

【論文】

アラゴンの小説技法（3）

—散文の中の音声性—

山 本 卓

L'art romanesque d'Aragon (3) — l'oralité dans la prose —

YAMAMOTO, Takashi

要旨：散文と詩とを二項対立的な視点で捉えるのが、アラゴンの同時代の散文観における通念だった。だが、こうした二分法的な単純化によっては捉えることのできない散文の中の異質な要素の存在が、アラゴンの散文には認められる。散文の中での詩的言語の奔放な使用、言葉遊びの思いがけない展開、コラージュ的な表現の唐突な挿入などのさまざまな技法がそれである。その中でも、とりわけ重要な問題だと考えられる散文の中の詩的言語と音声性の問題を分析する。

キーワード：アラゴン、小説、技法、散文、音声

1. 序論～散文とは何か？

散文に関する通論—同時代の散文観—

何冊かの辞書や文学事典を開いて、「散文」の定義を確認してみよう。大多数の書物は、それをラテン語の語源に引き戻して、「平坦な」あるいは「起伏のない」文章だと定義している。proseの原義は、ラテン語の *prorsus* に由来すると言うのだ⁽¹⁾。

では「平坦な」あるいは「起伏のない」文章とは、どういうものなのか。

それは、言わば消去法で定義される。それは、散文ならざるものに見出されるさまざまな特徴を欠いたものとして、つまりは特徴のなさという陰画として定義される。言い換えれば、散文は詩との対立によって定義されるのだ。韻律を持たず、脚韻も用いず、要するに道具として淡々と意味を運ぶものとして定義されるのだ。こうした、意味の運搬者としての散文という定義には、20世紀初頭のフランス的知性の代表者であるアランもヴァレリーも加担しているように思われる。

アランの散文論

例えば、デカルトの直系の弟子を自認する哲学者アランは、その『芸術論集』の中で、思想を生み出す道具としての散文を次のように定義する。「純粹状態における散文は、常に注意力を個々の要素からそらせて、全体の上に導かんとする傾向をもつ。ここでは普通語と普通の構造とが芸術家の材料となる。そしてその目的は常に、結合された語の連続によって、思想 (*pensée*) と呼ばれるところのものをつくり出すことに存する。」⁽²⁾ 要するに、散文の目的は、その全体によって思想を生み出すことにあり、ここでアランは言うのだ。散文の本質は、意味を運搬する道具としての性質にあるという点をアランは強調する。しかも、その論理は散文と詩との二項対立の上に築かれる。アランは言う。「散文は詩ではない。それは、律動に乏しく、心像に乏しく、勢いに乏しい散文が、何か劣ったものだというのではなく、ただそれが詩に属すべきものを全然もたず、また詩に固有なあらゆる要素を否定し、排除することによって自己を確立する、という意味である。」⁽³⁾

まさしく、ここでは「純粹状態における散文」が、言い換えれば、理想的なイデーとしての散文が問題とされている。そして、アランによれば、それは詩的要素の完全な排除によって成立するものだというのだ。

散文的表現の本質は、事物との類似に頼らない抽象性にあるとアランは考える。そこで、彼は擬音語（オノマトペ）の存在を、散文にとって相応

しくないものとして糾弾する。「その音によって事物に類似するronflement (いびき)、murmure (ざわめき)、frisson (身慄い) のような語があり、しかも注意してみるとそれは相当多数に上る。(中略) 散文はその本性上、声高に音読されるべきでなく、むしろ後述するように、黙読されるべきものであるならば、語の響きから生ずるかかる種類の効果は散文には場違いで、全く無効とさえいえるだろう。」⁽⁴⁾

そこで、アランは散文と黙読とを結びつける。アランの『芸術論集』で強調されている、韻律を持たず、脚韻も用いず、道具として淡々と意味を運ぶ散文の「あるべき姿」は、「詩ではない」という点である。そこから、アランは、散文が音読されるべきものではなく、黙読されるべきものであることを何度も繰り返して強調する。散文とは活字によって与えられた執筆者の思想を、孤独な各々の読者が自己の孤独のうちにおいて、各々の自由な読解に沿って読み取るべきものなのである。

ところで、黙読とは、まさしく、音声性の排除に他ならない。アランにとっての理想の散文とは音声的要素を完全に排除した活字としての文章なのである。

それに加えて、散文の本質は、個々の作家の肉筆の筆跡にはないともアランは言う。アランにとっての散文とは、肉体性や身体性を排除して、一段と抽象化された、まさしくイデーとしての散文を指すらしい。それに対する散文の中の異物とは、逆に言えば、音声性や肉体性や身体性の痕跡とも考えられるだろうか。

アランがこの書物の中で何度も強調しているように、彼にとっての散文の本質は「印刷された活字」にあるのだ。それは言わば、意味を運搬するための道具としてのニュートラルな文章である。彼の言う「思想」を伝達した後には、散文そのものは忘却されてしまう性質のものなのだ。(「思想」=伝達内容=シニフィエと考えても良いだろう。) これもまた、音声性、肉体性、身体性の否定として、散文を捉える方向だ。こうして見ると、散文家として名高かったアランは、散文から音声性、肉体性、身体性を否定

し排除しようと試みた人としての姿をあらわにする。だが、本当に、そのような純粋な散文が、「思想」を伝達する道具として理想的なものなのだろうか。

ヴァレリーの散文論

また、アランと同時代の詩人ヴァレリーは散文と詩との対立を、「歩行と舞踏」とに対比している。有名なこの対比も、散文を、質実剛健なところだけが取り得の縁の下の力持ちのごときもの、何とも不器用なもの（実用目的一本槍のもの）と捉える二者択一的単純化を示している。

そのヴァレリーに『『魅惑』の注解』というエッセーがある。ヴァレリー自身の詩集『魅惑』を枕としたこのエッセーは何とも皮肉たっぷりの文章である。このエッセーが書かれた経緯を、先ずヴァレリーは簡単に語る。それによれば、ヴァレリーの詩集『魅惑』の豪華本をある人から託された先のアランが、その詩集のたっぷりと取ってある余白に、詩句についての自分の「思想」をぎっしりと書き込んだのだと言う。これを知ったヴァレリーが、詩と散文との違いを強調しているのが、このエッセーである。

詩の本性は、散文のように一定の概念を読者に伝達することにあるのではないと、このエッセーでヴァレリーは言う。「すべての詩には真の意味、唯一の意味、作者のある思想に一致した、またはそれと同一な意味が対応するなど主張するのは、ポエジーの本性にもとり、ポエジーにとって致命的でさえある謬論である」⁽⁵⁾ と言うのだ。

詩は、一定の概念を読者に伝達することなどは目的としていないとヴァレリーは続けて言う。散文は、読者に一定の概念を伝達すれば、使命を終えて消滅するという主張は、先程のアランの散文の定義だった。ところが、ヴァレリーはこのアランの定義を逆転しつつ（あるいは逆の立場に立脚しつつ）次のように言う。「詩はある一定の概念を人に伝えることなどを、決して目的とはしていない。—それには散文で事足りるはずである。他のことはとにかく、散文の運命を見るがよい。いかに散文というものが、

理解されるや否や消滅するものか。理解されることによって、一すなわち、注意深い精神のなかで、一つの完成された観念または形によってことごとく置き換えられることにより、いかに散文が消滅し去るかを見るがよい。」⁽⁶⁾

アランの散文精神を皮肉りながら、詩を散文で説明し、散文で置き換えることができると思い込むことの愚かさを語るヴァレリーのこの文章は、しかしながら詩と散文を二項対立的なものとして捉えるという一点においては、アランの立場とまったく同一なのだ。アランが、散文に立脚して発言していたとするならば、ヴァレリーは、詩に立脚して発言しているのだ。

そして最後に、散文との対比を強調しつつ、詩の機能は、形式の残存にあると、ヴァレリーは結論付ける。「詩の機能はこれと全く異なっている。唯一の内容が散文から要求されるべきものであるのに対し、詩においては唯一の形式が支配し、生き残る。限定された、確実な意味の中に滅び去るという、自分の特性を斥けて支配するものは、音であり、リズムであり、単語の物理的接合、その帰納的効果、相互作用である。従って一つの詩においては、意味が形式に打ち勝ち、これを決定的に破壊するようなことがあってはならない。」⁽⁷⁾

美しいと評してもよいヴァレリーのこの言葉は、まさしく詩的言語の擁護の言葉に他ならない。音、リズム、単語の物理的接合・・・という言い回しには、後に見るリカルドゥーの言う素材としての言語の尊重という立場が明らかに見て取れるのだ。だが、・・・

アランとヴァレリーの散文についての考え方の総括

アランもヴァレリーも詩と散文という二項対立に基づいて論理を展開している。散文が実業で詩は虚業だとも言いたげだ。(もともと詩人ヴァレリーは自分の詩が散文などに置き換えられてたまるものかと言っている。) 言語学者の佐藤信夫氏は、説得力のある言葉づかいを目指す「実利的言語」と魅力的な言葉づかいを目指す「芸術的言語」を、そのレトリック

ク論の中で両極として提示していたことを思い出しておこう⁽⁸⁾。

アランとヴァレリーにとって共通していることは、散文と詩というこの二項対立はどうあっても遵守しなければならないという一点だ。散文が詩的要素を持つことも、詩が散文的であることも、合理主義者デカルトの直系の弟子を自認していたアランにも、20世紀最大の知性と世間から呼ばれていたヴァレリーにも、決して許容できないことだったのだ。

アランやヴァレリーの上記のような散文の定義は、20世紀も前半の思潮を反映したものだ。第二次大戦を経過して、あらゆる西欧的な価値が再評価されねばならなかった状況の流れの中では、散文の本質も当然見直されていくことになるはずだ。

サルトルの散文観とリカルドゥーの批判

ところが、こうした道具としての散文という捉え方は、驚いたことにサルトルなどの世代にも継承されていたことが分かる。それを鋭く批判するのが、より若い世代の文学運動の旗頭であり、ヌーヴォー・ロマンの理論化の旗手だったジャン・リカルドゥーである。

リカルドゥーはヌーヴォー・ロマンの理論を構築するために書かれた著書『小説のテキスト』の冒頭で、サルトルの散文についての考え方を俎上に乗せて批判的に分析している。サルトルの言う「意味を運ぶ道具としての純粹で透明な散文」は、リカルドゥーにとっては小説の言葉をいちじるしく貧困化させる貧しい選択に見えるのだ。

サルトルは言語の道具的側面を重視し、素材的側面を軽視している。それが、リカルドゥーのサルトル批判の重点である。サルトルの散文についての考え方は『シチュアションⅡ』の中に述べられている。それを要約すると次のようなものになるとリカルドゥーは言う。つまりサルトルの言語論は・・・

- 1) 言語の道具としての側面を強調している。

2) 言語の素材としての側面を軽視ないしは否定している。⁽⁹⁾

リカルドゥーは、この書物の中で、サルトル自身の言葉を引用しつつ、サルトルの散文の定義が、詩との対立という側面からのみなされているために、散文を功利的なものに結び付けてしまい、なおかつ小説を道具的な言語に結び付けてしまうという点を明らかにしていく。サルトルが、詩的なものの例として引用している文章が、何とプルーストの散文であるという矛盾をもリカルドゥーは鋭く指摘する。要するに、散文と詩との単純な二元論に立ったことがサルトルの誤りだとリカルドゥーは言うのだ。

サルトルに対する批判をリカルドゥーは次のように締めくくる。サルトルの単純な定義によって「あらゆる散文は、このように詩に対立せしめられたために、すぐさま役立つ功利的なものからのがれられなくなるし、小説の領域は、道具的な言語に結び付けられる。」⁽¹⁰⁾ そして、小説の言葉を単純に道具的な言語に結びつけてしまったのが、サルトルの誤りだとリカルドゥーは強調する。要するにこうした道具としての散文観は、小説の言葉をいちじるしく貧困化させるとリカルドゥーは言うのだ。

こうして、サルトルを批判することで、リカルドゥーは当時の新興勢力であった（だが、まだ完全な社会的認知を得てはいなかった）ヌーヴォー・ロマンを擁護する。そして、彼にとってのヌーヴォー・ロマンの試みとは、まさしく素材としての言語との真摯な取り組みの試みに他ならないのだ。

「反動的な文学の支持者が近代的な著作を非難しようとする場合の善悪」とは何かと、結論としてリカルドゥーは読者に問い掛ける。彼によれば世間に流布している言語についての通念は以下のようなものと言う。

「善：言語は道具である。それによって、経験なり主義なりの表現とか、世界のさまざまな諸相の再現とかが可能になる。いうべき何ものかに依拠することによって、いかなる豊かな文学的展開をも超えた、決定的な効果的な唯一の態度というものが可能になる。

悪：言語は一種の素材でもある。組成や変形の作用を加えられる。とすれば、既成の意味を運搬するどころか、そこで問題となるのは、意味を生み出すことである。・・・こうした働きこそが非難されてしまうものなのだ。」⁽¹¹⁾

ヌーヴォー・ロマンの理論化の前衛だったリカルドゥーは、サルトルの散文観の批判を通じて、小説の言葉を貧困化する道具としての言語観を批判した。詩と散文との二項対立的視点を取ることによって、散文と小説の言語を功利的で道具的な方向へと押しやることは、結局それをいちじるしく貧困化することに他ならないという主張を展開したのである。散文が豊かな創造性を獲得するためには、まさしくリカルドゥーの言う詩的言語の創造性が後押しをする必要があり、素材としての言語に組成や変形の作用を加える必要があるという主張は、考え直してみるべきことだろう。

バフチンの散文理論

散文と詩の対立という二項対立の観点から両者を見る通論の多い中で、バフチンの立場は少々変わっている。彼は散文というものを自由で可塑的な融通無碍の媒体として捉えたからだ。アランの言うストイックな純粹散文という観念とは、ほとんど対極の地点にあるのが、彼の散文の捉え方だ。

バフチンは、散文の特性を、その雑多性・非純粋性に求めた。『ドストエフスキーの創作の諸問題』において、ドストエフスキーの作品が持つポリフォニー的な性格を分析し、「対話の哲学」を展開した。また、『フランソワ・ラブレーの作品と中世・ルネサンスの民衆文化』において、独自のカーニバル論を展開した。このバフチンについて『文学理論のプラクティス』の著者たちは、次のように語る。「バフチンはこうした作品を通じて、小説言語のもつ本質的な非＝収斂性や雑多性を、「多声性」、「対話性」、「異種混交」、「交通」、「闘争」などの用語を案出しながら、それぞれ非収斂的な語り方で説き続けたのだ。(中略) 散文学とはまさにこの雑多性のことであり、非決定性のことであろう。輪郭・境界が欠如し、包括性、全体性、

統一性、恒常性などに相反する、得体の知れない拡散的で可変的なあり方のことである。」⁽¹²⁾

こうして、散文というものを、実利的な道具としての側面からのみ捉えるのではなく、より広い未知の可能性を孕んだ自由で可塑的なものとして捉えようとするバフチンの立場は、散文を享受する我々にも、多様な読みのあり方をも含めた悦ばしい知識の地平を拓いてくれるものに思われる。

こうしたバフチンの立場から見ると、散文は「平坦な」あるいは「起伏のない」文章であるどころか、柔軟で可塑性に富んだ、まさしく可変的な存在となるはずだ。以上に見てきたような、アラン、ヴァレリー、サルトル、リカルドゥー、バフチンたちの多様な散文観を踏まえた上で、以下では我々のアラゴンの散文がどのようなものであるのかを具体的な作品に則して分析していきたい。

2. アラゴンの散文

『パリの農夫』という作品—アラゴンの散文の極限の一例—

アラゴンの散文が持つ多様で可塑的な特徴を確認するために、以下の論考では『パリの農夫』(Le Paysan de Paris)を分析の対象として取りあげたい。

『パリの農夫』は、初期のアラゴンの散文を知るための重要な素材だ。いや、それだけではなく、晩年の作品にも通じる文体上の特徴を持っている作品だ。アラゴンの晩年の小説が、批評家たちから、シュルレアリスムへの先祖返りとして受け止められたのは理由のないことではない。そこには、散文の中での詩的言語の奔放な使用、言葉遊びの思いがけない展開、コラージュ的表現⁽¹³⁾の唐突な挿入といった、『パリの農夫』を初めとする初期作品の散文に見られた種々の特徴が、老練な技巧をもって開花していたからである。

そうしたアラゴンの散文の特異性の源流を遡るために、以下では初期の散文作品の中でも重要な位置を占める『パリの農夫』を素材として取り上

げて、散文の中での特に音声性の存在について考えてみよう。

『パリの農夫』は1926年、アラゴン29歳の時の作品である。奔放な想像力と華麗な言語表現に満ち溢れている。それだけではない。痛烈なシニスムやユーモアが感傷や叙情と交差する。時には作品の統一性をも脅かしかねないまでの雑多性を文体の特徴としている。この自由で可塑的な文体は、アラゴンの「言葉屋」⁽¹⁴⁾としての天賦の才能を裏付けるものである。この作品はシュルレアリスム時代の最後に位置するものであり、翌1927年には、アラゴンはフランス共産党に入党する。その後の長篇詩『赤色戦線』をブルトンが批判するという事件を経て、アラゴンはシュルレアリスムとは決定的に絶縁することになる。『パリの農夫』の訳者である佐藤朔氏は、邦訳の後書きにおいて、この作品はシュルレアリスムの頂点を示す作品だと評価しつつ、次のように言う。「『パリの農夫』は、アラゴンのシュルレアリスト時代のひとつの頂点をしめすと同時に、つぎの段階への道程を暗示している。それだけにこの作品には、円熟と昏迷がいりまじっていて、部分的には非常に難解なところがある。超現実と現実、夢想と論理、無秩序と秩序が混交していて、この小説はたしかにジェルメース・ブレアが言うようにシュルレアリストの「反小説」といった趣がある。」⁽¹⁵⁾

アラゴン自身も、晩年に書かれた回想録風の小説論『冒頭の一句』で次のように『パリの農夫』執筆の当時を回想する。「ぼくは一方で頂点=小説、≪小説の小説≫への挑戦の道を追いながら、同時に小説として認められた小説から出発して、このジャンルの伝統的な法則にすべて違反したある新種の小説を一つ生み出そうと探求していた。それは物語（つくり話）でもなく、人物（肖像）でもない。（中略）なぜならジャンルの規則などもはや持ち合わせていない作品なのだ。」⁽¹⁶⁾

実際、『パリの農夫』は執筆の時間も異なる4つの異質なテキストから成立している。「現代神話のための序文」、「オペラ座横丁」、「ビュット・ショーモンの自然感情」、「農夫の夢」の4つである。それらは時間的にもいくつかの断層を抱え込んだテキスト群なのだ。しかも、それらが互いに矛盾

や齟齬を存在させたままアラゴンの統一性の中に飲み込まれていくのである。

『パリの農夫』は、先ず冒頭の「現代神話のための序文」から幕が開く。この短い序文で一人称の語り手は、理性による現実認識の确实性に疑問を呈し、想像力と感覚とに身をゆだねる決心を告白する。田舎から都会にやってきて初めてパリを目にした田舎者のように、一人称の語り手は万華鏡のような街々の驚異に身を任せる。批評家のルシエルポニエは、この作品の中に「抽象的な理性という欺瞞の暴露、想像力の万能、知の在り方としての具体的なもの」の三点を重要な問題として挙げている⁽¹⁷⁾。

続いて、「オペラ座横丁」の章で農夫が探検し、驚異を発見する場所は、アーケードに覆われた商店街（パッサージュ）の内側だ。ホテル、杖を売る店、公衆浴場、バー、喫茶店、酒の販売店、美容院や理容室などがひしめきあっている。そこに農夫は現代の神話を探そうとする。「ここは岩塩でできたきみの王国、星の結晶と、すてきな鉱脈のある王国だ。そうだ、ちやちなしゃれだが、きみは西欧におけるアラジンだ。」⁽¹⁸⁾

次の「ビュット・ショーモンの自然感情」では、アラゴン、ブルトン、マルセル・ノルの三人が、夜のビュット・ショーモン公園を訪問する顛末が語られる。ここでも、一人称の話者でもある農夫は外界の風景の中に自己の内面を投影するかのよう自然と一体化しようとする。

最後の章である「農夫の夢」においては、断章風の短い断片の列挙の形で、この農夫の長い彷徨の結論が語られる。人間が目指すべきなのは具象としてのポエジーであり、ポエジーは一人称単数であると言うのだ。

海野弘氏の『パリの農夫』解釈—禁じられた領域への入口—

海野弘氏は、その著書『四都市物語』の中で、この『パリの農夫』を取り上げて、大幅な紙幅を割きながら、好意的にこの作品を紹介している。それは都市の謎の部分に視線を投げかける作業の試みだと海野氏は言う。

オペラ座横丁を彷徨する農夫は次のように語っている。「ぼくたちの都

には見忘れられたスフィンクスたちが住んでいる。(通行者が)もしスフィンクスを見破ることを心得ていて、賢者らしく問いたずねるとしたら、姿の見えぬこの怪物たちのおかげで、彼がふたたび探求しはじめるのは、またもや彼自身の深淵なのである。異常なものからの現代的な光線、これが今後彼を引き止めるものとなる。」⁽¹⁹⁾ この一節に関して海野氏は次のように言う。「スフィンクスは都市の謎、すなわち私たち自身の深淵について語りかけるだろう。それらの都市の謎の部分とは『異常なものからの現代的な光線』なのだ。」⁽²⁰⁾

そしてまた、パリの農夫にとっての横丁とは、禁じられた領域への入口だと海野弘氏は言う。「あのハンカチ商の女や(中略)あの小さな製糖業者は、ほく自身の内面の極限であり、ほくの生の法則や思考法のためのほくがもっている理想的な目なのだ。もしこの横丁が、ある種の束縛から自己を開放するための方法でないのなら、もしこの横丁が、ほくの力を越えていまだに禁じられている領域へ到達するための手だてとは別物であるなら、ほくは首をくくられたほうがました。」⁽²¹⁾ と農夫は言う。この農夫の言葉について、海野氏は次のように続ける。

「アラゴンにとって、横丁は自己を解放し、禁じられた領域に入っていくための入口である。シュルレアリストの夢や無意識を個人の内部にのみ求めてはならないだろう。その夢や無意識の世界はそのまま都市と等身大のひろがりを持ち、都市の地下世界において彼らの夢も巻きほどけてくるのだ。」⁽²²⁾

そして、海野氏は次のように結論づける。「『パリの農夫』や『ナジャ』がパリのトポグラフィックな遍歴によって構成されているのは、そのことを意味しているのだ。彼らは横丁という都市のグロッタにこもることで夢みることができるのだ。横丁をうろくつことで、自らの無意識の中をうろつき、横丁の不思議なウィンドをのぞきこみながら、自らの内面をのぞくのだ。」⁽²³⁾

メイエ氏の解釈—文体練習の場としての『パリの農夫』—

FOLIOTHEQUE 版の『パリの農夫注解』において、著者のミシェル・メイエMICHEL MEYERは、この『パリの農夫』を、若き日々のアラゴンにとっての「文体練習の試みの場」⁽²⁴⁾ として位置づけている。「新しい言語を捜し求めるかのように、ある日、入り込んだ突然の運動」⁽²⁵⁾ と、晩年のアラゴン自身も、この作品を位置づけていると言う。

確かに、この作品には、記述法の点から見ても、さまざまに対立する異質な要素が共存していることが認められる。序論で触れた哲学者アランの「純粹散文」からは対極にあるような文章である。この『パリの農夫』はジャンルという観点から見れば、メイエも指摘するように、観光案内、小説、物語、小話、批評、散文詩、哲学論文、戯曲・・・などなどの多様な体裁を保っている作品である。言わば、そこではジャンルとしての異質性・雑多性が君臨しているのだ。それと同時に、コラージュの形で様々な外界の断片が作品中に挿入されている。広告の文面、ちらし、文字遊び、果ては実在する喫茶店セルタの領収書までもが作品中に挿入されているのである。

また、この作品には、哲学的認識論への歩み寄りが認められるとメイエは指摘する。例えば、ヘーゲルやシェリングなどの哲学者への言及が繰り返される。アラゴンは、これらの哲学者の言説の援用を受けつつ、個の意識と世界との関係を問うのだと言えよう。人間が果たして本当に現実との交流を可能とすることができるのか、それともそれぞれの個は他者との交流の可能性も持たずに、閉ざされた殻の中に止まっているのかと問うのだ。（「ぼくはひとりきりなのだろうか、こんな岩塩の洞窟の中で。」）⁽²⁶⁾

メイエはまたこの作品が、ブルトンたちの『シュルレアリスム宣言』を逸脱する試みとも読み取れるのではないかと問い掛ける。アラゴンの『パリの農夫』が書かれたのは、ブルトンが言うシュルレアリスムの理論化の時代であった。だが、アラゴンのこの作品は、シュルレアリストたちの要綱としての『シュルレアリスム宣言』をしばしば逸脱しているとメイエは

言う。例えば、小説という形式に対して深い敵意を抱いていたシュルレアリスムの帝王ブルトンの目前に、小説作品とも見える『パリの農夫』を提示するアラゴンには、何らかの隠れ蓑が必要だったことは明らかだ。小説嫌いの帝王ブルトンの逆鱗に触れぬように、この小説はさまざまな変装を纏って正体を隠しているかのようなのだ。アラゴン自身も当時のそのあたりの事情を『冒頭の一句』で次のように回想する。「(この小説が書かれたのは、) およそ小説と称するものの相容れない敵だと天下に公言していた者たち、ぼくの友人たちの度肝を抜くためだったのだから。」⁽²⁷⁾ 『『パリの土地者』はこういうわけで、小説だとは一言も言わないという条件づきで小説となった。それはあのころのぼくのありのままを反映した小説である。』⁽²⁸⁾

帝王ブルトンによる一党独裁の感があったあの運動の中で、アラゴンは奇妙に醒めた部分を持っていた。「熱狂的な同意の下に、ためらいを隠しつつ、仮面を付けて前進しつつ、自分に固有の道を辿るのがアラゴンなのだ」⁽²⁹⁾ とメイエは言う。これは、コミュニスト時代のアラゴンについても言えることだろう。シュルレアリスムであれ、コミュニズムであれ、彼の内のある部分には、党派への不信の念が常に存在する。アラゴンは生涯を通じて、こうした仮面の人としての行動を実行してきたのだ。

3. 散文の中の音声性（その1）—伝統的詩法の継承—

初期散文の中における音韻的な要素の存在

こうした雑多で異質な要素を抱え込んだ『パリの農夫』の散文なのだが、そこには著しい音韻的要素の介入が認められる。まさしく、アランがその「純粋散文」から排除しようとした音声性や肉体性や身体性の痕跡が色濃く認められるのだ。しかも、それらは多くの場合、伝統的詩法の再生という形を取って現れる。以下では、ミシェル・メイエの研究を紹介しながら、『パリの農夫』における伝統的詩法の再生について検討しよう。

初期散文『パリの農夫』中の伝統的詩法の再生とは何か。まずは箇条書き風に『パリの農夫』の中に現れるさまざまな伝統的詩法を列挙しておこう。それは、・・・

散文の中に現れる韻の効果の存在（豊韻法alliteration・半諧音assonance）

散文の中に現れる語頭反復alliterationの存在

散文の中に現れるアレクサンドランalexandrinの存在

散文の中に現れる連祷litanieの存在

散文の中に現れる頓呼法apostropheの存在・・・などなどだ。

アラゴンは、自身の詩法として中世以後の西欧の詩的伝統を熱心に学び、かつ吸収してきた詩人であり、言語表現のラディカルな変革者としての顔の裏に、伝統の継承者としての一面をも備えていることを思い出しておこう。例えば、レアリスムの作家として活躍していた当時のアラゴンには、次のような伝統的詩法擁護の発言がある。

「わが国の伝統的な詩形を復活させることは、あらゆる点で、詩におけるレアリスムに有益なことである。それは、個人主義と文化の歪曲によって脅かされている国民感情の表現そのものである。わがフランス詩の諸特徴を放棄せよとの要求は、わが国民の主権を放棄せよとの要求にもひとしい。」⁽³⁰⁾

「わが国の伝統的な音節詩形が、韻律、脚韻、リズム、さらにソネットのような特殊な詩形式、あるいは異種の詩節の使用やヴァリエーションによって創りだしている、詩の語と語のあいだの結びつき—このうち破りがたい結びつきは、たんに、詩の語と行のあいだの結びつきであるばかりでなく、詩人と読者のあいだの結びつきであり、これこそ詩に価値と意義を与える民族性による結びつきである。」⁽³¹⁾

伝統的詩法に対するこうした強い擁護の立場をとるアラゴンは、『パリの農夫』の中でもさまざまな伝統的な詩的表現やレトリックを利用している。以下では、メイエの『パリの農夫読解』を参照しつつ、アラゴンのテ

クストの原文に当たって、アレクサンドランなどの技法、量韻法などの技法が見られることを具体的に分析していく作業と取り組もう。

その作業に取り掛かる前に、まずはアラゴンの詩における脚韻の例について一瞥しておくことにしよう。大島博光氏は次のように言う。

アラゴンは「いままでの目で読む脚韻にたいして、耳で聞く脚韻をつくりだし、多種多様な脚韻、胸韻をこころみ、アレクサンドラン（十二音節）その他の音節やリズムを駆使している」と⁽³²⁾。そして具体例として、詩集『フランスの起床ラッパ』から「ガブリエル・ペリの伝説」を引用している。

Dans le chimetière d'Ivry	A
Les bouquets lourds des nos malheurs	B
Ont les plus légères couleurs	B
Pour plaire à Gabriel Péri	A

ああ イヴリイの墓地に

われらの 不幸の花束は 重い

だが その花の色は かるい

ガブリエル・ペリの気に入るように（大島訳）

そして大島氏は次のように続ける。「原詩のBBの脚韻「malheurs（不幸）—couleurs（色）」は、訳詩では「重い—かるい」となっていて、ひびきよりは意味の対照のおもしろさが出てきているように思います。」と大島氏は解説している⁽³³⁾。ところで、この詩の中で脚韻として扱われているIvryとPériとは（活字としての）目で読む脚韻としては認められない。それを（音としての）耳で聴く脚韻と捉えるところに、脚韻の規則の改革の面が認められるわけである。つまり、この詩の脚韻の技法の中にも、アラゴンにおける詩的伝統の継承者としての側面と改革者としての側面との相反する両面の共存が認められるのである。

ここに見られるように、アラゴンは伝統的な詩法を大いに尊重しており、

しかもそれを更新することを恐れない。先にも述べたように伝統の継承者としての側面とその改革者としての側面を併せ持つ存在であることが、この脚韻の例からも理解されるだろう。そして、そうした手法を散文作品である『パリの農夫』の中でも自在に活用するのだ。

例えば、アラゴンは散文の中に音の類似を効果的に反響させる類音法や畳音法のような手法を導入する。例えば、散文の中にアレクサンドラン(12音綴りの詩)のような韻律のある文を挿入する。あるいは、散文の中に教会でのミサなどの際に用いられるような宗教的な呪文のようなものを挿入する。(連祷litanieの利用) こうした様々な手法は、その詩法として中世以降の西欧の詩的伝統を濃密に継承する者としての一面をアラゴンが持っていることを証明するものである。

ミシェル・メイエの『パリの農夫読解』には興味深い音韻面の分析が見られる。メイエが特に重視しているのはいわゆる畳韻法 (allitération) である。子音が類似の子音を含む語を呼び寄せるという韻の効果である⁽³⁴⁾。以下では、このメイエの解説を紹介しながら、アラゴンの散文の中の詩的要素を点検してみよう。

まずは畳韻法 of 具体例について説明しよう。畳韻法の有名な例としてはヴェルレーヌの詩「秋の日のヴィオロンのため息の身に沁みて・・・」
Les sanglots longs / Des violons / De l'automne... というものがある。ここでは子音「l」の音の繰り返しが、けだるい物悲しい効果を出していることは、多くの先人に指摘されている。

また、このヴェルレーヌの詩句には半諧音の技巧も見られる。半諧音とは「同一の母音または類似の母音をいくども反復する押韻法で、それゆえ(詩行の終りの)脚韻として韻を踏むだけでなく、詩行の頭部でも中間部でも自在に韻を響かせることができる」と湯浅博雄氏は解説する⁽³⁵⁾。形式上の束縛を強く受ける脚韻の場合と違って、より自由度の高い、拡大された押韻の技法が可能となるのがこの半諧音なのである。こうした押韻の

技法が韻文の内部にとどまらず、散文の内部にまで持ち込まれ、言わば密輸入されたのが、ランボオの散文詩であり、アラゴンの散文ではないだろうか。

このヴェルレーヌの詩句の例に見られるように、疊韻法とは同じ子音を複数回重ねることによる音韻的な効果である。メイエのテキストでは『パリの農夫』から引用した次のような疊韻が紹介されている。

◀ La femme est dans le feu, dans le fort, dans le faible, dans le fond des flots, dans la fuite des feuilles, dans la feinte solaire où comme un voyeur sans guide et sans cheval j'égare ma fatigue en une féerie sans fin. ▶⁽³⁶⁾

(女は火のなかに、最強部に、最弱部にいる、女は波の底に、木の葉の逃走のなかに、うすれ陽のなかにいる。ほくは案内者もなく、馬もない旅人のように、ほくの疲労を果てしない魔法の国へとさ迷わせる。) (佐藤朔訳)

43語から成るこのテキストの中には、何と12回もの「f」の音が挿入されている。そこから一種の切迫感が生じてくる。実に見事なりズム感のある文章となっている。この一節についてメイエはこう続ける。「文章は案内もなく道に迷う。・・・この錯乱の中で作者はシュレアリストたちが自動記述と呼んだものに接近していくこととなる。」⁽³⁷⁾

語頭反復（同じ単語や同じ言い回しで一連の文を始める構文）の技法も見られる。

◀ A tes pas sur le ciel une ombre m'enveloppe. A tes pas vers la nuit je perds éperdument le souvenir du jour. ▶⁽³⁸⁾

(おまえが天空を歩むにつれて、影がほくを包む。夜をめざしておまえが歩むにつれて、ほくは狂おしいまでに心を乱し、昼間の記憶を失う。) (佐藤朔訳)

ここにはA tes pasという同一の語頭反復が見られる。しかも、A tes pas — m'enveloppeの部分で十二音節、次のA tes pas — éperdumentの部分で十二音節となっており、この部分は見事なアレクサンドランの形式を示してい

る。この語頭反復の表現が、語り手の感情の高まりを見事なまでにクレッシェンドに盛り上げていくのだ。「叙情的な語頭反復によってリズムをつけられたテキストは正真正銘の祈りとなる」とメイエは注釈する。「ここでのアラゴンはかってないまでに詩人となっている。そして畳韻法に導かれるがままに身を任せている。」⁽³⁹⁾

アレクサンドランは12音節からなる古式ゆかしい定型詩だが、アラゴンのこの部分のテキストを音節ごとに番号を付けて、区切って表記してみると以下のようなになる。音読してみれば詩的効果の完成度は一目瞭然である。

◀ 1) A / 2) tes / 3) pas / 4) sur / 5) le / 6) ciel /
 7) une / 8) om / 9) bre / 10) m'en / 11) ve / 12) loppe. // (12音節)
 1) A / 2) tes / 3) pas / 4) vers / 5) la / 6) nuit /
 7) je / 8) perds / 9) é / 10) per / 11) du / 12) ment // (12音節)
 (le souvenir du jour.) ▶

伝統的レトリックにおいてしばしば用いられた頓呼法（呼びかけ法）も『パリの農夫』には多用されている。以下に一例を挙げよう。

「おお、クラフトよ、脳水腫にやられた悲しいドイツ人よ」⁽⁴⁰⁾

「おお、不運なるウジェーヌ・ペイヤールよ」⁽⁴¹⁾

「限りない女よ、ほくはおまえにすっかり浸されている。横切って行け、ほくの天空を、ほくの沈黙を、ほくのヴェールを。」⁽⁴²⁾

「海よ、おまえは腐敗していく溺死者をほんとうに愛するのか？」⁽⁴³⁾

こうした頓呼法のレトリックも、この作品には枚挙にいとまがない。この頓呼法にはどのような意味が有るのか。それには農夫という話者が外界という呼びかけの対象を自分の位置にまで引き寄せる効果が有るのだ。「おお、自然よ」と呼びかけつつ、話者は外界を自分の位置にまで呼び寄

せようとするかのような。 (それによって、例えば呼びかけの対象となる風景が、「女性」の像と同一視される。作者の実生活の中ですれ違った生身の女性が、風景に投影されて神話化される。)⁽⁴⁴⁾

また、宗教的な儀式の中での繰り返しの文句を思わせる連祷のレトリックも利用されている。

「ぼくはひとりきりなのだろうか、こんな岩塩の洞窟の中で。・・・(中略) ぼくはひとりきりなのだろうか、念入りに刈り込まれた樹木の下で、・・・(中略) ぼくはひとりきりなのだろうか、下着商の流行おくれの看板の忠実な複製で飾られた配達車のなかで、・・・(中略) ぼくはひとりきりなのだろうか、西南部の庭園で人間の手で作られた大砲のそばで、・・・(以下略)」⁽⁴⁵⁾

「.....だからぼくは自分の思想の力を感じる。(中略)あるいは、だから、ぼくは犬のように振舞い、死んだやつに吠えつく。(中略)あるいは、だから、まさに帽子を王冠にかぶせようとしていた人間は (中略)あるいは、だから、ぼくは諸君をぼくのことばの鉤のついた曳き網にひっかけて連れていくのだ。」⁽⁴⁶⁾

以上が連祷の技法の一例だが、こうした伝統的な詩法の利用に加えて、さまざまな伝統的レトリックの手法も、『パリの農夫』の中には認められる。例えばフランク・メルジェは、次のようなレトリック的用例を、その研究書の中で指摘している。

撞着語法 oxymore・・・doux et cruel (優しく、そして残酷な)

類音語法 paronomase・・・la moire / l'amour (モワレ/愛)

直喩 comparaison・・・changeant comme la moire (モワレのように変化する)

寓意の萌芽 *embryon d'allégoire* · · · *l'habitude-femme à corset* (コルセットを付けた女のような習慣)

感嘆文 *exclamation* · · · などなどのレトリックである⁽⁴⁷⁾。

ところで、こうした伝統的手法の利用は、ある意味で先人の手法の模倣としての一面を持っていると言えるだろう。いずれもが、誰かがすでに試みている技法の再利用だからだ。だが、伝統的詩法の継承者・擁護者としてのアラゴンは実に当然のことにように模倣という行為を肯定する。

「なぜなら、わたしは模倣するのだから。ある人びとは、模倣を恥ずべきこととした。が、模倣しないという主張には、偽善性がつきまとうし、悪しき作業をカムフラージュしきれない。何人も、模倣する。だれもそれをはっきりいわないだけだ。」⁽⁴⁸⁾

こうして再把握された伝統的詩法や伝統的レトリックの技法は、散文による通常の認識の過程とは異なる新たな認識の地平を切り開くことになる。アラゴンは言う。「科学の新しい方法によっても知り得ない世界—わたしたちは、ことばを通して、詩と呼ばれる認識方法によって、その世界に到達する。こうして、わたしたちは、年々歳々、人間の敵である時間のうちかつ。そこで、押韻は、その尊厳さをとりもどす。なぜなら、言語それ自体が目的であり、かつ詩と名付けられる、古くて高貴な言語のなかに、新しい事物をみちびく役割を、押韻がはたすからだ。そこで、押韻は嘲弄されなくなる。」⁽⁴⁹⁾

アラゴンはまた、技法というものの重要性を念頭に置きつつ次のように続ける。「詩の歴史は技法の歴史であり、詩人自身よりもずっと、技法は詩に寄与しているはずではないか。新しい技法を編み出さず、改行の仕方正当化するために、二、三のちっぽけなトリックを用い、説明不可能とわたしたちに思いこませて、満足している詩人たちは、貧しい詩人たちだ。このわたしは、その詩があらゆる点での深い省察の結実でなく、かつて書き、かつ読んだあらゆる詩を考慮していないような詩は、けっして作らな

い。」⁽⁵⁰⁾

こうして、アラゴンは詩精神を自由への歩みとして定義づけるのだ。「つまり、わたしがいった、あるいはいおうとしたことは、言語への考察と、詩句の一つ一つに言語の再創造が見られるかぎり、そこには詩精神がある、ということだった。それは、言語を固定させる枠組や、文法の規則や、叙法を、うち砕くことを暗示するものだ。これぞまさしく、自由の道にかくも遠く詩人たちを導いたものであり、この自由—真の自由が、厳しい道程へとわたしを前進させるのである」と⁽⁵¹⁾。

4. 散文の中の音声性（その2）—散文の中に散種される音韻の効果—

前節では半諧音などの技法によって、本来は韻文の中で起こるべき押韻の効果が、散文の中にまで運び込まれることの可能性に一言だけ触れておいた。これは言うまでもなく、序論で触れたアラン流の「純粹散文」の対極にある現象だ。思考よりも先に音韻が言葉の流れを生み出していくという現象がそこには認められるからだ。現実の問題として、アラゴンの散文の中では（そしてジョイスにしるルイス・キャロルにしる素材としての言語に組成や変形の操作を加える作家たちの散文の中では）、アランが排除しようとした散文の中の異質なものの蠢きが、その潜在力を発揮し始めるのだ。

音の類似によるイメージの連合とルーセルの方法

音韻の類似がさまざまな連想を呼び起こすという、音声性によるイメージ産出の現象を考えてみよう。例えば、アラゴンはドミニック・アルバンとの対談で、最初の自作の劇を作ったエピソードを紹介している。アラゴンは四歳の時に芝居を作り、その冒頭の部分を大人に書き取らせたと言うのだ。芝居の題名は『クレオパトラの子供たち』といった。なぜ、クレオパトラなのか。「クレオ」は四歳のアラゴンの憧れの的だった「クレオ・ドゥ・

メロドゥ」から由来するのだと言う。「当時あちこちで彼女の写真を見かけた」⁽⁵²⁾ とアラゴンが回想しているので、今で言う人気女優なのであろうか。「私にとってクレオパトラもクレオ・ドゥ・メロドゥも同じ一人の女性だったのです」⁽⁵³⁾ とアラゴンは打ち明けている。このエピソードにも音韻の類似による韻の効果に、やがて詩人となる幼いアラゴンが親しかったことが語られていて興味深い。「クレオ」の音の類似が作家の内的な言語の次元での韻の効果を引き起こしているのだ。

この事実はレーモン・ルーセルの方法についてアラゴンが語る次のような言葉を連想させる。ルーセルは「ある一つの文章をつかまえて、やや判じ絵を見分けるようなやり方で分解しながら、そこからいくつかのイメージを引き出したり、あるいはまた良く知られたシャンソンをいろんな短編に用いて、一つの韻文で一種の音声学的仮装行列をつくりあげたりしている」⁽⁵⁴⁾ とアラゴンは言う。そしてその具体例として、ルーセルの書物から次のような「音声学的仮装行列」を引用する。「<J'ai du bon tabac dans ma tabatièreわしゃええ煙草を持つとるけんど>」が、たとえば<Jade tube onde aubade en mat (objet mort) à basse tierce波うった硬玉の管楽器が生気のない(死んだような)朝の曲を低いイ調の三度の音で奏でる>となる」と言うのだ。このほとんど瓜二つの双子のような音の連なりを持つ文字列が、まったく異質な意味を生産するところに、ルーセルの超絶技巧が認められる。そして、アラゴンは次のように締めくくる。「その中に短篇小説の小間切れの諸要素が、あるいはより正確に言えば諸要素を供給するものが、いっぱいつまっていることになるだろう」⁽⁵⁵⁾。

このルーセルの方法について、ルーセルの小説『額の星 無数の太陽』の記者たちは、その後書きで次のように解説している。「手法とは何か。例えば『額の星』に、ローマ教皇、聖ユリウスが貧乏な子供に上着を与える場面がある。架空の話と察せられるものの、理屈としては堅固な本当らしさを保つこの「感動的な逸話」には、実は手法が用いられている。ルーセルはまず *singulier et pluriel* (単数と複数) という適当な言葉を選び、そ

れと音が似ているが意味がまったく異なる別の言葉をひねり出す。そして取り出されたのがSaint Jules et pelure（聖ユリウスと上掛）であり、後はこの意外な出会いを果たした二語を起点に、筋の通る物語を組み立てていくのである。」⁽⁵⁶⁾

音の類似から生み出された二語を出発点とする言語遊戯を基として、作品全体を創造するルーセルの方法が分かりやすく解説されている。ところが、同様の手法がアラゴンの『パリの農夫』にも、シュルレアリスムの再来と言われた後期小説にも現れるのだ。

例えば、『パリの農夫』では、次のようにéphémère（束の間のもの）という言葉を巡る言葉の遊びの一例が展開される。

農夫は次のように語る。「束の間のものéphémèreというものは、その名のように多形の神である。ぼくの友人のロベール・デスノスは、脳の一つ一つの襞のあいだにいくつもの不思議な船舶を内蔵している風変わりな現代の賢者なのだが、彼は、あたかも緑色の目や妖精たちに満たされた伝説のように、鳴り響くこの三音節の上に、長いあいだ身をかがめて、文献学の絹梯子をつたいながら、蟹気楼でできたこの豊穡な語の意味を探求した。」⁽⁵⁷⁾

ロベール・デスノスの流儀を紹介しながら、語り手は「エ・フェ・メール」という三音節を、さまざまな意味の連なりに読み替えていく。F（エフ）・M（エム）・R（エール）→「エ・フェ・メール」という文字列、これがfolie狂気、mort死、reverie夢想・・・を連想させる。また、Les faits m'errrent.（レ・フェ・メール）の文字列は、「出来事が私を迷わせる」と読める。Les fait mères.（レ・フェ・メール）「彼女たちを母親にする」とも読める。言葉と言葉、音と音の予期せぬ出会いから、意外なものが生まれてくると言うのだ⁽⁵⁸⁾。

日常的な言葉の組み合わせを破壊することから強力な詩的イメージが生まれる。「手術台の上のミシンと雨傘の出会いのように美しい」というロートレアモンの有名な言葉がある。異質なものの唐突な出会いから予期

しなかった驚異を生み出すとするロートレアモンのこの詩法はシュルレアリストたちにも持て囃されていたものだ。

小説の方法としてのこのロートレアモンの定式についてアラゴンは次のように語る。「ぼくが鬼の家にたどりついたのは筋道をたどることによってではなく、語と語の、あるいは音と音の出会い、語呂合わせの必然性、非論理の論理、語と語の衝突が起こったあとの承認などによってだった。事件が説明されたのだ。」⁽⁵⁹⁾

「お望みなら、ぼくにとって小説とはすべて解剖台の上でのコーモリ傘とミシンの出会いだったと言ってよい。この発明は、ロートレアモンの場合は、美そのもののために与えられたマルドロールの美的無数の定義の一つだが、ぼくにとってはこれがつねに、一つ書かれた小説を出発させてそのあとでその語の連結を正当化するための方程式を表わした。」⁽⁶⁰⁾

アラゴンの小説技法が、ロートレアモンのあの有名な「手術台の上でのミシンと雨傘の偶然の出会い」を継承するものであることは、もう明白だろう。それは「平坦」で「起伏のない」散文の中に異物を混入し、断絶を挿入するものなのだ。絶えずこうした中断と再出発を強いられて、アラゴンの散文は、あらかじめ存在する思想を運搬する道具としての散文から、予想外の状況との出会い、予想外の音韻との出会いによる異化の効果を発揮する、言わば不純な散文へと変化することになる。

もちろんこうした音の類似が個人的な記憶に留まらず、ある文化的、社会的な集団の集合的記憶を喚起する場合もあるだろう。これは文字としての言葉からは（言い換えればアランの言う観念の運搬者としての言葉からは）生じてこない現象だと言わねばならない。

5. 身体性・演技性とアラゴン—パフォーマーとしての作家—

音読の人・アラゴン—子供の頃からのアラゴンのエピソード—語る人として—
ところで、アラゴンの詩はまさしく音読されるための詩である。その耳

触りの良さから、シャンソンの歌詞として用いられ、広く大衆の支持を受けているのは現在でも変わらない。例えば『8人の女たち』や『列車に乗った男』などの最近のフランス映画の中にまで、シャンソンの形であれ登場人物の朗読の形であれ、アラゴンの詩が引用されているのは、まさしくその音声性の豊かさに因っているのだ。

ところでアラゴンにとっては、散文についても音の効果が重要なことは詩と同様だ。アラゴンは自作のテキストを音読する習慣を持っていた。『死刑執行』の中にはアルフレッド（＝アントワヌ）が自作を朗読する場面がある。現実のアラゴンも朗読の達人だった。友人たちを前にして自作の朗読を行うことが良く有った。また、『バーゼルの鐘』の草稿を妻エルザに読み聞かせて、意見を求めたエピソードはfolio版の序文でも語られている。こうした朗読に耐えるテキストとは、音声面での吟味に耐えるテキストでもある。まったくの黙読すべき散文とは異なる言葉の存在がそこには有るはずなのだ。

散文の中の音声

こうした音読の人でもあるアラゴンは、初期から後期に至るまで、散文の中でも音声性を重視する作家であり続けている。アラゴンの作品には、文章体 (écriture) の中への口語体 (parole) の取り込みが見られる。言い換えれば、語り言葉による散文とでも呼ぶべき要素が多く見られる。

アラゴンは初期作品から小説や詩の中に一人称の語りを導入してきた作家だった。これは小説作品に限られる問題ではない。詩作品においても同様な一人称の語りによる生の語りの声の導入という手法が頻繁に見られるのだ。例えば、初期の詩篇『祝火』には一人称の単数の語り手の声が多くの部分で認められる。「廢墟に叫ぶ」などの詩編に一瞥を与えるならば、そうした声の導入という手法の具体例が得られるだろう。また、初期の散文作品には『イレヌ』にせよ『アニセまたはパノラマ／小説』にせよ『パリの農夫』にせよ、一人称の語る主体の存在が顕著に認められることも指

摘しておこう。そして、これらの語る主体が口にするのはまさしく口語なのである。

アラゴンの文章体には口語体が浸透している。口語が、言い換えれば音声的な要素が、アラゴンの文章を突き動かしているのだ。早口言葉や地口のような言葉遊び的な表現の多用という技法上の特徴もそこから生じてくる。そして、後期作品の中では、とりわけ言葉の音韻の要素による反響や共鳴が、物語を推進する原動力として作用している。

アラゴンは『ブランシュまたは忘却』では口語としての内的言語に言及していた。もちろん語り手のゲフィエを通じての発言ではあるものの、アラゴンの言語観を良く表現している。頭の中で発生する言語の始原の状態をゲフィエは「内的言語」と呼んでいるのだ。これは文章として形をとる以前の言語の萌芽としての頭脳中の音韻の断片に他ならない。そしてこの内的言語もまた、もう一人の自己という読者によって読まれつつ形成される言葉でもあるのだ。

また、アラゴンの最後の小説『テアトル／ロマン』には圧倒的な口語の優越が見られる。ほとんど大部分の描写は語り手の内的独白から成立している。まさしく口語至上主義とも言うべき技法がそこでは取られているのだ。

文章体（文語）と会話体（口語）の境界を越境

オリヴィエ・バルバランは『アラゴン 記憶と乱用』で次のように言う。アラゴンの作品は「中世<文学>のように文章体*écriture*と会話体*oralité*との境界を無視してしまう傾向を持っている」⁽⁶¹⁾と。確かに、初期作品『アニセまたはパノラマ／小説』や『パリの農夫』にすでに、こうした傾向は認められる。また後期作品の『死刑執行』や『ブランシュまたは忘却』にも、そうした文章体と会話体との自由な往復が顕著に認められる。リアリズムの作家と呼ばれていたころのアラゴンの連作「現実世界」においてすら、文章体と会話体の区別をアラゴンは軽々と越境してしまう。アラゴンの文

体には「散文と詩的言語との結合」⁽⁶²⁾が認められるのだ。そしてまた「私の最後の小説」と著者自身によって呼ばれた『テアトル／ロマン』においては、圧倒的な口語の王国が築かれていると言ってよい。

アラゴンにおいては、文章体の中に音声的要素や口語的表現を導入する手法が、生涯を通じてより鮮明に強まっていくのだ。バルバランは次のようにも言う。「要するにアラゴンの散文は、1917年から1974年まで、しだいに持続的なものとなっていく音声的技法の行使によって進展していく。そしてまた、そうした技法が強いる（散文の）断絶によって進展していく。」⁽⁶³⁾この断絶こそ、まさしくアランが考えた「純粹散文」の中の異質なものに他ならない。

それに続けてバルバランは、アラゴンの文体の特徴について言及している。アラゴンのparlerieがその文体の特徴をなすとバルバランは言うのだ。このバルバランの用語parlerieは「parler語る・話す」というフランス語の動詞を語尾の-rieによって名詞化したものだが、なるほどアラゴンの文体の特徴を正確に明示するものとなっている。

では、バルバランの用語parlerieは、どのような意味か考えてみよう。この用語parlerieは、フランス語の動詞parler（話す）を抽象名詞化して用いているもので、「口話性」とでも訳すことができると筆者は考えている。（「語り芸」とか「話芸」といったニュアンスも含まれている。）バルバランはこの用語の中に、語りという行為の自由な可塑性、即興性、流動性、相互浸透性などのニュアンスを詰め込んで用いており、以下に示すことになる篠沢秀雄氏の用語「言葉のパフォーマンス」という言い回しに近いと言うことができる。

語りのパフォーマンス—語りの演劇性

篠沢秀夫氏は雑誌「ふらんす」1984年4月号から1986年3月号に渡って連載された「『地獄の一季節』表層解釈の問題点」において、詩人ランボーの夢幻自在の語り口の特徴を「語りのパフォーマンス」というキーワー

ドで分析している。「パフォーマンス」を日本語で言うとうどうなるか。『広辞苑』には次のように記されている。「①実行。実績。成果。②上演。演奏。演技。③既製芸術の枠からはずれた、身体的動作（演技・舞踏）・音響などによって行う芸術表現。一回的・偶然的手法で、視覚・聴覚・運動感覚などに多面的に働きかけることが多い。④機械などの動作。性能。機能。」……

篠沢氏はランボアの語り口について次のように言う。『『地獄の一季節』のテキストには、市の見世物の呼び込みや縁日の露天商の口上のような、緩急自在硬軟使い分けの、語りのパフォーマンスがあるのだ。』⁽⁶⁴⁾ つまりはスリリングな語り芸の口調が作品の中で生かされていると言うのだ。

これに続けて、ランボアの語りと幼児の独り言の世界との類似性を篠沢氏は指摘する。『『地獄の一季節』の語りは、幼児の独りごとの世界によく似ている。縫いぐるみを本当のリスだとして話しかけているかと思うと、『これは縫いぐるみのよ』という急転回を示すのが幼児の言語的空想の世界である。』⁽⁶⁵⁾ くるくる変化する変わり身の早い口調が作品に用いられているのが、ランボアの散文詩の特徴だと言うのだ。

こうしたランボアの語り口と同様の変幻自在な自由な語りの流れが、アラゴンの小説でも基底をなすように思われる。ランボアについて篠沢氏が言っている幼児の言葉のようにくるくる変わる語りは、アラゴンの小説の特徴とも共通する。自由な語りの流れがアラゴンの小説の基底をなすのだ。

語り口の急変化（と話者の越境）

篠沢氏は、こうした緩急自在のランボアの語り口を分析した後で、語り口の連続と不連続とを比較する必要があると言う。「ブロックとブロックのあいだで語り口が連続しているのを*embrayage*、不連続になっているのを*débrayage*と、文体学では、自動車のギヤを「入れる、はずす」という用語を使ってあらわしている。」⁽⁶⁶⁾ こうした文章のスピードの加速／減速の現象も、アラゴンにおいても見て取ることができる。『パリの農夫』でも、語りのテンポは時に急速に加速され、また時に急速に減速される。例えば、

頓呼法や列挙法といったレトリカルな表現で高揚した文章のリズムが、続く部分では急速にテンポを緩めるといった文体の変化が随所に見られるのだ。アラゴンは『パリの農夫』の最終章「農夫の夢」の部分の文章を、一行書いて一日待つというような記述法で書いたと証言している。それと同時に「話者の越境」とでも呼べるような現象もかいま見られる。

話者の越境とでも言うべき現象が、ランボオの散文詩には頻繁に見られると篠沢氏は指摘する。話者は次々と多数の人物に乗り移って語りを引き受けるのだとも氏は言う。篠沢氏の指摘によると『地獄の季節』は数多くの声から成り立つポリフォニー的な作品なのだ。氏は作品中の多数の声の「雑多性」に着目する。確かに、この作品での話者は、瞬時に変身を果たして他の人格に憑依する。一瞬前には a 君だったものが、次の瞬間には b 君に変わっているのだ。そして、こうした話者の越境も、ほかならぬアラゴンの小説に共通する現象でもあるのだ。

自由な語りの能力—語りのパフォーマンス—

こうした自由度の高い語りの中では、音声としての言葉が、また別な言葉を生み出していく。例えば、『パリの農夫』で試みられた畳韻法の技巧は、晩年の『ブランシュまたは忘却』では、次のような形で再生する。

«Tout ce que je dis se grave, s'aggrave, s'agrafe, se greffe... Des rubans, des fils, des cheveux, des buissons de mots saignants, de mots ébouriffés, de mots qui pantèlent. Tout cela se brouille, s'embrouille, s'embranche, s'imbrique, s'ébrèche et se brise, s'ébroue et se frise dans le magnétophone aphone, où les phrases s'effritent.»⁽⁶⁷⁾

「私がいま言っているこうしたすべてのことは、しだいに深く刻まれ、深刻化し、互いに繋ぎ合わされて結びついていく……。テープ、コード、髪の毛、血をしたたらず語、髪を逆立てた語、息も絶えだえの語たちが群らがる茂み、縁が傷つき、壊れ、荒い鼻息を立てて絡みつくのだが、その中で文章はぼろぼろに崩れていくのだ。」⁽⁶⁸⁾・・・この部分は散文の中に

まで拡大された畳韻法や半諧音の連続とも言うべき技法が見て取れる表現になっている。前半は、s, gの音による畳韻が利用されており、後半は、s, bの音による畳韻が利用されている。また、dans le magnétophone aphone, où les phrasesの部分のphの音のたたみかけにも注目して欲しい。まさしく、スリリングな語り芸の極致とも言える超絶技巧の一例である。(この部分の言葉遊びの分析については、「文教大学文学部紀要 第4号, 1990.12.20. 所収の拙稿『アラゴン後期小説における言語の限界』を参照のこと。)

同じ作品の中には「alchimie des chimères」(妄想の錬金術)という言葉が音の連想からさまざまに変奏される部分もあり、稲田三吉氏の訳書の脚注には次のように記されている。「この冒頭の一節はUn homme seul (たったひとりの男) という句ではじまり、このseulと音の類似したsoul (酔っぱらった) とかsaule (柳)、solde (バーゲン) などの語を連ねた韻文のような文体をもつ一節である。これ以下の文章もUn homme seulが頭韻のように繰り返し出てくる。」⁽⁶⁹⁾

若き日々のアラゴンの詩や散文に現れる悪口雑言罵詈譏をまくし立てるような言葉遊びや駄洒落も、言葉のパフォーマンス性の発露の一形態と考えられる。単なる言葉の表層の意味を越えての、身振りや手振りをも交えての演技的・演劇的な表現が試みられているのだ。言い換えれば、それは、哲学者アランがその純粹状態を夢想したような文章体としての散文の限界を超えようという一つの意思表示なのだ。

上の例に見たように、アラゴンの語りは柔軟で自由な語り芸人parleurの至芸を想起させる。『ブランシュまたは忘却』の語りの特徴は、まさしくバルバランの指摘したような口話性parlerieに満ちあふれているのだ。そこには極度に柔軟で自由な変幻自在の語りが見いだされる。この話者は語り芸人なのである。そして、この語り芸人ゲフィエは、言葉の遊びとも思えるスリリングな音韻の効果を次のように肯定する。

「おそらく人は、これまで取りあげてきたさまざまな連想の入念さを、まったく無駄なことだと思うであろう。だが、すでによく知られ、定義づ

けられ、穴を塞がれてしまった一言語の語彙の外でさまざまな語がたどる道のり、またそれらの語が互いに絡み合い、その結果、異質なスー族の個性的な語り口を作りあげたり、だれにもそれをわかち与えようとしなない孤老が繰り返し語る神話を形づくるにいたる、そのやり方というのは、結局のところひとつの固有語が、あるいは私がフンボルトの表現をもじって言えば、人間の言語観がどのように形づくられるか……、また、もし私がそうしているように、意識つまりそこで言語が生まれる場所を魂と呼ぶならば、一個人の魂がどのように形づくられるかを示す、これこそ正に画面なのだ。」⁽⁷⁰⁾

言語の運動が詩的效果を生む

アラゴンの散文作品における口語と音声との重視は、言葉の素材としての側面の重視に由来することが理解される。アラゴンの小説を考えていく上で、音声の問題が重要な役割を果たしているのだ。アラゴンが詩と散文のあいだに区別は存在しないと言うとき、アラゴンは散文においても詩的な要素が重要だという意味をこの発言に込めているのだ。では、詩とは何か。序論で考察した詩人ヴァレリーの言葉をここで再び思い出しておこう。音、リズム、単語の物理的接合の重視が、その定義に他ならない。

口語の中で起こることを考えてみれば、その音声的效果が思い浮かぶ。地口、駄洒落、掛け詞、言葉の遊び……さまざまな言葉の運動が口語の中では起こる。それをアラゴンは小説を産出する装置として利用しているのだ。哲学者アランは「印刷された活字」に散文の理想を見た。逆に、白と黒との筆記言語の世界だけでは生じないような音声言語の世界での様々な現象をアラゴンは最大限に利用しているのだ。

アラゴンの散文は、その一生を通じて、詩的要素を色濃く持った散文であり続けている。先に見た『ブランシュまたは忘却』におけるゲフィエの独白のように、後期作品の中では言語が意味を失い、単なる音の連なりとなっていく現場を目撃することもできる。アラゴンの散文は時には意味を

運ぶことを断念してさえ、素材としての言語を加工することに固執するのだ。

テキストにおける音声性とは単なる会話体の重視ではなく、音声としての言語が生み出す音韻の効果の重視だ。それは小説のテキストが会話体で書かれていることのみを意味するのではない。テキストの音声性とは音声言語の基本的な特徴である音韻による言葉の流れの生成が、テキストの生成原理として観察されるということである。音韻の効果が、テキストの生成原理として観察されるということである。

言い換えれば、単なる筆記言語（エクリチュール）としての小説言語でなく、むしろ演劇性や語りの即興性までもを含めた、生の音声言語の生成現場における運動を定着するような媒体としての言語である。エクリチュールが対象を定着するための道具だとすれば、この言語はむしろ自己の運動そのものを事件として提示する言語だと言えるだろう。

6. 結論

反＝黙読論— 散文の中の口語表現（アランの否定したかったもの）

序論で触れた哲学者アランの理想とした黙読というものの意味とは何なのかを、ここでもう一度考えてみたい。アランにとっての黙読とは、文章の意味としての側面を選び取り、文章の音韻としての側面を、意識的にせよ、無意識的にせよ排除することに他ならない。だが、ここで問題となるのは、そのような音韻としての側面を完全に排除した文章なり言語なりが、原理的に存在しうるのかということである。

例えば、我々の頭の中に、ふと言葉が浮かぶ時のことを考えてみよう。ある言葉が頭の中に浮かぶとき、そもそもそれは文章体なのだろうか。それとも口語体なのだろうか。我々の頭の中に言葉が浮かぶとき、それは生の音声の連なりである口語としての言葉ではないだろうか。少なくともそれは音声の連なりとして頭の中に浮かんでくるのではないだろうか。

空っぽの頭の中にふと浮かぶ言葉は音声的なものだ。そして、こうした頭の中に言葉が発生してくる瞬間にとことんこだわったのが、アラゴンの初期の作品であり、またシュルレアリスムへの先祖返りと呼ばれた後期の小説なのではないだろうか。

アラゴンの作品では、どの作品でも小説中への融通無碍な会話の挿入が見られる。先に紹介したバルバランの言葉にも有ったように、アラゴンの小説には自由自在に会話体が筆記体の中に侵入する。あるいは、引用符なしでの会話の言葉が作品中に言わばコラージュされる。まさしく口語表現が文章体の中に侵入するという現象が見られるのだ。こうした反=黙読的立場とも言うべき態度が、アラゴンの小説の展開に、柔軟で可塑的な融通無碍の多様性を与えているのである。

ところで、我々がフランス語のテキストを黙読するとき、我々の頭の中で何が起きているのかを考えてみよう。我々がフランス語を黙読するときにも、音として読めない単語の前では立ち止まってしまうという経験がないだろうか。例えば、このhは有音なのか、無音なのかの判断が付かないと、リエゾンが上手に連結できない。例えば、この語末のrなりcなりが読まれるのか、読まれないのかの判断が付かないと、黙読の流れもそこで阻害されてしまう。(フランス語の単語末の子音字は原則的には無音なのだが、例外的には読まれる場合も有る。)

言い換えれば、我々がフランス語のテキストを黙読するときにも、その背後に音声は現存する。例えば、ランボーの詩を黙読している時にも、我々の頭の背後では、そのテキストを音読している部分が存在している。逆に言えば、フランス語のテキストを純粹に意味の水準のみで読み取ることは、むしろ困難なこと、と言うか、不自然なことなのだ。だからこそ、アランは「純粹な散文」という一個の究極的な観念の理想形を想定するに際して、音読を排除し、オノマトペ的な単語を排除する必要が有ったわけだ。

繰り返して言おう。フランス語のテキストは音声面にこだわらずには読めないものなのだ。リカルドゥーのサルトル批判にも、そうした一面があっ

たことを思い出しておこう。サルトルは、メッセージだけをテキストの本質的な部分だとして強調する。つまり、このテキストは何を言いたいのか、ということテキストの本質的な部分とする。リカルドゥーは、それに対して、このテキストはどのように語っているのか、を重視すべきだと批判する。素材としての言語は、常に音韻としての側面を伴うものなのだ。

ここでは、アランが否定していた、散文の中の散文にあらざるものを捜してみる事が重要だ。そして、アラゴンの散文の音声性を探る作業とは、言い換えれば彼の散文の中の散文にあらざるものを捜すことに他ならない。それこそ、アランが否定していたものなのだ。地口、歌、詩句、アレクサンドランなどのもろもろの音韻的効果がどのように出現するのが問題なのだ。

黙読している散文の根底に音が流れていることは、実は日本語でも同じことだ。例えば、夏目漱石の『草枕』の冒頭の文章を思い出してみよう。さまざまなレトリカルな表現が多彩に詰め込まれたこの文章は、「平坦な」あるいは「起伏のない」文章からは、およそほど遠いものであることは、誰でも認める事実だろう。漱石のこの文章は、黙読する読者の頭の中を心地よい音韻の響きで満たしてやまないはずなのだ。そしてまた、アラゴンの散文も同様なのである。

注

- (1) 下中直人編『世界大百科事典』平凡社、1988、第11巻、p.551.
- (2) アラン・桑原武夫訳『芸術論集』岩波書店、1941、p.485。(なお、表記法は一部、現代風に改めた部分がある。)
- (3) Ibid., p.485.
- (4) Ibid., pp.483-484.
- (5) ヴァレリー・伊吹武彦他訳『ヴァレリー全集6』筑摩書房、1967、255.
- (6) Ibid., p.255.
- (7) Ibid., p.256.
- (8) 佐藤信夫『レトリック認識』講談社学術文庫、1992、pp.10-11.
- (9) ジャン・リカルドゥー・野村英夫訳『小説のテキスト』紀伊国屋書店、1974、p.10.を参照。
- (10) Ibid., pp.10-11.

- (11) Ibid., pp.9-10.
- (12) 土田友則・青柳悦子『文学理論のプラクティス』新曜社, 2001, pp.86-87.
- (13) 小説の中でのコラージュ的手法の問題については、本論では触れずに、稿を改めて分析したい。この問題もアラゴンの小説技法上の重要な一項目を占めることは言うまでもない。
- (14) アラゴン・小島輝正訳『アラゴン、自らを語る』富岡書房, 1985, p.26.
- (15) アラゴン・佐藤朔訳『パリの農夫』思潮社, 1988, p.251.
- (16) アラゴン・渡辺広士訳『冒頭の一句または小説の誕生』新潮社, 1975, p.55.
- (17) Bernard Lecherbonnier, Aragon, Bordas, 1971, p.67.
- (18) アラゴン・佐藤朔訳『パリの農夫』思潮社, 1988, p.61.
- (19) Ibid., p.19.
- (20) 海野弘『四都市物語』冬樹社, 1979, p.15.
- (21) アラゴン・佐藤朔訳『パリの農夫』思潮社, 1988, p.105.
- (22) 海野弘『四都市物語』冬樹社, 1979, p.24.
- (23) Ibid., p.24.
- (24) Michel Meyer, Le Paysan de Paris d'ARAGON, Gallimard, 2001, p.11.
- (25) Ibid., p.11.
- (26) アラゴン・佐藤朔訳『パリの農夫』思潮社, 1988, p.210.
- (27) アラゴン・渡辺広士訳『冒頭の一句または小説の誕生』新潮社, 1975, p.55.
- (28) Ibid., p.60.
- (29) Michel Meyer, Le Paysan de Paris d'ARAGON, Gallimard, 2001, p.12.
- (30) アラゴン・大島博光訳『アラゴン詩集』角川書店, 1974, p.243.
- (31) Ibid., p.243.
- (32) Ibid., p.244.
- (33) Ibid., p.244.
- (34) Michel Meyer, Le Paysan de Paris d'ARAGON, Gallimard, 2001, p.37.
- (35) 平井啓之・湯浅博雄・中地義和訳『ランボー全詩集』青土社, 1994, p.541.
- (36) Aragon, Le Paysan de Paris, Gallimard, 1926; coll.<folio>, 1953, p.209.
- (37) Michel Meyer, Le Paysan de Paris d'ARAGON, Gallimard, 2001, p.37.
- (38) Aragon, Le Paysan de Paris, Gallimard, 1926; coll.<folio>, 1953, p.207.
- (39) Michel Meyer, Le Paysan de Paris d'ARAGON, Gallimard, 2001, p.30.
- (40) Aragon, Le Paysan de Paris, Gallimard, 1926; coll.<folio>, 1953, p.180.
- (41) Ibid., p.199.
- (42) Ibid., p.208.
- (43) Ibid., p.208.
- (44) 余談だが、「ビュット・ショーモンにおける自然感情」に投影されている女性のイメージは、当時アラゴンが恋に落ちていたドゥニーズ・レヴィであるとされている。この女性はまた『オーレリアン』のヒロイン・ベレニスのモデルでもある。
- (45) Aragon, Le Paysan de Paris, Gallimard, 1926; coll.<folio>, 1953, p.210.

- (46) Ibid., p.179.
- (47) Franck Merger; L'«oubli de la rhétorique», “Une tornade d'énigmes”, Edition l'improvisiste, 2003, p.145.
- (48) 大島博光他訳『アラゴン選集 I』飯塚書店, 1978, pp.213-214.
- (49) Ibid., p.204.
- (50) Ibid., p.213.
- (51) Ibid., p.214.
- (52) アラゴン・小島輝正訳『アラゴン、自らを語る』富岡書房, 1985, pp.29-30.
- (53) Ibid., pp.22-23.
- (54) アラゴン・渡辺広士訳『冒頭の一句または小説の誕生』新潮社, 1975, p.150.
- (55) Ibid., p.150.
- (56) レーモン・ルーセル・國分俊宏・新島進訳『額の星・無数の太陽』人文書院, 2001, 後書き, p.364.
- (57) Aragon, Le Paysan de Paris, Gallimard, 1926; coll.<folio>, 1953, pp.111-112.
- (58) Ibid., pp.111-112.
- (59) アラゴン・渡辺広士訳『冒頭の一句または小説の誕生』新潮社, 1975, pp.48-49.
- (60) Ibid., pp.48-49.
- (61) Olivier Barbarant, Aragon la mémoire et l'excès, Edition Champ Vallon, 1997, p.22.
ここでは、oralitéは文章体としてのécritureの対立物として語られているので「会話体」の訳語を充てておく。
- (62) Ibid., p.26.
- (63) Ibid., p.34.
- (64) 篠沢秀夫『『地獄の一季節』表層解釈の問題点』（雑誌「ふらんす」白水社, 1984, 7月号所収, p.43.
- (65) Ibid., 10月号所収, p.44.
- (66) Ibid., 10月号所収, p.44.
- (67) Aragon, Blanche ou l'oubli, Gallimard, 1967; coll.<folio>, 1972, p.138.
- (68) アラゴン・稲田三吉訳『ブランシュとは誰か』柏書房, 1999, p.181.
- (69) Ibid., p.498.
- (70) Ibid., pp.494-495.