

サロートの小説『マルトロ』のダミーたち

ごとう はるか

一人のこらず

ナタリー・サロートの書簡集『アメリカからの手紙』の序文のなかで、編者の一人であるオリヴィエ・ワグネルは、『マルトロ』¹が出版された当時の状況をつぎのように描きだしている。

ナタリー・サロートは、五十歳になってもあいかわらずメジャーな作家としての頭角をあらわしてはいませんでした。このころ、彼女はヴィオレット・リュデュックやシモーヌ・ド・ボーヴォワール、そしてジャン＝ポール・サルトルと非常に親しくしており、のちにかれらとは完全に関係を断つことになりますが、とにかく彼女は、将来を見据えた執筆を続けていたのです。とくに、彼女は、『レ・タン・モデルヌ』誌に文芸批評の記事を書いており、それが彼女のキャリアに本質的な重要性をもつこととなりました。1947年には「ポール・ヴァレリーとゾウの子ども」や「ドストエフスキーからカフカへ」、1950年には「不信の時代」といった文章を書いています。1953年に、二作目の小説『マルトロ』を書く、ガリマールが彼女の編集者となってそれを出版したことで、それがあつた種の成功のはじまりとなり、また同時にそれが、シモーヌ・ド・ボーヴォワールとジャン＝ポール・サルトルとの決別の印ともなりました。「会話と会話の下にあるもの」—— ボーヴォワールが1954年に出版した『レ・マンドラン』への正面からの攻撃とみなされた四つ目の文芸評論記事—— は、『レ・タン・モデルヌ』誌に拒否されました²。

『マルトロ』の執筆時期が、サロートの作家としての環境が大きく変化しはじめていた時代に重なることがわかりやすく示されている記述といえる

¹ Nathalie Sarraute, *Martereau*, dans *Œuvres complètes*, édition sous la direction de Jean-Yves Tadié et avec la collaboration de Viviane Forrester, Ann Jefferson, Valerie Minogue et Arnaud Rykner, Gallimard, 1996, édition revue et augmentée, 2011, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 177-337. 以下、この版の『全集』からの引用箇所を記すさいには、OCと略記する。

² Nathalie Sarraute, *Lettre d'Amérique*, édition établie et annotée par Carrie Landfried et Olivier Wagner, Présentation d'Olivier Wagner, Éditions Gallimard, 2017, p. 15.

だろう。長い不遇から抜けだしつつも、自分の追求する文学が人に受けいれてもらえるかどうかの自信がもてずにいたサロートだったが³、この時期の選択は、彼女に生き生きとした作品を生涯つくり続けるための道をひらいた⁴。

『見知らぬ男の肖像』が、その序文を書いたサルトルによって「アンチ・ロマン」と名づけられ、およそ十年後の 1956 年以降には「ヌーヴォー・ロマン」の作家を代表する一人とみなされることになるサロートは、「話の筋はいらない。人物もいらない。それがあっても、それは単なる支えに過ぎない⁵」と断言した作家であった。しかし、『マルトロー』を読んでみると、そこに登場する人々は、読者の想像力を刺激してやまない存在感を放っているようにみえる。また、そのような人々が辿る出来事の顛末自体に、抽象的なところはほとんどない。物語の筋がはっきりと捉えられないとしても、そこには面白さが十分に見出せる。ただし、サロートの小説において、人物や物語は、よくできただまし絵の、最初の一瞥で際立って浮かびあがるかたちのようなものに過ぎない。

サロートは、『見知らぬ男の肖像』と同じように、読者にトロピスムについての理解を促すために、自らの代弁者となる人物として、語り手の「僕」に、トロピスムがどのようなものであるかを小説のなかの人物にじかに語らせた。ただし、『マルトロー』にはっきりと浮かびあがるのは、その人物である語り手の「僕」だけではない。この小説では、登場するほとんどすべての人物（語り手の「僕」、伯父と伯母、従妹、マルトローとその妻の六人の作中人物）に、独特の方法ではあるが、十分に自立した存在感が与えられている。ただし、六人のうちで名前が与えられているのはマルトローだけである。小説における人物名について、サロートはつぎのように語っている。

私の本のなかで、人物名が使われるのは、外野にいてその人物からは距離をとっているだけだが、会話のなかでその人物との社会的な関係を示すときだけなのであって、あるいは、その人物が、伝統的な小説の人物に似せてつくられた、

³ Simone Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, La Renaissance du Livre, 1999, coll. « Signature », p. 62.

⁴ 初期の不遇や戦時中の状況、ボーヴォワールとの不和についてはとくに、拙論「ナタリー・サロートのはじまりのトロピスム」（『駒澤大学外国語論集』第 30 号、2020 年）および「ナタリー・サロートと見出されゆく現実性 ——『トロピスム』から『ブラネタリウム』まで ——」（『駒澤大学外国語論集』第 34 号、2023 年）を参照されたい。

⁵ Nathalie Sarraute, « Roman et réalité », *OC*, p. 1652.

だまし絵として姿をみせるときだけなのです。マルトローや、『見知らぬ男の肖像』の最後になって登場するデュモンテという名前がそうです⁶。

59年のつぎの小説『プラネタリウム』では、アラン・ギミエやジェルメーヌ・ルメーヌ、ベルト伯母さんといった呼び名をもつ人物が複数現われて物語が展開するが、トロピスムのための表現方法という点では、より洗練されてゆき、63年の『黄金の果実』で、いよいよ新しい境地に移るといえるだろう。そうした変化のなかにも、サロートが人物の存在感を立ちあげる方法は、つねに一貫している。

存在のそれぞれは、私たちの意識に滑り込む、何らかの感情的なしるしや、つねに変化する何らかのイメージ、何らかの象徴的な外観によって表現されます⁷。

サロートの小説には、人物たちの性格を描写する地の文というものはない。読者は、人物たちの発言、仕草やうごきを示す言葉の重なりを通してごく曖昧に人物像をイメージしてゆくことになる。

けっきょく、『マルトロー』の人物たちが生き生きとしてみえたり、その存在感がつよく感じられたりするのとは、それが読者にとって、既知の人物像を容易に充てがえる、把握しやすい人物たちだからである。それは、幼い子どもが自分の好みのむかし話を空で覚え、そこに登場する人や鬼などに愛着や恐怖を抱くような感覚とかわらない。サロートにとって、人物たちは、一人残らずみなダミーなのだ。

みせかけ

つまりサロートのいう「だまし絵」とは、小説に読みとれる「みせかけ」の物語を意味している。

私の小説はすべて、トロピスムと、みせかけという二つのレベルで書かれています⁸。

⁶ *Ibid.*, p. 1655. 強調はサロートによる。

⁷ *Ibid.*, p. 1654-1655.

⁸ *Ibid.*, p. 1655.

「二つのレベル」というのは、人間のかけひなたと同じく、一方があってはじめて他方が認められるものであって、引きはなすことはできない。みせかけは、それ自体でそこに隠された何かの手がかりとなりうる。

ここから小説『マルトロ』の分析を行うにあたって、まずはこの小説の、「みせかけ」にあたる物語の中味を確認したい。この小説は、プロローグからはじまり、番号はふられていないが、八つの章から構成されている。展開する話のすべては語り手の記憶と想像からなり、物語内で起こる事実在即した筋があるわけではなく、それなりの筋がみつかるとしても全篇を網羅的に辿るような筋とはならない。それでも書かれた言葉の寄せ集めから、文字通りの「荒筋」をこしらえることはできる。長くなるが、以下にそれを示す。

† 語り手の「僕」は、裕福な親戚夫婦のもとに居候している。「僕」はモダンな椅子の駆け出しのデザイナーとして活動し、身体の弱いところがあるが、さして不自由のない日々を送っている。居候先では、十七歳の若さで結婚したという伯母の相手をする事が多く、おしゃべりをきかされたり、一緒にトランプをしたりすることもある。夫とは年齢差のある彼女は、夫から甘やかされてきたが、気づけば不満が募っており、「僕」にその愚痴をよくきかせもする。夫の目には瓜二つの妻と娘は、買物のときなどは友人同士のようにふるまい、そこに若い「僕」を引き入れて、夫に疎外感をわざと感ぜさせようとするようなところがある。夫の方では、自分の妻と娘の品のなさをひそかに蔑視しているが、表にそれを出すことはない。

ある日、以前から田舎の別荘を欲しがっていた伯母が、その話題を蒸し返したのをきっかけに、伯父はついに別荘の購入を計画することになる。妻のわがままをきくことに託けて、税務署に未申告の資産を運用することが伯父の目的である。伯父は、この計画を遂行するための都合のよい相手として長年の知りあいのマルトロを選び、段階を踏んで別荘を購入するための名義貸しをかれに依頼することにきめる。名義貸しの話題は伏せたまま、伯父はうまくマルトロを誘導し、よい売り物件をみつけさせる。そこへマルトロと内見に出かけることになり、「僕」と伯母も同行する。

後日、伯父はマルトロの自宅を一人で訪問し、一緒に内見した別荘の購入のための名義人になってもらえるようじっさいに話をつける。その後、伯父は「僕（甥）」と娘に、別荘購入のための多額の現金をもたせ、マルトロの自宅へ遣いに送る。マルトロは、あきらかに不満を抱いてみえる自分の妻を後目に、現金を受け取り、そのまま引き出しにしまい鍵をする。マル

トロー夫婦は、さっそく別荘の購入と修繕の準備に移り、修繕のあいだは夫婦でその別荘に住まうことにする。遣いから戻った「僕（甥）」と娘が、大金のやりとりをしたにもかかわらず領収書も受けとらずに手ぶらで帰宅したことを知ると、伯父は腹を立て、あげく、マルトローがすべてを自分のものにしようという算段かもしれないと言い立てる。弱いものにたいしていつも威圧的である伯父とは対照的なマルトローの物腰に憧れを抱き、日ごろからかれを観察していた「僕」は、マルトローにかけられた嫌疑に戸惑いを覚え、状況をたしかめようと決意する。

「僕」はマルトローに会うためにかれの家へ向かうことにするのだが、その途中、横断歩道にかれがいて、自分の方へ向かっていることに気づく。あきらかに向こうからも気づくはずの近距離であるのに、すれ違い際にさえ、かれはこちらに気づかない。「僕」は、目を逸らされたように感じ、マルトローには疚しいことがあるから、自分に会うのを避けたのかもしれないと勘ぐりはじめ、そこから戸惑いが疑念に変わる。疑惑を抱えたまま「僕」がマルトローの自宅へ着いたとき、夫婦は、伯父の金で購入した別荘への引越の準備をしていた。その様子を目のあたりにし、「僕」の疑惑は、根拠もないまま確信に変わる。帰宅後、急くようにして状況を伯父に報告するが、マルトローを疑うようなことをいっていたはずの伯父は、憶測ではわからないからとマルトロー宛に手紙を書くという。

「僕」はその手紙を届けにふたたびマルトローの自宅へ行く。しかしかれは留守で、「僕」はかれの妻の話をきくことになる。彼女は、今回の名義貸しの件は、友情からの善意で引き受けたのに、そんな夫の自尊心を傷つけるような手紙をもらっても、夫が返事をするはずがないだろうと説明する。そうやって留守中の夫を擁護する妻の話をきくうちに、マルトローが帰宅してしまう。ひどく不機嫌なかれに、恵まれているのに病気がちなのは「贅沢病」にかかっているからだなどと、いつになく皮肉にひびく言葉を浴びせられ、「僕」はすげなく伯父の元へ戻る。手ぶらで帰宅し伯父に冷笑されるが、納得のいかない「僕」は、事実を正確に見極めるために、一人で（自分では見てもいない）場面を、想像力を駆使して再現してみることにする。

ところが、そうするうちにも、マルトローは伯父に別荘購入や修理の経費や、別荘を明け渡す日取りなどを示した丁寧な手紙を書き送っており、「僕」の知らないところで、出来事の万事は問題なく片づいていた。どんな裏切りも、詐欺の意図も、貶みも、何もなかったことになっていたのである。

すべてが過ぎ去ったある日、「僕」は、近いうちに別荘を引き払いパリに戻る予定のマルトロロー夫婦のもとを訪れ、何ごともなかったように時を過ごす。マルトロローと釣りをしながら、「僕」は以前のように自分がマルトロローに魅了されてゆくを感じ、つぎつぎとよみがえる出来事の記憶に甘味とほろ苦さを感じつつ、穏やかな時を過ごすのだった。

以上は『マルトロロー』に辿りうる物語をたぐり寄せて「太いロープ⁹」のように言葉にして並べた一つのヴァリエーションにすぎないが、それにしてもこの小説は、かなりよくできただまゝ絵なのである¹⁰。

こころ

サロートは、フローベールの「ボヴァリー夫人 —— それは私だ」という言葉を、読者があたりまえに自分のものとして理解する時代になって、現代作家たちが人の心のなかの「矛盾した感情の共存」と「精神生活の豊かさと複雑さ」を、自分自身を語ることを通していくら言葉で表わしても、けっきょくは、かれらがなんとか言葉で表そうとしたその対象は、その言葉を獲得した読者によってたちまち類型化されてしまう、そのように考えていた¹¹。

ところで、『マルトロロー』のなかには、「矛盾した感情の共存」という言葉に対応する表現がつぎつぎと現われる。たとえば、「頑なにみえて同時に脅えている何か¹²」、「頑固にしていながら諦めた様子¹³」、「称讃しているのか軽蔑しているのかよくわからない笑い¹⁴」、「享樂的だが吐き気のする味わい¹⁵」、「苦みのある満足感¹⁶」、「意固地で容赦ないが、すこし甘ったるい柔らかさ¹⁷」など。

『マルトロロー』にみつかるとそのような矛盾の表現は、サロートの最初の本である『トロピスム』の最初ページに「絶望をとまなう満足感¹⁸」という言

⁹ Nathalie Sarraute, « Conversation et sous-conversation », *L'Ère du soupçon*, OC, p. 1596.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Nathalie Sarraute, « L'Ère du soupçon », *L'Ère du soupçon*, OC, p. 1583-1584.

¹² Nathalie Sarraute, *Martereau*, OC, p. 249.

¹³ *Ibid.*, p. 292.

¹⁴ *Ibid.*, p. 275.

¹⁵ *Ibid.*, p. 282.

¹⁶ *Ibid.*, p. 293.

¹⁷ *Ibid.*, p. 307.

¹⁸ Nathalie Sarraute, *Tropismes*, I, OC, p. 3.

葉として、はやくも読者の目に映りこむ。このような表現について考えるために、『マルトロロー』からひと時はなれ、『トロピスム』の一番目の文章の「荒筋」を確認したい。

† 染み出す影のようにして舗道に現われた人々がやがて列を成してゆく。ショーウィンドーには、人だかりができてゆき、そこに立ち止まる人たちを沿うように先をゆく人々の流れが、いつのまにかに吹きだした腫瘍のように人だかりを膨張させている。まっ白な布製品を山に模して展示したショーウィンドーには人形も飾られていて、その人形の目は、電灯のひかりによって規則正しく点滅している。それをじっと見つめていると、そこから離れがたくなってきてしまい、きりが無い。タイミングをきめたほうがよさそうだから、つぎの点灯のタイミングをみはからおうか、いや、もうすこし、つぎのタイミングにしようか。そうやってショーウィンドーの前に佇んで、ひかりを見つめるその人が、つないだその手の先に、ちいさな子どもがいる。その子どもは、大人がうごきだすのをじっと静かに待っている。

この短い文章は、最後になって、ショーウィンドーをみつめていたのが子どもではなく大人であることを読者におしえる。人形の目のひかりの点滅は、子どもの目をたのしませると考えがちであるとして、そのような発想を抱かせる状況は、読者の意表をつくための装置となっている。

ところで、「絶望をともしなう満足感」は、幼すぎる子どもには想像しづらい感情であろう。子どもはそれを、言葉で名づけずただ感じとる。

満足感に絶望が縋いまぜになるような、入り混じった感情を幾らかでも想像できるとすれば、それは読者の側に経験や知識があるからである。なぜ人が、希望もないのに満足感を覚えることがあるのか、なぜ柔らかな物腰に頑固さが伴うのか、なぜ褒めながら貶すことがあるのか、経験や知識がなければその理解はむずかしい。最後にフォーカスされた子どもは、一心にショーウィンドーを見つめる大人の姿に、子どもなりに何かを感じとる。それもやがて忘れてゆくのだが、しかしそれは感覚の新しい経験として記憶に留まり、子どもは成長とともに、やがて感情の複雑さを言葉で整理し、覚え、自分のものとしてゆくことになる。子どもが大人になってゆくということは、さまざまな感情の言葉による分類のはじまりでもあり、また、それは社会生活を営むために必要な、自分をとりまく人々の性質のある種の類型化を覚えてゆくプロセスでもある。しかしそれは、トロピスムの文学を遠ざけてしまう。

なぜなら、「読者というのは、もっとも経験豊かな人であっても、判断を委ねられてしまった途端にどうすることもできず、あっさりと屈して類型化する¹⁹」からである。

ここで『マルトロー』にもどってみると、語り手の「僕」は、年長者からは「まだ若い」といわれる世代に属し、また、比較的ちかい世代の伯母にあたる女性からさえも「この子」と呼ばれているように、あきらかに周囲から、経験の浅い子ども扱いをされている。かれの年齢は示されないが、モダンな椅子のデザインをして、それを仕事にしようと努めていることから、二十代から三十代のあいだであるように想定できる。小説の冒頭をすこし読むだけで、この「僕」が、子どもの感性と大人の感性とのあいだに自分の感性を彷徨わせている、トロピスムの代弁者にはうってつけの、だれの目にも極端にたよりなく映る存在であることがわかる。『マルトロー』の語り手もまた、この小説を通して、マルトローという憧れの対象に、未知の側面をさまざまに発見しながら、また、自分をとりまく居候先の家族の様子をうかがいながら、『トロピスム』に登場した幼い子どものように、成長とはいわずとも、たしかに変化を遂げてゆく。そこには現代社会を生きる個人の生のリアリティが認められるといつてよい。

巧みな言葉が読者の関心を引くことがあるのは、その言葉が、読者が思うほどには、人物たちの心理といわれるようなものをよく描きだしているからではない。じっさいは、読者には、矛盾した言葉が並んでいる、そのこと自体が面白いのだ。言葉の連なりが、自らの感性の記憶に反響するとき、読者はその言葉のかたち遭遇できたことに単純なよろこびを見出すことができる。そして、言葉を取りだして、自分で反芻してみたくなりもする、そのよろこびは、おそらく読書の経験の単純だが本質的な性質にかかわっている。

ことばの時間

「みせかけ」と「トロピスム」という二つの側面をもつ小説というと抽象的にきこえるが、それでも、私たちの多くは、作品の見え方が一つではないということ、自分の経験から知っている。それは、子どもと大人のむかし話の受けとめ方のちがいを考えれば、容易に理解できることであろう。

¹⁹ Nathalie Sarraute, « L'Ère du soupçon », *L'Ère du soupçon*, OC, p. 1584.

17世紀を生きたシャルル・ペローが編纂したむかし話のそれぞれの終わりに教訓をつけたその内容の卑俗さは、そのむかし話が、ルイ14世の姪にあたるエリザベット・シャルロットとされる「マドモワゼル」に宛てられているという現実を巻きこんだ設定によってさらに増幅している。そうであるとしても、そのようなことは、本を読みはじめたばかりの子どもたちにそれはおよそわからない。子どもたちは、その都度、自分なりの理解と想像からつくりだした自分だけの世界を築きあげる。ペローのむかし話がジャック・ドゥミ監督によって映画化された1970年の映画『ロバと王女（ロバの皮）』が、あからさまな近親相姦の物語であるのに、大多数のフランスの子どもたちに難なく受け入れられ、ひろく愛されたのも、これと同じ理由だろう。

こうしたことを理解しておくことがいかに大切であるかを丹念に語った松岡享子の『子どもと本』のなかの言葉を、ここですこし読んでおきたい。

この体験は、子どもの本の読み方のひとつの特徴を示しています。それは、わからないところは気にせず読む、ということです。“とばし読み”は、子どもの特技なのです。考えてみれば、これは自然なことでもあり、必要なことでもあります。[...] 持ち前の好奇心、探究心と、子どもらしい論理で、膨大な「わからないこと」のなかから、少しずつ「わかること」を増やしていくのが、子どものやり方です。言葉の習得だってそうです。はじめは、無意味な音の羅列にしか聞こえなかったもののなかから、ひとつ、またひとつと特定の音を意味のあるものとして認識していくのですから。知識や経験の足りない分、子どもは、独特の直感力をもっています²⁰。

ところでこのような言葉は、1968年の『生と死のあいだ』で言葉あそびをする子どもを連想させ、また、サロートが語る言葉に自然に呼応する。

私は、どんな子どもも、詩人とならずとも、そうやって言葉であそぶのだということを示してたのしんだのです。私はほんとうに、それがすべての子どもたちに特有のことだとおもっています。子どものころ、言葉が自分にとってのあそび道具であったということは、だれもが思いだせることでしょう²¹。

松岡享子の言葉をかりるならば、読書が子どものころにはたらきかけて発酵し、熟成するには、「本を読んだあと、たっぷり遊んだり、ぼんやり空

²⁰ 松岡享子『子どもと本』岩波書店、2015年、11－12頁。

²¹ Arnaud Rykner, *Nathalie Sarraute*, Éditions du Seuil, 2002, coll. « Les Contemporains », p. 177.

想したりする時間²²」が必要であり、「そと目にはただぼんやりしているとみえる時間に、こころのなかではおそらくいろいろなことが起こっている²³」。そして、子どものための読書の条件は、サロートの語る大人のためのトロピスムを感じるための条件とまるで同じである。サロートはつぎのように語っている。

トロピスムを捉えるには、それを担う人が無為で自由な状態にある必要があります。工場であれ書斎であれ、仕事をしている時、運転している時、試験の準備をしている時などは、微かな運動を気に留める時間はないのですから。そのためには、ぼんやりしていなくてはならないのです²⁴。

子どもは自分なりに「わかる」ことをみつけながら本を読むが、大人たちのほとんどが、「知っている」ことを手がかりに、理解するために本を読む。そして、得られた情報を既知の事柄にあてはめて整理することで、理解できたと安堵すれば納得もする。理解できた度合い高ければ高いほど、充実感を覚えることから、それが作品の評価につながるものがほとんどであろう。

ところで、そのような大人の読書に、感性の墮落を認め、それがいかにサロートの文学を理解するためのさまたげとなっているかをはっきりと示した作家がいた。若き日のル・クレジオである。ル・クレジオは、84年にサロート宛の文章のなかで、その文学の芸術性について書いた。

単純であるということ、それがあなたの作品が芸術であることの証です。けれども私たちが、すこしずつしかあなたのことを理解できないのは、私たちが墮落し、あるいは遠回りしてしまったからであって、現実にも重なりあったり、現実を覆い隠したり、現実を徐々に消し去ったりするその書かれた言葉にたいして、上の空になってしまうからなのです。私たちが、あなたの言葉が簡素であることに気づくことができないのは、論理という名のもとで、あるいは、小説のほんとうらしさという名のもとで（時には現実という名のもとで）、言語について予め用意された考え方の名のもとで、私たちにはもう、直感的で、生き生きとして多様である、枝をひろげる言葉に、そのさえずりをきくことができなくなってしまったからなのです。私たちが、言葉を実用的な機能だけに還元してしまい、言葉は、生き物であり、種子であり、昆虫であり、あるいはたえずうごき続け、混ざりあっては分裂し、互いにかたちを変えてゆく細胞であることをやめてしまいました。あなたは、はじめから真実を取り戻していました。

²² 松岡享子、前掲書、94頁。

²³ 前掲書、8頁。

²⁴ Arnaud Rykner, *Nathalie Sarraute, op. cit.*, p. 195.

あなたは、乱暴なことはせず、かっとなったりもせずに（疑念にたいする真実を知るためには、まずは偉大な先人たちの不実を疑わなくてはならないのに）それを探しもとめて、あなたは、本を書くごとに道を変えたりせずに、ひたすら同じ方法を続けたので、今では私たちにもよくわかるようになったのです²⁵。

大人の多くは、作品の言葉をまえにして、「知っている」ことをつかんで、その既知の事柄を確認することに満足し、言葉そのものの響きに耳をかたむけることをしなくなってしまう。だからそれをル・クレジオは「墮落」と呼ぶ。それではだれも、サロートの作品に息づく言葉に近づくことはできないのだ。それでもル・クレジオによれば、サロートが徹底してトロピスムのための小説づくりを続けたことによって（その時点で五十年以上をかけていた）、その言葉をまえに「上の空」となればかりだった読者の目にも、あるときついに別の言語の秩序が浮かびあがり、言葉にひかりが照らされてその影が濃く描きだされるのがわかるようになったのである²⁶。

ル・クレジオにとって、サロートの作品を読むことは、「言葉に生命を感じること²⁷」だった。この作家は、今まさに、このときのサロートの年齢に追いつこうとしている。

ところで、墮落しない大人たちの代表といえ、やはりレオン・ウェルトだろうか。サロートと同じ年に生まれたサン＝テクジュペリは、年齢のはなれたこの親しい友人のことを、子どもの本でも大人の本でも、どんな本でも読める大人であると説明していた。

大人が子どものように童心にかえって読むということではない。大人の読書にも、松岡享子が語るような発酵と熟成があるということである。子どもが少しずつ本を読めるようになってゆくように、大人にも、それ相応のプロセスがある。『マルトロ』もまた、そのようにして読者の読書体験を更新し、その言葉は、ふたたびル・クレジオの言葉を借りるならば、文章の「味わい、織り目や“肌理”、そしてリズム」によって²⁸、言葉の生命を、読者に新たに発見させる。

²⁵ J. M. G. Le Clézio, « Envoi », in *L'Arc*, Nathalie Sarraute, n° 95, Éditions LE JAS, 1984, p. 90-91. 強調はル・クレジオによる。

²⁶ *Ibid.*, p. 91.

²⁷ *Ibid.*, p. 90.

²⁸ *Ibid.*, p. 92.

むかし話

物語世界を構築してゆくだけの小説をつくることを拒む一方で、サロートは、むかし話などの一般にひろく知られる物語のイメージを小説にたびたびとりこむ。『見知らぬ男の肖像』にもペローのむかし話、「妖精たち」や「親指小僧」が作品内で扱われているが、『マルトロー』のほうがより具体的に、そしてより遊戯的に、導入されているといえる。『マルトロー』では、「赤ずきん」や「親指小僧」のようなペローのむかし話だけではなく、チャールズ・チャップリンの1925年の映画『黄金狂時代』、そしてハインリッヒ・マンの1906年の小説『ウンラート教授²⁹』、カフカの『審判』までが、皮肉たつぷりのニュアンスで扱われている。

『マルトロー』のなかでペローの「赤ずきん」が登場するのは、語り手の「僕」が、伯父の遣いとして、伯父の娘である従妹と一緒に、別荘の購入のための多額の現金をマルトローの家に届けに行く場面である³⁰。

僕たちが、貴重な包みをもって、おばあさんのもとへいく「赤ずきん」のように並んで歩くあいだ、僕は、規則ただしさと平穏さを自分のなかに心地よく感じていた。僕は、拭き掃除されて、埃をのぞかれ、油をさして、螺子を巻き直された精密な装置となっていた³¹。

赤ずきんたちを待ち構えているのはもちろんオオカミだが、その役を演じるのが、マルトローである。

かれは僕を愚弄して…… 僕をだましたんだ…… あの用心深い物腰と、ひきだしに包みをしまつて鍵をかけたでつぷりとしたあの大きな指には、陰険な満足感があった……。「さあ、これでよし」、とかれは僕たちの方をふりかえると、自分のまえで跳ねまわっている僕たちを、ほどんどしみじみとした様子でみつ

²⁹ 1930年に『嘆きの天使』というタイトルで映画化されたことでも知られる小説。サロート本人によると、『マルトロー』で扱ったのは、小説であり、映画ではない。

³⁰ サロートが小説内で扱うペローのむかし話については、とくに *Perrault, Contes illustrés par Doré* (préface Marc Fumaroli, présentation Jean-Marc Chatelain, Éditions de la Bibliothèque nationale de France, 2014) を参照した。また、『眠れる森の美女 完訳ペロー昔話集』（巖谷國士訳、講談社、1992年）や『ペローの昔ばなし』（今野一雄訳、白水社、2007年）等の邦訳書も参考にした。

³¹ Nathalie Sarraute, *Martreueau*, OC, p. 266.

めた。僕たちは、大きくあくどいオオカミの洞穴にやってきた、おいしそうな乳のみ仔豚だったのだ³²。

そしてこの人物は、このあとおよそ三度、人喰い鬼に譬えられることになる。その一つ目は、マルトロウがようやく小説に登場したばかりの第二章で、かれ自身が自らを鬼に譬える。

ノルマンディーの祖母の家に行ってね…… 眠れるだけ眠って、人喰い鬼みたい
にむさぼり喰いましたね。こういったものです。バイ菌に喰われるどころか、
おれがバイ菌を喰っちゃうんだってね。そんなわけで、このとおりの私ができ
あがったんですよ。自慢じゃありませんが、私はまだピンピンしていますよ³³。

つぎに、鬼が登場するのは、そこからずっと先の第七章である。そこでは、マルトロウは妻にとっての人喰い鬼となる。

「もしよろしかったらお茶でもいかがですか、すぐに煎れますから」……急が
なきゃ、あまり長いことあの子を放ってはおけない、急がなくちゃ、薬缶の口
まで水をいっぱいにしてしまった、四分の二も入れたら十分なのに、まあ、足
りないよりは多すぎる方がいいし、量っている時間なんてないし、大したこと
じゃない、あの子のもとに急いでもどって、人喰い鬼の夫が帰ってきてしまう
まえに、急いでもどって私の不満を話してきかせて、あの子を安心させてあげ
ないと³⁴。

そして語り手の「僕」もまた、マルトロウに鬼をみる。

私をごらん…… 僕は微笑むが顔が歪む…… さあ、にっこりしなさいよ、その
ほうがずっといい…… 火照ったかれの指が、僕の首をくすぐって、僕のマフラ
ーをむさぼるかのようにして触り、人喰い鬼の歯をひからせる。その目…… そ
の声は、もわっとしていて熱く、焼かれそうだ……³⁵

作中人物たちをむかし話の動物や人喰い鬼に譬えるという、極端な類型化によって、幼年期以来の読書の記憶が、読者のなかで刺激される。読者は想像力に運ばれて、辿っているつもりの物語の筋をはなれ、記憶のなかの既知の物語の単純なイメージを探り、それを一瞬で捉える。

³² *Ibid.*, p. 276.

³³ *Ibid.*, p. 228.

³⁴ *Ibid.*, p. 327.

³⁵ *Ibid.*, p. 329.

そこにあるものと期待している話の筋へとふたたび戻ってゆこうとしても、そのような筋はけっきょく見あたらないので、そこで自分が「上の空」で小説を読んでいたことにはじめて気づいて読者は哑然とするだろう。さらには、読んだばかりの「オオカミ」や「仔猪」、「人喰い鬼」といった言葉は、ほかのページのどこかで読んだ記憶がたしかにあるからと、それがどのページのどの文脈に配置されていたのかを思いだそうとしても、記憶が不鮮明で、すべて忘れているようなことも十分ありうる。

そうなったときには、文脈の記憶ではなく、言葉そのものが手がかりとなる。読者は、本の至る所に散らばった言葉を、「親指小僧」の二人が石を拾う場面のよう、一つ一つ拾ってみることならのできるのである。

僕たちは、手をつないで、ゆっくりとすすんでゆく、森のなかで道を探す親指小僧と妹みたいに、小石を一つ一つ拾ってゆく……³⁶

読書がそもそも忘却の連続であるとして、この小説は、読者にそのことをたびたび認識させる。忘却に気づかなければ、拾うものもない。

パロディー

同じ言葉が時間の流れの所どころにあいだを置いてみつかるのであれば、それを拾いながら物語の道筋を行ったり来たりすることができるはずだが、同じような言葉が少しずつかたちを変えてくりかえされる小説にあつては、素朴な読書の記憶には、当然ながら混乱が起こる。

それがこの小説のケースである。『マルトロー』には、同じ場面の異なるヴァリエーションが四つ続くページがある。ここでは、その四つの内容の誤差を繕い一つに纏めて、その「荒筋」を提示してみたい。その場面は、その場にいなかった「僕」による想像であつて、現実の出来事ではない。

† その四つの場面は、別荘購入のために名義貸しを依頼するためにマルトローの自宅までやってきて話をつけた「僕」の伯父が、暇を告げて別れの挨拶ををするところからはじまる。珍客の帰宅後、マルトローは、名義人になるという約束を交わしたことに、気持を高揚させ、思いをめぐらす。知的で地位のある金持ちの依頼者とのつきあいをもつことは自尊心をくすぐるが、はた

³⁶ *Ibid.*, p. 310.

して、そのようなかれから自分が貶みの態度でみられていたのに、それをこちらが気づいていなかったのではないだろうかなどと考えて、心を曇らせもする。そして、より客観的な立場でいつも勘をはたらかせることに長けた妻からの非難や同情や諦念のまなざしを感じながら、自分がまずい選択をしたのではないかなどと思うと、確信から不安へ、不安から羞恥へ、忙しない堂々めぐりが収まらなくなり、とうとう一人になるために外へ夜の散歩へ出かける。

サロートが試みたこのくりかえしについて自ら自由に言及しはじめるのは、出版からずいぶん経ってからのことである。サロートはつぎのように語っている。

私は、『マルトロー』のなかで、ある種の実演を行いました。語り手である「僕」という人物、トロピスムの探求者であるこの甥は、マルトローとかれの妻が、四回同じ言葉をやりとりするように想像します。「待たないでいいよ、一廻りしてくるから、休んでいて、待たずにね」。私は、この言葉が言われるまでのそれぞれの四つの場面において、いかにして、それらの言葉がちがったように書かれうるのかを示します。その同じ言葉は、場面ごとに、それらの言葉を生じさせる、会話の下にあるものによって完全に変容するのです。それらの言葉は、もう同じ意味をもてなくなります³⁷。

ジャン・リカルドゥーは、1973年に出版した『ヌーヴォー・ロマン』のなかで、上述したサロートの四つのヴァリエーションから、六種類の近似する文章を一つずつ選び出し、それをヴァリエーションとして纏めて並べた。そのとき、かれの発想は、サロートのそれとはまったく別の次元にあって、そこに「ヌーヴォー・ロマンに本質的な特徴」の一つである技術を認めることを目指していた。そこに何が書かれているかということはほとんど考えることがなかったのだろう³⁸。かれは、複数の矛盾した内容をもつヴァリエーションを同時にさしだすこの物語は、もはや「統一された幻想世界を構築するという重要な役割を果たさなくなった」と分析したのだった³⁹。しかしサロートは、統一された物語世界を構築することに、もとより何の関心もないのである。

³⁷ Simone Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op. cit., p. 65.

³⁸ Nathalie Sarraute, « Ce que je cherche à faire », *OC*, p. 1705

³⁹ Jean Ricardou, *Le Nouveau roman*, suivi de *Les Raisons de l'ensemble*, [1973] 1990, Éditions du Seuil, p. 108.

微妙な差異をもつ四つのヴァリエーションから生じるイメージは、読者の記憶のなかで重なり合ってもうまきは纏まらないだろう。ずれて重なる言葉の捉えがたいイメージは、固定されることのないトロピスムのイメージに似て映る。トロピスムとは、いつもかならず複数形なのだ⁴⁰。

ここで、四つのヴァリエーションを考えることにした語り手の選択が、ペローの「親指小僧」の結末に似ているという事実を指摘しておきたい。

親指小僧は、物語のクライマックスで人喰い鬼をだまして兄弟たちの命を助け、逃がしてしまうと、今度は居眠りをしている人喰い鬼の足から魔法の長靴を脱がせ、それを盗んで自分が履き、長靴の魔法で身体を大きくしてから、人喰い鬼の家に戻って、今度は妻をだましてこの夫婦の財産をすべて盗み取り、家に帰ってその財産で家族をよろこばせることになる。小説では、名義貸しをして別荘を購入するための現金をめぐって、それをいわば猫糞しようとしていたのではないかという嫌疑がマルトローにかけられるという点だが、「親指小僧」の勇者である親指小僧に、非道な詐欺をはたらいたという嫌疑がかけられるという点に共通している。

共通点はそれだけではない。このむかし話の結末で、「親指小僧はそんなことはしていない」、という人たちが多く現われて、親指小僧が罪をおかしてはいないとする別の結末が提示される。これにたいして、『マルトロー』では、第五章の終盤に、奇妙にも、どこからともなく「情け深く慧眼な人たち⁴¹」が現われて、「つよい人たちというのは、あなたが思っているような人たちではありませんよ⁴²」といって、疑心暗鬼になった「僕」を安心させようとする。このあと、続く第六章に、四つのヴァリエーションが語られるだろう。それは、「ヌーヴォー・ロマン的特徴的な技術」であるというよりも、むかし話のパロディだったのである。もともと、よく知られるように、むかし話とは口伝えによって、無数のヴァリエーションを生みだしながら、時代を越えて世界の各地でひろがったものである。「親指小僧」は、口伝えそのもののパロディーであるともいえる。

⁴⁰ サロートの作品を扱う研究書には、「トロピスム」が単数で示されているものもあるが、サロート自身がこの言葉を単数で扱うことはないだろう。

⁴¹ Nathalie Sarraute, *Martereau, OC*, p. 280. この表現のフランス語は *des gens pitoyables et clairvoyants* であり、*pitoyable* は、古い意味だと「情け深い *charitable*」となるが、現代語だとむしろ「哀れな *digne de pitié*」、「よくない」等、意味が異なり、軽蔑的な意味にもなる。

⁴² *Ibid.*, p. 280.

サロートがむかし話を小説にこのように組みこみながら、それを面白がらなかったはずはない。親指小僧は、この小説に続いて、『プラネタリウム』、そして76年の『「ばかなやつらが言っている」』にも登場し、86年の劇『つまらぬことで』のなかにも滑りこんでいる。サロートがこのむかし話を好んでいたのはあきらかだろう。

四つ一緒に

サロートの『マルトロ』には、同じ場面のヴァリエーションが「四つ一緒に」書きこまれている。この「四つ一緒に」を表わし、段を飛ばして階段をのぼりおりすることを意味する慣用句につかわれる *quatre à quatre* は、この小説に頻繁に登場する。そして、数詞の *quatre* となると、この小説の至るところにさらに散らばっているため、読者の記憶に残りやすい。

ここに、*quatre* の言葉を幾つか拾い出してみよう。まずは「大急ぎで階段をのぼる *grimper / monter l'escalier quatre à quatre*⁴³」の二種、そして、「めかし込んでいる *être tiré à quatre épingles*⁴⁴」、「勝手気ままにふるまう *faire ses quatre volontés*⁴⁵」、「単刀直入に言う *ne pas y aller par quatre chemins*⁴⁶」、「すげすげと（人に）ものを言う *se dire ses quatre vérités*⁴⁷」、「心を砕いて努力する *se mettre en quatre*⁴⁸」、「四つん這いで跳ねまわる *gambader à quatre pattes*⁴⁹」など。このように、多くは慣用表現である。

挨拶などがそうであるように、私たちが話をするときに、その表現に含まれる意味をとくに意識しないことはよくあることで、あるいはそもそもそれを知らずにつかっているということもあるだろう。言葉に含まれた意味を僅かに意識することがあっても、それを日常生活において一々言葉で説明しているわけにはいかない。それでも、*quatre* という数がページに現われるときにかりそめにそれを意識して、そのたびに感じる何かがあるとすれば、それはまさにトロピスムにかかわる。

⁴³ *Ibid.*, p. 206, 273, 293, 332.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 314, 315

⁴⁵ *Ibid.*, p. 185.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 201.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 294. 本文中では *ses quatre vérités* がギユメで強調されている。

⁴⁸ *Ibid.*, p. 302, 327.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 193.

字義通りに読むことで、この小説の語り手が同じ場面を四回もちがったように想像するその理由を解釈してみるならば、つぎのようなこともいえるだろう。つまり、語り手は、想像力を「勝手気ままに（四つの意志で）」駆使し、「相手が不快なことでもずけずけと（四つの真実を）言」ってのけ、「心を砕いて努力する（自分を四人に分裂させる）」のだ。二組の夫婦、四人の大人たちに挟まれて、「そんなに簡単なことではないのだ…… 僕はよく考える必要がある、もう少しちかくからよく見て、もっとくりかえし考える必要がある⁵⁰」と考えた「僕」には、「単刀直入に言う（四つの道筋を辿らない）」など問題外、というわけである。

『マルトロー』の至るところに散らばっている慣用的な表現は、その表現を知っているかどうかによらず、読者に捉えることのできない微細な感覚的運動を読者のうちに引き起こす装置となりうる。ところで、この小説のだまし絵に隠された事象をみえるようにする手がかりは、*quatre* だけではない。

釘拾い

この小説には、踏めば痛そうで拾いたくなるイメージの言葉が、至るところに散らばっている。ここからは、そんな言葉、「釘 *clou*」を拾ってみたい。

小説中で「釘」という言葉を読者にもっとも印象づけるのは、語り手の伯父が、マルトローに向けて投げつけるつぎのような言葉のうちにある。

私はね、フォードのように成功の秘訣を本にしたならば、それは、一つのこと、どんなことでもいい、ただし生涯をかけてですよ、たった一つのこと、それだけ、ほかのなにものでもなく、そのことだけに、関心をもつことなんだと言ったでしょうね。同じ釘を打ち続けることです。それ以外にはありませんね。私はね、いつも言っているんですよ、若い人たちに、同じ釘を打ち続けることですよ、それが秘訣なんだってね⁵¹。

一つの仕事に専念するということを「同じ釘を打ち続ける *taper sur le même clou*」という比喩を用いて来客のマルトローに語ってきかせる伯父の話しぶりは、語り手の目には、無神経で失礼な嫌味と映る。なぜなら語り手は、伯父がかつて、「あのお人好しのマルトローさんってのはね、あらゆる職についたことがあるんだ、建築やら石工業やら……。二十年前は保険屋で、そ

⁵⁰ *Ibid.*, p. 291.

⁵¹ *Ibid.*, p. 247-248.

のあとは、電気器具やら暖房機器を扱う仕事に就いてね、あとはなんだったかな、それもうまくいかなかった……あの人は、何をやってみたって、一向に成果をあげることはなかった……⁵²」などと語るのをじっさいに聞いた記憶があるのだ。「僕」は伯父が自分よりも立場の弱いものにたいして高圧的な態度をとることがあるのを日頃から感じて過ござっており、マルトローが、伯父の言葉から何を感じているかが気になってならない。ただし、伯父が威圧する「弱いもの」とはじっさいのところは「僕」自身なのであって、それだけに、かれはマルトローを一方的に弱者とみなすことによってひそかな仲間意識を抱いているのだ。もっともその感覚は、物語の展開とともに、大きくゆらぐことになる。「僕」は「同じ釘を打ち続ける」という言葉が、マルトローに何を感じさせたのかをひたすら気にかけることになるが、そのような構造は、その後のさまざまな作品に見出すことができる。なかでも、86年の劇『つまらぬことで』は、その構造そのものを作品としており、そこでは、よりシンプルな「それは、よかったですね……」という言葉をめぐるドラマが展開することになる。

第四章に最初に出現する「同じ釘を打ち続ける」という表現は、最終章まであいだを置いておよそ十回現われる。すべてが語り手の伯父の発言として書かれているということは、そのつよい印象から覚えやすいが、その配置を正確に想起することはやはりむずかしい。

物語の展開が捉えにくいうえに、マルトロー以外の人物が名前をもたず、さらには似たような表現がすこしずつ言葉をかえてばらばらに出現する小説のなかで⁵³、ものを固定させるための硬く尖端の鋭い「釘」という言葉が現われれば、読者はそれを意識せざるをえない。そして、小説のタイトルになった「マルトロー」という名前が、容易にハンマー *marteau* を連想させるのであって、「釘」という言葉が何らかの信号と思えるのは自然なことだろう。

「釘」という言葉あるいはその綴りをみつけてみよう。まずは第一章、まだマルトローが登場しないページにそれは最初に現われる。「それは何の価値もない *ça ne vaut pas un clou*⁵⁴」、「釘を打つ（一つの仕事に専念することを譬えて） *planter un clou*⁵⁵」、「横断歩道 *le(s) passage(s) clouté(s)*⁵⁶」、「箱

⁵² *Ibid.*, p. 247.

⁵³ この小説のなかでくりかえされるのは、じっさいは、四つのヴァリエーションが並べて示される一つの場面だけではない。

⁵⁴ Nathalie Sarraute, *Martereau*, OC, p. 201.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 202.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 243, 274.

の蓋を鉋でとめる *clouer les caisses*⁵⁷」、「その場に釘付けになる *être cloué sur place*⁵⁸」、そして、「巨人の足跡、鉋が打たれた大きな靴裏の跡 *un pied immense de géant, une énorme semelle cloutée*⁵⁹」。最後の大きな足跡は、「親指小僧」の人喰い鬼の魔法の靴の裏のことである。「横断歩道」を、鉋が打ちこまれたパッセージと読み、ヴァリエーションごとに区切られた文章を浮かべることができる。

狙いを定めた何かを固定するという「釘」という言葉のイメージに類似した、「垂直に」、「安定して」、あるいは「順調に」などを意味する *d'aplomb* という表現も、小説中、およそ十一回の頻度で現われて、やはり読者の注意をひく。「姿勢を正してまっすぐに立つ *se tenir / être d'aplomb*⁶⁰」や「調子がよい *se sentir d'aplomb*⁶¹」「（自分を）立て直す (*se*) *remettre d'aplomb*⁶²」といった表現は、一般的には心身を清々しくすることを連想させる表現だが、サロートの小説においては、どの人物にあてがわれる場合であっても、その人物が、トロピスムを感じることをできない、あるいはそれを感じるのを妨げられた状態にあることを示している。

aplomb という言葉を成している「鉛 *plomb*」という言葉に注目してみると、およそ二回、*de plomb* という言葉が見つかる。まずは第一章がはじまってすぐに、「僕」の伯父が、子どもころに教育のために「鉛でできた兵隊 *soldats de plomb*⁶³」を与えたと語っている。子どもに兵隊たちで遊ばせることで、人の上に支配的なやり方で立つために必要な、人に命令し人を従属させる感覚を身につけさせようとする伯父の価値観に基づく教育ということを暗に示しているようにみえる（かれも、その妻も、成長した娘をできそこないとみなしている）。あるいはずっと先の第六章には、頼りない「僕」に向けて、伯父が投げだす、「もうちょっとしっかりしたらどうなんだ」という意味の、「頭のなかに鉛でも入れておいたらどうなんだ *si tu avais un peu plus de plomb dans la tête*⁶⁴」という発言が見つかる。鉛の重たいイメージが、強制力のイメージに結びついている。

⁵⁷ *Ibid.*, p. 281, 282.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 300.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 328.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 244, 245, 281, 296, 297.

⁶¹ *Ibid.*, p. 227, 292.

⁶² *Ibid.*, p. 253, 276, 298, 333.

⁶³ *Ibid.*, p. 193.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 289.

マルトローにたいする「釘」にしても、「僕」にたいする「鉛」にしても、そうした言葉を投げだす伯父は、相手が細やかに何かをゆっくり感じることを許さず——美しい草原の散歩の合間に「僕」が自分の話を遮って、鐘の音や泉の音をきいてみてくださいと言ったり⁶⁵、あるいは董やひな菊がきれいですね、などと言ったりすることに伯父は堪えられない⁶⁶——、相手の自由を阻止し、無言の圧力で自らに同調させることに慣れている。

釘や鉛の固定するイメージとは反対の揺らぐイメージを喚起する表現を一つあげておきたい。それは、*hocher la tête* という表現で、『マルトロー』におよそ十七回はみつかる。この表現は、最初の本である『トロピスム』の十一番目の文章にすでにみつき、つぎの『見知らぬ男の肖像』にも頻出し、『マルトロー』以後の、63年の『黄金の果実』、68年の『生と死のあいだ』、そして劇『つまらぬことで』に至るまで、多くの作品に頻繁に書きこまれる。

その人物はごちなくうごき、自分の本音を曖昧にしたまま、相手にひとまず同調して「うん、うん」というように相槌を打つ。すると人物は、関節の脆い、壊れやすい人形に変身するかにみえるのである。

『マルトロー』において、数詞の *quatre* や「釘」などのちいさな言葉を拾いあげるとき、読者は道に迷っていること、自らが読書の忘却のなかにあったことを認識する。読者は、あったかもしれない小説の筋を見失ったと感じるが、それと同時に、見出しつつあったかもしれないと思っていた筋も人物も、すべて思いこみであったということに気づく。それでも、読者は、拾いあげた言葉をじっくりと眺め、その言葉がうごきだすのをイメージすることができる。それはトロピスムの文学において、読書の中断でも脱線でもない。おそらくそうする読者は、森のなかで風がどうと吹くときのように、「トロピスム」へ近づくための入口に立っている。

サロートは、「トロピスムから読者の注意を逸らさせてはならない。話の筋はいらない。人物もいらない。それがあるとしても、それは単なる支えに過ぎない⁶⁷」と述べている。つぎの言葉がその意味を説明するだろう。

永続的に変容するさまざまな状態の、絶え間なく、素早く起こってゆく変化は、私のエクリチュールにあらゆる特殊性をもたらしましたが、その変化は、文章

⁶⁵ *Ibid.*, p. 198.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 337.

⁶⁷ Nathalie Sarraute, « Roman et réalité », *OC*, p. 1652.

のなかで、文章によってしか知覚されません。文章からはなれてしまうと、それは存在するのをやめてしまうのです⁶⁸。

話の筋を辿ることは、かならずしも文章を辿ることではないのであって、サロートの文学をまえにして、みせかけでしかない話の筋を追うならば、追うほどに文は遠ざかり、追うほどにその人は「上の空」となるのだろう。

全員ダミー

『トロピスム』の一つ目の文章で、最後になって子どもをフォーカスしたあの仕掛けは、ある種のだまし絵的な手法であった。読者の意表を突くことは、それ自体で、読者の固定観念を揺るがす装置となりうる。『マルトロロー』にもそれに類似する仕掛けがあるとすれば、それは、「僕」と伯母の関係だろうか。小説のはじめからこの二人の会話が続くため、この二人に何かが起こると読者が予測するとしてもおかしくない。ところがずっとあとの第七章になって、この伯母とひめやかな関係を結ぶ相手が、マルトロローだったことが不意打ちのように示される⁶⁹。

伯母を冷静に観察しているようにみせながらも、身分の低い煙突掃除夫にも惜しめない笑顔を見せる美しく高貴なレカミエ夫人になぞらえて、ふりまわされることに満更でもなかった「僕」は、二人の関係をかいま見ただけでじっさいは何もわからないはずであるのにひどく驚き、その関係を伯父が知っていたということにも気づいたと思って二度驚く⁷⁰。

そんな「僕」は、つぎのように想像したのだろう。名義人になってもらいたいという疚しい依頼をし、自分の立場のつよさ、自分の財力を、「一本の釘を打ち続ける」といった話をすることによって、意地悪くもわざとみせつけたのは、じつは、伯父が、妻とマルトロローの関係を知ってのことだったからで、そうだとすれば、マルトロローは、平静を装っていても、じっさいは裕福で力をもつ伯父たちの存在に「乱暴に打ちのめされ、侮辱された⁷¹」にちがいない、といったように。

「僕」の想像力は、その時どきの状況に大きく左右され、対象となる人物の発言には、いつも「僕」の思いがびったりと貼りついている。「僕」が、

⁶⁸ Nathalie Sarraute, « Ce que je cherche à faire », *OC*, p. 1705.

⁶⁹ Nathalie Sarraute, *Martereau*, *OC*, p. 315.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 322.

⁷¹ *Ibid.*

マルトロローの心のなかに入りこむと、あたかもマルトロロー自身が、伯母をレカミエ夫人に見立てて話をするというのはそのわかりやすい現われの一つである。「僕」は、想像力で巧みに話をつくりだしているようにみえながら、じっさいは、自分が日ごろつかっている言葉とだれかからきいた言葉を寄せ集めて語っているに過ぎない。小説の至るところに、既出のどれかの言葉が、かたちを変えて現われるのは、そのためである。

マルトロローに欺かれていたと思いこんだ「僕」は、「かれが僕を観察していたのであって、かれが僕を操っていたんだ、僕のほうが、人形、操り人形だったんだ⁷²」と内心の叫びをあげる。それよりあとで、マルトロローが、名義人になることを依頼されたことの虚しさを内心で叫ぶときのその言葉が、「僕」の叫びの言葉と類似するのは、「僕」の動揺と興奮が、そのままマルトロローの言葉をはげしく突き動かしているからである。

かれらには力がある。すごくつよいのだ。かれらは、すべてを承知の上でしか何もしない。みなから信頼される人たちなんだ……。名義人……。かれらはずっと以前からそれを見つけていて、あらゆる混淆物、最も多様なあらゆる化合物からそれを取り出すことができたのであって、その単体は、方法をまったく別ものに変えて何度でもかずかずの別の単体に結びつくから、それは無数の化合物となるが、かれらはその単体だけを分離させることができたのであり、それに名前をつけ、その単体のあらゆる性質を研究したのだ。かれらは、その性質を熟知し、だれもがそれを完璧に知ることとなったので、今では、それが発音されればすぐに、その名前一つで、その単体のすべての性質をあきらかにすることができる。もう勘違いはできず、もう何もみつけれず、もう何もつくり出せず、すべてが既知のこととなり、認識され、分類されてしまったのだ。名義人とは、そういうことだ。私はそれなのだ、この私、私が。私はかれの名義人なのだ⁷³。

このとき、「僕」はトロピスムの探求者としての仕事もしている。つまり、マルトロローの言葉のなかで、トロピスムを語っているのだ。「混淆物」とは、分類されることなく、「散在し、混ざりあい、一定のかたちをとることのない、潜在的な未知の要素であって、目に見える、既知の、すでに表現された、型どおりのものの覆いのしたに押しつぶされた、定義できない、つかのまの感覚⁷⁴」のことである。

⁷² *Ibid.*, p. 276

⁷³ *Ibid.*, p. 300.

⁷⁴ Nathalie Sarraute, « La Littérature, aujourd'hui », *OC*, p. 1657.

ところで、この「名義人」という言葉のひびきが痛烈なのは、フランス語の「名義人」を意味する *homme de paille* に、「からっぽの人」、「とるに足りない人」という意味があるからだろう。それは、字義通りに読めば、軽くて中味のない藁でできた人形である。そしてそのイメージは、生き生きとみえたような気がした人物たちが、全員ダミーに過ぎないというサロートの考えを面白く補完する言葉でもある。

「僕」が自分を人形に譬えたさいのフランス語は *la poupée* と *le pantin* であるが、ここでは *homme de paille* の同義語ととってよいだろう。名前をもたない「僕」は、サロートの代弁者であり、そしてまた、この小説のダミーの代表ともいえる。

†

最後に、「マルトロー」というこの小説の題名が見逃すことのできないダミーであるということを指摘しておかなくてはならない。

「マルトロー」という名前は、ベルギー人のエドガー・ドゥマルトーという実在した人物の名前に由来し、また、この人物をめぐる出来事は、サロートの戦争の記憶と密接にかかわっているとされている。

第二次世界大戦のフランスのナチス・ドイツ軍の占領下で、ユダヤ人たちの財産が不当に没収されるなか、ユダヤ人たちにとって、自分の会社の名義を変えることは、ナチスの目を欺くのに有効な手段の一つだった。そして、パリのヴァンヴで染料工場を営んでいたサロートの父イリヤ・チェルニアックが、1940年に、自分の会社を「アーリア化」するために財産を託したのがドゥマルトーだった。当初友好的な態度をみせていたドゥマルトーだったが、四年後、その態度を一転させ、イリヤの築いた財産は、そのまま奪われるかたちになった。以来、ドゥマルトーは、チェルニアック家の人々から「卑怯者」と呼ばれるようになったとされる。当時四十歳のサロートは、この出来事を通して、財産をめぐる人間の態度のあからさまな変化を、まのあたりにしたということになる⁷⁵。

『マルトロー』の物語のなかで問題となるのは、金銭をめぐるマルトローの裏切りや詐欺の可能性であった。小説のなかで巻き起こる物語が、現実に

⁷⁵ Ann Jefferson, *Nathalie Sarraute*, trad. par Pierre-Emmanuel Dauzat et Aude de Saint-Loup, Flammarion, 2019, coll. « Grandes biographies », p 200-201. ドゥマルトーについては、アン・ジェファーソンのこの評伝のなかではじめて公に示された。

起こったドゥマルトーの出来事と重なる部分があることはたしかだろう。また、小説のどこにも書かれていないが、マルトローの手に渡る多額の現金に、ユダヤ人の資産との何らかのかかわりを想像することも不可能ではない。

この小説には、実存的な怒りや憎しみのようなものは露ほどにも読みとれないが、だからといってトロピスムのための文学においてそれを不思議がることはない。この小説の題名はたしかにドゥマルトーのダミーだが、けっきょくドゥマルトーがどんな人間なのかはわかりようがないのは「僕」にとってのマルトローと同じである。

小説の言葉が、人間の愚かな側面や残酷な側面ばかりを暴き出しているようにみえても、それを表わす言葉に生命力を感じたとき、読者は自分のうちに生きた感覚が引き起こされるのを感じとることがある。それは、悍ましい人間を演じるすばらしい俳優をみた人が、その俳優を憎らしく思ったりはせずに、その演技に存在の生命力を認めて心をうごかすのに似ている。

作品に描かれる事柄が残酷であると指摘されても、サロートは、それをけっして認めず、じっさいの人生は、よほど酷いものなのだといって応じるのだった⁷⁶。彼女がナチス・ドイツによる占領下のフランスをユダヤ人として生きぬいた壮絶な経験を作品の素材として扱ったことがあるとすれば、それはこの小説の題名だけであった。彼女が文学においてしたことは、言葉をいくくしみ、それを並べ、そうすることで言葉にドラマを演じさせつづけることだった。サロートはつぎのように述べている。

私にとっては、何かが闇のなかでたった今もうごいているのであって、私はそれを言葉のなかに存在させたいのですが、それは、私が言葉をすきだからなのです⁷⁷。

その言葉は、読者の感覚と結びついて、はじめてその運動のイメージを豊かにする。『マルトロー』の言葉が、その出版から七十年が過ぎた今もなお、静かにふるえて瑞々しいのは、その題名をなす言葉によって現実の出来事の記憶をひそかに留めつつ、無数の言葉の連続が、読者の内面に、「人生のひめられた波動⁷⁸」を生じさせ続けるからなのである⁷⁹。

⁷⁶ Arnaud Rykner, *Nathalie Sarraute, op. cit.*, p. 157, 160.

⁷⁷ *Nouveau roman : hier, aujourd'hui, II. Pratiques*, sous la direction de Jean Ricardou & Françoise van Rossum-Guyon, Hermann, 2011, coll. « Cerisy Archives : Littérature », p. 51.

⁷⁸ Nathalie Sarraute, « Roman et réalité », *OC*, p. 1652.

⁷⁹ この論文は、JSPS 科研費 20K21991 の助成を受けた研究の一部である。