

R. J. Jouve の詩的短篇小説 *La Fiancée* における語り手の視点について

谷 口 正 子

近代小説を検討する上で、最も見逃してならない技法の一つは、登場人物 (personnage) と物語の語り手 (narrateur) の関係、言い換えれば、語り手の「視点」 (vision, point de vue) であろう。特に十九世紀以降、現代のヌーヴォー・ロマンに至る小説自体の変化のなかで、この技法についての明確な認識は、小説を書く者にとっても、それを研究するものにとっても、一層重要になってきているように思われる。

この小論では、ピエール・ジャン・ジューヴ (Pierre Jean Jouve, 1887-1976) の短篇集『血まみれな物語』 (Histoires sanglantes, 1932) のなかの『婚約者』 (La Fiancée) をとりあげ、語り手の視点という技法が、この小品の内容にどのように結びつき、効果をあげているかをつきとめてみたいと思う⁽¹⁾。

この技法については、フランスでは、Jean Pouillon, Tzvetan Todorov らが、すでになかば古典的とも言える鋭い理論を発表している⁽²⁾。

Todorov は、次のように述べている。

〈フィクションである作品を読む時、読者は、その作品が描くでき事を直接知ることはできない。読者は、異なる方法によってではあるが、事件と同時に、そのでき事の語り手が知覚したことを知覚するのである。物語 (récit) のなかで認めうるいくつかのタイプの知覚を、語り手の「視点」 (vision) と呼ぶことにする。もっと明確に言うなら、視点は、彼 (語られているものの主体) と、私 (語っているものの主体) の間の、つまり登場人物と語り手の間の関係を映し出している。〉⁽³⁾

このようにことわった後で、彼は、J. Pouillon が提案した三つのタイプの視点を紹介する。

1. 語り手が、登場人物の背後に立って、観察している場合 (la vision «par derrière»). これを、この小論では、便宜上、Type I と呼ぶことにする。Todorov は解説する。

〈この場合、語り手は、登場人物よりもよく知っている。彼がどうしてその知識を得たかを説明しようとは思わない。彼は家の壁も、物語の主人公の頭蓋骨も、つきぬけて観察する。登場人物たちは、語り手に対し、全く秘密を持っていない。〉⁽⁴⁾

Pouillon 自身の言葉で、この視点について補っておこう。

〈作者は登場人物の内側に身を置くのではなくて、彼から離れようとする。ただし、外側から彼を眺めるためや、彼のしぐさを観察したり、単に言葉を聴くためではなく、客観的かつ直接的に、彼の心の動きを考察するためである。〉^[5]

2. 語り手と登場人物が同じ場所に立っている場合 (la vision «avec»). この小論では、Type II とする。Todorov の説明は次の通りである。

〈この第2の形も、第1の形同様、特に現代の文学に広く使われている。この場合、語り手は登場人物と同程度にしか知らない。彼は、登場人物以前にでき事に説明を与えることはできない。〉^[6]

また、Pouillon 自身の言葉によれば、

〈物語の中心となる一人の人物が選ばれ(……), この人物が、内側から描かれる。われわれは、あたかも自分が行動しているように、彼の行動をただちに深く理解する。〉^[7]

近代小説を批判する時、しばしば問題となる内的モノローグ (monologue intérieur) も、ここに入ることは申すまでもない。

3. 語り手が登場人物の外側にいる場合 (la vision «du dehors»). ここでは Type III とする。

〈この第3の場合、語り手は、登場人物のだれよりも事実を知らない。彼は、彼が見、聞いたことを、そのまま書きとっているだけであり、登場人物たちのいかなる内面にも入りこまない。もとより、このように純粋な《感覚主義》(sensualisme) は、ひとつのとり決めに過ぎない。というのは、このような物語は、理解不能なものとなってしまうであろうから。〉^[8]

Pouillon は次のように説明する。

〈外部とは、物質的に観察しうる限りでの行動のことである。それはまた、人物の外側であり、彼が生きている環境でもある。〉^[9]

これらの理論に照らして、ジューヴの『婚約者』を調べてみた。以下は、その過程と結果である。ただ、その前に留意しておかねばならないことがある。それは、このような調査は、他の調査に対しても言えることだが、近似的にしかできない、ということである。文学上の問題は、統計学のように、常に明確な解答が得られるわけではない。現実の人生そのものと同じく、文学のとりあつかう世界は、必然的に説明し難い部分を残すはずのものであり、あまりにもきっかりした分類と説明づけからは、おそらく、真の人生、真の文学は、もれてしまうに違いないからである。

まず、問題が容易に理解されるように、『婚約者』の内容を簡単に紹介しておきたい。この小

品は、ジューヴ自身の言葉によれば、ゲオルク・ビュヒナー (Georg Büchner) 原作で、アルバン・ベルク (Alban Berg) 作曲のオペラにもなっている「ヴォツェック」(Wozzeck) の〈自由で、不忠実な〉、〈変形〉(variante) である¹⁰⁰。村娘マリーは、兵士ジョゼフ (この二人の名も象徴的である) の婚約者だった。夏を迎え、村中が賑わっていた晩、華やかに正装した、よそ者の鼓笛隊長が現われてマリーと踊る。マリーがその後、この男と床を共にしたと信じこみ、嫉妬に狂ったジョゼフは、マリーを殺し、錯乱状態になって森に行き、湖に入って自殺する。これだけの話なのだが、一つだけ、読者にはわからない謎がある。それは、第5章でジョゼフはマリーと鼓笛隊長と一緒に寝ている現場を確かに見つけるのだが、次の章では、純潔無垢なマリーが鼓笛隊長と踊ったことを後悔し、ジョゼフを思う場面があるからである。ジョゼフが夢を見、それを現実と錯覚したのだろうか？ それとも、マリーの方が、浮気的事实を一晩のうちにすっかり忘れてしまったのだろうか？ 作者は、作品中にはわざと何一つ意見をもらさない。このことについては、後ほど具体例でくわしく述べることにする。

分析に移ろう。読み始めると直ちに、われわれは、この作品が先の三つの Type の混合であることに気づく。

Type I と Type II の交替が、まず目立つ。1章、3章、4章、5章、6章、7章、8章にそれは特に見出される。そのなかから三つの章 (1, 4, 7) を選び、具体的に見ていこう。

第1章は、Type I から始まる。〈彼は、彼女のことを考えていた〉(*La Scène capitale*, Paris, Ed. du Mercure de France, 1961, p. 9)¹⁰¹ しかし、Type II がすぐそれに続く。〈彼女は彼にとって、まるでご聖体のように神秘的だったと言える。〉(p. 9) 〈彼〉という3人称が使ってはいるが、この文の語り手は作者ではなく、ジョゼフ自身ととれる (〈彼〉を1人称に変えるだけでこのことは明らかである)。次は、〈山の手前にある荒れはてた森を下りながら、彼は、南側にいる彼女のことを考えていた〉と続く。ここは、多分に象徴的ではあるが、Type I とみなしてよいであろう。その後、ジョゼフは、ツークスベルク山 (le Zugstberg) を描写し、マリーをそれにたとえる。この部分は、物語現在という隠れみのをまもってはいるが、実際は、一種の自由間接話法で書かれたジョゼフの内的モノローグと見ることができよう。すなわち Type II である。〈多分、ツークスベルク山の綾線が銀の胸をふくらませながら不規則にそびえ立つのを見ているからだ (……)。稜線は、それぞれの中に入りこみながら、途方もなく遠いところで光っている。それと同じように、マリーも村で光り輝いている。〉(p. 9) ここで作者が介入し、結論を下す。〈(……) 彼は、マリーを知っていなかったし、マリーの大切な場所も知ってはいなかった。なぜなら、彼女はご聖体のように秘密に包まれていたのだから。〉(p. 9) その後は、ジョゼフの内的モノローグが、自由間接話法を保ちながら続く。〈街の女たちのところに行く必要なん

かないんだ（……）。おれは故郷の森にいて、マリーと婚約しているんだからな。まだマリーを知らないけど。（……）暗闇で大声で話したり、テーブルの下で膝を見せたり、川で泳いだりするような女とは違うさ（……）。あの女にはだれ一人手を触れちゃあいない。兵士ジョゼフの目だけが彼女を眺めまわす許可を得ているのさ。だってフィアンセだもん——だが、彼は何ひとつ理解していなかった。マリーは、ご聖体のように禁じられていた——じゃあ、ジョゼフは、どうすればいいんだ？（pp. 9, 10）その後の4行は、Type I である。〈マリーの乳首を想いながら山を下りて来る時、彼の男性のあかしは硬くなった。彼はそれが、マリーへの侮辱であり、本当の肉の罪と知っていた。しかし、なるがままに任せていた。〉（p. 10）その後、再び自由間接話法でジョゼフが語る。〈マリーは、美しい罪じゃあないのかな？〉（p. 10）このようにして、Type I と II の交替は、この章の終まで続く。

ところで、以上の分析は決定的とは言えない。というのは、この第1章は、例えば章の最後の〈一発で女の罪の部分に入りこむ権利を持つという印象を、フィアンセほどわれわれに与える街の女はいないのだ〉（p. 11）という文のように、ジョゼフの考えともとれるが、同時に、ジョゼフは、そこまでは意識できず、これはむしろ、語り手の考えの介入では？ と迷わせる箇所が多いからである。また、主語を一人称に変えれば、この章全体を、ジョゼフによって書かれた内的な日記と考えても必ずしもおかしくないように思える。J. Pouillon によれば、〈vision «avec」と、vision «par derrière」の違いは、結局、単なる意識と、熟考された意識の間の違いということになる〉⁽²⁾ からである。そして、筆者は、ジューヴが故意にこの点に曖昧さを残したような印象を受けてならない。この問題については、後でもう一度触れたいと思う。

次に、第4章を検討することにしよう。Type I で書かれた3行の導入部の後に、Type II と I の交替による描写が続く。〈見事な体のマリーに比べれば、彼女たちはみな、がに股で、片目で、みすぼらしかった。〉（p. 15）（Type II）これは、全村民の目を通してというよりは、ジョゼフの目を通して書かれているように思われる。〈マリーは、また、民族風のショールと、美しい外出用のドレスをまとい、先のとがった靴を履いていた。〉（p. 15）（Type I）〈ほんとうに彫刻のように美しい娘だ！〉（p. 15）（Type II）〈だが、衣裳が彼を驚ろかせた。〉（p. 15）（Type I）〈いつもは、ひだつきスカートと首まで釦のかかった上着を着ているのに、今日は首を見せていた。そして動くときあらわな腕が見えるのだ！〉（p. 15）（Type II）この交替の後、直接話法で書かれたジョゼフの内的モノローグとなる。〈マリーが来るってことを、おれはちっとも知らなかった。それどころか、彼女は来ないと言ったはずだ。ところで、彼女の兄貴はどこにいるんだ？〉（p. 15）その後、再び Type I があらわれる。〈（……）ジョゼフはもうマリーを見ていなかった。彼は自分を取り戻すのを忘れて、そこに釘づけになった。窓ガラスの前に、鼓笛隊長の腕に抱かれたマリーが通り過ぎた。彼は顔を窓ガラスに潰れんばかりに押しつけた。マ

リーは消えていた。マリーは赤い雲にとって替られていた。赤い雲も消えてしまった。》(pp. 15, 16) われを忘れたジョゼフを、語り手は、冷たく観察している。赤い雲は、おそらくジョゼフの精神状態をあらわすイメージであろう。明らかに語り手の主観が入った表現である。次に、また Type の交替が続く。〈マリーが窓ガラスのそばに戻ってきた。そして兵士ジョゼフは、雷が落ちたようなショックを受けた。そして彼はその場所を動かなかった。〉(p. 16) (Type I) 〈何かする前には、それがどういうことなのか知らなければならぬ。〉(p. 16) (Type II) 〈彼の頭上には、夜の大きな木々があった。(……) 兵士ジョゼフは、窓越しに眺めた。彼はどうしてもっとよく見えるのかわからなかった。しかし、人群が(……) 常にその場面を彼から隠していた。〉(p. 16) (Type I) 〈どんなことがあったって(……) キャバレーの中には戻らないぞ。〉(p. 16) (Type II) 〈なぜなら彼は、それ以後、外側にいて、《神の目》のように隠れていなければならないことがわかっていたからだ。マリーが突然、もう一度通り過ぎた。実物よりも大きく見える鼓笛隊長が、彼女を腹にぴたりと抱きよせていた。(……)〉(p. 16) (Type I) 〈ほら、鼓笛隊長の手が、[マリーの] 尻にぴたりとおかれた。〉(p. 16) (Type II) 〈マリーは頭をのけぞらせた。(……) そして、ある微笑、ジョゼフがまだ見たことのない、トルン(Thorn)の国も燃やしてしまいかねない微笑が……それほどにその微笑は、情熱をふくみ、甘え、とろけそうだった(……) 彼には、マリーが踊っている間、悪魔の快楽が彼女のセックスからわきあがるのがわかった。2番目の赤い雲が、ジョゼフの心をおおった。そしてそれが晴れた時、彼は額にも、背中にも、汗をびっしょり流していた。〉(pp. 16, 17) (Type I) 〈ある時間が流れたに違いなかった。(……) ダンス会場は半分空っぽのようだった。マリーも、鼓笛隊長もいなかった。〉(p. 17) (Type II) 例えば、この最後の文は、おそらく次のように書き改められるだろう。〈(わたしがわれを忘れていた間)、ある時間が流れたに違いなかった。(……) わたしは突然、マリーも鼓笛隊長もいないことに気づいた。〉この章の最後は、〈ジョゼフは走り始めた。〉(p. 17) (Type I) でしめくくられている。以上のような激しい視点の交替は、ジョゼフの心の動揺を、エクリチュールの面から、読者に知らず知らずのうちに感じさせることに役立ってはいないだろうか。

最後に、第7章を見ることにしよう。最初の16行は、語り手による二人の主要人物の観察、従って、Type I である。〈ジョゼフは、ハンサムな青年だった。マリーは美しい娘だった。(……) ジョゼフは彼女を横目で眺めた。突然、青年は上着から何かをとり出した。太陽の光が袖のガーターを光らせた。それが、マリーがこの世で見た最後のヴィジョンだった。(……) 脚をひろげ、全身の力をふりしぼったジョゼフは、マリーの肉体が、ナイフの下で切り裂かれるのを感じた。〉次に、二つの Type の交替が続く。〈簡単なことだった。女の体に短刀を刺すのが、こんなにやさしいなんて!〉(p. 21) (Type II) 〈彼女が目をまわして倒れたのを見届けた後、

彼はあわてず、難なく短刀を体からぬぎ、地面に投げ捨てた。〉(p. 21) (Type I) 〈みんなが鼓笛隊長の短刀だ、と言うだろう。〉(p. 21, 22) (Type II) 〈彼女が死んでしまった今、彼は彼女に激しい欲望をいだいた。口を覆い、キスしたかった。〉(p. 22) (Type I) 〈だが、こんな時には、慎重にしなければならなかった。正義を行っただけでも満足しなければならない。〉(p. 22) (Type II) 〈彼は果樹園に面した窓から外に出た(……)。20分後、彼は(……)森を見るために山に向かった。マリーの家の中ではすべてが静かだった。〉(p. 22) (Type I) 場面の冷静な描写と、殺人者ジョゼフの心理の直接的な提示が交錯し、まるで探偵物の映画を見ているかのような気がしてくる。読者は映画の観客であり、同時に映画のヒーローそのものの体験にあずかるのである。

『婚約者』を読みながら気がつくもう一つのことは、Type II が多いこと、特に自由間接話法で書かれた内的モノローグが実に多いことである。心境の吐露を読んでいるような印象を与えられる章さえある。先に、第一章の文が、一つの Type に分類し難いことを指摘したが、5章、6章についても同じ問題が感じられる。

5章の冒頭は Type II であり、すぐに Type I に移る。〈兵士ジョゼフは、行動することができなかった。なぜなら、彼には理解することが禁じられていたから。(……) 見ることは、理解することと違う。鼓笛隊長の腕に抱かれたマリー——この光景を彼は見た。しかし理解してはいなかった(……)。〉(p. 17) これらの文の後、Type の交替が続く。〈彼女の兄は床についているに違いない。家は完全に閉っていた。そして多分、マリーも鼓笛隊長も、中にはいない、つまり外にいるということだ。だって彼らは、ま夜中のこの時刻に一緒にいるのだから(……)。だが、いったい何処に?〉(p. 18) (Type II) 〈彼は反対の命令を受けた。家の中をまず見ることだ。〉(p. 18) (Type I) 〈もし彼女の兄がそれを見ているなら、銃で撃たれるに決っている。〉(p. 18) (Type II) 〈彼は果樹園の小さな丘を越え、よじのぼって中に入った。(……) 音をたてずに進むために四つん這いになった。〉(p. 18) (Type I) 〈前に何度も来たことがあるのに、そこがどこかわからなかった(……)。目の前に厚くてうす暗いものがあつた。彼はそれが何故か理解できなかった。〉(p. 18) (Type II) 〈しかし、彼は四つん這いになって後に退いた。〉(p. 18) (Type I) 〈慎重にしなければ、と思ったからである。臭いによって、あるいはほかの理由によって、彼は自分のすぐそばに、鼓笛隊長の長靴があることを知った! そのそばに、人間の手足があつた。マリーのに違いなかった。〉(p. 18) (Type II) 〈(……) その瞬間から、ジョゼフは、《それが彼にとって始まった》、ことを知った。彼は後に退った(……)。火打石で小さく火をつけ、それをただちに消した。〉(p. 18) (Type I) 〈軍刀の上に坐ったまま、鼓笛隊長は酔っぱらい、眠っていた。〉(p. 18) (Type II) 最後の2行は、一見 Type I である。〈ジョ

ゼフには、マリーの下腹部を見るゆとりがあった。〉(p. 18)

しかし、この分類は、一つの仮定に過ぎない。なぜなら、この章は、もし〈彼〉を〈私〉に変えるなら、全体がジョゼフ自身によって、つまり Type II で書かれた体験記とすることもそれほど無理でないように思えるからである。例えば〈見ること〉と〈理解すること〉の違いについても、その瞬間には意識されなかったとしても、後からの反省としては考えられるからである。この仮定は、この章の大部分を、ジョゼフの幻覚ととることもできることを考え合わせる時、一層確かなものとなる。なぜ幻覚なのだろうか？ その疑いを起させるのは、次章の内容である。

次の第6章では、物語の語り手が、ジョゼフからマリーに変わる。冒頭は Type I である。〈(……) 暑い、美しい日和だった。マリーは気分がすぐれなかった。生れて初めて、彼女のご聖体を受けなかった。ミサの最中、卒倒したからだ。頬が大理石のように白かった。(……)〉(p. 19) 次に Type II による説明が5行来る。〈兄のいない間、キャバレー《鹿》で踊り、重い罪を犯してしまった。もし婚約者のジョゼフがああホールにいたら、彼女はジョゼフと踊り、小罪しか犯さなかっただろうに。〉(p. 19) 聖母マリアへの讃歌を引用した次の呼びかけは、マリーが自分自身に対しても言っているとった方が面白い。〈ああ、マリー、美德の鑑！ 《おお、ヤコブよ、おまえの幕屋はなんと美しいのだろう、おお、イスラエルよ、おまえの住み家は！》と言われるほどの娘よ。あの足の先から頭のとっぺんまでピカピカの軍人はいったいだれだったのだろう？ たとえ罪ではないとしても、美德の鑑は、兄のいない時に、三度以上踊るべきではなかったのだ、とりわけ、婚約者ではない男とは。〉(p. 19) この数行は非常に重要である。自由間接話法で書かれたマリーの内的モノログであり、従って Type II なのだが、前章のジョゼフの体験と矛盾しているのはこの部分だからである。前章で語り手は、〈ジョゼフには、マリーの下腹部を見るゆとりがあった〉と述べているが、この章でマリーは、〈たとえそれが罪ではないとしても、美德の鑑が、フィアンセではない男と踊るべきではなかったのだ〉としか述べていない。つまり、彼女は男と床を共になどしていなかったのだ。

すじ書きの紹介のところですでに書いた通り、この章は前章と、内容の核心において完全に対立している。このことと関わる Tzvetan Todorov の言葉をここで参考にしよう。

〈語り手が、登場人物から登場人物へと移ることができることはすでに述べた。しかし、さらにこれらの登場人物たちが、同じでき事について語っているのか、あるいは異なったでき事について語っているのかをはっきりさせる必要がある。第一の場合には、いわゆる《ステレオ的視点》(vision stéréoscopique) と呼ばれ、特別の効果が得られる。実際、知覚の複数性は、書かれた現象についての一段と複雑な見方を可能にする。他方、同じでき事についての複数の叙述は、読者の注意力をそのでき事を知覚している人物に集中させる。なぜなら、読者はすでに物語の内容を知っているのだから。〉¹³⁾

『婚約者』の第5章では、読者は当惑させられる。というのは、彼が予期していなかったことを知るからだ。なるほど《ステレオ的視点》だが、この場合は、二つの音が、ある事実に関しては、全然、協和していないのだ。単に、語り手による見方のずれがあるところではない。全く反対のことを言っているのだ。いったい、どちらの章が真実を語っているのだろうか？ 作者を含めて、だれ一人わからない。そして、こうした矛盾、こうした曖昧さは、実はまさしく、ジュエヴが、この二つの章で読者に感じさせようと思ったことではないだろうか？ よく考えれば、これらの矛盾は決して特殊なことではない。われわれの生きる、現実の人間の世界自体が、矛盾と曖昧さに満ちているのだ。ジュエヴはそのことを十分意識してこの二章を書いたに違いないのである。

ひとつの視点から他の視点に移りながら、読者は、自分がどの立場にいるのか、ともすればわからなくなってしまう。錯綜した世界に迷いこみ、自分を見失ってしまう。別の言い方をすれば、彼は小説の雰囲気の中に投げこまれ、ジョゼフとマリーによって生きられた不条理な悲劇を、彼自身生きているような感じにさせられさえする。

Type II で書かれた章として見落すことのできないのが第9章である。この章の大部分は、明らかにジョゼフによって語られている。数ヶ所を除いて¹⁴⁴、Type II である。ジョゼフの心のなかで鐘が鳴り、つきまとう。〈その時、鐘が鳴っていた。ビーン、バーン、ポーン！ 村々の鐘、その地方の鐘、社会の鐘、カーン、キーン、カーン！（……）殺人。キーン！ 殺人、殺人。は、なし遂げられた。カーン、キーン、カーン！ 殺人は鐘だ。鐘は宿命だ。鐘がふえていくと、殺人も大きくなる。（……）ああ、マリーの処女性、ああ、まき毛がなんとブロンドだったことか！（……）ああ、彼女は花が好きだった。道路で踊るのが好きだった。オムレツをつくるのが好きだった。おお、十字架よ！ おお！ おお！ カーン・カーン・キーン・カーン！（……）湖も原罪に似ている、なぜって湖は輝いているから。それは刃物のように、鎧のようにピカピカしているから。喪の形をした大きなもみの木々が、まじり合って映っている。鐘が殺人を告げている。殺人は宿命だ。宿命と殺人は、苦い湖と一緒に大きくなっていく、原罪がそれを黒くする。ピカピカに輝かせる。〉（p. 25）最後は Type I でしめくくられる。〈雷鳴がとどろいた。カーン！ ジョゼフは湖に入って行き、湖はただちに水面を閉じた。〉（p. 26）

Todorov の理論をはじめ、現代の主要な小説理論の解説書『小説の宇宙』の著者 R. Bourneuf と、R. Ouellet は、次のように言っている。

〈それぞれの方法によって、瞬間ごとに偶然を再現すること、これが日記や内的モノローグの目的である。（……）事件や物事は、空間と時間のなかで、決定的な場所を占めるのではなく、一時的な、不確かな性格しかもたない。それらは、意識に突然浮かび出、次の瞬間は、過去の中に移って行く。最も小さな事件さえ、最も無意味な事物さえ、現在の見通しを逆転させ、人生に

新しい流れを与える可能性をもつ。〉⁴⁰

彼らは、また次のようにも言っている。

〈極端に言えば、書簡小説は、ビュトール (Butor) やロブ・グリエ (Robbe-Grillet) のある種の作品に似ている。そこでは、視点 (point de vue) は、もはや、作品のなかにはなく、小説家の、ついで、事件の今と此処 (hic et nunc) を真につくり上げる読者のなかに存在する。精神はその時、一般に人が、現実と空想と呼んでいるものが混り合って存在する《逢引きの家》 (Maison de rendez-vous) となるのである。〉⁴¹ 『婚約者』第9章は書簡小説ではないが、語り手がほとんど登場人物であり、以上の説明がぴったりとあてはまる。

主人公の精神状態と、物語全体の曖昧さをわれわれに体験的に感じさせるために、ジューヴは近代小説の最も有効なテクニックの一つである〈語り手＝登場人物〉という技法を、最大限に駆使したのであった。この段階ではもはや、語り手は単数ではない。作者、主人公、読者が一体化して、ジョゼフの不幸なドラマを生きているのである。

最後に、Type III と Type I の独自の効果について触れておきたい。

第2章で、語り手は、ジョゼフとマリーの動作を外側から冷たく眺めている。〈ジョゼフは内側へ消えた。その時、フィアンセが姿をあらわした。兵士ジョゼフがキャバレーの中へのみこまれるのを見届けた後、彼女は三步道を歩いた。一人だけ路上にいるフィアンセ (……)〉 (p. 12) 一人が消え、一人があらわれる。あたかも、しあわせな結合を知らない彼らの未来を暗示するように。この場面は、この小説で Type III が使われている唯一の場所であるように思われるだけに、一層印象的である。ここまでの場面は、常に登場人物が作者によってある程度説明されてきた。しかし語り手は、ここで突然場面から姿を消し、まるで隠れた神のように二人の主要人物の行動を観察するだけなのだ。これは、いわゆる〈行動主義的な叙述〉(description behavioriste) の一種と言えよう⁴²。

Type I が特にまとまって使われている場所は、第10章、つまり最後の章である。大部分がこの Type で書かれており、その役割は、ドラマの結末の報告であり、とりまいている環境の描写である。ただ、最後の章の末尾で、Type II があらわれる。少女たちの眼を通して語られている部分である。Type I で語られた先立つ文との対照が、この部分を一層美しくさせている。

〈少女たちは泣かなかった。なぜなら、マリーは天国に行ったのだから。みんなが天国に行かなければならないのだし、一番早く行くのが一番いいことなのだから。(……) 彼女 (マリー) は、少女たちに、わかってね、わかってねというように合図をし、数秒のうちに埃となって消えてしまった。もう彼女を見ることはできなくなっていた。〉 (p. 27)

以上で分析したように、短篇小説『婚約者』は、ある時は複数の Type のアマルガムによって、ある時は、それぞれの Type を単独に用いることによって、内容にふさわしい効果をあげている。これらのテクニックの使いわけが、あまりにす早く、自在なので、読者は、ほとんどそれを意識せずに、作者の魔術にかかる。

ここではとりあげなかったが、ジューヴは、他の小説においても、必要に応じこの技法をたくみに駆使している。ヒロイン、カトリーヌの夢の体験記である『ヴァガデュ』(Vagadu, 1931)では、視点の交替がほとんど無く、語り手=カトリーヌ、つまり Type II でその大部分が書かれている。これに反して、最後の小説集『重大な場面』(La Scène capitale, 1935)では、語り手は登場人物の背後にいる。つまり Type I である。特に、二番目の小説『深い年月のなかで』(Dans les Années profondes) は、自伝的スタイルで書かれており、完全に Type I である。登場人物の描写は、体験の終わったところから、つまり、自分の体験を冷静に、客観的に見つめられるようになった時点で書かれている。技法的に『婚約者』に近いのは、初期の三作品『ポリナ 1880 年』(Paulina 1880, 1925), 『荒涼とした世界』(Le Monde désert, 1927), 『ヘカテ』(Hécate, 1928) である。しかし、その中でも『婚約者』は、短篇ながら、〈視点〉の技法が最大限まで生かされている点で、長篇の各小説を凌駕している。主人公の心の動揺、内容の曖昧さ、不可思議さをその場、その場に応じ最も効果的にあらわし、多様さが全篇にみなぎっている。

『婚約者』の〈視点〉の技法は、いわゆるすじの利用、時間・空間の選び方、その他のテクニック、イマージュの大胆さ、テーマの神秘性などと協力して、この短篇を、ジューヴの最も詩的、最もファンタスティックな小説作品とし、ひいてはその根底にあるジューヴ文学の本質、「愛・罪・死」の深層体験に読者をひきずりこむことにあずかっているのである。

註

- (1) この小論は、パリ・ソルボンヌ大学で Michel Raimond 教授の指導のもとに作成した thèse (1978 年 soutenance) の一部を日本語に直し、加筆修正したものである。フランス文学研究者以外の方々に読んで頂ける場合を考慮し、解説・引用をふやし、また、引用文は日本語訳のみを載せた。
- (2) 本論では、Tzvetan Todorov および Jean Pouillon の理論を土台として論旨を展開したが、他に Gérard Genette も〈視点〉に関し、すぐれた論文を発表している。cf. Figures III, Paris, Seuil, pp. 203~224.
- (3) Tzvetan Todorov, *Littérature et signification*, Paris, Librairie Larousse, 1967, p. 79.
- (4) Ibid., p. 79.
- (5) Jean Pouillon, *Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1946, p. 85.
- (6) Tzvetan Todorov, *Littérature et signification*, Paris, Librairie Larousse, 1967, p. 80.
- (7) Jean Pouillon, *Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1946, p. 74.
- (8) Tzvetan Todorov, *Littérature et signification*, Paris, Librairie Larousse, 1967, p. 80.
- (9) Jean Pouillon, *Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1946, pp. 102, 103.
- (10) Pierre Jean Jouve, *En Miroir, Journal sans date*, Paris, Mercure de France, 1954, p. 66.

- (11) 以下の引用は、すべて Pierre Jean Jouve, *La Scène capitale*, Paris, Mercure de France, 1961 によるので、本文中に頁を付すのみに留める。
- (12) Jean Pouillon, *Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1946, p. 85.
- (13) Tzvetan Todorov, *Littérature et signification*, Paris, Librairie Larousse, 1967, p. 81.
- (14) 第9章中、Type II で書かれていない箇所は次の通りである。〈見てしまったので、彼は次の瞬間、目を閉じた。そして、まるで奇跡のような離れわざで、ジョゼフは再び森の中にいた。〉(p. 24) 〈彼は、長い間息切れしているけもののように走っていた。〉(p. 25) 〈軽く上り坂となり、ジョゼフは(……)この小径を、もうのぼることはできなかった。〉(p. 25) および本文中にあげた最後の3行。これらは、Type II で書かれた文を補足し、読者の理解を助けている。
- (15) R. Bourneuf et R. Ouellet, *L'Univers du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972, p. 87.
- (16) Ibid., p. 89.
- (17) 人間や動物の行動に現われた客観的事実を心理学研究の対象とする立場。1912年、Watson によって提唱され、主としてアメリカで発展、文学理論にも転用された。