

谷本 道昭

これまで、ジャン＝フィリップ・トゥーサンの小説といえば、日常生活のささいな事柄についてのとりとめもない感想だとか、身の回りの物事の詳細な描写だとか、一見どうでもよさそうなことへのこだわりだとか、いくぶんセンチメンタルな自己観察だとか、ひねりの効いた、それでいてなめらかな文体で綴られていて、「簡単な文章とは言えないにしても読んでいて数分間も頭をかかえるなんてことはまずないから、フランス現代小説のなかでも屈指の「読みやすさ」であることは間違いないのだけれど、その「読みやすさ」がどこかでヌーヴォー・ロマンス的な「読みにくさ」に通じているためか、少しでも油断をすると何が書いてあったのかすっかり忘れてしまうことがよくあるのも事実で、それでも物語の設定(たいていの場合、人を喰ったようなものではあるのだが)はしっかりとしているから途中で投げ出すことにはならないし、品のいいユーモアや読みながらつつい口に出してみたくなる気の利いた言い回しがさりげなく、しかしつぎつぎとあらわれもするので先へ先へと読み進めて行きたくなるものの、さりとて胸躍るクライマックスが用意されているというわけではなく、いざ結末(これもまた、たいていの場合、人を喰ったようなものではあるのだが)までたどり着いてみても、そこでは、時間をかけてぐるりと一回りしたけれど結局は出発点のすぐそばに戻ってきてしまいました、というようなオチが待っていることが常で、始まりと終わりとの間のわずかなズレを準備するように、螺旋形を描きながら進行していく物語の流れに身をまかせた後で、もしも自分がフランス人だったら「セ・ラ・ヴィ」だなんて口走ってしまいそうな軽妙な脱力感を味わわせてくれるのが魅力といえば魅力ではあるのだけれど、デビュー作の『浴室』(1985)から『テレビジョン』(1997)あたりまでのトゥーサンの小説をこうして振りかえってみると、その物語の展開にしろその語り口にしろ、ずいぶんとせせこましい性格のものであった、と言わざるをえない。

ところで、こうしたスタイルの小説を「ミニマリズム」という便利な言葉で括することもできるのだろうけれど(トゥーサンと同時期にデビューした作家たちは大概こう呼ばれる傾向にある)、それと同時にトゥーサンの文学はそのみかけのせせこましきとは裏腹に、いわゆる「近代小説」の枠にはおさまらない旅行記や航海記といったジャンルの読み物と案外近いところにあるのではないか、という乱暴な仮説を立ててみたくもなるのは、トゥーサンの小説の主人公(ぼく)がかなりの頻度で旅に出ているという事実があることにくわえて(不思議なことに、トゥーサンとともにミニユイ書店の中堅作家として知られるジャン・エシュノーズもまた、ある時期まで一貫して移動のテーマを扱っていた)、たとえば、「11月の真ん中にパリを出発した旅人の遍歴に、きみが興味を寄せてくれるものかどうか、ぼくにはわからない」という何ともたよりない一文からあの長大な『東方紀行』を書き出してしまったネルヴァルと同じように、到達すべき目的地のことを気にかけるそぶりさえ見せずに、とにかく自分が見たこと感じたことを、それが重要であるかどうかとか、読者(きみ)の興味をかき立てるのか、といった判断をとりあえずは保留して筆の向くままに記していこうという、行き当たりばったりといえばそれまでだが、良く言えば、歩くような自然さで文章を綴って行く姿勢を(もちろんそれは小説家のしたたかな戦略であることはわかっているけれど)トゥーサンの小説からたびたび感じるからでもあって、たとえば『ためらい』(1991)で、港に浮かぶ猫の屍骸の精緻な描写と、旅先で目的を見失ったかのような主人公がぶらぶらと街を歩きまわる場面とが執拗に反復されていたことを思い出してみると、トゥーサンの小説を「何も起こらない旅行記」とでも名付けてみたくもなるのだけれど、さすがにそれでは読者がついてこないと悟ったのかどうかはわからないが、近年、ミニマリスト・トゥーサンは「何でもありの旅行記」の領域へと足を踏み入れはじめたのだった。

ロレンス・ダレルによる『アレクサンドリア・カルテット』に着想を得て、自身にとって初の試みである連作小説に着手したトゥーサンは、その第一作目となった『愛しあう』(2002)で、それまでの「何も起こらない旅行記」のスタイルをとりあえずのところは踏襲しつつも(主人公が最初から最後まで持ち歩く塩酸は、結局のところ誰の顔にも投げつけられることはない)、小説を「何でもありの旅行記」へと変貌させるためか、旅の行き先をヨーロッパ圏からはるか東の日本にまで移動させ、別れるためにあえて一緒に東京に行くことにした「ぼく」と「マリー」の崩壊寸前の恋愛関係という、トゥーサンらしからぬシビアな主題を選んだだけでなく、たとえば「ぼく」と「マリー」が新宿のホテルに到着したちょうどその時に、ロビーの巨大なシャンデリアが音をたてて揺れはじめ、「天井の照明が明滅して一瞬ホテルが真っ暗になった」り、さらにその数時間後、雪の降る中をなぜかサンダル姿で徘徊することになった二人が再び地震に見舞われ、おびえたマリーを抱きしめるうちにそれまでの険悪な雰囲気が一気に吹き飛び、「歩道橋のくぼみ」で熱い抱擁が交わされることになったりと、これみよがしと言えるほどのドラマチックな見せ場を随所に用意しているだけでなく、地震による「震え」と心情の「震え」とがシンクロするという潔いまでのベタな展開を小説の冒頭から持ち込んできたあたりは、これまで心理描写を徹底的に避け、斜に構えることを得意としてきたトゥーサンにはなかった意欲的な趣向として評価されるべきだろうし、その題名にふさわしい濃密な性描写をためらうことなく描き切ってくれたところまでは良かったのだけれど、怒濤の勢いで読者を引き込む前半の東京篇にくらべると、なまぬるい停滞感の漂う後半の京都篇は、とりわけ日本の読者にとっては異国趣味的な興味を惹くことが少ないためもあってか、あまりに刺激が少なすぎるように思えたり、おなじみの読者を脱力させる結末は悲哀にみちた物語にはいくらか役不足な気もしたけれど、今になって思い返してみるとあの中途半端な結末は「連作小説」のとりあえずの句切りにはふさわしいものだったのかもしれない、などといひいき目で見たくもなくなってしまふのは、連作第二作目となる『フェイール』が前作を上回る充実ぶりを見せているからにほかならない。

『愛しあう』から3年、2005年6月に刊行された『フェイール』こそ、ほとんど『冒険小説』と言ってよいほどの波乱にみちた旅の記録であり、「ひょっとすると、マリーとはもう終わりなのかもしれない。去年の夏にぼくたちは別れて、ぼくは上海で数週間をすごした。でもそれは本格的な移動というのではなくて、マリーに仕事のようなものを託されていたとはいえ、むしろ気晴らしのための旅行だった」という書き出しの一文が伝えているように、前作と同じく「ぼく」は「マリー」とのぎりぎりの関係を終わらせることも事態を改善させることもできずに、とりあえずのところ「気晴らしのための旅行」に出てみたというのだが「でもそれは本格的な移動」ではないというあたり、結局さいごには元の鞘に戻っていくといういかにもトゥーサンらしい結末を、やくも予感させるのだけれど、ここから主人公を、そして私たち読者を待ち受けているのはそういう善くも悪くも「ミニマリズム」的なせせこましさを一蹴も二蹴もしてしまうアクションの連続であって、上海に到着した「ぼく」は、大きな黒いサングラスをかけたいかにもあやしげな男、チャン・シャンチーの運転するびかびかのベンツでホテルまで案内され、数日市内をぶらついていいたかと思うと、現代美術の展覧会で出会った若く美しい女性アーティスト、リ・チーに誘われるがままに予定外の北京旅行にくだし(リ・チーとの淡いアヴァンチュールを期待する「ぼく」にとって不幸なことに、なぜかチャン・シャンチーも同行するのだが)北京でつかの間の観光を楽しみ、気の乗らないボーリングにつきあったまでは良かったが、とある理由から疾走するバイクの後部座席にまたがって、夜の街で文字どおりの逃避行を繰り広げる羽目になり、その翌日には急遽、マリーの父親の葬儀に参加するため地中海はエルバ島に向かう、といったように、マリーに託された仕事など上海の空港に到着した直後にあっさり終わらせてしまった「ぼく」は、全体が三章で構成された物語がいよいよ終盤にさしかかるほんの直前まで、自動車、バス、夜行列車、バイク、飛行機、フェリーに乗って、息つく暇もなくひたすら旅をつづけていくのである。

とはいえ、『フェイール』から目が離せないのは、主人公の移動につづ移動を追って行く楽しさがあることにくわえて、旅のもたらず気楽さ

が失われていく残酷さにはっとさせられる瞬間があるからでもあって、たとえば、物語の中盤、北京行きの夜行列車の中で「ぼく」と「リ・チー」が愛を交わしかけていたまさにその時、謎の中国人チャン・シャンチーから「プレゼント」として渡されていた「使い古しの、ひどく不格好で、くすんだ灰色の、梱包もされていなければ説明書もない」というあきらかに不吉な予感をさせる「携帯電話」が鳴り響き、受話器の向こうから父親の死を告げるマリーの声が聞こえるといったように、「気晴らしのための旅行」の非日常の時空間(中国)と、厄介な問題がそのまま残された日常の時空間(パリ)とが、ほとんど暴力的と言ってよい強引さで重ね合わされていくぐぐり、は、「ぼく」のいる夜行列車の描写と「マリー」のいるルーヴル美術館の描写とがフィルムがクロスカッティングで繋げられるように連続し、思わず身を乗り出すほどの高揚感を味わわせる場面として仕上げられていて、これまであえてクライマックスを避けて物語を構成してきたトゥーサンが華麗なる転身を告げているようでもあり、また同時に、小説家であり映画監督でもあるこの作家の真骨頂を見せているようにも思えた。

最終章、エルバ島に辿り着きようやく一息ついた「ぼく」は、それまでの道程を振り返り、旅とはある地点からの別の地点への移動という一過性の行為であるだけでなく、移動をつづけ、ふたつの地点のどちらも距離をとりながらも、夜行列車での「ぼく」がまさにそうであったように、時空間の距離感覚を不意に奪われ同時にふたつの地点に位置してしまうという宙づりの精神状態に身をさらすことであると実感し、そこに旅の本質を見いだすことになるのだけれど、こうした省察はトゥーサンにとって小説が、旅の場合と同じように、マクロの視点で捉えられた行為の記録であると同時に、ミクロの視点で捉えられた状態の記録でもあることを思わせるとともに、この物語自体が、前へ前へと突き進んでいく展開を見せながらも、随所に旅の宙づり状態に襲われた主人公の不安に満ちた独白がはさみ込まれることで、旅行記の力強さに「文学的な」繊細さや深みが与えられていたことをあらためて意識させ、その双方の魅力が混在する『フェイール』こそトゥーサンが文学のひとつの完成形を示しているのではな

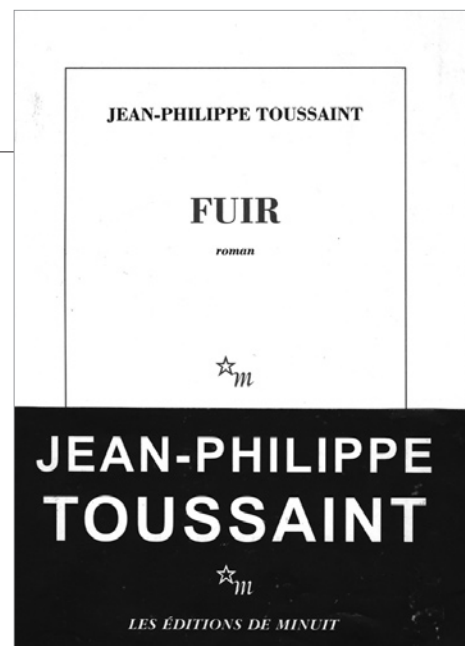


図1 『フェイール』は刊行直後から批評家の絶賛を受け、2005年のメディス賞を受賞した。Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, Éditions du Minuit, 2005.

いか、などと述べてみたくなるものの、「ぼく」と「マリー」の再会が描かれる最終章に用意されたあまりに劇的な結末をいざ前にすると、そんな妙に図式的な分析など海の藻屑となって消え去っていくほかないのであった。

あるいは、こうして読者の手から逃れていくところにこそ、この連作小説の魅力があるのではないか、とも思わせるのは、トゥーサンの特徴として、いったん安定したフォルムを作り上げることに成功すると、こんどは一步身を引いた批判的な立ち位置から完成したフォルムを自らの手で突き崩していくようなところがあるからで、私たち読者がトゥーサンから目が離せないのは、袋小路に迷い込むこと必至の理論の形ではなく、小説や映画といった作品の形で、彼があくまで作家としてそうした作業を実践し続けているからであり、その意味でも『フェイール』の次にどんな物語が用意されているのか今後がますます楽しみなのだけれど、そこはトゥーサンのことだから、いつものように今度も読者の期待をあっさり、そして心地よく裏切ってくれるにちがいない。