

言葉の充溢・言葉の虚ろ

—ルイ・ルネ・デフォレの作品に関する小論—

柿内達男

ジョルジュ・パタイユとモーリス・ブランショとが、それをめぐってひそかに語りあい、ルイ・ルネ・デフォレに注目することになった、そして、短篇集「子供部屋」が、一九六〇年の批評家大賞を受賞するまでは、ほとんど無視されていた、さらに、デフォレのその後の作品を決定づけることになった「おしゃべり」という物語は、次のような印象深い書きだして始まる。

くぼくはよく鏡に眺め入る。自分のまなざしになにか悲愴なものを見つけたのですが、いつもぼくの最大の望みだったから。(……)他人とはちがうというこの感覚、ぼくはそこに高揚感の主要な源泉を探ってきた。だが、そんな自惚れがすこしくなってしまういまは、自分があらゆる点で月並な男だという事実を、どうやって見ないですませよう。ぼくはいま、こう書きながら顔をゆがめている。>¹⁾

この語りだしからして、早くも、私たちは、いわば鏡の中の世界に誘いこまれるかのような不安に襲われることになる。というのは、これから先のおしゃべりの全てが、饒舌な男である話者が、鏡に向かって延々と続けるモノログでしかないとしたら、私たちは、それに耳を傾ける必要はない筈なのに、何故、彼は鏡に向かって喋っているか、少くもそのように見え、或いは不特定多数の他者に向かって喋っているようにみえないのか、と当然な疑問を抱く時から、私たちは、作品の外側に、いわば傍観者のように、安心して位置していることができなくなるからである。一方、私たちのこうした不安とは別の不安が、饒舌な男の側にも、たぶん、あるであろうことに、私たちは気づくことになるのだ。即ち、男の方では、自分のおしゃべりが単なるモノログでしなくなることを避けようとしている、単なるモノログに終らせまいとしていることに気づくのだ。要するに彼は、聞き手を求めているわけだ。だが、どんな聞き手を？

くぼくとしては、どなたかが光栄にもぼくに注意の眼を向けてくださると思えれば、もうそれでめでたしめでたし。どなたかって、いったいだれがだって？だれでもいいですよ！どなたかおひとり、退屈のあまりすこしぼうっとしている読者おひとりだって結構。>²⁾

読者は、こうして、おしゃべりの聞き手に擬せられるわけだが、そんな読者の存

在にしる、饒舌な男の側では、絶対に確信しているわけではなく、むしろ、そんな読者はいないか、もしくは、いなくなってしまうのではないか、という危惧を常に抱いているらしい、ということ私たちは留意するようになる。それに、仮読の読者とは、話者の鏡の中の分身、或いは、話者の、或る種はやましい意識の人格化されたものではないか、と疑うことだってできるのだ。

どんな読者も、本の前で、自分では話すことなく、作品の理解だけを求めて、じっとしていることだけを要求されている。たいていの文学作品は、そのことを、何よりも読者の存在を、自明の、暗黙裡の前提とし、その前提の上に立って安心して書き進められる、ということ私たちは当然のこととして受け容れている。ところが、「おしゃべり」という作品は、そうした自明とも思える前提の存在を信じていないから、もともと拠って立つ基盤を持っていない。読者は、仮に存在するとしても、一つの堅固な人格としてでなく、或る任意の、何かを聞きとる能力ぐらいにしかな想定されていないのだが、それでも、作品を支えることが、読者の側に要請されている。だが、それにみあった権利、読者の側の自由な参加や、異議申し立てが認められているわけではなく、やはり、従来の作品における場合と同じように、黙って聞いていることだけを要求されている。

それでは、そもそも饒舌な男は、何を語りたがっているのだろうか、或いは、語るべき何かが、はたしてあるのだろうか？

彼は、第一部において、二つのエピソードを語っている。その一つは、海の近くの断崖の上で経験したことであって、彼は、そこで、特殊な至福感を味わい、そのことが、彼に何かを話したいという強い衝動を与えるのだが、彼の側には、全く何も話すべきことがなかった、と語られる。もう一つは、ダンシング・ホールでの経験である。彼は、そこで、魅惑的な若い女性に惹かれ、彼女の同伴者の怒りをもものともせず、彼女を踊りに誘い、それから何か飲み物をとる。彼は、自分の勝利に酔い、女性との表面上の相互理解らしきものにひどく気持が高揚して、饒舌を氾濫させるのだが、実は娼婦でしかなかった女の、あざけるような笑いの爆発によって、饒舌は突然に中断されてしまうのだ。

ここで、仮に、エピソードの真実性を信じるとするならば、それらに共通していることは、気持の特殊な高揚に、あふれる饒舌の高揚を重複させようとする願いと、その急速な失墜、願いの実現の不可能性ということである。エピソードの内容が問題なのではなく、表現し難い気持の高揚を捕捉し得ない、饒舌な言葉の無力さへの嘆きが、そこに、うかがえるのではないだろうか。

第二部では、ダンス・ホールから、偽りの高揚を恥じ、自己嫌悪を感じつつ、彼は逃げ去り、凍てついた街路を彷徨^{さまよ}う。その際、彼は誰かにつけられていると確信しているのだが、公園へは行っていくと、そこで、案の定彼をつけてきた男、彼がホールで侮辱した男に殴りつけられる。彼は、一種の罪のあがないをせんとし、と言うより、自己を罰するかのようになり、打ちのめされるがままになり、意識を失う。我に戻った彼は、近くの神学校から流れてくる歌声を、ふと耳にする。その歌声は、彼に子供時代への郷愁を呼びさますばかりでなく、心慰まる感覚につつま、感動させ、激しい浄福感を抱かせるが、それが頂点に達したかにみえる時、彼の叫び声が、そうした第二のエピソードを急激に終結させる。

＜もう結構だ！ぼくはむせび泣きながら叫んだ、もう結構だ！あんな歌を聞いたあとで、口を開く気になんかなれるものか！＞³⁾

ここでもエピソードの内容が問題ではなく、饒舌に対する懲罰の後に、まるで救済のように、言葉を使って何かを語ろうとするあがきに対する一種のあがない、言葉によるあがきからの超越のように歌声が訪れる、という点が重要であろうと考えられるのだ。

だが、第三部において、実は、これまでに述べられたことは、全部でうちあげ、純粋な虚構であり、これまでの滑稽で無益なモノローグは、読者をペテンにかけ、その後、そのペテンをとく楽しみを味わうためにあった、と男が告白する時、全ては無に帰し、彼の饒舌は、具体的なことは、何も語っていないし、伝えるべきどんなメッセージも持っていなかったかにみえる。

だが、この時になって、これまで留保されていた疑問のいくつかは、わき上ってくるのだ。まず、饒舌な男は、自分は単なるおしゃべりにすぎないと何度も言い、他のことは何も語っていないとみえるとしても、何故に、読者に媚びてみせたり、自分自身への嫌悪のそぶりを示してみせたり、自分のしてきた話をどんでん返しさせて、読者を欺いたり、嘲弄したり、挑発したりして、彼のおしゃべりを最後まで聞いてくれるように、聞き手の注意をひきつけておくことに必死になってきたのか？読者の存在が、最後まで信じられず、常に、その存在の幻想をかきたてながらでなければ喋り続けられないとしたら、そんな幻想を可能にする、饒舌な男が読者に強いる共犯関係こそが問題になるのではないだろうか？共犯関係という、いわば隠微なコミュニケーション、少くもコミュニケーションの幻想を得ることで、饒舌な男は、一人で鏡に向かって話し続ける孤独で、狂ったピエロの役割から解放され、救われることになり、その点に、饒舌が得るに至る一つの意義を認めようとするのか

もしれない。鏡は、他者の代りとなり得ず、彼の孤独を写しただけだから。⁴⁾

だが、もし彼の饒舌の主要な目的が、自分を解^{わか}ってもらうことにあるとしたら、それに、実際、彼はそのことを願っているようにみえ、

< — 理解される、これはぼくにとって愛^あされるっていうのと同じことなのだから — >⁵⁾

と言いさえするのだが、何故、彼は、卒直に自己を語ろうとしないか、語ることができず、告白の不可能性を最初から表明しながら、自己の個人的な思い出と関わっているように思えるエピソードを語ろうとし、決して断定的な言い方ができず、自分が語ったばかりのことに疑惑をさしはさもうとするのだろうか？そして、自分の立場が危うくなると、これまでの全てを否定し、自らが願った共犯関係を清算しようとするのだろうか？彼が、これまで自分の述べてきたことは全部嘘だったのだ、と言う時に、私たちは、それを、額面通りに、素直に受けとることができるだろうか？

おそらくは、問題の一つは、話し手と読者との間で、双方に不信があるということにあると考えられるのだ。饒舌な男が読者の存在に確信が持てない以上に、私たちの方でも、彼が誰なのか、要するに何が語りたのか、見当がつけられないのだ。彼が、彼自身にとってのみ重要なのではないかと危惧しているようである打明け話をしたがっていることは、漠然と感じとれても、彼が、その真実性を信じさせようとすればするほど、かえって、彼の存在が疑わしくなり、一人称で語る彼の<私>は、非現実的となっていく。私たちの関心をつなぎとめんとして、境界の定かでない嘘と真実の間を往来しているうちに、彼にとって、彼の<私>が、あやふやになるのであろう。それは、ブランショが指摘しているように、

<その私自身が、彼自身にとって、既に寓話であるから>⁶⁾

であろう。彼の<私>が、虚構と化しきったかのようなのだ。一つには、自己を語ろうとした彼が、こんな危険に陥ることになるのは、話し手と聞き手、ないし、読者との間にあった、従来からの暗黙裡の約束ごと、信頼感（たとえ、話し手を批判するとしても、確かな対象に向って批判ができるという信頼感）が、失なわれているからであろう。このことをより良く理解するには、饒舌な男とは全く対極に位置する、誠実に語りさえすれば、自分は解ってもらえるだろうと、素朴に信じて、「告白」を書いたルソーの例を想起すればいいだろう。

彼の<私>が、読者にとって、いつまでたっても把握しえないのは、彼が彼のことを話すのに、彼の言葉でもってしても、その提供された言葉で、彼の像を組み立

てることは読者に委ねられているのだが、読者がそうしようとしても、提供された言葉という素材は、あまりに不安定で、信用のおけないものだから、もともとそうすることが不可能だからであろうし（この点については、^{のち}後にも触れてみよう）、彼の方でも、表向きの言い分にもかかわらず、言葉で自分を描くことの愚かさを知っているのに、自分が解ってもらえるなどとは最初から信じていないからであろう。

さて、次のような疑問だっている。饒舌な男が話すのは、人に理解してもらいたいからでなく、彼自身が言うように、

く ―ちがいますよ、話すために話す、それだけのことさ、きみたちだって、朝から晩まで、それしかしていないでしょう？ なにも猫だけは話してるわけじゃないでしょう？ 作家だって書きたいから書く、それ以外になにか理由があるかね？ >⁷⁾ おしゃべりそのものが自己目的であると認めるとしても、読者をひきつけるために彼のとるあらゆる術策を含めて、何故、彼は、そのことに陶醉できず、常に、やましさを引きずって喋るのだろうか？ 彼自身が、饒舌への欲求を病的なものと感じ、他者からの批難を意識し、ないし、予想しながら喋らずにおれないのだろうか？

おしゃべりすることが話すことですらなく、言語活動の恥部であり、おしゃべりをする人間は、何かを明確に語ることはなく、常に一つの話題から、もう一つの話題へと移り、従って、話すことに責任を感じることなく話すのだから、実は、限りなく黙っていることに近いからかもしれない。おしゃべりの中の言葉は、言葉以前の言葉であって、軽蔑にすら値いせず、おしゃべりすることが、誰に対してそうしてもいいものであるがゆえに、かえって、誰に対しても話していないことになり、おしゃべりする者を、いつのまにか、無名の存在とするからかもしれない。しかし、だからといって、読者の側から、それは単なるおしゃべりにすぎないと言って、饒舌な言葉を、いかなる言葉の権威で批判することができるのだろうか？ いかなる言葉のテロルによって、饒舌な言葉に沈黙を強制できようか？

饒舌な言葉は、そう思われているように、無力である、のではないかもしれないのだ。その存在すら確かでない、饒舌な男から出た言葉は、その存在も確かでない不特定の読者の方に向うか、向うようにみえて（作品は、本という物質の形で区切りをつけるとしても）、始まりも終りもないかのようであり、その流れに入り込んだものが、自分の意志ではそこから出ていくことができないかのようになり、時に、その饒舌の流れに呪縛されるように感じるのは何故だろうか？ 単なる量の変化が、ついに質の変化となることがあるように、饒舌の余剰が、例えば「おしゃべり」第二部の終りに近い部分にあるように、啓示を与える歌声に近づく至福の状態をかい

まみさせることもあるのではないだろうか？ 饒舌な言葉の中の、或る可能性を利用すること、これもデフォレの作品の本質的関心事と思われるのだが、この点についても、後に再び触れることにしよう。

第三部で、全てが無に帰するかにみえる、即ち、第一部、二部の虚構が全て覆えされるかにみえることについては、まだ疑問が残っている。第三部という新して虚構（このようにデフォレの作品は、虚構を二重のものにすることで、一種の眩惑を与えるという特徴を持っているのだが）に出てくる〈私〉は、第一部、二部の〈私〉とは、違うようにみえるのだが、もし違うとしたら、どのように違うのだろうか？ これまでの虚構を解き明してみせる、いささか偽悪的なポーズをとる饒舌な男の正体が、第三部で明らかになるのだろうか？ 彼は、こう言うのだ。

くところがかくいうぼくは、ひとりの人間なのか、亡霊なのか、それとも無なのか、完全になにもものでもないのか？ こうやってきみたちを相手に長々しくおしゃべりをしてきたために、ぼくはいくらか実体を備えてきたのか？ ぼくには舌以外の器官があると、きみたちは思うのだろうか？ このぼくと、いまこれらの文字をつくりだしつつある右手の所有者とを同一視することができるのだろうか？⁸⁾

語り手である饒舌な男と、その饒舌を書きとめる右手の所有者とが同一人であると断定はできないかもしれないが、違うとしたら、その右手の所有者とは、作者デフォレのことだろうか？ だとしたら、作者は、饒舌な男と、どのように関わっているのだろうか？ 虚構の作品においてよくあるように、人物は、作者の秘められた願望を任^{まか}せて動く分身でしかないのだろうか？ 何らかのやり方で、伝記上の事実を調べることができるとしたら、そんな作者の伝記上の事実が、どう作品に反映しているのだろうか？

話し手と聞き手との約束ごとが失われた時には、話し手と作者との関係も、どこまでいってもあやふやであり、仮に、作品の中に作者を探せるとしても、読者の側で、〈これが、おまえだ〉と言っても、そんな断定をあざ笑うかのように、作者は、亡霊とも化した、喋る声そのものとも化した饒舌な男と共に、虚構の中に姿をくらすのではないだろうか。

一九四六年に「おしゃべり」を発表した後、デフォレは、十年ないし、それ以上の年月をかけて、彫琢を重ねたと考えられる、たった四篇の短篇を仕上げ、「おしゃべり」にある問題を再びとりあげ、深めようとしている。私たちも、未解決にしてあることを検討する作業を、先ず、「鏡のなかで」という作品を語ることから始めよう。

「鏡のなかで」においても、中心に位置しているのは鏡である。物語の前半部では、ルイズの兄を訪ねてくるレオナルドという人物と、ルイズとの、一種の室内劇が写し出され、そこに写る像を、実は、その室内劇の書き手である少年がのぞきこんでいるのだが、後半部になると、鏡は、その少年と、室内劇からぬけ出てきたかのように見える彼の従姉とのやりとりを写すことになる。

前半部では、沈黙の裡に閉じこもっているルイズの兄と、そんな彼にただ逢いたいからなのか、それとも、彼に口を開かせたいためののか、毎日通ってくるレオナルドと、そんな彼の試み（試み、ということにしておこう）を皮肉な調子で、しかも、何故かしら不安を抱いて見守るルイズとが、その試みをめぐって口論しあう。

だが、その間、彼らをしてそのようにさせている、彼らの共通の関心の的になっている、沈黙を守っている人物は、彼らの話にしか登場せず、実在しているのかどうかも確かではないのだが、レオナルドの台詞の中^{もつ}では、ともかく、次のように紹介されている。

くおよそ友情という名に値するすべての友情の根源にあるあの相互的な意思疎通への欲求を、あれほど倒錯した意図から欺こうと熱中した人間は、かつてただのひとりもなかった！（……）彼がもっとも自己を閉ざした瞬間に、彼が求めているのは、たぶん、ぼくを彼のユートピアに帰依させること、純潔に沈黙した相互理解というユートピアに帰依させること、それ以外のなにものでもない……⁹⁾

「おしゃべり」における問題点の一つだったコミュニケーションの可能性ということを、ここでは、沈黙裡の相互理解というユートピアを仮設した上で、そんなユートピアを究極の目標とした上で、「おしゃべり」においては、物語の外に置かれた読者を、物語の中に組み込んだかのように見える人物である、ルイズとレオナルドによって問題にさせようとしているわけである。

レオナルドは、言葉という媒介がなければ、人と人との間に、心と心の触れ合う関係は打ち立てられないと主張し、その言葉を用いて、逆説的にも、沈黙裡の相互理解を実現させようと試みるのだが、それに対し、ルイズは、彼は言葉の力を素朴にも過大評価していると冷笑するが、それでいて、奇妙にもその試みが気になってしょうがない。

レオナルドは、彼の試みが成功したと報告するが、誰も証人がいない以上、一方的に報告されたその成果の真偽を問われることになるが、訊問と応答という衝突の過程で、成果を疑うルイズの主張の方が優勢となるように見え、レオナルドも次

のように告白せずにおれなくなる。

<彼の沈黙に対しては、こうした真実ぬきのおしゃべりがぼくの唯一の手段、唯一の力なのです。だからぼくは絶望的にいきりたって、ろくろく考えもしないで嘘をつく、そんなときぼくは恥を恥とも思っていないけれど、嘘をついたってほとんどいつでもむなしい、じっさい、ぼく自身がぼくの口の発する嘘とほとんど関係がないので、嘘がまるでぼく自身の沈黙のこだまのようにして、またぼくへと舞い戻ってくるのですから。>¹⁰⁾

レオナルの最初の主張からするなら、彼は、言葉の無力さを認めたことによって、敗北したかに思えるし、ルーズの方は、言葉の非力さが、こうした告白で裏づけられたから、勝利をおさめたかに思える。

ところが、第二部においては、ルーズに擬せられた（少くも、そうだった）従姉が、室内劇の原稿の中に、自分に対する批難を読みとり、そのことを怒り、原稿にある言葉は歪んだものだし、会話も見当はずれに解釈されている、と言い張ることで、虚構を現実ととり違えると共に、逆説的にも、言葉の力を認めることになる。それに対して、言葉を媒介にしてコミュニケーションの成就を図ることを可能と考えるか、それを願うレオナルの立場に近い少年は、それにもかかわらず、狡猾にも、冷やかに、逆上している従姉に向かってこう言うのだ。

<ぼくらはぼくら自身の声を聞いても、だれの声だかわからないですよ！ぼくらの口にする言葉だって、発音したとたんに、もう忘却のなかへと消え失せてゆく。それほど言葉の効力というのは話をしているその瞬間の必要に結びついているのだし、その意味はぼくらの気まぐれな心の動きに結びついているものなんですよ！だからぼくらが忠実に復原された自分の言葉を見ると、心からその真实性を否定したくなるし、当然ぼくら自身の思考の偽造とも戯画とも見えるものに抗議の言葉を発したくなる。>¹¹⁾

だが、これで従姉の方が敗北したわけではない。彼女は、彼女を揶揄、攻撃しているだけかにみえる虚構を綴った原稿に、もう一つの、真の意図を解読してみせる。

<それはね、その舞台裏に身をひそめている人物というのは、秘密の目撃者と同一人で、つまりこれの著者なんだということ！（こう言いながら彼女は原稿をふりまわしていた。）私に伝達されたということで、これは、これ自身が物語っている危機に、真の解決をもたらしているのね！>¹²⁾

彼女の指摘は、的を射ているかにみえる。実際、前半部で沈黙を守っている人物は、少年の身代りであり、彼女に告発されることによって、現実性を獲得するかに

みえるし、孤独についての少年の固定観念を、彼以外の者の声によって表現しようとした意図、少年の分裂した意識が、見ぬかれたかにみえるのだ。だが、それにもかかわらず、こうした一種の謎解きによって、物語が完結してしまうわけではない。少年の真の姿を、悩みを写す一種の鏡の役割を果しているかにみえる室内劇の原稿である第二稿が、実は歪んだ鏡であって、実像を狂わせた映像を送り返しているかもしれないからだ。少年は、鏡に写っている像が、その鏡の中のもう一つの鏡にも写っており、さらにその鏡の中の別の鏡にも像っているという場合のように、限りなく、鏡の奥に自分の像を写しだそう、限りなく深奥に姿をくらまそうとするだろう。（ある語り手が物語を書いているのだが、その物語の中で、おそらくは語り手の投影されたものであろう人物が、もう一つの物語を語り、更に、その物語の中の人物が、もう一つの物語を語ろうとする、そんな限りなく続く入籠の構造にはまりこんだような幻覚の中で、読者を幻惑し、奇妙な錯乱を感じさせようとする。）

くしかし、にもかかわらず、ぼくは今夜、どうしても彼女に第三稿を委ねなければならぬ。はたして彼女になおも、ぼくがルイズと名づけたあの危険な亡霊からまなざしをそらすだけの力が残っているか、だれが知ろう、そして、ぼく自身も、いやぼくらは、およそ誰であろうと、すべて、ここにぼくらの亡霊が息づき現われてくるのをみれば……>¹³⁾

「鏡のなかで」においてみられるように、デフォレの人物たちは、現実の世界において果せぬ、他者による自己の確認、自己の実像の呈示といった一つの課題を、虚構の世界で解決しようとするのだが、また、実際、虚構の世界で解決しなければならぬのだろうが、あたかも、その解決は、虚構の向う側に持ち越されるか、或いは、虚構のてまえ、現実の世界にはね返されるかのような印象を、私たちに強く抱かせるのである。こうした印象は、沈黙を守るジョルジュという人物に口を開かせようと画策する子供たちが、逆に沈黙するようになると、子供部屋のように立ち聞きしていた人物（夢の中で、ジョルジュと自分を同一視する人物）が不安にかられ、

<彼が、既に疑っている彼本来の存在は、それを大声で言明しないなら、どうして確かめられよう？>¹⁴⁾

と言って激しく動揺するところで目がさめ（目がさめた人物とは、夢の中で彼の意識を、ジョルジュと立ち聞きしていた人物とに、分裂して投影していた人物と思われるのだが）、彼に話しかけてくる、現実の世界の子供の笑顔が、遠いところであって、不可解にみえるように感じる「子供部屋」という作品にも共通しているので

ある。

このように、コミュニケーションの可能性にまつわる問題が、常に変ることなく、未解決のままに残されたり、「鏡のなかで」の、レオナルド、少年、少年の従姉が、三者三様に、言葉の力について、場合によって、矛盾した姿勢を示し、それにまた、彼ら自身が発した言葉について、自分はそれと無縁だといひ、アリバイを証明しようとしたりするのには、少くも一つには、言葉が誰のものでもあるがゆえに、かえって、誰のものでもなくなっているからである、と考えられるのだ。仮に、一人の人間が、自分の口にする言葉、例えば、誠実という言葉であれ、孤独という言葉であれ、愛という言葉であれ、そんな言葉に、どれほどの感慨をこめようと、どれほどの思いを託そうと、そんな言葉に、はっきりと計ることのできないどんな幅や深さであろうと、他者に伝わる時には、一般的に、それらの言葉が持っている承認されているような意味内容（言葉を発した者からすれば、意味以下のものともなるであろうような意味内容）以上のものを伝えはしないし、言葉が発されたその時、その時に言葉がもっていた表情は消去され、いわば、のっぺらぼうの言葉となってしか伝えられないからだ。言葉が言葉自体の上に閉されてしまうので、言葉のからを、これが言葉だと受けとるか、受けとらずにいられないからだ。従って、言葉が、それを受けとる他者をまっぴらして完結しようとするものである場合、言葉は全く虚ろである。そんな虚ろな言葉が、積み重なっていけばいくほど、そんな言葉を口にする者の存在が、彼が言葉を口にする意図がどうであれ、その意図どおりにいなくなり、いつのまにか、虚偽、不誠実、韜晦の陰で見分けられなくなってしまふ。（「おしゃべり」における饒舌な男の場合のように。）

一方、言葉、そんな虚ろな言葉を受けとった者の側では、彼の自由裁量によって、言葉を、いわば作り変え、虚ろな言葉を発した者を窮地に落とし入れようとするので、言葉を発した者は、最初言葉にこめた願いに反して、あれは虚ろな言葉だった、と言って、言葉から逃げようとする。こうしたことが、際限なく繰返されるわけである。

こうして、コミュニケーションの成就ということにあたって、ピランデルロの人物たちが他者の眼差しに苦しめられるのに対し、デフォレの人物たちは、他者の眼差し以前に、虚ろな言葉という、つまずきの石にぶつかるわけである。

虚ろな言葉への恐れ、警戒心が、デフォレの作品で、どういう形をとってくるかみてみよう。先ず、「おしゃべり」における饒舌な男は、虚ろな言葉によるおしゃべりに自己懲罰を課すかのように、後からつけてきた男に殴られるがままになるし、

「おしゃべり」以後にでてくる人物たちも、かたくなに沈黙を守るようになる。「子供部屋」のジョルジュがそうであるし、「狂った記憶」の決然たる無言の行にはいる少年もそうだし、「鏡のなかで」のルイズの兄もそうなのだ。

では、そうした沈黙の行は、先にレオナルドが述べているように、沈黙裡の相互理解をめざすものなのだろうか？沈黙の行は、コミュニケーションへの倒錯した意図の表現なのかもしれない。しかし、それは、「子供部屋」、「狂った記憶」、「鏡のなかで」のいずれの場合にも、遅かれ早かれ、それを実行した者の手によって破られるということが、暗黙裡に前提されている場合にのみ、そんな意図となるにすぎず、それ自体で完結した意義を持つわけではない。沈黙の行は、言葉の虚ろと、それゆえに饒舌がはらむ危険への危惧を体験した人間が、言葉を使うことに禁欲的にならざるをえなかった結果であり、それと同時に、今さら不信を表明したところでどうなるものでもないから、言葉への不信を表現しているのではなく、そうした苦行を経て、言葉の力をとり戻させよう、言葉を甦生させようという願いを表現しているのだ。例えば、「子供部屋」において、子供たちが、ジョルジュから引き出すとした、

＜祈りのように悲痛で、心の叫びのように傲然たる、我々の無言に投げつけられる、彼の無言の中から自然発生的に生れてくる、＞¹⁵⁾

そんな言葉のきらめき、を出現させたいのだ。傷口から流れでてきているばかりの血のようになまなましい言葉、初源の言葉、それ自体で充実した歓喜の言葉を取り出したい、発見したいのだ。

すると、ここで、「おしゃべり」において、饒舌な男のおしゃべりが、その虚偽、皮肉、挑戦的態度から解放されるというか、読者に対して身がまえる姿勢を捨てる、おしゃべりを中断するかにみえる時のことが、私たちに思い出される。以前に言及した、きわめて激しい浄福感を味わった時のことである。そんな浄福感は、人間としては全く魅力のない少年たちの歌う歌声、

＜調和にみちた世界が — ぼくらがつくるその世界の模写など、どうあがいても結局いまいしい見せかけにすぎず、そんな模写とは比較を絶した調和にみちた世界がたしかに実在すると暗示するものすべてがそうであるように、醇化されつくした呪文＞¹⁶⁾

である歌声によって惹き起され、しかも、それは、「ダヴィデ詩篇」を歌った時に感じた少年時代の恍惚状態を連想させるのだ。

しかも、この「おしゃべり」の中の一エピソードにすぎないとみえることが、「狂

った記憶」において再びとりあげられ、拡大され、その体験の持っていたであろう意義が再検討されるのだから、それは、デフォレの作品が、それを中心として回転している、もう一つの軸であることが理解されてくるのだ。

「狂った記憶」において、一種の陶醉をおぼえる体験をした過去（もつとも、その体験がほんものであるかどうかは、確かでないのだが）を再現しようとする少年は、自から求めた受難のような沈黙の行の果てに、自己解放のための至高の飛翔を可能にする言葉を希求する。それは、歌声となって、不意に出現する。

＜沈黙の長期にわたる方法的な実践、ただそれによってしか獲得できぬとかつては信じていたものを、かれはいま、意外なことに、幾世紀もの歳月を経た讚美歌を媒介として、一挙に獲得しているのだ。神の栄光と被造物の脆弱さという陳腐な主題をうたうこの讚美歌、しかしかれはもはや脆弱ではない。そして神の栄光ではなく、かれ自身の栄光を、声をかぎり、ありあまるほどの強さで叫ぶ。＞¹⁷⁾

調和にみちた世界がたしかに実在すると感じる体験、そんな世界で得られるであろうような恍惚の体験に出逢うことを、デフォレの作品は、exploit（偉業）、もしくはそれに類する語で、しかも何度も何度も名づけようとする。（そんな語を引用、列挙することもできるのだが、差し控えておきたい。）そうでもしなければ、そんな偉業が、彼の記憶から消え去るばかりでなく、この世からも永久に失われてしまうかのように。

音楽によって、歌声によって惹起されるヴィジョンとの遭遇、名づけ得ぬ解放感の体験は、どうしても、ブルーストの作品の例、例えば、話者が、ヴァントウユの音楽を聴くことによって体験したことを想起せずにはおかない。ブルーストの話者は、理性を超えた、深い眠りのような安らぎに導く体験を、次のように、印象深く語るのだ。

＜ヴァントウユの音楽のなかには、このように表現できない^{ヴィジョン}幻影があり、それは見つめることも禁じられた^{ヴィジョン}幻影なのだ — なぜなら、眠りこむ瞬間にその幻影のこの世のものとも思えぬ魅惑の愛撫を受ける時、そのときすでに理性は私たちを捨てきって、目はひとりであわさり、表現できぬものを知るところか、目に見えぬものに接する余裕もなく、人は眠りこんでしまうからである。＞¹⁸⁾

デフォレの人物の体験は、確かに、「失なわれし時」の話者の体験に、いくつかの箇所類似していることを指摘することができる。ところが、「失なわれし時」の場合、そうした体験を誘発するものは、よく知られているように、音楽、ないし歌声に限られていないし、生きることは決して無意味ではないという啓示に結びつ

いていて、話者にとって一種の救済となる豊かな記憶を喚起し、更にまた、芸術の現実性を確認させ、芸術に関わることを、決定的に天職とすることにふみきらせる契機となるものである。（例えば……

＜芸術は人生同様に非現実的ではあるまいか。この七重奏曲にいっそう聞き入るにつれて、私にはどうもそう思われなくなってきた。＞¹⁹⁾

デフォレの人物たちの体験は、もっぱら、歌声の魅惑に触発されるのみであり、歌声とまつわる範囲でしか過去は想起されず、失なわれし時は決して見出されず、一時的にノスタルジーをかきたてるのみであり、救いとはなり得ない。「おしゃべり」の饒舌な男は、音楽が消えるやいなや、至福の世界への鍵という謎の解決を可能にしていたものも消えさるのではないかと^{おそ}われる。「狂った記憶」の少年の場合にせよ、歌の陶醉そのものとなる偉業に成功したことが一度しかなかっただけに、（ないしは、少くも成功したように思えたことがあったようだから）その瞬間と、そこに至る過去の過程を、かつて現実であったものよりは、一層現実的に、かつ、ただ過去のみ^に属するものよりは、はるかに現時のもの^とすることに苦しみぬくのであり、瞬間の再現という、本来の目的は、そこに至る苦しい作業の与える圧倒的に強烈な印象の前で、うすれてしまうかに感じられるほどである。

デフォレの人物たちのこうした体験の特殊性と、デフォレの作品におけるその意義を、より良く理解させる作品は、「あるオペラ歌手の華麗な瞬間」であると思える。

オーボエ奏者であった、たいしてみばえもしない男にすぎないモリエーリは、主役歌手の事故により、急遽、しかもみごとに代役を果してみせる。彼の愛人だと自称するアンナと、アンナの旧知であった私とは、舞台上のモリエーリと、その歌声に驚嘆し、陶醉しつつも、舞台を離れた場での、凡庸で、人を失望させる外見を持ったモリエーリとの間のあまりに大きすぎる隔離を、どうしても理解できない。アンナは、日常の場での彼を憎みきれないし、一方、彼の方でも、ありのままの自分ではない自分として受けとられ、かつ、愛されることに苦しむ。そんな苦しみをのがれるために計画されたのでもあるかのように、彼は、以前あれほど聴衆を陶然とさせ魅了し尽した、その同じ舞台で、大失態を演じて、もどどおりのオーボエ奏者にもどる。

「華麗な瞬間」の私は、初めてモリエーリの声を聞いた時、その声を
＜まるでもうひとつの世界から直截に変質もせず届いてくるような声＞²⁰⁾
と感じとり、（ここで、あの饒舌な男が、子供たちの歌声を聞いた時、調和にみち

た世界がどこかに実在する筈だ、と感じたことを、もう一度思い出してみることは無駄なことではあるまい。) 次に、「オセロ」が上演されている舞台に立ち会う。その時、モリエーリの歌声の秘密が鮮明になってくると同時に、デフォレの人物たちの体験の秘める謎の秘密は、私が次のように述べる時、漠然とであれ、明らかになるかのようである。

ところが事實は、かれの声に奇蹟にも等しい表現力があって、そのため言葉は余計なものとなり、ふつう歌劇においては筋の理解のため必要かくべからざるものである身振りやしぐさが、やや演技過剰と見えたのである。声それ自体が自律した言語となっていた、声それ自体がそこでは嫉妬の言語そのものであったのだ。>²¹⁾

歌声にある言葉、歌われる言葉は、自律したもの、自己完結しているから、それを受けとる他者の存在を必要としないから充溢しているのだ、ということが解されてくる。そんな充溢した言葉を口にする者は、そんな言葉の中に吸収され消えさるかのようになり、そんな言葉を聴くものは、いわば自己の外に投げだされるような感じにさせられる。充溢した言葉は、それを発した人間のものである筈なのに、人間から独立し、その充溢を、彼の意識のうちにしっかりとつなぎとめておくことができず、それを追体験してみることも困難か、不可能であり、ましてや、他者が、それを確かに受けとることも絶望的なことである。それほどに充溢しうる言葉が、その充溢を、即ち、自ら(自らの一様態、と言うべきか)を語ろうとする時、何故に無力な言葉と化するのか。デフォレの人物たちの苦悩は、そこに集中されていき、モリエーリの歌を聞いた後の私は、彼らの苦悩を代弁するのだ。

<その夜、堪えがたいまでに頭が冴えて眠れぬまま、私は、アンナの苦悩を、彼女の陶酔を、彼女の嫌悪を理解した。>²²⁾

彼らの苦悩の、少くも一因は、彼らが、言葉の、おそらくは瞬間的なものにすぎない充溢の中に、彼方を、調和にみちた世界という彼岸を過度に期待することにあるのだろうが、それこそ、「鏡のなかで」のルイーズが、レオナルドに対して言ったように、言葉の力を素朴に過大評価することに他ならないかもしれないし、それにまた、言葉の充溢というのも、とうの言葉によって確かめられない、言葉のトリック、常に言葉の虚ろに悩まされる人間の裡に、それゆえにこそ生みだされた幻覚かもしれない。言葉の充溢が、かいま見させるかにみえる彼方も、人魚の歌声が聞こえてきたように見え、その声に魅せられ、その声の方に近寄っていくが、実は大きな岩にぶつかり、船が難破するように、言葉がそこで難破する、不毛な言葉の荒野かもしれないのだ。言葉の充溢は、確かにそれがあるとしても、「狂った記憶」

の少年が、それに遭遇した時の感じを、〈恵みにあふれた不在感〉²³⁾ (bienfaisante absence) と表現しようとも、というより、そんないささかアンバランスな表現がなされるがゆえにこそ、或る名づけ得ぬ危険にさらされているようにみえるのだ。

それにしても、言葉の充溢と、言葉の虚ろという絶対に相容れない一組が、何故、無理やりにそうされているかのように、もともと一つのものである言葉の中で、シャム双生児のように一体になっているのだろうか？ 何故、言葉の充溢と言葉の虚ろの間に、定かな境界もなく、互いが、区別をいちいちつけるのも面倒になるほど、入れ替りあい、大きすぎる振幅の間を揺れ動くのか？

私たちは、一つの結論に近づいているようだ。コミュニケーションの、常に変ることなきあやふやさも、言葉が、時に、存在の歡喜を歌いあげる力、それ自体が充溢した驚異になり、時には、相互関係の虚偽の源、虚ろな外見となるのも、全ては、言葉の二重の戯れに由来し、デフォレの作品は、それをめぐって展開し、かつ、動揺させられている、という結論に。

それでは、デフォレの人物たちの偉業を語り伝えることを本質的な試みとしながら、それを虚しいものと断罪し、或いは、話さんがために話すのだし、作家は書かんがために書くにすぎないと言って、そうしたことを虚しい作業と認めつつ、それにひたむきになるといった悪循環から、デフォレの作品はぬけだせないのだろうか？

こうした疑問がどういう種類のものであれ、作品を扱っている問題がどのようなものであれ、或いは、かれこれの問題を扱っているようにみせかけようとも、作家において、最も問題となるのは、言うまでもなく作品の文章であり、それが、デフォレの場合、言葉の二重の戯れを造型化しているのではないだろうか。

そのことについても、作品の中に、一つの答が与えられているようだ。真に記憶すべき陶酔の経験を伝達しようとひたむきになっていたかにみえた少年が、手のうちを明かす、「狂った記憶」の終結部に、それがみられる。

〈他者のために、かれはここに、懐旧の情の描写を試みたのだ。(……)それを伝えようとする執念が、それを綿密に生き直そうとする執念に取ってかわってしまったのだ。かれが自分に課した仕事がかれをすっかり吸収しつくして、その結果、その仕事の動機となったのが何であったか、自分でも忘れてしまうほどであった。かれはこの仕事を、目的のための手段ではなく、目的にしてみました。〉²⁴⁾

〈厳密に言葉に属するものの領域のなかでのみ持続して効力のある想起技術を用いることによって、過去のうつろいやすい映像に新しい現実性をあたえること、言語の資源のすべてを汲みつくして、ただたんに、事実をその進行に即して可能なか

ぎり具体的に再現するばかりか、偶然それを読む読者をも、自発的な即興をまえにしているという幻覚、まさしく狂った記憶の想起作用にいわば積極的に参加しているという幻覚のなかに引き入れてはなさぬように試みること、>²⁵⁾

共に目には見えない、捕えがたい、本来話されるだけのものであって、記述されるものではない、言葉の充溢と虚ろとを、それらの振幅とを、目に見える形として、作品の枠の中にとりこむためには、作品の中にある啓示に読者を立ち合わせるためには、言語の資源のすべてを汲みつくした、巧緻をきわめた、緊迫感に満ちた文章の堅固さが必要だったのであり、それこそが作品本来の価値を決め、美学上の要請をかなえるものであろう。そして、こうした文章の堅固さは、ブランショも指摘²⁶⁾しているように、デフォレの作品の啓示の能力を生み出した、デフォレが作品を書くために耐えた、束縛(いたずらに自分の情念に流されることなく、何としても読者を虚構の中に引きずりこむ技巧を磨くために、言葉で、言葉だけで創りだされる啓示に、現実を超えた現実を与えるために耐えた束縛)から生じた形、デフォレの執念の形であろう。

饒舌な男が、喋りたいがために喋るという、「おしゃべり」という作品、ジャンリュック・スイラが、

<何も言わないために話すという軽蔑すべき要求が、我々の目のあたりで、芸術作品となるということ、そのことこそ、私たちの関心を惹く作品にある、最も明白であると同時に、最も説明しにくいことなのだ。>²⁷⁾ (強調はスイラ)

と言って驚嘆を表明した「おしゃべり」という作品についても、不定形な饒舌の氾濫という外見をとった作品を支えているのは、やはり、文体の力だと考えられるのだ。

饒舌な男は、彼のおしゃべりの始めの部分でこう言う。

<生来ぼくの好みは、暗示的な、色彩豊かな、情熱的な、暗い、せせら笑うような文体に向かうのだが、今日のぼくは、あまり厭な思いもしないで、形式に凝ることはいっさい忘れようと決意した、だからぼくはいま、ぼくのものではない文体で書いている。>²⁸⁾

しかし、現実においてしばしば軽蔑されるような、軽薄さの表徴とされるような饒舌ではない、眩惑的な饒舌を創り(従って、もちろん自然発生的饒舌でなく、計算された饒舌を創り)、読者を、いつのまにか、その共犯者として、その中に引きずりこみ、その饒舌の流れから出られなくさせ、表面上の饒舌と、まさしくその饒舌が作り出す沈黙とを見分けられなくさせ、そのことによって、文学的言語が本質

的なものとして分泌する曖昧さを演出し、読者を不安にさせるのは、饒舌な男が好んでいるという、暗示的な、色彩豊かな、情熱的な、暗い、せせら笑うような文体であり、そんな文体が、抒情の高揚を描出している箇所を指摘することだってできるのだ。

それにしても、抽象的な論理の展開によって組み立てられた作品にしろ、緊迫感に満ちた堅固な文章にしろ、暗い、せせら笑うような文体にしろ、それらが核心に持っているのは、誰をも寄せつけない沈黙である、と思えるのだ。おしゃべりに対して冷水をかけられた饒舌な男が、まるで言葉の世界から追放されたかのように、懲罰を受けるかのように彷徨う、ひとけのない町や公園の雪景色は、そんな沈黙の象徴の一つであろう。デフォレの作品は、確かに、理解されることを求め、孤独への固定観念が話者以外の声でなんとか表現されるように、言葉を彷徨わせるのだろうが、そんな言葉は必ず沈黙に戻っていく。文学が、そこから生れ、そこに戻っていくかのような究極の沈黙に。読者が、話者の言葉についていくなり、すがりつくなりしても、そんな沈黙の手前で、いわば門前払いされるのである。理解されるということを求めているというのも、一面では、見せかけにすぎず、デフォレの芸術とは、誰も誰をも理解することはできないし、誰も誰からも理解されるものではないし、仮に完全な理解というものがあっても、人はそれを拒むものなのということを知っている人の芸術、ベケットがプルーストを引用して言うように、

＜人間は自己から出てくることのできない生きもの、他人を自分のなかでしか知らないもの、もしその反対を主張するなら、嘘をつくことになる生きものである。＞²⁹⁾ ということ、解りきっている人の芸術であろう。

デフォレの作品について、数十万語、数百万語を費^{つぎ}そうとも、デフォレの人物が、偉業のことを書きとめようと執着すればするほど、言語の本質の一つ（少くも、そう思われる本質の一つ）、即ち、何かしら直截な体験に比して根本的に抽象的なものであって、その直截なものを疎外する力であるが、疎外することによって、自体が疎外されるということからして、その偉業から疎外されていくように、私たちも、多言に多言を重ねることで、デフォレの作品からそれていくかのように感じられるのだ。デフォレの作品に初めて接した時の、言いしれぬ情動から。読者を惹きつけるとともに、読者をはねつけるものの所在を、彼の作品に探り、仮にそれを見出すとしても、見出すということが、見出したものに名を与えることであるとするなら、決して見出されないものが、そこにはある。こういう言い方を、神秘めかした、もったいぶった言い方だと批難する声があるなら、その批難を甘受し、それに対し、

私たちは究極の沈黙で^{とた}応える。

最後に、ブランシヨの「ざりがにの歩み」の終りの部分を引用することで、この文章を閉じることにしたい。

く — 探究というものは全て、一つの危機なのです。探し求められるものとは、その危機に場を与える探究の回転、危機をはらんだ回転以外の何でもありません。

— そういう言い方は、絶望的に抽象的です。

— 何故でしょうか？ 全ての重要な文学作品は、それが回転するものの意味を、より直截に、より純粋に、作品に盛りこむだけに一層重要であるときえ、私は言いましょ。その回転するものの意味とは、作品が現われ出ようとする時に、奇妙にも作品を動揺させるのです。

— 例えば、どんな作品について、そう言えましょか？

— 忘れ難い例があります。プルーストの場合です。もっと最近の例では、ルイ・ルネ・デフォレの物語がそうです。³⁰⁾

1) Le Bavard suivi de La Parole Vaine (Union générale d'Éditions, 1963) P.7

以下、Le Bavardと省略、ブランジヨのエッセイ La Parole Vaine からの引用も同書のページによる。なお、訳文としては、白水社版の清水徹氏のすぐれた訳文を使わせてもらった。La Parole Vaine からの訳文は、拙訳。

2) Ibid., P.20.

3) Ibid., P.137.

4) 私たちも比較の楽しみを味わいたいから、「おしゃべり」における試みの一つと思われる、他者との関係における自己の存在のもろさ、不確かさを、何らかの形で確かなものにしたいという試みの例を、演劇の中から探してみたい。

ピランデルロの人物たちは、自分という存在は、自分にとってそうである存在としてではなく、自分にとってそうである存在としてではなく、他者の眼差しにとらえられる存在としてしか存在しないことに苦しみ、場合によってはそのことを逆手にとり、狂人を装おって、相手の裏をかこうとするのだが、そのことによって、相手とのコミュニケーションが確立することになるわけではなく、かえって、自分の孤立を深めることになる。それは、いわば一人芝居であり、それを演じる者の奇妙な、暗い愉悦が印象づけられることになるが、それでも、舞台という空間と、結果としては、その一人芝居に参加させられる(ま

きこまれる)ことになる人物たちの配置とが用意されていることによって、不毛な空転ということを免れ、観客の演劇に寄せる関心を最後まで持続させるわけである。しかし、参加させられる人物たちは、一人芝居を演じる者の共犯者として、決して、それに加担するわけではないし、少くも強制されていない。「おしゃべり」の鈍舌な男は、舞台という空間もなく、他者を目の前にすることもなしに、強引に共犯関係を設定しようとしているわけだ。

- 5) *Le Bavard* P.41. 強調は、デフォレ
- 6) *Ibid.*, P.170.
- 7) *Ibid.*, P.28.
- 8) *Ibid.*, P.152.
- 9) *La Chambre des Enfants* (Gallimard, 1960) P.232. 訳文は、「子供部屋」からの引用を除けば、清水徹氏のもの。
- 10) *La Chambre des Enfants*. P.262.
- 11) *Ibid.*, P.271.
- 12) *Ibid.*, P.280 ~ P.281.
- 13) *Ibid.*, P.283.
- 14) *Ibid.*, P.182. (拙訳)
- 15) *Ibid.*, P.178 ~ P.179. (拙訳)
- 16) *Le Bavard*. P.125.
- 17) *La Chambre des Enfants* P.205 ~ P.206.
- 18) *A la recherche du temps perdu III*. P.374 (*Bibliothèque de la Pléiade*)
訳文としては、鈴木道彦氏のものを使わせてもらった。
- 19) *Ibid.*, P.255.
- 20) *La Chambre des Enfants* P.123.
- 21) *Ibid.*, P.127.
- 22) *Ibid.*, P.144.
- 23) *Ibid.*, P.185.
- 24) *Ibid.*, P.220.
- 25) *Ibid.*, P.221.
- 26) *Le Bavard*. P.184 参照のこと。
- 27) *Les critiques de notre temps et Le Nouveau Roman* P.107 (*Editions Garnier Frères*) (拙訳)

- 28) Le Bavard. P.9 ~ P.10.
- 29) Proust (Grove Press) P.49. (拙訳)
- 30) < Recherches. La Morche de l'écrevisse >, la Nouvelle N.R.F., 1^{er} juillet
1960, P.99. (拙訳)