九州大学学術情報リポジトリ
Kyushu University Institutional Repository

ボリス・ヴィアンの『心臓抜き』断崖の〈家〉が象徴するもの

前川, 完
九州大学大学院博士後期課程

https://doi.org/10.15017/9944

出版情報：Stella. 12, pp.33-46, 1993-03-20. 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：

ボリス・ヴィアンの『心臓抜き』
―― 断崖の<家>が象徴するもの ――

前　川　　完

ボリス・ヴィアンが1951年に執筆した『心臓抜き』[1] は，精神科医ジャックモールを主人公に，いくつかのテーマが交錯する物語である。他者との完全な同化への情熱，閉ざされた社会の因習的な残忍さ，また見せ物のような宗教の滑稽さといった諸題材のなかでも，母親と子供の血のつながりという主題は，ときには主人公を置き去りにして破局的な物語を進行させる。本稿では，主題論的分析の立場にたって，『心臓抜き』の過剰な母性愛と子供たちだけの恐るべき世界を再読する。また，ヴィアンの作品にあらわれる独特の言語操作の問題にもふれながら，『心臓抜き』の舞台となる<家>が象徴するものの考察を試みる[2]。

1

『心臓抜き』の主題について述べる前に，詩集『凍った哀歌』に収録された1篇の詩「血色の人生」をまず引用したい。ヴィアンの詩の創作活動は非常に限られた3つの時期に集中しているが，『凍った哀歌』に収められた諸詩篇は，この分類によれば第2期にあたる1946年から1948年にかけて書かれたものである[3]。執筆時期において『心臓抜き』に先行するこの短い詩のなかには，極限の愛情を示そうとする母親と，その狂信的行為を助長してしまう子供との関係が予告されているといっても過言ではないだろう。

母親たちは血を流しておまえたちをつくる
そしてむき出しの肉のリボンで
生涯おまえたちをつなぎとめる
檻のなかで育てられて

ゆりかごのわきにぶら下がる
ちぎりとられた血まみれの乳房のかけらを
もぐもぐと噛みながら生きていく
からだじゅうには血をまとう。
そんなものは見たくないから
人は他人の血を流させる
いつかもう流す血がなくなれば
人は自由になれるだろう。[4)]

この詩からも，母親と子供のつながりという平凡ともいえる主題が，ヴィアンにとっては特別な意味をもっていたことはあきらかである。執拗に繰り返される「血」という言葉は，愛情にあふれた親子のつながりとは逆のもの，むしろ出産にともなう母親の苦痛とこれからずっと続くであろう束縛のみを強調し，子供の誕生が必ずしも祝福に価しないという黙示にふれている。だとすれば「他人の血を流させる」とは，子供を産み，育てることの放棄，あるいは第3者への委託を意味するのだろうか。それとも檻のなかで育てられた子供は成長し，いずれは閉ざされた社会のなかで――『心臓抜き』の村人たちのように――支配者的な「罪人」として加虐を続ける宿命にあるということだろうか。そしてヴィアンが結論としてたどり着くのが，自由を得るためには「血」をなくすこと，つまり人間の血を根絶やしにして，生命のつながりを絶たなければならないという絶対的な矛盾なのである。第2節4行はさまざまな解釈の可能性を残してはいるが，少なくとも「人間は死によってはじめて自由になれる」というヴィアンの絶望的な哲学を読みとることができるだろう。

上記のような執拗に繰り返される＜血＞のイメージは，赤い色となって『心臓抜き』の世界をも支配している。村を流れる粘液性の小川，カラミーヌの花，波に削られる岩の壁面などの風景や，主人公の髭にまであらわれる赤い色は，強烈な残像となって読者の脳裏に刻まれるだろう。＜血＞は生命と死，あるいは神聖なものとけがれたものを同時に象徴する。物語は冒頭から＜血＞の赤と「海草をとろ火で煮るような匂い」［9］で，小説の舞台となる断崖の上に建つ＜家＞を包みこんでいる。

太陽は海面を腐食させ，みだらな落書きでけがしていた。[10]

井戸水は，空の青い枠によって急速にぼろぼろにされていく雲の冠を縁石にかぶせながら，底でぶつぶつ煮えたぎっていた。[34]

じつに美しい海は，なかば開かれる濡れた唇のようにほっそりした，小さな磯波をかすかに動かしていた。[142]

＜家＞はそのまわりを囲む海や庭などの描写から，すでに母としての女性を予感させている。第1の引用では太陽（＝男性）と海（＝女性）という明確な対比が浮かびあがり，第2例の非現実的な詩的表現は，ある種の成熟と飽和のイメージをわれわれにもたらすだろう。そして最後の例にあらわれる直喩はあまりにも感覚的である。ここで注目すべきは，3つの例はともに＜水＞によって女性的なものを想起させるということである。いうまでもなく，＜水＞もまたあきらかに母の象徴であり，ヴィアンの作品には母性を感じさせる＜水＞と関連した描写や言いまわしが非常に多い[5]。たとえば，三つ児の出産に立ち会う女中のキュブランは医学的な知識をまったくもたないため「破水（rupture amniotique / rupture des membranes)」という言葉を知らない。それゆえ彼女は「水気を失う（perdre les eaux)」[15] としか言えないのである。これはもちろん通俗的な言いまわしの「破水（perte des eaux)」から連想されたものであろうが，このような凝結した連辞をそのまま動詞として変形すれば，言葉がもっている特殊な比喩的価値は失われてしまうのである。すなわち複数形で「羊水」の意味をもつ«eaux»は，上記のような変形をうけて限りなく原義の＜水＞に近づいてゆく。この結果，いったん比喩的な意味をはがされた＜水＞は，中間的な夾雑物をなくして陣痛にあえぐクレマンチーヌと直結し，母の象徴性をより明確にするのである。

つまりヴィアンは，言葉やモノがもつ比喩的な意味をはぎとることによって，むしろその象徴性を増大させるという逆説的な方法をとったのではないだろうか。その結果，『心臓抜き』において，＜家＞は「母胎の象徴である」ことを飛び越えて，「母胎そのものである」という不気味な虚構へと移行するのである。同じように＜海＞や＜水＞もまた，象徴の次元を越えた母たりうるであろう。象徴以上の象徴であるモノは，まるで生きているかのように動き，語り始める。ヴィアンの作品中いたるところに見られるモノの増長は，こういった意図をもつ言語操作に起因するものだといえよう。まわりを海に囲まれ，血の匂いと生暖かさを発散する＜家＞は，その周囲から具体的なひとりの女性としての性格を準備しているのである。

そもそも＜家＞は，ヴィアンをもちだすまでもなく，一般的な象徴体系のなかでも母胎の象徴として位置づけられている[6]。＜家＞に付随する門や通路，

階段といった構造それぞれも母胎の各部分を表しているのである。しかしヴィアンの作品においては，象徴が象徴の次元を越えて，徐々により具体的なかたちをとることを望み始めるのである。大文字で始まる＜家＞[7]は，「海の紫や輝く煙のような空，庭の花々と木々の色彩の饗宴のさなかで，白くどっしりとした」[48] 外観をもつが，内部は「ジャックモールの頑丈な手に握られて，卑屈にへこむ樫の手すり」[31] や「足元で震える赤いタイルを張った階段」，「赤い砂岩を床に敷いた大きな広間」[22] などによって特徴づけられている。ここでも支配的な色はやはり「赤」であり，＜家＞は柔らかく暖かい，血のかよったひとつの生命体としての資質を露骨に表すのである。

精神科医ジャックモールが＜家＞に向かって断崖の小道を歩いてやって来る情景から小説は始まる。しかし，読者にはジャックモールがどこからやって来たのか最後までわからず，その過去は，出生の日付が前年と印刷されている身分証明書と同じく空白である。つまり，精神的な空虚がそのままジャックモールの履歴となっているのである。だが，どのような目的で村を訪れたのかすらあきらかにされないまま，ジャックモールはその来訪をすでに予知していたかのような赤いリボンに導かれて，クレマンチーヌが陣痛の叫びをもらしている＜家＞のなかに入っていく。

> 大きく開いた門から玄関の階段のところまで，先見の明ある手によって1本の赤い絹のリボンが張られていた。リボンは家のなかの階段をのぼり，寝室に達していた。[11]

ここでもまた，＜家＞そのものが母胎として描かれているのはあきらかである。＜家＞はクレマンチーヌの出産に呼応している。すなわち，「大きく開いた門」はまさに子供を産み出そうとしている陰門に，「階段」は産道に，「寝室」は子宮に置き換えられる。また，寝室からつながった赤いリボンは，流れ出す血だといえよう（最終章でこのリボンは色あせて灰色に変わっている。三つ児の母親としての役割のみに全存在価値を見いだすクレマンチーヌは，もうけっして子供を産まない。つまり，リボンの変色は2度と血を流さないことを意味するのである）。このように，象徴としての＜家＞は母胎の構造に生々しく近づいてゆく。

『心臓抜き』の母親と三つ児は＜家＞のなかから出ることはほとんどない。数人の血のつながった者同志で構成される＜家＞は，本来社会と呼びうる最小

の単位である。しかしこの物語において，父親は母と子供たちから疎外され，<家>からの出奔を強いられる。にもかかわらず，クレマンチーヌは自分と子供たちだけの世界の確立にとっては「最後の邪魔者」である夫の，2度と帰らないであろう船出を眺めながら平然とつぶやくのである――「あの子たちが彼に似てるといいわ」[147]。父親は生殖の役割を終えると，まるで昆虫の雄のばあいのようにその存在価値を失ってしまうのである。父親不在の<家>では母と子の支配関係がより強固となり，<家>という容器は母親と子供だけの純粋な世界＝子宮として機能し始めるだろう。また，三つ児の出産以来，母親による酷使に耐えながら<家>に留まっていたジャックモールも，彼女の狂信的な母性愛が深まっていくにつれ，徐々に居場所を失っていく。このような愛情に生理的な苦痛を感じたジャックモールは，「彼女はあまりにもちがった次元において，あまりにも母親なのだ」[116] と結論し，<家>を飛び出すのである。

2

後の運命を暗示するかのように，三つ児の出生は祝福されていない。彼らは「自然のままの溶岩でできた飼い桶のなかで」[11] 消毒された精神科医の手から，「犬の毛を掃除する楕円の盥」[15] に産み落されるのである。ベッドの上で陣痛に苦しむクレマンチーヌの言葉もやはり予言的である。また，子供への愛情も最初から用意されていたのではない。彼女は出産時にうけた苦痛と，母親に課せられた育児の煩わしさへの恐怖から，子供に殺意すら抱くのである。しかしこのような感情はむしろ多くの母親が覚えるものであって，出産直後のクレマンチーヌはまだこの時点では正常さを保っているというべきだろう。

「子供たちが出てこようとしているわ」と，母親はとげとげしく笑って言った。「出てきてわたしを苦しめようとしているわ，そしてそれはまだほんのはじまりなの〔…〕何年も何年もつづくでしょう，一刻一刻がたぶん目標になるでしょう，こうした苦しみのすべてがそのためにしか，たえずわたしを苦しめるためにしか役立たなかったことになるんだわ」[16]

頭蓋にはみすぼらしい産毛が生えていて，顖門が不安を感じさせるようにぴくぴく動いていたので，その真中を押さえて止めてやりたいくらいだった。[24]

クレマンチーヌは自分が子供たちの生殺与奪の権利を握っていることに気がつく。貧るように母乳を飲むノエルの口から乳首を離すと，赤子は母親の悪意に，怒りで顔を紫色にしてひきつけを起こすのである。クレマンチーヌが子供たちにたいして最初に愛情を感じるのはこのときである。彼らは自分の保護のもとにしか生きられないという新しい発見に，憎悪は愛情へと逆転する。

ところで，夫を<家>から放逐したあとのクレマンチーヌの性愛は，もっぱら岸壁に屹立する巨大な岩「陸のオトコ」に向けられる。しかし，まるでスポーツの汗を流すようなこの行為は，性愛を忘れさせる純粋さによってクレマンチーヌの母性を正当化しようとする。彼女はほとんど無意識のうちに象徴としての巨大な岩を登るのである。物語の後半，この無意識は蹄鉄工の淫らな思惑と驚異的な技術に結びついて，非文明的な村には異質とも思えるモノを登場させる。それは蹄鉄工が造った「白いピケの服を着た，クレマンチーヌに似せて刻まれた青銅と鋼の驚くべき自動人形」[139] である。蹄鉄工がこのアンドロイドを愛撫すると同時に，クレマンチーヌはまるで遠隔操作をうけるかのように，<家>の食堂で我を失って自慰行為に耽るのである [112－113]。完全な母であることを望むクレマンチーヌにとって，性愛はもはや無用である。しかし理想的な母親を演じようとすればするほど，彼女の性的解放は無意識のうちに，まったく生殖をともなわない自慰行為というかたちをとって物語にあらたな展開をあたえるのである。

クレマンチーヌは想像力を駆使して，子供たちにふりかかるあらゆる危険を予測する。それが圧倒的な強迫観念となって母親を狂気にいたらしめるのである。全神経を子供たちにむけているため，狂気と妄想のはざまにクレマンチーヌは一時的な放心状態に陥る。このようなときにも，三つ児は無邪気に遊びながら，少しずつ自分たちの領域を拡げようとする。3人のうち，シトロエンだけがけっして泣かないが，母親をあわれみ，またそのような自分に恥を感じている。彼は母親の手を離れ，兄弟たちを先導して<家>の外へ目をむけようとする。クレマンチーヌは，彼らがもう自分を必要としていないことに気づいているのである。もう一度，母親の絶対的支配を奪回するために，クレマンチーヌは反抗的なシトロエンにたいして陰険な仕打ちをする。

> またもぼんやり時を過ごしたことを考えて，クレマンチーヌは遅れて帰ったときに感じる不快感よりもっと激しい，恥ずかしい後悔の念にとらえられた。シトロエンの態度自体，――こうした挑発と挑戦のそぶりは，兄弟たちの態度をよりはっきりと示

すものだった。〔…〕シトロエンは茫然として，手にパン切れを持ったままクレマンチーヌをながめていた。皺が寄った額がゆるんだ。目が涙で輝いていた。だが，彼はまだはっきり態度を決めかねていた。籠絡するように彼女は微笑みかけた。彼もまた青いリスのように臆病な微笑みでもって笑った。[145－146]

母と子の和解の瞬間，シトロエンははじめて心を開き，母親を許す。そしてすべてを母にゆだねるのである。母の溺愛に嫌悪を感じているにもかかわらず，シトロエンがとったこの態度は，クレマンチーヌの母性愛をいっそうかきたてる。こうして，三つ児はみずから母の狂気を誘発して，＜家＞のなかに幽閉されるのである。

かまうものか。また彼らの心を取り戻すことだってできる。たっぷり愛情を注いでやろう。たっぷり愛情を注がれて，手厚い配慮と世話で織りなされた彼らの全生活は，彼女の存在がなければ意味を失うだろう。[146－147]

エミリアン・カラシュは，『心臓抜き』のなかで舞台となる主要な場所を＜海＞＜村＞＜家＞の３つに大分し，それぞれの領域がもつ固有の意味について言及している[8)]。この分類にしたがって，３つの領域とそれが意味するものについて付言するとつぎのようになる。

＜海＞――父親のアンジェルはクレマンチーヌと子供たちの冷酷な態度に辟易して，船を造りたったひとりで海に漕ぎ出す。そしてこの無謀な企てがどのような結果をまねくのか，読者はいっさい知りえない。いったん出帆した者は消息を絶ってしまう。アンジェルがどこに行ったのか，ジャックモールがどこからやって来たのか，登場人物の過去も未来も最後までわからないのである。孤独と，現実からの逃避の場所として描かれているのが海である。

＜村＞――老人市がひらかれ，残忍な暴力で村を支配する職人たちと，贅沢を宗教の美徳と説く司祭が存在する「社会的」な場所である。この村は四方を海に囲まれているにもかかわらず，海と村のあいだにはなにもつながりがないことが指摘される。村には港もなく，漁師を生業とする登場人物もいない。当然存在するはずの漁師（pêcheur）にとって代わるのが，弱者を徹底的に虐待する罪人（pécheur）である。この言葉遊びは一見単純ではあるが，物語の本質を突く重要な鍵として無視できない，とカラシュは述べている。母性としての＜海＞から何もあたえられなかった村人は，老人や子供にたいして徹底的な虐待を加える罪深い人間となって生きなければならないように宿命づけられてい

るのである。
<家>――家族が集う場所でありながら，理解を得られないまま，幽閉される場所として描かれている。夫婦というつながり，あるいは親子という見せかけの関係の陰に隠れて，不安のなかに幻想や夢，妄想がひろがってゆく。欲求不満を生みだす領域である。ここには塀で囲まれた<庭>がある。<庭>は母親の胸の中，かろうじて保護の手の届く範囲として，<家>と外部との接点に据えることができるであろう。前述したように<庭>もやはり女性としての特徴をあらわにしており，その豊穣な繁殖力が描かれた非現実的な情景や，擬人法による性を強調した描写となって，テクストに生々しい幻想性とイメージの美しさをあたえている[9)]。

> 春が大地に無数の驚異を詰め，それがあちこちにまだらな色の炎となって，青草の玉突き台の豪華な鉤裂きのように爆発していた。[92]

> 目の前の庭は断崖の上にめり込み，太陽の光にすべての草の毛をななめになめさせていた――黄昏の前の最後の愛撫。[144]

クレマンチーヌははじめ，塀で囲まれたこの<庭>を自分の一部のように感じ，三つ児をそのなかで遊ばせる。子供たちにとって世界はそこだけで充分なのである。しかしあらゆる危険を予測するクレマンチーヌの不安は日に日に増大して，やがて子供たちは<庭>へ出ることも禁じられる。子供たちに許される領域は，クレマンチーヌの不安と比例して徐々に狭められてゆくのである。

> 子供らがもし庭を出るとすれば，事態はいっそう悪くなることはあきらかだ。だが，目下のところそれを考えるのはやめよう。庭に固有の可能性を全部考えつくすのだってたいへんな仕事だ。そして子供たちがもっと大きくなったらば，ああ！ああ！ああ！そうだ，あきらかにこのふたつは恐ろしい――彼らが大きくなること，そして彼らが庭を出ること。どれほどの危険が予測されるか。本当だ，母親というものはすべてを予測しなければならない。[165]

塀によって囲まれた<庭>は，やがてクレマンチーヌの管理の届かない場所になってしまう。なぜならば塀の物質的な硬さと脆さは，母親の腕がもつ柔らかさと強靭さに反するからである。クレマンチーヌの狂気は子供たちを溺愛するほど深くなり，自分の感知できる場所以外の領域への不信感は加速度をつけて増大する。彼女の狂気はさまざまな妄想を生みだすが，それが実在として現わ

れるもののひとつに「無の壁」[230] がある。以前の壁は壊され，その跡に建てられた壁は，外部の音や色や存在までも遮断するのである。外部の一切を無に帰するこの壁は，「まるで剃刀で断ち切ったみたいに完全で，唐突で，明瞭な不在」[229] となって子供たちの前に立ちはだかる。

だがこの壁もまだクレマンチーヌにとっては完璧さを欠いている。というのは，そこにはむき出しの地面があり，上空には空があるからである。母親にとって最終的な方法として残されているのは，柔らかく暖かい物質で完全に子供たちを包み込んでしまうことだろう。

> 腐敗，黴菌，汚れなどはみな地面からやってくる。地面を隔離すること。塀の各面を同じく危険を通さぬ床によって結び合わせること。あのすばらしい塀，不在の塀，子供たちが突き当たることもできず，それでいて理想的な方式で境界を画する塀。純粋状態で境界を画する塀。あれに似た地面，地面を絶滅させる地面だ。子供たちには空を眺めることばかりが残るだろう。[233－234]

ここでカラシュの分類による3つの領域に，もうひとつの重要な領域を付け加える必要性が生じてくるだろう。それは＜空＞である。＜空＞は開かれた空間として自由を象徴し，＜家＞や＜村＞の閉ざされた状況に相対する領域として存在する。だとすれば，「青いナメクジをなめる」という呪術的な儀式をとおして空を飛ぶ力を身につけたジョエル，ノエル，シトロエンの三つ児は，ほんの短い期間だけではあっても，まさしく自由を手にいれているのである。空を飛ぶ姿を彼らはけっして母親に見せない。子供たちに飛翔能力があることを知らないクレマンチーヌは，そびえ立つ「無の壁」によって高度と空間の危険は撲滅されたと信じ，まだ上空に面した壁を閉じてはいない。彼らはそこから飛び出して鳥たちと戯れたあと，いつもこっそりと降りてくるのである。

> 彼らは生き生きとした顔色をして血を沸き立たせていた――自分たちのまわりにいわば自由の香りを引きずっていた。ノエルがまだポケットからはみ出している雲の糸屑をすばやく押し込んだとき，ジョエルは兄弟の軽率さに微笑した。[227]

クレマンチーヌは子供たちの飛ぶ姿を1度も見ないまま，しかし母親の本能的直感で，最終的な解決として「鳥を正しく世話してやれる唯一の場所」[249] である＜家＞のなかの鳥かごに子供たちを幽閉する決心をする。鳥と化した三つ児に用意された鳥かごは，あまりにも妥当な予定調和である。そして母親の

狂気がもたらすであろう破局の予感は，溜息とともに語られる言葉に表われているのである――「わたしはもうすぐ目的を果たせそうな気がします。でも変ですね。なんだかいくぶん飽き飽きしたような気もします」[244]。

3

以上に見てきたように，母親と子供の関係は『心臓抜き』のいくつかの主題のなかでも，もっとも重要なものである。それは，物語の3分割がそれぞれ母と子をとりまく状況の変化に対応していることからもあきらかであろう。すなわち，第1部においてクレマンチーヌは子供たちのためだけに生きることを決心し，第2部で父親を追放して母と子供の世界を完成させ，第3部ではついに子供を幽閉してしまうのである。3つの部分の区切りは，この関係性の段階的な完成と一致している[10)]。

また，この物語にはいくつかの観念が欠如していることが指摘できるだろう。たとえば時代性の欠如である。作品中，時代を明確にするものはほとんど見当たらない。アンジェルの車や，教会のなかのスピーカーなどの機械類をみると現代の物語のようであるが，村で働く職人や小僧たちの姿は数世紀も前に遡る時代の印象を読者にあたえるだろう[11)]。一方では精巧な自動人形の登場によって，時代設定は部分的に未来へむかう[12)]。あるいは時間の観念も正常ではない。ジャックモールは前年生まれであり，«67 novrier»，«347 juillembre»といった年月の経過は計るすべもない。未来や過去といった概念も希薄である。村は蹄鉄工や指物師などの中年層が支配しているが，その妻や青年層の登場人物は見当たらない。

しかし，さまざまな観念の欠如とは逆に，多くの説明されない規則や，解明を拒否する謎によって，この小説が特徴づけられているのもまた事実である。それはたとえば，地面から掘り出した3個の光る鉱石を三角形に並べて小人を出現させ，三つ児たちがその踊りに興じる魔術的な場面［184］や，見知らぬ大きな種子を見つけたときには，即時に芽を出すように「5回つばを吐きかけなければならない」[186] といった呪術的な言葉に表われている。「青いナメクジをなめる」という非科学的な迷信めいた行為が，子供たちに飛行能力をあたえるという奇跡についてもまた，その根拠や由来は一切説明されないのである。しかも，「青いナメクジ」にはなんの稀少価値もなく，絵の具で着色したものでも代替可能なのだ。

もうひとつ『心臓抜き』に一貫した特徴をあげれば，物語の進行が多くの象徴によって予告されているということである。三つ児が鳥かごに幽閉される結末にみられるように，物語は全体が避けがたい運命にしたがって終局へ向かおうとするのである。そしてそれは，たとえばジャックモールが「いくつかの兆候から，彼はもう間近なのを知り」[10]，「先見の明ある手」[11] によって導かれる冒頭の場面のように，予告されているのである。

つまり『心臓抜き』は，過剰と欠落によってなりたつ物語だといえよう。時代や時間の観念の欠落，象徴と謎の過剰。これらの特徴によって，『心臓抜き』は失われた時代の根源的な物語となりえるだろう。この意味で，『心臓抜き』はきわめて神話的な作品だといえるのではないだろうか。

もっとも，神話はあらゆる作品の原形と呼べるものではある。『心臓抜き』のなかでも，直接的に神話の題材にふれるものや，あるいはそれを想起させる表現が認められる[13)]。とりわけ神話的原形に帰すことができるのは，ピエール・バラテーの指摘を待つまでもなく[14)]，アンジェルの船出による父親不在のエディプス的な挿話である。しかし注目すべき点は，『心臓抜き』においては複数の子供が母親と供託して父親を排除することであり，その結果＜家＞に幽閉され，母親と一体化することである。父親を自滅的な航海へ追いやることで代替的な父殺しを演じた子供たちは，しかし父権を受け継ぐことはせず，むしろ母親の絶対的な保護に甘んじる。つまり子供たちは父殺しの後，＜家＞を脱して個人としての歴史を始めようとはしないのである。そしてもう一点は，エディプスの名前の由来となった踵を針で貫く行為が逆転して，子供（シトロエン）が父親の足に釘を刺す［115］という，原形の神話にはない復讐が加えられていることである。この例にみられるように，ヴィアンはいったん素朴な型に戻された象徴に，ふたたび変形と更新を加えるのである。＜家＞が母胎の象徴であることを充分に認めながら，そこに過剰なイメージを付け加えたのが，『心臓抜き』で描かれた＜家＞であろう。＜村＞で虐待を受け続ける小僧は，この＜家＞の鳥かごに閉じ込められた三つ児を垣間見て，そこに母親の無限の愛情を感じずにはいられないのである。

> みんないっしょに，あんなに甘やかしてくれる人がいて，ほかほかと暖かくて愛に満ちた小さな鳥かごのなかにいられたらどんなにすてきだろう。[256]

鳥かごのなかに閉じ込められるという恐ろしい光景は，しかし毎日意味なく殴

りつけられる小僧の目には，このうえなく甘美に映る。つまり，誰もが抱く母胎回帰の欲求がもたらす飽暖な夢想と残酷な終局という両極を，ヴィアンは同時に描こうとするのである。また，飛ぶ能力を封じられて幽閉されることは，真実を知ろうとする努力を禁じられることである。そしてそれは社会からの隔離を意味すると同時に，真実を覆い隠そうとする社会に組み入れられることでもあるのではないだろうか。ヴィアンの作品は，つねにこのような二面性をわれわれに提示するのである。

結　語

ヴィアンの作品では，人は死に向かってのみ生き続け，逆にモノは意思と言葉をえて動きだす。この逆転した構図は，作品にある種の永遠性，神話的なものをあたえている要因のひとつである。神話において，人間が樹木や動物に変身する話は無数に存在する。『心臓抜き』でもみられる動物や縫いぐるみ，草や道などの擬人化は，それらに変身した何者かの忘れがたい前世のしぐさなのかもしれない。あるいは，象徴の次元を越えたシンボルが，より具体的なかたちをとろうとした結果なのである。神話には数多くの謎と暗示が刻まれているが，そこには有用な教訓や処世術といったものはふくまれていない。ヴィアンの作品にも同じことがいえるだろう。われわれがヴィアンの描く虚構にさらなる意味を付け加えることは不可能なのである。

註

1）本稿では『心臓抜き』のテクストとしてポヴェール社版（Boris Vian, *L'Arrache-cœur*, Paris : J.-J. Pauvert, 1986）を使用し，引用文末に［ ］でページ数を示した。訳出にあたっては早川書房版『ボリス・ヴィアン全集』第6巻（1979年）所収の滝田文彦訳を参照したが，文脈によっては筆者が若干の改変を施した箇所がある。

2）この小説の舞台のモデルとなったのは，ヴィアンが幼いころを過ごしたノルマンディ地方ランドメールの別荘であり，クレマンチーヌは母親イヴォンヌ・ヴィアンと最初の妻ミシェル・レグリーズを，三つ児はヴィアン家の子供たち（レリオ，ボリス，アラン，ニノン）をそれぞれ意識して描かれたということはすでに定説となっているが（voir Noël Arnaud, *Les vies parallèles de Boris Vian*, Paris : Christian Bourgois, 1981, pp. 21 et 226），本稿ではこの評伝的な事実から可能な

かぎり視点を離して，テクストからわれわれが解釈しえるものを優先する方法をとった。

3）ヴィアンが『心臓抜き』の着想をえたのは，残されたメモの日付から1947年1月にまでさかのぼるが（voir *ibid.*, pp. 230－231），この時期は『凍った哀歌』の執筆と重なりあっている。すなわち，『心臓抜き』の構想と日付が明確ではない「血色の人生」の完成は，ほぼ同時期であると推測できるのではないだろうか。

4）Boris VIAN, «La vie en rouge», in *Cantilènes en gelée*, Paris : Christian Bourgois, 1979, p. 47.

5）この点について，ピエール・バラテーは海と船のダブルイメージとして「船の腹に潜り込む」といった表現や，「暖かくて甘い雲に包まれる」といった『日々の泡』の例を挙げて，水（に関連するもの）と母親の象徴について考察している。Voir Pierre BARATAY, «La mythologie vianesque», *Obliques*, n° 8－9, 1981, pp. 184－186.

6）家が象徴するものについては，たとえばつぎの象徴辞典を参照されたい—— Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris : Robert Laffont / Jupiter, 1982［éd. revue et corrigée］, pp. 603－604.

7）『心臓抜き』において＜家＞が«la Maison»と大文字で書きだされるのは第1部・第1章の，ジャックモールが初めて家を目撃する場面での1度だけだが，ジャンヌ＝マリー・ボードはこの＜家＞がもつ原初的な神話機能を認め，この大文字はすでに神話が存在することをしるす記号であると述べている。Voir Jeanne-Marie BAUDE, «Stabilité et mouvement dans la mythologie de Boris Vian», in *Boris Vian, Colloque de Cerisy*, Paris : Union générale d'éditions, 1977, t. 1, pp. 221－222.

8）Voir Émilien CARASSUS, «L'Arrache-cœur», in *Boris Vian, Colloque de Cerisy*, ibid., t. 1, p. 411.

9）庭の入口には2本の高い石の柱——「侵食作用によっておしゃぶり形に削られて，巨大な間道の柱のように小道を囲んだ2本の花崗岩の突起」［10］——が立っている。2本の柱は両性具有を表すとされるが，非常に特異なイメージをもたらすこの柱が象徴するものについては，考察の余地が多く残されているだろう。

10）このような主題的な3部の物語構成にたいして，ジャック・デュシャトーは『心臓抜き』を前後半の2つの部分に分けている。デュシャトーによると，作品の第1・第2部にあたる前半は，数多くの登場人物で結ばれたさまざまなエピソードが続き，後半が作品の第3部にあたり，ここでクレマンチーヌと歩けるようになった三つ児の本質的な関係が描かれているのである。前半部でもっとも問題になるのは，ジャックモールと2人の女中，キュブランとネルージュの性的な関係であり，この部分はヴィアン自身が言う「物語を進展させるための，作品の題材以外のもの」の導入によって，読者をやや当惑させる挿話で構成されているとデュシャトーは述べている。Voir Jacques DUCHATEAU, *Boris Vian*, Paris : La Table ronde, 1969, pp. 170－171.

11）「家の息子たちは，17世紀にはまだ，かれらを奉公人たちの世界に近づける家事労

働，ことに食卓の給仕をまかされていた。〔…〕給仕という観念は当時はまだ地位を下げてはいなかった。他者への「従属」状態にあるという事実は，後世になって見られるような屈辱的な性格をまだとってはいなかった。人はほとんど常に誰かに「所属」していたのである。〔…〕社会は当時もなお，「従属関係」の網の目のようなものだったのである。こうしてみると，名誉的な奉公と下級の奉公人の賃貸的奉公とを区別することは困難であり，この困難は17世紀になって奉公人たちが以後，機械的に蔑視される身分に置かれるようになってからも存続していった。主人と奉公人との間には，契約の遵守ともパトロンの経営ともつかない何か，すなわち一方からは粗暴さを，他方からは術策を取り除くことがなく，ほとんど絶え間なく続く生活共同体から生ずる実生活的な関係が常に残されていたのである」――『心臓抜き』の時代を数世紀以前に感じさせる根拠として，職人と小僧の（強調された）支配／従属関係があげられるだろう。このような関係については，たとえば中世末から近代にかけての「家族」の発展を詳細な資料によってあきらかにするつぎの著作が参考になった――フィリップ・アリエス『<子供>の誕生――アンシァン・レジーム期の子供と家族生活』，杉山光信・杉山恵美子共訳，1980年，みすず書房，372頁。

12) この自動人形は，その精巧さと金属的な光沢で未来的なものを，魂を吹き込まれた呪術的なからくり人形としては中世的なものをわれわれに感じさせる。作品中で自動人形を示す言葉は«androïde»，«automate»，«statue»とさまざまであるが，このような呼称の不統一も時代設定をあいまいにする一要因となっているのではないだろうか。

13) 前者の例としては「ダナイスの樽」[27] や「鋏を研ぎ師のところへ出したパルカ」[132] が，後者の例としては「小さな異国の神のように不安で底知れない」[47] といった表現があげられる。

14) バラテーはヴィアンの作品とエディプスやオルフェ，メナドなどの神話上の人物との関連について興味深い考察をおこない，「ヴィアンの想像力は普遍的な神話を想起させるに留まらず，彼自身の私的な神話を創造する。これこそが紛れもないオリジナリティである」と述べている。また，主要なギリシア神話の系譜において，神々は決まって3人の子供をもうけることを指摘し，『心臓抜き』の三つ児はその神聖で初源的な数字によって神話の次元にまで高められていると説明している。Voir Baratay, *article cité*, pp. 184 – 197.