

『アレキサンドリア・カルテット』にみ  
られる「アレキサンドリア」について

木村公一

## 1

ロレンス・ダレル (Lawrence Durrell, 1912—) は1960年6月12日付の『ニューヨーク・タイムズ』(New York Times) の書評で、小説における場所的感覚の意義について熱を込めて語り、小説家はその「場所」(place) の語り掛ける言葉に大いに耳を傾け、ことに作中人物に伝達しようとしている隠れた磁場に順応する必要性を力説している。さらに続けて、『アメリカ古典文学研究』(Studies in Classic American Literature, 1923) での自我と自然の呼応関係を説くロレンス (D. H. Lawrence, 1885-1930) の言葉を援用して迄、作中人物を場所の子供として定着させる重要性を自ずから進んで認めている。そして、『アレキサンドリア・カルテット』(The Alexandria Quartet: Justine, 1957, Balthazar, 1958, Mountolive, 1958, Clea, 1960 から成るが、以下『カルテット』と表記する)こそ自分のどの作品にも況して、常に場所に包み込まれる作中人物の生活に執着した末生み出されたものだと告白しているのである。現に、われわれ読者は『カルテット』の中で、主人公のひとりダーリー (Darley) が場所的特質についてつくづくと考え込んでいるこのような場面に出合うのである。「歴史意識を持つ作家として、僕は場所と言うものが人間の願望の支配の

下にある領域だと考えざるを得なかった——振曲げられて農場や村となり、耕されて都合となる。場所の上に人間とそれぞれの時代とが署名を書き殴るのだ。だが、今僕はそうした願望は実は場所から伝えられたものではないかと考え始めている。つまり、人間の意志の内容はその所在点に左右されるのではないだろうか。……今僕が目の前にしているのは人間の自由意志と自然との衝突ではなく、人間を通じて、変動と苦悩と言う自然の盲目的な原則が何物にも抑えつけられずに成長してゆく姿なのだ。自然はこの哀れな二股の動物をその見本として選んだのだ……」<sup>(4)</sup>

だが考えてみれば、ダレルに限らずどの作家にとっても、場所は元来人間関係を離れては存在し得るはずはない。自然が過去に亘る人間の歴史によって人間化され、既にひとつの文化となり風俗と化すようになるのは言う迄もない。それは自然というより既に風土であり、「場所」(place)という言葉によってこそ表現されるべきものであろう。そして逆もまた真であり、「場所」と化した自然を抜きにしては作中人物は存在し得ない。その証拠にアレキサンドリアと言う異端の街を離れてはジュスティーンヌの官能性やマウントオリブの政治的人生は考えられないし、ましてや、クレアともなればそれこそその街の美しい主のような女性である。これらの稠密な「場所」との存在論的関わりの中から、無類に滑稽かつグロテスクな地中海神話の一表現たる数々の人間のドラマも演じられるのである。もっとも、こうした人間のドラマを可能にしているのも、実は未だ作者とその「場所」とのある種の親和関係がかりうじてその基盤にあるからで、「場所」との有機的な関わりを有する人間の手応えが未だ残っているからであろう。だがさらに逆説を弄するなら、それは現実に失われ尽くそうとしているが故の虚構の「場所」と言うようなものではないだろうか。人間を根こそぎにし、ひいては風土喪失を強いずには措かない今日の文学状況にあって、それを熟知しているが故になおさらダレルの描く虚構都市の相貌は、一層失われてゆくものの深刻な衝撃をわれわれ読者の心に植え付けずにはおか

ないのである。しかし、その虚構都市の放つ様々な異端的属性はあくまで今日にも生き続けることから、その街はまた今日の迷宮を究めた都市社会にも通底する「場所」を提供してくれる。現に、アレキサンドリアについて何か語ろうとするとちょっとした混乱に落ち入ってしまうのも、それは今日に生き続けるその異端の街そのものがひとつの混沌だからである。或いは、その街がわれわれ読者の認識や感覚を惑乱させる何かを常に発散しているからでもあろう。従って、『カルテット』のアレキサンドリアについて語るためには、少なくともこの混乱について何かを語る必要がある。習作時代の師であったヘンリー・ミラー (Henry Miller, 1891-1980) もダレル宛ての書簡で、『カルテット』の主人公としてのアレキサンドリアの見事な出来映えを讃称した上で、こうした特性を次のように述べている。「アレキサンドリアこそ『カルテット』の真の主人公だ。君がその街を不滅のものとしている。アレキサンドリアとは絶えず五感を通じて響き合うのだ。その街はまるで神のように無尽蔵だといった印象を与えてくれる。……アレキサンドリア、君のアレキサンドリアはあのホーマー (Homer) の残酷極まる無分別な神々の万神殿である。……あのホーマーの描く神々は単なる盲目的な力以上のものであり、換言すれば、次々に露呈される精神から成り立っている。これに反して、君のアレキサンドリアはその住人、気候、エキゾチックな芳香、コスモポリタンの気性、性的多様性、奇形性、犯罪性、狂気じみた夢想、そして様々な幻想等を通じてその混沌とした万神殿的な自己を生き延びさせ、そうした完璧な法令によって絶えず自己を洗い流そうとしているような印象を与えてくれるのだ……」<sup>[2]</sup>

では、ミラーも『カルテット』の真の主人公だと明言して憚らないその虚構都市としてのアレキサンドリアは一体如何なる様相を『カルテット』の中で展開しているのであろうか。『カルテット』全篇を通読すれば、まずそこには空襲を受けて薔薇色の光の中に現われたその街の市街の、異常に鮮明な輪郭が浮かび上ってくる。そして、その大作の執筆された当時のアレキサンドリアが半

ば植民地状態の内であって、ヘレニズム・ローマ時代からの貴族趣味とエジプト風神秘性を混在させながら、進行する戦争の下で一層腐敗してゆく気配を見せる惑溺的な都市として描かれているのは印象的である。現代的な大通り、垢じみた旧市街、東西世界に隣接し遠くマレオティス (Mareotis) の瀉の煌みを伴うコスモポリタンたちの離れ島、アレキサンドリア。過去から懐疑的で激烈なエキゾチズムを受け継ぎ、かつての近東が生み出した奇々怪々たる信仰が数多く攻めぎ合い、回教を奉ずる歴きとしたエジプト人に出くわすことすら珍しい無国籍者たちの巣だく虚構都市。また、地中海交易の伝統を受け継ぎ、未だに国際色豊かではあるが、既にその機能を喪失しつつあり、幾分「失われた時」の匂いを漂わせる斜陽都市。それは戦争の熱気を帯びながら腐敗してゆく幻想的な背景となって、それだけでも現代都市の終末的雰囲気をも充分『カルテット』全篇に浸透させている。夢幻的なものにしろ、郷愁に訴え掛けるものにしろ、およそ絵画美の感覚を喪失した今日の小説にとってはまたとない終末的な頹廃美を彷彿とさせる光景でもあろう。

だがここでまず問題とすべきことは、この混沌とした虚構の街こそ、該博浩漭な『カルテット』全体を支える構成要素のひとつと化していることである。「プラム・プディング」(plum pudding)<sup>[3]</sup>と異名を取る「相対性原理に基づく四重層小説」(a four decker novel whose form is based on the relativity proposition)<sup>[4]</sup>の背後に絶えず喚起されるのが、このアレキサンドリアと言う街の存在である。「アレキサンドリアはあまりにも取留めがなく、異国風過ぎる」<sup>[5]</sup>と揶揄したアンブローズ・ゴードン (Ambrose Gordon) を除けば、ダレル研究家たちは挙ってその街に『カルテット』の主人公たる地位を認め、構成要素としてもその威力を遺憾なく発揮していると言った讃辞を惜しまない。例えば、カール・ボード (Carl Bode) は「『カルテット』の中で構成上何時迄も記憶に新しいもの」<sup>[6]</sup>とし、ライオネル・トリリング (Lionel Trilling) は「『カルテット』のどの作中人物にもまして惑溺的で興味深い」<sup>[7]</sup>

と述べ、さらにプリチェット (V. S. Pritchett) も「主人公としても、構成の上から考えても、アレキサンドリアの喚起こそ現代文学の中でも限りなく繊細な蜃気楼のひとつ」<sup>8)</sup> と各人各様が肯定的な批評を下している。だがその中でも、オルテガ・イ・ガゼー (Ortega y Gasset, José, 1883-1955) がその炯眼でもって『芸術と文化に関する芸術論的記述の非人間化』 (*The Dehumanization of Art and Other Writings on Art and Culture*, 1956) の中で「密閉封印された小説世界の枠組」<sup>9)</sup> といみじくも名付けたように、アレキサンドリアは『カルテット』を背後から統制する一種の拘束力を有していると言えよう。「場所」の色調をそこに流し込みながら、その街は『カルテット』に構成上の統一性を付与しているのである。ダレルは『文学談議』 (*Lawrence Durrell Answers a Few Questions*, 1964) の中で自ずからそのことを次のように語っている。「アレキサンドリアに滞在していた時、僕は一種特別な型式で大都市の歌なるものを書くつもりでいた。もちろん、僕はエジプトの色調と言うものに以前からかねがね興味を抱いていたことは事実だ。ところが、いよいよ自分の世界に適った街を選ぶ段になると、自分の記憶に新しい、最も変化に豊んだ、色彩溢れた街を選択することとなった。つまり、技術上の問題が顔を出して来たと言うことだ。退屈しないで四巻共に持ちこたえられるような色調が是非とも必要だった。最初はアテネに関する本を読み始めたが、急遽アレキサンドリアに変更したんだ。結局、その街に全てのものを見い出した。多種多様の風俗、文明、宗教、そしてそれらの混在を。ところで、僕がもう少し賢明だったら、カンバスに絵を描き終える迄、その絵を乾かせないようにすることも可能だったかもしれない」<sup>10)</sup> と。このようなわけで、アレキサンドリアは移動してゆく連続体としての時間、それに比例して絶えず流動状態に在る作中人物、さらに緊密な筋立てや固定的な視点の欠如等のために内部崩壊の危機に瀕している『カルテット』全体を辛うじて救助し、補強するに必要な枠組としての統制力を提供しているのである。今ひとつの構成要素である相対的時間

の導入により、『カルテット』に内在せざるを得ない解体の危機にダレルが気付いていることは、評論『現代詩の鍵』(*A Key to Modern British Poetry*, 1952)でのジョイス (James Joyce, 1882-1941) 派に関する次のような発言の内にも明瞭にうかがえることである。「現代の内省派にとって、意識の流れを生む時間を駆使すればする程、自分の作品 (*Ulysses*, 1922) が無定型に帰してしまうのを知り尽くしていたので、ジョイスはその作品に『オデッセイ』(*The Odyssey*) という叙事詩の枠組を課すという賢明な予防策を講じた」<sup>11)</sup> そしてダレルの採ったそれに見合う処置は『カルテット』を統制する機能をアレキサンドリアという街に付与することだったと言えよう。因に、こうした作品の枠組としての場所の機能性に関しては『プロスペローの岩屋』(*Prospera's Cell*, 1945) や『海のヴィーナスについての省察』(*Reflections on a Marine Venus*, 1953) 等の地中海ものと言われる紀行文で既に証明済みのことでもあった。フラン・フリードマン (Alan Warren Friedman) は『場所とダレルの島巡り記』(*Place and Durrell's Island Books*, 1967) の中でこのように述べている。

ダレルの鋭敏な場所感覚は他の乱雑な資料に一種の統一感を与えている。それらの紀行文は『カルテット』同様、歴史上、地理上の数々の観察に様々な逸話や哲学的、審美的諸見を織り混ぜている。従って、場所の操作を通じて秩序を課すための手段のひとつとして、アレキサンドリアの創造は実はダレルにとって決して新しい実験なんかではなく、既に確立された方法論の一部に過ぎない。<sup>12)</sup>

そこで次に問題となるのは、『カルテット』を統一する機軸としての構成要素であるアレキサンドリアに、その上人間の内面世界としての象徴性が伴っていることである。「『カルテット』のアレキサンドリアは単なる錯綜した象徴の森などでは決してない。それは虚構的秩序を有したものであることは当然だが、

また内面的秩序をも伴ったひとつの形而上的世界に他ならない<sup>103</sup> とのエレオノー・ハッチズ (Eleonor H. Hutchens) の指摘は、その街に秘められた象徴的価値を摘出し、評価している点で注目し得る。アレキサンドリアの象徴性については後に述べることになるが、その街こそ人生、現実、芸術に対してダレルの抱懐する思想の全てが浄化され、昇華されうるような内面的小宇宙と化しているが故に、それはまた人間の内面世界の隠喩を生む媒介物となっている。従って、ダレルが『ジュスティーン』のノートに「その街だけが現実的である」(Only the city is real) と書き付ける時、自分の想い描くアレキサンドリアに一種格別な象徴的意味を駆けていることは想像に難くない。この「現実的」という言葉には視覚的な現実世界の単なる相関物を指し示す以上の意味が内包されているからである。この言葉は言語外的な現実に属するアレキサンドリアを指示しているだけではなく、それはダレルの内面に現出した数々の言葉の幻想と言うべき地点にも求められるべきものである。このことはロンドン、マブロダフネ (Mavrodaphne)、コルフ島 (Corfu) 等の彼の習作時期の場所にあつて、その「現実的」という言葉が経験的な形而下の様相を示唆していた度合が比較的濃厚であつたことを考え合わせれば明らかである。アレキサンドリアは『カルテット』にあつては、小説というものに本来要請される現実の再生であるばかりか、それを免れる限りにおいて逆にこの上もなく「現実的」な世界へと変容するのである。それは丁度、その街の経験の様相を再構成することがひとつの小宇宙を虚構化することであるように、その虚構化された世界がさらに、個人の内面世界の隠喩として、象徴化されるに至るのである。またロマン派詩人の「感傷的虚構性」<sup>104</sup> (pathetic fallacy) と言つた概念を適用すれば、そうした変容可能なアレキサンドリアこそまさにダレルの思想、感情、主題等の客観的相関物であるとも言えよう。そうすると、その街はあのウィリアム・ワーズワス (William Wordsworth, 1770-1850) らのロマン派の「自然」を始めとして、イェイツ (W. B. Yeats, 1865-1939) の『浄化された精神』

(*Spiritus Mundi*)の「場所」を経て、ジョイスの「ダブリン」(Dublin)やフォークナー(William Faulkner, 1897-1962)の「ヨクナパトウファ」(Yoknapatawpha), ハーディ(Thomas Hardy, 1840-1928)の「ドーセット」(Dorset), コンラッド(Joseph Conrad, 1857-1924)の「サラコ」(Sulaco), ダグラス(Norman Douglas, 1868-1952)の「ネペンセ」(Nepenthe), エリオット(T. S. Eliot, 1888-1965)の「ロンドン」等と言った場所の系譜に繋がることで、まさに作中人物の行動全般に浸透してゆき、背後から彼らの実存を規制し、果てはその性格をさえ決定してゆく魔力を秘めることになるのである。『カルテット』を通じて、またダーリーは頻りにこのようなことを呟く。「僕たちは常にこの場所の子供だ。この場所が僕たちの行動を、思考さえをも指示する。僕らがこの場所に反応する度合に応じて。僕はこれほど確かな身分証明を思い付くことが出来ない」<sup>65</sup>と。従って、ダーリーに代表されるこうした独白がコンラッドの『ノストロモ』(*Nostromo*, 1904)やハーディの『帰郷』(*The Return of the Native*, 1878)での作中人物の発言に匹敵すると考えても差し支えなければ、あの「場所の霊」(‘The Spirit of Place’, 1923)でのロレンスの次のような主張もそのまま彼の独白に通底していると言えよう。

どの大陸にもそれ独自の偉大な場所の霊と言うものが宿っている。この地上の様々な場所にはそれなりの活気に満ちた流出、振動、化学的な発散等が息づいている。もっともどのような呼び方をしても構わないが、そこにはそうした様々な分量を包括する極性引力とも言うべきものがいくつも存在している。とにかく、その場所の霊はひとつの偉大な現実であることには変わりが無い。現にナイル河は穀物を生産したばかりか、エジプトの恐るべき宗教を数多く創り出したのである。<sup>66</sup>

とにかく、ミラーも『芸術と暴力』(*Art and Outrage*, 1959)の中で指摘しているように、場所は常に個人の内面に訴え掛けて来るが故にダレルの心を強烈に捕えて離さないのである。1959年12月号の『エンカウンター』(*Encounter*)誌上での、批評家ケネス・ヤング (Kenneth Young) との文学対談の席上でもやはり彼はこのような発言をしている。「例えば、ギリシャの風土はそこで育った精神の元型のようなものを暗示させることで、完全に飽和状態に達しているような気がする。そこに居ると異教世界が真近に感じられる。そして今この南フランスに居ると、ノストラダムスやプロヴァンスの歌手たちと同様にこの上もなく野蛮で、異様な神秘性のようなものを感じる。そう言えば、昨年ドーセットに滞在した時もあの古代ケルト民族のドウルイド僧 (Druid) の秘教性を身近に感じたことがあった」<sup>脚</sup>と。

ところで、ダレルは場所に対するこうした特殊な感情移入を『カルテット』以前の大半の作品にもその痕跡として残している。例えば、初期の詩作の場合でもそのすぐれた詩には必ずと言ってよい程その表題に場所の個有名詞が当てられ、小説で示される以上に風土の方に並々ならぬ関心が注がれることで、個性的な気分と情緒の結託した心象風景が遍満している。フレイザー (G. S. Fraser) はこの点に関してこのように述べている。「ダレルの詩にあっては、その場所がそれ自体のためにそこに存在しているのではなく、その場所の醸し出す複雑な表現性、つまり、ある場所に作者が自らの内奥をそのまま投影させることが出来ると言った意味で存在している。そしてその手段を通じて、作者は人間の捕え難い、執拗に湧き起ってくる感情の襲を暗示的に表現出来るのである」<sup>脚</sup>それはダレルのコルフ (Corfu)、ロード (Rhodes)、キプロス (Cyprus) 等の各諸島を巡る初期の紀行文についても該当することで、そこでも島々の形而下の様相や歴史的連想が作者の内面世界と見事に容解し融合した形で独自の境地を切り拓いている。そして、こうした場所の象徴化といった手続きが、『カルテット』に先行する小説に移植されると、『黒い本』(*The Black Book*,

1938) のロンドン、『暗黒の迷宮』(*The Dark Labyrinth*, 1945) でのクレタ島 (Crete) や『タンク』(*Tunc*, 1968) でのアテネ (Athens) のような場所となって出現するのである。もっとも処女作の『黒い本』ではロンドンの冬の風景の醸し出す荒涼性が作中人物の内面の不毛性と照応し合って、「英国の死」(the English death) と呼ばれる終末的世界観を巧みに暗示出来る仕組みにはなっている。ところが、『黒い本』でのロンドンと『カルテット』でのアレキサンドリアとではその処理の仕方にかかなりの径庭がみられるのは言う迄もない。『黒い本』のロンドンはあくまで作中人物たちの精神状態をそのまま反映しているに過ぎず、アレキサンドリアのように作中人物の実存に直接訴え掛け、その性格を變形し、ひいては屈服させてしまうようなことは決してないからである。ただ『暗黒の迷宮』に迄くると、場所の象徴化の問題には『黒い本』以上に『カルテット』に直接手掛りを与えている形跡がかなり濃厚にみられると言えよう。

『暗黒の迷宮』は最初『セファルー』(Cefalû) と題されて出版されたが、それもダレルが『カルテット』に取り掛かる直前の1945年にわずかひと月かそこらで書き下されたものである。この作品の基本構想とも言えるものについては、ミラーへの書簡の中でダレル自ずからが次のように要約している。「その小説は、ギリシャ神話の人身牛頭のミーノータウロス (Minotaur) がこの世に再生するクレタ島の迷宮で、行方不明になった七人のヨーロッパ旅行者の顛末を描いた一風変わった寓話的な挿話から成り立っています。それは実際には教訓めいた気配を感じさせもしますが、とにかく推理小説風に取り留めもなく描いたものです。犯罪行為、罪、迷信、盲信、善行など……。そして、それらの要素を盛り込む器として、最も乱雑な型式である状況小説とも呼べるものをわざわざ選んだのです」<sup>99</sup> もちろん、この作品での焦点はもっぱら作中人物の場所への関与、つまりその迷宮 (labyrinth) への彼らの内的な応接の仕方にあることは言う迄もない。この『暗黒の迷宮』にあって、当の迷宮に自ずから進んで

くのはグリーセン郷 (Lord Graecen) だけで、他の作中人物たちは自我を越えた何らかの拘束力、または偶然の事故、あるいは神秘的雰囲気 を漂わせている精神科医の Hogarth) による誘導のうちのいずれかによって、半ば強制的にそこに送り込まれる羽目になる。その迷宮そのものへの進入は、各人にとって自ずからの内面世界への下降の旅と化すのである。そしてそこでの怪物ミーノートワロスとの出会いが孕む象徴的意義は各人の自我の破滅と再生への二者択一的決定への窮迫にあることは言う迄もない。例えば、予知能力を喪失した霊媒者フィアーマックス (Fearmax) にとっては、自ずからの恐怖心の具現化でもあるその怪物に飲み込まれて破滅への道を進むのが必至だと感じられる。だが一方、平凡でお人よしのトルーマン夫婦 (the Trumans) は、その怪物をうまくまいて元の平穏な日常生活へと無事帰還させてくれる一匹の幸運な牛に遭遇する。ところが、頑固な迷信家で未婚婦人のドンビー女史 (Miss Dombey) はフロイト流に言えば一種の悪夢でもあるその迷宮の中で、今し方迄探しあぐねていた大いなる、真の「自己」(Self)に出会うのである。作中人物の迷宮への関わり方は大体このようなことだが、おそらく個人にとっての真の「自己」発見には、自我を越えた様々な極限的状况での内面の枯渇感が必ず連れ添うことになると言うのがこの寓話的な作品の意図でもあろう。とにかくこの作品の作中人物はそれが肉体的、感情的、精神的、創造的にであれ一種の停頓状態を迎えている。そして、そうした自我的窮境の中で彼らは自ずと迷宮へと赴き、内なる世界に直面することになる。このような内面世界への応接こそ、実は真の「自己」発見としての再生へと通ずる必然的な過程に他ならない。内的な生命力を喪失した作中人物はその途上で破滅するしかないからである。この『暗黒の迷宮』の象徴的意味を要約すれば大体以上のことに尽きるが、ダレルはこの作品で始めて個人の内面世界の適切な隠喩として場所を象徴化する試みを敢行したと言えよう。ただ、この試作が今ひとつ生彩に乏しいのも、その迷宮自体に生き生きとした場所の精霊とも言える生命が通っていない

いことである。ミラーとの書簡でダレル自ずからが弁明しているように、その迷宮に無理矢理引き摺り込まれてゆくと言った作中人物の運命の平凡な有様と同じく、その場所はただ寓話的かつ図式的に操作されているに過ぎないからである。それはまた、ダレルの詩的言語の沈滞による作中人物の造形力の失敗にも繋がる問題だとしてミラーはこのように返信している。「君は自分の駆使した様々な語句によって却って失敗したようだ。その簡素な文体は決して君の強みとはならなかった。君はうちにある詩人を解放させる時、その頭角を最高に現わすのだ。しかも、その実力はこの上もなく明快で奥深い異常な作中人物の造形にこそあったのに、『暗黒の迷宮』ではただ在り来たりの作中人物を生んだに止まったのだ」<sup>10</sup> だが、こうした試作は場所というものを作中人物の内面世界の隠喩として定着する道を切り拓いた点で必然的な実験であったことには変わりはない。ただ、『暗黒の迷宮』を書き上げたことで、場所を個人の内部に潜む構造の、あるいはその構造の集合体のマッピングであるとして喚起し定着させるには、一個の生命体としても捕え直す必要があることをダレルが学んだことだけは確かなようである。

## 2

ところで、ダレルがアレキサンドリアと言う場所を『カルテット』に登場させる迄には、略述してきたような経路を辿っている。そして、その場所が人間の内面世界の隠喩として生命力を持つに至ったのが『カルテット』を通じてであったとすれば、その全体像を曲がりなりにも捕えるには、まずその予備段階としてその街の内面的把握にこの他情熱を燃やす作中人物を設定して考えてみる必要があろう。その格好の人物として上げられるのが『カルテット』の第一、二、四部のナレーターとして作中世界の出来事を見聞し、それを読者に語るいわゆる中立的な視点人物であるダーリーである。若き日のダレルを偲ばせる作家志望の彼は『カルテット』の開巻早々、地中海に浮かぶ名もない小島に

引き籠もり、戦時中、無気力で徒勞な青春の日々を過ごしながらひとりのユダヤ女、ジュスティーンを熱愛したアレキサンドリアをつくづく思い返している。そこでダーリーによるアレキサンドリアの再生に当ってまず問題になるのは、その街がダーリーの過ごした戦時中のアレキサンドリアではなく、あくまで語り手ダーリー自身の街だと言うことである。だが、ダーリーの手記の中に芽ばえつつあるアレキサンドリアは、また以前のそこでの生活にあって彼という人間を創造した街でもある。そうすると『ジュスティーン』の「ノート」で、ダレルが「その街だけが現実的である」(Only the city is real) と言い、また『バルタザール』の「ノート」にも「その街については非現実的な面はきわめてわずかだ」(Nor could the city be less unreal) と書き付けているのを見ても、愛の問題に絡んでダーリーの把握の対象であるアレキサンドリアは当初から両義の意味を孕んでいることは間違いないと言えよう。

こうして『カルテット』の冒頭、われわれ読者はまずアレキサンドリアから遁走を企て、第四部の最後迄名辞されずに終る小島に閉じ籠るダーリーに直面することになる。そうすると、彼が手記に纏め上げるのを許すことになるその当の小島もこれと関連して今ひとつの象徴的存在であることは免れない。その小島はまさに名称が欠如しているが故に、中立的視点であり「全ての論及から免れている」<sup>脚</sup> 定位を付与されているからである。当の小島を「空虚な島」(an empty island) としてダーリーは次のように独白を続ける。「……多分、この空虚な島を僕に選ばせたものはこう言った認識によるのだ。四面を歴史に囲まれたこの空虚な島だけが、全ての論及から免れている。この島を所有する民族の年代記の中でも一度も触れられてはいない。この島の歴史的過去は、時間の中へではなく、土地の中へと返却されたのである——偽りの比較によって観念を腐蝕するような寺院や聖柱や円形劇等はひとつもない。そこには彩色を施した小舟の列、丘の背後に秘む港、無視され飾りもない小さな町が在るだけだ。月に一度スミルナ (Smyrna) 行きの汽船が寄港する。……この選択にはまた

何か偶然なもの、僕自身の性格の外に在ると認めざるを得ない衝動から生じたものである。しかも、奇妙なことには、僕はこの小島にやって来て、始めて発掘されたその街に再び入り込み、友人と伴に住むことが出来るようになったのだ。重たい鋼鉄の網となって張り巡らされた比喻の中に彼らを当て嵌め込むことが出来るようになった。そして、この比喻はその街そのものの続く限り、少なくともその半分の期間はどうにか続いてくれるだろう。ここに来て、やっと僕はその街とそこに息づく歴史をひとつの同じ現象として認めることが出来るのだ……」<sup>13</sup>と。ダーリーにとって、その小島は単に遁走のための避難所であるばかりか、アレキサンドリアに関する数々の記憶を持つ自己との対面を保障してくれる空間でもある。『カルテット』の中で、ダーリーは二度アレキサンドリアと対面するが、二度とも自ずからの想像力のうちにその街との応接を求めて当の小島へと遁走する羽目になるのである。

ところで彼の遁走の目的には一応の説明らしきものが与えられていて、それはダーリーの述懐する通り「自分の心を癒やしにここへ来た」<sup>14</sup>のである。その心傷の直接的原因には、愛人ジュスティーンの失踪事件が絡んでいるが、その背後には言う迄もなくアレキサンドリアが潜伏していることからそれとの関わりの中で治療が開始されることになる。心傷の治療にあたって、彼はその街に纏わる記憶の鎖の輪を一環一環解きほぐしてゆくことで、アレキサンドリアを再構築する作業に取り掛かるのである。その街を巡る数々の愛の記録を一篇の手記に書き上げることで、過去の悪夢にも似た生活に自分なりの結着を付けようと試みる。もっともこうしたダーリーの執拗な野望は、また「混然一体的経験の後に達成される純粋な調和界域」<sup>15</sup> (that field of pure repose achieved after having passed through the impurities) として、ミラーへの書簡でダレルの指針した人間存在の「統合的世界」(Heraldic universe) に至る試行錯誤的な成長過程と考えることも可能ではあろう。だがそれにしても、手記でのアレキサンドリア再構築がとりもなおさず、心傷の治療に伴う自

ずからの存在意義の確立と類縁的な関わりを有していることは『ジュスティーン』の冒頭の陳述からも明瞭である。しかも、そうした行為は精神分析的な治療過程にも似て、ダーリーの想像力を通じて対象世界の全的把握を目論む傲慢な手段だとも言えなくはない。現に、その手記を友人の医師バルタザールに送ったところ、意外にも彼の解釈は徹底して相対化されてしまうのである。バルタザールの「行間注釈」に目を通しながら、ダーリーはジュスティーンが自分のもとを去った時点で迄遡ってその街の特性に再び思いを至すと、「かつてのアレキサンドリアと言う街全体が耳もとで砕け散ったかのように」<sup>98</sup> 感じるのである。そして、「もっと慎重で、執拗な忍耐力を發揮すれば、自分でも啞然とするほどの秩序とまとまりある世界をその街の経験の何処かにもたらすことが出来るだろうか。だがそれにしても、一体何時迄かかることだろうか」<sup>99</sup> と内心訝がるものの、バルタザールの「行間注釈」の出現により断れたダーリーのアレキサンドリア把握への欲求はとうとう夢の中にその捌け口を見出す羽目となる。『バルタザール』の中で、「その街についてどれだけのことを君は知る気があるのだ……これ以上どれだけのことを知る気があるのだ？」<sup>100</sup> と夢の中で友人に問い詰められた彼はなおも「あの街から解放されるためには、とにかく全てを知り尽さなければならぬ」<sup>101</sup> と迄答える始末である。

しかしいずれにせよ、ダーリーにとってその街との最初の出合いはジュスティーンとの失踪と伴に終りを告げた。ジュスティーンとのあの目眩むばかりの激愛の交歓を許した官能のアレキサンドリアは、今や彼の手の届かない所に去ってしまった。やがて、その街自体も第二次大戦のうちに凋落してゆく気配を見せることから、ダーリーの二度目の出合いもそのために変貌した街との接触であることは最終巻『クレア』に詳しく描かれることになる。とにかく第四部『クレア』はその「時間」と言う要素で第三部迄の出来事を事々く相対化してしまわずには措かないが、その中でも政治的陰謀に敗残した彼女と再会したダーリーが、今では見る影もない醜悪な中年女に変身したその姿に愕然とする場

面にそれは端的に象徴されていよう。<sup>84</sup> そしてその後、アレキサンドリアとの関わりは画家志望のクレア (Clea) との新たな愛を媒介にして再度、浮上してくることになる。だが結局、クレアとの愛も破綻することで、アレキサンドリアとの二度目の接触も一時的にだが途切れてしまうのである。もっともここで一時的にと行ったことの意味は、実は当のクレアが遊泳中に片腕を錨に打ち抜かれる<sup>85</sup> 事故が起きたにかかわらず、人工の腕を着装して迄遅ましく画家として再生する意向とも絡んで、アレキサンドリアでのダーリーとの再会が『クレア』の終末近くに暗示されているがためである。

こうしてダーリーは、アレキサンドリアとの接触と遁走を企てる度に、その街の不可解で不透明な特性を体得し心理的に成熟してゆく。最終巻『クレア』にみる小島への二度目の遁走の幕間にあつて、彼はその街での現実体験に基づく「手記」や「回想記」そしてバルタザールの「行間注釈」に立脚したアレキサンドリアの一元的把握を何んとか脱皮して、人間の成熟を約束する統合的な「調和界域」(field of repose) としてのアレキサンドリアの多元的受容が辛うじて可能となるのである。『バルタザール』の巻頭早々、「われわれのうちに喚起させるその街は半ば夢想化されたものに過ぎない」<sup>86</sup> とのダーリーの驚愕にもうかがえるように、その街の再生作業も所詮自我に因われた客体世界の構築に他ならなかったことを認識し始める。もっとも、こうした自我の相対性の認識については、また『現代詩への鍵』(A Key to Modern British Poetry, 1952) の中でダレルが繰り返し主張し続けていたことでもあった。

数々の不確実性を尊ぶ原理が跳梁するこの現代にあつては、外界世界への正確無比な知識など到底得られるものではない。従つて、われわれと外界世界(主体と客体)とはただ協力し合つて一個の全体を構成しているに過ぎない。もしわれわれがそうした全体の一部分に過ぎない存在だとするなら、その全体を客観的に眺め渡らすことなど到底出来る相談ではないのである。<sup>87</sup>

ようやくダーリーはアレキサンドリアの把握を目指しているいと憶測を巡らすにしても、決してその街を客体化しようなどとは思わなくなることである。あくまで一連の象徴的空間として捕えることで、アレキサンドリアの全体を一層豊かに染め上げようとする。というのも、今やアレキサンドリアはその街を統治しているはずの明晰な作者であるダーリーの意志に逆行することによってこそ存在し始めるからである。ダーリーにとって、その街の言葉はもはや客体的な秩序によっては作られてはいないからである。その街の言葉が規則を免れることで、アレキサンドリアは自ずからの象徴的意味生成のサイクルにより真の街そのものと化すのである。ジョイスやエリオットが自ずからの街に地獄とユートピアの複合を見たように、アレキサンドリアも単に記述されているのではなく、詩的言語と共に産出され、その言葉本来の不確定的な構造と連結し始める。従って『カルテット』の内にその街に潜在する様々な属性が描出され、虚構化されるにしても、それはむしろ意味の次元ではなく、テキスト自体の不確定性というまさにその書き方においてその街と結合し連動することになるのである。現に、その街に息づく歴史、風俗、慣習、民族等の形而下の様相の定着はもとより、形而上の世界としてのアレキサンドリアを現出させる効果的な道具立てとしてのダレルの最大の武器は隠喩や印象的かつ瞬時的な詩的イメージ、そして作中人物たちによる簡潔な形容辞、警句的、格言的表現等が多分に含まれていることは言う迄もない。とりわけその街の諸特性を想起させるような「異国風都市」(city of exoticism)、「宗教的異端の街」(city of heretics)、「迷宮都市」(city of labyrinth)、「近親相姦愛の街」(city of incest)、「愛を絞り取る大圧搾器」(the great winepress of love)、「記憶の首都」(capital of memory)等と言った『カルテット』に散在するこれらの隠喩や断片的な警句的表現こそ、われわれ読者の胸中にありありとその街の存在全体を如実に彷彿とさせてくれるのである。従って、ダーリーの捕えようとするアレキサンドリアへの接近には、元来その街に存在すべくもない秩序や一貫

性を暗示するような方法によるよりも、その街に付与されたこれらの隠喩や形容辞を検討することによって却って実りあるものとなるように思われる。

### 3

このようなわけでダレルはアレキサンドリアを大いなる総合の象徴として喚起してはいるが、まずその街のエキゾチズム溢れるコスモポリタンの日常感覚をわれわれ読者に思う存分提供してくれている。例えば、抜けるような紺碧の空にそそり立つ回教寺院の尖塔、砲火と共に時折アジアの境介から吹いてくる夕べの涼風、大きな蜘蛛の巣のように張り巡らされているアレキサンドリアの外交官たちの社交界、洒落者のコスモポリタンたちが群れ集う地上最後の歓楽市場フアト街、アンモニア・白檀・硝石・香料・魚の匂いの容け合った異国人居留地の貧民街、黒いリボンのような夏蠅が濡れた数珠のように連らなる異国荷物上乗人たちの家々、三角洲を通過して海へ流れ込むナイル、レモン油に濾された地中海の光の中を銀や水晶のような雲の塊となって飛び舞う鳩の群れ、円形心棒のように剃髪したカルメル派托鉢僧 (Carmelite) の行列、ポンペイウスの円柱近く赤土の土提を背景にして立つカバラ (Cabbala) の結社、太陽に向かって体を螺旋状に動かしながらエベド (Ebed) を誦する盲目の回教勤行僧 (muezzin)、酷使の果てに街路で野垂れ死にする近東の駱駝、数々の宗教祝祭日の放つ狂乱的情熱、少女売春婦たちの巣だくアラブ地区の魔窟街、安っぽいアラキ酒 (arak) を啜るカフェの異国労働者の群れ、鼻にかかったダマスカスの恋歌 (Damascus love-song) の切れ端が聞えてくる屠殺小屋の裏路、港の大通りをガタビシ音を立てて突っ走る市街鉄道に見かける赤いトルコ帽の役人……。<sup>83</sup> パースウォーデン<sup>84</sup> の言葉を借りれば、「量子の如く日常生活の常態」<sup>85</sup> と化して『カルテット』に散在しているこれらの原初的な光景は、外務省の出版局員として大戦期間中のエジプトでの滞在経験にある程度負っていることはほぼ間違いない。しかし、ダレルがアレキサンドリアを離れて、キプロ

ス島で『カルテット』執筆に当る迄の10年間に貪るように読み進められた参考書物への依存も思いの外多大であったことは否めない。主としてフォースター (E. M. Forster, 1879-1970) の文学的想像力の産物である『アレキサンドリア』 (*Alexandria: A History and Guide*, 1924) や、その他の補足的資料としてリーダー (S. H. Leeder) の『ファラオの現代の息子たち』 (*Modern Sons of Pharaohs*, 1918), マックファーソン (J. W. McPherson) の『エジプトの形成』 (*The Moulds of Egypt: Egyptian Saints-Day*, 1941), レーン (W. E. Lane) の『現代エジプトの風習と文化』 (*The Manners and Customs of the Modern Egyptians*, 1923) 等のエジプトに関する歴史や紀行文を含む風俗上の文献もそうした現実感覚の定着に一役買ったことを忘れてはならない。

とにかくこうした街にわれわれ読者が歴史の重層を認め、時間の重圧を感じることはさほど困難なことではない。アレキサンダー大王の建てた街、プトレミー王朝の栄えた街、ローマ人が掠奪を行った街、アラビア商人たちが実権を握った街……そして、現在はトルコ人、ギリシャ人、コプト人、アラビア人、ユダヤ人、ヨーロッパ人の巣だく街。現に「五つの種族、五つの言語、十に余る宗教、港口の砂洲に隠れて油染みた影を映しながら停ずむ五隻の艦隊、さらには五つを越える性がある。その中で通俗ギリシャ語だけが際立って耳につく。とにかく手身近かにある性の飼葉の多様さ、豊富さと言ったら全く気も遠くなる」<sup>86</sup> 街として、さらにダレルは国籍の多様性を反映する荘大な詩のようにアレキサンドリアに纏わる歴代の名士をも列挙してゆく、ピア・ディ (Pia dei Tolomei), ベネディクト・ダンジョー (Benedict Dangeau), ダンテ・ボロメオ (Dante Barromeo), ジャック・ド・ゲリ (Jacques de Gúery), オヌープリオス (Onouphrios), ネギブ大佐 (Colonel Neguib), トト・ド・ブリュネル (Toto de Brunel)……。<sup>87</sup> いずれにせよわれわれ読者は『カルテット』を読みながら不特定多数の国籍と宗教の蝟集するそのコスモポリタンの世界で交わされている会話が果たして、フランス語、英語、アラビア語、ギリシャ語

……のいずれであるのかに当惑う程である。クレアがある時、自分の出生について次のように書き付けたノートらしきものが存在しているのは興味深い。「……乞食のブリキ罐に金が投げ入れられる。あらゆる言語の切れ端——アルメニア語、ギリシャ語、アムハラ語 (Amharic)、モロッコ系アラビア語、小アジア、ポントウス (Pontus)、グルジア (Georgia) 辺りからやって来た多種多様な国籍者、黒海沿岸のギリシャ居留地で生まれたアウトサイダーたち。切り落とされた枝のような、幹を持たない人々の集団がエデンの園を夢みる……」。<sup>88</sup>

ところで、こうしたコスモポリタンの世界の背後には、とりもなおさず数々の神秘的宗派や異端的教義の入り乱れる宗教上の混在の街としてのアレキサンドリアが横たわっていることである。そもそも紀元前二世紀頃から、アレキサンドリアは西洋と東洋の精神世界の裂け目に渡された架橋として異彩を放ったことは言う迄もない。地理上の位置から推察しても、ファロス島とヨーロッパ大陸を繋ぐ格好をしたこの街はその両世界の融合物であった。生を謳歌し、その解放に情熱を傾けるギリシャ世界と死の国にだけ関心を寄せ、各人が来世を大事に思ったイスラム世界との結合でもあった。それは既に一、二世紀頃に採掘された四層から成る共同墓地や、数多くのパピルスの束にうかがえるように、そこにはエジプトを含めて地中海沿岸の諸宗教の混在が見られたのである。従って、『カルテット』のアレキサンドリアを彩どる諸宗教の混在は、過去のアレキサンドリアそのものの宗教的混在をも意味している。例えば、インドやペルシャで生まれた神秘主義はこの街でプロティノス (Plōtinos, 205-70) やフィロン (Philōn, 160-80) の説く新プラトン主義 (New Platonism) という実在否定の思想を中和され、秘かにヨーロッパに浸透し、そこでケルト (Celt) の神秘主義と融合したと言われる。また、この世の実在を全て「悪」と見なし、デミウルゴス (Dēmiūrgos) の創造による相対的な虚構世界と考え、それから脱出するには善神の記憶を喚起する以外にはないとした、霊と肉との極端な二

元論に立つグノーシス主義 (Gnosticism) とする異端の信仰を育成し、発展させたことは今更言う迄もない。さらに、カバリズム (Cabbalism) についても、それはユダヤ人の間に中世あたりから流布し始めた神秘主義でありながら、やはり新プラトン主義の現世否定の思想を継承することでアレキサンドリアに秘かに息づいていたと言われる。さらに、『カルテット』のアレキサンドリアにはこうした数々の古代の神秘的宗教を始めとしてイスラム教、ユダヤ教、コプト教等の諸宗教が奇怪に入り交って現存している。特に、年老いた男色家で、元エジプト警察隊長のスコビー (Scobie) が死後、奇妙な経緯から回教徒の聖人として再生させられ、キリスト教徒、回教徒、コプト教徒の共通の礼拝の対象として祭り上げられる祝祭日誕生の奇怪でグロテスクなエピソード迄も生んでいる始末である。<sup>39</sup>

そうした「記憶の街」としてのアレキサンドリアは、またプトレミー王朝、アレキサンダー大王、アントニーとクレオパトラらの権力者の霊の住み着く街でもある。「英雄と各々の時代の署名が落書した」<sup>40</sup> その街には常にふたつの重心が宿っているとして、ダレルはこのように述べている。「そのひとつは敗北という辛い経験を柩の中の征服者たちに献げないわけにはいかなぬような物質と空間と時間の諸領域における人間の偉大な征服を象徴していたが、もう一点はただ自由意志の生ける地獄の象徴に他ならなかった」<sup>41</sup> アレキサンドリアが西欧の政治的遺産を呑み込む巨大な坩堝でもあるが故に、ダレルは飽くことなくそこに堆積している歴史的時間を発掘する。中近東全域に跨るコプト教徒の反乱の指導者であるジュスティヌの夫、ネシム (Nessim Hosnani) をまるでアントニーの陰画のごとく捕えて次のように描いていることは興味深い。「……その時、彼はこれまでの幼年時代の夢に取って代わり、巨大な物語群を成す歴史の夢を既に体験し始めていた。そしてその夢の中に今、この都会が自らを投影したのである——それはまるで都会が自己の文化を形造っている集団的欲望、集団的願望を表現するための敏感な媒体をやっと見つけ出したとでも

いう風だった。彼は目を覚ます度に、疲労し切った、埃りの粉を吐いた空に映る尖塔を眺め、それらのうちにモンタージュでもしたように歴史が記憶している巨人の足跡を発見するのだった。そうした記憶というものは個人の様々な追憶の背後に横たわることで、その個人にとって助言者となり、指導者となり、発見者とさえなる。なぜなら、人間はあくまでも土地の精神の延長に他ならないからだ」<sup>44</sup> こうしてダレルの描くアレキサンドリアが西欧の権力意志の象徴であるとすれば、アレキサンドリアンたちに付き纏うこうした病癖はまさに現代そのものにも通底している。現に、『カルテット』を通じて第二次大戦による激変の瀬戸際で衰微の兆しを見せつつあるアレキサンドリアの港口風景を、崩壊の前に最後の威光を輝やかせる西欧世界の表象としてダレルは次のように印象的に描いている。「青黒く、大理石のように冷たい港の水に外国の軍艦の砲口が映っている。軍艦は大きく弧を描き、旗をなびかせて進行していることもある。また、この都市の言語、宗派、種族そのもののように接合し、重なり合って、自らの黒々とした影を呑み込もうとしている時もある。それは西欧の意識を象徴し、鋼鉄によってその力を誇示している……だが、その陰鬱で猛々しい砲口は、黄色に照り輝く湖と、そして夕暮れに薔薇のように花開くこの街とを指している……」<sup>45</sup>

とにかく『カルテット』の行間に浮上するその街から、われわれ読者は絶えずこのように様々な過去が混然一体となって現存しているような共時的空間の重圧を感じ取らずにはいないのである。ギリシャ神話にあるクレタ島の迷宮を振って、「地下世界へ戻る」(back to the Underworld)<sup>46</sup> かのようだとダーリーの叫ぶように、『カルテット』でのアレキサンドリアは決して冷然と静まり返った沈黙の街などではない。それは数々の神秘思想や英雄の死を孕む冥府に類似して、絶えずこのような過去と接触して流動状態にある街と言えよう。さらに言えば、ダレルの紹介しているアレキサンドリアに纏わるそれらの実在否定の神秘思想が『カルテット』で展開されている様々なドラマの根底に潜む

ものとも微妙に一致していることである。その「迷宮の街」に紛れ込んだ作中人物たちは必然的にそこに息づく異端の思想と向かい合い、また過去の幾多の人種や宗教の伝説が生み出す雰囲気浸されることによって、頽廃と倒錯の色へと染め上げられてしまうのである。すると、この「異端の街」が過去の様々な記憶を伴って深く拡がっていると言った共時的位相の内に、われわれ読者はヨーロッパ大陸の下部に恥部のように存在するその街をさらに性の隠喩として捕えることも可能であろう。むしろ、その街が性の隠喩であることを通り越して、性という現実、事実でさえあると錯覚を起すほどである。因に、ダレルは私生活において、アレキサンドリア生れのユダヤ人で、ジュスティーンの元型とも目される二度目の妻イヴ (Eve) や、その街で長期に亘る同棲の末、三度目の妻となったクロード (Claude) から、その街の恥部に纏わる数々の情報入手したことは興味深い。特にイヴについては、その最初の出合いがミラーへの書簡で次のようにセンセーショナルに語られている程である。「……彼女はアレキサンドリアで唯一人、僕の安心して話しの出来る黒い目の女で、奇妙で熾烈な情熱を抱え込んでいた。彼女は何時間もベッドに座り込んで、アラビア人の性生活、性的倒錯、割礼、麻酔用のインドアサのチレ葉、頭のくらくらするボンボン、クリトリスの除去、数々の残虐行為、殺人等……について得々と語ってくれた。チュニジア系ユダヤ人の両親に見捨てられた私生児として、彼女はアレキサンドリアの恥部を隈なくさらけ出し、朽ち果てた糞が空中に飛び交うと言った体の猥褻行為の最後の一滴迄も瞥かせてくれた」<sup>49</sup> とにかく、アレキサンドリアはまたエロチシズムの源泉である。ダラーは『ジュスティーン』の冒頭からこのような戦慄すべき言葉を吐いている。

「……アレキサンドリアを単なる快楽の場所だなどと思ひ違える者はまずあるまい。自由な古代ギリシャ世界の象徴的な恋人たちにとって代って、ここでは何か違ったもの、何か微妙に両性的で自己倒錯的なものが支配している。ここは最早肉体の美しい混沌に浸たり切れる場所などでは決してない、それはも

う肉体をすっかり追い越してしまったのだから……アレキサンドリアは愛を絞り取る大圧搾器であり、そこから生まれてくる者と言えば、病人、隠者、予言者、芸術家等……である。つまり、性に深い痛手を受けた人たち全てのことだ<sup>46</sup> この一節はその「異端の街」に巢食っているエロティズムの病いを多分に言い当てているが、それはまた現代社会に蔓延する病根のひとつにはかならないことを暗示している。倒錯的ロマンスをダレルは描き過ぎると不平を零す批評家は後を絶たないが、この一節はまた『カルテット』の中心命題が「現代愛の探求」(an investigation of modern love)<sup>47</sup> だとする彼の創作姿勢を端的に物語っているとも言えよう。現代小説におけるロマネスクの可能性を極限に迄尋ねることで、相対的な認識の喰い違いから次々に織り成されるロマネスクは『カルテット』を通じて、心の平穏や安息感よりもむしろ苦悩や絶望をあえて渴望してゆくと言った地点をこそ等しく指し示しているからである。従って、ただひとつ『クレア』にみる整形外科医、アマリル (Amaril) と彼の自製である「人工の鼻」(an artificial nose) を付けてやったセミラ (Semira) との滑稽で奇妙な恋愛を除いては、『カルテット』に錯綜する男色や同性愛をも含む夥しい数の「現代愛」の全てが「無謀な情念」(reckless passion) の引き起こす一種の「姦淫」(adultery) とも言えるものである。それはまたダレルが各巻のエピグラフにサド (De Sade) からの引用を掲げていることから符号することであり、どれひとつとしてこの地上世界では決して平安や安らぎを得ることのない絶望的ロマンスとなっていることである。一見、幸福で間然ないと思えたダリーとクレアの愛も、実は当のクレアがアマリルを通じて彼を愛していたと言うような鏡面的な愛が偏満している。中でもおそらくは最も鮮烈で倒錯したナルシズムの様相を帯びたものは、あのバイロン (Byron) と義姉のオーガスタ (Augusta) との伝説的な近親相姦愛を想わせる、パースウォーデンと盲目の妹ライザ (Liza) との異常に緊迫した愛の様相であろう。<sup>48</sup> いずれにせよ『カルテット』を通じてのこうした豊麗で豪華な異端的官能愛の

諸相は、実在に対する愛からと言うよりは、実在に対する極端な無関心から生じた放縦をこそ源泉にしてその生命を育んでいるかのようである。そしてアレキサンドリアがまた不気味に輝き出すのは、まさにそうした情熱恋愛の奥底においてでもあると言えよう。「情熱恋愛の策謀と密通の異端的精神からの至近距離を獲得することによって、そこの住人たちの反応度合いに応じて彼らの行動や思想を指示する」<sup>69</sup> 街でもあるアレキサンドリアは、この点でも作中人物の実存を統制する意志を有している。ダーリーとの恋の遣り取りの中で、われわれ読者はジュスティーンが次のように彼を説き伏せている個所に出くわす。

「わたしたちは他人を選択出来る程強人でもないし、悪人でもないの。これは皆何か別個の存在によって決められている実験の一部なのよ。それがこの街なのか、わたしたちの内部の別の部分なのか見当が付かないけれど」<sup>69</sup> と。この彼女の言葉はその街と自己の存在そのものとの暗黙の同一性を暗示している点で、ダーリーがエーゲ海の小島に閉じ籠って、その街でのメリッサとの恋愛を再考するこのような内的独白とも呼応し合っている。「その情熱を辿ってみたとっても、奇妙なことにそれは特定のアクセントを持つ個人の物語としてではなく、むしろこの場所の過去の織物の一部分としてだった。僕はそれがこの街の風俗の一部分を成すものと考え、過去・未来に亘る出来事の全てと調和するものと考えたのだ。それはまるで僕の想像力がその場所の霊に麻薬を嗅がされ、特定の個人的な評価には反応出来なくなったかのようだった」<sup>69</sup> しかし、おそらくは誰れよりも個人の引き起こすそうした「無謀な情念」も、実はその捕え所のないアレキサンドリアの大きい意志の投影だとして、的確な判断を下しているのはやはりダーリーの手記に多分に引用される生粋のアレキサンドリアン、ジュスティーン言葉であろう。「……あまりにも強大で綿密で、とても人間世界のものとは思われないような意志の投影の中に、つまりアレキサンドリアがその『見本』として選択した者たちの囲りに投ずる重力の磁場のようなものに私たちは捉われてしまったのよ、とジュスティーンはよく言ったも

のだが……」<sup>64</sup> だが、この一節にある『見本』(exemplars) という単語こそまさにアレキサンドリアが大いなる総合の象徴であることを完全に解き明かすキー・ワードでもあることだ。異端的エロチズムの全行程を渡り歩く性倒錯者たちばかりか、その街を選んだこの世に幻滅したニヒリストや諦観主義者たちの群れ、反道徳的で非日常的な神秘主義者たち、狂気を秘めた極端論者や過激な権力者たち、さらには死に因われた実存主義者たちといったこれらアレキサンドリアンこそその街を突き抜け、まさに現代世界の『見本』たろうとする。例の小島に閉じ籠ったダーリーもまたこのジュスティーンの言葉を裏書きするような結論によりやく到達するのは先にも述べた通りである。「このようなことを全て理解するために僕はこんなに遠くまでやって来なければならなかった。毎夜、大角星が辛うじて暗闇から救出してくれるこの裸の岬に生活し、あの石灰の埃りに塗れた夏の午後の日々からはるかに離れた今となって、やっと過去に起ったことについて僕たちの誰れにも責任がないということがわかって来た。審判を受けるべきはあの街なのだ。たとえ犠牲を払わねばならないのはその街の子供たち自身であるにしても」<sup>65</sup> この一節からもうかがえるように、アレキサンドリアをせっせと「手記」にまとめ上げたダーリーも自ずからの過失は容認しないものの、その街の子供であるが故の罪の意識にはかられ続ける。というのも、この罪の意識こそまた現代世界の破滅的で屈曲した病そのものの象徴でもあるからである。それはとりもなおさず、他のアレキサンドリアンたちにとってもその「異端の街」が仕掛ける「罪のわな」からはうまく免れられないことを意味している。「事の真相を全て把握しよう」と意気込むダーリーの高慢な姿勢は無鉄砲で軽率究まるものだが、『クレア』の後半に至って「所詮、事の真相は把握し得ない」と深い断念に達することから、その言葉には必然的にひとつのアイロニーが込められることになる。というのも、アレキサンドリアは一個の生命体にも似て絶えず変化し、生成し、ある種の神秘性を内包し続けているからである。その街は時の経過につれ、また視点と場所の変更に伴い

新たな相貌を露呈し続けることから「既に表現を奪われ、時間が経てばひどい自己矛盾に落ち入る」<sup>64</sup> ひとつの真理のようなものだからである。究極的にダーリーが人間の内面世界の象徴としてのアレキサンドリアの再発見に乗り出すのも、その街の孕む全ての真理の相対性を完全に自覚し、そのことを身をもって受容してからのことである。『現実を再構成すること』と僕は何処かに書き留めた。全く身の程知らずの思い上がりもはなはだしい言葉だった。なぜなら、ゆるゆると回る車にかけて僕たちを作り、さらに作り直すのが現実なのだから。だが、もし僕がこの島の幕間劇を経て経験豊かになったとすれば、それはおそらくあの街の内面の真実を記録し、こうしてももの見事に失敗したからなのだ。その時、僕はあの時間という人間の魂の病いそのものの性質と直面した。僕は紙の上に敗北を認めねばならなかった。だが、奇妙なことには、書くという作業それ自体がまた別な収入を持たらしてくれたのである。まさに言葉の失態によって、言葉のひとつひとつが想像という底なし穴に沈んでゆき、流れ出してしまふという事態によってそうなったのである。なるほど、生きることを本当に始める方法としては、かなり高く付く遣り方に違いない。だが、僕ら芸術家というものは、こうした奇妙な自己探求の技法によって、各々の生命を作り上げてゆくものだ<sup>65</sup>。そして、『クレア』の終章近く、人間の内面世界の象徴としてのアレキサンドリアを再発見することで、ダーリーは作家としてもようやく成熟の兆しを見せる。彼は遂にその街からも、自我からも解放されかかる自分を感じ、震える指でかつての偉大な作家たちの物語りを予告するような文句を書き付けるのである。「昔、ある時……」<sup>66</sup> (Once upon a time.....)

## 4

ところで、アレキサンドリアを人間の内面世界の象徴として、深層心理的な拡がりで捕えるといった手続きそのものには、ダレルが信奉したフロイト (Sigmund Freud, 1856-1939) の同時代人、ゲオルグ・グロデック (Georg

Walther Groddeck, 1866-1934) の深層心理学上の概念がその背後に横たわっているのを見逃がすことは出来ない。先にも述べたように、『カルテット』の作中人物たちはアレキサンドリアの発光する強力な靈氣に圧倒される余り、全ての先験的な倫理的意義を喪失し、ライオネル・トリリングが「意志に対する独特の否定的関係」<sup>64</sup>と呼び、或いはダレルが「彼らの啞になろうとする傾向」と名付けているものを体現するようになる。彼らはまるで永遠に不可知的環境に没入しているかのようにアレキサンドリアに操られて行動する。この点で、グロデックの心酔者であるダレルは、その街をグロデックの「それ」(It) と言った無意識的概念と同一視していることである。そもそも「It」とはグロデックによれば、人間の実存に影響を及ぼし、その生動を不可解たらしめる全ての力を盛っている容器であると言う。しかも、その容器自体、すなわち「It」は分析不可能であり、永久に不可知の実在であるが故に人間はその影であり、その作用である存在そのものに過ぎないとダレルは説明を加えている。<sup>65</sup> ダレルがこうした神秘的な「It」を容認するが故に、この「It」の魔力をアレキサンドリアの形で再現したことは充分納得のゆくことである。

そうすると、両者の近似性は言う迄もなくグロデックの「It」と同様、ダレルのアレキサンドリアもまた個人の自我に対して圧倒的な拘束力を発揮する有機体だと言うことである。それは丁度、ダーリーとアレキサンドリアとの関わりがグロデックの「自我(I)」と「It」との関係にも等価だと言うことであろう。グロデックの考えによれば、「自我」なるものは決して自由意志を持たず、仮りにそうだとしてもそれは自由意志や意識的な拘束力らしきものが存在すると信じ込まされているに過ぎない。従って、その迷妄を解くには自己認識を通じて「It」を洞察することにより、個人の自我を「It」に屈服させ、ひいては自我それ自らの限界を免れさせることで現実世界との和解を見い出すよう誘導することにあると言うのである。ダーリーのアレキサンドリアへの関わり方も、またこうした自己実現の段階的な過程と多分に呼応している。いずれにせよ、

それらは共に神秘性を孕み、絶えざる流動状態のうちに息づいている生命体に他ならないのである。ことにグロデックの「It」もダレルのアレキサンドリアと同様、同性愛、倒錯的ナルチズム、近親相姦愛等を含む多形倒錯的愛を許容するエロチズムの源泉でもあることは注目に値しよう。両者の作品においては、全ての倒錯的エロチズムは当為のこととされ、超道徳的雰囲気醸成している。それを当為として受容しないユダヤ・キリスト教の伝統こそ個人に超自我を執拗に植え付け、罪と抑圧の不幸な犠牲者としているからである。興味深いことには、ダレルはフロイトの「自我の概念」に内包されている数々のタブー的概念からの脱皮をも目論むため、グロデックにならって『カルテット』に夥しいそれら犠牲者たちの不具や病のイメージをも自己実現の一手段として描出していることである。

だが何より、両者は共に言葉の源泉であることは言う迄もない。アレキサンドリアは先に述べたように人間の内面世界の形式としての、一種の言語活動でもあり、その創出や精緻化はその街の構造と密接に関連している。そしてその街と言語活動の間には原初的な関係が在るように、「It」の言葉も詩的散文であり、「It」の偉大なる代弁者はグロデックによれば詩人たちである。ダーリーがその街の詩人カヴァフィス (Konstantinos Kavaphes, 1863-1933)<sup>64</sup> をよく引き合いに出すように、アレキサンドリアもまた詩的言語を通じて自己実現が達成される。現にその街の言語活動の領域から創作意欲を汲むことで、クレア、パースウォーデン、キーツ等の作中人物たちも作家や画家として共に成熟してゆくことから、その街がグロデックの「It」の隠喩として機能していると考えられることも可能ではあろう。では、ダーリーを始めとするこれらの作中作家たちだけがグロデックの「It」の言葉を体現するようになるが故に例外だということわりでもって、アレキサンドリアとの関わりを彼ら個人に終始して考えることは果たして可能であろうか。ジュスティーン、メリッサ、バルタザール、ネシム、スコビー等と言った作中人物たちのその街への内面的な関わり方を

見ると、その街は単なる作中作家たち個人による「It」の表明以上のものとして、ユング (Carl Gustav Jung, 1875-1961) の「集合的無意識」(collective unconscious) の投影にむしろ近いことから、集合的「It」とでも呼ぶべきものではないだろうか。ユングによれば、個人の無意識は集合的無意識の一部に過ぎず、個人の無意識の最深部にはその本人が帰属している民族の枠を越えた全ての人間に共有な普遍的無意識層と呼ばれる共時の世界がとぐろを巻いて居座っていると言う。<sup>4)</sup> するとアレキサンドリアたちにとってもこの無意識層は単なる象徴として架空のものではなく、実在する以上に余りにも「現実的」なものなのだとする、ダレルの描くアレキサンドリアはまさにその集合的無意識界にも指針が届いているという点で、ユングの無意識の概念の具現化にむしろ近いものとも言えよう。グロデックは自らの「It」をユングのように拡大させる可能性を秘めたまま、その守備範囲をあくまで特定の個人の「It」に固執し続けた。だが、ダレルはアレキサンドリアの創造を通じて両者に橋を架け、作中人物をことごとく包摂することで「It」を敷衍させ、集合的無意識世界への昇華を試みたのではなからうか。依然憶測段階に止まるこの比較研究には、今後詳細に検討される余地を残していることは言う迄もない。だがそれにしても、グロデックの「It」やユングの集合的無意識の概念との類似性を多分に孕みながらも、『カルテット』のアレキサンドリアは偉大な銘記すべき芸術的創造であり、紛れもなくダレルの独創そのものであることには変わりがない。畢竟彼の真の創意はその虚構都市に帰属するひとつの目的にこそ依拠しているからである。それこそダレルの目指す「統合的世界」(Heraldic universe) への接近であり、その世界への出発こそダーリーがまた作家として成熟する契機をも暗示しているのである。「……そうなんだ、ある日、僕は震える指で四つの言葉(四つの文字! 四つの顔)を書き留めていることに気がついた。この世界が始まって以来、物語作者は全てこの言葉で聴衆の注意を惹くために、己れと言うささやかな存在を賭けて来た。それは成熟した芸術家という昔ながらの

物語を予告しているに過ぎない言葉だ。僕は書き付けた。『昔、ある時……』と。全宇宙が親しげに僕をこずいたような気がした<sup>61</sup> 因に、この『クレア』の最後の一節は、ダレルが1936年にミラーに宛てた書簡で自ずからの創作姿勢を始めて告白した「当の作家自身さえも畢竟、統合的存在と化すに至るまさにそうした創造的瞬間……」<sup>62</sup> という文句にも見事に符合し合っていることは今更言う迄もないであろう。

ところで、『カルテット』での「統合的世界」の展開に関するダレルの発想が、かつてのアレキサンドリアンであったプロティノスの影響にも多分に負うて押し進められたと考えることもそれなりに当を得ていると思われる。プロティノスは人間の最終的な目標である、神と自己についての認識への四段階に亘る昇華過程を説いている。<sup>63</sup> プロティノス流の認識論に従えば、それぞれの認識段階が人間の精神の四つの能力に対応していることになる。つまり、感覚、想像力（プロティノスの場合は記憶能力とも関わっている）、理性、そして自己認識（プロティノスの場合は創造性とも関わっている）。そうすると、『カルテット』の各巻がまたそうしたプロティノ斯的昇華過程の段階と多分に照応し合っていることは明らかである。第一部は官能的なジュスティーンを許容するアレキサンドリアへのダーリーの感覚的な印象を強調することで、その第一段階である、感覚への昇華を意図している。第二部はその街に纏わる様々な記憶の記録に力点が置かれていることで、プロティノスの第二段階を表わすことになる。第三部は三人称による客観小説として、つまり理性によるその街の経験の冷静な配列を重視することから第三段階に相当する。そして最終巻については、その街を通じて自己認識への昇華をこそその本質としている点で、それもひとつのパロディーたり得るものである。ダレルはグロデックの『It』に関する書物』(*The Book of It*, 1923)の序文の中で、「全ての道は形而上学に通ずる」(All paths end in metaphysics)<sup>64</sup> と述べているが、それはまた『カルテット』にみられるそうしたプロティノ斯的昇華過程にそのまま当て嵌まる定

義でもあろう。そして、そうした昇華段階を歩む作中人物たちが形而上的隠喩の光源として様々な波長を投げ掛ける虚構都市、アレキサンドリアに収斂され、混然一体と融合し合うことになるのは既に述べた通りである。

注(1) Lawrence Durrell, *Justine*, Faber and Faber, London, 1957, p. 100.

(2) George Wickes, ed., *Lawrence Durrell and Henry Miller-A Private Correspondence*, Faber and Faber, London, 1963, pp. 363-364.

(3) Ambrose Gordon, Jr., *The Alexandria Quartet* rehearsed, in *Six Contemporary Novels*, ed. William O.S. Sutherland, Jr., The University of Texas, 1962, p. 20.

(4) Lawrence Durrell, *Balthazar*, Faber and Faber, London, 1958, NOTE.

『カルテット』の枠組としての「時空連続体」(‘space-time continuum’)と言った概念の導入により、物差しが規った寸法を持ち、時間が規ったリズムを有する慣習的な枠組を打ち壊す作業が、われわれ読者の意識内に一層「生きられた時間」を生み出すことになる。それは、空間の設定をも時間の機軸の上で捉えることで、作中人物各々の視点それ自体がそのまま物語の内容となるような類いの小説に近付けることが作者の狙いとしか言いようがないものであろう。『贋金づくり』(*Les Faux-monnayeurs*, 1926)でのジイド(André Gide, 1869-1951)、と同様、ダレルも『バルタザール』の巻頭に書き付けた NOTE で『カルテット』の創作要点に立ち入っている。それは次のようなものである。『カルテット』の第三部迄の各巻はそれぞれ同一時間内に起きた出来事を空間的に相対化したものである。第二『バルタザール』が第一部『ジュスティヌ』の世界を注釈し直すことで相対化し、第三部『マウントオリブ』がさらにそれらの世界を重ねて相対化することで、同時に一切を因果律の枠組に閉じ込めてしまう。というもの、政治的スリラーの世界とも言える『マウントオリブ』は唯一の三人称形式による「客観小説」であって、第一部や第二部の語り手(ダーリー)をも一挙に対象へと変身させる力を有しているからである。つまり、『カルテット』の最初の三部迄は夥だしい数の「手記」、「回想記」、「日記」、「注釈冊子」、「書物の断片」等と言った注釈的資料の続出のため絶えずフィード・バックを強いられ、再検証され修正されてゆく反復的情景から成立している。丁度、三枚の重ね合わされたフィルターが互いに不必要な光を消し去って、対象の形をくっきりと印象付けるのを競い合っているかの如くである。そして、『マウントオリブ』の実体的な世界もやがて、第四部『クレア』がその「時間」と言う要素でさらに重ねて相対化し、第三部で行使した因果律から作中人物をいっせいに解放してしまうことになる。ダレルは四作を同時にではなく、連続

して発表したことで作品の意図が損われたと冗談を飛ばしているが、『カルテット』は四作全てが同時に頭の中に配置された時に始めて、ひとつの完全な画像を構成する一連の部分画から成り立っていると言ってよいのである。さらに、立体鏡的とも多角形的とも呼ばれるこの構成を了解するための指針として、『カルテット』に登場する謎の詩人パースウォーデン (Pursewarden) が書き残した「手記」が『クレア』の中に存在するため、われわれ読者の側からすれば『バルタザール』の巻頭の NOTE にこれを補って読むことで全体の絵解きが一層明快なものに思われてくる。

- (5) Ambrose Gordon, Jr., *The Alexandria Quartet* rehearsed, in *Six Contemporary Novels*, ed. William O. S. Sutherland, Jr., The University of Texas, 1962, p. 21.
- (6) Carl Bode, *A Guide to Alexandria*, in *The World of Lawrence Durrell*, ed. Harry T. Moore, E. P. Dutton, New York, 1964, p. 214.
- (7) Lionel Trilling, *The Quartet*, in *The World of Lawrence Durrell*, ed. Harry T. Moore, E. P. Dutton, New York, 1964, p. 61.
- (8) V. S. Pritchett, *The Living Novel*, New York, 1964. p. 304.
- (9) Ortega y Gasset, *The Dehumanization of Art and Other Writings on Art and Culture*, Garden City, New York, 1956, p. 92.
- (10) Lawrence Durrell, *Lawrence Durrell Answers a Few Questions*, in *The World of Lawrence Durrell*, ed. Harry T. Moore, E. P. Dutton, New York, 1964, p. 159.
- (11) Lawrence Durrell, *A Key to Modern British Poetry*, The University of Norman Oklahoma, 1952, p. 32.
- (12) Alan Warren Friedman, *Lawrence Durrell and The Alexandria Quartet*, The University of Norman Oklahoma, 1970, p. 331.
- (13) Eleanor H. Hutchens, *The Heraldic Universe in The Alexandria Quartet*, in *Critique* (October), The University of Calagary, 1962, p. 61.
- (14) Alan Warren Friedman, *Lawrence Durrell and The Alexandria Quartet*, The University of Norman Oklahoma, 1970, p. 329.
- (15) Lawrence Durrell, *Justine*, Faber and Faber, London, 1957, p. 36.
- (16) D. H. Lawrence, 'The Spirit of Place' in *Studies in Classic American Literature*, Penguin Books, 1975, p. 12.
- (17) *Encounter*, XIII (December), London, 1959, pp. 66-67.
- (18) G. S. Fraser, *Lawrence Durrell*, A Study by G. S. Fraser, Faber and Faber, London, 1968. p. 44.
- (19) George Wickes, ed., *Lawrence Durrell and Henry Miller*-A Private Cor-

respondence, Faber and Faber, London, 1963, p. 201.

(20) *Ibid.*, p. 201.

(21) Lawrence Durrell, *Justine*, Faber and Faber, London, 1957, p. 100.

(22) *Ibid.*, pp. 100-101.

(23) Lawrence Durrell, *Justine*, Faber and Faber, London, 1957, p. 11.

(24) George Wickes, ed., *Lawrence Durrell and Henry Miller-A Private Correspondence*, Faber and Faber, London, 1963, pp. 202-203.

(25) Lawrence Durrell, *Justine*, Faber and Faber, London, 1957, p. 194.

(26) *Ibid.*, p. 194.

(27) Lawrence Durrell, *Balthazar*, Faber and Faber, London, 1958, p. 19.

(28) *Ibid.*, p. 19.

(29) 古典的の三一一致の法則に換わる枠組として、アインシュタイン (Albert Einstein, 1879-1955) の「相対性原理」(relativity proposition) に基づく「時空連続体」(space-time continuum) を選び、それを小説に採用したと称するように、『カルテット』の一作一作にあってジュスティーンは次々に目まぐるしくその姿が変貌してゆく。第一部『ジュスティーン』の中では彼女は、作家を志しているものの今は無気力で徒勞な日々を送っているイギリス人の文学青年ダーリーの目に映じた激情的な恋人であり、その夫、ネシム (Nessim) は表面的な冷静さのうちにも激しい嫉妬を秘めているように思われる薄気味悪い存在として描かれている。だが、第二部『バルタザール』では、ジュスティーンは実は絶えず苦悩に苛まれている情熱的なイギリスの小説家、パースウォーデン (Pursewarden) を愛していて、嫉妬に狂うネシムの目を巧妙にあざむくためにダーリーをおとりに使っている狡智に長けた女として描かれる。さらに第三部『マウントオリブ』での彼女はエジプトにおける少数派であるコプト (Copt) 教会の将来のために、ユダヤ人と結託して中近東全域にまたがるパレスチナ独立運動を企てる政治的陰謀の使命感の中でのみ、夫ネシムと堅く結ばれている烈女として登場する。従って、ダーリーやパースウォーデンとの情事は英国諜報部や大使館に対するスパイ活動の一種に過ぎない。これら第三部迄はあくまで同一時間内に生じた事件の空間的な相対化であるが、第四部『クレーア』でさらに「時間」という要素で彼女は本論で述べたように相対化されるのである。また『カルテット』を通じて、ジュスティーンは二十世紀の前半アレキサンドリアに生きた悲惨と苦悩に病むユダヤ女として描かれているが、この「ジュスティーン」(Justine) という名前自体、サド侯爵の同名の作品に由来していることから、文学に想を得た作中人物であることも考えられている。さらに、この女性は目に見えない手に導かれて世界中に安息の地を求めて彷徨うが、永遠にその地は与えられないあの「さまよえるユダヤ人」(the wandering Jew) の元型的イメージで

もあり、またあのギリシャ神話のアスタルテたちのような神話の人物にも比較される。

- (90) この場面はネシムの指導するコプト教徒の陰謀で客死する兔唇の弟、ナルーズ(Narouz)の死後のエピソードである。それはこの野生児の慕っていた女流画家クレアが、生前彼の愛用していた鉢に水中で偶々片腕を射抜かれることによって、その事故がそのまま彼の愛の成就にも繋がると言ったグロテスクで凄まじい情念の形象化と考えられる。
- (91) Lawrence Durrell, *Balthazar*, Faber and Faber, London, 1958, p. 11.
- (92) Lawrence Durrell *A Key to Modern British Poetry*, The University of Norman Oklahoma, 1952, p. 30.

ところで、『カルテット』のこうした主観的視点を考える上で、ダソルがアインシュタインの「相対性原理」から利用出来る最底の近似値的な内容だけを都合よく抽出していることが『現代詩の鍵』に簡潔にうかがい知れる。その第一点は「時間」に対する観念の転換である。観察者が二人いて、同時に同位置から同じ対象物を見たとしても、同速度で行動していなければ得られた対象像は一致しないと言うのである。ここに「時間」が持続の観念から、対象像を規定する一要因と化したことがわかる。その第二点は、観察者と対象物との関係である。つまり、観察者の諸条件によって、その対象物の状態に変化を与えずにそれを観察することは不可能だと言うのである。これは、従来の観察者の意向に関わりなく客観的な存在として認められていた物質の概念をも塗り変えたことになる。この観点に立てば、観察者が得る対象像は常にその観察者=対象物の合体とした像でしかないと言うのである。つまり、ある対象物を観察する場合に、観察者が得る対象像は主観的にならざるを得ないことになる。そして、この「時間」の概念と「空間」が合体した世界像を「時空連続体」(space-time continuum)とダレルは名付けて『カルテット』の構成上の枠組としたのである。

- (93) Lawrence Durrell, *Justine*, Faber and Faber, London, 1957, pp. 12-23.
- (94) もっとも『カルテット』を通じて、他にもダーリー、アルノティ(Arnauti)、バルタザール、キーツ(Keats)等の作家、もしくは作家志望者が登場するのがこの作品の特徴とも言える。特に「財布の番人」と異名を取るバースウォーデンは半ばバイロンを想わせ、またニーチェ流の警句表現を振り撒くことで、自ずからを「古代秘密結社ジョーカーズの一員」(a member of that ancient secret society-the Jokers!)に喩え、『神は諧謔家なり』(*God is Humorist*)という苛烈な大作を世に残して自殺する。その意味で、自ずからはイギリスの外交官でありながら、唯一の大成した作家として『カルテット』では存在しているが、他の作中人物たちに対してはユングの「老賢人」(a wise old man)的な精神上的の指導的役割を果たす一

面もうかがえる。

- (35) Lawrence Durrell, *Balthazar*, Faber and Faber, London, 1958, p. 209., consequential data (a).
- (36) Lawrence Durrell, *Justine*, Faber and Faber, London, 1957, pp. 11-12.
- (37) Lawrence Durrell, *Balthazar*, Faber and Faber, London, 1958, pp. 37-38.
- (38) Lawrence Durrell, *Justine*, Faber and Faber, London, 1957, p. 55.
- (39) 『カルテット』を常に賑わせている「仮面舞踏会」(masquerade)や「祝祭」(feast)はこの上ない熱気が膨脹を孕んで、反日常的な生を思う存分謳歌している。特に中でもそのスコビーことエル・スコブ (El Scob) の「祝祭日」を盛り立てる怪奇な行列の光景には、われわれ読者の網膜を焼き尽くすほどに、原色の限りなく豊かな音楽を思わせるようなイメージの饗宴を伴っていると見えよう。
- (40) Lawrence Durrell, *Justine*, Faber and Faber, London, 1957, p. 100.
- (41) *Ibid.*, p. 35.
- (42) *Ibid.*, pp. 155-156.
- (43) Lawrence Durrell, *Balthazar*, Faber, and Faber, London, 1958, p. 88.
- (44) Lawrence Durrell, *Justine*, Faber and Faber, London, 1957, p. 9.
- (45) George Wickes, ed., *Lawrence Durrell and Henry Miller-A Private Correspondence*, Faber and Faber, London, 1963, pp. 189-190.
- (46) Lawrence Durrell, *Justine*, Faber and Faber, London, 1957, p. 12.
- (47) Lawrence Durrell, *Balthazar*, Faber and Faber, London, 1958, NOTE.
- (48) 『クレア』でその奇怪な愛の結末として始めて浮上してくるパースウォーデンの自殺の一件もまた『カルテット』全体を通じて変幻多彩な様相を提供してくれる。彼の自殺の原因は、『ジュスティーン』では自ずからの感傷的な自己不満の故だと解釈されていて、作家であることの誇りと現実での仕事の不毛さとの間に齟齬が生じ、人生に行き詰まりを感じた果ての行為ということになっている。その反面、彼にとって自殺への思いは作品に不滅の輝きを死後に迄残すことになるとする、一種のダンディズムに支えられていて、自殺はそのために採られた最後の果敢な演技だとの見方が『バルタザール』ではなされている。それでも、この二作では彼の自殺は本質的には依然として、不可解な謎の部分をかなり残している。ところが、『マウントオリヴ』になると、事態はもっと深刻になり、ネシムに対する彼の個人的な友情と外交官としての義務との板挟みを解決するために採られた必至の手段だとされる。ネシムの企てている英国政府に対する近東での陰謀が突如発覚したためである。従って、パースウォーデンにとって、自殺は自ずからの名誉を保つ窮余の方策である。ところが『クレア』に至って、彼の自殺の究極的な理由が始めて明らかにされ、妹ライザとの近親相姦愛の痛ましい結末と考えられる始末である。ライザ

との間にはひとり娘さえ出来ていたのに理想の男性マウントオリーブに出逢ったことを知らせる手紙がきっかけとなって、パースウォーデンはこの局面に耐え切れず、それが彼女への最高の結婚祝いだと見栄を張って自殺を計るのがその真相と言うことになっている。

- 49) Lawrence Durrell, *Balthazar*, Faber and Faber, London, 1958, p. 193.
- 50) Lawrence Durrell, *Justine*, Faber and Faber, London, 1957, p. 23.
- 51) *Ibid.*, pp. 167-168.
- 52) *Ibid.*, p. 16.
- 53) *Ibid.*, p. 11.
- 54) Lawrence Durrell, *Balthazar*, Faber and Faber, London, 1958, p. 19.
- 55) Lawrence Durrell, *Clea*, Faber and Faber, London, 1960, pp. 9-10.
- 56) *Ibid.*, p. 246.
- 57) Lionel Trilling, *The Quartet*, in *The World of Lawrence Durrell*, ed. Harry T. Moore, E. P. Dutton, New York, 1964, p. 57.
- 58) Georg Groddeck, *The Meaning of Illness*, The Hogarth Press, London, 1977, p. 19.
- 59) 今世紀の半ば迄アレキサンドリアに生きた詩人で、彼の唱う「アレキサンドリア」もまた異様な存在感を『カルテット』の中で発揮している。彼は「その街の詩人」や「老人」と言った呼称で登場するが、その街に纏わる歴史的事件を多く詩の題材に選んで、人間の存在と不死なるものの関わりについて高らかに唱ったと言われている。
- 60) 河合隼雄著、『ユング心理学入門』、培風館、1975。
- 61) Lawrence Durrell, *Clea*, Faber and Faber, London, 1960, p. 246.
- 62) George Wickes, ed., *Lawrence Durrell and Henry Miller-A Private Correspondence*, Faber and Faber, London, 1963, p. 23.
- 63) 田中美知太郎編、『プロティノス・ボルピュリオス・ブロクロス』、中央公論社 [世界の名著]、1979。
- 64) Georg Groddeck, *The Book of the It*, Vision, London, 1979, xviii.