「もの」を、それはそれは大事に、慈しんだものでした。人間の使用に供することが「もの」の使命であるなら、その使命を最後までまっとうさせてやる。これが従者に対する慈しみの心でなくてなんでしょう。慈しみの心は消え、それでもなおかつ人間は、たとえ家の中が「もの」で一杯になろうとも、飽くことなく「もの」を買いつけなくてはなりません。万巻の書は蔵からあふれています。哀れな本たちの運命よ。「もの」が売れなくなるということは、すなわち産業社会の崩壊を意味し、一国の経済はおろか世界経済の破綻にすら通じかねないのであります。内需拡大の大合唱、要するにそれは、「もの」を買えということでしょう。

かつて「もの」は人間のために存在しました。いまや人間が「もの」のために、「もの」を次々と買い、これを消費するために存在しているのではないのか。ふと私はそのような錯覚にとらえられるのであります。

フロベールが、消費社会の揺籃期に作家になったことは意味深いと言えます。彼は開幕したばかりの消費社会に棲息しつつ、遙か現代の状況を指さしているように思えてなりません。

(付記) 表題の「これ、かれを滅ぼさん」 *Ceci tuera cela* とは、言うまでもなく、ヴィクトル・ユゴー『ノートル＝ダム・ド・パリ』の第五章二節の表題。「これ」とは書物、「かれ」とは建造物を指す。

ユゴーは人間の歴史において、人間が「書物」をもつようになったごく短い期間に比して、「書物」をもたなかった期間が、いかに膨大な時間であったかを思う。その長い期間、人類がその夢を託し、思想を表現し、宗教的な観念を集約する場であったのは建造物であった。各地に所在する太古からの建造物、モニュメントは人類の歴史そのものを要約する。それらは人類の内面を如実に語り伝えるものである。ところが 15 世紀の印刷術の普及以来、事態は急速に一変した。人間が語るのは、いまや書物によって、書物を通じてなのだ。ユゴーはここで、詩的イマジネーションを駆使しつつ、人間にとって思想媒体の手段であった建築の本質とその歴史、そしてそれが書物にとって代われ、その役割を奪われていく過程を語っている。

「これ、かれを滅ぼさん」とは、結局、書物対建築の未来の図式である。