

《論 文》

ミシェル・ビュトールの小説作品における話者の位置

福 田 育 弘

1. 四つの小説作品

ミシェル・ビュトールという作家ほど西欧の小説史を意識的に生きた作家はいないのではないだろうか。

もちろん、現在もなお旺盛な作家活動を続けている現役の作家(1926年生まれのビュトールは現在66歳、昨年暮れには『土地の精霊 第四巻』¹⁾を上梓している)について、このように過去形で語ってしまうことはいささか気の早いことかもしれない。しかし、1950年代から60年代にかけて、いわゆる「ヌーヴォー・ロマン」の中心的な作家の一人として文壇に登場し、一作ごとに強烈な方法意識に支えられた作品を発表して来たビュトールの作家活動を現在の時点から振り返ってみると、この作家の小説作品が四作しかないという事実、読者である私たちは少なからず驚きを禁じえないのではなかろうか。

『ミラノ通り』(1954)

『時間割』(1956)

『心変わり』(1957)

『段階』(1960)²⁾

ビュトールはこれ以後、小説と呼びうる作品を発表していない。彼がこれ以後発表している作品の多くは、従来のジャンルの区分からすれば、小説でも詩でもない奇妙なテキストの群れ

である。それは、たとえば来歴の異なる種々雑多なテキストの集積から成る「寄せ木細工」風の作品であることもあれば(『モビール』1962)³⁾、またすでに発表したテキストの再構成による風変わりなエッセー集であったり(四冊の『挿画集』⁴⁾や同じく四冊の『前味』⁵⁾と題された作品群)、文学的テキストの引用とその変奏を体系的に取り込みつつきわめて意識的に構築された夢の物語であったりする(『夢の素材』五連作)⁶⁾。いずれにしろ、ビュトール自身があちこちで認めているように⁷⁾、彼の作家的関心はすでに60年代の早い時期から小説というジャンルを越えたより広い領域に向かっていることは確かである。これは、他の「ヌーヴォー・ロマン」の作家たち、アラン・ロブ＝グリエやクロード・シモン、ナタリー・サロートやロベール・パンジェといった作家が60年代以後も小説作品を書き続けているのとは好対照である。

小説以後もビュトールの活動は衰えていない。画家や音楽家たちとの共作も含めて、その作品

3) Michel Butor, *Mobile*, Gallimard, 1962.

4) *Illustrations* (1964), *Illustrations II* (1969), *Illustrations III* (1973), *Illustrations IV* (1976)いずれも Gallimard 社より刊行された。

5) *Avant-Goût* (1984), *Avant-Goût II* (1987), *Avant-Goût III* (1989), *Avant-Goût IV* (1992) があり、いずれも UBACS 社より刊行された。

6) *Matière de rêves* (1975), *Second sous-sol* (1976), *Troisième dessous* (1977), *Quadruple fond* (1981), *Mille et un plis* (1985) いずれも Gallimard 社より刊行された。

7) Georges Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, Gallimard, 1976; Michel Butor, *Répertoire II, III, IV* (それぞれ 1964, 1968, 1974 年に Minuit 社より刊行) 中の諸論文、近著では *Les Métamorphoses-Butor*, Le Griffon d'argile, 1991 に収められた Mireille Calle との対談などを参照のこと。

1) Michel Butor, *Transit A, Transit B - le génie du lieu 4*, Gallimard, 1992.

2) *Passage de Milan* (1954), *L'Emploi du temps* (1956), *La Modification* (1957) がいずれも Minuit 社から、*Degrés* (1960) は Gallimard 社より刊行された。

はきわめて多岐にわたっている。それは「膨大」という形容詞を用いてもいいほどのものだ。そして、これらの数多い作品のなかに、先程の四つの小説作品をおいて見るとき、それら小説作品の存在は「わずか四作」といった感を私たちに与えかねないのである。ビュトールはわずか四作で小説家として名をとどめていると言ってもいいし、小説家ビュトールにはわずか四作の小説しかないと言ってもいいだろう。しかし一方で、これら四作の小説作品が、近代の小説のかかえてきた問題を集中的に表現し、しかも一作ごとにその問題により深化した解答を与えようとして来たという点で、近代の小説史を要約していると言ってもいい問題性と濃度を持っていることを忘れてはならないだろう。そこには、近代の小説史の焦眉の問題を意識的に作品化したビュトールの眼差が感じられるのである。

ビュトールは自己の作品をいくつかの系列(セリー)に分けて考えていると述べている⁸⁾。事実、先ほど挙げた『挿画集』四巻、『夢の素材』四巻のほか、紀行文集『土地の精霊』四巻⁹⁾や評論集『演奏目録』(全五巻)¹⁰⁾などは、一定の法則(たとえば『演奏目録』の場合1巻に21篇の評論を含む)によって構成された同質の作品群を形成している。したがって、四作の小説作品も明らかに一つの系列を成すと考えていいだろう。とすれば、これら四つの小説作品を近代の小説史を要約した一つの作品として読むことも可能ではある。そして、そのような読みを通して明らかになってくることは、小説以後のビュトールの活動の方向性が、じつは、これら小説作品のうちに示されているということなのだ。それは、前三作の総決算である『段階』に最も

集中的に現われている。

近代小説のかかえる問題を極限にまで展開した『段階』には、小説という形式の終焉だけでなく、そのような終焉を通して小説に代わる新しい形式の胎動が素描されていることに私たちは気づくのだ。そして、これら四作が近代の小説史を要約しているかぎりにおいて、ビュトールの示した方向性は、20世紀の小説の可能性と限界といった問題に一つの示唆を与えるものと言えるだろう。少なくとも、それは小説というジャンルにとどまらない文学の新しい可能性を開こうとするものではあるにちがいない。

2. 小説の「語り」と現象学的小説観

では、これら四作の小説作品が要約している近代小説史の問題とは何か。それは「語り」の問題である。

近代小説の歴史は「語られる内容としての物語」への注目から、「語り方」あるいは「語ることそのもの」へと意識を集中していく過程であったと要約してほぼ間違いないようだ。ジュネット風に言えば、文学的テクストの関心事が *histoire* (物語内容) から *narration* (叙述行為) へと移行したということになるだろう¹¹⁾。

このような「語り」への意識は、何よりもまず、「視点」の問題として表われる。そして、この問題を最もはっきりした言葉で表明したのはジッドだった。みずから唯一のロマン(長篇小説)と銘した『贖金づくり』の執筆記録とも言うべき『贖金づくりの日記』で多岐にわたって小説の方法上の反省を行なったジッドは、その中でトルストイやマルタン・デュ・ガールといった作家たちが遍在的視点による「パノラマ」を描いていることに不満を覚え、芸術は「画面」(tableau)を作らねばならないとしつつ、「どの点から光線を流し込むべきか、まずそれを研究すること。すべての影はその如何に関わっている。去り行く人物は、その背後しか見えない

8) Michel Butor, *Travaux d'approche*, Gallimard, 1972 中の Roger Borderie との対談および Michel Butor, *Répertoire V* (Minuit, 1972) 中の最後の論文《Répertoire》を参照。

9) すでに挙げた *Transit A, Transit B - le génie du lieu 4*, Gallimard, 1992 のほか *Le Génie du lieu*, Grasset, 1958 ; *Où-le génie du lieu 2*, Gallimard, 1971 ; *Boomerang Le génie du lieu 3*, Gallimard, 1978.

10) *Répertoire I, II, III, IV, V* (それぞれ 1960, 1964, 1968, 1974, 1982 年に Minuit 社より刊行された。

11) Gérard Genette, *Figure III*, Seuil, 1972, pp. 71-76.

という事実を認めること」¹²⁾と記したが、これは20世紀的な小説観を要約した言葉であった。こうした視点への強い関心は、19世紀的なリアリズム小説から20世紀小説¹³⁾への展開を特徴づけており、一言で言えば、「何を」から「いかに」描くかが主要な問題となったのである。

このような流れのうちにあって、このジッドの問いを最も鋭い形で提出したのがサルトルであった。彼は1939年に発表した『フランソワ・モーリヤック氏と自由』¹⁴⁾で、モーリヤックが小説中で幾多の登場人物を外と内から同時に描く点を攻撃し、それは本来不可能なばかりか、登場人物に対し話者を全知である神の視点において、人物の自由を認めない不当なものだと批難した。つまり、サルトルは人物の苦悩を神の視点から眺め、やがてはすべてを神によって救ってしまうカトリック作家モーリヤックの宗教的立場を、その手法上の問題から論じたのであった。こうして、小説の視点の問題が世界観の問題であることを示したサルトルが、自身の小説活動を内的な一貫した視点によってのみ現実を描く日記形式の『嘔吐』(1938)で開始したのは当然であった。

また、サルトルはフッサールの現象学のフランスへの紹介者だった。「意識とは何ものかへの意識である」とする現象学的な態度は、「視点」の問題を小説の根本的な問題とみなす20世紀的な小説観と一致する。語ること、書くこと、いわば意識的側面に注意を向けて、自己と世界のあり方をとらえ直そうとする20世紀小説の方向は、あらかじめ主体と客体を定立した上でそれらの優位を問題にしたり、その和解を試みたりするのではなくて、主体への事物の現われ方、主体と対象との関係である「志向性」のうちに単純な主客二元論を克服する道を探った現

象学の方向と呼応するものであった。

ビュートルは現象学的な小説観を自覚的に展開する。というよりは、現象学的な小説観を展開することで小説家になりえた、と言った方がいいのかもしれない。なぜなら、シュルレアリスム風の「非合理的な混乱の詩」を書く一方で、「明晰さ」を求める哲学徒であったビュートルは、「これら二つの活動のうちに非常に大きな溝がある」ことをたえず感じており、この相容れない二つのものに引き裂かれた状態を脱するために小説を書き始めたと述べているからだ¹⁵⁾。

事実、ビュートルは学生時代からブルトンをはじめとするシュルレアリストおよびその周辺の人たちと交友があったことを認めているし、また1940年代に青春を過ごした者のつねとして、そのころ華々しく思想界に登場したサルトルの講義や講演をこぞって聴講した学生の一人であった。ブルトンの自宅を二度訪れたことがあるというビュートルは、サルトルとともに現象学をフランスに紹介した哲学者ジャン・ヴァールの知遇も得ていたことを『ブーメランの回帰』の中で述懐している¹⁶⁾。

混乱の詩と明晰さを求める哲学との間で引き裂かれていたビュートルは、19・20世紀の小説作品を研究し、そこに「体系的な描写」¹⁷⁾があることに気づく。「体系的な描写」とは、それが「体系的」である点で哲学的な合理性の現われであるし、また「描写」である点で非合理的な内面をも表わしうるはずである。ビュートルは「体系的描写」による小説のうちに、哲学に代表される理性的営みと詩に現われる非理性的な感情の表出という二つの活動を統合する可能性を認めたのである。

目下のところ統合力の点で小説にまさる文学形式はない。感情によるにせよ、理性によ

12) André Gide, *Journal des faux-monnayeurs*, Gallimard, 1926. p. 30.

13) 「20世紀小説」という概念については、中村真一郎『小説の方法』(集英社1981)のとくにI章の註(1)16-18頁を参照。

14) Jean-Paul Sartre, *Monsieur François Mauriac et la liberté* in Jean-Paul Sartre, *Situations*, Gallimard, 1947.

15) Michel Butor, *Intervention à Royaumont* (1959) in Michel Butor, *Répertoire I*, Minuit, 1960, pp. 271-274.

16) Michel Butor, *Le Retour du boomerang*, P. U. F., 1988.

17) Michel Butor, *Intervention à Royaumont* in Michel Butor, *op. cit.*, p. 271.

るにせよ、小説のうちには、日常生活の取るに足らないような出来事やさまざまな思索や直観、日常言語からかけ離れているかのような夢想などを、きわめて明確な形で結びつけることができる。¹⁸⁾

つまり、ビュトールは、理性や感情といった内面的なものを含めた人間の多方面にわたる営為を、体系的に叙述することができる点に小説の力を認めたのである。ここで「小説の統合力」としてとらえ返される「体系的な描写」とは、ビュトールによれば、まさしく現象学のうちに組み込まれるものにほかならなかった。個々の人間主体に映ずる世界を秩序立って描くということがビュトールの言う「体系的な描写」であり、それはまた「意識への世界の現われ方」を記述しようとする現象学の手法と呼応しているからだ。現象学的手法を自覚的に小説に適用すること。ビュトールは、シッドやサルトルによって提出された問題を明確に意識化しさらに深化させようとする。

そして、このような人間の営為の「体系的描写」であるからこそ、小説は私たちを取り囲み私たちにのしかかってくる現実を抗する「目覚ましい手段」¹⁹⁾たりえるのだ。「自己の生の統一性を獲得するためにこそ、小説を書くのだ」²⁰⁾と述べるビュトールにとって、小説を書くということがどれだけ意味深いものであるか、まず確認しておく必要があるだろう。

作家的出現に際しての小説宣言とも言うべき小論、1955年発表の「探究としての小説」でビュトールは次のように述べている。

小説とは、すぐれて現象学的領域であり、とりわけ現実が私たちにどのように現われるか、また現われうるかを研究する場である。²¹⁾

ここにいたって、視点の問題は、意識と世界の関係の問題として、小説の存立にかかわる問題となったと言えるだろう。こうして、ビュトール的な小説観にあつて「語り方」、あるいは小説において「語り」を担う話者のあり方こそが作品の存立を決める重要な要素として浮かび上がってくる。

小説とは単一的な虚構 (fiction unitaire) である。²²⁾

これは、1962年、つまりすでに小説創作から離れたのちにビュトールが自己の小説作品を振り返って述べた言葉である。ここで言う虚構の「単一性」とは、第一義的にはソシュールが認めた言語の免れがたい「線的性質」*linéarité* を原理的な要因とする説話論的なレベルでの単一性、つまり直線的につながった一連の出来事の記述としての「物語」ということだ。さらに、このような単一性を「語り」という次元で考えれば、一貫した視点から行なわれる「語り」の単一性ということの意味する。そして、小説を意識主体にとっての世界の現われ方を研究する場とするビュトールにとっては、この第二の「語り」の単一性という点こそが重要なのだ。ビュトールの場合、一連の出来事の叙述そのものが、作中に一貫した話者、すなわち内在的話者の設定を要求せずにはおかないのである。

3. 話者の問題

近代の小説家たちにとって、視点の問題はとりもなおさず話者の問題として意識された。そして、ビュトールの場合、話者の問題は人称の問題と密接に結びつく。話者を何人称にするのか。この問いは、また、ビュトールに限らず、視点の問題を考察した、いや考察せざるをえなかった20世紀の小説家の多くが発した問いであった。

18) *Ibid.*, p. 272.

19) *Ibid.*, p. 272.

20) *Ibid.*, p. 272.

21) Michel Butor, 《Le Roman comme recherche》(1955) in Michel Butor, *Répertoire I*, Minuit, 1960, p. 7.

22) Michel Butor, 《Réponses à Tel Quel》 in Michel Butor, *Répertoire II*, Minuit 1964, p. 294.

三人称による写実主義的な客観描写を旨とするトルストイやバルザックに代表される19世紀小説（もちろんときに各人物の内面が描かれることはあるが、視点は一人の人物に固定され続けることはない）に対して、20世紀の小説ではしばしば視点は一人の人物（「話者」）に限定されることが多い。それは、19世紀においては、「語られる内容」に「本当らしさ」が求められたのが、20世紀になってからは「語り」の方により本当らしさが求められるようになったことと呼応している。20世紀小説のリアリティーを保証しているのは、物語内に話者を置き、その話者の視点から物語を語るという「語り」の一貫性なのだ。

ところで、視点の一貫性を考えたとき、話者と主人公の一致した一人称の語りという回想形式はおそらく最も普通の形であり、すでに例に引いた日記形式によるサルトルの『嘔吐』などはまさしくこれであった。そこでは話者である主人公がもっぱら自己について語っていく。

しかし、話者イコール主人公の場合、語られる内容は当然限定を受ける。話者である主人公が知りえることしか語りえないからだ。ある事件の全体を物語ろうとするとき、このような視野の限定と視点の統一性への要求はかならずしもうまく適合しない。

たとえば、全作品を通して「語り」の問題を追求し続けた点で、小説史上19世紀から20世紀への橋渡しの存在となっているヘンリー・ジェームズ（1843—1916）は、つねに物語を事件の中心人物（主人公）ではない「反映者」（reflector, 仏訳では *réflecteur*）²³⁾に一人称を与え、彼に事件を語らせている。ヘンリー・ジェームズによれば「細やかな心」を持った観察者こそ小説の語り手に適しいのであり、そういう観察者は、事件の直接的な当事者ではないがゆえにある一定の距離をもってその事件を見渡さうする証人となるだけでなく、可能な限り優れ

た知性を備えた人物としてその事件に透徹した眼差を注ぐ者でなければならないとした。つまり、ある事件を生きられた現実として提示するために、その事件を限られたしたがって当然欠落を含む視点から語らざるをえない一方で、その欠落を補いその出来事に明瞭な光を当てるため、その視点の所有者を卓越した知的人物としなければならないのであったのである。このような見方に立つ彼が、その「フロベール論」で、『ボヴァリー夫人』のエンマ・ボヴァリーや『感情教育』のフレデリック・モローが作品の「中心意識」となるにはあまりにも偏狭で馬鹿げた存在だとしたのも当然であった²⁴⁾。

だが、すでにヘンリー・ジェームズが視点を「中心意識」となる「反映者」に限定しつつも、そうした意識を通して提示される現実の意味を持たせるために「反映者」となる人物にとりして本当らしさを越える知性を付与せねばならなかったように、この「反映者」による方法にも独自の矛盾が存在していることは明らかである²⁵⁾。

視野の統一と限定という矛盾は、同じく19世紀から20世紀の転回点に立つブルーストの作品を特徴づけるものでもあった。ブルーストにおけるこの矛盾の解決の過程を『失われた時を求めて』の習作的作品『ジャン・サントウーユ』から『失われた時』（以下このように略）への移行のうちに、とりわけ両作品での語り手の境位

24) 《Gustave Flaubert》in Henry James, *op. cit.*

25) ビュートルは評論集『演奏目録 第二巻』（*Répertoire II*）の中の論文「小説における人称代名詞の用法」（*L'Usage des pronoms personnels dans le roman*）の中でジェームズの『ねじの回転』（仏題 *Le Tour de l'écrou*）に触れ、このことをさらに詳しく、シャルボニエとの対談（注7参照）で繰り返しているが、ビュートルの作品中その話者が「私」として厳密に一貫している点でおそらく最もジェームズ的である小説『時間割』の中で、主人公ルヴェルの投宿する宿を「雄ねじ」（*Ecrou*）としてジェームズの作品への暗示を行なっている。また、ルヴェルの滞在地在が、アメリカ人H・ジェームズがつねに意識していた第二の祖国イギリスであることもつけ加えてもいいだろう。そして、ルヴェルは、イギリスの町プレストンの局外者として、本来この都会での出来事から隔たった所にいるし、H・ジェームズが求めたように明晰な知性を持ったフランス人でもあった。

23) Henry James, *The House of fiction*, Rupert Hart-Davis, 1957 ; 仏訳 Michel Zérafra éd., *L'Art de la fiction*, Klincksieck, 1978, p. 163.

の変化のうちに認めて、そのような変化がブルースト的世界展開の鍵であることを見事に論じたのは、『フィギュールIII』のジェラルド・ジュネットであった²⁶⁾。

ある若者とその友人が休暇中に作家 C. と知り合い、その C. の死後、C. の原稿を出版するという「語り」の枠組をもつ『ジャン・サントゥーユ』では、その本体となる C. の小説において主人公ジャンの物語が三人称で語られていく。これは18世紀の『マノン・レスコー』などにも見られる「作品中の作品」といった構成、ジュネットが述べているように手法としては当時であっても、すでに流行遅れの古くさい構成であるが、これに対して、『失われた時』は自伝的体裁をとり、主人公マルセルの物語が一人称で語られていく。だが、興味深いのは、作品の人称構造から予想しうる印象とは逆に、三人称の『ジャン・サントゥーユ』の方が一人称の『失われた時』よりもはるかに自伝的色彩が濃いという事実である。

ジュネットは、『ジャン・サントゥーユ』から『失われた時』への移行を、

1. 『ジャン・サントゥーユ』という作品全体の話者となる作中に名前が示されることのない若者
2. 作中に置かれた小説の作者、つまりその小説の話者である作家 C.
3. そして、その小説の主人公であるジャン

という三人の人物の代表する相異なりつつも入れ子的に拮がっている物語のレベルが一つの物語のうちに重ね合わせられたこと、つまり、「三つの審級 (instances) が唯一の〈人称=人物〉、主人公=話者=作者のマルセルに結合したこと」²⁷⁾にほかならないととらえたのち、それは、

あたかもブルーストが、まず、自己への執着を克服し、〈私〉という権利、より正確に言えば、完全には彼自身でも他人でもないようなあの主人公に〈私〉と言わせる権利をうるために、自分自身から身を隔てなければならなかったよう²⁸⁾

であり、

したがって、〈私〉の征服は自己回帰や自己現前、〈主観性〉の安逸さに身を置くことではなく、おそらくはその正反対のもの、つまり、隔たりと非中心化として生きられた自己関係の困難な経験である²⁹⁾

と説明する。

さらに、ジュネットは、『失われた時』での「三審級の一致」が、

1. 話者が自己の物語を語ることで起こる話者と主人公の一致
2. 劇中劇 (小説中の小説) という形式の廃棄による物語の一元化 (したがって、この場合「作者」と話者の一致)

という「二重の変換」(la double conversion)³⁰⁾の結果であり、これは主人公の経験とそれをたえず注釈しうるような「遍在的で理論的な言述」(un discours théorique omniprésent)³¹⁾の必要と主人公の内的経験をはるかに越える「非常に広大な叙述内容」(un contenu narratif très vaste)³²⁾の要求という「矛盾する二つの要請を和解させる」³³⁾ためのものであったと分析している。事実、『失われた時』では、物語内に身を置いた (ジュネットは

26) Gérard Genette, *op. cit.*

27) *Ibid.*, p.256.

28) *Ibid.*, p.256.

29) *Ibid.*, pp.256-257.

30) *Ibid.*, p.255.

31) *Ibid.*, p.258.

32) *Ibid.*, p.258.

33) *Ibid.*, p.258.

これを「物語世界内的」(intradiégétique)³⁴⁾と呼ぶ)話者が自己の内的経験を語り(このように自己自身について語る話者をジュネットは「自己物語世界的」(autodiégétique)³⁵⁾と呼ぶ)その自己の体験を解明していくと同時に、ほとんど「全知」(《omniscient》)³⁶⁾とも言える話者が、本来なら間接的にしか知りえないような物語(たとえば、話者の生まれる前のことである「スワンの恋」³⁷⁾)を語り、それらの経験を普遍化していくのである。そして、そのような「語り」のあり方こそ、『失われた時』の「汎時間的」(omnitemporel)³⁸⁾な世界を形造るものであるとジュネットは結論づける。

内在的な話者の設定による視点の統一という方法の問題性は、すでに20世紀小説の先駆者たちの作品の中で主題化され、それぞれの作家が独自のやり方で解決を試みていたことがわかる。

4. 「物語」と「言述」

三人称を主としつつ、ときに視点が主人公や他の登場人物に固定されることがあっても、物語外に位置する遍在的で全知の話者の視点から語られる小説形式から、多くの場合一人称を軸として一人の人物の視点から語られる物語という小説形式への移行。このような歴史的推移は、ジャン・ルッセが「小説における一人称についての試論」という副題のついた『ナルシス的小説家』³⁹⁾で跡づけたものであった。

ジャン・ルッセは、主に17・18世紀の回想風の一人称小説を検討するなかで、言語学者エミール・バンヴニストの用語によりつつ⁴⁰⁾、叙事詩

に源を発する小説の歴史が、三人称による非個人的な発話である「物語」(récit)と一人称による個人的な発話である「言述」(discours)という二つの形態のさまざまな形での混淆の歴史であり、近代小説の趨勢は「物語」の内部に「言述」が、作者の介入や登場人物たちの独白といった形で作品の外と内から侵蝕し、語られるべき過去の物語が現在の行為である「語り」に従属していく方向にあるとの見方を打ち出している。このルッセの明解な見解に一つだけ付け加えるべき点があるとすれば、それは、ルッセが対象とした17・18世紀の一人称小説では過去を語る話者と過去を語られる主人公との関係が安定的で、現在の話者が自分の過去を語り、物語の末尾では語られる主人公が語る話者に一致して終わるという自伝的回想録であったために、そこでは「語る〈私〉」と「語られる〈私〉」の分裂が強く意識されることがなかったのに対し、主に三人称による非個人的な「物語」という19世紀小説の枠組から新たに一人称による個人的な「言述」へと移行した20世紀の一人称小説にあっては、「言述」の侵入によるテキスト内での「物語」と「言述」の分裂、さらには「語る〈私〉」と「語られる〈私〉」の分裂が意識されずにはおかない、ということである。

このような面から見れば、ヘンリー・ジェイムズやプルーストの例は、ひとたびテキストの外へおしやっした「語り」そのものをテキストの中にどう取り込むか、「語り」を「語られる物語」の中にどう本当らしく位置づけるかという問題に対するためらいがちな、しかし断固とした解答と見ることができる。事件の傍観者が語ったり、事件を見聞きした人物がさらに第三者に語るといったヘンリー・ジェイムズの手法といい、最初は作品中に作品をすえたのち、ようやく話者と主人公と「作者」⁴¹⁾とを同一の人物に融合させたプルーストの道程といい、それは、それまで「語られる内容」としての「物語」の真実ら

34) *Ibid.*, p.256.

35) *Ibid.*, p.253.

36) *Ibid.*, p.259.

37) *Ibid.*, p.246. このような物語は本来なら物語中の物語となるはずである。ジュネットはこのように本来二重の物語であるものが一元化していることを *métadiégétique réduit* (「還元されたメタ物語世界」)あるいは *pseudodiégétique* (「擬似物語世界」)と呼んでいる。

38) *Ibid.*, p.261.

39) Jean Rousset, *Narcisse romancier — essai sur la première personne dans le roman*, José Corti, 1986.

40) Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966, chap. XI.

41) 作者に「」を付したのは、実生活者としての作者ではない、「書く者」としての「作者」を意味しているためである。

しさに中心化されて来た小説をめぐる19世紀的な思考の中にあって、テキスト全体の「言述」化とでも言うべき過程を示している、と考えることができるだろう。

事実、プルースト以後、一人称小説はその最も極端な形態である「内的独白」(le monologue intérieur)による小説や「意識の流れ」(the stream of consciousness)の手法を生み出しつつ、「言述」イコール物語のテキストという図式を定着させ、すでに言及したサルトルの『嘔吐』に代表される「現象学的」小説を生み出していくのであった。しかし、ヘンリー・ジェームズやとりわけプルーストの作品が先駆的であるのは、「語り」を一貫して物語内部に置きつつも物語テキスト全体を「言述」化することへの「ためらい」ともとれるテキストの動き(ヘンリー・ジェームズやプルーストの方法的探索)が、けっして19世紀的な小説観の残滓というのではなく、むしろこの同じ「ためらい」が一人称小説の持つ閉塞性(とくに「内的独白」にはっきりと現われる閉塞性)回避の有効な方法となっていることだ。

話者の意識に映じたものをすべてありのままに叙述するという内的独白の手法は「語る主体」と「語られる主体」のずれがゼロになるとされる点で、一人称小説の極北であることは確かだ。ルッセが分析した17世紀の自伝小説は現在の年をとった話者が過去の自分を振り返るわけで、ここには「語る主体」と「語られる主体」の間に時間的な隔りがあり、それによってときに感傷も含む分析的な眼差が保証されていた。しかし、この隔りや見方を変えれば、現在時からの過去の整理にほかならず、そのときの「生」の真実が語られているわけではないとも言える。したがって、この隔りや無きものとする内的独白は、「語り」の真実性を追求して来た近代小説の必然的な帰結であると考えられる。エドゥアール・デュジャルダンが1924年に発表した『月桂樹は切られた』⁴²⁾ではじめて用いたと

42) Édouard Dujardin, *Les Lauriers sont coupés*, Albert Messein, 1924.

されるこの手法が、その後さまざまな形で(たとえば全篇が内的独白によらずともある部分が内的独白かあるいはそれに近い形で書かれるといったように)一般化するのには、この手法が、ルッセの分析によって明らかにされた17世紀以来続く小説テキストの「本当らしさ」を求めた志向の到達点であったからにちがいない。

しかし、考えてみると、ビュトールも認めているように、内的独白とはきわめて不自然なありえない発話形式である。

内的独白に特徴的な「私は椅子を見る」などという発話は、知覚が非反省的なものであり、自分が椅子を見ているという事実は意識されない非定立的なものである以上、本質的に反省的で定立的な言語化するという行為とは相容れなはずのものである。つまり「私は椅子を見る」なる知覚は流れ行く現在の中ではけっして意識されず、したがってまたけっして言語化されることもないのである。また、「語りの時間」と「語られる時間」のずれもゼロに近いものの、けっして完全にゼロではありえない。「私は椅子を見る」という発話はじっさいに「私が椅子を見ている」知覚と厳密に同時ではないからだ。内的独白とは、他の多くの文学的取り決めと同じく、ひとつの約束事にすぎない。それどころか、そのあり方からしてけっして「開くことのない意識」⁴³⁾であり、ビュトールが言うように「これをいかに開くか」⁴⁴⁾が問題となるのだ。

一人称小説は、視野の限定によって多かれ少なかれこのような閉じた性格をもつ。そして、その矛盾は内的独白において頂点に達するわけで、こうした点から振り返ってみてみると、ヘンリー・ジェームズやプルーストの手法は、前時代の名残りというより、むしろ一人称による発話を閉じさせないための有効かつ断固とした手段たりえていることがよくわかる。「語り」を物語テキストの内部に位置づけつつ「真実らし

43) Michel Butor, *L'Usage des pronoms personnels dans le roman* (1961) in Michel Butor, *Répertoire II*, Minuit, 1964, p.65.

44) *Ibid.*, p.66.

く」見せようとしながら、一方で一人称による「語り」の限界を克服しようとした彼らの試みは、一人称小説の袋小路を脱するための先進的な試みであったとさえ言える。

ルッセにならって言えば、次第に「言述」に侵され、やがてその全体が「言述」化するにいたった物語のテキストが、個人的であり続けようとするために自閉的になる傾向をもつ「言述」を外へと向かって開き、その個人的な枠組みを越え出ようとしているとも言えるだろう。ただし、後で詳しく述べるように、ビュトールの小説がこうした枠組に風穴を穿ちつつ、一貫した話者による「語り」の失敗を語る物語となるのに反して、ヘンリー・ジェイムズやプルーストの作品が予定調和的な普遍性に達することで終わるという重大な相違は指摘しておかねばならない。

19世紀以降の小説の進展が、「物語」の「言述」化であったとくることが可能であるとすれば、その到達点である内的独白という手法の問題性は、極端な「言述」化を回避する手法への探索へと作家たちを向かわせることで、逆に「言述」を「物語」化するという動き、個人的な発話をより広い文脈の中で意味を持たせようとする動きを促してはいないだろうか。とりわけ、プルーストが小説を書こうとする話者の小説、小説の小説である『失われた時』で、「語る行為」そのものを「物語」としたのは、ルッセ流に言えば、たしかに「物語」の「言述」化であると言える一方、それはすでに「言述」の「物語」化という反転を内包するものではなかったのだろうか。

5. 両義的な「語り」

このような見方に立ってビュトールの四作の小説作品をあらためて眺めてみると、ビュトールが今まで述べてきた問題を小説ごとに検証していったことがはっきりする。

視点が完全に一人物に固定されず、それゆえ遍在的な話者によって語られる処女作『ミラノ通り』から、一人称による日記形式の『時間

割』、二人称を用いた内的独白である『心変わり』を経て、一人称による語りの不備に気づいた話者が作中で次々と表面上の語り手を交替させ結局同じ事柄が三度描かれるとともに、同じ人物が一人称、二人称、三人称と三つの人称で語られることになる『段階』へといたるビュトールの歩みは、近代小説の「語り」の問題を、自覚的に掘り下げていこうとする者の歩みであった。そこには、人称代名詞を十全に活用させつつ、話者の可能性をたえず探究し続けた小説家ビュトールの姿を見出すことができる。

さて、ビュトールの歩みをもう少し詳しく検討するためには、ジュネットやルッセがそれぞれの用語を用いて区別しているように、話者の〈観点〉、あるいは「語り」のパースペクティブと主人公の〈視点〉とを区別してみる必要があるだろう⁴⁵⁾。じっさいのところ、両者は分離していることもあれば、重なり合うこともあるし、さらには前者が複数の人物に分散されていることもあるからだ。そして、このような分離や重合や分散は、人称代名詞の使用と関係が深いものの、かならずしも一人称だから重合、三人称だから分離というように一義的には決まらない。たしかに、一人称の語りでは話者の〈観点〉と主人公の〈視点〉は一致することが多いが、これも何人もの一人称の話者が交替するような場合（たとえば複数の人物の内的独白からなるフォークナーの『死の床に横たわりて』の場合）、作品全体を統括する「作者」＝話者の〈観点〉は複数の人物の〈視点〉に分散しているとみなさねばならないし、三人称による「語り」でも物語全体がある一人の人物の視点だけから語られる場合（たとえば三人称で語られながらほぼ

45) ルッセは、話者の〈観点〉(perspective)と主人公の〈視点〉(point de vue)という用語を用いている。ジュネットは、主に後者にかかわる問題を「叙法」modeの領域とし、主に前者にかかわる問題を「態」voixの領域としている。詳しい議論はルッセやジュネットの著作を参考にされたいが、この小論では以下〈観点〉〈視点〉と記す場合には、ルッセ的な限られた用法での観点・視点であり、たんに視点と述べた場合には、これまで通り一般的にすべての人物の視点、ものの見方、見え方を指すこととする。

一貫して主人公フレデリック・モローの視点を通して叙述が行なわれるフロベールの『感情教育』の場合) がありえることは想像に難くない。つまり、人称だけをみて「語り」の構造を判断することはできないということであり、要は人称の背後にある話者の〈観点〉と登場人物の〈視点〉との関係を検討しなければならないということなのだ。

さらに、ルッセが豊富な例を引きつつ明らかにしているように、分離の場合にも、分離が完全でつねに出来事が「客観的」なパースペクティブの中で語られる場合から、話者の〈観点〉がある人物の〈視点〉とさまざまな度合で重なり合う場合まで、いろいろな段階がありうるし、同じように重合する場合にも、過去の出来事をすでに知りつくした現在の話者がその過去(自伝的物語では自分の一生)を語るというような、話者の〈観点〉が主人公の〈視点〉を包みこんだ場合から、語りつつある話者の〈観点〉がそのまま主人公の〈視点〉にほかならないとされる両者の完全な一致である内的独白の場合まで、いろいろな程度が考えられる。また、話者の〈観点〉が複数の人物に分散されている場合も、大きく分けて、ある出来事を幾人かの話者が語る場合(話者の交替)と、話者(第一の話者)がある人物(第二の話者)⁴⁶⁾から聞いた物語を語るというような物語中の物語という形をとる場合(話者の積み重ね)とが考えられるだろう。

もちろん、これらの「語り」のタイプはどの時代にもさまざまな形で見いだされるが、しかし、重要なことは、近代の小説意識の進展を考えると、話者の〈観点〉と主人公の〈視点〉の分離から一致へ、さらに一致においては、「語り」が「語られる内容」に一定の距離を保った自伝的で安定的な一致から「語り」の現在が「語られる時間」と重なる完全でありつつも不安定な一致へ、さらには分散によってそのような一

致からくる意識の閉鎖性を打開する方法の模索へと進んでいったということである。

たとえば、パリのあるアパートに住む人々の12時間を驚嘆みにしようとした『ミラノ通り』では、すべての人物が三人称で語られ、大きな「語り」の枠組みの中で話者の〈観点〉が人物たちの〈視点〉と分離しているとみなしうる点では、19世紀的な小説ととれなくもない。しかし、このテキストの「語り」は19世紀の多くのリアリズム小説のように人物や出来事の説明や分析に終始するよりも、むしろ各人物の外面と内面とを同時に提示し、より長く幾人かの人物(とりわけジャン・ラロン神父とサミュエル・レオナルの二人)にとどまろうとする。

ところでこのような「遍在的」な「語り」の「偏在化」とでも呼ぶべき「偏^{かたよ}り現象」は、すでに19世紀の小説にも見られたものであった。たとえば、私たちはすぐにスタンダールの『赤と黒』のジュリアン・ソレルの独白やバルザックの『ゴリオ爺さん』の末尾におけるラスティニャックの決意表明などを思い浮かべることができる。だが、ラロン神父やサミュエル・レオナルをはじめとするビュトールの人物たちとジュリアン・ソレルやラスティニャックの場合とでは、まず量的にみて、作品本文に対する比重が大きく異なっている。『ミラノ通り』の人物たちの独白に近い(話者の〈観点〉の人物の〈視点〉への)「焦点化」は、そのひとつひとつが長いばかりか、全体としても小説のかなりの部分を占めているからだ。次に、その質的な重要性。ビュトールの『ミラノ通り』における「語り」は、あたかも作品全体が二つの中心意識を持つかのように上記二人の人物の上にとどまり、その結果二つの意識が楕円の二つの中心のように作品全体を照らし出しているからである。

『ミラノ通り』は全体としては外在的な話者による「語り」として、話者の〈観点〉と登場人物の〈視点〉とは分離しつつも、そこにはすでに物語の外に位置している話者の〈観点〉が物語内の人物の〈視点〉と重なるようにする傾向が見てとれる。しかし、一方でこのような内在

46) 出来事をじっさいに見聞したという点から考えれば(つまり、出来事を基準にすれば)、ここでの「第一の話者」「第二の話者」という表現は逆にした方がわかりやすくなるだろう。

的な話者＝主人公による一貫した「語り」への志向は、話者の〈観点〉が一人の人物に焦点化するのではなく（たとえば『赤と黒』の場合のように）、複数の人物に分散されていることで、いまだ不十分なもの、いやむしろどこかためらいがちなものに見える。

ビュトール自身、ジョルジュ・シャルボニエとの対談で、次のような言葉でこの「語り」のぶれを認めている。

到る所をさまよひ歩く一つの視線があり、それはまさに、その到る所をさまようがゆえに、同時にすべてから離れてもいるのです。（……）しかし、パースペクティヴが移動しているということは、私も完全に認めます。私はこの本を書きながら、極度に動き回る話者を相手にしていたのです。話者の可動性を私はコントロールできなかったのです。⁴⁷⁾

結果として、『ミラノ通り』は、物語の外に位置する話者の優位の中で、複数の話者の交替に近いものになっていると言えるだろう。

処女作『ミラノ通り』の両義性については、すでに何人かの論者が言及しているが⁴⁸⁾、「語り」のあり方も例外ではない。現象学的小説観の下に出発しつつ、そのような小説観をいまだ徹底しえないビュトールの姿をそこに認めることはおそらく正しいだろう。しかし、内在的な話者の設定が閉じた意識に行き着くことを意識していたにちがいないビュトールにとって、また、後で見るように内在的な話者による「語り」の問題性そのものを作品化するビュトールの歩みから振り返るとき、ビュトールがサルトル的な日記小説から出発せず、両義的な「語り」の揺れ動きを残した作品、そのような揺れ動き自体の豊かさ（多くの論者の認めているように『ミ

ラノ通り』の両義性とは、まさに解釈の多義性を許す「揺れ動き」としての豊かさにほかならない）としている作品から出発したことは興味深い。

6. 内在的な話者の設定

次作『時間割』にはもはや遍在的な「語り」はいつさい見られない。そこにあるのは内在的な話者の一貫した視点つまりルッセ的に言うなら話者の〈観点〉と主人公の〈視点〉が重なり合ったものとしての「視点」である。

その後で書いた本では、私は話者の可動性をコントロールしようと努めました。⁴⁹⁾

これは、前節で引用したビュトールの発言のしめくくりの言葉であった。この言葉通り、『ミラノ通り』の後で書いた『時間割』で、ビュトールは話者の視点をこれ以上ないというほど厳密にコントロールしたのであった。

一年の予定でイギリスの都市ブレンドン（ビュトールが1951年から1953年までフランス語教師として滞在したマンチェスターをモデルにした架空の都市）に滞在するフランス人商社員ジャック・ルヴェルは、濃霧がたれこめ煤煙にくもるこの都市の暗鬱な魔力に取り込まれつつ、その中で自己を見失なうまいとして日記を綴っていく。そして、このルヴェルが日々書き記していく日記が、『時間割』という作品なのだ。したがって、ここにあるのは話者の〈観点〉が主人公の〈視点〉と完全に一致した内在的な「語り」である。

しかし、このような一致も別の分裂を回避するものではない。それは、すでにふれた「語る私」と「語られる私」との分裂である。『時間割』という作品は、この分裂＝ずれをよりはっきりさせるような時間構成を持っている。というのも、主人公ルヴェルが日記を書き始めるのは、滞在期間の半分以上が過ぎ去った七カ月余り後

47) Georges Charbonnier, *op. cit.*, p. 51.

48) たとえば, Jennifer R. Waelti-Walters, 《Passage de Milan : le point de départ》 in *Butor/Colloque de Cerisy*, Union Générale d'Éditions, 10/18, pp. 55-64 ; Georges Raillard, *Butor*, Gallimard, 1968 ; Georges Charbonnier, *op. cit.*などを参照。

49) Georges Charbonnier, *op. cit.*, p. 51.

になってからであり、そのため主人公は現在の日々の出来事を刻明に記しつつ、過去の日々の出来事をもできるかぎり面密に想起して文章に定着し、現在と過去の間隙をうめようとするからだ。作中各ページに「5月10日」というように二つの月が示されるが、前者は日記の記述が行なわれる時点を示し、後者（前年の10月）はその記述の中で想起言及される過去の時点を示している。つまり、主人公ルヴェルの一年間のプレストン滞在の時間割の再構成が、まさにこの『時間割』という作品を成していることがわかる。プレストンという都市の迷宮の中で、現在および過去の出来事いっさいに一貫した意味を与え、自己の生の全体像を回復しようとするルヴェルの試み。この試みの成就とは、現在と過去の間隙がうまること、「語る私」と「語られる私」の一致を意味する。

しかし、主人公ルヴェルは、過去の出来事を明らかにしようとするほど、錯雑とした時間の迷宮の中で自己を失い、多大の犠牲と甚大な努力をはらって執拗に続けられた筆耕作業にもかかわらず、ついに一年の滞在が終わろうとするときになって、空白の一日、語られなかった一日が残ってしまう。

ルッセの分析した自伝小説がこの空隙をうめて終わり、プルーストの小説も主人公である話者が作品を書くことを決意する時点で終わる（つまりこうして書かれた作品が今まで読者が読んできた作品となるわけで、作品の円環構造が保証されている）。これに対して、そのような幸福な一致にいたり着かないこの作品が示しているのは、一人称回想小説のかかえる「語り」の問題性にほかならない。

『時間割』のような日記形式の作品では、「語り」の時間が日記を記すエクリチュールの時間として作品内に登場する。いわば通常の「語り」では意識されることがなく、ゼロとみなされている「語り」の現在が現実的（物語）な厚みをもって作品内に流れ出すのである。つまり、「語り」の現在が説話的レヴェルに（説話的な時間の一つとして）組み込まれたと言えるだろ

う。そのため、日記の執筆に要する時間（それはまた流れ行く「語り」の現在でもある）を考えると、「語り」の現在がけっして「語られる過去の時間」を取り込むことができないという事態が生じる。日記を5月1日から始めたルヴェルも、現在の中で過去を想起しつつ語っていくが、そのうちにも時間は流れ、語るべき過去の時間は堆積するばかりなのだ。もちろん、さまざまな合理化と省略法で多くの小説はこの問題を「解決」してきたわけだが⁵⁰⁾、膨大な時間と労力を費して時間の隙間をうめようとした主人公が一年の滞在を終えて出発する日（9月30日）になっても、語られない一日（2月29日）が残るという形でビュートルが私たちに提起しているのは、そのような話者＝主人公の視点で一貫して語られる回想小説のもつ時間構造の矛盾なのだ。主人公の力業によってもうめられなかった通常の年にはない一日。作者ビュートルがこの作品の枠組みとして、余分な一日の生じる閏年を選んだのは明らかにこの矛盾を際立たせるための意識的な選択であったはずだ。

それは、また当然、一人称の回想小説に固有な「生の全体像の回復」という希いが、本質的に不可能なのではないか、いや少なくとも、そのような試みが成就されたとき、どこかに複雑な生の全体を単純化する眼差がはたらいてはいないだろうか、過去が現在によってあまりにも合理化されてはいないだろうか、という疑問を提出していると言えるだろう。

『ミラノ通り』から『時間割』への進展は、たんに三人称から一人称への移行、話者の〈観点〉の主人公の〈視点〉への一致ではなく、一人称回想小説の「語り」における「語る主体」と「語られる主体」の問題を、物語テキスト内の「語り」の時間のもつ矛盾として顕在化させる過程でもあった。プルーストの『失われた時』やサルトルの『嘔吐』が作品執筆の決意で終わるのに対して、ビュートルの『時間割』は作品

50) この問題については Gérard Genette, *op. cit.*, chap. I et II ; Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Seuil, 1967, chap. IVを参照。

執筆の決意ではじまり、その企図の失敗を確認して終わる。すでにこれだけを見ても、ブートルの歩みが、20世紀小説の「語り」の進展を跡づけつつ、その歴史への批評になっていることに私たちは気づくのである。

7. 開かれた内的独白

一人称による回想日記小説のあと、ブートルが『心変わり』でより限られた時空内での一個人の意識を問題にしたのは当然であった。しかし、その際すでに一人称による一貫した「語り」の限界と問題性に気づいていたブートルがパリからローマへ向かう列車の中という閉じられた時空での主人公の心の変化を描くにあたって、一人称による内的独白を用いず（すでに引用したように、ブートルは厳密な内的独白によって描かれる世界を「閉じられた意識」として、それを「いかに開くかが問題である」と問いかけていた）、独自の方法を用いたのも当然であった。

パリでの長年の結婚生活に倦怠した中年の主人公レオン・デルモンはローマに住む愛人との新たな生活を決意してローマ行きの夜行列車に乗り込むが、その車中でさまざまな過去を想起し、ありうべき未来を予想するうちに当初の決意を翻す。一人称の使用が予想されるこの「心変わり」へといたる主人公の意識のドラマを描くのに、ブートルはそれまで用いられることの少なかった二人称を採用する。

ブートルは、二人称の物語を「〈教導的〉物語」(un récit <didactique>) ⁵¹⁾と呼んでいるが、それは、当の本人の気のついていないことや、言語のレヴェルに達していないことなどを、人がその本人に語ってやる場合に二人称の物語が現われるからである。

私たちは、教え・教えられるという状況にいることになる。譲渡しえない永久的な財産

として、自分だけが行使する生得の能力として、^{パロール}言葉を所有しているだけかだけでなく、^{パロール}人に言葉を与えられるだけかでもある。⁵²⁾

したがって、この二人称の物語が成立するには、当の人物が、何らかの理由で自分のことを語りえないとか、彼には言葉が禁じられているということが必要となり、二人称の物語によってそこには言語への接近というドラマが展開することになる。たとえば、予審判事や警官による尋問がその例であるとするブートルは、さらに、こうした物語が、本当は相手から語られる自分の物語を知っていて、うそをついたり隠したり、また、個々の部分をうまくつなぎ合わせられないような人物を相手にする際には、そうした人物の一人称の言葉が、ときとして、二人称の物語に混じり、次第に一人称へと移行するような場合が起こりうるとする。

こうして、意識の進展、^{ランガージュ}言語あるいはある^{ランガージュ}言語の誕生そのものを描こうと望む場合に、最も有効となるのは二人称であろう。⁵³⁾

このように考察された二人称の特質は、閉じた意識のうちに言語が占有されるのではなく、あくまで人間主体の意識からとらえられた世界を問題としながらも、二人の人物の意識の交流や相互作用を通してある物語が展開されていく点にある。ブートルが例として挙げているウィリアム・フォークナーの『アブサロム・アブサロム』などは、物語全体がある大学の寒い一室で交わされるクエンティン・コンプソンとシュリーヴとの対話という形をとっており、アメリカ南部の典型的な一家族、サトペン家の成功と没落の物語が、クエンティンの父やミス・ローザといった事件の目撃者たちからクエンティンが聞いた証言をもとに、彼とシュリーヴの二人が行なうそれらの比較的对照を通して、また

51) Michel Butor, «L'Usage des pronoms personnels dans le roman» (1961) in Michel Butor, *Répertoire II*, Minuit, 1964, p.66.

52) *Ibid.*, p.66.

53) *Ibid.*, p.67.

ときには二人の想像を混じえながら語られていく。このような、何人もの話者の意識を通して、つまり、それぞれの話者の限られた視野や特殊な立場を何重にも絡ませることで、すでに伝説化しつつあるサトペン家没落の物語の複雑な全体像が、けっして単一の視点から整理されたのではない、生きた相のもとに不明な部分や矛盾する箇所をそのまま残した厚みのある形で浮かび上がって来るのである。

ところで、ビュートルの『心変わり』も、主人公レオン・デルモンの不倫の恋に仮託しながら、西洋人に共通の「地球の中心」としての「ローマ帝国の思い出」⁵⁴⁾「ローマの神話」⁵⁵⁾が二人称という形で語られていく物語であった。しかし、ここでの意識の相互反射は、フォークナーの場合と異なり、とりあえずは一人の人物の内面での意識と潜在意識との交流と考えられる。つまり、フォークナーでは話者の〈視点〉は二人称を介して二人の人物の〈視点〉に分散していたものが、ビュートルにあっては一人の人物に集中しつつ、二つの意識の対話が二人称で表現されているからだ。パリからローマへと向かう列車の一室で、「きみは」(vous)と呼びかける内心の声によって次第に自己と世界の真の姿を自覚していく主人公レオン・デルモンの物語は、まさしく、ビュートルの言葉にあった「ある言語の誕生」という内面の劇、二人称から一人称への移行の過程にほかならない。

しかし、フォークナーの場合に二人の人物の対話として描かれていたものが、ここでは完全に一人の人物に内面化されているため、「きみは」(vous)という声が一体誰の発話なのか、という問題が残る。自己反省をする場合に、自己との対話として「きみは」とか「おまえは」とかみずから呼びかけることがあるのは、私たち自身の経験するところだが、自己の真の姿に気づいていない人物が、そのような対話を完全に行ないうるということにも多少無理があるし、

また「きみは扉を開けて中に入る」⁵⁶⁾などという記述は、内的独白の場合と同じで、そのような知覚が非定立的である以上、本来その当人が発話しうるものではない。とすると、この「きみは」という呼称を完全に内心の声として、したがって、物語に内属するものとしてとらえることに無理があることになる。バンヴニストの言葉にしたがうならば、「二人称である〈きみ〉はかならず〈私〉によって示され、〈私〉に基づいた状況の外では考えられない」⁵⁷⁾のである。

もちろん、この「きみは」と呼びかける話者、つまり、バンニヴニストの言う〈私〉を物語の外の作者とおけば、すべては説明できるが、その点から見れば、フォークナーの場合でも、クエンティンとシュリーヴの会話を描くのは作者以外にはありえないわけで、問題は、「語り」の主体をあくまで、物語の内部に設定するかどうかという点にあるはずである。フォークナーが「語り」の視点をあくまで物語内部に置いているのに対し、ビュートルの『心変わり』では「あなた」という発話の主体が、内的対話としてときには主人公の内にあるとしても、全体としては曖昧で両義的なものとなっていると言わざるをえない。言葉をかえれば、あくまで、一個の意識を問題としつつ(内的独白にきわめて近い状況で)、二人称を用いたことにこうした両義性の原因があると言えるだろう。

しかし、他面から見れば、そのことによって、言語の誕生が完全に内面の劇となっていること、さらに、この呼称の両義性そのものによって、「きみは」という呼びかけが内心の対話というだけでなく、作者から読者への呼びかけともなっていることを忘れてはならないだろう。物語の純粋な内的視点からすれば、この「あなた」という呼称は、「内的独白」と同じように一つの取り決めととれるが、物語の外にいてと思われる作者が、この主人公に呼びかけて自覚を促すように、この作者はまた、読者である私たちにも自覚を求めているのである。というのも、「口

54) Michel Butor, *La Madification*, Minuit, 1957, p. 231.

55) *Ibid.*, p.231.

56) *Ibid.*, たとえば、冒頭の場面。

57) Emile Benveniste, *op. cit.*, p. 288.

ーマという神話」の崩壊は、読者として想定されている西欧人すべてが自覚すべきものであるからだ。

こうして見ると、ここでの二人称が、ふだんは二人称単数の丁寧な語法として用いられる複数形の「あなたがた」(vous)であることは、たんなる修辞上の効果を越えた意味を持っていることがわかる。まず、それは、あまりに親密な「きみ」(tu)に比べて、主人公の二つの意識の隔たりを示すものとも取れる。しかし、何よりも重要なのは不特定の読者への呼びかけという効果であるだろう。さらに、その呼びかけが、主人公を仲介とする点で、また、自覚に達していない読者に距離を取る点でも、単数とも複数ともとれる丁寧な二人称が用いられている、そう考えてもいいようだ。

いずれにしても、話者の〈観点〉を主人公の〈視点〉に重ねたままで、閉じた意識に陥ることなく主人公の内面のドラマを描く二人称による対話的独白は、また同時に、物語外の作者と読者というふだんは語られる物語の外にありつつも物語が機能するために必要不可欠な両者の関係をも、物語内に導入することを可能にしている。それは、物語の場となる主人公の意識を外界へと開くとともに、物語全体を「語り」が成立するより広い文脈へと開いているのである。

8. 複合的な人称代名詞

ビュトールは、小説にあつては、人称代名詞は単純に一人の人物を指すものではなく、「複合的」(complexe)なものだと断言する。

(……) 小説において使用される人称はつねに複合的であり、日常会話の単純な人称が結合したものである。⁵⁸⁾

たとえば、ビュトールが「叙述の最も素朴で

基本となる形式]⁵⁹⁾とする三人称も、それがひとたび小説で用いられれば、この三人称を通して、物語を語る作者と語りかけられる読者という二人の实在の人物と、物語の対象となる主人公という架空の人物の三人の人物が関係することになり、これらの三者が日常の会話ではそれぞれ「私」「きみ」「彼」に当ることを考えると、

小説という形の物語があれば、かならずこれら三つの人称が作用していることになるのだ⁶⁰⁾

と説明している。言い換えれば、これら三つの人称がつねに小説の人称には関係し、「日常生活で持ちうる確固さをかなり失って」「それらが交流する」場こそ小説の場にほかならないということになるだろう。このような議論の出発点には、「書くこと」とはつねに意識への世界の現われ方の探索とする現象学的小説観があることをもう一度確認しておこう。ビュトールは「書くこと」をつねに「読むこと」との関連でとらえていく。いや、「書く者」のうちに「最初の読者」を認める⁶¹⁾ビュトールにあつて、「書くこと」と「読むこと」はほぼ等しい創造の身振りであり、私たちは「書きつつ読み」また「読みつつ書いている」と言うべきなのかもしれない。

こうして、素朴な三人称による叙述の背後につねに語る者と語られる者(人々)がいることを意識したとき、叙述は三人称から一人称へ移行する、とビュトールは述べる。そして、それにともなつて

視点の導入によるリアリズムにおける進歩が重要である。⁶²⁾

とビュトールが続けると、人稱問題に現わ

60) *Ibid.*, p.61.

61) Michel Butor, 《Le Livre comme objet》 in Michel Butor, *Répertoire II*, Minuit, 1964, p.104.

62) Michel Butor, 《L'Usage des pronoms personnels dans le roman》 (1961) in Michel Butor, *Répertoire II*, Minuit, 1964, p.62.

58) Michel Butor, 《L'Usage des pronoms personnels dans le roman》 (1961) in Michel Butor, *Répertoire II*, Minuit, 1964, p.71.

59) *Ibid.*, p.70.

れる視点の問題の意識化と方法化こそが近代小説の進展を跡づけており、「物語内容」の本当らしさを求めてきたいわば19世紀的なリアリズムは、「語ることそのもの」をも含めた「語り」全体の本当らしさを求めるより拡張されたリアリズム概念になったことを、少ない言葉でさり気なく述べていることがわかる。

じつは、みずからの小説創作の歩みを人称代名詞の使用という点から振り返った感のある「小説における人称代名詞の使用」という小論、すでにその何箇所かを引用してきた12ページほどのこの小論⁶³⁾は、また、近代小説の歴史を人称代名詞の使用という点からたどり、小説における人称代名詞の使用のさらなる可能性を探った論文でもある。

小説作品での人称の選択は、とりわけそれを受け取る読者の立場から見て、どうでもよいことではないことを断った短い前文のあと（すでにのっけから読者という視点が打ち出されている点が興味深い）、9節に分れたこの小論は「最も素朴で基本的な叙述形式である」

「1. 三人称」

に始まり、ついで「語る行為」の意識化の結果として採用される

「2. 一人称」

について述べる条^{くだ}りでは、「語られる事柄と語りとの間の時間的隔たり」⁶⁴⁾が問題視されたのち、その「隔たり」を解決する方法としての

「3. 内的独白」

の矛盾がすでに見たような形で論じられている。そして、本来的に交流状態にある小説における人称代名詞の潜在的な可動性を固定し、自閉的意識に閉じ込めてしまう「閉じられた意識」を開き、人称の交流をふたたび可能にする方法として、

「4. 二人称」

の重要性が語られる。

ここに示されているものは、まさしくビュ

ールの小説作品の歩みにほかならない。

とすれば、すべての人称を体系的に用いた最後の小説作品『段階』の鍵も、当然この先の議論にあることが予想される。事実、この論の後半では、

「5. 人称のさまざまな置き換え=移行 (les déplacements des personnes)」

という考えを軸に、「人称の置き換え」の文学的用法の例である

「6. カエサルの「彼」

と

「7. デカルトの『省案』の「私」

とを分析しつつ、

「8. 複合的な人称代名詞」

という考えが展開されていく。

ビュートルは、日常的な用法においてもフランス語の二人称複数の vousや一人称複数の nousが、たんに単数形の tuやの jeの足し算ではなく、それぞれ三人称（vous の場合）や三人称と一人称（nous の場合）を含みうるものであること、さらにこうした三つの人称はフランス語の場合、そこから各人称が浮き上がって来るような未分化の三人称としての *on*（一般に「ひと」を指す）に包含されうることを示したのち、そのような人称代名詞のずれや重なり合い（これをビュートルは「人称の置き換え=移行」と呼ぶ）の意図的な事例として、

本来一人称で語られるべき事柄に普遍性と客観性を付与するために用いられたカエサルの「彼」や、

一人称で語りながらもじつは読者を考察へと誘うという効果のために用いられている点で二人称を隠しもったデカルトの『省案』における「私」

を挙げている。

ビュートルの議論は、人称代名詞が小説に用いられた場合、本質的に可動性と複数性を帯びることを明らかにしようとするものと言えるだろう。そして、意識的に「置き換え=移行」を生じさせるような人称代名詞の用法を、ビュートルは「複合的な人称代名詞」ととらえるので

63) *Ibid.* 初出は1961年2月 *Les Temps modernes* 誌。

64) *Ibid.*, p.64.

ある。

このような見方に立って、ビュトールは「複合的な人称代名詞」の用例に二つの場合があることを示唆している。

一つは、すでにふれたヘンリー・ジェイムズの『ねじの回転』やキルケゴールの『人生航路の諸段階』の一部に見られる何人もの話者の積み重ねである。たとえば、『ねじの回転』では、主人公の女性がある人に語ったことを、今度はその人が他の人に語るという具合に合計四人の話者がいわば入れ子的に積み重なりつつ交替していく。

もう一つは、それぞれの話者が一人称複数の「私たち」と発話する場合で、文学的用例は挙げられていないものの、家族全員でヴァカンスに出かけて戻ってきたのち、その間の出来事を家族の一人一人が順番に語っていく場合がこれに当たっているが、一つの同じ出来事を次々と異なる人物が語り継いでいく場合（たとえば、フォークナーの『死の床に横たわりて』や芥川の『藪の中』などの場合）はこれに近い。

ともにルッセ流に言えば、話者の〈観点〉の複数の登場人物への〈分散〉ということになるが、じつはルッセは第一の場合にはあまり言及しておらず、そのような物語の入れ子的構造を主に論じたのは『フィギュールIII』⁶⁵⁾のジュネットであった。

ところで、物語の流れを水平なものとみなせば、その物語の外に位置する（ジュネット流に言えば「番級」を異にする）作者と読者は、水平な物語をはさんで、垂直に対峙しているとみなすことができる。ビュトールが示唆する二つの場合は、人称代名詞の水平な方向への活用とともに、垂直な方向への活用の可能性が検討されねばならないことを示している。物語内での主人公の意識への世界の現われ方だけでなく、物語自体の読者への現われ方をつねに考察の対象とするところに⁶⁶⁾、ビュトールの考察の特徴

を認めることができる。この小論の冒頭での「読者への作品の現われ方」についての言及は、ビュトールが小説作品というテキスト全体の現象学を人称という点にそって論じようとしたことを告げる重要な指摘であったことがわかる。

この論文は「複合的な人称代名詞」の活用による二つの方向のさらなる探索可能性を示唆する

「9. 人称代名詞のさまざまな機能」
でしめくられる。

このような諸構造の研究、合成された代名詞の体系的使用によって、私たちはふだんは語ることがないか、少なくとも小説では暗闇のうちにとどまるさまざまな人間集団や人間的現実の諸相について語らせることができるようになり、

小説の内容を垂直に、つまり、その内容と作者、話者との関係や、そのただ中においてそうした小説の内容が私たちの目に現われることになる世界との関係を明瞭にすることができると同時に、

水平に、つまり、小説の内容を形作る登場人物間の諸関係やそうした人物の内面を明瞭にすることができるようになるだろう。⁶⁷⁾

9. 話者の置き換え

最後の小説作品となる四作目の『段階』では、一人称、二人称、三人称とすべての人称が用いられている点だけを見ても、前三作の総決算であることがわかる。しかも、その人称代名詞の用法を細かく検討すると、一貫した一人称による内在的な話者を維持しつつ、水平と垂直の二つの方向に「複合的な人称代名詞」が活用されていることが明らかになってくる。

おそらく物語そのものは、これまでのビュトールの小説の中でも最も単純である。『段階』は、パリのリセ、テーヌ校の地理と歴史の教師

65) Gérard Genette, *op. cit.*

66) これはW・イーザーやH・R・ヤウスなどの「ドイツ受容美学」につながる考えである。

67) Michel Butor, 《L'Usage des pronoms personnels dans le roman》(1961) in Michel Butor, *Répertoire II*, Minuit, 1964, p. 72.

ピエール・ヴェルニエによる、甥エレールのいる第2学級A組の一時間の授業の描写である。授業のテーマは「アメリカ大陸の発見と征服」。ヴェルニエはこの授業の行なわれた1954年10月12日の火曜に叙述を開始する。それは、その日がアメリカ大陸の発見の日付であるばかりか、甥エレールの誕生日でもあったからだ。この叙述は甥のエレールが将来、「混乱し、消失し、互いに矛盾し合い、私たちの上を流れていく(……) 巨大な量の情報を正しくつかみ直して」⁶⁸⁾ 自己の姿を統一的にとらえる助けとなるようにと願って企てられたもので、未来のエレールを読者としているのである。これは、基本的には、途方もなく巨大な現代社会の中で、自己を失い、氾濫する情報の中に投げ出されて混濁した私たちの生に統一性を与えようとする企て、甥エレールに仮託して行なわれる自己回復の企てである。

この意味で、この作品は、これまでのビュートルの小説で追求されて来た自己同一性の回復の試みの延長線上にあることは明らかだ。しかし、けっして主観性にだけ閉じ込めるのではなく外界へと開かれつつも(『時間割』の空白の一日、『心変わり』の二人称)、あらかじめ枠組が限定され(『ミラノ通り』はあるアパートの住民たちの12時間の描写、『時間割』は主人公の一年間の滞在の記録、『心変わり』はほぼ一夜の車内での主人公の意識のドラマであった)、自己回復の動きに一定の求心性が認められた以前の作品に比べて、ここでは自己回復の問題は、いっそうはっきりと遠心的な動きのうちに現われてくる。そして、重要なことは、その遠心的な動きがまさしく人称代名詞の変換による「語り」の拡張と視点の重層化を余儀なくする点である。

『段階』では、「私たちがその中でもがいている巨大な錯雑さに幾許かの光をもたらしこと」⁶⁹⁾に力点があることを忘れてはならない。それは、自己を状況においてとらえること、つま

り、個人をさまざまな関係性のうちにとらえることと言い換えうるだろう。したがって、話者ヴェルニエが、基軸となる一時間の授業を位置づけるために、その前後の時間から、一日、一週間、さらには一ヵ月とその叙述の範囲を拡げてゆくのも当然であるし、また、第2学級A組の生徒と教師42名の生活を描くために、「学級内部の親戚関係による結びつき」⁷⁰⁾を利用して、図にあるような血縁関係にある三人一組のグループを作り、各グループごとに描写していく手段をとったのもうなずける。

こうして、作品のI部では、ヴェルニエが一人称で語り、受け手のエレールを二人称、自分の同僚でやはりエレールの叔父(ヴェルニエとは血の繋がりはない) アンリ・ジュレをはじめとする他の人々を三人称で描いていく。まず、ここで物語の受け手が物語内に設定されたことで、『心変わり』の場合には示唆的なものにとどまった「作者—読者」の関係が物語の説話的なレベルで顕在化したことを確認しておこう。

ところで、当初一時間の授業の叙述だったものが、叙述対象がはてしなく広がり、ついにはその範囲が前後六年にもおよび(『時間割』ですで見られた叙述の現在と語られる時間の隔たりは、『時間割』ではとにもかくにも一日に縮まったものの、『時間割』の場合のように叙述の枠組——『時間割』では一年であった——を持たない『段階』では大きくなる一方である)、それとともに「三人一組の組織」にも血縁関係の度合いや知りえる情報の点で「極度の不均衡」⁷¹⁾が生じ、ついには三人一組の手法も第2学級A組の全体をとらえるうえで無理なものになってくる。複数の人物にかかわる広大な現実を秩序づけ、その多様で複雑な関係性をとらえるのに、一人の人物の視点からの叙述では、不十分なものとなるのは明らかだ。

このような状況を前に話者ヴェルニエは次のように述べる。

68) Michel Butor, *Degrés*, Gallimard, 1960, p.53.

69) *Ibid.*, p.117.

70) *Ibid.*, p.171.

71) *Ibid.*, p.115.

観察可能なものにする、この瞬間の上に反射して、幽暗の現在にわずかなりと照明を与える、そういう光をもたらすことになる。⁷³⁾(傍点筆者)

そして、ここでいう「文法的範疇」とは、まさしく物語の文法で「語り」の視点を決定する人称代名詞のことにほかならない。視点を換えることこそ、事実により広い照明をもたらす、より多くの要素との結合を可能にするだろう。また、ヴェルニエが甥の目を借りるという手法は、想像力を増さずにはおかないはずである。ヴェルニエは、この「文法的範疇」によって〈きみ〉を〈私〉へと移行させることについて次のように述べている。

そして、そのとききみはその壁の向こうで、私が三十年戦争の発端を話すのを聞いていたのだが、にもかかわらず、私がきみに伝え残すこれらすべての状況や、その重なり合いのおかげで、そうした訂正された宿題がどんなふうであったか、第1近代学級の生徒に彼がどういうことを言ったが、正確さと現実らしさを充分ともなっていてきみがきみのうちに再現しうるようになることこそ、私が望んでいるものだ。

(……)

きみ自身がどんなだったか、つまりきみがどこから来たか、どこへ行くのか、きみの現在のベクトルはどこへ向かっているのか、それらのことをきみが自身に再現しうるには、すでに今から私は秩序立った想像力の行使、再構成や仮説の設定といった大きな努力をはらわねばならないだろう、また、私がきみの立場に身を置き、私自身をきみの眼を借りて見、したがって、この物語の均衡をくずして、きみにしゃべらせねばならない。⁷⁴⁾

こうして、自己を別の人間の立場において物を見、さらにその人間を通して自己を見るという複雑な「秩序立った想像力の行使」が行なわれ、今までヴェルニエの単一的視点から一人称で語られてきた事柄は、エレールの目を借りたヴェルニエの一人称、したがって『省察』におけるデカルトの〈私〉のように、「二人称の隠蔽」としての「置き換えられた一人称」から語り直され、物語全体が「仮説の設定」による「再構成」を施されることになる。

また、ヴェルニエはなぜこの甥の視点を「置き換え」の対象として選んだかを以下のように弁明している。

きみについて知っていることのすべてによって、私は当然、ぼくはこう思っていた、ああ考えていた、というような言葉をきみの口から言わせることができる、

きみがそこに自分自身の姿を認めることができるようになってほしいし、あるいは逆に、そしてその方が一層いいのだが、読み進むうちに、この部分はこんなではないという細部の否認がきみのうちに生じ、その結果、この過去の一場面、すでに過去のものとなっているはずのこの教育の一場面全体を、きみがきみの前に立ち昇らせることができるようになってほしいと思っており、現在のところきみの手の及ばないそのような場面の全体の所有をこそきみにしてほしいと思っている。⁷⁵⁾

つまり、ヴェルニエは、たんに事物を多面的にとらえようとするだけでなく、描写の陥らざるをえない蓋然性、さらにはその虚偽性さえをも一つの衝撃力として読者のうちに真の像を挑発しようとするのであり、それには読者であるエレールの視点を不当にも自己のものとして語ることが最も有効であると考えたのである。こうして、視点の単一性から生じた内的矛盾を、そこに生じた歪みそのものを叙述上のばねとし

73) *Ibid.*, p.117.

74) *Ibid.*, p.118.

75) *Ibid.*, p.119.

て乗り越え、さらに単一の視点による他の視点の不当な所有を、その不当性ゆえにもろもろの困難と限界に対する未来へ向けた踏み台にしようとするのである。

それは一見すると同じ事柄を別の話者が語るという点で、話者の水平な交替であり、また同時にある人物の視点を物語内で他の人物に委ねるという点で、話者の垂直な積み重ねであるかのように見える。しかし、真の話者がヴェルニエである以上、そうした「人称の置き換え」は表面上のものであり、物語テキスト全体の「語り」の一貫性は保証されているはずである。

10. 「語り」のねじれ

I部の末尾で本来この叙述の受け手（読者）である甥のエレールを話者として設定することを思いついたヴェルニエは、エレールが話者となるII部で、

(……) 実際にしゃべっているのはぼくではなくあなた(ヴェルニエ)だ(……)⁷⁶⁾〔()内は筆者による補筆。以下の引用文でも同様〕

とエレールの口を借りてたびたびことわっている。話者の交替が表面上のものであり、エレールの一人称は本来二人称であるべきものが一人称の形に「移行」し「置き換え」られたものであること、すでに言及したようにカエサルの三人称を擬装した一人称やデカルトの一人称を擬装した二人称と同じ、一人称を擬装した二人称であることを、テキストの本文自体が、あたかも私たち読者に、確認するよう呼びかけていることがわかる。たしかに、このような手法は単一の視点による叙述に比べ、現実の錯雑さをよりよく表現しうるかもしれないが、それでもやはり多様な関係の全体を十全にとらえるものではない。後に詳しくふれるエレールとヴェルニエの不和のため、エレールの視点を借りた「語り」が不都合なものになると、II部の終わ

り近くで、真の話者ヴェルニエは、表面上の話者エレールの口を借りて次のように述べる。

アンリ叔父さんこそこの作品の活用から見て一人称で示されてしかるべきである。

(……) ぼくよりも彼がこの企てに多大な興味を抱き、きわめて熱心にあなただけを助けるようになった以上、ぼくよりもアンリ叔父さんの方が一人称にはるかにふさわしい。⁷⁷⁾

こうして、さらにもう一度「人称の置き換え」が行なわれ、今度はヴェルニエの同僚で、やはりエレールの叔父のアンリ・ジューレが話者に仕立てられ、III部ではこのアンリ・ジューレが一人称となり、ヴェルニエは三人称で描かれることになる。それは、あたかもひとたび作動した「人称の置き換え=移行」というメカニズムが一人歩きし、物語全体を食い尽くしていく過程のようでもある。

いずれにしても、作品全体は二度にわたる「人称の置き換え」によってほぼ同じ内容が三人の視点から語られ、少なくとも構成の上では立体的で重層的な構築物となっていることがわかる。

だが、この構築物はたんにその三つの層が相互に照らし合っているから重層的であるというだけではない。奇妙なねじれを内包しているのだ。というのも、ジューレが表面上の話者となったIII部の途中で、真の話者であったはずのヴェルニエは、膨大な叙述の必要からくる疲労のため、死の床に伏し、ついに、仮の話者とされてきたジューレが自分こそが真の話者であると声明するにいたるからだ。

アンリ・ジューレはこう述べる。

きみ(エレール)のピエール叔父さん(ヴェルニエ)はもう書かないだろう。(……)ピエール叔父さんは病院にいる。(……)。書いているのは私(アンリ・ジューレ)だ。私が後を受けて書いている。この崩れかかった廃

76) *Ibid.*, p.149.

77) *Ibid.*, p.277.

墟を、わずかなりと私が支えてやるのだ。⁷⁸⁾

いったいどうなっているのか。一貫した話者によって語られるビュトールの小説に慣れ親しみ、この『段階』においても、「話者の置き換え」が表面上のものであると告げられてきた私たち読者は、ここにきて戸惑いを感じずにはいられない。

ジャン・ルードー、アンドレ・エルボー、リュシアン・デレンバックらの批評家は、ジュールのものとされるこの発言をそのまま受け入れ、III部では、話者の転換がじっさいに行なわれたとみなしている⁷⁹⁾。また、ビュトール自身も、この問題に触れ、I部、II部では一貫してヴェルニエが話者であることに疑いはないが、III部には話者が二人おり、最後はジュールが叙述に終止符を打つのだと述べている⁸⁰⁾。

では、こうした発言にしたがって、今かりに話者の転換がじっさいのものだとした場合、話者はいったいIII部のどの部分から代わったのだろうか。ジュールが話者となるIII部のはじめからだろうか。しかし、さきほどの前頁の引用が示すごとく、ジュールは仮の話者であったはず

だ。すると、III部の途中、ジュールがみずから話者だと言い出した前後からなのだろうか。

このように、さきほど引いたジュールのものとされる発言は、問題を次々と呼び覚まし、この作品の「語り」の性格を揺るがしかねない。話者の一貫性はビュトールの小説の存立にかかわる問題である以上、その破棄につながるこうした事態について、作品そのものに即して考察する必要があるだろう。

それにはまず、この作品全体を形造る叙述の性格を思い起こさねばならない。

作品のI部でヴェルニエは、同僚ジュールの言動を描くにあたり、自分の知っている事実だけでは不十分なため、どうしても「想像することを余儀なくされる」⁸¹⁾と述べたあと、この想像も自分がジュールについて知っていることに基づいている以上、たんなる作り事ではなく一定の真実性をもっていると主張する。

すべては、「想像と蓋然性との広大な地帯」⁸²⁾の中で「さまざまな段階の真実性」⁸³⁾を持っている、このような見方に立って、多くの人々の生活を描くのに、ヴェルニエは、事実によるだけでなく多少ともそれらの人々について持っている自己の知識に基づいて、「秩序立った想像力を行使し(……)、再構成や仮説を設定するといった大きな努力」⁸⁴⁾をばらう。

したがって、伝聞や推定を含んで事実と想像が絡み合った叙述から、純粋な事実だけ、あるいは想像だけを注出することはほとんど不可能に近い。そしてそれは、叙述の源泉である話者の確定をも困難なものにする。I部やII部にも、ジュールの手が入っていることも考えられるし、また話者の転換さえ本当のものかどうか怪しくなりかねない。作品に即して内在的な読みを貫くかぎり、この話者の転換について決定的な答えを出すことはできないのである。考えうるさまざまな解答自体が、「さまざまな段階の真実

78) *Ibid.*, p.367.

79) 以下に挙げる批評家は、それぞれの評論中で、『段階』を論じる際、「話者の転換」に触れているが、III部では実際に話者が代わったことを認めて、この問題を深く掘り下げてはいない。ページ数は「話者の転換」に関連した箇所の見られるページ数。

Jean Roudaut, 《Répétition et modification dans deux romans de Michel Butor》 in *Estratto da «Saggi e ricerche de letteratura francese»*, vol. VIII Anno 1967, Libreria Goliardica Editrice p. 339 ; André Helbo, *Michel Butor, vers une littérature du signe*, Editions Complexe, 1975, p. 145 ; Lucien Dällenbach, *Le Livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor*, Minard, Archives des lettres modernes 135, 1972, pp. 39-40.

ただ、「段階」を論じた多くの評論家中、ジャン・リカルドゥーは、「だれがしゃべっているのか」という問いの重要性を強調し、「話者の転換」は本当に起こったとも起こらなかったともとれると述べている。

Jean Ricardou, 《Michel Butor ou le roman et ses degrés》 in *La Nouvelle Revue Française*, no. 85, 1er juin 1960, pp. 1157-1161.

80) F. C. St. Aubyn, 《Entretien avec Michel Butor》 in *The French Review*, vol. XXXVI, octobre 1962, pp. 13-14.

81) Michel Butor, *Degrés*, Gallimard, 1960, p.116.

82) *Ibid.*, p.117.

83) *Ibid.*, p.117.

84) *Ibid.*, p.118.

I 部			II 部		III 部	
ヴェルニエ	〈私〉	(je)	〈あなた〉	(tu)	〈彼〉	(il)
エレール	〈きみ〉	(tu)	〈ぼく〉	(je)	〈きみ〉	(tu)
ジューレ	〈彼〉	(il)	〈彼〉	(il)	〈私〉	(je)

性」を示し、「想像と蓋然性との広大な地帯」に位置することになってしまうのだ。

結局、探索を続ければ続けるほど、話者が誰であるのか定かではなくなってしまう。

だれがしゃべっているのか⁸⁵⁾

これは作品の最後の一行であり、作品全体を締めくくる問いにほかならない。死の床に伏すヴェルニエが、そこに集まった作品の主要な登場人物たちに向けて発するこの問いかけこそ、作品そのものを成り立たせる問いであると同時に、作品が全体として投げかける問いでもあることに私たちは気づくのだ⁸⁶⁾。

11. 話者の死

現実と虚構との絡み合いとも言うべきずれとひずみに満ちた叙述を通して、語っている者がいつしか語られる者となる。そのような奇妙なねじれが、この作品にはたしかに認めることができる。一人称で語り始めた話者は「人称の置き換え」という自身の弄した策に絡め取られ、いつの間にか話者として地位を剝奪され、みずから語る世界の一人物となってしまったのだ。

『段階』の各部で、同一人物がどの人称で示されているか図示すると上のようになる。

これを見ると、話者の水平な交替によって、

ヴェルニエが話者の位置から聞き手の位置に移行し、次第にその創造者としての地位を失い、III部の途中でジューレが真の話者と名乗りをあげるにいたって、決定的に物語の人物になってしまったことがよくわかる。

ヴェルニエは〈私〉から〈きみ〉へ、さらに〈彼〉へと移行し、みずから始めた叙述の中へと呑み込まれたのである。それは、この作品での「話者の転換」は本当に起こったとも起こらなかったとも言えるとするジャン・リカルドゥーの議論にしたがえば、叙述の創造者たるべき話者がその叙述によって創り出されるようになり、叙述によって現実から虚構へと引きずり込まれたと言うことになるだろう⁸⁷⁾。とすれば、虚構化した彼が死を迎えざるをえなくなるのも当然ではないだろうか。

ところで、このような虚構を生み出した話者の虚構化は、ジュネットが「メタレプス」(métalepse)と呼んだ現象であった。ジュネットは、物語中の物語というように二つ以上の叙述の審級があるとき、一方の物語の中の人物が突然他の物語中に入ってしまうような叙述の審級の侵犯を「メタレプス」と名づけ、この侵犯がまさしく叙述の限界を乗り越えて、「人が語りを行う世界と人が語る世界という二つの世界の間にある神聖ではあるが不動のものではない境界」⁸⁸⁾を露わにするとした。

そこからボルヘスが正しくも示した不安が生まれる。「もしある虚構の中の人物が読者や観客でありうるとすれば、それらの人物のすることを讀んだり、観たりする私たちも虚構の人物でありうるのではないか」メタレプス

85) *Ibid.*, p.389.

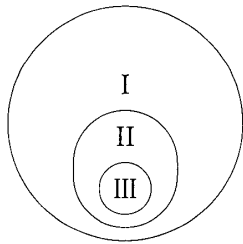
86) 注の 79) で紹介した論文で、ジャン・リカルドゥーは、ここに「疎外という様態での、現実と虚構の相互深化の弁証法」(La dialectique d'approfondissement du réel et de la fiction sur le mode de l'aliénation)を見た。「本の最後の文章、〈だれがしゃべっているのか〉という問いは、自己と世界、そして作品そのものによって自己の作品を失くした話者の最後の叫びである。」これは、リカルドゥーの結論である。Jean Ricardou, 《Michel Butor ou le roman et ses degrés》in *La Nouvelle Revue Française*, no. 85, ler juin 1960, p. 1161.

87) *Ibid.*, p.1161.

88) Gérard Genette, *op. cit.*, p. 243.

の最も人を困惑させる例はまさにこの受け入れ難いが執拗につきまとう仮定のうちにあり、物語の外のことは多分いつもすでに物語的であるし、また、話者とその話し相手つまりあなた方や私は、ひょっとするといまだ何らかの物語に属しているのかもしれないということなのだ。⁸⁹⁾

このような話者が自己の語る物語に呑み込まれるというメタレプスによるゆがみとねじれはヴェルニエの企図に起因している。さきほどの図を本来すべての話者がI部の話者ヴェルニエであること考えて、表面上の話者の交替の背後にある話者の垂直な積み重ねをわかりやすいように図示すると次のようになるだろう。



- I. je: ヴェルニエ tu: エレール il: ジューレ
 II. je: エレール tu: ヴェルニエ il: ジューレ
 III. je: ジューレ tu: エレール il: ヴェルニエ

だが、じつは最後の円は、III部の途中で本当の話者がジューレであるとされることで、全体の話者であるヴェルニエの〈私〉のうちに収まらず、逆に、I部の〈私〉であるヴェルニエをも包み込んでしまうことになる。したがって、そのかぎりにおいて、L. デレンバックがジッドの『贋金づくり』や『パリュード』にその典型を見た「同一者のうちへの他者の統合、内部と

外部の動揺」⁹⁰⁾があるとみなすことができるだろう。そのとき、小説は「同時に自己の内部でも外部でもあり、裏と表がもはや機能しないゆがんだ空間のうちに私たちを導き入れる」⁹¹⁾ことになる。それは、いわば「メビウスの輪」のごときものとなって読者を戸惑わせ、いったい自分がどこにいるのか、何が確かなのかも揺らぎ出すのである。

だが、『段階』では、まさに「同一者(〈私〉)のうちに他者(〈きみ〉や〈彼〉)を統合する」ことが不可能だからこそ、このようなゆがみが生じたのであり、この一見メビウスの輪と思われるものは、けっして完全に閉じているのではない。それは、話者の虚構化が話者の死を紹来したことに現われている。話者の死は、いわば「語り」のゆがみのほころびであり、開口部でもあるのだ。

では、どうしてこのゆがみともねじれとも言えるものが生じてしまったのか。それは、あくまで一個の「私」を中心に設定し、そこに「きみ」や「彼」を含めた世界の全体を紹き入れようとしたからである。これは、一方で個人の経験の描出とその註釈を望み、他方でより広い世界を取り込んで作品世界を普遍的なものにしようとしたプルーストの話者マルセルの出会った困難と同じ種類の困難であった。プルーストの話者マルセルにあっては、語られた世界が実人生を超出するほどにまでいたり、自己の生を語ることによって価値づけるといった試みに成功するに反し、ヴェルニエの場合には、語ることが実人生のいっさいを奪い取ってしまったのである。

こうして叙述を支えてきた話者は、まさしく語る行為そのものによって死ぬのである。「語っているのはだれなのか」と問いを発しつつ。

90) Lucien Dällenbach, *Le Récit Spéculaire*, Seuil, 1977, p. 44.

91) Lucien Dällenbach, *Le Livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor*, Minard, Archives des lettres modernes 135, p.61.

89) *Ibid.*, p.243.

なお神秘的な世界で、だれを相手にしているのか、どうやったらそれを知ることができるのか。人は自分が仕掛けた罠にはまってしまいかもしれない。⁹²⁾

これは、エレールの読む小説『おまえにつきまとうのはだれか語れ』の一節であるが、『段階』という作品の末尾近く、III部の後半におかれているため、あたかも話者ヴェルニエの（そして、話者の問題をめぐって読みを繰り返してきた私たち読者の）状況を説明しているかのようである。

12. 「語り」の破局

話者の死は、話者の一貫性の破綻によるだけでなく、じつはさらに根本的な矛盾、語ることにそのものの不可能性に根ざしている。したがって、『段階』における破局を見極めるためには、最後に語ることに自体の不可能性について検討してみなければならない。

客観的な観察などというものが本来成立せず、観察主体の眼差が、対象を異なるものに変えてしまうことを私たちは知っている。ところで、このような観察にもまして能動的な書くという行為は、書く主体と書かれる対象とを含む広い現実には作用せずにはおかないはずである。まして、自分もその一員である教師と生徒の社会を刻々と変化する現在時においてとらえようとする話者ヴェルニエの企てにあつて、書くという行為のもたらす帰結は、書くという行為そのものを揺さぶるほど大きなものとなってくる。

『段階』の中には、書くという行為の引き起こす攪乱作用があちこちで観察できる。10月12日から執筆を開始したヴェルニエは翌13日の授業中、生徒の一人ドニ・レニエが彼の話を見聞かずに他の事をしているのを見過ごしてしまう。

私がそれを見過ごしたのは、(……)すでに

このノートを書き始めており、したがってきみの級友たちの態度や行動に新たな興味を寄せていて、そういう彼らの動きを私の方から乱したくなかったからだ。⁹³⁾

こうして、叙述を始めるや、早くもその叙述がヴェルニエの態度を変えてしまうのだった。

叙述が引き起こす変化はこれにとどまらない。叙述に要する多大な時間のために、ヴェルニエは哲学級の授業の下調べができず、授業を思うように運べないという苦い経験を味わっている⁹⁴⁾。授業を描く叙述のために、当の授業を台無しにしたのではどうしようもないわけで、この苦い経験のあと、ヴェルニエは叙述のために授業時間を潰すことがけっしてないようにと決心し、「きわめて厳格な修道僧のような規律」⁹⁵⁾を作り、授業準備の時間とノート執筆の時間とを峻別する。

ところが、この二つの時間、二つの仕事の峻別は、ヴェルニエにかえて強く「自己分裂」⁹⁶⁾を意識させる結果になってしまう。ところで、この分裂は、書き手としての自己と書かれる世界に属する自己の分裂、すでに『時間割』で作品化された分裂にほかならない。そして、物語の受け手が物語内に設定された『段階』では、この分裂はその受け手エレールをも変化させ、さらには、この叙述以前には「心からの尊敬」と「真の友情」⁹⁷⁾で結ばれていた物語の送り手と受け手、つまりヴェルニエとエレールの間をも決定的に引き裂くことになってしまう。

ヴェルニエは、この叙述を始めるにあたって、情報の不足を補い、描写をより完全なものとするために、エレールに協力を求める。こうして「一種の協定」⁹⁸⁾を結んだ二人は、今まで以上に深く結びつくのだが、この協定が秘密のもので

93) *Ibid.*, p.57.

94) *Ibid.*, p.58.

95) *Ibid.*, p.100.

96) *Ibid.*, p.100.

97) *Ibid.*, p.61.

98) *Ibid.*, p.150.

92) Michel Butor, *Degrés*, Gallimard, 1960, p. 377.

ある以上、二人は学校や家族の中で、二人の結びつきを隠さねばならず、そのような関係のために、ヴェルニエは地理の授業中エレールに質問できなくなり、その理由が自分がエレールのために書いている「ノートから生まれたいかにも奇妙で親密な関係」⁹⁹⁾のためであることに思いあたる。

一方エレールは、ヴェルニエとの協定に「多少とも危険なもの」¹⁰⁰⁾のあることを感じつつも、15歳になって新たに与えられた「一つの役割」¹⁰¹⁾として、それを喜んで受け入れ、敬愛する叔父のために情報集めに励む。たとえば、ヴェルニエの授業中に、級友ミシェル・ダヴァルの家の引っ越しについて聞こうとして、エレールがダヴァルと内緒話をしたのはヴェルニエの叙述のためであった。

(……)そして、ぼくはあなたの話を聞かずに、彼(ダヴァル)の話に注意深く耳を傾けるのに躊躇を感じなかった。あなたがぼくを罰しないだろうということ、あなたの計画にとってこれほど重要な情報が、しばらくあとでぼくを通して教えてもらえることを嬉しく思うあまり、どうしてもやむをえない場合以外は、彼をも罰しないだろうということがわかっていたからだ。¹⁰²⁾

こうして、エレールのための叙述が、当のエレールをも変えてしまう。しかし、このようなことも度重なれば、みなは注意を引かざるをえない。

もうだめだ、クラスみんなはぼくを警戒し始めている。でも、ぼくは彼を裏切ることにはできない。彼の手伝いを続けていかなければならないのだ。¹⁰³⁾

今や書き手であるヴェルニエだけでなく、叙述の受け手であるエレールも、この叙述によって引き裂かれてしまったのだ。やがて、エレールは級友のダヴァルに「スパイ」とののしられた後に、ヴェルニエを捨てざるをえなくなる。二人を分かち決定的瞬間が訪れる。ヴェルニエにたのまれた情報集めのため、授業中に他のことをしていたエレールは、ヴェルニエに叱責され、こう叫ぶ。

「いいえ、もうやりません、やりません。」
きみ(エレール)は教室を出て、扉をバタンと閉めた。きみの叔父さん(ヴェルニエ)の眼には涙があふれていた。¹⁰⁴⁾

ついにヴェルニエの始めたエレールのための叙述が、その受け手であるエレールと送り手であるヴェルニエとの間に「憎悪と恐怖の深淵」¹⁰⁵⁾を穿ってしまったのだ。

さらに付け加えるなら、ヴェルニエは恋人ミシュリーヌ・パヴァンとの結婚をも犠牲にしているのだった。この叙述を始める前、「孤独と不毛の生活」¹⁰⁶⁾から抜け出すには「文学と結婚という二つの方法がある」¹⁰⁷⁾と考えていた彼は、パヴァンに励まされて叙述を始めたものの、その叙述がパヴァンと会う時間を奪ってしまったからだ。こうして、ヴェルニエは同僚たちの中で孤立し、エレールと決裂したため、エレールの両親とも不和になり、やがて病に倒れ、ついには死の床に伏すのであった。

このように見てくると、ヴェルニエが作品の終曲近くで恋人パヴァンに送った、次の手紙の一節がけっして誇張でなく、きわめて重要な意味をもっていることがわかる。

いつになったら終わることができるのでし

99) *Ibid.*, p.60.

100) *Ibid.*, p.150.

101) *Ibid.*, p.150.

102) *Ibid.*, p.187.

103) *Ibid.*, p.363.

104) *Ibid.*, p.382.

105) *Ibid.*, p.366.

106) *Ibid.*, p.162.

107) *Ibid.*, p.162.

よう、ミシュリーヌ、この巨大な障害、殺人的な障害、血塗られたこの著作はいつ乗り越えられるのでしょうか。¹⁰⁸⁾

叙述は話者を破滅させ、その受け手をも傷つけ、多くの人々に混乱をもたらし、ついにみずから破局にいたる。『段階』では語ることを破滅させてしまうのだ。このような語ることの不可能性がこのままでは乗り越えられない矛盾であることは明らかである。話者ヴェルニエの死とは、語ることにそのものによって引き起こされた死であった。

事実、ビュートルもすでに挙げたセント・オーバインとの対談¹⁰⁹⁾で、「話者の転換」について『段階』での「話者の交替」があったとするいささか合理的にすぎる説明をした後、この作品においては、「体系的に果てしなく文脈を拡げよう」ような「一種の描写装置」(une sorte de machinerie descriptive)を、いかに止めるかが問題となり、それが「一個の内的破局」(une catastrophe intérieure)として描かれていることを認めているのである。

内的な破局、その物語が語ると同時に生み出す破局¹¹⁰⁾

このビュートルの言葉が示すように、『段階』とは、語ることに破局にほかならないのである。こうして、「単一な語り」としての小説の可能性を一貫して探究してきたビュートルにとって、その「語り」の到達点となった「死の物語」である『段階』とは、「物語の死」であること、「単一的な虚構」の死であることがはっきりする。

13. 小説以後

『段階』以前のビュートルは、けっして作中で完全に成就されることがないとは言え、概して「私」を統一する可能性を求めて来たと言え

るだろう。結果として自己統一の失敗を語りつつも、少なくとも、そのような失敗を克明に記すことで、自己統一への強い希求を作品という廃虚の向こうにかいま見せてきたことは確かである。

しかし、『段階』では、個人をむしろ関係性の網のうちにとらえようとする動きが明確になり、話者の重層化による「語り」の拡散は、結果としてこの動きを強めるものとなっていることは間違いない。

そして、この『段階』のいたり着いた話者の死を機に、ビュートルは今までの方向をあたかも反転し、語りによる「私」の分裂という方向をより積極的に押し進め、自己そのものを外界へと限りなく開いていくようになる。つまり、自己を閉じた統一体へと向かわせるのではなく、たえず変転する運動にゆだね、その多様な自己の運動そのものを自己として認めていこうというのだ。それは、諸関係の交点に個人としての自己をとらえようとすることでもある。そして、そのとき、そのような作品の有する人称構造は、『段階』があくまで「私」を出発点としたためにいたり着けなかった「私たち」 nous やフランス語の on (一般に「ひと」といったものになるだろうことが予想される。

『段階』の叙述はすでに、物語の展開を形作る因果的連鎖を欠き、たんなる事項や描写の集積となりかけているばかりか、作中いたるところに散りばめられたリセの教科書や雑誌からの引用が、そのような分散化にさらに拍車をかけている。そして、断片化した叙述をかりうじて中心化していた話者が死んだ今、そこにはおのずと可動的で複数的な文学形式が浮かび上がっては来ないだろうか。それは、『段階』が「アメリカ大陸の発見と征服」の授業テーマにしていたのを引き継ぐように、ビュートルによる「アメリカ大陸の発見と征服」とも言うべき『モビール』ではじめて十全な表現を得るのだが、それについての議論は、この小論の枠を越える以上、私たちはとりあえず、そのような新たな文学的形式への移行のため、ビュートルが『段階』

108) *Ibid.*, p.365.

109) F. C. St. Aubyn, *op. cit.*,

110) *Ibid.*, pp.19-20.

において話者に[・][・][・]内的な死を生きさせる必要があったこと、しかもその死が新しい形式の誕生となるような死であったことを確認しておくべきだろう。ビュトールにとって「死の物語」である『段階』を「物語の死」へと転じ、そこに新しい文学形式を汲み取ることこそ必要であったのだ。

しかし、それにしても私たちに驚かすのは、残された四つの小説作品が、近代小説の「語り」の問題を見事に集約しつつ、その批評となりえているばかりか、『段階』で話者を必然的な死へと導く作者ビュトールのあまりに確かな足取りである。