

『アレキサンドリア四重奏』の構成

井 上 義 夫

ロレンス・ダレルは、『アレキサンドリア四重奏』(*The Alexandria Quartet*)によつて文学的名声を獲得した。

『ジュスティヌ』(*Justine*)『バルタザール』(*Balthazar*)『マウントオリヴ』(*Mountolive*)『クレア』(*Clea*)の四巻からなるこの著作は、読者の目を瞠らせる雄大なスケールと、最も現代的な諸主題を具へた作者の自信作であつた。一九五三年、四十一歳のダレルがキプロス島に籠り、『ジュスティヌ』に着手したとき、ダレルには、小説家としての成功をこの一作に賭けねばならないといふ切迫した事情があつた。衆目の一致して認める小説を世に送らねばならないといふ要請が、『アレキサンドリア四重奏』を俗な意味でも「面白く」させたことに、おそらく疑ひの余地はない。

四部作全体を最後まで読ませるものは、まづは推理小説的興味である。語り手の「私」を除けば、作中の人物はみな何事か秘匿するところがあつて得体が知れない。

或ひはさう意図せぬ者も、知らぬ間に政治的陰謀の一歯車と化してゐる。作中の至るところで、読者は犯罪の予感に襲はれ、それを裏書きするかのやうに、幾人かが殺害され、失踪し、謎の自殺を遂げる。しかもそれら諸事件の真相は徐々に明るみに出されるところか、解決済と思はれた事件が、逆に予期せぬ背後関係によつて別の大きな意味の中に組みこまれる。結局読者は、『クレア』巻末まで読み進まねば、好んで霧中に置き去りにされる羽目に陥る、といふ具合である。

一九四五年に『暗黒の迷路』(*The Dark Labyrinth*)

を一ヶ月で脱稿したといふダレルにとつて、おそらく小説とは幾らでも面白く書けるものであつた。『暗黒の迷路』で用ゐたスリリングな場面設定と、読者の意表に出る展開の上に、複雑この上ない男女の結びつきを加へることにより、ダレルは、『アレキサンドリア四重奏』を夢かと紛ふばかりの一大ロマンにも仕立て上げた。即ち「私」(ダリー)と、メリッサ、ジュステイーヌ、クレアとの恋愛、ジュステイーヌの夫にして大富豪家ネシムとメリッサとの交渉、イギリス大使マウントオリヴとネシムの母リーラにまつはる愛の推移、著名な作家パースウォーデンとジュステイーヌとの関係、パースウォーデンの盲目の妹ライザとマウントオリヴに係る愛、或ひはパースウォーデンとライザの秘密、等がそれである。『アレキサンドリア四重奏』は、あたかも「愛」のタピストリの如く、燦然たる錦模様織りなされ、しかも各々の男女の係りは別の男女関係に繋り、それらは同時にまた犯罪の糸にたぐられて、時に破綻に向ひ、時に永遠の結実を見る。アレキサンドリアの市街と広漠たるエジプトの自然を背景に繰り広げられる愛と陰謀の景観は、読者を魅了して已まない。以てダレルの、通俗小説作家

としての異常な才能の発露と呼ぶべきである。

しかしダレルは、明らかにこれらの筋立てを、読者の眼を欺くために用ゐたのである。全篇は既述した意味で一つの謎解きに似てゐるが、いまこの謎にとらはれる心を離れて冷静に作品を眺めれば、当の謎が、全く次元の異なる別の謎として立現れる様を認めることができる。別の謎とは即ち『アレキサンドリア四重奏』の主題に他ならぬが、この謎は、作中の諸事件が解明されたからと云つて直ちに了解される性質のものではない。と云ふのも、この作品には、『黒い本』(The Black Book)以降十数年に亙る作者の経験と思索の全てが注ぎこまれてゐるからであり、この期間にダレルは、最初の妻ナンシーと離婚し、ジプシーの女イーヴと結婚して一児を設けた後にこの女性とも訣れ、『ジュステイーヌ』執筆中にはフランス国籍の女性クロードと同居するに至つてゐる。作中の「私」が、メリッサ、ジュステイーヌ、クレアとの異なる「愛」を経る理由の一端は、ダレル自身の私的な体験にあると云へる。同時にこの体験はまた、第二次大戦といふ未曾有の歴史上の事件により押しししがれ歪められ

る体験でもあつた。さういふ「現実」を前にして、芸術についてのダレルの考へも覚悟も、自づから『黒い本』の時期とは異なる質をもたざるを得なかつた。それらを悉く、謂はば時間の推移を無視した上で同じ空間に併置したのが『アレキサンドリア四重奏』に他ならないといふ事情が、作品の難解さを生む直接の原因を形づくつてゐる。さらにこの四部作には、理路整然と述べられたとしても容易には理解しがたい哲学的諸考察が、時にダーリーの心に芽生えた不確かな予感として、或るときはパースウォーデンの口にする屈折した言葉となつて現れ、作品構成の複雑さを増幅する役割を果してゐるのである。

一言で云へば、ネシムを首謀者とする政治的策謀は、その周辺に、人間といふもののもつ本来的な謎を顕在化させ、後者の謎を解かぬまゝ、前者の謎めいた事件そのものは終焉する。幾度この小説を読まうと、読者はおそらく人間存在や愛をめぐる未解決の問題と共にとり残される筈で、その事態はそれ自身、この小説の主題が奈辺にあるかを雄弁に物語るものなのである。

『アレキサンドリア四重奏』は、人とその外部世界と

の関係の眞実を追究する書である。「外部世界」といふ語に、一人の人間に対してその外部に存在するといふ意味で、「他者」の存在を含蓄させれば、この小説は「愛」の眞実を追究する書と云ふこともできる。四部作全体を進行させるのは、眞実を見出したいといふ作中人物の癒しがたい渴望に他ならない。その渴望の拠つて来たるところは明示されぬまゝ、人々にその渴望が内在し、その必要が存することだけが、疑ひの余地なく示される。

『ジュスティヌ』冒頭で、「私」(ダーリー)がメリッサとネシムとの間に生れた小児をつれ、アレキサンドリアを遠く離れた一島嶼に滞在してゐるのは、過去を再び生きることにより過去の意味を知りたいといふ己みがない欲求のためである。その要請の激しさを共有させることにより、作者は否応なしに、読者をアレキサンドリアといふ怪異なる都市に連れこむ。第二巻『バルタザール』は、ダーリーの草した原稿(それが即ち『ジュスティヌ』に他ならない)を読んだ友人の医師バルタザールが、ダーリーの視野に入つてこなかつた「事実」を指摘しつゝ、『ジュスティヌ』に書きこみを施し、疑問符をつけ、註釈を加へるとき、新事実の前で動揺したダ

リーが、異つた次元で前作を再構成しようとする事によつて成立する。第三卷『マウントオリヴ』は、四部作のうちで唯一、純粹に客観的な視点から書かれた書であるが、この巻では、マウントオリヴの半生を叙述する中で、主としてエジプト駐在英国大使として赴任した後の一年ほどの記述を通じて、第一卷、第二卷に触れられた諸事件に係る「真実」が明らかにされる。事件の真相が、時間の経過と共に（部分的な例外を除き）謂はば自己開示を遂げるのであるが、それに相応してマウントオリヴも、成熟し変化した自己自身を突如発見することになる。第四卷『クレア』では、『バルタザール』を経たダーリーが、再びアレキサンドリアの地を踏み、回想の中で会つた知己と現実に対面するとき、自己自身の内に生じた変化を認め、他者に刻印された「時間」の痕跡を見る。

つまり四部作全篇は、アレキサンドリアといふ都市とその周辺の地を背景とする様々な人間関係の意味の追究過程に他ならない。しかしさうであれば、何故真実の解明は、作を追ふにつれ進捗しないのであらうか。（例へば第二卷のバルタザールの指摘は、実は大きな錯誤をそ

の出発点としてゐる。第一卷のダーリーの認識が誤りであるとすれば、第二卷に記された事柄もまた同じ轍を踏んだものと云はねばならない。或ひは、何故政治的策謀の真相は、それに随伴する人間関係の真実を明すことがないのであらうか。全てが白日のもとに曝された後、第四卷でダーリーの前に現れるジュスティヌやネシムが、仮象を剥がされた彼等の本体であるとは云ひがたい。むしろ、ダーリーの甘美な幻想のヴェールの背後に秘んだ彼らが、いつそう強い実在感をもつてゐるのは何故か――。

『アレキサンドリア四重奏』の通俗小説的興味の背後に隠されたものこそ、実はこの小説の主題を構成するものなのであるが、それらは余りにも重層的かつ複合的であるために、本稿のみで論じることができない。こゝではただ、四部作を読む糸口として、二、三の問題をとりあげるにとどめねばならないのである。

*

或る小説の中に、当の小説がどんな技法で、どのやう

な著想によつて書かれたかを示す文章が現れることは、常識的には考へられぬことである。しかしその小説が、同時に小説を書くことについての小説である場合には、論理的にさういふ事態も想定しうる。『アレキサンドリア四重奏』は、作中の主人公たる小説家志望の「私」と作者自身が、あたかも全ての素材を読者に提示した上で、どのやうにして或る種の小説が書かれるかを逐一明示する小説であるかの如き観を呈してゐる。

例へば、『ジュスティヌ』の冒頭一頁半ほどの後に現れる次のやうな文章は、この巻が、「私」が一篇の小説を書くための下地としての性格を持つてゐることを示唆してゐる。

風景の色調についての覚え書……。テンペラ画の長いシリイズ。レモン汁を通過した光。煉瓦の粉に充ちた空気——甘い煉瓦の粉の香りと打水に匂ふ灼けた舗道。大地につながれてゐながら、殆ど雨を降らせることのない湿気を帯びた軽い雲。その上に、溷濁した赤と緑、石灰色を帯びた藤色と、水で薄めた深紅色を噴きつける。夏になると、海の湿り気が、大気に薄いニ

スをかける。全てが、ゴムの膜の下に横たはつてゐた。⁽¹⁾さらに著しい例は、巻末に収録されたダリーリのメモの如きものである。「ジュスティヌ・ホスナニ 暗黒のなかを飛ぶ矢。クレア・モンティス 苦しみの静かな水」等々と書かれたメモは、作中人物の一人であるダリーリの像を、作者ロレンス・ダレルの像の上に二重写しにする。さうすることにより、フィクションと現実の紛らわしい関係のなかに読者を故意に導き入れる。つまりはこの小説が、飽くまでも一人の人間により創作されたものであるといふ事実を際立たせるのであるが、その理由の一端は、既に『ジュスティヌ』冒頭の文章のトーンに現れてゐると云ふことができる。

海は今日も、身を戦かせるやうな風を伴つて荒い。冬の只中に、春の企みが感じられる。正午までは、熱い剥き出しの真珠のやうな空と、木蔭で鳴く蟋蟀。そして今、巨大なすずかけの木々を振りほどき、隅なく探り回る風……。

この島へ、私は数冊の本と一人の子供と共に——メ

リッサの子供と共に逃れてきた。何故「逃れる」と書くのかは、私にも分らない。村人は、冗談半分で、病人でもなければこんな遠いところに来る筈がないと云ふ。さう、そんな風に云ひたければ、私は私自身を癒すためにこゝに来た……。

夜、風が吼え、反響して暖炉が音を立てる。そのそばの木のベッドで子供が静かに眠るとき、私はランブを点し、友人達のことを想ひ出しながら踰^よ踵^よと歩く。

ジュスティヌとネシム、メリッサそしてバルタザールのことを——。私は記憶の鉄の鎖の輪を一つ一つ辿り、私達があんなに短い束の間一緒に住んでゐた都市へと戻つてゆく。私達をその植物群として使ひ、私達のなかにその都市自らの葛藤を掻き起した都市。にも拘らず、その争ひは私達自身のものであると私達が錯誤した、愛すべきあのアレキサンドリア！

これは、或る無力感を奏でる文章である。ダリーは、『ジュスティヌ』冒頭から既に、何ものかに敗れ、「逃れ」てきた人間である。しかしその敗北の意識が、強烈に心に喰ひ込んでゐるといふのでもない。「さう、そんな

な風に云ひたければ」といふ類ひの言ひ回しに現れてゐるのは、ダリー一人のといふより、人間一般の能力についての懐疑と諦観である。それが氣だるい甘美さを生み、第一巻に特徴的な雰囲気醸し出してゐる。

この無力感の由来するところは、差当つて人の認識能力についての限界の意識だと云つてよい。ダリーの感傷を超えたところで、自己自身も含め、人といふものに本来刻印された限界を、彼ははつきりと見てゐる。「私達をその植物群として使ひ」といふ表現は、人間の他に能動性を有するものの存在を想定した表現だからである。彼は、何かを回復しなければならぬが、さうかといつて、それが可能であると考へてゐる訣でもない。元来不可能なものを空しく試みるといふ趣きが、引用文全体の基底音としてある。ダリーはただ、自己回復といふ課題が、作品の執筆といふ創造行為と分ち難く結びついてゐることを本能的に識つてゐるのである。書き出しの文章が暗喩に富んだ象徴的な文章である事実からも、それは窺へる。

私は幸せでもなければ不幸でもない。曇つた記憶の

中で、髪の毛か羽のやうに宙吊りになつてゐる。私は芸術の無効性について語つたけれど、芸術の慰めについては本當のことを何も書かなかつた。私が頭脳と心臓こころを用ゐて行なつてゐる仕事のもたらす慰めは、次のやうなところにある。即ちそこにおいてのみ、画家や作家の沈黙においてのみ、現実はずび秩序づけられ、つくりなほされて、その意味のある側面を見せるといふことだ。現実の中で行なふ私達の交りばへのしない行為は、金襴の布、意味といふ模様を隠してゐる粗麻あさ袋にすぎない。私達芸術家にとつては、日々の生活で私達を傷つけ打ちまかしたものと、芸術を通じて和解する喜ばしい瞬間が待つてゐる。つまり、普通人々が試みるやうに運命を回避するのではなく、その真の可能性において——想像力において——運命を成就させるのだ。⁽⁴⁾

数頁のちにダーリーが右のやうな文章をしたためるとき、彼は、創造が「現実」の認識であり、「現実」それ自体に具つてゐながら想像力の媒介なしには現れない意味を引き出す行為であるやうな、芸術の本質を誇らし気

に語つてゐる。それは作者ダレルの自負でもあるが、冒頭の引用文の基底音にこめられた諦念は、自づから芸術家の抱く矜持をも墜らせずにはおかない。現実を「秩序づけ」「作りなほす」想像力の優位性は、もはやそれ自体として純粹に主張されることはない。作中に、もう一人の小説家バースウォーデンが登場する必然性はこゝに存する。

バースウォーデンは、『アレキサンドリア四重奏』の最も深刻で現代的な諸問題を身をもつて生き、最後には自ら死を択んだ作家である。この一見いかがはしい人物には、ダレルにとつての文学と生の諸困難が集約されてゐる。さういふ意味では、第四卷『クレア』の中のバースウォーデンの覚え書、「頓馬トウマな兄弟と私との会話」は、私達の注意をひく度合の最も強いものである。「頓馬な兄弟」とはダーリーのことであるが、この覚え書は、第四卷に挿入されたその位置から云つて、殆どバースウォーデンの遺書に等しい。他方その内容は、作中全篇の筋立てと最も関係が薄く、おそらく一般の読者の精読に堪へぬものである。その覚え書の一部を次に引いてみる。

いや、真面目な話に戻つて、もし君が、独創的と云はないまでも、単に現代的でありたいとすれば、フォーカード式の小説を作つてもいい。謂はば四つの話に共通の軸をさし通して、各々を天の四つの方位に献げるわけだ。全くもつて、「見出されし時」ではなく「解き放たれし時」を体现する一つの連続体だ。空間の彎曲、それ自体が立体的な物語を与へてくれるし、連続体を通して見た人間の個性は、リズムを通したやうになるのではなからうか。誰にも解らんことだ。俺は着想を披瀝してゐるだけだから……。ただ俺には、首尾よくゆけば、因果律や不確実性に係る諸問題を、人間関係の中に描くやうな形式が想像できる。……探求といふ類ひのものではなく、娘が若者に会ひましたといふ例の話で、だ。しかしまあこんな具合に取り組めば、殆どの現代作家のやうに、眠気眼で点線通りに缺を動かすといふことにはなるまいと思ふよ。

パースウォーデンの言葉は捉へどころがない。専ら韜晦を旨とするやうな人物であるから、『アレキサンドリア四重奏』の中で、彼は最も妖怪にして読者を悩ますに

巧みである。その人物が遺したノートが容易に理解できる筈はないと、普通読者は考へるであらうから、作者はこゝで最大限の真実を開陳するといふ逆手に出たと考へてよい。といふのもパースウォーデンは、(おそろくダレル自身さうであるやうに)、一等重大な事柄は最も軽薄な外観をまとはねばならないといふ鞏固な信念を抱いてゐるからである。それ故、芸術に關しても、彼は次のやうに書く。

芸術について、俺はいつも自分に言ひきかせてゐる——やつらが「美」といふ名の打上げ花火に見とれてゐる間に、濾過器を通過するヴィールスのやうに、お前は真実をやつらの血管に忍びこませねばならんと。言ふは易く、行なふは難しさ。矛盾といふやつを抱きしめる術はなかなか身につかぬもの。かく言ふ俺も未だ到らずだ。ただ俺の場合は、件の小探險隊の如く、「我等瀑布になほ二日の路程なりしも、突如彼方に水音の轟くを聴きたり」といふ訣さ。あゝ、いつの日かその資格あるものに、恵み深き政府官庁より再生許可書の授けられんことを！

つまりバースウォーデンは、極端な比喩と遁辞により、問題の所在を故意に隠蔽するやうな書き方をしてゐる。ヘンリー・ミラーでさへ、この作中人物の饒舌には食傷気味であつたが、しかし彼の言葉には、この小説の成立をめぐる秘密が隠されてゐるのである。

一九四八年、アルゼンチン居留中に、ダレルはブリテイッシュ・カウンシル主催の講演会で、現代英文学に關する連続講演を行なつてゐる。『現代詩の鍵』(Key to Modern Poetry)は、その速記録と呼んで差支へないものであるが、こゝで興味深いことは、T・S・エリオットをはじめとする今世紀の詩人を論じるに先立ち、ダレルが、講演の半ば(『現代詩の鍵』では全八章中の四章)を費し、一九世紀の精神状況と現代の諸科学を概観してゐることである。問題は広範囲に亙るが、一言で云へば彼は、一九世紀中葉から一九二〇年代に至る期間に世界と人間についての考へ方に根本的な変化が生じたことを力説してゐる。無論この指摘そのものは常識的な指摘でしかないが、一九四八年といふ時点に、ダレルがおそら

く余りにも強い関心を現代諸科学に対して抱き、その諸特性を余りにも緊密に「文学」に結びつけてゐたことは、銘記されて然るべきことである。

無論文学作品は、個人の経験の成熟するところにしか成立せず、時代精神や時代状況は、(まして科学上の発見は)、作者個人の創造の限界と輪郭を示すことはできても、彼の創造行為そのものを明すことはない。実作者ダレルがそれを知らぬ筈はなかつたであらう。しかし彼が、諸科学の概要から時代の文学を語るといふ、謂はば創造の道を逆に辿る方法を選んだ事實は、当時のダレルの創作がどのやうな問題意識と分ちがたく結びついてゐたかを雄弁に物語つてゐるのである。

……さういふ訳で、実用本位の堅固な宇宙は、私達の掌の中で溶けて了つた。物質は亡靈になつて了つた。アインシュタインは、この困惑すべき世界に首尾一貫した見解を与へるために、誰もが耳にしてゐながら、ごく少数の人しか理解されない理論を樹立^たてた。こゝで私達の関心を惹くのは、その理論の二つの相、つまり、時間と、主体—客体関係に対する考へ方である。

既述したやうに、物質主義者は、主体と客体が完全に分離されてゐること、つまり観察者が対象を観察し、純粹な状態の対象に働きかけられることを前提してかかつた。相対性理論は、この見解を反駁し、各々の観察者によつてつくられる世界の像が主観性を帯びてゐることを示したのである。たとへ異なる観察者が同じ瞬間に、同じ地点から世界の像をつくつたとしても、その観察者がたま／＼同じ速度で動いてゐなければ、その像は同じではないと立証したのである。

アインシュタインは、この新しい理論を形成するに當つて、私達が抱いてゐる時間と空間の概念が、この理論に適合する柔軟性をもつてゐないことに気づいた。そこで彼は、時間と空間とを結婚させ、彼が「連続体」と名づけた四次元の「量」とすることを示唆したのである。そのため、時間は新しい役割を果すことになつた。それはもはや、古い物質主義者の拡張された時間ではなく、時間—空間といふ雑種になつた。(中略)それは、全ゆる瞬間に全ての時を含むやうな時間なのである。⁽⁸⁾

このダレルの言葉を、既に引いたパースウォーデンの言葉と比較するとき、自然科学に於る新理論が小説の方法論とびつたりと重り合ふ様を認めることができる。ダレルが力説してゐることは、時間と空間が互ひに侵蝕し合つた統一体になつたといふことである。両者は、各々分離した存在ではなく、相互に謂はば呑込み合つてゐる。パースウォーデンがブルーストをもぢつて語る『解放された時』を体現する一つの連続体、及びフォー・カード式の小説とは、固有の存在として分離された時間ではなく、空間の中に吸収され空間に同一化した時間、及び、それを表現するにふさはしい小説といふことになる。

問題はしかし、相対性理論とダレルの小説観の類似を云ふことにはない。科学上の新しい発想と観念を、ダレルが小説の手法として採用したといふだけであれば、小説家は時代のさまざまな観念と着想によつて作をなすといふにとどまる。たとへ科学も芸術も、その本質に於て、各々の時代に固有な世界についての解釈であるとしても、芸術は芸術によつてしか拓かれ得ない道の果てに、科学の究めた場所の結果として合流する。新しい着想や観念によつた実験的な小説が、読者の心をうつたためには、さ

ういふアイデアとは係りないところで、作者の確信と感性が既に熟してゐなければならぬ。要は、ダレルの小説観が、どの程度ダレルの文学の肉体であつたかといふことに尽きる。

一九三六年の秋に、二十六歳のダレルは誇らし気に書いてゐる。

芸術は今日、大洪水以前のやうに、真の芸術にならうとしてゐるのです。聖書に云ふ意味合ひで、予言にならうとしてゐる。比類ない真剣さで、私が企図してゐることは、私の紋章学的宇宙 (heraldic universe) をただ独りで創造することです。そのための基礎は、いま静かに敷かれてゐる。ゆつくりと、しかし非常に注意深く、意識的思考を交へずに、私は時間を壊してゐます。持続といふ觀念は虚偽であると気付きました。それは、肉体の崩壊といふ觀念に屈して、哲学的に考察されたものに過ぎないのです。ただ空間だけがある。固体は三次元しか持たないのです。時間、かの古びた付録、私はそいつを刈り込んだ。そこで新しい態度が必要となります。記憶を持たない態度——今の今、私

がしたためてゐる紙上の言葉による空間的存在が、必要になるのです。

「ただ空間だけがある」といふ発見と、「時間と空間を結婚させ」「四次元の量にする」といふ言葉との間には、本質的な隔りはない筈である。つまりは、時間が空間に吸収されたといふことであるが、若きダレルが自ら新鮮な愕きの響きをこめてミラーに告げ、その後十数年の間変ることのなかつたこの確信は、どのやうな彼の実感に裏打ちされたものなのであらうか。或ひは「全ゆる瞬間に全ての時を含むやうな時間」とはどんな時間であり、空間との係りで、それはどのやうな具体的存在様式をもつのだらうか——。後者の表現は、明らかに T・S・エリオットの *Burnt Norton* の冒頭の詩句にひきよせられてゐるが、ダレルに於る「時間」概念は、エリオットやブルースト、ジョイスの時間概念とはやはり根本的に異つてゐる。ダレルの場合には、過去と未来を現在に回帰させる主体としての人間の「意識」がないからである。二十世紀の文学の本流を形づくる文学者が、たとへ「自意識」そのものを否定するか、或ひは貶める言辞

を用ひても、彼らの文学が強靱な「意識」の世界に成立したといふ事實は蔽ふべくもない。『アレキサンドリア四重奏』に明白な影を落してゐる『賈金づくり』(Les Faux-monnayeurs) のジイドの場合にも事情は同じであつて、「私」の世界を拡張することが作者にとつて文学的意味をもたない場合に、作中人物の手記が当の小説を呑みこむやうな小説が書かれる筈がない。「私」の崩壊さへ、「自意識」が「現実」を蔽ひつくし、もはや「現実」の痕跡すら認められない世界で起る。

ダレルの作品を年代順に俯瞰すれば、かういふ自意識の万華鏡に映つた世界の外部に出ることを目論見つゝ、作品の質としてその課題を果せなかつたのが『黒い本』といふことになる。以後のダレルは、同じ轍を踏むことはなかつた。『アレキサンドリア四重奏』に凝縮されたものは、『黒い本』の世界を脱する全過程に他ならないのである。

『黒い本』以後のダレルにとつて、過去と現在と未来は同時に存在する。現在といふ瞬間に過去が立現れ未来が逆流してくるといふのではなく、それらは元來同時に存

在する。過去、現在、未来は、同じ空間に刻まれた「時間」の痕跡なのである。

一九四六年頃に構想され、『ジュステイヌ』が完成する三年前、一九五〇年に出版された詩劇『サッフォー』(Sappho) には、ダレルのこの新しい「時間—空間」概念が鮮やかに具象化されてゐる。この詩劇的印象的な舞台の一部分を構成する、レスボス島のエレスソス湾内に没した市がそれである。地震のために海に沈んだこの市の全景を、岬に立つ人は、ガラスを通して見るやうに眺めることができる。同じ地震で両親を失ひ孤兒となつたサッフォーを育て上げたミノスは、次のやうに語る。

水の中で輝くあの小さな^{まち}市。潜水夫が屋根をかすめて泳ぐ市。その姿を、いま坐つてゐるこの崖の上から私は眺める。北風が吹くとき、あの旧きエレスソスの通りをまっすぐに見下すと、海草は揺れ動き、手招きする。通りを行く人達の姿が、私には見えるやうな気がする。⁽¹²⁾

私ははつきりと、余りにもはつきりと憶えてゐる。

時に私には、私のほんたうの人生は、あの市と共にあるやうな気がする。この市で過す幻と欲望のあはれなら見上げると、貴女が、エレンス、新しい陽光を浴びたエレンスの市街に歩み入るのが見える。クレオンから贈られた緋色のシトンに身をつゝみ、黄色い箆を腰にゆらせて。それから私が思ふことは――。

エレンスの旧市と新市は、同じ瞬間に併存してゐる。ミノスの心にはむしろ旧市の実在感の方が強いから、彼は海中の旧市から新市にゐるサッフォーの姿を認めることにもなる。無論これはミノスの幻想でしかないが、彼の心の中で起ることを、この詩劇の眞の主人公とも云ふべきファオンといふ若者は現実のものとする。ダレルの観想の深みは、頬を病んだためエジプトを離れ、鳥だけが棲む孤島で七年間暮したこの人物に凝縮されてゐる。ファオンは例へば、孤島に住む間に生じた変化を話すやう促され、重い口を開いて次のやうに云ふ。

…深く深く沈みこんでいつた。それはもう目醒るこ

とのないやうな深さだつた。澄み切つた水溜りのやうな深所に入つてゆくと、時は全く無力になり、現象を映し出すだけの憐れな媒体になつた。世界は、一続きの着色された影像になつた。私は、大いなる傷の眞中に生じた小さな回瘻の中心に似た、変化の只中の一種の避難所を、独力で創り出したやうな気がした。世界は、さう、傷のやうなものだから。

或ひは、「自分自身に対するあの際限のない不満」をも喪したかと尋ねるサッフォーに向つて云ふ。

えゝ、その通り。私は全てを喪し、さうして或る要素と結婚した。そのとき時間は永遠に、全てのカテゴリーを通して拡り、しかも同時に不変のまゝである。そこでは十分に自分自身でないといふ痛みは、その痛みの構成要素を変へるといふより、その全ての意味を変へるのです。十尋の水面下で、私はいまでもよくさう感じる。つまりあれはよく似てゐる、あれが正常な世界なのぢやないか、と。

ファオンの言葉も難解ではあるが、彼の語つてゐることが、自己自身の変化とそれに伴つて生じた世界の変化であることは疑へない。時間が永遠に拡り、しかも不変であるとは、同じ時間が際限なく続くことを意味する。

それは逆に云へば、私達の念頭にある移りゆくものとしての時間が無に帰すると云ふに等しい。ファオンの言葉の背景には、ミノスの友人クレオンが、自己の土地所有権を証明してくれる板を旧市から持出すために、ファオンを潜水夫として雇つたといふ事情がある。過去も未来もない時間がべつたりと拡つてゐるといふ時間意識をもつファオンであればこそ、現実に、海面下に沈んだ旧市に入ることが出来る。これは象徴的なことである。

町の通りを泳いでゐると、世界には変化といふものはないのだと感じる。その世界でも、この世界であれ次に来る世界であれ、私達は皆、ある日、いまここにゐるやうに、そこにゐることになるでせう。(16)

ファオンにあつては、「世界」についての認識が他の人と根本的に異つてゐる。彼は従つて、「全ては交つた。

古きニレソスは楽園だつた」と語るミノスの郷愁と喪失感を原理的に共有しない。彼の双生児の兄弟である將軍ピタコスピタコスの武勲について、「これは、アンソフレイ夢のなかに住む子供達の遊びだ。お判りでせう、ミノス。私達はいふと、掌中に一つの世界をもつてゐて、本性の導くまゝに、それを作つたり壊したりするのです」とファオンは語る。この言葉を聞いたミノスが、「噤言だ」と吐きすてるのは当然であるが、ファオンといふ作中人物を通して、ダレルは無論真剣に、ギリシヤに於る生活から得た一つの結論を語つてゐるのである。

エレススの旧市によつて象徴された「時間—空間」の概念は、『アレキサンドリア四重奏』では、他の諸概念、諸主題を包摂した別の具体物を借りて示される。作中に現れる「羊皮紙」の譬へがそれである。

既に述べたやうに、バルタザールは、自ら詳細な書き込みを施した『ジュステイヌ』の草稿を携へ、或る日忽然とダリーの前姿を現はす。そのとき、ダリーが後に『ジュステイヌ』の「行間解説」と名づけたこの校閲された草稿は、ダリーの眼には、彼らが「共有し

た現実そのものの象徴のやうに」映る。つまり、彼らの「各々が、その痕跡を幾層にも互つて書き残した羊皮紙」⁽¹⁸⁾のやうに見えるのである。

羊皮紙は、既に書かれた文字を削りとり、同じ場所になたな文字を書き誌すことを可能にする素材である。しかし、刃物で削りつつ上に文章を書くと、既に記された文字の痕跡を完璧に消し去ることは技術的にも不可能に近いから、新しい文章の下層には勢ひ、何年(何百年)か以前に書かれた文章が二重写しになつて残ることになる。バルタザールによつてもたらされた「新事実」に動揺したダーリーが、「問題は、この新しい厄介な材料を、私が扱つてゐる諸主題の輪郭と、それらの動きとを變更したり壊したりせずに、どうやつて古い皮の中に(或ひは『下に』?)入れこむかといふことだ」と書くとき、彼はやはり「羊皮紙」の連想の中で考へてゐる。羊皮紙の上では、少くとも、「過去」と「現在」と來るべき「未来」は残影として並存できるといふ前提がここにはある。が、さらに重要なことは、「羊皮紙」の譬へには、文章を書き記す者の生きた時間を、(それ故に生そのものを)保存するものの存在が仮託されてゐるこ

とである。ダーリーは、バルタザールが註釈を加へた自身の草稿を「現実そのものの象徴」のやうに感じた。二人の異つた人間が過去に於て生きたその痕跡が、同じ紙面の中に混在し、しかも現実にいま眼の前に存在してゐると思へたからである。さういふ空間が、しかし譬へとして用ゐられた羊皮紙の他に、この世界にありうるだらうか——。「私達は皆、ある日、いまこゝにゐるやうに、そこにあることになるでせう」と語つたファオンは、現にゐる世界がその空間に他ならないと信じてゐた。彼がそれを自分から語りたがらなかつたのは、他人はそれを信じないといふ確信があつたからである。ファオンの不信は的中し、彼は為すところなくピタコスのかつての部下に殺害される。兄のピタコスも同時にファオンと同じ運命をたどり、コリントを掌握したサツフォーは、「愛の中で得られなかつたものを、たうとう恐怖のなかに見出した」といふやうな台詞を口にする。さうでも言つてみるしかなかつたからで、この詩劇が、「お泣き、お泣き」といふサツフォーの言葉で終る以上、ファオンの確信も、ファオンといふ人物を創造したダレルの信念も、所詮はこの世界には容れられぬものなのである。

パースウォーデンの言葉に、『アレキサンドリア四重奏』成立の秘密があるといふのは、作者がそこで、自己の信念を、幾重にも屈折させて語つてゐるからである。「やつらが『美』といふ名の打上げ花火に見とれてゐる間に、濾過器を通過するヴィールスのやうに、お前は眞実をやつらの血管の中に忍びこませねばならん」といふ云ひ方には、作者の自虐と諦めが感じられる。諦めは、公明正大に自らを主張できないものの諦念であり、自虐とは、にも拘らず「眞実」なるものを主張しないでは置かない自己自身に対する嘲りのことである。こゝには既に、「現実」と「世界」に対して正常な關係を保つてゐる人間の姿はない。にも拘らず、パースウォーデンは、「現実」を芸術家の「自意識」が凌駕しさうになる瞬間に、不意に素朴な素直さと脆さを見せる。彼が自殺するのはさういふ瞬間であるが、一人の人間として死ぬパースウォーデンは、しかし芸術家としては生き永らへねばならない。第四卷『クレア』の、一見荒唐無稽な「覚え書」に意味があるといふのは、そこに於て初めて、死んだパースウォーデンが芸術家として既に到達してゐた地点に、

第一卷冒頭から自己探求の旅に出たダーリーがやうやく届くからである。幽明をへだてた二人の小説家は、「時間」の異なる方向からやつて来て邂逅する。別の云ひ方で云へば、このとき、『アレキサンドリア四重奏』の構造が、ダーリーの成熟と、パースウォーデンの遺書に等しい「覚え書」の重り合ふ地点で、示唆されるのである。

既に引いた「覚え書」の文章の中の、「フォーカード式の小説」といふ言葉と、「四つの話に共通の軸を通して、各々を天の四つの方位に献げる」といふパースウォーデン自身の小説についての着想は、『アレキサンドリア四重奏』四部作の題が、男性、女性、各々二人の名によつてをり、自づとトランプもしくはタロットのカードを連想させることから、この四部作の成り立ちを説明する。或ひは第三卷までの内容が、ほぼ同じ時期に起きた出来事についての三種類の記述である点も、「羊皮紙」の譬へに示された重層化された「時間」に呼応してゐる。この四部作が『アレキサンドリア四重奏』と名づけられた理由がこゝにあることは指摘する迄もないであらう。注目すべきはむしろ、自作についての作家パースウォーデンの着想が、自らの過去を回想しつゝその意味を模索す

るダリーの創作行為自体の説明にもなつてゐることなのである。

既述したやうに、ダリーといふ作家志望の若者が、自己自身の過去に起つた出来事と人々との関係の眞実を探し求め、「現実」を対象化しようとしたものが四部作の内の第一巻、第二巻であつた。このダリーをも作中人物とし、第三者の視点から書かれた一巻の小説が第三巻である。第四巻はそして、ダリーがアレキサンドリアに戻つた後の出来事を自ら記したといふ体裁をとつてゐるが、これら四巻を綜合した四部作全体の成り立ちを、他ならぬパースウォーデンの自作についての着想が説明してゐる事実が重要だといふのである。

この事実のうちには、現実と仮構フィクション、現実と想像力の別ち難い結びつきが象徴的に示されてゐる。『アレキサンドリア四重奏』は、両者の係りに真向から焦点を当てた小説である。作中人物は当然にも、この問題について様々な洞察を披瀝する。「眞実とは、時の経過の中で最も自己矛盾をきたすものだ」といふバルタザールの見解や、「人が想像したいだけ、現実といふものは存在する」といふパースウォーデンの言葉、或ひは、「現実が人の

眞実によく似てゐるといふ風に私は思はないの」といふクレアの感想等、中には例の如く「現実」や「眞実」をめぐる思索の諸変奏が奏でられる。それらはしかし、四部作全体の眞の主人公たる都市「アレキサンドリア」の「子どもたち」の口の端に上る言葉であるといふ意味で、作中の個々の内容とは別に取上ることができない。

……大角星に毎夜照し出されるこの剝き出しの岬で暮し、あの石灰石の埃にまみれた夏の午後から遠くへだたつた今となつて、やつと私には、過去の出来事について誰も審かれるべきでないといふことが解つた。審かれなければならないのはあの都市である。——たとへ犠牲を払はなければならないのが、その子供である私達であるとしても……⁽¹⁹⁾

ダリーはさう書いた。であるとすれば、「アレキサンドリアの子供たち」によつて生きられた「アレキサンドリア」に触れずには、そも／＼この作品は語れないとさへ云ひ得る。本稿で述べたのは、この書物の骨格に係る二、三の問題でしかない。この四部作が『アレキサン

『ドリア四重奏』である所以のものは、無論それが「四重奏」である理由とは同一ではない。この作品が生きた生身の作品としてどのやうに感觸されるかは、自づから又別の問題に属するのである。

- (1) Lawrence Durrell, *Justine*, Paperback Edition, E. P. Dutton & Co., Inc., 1961, p. 14.
 (2) *ibid.*, p. 247.
 (3) *ibid.*, p. 13.
 (4) *ibid.*, p. 16—17.
 (5) Lawrence Durrell, *Clay*, Paperback Edition, E. P. Dutton & Co., Inc., 1961, p. 135.
 (6) *ibid.*, p. 138.
 (7) Lawrence Durrell and Henry Miller: *A Private Correspondence*, ed. by George Wickes, Faber and Faber, 1963, p. 361.
 (8) Lawrence Durrell, *Key to Modern Poetry*, Peter Nevill, 1952, p. 28.
 (9) Lawrence Durrell and Henry Miller: *A Private Correspondence*, p. 19.
 (10) "Time present and time past / Are both perhaps present in time future, / And time future contained in time past."

- (11) 例へばバースウォーデンの「覚え書」の「点線通りに缺を動かす」といふ表現とその背後にある発想が、『厩金つくり』のエドゥワールの影響下にあることは明白である。エドゥワールは云ふ——。「自然主義作家達の大きな欠陥は、『人生の断片』をいづも同じ方向に切ることにある。つまり、時間の方向に、縦に切ることにあるのです。しかしなぜ、横に、或ひは奥行き方向に切らないのか。もつとも僕は、皆目切りたくはないのですがね——お解りですか。僕はその小説の中に全てを入れたのです。こゝからそこまでと内容を決めるために、缺を使つたりしたくはないのです。」(*Les Faux-monnayeurs*, Collection Folio, Gallimard, 1980, p. 184.)
 (12) Lawrence Durrell, *Sappho*, Faber and Faber, 1950, rpt. 1969, p. 23.
 (13) *ibid.*, p. 24.
 (14) *ibid.*, p. 51.
 (15) *ibid.*, p. 52.
 (16) *ibid.*, p. 53.
 (17) *ibid.*, p. 54.
 (18) Lawrence Durrell, *Balliazar*, Paperback Edition, E. P. Dutton & Co., Inc., 1961, p. 21—22.
 (19) *Justine*, p. 13.

(一橋大学助教)