

山 本 卓

アラゴン後期小説における「言語の限界」

山 本 卓

La limite de la langue dans les derniers romans d'Aragon

Takashi Yamamoto

——ぼくが凡庸で、想像力もなく、人間的力もない小説家であることは良く知っている。ぼくの小説は結局のところ言葉の作品に過ぎないのだ。(M.M.p.395)

——ああ。難しいものだ、小説ってものは。たとえそれが探偵小説ではないとしても。(B.O.p.129)

以下の論考はアラゴンの後期小説において展開される小説論・言語論の分析を通じて作家アラゴンの言語観を明らかにすることを目的としている。その長い生涯を通じて絶えず変貌を続けたアラゴンは、晩年に至って『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発表して作家としての成熟を読者の目の前に明らかにした。そして上記の後期二作で正面から扱われている問題こそ「小説とは何か」あるいは「言語とは何か」という問い掛けなのである。『死刑執行』においては主人公である話者の職業は作家として設定されている。また『ブランシュまたは忘却』の主人公である話者も小説を書きつつある言語学者として設定されている。つまり彼らは二人共に小説なり言語なりを職業の対象として選びとった人間

として設定されているのだ。そして上記二作の話者たちは独白を続けながら自分が語ろうとしている小説についての自問自答を繰り返すのである。つまりアラゴンの後期小説は「小説の小説」としての構造を持っているのだ。そうした小説の自己言及性を見落としてはアラゴンの後期小説を正しく語ることは不可能である。だが話者が自分自身の書きつつある小説について語る言葉は、そのまま作者アラゴンの言葉として受け取るわけにはいかない部分も有る。なぜならアラゴンに良く似た話者たちはアラゴンの内面を露呈すると同時に隠蔽する働きも行っているからである。そこでは現実と虚構との混交が絶えず行われる。しかもそこでは小説や言語に対する否定的な見解も頻発する。後期小説の話者たちは小説と言語の限界に対する絶望の念を隠そうとしないのだ。だがそうした話者たちの言葉がアラゴン自身の考えをそのまま代弁するものでないとするならば、我々はアラゴンの真意を見抜くために作品全体の構造とそうした発言との相互の照射を通じて一つの整合的な像を浮かび上がらせる必要が有るだろう。以下の我々の試みはアラゴンの言語観についてのそうした見取り図を提出する試みだと言って良い。

さて、アラゴンの晩年の傑作である『死刑執行』と『ブランシュまたは忘却』の二作品の主人公には共通する性格が有る。『死刑執行』のアルフレッドは愛する妻とともに暮らしており『ブランシュまたは忘却』のゲフィエは愛する妻に捨てられて孤独の内に暮らしているという設定の違いは有る。だが二人ともに一点において酷似しているのだ。それはどのような共通点なのだろうか。読者の目には歴然としている事実なのだが、彼らはどちらも自分の現在の境遇に不満を持ち、自分という存在の限界を嘆く男たちなのだ。例えば『死刑執行』の主人公であるアルフレッドは次のような嘆きの言葉を口にする。「諸君は決して知らないだろう、ぼくを息苦しくさせているものを。ぼくが引きずっているこの月並みな小説。この絶望。この生

涯の絶望。このすすり泣きのないすすり泣き。この涙のない涙。この存在の嫌悪。」(p. 476)アルフレッドは自分の人生を欠落の有るものとして捉えているのだ。一方の『ブランシュまたは忘却』でも同様の性格の設定が見られる。主人公のゲフィエはやはり次のような言葉で自己の人生を規定している。孤独感に苛まれる彼は自分の人生を「いつまでも深夜の一時十五分だ」(p. 368)と表現するのだ。つまり故障したままの時計のような自分の人生を彼は嘆いているのである。以上のようにアラゴンの後期二作の主人公には共通した性格が有る。彼らはいずれもが言わば「嘆く男」としての性格を持っているのである。

ではなぜ、彼らはそうした嘆きの言葉を口にするのだろうか。それは主人公たちの年令ゆえの老いの繰り言なのだろうか。確かにアラゴンが若い頃に書いた作品に比べれば、後期小説における主人公たちは加齢の度合いを増している。アルフレッドもゲフィエも作品が書かれた時点での作者アラゴンと同年令の老人と言って良い年令に設定されているのだ。だがそれだけが彼らの嘆きの理由ではない。いや、むしろ彼らは老いて賢者の態度をとるところか、若者のように恋愛ゆえの嘆きを嘆いている。彼らが嘆くのは彼らが二人とも自分の熱愛する唯一の女性から愛されていない存在だからなのである。アルフレッドはフジュールという女性を、ゲフィエもブランシュという一人の女性を愛しながら、当の女性の愛を勝ち取っていないと思込んでいる。彼らは少なくとも自分のことを片思いの男だと規定している。彼らの愛情は返事のない一方通行の手紙のようなものなのだ。

上記のような愛されない男としての主人公の設定を考察するために『死刑執行』におけるアルフレッドと『ブランシュまたは忘却』におけるゲフィエとを比較しながら二人の人物設定を復習しておくことにしよう。一見対照的に見える二人の境遇なのだが、つぶさに観察すると実は共通する部分が多いことに驚かされる。まず『死刑執行』のアルフレッドについて見て

みよう。『死刑執行』は一人の作家の内面を二重人間という設定のもとに描き出そうとする。作家アントワーヌ・セレーブルはすでに社会的な名声を手に入れた著名な作家である。しかもその伴侶も世間で有名な美人歌手という設定だ。だがアントワーヌの私的な内面の部分には人生に疑問を抱き続けるアルフレッドが住みついている。このアントワーヌはももとはアルフレッドとフジュールとの会話の端から生じた存在だった。夫と妻とのふとした遊戯がアントワーヌを生んだのである。しかもその遊戯ではアルフレッドは始めから愛されていないことに決まっている。アルフレッドはアントワーヌの対社会的な仮面の裏に存在する赤裸々な私的部分の存在に他ならない。だがこのアルフレッドが、ついには作家としての名声も社会的な成功も独占してしまうアントワーヌに対して反逆の態度を取り始める。フジュールの愛を独占しているアントワーヌへの呪いの言葉を吐き始めるのだ。以上のようにアルフレッドの嘆きの根本部分には自己の愛の対象から愛されていないという思いが暗い澱みのように横たわっている。では『ブランシュまたは忘却』のゲフィエはどうだろうか。彼もまた最愛の妻ブランシュを失って孤独な日々を囲っている老人という設定に置かれている。彼についてもアルフレッドと同様の所見を述べる事が可能だろう。つまりゲフィエの場合にも愛する女性の愛情を喪失したことが自分の人生を嘆く理由になっているのだ。

以上に見てきたようにアルフレッドとゲフィエとでは置かれている境遇に違いは有るものの、彼らの絶望の根底には愛の対象たる女性からの愛情を獲得できないという無力感が存在するのだ。では唯一の愛する女性に対して激しい愛情を抱きながら、なぜ彼らは最愛の女性の愛を勝ち取ることができないのだろうか。その理由については作者アラゴンは具体的な結論を出してはいない。彼らが愛されない男である原因は複雑に絡み合った複合的な要因から成立している。その分析は読者各自の判断に委ねようとい

うのが作者の考えでもあるのだ。だがアルフレッドにもゲフィエにも彼ら自身が自己の弱点だと思いついていて欠点は存在する。彼らはある一点において自己の欠落感と無力感とに悩んでいるのである。

ではアルフレッドもゲフィエも感じている欠落感・無力感とはどのような性質のものなのか。再びテキストに戻って考えてみることにしよう。まずアルフレッドは自分自身の小説家としての能力に関して次のような嘆きの言葉を口にしていた。「ぼくが凡庸で、想像力もなく、人間的力もない小説家であることは良く知っている。ぼくの小説は結局のところ言葉の作品に過ぎないのだ。」(p. 395)そしてまたゲフィエの方も次のような言葉で自分の書きつつある小説の困難さを嘆いていた。「ああ。難しいものだ、小説ってものは。たとえそれが探偵小説ではないとしても。」(p. 129)つまり彼らは二人とも小説家としての自己の能力に対して限界を感じているのである。彼らは自分自身を無能の作家として規定しているのだ。だが彼らはなぜ自分自身の小説家としての能力に限界を感じてしまうのだろうか。言い換えれば上記のような自己の無能力を自覚する契機となるものは何なのか。彼らの欠落感が具体的なものとして現れてくるのは一体何によってなのだろうか。

そう問いを設定してみると次のような事実が明らかになる。それは後期小説の話者たちが絶えず非言語的芸術に対して言及を繰り返しているという事実である。つまりアルフレッドは音楽に対する言及を重ね、ゲフィエは絵画に対する思考を巡らしているのだ。そしていずれの場合にも話者たちの思いは音楽や絵画といった非言語的芸術に対する彼ら自身の劣等感の表明を伴っているのである。しかも絵画や音楽に対する彼らの賛嘆の念と嫉妬の念とは、後に見るように言語の限界の意識と完全に表裏の関係をなしているのだ。

『死刑執行』の全編を通じて福次的なテーマとして見え隠れしつつ、実

はこの小説の重要な基調低音の一つとなっているものがある。それが音楽のテーマである。主人公のアントワヌ（＝アルフレッド）は最愛の女性であるフジェールの歌声を聞きながら鏡の中の自分の姿を失ってしまった。また小説中の挿話として語られるデンマーク王エーリク・エジョゴッドは音楽のために発狂させられてしまった。そしてまた劇中劇として挿入されている短編「謝肉祭」の主人公ピエール・ウッドリーはアラゴンとエルザも同伴で出掛けてきているリヒテルの音楽会に出掛けていく。そして演奏される音楽を聞いているうちに夢に囚われて五十年近くも昔の自分の恋を回想するのだが、恋愛をしていた当時に中尉であったピエールと恋の相手のベッティーナの間を結び付け別れさせたのも音楽であった。

こうした数々の挿話に共通して見られるのは、音楽に人知を超えた一種の魔力のようなものがあり、それが人間の運命までも変えてしまうというテーマである。アントワヌもエーリクも、そしてピエール・ウッドリーも自己の運命の変化や人生の転機を体験するのだが、それらはいずれも音楽を契機としているのだ。言い換えれば『死刑執行』における音楽は一種の魔力を秘めた「力」として扱われているのである。

では『死刑執行』における音楽の意味するものは何なのだろうか。それは一種の絶対の美として描かれている。だが同時にそれは後に明らかになるように言語と小説の限界を映す鏡としても機能している。それはまた同時にアルフレッドの作家としての無能を暴露する鏡でもあるのだ。だが以下ではまず小説の中の挿話を具体的に検証して音楽の意味をさらに探ってみることにしよう。まず第一に音楽にまつわる挿話が現れるのはフジェールの歌声を巡ってである。しかもこの挿話はアントワヌのリアリズム作家への転向の問題とも絡み合いつつ重要な扱いを受けている。アントワヌ・セレーブルは（つまりアルフレッドだが）彼がこの筆名を名乗る以前には個人主義的なナルシストであった。そうした彼の性格は鏡の中を覗き

こむという彼の癖によって暗示されている。「そんなふうには鏡の中の自分を見つめないでよ」(p. 11)とフジェルはアントワヌに繰り返して言うのだ。そして彼自身「この鏡に入れたら嬉しいだろうに」(p. 12)と思っている男なのである。だがある日、彼は自分の姿が鏡に映らなくなっているのに気づく。その理由はなぜなのか。彼はそれを次のように推測する。「ぼくにはわからない、たぶんこれは想像にすぎないだろう。だがぼくは想像する。そう、いつか、いつかきみが歌っていたときぼくは自分の姿を失ったのだと想像する。・・・それにまたきみが歌っていた間にぼくはあの事物の主観的な意味というものも失ってしまった。・・・するとぼくは急に世界を〔客観的〕に見始めたのだ。」(pp. 17-18) この言葉にはエルザとの出会いによってリアリズムの作家へと変貌していったアラゴン自身の姿が明らかに重ねられている。だがここで注意しておかなければならないのは、アントワヌにとってのフジェルの存在は、その全てが、彼女の歌声という一点に還元されてしまっているという点である。つまりフジェルがアントワヌにとって唯一無二の存在であるのはひとえに彼女の歌声の魔力にかかっているのだ。彼女の歌声の素晴らしさこそが彼女の存在の重要性に他ならないのである。そしてフジェルという最愛の女性の出現は彼をナルシズムから引き出してしまうことになる。彼は初めて自分自身以外の人間に目を向けるのである。つまり「この世界にはぼく自身以外の人たちが存在している」(p. 20)と彼は気づくのだ。では鏡の中の彼の像はなぜ消え失せてしまったのだろうか。「(他者の存在という) この基本的な教訓によって、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?」(p. 20)と彼は推測する。同時に彼はそれを契機としてリアリズムの作家へと転向したのだった。言わばフジェルという音楽が彼を変えたのである。

アントワーヌを決定的に変化させる契機となったフジェールの歌声とはそれでは一体どのようなものなのだろうか。「彼女が歌うとき、聞こえるのは魂だ」(p. 118)と話者は言う。それは何かしら至高のものでありフジェール以外の者には到達できない一種の絶対なのだ。ではこうした絶対を前にして話者が感じるものは何か。それは心楽しい快樂と至福との体験なのだろうか。いや、違う。音楽が彼に与えてくれるものは、むしろ苦悩なのだ。「現在の自分、それまでの自分に対するあの失望、彼女が歌うとき彼女はくを引き裂く。」(p. 121)この話者の言葉が示しているものは、そうした絶対的な美を前にしての話者自身の無力感であり限界の意識である。そして「愛するとは美の前でみずからの醜さを、無限の前でみずからの限界を感じることなのだ。」(p. 74)こうしてフジェールの歌声という絶対に出会ったアントワーヌは、その至高の美と比較しての自分自身の醜さを、自分自身の限界を認めないわけには行かなくなる。彼はもはや以前のようなナルシズムの内にも個人主義、自我中心主義の殻の中にも安住しえなくなるのである。音楽という美が、美ならざる自己を認識させてくれるのだ。

では絶対の美を前にした自分が卑小な醜い存在であるときに、それでもなお自分の存在を価値あるものたらしめてくれる方法は有るのだろうか。それは自己を放棄して他者のために生きることではないだろうか。卑小な存在でも自己を無と化して、他者のために存在することはできるはずだ。アントワーヌはそれをリアリズムの作家への転向に見出したのではないだろうか。つまり彼は自分自身を外界に向けられた一個の目に転化させてしまったのだ。ただ世界を、外界を映すための中立的な視点へと自己の存在を変えてしまったのだ。彼は外界にのみ自己の視線を投げかける。かくして彼の自己への視線は無と化してしまう。彼が鏡の中の自己の姿を失ったことは、彼が自己省察を放棄したことを意味している。かくして彼は他人たちの内に自己を探す人間となったのである。まさしく「音楽は人間を自

分自身でなくしてしまうのだ。」(p. 274)だがこうした自己の限界の承認に、自己の無化にそうもたやすく人は同意することができるものだろうか。人間存在の内奥にはどのような条件を提出されても、それと引き換えに譲り渡すわけには行かない最も私的な部分というものが確固として存在し続けているのではないだろうか。

そうした個人の私的な内面の部分を形象化したものが二重人間アントワーヌ＝アルフレッドの一方の極であるアルフレッドなのだ。アントワーヌは社会的にも名声を得た作家として自分の存在に自信を持っている。彼は自分の現在の状況に満足している。アントワーヌは自分の行使する言語の有効性と透明性を疑ってみたりはしない。彼にとって世界を自分の言葉でありのままに描写することは当然のことだ。彼は言語の限界を超えようなどとは思わない。だがアルフレッドは違う。彼は絶対的な至高の存在としてのフジェールの歌声を前にして自己の醜さと限界とを思い知らされつつも、自分自身の自我を断念し放棄することができないのだ。彼は自分の限界に苦しみつつも限界の彼方にあるはずの自己の可能性を夢想する。「彼女の歌はぼくに死ぬほどの嫉妬を味わわせるが、それはだれかに嫉妬するのではなく、ぼくがそうでないものについてなのだ」(p. 19)とアルフレッドは告白する。アントワーヌが自己放棄によって乗り越えた深淵をアルフレッドは嫉妬に苦しみつつ覗き込み続けているのである。

アルフレッドの言う嫉妬とは何か。それは「ぼくがそうでないものについて」の嫉妬だった。言い換えればそれは自分がそうではあり得ない理想的な存在に対する絶えざる渴望であり、同時に卑小で無力な現実の自分自身に対する止むことのない屈辱感なのである。アントワーヌはすでに自己放棄してしまった存在だ。従ってフジェールが言うように「アントワーヌは嫉妬しない。」(p. 116)だがアルフレッドはフジェールの歌声が象徴する絶対的な至高点と自分自身の限界点とを絶えず比較せずにはいられないの

だ。アントワーヌにとっては現実の啓示であり他者の存在という事実への開眼でもあったフジェールの歌声は、アルフレッドにとっては嫉妬という絶望的な愛の一形式を意味するのだ。

こうして到達不可能な一つの絶対的なものの象徴としての音楽の性格が明らかになってくる。ここで『死刑執行』の話者アルフレッドが作家を職業とする人間だという事実を踏まえて、フジェールの歌声あるいは音楽一般と主人公との関係を考え直してみよう。そうすると明確なものとして浮かび上がってくる問題がある。それは一言で言うならば言葉は音楽を捉えることが可能なのかという問いに他ならない。なぜならアントワーヌ＝アルフレッドは作家であり、作家とはまさしく言葉を操作しつつ現実を捉えようと試みる人間に他ならないからである。

だが言葉で音楽という実体を再構成することができるのか。次のような例を考えてみよう。我々は人伝に、ある音楽が素晴らしいものだとか聞かされるのが良くある。例えば、ある人物が我々に一枚のレコードを言葉の限りに絶賛したとする。だが我々がそのレコードをすでに聞いたことがあるのでなかったならば、我々はついにその音楽がどのようなものなのかを知ることにはできないのだ。そうした意味では音楽もまた我々自身がそれを自分で生き自分で体験することなしには理解することのできない生の現実なのである。言語を武器として音楽を捉えようとする試みは挫折し、アルフレッドの腕の間をフジェールは逃れ去ってしまうのだ。

また、こうして明らかになるのは、アラゴン後期小説におけるあからさまな二項対立の系列の存在でもある。一方の系列にはアルフレッド・言語使用者・作家・男性という系列があり、他方の系列にはフジェール・音楽・歌手・女性という系列があるのだ。そしてまたアルフレッドは、あるいは作者アラゴンは「スタンダールがパスタ夫人の音楽的肖像を描きたいと思ったとき書いた文章」(p. 359)を作品中に転記せずにはいられない。スタン

ダールもまた音楽を言語的に再構成することの困難さを次のように語っているのだ。「これ以上に困難な企てはかつてなかったと言えるだろう。音楽の言語は思知らずで突飛である。各瞬間ごとに言葉はわたしから逃げようとする。それにわたしの思考を表現する言葉をうまく発見しても、それらは読者の精神には不明瞭な意味しか持たないであろう・・・」(p. 359)つまり言葉を逃れざるもの、言葉を超えてしまうものこそ音楽なのである。常に逃れ去る至高の存在としてのフジエールの歌声は実はそれ自体が言語使用者としてのアルフレッドの限界を明示しているのだ。しかもこの限界を意識しつづけること、極限まで意識しつづけることのもたらす結末は、小説の最終部分で語られる沈黙への転落としての狂気しかありはしないだろう。

以上、『死刑執行』の話者が繰り返し言及する音楽というものの意味を言語との比較を通じて考察してきた。そして音楽の意味するものが言語と小説との限界を映し出す鏡としての機能を果たしていることを確認した。ではもう一つの非言語的芸術である絵画の問題はアラゴンの後期小説ではどのように扱われているのだろうか。以下では『ブランシュまたは忘却』を通じて現れる絵画のイメージを分析しながら言語との比較を行っていくことにしよう。

すでに触れたように『ブランシュまたは忘却』の話者であり主人公であるゲフィエは、十八年前に自分の元から姿を消した最愛の妻ブランシュの思い出を再構成するために小説を書こうとしている。だが忘却がゲフィエの思い出を荒廃させている。彼は過去の記憶を虚しく探りながら、記憶の空白ばかりを発見するのだ。だが、やむを得ずにゲフィエが考え出した方法は画期的なものである。つまり彼は自分とブランシュとの物語を書いてくれるであろう若い娘マリ・ノワールを想像する＝書くのである。つまりゲフィエは、彼とブランシュとの物語を書くことになるマリ・ノワールの

小説を書こうとするのである。

だがゲフィエが書く小説の登場人物であるマリ・ノワールはゲフィエが最初に期待していたような都合の良い物語を語ってはくれない。マリ・ノワールはゲフィエとブランシュとの物語を忘却し、マリ・ノワール自身の物語を紡ぎ出し始めてしまうからである。こうして『ブランシュまたは忘却』という小説そのものが脱線と逸脱による自己増殖を開始する。したがってゲフィエにとっての小説の意味も『ブランシュまたは忘却』という小説の展開が進行すると同時に変化していくことになる。つまりゲフィエにとっての小説の意味は小説の展開と同時に成長するのである。

ではゲフィエの小説観とはどのようなものなのか。当初には彼は小説というものを現実からの逃避の道具と考えていた。別れた最愛の妻と自分との甘美な過去の物語を再構成して夢想することで、現実の失意の日々を忘却しようと目論んだのである。だが彼が望んだようには小説は展開してくれない。それはなぜなのか。

まず第一にゲフィエ自身の小説家としての能力の欠如が挙げられることはすでに述べた。これは作者アラゴン自身の意図的な設定だとも思われるのだが、ゲフィエを言語学者として設定することでアラゴンはゲフィエの書く小説を自己言及の小説とすることができたのだ。言い換えればゲフィエには自分が使用する言語という道具に対する意識が過剰なのだ。ゲフィエは自分の書く小説が上手でない点を反省しすぎているのだ。

こうした設定によってゲフィエの小説はますます欠陥だらけのものになってしまう。言わば小説の限界が露呈されるのだ。だがそれだけではない。ゲフィエの小説家としての能力のみでなく、小説家の道具であるはずの言語そのものにも限界が存在するのである。それをゲフィエは絵画に対する言語の劣等性の内に見出そうとする。

つまりゲフィエは第二次大戦中の敗走の回想の中で、かつて捕虜となり

かけて辛うじて脱走したペリグーの町の色彩を描こうとするのだが、彼の小説家としての能力の欠如と言語そのものの限界とによって色彩を満足に表現することがどうしても不可能なのだ。確かに絵画をその代表とする視覚的な芸術と小説とを比較してみた時に明らかになるのは、視覚的現実を再現するさいの言語の力の明白な劣等性である。ゲフィエも言っていたようにペリグーの町の色彩を言語的に再構成することは不可能なのだ。色彩を表現する能力においては圧倒的に絵画の方が勝っているのである。具体的に考えるために視覚的現実の再現という点に関して次のような例を考えてみよう。例えば全く面識のない人物の容姿を言葉で説明してもらったとしても、我々はその人物の顔をはっきりとしたイメージとして描くことは非常に困難である。ところがもしその人物の顔写真を見せてもらえさえすれば、我々はすぐさま多くの言葉を聞かされるよりも明瞭にその人の顔を知ることができるだろう。こうした例でも明らかなように言葉の現実再生能力とは視覚的現実の再現に能力を発揮するような性質のものではないのだ。だがそれではこの事実は言葉の能力を全面的に否定せねばならぬということの意味するのだろうか。言語の側にもそれなりの利点はないのだろうか。

こうした問いに答えるために今度は写真を例に取って考えてみることにしよう。確かに写真は現実の可視的世界をありのままに再現する能力は持っている。だが一つだけ重大な、ほとんど致命的と言っても良い欠点が写真には存在するのである。それは何か。それは特殊な技術による例外的な写真を別にすれば、存在するものしか写真では写すことができないという点である。写真には目に見えるものをしか写す力はないのだ。だが、言語は不在のものをも想像する力が有る。

恋人の写真すら手元に無いときに不在の恋人を思う男はどうするだろうか。当然彼はあれこれと愛する女性のことを思い巡らすだろう。目の前に

いないブランシュを抱擁することはゲフィエにはできない。だがゲフィエにも不在の者を想像することは可能なのである。

つまり不在を想像し不在を意識に転化させるための最も有効な手段が言語なのだ。絵画的な手法が視覚的現実を把握するための有効な手段だとするならば、言語は目に見えぬものの意識化のための有効な手段なのである。視覚的方法はものがそこに在るという現存の再現に適し、言語的方法はものとの関係の記述や、その背後に在る構造の記述に適している。したがって言語による現実の再構成とは、直接的知覚の等価物を作るのではなく、「白」と「黒」とによって物の「影」を生じさせることなのだ。ゲフィエはブランシュを言語的に再構成する際に奇妙な方法で描こうという意思を表明していた。その描写法とは次のようなものだ。「ブランシュを想像するためには肖像画家とは反対に、背景から描き始めて、そこから肖像が浮き出てくるように描かなくてはならないだろう」(p. 216)と云うのだ。この言葉は実に多くの示唆に富んでいる。言語はまさしく絵画の裏側に、あるいは絵画の余白に書かれるべきものなのだ。だからこそアラゴンの言うリアリズムという言葉を直接的現実の再現という意味で取ることは誤りなのだ。アラゴンは決してありのままの現実を小説によって再現しようなどとは思っていない。またそのようなことが可能だとも考えていない。現実を変貌させる能力にあればほど優れていたアラゴンが「ありのままの現実」などという余りにも単純な言葉を信じていたはずはなかろう。むしろ言葉は現実には存在しないことをも「でっちあげる」(inventer) ことができるわけなのだ。『ブランシュまたは忘却』におけるアラゴンの立場も言葉と現実との一対一の対応などという図式を否定するところから始まっている。「現実と結ばれた作り事、それが小説なのだ」(C.B.p. 21) とアラゴンが言う。その仮定の世界が小説の本領なのである。

以上で見てきたようにアラゴンの後期小説においては音楽も絵画も言語

の限界の彼方にあるものとして顕示されている。しかもそうした非言語的芸術と言語や小説との二項対立は、隠喩的には女性と男性との対立項に置き換えられる。それでは言語使用者としての男性の系列に対立する非言語的存在としての女性の系列はどのように描かれているのだろうか。アルフレッドの言語を超えてしまうフジェールの音楽は、またゲフィエの言語を逃れ去るブランシュの空白は、共通項としての「逃れ去る女性」のイメージで定着されるのではないだろうか。

アラゴン後期小説における非言語的な芸術への言及は、類比的な思考の影響を受けて女性の存在についての言及へと変化していくのだ。そしてまたアラゴンの小説においては女性も重要なテーマの一つであり続けてきたのである。『バーゼルの鐘』で描かれた三人の女性であるディアーヌ、カトリューヌ、クララを始めとしてアラゴンの小説にはさまざまな女性たちが主要な登場人物として現れてくる。その中には主人公の悲恋の対象となる宿命の女性とでも呼ぶべき女性たちの系列も見出される。例えば『オーレリアン』におけるベレニス存在は、まさしく宿命の女性の典型だったと言えるだろう。

ところで、その詩作品においてはエルザへの絶えざる愛を歌い続けた愛の詩人アラゴンは、同時にまた小説作品においては男性にとって到達不可能な常に逃れ去る女性像を描き続けたのだ。小説作品におけるアラゴンは愛の不可能性の作家だと言っても良いのではないだろうか。『オーレリアン』はもちろんのこと『死刑執行』も『ブランシュまたは忘却』も、ある意味では愛の破局と不可能性とをその結末としていると言えるからである。

それではアラゴンはなぜ執拗なまでにそのようなテーマを繰り返すのか。恋愛は確かに万人にとって興味のあるテーマには違いない。だが老境に達してまでもアラゴンが恋愛にこだわり続けたのには何らかの特別な意味が

有るのではないか。こうした疑問に対しては『死刑執行』中のアルフレッドの次のような言葉が最も的確な回答となっている。「小説はすべて恋愛小説である。新しい点は、近代的な恋愛は、意識でありまた運命の成就であることだ」(p. 183)と彼は断言しているのである。

こうした意味でアラゴンの小説における主人公たちの女性に対する態度はただ単に通俗的な意味での恋愛に止まるものなのではない。それは言わば主人公たちの宿命を、つまり人生に対する態度をも反映する鏡として作用しているのだ。だがアラゴンの女性観の全体像を探ることが本論考の目的ではない。ここでは男性原理としての言語と女性原理としての非言語との対立を中心として『死刑執行』および『ブランシュまたは忘却』に見られる女性像を考察してみたい。しかもここで我々はさらにもうひとつの限定を加えておかねばならない。なぜなら後期二作においては女性は到達不可能な逃れ去るものとして現れるのであり、とりわけ『ブランシュまたは忘却』においてはゲフィエにとっての最愛の女性ブランシュは最終章での短い出現を別とすれば全編を通じてほとんど不在のままだからである。ゲフィエはブランシュを回想するために小説を書くのだが、自分にとって苦痛に他ならない悔恨に満ちた過去を直視したくないためにマリ・ノワールを選んだのだ。従ってゲフィエの描くブランシュの肖像はすでに述べたように背景の中に浮かび上がる空白のシルエットのように描かれる。言い換えれば読者である我々にとってはブランシュに関してのデータはほとんど完全に欠落しているのだ。我々は従って話者＝主人公である男性にとっての女性の意味は何なのかという限定を施した上で問題に接近を試みようと思う。

まず第一に『死刑執行』の話者アルフレッドの場合を考えてみることにしよう。二重人間アントワーヌ＝アルフレッドの公的・社会的側面であるアントワーヌは、アルフレッドと違って最愛の女性フジュールの愛を疑っ

てはいない。なぜならば彼はフジェルとのゲームで初めから愛される立場にある者として取り決められた存在だからだ。つまり二重人間のうちのフジェルが愛する側面がアントワーヌなのだ。それではアルフレッドはどうなのか。「わたしたちのゲームでは、はじめから、わたしがあなたを愛していないことになっていることを忘れないでくださいよ、アルフレッド……」(p. 349)と彼女は念を押すことを忘れない。だが、この理想像アントワーヌの方はアルフレッドとフジェルとの「対話の綾」から生まれた仮構の存在であり、アルフレッドの対社会的な仮面に過ぎない存在だったのだ。ところがそのアントワーヌがしだいに独自の存在としての力を獲得してしまう。そして社会的にも著名な作家アントワーヌ・セレーブルが成立したとき、その内面の声であるアルフレッドは片隅へと押しやられてしまうのだ。ここにアルフレッドの悲劇が始まることになる。彼にとっては最愛の女性フジェルはゲームの規則からしても、どうしても到達できない常に逃れ去る存在となってしまうのだ。

愛する者は愛される者の前で常に敗北するしかないのだろうか。「きみの手はいつもぼくの手を逃れた。ぼくにはきみをうるさからせた記憶しかない」(p. 40)とアルフレッドは慨嘆する。彼の独白の中には第二次世界大戦下でフジェルとの別離を余儀なくされた時の回想までもが悲痛な音色をもって紛れ込む。「ぼくはきみを腕に抱いて、締めつけた、締めつけた、男の恐るべきやさしさのすべてをこめて」(p. 378)と。だがこの回想場面の中に何度も繰り返して挿入されるフジェルの言葉がアルフレッドの耳を離れない。それは彼を絶望の淵へと突き落としてしまうのだ。フジェルはその時「あたしはあなたをまたないわ」(p. 380)と言ったのだ。それだけではない。「毎日のように、ぼくは彼女の冷淡さに苦しんだ」(p. 465)とまでアルフレッドは告白している。彼はこの小説の中では徹頭徹尾、愛されない男の役割を果たし続けなければならないのだ。

一方、『ブランシュまたは忘却』における主人公ゲフィエにとっても最愛の女性ブランシュは彼女の名前が暗示する白い色が象徴するように常に逃れ去る女性である。ここで「ブランシュ」BLANCHEが「白い」を意味するフランス語の形容詞の女性形であることを再度確認しておこう。しかも『死刑執行』と違って、この小説においては初めから物語の設定自体がブランシュを到達不可能な女性ということにしている。ゲフィエ自身は自分にどのような欠点があったのかは知ることもできぬのに、ある日、理由もわからぬまま彼の妻のブランシュは彼のもとを去ってしまった。そして「ただひとりの人ここになければ万物肅然として」(p. 62)というラマルチーヌの一行の引用が的確に示しているように、ゲフィエにとってブランシュが去ってしまったことは、彼の内的な歌声のすべてが沈黙してしまったことを意味しているのだ。

こうしてフジェルもブランシュも愛されているながら男のもとから逃れ去る。だがこうした逃亡は物理的・肉体的な水準にのみ関することなのではない。肉体的なレヴェルに関してならアルフレッドはフジェルに関して次のような赤裸々な告白をしていたではなかったか。「彼女はぼくを引き裂く。なんということだ、彼女と愛の交わりをしたこのぼくが！ 彼女と愛の交わりしかなかったこのぼくが」(p. 19)と。従ってアラゴンの描き出す主人公たちにとって女性が逃れ去る存在であるのは単に肉体的な水準に関してなのではなく、事の本質はむしろ精神的な水準に関することなのである。

では、精神的な水準において女性が逃れ去る存在であるとは具体的にはどのようなことなのか。それは彼女たちが男性にとっては解明できない神秘であり続けているということに他ならない。例えば『死刑執行』においてはフジェルの歌声の比類のない魔力が語られている。「彼女が歌うとき、聞こえるのは魂だ」(p. 118)と話者は言う。また「他の歌手の場合と反対

に、音楽がフジエールになる」(p. 16)とまで彼は最愛の歌声を絶賛する。こうした能力はもちろんアルフレッドには努力しても手に入れられるものではないことは言うまでもない。つまりアルフレッドにとって、音楽そのものと同一化されたフジエールは、到達できぬ一種の絶対的な存在なのである。だからこそ、こうしたフジエールの絶対性を前にしたときアルフレッドは自己を無力で卑小な存在だと感じずにはいられない。そうした屈辱こそがアルフレッドにとっての愛なのだ。

では『ブランシュまたは忘却』の方はどうだろう。この小説ではブランシュがどのような女性だったのかについて、多くは語られていない。いや、ほとんど白紙のままと言っても良い。一体それはなぜなのだろう。それはゲフィエ自身の記憶が欠落しているという設定のために、またゲフィエが苦汁に満ちた回想を好まないという理由のために(それ自体が作者の意図的な操作でもあるのだが)小説中に描かれるブランシュの肖像も最後まで明確な像を結ばないからなのである。だがブランシュに関する乏しいデータの中からそれでも次の点だけは指摘することができる。ブランシュは、ものを書くという行為を通じてゲフィエが知ることでできない未知の部分を抱く存在となったという事実がそれである。第二部第四章の「島は雑音でいっぱいだ」と題された章では前半部分で話者が姿を隠してしまう。そしてゲフィエもブランシュも第三人称で語られるのだが、このジャワを舞台にした回想ではブランシュに対するゲフィエの嫉妬が語られる。美男でインテリの王子アリと彼女との仲を疑っているゲフィエは、ある日ブランシュが何かを書いているのに気づくのだ。「テーブルに座って夢見心地のブランシュ、そして前には白い紙・・・その上、彼女が前に置いているのは便箋ではなく開いた手帳だ。しばらく前から彼女は手帳に何かを書きとめているようだった。ジョフロワはあえて尋ねることができなかった。」(p. 242)こうした手帳に何かを書き記すという行為によってブランシュはゲ

フィエには知ることのできない未知の部分を作りあげる。言い換えれば愛の対象である女性はそれに到達しようという男性を常に逃れ去る未知の部分、神秘的の部分を作り出すのである。

それではこうした逃れ去る女性に対する男性側の態度はどのようなものになるのだろうか。実はここでアラゴンの重要なテーマでもある嫉妬の問題が出てくるのだ。そしてもちろんゲフィエも嫉妬に囚われた男であったが、『死刑執行』においてアルフレッドがこの問題に関して非常に重要な見解を展開している。以下では彼の嫉妬についての考えをしばらく追ってみることにしよう。

まず、すでに引用したようにアルフレッドにとっては「愛するとは美の前でみずからの醜さを、無限の前でみずからの限界を感じること」(p. 74) だった。つまり彼にとっての愛とは愛する対象との合一でもなければ忘我の状態でもない。むしろその反対に愛の対象が絶対的存在であればそれだけ、自己は有限かつ卑小な存在として関知され、その無力さを痛いほどに思い知らされるのである。そしてアルフレッドにおける嫉妬とはこうした自己の限界の自覚と深い関係を有するものなのだ。「彼女の歌はぼくに死ぬほどの嫉妬を味わわせるが、それはだれかに嫉妬するのではなく、ぼくがそうでないものについてなのだ」(p. 19)と彼は言う。つまりそれは自分がそうあり得たかも知れない理想像に対する嫉妬であり、ついには自分がそうはあり得なかった高い存在に対する嫉妬なのである。そして彼はつぎのように断言する。「嫉妬を持たない人間は愛しているのだろうか？ 愛することによって屈辱的に愛する状態にまったくならない人は愛しているのだろうか？ あらゆるものへのこの嫉妬、女性の中に自分から逃れようとする原因をたえず見抜こうとする男のこの屈辱、それをぼくは愛と呼ぶ。」

(p. 74)

従って愛する男の目にする女性がその魅力や能力によって高みにある絶

対的な存在として捉えられるのと反対に、愛する男が自己へと向けた目が見出すのは自分自身の無力さと欠落なのである。アルフレッドもゲフィエも、この点では共通していた。彼ら二人はどちらも自分の無力さを嘆き自分自身の卑小さについての絶望を告白するのだ。女性は天上に在り、男性は奈落に在る。

こうしてアラゴンの作品における男性と女性との精神的な空間配置が明らかになる。女性はこの図式では高所に在る。女性は男性のもとを逃れて言わば高所へと飛翔する。それに反して男性の方は終始、低所を徘徊しなければならない。フジュールがその魂と肉体との結合された神秘である歌声によって、いともたやすく一種の至高点へと逃れ去ってしまうのに対して、アルフレッドの方は屈辱と絶望の中から逃れ去る彼女を窺っているしかないのだ。

しかも後期作品における女性たちは伴侶である男性に依存しなくとも生きていける魅力を備えた有能な女性たちでもあった。フジュールは公的にはインゲボルグ・ダッシャーの名で知られる著名な歌手であり、一方のブランシュも夫であるゲフィエと別離してもたやすく生きていける独立した女性であった。彼女たちにとっては言わば男性は不用の存在だとも言えるのだ。フジュールに愛されている自信のあるアントワヌですら次のように述懐している。「彼女はぼくに慣れている、ぼくなしで生きることは困難であろうが、たとえばぼくの存在と彼女の仕事とのあいだに闘争がおこれば、ぼくなしで生きるだろう」(p. 15)と。ましてや愛されない半面であるアルフレッドにとってはこうした女性の強さが重い意味を持つことは言うまでもないだろう。

それでは低所にある無能で劣等の存在である男性は、彼女たちと関係を結ぶために一体どうしたら良いのだろうか。それが実は『死刑執行』にも『ブランシュまたは忘却』にも共通する主人公たちの唯一の行動である「語り、

書くという行為」と結び付いてくるのではないだろうか。

ものを書くという行為はアルフレッドにとっては理想の存在であるアントワーヌになるということだった。フジェルとの出会いの後に彼女の歌声によって現実へと目を向け、他者たちの存在する世界へと目を向けた彼は（つまり彼の公的な部分は）リアリズムの作家に転向して筆名のアントワーヌ・セレーブルの名で多くの著書を著して社会的にも認められた著名人となっていく。こうしたことの全ては実はフジェルに値する男性になりたいという彼の願望から生じたことだったのだ。つまり彼は書くことによって虚構の自我を作り上げたのである。「ぼくはアントワーヌを、アントワーヌであることをあきらめられなかったのだ」(p. 465)と彼は告白している。

一方のゲフィエも書くということによって自己の内なる空白を埋めようとする。彼にとってそれは何よりもブランシュの不在を埋めるための行為だったのだ。だがこの書くという行為は、やはりそれ自体の限界を有している。なぜなら彼らが自己の内なる空白と欠落とを埋めるために紡ぎ出した虚構は、最後には彼らを裏切ることになるからだ。アルフレッドの作り上げた虚構であるアントワーヌは、却って彼自身の本性とは掛け離れたものとなってしまい、彼を疎外するものとしかならなかった。アルフレッドはアントワーヌに対する殺意を次のように表明する。「ぼくが殺す人間は、ぼくにとって無縁の人間であることに、もはやぼくではないことに、きびしい代価を支払うべきなのだ。」(p. 407)一方のゲフィエの作り上げた虚構も、彼にとっては自己の孤独な現実を暴き出す鏡としてしか働いてくれなかった。しかも彼らは言葉を操る者としても自分の能力が不充分であることを二人共に自覚してすらいる。アルフレッドは小説家としての自分が凡庸な能力しか持たないことを嘆き、ゲフィエは言語学者としての自分が小説家としての才能を持たぬことを嘆いている。だが、こうした作家として

の能力の不足は同時に次のような事実をも意味する。つまり彼らの渴望する最愛の女性たちが、言語によっては到達することのできない遠い高所に在る存在だということなのだ。こうした意味では後期作品における女性たちの神秘は、男性たちの限界を露呈させるものであると同時に言語の限界をも露呈させるものでもあるのである。

それでは、こうして男性の能力によっても言語の能力によっても到達できない至高の地点へと置かれた女性は、究極的には一体何を意味するのだろうか。それはアラゴンに固有の一種の女性崇拜なのだろうか。それとも男性なしでも生きていける強い存在としての女性に対する潜在的な恐れとコンプレックスとの形象化なのだろうか。こうした選択肢の中から自分の好みに合った解答を見出そうとする前に、我々はこの問題がアラゴンだけにしか適用されない個人的なものに過ぎないのか、それとも万人にとって共通する普遍性を備えたものなのかを自問してみたいと思う。

そこで、これは飽くまでも一個の仮説に過ぎないのだが、アラゴンの後期作品において女性の形象として象徴されているものを一種の絶対への渴望として捉えてみたらどうであろうか。アルフレッドもゲフィエも最愛の女性の存在（あるいは不在）のゆえに自己の内なる欠落と無力とに目覚めてゆき、それに悩む人間だった。だが彼らはまたその同じ女性に対する愛を媒介として一種の絶対の探究へと駆り立てられていくのだ。そして『死刑執行』および『ブランシュまたは忘却』という紆余曲折に満ちた重層的な意識の深部の探究こそ、実はこの絶対の探究に他ならないのである。

言語の限界の認識とは至高の女性を遠い彼方にまで押しやりたいというアラゴンの逆説的な欲望なのである。言い換えればこの後期の二作品を通じての女性たちは、男性の内に欠落と空白とを生じさせることで、到達しえぬものへの欲望を掻き立たせる精神の催淫剤としての役割を果たしているのだ。彼女たちこそまさしく「知性のハシッシュ」(B.O.p. 372)なので

ある。そしてこう考えてみれば、この問題は決してアラゴン一個人の特殊な問題に留まるものなのではなく、我々万人にも共通して関わりのある生への衝動の形象化だとも見えてくるのである。

だが欲望には限りがない。そして生身の人間には限界が有る。一個の絶対と合一することは人間にとっては不可能な望みなのだ。そしてイカルスの神話以来、不可能を望む者はやはりそれに見合った報酬を受けねばならないのが常なのである。だからこそ、この二つの作品の主人公たちもまたそれぞれの物語の結末において象徴的な罰を受けねばならない。そしてその罰とは彼らが自分自身で紡いだ夢想からの追放という形で行われる。アルフレッドはもはや彼自身から掛け離れた存在となってしまうアントワーヌを殺害しようとする。しかしその結果アルフレッドは鏡に映った自分自身の姿に殴りかかり、狂気に陥ることになる。この小説の最終部分は、やってきた医者がフジェルに語りかける次のような言葉で締め括られている。「彼はあなたを愛された、奥さま、よろしいですか、発狂するほどあなたを愛された」(p. 495) と言うのだ。

一方ゲフィエの物語の結末はどうか。夜遅くピオの町から一人で借りている友人の別荘へと帰った彼は、薄暗がりの中に十八年前に別れたブランシュその人がいるのに驚く。ブランシュはアリの死など色々のことを語るのだが狼狽しているゲフィエは良く聞き取ることができない。こうしてブランシュは一束の髪を切り、それをゲフィエに残して去っていく。この一束の髪は夢ではない。彼は以後「あるがままの世界を受け入れねばならない」(p. 470) ののである。(ゲフィエが独白していた次のような言葉をここで想起しておくことは無駄ではないだろう。「どうして、あるがままの世界に耐えることができるだろう。私は他者を想像することで生涯を過ごしてきたのだ」(p. 512) とゲフィエは言っていたのだ。) こうして彼らが作り上げた虚構は崩壊する。だがそこに至るまでの彼らの歩みは、まさしく「意識

の道化た飼い慣らし難い探究」(p. 515) に他ならなかったのではないだろうか。

では記述不可能な言語を超えた存在に到達しようとする言語の戦いは、小説中ではどのような形のもとに提出されているのか。逃れ去る女性を捉えようとする言語の戦いは何によって表わされるのか。例えば『ブランシュまたは忘却』には明らかに対立する白と黒とが存在する。この小説においては白と黒との象徴的な二項対立が、あからさまに我々読者の眼前に投げ出されてあるのだ。「白い」を意味する形容詞の女性形をそのまま名前として与えられたゲフィエのかつての妻ブランシュが一方にあり、そしてもう一方には「黒いマリ」を意味するマリ・ノワールがある。しかもこの二者は一方は作品の題名にも明示されてある言わば作品の主題とでも言うべき名なのであり、他方もこの小説の冒頭の一句から出現するという重要な役割を担わされているのだから、嫌でもこの二項対立は目につかないわけにはいかない。たとえば『ブランシュまたは忘却』の冒頭の一句は次のような文句で始まっている。「男があなたに夢中になるには美人なだけでは充分ではない。それでも、金髪で、白い金髪なのに、マリ・ノワール、こんな名前を持っていたら、美人には違いないだろう。」(p. 11) 白と黒との対立的図式は余りにも露骨なまでに強調されていると言えるほどなのだ。では一見単純なこの二項対立を選び取った作者の意図はどのようなものだったのだろうか。それは単純な比喩的表現のレベルに留まるものなのかどうかも同時にここで考えていく必要がありそうに思われる。

まず題名の『ブランシュまたは忘却』からすぐさま読み取ることができるように「白」とは忘却の象徴であり不在の象徴である。とすれば当然その反意語である「黒」は記憶と現在との寓意だと解釈することはたやすいだろう。実際に小説の筋書きを追い進めるに従って主人公ゲフィエが不在と忘却との女ブランシュを再現しようと試みつつ、そのための「でっちあ

げる」手段としてマリ・ノワールを想像するという構造はただちに見て取れる。こうした二項対立を図式化すれば「白＝忘却＝記述不可能性」/「黒＝記憶（想像）＝記述可能性」という風に記述することができるだろう。だが余りにも単純明快なこの図式は作者の余りに単純なコントラストに我々読者が騙されてしまっているのではないかという疑念すら抱かせるのである。

確かに基本的にはこの寓意的な二項対立の意味は上記のようなものであるだろう。だがさらに一步を押し進めて白と黒との意味を問うてみることにしよう。白と黒との二項対立という点にのみ目を奪われていると気がつかないのだが、この白と黒とを他のあらゆる色彩の氾濫の中に追い戻してやれば重要な幾つかの問題がすぐさま明らかになってくる。

まず第一に白も黒も無彩色だという事実である。他のあらゆる色彩とこの二つの色とを区別する点はどこにあるのだ。そして無限に存在するスペクトル上の色彩群の中では、言わばこの二つの色彩は有徴性を帯びたものである。白も黒も他の色と比べれば無彩色という特殊な存在なのだ。しかもどちらの色も極限的な色彩でもあるという点にも注意を向けておかなければならないだろう。この二つの色彩は厳密な言い方をすれば「現実世界」の中には存在しないのだ。この点を理解するためには「純粋な」という形容詞をつけた絶対の白なり絶対の黒なりを想像してみるだけで良い。それらは色彩に満ちた「現実世界」のスペクトルの中には存在しない極限的な観念であることが明らかになるはずである。

そして第二にブランシュが現実の世界の内に不在の女であり、マリ・ノワールが想像の世界の内に現存する女であるとしたとき、実は重要な点はこの白と黒とのどちらもが、色彩つきの現実の中では不在のものなことなのである。ブランシュもマリ・ノワールも知覚しうる対象としての生の現実の中には存在しない女性なのだ。それではこの二つの色彩は一体

どのような空間に配置されているのだろうか。

リアリズム芸術は現実なるものを表現し再現することが可能だという信念の上に成立している。逆に言えば現実を再現することが不可能だという前提に立てばリアリズムとは言葉の矛盾に過ぎなくなってしまうのだ。ところが絵画・写真・映画などといった視覚的芸術と小説とを比較してみれば明らかなのだが、いかに色彩を表現しようとしても「全ての文字は黒い」のだ。(1)文学作品に関しては「色彩がある」とは飽くまでも比喩的レヴェルでしか言えないことなのである。アラゴンも認めているように「絵画の等価物となりうるような言語は、口語であれ文語であれ、存在しない」(H.M. 1, p. 41) ののである。

この事実は例えば一枚の絵の画面について、それを一度も見たことのない人に説明することの困難さを想像してみれば良く理解できるだろう。どのように優れた美術評論家が言葉を尽くして解説しても、当の画面がどのようなものなのかを知るためには本物の画面を見ることが千万の言葉よりも早くて確実なのだ。ただし言葉が画面を分析し解体する能力を持つことについてはまた別な問題だと言えるだろう。対象を分析・解体し、対象を批評することこそ言語の本領なのだから。だが可視的世界を再現するという能力に関しては言葉は絵画や写真に敗北するしかない。絵画的なものを目標に置くことは小説にとって得策ではないのだ。小説の本領はもっと別なところにある。可視的な世界の現前に対しては言葉はやはり無力なのである。

だがことは色彩だけの問題なのではない。リカルドゥーの言葉を持ち出すまでもなく「ナイフという語ではものは切れないこと、寝台という語の中に人は寝たりしないこと」(2)は自明のことなのだ。いくら絶世の美女が描かれていようとも小説中の女性と読者とが抱擁をするわけには行かない。言葉が何物であれ、それが現実を再現するなど考えるのは錯覚に過ぎな

いということになる。ゲフィエの初期の錯覚も、この点に関する思い違いに有ったのだと言えよう。

確かに現前するものを再現する能力、視覚的現実を定着する能力に関しては言語は絵画（および絵画的なもの）に席を譲るしかない。それは今までに見てきた通りである。だがそれは言語の全面的な無力を意味するのだろうか。その問いに答えるためにはゲフィエのように性急な絶望に囚われることなしに、画家の仕事と作家の仕事とをそれぞれの視線という観点から比較してみる必要があるだろう。

まず言えることは画家が一般的に現前するものを目にしながら仕事をすることができるといふ点だ。画家は直接的知覚の対象となる現に在る世界に目をやりながら自らの作品を現存の写し絵となし自らの作品に色彩を与えることができる。仕事をしながら画家の目は外界を凝視し前方を見つめているのだ。それに反して作家の仕事は白と黒との無彩色の世界に自らを投入することに他ならない。仕事をしているときの作家は、それと同時に外界に、現前するものに、つまり視覚的な世界に目をやる訳にはいかない。彼の目が置かれているのは白い紙と黒いインクとに向かってなのである。まさしくアラゴンの言うように「小説とは常に白と黒とでできている」(B.O.p. 160) のだ。

仕事をしつつある作家が具体的な生身の「目」を外界に向ける訳にはいかないと言った。だがこのとき彼の目は画家とは逆に抽象化された一個の記憶と化して彼自身の内部へと向けられるのだ。そのとき彼の内部に在るのは直接的、視覚的な世界の不在であり、この不在そのものに形を与えることこそが彼の仕事に他ならないのである。言い換えれば作家の目は一個の記憶と化しつつ「背後」を凝視するものなのだ。

ここまで来てアラゴンが白と黒との二つの無彩色を選び取った真意を理解することができる。それは絵画的なものが現実を再構成する能力におい

て優位に立っている点を、作家の側の無力として捉えることに本意が有るのではないのだ。むしろそれは作家の仕事が別なところにあるという事に関しての作家アラゴンの決意の表明なのである。つまり文章による現実の再構成とは直接的知覚の等価物を模造することなのではない。それは「全ての小説は白と黒とでできている」(B.O.p. 161)と確認しなおすところから始めることなのだ。言語の限界を認めることから、言語の可能性の探究が始まるべきなのである。

小説とは確かに「影の手段」に過ぎない。小説とは不在が不在であることを確認するための膨大な言葉の現存に他ならないと言っても良いだろう。だがそれによって見事に確認された不在は我々の現実の言わば影となるのだ。それなくしては現実の形を真に我々が把握することができなくなるような現実の影を形成するのだ。そしてこの影こそ「白」と「黒」とをもって描かれるものなのである。例えばゲフィエの紡いだ膨大な量の言葉の堆積は、ブランシュの不在を見事に描ききることができたのである。

ところで、こうしてアラゴンの後期小説における言語の限界のテーマについての考察を続けてきて気が付くのは何か。それはアラゴンが二項対立とでも言うべき発想を非常に多用しているという事実である。アラゴンにとって「二」という数は特権的な数なのだ。例えば二重人間アントワーヌ＝アルフレッドの設定も想起しておこう。二項対立はすでに男性と女性、言語と非言語、現実と虚構、白と黒などといったイメージのもとに多様な展開を示していた。しかも、こうした二項対立的概念は言わば「諸刃の剣」なのである。それらの概念のいずれもが、表面も裏面も同時に含むようなものとして存在している。つまりそれらは一方的な単純化を許さない両義的な概念なのである。

従って音楽や絵画などの非言語的な芸術と詩や小説などの言語的な芸術とを単純な優劣の序列に填め込んで考えることは、実はアラゴンの本意で

はないと言えるだろう。なぜならアラゴン自身も物語の本性には極端なものを必要とする部分が有ることを認めているからである。「(「芸術はくつきりとした色彩を要求する。)(M.p. 112)と話者は口にしている。)また『死刑執行』のアルフレッドは『ジキルとハイド』の物語に触れて次のようなことを言う。「ジキル=ハイドの二重性も、たとえば一方が気むずかしいプチブル、もう一方が愛想のいいプチブルにすぎなかったら、どうして興味が持てようか?」(p. 112)と云うのだ。つまり現実と異なって虚構においては一種の誇張が許されるし必要でもあると言っているのである。そう考えてみるならばアラゴンにとっての言語の限界もまた物語の冒頭で必要とされた「単純な両極化」に過ぎないのではないかという仮説も生じてくるのである。

従ってアラゴンの持ち出す概念には常に盾の両面が付きまどってくることに注意する必要がある。アラゴンにおいては価値有るものは全て両義的なものである。両義的なものにこそアラゴンは価値を認めるからなのだ。全ての肯定は否定を伴っている。アラゴンの宇宙においては全ての電子は正にも負にも帯電しているのである。そうして両面の可能性を持ったものとしての流動的な概念が虚構の内部での運動を通じて未知の面を作者自身にも読者にも開示していくのである。そこにこそ認識の小説の本来の面目が有るのだ。概念は言わば弁証法的に検証されていくのである。

そうした概念の持つ両義性の具体的な例として、言語の最も基本的な働きである「伝達能力」についてのアラゴンの言及を以下では検討してみることにしてしよう。伝達能力こそ言語のもっとも基本的かつ普遍的な働きだと認められるからである。ところがこの問題もアラゴンの後期小説においては「諸刃の剣」の様相を呈していることが明らかになる。なぜなら『死刑執行』にも『ブランシュまたは忘却』にも伝達の可能性の問題と同時に伝達の不可能性の問題も提出されているからである。つまり常に両面から

のアプローチが一つの問題に関してなされているのだ。アラゴンは同時に二つの対立面を考察する作家なのである。

例えばアラゴンは『バーゼルの鐘』の序文において、この小説の冒頭の一句を執筆した動機を次のように記している。一緒に生活を始めた最愛の女性であるエルザに対して、自分の幼年期の休暇の思い出を伝えたいとアラゴンは考えていた。だが説明的な言葉によってのみでは伝えられないこともある。そこでアラゴンはエルザのために、自分の幼年期の境遇を語るための小説を書こうとしたのだと言うのだ。そしてそのためには伝達的手段としての小説＝物語が一番の便利な道具だったのである。「創作という方法以外には要約するすべのない何事か」(C.B.p. 16)をエルザに伝達することが問題だったのだ。アラゴンは自分でも気づかぬうちに深い信頼の念を小説という形式に対して抱いていたのである。ここでは彼は伝達的手段としての小説というものを全面的に肯定しているのだ。

ところがそうしたアラゴンの小説の中では、作者の本音を否定するかなのような形で伝達の不可能性のテーマも出没する。いやむしろすでに触れたようにアラゴンの後期小説では非常に頻出するテーマが、この伝達の不可能性の問題だと言っても良いほどなのである。以下ではそうした伝達の不可能性の問題を扱っていると思われる挿話を二三選んで考察してみよう。

例えば『ブランシュまたは忘却』においてはすでに触れたようにブランシュがゲフィエから隠れて何事かを手帳に書き記しているという挿話が語られていた。そしてそのためにゲフィエはブランシュに対する疑惑と嫉妬の念を抱くようになったのだった。この手帳の内容に関してはマリ・ノワールの推測でも語られている。彼女はブランシュが物語を書いていたという仮説を提出しようとする。だがいずれにしても手帳の挿話に言語による伝達の不可能性を見ることは誤りではないであろう。ブランシュがゲフィエに知られずに手帳に何事かを書き記していたのは、少なくともゲフィエから

の逃亡を目的とした行為だったことは明白だからである。あるいはブランシュは自分自身への沈潜を選ぼうとしていたのだろうか。それもまたゲフィエにとっては、ブランシュが自分を拒否したのだと解釈できるだろう。ともあれ手帳という言語的な道具を通じてゲフィエとブランシュとの間に疑惑と齟齬とが生じたのだ。

また例えば『死刑執行』においてはアルフレッドがフジェールの眠る姿を眺めながら、最愛の女性の夢の中の出来事を窺い知ることのできない男性の嘆きを口にする。フジェールは眠りながら、思えばアルフレッドとは別の男性の夢を見ているかも知れないのだ。同床異夢というわけである。だがこうした否定的な挿話の設定もアラゴンによる「単純な両極化」ではないのだろうか。つまりそれは物語という形式を借りて言語の問題を考察していくために必要な一つの仮説なのではないのだろうか。なぜなら先に見たようにアルフレッドとフジェールとの間には、そうした遊戯が存在したことが仄めかされているからである。

ゲフィエは次のような言葉で虚構が思考の基盤となりうることを正当化しようとする。「マリ・ノワールは仮説である。仮説は想像の出発点である。仮説マリ・ノワールは私にブランシュを説明するという目的を持っていた」(p. 321)と言うのだ。つまり虚構という媒介を通じて現実を考えることが問題なのである。否定的な挿話の設定もまたアラゴンによる言語の限界の検証の作業の基盤なのだ。アラゴンは否定的な媒介を通じて彼の愛する概念の限界の確認と可能性の確認とを同時に行おうとしているのである。

従って言語の限界という概念もまた「言語の可能性」へと転換される必要が有るだろう。言語の限界はそれなしでは光りを見ることのできない影の役割を果たしているのだ。作家の嘆きが、逃れ去る最愛の女性の姿を垣間見せてくれた。作家の無力が、至高の美たる音楽や絵画の無限の豊穡さを垣間見せてくれた。また白と黒とでしかない文字の限界が、光りあふる

る現実の世界の色彩の氾濫を垣間見せてくれた。そうした全ての影の存在は、光りを際立たせコントラストを与えるための「黒い文字」の役割を果たしているのである。

つまりアラゴンの後期小説における言語の限界への度重なる言及の意味は、実は言語の可能性の探究と表裏をなす問題だったのである。アラゴンは虚構という道具を通じて言語の限界を点検することで、言語の可能性を探ろうとしているのだ。言語の限界は言語の可能性の問題へと発展転化されなければならないものなのである。ではそうした言語の可能性の問題はアラゴンの後期小説ではどのように扱われているのだろうか。アラゴンの話者たちはアルフレッドもゲフィエも嘆くばかりの男ではなかったのか。いや実は彼らも話者としての語りの過程で言語の限界突破の試みを何度も繰り返して実行しているのである。ここで我々も言語の限界から言語の可能性の問題へと目を転じて、この問題の考察を続けて行かなければならないだろう。以下ではそうした問題を考察していく。

さて、先程はまず言語の限界の一つの具体例としての伝達の不可能性の問題が提示された訳なのだが、アラゴンの後期小説では、この問題に対する発展的な可能性の示唆として、新たな人間と人間との伝達の問題が扱われているのではないと思われる。では、その新たな伝達の可能性とはどのようなものなのだろうか。

伝達の不可能性というアラゴンのテーマにもかかわらず、ごく自然な考え方をすれば意思を伝達するための最も優れた道具であり手段であるものは言語をおいて他にはない。そしてまた魂のある形態について語るための道具としては小説に勝るものはない。今まで小説と言語に対する音楽や絵画の優位性を強調してきた。しかし考え直してみれば音楽や絵画ですら伝達の道具として作用している時には言語的なものとして働いているのではないだろうか。我々は単純化するために非言語的芸術という言葉を使っ

てきた。しかし絵画や音楽にも言語的側面が有るのだ。例えばゴヤの『戦争の悲惨』を想起してみれば、絵画がまた同時に言語でもあることを否定するわけには行くまい。あるいはベートーベンの音楽のうちのある種のものには、言語的な発想から作られたと言うべき作品が数多く見出されるであろう。

そしてまたアラゴンは伝達の不可能性という主題を追いながら、逆に新たな伝達の可能性を発見してしまったとも言えるのではないだろうか。それはアラゴンが『死刑執行』で触れている「人間の森」(p. 466)という主題である。アルフレッドの友人であるクリスチャンが仄めかしているように、一人の人物の内面には無数の層をなしている人格の宇宙が発見される。アルフレッドもゲフィエもアラゴンという一人物の内面のそうした層の一つに対応するとも言えるであろう。そして個人の内面を形成している多重的な複数の層の存在が個人の新たな変化と発展の可能性を示唆しているのではないだろうか。

ルシェルボニエも『アラゴン』において重視しているそうした「人間の森」の存在であるが—彼はそれを「可能態としての諸人格の宇宙」と呼んでいる(3)—それでは内面の存在である複数の人格の宇宙は一体なから形成されているのだろうか。以下ではそれを考えてみよう。

アルフレッドは虚構との戯れを通じて一人格の内面が多様化していく様子を次のように表現していた。「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、ウィルヘルム・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、ジキル博士、ペチョリン、ジル・プラス、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。」(p. 272) つまりアントワヌの自己放棄とは異なった意味での他者の受容が問題なのだ。そしてこの他者の受容は言うまでもなく言語を媒介として成立している。

一人物の内面には数多くの他者の言葉が存在する。あるいは他者の影響から由来する言葉が存在する。我々が形作られているのは実はそうした他者の言葉によってではないだろうか。それは独創性という神話を否定するものでもある。また同時に閉鎖的な作品という—独立した一個の作品という—神話をも否定するものなのだ。

個人の内面における他者の言葉の存在としての引用の問題もまたアラゴンの後期小説では重要な問題である。しかもそれはアラゴンの小説の中で理論のみならず実践においても示されている問題なのである。現に、アラゴン自身の以前の作品にしろ他人の作品にしろ、列挙するに暇がないほどの多数の引用が『死刑執行』や『ブランシュまたは忘却』の中に取り込まれている。アラゴン自身も引用についての発言を行ってきえているのだ。

例えばイジドール・デュカスの理論的作品である『詩学』についてアラゴンは次のように評価している。「こうした記述法のメカニズムの、言い換えれば思考の創造のメカニズムの最も明快にして最も説得力のある例はほとんど他者の思考から発して書かれたイジドール・デュカスの『詩学』の中にある。」(B.Q.p.36) つまりほとんど他者の思考から発して書かれているのがデュカスの『詩学』だと言っているのである。だがもちろんアラゴンがここでデュカスの独創性の欠如を非難したりしているのでないことに注意しなければならない。それどころかアラゴンはデュカスの方法を完全に革新的な方法として絶賛しているのである。デュカスもまた言語を介しての他者との交流という方法の実践者であるのだ。彼も言語によって形成された「人間の森」を内面に持っていた人間なのである。

言語には人間と人間の間を無意識のうちに結合する地下の水脈としての作用が有るのではないだろうか。つまり言語は地下の目に見えない水脈のように一人の人間から他の人間へと無意識を結合する働きを持っているのではないだろうか。そしてそれが音楽や絵画の美にもひけを取らない言語の可能性の一つなのではないだろうか。

一対一の個人と個人の間での単純な直線的な意味での伝達の可能性がたとえ否定されたとしても、そうした深部における伝達の可能性は未開発の「科学」として残っているとと言えるのではないだろうか。個人の魂がどのように形成されるのかという問題も恐らくはそうした深部での伝達の問題と無縁ではないだろう。

古い言葉で言うならば文学的影響の小さなさざなみが積み重なって層を形成するのだと言っても良いだろう。そうした他者からの言葉の数々が個人の内面を形成していく。ラマルチーヌの詩句である「一人の人ここになれば万物肅然として」の一行が『ブランシュまたは忘却』にも『オーレリアン』にも出現して作者アラゴンの精神的布石を垣間見せていたことをも思い出しておこう。個人の精神はそうした言語から形成されるのだ。

こうして引用の問題は単なる引用の問題を超えていることに気付かされる。それは最早自分に都合の良い手頃な言葉を、自分に固有の文脈に切り取って配置することなのではない。つまり自分にあわせて言葉を都合良く変えるのではない。むしろそれは自分の知らぬ間に自分の内面に想起されて、自分の精神的な配置を変化させてしまうものなのだ。つまり言葉が人間を変える力となるのである。引用の問題とはテキスト相互間作用による人間の変革の問題なのだ。そうした意味では人間の中に言語が有るのではなく、言語の中に人間が在るのだとも言えるのである。我々は言語を通じて自己の人間たる所以を確認することが可能となるのだ。確かに我々は言語の囚人としての性格も持っている。だが同時に我々の自由もまた言語を

介してしか発現されないのである。

アラゴンが後期小説において言語の限界という影を通して見ようとした光りとはそうした言語による相互作用の可能性だったのではないだろうか。ゲフィエの口を借りてアラゴンは次のようにも言う。つまり「私は小説」(B.O.p. 116)なのであり我々の個人的な内面の萌芽は他から由来する言語によって成立しているのだ。従って我々人間の内面の秘密を探るためにはまさしく言語の限界と可能性とを探る必要があるのである。

「人間の森」とは始源の状態の言語空間である。そこでは論理以前の萌芽状態の言葉が自他の区別もなくひしめきあっている。そして音楽や至上の女性といった言語を超えるものに触発されて、言語は新たな可能性の領域に対する渴望を燃えあがらせるのだ。音楽も女性も言語を絶望させる。だがそれは同時に言語に対する挑発でもあるのだ。そして欲望に駆られた言語は限界を突破しようとして蠢きはじめる。だが言語の限界に対するアラゴンの限界突破の試みは決して陰鬱な闘争を意味しない。それは以下で見るとむしろ「悦ばしき知識」の展開とも言えるのである。なぜならアラゴンの後期小説では作家アラゴンに対して詩人アラゴンが常に助力を惜しまないからなのだ。では作家を内部から援助する詩人の存在とはどのように確認されるものなのだろうか。個人の内面における言語の発生の問題を、以下では詩的言語の問題として捉えてみよう。

数多いアラゴンの小説の醍醐味の一つに言い回しの面白さということがある。つまり言葉が伝達する面白さとは別に(もちろん「同時に」と言っても構わないのだが)言葉そのものの使用法の面白さが明らかに存在するのである。そして言葉のそうした面白さを感じするにはアラゴンという作家を社会主義リアリズムの作家としてのみ捉えていたのでは決して不可能なことなのである。そこにはシュールレアリスムの若き詩人の面影が生き続けているとも言えるし、同時にルイス・キャロルのスリリングな言葉遊

びの訳者としての面影をも認めることができるのである。

例えば次のような地口的な言葉の遊びを例にとりて考えてみよう。『ブランシュまたは忘却』の中に現れたゲフィエの独白の中の一節なのであるが、詩人アラゴンが作家アラゴンに力を貸していることが充分に見取れるはずである。具体的な分析は後に譲ることにする。

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. (p. 138) [大意。私の語ることは全て、刻みこまれ、重くなり、クリップで挟まれ、結合される。リボン、線、髪の毛、血を流し、肝を潰し、喘ぐ言葉の茂み。それらは全て、こんがらかり、もつれ、繋がり、屋根瓦のように並び、刃がこぼれて砕け、鼻息を出し、縮れる、声を失ったテープレコーダーの中で、そこでは文章はぼろぼろに風化してしまう。]

前半は〔g〕の音を、そして後半は〔b〕または〔f〕の音を含んだ単語を畳みかけるように連ねた地口となっている。しかも音の重複が主人公ゲフィエの内面の混乱をも巧みに表現しきっているのに驚かされる。いやここではしかし内面の表現という水準をすら言葉は飛び超えてしまっている。むしろ言葉が言葉を呼ぶような一種の自動的な増殖作用のようなものが見てとれるのである。

こうした地口は『ブランシュまたは忘却』の中では枚挙に暇がないほどに頻発するのだが、決してそれは悪意に満ちた批評家が言ったというアラゴンに対する中傷にあるような老化現象などではないのだ。もちろんそれが老化現象の一種であるならばアラゴンは老化の可能性をも発見したのだとすることができるだろう。

名著『忘れの構造』において著者の戸井田道三氏は次のような面白い指摘を行っている。「おいしい仔犬」と題された章である。それによれば老いた精神はある種の観念の混同を時として引き起こす。そのために普段は決して結合されることのない意味的に掛け離れた異質な二つの単語が結合されてしまうという現象を引き起こすのだと言う。しかもそれは幼い子供の言い間違いにも通じる点が有ると言う。著者の友人の小さな子供が「この犬、おいちいネ」と言ったことがあると言う。犬がおいしいなどと言うことは「たしかにまちがいである。しかし、まちがえることによって分類以前の混沌にさかのぼることにはならないであろうか。混沌をつかまえるためには言語の明晰以前にさかのぼる必要があり、それがあから身体の自発性が共感覚を刺激する作用をするのではないだろうか」(3)と著者は指摘している。筆者はこの戸井田氏の発言を読んで『ブランシュまたは忘却』におけるアラゴンの創造の方法との余りの類似性に驚いたものだった。それはまたイジドール・デュカスの発見の方法とも言うべき意外な言葉の衝突が新たなイメージを喚起する表現方法とも通底する。「手術台の上でのミシンと蝙蝠傘との不意の出会いのように美しい」(5)という有名な言葉とも通底する方法なのである。シュールレアリストたちも賞賛したこの意外な言葉の激突による新しき驚異の発見とは、まさしく詩の発生現場への参与に他ならないではないか。だとするならばアラゴンを誹謗した先の批評家の精神がいかに硬化しているかが分かるだろう。アラゴンの後期小説の言葉遊びは決して単なる言葉の遊びに留まるものではなく、リカルドゥーの言い回しを借用するならば実に「生産的」なものなのである。

ではこうした音の類似による単語と単語の結びつきが、単なる遊戯を超えた発見の方法となるためには、どのような条件が必要なのだろうか。以下ではその具体例を検証してみることにしよう。例えば『ブランシュまたは忘却』におけるゲフィエの独白の場面では次のような言葉の横滑り現象

が発生する。まず *Un homme seul avec ses chimères* 「妄想を抱いた孤独な男」という言葉が *la chimie* 「化学」という単語を連想によって喚起する。そして次には新たに *l'alchimie des chimères* 「妄想の錬金術」という風に言葉が連合されていく。この章では、ほとんどこうした音の連想による言葉の結合がゲフィエの独白を支えているのだ。

こうした言葉の連合は単なる駄洒落や言葉の遊戯に過ぎないと非難すべきものなのだろうか。いや、そんなことはない。むしろ言葉の遊戯的な使用法が教えてくれるものは連想によって浮かび上がってくる話者ゲフィエの孤独な内面なのであり、その意味では認識の小説という観念と言葉の詩的用法との間には相互作用が有るとまで言えるのである。だから上記のような言葉の連合は一つの発見の過程として促えることも可能なのだ。もちろんそれは書き上げられてしまった「結果」としての小説に関わるものではなく、書かれつつある「過程」としての小説における発見なのは言うまでもない。すでに完成されてしまった書物、すでに書き終えられてしまった書物とは作家の立場から見ればすでに発見されてしまった言葉の組み合わせの化石に過ぎない。

しかしまだ書き終えられていない書物、進行中の書かれつつある書物はすでに存在する言葉からいまだ存在しない未知の言葉の組み合わせへと移行していく。そうしたいまだ不在のままである言葉の組み合わせの中へと絶えず自己の身を投げ込んでいく「書きつつある者」としての作家の行為こそアラゴンの言う書くという行為の本質的な部分なのだ。アラゴンは天啓のようにやってくる「冒頭の一句」に続けて言葉を書き連ねていくという創造の秘密を語っているが、それこそまさしく書くという行為の秘密なのだ。

だからこそ書くという行為は今までに存在したことの無い言葉の組み合わせを生み出すという意味で、発見でもあるし創造でもありうるのである。

そして先程引用した音の類似による言葉遊びもまた、すでに存在した言葉の連合からいまだ存在しなかった言葉の連合を生み出すための一つの原動力になっているのである。

さて、ここで問題となっている言葉の遊びは、論理家がものを考えていく時の方法とは異なっていることにお気づきだろう。それは単なる論理の平面にあるものなのではない。ここで次から次へと生み出されていく言葉の大群は、真か偽かという二者択一で選択される水準のものではないのだ。論理ではなくて音が言葉を派生させていくことに注意しよう。ここでの新しい言葉の組み合わせの誕生は先にのべた chimères, chimie, alchimie という三つの単語の音の類似性に基づいている。そして意味の方は言わば音の後から追い掛けてきて、新たな意味の組み合わせとして発見されるのである。

アラゴンの言葉遊びの具体的な側面を少々説明してきた。こうして作家アラゴンは詩人アラゴンの助力を受けつつ後期小説という膨大な量の言葉の群れを増殖させていった。作家の背後には書き記された言葉の体積がうず高く山岳をなしていき、作家の前方にあるいまだ書かれざる空白はしだいに言葉によって塗り潰されていく。だがこうして新たに生み出されていく言葉の連合が、単に言葉のみの面白さに留まるものであったならば無意味だろう。それこそ単なる暇潰しに過ぎない言葉の遊びも存在するのだから。だがアラゴンの作品に精気を与えている言葉の遊びの一面のみを捉えて、単なる地口的な遊びだと思い込んで、アラゴンの独創を見誤ることになりかねないのである。

ではなぜ、それが単なる言葉の遊びではいけないのだろうか。なぜ遊びの純粹性を、無償性を否定しなければならないのだろうか。詩の目的は不定であるべきだし多様であるべきだ。そうした文学の自由を倫理的な束縛の中へと閉じ込める必要が有るのだろうか。言葉の遊びの面白さは理屈を

つけずに享受すべきものではないのだろうか。

そうした考えにも一理はあるだろう。だがアラゴンの言葉の遊びの面白さに限って言えばやはりそれは間違っている。なぜならアラゴンの場合には言い回しの面白さが真に発揮されるのは、実は彼が新しい言葉の音の組み合わせによって新しい言葉の意味の組み合わせを発見しつつ、一個の人間観察者として発言する場合なのだからである。

では人間観察者とはどのような種類の人間なのか。それは具体的に言えばこういうことである。Un homme seul avec ses chimères という言葉から発して l'alchimie des chimères という言葉に至る過程に存在するのは音の類似による言葉の増殖であるとともに、そうして新たに生み出された言葉の組み合わせによる新たな人間像の発見なのである。この言葉の増殖を読み進めることによって、我々読者はゲフィエという孤独な老人の内面を明確なイメージを描きつつ理解することが可能となるからである。言葉の発見が人間の発見をも意味しているのだ。こうして新しく発見された言葉の組み合わせによってのみ、ゲフィエという人物の孤独な内面は読者にとっても了解可能なものとなるのである。つまり言葉という影がゲフィエの人物像に新たな光りを投げかけるのである。まさしくアラゴンの作り上げた新たな言葉の組み合わせが、今まで文学の世界に存在しなかったゲフィエという新しい人物を創造したのである。もちろんそれは『ブランシュまたは忘却』に限ったことなのではなく、全ての優れた作品に関して言えることなのだ。

それでは個人の精神の最も深い部分に在るこうした言語の発生する領域では、一体どのようなことが起きているのか。言葉と言葉との予期せぬ連合は、一体何によって生じるのか。ダニエル・ブーヌーはアラゴンの『ブランシュまたは忘却』を分析した著書の中で「冒頭の一句」を重視するアラゴンの創造の秘密を「韻の効果」という観点から推理している。以下で

は彼の論旨を要約してみることにしよう。

「冒頭の一句から小説全体を作り出す靈感とは、韻の効果のことではないだろうか。そして韻とは単語の間での鏡の効果ではないだろうか。詩人とは言語を鏡へと変える者であり、単語が単語同士の間で互いに考え合うにまかせながら韻の理を聞く者なのである。詩人にとってはどんな単語も記憶で満ちており韻とアナグラムとの戯れで満ちているのである。そして、こうして内部の声を聞いている時の「私」は語を組織する者なのではなく、むしろ詩的かつ産出的な言語の機能として自己の魂を組織される者なのだ。我々の思考や夢は源の判らない語から生まれるのだ。もしこうした韻の記憶が音を結合させながら記号と意味とを切り離し、「私」が自己の内に見出すべき安定した確信を破壊し、音もなく不透明なしかも常に豊かな詩や小説の発生期に思考を送り返すとしたら、韻はある意味で二つの人物、二つの物語、二つの小説の間に生ずる反映にまで拡大できるのではないだろうか。こうして『死刑執行』は『オセロー』と韻を踏み『ブランシュまたは忘却』は『感情教育』や『ヒューペリオン』『ルナ・パーク』あるいは『死刑執行』と韻を踏むと言うことができる。こうして拡大された韻の手法は作品の「起源」や「源泉」の探究を無意味なものにしてしまう。かくして①小説は小説相互間で互いに考え合い生み出し合う。②物語や歴史はある意味で繰り返すことになる。③リアリズムとは人が虚しくも考えているようなものではなく「作者」は到るところにそれを見出すのだ。内なる言語を聞くことによって彼は「全ての口の中の全ての言語を聞く」のである。」⑥ここでブーヌーはアラゴンの内面における言語の発生の機構を見事に捉えていると言えるだろう。

つまりダニエル・ブーヌーはアラゴンが内的言語の生誕の状態を非常に重視していると主張しているのだ。全ての方向に開かれた状態を保っているアラゴンの後期作品が初めて可能としたのが韻の効果の問題であろう。

言い換えればアラゴンの後期小説の生産原理はまさしく詩の生産原理と同様のものなのである。意味だけではなく音もまたテキストを生産する力を発揮しているのだ。

その点に関してアラゴンは次のように言う。「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基本的な違いが存在しないのと同様にである。」(7)こう述べるアラゴンの小説は確かに詩から豊富な助力を受け取っている。すでに見てきたように具体的には韻の効果を基本的な方法として言葉と言葉とが共鳴し呼応する現象がアラゴンの後期小説の一つの特徴となっているのである。

要は詩的言語に、すなわち言語の詩的な用法に関わるものなのだ。確かに『ブランシュまたは忘却』の中には無数の引用がなされており、それらの引用の中には詩句の引用も数多く見出される。ラマルチーヌ、シェークスピア、ランボー、そしてアラゴン自身の詩句と言った具合なのである。だが詩の力を小説の中に導入するということは決してこうした引用という単純な形に留まるものなのではない。

では詩的言語とはどのようなものなのか。例えばリカルドゥーは『小説のテキスト』の冒頭でこの問題を的確に要約している。まず彼は言語を二つのレベルに分類する。言語①とは「直接的に道具的な機能を持ったものであり、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」(8)ものである。言わばこれは日常的な言語の使用法ということができよう。

それに対して言語②は「同時にまた、一種の素材でもあり、それに対して組成や変形的作用を加えることのできるものでもある。とすれば、既製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。実は、こうしたほとんど理解されていない働きこそ、言葉についての不毛な遊戯であるとか、いかなる現実的な行動もできぬものなどとい

うように、性急に非難されてしまうところのものなのである。」(9)

つまりこの言語②こそ日常的用法とは異なった、言語の詩的用法と呼べるものなのだ。リカルドゥーの場合には、こうした言語の二つの機能のうち後者を常に強調する点に特徴がある。だがアラゴンの場合にはあえてこの両者を分離させようという態度は見られない。もう一度この項の冒頭に引用したアラゴンの言葉を想起して欲しい。彼にとっては詩と散文の区別は本質的な問題ではないのだ。むしろアラゴンは前進するためにはあらゆるものを利用するのである。

リカルドゥーなら言語の産出機能とでも呼ぶであろう言語のこうした詩的用法は、実は「忘却」(＝濫喩)という『ブランシュまたは忘却』の副題の内に密かに宣言されていたものなのだ。それはまたブーヌーが韻の効果と呼んでいるものでもある。以下ではゲフィエの言葉の中から幾つかの発言を点検してみることにしよう。

例えばゲフィエは自分の用いる言葉が、現代の若い娘であるマリ・ノワールには相応しくないことを認めたくえで、次のように言う。「私は言葉をあなたに与えた意味の外で使うのだ。濫喩。つまり誤用だ。いずれにしても我々が非ユークリッド口語しか持たなくなってから久しいのだ。」(p. 394) だが、こうした言葉の用法が戸井田氏の言う「おいしい仔犬」を生み出すのだ。

さらにゲフィエは相互作用による言語の限界突破の試みの可能性を示唆する。「韻の場合と類似した(だが文章にまで拡大された)鏡の戯れによって、作家に物語の要素そのものを与えながら、音の結合による予期しない創造へと達することができるような記述法の綴り字変化の体系を作り上げた人物」(p. 69)を彼は想起するのだ。ゲフィエはここでレイモン・ルッセルのことを言及しているのだが、当人はその名前を思い出せないでいる。読者と作者とはゲフィエが口にする『アフリカの印象』という本の題名か

らルッセルの名を想起することができるのだ。いずれにしても、このゲフィエの言及から、アラゴン晩年の小説が意図していたものを推測することは可能だろう。それは言語の新たな使用法の発見を通じて、人間の新たな魂を発見することだったのだ。

「単なる単語の組み合わせのメカニズムが我々に与えてはくれない人間の魂の秘密がある。人間についてももっともっと知るためにこの科学（言語学）を単語や文章のもうひとつの使用法にまで広げること。未知なるもののもうひとつの言語的探究の過程へと。」(p. 362) このゲフィエの口を通じて語っているのは、まさに晩年のアラゴンその人だと言えるのではないだろうか。

そしてまた Trèfle 「クローバー」の一語から様々な夢想へと誘われたゲフィエは次のように語る。「人はここに全く無益な観念連合の些事を見出さだろう。確かにその通りなのかも知れない。だが、公認され決定され固定された言語の語彙の外での単語の歩みぶりは、またそれが互いにくっつき合うやり方は、個人の言葉が、そして個人の魂がいかに作られるかということの一つの様相なのだ。一もしも言語が生まれる場（意識）を魂と呼ぶならばだが・・・」(p. 379) ここにも新たな言葉の発見が魂の発見に通ずるというアラゴンの考えの萌芽を見て取ることができる。

以上、ゲフィエの独白のいくつかを引用してみた。このゲフィエの言葉には作者アラゴン自身の言語についての晩年の思考が反映されていると言っても言い過ぎではないだろう。その長い生涯の歩みを終える前にアラゴンは小説と詩との真の融合を発明したのである。

結論として語るべきことは何なのだろうか。それはやはり「文学空間」の中での言語の生成のメカニズムについてだろう。言わばものを書くという行為の冒険についてアラゴンは終始語り続けてきたのだから。

言語の限界について語ること＝語らせることでアラゴンが明確にしたかっ

たことは言語というものの特性であり能力であった。言語が到達することのできない美として音楽や絵画を設定することで、逆に明確になるのは言語の限界＝可能性の場なのである。

アラゴン後期小説における言語の限界の問題は、実は言語の可能性の問題へと逆転することができるのだ。後期小説の話者たちの嘆きの言葉で浮き彫りにされた小説と言語の能力に対する絶望は、実は新たな言語の能力の発見の契機となるものだったのである。

音楽や絵画などの非言語的芸術に対する話者たちの嫉妬が意味するものは「自分がそうでないもの」に対する渴望であった。つまり話者たちの言語は言語の限界を超えようと欲望しているのである。しかもそうした言語の限界の突破の試みは、至上の存在としての「女性」が居る高所に向けられるものではない。限界の認識は自己の認識にも通じている。それはつまり作家が自分自身の仕事を自覚的に把握しなおす行為でもあるのだ。

音楽や絵画と比較して言わば他律的に自分の位置を捜す＝限界を自覚する言語とは、まさしく他者のうちに自己をさがすアントワーヌの態度にも比較されるものだろう。つまり音楽や絵画と比較しての自己の位置の確認とは、外的な自己認識に他ならないのだ。ところがそうした外部への視線が内部への視線へと転化される瞬間が訪れるのである。それは言わばアルフレッドがアントワーヌの裏切りを認めた瞬間だと言うこともできるだろう。つまりアルフレッドはアントワーヌが「自己ではない」ことに目覚めるのだ。そこから内部への＝言語固有の運動への視線が生じるのだ。言わば自律的な自己認識の試みがここから始まるのだ。高所への超越ではなくて内部への沈潜こそが後期小説の主人公たちの取る冒険の領域なのである。そして彼らの冒険はそのまま言語の冒険によって表わされる。彼らは言語についての嘆きの言葉をつらねながら、結局は言語の森の中を最後まで探検する者たちなのだ。

アラゴンは言葉による自己と世界との至福に満ちた交流の状態を「言葉と世界との愛の行為」(L.B.p. 14)という言葉で表現している。また書きつつある人間に訪れる「言葉が熱狂する」(B.Q.p. 22)瞬間の存在をも示唆している。そうした特権的な言葉の樂園こそが詩人の理想とする境地なのではないだろうか。

だがそうした言語の樂園にいたるためにはアルフレッドやゲフィエが通過した苦悩を体験する必要があるのだ。そうした体験を通して自己の限界を認識した言語使用者が、初めて言語の可能性を問う位置につくことができるのである。

では後期小説におけるアラゴンが到達した境地とはどのようなものだったのだろうか。それは一種の遊戯する精神と呼べるのではないだろうか。「現実世界」の連作を書いていたアラゴンには見られなかったもの、そして晩年のアラゴンに見られるもの、それはイデオロギーによる排除の思想からコスモロジーによる包摂の態度への転換なのだとと言っても良いだろう。連作「現実世界」においては見られなかった魂の深化が、後期小説には感じられるのだ。老いを肯定した次のようなアラゴンの言葉もある。「老年は皮膚はともかく、魂を統一させる。」(M.M.p. 155) 要するにアラゴン後期小説における言語の限界の問題とは、否定を通じての肯定の発見の物語なのである。言語の弱点の認識を通じての弁証法的な統合の道の発見なのである。

『死刑執行』のアルフレッドの受けた象徴的な罰を思いだそう。そしてまた『ブランシュまたは忘却』のゲフィエの受けた罰を思いだそう。彼らは二人共に擬似的な死を体験するのだが、その先には死を乗り越えた上での再生の予感が語られているのではないだろうか。なぜならアルフレッドは「狂気に到るまで愛した」のだしゲフィエの方も「ありのままの世界を受け入れる」(p. 470)ということになるからである。

『ブランシュまたは忘却』の最終行は次のような作者の言葉で終わっている。「今まで小説家たちは世界のパロディーを作ることで満足してきた。今や問題はそれを作りあげることなのだ。」(p. 515)つまり世界を作ることが小説家の役割だと、マルクスの言葉をもじりながらアラゴンは言っているのである。もちろん、その世界は、言語によって作られる。アラゴンが後期小説で行ったことは、言語批判を通じての言語による世界の再構築の試みだったのだと言うこともできるだろう。言語は自らの限界を示されることで限界の彼方に可能性を探ろうとする。そうした言語そのものの限界突破の試みがアラゴンの後期小説の意味なのである。まさしくそれは言語の死と再生の物語なのである。

追記。本論文におけるアラゴンの著作からの引用は、煩雑さを避けるために略号と該当するページ数との組み合わせで出典を表記し、引用文の末尾に明記した。また略号の使用も必要最低限の範囲に止めた。アラゴン以外の著者の作品からの引用については以下に列挙しておいた。また『死刑執行』に関しては今回も三輪秀彦氏の翻訳を利用させていただいた。ここに記して厚くお礼を申し上げる。

アラゴンの著作および略号

- La Mise à mort, Gallimard, 1956 ; coll. <folio>, 1973 (=M. M.) (三輪秀彦訳『死刑執行』, 中央公論社, 新集世界の文学第34巻, 昭和46年)
- Blanche ou l'oubli, Gallimard, 1967 ; coll. <folio>, 1972 (=B. O.)
- Henri Matisse, roman, Gallimard, 1971 (=H. M.)
- Les Cloches de Bâle, Denoël, 1934 ; coll. <folio>, 1972 (=C. B.)
- Les Beaux quartiers, Denoël, 1936 ; coll. <folio>, 1972 (=B. Q.)
- Le Libertinage, Gallimard, 1924 ; coll. <L'imaginaire>, 1977 (=L. B.)

その他の引用

1. Daniel Bougnoux : Blanche ou l'oubli d'Aragon, coll. <Poche critique>, Hachette, 1973. p.41.
2. Jean Ricardou : Problèmes du Nouveau Roman, Seuil, 1967, 野村英夫訳『言葉と小説』, 紀伊国屋書店、1969, p.10.
3. Bernard Lecherbonnier : Aragon, Bordas, 1971, p. 177.
4. 戸井田道三『忘れの構造』, 筑摩文庫、1987, p.172.
5. Œuvre complète d'Isidor Ducasse, coll.<Le Livre de Poche>, 1979, p.297.
6. Daniel Bougnoux : Blanche ou l'oubli d'Aragon, pp.62-64.
7. Aragon parle avec Dominique Arban, Seghers, 1968, p.158.
8. Jean Ricardou, Pour une théorie du Nouveau Roman, Seuil, 1971, 野村英夫訳『小説のテキスト』, 紀伊国屋書店、1974, p.9.
9. 同上, pp.9-10.