

【論文】

アラゴンの小説技法（1） 方法としての「余談」について

山 本 卓

L'art romanesque d'Aragon (1), la parenthèse comme méthode

YAMAMOTO, Takashi

要旨： アラゴンは自分の作品がすべて「余談」の連続だと、ある対談で語っている。確かに彼の自由奔放で融通無碍な語りの流儀は、逸脱と脱線の連続からなる「余談」の連なりとも見えなくもない。しかも自覚的な方法として彼は「余談」をロマネスクな世界の生産装置と位置づけているのだ。作者が偏愛する作品である『オーレリアン』を素材として、この「余談」の方法がどのように展開されているのかを以下の論考では分析したい。そこから見えてくるのは「余談」が実は「間テキスト性」や小説技法の「脱構築」といった、書くという行為の根底からの再検討の試みと結びつくものだという事実である。パフチンの言う「多声的小説」が生じてくるのも、そうした「余談」の技法によってなのだ。また、一見リアリズムの小説に見える『オーレリアン』が、実は深くシュルレアリスム的な手法を「密輸入」しつつ書かれた、後期小説で開花する豊饒にして柔軟な小説技法の習練の場でもあったことを明らかにしたい。
キーワード：アラゴン、『オーレリアン』、小説理論、ポリフォニー、脱構築

1) アラゴンの言う「余談」とは何か？

「私の作品はすべてこれ延々たる余談の組み合わせにほかならなかった。」 DA, p. 52.

アラゴンは、ドミニック・アルバンとの対談において、自作の『アン

リ・マチス/小説』に触れつつ、このように語っている。このアラゴンの発言を受けて、改めて彼の小説作品の総体を見直してみれば、その語りの流儀は、まさしく「余談」の方法に他ならないと思われてくる。主要なテーマから副次的なテーマへと、言い換えれば「本筋」から「余談」へと、常に逸脱していくアラゴンの語りの流儀は、まさしく延々たる「余談」の組み合わせに他ならないからである。「余談」という方法は、思えばこの大作家の小説の総体を貫く重要なキーワードに他ならないとも考えられるのだ。

だが、まずは「余談」という言葉の定義から取り掛かりたい。試みに、広辞苑で「余談」の意味を引いてみると「本筋をはなれた話。ほかの話。」との定義があり、「余談はさておき」との用例が出ている。新明解でもほとんど同様の定義がなされている。

では、フランス語では「余談」に当たる言葉は何と言うのか。それについても、先の対談の中にはアラゴン自身の説明がある。彼はそこで『フランス語の語彙』（原注：1862年、シャルル・ノディエ刊）がこの語にあたえている二つの意味について語っている。ここでアラゴンはその *parenthèse*（余談・丸括弧）という言葉の定義に立ち返って次のように言う。

「万事の出発点は、『フランス語の語彙』がこの語にあたえている二つの意味、一方は単数、他方は複数の場合の意味です。単数の場合は、それが挿入されている総合文の意味から分離し、かつ特有の意味を形成する文である。複数の場合は、（中略）草稿または印刷において、語を丸括弧に入れるために用いられる記号をいう……」 DA, p. 52.

ちなみに、手元の『クラウン仏和辞典』（第5版・三省堂）で *parenthèse*〔女性名詞〕を引いてみると次のように解説されている。

「1（挿入用の）丸がっこ、パーレン、（ ）。 - ouvrir<fermer> la ~ かつこを開く〔閉じる〕. 2 挿入句、余談、ついでの話 . - faire une parenthèse ~ 挿入句をはさむ . entre<par> parenthèse ついでながら、余談だが .

mettre entre parenthèses (1) カッコの中に入れる。(2)(問題などを)さしあたり脇に置いておく〔除外する〕。

ouvrir<fermer> une parenthèse 余談をはじめめる〔問題にもどる〕とある。

要するに、parenthèseには「丸括弧」と「余談」との二つの意味があるのだ。そして、アラゴンはこの定義のうちの二番目の方を、つまり「余談」を、小説の方法に関する重要な一要素として取り上げているわけである。

こうして、parenthèseの二つの意味を確認した後で、再びアラゴンの言葉に耳を傾けよう。さきほどの対談でアラゴンは「小説とは、余談花咲く選ばれた土地」だと語りつつ、小説における余談の重要性を強調している。「根本的には、余談とは人間の創意である。近づいてこれをみれば、小説そのものに類する創意である。まっとうなジャンルの作家たち(ご存じ、完璧作のお好きな方々)が考えている(これこれしかじかのジャンルの作家云々)のとは反対に、したがって、問題の(あるいは問題外の)作家たちが、小説についてなにやかにやと考えているのとは反対に、小説とは、余談花咲く - - 季節を問わずに - - 選ばれた土地なのである。」DA, p. 52. ここでは、どうやら、形式上の整合美を何よりも愛好する「完璧作のお好きな方々」が、皮肉られていることに注目しておこう。そうした頭の固い人々に対してアラゴンは自由奔放な「余談」を選ぶのだ。

2)「本筋」と「余談」のどちらが重要か？

ところで、「物語において本質的なものは何か？」と問われれば、大部分の人は「本筋が大切だ」と答えるだろう。例えば、ポール・リクールは、その大著『時間と物語』の中で、アリストテレスの詩学に触れつつ、不調和な要素を調和した全体へと取り込む筋立ての働きについて次のように言う。「筋立てが必然的で蓋然的なものにしようめざすのは、こうした不調和な出来事である。筋はそうしながら、出来事を純化し、浄化するのである。(中略)筋は不調和なものを調和したものの中に含ませることによって、理解可能なものの中に感情的なものを含ませる。」¹⁾

リクールはまた次のようにも言う。「筋を組立てることはすでにして、偶然的なものから理解可能なものを、特殊なものから普遍的なものを、挿話的なものから必然的または蓋然的なものを生じさせることである。」²⁾つまり、ここで、ポール・リクールは、物語の本質を「筋」の存在に置き、「筋」こそが不調和なものを調和の内に取り込むとしているのだ。それによって、不調和なものは理解可能なものとなり、感情的にも受容できるものとなるというのだ。

確かに、ポール・リクールの言うように、常識的には「小説の本質は本筋にある」と言えるだろう。それはまさしく小説にとって中心的な要となるべきものはずだからである。ところが、アラゴンはそれとはまったく反対に「小説の本質は余談にある」と言う。(アラゴンは、この対談では「本筋とは何か?」という問題には、ほとんど触れていない。そして「本筋」に関しては次のような発言が見られるばかりである。「本筋に必要なものを削って身軽になった小説は、たちまち重い石になって、井戸のなかに落ち込む」DA, p. 54.というのだ。アラゴンは故意に「本筋」を黙殺しているのだろうか。)いずれにしても、小説の本質を余談に置くというこの発言は、一見、奇をてらった逆説的な発言に見えるが、実はこの考え方はアラゴンの小説論の中心的部分と深く関わりがある。アラゴンの発言の真意がどこに在るのかを探るために、もうしばらく先の対談の言葉に耳を傾けよう。

3) アラゴンが選んだ「余談的作品」とは?

小説における整合美よりも逸脱と脱線をこそ好むアラゴンが、このドミニック・アルバンとの対談で「余談的作品」の例として選び取っている作品はなにか。それが例えば『ドン・キホーテ』であり『千一夜』なのだ。いささか意表を突かれる選択ではある。では、こうした作品の選択にはなんらかの選択者の意図が読み取れるのだろうか。確かに無作為に選ばれた作品ではないのだろう。それらの作品には、通念で言うところの「近代的

小説」に対する「否」の意味が隠されているのだ。つまり起承転結をそなえた形式的完成を必要条件とする「近代的小説」である。近代が、これこそ小説だと思い込んでいる固定化した形式に対する「否」だと言い換えることもできるだろう。(完璧作のお好きな人々が皮肉られていたことを思い出しておこう。)

小説という形式は自由なものだと言いながら、知らぬうちに人は自分の自由を見失っている。小説形式における自由の問題を考えると、想起させられるのは、例えば芥川龍之介がルナールの作品に読み取ったような、小説の自由の問題だ。芥川は「筋らしい筋のない」ジュール・ルナールの作品を、例えば『葡萄畑の葡萄作り』を大変に高く評価していた。「唯筋らしい筋のない小説や芝居に出合ひたいのである」³⁾という言葉からもうかがえるように、ルナールの作品の内に既存の小説の枠を超えた、自由度の高い書き方を認めていたのだ。芥川はルナールの作品について次のようにも書いている。「若し或る論者の言うようにセザンヌを絵画の破壊者とすれば、ルナールも小説の破壊者である。」⁴⁾「ジユウル・ルナルはかう云ふ点では、たとへば岸田君の翻訳した『葡萄畑の葡萄作り』の中で前人未到の地を開拓した。」⁵⁾「話」らしい話のない小説は……最も詩に近い小説である。」⁶⁾つまり短い挿話の積み重ねで作品を構成するルナールの独特の手法に芥川は強い興味をひかれていたのだ。そして、アラゴンが言う「余談」は、そうした小説の自由の再発見の試みとしても把握できるのだ。

4)「近代的小説」と「余談的小説」

ドン・キホーテの物語の本質は「本筋」にあるのかとアラゴンは問いかける。「たとえば『ドン・キホーテ』は、小説としては実際には、かの才気あふるるイダルゴとデュルシネ・デュ・トボソとの物語を除いては何もない。そのほかは、すべて余談、八幡の藪知らずともいふべき余談である。そこで、巧妙に配置された鏡が突然デュルシネの姿を見えがくれに見せたかと思うと、今度は恋愛とは縁もゆかりもない一つの物語が思いもかけぬ

劇場に我々を余談的にひっぱってゆく。」DA, pp. 52-53. 確かに『ドン・キホーテ』の中で余談が花開いている時には、本筋は見事に忘却されていることを読者も認めぬわけにはいかないだろう。実はこの物語構造はアラゴン自身の作品『オーレリアン』に酷似しているのだが、それについては後に詳しく見ていくことにしよう。

ところで、ドン・キホーテが「逸脱の人」であることを考えれば「余談」の連続も当然なのだ。もともとドン・キホーテが望んでいることは、夢想の中に迷い込むことであり、ロマネスクな時空間に彷徨うことなのだ。ドン・キホーテは（最終的にはそうなるとしても）夢想から醒めることなど望んではないのだ。そして、こうした夢想の連続こそが、実は小説の本質だとアラゴンは主張しているのである。

いわゆる「正論」から捉えるならば、小説においてはその「本筋」こそが中心的な重要部分となると考えるのが普通の考え方だろう。（例えば、さきほどのポール・リクール主張はまさしくこれに当たる。）ところが、小説家アラゴンにとっては、逆に小説の中の過剰な部分が必要不可欠なのだ。「なぜなら、本筋に必要でないものを削って身軽になった小説は、たちまち重い石になって、井戸のなかに落ちこむからである。余談は、小説のなかの、「ポエジー」とも呼ばれるものである。それは玄妙なるムダである。」DA, p. 54. 『千一夜』は題名のせいで小説とはみなされていない。」とアラゴンは言う。「しかし、『千一夜』はまさしくひとつの小説なのである。しかも、今世紀になって、我々が「サスペンス」と名付けて厚かましくも現代の産物視している小説技法がまさにそこで創出されている小説なのである。」DA, p. 53. サスペンスとは「小説・映画などで、物語中の危機が、読者・観客に感じさせる不安・懸念・緊張感」（広辞苑）だが、これはまさしく結論の延期によって成立する状況だ。言わば丸括弧の一方が閉じられぬままに宙づりになっているのだ。

「余談」の連続で成り立っているアラゴンの小説は、なるほど宙づり状態としてのサスペンスの連続だと言えなくもない。では、『千一夜』にお

ける本筋と余談とはどのようなものか。アラゴンは次のように続ける。「そこで問題なのは、アリ・ババ、もしくは船乗りシンドバッドの身におこったかを知ることではない。その話は、ハルーン・アル・ラシッドとシェヘラザードとの小説で、シェヘラザードがもろもろの余談を使って夫のサルタンの機嫌をそこねた自分の妹の死刑執行を一日一日と遅らせることにいかにして成功するかを物語る小説に、サスペンスとして挿入されている、単なる余談なのである。」DA, p. 53.こうしたアラゴンの「余談」へのオマージュを頭に入れておいて、それではアラゴン自身のテキストが「余談」という視点から見てどのようなものになるのかを、以下では小説『オーレリアン』の分析を通じて検証していきたい。

5)「余談」はさておき、『オーレリアン』のあらすじ

祖国フランスの占領下という痛ましい時代に、時間を盗み取るようにして書かれたという『オーレリアン』は、アラゴンの連作小説「現実世界」の四作目に当たるもので、第二次大戦終了直後の1944年に出版されている。

この小説には、ピカソ、モネ、ダヌンツィオなどの現実の人物が言及の対象となるという形で登場し、アンドレ・ブルトン、ルイ・アラゴン自身、ピカビアなどの人物も別名を与えられて登場する。現実と虚構との混交を得意とする作者の技法が存分に発揮されている作品でもある。主人公オーレリアンには、アラゴンの若き日々の友人で、後に自殺する右翼作家ドリユ・ラ・ロシエルの面影が投影されていると言われる。ダダイスムからシュルレアリスムへと至る当時のパリの雰囲気背景に記録されている点でも興味深い。

小説に描かれている時代は、第一次大戦直後の1920年代、舞台はパリだ。主人公のオーレリアンは「三年の兵役をすまし、やっと解放と思った矢先きに一九一四年八月が到来した、というあの年度の兵隊の一人だ。けっきょく八年近く軍隊にいたことになる……」AA, p. 29.青春の盛りの八年

間を軍隊で過ごしてしまった彼は、戦争が終わっても「戦争からどうしてもすっかり回復しきれない。」AA, p. 29. 人生の意味を見いだすことのできない彼は、社交界や芸術家の溜まり場に入りつつ日々を暮らしている。(親譲りの田舎の土地の小作料で、パリの中心部のサン・ルイ島に高級アパートを借りている。家政婦さんも毎日通ってくるという恵まれすぎた身分である。)

「彼はどうしても戦争から完全に立ち直れない一人だ。もとの人生のリズムをとりもどすことができないのだ。で、その日その日を行きあたりばったりに暮らしつづけた。(中略)三十歳。まだはじまらぬ人生。何を待っているのか? 彼はただぶらぶら彷徨するしか、なすことを知らない。で、ぶらぶら彷徨していたのだ。」AA, p. 30.

長身で美貌の(周囲からは、遊び好きの男と思われる)この独身青年が、たまたま田舎からパリに出てきた、まだうら若い人妻と恋に落ちる。その女性は、オーレリアンの戦友であるエドモン・バルバンターヌの従妹のベレニス・モレルだ。

初めてベレニスを見たとき「はっきり不器量な女だと思った」AA, p. 27. オーレリアンは、しだいに彼女の奇妙な純粋さにひかれるようになっていく。だが、彼女の中には、従兄のエドモンの言う「聖水盤の中の悪魔」AA, p. 35. が住んでいる。ベレニスは「わが身のうちに地獄の火をいдаく」AA, p. 35. 激しい性格の持ち主だった。話者が語る言葉を使うなら、それは「絶対の嗜好」AA, p. 303. (絶対への情熱)であり、「諦めの欠如」AA, p. 303. という情熱だ。こうした極度の純粋さに対する渴望がベレニスの内には住み着いていて、後に見るオーレリアンの落ち度をどうしても許せないという彼女の悲劇を生み出していく。

ある夜会で互いに語り合う機会を持つことのできた二人なのだが、ベレニスはどこまでも「逃げる女」である。彼女の心の中を測り知れないオーレリアンは、絶望から行きつけの酒場で深酒をしたあげく、酒場の女シモーヌの部屋に泊まってしまう。これが、大晦日の出来事である。

翌朝、つまり元旦になって自分のアパートに帰ってきたオーレリアンを待っていたのは友人のエドモンだ。彼は激しい勢いで「ベレニスはどこにいるんだ？」と問い詰める。従妹のベレニスが帰ってこなかったので、エドモンの家は大騒ぎになっていたのだ。二人で過ごしていたはずだと疑われて面倒になったオーレリアンは、昨夜の酒場の女シモーヌとの行状を友人に語って、ベレニスとは何もなかったと納得させようとする。エドモンは、一応納得して帰ったものの、扉を開けて自室に入ったオーレリアンを見つめていたのは、昨夜の彼の行状をすべて知ってしまったベレニスだった。夫を捨てて、オーレリアンの腕の中に身を投じる決心で、アパートにやって来て、彼の帰りを一晩待っていたのだった。ベレニスは「絶対の嗜好」の持ち主だ。少しでも疵のあるものを許すことができない性格なのだ。引き止めるオーレリアンを尻目に、彼女は部屋を飛び出してしまう。

失意の日々を送っているオーレリアンのもとに、ベレニスが若い詩人ポール・ドニと同棲しているといううわさが聞こえてくる。死を決意してセーヌ河の河岸を歩いていたベレニスを救ったのが、サロンで何度か話したことのあるポールだったのだ。ポールの方ではベレニスに恋をしている。(この前衛詩人の姿には、若き日のアラゴン自身の面影が投影されている。オーレリアンも、自殺した右翼作家・ドリユ・ラ・ロシエルの投影に加えて、アラゴン自身の分身としての部分を持っているのだから、これは作者の十八番の「二重投影法」というわけだ。)

だが、ベレニスとポールの郊外での逃避生活は、やはり仮のものに過ぎなかった。ベレニスが本当に愛しているのはポールではなく、夫のモレルでもなく、オーレリアンその人だったからである。自分の本心に気づいたばかりのベレニスが、一人になりたくて歩いていたジベルニーの「モネの庭」に、たまたま立ち寄ったのがオーレリアンだった。引き寄せられる心と、反発する心との葛藤が痛ましい。結局、ベレニスはポールもオーレリアンも撥ねつけて、田舎の薬剤師の夫のもとへと帰ることになる。ベレニスを持って絶望したポールの自殺同然の死が、それに続く。

時は流れる。友人のエドモンは、財産家の妻ブランシェットから離婚を迫られ、経営者としても苦しい立場に追い込まれていく。オーレリアンも、田舎の土地を失い、収入の基盤が崩れたために、親戚の勧めを受け入れて、地方の工場で工場長として働かなければならなくなる。パリでの浮かれた独身生活ともおさらばだ。そしてまた、決定的に青春とも……。

エピローグでは、十八年が経過している。第二次大戦の最中である。

ドイツ軍占領下のフランス。オーレリアンは、将校として再び従軍している。隊はとある田舎町に近づく。Rの町だ。この町の名が、今では妻も二人の子どももいるオーレリアンの遠い記憶を呼び覚ます。だがそれは、一度も忘れたことのない記憶なのだ。

まさしく、それはベレニスの住む町だったのだ。進軍中に病気になったオーレリアンを、立ち寄ったモレル家の人々は意外にもあたたかく迎えてくれる。ベレニスの母の老婦人は言う。「それじゃ、あなたがうちのベレニスのオーレリアンさんですか？」AA, p. 659.と。何とオーレリアンはモレル家の伝説の人となっていたのだ。そして今ではオーレリアンは五十才、ベレニスは四十四才になっていた。

だが、二人はやはりすでに別々の世界の住人になっていた。夢の中にも理想の女性像を求めてきたオーレリアンとは反対に、ベレニスは迫害に会っているスペイン人に同情し、そのために新たな語学を学び、腰抜けのフランス人たちに激しい態度で抵抗を訴える、現実の中で変貌していこうとする女性になっていたのだ。(一方のオーレリアンが、凡庸な中年男に成り下がっているという記述は、部分的には彼が作者自身の分身でもあることを考えれば、痛烈なまでのアイロニーだ。)

二人の恋人たちの心のすれ違いは最後まで痛ましい。車の中でドイツ軍の流れ弾に当たったベレニスの流す血を、自分の腕に当たった弾が流す血だと勘違いしたオーレリアンは、ベレニスに「心配しないでいいですよ」と言うのだ。それに対して「あたし心配しないわ」とささやいてベレニスはオーレリアンの腕の中で死んでいく。悲痛にして滑稽なエピローグであ

る。

この小説には作者自身による言及も含めて、登場人物のモデルの問題が多くの批評家たちによって語られている。そのうちから、いくつかのモデルの問題を略記しておこう。

オーレリアン ドリュ・ラ・ロシェル+アラゴン自身。ベレニス ドニーズ・レヴィ。(実は彼女はアンドレ・ブルトンの最初の妻シモーヌのいとこである。アラゴンからドニーズに宛てた何通もの恋文が発見され、1994年に出版されている。)ザモラ フランシス・ピカピア。(フランスの画家。ニューヨークでデュシャンと知り合い、ダダの活動を始める。チューリッヒでダダの先駆者ツァラと合流。その後ブルトンらと行動を共にする。)メネストレル アンドレ・ブルトン。(言うまでもないシュルレアリスムの首領。)シャルル・ルーセル ジャック・ドゥーセ。(1922年-1927年の貧窮時代のアラゴンを援助してくれた文学的パトロン。重要な人物である。)ポール・ドニ アラゴン+エリュアール+ルネ・クルヴェル+ピエール・ナヴィル。

しかし、この小説はモデル小説ではない。現実と虚構をない混ぜにし、そこから新たな小説的世界を生み出すというアラゴンの手法が完璧なまでに発揮されており、モデルの問題は、そこでは飽くまでも二義的なものに過ぎなくなっている。

6)『オーレリアン』の「余談」的な冒頭の一句

以下では『オーレリアン』という作品そのものが、その源泉となったテクスト群の「余談」として成立しているという事実を確認していこう。まずは、この小説の「冒頭の一句」に目を向けてみよう。アラゴンは小説の「冒頭の一句」を、ロマネスクな世界への入口として重視している作家である。連句における発句のように、それは残りの全作品を導く導きの糸となるものなのだ。その彼が作者として自作の中で最も偏愛する一冊『オーレリアン』の「冒頭の一句」は次のようなものだ。

「オーレリアンがはじめてベレニスに会ったとき、はっきり不器量な女だと思った。つまり、気にいらなかった。(中略)この女がジャンヌとかマリーとかいったありふれた名だったら、後からわざわざ思い返しもしなかったはずだ。が、ベレニスである。おかしげな迷信。彼の心をさわがせたわけはこれなのだ。」AA, p. 27.

オーレリアンがベレニスの名前にこだわったわけは、いうまでもなく、それがラシーヌの悲劇『ベレニス』のヒロインの名前だからである。この冒頭の一句から、すでにして実は『オーレリアン』の結末がどうなるかが読み取れるのだ。それが悲劇的なものであるらしいことは、大方の読者には推測がついてしまう。この事実と「私は結末を知らずに書く」というアラゴンの言葉とは矛盾しないのだろうか。その答えは『冒頭の一句』の中に見いだされる。

アラゴンは次のように言う。「『オーレリアン』全体はニースの街を歩きながら思いついた、<<オーレリアンがはじめてベレニスに会った時、彼は彼女を正直に言って醜いと思った>>という一文章から出てきたものだ。……その指示している事柄のために奇妙に見える文章だ。オーレリアン(一体これは誰なのだ?)がベレニスというこのぼくがその時なにも知らなかった女と恋に落ちるといふ小説の書き出し以外のものではありえないのだから。」(中略)「この文章は一つの戦争からもう一つの戦争へと虹の橋をかけるこの長い物語全体の第一音を示す文章であって、その虹のアーチは、ベレニス(未知の女)が死んでしまうと、<<いまや彼女を家へ連れ戻さなければならない……>>という、第二の脚にあたる文章で閉じられると想像がついていた。だが一冊の本全体を結びの文章の上に書くのはいけなかつたらうか。」⁷⁾

もちろん、いけないわけがない。つまり、この冒頭の一句には結末の一句も、それこそ冒頭から付随していたとアラゴンは言うのだ。(「結末の一句」もまた「冒頭の一句」と同様にロマネスクな世界への入口として機能しているのだ。)だが、その他の部分は、彼の言葉を信じるならば、全く

の白紙の状態だったと言うのである。

7)「余談」としてのラシーヌ、それとも？

こうして「冒頭の一句」からロマネスクな世界へと入り込んだ話者だが、その語りは生身のベレニスを離れて、たちまち「余談」の方向へと逸脱していってしまう。話者は、この作品『オーレリアン』そのものの源泉(の一つ)であるラシーヌ作『ベレニス』へと思いを巡らせてしまうからである。(冒頭の部分では話者の視点は主人公のオーレリアン自身の視点に重ねられている。)

「この名で思い出すラシーヌの詩句があった。この一つの詩句が戦争中には塹壕の中でも、その後動員解除されてからも彼の頭にしつこくつきまとった。べつに美しいとも思わない詩句なのだ。つまり、その詩の美しさはどうもはっきりとつかめず、説明もできず、といったあんばいなのだが、しかもこの詩句が彼につきまとい、今でもまだつきまとっていた。

Je demeurai longtemps errant dans Césarée...

(かくてわれ、ひさしくセザレに流離いき) AA, pp. 27-28.

かくして、「余談」としてのラシーヌの悲劇に脱線しながら、話者は今度はオーレリアンを三人称で、外側から語り始める。(こうした話者の立脚点と視点の変幻自在とも言うべき自由さも、アラゴンの小説の重要な特徴である。「余談」に気を取られているうちに、話者そのものの自己同一性すらもが、不安定になっていくのだ。)

話者はオーレリアンを次のように語る。「彼は三年の兵役をすまし、やっと解放と思った矢先きに一九一四年八月が到来した、というあの年度の兵隊の一人だ。けっきょく八年近く軍隊にいたことになる.....」AA, p. 29. 「彼はそこで終戦をむかえた東方部隊からマラリア熱をもって帰った。」AA, p. 30.

先程、筆者は「余談」としてのラシーヌの悲劇に語りが脱線していくと書いたが、実はラシーヌの『ベレニス』の方から見れば、そちらが「本筋」

で、この『オーレリアン』の方が「余談」なのかも知れないのだ。この部分はまさしく『オーレリアン』の主人公がラシーヌの主人公のパロディーであることを作者自身が告白している部分だからだ。とすれば『ベレニス』が「本筋」で、『オーレリアン』が「余談」なのだ。マラリアを病みながらセザレの町をさすらったのはティテウスであり、オーレリアンがマラリアだという設定までもが実は『ベレニス』からの「密輸入」なのだ。

彼は独白を続ける。(話者はまたしてもオーレリアンに交代している。)
『セザレ』……都市の名としては美しい。女の名としてもそうだ。要するに美しい名。『セザレ』……われひさしくさすらいき……はて、頭がぼけてしまってどうもよく思い出せんが、この文句を言った男は何という名だったか？」AA, P. 28.この部分の話者の視点は再びオーレリアンその人に重ねられている。その話者がまるでアラゴン自身の後期小説『ブランシュまたは忘却』のゲフィエ老人のように「頭がぼけてしまってどうもよく思い出せん」と言うのだから驚いてしまう。後期小説において、通念に縛られた小説観を言わば脱構築するための戦略として利用されたあの「忘却」までもが、すでにしてここで「余談」を生じさせるための方法となされているのだ。

8) その他の「余談」的な先行テキスト群

先行テキスト(例えばラシーヌの『ベレニス』)を下敷きとして、自己の物語(つまりここでは『オーレリアン』)を紡いでいく、こうしたテキストの成立のしかたをどう考えるべきなのだろうか。ミシェル・メイエはジュラル・ジュネットの『パランプセスト』を引例しながら「現代の文学批評は作家が何物をも創造せずに、作家に先立って存在している言葉やテキストや現実と戯れることに満足している」⁸⁾と語っている。つまりロマン派的な「獨創性」の神話を全否定する立場である。「素材ではなくて配列だけが未発表なのだ」⁹⁾とも言う。だから「全ての文学は孫引きなのだ」¹⁰⁾とも言う。

そしてまた、アラゴンのテキストは先行する文学的素養から発して書かれることをメイエは強調する。「だが、アラゴンの場合は特別である。単に彼の文学的素養が限界を知らぬように思われるのみでなく、彼自身がそこから発してものを書くのだという意図をはっきりと表明しているからだ。彼の内には、コラージュの手法に対する強迫観念がある。」¹¹⁾メイエはこう語りつつ、アラゴンのこうした美学が後期の『ブランシュまたは忘却』で満開に開花すると言う。

また、文学理論の実践的な応用を目指す意欲的な書物である『文学理論のプラクティス』の中で、著者たちは次のように指摘している。「私たちは、とりわけロマン主義以降、オリジナルな創作の行為を顕揚してきた。この体制では、自分独自の創作品ではない物語を伝え語るという行為は価値をもたなかった。しかし人間の主体(自己)というものの「崩壊」が注視され始め、孤立し内閉した自己から、本来的に他者性を含みこむような関係の主体のありようが照らし出されるようになってきた現在、文学もまたオリジナルな発話行為を称揚する場から、「物語る」という言語行為を通じて自己と他者の重層性が特権的に現れる場として見なおされていくのではないだろうか……この意味で、テキストに多重的な物語行為の痕跡をとどめる『アラビアン・ナイト』や、種々の説話・再話文学が今後あらためて検討されるべきであろう。」¹²⁾アラゴンが「余談的作品」の例として挙げた二作品は、まさしくこうした「多重的な物語行為」の具体例でもあると言えるだろう。

ところで「先行する文学的素養」から書かれたテキストは、アラゴンの作品の中では他にもいくらでも見つけ出すことができる。例えば、ベレニスが去った後のオーレリアンと久し振りに再会したドクールは次のように言う。「で、君の… あの大恋愛は？ だって、大恋愛だったよ！」AA, p. 638. この一行は、フロベールの『感情教育』の愛読者なら、にたりと笑うところだろう。まさしく、あの傑作でのフレデリックとデローリエの会話を「密輸入」している会話だからだ。こうした「戯れ」もまた作品の随所

に仕掛けられていて、作品はますます外部へと、あるいは他のテキスト群へと開かれていくことになる。作者アラゴンの目配せ（ウイंक）が、我々読者へと投げかけられているのだ。

こうした間テキスト作用は『オーレリアン』に限られたことではない。アラゴンは『ブランシュまたは忘却』の最終章でも『感情教育』からの「密輸入」を行っているのだ。ブランシュが白くなった自分の髪の一房を切り取って、ゲフィエに与える場面である。まさしく、フロベールの傑作の一場面のプロットをそのまま引用しているのだ。これはアルヌー夫人がフレデリックに会いに来るといふ『感情教育』の終章に近い有名なエピソードをそのまま「借用」したものなのだ。

この『ベレニス』の他にも、『オーレリアン』には数々の先行テキストが存在する。そちら側から見れば（そちらが「本筋」で）、『オーレリアン』の方が「余談」と見えてくるほどなのだ。言わば、先行テキストからの「密輸入」が見事に行われているのである。ラシーヌ『ベレニス』、コレット『シュエリの終わり』、エルザ・トリオレ『白い馬』、その他にもフロベールの『ボヴァリー夫人』や『感情教育』が、下敷きとして利用されていることは明らかである。¹³⁾

W・イエンセンの『グラディーヴァ』もその一つと考えられる。これはフロイトによる精神分析的なテキスト解釈で有名な作品だ。シュルレアリストたちに多大な影響を与えた作品でもある。主人公の青年がポンペイから出土した石像のレリーフに恋をするという設定は、ベレニスを「セーヌの名なし女」に見立てて恋をするオーレリアンの人物設定と深い相似性があり、今後の分析課題としても大いに興味深いものがある。本稿では残念ながら、こうした問題に詳しく触れていく余裕がない。またの課題としたい。

9)「余談」としての「名なし女」と「韻の効果」

小説の中で最も重要な「余談」としての地位を与えられている「セーヌ

の「名なし女」について考えてみよう。当時の两大戦間の青年たちの間で一種の流行となったのが「セーヌの名なし女」の石膏像だ。それは当時の青年たちの負のアイドルだ。そして主人公オーレリアンの内的な喪失感を象徴するのが、彼の部屋にも飾ってある「溺死女」のデスマスクなのだ。オーレリアンは、そのイメージを想像の中で膨らませながらセーヌ河に思いをはせる。この「セーヌの名なし女」とは誰なのか。二〇年代の若者の間に流行した奇妙な自殺礼賛のことを伝えるアルヴァレスの『自殺の研究』を引用しながら、海野弘氏は次のように記している。「『一九二〇年代からの三〇年代早々に、ヨーロッパ大陸全体にわたって、繊細な感受性をもったほとんどすべての学生が、彼女のデスマスクの石膏模型をもっていた』……この彼女というのは「セーヌ川の謎の女」で、ある時、セーヌに身投げした娘で、引き上げられて、パリの死体公示所で身元確認を待っていたが、ついに身元不明であったという。その顔があまりに安らかできれいなので、だれかがデスマスクをとり、石膏模型にして売り出したのである。若者たちはこのマスクを飾り、セーヌの水底の女への熱狂的な崇拜が起こった。」¹⁴⁾

海野氏はまた、次のようにも続ける。「アラゴンの『オーレリアン』にもこのセーヌの水底の女のマスクがライトモチーフとして使われており、そのイメージがしばしばくりかえされる。はじめにダニューブの水死者のことが語られるのも、水底の女への伏線なのである。」¹⁵⁾

事実、小説『オーレリアン』の中では繰り返し、「名なし女」、「セーヌ河」、「水のイメージ」、「溺死のイメージ」などへの言及が繰り返され、言わばテキスト内部での間テキスト作用、韻の作用を形成していく。

「当時のあの恋人は、テムズ河で溺れ死んで、……」AA, p. 121.

「いつでも、いつでも、自殺のことを、セーヌ河は語っている。」AA, p. 97.

こうしたイメージの反復が「本筋」から一步を踏み外した部分に通奏低音のごとき韻の効果を生み出していくのだ。作品の中に出没する水のイメ

ージと死のイメージの「韻」は、数多い。どうやら、作者アラゴン自身の固定観念でもあるらしい。「溺死」の強迫観念は、彼の脳髄に焼き付けられているのだ。(アラゴンにはベニスでの自殺未遂(?)の体験がある。年譜によれば、大資産家の娘のナンシー・キュナードとの恋の破局の後に、睡眠薬を飲んでゴンドラに乗っていて保護されたという事件がある。)例えば、これは別の作品だが『パーゼルの鐘』には次のような一行があり、絶望に陥った女主人公カトリーヌの内面を象徴する。

「溺死者たちで一杯になり、無関心のまま、セーヌ河は流れていた。」¹⁶⁾

同様の「韻の作用」の例は、他の作品相互の間でも起こるのであり、詩人ラマルチーヌの詩句の一行である「ただ一人のひとのかたわらになければ、山野荒涼として物無きごとく...」AA, p. 148は、何と後期作品の『ブランシュまたは忘却』にも、そのままの形で再引用されている。こうした複数テキストの間での相互の浸透作用はアラゴンにおいては珍しいことではないのだ。

アラゴンの作品群内部での間テキスト性について見てきたわけだが、自殺の女神とも言うべき「セーヌの名なし女」のイメージは、オーレリアンの生の基底を浸食してしまっている。そうしたオーレリアンの寄る辺ない生活を象徴するような舞台設定が、彼のアパートだ。「溺死者のようにセーヌ河の二つの腕の中に……」AA, p. 113.とあるように、オーレリアンの住んでいるアパートは、サン・ルイ島の突端に位置しているという設定になっている。セーヌ河はこのサン・ルイ島を抱き込むようにして、二筋に分かれて流れている。オーレリアンは、下宿の窓からセーヌを見下ろして、自分の下宿が船でもあるかのような錯覚に囚われるのである。

こうして、物語の中では全てが漂流を始める。ヒロインのベレニスのイメージは、「名なし女」に投影され、画家ザモラの描く二重に焦点が逸れた肖像画に投影され、余談的に散乱させられていくように思われる。オーレリアンは生身のベレニスという女性を、これらの虚像を通じて理解しよ

うとしている。物語の「本筋」も無数の断片的な(それこそ、セーヌ河の水の流れのような)流れに押し流されて定かでなくなってしまう。

主人公のオーレリアンは八年間を従軍した戦争で受けた精神的外傷から立ち直っていない。この彼の内面の固定観念のように取りついているのが、この「自殺の女神」なのだ。しかも、オーレリアンは生身の女性ベレニスに、この「名なし女」との類似性を押しつけようとする。

10) 「余談」の源泉としての主人公における欠落

レヴィ = ヴァランシは『小説家アラゴン』において、『オーレリアン』を場面ごとに詳細に分析した上で、主人公オーレリアンの性格的な欠落と小説の構造との間に並行現象が見られると指摘している。オーレリアンの言わば無目的な性格と、小説の余談に流されていく構造との間には一種の並行現象が見られると言うのだ。「この小説の構造は、オーレリアンの人生そのものと同様に「行き当たりばつりに」、計画もなく、知らぬ間に展開されていく。」¹⁷⁾

例えば、次のような主人公の性格規定も、まさしく「余談」の連続から成り立っているこの小説の構造と「韻を踏む」ものだと言えるだろう。「オーレリアンは自分のうちに、少なくともあの欠点 一つの考えでも一つの出来事でもそれを終わりまで追求しないという性格のあるのを知っていた。世界は彼にとってはたえずぶらぶらと彷徨させる逸脱的な事柄でいっぱいだった。はっきりきめた意志も決意もその前で挫折する。かならずしも優柔不断というのではなかった。あらゆるものにひかれるから、何に自分を制限したらいいのか? 一つの真理を頭にはっきりもつがはやいか、その何か不確かなものがまた現れ、彼は自分自身に反対し、逆の確信を採用したくなる。」AA, p. 81.

明確な分節を示さずに連続していく断章群から成り立つこの小説の構造は、まさしく主人公の欠落のある性格を反映しているとブーニューとナルジューも指摘している。BN, p. 31.そして、レヴィ = ヴァランシは次のよ

うに言う。「断章の連続（という構成）は、こうした余談（脱線）への、成り行きまかせの状態への傾向を反映しているのだ。他のところでアラゴンが小説の自由な歩みを強調しながら、「余談」と呼んでいるものへの傾向を反映しているのだ。」¹⁸⁾

物語にはそれを収束させる要因と、それを拡散させる要因とが存在する。通常の物語における主人公は、物語の中の雑多な要素を一つの中心に収束させるような、引力の要（かなめ）として作用している。本筋を一つにまとめ上げる要 - 中心としての主人公、それが物語を収束させる引力として働いているのだ。この点に関しては通俗物語のスーパーヒーローが、あらゆる「不調和な出来事」を「調和的な筋」の中へと取り込んでいくことを思い出していただければ良いだろう。ハリウッド映画のストーリー展開がその典型例だ。ところが、我等がオーレリアンはこうした要としての求心力を欠いている。彼は「アンチヒーロー」なのである。言い換えれば、彼は物語を収束させる能力を著しく欠いた主人公であり、むしろ物語を「脱中心化」する拡散要因としての「欠落した主人公」なのだ。

彼の住むサン・ルイ島のアパートも、二筋に分かれたセーヌ河にたたよう小舟のイメージとして描かれていた。その寄る辺のない漂流のイメージは彼の生の基底の頼り無さと「韻」を踏んでいく。「もう四ヵ月以上もオーレリアンははっきりとしない気持ちで漂っていた。舟のようなサン・ルイ島はあてもなく流れにはこぼれ、あらゆる砂州に乗り上げ、また記憶の渦巻きの中に迷いこんでしまうように思われた。現実とその人がいないことと想像の上ではたえずそこにいること、この二つが錯綜するが、そのどちらがオーレリアンにとって一層つらかったか？」AA, pp. 570-571.このベレニスを失ったオーレリアンの内面の描写には主人公の無力さが見事に活写されている。

11) 物語の収束と拡散（「本筋」と「余談」？）

通常の物語においては、主人公が物語の諸要素を一点に収束させる引力

の中心であると筆者はさきほど指摘した。主人公にはまた作者の「魂」が投影されて、一つの統一された物語世界を構築していく。それは「近代小説」においては自明の原理であった。例えば、ユゴー研究家の稲垣直樹氏は、ユゴーの「万象の中心たる我が魂」について次のように言う。「これはユゴー学者のジャック・セバシエールなどの指摘するところでは「放物面鏡の詩学」ということになる。放物面鏡の中心軸(正確な用語では光軸)に平行な光を当てると、その光は放物面鏡で反射したのち一点に収斂する。反対にこの一点から発した光は放物面鏡で反射したのち、中心軸に平行な光となって遠くまで届く。(中略)詩人の魂はこの中心の点に位置し、外の世界からの波動を一身に集めて受けとり、それを外の世界に向けて強力に投げ返す。この「放物面鏡の詩学」では、詩人の精神という一点にすべてが収斂するとされていることが重要である。これはいうなれば、個人というものが世界認識の中心として 他のなにものにも寄りかからない主体として 強い自覚を持ったことを表している。」¹⁹⁾

ところでアラゴンは「二十世紀のユゴー」とも呼ばれる巨大な存在だが、この前世紀の大詩人ユゴーの「世界の中心としての自我」のあり方を見た後では、我々読者はやはり時代の大きな変化に嘆息せずにはいられない。ユゴーの主人公たちには、万物を一点に収斂させる強大な引力があった。ところがアラゴンの主人公オーレリアンにはそれが欠けている。周囲の余談の群れを一つに引き寄せて「自分の物語」に組み込むだけの存在感が欠けている。彼は「引力を弱める」非力な一登場人物に過ぎない。彼は分子の間の(物語の諸要素の間の)結合力を弱めてしまう存在として描かれている。

そこから絶えざる物語の脱線、敗走、潰走が生じるのだ。(この小説がフランス軍の潰走というアラゴンにとって最も悲痛な時代に書かれたことを思い出しておこう。)物語の分子の結合が弱められていき、可能なあらゆる再結合が可能性としては起こりうる状況が生じるのだ。(それは小説のプロットに関しても言えることだ。例えばアドリアン・アルノーのブラ

ンセットとの結びつきは通常のお話では起こりえない意外性に満ちた展開だとは言えないだろうか。)

「主人公における欠落」は、オーレリアン自身にも自覚されている。彼は次のように独語する。「ふりかえって見た自分の人生はなんと蒼ざめて味気ないものだろう！ 何一つ値打ちのあるものはそこに記されておらぬ。(中略)なぜ、はっきりとした目標もなくこのように逃げるのか、長い虚偽の操作なのか、おれの人生は？」「おれは何事にも中心に入らずわきのところを歩いてきたんだな。もう一度やり直すことはできないものか……トランプ札を投げ出して、もう一度くぱり直してくれということはできぬものか？」AA, p. 680. 話者もまた次のように言う。「この受け身、この勇気の不足は、彼がベレニスに捧げていたものは、彼女の価値より劣ったものだという漠とした気持ちから生じたのではないのか？」AA, p. 571. それに加えて、主人公の「忘れっぽさ」までもが強調されている。この欠点、彼が「本筋」を留めておくことを難しくするのだ。彼の内的独白はとりとめなく変化していく。意識は意外な方向に展開していく。流れに任せて流れていく。……本筋を引き止めておけないのだ。我々はどこかで同様の状況に出会ったことはないだろうか。そう。アラゴン後期の問題作『ブランシュまたは忘却』のゲフィエ老人である。彼もまた「忘れっぽさ」を嘆きつつ、若き日の自分を見直すための小説を書こうと試みていた。こうした忘却は(あるいは主人公の欠落は)実は余談を生み出す原動力として作用しているのだ。『死刑執行』のアントワーヌ(アルフレッド)は鏡の中の自分の像を失い、『ブランシュまたは忘却』のゲフィエは老齢により自分の記憶の完全さを失った。こうした欠落がアラゴンの小説の中では重要な装置として働いていることは言うまでもない。そしてまた後期作品から回顧的に光を投げかけられたオーレリアンの像は、どこかこれらの後期の主人公たちと奇妙に似通った表情を浮かべているように思われるのだ。

ところで、主人公の精神的な病理が、語りにも侵入すると指摘する評者もいる。「オーレリアンはその日暮らしに日々を送っている。彼の人物像

の病理が語りの様態にも侵入している。『オーレリアン』においては、時間は漂いはじめ、衣服の色や形といった雰囲気の変化を通じての一時的な体験の性質に従ってだけ把握されるのだ。」BN, p. 110.

だが、そうした語りの在り方のために、テキストそのものが多声的な空間を生成していくのだ。次のようなブーニューとナルジューの指摘は重要である。「登場人物たちの声は、しばしば識別できぬまでに混ざり合ってしまう、まったく同様に、語りの力域も発話のポリフォニーのうちへと消え失せてしまう傾向がある。(中略)一つの声以上のもの、一つのモラル以上のものが聞こえてくるところから小説が始まるのだということ、我々はバフチンやクンデラを通じて知っている。そこでは単一の読みは不可能となる。なぜなら言葉は和解すべき弁証法的な地平もなければ理論的な裏打ちもない不可逆的な断片化の方向へと滑っていくからだ。」BN, p. 115. かくして「小説の横糸さえも、中心的な物語の中に忍び込んだ、たくさんの二次的な小説たちの間で、はめ込まれ、重なり合う、たくさんの余談たちと同じように、ほぐれてぼろぼろになっていくように思われる。ある余談が他の余談へと開かれていき、閉じられるかと思えば第二の余談が第三の余談へと開かれていく。」BN, p. 110. そして「文章の構成の面においても、言葉が無秩序に広がっていき、作者も自らの生み出した余談の大括弧をきちんと閉ざそうとはしていないように思われるのだ。物語の筋は分散させられ散乱させられていく。」BN, p. 110. 「余談」が「余談」を生むという自己増殖のごとき物語の横滑りがこうして始まることになる。

12) オーレリアンの現実忌避とベレニスの実現受容

こうしたオーレリアンの性格的な弱さが、この小説の求心力を弱め、「余談」の連続へと誘って行く。それと同時に筋の展開の上では、彼が「現実世界」を直視することを阻んでしまう。彼は「名なし女」の像を通じてベレニスを想像しようとする。彼の思考は一種の「ボヴァリスム」の内に閉じ込められているのだ。(『ボヴァリー夫人』に由来するこの言葉は

現実を直視できずに夢想の中へと逃げ込む心的傾向を表している。)ベレニスとオーレリアンの相互の誤解も、そこに起因している。ベレニスが現実的なものをそのまま受容しているのに対して、オーレリアンは想像的なものを通じてしか対象を(あるいはベレニスを)見ることができない。オーレリアンにはベレニスの中の生きた運動、生命が理解できない。彼がベレニスを見るのはラシーヌの詩句を通じて、セーヌの名なし女を通じて、ベレニス自身の石膏像を通じて、あるいは画家ザモラの描いた肖像画を通じてなのだ。目の前にいる現実の生身の女性を現実のままに直視できないということが、オーレリアンの最大の悲劇なのである。

それに反して、話者が語るベレニスの街歩きの描写は「余談的」だが、生命感に満ち溢れている。「ベレニスは、通りのつながる順序をよく忘れたのだが、こういう大通りの一つからまたつぎの大通りにぬけ出るまでに小さな横町の街路に入りこむのが好きだった。女王さまのそばを去って小娘のところへ行くような、騎士風のロマンスからモーパッサンの短編小説へうつるような気がした。想像力の一つの分野から他の分野へとこうしてみちびいてくれる生きいきとした道、(中略)こういう風景がベレニスをよるこぼすのだった。」AA, p. 86.そしてまた「なんと美しいところだ、パリは! 道筋がきちんと真っ直ぐであるところでさえ、どんなに多く紆余曲折があることよ……」AA, p. 86.

こうした場面に見られる、パリの描写には、シュルリアリストとしてのアラゴンの姿が浮かび上がってくる感がある。名作『パリの農夫』で試みられた「あらゆる文体の練習」が、この作品でも再登場しているかのようなのだ。この場面も、話者がベレニスの内的独白に仮託しつつ、この小説そのものの構造を暗示している部分である。これこそまさしく余談の方法なのだ。(だが、オーレリアンの暗い思考と対照的にベレニスのパリは生命に満ち溢れている。)

さて、このベレニスは「逃れ去る女」でもある。絶えず逃れ去る小説としての『オーレリアン』が、逃れ去る女としてのベレニスという女主人公

を必要としたかのようなのだ。この点に関して、ブーニューとナルジューは次のように指摘する。「『オーレリアン』のメッセージとは、偉大な小説は直接のメッセージも「戦闘的な」メッセージも持たず、ただ、我々の疑問の輪を広げるだけのものなのだということである。この観点から見れば、ベレニスという登場人物は、謎を掘り下げるのに実に好都合なものに思われる。オーレリアンにとっての逃れ去る存在である彼女は、我々の抱く解釈学的・説話的成就への欲望の裏をかきつつ、我々からその意味がたえず逃れ去るこの小説の象徴でもあるのだ。」BN, p. 157.

こうして「逃れ去るベレニス」は変貌を続けるベレニスでもある。アラゴンはエピローグでのベレニスの描写に、生まれつつある「新しい女」のイメージを投影している。彼女は一人の男への恋よりも、その彼方の人間性への愛情を優先する。「あちらの敗戦で逃げてきた」という「共和主義者」のスペイン人に対する同情 AA, p. 683. を示すのもベレニスである。「<<彼女はいつも委員会などに関係して...>> 思いもよらぬ奥深い場所もっているのは土地だけにかぎらぬ。」AA, p. 683. 保守的な考えを当然なものとしているオーレリアンに取っては、ベレニスが「共和主義者」に同情し、「委員会」に出席する進歩的な女性だなどは予想もできぬことだった。かつては、スペイン語を話すなど思いも寄らない小ブルジョワの妻だった彼女であるが、いつの間にかスペイン語を話せるようになっていたにもオーレリアンは驚かされる。「『ベレニスはいつからスペイン語を話すようになったのですか?』『だって、あのひと勉強しておぼえたんですよ』と親戚の娘が答えた。」AA, p. 683. そして、潰走状態になっているフランスの中で、投げやりになっている同胞たちに抵抗しると叱咤する女性でもあるのだ。彼女は恋愛小説という「本筋」から限りなく逸脱していく「余談」的な女性像を生きているのだ。

だが、オーレリアンには変貌を続ける「生きたベレニス」が理解できない。現実の世界を彼は最後まで受け入れることができないのだ。祖国が戦場となっている今、愛を語ることなどできないと言うベレニスに対して、

オーレリアンは、次のような態度を示す。「彼は自分にもよく説明できないが、あるいらだたしさを感じた。気分がこわされた。彼の思っているベレニスがこわされてしまうのだ。彼の思い出にある人形とこの生きている女との差がはっきりと現れた。」AA, pp. 687-688.

オーレリアンの「ボヴァリスム」は、最後には現実よりも夢を選び取ってしまうのである。「これはもうベレニスではない。年をとってしまったベレニス。彼のベレニスは、あれはあの白膏の仮面だった。永遠に美しいあの若い女。(中略) 死んだ女を愛するのは幸福だ。自分の好きなように考えることができ、だしぬけにこちらがその口から聞きたくないような言葉をいったりはしないから……」AA, p. 676.

13) 語りの断片化と「余談」

この小説は大きなまとまりとしての「章」(chapitre)に取り込まれることのない、断片的な「場面」(séquences)の連続から成り立っている。それに着目してレヴィ = ヴァランシは次のように指摘する。「他とは明らかに異なる統一部分を形成している「終章」を除けば、『オーレリアン』の構造は、先行する小説群の場合とは違って、「部」(parties)に再編成されない78の「場面」(séquences)から構成されている。この小説構造は、最初から、テキストの外部にある思想や形式から独立したものとして自己を主張している。」²⁰⁾

こうした柔軟な小説構造が、小説の言語の自由を保証する母体となるのだとレヴィ = ヴァランシは言う。「非常に柔軟なこの小説構造は、時間の連続性、空間の連続性、そして行為の連続性の上に根拠を置いている。だが、それは目立った断絶部分を排除してはいない。主要な行為は主人公オーレリアンの上に集中してはいる。だが、彼とベレニスの周囲には、彼らに関係のある、または彼らの隣接する人物たちに関係のある二次的な急展開が展開される。」²¹⁾つまり「余談」の連続が生じるのである。

「作者と登場人物たちとの間の、読者と作者との間の、物語とその必然

性に対する疑問との間の絶え間のない戯れの中で、豊かさを何一つ失っていない文体の中で、小説の言語がその完全な自由を發揮するのをアラゴンが待ち受けていたかのように全てが起きるのである。」²²⁾

また、ダニエル・ブーニユーとセシール・ナルジューも、余談が余談を生むというこの小説の構造について強調した後で、次のように言う。「この小説は通常の恋人たちが抱きあうような確信の言語を繰り返しはしない。充実から由来するのではなく失敗と欠落から由来する一つの言語を、新しい言語を語るものなのだ。……この小説は希望に向かって開かれているのではなく、解釈に向かって開かれているのだ。作者は我々読者を疑問に満ちた彼の創造のほの暗い中心部のただなかに置き去りにする。結論を出すのは各々の読者の方なのだ。」BN, p. 157.

だが、こうした余談の群れは必ずしもまったくの無秩序・無目的な脱線なのではなく、その全てが実は「対話的な余談」として小説の内部で響き合っていくものなのであり、それぞれがこの小説空間に固有な多声的空間を生み出すための部分・断片として機能しているのである。もちろん同一レベルの均質な余談が水平方向に並列されているのではない。あるいは併置されているのでもない。不均質な余談(会話、風景描写、手紙など…)が物語に垂直の切り込みを加えるかのように物語の流れを蛇行させて行くのだ。そこから、『オーレリアン』という多声的な空間が生じてくる。

こうした「余談」の方法で、アラゴンは何を目指したのだろうか。それは、小説の伝統的な枠組みを脱構築する試みだと定義できる。ブーニユーとナルジューは次のように指摘する。「夢想以外には、あるいは『ロマンス』以外には何も展開しないこの小説の中で、題名の元となった登場人物(オーレリアン)の痛ましい意識を通じて、空間や時間や自我同一性の原理や現実について問いかけながら、アラゴンが問題としているのは、小説の伝統的な枠組みの脱構築であり、あるいは物語の脱構築なのである。」と。BN, p. 107.

14) 開かれた作品 新たな「余談」に向けて

多様な読みの可能性としての「来るべき余談」とは何か。可能態としての「余談」を、我々読者も引き受けていかなければならないのだ。我々が生み出せる可能性のある「余談」とは何か。それは、精神分析的批評、神話学的批評、フェミニズム批評……などなどの無数の読みの試みであり、なおかつ批評の道具を使わずにも読み取れるはずの、個としての読みである。そうした多様な読みが可能なテキストとしてアラゴンのこの作品は開かれている。

小説『オーレリアン』は、まさしく多声性（ポリフォニー）の小説である。そしてまたブーニューたちの指摘するように小説の脱構築を目指す小説でもあるのだ。語られるべき単一の「本筋」が有るのではない。多様にして雑多な多声性の（複数の声の）錯綜の彼方に無数の読みの可能性を孕んだ「余談」の群れとしての一つの物語が浮き彫りにされるのだ。

新たな「余談」に向けて開かれた作品として『オーレリアン』を捉えると見えてくる事実がある。アラゴンは『オーレリアン』の全面的な改訂版を作りつつ、『ブランシュまたは忘却』を執筆していった。そしてこの二作には奇妙な類似がある。『オーレリアン』も『ブランシュ』も、実は執筆の時点での作者から見た過去の回想なのだ。この「過去の回想」という物語構造が『オーレリアン』と『ブランシュまたは忘却』の二作に共通する。40年代から20年代を回想するという『オーレリアン』の構図は、実は時代をずらせば『ブランシュまたは忘却』と相似形をなしている。そしてまたジョフロワ・ゲフィエの記憶の欠落という「仕掛け」は、『オーレリアン』における小説の既製観念を脱構築する装置としての「余談」とも対をなしている。（オーレリアンの忘れっぽさも想起せよ。）例えば、「どーも頭がぼけて思い出せない」とオーレリアンが言う。これは『ブランシュ』の主人公ゲフィエの文句ではないのかと読者は思ってしまう。『オーレリアン』と『ブランシュ』の共通項を探したくなるのだ。要するに「忘却という方法」をアラゴンは『オーレリアン』を書き直す過程で発明して

『ブランシュ』で全面的に展開したのだ。

とするならば『オーレリアン』が後期小説である『ブランシュ』を用意する習作としての意味を持つ作品だとは考えられないだろうか。作品の双方に出現するラマルチーヌの詩の一行の謎は何なのか。ラマルチーヌの詩の一行がオーレリアンの心境を語るために挿入されている。まったく同じ一行がゲフィエの心境を語るためにも挿入されている。どうやら『オーレリアン』から『ブランシュ』への「密輸入」の疑いが有るらしいのだ。無数の先行テキストを母体として生成したこの『オーレリアン』というテキストは、それ自身を後期小説の(例えば『ブランシュまたは忘却』の)母体としつつ、来るべき無数の読みへと自らを開いていくのである。

こうして、「余談」の方法によってアラゴンは「小説の自由」が最大限に保証される場を確保したのだ。そこでは散文と詩が自由に行き交い、現実と虚構が見分けの付かぬまでにないまぜにされる。小説には先行小説からの自在の「密輸入」が行われ、複数の小説が韻を踏む。語りのフォーカスを自由に変化させながらアラゴンは、この技法を後期小説へと継承していったと考えられるのだ。

注

頻繁に引用した下記の三冊については、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。訳文の存在する三冊に関しては、小島輝正氏および渡辺広士氏の訳を利用させていただいた。ここに感謝の意を表したい。(一部の表記を修正した部分があることをお断りしておく。)

AA = 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.

DA = 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.

BN = Bougnoux et Narjoux, Aurélien d'Aragon, Gallimard, 2004.

1) ポール・リクール、久米博訳『時間と物語(1)』新曜社、1987、p. 77.

2) 同上、p. 73.

3) 『芥川龍之介全集』岩波書店、1995-1998、14巻、p. 173.

4) 同上、p. 173.

- 5) 同上, p. 174.
- 6) 同上, 15巻, p. 148.
- 7) Aragon, Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit, Albert Skira, 1969, p. 95. (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)
- 8) Michel Meyer, Le Paysan de Paris d'Aragon, Gallimard, 2001, p. 13.
- 9) 同上, p. 14.
- 10) 同上, p. 14.
- 11) 同上, p. 14.
- 12) 土田知則・青柳悦子 『文学理論のプラクティス』新曜社, 2001, p. 78.
- 13) Bernard Lecherbonnier, Aragon, Bordas, 1971, p. 101.
- 14) 海野弘 『四都市物語 - ヨーロッパ・一九二〇年代』冬樹社, 1979, pp. 51-52.
- 15) 同上, p. 52.
- 16) Aragon, Les Cloches de Bâle, Denoël, 1934; coll.<folio>, 1972, p. 292.
- 17) Jaqueline Lévi-Valensi, Aragon Romancier, Sedes, 1989, p. 195.
- 18) 同上, p. 196.
- 19) 稲垣直樹 『「レ・ミゼラブル」を読みなおす』白水社, 1998, pp. 13-14.
- 20) Jaqueline Lévi-Valensi, Aragon Romancier, Sedes, 1989, p. 195.
- 21) 同上, p. 195.
- 22) 同上, p. 27.