

【論文】

アラゴンの小説技法（４）

～『冒頭の一句』を読む～

山 本 卓

L'art romanesque d'Aragon 4, Lire *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les Incipit*

YAMAMOTO, Takashi

要旨：ダダイズム、そしてシュルレアリスムの詩人として出発したルイ・アラゴンはいわゆる「アラゴン事件」の後にシュルレアリスムの陣営を追われ、長い曲折を経てレアリスムの小説家として生まれ変わる。その後、長らく「現実世界」の連作や『レ・コミュニスト』の作家として社会主義レアリスムの立場に立つ人間だと見なされてきた。そのアラゴンが晩年になって発表した『死刑執行』（1965）や『ブランシュまたは忘却』（1967）は批評家たちや読者たちから一種の驚きをもって迎えられた。そこには明らかにシュルレアリスム的な手法への「先祖返り」が認められたからだ。この時期に書かれた自伝的なエッセイ『私は書くことを決して覚えようとしなかった、または冒頭の一句』（1969）はアラゴンにおける言葉の誕生の秘密を明らかにしようという優れて生成論的なテキストであり、アラゴンの後期小説を読み解く上でも数多くの示唆を与えてくれる作品なのだ。

キーワード：アラゴン、小説、シュルレアリスム、生成論

1. 『冒頭の一句』とは何か？

ルイ・アラゴンの『冒頭の一句』はスイスの美術出版社であるアルベール・スキラ社の「創造の小径」叢書の一冊として1969年に出版された

エッセイである。その原題は『私は書くことを決して覚えようとしなかった、または冒頭の一句』(*Je n'ai jamais appris à écrire ou Les Incipit*) という大変に長いものだ。以下の論考では簡潔に『冒頭の一句』と呼ばせてもらうことにする。この作品はアラゴンが作家としての自らの創作の秘密を明らかにしようと試みた作品である。言葉を覚え始めた自らの幼年時代の回想から筆を起し、幼いアラゴンが書くことを決して覚えようとしなかった理由を語り、ロートレアモン、レーモン・ルーセル、サミュエル・ベケットなどさまざまな作家たちの作品との出会いを語り、また自らの数々の小説がいかにして書かれたかを回想しつつ、小説を書くという行為を自分のものとしていった過程を振り返る一種の知的自伝の試みとも言える作品なのである。

物語や小説の書き始めの一行ないし数行を表す「*Les incipit*」(冒頭の一句・複数形)はもともとはラテン語の言葉である。この冒頭の一句をアラゴンはロマネスクな世界への入口を表す重要なキーワードとして重視してきた。それを現実の世界から虚構の世界へと移行するための通路として捉えているのだ。例えば夏目漱石の『吾輩は猫である』を例に取ってみよう。

「吾輩は猫である。名前はまだ無い。」・・・これが冒頭の一句なのだが、それをアラゴンは物語の世界への入り口として重視するのだ。アラゴンはまた読者が物語の世界の中に入り込むプロセスをさまざまな比喩で語ってきた作家でもある。あるいは物語の世界を「ロマネスクな空間」という言い回しで語ることも好んできた作家でもある。そのアラゴンが特別な思い入れを込めている言い回しにこの冒頭の一句という言葉があるのだ。

アラゴンはまた晩年に書かれた問題作『死刑執行』においてはルイス・キャロルの『鏡の国のアリス』の中でアリスが言う「ごっこ遊びをして遊びましょう」(*Let's pretend.*)という言葉が登場人物の口を借りて引用しつつ、物語の世界への読者の歩み寄りを語っている。「アリスは子猫にチェスができるかとたずねる。・・・実はそこから、小説の技術における偉大な教訓がわれわれに与えられるのだ。小説家とは、つまり子猫たちにチェスができ

アラゴンの小説技法（４）～『冒頭の一句』を読む～

るかたとたずねることを自然なことだと思ふ人間である。こうしてアリスは子猫に言う。『今からわたしたちでまねをして、なんとか鏡を通り抜けて、向こう側のお家へ入り込む方法があることにしましょうね・・・』たちまちゲームは始まる、小説も同様に。」(1)冒頭の一句は言ってみれば「向こう側のお家」へ入り込む通路なのだ。こうして、アラゴンはロマネスクな世界への入り口としての冒頭の一句を重視するのである。

ここでエッセイ『冒頭の一句』の冒頭の一句はどのようなものなのかを見てみよう。ラシーヌの『訴訟人』からの一行「おらが一番よく知っているのは、出だしのとこだ。」(p.9)という文句がエピグラフとして引用された後に、『冒頭の一句』の冒頭の一句としてアラゴンの幼年期の回想が始まる。その書き出しの言葉は次のようなものだ。「このぼく自身の出だし・・・ぼくは読むことをかなり早くから覚えた、読むという動詞に人が与える子供っぽい意味でだが。」(p.9)「このぼく自身の出だし」という言い回しは、まさしくこの作品の冒頭の一句なのだが、原文では「Ce commencement de moi」となっている。つまり、アラゴンはここで「このぼく自身の出だし」について自問し、「私はどこから来たのか？」と自己の出自を自問している。しかも作家アラゴンの出自は言葉を巡っての「出だし」の物語だという点にも注意しなければならない。この言葉に続いて、読むことと書くことに対する幼いアラゴンの回想が長々と展開されることになるからだ。言い換えれば「私にとって言葉はどこから来たのか？」あるいは「私にとって言葉の誕生はどのようなものであったのか？」という問い掛けが自己の出自と併置されつつ冒頭に置かれているのである。言葉の獲得と自己の存在とを同一視するこのアラゴンの態度には人間を言語的な存在として捉える彼の思考が濃厚に読み取れる。それは優れて生成論的な問い掛けなのだと言えるだろう。

2. アラゴンの幼年期への一瞥

『冒頭の一句』で語られるアラゴン自身の幼年期の回想を理解しやすく

するために、ここでアラゴンの幼年期の環境について簡単に記しておこう。1897年10月3日に生れたアラゴンの出生は、母マルグリットに取っても周囲の人間たちにとっても大きなスキャンダルであった。なぜなら、母マルグリットは結婚していなかったからである。父と推定される男はレイ・アンドリュウという人物であり、小島輝正やピエール・デクスの説によれば国会議員やパリ警視總監などを務めた「政界の黒幕的・元老的存在」でもあったと言う。(2)

パリで生れたばかりの幼いアラゴンは、生後すぐにブルターニュに里子に出される。その誕生が醜聞になることを恐れたためである。9カ月後にパリに戻ってきた時には、家族たちは別の通りの別の家に引っ越していた。生後13カ月後には母マルグリットは戸籍上は自分の弟としてアラゴンを引き取ることになる。そして、1899年には母方の親戚の遺産を元にして、マルグリットはカルノー通りで素人下宿を開くことになるのである。その頃の思い出をアラゴンは次のような詩の一節に書き込んでいる。

マルグリットと マリーと マドレーヌと／三人姉妹は 三人ひと組
でやってゆかねばならぬ／うんと寒い時など 窓硝子に息を吹きかけて
／わたしは指先で 三人の名を書いたものだ (中略)

マルグリットと マドレーヌと マリーと／マルグリットは何を想っ
てか もの悲しげで／マドレーヌはレースをつけて 美しく／マリーは
ひとが何を言っても笑いこぼる (『未完の小説』) (3)

詩集『未完の小説』でも語られるアラゴンの幼年時代の思い出に出てくるマリー、マドレーヌ、マルグリットの三人姉妹の生活がこの素人下宿で展開される。祖母を母だと思って育てていた幼いアラゴンに取っては、母は姉であり、叔母たちも二人の姉たちであった。アラゴンの少年時代の状況を把握するには、こうした女性たちばかり、そして大人たちばかりの環境の中で育てられたという事実を頭に入れておく必要があるだろう。そし

てまた、友人もいない孤独な子供として育ったであろうことも知っておく必要があるだろう。

物心が付き始めた幼いレイ少年は、しだいに自分の回りに無数の嘘があると気付いていったはずだ。母マルグリットはレイを出産したときには24歳だった。二人の叔母も含めて、姉と呼ぶには余りにも歳が離れすぎていることは幼い子供にもやがて分かってくることだろう。他の家庭には存在する「父」が自分の家庭には存在しないことにも気付いていったことだろう。アラゴンについての分厚い評伝を書いているピエール・デクスはその著書の中で「アラゴン少年が成長していった家庭の配置は、父がまったく不在であるという事実によって、大きく軸が外れていた」(4)と指摘している。

ドミニック・アルバンとの対話『アラゴンは語る』では、アラゴン自身が当時を回想している。それによれば、幼いレイは毎週、マルグリットに連れられて近くのブローニュの森に散歩に出掛けたのだと言う。いつもそこで待っているのは60歳過ぎの紳士だった。マルグリットはその紳士を「名付け親」(parrain)と呼ぶようにレイに告げていた。ところが、この男は幼いレイに対してなぜか父親のような態度を取るのだと言う。幼いレイの中に姉(=母)に問うことのできないさまざまな疑問が沸き上がっていたことは疑うことができない。言わば「自分をめぐって張りめぐらされた幾重もの嘘の網の目」(5)に目覚めていったはずだからである。自分はどこから来たのかという「このぼく自身の出だし」への問い掛けは幼いアラゴンの生の基底に横たわる非常に切実な問題だったのではないだろうか。

姉であることになっていたマルグリットが実は母であったことを正式にアラゴンに打ち明けるのは1917年のことであった。アラゴンが19歳から20歳になろうという頃のことである。軍医補として前線に送られるという息子の人生の重大な転機を前にして、母マルグリットもいよいよ「秘密」を打ち明けねばならないと決心したのである。

こうした「秘密」の存在を前にして、幼いころからアラゴンは自らの出

自への、「このぼく自身の出だし」への不安と疑念とを絶えず抱え続けて生きてきたはずである。それが少年アラゴンをして絶えざる自己への問い掛けを生じさせたのだと見るべきだ。幼いアラゴンの内部で数々の自問自答が繰り返されたであろうことは想像に難くない。後に作品中でも無数の内的対話を繰り返すようになっていくアラゴンの原点がそこに在ったのではないだろうか。

3. 孤独の中での自己との対話

『冒頭の一句』の中で幼年時代を回想しながら、アラゴンは読むことと書くこととを全くベクトルの異なる二項対立として位置づけている。幼いころのアラゴンは読むことは早くから覚えたし、読むことに対して何の抵抗も感じなかったと証言する。ドミニック・アルバンとの対談『アラゴンは語る』の中でもアラゴンは自らの4歳の頃を回想している。早熟な子供であったアラゴンは次々と物語を紡ぎ出すという才能を発揮していたと言う。まだ書く術を知らなかった彼は、それを大人たちに（実際には母や叔母たちに）口述筆記させていたと言う。「まだ字も書けないくせに、口述していたのですよ。小説に手を染めたのは、それから二年たって鉛筆を使い始めてからのことです。」(6)

ところが、大人たちから初めて書くことを強いられたとき、幼いアラゴンは書くことに対しては頑固に抵抗をしたと言う。その理由は「ライオン」という言葉がライオンという現実の存在を意味していることをすでに知っているからという理由である。それで充分なのだから、その上書く必要などないと言う。「ライオンという言葉に口にしたか、大声で叫んだりできるのだし、前に動物園で見たとおりのライオンの仕草や、喉を鳴らす音やほえ方をまねることだってできるじゃないか。それなのにライオンと書くなんて、なぜそんなことをするのだろう？ だってもうライオンを知ってるんだよ。」(p.9) そこで、書くことに対しては頑固に抵抗することになる。「ぼくは鉛筆を折ったり、窓から投げ捨てたりした。ついにみんなは諦め

た。恐ろしいわね、ちっとも書くことを覚えない子供だなんて、と母がよく言った。」(p. 10)

幼いアラゴンに書くことを教え込もうとした三人の姉たち（実は母と二人の叔母たちだが）は、子供の頑強な態度にあきれ返って、その試みを放棄してしまう。こうした事情が幼いアラゴンの内に孤独の中で自己との対話を繰り返すという習慣を生じさせる。大人に相手にされなくなった子供の状態が、小さな子供にとっての孤独の時間を生み出すことになる。「ぼくが書くところを見たいという気持をみんなが捨ててしまうと、おかげでぼくは見放された、まったく一人ぼっちの長い時間を、さげすみの中で、いくらか淋しく過ごすことになった。」(p. 10)この孤独の時間の中で幼いアラゴンが自己との対話に目覚めていくプロセスが語られる。「その時間を利用して、あれこれと考えこみ、声を聞かれる範囲内に誰もいない時には、自分が考えていることを声を張りあげて言ってみた。（中略）とは言っても、そのように自分に話しかけることで、自分の問いに自分で答えるという習慣を身につけたのだ。」(p. 10)こうして幼いアラゴンは孤独の中での自己との対話に目覚めていったのである。

4. 孤独の中での書くことの発見

孤独の中で自己との対話を繰り返すルイ少年は、自分の問いに対して自分の答えをでっち上げるという遊戯の楽しさに目覚めていく。孤独な子供たちによくある自分の問いに自分で答えるゲームである。そこでは「ぼく」と「もう一人のぼく」とに「ぼく」が二重化される。一方の「ぼく」が記号を創造する。他方の「もう一人のぼく」がその記号を解読する。この対話にはゲームとしての性格も色濃く付与されている。そして、この「ぼく」と「もう一人のぼく」との二重化はアラゴンの後期小説『死刑執行』や『ブランシュまたは忘却』で繰り返し語られた二重人間の存在や仮想的な対話者の存在を連想させるものでもある。

こうした自問自答がある日、書くことの意味を幼いアラゴンに発見させ

ることになる。「ある日、こんなことをぼくは思いついた、もし書くことができたなら、自分が考えているのとは別のことを言い表わせるんじゃないだろうかと。」(p. 11)ここに出てくる「自分が考えていることとは別のこと」という言い回しは、アラゴンの小説技法上の重要なキーワードである「嘘をつく」(mentir)や「発明する・でっち上げる」(inventer)という言葉を連想させる言い回しだ。もう一人の自己との対話の中で、こうしてアラゴン少年は夢を語ることを覚えていくのである。幼いアラゴンが読むことと書くこととを全くベクトルの異なる二項対立として捉えていたことはすでに指摘した。読むことが現に在る現実界を言葉に再現する行為だとするならば、書くことは未だ存在しない虚構の世界を言葉にするすべを提供するものなのだ。「書くのは他人たちのために考えを定着するというより、むしろ自分のためにあれこれの事柄を定着するためなんだ。あれこれの秘密を。」(p. 12)

幼いアラゴンは二重化した自我の一方を「たった一人の友だち」とも呼んでいる。「ぼくの落書きのお稽古を理解できるたった一人の友だち。この友だちだけが、同じやり方でぼくに応答することができたはずなんだ。要するにこの友だちのために、ぼくの記号を書く技術は進歩しはじめた。その記号を鏡に映すと、その鏡の中でもう一人のぼくがそれを読むふりをしていた。」(pp. 12-13)この一節は注意して読まなければならない。『死刑執行』で重要なキーワードとなっていた「鏡」の一文字にも着目しておく必要がある。この作品では通奏低音としての「鏡」が無数に断片化しながら、複数化した自我の断片を乱反射させていた。ここでも、幼いアラゴンは書くことが自己を「ぼく」と「もう一人のぼく」とに複数化してくれると言っている。ぼくを見るもう一人のぼくを生みだしてくれると言っている。アラゴンは言う。「秘密＝他人に知られないもの、人に見せたり教えたりしないもの、・・・それをぼくは所有しているのだ。」そして次のように続ける。「今でもこう信じている、人は書くことから出発して考えるのであって、その逆ではないと。」(p. 13)

ところで、「ぼく」と「もう一人のぼく」とに分かれて、対話のゲームに夢中になっていった幼いレイ少年が「自分の答えをまるごと発明する」（p. 10）と語っていたことに注目してみよう。ここで「発明する」と訳されている動詞は原文のフランス語では「inventer」の一語が用いられている。

5. 「発明する、でっち上げる」そして「嘘をつく」

実は「発明する、でっち上げる」を意味する動詞「inventer」は「嘘をつく」を意味する動詞「mentir」と並んでアラゴンの小説技法における重要なキーワードとなっている。言葉の創造的な価値は既知の知識を再現する働きの内に在るのではなく、むしろ未知の知識を発見し、でっち上げる働きの内にこそ在るのだという考え方である。既知と未知との二項対立も作家アラゴンにとっては重要なものである。そして、アラゴンは常に未知のものを探求するという側に加担するのである。ここで、アラゴン少年が「既知の知識」を軽蔑していることにも注意を向けておこう。つまり、それは「口に出す前から知っていることを自分に向けて答える理由がどこにあるだろう？」（p. 10）と考えることだ。それは以下に述べるような叔母たちへの軽蔑という形に転化されて語られている。

幼いレイ少年はなかなか口達者な子供だったらしい。自分で喋ったことを二人の叔母たちに口述筆記で書き取らせていたというエピソードが『冒頭の一句』に出てくることはすでに紹介した。同様のエピソードはドミニク・アルバンとの対談『アラゴンは語る』にも出てくる。アラゴンに取っては幼児期の楽しかった記憶の一つなのであろうか。まだ書くことを覚える前の４歳の頃をアラゴンは対談『アラゴンは語る』の中でも回想している。それによれば、一家で見に行った芝居に触発されて、幼いアラゴン自身も芝居を作ったのだと言う。『クレオパトラの子供たち』と題されたその作品も二人の叔母たちに書き留めてもらったこともあると言う。

そして、レイ少年は叔母たちの書き留めたものに目を通して「ぼくの言ったことを非常に正確に復元」（p. 10）していることを確認する。ところが、

ここでルイ少年の心の中に奇妙な変化が現れることになる。

「叔母たちが（・・・）忠実にそのまま再現したということで、彼女たちに軽蔑めいた気持を抱いた」（p. 10）と言うのだ。叔母たちは例えばルイ少年の言葉「お祖母さんの白いショールが今朝、見つからないんだよ」（p. 11）という言葉に忠実かつ正確に復元する。しかし、それを「小さな赤いショール」や「大きな緑のショール」に書き換えるすべを叔母たちは知らないと言うのである。アラゴン少年の目から見れば、叔母たちは事実を事実として言葉で再現することしか知らない。「事実の再現」（*représentation*）のみに満足して、言葉のもう一つの機能である「発明・創意・独創」（*invention*）という可能性を拓いてみようとは考えもしない。言い換えれば「嘘をつく」ことや「発明する・でっち上げる」ことを知らないのだ。そうした怠惰な精神に対するアラゴン少年の批判がここには読み取れるのである。口に出す前から知っていることを口にするだけでは駄目なのだ。「自分の答えをまるごと発明する」（p. 10）ことが大切なのだとルイ少年は知ったのである。では「発明する」とはどのようなことなのか。

繰り返しになるが、「発明する」（*inventer*）という動詞は「嘘をつく」（*mentir*）と並んで、アラゴンが最重要視する小説技法上のキーワードである。『クラウン仏和辞典』（三省堂）によれば、「*inventer*」には①「発明する、作り出す」②「考え出す、工夫する」などの意味の他に③「でっち上げる」の意味もある。アラゴンは「嘘をつく」（*mentir*）と同様の文脈でこの単語を用いることが多いので、③「でっち上げる」の意味で取っておいでも良いだろう。存在しないことを存在させてしまうロマネスクなもの力のことをこの一語は象徴しているのである。

6. 『バーゼルの鐘』の冒頭の一句

アラゴンにとって冒頭の一句がロマネスクな世界への入り口としての重要な意味を持つものであることはすでに語った。ところで、1965年版の『バーゼルの鐘』には妻であるエルザ・トリオレとの「交差小説集」の

アラゴンの小説技法（４）～『冒頭の一句』を読む～

出版を機に新たに書き下ろされたアラゴン自身の序文が付けられている。この序文においてアラゴンは連作「現実世界」の第一部となる『パーゼルの鐘』をそこで生きるに値する現実世界への歩み入りとして位置づけている。そして、作家は自己の産物に「リアリズム」の名を与えているのである。つまり、シュルレアリスムとの訣別からリアリズムとの出会いへと変転した自己の歩みを回想しつつ、この著書『パーゼルの鐘』の持つ意味を新たに立脚したリアリズムの立場から再確認しているのだ。言い換えれば、そこにはリアリズムを擁護し正当化しようとするアラゴンの態度が透けて見えるのである。

ところが、ことは見かけほど簡単ではない。『パーゼルの鐘』の冒頭の一句が初めてアラゴンの頭の中に突然浮かんだときのエピソードが驚くほどシュルレアリスムの手法を連想させてしまうからだ。アラゴンは次のように言う。「ある日私は、ちょうどまだ自動記述法が使われていたころとそっくり同じに、ひとつの文章を、それも短い書きだしの文章を、まるで挑発とでもいったように書いたのだ」(7)と。

冒頭の一句はどこから来るのだろうか。アラゴンは、それがあたかも天啓のようにやって来ると言う。まるでシュルリアリストたちの自動筆記の遊戯の一行のようにだ。しかし、実際のところは、それは作家自身の生活体験や人生体験の深部から自然に浮かび上がってくるものなのだろう。あるいは作家の無意識の深部からやって来るものなのだろう。天啓のように訪れる冒頭の一句を待つ作者は、主体のコントロールも利かない、理性の制御も利かない、それを頭で考えることもできないような状況に置かれている。唐突に頭の中に浮かんだ冒頭の一句の言葉によって主体が奪い取られ、その言葉の支配下に主体が治められるような体験をアラゴンは語っているのだ。

本来ならば書きつつある作品をコントロールするのが作家の主体であるはずだ。ところがアラゴンの場合には作家の主体というものが時に希薄で希少なものとなってしまいうらしい。主体が他者に身を任せてしまうという

事態が時として起こるのである。例えば冒頭の一句の到来を待つ作家は、予期せぬところからやって来る一行を意図せず待っただけの受動的な存在でしかない。

シュルレアリストたちの得意技の一つであるコラージュの手法に関しても事情は同様である。この作家は街中でふと聴いた他者の声をそのまま作品中にコラージュすることもある。作品の生成を作家の主体がコントロールせず、流れに身を任せる無手勝流とでも言えるような小説技法がここには見られる。そして、こうした技法が無意識からの声に耳を傾けるという優れてシュルレアリスム的な技法であることも言うまでもないであろう。そこには作家の主体を捨てて掛かるアラゴンの方法が見て取れるのである。また、そこには在り方としての受動性が色濃く極印されてもいる。

アラゴンの『パーゼルの鐘』の書き出しである「ギイがロマネ氏をパパと呼んだとき、そのことで誰も笑いはしなかった」(8)という冒頭の一句を考えてみよう。作者のアラゴン自身が、この一連の言葉は全くの予期せぬものとして作者の頭の中に唐突に浮かんできたものだという。つまり、作者自身も、この文章の「意味するところ」を知らなかったと言うのだ。「だが私は、ギイについても、ロマネ氏についても、また彼らの家族関係についても、何らいメージを持ってはいなかった」(9)とアラゴンは証言している。逆に言えば、この一句は、言うところの平明な散文、意味の運搬装置としての散文として現れてきたものではなく、未だ踏まれざる未知の韻を探す詩句の一行のように現れてきているのだとも言えよう。それは作者にとっても見知らぬ一行であり、作者はこの一行を前にして自らが読者となることによって、この一行を解読していかなければならないのである。

ギイとは誰か？ ロマネ氏とは誰か？ なぜ誰も笑わなかったのか？ 「誰も」が暗示する複数の人々の存在は何なのか？・・・こうした一連の疑問に答えていくことが、冒頭の一句を「読むこと」だとアラゴンは言う。ここにあるのは「表現」(expression)という言葉の原義にあるような「頭の中にすでに在ること」を外に、表に(ex-)現すこと(pression)ですらない。

冒頭の一句が生じさせる一連の疑問に対して、読者となった作者が一連の解答を作り出していくことなのだ。言葉の生産、小説の生成とは、書く人の内部に生れるこうしたエクリチュールの運動を記述し、作者の内部に生じる内的な対話を記述することなのである。

7. 通念の描く「小説家」とは異なる小説家アラゴン

アラゴンは『冒頭の一句』の中で人々が通念で思い描く小説家という存在を次のように定義している。いわゆる小説家とは「自分がどこへ行きたいのかを熟知していて、目的のわかっている問題を解き、『こんなふうに橋を構築しよう』とか『あんなふうに機械を組立てよう』とか自分に向ってしゃべりながら、一つの機械や橋を組立てる技術者の一種だ」(p. 14)というのである。つまり、通念の描く小説家とはこれから書かれるべき小説世界のことをあらかじめ知悉している全能の神のような存在だと言う。この小説家はこれから書かれるべき小説の設計図も青写真もすでに把握している。ここでもアラゴンに親しい既知と未知という二項対立を想起することができるだろう。

ところがアラゴン自身は自分はまったくこうしたタイプの小説家ではないと言う。冒頭の一句がシュルレアリスムの自動筆記のように、あるいは一つの天啓のように彼の脳中に降臨するとき、彼はその一行について何の予備知識も持っていないと言うのである。ここで作者そのものが自分がこれから書くべき物語世界に関してまったくの「無知の人」として出現してくるということを強調しておかなければならない。「ぼくは結末がわかっている話の一つとして書いたことがない。書きながら、つねに自分が一人の読者のようであり、読者として一つの景色や数人の作中人物と知り合いになって、その性格や生い立ちや運命を見つけだしていった」(p. 14)と言う。

自分がこれから描くべき小説の世界をあらかじめ熟知し知悉しているという通念の思い描く小説家に対して、アラゴンはまったく無知の一存在を対置する。アラゴンは「ぼくは本当に自分の小説を書いたことは一度もな

い、それらを読んだのだ」(p. 47)と語りつつ、「読者としての作者」というアラゴンの小説技法上の重要な概念の一つを提出する。幼いアラゴン少年が大人たちに相手にされない孤独の中で自己との対話を繰り返しつつ、「ぼく」と「もう一人のぼく」という双数の存在を生み出していったのと同様に、作者の「ぼく」も読者である「もう一人のぼく」という双数の存在を誕生させ、その対話者との弁証法的な対話を通じて「鬼の家」への道筋を発見していくのである。

アラゴンの晩年の傑作『ブランシュまたは忘却』は最愛の妻に捨てられた老言語学者ゲフィエが、妻ブランシュが自分のもとを立ち去った理由を知るために一つの小説を書き始めるという物語だった。しかし主人公ゲフィエはブランシュその人をその小説に登場させる訳ではない。なぜなら妻ブランシュとの過去の生活の記憶そのものが忘却の作用にさらされて失われてしまっているからだ。そこでゲフィエが取るのが、ブランシュがゲフィエのもとを立ち去った時と同年代の現代の若い娘を主人公として小説を書くという手段だった。マリー＝ノワールという名前を与えられたこの女性はゲフィエの仮想的な対話者なのである。ゲフィエはマリー＝ノワールに向かってこう語りかける。「私が「あなた」と言うのは、だが、私が一個の「あなた」を必要としているからなのだ。考えるために。思い出すために。語るために。・・・忘却に抗いつつ私がでっちあげるこの「あなた」を。」(10)『ブランシュまたは忘却』の一篇は実はこうした仮想された対話者との対話の記録としても読むことができる作品だと言える。

「男が君に夢中になるには美しいだけでは充分ではない、マリー＝ノワール」(11)という『ブランシュまたは忘却』の冒頭の一句を前にして作者アラゴンの中で書く人としてのアラゴンと読む人としてのアラゴンの二重化が起こる。書く人が書いた一行を読む人が読み取って新たな書く人となっていく。そうした双数の「ぼく」と「もう一人のぼく」との間での絶えざる役割交換がアラゴンの創作の秘密だと言うのである。冒頭の一句を読み、聴き取るという行為から一連の問いと答えの連続が発生する。言わば

読者としての作者の中で、自問自答の連続が生じるのだと言っても良い。

8. 未決定性に身を置くこと

ところで、アラゴンは彼のどの小説も「あらかじめ熟考されたのではないという共通の性質」(p. 47)を持っていると言う。つまり、あらかじめの計画をまったく持たずに書き始められると言う。彼の小説が書き始められる切っ掛けとなるのが、突然に頭の中に沸いてくる冒頭の一句なのだが、それが、作者であり、同時に読者でもある作者をどこに導いていくかは作者自身にも分からないとも言う。

「熟考された組み立て」(p. 48)がある訳ではない。「先行する想像に形を与える」(p. 48)訳でもない。「その展開を秩序づけた」(p. 48)訳でもない。アラゴンにとって冒頭の一句は「切替装置のように作動する」(p. 48)と言うのだ。「その中を歩きまわり、それを知るのにそれを読むこと以外に自由になる方法を知らない」(p. 48)と彼は語る。そして、あの注目すべき「読者としての作者」の理論が語られるのである。そこでは一個の謎として作者の前に立ち現れる冒頭の一句を読者となった作者が読み解いていく。この「ぼく」と「もう一人のぼく」との役割交換と対話とが冒頭の一句に続く無数の言葉を紡ぎ出していくと言うのである。

アラゴンは冒頭の一句から発して小説全体が生成されていく運動を韻の作用に譬えてもいる。冒頭の一句が生成されたとき、今度はその一句を読者として読み取る部分が当の作者の内部に生ずると言う。この作者自身でもある読者が、最初の一句に韻を踏む形で、次の一句をあたかも詩句の付句のように付けていく。それが文の生成の運動の基本だと言うのである。このアラゴンの言葉を信ずるなら、文の生成を押韻の運動をモデルとして説明することもできるのかも知れない。

ところで、白紙の状態から書き始めるとはどのようなことなのか。「ぼくは人殺しの犯人が誰かをあらかじめ知っていたことは一度もなかった」(p. 47)とアラゴンは断言する。彼の全ての小説は全くの「白紙の状態」か

ら書かれたのだと言う。アラゴンの小説は徹底的にプロセスを重視し「未完の小説」の状態を重視する。過程にある小説。未決定性、非限定性、あるいは非拘束性とでも言えるだろうか。そうした途上にある小説の状態をアラゴンのエクリチュールは高揚するのである。

これから書かれるべき小説についてのいかなる思考も計画も予断も持ち合わせていないという作者について何を語れるだろうか。あるいは、こうした小説作法をアラゴン自身が自らに課したゲームの規則なのだと考えてみれば分かりやすいのではないだろうか。そう考えれば「水に飛びこむには幾通りものやり方がある。潜る。落ちる。もがく。ぼくは文章の水面にまるで叫ぶように身を投げる。恐怖に取りつかれたように。こうしてすべてが始まる……。(中略)小説がどこから出発するのかを説明しているのだ」(pp. 30-31)という言葉も明瞭なものとして我々の前に現れてくる。こうして、綱渡りのように途上にある小説をなんとか書き進め、なんとか切り抜けていくことが作家が自己に課したゲームの規則だと言うわけだ。

ゲームと言うからには小説の生成の過程に偶然の出会いや遊戯の瞬間も欲しくなるだろう。前者はロートレアモンの美の定義を小説の本質に重ね合わせることで実現される。「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。」(p. 47)この言葉自身が実はロートレアモンという他者の言葉の引用でありコラージュでもある。それはまた同時に他者の存在との出会いの瞬間でもあるのだ。そして遊戯性は地口や語呂合わせ、音の類似などを契機として語と語とが結びつき、テキストが生産されるところに見ることができるだろう。あるいは、後に述べるレーモン・ルーセルの小説技法に対するアラゴンの熱烈な賛嘆の念にも遊戯性への傾斜を読み取ることができるだろう。

これから小説が書かれるのだという宣言として冒頭の一句が告知される。だが、この一句が一句として決定したということは、未だ書かれざる膨大なページが未決定な白紙のまま残されているということに他ならない。アラゴンは『冒頭の一句』の中にマチスの『フランス窓』と題された作品の

複写を挿入している。人影も見えない不思議な印象を与える窓の絵である。それに対するアラゴンのコメントは次のようなものである。「マチスの『フランス窓』（1914年）、これはいまだかつて描かれたことのない神秘的な窓だが、始まったばかりで作者にもまだ何ひとつわからない小説のあの＜空間＞に向かって開かれているかのようだ。暗い家屋で、住人たちも、その生き方も、その記憶も夢も苦しみもわからないようなあの人生の空間に向かって。」（p. 80）未だ確定していない不確定要素の浮遊する状態を楽しむかのような姿勢がこの作家には見て取れる。アラゴンは『バーゼルの鐘』の最初の文章を書いた時には、『バーゼルの鐘』はまだ存在していなかった。この文章にはいかなる未来もなかった。それが開いた＜空間＞はそれに含まれる語のどれ一つにも限定されていないので、まったくあいまいなものであった」（p. 78）とも述べている。

つまり目の前に広がっているものは未だ書かれざる膨大な白紙の数々であり未決定性の状態だ。まだ何も決まっていないのだ。だがアラゴンはこの未決定性を逆にとる。それを「あり得たかも知れないこと」の到来するあらゆる可能性として読み替えていく。そこで何が生じてても不思議ではない未踏の空間、アラゴンが「言語学的空間」（*espace linguistique*, p.77）と呼んだ「可能態としての諸人格の宇宙」（12）が到来する空間が拓かれるのだ。

9. 幻の小説『無限の擁護』について

アラゴンは1922年の4月から1927年に掛けての数年間に亙って『無限の擁護』というタイトルの小説を執筆しようと試みる。この『無限の擁護』についてのアラゴン自身の追想は『冒頭の一句』の中でもかなりの紙幅を費やして語られている。小説というジャンルの「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」（p. 54）との証言もある。アラゴンは既存の小説の概念を根底から転倒させてしまうような全くの未知の一作品を目論んだのだ。

それによれば『無限の擁護』という作品は1500ページほどの枚数を占めて、登場人物も100人ほどに昇るといふ想像を超えた作品であつたらしい。残念ながらアラゴン自身の手によつて1927年の秋にマドリードのホテルの一室で暖炉にくべられて焼き捨てられたといふ作品である。アラゴンは「この作品をぼくは一九二七年に放り出した」(p.44)と語つている。そして、この小説を放棄したことを「ぼくのうちにあつたロマネスクな創造の可能性そのものが、すべて六年近くの年月とともに灰になつたのだ」(p.45)と結論付け、その無念さを回想しているのである。

以下ではアラゴン自身の証言を引用しつつ、この作品がどのようなものだったのかを再構成してみたい。先ず注目すべき点は、その多数性である。驚くほどの数多くの登場人物が一冊の小説の中に書き込まれていふといふ。アラゴンは言う。「やたらに雑多な作中人物が生れたのは、異つた物語を交錯させたために一人一人がみな自分の始まりを要求したからだ」と。(p.47)そしてまた次のように続ける。「この小説は多種多様な作中人物の数だけ入口のある小説だつた」(p.45)とも言う。また「この小説には主人公も、作中人物もいない、主人公と言えるものがあるとしたら一個の抽象か、なによりも一個の事物であるだろう」(p.62)との発言もある。

通常の小説の場合にはストーリーの流れを収束させるための要石として一人の主人公が設定されるのが常套の手段である。ところがアラゴンはそうしたやり方に反逆を試みた。登場人物の数だけの多数の物語が要求される小説とはどのようなものなのだろう。それらの物語についてアラゴンは次のように語つている。「だがそれでもどれもが、あのあらかじめ熟考されたのではないといふ共通の性質を持っていたらう」(p.47)といふのである。

ここでアラゴンから奇妙なキーワードが提出される。「切替装置」といふ言葉である。原文では「échangeur」となつていふ。辞書を引くと「①インターチェンジ、立体交差 ②熱交換機」の訳語が示されていふ。ある状態から別の状態への移行をアラゴンはこうした比喩で表していふのであろう。

言い換えれば既知の状況から未知の状況へと一步を踏み出すことの象徴表現と考えても良い。この「切替装置」が冒頭の一句によって生じた言葉の群れを想像もできない未知の方向へと連れ出していくのだと言うのである。「創造の始まり、目覚めの文章、最初の呪文、あれやこれやの性質を持った書き出し、現われてくる語の奇怪とも人を喰ったとも言える調子、これらがぼくの中で、今日、切替装置と呼ばれるような役割を演じ、ぼくを精神の思いがけない道へと進ませ、遠まわしな動作で、人間か創造者かであるぼくを生きるのか書くことの発明に運命づけるのだ」(p. 45)と言う。この言葉にはシュルレアリスム的な手法への強い隣接が感じられる。そしてまた、既知と未知との二者択一を迫られたら、必ずや未知の方向を選ぶだろうというアラゴンの姿勢も感じられる。

そして、それに続く部分で読者としての作者という主題が再び語られる。「ぼくの小説は最初の文章からして、それがたまたま切替装置のように作動したので、ぼくはそれらを前にしていつも一読者のような無垢の状態にあった。まるでそれについて何も知らない一人の他人の本をぼくが開き、すべての読者のようにその中を歩きまわり、それを知るのにそれを読むこと以外に自由になる方法を知らないというように、いつもすべては経過したのである。」(p. 47)一人物の中での「ぼく」と「もう一人のぼく」との、そして「読者」と「作者」との内的な対話からアラゴンの作品が生れてくるのだと言いたいらしい。

10. 「小説は乱痴気騒ぎだ」

アラゴンは物語の論理展開とは別な言葉の論理が物語を牽引しているのだと考えているようだ。次のような言葉にそのシステムの構造が読み取れるだろう。「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」(p. 47)と言う。後期作品の『ブランシュまたは忘却』では地口や語呂合わせとい

った音の類似が契機となってテキストが生産されていくという現象がいたるところで認められた。物語の論理以前に存在する言葉の論理に着目する必要があるのだろう。

『無限の擁護』はこの世の終末を描き、最後の審判を描くような黙示録的な状況を語る小説として構想されたい。アラゴンは「淫売屋」や「乱痴気騒ぎ」というスキャンダラスな言葉を用いて『無限の擁護』を説明しようとする。そして、放棄されたこの小説の結末について次のように回想している。「あの数多くの作中人物がその運命の論理や非論理にしたがって、最後には一種の巨大な淫売屋に全員が落ち合っ、そこで彼らの間に危機と混乱が起こるだろう、言ってみればあらゆるモラルが崩壊して、一種の巨大な乱痴気騒ぎに陥るだろう」(pp. 48-49)と。

そこではキリストの再臨も描かれることはないし、神の国の再来も描かれることはない。「淫売屋のような社会。主への道は決定的にふさがれている。」(p. 49)要するに社会悪の縮図を描くことがアラゴンの計画だったのだ。ここでアラゴンの「異なった物語を交錯させたために一人一人がみな自分の始まりを要求した」(p. 47)という言葉を思い出しておこう。そこから読み取れるのは整合的かつ調和的な小説の完成を拒む作家の態度である。カオスを志向するかのような作家の態度である。物語に上手な結末を付けることを拒否して、未決定の状態のままに小説を放置してしまおうという作家の態度である。破綻に向かって開かれているような作品をアラゴンは構想したのだ。そう言えば後期作品の『死刑執行』や『ブランシュまたは忘却』の二作品も言わばオープンエンディングの作品であった。『無限の擁護』も同様のオープンエンディングの作品で構わないとアラゴンは考えたのであろう。

この後の部分で「小説とは乱痴気騒ぎだ」(p. 72)という度肝を抜かれるような比喩が出てくる。アラゴンは性的な比喩を用いてテキスト生成のプロセスを語ることが多い作家である。慣れない人は面食らうかも知れない。アラゴンがここでテキスト生成の過程を「乱痴気騒ぎ」の比喩で語ってい

るのは、先に引用した「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。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だったと言ってよい」(p. 47)という言葉と別のことを語っている訳ではない。

「乱痴気騒ぎがその名に価いするのは人間の多さにおいてであって、その多数性が無秩序を、限界の拒否を予想させる」(p. 69)ともアラゴンは言う。それは小説の中での雑多な言葉や要素のありとあらゆる結合の可能性の隠喩なのだ。「物理学の実験」の比喻で語られていたことと同じことなのである。あらゆることが起こりうる可能性の場としてここでは「ロマネスクな空間」が捉えられていることを指摘しておこう。

11. 改竄し修正するという方法

『パーゼルの鐘』は第一章「ディアヌ」、第二章「カトリーヌ」、第三章「ヴィクトール」、第四章「クララ」と各章に主要人物の名前を付けた四部構成になっている。ところで、その第二章「カトリーヌ」の主人公のカトリーヌには実在したモデルがいる。それはアラゴンの母マルグリットが経営していた素人下宿に滞在していたグルジア出身の女性だと言う。この女性が幼いアラゴンに与えた影響は大きなものがあつたらしい。後に付けられた『パーゼルの鐘』の序文「そこからすべてが始まったのだ」でもアラゴンはこの女性について大きな紙幅を割いて語っている。

『冒頭の一句』においてもアラゴンはこの女性を回想している。そしてここでアラゴンの小説技法上の大きな問題の一つである「修正」(correction)という手法が語られるのである。アラゴンは幼少の時に、下宿に滞在していたカトリーヌのモデルとなった女性から「まるでぼくがブルゴーニュ侯であるかのように、フェヌロンの『テレマック』を毎日、特別に手ほどきして」(p. 19) もらっていたのだと言う。一七世紀の聖職者であ

ったフェヌロンは、ルイー四世の孫、王太子ブルゴーニュ公の教育係として、道徳と説教の色調が強い『テレマックの冒険』などの作品を書いたのだった。そして、1919年になって、アラゴンは自分の『テレマック』を書いてやろうと計画したのだと言う。アラゴンが医学を放棄した後の二十四、五歳の頃のことである。以下ではこの「修正」と呼ばれる小説技法について考えていこう。

その書き方はフェヌロンの元テキストである『テレマック』を改竄し修正するという方法であった。そしてアラゴンは当時のイジドール・デュカス、つまりロートレアモン伯爵への強い傾倒を引き合いに出しながら、デュカスの『ポエジー』が数人の著者の修正である点を強調するのである。アラゴンは「このぼく自身の出だし」を自己の主体というものの中に限定しようとはしない。どうやらアラゴンの『テレマック』の言葉と同じように「このぼく自身の出だし」もどこか別の場所にいる他者たちのところからやって来るらしい。

フェヌロンの文章を修正する企てとはどのようなものだったのか。フェヌロンの『テレマックの冒険』の冒頭の部分「カリプソはユリシーズの出發で心が慰まなかった。苦しみの彼女は自分が不死の身であることを不幸だと思った。」(p. 20)をアラゴンは次のように書き換える。「カリプソは海辺の貝殻のように、情けない想いで、船を運んでいる波の中で泡に向かってユリシーズの名をくり返した。苦しみの中で彼女は自分が不死の身であることを忘れてしまった。」(p. 20) こうして道徳臭の強いフェヌロンの作品をダダの雰囲気感を匂わせる作品へと書き換えていったと言う。

それは言わば、一種のパロディーの試みだと言ってもよい。他者から由来する言葉を自己流に書き換えることで、自分の言葉を紡ぎ出していくのである。しかも、それは「イジドール・デュカスすなわちロートレアモン伯爵の圧倒的な影響」(p. 20)のもとに行われた方法だともアラゴンは言う。ロートレアモンの『ポエジー』はなるほど数人の著者の修正、とりわけヴォーナルグの文章の修正によって書かれた作品だと知られている。つま

り、そのテキストは複数の他者たちに由来する言葉から成り立っているのだ。それは他者たちの言葉を借用しつつ、ルシェルボニエの言う「自己の内なる複数の我々」を形作るものなのだ。

このような内的空間では多声性と他者性とがキーワードとなるだろう。しかも、そうした空間では必然的に主体は「仮面の人」とならざるを得ない。「私」は複数の声を持ち、他者の声を持つ、外郭を持たない可変的、可塑的、流動的な存在となるからである。ワイリー・サイファーの言い回しを借りるならば「多孔質の自我」とでも言えるような、他者たちを住ませた自我となるのである。

恐らくアラゴンは唯一無二の安定した自我という神話を信じてはいないのだろう。唯一のものとしての主体という言葉も信じてはいないのだろう。ロマネスクな世界を生きている者は「あり得たかも知れない生」を生きることを夢想するのだ。その時に彼の顔には「仮面」が被せられている。

12. 『なんという聖らかな魂』の冒頭部分

一九〇四年、六歳の頃にアラゴンは『なんという聖らかな魂』という作品を書く。そして、二〇年後の一九二四年に作品集『放縦』の中的一篇として、綴り字を訂正しただけで、そのまま再録する。アラゴンが二十六、七歳の頃の時である。この年にはアラゴンのシュルレアリスムの小説である『夢の波』も発表されている。また、ブルトンの『シュルレアリスム宣言』が発刊された年でもある。『なんという聖らかな魂』は誰も子供が書いた作品だったとは気付かなかったと言う。人にもらった『ドゥーラキン元帥』という作品からの借用でド・ノワサン家の旅の目的地である「ペテルスブルグ」が出てきたと『冒頭の一句』の中でアラゴンは告白している。ここにも「修正」と「借用」との手法が見て取れることを指摘しておこう。

アラゴンは『なんという聖らかな魂』の冒頭部分をここで例証として引用している。それは以下のようなものである。

《「早くおいで！ ヴィクトール！ マリー！ アルフレッド！ ルネ！」とロベール・ド・ノワサンが呼んでいた。「どうしたの？」とヴィクトールが言った。「モントルグイユ街から出発するんだよ」とロベールが言った。「どこへ？」とマリーが言った。「どこへだろう？ほんとに、どこへだい？」とルネが言う。「ペテルスブルグのピョートル大帝街三番地だよ」とロベールが言う。「ああ」とアルフレッド。「そのとおりだ」とド・ノワサン氏が言った。「そうよ」とド・ノワサン夫人が言った》(p. 14)

ここでも「ペテルスブルグ」という他者に由来する言葉がアラゴンの書く行為を誘い出す動因となっていることに注意すべきだろう。そしてアラゴンは六歳の時のこの自作を「将棋の歩のように配置された七人の人物がこのように所番地のはっきりした住居を捨てて出ていくところから始まる物語」(p. 15)と定義している。将棋の歩という比喩が何とも生きているのに感心してしまう。ここには明らかに書く行為を一種の遊戯性を持った行為として捉える態度が窺えるからである。さらにアラゴンは「「どこへ？」がくり返されたのは、ただド・ノワサン一家のみんながどこへ行けるだろうかと思像する時間を作者のぼくに与えるためにすぎなかった」(p. 16)と続けている。つまり冒頭の一句を読者として読み直して、それに続く文章を作者として生み出していくという読者と作者の絶え間のない役割交換がここで行われているのだ。「どこへ？」という問い掛けに導かれる既知から未知への運動がアラゴンの書く行為を突き動かす。想像力を突き動かす。

「だからぼくは自分の『なんという聖らかな魂』を段落から段落へ(章から章へ)と、自分で読んでいかなければならなかった。それぞれに展開していく筋を見つめながら」(p. 15)とアラゴンは続ける。「ぼくがそれらの物語の一切の内容を(中略)一語一語書きながらつくり上げていったことがわかってもらえるだろう」(p. 16)と言う。

『アラゴンは語る』においては、6歳の時に書いたこの「何という聖らかな魂」を20年も後になって出版した短編集『放縦』の中にそのままの

形で収録したことも語られている。その動機を作者は次のように語っている。「私における散文の発展のあとを、その発端から、つまり、誕生から呈示することに興味を感じた」（13）と言う。ここにも自分にとっての書くことの意味を、その起源に遡って理解したいという作家の内なる生成論的な志向が見て取れる。そしてアラゴンは次のように続ける。「自分の言語の起源をはっきりさせて、その後の文章と比較できるようにすることにこんな風に固執したということだけからみても、この二〇年代のころから、私はいわば「言葉屋」（un linguiste）だったので」（14）と言う。とことん「言葉」に拘泥するアラゴンの姿勢がここにも読み取れるだろう。

13. 他者からやって来る言葉

アラゴンのテキストには、この『冒頭の一句』も含めて、他者からの引用、修正、改竄によるテキストの生成が多くの中で見て取れる。アラゴンは他者の声を語り直すのだ。それだけではない。さまざまな形でのコラージュもアラゴンの作品の中では利用されている。他者たちのテキストからの引用の例を挙げれば、無数に例示できる。この『冒頭の一句』でも、ベケットの、ルーセルの、フェヌロンの、ロートレアモンの文章が引用されている。これらの引用の数々も多声性に満ちた「紙＝空間」（espace=papier）を生成する一因となっている。

こうして書物としての『冒頭の一句』の中には、さまざまな他者たちの声を取り込まれていく。視点を変えてみれば、それはテキスト相互作用（intertextualité）の実践の場だと言うこともできる。こうした他者たちの声やテキストを引用するという手法はエッセイである『冒頭の一句』にも後期小説である『死刑執行』や『ブランシュまたは忘却』にも共通して認められるアラゴンの文章の大きな特徴となっている。

では、アラゴン自身の自我なり主体なりはどこにあるのか。「このぼく自身の出だし」（Ce commencement de moi）は、ラシーヌの引用によるエピグラフ「おらが一番よく知っているのは、出だしのとこだ」にも拘わらず、不

可知の領域に放置されているとしか言いようがない。

こうしたテキストの内部での他者たちの声の跳梁跋扈は、自我なり主体なりを堅固な実体と見做すという考え方を否定してしまうのではないだろうか。私たちの自我なり主体なりは無数の他者たちの声にも貫かれているのではないだろうか。自我なり主体なりを貫いている言葉はその起源も生成も語り切れぬ存在なのかも知れない。

他者からやってくる言葉、複数の言葉が言語的存在としての我々を生成しているとアラゴンは考えているようだ。ランボーの有名な言葉「私は一個の他者なのです」(Je est un autre.)の反響が聞き取れる一行がアラゴンの『死刑執行』には書き込まれている。「他人が私の自己なのだ」(15)の一行である。アラゴンの作品はどの一冊を取り上げてもテキスト相互間作用の書物だと言うことができる。無数の書物からの引用、借用、修正、改竄が認められるからだ。例えば『ブランシュまたは忘却』のラストシーンではフロベールの『感情教育』のラストシーンが舞台装置として引用されていた。『感情教育』のラストシーンで主人公フレデリックのもとを訪れたアルヌー夫人が自分の髪を切ってフレデリックに委ねるというエピソードがそのままゲフィエとブランシュの別れの場面にも書き込まれているのである。

しかし、アラゴンが告白していたフェヌロンの『テレマック』の修正、改竄は決してアラゴンだけの問題なのではない。シェークスピアもモリエールも、そして寺山修司も他者のテキストを書き換えてきたという事実を思い出しておこう。あらゆる文学作品はそれに先行する無数のテキストの言葉を取り込むことで成立しているのだと言ってもよい。そのことは『死刑執行』に書き込まれた次のような言葉に良く現れていると言うことができる。「ぼくには鏡が小説になるのだ。ぼくの人生、現実そのものはあらゆる道徳的意味を失い、すべてはフィクションの反映の意味を帯びる、太古から人間たちがそれを通して夢想してきたフィクションの巨大な財産の意味を、そしてぼくは同時に、イアーゴー、ヴィヴィアン、ウイルヘルム・マイスター、チチコフ、ランスロット、ぼく自身、ジュリアン・ソレル、

ジギル博士、ペチョリン、ジル・ブラス、トム・ジョーンズ、ムーシュキン公爵、ジュリアン・ド・サントレ、ヒースクリフ、その他お望みの人物になる。共有された夢。これこそ小説なのだ。」(16) 言語的存在としての我々の内では無数の先行テキストが我々の存在の内に「人間の森」を生成し、ルシエルボニエの言う「可能態としての諸人格の宇宙」を生成しているのである。

14. ジャンルとしての小説

アラゴンにはジャンルとしての小説という意識はどの程度まであるのだろうか。一見、フラットな散文で書かれているように見える連作「現実世界」の頃のリアリズムの作品にも突然に詩的な描写が現れる。これは『オーレリアン』の中のベレニスがパリの街を歩き回る下りを参考にしてみれば良いだろう。時には散文の中にアレクサンドランの詩の韻律が書き込まれ、また散文の中に畳韻法までが用いられていることは私の論文(18)で指摘しておいた通りである。

詩集に『未完の小説』という題を付け、自由な散文に『アニセまたはパノラマ、小説』と題を付ける。「『アニセまたはパノラマ、小説』が小説らしくないのにそのタイトルそのものの中で小説と呼ばれていたために受け容れられ、『テレマック』の方は表紙に小説と書いてなかったために誰も小説だと気がつかなかった」(p. 53)という発言もある。そしてまた「私にとって散文と詩との根本的な区別は存在しない。私にとって詩と小説との根本的な違いが存在しないのと同様にである」(19)という発言もあるのだ。

以上の事実から考えると、アラゴンという作家にとって詩と散文との区別ということは重要な意味を持つものではないようだ。この作家にとって、ただ多種多様なエクリチュールの試みがあるばかりなのだ。アラゴンは「書く行為」そのものを最重要なものと思っているのだと言い換えても良いだろう。

ところで、アラゴンの『冒頭の一句』から読み取れるのはリアリズムと

シュルレアリスムの間でのアラゴン自身の揺らぎではないだろうか。政治的な立場として Kommunismus を選び取ったときに、作家としてのアラゴンは社会主義リアリズムを選ばざるを得なかった。だが、その実、彼はシュルレアリスムの技法を捨てはしなかった。「現実世界」連作におけるリアリズム擁護の公式発言は全て差し引いて読む必要があると筆者は考えている。なぜなら『パーゼルの鐘』の序文で語られている小説技法は、すでに見たようにまさしくシュルレアリスムの技法だからである。アラゴンは実は「リアリズムの作家」というレッテルを付けて済ますことができるような存在ではなかったのだ。

『冒頭の一句』の中でかつてのシュルレアリストの仲間たちについての記述はそれほど多くはない。例外的に語られているのはブルトンたちシュルレアリストの会合で『パリの土地者』を朗読して、仲間たちが白けきったというエピソードだ。小説というジャンルそのものをブルジョワ的なものと見做して全否定していたアンドレ・ブルトンはアラゴンに「読めよ・・・みんなのためになるぞ・・・みんなそこから種子を拾うだろう」(p. 57)と挑戦的な態度で命令したと言う。アラゴンはブルトンがこうした態度によって自分を「シュルレアリスムのリアリズムの道へと押し出した」(p. 58)のだと語っている。この「シュルレアリスムのリアリズム」の一語は原文では「un réalisme surréaliste」となっている。しかし、アラゴンによってそれ以上の説明が与えられている訳ではない。リアリズムとシュルレアリスムの境界を越境するのがアラゴンの流儀なのだとここでは考えておきたい。そして、恐らくは冒頭の一句を読者として解釈しつつ、次の一句を作者として産出していく絶えざる文章生成の運動がリアリズムとシュルレアリスムとの区分をも、また詩と小説の区分をも無効化してしまうものとして現れてくるはずなのである。

15. アラゴンとレーモン・ルーセル

アラゴンが『冒頭の一句』で言及している作家たちはレーモン・ルーセル

アラゴンの小説技法（４）～『冒頭の一句』を読む～

ルにしるベケットにしる小説と言語の観念を極限まで追い詰めていった極度に意識的な作家たちだという点に特徴がある。アラゴンは彼らの中に自己的方法的な試みの先達を見ているのだ。（もちろん彼らの方法を意図的に学んでいることはいうまでもない。）

アラゴンは『冒頭の一句』の終わりに近い部分でレーモン・ルーセルの小説技法について賛嘆の念を込めつつ言及している。それによればルーセルは「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」(p. 140)と指摘している。そして、ルーセルの言葉遊びのような音の似通った二つの文を引例しつつ次のようにコメントをしている。「<< J'ai du bon tabac dans ma tabatièreわしや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、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」(p. 140)と言う。

ルーセルの『アフリカの印象』の訳者である岡谷公二氏はレーモン・ルーセルの短編「黒人の中で」について「ほとんど同音ながら、まったく意味の異なる二行の文章をはじめに考え、その一行で始まって、もう一行で終る筋を作り出す、という方法」(20)だとその技法を要約している。この短編についてはアラゴンの『冒頭の一句』でもまったく同じ冒頭の一行と結末の一行がアラゴン自身によって引用され、ルーセルの技法についての分析も施されている。《Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard》という一行で始まり、《Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard》という一行で終わる物語なのである。billardのbを一字だけpに変えることで、二つの文章の意味はまったく違うものになってしまう。前者は「古びた撞球台のクッションに書かれた白墨の文字」（岡谷氏訳）の意となり、後者は

「年老いた盗賊についての白人の手紙」(岡谷氏訳)となるのだ。岡谷氏はこれを「ひたすら言葉だけにこだわり、言葉から言葉を紡ぎ出してゆく方法、言葉の綱渡りに比すべき方法」(21)と定義づけている。ところで、ここでアラゴンの『オーレリアン』に目を向けてみよう。『冒頭の一句』でアラゴンは『オーレリアン』の冒頭の一句《オーレリアンがはじめてベレニスに会った時、彼は彼女を正直に言って醜いと思った》(p. 95)という一行をニースの街を歩きながら思い付いたのだと語っている。オーレリアンという未知の男がベレニスという未知の女と恋に落ちる物語だとしかこの時点では作者にも分かっていない。だが、この文章は「一つの戦争からもう一つの戦争へと虹の橋をかけるこの長い物語全体の第一音を示す文章」(p. 95)だとは分かっていたと言う。そして「その虹のアーチは、ベレニス(未知の女)が死んでしまうと、《いまや彼女を家へ連れ戻さなければならぬ……》という、第二の脚にあたる文章で閉じられると想像がついていた」(p. 95)とも言う。この冒頭の一句から結末の一句への流れは驚くほどにレーモン・ルーセルの方法に酷似してはいないだろうか。アラゴンはルーセルの方法を「ゲームの規則」として自分自身に課したのではないかとも思われる。つまり、アラゴンは『オーレリアン』の冒頭の一句から結末の一句へと「虹のアーチ」でもある膨大な白紙の空間をレーモン・ルーセルに倣って綱渡りをするかのように埋めていったのだ。

それは冒頭の一句と結末の一句の間に広がる広大な白紙の空間を言葉で繋いでいくというエクリチュールの冒険であり、まさしく言葉の綱渡りなのである。そして、レーモン・ルーセルの小説技法にも通じるのはその明白な遊戯性だと言うことができるだろう。

注

訳書の存在する作品に関してはそれぞれの訳者の方々の訳文を利用させていただいた。『冒頭の一句』に関しては原著のページ数を引用文の後に直接記してある。その他の作品に関しては末尾にまとめておいた。

- (1) Aragon, *La mise à mort*, Gallimard, 1965 ; coll.<folio>, 1973, pp184-185. (アラゴン、三輪秀彦訳『死刑執行』中央公論社, 1971)
- (2) 稲田三吉『アラゴン研究』, 白水社, 1986, p.43.
- (3) Aragon, *Le roman inachevé*, Gallimard, 1956 (大島博光、服部伸六、嶋岡晨訳『アラゴン撰集 第3巻』, 飯塚書店, 1979, p.62.)
- (4) Pierre Daix, *Aragon*, Éditions Tallandier, 2005, p.21.
- (5) 稲田三吉『アラゴン研究』, 白水社, 1986, p.49.
- (6) Aragon parle avec Dominique Arban, Seghers, 1968, p.19. (アラゴン、小島輝正訳『アラゴン、自らを語る』, 富岡書房, 1985.)
- (7) Aragon, *Les cloches de Bâle*, Denoël, 1934 ; coll.<folio>, 1972, p.15. (アラゴン、稲田三吉訳『バーゼルの鐘』, 三友社出版, 1987.)
- (8) 同上, p.49.
- (9) 同上, p.15.
- (10) Aragon, *Blanche ou l'oubli*, Gallimard, 1967 ; coll.<folio>, 1972, pp.38-39. (アラゴン、稲田三吉訳『ブランシュとは誰か』, 柏書房, 1999.)
- (11) 同上, p.11.
- (12) Bernard Lecherbonnier, *Aragon*, Bordas, 1971, p.177.
- (13) Aragon parle avec Dominique Arban, Seghers, 1968, p.21. (アラゴン、小島輝正訳『アラゴン、自らを語る』, 富岡書房, 1985.)
- (14) 同上, p.21.
- (15) Aragon, *La mise à mort*, Gallimard, 1965 ; coll.<folio>, 1973, p.365. (アラゴン、三輪秀彦訳『死刑執行』, 中央公論社, 1971)
- (16) 同上, p.272.
- (17) André Breton : *Nadja*, édition entièrement revue par l'auteur, Gallimard, Paris, 1963) (アンドレ・ブルトン作、巖谷國士訳『ナジャ』, 岩波文庫, 2003, p.11.)
- (18) 山本 卓「アラゴンの小説技法（３）－散文の中の音声性」, 文学部紀要20-2, 文教大学文学部, 2007.
- (19) Aragon parle avec Dominique Arban, Seghers, 1968, p.158. (アラゴン、小島輝正訳『アラゴン、自らを語る』, 富岡書房, 1985.)
- (20) レーモン・ルーセル、岡谷公二訳『アフリカの印象』, 平凡社ライブラリー, 2007, 「訳者解説」, p.380.
- (21) 同上, p.380.