

『新アフリカの印象』のパラドクス 2

—『新アフリカの印象』の生成過程をめぐって

北 山 研 二

6. 競合するエクリチュール

『新アフリカの印象』の第一の歌と第二の歌の訂正増補のためのメモ用紙 (NAF-26385-82-83) に *L'Étoile au Front* 『額の星』⁽³⁹⁾ や *La Poussière de Soleils*⁽⁴⁰⁾ 『無数の太陽』の草稿が混ざっていることについて、『いかにして……』が言及する——

私がすでに語ったように、私の二冊の本『額の星』や『無数の太陽』は、この同じ手法によって書かれた。とりわけ思い出すのは、『額の星』では «singulier» [単数] と «pluriel» [複数] という語が私に教皇聖ユリウスの挿話の «Saint Jules» [聖ユリウス] と «pelure» [上着] を与えてくれたことだ。(なお、私の書類のなかに、『額の星』や『無数の太陽』を書いた方法のひじょうに明快な説明がある数枚の用紙が見つかるかもしれない)⁽⁴¹⁾

確かに、メモ用紙 (NAF-26385-82-83) には、『額の星』や『無数の太陽』の草稿の「数枚の用紙」が混ざっているが、『額の星』や『無数の太陽』を書いた方法のひじょうに明快な説明はない。後者の用紙は散逸したのだろうか。それとも、ルーセルの錯覚だろうか。あるいは、見れば明らかだからそう言うのだろうか。とりあえず、「見れば明らかだから」ということで理解するしかあるまい。ところで、どうして、描写的韻文のためのメモ用紙 (NAF-26385-82-83) に、言語の類似的比較から主要な形象を紡ぎ出すルーセル的手法によって書かれたはずの『額の星』や『無数の太陽』の草稿の「数枚の用紙」が混ざっているのだろうか。『いかにして……』の言う

ところを聞いてみよう（ベルギー、オランダ、北フランスまで足を伸ばして行った『アフリカの印象』の地方巡業公演の失敗のあと、失敗の原因は脚本の作り方にあると考えて、売れっ子脚本家に『ロクス・ソルス』の脚色を依頼して上演するもののスキャンダルまみれになってしまい、今度こそとばかりに）——

観客の無理解は、それまで本の脚色でしか舞台にかけなかったからかもしれないと考えて、特別に舞台用に作品を書く決心をした。⁽⁴²⁾

原文に忠実になりすぎるとドラマツルギーに無理がでることは確かに多い。「舞台用に作品を書く」というルーセルの判断がまちがっているわけではないだろう。では、実際はどのようなのだろうか。『額の星』は導入部こそ確かに、シバ神に追われるインド人の双子姉妹を老骨董愛好家がかくまうという話なのだからサスペンス調ではあるが、それ以後はこのインド人の双子姉妹の話は置き去りにされて、骨董愛好家の骨董紹介にまつわる脱線の挿話の連続ではほぼ終始し、最後に突然この骨董愛好家が、額に星をつけたという選ばれた者たちの一覧である『選ばれた者』と言う本を受け取って終わる。『無数の太陽』も遺産探し競争をプロットにして最後まで緩いながらもサスペンスの雰囲気を維持するが、基本的には『額の星』同様に挿話の連続だ。ルーセル自身が脚本を書き下ろしても構成が変更になるわけではなかったのである。基本的には、『いかにして……』が言うように、ルーセル的な手法を用いた小説 *Locus Solus* 『ロクス・ソルス』の書き方（とりわけ第六章、第七章⁽⁴³⁾）とは変わらない。これでは、先の問題提起（どうして、描写的韻文のためのメモ用紙（NAF-26385-82-83）に、手法によって書かれた

『額の星』や『無数の太陽』の草稿の「数枚の用紙」が混ざっているのかの回答にならない。

7. 『ロクス・ソルス』のエクリチュールの変貌

『いかにして……』によれば、1915年には『新アフリカの印象』の第一章稿（原初状態の第二の歌と第一の歌）を書き始めていた。つまり、ルーセルには『ロクス・ソルス』の続編の執筆は初めから念頭になかったようだ。なぜだろうか。その答えは、『ロクス・ソルス』そのもののなかに求めるべきであろう。

『ロクス・ソルス』の第一章から第五章までは、パリ郊外のロクス・ソルスつまり孤独な地にある博覧会的なさまざまな珍品や装置に驚嘆する章だ。たとえば、第一章では、同盟者像と高浮き彫りに隠された謎の逸話（平時は善政を敷くが閉経鬱血のときは狂気に陥る女王が、同盟者像に突然生えた植物の薬用効果で狂気から立ち直る逸話と、王家の遺産を正式後継者に相続するための謎の遺言書の解読の逸話）に感心し、第二章では、太陽と風で中空を飛び回る気球が人間の歯でモザイクをつくるが、その主題は邪な領主に美貌の男爵夫人を誘拐することを命じられた傭兵の物語（誘拐に失敗した傭兵は地下に閉じ込められて、そこで発見した古本の『水球の物語』——財産横取りを計る11人兄弟が謎の水球に追われるが、最後は財産の正統な相続者に救われる——を読んでから、夫人の善意に救われて悔い改める逸話）に度肝を抜かれ、第三章では、巨大ダイヤモンドのように輝く水槽アクア・ミカンスで髪を揺らすたびに音楽を奏でる美女フォステイーヌ、泳ぐダントンの頭蓋骨・毛を剃られた猫（発電作用でダントンの頭蓋骨を動かす）・多くの潜

り人形（アレクサンドロス大王の首を絞めようとする巨鳥を掴む剣闘士，額に炎の印を感じるピラト，大詩人ミシールのガラガラをバルベックの廃墟で動かす詩人ジルベール，自身の血汗を利用して人目を欺く小人ピッツィギーニ，自分の肩で支える天体を降ろして蹴飛ばすアトラス，祈る少女を見て自身の無神論を再考するヴォルテール，生後五ヶ月で靈感を受けるワーグナー）に感心していると，水槽はソテルヌ・ワインが注がれて太陽の断片と化し，これを7匹のタツノオトシゴがアポロンの馬車よろしく曳くことに呆然とし，第四章では，死者に特殊薬剤レシユレクティーヌとヴィタリウムを接触させると生前の仕草を再演し言葉を話し決定的な場面を再現する人物（石像の幼児キリストを使って看守の目を欺き息子を救った詩人，万力で結婚50周年を祝って死んだル・マオ，家来に裏切られても復権する役者，ロンサールの詩を暗記できるのに病死した七才の息子，ワットーのジルのコピーに巧みな彫刻家，胃病による死よりは安らぎを求めて死後の蘇生を願う作家，幼児時代に父親を虎にかみ殺されて赤色に恐怖して発狂した若妻，婚約者を父親に殺されたことを頭蓋骨の暗号文字から知って自殺したコルティエ）に瞠目し，第五章では，娘を山賊に踏み殺されて発狂した学者が，娘の惨殺の場面を人形によって再現し，特殊な音声再生装置で娘の声を再生していたが，見学者の歌姫の「おおレベッカ」を聞いて記憶が戻り，回復することに安堵する。これらの逸話はどれもこれも前代未聞であり，思わず感心してしまうだろう。しかしながら，第六章と第七章⁽⁴³⁾は，挿話的寄り道が簡潔で，一部を除いて凡庸な巫女と占い師の腕前と珍品の披露に終始して「ロクス・ソルス」の特異性・特権性が後退してしまう。いわば手法が提示する諸形象を簡潔にほんとうらしくするに留めるしかないかのようなのだ。それもそのはずで，占いにせよ予言にせよ，あり合わせの小道具の模様の微妙な変化で別

な模様を読み出すのは、ルーセル的手法自体のアレゴリーなのだから、逆に手法が提供する諸形象でもって挿話や小物語を語り出さないのだから、人を驚嘆させるほどほんとうらしくしようがないのである。そして、手法が汲み出す言語素材そのものがルーセル自身の作品となったことも一種の縮小再生産の始まりになったかもしれない。『いかにして……』は言う――

また私が思い出すのは、「泉」（『眺め』所収）のいくつかの詩行を用いたことだ。しかし、私の記憶が明快なのは以下のものだけだ。

Elle commence tôt sa tournée asticote
Ailé coma Saturne Élastique hotte

Avec un parti pris de rudesse ses gens
Ave cote part type rit des rues d'essai sauge. En
(type des rues rit d'essai sauge)

Qui tous seraient
Qui toux sert ⁽⁴⁴⁾

鶏モプシユスの挿話（430頁以下）のなかに見い出されることになるのが、*Ailé*（羽のある鶏）、*coma*（昏睡しているように動かない）、*Saturne*（土星と交信している）、そして *hotte élastique*、*ave*（弾力性のある背負い籠、アヴェ [マリア]）、次に（441頁の最後）フォステイーヌにサルビアの花を捧げるモプシユスである。⁽⁴⁵⁾

ルーセルからすれば、暗記するほど自分の作品が頭のなかをつねに巡回し

ているのだから、わざわざ自作以外から手法の対象言語素材を探す必要はないだろう。しかし、*La Doudlure*『代役』⁽⁴⁶⁾から始まる同傾向の描写的韻文(*La Seine*『セーヌ川』⁽⁴⁷⁾、『眺め』、『演奏会』、『泉』、*Les Noces*『結婚』⁽⁴⁸⁾等)を読み通せば自然と分かることだが、ルーセル好みの語彙や定型的表現がひんぱんに繰り返されている。そうであれば、手法が生み出す形象も限られてくるだろう。しかし、手法がその素材を汲み出す描写的韻文を、いままでとは異なる韻文として、いままでとは異なるやり方で作り出せばどうなのだろうか。手法が生み出す形象もさらに拡大しうるのではないだろうか。そうであれば、『ロクス・ソルス』の第七章で始まった間接的な重層的結合から、つまり描写的韻文と手法による物語的散文との間接的な重層的結合から、さらに踏み出した直接的な重層的結合ができるのではないだろうか。そこにこそ、描写的韻文『新アフリカの印象』を書き出す契機があったのではないだろうか。なぜなら、すでに本論冒頭(「3. 『新アフリカの印象』の第一稿」)で分析提示したように、『新アフリカの印象』の第一稿のエクリチュールは、『眺め』の空間的な前後左右の隣接関係で描写するエクリチュールであるよりはむしろ喚起や連想による逸脱的隣接関係で移動するエクリチュールであるからだ。つまり、描写的韻文のエクリチュールと手法による物語的散文のエクリチュールとの原初的な直接的な重層的エクリチュールであるからだ。

8. 自己言及的エクリチュールとしての『額の星』

しかしながら、この『新アフリカの印象』の第一稿は第一次大戦で中断し、さらに、ピエール・フロンド脚色の『ロクス・ソルス』は無惨な結果に

終わったため、ルーセルは観客の理解をうるべくみずから舞台用の作品を書くのである。『額の星』である。しかし、ルーセルには誤解があったようだ。彼は、観客がドラマツルギーや演劇的主張を求めていることを理解しなかった。観客が自分の手法を理解しないから、公演は不首尾に終わったと解釈したらしい⁽⁴⁹⁾。それゆえに、『額の星』はもっぱら手法をアレゴリー的に見せる演劇となったのである。手法に注目してもらうべく、奇異な突飛な不可能な形象は遠ざけて、見かけが平凡なものを呈示する。しかも、それらは以前のように由来とか周辺的な事実を語ってほんとうらしくするという寄り道はあまりしないで、きわめて簡潔に語られる⁽⁵⁰⁾。たとえば、短い第二場⁽⁵¹⁾を要約的に見てみよう。骨董愛好家トレゼルは養女の婚約者クロードに懇願されて、骨董品をひとつ見せる。それは、輪金で留めてある書簡の束である。この金属製の輪は、ナイアガラの滝を渡った綱渡り芸人ブロンダンが使用した綱の針金の一部である。書簡とはラシーヌの自筆の手紙である。さて、ブロンダンは芸人生活25周年記念のパーティーでメニューを留めるために、愛用してきた綱渡りの綱の針金を輪金にして使用した。その会食者のなかに、同じアバルトマンの住人の骨董屋クラパール爺さんがいて、綱渡りとその綱からローマ時代のセプティミウス・セウエルス皇帝治世下の綱渡りとラシーヌの自筆の手紙を連想した。セプティミウス・セウエルスとは宿敵コルネイユの悲劇の登場人物であり、ラシーヌが自分の悲劇の将来の登場人物とすべく資料収集の段階で、ローマ皇帝セプティミウス・セウエルスと綱渡り芸人の出会いの逸話に気づいたからである。さて、この綱渡り芸人マテオはコルシカ人で、サルジニア人のローラに恋するが、ローラからボニファシオ海峡の綱渡り成功が結婚の条件だと言われて、浮きブイに金属支柱を立ててその天辺に綱を張れば海峡を渡れると考えたが、資金がないためセウエルス皇帝

に助けを求めたものの、助力を得られずに終わる。ところで、この展開はラシーヌとミルヴァル夫人との関係に似る。それゆえ、クラパールは輪金に留めてあったメニューをラシーヌの自筆の手紙の束に付け替えるのである。こうして、輪金で留められた書簡の束となる。第二場だけでも十分「手法」のアレゴリーになりうる。まず二つの名詞、輪金と手紙とを結びつけるのは、「手法2」⁽⁵²⁾の方法である。次に、輪金はもとの状態は太い針金であり、伸ばし束ねれば綱になり、綱から綱渡り芸人が着想され、次にセプティミウス・セウェルス時代の綱渡りとラシーヌとを結びつけ、ラシーヌの恋の話へとつなげる。「浮きブイに金属支柱を立ててその天辺に綱を張れば海峡を渡れる」という件は、「手法」が物語をつくる過程のアレゴリーそのものでさえある。いわば、手法によって手法自身の絵解きを一場面にしているのである。さらに具体的な「手法」のエクリチュール自身が問題になる例を見てみよう（戯曲はエクリチュールであるとはいえ、彼の戯曲はほとんど演劇的な振付がないので、エクリチュールの演劇化とでもいうべきものなのだ⁽⁵³⁾）。第一幕第四場⁽⁵⁴⁾で、革命勃発のため宝石類を庭園に埋めて亡命したヨハネ一九世は、その隠し場所を暗号で部下に知らせる。白紙にばらばらな語を次々と下へ下へと、右斜め下へと書いて、それらの単語にとってはまさしく隠れ家となるような文章で、一ページ全体を埋め続ける、という暗号文を作成するという。これは、暗号文を解読すれば宝の隠し場の秘密が判明するように、「手法」を解読すれば、ルーセル文学の奥義つまりは可能な物語生産装置の謎が開示されるというかのようである。アレゴリーとは、語源を辿ると、ギリシャ語では、自分の慣習（言葉）ではなく、他者の慣習（言葉）を聞きそれにしたがって話すことだと言われているが、そうであれば、まさに『額の星』は手を変え品を変えた「手法」のエクリチュールのアレゴリーに

なっている。

『額の星』の公演は、ダダ・シュルレアリストという応援部隊が駆けつけて、旧来の演劇勢との応酬の場と化し大騒ぎで終わった⁽⁵⁵⁾。この大騒動に決着をつけるために、ルーセルはさらに明快な手法の演劇に突き進む。

9. 隠された宝＝手法探しとしての『無数の太陽』

『無数の太陽』もまた手法という宝を手法的挿話によって探し出す。それは、自己を探す自己というパラドクサルな自己言及的なアレゴリーである。たとえば、第一幕第三景第六場⁽⁵⁶⁾で、オスカーリーヌ（うまい話を嗅ぎ回るごろつきのひとり）の父親、故ピエラン男爵に宛てたギヨーム・ブラッシュの手紙が読み上げられる。ルネサンスの詩人アンブロジは、若くして病死を覚悟したとき、忘却から自分のソネを救い出すべく、自分の頭蓋骨に、しかもソネを生み出す靈感を与えてくれた額のまんなか一篇のソネを彫り込むように遺言を残した。死後、実際そうされたソネつきの頭蓋骨は、この手紙と引き替えに寄贈される、という内容だ。「ソネつきの頭蓋骨」とは、「手法2」（名詞+à+名詞）のアレゴリーである。第一幕第四景第八場⁽⁵⁷⁾で占い師クレオセムは、表紙が緑のイソップの蔵書印に何か秘密があるという。それにはマノン・レスコーの胸像が見える。ところで、ギヨーム・ブラッシュの自慢だった初版の『マノン』には、他にない逸話がある。マノンの愛人の若い彫刻家パルトゥレは、浮気の発覚を恐れて窓から逃げるとき足を骨折し切断したが、その切断した大腿骨にマノンの胸像を彫りそれを捧げたという逸話である。さて、さきの蔵書印と他の蔵書印とを比較すると、一見同じに見えるが、重ねて透かしてみるとマノンの胸像の後ろに頭蓋骨が浮き出て、

その頭蓋骨にある文章が見えてくる。それはアンブロジの頭蓋骨への暗示であることが判明する。これは、普通の文章に見えても、よくよく透かすように読めば、ルーセルの場合は手法が透けてみるというアレゴリーになるだろう。まさに、こうした挿話自体が手法によって書かれたのだから、手法=宝探しの手法ということになるだろう。第二幕第六景第二場⁽⁵⁸⁾では、問題の頭蓋骨を手にしたごろつきたちがその額から「sépia」 「セピア」の文字を読み出して、セピアの淡彩画を奪いにくるという情報をもたらされると、その淡彩画が焦点になる。仔細にみると、「翼手竜の化石」を表わしていることが判明する。それは、ある洞窟でかつて地震が起きて露出した「翼手竜の化石」がテーマになっていて、いまはその洞窟に人を脅えさせる神経症のクルナルーという男が住むという。ここでは、語が語を産出し物語（挿話、逸話）をつくるエクリチュールが作動しているだけではなく、手法の読み出し法がアレゴリーとして語られている（忘却から自己救済を願って自身の頭蓋骨にソネを彫り込む遺言を残し、実際そのソネが読み出され、そこからさらに「セピア」の文字群の読み出すこととは、手法の起源的語群の読み出しであり、セピア画の「翼手竜の化石」とは手法のアレゴリーそのものであり、露出した「翼手竜の化石」とは剥き出しになった手法のことであろう。「翼手竜の化石」を守る人を脅えさせる神経症の男とはルーセル自身とでも言いたいのだろうか）。このようにしてルーセルは、『無数の太陽』によって、いかにして手法（物語化された手法）が生成し機能するか、あるいはいかにして手法とその起源が読み出されるかを明らかにしている。それゆえ、すでに『いかにして……』の主要な部分は先取りの書かれていることになろうか。ルーセルとしては、無理解を前にした最大の譲歩だったろう。これほど、作者の舞台裏をアレゴリーとして暴露したのだから。

しかし、『無数の太陽』の公演は、相も変わらず騒ぎにだけやってくる観客を前にして、またしても無惨な結果になった。ルーセルは「まったくもう精魂尽き果てたと言いついて、幕が下りる前に劇場を立ち去った」⁽⁵⁹⁾

10. 『新アフリカの印象』の再開と手法の起源

『額の星』と『無数の太陽』の執筆は、当時の演劇界に対する再挑戦であり、ルーセルのエクリチュールの進展にとっては本流を形成するものではなく、支流を形成するものであった。しかし、それは流れに逆らうものでもなかった。それゆえに、『額の星』と『無数の太陽』の手法が対象としている言語素材は、『ロクス・ソルス』以後新しいエクリチュールとなり始めていた『新アフリカの印象』の第一稿の（訂正増補のためのメモ用紙上の草稿的）エクリチュールであったと想定してよいのではないだろうか。かつて『ロクス・ソルス』の第七章で始まった、描写的韻文のエクリチュールと手法による物語的散文のエクリチュールとの間接的な重層的結合があったように、『額の星』と『無数の太陽』のエクリチュールが手法による物語的散文のエクリチュールと『新アフリカの印象』の第一稿（そしてそれ以後）の連想と喚起による隣接関係の描写的エクリチュールとの直接的な重層的結合との産物であることは少しも不自然ではない（すべての手法の点検は現段階では難しいが、そうする必要もないだろう）。それゆえに、本論「5. 重層的草稿」で問題提起したこと、『新アフリカの印象』の第一の歌と第二の歌の訂正増補のためのメモ用紙（NAF-26385-82~83）に『額の星』や『無数の太陽』の草稿が混ざっている」ことの不自然は、ルーセルのエクリチュールの進展の細部を検証してみれば、不自然ではなくなるだろう。

さて、ルーセル的エクリチュールがその進展にとっては支流であった『額の星』と『無数の太陽』以後に、また本流である『新アフリカの印象』の第一稿の推敲に戻ることもまた、不自然ではない。しかし、この支流の流れは消滅ではなく、合流であった。『新アフリカの印象』の第一稿のエクリチュールが喚起や連想による逸脱的隣接関係のエクリチュールであったが、『無数の太陽』以後に開始したその訂正増補と第三の歌と第四の歌は、定型的語句や表現の隣接関係のエクリチュールに、さらにはエクリチュールについてのエクリチュール（自己言及的なエクリチュール）になるのだが、こうした一般的な定型的語句や表現を多用するエクリチュールの展開は、手法がルーセル個人の連想や喚起で成り立つエクリチュールからより一般化普遍化へと向かうエクリチュール（『無数の太陽』のエクリチュール）の延長にこそ可能だからである。もっとも、自己言及的なエクリチュールとは、手法自体が『額の星』と『無数の太陽』で辿りついたエクリチュールであって、本来描写的韻文のエクリチュールでは想定されえない。では、なぜ描写的韻文のエクリチュールが自己言及的なエクリチュールへと変貌するのだろうか。それは、描写的韻文のエクリチュールが描写する対象を、現実の情景や写真等の映像・図像（『代役』、『セーヌ川』、『眺め』、『結婚』等々）から、冒頭の描写のエクリチュールから逸脱的に連想・喚起される語句・表現のエクリチュール（『新アフリカの印象』の第一稿）へ、さらに逸脱的な定型的語句や表現のエクリチュール（『新アフリカの印象』の訂正増補と第三の歌と第四の歌）へと向かい、ついにはもっとも一般的普遍的な単語へと至り着き、単語内での隣接関係ともいべき多義性に至り着くからである。語の多義性はまさしく手法の基本原理なのだから。では、描写的韻文のエクリチュールが自己言及的なエクリチュールへと変貌する第四の歌⁽⁶⁰⁾を検討してみよう。

冒頭の文章は、(新)アフリカの印象らしいが、4行目からは括弧が開き、植物からの連想でサロンの植物が語られ、それと隣接関係にある社交人が登場するが、彼の退出後の社交界の話に隣接的に転換される。5行目で二重括弧が開けられ、「自分の臆病を物笑いの種にするにせよ」⁽⁶⁰⁾と定型的隣接関係によって語り、社交界の油断のならない風習に言及する。この「臆病」という単語から、定型的表現「目には目を」という同等の復讐の例に反する無難な世渡りつまり自然な対立解消(対立的な隣接的關係)に言及し、それ以外のグループでは「なにごとにも慣れる」⁽⁶¹⁾という事例(定型的な類似=隣接關係)がいつそう簡潔に列挙される。毛を刈られた羊は寒さにすぐ慣れ、オウムはその鎖に慣れて言葉をまね餌をついばみ止まり木に死ぬまで止まり続け、やっかみ屋は他人の上昇・成功の妄想に慣れ、天文学者は光が走るが決して越えていかないのに大空の巨大な空虚に慣れ、失語症は書いた文字を消すのが面倒でも石盤に慣れるのである。さて、四重括弧は、やっかみ屋が人の出世を妬むと飲食の欲望が消えるという事例と消えると言えはいかなる火も消えてしまうという事例(隣接關係)の列挙からなる。火のごとく光輝く空虚を信じていても、光そのものは遠くの星が発する光同様すでに「消えた世界に属していた」⁽⁶²⁾。そうであれば、「どのような火であれ、われわれのうちでも自然のなかでも消える」⁽⁶³⁾。「熱病も火をつくるが、その患者が死ねば消えるし」⁽⁶⁴⁾、大人も膨張させるほどの熱病だって、回復すればその火も消える。「ろうそくを溶かす忍耐強い火でさえ消える」⁽⁶⁵⁾。競売の売値決定の小槌が打ち下ろされれば、松明のなか豪華な館から王が相続を焦る相続人の見るなか運び出されるとき一陣の風が吹けば、ピストルの名人が見事芯を打ち抜けば、火は消える。ベッドで読書家が裕福な銀行家と若い女性行員の情事話を読んでいるときに、作為されたろうそくの芯が燃えなくなれ

ば、火は消える。これらは、火が消える事例としては類似的列挙だが、火にまつわる定型表現の隣接的列挙でもある。最後の文章は五重括弧と注によって三度も中断されて、統辞的には解体された状態である。しかし、火が消える事例は尽きない。神に祝福された人を間近で見たいと誓ったあとで、くしゃみをすれば、火は消える。天才の聖なる火といえども、その人が毫礫すれば消える。バルタザールは、壁に三つの火文字が輝き消えるのを見た。人間の眼の火も大過がなくとも歯も毛も一本一本抜けて頭が軽くなる年では消える。すべての火が消える。ルーセルの燃え続けたエクリチュールの「火」といえども「消える火」の例外ではないということをご自己言及的に述べて、この詩篇で終了することを宣言しているのだろうか。それは、自作の説明的回顧である一種の『いかにして……』なのだろうか。四重括弧には、注が四つ付されている。最初の注は、熱病にかかった病人が膨張して低く垂れ下がったシャンデリヤのクリスタルガラスや安物電球にぶつかる（隣接関係）、という件の「安物電球」⁽⁶⁶⁾に付される。それは、「安物電球」のうちに「すべてが進歩する」⁽⁶⁷⁾現代の現象を見る（非安物電球とは類似関係だが、安物電球とは隣接関係になる）という注である。金持ちでも昔はマッチで火を付けたのに、今はマッチは電灯に取って代わられ時代遅れとなった。荷担ぎ棒も馬による牽引も、モーターの時代にはやはり時代遅れとなった（マッチと電灯は、荷担ぎ棒・馬のよる牽引とモーターは対立的隣接関係）。そのため機械化の時代には雀だって暮らしが楽ではないし（機械化の時代の暮らしと雀の暮らしは対立的隣接関係）、大砲に比べたら大型投石器はなんだろうか（対立的隣接関係）、という。そしてさらに括弧が開き、金持ちの特権が述べられる。金持ちは天才をも凌ぐし、自殺したってミサが許される（対立的隣接関係）。これは、ルーセル自身のことだろうか。ルーセルの金持ちぶりは

その天才ぶりを凌ぐというのだろうか。あるいは、ルーセルは自殺を意識し始めたのだろうか。ここでさらに、金持ちの地位にかこつけて、二重括弧が開かれ、地位の識別法から、素性、樹齡、年齢の識別法が隣接的に列挙される。四重括弧に付された二番目の注は、松明のなか豪華な館から王が相続を焦る相続人の見るなか運び出される（隣接関係）、という件の「王が死んだら」⁽⁶⁸⁾に付される。それは「何と多くのことが人を待たせることだろうか」⁽⁶⁹⁾という注であり、その種の事例の類似＝隣接的列挙（井戸に落とした小石の音、世間的称讃、冷たい水への砂糖の溶解、不眠の人にとっての天井に映る曙の白い影、新聞連載小説のハッピーエンド、財布が重たくないと見下された結婚相手、赤い略授付きの折り返し、そして稲妻のあとの雷鳴）は、文がいつそう短くなり二単語による提示に至る。もはや以前のような描写の韻文エクリチュールではない。脚韻毎の意味のまとまりはないし⁽⁷⁰⁾、語句レヴェルの意味のまとまりでしかないからだ。四重括弧に付された三番目の注は、二番目の注のすぐ下に付される。つまり、「相続を焦る」⁽⁷¹⁾に付されている。それゆえ、野心的な夢を抱かぬものはいない（隣接関係）、という注になるのである。労働者はストライキになると自分たちの汗水をブルジョワに与えるのはうんざりだとして雇い主に規則を強制するところ（隣接関係）を思い描く。この文章は寸断されて、統辞的な統一は乱されている。まるで統辞的脱臼によって単語レベルの列挙に焦点が当てられているかのようなのである。そもそもここでの括弧の増殖は、単語レベルのメタ言語の増殖であるため、ルーセル的手法そのものなのである。そして手法のエクリチュールと同様に、最小物語単位とでも言うべき挿話事例を示す。しかし、結局は単語に回帰するのであるから、いわば自己回帰的（自己言及的）エクリチュールなのである。さて、同様な列挙は続くが、四重括弧に付された四番目の注は、いまま

での注付けとはまったく異なる。裕福な銀行家と若い女性行員の情事話の途中の「un an après la faute」「過ちの一年後」⁽⁷²⁾ という句に注が付されて、冒頭で「どれほど語は場合に応じて意味効果を変えることか」⁽⁷³⁾ と述べたあと、語の両義性の事例を列挙するからである。

Éclair は「轟音を伴う空の火」

または「ナイフの刃から迸る反射光」を意味し、

Corbeille は祝婚歌では心の目に宝石の帝国を見せるが

所変われば、「くずかご」になり、*Noyau* は

こちらでは「彗星」に仕え、あちらでは「サクランボ」に仕え、

révolution には、「君主が従う人民が我欲すというときの危機」と

「神経組織の一瞬の衝撃」が対応し、

bras は「肘掛け椅子」から「入り江」へと飛び、*suite* は「続巻」から

「供回り」へと、

conduite は「素行」から「導管」へ、

blanc は「軋むチョーク・キューブ」から「文明人」へ、

(……)⁽⁷⁴⁾

ついには単語の多義性に焦点を当てる。これは、まさしく手法の原理そのものではないだろうか。『額の星』や『無数の太陽』で主題化し、剥き出しになるまでの自己目的化した手法を、描写的韻文のエクリチュールに乗せるという破天荒な企ても、定型的語句や表現の隣接関係のエクリチュールによってここまで到達すれば、ルーセルが意図した手法のエクリチュールと韻文のエクリチュールとが結合して最小の物語単位を描写するという直接的な重

層的エクリチュールとなるのではあるまいか。しかも、単語の単位にまで至り着けば、ほとんど個人的レベルではなく、一般的普遍的レベルといえるのではないだろうか。

11. 書くことの限界と手法の一般化普遍化 としての『いかにして……』

手法のエクリチュールと韻文のエクリチュールとの相反性こそが、豊穡で驚異の言語世界をわれわれにかいま見せてくれたが、いまやそれらが重層化し、しかもエクリチュール自体が単語へ向かって突進するとき、いったい何ができようか。『新アフリカの印象』をこのまま刊行して、はたしてだれがルーセル自体が望んだようにこうした極限のエクリチュールから手法のエクリチュールへのドラマが読みとれようか。それは、まるで手法を明快にするべくそれを純化すればするほど、難解になってしまうというパラドクスから逃れられないかのようなのだから⁽⁷⁵⁾。それゆえにだろうか⁽⁷⁶⁾、ルーセルは挿絵画家のゾーに依頼して59枚のイラストを描いてもらいこれらを本文と対になるようにつけて⁽⁷⁷⁾、彼自身の起源のエクリチュールである「Mon Âme」[わが魂]⁽⁷⁸⁾を、その最後から二節目の Raymond Roussel を Victor Hugo に差し替え（ルーセルの名をユゴーと秘かに韻を踏ませるためだろうか）「L'Âme de Victor Hugo」[ヴィクトール・ユゴーの魂]⁽⁷⁹⁾として追加したのである。こうすれば、ルーセル的エクリチュールは、Raymond Roussel/Victor Hugo という逸脱的な差異をともないながら起源へと送り返されるからだ。まるで差異がなければ反復がありえないかのように。しかし、こうした意図すら、一般読者は理解できないかもしれない。また、無理解の壁

だ。しかし、ルーセルといえども、エクリチュールの限界に達してしまうと、もはや前進できないのではないだろうか。はたして何ができるだろうか。そうであるならば、手法の作品化ではなく、作品の手法化ができるのではないだろうか。つまり、手法の生成過程、手法による物語作成過程、手法による作品間の関係、手法を用いた作品と手法を用いない作品との韻による親密な関係、手法のためにすべてを捧げた作家個人の活動等々を、いわば舞台裏を見せるかのように見せて、ルーセルの作品に無理解な読者がルーセルそのものではないにしてもその分身程度にはなった気分で読んでもらえるのではないだろうか。そしてそれは、手法が読み出せるようなレクチュール（読解）の手法化であり、ひいてはルーセルの作品の二重化になるわけだから、新たな作品の手法化ということになるだろうか。それゆえにだろうか、『いかにして……』は、たとえ作品の二重化の意図が感じられるとしても、いままでの慎重さや計算された簡潔さはなく、やや投げ出したような書き方なのである。たとえば、手法による短編 *Chiquenaude* 『つまはじき』⁽⁸⁰⁾ を始めて出版した年や手法と韻文の結合した短編 «Nanon», 「ナノン」⁽⁸¹⁾ を新聞に発表した年を, vers 「ころ」としかいわない。『いかにして……』の執筆時は、おそらくすでにルーセルは破産していて、大量の鞆ごとカンタン・ボシャル街の姉の家に身を寄せていたとはいえ、鞆には本や原稿類が入っていていつでも見ることはできたはずなのである。その他手法の説明に関して、「出発点に役立った語については記憶がない」⁽⁸¹⁾、「他の歌の歌詞を用いたやり方については、記憶がない」⁽⁸²⁾、「コンティ公の挿話に関しては、私の記憶がそれほど正確ではない。ある語が出発点として役だったはずだが、その語が思い出せない」⁽⁸³⁾、「私の記憶には欠落部分が多く、中断符を使わざるをえない」⁽⁸⁴⁾、「以下のものだけが記憶にはっきりと残っていた」⁽⁸⁵⁾、

『ロクス・ソルス』に関しては他に何も思い出さない⁽⁸⁶⁾、「私の書類を探せば数枚のメモ用紙が見つかるだろう」⁽⁸⁷⁾。それぞれが、ルーセル自身の本や原稿類にあたればただちに解決がつく問題である。なぜそうしないのか。かつての精密で慎重なエクリチュールではなく、読者に全面的に委ねたようなエクリチュールの方が最後の賭けにふさわしいと考えたのだろうか。ともあれ、手法のエクリチュールはつねに逸脱的であったように、ルーセル自身が自作に対しても逸脱的だったということになるのだろうか。

〔註〕

- (39) Raymond Roussel, « L'Étoile au Front », actes II et III, *Comœdia*, du 12 au 22 mai 1924 ; Raymond Roussel, *L'Étoile au Front*, Lemerre, 1925 ; Raymond Roussel, *L'Étoile au Front*, Jean-Jacques Pauvert, 1963. 本論文では1963年版を用いる。
- (40) Raymond Roussel, *La Poussière de Soleils*, Lemerre, 1927 ; Raymond Roussel, *La Poussière de Soleils*, Jean-Jacques Pauvert, 1964. 本論文では1964年版を用いる。
- (41) *Comment...*, p. 33.
- (42) *Comment...*, p. 31.
- (43) *Locus Solus*, pp. 249-308.
- (44) « La Source », *La Vue*, p. 166. 原文は以下のとおり, « Elle commence tôt sa tournée, asticote, / Avec un parti pris de rudesse, ses gens, / Qui tous seraient, à l'en croire, inintelligente; » このことから、ルーセルは手持ちの *La Vue* を参照していないことは明らかだろう。かつては書籍の刊行にあたって、句読点に異常にこだわっていたのだから。
- (45) *Comment...*, p. 24.
- (46) Raymond Roussel, *La Doublure, roman*, Lemerre, 1896 ; Raymond Roussel, *œuvres I, Mon Âme, Poèmes inachevés, La Doublure, Chroniquettes*, présenté par Annie Le Brun, Bibliothèque nationale de France / Société Nouvelle des Éditions Pauvert-Fayard, Paris,

- 1994.
- (47) Raymond Roussel, *œuvres III, La Seine*, présenté par Patrick Besnier, Bibliothèque nationale de France / Société Nouvelle des Éditions Pauvert-Fayard, Paris, 1994.
- (48) Raymond Roussel, *œuvres V et VI, Les Noce * et ***, Texte établi par Pierre Bazantay, Bibliothèque nationale de France / Société Nouvelle des Éditions Pauvert-Fayard, Paris, 1998.
- (49) ルーセルが演劇に対してどのような感心を抱いていたのだろうか。ロジェ・ヴィトラックによれば、ルーセルがポルト＝サン＝マルタン座で公演中の『せむし男』を毎晩見に来ていたので、その理由を尋ねると、ドラマには感心を示すどころか、上演のさまざまな違いを探し出し、端役たちの入場順序を監視し、役者たちの仕草、イントネーション、大道具の配置、幕の降り方等々に熱中するからだった。また、知り合いのフィリップ・クレマンがあるブルヴァール劇に百回目の公演でルーセルに出会って、言葉をかけると、彼は言った。「私は毎日ここにきていますよ。この劇は百回見ました。……役者たちの演技のどんなに小さな変化といえども見つけ出すことは何と人を熱中させることでしょうか」と。(François Caradec, *Vie de Raymond Roussel*, Jean-Jacques Pauvert, 1972, p. 113 [邦訳『レーモン・ルーセルの生涯』北山研二訳, リプロポート, 1989年, p. 100])
- (50) 手法が透けて見えるところを拾ってみよう。書簡の束を留める金属製の輪金(第一幕第二場), 本と鳩の剥製(第三場), 単調な二重唱(第四場), 手紙(第二幕第一場), ペンダント(第二場), 卵の殻と自筆原稿と楽譜原稿と蝶の入ったガラス製の文鎮と硬貨(第四場), 既出原稿の朗読(第六場), 献立表の肖像画(第三幕第二場), 本とその透かし模様(第三場), サンギヌス[赤レンガ色のチョークで描いたデッサン](第四場), 指輪(第四場), 本(第五場)等々である。詳しくは、北山研二「レーモン・ルーセルの演劇性」『ヨーロッパ文化研究』20, 成城大学大学院文学研究科, 2001年3月31日, pp. 62-68.
- (51) *L'Étoile au Front*, pp. 14-22.
- (52) たとえば、二語を前置詞 à で結びつけ, queue à chiffre「頭文字の入ったキュー／数字付きの垂れの付いたドレス」という対語句を作り, 地口のな二重の意味のうち後者から、『アフリカの印象』の国王タルーが聖別式

に着た、長く裾を引くデコルテ付きの青いドレスがつくり出される。Cf. *Comment...*, pp. 13-14.

- (53) 詳しくは、北山研二「レーモン・ルーセルの演劇性」。ピエール・バザンテは、「地口に統御された宝探し競争が異様に現代的なエクリチュールで演劇を構成する」という。現代的なエクリチュール「の」演劇、と言うべきところだろう。Cf. Pierre Bazantay, « Le théâtre de Raymond Roussel », Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, Larousse-Bordas, 1998, p. 1433.
- (54) *L'Étoile au Front*, pp. 45-47.
- (55) *Comment...*, pp. 31-32.
- (56) *La Poussière de Soleils*, pp. 32-38.
- (57) *La Poussière de Soleils*, pp. 44-48.
- (58) *La Poussière de Soleils*, pp. 63-66.
- (59) *Vie de Raymond Roussel*, p. 305 [『レーモン・ルーセルの生涯』, p. 315].
- (60) 第四の歌の冒頭部と結末部、括弧や注の使用法等が分かる程度の引用例。

IV / Les Jardins de Rosette / vus d'une dahabieh. / Environ du Caire.

Rasant le Nil, je vois fuir deux rives couvertes / De fleurs, d'ailes, d'éclairs, de riches plantes vertes / Dont une souffrait à vingt de nos salons / (Doux salons où siôt qu'ont tourné deux talons / ((En se divertissant soit de sa couardise / (((Force particuliers, quoi qu'on leur fasse ou dise, / Jugeant le talion d'un emploi peu prudent, / Rendent salut pour œil et sourire pour dent;))) [...] (以下括弧のみ表示する。... は省略のみを表わし行数を表示しない。1 は当該頁の脚注の送り表示であり, [...] は脚注である)

(((((.....)))).....(((.....)))...1[...((.....))...]...1[...].2[...(((.....)))...])...((.....))...(((.....)))...(((.....)))...1[...].1[...((.....))...]...(((.....))1[...((.....))...])...(((.....)))

Se fait aux profondeurs du grand vide céleste / Où la lumière court sans jamais le franchir; / L'aphone à son ardoise, ennuyeuse à blanchir;))) / Il ne sait aux gifleurs que tendre l'autre joue, / Soit de ses fins talents s'il triche lorsqu'il joue;)) / Sur celui qui s'éloigne on

fait courir maints bruits;) / D'opaque frondaison, de rayons et de fruits. (*Nouvelles Impressions d'Afrique*, pp. 73-85.)

- (61) *Nouvelles Impressions d'Afrique*, p. 73.
- (62) *Nouvelles Impressions d'Afrique*, p. 73.
- (63) *Nouvelles Impressions d'Afrique*, p. 75.
- (64) *Nouvelles Impressions d'Afrique*, p. 75.
- (65) *Nouvelles Impressions d'Afrique*, p. 77.
- (66) *Nouvelles Impressions d'Afrique*, p. 75.
- (67) *Nouvelles Impressions d'Afrique*, p. 75.
- (68) *Nouvelles Impressions d'Afrique*, p. 77.
- (69) *Nouvelles Impressions d'Afrique*, p. 77.
- (70) エルメス・サルセダは procédé à rimes 「韻のついた手法」あるいは rimes à procédé 「手法のついた韻」などの視点から *Nouvelles Impressions d'Afrique* の韻と手法の関係を網羅的に探求する。Hermes Salceda, *La Méthode de Raymond Roussel, écriture à procédé / lecture à procédé*, Presses universitaires du septentrion, Villeneuve, 1997.
- (71) *Nouvelles Impressions d'Afrique*, p. 77.
- (72) *Nouvelles Impressions d'Afrique*, p. 79.
- (73) *Nouvelles Impressions d'Afrique*, p. 79.
- (74) *Nouvelles Impressions d'Afrique*, pp. 79-81.
- (75) ジャック・シヴァンは、*Nouvelles Impressions d'Afrique* を謎解きではなく、多重括弧の代わりにカラー版を計画していたことから、そのカラー版をウイトゲンシュタインのいう言語ゲームとして見なす。Jacques Sivan, « *Nouvelles Impressions d'Afrique* ou LE LIVRE, même », Raymond Roussel, *Nouvelles Impressions d'Afrique*, éditions Al Dante/éditions léo scheer, 2004, pp. 271-314.
- (76) レリスの伝えるところによると、ルーセルのすべての本の編集を担当したルメール社植字工ウジェヌ・ヴァレは、まずは挿絵の当初の目的は本の厚さを増すことだったようだ。注(34)を見よ。しかし、本心を覗かせないルーセルであれば、それは表向きの口実に過ぎなかったのではないか。
- (77) Laurent Busine はゾーの59枚のイラストの解説によって *Nouvelles Impressions d'Afrique* の謎解きを企てる。Laurent Busine, *Raymond*

Roussel, *Contemplator enime, Sur les Nouvelles Impressions d'Afrique, ouvrage orné de 59 illustrations d'Henri-Achille Zo, La Lettre volée*, 1995.

- (78) « Mon Âme », *Le Gaulois du Dimanche*, 27-28 juin 1903 ; Raymond Roussel, *œuvres I*, pp. 41-63.
- (79) « L'Âme de Victor Hugo », *Nouvelles Impressions d'Afrique*, pp. 123-171.
- (80) *Chiquenaude*, Lemerre, 1900.
- (81) « Nanon », *Le Gaulois du dimanche*, 14-15 septembre 1907.
- (82) *Comment...*, p. 16.
- (83) *Comment...*, p. 21.
- (84) *Comment...*, p. 22.
- (85) *Comment...*, p. 24.
- (86) *Comment...*, p. 25.
- (87) *Comment...*, p. 25.

【参考】レーモン・ルーセルの作品翻訳一覧

- 「続・アフリカの印象」粟津則雄訳、『世界名詩集大成5 フランス4』, 平凡社, 1959年 [第3の歌と第4の歌の訳]。
- 「血が出るまでなめると黄痘が癒る柱」粟津則雄訳、『シュルレアリスム読本1』, 思潮社, 1981年。
- 『アフリカの印象』岡谷公二訳, 白水社, 1980年 (『アフリカの印象〈新装版〉』, 白水社, 1993年)
- 「黒人たちの間で」塚原史訳, 『早稲田文学』1986年8月号。
- 『ロクス・ソルス』岡谷公二訳, ベヨトル工房, 1987年 (『ロクス・ソルス』岡谷公二訳, 平凡社, 2004年)。
- 「第二の資料」谷昌親訳, 『夜想』第二七号, 1990年。
- 「爪はじき」「網渡りの恋」岡谷公二訳, 『洪澤龍彦文学館』9, 筑摩書房, 1990年。
- 「私はいかにして或る種の本を書いたか」岡谷公二訳, ミシェル・レリス『レーモン・ルーセル 無垢の人』, ベヨトル工房, 1991年。
- 『額の星 無数の太陽』國分俊宏／新島進訳, 人文書院, 2001年。