

声の詩学

ドミニク・ラバテ（ボルドー第三大学教授）

逸見龍生（新潟大学人文学部） 訳

まず初めに、私の研究を本日皆さまにご紹介していただける栄誉と、また新潟と日本を知る素晴らしい好遇を与えて下さった高木裕教授に、私をご招聘いただきましたこと、厚く感謝を申し上げます。

最近上梓しました拙著の題にも使いました「声の詩学」について、今回は二部構成で発表をしたいと思います。始めに、近現代のいくつかのテキストにおける声の問題を私が取り上げるに至った経緯を簡単にご説明いたします。後半では、私自身の研究に立ち戻り、声と主体という二つの概念の関係に関する理論的問題を示します。声と主体の概念は確かに固く結びつきあっていますが、それらを区別することに意義が見いだせると私は考えているのです。

1 声の効果を読む

「声の効果を読む」——私の研究の最初期からの関心を一言で要約すれば、この表現に尽きるでしょう。私が声に関心を抱いたのは、幽霊のように漠然としたある対話者に向けて語りかけられる物語、あるいはこうした対話者に宛てて、書かれた物語が生み出す独特の印象を、できるだけ正確に記述してみたいということがきっかけでした。私の分析した最初のテキストは、ルイ＝ルネ・デフォレの『お喋りな男』（1946年）でした。憤怒に駆られたように語られ、ついには自滅へと至る独話体の小説です。ドストエフスキーの『地下室の手記』を想起させるのはもちろん、カミュの『墜落』のエクリチュールに深い影響を与えた作品です。身体から完全に切り放たれているにもかかわらず、われわれに直接語りかけるかのごとくみえるこの物語の声が、特異な幽霊めいた効果を

引き起こしていること。この点はどんな読者であろうと見逃しようのない特徴です。声がそこでは肉体的な源からすっかり切り離されているため、書かれたものは、声を脱受肉化 (désesincarner) します。さらにデフォレのテキストにおいて、声は名前すらもたず、ただ声が自らに皮肉に与えた「お喋りな男」というレッテルが貼られているだけです。

エクリチュールによるこの声の脱受肉化 (後で見るように、ただちにある人物や、ある現前する身体と同一視されてしまうのですが) は、それゆえに現前の効果を生み出します。私たちは対話か演説を聞いているような印象を確かにもつのですが、しかし物語上には、この声のある登場人物 (すなわち他の虚構の人物と何らかの関係をもちうるような人物) として同定できるような部分は見あたらないのです。この声は (ロベール・パンゲのある著書の題を借りるならば)、テキストのあらゆる場面を占めており、またこの組めども尽きぬ流れと思われるものを差し止める手段を、声は何とか自ら見つけ出さねばなりません。この声を取り囲む枠となるような外部も、三人称の語りも存在しません。サミュエル・ベケットの小説『名づけえぬもの』において語る、呪詛のような声と同じです。それは、何とか立ち止まろう、声を発するのを止めようと模索する声、沈黙するための逆説的で不可能な手段を、それ自身の言葉のうちに探し求めていく声なのです。

一見すると、西洋文学や世界文学においては周縁的に見えるこのような範疇に属する文学は、しかしながら実際にはきわめて数多くの作品を生み出しています。大量のテキスト (特に第二次世界大戦後) がこうした書かれたモノローグの形で示され、はっきりした統御も、限定することもままならぬ声によって、浸食されているのです。40年代末、聖書中のラザロに関する重要な連作を生み出したジャン・ケイロルが、こうした一連のテキスト群を形容する題として、次のような言葉を見つけました——「ひとがあなたに語りかける (On vous parle)」。よくできた表現です。というのも、聞き手に語りかけている語り手は、1人称で発話行為を行うにもかかわらず、匿名であるからです。それは自己同一性を探し求める主体なのです。

逆説はこの点にあります。ある主体がわれわれに語りかけている。しかしそ

の声は、確かに判然とはしているものの、どこかに位置づけることも、誰と同定することも不可能です。この声が出ていると思われる主体は、あたかも彼自身にとっても不在であるかのようであり、ただその言説のみによって、自己をなんとか紛れもない唯一無比の人物として構成しようとしているのです。それこそが、『お喋りな男』（彼は自分が他人とほとんど変わらぬことを嘆きながらその独話を始めます）や、『名づけえぬもの』の語り手の仕事です。ベケットのこの小説の語り手は、自分に与えることができそうな形姿をどれもこれも斥け、ベケットの過去の小説の主人公マロウンでも、マホドでも、ウォームでももはやなく、ついには到底名づけることの不可能な、ただ容赦なくあふれ出る声の奔流にほかならなくなります。この逆説的で奇妙な主体の声は、声の効果のもとに囚われています。声は、声そのものを自己から引き離してしまう言説行為そのものの助けを借りて、自らを構成することを請い願うのです。自分の真の本性、固有の本質を求めて（「私とは誰か」という不安を惹起するアイロニカルな問いに答えるかのように）、声は、自らの姿を発現させることができるような痕跡を、『お喋りな男』の症候的表現を借りれば、それ自身に「厚みを与え」ることができるような痕跡を産み落とそうと努めるのです（ちなみに、この「厚みを与え」という表現を私はルイ＝ルネ・デフォレを論じた著書の題に用いました。『声と厚み』という題です）。声は——（テキストが書かれているというその性格によって）その本源から切断され——発話行為の主体を発話の主体とつねに分離してしまうあの裂け目を露呈するのです。発話行為の主体は発話主体に還元されはしませんが、しかし、同定化の作用が行われるためには、発話行為の主体は発話主体に依存しなければなりません。

声の効果を読むとは、したがって、ひそやかに結びあわされた二つの行為をなすことを意味します。一つは、声が読者に与える効果、声によって訴訟を起こされ、奇妙にも召喚されているという（しばしば暴力的で、困惑を引き起こす）感情を記述すること。もう一つは、私たちの関心を引くと同時に、これをしたたかな目に遭わせる声は、ただ無償にそうしているのでも、単に戯れからそうしているのでもないことを理解することです。声もまた、他者へと呼びかけるすべをもはや知らぬこの言葉によって、自己を構成し、存在しようと努め

ているのです。声は、自己を逃れ去る言説によって、自らが追放された身であることを確認します。たとえ声に「私」と言明する時が訪れるとしても、この代名詞（言語学で^{シフター}転移語と呼ばれる、語る人物によって初めて意味が充填される意味の空白部です）が何を隠し、あるいは露呈しているのかは、真の意味で声は知らず、それが表すものを統御できないままなのです。

以上のことからもお分かりになるように、研究のごく早い段階から、何よりも私が関心を寄せてきたのが、テキストの注釈でした（私は、批評家とは個々の作品のもつ特殊な効果を記述し、その独創性と衝撃、いわば情動の力の正体を明らかにする者であると考えますし、批評家の仕事のゴールは今もなお注釈でなければならないと考えています）。また、こうした注釈の作業が、時をおかず、声という問題の理論的側面に突き当たったこともご理解いただけることと思います。これは理論的であると同時に歴史的な問題です。といいますのも、20世紀の小説がいかなる運命を辿ったか説明するには、レアリズム的小説に見られた3人称で示されたおおむね全知の語り手が姿を消し、尽きることなくひたすら語り続ける語り手（セリーヌやトーマス・ベルンハルトの小説に見られます）、あるいは多声的に溶けあった複数の声へと至る、あのきわめて特徴的な物語形式をもってしなければならないからです。

声の奇妙な効果とは、したがって現代文学における「信用できぬ語り手」の登場と結びついています。夥しく語り続けるあまり、読者に疑念を抱かせる登場人物です。私がいっそう驚いたのは、これら声の効果が、^{パラドクサル}「逆説的」ないし「不可能な発話行為」とかつて自分が名づけたものとも深い関連があるということでした。この呼び方によって私が考えているのは、語りを引き受ける主体が死んでいるという、実に奇怪な存在様式をもつテキスト群のことです。こうして私はエドガー・アラン・ポーの小説、特に『ウィリアム・ウィルソン』の分析を試みました。語り手が自己の分身を殺そうとしたあげく自分自身を殺めてしまったこの小説では、回顧による語りの行為はそもそも禁じられていなければならないはずでした。『ヴァルドゥマル氏事件の真相』もそうです。ここでは、録音された瀕死の人物の叫び声が、昏睡状態において徐々に、あの恐ろしい「私は死ぬ」から「私は……死んで……しまった」へと変わっていくのでし

た。ユゴーの『死刑囚の最後の日』もまた、こうした奇妙な逆説のもとに書かれた小説です。カミュの『異邦人』については、私はこの小説を、ムルソーの分身でありつつ、彼とは完全には共在しえぬ、ある一人の筆耕が、沈黙する不透明な余白の中へと書きつけたものとして読む試みを提示したことがあります。フォークナーの「As I lay dying」もまた、こうした文学的な力場に書き込まれたものです。

これらの作品群を軸として、現代文学の重要な潮流を総体的に見てとることができるのではないかと私は考えています。私はこの潮流を「消尽の文学」と呼んでいます。エクリチュールへと与えられた目的は、そこではむしろ主体を消尽させ、主体をその限界まで到達させ、その死の瞬間に至るまで、あたかも究極の言葉をかき集めるためでもあるかのように、主体にひとつの終焉を見出させることにあるからです。記述によって世界を開示することよりもむしろ、主体をそのあらゆる広がりの中で語り尽くし、自らのうちの全体性として主体を把持するにまで達することが問題なのです（こうした試みは、プルーストにおけるように文学を無限の窮みにまで開いていくこともあれば、ベケットにみられるように、断固として否定的な様態をとることもあるでしょう）。

どの場合においても、私の提示する読みは、発話行為の逆説や、テキストの異質性、物語論的な転移に関心を払うことになります。読解においてジュネットによる物語論的分析の用語を援用するにしても、むしろそれは、物語論的分析の分類学への情熱や、固定的な枠に作品を押し込もうとするその整理癖に抗するためです。（この第一部の標題として掲げた）声の効果を把握しようと努めるのも、まさにそれが複数的であり、固定されえぬものだからなのです。声が発せられるその場は、唯一のものでもなければ、記述可能なものでもなく、またどこかに割り当てればそれで足りるような空間ではありません。逆に、声とは、言説の流出につき従いながら、局所的な諸効果のうちに、数々の方向転換のうちに、移動を繰り返すのです。この意味で私は、物語論に抗して、動的で非統一的なモデルを、テキストを編み、その力とも魅力ともなっているリズムや語り口の変異や変容などを、忠実に捉えるモデルをむしろ重視するのです。

声の詩学を複数形で語る理由もここににあります。声は、決して既成のひとつ

の詩学に還元できるものではないと私には思えるからです。むしろ声は定義上、これまでの詩学の全体を大きく揺さぶるものではないでしょうか。したがってこれは、現代文学の発話行為にさまざまな表出上の多様性や、非全体的なモデルを聴き取ろうとする読解です。『夜の果ての旅』の第一部末尾に挿入された娼婦モリー宛の手紙は、例えば、小説の全体を要約するようなものではありませんし、主人公の友人ロバンソンのいかにも小説らしい結構の冒険譚は、確かに書物を締めくくりますが、小説の無限に続く発話行為をとどめることはできず、あの有名で目の眩むような小説の結句「もう話すのはやめよう」によってかろうじて停止するのです。ボルヘスの若干の小説におけるきわめて特殊な発話装置も挙げることができるでしょう。そこでは発話上の衝突や、眩暈のするような物語論的逆転がこの逆説を生み出しています。

私のテキスト分析の特徴は、声の効果に最大の関心を払うために、発話行為の言語論の諸概念を用いてテキスト内の衝突や亀裂を見出すことにあります。もっとも、発話行為の主体と発話の主体の間の分離を認め、文や幻想のうち^{ファンタズム}に無意識とそれに突き動かされる登場人物の間の複数的で多声的な戯れを聴き取るという意味で、ラカン派の精神分析学からの影響の色濃い言語論と言えます。ここではごく大まかに一例を取り上げるにとどめます。「子供が打たれている」という幻想に関するフロイトの有名な分析があります。ここでは文のどの部分を主体として同定するかを性急に決定してはならず、(夢ないし言表の)主体は矛盾に満ちた仕方で複数の場を占め、子供を打つ悪しき父、打たれる子供、そしてその光景を見つめる者への同一化を次々と行っていくのです。

私の読解の方法が、ブランショ（声の脱受肉化の問題を突き詰め、作品をそれ自身に抗して読む逆説的な読解をきわめて精緻に行いました）や、音素と書記素、声と文字との間の戯れを、西洋における哲学と文学との間の拮抗的關係の歴史そのものとして読んだデリダとその他の脱構築的实践に多くを負っていることもお分かりいただけるでしょう。形而上学が当然のものとして与えた、生气に満ちた声の第一義性を疑義に付すことです——デリダが示したように、声はつねにエクリチュールに取り憑かれ、剽窃されており、エクリチュールはまさに声をして様々な効果の連続へと変えていくのです（もちろん、デリダ同

様、私は生気に満ちた、あるいは書かれすらした声の現前効果そのものに異議を挟むわけではありません。ただそこに、何かしら形而上学的な充満した現前を見出しはしないということです)。

確かに現代文学は、こうした戯れを、より切実かつ暴力的なもの、明白なものとしてきたのです。声が前景に迫り出し、テキストの場全体を占めるのは、言葉によってついに自己自身へと現前する「主体」の夢を実現せんがためではありません。むしろ追放を、還元不能な差異を、愛と認知の不安に満ちた要求を意味しようとするためなのです。充満よりもむしろ欠如を意味しようとするのです。欠如といっても、それは言葉を次々と引き出していく欠如です。人間の言語の本質であるのかもしれぬ欠如です。この主題についてはこれから第二部で取り上げるつもりです。

その前に、私の研究方法について述べたその歴史的側面についてもう一言触れておきます。声の効果を理論的に記述するためには、これまで見てきたおしゃべりな語り手がなぜ出現したかについて考察する必要があります。声と登場人物の概念がいかに分離するかについての理論は、バフチンに見られると思います。このロシアの批評家にとって、ドストエフスキーは西洋小説の頂点を占める作家でしたが、その理由は、彼の小説の登場人物が独立した声となり、作家はもはやこの声を統御できず、これらの声との生きた対話関係をつくり出しているからでした。このバフチンの分析に異議を申し立てて、これまでの小説のイデオロギー的流れを対置することはできます。しかし、一般的に小説が、バフチンの発見であるこの対話原理へと向けて進んでいるのは確かなのです。皮肉なことに、バフチンはジョイス、プルースト、ウルフなどといった同時代の作家たち、すなわち現代文学（さらにはモダニスト文学）にはまったく興味を示しませんでした。ところが、こうした作家たちこそ、登場人物を脱構築し、それをリアリスム的な登場人物の古典的な言葉とは別なかたちで流通する声へと変貌させたのです。

声と主体という用語についてさらに詳細に触れる前に指摘しておきたいのは、声の効果に関する研究の（巨大かつ刺激的な）最後の領域です。それは、現代の短長編小説にあらたに導入された声と登場人物との間の新しい関係で

す。グラハム・スィフト、ウィリアム・ギャデイス、アントニオ・ムーニョス・モリーナを始め、今日の多くの世界文学の小説家たちの作品の中核に、この新たな関係はつねに見られるものです。これらの作品の分析は、もう少し時間をかけて精緻に磨き上げてみたいと考えております。

2 ——主体か、複数の声か——

自分では所有していないもの、自分を疵物にして しまいかねないものを、いったいどう贈与できるというのか？

——ルイ＝ルネ・デフォレ『或る歌手の偉大な瞬間』

『或る歌手の偉大な瞬間』の一節から採った上の問い——数々の問いに満ちた小説です——に重ねるようにして、まず始めに、いくつかの問いを提出してみたいと思います。うまく私に答えを示せるかどうかはわかりません。むしろ、これらの問いから発する茫漠とした掴みどころのなさを、あえてそのままにしておきたい。そう思わないでもないのです。上の問いから引き出せる一連の問いとは、まず次のようなものです。声を問題として取り上げようとするとき、たとえそれが別のかたちではあれ、あるいは、密輸入のようなやり方であれ、結局のところ私たちは、主体について語り出そうとするのではないのか。もしそうだとすれば、ジャン＝ピエール・マルタンのように、20世紀の「声の小説群」を取り上げ、これをマルタンが「自己としての声 (moi-voix)」, 「半声 (mi-voix)」と名づけたものと対比させて論じたり、あるいは私が現代のエクリチュールを「声の詩学」に引き寄せて論じたりすることに、理論的に何の益があるというのか。たとえばそれは、構造主義の課した禁忌が霧消したいま、個としての主体をふたたび全面に押しだし、その認知可能な特異性や、他の何ものとも替えがたい、その署名の効果を語ることに回帰することになるのでしょうか。

別の言い方をすれば、声の問題を取り上げるとき、それは主体を論じること必然的に逢着するのでしょうか。つまるところ私たちは、現前や意図、外

部へと高らかに進み行くことによって白日に曝された内面性の形而上学というあの暗黙裏の前提に、不可避免的に送り返されていくのでしょうか。声と個人の絶対的に特異な表現との同一性というあのロマン主義的な蜃気楼へと、私たちは心ならずも従うことになるのでしょうか。

性急に答えを探る前に、「声」(voix) というフランス語の単語の本質的な両義性をまず指摘しておきましょう。単数形と複数形とが同じ形をしているこの単語からは、きわめて重要な戯れの空間が開示される可能性があります。フランス語文法上のこの語の両面性を念頭に置くと、先に述べた問いは次のような形に言い換えることができます。すなわち、主体なのか、それとも声(複数の声)なのか、と。統一的な主体の回帰であるとか、あるいはジャン＝ピエール・マルタンのセリヌ論から言葉を借りれば「自己支配＝自己統御の表明」であるといった、人によっては恐れを抱いたり、または期待をかけたりするような事態に直面しかねぬまさにその場に、私たちはむしろ、自分がどの声で語っているか知らぬ主体の複数化の運動や、ダイナミックなポリフォニーを見るべきなのかもしれません。混乱や不安にむしろ耳を澄ますべきなのです。それこそはまさに文学や叙情的な音楽の中で聞こえてくるものなのかもしれません。私自身のものであると私が断言しようとするこの声は、しかし同時に、振り払いがたい不安のおののきのなかで、私が自分の名で、自分の声とともに、語る権限をもとうと絶えず終わりなく征服しようとする対象でもあるのです。私は他者の声とともに語っています。他の様々な声に憑かれ、乗り移られ、棲まわれた声は、言語と同様に、この私にはどうしても所有することができぬ何かなのです。私の声とは、これら他の声たちの登場する舞台にほかなりません。

声という問題を取り上げること、つまりそれは、単数および複数形の主体の問題を取り上げることになるのです。この際に主体とは、従来とは別の意味で解し、精神分析的な意味あいを広く含んだものとして理解すべきでしょう。自己を再確立することになど帰着しない主体という意味に。

2. 1 「自己とは声である」のか

先の私の問いが開いたあの不確かさは、声と主体とが合致するのは当然であ

るという私たちの考え方と、齟齬を来します。まず頭に浮かぶのは、たとえば帰宅したり近親者と電話で話したりするときに「私だ」と言う際、明らかに異論の余地なくそれは署名の行為なのではないかということです。パロールにおける「私」をまず同定するのは、この「私」という語を発声し、それによって^{シフター}転移語の特異な同定化とその認知を引き起こす声なのですから。ここでは声の模倣の問題は除きます。模倣の問題はそれ自体この同定化が一見そう見えるほど必ずしも自然ではないことを証し立てるものなのですが、ここでは声を書かれたものに移されるときに何が起こるかだけを考えていこうと思います。

多くの思想家や哲学者にとって（ジャック・デリダは、プラトンからルソー、フッサールから現代の思想家に至るその代表的な面々について論じています）、書かれたものは、声と個人とのあの自然の紐帯、あの共現前を喪失させるものと映りました。書かれたものは喪失ないし欠陥を意味するのにはほかならず、文学にはおそらくはこの喪失、欠陥を補完する機能があるのだろう、と。ご存じのように、ポール・ヴァレリーの思考の中核を占めていたものがこの主題でした。声の主題（あるいは声の強迫）に関わる引用はヴァレリーには頻出します。「あらゆる声は何よりも先にこう語っているのだ。〈ある一人の誰かが語っている、ある私が〉と」。この「一人」と言う部分をヴァレリーが強調している点は驚くに値します。あるいは、「自己とは声である」（『カイエ』XIV, 390）とか、「〈私〉とは声によって規定されている存在である。〈私〉が声を通じて語ったこと、声そのものによって想定されたもののしか、〈私〉は人に知られることはない。」

ヴァレリーは絶えず統一性（〈耳元での囁き（Bouchoreille）〉と彼はしばしば呼んでいます）という公準を要請し続けました。この統一性は、まなざしの分離する力に抗して、あるいは、沈黙を破る声の息吹のように、身体から離れていく涙が言葉に先立つ「若きパルク」の冒頭^{*1}が示すように、意識がその原初

^{*1} 「若きパルク」

泣くは誰 彼処（かしこ）に、一陣の風にはあらで、この黎明（あさまだき）／ただひとり、窮極の金剛石と共に在る時…… さはれ泣くは誰か、／かくもわが身の間近くに、われの泣かむとする時に。（冒頭部より。鈴木信太郎訳『筑摩世界文学大系56 クローデル・ヴァレリー』所収【訳註】

の表現に向けるまなざしにすらみられる分離の力に抗して、維持されなければならないものなのです。回復しなければならないもの、それは自己自身の旋律的な統合です。この統合を通じて主体は（とりわけそこではパルクは）自らを純粋な声へと、旋律へと、歌へと転身させるのです。この時、声は、パルクやナルシスが詩において試みているように、まどろみや忘我の果てまでへと至る、意識と言葉の流れの一種のユートピアにおいて、不可能な持続性において、声自身と最も近い何かとなります。

この意味で声は、叙情的な讃歌がその絶頂まで昇華させたそれ自身との融合への希求に、自己と自己の間の同一化への欲望に憑かれているのです。声は自らの木魂のうちに安らう歌となり、不安の影一つ差し込まぬ自身の現前のなかに身を包むのです。あたかも子宮内の母の声を内面化するという夢を、声が幻想ファンタズムの領域で実現したかのように。中断することなく、独我論のもとに自己を固く閉ざし、豊かな律動の泉からメロディアスに汲みだされたこの言葉とは、自己への十全な現前という西欧哲学の夢想の新たな形象化です。声は、声の実現するまさにその瞬間に絶対的に現前しながら、自己に対し自らを語るのです。単に理論的というよりも、文学的と言うべきでしょう。なぜならば声はまさに旋律へと転身しなければならないのですから。この再縫合された「自己-声」とは、ヴァレリーにあって、明白なその象徴主義的含意を超えて、先にごく暗示的に触れたように、ロマン主義的な大いなる歌の幻像を指しているのです。この幻像の奥底に潜む性質を、ロラン・バルトは見事に描いていると思います。彼はこう書いています。「というのも、ロマン主義的な意味において、歌うとは統合された私の身体を幻想的に享受することなのだから」と。

統合された身体のこの享受とは、バルトを承けて私なりに語るとするなら、まさに声が約束するもの、声が自らに約束するものだといえるでしょう。約束という次元をここで取り上げるのは、約束するという行為に見られる説得と誘惑の効果といったその想像上の囿の側面を指すためです。ここで私が述べようとしている主張とは、文学（ないしオペラ）とは、まさにこの囿の力を、声が差し出すこの融和と統合の約束の構造を、なるほどその効果をそこここに散りばめながら、しかし同時に、これを告発し、これと距離を置くことによって、

われわれの目の前で白日の下に曝すことにあるということです。

2. 2 「或る歌手の偉大な瞬間」——カヴェルによる読解

ガリマール社から出ている作品集『子供部屋』の冒頭に置かれた、作家ルイ＝ルネ・デフォレの傑作中編小説「或る歌手の偉大な瞬間」は、まさしく声の寓話です。オペラ歌手フレデリック・モリエリの偉大さと没落の謎が、この小説の主題です。モリエリは「驚異的な声域をもち、きわめて異なる響きを自在に出し、ふつうでは不可能な音階を駆け上ったり、下ったり、あるいはバス、バリトン、テナーのパートを役柄に応じて苦もなく替えてみせるなど、比類のない声のアクロバットをやすやすとおこなうことができた」。モリエリの声はアンナ・フェルコヴィッツを魅了し、彼女はモリエリに恋します。語り手もまたモリエリの声に魅了され、心を奪われます。きわめて緻密でロマネスクなこの物語の中心となるのは、モリエリの声と、舞台を下りたときのモリエリのいかにも平凡な小男ぶり、彼の卑俗な凡庸さとの、ばかげているほど対照的な乖離です。モリエリの声と人物とを符合するさせることがどうしてもできないのです。声、身体器官とその所有者を分離することを拒否する語り手が、あらためて彼の調査を開始するのはこうした理由からです。アンナの言葉を借りれば、歌手の素晴らしい声は、いかにして「彼の魂の偉大さ」を、物語のあらゆる細部が攪乱しつつくしているこの所有関係の提喻法に従って彼女が要請するものを、反映しているのでしょうか。

もちろん、声と人格とのこの暴力的な遊離が最終的に担っているものが、靈感に関する譬喩の役割であるのは事実です。しかし、私たちの既成観念とはきわめて懸け離れた身体と人格を、音楽的天才の住み処として選択したと思われる点において、この譬喩はイロニーを含んだ誇張法的なものです。ここでは二つのものの間にまごう事なき亀裂が走っています。一方では声の融合的な約束があります。これは幼年期の栄光に輝く瞬間を歌を歌った瞬間だとする「痴呆の記憶」と題された物語にも中核的な幻想として貫いているものです。すなわち、音楽によって異様に研ぎ澄まされた存在が、最高度に発光する「偉大な瞬間」があります。他方では、力強い声が生み落とすペテンや篡奪に対する疑い

があります。声とは、このとき、手練れの戦術や捏造された幻影の結果にほかなりません。モリエリの手痛い躓きの後で世評に上った風説の数々を、語り手は、自身の意見は異にしながらも、披瀝して見せます。これらの風説によれば、すべてはつまりひとりの道化が企てた、たぶらかしにすぎなかったのです。この道化に宿った靈感とは、ドン・ジュアンの代役をどうにかこうにか勤めた初舞台の頃からすでに、汚辱に満ちた欺瞞にほかならなかった、と。

それ自体天啓にでも打たれたかのように、前後二編が一気呵成に書かれたルイ＝ルネ・デフォレの物語の魅力は、声のもつ謎を全編に漂わせ、声という主題のすべてを決定不能性の表徴の下に描ききった点にあります。オーボエ奏者がいつのまにか悪魔めいた好色者へと変貌する『ドン・ジョヴァンニ』の上演に至るまで、ここで語られる物語はすべてが怪しげな雰囲気満ちています。歌手モリエリの輝かしいキャリアは二重の意味で神秘に包まれているのです。代役のモリエリが苦も無く主役に替わることができたのは、主役に対して密かに暴力を揮ったからではないのか。モリエリが自殺を図ったのは、むしろ観客席で誰の目にもとまらず生きることを選んだからではないのか。

『或る歌手の偉大な瞬間』の小説としての力強さは、モリエリという登場人物が絶えずわれわれ読者の解釈への欲望を惹起する点にあります。モリエリはアンナにも、語り手にも答えを明かしはしません。こうして読者は、これら二人の脇役とともに、かれらと同様の観念論的な欲望に身を焦がし続けることになるのです。モリエリは、完璧な声と完全な魂との一致や、歌と栄光の身体との同化といういかにも小説めいた私たちの神話を、難なく打ち壊してしまいます。新しきバートルビー^{*2}かのごとく、モリエリは、われわれの知の欲望に、外からの何ものをも寄せつけぬ壁を対置させます。こうして彼は、語り手の焦れたような問いをはぐらかし、過敏すぎる感情をなだめすかせ、あまりにも小説的な青年の詮索を嘲るのです。

声と主体との不一致をどうしても認めることができぬ語り手は、物語の結末

^{*2} ハーマン・メルヴィルの小説『バートルビー』（1853年）の同名の主人公。

に至っても、物語行為の最中においてすらも、彼を閉じこめているこの幻想から癒されてはいないようです。あたかも、あてにされていたカタルシスの効果が、結局その期待を裏切るほかないかのように。語り手はこうしてひとつの声の喪へと服すのです。文字どおり物語の結末で「寡婦」となるアンナ・フェルコヴィッツと同じように。小説の終わりを見事に結ぶ次の文章のように。「美しい声を哀惜するあまり、彼女にはこの声を柩に入れたかのように思えた」。

奈落へと落ちたこの美しい声は、実際にはつねに、なにかに統一することが不可能な声でした。この声には、物語の最初の頁に書かれたように、ありとあらゆる技巧が可能でしたし、またドン・ジョヴァンニからレポレロ、オセロ、『魔弾の射手』のカスパー役までこなせたのです。アンナの意見によるならば、信じられぬほど変幻自在な声によって、モリエリは女性役すら歌うことができたはずです。アンナは、彼の愛するフレデリックならば、カルメンやルル役も苦もなく演じられるだろうと考えます。カルメンとルルというこの二つの役は、あらゆる男性の役を凌駕した、崇高な役柄です。なぜならば、モリエリの言葉にしたがえば、彼女たちはいずれも「悪の手先でありその犠牲者」であったからです。

モリエリの比類なき音域の広さは、ただちにほぼ悪魔的な力と同化します。その証しとなるのが、カスパー役を演じるにあたって彼が発揮した偉大な歌唱でした。一種の幻想的なアウラが役全体を包み込み、新たに彼ならではの決定不能な魅力が与えられるのです——あたかも、この奇想的な歌唱によって、声と力の契合が救われさえするのであれば、どんな魔法であろうと信じてよいとわれわれの誰もが考えるかのごとく。デフォレがここで『魔弾の射手』を選んだ点は、一つならずの面で興味深いものがあります。ヴェーバーのオペラは、ロマン主義的な歌唱のもう一つの隠された側面を表しているからです。魂の浄らかな高揚の代わりに、このオペラで私たちが聴くのは悪魔の声です。悪魔（diable）の語源が示すように、ここでの声は分離し、分身を生み出すのです。ロラン・バルトが、ロマン主義的な歌唱を主題にした論文をここで想起しましょう。バルトはそこで、「暗い歌」と「魂の歌」の二つのタイプの歌唱法を区別しておりました。

カルメンとルルに関するモリエリの指摘は、もうひとつ別の解釈を引き起こします。哲学者・作家カトリーヌ・クレマンのオペラ論を承けて、アメリカの哲学者スタンリー・カヴェルは、自らの死と引き替えにしなければ女性は真の自分自身の声を見出すことができないという、オペラ特有の演出があると指摘しています。とすれば、モリエリはドン・ジョヴァンニ風の大団円をもってしてはそのつまらぬ代用品にしかかなりえぬ、女性役に固有の例外的な運命に強く魅せられたのではないのでしょうか。歌手はわれ知らず身体と声との絶対的に根底的な分離を夢見たのではないか。女性のものであるがゆえに他者の声を通じて、彼自身の身体という、無意味な小男風情の卑しい器を否定するために。

というのも、この分離、そしてこの分離がつねに引き起こす醜聞こそが、オペラというジャンルの中心そのものであり、その原理なのです。ここでスタンリー・カヴェルの著作『哲学へのある一音』から、彼の分析と言葉を借りることにします。

映画の存在論と呼んだものの私の説明において、例えば興味深いのは、映画の表現手法が、演劇における俳優への役柄の乗り移りというべきものを逆転させている点である。映画において俳優はカメラに従うままであり、この俳優が他の登場人物にもなりうる（あるいはなった）という側面に力点が置かれる（あるいは人間実存の潜勢性ないし自我の転身を強調する）。演劇はこれとは異なり、この登場人物が他の俳優も受け入れうる（あるいは実際に受け入れる）という点（換言すれば人間実存の宿命性、自我の変化の各段階での合目的性と特異性）が強調される。オペラでは、歌手と役のどちらに強調点が置かれているかをこうした用語によって決定することは、難しいように思われるし、大して意味もない。オペラは声と身体との間の関係に新たな概念を導入するのだ。そこでは、俳優なり役柄なりがそれぞれ他のものに受肉するような関係性はない。この声が、この形姿や分身、人物や仮面、歌手の中に入り込む——あるいは脱受肉化する——のである。声は本質的には役による影響を受けない。

この脱受肉化とは、逆説的にも声の魅力を織りなすものであり、忘我の状態

を生み出しうるものです。アンナと語り手が、それと知らぬまに喪に服したのもこの脱受肉化なのです。この喪は治癒不能です。なぜなら、この喪を担いうる現実の身体も、喪失したことが誰の目にも明らかな物理的な対象も存在しないのですから。歌の力の頂点でありなおかつその誇張法としてのオペラは、最大の表出性への欲望の力を無制限に肯定するのです。しかし、ミュージカルと同様に、それを実現するためには、オペラはこの上ない虚飾という方途をかくぐらねばならない。感情を発露するのに、通常の男女がせいぜい言葉を語って満足するところを、オペラの人物たちは歌い出さねばならないのですから。オペラの基盤を支える公準とは——その素朴さと信じにくさの点でほとんど滑稽なほどではあるものの、しかしまさにこの公準によって、この芸術が原初に選び取ったその根抵性が堅持されているのです——、おのずから滲み出る感情の叙情的な発露によって、喜びであれ苦痛であれ、歌うことこそが自然であるとする点にあります。まさにこの超演劇性こそが、歌において主体と声を結びつけようと望みつつも、それらの相互の分離を露わにするのです。最終的な融和（観客にとって舞台上の歌の誘惑がそこかしこに垣間見せている）が期待されつつも、すぐさまわざとらしい粉飾によって損なわれてしまうという意味で、この原初の人工性こそは決定不能なオペラの約束を生み出す中核なのです。

カヴェルの分析をさらに追うと、オペラの決定不能性はオルフェウス神話の解釈の二重性に帰結することになります。カヴェルは、モンテヴェルディ、グルックらが、オペラというジャンルの草創期にオルフェウス神話を用いたことは、決して偶然ではないと正鵠を得た指摘をしています。「オルフェウス神話の結末を幸福な大団円ととらえるか、悲惨な末路ととらえるかは、歌の表出能力に関しての、いずれも誤っているとは言えぬ二つの解釈のどちらを選ぶかにかかっている。すなわち、オルフェウス神話の結末とは、あたかも声が生の方へ引き戻されたかのように、世界を喚起するに際して声の表出性が絶対的成就を果たしたことへの恍惚を意味しているのか、それともこの世界を支え抜くことの不可能性を前にしたメランコリーを意味しているのか。このメランコリーについては、次のように言うこともできるだろう。それは、声の表出性の絶対

的不在と、自らの声を聴かせ、明瞭に聴き取らせることの挫折の表れだ、と。明らかに狂気の一段階である。」

上に述べたことは、カヴェルの思索をよく私が咀嚼できたとして、次のように言い換えることが可能でしょう。決定不能なものとは、きわめて人間的な試練としての懷疑主義を前にして、裁断することの不可能性である、と。声をめぐる幸福な物語とは、主体が絶対的かつ無謬な仕方でその声と等しく結ばれあう物語です。モリエリとは、その魔法の声とよく調和した、この声そのもののかなめであるという物語がそれです。融合しあい、融和しあう声、地獄に対して勝ちどきを上げるオルフェウスの声です。しかし声の不幸な物語は、エウリディーケを再び喪失しねばならず、声によって喚起された世界はただの囿、想像上の幻像にほかなりません。モリエリとはその人物そのものとは完全に別な一介の歌手にすぎません。彼の声は、この声が指している全体の多幸症的な換喩ではありません。せいぜいのところ、モリエリに代わって、われわれが逸することを望まぬものを、代理し補償する呪物にすぎないのです。

『或る歌手の偉大な瞬間』とは、オペラというジャンル一般に関して多くのことを考えさせながら、決定不能な寓喩、^{アレゴリー}謎を提示する小説です。知り尽くしたいというあの欲望、モリエリ自身の口から彼の存在の秘密を告白させたいという欲望に取り憑かれた若き語り手によって媒介されたこの物語は、私たちを懷疑という試練に対峙させます。この試練とは、裁断することの不可能性（われわれには裁断できずその意志もないという意味で不可能なのです）であり、私とは私の声であるのか、私は真に自分の声と合致するのか、誰であろうと彼自身の声で語ることができるのか、明確に言い切ることの不可能性なのです。靈感の寓喩と私は申し上げました。この寓喩はさらに広い哲学的な意味をもっているのです。

＊

さて、声か、それとも主体か。この必然的に回帰する問いに対して、私は言葉の意味あいを少しずらしながら、こう答えてみようと思います。それは「約束された自己の声を探す主体」である、と。

録音された自分の声を聴くと、それが自分のものであると認知することは誰にとっても不可能です。この声はただ他者だけがそれと認めることができる。声は、声が開示する主体と問題を孕んだ隣接関係にあるのです。声は、アンナ・フェルコヴィッツの情熱がそうであるように、恋愛関係の中で代理的呪物となることもできます。モリエリの「喉という」器官^{オルガン}（このフランス語の性的意味を新たに思い起こす必要があります）は、失望しか引き起こさぬ彼の外面を超えて、魅惑を醸し出します。しかし歌い手には、彼自身に所属せぬものを与えることはできません。「自分では所有していないものを贈与する」ことはできません。この「もの」という中性指示詞の代わりに、言^{ラン}語^{ガー}と置いても（デフォレの物語が明らかに示しているのは前面に置かれたエクリチュールの寓喩です）、愛——小説中の文章の多くが、ラカンの有名な定式「愛とは、自己が所有せぬ何かを、これを欲さぬ者へと贈与することである」に近傍しています——と置いても差し支えないでしょう。モリエリは何かしら声をを贈与しているのですが、しかし自己の声を贈与することはできません。なぜならば、この声は彼自身の声ではなく、彼に帰属していないからなのです。

それゆえに、主体は約束された自己の旋律的な声を探しつつけるのです。もはや欺くことのなく、渾々と湧き出る声、決して疵をもたらさぬ声を。声とは力に満ちた幻想であり、言語において、言語によって思いを高鳴らせた身体の純粋な表出性を保障するのです。この蜃気楼は私たちに取り憑いてやみません。このユートピア的な祈念を別の言葉で言い表すとすれば、それは自己とその「偉大な瞬間」とを、自己とあの唯一の栄光の瞬間とを等価にするのです。文学は、この蜃気楼の誘惑と幻惑の力を再び流通させることによって、幻惑の生命を永らえさせます。しかし同時に、同じ身ぶりで、声と主体との不可能で杜絶えることのない非—合致性に耳を澄ませと語りかけてもいるのです。

Dominique Rabaté, professeur à l'Université de Bordeaux III

Traduit par Tatsuo HEMMI, professeur adjoint à l'Université de Niigata