

# クロード・シモン『導体』

— 構造化と伝導性 —

熊野 鉄兵

クロード・シモンの『導体<sup>1</sup>』は、章分けどころか、唯一の例外個所を除いて改行すらなされない小説である。後にも先にも、シモンがこれほど、いわば無愛想な作品を書いたことはない。

まるで隙間なく積み上げられたブロック、あるいは完璧に仕上げられたジグソーパズルのようなテキストである。だがこう言うためには、そのブロックなりパズルなりを構成する個々のピースが存在しているということを、あらかじめ知っている必要がある。だからむしろ、何も知らずにこの書物を開いたときの第一印象は、活字によってページが蔽い尽くされ、まるで一面黒く塗り固められた壁が目の前に立ち塞がるかのような、と表現するのが正しいのではないか。たいして分厚いわけでもないこの小説に、読者は息苦しさを覚えずにいられないはずだ。

しかし、あの『フランドルへの道』や『歴史』に較べると<sup>2</sup>文章の構文自体はあっけにとられるほど易しい。それどころか、ごくわずかな例外を除いて動詞がごとく直説法現在に置かれ、語られる内容もそれまでこの作家を特徴づけていた特定の過去について（黒服の女たちに囲まれていた幼年期の思い出、スペイン内戦中に赴いたバルセロナの記憶、第二次世界大戦での従軍・捕虜体験など）ではないため、フィクションのなかに時間的な厚みをほとんど感じとることができない。言ってみれば、これはきわめて平面的なテキストなのだ<sup>3</sup>。

『導体』は、シモンが最もフォルマリスト的傾向を強めた時期に書かれた小説であり、そこに戦争、家族、歴史、記憶といった彼固有の「テーマ」が稀薄なのは確かだ。また、単独で論じられることもほとんどない。しかしながら、一方で、高度に抽象的な、構造化されたシステム構築の過程と、他方

<sup>1</sup> Claude Simon, *Les Corps conducteurs*, Minuit, 1971.

<sup>2</sup> Id., *La Route des Flandres*, Minuit, 1960; *Histoire*, Minuit, 1967.

<sup>3</sup> なお、直説法現在形を羅列するスタイル自体は、前作『ファルサロスの戦い』の第III章「出来事の時間的順序」で用いられている。Id., *La Bataille de Pharsale*, Minuit, 1969.

で、その言説のなかに具現化された、諸々のイメージの收拾がつかないほどの氾濫との間にある緊張関係という点で、彼の作品の孕むダイナミズムの一端が、このテキストにおいて尖鋭化しているのではないだろうか。

私は、まずこの小説の成立過程を概観したうえで（第1節）、その内容と構成について述べる（第2節）。ついで作者自身による解説を批判的に検討したのち（第3節）、一つの読みを提示する（第4節）。作品のタイトルが示すように、このテキストは読者を、そして言葉を「伝導」してゆく。だが、その先にあるのは、一見したところ出口のない迷宮のような世界だ。そのなかでアリアドネの糸となるのは、強靱な、しかしある局面においては奇妙な軌跡を描く眼差しである。私が『導体』における「伝導性」と呼ぶのは、「テキストの眼」とでも言うべきものが、それ自身、作家の想像力によって時空を超えたさまざまな場所に導かれながら、ときに停滞を余儀なくされつつも、網膜に焼きつけたイメージを次々と読者の前に繰り出してゆく、その振る舞い自体を指している。

## 第1節 二つの先行テキスト

『導体』には二つの先行テキストがある。一つは『盲目のオリオン』、もう一つは「いくつかの長方形の性質」である<sup>4</sup>。ここで『導体』の成立過程を概観しておくことは無駄ではない。なぜなら、一方でシモンはこの小説において自覚的に新たなエクリチュールを模索したからであり、他方、その模索の過程でも、絵画の描写やテキストのモンタージュといった彼の創作方法の特徴のいくつかが顕著に現れるからである。

### 『盲目のオリオン』

『盲目のオリオン』はスイスの美術系出版社スキラから出されていた叢書『創造への道筋』の一冊に収められた。冒頭には自らの創作方法を語ったシモンによる短い序文が付され、本文中には20点の図版が挿入されている。このテキストの成立に関する作者自身の説明によると<sup>5</sup>、1966年に同じく美術系の出版社であるオランダのマークからの依頼を受け、ジョアン・ミロの23

<sup>4</sup> Id., *Orion aveugle*, Genève, Skira, coll. « Les Sentiers de la création », 1970 ; « Propriété des rectangles », *Tel Quel*, n° 44, 1971, pp. 3-16.

<sup>5</sup> Voir, *Nouveau Roman, hier, aujourd'hui*, t. II, Jean Ricardou et Françoise van Rossum-Guyon [dir.], U.G.E., coll. « 10 / 18 », 1972, p. 110.

の絵画に基づき『女たち<sup>6</sup>』を書いたように、スキラの依頼に対してはロバート・ラウシェンバーグの作品を出発点にしたようだ。

シモンにあって、眼の前にある具体的なイメージ類を創作の発想源にすることは珍しくない。作家はそうしたイメージをしばしば生物・生理学的意味で「刺激」と呼ぶ<sup>7</sup>。例えば、『歴史』の「刺激」となったのは母親が残した数々の絵葉書であり、それらを描写したテキストがこの小説の重要な構成要素となっている。これに対し、『女たち』でミロの絵が遠い反響に留まっているように、『盲目のオリオン』にも、ラウシェンバーグの画布を直接描写したと思われる箇所は見られない。むしろ、随所に挿入された他の図版のいくつかのほうが本文と明らかに対応している。例えばタイトルにも反映されているブッサンの『朝日を求める盲いたオリオンのいる風景』は、直接描写されているうえ、第4節で言及するように、話者による解説も披瀝されている。それでも、ラウシェンバーグの「チャーリー<sup>8</sup>」と題されたいわゆるコンパイン・ペインティング（油絵の上に新聞紙や金属片などをコラージュしたもの）は、その一部が題字の背景に採用されていることに加え、別の部分図も本文中に挿まれることで、『盲目のオリオン』というテキストの成立における「刺激」としての重要性を示していると言えよう。

『女たち』からは後にミロの図版が取り除かれ、独立したテキストがタイトルも新たに『ベレニスの髪』として刊行されている。『導体』が出されるにあたって、『盲目のオリオン』からも図版が削除された。しかしテキストの分量はこの新たな小説において大幅に増えている。『盲目のオリオン』は、最初の一文と最後の1ページ強を除き、ごく僅かな加筆訂正を加えられただけで『導体』の冒頭から86ページまでを占めることになるが、その後さらに140ページも追加されているのだ。「序文」のなかでシモンは「染みついた習慣を振り払うのには時間がかかるものだ」と言い、「『盲目のオリオン』によって切り拓かれたこの道はどこかに延びて行くはずであろう」と述べている<sup>9</sup>。『導体』はまさにこの予告に従う作品である。なお、本論でのちに検討する「序文」は、やはり図版とともに削除された。

<sup>6</sup> Claude Simon, *Femmes, sur vingt-trois peintures de Joan Miró, Maeght*, 1966, repris, sans les reproductions de Miró, dans *La Chevelure de Bérénice*, Minuit, 1983.

<sup>7</sup> 例えばリュシアン・デーレンバックとの対話を参照のこと。Voir, « Attagues et stimuli », dans Lucien Dällenbach, *Claude Simon*, Seuil, 1988, pp. 170-181.

<sup>8</sup> Robert Rauschenberg, « Charlene » (1954), Amsterdam, Stedelijk Museum.

<sup>9</sup> Claude Simon, « Préface à *Orion aveugle* », *Œuvres*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 1182.

## 「いくつかの長方形の性質」

「いくつかの長方形の性質 — (断章)」(以下「長方形」と略記)は、1971年2月発行の雑誌『テル=ケル』第44号に発表された。末尾には「これらの断章は近く刊行される小説の抜粋である」という断り書きがある。実際、『導体』が出版されたのは翌月、つまり1971年3月のことである。したがって、入稿の正確な時期は不明とはいえ、「長方形」の雑誌掲載時にはすでに『導体』のテキストはほとんど書き上げられていたと考えて差し支えないだろう。ただし、両者を比較すると、「長方形」が『導体』からの単なる「抜粋」でないことが明らかになる。

「長方形」は『導体』の130ページから164ページをほぼカバーするテキストである<sup>10</sup>。といっても後半、すなわち『導体』146ページ以下と「長方形」10ページ以下との間の異動は著しい。『導体』では数十ページ先で展開されることになる文章の一部が「長方形」のなかに紛れ込んでいたり、シーケンス内のパッセージの順序が入れ替わっていたり、あるいは最終形態でまとまった一節を形成することになる文章が「長方形」では分断され、その間に他の部分から採られたテキストが挿入されたりしている。こうした差異の出来には、『導体』のテキスト構成法が大きく関係している。

『導体』は断片的テキストを隙間なく配列することによって出来上がっている。次節以降で詳しく述べるように、その配列には主に類似や対立関係に基づく複数の法則が適用されている。『導体』と「長方形」の間の差異は、文章そのものよりもはるかに、このテキスト断片の順序に関わっているのだ。

「長方形」の場合、全てのテキスト断片を貫く共通の要素は、タイトルが示すとおり、長方形それ自体である。言い換えれば、程度の差はあれ長方形を連想させるものが、各断片における記述の主たる対象になっているということだ。それは例えば、冒頭から順に、鳥の写真、面積の単位としてのヘクタール、雑誌、ピカソのエッチング、テーブル、商標や社名の書かれたプレート、ショーウィンドー、煙草の箱、新聞紙、広告、窓から差し込む日光が壁の上で形作る四角形、解剖図、地図……などである。さらに「長方形」や「正方形」という語だけでなく、一般の四角形に分類される「台形」、「菱形」、「平行四辺形」といった語も頻繁に用いられている。

一方『導体』において「長方形」のテキストがおおむねカバーされている部分では、長方形だけではなく他の因子に基づく別の断片が組込まれたり、

<sup>10</sup> プレイヤード版の書誌では162ページまでとされているが、誤植でなければ調査した人物の単純ミスであろう。

同じ断片が他の場所に移動されたり、あるいは分離していた断片同士が結合されたりしている。したがってシモンは、「長方形」を発表するに当たり、すでに完成間近だったテキストの集合から適当な箇所を単にそのまま抜き出すことには飽き足らず、「断章」といえどもその統一性に配慮し、断片を「長方形」という共通項に基づいて配列し直したのだと考えられる。

このことはもちろん、『導体』を読む側に対しても、長方形に限らず、特定の導きの糸を辿ってテキストを組み替える自由を示唆している。しかし私たちは、『導体』を具体的なテーマ系に沿って読む前に、テキスト断片同士がどのように組み合わせられ全体を形作っているのか、すなわちここで行われているシモンのモンタージュの技法を少し詳しく見てゆこう。

## 第2節 層をなし錯綜するテキスト

テキスト断片をつなぎ合わせるモンタージュは、シモンが『フランドルへの道』以降いくつかの作品で実践している手法だ。例えば『導体』の次に発表された『三幅対<sup>11</sup>』は、映画におけるモンタージュそのものを強く意識した作品であり、作者はその映像化まで試みている<sup>12</sup>。ところで『フランドルへの道』の頃のシモンの関心は「記憶または想像のなかで解きほぐしがたく組み合わせられている、しかしかのテーマ、人物、挿話、場所を、どのように、いつ、どの順序で配置し、現出させるか<sup>13</sup>」にあった。この場合、モンタージュされる断片は全てジョルジュという元兵隊の頭のなかに去来するものである。したがって、たとえテキストが混乱の様相を呈そうとも、フィクションの次元である種の安定性は保証されている。しかし『導体』にあっては、テキストの背後に、統一的な想起の主体のようなものは想定されていないように思われる。直説法現在による平板な記述と相俟って、『導体』はそれまでのシモンのどの作品にも増して読者にとらえどころのない印象を与える。さまざまなイメージや物語の断片が矢継ぎ早に現れては消えることを繰り返し、一見してそれらの間のコンテキストを見出すことは難しい。

<sup>11</sup> Id., *Triptyque*, Minuit, 1973.

<sup>12</sup> 『三幅対』映像化までの経緯およびシモンのモンタージュ技法一般に関する資料を公開した書物として、次のものが挙げられる。彼が行なったテキストのモンタージュ実験の極致とも言うべき『植物園』(Id. *Le Jardin des Plantes*, Minuit, 1997)のプランも一部掲載されていて興味深い。Voir, Mireille Calle-Gruber [éd.], *Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.

<sup>13</sup> Claude Simon, «Note sur le grand plan de montage de *La Route des Flandres* (1993)», *Œuvres*, p. 1208.

## 切断と照応

『導体』は、フィクションおよびテキストの種類・性質の次元で、まさしく切断の連続からなっている。その点で冒頭に現われる「切り取られた脚」(p. 7)のイメージは象徴的である。最初の物語はすぐさま中断され、他の物語が始まり、ついでこれも途切れ、別のコンテキストから1行にも満たない断片が挿まれたあと最初の物語が続けられるかに思われるが、それも断片的なものにとどまり、再び唐突に他の物語へと接続される。ラウシェンバーグが画布に新聞紙や木片や鏡などさまざまな素材を切り貼りして作品を完成させたように、シモンは『導体』において次元の異なるテキスト、すなわち複数の物語の断片、ときに雑誌の記事の引用、英語やスペイン語の広告文などを組み合わせていく。

まず、便宜上、単位となる断片的なテキストをパッセージと呼ぶことにしよう。パッセージは長くともせいぜい2ページ程度で、多くの場合数行から1ページの間に収まる分量である。これらのパッセージが『導体』を構成する220ページに渡って切れ目なく並べられている。パッセージ数は300を超え、より正確には、解釈にもよるが、私の数え方では320前後である。パッセージとして独立させるべきか迷わされる個所がいくつかある一方、明らかに故意に混線が引き起されている場合もあるので、パッセージの厳密な確定にはこだわらない。単位としてのパッセージのこの曖昧性は、まさにそれらの配置、それらの間の関係に起因していると言わざるをえない。

各パッセージは独立しておらず、互いにさまざまな関係をもっている。フィクションの上で共通の次元に属すると考えられるパッセージの集合を、ここではセリーと名づけよう。セリーは、複数のパッセージに分散された人物の行為や出来事を寄せ集めたものであり、ごく短い文によって要約しうるのであると考えればよい。すると例えば、「男が肝臓に痛みを感じながら、ニューヨークに似た大都市の街路をホテルに向かって歩く」、「男が診療所で医師の診察を受ける」、「男が飛行機でアメリカ大陸を縦断する」、「男がホテルのロビーの電話ボックスから電話を掛ける」、「男が南アメリカの国のある都市で二つの作家会議に出席する」、「男女が交わる」、「男が美術館を訪れる」、「男が診療所の待合室で診察の順番を待つ」、「男が地下鉄駅構内の電話ボックスから女に電話を掛ける」、「兵士たちが熱帯雨林を行軍する」といったセリーを引き出すことができる。

これらのセリーをそれぞれ別個のものとしてもよいだろう。とはいえ、いくつかのセリーをさらに上位のセリーにまとめる可能性を妨げるいかなる理

由もない。したがって、「男」が同一人物であると仮定すれば、次のように要約される一つの上位セリーが獲得されるだろう。つまり「アメリカ大陸にいるある男が病気を抱えながら、女と会ったり、美術館めぐりをしたり、会議に出るために飛行機に乗ったりする」というものだ。が、こうした解釈はたとえ妥当な範囲内にあるとしても恣意性を拭いきれない。それというのも『導体』においては、パッセージ同様、セリーという区分も決して堅固な確かさを有してはいないからだ。

例えば、この「幻想」のような場面には再度言及するが、そこでは一つのパッセージ内で二つのフィクション、つまり別々のセリーが唐突に接合されている。前半は地下鉄の電話ボックス、後半は作家会議の場面となっている。

[...] 言ってみれば彼は物質的な外皮のなかにも環境のなかにもいなくて、遠い他の場所に運ばれ、聞こえない声を上げ、肉と骨を備えた話し相手によってではなく、彼がいま自分の耳と口に押し当てているエポナイト製の耳と口によって録音され送られて来る聞きとりがたい返答に耳を澄まし、各々が彼一人だけに向かって、延々と、熱を帯びた、饒舌な話を、静かで意味不明な騒音のなかで続け、緑の長いテーブルの周りの代表者たちはいま一斉に話し、手振りをし、ちびの議長はときどき沈黙を要求するために手を挙げ[...] (CC, p. 156<sup>14</sup>)。

また、次の個所では、パッセージの移行が感じられるにもかかわらず、フィクション上では連続しているかのように、つまり同じセリーに属する記述であるかのように書かれている。具体的には、疲弊した兵士たちの描写と解剖図鑑の記述という性質の異なるテキストが一つに結ばれているのだ。

ときどき彼は停止し、振り返り、遠い後方でぼつりぼつりと続く千鳥足の、やせ細った、ほとんど裸のシルエットたちを待ち、彼らは徐々に大きくなり、近づくにつれはつきり見分けられるようになる。彼らが進むにつれて、少しずつ正面の方から次のように識別できる。A: 「肩」の内部。B: 肉のない「腕」の「骨」。C: 「肘」の「屈筋」。D: 「上腕筋」の一つ[...] (CC, p. 206)。

さて、相対的に明確に個別化可能な連続する複数のパッセージが、テーマであれ語であれ、ある共通要素の介在によって一つのまとまりをなす場合がある。この単位テキストのことをシーケンスと呼ぼう。すると例えば、前節で見た「長方形の性質」は、長方形を共通要素とした大きなシーケンスにな

<sup>14</sup> 以下『導体』から引用する場合、引用文直後の括弧内に略号 CC と該当ページの数字を記す。

っているという言い方ができる。あるいは次に挙げる三つの連続するパッセージでは、「飛び立つ鳥」によって始めの二つのパッセージがシーケンスをなし、真ん中と三つ目は「大きな鳥」を共有するが、全体として「鳥」という要素を介してまとまっていると読める。

鍛冶職人たちの動きが止まると、彼 [=オレンジ色の髪の人] はまた歩きだし、再び腕を振り、歯の間で弦き、侮辱を受け憤激した表情を顔に浮かべている。槌の音で、ピンクやベージュの鳩も飛び上がり、旋回し、すでにほとんど裸になった木にとまり、それから戻ってセメントの上で何か餌になるものを探して歩き廻る。／木の果実をむしっていた 20 羽以上の大きな鳥が一斉にしゃがれ声を上げて飛び立つ。隊列の男たちのうち頭を上げるのは 2、3 人しかいない。／コンゴウインコは社会的な習性をもつ。この鳥は 10 羽前後の個体からなる群れをなす。ミドリコンゴウインコ、コンゴウインコは、オウムと並び、最も大きなオウム目の鳥である。体長よりも長いその尾は段状になり先が細っている。頬には羽毛がない […] (CC, pp. 173-174. パッセージを区切る斜線は筆者)。

さらに、語やテーマでなく、あるセリーを基準とし、それが開始してから、他のさまざまなパッセージや他のセリーの一部を内部に含みながら締め括られるまでの一連のテキストをも、一つのパッセージと見做すことにする。すると、『導体』という小説は、アメリカの大都市の路上で体調を崩し、難儀しながらホテルの部屋まで戻る男をめぐるセリーによって包括される巨大なパッセージであると読むこともできよう。実際、この小説の冒頭と末尾のパッセージは、ともに病んだ男のセリーに属している。より小さなパッセージとしては、「教授」と呼ばれる人物が鞭打ち苦行者の可動式人形を居合わせた人々に見せる場面 (pp. 114-115)、ピカソのエッチングの一連の描写 (pp. 131-136) などが挙げられる。しかし、こうして選ばれたパッセージ自体が、前後の別のセリーに属するパッセージとある関係のもとで分かちがたく結びついていることは明らかであり、パッセージという単位も、説明のために便宜的に定義しているに過ぎないことを繰り返しておく。

パッセージとは異なって互いに離れており、なおかつセリーのようなフィクションのレベルでの連続性も持たない複数のパッセージが、あるイメージや語を介して結びつけられる場合がある。この場合はむしろ、パッセージがそのまま結合するというよりも、イメージや語といった形象自体がパッセージを飛び越して類をなすと言うほうが適当であろう。これらの形象がなすグループを、とりあえずテーマ系と名づけることにする。『導体』を構成するパッセージは実に多様なテーマ系によって互いに関連づけられている。一つ



のパスセージは、あるセリーに属すと同時に、異なるテーマ系に沿って他のパスセージとも呼応し合う。一方、テーマ系そのものも互いに結びつき、より上位の類を形成しているのである。

例えば、診療所の待合室の壁に掛かった絵に描かれているマットに沈みかかったボクサー (p. 87-88) は、一方で「鼻がひしゃげ、頬と眉に傷跡があるバーテン」 (p. 106) と呼応し、他方その姿勢が「腕を支えにして体をやや湾曲させて二つに折り、ひきつった手で陶器の洗面台をつかみ、胃の高さで体を痙攣させ収縮させ」 (p. 111) ている病気の男と結びつく。そして見方を変えたと、ボクサーは肝臓にフックを受けて倒れ込み (p. 111)、男は肝臓をやられているらしいのだが (p. 47)、共通する「肝臓」は、他の器官とともにテキストにちりばめられた人体解剖図の記述というテーマ系に包摂される。

ここで一旦まとめよう。『導体』を構成するパスセージは、互いに緊密に連関し合うようにモンタージュされている。それらは一方で、特定の指標を手掛かりにすることで同定可能なフィクションを複数形成する。これにより異なる物語が次々と交替し、各セリーは絡み合うように同時進行してゆく。他方で、各パスセージは数え切れないほどのテーマ系によって結び付けられ、あるときは連続して一つのシーケンスを形作り、あるときは非連続的に呼応する。音楽をアナロジーにして言えば、このテキストは、独立した声部が互いに応答し合いながら進行するポリフォニーの楽曲のように、重層的かつ複雑に鳴り響くのである。

### もう一つの試み —— リカルドゥーの場合

『導体』の内容と形式を簡単に確認したところで、より詳細な形式分析の可能性を示しておこう。複数の物語が互いに互いを参照し合い絡み合いながら進行するテキストに関して、フィリップ・フォレストは、ジャン・リカルドゥーの小説『コンスタンチノーブル陥落<sup>15</sup>』がなければ、『導体』をはじめとするシモンの70年代の作品は存在しえなかったのではないかと書いている<sup>16</sup>。リカルドゥーは60年代から70年代にかけて、主に理論的な方面でのヌーヴォー・ロマンの牽引役であり、ロブ＝グリエやクロード・オリエらの作品とともにシモンの小説も積極的に論じ、新しい小説の形を定式化しようとした。フォレストの予想の成否はともかく、少なくともシモンが、リカ

<sup>15</sup> Jean Ricardou, *La Prise de Constantinople*, Minuit, 1965.

<sup>16</sup> Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel*, Seuil, 1995, p. 227.

ルドゥーの実作ではなく、その論文において発揮される鋭利な分析力に大いに敬意を表していたことも事実だ<sup>17</sup>。

そのリカルドゥーが、「オシリス的装置」と題した論文<sup>18</sup>で、『三幅対』と合わせて『導体』を分析している。そこで示された『導体』を読むための道具立ては、私のものなどよりはるかにきめ細かく精妙だ。ただ、そこには煩瑣な分類学に淫しているに過ぎないような側面もある。しかしその点を差し引いても、多くの有益な示唆に満ちていることに間違いはない。

彼は『導体』において顕著であり、小説形式一般に敷衍することもできる、相矛盾した二つの力線を包括的に扱うことが可能な装置を考案する。それはオシリス神話、すなわち、政敵によって肉体を切断されて一旦は死んだオシリスが、妻や文字の神の力によって復活するという挿話に想を得た装置であり、そこで作動しているのは、抽象化すれば、切り離す力と束ね合わす力である。文学作品の分析が問題になっている以上、それぞれの力はさらに、言葉そのものの物質的なレベル、および言葉の対象指示性に関わるレベルという、異なる位相に分けられて考察が進められる。

まずは切り離す力について。リカルドゥーはフィクションの上で一定のまとまりをもつ大きな単位としての「シーケンス」（私たちの言葉ではパッセージ）を得る分節作用を「断絶」と呼ぶ。さらにシーケンスの内部における軽微な分節作用を「切れ目」と名づけ、これによって得られる分節は「フラグメント」とする（「オシリス的装置」、p. 198）。

一方、束ね合わす力について。一つのフラグメントが展開されることは「増大」、切れ目の後でフラグメントがもとに戻ることは「継続」、シーケンスが断絶の後にもとに戻ることは「延長」と名づけられる（*loc. cit.*）。また、別個のものと認識されていたシーケンスが一つのものであることが明らかになるとき、それは「結合」と呼ばれ、それによって出来る上位のシーケンスは「重層的シーケンス」（私たちの言葉ではセリー）とされる（p. 207）。

これらを基本とし、リカルドゥーはそれぞれをさらに分類してみせる。全ては挙げないが、例えば、あるフラグメントの介入によって切れ目が生じると同時に、そのフラグメントが比較的長い間増大を続け、一種の断絶も生じるとような現象は「断絶的切れ目」（p. 201）、また、あるシーケンスが継続す

<sup>17</sup> 例えば次のインタビュー記事を参照。「Pour en finir avec l'équivoque du réalisme », *L'Humanité*, 22 mai 1977, repris dans Mireille Calle-Gruber [éd.], *op. cit.*, pp. 162-167.

<sup>18</sup> Jean Ricardou, « Le Dispositif osiriaque (Problèmes de la segmentation ; Osiris, ainsi que les Corps conducteurs et Triptyque de Claude Simon) », *Nouveaux Problèmes du roman*, Seuil, 1978, pp. 179-243.

るように感じられ、事後的に断絶があったことに気づかされる時、その断絶は「浮動性断絶」などとされる (pp. 212-213)。

他方、彼は『導体』のテキストを覆う類似関係の網の目にも注目し、その分析を試みている。シーケンス内部で成立する、つまり切れ目を伴って新たなフラグメントが生じることになる類似関係は「比喩」、異なるシーケンスの間における、つまり断絶を伴う類似関係は「照応」とされる (p. 215)。その後、比喩と照応それぞれについて、単独で用いられた場合と、三つ以上のシーケンスにまたがって機能する場合とに分けて、十を超える細目が説明されている (pp. 216-218)。

最終的にリカルドゥーは、文節化と類似性という二つの機能がそれぞれ「接続素」と「分類素」に基づいていると述べ、それらがさらに「分類接続素」(複数の分類素を結合する)、「接続分類素」(別々の接続素の下にある分節を分類する)によって連動し合うことで、非連続性と統一性を同時に備えた『導体』のテキストが成り立っていることを示し、その図式を提示する (p. 225, p. 227)。

これらの分析概念を抽出するために、彼は確かに具体例を挙げている。だが実質的に相手にされているのが『導体』の冒頭数ページでしかないのも事実だ。結局リカルドゥーは、『導体』や『三幅対』が代表する「現代小説」の、いわゆる「旧テキスト」とは大きく異なるフィクションの扱い方やテキストの構造化を一般化し、理論としてまとめることを目指している。そのため、彼の論は例えば『導体』に似た性質の小説、つまり、非連続的な断片から成りながら、単なる断章形式のテキストではなく、作者や登場人物の意識に回収されない、別種の強力な統一原理をもつような作品を分析するためには参考になるが、シモンがそのものの読解に関しては、形式や構成といった事後的に明らかになることを確認するのに役立つのみと言わざるをえない。

### 第3節 言葉と〈知〉

ここでシモン自身が『導体』に関して述べていることを確かめるために、二つのパラテキストを取り上げよう。一つは第1節で言及した『盲目のオリオン』に付された「序文」、もう一つは「一語ごとのフィクション」と題されたテキストである<sup>19</sup>。1971年7月、いわゆるヌーヴォー・ロマンの作家た

<sup>19</sup> Claude Simon, « Fiction mot à mot », *Œuvres*, pp. 1184-1202.

ちは、内外の文学研究者らと交え、スリジー＝ラ＝サルで10日間にわたる討論会を開いた。ミニユイ社の文学顧問も務めていたロブ＝グリエの周辺で、50年代後半から作家個人の独自性を保ったまま進んでいた「文学運動」は、『テル＝ケル』の編集部に所属していたリカルドゥーを得ると、彼に主導され、このコロックにおいてそれまでの活動を総括したうえで進むべき方向を見定めようとしたのである。シモンも口頭発表を行なった。それがこの「一語ごとのフィクション」である。ロブ＝グリエやリカルドゥーなどとは違い、まとまった理論的言説をほとんど残すことのなかったシモンにあって、その意味では貴重なテキストである。

### 「エクリチュールのなかの、エクリチュールによる世界<sup>20</sup>」

前節の始めで『フランドルへの道』について述べたことと関連するが、60年代までのシモンの小説は、例えば個人の記憶のなかで起こることを再現するというように、おおむね特定の過去を扱うものであった。『風<sup>21</sup>』の副題——「バロック式祭壇画の復元の試み」——はそのことをよく象徴している。この小説自体は、南仏のとある町にふらりと現れた奇妙な男の引き起こした事件の顛末を、語り手が事後的に、しかも完全な「復元」は無理と承知のうえで語るものだった。いずれにせよ、この場合、書く前に再現すべきものが存在していることになる。だが、『導体』およびその前身の『盲目のオリオン』では、シモンは少なくとも理念上、何かを再現しようとする意図を消す方向に向かった。

60年代後半、シモンは当時ツヴェタン・トドロフによってフランスに紹介されたロシア・フォルマリズムの論者の一人ユーリ・トゥイニャーノフの論文に感銘を受けたそうだ。「一語ごとのフィクション」ではこのロシアの批評家の「文学的進化について」から一節を引いている。すなわち「構成的機能、作品内部の諸要素間の相関関係によって、「作家の意図」はただの素因にすぎないものとなる。「創造の自由」は楽観的なスローガンであるが、現実には対応せず、「創造の必然性」にその座を明け渡すことになる<sup>22</sup>」。シモンはこの「創造の必然性」、すなわち「構成的機能、作品内部の諸要素間

<sup>20</sup> これが『盲目のオリオン』の序文を締めくくる語句である (Id., « Préface à Orion aveugle », *Ceuvres*, p. 1183.)。

<sup>21</sup> Id., *Le Vent : tentative de restitution d'un retable baroque*, Minuit, 1957.

<sup>22</sup> Voir, Iouri Tynianov, « De l'évolution littéraire », dans *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Seuil, coll. « Points », 2001, p. 132.

の相関関係」を、一般に言葉が課す制約と捉え、その制約の総合によって産出されるもののほうが、自らの意図をはるかに超えて豊かであると言う。

一方「序文」のなかで、シモンは言葉の「驚嘆すべき力」として、「言葉がなければばらばらのままであったはずのものを近づけ、突き合わせることを挙げている。

なぜなら、時計の時間や測定可能な空間においてはしばしば直接的な関係をもたないものが、言語の中では緊密に結ばれたまま、集められ、整理されているからだ。[...] 各々の言葉は他の数多くの言葉呼び起こす（あるいは要請する）。それは言葉が磁石のように自らに引き寄せる数々のイメージの力によるだけではなく、ときには言葉の形態のみによったり、単に語尾の母音の類似によったりするのだが、これらは統語、リズム、文の組み立てといった形式上必要不可欠なものと同様に、しばしば言葉の多様な意味作用と同程度の産出力を示す<sup>23</sup>。

言葉の意味のみならず、その形や音自体にも注意を凝らし、それらの要請に従って文を組織していくこと。これが『導体』以降 70 年代のシモンが集中的に追求した方法の一つである。前節で私たちは、リカルドゥーを参照しつつ、羅列されているに過ぎないようなパッセージがいかにして互いに緊密に結合しているのかを見た。「一語ごとのフィクション」では、シモン自身、この小説の書かれ方を具体的な例を挙げながら説明している。例えば「十字架」という語によって二つのまったく異なるパッセージが結び付けられること（『導体』、p. 14）などであるが、この点については他の例を用いてすでに確認したので繰り返さない。一言つけ加えておけば、シモンは、共通の性質にしたがってさまざまな要素をグループに振り分けていく方法を、まず初等数学における集合論になぞらえ、そこで得られる効果は絵画的なものに似ていると言っている<sup>24</sup>。かつて画家を志していた彼は、小説を音楽よりも絵画とのアナロジーで語ることが多い。

『導体』に副題を与えるとすれば、それは「幾何学的、またはそうではないいくつかの図形の性質」であると彼は言う。「任意の [直角] 三角形の斜辺を一辺とする正方形の面積は、残りの二辺上の正方形の面積を合わせたものに等しいという性質をもつ」という場合と同じく、ラウシェンバーグのコンパイン・ペインティングは、ニューヨークという都市、アメリカ大陸、さ

<sup>23</sup> Claude Simon, « Préface à *Orion aveugle* », *Œuvres*, p. 1182.

<sup>24</sup> Id., « Fiction mot à mot », *Œuvres*, pp. 1189-1190.

らに他の場所のイメージ（あるいは図形）を呼び起こす性質をもつ<sup>25</sup>。これは一方で、書く行為に先立ちそれを促すことになる「刺激」としてのイメージの重要性を示すものだ。他方、上の引用にあるように、作家としての彼は具体的なイメージ類だけではなく、言葉そのものにもこのような意味での「性質」を認め、言葉が言葉を呼ぶ機能を最大限に活用するのである。

### 「理論」との齟齬

ところで、シモンの発言に沿えば、彼はリカルドゥーの言うテキストの生成因子<sup>26</sup>として、いくつかの語をテキストの組織化の出発点としていることになる。だが、ロブ＝グリエはまさにこの点を疑問に付しているのだ。彼は「生成装置の選択について<sup>27</sup>」のなかで、「語それ自体を生成装置とすること」、すなわちある語を「音の塊として、つまりいくつかの子音と母音の連なりとして捉え、それにアナグラムの、または範列的な変化を与える」ことを「かなり早い段階で断念した」と言う（p.157）。なぜなら、無意識などに代表される「人間」という鍵によってそれらの意味が満たされてしまう恐れがあるからであり、また逆に、語の社会・文化からの完全な断絶が可能であるかのような無垢の「エデンの園」的幻想を抱かせる場合もあるからだ。これらは作家の自由な意志、つまりロブ＝グリエによれば「自然」であることの拒否を無にしてしまう。そもそも「自然」など存在せず、すべては「神話」である。それゆえ自分は現代の「神話」そのものを生成装置とすることで、ブルジョワ的価値観の虚偽性を暴くのだ。

ロブ＝グリエの発言の背景には、「一語ごとのフィクション」において、シモンが自分の小説の理想的なあり方を定式化しているとしてボードレールの「万物照応」を引いた一件がある。ロブ＝グリエはそこでの「照応」を支えるのは隠された神、「自然」そのものだとし、『*導体*』がそのような至高の存在に向かうものでないことを望むし、実際そうではないはずだと言う（p.159）。シモンは、単に作品には統一性が必要であることを主張するためにボードレールのソネを引いたのだろう。だが、ロブ＝グリエだけでなくコロックの他の参加者たちからも反論があるなど、やや不用意であった感是否

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 1195.

<sup>26</sup> Voir, Jean Ricardou, « La Bataille de la phrase », *Pour une théorie du nouveau roman*, Seuil, 1971, pp. 118-158. この論文のタイトル自体、シモンの小説のそれ、つまり « La Bataille de Pharsale » のアナグラムになっている。

<sup>27</sup> Alain Robbe-Grillet, « Sur le choix des générateurs », dans *Nouveau Roman, hier, aujourd'hui*, t. II, pp. 157-162.

めない。そもそも、発表のタイトルにある「フィクション」の語を小説と同義で用いていること自体、「理論」的な観点からすれば粗雑である。

後年、『植物園』のなかで、シモンは討議の記録を一部引用しつつ（引用では発言者の名はイニシャルで示さる）、自分がスリジーでの一連のコロックに参加すべきであったのかどうか自問している<sup>28</sup>。そこで問題になっているのは小説における言葉の「指示対象性」である。シモンは、『フランドルへの道』の内容の一部が自身の体験をかなり忠実に反映していることの強力な傍証として、C...大佐と名乗る人物から送られてきた手紙を提出しようとしていた。手紙のなかでその退役軍人が語るには、「『フランドルへの道』を読み、1940年5月14日、ドイツ軍による待ち伏せを辛くも生き延びて主人公と共に馬を走らせていたとされる二人の将校のうちの一人が、まさしく自分に他ならないことに気づき驚愕した。逃走中に見かけた村の描写や、もう一人の将校が敵に撃たれて死んだ顛末も全て自分の記憶していることと同じである」。これに対しリカルドゥーは、小説の言葉が言葉以外のもの指し示すと考えることは「対象指示の幻想」であると断罪し、シモンが行なおうとしたことに取り合わず、他の参加者からも失笑が上がった（擁護する者もいたが）。

シモンはリカルドゥーの推進するような「ヌーヴォー・ヌーヴォー・ロマン」の理論に馴染めなかつたに違いない。しかしながら、彼がヌーヴォー・ロマンの運動に深くコミットし、あるいは少なくともそのように見られていたことも疑いようのない事実である<sup>29</sup>。シモンと、リカルドゥーをはじめとする他のヌーヴォー・ロマンの作家たちとの関係については、別の場所で検討する必要があるだろう。

### メタファー：「comme」の消去

「一語ごとのフィクション」に戻ろう。シモンは言葉がある要素によって他の言葉を呼ぶ事態を説明するために、ミシェル・ドゥギーによるメタファー論を援用する。ドゥギー＝シモンはメタファーの古代ギリシア語におけるそもそもの意味、すなわち「転送」や「移動」に注目し、その限りにおいて

<sup>28</sup> Claude Simon, *Le Jardin des Plantes*, dans *Œuvres*, pp. 1161-1163. Voir aussi, *Nouveau roman, hier, aujourd'hui*, Jean Ricardou et Françoise van Rossum-Guyon [dir.], t. I, U.G.E., coll. « 10 / 18 », 1972, p. 33.

<sup>29</sup> シモンは、「リカルドゥーのために小説を書いている」と揶揄されたことがあると冗談交りに告白している。Voir, « Pour en finir avec l'équivoque du réalisme », dans Mireille Calle-Gruber [éd.], *op. cit.*, p. 165.

あらゆる言葉はメタファー的であると言う<sup>30</sup>。一つの言葉は常に言語のなかの他の言葉へと送られる。そして言葉は本質的に二重の意味をもつ、つまり常に転義的に用いられる可能性があるという曖昧性ゆえに、いわゆる「本義」などというものはない。シモンは次のように言う。

『導体』において私は、言語表現の直進性という障壁を乗り越え、一見したところそれとは両立不可能な同時性を得るという欲求を満たす努力をしたが、そのために転義的な言葉のもつ転送する力を支えにした<sup>31</sup>。

彼は続いて「のような (comme)」を排除する方向に進むのが適当なのではないかと述べる。地下鉄路線図における赤と青の帯と解剖図における動脈と静脈、そして街路と並木路で分割された街区と、店先に並べられた煙草の箱が形作る不規則な格子模様、さらに飛行機から見た南アメリカの貧民窟の家屋や中庭と、新聞に碁盤状に並んだ映画の広告、など、テキストにおいて組をなしているパッセージの両項について、直喩的に「AのようなB」と言うことができよう。この「のような」を消し去ることこそ「メタファーを具現化する」ことだとシモンは主張する。

『導体』では、例えば写真の図像が動き出すなど、現実にはありえない記述が見られる。というよりむしろ、多くの事物が現実のものなのか、あるいは表象されたものなのか身分が曖昧なのだが、これについてシモンは、想像の世界と現実とを区別しない言葉の性質を露出させることによる、メタファーの具体化がなされていると言う。例えば、交わる男女は互いを巨人「のように」見ているのではなく、彼らは巨人なのだ（『導体』 pp. 56-57）。そして彼らはまるで血管の錯綜する体内を見ることができる「かのように」、血液の脈動を感じているのではなく、まさにプロキシグラスが表皮に取って代わったのである（pp. 67-69）。また病人は時の流れを雪崩のゆっくりとした前進、あるいは「時の雪崩」「のように」感じるのではなく、実際に緩慢な雪崩が待合室のドアから侵入し部屋を満たすのである（例えば p. 88、p. 90、p. 91、p. 92、p. 95……）。また、これは前節ですでに例示したが、電話で相手の言うことを聞かず一人でしゃべっている人々は、作家会議の参加者たち「のよう」なのではなく、会議の描写が何の前触れもなく電話で話をしている人々の描写のなかに挿入された、というより滑り込んで来たのだ（p. 104、

<sup>30</sup> Claude Simon, « Fiction mot à mot », *Œuvres*, pp. 1191-1192.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 1197.



p. 156)。さらに、飛行機の乗客がめくる雑誌に載った蝶は、熱帯雨林のなかを運ばれる負傷者の眼の前を飛ぶ蝶そのものなのである (pp. 108-109)。

これは本義と転義、あるいは現実と想像上のものの区別をやめ、いわば言語にはただ一つの現実しかないことを表明するものだ。だが、このメタファーの具現化について、シモンは再び不用意な言い方をしているように思われる。それは「*comme*」を排除することが「エデンの園」、つまり存在とその本質とが「原初の一致状態におかれたユートピア」に近づくことになると思えるときだ<sup>32</sup> (ロブ=グリエもこの発言を踏まえてシモンを批判しているようだ)。「無論幻想だろうが」と断っているものの、これではドゥギーの言葉を読み違えているとさえ言える。引用元すら明らかにされていないのだが<sup>33</sup>、少なくともシモンによる引用のなかで、「言語は私たちより以前に話している」と、「話す存在としての人間に与えられた条件は本質的にメタファー的である」とドゥギーは言うのだから、そもそも「エデン」に戻るなどできないと考えられているはずだ。このとき彼が言うメタファーの背後にはすでに、常に、「*comme*」が隠れているのである。つまりこの場合のメタファーは、単に「略された直喩」といった程度の意味であり、「転送」「移動」の意味との混用による、まさにメタファー的な、詩人のレトリックであろう。

いずれにせよ、シモンはある言葉が自らを転送する、つまり他の意味なり意義を担って別の文脈へ移動する力を強調していること、彼の言う現実と想像、現実と表象の区別のあからさまな廃棄は、その力を際立たせるためであることを確認したうえで、次節へ移ろう。真の文学的言説とは「構造化されたシステム」だとシモンは言う<sup>34</sup>。しかし、それが「無意識」のようなものであろうとなかろうと、現動化した言葉はいかに精緻な構造にも到底回収しえないことは彼自身よく分かっていたはずだ。もっとも、私たちは何らかのシステムを発見するために読まなければならないのだが。

#### 第4節 移動する身体、テキストの眼

これまで比較的総合的な観点から『導体』を見てきた。ここで、具体的な形象やフィクションにおいてこの小説がどのような特徴を備えているのかを

<sup>32</sup> *Loc. cit.*

<sup>33</sup> プレイヤード版のノートでも、引用元と思しき複数のドゥギーのテキストを示唆するにとどまっている。

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 1190.

考察しよう。前節で理解されたように、シモンはある言葉が他の言葉に取って代わり、その言葉がまた別の言葉へ送り出されるという、言語の一機能をとりわけ重視する。『導体』のテキストは、一方でこのような言葉の運動そのものに従うパッセージの移行とテーマ系の網の目の増殖によって出来上がっている。したがってタイトルの語「導体」とは、何よりもまずそのような機能を担った言葉自体の謂である。それに加え、これもタイトルにほのめかされているのではあるが、私はこの小説に、イメージだけではなく、フィクションのレベルにおいても「移動」というテーマ系<sup>35</sup>が一貫して存在することに注目し、その諸相を検討する。

### 「アメリカの発見」

シモンの年譜によれば、彼は1968年に初めてニューヨークを訪れた。かの地の近代美術館ではラウシェンバーグやニーヴェルソンのコラージュやアサンブラージュを鑑賞したらしい。また、合衆国各地の大学で講演を行ない、翌年チリのサンティアゴで開かれた作家会議に出席している。

『導体』（正確にはその前身『盲目のオリオン』）が産まれる「刺激」となったラウシェンバーグの「チャーリー」はオランダのアムステルダム市立美術館の所蔵ではあるが、第2節ですでに言及したように、それが「N. Y.の、アメリカ大陸の、あるいは他の場所のイメージ（あるいは図形）を呼び起こし現出させるという性質をもつ<sup>36</sup>」と言うとき、それらのイメージの多くは自身のアメリカ旅行の思い出に依っていたと考えてよいだろう。『導体』は作家の「アメリカ発見」のテキストでもある。

一方、いわゆるアメリカの発見そのものが一つのテーマになっていることは明白である。この小説には大航海時代にヨーロッパからの探検家やコンキスタドルがアメリカ大陸に上陸する様子を描写したと思いきパッセージが複数ちりばめられている。なかでも14ページから15ページにかけてと40ページから41ページにかけて切手の図柄の描写があるが、ディディエ・アレクサンドルによれば、これはコロンブスの第4回航海を記念する切手だという<sup>37</sup>。そのコロンブスの名も、間接的ではあるが、一度だけはっきりと書き

<sup>35</sup> シモンにおいてこのテーマは本質的である。遺作となった『路面電車』（Id., *Le Tramway*, Minuit, 2001.）では、幼年時代の思い出と現在の肉体的危機の記述との往き来が、この交通機関に、きわめて美しい象徴的な形で仮託されている。

<sup>36</sup> Id., « Fiction mot à mot », *Œuvres*, p. 1195.

<sup>37</sup> Didier Alexandre, « La figure de Christophe Colomb dans *Les Corps conducteurs* de Claude Simon », dans *Christophe Colomb et la découverte de l'Amérique : mythe et histoire*, Jacques Houriez [dir.], Belles Lettres, 1994, pp. 103-122.

つけられている（「超自然的なものを信じない者はコロンブスのことを理解できない、と典礼聖省に対する嘆願訴訟代理人ロズリー＝ド＝ロルグ伯爵は書いている」（CC, p. 186））。

『導体』においてアメリカは様々な相から捉えられている。ここではとりわけ時間的・空間的な相を挙げよう。まずは歴史的な観点から。

古い家屋の建設と新しい摩天楼の建設が、カリフォルニアの有名なセコイアの年輪のように、途方もなくダイナミックな大陸の歴史を推定することを可能にする各段階を提供している。樹齢何百年もの木の幹を読むことができるように、鉄や石を、そしていまでは軽金属やガラスを読むことができる（CC, p. 45）。

あるいは次の観光用パンフレットか歴史の概説書か何かからの引用らしきパッセージ。

アメリカ大陸の諸文明の忘れられた巨大な建造物が語るその巨人の言語への関心が高まったのは19世紀になってからである。世紀初頭に、それら眠れる巨人の周囲で生い茂る原生林のなかに斧とつるはしを持って分け入ることがあちこちで始まり、新鮮な目でピラミッドのような寺院を調査し描くことができた。これらの建造物のうち最も巨大なものは、きっと偶像が納められていたに違いない366の大きな壁龕と12の小さな壁龕によって人目を引く。こうした大建造物は墳墓ではない（CC, p. 188-189）。

また、15-16世紀と現代のアメリカを描いたそれぞれのパッセージが交替することでシーケンスを形成し、時代の往還が表現されている。例えば消火栓に坐った病気の男が黒人労働者を眺める場面と、コロンブスとその部下たちの上陸の様子の変遷（pp. 11-15）、現代の都市と「新都市の建設」と題された古い銅版画の描写（pp. 84-85）、熱帯雨林のなかを進む征服者の隊と同じく熱帯雨林のなかでゲリラと戦う現代の兵士の姿（pp. 136-137）などだ。

地理的な観点からもアメリカは眺められる。旅客機に乗った男は眼下の海岸線や山脈や大都市の様子を克明に描写する。過去のアメリカ大陸を描いた地図も描写されている（pp. 217-218）。また、北アメリカに属するパッセージと南アメリカに属するそれとの交替が、シーケンスをなしている場合もある。例えば、北米の都市の街路脇の建設現場の板囲いに貼られたポスターの文字と、南米の都市で開かれた「国会議員と作家の対話」でなされた発言の類比（pp. 33-34）、閉幕した「対話」のあとに続く喧騒と北米の地下鉄構内で電話する男の受話器から聞こえる雑音の類比（pp. 104-105）など。

南米で広く用いられるスペイン語が相当量引用され、英語もそのまま引かれることがあり、さらにアフリカ系やアメリカ原住民の身体的特徴にも飽かず言及する『導体』は、きわめて限定された意味で一種の旅行記として性格づけることができる。例えば『ファルサロスの戦い』はギリシア旅行が大きなモチーフの一つとなった小説である。他に『招待』（1986、ロシア連邦に招かれた際のルポルタージュ風テキスト）、『群島および北方』（2009、北歐のスケッチ）のように<sup>38</sup>、シモンは旅行の経験をさまざまな形式のテキストにまとめており、『導体』もその一つであると言える。

### 滞る移動

「彼」と指し示される、同一人物であるか定かでない（複数の）男は、アメリカを飛行機で縦断し、街を歩き、地下鉄の路線図に見入り（pp. 161-162）、電話で女と声を交わし（p. 93 以下）、通訳に外国語を訳してもらう。『導体』には、移動、交通、輸送、コミュニケーションに係わりのあるフィクション的要素があふれている。しかし、いくつかの局面において、移動、ひいては物事の展開そのものが停滞してしまう。パッセージ相互の交替は唐突に行なわれるのに対し、各フィクション、あるいはセリー内での「移行」自体は緩慢なのだ。飛行機で旅行する「彼」が寄航地で身体をほぐしながら、思い出したように「トランジット」と書かれた四角いカードを見つめる場面は象徴的である（p. 192）。登場人物とともに読者はいつまでもトランジットの状態に置かれ、なかなか目的地に着くことができない。

「彼」が参加する作家会議においては、様々な人物が発言を重ねるにもかかわらず一向に議論が進展しない<sup>39</sup>。

代表者たちが議論している縦長のホールのみがいのイオニア式円柱の間で重たいカーテンがびったりと窓を遮蔽し、日の光が入り込まないようにしている。人々の顔と、重ねた紙のいくつもの白い長方形によって各辺が縁取られている長いテーブルは、柱頭に埋め込まれた電灯から広がる常に一定した照明を浴びている。光に変化がないので時間の流れは示されず、一日のうちのどの時

<sup>38</sup> Claude Simon, *L'Invitation*, Minuit, 1987 ; *Archipel et Nord*, Minuit, 2009.

<sup>39</sup> 発言者たちの主張は作家の社会参加を呼び掛けるものであり、分量も相当ある「作家会議」のセリーは、サルトル的なアンガージュマンの思想に対するシモンの嫌悪感を表すものとしてよく引き合いに出される。ディディエ・アレクサンドルは、会議に出席した「彼」が「吐き気」を催しトイレに駆け込むシーン（『導体』pp. 44-45）は、サルトルへの（皮肉な）目配せだと指摘している。Voir, Didier Alexandre, « Quelques réflexions sur les relations de Claude Simon à Jean-Paul Sartre », *Cahiers Claude Simon*, n° 3, Presses Universitaires de Perpignan, 2007, p. 99.

間帯（午前、午後、夕刻）なのか、近似的にすら分からない。外国語によるほとんど未分化の状態で発せられる複数の声、相次ぐ発言のなかで同じ語、同じ語群、あるいはそれらの同義的言い回しが繰り返されるため、この無時間性はいつそう強められる（CC, p. 177）。

『導体』においては、確実に動いているに違いないものでも、不動のように見える。

バスルームの壁の上の幾何学的な日の光の染みは一方の対角線の方向にどんどん伸びてゆき、しだいに菱形を描くのだが、それでも無限の緩慢さで遂行される変形の進捗具合を正確に測定することはやはり困難である（CC, p. 203）。

動いているのにそう感じられないものを象徴するのは、男が診療所の待合室で脇腹の痛みに苦しみながら診察の順番を待つ「時」である。このとき時計の針で計測できるような物理的な時間は止まったように見えるが、「凍った時間」は雪崩となって、逆説的に刻一刻と迫り来る。

針はぴくりとも動かないのに、静かな轟音のようなもの、見えない氷河が前進する音のようなものが聞こえてくるようだ。休みなく前進するような灰色があった、非物質的でとてつもなく重い何か、ゆっくりと床や壁に匍をかけ、辛抱強く陰険に何千年もの間進み続けている雪崩（CC, p. 88）。

『導体』の語り手は、オリオンを描いたプッサンの絵を読み解きながら、そこでは構成要素の空間的隔たりが消去されているため、全てが一つの平面上に固定的に並置されているかのようだという。オリオンは目指すべき朝日に向かって行くのでも遠ざかるのでもなく、ただその場に貼りつけられているだけである。

見る者に奥行の感じを暗示しようとして遠近法の規則が一見守られているようだが、画家はそれと矛盾するように、結果として遠近の効果を破壊する作為を積み重ねることに熱中し、そのため巨人も、土と葉叢と水と彼を取り囲む空とからなるマグマの一部となってしまっている。オリオンは、例えばチェスの駒が四方を大気と空虚に囲まれチェス盤の升目の上に立つように道の上に立ち、道を含む面と垂直な軸に身体を伸ばして前に進むのではない。反対に、彼は、薄浮彫の彫像と同じように、彼を縁どり、または彼の背景を担うと見做される装飾に貼りつけられているように見える（CC, p. 77）。

この引用の直前で、オリオンの置かれた状態と類比的に書かれているように、暑気と湿気に捕えられた病気の男もまた、ほとんど前に進むことができない。

上のほうで、蒼白い摩天楼の群が、垂直に滑ってゆく、というか漂流してゆくのだが、あまりにも緩慢なためにその配置にほとんどどんな変化も認められない。いつまでも遠い彼方で、高慢な様子で、それらは互いに相手の前に立ち塞がり、相手を消し去り、また姿を現わし、入れ替わり、まるで眼を眩ませる空に迷い出た束の間の幻影、亡霊のようで、それなのに近づきも前進もせず、だから彼は、生温かいべとべとしたペーストのようなものに貼りつかれ、同じ場所です踏みしているような気がし、石や煉瓦や水蒸気を一緒に混ぜて出来たそのペーストから、どうしても抜け出せないでいる (CC, pp. 76-77)。

この引用にも暗示されているように、前進する感覚を与えるのは、移動するものと静止しているものとの間の相対的位置関係である。静止しているものの配置に変化がないか、あるいは移動するものの周囲にあるものがどれも同じにしか見えなければ、不動の感覚しか得られない。熱帯雨林をぼろぼろになりながら進まねばならない兵士たちにとっての場合がそうである。

厚い葉叢の下に垂れ込める緑の薄明り、彼らを取り囲む舞台装置、常に似たような森のなかのいかなるものも、やはり巨大な植生を通過していく武装した男たちの部隊に対して、空間的にも時間的にも前進しているという印を示さない。彼らはその場で足踏みしているようであり、草や、蔓や、地面を覆う植物の残骸がなす層のせいで、彼らはこれでもかというくらい足を上げねばならず […] (CC, p. 173)。

同じ理由により、飛行機も一向に進んでいないかのようだ。

いぜん代わり映えのしない広大な雲海の上で、飛行機は宙吊りにされ進まないかのようで、眼は、そこへ向けられるたびに、見渡す限り広がる起伏のなかにごくわずかな変容しか認めることができない (CC, pp. 47-48)。

再びモノトーンの雲海が大地を隠すと、飛行機は前後左右にまったく目印のない凝固した永遠のなかに宙吊りにされ動かなくなったかのようだ (CC, p. 92)。

しかし、『導体』においてほとんど常に、しかも活発に作動しているものがある。それは、究極的には誰のものとも分からない、ある眼だ<sup>40</sup>。

## 眼の運動

眼はイメージを吸い寄せる「導体」である。テキストは末尾近くで次のように語る。

飛び出した眼球は赤い根に取り囲まれ、虹彩、水晶体、硝子体、さらに世界から諸々のイメージがやって来て次から次へとその上に貼りついては流れ去ってゆく薄い網膜を備えている (CC, p. 226)。

流れ去るイメージを記憶に刻み込むこと。それは、例えば病んだ男がしばしば立止まりながらも、最後までやりとおしていることだ。

彼はそうした一連の映像のいくつか (灰色がかった廊下とか、ブロンドのモデルのこれ見よがしの大きな乳房とか、エナメル塗りのダンス靴とか、サボテン) がはっきり網膜に刻みこまれるようにと、かなりゆっくり歩き […] (CC, pp. 75-76)。

脚をふらつかせ、脇腹には再び痛みというよりむしろ鈍い圧迫を感じ、通りの往来と交通の騒音に唾然として、彼はつらそうに進みながら、先ほどと同じように、物体、文字、イメージ、あるいは彼と並んで歩く背中の曲がった非物質的で透明な影が映ったショーウィンドーを機械的に記憶していく (CC, p. 140)。

最終的にホテルの部屋で倒れ込むことになる彼は、それでも絨毯の模様の形と色、その上に落ちている屑を網膜に記録することをやめない (p. 226)。

『導体』において視覚的描写がなされるとき、視点と眼差しが注がれる対象の位置関係が浮彫りにされている。そもそもシモンの作品には視覚的表現が多いが、『導体』に関して言えば、特に、眼と対象との位置に関心が向けられているように思われる。

むやみと背の高い二人の黒人女が、逆方向にまた通り過ぎる。彼女たちの顔と上半身の一部が、摩天楼の頂きよりも高いところにある (CC, p. 71)。

<sup>40</sup> 『導体』の視覚表現に関して、松尾國彦は「『導体』における視線」(1992)という論文を書いている(松尾國彦、『松尾國彦論集——スタンダール・ブルーストクロード・シモン』、2004所収)。一部われわれの引用と重なるところもあるが、松尾はここでまったく独自の視点から認識論的考察を行ない、『導体』のなかにシモンにおける「隠喩的想像力」から「換喩的想像力」への変化を見てとっている。

このとき、黒人の女たちを見つめる男は、脇腹の痛みには堪えかねて道端の消火栓の上に腰掛けている。この一節を含むパッセージ (pp. 71-73) における視線は、まず摩天楼の列に挟まれた通りの先にある工場の煙突が霧から飛び出している様を遠景として捉え、ついで引用にあるようにローアングルから二人の黒人女を写し、それから通りの端よりは手前にひしめく群衆にピントを合わせる。この場合、眼差しを投げる主体ははっきりしており (つまり「彼」であり)、読者はカメラで撮影されたワンシーンを眺めるようにテキストを追うことになる。

飛行機に乗る男が窓から機外の眺めやることで、俯瞰撮影のような描写がなされるときも同様だ (例えば pp. 168-169, pp. 182-183, pp. 186-188)。また、雑誌を読む男の眼の動きに合わせ、眼が上げられたときに中途半端に断ち切られた記事の文章をテキスト上に表現する箇所も例として挙げられる (p. 131, p. 132, pp. 133-134 など)。女に別れ話を切り出された男が一旦は眼を伏せ、それから次第に視線を足下の絨毯から女の顔の方に向かって持ち上げてゆく際の描写 (pp. 191-192) など、このような例は枚挙に暇がない。

こうした場合、読者はフィクションとして自らの眼を登場人物 —— たいいてい、それはある男である —— のそれに重ね合わせることができる。『導体』における眼差しは、一方でその主体の網膜に貼りついて来る世界のイメージがある意味で忠実に追うことをやめない。が、他方で、眼差しの主体が一体誰であり、どのようにしてこのような視覚が可能であるのか皆目見当のつかないような記述も見受けられる。シモン自身が説明する、直喩を排したある種の「幻視」についてはすでに触れたが、例えば次のようなシーケンスでは、視覚の主体の存在が暗示されているにもかかわらず<sup>41</sup>、自身が客体のようでもあり、結局、それを同定することは不可能である。

接合された彼らのやたらと大きな姿態が視界全体をいっぱい満たす。それはなおも大きくなって、あるときは振じった手や脚が、あるときはまた陰門のしなやかな襲のたたまりが、さらにあるときはまた、脇の下黒々とした繁みが視野をふさぐ。湿った地面と貝の肉の混じった匂いが、巨大な女の開いた腿の間から立ち昇って来る。頭と足が逆さまになった二つの身体が果てしない墜落に引き込まれ、互いにかじりつき、夜の闇のなかでゆっくりと旋回してゆく。オリオン座は天の赤道付近でもっとも美しい星座の一つである。それは肉眼に

<sup>41</sup> ひょっとすると、それはピカソのエッチングに描かれた、若い小姓と女官の性交の場面をカーテンの隙間から食い入るように見つめる、あの年老いた王なのかも知れない (『導体』、p. 131 以下)。



七つの星を見せ、そのうちの赤みがかかった色合のベテルギウス、白い色のリゲル、ベラトリックス及びサイフという四つの星が四辺形をつくっているその真中に位置して斜線を成す他の三つは、オリオンの（帯）ないし（肩帯）という名で知られている（CC, pp. 56-57）。

夜、見つめ、見つめられ、いつの間にか巨人となった男と女が、そのまま星座と化し、同じく「巨人」たるオリオン（ちなみに彼自身は盲目だ）とともに旋回する宇宙に嵌め込まれ、天文学的記述のなかに吸収されてゆくとき、読者は整合的なフィクションを想定するいかなる試みをも放棄せざるをえず、時空を自在に飛び廻る、この、いわばテキストの眼——それを想像力と言い換えることもできよう——の果敢な動きに瞠目させられるばかりだ。

\*\*

『導体』で用いられたフィクション構成上の技法は、これに続く『三幅対』、『実物教育<sup>42</sup>』においても基本的に踏襲される。つまり複数の別種の物語を多声音楽のように同時進行させ、共通要素を介して相互に浸透させながら、精妙なハーモニーを響かせるというものだ。80年代になっても、この対位法的書法は受け継がれる。『農耕詩<sup>43</sup>』では3人の男の物語、『アカシア<sup>44</sup>』では父と息子の物語が交錯する。だが、これらの小説でそれぞれの物語を関連づけるモチーフは、登場人物たちが等しく戦争や革命など驚天動地の出来事を直接体験した、という言語外の事実である。ひるがえって70年代、つまり極度に形式主義的で、言葉の物質性そのものをフィクション生成の糧とした時代のシモン<sup>45</sup>の他の作品と比較すれば、『導体』は、手法の厳格さでは『三幅対』に遠く及ばず、洗練の点では『実物教育』に引けをとる判断せざるをえない。しかしながら、様々な（擬似）引用からなるコラージュのようなそのテキストが醸し出すのは、何よりもまず、雑多なイメージの群がりによるヘテロクリットな魅力であり、その意味においてこれは「アメリカ」的ださえある。『導体』は、比喩的に言っても、まだ見たことのない土地に踏み出した作家＝コロンブスの彷徨する眼差しが捉えた「汲めども尽きぬ風景<sup>45</sup>」の記録なのだ。

<sup>42</sup> Claude Simon, *Leçon de choses*, Minuit, 1975.

<sup>43</sup> Id., *Les Géorgiques*, Minuit, 1981.

<sup>44</sup> Id., *L'Acacia*, Minuit, 1989.

<sup>45</sup> Id., « Préface à *Orion aveugle* », *Œuvres*, p. 1183.