

# ル・クレジオ作品における類型と寓話性

堀 容子

J.M.G.ル・クレジオの作品を何冊か読んだ人ならば、いつも同じ物語を聞かされているような印象を受けないだろうか。彼の書く作中人物たちは、往々にして典型的であるといえる。では、どのような類型が見られるのか、またそれはどのように機能しているのか。そして、この類型性が与えるル・クレジオ作品の寓話性とは、文学のあり方としてどのようなものなのだろう。

## 1. 名前に見られる寓話性

ル・クレジオ作品の作中人物の類型性は、その名前にも明らかに見て取れる。彼らは象徴的な名前を持ち、それらの人物像は代替可能であり、個人的なものではないことを表している。処女作『調書』<sup>1</sup>の主人公はアダム・ポロという名であった。人類の祖の名を持つこの青年は、最初の人間のように新鮮な目でこの世界を見つめる。『洪水』<sup>2</sup>(ノアの大洪水と同じ Déluge である)では「ふたご」を意味するベッソンが崩壊してゆく世界に立ち会うが、彼は人類の双子、あなたや私であってもいい誰かではないか。『愛する大地』<sup>3</sup>では「よろめく」(chanceler)に由来するシャンスラード(Chancelade)が、誕生以前と死後とに挟まれたゲームの連続と解釈された生を生きる<sup>4</sup>。『巨人たち』<sup>5</sup>においては、物質的なものを体現する青年マシーン(Machines=機械)とやがて訪れる穏やかさ(tranquillité)の希望である少女トランキリテ(1の一つ少ない Tranquillité)が現代社会の権力者・支配者である大文字の「主人たち」

<sup>1</sup> *Le Procès-verbal*, Gallimard, 1963.

<sup>2</sup> *Le Déluge*, Gallimard, 1966.

<sup>3</sup> *Terra Amata*, Gallimard, 1967.

<sup>4</sup> 『世界の文学 26 ソレルス / ル・クレジオ』集英社、1976。豊崎光一による解説の338-340頁を参照。

<sup>5</sup> *Les Géants*, Gallimard, 1973.

と戦う。また、『砂漠』<sup>6</sup>に登場する二人の主人公のうち一人、ララ・ハワのハワはアラブ語で「イヴ」を、もう一人の名「ヌール」は「光」を意味するといった具合である。『オニチャ』<sup>7</sup>ではさらに明白であり、神秘的な少女オーヤに対して河の女神「オーヤ」への言及が作品内にある。少女の水浴、船上での出産と新たな地を求めての船での出発など、二つの形象を重ねる要素はいたるところに散りばめてある。

作中人物たちの名前はこのように象徴性に富むだけではない。「オーヤ」もそうだが、いくつかの場合には複数の人物が同じ名前を引き継ぐことがある。例えば、『砂漠』のララは母の名「ララ・ハワ」を名のる期間があり、また自分の娘にもこの名前を与える。『オニチャ』ではマウは生まれてくる娘を同名の友人にちなんで「マリマ」と名付ける。ここからは、名前を受け継ぐ人物たちが、個人を越えてアイデンティティーを共有するさまが読みとれる。首長の家系であるララ・ハワたちは、周囲の者にはない特別な力を持ち、神話を再開する女性の祖たちだと言えるし、またアフリカ女性マリマの名をもつ少女マリマは、たとえヨーロッパを出たことがなかろうと本質的にはアフリカの地に所属する者と捉えられている。時には、複数の作中人物が同じ名前を持つことで、理解に混乱をもたらすこともある。『オニチャ』で彷徨の最中に死ぬ古代メロエの女王とその孫娘、新しい女王は同名である。個人的な特徴描写などのほとんどないこの二人は、まるで同一の人物が生まれ変わって終わらぬ彷徨を続けているかのような印象を与える。このようなある種の代替可能性をもっとも強く押し進めているのは、『戦争』<sup>8</sup>中の「ベア・B」及びその名も「ムッシューX」においてであろう。プロローグともいえるはじめの章は次のように結ばれている。

すべては彼女の内にいる。私があなた方にお話している娘はただ一つの体やただ一つの魂を持っているのではない。彼女はそれを幾千も持っているのだ<sup>9</sup>。

その言葉どおり、ベア・Bは個人的というより集合的な人物で、「彼女の名前はベア・B、または *Beaty Lane*。Bothrops Atrox とも」いい(p. 228)、「ベア・Bにはもはや年齢がなく、過去もなく、何もない。彼女にはもはや住処がない。彼女はいたるところに同時に住んでいる(p. 144)」。ムッシューXも同様に、

<sup>6</sup> *Désert*, Gallimard, 1980.

<sup>7</sup> *Onitsha*, Gallimard, 1991.

<sup>8</sup> *La Guerre*, Gallimard, 1970.

<sup>9</sup> *Ibid.*, coll. L'Imaginaire, p. 22.

初対面の「ムッシューX に似た運転席の男」が5行先では「ムッシューX」と呼ばれるにいたる(p. 208)。彼は兵士であり、森の中で裸身に刺青をして戦うのも、鉄の仮面と鎖かたびらを身にまとって戦うのも、ベトナム戦争を戦うのも、同じムッシューXである(p. 122-125)。即ち、ベア・BとムッシューXはその名のもとに、戦争の形象と兵士の、時を超えるあらゆる例を含んでいる。

個性を備えた一個人ではなく、ひとつの類型を描いていることは、属性を示すに留まる種々の名前の頻出としても現れている。『逃亡の書』<sup>10</sup>の主人公、ホーガン青年は、青年 (jeune homme) という属性があたかも姓名の一部であるかのように大文字で Jeune Homme Hogan とつづられ、やがてはまったく頭文字と同じように J.H.H.とさえつづられる。誰でもあり得る一人の青年を体現していることに特に注意をうながすかのような名前の使い方である。『砂漠』に見られる「ララ」はシェリファ (マホメットの娘の子孫) の子孫に対する呼称であり、個人の名前ではない。大文字ではじまるアラブ語の呼称は、アラブ語を知らない読者には名前のように見えるだろう。また、特徴を示すあだ名でしか呼ばれない作中人物も全作品を通して数多い。属性の中に個性は没し去り、その属性を代表する形象たちが、それぞれの役割を演じている。

## 2. 類型の種類

以上のように作中人物は象徴的な名前とそれに見合った性質を付与されている。さらに、複数の作品を通じていくつかの典型的な役割も見て取れる。それはどのような類型なのか、通時的に変遷を見てみよう。

### 青年

初期作品の主人公たちはのきなみ、現代社会の中で自意識の牢獄から抜け出せない疎外感とコミュニケーションの不可能性、社会の攻撃性に苦しむ青年、という役割を担っていた<sup>11</sup>。デビュー作『調書』は次のように締めくくられている。

もし、近いうちに、アダムあるいは彼のうちの誰か他の者について、何も言う

<sup>10</sup> *Le Livre des fuites*, Gallimard, 1969.

<sup>11</sup> *Le Procès-verbal*; *La Fièvre*, Gallimard, 1965; *Le Déluge*; *Le Livre des fuites* など。

ことがなかったとしたら、それこそ本当に不思議でしょう<sup>12</sup>。

ここで突然顔を出す話者「私」の読者「あなた方」に対する語りかけの形、また「彼のうちの誰か他の者」という奇妙な言い方によって、テキストを現実と混同せずにフィクションの次元で読むこと、またアダムを類型として読むことに注意がうながされている。『逃亡の書』もまた似たような一文で結ばれている。

本当の人生には終わりが無い。本当の書物には終わりが無い。 / (続く)<sup>13</sup>

一つの作品は他の作品へとつながる一部分でしかないことを告げるこれらの終わり方に見られるように、青年たちは互いに似通っており、むしろ同一の人物の物語が少しずつ形を変えながら繰り返し語られているかのような印象を与える。

## 娘

年代を追って見てみよう。1970年出版の『戦争』から続く三作<sup>14</sup>は、若い女性を中心人物としている。『戦争』のベア・B、『巨人たち』のトランキリテにはそれ以前の青年主人公たちの女性版、といった面影もある。いずれも現代都市を舞台として戦争でしかない人間間の関係、支配することをしか目指さない社会に抗し、いつの日か平和が訪れることを絶望的に願う若者。しかし、「すべてを売り、全てを買った」「商人たち」、「征服し」「都市と地下を創始した」、「彼らからこそ呪いはやってきた」<sup>15</sup>という「商人たち」の断罪と共に、その反対である理想として目指されるべき平和の状態にインディオの影響が色濃く見られるのは注目に値するであろう。

そうしたらいいでしょうね、もし戦争が終わったら。[中略]そしてとりわけ、もしまだ自分を表現しなければならないとしたら、簡単なもので表現するでしょう、そしてそれは征服するためではなく、全体の一部分になるための表現となることでしょう<sup>16</sup>。

<sup>12</sup> *Le Procès-verbal*, coll. Folio, p. 314.

<sup>13</sup> *Livre des fuites*, coll. L'Imaginaire, p. 285.

<sup>14</sup> *La Guerre ; Les Géants ; Voyages de l'autre côté*. Gallimard, 1975.

<sup>15</sup> *La Guerre*, p. 241 sq.

<sup>16</sup> *La Guerre*, p. 163.

それは、『悪魔祓い』に見られるインディオと表現との関係に酷似している。笛、メロディも歌詞もない歌、ボディペインティングといった表現によってインディオは征服することも説得することも欲さず、「造作もなく世界の内側、生命の中心にいる」ドル・クレジオは書く<sup>17</sup>。ベア・B やトランキリテはそこにたどり着くことはできないまでも、ある理想を見いだしている点で初期の青年主人公たちとは異なる。これらの作品の主人公が青年ではなく若い娘であることは興味深い。初期作品の主人公、あるいはムッシューXやマシーンといった青年たちと比べると、若い娘という類型は、傷つきさまよいながらも、現在の状態とは異なる、ある、より幸福で自由な生の状態をもたらさうとする女神的な性格をそなえている。トランキリテは意識の同義語である眼を開くことによって、思考を支配している商業主義的な現代社会の支配者たちから解放され、初めて世界の美を見る<sup>18</sup>。ナジャナジャは物質に生命を見るアニミズムによって、「向こう側」への旅へと誘う。そしてその性質は、あとで扱う「野生の娘」の類型にも見られる。

## 子供

若い娘の類型が「眼を覚ましなさい！」と群衆に呼びかけ、戦う形象だとすると、子どもは世界と和解できる形象である。戦争が終わったら「海辺に行けるでしょう、たとえばね、そして地面に座って海を見るでしょう。海の音を聞くことでしょう<sup>19</sup>」というベア・B の願いは続く『巨人たち』の、施設を抜け出して海辺に住みついた唾のボゴ少年によって実現される。彼は人間の言語を拒むことにより、その思考を支配する体系から逃れたのだ。短編集『モンドその他の物語』の表題作「モンド」<sup>20</sup>、及び同時期に書かれた『地上の見知らぬ子』<sup>21</sup>に登場する少年たちは、ボゴ少年のその後ともとれるような、しかしより一層妖精的な要素をもつ作中人物たちである。ボゴ少年と異なり、彼らには社会との葛藤はほとんど見られない。出身も分からず、家族もなく、その新鮮な眼差しで人々が忘れていたものを見いださせてくれる少年は、実在の少年に似せた像からは遠く、いわば子どもというものの特性

<sup>17</sup> *Haï, Skira*, coll. *Sentiers de la Création*, Genève, 1971, p. 152.

<sup>18</sup> *Les Géants*, p. 242: 「ある日、その白い娘は目覚めるだろう [中略]。彼女は目を開けるだろう、そして彼女が見るものはあまりに美しくてどんな風が言い表せないくらいだろう。」

<sup>19</sup> *La Guerre*, p. 163.

<sup>20</sup> « *Mondo* » in *Mondo et autres histoires*, Gallimard, 1978.

<sup>21</sup> *L'Inconnu sur la terre*, Gallimard, 1978.

を体現したものといえる。これらの作品は、緊張感に満ち、息苦しささえ感じさせるような初期作品の文体とはうってかわり、簡素で清澄な文体で語られる。

空は退屈させることがない。いつももっと大きく、いつも新しく、空は自分のしるしを見せて、身振りを示す。つまり、自分の雲を、光を見せる。すべての言葉とすべての考えは彼のためにある<sup>22</sup>。

男性名詞の「空」ciel を受ける代名詞 il は、そのまま生命のある男性存在を感じさせるし、海 mer が出てくるときこれを受ける elle も文の内容と相まって女性として捉えられた海を感じさせる<sup>23</sup>。それは、擬人化というよりは自然物に生命を見いだすアニミズムに近い。また、「モンド」では「きれい！ C'est beau !」というモンド少年の台詞と「彼はそれが大好きだ Il l'aime bien」という単純で肯定的な表現が繰り返される。子供という類型の視線をとることにより、子供の言葉とそのヴィジョンを獲得した作者は、これまでの悪夢から逃れるかのように、ひたすら世界の美について語る。

## アドレッセント

『砂漠』あたりから、思春期の、特に少女を中心としたビルディングスロマン的な作品が多く書かれるようになる。ララはもはや世界の美しさを我々に見せてくれるばかりの異世界の住人ではない。この小説にはアドレッセントが大人になるときの様々な要素が織り込まれている。列举してみよう。自然と濃密な関係を持ちながらの幸福な子ども時代、物語を語ることによって彼女の子供期の夢を養ってくれていた老人の病气、彼の死の床で、今度は彼の命をつなぐためにララが物語るという立場の逆転、そして老人の死<sup>24</sup>、結婚という性的・社会的・金銭的枠組みへの参加要請、出発と砂漠での象徴的な死。夢の地フランスへの出発とそこでの幻滅、砂漠の真髄に引き戻されての帰郷と、その地での新しい命の出産。この図式でのル・クレジオの特徴は、主に最後の部分にある。アイデンティティーの発見は、苦い現実の中にとどまらず、神話的本質との一体の中に見出されるからだ。眼差しとして現れる

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p.168.

<sup>23</sup> 「すべてが彼女 [=海] のものだ、ぼくの一生、ぼくの運命、ぼくの未来も。時には彼女を忘れて、自分が自由だと思うこともある。」 *Ibid.*, p. 160 など。

<sup>24</sup> 同じ物語の鏡面であるヌールとマ・エル・アイニーンの関係にも同様の構図が見られる。

砂漠の精エス・セールはまた、生前はララの祖先、トゥアレグ族の聖人だったのだが、彼女は惨めなフランスの地で彼の視線を受け継ぐ。その眼をもって砂漠の光で灰色の街を照らし出す彼女もまた、聖人的様相を帯びる。また、ヌールの物語で精神的時代の終焉とともに虐殺されていくトゥアレグ族と交差するように、貶められた時代のララの物語を締めくくる彼女の出産は、時間を癒し、神話を再一実現化する。

一方、モンドや「見知らぬ子」が一種の神性をもった永遠の子どもだとすると、その性質はララの友人ル・ハルタニ少年において変奏されている。彼はボゴ少年（『巨人たち』）のように唾で、人間の言葉を話さない。人間の思考フィルターを通さないで世界を見るから、彼の目には「もっと美しくもっと新しい、まるで彼の前には誰もそれを見たことがなかったみたいに、まるで世界の始まりみたいに<sup>25</sup>。」「戦争』のベア・Bは、「戦争が終わってほしい、だって鳥の歌の研究をしたいし、野兎の足跡を見分けることを覚えたいから<sup>26</sup>」と望んでいたが、ル・ハルタニは鳥に同化して飛ぶこと、動物と話すこと、足跡の見分け方、光の見方などをララに教える。アドレッセントを導く者が、大人ではなくて反対に永遠の子どもであるのは象徴的だ。また、一見大人への道を歩んでいるかに見えるララが産むのは、ル・ハルタニの子供である。アドレッセントという類型が登場するようになってから、それを導く者たちという類型もともに登場した。彼らが授けるのは、彷徨する初期作品の主人公たちが望んで手に入れられなかったもの、自分の場所を発見し、調和し、そこに住むことである。

## 野生の娘

ほぼ同時期以後の作品に現れる主人公を導く類型のひとつとして、主人公が憧れる、非西洋人の娘というひとつの型がある。『黄金探索者』<sup>27</sup>のウーマ、『アンゴリ・マラ』<sup>28</sup>のニナ、『オニチャ』のオーヤ、『隔離』<sup>29</sup>のスルヤパティ、など多数の作中人物がここに分類できる。彼女たちはまず一様に、よそ者でその土地での生活に慣れていない主人公（少年・青年）に対して、そこでの生き方を知っている土地の娘である。タコや魚を捕る方法を教え、金銭

<sup>25</sup> *Désert*, coll. Folio, p. 129.

<sup>26</sup> *La Guerre*, p. 163.

<sup>27</sup> *Le Chercheur d'or*, Gallimard, 1985.

<sup>28</sup> « Angoli Mala », in *Hasard suivi d'Angoli Mala*, Gallimard, 1999.

<sup>29</sup> *La Quarantaine*, Gallimard, 1995.

を軽蔑する価値観を説くなど、いわゆる「プリミティブ」な世界への導き手となる。また、背が高く、ほっそりしているといった身体的特徴も共有しているが、とりわけその「野性的な」美しさと「銅色の」肌、「豊かな黒髪」は、異国情緒的なステレオタイプを彷彿とさせるかもしれない。J.M. ムラはフランスのスパイ小説および冒険小説の分析において、「第三世界の女」はエロティスムとエグゾティスムという二つの要素をもたらすアクター<sup>30</sup>、異国と主人公との間の特権的な仲介者であり、また、魅惑的な第三世界は見事な美女として擬人化されると指摘している<sup>31</sup>。ル・クレジオ作品に登場する「第三世界」の若い娘<sup>32</sup>も確かにいずれも美しく、性的魅力も備えているといえる。しかし、その美しさは単に肉感的なものではなく、神話的なレベルに結びつく。例えば、銚をもって片足に体重をかけたウーマ（同じポーズはスルヤパティ、ニナにも見られる）をアレクシスは「古代彫刻」のようだと思うが<sup>33</sup>、この古代とは西洋古代、たとえばギリシャ神話の女神像などのイメージではないだろうか。そして、アレクシスはただちに幼年時代の愛読書に登場する王女を想う。また、出発する船の先に立って前を見つめるオーヤは、船首像のようではないか。それまで彼女たちの世界に無知であった白人の主人公に、植民者の目から隠れている土地の生活、その悲しみや苦悩を教える点で、彼女たちは「異国と主人公との間の仲介者」ともいえよう。特にフランスで少女期を過ごしたウーマは、自らの内に二つの世界の葛藤を宿している。ル・クレジオ作品において、彼女たちと主人公との文化的差異、軋轢は重要なファクターである。これら男女の関係には、社会的な力関係が切っても切れない影響として重く反映されている。そして、西洋人の目から見て搾取されるもの、与えてくれるものであり、また同時に魅惑するものでもある「ソヴァージュな」世界が、男性ではなく女性の類型として現れてくるのは、いわば自然なことかもしれない。しかし、そういったステレオタイプからずれていく側面もある。

---

<sup>30</sup> J.M. MOURRA, *L'Image du tiers monde dans le roman français contemporain*, Presses Universitaires de France, 1992, p. 158.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>32</sup> 「若い娘」(jeune fille)であって「若い女」(jeune femme)でないことに注意。チュンは『逃亡の書』分析の中で、「若い娘」が内面的な観点から女性を見たときに使われるのに対し、「(若い)女」は外的、身体的な女性性を指し示す時に使われる名称であることを指摘している(O. Chung, *Le Clézio : une écriture prophétique*, Imago, 2001, p. 144)。これはここで扱う作品にも適用できるだろう。

<sup>33</sup> *Le Chercheur d'or*, p. 195.



これらの娘たちはまた常に、掴みがたい、逃れ去る者としての性格を付与されていることを考えて見よう。アラセリ、スルヤバティも同様だが、ここでは特にニナとウーマを例にとってみよう。

ニナはブラピトが彼女の家に近づくことを禁じるし、河原で彼に会うときも「いつものように、できるだけ早く立ち上がれるよう」なしゃがみ方をする<sup>34</sup>。彼女との逢瀬は、常に、すでに、強く欠乏を感じさせるものである。ブラピトはこの時間が永久には続かないと感じ取り、「彼女がまだそこにいること、夢を見たのではないことを確かめるため」に抱きしめなければならない<sup>35</sup>。それは、やがてこの娘を失わざるを得ない運命の予感である。

ウーマの住む山の民の村もまた、余所者には禁じられた場所であり、アレクシスは彼女の方から気が向いたときに会いに来るのを待つしかない。それも「時々あまりに長い間姿を見せないことがあり、ほんとうに存在しているのかどうか分からなくなる<sup>36</sup>」。また、ウーマはその村落の習慣に従って、たき火など自分がそこにいたという痕跡を消す。このような現実感のなさ、指の間だからすり抜けてしまうような掴みどころのなさは、非西洋人の娘という作中人物たちが共通して持つ性質である。主人公が会うことを願い、常に追い求めながらも、なぜ決して腕の中にとどめておくことができないのか。テキストの視点は常に主人公（白人青年・少年）の側にあり、娘たちを外からしか捉えない。彼女たちの内面は理解しがたいもの、掴みがたいものとして残る。主人公のパースペクティブと語り手のそれとが一致するばかりでなく、作者自身も制御し得ないものとしてこれらの作中人物を立ち上がらせたかったのではないか。名指しがたいものはエクリチュールにとっての指向対象そのものといえる。

ところで、この逃れ去る美女たちは、実は逃れ去っていない。水浴、漁など常に河を中心とする自然と密接な関係をもつ彼女たちは、そのものの中に同化しているからだ。すでに見たように、オーヤは河の女神オーヤと同一視されるが、フィントンの目にはやがて河の水そのものとオーヤの体が重なるまでにいたる<sup>37</sup>。ブラピトには、ニナがそこにいないときにさえ、「神秘的で

---

<sup>34</sup> « Angoli Mala », p. 246.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 249.

<sup>36</sup> *Le Chercheur d'or*, p. 219.

<sup>37</sup> *Onitsha*, p. 211 : 「それは河のゆっくりとした力だった。[中略]体のような水、きらきら光って、みごもっているせいでふくらんだオーヤの体のような。」

見慣れた様子で、彼女は河の水の中に居るように思えた<sup>38</sup>し、アレクシスはウーマと共に住んだ森の中で、彼女が去った後も葉むらの匂いにウーマの体臭を嗅ぎ、風の中にウーマの足音を聞く<sup>39</sup>。また、河に身を投げたニナは、ブラピトの目にはその後神格化されたジャガーとなって現れる。恋人として、生身の女性としてはかなく腕をすりぬけていく娘たちは、神性をもった自然と同化して主人公の内面に、本質的な要素として存在し続ける。一見美化された非西洋讚美の役割を演じているかに見えるこの類型は、そういう社会的意義を越えた局面を獲得している。

### 権力者と犠牲者

ヨーロッパ以外を舞台とする作品には、それまで漠然としていた「敵対者」としてのアクターが具体的な姿をとって現れる。それが植民地主義的権力者の類型だ。まず、西洋はまったく否定的に表現されている。リュドヴィック伯父さん(『黄金探査者』)やジェラルド・シンプソン(『オニチャ』)といった西洋人作中人物は裕福で権力を持ち、とりわけ利己的、冷酷、強欲である。大地主のリュドヴィックは、自分の兄弟が破産するのを見捨てるばかりか、「至る所にサトウキビを植える」ためにその弟家族を家から追い出しさえする。またシンプソンは、おそらく費用がかからないからという理由で、黒人囚人に自分の庭にプールを掘らせる。シンプソン及びイギリス人クラブの人々にとって、黒人労働者は動物以下だ。ル・クレジオに描かれたこれら白人権力者たちは、労働者に限らず他者を、支配し搾取する対象としてのみ捉えている。

作品は主にフィンタンやアレクシスといった若い主人公の目を通して書かれているが、彼らはこれら白人搾取者を憎悪し、同じ社会的グループに属していることに強い恥を感じる。一方、彼らは自らを非西洋人の価値観により近く感じ、彼らとともに残ることを夢見る。

非西洋人作中人物は、白人作中人物と反対に、金銭に無関心である。貧しいマナフの出であるウーマは、幾度にもわたってアレクシスが本当に黄金を信じているのかどうか尋ねる。「青い民」の大首長であるマ・エル・アイニーンは、自分が倒されたのは軍隊によるのではなく、金の力によるのだということを理解できない。なぜなら、「彼の戦士達は黄金のためではなく、ただ

---

<sup>38</sup> « Angoli Mala », p. 251.

<sup>39</sup> *Le Chercheur d'or*, p. 331.

祝福のためだけに戦う」からだ。また、これらの作中人物は信仰深く、その信仰に忠実である。ル・クレジオは彼らの精神的態度と西洋人の物質主義とが強いコントラストを成すように描いている。その上、彼らは自然との調和の中に生きている。ル・ハルタニ、ボニー、ドゥニといった主人公の親友達は自然の中で生きる術を知っており、それを友人に伝える。主人公を受け入れてくれる、自然と結びついた生活をする文明、この理想視される文明は、このように絶えず現代的な、支配しようとする文明に脅かされ、主人公はその葛藤の中でもまれることになる。

初期作品では攻撃的であると同時に陶酔をもたらすような、両義的なものとして都市が書かれていたのに対し、このような二極的ともいえる書き方は、ル・クレジオを現代の「善き野蛮人」信奉者の一人だと思わせるかもしれない。テキストはどのレベルで読まれるべきなのだろう。

### 3. 類型性と寓話性

「寓話」の意味を、一つのことに託して他のこと、主に教訓が語られる物語で、往々にして図式的なものだとすると、以上のような類型的な作中人物がそれぞれに与えられた図式的な役割を演ずるテキストとは、必然的に、リアリティーよりは寓話的性格の強いテキストだといえる。フランスの文学作品が伝統としてきたような心理描写はほとんど見られず、リアリティーをもった個人的人格を作り出すことにはル・クレジオは無頓着である。金銭欲・支配欲の権化である権力者、困難に遭いながら成長してゆく少年少女、無欲で美しい有色人の娘などの類型を持つ寓意性は明白に読みとれる。たとえば、あるインディオの女性を描くとき、ル・クレジオには実際のインディオ女性を描写しよう、現実に近いものを言葉に置き換えようとする意図はないように思われる。そのことは、先に見たように、インディオ女性もアフリカの女性もインド洋の女性もほぼ同じように描くことに伺われる。そこに描かれているのは現実の一インディオ女性ではなく、ひとつの型、神秘的で我々を導いてはくれるが捉えがたいような、ひとつの女性の型である。このように同じような役割を果たすアクターとして類型化された作中人物を持つテキストには、作者の価値観や世界観がより明白に立ち現れるのではないだろうか。形象は類型的であることによって描写的であるよりも純化され、象徴化される。たとえば、会ったままのインディオでなくいわば「インディオ的なもの」とでも言うようなその昇華された形、作者の存在のあり方に訴える、本

質的な形象として現れ出る。そこではインディオとの出会いが彼に与えたもの、その影響は表面的な枝葉を取り払われ、よけい際立つことになる。

#### 4. 社会的メッセージと文字通りの読解

ル・クレジオの初期の作品は、文字通りに読まれることはあるまい。それは、たとえば何頁にもわたって長々と繰り広げられる現実味のない会話、個体としての厚みをまったく欠いた作中人物、都市の幻想的な描写などから明らかである。また何よりも、初期のテキストは絶えず断絶され、語り手である「私」が隙間から現れては語りつつある自らの姿を見せて、それが文字通りとは違う水準で読まれるべきであることを警告していた。

しかし、80年代頃からの、ひとつながりのフィクションの形をとる作品はより「リアル」なものとならざるを得ないだろうか。ベア・Bの实在性は誰も思いもよらないが、ウーマは実在の人間のように錯覚し得る、ということである。とすると、書かれた人物像にどの程度まで生身の人間を見ていけるのか。もちろん、ル・クレジオが「本物の」人物を「ありのままに」写しとろうとしていたわけではないが、かといって実際に出会った人間とかけ離れないように努めていたことも確かである<sup>40</sup>。後期の作品では、ミメシス効果を与える細部の描写が加わるにより、实在の指向対象が示されている、という錯覚を抱かせはしないだろうか。たとえば、『砂漠』を読んだ読者に「青い民」たちは金銭に無頓着で純粋に宗教的情熱のために戦ったという印象を、『オニチャ』を読んだ読者に無口で信仰心の厚いナイジェリア人は利己的でスノッパなイギリス人の犠牲になったという印象を与え得る。そして確かに、ル・クレジオは常に征服されていた側、歴史的に搾取された形は変わろうと今も搾取され続けている側に立って書く。作品を通して社会的なメッセージを聞き取ることはたやすいし、正当な読み方でもあろう。そしてリアリズムは、文学作品を白々しい架空のお話にしてしまわないための力、現実と作品世界とを結ぶ力でもあり得る。

しかしまた、ことばを使った表象であるテキストが現実との一貫性を推論

---

<sup>40</sup> エッセー『歌の祝祭』(La Fête chantée, Le Promeneur, 1997)で語られる、ル・クレジオが出会ったインディオ女性エルヴィラと短編小説『アンゴリ・マラ』中の人物エルヴィラはそっくりである。

させてしまうことは、作品の意義を単純化し貧しくしてしまう危険をはらむ。実際、イスラエルとパレスチナの少女たちを描く『彷徨える星』<sup>41</sup>の出版を、ル・クレジオは「文学と時事との混同」を避けるためにしばらく延期しなければならなかった<sup>42</sup>。またこの作品の一部が『パレスチナ研究』誌に先行掲載されたことも、さらに政治的色合いを帯びさせる要因になったとも考えられる。しかしそれぞれユダヤ人とアラブ人である二人の主人公、エステールとネジュマが同じテーマの変奏であることを考えれば、どちらかの民族に肩入れしたものではないことは明らかである。また、幼年時代をこの作品の舞台の一つである小村で過ごしたル・クレジオ自身の面影をトリストランの人物像に見ることができることから、少なくともこの場面では民族は重要ではなく、戦争の影に脅かされながらなお牧歌的で美しい幼年時代を描くことの方に重点が置かれているともいえる。また、『砂漠』のトゥアレグ族の彷徨とよく似た筋書きがインディオたちを登場人物として『三つの聖都市』<sup>43</sup>にも見られる。つまり、聖なる都市を求めて彷徨う民族という一つの図式であり、実際の砂漠の民やラテンアメリカの民について直接物語っているのではない。社会的、ひいては政治的メッセージが込められていると言っても、文字通りに作品を捉えることは偏った読解とならざるを得ない。

## 5. 二元的な読解

それでは、ル・クレジオの作品は書かれていることをそのままにとるのではなく、その裏の意味を読みとるような読解を要求するテキストなのだろうか。即ち、寓話的なテキストなのか。この疑問に対し、本論考ですでに作中人物の類型性という点から然りという答えを出してきた。トドロフは、作家が外国の民族を書きながら、実際には自分自身と自身の文化に関する問題を論じるために語っているとき、即ち、この民族の真実に関係なく作家自身の文化を批判したり、これに理想を示すために他民族を書くとき、これを寓話家と読んでいる<sup>44</sup>。ル・クレジオはこの意味において寓話家といえるだろう。

<sup>41</sup> *Etoile errante*, Gallimard, 1995.

<sup>42</sup> « Moi, J.M.G. Le Clézio, né en 1940 », propos recueillis par J.GARCIN, *L'Événement du Jeudi*, 14 au 20 mai 1992, p. 103.

<sup>43</sup> *Trois villes saintes*, Gallimard, 1980.

<sup>44</sup> T. TODOROV, *Nous et les autres : La Réflexion française sur la diversité humaine*, Seuil, 1989, p. 459 sq.

もちろん、彼の作品内で単なるエキゾチックな書き割りとして諸外国が出てくるわけではない。実際にこれらの国を訪れたり、あまつさえそこに住んだ経験を持つ彼は、その出会いを真摯に受けとめ言語化しようとしている。しかし、『悪魔祓い』の冒頭でも自覚して述べているように、インディオについて語ろうとしたこのエッセーは「残念ながら、作者のことをしか語り得ていない<sup>45</sup>」。そして、そこには教訓めいたものが見え隠れすることも事実である。実際、ル・クレジオ自身次のように告白している。

ただ美しさだけに抑えておく方が難しいのです。そこから何かを結論づけたりモラルを導き出したりしない方が難しいのです<sup>46</sup>。

非西洋社会の美德をたたえるだけでなく、成長する子供の目を通して、世界の残酷さとそれにもかかわらず存在する美しさを示すのも、ル・クレジオ作品に類出するモラルであろう。彼のエクリチュールが寓意教訓の外観を呈しているとするれば、それは彼が人間に何か教えるところがあるからだとするサンドラ・ベケットの指摘<sup>47</sup>も、あながち大げさとはばかりは言えない。しかし、ある伝達されるべき教訓とその媒介となる物語とに二分してしまうわけにもいかない。作品にはそこからくみ取れる教訓や主張があるかもしれないが、テキストがそれらに従属しているわけではないからである。

ル・クレジオの作品には、しばしば作中人物が語るお話が挿入される。『砂漠』の中でも老漁師ナーマンはララに向かってたくさんのお話を物語るが、引用符に括られ直接話法で書かれるこれらのお話は、当然ながらナーマンの口調を模して語られ、地の文とは違う文体となる。平易で口語的な語り口から生み出されるお話は、地の文と比べて露骨に寓話的である。魔法や変身といったお伽ばなし的要素もさることながら、鮫の腹から見つかった宝石を取り合う話からは金銭欲に目のくらむことの戒めを、小鳥に姿を変えて王女を救う青年のはなしからは無償の純愛を、といった具合に容易に教訓が導き出されるようになっている。また、アーンマが語る聖者アル・アジュラクに関する数々の逸話は、奇跡を起こし「真の道」を教えるなど聖書のパラボルを思わせるような聖人伝の様相を帯びている。一方、『砂漠』全体を考えると、

<sup>45</sup> *Haï*, p. 8.

<sup>46</sup> P. BONCENNE, « J.M.G. Le Clézio s'explique », *Lire*, vol. 32, avril 1978, p. 38.

<sup>47</sup> S.L. BECKETTE, *De grands romanciers écrivent pour les enfants*, Les Presses de l'Université de Montréal, 1997, Éditions littéraires et linguistiques de l'Université de Grenoble, p. 245.

歴史的事実を題材にした砂漠の民の彷徨の物語は、心理描写のほとんどない荘厳な叙事詩的文体で、また現代砂漠の一貧民街の少女をめぐるもう一つの物語は、少ないボキャブラリーと感情を素直に出す、子供っぽいとも言える文体で書かれている。そして、叙事詩的部分にある価値観、すさまじいまでの自然の力とそれを畏怖し神聖視する生き方がトーンを変えながらも作品全体を覆っている。このようにテキストの相は幾層にも重なっている。寓話が一つの話の裏にもう一つの（より大切な）真実が隠されている、という二元的なものとしたら、こういったテキストを寓話的といってしまうのは、あまりに狭すぎるであろう。

『戦争』では、プロローグとも呼べるような部分が終わり、その次の章は「第一日、・・・があった」という創世記を思わせる方法で街＝世界の創造が描かれる。但し、この生成を見ているのは神ではなく「若い娘」であり、「すぐにそうなたってワケじゃない、そうじゃない Ça ne s'était pas fait tout de suite, non」(p.23) など、口語的な口調である。また、ムッシューXの呪いの言葉が延々と続く章は、重々しい預言者の口調を模し、さらにそれが

「ベア・B はムッシューXの呪いのことばを聞く。」(p. 217)

「その日、とても暑くまたとても白く、地平線周辺のすぐ近くで、聞いていると、大気の皮が飽くことを知らない街の上に落ちる。」(p. 247)

という二つの文の間に挟まれ、ランボーの「狂える処女」にも似た枠組み構造になっている。もう一つだけ同じ作品から例を挙げよう。

昔々あるところに、[中略] ベア・B という名前の小さな女の子が住んでいました。[中略] 同じ街にムッシューX という名前の小さな男の子がいました<sup>48</sup>。

ある箇所ではベア・B 自身がこのような童話またはコントの語り口で、都市での二人の生活を自分のノートに記す。

このような入れ子構造によって異なるエクリチュールの質を混入させるのは、ル・クレジオ作品によく見られる特徴である。それは、手紙だったり、会話だったり、作中人物の書く物語だったり、夢想だったりする。時には二人称の読者への呼びかけであることもある。そして、そのたびごとに語り手も文体も変わる。上記に述べたようなあからさまにアレゴリー的な部分も含め、そのテキストは時に応じて神話的、叙事詩的、歴史的、詩的、童話的などさまざまな文学ジ

---

<sup>48</sup> *La Guerre*, p. 146.

ジャンルの様相を呈する。テキストの層を幾層にも重ねている。

また、ル・クレジオに教育的なところがあるとはいえ、彼は読者に想像を跳躍させるためのトランポリンを与えても、自分が構成した世界を押しつけることはしない。作品の中に織り込まれるなぞなぞや表意文字（漢字）は、作者が読者をおもひひとつの答えへと導くものではなく、読者の想像力にはたらきかける、問いかけである。読者は与えられたモラルを読みとるだけでなく、自らへの問いかけを発することを期待される。

場所や状況を生き生きとしたものにする綿密で強力なリアリズムのおかげで、ル・クレジオの作品は純粋に教訓的な寓話になることを免れているとジェルメーヌ・ブレは指摘している<sup>49</sup>。たとえば、『砂漠』で交差する二つの物語のうちの一つ、歴史的事実をもとにしたモール人の抵抗と彷徨の物語には、正確な場所と日付が刻んである。首長マ・エル・アイニーンは実在の人物であり、彼に実際に会ったフランス人探検家の本物の手記にまで言及している。一方、「彼らは夢の中でのように砂丘の頂上に現れた」という冒頭の一文と、「彼らは行ってしまった、夢の中でのように消えていった」という締めくくりに一文により、この物語全体が夢としての相貌を付与される。また、「風は彼らの上を、彼らの中を通り抜けていった、まるで砂丘の上には誰もいないかのように」（p. 8）といった表現や、死後も自分の民を見守るマ・エル・アイニーンが存在などにより、夢幻的な架空の物語という性質が姿を現す。このように、リアルな世界とお話の世界が同居する作品では、実際の砂漠の民、または何かのアナロジーとしての砂漠の民のみを問題にはできない。

さらに、ほとんどストーリーの展開がないまま延々と冒頭の70頁にわたって続けられる砂漠の描写は、限られた語彙とその執拗な繰り返しのせいで、読者にほとんど物質的な貧弱さや渇きを、つまり砂漠の民が感じているのと同様のものを感じさせる。このようにことばがモノとして機能する世界を、詩的なテキストと呼べるのではないだろうか。

ル・クレジオ自身はことば＝モノであることを希望している<sup>50</sup>ということは、真実に対してその象徴、というような記号としての文学ではなく、ことばそのものの力が顕現する場としての文学だと受けとめるのが適切ではないだろうか。『向こう側への旅』でナジャナジャが炎になったりタバコの煙になること等は文字通

<sup>49</sup> G. BRÉE, *Le Monde fabuleux de J.M.G. Le Clézio*, Amsterdam /Atlanta, Rodopi, 1990, p. 102 sq.

<sup>50</sup> *L'Inconnu sur la terre*, p. 110.



りでもなく、かといって何かの比喩でもない。詩世界とでもいうべきものだ。しかしまた、それは現実世界と切り離せない。真実のいくつもの層、あり方のいくつものレベルが重なる世界をテキストは構築している。

豊崎光一は、読者「あなた」に語り手「私」が語りかける『愛する大地』の「プロローグとエピローグにあるのは、物体の世界と言語との連続性、ほとんど交換可能性であり、フィクションの世界の自律性ないし独立性の否定である」と述べている<sup>51</sup>。生身の著者が言語で一世界を構築し、生身の読者が読むことによってその世界を共有する以上、フィクションの世界は現実世界から完全に自由になることはない。そもそも、現実世界から切り離された文学作品にどのような意義があるのだろうか。ル・クレジオは短編集『モンドその他の物語』におさめられた自作品を不可思議 (Merveilleux) があっても「コント」と呼ばれるのを拒否する。一方、実際の三面記事から着想を得た短編ばかりを集め、移民問題や思春期の少年少女の出奔などを多く扱う『ロンドその他の三面記事』<sup>52</sup>については、自らコントであると述べている。こうした一見矛盾するような作者の態度の両義性は、現実世界に根ざしながら同時に作者が想像したひとつの世界でもある作品の、文学ジャンルへと類別され固定されることから逃れるような性質を反映していると言えるだろう。

#### おわりに

ル・クレジオの作品がほかの寓話作家の作品と一線を画するとすれば、それは日常と詩を結ぶところにある。寓話性がたしかにありながら、遠い世界の作り話と感じさせない。典型的な作中人物たちが、個人としての厚みをますような心理分析をまったく欠いているにもかかわらず魅力的なのは、何故だろう。たとえば『砂漠』のル・ハルタニがはいたかと同化して空を飛ぶ場面<sup>53</sup>では、読者がその爽快感、めまいを起こすような感じを共に感じ、「鳥の目」で世界を見つめられるような力、この力がこの少年を魅力的にしているのではないだろうか。それはまた、典型的な場所にも言える。廃屋が「ヴィラ・オロール」のような神聖な場となること<sup>54</sup>、子ども時代の家が失われた

<sup>51</sup> 『世界の文学 26 ソレルス / ル・クレジオ』。豊崎光一による解説の 341 頁を参照。

<sup>52</sup> *La Ronde et autres faits divers*, Gallimard, 1982.

<sup>53</sup> *Désert*, p. 128.

<sup>54</sup> «Villa Aurore» in *La Ronde et autres faits divers*.

樂園となること<sup>55</sup>。それは、詩がリアルであることを必要とする。だから、あんなにも多くの場合子供が主人公なのだ。驚異に満ちた世界を生きる、子供の視線が要るからだ。

寓話的なル・クレジオのテキスト群は、世界に対して、どう対峙し、生きていこうとするのかをより本質的に示している。彼にとって物語を書くことは、それによって今の現実社会を捉え直し、そこで生き抜こうという試みだと言える。『悪魔祓い』におけるインディオ社会など、彼が評価する世界では、人と宇宙が介在物なしにつながっている。一方、ル・クレジオ作品では、木や動物、または防波堤や機械類といった無生物に生命が吹き込まれるが、それは擬人化というより、子供が感じている現実そのものであり、また大人にとっては人間が疎外されていないこのような世界を実現しようとするものであろう。ル・クレジオの文学作品は、自分たちと自分たちの住むこの世界を、もっと大きなもの——誕生以前、個人以上、人間以上など——に結びつけようとする。それは架空の物語によって現実を変えることでもなければ、まして現実を忘れることでもなく、いわば詩によって現実を生きることが、ここで目指されている。

---

<sup>55</sup> *Le Chercheur d'or* など。