慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	ジョルジュ・サンドの物語世界における「語り手」：『レリア』と多元的語りの手法
Sub Title	Le narrateur dans le monde romanesque de George Sand : "Lélia" et sa stratégie pluri narrative
Author	西尾, 治子(Nishio, Haruko)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2002
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. フランス語フランス文学 No.35 (2002. 9) ,p.52- 85
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030184-20020930-0052

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

ジョルジュ・サンドの物語世界における「語り手」
——『レリア』と多元的語りの手法——

西尾治子

はじめに

ジョルジュ・サンドの作品に登場する「語り手」は多種多様であるが、作者と「語り手」あるいは作中人物と「語り手」とが密接に関わる、サンド独特の「語り」の手法が数多く使われている。特徴的な作品を例にとって作品別に分類してみると、およそ以下の五種類に類型化される。

(1)「三人称単数の語り手」：『愛の妖精』
物語世界の外側にいて、物語の道筋をつけたり物語を展開させる役割を果たす。一般的な「語り手」の手法。

(2)「一人称同一型の語り手」：『わが生涯の記』『ジュルナル・アンティム』
作者も「語り手」として捉えられる場合、作者と「語り手」が同一である。一人称で語る。

(3)「一人称異型の語り手」：『ある旅人の手紙』『マヨルカの冬』
「語り手」は作者と同一人物であると考えられるが、特定されてはいない。一人称で語る。

(4)「二層同一型の語り手」：『オラース』『スピリディオン』『アンディアナ』『モープラ』

物語内部の登場人物でありながら「語り手」でもある。

(5)「多声的な語りの手法」：『レリア』『テーブルを囲んで』『イズィドーラ』『捨て子フランソワ』『最後の愛』

複数の作中人物のそれぞれが「語る」ことによって、物語が進行してゆく。Je , Tu, Vous などさまざまな人称で語られる。

(2) と (3) は、G.Genette が呼ぶところの等質物質世界 homodiégétique に該当し、(1) と (4) は、異質物語世界 hétérodiégétique に当たる。

「語り手」の性別について着目した場合、少なくとも文法上、明らかに男性の語り手と識別される代表的な作品として、『ある旅人の手紙』『マヨルカの冬』『モープラ』『スピリディオン』『オラース』が挙げられる。

『捨て子フランソワ』の物語は、二人の男性の対話で始まり、『最後の愛』は、男性と女性それぞれの性の「語り手」を登場させることにより、作品に平等性がもたらされている。また『テーブルを囲んで』は、モンフイ家の主である祖母のルイーズ・モンフイの臨席のもと、長男のテオドールと隣家の娘ジュリーおよび男性である私の四名が、ユゴーの作品『瞑想詩集 Les Contemplations』をめぐって賛成、反対のそれぞれの意見を述べ議論するという物語だが、男女同数の登場人物によるまったく新しい平等な対話手法が駆使されている。

これらサンドの作品における「語り手」の手法において特筆すべきは、「語り手」の性が『ジュルナル・アンティム』においては、少なくとも文法上、共時的に男性形と女性形の形容詞で修飾されていることである。読者にとって「語り手」が男性なのか女性なのか不明なのである。作者は「語り手」の性を変幻自在に変化させることにより、「語り手」の性に両性具有性を付与しているのだ[1)]。このように、伝統的な「語り手」の手法にとどまらず、作品によって、数、性ともに多種多様かつ多元的な「語り手」を作

り出したところにサンドの作品構成における独創性があるといえる。

一八三三年度版『レリア』には、(1) の「三人称単数の語り手」および (6) の「多声的な語りの手法」とが混在しているが、「多声的な語りの手法」は、それ以前に書かれたサンドの作品にはみられない特殊な「語りの手法」であるという点で注目される。

本稿では、長編小説『レリア』の物語世界を俯瞰しつつ、作品内部の「語り手」あるいは「語り」の手法が作品構成の上で果たしている役割とその意味作用について考察する。

I.「世紀児レリア」

この世で人を愛することのできない絶望感に囚われた女主人公レリアの物語は、まさに世紀病を病む『オーベルマン』の女性版であるとピエール・ルブールが指摘するように[2)]、セナンクールの作品と『レリア』には、間テキスト性が認められる。[3)]。しかし、ルブールが「セナンクールは男であることの苦悩を現象学的に描いたのに対し、サンドの作品には、装置と倫理の「体系的な実験」が描かれている。『レリア』はセナンクールの深みにまで達していない」とする論に対し、ナジンスキーはより広い視点からバルザックやシャトーブリアンの作品と『レリア』を比較することにより、ルブールの批判に垣間みられる男性中心主義の批評の狭小と限界を指摘し、これに反駁している[4)]。「セナンクールの深みにまで達していない」というより、むしろ『レリア』は、処女作といわれる『アンディアナ』以来、作家が探求し続けたテーマ、すなわち十九世紀に「女であることの苦悩」を描いたひとつの実験小説であり、伝統的文学に対する挑戦の文学だったのではないかという仮説を、本論の『レリア』における「語り手」の主要分析テーマのひとつとしたい。

サンドは、『レリア』の創作を通して多元的な複数の「語り手」から構成される新たな物語世界を展開し、そこに自らの哲学的形而上学的苦悩を、あるいは新しい世紀の懊悩を表現した。「世紀病」の世代に属するレリアは、その悲劇的最期によって、はじめて自らの苦悩から解放される。愛することのできない、魂の抜けた無気力な（inertie et brisée）レリアにとって「知が力」とされた十八世紀的理性主義はもはや無力であり、これによってレリアが救われることはなかったのだ。

ナポレオン信仰が瓦解し科学の発達や鉄道の開通による産業社会の台頭という急激な社会の変化を目の当たりにして、精神と肉体の解決しがたい二項対立の時空間に自らを閉じ込めざるを得ない個の非力、言い換えれば現存する世界の巨大な力を前にレリアによって具現される「知の非力」を描き切ったという意味において、ピエール・ルルーがこの作品を絶賛し、「レリアは糧を必要としている[5)]」と指摘したのは正しかったといえるだろう。

『レリア』の主な舞台は、荒れ果てた廃墟や修道院、ひと気のない湖であり、物語の主要テーマは、神のようなヒロイン「大理石レリア」の厭世主義と放蕩児ステニオの現世主義との永遠の戦いである。作品の大半は、二項対立的な主題である、二元論、理性と感情、ペシミズムとエピキュリスム、無神論、ニヒリスム、懐疑主義、神か科学か、理想主義と現実、といった哲学的かつ観念的な抽象論で覆われ、一般に他の作品に比べアクションの少ない小説であるとされている。

肉体も精神も満たされる理想の愛を探し求めるレリアは、舞踏会の夜、詩人ステニオと愛し合うが、詩人が気づかぬように恋人の腕をすり抜けて姉妹の高級娼婦ピュルシェリと入れ替わってしまう。裏切られ傷ついたステニオは自暴自棄な暮らしに身をやつし、ついには自害する。レリアのせいで自らの宗教心が乱されると考える修道僧マニュスは、嫉妬心からレリ

アを絞殺し自らは発狂する。レリアとステニオの仲裁者であり、若き頃、自分の愛人を殺害してしまったためにかつては徒刑囚だったが、今や宗教家となって世の人々のために貢献し贖罪の日々を生きるトランモールは、ある夕べ、湖上に舞うレリアとステニオの二つの星が淡い光となって、睦み合い、戯れ、自分のもとにやってきて、やがてそれぞれの眠る墓場へと向かうために、互いに離れ、消えてゆく幻影を見るのだった。

以上が、筋立てというものはほとんどないといわれる一八三三年版の『レリア』のあらましであるが、女性の冷感症 frigidité を隠された主題とする衝撃の告白小説は、世間の耳目を集め[6]、文壇では、この小説は次章で述べる新しい世代の文学「不可視のポエジー」として、賛否両論に別れて批評家たちの論評の的となった。その後出版された 39 年度版『レリア』は、大幅に書き直されたが、アンドレ・モロワは、『レリア』は、作者が悔悛して書き直した 39 年度版より 33 年度版で読むべきだと述べている[7]。サンドの作品には、部分的な訂正や加筆が加えられた作品はあっても、大幅にあらすじまで書き直された物語はほとんどなく、その点で『レリア』は非常に例外的な作品である。哲学的テーマがロマン主義的な詩情の中に散りばめられた、小説手法としてもまったく新しい構造をもつこの実験小説『レリア』の 33 年度版を読んだサント・ブーヴは「レリア、私はあなたが恐ろしい」と言い[8]、シャトーブリアンはサンドに「あなたはフランスのバイロンとなるでしょう」と書き送っている。こうした事実が[9] 示しているように、33 年度版『レリア』は男性批評家に恐怖心を抱かせるほどの迫力をもつ一方、ロマン主義作家には大讃辞で迎えられる詩情に富むファンタスティックな実験小説だったのである。

物語は、ステニオのレリアへの「君は誰なんだ？　なぜ君の愛は、僕をこんなに苦しめるの？」という Tu に宛てた手紙で始まるが、続く手紙では Vous と Tu の二つの人称を混合した文体に変化し、愛を受け入れてもらえな

い恋人ステニオの混乱ぶりが行間に表現されている。これに対しレリアは、5頁後に初めて姿を現し「ねえ、詩人さん、そんなことがどうだっていうの？　あなたはわたしが誰か、どこから来たのかなんて。あなたと同じ涙の谷間に生まれたのよ。」という応答は、一貫してTuを使っている。このように、『レリア』は、物語の冒頭から「三人称単数の語り手」ではない「多声的な語り手」の呼びかけで始まる。『レリア』の序章を、批評家プランシュは「二人の決闘」と名付け、ルブールは、「トーンが幻想小説やファンタスチック小説に似ている」と指摘している[10]（下線筆者）。

作品の前半には、伝統的な「三人称単数の語り手」の不在が顕著である。前半のほとんどの章が対話、呼びかけ形式の独白、書簡体など複数の「多声的な語りの手法」が使われている。全体的に暗く叙情的な雰囲気の中で、複数の作中人物が作者を具現すると同時に「語り手」となって、「私は存在したかったのです」と涙にくれるレリアの絶望の声と、若い熱情をストイスムに変えることなどできないステニオの嘆きの声とをこだまさせ、詩的な小説世界を現出させている。

II.「語り手S」と「語り手P」

この作品の中で、中心となってあらすじを牽引していくのは、単独の「語り手[11]」や作者ではなく、大半が作中人物たちである。つまり、レリアやステニオの目の前にいない相手への独白や手紙、あるいは対話などが、通常の三人称単数の「語り手」の役割を果たしているのだ。本稿では、複数の語り手の手法を、便宜上、「多声的な[12]語りの手法」と名づけ、「語り手P」と表記することとし、「三人称単数の語り手」については「語り手S」とする。

ところで、「語り手S」の機能を（1）全体的なあらすじを掌握し（2）こ

れを読者に紹介する（3）物語世界内の個々の出来事や風景を叙述する（4）筋立てを結論に導く役割を果たす、と規定するなら、特に筋立てらしい筋立てがなく抽象的な議論があらすじとなって物語が進行してゆく『レリア』前半部で、「語り手Ｓ」の役割を担い物語を機能させているのは、複数の登場人物たち、つまり「語り手Ｐ」である。しかし、一般的な小説に比較すればその頻度は圧倒的に少ないとはいえ、「語り手Ｓ」は後半部にはかなり登場している。「語り手Ｓ」が出現する章を調べてみると、以下のような結果が得られる。

第一部：第 XIII 章 p37 ～（六頁）、第 XIV 章 p44 ～（六頁）

第二部：第 XXIII 章 p73 ～（十五頁）、第 XXIV 章 p94 ～（三頁）
第 XXXII 章 p137 ～（八頁）、第 XXXIII 章 p145 ～（十三頁）

第三部：「語り手Ｓ」の不在。すべての章が登場人物の対話または呼びかけで始まっている。（p145）

第四部：第 II 章 p207 ～（十一頁）、第 III 章 p217 ～（四頁）

第五部：第 VII 章から第 XII 章までの六章すべてに「語り手Ｓ」が導入されている。（八十六頁）

また「語り手Ｓ」と「語り手Ｐ」の関係性をより具体的に把握するために、両者の登場する頻度と頁数を調べ、各章ごとに図表に表してみると以下の通りである。

【二種類の「語り手」が登場する割合を示す表】

	第一部	第二部	第三部	第四部	第五部
「語り手Ｓ」 ＝三人称単数の語り手 (p151)	＊ ＊ (p12)	＊ ＊ ＊ ＊ (p38)	● (p0)	＊ ＊ (p15)	＊ ＊ ＊ ＊ ＊ ＊ (p86)
「語り手Ｐ」 ＝多声的語りの手法 (ｐ 269)	＊ ＊ ＊ ＊ ＊ ＊ ＊ ＊ (p58)	＊ ＊ ＊ ＊ ＊ ＊ ＊ (p49)	○ (p145)	＊ ＊ ＊ ＊ (p19)	● (p0)

＊は語り手の登場する章の数を示し　●は全面的な不在を　○は全面的な存在を表す

図表から理解されるように、『レリア』の物語言説の構成をそれぞれの「語り手」がテクストに占める頁数に注目してみてみると、「語り手Ｓ」をA、「語り手Ｐ」をBとした場合、A対Bの比率は、1：1.79となり、登場人物の独白、対話、書簡など「三人称ではない語り手」つまり「語り手Ｐ」の語り手法は、「語り手Ｓ」のほぼ二倍の近似値を示している。第一部から第四部までの本文中に「語り手Ｓ」が介入する場面は圧倒的に少なく、第三部に至っては皆無である。他方、ステニオの自殺や殺人事件が起き、物語が急速に展開し始める最終章第五部では、逆に「語り手Ｐ」はまったく不在となり、「語り手Ｓ」の登場がすべてを占めている。「語り手Ｐ」の数値が高いのはほぼ予想通りの結果であるが、逆に「三人称単数の語り手」しか登場しない章があることは注目される。

III. サンドとピュルシェリ：「語り手Ｓ」不在の理由（1）

それでは、『レリア』においては、なぜこれほどに「語り手Ｓ」が不在なのか、その理由を以下の二点に探ってみたい。

まず第一に、『レリア』における「三人称単数の語り手」の圧倒的な不在の理由のひとつに、作品の直接的テーマが私的な領域の実話とみなされることを避けたいという作者の隠された意志があるのではないかと考えられる13)。三人称単数の語りは、ときとして客観的事象に関して断定的な判断を下すという傾向があるが、「複数の語りの手法」は、ある判断を分散化させる効果があるからだ。フロベールの「ボヴァリー夫人、それは私だ」という言葉はあまりにも有名だが、サンド自身、レリアについて次のように言明している。

ある人たちは、私はレリアだと言うでしょう。でも他の人たちは、

私がかつてステニオだったことを思い起こすかも知れません。・・・私の子供時代はマニュス、ステニオはわたしの青春、レリアは成熟の時代、トランモールは、おそらく老成期でしょう。これらすべての典型が私の中にあったのです。[14)]

確かに、人間的な弱みを露呈してしまうマニュス、神を否定し詩的芸術を信奉するステニオ、世の人のために社会的な貢献をするトランモールやレリアの言説には、作者の姿と二重写しになる部分が散見される。しかし、注目すべきは、サンドが自分はピュルシェリだとは決して言わず、快楽を享受することのみを信条とする姉妹とはっきりと一線を画していることである[15)]。このように複数の登場人物に多元的な自己を投影させたと語り、支配的コードにおいて原理的に要求されるよりも少ない情報しか与えない黙説法を喚起させるような故意の言い落としを行うことにより、作者はメリメとの実験的一夜が決して娼婦ピュルシェリと同じ視点で語られるべきではない、と主張したかったのではないかと考えられるのだ。その結果、小説『レリア』においては、とりわけ、作家の多元的自己投影志向が複数の登場人物の「多声的な語り」を引き出す梃子となって働き、ロマン主義的かつ独特の詩情豊かな物語世界の構築と創造に貢献しているといっても過言ではないだろう。

サンドの作品に登場するヒロインをめぐる特色として、たとえば、アンディアナとヌン（『アンディアナ』）、コンシュエロとコリーヤ（『コンシュエロ』）、イズィドーラとアリス（『イズィドーラ』）のように王女と召使い、あるいは高潔な女性と娼婦といった対をなす社会的対立関係にある二人の女性登場人物が描かれるという傾向があるが、いずれの場合も実際には姉妹（乳母姉妹）あるいは従姉妹と設定されており、声や外観が似ている仲よしで、いわば相互補完関係にある。『アンディアナ』の場合には、同じク

レオールでありながら経済的にも社会的にも負の位置にある下位の社会階層に属するナンが自殺に追いやられるが、レリアの場合は、経済的には正の高級娼婦ピュルシェリが生き延び、明記されてはいないが社会的にもまた恐らく経済的にも正のレリアは暗殺されるという物語構造となっている。このように対になっている女性登場人物の相対関係を提示し説明するのは、『アンディアナ』では男性の、また『レリア』では性数の定かではない「語り手S」であることを付け加えておこう。

前記の図表で検証される数字は、これまでのサンドの作品研究におけるある傾向、すなわち『レリア』のファンタスティック文学としての側面を評価しつつも、一様にこの小説を観念的、哲学的な作品として単純化し、暗い小説に収斂させてしまいがちであった全般的傾向に警告を与えているように思われる。確かに、「多声的な語り手法」が「三人称単数の語り手」の約二倍に近い頁数を占め量において圧倒的優位を誇っているとはいえ、第五部には「語り手P」の介入が一切無く、逆に「語り手S」が全頁を独占しているという特徴も安易に見逃すわけにはいかないからである。この点については、後の章で物語構成に沿った分析を通して再考することとし、次章では前作『アンディアナ』が「語り手S」によってほぼすべての物語世界が構築されているのに対し、『レリア』では逆の現象が検証される第二の理由を、当時の文壇の動きを射程に入れ、考察を試みる。

IV.「不可視のポエジー」：「語り手S」不在の理由（2）

その日、湖は晩秋の日々のように穏やかだった。冬の風はまだ無口な波を乱す勇気をもたず、岸辺の桃色のグラジオラスは眠り醒めやらず、柔らかなうねりに揺れている。青白い靄は山の荒い輪郭を少しずつ覆い、その身を水上に落とすがままに、水平線を押しやるか

にみえて、ついにはそのすべてを消し去ってしまう。そのとき、湖面は海面と同じほど壮大になるように思えた。(・・・)
夢想は厳かで深いものとなり、靄のかかった湖のように漠とし、限りない空のように底知れぬものとなった。自然の中には、もはや天空と人間そして魂と懐疑しかなかった。 (p37)

上記の引用部分は、第一部XIII章の「語り手S」が描写する一節である。「語り手S」による自然描写は、『レリア』には特に後半部分に数カ所みられるが、作品の最初の章に出てくるこの一節は、「語り手S」が単なる自然描写だけではなく、本来ならば「語り手P」が取り扱うはずのテーマが内包された部分を叙述しているという点で注目される。『レリア』において、物語の展開を提示したり、登場人物の感情を自然や風景に転化して描くという例は「語り手S」に認められる現象であるが、このように感情ではないコノテーションを含む範疇に「語り手S」が進出してくるという場合は極めて希れである。後半から最終章で活躍する「語り手S」の語りの中には、この引用部分のようなロマン主義的な抽象性や詩情、女性の哲学的悩みを暗示するような描写はみられないのだ。その意味で、ここで「語り手S」が果たしている機能や役割は本来のものとは非常に隔たっている。

また一方で、『レリア』の読み手は、ステニオとレリアの対話形式で始まる物語世界の冒頭から不思議な感覚に囚われるが、これは次章で詳しくみていくように、伝統的な一般の文学作品には存在しないまったく新しい語りの手法が使われているからである。

こうした読者に新感覚を呼び覚ます「語り手P」の手法や上述した引用箇所の例のように、「語り手S」が本来は「語り手P」のカバーすべき場にまで進出している「語り手」の新手法は、当時の文学理論の上で『レリア』が「新派(ヌーベル・エコール)」の「不可視のポエジー」の範疇に分類さ

れる作品であることを明確に物語っている。

「新派（ヌーベル・エコール）」とは、ユゴー、ゴーチエ、メリメ、ミュッセ、サント・ブーヴといった若い世代で構成される新しい文学世代の傾向だが、イッポリット・フォルトゥール（一八三〇年 *La Revue encyclopédique* の著述）によれば、一八三〇年代初頭、この流れは、異なる二つの文学グループに分派していた。一つは編集長フランソワ・ビュロが主宰する、『両世界評論』誌の周りに集まった作家たちであり、かれらは自分たちのグループを「小さな共和国（文壇）petite république」と呼んでいた。その目標とするところは、これまでの伝統的な創作方法を脱却し、まったく新しい「不可視のポエジー poésie invisible」を作り上げることであった。このグループの中心的作家に、ミュッセ、サンド、セナンクールやサント・ブーヴがいた。ミュッセは、『レリア』をビュロに文学新派を代表する最も高度で純粋な作品だと紹介しているが、「不可視のポエジー」がレアリスト文学にたいして真っ向から反旗を翻す群れだと批判する派には、ミュッセ独特のアイロニーをもって反論している[16]。

もう一つのグループは『ヨーロッパ文学』誌を中心とする「可視のポエジー poésie visible」を標榜する派であり、ユゴーやメリメがこのグループを代表していた[17]。両者は、それぞれが所属する文芸誌に互いを批判する激しい文学理論を展開した。両者の調停役のようなフォルトゥールは、「可視文学」派を「物事の深さを犠牲にして、その表面的な面を過大評価しすぎている」と評し、「不可視のポエジー」派には「あなた方は、時代の憂鬱を誇張しすぎている。砂漠や廃墟、湖や氷の中で迷子になっている」と批判した。

サンド自身は、バルザックの作品『あら皮』『ルイ・ランベール』『セラフィータ』を「不可視のポエジー」に『ウージェニー・グランデ』と『田舎医者』を「可視のポエジー」に分類している[18]。バルザック自身は、『人

間喜劇』の再登場人物構成の創作に忙しく、これらのグループの批判論争には直接的には関与していなかったが、『ベイル氏に関する研究』の中で、「視覚の文学」、絶えず変化する「抽象的概念のエクリチュール」、「第三の折衷文学」の三種類の文学類型に言及し、フォルトゥールに似た理論を展開している[19]。

サンドが「不可視のポエジー」に入れたバルザックの三作品と『レリア』は、ゴーチエの『スピリット』やネルヴァルの『オーレリア』と共に、象徴主義につながる十九世紀の理想主義文学の伝統を確立したという意味で「不可視のポエジー」を代表する画期的な作品といえるだろう。

「語り手」の手法の観点から考察した場合、『レリア』は伝統的な「語り手」手法を踏襲することなく、複数の登場人物たちにそれに代わる多元的な語りの手法という新しい困難な役割を与え、かつそれに成功したという意味で、何よりも革新的な新しい文学（ポエジー）のひとつのあり方を提示したといえる。ナジンスキーによれば、『レリア』は「可視文学」派の La France littéraire にとってはある意味で反社会的な作品だったが、「不可視のポエジー」を目指す新派にとって、また殊に新しい時代の新しい文学を志向する世代にとっては再生の文学であった。

「このサンシモン主義時代における文学再生の旗さえ一人の女性によって支えられていたのだ」とジャン・ポミエが述べているように[20]、サンドは男性作家に混じって、果敢にも自らが信条とする新しい文学理論に立脚した作品の創造を試みた、十九世紀を代表するジャンヌ・ダルク的な存在の女性作家であったといえよう。

次章では、『レリア』がどの点でこの「不可視のポエジー」に入るといえるのか、「語り手」の視点からテクストに沿って詳しい分析を試みる。

V.1. 第一部：新しい「語り」の手法

『レリア』の読者は、その冒頭を読んでこれまでに感じたことのない不可思議な感覚を覚える。ステニオとレリアの対話形式で始まる物語世界に、伝統的な一般の文学作品には存在しないまったく新しい手法が使われているからだ。物語は、男女の性別も不明な登場人物が、見知らぬ対話者に問いかける形で始まり、Tu が女性だと判明するのは、やっと 10 行目になってからである。6 頁目になって初めて、読者は、レリアが語りかけている相手は、若い男性詩人だということを理解する。このように書簡形式で始まる二人の対話には、一般の小説では常套手段の時間や場所の設定が一切されていない。物語の後半に至って、宮殿や修道院の名前からイタリアらしいという推測は可能だが、手紙がいつどこで書かれたかということについての文脈は読者には一切知らされないのだ。読者は、謎めいたヒロイン、レリアとレリアを慕う純情で情熱的な詩人との間に交わされる手紙を VII 章まで読み進むことになる（およそ 30 頁からなる第一部は、短い章で構成される 22 章に分かれている）。ところが、第一部の XIII 章で、突然三人称単数の「語り手Ｓ」が作品に介入し、前出の湖の情景描写に移る（37 頁）。靄が湖を覆ってゆく情景は、隠喩によってロマン主義的な夢想の動きを表わすと同時に、肉体と魂の境界線に対するレリアの疑いを暗示している。湖は、ルソーの孤独な夢想者の好む場所であり、ラマルチーヌやスタンダールにとっては、愛の言葉を語る場所であったが、『レリア』の湖は、「女の孤独」の隠喩である。

第一部の XIV 章では、「語り手Ｓ」が、レリアの出席する裕福な音楽家スピュエラの舞踏会について説明するためにわずかに登場する（p44）。トランモールとステニオは、階段の古代ブロンズの柱にもたれている白と黒という対照的な色の男装姿のレリアに魅せられる。トランモールの言説を通

して描かれるレリアは、ロミオであり、ハムレットかと思うと画家ラファエルであり、ジュリエットやコリーヌである。レリアが、両性具有性[21]を備えた人間として描かれている点は、特筆すべきだろう。(p45-46)[22]この章では、「語り手S」は、最初のおよそ二頁を占めるのみである。XV章からXX章までに、「語り手S」が登場することはなく、レリアからステニオとトランモール宛てに書かれた書簡形式の対話が続く。「零時が鳴った」という「語り手S」の短い一文で始まるXXI章には、コレラに罹った瀕死のレリアが登場する。カレーニン夫人は「サンドは、ヒロインにコレラという詩情に欠ける病に罹らせた、おそらく唯一の女性作家だろう」と指摘している[23]。

> ・・・トランモール、よく見てください。科学を信じないこの医者と神を信じていないこの修行僧を。それなのに、この医者は学者であり、この僧侶は神学者なのです。・・・嗚呼、トランモール、私達はどこにいるのでしょう。時代はどこにきているのでしょう。学者は否定し、僧侶は疑っている。　(p67)

上記の引用箇所は、病床のレリアがトランモール、アイルランド人の医者クレイスネフェテール、マニュス、ステニオの四人の各々が代表する、ストイシスム、科学的合理主義、狂信的宗教心、詩の礼賛あるいはエピキュリスムという四つのロゴスに対して審判を下す場面である。四人の主張が終わり、最後にレリアは、ステニオにハープをとって、ファウストの詩を謳ってほしい、オーベルマンの苦悩を、さもなければサン・プルーの情熱の描かれた一節を詠んで欲しいとせがむ。最後の審判は、ステニオに降り、詩人が勝利するのだ。この審判は、コレラによって具現されるレリアの世紀病を治すのは、詩であり文学なのだとする作者の意図が暗示的に内

包されている点で重要な部分である。(XXI 章)

「マニュス」と題される XXIII 章では、「語り手Ｓ」が最初の場面から登場し、ステニオがモンテ・ローザの山の斜面を下る場面を描写する。「この年齢は、愛の中ですべてが幸せなのだ。不在さえも。」「レリアはどこにでもいた。空気の中に、空に、湖の水に、花に・・・星影に、ステニオは彼女の眼差しが揺れ、訴えるのを見た。」(p75) と恋する若い詩人の心を説明している。前章のコレラは治癒し、レリアは生きていることがマニュスとステニオの対話により明らかにされる[24]。ステニオと同様、レリアに魅せられた修道僧マニュスにとっては、レリアは自分の信仰心を揺るがす悪女として映る。神を否定し、レリアの足下に身を投げながら、一方で、マニュスは「女よ、夢よ、欲望よ！おまえは私を苦しめた。」(p85) と叫ぶ。レリアを「女」と呼ぶ、カトリック教会の悪しきファロサントリックな男性中心主義的側面を代表するマニュスは、小説後半で惨めな姿を現すことになる。

XXIV 章では、鳥がさえずり、新しい花の香りがはこぶ芳しい春の情景が描かれ、ヴィラ・ヴィオラという架空の場所が「語り手」により特定される。ステニオは、レリアにハープを奏で、愛の言葉を求める。レリアは、ステニオの愛に部分的には応えるが、自分の内部にある不確かな気持ちに揺れ、結局は拒否する。(p91) ヴィオラと題される XXV 章でも、庭の中の小川や「白い大理石の墓」や「神秘的ないちいの木々が水面に映る」姿を「語り手Ｓ」が描いているが、すぐに登場人物の対話形式に移動する。

XXVII 章では、レリアの神に対する独白が続き、第二部の XXVIII 章「砂漠」と XXIX 章「孤独」では、特に XXVIII 章は導入部分が「砂漠」という自然描写に関わる部分であるのにもかかわらず、これまでの「語り手Ｓ」に代わり、主人公レリアがその役割を担っている[25]。ここには、どの作品においてもそうであったように、紋切り型の思考形態や文学手法をうち破

ろうと挑戦し続けたサンドの斬新な創作態度が窺われる。「語り手Ｓ」は、文中でほんのわずかに登場するだけである。二人が滝や洞窟を通って孤独な場所に行き着くという想定は、『アンディアナ』のヒロインとラルフのレユニオン島での逃避行を想起させるが、前作では、二人が心中をあきらめ生きる望みをもっているのに対し、『レリア』では、恋人たちの出口なしの果てしない言葉の戦いが繰りひろげられる。

「すべては過ぎ去る」「知ること、それはできるということではない」「見ること、それは生きることではない」とすべてを否定するレリアと「進歩」を信じ、レリアの懐疑主義に対抗するステニオ[26]との「決闘」が続く。ルブールは、『レリア』にはノディエと同じ「愛は消え去るもの」というペシミズムがあるとしているが[27]、「砂漠」と「孤独」の章の「われわれは、もはや何ものでもないのです。（・・・）もはや臆病者でさえない。無気力なのです。」（p104）というレリアの言葉や孤独の隠喩である美しい砂漠（p124）が象徴しているのは、まさに厭世主義とペシミズムに病む「世紀児[28]レリア」である。

XXX 章は、トランモールに向けたレリアの独白であり、この章には「語り手Ｓ」は不在である。独白を通して、レリアは砂漠を去り、ステニオと一ヶ月間離れてみること、人間嫌いのレリアだが社会生活に入ってみることを読者は知らされる。(p134-136)

V.2. 第二部～第四部：多元的な「語り手」の諸相

第二部の XXXII 章からは、「語り手Ｓ」が頻繁に登場し、舞台は国の王子が催す華やかな舞踏会に移動する。「語り手Ｓ」は、様々な国籍の金持ちが集まるこの舞踏会で人気の的であり、「世界で最も有名な高級娼婦ズィンゾリーナ」が、実はレリアの姉妹のピュルシェリである（p147）ことを明ら

かにしてゆく。この仮装舞踏会で「語り手Ｓ」が紹介するズィンゾリーナを取り巻く男たちは、オセロのように焼けた肌のギリシャ王子（p143）をはじめ、第四部に出てくるピエモンテの私生児、純粋なナポリ人、スペイン人の騎士、ドイツ人、シチリア人、ロシアの王子、フランス人といった多種多様の国籍をもつ人間たちである。その賑わいが、ギリシャのバッカス祭やキプロスのワイン、あるいは仮面を被った人々の群れが移動して揺れ動く様とともに、第四部のピュルシェリがレリアに説く「快楽の哲学」にひときわ華やかで官能的かつポリフォニックなイメージを与えている（第二部 XXXIII 章～第四部 II 章 p145-p211）。

第二部と第四部に「語り手Ｓ」によって描かれる鮮明な「生」のイメージは、「かすかな記憶」としての「死」を逆接的に強く暗示する要素として機能している。またそれゆえにレリアの告白と心の葛藤で占められている第三部の「語り手Ｓ」の不在は、死が近いことを予感させるのに最も効果的な物語構成になっている。

ブルーのドミノ（頭巾つきの長いマント）を身に纏ったズィンゾリーナは、快楽主義を信条としている。レリアは、姉妹に「絶望の人生から私を助けて欲しい」と救いを求める。「快楽を享受するためにだけ生きる」娼婦ズィンゾリーナに対し、レリアは「欲望するためにだけ生きている」のだ[29]（p155）。

> 女とは、いかなる不名誉な不公平という山のもとで眠り、歩き、そして三つの運命に慣れていかなくてならないのでしょう。どんな女性も逃れることのできない愛人、娼婦、母という三つの運命に。それは、結局のところ、自分で自分を売春婦のマーケットで売るか、結婚という契約で売るかのどちらかだということなの。（p153）

女性の運命に関するピュルシェリの上記の言説は驚くほど明確だが、これはサンドが実際の私生活で得た辛い経験から発せられた作者自身の言葉でもある。ナポレオン法典は大革命以前は可能だった離婚を禁止し、女性にとって圧倒的に不利な様々な条件を法制度化したが、この制度が十九世紀半ば過ぎまで継続していたために、夫カジミール・デュデュヴァン男爵と離婚することのできなかったサンドは、別居を選択し、作家となるために恋人ジュール・サンドーの待つパリに旅立った。一八三二年『アンディアナ』の奇跡的な大成功により大作家の並み居る文壇の仲間入りをした作家ジョルジュ・サンドは、ジュール・サンドー[30]との別離のあと、激しく恋慕しながらどうしても噛み合わない放蕩詩人ミュッセとの恋愛で苦しんだ。その結果生まれた作品が『レリア』であった。ピュルシェリの言葉は、したがって、作家自身が自らの辛い経験から学びとり獲得した、その時代の男一般に対する認識そのものを象徴する言説であると考えるべきだろう。

『レリア』の前年に書かれた『アンディアナ』は、一般に、当時の結婚に対する女性の側からの告発の書として読まれがちであるが、それだけではなく『レリア』の中心的主題にも呼応する、探し求めて得られぬ「愛というユートピア」を希求した物語でもある。主人公は、究極のところ、女性を男性と対等に人間として尊敬をもって扱わないという意味では、夫だけではなく恋人も同じなのだということを理解しなければならなかったのだ。レリアが二元論に陥り恋人と肉体の愛を完遂できないのは、ジェンダー論で説明するなら、女性を三つの運命に慣れるようにし向けるような方法ではない愛し方ができる、対等な愛で愛し合える、愛するに値する男性の愛に出会うことができないからだ、と分析しうるのではないだろうか。

ピュルシェリは、レリアに僧門に入ることを勧めるが、レリアにとって「神はなぜ自分に苦しみを与えるのか、と自問するときにのみ考える対象にすぎない」。「カトリック信者になるのだったら、異教を信じるだろう」と

いうレリアには、女性をマルジナル化する宗教に帰依することなどできない。「魂で愛せても、本当の喜びを得られない」したがって恋人に快楽を与えることのできないレリアは、ピュルシェリに[31]ある相談をもちかける。「語り手」は、レリアとステニオが洞窟を通って金色の長椅子の置いてある閨房へと向かう様子を語った後、二人との対話にバトンタッチをする。

以降、この章では、「語り手Ｓ」は、二人の対話を除くシチュエーションの説明に短く登場してくる。レリアの「あなたが欲しいのは、魂じゃなくて女なのでしょう」という問いに「両方だ。僕は神じゃない。若さが僕を苦しめるのだ。」と応えるステニオ。レリアは、「母と恋人の長い口づけ」をステニオに与え、悲しむステニオの頭を膝に引き寄せる。しかし、レリアの愛はそこまでである。恋人の「大理石」の「冷たさ」に絶望的となったステニオは長椅子のクッションに顔を埋めて泣くが、レリアが立ち去っていってしまう気配を感じ、不安になって振り向く。すると暗がりの中から「湿っぽい手」が伸びて彼の手をとり、「あなたのことが可哀想になってしまったわ。私の胸にいらっしゃい。そして苦しみを忘れるのよ。」という、ステニオがレリアだと信じて疑わぬ優しい女の声を聞くのだった。(第四部第II章 p212-p217)

他の章の場面でもしばしば確認されることだが、この場面に登場する「語り手Ｓ」は、単純過去を使用し極めて簡潔に状況を説明している。そして、それがゆえに読者の想像力を掻き立て、その場の臨場感をより生々しく演出するのに貢献している。

第四部III章は、「語り手Ｓ」による夜明けの小鳥たちのさえずりと喜びで満たされたステニオの様子の描写で始まる。が、自然描写の中には「嵐」「灰色の地平線」「苦い波」など不安を与える要素が散りばめられている。ステニオは、レリアに仮面を脱ぐように頼むが聞き入れられない。仕方なく窓辺に立って、音楽家や仮面を被った人々が乗ったゴンドラが下の河面

を通り過ぎてゆくのを見ている。オーケストラが音楽を奏で、騒々しいファンファーレが鳴る[32)]。ゴンドラには、レリアが乗っていた。、ステニオは、昨夜の仮面のレリアは、今ここにいるピュルシェリだったのだという事実を知るのだ。激昂したステニオの描写は、その大半がピュルシェリとの対話に任される。この場面での「語り手Ｓ」は、自然描写と登場人物の心理描写を手短く、しかし的確におこなう役に徹している。(p208-p220)

第四部のIV章では、レリアを恨むステニオの彼女への独白が続く。ステニオはレリアに対してTuとVousを混在させて呼びかけているが、これはステニオの怒りと精神の混乱ぶりを表している。「語り手Ｓ」は、ここには一切登場しない。

V章はレリアの釈明の手紙である。したがってモノローグであり、VI章では、ステニオのレリアへの別れを告げる手紙が続く。ステニオは、「ズィンゾリーナ、万歳！・・研究も瞑想も祈りも必要ではない易しい快楽主義万歳！」という放蕩宣言をし、レリアに対しては、Vousであったとしても、もはや前章のVousではなく、ましてやTuでもなく、より冷たい表現の「マダム」で呼びかけ、意図的に一定の距離を置いている。(p234-p238)。この章にもまた「語り手Ｓ」は不在である。

V.3. 第五部：「生」と「死」のパラダイムと「語り手」

第五部は、VII章からXII章までの六章、86頁で構成されており、すべての章に「語り手」が登場する物語構成となっている。「酒」と題されるVII章の導入部分は、ステニオを心配したトランモールが、ピュルシェリの豪勢な館を訪ねる場面である。館は、今世紀最大の酒豪ハンブッチ王子の話で沸き、陽気な高級娼婦ズィンゾリーナを中心にマリノ、サザメリなどの仲間が集まっていつものような宴の賑わいを呈している。トランモールは、

鉄の杖でそこいらの人を押し分け、「日本製磁器（p242）」や「白大理石の彫像」、「モザイクの敷石」をたたき壊しながら、荒々しく踏み込む。酒に溺れ、「ドン・ファンが私の師匠だ」と豪語するステニオは、姿顔つきまで変わってしまい、「賭け事師か徒刑囚のように」眠りこけている。トランモールは、「まだステニオを愛している」というピュルシェリを冷たくあしらい、彼女に「ステニオを破滅させたのはレリアだ」と言い放つ。この章では、ステニオが周囲の人々にせがまれて「酩酊讃歌」というイタリア語の題名の長い詩（p252-253）をフランス語で歌うが、その声は次第に弱々しくなっていくという場面が紹介されている[33)]。

VIII 章には、十四才のクローディア王女がステニオに片思いをしているというエピソードが挿入されているが、IX 章で、ステニオは、王女に辛く当たり追い払ってしまう。「もう天国も天使も神もレリアも信じない」ステニオは、酒を飲み続けるという自殺行為を続けるだけである[34)]。トランモールは、ステニオをカマルデュルの僧院に連れていき、改心させようとする。

「語り手Ｓ」は、僧院に続く美しい谷間の景色を描写する。が、ここで描かれている自由な鳥は、賑やかで明るい五色ひわや雀の啼き声に混じって、嘆きの歌をメランコリックに謳う鳥であり、ピュルシェリの館の「生」と「死」に直結するステニオの「孤独」を対照的に暗示している[35)]。ステニオは、マニュスの信仰を次のように激しく論破する。

> 人間は人間だ。神の前に跪いている者は、神の奴隷だ。強い人間は、神も人間も自分自身をも恐れない。賢い人間は、間違いや虚栄心それに偏見を脱ぎ捨てる。全ての希望が書物の中に書かれていることを知っているのだ。（X 章 p289）

「免罪符の宗教」「邪悪な欲望の帝国」であるマニュスの信仰と弱さを否

定するステニオをトランモールは墓場に連れてゆき、「生がいかに死と同じ位に静謐な」ものかを教え、自分が信じる「詩」「科学」「芸術」の重要性を説こうとする。しかし「語り手Ｓ」が描く墓場への道の途上で見た美しいが強烈な生の風景 ── エメラルド色のまむし、黄色い目のサンショウウオや色とりどりの花、緑色の湖 ── に魅せられたステニオの生への執着心は、マニュスによって拒絶される。ステニオが湖に足を浸そうとすると、マニュスが「この湖は、世俗の快楽のイメージだ」と引き留めてしまうシーンが、このことを象徴している。ステニオは、トランモールにマニュスとステニオのどちらが正しいか審判になってほしいと頼むが、トランモールは二人に戦いを続けることを勧め立ち去ってしまう。ステニオは、レリアもトランモールの友情をも信じられなくなり孤立無援の状態に置かれる。(p269-300)

章立ては同じのまま、場面は変わり、「語り手」は、ステニオの遺体発見以降の様子を徐々に描写してゆく。湖のほとりでステニオの死体を見つけ自分のせいでステニオは死んだのだと後悔するマニュス、釣りをしていて溺れたのだろうと思い、親切に死者の世話をする羊飼いたちや村の若い娘たち、ロザリオを手に祈る村の女たち、カマルデュルの僧たちにステニオの死は自殺だと言ってしまうマニュス、自殺だと知って祈りさえ拒否する聖職者たち、そのことを知って死者にたいする態度を突然変える村の中年女たち、その帰りの夜道で村の女たちが見るステニオの幻影、枕元で『私のために祈ってくれ』という嘆きの声を聞く娘の恐怖、教会に見捨てられたステニオの通夜を申し出るが、今にも起き上がってきそうな死人より、もっと恐ろしい形相のマニュスをみて恐怖心に囚われ、震える足で谷を下りる木こりたちといった情景を次々に描いていくのだが、その手法は非常にリアルで鮮やかである。(XI 章 p298-310)

ヒロインの深い絶望とメランコリーを主旋律とする物語『レリア』は、

もっぱら、サンドの代表的「暗黒小説」であると評される傾向があるが、作品の最終章を活写する「語り手S」の分析に焦点をあてるとき、ここにはすでに、一般にサンドの田園小説と見なされている作品群、『魔の沼』(1846)『捨て子フランソワ』(1847)『愛の妖精』(1849)『笛師のむれ』(1853) などに見られる、田園小説作家としてのサンドの確かな才能が息づいている、という点を指摘しておきたい。

リューバンによれば、一八三〇年九月付けのサンドの手紙に「私はずっと以前からホフマンを読んでいた」という記述があり、それを裏付けるようにサンドの書棚には『幻想短編小説』一から三巻および『(ホフマン) 全集』の全二〇巻が収められていたというが[36]、『レリア』の最終章のこの場面は、「ホフマンの模作」であると作家自らが認め、サンド・ヴーブが絶賛した中編小説『メテア』(1833) に繋がる幻想小説作家ジョルジュ・サンドの知られざる才能の一側面が顕著に表れているといえるだろう。

XII 章の「語り手S」は、気が狂ってしまい駆けつけたレリアをステニオと取り違えるマニュスを中心に語っていくが、レリアがステニオの亡骸に接吻するのを見たマニュスの「これまでに感じたことのない嫉妬心」は、ロザリオでレリアを絞め殺すという行為を修道僧に犯させてしまう。この場面を「語り手S」は、「彼は彼女の首を絞めた」(p324) という極めて簡潔な単純過去形の一行で語っている。人間の弱さのすべてを露呈してしまうマニュスの最後の姿は、夜明け少し前に「村人たちは、住まいの近くを、あたかもオオカミに襲われた人間が道に内蔵をひきずりながら逃げていくかのような、身の毛もよだつ叫び声が通り過ぎていくのを聞いた」。それは「自分が犯した罪を見ないようにはしたが、レリアとステニオのふたりの亡霊に追われていると思い込み、恐怖心から悲鳴をあげて逃げていくマニュスの姿だった」と生々しく描写する。

レリアは、最後の力を振り絞ってステニオの足下にたどり着く。「美しい

朝となるでしょう。大地よ、よろこんでね。すべてはゆきすぎ、すべては死んで・・・すべては神に戻る・・・」が、その最後の言葉だった。レリアは、信者の墓ではなく、ステニオの墓の対岸にある聖地に埋葬された、と「語り手S」は説明している。(XII 章 p311-325)

「メランコリー」が芸術という生産行為に結びつく「官能的な悲しみ」であるとすれば、レリアがステニオのポエジー、換言すれば、芸術的なるものに最終的な救いを求めたのは当然だった。しかし、二元論の平行線をたどるレリアとステニオのこの世での自己救済は不可能なのだ。ジョルジュ・サンドは、逝去する[37]十日前に甥に宛てた手紙の中で「死ぬことは、死んでますますよく生きることなのです」と書いているが[38]、33 年度版『レリア』は、ステニオとレリアを「永遠」で結びつけることにより、彼らによりよく生きる術を与え、二人の魂の救済を完遂したのである。

VI. 『レリア』の多元性

本論でみてきたように、『レリア』の物語世界には、共存する「語り手S」と単数あるいは複数の登場人物による独特の「語り手P」が遍在している。前者は、自然描写、事件や作中人物の行動と心理の描写を担い、後者は、作品における観念論、哲学、形而上学、「世紀病」や「メランコリー」、あるいはロゴス間の対決に関する部分を引き受け、単独あるいは複数の独白、書簡、対話などの形を駆使して物語を牽引している。こうしたポリフォニックかつ斬新な「語り」のパラダイムと独自の手法は、『レリア』が、まさに新しい文学世代の「不可視のポエジー」であり、古い小説形式に新たなる変革をもたらすべくして必然的に生まれた伝統文学に対する挑戦のエクリチュールであったということを示しているといえるだろう。

「語り手S」が全面的に欠如している第 III 部のレリアの悩みと苦しみの

告白の内容は、フーコーが翻刻した十九世紀の『エルキュリーヌの日記』[39]を想起させるが、レリアの場合は決して性同一障害者ではないことを強調しておきたい。『レリア』は、あくまでロマン主義文学の洗礼を受けた『オーベルマン』の女性版であり、「世紀児レリア」の告白だからである。

ジョルジュ・サンドが、生涯を通し作品創造の中で問いかけたのは、「わたしとはなにか」「女性とはなにか」という自らのアイデンティティの問題だった。『アンディアナ』に描かれた「ナポレオン法典」の犠牲者（結婚制度の中で抑圧された女性、惨めな男たち、死を選択せざるをえないクレオールのヌン）に始まり、「語り手」との関係から本稿で言及した『モープラ』『オラース』『捨て子フランソワ』を経て『イズィドラ』から『最後の愛』に至るまで、作者の視線は一貫して十九世紀に「女であること」を運命づけられた「他者としての性」に注がれている。「レリアの世紀病」は、法により否応なく周縁化された存在からの意義申し立てであり、ポリフォニーの「語りの手法」は、ジュディス・バトラー風に言うなら一つの「撹乱」[40]と見なすことも不可能ではないだろう。ベアトリス・ディディエは、サンドの「レリアは、誕生するのが百年早すぎた」という言葉に対して「百五十年、いや、もっと？」と書いているが[41]、レリアの告白は、百七十年過ぎた二十一世紀の今日においてもなお現代性を持つテーマと問題を提起しているといえるだろう。

本稿では、複数の登場人物の「多声的な語り」が、「三人称単数の語り手」に代わって『レリア』の物語世界の構成に深く関わっていること、このことからも、明らかに『レリア』を「不可視のポエジー」の代表的作品として見なされるという点について考察した。ルブールが強調する哲学的形而上学理論に覆われた『レリア』の抽象性については、「語り手」に注目した場合、「語り手Ｐ」がこの部分を引き受けている。しかし「語り手Ｐ」のみならず「語り手Ｓ」との連携の手法が、『レリア』を単なる平板な抽象的な

語りの空間に留めてしまうのではなく、より深い詩的な叙情性をたたえた物語性に富んだ球体の時空間に変貌させているという点が浮き彫りにされた。『レリア』の「語り」の構造においては、意外なことに「多声的な語り」の手法のみならず、「三人称単数の語り手」の働きとその意味作用を無視できないという論点が明らかになったのである。つまり、「語り手Ｓ」は、「あら筋らしいあら筋は『レリア』には存在しない」という批判を真っ向からかわしているのだ。物語半ばから後半にかけて出現する「語り手Ｓ」は、仮面舞踏会やゴンドラの賑わい、各界の多国籍大物人物が集うピュリュシェリの館、アンリー・ルソーの絵画を彷彿とさせる原色に彩られた自然界、湖のほとりの複数の死、カマルデュル僧院の不気味な静けさ、村人や娘たちなどの情景を臨場感あふれる筆致で描いていくが、前半が単調な世紀児の倦怠やメランコリーを漂わせた物語構成となっているだけに、なおいっそう「語り手Ｓ」の「語り」は、こうした情景描写において、激しいまでに鮮明な印象と感動を伴って読む者に迫る。「語り手Ｐ」が哲学やジェンダーの問題を含意するロマン主義的文学主題を提示しているのに対し、「語り手Ｓ」は、『レリア』の物語の特に怪奇幻想的主題および民族学的テーマに関する情景描写や叙述について、一身にこれを担っているのである。

こうした『レリア』の「三人称単数の語り手」の独自性と「複数の語り手法」における多元性がそれぞれに固有の存在を主張し、各々の場でその機能と役割を全うする一方、場合によっては互いに移動し、ときにはメティサージュ現象を起こしながら混在し、物語世界を複合的に脱構築している。サンド独自の斬新かつ重層的な語りの手法により、平面でも線でもない立体的かつ変幻自在な物語世界が詩情豊かな叙情性とファンタスティックなニュアンスとともに醸し出され、際だった独創性をもつ多元的物語世界を現出させているのだ[42)]。

結び

ジェンダーの「語り」の視点が内包されているという意味においては、『レリア』は、男性作家には描き切れない二項対立の女の世界を独自の「語り」手法により描出した。レリアの苦悩は、理想とする愛が肉体の問題に関わってくるとき、「女」は周縁化され、植民地化され、「他者」としての存在に矮小化されることに起因する。つまりレリアのアイデンティティは征服され客体化されることのメランコリーであり、反対にピュルシェリのアイデンティティは、他者性を問題とせず、むしろ男たちを逆植民地化する徹底して陽気な快楽主義にあるのだ。こうした人間存在の理由に潜む奥深い問題を提示しているゆえに、『レリア』は十九世紀男性文学の支配する文壇でひときわ異彩を放つ作品として注目されたのであり、今なお現代性をもつ傑作であり続けるのだといえよう。

『レリア』以降、作曲家リストの家で知り合った、サンドが師と仰ぐカトリック宗教家ラムネーとの出会い、ロベスピエールを尊敬する急進的共和主義者でレリアの現実の病を治したといわれる弁護士ミッシェル・ドゥ・ブールジュやサン・シモン主義の系譜をひくフェミニストであり社会派哲学者のピエール・ルルーとの邂逅を経て、二月革命や第二帝政のもたらすフランス社会の劇的変化という歴史的背景をバックに、サンドの眼差しは次第に社会や経済、政治へと向けられてゆく。こうした一連の作家の個人史とフランス社会の歴史の流れの中に『レリア』を位置づけるなら、閉じられた物語言説である小説『レリア』は、後の最高傑作『コンスエロ』や著名な田園小説群が創作されるために、生み出されなくてはならない必然性と運命をもつ作品であった。

このような文脈を考慮するなら、「語り手」の分析を通して立ち現れる小説『レリア』は、確かに「黒いエポック」の「ロマン・ノワール[43)]」と定

義づけられるが、と同時に未開の地平に「のぼりゆく太陽の物語[44)]」とも名づけうるのではないだろうか。

次稿では、サンドの物語世界における「語り手」の両性具有性についての考察を試みたい。

【註】

1) 筆者の調べでは、作者が男性形、女性形に分別する形容詞については、ある種の傾向が認められるが、この点についての考察は次稿に譲ることとする。
2) note par Pierre Reboul, *Lélia*, p116, Garnier, 1960,ルブールは、サンドは1832年に発刊されたノデイエ全集の何冊かを読んでいるはずだと指摘しているが、特に『完全性について』の中に読みとられるノデイエのニヒリスム、厭世主義、ペシミズムがレリアの言説に認められる。ノデイエは社会の「進歩」を信じていなかった。1832年8月25日付けのサンドの手紙は、ノデイエについて言及している。Correspondance, t.II. p 146 et note par George Lubin.
3) Correspondance, t.II, p 936, note par Georges Lubin, Garnier 26 vols 1964-1991.ベアトリス・ディディエによれば、サンドは『オーベルマン』(1804) を21か22才で読んでいる。また、実際、サンドは1833年6月に『両世界評論』誌に『オーベルマン』についての記事を書いており、これが40年にシャルパンチエ社か ら出版された『オーベルマン』の序文となっている『レリア』と『オーベルマン』の間テキスト性については、Béatrice DIDIER, *George Sand et Senancour*, in "La Revue des Sciences Humaines, pp423-440, octobre-décembre,p59 参照
4) Naginski, *George Sand- L'écriture ou la vie*, pp159-164, Honoré Champion, 1999.
5) Pierre Leroux とサンドの関係については、西尾治子「ジョルジュ・サンドの初期作品群と当時の思想家たち」in 『フランス文化のこころ — その言語と文学』駿河台出版社、1993参照
6) バルザックも、『あら皮』の中でヒロイン「冷たい女フェードラ」を描いている。『レリア』の作者がヒロインに共感を抱いているのに対し、バルザックは、フェードラを軽蔑的な筆致で描いている点は対照的である。
7) Cf. André Maurois, *Lélia ou la vie de George Sand*, Hachette 1985
8) Naginski, op cit, p135
9) Josephe Barry, *George Sand ou le scandale de la liberté*, p213, Editions du Seuil, 1976

10)ホフマンやウォルター・スコットの作品を読破していたサンドには、ゴシック小説を書く素地があったと考えるべきだろう。もし『レリア』を書いた作家が男性であったなら、ルブールが「似ている」という表現を使うかどうかは大いに疑問である。Cf. Editions Pierre Reboul, note de Reboul, *Lélia*, Garnier, p7, 1960

11)本稿では男性形単数形の「語り手」を「語り手Ｓ」と呼び、複数の語りの手法を「語り手Ｐ」と呼ぶこととする。

12)多声的（ポリフォニー）という用語の使用については、バフチンの小説理論で使われているポリフォニーの定義 ── ドストエフスキーに代表されるポリフォニー小説では、作者と主人公の関係は対等であり、登場人物相互の関係においても同様である。つまり、対話的な小説では特権を持つ中心的な登場人物は存在せず、全ての登場人物の言葉が他者の言葉の影響を受けつつ対立する ── を参考とし、本稿では、複数の語り手が介入する物語言説において語り手相互間に認められる影響関係をポリフォニー（多声的）と定義づけた。ミハイル・バフチン、望月哲男・鈴木淳一訳「ドストエフスキーの詩学」、ちくま学芸文庫 1995 年参照

13)サンドが後に「嘆かわしい過ちでした」と後悔したメリメとの実験的な一夜について、ディディエは、「このシーンを最も良く再現したのは、ヘンリー・ジェイムスだろう」とジョセフ・バリーがジェイムスの『小説家たちについての覚え書き』（1914, p1654-165）を発掘したことを評価している。（Béatrice Didier, *George Sand écrivain <Un grand fleuve d'Amérique>*, p112-113, PUF 1998

14)Cité par Reboul, op cit, pVIII

15)1835 年 4 月に知り合った熱烈な共和主義者ミッシェル・ドゥ・ブールジュに宛てて書かれた作者の手紙（筆者の調べたところでは、サンドは 35 年から 37 年の間に 53 通を送っている）には、激しい情熱の迸るものが多く、このことからミッシェルがレリアの現実の病を治したと言われている。

16)Cité par Naginski, Marie-Luoise Pailleron, *François Buloz et ses amis: la Vie littéraire sous Louis-Philippe*, Calmann-Lévy, 1919,p385.ここではフォルトゥールは、ポエジーという言葉を小説を含めた文学という広義の意味で使っている。Naginski, op cit, p138、 2002 年 5 月に開催されたサンド生誕二百年記念国際学会（イタリア、ヴェローナ、ヴェニス。筆者参加）の発表席上でフォルトゥールは使用していない「littéraruture visible 可視文学」という用語に関する質問にたいし、ナジンスキーは「可視文学」と命名したのは本人自身であることを参加者の前で公表した。

17)Cité par Naginski, "*Fortoul journaliste républicain et critique littéraire*", Nouvelle Revue, Paris, décembre 1922 et janvier 1923.

18)ナジンスキーは、「可視文学」派に対して1833年に『ルヴュ百科全書』に掲載されたイッポリット・フォルトゥールの批評言説を引用している。Najinski, op cit, p130-140

19)Cité par Naginski, Honoré de Balzac, *Etudes sur M.Bayles, Oeuvres diverses, III*, p371

20)Cité par Naginski, Jean Pommier, "*A propos d'un centenaire romantique : Lélia*", Revue des cours et conférences, no.3, p234, 15 janvier, 1934.

21)サンドは、その多くの作品の中で、ヒロインに男性的な側面を付け加えるという傾向が認められる。『モープラ』の中で、ベルナールが初めて見るエドメもアマゾンの乗馬姿である。

22)サンド自身の両性具有性については、当時の作家が様々な言説を残しているが、とりわけフロベールが、サンドへの書簡の中で「第三の性であるあなた」と呼びかけていることや（Michelle Perrot, collection dirigée par Georges Duby, *Politique et Polémique*, p41, Imprimerie nationale, 1997)、サンド自身が自らを「わたしはファムレット femmelette」と揶揄している箇所は注目される（OEuvres autobiographique, *Lettres d'un Voyageur*, t.2, p 805 , Gallimard 1971)。アイデンティティのテーマについて、作者は、小説 *Isidora* の中で、特に女性における聖女性と娼婦性の二項対立について問題提起している。Cf. Annabelle Rea, *La Femme dans la ville sandienne*, p. 55-64, *George Sand Studies*, no. 1-2, 1998, Annabelle Rea, *The Traveler in the Life and Works of George Sand*, Paulson, Michael G. (ed.),1994

23)Karénine, *George Sand, sa vie et ses oeuvres*, t.1, p386, Plon Nourrit, 4 vols, 1889-1926

24)サンドは『わが生涯の記』の中で、1830年代初頭にパリでも流行ったコレラが、サンドの住むアパルトマンまで脅かし「階段を昇ってきたが、私の家のドアの前で止まった」と書いている。*OEuvres autobiographiques*, t.2, p142

25)XXVIII章「わたしはあなたをこの人里離れた谷間に連れてきました」p102が導入部分となっている。

26)1839年度版の『レリア』には、ピエール・ルルーの影響を受けて、進歩説が反映されている。共和主義者であり、フランスにおける最初のフェミニズム運動と言われるサンシモン主義の流れを受け継ぐ、フェミニストのルルーは、その哲学が、(1) 当時流行していたヴィクトール・クーザンの折衷主義と異なり、融合説だったこと、(2) サンドが求めていた「徳のある人」であったことなどから、作者は1836年頃からその哲学思想に大きな関心を持ち始め、ルルーと共同で『独立評論』誌を発刊し、子沢山で困窮生活に置かれたルルーに長い期間に渡って経済的な援助を与え続けた。『レリア』を読んだルルー

は、「レリアは糧を必要としている魂だ」と言っている。"Lélia est une âme qui demande sa nourriture." Pierre Leroux et Jean Reynault, *Encyclopédie nouvelle*, p805. Cité par Jean-Pierre Lacassagne, Préface de *Mauprat,* Gallimard, 1981. (Cf. Bernard Guyon, *Pensée politique et sociale de Balzac*, Armand Colin,1960 , Jean-Pierre Lacassagne, l'*Hisotoire d'une Amitié*, Kleinksieck, 1973, Bruno Viard, *A la source perdue du socialisme français*, DescléedeBrower,1997)

27)*Lélia*, op cit, 116

28)「世紀児 enfant du siécle」という言葉について、ナジンスキーは、この言葉はミュッセの専売特許のように考えられているが、サンドはミュッセよりずっと以前に『レリア』と『マルシーへの手紙』の中でこの言葉を数回使っている、と指摘している。Naginski, op cit, p50

29)ここで使われている「欲望する」とは、レリアにとっては、あくまで精神的な願望を表し、「享受する」とは正反対の意味である。

30)バルザックの秘書の仕事をしていた若い作家志望のサンドーは、サンドがノアンから出世作『アンディアナ』の原稿を抱えてパリに上京したとき、彼の方は一行も書いていなかったので、サンドを驚かせた。(Cf. Béatrice Didier, op cit) バルザックは、最初、作家修行をする若い恋人たちに好感を抱き、太った体をねじ曲げるようにして狭い階段を昇っては、屋根裏部屋に二人を励ましに行ったものだった。サンドーが捨てられた時には、秘書役を務めさせていたサンドーの肩をもちサンドのことを悪く言っていたが、秘書の怠惰ぶりにはあきれ果て、後に解雇している。サンドーは、後年アカデミーフランセーズの会員となるが、サンドがそのメンバーに選出されようとした時これに大反対したために、結局、サンドはフランス史上初の女性会員の地位を得られなかったといわれる。ステニオは、明らかにミュッセがモデルとなっている。ミュッセは、『アンディアナ』の原稿を読んで形容詞を端から消していった、とディディエは記している。

31)レリアとズィンゾリーナが若い頃を回想する場面 (p157) は、同性愛を喚起することから、39年度版『レリア』では削除されている。

32)マリックス・スピールは、サンドの作品の中で、音楽が危険を知らせる前兆あるいは危険の存在を知らせる道具として使用されていると、*Le Toast, les Maîtres mosaîstes, L'Uscope, Naoun* の例を挙げて指摘しているが (Cité par la note de Pierre Reboul, Marix-Spire, *Les Romantiques et la musique. Le cas George Sand*, p260)、筆者が調べたところでは、特にファンファーレの音が、不吉の前兆を告げる道具として使われている。この場面では、これから知る忌まわしい事実を前にしたステニオへの警告であり、『アンディアナ』では、不実な恋人レイモンがアンディアナの髪に口づけしようとする場面で、そうとは知

らずに恋人の愛を受け入れようとするアンディアナに対しての警告としてファンファーレが鳴り響く。(*Indiana, éd. Pierre Salomon*, p150, Garnier, 1962)

33)この場面のトランモールは、怒りっぽい性格といい長髪といい、前半の様相とは異なるとルブールは指摘するが、サンドが後に師と仰いだラムネの姿と重複している。ラムネは、権力に追随する一部の聖職者に対する批判をほのめかす「一信者の言葉」を書き、1834年に教皇に破門された。

34)バルザックは『あら皮』の中で、「三十才で自殺を2、3度試みたことのない者はいない。・・・不摂生は、あらゆる死の女王だ」とラファエル・ド・ヴァランタンに言わせている。Note par Pierre Reboul, *Lélia*, op cit, p259

35)『レリア』の中では、「声」が重要な位置を占めている。レリアとピュルシェリの声は似ているために、ステニオは簡単に騙されてしまう。鳥の啼き声は、作中人物の心情を暗示している。カマルデュルの僧院から聞こえてくる僧侶たちの祈りの声や子供たちの歌う聖歌は、作品にポリフォニーな響きをを与え、僧院のある谷間の風景の美しさに叙情的な拡がりと深さを醸し出している。

36)Cf. *Correspondance*, t.II, p434 , note par George Lubin.

37)ジョルジュ・サンドは、1876年6月8日、この世を去った。葬儀に際し、ユゴーは「サンドはイデアだった」という厳かな弔辞を送った。フロベールは号泣し、ツルゲーネフに「彼女は、いつまでもフランスの光として、無双の栄光として残るでしょう」と書き送った(André Maurois, op cit, p527)。ショパンとの九年間におよぶ恋愛とその間に作曲家がほとんどの傑作を世に残したことは有名だが、リスト、ハイネ、アラン、プルースト、ドストエフスキーなど、時空を超えて、サンドは多くの著名人に愛された。2004年のサンド生誕二百年を記念し、2002年5月のイタリアの記念国際学会を始めとするアメリカ、フランスなど、各国の文学・芸術関係の研究学会によるシンポジュームやコロックなどの様々な催しが企画されている。

38)Correspondance, t. XXIV, p639 1876年

39)Cf. ミッシェル・フーコー, 浜名恵美訳『両性具有者エルキュリーヌ・バルバンの手記に寄せて』国書刊行会 1999、十九世紀後半、エルキューヌ・バルバン(別名アレクシーナ)と呼ばれる女子寄宿生が、実は男だったという事実が明るみに出るという事件があった。エルキューヌは手記を残して自殺したが、その手記にフーコーは自らの所見と、オスカル・パニッツァの小説「あるスキャンダル事件」を付し、一冊の本に著した。

40)ジュディス・バトラー『ジェンダートラブル』第4版 p172-198 明石書店 2001

41)Béatrice Didier, *George Sand écrivain* <*Un grand fleuve d'Amérique*>, p160,

Presses Universitaires de France, 1998

42)「複数の語りの手法」の一手法として好んで使われている書簡体の手法は、書簡体小説がすでに十八世紀に全盛期を迎えていたことを想い起こせば、それ自体が必ずしも独創的であるとはいえない。『レリア』が極めて独自性の高いイデアの形而上学的世界を描きながら、なお物語性の強い小説世界を創出しているのは、(1)「語り手Ｓ」および「語り手Ｐ」がが伝統的な語りの手法からは想像しがたい逸脱した形で共生していること (2)「モノローグ」、「書簡」あるいは「独白と書簡の境界線のない語りの手法」が混在していること (3)「語り手Ｓ」および「語り手Ｐ」の語りが、ロマン主義小説の特徴として欠かせない要素である ── mélancolie, mysètre, fantastique, frénésie, exotisme ── を満たしていること (4) 最終章で「語り手Ｓ」の叙述により全物語世界の統一が図られていることの四点にあるといえよう。

43)ナジンスキーは、『レリア』を「黒いエポック」の「ロマン・ノワール」と定義づけているが（ナジンスキー、前掲書 p20)、自身は、roman noir を十八世紀のイギリスで流行したオラース・ワルポル、ムンク、アン・ラディクリフ等の小説ジャンルであるゴシック小説という意味で使用している、としている。また、このタームには、特に現代では、(ホラー、ＳＦなどを意味すると思われる）ニュアンスの違う意味が付加されてきており、ロマン・ノワールを正しく表現する言葉はフランス語には存在しない、と留保をつけていることから、「roman noir」の訳出は、もとの形を尊重したカタカナ書きとした。トドロフは、幻想 fantastique を怪奇 étrange と驚異 merveilleux の間のとまどい、あるいは非決定と定義しているが、この意味では、『レリア』は, fantastique に近い幻想小説といえるだろう。

44)バシュラールは、サンドの作品について直接言及してはいないようだが、『レリア』の物語世界全体を言い表すに優れていると思われるこの言葉をプーレの引用から借りた。Cf. ジョルジュ・プーレ、平岡篤頼他訳、『現代批評の方法』p335、1974