

『ペドロ・パラモ』のエクリチュール：フアン・プレシアドの語りを中心に

| | |
|-----|---|
| 著者 | 砂原 由美 |
| 雑誌名 | 研究論集 |
| 巻 | 107 |
| ページ | 175-190 |
| 発行年 | 2018-03 |
| URL | http://doi.org/10.18956/00007794 |

『ペドロ・パラモ』のエクリチュール

— ファン・プレシアドの語りを中心に —

砂 原 由 美

要 旨

メキシコ人作家ファン・ルルフォ Juan Rulfo によって1955年に書かれた『ペドロ・パラモ』 *Pedro Páramo* は、多様な解釈を可能にする文学テキストであり、現在までに多くの研究がおこなわれてきた。本稿では、ジュネットの物語論を援用しながら、『ペドロ・パラモ』にあらわれる語り手の一人であるファン・プレシアドが一人称を用いて物語る物語言説の特徴を捉えなおしていく。ジュネットの用語を用いることは、先行研究においてあまり注目されることのなかった、語り手ファン・プレシアドと作中人物ファン・プレシアドとの間にある水準の違い、語りと語られる内容との間の「距離」を中心に考察することを可能とし、この考察をとおして、語り手ファン・プレシアドが自らの体験を言語化し物語ることの不可能性をテキストに見出せることを論証する。

キーワード：ファン・ルルフォ、ペドロ・パラモ、物語論、距離、過去物語り

0. はじめに

メキシコ人作家ファン・ルルフォ (Juan Rulfo: 1917-1986) が1955年に出版した『ペドロ・パラモ』 *Pedro Páramo* は、半世紀以上経つ現在に至るまで、数多くの研究論文の対象とされてきた。『ペドロ・パラモ』を研究対象とした論文の中で極めて詳細かつ包括的な分析をおこなっているのが1983年に *Claves narrativas de Juan Rulfo* を著したホセ・カルロス・ゴンサレス・ボイショ José Carlos González Boixo である。ゴンサレス・ボイショはまた、同じく1983年に出版された Cátedra 版 *Pedro Páramo* の発行者でもある。この Cátedra 版は2002年にはイントロダクションや補遺が付された形で発行され、ゴンサレス・ボイショによる新たな作品分析や先行研究の紹介が掲載されている。

『ペドロ・パラモ』がその複雑な作品構造の為に、決して読みやすい作品ではないということとは作者であるルルフォを含め、大半の研究者たちの意見が一致する点であり¹⁾、その読みにくさが明快な作品解釈を下すことを困難にしていることは明らかであろう。しかしまたその困難さこそが、複数の作品解釈を可能にしている要因の一つであるとも考えられる。実際に、先行研究においては、特にユングやエリアーデなどの神話や象徴といった概念を援用しながら導

かれた様々な物語世界の解釈が提示されている²⁾。一方、そのような解釈の複数性を可能にするテキストの構造そのものについて論じた研究は比較的数量が少なく、複雑な語りの構造を分析する余地はまだ残されている可能性がある。そのような先行研究の中で、ゴンサレス・ボイショが多角的視点からルルフォの作品分析をおこなった論考は、物語論の見地からのアプローチも詳細に実践されている点において異彩を放っているといえる。ゴンサレス・ボイショはオスカル・タッカの分類方法を援用しながら、ルルフォの作品において、三人称の語り手は頻繁に作中人物に発言権を譲渡し、作中人物の視点から物語ることが多いこと、そして一人称の語り手は、語り手=作中人物であることから、語り手はもはや物語世界外に存在することをやめ、語り手と作中人物との間の距離が消失することを指摘し、どちらの物語言説においても読者への仲介役である物語世界外に位置する語り手がほぼ不在のために、読者と語られている内容との間の距離が縮まり、読者はその物語内容についてより深い理解を得ることができる³⁾、と述べている。

本稿では、ジェラルド・ジュネットの物語論を援用しながら、『ペドロ・パラモ』にあらわれる語り手の一人であるファン・プレシアドが一人称を用いて物語る物語言説の特徴を捉えなおしていく。ジュネットの用語を用いることは、ゴンサレス・ボイショの論考ではあまり注目されることのなかった、語り手ファン・プレシアドと作中人物ファン・プレシアドとの間にある水準の違い、語りと語られる内容との間の「距離」を中心に考察することを可能とし、この考察をとおして、語り手ファン・プレシアドが自らの体験を言語化し物語ることの不可能性をテキストに見出せることを論証していきたい。

1. ミメシスとディエゲシス

『ペドロ・パラモ』は章立てではなく69のフラグメントから成り立っており、物語内容を基に大きく二つのパートに分けることができる。かつてコマラを支配していたペドロ・パラモの息子ファン・プレシアドが、既に荒廃したコマラで体験した内容が語られるパートと、ペドロ・パラモを始めとする様々な人物が、荒廃する前のコマラで生活していた様子が描かれているパートである。ファン・プレシアドに関する物語内容は、ファン・プレシアド自身が語り手として生産する物語言説において物語られており（フラグメント1~5、9、11、17、24~35）、ペドロ・パラモに関する物語内容は、基本的に、いわゆる三人称全知の語り手によって生産される物語言説において物語られている（フラグメント6~8、10、12~16、18~23、37、39~40、43~51、53~54、56~63、65~69）。残りのフラグメント（36、38、41~42、52、55、64）は、自身の物語言説を語り手として語り終えた後のファン・プレシアドと、隣に埋葬されているドロテアとの会話が語り手を介さずに直接話法で再現されており、発話の印である引用符を

伴った形で提示されることで、一つ上の水準の、語り手不在の物語言説に入れ子されている枠内物語とみなすことができる。

さて、我々が本稿で論考の対象とするのは、語り手ファン・プレシアドが物語る物語言説である。この語り手ファン・プレシアドは、自分自身がコマラで体験した出来事について物語っていることから、物語世界外に位置する等質物語世界的な語り手であるといえる。ジュネットの理論に従えば、このファン・プレシアドの語りが自らの存在を自らの言説において指し示すからといって、語り手ファン・プレシアドが物語世界内に位置しているということとはできない。語り手であるファン・プレシアドと、作中人物であるファン・プレシアドは、異なる水準においてそれぞれ存在しているからである。また、同様に、語り手=作中人物、という等号でこの二つの要素を結びうるのは、この二つの存在が同姓同名であり同一人物であるという意味においてのみであり、それぞれが有する情報量は全く異なる。というのも、語り手ファン・プレシアドは、コマラにやってきて命を落とし、既に地中に埋葬されている状態で物語っているのであり、作中人物ファン・プレシアドは、今まさにコマラにやってきて諸々の出来事を体験中の状態で語られているのである。よって、二人の情報量の差は、語り手ファン・プレシアド>作中人物ファン・プレシアド、という符号で結ぶことができる。

さて、ジュネットは著書『物語のディスクール』の「叙法」を扱ったセクションで、物語叙法という用語について次のように述べている。

人は自分が物語る対象をより多く物語ることもより少なく物語ることもできるし、その対象をあれやこれやの視点から物語ることもできるのであって、物語叙法というわれわれの範疇が組上に載せるのも、まさしくこの種の能力であり、こうした能力を行使する際のもろもろの様態なのである⁴⁾。

物語叙法という範疇に注目することで、語り手が諸々の物語言説をどのように物語っているかについて、それぞれの物語内容との関連において考察することが可能になるのである。つまり、「物語言説は、より多くのもしくはより少ない詳細を、より直接的もしくはより直接的ではない仕方で読み手に提供しうる」ために、「物語言説は（あまり文字通りの意味には解さないという条件を付したうえて、一般的で都合のよい空間的隠喩を踏襲するなら）、自己の物語る対象との間に、より大きなもしくはより小さな距離を置いているように思える⁵⁾」のである。また、この「距離」の大小は、物語言説に付与されているミメシス性あるいはディエゲシス性の度合に影響する。

例えば、ミメシス性の強い「出来事についての物語言説」の語り手は、「物語対象について最大限のことを語ると同時に、しかも語っているというそのことについては最小限にしか語

ろうとしない」語り手であり、ディエゲシス性の強い物語言説の語り手はその逆の関係によって定義され⁶⁾、「言葉についての物語言説」においては、発話内容の逐語性の度合いがミメシス性あるいはディエゲシス性の強弱に対応しているといえる。たとえば語り手が、作中人物に発言権を譲渡したかのように、発話された内容がその逐語性を保ったまま転写されている、つまり直接話法の形で転写されている場合—ジュネットの用語では〈再現された言説〉—と、語り手が自らの言葉で言い換えて物語る場合—ジュネットの用語では〈物語化された言説〉—を考えると、物語言説と物語内容との間に存在する「距離」は、前者の場合は小さく＝ミメシス性が大きく、後者の場合は距離が大きい＝ディエゲシス性が大きいといえる。

2. 言葉についての物語言説

ファン・プレシアドの物語言説の特徴の一つとして、直接話法が使用される頻度の高さが挙げられる。というのも、語り手ファン・プレシアドは、自身のコマラでの体験をコマラへ行く約束を交わした母親の死を看取る時点からコマラで命を落とす時点までの体験をほぼ過去から未来へと流れる直線的な時間軸に沿って回想しながら物語るのであるが、作中人物ファン・プレシアドが他の作中人物と交わした会話の内容の大部分がそのままの形で転写されているのである。たとえば、フラグメント1で既に次のように直接話法はあらわれている。

《No dejes de ir a visitarlo —me recomendó—. Se llama de este modo y de este otro. Estoy segura de que le dará gusto conocerle.》 Entonces no pude hacer otra cosa sino decirle que así lo haría (...).

Todavía antes me había dicho:

—No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro⁷⁾. (65)

「きっと会いに行っておくれよ」とおふくろはおれにすぎるように言った。「父さんはこういう名前だよ。おまえに会えばきっと喜ぶよ」するとおれは、ああそうするよ、と言うよりほかはなかった。(略)

息をひきとる前に、こうも言った。

「ものをくださいなんて言うんじゃないよ。わたしたちのものをよこせとお言い。」(7)

フラグメント2でもファン・プレシアドがコマラに向かっていた時の状況描写が5行続いた後、その道中にファン・プレシアドが出会ったアブンディオとの会話の7行再現され、その後もファン・プレシアドの語りと直接話法が交互に提示されていく。ファン・プレシアドの語りには、ファン・プレシアドに起こった出来事を要約的に説明するというよりは、ほとんどが作中

人物ファン・プレシアドの置かれていた状況の描写であり、物語内容は作中人物間で交わされる会話を通して展開されていく。そのため、ファン・プレシアドの物語言説全体を会話が占める割合は大きい。このような直接話法の使用の多さは、ファン・プレシアドの物語言説全体にみられる特徴である。ファン・プレシアドによる語りの部分よりも、作中人物間で展開される発話が、ファン・プレシアドの物語言説の中心を占めており、また、作中人物間の発話内容は、語り手によって要約されることなく、そのままの状態ですべてを保持したまま転写されているという点は、ファン・プレシアドの物語言説のミメシス性が強いことを示しており、このことはまた、物語言説と物語内容との間にある距離の近さを示しているといえる。

先述のフラグメント2の後半部は、次のように閉じられる。コマラにはまるで誰も住んでいないみたいだ、と述べたファン・プレシアドにアブンディオが答える。

—No es que lo parezca. Así es. Aquí no vive nadie.

—¿Y Pedro Páramo?

—Pedro Páramo murió hace muchos años. (69)

「みたいだ、じゃなくて、ほんとうにそうなんだ。誰も住んじゃいねえんだ。」

「じゃ、ペドロ・パラモは？」

「ペドロ・パラモはとっくの昔に死んでるのさ」(13-14)

直接話法が提示された後、「～が言った」というような発話に対する語り手の説明が無くなることで、読者にとって語り手の存在は更に希薄となり、作中人物の声を語り手による仲介無しで聞いているかのような印象を読者に与える。直接話法が語り手による言明動詞による導入を伴わない形で閉じられるフラグメントは、2、5、9、11、17、25、27、29、30、31、33に及び、ファン・プレシアドの物語言説全体（フラグメント1～5、9、11、17、24～35）の大部分を占めているといえる。これは言い換えれば、語り手ファン・プレシアドが物語る物語言説における自身の存在の希薄さを表していると言えるだろう。

3. 出来事についての物語言説

先述のように、ファン・プレシアドの物語言説においては直接話法が転写されることが多いため、全体的にミメシス性の強い物語言説である。しかし、『ペドロ・パラモ』は冒頭、「コマラにやってきたのは、ペドロ・パラモとかいうおれの親父がここに住んでいると聞いたからだ」(7) (Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo) (65) というファン・プレシアドの語りによって始まる。この最初の言明によって、ファン・プレシ

アドの自分自身の旅についての語りは、ファンが「ここ acá」コマラに到着した後の時点からおこなわれている印象を読者に与える。また、コマラに到着する以前の出来事—母と暮らしていた町サユラからコマラに到着するまでの出来事—がこの最初の地の文「コマラにやってきた (Vine a Comala)」に圧縮されていると考えると、この冒頭部はディエゲース性が高いといえるだろう。

その後のフラグメントでは、やはり言葉についての物語言説におけるのと同様に、ミメーシス性を強める特徴が見受けられる。出来事についての物語言説においてミメーシス効果を生み出す特徴は、細部の描写にあるといえる。ジュネットは次のように述べている。

この、海の立ち騒ぐ浜辺、という細部は、もちろん物語内容においては機能の面で何の役割をも果たしてはいないが、しかしこうした言い回しのいかにも紋切り型な調子にもかかわらず(略)これこそはまさしくバルトの言う現実効果の典型にきわめて近いものなのだ。立ち騒ぐ浜辺という細部が何かの役割を果たしているとするれば、それは、次の二つの点を理解させることに絞られる。すなわち、物語言説が浜辺のことに言及しているのは、単にその浜辺がそこに存在しているからにすぎないということ、そしてまた、語り手は、物語言説を選択しこれを導くという自らの役割を放棄し、「現実」つまり、そこに現存し、「示される」ことを要求しているものの存在—の支配に身を委ねているということの二点である。こういう無益で偶然的な細部こそ、指向対象が示されているという錯覚、つまりはミメーシス効果を生み出す、典型的な媒体となるわけである⁸⁾。

言葉についての物語言説について論じた前節で、直接話法による会話の再現の多さを確認したフラグメント2を、今度は出来事についての物語言説を対象に再びみてみたい。フラグメント2は、「暑さの真っ盛りだった」(Era ese tiempo de la canícula), (8) という風に状況描写から始まり、会話が直接話法で再現された後も、「おれは、おふくろの記憶をとおして、コマラを見ているような気がした」(Yo imaginaba ver aquello a través de los recuerdos de mi madre) (8) と再び描写が始まり、また会話が再現され、作中人物たちが沈黙すると、「坂を下って行った」(Caminábamos cuesta abajo) (9) と描写に戻るのである。このような状況描写の多さは、フラグメント3、4、5についても同様にみることができる。時折用いられる点過去動詞は、発話された内容を導入するための言明動詞か、作中人物によって発話された内容についての語り手のコメントか、作中人物が発話している状況について描写するものが多く、物語言説の速度が物語内容の速度と近似しているかのような印象を与える。つまり、過去に起きたと話者がみなす事実を次々と述べることで物語が展開していくのではなく、語り手はあくまで作中人物の発話時の描写や、誰が発話したのかを示すにとどまり、やはり、物語内容を展開させ

ていくのはむしろ発話であるといえる。たとえば、語りの介入が比較的多くみられるフラグメント3は次のように始まる。

Era la hora en que los niños juegan en las calles de todos los pueblos, llenando con sus gritos la tarde. (...) Al menos eso había visto en Sayula, todavía ayer, a esta misma hora. (...) Oía caer mis pisadas sobre las piedras redondas (...) Fui andando por la calle real en esa hora. Miré las casas vacías (...) Al cruzar una bocacalle vi una señora envuelta en su rebozo que desapareció como si no existiera. Después volvieron a moverse mis pasos y mis ojos siguieron asomándose al agujero de las puertas. (69-70)

どこの町でも子供たちが表に出て、昼下がりの空気いっぱい大声を張りあげながら遊びまわる時間だった。(略) 少なくともついきのう、今時分のサユラはそうだった。(略) 丸石の上に落ちる自分の足音が聞こえた。(略) そうした時間に、表通りを歩いていった。どの家も空だった。(略) とある四つ角を横切るとき、ショールをかぶった女が目に入ったが、幽霊のようにすっと消えてしまった。そしてまた足がまた動きだし、おれは戸の破れた穴から家の内部をのぞきつづけた。(14-15)

「歩いていった」(fui andando)、「空の家を見た」(miré las casas vacías)、「女が見えた」(vi una señora)、「消えた」(desapareció)、「動き出した」(volvieron a moverse)、「のぞきつづけた」(mis ojos siguieron asomándose)と、確かに動作を表す動詞が過去時制で用いられている部分もあるが、ファン・プレシアドがコマラの通りを歩きながら見たり聞いたりする状況を描写するものが多く、物語を大きく展開させるものではない。フラグメント5ではエドゥビヘスの発話「エドゥビヘス・ディアダだよ、お入り」(—Soy Eduviges Dyada. Pase usted.)の後に、ファン・プレシアドがその時の状況を、「おれが来るのを待っていたようだった。支度はできているとおれに言った」(Parecía que me hubiera estado esperando. Tenía todo dispuesto, según me dijo)と物語っている。このファン・プレシアドの語りはその後もエドゥビヘスとファン・プレシアドの会話を時折挟みながら続くのであるが、フラグメント後半では、エドゥビヘスが発話している最中のファン・プレシアドの心情が次のように物語られる。

Yo creía que aquella mujer estaba loca. Luego ya no creí nada. Me sentí en un mundo lejano y me dejé arrastrar. Mi cuerpo, que parecía aflojarse, se doblaba ante todo, había soltado sus amarras y cualquiera podía jugar con él como si fuera de trapo.... (73)

この女は気が狂っているんじゃないかと思った。だけど頭がボーっとしてきて、何も考えられなくなった。なんだか遠い世界にいるような気がして、そのまま押し流されていった。

関節がゆるみ、しゃんとしていられなくなった。布人形みたいに体がぐにゃぐにゃになってしまったような感じだった。(20-21)

このように、ファン・プレシアドの思考 (creía, creí)、感じたこと (me sentí)、体の状態 (parecía aflojarse, se doblaba) などが描写されている。フラグメント17のように、比較的点過去時制が多く用いられているフラグメントにおいても、知覚や思考をあらわしたりしながらその場を詳細に描写していることが多い。フラグメント17ではエドゥビヘスとの会話を終えた語り手ファン・プレシアドが次のように語り始める。

Sentí que la mujer se levantaba y pensé que iría por una nueva luz. Oí sus pasos cada vez más lejanos. Me quedé esperando.

Pasado un rato y al ver que no volvía, me levanté yo también. Fui caminando a pasos cortos, tentaleando en la oscuridad, hasta que llegué a mi cuarto. Allí me senté en el suelo a esperar el sueño. Dormí a pausas. En una de esas pausas fue cuando oí el grito. Era un grito arrastrado como el alarido de algún borracho: «¡Ay vida, no me mereces!» (93)

女の立ち上がる気配がしたので、新しいろうそくでもとりに行くのだろうと思った。足音が少しずつ遠ざかっていった。おれはじっと待った。なかなか戻ってこないで、おれも立ち上がった。闇の中を恐る恐る足を運んで、手探りで自分の部屋まで歩いていった。それから床に座りこんで、眠くなるのを待った。途切れ途切れに眠った。そうした眠りの合間に、叫び声を聞いた。酔っぱらいが怒鳴っているような、しゃがれた声の叫びだった。「こんな人生なんざ、くだらねえや！」(54-55)

知覚や思考を表す動詞 (sentí, pensé, oí) と共に、他の動詞も使用されているが、「待った」(me quedé esperando)、「立ち上がった」(me levanté)、「部屋まで歩いて行った」(fui caminando (...) hasta que llegué a mi cuarto)、「座った」(me senté)、「眠った」(dormí) という箇所は、ファン・プレシアドがどのような様子でエドゥビヘスを待っていたのかという説明であり、直接話法によって再現される叫び声が聞こえるまでの状況を描写しているに過ぎない。フラグメント25においては、知覚動詞と直接話法および会話を導入する言明動詞のみが使用されている。

Oí que ladraban los perros, como si yo los hubiera despertado. Vi un hombre cruzar la calle:

—¡Ey, tú! —llamé.

—¡Ey, tú! —me respondió mi propia voz.

Y como si estuvieran a la vuelta de la esquina, alcancé a oír a unas mujeres que platicaban:

—Mira quién viene por allí. (103)

おれのせいで目をさましたかのように、あちこちで犬が吠えていた。男がひとり通りを横切るのが見えた。(73)

フラグメント29では、知覚動詞が使用された後、動詞の現在分詞の形で状態描写が数行続く。

Vi pasar las carretas. Los bueyes moviéndose despacio. El crujir de las piedras bajo las ruedas (...) Carretas vacías, remoliendo el silencio de las calles. Perdiéndose en el oscuro camino de la noche. Y las sombras. El eco de las sombras.

(106)

牛車が通り過ぎるのが見えた。牛は緩慢な足取りで進んだ。車輪の下で小石がきしる。(略)何も積んでいない空っぽの牛車は、通りの静けさを破り、暗い夜道に消えていく。後に残るのは、いくつもの影。そして影から聞こえてくるささめき。(78-79)

この状況描写の後、ファン・プレシアドの思考や感情が述べられるが (pensé, sentí)、この状況で物語内容を展開させるのは、ファン・プレシアドの肩に手をかけて話しかけた男とファン・プレシアドとの間で交わされる会話である。

Pensé regresar. Sentí allá arriba la huella por donde había venido, como una herida abierta entre la negrura de los cerros.

Entonces alguien me tocó los hombros.

—¿Qué hace usted aquí? (106)

おれは引き返そうと思った。自分の歩いてきた道が、ずっと上の、山の闇の中に、裂けた傷口のように刻み込まれているのを感じた。その時、誰かがおれの肩に手をかけた。

「ここで何をしてるんだい？」(79)

以上のことから、ファン・プレシアドが物語る出来事についての物語言説の特徴として、直接話法と状況描写が多用されていることが挙げられる。ファン・プレシアドの物語言説は、その全体を通して、語り手の存在が薄くミメシス性が強いといえ、物語言説と物語内容との間

にある距離が近いということが確認できる。

ところで、語り手ファン・プレシアドは語り手であるにも拘わらず、何故積極的に語ろうとしないのだろうか。ゴンサレス・ボイショが指摘していたように、語り手が作中人物と一体化することで、読者と語られている内容との間の距離が縮まり、その結果、読者は物語内容についてより深い理解を得るという効果を生み出しているといえるだろう。しかし我々が今、問いたいのはその原因である。語り手ファン・プレシアドは何故、積極的に語ろうとしないのだろうか。

4. 過去の制作

そもそも過去を物語る、とはどういうことなのだろうか。大森莊蔵によれば、カントの物自体と同様、過去自体も存在しない⁹⁾。それにも拘わらず、我々がある出来事を過去の出来事であると感じるとき、我々はそれを、想起体験を通して認識しているのである。

過去の経験であることを告げ、また過去形をもつ文に意味を与えるのは想起なのである。知覚の体験が「……である」「……をする」という現在形の意味を与えるように、想起の体験が「……であった」「……した」という過去形の意味を与える。「火が燃える」とはということなのか、私はそれを見ること触れることつまり知覚する経験から知っている。だが「火が燃えた」とはということなのか、私はただそれを想起することからのみ教えられる。想起の体験がなければ私は「火が燃えた」ことの意味を終生知らないだろう¹⁰⁾。

つまり、「火が燃える」という現在形の体験は知覚であり、その知覚体験を想起したときに、「火が燃えた」という過去形の体験になるのである。また、カントのいう「物自体」のように、「過去自体」が先に存在し、それを思い出すということではなく、過去形によって言語的に想起した時にはじめて過去と認識されるのである。想起が言語的であることについて、大森は次のように述べている。

しかし想起の大部分は感覺的であるよりは言語的なのである。想起された御馳走の味は口の中や舌の上に余韻のように残っているのではなく「とてもおいしかった」と想い出されるし、「ひどく痛かった」経験の想起には何の痛みもない痛みの影も残っていない。想起は概して文章的であり物語的なのである。(略) 何か言語以前の過去経験を想起し、ついでその想起されている経験の言語表現をするというのではなくて、過去形の文章または物語それ自身が想起される当のものなのである。(略) かりに言語以前の過去経験があ

るとしてもそれは形を持たない模倣とした不定形な経験である。それは確定され確認された形を持たない未発の経験でしかあるまい。それが確定された形を備えた過去形の経験になるためには言葉に成ることが必要なのである。そして言葉に成り過去形の経験に成ること、それが想起なのである。逆にいえば、想起される、言語的に想起される、ということによって過去形の経験が成るのであり制作されるのである¹¹⁾。

我々が過去に経験した物事を我々は言語的に過去形で想起することで、その物事を過去の経験として認識できる。想起とは言語的に制作されるものであり、「過去とは想起によって思い出されるアネクドートの断片を接続して織ってゆく過去物語りにほかならない」のである¹²⁾。

過去とは人間が過去形動詞を使用して製作した過去物語りであるとするこの大森の過去物語りの概念を援用して考えるなら、ファン・プレシアドの物語言説は、自身の過去の事後語りであるため、自身の過去の経験を俯瞰的に見下ろす超越的視点を有しながら、自身のコマラでの経験を「過去物語り」として製作しているといえる。しかし、これまで見てきたように、ファン・プレシアドは語り手としてはかなり消極的な語り手であり、時折語り手として語る権利すら放棄し、その権利を作中人物に譲るかのようである。それは言い換えれば、物語言説と物語内容との間に在るべき<距離>が時折消失するということであり、この<距離>の消失は、語り手ファン・プレシアドがコマラで自分の身に起きた非論理的な出来事を客体として捉え、ことばで言い表すことの困難さをあらわしているのではないだろうか。自らの体験を「かつての現在」として、すべての出来事が過ぎ去り、自身の死によって完結した過去として完全に対象化することが出来ていないことのあらわれではないだろうか。

過去物語りにおいては、過去形時制の動詞が使用されることで「かつての現在」と「現在」との距離が担保されており、またそのことによって物語言説と物語内容との間の距離が保たれているのであるが、ファン・プレシアドの物語言説の過去の描写における現在形動詞の使用や作中人物に焦点化したダイクシスの使用により、この距離の揺らぎを見ることができる。その距離の揺らぎは小説の冒頭部で既にあらわれている。例えば、フラグメント2の冒頭部、ファン・プレシアドはコマラでの体験を「過去」として捉え、語り手として語りの現在の時点から、「シャボテン草のすえた臭いのしみこんだ八月の熱い風が吹く、暑さの真っ盛りだった」(8) (Era ese tiempo de la canícula, cuando el aire de agosto sopla caliente, envenenado por el olor podrido de las saponarias) (66) と語り始め、「おふくろの追憶をとおして、あれを見るのだと想像していた」(8) (Yo imaginaba ver aquello a través de los recuerdos de mi madre) (66) と、コマラのことを「あれ」(aquello) と指示している。ところがその数行後には、「いま、こうしておれがおふくろの代わりにやってきた。この光景を見たおふくろの目は、このおれの目だ」(9) (Ahora yo vengo en su lugar. Traigo los ojos con que ella miró estas

cosas, porque me dio sus ojos para ver) (66) と、さきほど遠称で指示したものを「この光景」(estas cosas) と近称で、現在をあらわす副詞「いま」(ahora) を伴う形で語っている。その後、アブンディオとの会話が直接話法で示された後、「となりを歩く男の声がまた聞こえた」(9) (volví a oír la voz del que iba allí a mi lado) (66) と遠称で指示し、再びアブンディオとの会話が直接話法で示された後、「この男があらわれた」(10) (apareció este hombre) (67) と同じアブンディオが近称で指示される。そしてフラグメント後半ではファン・プレシアドは現在時制の動詞を使用してアブンディオの発話を導入する。

—Mire usted —me dice el arriero, deteniéndose (68)

「ほら」とロバ追いが立ち止まって言う (12)

このように、フラグメント2では、語り手ファン・プレシアドの視点が作中人物ファン・プレシアドの視点に移ることで、作中人物ファン・プレシアドが知覚していることがそのまま語りにも反映されたり、語り手ファン・プレシアドが現在形動詞を使用することで、ファン・プレシアドの語りも、作中人物ファン・プレシアドの声と重なったりする。

現在形動詞の使用は、フラグメント30にもあらわれる。ファン・プレシアドが死に至る直前に出会ったドニスの家での場面である。ドニスと妹が交わしている会話を聞きながら、「声がいかに消えていくような感じだ。音がなくなって、声が押し殺されていくようだ。もう誰もしゃべらない。夢だ」(82) (Como que se van las voces. Como que se pierde su ruido. Como que se ahogan. Ya nadie dice nada. Es el sueño.) (108) とファン・プレシアドが述べる。ファン・プレシアドは死後、コマラでの体験を物語っている事後語りであるため、この部分も過去時制であらわされるのが普通だろう。しかし、「消えていく」(se van)、「なくなる」(se pierde)、「押し殺されていく」(se ahogan)、「誰もしゃべらない」(nadie dice nada)、「夢だ」(es el sueño) のように現在時制が用いられていることで、まるで作中人物ファン・プレシアドが語っているかのようなのである。

さて、過去とは人間が過去形動詞を使用して製作した過去物語りなのであった。この大森の理論を援用するならば、語り手ファン・プレシアドが自己の体験を物語るということは、語り手ファン・プレシアドが自身の体験を過去物語りとして制作していると言い表すことができる。そして、時折みられる物語言説と物語内容との間の距離の揺らぎは、語り手ファン・プレシアドが自身の体験を完全に過去物語りとして制作しきれていないことを表しているといえるだろう。語り手ファン・プレシアドのコマラでの体験は、語り手ファン・プレシアドによって完全に把握されずに、時折、想起される以前の〈かつての現在〉そのままの形でファン・プレシアドの物語言説上に現前している。ファン・プレシアドが自身の体験全てを言語化することの不

可能性は、コマラにおける非論理的な体験を言語化することの不可能性と照応している。ファン・プレシアドはコマラにおいて、自分が会話する相手が生きているのか死んでいるのかも判然としない不可思議な体験をし、やがて精神が混乱をきたして死に至った。死後も死者として存在し、ドロテアと会話を交わすが、自己のコマラでの体験を論理的に捉えられていないのではないか。コマラでの体験を論理的に理解できていないために、語り手ファン・プレシアドとして、作中人物に対して然るべき距離を保ったまま、客観的に作中人物ファン・プレシアドの身に起こった出来事を物語るができないのではないか。ファン・プレシアドの混乱は、生と死が混交するコマラの中心に近づくにつれて増していく。コマラには沢山の霊がさまよっている、と女から聞いた後、ドニスとその女の会話にファン・プレシアドは次のように割り込む。

—Acabo de saber —intervine yo— que son ustedes hermanos.

—¿Lo acaba de saber? Yo lo sé mucho antes que usted. Así que mejor no intervenga. No nos gusta que se hable de nosotros.

—Yo lo decía en un plan de entendimiento. No por otra cosa.

—¿Qué entiende usted?

Ella se puso a su lado, apoyándose en sus hombros y diciendo también:

—¿Qué entiende usted?

—Nada —dije—. Cada vez entiendo menos (112)

「あの、今わかったんだけど」おれは口をはさんだ。「あんた方きょうだいなんだね」

「今わかったって？ こっちはとっくの昔から知ってた。だから、よけいなことを言うんじゃないねえ。おれたちのことにゃ口を出すな」

「いや、ただわかっているって言いたかっただけだ。それだけだ」

「何がわかってるって言うんだよ？」

女は男の側に行って、その肩に手をかけて同じことを言った。

「何をわかってるって言うのさ？」

「なにも。ますますわからなくなるばかりだ」(90-91)

その後ファン・プレシアドの混乱は更に大きくなり、最終的に死の直前に見たとされる情景は曖昧模糊としている。

Tengo memoria de haber visto algo así como nubes espumosas haciendo remolino sobre mi cabeza y luego enjuagarme con aquella espuma y perderme en su nublazón. Fue lo último que vi. (117)

泡立つ雲のようなものが頭上で渦巻くのが見えたのを覚えている。やがて、その泡にすっぽり包まれて、おれはもやもやとしたものの中に溶け込んでいった。最後に見たのはそれだった。(98)

過去は過去物語りである、と考えることによって、語り手ファン・プレシアドは自己の体験を過去物語りとして言語的に制作していると言い表すことができた。そして、ファン・プレシアドの物語言説においてみられる物語言説と物語内容との間の距離の揺らぎは、ファン・プレシアドにより制作された過去物語りと、制作され得なかった言語化される以前の体験そのものとの間の距離の揺らぎに対応していると考えられないだろうか。それはつまり、ファン・プレシアドの言語的把握から逃れた前言語的な想起内容自体が、直接話法や現在時制動詞という形でファン・プレシアドの物語言説に表れているということである。ファン・プレシアドの語りから逃れた前・言語的な体験そのものが現前しているということは、ファン・プレシアドが非論理的な体験を言語化することの困難さをあらわしているといえ、また同時に、ファン・プレシアドがコマラという世界に直面した時の混乱の大きさや、死に至る経験を語ることの困難さをも示しているともいえるのである。

5. おわりに

語り手ファン・プレシアドと同水準に位置する聴き手ドロテアは、フラグメント36でようやくあられ、それまでのファン・プレシアドの物語言説は、ドロテアとの間で交わされていた会話の一部であったことが明らかになる。このフラグメント36に至ってようやく、ファン・プレシアドが物語言説を生産している時点が読者に明らかにされ、ファン・プレシアドが死後、死者として存在しながら自己の体験を事後語りとして物語っていることが確認される。本稿では、まず、このような事後語りにおいて、語り手が自己の物語言説に対して超越的な視点を有しているにも拘わらず、ファン・プレシアドのフラグメント35に至るまでの長い独白の中には、ファン・プレシアドを含む作中人物たちの発話の「転写」が多く含まれており、語り手としての介入が少ないことから、語り手としての存在はすこぶる希薄であるといえることを確認した。語り手ファン・プレシアドは、作中人物としてのファン・プレシアドや他の作中人物に発言権を委ね、作中人物に語らせているかのように見せかける語り手である。語り手の存在のこのような希薄さは、物語言説と物語内容との間の距離が近いことを意味する。更に、語り手ファン・プレシアドは作中人物ファン・プレシアドに時折「憑依」して、作中人物ファン・プレシアドの時空間で物語ることから、物語言説と物語内容との間の距離が限りなくゼロに近づくことがあることも確認した。そして、大森の過去物語りの理論を援用することで、このような距離の

揺らぎは、語り手ファン・プレシアドが自己の体験を言語化することの困難さを示していると考えられることを示した。以上のことから、生と死が混淆する非論理的な場であるコマラを言語化することの不可能性、そして、自らが死に至る過程、つまり死を言語化することの不可能性を、ファン・プレシアドの語りのなかに見出し得たといえるのではないだろうか。ファン・プレシアドの語りにみられるこのような「距離」の揺らぎは、自己の体験を完全に言語化することの不可能性をあらわしており、理性による二元論的な解釈を否定するような混沌とした死者の町コマラの世界観と照応しているといえるだろう。

註

- 1) 例えば、Mónica Mansour, “El discurso de la memoria” en *Toda la obra / Juan Rulfo*, Colección Archivos, 1992, p. 654やJoaquín Soler Serrano, Juan Rulfo en ‘A fondo’, 1977のインタビューを参照。
- 2) 例えば、Nicolás Emilio Álvarez, *Análisis arquetípico, mítico y simbólico de Pedro Páramo*, Florida, Universal, 1983や、Violeta Peralta y Liliana Befumo Boschi, *Rulfo. La soledad creadora*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1975など。
- 3) José Carlos González Boixo, *Claves narrativas de Juan Rulfo*, Universidad de León, pp.144-145.
- 4) ジェラルド・ジュネット（花輪光／和泉諒一訳）『物語のディスクールー方法論の試み』書肆風の薔薇、2004年、187-188頁。
- 5) 同上書、188頁。
- 6) 同上書、193-194頁。
- 7) 本稿におけるルルフォの作品からの引用は、Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, Cátedra, 2007に拠る。引用文の該当頁は本文中に括弧で示す。日本語訳は『ペドロ・パラモ』杉山晃／増田義郎訳、岩波文庫、2002年を使用した。主語や時制の明示など必要に応じて変更している。
- 8) ジュネット、前掲書、192頁。
- 9) 大森荘蔵『時は流れず』青土社、2011年、40-68頁「殺人の制作」参照。
- 10) 大森荘蔵『時間と自我』青土社、2011年、31頁。
- 11) 同上書、53-54頁。
- 12) 前掲書、大森『時は流れず』、72頁。

引用文献

<日本語文献>

大森荘蔵『時間と自我』青土社、2011年。

—— 『時は流れず』 青土社、2011年。

ジュネット、ジェラルル 『物語のディスクルー方法論の試み』 (花輪光／和泉諒一訳) 書肆風の薔薇、
2004年

ルルフォ、ファン 『ペドロ・パラモ』 (杉山晃／増田義郎訳) 岩波文庫、2002年。

<外国語文献>

González Boixo, José Carlos (1983), *Claves narrativas de Juan Rulfo*, Universidad de León. Rulfo, Juan
(2007), *Pedro Páramo*, Cátedra. (邦訳、『ペドロ・パラモ』 杉山晃・増田義郎訳、岩波文庫、2002年)

<インターネット資料>

Soler Serrano, Joaquín (1977), Juan Rulfo en 'A fondo'.

(<http://www.rtve.es/alacarta/videos/escritores-en-el-archivo-de-rtve/juan-rulfo-fondo-1977/980963/>) (最
終アクセス：2017年12月12日)

(すなはら・ゆみ 外国語学部助教)