

眩惑する (alucinar) テクストの原理

— レイナルド・アレナス『めくるめく世界』の人称分析 —

伊 藤 秋 江

本稿では、レイナルド・アレナス¹の長編小説『めくるめく世界』²の人称の分析を通し、テキストに内在する「流動性」を明らかにしつつ“眩惑する (alucinar³)”テキストの原理を探究することを試みる。無論、この場合の“眩惑する”は、その複雑で難解な構造によって“読者を眩惑する”の意である。

公式な歴史を否定し、現実の複数性を示す意図で書かれたとされるこの小説において、語り的手段として三つの人称（一人称・二人称・三人称）が使用されていることは、先行研究においても度々指摘されてきた。以下にこの人称の混用を取り上げ、「語りの主体」の問題を軸に具体的な分析を加えていくことにする。

1. 変貌する語り手

この小説は三十五の章からなる長編小説であるが、そのなかで主人公セルバ

-
- 1 Reinaldo Arenas (1943-1990) 亡命キューバ人作家。1980年にアメリカへ亡命。カストロ政権によって弾圧され、処女作を除き国内での出版を許可されなかった。
 - 2 *El mundo alucinante* (1969) メキシコ独立に献身した実在の修道士ホセ・セルバンド・テレサ・デ・ミエル・ノリエガ・イ・ゲラ (José Servando Teresa de Mier Noriega y Guerra, 1763-1827) の生涯を描いた長編小説であるが、その内容の奇抜さや実験的な手法から厳密な意味での「歴史小説」とは言い難い。「歴史小説や伝記小説である以上に単に“一つの小説”であることを目指す」というアレナス自身によるこの小説へのコメントはあまりに有名である。
 - 3 『めくるめく世界』の原題 *El mundo alucinante* の *alucinante* という形容詞はこの動詞から派生したものである。無論、ここでの *alucinante* も *alucinar* という動詞の延長として理解されるべきである。

ンドをめぐる物語が、一人称、二人称、三人称という三つの人称⁴によって語り分けられている。その語り分けは、終始一貫したものとはなっていないものの、一定の規則性を示しており、語られる内容とテキストの人称との関係を提示してくれるといえる。そこで、その語り分けが最も顕著な第一章を挙げ、三種類の語りの「語り手」の性格分析を試みることにする。第一章は、一人称、二人称、三人称の三種類の語りが時間的に並行する異なった物語を語り、三つの可能性を提示するという形式を取っている。この章においては、三つの物語が明確に語り分けられており、それぞれの語りにおける三人の語り手⁵の性格も非常に顕著な形で現れている。以下に本文中で示される順に引用する。まずは、セルバンドが一人称で登場する語り（以下、「一人称の語り」とする）の冒頭部分である。

僕たちはヤシ畑から戻って来る。僕たちはヤシ畑から戻って来ない。僕と二人のホセファがヤシ畑から戻って来る。僕は一人でヤシ畑から戻ってきて、もう日が暮れかけている。ここでは夜が明ける前に日が暮れるんだ。モンテレイではどこでもそうだ。朝起きて外を眺めようと窓際へ向かう間に、もう暗くなっていくんだ。だから、いっそ起きないほうがいい。

でも僕は今ヤシ畑から戻って来るところで、もう昼だ。太陽が照りつけて辺りの石をひび割れさせている。そして、よくひび割れたところで僕はそれらの石を拾い上げて、双子の妹たちの頭めがけて投げつける。僕のいもうとたちに。僕のいもうとたちに。僕のいも…に。⁶

4 ここでの人称とは純粹に文法的な意味ではなく、語り手と主人公セルバンドとの距離を示す指標としての意味を持つ。つまり、セルバンドをどの人称で扱うかという問題である。

5 ここでは仮に、セルバンドとして一人称で語る語り手、セルバンドに対し二人称で語りかける語り手、セルバンドについて三人称で語る語り手、という三人の語り手が存在すると措定しておく。

6 レイナルド・アレナス『めくるめく世界』（鼓直・杉山晃訳、国書刊行会、1989年）の訳を参考にしたが、引用文は拙訳。以下、和訳に関しては、必要に応じて拙訳を使用するが、それ以外については既存の翻訳をそのまま使用する。尚、既存の翻訳を使用する場合でも、本論文での用語に合わせる形で適宜調整したところがある。

上記の引用文では、セルバンドとして一人称で語る語り手（以下、「一人称の語り手」とする）は次々と自分の発言を覆してゆく不確実な妄言の語り手となっている。そして、語られる内容は非論理的で非常に主観的⁷なものである。この章はセルバンドの子供時代を描いた箇所であり、語り手がセルバンド本人、つまり子供であるということを考慮すれば、このような特徴も尤もであるといえる。この語り手の思考や行動が、理性に支配される以前の未分化な混沌とした精神状態に基づいた、幼い、しかも妄想癖のある、“子供” 独特のものであることは随所で明らかである。しかしながら一人称の語り手のこのような特徴は、「語り手の幼さ」という要因をこえて、セルバンドが成長した後も失われることはない。

続いて、セルバンドが二人称で登場する語り（以下、「二人称の語り」とする）の冒頭部分を引用する。

今君はヤシ畑から戻ってくる。君はそこで丸一日過ごしたのだ。この辺りには他にない唯一の茂みのわずかにあるヤシの葉の下で、考えごとをしながら、君は過ごした。

黒焦げにされないよう、太陽の動きに合わせて向き変えて、ヤシの幹の後ろにうずくまっていた。

今君はヤシ畑から戻ってくる。すでに、全ての若木を根こそぎ引き抜いてしまい、君がノミを取られるときと同じように若木が叫ぶのを聞いた後だった。

君は学校に行かなかったし、昼食を取りに家に戻らなかった。

砂原にこだまする二人のホセファの叫び声を聞いたまえ⁸。両手に二本の枝を持って君を探しているんだ。この辺りには木がもう残っていないのに、彼女たちはそれらの枝をどこで手に入れたのだろうか？

ついに二人は君に追いつく。とうとう君を捕まえる。そして、引き抜かれ

7 一人称の語りと主観性の不可分性は通常のいかなる言説においても同様であって、この小説に限ったものではない。ここではその顕著さに注目したい。

8 Oye a las dos Josefás dando gritos por toda la arena. (Reinaldo Arenas, *El mundo alucinante*, México, D.F., Tusquets Editores, 2003, p.31.)

たばかりのヤシの若木も叫び声を上げながらやってくる。

セルバンドに二人称で語りかける語り手（以下、「二人称の語り手」とする）は、基本的に語りかける相手（ここではセルバンド）との関係性によってのみ想定される語り手であり、*tú*という表現のなかに内包される概念であるといえる。またその語り手は、論理的には、時間的、空間的にその*tú*と共存する。無論、詩的言語においては通常の言語における場合とは異なり、時間的、空間的に共存しない相手に対しても二人称によって語りかけることが可能である。しかしながら、そのような場合も心理的な距離感という点においては同様の効果があると考えてよいであろう。上記の引用文の下線部は相手の物理的存在が強く要求される命令文であり、この表現によって一気に*tú*で示される相手（セルバンド）との距離が縮まり、たちまちセルバンドの姿が立ち現れるような印象を与える。

また、ここで語られる淡淡とした残酷さを湛えた極めて幻想的な物語がさらにこの語り手の特徴を際立たせている。上記の引用文の後、セルバンドは二人の妹たちに頭を叩き割られ、粉々になった頭を抱えて家に帰るのだが、家ではヤシの若木を引き抜いたことを理由に、母親に両手を、父親に三本目の手を切り取られる。父親に切り取られた3本目の手は砂原に植えられ、手の若木が育つ。夜になり父親がマルメロの棒にまたがってやって来ると、セルバンドは鍵穴から抜け出し、自分で手首を切り取って地面に植える。この二人称の語り手は、相対的であるがゆえに盲目的であり、正体不明であるがゆえにあらゆる拘束から自由である。

最後に、セルバンドが三人称で登場する語り（以下、「三人称の語り」とする）を一部引用する。

というわけで、彼は学校にも行かなかつたし、屋根の上を横切っていった一羽のシラサギの跡を追ったりもしなかつた。他の場所では一度も生育したことのないヤシの若木を引き抜いたりもしなかつた。妹たちにも会わなかつた。なぜなら彼女たちはまだ生まれていなかつたのだから。切り取られた手

などというばかげたものを目撃したりもしなかった。すべては妄想、妄想なのだ。

上記の引用文にみられるように、ここではセルバンドについて三人称で語る語り手（以下、「三人称の語り手」とする）は、一人称、二人称の語り手が語った幻想の物語を否定し、“現実的な”事柄のみを語る分別のある語り手となっている。このような三人称の語りと客観性の密接な関係は、言語運用における一般的原則ともいえるべき事象であり、あえてここで指摘する必要がないほど明らかである。無論、詩的言語においては全ての前提が覆されうるものであるから、同時にこの関係は容易に破壊されうるものでもある。つまり、ここで指摘した三人称の語り手の特徴は、ここまでに引用してきた一人称、二人称の語り手の特徴と比較される場合においてはじめて、十分に機能し、意義をなすのである。

これまでのところで、三つの人称（一人称、二人称、三人称）の語り手の特徴がそれぞれ明示され、三者の関係が提示されたことになる。しかしながら、この小説においてはこの関係性が終始一貫することはない。三人の語り手は互いに侵食しあい、徐々に変化し、その挙句完全に同化してしまうのだ。しかもその経過は、融合と分裂を繰り返す極めて複雑なものとなっている。

以下に、先に提示した各人称の語り手のモデルとその関係性を基準とし、人称構造の崩壊の過程を追ってゆくことにする。その構造は作品の前半部分においてすでに崩壊しはじめ、作品後半においては完全に破綻してしまう。ここでは、変貌の過程が最も顕著に現れている三人称の語り手を中心に例示してゆくことにする。

三人称の語り手は、すでに第二章において侵食の兆しをみせる。第二章は、各人称の語り手が時間的に並行する異なった物語を提示するという第一章と同一の形式を取っているのだが、この第二章の最後に置かれた二人称の語りの最後で、三人称の語り手が突然割り込んで二人称の領域を侵すのである。そして、その三人称の語り手は、第二章において二人称の語り手が語った内容を引きずったまま、第三章を語り始める。第三章は、各人称が時間の流れに沿ってリ

レー形式で物語を繋ぐという形式であり、冒頭部分は三人称の語り手によって開始される。三人称の語り手は、第二章において自分が語った物語の続きではなく、二人称の語り手が語った、そして自分が割り込んだ、物語の続きを語り始める⁹。第二章の二人称の語りにおけるセルバンドは、一人の司祭と共に空の酒瓶を積み上げて階段をつくり、高地にあるメキシコシティにたどり着くのだが、道中、空瓶の底に残っている酒を飲みながら登ったので、メキシコシティに到着した頃には泥酔してしまっている。二人称の語り手は、セルバンドの「この瓶を全部使えば階段が造れると思うよ。」という台詞をきっかけに三人称の語り手に物語を引き渡している。

...Y tú dijiste:

— Yo creo que podemos hacer una escalera con todas estas botellas

Y empezó la labor, y durante un mes ① estuvieron construyendo aquel modo de escalamiento. Y al fin quedó terminada la centelleante y vidriada escalera de dos mil varas de largo, que parecía llegar al mismo cielo y que el sol del mediodía hacía deslumbrar, sacándole destellos de todos los colores, de acuerdo con el pulimento del vidrio reflejado. Y así ② empezaron la ascensión. Y ③ llegaron a México Servando y el cura rodante muy mareados y tambaleándose, pues de algo tenían que alimentarse durante aquella prolongada subida, y no quedaba otra alternativa que hacer uso de las pocas gotas acumuladas en los fondos de los bloques de aquella improvisada escalera.¹⁰

すると君は言った。

「この瓶を全部使えば階段が造れると思うよ。」

ただちに作業が開始され、彼らは一ヶ月かけて登攀のための階段を造っ

9 第三章の冒頭(三人称による語り)では、泥酔して寝ているセルバンドの姿が描かれており、それが第二章において三人称が語った物語ではなく(三人称による語りからは泥酔してメキシコシティに到着するセルバンドは想像しがたい)、二人称によって語られた物語の続きであることがわかる。

10 Reinaldo Arenas, *op.cit.*, pp.40-41.

た。そしてついに、高さ二千バラのきらきら輝くガラスの階段が完成した。天にも届きそうなその階段は、真昼の太陽の光にガラスの表面が反射して七色の眩い光を放っていた。こうして彼らは階段を登り始めた。やがて、セルバンドと今にも転がりそうな司祭は、したたかに酔い、ふらふらになりながらメキシコシティに到着した。なぜなら、あの延々と続く登攀のあいだ、何かで栄養を取らねばならなかったが、あの間に合わせの階段の瓶の底にわずかに溜まっている酒を代用する他なかったからである。

二人がメキシコシティに到着する際には、「セルバンド」という固有名詞が現れ（下線部③）、語り手が三人称の語り手に交代したことを顕示している。しかしながら、作業が開始されてから空瓶の階段を登り始めるまでの間にセルバンドと司祭に対して使用されている動詞の活用形は三人称複数形（下線部①②）であり、ラテンアメリカにおいて三人称複数形が二人称複数形を代用することを考慮すれば、二人称の語り手は二人が完成した階段を登り始めたところで三人称の語り手に物語を引き渡したとも考えられる。つまり、作業が開始されてから二人が階段を登り始めるまでの間も、語り手はセルバンドを相対者とみなし、二人称で捉え続けたということである¹¹。二人がメキシコシティに到着した時にはすでにセルバンドは三人称で捉えられている（下線部③）のだから、この場合、語り手の交代はセルバンドと司祭が階段を登る過程、つまり階段を登り始めた後からメキシコシティに到着するまでの間になされたということになる。いずれにしても、*tú*あるいはそれに合致する活用形によって明確に示される二人称の語り手が姿を消してから、主語を明示することによって確定された三人称の語り手が登場するまでの記述は、語形としては三人称複数形であるが、指示する内容としては二人称複数とも三人称複数とも理解される曖昧さを孕んでいる。この提示方法が意図的なものであるか否かはともあれ、この判別しがたい曖昧な三人称複数形による語り、二人称の語りから三人称の語りに移行する際の繋ぎとなっていることは間違いのないであろう。

これに対し、第三章における三人称の語り手から一人称の語り手へと移行す

11 この場合、訳文の二箇所の傍点部「彼ら」は「君たち」と訳されるべきであろう。

る際の切り替えは実に鮮やかである。Tocó a la puerta. (彼は門を叩いた。) という文章を先の三人称の語りの段落と後に続く一人称の語りの段落の間に独立させて配置し、後の一人称の語りの冒頭を、Toqué a la puerta y entré. (私は門を叩き、中に入った。) という文章で開始している。「門を叩く」という同じ動作をはじめは三人称で、そして次に一人称で、しかも同様の言い回しで描写することにより、動作主は同一人物であり、交代したのは語り手のほうであるということが分かる。また、Tocó a la puerta. (彼は門を叩いた。) という文章を先の三人称の段落と後の一人称の段落のどちらからも切り離し、独立させて配置することにより、その描写を境に語り手の交代が行われていることがさらに明確に示されているといえる。

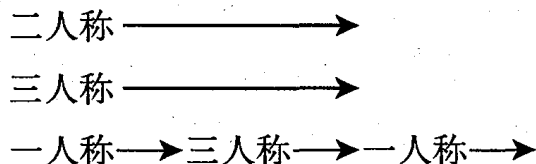
三人称の語り手はその性格を崩し始めるのは、メキシコシティの修道院での様子を記した第四章である。ここで三人称の語り手は、はじめて、そしてほんの一時、現実的な世界から遊離する。礼拝堂で説教を行っているセルバンドに対し見習い修道士らが火のついた蠟燭を投げつけるが、セルバンドがはね返した蠟燭の一つが、ちょうどそこに入ってきた大司教の額を直撃する。

大司教は天井に届きそうな説教台を見上げた。そして、口を開け、蛇を何匹も吐き出した。

第四章において三人称の語り手はその理性的な語りを乱すのは、大司教が口から蛇を吐き出すというこの箇所だけだが、このわずかな逸脱は後に豹変する三人称の語り手を予感させる。三人称の語り手が次にその兆しを見せるのは、第六章である。ここでも三人称の語り手は、ほんの一時現実から遊離するに留まる。セルバンドは、グアダルペの聖母の顕現に関する説教を行うために多くの聴衆の前に姿を現すのだが、その際に「炎に包まれたほうきに跨って」登場するのである。第四章と第六章のいずれの場合も、三人称の語り手は、先に定義したとおり、多少の誇張や飛躍はあるものの、基本的には現実には起こりうる範囲内の事柄を語っている。ところが、その現実的な世界の中に、不意に、しかも何の解説もなく、上に例示したような不釣合いな文章が挿入されるので

ある。

第七章、第八章、第九章において一旦その性格を完全に取り戻したかのように思われる三人称の語り手であるが、第十章において再び、そして今度は完全に、破綻してしまう。第十章は、各人称が時間的に並行する異なった物語を語る第一章の形式と、各人称が時間の流れに沿ってリレー形式で物語を繋ぐ第三章との複合形であるといえる。はじめに二人称の語り手が第九章の物語の続きを語り、続いてそれとは別の第九章の続きの物語が三人称の語り手によって語られる。さらにまた別の第九章の続きを一人称の語り手が語るのだが、この一人称の物語は、先に挙げた第二章の場合と同様に、途中から三人称の語り手に乗っ取られてしまう。こうして第九章に続く物語の三つの可能性が提示された後で、再度一人称の語り手が登場し物語を引き受ける。この最後の一人称の語りは直接的には、並行する三つの物語の最後に位置する一人称の語りに割り込んだ三人称の語りの続きとなっているものの、同時にそれらの三つの物語全ての続きとなりうるものである。第十章の物語の構造を図式化すると以下のようなになる。



ここで三人称の語り手が二度登場しているが、先に示した「理性的で分別のある現実の語り手」という三人称の語り手の性格の痕跡はほとんど見受けられない。しかも、これら二つの三人称による語りは、それぞれ異なった特徴を有している。はじめの三人称の語りでは、ネズミたちは言葉を発し、レオンという名の役人は（その名に相応しく¹²⁾ 尻尾を具えている。この三人称の語りは、その前に置かれた二人称の語りとの対比によって、よりその位置づけが明らかになる。ここでの二人称の語りは、やはり先に提示した二人称の語り手の特徴を大方失っている。この二人称の語り手は、「語り手」としての自分自身の姿を現し、セルバンドに対する思いをあらわにしつつも、あたかもそれまで

12 レオン (León) はスペイン語で「ライオン」の意。

に三人称の語り手が語ってきたかのように、分別のある語りを行っている。つまり、ここでは二人称の語り手と三人称の語り手の特徴が入れ替わってしまっているのである。二人称の語り手が、相対性という特徴を残しつつではあるが、分別ある現実的な語り手となり、三人称の語り手が極めて自由な幻想の語り手となっているのである。一方、一人称の語りに割り込む際の三人称の語りは、一人称の語る物語と一人称の語り手の性格をそのまま引継ぎ、続いて登場する一人称の語りに、何の違和感もなく、物語を繋いでいる。つまり、この場合の三人称の語り手は、形式的には三人称の形を取りながら、実質的には一人称の語り手に融合しているということになる。

その後三人称の語り手は、十一、十五、十六章において他の人称と入り乱れ、頻繁で複雑な融合と分裂を繰り返す。そして、再び三人称の語り手が登場するのは第十八章においてである。第十八章は、二人称の語りから三人称の語りに移行するリレー式の構造であるが、ここでも三人称の語り手は当初の特徴を失っている。バイヨンヌのあるユダヤ人女性の屋敷に監禁されていたセルバンドが逃亡を果たし、川を渡ってボルドーの町に入る経緯が語られるのだが、そこには極度の誇張表現が多数盛り込まれている。また、二人称から三人称への移行の際には、セルバンドの一人称による語りとも解されるような、長い台詞が挿入され、二人称の語りと三人称の語りの橋渡しをしている。

ああ、私は何と不運なのだろう！ 逃亡の望みもなく、牢獄から牢獄へと渡り歩くこの定め。やっと逃げだしたと思ったら、またまた、さらに破りにくい鉄格子のなかである。この幽閉が、どうか、最悪のものであってほしいものだ。少なくとも今までに、これほどひどいものは経験しなかった。ああ、なんたることだ、何もかも捨ててこの自分といっしょになりたいという、いやに優しいユダヤ女の手で責め立てられるとは！ こんなに往生したことはない。毎日のように女はしつこく例の話を持ちかけてくる。それなのに、檻のなかを隈なく調べてみたが、どうやって逃げだせばいいのか、さっぱり分からない。しかし私は、なんとしても、ここから逃げださなければならない。逃げださなければならない！ なんとしてもだ！

この引用文が、一人称の語り手による独白でなく、三人称の語り手による描写に挿入されたセルバンドの台詞であると解することができるのは、後続する文章によってである。二人称の語り手による語りの後、段落を変えてこの引用文が挿入されることによって、それまでの読書においてある程度人称の交代に慣らされていた読者は、語り手が二人称から一人称へと移行したかのように錯覚する。しかしながら、後続する三人称の語りの冒頭文によって、それが三人称の語り手の描写に挿入されたセルバンドの台詞であったことに気がつくのである。

Así clamaba el fraile apenas se hubo despertado, y corría de un extremo a otro de la jaula que colgaba de lo más alto de los ventanales del castillo;¹³

目を覚ますや否や、修道士はそう叫んでいた。そして、城の大窓のはるかな高みに吊るされた檻のなかを往ったり来たりしていた。

下線部で示した文頭の Así という副詞によって、先に示された文章と Así によって導かれる文章が連結され、先に示された文章が後続する語りに従属するものであることが明らかになる。このように読者を翻弄するような細工は随所に現れ、この小説が読者に与える“足場を崩されるような不安定さ”（そしてそれゆえ独特のリズム）を助長しているといえる。

第二十四章に至って、三人称の語り手は再び自由な幻想の語り手と化す。ロス・トリビオスの監獄での幽閉について記されたこの章は、終始三人称の語り手によって語られているが、その描写は極度の誇張表現に満ちた（しかし淡淡と語られるゆえ客観的事実であるかのような錯覚を引き起こす）幻想の物語となっている。セルバンドに掛けられた夥しい数の鎖の描写も、その尋常でない脱獄の経緯も、現実的で分別のある語り手によるものであるとは言い難い。

三人称の語り手の最終段階として第三十四章を挙げておこう。第三十四章は、基本的には、三人称の語り手によって終始語られているといえる。年若い

13 Reinaldo Arenas, *op.cit.*, p.165.

たセルバンドの宮殿での様子が描かれているこの章は、他章に比べ風景描写が多く、その描写の随所に誇張表現がちりばめられている。ここで語られる物語は、老いて死を間近にしたセルバンドの妄想のようにも解され、文法的には三人称の語りでありながら、内容的には一人称の語りと融合しているといえる。とりわけ、グアダルペの聖母を称える行列の描写においては、その妄想的な誇張表現から、セルバンドの目を通した描写、つまり、表面的には現れないものの、セルバンドの一人称による語りとみなしてよいであろう。しかしながら、この章において、セルバンドが三人称の語りによって明示的に示されるのは第十段落目からである。第九段落までは単なる風景描写であり、セルバンドは登場しない。つまり、第九段落までの語り手は、正確には特定できないということになる。第九段落までの部分が、一人称の語り手によるもので、セルバンドの視点から描写されたものであるとも考えられる。(随所に現れる誇張表現を考慮すればなおさらのことである。)第十段落以降の内容が第九段落までの内容を(誇張表現も含めて)引き継いでいる点を考慮すれば、恐らく冒頭の九段落も三人称の語り手によるものであることは間違いないのだが、先ほど指摘したように第十段落以降の三人称の語り手自体が一人称の語り手に融合されたものであると仮定すれば、この章全体が、文法的には三人称の視点を装いながらセルバンドの視点から語る一人称の語り手による描写であると説明することができる。すなわち、冒頭の九段落で自分の視点から風景を描写した一人称の語り手(セルバンド)は、第十段落以降、自分に焦点を合わせて、自分を取り巻く物語を語り始めるのであるが、その際“他人を装って”三人称の語りを選択しているということである。つまり、ここでの変化は語り手の交代ではなく「語り方の変更」であるとも考えられる。

ところが、この章は「全知の視点」を思わせる側面もあり、語りをさらに複雑なものにしている。セルバンドとエレディアの遣り取りにおいては、多くの場合、発せられる言葉とは裏腹なそれぞれの心境にまで、三人称の語り手が言及しているのだ。以下に一部を引用しておく。

「今日が私の芝居の初日なのです」とエレディアは念を押し、それから考

える、気の毒なひとだ、すっかりぼけて、このお練りが自分のために行なわれたのだということさえ、分かっていない。いったいどこで、僧服をあんなに焦してしまったんだろう？

「さっきも言ったとおり、私は見にいかない」とセルバンド師は返事をす。 「私はくだらない道化芝居は見つけないんだ」

見に行くとするか—と修道士は心のうちで思う—ともかく、まだ若くて、独りぼっちなのだ。追放まで食らって。そのあと修道士は肘掛け椅子まで歩いていき、話を続ける。

ここでの語り手は、二人の会話を聞きつつ、二人の本心を読み取ることのできる「全知の語り手」と化している。そして、その描写には論理的飛躍も誇張表現も現れない。ところが、この全知の語り手も、セルバンドとエレディアの遣り取りを描写する際にしか姿を見せない。この章では、語られる内容によって、語り手、あるいは語り方が選択されているのである。つまり、セルバンドとエレディアを描写する際には全知の視点を、風景描写には一人称（セルバンド）の視点を採用しているのである。言わばこの章の語り手は、明示的には三人称という形を取りつつ、語る内容によって語り方を変更していく「変幻自在の語り手」であるといえる。

以上にみてきたような語り手の変貌は、無論三人称の語り手に限られたものではない。このように語り手の変貌を追うことによって、各人称の語り手の性格が極めて“流動的な”ものであることが判る。そして、ここでの人称構造の崩壊はテキストに内在するこのような「流動性」に起因しているといえる。

2. 人称の混淆

この小説が一人称、二人称、三人称という三種類の語りの混用によって特徴づけられるという点はすでに指摘した。ここでは人称の交代がより頻繁で複雑な箇所を焦点を当て、それらを「人称の混淆」として分析する。尚、ここでの「人称の混淆」とは、頻発する人称交代によって人称間の境界線が埋没し、各部分

が侵食し合うことで“混成物”としての新たなテクストを生み出すことを意味する。

人称の混淆がはじめに登場するのは第十一章である。この章は、全部で35ある章のなかで唯一、韻文が使用されている章である。ところが、韻文の使用は終始一貫したものではなく、韻文で始められた物語は途中から散文によって語られることになる。この章の人称交代は合計8回、以下の順序でなされる。尚、数字は人称を示している。

③ ⇒ ② ⇒ ③ ⇒ ② ⇒ ③ ⇒ ② ⇒ ③ ⇒ ② ⇒ ①

韻文から散文に切り替わるのは、六回目の人称交代の後の三人称の語り、つまり七番目の語り（四番目の三人称の語り）の途中からである。それ以前の韻文箇所では、人称の交代が頻繁に行われていたのに対し、語りの様式が変更するこの部分では、人称の交代がしばらく起こらないまま物語が進行する。散文に切り替わった後もしばらく三人称の語りが続いた後、散文のまま、二人称、一人称と立て続けに変化する。ここでの人称交代の特徴は、段落の切れ目に交代が行われる、あるいは交代を明示的に示す「繋ぎ」が現れるなどの予告が一切ないままに、人称が変更されるという点である。特に、七番目の語りに至るまでの人称交代はペースが速く、安定しない。このような人称の交代は、語り手の交代というよりは、むしろ視線が入り乱れているような印象を与える。焦点を合わせた途端に被写体が視点から外れてしまい、それに焦点を合わせるとまた被写体が視点から外れるといったような、単なる視線の“ブレ”とも考えられる。つまり、単なる対象の捉え方、あるいは語り方の変更とも考えられるということである。この根拠として、最後の一人称の語り以外は三人称と二人称の語りが交互に現れているということを挙げておこう。一人称の語りが入りしないということは、主体と客体の入れ替わりが生じないということの意味するからである。二人称と三人称の間の人称交代において生じる入れ替わりは、客体との距離感、あるいは客体との関係の入れ替わりに過ぎず、主体と客体の入れ替わりという決定的な変化は生じないからである。

次に人称の混淆が登場するのは第十五章である。第十五章は、全章の中で最も人称交代が頻繁で複雑な章である。以下に、順を追って細かく分析してゆくことにする。セルバンドが魔女を訪問する様子が語られるこの章は、二人称の語りによって開始される。ところが、すでに第二段落において、この二人称の語りを乱す箇所が現れる。以下に、第二段落の全文を引用しておく。

奥から女の歌声が聞こえてくる。いや、女が歌っているように聞こえる歌なのかもしれない。女の喉や唇から洩れるような響きだ。あれは何の歌だろう？ 何度も聞いたことがあるのに、思い出せない¹⁴。そして、女の声が歌いながら、「お入りなさい。」と君に言った。恐ろしくかん高い声だったので、君は一瞬どきとした。ああ、修道士よ。

第二段落の前半部分においては明示的に語り手が示されないものの、第一段落の続き（二人称の語り）であろうと予想し読み進んでいた読者は、下線部に至りはたと立ち止まることになる。それまで tú の背後に姿を隠していた yo が、この箇所に来て突然明示化されるからである。しかもこの yo は、次の文章で再び tú の背後に押しやられ、一瞬で姿を消すことになる。

ところで、ここで言及されている、その歌を何度も聞いたことがあって、しかし思い出せない「私」とは一体誰なのか。第一段落の語り手がそのまま第二段落を引き継いでいると考えれば、下線部を語る「私」はセルバンドに語りかける二人称の語り手であり、この二人称の語り手は、ここで一瞬セルバンドに語りかけるのを止めて、自分自身に言及しているということになる。あるいは、この下線部の「私」をセルバンド自身であると考えられることも可能であろう。つまり、二人称の語りのなかにセルバンドによる一人称の語りが一瞬挿入されているということである。第二段落の前半部分で語り手が明示的に示されていないことを考えると、第二段落のはじめからすでにセルバンドの視点から語られていたと考えることさえ可能である。そして、第二段落の語りが孕むこのよう

14 ¿Qué canción es esa que no recuerdo y que tantas veces he oído? (Reinaldo Arenas, *op.cit.*, p.138.)

な曖昧さは、この章において後に明示される、“*tú* と *yo* の同化” によって解明されることになる。

続く第三段落は、とりわけ人称交代が頻発する部分であり、計6回もの人称交代が起こっている。以下に全文を引用し、その頻繁な人称交代を確認してみることにする。尚、該当箇所を明確にするために、人称交代の際にはそれを示す記号を挿入しておく。

途方もなく深い闇に包まれた、途方もなく長い廊下を、私は歩いていく。独りなので、私は途方もなく心細い。(①⇒②) コルニデとフィロメノは君に、表で待っていると言って、いっしょについて来なかった。(②⇒①) ふたりは戸口で足を止めると、私に言ったのだ。「なかに入ったら、あれとこれを話せよ。それから例の話をするんだぞ。そのあとで、あの話を聞かせたらいい」私は闇のなかを進む。私に断ち割られて闇はうめき声をあげる。(①⇒②) 君の耳にあの女の歌声が聞こえる。(②⇒①) 私にはあの歌が聞こえる。もはや恐れるものは何もない。(①⇒②) あの歌を聞くがいい! あの歌を! いつもの歌だ。(②⇒①?) 寝る前に歌ってくれと(私たちが)せがんだ、あの歌だ。そうだ、あの声だ。(私たちを)優しくあやしてくれた、あの声だ……。雲の上で槌を振り回している夜回りたちや、剣とラッパを胸に抱いた天使らの話をしてくれた、あの声だ。

ここでの人称交代は、一人称と二人称の間の入れ替わりのみであり、主体と客体の交代、つまり両者の「可逆性」を意味している。そして、その交代の頻度の変化は、すぐ後に明示される両者の「同化」を誘導するために必要な“加速”であるといえる。6回目の交代に関しては、二人称から一人称への交代としてあるが、交代後の語りは、厳密には *nosotros* で指示される一人称複数形によって表されている。無論、一人称複数形は一人称単数の「私」を包含しており、セルバンドによる単なる一人称の語りとみなすことも十分可能である。尚、この場合 *nosotros* に包含されるのは、セルバンドと同じ物語世界の中に存在する不特定多数の人々である。しかしながら、ここでの一人称複数形による語りを、

二人称の語り手（セルバンドに語りかける語り手）によるものだと考えることも可能である。6 回目の人称交代はないと考えるのである。その際 *nosotros* に包含されるのは、二人称の語り手とセルバンドであり、二人称の語り手はセルバンドを含めた「私たち」として語っているということになる。すなわち、ここで二人称の語り手は、先の「同化」に備えて、セルバンドを自分の傍らに引き寄せているということである。あるいは、その逆も考えられる。すなわち、この *nosotros* に包含される「私」がセルバンドであり、セルバンドが、自分に語りかけている相手（二人称の語り手）を自分の傍らに引き寄せて、「私たち」として語っているということである。いずれにせよ、それまでの頻繁な人称交代で示唆された、可逆的で交換可能な両者が、「私たち」という表現によって、ここで一旦二人の完全に分離した存在として認識されていることになる。さらに、別の可能性を提示することもできる。ここでの *nosotros* の語り手を二人称の語り手として、その「私たち」の構成員を、その二人称の語り手と共存する不特定多数の人々と考えることである。その場合には、二人称の語り手は、本来語りかける対象であるセルバンドでなく、自分を中心とする別の世界に言及しているということになる。

そして、その後続く文章によって、いよいよ二人の同化が明示されることになる。

そして、木々の向こうに。

そして、木々の向こうに光。私は君の手のなかに、そして君の腕のなかにいる。私は君自身なのだ¹⁵。

それまで暗示的にしか示されなかった“yo と tú の同化”が、下線部ではじめて明示化されることになる。ここでの語り手（=私）はセルバンドに語りかける二人称の語り手であり、tú で示される相手がセルバンドである。つまり、ここで二人称の語り手は、自分がセルバンドであると告白していることになる。

15 Estoy en tus manos y en tus brazos y soy tú mismo. (Reinaldo Arenas, *ibid.*)

さて、ここで下線部の解釈についてのもう一つの可能性に言及しておきたいと思う。これまでのところでは、下線部の“yo と tú の同化”は、すなわち、一人称で語るセルバンドと、二人称でセルバンドに語りかける語り手との同化ということになっている。確かに、文字通り理解すれば、この指摘は正当である。しかしながら、問題はこの二人称の語り手が“誰か”ということである。二人称の語りについて語り手の特定が困難であることはすでに指摘したとおりであるが、それをさらに複雑にするような問題がここには存在する。この章には、これまで筆者が「二人称の語り手」と呼んでいた語り手とは別の存在（こちらは特定可能）が、セルバンドに二人称で語りかけている箇所が存在するからである。すなわち、この章では二種類の異なった「二人称の語り」が混在しているということである。

そのもう一人の特定可能な「二人称の語り手」とは、この章においてセルバンドが訪問する「魔女」である。ただし、この魔女の語りも明示的に示されるものではなく、やはり何の予告も、形式上の変化もなく不意に挿入される。そして、そのような不明瞭さがもう一人の「二人称の語り手」との区別を難しくしている。以下に、先ほど引用した箇所を含む段落の全文を引用し、もう一つの可能性について分析してみることにする。尚、この引用の訳文においては、tú という人称代名詞を「お前」と訳し、魔女の語りを正体不明の語り手の語り（無論、こちらでは tú は「君」と訳されている）と区別している。

そして、木々の向こうに。

そして、木々の向こうに光。わたしはお前の手のなかに、お前の腕のなかにいる。わたしはお前自身なのだ。お前はまだほんの子供。ずっと子供のままでいられるように、歌をうたってあげましょうね。子供の心を捨てるのは無理だと知りながら、お前は大人になろうとした。それが間違いだったのよ。水として生まれたのなら、濡れているのは当たり前。大人になるために生まれたのなら、子供の心は要らないでしょう。子供の心を持つなら、大人になる必要はないわ。わざわざ苦労して大人になるなんて、馬鹿げてる。大人になろうと、躍起になっているのなら、それは時間の無駄というものよ。

少なくとも、下線部の後から段落の最後までは、語られる内容から判断して¹⁶ 魔女の語りであると考えてよいであろう。では、下線部の箇所はどうだろうか。先に提示した論では、下線部の語り手は「魔女」ではなく、もう一人の「二人称の語り手」という解釈になっている。従って、下線部から次の文へと移行する際に、語り手は「二人称の語り手」から「魔女」に（どちらもセルバンドに対し二人称で語りかける語り手である）交代しているということになる。しかしながら、下線部から次の文に移行する際に、語り手の交代を明示するような、何らかの予告や形式上の変化があるわけではないのである。つまり、明示的な記号がない以上、ここでの語り手の交代を否定することも可能だということである。二重下線部のように、下線部を魔女による語りであると仮定し、この段落の語りがすべて魔女によるものであると考えることもできるのである。

ここでの論点は、語り手の交代のタイミング、すなわち、同じ対象（セルバンド）に対し同じ二人称によって語りかける異なる二人の語り手が、その二人称の語りを崩さないまま、実質的にどこで入れ替わっているのかという問題である。下線部の語りを魔女によるものと仮定した場合、前の段落に登場する「二人称の語り手」が魔女でないのは明らかである¹⁷ ため、人称交代のタイミングは段落の移行時であると考えられる。ここで、再度引用箇所を参照してみるとする。冒頭の「そして、木々の向こうに。」という表現は、段落と段落の間に独立した形で配置され、二つの段落の橋渡しとして機能している。改行の後に、新たな情報「光」が加えられた同じ表現によって次の段落が開始されることで場面の切り替えが成功している。一度目の「そして、木々の向こうに。」は場面の切り替えを示唆する記号であり、その転換を機に魔女の語りが始まると考えることは十分可能である。このように語り手の交代を段落の移行時であると考えれば、引用箇所の下線部は「セルバンドと正体不明の二人称の語り手の同化」ではなく、「セルバンドと魔女の同化」ということになるのである。

16 セルバンドは魔女の歌声に導かれているのだから、「お前に歌を歌ってあげる」とセルバンドに語っているこの語り手が魔女であると判断するのは妥当であろう。

17 第三段落における二人称の語りには魔女の歌声に言及する箇所があり、魔女本人による語りであるとは考えがたい。

次の段落では、二人称の語りは一旦正体不明の語り手のもとに戻るものの、再び魔女の語りに占拠される。以下に、この段落の冒頭から魔女の語りが侵入するところまでの箇所を引用しておく。無論、この引用の訳文においても、*tú*を、語り手によって、「君」と「お前」に訳し分け、語り手が交代する様子を明示する。

女の声私を導いてゆく。(①⇒②) 君は闇から抜け出る。怖気づくほど広い部屋の真ん中に、裸の女が寝そべっている。ありとあらゆる女のなかでもっとも美しい女だ(どんな女性か、こう言えば分かるだろう)。君のために相変わらず歌をうたっている。お前は子供のころの家に疲れて帰ってくるの。私は腕のなかにお前を迎えてあげましょう。ベッドに寝かせて、おめめをつむらせて、そして言うのよ、さあ、お休み……お休み……。眠りたくないのなら、そうだわ、表で嵐に遭っている何百万ものハチのことを考えるといいわ。蜜をたっぷりお腹に入れているのに、溺れかけてるみたい。

ここでの人称交代は、冒頭の一文(一人称)から二番目の文(二人称)に移行する際の一度のみである。二番目の文から引用箇所の最後まで(引用はしていないが、正確には、次に三人称の語りが登場するまで)は二人称の語りが続く。この二人称の語りの途中で語り手が、正体不明の「二人称の語り手」から「魔女」へと交代しているのである。下線部で示した箇所が魔女の語りの開始部分である。ちなみに、ここでの語り手の交代に関しても、先ほどの場合と同様に交代を明示する記号は存在しない。結局のところ、語られる内容から判断する以外方法はないのである。

いずれにしても、この章における魔女の語りは、語り手の交代という重要な転換にも関わらず、それを明示する記号が一切現れないまま不意に挿入されている。そしてその語りは、魔女の台詞というよりは、セルバンドの頭の中で響く“声”であるかのような印象を与え、どこからともなくじわじわとセルバンドの内部に侵入してくる魔女の不気味さを表現しているといえる。

第十五章に続いて第十六章においても、人称の混淆が現れる。第十六章での人称交代は計九回あり、非常に交代が激しい章の一つである。交代の順序は以

下の通りである。

① ⇒ ② ⇒ ③ ⇒ ② ⇒ ① ⇒ ③ ⇒ ② ⇒ ③ ⇒ ② ⇒ ③

上記の図は人称交代の順序のみを示したものであり、その頻度については一切示されていない。この章の場合、最初の一人称の語りが章全体の半分以上を占め、一度目の人称交代の後に比較的早いペースで人称の交代が繰り返されている。以下に、この章において最も人称交代が激しい箇所を引用しておくことにする。

レオンは怒りに燃えながら城壁の上を歩き回って、汚れた水面を覗くが、修道士の姿はどこにも見えない。おお、パンプロナよ、町中が、みんなの目の前で鳥に、魚に、波立つ流れに変化してみせた、あの妖怪の話でもちきりだ。(③⇒②) だが、修道士よ、君はそこにいた。町を孤立させている泥の流れのなかに身を沈めていた。捕吏たちは君の頭をたたき潰すつもりで、さかんに大きな石を投げ込んだが、君はそれらの石にまつわりついた気泡を吸って難をしのいだ。(②⇒③) 結局、攻め手の石はひとつも的に当たらず、修道士は中央のいちばん大きな跳ね橋まで泳ぎついて(相変わらず潜ったままだった)、その鎖につかまった。(③⇒②) 君は鎖にぶら下がって、しばらく休むことにした。ところが驚いたことに、橋が不意にせりあがりはじめ、それにつれて橋の先端につかまっていた君もいっしょに持ちあげられた。町の出入りを止める時間が来ていたのだ。蝶番がけたたましい音を立てて軋り、巨大な装置が高だかとあがった。(②⇒③) そしてこの荒々しい上昇があと少しで終わろうという瞬間、修道士は空高く放りだされた……。

以上でみてきたように、極めて早いペースでの人称の交代は人称間の境界線を埋没させ、各部分が侵食し合う“混成物”としての新たなテキストを生み出すといえる。このような「人称の混淆」は、その頻繁な人称交代が生み出す“不安定さ”ゆえに読者の足場を崩してゆく。すなわち、読者は自分と語られる対

象（この小説の場合、主人公のセルバンド）との距離感、あるいは自分の選択する視点を通常「語りの人称」から読み取り決定してゆくのであるが、この小説の場合その目安となる語りの人称自体が頻繁に変化するため、語られる対象と自分との位置関係を見失ってしまうのである。ある立場を選択すると、すぐにそれが覆され別の立場を要求される。このような繰り返しによって、読者は常に足場を崩される不安感や心許なさを味わうことになる。また、三種類の語りがそれぞれ異なるセルバンド像を提示することや、そのセルバンド像が物語の進行に伴い崩壊してゆくことなどが、読者が唯一の拠り所とするセルバンドの輪郭をもぼかしてしまう。

人称が混淆する語りにおいて、語りの主体は決して“凝固”することがない。そしてそれ故、読者にも安定を許さないのである。このような現象は、このテキストに内在する「流動性」に起因するものだと考えることができる。

3. おわりに

ブーム¹⁸以降のラテンアメリカ現代文学において、カリブ地域を中心に展開した「魔術的リアリズム」と、アルゼンチン、ウルグアイを含めたラプラタ地域を中心に展開した「幻想文学」の存在は特筆に値するが、カリブ地域であるキューバ出身のレイナルド・アレナスの作品は“視点の歪み”や“誇張表現”といったラテンアメリカ現代文学に既存のアンチリアリズムの手法だけでは説明することができない。

エクリチュールとして一定の形を提示しながら本質的に「流動性」を内包するこのテキストの在りかたは、アレナスの作品の一つの特徴であるといえる。そして、この「流動性」という要素はベニーテス・ロッホ¹⁹らの提唱する「カリブ文化の流動性」に呼応するものであるとも考えられる。ベニーテス・ロッホをはじめ多くのカリブ文化研究者が、歴史の断絶と群島という地理的条件を

18 1960年代に起こったラテンアメリカ文学の世界的ブーム。

19 Antonio Benítez Rojo (1931-2005) 亡命キューバ人作家。エッセイ『繰り返す島』(La isla que se repite, 1998) においてカリブ文化に関する評論を行なった。

根拠に、文化の異種混交性、分裂性、断片性、そしてその横断性、あるいは「流動性」について指摘しているのは単なる偶然ではないように思われる。

参考文献

- Arenas, Reinaldo. *Antes que anochezca*, Barcelona, Tusquets Editores, 1992 (安藤哲行訳『夜になるまえに』, 国書刊行会, 1997年).
- Arenas, Reinaldo. *El mundo alucinante*, México, D.F., Tusquets Editores, 2003 (鼓直・杉山晃訳『めくるめく世界』, 国書刊行会, 1989年).
- Arencibia, Lourdes. *Reinaldo Arenas entre eros y tánatos*, Bogotá, Soporte Editorial, 2001.
- Barquet, Jesús J. “Del gato Félix al sentimiento trágico de la vida” (Entrevista), *La escritura de la memoria*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1992, pp.65-74.
- ヘスス・J・バルケット「猫のフェリクスから生の悲劇的感情まで」(インタビュー, 鼓宗訳) — 『ユリイカ — 詩と批評 —』(青土社, 2001年9月), pp.85-95.
- Bégar, Eduardo. *La textualidad de Reinaldo Arenas*, Madrid, Editorial Playor, 1987.
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite*, Casiopea, 1998.
- Ette, Ottmar.(ed.) *La escritura de la memoria*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1992.
- Hernández Miyares, Julio E. y Rozenčvaig, Perla. *Reinaldo Arenas: Alucinaciones, fantasía y realidad*, Illinois, Scott, Foresman and Company, 1990.
- Miaja de la peña, María Teresa. “La hipérbole como recurso generador de un texto literario: *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas” , México, D.F., El colegio de México, 1981.
- Mier Noriega y Guerra, José Servando Teresa de. *Memorias; tomo1*, México, D.F., Porrúa, 1971.
- Mier Noriega y Guerra, José Servando Teresa de. *Memorias; tomo2*, México, D.F., Porrúa, 1971.
- Nazario, Félix Lugo. *La alucinación y los recursos literarios en las novelas de Reinaldo Arenas*, Miami, Ediciones Universal, 1995.
- Parrilla, Eduardo Enrique. *La estirpe barroca en El mundo alucinante de Reinaldo Arenas*, México, D.F., Humberto Martínez, 1981.
- Rodríguez Ortiz, Oscar. *Sobre narradores y héroes: A propósito de Arenas, Scorza y Adoum*, Caracas, Monte Avila Editores, 1980.
- Rozenčvaig, Perla. *Reinaldo Arenas: Narrativa de Transgresión*, México, D.F., Editorial Oasis, 1986.
- Shaw, Donald Leslie. *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 1981.

Soto, Francisco. *Conversación con Reinaldo Arenas*, Madrid, Betania, 1990.

Zaldivar, Gladys. *Novelística cubana de los años 60*, Miami, Ediciones Universal, 1977.