

【論文】

アラゴンの小説技法（２）  
「複数への回路」から「人間たちの森」へ

山 本 卓

L'art romanesque d'Aragon (2), de la voie de poliphonie au bois  
des hommes

YAMAMOTO, Takashi

要旨： アラゴンの晩年の傑作のひとつである『死刑執行』の中には、「人間たちの森」という奇妙な言い回しが出現する。この「人間たちの森」とは何か。一人の人間の内面には無数の他者たちの言葉が住み着いている。ロマネスクな空間＝「紙＝空間」の中では、こうした他者たちの言葉を媒介として、「小説が存在しなくなれば消えてしまうあの変化する我々」(BO, p.132.) が組織化されていく。批評家ル・シェルポニエの言い方を借りるならば、「可能態としての諸人格の宇宙」(BL, p.177.) とでも翻訳できそうな、この不思議な概念の意味するところは、アラゴンの創造の秘密の根底を占める考え方なのである。アラゴンの作品における登場人物たちは「複数への回路」を通して増殖を続けていく。以下では、この「複数への回路」から「人間たちの森」へと至るプロセスについて、さまざまな角度からの検討を試みたい。(論文中に略号で示した主要作品の書誌については末尾の注に記した。)

キーワード：アラゴン、小説、小説理論、ポリフォニー、間テクスト性

序文

アラゴンにおける複数性への意志

子供のころのアラゴンは芝居が好きだったという。このエピソードはドミニック・アルバンとの対談『アラゴン、自らを語る』で語られている。アラゴン自身の回想によると、母や叔母たちに連れられてシャトレ劇場で上演されている芝居の見物に出掛けて行ったと言うのだ。(DA, pp.20-21.) 四歳の頃に見た芝居を子供の頃のアラゴンは「きわめて正確に再現できた」(DA, p.21.)と言う。多彩な人物の登場する芝居を前にして物語に心を奪われているルイ少年の姿を想像すると納得がいく。登場人物の増殖はアラゴンの小説の大きな特徴をなしているからだ。多彩な登場人物を創造するという小説技法への彼の偏愛は幼時のそうした体験が元になっているのかもしれない。

作品世界の創造への意志と登場人物の増殖との関わりには平行関係が見られるのだろうか。確かに、アラゴンにおいてはその両者の間に明らかな相関が見られるように思われる。ここで登場人物の多数化で想起されるのは『無限の擁護』だ。

『無限の擁護』と、それを破棄したエピソードとはどのようなものか。アラゴンは1923年春のジベルニー滞在中に一冊の小説を書き始める。四年近くを掛けて書き続けるが、結局、1927年の秋の終わりには破棄してしまう。作者自身の言葉を聞こう。「『無限の擁護』で私がねらったのは、無際限小説でした。語源的にいつて「エノルム」(規格外れ)の小説です。そこには、おびただしい数の作中人物が出てきます。」(DA, p.65.)

この作品は、作者自身によって破棄された作品だが、残された断片から、作品の内包する恐るべき複数性がかいま見られる。登場人物も百人ほども擁する小説だったらしい。アラゴン自身の先の言葉にも「無際限小説」という言い回しが出てくるほどだ。どうやらアラゴンはこうした複数性に拘泥する作家なのだ。無数の登場人物たちが、ありとあらゆる結合を試みるという、作者によって構想された展開は、おそらくアラゴン自身の複数性への偏愛・固着を露呈させるものなのだ。

「複数への回路」から「人間たちの森」へ

アラゴンの小説世界の住人たちは一から二へ、二から多へと増殖していく。唯一の存在であるアラゴン(「一」)は、「二重人間」(「二」)たる主人公たちに自我を投影し、また多彩な人物たち(「多」)へとデフォルメされた自我を投影していく。それらの小説世界の住人たちは作者の「可能態としての諸人格の宇宙」(BL, p.177.)を満たすロマネスクな存在でもある。非現実の世界の中での仮定としての存在たちが、つまり言葉による存在たちが「私という小説」(BO, p.116.)を説明するものとなる。

単数から双数へ、また双数から複数への増殖のメカニズムはどのようなものなのか。単数から双数への変化は分かりやすい。自我を二人の登場人物に投影して二重化しつつ小説化するという手法はアラゴンの十八番の技法だからだ。『お屋敷町』のアルマンとエドモン、『死刑執行』のアントワーンとアルフレッドは、それぞれアラゴン自身の自我の二重化された投影となっている。<sup>1)</sup>

では、双数から複数へのメカニズムはどうだろうか。中地義和氏はランボーの作品におけるランボー自身の自我の投影を、自在なデフォルメをともなう自画像と捉える試みを行っている。<sup>2)</sup> 作者が自身の過去をありのままに語る(真実である)自伝と異なり、作者が自身の自我を虚構の人物に投影することで、自在に自我をデフォルメする(つまり嘘をつく)自画像は、すぐれてロマネスクな行為なのだと言う。この中地氏の指摘するランボーの自画像と同様に、アラゴンもまた自我を虚構的に投影する人間なのだ。そして、こうした操作から複雑に錯綜した虚構の空間が生み出されていく。<sup>3)</sup>

こうした複数的・多声的な空間を生み出すプロセスを、ここでは仮に「複数への回路」と呼んでおこう。また、そうしたプロセスが最終的に到達する虚構空間の中での一状態を後に詳述するアラゴン自身の言葉を借りて「人間たちの森」と呼んでおこう。以下では、この「複数への回路」という概念装置を用いて、アラゴンの小説の構造を明らかにし、そこから生

じて来る「人間たちの森」を分析してみたい。

### 「複数への回路」とその動因

ところで、アラゴンの作品をこうした複数的・多声的な空間へと導いていく動因にあたるものは一体何なのだろう。さまざまな動因が複雑に絡まりあっていることは、もちろん言うまでもない。だが、その中でも最も重要なものは、不安定な話者、自画像のゆらぎ、「紙 = 空間」の可塑性という三つの動因だと筆者は考えている。

小説技法という観点から考えるなら、これらの三つの動因は、いずれもが、ある意味では小説の成立を危うくするマイナス要因 = 欠点としても現れかねないものばかりだ。そしてまた、いずれもが通常の小説概念からするなら小説を破壊する要素とも思われそうなものばかりだ。さまざまな小説の構成要素の中には、小説を収束させる要素と、逆に拡散させる要素とがある。その中で、後者にあたるのがそれらなのである。それらは小説の求心力を弱体化させかねないものであり、小説を解体へと誘うものなのだ。それらがアラゴンの小説を作者自らが言うところの「異様な(ゆがんだ)小説 (ce roman baroque)」(BQ, p.14.)へと変貌させ、多声的な小説空間を生じさせていくのだ。

### 第一部：不安定な話者

#### 初期作品における一人称の話者

以下では、アラゴンの小説作品に出現する話者たちを時系列で追い、その中から特徴的な話者を選び出して、初期作品から後期作品へといたる作品中の話者たちの変遷を概観してみよう。まずは初期の一人称小説の存在はどのようなものなのかを見てみよう。

アラゴンの初期作品には数多くの一人称小説が存在する。例えば『夢の波』や『イレーヌ』などのダダ時代からシュルレアリスト時代にかけての

作品は、歴然とした一人称の語り手を設定している。そして、これらの作品では話者の視点も比較的安定している。これらの作品はどちらかと言えば、いわばモノフォニー（単声）の小説として構成されている。

『夢の波』や『イレーヌ』の話者は一人称の登場人物でありながら対象について語るだけの役割しか果たしていない。彼らはほとんど行動を欠いており、物語を語るための視点としての機能のみが強調されている。<sup>4)</sup>（実は、『イレーヌ』の後半には唐突な話者の交代という設定も見られて興味深い。こうした設定は安定した話者の存在をおびやかす設定だからである。一見、安定しているように見える初期作品の話者にも、不安定な話者へと変貌する兆しがかいま見られるのだ。）また初期の詩作品の中にも一人称単数の語り手は数多く現れている。

ところで、こうした主人公＝一人称の話者という設定の欠点とは何か。ボリス・ヴィアンのある一人称小説では、主人公の死後に匿名の別の話者を登場させて、主人公の死の有様を語らせねばならなかった。（『墓に唾をかける』）主人公＝一人称の話者が「俺は首を括られて死んでいた」と語ることは不合理を生じさせてしまうのだ。ジェラルド・ジュネットの「焦点化」という言葉を借用して考えるなら、このヴィアンの小説での一人称の話者は登場人物としての私に完全に焦点化している。だから、私が死んでしまい意識を失ってしまった後の語りは、この同一の話者には担えないことになるのだ。

アラゴンの初期作品の話者は一人称だが、場面によって異なる視点から対象を語る試みが見られる。ヴィアン流の一人称小説の欠点を補う試みである。そこには語りの複数性・多声性が見られるようになる。例えば『夢の波』の話者は、ダダやシュルレアリスム運動の同志たちの寸評をおよそ三十人以上分も列挙して、それこそ他者たちに耳を貸している。では、『アニセまたはパノラマ』の話者の複数性とはどのようなものなのか。この作品は、アラゴンが21歳の時の作品である。そしてまた、この作家にとって出版された最初の作品でもある。注目すべき点は、若書きの生硬さ

の中にも、語りの多声性とでも呼ぶべきアラゴンに顕著な技法がすでに見られる点である。登場人物が次々とリレー方式に自己を語るという形式の作品なので、話者が変化するのは当然だが、モノローグあり、ディアローグあり、三人称による客観描写ありと、語りの形式も実に多様であり実験的である。現実と虚構との混合という手法も随所に見られて、若き日のアラゴンが身を投じていたパリ・ダダの時代の雰囲気を生々しく伝える独自の世界を構築している。

『アニセまたはパノラマ』には当時のアラゴンの周辺にいた若き詩人たちの、あるいは前衛的な画家・芸術家たちの姿を彷彿させるような数々の登場人物たちが出没する。それだけではない。詩人のランボーのパロディーまでもが一人称で登場する。現実のランボーは「二〇年前に」死んでいるのだから、これもデフォルメされた自画像の一つと呼べるだろう。（「私はすでに二〇年余りまえ、フランスで死んでいるのです。」（AP, p.27.）ランボーが自分の体験を語る際には、当のランボー自身が語り手の役を受け取るのだから、言わばバトンタッチのリレー方式の語りだとも言える。また、そこでの主人公アニセの人物像は、アラゴン自身の当時の姿のパロディー化された投影だと言っても良い。

ベルナール・ルシェルボニエはその著書『アラゴン』の中で『アニセまたはパノラマ』の登場人物を次のように解説している。「天使ミラクルはコクトーだ。ジャン・シーブルがマックス・ジャコブ、オムがヴァレリー、ブルーがピカソ、パチスト・アジャメがアンドレ・ブルトン、ポールがチャリー・チャップリンだ。最後に、ハリー・ジェイムスは、ジャック・バッシュェから、その身元を借用している。……だが、ミラベルとは誰か？ この点については、アラゴンは非常に明快だ。ミラベルの顔立ちの下に隠れているのは、「現代の美」という一つの観念だと理解するためには、この本を少々注意深く読むだけで充分である。」（BL, p.56.）

初期のこの作品の中にすでに、次々と移り変わる不安定な話者への萌芽とも見られるべき手法が現れているのは注目し値する。この作品でのリレ

一方式の語りは、まさしく多数的な視点へ向けての作者の技法にちがいないからである。

#### 連作「現実世界」のリレー方式の話者

アラゴンはエルザ・トリオレとの出会いを通じて、しだいにシュルレアリスムから離れてマルクス主義へと接近していく。1930年、カルコフの革命的作家会議ではシュルレアリスムの方法を自己批判する。そして『赤色戦線』発表後の「アラゴン事件」を通じてシュルレアリスムと決裂し共産党に接近する。その後、アラゴンは小説の執筆に力を注ぎ、自分がそこから生まれてきたブルジョワ社会の空虚さを描くための連作「現実世界」を次々と発表する。『パーゼルの鐘』(1934)、『お屋敷町』(1936)、『屋上席の旅行者たち』(1942)、『オーレリアン』(1944)の四作である。こうしたアラゴンの小説が本格的な複数性への意志に目覚めたのはいつのことなのだろう。

『アニセまたはパノラマ』には、登場人物の多様さという点で、すでにして複数性への流れが見出された。この小説は次々とリレー方式にボタンタッチしていく複数の場面の交代をその特徴としていた。この小説の語りは、一見夢幻的な作品世界に、当時のパリの現実(=驚異)を取り込む仲介者でもあると言える。こうしてみると『アニセまたはパノラマ』には一から多への萌芽とでも呼べるような語りの増殖の現象が見取れた。小島輝正氏も指摘するように、このころのアラゴンには具体的な現実への志向が強く感じられる。小島氏は「彼の想像力の源泉がつねに「コンクリートなもの」におかれ、かつその想像力の志向するものもやはり「コンクリートなもの」になった」<sup>5)</sup>と言う。そして具体的な現実とは、実は限りのない多様性を前提とするものでもある。こうした現実を相手にするという意志が『アニセまたはパノラマ』の作者には見て取れた。そこには「現実世界」を描こうという後のレアリスム作家としてのアラゴンの意志が先取りされた形で見て取れたとも言えるのだ。

連作「現実世界」の一つ『お屋敷町』では『オーレリアン』と同様の短い場面の転換による小説展開が見られる。場面の転換ごとに焦点を当てられる人物が変化するのも、この小説の特徴だ。語りの焦点は、父から長男へ、長男から母へ、母から次男へ……という風にリレーされていく。こうしてバルバンターヌ家の構成員全員への異なる視点を一つの小説の中に取り込んでいくわけだ。これもまたリレー方式とでも名付けられそうな小説展開である。こうした視点の交代には『アニセまたはパノラマ』との類似性も見られる。また、この小説の二人の兄弟アルマンとエドモンとは、アラゴン自身の自我を両極化して二重に投影したものであることも想起しておこう。後期作品である『死刑執行』に出てくる「回転扉」(MM, p.357.)の手法のように無数の現実の断片を垣間見させる方法なのである。

ところで、アラゴンの連作「現実世界」は基本的にはリアリズム小説だと言われている。だが、こうした紋切り型の定義をそのまま鵜呑みにしてしまっただけではない。アラゴンのリアリズムは、旧来のリアリズムという言葉の定義を大きく逸脱するような、とてつもなく柔軟なものなのだ。アラゴンはそれを推測的なリアリズムと呼んでいた。語りの構造がリアリズムの原則に従っており、視点も基本的には人物たちの外に置かれており、時として人物の内面からの思考を自由間接話法や内的独白によって描写することはあっても例外的なケースと言える……と思っていると見事に作者に裏切られることになるのだ。このリアリズムの中には思いもよらぬシュルレアリスム的な手法が散りばめられている。

#### 『オーレリアン』における憑依する話者

不安定な話者という観点から、『オーレリアン』におけるアラゴンの話者の行動を具体的に追跡してみることにしよう。この話者は、時には主人公オーレリアンの内面を代弁し、時にはヒロインであるベレニスの内面をも代弁する。もちろん二人の主人公たち以外にも、話者は次々と登場人物たちに成り代わって、その内面を語り、暴露する。この話者は主人公の心

理もヒロインの心理も知悉しているように見える。劇作家の未亡人ペルスヴァル夫人から招待されて出掛けていった屋敷で、オーレリアンはベレニスと再会する。ベレニスは夫人から招待客たちに紹介される。この部分では次のように三人称による客観描写と内的独白とが切れ目なく併置されている。「オーレリアンはその様子をじっと観察していた。不思議だ。……前のときには、あの女は気に入らなかった。たしかに、着物のせいにちがいない。」(AL, pp.36-38.) また、パリの街に出掛けるのを好きになった田舎者のベレニスの高揚感は次のように表現されている。「ベレニスはおそろおそろ魅力を感じていたそういう世界(横町の街路)からぬけ出て、遠くに凱旋門と並木の列を見た。なんと美しいところだ。パリは！」(AL, p.54.) このように『オーレリアン』の話者はいともたやすく登場人物たちの内面にまで侵入してしまう。この話者が軽々とあらゆる登場人物に言わば乗り移るという点は見逃してはならない。そこには、話者の憑依とでも言うべき現象が見られるのだ。

話者の憑依とはどういうことか。話者は時には主人公であるオーレリアンに憑依する。つまり彼の内面へと乗り移る。そしてオーレリアンになりすまして彼の内面を独白しはじめるのだ。それから知らぬ間に彼の身体を抜け出して、外側からオーレリアンを三人称の「彼」で語り始める。こうした意味で、『オーレリアン』はリアリズム小説における客観描写の手法を踏み外していると言わねばならない。またこの点において、真正な意味でのリアリズム小説の枠をも大きく逸脱していると言わねばならない。

時には話者は仮面舞踏会の雑踏の中に身を隠す。話者は雑踏と一体化するのだ。(『オーレリアン』第71章) 誰のものなのかさえも見分けのつかない複数の声の交差の合間に話者は隠れてしまう。これは『お屋敷町』におけるセリアーヌでの祭りの場面にも言えることだ。(『お屋敷町』第25・26章) だが、話者が不在になっているのは見かけの上だけである。話者は祭りのざわめきの中に交差する多数の登場人物たちに憑依しつつ、その高揚を語っているのだ。ここでの話者はまさしく多声的・複数的な存

在へと変貌している。

### ジェラルール・ジュネットの焦点化

ここで、ジェラルール・ジュネットの語りの分析に耳を貸すことにしよう。彼は「焦点化」という概念で語りの諸相を整理している。川上勉編『現代文学理論を学ぶ人のために』の著者はこのジュネットの「焦点化」を次のように解説している。「ジュネットは、従来使われてきた視点とか視野とか視像といった術語に代えて焦点化という呼称を用いることを提案し、それを、「語り手」の視点が物語のなかでどの程度にまで及んでいるかによって三つに分類している。すなわち、1. いわゆる全知の語り手による物語言説、すなわち語り手がどの作中人物が知っているよりも多くのことを語る場合を「焦点化ゼロ」(ジャン・ブイヨンが『現象学的文学論』のなかで述べている「背後からの視像」)、2. 語り手が、ある作中人物が知っていることしか語らない場合を「内的焦点化」(同じく「ともにある視像」)、3. 語り手が、作中人物が知っていることよりも少なくしか語らない場合を「外的焦点化」(同じく「外部からの視像」というわけである。さらに内的焦点化には1. 内的固定焦点化、2. 内的不定焦点化、3. 内的多元焦点化という下位区分があるとも言っている。1. 内的固定焦点化とは、例えば『ボヴァリー夫人』のように、最初はシャルル、ついでエンマ、そしてさらにシャルルといったように焦点人物が変わる場合であり、3. 内的多元焦点化は、書簡体小説のように、一つの出来事を何人も的人物の視点から物語るものを指している。)<sup>6)</sup>つまり「焦点化」とは、登場人物の眼に、話者がどこまで一体化しているかという考え方なのである。言い換えれば話者がどの人物の視点にどこまで同一化するかということである。

このジュネットの分類にアラゴンの小説を当てはめて考えてみるとどうなるのか。『オーレリアン』での話者の在り方はおおむね「内的固定焦点化」に近いと思われる。だが、この焦点化のレベルは「小説が熱狂する」(BQ, p.22.)に従って、次々と侵犯され越境され、ジュネットの分類を平

然と無視するかのようなものになっていくのだ。例えば『オーレリアン』においては、まずは話者が三人称で主人公のオーレリアンを外側から語っていたかと思うと、次には話者がオーレリアンの内面を彼自身の独白を代行する形で語り始めるのだ。そうかと思うと話者はベレニスを外側から語り、次にはその内面を内的独白でも語り始める。オーレリアンやベレニス以外の登場人物に関しても同様の語りが行われる。こうした語り的手法によって登場人物と話者との境界が著しく曖昧になるという現象がそこでは見られるのだ。

話者がその立場をどこにおいて発話しているのかを確認するためには、話者の拠点という視点を導入してみることもできるだろう。そうして、この小説を読み直してみると『オーレリアン』の話者の拠点は次々と変化することに気づかされる。そこにあるのは言わば住所不定の話者なのである。この話者の拠点の流動性・不安定性こそが、物語の構造を柔構造にしてしまう。そこから小説の内部で反響する声の複数性・多声性が生じてくる。そこから「複数への回路」が生じてくるのだ。

こうして見てきたように『オーレリアン』の話者の声は複数の声から成り立っている。通常の小説の話者が単声的であり、定住者的であるとすれば、この小説の話者は多声的であり、移住者的(nomade)なのである。話者はその拠点をも次々と移動させつつ、さまざまな対象に自在に乗り移る。この多声的な憑依する話者が、小説の中に多声的な空間を増殖させていく。話者がオーレリアン以外の登場人物にも、いともたやすく乗り移っていたことをここでもう一度想起しておこう。

#### 語りの機能そのものとしての話者

ところで、語り手を「人物化」してとらえることに警鐘を鳴らす批評家も存在する。例えばハンブルガーの事例を『文学理論のプラクティス』の著者たちは紹介している。「ドイツの文芸理論家ケーテ・ハンブルガーは、語り手を「人物化」してとらえることに早くから警鐘を鳴らし、「語り手」

という用語が擬人化的表現にほかならないこと、「語り手」は「主体」としてではなくあくまでも「機能」として捉えるべきだと主張した。」<sup>7)</sup>

このハンブルガーの指摘のように話者は語りの機能そのものなのだと考えられる。だから話者が神のごとき全能の知を与えられていても実は何の不思議もないのだとも言える。語りの機能としての話者は、作者から全権を委任されているはずだからである。語りの機能が本来的に自由なものだと思えば、話者の柔軟な働きも当然の動きなのだと思えるであろう。

こうして、ハンブルガーが言うように、話者は登場人物ではなく、ひとつの機能なのだとするならば、まさしくアラゴンの小説の話者は語りの運動と一体化しつつ物語の中心を形成する。あるいは逆に他の話者の地位を奪い取ることで物語の脱中心化をも促進する。機能を担っているらしい。語りの運動そのものに名づけられたものとしての話者とも言える。そこでは機能としての話者が語りの運動と一体化している。

だからこそ、あるべき話者の像なるものを思い描いて、話者という術語に制約を課すること自体が、読者の作り上げてきた一種の思い込みに基づいているとも考えられるのだ。話者はしかじかの存在であるべきだとする様々な制約を作家たちや批評家たちは作り上げてきた。また読者もそのような先入観を作り上げてきた。だが、そうした制約の群れも実は一種の約束事に過ぎず、思い込みに過ぎぬものなのではないだろうか。むしろ、話者というものの存在は機能としての語りの役割を担う無定形で自由な可塑性に満ちたものなのではないだろうか。

そして、「紙＝空間」の中でのそうした話者の不安定さをアラゴンは作者の特権として逆手に取る。話者のあり方に関しては、アラゴンは非常に意識的な作家なのだ。そこから話者の機能の諸々の可能性を、実際の「紙＝空間」の中で検証しようという実験的な態度が生まれてくるのだ。この作家は一作ごとに新たな実験を繰り返す実験者の立場を放棄しない。話者もまた、アラゴンの実験室の中で、ある種の実験の対象とされている

のだ。

### 異なる時制の並存と話者の視点の移動

こうした不安定な話者の存在は、それを記述する動詞の時制をも突き動かす。アラゴンの小説においては動詞の時制もまた越境するのだ。『オーレリアン』の語りにおける過去時制と現在時制の併存は何を意味するのかを以下では考えてみたい。『オーレリアン』の描写においては、話者の語りはおおむね半過去によっている。それに加えて単純過去の使用が多い。(単純過去はフランス語では純粋に文章体のみに用いられる時制であり、会話体には全く用いられない時制である。)だが、この小説では、これらの過去時制に加えて現在時制の使用が目立つのが特徴といえる。では現在時制の語りはどのような部分で用いられているのか。例えば『オーレリアン』の中の次のような描写の例に注目してみよう。「《あたしえらくならなくともいい。幸福になりたい...。》(現在形)彼女は部屋の孤独のうちで大きな声でそう言った。わが声に驚いた。(複合過去形)すっかりふだんと変わった声。自分の声のような気がせず、別のようだ。考えの進路がいつもとはすっかりちがっている。(現在形)オーレリアンの面影がとりついてしまっていた。(複合過去形)彼の顔、歩きっぷり、からだつき。彼女が目を暗いところに向けても、そこに彼がいて、前をふさぎ、追ってくる。(現在形)」(AL, 邦訳p.180.原文p.266.) 描写的な地の文に続けて登場人物の内的独白が引用符もなしに唐突に展開されているのが理解されるだろう。

過去時制と現在時制の併存はレベルの異なる意識の併存を意味する。それは話者の越境の絶好の事例だと言することができる。話者の意識は登場人物の外部から彼を客観描写したかと思うと、今度は内部から彼に憑依しつつ彼の言葉を代弁する。言い換えれば、この時制の変化にともなって話者の拠点が移動しているのだ。そして、この部分で現在時制が登場人物の内面の現在を提示する時制として用いられている。そこでは話者の拠点が

軽々と自在に切り替えられていることが分かるだろう。言わば、アラゴンの話者は時間的な制約をも軽々と越境するのである。

### アラゴンの話者の不安定性

さて、ここまでアラゴンの初期作品から連作「現実世界」へと至る作品の話者たちを概観してきた。では、後期小説における話者の不安定性とはどのようなものなのか。例えば後期小説『死刑執行』においても話者の拠点は不安定である。同一人物の公的な面と私的な面とを表すアントワーヌとアルフレッドという「二重人間」が話者として語る部分が多いのだが、我々読者はどちらが語っているのか判別に困るような部分が少なくない。いや、意図的にその境界を後期小説での作者は曖昧にしようとしているかのようなのだ。

また例えば、後期小説『ブランシュまたは忘却』においては話者の交代という設定までもが試みられている。今まで話者として語ってきたグフィエが、逆に登場人物であるマリ＝ノワールによって語られる存在へと落とされてしまう。非常に面白い設定である。実は、後期小説ではこうした話者の交替という現象は珍しくない。『死刑執行』でも『ブランシュまたは忘却』でも語りがまったく別の話者に乗っ取られてしまうという現象がたびたび見られるのだ。こうして『ブランシュまたは忘却』においてはマリ＝ノワールによるマリ＝ノワール自身の新たなる物語の発生がそれに続くことになる。アラゴンの小説では、話者の置かれた状況が刻々と変化するのだ。こうした非常に不確かなあり方に置かれているのが、アラゴンの小説の話者なのだ。

オルガ・ベルナルはその著書『ベケットの小説』において、バンヴェニストの『一般言語学の諸問題』を引用しつつ、「私」は、それが発音される叙述の行為を根拠とする」と述べている。<sup>8)</sup>そしてベルナルは「私」が、「現在の根拠しか持たない」一つの術語であるということは、それが、言語の形をとって提示される以前には存在せず、この形の続いて

いる間しか存在しないということである<sup>9)</sup>とも述べている。言い換えれば「私」(＝一人称)はあくまでも発話の行為によってしか根拠を与えられないのだ。この事実は逆に発話の行為の中での人称の基盤の自由度を保障する。「私」と発話する可能性のある存在は、それこそ無数にありうるということなのだ。だとするならば人称とは恐ろしく自由度の高い、語りの行為によって左右される何物かであるはずだ。こうした場から生じてくる、恐ろしく変幻自在の話者は、それこそありとあらゆる登場人物になります。

例えば、話者は対話者に語り掛けつつ「忘却に抗いつつ私がでっち上げるこの『あなた』」(BQ, p.39.)と言う。この『ブランシュまたは忘却』冒頭における話者は何者なのか。ジョフロワ・ゲフィエとおぼしきこの話者は語る行為を通じて「紙＝空間」の中にマリ＝ノワールという若い女性を誕生させてしまうのだ。話者の機能とは語ることで語りの空間を増殖させることにあるのではないだろうか。結果、実体化されたマリ＝ノワールは物語を牽引する重要な登場人物になっていく。

ところで『コントラテキスト論』の著者は「人称化という言語化とは何か?」と問いつつ「我と汝との不安定性」について次のように語っている。言語的空間の中での対話者たちの人称は「差異化の枠」に入れる行為だと言うのだ。「人称化という言語化」とは「わたし」が、「あなた」にとって、「わたし」である(この関係は入れ替わる)、そして、「わたし」と「あなた」にとって「ここ」であり「今」である、という最も非根源的・非本質的な差異を言語の差異化の枠に入れること<sup>10)</sup>だと言うのである。

著者はまた「話し手と聞き手が存在する時空間」(我と汝との共有する言語空間)を次のように定義する。「話し手」「聞き手」「話し手と..聞き手が共有する時空間」が、単なる物理的存在ではなく、言語的に切り取られたもの、つまり、話し手「わたし」が、聞き手「あなた」にとって「わたし」であり、「わたし」と「あなた」が共有する時空間を「ここ」「今」で指すことができるような心理的空間・場であるということである。<sup>11)</sup>

と。このように語りの行為の中では我と汝との関係は、相互の対話的な関係性から成立している。この関係は実は常に他者性を含むものであり、あるいは他者と含み合うものでもあり、そこでは他者の存在を前提とした状態での「わたし」の言語的な場の開示が問題となってくるのだ。言い換えれば、語りかける対象を欠いては、話者は存在することすらできないのだ。

#### 後期作品における話者の交代

したがって「人称化という言語化」は、「わたし」と「あなた」が「今」「ここ」にいるという宣言であり、話者が対話者をでっち上げる時にも生じている現象だ。例えば、語りの行為によって対話者を生み出す話者の存在を後期小説には見ることができた。『ブランシュまたは忘却』の冒頭の部分で、話者ゲフィエは、いきなり対話者マリ＝ノワールに対して語りかけた。「男があなたに夢中になるには美しいだけでは足りない」(BQ, p.11.)と。ここには「わたし」が「あなた」にとって「わたし」であることのおいささか強引な宣言が読み取れる。話者ゲフィエによる対話者マリ＝ノワールの意図的な創造がここでは行われているとも言える。そしてまた対話者を意図的に創造することによって初めて話者が話者としての存在を確立することも行われているのだ。

この小説の冒頭の部分には「忘却に抗いつつ私がでっち上げるこのあなた」(Ce vous que j'invente contre l'oubli.)(BO, p.39.)という言い回しが現れる。対話者たる「あなた」(vous)をでっち上げるということは、「私が話者である」という宣言にほかならない。そしてまた、初めて呼びかけられた時点でのこの「あなた」はいまだ白紙の存在であり、内容にいかなる限定をも伴わない可塑的な存在(=いまだ書かれざる小説)でもあるはずだ。つまり小説にとっての冒頭の一句と同様の、登場人物としての初登場の未知の「あなた」なのだ。この「あなた」は小説の冒頭ではほとんど完全に未決定の未来を持った不確定な存在なのである。

しかも、こうしてでっち上げられた二人称の対話者「あなた」(つまり

マリ = ノワール) は次にはもう一人の話者としての地位を獲得していく。彼女は突然にゲフィエに話しかけたりもするようになるのだ。このように、話者Aから話者Bへと話者の交代が行われるのも、アラゴンの後期小説の特徴の一つである。それは視点の複数化の一手段なのだ。そして多様な視点からの描写を通じて、作者アラゴンは言わば物語の解体と流動化とをまくるむことになる。では、話者Aから話者Bへのバトンタッチはどのようにして行われるのか。

アラゴンの『ブランシュまたは忘却』では、語り手が、他の語り手に自らの一人称の立場を奪われて、三人称の語られる存在に陥るといった現象が生じる。語り手としてのゲフィエが、語られる存在に変化するのだ。通常の小説においては見られない現象である。言わば、語る主体であったものが、主体から客体へと変化するのだ。こうして語られる立場に追放された語り手は、もはや語り手ではあり得ない。彼は非力な、一方的に三人称で語られるだけの受動的な立場へとしだいに失墜させられてしまうのである。

今まで話者として物語の生成を担当していた主人公 = 話者のゲフィエが「小説とは難しいものだ」(BO, p.129.) と嘆きつつ、話者の地位を放棄してしまう。代りに話者の地位を獲得するのが、今まで登場人物として語られる立場にあったマリ = ノワールだ。彼女はこの小説の冒頭の一句で「あなた」(vous) と呼びかけられることで登場人物としての資格を話者から与えられた存在だった。その彼女が、話者の役割を奪い取り、「ゲフィエさん」とかつての話者に対して二人称で語り掛ける。最後には彼女はゲフィエを三人称の存在に追いやり、彼のことなど「忘却」してしまう。ついには彼女は自らが自分と恋人フィリップとの物語を紡ぎ始めるのだ。こうして、話者の交替により、複数の異質な物語が一冊の書物の中に生み出される。まさしく複数の声が語る物語が、ここに生成されることになるのだ。そして、それらの複数の声は、すべてがブランシュという存在を語らぬこと(忘却すること = 黙殺すること)によって、ブランシュの不在を浮き彫

りにするのだ。

#### 自分の自己同一性を自問する話者

こうした話者の不安定性は話者自身をも不安にせずにはいない。そこで、自分自身の根拠について尋問する話者が『ブランシュまたは忘却』には現れる。「私とは誰か」と問いかける話者が『ブランシュまたは忘却』の冒頭には出てくるのだ。この場合の話者は、物語の設定上は主人公のゲフィエということになっている。では、ジュネット流に言うなら、その「焦点化」はどうなっているのだろうか。冒頭では主人公ゲフィエはそのまま話者を兼ねていたのだから「内的焦点化」のレベルにあると言える。それでは、こうした話者の自己同一性を保証するものは何なのだろうか。

ある虚構の内部で、話者が同一の話者であり続けているという保証は、無条件で与えられるものではないはずだ。では、話者の自己同一性を保証するものは何なのか。それは虚構の（虚構それ自体の内部での）整合性だろうか。それは話者が言及する対象である虚構の世界の整合性・均質性だ。言い換えれば、話者の意識の対象としてのロマネスクな世界の整合性・均質性だと言い換えることが可能だろう。それ以外には話者の自己同一性を保障するものは何もない。話者は実はサルトル的な意味での意識なのだ。話者にもサルトルの意識と同様に内部がないのだ。サルトルにとって意識はつねになにものかについての意識であった。同様に話者もつねになにものかについての話者なのだ。何事かについて語ることによってのみ話者はその存在を許されることになる。要するに、話者は空っぽなのだ。彼は、彼が言及する世界を言葉で編み上げていく。彼が言及したことによって、初めて物語の世界は構築されていく。だが、それとは逆に、言わば手前にあるはずの話者の内部は空疎であり空無であるとも言えるのだ。もちろん作者が話者に様々な属性を与えれば話は別だ。だが、その時には話者は登場人物としての話者になっているのだ。

だが、こうした話者ゲフィエの目の前に、次々と彼には理解を超えた事

柄が現れてくる。それは、マリ＝ノワールでなければ知りえないことから連続なのだ。しかも、出所の判然としない劇中劇までもが、話者ゲフィエを無視して挿入されていく。ここに至って、『ブランシュまたは忘却』は、複数の話者が織りなす複数的な物語へと変貌していくのだ。

## 第二部：自画像のゆらぎ

### 現実から生れる登場人物

アラゴンの登場人物の多くは作家自身の現実の体験から造形されている。まさしく「小説は現実を基底とする」(CB, p.12-13.)のだ。ところで、こうした小説への入口で、作者アラゴンによって取られる巧妙な技法がある。自我の投影だ。言い換えれば作家自身の自我を登場人物に投影するという方法である。それは、一般的に言えばどんな作家でも利用する小説作法の初歩的技術に過ぎない。アラゴンにおいても作家自身の自我が、さまざまな登場人物に投影されている。そして、初期作品から晩年の作品に至るまで、常に用いられ続けている方法でもあるのだ。では、この作家に特有の自我の投影の癖のようなものは有るのだろうか。登場人物オーレリアンの属性には作者アラゴンの属性との共通部分はあるのか。『お屋敷町』のアルマンには？ エドモンには？ 『死刑執行』のアルフレッドには？ 『ブランシュまたは忘却』のゲフィエには？・・・こうした問いかけに対しては、全て登場人物と作者との並行関係が「ある」という返事が返ってくる。だが、それは先に述べた中地氏の言い方を借用するなら、事実を事実として記述する自伝ではなく、嘘を介して事実をデフォルメした自画像である。そこには常に「嘘をつく」(mentir)という操作が介入してくるのだ。

では、作家自身の自我を登場人物に投影することは、作家自身にとってはどのような意味がある行為なのか。それは、アラゴン流の言い方をすれば、現にそうであった自我を、ありえたかもしれない自我と比較して

みる行為だ。つまり、作家の現実の自我を、登場人物の虚構の自我と比較してみる行為なのだ。この両者の比較を通じて、比較対象を欠いたままでは気づかれずにいたであろう潜在的な可能態としての自我の新たな局面が露呈される。言わば、それは、虚構という新たなめがねの助けを借りて、自己への新たな眼差しを作り出す方法なのである。それは、そうして獲得された他の視点から、新たな自己認識を獲得しようという行為なのだ。

ところで、この虚構という新たなめがねの作り方が問題だ。それをいかに作るかで恐らく小説の在りようそのものが大きく変化してくるほどのものなのだ。アラゴンがよく口にする「本当の嘘」(mentir-vrai) という表現を見れば分かるように、彼の自我の投影は「本当」(vrai)と「嘘をつく」(mentir)との相互作用の上に成立している。「嘘をつく」という行為が彼のあらゆる作品の深部に浸透しているのだ。こうした一種の韜晦のために、その自画像のどこまでが嘘で、どこまでが本当なのか、あるいは、どこまでが作家の自我の描写で、どこまでが純全たる創作なのか、それを見極めることが我々読者にも極めて困難となってくるのだ。まさしく、そこにはデフォルメされた複数の自画像が提示されている。そこから自画像(作者の像)のゆらぎが生じてくるのだ。

#### 現実に変容を加えて利用する傾向

アラゴンにおける登場人物の増殖のメカニズムはどのようなものなのか。先ず、一つには作者自身の自我の投影が挙げられると述べた。アラゴンの十八番の方法である。例えば、オーレリアンという主人公に作者自身の自我を投影する。だが、アラゴンの場合はそこで立ち止まらない。その上で自己と他者との混交といった、より複雑な虚構化が試みられるのだ。例えば、この同じオーレリアンに作者自身の友人であるドリュ・ラ・ロシエルの性格をも投影する。あるいは、ポール・ドニというわき役に現実の詩人ポール・エリュアールの性格を投影する。そこに同時にアラゴン自身の自我もまた投影する。このようにデフォルメされた自我の投影を登場人物に

投げかけることで今までには存在しなかった虚構の中の人物が誕生する。また、自己と他者との混交という手法によっても多声的な人物像が誕生する。しかも、この人物は作者自身も何が起こるのかを知らないという未知の「紙＝空間」の中で自由に予期せぬ行動を取り始めることになるのである。

登場人物は現実の世界を基底として創られる。だが、そこには嘘も入ってくる。現実には嘘を接ぎ木することで、登場人物が生み出されるとアラゴンは言う。アラゴンの登場人物たちはみな現実と虚構との混交による変容をこうむっているのだ。例えば『屋上席の乗客たち』のジャノ少年は、アラゴンの母ではなく、叔父に似たある人物の息子ということになっているとアラゴンは言う。「現実には叔父は下宿屋とは何の関係ももっていませんでしたが、母を表舞台に出さないように……その理由は容易にわかっていたはずですが……下宿屋の主人の役に母にかえて一人の男性を置いて、その男性に私の叔父とはちがう妻と人生とをあてがったというわけです。」(DA, p.9.) 非嫡出子であったアラゴンは、生れるとすぐブルターニュに里子に出される。生後十三ヶ月で再び家に引き取られた時には、実の母はアラゴンの姉であり、実の祖母がアラゴンの母であるということになっていた。言わば彼の幼年期は嘘の中に置かれていたのである。ジャノ少年の親を造形する手法には、まさしくアラゴンの技法である「接ぎ木」の手法や「本当の嘘」(mentir-vrai)の手法が見て取れる。

そしてまた、現実とフィクションを混交することから登場人物が生み出されるという事実を語っておくことが、ある重要性を持っているのだとアラゴンはドミニック・アルバンに対して言う。「なぜなら、現実とフィクションとはしょっちゅう混同されるからです。しかも、いまお話ししたことで、そうした混同を私自身がそのままにしかねないからなのです。」(DA, p.10.)そして、アラゴンは初期の詩集である『祝火』に触れつつ「実生活上の事実を、それに変容を加えながら利用するという私の傾向がすでに現れている」(DA, p.10.)と評している。アラゴンの「本当の嘘」の手法を

見事に言い表しているこの発言は、小説による認識についての深い真実を言い当てている。小説は現実を基底としながら、嘘による自由を獲得しつつ自己の世界を広げる。そして、こうした技法こそ、まさしく「複数への回路」であり、複数的・多声的な空間を生み出す原動力に他ならないのだ。

#### 作者の自我が投影された作品

「実生活上の事実を、それに変容を加えながら利用する」というアラゴンの技法はすでに紹介した。では、アラゴンの作品中で、作者自身がそのまま登場人物でもあると言える作品はどれだろうか。ここでは小説作品だけではなく、詩作品も含めて考えてみよう。そうして、アラゴンの膨大な作品群に一瞥を与えてみれば、初期の詩作品の中にも少なからぬ数の作者の自己言及の事例が列挙できることに気づかされる。例えば「エルザ詩篇」や「廃墟に叫ぶ」などの初期の詩の中にも、作者と一人称の語り手とが並行していると読み取れるものが数多く見いだされる。作者の自己言及と創作の問題とはアラゴンにおいては無視できない重要な関連性を有しているのだ。邦訳『イレーヌ』の後書きで訳者の江原順氏はアラゴンと親しかった美術評論家ジョルジュ・ブダイユの証言を次のように伝えている。「アラゴンの像は、イレーヌのなかの「わたし」と完全に符合する」<sup>12)</sup>というのだ。

『アラゴン、自らを語る』の中には、『祝火』の中の「ジャン・バチスト・A」という詩篇についての言及が見いだされる。「Aはもちろんなアラゴンを意味しています。……それにジャン・バチストという名は祖母の曾祖父でクレルモンの司教だったマシヨンの名前なのです。」(DA, p.10.)と  
言うのだ。

ところで後期小説『死刑執行』においては作者は挑発的な形で自分にそっくりの主人公を小説中に登場させる。このアントワーヌ・セレーブルに投影された社会的存在としてのアラゴンとは誰だったのだろうか。「セレーブル」とは、フランス語で「有名な」を意味する単語である。つまり、

アントワーヌは「あの有名な作家のアントワーヌさん」と世間から呼ばれている人物なのだ。しかも伴侶も有名な歌手(フージェール=インゲボルク・ダッシャー)という設定になっている。これはアラゴンの妻であり著名な女流作家でもあるエルザ・トリオレが投影されているとしか読みようがない。つまり、アントワーヌは、社会的に有名作家となったアラゴン自身の自画像を意図的に戯画化した形であわせもっている。アラゴンの妻エルザもまた著名な作家であり、詩人マヤコフスキーの義妹でもある著名人だった。そうした知名度が当然生み出すであろう世間からのレッテルに対する防御策としてのレッテルを逆手にとって韜晦してみせる「本当の嘘」も含まれるわけだ。そこからデフォルメされた自画像が描かれ、複数の・多声的な小説空間が生み出されていく。

#### 作者の自我の二重化した投影

ベルナール・ルシエルポニエは、その著書『アラゴン』の一章に「一にして多なる存在アラゴン」という表題を付けている。まさしくアラゴンは唯一にして多数を内包する存在だ。アラゴンの小説の基本構造は、増殖をその原理としている。それは一から二へ、二から多数へと増殖していく。では何が、そのような「複数への回路」を生み出すのか。次にはアラゴンの二重投影法に着目してみよう。

二という数の誕生は作者の自我の両極化に拠っている。『お屋敷町』のアルマンとエドモンの兄弟が、作者アラゴン自身の自我の両極に分割された投影であることは、多くの研究者によって指摘されている。例えばベルナール・ルシエルポニエは次のように言う。「一般に作者は自己の像を二人の人物に二重化することによって表現する。『お屋敷町』のアルマンとエドモン・バルバンターヌ、『レ・コミュニスト』のアルマンとジャン・ド・モンセー、『死刑執行』のアルフレッドとアントワーヌだ。かくして彼は自己の様々な位相を、決定的に打ち明けることなしに分析するのだ。」(BL, p.232.) このように、アラゴンにとって二という数は実は特権的な数

字だと言える。

ところで「単純な二重化」(MM, p.112.)という言葉が『死刑執行』には使われていた。作中人物の増殖を巡る話者のおしゃべりの過程で出てきた言葉である。言い換えれば「単純な二重化」の先がまだまだ有るという話なのだ。『死刑執行』の中には様々な「複数への回路」が作者によって提示されている。上に見た例のように、まるで読者をからかうような手の内を見せるという記述が続くのだ。そして「回転鏡」から「人間たちの森」へと至る道筋が語られる。

自ら作品の中に入り込む作者

アラゴンの先輩たちである19世紀の大作家たちは、どのような形で自我を作中人物に投影していたのだろうか。例えばフローベールは『感情教育』の中で主人公のフレデリックに作者の自我を投影している。バルザックもまた『谷間の百合』で主人公のフィリップに自我を投影している。それらが無防備の単純な投影だとは言えないまでも、彼らの主人公に対する自我の投影の中には一種の真情の吐露のようなものが認められる。だが、アラゴンの場合はどこか違う。『死刑執行』のアルフレッドの告白には痛々しいまでの心情の吐露がある。だが同時に、アルフレッドの場合には仮面を付けつつ、自分が仮面を付けていると告白する韜晦の流儀もあからさまに並存しているのだ。

『ボヴァリー夫人』における作者の自我の存在はどのようなものだろう。フローベールの「ボヴァリー夫人は私だ」との言葉にも拘わらず、作者の自我の露骨な投影は少なくともこの作品の中には存在しないように見える。作者の自我を作品の中に投影することなしにフローベールはこの自作を完成させたのだ。(もちろん『感情教育』の方はまた別な事例だ。)では、バルザックやスタンダールはどうか。彼らはおおむね作家の自我を作品の中に投影させていく。作家の自我が描写の細部にまで入り込んでいくのだ。そして、アラゴンもまたこうした自我の投影の作家なのだとは言えることが

できる。そのアラゴンはフランス・クレミューとの対談で次のような発言をしている。「私の場合はと言えば、いいですか、私はどんな時にも「ボヴァリー夫人は私だ」とは言えないのです。人がそう言うのを拒否することもできない。ことはもっと複雑なのです。」<sup>13)</sup>これは実にアラゴンらしい言い回しである。

アラゴンの後期小説の話者は、自らが自分の語りつつある物語の中へと入り込んでいくという特徴を示している。自分は安全な場所に身を置いて、物語の外側から語ろうとしていた『ブランシュまたは忘却』の話者ゲフィエにしても、自分が作り出した登場人物に過ぎないはずのマリ＝ノワールに突然呼びかけられて会話を始めることをきっかけに、言わば物語の内側に取り込まれ、捕獲され、巻き込まれていく。しかも、この小説では作者アラゴンその人が、作中に介入して、ゲフィエと作者自身とを読者が同一視しないように忠告するという設定までもが取られている。

話者が対話者に影響をこうむって渦中の人となるという現象が見られることは第一部でも指摘した。ゲフィエは対話者マリ＝ノワールの影響をこうむって虚構の中へと入り込んでいく。つまり渦中の人となるわけだ。では、アラゴンもまた渦中の人なのだろうか。作者であるアラゴンもまた、自らの生み出した小説によって自らを変化させられるという事態が生じるのだろうか。それとも作者は渦中の人を演じているに過ぎないのか。小説という虚構を通じて過去を顧みること、痛みを覚えずに自己を対象化することができる。少なくともそれが、ゲフィエの思惑だったのではないか。自分を捨てた女ブランシュを直視するのが耐えられないために、マリ＝ノワールという若い女を「でっち上げる」(inventer) ゲフィエの行為は、まさしく物語による現実からの逃亡という局面を持っている。そうであるならば、ゲフィエという小説を通じて過去を顧みようと試みるアラゴンにもまた、そうした思惑があったのだと考えてみることも、あながち間違いとは言えまい。だが、『ブランシュまたは忘却』の終章における物語から現実への回帰に見られるように、我々はいつかは生身のブランシュと対面し

ないわけには行かないのだ。

### 作品中への現実の挿入

アラゴンの小説においては、作者の身体性が、話者の言及対象を通じて露呈される。例えば『ブランシュまたは忘却』の話者ゲフィエは、書きつつある作家を取り囲む現実の夜の世界を作中に言わばコラージュし、様々な目の前の身近な事物に言及することで、文章を書きつつある作者アラゴンの特権的な夜の時間を露呈させている。それは、恐ろしいまでの作家の孤独の時間でもある。(繰り返し出没する「真夜中の一時十五分に止まった時計」(BO, p.367.)のイメージに当たってみよう。)このリアルな時間とは、小説を書きつつある当時のアラゴンにとってどのようなものだったのか。現実の妻エルザの死を予感しつつ、作者は若き日の恋の対象たるドニーズ・レヴィをブランシュに投影していたのだろうか。

『ブランシュまたは忘却』の話者ゲフィエは、交遊関係を欠いた孤独な老人の時間を生きている。深夜の部屋の中で眠れずにものを書いているゲフィエの今、ここの状態は、部屋の中の細部の描写によって与えられている。しかし、これもまた実は話者のものと言うよりも作者の身体性の表現として読み換えられる記述なのだ。

その意味ではゲフィエという話者はアラゴンの自我の投影の一つである。言い換えればアラゴンのデフォルメされた自画像の一つである。事実、ゲフィエという話者に、アラゴンは自分自身の記憶を貸し与えてもいるのだ。例えば、ゲフィエの生年月日はアラゴンのそれと全く同一なものとされている。(BO, p.23.) またゲフィエの過去の回想はアラゴン自身の過去の記憶を借用し密輸入するものであることも指摘しておこう。作者アラゴンは自分自身の記憶を話者ゲフィエの記憶に複写するかたちで、いわば自我の投影を行っているのだ。ゲフィエは作者ではないと断りつつ、ゲフィエに自己の身体性を投影する作者とはどのような存在なのか。

そこには作者の側からの嘘をつくという行為がある。そして話者ゲフィ

エの側からは、より地位の高い作者アラゴンによって嘘をつかれる立場としての可能性が出てくるのだ。彼は小説の作者を演じているが、彼の行動を操るもう一人の作者の存在には思い至らない。ゲフィエが自分のものだと思いついていながら、思考も知識も実は作者に由来するものなのだ。こうしてみると、ゲフィエは話者という仮面を被った登場人物ではないかとも思われてくる。もちろん、ゲフィエ自身はそのことを知らない。知っているのは真正の作者であるアラゴンばかりである。ともあれ、こうした作者の自我のロマネスクな投影から、小説はその複数性・多声性を獲得していくことになる。

#### 常にデフォルメされる自画像

こうして見てきたように、アラゴンは私を作品中へ投影し、また虚構化しつつ、さまざまな物語を紡いできた。こうしたフィクティブな虚構化された私という問題をどう捉えるべきか。いずれの物語にも作者自身の現実が投影されている。だが、それは生のままの現実ではない。この現実の私はいわば虚構化されて作品の中に書き込まれているのだ。そこから複数性・多声性への動きが生まれる。

ドミニック・アルバンとの対談でのアラゴン自身の発言にあったように、こうした自己を虚構化する過程とは、まさしく彼の言う「本当の嘘」(mentir-vrai)の過程に他ならない。詩集『祝火』の中に、すでにして「実生活上の事実を、それに変容を加えながら利用すると言う私の傾向」(DA, p.10.)が見られたと言うのだ。しかも、現実の多様な虚構化がその先には待っている。まさしく複数性・多声性を生み出す基底として自己の現実の虚構化が作用しているのだ。

アラゴンが自己の姿を作中人物に投影する時のさまざまなあり方をこうして子細に観察してみると、一つとして単純な自我の投影などは有りはしないことに気づかされる。素朴実在論的な自伝小説はアラゴンとは無縁だ。また、「小説は現実を基底とする」(CB, p.12.)と言いつつも、彼の小説の

原理はあくまでも「嘘をつく」ことの方に重点がある。ロマン派的な自我と世界との呼応なども彼には無縁なのである。

シュルレアリスムなり Kommunismus なる党派の旗の下に属しながら、アラゴンは常に自分の流儀にこだわる人だった。例えば、メイエは『パリの農夫』が仮面を着けつつ『シュルレアリスム宣言』の裏をかく作品だったと言う。『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。「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」<sup>14)</sup>とメイエは言う。これは、Kommunist 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、Kommunist 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、こうした仮面の下での密輸入を実行してきたのだ。

作家自身の自我を、作中の登場人物に投影する。それも単純かつ素朴なやりかたで投影する。そんな初歩的な技法は、アラゴンにおいてはむしろ珍しい。作家活動初期のシュルレアリスト時代から、アラゴンには一種の韜晦のようなものが有って、自己の姿を素直なやり方で人に示すということは、むしろ稀なことなのだ。アラゴンの自我の投影には何かしたたかな巧妙さが見て取れるのだ。そこから自画像（作者の像）のゆらぎが生じてくることになる。

#### 「複数への回路」と仮面の問題

アラゴンのこうした仮面と嘘 (mentir) とをどう考えるべきなのだろう。アラゴンの小説を分析していく際に、読者に困難を強いるのが仮面の問題である。つまり登場人物に適用された「本当の嘘」(mentir-vrai) の問題だ。果たしてこの登場人物のモデルは作者自身なのか、それともモデルのない純然たる虚構の人物なのか、そう読者は自問しながら謎に満ちた言語空間

の中をさまようことになる。仮面は非現実と現実とを混交させる好都合な技法なのだ。アラゴンの十八番の「非現実に現実の尺度を当てはめること」(BQ, p.56.)で新たな認識を得ることができるという主張を思い出しておこう。この非現実と現実との交点に仮面が生じるのだ。言わば、ある人物の現実の在り方と虚構の(可能態としての)在り方との距離が生じるのだ。

真実は一つだと人は言う。では、嘘はどうなのかと問うてみよう。それこそ無数に嘘の可能性が有りそうだ。言い換えれば虚構の空間の中では、ありとあらゆる嘘をつくことができるのである。これが複数化への契機でなくて何であろう。「嘘をつく」という虚構化の働きの中に複数化への契機があると思えてくるのだ。だからこそ、アラゴンの小説の結論は、唯一の真実の提示ではない。むしろ無数の仮説と疑問とを読者の目前に放置することが作者の狙いなのだ。作者はなんらかの主張を読者に押し付けようなどとはしていない。ただ読者を地図のない「人間たちの森」の中に誘い込もうとしているだけなのだ。そこには唯一の真実ではなく、無数の仮説が有るのだ。

アラゴンは、さまざまな登場人物に自分の自我を投影する作家だと述べてきた。しかも、同一作品の中に同時に登場する二人の人物の双方に自我を投影するという手法までも使う。こんな作家の自我の投影に、それでは投影のゼロ座標は設定できるのだろうか。ジュネットのいう「焦点化」にも強度の違いが認められることは先に指摘した。それだけではなく、自我の投影の度合いにも投影の強度の差異が認められるのではないだろうか。嘘なしの自伝という理想型が可能だとするならば、それこそが投影のゼロ座標になりうるのではないだろうか。

さまざまな登場人物たちの間にも、作者の自我を反映する度合いには高低の差が有るはずだ。投影のゼロ座標から見れば、要するに、投影の強度が登場人物一人一人によって違う。例えば、ゲフィエは作者の属性や自我の投影の度合いが大きいと言えるだろう。では、『死刑執行』のアントワーヌとアルフレッドではどうだろう。有名な作家であるアントワーヌはも

っばら外面からの描写に終始する。つまり、客観描写の対象としての登場人物だ。彼の内面はほとんど言及の対象とされない。それに反してアルフレッドは、話者として機能しつつモノローグの形式で自己の内面をも語る。しかも、アルフレッドは（仮面の問題はどこまでも存在し続けるにしろ）アラゴン自身の内面の投影の度合いが強い登場人物だと読み取れるだろう。

### 仮面と嘘と自我像のゆらぎ

こうして、アラゴンの作者の像には仮面が付きまとう。では、仮面は何の役に立つのか。仮面を、これみよがしに付けて見せることで、仮面の人、自分の内面が世間の思っているものとは違うのだと主張する。言い換えればそれは、転倒した自己主張の一種なのだ。私の自我を強調しようという戦略の一つなのだ。

新しい小説の描写の特徴は、バルザック的な小説の描写とは大いに異なっている。新しい小説の描写は、隠蔽しつつ露呈するものなのだ。例えばバルザックは、自分の書くものの内容を真だと信じつつ書いた。だから、彼は臨終の床で自作の登場人物、つまり作中人物である医師ピアンションの名を呼んで診察を要求することができたのだ。（「バルザックは喘ぎ声のあい間うわ言を口走るようになっていた。彼はじぶんがまだこの世にいるのか、それとも自らの脳髄がすべての登場人物を産み出した《人間喜劇》の世界を動き回っているのか、もはやわからなくなっているのだ。意識を失う前、彼は「ピアンションが助けにきてさえくれれば！」と、自らの作品に登場する医者の一りに繰り返し助けを求めたとされている。」<sup>157</sup>）ところが、バルザックならぬ現代の作家たちは、すでにして自分の書くものの内容を嘘だと知ってしまっている。その嘘で隠蔽しつつ真を露呈させるのが現代の作家たちに要求される離れ業なのである。そして、これはアラゴンの後期小説の場合にも当てはまるように思われる。

こうして、隠蔽しつつ、露呈するという作家にとって書く行為とは何なのか。彼は明らかに、一種の遊戯性をそこに持ち込んでいる。アラゴンに

おいては「隠蔽しつつ = 嘘をつく (mentir)」 / 「露呈する = 真実 (vrai)」  
ことが、その技法の中心に在るのだ。

まずは、とりあえず、仮面を着ける。それから、仮面の背後にある顔は私の顔だと、それとなくほのめかす。ある意味でずいやりかただ。少なくともお固いモラリストの流儀ではない。だが、冷静に考えてみれば、それはまさしく、正統的な小説家の流儀に他ならないのだ。小説家とは嘘をつく人であり、私は嘘をついているのだと明言しながらなおも嘘をつき続ける人の謂だからである。しかも、アラゴンのこの仮面には、外部から押し付けられるアラゴンに対するレットルの拒否としての側面も見て取れる。「愛の詩人」、「レジスタンスの闘士」、「祖国愛の鼓吹者」……そうした多くの外部からのレットルに対する拒否としてアラゴンは仮面を着けてみせる。それは既存のレットルによってではなく、先ずテキストを読むことから自分を理解して欲しいというメッセージでもあるのだ。

アラゴンは嘘を介しての自己への視線を次のように解説する。「このようにぼく自身から身を引き離してみるのが何の役に立つのかと言えば、自分をよりよく見るためなのだ。」<sup>16)</sup>我々読者もまた、こうした自画像のゆらぎと付き合いつつ、アラゴンという小説を読み解いていく作業を強いられることになる。

### 第三部：「紙 = 空間」の可塑性

「紙 = 空間」とは何か？

アラゴンはロマネスクな存在たちが生まれてくる小説誕生の場をFolio版の『お屋敷町』の序文で「紙 = 空間」(espace-papier)という言葉で呼んでいる。現実の世界とは異なるロマネスクな世界の特徴を分析してもいる。(BQ, p.23.)

例えば「紙 = 空間」の中における時間の流れは、現実の時間の流れと対比して、違いがあると言う。現実の時間は、不可逆的であり、一方向的で

あり、単線的である。一方、「紙 = 空間」の中の時間は、可逆的であり、双方向的であり、複線的である。そしてまた、例えばタイムマシンのような「虚数」(imaginaire = 想像的なもの)を想定することができるのも「紙 = 空間」の真骨頂である。

不可逆的な時間と可逆的な時間という二種類の時間のありようは、十九世紀を代表する作家であるバルザックと二十世紀を代表する作家であるブルーストの時間表現の特徴を取って、それぞれ「バルザック的時間」と「ブルースト的時間」と呼ばれてきた。

そして、後者のタイプの時間のありようは、まさしくブルーストの創意に由来するものだと言ってもよい。可逆的時間はやはり一つの発明に拠るものなのだ。つまり、「不条理」の概念や「実存」の概念と同様の一種の発明物なのだ。(アラゴンの言う「発明する = でっちあげる」(inventer)という行為の重要性を思い出しておこう。)

アラゴンはこうした「紙 = 空間」 = 言語学的空間の発生について『冒頭の一句』の中で次のように語る。「こう考えてみると、確かに小説全体がこのような言語的空間として現れるのだと人々が考え始めたのは、これまでは誰もその本当の性質を明らかにしようとしなかったらしい小説の働きなるものが、物理学の実験の、蒸留装置の遊びの性格を身につけ始めた時より以前ではない。それは今ではあのぼくが<<空間>>と言ったもの、そのなかでジュリアン・ソレルやヴェルテルやアントナン・モーヌやエンマ・ボヴァリーが生命を得る場を創造することを目的としている。」<sup>17)</sup>

アラゴンはさらに続けて次のように語る。「ぼくが自分なりにさらに踏みこんで言いたいのはこういうことだ、すなわち実験者が小説の入口となる文章を選ぼうとするその時、実際にはそれを読むことにほかならないのだが、その時間には、一つの反作用が起こり、この反作用から読むことの継続が出てきて、もろもろの実質の絶え間ない場合が惹起され、そこから、まるで一人の男と一人の女の《会話》から新しい存在が生まれるような具合に、一つの予見不可能のからだが生まれるのである。」<sup>18)</sup>アラゴンにと

って小説の冒頭の一句は、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だった。そして、まさしく冒頭の一句の韻を踏む形で、次の一句が新しいからだの萌芽として生じていくとアラゴンは言う。冒頭の一句の作者が、次には冒頭の一句の読者となり、その読みの行為から、続く一句が生じてくるのだ。

『パーゼルの鐘』の冒頭の一句「ギー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。」という言葉が頭に浮かんだ時に、「ギーについても、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イメージを持ってはいなかった」と後に書き加えられた序文で作者自身が言う。(CB, p.16.)

いずれにしても、冒頭の一句を聞き取ることで、次の一句が生まれるとする晩年のアラゴンのこの思考は、シュルレアリスムが何よりも「思考の聞き取り」であるとしたブルトンの思考に奇妙に通底するところがある。言わば言葉と言葉との韻の作用が、また思考と思考との韻の作用が、そこでは生じているのだ。これが、「紙＝空間」の中での創造の秘密であり、そこでは書く人と読む人とが自在に役割を交換しつつ、自己の内に対話的な空間を、言い換えれば複数の・多声的な空間を生み出していくという現象が生じていくのである。

「紙＝空間」＝ロマネスクな空間への入り口

こうした「紙＝空間」への入り口について、アラゴンはルイス・キャロルの作品を援用しつつ巧みに語っている。彼は『死刑執行』の中で登場人物の口を借りて、ルイス・キャロルの『鏡の国のアリス』について言及しているのだ。そこで彼はアリスの言う「ごっこ遊びをして遊びましょう」(Let's pretend.)という言葉が、ロマネスクな空間を開く扉となっていると指摘している。それは現実から虚構への転換点なのだ。言い方を換えるならば、それはまさしく先の「紙＝空間」＝言語学的空間への入り口に他ならないのだ。

『死刑執行』の登場人物は次のように語る。「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。」(MM, pp.184-185.)

虚構の空間を開くこの魔法の言葉こそ、「複数への回路」の入口ではない  
だろうか。アリスの言う“Let's pretend.”という言葉に念じることで、  
我々も現に存在するこのものとしての唯一の自我を抜け出して、可能態と  
しての虚構の自我の中へと逃亡することができるのではないか。中地氏が  
ランボーについて語るデフォルメされた自画像が始まるのも、恐らくアリ  
スのこの言葉を契機としている。そこから「紙＝空間」の世界が始まる。  
そして現実態としての自我から可能態としてのデフォルメされた自我＝他  
者への逃亡こそ、またこうした他者を通じての新たなまなざしの元にある  
自我への回帰こそ、「複数への回路」に他ならない。

こうした「紙＝空間」の可塑性と「複数への回路」の関係はどのような  
ものなのか。「紙＝空間」は、アラゴンの先の比喻にあったようにあらゆる  
可能な結びつきが試される「物理学の実験」の場だ。どのような新しい  
存在が生れるのかも分からない。それゆえにこそ、それは作家に対して最  
大限の自由を保証するものなのだ。そこは、先に引用したアラゴンの言葉  
にもあったように、「ジュリアン・ソレルやエンマ・ボヴァリーが生命を  
得る」(MM, p.312.)という自由な可能態の場なのだ。

こうした「紙＝空間」の特徴はどのようなものなのだろうか。実際の空  
間と比較してみれば「紙＝空間」の特徴が明らかになる。われわれが現に  
そこで生きている現実の空間では、当然のことながら現実原則が支配して  
いる。ウサギが口をきくことは許されないし、少女が巨大化することも許  
されない。それに反して「紙＝空間」の中ではあらゆる自由が許される。

例えば不在のはずのものが存在することができる。例えば不可逆的なはずのものが可逆的になる。ロマネスクな世界への入り口を意味する「冒頭の一句」とは見方を変えれば「それ以外は白紙だ」ということに他ならない。それは最小限の決定性＝最大限の未決定性を意味する。アリスの「ごっこ遊びをして遊びましょう」という言葉の彼方には、ほとんど可塑的な状況が眼前に広がっている。この可塑性がアラゴンの小説技法の重要な要因となっている。すべてが起こり得る実験の場として「紙＝空間」が機能するのだ。つまり「冒頭の一句」の決定性とは99パーセントの未決定性だ。そしてこの未決定性は複数の進路を作者の目前に展開してみせる。これから小説が書かれるのだという宣言として屹立しているのが「冒頭の一句」だ。こうした可塑的な空間を開く「開けゴマ」が、アリスの言葉なのだ。

#### 既知の物語と未知の物語

ところで、アラゴンの言う「蒸留装置の遊び」は、無数の可能な結合の中から未知のものを生み出すための実験であることは言うまでもない。それは結果が未知であることを前提とするものだ。こうした観点から、以下では既知のエクリチュールと未知のエクリチュールの比較を通じてアラゴンの技法を考えてみよう。その具体例として、シムノンの「単純化」という方法とアラゴンの方法とを比較してみよう。シムノンは次のような名文句を口にして、「真実は決して本当らしく見えるものではない。どんな話でもよいから誰かに語って見たまえ。もしそれが整えられていなければ人は信じがたいわざとらしい話だと思っだろう。それを整理してみたまえ。そうすれば自然よりも真実なものとなるだろう。要は単純化することなのだ。」<sup>19)</sup>

アラゴンの結末を知らずに書くという方法を、こうしたシムノンの「単純化」と比較してみると分かることがある。シムノンは著名な推理小説の作家で、大衆的な人気のあるメグレ警視のシリーズで知られている。このシムノンの場合は常に事件の結末を知悉した上で執筆に取り掛かっている。

つまり、この作家には小説の出口は始めから分かっている。だが、アラゴンの場合は違う。彼は結末を知らずに書くのだから。

こうした、既知を書き下ろす単線的な物語と未知を探りつつ書く複線的な物語の比較とはどのようなものだろう。結末が分かっていたら冒頭と結末をつなぐだけで。数十本の鉛筆を輪ゴムで束ねて書斎に閉じこもり、数日間で一気に一つの小説を書き上げるというシムノンの方法は、作家の頭の中に見取り図が存在しているからこそ成立する執筆法なのだ。

ところが、アラゴンの流儀にあたる後者の場合には、物語の展開が作者にとっても未知のものだ。そうした物語においては不確定要素が支配している。シムノンの場合と違って、アラゴンの場合には書きつつある作者も物語の結末を知らない。こうした記述法が、アラゴンの作品を複数的・多声的なものにしてしまう。シムノンの場合には語りの先に見えてくる進行方向は一つしか存在しない。アラゴンの場合には語りの進むべき進行方向は、それこそ無数に存在する。

アラゴンの小説においては作家は結末を知らずに書く。では、物語り展開の不確定性と「複数への回路」の関係はどのようなものなのだろうか。こうした小説の展開の不確定性は「複数への回路」を開く一つの要因となるのではないか。不確定要素が数多く存在する小説とは、可能態としての複数の結末を潜在させている複線的な小説だということに他ならない。書きつつある作家の前方に書きつつある小説の未来が広がっているのだが、その未来が確定しているのか、それとも確定していないのかということが重要な点だ。「複数への回路」と展開を知らずに書くという書き方とは深い関係がある。アラゴンの場合には、書きつつある未来は常に不確定なのだ。

#### 典型としての人物と仮説としての人物

アラゴンの「人間たちの森」という言葉から、膨大な数の登場人物を擁する「人間喜劇」連作を創造したバルザックのような作家を連想する人も

あるだろう。確かにバルザックも多数の登場人物たちを擁する膨大な作品群を生産し続けた作家だ。だが、バルザックの人物たちは誰もみな輪郭が明確である。彼らは外郭が堅固で流動化しない。彼らは言わば固定的な人物たちだ。(だからこそ、死の床のバルザックは医師ピアンションの助けを求めようとしたのだ。)では、バルザックの人物とアラゴンの人物の決定的な違いは何なのだろうか。それはバルザックの人物たちの典型としての堅固さと比較すれば、アラゴンの人物たちが作業仮説としての流動性を示している点である。特に後期小説における登場人物たちは小説展開に従って変化し流動する。

ところで、バルザック的な登場人物再登場の方法をアラゴンはどう考えているのか。アラゴンもそうした手法を使っている。連作「現実世界」での人物再登場の手法がそれである。けれどもバルザックの場合とアラゴンの場合では微妙に方法上の差がある。バルザックの人物は成長することや衰弱することはあっても、その自己同一性は恒常的なものだ。アラゴンの人物はちがう。例えば『パーゼルの鐘』のディアーナが『オーレリアン』に再登場する際の視点の変化を見よ。言わば人物の輪郭を微妙にずらして行く手法がアラゴンにおいては採られているのだ。『オーレリアン』のヒロインであるベレニスは『ブランシュまたは忘却』のほとんど最終章まで登場することのない不在のヒロインであるブランシュと同一の起源(モデル)を持っている。言い換えれば同じ実在するドニーズ・レヴィという女性をモデルとしている。だがベレニスとブランシュとは全くの別人格になっているのは疑いもない事実だ。そこには共通の自己同一性は見出されない。ベレニスとブランシュのいずれもがモデルたるドニーズ・レヴィから見ればデフォルメされた肖像なのだ。そこではアラゴンの言う「嘘をつく」という技法が発揮されているのだ。

#### 異種混交と他者からの声

アラゴンの常套手段の一つに、意図的な異種混交とでも呼ぶべき方法が

ある。今まで見て来たように、話者も同一の虚構の内部において、さまざまに形を変えながら交替を繰り返し、言わば意図的に虚構の安定性・整合性を突き崩そうと挑みかかる。物語の論理を破綻させることで、そこから露呈してくる未知の展開をかいま見ようという姿勢なのだ。そして、こうした姿勢は書かれたもののジャンルに関しても同様である。

アラゴンが、「私にとって、詩と散文の間に区別はない」(DA, p.158.)と言っているのは、この作家の本質に触れる発言である。小説『オーレリアン』を始めとする連作「現実世界」を分析して、そこに超現実主義的な詩的言語の跳梁を見出したのはジャクリーヌ・ベルナルだが、まさしくこの作家においては、散文の中に詩があり、また詩の中に散文がある。

こうした異種ジャンル間での越境も含めての異種混交の技法はテキストの現場でも発揮される。「紙＝空間」の中では無数の引用・接ぎ木・密輸入が行われるのだ。先行テキストの引用、他者のテキストの接ぎ木、あるいは他者のテキストの密輸入、現実の世界に存在する言葉のそのままのコーージュといったアラゴンに顕著な様々な手法が取られている。それらはすべて他者からの言葉を借用する手法である。それらは何よりも複数の他者からの声を自らのものとして語ることを意味している。アラゴン作品における複数性・多声性は他者からの声に由来するとも言えるのだ。

こうしたシュルレアリスト的手法は、コミュニズムの作家として連作「現実世界」を書き連ねていたアラゴンにとっては表向きは禁じ手だったのではないだろうか。だがアラゴンは常に仮面の人である。表向きのレアリスム作家の仮面の下には多彩な手法の冒険家の素顔が隠されているのだ。そして、この仮面の下顔は「党」の規律を平気で裏切るだけの強さを持っている。

言うまでもないが「余談」も小説を多数的なものとする要素の重要な一つである。『文学理論のプラクティス』において著者たちは基準的な、逸脱のない、ノモス的なテキストと逸脱を繰り返すカオス的なテキストとを比較している。前者は「中心統一的・ノモス志向的・円環的(閉じたテク

スト)・モノロジック・イデオロギー的・文法的」であるのに対して後者は「脱中心的・カオス尊重的・離散=脱円環的(開いたテキスト)・ディアロジック・脱イデオロギー的・脱文法的」であると言う。<sup>20)</sup>「余談」が生み出すのが、後者のようなカオス的狀態であることは言うまでもないだろう。

後期小説は言うに及ばず、連作「現実世界」においてすら、シュルレアリスム的な手法の存在が、多くの研究者によって指摘されている。シュルレアリスト時代のアラゴンに種々の手法の源流を探るという研究方法が必要とされる所以である。シュルレアリスムの特徴的な手法に関しても網羅的に取りまとめて見る必要があるだろう。

そこで想起されるのはロートレアモン伯爵ことイジドール・デュカスとその他者に住み着かれた思考である。デュカスの『詩学』を他者の思考から書かれた作品としてアラゴンは評価している。「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。」(BQ, p.36.)と言うのだ。

デュカスの『詩学』は先行する文学者たちの言葉を自己流に捻じ曲げることで成立している。言わば模作(パスティシュ)としての性格が色濃い作品である。だが、アラゴンは逆にそこに積極的な文学創造の意味を読み取る。アラゴンによればデュカスは言語を介しての他者との交流の実践者としての意味を持つ存在なのだ。デュカスの『詩学』をほとんど他者の思考から発して書かれているものとアラゴンが言うとき、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。反対に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だ。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だとアラゴンは言うのだ。そうした意味でデュカスもまた言語によって形成された複数の声を内面に持っていた人間なのである。

主体と他者たちとの「含みあい」

「紙 = 空間」の中の言葉たちの起源をどこに求めるべきなのだろうか。複数の他者の声に耳を貸す主体の像が見えてくる。そこには主体と対象の「含みあい」(メルロ = ポンティ)が現象しているのだ。『文学理論のプラクティス』が紹介しているメルロ = ポンティの次のような考え方は、他者と自己との関係を考えていく上で重要なヒントになるはずだ。

「主体は知覚するという行為(それは抽象的な情報取得の活動ではなく生きられた「経験」としてあるほかはない)において、対象のなかに「身を沈める」のだということである。わたしたちは世界にたいしてけっして超越的な主体とはなりえない。……主体は知覚という接触行為のなかで、対象と隔絶されたところに、別個に存在するとういうことはありえない。さらに主体は知覚するという出来事のなかで知覚対象によって変容させられずにはいないのであり、対象もまた同様であって、主体と対象とは、相互的な「含みあい implication」(相互嵌入)の関係にあるのである。」<sup>21)</sup>

このメルロ = ポンティの言う「含みあい」の関係を、例えば『ブランシュまたは忘却』の話者ゲフィエと登場人物マリ = ノワールの間に認めることができる。いや、それだけではない。アラゴン作品の「人間たちの森」の中の存在たちの全てが声と声とを交し合っているのだ。そして、アラゴンの作品においては、作者、話者、登場人物……などのそれぞれの水準間での「相互嵌入」が行われているとも言えるのである。

「私もまた他者たちと同様に一個の小説なのだ」Je suis un roman comme les autres. (BO, p.116.) というゲフィエの言葉がある。こうして虚構との「含みあい」の関係を有するにいたった主体は、あるいは虚構との対話的な関係を有するにいたった主体は、それ自身が仮説的な存在 = 「私という小説」(BO, p.116.) とならざるを得なくなる。つまり私もまた言語的な存在であり、複数の他者たちに由来する言葉を語る一つの物語なのである。

だが言語が制度的な側面を合わせ持つ、個の外部から由来するものだとしたらどうなるのだろうか。人間存在はみな制度としての言語(ラング)

と個の表現としての言葉(パロール)との両面を合わせ持つ。制度としての言語という側面から見れば、言語の使用者である我々は、すでにして他者たちに住み着かれているはずなのだ。なぜなら言語は、我々の個としての生誕以前から存在する、我々の外部からやってくるものなのだから。

言語そのものが他者を想定しなければ成立しえないものであることは、「自己自体が、既に他の複数のテキストである」というバルトの言葉についての土田知則氏の次のような発言を味読すれば理解されるだろう。「もしもテキストが複数無限のテキスト(間テキスト)から織り成される引用の織物であるとするなら、そのテキストの産出に与かる者(書き手)も、そのテキストの読み・解釈に参加する者(読み手)も、複数無限の書き手・読み手(他者)たちの存在に横断されたテキストのようなものだということである。「自己自体が、既に他の複数のテキストである」という先のバルトの言葉は、おそらくそのことを意味している。同種の考え方は、バルト以外にも多くの理論家たちによって共有されている。たとえば、ロバート・スコールズは、「人間の生をテキストとして読むこと」を提案しているし、エリアーヌ・ブッケイは、「無数の著作、生、そして読書が、作家、語り手、そして読者の記憶のなかで重層的に重なり合っている」と述べている。」<sup>22)</sup> 複数の他者たちに住み着かれた存在としての主体のあり方が、こうした言葉から見えてくる。

### 「複数への回路」と「人間たちの森」

「自己自体が、既に複数のテキストである」という考え方は、アラゴンの「人間たちの森」という言葉を見事に説明している。「人間たちの森」が成立するまでのプロセスはどのようなものだったか。まずは単数から双数へ、そして双数から複数へという方向性が、アラゴンの小説には見られるということを指摘しておいた。「人間たちの森」ができていくまでのプロセスも上記の図式に基づいて分析してみた。

『死刑執行』の話者アルフレッドは「人間たちの森」の中での複数的・

多声的な空間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、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、ジキル博士、ベチョリン、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。」(MM, p.272.)

「人間たちの森」という概念も、上に見たように主体と対象との相互的な「含みあい」を前提にしている。それは単なる多数という概念のみに基づくものではない。それは相互の流動化という概念にも基づいているのだ。この森の中では硬い甲羅を身につけた固定的な個が複数集合しているというのではない。虚構の人物たちが生まれてくる「人間たちの森」の中では、人格の外郭が言わば柔構造になり人格と他の人格とが相互に流動しはじめるのだ。

そうした意識の深層での原初的な言語のありようについて、丸山圭三郎氏は『言葉と無意識』において次のように語りつつ、<ロゴス>と<パトス>の二分法を超克することを提言する。「<ロゴス>を言葉と同定すると、必ずやその対概念である<パトス>を言葉以前の知覚とか本能的欲動のように受けとりたくなる誘惑が生れる。だがこれこそ、古典ギリシャ以来の西欧形而上学によって権威づけられた実体論的な二項対立思考であり、<ロゴス>の硬化した部分もたらした発想にほかならない。」<sup>23)</sup>「<パトス>は、決して<ロゴス = 言葉>以前の本能的欲動やカオスではないことがわかるであろう。<パトス>もまたコスモスの一部であり、これは同じ<ロゴス = 言葉>の深層において激しく脈うつもう一つの言葉なのである。」<sup>24)</sup>

「したがって、パトスの位相にあるロゴスは、一切の実体論的二項対立

以前の動きであるだけではなく、その差異化自体が、意識の主体の意志によるものではない非人称的活動であるところを見逃してはならない。ここでは、自/他以前の< onひと >が語るのだが、そのonは能動/受動以前の受動性によって語らされる(パトス=パッシオ=パッション)。とは言っても、主体が雲散霧消するのではなく、それは逆に多様化され複数化され、「私はもう一人の他者」(ランボー)となり、「歴史上のあらゆる人物とさえなる」(ニーチェ)のだ。ロゴスの表層において錯視されていた自我の同一性は崩壊し、デカルト的主体(コギト)によって抑圧されていたより豊穡な自己の世界に人は生きる。」<sup>25)</sup>

アラゴンの言う「人間たちの森」と通底する思考が見事に表現されているこの丸山氏の言葉には、作者自身にとっても未知のものが、こうした他者に住み着かれた思考から生まれてくる経緯が語られている。これが意識の深層における言葉のあり方なのである。書きつつある混沌状態が、意識の深部からの未知のもの噴出を呼び覚ますのだ。こうした技法にシュルレアリストたちの「自動筆記」の方法を想起する人もあるだろう。いずれにしてもこうした意識の深部での「紙=空間」の中の「激しく脈うつも一つの言葉」は、シュルレアリストたちが求めた言語の生成の原初の運動と関係が有りそうだ。こうした「人間たちの森」では散文が詩的言語の発生現場まで降下していく。散文の生まれ出る現場は、詩的言語の生まれ出る現場と同じ場所となる。そこでは韻の効果が言葉を生み出す原動力となる。アラゴンは散文と詩の間に区別はないと言うが、まさしく散文を生み出す原動力として詩的言語がそこでは活動しているのだ。

#### 注

頻繁に引用した下記の作品については、略号を用いて本論文のテキスト内に参照箇所を直接記した。『アラゴン、自らを語る』、『オーレリアン』、『お屋敷町』、『オーレリアン』、『冒頭の一句』に関しては、それぞれの訳文を利用させていただいた。ここに感謝の意を表したい。

AD = Aragon parle avec Dominique Arban, SEGHERS, 1968.

アラゴン、小島輝正訳『アラゴン、自らを語る』富岡書房、1985.

BK = Bernard Lecherbonnier, Aragon, Bordas, 1971.

AP = Anicet ou le Panorama, roman, Gallimard, 1921, coll.<folio>, 1949.

アラゴン、小島輝正訳『アニセまたはパノラマ』白水社, 1975.

AL = Aragon, Aurélien, Gallimard, 1944 ; coll.<folio>, 1966.

アラゴン、小島輝正訳『オーレリアン』新潮社, 1954.

BQ = Aragon, Les Beaux Quartiers, Denoël, 1936 ; coll.<folio>, 1972.

アラゴン、橋本一明訳『お屋敷町』集英社（世界文学全集11）, 1967.

BO = Aragon, Blanche ou l'oubli, Gallimard, 1967 ; coll.<folio>, 1972.

アラゴン、稲田三吉訳『ブランシュとは誰か』柏書房, 1999.

CB = Aragin, Les cloches de Bâle, Denoël, 1934 ; coll.<folio>, 1972

アラゴン、稲田三吉訳『パーゼルの鐘』三友社出版, 1987.

MM = 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.

- 1) アラゴンが、その自我を「二重人間」に分裂させつつ作品中に投影させることについては、筆者はすでに下記の論文で分析を加えておいた。「文教大学文学部紀要12-2」所収「アラゴン『死刑執行』における〔二重人間〕について」、1999. 参照。
- 2) 中地義和『ランボー 自画像の詩学』岩波書店, 2005.
- 3) この増殖のメカニズムの細密な分析は次の機会にゆずることにしたい。このメカニズムを、中地氏の「自画像」の理論で説明できないだろうかと現在、筆者は考えている。
- 4) 『イレヌ』の後半には肉体的な不能性というテーマも見え隠れする。後期作品『ブランシュまたは忘却』の主人公ゲフィエとも通底する設定である。
- 5) 小島輝正『アラゴン・シュルレアリスト』蜘蛛出版社, 1974, p.135.
- 6) 川上勉編『現代文学理論を学ぶ人のために』世界思想社, 1994, p.75.
- 7) 土田友則、青柳悦子『文学理論のプラクティス』新曜社, 2001, p.56.
- 8) ベルナル、安藤信也訳『ベケットの小説』紀伊国屋書店, 1972, p.88.
- 9) 同上, p.88.
- 10) 大石悦子・種田和加子・揚妻祐樹共著『コントラテキスト論』高文堂出版社, p.16.
- 11) 同上, p.15.
- 12) アラゴン、三原順訳『イレヌのコン・夢の波』現代思潮社, 1977, p.218.
- 13) Aragon, Entretiens avec Francis Crémieux, Gallimard, 1965, p.51.
- 14) Michel Meyer, Aragon Le Paysan de Paris, Gallimard, 2001, pp.11-12.
- 15) アンリ・トロワイヤ、尾河直哉訳『バルザック伝』白水社, 1999, p.465-466.
- 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.143.
- 17) 同上, p.80.
- 18) 同上, p.80.
- 19) Simenon, Les mémoires de Maigret, Presse de la Cité, 1950, p.38.

アラゴンの小説技法(2) 「複数への回路」から「人間たちの森」へ

- 20) 土田友則、青柳悦子 『文学理論のプラクティス』新曜社, 2001, pp.39-40.
- 21) 同上, p.206.
- 22) 土田友則 『間テキスト性の戦略』夏目書房, 2000, pp.74-75.
- 23) 丸山圭三郎 『言葉と無意識』講談社, 1987, pp.28-29.
- 24) 同上, p.37.
- 25) 同上, p.38.