

クロード・シモン：

『草』における与件と想像

松尾国彦

(人文学部仏文学研究室)

Claude Simon :

La donnée et l'imagination dans "L'Herbe"

Kunihiko MATSUO

(Littérature française)

クロード・シモンの『草』(1958年)¹⁾は、現在分詞の多用をその最大の特徴とする。現在分詞はこの作品にあっては、知覚の一瞬という永遠の現在時を示し、そうした現在分詞の氾濫が、汎時間的同时性ともいべきもので作品全体を満たしていることについては既に論じた²⁾。テキスト構造という点からいえば、この作品は現在分詞の同時併置をその基本とする。併置されたそれら現在分詞相互の間には、相対的な時間差は存在しない。というのも、それらはいずれも永遠の現在時を示しているからである。しかるに、それらがテキストの直線性のなかにとり込まれるとき、そこに相互の相対的位置関係が生じる。そして、それぞれの現在分詞の位置関係により、この作品ははじめてフィクションとして動き出すのである。『草』はテキストそのものの方向性により、はじめてその方向性が与えられる作品なのである。

ところで、現在分詞の併置を構造上の基本とするとはいえ、時制変化した動詞がこの作品からまったく消えてしまったというわけではない。絶対数が極端に少なく、しかも現在分詞とほとんど同格に扱われ、むしろ現在分詞の氾濫に埋没してしまったかのようにみえるとはいえ、主節動詞もときには現われる。また、従属節中に用いられた動詞というのであれば、その数も相当数にのぼる。したがって、現在分詞中心の作品であるとはいえ、『草』が時制の問題とまったく無縁というわけではない。しかもこの作品にあっては、この問題が文法の規定するような内容を内容とせず、むしろクロード・シモンの制作態度そのものに深いかかわりを持っていると思われるだけに、検討に値する。

『草』は基本的には二つの時制によって書き分けられる。つまり、単純過去形をベースとする過去時制と、現在形をベースとする現在時制である。時制は一般には時間相互の相対的關係を示すものと考えられている。そこにあっては、現在時制は必ずや過去時制の後に位置することであろう。ではその時間の相対性と、この作品を一貫する同時性＝汎時間性とは矛盾しないのであろうか。本論ではこの作品における時制が、文法の要求するような時間の相対性を示すのか否か、否とすればなにを現わしているのかについて考える。

1) 時制変換

『草』という作品に接してだれもがまず驚くのは、現在分詞の多用ということであろう。文体に色々な工夫をこらした作家はこれまでもたくさんいたとはいえ、これほど現在分詞を活用した作品は、従来の小説にあっては皆無だからだ。しかし、その現在分詞の多用も、絶対分詞節による状

況補語機能の拡大と解釈すれば、ぎりぎりのところで文法規範の領域内にとどまる。しかるに、次のような記述にぶつかった読者は、さらに大きな驚きを感じることであろう。ここには明らかに語法違反があるからである。

... l'une des extrémités [du T de soleil] s'effilant en pointe tandis que la base s'élargit, s'allonge et qu'il en jaillit la branche verticale venant frapper le dossier du fauteuil où *sommele* la bossue ..., la bossue, donc, ouvrant alors les yeux ... retrouvant en face d'elle exactement à la même place sur l'oreiller le crâne nu, la main décharnée et jaune —la patte de poulet— allant et venant sans trêve, défroissant sans fin les plis imaginaires du drap sur la poitrine aussi plate qu'une poitrine d'homme, comme si, au fur et à mesure qu'elle prenait possession de ce corps, la mort avait pour effet ... de la dessexuer, la voix elle-même, lorsqu'elles [la bossue et Louise] l'entendirent ..., rauque, ou plutôt rocailleuse, asexuée elle aussi ... (pp.110-113, 強調は論者. 以下同じ)

この作品ではカッコを多用し、記述を補足することがしばしばで、上の引用で省略したのはすべてカッコ内の記述である。特に第二の省略符に相当するカッコの長さは、1 ページ半にわたる。カッコ部分がそのように長大にわたる場合、この作品にあってはカッコを閉じたあと、カッコ以前の最後の語(句)を、〈*donc*〉を伴って繰り返す、そのまま記述を続けるというのが常套手段である。したがって、引用部分においても、そのこと自体にはなんの問題もない。このような場合、カッコの前後で繰り返される語(句)は、むしろ内容的にも同一物であると考えるのが当然である。また、カッコ以後の記述も、中断されたカッコ以前の文脈に引き戻される。事実、引用においても〈せむし女 *la bossue*〉が、カッコの前後で異なる人物にすり代わったとする根拠はなにもない。また、そのせむし女が、瀕死の老女を看病しているという状況は、細部にいたるまでなら変わっていない。看病しながらとうとうしてしまっただけのせむし女が、カッコを隔てて目を覚ますのである。しかるに、カッコの前後で齟齬をきたしているものがたった一つある。つまり時制である。現在時制がカッコを隔てて過去時制になっているのだ。同一文脈による同一文内での時制変換は、明らかに語法違反である。

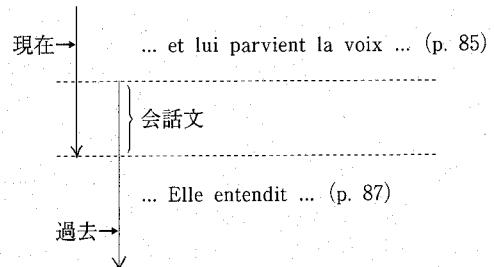
フィクションとしての『草』は、過去における一連の出来事をその内容とする。したがって、過去時制が時制上の基準となるのは、さしあたり当然のこととしておこう。しかるにこの作品にあっては、真理や一般的事実を示すもの、つまり文法的に許容されたもの以外に、現在時制がしばしば用いられる。そして、二つの時制の間に時制変換が行なわれるのだが、そうした時制変換は上の例と同様、いつでも語法違反の形で行なわれるのである。それらの箇所を順に挙げれば次のとおりである。

- ① P. 21～P. 24：過去→現在→過去
- ② P. 49～P. 66：過去→現在→過去→現在→過去
- ③ P. 79～P. 87：過去→現在→過去→現在→過去
- ④ P. 104～P. 113：過去→現在→過去
- ⑤ P. 125～P. 164：過去→現在→過去→現在→過去→現在→過去
- ⑥ P. 206～P. 211：過去→現在→過去
- ⑦ P. 253～P. 258：過去→現在→過去

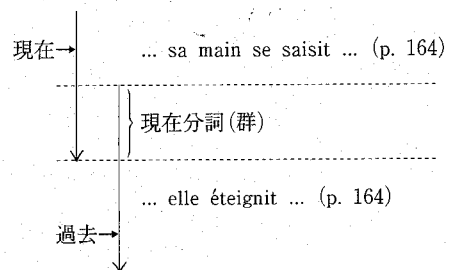
いずれの場合も過去時制に発し、過去時制に帰着しているのは、過去時制が時制上の基準だからである。これらすべての場合において、時制変換の前後で状況設定はまったく変わらない。人物もまた一連の動作を続ける。たとえば、⑤においてスープを飲んでいる老人は、過去時制のうちにいったん止めたスプーンの動きを、いままた〈ふたたび〉(P.138) 現在時制のうちに止める。また、現在時制において夫から発せられた問に、妻が答えるかどうかが問題になるのは、過去時制において(P.161)なのである。現在発せられた問に対し、過去において答えるというのは、現在まどろんでいる目を、過去において開けるといふのと同様、語法違反であるばかりでなく、論理矛盾でもある。

このような時制による書き分けが、『ファルサル』(1969年)以降の作品、特に、『導体』(1971年)におけるように、テキストそのものを積極的に分断しようというクロード・シモンの意図によるものでないのは明らかである。というのは、いずれの場合にあっても、語法違反の衝撃を緩和するための工夫が施されているからである。たとえば先ほどのせむし女の場合、時制変換は長大なカッコを挟んでなされたが、読者はその長大なカッコ内の記述を読むうち、カッコ以前の時制がどのようなものだったかを忘れ、カッコ以後の時制を容易に受け入れるだろうという、作者の側の予測がそこには見てとれる。それはカッコを介してのごまかしにも似た時制変換なのである。むしろこのような単純な例は例外的なものだが、先に列挙したいずれの場合にあっても、このような予測が感じられるのである。

この作品における時制変換は、直接話法による会話文を介してなされることが多い。上の例のカッコに代わり、長短さまざまな会話文が介入する。たとえば③(現在→過去)においては、3ページにわたる会話文が二つの時制の間に挟まり、クッションの役割を果たしている。直接話法の会話文は地の文からは独立し、時制のうえでも地の文の拘束を受けない。かくて少なくとも形式的には、aなる時制の地の文の到達点たる会話文が、そのままbなる時制の地の文の出発点ともなりうるのである。嵌め込みパズルは、会話文により一部重複する。右図のとおりである。



ところで、こうした緩和策はたしかに施されているというものの、本来許されるはずのない時制変換が、この作品に限ってどうして可能なのか。基本的なところでそれを許しているのはなんなのか。こうした当然の疑問に答えるためには、もう一つの場合について考えなければならない。①(過去→現在)や⑤(現在→過去)の場合だが、これらにあっては、時制変換は会話文ではなく、現在分詞(群)を介してなされる。たとえば⑤にあっては7つ、カッコ内の4つを加えれば計11の現在分詞群がクッションの役割を果たしている。右図のとおりである。現在分詞は本来同時性を示すのみで、それがいかなる時制に対する同時性なのかを示す指標をそれ自身のうちに備えてはいない。したがって、a時制の到達点であると同時にb時制の出発点ともなり、クッションの役割を果たしうるのである。そして、時制変換は多くの場合会話文を介してなされると言った先ほどの指摘は、ここで修正しなければならない。というのも、介在



する会話文はすべて〈disant〉ないしそれに準ずる現在分詞によって導かれ、その支配下にあるからである。

このことから次のことが理解される。つまり本来許されるはずのない時制変換を許しているのは、この作品を一貫する現在分詞併置の構造だということである。併置の構造は、併置される要素相互の連続性をもともと前提としない。それは孤立したものの同士の併置なのである。時制変換という言い方は、当然あるべき連続性、過去時制なら過去時制がずっと続くというような連続性を前提としている。しかるにこの作品にあっては、テキストそのもののいわば物理的連続性を除いては、いかなる連続性をもともと存在しない。したがって『草』における時制変換は、むしろ時制併置と言いつ換えた方が良くともいえる。この作品にあっては、時制さえコラージュのごとくに併置される。いづれにしてもこの時制変換=時制併置により、現在分詞の氾濫が作品にもたらす同時性=汎時間性のなかにあつて、もともと二義的なものでしかなかったこの作品の時制性が、さらに影を薄める結果となる。

2) ヴィジョンの現在時

『草』における時制がどれほど影の薄いものであろうと、時制は文法体系のなかで確立した制度であり、過去時制と現在時制の差は依然として存在し続ける。しかも、クロード・シモンは衝撃緩和の策を活用してまでその差を維持しようとしているのであり、この差には文法体系の要求するところとは異なるかもしれないとはいえ、なんらかの意味があるはずである。時間の相対性を示すのでないとするれば、この作品においてその差はなにを示しているのか。この点に関して手掛りを得るため、まずフィクションレベルで考えてみよう。以下の論議はフィクションレベルのものであるので、テクストレベルでは同時併置されたものを、連続相のもとに解説したことを前もって断っておく。

先にも触れたように、フィクションとしての『草』の内容は、過去の出来事である。したがって、そのような内容に対して、なぜときに現在時制が用いられるのかを考えるのが問題解決の糸口となる。では、さし当たり①の現在時制はなにを示しているのか。①に示されているのは、ある日の夕べの田園の情景である。遠くに現われた列車が見え隠れしながら、女主人公の立つところから間近な駅に向かって走ってくる。この列車は、最後の木立にさしかかるあたりまで過去時制で示される。そして、列車が駅に停まり、人々がホーム上でうごめく様から現在時制で示される。しかるに、少くとも女主人公の立っている場所からは、木立の陰になって、この駅は見えないのである。ホーム上の情景は、現実に見る情景ではない。脳裏に浮かべる情景、つまりヴィジョンなのである。目に見えないとはいえ、ホームのざわめきからそれと思ひ浮かべることのできるヴィジョンである。では、実際に見えないものを、ヴィジョンとしてあれ、どうして見ることができなのか。それはそうした情景を、それまでに何度となくのあたりにしたからである。列車は他でもないいつもの〈7時の列車〉(P.20)である。また、二人の憲兵が車掌と無駄話をしているのを思ひ浮かべることができるとすれば、それはそれが現金輸送の日である〈いつもの木曜日そのまま〉(P.22)だからである。その他、この現在時制部分には、〈いまま toujours〉(P.22)立つ羽虫の柱や、塀の崩れ目に〈いまま toujours〉(P.22)いる猫や、いまま〈絶え間なく sans trêve〉(P.22)シーツをさする老女の手のイマージュが示される。羽虫の柱は、晩夏のこの時期にはいつでも目にするもので、事実この作品でも何度となく喚起されるイマージュである。さらには、情人との逢引の場所にいつでも現われる猫の姿や、死の床に横たわる老女の手の動きは、ほとんど固定観念のように女主人公のまなかいを離れない。この場からは離れて建った屋敷の、しかも鎧戸をおろした一室に横たわる老女の手が、現実に見えないことは明らかだ。つまり、それはヴィジョンなのである。

田園のただ中に孤立した屋敷を中心に、限られた数の家族の間で繰り返される日常生活は、日々同じような情景を繰り返す。そこに生きる人達にとっては、千篇一律のごとくに繰り返されるそれら情景は、その現場に居合わさなくとも思い浮かべることができ、なかにはさきほどの猫の姿や老女の手の動きのように、固定観念にまでなるものさえある。そしてさらに重要なのは、クロード・シモンの作品の登場人物達には、行為のさなかにある自分自身の姿をも、背景ともども目に浮かべることができるということである。この点で彼等は、作者自身と良く似ているのである。たとえば『草』の女主人公は、明るい色の服を着て夕闇のなかを走ってゆく自分の姿を、まるで映画の一場面を見るかのように見ることができるという。「…自分が見え *se voyant*, 記憶のスクリーン上を流れる明るい色の服, 映写機からの光束に追われて緑の丘を駆けくぐる光のしみを見ることができ…」(P.125)。自分の姿を思い浮かべるといふ記述は、この作品のそこそこに散見する。自分で思い浮かべることのできる自身の姿は、ヴィジョン以外のなにもものでもない。

かくて、ヴィジョンとして現在時制で示されるのは、いつものように木陰のテーブルに坐った二人の老女の姿(②)であり、病室での女主人公と医者とのやりとりの情景(③)であり、遠目に見た屋敷のたたずまいや、もう一つの固定観念、つまりしだいに形を変えてゆくT字形の光のしみ(④)であり、食堂から寝室へと場所を移しながら繰り返される家族間の情景(⑤)であり、情人との間のいつものやりのやりとり(⑥)なのである。そして⑦にいたってはじめて、クロード・シモンはまるで最後に種明かしをするかのように、現在時制で示したものがヴィジョンであることを明確にする。この部分にあって女主人公は、いま母屋に戻ろうとしている義父の、ついきましたがたまで居た——したがっていまは見えない——あずまや内での面影を〈想像する *imaginant*〉(P.255)のである。

現在時制で示されたものがヴィジョンであることは、過去時制の記述から反証することもできる。たとえば②の、木陰に坐った二人の老女が繰り返される情景のなかで、現在時制はなぜ突然過去時制に変換し、また現在時制にたち戻るのか。このような変換は⑤の若夫婦間のやりとりのただなかにも起こるのだ。これらの例において、過去時制は日常性のなかの特殊を示す。②においては、いつものやりのやりとりをしているように見えた老女たちの一人——いつもはなるべく気丈を装い、涙を流さなければならないような話題をなるべく相手にもちかけないよう努めていた老女——が、この時に限って涙を流し始めたのである(P.54)。⑤においても、倦怠の雰囲気なかでのいつものやりのやりの間に、この時に限ってめざましいことが起こる。普段は気弱で、妻をも避けがちな夫が、この日に限って煙草を持つ妻の手を叩いたのである(P.162)。現在時制に挟まれた過去時制は、日常性のなかの特殊を報告する。

ジェラルド・ジュネットは、ブルーストに関する著述において、イテラティブという用語を提唱する³⁾。これはn回起こったことを一回だけ語る語り口で、一回起こったことを一回語るというサンギュラティブに対応する。『草』において現在時制に挟まれた過去時制は、サンギュラティブの立場に立つ。それに対し、日々繰り返され、現場に居合わさなくともそれと思い浮かべることができるほどになった情景を示すという点で、現在時制はイテラティブの機能を果たすといえる。ヴィジョンにまで昇華した日常的情景が一回だけ語られるのである。むしろ『草』の現在時制にとって重要なのは、そうした経済性の問題ではなく、現前性の問題である。そして、当初はかくも異様にみえた『草』の現在時制も、この現前性を通じて文法規範や伝統的小説技法に接近する。というのも、それらはいずれも現前の現在形、つまり過去の出来事を髣髴たらしめるための現在形を許容もし、活用もしているからである。『草』において過去時制が果たす役割は情報提供であるのに対し、現在時制が果たす機能はヴィジョンの呈示なのである。

以上のように、『草』における現在時制は、ヴィジョンの呈示をその目的とする。では、それは

誰の見るヴィジョンなのか。こゝまではもっぱら、女主人公の目を通して見るヴィジョンという立場から論を進めてきた。フィクションレベルにおいては、現実に見えようと見えなかりと、すべては彼女の視点から眺められる。彼女自身の姿さえ例外ではない。この点に関しては、鏡像の戯れという彼女のヴィジョンの構造が、作品の最終部分で明示されるのを待つまでもない。情人と向かい合う彼女が、男の肩越しに見つめているもの、心ここにあらずという風情で見つめ続けるもの、それでいて男が振り向いてそちらを眺めたとしても、見えるはずがないことを彼自身が知っている〈あのなにか ce quelque chose〉(P. 9 および P. 14) とは、こうしたヴィジョン以外のなものでもない。

しかるに、その一方において、これらヴィジョンを女主人公の想像力によるとしたのでは説明しがたい記述がないわけではない。たとえば、次のような記述である。

Et elle pourra se voir pénétrer dans la salle à manger, la scène, le tableau : ...

(P. 128)

省略符に相当するのは、現在時制によるヴィジョンである。シーンといい、タブローといい、本論の用語ではヴィジョンを示す。引用では、自分自身を含むそうしたヴィジョンを、女主人公は将来思い起こすことができるだろうというのである。将来における肯定の可能性は、現在における否定を前提とする。つまり、いずれはこのヴィジョンも彼女のものとはなるだろうが、少くとも今のところは彼女のものではない。では、だれのものなのか。だれが今、現在時制のうちにそれを見ているのか。少くともだれがそれを呈示しているのか。この点に関しては、フィクションレベルでの解決は不可能である。というのも、新たな要素、未来時制という第三の時制が関与しているからである。

こゝまでは『草』の記述が過去時制と現在時制に二分されているかのように論じてきた。しかし、ごく稀に——正確にいうなら6回、カッコ内のものを除けば5回(P. 124, P. 128, P. 140, P. 152, P. 155)だけ——未来時制が用いられる。しかも、カッコ内のものを除けば、いずれも上の引用とまったく同様、女主人公が将来においてヴィジョンを思い起こすことになるだろうという、可能性を示す場合に限られる。つまりこの作品におけるヴィジョンは、必ずしも女主人公が想起するものではないということである。未来時制は本来登場人物の時制ではない。そこで改めて、ヴィジョンについてテキストレベルで考え直してみよう。論者はフィクションレベルの解釈がフィクションレベルにとどまる限り、結局なにも言わなかったことに等しいと考える者の一人である。

3) 与件と想像

『草』のなかの現在時制によるテキストには、ひとつの特徴的なことがらが含まれる。つまり、不確定要素の集中である。『草』に限らずクロード・シモンの作品には、不確定を示す語彙がしばしば用いられる。その典型は言い代えのための接続詞〈ou〉で、ほとんどの場合〈ou plutôt〉の形で現われる。この〈ou plutôt〉により、テキストの進行——というのはテキストは進行するものだからである——は一時的に停滞し、停滞により維持されるテキストの現在のなかで、前出の語が多くは類義語に置き換えられる。かくてこの類義語を介して前後のコンテキストが微妙に変化し、フィクションそのものの方向さえ変えることもしばしばである。つまり、この〈ou plutôt〉はテキストの進行を遅らせる一方で、コンテキストではなく語そのものによるテキスト進展のためのひとつの装置なのである。

こうした〈ou plutôt〉は、『草』においても全般的にしばしば用いられる。しかしこの作品の現在時制部分に限れば、さらに特徴的な用語が集中する。特に②や④において顕著なのだが、〈peut-

être) や (sans doute) 等の不確定の副詞およびそれに準ずる語彙の集中である。接続詞 (ou plutôt) は、いったん明言した語を改めて修正する。それは一つの確信の他の確信による置換である。一方、副詞 (peut-être) や (sans doute) は、はじめから明言の回避であり、不確定そのものである。このことは次の引用によっても明らかであろう。ここでは (peut-être) のみならず、さらにあからさまな疑問符さえ用いられる。

... la façade blanche, déserte, et rien que le paresseux balancement de l'ombre que projette la branche du grand cèdre, et *peut-être, à un moment, un balai ou un plumeau* apparu à l'une des fenêtres du premier, secoué, disparu sans que l'on ait pu voir beaucoup plus que la main —avec *peut-être* l'avant-bras— qui le tient, et ensuite, de nouveau, *un long moment* sans que rien d'autre ne bouge que l'ombre de la blanche en train de se rétracter insensiblement, et *peut-être, plus tard, une femme* portant une ombrelle —Sabine?— apparaissant sur le perron, parlant derrière elle à quelqu'un qu'on ne voit pas, à l'intérieur de la maison, et qui, toujours invisible, referme la porte-fenêtre, le soleil brillant une fraction de seconde dans les vitres de nouveau noires l'instant d'après tandis que Sabine descend les marches, longe la façade, disparaît, et presque aussitôt le bruit —mais seulement le bruit— de la voiture démarrant, ralentissant avant de s'engager sur la route, s'enflant de nouveau, décroissant, s'éteignant, et *plus tard* encore — l'ombre de la branche du cèdre ne touche alors plus la façade — la forme lourde et lente d' *un homme —Pierre?—* franchissant la même porte vitrée ... (P.107)

鮮明な印象を与えるこの情景には、その鮮明さとは裏腹に、不確定要素がちりばめられている。まず三度にわたる (peut-être) が記述全体に不確定の色合いをもたらし、鮮明さとの間に不思議な調和を感じさせる。そして、こうした色合いは、多用される不定冠詞、さらには (à un moment), (plus tard) など、明確な時間限定を避ける副詞によって強められる。さらにそうした不確定の色合いを決定的なものにしているのは、むしろ疑問符の存在である。この疑問符は、実際に目している情景が遠目にしか見えず、したがって人物を特定できないといった事情からくるというより、情景そのものがだれかの想像力によるヴィジョンであり、その想像力の一瞬の逡巡がもたらしたものと考えるべきである。言い換えれば、想像力とともに進行するテキストそのものが逡巡しているのである。(Sabine) という固有多詞は、はじめは疑問符を付して示されるが、二度目には疑問符を除かれ、以後はそれが確かにサビーヌという人物だという前提のもとにテキストが続けられる。後のピエールの場合も同様である。テキストの現場において躊躇から断言へと移行するのは、テキストと一体となった想像力そのものなのである。実際に目に見ているものなら避けられるはずの不確定の色合いも、こうした想像力によってもたらされたものだとすれば納得がゆく。

これは特定の作中人物 — たとえば女主人公 — の見ているヴィジョンを転写したものではない。このヴィジョンを見ている者があるとすれば、それは非人称的人格たる (on) であり、テキストの背後に隠れた話者、テキストに託して想像力を展開する話者、つまり作者以外の何者でもない。こうした情景を将来において女主人公が思い起こすこともあるだろうという記述が先にあったが、フィクションの時間である過去からみた将来、つまりテキストの現在時において、女主人公に代わってそれをヴィジョンとして — つまり想像力によって — 見ているのは、作者そのものなのである。『草』における現在時制による記述は、上の例のみならずすべてクロード・シモン自身

のヴィジョンを示す。かれはそうした記述に、みずからのむき出しの想像力を託しているのである。この作品におけるヴィジョンは、テキスト生成の現場で、テキストそのものに託された、作者自身の想像力の実現にほかならない。

クロード・シモンは、前作『風』(1957年)には作中話者を登場させ、主人公を中心とする一連の出来事を語らせた。この話者は多くは他人の——なかでも主人公自身の——語るところに従って物語を進める。その際話者の想像力は、人々の話を聞きながら、次のように繰り返して止まない。「私には彼の姿が目に見えるようだった」、「私は公証人の描くとおりの彼を想像してみようとした」、「私は(彼のことを)想像せずにはいられなかった⁴⁾」、等々、等々。こうしたコメントは作品全体に満ちわたり、かくてこの作品が、話者のヴィジョンによって、構成されていることを明かしている。この話者の想像力は、クロード・シモン自身のそれにも似て、もっぱら視覚的な能力、つまりヴィジョンを想起する能力なのだ。しかるに、『草』には作中話者は登場しない。前作における作中話者のように、語りのレベルで想像力を仮託すべき対象を設定しない作者は、みずからの想像力をテキストそのものに託さなければならない。現在時制による記述は、作者の想像力の、テキストレベルでの実現である。一方、過去時制による記述は、その想像力実現のための与件である。この作品における過去時制と現在時制の間の時制変換は、テキスト生成の現場における与件と想像の交替だったのである。

想像力といえど、与件なしにはなにものももたらさない。『風』の話者は人々の話を与件として、はじめてヴィジョンを想起することを得た。『草』においては、作者自身が与件としての情報を提供しなければならない。むろん与件といえど、作者の想像力によるものであることには変わりがない。現在時制によるヴィジョンが、むき出しに呈示された想像であるのに対し、こちらは与件を装った想像なのである。そして、装われた与件の連続的な提供こそ、いわゆる語りの本質だとすれば、現在時制による想像には、ひとつの役割が課されている。つまり、平穏な語りのリズムを破壊し、破壊を通じて新たな展望を模索することである。この点で、現在時制による記述は、先に述べたテキスト停滞と進展のための装置、つまり〈ou plôt〉を、さらに大がかりにしたものともいえる。作者は現在時制の記述により、過去時制による語りを一時中断し、その間想像力を装いから解き放って自由に遊ばせ、かくて次の一步への方向を定める。というのも、想像によるヴィジョンといえど、いったんテキストとして定着されてしまえば、たちまち「新たな与件」(P.104)となるからである。そして、それはまた、テキストの現場にいつでも身を置いておこうとする作者の意図の表われでもある。『草』における与件と想像は、テキストの現場において相互に作用し合う。クロード・シモンは、どんなものをも消化してしまう駝鳥の胃のように、どんな変化をも受け入れる能力を、かの「新たな与件」の能力とした(P.104)が、それはむしろテキストそのものの能力といった方がよい。テキストは与件も想像もひとしなみに受容する。かくて『草』にあっては、作者その人でさえなく、テキストそのものが語るかの観を呈するのである。

クロード・シモンは理想とすべきテキストを、「非人称的 impersonnelle エクリチュール」(P.122)としたが、それは人格としての話者や登場人物の容意や人為が入りこまず、それ自体が語るようなテキストをいう。作中話者の廃止はそれに向けての第一歩といえる。しかし、こうしたテキストからは、作者自身も姿を消さなければならない。先の引用でヴィジョンの主体を、人称性の稀薄な不定代名詞〈on〉としたのは、作者としてのみずからの人格をテキストから遠去けるためのひとつの試みだったのである。むろん、この試みをクロード・シモンがこの作品によって達成したと言うつもりはない。先に問題となった未来時制による記述や、作品全体にちりばめられている〈dit-elle〉、〈pensa-t-elle〉、〈semble-t-il〉等の、倒置による補助的挿入文の背後には、いつでも作者の影がちらついている。それどころか、それらの挿入文をも含めて、この作品における主節

は、すべて作者介入だとさえいえる。主節の主語を対象化しうる人格は作者のうちには存在しないからである。クロード・シモンがこの作品において主節動詞の数を極端なまでに切りつめたのも、ここにこそ根拠がある。本来作者の節である主節は、作者消去という目的とは真向から対立する。したがってそれを最小限度にとどめようというのが、現在分詞の多用を招来したのである。作者自身の消去というのは、むしろ不可能であることがはじめからわかっている試みである。しかし、『風』の〈私には思われた il me semblait ...〉から『草』の〈…のようだ semble-t-il〉の間には大きなへだたりがあり、非人称化への大きな一歩がこの作品によって踏み出されたことがわかる。この作者の以後に続く作品は、この不可能な目的への綿々たる努力の跡なのである。実現不能な目的とはいえ、そちらの方向へしだいに近づくことは可能なのである。

4) テクストの現在時

『草』において、過去時制は与件を、現在時制は想像を示す。与件とは情報の形をとった想像力の間接的呈示であり、想像とはヴィジョンの形をとった想像力の直接的呈示である。かくてこの作品における時制は、時間相互の相対的關係を示すという、文法の要求する時制性からは離れ、想像力のあり方、想像力の呈示のし方の違いを示す。問題なのは想像力の成果を、直線的時間のどこに位置させるかということではない。この作家にとって、時間は本来直線的なものではない。問題はテキストの直線性のうちに、どういう形で想像力を呈示するかということである。

『草』にあつては、作者の想像力はテキストと同時進行する。制作とはこの作家にとって、テキストの現在時における想像力の開発なのである。このことは想像力を間接的に呈示する場合でも、直接的に呈示する場合でも変わらない。クロード・シモンは、自分の作品が作品以前に存在するなにかを表現するためのものでないことを、ことあるごとに表明する。彼は画家がさらのキャンパスに向かい立つように、白紙にたち向かう。白紙に向かって初めて想像力が活動を始め、その活動そのものがテキストとなってゆくのである。したがって、制作過程をどの時点で切り取っても、白紙にたち向かう作者を見出すことであろう。このことは作者消去という問題とは次元が異なる。彼はいかなるアリバイをも放棄し、テキストの現在時に身を置き続けようとする。

作者のこうした意図は、『草』の基本的骨組をなす現在分詞併置という、開かれた構造に助けられていることも事実である。独立性の強い絶対分詞節併置の構造は、論理性という桎梏を和らげ、テキストの現在時における想像力に遲疑逡巡と投企の余裕を与える。そしてさらに重要なのは、現在分詞併置の構造がテキストの現在時に身を置き続けることを作者に許したというより、テキストの現在時に身を置き続けようという作者の意図こそ、時制性克服のための現在分詞併置という構造をもたらしたと思われることである。

『草』の冒頭は次のとおりである。

《Mais elle n'a rien, personne, et personne ne la pleurera (et qu'est-ce que la mort sans les pleurs?) sinon peut-être son frère, cet autre vieillard, et sans doute pas plus qu'elle ne se pleurerait elle-même, c'est-à-dire ne se permettrait de se pleurer, ne penserait qu'il est décent, qu'il est convenable de ...

— Mais elle ne t'est rien.

— Non, dit Louise.

— Elle ne t'est rien.

— Non, répéta-t-elle docilement. Mais elle continuait à regarder devant elle quelque chose qu'il ne pouvait pas voir. (p. 9)

時制の問題とは直接関係のない会話文で始まるこの冒頭部において、初めて作者が積極的に介入するのは〈dit〉という語を介してである。推測を許してもらえば、単純過去形、現在形同形のこの動詞を書きながら、クロード・シモンはこの動詞のうちにどちらの時制を選択すべきか一瞬ためらい、そうした躊躇のうちに両時制を一語のうちに実現し、ひいては時制性を克服する可能性をつかの間垣間見たのではなからうか。この可能性は次の動詞〈répéta〉によりたちまち否定されるが、その後この作品においてこの〈dit〉が多用され、これまた三人称単数——この作品の主語はほとんどこの人称による——において単純過去形と現在形が同形の第二群規則動詞の頻出とも相俟って、この作品の時制性を形式面からも薄める役割を果たしているのである。そしてこの時制性の稀薄化の延長線上に現在分詞の多用がある。そこから絶対分詞節併置という、この作品の基本構造が発想されたと考えられないことはない。冒頭の一語が作品全体の構造を決定する契機となったかもしれないという推測は、まったくの白紙状態から作品を始めるこの作家の制作態度にあっては、大いにありうることなのである。

ちなみに、この作品そのものは、引用のとおり無を表わす不定代名詞〈rien〉で始まる。この〈rien〉は、作品を始めるにあたって作者が直面する白紙状態そのものなのである。作品以前にはなにもものも存在しないのだ。そして、それに続く数行は、この不定代名詞の代用語をも含めて、否定文の繰り返しであり、冒頭の文の変奏以外のなにもでもない。無からの出発は遅々として、しかもトートロジーのごときものによってしか始まらない。しかし、どれほど消極的な語の連続であろうと、書きつけられたとたんそれらは新たな与件となり、次のステップへの足掛りとなる。次のステップとは、〈rien〉に対応する不定代名詞〈quelque chose〉である。冒頭部分で執拗に繰り返されるこの〈quelque chose〉が、女主人公——そして女主人公を介してクロード・シモン自身——のしているヴィジョンであることは先にも述べた。まだ不分明なこのヴィジョンを、作者は想像力により実現し、解明しなければならない。『草』は遅疑逡巡をも含むこの実現と解明の軌跡なのである。そして、かの〈quelque chose〉が実現され、想像力が燃焼し尽くしたとき、そこには再び白紙の状態、つまり〈rien〉が回帰する。『草』は〈Temps (Longtemps)〉に始まり〈Temps〉に終わるプルーストの『失われた時を求めて』と同様、円環構造を持った作品なのである。小説という文学ジャンルにとっていまだ良き時代を生きたプルーストの場合、この円環構造のうちにみずからの生のすべてをくるみ込むことができたのに対し、クロード・シモンは再び振出しの〈rien〉にたち戻り、また新たな試みを始めなければならないという違いはあるのであるが。パズルは出来あがったとたん、再び崩される。『草』は次のように終わる。

... puis quelques gouttes encore, groupées, puis, un long moment après, une autre
— puis plus rien. (P.262)

註

- 1) Claude Simon : L'Herbe, Editions de Minuit, 1958. この作品からの引用は、すべて本文中にページ数のみを示す。
- 2) 拙稿：クロード・シモン：『草』における同時性、本誌本巻。
- 3) Gérard Genette : Discours du récit, Figures III, Editions du Seuil, 1972. pp. 145-182.
- 4) Claude Simon : Le Vent — Tentative de restitution d'un retable baroque—, Editions de Minuit, 1957. p. 15, p. 15, p. 10. なお、このような記述は作品全体に散見する。

(平成元年10月5日受理)

(平成元年12月27日発行)