

# 『アルゴールの城にて』における演劇的記述

高木敬二

## 1. 序

ジュリアン・グラックの処女物語作品『アルゴールの城にて』 *Au Château d'Argol*<sup>1)</sup> において、描写される外的世界の多くは、登場人物の五感を通じて知覚される世界の形をとって描き出されている。また、それと平行して物語の主軸を形成しているのは、登場人物たちの思考および感情の流れ、言わば彼らの内的世界の推移である。登場人物によって感受される外的世界と彼ら自身の内的世界。これら二つの世界の交感および拮抗が、この物語の進行を担う有力な動力源のひとつとしてある。他方、話法に着目してみるならば、この作品では直接話法はまったく採用されていない。つまり、人物たちの「台詞」は、いかなるページにも記述されていないのである。この物語の主導線を担うはずの登場人物の心理の経緯は、いかに微細なものであれ、すべて語り手によって掬いとられたものとして提示されている。この作品ではそれゆえ、外的自然を見つめる登場人物の視線のうえ（あるいはなか）に、その人物を克明に観察し続ける語り手の視線が、絶えず重ね合わされていることになる。この作品のダイナミズムを根底で支えているのは、実は「外」と「内」をめぐるそのような重層的な視線構造にほかならない。

一方、この作品では、劇に関係する種々の記述が散見される。語り手は、例えば登場人物について語る際、文字通り舞台のうえに立つ人物について語る手法をそのままに、しばしば物語っている。劇に関係するそうした記述が多用される結果、語り手による語り、特に登場人物を外から観察する語りは、一層の客観性を帯びていくかに見える。それに伴い、上に述べた重層的視線構造は、より堅固なものとして読みとられていくこととなる。その意味で、この作品のなかの劇に関係する一連の記述は、この視線構造と相補的に補強しあう関係にあると言っていいただろう。本稿では、そうした視線構造、さらには作品全体のダイナミズムと密接な関連を示す、一連の演劇的記述について検討していくことにしたい。

## II. 演劇的用語の使用

これまでしばしば指摘されてきたように、<sup>2)</sup> 『アルゴール』に登場する主要な三人の人物（アルペール、エルミニアン、ハイデ）の関係性は、この物語を解釈するうえ

での重要な鍵となるものである。次に引用する一節は、そのなかの一人、そして恐らくは最も重要な人物であるエルミニアンについて述べるくだりのひとつである。

Mais ces intrigues à l'instant où elles semblaient devoir prendre un caractère fatal avaient toujours tourné court, car Herminien, au moment où sa partenaire [= Albert] pénétrait sur la scène héroïque, et s'encourageait au drame par la réflexion complaisante de tout le décor où elle projetait une passion vive, savait s'armer à point d'une ironie détachée et sarcastique qu'il maniait alors avec la maîtrise d'une arme ou d'un charme, et à laquelle nulle passion tragique n'avait su encore résister. (p.43)

この一節に読める劇に関係する語彙に着目してみよう。「intrigues」、*«scène héroïque»*、*«drame»*、*«décor»*といった語彙がまずは容易に確認されるわけだが、この一節には、さらに次のような諸連関が認められるように思われる。

まず、「fatal」について述べてみたい。通常「致命的」と訳されるこの語は、われわれにしてみればある意味で月並みな、ごく日常的に使用される語のひとつであるに過ぎない。しかし語源的にみれば、この語の名詞形であり、かつ悲劇の用語でもある fatalité は、「運命」*destin* を意味するラテン語 *fatum* を語源とする語であり、またこの *destin* とは、(特にギリシャ人にとっては)人知を超越する神々の力と同義のものとして捉えられるものにほかならない。<sup>3)</sup> さて、ここで問題としたのは、「fatal」に関するこうした一連のコノテーションについてである。つまり、引用した一節の冒頭で、「(登場人物たちが演ずる「劇」の)筋*«intrigues»*」が「致命的な性格を帯びそうな瞬間まで来ると、いつも急転直下に片づいてしまう*«à l'instant où elles semblaient devoir prendre un caractère fatal avaient toujours tourné court»*」とされている箇所、およびこれ以降の文脈を、こうしたコノテーションに着目する角度から再度読み直してみるならば、エルミニアンに関する次のような人物設定が浮かびあがってくると考えられるのである。それは、人知を越える(神々の)力が解決をもたらす、という意味で「致命的*«fatal»*」となるまさにその瞬間に、エルミニアンはその「筋」に対して、これ以降の文脈によれば彼独自の方法で、しかも独自の解決をもたらしてしまうわけであるのだから、彼には、ギリシャ人にとっての神々にも匹敵する能力が付与されているのではないか、ということである。但し、ここでいう能力とは、劇における神々のそれ、つまり筋を自在に創作できる劇作家の能力であることは言うまでもない。

このように劇作家の立場に立つとも解釈されるエルミニアンが、ここで彼の「共演者*«partenaire»*」すなわちアルベールを前にして、「超然とせせら笑うような皮肉

« une ironie détachée et sarcastique »」を示すとしても、それは何ら不思議なことではない。「筋」を自在に創作できる立場にある彼にしてみれば、ということつまり、三人の登場人物の駆け引きのなかでイニシアチブを握る彼から見れば、「英雄劇の舞台上に飛び出し、書き割りにまで自分の烈しい情念を投影しながら、その舞台装置全体の迎合的な反射を浴びてドラマに熱をこめようとする «pénétrait sur la scène héroïque, et s'encourageait au drame par la réflexion complaisante de tout le décor où elle projetait une passion vive»」アルベールのそうした態度は、すべからず無意味でしかも滑稽なものとしか映るまい。だが、ここでエルミニアンが示す「皮肉」についてわれわれが理解できるのは、何も彼に関する以上の設定に従うからだけではない。というのは、ここで «drame» という語に着目してみたいのだが、アクセル・ブレイスによれば、この語はギリシャ語で「行為 «action»」を意味する drama に由来するものである限りにおいて、不可避性の点でも神話性の点でも、悲劇 tragédie と比べて一段見劣りのするものとして捉えられるものである。<sup>4)</sup> そして «drame» に関するこのコノテーションは、上に述べたエルミアンのシニカルな態度を、さらにはアルベールに対する彼の立場の優位性をより明確にすると思われるのである。つまりアルベールにしてみればそれは「英雄劇 «scène héroïque»」であり、同時に彼はそこに熱をこめて参入しようともしているのだが、実際にはそれは tragédie には及ばない、見劣りのする «drame» にはかならず、この点で安直に「行為」をなそうとするアルベールは侮蔑の対象となるのであり、さらにアルベールに対するエルミアンの優位性は、この点で強く浮かび上がってくると解釈できるのである。

さらに、「charme» について考えてみたい。その直前にある «arme» と並置されることで、ここには一種の押韻的效果が確かに感じられもするのだが、それよりも、ラテン語 carmen と同じ語源 (chant magique, つまり「魔術的な歌」) をもつこの語において、われわれは作者の入念な配慮をうかがい知ることができると思われる。この物語が一切の直接語法を排除していることはすでに述べておいた。この «charme» の語源について、恐らくは鋭敏な意識を持っているに相違ない作者は、テキストの表層でのそうした直接語法の排除をさらに徹底させ、単語を選択する段階ですでに、ことばとしての登場人物の「台詞」(性) を排除していると思われる。つまり、アルベールを翻弄するためにエルミニアンが用いているのは、ことばとしての台詞ではなく、まさに「歌 «chant»」なのである。

最後に «tragique» について簡単にふれておきたい。やはりアクセル・ブレイスによれば、この語の名詞形 tragédie の起源は「雄ヤギの歌 «le chant (ôdi en grec) du bouc (tragos)」、つまり「ディオニソスの祝祭のためのいけにえ «de cet animal sacrifié rituellement lors de certaines cérémonies dionysiaques»」の歌であるらしい。<sup>5)</sup> このことからすると、この語に込められているであろうそう

した「いげにえ」あるいは「祝祭」のイメージから、一連の儀式性がここで強く喚起されていると一応は考えられる。ところが引用した一節では同時に、「どんな悲劇的情念といえども«nulle passion tragique»」、エルミニアンの前では「歯が立たない«n'avait su encore résister»」とされている。この表現からは、それゆえ一切の儀式(性)を前にしても動じないエルミニアンの冷酷な一面が浮き彫りとなってこよう。実際、別の一節においてエルミニアンは、「彼自身の中心部には、最も熱を帯びた瞬間さえ、あるうかがい知れない節度、ある悪魔的な明晰さがひそんでいた«Au centre de lui-même et dans les instants les plus fiévreux habitait une impénétrable réserve, une démoniaque lucidité.»」(p.44)と描写されている。そして、このようなエルミニアンがより具体的にエルミニアンとなるのは、物語の終幕近く、アルペールとともに秘密の地下道に入り込み、探索の末に行き着いたハイデの部屋のなかで、彼のふてぶてしくも不気味な沈着ぶりをアルペールに思い知らせるときであるだろう。

このように、引用した一節のなかで使われている劇に関係する語は、いずれもがエルミニアンに関する諸設定(すなわち彼自身の性格設定、およびアルペールとの関係に関する設定など)と深い関連を示すものなのである。登場人物相互の関係性においてエルミニアンが演じる役割の重要性をここで考慮しておくなら、そのエルミニアンを記述するために選択されている劇に関係する様々な語には、当然何らかの意義が認められなくてはならない。恐らくそれは、劇に対する単なる仄めかしで終わることは決してないはずである。次にわれわれは、別の箇所においてそのことを検討してみることにしたい。

### Ⅲ. 語り手=演出家、舞台、観客

次に引用するのは、十章からなるこの物語のなかの、第四番目におかれる「エルミニアン」からの一節である。

La vie commune s'organisait naturellement comme la succession distincte et à peine réelle dans ses surprenants enchaînements des scènes d'un théâtre où le nombre des acteurs limité à l'extrême dut accentuer le caractère purement intérieur du drame. Il arrivait le plus souvent qu'au début de la journée chacun des personnages fût livré à lui-même dans sa totale spontanéité, comme dans l'*exposition* d'une pièce chaque acteur est présenté au public dans sa fraîcheur, et libre encore de la trame de plus en plus fatale qui fera peser une sinistre restriction sur ses moindres gestes jusqu'au dénouement. (p.72)

三人の主要登場人物によって織りなされる心理ドラマを語る語り手は、この一節でドラマ全体を見下ろす位置に立ち、ドラマそのものを分析し、さらに物語のこのこの展開を予告してさえている。そうしたなか、語り手がこのドラマを芝居にたとえ、登場人物たちをそのなかで演技する俳優と見なしていることに注目しよう。言わばここで語り手は、これら三人の物語を監督する演出家の立場に立ってもいるわけだが、実は、語り手が物語自体を芝居あるいは劇になぞらえるこのような一節は、この作品の随所において観察される。劇に関係するこれら一連の記述は、物語全体のなかでひとつの有力なシステムとして機能し、やがてはこの物語に内在する演劇的性質についてより意識的となるよう、読者の解釈を誘導する原理のひとつとなる。<sup>6)</sup>

次に引用する一節では、舞台になぞらえられる物語情景がより具体的に物語られている。これは、物語の第三章「ハイデ」のなかで語られる美しい夜の場面である。

La lune baignait tout le paysage avec une capiteuse douceur. La nuit dispensait ses trésors. Dans le ciel chaque étoile avait pris sa place avec la même exactitude que dans une carte sidérale et présentait une image tellement probante de la nuit telle qu'on la connaissait de toujours et qu'on pouvait à bon droit l'attendre, que le coeur était touché devant cette scrupuleuse, naïve et presque infantine reconstitution comme devant l'acte d'une bonté insondable. La nuit dispensait ses trésors. (pp.62-63)

「夜がその宝を分かち与えていた《La nuit dispensait ses trésors》」という同じ文章が反復されるなかで、舞台の背景をなす夜空が描出される。そうしたなか、ここで描写される夜空について、語り手はそれがあくまでも虚構のものであることを少しも隠そうとはしていないことに留意したい。まずこの一節で描写されている「星《chaque étoile》」が、「星図にあるのと同じ正確さで《avec la même exactitude que dans une carte sidérale》」あるということ、また「夜」そのものが「いかにもそれらしく《tellement probante》」提示されていること、とりわけそのように描出される「夜」が「再現《reconstitution》」であるということ、これらの事柄が示しているのは、この夜空が、星図あるいは夜に関するごく通常のイメージを表象の題材としつつ、しかもそれらを模倣することで出来上がっている、ということである。いわゆる古典的小説において、描写の基本原則といえば現実世界の模倣的再現にほかならなかったわけであるが、<sup>7)</sup>ここでは、そうした古典的小説における基本原則とは明らかに異なる意図のもとに、これら描写が行われていることを見落としてはならない。ここでは、古典的小説におけるそのような小説家の生産的な企図そのものが、

意図的に模倣あるいは再現し直されていると考えられる。この一節のなかで使用されているイタリック «*mit*» が示しているのは、実は描写あるいは小説の企図そのものに関係するそうした一種のパロディーの所在なのではないだろうか。そして、「夜がその宝を分け与えていた」という例の文章は、あたかも仕上がったばかりの舞台背景としての夜空を見渡す俳優たち、すなわちアルベールとハイデの視線をそのまま再現するかのようになり、反復されている。テキストの表層レベルにおいて「夜」の描写が完成したことを読者に告げるこの一節およびこの反復は、テキスト上には直接記述されていない作者の意図をこのようにして同時に告げていると考えられる。

舞台を設定するこの一節に続いて、物語では俳優の登場が語られる。

Et lorsque Heide et Albert arrivent au bord des parapets de pierre, voici qu'une émotion bizarre les étreint au même instant. Comme baignés de la lueur d'une rampe, les têtes rondes des arbres émergent partout des abîmes, serrées en silence, venues des abîmes du silence autour du château comme un peuple qui s'est rassemblé, conjuré dans l'ombre, et attend que les *trois coups* résonnent sur les tours du manoir. Cette attente muette, obstinée, immobile, étreint l'âme qui *ne peut pas ne pas répondre à cet insensé, ce merveilleux espoir*. (p.63)

この一節で使用されている動詞時制がすべて現在時制であることにも明らかなように、本来なら演劇的臨場感とでも呼ぶべき効果について言及するのが適切ではあろうが、むしろここでは、この一節で観客になぞらえられている「樹々」に着目することで満足しておこう。「樹々」すなわちストルヴァンの森の樹木は、アルゴールの城館を地理的に包み込む存在として物語に導入されているものである。この森はそれ自体が物語の舞台のひとつともなる重要な場所であるのだが、引用した一節におけるように、城館の内部で繰り広げられる登場人物たちの心理的ドラマを絶えず見守る存在としても描かれている。逆に登場人物たちにとってみれば、彼らは、この森の存在により魂を締めつけられる思いがし、またその「途方もない、すばらしい期待に答えずにはいられない «*ne peut pas ne pas répondre à cet insensé, ce merveilleux espoir*»」思いに駆り立てられる。要するに、この森は、登場人物たちにとっては具体的なひとつの脅威あるいは強迫観念のごときものとして存在しているのである。<sup>8)</sup> この一節では、そのような存在である森が、物言わぬ観客として、アルベールとハイデを見守っている。

一方、舞台を見守る物言わぬ観客の期待に答えるべくして登場した二人の俳優、すなわちアルベールとハイデは、しかしながらこの期待の意味することの重大さに恐れ

おののいている。その恐れあまりに、彼らは「演技」することができない。彼らは「顔を見合わせることもできない« Ils n'osent se regarder »」(p.63)ままた、「この驚くべき劇場に目を据えている« l'oeil rivé à ce bouleversant théâtre »」(p.63)ばかりである。彼らにとって、この夜の風情および観客の期待は、露骨に我が身の宿命を暗示するものにほかならない。とはいえ、その真意を汲み尽くすことは、彼らにはかなわない。ただ、眼前に繰り上げられる「ふたりにそっくりな夜« la nuit qui leur ressemble »」(p.64)に圧倒されるばかりである。ここでは、自らの宿命を本能的に察知してはいても、それをことばで表現することも、またそれに抗することもできないままに立ちすくむ、ある人間の姿が描かれていると解釈できる。

しかしながら、そうした息詰まるような状況は、続いてハイデの一連の動作とともに打ち破られることになる。次に、俳優たちの演技を辿ってみよう。

#### IV. 俳優たちの演技と役割

Alors Heide, avec un frisson de toute sa conscience [...], posa sur la main d'Albert une main froide comme le marbre et brûlante comme le feu; avec la lenteur d'une torture, elle noua ses doigts aux siens, chacun de ses doigts aux siens avec force, avec frénésie, et attirant sa tête vers la sienne, elle le força à prendre un long baiser qui secoua tout son corps d'un éclair dévastateur et sauvage. (p.64)

ハイデはアルベールの手に自らの手を重ね、そして「彼に強引に一つの長い接吻を受け取らせ« le força à prendre un long baiser »」る。ひとつの接吻の挿話を物語るものとしては、この一節はいかにも大仰である。まず、互いにオクシモロン<sup>9)</sup>の関係にある形容詞(«froide / brûlante»)が並置され、そこに比喩が編み込まれている(«comme le marbre / comme le feu»)。さらに、指を絡める動作が執拗なまでにクローズアップされており、しかもそこには«avec force, avec frénésie»といった重複もしくは「ずらし」<sup>10)</sup>が観察される。一方、こうした事態とは裏腹にも、ハイデの動作そのものは、むしろ視覚的效果に乏しい動作であると言える。俳優の演技を物語るこの一節での、このようなコントラストから、われわれは一体どのような事柄を読みとるべきなのだろうか。

実は、こうした誇張について考察することは決して容易なことではない。と言うのも、一般に誇張が誇張として認められるのは、作品内の他の誇張されていない、言わば平板な表現との対比において恐らくは可能となるわけだが、『アルゴール』の場合、全編を通じて文章は常に何らかの誇張を帯びており、それゆえ引用した一節における

誇張が認知されるのは、必ずしもそうした他の記述との対比においてであるわけではないからである。加えて、誇張が繰り返されること自体において、あるいは物語全体を通じて誇張が維持されること自体においても、何らかの意義が認められなくてはならないであろう。

しかしながら、少なくとも次のことだけは述べておくことができるかもしれない。すなわち、引用した一節における誇張が誇張として認められるのは、実は表現に関する尺度によるばかりでなく、同時に作品内部の各々の挿話どうしが生み出す物語展開上の力学的関係によるものでもある、と。つまり、そもそもこの物語において、ハイデという女性はアルペールとエルミニアンのために「触媒作用 *« catalyse »*」(p. 62)をもたらす存在、つまりこの二人の男性を結びつける「結節点 *« noeuds »*」(p. 71)としての役割を演ずる人物とされていたわけだが、<sup>11)</sup> そのハイデをめぐって沸き起こる心理的葛藤こそが、彼ら二人の関係性を決定的に方向づけていくのである。その意味からすると、引用した一節でハイデがアルペールに与えた接吻は、それまではむしろ中立的であったハイデの位置を大きく変更することを意味しており、その結果アルペール、ハイデ、エルミニアンのそれぞれを頂点とする正三角形がこの挿話を契機として徐々に崩壊し始め、やがて物語はハイデの凌辱（エルミニアンおよびアルペール両者による）、さらにはアルペールによるエルミニアン殺害という悲劇的な結末へと展開していくことになる。従って、接吻を物語るこの挿話は、この作品のなかの（各挿話間の）力学地図におけるひとつの頂点に位置する挿話であると考えられ、作品のダイナミズムを構成するそうした力学的関連を通じて、読者はこの一節での誇張を理解、あるいは理解し直すことができるのである。この観点からすると、この接吻の挿話は単に俳優の演技を物語るばかりではなく、特に問題となっているコントラストを通じて、『アルゴール』の語りの規模を測定するうえでの重要な挿話となるものだと考えられよう。

引用した一節の最後でアルペールの肉体に訪れる「破壊的な荒々しい電光 *« un éclair dévastateur et sauvage »*」は、物語の途上にありながら、やがて三人に襲いかかる以上のような運命を予言的かつ暗示的に物語っている。このことは、この接吻の挿話を締め括るに際して語られる、次の一節からも理解できる。この一節で使用されているイタリック（*« événement »*）が効果的であるのは、やはりそれがこののちの物語展開を暗示的に読者に読み取らせるからにはかならない。

Et maintenant, qu'ils s'en aillent à travers les escaliers, les salles, les lugubres ténèbres du château vide — ils ne pourront libérer leurs coeurs de la pesanteur alarmante de l'événement. (p. 64)

舞台を設定し、俳優を登場させ、続いて彼らを見つめる観客について述べ、さらに

俳優たちの演技について語った語り手は、この一節において彼らを「退場」させる。この一連の経緯を実際に舞台上でとり行われた劇として想定しておくなら、さしずめここで「暗転」といったところだろうか。実際、これに続いて語り手は、城の食堂で一人残って物思いに耽るエルミニアンについて語り始めることになる。一連の演劇的シークエンスについて見てきたわれわれにとっては、こうした物語展開上の単なる場面展開さえも、演劇的雰囲気には満ちたものとして見えてくる。

語り手はまた、それぞれの登場人物たちが自らの「役割」について意識的であることを随所で物語っている。とりわけエルミニアンについて語る箇所ではそうである。

Il arrivait aussi qu'Herminien assumât à son tour [...] un rôle dirigeant dont le caractère était particulièrement insupportable à Albert. (pp. 78-79)

[...] car il [= Albert] s'aperçut qu'il ne pouvait plus se passer maintenant de voir *représenter* devant lui chaque soir avec une stupéfaction furieuse le chef-d'oeuvre qu'Herminien, tel un metteur en scène féérique, tirait au hasard de la conversation. [...]. (p. 80)

Avant de partir, dans le grand salon, ils [= Albert et Herminien] échangèrent une promesse solennelle, — et Herminien tressaillit de sa fabuleuse royauté. (p. 181)

エルミニアンは、自ら演じる「架空の王の立場《sa fabuleuse royauté》」に戦慄を覚えるものの、三人の登場人物の間で繰り広げられるドラマの「演出家《un metteur en scène》」の役割を担当し、また既に述べたように、このドラマの劇作家を自認していたはずである。だが、そうした彼も結局はアルベールの刃の露と化してしまう。結局のところこれは、エルミニアンもドラマそのものの進行には抗うことのできなない、ひとりの俳優に過ぎないということを意味しているのだろうか。またアルベールとハイデにしても、三人のドラマのなかで自らが演じるべき役割について、それがどのような意味をもっているのかを本能的に感じとってはいるものの、その役割に抗する術をもたないまま、結局はドラマの悲劇的終末へとつき動かされていく。こうした三人の姿からは、言ってみれば宿命という糸による呪縛を逃れられないまま、しかも外的自然という観客に自らの生を晒す操り人形の姿が浮かびあがってくるかに見える。『アルゴール』の主題のひとつをそのように解釈してみる場合、作品内に観察される演劇的記述がそうした主題と見事に合致するものであることを、われわれは

改めて理解できるのではないだろうか。

## V. 結語

以上見てきたように、『アルゴール』における演劇的記述は、この作品のダイナミズムを考えるうえで、そして作品の主題を読みとるうえでも等しく、われわれに重要な視点を提供してくれるものであった。とはいえそうした意義を確認する一方で、われわれは、これら一連の演劇的記述も作品全体を構成する構造的諸要素の一環に過ぎないことを忘れるわけにはいかない。そのことからすれば、われわれは次にまず、他の種々の構造的要素との関連において、つまりは作品「全体」を視野におさめたうえでの構造的ならびに主題的問題という観点から、これらの記述を再度検討してみる必要が出てこよう。

また、物語作品における演劇的効果という観点から、ジュリアン・グラックの散文作品を互いに比較してみることで、こうした『アルゴール』の演劇的記述の意義を逆照射してみることも恐らくは可能となるに違いない。と言うのも、ジュリアン・グラックは1948年に劇作品『漁夫王』*Le Roi pêcheur*を発表し、加えて1954年にはハインリヒ・フォン・クライストの戯曲『ペンテジレーア』*Penthésilée*を翻訳・出版しており、この点で彼が劇というものに対して少なからず関心を抱いていたと考えることは確かに可能なのだが、しかし、物語作品において、劇に関係する用語を頻繁に使用し、また物語の進行を舞台上で演じられるドラマさながらに語る『アルゴール』の手法は、これ以降の作品では、皆無とは言えないまでも、少なくとも顕著であるとは言えにくくなっていく傾向があるように思われるからである。<sup>12)</sup> ここにはいくつもの問いを投げかけてみる余地が残されている。なぜ、『アルゴール』に突出して演劇的記述が見出せるのか。あるいは、『アルゴール』とこれ以降の物語作品との間に認められる物語展開上の手法の相違、特に劇に関する扱い方の相違に対しては、一体どのような根拠が見出されるべきなのか。また、こうした手法的な相違は、物語を書く作家の技法上の進展と直ちに見なしうるものなのかどうか。さらには、こうした問いかけ自体そもそも可能なのかどうか。こうした問題を考察するためにも、ジュリアン・グラックの作品と彼の伝記的事実との間のコンセンサスを探るより総括的な研究が、当面の課題となるものである。

## 注

1) Julien GRACQ, *Au château d'Argol*, José Corti, 1988 (1938). 以下、『アルゴール』と略す。また、引用箇所は引用の末尾に1988年版の頁数のみを記す。引用中にあるイタリックはすべて原文通り。なお、訳文の多くは安藤元雄氏の訳業を参照させて頂いた。

2) たとえば, Bernard VOUILLOUX, *De la peinture au texte. L'image dans l'oeuvre de Julien Gracq*, Genève, Droz, 1989, pp. 239-246 を参照。

3) *Petit Robert I* の「*destin*」の項を参照。

4) Axel PREISS, *La dissertation littéraire*, Armand Colin, 1989, p. 25.

5) *Ibid.*, p. 27.

6) 一連の演劇的記述がこの作品のなかで機能する諸々のシステムのうちのひとつに過ぎないことは、ここで改めて強調しておかなくてはならない。『アルゴール』ではこの他にも、たとえば登場人物たちの「移動」に関係する一連の記述が認められ、これはこれで別のシステムとして読者の解釈を誘導する原理のひとつとなりうるものである。また、仮にこれら二つのシステムだけを比較検討してみても、そこには演劇的記述における静的側面と、「移動」の記述における動的側面というコントラストがうかがえ、さらにこのコントラストがまた別の解釈原理となっていく。作品とは、言うまでもなくこうした諸々のシステムが複合的に絡まりあい、同時に機能しあうコングロメラにほかならない。

「移動」の記述に関しては、拙論『『アルゴールの城にて』研究—テキスト・読者・物語—』（修士論文）を参照。また、ここで述べたテキスト概念については、Henri MESCHONIC, *Pour la Poétique I*, Gallimard, 1970 を参照。

7) エドワード・W. サイド, 『始まりの現象—意図と方法—』, 山形和美/小林昌夫訳, 法政大学出版局, 叢書ウニベルシタス358, 1992年, p. 189 およびp. 209 を参照。

8) ストルヴァンの森については、次のような記述もある。

Il semblait bizarrement à Albert que cette forêt *dût* être animée et que, semblable à une forêt de conte ou de rêve, elle n'*eût pas dit son premier mot*. (pp. 30-31)

ところで、登場人物の心理あるいは感情に対して、諸々の影響を及ぼす存在として物語に登場しているのは、何もこのストルヴァンの森ばかりではない。この物語に登場する実に様々な事物が、登場人物たちの内面世界に干渉してくるのである。ここではそのうちの二例だけを見ておこう。

Le mobilier étonnait par sa constante *disponibilité*. (p. 26)

Mais le vent surtout, le vent remplissait l'espace du déchainement de son poids épouvantable. (p.33)

本稿の冒頭でも述べたように、『アルゴール』は、登場人物の思考と情緒が織りなす物語である。このことに囚めば、彼らの思考および情緒を促し、またこれに深く影響を及ぼす存在として物語に登場する諸事物は、物語そのものの進行を担う動力源のひとつと目されよう。それゆえ、城館を取り囲むようにしてある森の設定自体、これが単に物語内の地理的状況を説明するだけにとどまるものではなく、むしろこの物語そのものの進行を促す、優れて隠喩的な物語装置として機能を果たすものなのである。

9) オクシモロンについては、Oswald DUCROT/Tzvetan TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, éd. du Seuil, coll. «Points», 1972, p.354を参照。

10) Taijiro AMAZAWA, «Superpositions gracquiennes — *La Presqu'île, Au Château d'Argol, Les Eaux étroites* — », 『明治学院大学論叢 フランス文学特輯第15号』, 1982年, pp.1-8. および、天沢退二郎, 「グラックにおける”重ね合わせ”の構造 — 『狭い水路』の意味するもの」, 『現代詩手帖 特集ジュリアン・グラック — 散文詩の秘法 — 』, 思潮社, 1992年, pp.10-15を参照。

11) この«noeuds»というイタリックについては、藤田裕二, 「ジュリアン・グラックにおけるシュルレアリスムの問題」, 『フランス文学研究』(東北大学), 1979年, pp.35-48を参照。

12) 『アルゴール』以降の物語作品について、たとえば永井敦子氏は、ジュリアン・グラックの1958年の作品『森のバルコニー』*Un Balcon en Forêt*の読解に関して、この作品の「時空間」が「現実の地理、史実に寄り添っている」ことから、この作品を「現実の歴史的、地理的位相との関係においてひとまず読むことによって、作品の戦争小説としての特殊性、さらに現実の第二次世界大戦の時代に対するグラックの向き合いかたが、より明らかになるのではないか」と述べ、前作『シルトの岸辺』*Le Rivage des Syrtes*(1951)との比較の可能性を示唆しながらも、これら両作品を読み変える必要性を指摘している。シュルレアリスムの影響を強く感じさせるとともに、いかにも現実味に乏しい夢幻劇と読める『アルゴール』から、そのように現実の時空間をもとにして書かれた『森のバルコニー』へと至るジュリアン・グラックの文学的変遷は、今後当然問い直されなくてはならない。永井敦子, 「ジュリアン・グラック『森のバルコニー』の場所 — 国境とムーズ川の間 — 」, *Les Lettres françaises* 13, 上智大学フランス語フランス文学会, 1993年, pp.37-46を参照。

## Le style théâtral dans *Au château d'Argol*

Keiji TAKAGI

Dans *Au château d'Argol* (1938) de Julien GRACQ, récit à la troisième personne, la diégèse se déroule d'une façon purement objective: le narrateur omniscient détaille constamment toute la psychologie des personnages, et c'est lui seul d'ailleurs qui parle dans ce livre. Les paysages et les objets sont vus, certes, à travers le regard des personnages, mais c'est encore lui, le narrateur, qui raconte à leur place les impressions et les sentiments qu'ils éprouvent. Tout est donc observé par le narrateur, et l'objectivité de son récit est rendue plus efficace par le style théâtral qui imprègne l'ouvrage.

Ce style théâtral est en fait privilégié à la fois par sa fonction et par la place qu'il occupe. L'auteur utilise à de très nombreuses reprises la terminologie théâtrale pour dépeindre le physique des personnages et leurs sentiments. Mais il ne s'agit pas du tout de simples allusions au monde du théâtre; à travers l'étude étymologique, on peut comprendre l'efficacité de ces mots spécifiques choisis par l'auteur, et constater également une correspondance profonde entre le style et ce qui est raconté.

De même, le lieu de l'événement est présenté comme une "vraie" scène, par exemple la terrasse du château, sur laquelle Heide "le força [= Albert] à prendre un long baiser", et autour de laquelle les arbres, comme des spectateurs muets, attendent "les trois coups". En outre, le ciel nocturne, introduit ici comme décor, est dépeint, selon l'expression du narrateur, comme une "scrupuleuse, naïve et presque enfantine reconstitution".

En ce qui concerne les personnages, ils sont tous conscients de leurs propres "rôles" dans le drame, mais ils sont incapables d'éviter le dénouement tragique: Heide, violée par les deux protagonistes masculins, finira par se suicider; Herminien, le double d'Albert, sera tué par ce dernier à la fin du livre. La vie de ces trois personnages est comparable, me semble-t-il, à celle de trois marionnettes dont le destin manipule les fils.

C'est ainsi que le style théâtral constitue la toile de fond du récit et dynamise la dimension narrative de ce livre.