

アラゴンの後期小説

Aragon's Late Novels

山 本 卓

「アラゴンの後期小説」－晩年における深まり－
序文－再読と再構成－

アラゴンは晩年に差しかかってから、立て続けに『死刑執行』や『ブランシュまたは忘却』などの問題作を発表する。これらの作品は小説の問題を根底から問いなおすものである。アラゴンの小説に対する洞察を小説そのものの中に内包する形で提示しているからである。また、こうした問題作の執筆と同時にこの作家は、自己の過去の作品群に対する大量の自注をも書きはじめる。というのも、当時、最愛の妻エルザ・トリオレとアラゴン自身との小説作品を交互に差し連ねた作品集である『アラゴン・トリオレ交差作品集』が刊行され、その自序にアラゴンの文章が付け加えられることになったからである。(1969年『交差作品集』刊行開始。1965年『死刑執行』1966年『レ・コミュニスト』改訂。1967年『ブランシュまたは忘却』刊行。)この作業の間、アラゴンは過去の自分の作品を言わば「再読」する。そしてこの再読行為は、彼に自己の方法を対象化しつつ再構成するという機会を与えることになるのだ。ダニエル・ブーヌーは、その著書のなかで『ブランシュまたは忘却』を評して、この小説が本質的に再構成の手法を取っていると指摘している。アラゴン自身の小説の方法論も(晩年の小説論である『冒頭の一句』とともに)上記の序文群の形で再構成の手法のもとに明らかにされる。だが、アラゴンは小説の理論家ではない。彼は飽くまでも実作者なのである。したがって、その論理が整合性に欠けていたり、用語の規定が曖昧であったりするのは止むを得ない。とり

わけ彼の言う「リアリズム」réalismeの一語は世間一般で用いられている通念を大幅に逸脱している。(もっとも、そうした「誤用」こそが実はアラゴンの思索法の一あるいは詩作法の一原点ですらあるのだが。)そこで我々凡人は、それこそ鼻頂の引き倒しになりかねないことを承知の上で、自分なりに理解のしやすい形にアラゴンの理論を「再構成」する必要があるのだ。以下の試みはそうした拙い通俗化の試みに過ぎない。またこの論考は筆者自身にとっても本学文学部紀要に既に発表した「散乱する紙」、「言語の限界」、「人称の戯れ」の「再構成」の試みでもあることをお断りしておく。

1. 現実認識のための装置

アラゴンがその晩年に差しかかって自己の再読という行為と取り組んだことは上に述べた。ところでアラゴンの晩年は小説家としても『死刑執行』や『ブランシュまたは忘却』などの問題作を立て続けに生み出した実に豊かな時期だった。そこでは詩と認識との驚異的な結合が見られ、言葉と思考との幸運な結合が見られた。言わば詩が認識を助け、言葉が思考を生むプロセスが、アラゴンの晩年の作品の中で見事な開花を示していたのだ。こうして新しい作品を発表しつつ、同時にアラゴンは過去の自作への自注を作成する作業とも取り組む。『交差作品集』のために書かれた序文群がそれである。

この時期に書かれた「序文群」でアラゴンが最も強調しているものは「現実」の一語である。当時のアラゴンの小説についての主張の基本的な部分は、常に「現実」という言葉が占めていた。彼にとって小説とは何よりもまず「現実認識のための装置」なのだ。だがそうした彼の公式発言の彼方に、必ずしも「現実の重視」のみとは思われない要素が現れる。現実と虚構との相互作用も見え隠れし始める。またそこには純粋な言葉の自己増殖の快楽も出現する。そこでは人生(現実)と小説(虚構)とが作者によって同一視されることすら有るのだ。こうした「虚構」の重視を見れば、読者としても単純な「リアリズム」という言い回しをそのまま飲み込む訳

には行かなくなる。アラゴンの「現実重視」はどうやら単なる図式的なりアリズムなどとは異なるものらしい。ではアラゴンの現実とは何なのか。それは小説とはどのように関わるものなのか。まずは、そうした疑問点に対する解答を求めつつアラゴンの後期小説の問題点を考察していきたい。

さて、繰り返しになるが小説家アラゴンが常に重要視していたキイ・ワードは「現実」(le réel)の一語だった。シュルレアリスムの詩人からレアリスムの作家へと転向した後のアラゴンは「現実世界」(le monde réel)の連作を通じて自己の現実認識を小説の形のもとに定着させようと試みる。『パーゼルの鐘』『お屋敷町』『屋上席の旅行者たち』『オーレリアン』の連作がそれである。そしてレアリスムに目覚めた後のアラゴンは、レアリスムへの転向以前の自分自身つまりシュルレアリスト・アラゴンーを回想しつつ、かつての転向以前の自作『パリの農夫』の中にさえ「現実」への強い接近の萌芽が見られたとしているのである。例えばアラゴンは『パリの農夫』を次のように自己評価している。

「他のシュルレアリストたちが書いたものとこの本とを比較してみれば、それが現実の中に根を張っていること、その存在理由が描写に在るのだということを認めねばならない。シュルレアリストたちと私との間のきづなが絶たれた時には私は気付かなかったのだが、その権利を主張していたのは私の内なるレアリスムだったのだ。」⁽¹⁾

ここでアラゴンの考えるレアリスムは外的現実を言語的に描写しようという意味での写実主義としてのレアリスムに傾いているように思われる。それはまだ後期小説に関してアラゴンが用いる「推測的レアリスム」とは水準が異なるものようだ。ともあれ、こう語るアラゴンにとって、以後「現実」こそが最も重要な課題となる。そして連作「現実世界」は「ここで生きて死ぬに値する現実の世界への入り口」として位置付けられることになるのだ。つまり小説は飽くまでも現実認識のための手段であり、小説を媒介として認識される現実の変革こそが至上の価値を持つものとして位置付けられることになるのである。

2. 「現実」の意味の変化

ところで現実認識のために小説が存在するという彼の考え方が最も赤裸々に語られたのは、交差小説集版『バーゼルの鐘』のために作者自身によって当時新たに書きおろされた序文「そこから全てが始まった」(C'est là que tout a commencé.)においてだ。そこでのアラゴンの小説観を一言で要約してしまうならば「小説は現実認識のために在る」ということになる。だがアラゴンの後期小説を問題とするためには、この基本的にして重要な考え方をもうすこし深く理解しておく必要が有る。なにしろ作者にとっての「現実」の意味そのものが後期には変化しているように思われるからだ。そのために以下では、この作家の言葉を援用しつつそうした思考の細部を詳しくあとづけてみることにしよう。

上述した『バーゼルの鐘』序文において、アラゴンは「小説というこの認識手段」⁽²⁾ という言葉を用いつつ小説と現実との相互作用を強調する。彼によれば「小説とは現実をその複雑さのままに理解するために人間によって発明された一個の装置」⁽³⁾ なのである。この発言は、そのまま小説に関する彼の立場の表明と受け取ることができる。だが、その定義を一般論として受け取らなくても良い。世の中に氾濫している小説の中には、むしろ現実を隠蔽し現実から逃避するための手段として作られているのではないかと思わせるものも少なくない。また、小説とは本来「反現実の世界」を構築しようとする作家の意図に基づくものなのだと考えられないこともない。もちろんヴァレリーの言うように「文学の目的は、人生の目的と同じく、不定だ」⁽⁴⁾ と考えることもできる。とすれば小説の目的ももちろん多様なものであって一向に構わないはずだ。しかし、そうした態度に対してアラゴンは次のような言葉で自分自身の態度を表明する。彼は言う。「すべての小説がリアリズムのものなのではない。だが、すべての小説は、それに反対するためにでさえ、在るがままの世界というものを信ずることにすぎているのだ」⁽⁵⁾ と。つまり、ある小説が現実から離脱し、純粹に虚構の空間を成立させようと試みたとしても、逆にそれは、そうした現

実棄却を必要とする「ある現実」を映し出す鏡として作用する結果になってしまうのである。言い換えれば、現実から逃避しようという態度は、現実が変革しえぬという断念を逆に映し出すものに他ならないのだ。つまり、現実を棄却して、空想の中に自由を見出そうという立場に立つとしても、否定すべき現実の存在そのものは否定できないことになるのだ。そこでアラゴンは現実を第一義のものに見なして、それと対決していく姿勢こそが、ものを書く人間としての正しい選択だと言うのである。この主張は確かに正しい。現実との相互作用を無視しては言葉そのものが成立しないのだから。マラルメの言う唯一の「書物」という夢想は美しい。だがそれが夢想に過ぎぬことはマルキシストの立場に立たなくとも自明のことである。現実の過剰なまでの豊かさを前にして書物は余りにも貧しいのだ。

3.過程としての書く行為

「現実認識のための手段としての小説」という考えはアラゴンの重要な概念だが、同時に指摘しておかねばならないのは彼にとっては、ものを書くという行為のプロセスそのものも重視されるという点である。ものを書くという行為の現在時そのものが、この作家にとって発見の連続でなければならないのだ。例えばこの点に関して彼は次のような重要な発言を行っている。「私はこれからどうなるのか分かっている物語りを一度も書いたことがない。もしそうだったら書く妨げになっただろう。私は自分の登場人物たちがどのようになるのかを知るために書く作家たちの一人なのだ。言い換えれば私は読者が読むのと同じようにして小説を書くのである。理解して欲しいのだが私は誰が殺人犯なのかを知らないのだ。そしてそれを知るために私の物語りを展開させるのである。」⁽⁶⁾

この発言に端的に示されているように、アラゴンにとっての物語が開示する現実とは、あらかじめ固定的な視点から確定されてしまっているようなものではなく、言わば流動的な不確定要素の相互作用なのである。作者自身すら、これから自分が書こうとしているものが、どうなるのかを知らないのだ。自分の虚構がどのような現実を露呈させるかを知らないのだ。

しかも、この発言では、ものを書くという行為の過程、つまりプロセスが非常に重要なものとして扱われていることにも注意しなければなるまい。彼にとって重要なのは「唯一の」固定的な「現実」の解釈を提出することなどでは決してなく、むしろ虚構を介在させつつ現実へと向かうべき、書くという行為の歩みそのものが問題なのだ。言い換えれば、彼にとっては「良く出来た物語り」を作りあげることよりも、ものを書く行為を通じての認識の運動が問題となるのだ。現実とは作家による描写を待っている固定的なものではなく、作家による発見を待って初めて開示されるひとつの認識の結果なのである。

こうして小説の書き始めの一行である「冒頭の一句」から、アラゴンの小説は、言わば新しい発見の連続ということになる。なぜなら彼は、自分にとってさえ未だ未知の物語りを書いているのだからだ。この点に関して、ダニエル・ブーヌーは、アラゴンの小説を「一種の教育小説」と定義しつつ次のように述べている。「ものを書くということは、自分自身に何事かを説明することなのだ。だが（『ブランシュまたは忘却』においては）物語りの一貫性の中に取り込まれなければならないはずの証言の数々が、ばらばらに与えられている。この小説は、再構成という形式で書かれているのだ。ものを書くということは、知ることであり、試行錯誤によって知ることなのだ。そこから数多い「つじつまの合わぬ点」(anomalie)についての尋問と固執とが由来する。つまり、これは教育小説なのである。実際に語られ、感じられ、行われ、また考えられたことを、書くことによって定着するのだが、そこから物語りに対する作者の挑発と減速とが生じてくるのだ。では、こうした探究によって、作者は何を手に入れるのだろうか。それは未だ知られざること、少なくとも、未だ言葉の水準にならぬことを言語化するということなのである。」⁽⁷⁾ それは既知の現実の記述行為ではなく、未知の現実の発見行為を意味するのだ。

こうして認識のための小説は、ものを書くという行為のプロセスそのものを、つまりその過程を重視したものとなっていく。アラゴンは既に知っ

ていることを書き記すのではなく、書きつつ認識を深めると言うのである。こうしたアラゴンの立場から、彼が決してありのままに現実を描けるなどと考えているのではないことはたやすく理解できるだろう。「リアリズム」という言葉から我々が、ややもすると連想しがちなのは、作品に先だってなんらかの描写されるべき現実なるものが既に存在し、それを言葉なりなんんりの道具を用いて写し取りさえすれば芸術が存在するといった通俗的な模写理論なのだが、アラゴンのリアリズムはそんなものではない。それはまさしく「岸边なきリアリズム」であり、彼自身の言葉を借りれば「推測的リアリズム」なのである。「リアリズムの小説」で描かれる内容は決して外的現実そのものではないのだ。

4. 「本当の嘘」

従って小説そのものは現実の模写と考えられているのではないという点に注意しなければならない。確かに、あくまでも小説は現実認識のために存在する。だが、それは「現実認識のための装置」に過ぎないのである。それは現実と等価ではない。アラゴンが小説を認識のための仮説として捉えるという立場も、こうした考え方から発しているものなのだ。彼は、とりわけ後期作品においては、様々の文学作品に言及しつつ、(主人公に自己を仮託しつつだが) 自分自身の小説観を展開してきた。例えばルイス・キャロルの「アリス」に触れつつ次のような発言を行っている。「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るかとたずねることを自然なことだと思う人間である。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。」⁽⁸⁾ つまり、小説の原理とは、やはり *mentir* (嘘をつく) ということであり *inventer* (発明する、でっちあげる) ということなのである。ここでアラゴンが重視していることは、小説が仮定を立てるということなのだが、その仮定こそが想像

力を解放するための重要な鍵となっているのだ。そして、たとえ現実というものを認識するのが目的であるとしても、そのためには、こうした仮定を立てていくことが必要不可欠なのだと言っているのだ。それが、まさしく小説における「思考の方法」なのである。同様の意味のことを、『ブランシュまたは忘却』の中では、主人公ゲフィエが次のように語っている。「マリ・ノワールは仮説だ。仮説は、想像の出発点だ。マリ・ノワールという仮説は、私自身にブランシュを説明するという目的を持っていた。つまりブランシュを想像するという目的を。」⁽⁹⁾ 別れた妻ブランシュを追想するためにマリ・ノワールという若い女性の物語を記述する老言語学者ゲフィエの出発点もアリスの「ごっこ遊び」だったのだ。アラゴンの言う *mentir-vrai*（本当の嘘をつく）という問題が、ここに、実にはっきりとした形で語られている。「嘘をつく」とは仮定を立てることであり、虚構という形式のもとに仮定を立てることなのだ。

もう一度繰り返しておこう。アラゴンの小説は基本的には認識のための装置なのだ。その装置は現実とは何かを知るための道具として用いられる。だが認識とは絶えず深まっていかなければならない一つのプロセスに他ならない。ものを書くという行為の過程そのものが発見の連続にならなければならないのだ。そのために作者自身すら「誰が殺人者なのかを知らない」という事態が生じることになる。未だ未知の物事を言語化する作者にとっては、それは当然のことであるだろう。こうしてアラゴンはあらかじめの図式に乗っ取った小説という考え方を排除するのだ。彼の小説は先のことが、つまり結末がどのようなものになるのか判らぬままに書かれるのだ。だが、そうしながら小説は小説にしかない利点を利用していく。つまり小説は嘘を付くことを知っているのだ。アラゴンはそれを「仮定としての小説」(*l'hypothèse-roman*) という言葉でも呼んでいる。仮定を立てつつ小説は「誰が犯人なのか」を知ろうとするのである。つまりフィクションの論理展開のプロセスそのものが一つの「問題解決」の過程に他ならないのだ。物語りは進行しつつ新たなデータを積み重ねていくのだが、それによって

作者は自分でも知らなかった現実の見方を自分のものとしていくのである。つまり小説もまた一つの認識論に関わるものなのだ。

5.自己への視線

小説を「現実認識のための装置」とするアラゴンの考え方を検討してきた。では、そうした認識装置としての小説が適用されるべき認識の対象は何なのか。『バーゼルの鐘』序文などでアラゴンの言うようにそれは「現実」の一語で了解してしまうことができるものなのか。いや、我々がこだわってみなければならないのは実はこの点なのだ。なぜならアラゴンの言う「現実」は多義的であり、しかもこの点に関しては小説家アラゴンの前期と後期とで大きな変化が見られるからである。ここでは「現実世界」のアラゴンから後期小説のアラゴンへとその変化を辿ってみたい。まず核心的な事実をかいつまんで語ってしまおう。前期小説においては「そこで生きて死ぬに値する」外的現実がアラゴンの関心の中心に有った。だが後期小説においては、アラゴンの思考は外部世界への関心から自己の内部への関心へと重点を移動させていき、むしろ自己認識への関心がその中心となるのである。連作「現実世界」においてはまさしく外的な「現実世界」が言わば正統的なリアリズムの手法で描かれていたのに反して、後期の小説では「現実世界」連作に見られたような外界の客観的記述は次第に少なくなり、個人の内面を記述する手法が多用されるようになっていくのだ。つまりアラゴンの前期小説から後期小説への変化の意味するところは、外界から内面へというアラゴンの関心の対象の変化なのだ。

アラゴンの小説が前期から後期へとどのように変化したかは、もちろん詳しく検討される必要が有るのだが、例えば後期作品における顕著な変化の一つに「客観描写の稀少性」とでも名付けるべき傾向が有る。連作「現実世界」におけるアラゴンの描写は、そのほとんど全てが無名の（つまり「私」と発話しない中立的な—ニュートラルな—）話者による客観描写で占められていた。言い換えればそれは極めてオーソドックスな小説作法に従った小説の記述だった。もちろん時に話者はオーレリアンなりカトリー

又なりの「心理」の中へと介入してはいく。だがそれも、小説の方法として考えれば伝統的な視点からの描写なのだ。それによって叙述が虚構の整合性を破壊してしまうようなことは全く無かったのだ。ところがアラゴンの後期作品では『死刑執行』におけるアルフレッドや『ブランシュまたは忘却』におけるゲフィエのように、一人称の語り手が独白を続ける形式が多用されるようになる。そして連作「現実世界」に見られたような中立的な視点からのいわゆる客観描写は影をひそめることになるのである。

また、そうした小説の取り扱う素材の変化だけではなく「現実世界」の連作と『死刑執行』を始めとする後期作品との間には、後に具体的に検証するような明らかな記述法の変化も見られる。そうした記述法の変化もアラゴンの関心の変化を裏付けているものだと言うことができる。彼は現実世界に対する関心を捨てた訳ではないのだが、『死刑執行』や『ブランシュまたは忘却』などの後期小説においては、自己の内的現実に対する関心をより重要なものと考えようになっていくのである。では、こうした現象は何によって説明されるべきなのだろうか。それを以下では具体的な例を引きつつ考えていく必要が有るだろう。

6.推測的リアリズム

連作「現実世界」と『死刑執行』以後の後期小説との間に見られる上述のような記述法の変化、あるいは構成や視点の変化は何を意味しているのか。そこに見られるのはアラゴンにおけるリアリズム観の根底的な変化という問題なのだ。そしてリアリズム観の変化はそのまま作者の問題意識の変化を意味していると考えられる。「現実世界」において見られたような古いリアリズムでは把握しえない何物かを、後期小説におけるアラゴンは未知のテーマとして問題にせざるを得なくなったのだ。そこからこうした記述法の変化も由来しているのだ。リアリズムはそこでは「岸辺なきリアリズム」あるいは「推測的リアリズム」となっていくのである。

では後期作品では、なぜ客観描写が影をひそめてしまったのか。『死刑執行』や『ブランシュまたは忘却』の一人称の語り手たちは、あたかもジョ

イスやベケットの主人公でもあるかのように際限もない独白を繰り返す。しかもその語りには連作「現実世界」に見られたような物語りの論理的整合性を顧みようともしない逸脱への意志とでもいったものも見られる。そこではアラゴンは整合的で首尾一貫したありきたりの物語からの逃亡を目指しているかのようにさえ見えるのだ。そうした記述法の変化は作者に一体何を与えたのだろうか。作者はそれによってより大きな自由を手に入れることができたのだろうか。

7.自己像を求めて

その問いに答えるためには後期小説における一人称単数の語り手が作者アラゴン自身の面影を彷彿させる人物ばかりだという事実注目しなければならぬだろう。アルフレッドもゲフィエも言わば「アラゴン自身」なのだ。つまり作者は語り手に自己同一化することで自ら虚構の中へと入り込んで行こうとするのである。後期作品における客観描写の稀少性と比例して、このように一人称単数の話者の独白も増えていくのだが、それは作者自身が虚構の中へと入り込もうとする試みのためなのだと考えることができる。そうした独白形式の多用は自己を虚構化しつつ自己を認識する試みの現れなのだ。アラゴンは「現実世界」において描き切れなかった自己像を、こうした一人称単数の話者の口を借りながら後期小説で探究しようとするのである。

では、そうした作者の態度の変化は小説の構成法をどのように変化させているのか。ここで、連作「現実世界」と後期作品の間に有る構成法の変化の中心に有るものは何なのかと問うてみなければならない。「現実世界」に無かったもの、そして後期小説の中には存在するものは何なのかと問うてみなければならないのだ。『死刑執行』におけるアントワヌの存在をここで想起してみよう。彼は他者の存在という啓示の重大さのために「鏡の中の自己の姿」を失ってしまった人間だった。ところでアントワヌが語る鏡の中の自己の姿とは連作「現実世界」におけるアラゴン自身の自己像ということに他ならないであろう。そこでは作者は他者に歩み寄る余り

に自己を放棄せざるを得なかった。そこでは「私とは何者なのか」という問いは抑圧されていた。後期小説において再度把握しなおされなければならなかったのは実はこの古くて新しい永遠のテーマである「私とは何者なのか」という問いに対するアラゴンの全的な回答の試みなのである。

アラゴンにとってシュルレアリスムと訣別しレアリスムの陣営に移ることは重大な事件であった。そしてその重大事件は彼の最愛の女性エルザの存在のために生じたことでもあった。(レアリスムと出会うことで)「ぼくは世界を客観的に見た、つまり自分の色をまじえないで。もはや世界を他の見方で見ることはできない。」⁽¹⁰⁾「この世界にはぼく自身以外の人たちが存在している。」⁽¹¹⁾そこで生きて死ぬに値する「現実世界」の存在を認め他者の存在を承認して、かつてのナルシズムから脱却したアントワヌは、フージェール＝エルザによる現実の啓示を上のように語っていた。つまり客観的な堅固な現実の世界の存在を認めるということなのだが、この「客観的」という言葉は一体何を意味しているのだろうか。本当に現実とは手で触れることができる具体的な確実なものなのだろうか。ここで語られるのは実は「現実世界」の時代のアラゴン自身に当てはめるべき言葉であり、現実を重層的・複合的なものとみなす後期小説には当てはまらない言葉なのではなかろうか。

後に連作「現実世界」の試みが自己放棄だったと作家アントワヌ(＝アラゴン)は告白する。他者を承認することでアントワヌが世界を客観的に見たということは確かに事実ではあった。だが他者への歩み寄りとは彼にとって同時に自己消却となってしまったのだ。その事実は彼の次のような言葉にも明らかだ。「この基本的な教訓(つまり他者の承認)によって、ぼくは自分自身に対してそれほどまでに〔他人〕になってしまったので、もはや鏡の中の自分が見られなくなってしまったのではないか?」⁽¹²⁾しかも、このアントワヌの言葉の中の「鏡」という単語をすべて「小説」と置き換えてみるならば、アラゴンのシュルレアリスト時代の作品からレアリスム時代の作品への転向の暗喩が見えてくるのだ。「ほぼそのころか

ら、ぼくはレアリズムに転向したのだ」⁽¹³⁾ とアラゴン＝アントワーヌは『死刑執行』の中で告白する。つまり「アラゴンの現実世界への歩みより」が、鏡の中の姿を失ってしまった男の暗喩なのだ。鏡＝小説は外界を映しはじめ、それと同時に「私」の内面は鏡からは締め出されてしまうに至ったのだ。そして自分自身の内面にとって鏡の役を果たさなくなってしまう「現実世界」の連作に比較すれば、後期小説は鏡の中に自己の映像を取り戻すための（しかも無数に断片化した鏡の中での）アラゴンの試みだと言えるのである。鏡とはすぐれて自己言及の装置であり、内面へと向けられた視線の暗喩でもある。『死刑執行』は言わば反「現実世界」なのであり、外界へのみ向けられた視線が自己の内面へと方向を転換する内面への歩み寄りなのだ。鏡とは自己対象化・自己言及の装置なのである。鏡の写し出す像は、しかしながら現実をありのままに写し出すものではない。そこには必然的に歪曲が付きまとうのだ。自己との対話の装置である鏡のイメージはまさしく『死刑執行』の二重人間のイメージに相応しい。鏡がなければ人は自分の姿を見ることはできない。つまり鏡が無ければ自己認識（自己像の形成）は成立しないのだ。だが鏡を見てその自己像を解読するのは、主体たる「私」ではないのだろうか。そしてまた「私」は「私」の像を他者の目で見ることができるのだろうか。…重要な問題をはらむ「鏡」のテーマは『死刑執行』の主要モチーフの一つでもあるのだが、ここではそうした問題提起をするに止めて、「現実世界」と後期作品との相違点について、さらにいくつかの指摘を行っておかねばならない。

8. 老いのテーマ

前期小説において外界に向けられていた視線が、後期小説においては内面に向けられるようになるのだが、それと同時に主人公の年齢設定が前期と後期では変わってくる。一言で言うてしまえば後期小説では主人公も老人が中心となるのである。「現実世界」ではアルマン、エドモン、オーレリアンなどと若者が中心だったのだが、後期はアントワーヌやゲフィエに見られるように老人が中心となるのだ。登場人物のタイプも後期小説で

は変化してきている。「現実世界」におけるアラゴンの描いた人物像は、その中心人物に限って言えば、いずれも青春群像とでも呼べるようなものであった。(もちろん例外は有る。オーレリアンの終章にはすでに「古い」に対する視点が現れている。)アラゴンが老いの問題を正面から描こうとしたのは、やはり『死刑執行』が初めてだったのではないだろうか。この作品では、パステルナークのいささか謎めいた詩句の引用から物語りが始められるのだが、ここでは中心的テーマとして「古い」の問題が姿を現すのである。そして、この作品に続く『ブランシュまたは忘却』での「古い」の問題の重要さは、ここで改めて指摘するまでもないほどなのだ。いずれにしても後期作品にこの「古い」のテーマを見つけていくことは当然であると言える。

テーマとしての「古い」は重要な視点の変化でもあるのだ。つまり「古い」のテーマとアラゴンのリアリズム観の変質との間に並行関係は無いだろうかと我々は自問しなければならないのである。そしてまた後期作品の「古い」のテーマは、アラゴン自身の視点の深化として肯定的に捉えることのできる問題でもあるのだ。

9. 自我像のゆらぎ

後期小説において主人公たちが老いていくのと同時に、彼らは性格的にも前期小説の人物像に比べて、より複雑な存在となっていく。それを後期小説の人物の多重性とでも呼ぶことが出来るだろう。「現実世界」の人物は誰もが固定的な性格と自我同一性とを持っていたが、後期小説においては、その点が全く違ってくるのだ。前期の小説に見られたような素朴なリアリズムは、もはや見られなくなり、重層かつ複合的な「推測的なリアリズム」が用いられるようになっていくのである。かつてのような単純なリアリズムでは、後期小説そのものが成立しえないことになってくるのだ。

連作「現実世界」における登場人物群と『死刑執行』以後の小説の登場人物群とには、それではどのような違いが有るのだろうか。具体的な例を挙げよう。例えば連作「現実世界」の第一作にあたる『パーゼルの鐘』の

ディアーヌ、カトリーヌ、クララはいずれも現実にアラゴンの周囲に存在した人物から「借用」された登場人物たちだった。彼らには言わば生のままの素材を加工せずに使ったような感じが有る。言わば彼らは典型的なのだ。だが典型を示すことで世界に明確な輪郭を与えることもできる。アラゴンはなによりもまず、こうした登場人物たちが現実世界にも存在することを明らかに確信していたのである。それを素朴なリアリズムと呼ぶとするならば『死刑執行』以後のアラゴンが作り出した登場人物たちは、全く別の存在なのだと言わなければならない。アントワヌ・セレーブルやジョフロワ・ゲフィエは、もはや単なるモデル的造形でもなければ、作者の単純な確信によって「現実」と平行しながら疑いなしに存在しうる登場人物でもないからである。言い換えれば『死刑執行』以後の登場人物たちは、むしろ作者がなにごとかを確信できないがゆえに生まれてきたフィクティブな存在なのだ。つまり彼らはいわば「虚数」としての性格を持つてくるのである。

連作「現実世界」の人物たちが持っていた自我同一性も、後期作品では分断されてしまう。登場人物の描写に関してだが「現実世界」の登場人物たちの*identité*は後期小説のそれに比べれば実にゆらぎのないものだった。確かに彼らもまた物語りの中で変化する人物たちではあった。境遇も変化するれば信念も変化する存在であった。だが、その変化は不連続のものではなかったのだ。彼らには、そうした変化を通じてなお登場人物の性格の統一性を保持させるための自己同一性が有り、自我の連続性が有ったのである。

しかるに後期小説におけるアルフレッドやゲフィエたちは、そうした自己同一性、自我の連続性を欠いている。彼らは「忘却」に穴を穿たれた断片的な自我しか持ち合わせていないのだ。彼らの自我は不均質・不連続であり、確たる中心を欠いている。だからこそ彼らは他への言及によって自己の不在を埋めようとするのだ。『死刑執行』の終章の割れた鏡が象徴するように、彼らは、ほとんど断片から成立している人物なのである。

10. 老いのテーマとリアリズムの深化

だからこそ、そこで「老い」のテーマとリアリズムの変質との間に並行関係はないだろうかと問うことが可能なのだ。確かに「老い」はアラゴンにとって若い頃からの関心事であったようにも見える。例えば、アラゴンのシュルレアリスム時代の作品である『イレヌ』における話者の「欠落」はほとんどベケット的なものと言っても良いだろう。だがアラゴンが全面的に「老い」のテーマと取り組むのは、やはり『死刑執行』以後の諸作品においてなのと言わなければならない。なぜなら後期小説において初めてアラゴンは「老い」を自分自身の問題として捉えるからである。それはもはや『イレヌ』の主人公に見られる設定としての「欠落」ではない。そこにおいて初めて「老い」の問題が作者によって直視されていると言えるのだ。そしてリアリズムの概念がアラゴンにとって明らかな変化を見せるのもこの時期と一致しているのではないのかという重要な問いも発せられなければならないのである。

しかも既に述べたように後期作品の「老い」のテーマは実は「老い」を肯定的な価値として捉えることでもあるのだ。アラゴン自身の「老い」の捉え方とアラゴン自身の「老い方」の間には、もちろんある種のギャップが見てとれる。言い換えればアントワヌやゲフィエはアラゴンに似てはいながら別の人物なのだ。だが、そうして作者に良く似た人間を虚像として描くことで作者は鏡の戯れを通して自己の老いの姿を認識することが可能となったのだ。そして後期作品に見られる「老い」に対する彼の抵抗は、そのまま老いを豊かなものとして逆転していこうとする意志の態度の遂行と見てとれなくもないのだ。しかし小説の中に描かれた老人たちも、その生き方の激しさはアラゴンに決して劣るものではない。例えばゲフィエですら逆説的だが、敗者として良く生きたと言えるのではないだろうか。老いは確かに困難な障害として立ち現れる。だが、そうした困難の内に肯定的な側面を見てとれることもできるはずなのだ。そこに乗り越えるべき対象を見つけることが重要なのだ。さもなければ後期アラゴンのあの豊かさを

解明することはできなくなってしまうはずだからだ。

11. 不能の恋愛小説

アラゴンの後期小説は内面への沈潜をその特徴としていること、それは自己認識のための装置として機能するものなのだとすることを今まで見てきたのだが、『死刑執行』や『ブランシュまたは忘却』などの後期作品は、老人を主人公としながらも実は恋愛小説としての構造を保っている作品でもあった。アントワーヌとアルフレッドとは（同一人物の内面における二面性を、虚構の上で分離した分身でありながら）唯一の女性フジェルを巡って互いに対立しあい、ゲフィエも唯一の女性ブランシュを求めて過去を回想するのだった。老いのテーマと恋愛のテーマとのこうした共存に、あるいは読者は戸惑うかも知れない。だがアラゴンにとって恋愛が生涯を通じての重要なテーマであり続けたことは、詩人としての彼の一面を見れば言うまでもないだろう。それではアラゴンは恋愛をどのようなものとして考えていたのだろうか。彼によれば恋愛とは或る意味では恋をする男の意識の鏡なのだ。つまり恋愛のテーマとは、実は自己意識の問題に他ならないのである。それでは認識装置としての小説という考え方と恋愛小説という構造とはどのように結合するものなのか。恋愛は本当に男に自分に対する自覚と反省の念を与えてくれるものなのだろうか。後期小説における内面への沈潜の問題にも係わるこの重要な問題を以下では考えていくことにしよう。

恋愛とは情熱の産物であり、理性的な判断を曇らせるものなのだと考えるのが一般的な世間の通念ではないだろうか。ところが恋愛とは自己意識であり認識の問題なのだとアラゴンは言う。例えば登場人物の口を借りてだが彼は次のような発言を行っているのだ。「小説はすべて恋愛小説である。新しい点は、近代的な恋愛小説は意識であり、また運命の成就であることだ。」⁽¹⁴⁾ この『死刑執行』におけるアントワーヌの言葉は『ブランシュまたは忘却』にもそのまま当てはまる。実際ゲフィエの物語りは明らかに恋愛小説として読み取ることができ、あるいはそのパロディーとしても読

み取ることができる。だがそれは言わば欠落した恋愛小説でありインポテントな恋愛小説なのである。なぜなら現実のゲフィエは愛する妻に捨てられた孤独な老人に過ぎないのだから。ゲフィエにおける若さの欠落やゲフィエの愛の対象たるブランシュの欠落などが、この小説が恋愛小説であることを妨げているように思われる。だがゲフィエが言葉と虚構との生成によりその欠落（つまりブランシュの不在）を埋めようとする試みこそ、この物語りの中心をなしている行為なのだ。

恋愛に必要なポテンシャルとしての肉体と対象たる女性の両者を欠いているのがゲフィエの場合だ。彼は、それゆえに行動することができない。ただ認識するのみなのだ。だが、それがこの小説を「認識の装置」としているのだ。つまり逆説的な言い方だが愛の対象を欠き、行動するための若い肉体をも欠いた主人公だからこそゲフィエは絶えず「恋愛とは何か」と自問しつづけねばならなくなるのである。そうした無限の自問自答の連続、それがゲフィエの場合なのだ。「二十世紀においては、恋愛は小説のなかで、かつて宿命がギリシア悲劇に占めていたような役割を持っている。ぼくの恋愛、つまりきみは、ぼくの宿命なのだ。」⁽¹⁵⁾

ギリシア悲劇における「運命」の役割を現代小説で果たしているのが「恋愛」なのだと言ふアラゴンは言う。だからあらゆる小説は恋愛小説なのだとも言ふ。「恋愛至上主義」には違いないのだが、その恋愛は決して忘我と情熱の恋愛ではないのだ。恋をする者は自己の姿が見えなくなると良く言われるのだが、アラゴンの恋愛はむしろ鏡として作用するものである。その恋愛は自己を忘れさせるものなのではなくて自己を意識させるものなのだという点に注意を払っておきたい。それによって抗いようもなく彼の人生が見えてきてしまうのだ。かつてエルザに恋することでシュルレアリスムと訣別しリアリズムの陣営に移ったアラゴンがまさしくそうであったのと同様にである。

ではこの恋愛という鏡に写る男の姿はどのようなものなのだろうか。アラゴンの小説においては男の愛の対象である女性が光り輝けば輝くほど、

反対に愛する男の立場はますます低いものになっていく。女性が至上の価値を持つのに反して、男はそうした女性の美には決して到達できない不完全な存在として描かれるのだ。男は美を前にして自己を恥じる。恋愛はアラゴンの小説においては男の弱点を写し出す鏡として作用するのである。つまり、愛とは男の限界の鏡なのだ。男は愛する女性の到達できない美しさに絶望する。美を前にしての自分の醜さに絶望する。「小説はすべて恋愛小説だ」とアラゴンは言う。だがここで使われている「恋愛小説」という言葉は決して甘いメロドラマなどを意味してはいないのだ。すでに述べたように、それは男の限界を写す鏡なのだ。愛する女性の美が男に自己の限界を思い知らせてくれるのである。

恋愛という鏡が映し出してくれる自分は老いた卑小な存在なのだ。どうしたら、その自分をいくらかでも対象へと接近させることができるだろうか？「話者」にとってそのための手段は言語しかないのだ。こうして『死刑執行』や『ブランシュまたは忘却』における話者の果てのない独白が生じてくることになる。そこで話者は自分が到達できないところにいる最愛の女性を語り、またその女性と比べての自分の現状の卑小さを語ることになるのだ。言わば恋愛は不可能の同義語であり、その不可能を埋めようとして話者の言葉は動員されているかのようなのである。

注：

- (1) Aragon, *Les cloches de Bâle*, Denoël, 1934;coll.<folio>, 1972, p.11.
- (2) *Idem*, p.13.
- (3) *Idem*, p.12.
- (4) ヴァレリー・堀口大學訳『文学論』 角川文庫, 1955, p.87.
- (5) Aragon, *Les cloches de Bâle*, Denoël, 1934;coll.<folio>, 1972, p.12.
- (6) Aragon, *Les beaux quartiers*, Denoël, 1936;coll.<folio>, 1972, p.14.

- (7) Daniel Bournoux, *Blanche ou l'oubli d'Aragon*, coll. <Poche critique>, Hachette, 1973, pp.66-67.
- (8) Aragon, *La mise à mort*, Gallimard, 1965; coll. <folio>, 1973, pp.184-185.
- (9) Aragon, *Blanche ou l'oubli*, Gallimard, 1967; coll. <folio>, 1972, p.321.
- (10) Aragon, *La mise à mort*, Gallimard, 1965; coll. <folio>, 1973, p.113.
- (11) Idem, p.114.
- (12) Idem, p.114.
- (13) Idem, p.114.
- (14) Idem, p.183.
- (15) Idem, p.183.