

現代フランス文学における道行きと束縛をめぐって

塩塚 秀一郎

石井遊佳さんの芥川賞受賞作『百年泥』の構成はシンプルで、主人公がインドの川にかかる橋を渡りきるまでの行程に尽きるのですが、そのあいだに、日本とインドを行き来しつつ、回想、伝聞、想像などの思念が入りこむため、実際に描かれる時空間はとめどもなくひろがっていきます。こうした逸脱は、主人公を自由に歩かせる設定にするのではなく、出発点と到達点を明確に定めたからこそ生まれたものだ。翻訳家の鴻巣友季子さんはこのように考え、「道行きの束縛性から、心の逸れは生まれる」〔毎日新聞平成三〇年二月四日〕と印象的なフレーズにまとめています。鴻巣さんは、道行きが限定されたからこそ、そこからの逸脱がおもしろく際立つことになったのだ、と述べ、主人公が列車で定められた鉄路を進み、翻意するまでを描くミシェル・ビュートルの『心変わり』（一九五七）との類縁性を指摘しています。また、ジュリアン・グラックには『狭い水路』（一九七六）という、ボートでの舟旅を描いた紀行文がありますが、小舟による川の旅も道行きが定められているうえに、川辺にどのような景色が出現しても、途中で止まったりできず一定の速度で進んでいく他ないという意味で、ビュートルが描いた鉄道の旅と共通するところがあります。興味深いのは、川の旅においては、景色の変化に応じて自分の進み方を調節できないために、つまり景色に対して徹底的に受け身であるほかないがゆえに、旅人は景色から受ける刺激に極めて敏感になり、しばしば何気ない景観、沈みかけた洗濯船や葦のしげみなどから、自らの未来への予兆を感じとったり、過ぎ去った幼年期が甦ったりというふうに、想像力と記憶による旅を舟旅に重ね合わせ、重層的な道行きが出現していることです。「道行きの束縛性から、心の逸れは生まれる」というフレーズは、このような、制約された移動とその効果に対する私の関心をよくいいあらわしているのです。しかし、そもそも、なにゆえにそのような事柄へと「心が逸れて」きたのか、私の関心はいかに「逸脱してきた」のか、そこから語り始めることにしましょう。

二〇一〇年、私はジョルジュ・ペレック（一九三六～一九八二）の『煙滅』（一九六九）という小説を日本語に翻訳しました。この小説の原典はフランス語の最頻出文字である E の文字が一度も使われていないということでも知られています。「E の文字の消去」それ自体も尋常ならざる事態ですが、それだけであつたら壮大な言語遊戯として片付けられていたことでしょう。実際には、「E の消去」という〈束縛〉、ペレックが言うところの〈制約〉にはさまざまな含意が込められていて、小説のストーリーは手を変え品を変え、この束縛の意味について語っているとさえ言えるほどなのです。E の文字は、とりわけ語末で発音されないことによって、フランス語独特のやわらかく滑らかな音を生み出していると言われます。ひとつの言語の特徴、大げさに言えばアイデンティティをなすとも言える文字を消去することから、『煙滅』における E の文字の消去は、地球上からひとつの民族を消し去ろうとした試み、ホロコーストの暗喩になっているとも言われています。連想が飛躍しすぎだと思われるでしょうか。で

も、ベレックがユダヤ系移民の子としてパリに生まれ、その父親は第二次大戦で戦死し、母親はアウシュヴィッツで亡くなったという背景を知れば、こじつけとばかりは言えなくなってきました。また、小説のストーリーにおいても、ある家系の子孫が皆殺しにされており、ホロコーストの暗喩という見方を裏打ちしているのです。さらに、Eの消去によって、フランス語では père〔父〕も mère〔母〕も言えなくなるという事実も示唆的です。詳細は省略せざるを得ませんが、『煙滅』において、Eの消去には、ホロコースト、両親との死別、戦前には当たり前だった日常の消失、さらには、生の不条理そのもの、などさまざまな含意が込められているのです。

しかし、それにしても、両親との死別のような、ベレック本人にとって重大な事柄をどうして言語遊戯のかたちで表現しなければならなかったのでしょうか。もっとストレートに、言葉を尽くして語ればよさそうなのに。おそらく、こういう形でしか語れなかったということ、これ以外の方法では〈語りえなかった〉という点にこそ、一見遊戯的なこの小説の、もっとも悲痛な動機を見るべきなのです。というのも、言語に束縛を課すことなく自由に書いてよいと言われても、「ユダヤ人だから」というような理解不能の理由で殺された母について、あるいは多くの同胞の死について、過不足なく表現できる言葉が見つかるとも思えません。どうにか語るべき糸口が見つかったとしても、いったん思いが溢れ始めると制御がきかず收拾がつかなくなるかもしれない。表現に際してベレックが「制約」を必要としたのは、アウシュヴィッツにおける「母の死」が、出来事の想像を絶する悲惨さという意味でも、自らは目撃していないという意味でも、まさしく「いわくいいがたいこと」であったからなのです。

このように、「Eの文字の消去」に限らず、言語の使用になんらかの束縛を課すことを、ベレックは広く「制約」と呼んでいて、その効用はいま述べたような、ストレートには〈語りえないこと〉に斜めから接近しうることのほか、自己検閲が抑制されることにより、奇想天外な物語が生まれやすくなること、などが考えられます。ちなみに、日本語による文字落とし小説として知られる筒井康隆『残像に口紅を』（一九八九）の中でも、言語が不自由だからこそかえって自己の表現し難い部分についてよりよく語れるようになる、という登場人物の思索が（文字落としによって）記されています。

Eの文字を使わないという束縛は言語に課された制約でしたが、ベレックは自分自身の生活に制約を課す試みも行っています。たとえば、特殊なアルゴリズムにしたがって、パリ市内から選ばれた十二箇所の場所のそれぞれを年に一度のペースで訪れ、その場所の様子を詳細に描写する、という計画。この場合、月に一度はパリ市内のどこかにいなければいけないわけですから、言語ではなく生活そのものが束縛されていることとなります。ボードレール研究の泰斗ジョルジュ・ブランは、「詩を芸術の側から生の側に移す」ことこそ散文詩『パリの憂鬱』の眼目であったと述べていますが、これにならって言うなら、「制約を言語の側から生の側に移す」ことこそ、ベレックの営みの眼目であったとも言えそうなのです。というのも、言語に「制約」を課して書くという方法は、ベレックの仲間たち、ウリボというグループを中心として現在でも続けられてはいるのですが、現代の文学に大きなインパクトを与えているかということ、そうは言えそうにありません。なぜわざわざ面倒くさい「制約」を課すのか、それによって何

が得られているのか、苦勞と利益が釣り合っていないようなのです。

その一方で、ペレックの言語遊戯的側面にはさして関心を示していないような作家たちが、〈生への制約〉を継承、発展させ、興味深い成果を生み出しています。たとえば、フランソワ・マスベロは、パリを縦断する郊外鉄道のすべての駅で降りて、たいした観光資源もない界隈を散策した記録を、『ロワシー・エクスプレスの乗客』（一九九〇）と題するルポルタージュとして発表しています。フランソワ・ボンは、『鉄の風景』（二〇〇〇）において、パリと地方都市ナンシーを結ぶ列車に繰り返し乗り、さびれた車窓風景を書き留めています。ボンはまた、一週間にわたり高速道路から出ることなくパーキングエリアで寝泊まりした体験の記録『高速道路』（一九九九）も発表しています。また、フィリップ・ヴァセは、パリの地図上に空白のまま残されている区画を実際に訪れ、その場所の実態を報告する書物『白書』（二〇〇七）を書いています。いずれの作品も、自ら設定したルールにのっとって誰の注意もひかない場所や日常の風景を記す実験的試みと言えます。そして、いずれにおいても、生に課された制約によって、束縛なく移動していたなら、自由に視線をさまよわせていたなら、見るができなかったような〈風景〉が可視化されている、とみなせるでしょう。ちょうど、『煙滅』において、言語に課された制約のおかげで〈語りえないこと〉が浮かびあがってきたのと同じように。

一例として、フランソワ・ボンの『鉄の風景』を取り上げてみます。ボンはパリを拠点に作家活動をしていますが、地方都市ナンシーの大学で非常勤講師を引き受けたため、週に一度、パリとフランス東部の街ナンシーを列車で往復することになります。その際、つねに同時刻発の列車の、同じ車両の同じ座席に腰かけ、車窓の風景を繰り返し書きとめたのです。そして、実況中継のように現場で見たものを書きとめた後は、それに手を加えたり、翌週までに内容を整理したりはしないというルールも課したのでした。

時間に追われつつひたすらにメモするわけだから、印象的な風景があっても詳細に描写することはできません。そもそも、沿線は寂れた工業地帯であり、車窓から見えるのは特徴もない建物ばかりなのです。ボンは沿線の住民ではありませんが、「よくある景色」が広がっているために、結果として個々の要素をよく「見る」ことができないわけです。小さな建物が目に入れば「家」とのみ認識して、その家にはどんな背景をもつどんな住人がいて、どんな暮らしをしているのだろうか、といったことには思いが向かない。そうした「枠組」から解放されるためには、対象を「斜めに見る」ための策略や迂回が必要になります。ボンにとっての策略のひとつは列車がもつ「速さ」でした。対象の前を速く過ぎ去るおかげで「よく見える」というのはやや逆説的に響く発想かもしれません。車窓風景に飛び込んでくる対象は、観察者の安易な了解が固まる前に、その視野から消え去ってしまう。つまり、速さのおかげで謎と関心が生まれるわけです。

もっとも、対象が素早く消え去るばかりなら、謎が残るだけで理解が深まることはないでしょう。ボンの独創的な点は「速度」と「反復」を結び付けた点にあります。語り手は、今回よく見えなかったものを次回はもっとしっかり見よう、と心に決める。すると、特徴のない単調な車窓風景が微妙に変化しはじめ、語り手の視線が焦点を結び始めるのです。とはいえ、う

かうかしているとすぐさま消え去るという条件もなく、単に「反復」があるだけなら、私たちはそのつど目をこらしてよく見ようとはしないはずです（日常とはそういうものでしょう）。「速度」による謎の発生と「反復」による深化が結びついて、概略的な枠組には収まらない風景が出現するわけです。

それでは、こうした仕掛けによってどのような風景が見えてくるのか。実は、可視化されるものの性質もやはり「速度」と密接に関わっているのです。列車の窓枠内では、永続すると思いがちな身近な対象、工場や農家などが一瞬にして消え去ってしまいます。そのため、「はかないもの」への哀惜が高まり、消えゆくものへの感度が高められるのです。「生き延びたもの、痕跡、その美しさについて考えてみる。どうしてそんなものに心を奪われるのか。立ち止まることも見つめることも不可能なだけになおさら心を奪われる」。

けれども、消えゆく世界の「痕跡」にボンが惹きつけられているのは、美学的理由だけによるわけではなさそうです。パリ・ナンシー間の鉄道沿線には、かつてフランスの工業発展を担いつつも、産業構造の変化とともに打ち捨てられてしまった工場や住居などが点在していました。労働者階級出身で、労働者たちの心中に寄り添う作品を手がけてきたボンは、沿線に広がる寂れた工場風景を見て、自らの先祖たちの生活を思わずにはいられません。「これらは我々なのだ、あまりにも」。さらに、荒廃した風景は自分自身のものであるのみならず、彼がよく知る人びと、ナンシーでインタビュー調査を行ったホームレスたちのものでもあったことに、ボンはおそまきながら気づくこととなります。鉄道が通過する小さな町は、ナンシーに流れ着いた貧窮者たちの故郷だったのです。二〇〇四年のルポルタージュ小説『デーウ』では、安い労働力を使い捨て、用済みになれば労働者の生活など一顧だにせず撤退する企業への義憤がストレートに表現されていましたが、『鉄の風景』から伝わってくるのは、そうした直接的な怒りよりも、うち捨てられ、死んだかのように見える風景の中に、かつての生活の証が見出しうることへの安堵であるようにも感じられます。

とはいえ、『鉄の風景』の末尾には、新たな消滅、新たな忘却への暗い予感が記されていることも忘れてはなりません。当時建設中であった高速新線が通るようになれば、まっすぐに引かれた路線からは、もはや荒廃ぶりを目にするこすらすできないだろう、と（新線はその後二〇〇七年に開通）。つまり、この書物には二重の消滅と忘却が記されていることとなります。ボンの企てによって想起される以前の、線路沿いの産業や生活の消滅、忘却と、一時的な想起を可能にしてくれる鉄道路線の消滅、および将来の忘却です。スピード第一を掲げ、効率一辺倒である産業社会の非人間的な性格こそが沿線の風景を荒廃させてきたわけですが、その同じ論理が今度はただ「見る」こと、想起することすら妨げようとしていることとなります。このように、我々は思っているほど自由にものを見られるわけではなく、意識しないうちに視線を方向付けられていることがありうるのですが、フランソワ・ボンにとって、〈生に課された制約〉すなわち「道行きの束縛」は、そのような方向づけに抗う方法のひとつだったと言えるでしょう。

さて、〈言語への制約〉がペレックの『煙滅』などフィクションを生み出しているのに対し、

〈生への制約〉はいま紹介した『鉄の風景』をはじめとして、ドキュメンタリー、ルポルタージュ、ノンフィクションなどと呼ばれる著作ばかりです。そのせいもあって、私の関心はまたもや逸脱をはじめていて、〈生への制約〉そのものの可能性を考えることに加えて、結果として生み出されたルポルタージュというジャンルにも興味を覚えています。最近翻訳された『歴史は現代文学である』（名古屋大学出版会、原著二〇一四年刊）の中で著者イヴァン・ジャブロンカは、十九世紀以降続いてきた「歴史」と「文学」の乖離を嘆きつつ、「私」による模索や試行錯誤が前面に出てくる、新たなタイプのルポルタージュに、文学としてだけでなく歴史学の成果としても新たな可能性を見出し、歴史と文学の再融合を夢想しています。ジャブロンカはさらにこうした新たなタイプのルポルタージュをいくつかの下位グループに分類しています。そこでは、「日常生活の人類学」という下位区分に属するものとして、ロラン・バルトからマルク・オジェ、フランソワ・マスベロからジャン・ロランといった作家の名が挙げられています（「それはわれわれの身近な事物や場所をとらえてきた。たとえば、雨傘、タイプライター、ベルリンの通り、ボクシングやプロレスの試合、ステーキのフライドポテト添え、首都高速鉄道網のB線、パリ周辺の大通りなどである」〔邦訳一八三〜一八四頁〕）。ジャブロンカは名前を挙げていませんが、「身近な事物や場所」という対象にせよ、「私」による模索や試行錯誤が前面」に出てくるという方法にせよ、フランソワ・ボンの『鉄の風景』もこの分類に含まれるはずです。

ジャブロンカの言葉によれば、「これらの作品〔=新たなタイプのルポルタージュ〕は、歴史を文学化したり、「資料」と「フィクション」を混ぜ合わせたりすることよりも、しかるべき認知的作業によって現実を書くことを目指している。それらは自らの雑種性の他にアイデンティティを持たず、文学はその雑種性によって世界を説明しかつ理解するための道具に、論理を備えたテキストになる」〔一八二頁〕。この一節だけを取り出すなら、〈生への制約〉をジャブロンカの言う「（現実を書くための）しかるべき認知的作業」のひとつと考えることができます。けれども、ジャブロンカの文脈においては、この「認知的作業」とは、単なる現実の模倣にとどまらない「フィクション」の構築を指しているようです。そのことは、歴史叙述やルポルタージュにおいて、「私」の視点を前面に押し出すことを求めるジャブロンカの姿勢とも関連していることでしょう。

気になるのは、「その雑種性によって世界を説明しかつ理解するための道具」の具体例として挙げられているのが、ほとんど、いわゆるルポルタージュだということです。もちろん、そうしたルポルタージュにおいて、認知機能としての「フィクション」が機能しているというのがジャブロンカの主張なのでしょうが、そして、「歴史家」であるジャブロンカの興味を優先して例示しているせいでもあるのでしょうか、文学好きにしてみればフィクションが現代文学の富から排除されているかのようで寂しい気持ちになります。ここで冒頭の話に戻りますと、〈言語への制約〉から生み出されたペレックの作品は、Eの文字抜きで書かれた『煙滅』にせよ、複雑なアルゴリズムを駆使して書かれた『人生 使用法』（一九七八）にせよ、いずれもフィクションであり、この点で〈生への制約〉が生み出した作品群とは大きく異なっています。〈制

約) という手法を通じて一人の作家が生み出した作品がフィクションとルポルタージュの双方に広がっていることはやはり無視できない事実ではないでしょうか。私としては、社会学者や歴史学者によるベレック作品への関心や、〈生への制約〉などその遺産の活用を嬉しく、頼もしく思いつつも、それらがルポルタージュの方面に偏っていることが気にかかっています。この方面への関心を共有しつつ、今後、私自身はフィクションとの関係やフィクションそのものの可能性というパースペクティヴも忘れずに考えていけたらと思っています。