

# 『ペドロ・パラモ』にみられる一人称の語りの限界 ： 自己物語論を中心に

著者	砂原 由美
雑誌名	研究論集
巻	114
ページ	139-155
発行年	2021-09
URL	<a href="http://doi.org/10.18956/00008006">http://doi.org/10.18956/00008006</a>

## 『ペドロ・パラモ』にみられる一人称の語りの限界

— 自己物語論を中心に —

砂 原 由 美

### 要 旨

メキシコ人作家フアン・ルルフォ Juan Rulfo の小説『ペドロ・パラモ』 *Pedro Páramo* には複数の語り手が存在する。その語り手の1人であるフアン・プレシアドの物語言説は、自分自身の経験について語る自己物語言説である。自己物語は常に「語り得ないもの」を前提とすることを主張する浅野智彦の自己物語論を援用することで、語り手フアン・プレシアドの寡黙な態度は、自己物語の限界点を超えていることが原因であると考えられることができる。また、ジュディス・バトラーの他者に関する概念を参照することで、フアン・プレシアドの沈黙は物語言説を閉じたものとするのではなく、むしろ新しい意味の到来へと開かれており、読者による豊かな解釈の源泉となっていることを論証する。

キーワード：Juan Rulfo, Pedro Páramo, 自己物語論

### 0. はじめに

『ペドロ・パラモ』には元々、「囁き」(Los murmullos) というタイトルが付けられていた、ということは、既によく知られていることである。フアン・プレシアドが母の遺言を受けて到着したコマラは、誰も住んでいない廃墟だった。行き先を間違えたのかと思い始めた時、元住民たちの囁きがあちらこちらから聴こえてくる。冒頭の母親の遺言が引き金となり、コマラという舞台装置が作動し始め、元住民たちの個々の記憶があちらこちらで囁きとして蘇る。そして、新たな訪問者であるフアン・プレシアドもまた自身の死を経て、最終的にこのコマラという集合体に取り込まれ、新たな、もうひとつの囁きとなる。そのような複数の囁きの編成が、『ペドロ・パラモ』というポリフォニー小説である。読者が最初のページをめくると、まるでオーケストラの演奏が始まるかのように、様々な囁きを「聞く」ことになるのである。

複数の登場人物が前後の脈絡なく発する囁きの出所を把握することは、一度や二度の通読では困難だが、このような複雑な声の複数性も、ジュネットの「水準」に従って整理すると、2つの語り手が浮上する。というのも、大半のエピソードが、2人の語り手が産出する物語言説に収斂していくからである。二人の語り手というのは、自分自身のコマラへの旅を語るフアン・プレシアドと、フアン・プレシアドの父親でコマラの支配者でもあるペドロ・パラモにまつわ

るエピソードを語る無名の語り手である。

ファン・プレシアドは自らの旅について語る自己物語世界的 *autodiégétique*<sup>1)</sup> な物語言説の語り手である。しかし、その語り手としての存在感は常に同じではなく、冒頭部分を最大とするならば、その後物語の進行とともに徐々に小さくなり、『ペドロ・パラモ』の中盤に差し掛かると最小となり、語りは消えてしまう。浅野智彦は、自己物語には、常に「語り残し」、「語りえない部分」があり、それが自己変容の契機となると主張している<sup>2)</sup> が、本稿では、この浅野の自己物語論を補助線としつつ、ファン・プレシアドの物語言説について考察していきたい。

## 1. ファン・プレシアドの物語言説

『ペドロ・パラモ』は69のフラグメント（断片）から成る作品である<sup>3)</sup>。ファン・プレシアドに関するエピソードは、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が対応している。同じ水準に属しているものの、語りがなく、直接話法により会話のみが再現されているのが36、38、41、42、52、55、64である。ファン・プレシアドの物語言説は、全体を通して直接話法が使用される頻度が高く、全体的にミメシス性の強い物語言説である。その中でおそらく唯一ディエゲシス性が強いと言えるのが冒頭部である。冒頭部のディエゲシス性の強さについて、拙稿にて次のように説明している。

『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」（Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo）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シス性が高いといえるだろう<sup>4)</sup>。

ディエゲシスの度合いの強い冒頭部を過ぎると、状況描写や直接話法が中心となり、ミメシスの度合いの強い状態が続く。語り手ファン・プレシアドの物語言説（フラグメント1～5、9、11、17、24～36、38、41、42、52、55、64）で、ファン・プレシアドが語り手として物語っているのは、フラグメント1～5、9、11、17、24～35のみである。つまり、冒頭のフラグメント1でその存在感を最大とした後は、状況描写や直接話法を多用することでその

存在感は小さくなり、69あるフラグメントの35を最後に、(語り手としては)姿を消してしまうのである。語り手としての姿を消す、という事態は、物語言説の時間が物語内容の時間に追いついた結果として生じているため、起こるべくして起きているのであるが、語り手フアン・プレシアドの物語言説全体に見られる語り手としての存在感の薄さは特徴的である。この特徴を自己物語論の見地から考察するにあたり、そもそも自己を物語るとはどのようなことなのか、まず、自己物語論における「自己」と「物語」の定義から確認していく。

## 2. 自己への物語論的アプローチにおける「自己」と「物語」

自己をめぐる研究は様々な分野で行われているが、浅野は社会学の領域において「物語」という概念を用いた「自己の生成と変容を理解するアプローチ」を提案し、このアプローチを「自己への物語論的アプローチ」と名付けている。このアプローチは、具体的には、「人が自分自身について語る物語、いわば自己物語」に着目して、「自己の生成・維持・変容を探究する試み」である<sup>5)</sup>。

浅野は自己というものを、様々な経験が帰属する「中心のようなもの」ではなく、「一定の視角から行為や体験を取捨選択し、かつそれらを一定の筋に沿って配列していくことによってはじめて産み出されるもの」であり、「自己は、自分自身について物語ることを通して産み出される<sup>6)</sup>」としている。あらかじめ、「私」という主体が存在しているのではなく、自分自身について語ることによってはじめて「私」が産み出されるのである。自分自身について語ることによって自己を産み出すということは、反対に、自分自身について語れない場合には、様々な経験がそのまま散逸しており、まとまりのない状態であると言えるだろう。というのも、「物語に関わる能力の衰退は当然自己のまとまりの解体をもたらすことになる<sup>7)</sup>」からである。

浅野のいう「物語」は、次のような3つの特徴を有している。1つ目は「視点の二重性」、2つ目は「出来事の時間的構造化」、3つ目は、「他者への志向」である。

1つ目の「視点の二重性」については、以下のように説明されている。

物語を語るということは、語り手の視点とは別に、語られた物語の登場人物(主人公がその代表)をもう一つの視点として創り出す作業なのである。視点というのは、一つの世界(「私」にとっての世界)がそれに対して現れることになる基準点、言い換えれば世界という座標軸の原点となるものであるから、このことは、登場人物が行動するための別の世界を創り出すことをも意味している。一方には語り手が聞き手に向けて語りかけている世界があり、他方にはそこで語られた登場人物が活躍する世界がある<sup>8)</sup>。

第2の特徴は、「出来事の時間的構造化」である。つまり、物語というのは、

諸々の出来事を時間軸に沿って構造化する語りであるということだ。構造化というのは、無数の出来事の中から意味のあるものだけを選びだして相互に関連づけるという作業を意味しており、(略)「選択と配列」に他ならない。この作業によって、語られた世界(登場人物の活動する世界)は、意味と方向性を持った時間的流れを産み出すものとなる<sup>9)</sup>。

つまり、どのような物語も、ある視点から様々な出来事を選択と配列によって取捨選択された上で成立しているということであり、この視点が異なれば、当然、異なった物語が生み出される可能性があるということである。

このことは一つの物語が、「いつでも違ったように語り得る」という潜在的可能性を下敷きにして語り出されていることを意味しており、今語られている物語はあくまでも「ある一定の視点から見たならば」という一種の仮定法的な性質を帯びざるを得ないということを示唆している<sup>10)</sup>。

第3の特徴は、「他者への志向」である。そもそも、物語は誰かに向けて物語られるものである。語り手のものとは異なる視点、すなわち他者の視点からのある種の承認を得る必要、物語として認めてもらう必要がある。物語自体はどのようにでも語りうるものではあるが、実際には「今ここにある自分(物語を語っている自分)に説得的なやり方で到達する必要がある<sup>11)</sup>」だろう。現在の自分とあまりにも隔たりのある結末では、聞き手はその物語を破綻したものとして受け止める可能性がある。「物語が納得のいくものとして受け入れられ、共有された現実になるのは、自己と他者との視点の差異が乗り越えられること<sup>12)</sup>」を前提条件としているのである。

### 3. ファン・プレシアドの物語言説における「視点の二重性」と「出来事の時間的構造化」

ここまで、浅野の自己物語論における「自己」と「物語」の概念について確認してきたが、ここでファン・プレシアドの物語言説に戻りたい。ファン・プレシアドの物語言説において、視点の二重性と出来事の時間的構造化はどのようにあらわれているのだろうか。

ファン・プレシアドの物語言説において、語り手と登場人物は、お互いが同姓同名であるという意味において一致している。浅野はヤングの「物語領域 *story realm*」、「物語世界 *tale world*」を援用し、

自己物語の場合、語り手と物語の主人公が重なり合っているため、「自己」は物語領域と物語世界とに同時に所属している。つまり自己を物語るということは、その自己を二つの世界に同時に所属するような状態へとおくことになるのである<sup>13)</sup>。

と述べている。ジュネットの用語で表すならば、語り手ファン・プレシアドは、自分自身が体験した出来事を物語っているため、等質物語世界的な語り手である。当然、自らの産出する物語言説の外側に位置するため、物語世界外に属している。そして、登場人物ファン・プレシアドは、語り手ファン・プレシアドが物語る物語言説の中に登場するため、物語世界内に属する。よって、たとえ、自分自身にまつわる出来事を語るのもであっても、語り手としての視点と登場人物としての視点は同一のものではない。逆に言えば、何らかの出来事を語ることは、語り手である自分自身とは異なる登場人物の視点を創出する行為である。この水準の違いは、同時に、情報量の違いも伴う。つまり、コマラに到着したばかりのファン・プレシアドと、死後地中に埋葬されたファン・プレシアドとでは、それぞれが有する情報量の違いが歴然としている。自己物語が「私が私について語る（私が－語る－私を）<sup>14)</sup>」という構造をとるのだとすれば、この中の「私を」は「私が」よりも必ず遅れて到来するのである。

この「語る私」と「語られる私」との間の時間的距離は、物語行為が進み、物語内容が進展するにつれて、限りなく小さくなる。「語られる私」の現在が「語る私」の現在に追いついた時、つまり、ファン・プレシアドが自身の死を迎えた時、ファン・プレシアドが発する言葉は、聞き手であるドロテアとの会話の一部として直接話法の形で表される。この時、二重の視点は重なりあい、一つになる。このように、結末部分で「私が」と「私を」が一致することにより、出来事の時間的構造化が生じ、平面上にバラバラに散らばっていた出来事が、一つの視点から取捨選択され組み立てられたエピソードになる。ファン・プレシアドの自己物語は、

一方において語り手としての「私」と登場人物としての「私」の視点は異なっているの  
でなければならないが（視点の二重性）、他方において、その登場人物は物語の結末では  
語り手に一致するのでなければならない（結末に依拠しての時間的構造化）<sup>15)</sup>。

という浅野の自己物語の特徴を有していることがわかる。しかしまた、自己物語は、「その結末部分において今ここにある自分（物語を語っている自分）に説得的なやり方で到達する必要がある<sup>16)</sup>」ということだが、ファン・プレシアドの物語言説は、果たして「説得的なやり方で」結末部分に到達しているといえるのだろうか。

鷲田清一によれば、「語る」という行為は、「自らに距離をとること」である。

なぜ言葉を迎えるにゆくのが<聴く>ことの最悪のかたちになるのかといえば、語るということがみずから距離をとることだからである。苦しいときに、ひとはだれかに語ることでその苦しみを分かち持ってほしいと願うが、しかしその痛みはもっとも語りにくいものである。(略)断片的にでなければ、どもりながらでなければ、語りだせないのである<sup>17)</sup>。

ファン・プレシアドによる冒頭の語りを再度思い出しておこう。「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」(Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo<sup>18)</sup>)。このように明快なファン・プレシアドの語りは、自身の出来事に対して十分距離をとれていることがわかる。というのも、コマラに来た、という出来事について非常に端的に述べられているからである。母の言葉を回想するシーンはあるものの、自らの言葉でコマラにやってきた経緯が簡潔に語られている。コマラにやってきた、という出来事に対して距離をとり、過去として物語ることができているのである。

ファン・プレシアドはコマラで様々な人物(アブンディオ、エドゥビヘス、ダミアナ)と出会っていくが、奇妙な出来事が連続して生じていく。冒頭で出会ったアブンディオについては、エドゥビヘスから既に死んでいることを告げられ、エドゥビヘスもダミアナも、突然ファン・プレシアドの前から姿を消してしまう。コマラで出会った人々が皆消えていき、やがて夜が訪れ、暗闇の中、声のみが聴こえてくる。ファンの語りは途切れ、状況が提示されるのみである。

例えば、フラグメント27では次のように語り手の声は完全に消え、元住民と思われる男女の会話のみが聞こえてくる。

...Mañana, en amaneciendo, te irás conmigo, Chona. Ya tengo aparejadas las bestias.

---¿Y si mi padre se muere de la rabia? Con lo viejo que está...

「…チョナ、あした夜が明けたらおれと一緒に来るんだ。ラバの用意はもうしてある」

「だけど、父さんが痲癩を起こして死んだらどうしよう？もうあんな歳だから…」<sup>19)</sup>

コマラに到着して中心部に近づくにつれ、ファン・プレシアドは精神に混乱をきたし始めるが、それに伴ってファンの語りもまた、語りの権限を登場人物に放棄するかのようになり、語り手としての存在が希薄になっていくのである。ファン・プレシアドはコマラの中心部で、あばらやに暮らす兄妹と出会うが、その会話からもファン・プレシアドの混乱の度合いが窺える。

—¿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

「何がわかってるって言うんだよ？」

女は男の側に行き、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」<sup>20)</sup>

このあばらやで夜を過ごしている時に、ファン・プレシアドは息苦しくなり、命を落としてしまう。その息苦しきの描写は、まるで溺れている者の苦しみのようである。

Yo me sentía nadar entre el sudor que chorreaba de ella y me faltó el aire que se necesita para respirar. (...) Y es que no había aire; sólo la noche entorpecida y quieta, acalorada por la canícula de agosto. No había aire. Tuve que sorber el mismo aire que salía de mi boca, deteniéndolo con las manos antes de que se fuera. Lo sentía ir y venir, cada vez menos; hasta que se hizo tan delgado que se filtró entre mis dedos para siempre.

女の体からあふれ出る汗の中を泳いでいるようで、そのうち空気が足りなくて息苦しくなってきた。(略) というのも空気がどこにもなかったからだ。8月の酷暑に熱せられた、けだるい淀んだ闇しかなかった。空気がなかった。口から吐き出される息が四散しないうちに手のひらでおさえ、もう一度吸い込まねばならなかった。そうやって吐いたり吸ったりするうちに空気がだんだん薄れていった。とうとうかすかになった息まで指の間から洩れて、永久になくなってしまった<sup>21)</sup>。

苦しい出来事について語る、ということについて、鷺田は次のように述べている。

苦しむひとがみずからのその鬱ぎについて語るというのは、その鬱ぎを整序し、それから距離をとるということだからだ。語ることで、その鬱ぎとの関係そのものが少しずつ変わってゆく。溺れたままでは語れないのである<sup>22)</sup>。

語ろうとしても、冒頭をのぞいて直接話法と描写を多用しなければ自身の経験を表すことができていない。これは、ファン・プレシアドがコマラでの一連の経験に一定の距離を置き、数々



の出来事を選択、配列し、現在の自身の「死」について、説得力を持たせた形で語る事ができていないからだ、といえるだろう。「断片的に」、「どもりながら」ででも語れる状態ではなく、ただ、死に至るまでの状況を提示、あるいは描写することしかできなくなっているのは、まさに「溺れかけている」からだだろう。鷺田は、「苦しみはもっとも語りにくいものである」と述べていた。個人が経験しうる苦しみ of 最たるものが「自身の死」であるとするならば、その「死」は自己にとって最も語りにくいものだろう<sup>23)</sup>。

#### 4. 語りえないもの

浅野によれば、「自己は、自分自身について物語ることを通して生み出される<sup>24)</sup>」ものであり、「物語に関わる能力の衰退は当然自己のまとまりの解体をもたらすことになる<sup>25)</sup>」ということであった。ファン・プレシアドが語る事ができない状態に陥っているということは、「自己」が解体されている、ということだろうか。

ファン・プレシアドの物語言説には確かに語りが少ないが、その代わりに直接話法の再現が多用されている。この再現について、語り手ファン・プレシアドによって想起された出来事が物語言説上に提示されていると考えるならば、これらの想起された出来事は数ある経験の中から取捨選択されたものであると考えられる。「自己」が解体していれば、経験の取捨選択は不可能だろう。つまり、様々な経験が平面上に散逸している状態が「自己」の解体であるなら、ファン・プレシアドは自己解体に非常に近い状態であるといえるものの、自己解体には至っていないといえるだろう。

さて、様々な経験が散逸している無意識の領域というのは、夢の領域と通ずるものがあるのではないだろうか。柄谷行人は「夢そのもの」と「夢の記憶」を次のように区別している。

ところで、私は夢そのものと夢の記憶はちがうといった。それは夢の記憶がわれわれが眼ざめたときに構成されたものだということを意味している。夢のなかでは不可解なことはなにもない。なぜなら、そこではわれわれはなにかを理解しようとはせず—すなわち対象化しようとはせず、たんに了解しているだけだからである。一瞬一瞬の了解はあるが、それらを結びつけようとはしない<sup>26)</sup>。

私たちは夢の中にいる時、夢の中で起きる出来事について、それらに距離をおいて眺めるのではなく、ただ受け流していくのみである。それらの出来事をただ了解しているだけなら、何ら問題は生じないのである。問題が生じるのは、それらの出来事（夢そのもの）に距離をおき、対象化し、「夢の記憶」を語ろうとし始めた時である。

しかし、記憶としての夢においては、その一つ一つが理解しがたく、また馬鹿げたもののようにみえる。それは夢を想起するとき、それらの“経験”を前後関係や因果関係にまとめてしまうからだ。つまり、夢とはわれわれが眼ざめたときに作りあげる一つの物語であって、「夢の世界」そのものではない。夢が不可解に思われるのは、われわれがそれを「なぜ」「いかに」「いつ」といった統語法のなかに整序しようとするからである<sup>27)</sup>。

つまり、「夢そのもの」のようなコマラでの経験を語ろうとすれば、この経験に対して距離をおく必要がある。しかし、コマラでの経験ひとつひとつは理性によって理解できる範疇を超えたもので、因果関係によってつなぎ合わせるのが困難である。ファン・プレシアドが自己物語を語る上で抱える困難は、柄谷のいう、「夢の記憶」を語ろうとする困難と非常に近いものであると考えられるだろう。

遭遇する相手が生きているのか死んでいるのかもわからない、理性的な判断が全く通用しない、非現実的な世界を生きるという体験は過酷なものであつただろう。上述のような「理性による理解を超えているが故の困難」に加え、その「経験の過酷さ故の困難」もまた、自己物語を語る上で障壁となりうる。浅野は、過酷な体験による影響—トラウマ—を「語り得ないもの」の一つとして挙げ、この語り得なさというのは、「その体験を物語る対象として突き放してみることができないということであり、(略) その体験を過去のこととして切り離してみることができないということ」であると述べている<sup>28)</sup>。ファン・プレシアドが死後、コマラにおいて経験した出来事をうまく語り得ないとすれば、それは出来事を理解できていないだけでなく、死者の彷徨う廃墟で体験した恐怖、精神に異常をきたす程の過酷な体験をしたことに起因するトラウマによるものだともいえるだろう。それらの出来事に対して精神的距離をとり語ることは、トラウマ的体験から抜け出し、過去のものとするための一つのステップである。しかし、それらの出来事について語ることの重要性が大きければ大きいほど、それらの出来事について語ることの困難もまた比例して大きいということが、浅野の説明から推察される。

語られないからといって、それが語るに値しないということではもちろんない。むしろこれらの体験は当事者の人生において他の何ものにもまして決定的な意味を持つのであると想像されるのに、それにもかかわらず語りることができないのである。この沈黙は、語り手と語られる体験との間に十分な距離をとれないことから生じているように思われる。すなわち体験があまりにも深く語り手をとらえてしまい、当事者の視点から距離をおいた語り手の視点を確保することができないのである<sup>29)</sup>。

このように、物語る必要性があるにもかかわらず、物事に対して距離をとることができない

状態では、「語る私」と「語られる私」という2つの視点が「ショート（短絡し融合）」してしまっていて、そのために語るができない。このようなトラウマ的体験こそが、「自己物語の限界点、すなわち、物語化を強く求めているにもかかわらず、語られ得ないような体験となっている<sup>30)</sup>」のである。

そもそも、自分自身が死に至る、人生における究極的な出来事に対して、人は距離をおくことなどできるのだろうか。ファン・プレシアドが死後、自分自身の死について語ろうとする行為は、生けるものが体験しうる最も究極的なトラウマ的体験を語ろうとする行為であり、ファン・プレシアドの寡黙さは、「自己物語の限界点」を超えているが故の「沈黙」だといえるのではないだろうか。

我々は死後、自らの死について語り得ない、というのが少なくとも我々が生きている世界における共通認識だろう。作者ファン・ルルフォもまた同様の共通認識だったと仮定しよう。ルルフォは作者として、当然ファン・プレシアドを饒舌な語り手にすることもできたはずである。そうではなく、なぜ、寡黙な語り手であることを選択したのだろうか。

トマス・C・リオンは、ルルフォが作家としての信念について語っているインタビューに触れているが、そこでルルフォは「知っていることから想像する」ことについて話している。

El mismo Rulfo propone el argumento convincente de lo que debe ser la responsabilidad absoluta del escritor: re-crear a partir de las realidades que conoce. En una entrevista de 1969, Rulfo explica su propia teoría del arte:

Reportero: ¿Por qué usted usó siempre como escenarios los pueblecitos, las rancherías?

Rulfo: Porque es lo que conocí.

Reportero: ¿Un escritor debe escribir solamente acerca de lo que conoce?

Rulfo: Desde luego, eso es lógico.

Reportero: ¿Y la imaginación?

Rulfo: Imaginar es recrear la realidad. Para imaginar, primero hay que conocer.

ルルフォ自身が作家の責任であるべきものについての説得力のある主張をしている。それは、作家が知っている現実世界から創造する（世界を再創造する）ということである。1969年のインタビューで、ルルフォは自身の芸術理論を述べている。

リポーター：「なぜあなたはいつも小さな集落、農村を舞台として使用するのですか。」

ルルフォ：「私が知っているものだからです。」

リポーター：「作家はその作家が知っていることについてしか書いてはいけないのですか。」

ルルフォ：「もちろん、それは当然のことです。」

リポーター：「では想像は。」

ルルフォ：「想像するとは、現実を再創造することです。想像するためには、まず知らなければなりません。」<sup>31)</sup>

我々同様、死後の生を語り得ないこの世界に生きていたであろうルルフォが、自身の語り手に自己の死を饒舌に語らせていれば、それは知っていることから出発するという自身の方針から離れてしまうことになっていたのではないだろうか。我々が、語り得ないものを敢えて語り、わかり得ないものについても饒舌に語る時、その語りの行為によって失われてしまうものが必ず存在する。その時、そこには「真理」ではなく、「継ぎ目のない物語」が語られている、とジュディス・バトラーは述べている。

実際私たちが、もし自分の人生がしかじかの道をたどった理由を物語のかたちで語りうる、つまり一貫した自伝を書きうる誰かを必要としているとすれば、仮にある人物の真理と呼びうる何かよりも、継ぎ目のない物語のほうを好んでいることになるだろう。真理とはある程度まで、すでに示唆したような理由から、中断、中止、未決の瞬間に—語りの形式に簡単には翻訳されないような謎めいた分節のなかで—明らかになるものである<sup>32)</sup>。

語り得ないものを語らないままにしておくことで、物語は閉じられず、開かれたままとなり、そうすることで新たな意味の訪れを待つことができるのである。意味をもたらすのは、外部からであり、他者である。

## 5. 他者への志向

さて、浅野の自己物語論における「物語」概念の3つ目の特徴は、「他者への志向」であった。

物語の第三の特徴は、それが本質的に他者に向けられた語りであるということだ。(略) 物語が納得のいくものとして受け入れられ、共有された現実になるのは、自己と他者との視点の差異が乗り越えられることによってなのだ<sup>33)</sup>

浅野と同様に、バトラーも自己物語における「他者」の重要性について次のように述べている。

しかしまた、自分についての物語を語ることは、すでに行為することである。なぜなら語ることは、暗黙の特徴として、一般的な、あるいは特定の宛先をもって演じられる一種の行為だからである。それは他者へと向けられた行為であり、また他者を必要とする行為で

あって、そのなかには他者が前提とされている。こうして、他者は私の語りという行為のなかにいる<sup>34)</sup>。

このように、自己物語は他者を前提として行われる行為なのである。そもそも、他者がいなければ「私」は語りはじめることはできず、また、他者がいなければ、自己言及すること自体が不可能となる。

問題は、向こうに、わたしの彼岸にいて、何かを知ることを期待している他者へと情報を伝えることだけではない。それどころか、語ることはある行為を演じることであって、その行為とは、〈他者〉を前提とし、他者を指差し、練り上げ、どんな情報を与えるよりも前に他者へと、あるいは他者のおかげで与えられる。したがって、もし最初の時点で、(略)私はあなたへの呼びかけにおいてしか存在しないとすれば、私そのものである「私」はこの「あなた」なしでは何者でもなく、他者への関係の外側では、自分自身への言及を始めることすらできないことになる。そして、この自己言及の能力は、他者への関係によって生まれるのである<sup>35)</sup>。

ファン・プレシアドの辿々しい語りは独り言ではなく、ドロテアに向けられたものである。ファン・プレシアドが死ぬ間際に見た光景や感じたことを述べた後、ドロテアが聞き手として登場しファン・プレシアドに向けて「そんならファン・プレシアドさんよ。おまえさんは息が詰まって死んでしまったって言うのかね。」(¿Quieres hacerme creer que te mató el ahogo, Juan Preciado?<sup>36)</sup>)と言葉を発することで、それまでのファン・プレシアドの語りの状況が明らかとなる。

バトラーによれば、他者を前提とするのは、自己語りの宛先としてだけではない。自分自身について言及することは、自分自身についてのエピソードが完全に他者に依存していることを暴露する行為でもあるのである。

「私」が語ることでできない物語の一つは、語るだけでなく自分自身について説明するような「私」として、自分自身が出現する物語である。この意味において、物語は語られているが、物語を語る「私」、おそらく一人称の語り手として物語に登場するような「私」は不透明な点を構成し、連続性を中断し、物語のただなかに裂け目、あるいは語りえないものの侵入を引き起こす。だから、私が語る私自身の物語は、現実に存在する「私」を前景に立て、それを私の生と呼ばれる何ものと関係した連続性へと挿入しつつも、私が導入されるその瞬間に、私自身を説明することに失敗してしまう。(略)私は自分自身につ

いて説明するが、その説明が自らの生を語るこの話す「私」の形成に至るとき、そこにはなされるべきいかなる説明も存在しないのである。私が語れば語るほど、私は説明困難であることが判明していく。「私」はその最善の意図に反して、自分自身の物語を破滅させるのである。「私」は自分自身について最終的な、あるいは十分な説明をすることができないのだが、それは「私」が、「私」を創始する呼びかけの光景に立ち戻ることができないからであり、また、説明そのものを生み出す呼びかけの構造のレトリカルな次元すべてを語るができないからだ。これら呼びかけの光景のレトリカルな次元は、語りに還元することができない<sup>37)</sup>。

コマラに到着した後、ファン・プレシアドはコマラの住人の一人、エドゥビヘス・ディアダと出会う。ファン・プレシアドの母親であるドロレスと一緒に死ぬことを約束するほど仲が良かったエドゥビヘスは、ドロレスがファン・プレシアドを妊娠するまでのエピソードや、ドロレスがコマラを離れることになった顛末を語り始める。「だけどごめんよ、あんた、あんたって呼んでさ。自分の息子みたいに思ってるからあんたって呼んでるんだよ。」(Perdóname que te hable de tú; lo hago porque te considero como mi hijo.<sup>38)</sup>)とまで言うエドゥビヘスは、ファン・プレシアド自身を知る由もない、出生にまつわるエピソードを知っている存在なのである。

また、ファン・プレシアドが亡くなった姿を目撃したのはドロテアである。

Yo te encontré en la plaza, muy lejos de la casa de Donis, y junto a mí también estaba él, diciendo que te estabas haciendo el muerto. Entre los dos te arrastramos a la sombra del portal, ya bien tirante, acalambrado como mueren los que mueren muertos de miedo. (...) Y ya ves, te enterramos.

このわしがおまえさんを見つけたのさ。ドニスの家からだいぶ離れた広場でな。そばにドニスの奴がおって、おまえさんが死んだふりをしてるだけだ、と言っておったよ。ふたりでおまえさんをアーチの日陰のとこまで引きずっていったんだが、とっくに固くなっちまって、怯えて死んだみたいに体を引きつらして、もう動かなくなってたよ。(略) ごらんの通りとにかくおまえさんを埋めてやったんだからね<sup>39)</sup>。

自己にまつわるエピソードを物語ろうとしても、必ず、自分自身の出生や死のエピソードについて語ろうとするとき、その物語は完全に他者に依存することになる。ファン・プレシアドの自己物語においても、ファン・プレシアドの出生について語りうるのはエドゥビヘスであり、死について語りうるのはドロテアである。ファン・プレシアドの物語言説の中には、自己の出

生と死という、人間であれば誰もが持ちうる自己物語の限界を垣間見ることができる。

ファン・プレシアドのコマラへの旅は、「死に向かう旅」である。コマラの中心部に近づいていくにつれ、一步一步確実に死へと近づいていくファン・プレシアドについてファン・プレシアド自身が語る時、その語りは一層希薄になっていく。このファン・プレシアドの沈黙は、自らの死について言及しようとする時に直面する困難、つまり、自己物語の限界に近づいていることに起因するものであると言えるだろう。この語りの「失敗」は、バトラーによれば、必然である。

こうして、私は私自身についての物語を始めようとする。私はどこからか始めて、時間を設定し、一連の場面を開始しようとして、おそらくは因果的つながり、あるいは少なくとも語りの構造を示そうとする。私は語り、語りつつ自分を束縛し、自分自身を説明し、どのようにしてなぜ私が私であるのかを要約するよう機能する物語のかたちで、他者に説明する。しかし、語りの声として出発点に導入された「私」が、どうやって自分自身を語り、あるいはとりわけ、どうやってこの物語を語る「私」になるかを説明できないとき、自分を要約しようとする私の試みは失敗するし、その失敗は必然的である<sup>40)</sup>。

これまで確認してきたことからわかるように、ファン・プレシアドの語りは他者に大きく依存している。とりわけ、ファン・プレシアド自身の生死については、自分自身でその出来事を客観視することはできず、他者という存在が語ることによって初めて明らかにされるようなものなのである。

## 6. おわりに

ファン・プレシアドの自己物語言説を、浅野の概念に沿って考察したところ、ファン・プレシアドの自己物語言説は自己物語の特徴を有しているが、冒頭を過ぎるとファン・プレシアドの語りが増減し、自身の死、つまり現在の語り手の状況に、説得的な形に到達することができていないことがわかった。また、柄谷やバトラーを参照することで、自己物語言説は根本的に他者に依存しており、自身の生や死については語りえないということを確認した。自身の出生や死についてのエピソードは自己物語言説の限界であり、まさに自分自身の死にまつわるエピソードを語ろうとしているファン・プレシアドの沈黙は、語ろうとしても語れず、「溺れている」状況であることがわかった。この困難な状況を打破しうるのが、まさに自己物語が存在する上で依存している他者の存在である。ファン・プレシアドの出生や死のエピソードも、エドゥピヘスやドロテアから、つまり他者からもたらされるものであった。このようにして、自ら語り

えないものは、新たな意味の訪れに最大限開かれている。そしてその開けは、他者としての読者の到来に対しても開かれているのである。

『ペドロ・パラモ』を読みはじめると、ファン・プレシアドの囁きが聞こえてくる。実際には彼はドロテアに囁いているが、我々読者もまた、そこに居合わせて「聞いている」のである。我々もまたファン・プレシアドにとっての聞き手＝他者としてそこに存在し、何らかの形でそれを受け止め、自分の言葉で表そうとする。ファン・プレシアドの物語言説における「語りえないもの」こそが、新たな意味の訪れである我々読者の到来を待っているのである。読者の役割について、ルルフォは次のように述べている。

Ahora, el resultado lo da el lector, no lo da el autor; el autor no sabe si aquello ha funcionado, sabe que no está perfectamente dicho, que no dijo lo que quería decir, que muchas cosas las dejó fuera; pero, al menos, algo de lo que él quiso expresar, queda ahí, y es el lector el que tiene que juzgar.

さて、結果は読者が出すもので、作家が出すものではありません。作家はそれが上手く作用しているかどうかは分からないのです。作家にわかるのは、完璧に表現出来てはいないということや、言いたいことが言えていないこと、(作品の)外に多くのものを置いてきてしまった、ということです。しかし、多少なりとも表現しようとしたものがそこにあります。そして読者こそが、判断を下さなければならないのです<sup>41)</sup>。

このように、『ペドロ・パラモ』という作品についての解釈の可能性は、個々の読者に対して完全に開かれていることは、ルルフォ自身が認めていることなのである。

## 註

- 1) 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 方法論の試み』書肆風の薔薇、2004年、289頁。
- 2) 浅野智彦『自己への物語論的接近 家族療法から社会学へ』勁草書房、2012年。
- 3) 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。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。
- 4) 砂原由美『『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-』『関西外国語大学研究論集』第107号、2018年、179-180頁。
- 5) 前掲書、浅野、34頁。
- 6) 同上書、4頁。



- 7) 同上書、13頁。
- 8) 同上書、7頁。
- 9) 同上書、8頁。
- 10) 同上書、9頁。
- 11) 同上書、10頁。
- 12) 同上書、10頁。
- 13) 同上書、207-208頁。
- 14) 同上書、16頁。
- 15) 同上書、16頁。
- 16) 同上書、9頁。
- 17) 鷺田清一『「待つ」ということ』、角川選書、2020年、70頁。
- 18) Rulfo, *op. cit.*, p. 7. (前掲書、ルルフォ、65頁。)
- 19) *Ibid.*, p. 105. (同上書、76頁。)
- 20) *Ibid.*, p. 112. (同上書、90-91頁。)
- 21) *Ibid.*, p. 117. (同上書、97頁。)
- 22) 前掲書、鷺田、70-71頁。
- 23) ただ、死後に語ることが可能であるとするならば、という留保は必要だろう。
- 24) 前掲書、浅野、4頁。
- 25) 同上書、13頁。
- 26) 柄谷行人『意味という病』講談社、2018年、77頁。
- 27) 同上書、78頁。
- 28) 前掲書、浅野、215頁。
- 29) 同上書、19頁。
- 30) 同上書、19-20頁。
- 31) Thomas C. Lyon, "Juan Rulfo, o no hay salvación ni en la vida ni en la muerte", *Revista Chilena de Literatura* (No. 39), 1992, pp. 97-118. (拙訳)
- 32) ジュディース・バトラー『自分自身を説明すること 倫理的暴力の批判』(佐藤嘉幸、清水知子訳) 月曜社、2014年、117頁。
- 33) 前掲書、浅野、10頁。
- 34) 前掲書、バトラー、147-148頁。
- 35) 同上書、148頁。
- 36) Rulfo, *op. cit.*, p.98, (前掲書、ルルフォ、117頁。)
- 37) 前掲書、バトラー、122-123頁。
- 38) Rulfo, *op. cit.*, p.73, (前掲書、ルルフォ、20頁。)
- 39) *Ibid.*, p. 117. (同上書、98頁。)

40) 前掲書、バトラー、120-121頁。

41) Juan Rulfo, “El desafío de la creación”, *Juan Rulfo, Toda la obra, Madrid*, Colección Archivos, 1992.  
(拙訳)

### 引用文献

C. Lyon, Thomas, “Juan Rulfo, o no hay salvación ni en la vida ni en la muerte”, *Revista Chilena de Literatura* (No. 39), 1992, p. 97-118.

González Boixo, José Carlos, *Claves narrativas de Juan Rulfo*, Universidad de León, 1983.

González Boixo, José Carlos, “Introducción”, *Pedro Páramo*, Catedra, 2002, pp. 9-52.

Rulfo, Juan, “El desafío de la creación”, *Juan Rulfo, Toda la obra, Madrid*, Colección Archivos, 1992.

Rulfo, Juan (2007), *Pedro Páramo*, Catedra. (邦訳、『ペドロ・パラモ』 杉山晃・増田義郎訳、岩波文庫、2002年)

浅野智彦『自己への物語論的接近 家族療法から社会学へ』勁草書房、2012年。

バトラー、ジュディス『自分自身を説明すること 倫理的暴力の批判』（佐藤嘉幸、清水知子訳）月曜社、2014年。

柄谷行人『意味という病』講談社、2018年。

砂原由美『『ペドロ・パラモ』のエクリチュール フアン・ブレシアドの語りを中心に』『関西外国語大学研究論集』第107号、2018年、175-190頁。

鷺田清一『「待つ」ということ』、角川選書、2020年。

(すなはら・ゆみ 外国語学部助教)