

セリーヌの『戦争』における〈グロテスク〉

木下, 樹親
九州大学大学院博士後期課程

<https://doi.org/10.15017/9926>

出版情報 : Stella. 9, pp.113-128, 1991-03-15. 九州大学フランス語フランス文学研究会
バージョン :
権利関係 :

セリーヌの『戦争』における〈グロテスク〉¹⁾

木 下 樹 親

『戦争』は、『なしくずしの死』と『ギニョルズ・バンド I・II』のあいだに位置して、これらとともにいわゆる「フェルディナン作品群」²⁾を形成する作品である。後者の2作品がいずれも500ページをこえる長編小説であるのに対し、『戦争』は、先駆稿として収録された7つの断片³⁾を含めても、プレイヤード版で70ページにも満たず、しかも作品自体が未完に終わっている。1957年にセリーヌが友人の文芸批評家ロベール・プーレに語ったところによれば⁴⁾、この物語は、ひとりの曹長率いる部隊が戦場で本隊との連絡をなくし、放埒な行いを繰り返したあげく、ついには絶望的な状況下で前線のもっとも危険な場所へ赴くという梗概をもっていた。しかしながら、現在われわれが読むことのできるテキストは、第2章で戦場の光景が挿話的に語られるものの、戦列へ加わる以前の重騎兵隊での日常生活を描きはじめたところで中断しており、本来セリーヌが構想していた物語からすれば、序章的な部分にとどまっているといわざるをえない。

このように『戦争』は、アンリ・ゴダールの表現を借りるならば、セリーヌの小説のなかで「もっとも破損した」⁵⁾作品である。しかし、この未完の小説は、その量的な短かさを補って余りあるほど、軍隊という組織の愚行に対する徹底した攻撃に満ちあふれており、われわれはそこにこそこの小品独自の価値を認めなければなるまい。ところで、セリーヌはこの作品をじかに反軍隊・反戦争の烽火をあげる告発の書に仕立てあげたわけではない。彼は、あらゆる登場人物を馬鹿者・間抜けの地位におとしめ、その白痴的な言動に焦点をあてることによって、彼らが所属する軍隊の意味そのものを無効化しようとしている。そして、こうして描かれた世界はもはや現実らしさを失い、極度に戯画化されていく。セリーヌのそういった手法はまさに〈グロテスク〉と形容されるものである。『プチ・ロベール』や『19世紀ラルース』など、いくつかの仏語辞書による語釈⁶⁾を総合すれば、〈グロテスク〉とは「途方もなく不格好

で滑稽な戯画的性格をもつもの」と定義づけることができよう。この概念はただちに諧謔の始祖ラブレーのことを想起させるが⁷⁾、彼と同様に糞尿譚や醜悪な形象を好んだセリーヌも〈グロテスク〉を非常に重要視していたとみなしてさしつかえあるまい。たとえば、1932年末に訪れたウィーン美術史美術館でブリューゲルの『謝肉祭と四旬節の戦い』を見たとき、彼が庇護者のひとりレオン・ドーデに宛てた書簡のなかで、この絵を「狂人たちの祭り」と形容し、「私は死の果てにあるグロテスクのなかにしか喜びを見いだせません。それ以外のものはすべて、私には無意味です⁸⁾」と記していることからあきらかである。擬人化された2つの宗教行事が画面の前景で相対峙し、それらを取り囲むかのように民衆の日常生活が百科全書的に列挙される混沌とした世界——16世紀の民衆画家が描いたこの絵画には、セリーヌが好んで取り上げた諸テーマがたしかに集中し、凝縮されているし⁹⁾、彼がブリューゲルの世界に親近感を覚え、そこに自らの理想の具現を見たとしてもならふしぎではない¹⁰⁾。しかしながら、領域の異なる作品間の影響関係を安易に論ずることは避け、セリーヌが〈グロテスク〉という概念に最大の意義を見いだしていたという事実にもまず着目すべきであろう。このような観点から、本稿では『戦争』という作品に対象を限定して、その〈グロテスク〉の諸相を検討していくことにしよう。

1

『戦争』の舞台である騎兵隊＝軍隊というまでもなく民間人の日常生活からは隔離された空間である。志願兵フェルディナンが最初に目にする「真っ暗闇んなかでこんなふうにそびえ立った槍でできるとてつもねえぶどう棚」[3]のような巨大な鉄柵は、外界と騎兵隊を厳然と分かちしんぼルとして機能している。そして、驚愕し尻込みしながらも、この境界をこえて彼が入っていく内部世界は、その閉鎖性ゆえに特殊な言語が発達し、流通する場である。たとえば、売春婦とひも、浮浪者、やくざ者や犯罪者などがそれぞれの環境に特有のことばをもちいるように、軍隊においても、兵士たちは彼ら独自の隠語をつくり出している。ところでピエール・ギローは隠語を民衆が話す俗語の一部と見なし、同時に「専門語」と「感情語」という2つの下位要素の重要性を指摘している¹¹⁾。前者はそれを語る人が所属している環境に特有の事物や活動を指す語であり、後者はその環境に照らしあわせた価値判断を示す語である。本節で

は、ギローによるこの2項分類にしたがって、『戦争』に登場する騎兵たちが口にする隠語について考察していきたい。

まず「専門語」についてだが、軍隊のみに存在する事柄を指す語は枚挙に暇がない。軍曹 «*maréchal des logis*» を «*maréchaogi*», 軍法会議 «*conseil de guerre*» を «*touriquet*» や «*falot*» などと表したり、第3中隊第1分隊 «*la première escouade du troisième escadron*» に所属しているとき、«*une du Trois*» [55] という冠詞の性別による省略した言い回しで示したりといった例は『戦争』の随所で見ることができる¹²⁾。あるいは、騎兵隊であるから当然のことながら、馬にかんする「専門語」も頻出している。ここでは、ムーウ伍長によるフェルディナンへの命令を取り上げてみよう。

「燈は首の上だ! […] ケツを前に出しやがれ! 糞つたれ! 鞍頭につけろつっつとろうが! シャきつとしやがれ! キンタまつぶしとる奴は、軍法会議だ! 分かったか? オイッチ! ニー! オイッチ! ニー! くたばるまでやれ! 上げろ尻を! 上げんか! […]」

俺にはなんのことやらよく分からなかった…… [14]

卑語・隠語に満ちあふれたこの命令を理解できない主人公の姿に「専門語」の秘密性・閉鎖性が窺われる。「専門語」はそのグループの成員にのみ通用することばであり、新参者の彼にとっては意味不明の代物なのだ。しかし、やがて彼が、「燈は首の上だ」が燈を取りはずして馬の首にひっかけ、燈無しで馬に乗る高等訓練を指す命令であり、「ケツを前に出せ」や「キンタまつぶすな」が前屈みになってしまうことへの禁止命令¹³⁾であることを理解していくとき、「専門語」は騎兵隊というグループへの彼の帰属意識を高めさせる機能を担っているともいえよう。騎兵たちはこの特殊なことばを使用することによって親密な共同空間を構成しているのである。

ところで、軍隊におけるもっとも重要な「専門語」は合言葉ではあるまいか。兵営を巡察したり、歩哨への誰何のために、また敵から身を守るためにも、遠くからこのことばを叫んで相手に自分を認めさせることが必要なのだ。まさに合言葉は兵士たちのアイデンティティを、そして生命を保証する「専門語」なのである。しかしながら、『戦争』では<グロテスク>化した合言葉が登場している。火薬庫の見張り番の交代を命じられたケルドンキュフに続いて、それを命じたムーウ伍長までもが肝心の合言葉を忘れてしまい、彼らは、ジャン＝ピエール・リシャルルの表現を借りるならば、「合言葉の無益な探

求¹⁴⁾を余儀なくされる。そして、合言葉はフランス軍が勝利を収めた戦いの名前から選ばれる¹⁵⁾のが普通であるにもかかわらず、ムーがようやく思い出したことばは「すいせん」《jonquille》と「マーガレット」《marguerite》という花の名前であり、彼は後者こそ正しい合言葉だと言いはるのである。リシャルは、最終的に選ばれたこのことばがセリーヌの実の母の名前に等しく、また実際にそれを口に出した衛兵が癲癇症状のさなか、母親の傍らに在るような幼児退行的な状態に陥っていることから、この語の使用に母に対するセリーヌの近親相姦的な欲望を読みとっている¹⁶⁾。たしかにセリーヌは『お伽話はまた後で I』のなかで、亡くなった母親への哀惜の念を表し、彼女の墓には同じ名前の花を捧げようと述べているし¹⁷⁾、『なしくずしの死』では、語り手を母親に対して強い固着のある人物として描いている¹⁸⁾。しかし、われわれはむしろ、常識的には相反する領域に属する花の名前と軍隊の合言葉とが結びついているという事実に着目したい。つまり、この突飛で真実らしさを欠いた結合によって、合言葉は本来の機能をはぐらかされているのである。これに類したセリーヌの一種の茶化しは、たとえば『Y教授との対話』に見ることができる。これは、セリーヌのもとを訪れるインタビュアーたちとの対話を皮肉った作品であるが、Y教授と匿名で呼ばれる人物の本当の名前は「レゼダ大佐」《Colonel Réséda》というのである¹⁹⁾。この固有名詞が「モクセイソウ」という花を意味することはいうまでもない。彼はY教授と呼ばれるのはグロテスクだというのが、花の名前を戴く退役大佐こそグロテスクそのものではないか。「専門語」における〈グロテスク〉は、このように本来の機能を空回りさせ、滑稽さを醸し出しているのである。

つぎに「感情語」にかんしてだが、セリーヌのばあい、「罵倒語」と言い換えたほうがあっている。というのも、彼の有名なアフォリズムのひとつに、聖書のことばをもじった「はじめに感情ありき²⁰⁾」というのがあるが、彼の書記行為がなによりも生々しい感情、とりわけ他者への憤激・憎悪・侮蔑に根ざすものである以上、それらを瞬間的にあらわす罵倒語が彼の作品に遍在するのは理の当然であるからだ。いやむしろ、多数の罵倒語が飛び交っているがゆえに、セリーヌはセリーヌたりえているのである。『戦争』でも、彼はほとんどすべての登場人物たちに絶えまなく罵りの言葉を口に出させている。それはまるで、彼らにとって言語活動を行うことと罵倒することと同義であるかのような勢いである。このような罵倒語はそれを叫ぶ人の感情の激しさに応じて、しばしば過剰性を帯びる。たとえば、日本語の「畜生!」や「くそっ!」に相当

する「Nom de Dieu!」は、セリーヌの登場人物の口にかかれば、さまざまなおひれがついた長い間投詞に変貌を遂げている。部下たちが合言葉を忘れてしまったことに怒り狂うランコットの「nom de Dieu de juterie de foutre!」とか「Des Nom [sic] de Dieu de maquereaux de trous du cul pareils!」[44-45] といった表現がそのよい例である²¹⁾。

このように罵倒語はあくまでも感情を表出するための手段であり、他者とのコミュニケーションを慮るものではけっしてない。つまり、それは利己主義の典型的な産物なのである。セリーヌは「隠語は憎悪から生まれた。もはや存在しない」と題された雑誌寄稿文のなかで、隠語が階級闘争の道具になりうると述べているが²²⁾、『戦争』では、泥酔状態で姿を現したムー伍長がそのような言辞を弄している。

大尉、顎紐をつけろ！ 気をつけ！ ただの大尉のくせしやがって！ この俺様にだ！ まっだ將軍じゃなかろうが！ […] / <伍長、こうきたもんだ、貴様砂漠で石割りをさせるぞ！ /—自分は喉渴いてますんでね、大尉殿、今あんたのくっせー砂漠のケツの穴んかほど喉渴くこたありませんや […]。 / <旅団報告！ 敬礼！ 自分はソーセージの話をしますのであります！ おう、そうとも、將軍！ 喉の渴きはソーセージの心であります！ [38-39]

この場面でムーは実際に大尉に面と向かっているのではなく、酔った勢いにまかせて、一人芝居を演じているのだ。つまり、まわりでおろおろする部下たちを尻目に、大尉に対する日頃の鬱憤を晴らしているわけである。「砂漠」→「喉の渴き」→「ソーセージ」という語の飛躍的な連なり、いつのまにか大尉から將軍へ変わっている階級名、こういった彼の独り言の支離滅裂は不気味な笑いを喚起するとともに、相手を侮辱する力を強固にしているといえよう。

そもそも罵倒語を口にすることは、その対象となる相手に本来の名前ではない別の蔑むべき名前を付与して、おとしめることである。したがって、「おまえは〜だ」という命名行為こそが罵倒語のメカニズムを支える基本的なパターンなのだ。たとえば、「臓物の腸詰」«andouille» という罵倒語は、第1章の末尾に近い箇所、ランコットがフェルディナンに靴磨きをさせている際に、あるいは泥酔してひっくり返りながらも大尉を罵りつづけるムーをモデルが起き上がらせようとするさいにもちいられている²³⁾。前者は、図体は一人前のくせに満足に靴磨きもできない木偶の坊フェルディナンが、とりわけ太いにもかかわらずその中身は紐状にした臓物にすぎないこのソーセージに関連づ

けられた例である。あるいはソーセージの形態そのものが手足の欠けた、つまり作業をこなすことができないフリークスの人間を連想させているといえるかもしれない。また後者の例は、モエルがその語を発する直前にムーがソーセージの話をしていたことともあいまって、床の上にへたりこんで起き上がろうとしないムーの姿に由来して発せられたものである。いずれにせよ、「andouille」という語をもちいて「うどの大木」とか「怠け者」といった言い回しが作られる²⁴⁾ ことからわかるように、この罵倒語は、その指示対象の鈍重さとそのソーセージの形態との類似性によって成立している。あるいはもうひとつの例として「熊」*«ours»* という罵倒語が挙げられる。プレイヤッド版に付された語彙集によれば、この語は生物につけられていくつもの意味を示すとのことだが、ここでは軍人に対する民間人(=フェルディナン)、騎兵、馬という3つの意味を抱えている²⁵⁾。しかし、この語がもちいられているコンテキストを考慮するならば、いずれのばあいも、それぞれの状況で異質分子の役を担ってしまった対象を指していることがわかる。フェルディナンはまだ軍隊生活に馴染んでいない民間人であると同時に、ブルトン人が多勢を占める第17重騎兵隊のなかで数少ないパリっ子である。またケルドンキュフは重要な合言葉を愚鈍にも忘れてしまうことによって、あるいはランコットの伝令兵は、だれもが睡魔と戦っているにもかかわらず、ただひとりすやすやと寝入り、あげくの果てには癲癇の発作を起こすことによって、他の兵士たちを混乱に陥れている。最後に馬たちは、厩舎から逃げ出すのもいれば、厩舎内で大暴れし、想像を絶する大量の糞をするのもいて、その御しがたい本性をあらわにするであろう。結局、これらの例で問題にされている対象も、われわれが熊について抱いている非社会的でつけんどんだというイメージと類似しているがゆえに「熊」と命名されたことは疑えない。

このように、罵倒語としてもちいられている語のシニフィエと、対象となる人物・動物の特徴とのあいだの類似性のため、そのことばが蔑まれるべき価値を持ったもうひとつの名前としてその対象に授けられている。このとき、罵倒語は一種の隠喩によってその指示対象に結びついているといえるであろう。ところで厳密にいうならば、罵倒語として選ばれた語と指示対象としてそこにあるものとのあいだには、直接にはいかなる同一性も存在しない。つまり自明のことではあるが、騎兵たちが「腸詰」や「熊」そのものであったり、馬が「熊」と同一視されることなど絶対にはありえないのだ。ロラン・バルトがブルーストにかんするエッセイのなかでいみじくも述べているように、「もし不

幸にも名前をその指示対象に直接結びつけてしまうならば、名前はなにものでもなくなってしまう²⁶⁾であろう。にもかかわらず、本来は大きく隔たっていて出会う機会のない2つの項が罵倒の隠喩的な想像力によって結びついたのである。この非合理的な遭遇をとおして、罵倒語は自らのシニフィエを指示対象に覆い被せて、「腸詰」や「熊」としての馬といった奇妙な意味作用を捻出しているのだ。一般的に言って、罵倒語には、その指示対象を滑稽なまでに戯画化してしまう力が備わっている。しかしながら、〈グロテスク〉は単に罵倒語の意味作用のレベルにとどまるものではけっしてない。セリーヌは、馬も含めて登場人物たちの姿や動作を戯画化し、作品全体を〈グロテスク〉な絵巻に仕立てているのである。したがって次節では、騎兵と馬の〈グロテスク〉を具体的に検討していくことにしたい。

2

第17重騎兵隊においてもっとも重要な役割を演じているのは一体だれか。それはけっして主人公のフェルディナンではない。たしかに彼は、物語の口火を切って深夜の教練を開始させる原因となっているものの、それ以降は、継起する出来事を見つめ、それを描写する役に徹しているのである。ゴダールの指摘にならえば、「フェルディナン作品群」にしばしば見られるように、「増大していくエピソードにかんして、フェルディナンは時おり主人公というよりも証人となっている²⁷⁾」のである。したがって、この物語の展開において重要な鍵を握っている存在は、証人たる彼が目あたりにする2つの系列の登場者、すなわち騎兵たちと馬だということができよう。すると、この両者はどのように描かれているのだろうか。

まず騎兵たちだが、フェルディナンを除くほとんどすべての者は兵役を務めるために入隊したブルトン人である。最初に注目すべき彼らの特徴として、お互いの類似性ということがあげられる。つまり容貌にしろ、言動にしろ、彼らはきわめて画一的で個性がなく、十把一絡げにできる集団として描かれているのだ。はじめて哨舎のなかへ足を踏み入れた主人公はブルトン兵たちの様子をつぎのように語っている。

奴らどいつもこいつも赤い、まっかっかの面をしてた、ひとりだけどっかっつうと真っ青のがいたけど。みんなかまどみてえにでっけえ口開けてあくびしてやがる。明

かりんとこで齧めっ面して、欠けたのやら、ひん曲がったのやら、虫歯を全部剥き出しにしたりして。老いぼれ馬みてえて、きれいな歯並びじゃなかった。[4]

フェルディナンの観察によれば、ブルトン兵たちはいずれも山出しで、洗練などとはまったく無縁の下卑た身体的特徴をもっている。本来は太い薪を意味する「tronche」が顔を指す語としてもちいられ、さらにそれと呼応するかのようにかまど「four」という語が連なっていることから推察されるように、赤ら顔で臆面もなくぼっかりと大口を開ける彼らは愚鈍さを一身に担った存在なのである。ところで歯並びの悪さを形容している「老いぼれ馬」*«vieux chevaux»* という表現にはとりわけ注意しなければならない。というのも、この騎兵たちはしばしば動物そのものといってよい振舞をしており、ここで馬の比喩がもちいられているのもけって偶然ではないからだ。たとえば、「彼らは犬のようにぶるっと体を震わせ」[45] たり、「鼻を鳴らし」[9] たりしているし、あるいはムー「*«Meheu»* という名前の響きが示唆しているように²⁸⁾、「牛の鳴き声」[4] のような「ぶつぶつもごもごした言い方」[5] で、つまりフェルディナンが聞いてもさっぱり理解できないほど不明瞭な話し方でしゃべりあっているのである。このように彼らはことごとく獣性を帯びてはいるものの、しかしそこには動物のもつ力強さ、活力に満ちた姿はまったく見られない。彼らが体現しているのは、消極的で鈍重な間の抜けた態度だけなのである。

こういったブルトン兵たちはすでにセリーヌの最初の長編小説『夜の果てへの旅』のなかに登場している²⁹⁾。それは、『戦争』がその中断・放棄によって、結局は描くことのなかった第1次世界大戦の戦場の光景でのことである。ここで彼らは反芻動物のようにぶつぶつと意味不明の下位言語を口にするどころか、ほとんど口をきくこともおぼつかないありさまで、伍長に昇進した主人公バルダミュを困らせている。彼らがバルバニイなる特定不能の村を探してカフカの夜の彷徨を繰り返しているとき、バルダミュがひとりのブルトン兵にその村のことをたずねても、後者は白痴的返答をするだけで、会話はほとんど成立しないままあっという間に終わってしまうのだ。彼らにとって他者とのコミュニケーションはほとんど無意味な行為なのではあるまいか。『戦争』に話をもどすと、騎兵たちの他者への無関心はそれに劣らず重要なテーマになっているといわねばならない。じじつ、彼らは剣の鏢や轡鎖など光り輝くものに幻惑され、他のものはなにも目に入らないほど夢中になってそれらを磨いてばか

りいるし、フェルディナンの教育指導係を担当させられた古参兵クロアック・イヴも自分の装具の手入れに専念するだけで、その新たに与えられた仕事にはけっして関わりをしないのである。彼らのそういった希薄な関係を象徴的に示していると思われる罵倒語の一例として、ランコットがフェルディナンの名前を登録簿に記入するためにその日の日付を確認しているさい、回りの騎兵たちに向けてなにげなく口に出した「もぐら」《les taupes》[8]という語を挙げる事ができる。もちろんこれは「おまえたちのような馬鹿には今日の日付さえ分かるまい＝見えまい」というランコットの軽蔑の感情を反映したものはあるが、コンテクストを離れたとき、このことばは自らの視線を隠し、他者のそれをも受け取ろうとしない彼らの没交渉的な姿を如実に物語っているといえまいか。そもそも彼らの格好そのものが他者とのあいだに壁を作り、彼との交流を困難にしているのだ。厩舎番アルシールの描写を見てみよう。

近くから見たらぼろ切れのでっけえ塊だ、おたがいに入り組んで。そいつの奥に野郎がいるってわけだ、くるまって、文句ばかり行ってやがる、性悪の……外套んなかにすっぽり埋まってるみてえなぼろの山のまんまこっちにやって来やがる。奴の面は全然見えねえ、それほど略帽を深く被って、襟を目のとこまで上げてんだ……湯気を吐いて文句をたれるためのちっちゃな隙間しか残ってねえんだ。[22]

アルシールはぼろ着と帽子とに隠されてしまっており、フェルディナンは彼の眼差しを見いだせないでいる。ジャン＝ピエール・リシャルの表現を借りれば、こういった「不可能な視線」³⁰⁾は兜を被ったムウ、ケビ帽のランコット、外套の襟を高く立てた番兵などにも適応するが、それにもましてブルトン兵たちはいずれも、元来「目が開いていない」[60]と描かれているのだ。まさに彼らは他者を見ようとする眼、見ることでできない眼をもった「もぐら」たちなのである。しかし逆にいえば、ピエール・ヴェルダゲールも指摘しているように³¹⁾、彼らはむしろそのことによって兵士としての資格をえているのではないか。セリーヌは最初の反ユダヤ主義パンフレット『虫けらどもをひねりつぶせ』に、ブルトン兵たちとともに従軍したことを回想しつつ、彼らが読み書きができなかったと記している³²⁾。彼によれば、危険に直面したときものを読むことができる兵士はかえって役に立たないというわけである。この皮肉に満ちた口調のなかに、戦争を盲信して最終的な結末、つまり死へと突き進んでいく白痴的な騎兵たちに対する強い揶揄を読みとることができる。『戦争』という作品の原題《Casse-pipe》が縁日などでの射的場をあらわすことばで

もあることを考えあわせると、セリーヌの世界における兵士とは、射的的のようにただ撃たれるだけの、そしてただちに代替可能な卑小で無意味な存在にほかならない。この作品のタイトルそのものが騎兵たちを戯画化しているのである。

さて騎兵たちが軽視されている一方で、物語の中心的位置にいるのが馬である。そもそもセリーヌにとって、騎兵隊ではあくまでも馬が主であり、騎兵はそれに従属する存在にすぎなかった。たとえば第1次世界大戦に従軍したときの思い出として、彼は1939年につぎのような談話を残している。

2年前から、中尉も兵隊もおなじメンツだった。でも、いいかね、うちの小隊長は一齐射撃するとき、30メートルんところから馬を見分けられたにもかかわらず、そいつに乗っとる人間がだれだか分かりゃしなかった。私が軍隊って呼んでるのはまさにそれさ。14年には、フランス軍があった。というのは重騎兵隊で、大切なのは騎兵じゃなくて、馬だったのさ。馬が突撃するんだからね。ほれっ仲間につられた暴れ馬を止めに行けってわけよ。[...] 騎兵を英雄にしてくれるのは馬なのさ。³³⁾

馬を識別できても、いつも見慣れている騎兵がだれであるか分からない小隊長の姿に、セリーヌは、軍隊がいかに人間をないがしろにしてしまう場であるかということ象徴的に読みとっているように思われる。そしてこの発言のおよそ3年前から執筆が開始された『戦争』は、同じ立場から馬を物語の中心にすえているわけである。

まず、登場する馬たちに共通しているのは、彼らが静かで騎兵たちに柔順な存在ではけっしてなく、逆に後者の手からつねに逃れて大暴れする厄介者だという点である。馬術教練のとき、馬はフェルディナンと馴染むどころか、彼を振り落とすことに専念している。そして馬の暴れぶりについていけぬ主人公は落馬しかかったままひきずり回されるばかりで、「骨盤が外れ、干からびて、ばらばらになって、またはまっちゃうほど俺は無茶苦茶にぶん殴られた」[56]と誇張的にいわざるをえないのだ。あるいは馬は、騎兵たちの動作の緩慢さとはきわめて対照的に、速度と力に満ちている。行進の際中に姿をあらわして騎兵たちのあいだを疾走して逃げていく馬が「稲妻」や「隕石」に喩えられ、「そいつはもはや馬なんてもんじゃなかった」[15]とさえ評されていることから、馬がいかに騎兵たちを驚愕させる存在として描かれているかが推察できよう。ところでセリーヌの伝記作者フランソワ・ジボーは、セリーヌ自身も従軍中、馬を恐れていたと述べている³⁴⁾。暴れる馬を御することのできない騎兵た

ちと彼らへむけて発せられる下士官たちの罵りの声——セリーヌが実際に目にしたこのような光景が小説にも反映されているといえるであろう。じじつ、『戦争』の後につづくエピソードを描いた『ギニョルズ・バンドⅡ』や晩年の「亡命3部作」の先駆けとなる『お伽話はまた後でⅠ』で、それぞれの主人公は馬の錯乱に執拗にとらわれており、馬がセリーヌにとって妄執的なテーマであったことが確認できる³⁵⁾。

『戦争』における馬は騎兵たちを混乱に陥れていくわけであるが、その行動には、騎兵たちの無力さ・無能さに追打ちをかけると同時に、彼らが構成している軍隊という組織の機能を麻痺させようとしているところがあるように思われる。つまり荒れ狂う馬の行動が引き金となって、第17重騎兵隊は戦争を遂行することがきわめて似つかわしくない集団と化しているのである。まず第一に厩舎内でランベリュックがいくら命令を出しても、他の騎兵たちには馬の「異常な騒ぎのおかげでまったく聞こえやしなかった」[22]という事態が生じている。本来、兵士たちの行動を秩序づけるはずの命令がここではまったく役目を果たしていないのだ。また騎兵たちが酒を飲まざるをえなくなるのも、馬たちが大量に排泄した糞の臭いがあまりにも耐えがたく、彼らの喉をひりひりと焼けつかせてしまったからである。この馬の糞は騎兵たちとほとんど一体化してしまうほど、彼らを包み込んでしまうのだが、その臭いによって彼らを苦しめるだけでなく、その暖かさによって彼らに母胎内的な安らぎを与える両義的なものであることを付け加えておこう³⁶⁾。

いずれにしても、騎兵たちが馬糞まみれになりながらも厩舎のなかの耐えがたく狭い空間に身を潜めなければならなくなったそもその発端は、合言葉の失念という過ちにある。まず、ムーウ伍長のつぎのようなばやき混じりのことばを聞いてみよう。

あのバカ馬め！ 糞ったれ！ 俺に風浴びせくさって！ きっとあいつのせいで合言葉が吹っ飛んじまったんだ！ あんなに飛ばしやがって！ ここまで出かかってたんだぞ、合言葉！ ヴルーフ！ 頭から飛び出したみてえだ！ 前にも鍛冶場でおなじ目にあったんだ！ [17]

つまり、騎兵たちを掠めるように駆け抜けていった馬に度肝を抜かれたために、彼は合言葉を忘れてしまったということになる。たしかにこの発言は度忘れの言い訳にすぎない。しかしながら、騎兵たちのアイデンティティを保証す

る合言葉を厩舎から逃走した馬が奪い去ったのだと解釈できまいか。『戦争』の長い第1章がこの失われた合言葉さがしに費やされ、その過程で軍隊の規律がつぎつぎと崩れていっていることを考えあわせると、われわれはムーの発言に馬への単なる責任転嫁を読みとるのではなく、馬に担わされた反軍隊・反戦争のアレゴリーの意味作用を見いだすべきなのである。

じじつ、セリーヌの描く馬は先述のように戦場における中心的な存在ではあるが、同時に戦争とは相容れない存在なのだ。その両義性は、馬がなぜあれほど暴れまくっているのかを考えてみれば、自ずと理解できよう。すなわち馬は、戦争に従事している騎兵たちが、ひいては近くに迫りつつある戦争そのものが恐くてたまらないために攻撃的な行動にでているのである。秣袋を付けようとしたランベリュックが馬から思いきりぶたれたのも、近づきすぎた彼が馬に恐怖を喚起したからだといえるであろう。このようなパラドックスを背負った馬はやがて騎兵たちの前で戦争という殺戮ゲームの完全な戯画を演じることになる。つまり、厩舎のなかで大暴れし続けた馬たちがついにはお互いに攻撃しあうのだ。

厩舎は瓦礫の山だ……あいつら目茶苦茶に蹴飛ばしあってやがる……血は噴き出すわ、とてつもねえ鳴き声をあげるわ。たてがみにかみついたり、生身の肉をかみちぎったりしてるんだ、馬の奴ら。血はだらだら、飛び散ってる。[37]

馬たちのおぞましく、ほとんど殺しあいに近い種内闘争がそっくりそのまま戦場の兵士たちの姿であることはいうまでもない。セリーヌは、人間には死を好む抗いがたい本能のようなものがあるとつねに考えており³⁷⁾、上記引用文に描かれた馬の残酷な行動は、人間に対する彼のペシミズムが<グロテスク>化されたものと見なすことができよう。したがって、セリーヌの描く馬が「突撃!」*«À la charge!»* という命令を実行するとき、われわれはそこにこのことばがもっているもうひとつの意味、すなわち「風刺」とか「戯画」という意味をひそかな共示として読みとるべきなのである。

結 語

戦争というこの上なく異常な体験はセリーヌにとって、いわば作家としての出発点であった。彼の基本的な戦争観は、第1次世界大戦に従軍した後、アフリカから幼馴染みに宛てた書簡のなかに見られる簡潔な意志表明、つまり「僕

は戦争熱をおおるすべてのものに対して深い嫌悪感を抱いています、いったい、一国の消耗と引き換えに獲得された勝利が勝利と呼べるのでしょうか——僕はもう平和以外のものには情熱をかき立てられません³⁸⁾ という意志表明に集約されている。そして『夜の果てへの旅』にはじまり、パンフレット作品群を経て、晩年の「亡命3部作」にいたるまで、戦争が彼の特権的なテーマのひとつでありつづけたことは、戦争と、戦争にならんかのかたちで従事する人々に対する彼の憎悪の激しさを物語っているといえよう。われわれが本稿で取りあつかった『戦争』でセリーヌは、過剰な隠語の使用と、騎兵や馬の極度な戯画化によって、戦争の愚劣さ、残忍さをみごとに描き出していた。この〈グロテスク〉が彼にとってつねに重要なテーマであったことを考慮すれば、さらに資料体を広げ、他作品との関連においても考察をおこなうべきであろうし、また彼の隠語についても体系的な研究が必要であると思われる。しかし、この点については、稿を改めて論ずることにしたい。

註

- 1) CÉLINE, *Casse-pipe*, in *Romans III*, édition présentée, établie et annotée par Henri GODARD, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1988. この作品からの引用は、ページ数のみを文中 [] 内に示す。邦文引用はすべて拙訳による。ただし、第1章だけの不完全な形ではあるが、石崎晴己氏による邦訳『戦争』（『セリーヌの作品、第14巻 教会／戦争…他』所収、国書刊行会、1984年）があるので、訳出にあたってはそれを参考にしたことを断っておく。
- 2) Henri GODARD, «Préface», in *Romans III*, *ibid.*, p. XII
- 3) «Appendice II – Fragments de la suite du récit dans une version antérieure», in *Romans III*, *ibid.*, pp. 66–73.
- 4) «Appendice I – L' Histoire de *Casse-pipe* racontée par Céline en 1957», in *Romans III*, *ibid.*, p. 65. セリーヌは『戦争』を他の小説同様、長編小説として構想していたように思われる。たとえば、1949年にもっとも長い第1章のみが『戦争』のタイトルを付されて出版された後、彼はロジェ・ニミエへの書簡のなかで、「さて『戦争』が単にあの序章だけだったなんて思わないで下さいよ！ なにしろ、あれは600ページもあったんだから」と書いている。Voir la lettre à Roger Nimier, du 15 [octobre 1950], in *Textes et documents I*, Bibliothèque L.–F. Céline de l'Université de Paris VII, 1979, p. 123.
- 5) Henri GODARD, «Notice», in *Romans III*, *op. cit.*, p. 863.
- 6) いくつかの代表的な仏語辞書による〈グロテスク〉の定義は以下のとおり。
Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle: 「グロテスクの性質は不格好であ

ると同時に滑稽であるということだ。[...] それは、均衡が欠けていたり、なんらかの部分が過剰であったりした結果である」(tome VIII, p. 1555)。

Nouveau Larousse Universel: 「古典主義時代には、グロテスクという語は人間の肉体面・心理面の戯画を、あるいは言語の滑稽な行き過ぎを示した。そしてロマン主義とともに、グロテスクは人間の内にある動物性の象徴、つまり神の領域たる〈崇高さ〉に対立するものとなった」(tome I, p. 730)。

Petit Robert I: 「途方もないもの、非現実的なものにまで推し進められた戯画の滑稽さ」(p. 896)。

- 7) セリーヌは『ラブレーはしくじった』と題されたインタビューにおいて、ラブレーはジャック・アミヨに敗れたとしながらも、話しことばを書きことばに移そうとし、異常で豊かなことばをつくり出そうとしたと語っており、ラブレーが彼の祖先的作家であることを認めている。Voir CÉLINE, «Rabelais, il a raté son coup», in *L'Herne*, n^{os} 3 et 5, 1963 et 1965, Herne, [éd. en un volume, 1972, pp. 44-45].
- 8) Lettre à Léon Daudet du 30 [décembre 1932], in *Textes et documents 2*, Bibliothèque de Littérature française contemporaine de l'Université Paris VII, 1982, p. 29.
- 9) たとえば、びっこやいざりなどの不具者、遊び戯れる子供たちといったテーマが挙げられよう。具体的には、前者は『なしくずしの死』における主人公の母クレマンヌや『お伽話はまた後で』のジュール、後者は『ギニョルズ・バンド』に登場する子供たちである。
- 10) フィリップ＝ステファン・デイはこういった観点からセリーヌとブリューゲルを接近させ、後者の絵における不安をもたらす風景、苦しむ民衆の姿、美醜のコントラストなどが前者の思想に影響をあたえたのではないかと推測している。Voir Philip Stephen DAY, *Le Miroir allégorique de L. -F. Céline*, Klincksieck, 1974, pp. 131-138.
- 11) Pierre GUIRAUD, *L'Argot*, PUF, coll. «Que sais-je?», pp. 31-32.
- 12) 『戦争』でもちいられている騎兵隊の隠語については、つぎのゴダールによる解説を参照されたい: Henri GODARD, «La langue d'un quartier de cavalerie dans la France d'avant 1914» de «Notice», in *Romans III*, op. cit., pp. 883-886.
- 13) ここでもちいられている特殊な命令の意味については, «Notes et variantes», in *Romans III*, ibid., pp. 904-905 を参照されたい。
- 14) Jean-Pierre RICHARD, «Mots de passe», in *Microlectures*, Éditions du Seuil, 1979, p. 228.
- 15) たとえば、過去に使われた合言葉として、ムーは «Navarin» [19] を、アルシールは «Magenta» や «Pyramide» [35] などを思い出しているが、これらはいずれもフランス軍が勝利を収めた戦いの名前である。Voir «Notes et variantes», in *Roman III*, op. cit., pp. 908 et 915.
- 16) Jean-Pierre RICHARD, op. cit., p. 227. なお、セリーヌの母の名前は Marguerite Louise Céline Guillou という。

- 17) CÉLINE, *Féerie pour une autre fois I*, Gallimard, 1952, p. 87.
- 18) セリーヌの小説が彼自身の体験を素材にした自伝的虚構であることは周知の事実だが、この『なしくずしの死』はとりわけその傾向が強い作品である。この作品の主人公フェルディナンの家庭は典型的なエディプス・コンプレックスを形成するものだが、彼は大人になっても、すでに亡くなった父親を懐古する母親の姿がいやでたまらず、熱病に浮かされているときに、彼女のスカートをめくりあげるのだ。Voir CÉLINE, *Mort à crédit*, in *Romans I*, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1981, p. 543.
- 19) CÉLINE, *Entretiens avec le Professeur Y*, Gallimard, 1955, p. 47. 以下、同ページの該当箇所を引用する。
 «- Mais c'est stupide! Voyons! absolument faux!... vraiment, voilà une plaisanterie!... je m'appelle Colonel Réséda!... pas du tout Professeur Y! grotesque! grotesque!»
- 20) CÉLINE, «Louis-Ferdinand Céline vous parle», in *Romans II*, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1972, p. 933.
- 21) こういった長い間投詞は、『なしくずしの死』において、できの悪い息子とうまくいかない仕事にいつも腹を立てている父オーギュストの十八番であった。たとえばつぎのような例が挙げられる：«Bordel de bon Dieu de Nom de Dieu de Merde! [696] / Nom de Dieu de sacré saloperie de Nom de Dieu de merde! [810] / Putain de bordel de Bon Dieu de sort! [819]»。
- 22) CÉLINE, «Propos sur Fernand Trignol et l'argot, recueillis par Arts», in *Cahiers Céline I*, textes réunis et présentés par Jean-Pierre DAUPHIN et Henri GODARD, Gallimard, 1976, p. 172. なお、初出時のタイトルが「L'argot est né de la haine. Il n'existe plus.»である。
- 23) この2例の原文はつぎのとおり：«Plus haut! Allez! Crache! Jus! Vas-y! La poigne! Andouille! [53] / -Debout! Meheu! Debout! sale andouille! [39]»
- 24) «[grand] dépendeur d'andouilles」という表現がそれである。Voir Alain REY et Sophie CHANTREAU, *Dictionnaire des expressions et locutions*, Le Robert, 1989, pp. 31 et 392.
- 25) «Vocabulaire populaire et argotique», in *Romans III*, op. cit., p. 1203. なお、さらにつぎのような例があげられよう：«Mais il pue cet ours ma parole!» [7, 民間人] / «Le pire ours du régiment!» [17, ケルドンキュフ] / «Mais qu'est-ce qu'il a bu ce sale ours?» [49, ランコットの伝令兵] / «Quoi ils ont becté ces ours?» [26, 馬]。
- 26) Roland BARTHES, «Proust et les noms», in *Nouveaux essais critiques*, Éditions du Seuil, coll. «Points», 1972, p. 133.
- 27) Henri GODARD, «Préface», op. cit., p. XII.
- 28) Albert CHESNEAU, *La Langue sauvage de Louis-Ferdinand Céline. Essais de stylistique thématique*, Université de Lille III, 1974, p. 136.
- 29) CÉLINE, *Voyage au bout de la nuit*, in *Romans I*, op. cit., p. 28.

- 30) Jean-Pierre RICHARD, «Casque-pipe», in *Microlectures*, op. cit., p. 240.
- 31) Pierre VERDAGUER, *L'Univers de la cruauté*, Droz, 1988, p. 193.
- 32) CÉLINE, *Bagatelles pour un massacre*, Denoël, 1943 [réédition], p. 103.
- 33) «Appendice V - Le Baptême du feu de 1914 raconté par Céline en 1939», in *Romans III*, op. cit., p. 77.
- 34) François GIBault, *Céline, tome I (Le Temps des espérances 1894-1932)*, Mercure de France, 1985, p. 127.
- 35) 『ギニョルズ・バンド II』では、主人公フェルディナンは、ソステーンとオコロガム大佐が工房で防毒マスクの製作に携わっているとき、その激しい騒音のために従軍中の錯乱に捕らわれ、自分が突撃する馬だと思いこんでしまう。あるいは『お伽話はまた後で I』は作品それ自体が錯乱の戯言で構成されているようなものであるが、語り手は第1次世界大戦に引きもどされ、「突撃っ!」という声が耳から離れず、馬の幻覚を見ている。Voir CÉLINE, *Guignol's band II*, in *Romans III*, op. cit., pp. 590-598, et *Féerie pour une autre fois I*, op. cit., pp. 185-189.
- 36) たとえば、つぎのような文章がある：«C'était chaud dans le fond de la mouscaille, gras et même berceur.» [30]。しかしながら、彼らが身につけている兜や鉄具がその安らぎを妨げており、それを、リシャルのように「母の空間におかれた去勢の再出現」と解釈し、それさえなければ、そこは「前一生の平和」を享受することのできる場所だということもできよう。Voir Jean-Pierre RICHARD, «Casque-pipe», op. cit., p. 248.
- 37) こういった考えは、フロイトの「死の欲動」という概念に触発されてのことだと思われるが、1933年10月に行われた「ゾラに捧ぐ」と題された講演のなかであきらかにされている。あるいは『お伽話はまた後で I』にも見いだされる。Voir CÉLINE, «Hommage à Zola», in *Cahiers Céline 1*, op. cit., p. 80, et *Féerie pour une autre fois I*, op. cit., pp. 21-22.
- 38) Lettre à Simone Saintu, du 11 décembre 191[6], in *Cahiers Céline 4*, textes réunis et présentés par Jean-Pierre DAUPHIN, Gallimard, 1978, p. 156.