

クロード・シモン『アカシア』から 『路面電車』へ

横断する灰色の変奏を中心に

山下 奈女美

はじめに

第二次世界大戦従軍前、画家になるべく絵画修行をしていたクロード・シモン（1913-2005）は、終戦後に作家となったのちも絵画制作に終生携わり、とくにジャン・デュビュッフェらによる「生の芸術 *art brut*」運動に深い関心を示していた¹。シモンの作品における色彩表現、空間を捉える視覚表現にはとりわけこうした絵画への造詣の深さが反映されている²。『アカシア³』（1989）における色彩表現の特徴としては、灰色の存在感が際立つ。作家の分身である主人公がドイツの捕虜収容所から脱出して故郷に戻ったのちに病气から回復、自身の生を取り戻す際の明るい色彩表現に満ちた最終章とは対照的であり、小説全体のトーンを支配している色といっても過言ではない。

黒が装飾品や家具、人物の髪、髭、目、など小さな対象を形容しているのに比べて、灰色はより大きな空間や抽象性を形容の対象としている。ひとくちに「灰色」といっても、そのヴァリエーションは「パールグレー *gris perle*」、「鉄灰色 *gris fer*」、「灰色がかった白 *blanc grisé*」、「石灰色 *gris cendre*」、「灰色がかった *grisâtre*」など多様であり、単独色彩としての黒とは対照的である。さらに、「煤けた *charbonneuses*⁴」、「何かの灰の雨 *quelque pluie de cendres*⁵」「黒と白を混ぜた *le mélange de noir et de blanc*⁶」など、灰色とは断定していなくても容易に灰色を連想させるような表現も射程に入れるなら、赤、黄、緑、青、といった明瞭な色彩に比べてその頻度はかなりのものであ

¹ クロード・シモンとジャン・デュビュッフェの間で取り交わされた書簡集がある。Jean Dubuffet et Claude Simon, *Correspondance 1980-1984*, L'Échoppe, 1994.

² 例えば Brigitte Ferrato-Combe, *Écrire en peintre : Claude Simon et la peinture*, Grenoble, Ellug, 1998 などの研究がある。

³ Claude Simon, *L'Acacia*, Éditions de Minuit, coll. « Double », 1989/2003. 本論における和訳は『アカシア』平岡篤頼訳、白水社、1995 年を参照し一部変更している。

⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁶ *Ibid.*, p. 30.

る。とりわけ奥行きと広がりのある空間に対する形容が特徴的であり、絵画的陰影以上の機能を担っていることがわかる。ここで、灰色と他の色彩との区別を簡単におこう。絵具による灰色の生成には二種類ある。ひとつは三つ以上の色彩を混合すること、他方は黒と白の混合である。従って、灰色は複数の色を内包している中間色である。複数の色素を同時に内包するということは即ち他の単色彩よりも豊かで、変容を可能にする。同時に、色素の複数性は純粋性から遠ざかり、個別の独立性も弱まる。

『アカシア』において展開される灰色優位なモノクロームの世界では、「音」さえも灰色を付与されて存在する。灰色という中間色が戦争における暴力的破壊の位相を彩ることで単なるニュートラルな位置から飛躍し、断片的に語られる記憶の迷路における方向性を示す。ゴッホがミレーの『種まく人』を評して「色を殺した灰色⁷」（強調は原文）と書いているように、灰色はときに他の色彩を凌駕してしまう暴力装置にもなりうる。

一方、『アカシア』の出版後『植物園』を経てシモン 88 歳時に書かれ遺作となった『路面電車⁸』（2001）は、『フランドルへの道』以後繰り返されて来た戦争の自伝的エピソードが影を潜めた作品である。シモンの作品に顕著な目まぐるしく変化する語りの視点や対象の複数化もほぼないうえに、自由な括弧使いも多くはない。固有名詞が多く、作家自身である一人称語りが作品を貫くので筋の混乱はほとんどない。『アカシア』が、第一次世界大戦で戦死した父に対する喪の作業とでもいうべき「父と息子」を繋ぐ一本の糸を描いた作品であるとするなら、『路面電車』では「母と息子」の思い出を描写する亡き母への喪の作業にあたるかもしれない。『植物園』における母親の人物造形は作品の中心からやや遠のいているため、本論では亡父への喪の作業としての『アカシア』、及び亡母への喪の作業ともいうべき『路面電車』の二作を論考の対象に限定する。だが、両作品ともに単純に父や母の物語のみが主題化されているわけではない。『路面電車』では 90 歳近くになって入院し熱にうかされていた作家の少年時代の回想を大枠として、10 歳の頃に乗っていた路面電車の様子、その頃死期の迫っていたほぼ寝たきりの母親、南仏の古都ペルピニャンのブルジョワ社会に属する母方の一族との交流、入院先で同室になった老人、母の女中の話、時間と共に移ろう自然の変化、などの

⁷ 『ファン・ゴッホ書簡全集 5』二見史郎ほか訳、みすず書房、1984 年、1413 頁。

⁸ Claude Simon, « Le Tramway », in *Œuvres*, édition établie par Alastair B. Duncan et al., Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2013, p. 1251-1317. 本論における和訳は『路面電車』平岡篤頼訳、白水社、2003 年を参考にし一部変更している。

記憶が断片的に語られる。タイトルには記憶におけるこれらの人々の往来や人生が電車の運行に重ねられており、移動に伴う時間の直線的推移が包摂されている⁹。駆動車に「牽引される」遊覧車に乗る人々や、海水浴場から風に乗って「運ばれて」くるざわめきと音楽などの描写は後景化しているものの、これらも含めて作品全体が時間の推移に運ばれていることを象徴しているかのようである。このような「運ばれる」人物たちを中心とした時間の「運行」に灰色の解釈を重ね合わせることで、生から死への往還がどのように語られているのかを考察する。そのことによって見えてくるのは、灰色の持つ特性が『アカシア』と『路面電車』では変化していることである。『アカシア』において灰色の世界が消滅したと同時に現れる色彩豊かな生命力の象徴とは対照的に、『路面電車』では、個別の登場人物に灰色的描写をすることで、灰色の持つ中間性や多義性、さらに両義性や曖昧さが展開されているように見える。こうした灰色の変奏の着地点は、作品を締め括る最終行における「手ではさわれない灰の層、手では触れることのできない保護膜のような記憶の霧 *une impalpable couche de cendres, l'impalpable et protecteur brouillard de la mémoire*¹⁰」という「灰」という物質表現において完成を遂げたかのようである。本論では両作品を横断する灰色の布置を解くことで、それぞれの作品における灰色の象徴機能がどのように変奏されているのかを考察してみたい。

1. 『アカシア』における灰色の多様性

『アカシア』における灰色が風景から始まり、拡散するイマージュを経たのちに黙説法的に用いられている例を検証する。

1. 1) 黙示録的な村における「死の色」としての灰色

黒が喪の色、悲しみの色であるがゆえに沈黙を要請する色であるとしたら、灰色は饒舌な記号といえるだろう。

作品の冒頭は、第一次世界大戦で戦死した父の遺骨探しの旅の描写から始まる。戦争の爪痕が生々しいまでに残っているその荒涼とした村には「灰色

⁹ Stéphanie Orace は路面電車の始点と終点の二極間に存在するハイブリッド性がそれぞれの人物に刻印されていると指摘している。Cf. Stéphanie Orace, « Le Tramway : à mi-chemin », *Littératures*, n° 46, 2002, p. 33-34.

¹⁰ *Le Tramway*, p. 1317.

の水 l'eau grise¹¹」を湛える川がみすばらしいホテルの下に流れている。ホテルの外壁は、「花柄や花輪をあしらった黄色、ピンク、水色など様々な色の紙¹²」で覆われているものの、この鮮やかな色彩は灰色を中心とした描写に比べると弱々しい。

[...] その真下には円錐状に積みあがったがらくたが川床をなかばふさいでいる川の灰色の水が、ほとんど澱んでいて、曇った錫の板に覆われたかに見えるその川面はひっそりと残骸のあいだを漂い、わずかな太陽光が川面に射し込むと濁った水を透かして浮遊している無数の埃がやはりゆっくりと漂うさまを窺わせ、まるで [...] [川面は] 何かの灰の雨、何かの決定的、全面的な天変地異による死の灰を押し流しながら、不毛を運命づけられたこの大地、この瓦礫を終わりのあてなく洗いがすことを強いられているかのようで [...] ¹³。

「がらくた」、「残骸」、「瓦礫」とは「灰色の水」を呈した川に流されてきた戦争による破壊の残骸であり、川の流域に暮らす住民たちの、戦争により奪われた生活の残滓である。円錐状の堆積という物質量と時間量¹⁴が示すのは父が戦死し戦争が終結した1914年から5年を経てもまだ生活者たちに日常が戻っていないことを示唆する。川面に浮遊している「無数の埃」こそ、第一次世界大戦後のヨーロッパ市民の姿であり、無名、匿名、無数の人間と等価であるといえる。更にこれらの「埃」が「漂う」さまは、まさしくこの遺骨探しにおける未亡人の母、二人の伯母、五歳であった作者=主人公四人の彷徨にびたりと照応しているからこそ、「不毛」で「終わりのあてがない」。この川床の堆積物は川の運動を「ふさいで」おり、本来の水の流れを阻止している。その様子はまるで時間の流れをスムーズに進められないかのようなもどかしさに加えて、四人が泥だらけの街道をさすらう歩行困難に重なる。陰鬱な川面は「灰色の水」を更に補強するべく「澱み」、「曇った」、「濁

¹¹ L'Acacia, *op. cit.*, p. 14.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Christine Genin はシモンの他の作品において時間の厚みが「灰色がかった鋳物の型 une coulée grisâtre」として形象化され、反復される灰色は摩滅、埃の堆積、老化、触知不可能で潜在的な時の移ろい、などのほか記憶喪失や物事の終焉を表象する色だと指摘している。これは une coulée がキャンヴァスに塗る下色でもあるという同義語としての解釈と並列される。下色は大抵灰色でありこれから描かれるであろう未来の絵、そしてもしかしたら描かれていた絵を塗りつぶしたかもしれない色だからこそ過去と未来を担う色であるとの解釈も可能ではないだろうか。Cf. Christine Genin, *L'Expérience du lecteur dans les romans de Claude Simon : Lecture studieuse et lecture poignante*, Honoré Champion, 1997, p. 231-232.

った」と強調され、その黙示録的な風景は「決定的、全面的な天変地異」という人知を超越した完全さと「不毛」の彼方に埋没してゆくかのである。先に引用した「黄色、ピンク、水色」の「花柄や花輪」が持つ、明るく華やかであるはずのイメージは、黙示録的風景の濃密な描写との単純な対比ですらなく、むしろ「決定的、全面的な天変地異」という「灰色」に塗り込められることでその鮮明な存在感は希薄になる。こうして黙示録的荒野の描写が紡ぎだす絶望感の全体性が、黒よりも饒舌な「死の色¹⁵」である「灰色」として描かれていることが見てとれるだろう。

戦後の残骸に「死の色」である「灰色」を配置したこうしたシモンの文彩は、クロード・シモンに影響を与えたアイルランドの画家フランシス・ベイコン(1909-1992)の色彩テクニクへの関心の強さを立証するものである¹⁶。キュビズムから出発した画家ベイコンは解体された人間の顔のフォルムと色彩の上に灰色をさっと斜めに刷毛でブラシをかけたような技法を使った。この技法によりもともと彩色されていた有彩色は姿を消し、肌、髪、瞳、唇、そしてそれらのパーツを区切る描線までも曖昧にぼやける。この灰色による他の色彩に対する上塗りとは「雑巾がけ¹⁷」と呼ばれる技法であるが、シモンは灰色を布置したエクリチュールにおいて、鮮やかな単彩色を塗りつぶす「雑巾がけ」を仕掛けたといえないだろうか。

1. 2) 拡散する灰色の風景

こうした灰色的混沌に彩られた黙示録的な村での遺骨探しの旅に引きずり回される幼き日の主人公の心象風景は、同じ第Ⅰ章で更に「灰色」の反復による存在感を増す。

雨は [...] 一面灰色の、ゆっくりと流れる川面に降り、灰色がかった風景、そ

¹⁵ Catherine Haman-Dhersin, *Paysage de Claude Simon*, coll. « Claude Simon », Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2012, p.24.

¹⁶ シモンは 1971 年ー1972 にかけてグラン・パレで開催されたベイコンの作品展に足を運び画家から強い影響を受けた。翌年ベイコンの〈Triptych〉と同じタイトルの作品 *Triptyque* を出版した。詳細は「Notice-Triptyque », in *Œuvres*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 2006, p. 1420-1425. この小説全体はベイコン、デュビュッフエ、デルヴォーら 3 人の画風を念頭に置いていたようだ。Cf. Jean H. Duffy, « Claude Simon et Jean Dubuffet : “Voyageurs égarés” », *French Forum*, vol. 19, n° 1, University of Pennsylvania, 1994, p. 95.

¹⁷ « Nettoyage » dans Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation*, Éditions du Seuil, 2002, p. 28. 尚、邦訳では「拭去（雑巾がけ）」となっている。ジル・ドゥルーズ『フランシス・ベイコン 感覚の論理』山縣照訳、法政大学出版局、2004 年、22 頁。

のふもとで三十万の兵士のぼろぼろにちぎれた死体が腐り果てつつある、円形に連なる丘々の上、灰色がかった野原の上、灰色がかった家々——というかむしろその名残の上にも降っていて、 […] ¹⁸。

前項で見た記憶の中の視点の位置が「灰色の、ゆっくりと流れる川面」という下方から「灰色がかった風景」、「灰色がかった野原」、「灰色がかった家々」へと空間を広げ、「灰色」の反復による強調がより広範な空間の地平へと拓かれる。

ここで文脈から浮かび上がるのは、大きな存在の欠如であるが、あくまでも *non-dit* である。それは父と太陽の不在であり、色を見せる光の不在が未亡人となった主人公の母における夫の戦死という喪失にも重ね合わさるかのようだ。灰色の景色の中で一瞬だけ「わずかな太陽光」が見せた景色は「漂う埃の堆積」と「灰の雨」と「死の灰」であったことはすでに確認した。したがって、第 I 章における灰色の反復は光の喪失が拡散された風景でもある。こうして拡散された灰色は、続く第 II 章から最終章の第 XII 章まで一貫して通奏低音のようにテキストの中で反復される。「今朝はただ灰色だけの空 *simplement gris ce matin-là*¹⁹」、「秋の灰色の雨 *la pluie grise d'automne*²⁰」、「灰色がかった泥 *la vase grisâtre*²¹」、「灰色の草原 *la steppe grise*²²」、「薄灰色の霧 *un brouillard gris clair*²³」、「冷たい金属的な灰色をした低い雲 *des nuages bas, d'un gris froid, métallique*²⁴」、「灰色がかっていた田野 *la campagne grisâtre*²⁵」、「金属的な灰色の […] 池 *L'étang [...] d'un gris terne, métallique*²⁶」、など枚挙にいとまがない。

灰色の拡散は風景のみならず、予弁法の機能も併せ持つ。1. 1) 引用 13 における「何か灰の雨とでもいうような降下物 *les retombées de quelque pluie de cendres*²⁷」における「*retombées*」という表現は 1963 年以降放射性降下物

¹⁸ *L'Acacia*, p. 19.

¹⁹ *Ibid.*, p. 33.

²⁰ *Ibid.*, p. 59.

²¹ *Ibid.*, p. 94.

²² *Ibid.*, p. 168.

²³ *Ibid.*, p. 195.

²⁴ *Ibid.*, p. 229.

²⁵ *Ibid.*, p. 243.

²⁶ *Ibid.*, p. 251.

²⁷ *TLFi* における« *retombée* »の解説によれば、1960 年代以降は放射性物質、大気汚染を引き起こす放射性降下物の意味を持ち、転じて死の灰や死の雨などにも連なることから、作品内の文脈においてこの意味作用を解釈に適用することは不自然ではない。

や死の灰という意味作用を持ち、広島と長崎に対する原爆投下から連なる冷戦時代の核実験を連想させる。1986年のチェルノブイリ原発事故の3年後に出版された『アカシア』は、1919年当時の亡父の遺骨探しという幼かった主人公のオートフィクションに作者が埋め込んだ70年後の新たな黙示録的予兆コードとしても機能しているのではないだろうか。だからこそ遺骨を探して彷徨った村から村は記憶のなかでより一層「不毛の大地」として浮かびあがり、不気味さを加速させる。放射性降下物のように拡散する見えない死の灰が、記憶の中の風景にも灰色として拡散している描写もまた饒舌な灰色の語りであり、未来の惨劇を内包している。

1. 3) 言及されない灰色的存在と灰色の音

ここまで『アカシア』における主人公の記憶における灰色の位相を分析してきた。つぎに『アカシア』において回避されている灰色の表現について考察を試みる。それはドイツ軍の制服の色の描写が一切ないことである。心象風景も含めた風景描写において徹底的に灰色にこだわり、ハエですら「縞模様の胴体に黒い斑点のある灰色の羽をもつ²⁸⁾」ところまで微視的・視触覚的にその色を描写するシモンだが、ドイツ軍制服への言及は徹底して回避されている。

例えば空中でゆっくりと時間をかけて偵察するドイツ軍の機体を地上から見上げる主人公の視覚が、まるで透視するかのようにパイロットの胃の中までも緻密に、ややユーモラス的余裕をもって接近する部分がある。

[...] そのパイロットも目が覚めきっていないくて、まだあくびをし、まだ胃の中についさっき下士官食堂のテーブルで大あわてで飲み込んだ一杯のコーヒーとバターのついたパン（かソーセージ）が残っており、彼のうしろでは偵察将校 [...] がモールズ式無線機のレパー叩いている最中で [...] ²⁹⁾。

細部にわたって機内のパイロットを描写する主人公の語りに、パイロットが着ているはずの戦闘服の色への言及はない。胃の中に存在していたであろう食べたばかりの朝食にアクセントが置かれているのは、「騎兵たちも馬も6日前から何も食べていなかった³⁰⁾」主人公の飢餓がもたらす膨張した想像力によるもののだとしても、画家としての目を持つシモンがパイロットの軍服を

²⁸⁾ *L'Acacia*, p. 61.

²⁹⁾ *Ibid.*, p. 30.

³⁰⁾ *Ibid.*, p. 32.

無視して胃の中を描写するのはかえって軍服への注意をひかないだろうか。一方フランス軍の軍服に関する色彩表現は「黒い軍服³¹」、「緑がかった軍服³²」、「赤の飾り紐で縁どった黒の軍服³³」、「襟に赤で刺繍した二つの海兵隊の錨マークが浮き出している濃紺の軍服を着た士官³⁴」、「空色の軍用コート³⁵」、「白い麻の軍服³⁶」、「金モールの階級章³⁷」、など幾つか出てくるし、ドイツの捕虜収容所で楽器らしきものを奏でている捕虜たちは「オリーブ色の破れたポロシャツ³⁸」や、「ぼろぼろでしみだらけのカーキ色の軍服の残りとかむしろ名残をまとい、[...] 垢でごわごわになったカーキ色のシャツ³⁹」を着ている。軍人の服装は短い描写で兵士の身分を示すコードである。ところが戦場で対峙したドイツ軍服に関しては、戦車から「黒い軍服を着た上半身⁴⁰」が乗り出しているのを主人公が生け垣に身を潜めつつ確認している場面以外は徹底的に描写が避けられている⁴¹。この黒の軍服は、第二次世界大戦におけるドイツの電撃戦が圧倒的に有利であった、1939年から1940年にかけてのドイツ第一装甲連隊伍長の制服の色や機甲工兵隊戦車搭乗用の黒い軍服として現在の資料でも確認できる⁴²。だが、ドイツ陸軍は第一次世界大戦からフィールドグレーを陸軍全体の方針として踏襲しており、第二次大戦になると空軍もフィールドグレーを中心とした軍装に変化した⁴³。当時フィールドグレーと呼ばれていた戦場での灰色は、今日ではジャ

³¹ *Ibid.*, p. 51.

³² *Ibid.*, p. 61.

³³ *Ibid.*, p. 70.

³⁴ *Ibid.*, p. 120.

³⁵ *Ibid.*, p. 195.

³⁶ *Ibid.*, p. 269.

³⁷ *Ibid.*, p. 321.

³⁸ *Ibid.*, p. 327.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 90.

⁴¹ *Ibid.*, p. 171. 従軍列車の車中で自分の青春を回想する場面で1937年のポーランド旅行中に列車に乗っていたナチスのSS親衛隊員と思われる男の制服の描写がある。ナチスSSの制服は1932年からここで言及されている褐色のシャツに黒の上着と乗馬ズボンに黒の長靴であったが、1935年以降はフィールドグレーの制服に統一された。しかし主人公がポーランド旅行をしたとされる1937年のポーランドにおいては古い黒の制服が着用されていた可能性は大いにある。詳しくは、『イラスト図解 世界の軍服』、メディアソフト、2014年、103頁。

⁴² クリス・マグナブ『世界の軍装図鑑 18世紀——2010年』石津朋之監訳・餅井雅大訳、創元社、2014年、p. 100、及びマイケル・H・ブルット、ロバート・J・エドワーズ『パンツァー・ユニフォーム』照井好洋監修・向井祐子訳、大日本絵画、1995年、177頁。

⁴³ マグナブ、前掲書、124-125頁。

ーマングレーと呼ばれる鋼鉄色のグレーでもあり、軍装だけではなく、戦車などの色もこの鋼鉄色の灰色である。更に、シモンの父が落命した第一次世界大戦時の西部戦線（1914-1915）におけるドイツ陸軍騎兵連隊の軍服は、陸軍全体の伝統を踏襲した M1910 という全身がフィールドグレーの軍服である⁴⁴。普仏戦争まではプルシアン・ブルーと呼ばれる濃い青色がナショナル・カラーであったが、1907 年からはフィールドグレーという灰緑色が採用され、統一ドイツのシンボルカラーとしてドイツ国民の意識統一にも一役かっていた⁴⁵。灰色は 20 世紀におけるドイツ軍の象徴的色彩であり、第一次世界大戦から第二次世界大戦、まさに作者シモンが成長する過程においてヨーロッパの不穏な空気の色であったことがわかる。シモンが敢えてパイロットの軍服の色の描写を回避したうえで、胃の中の食べ物に到達しているのは、かえって「灰色」の軍服の不在を際立たせる。『アカシア』はリアリズムを追求した作品ではないが、緻密過ぎるほどに細部の視覚情報を執拗に表現するシモンの描写の中で、パイロットの制服だけがまるで何も着ていない人間のように色が不在なのは特権的であるとすらいえる。すなわち、non-dit による灰色の例外的不在は逆説的にドイツ軍という大きな存在を浮かび上がらせるのみならず、その言及不可能性を黙説法で提示しているといえよう⁴⁶。一枚のタブローにおける余白が全体の絶妙なバランスを綜合しているように、ドイツ軍制服の色彩描写回避は作品全体のバランスを考察するうえで重要な要素といえるのではないかと。

ドイツ軍の存在を示す描写に聴覚的側面が加わることで、作品は新たな灰色の位相を提示する。第 IV 章では、ドイツ軍の奇襲により小隊から離脱してしまった主人公の知覚が徐々に解体されてゆく緊迫感あふれる場面が描かれる。先ほどまで響いていた機関銃の音や兵士達、馬達の叫び声がやんだ静寂のなか、森に逃げ込んだ主人公の耳は、束の間自然界の音に耳を澄ます。遠くで、「ひと続きの爆発音が響いたが、厳密にいうと音ではなく、（というか色彩における灰色に対応するような何らかの音で⁴⁷）」という、爆発音が自然界の美的陶酔を誘う音を「払拭」、すなわち暴力的に消し去ったことを

⁴⁴ 同書、55 頁。

⁴⁵ 『イラスト図解 世界の軍服』前掲書、44 頁。

⁴⁶ この手法は『ファルサロスの戦い』第 I 章の「戦い」及び「戦士」の断章においても戦争の悲惨さに関する語りが一切ないのと同様である。エクフラシスとしての苦しみの可視化（Genin, *op.cit.*, p. 122-123）もシモンのエクリチュールでは言及不可能性を示唆する。

⁴⁷ *L'Acacia*, p. 95-96.

表現している。

こうしてテキスト内に巧妙に張り巡らされた灰色の反復は地の文に溶け込むだけではなく、**non-dit** による灰色的存在の差異化と聴覚描写における例外化を提示する。その後死に直面した主人公の時間性を失った意識の中に泥として侵入して灰色そのものが変奏されてゆくのだが、最終章においては消滅する。そこでは灰色に誘導された濃密な死の気配を漂わせたタナトス性が、生の獲得というエロス性の前で敗走してゆく瞬間であり、死から生へと反転する。主人公がドイツの捕虜収容所から脱走して故郷に戻り、精神を回復する過程においては通奏低音であった灰色の饒舌さを覆すかのような色彩の乱舞が物語を彩る。映画館や娼館通いに見られる色彩豊かな享楽と性欲は、死に彩られた灰色の空間・事物・知覚に取って替わり、健全なひとりの男のエロスとして彼の取り戻された生を牽引する。駅の食堂では、「ピンク、ライトブルー、ライトイエロー、ライトグリーンのパステルカラーの小さなカードを貼り付けた掲示板⁴⁸」、デパートの上を流れる「丸みを帯びた輪郭の小さな雲はゆっくり流れ、最初の日差しを受けて段々と薔薇色に染まり⁴⁹」、娼館からは「薔薇色がかった光の帯⁵⁰」、屋内のドアは「赤、グリーン、薄紫の色ガラス⁵¹」、娼婦の着ているキモノの柄は「あんず色、赤、オレンジ色の木の葉や果物⁵²」だった。黙示録的で全体的に拡散する暴力的な灰色が時間性も空間性も失う。

主人公は灰色の消失した世界で読書や自然界の小さなもの——小石、枯葉、葉の葉脈など——をデッサンすることで肉体的・精神的治癒を経たのちに作家として生きていくことをほのめかして作品は幕を閉じる。こうして、『アカシア』の冒頭からレシを牽引してきたともいえる饒舌な灰色は最終部において姿を消したが、遺作『路面電車』ではどのように灰色が変奏されていくのかをつぎに考察する。

2. 『路面電車』における運行と灰色

『路面電車』における登場人物の中で、運転手や看護士は人を乗せて運ぶ側の象徴的存在である。その一方で自然界におけるあらゆる生物が時間の推

⁴⁸ *Ibid.*, p. 352.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 355.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 349.

⁵¹ *Ibid.*, p. 355.

⁵² *Ibid.*, p. 356.

移とともに死へと運ばれる存在であるが故に「運ばれる」者たちに注目して作品を読解することで変奏される灰色の多義性についての考察をしたい。

2. 1) 運ばれる者たちと灰色

作者も読者も、そしてどの登場人物も等しく生の有限性を運命づけられているが、シモンの母親の末期の姿はこの作品の主軸であろう。路面電車に揺られて帰宅すると、シモン少年は「ママではなくハイタカの顔をしたミイラのように、肌は蠟のような黄色⁵³」をしている母と「会う瞬間を毎日恐れていた⁵⁴」。その痩せ衰えてゆく姿は小学生だったシモン少年の目には「ミイラ化⁵⁵」という過程を辿っているように見えた。まだ10歳前後だった少年には現実を把握するだけの知識はなかったであろうが、シモンの作品に描かれる幼少期の母の喪失のエピソードには透徹な観察眼が漂う。その母親は庭に出した読書用長椅子に半ば寝そべり、「灰色の部屋着を着ているがその衿の縁取りもまた灰色である⁵⁶」。そして時間は、南仏の古都ペルピニャンの街の様子、ヴァカンス期の観光客や別荘族で賑わう海岸の喧噪、10分おきに運行される観光用遊覧車と並置して語られる末期の母を死へと運ぶ⁵⁷。時間の経過による病気の進行と容色の衰え、海岸から風に乗って運ばれる喧噪との対比は世界が人間の死とは無関係に回ってゆく二種類の時間であり、死へと歩をすすめている母の外側で同時進行している海辺の賑わいは鮮やかな対比を見せている。

死へと運ばれる灰色の部屋着を着た母や路面電車の回想は、老齢となった作者を思わせる語り手の緊急入院における救急車やストレッチャーと交錯する。救急車からストレッチャーへ、そして通過点でしかない「待機室 TRANSIT」へと運ばれた語り手と、死という終着点へ運ばれる人物たちにも共通の運行が見られる。では路面電車の運転手は上述の運行とどのように関係しているだろうか。少年の眼に映る運転手は電車の運行を支配する神話的、父権的存在の象徴ととれるが、彼自身も運転しつつ路面電車に運ばれているという意味では「運ぶ／運ばれる」両義的存在といえよう。ゆえに、記憶のなかの運転手は、灰色的存在である。作品冒頭の電車のハンドルについているレバーの把手は年季のはいったもので木質部分が剥き出しの灰色がかっ

⁵³ *Ibid.*, p. 1266.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 1267.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 1259.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*, p. 1290-1291.

た色をしている⁵⁸。「運転士に話しかけないでください」という掲示に背けばそれは即ち「死」を意味していることは、話しかけることを禁じる作法に守られた悲劇の王たち、専制君主たちのように権力のオーラをまとっているかのごとくであるが⁵⁹、運転手が時折吸う「紙巻たばこは彼の唾で湿って灰色がかって⁶⁰」おり、庶民性が加味されている。運転に集中するその姿は少年の目に「ほとんど神話的 *personnage quasi mythique*⁶¹」にも映る。彼の着ているフランネルのシャツは灰色で、制服のスーツも灰色である⁶²。これら灰色で謎めいた運転手の属性と好対照を成す電車の「切符は各停留所に対応したパステルカラー（ピンク、薄緑、薄紫、淡黄色、硫黄色、藍色、コバルトブルー）⁶³」で、花々の甘い陳列のようだった。孤独な専制君主であり神話的でもありながら人間味を帯びた運転手と乗客を繋ぐ唯一の物質である色鮮やかな切符の存在は生命力の比喻でもある。また停留所のひとつである映画館には強烈な色彩の煽情的な女優のポスターが車窓から見えるが、これもまた灰色の運転手の両義性に対立する生命力あふれた表象となっている⁶⁴。作品の冒頭で読者に与えられるこれらの情報は、路面電車という時間の象徴に運ばれる人間の生と死の往還を印象付ける。

2. 2) 死へと運ばれゆく母親と女中テレーズ

シモンの母親シュザンヌは 1877 年生まれ of 典型的なブルジョワ階級の出身だが、階級格差のあるアントワヌと 4 年越しの恋愛後に結婚するも、その結婚生活は夫の戦死により僅か 4 年であった。寡婦となった後に幼いシモンを連れて夫の遺骨探しの旅を敢行、その詳しい様子は『アカシア』において主人公の灰色の心象風景として描かれていることは既に述べたとおりである。その後彼女は不治の病にかかり、心ならずも幼い息子を残しての死への運行は子供の将来を案ずるがゆえに厳しさを増した。死が何を意味するのかまだわかっていない幼い息子の目はそれでも現実を認識していた。こうした母親の死への歩みに寄り添っているのがテレーズという女中であり、母親の入浴から排泄の世話まで介護をしていたが、彼女の人物造形は、ブルジョワの女主人に仕える使用人という身分格差を超えた強烈な印象を読者に与える。

⁵⁸ *Le Tramway, op. cit.*, p. 1253.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 1253-1254.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 1254.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*, p. 1257.

⁶⁴ *Ibid.*, p.1254-1255.

テレーズは鼠をつかまえると檻ごと焰の上がったオープンに生きたまま投げ入れ、その死体を生ごみと一緒に淡々と処理する。屋敷の子供たちを呼び集めてその現場を見せ快感を味わっているサディスティックな女中である。日本語では鼠色といえば即座に灰色を喚起するが、テレーズと鼠の描写は色彩表現なしの灰色と死の世界である。母親とテレーズは「不幸という共通認識で結ばれた分離不可能な二人組⁶⁵」であったことは、灰色の部屋着を着た末期の母親の介護という職務遂行において、テレーズが死への運行になくてはならない人物であったことを示唆している。女中が遂行する介護という職能もまた運転手と同様に「運ぶ側」としての灰色の属性を付されているといえよう。

更に、テレーズは次々に子供を産む雌猫の仔猫たちを何匹も壁に投げつけては平然と殺す怪物的女性だが、庭の隅に棲みつく亀にカトリヌと名付けて飼い慣らし、彼女だけがその亀を呼び出せるほど「運命を分かち合っていて […]、それは彼女自身の立場を亀という無言の形象として動物界に移したかのよう⁶⁶」だった。その擬人化された「灰色の鱗で保護された⁶⁷」頭をもつ亀とテレーズの姿は、

まるで先史時代の生き残りとして […] この女の間には、協約というか謎めいた絆、暗黙の了解が存在していたかのごとくであり、まるで歳月の奥底で封印され人知を超えたその結末は時間や死よりも強力であるかのようにだった⁶⁸。

というように、不気味な交流として描かれている。テレーズに積極的な小動物殺しという悪魔的属性を付与することで、彼女が動物の生死を掌る怪物的人間であること、同時に、時間の堆積の象徴である亀を飼い慣らしていることで運転手同様に時間と死を管理する神話的存在としても機能している。テレーズの複数化された機能は、彼女の兄が亡くなり故郷へ帰る場面でシモンの伯父が彼女を車に「乗せて」村へ着く、など更に分節化されている。結局彼女も他の登場人物同様「運ばれる」側にも属するという両義的な人物である。さらに、灰色を喚起する鼠を次々と、しかも平然と火中へ投げ込むサディスティックに死を掌る面も、亀と謎の交流をもつ謎めいた面も、病身の女主人を介護する献身的な面もひとりの女性に投影された多面的要素であり、

⁶⁵ *Ibid.*, p. 1288.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 1298-1299.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 1299.

⁶⁸ *Ibid.*

運転手同様「グレーゾーン」に位置する人間の形象化ではないだろうか。不幸な母親とテレーズの協調関係に埋め込まれた灰色のコードは、作品の中で二人の存在をくっきりと強調する。ゆえに、『アカシア』において死を仄めかしたメランコリックな通奏低音的灰色の機能は、『路面電車』においては人物の両義性や多様性の輪郭を縁取る機能へと変化している。

2. 3) 同室になった老人

救急車で緊急「搬送された」老齡の語り手は、二人部屋で同室になった老人に対して嫌悪感を抱く。それはこの老人が死や老いに対して惨めなほどに闘っていたからであった。この老人と同室だったのは入院して最初の2日間だけであったが、「全てが […] 生気のない（でないならさらには暗い）灰色とでもいったものに一様に浸されてい⁶⁹」たかのようで、「精彩を欠いて乏しい単調とでもいった灰色の光⁷⁰」の中で動く老人はさながらカリカチュア的であり、「挑発的な赤の型押し柄のヴェロア地のパジャマの上に濃紺のガウンを羽織っている⁷¹」。老人の使っているタオルに描かれている花や果物はそのまま「老化、一種の老衰⁷²」した色ゆえに味気のない色彩を放つ。熱で朦朧とした意識下にある作家の目にこの老人の姿は「自分を冷笑する分身⁷³」として映ることも嫌悪感の原因であるが、

しかし何にもまして強く印象を受けたのは（彼の石鹸や櫛や歯ブラシへの嫌悪、老いが摩滅が、痩せさらばえさせたという以上に生きるに適さなくなった彼の身体との接触の痕跡が染み込んだままのような彼のタオルのはかなくて湿っぽい色への嫌悪もさることながら）、 […] いっさいの慎みに抗って何が何でも生き続けようとする執拗さの現われかたであり […]、彼は全ての動作、全ての動きを省略しつつも […] 操作していた […] ⁷⁴（下線は引用者）。

に見られる意志を持った操作性にあるのだった。スローモーションというよりは、「操作され制御された最小の動き⁷⁵」（下線は引用者）が、意志を持って行われていること、「どんな段階の動きの中にも用心深く操作され⁷⁶」

⁶⁹ *Ibid.* p. 1274.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 1281.

⁷¹ *Ibid.*, p. 1271.

⁷² *Ibid.*, p. 1279.

⁷³ *Ibid.*, p. 1278.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 1279-1280.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 1280.

⁷⁶ *Ibid.*

(下線は引用者) ている様子が「生きているのではなく機械仕掛け（とてつもない慎重さの機械仕掛け）⁷⁷⁾」のようで、老人のこうした老いに対する操作性に作者は自分を映す鏡を見ているような嫌悪感を抱くのである。それは、母親が静かに死へと運ばれてゆく姿とは対照的であり、本来運ばれてゆく側であるはずの老人に対して、運転手のような運ぶ側の人間が行う *conduire* という動詞を反復していることで説明がつくのではないだろうか。つまり、この灰色の中で生きている老いの象徴であり、生と死の狭間にいる男にも中間性が、そして死へと運ばれつつその運行を操作しているという両義性としての灰色が機能していることになる。

2. 4) 灰色と触知不可能性

『路面電車』で語られる運び運ばれゆく複数の層を成す頂点は入院している語り手自身の意識である。ここでも灰色の視覚効果は作品の重層性をくっきりと表す機能を担っている。救急車で「運ばれ」、病院内ではストレッチャーで「移動させられる」語り手の身体には点滴が装着され、「壁も家具も機材も一様に灰色がかった白さ⁷⁸⁾」の病室で老人と灰色的時間を共にする。救急車、ストレッチャー、車椅子で病院内を移動しながらシモンの眼に映る患者たち、亡くなったばかりの女性の鮮やかなブロンドと白い肌、インドの海辺で見た集団火葬、これらが現実と過去の境界線を跨ぎ無媒介に意識に表出する。同室の高齢者のグロテスクで不吉な道化役者を見なければならぬのは死の接近している身に与えられた懲罰のようだと感じる⁷⁹⁾。この2日間の後に作家は個室に移るが壁は「白ではないエナメル塗りの明るい灰色⁸⁰⁾」である。個室に移るやいなや病状は快方に向かい、死への接近と進行は過ぎ去り、病室から見える移ろう夕暮れの景色のように調和へと変奏される。病室のベッドから見える別の病棟の醜悪な黄色い煉瓦の壁や汚い赤茶の屋根の色が午後の光を浴びていることで新たな情景へと生まれ変わる。

とはいえ色は夕方光の質が少しずつ変化してゆくにつれて変化し、屋根はゆっくりとリラ色、ついで薄紫、そしてブルーン色にと染め上げられ、最後にはくすんだ黄土色に変わった壁と予想外の音響的關係で調和していったのだった⁸¹⁾。

⁷⁷⁾ *Ibid.*

⁷⁸⁾ *Ibid.*, p. 1303.

⁷⁹⁾ *Ibid.*, p. 1279.

⁸⁰⁾ *Ibid.*, p. 1302.

⁸¹⁾ *Ibid.*, p. 1310.

時間の経過に伴う色彩の変化は、作家が入院と同時に予感せざるをえなかった死との接触からの解放感を奏でるかのように音の比喻で描写される。戦場から潰走して森に避難した『アカシア』の兵士が暴力的な灰色の爆撃音を聞いたのとは対照的である。

作品はこうして灰色の病院で過去を回想する語り手の意識の中で変容してゆく調和を織り込みながら幕を閉じる。路面電車が停まる自宅の屋敷前にあるカラカサマツの大木の樹皮は「柔らかな灰色だがかすかなピンク色の鱗片⁸²」に覆われている。樹皮の鱗片と鱗片の間から分泌される松脂は灰色の涙のようである⁸³。時の経過を仄めかす路に落ちて潰れたオリーブや熟れたイチジク、ポーチのアロエ、夏の光りと乾いた空気に囲まれた南仏の庭園の美しい世界に語り手も読者も運ばれてゆく。

あたかも夏以上の何かが息詰まるほど不動な空気の中、ずっと死に続けているかのように、どんな空気のそよぎさえも吹き払うことのできないあの宙吊りになった薄い膜がいつまでもふわふわと漂っていて、ゆっくりと降りてきて、手ではさわれない灰の層、手では触れることのできない保護膜のような記憶の霧の下で生い茂る月桂樹、陽に焼かれた芝生、色褪せたアイリス、水盤の澱んだ水を白装束で一様に覆いつつあるかのようなのだった⁸⁴。

「ずっと死に続けているかのよう」で宙吊りにされたのは、シモンが生まれて間もなく戦死した父、そして『路面電車』で明確に語られていない母の死を連想させる。シモンは父の写真および父が母に書いた絵葉書、そして成人してから調査した父の戦死に関する記録という「資料」、即ち自身の記憶ではない他者の記憶素材しか持ち合わせていない点を考えると、父の存在はシモンにとって生でも死でもない、あるいは生でも死でもあるという中間的で両義的存在を表している。同様に、不可避の死を運命づけられている人間存在もまた、死に続けている存在でもあることにつながるといえよう。シモンの両親のみならず作者自身も、そして読者である我々の記憶もまた「灰の層」の下で営まれる自然界の時間的推移と「白装束」のようなふわふわとした「薄い膜」で覆われる。『アカシア』における粘着性のある薄い膜は兵士だった主人公の知覚を解体した。『路面電車』の最後の薄い膜は空中を漂うように軽く、宙吊りの状態からゆっくりと羽衣のように舞い降りる。白装束、植物

⁸² *Ibid.*, p. 1317.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*

や水の変化した状態は時間の経過と死を同時に象徴するが、それは恐怖や不安などの暗澹たる心象風景ではなく、自身を取り巻く世界や自然と調和し、その一部分となり、自らの死を見つめる一方で記憶の中の目は美しい自宅の庭を愛する語り手の姿を浮き彫りにする。反復される *impalpable* という語によって記憶の触知不可能性が強調されているのに対立して「灰の層 *une couche de cendres*」という比喻は物質性を伴っている。上記引用部分では灰色という色彩表現に代わって「灰の層」が現れる。この触れることができそうでできない曖昧な感触は、灰色の本質である中間性や両義性と接続する。『アカシア』の最後の一文が、黒い闇と白い紙という鮮やかな対比で主人公の作家としてのタブラ・ラサを提示したのとは別様な描写で、『路面電車』最終部における灰色の変奏は記憶・時間・自然が混然一体となつて一篇の交響詩のごとくに全体性を帯びつつ静かに回収されていくという着地点を見出したのである。

おわりに

冒頭で述べたように、灰色は黒、白、赤、青、黄などの単彩色に比べて雑色であり、純粋な色ではない混色である。それゆえに他の色との協調性もあり、中間色としての機能性は高い。しかし、シモンの描写において灰色の存在感は他の純粋な色彩より優位であり、むしろ中間性を逆手に取ったかのような両義性や多義性の象徴、さらには人物造形の多層化や深化を際立たせる重要なキーワードとして機能している。そのことが顕著に表されているテキストが『アカシア』と『路面電車』であった。本論前半で検証したように、ドイツ軍の象徴であった灰色をあえて描写しないことで、その不気味さと言及不可能性を表す戦略は、「戦闘機などに使用されるカムフラージュの色であり、敵を惑わせる目的⁸⁵」である灰色の性質を生かし、読者を惑わせ攪乱する作者の仕掛けたエクリチュールの戦略である。

後半『路面電車』の分析では、運転士、母親、女中、老人らの属性にそれぞれ灰色が伴われている点を確認したが、これは「エピソードの意味は内側ではなく外側にある⁸⁶」という作品のエピグラフとなっているジョゼフ・コンラッド『闇の奥』からの引用に忠実な人物造形である。更には、電車が終着駅に辿りつくかのように抽象的灰色が「記憶の靄」と同格の触知不可能で

⁸⁵ 港千尋『現代色彩論講義：本当の色を求めて』インスクリプト、2021年、112頁。

⁸⁶ *Le Tramway, op. cit.*, p. 1251. Voir *Œuvres, op. cit.*, p. 1609, n. 1.

ある「灰の層」という物質性をもつ両義的存在として現れ作品は終わる。

日本では「四十八茶 百鼠」といわれるように茶色や灰色のヴァリエーションが豊富な色彩感覚があるが、百とまではいかないにしろ、自伝的要素の強い『アカシア』と遺作『路面電車』の二作品において、灰色の多様性が心象風景、空間や時間描写、人物造形など複数の機能を担いながら変奏されていることが本論で確認できたように思う。南仏の強烈な太陽光に映し出される色彩感覚を特徴とするゴッホもまた意外なことに灰色を礼賛した画家であった⁸⁷。画家としての観察眼をもつ小説家シモンの灰色は、『アカシア』においてフランシス・ペイコン的な払拭する灰色や、言及不可能性が示す不穏な空気感や終末観の漂う世界からゴッホの愛した南仏へと移動した。そこで走る記憶の中の路面電車というモチーフを用いて、運び／運ばれる人々の生と死の運行に灰色を重ね合わせ、車窓から見える景色のように記憶を再構成した。灰色はふたつの作品を横断し、変奏された後に具象としての「灰の層」という記憶の比喻、しかし触知不可能であるゆえに抽象でもある存在に帰着したことが確認できた。灰色は「植物昆虫、魚も含め自然界に存在する戦略的紋様を成す⁸⁸」色である法則を、小石や葉裏を丹念に写生していたこの作家は小説を書く以前から熟知していたのかもしれない。

⁸⁷ ゴッホは弟テオへの手紙で、アルルのレストラン店内が日除けを通して入りこむ僅かな太陽光に照らされた一面灰色の様子を「ベラスケス」の灰色の美しさだと書いている。Cf. 『ファン・ゴッホ書簡全集 5』前掲書、1453-1454 頁。フランシス・ペイコンもベラスケスに関しては驚嘆に値する神秘的な画家、人間の奥深くにある感覚を開放する画家と評している。ペイコンはベラスケス「法王イノセント十世」に憑りつかれて一連の「法王シリーズ」とよばれる習作を描いている。Cf. デイヴィッド・シルベスター『肉への慈悲 フランシス・ペイコン・インタビュー』小林等訳、筑摩書房、1996 年。

⁸⁸ 港、前掲書、112 頁。