

# 言葉のうしろから響く声

ナタリー・サロート『開けて』における言語空間について

福嶋 一貴

## はじめに —— 道具／障害としての言葉

1932 年から書き続けた断片的なテキストを一冊の書物にまとめるにあたって、ナタリー・サロート (1900-1999) は「トロピスム」という題をつけた。「トロピスム」とは元来植物学の用語で、熱や光といった外的刺激によって一定の方向へと屈曲する植物の性質のことである。サロートによれば、自身が「示そうとした内的な運動、不可視の活動が、光にたいして振り向くか、そっぽを向く植物の運動と似ていた<sup>1</sup>」ために、この用語を使用したという。

サロートが示そうとした運動とは、とくに他者との関係のうちで発生する、人間の意識の内奥における思考や感情の混沌とした流動体の間断のない運動のことである<sup>2</sup>。たとえば、他人と話しているときに、相手のどんな言動にたいしてなのかも不明瞭なのだが、なにかもやもやしたものを感じとる経験をしたことは誰しもあるだろう。たしかに感じたのだが、思い出そうにも、どんな言葉もしっくりこない —— そのような漠とした束の間の感覚を、サロートは示そうとした。サロートはこの運動にたいして、「溶解したマグマ<sup>3</sup>」と的確な喩えを用いている。地上に出て冷え固まれば、「定義することが可能な行為や口にされた言葉や感情<sup>4</sup>」という識別可能な鉱物を含んだ岩石となるのだが、たくさんの鉱物が入り混じったマグマのように、この運動はその前段階にある。サロートは自身の文学について説明するときに、この運動の

---

<sup>1</sup> Nathalie Sarraute, « Roman et réalité », dans *Œuvres complètes*, Édition sous la direction de Jean-Yves Tadié et avec la collaboration de Viviane Forrester, Ann Jefferson, Valerie Minogue et Arnaud Rykner, Gallimard, 1996 ; édition revue et augmentée, 2011, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1651. 以下、この全集から引用箇所を記す際には、OC と略記する。またこの本稿内で引用するもののうち、邦訳があるものについては、邦訳を適宜参照しながら、拙訳を用いる。

<sup>2</sup> サロートによる「トロピスム」の説明の代表例を一つ挙げれば、「トロピスム」とは、「わたしたちの意識の境をとともすばやくかすめていく、定義できない運動」であるという (Nathalie Sarraute, « Préface », *L'Ère du soupçon*, OC, p. 1553)。

<sup>3</sup> Nathalie Sarraute, « Roman et réalité », OC, p. 1644.

<sup>4</sup> Nathalie Sarraute, « Préface », *L'Ère du soupçon*, OC, p. 1553.

ことを「トロピスム」という言葉で頻繁に代用するのだが、この用語は我々にこうした運動の存在を示すための便宜的な、かりそめの名にすぎない。

非常に曖昧でおおざっぱな「トロピスム」という包括的な名称を、わたしは自分の最初の本につけましたが、この呼び名では、その運動のそれぞれを定義することはできないのでして、わたしの見解としては、「トロピスム」の魅力のすべては、それらの運動がいかなる名前ももたず、もつことができないという事実のうちにあるのです<sup>5</sup>。

サロートは、いかなる名称をも受け付けられない性質にこそ惹かれていたのだが、この性質ゆえに、「トロピスム」をあますことなく表現することは不可能である。そのために、「トロピスムはわたしの全作品の生きた内容でありつづけた<sup>6</sup>」と語るように、サロートはこの「トロピスム」を示すことに生涯をかけることになる。

——「…」いまだにゆれうごいて、書かれた言葉も、口にされたことばもまだ一度も触れたことがなく、弱々しくうちふるえているように思えるものを……言葉の外で……いつまでも……いまだに息づくかけらを……消えないうちに言葉におさめたいの……やらせてよ<sup>7</sup>……

『子供時代』（1983）の冒頭で、いまだにいかなる言葉も触れたことがない自身の子供の頃の思い出を言葉にしようという語り手の決意は、「トロピスム」を言葉のうちにおさめるという、不可能な探求を企てるサロートの作家としての決心と重なる。「またたく間に知覚するものを一度に表現しうる言語はいまだに発見されていない。存在全部といくつかの言葉、笑い、身振りのうちに突然現れた無数の小さな運動を<sup>8</sup>」と、たしかにサロートは『プラネタリウム』（1959）のなかに、一挙に全容を示すことのできない言葉の不能にたいする嘆きを記している。この言葉の不完全さによって、「トロピスム」は存在する。しかし、この「トロピスム」を示すには、言葉という道具に頼らざるをえないのだ。くわえて言葉には別の側面があることを、サロートは示唆している。

---

<sup>5</sup> Nathalie Sarraute, « Ce que je cherche à faire », *OC*, p. 1702.

<sup>6</sup> Nathalie Sarraute, « Préface », *L'Ère du soupçon*, *OC*, p. 1553.

<sup>7</sup> Nathalie Sarraute, *Enfance*, *OC*, p. 990-991.

<sup>8</sup> Nathalie Sarraute, *Le Planétarium*, *OC*, p. 360.

このほとんどかたちのないものが、ひどくふるえてふらふらとしているものが、日の光のもとに姿をあらわそうとするやいなや、とても強力できっちりと武装した言語が、つねに介入しようとしていて、秩序を取り戻すために、自分自身の秩序を取り戻すために飛びかかって、押しつぶしてしまうのです<sup>9</sup>。

我々は未知のものにたいして、名付けずにはいられない。それゆえに我々が「トロピスム」を認識するとき、どうしても言葉が介入する。けれども言葉を与えられた瞬間に、もはや「トロピスム」ではないものへと変質する。したがって、サロートにとって言葉とは、「トロピスム」を表現するための道具であると同時に、「トロピスム」の表現を妨げる障害でもあるのだ。

それでは、サロートは「トロピスム」の探求と、それに内在する言語の問題についてどのように取り組んでいたのか、その作風の変遷を整理する。

第二次世界大戦前に『トロピスム』（1939）を世に出していたとはいえ、その名を馳せたのは、1950年から60年にかけて、旗手の一人として数えられたヌーヴォー・ロマン（新小説）が脚光を浴びたときであった。ヌーヴォー・ロマンとは、文字通り、従来の小説に比べて新たな小説の創造を試みた作家たちに与えられた総称である。シュルレアリスムのように一つの流派や集団に統合されてはならず、作家によって作風はさまざまであったが、ラバテによれば、ヌーヴォー・ロマンに括られた作家たちに共通する革新性は①伝統的な作中人物観②心理分析③決定論の因果律の三つにたいして異を唱えたことだという<sup>10</sup>。サロートもこの例に漏れず、『テル・ケル』の「今日の文学」という企画のインタビューのなかで語る自身の文学の諸特徴にはヌーヴォー・ロマンの特徴と重なる部分が多い<sup>11</sup>。たしかに、特定の筋も登場人物もなく、断片的なテキストが並べられている『トロピスム』を考えてみれば、伝統的な小説との差異は一目瞭然である。とはいえ、初期の長編である

<sup>9</sup> Nathalie Sarraute, « Ce que je cherche à faire », *OC*, p. 1704.

<sup>10</sup> Dominique Rabaté, *Le Roman français depuis 1900*, coll. « Que sais-je ? » n° 49, P.U.F., 1998, p. 81. ドミニク・ラバテ『二十世紀フランス小説』三ツ堀広一郎訳、白水社、2008年、101-102頁。

<sup>11</sup> サロートは「伝統的な小説の諸形式への根本的な拒絶、定義できるさまざまな感情、登場人物、性格、固有名詞の欠如」、それから「想像上の場面と実際に起きた場面の混合（『見知らぬ男の肖像』、1948年）、同一の場面の異なる角度からの反復（『マルトロロー』、1953年）、小説における時間の扱い方、会話の使い方、くわえて1950年に『不信の時代』のなかでわたしがとった立場」が「ヌーヴォー・ロマンと呼ばれるものとなんの関係もないならば、わたしはそういうものとなんの関係もないでしょう」と語っている（Nathalie Sarraute, « La littérature, aujourd'hui », *OC*, p. 1656-1657）。

『見知らぬ男の肖像』（1948）や『マルトロー』（1953）、『プラネタリウム』には、特定可能な登場人物の存在が見られるし、筋と呼ぶには起伏が少ないものの、一応物語の流れはあって、伝統的な小説の残滓が見受けられる。ところが、後期になると、「トロピスム」の探求はより先鋭化していき、伝統的な小説の面影は消え失せて、Rachel Bouéが指摘するように、状況の非脈絡化、登場人物の匿名化、心的な題材の減少といった一般的には小説の骨組みとなるのだが、サロートにとっては制約であったものからの段階的な解放が見られるようになる<sup>12</sup>。そこでは、日常的な言葉の検討が為されるようなかたちで、サロートの作品の題名を借りれば、「言葉の使いかた l'usage de la parole」の探求が前面化してくる。

遺作である『開けて』（1997）においても、その傾向は顕著に表れている。そこで本稿では、最初の作品に「トロピスム」という題を選んだ時から根を張っており、後期になるにしたがって、花開くように顕現するサロートにとってアポリアともいべき言葉の問題への、一つのアプローチとして『開けて』を捉える。そしてその舞台となる言語空間を軸に分析することで、サロートの言葉に対する探求の一端を明らかにすることを目的としたい。

### 言葉たちの舞台の幕開け

言葉たちは、完全に自律した生きている存在で、ドラマのひとつひとつの主役である。外から言葉がやってくるやいなや、仕切り paroi が立ちあがる。訪ねてくるものをきちんと受け入れられる言葉だけが、こちら側に留まる。他の言葉はみんな出ていき、よりいっそうの安全を求めて仕切りの向こうに閉じこもっている。

とはいえ仕切りは透明なので、除け者にされた言葉たちは仕切り越しにのぞいている。ときどき、目にうつるものが干渉したいという気持ちを起こさせて、こらえきれず呼びかける。開けて<sup>13</sup>。

『開けて』は、これ以降二度と登場しない語り手によるプロローグによって幕を開ける。そこではまず、言葉たちは「自律した生きている存在」というあたかも人間であるかのような定義が為される。そして「ドラマひとつひとつの主役である」と、言葉たちの登場人物への抜擢が宣言される。

---

<sup>12</sup> Rachel Boué, « Le drame de la parole chez Nathalie Sarraute », dans *Éthique de tropisme*, textes édités et présentés par Pascale Foutrier, L'Harmattan, 2000, p. 154.

<sup>13</sup> Nathalie Sarraute, *Ouvrez, OC*, p. 2063.

あまりに性急な設定に、読者は困惑するかもしれないが、このプロローグ以後、十五の脈絡のないドラマが断片的に配置されており、各ドラマは登場人物と化した言葉たちの対話——たとえば第二のドラマでは、「さようなら *Au revoir*」と他の言葉の対話があるように、言葉が言葉を喋るのだ——のみで構成されている。それぞれのドラマは独立した場面であって、物語的なつながりはない。同じドラマの中でも場面が変わると、それまでとは全く違う話が展開されることもある。けれども、これらのドラマには、「仕切りが立ちあがる」言語空間という舞台が通底している。

では、この仕切りとはなにか。プロローグによれば、この仕切りは「外から言葉がやってくる」ときに立ちあがり、「訪ねてくるものをきちんと受け入れる言葉だけ」を仕切りの片方に、そしてもう片方に他の言葉たちを分割するという。この突然の設定もまた、読者からすれば、すんなり理解できるものではない。そもそも「外」とはいったいどこなのか。決して明記されることはないのだが、おそらくこの作品のなかでは、各ドラマによって内容は異なるものの、ある二者間（もちろん相手側が一者であるとは限らないだろうが、あくまで仮定である）での対話という状況が外的に存在していて、その話し相手を「外」とみなしているようなのだ。そのために、言葉たちが跋扈して対話を交わすこの言語空間は、話し相手から言葉を投げられた時の、受け手の頭の中と捉えるのが、わかりやすいだろう。とはいえ、繰り返すようだが、あくまでこの作品を読むかぎりにおいて読み取れうる想定にすぎず、結局のところ、この舞台は「完全に自律した」言葉たちだけの空間であり、言葉を操る人間の影は消え去っている。したがって、受け手の意思によって左右されず、言葉たちの自治によって、成り立っているのだ。

「わたしが興味を惹かれるのは、絶対になにも起きていないのに印象を受けるときでして、顕微鏡をのぞいてスローモーションにして見ると、巨大におもわれる、生きているものがいるときです<sup>14</sup>」と語るように、サロートがフォーカスを当てるのは、取るに足らない出来事である。『開けて』でも、たわいもない言葉を受けとったときに、受け手の頭の中で返答を考えたときの様子を、顕微鏡をのぞくようにクローズ・アップして、また本来なら返答にかかる時間は束の間であるはずなのに、その瞬間をスローモーションにして、描いている。すると、静止して見える水面をズームにしてスローモーシ

---

<sup>14</sup> Simone Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, Tournai, La Renaissance du Livre, 1999, p. 114.

ョンにしてみると大きく波打ってうつるように、些細な言葉のやりとりなのだけれど、まさしくドラマというべき、大きな出来事として映し出される。

そして仕切りが立ち上がると、言葉たちは二分される。分水嶺となるのは、「外」から来た言葉をきちんと受け入れられるかどうかである。しかし、受け入れられる言葉とはどういう言葉のことなのだろうか。便宜上、本稿では、仕切りのこちら側を前側、仕切りの向こう側を後ろ側とする。第一のドラマでは、前側には「とてもお利口で、よくしつけられている *si sages, si bien disciplinés*<sup>15</sup>」言葉たち、後ろ側には「ほんとうに落ち着きのない *des vrais chiens fous*<sup>16</sup>」言葉たちがいると、書かれている。会話はキャッチボールに喩えられるように、話し相手が取りやすい位置に、ちょうどいい速度の言葉を投げることが肝要である。だとすれば、従順さとは相手の要求にたいして従順であることであって、従順な言葉とは、相手にとって予測通りの心地のいい返球である。それゆえに、受け入れられる言葉とは、「外」から来た言葉にたいして、論理的に正しいというわけではなく、あくまで相手の意向に沿っているという意味で、返答として適切な言葉だと考えられる。

ただややこしいことに、作品内では、二分化された言葉たちが仕切りを隔てて対話を続けるといったものでもなく、対話がそれこそキャッチボールのように、特定の登場人物のあいだで交互に続いていくような単純な構図を取ることはない。声の主はほぼ明示されることなく、群衆から誰のものとも判別つかない声がぼつぼつと湧き上がるようにして、対話を形づくっている。

くわえて特徴的なのは、言葉たちが頻繁に「わたしたち *nous*」と「きみたち *vous*」という人称を用いることだ。言葉が単数では厳密に意味を決定することはできず、複数が集まって文章を形成することで初めて意味を確定できるという性質から、複数形を使用していると考えられることもできるが<sup>17</sup>、なによりも重要なのは、集団を指し示しているということだ。『生と死の間』(1968)の冒頭で、作家である「かれ」がスピーチしているときに、オーディエンスの一人であった「わたし」がその群衆のうちから引っ張り出される場面がある。そこでは、「わたし」はすぐに群衆である「かれらのなかに走って避難<sup>18</sup>」

---

<sup>15</sup> Nathalie Sarraute, *Ouvrez*, OC, p. 2063.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 2064.

<sup>17</sup> 第五のドラマでは、「*Prescription*」の前後にある単語によって意味が変わる話が描かれている。すぐ近くに「医師」や「患者」がいれば、「処方 *Prescription*」という意味になるし、「三十年」があれば、「時効 *Prescription*」という意味になるのだ。このように、言葉は複数集まることによって、意味を確定するのである。

<sup>18</sup> Nathalie Sarraute, *Entre la vie et la mort*, OC, p. 625.

して、「わたしは、ふたたびかれらのうちの一人、匿名の輪の中のひとつ<sup>19)</sup>」になるという。だとすれば、「わたし」や「きみ」という単数は、集団から切り出された代表であって、その背後には所属する複数が存在している<sup>20)</sup>。

また仕切りの反対側にいる言葉たちを指し示すときは、よく「かれら ils」を用いている。Marie-Hélène Boblet-Viart は、サロートの作品のなかでは、この「かれら」とは「わたし」が対立するイデオロギーの表れであって、それゆえに「わたし」のアイデンティティの強化につながっていると述べている<sup>21)</sup>。したがって、この複数が示すのは、分割された言葉の差異の強調である。

それならば、仕切りによって分断された言葉たちは、異なる集団に属しているために相互不干渉かとおもえば、そんなことはない。仕切りが透明なので反対側の光景が見えてしまう。そのために、仕切りの後ろ側の言葉たちは干渉したいという気持ちを抑えきれず、おもわず「開けて」と声をかけてしまうのだ。対話が発生するには、自身とは異なる他者の存在が必要であり、そこに差異があればあるほど、より他者性は強まる<sup>22)</sup>。つまり、仕切りの存在は、分断と同時に、それによって言葉たちのうちに差異を生み出すことで、対話というドラマを形成する契機をもたらすのだ。それに、この仕切りは決して絶対不可侵のものとして存在しているわけではない。第二のドラマでは、「さようなら」が、仕切りの後ろ側から前側へと越境しているのだ。

---

<sup>19)</sup> *Ibid.*

<sup>20)</sup> 第十一のドラマでは、「あなたは Vous êtes」のすわりの良さやトーンによって、さまざまな意味に変化することが示唆されている。たとえば、「あなたはバカだ」と言う時と、「あなたは快復している」と言う時の「あなたは」は、全く別物だと、この作品の言葉たちは語っている。すなわちこの言語空間には、さまざまな場面における「あなたは」があまたに存在していることがほのめかされている。そのため「あなたは」という言葉はエクリチュールとしてある場合はたしかに単数なのだが、声にしたり、後ろに言葉をつけたり、実用する場合には、複数であるといえる。また、人間においても、サロートは単一性に複数性を見出している。確固たる一つの人格というものはなくて、「人々はいくつもの社会的な『わたし』を持っている」ので「わたしたちのうちには、あらゆる潜在性があるのです」とサロートは語っている (Simone Benmussa, *op.cit.*, p. 85)。プロローグで宣言されたとおり、言葉が人間とオーバーラップしているのだ。

<sup>21)</sup> Marie-Hélène Boblet-Viart, « Vers une poétique du roman dialogué : Tu ne t'aimes pas (1989) », *Roman 20-50*, n° 25, juin 1998, p. 135.

<sup>22)</sup> 『生と死の間』や『子供時代』では、「わたし」の分裂によって、もう一人の私と対話する場面がある。前者では、「わたし」の片割れが「Un juge 審判」となり (Nathalie Sarraute, *Entre la vie et la mort*, OC, p. 664)、後者では、子供のころの記憶を思い出そうとする女性の「わたし」に、批判的な言葉を投げかける者 (用いられる形容詞は語り手と異なり、男性形である) としてあらわれる。だとすると、対話とはやはり、「わたし」と異なるイデオロギーとの対立があるからこそ、発生しえるのだろう。

すると、この仕切りの存在意義がますます不明瞭になってくる。誰も往来できない境界でもなく、また透明であるために不完全であって、しかもそれによって、せつかく分断したのに、両側の交流を生む事態を招いているのだ。

## 虚栄の権威による治世

使用される言語はすべて、権威に満ちています……言語を制定して、たえず使用したすべての人たちの権威……それをあなたたちに教え、火を消すときに被せる毛布のように、使ってきた人たちの権威<sup>23</sup>……

言語の使用条件として、貨幣が人々にとって均一の価値を示すように、異なる人々のあいだで同一の観念を意味することが不可欠であるのは当然だろう。こうした他者との意思疎通を目的とした言葉は、いわば合言葉のように機能するために、連綿と流れる時間の中で摩耗して、使用される場面と意味が固定化してくる。先に例に出したが、「さようなら *au revoir*」は別れる際の挨拶に使う定型句である。しかし、直訳すれば「また会う時に」であって、「再会 *revoir*」の意味が消えてしまっている。だが、我々はそんなことを気にも留めず、別れ際になると、他の言葉のことは忘れて、火を消すためにすぐさま布を被せるように、この語を発する。すなわち、このように使用される言葉は、慣習化によって、その状況下では他の言葉を抑えて君臨しているという意味で、権威に満ちていると、サロートは語っているのだろう。

振り返ってみれば、『開けて』で仕切りの前側にいる言葉たちは、「外」の言葉にたいして適切な返答である言葉たちであった。些細な対話のなかで、「さようなら」のような決まり文句——たとえば困ったときに間を埋めようとつぶやく「うーん *Hmm*<sup>24</sup>」といった言葉もそうである——はスムーズに会話を進めるために大量にあらわれる。だとすれば、ここでの適切な返答はまさしく、権威に満ちている言葉の条件と一致するのではないだろうか。

事実、仕切りの前側にいる言葉たちには、権威に満ちたイメージが使用されている。第三のドラマでは「聖人たち *saints*<sup>25</sup>」、第七のドラマでは、固有名詞に王様<sup>26</sup>、第十一のドラマでは「あなたは *Vous êtes*」に「専制君主

---

<sup>23</sup> Interview télévisée avec Francine Mallet, Antenne 2, 31 mai 1976, citée par Valérie Minogue, dans la notice à *disent les imbéciles*, OC, p.1856.

<sup>24</sup> Nathalie Sarraute, *Ouvrez*, OC., p. 2087.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 2075.

<sup>26</sup> 第七のドラマの最終場面では、固有名詞が「神のみぞ知る」ところの、「天上の、



despote<sup>27</sup>」というイメージを付与されている。くわえて、権威のある言葉たちは、権力のある人間がまさにそうであるように、横暴である。先程、例に挙げた第十一のドラマの「あなたは」は、もちろん専制君主という言葉に横暴さは含意されているものの、「仕切り壁 cloison」を強引に破壊し、そのあとに続く語を「終身監禁 une détention à vie」にする。従順であるはずの仕切りの前側にいる言葉たちは、それとは裏腹に、権威に裏付けられた暴力性を垣間見せる。

そしてこの権威は、慣習化されているほど、より増大している。たとえば、第三のドラマでは「カタストロフ catastrophe」を「カタ cata」と短縮化して呼ぶことや、第十のドラマでは「きみがしさえすれば Tu n'as qu'à」が俗語だと、「u」と「n」が落ちて「T'as qu'à」となり、発音は「チュ・ナ・カ」から「タ・カ Taka」へと変貌してしまうことが、言及されている。このとき、「カタストロフ」は崇高な存在だと敬われるのにたいして、「カタ」は下半身を欠損した不憫なボンベイの子供や羽毛をむしりとられて尾羽を欠いた孔雀だと形容されているし、「タカ」は「u」と「n」を脱ぎ捨てた下品な者と言われている<sup>28</sup>。こうした言葉の簡略化は、つねに変化を続ける言語にはつきものであるが、その新しさゆえに、権威を削がれている。このように、サロートは言語の性質を、さまざまなかたちでドラマの中に落としこんでいる。

まとめると、この言語空間では、慣習的に用いられている言葉たちは、その使用された歴史によって、権威を獲得していくのであり、サロートはそのありさまを王や聖なるもののイメージを重ね合わせることで、示している。しかしながら、こうしたイメージの背後にある暴力性や物語上での権威の永続性の否定を織りこむことで、適切なものとして描かれているはずの、仕切りの前側にいる言葉たち、そしてその正しさゆえに得られた権威がはたして正当なものなのか、疑心を抱かせる。つまり、無意識のうちに慣習化された何気ない言葉の選択を宙吊りにする。

---

他の星々のあいだ」に輝いているとあるように (*ibid.*, p. 2095)、言葉たちが交わす言葉のうちで、王様のイメージは天上と結びつけられている。

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 2104.

<sup>28</sup> 言葉たちが着る衣服は、その言葉の持つ権威や性質を示している。第一のドラマで権威をもたらす言葉である「それは秘密だ」は「いちばんうつくしい衣装、盛装に身を包んで」いたし、第七のドラマで固有名詞のうち、下の名前の着ている衣服は、親しい人から呼ばれる名であることを示すために、「室内着」であった。また、『子供時代』では、日常的に用いる言葉にたいして「抜粋の選集やディクテ」から拾ってきた言葉は「うつくしい召し物をお祭りの衣装をまとっているようである」と対比されている (Nathalie Sarraute, *Enfance*, OC, p. 1105)。

同じように、「ほんとうに落ち着きがない」と形容された仕切りの後ろ側の言葉たちにも、正反対の性質がうかがえる。奇妙なことに、後ろ側の言葉は仕切りの前側に介入して、助けようとするのだ<sup>29</sup>。この姿勢の背景には、権威が形成される過程の中に、暴力的ともいえる虚偽が隠されていることにある。第一のドラマでは、定型句の仲間入りをするときの様子が、詐欺にあつて連れていかれる誘拐のていで描かれている<sup>30</sup>。

—— いかによつかりとも、出てくるにちがいないであろう言葉たちはかたく隙がない……真正正銘要塞だ。

—— 要塞？　なんで要塞なの？　きみたちは知っているんじゃないの、それがなにか？

—— いいや……

—— それならわたしは知っているよ。前に見たんだ。「お約束のことは *la parole donnée*<sup>31</sup>」と呼ばれている。

—— かわいそうなやつらだよ、ある日、一杯くわされたんだ。もしどこに連れていかれるのか思い浮かんでいたら……無期懲役だ。終生誓願だよ<sup>32</sup>。

定型句の起源を完全に特定することは、発明品のように断定可能な開発者がおらず、いたとしても、言葉は同時多発的に変化していくために、不可能である。そこで言葉だけの世界では、「お約束のことは」が「約束」という名目で言葉たちを騙して、「一から十まで製造された製品、しっかりと保証

---

<sup>29</sup> たとえば第八のドラマでは、仕切りの後ろの言葉たちは、仕切りの前側で「へま」をした言葉のために「救助隊 *de secours*」を連れて行こうとする（Nathalie Sarraute, *Ouvrez*, OC, p. 2098）。それに第三のドラマでは、助けに行かないことを「救助懈怠罪 *non-assistance à personne en danger*」だと語っている（*ibid.*, p. 2075）。また関連して、医師に相当する用語がいくつか出てくるが、すべて仕切りの前側の言葉たちに与えられたイメージである。だとすれば、ここにも、仕切りを隔てて、権威を持つ者と持たざる者のイメージの差異が見受けられるのだ。

<sup>30</sup> 第四のドラマでも、誘拐された語が囚人として扱われる場面がある。このドラマでは、誘拐犯たちが看守になっており、犯罪者が権威を獲得することが描かれている。

<sup>31</sup> 『子供時代』のなかで、この« *donné* »は、語り手が言い表そうとした思い出が、言葉で表現可能であるのではないかと不安がる場面で使われている。「でもそれだからこそ、今回、わたしが恐れているのは、それが震えていないのではないか、ということだよ……十分に震えてなくて……それがきっぱりと固定されていて、“一丁上がり”であらかじめ決まっている *donné* のではないか……」（Nathalie Sarraute, *Enfance*, OC, p. 990）。「一丁上がり」や「きっぱりと固定され」ていることと並列されていることからわかるとおり、« *donné* »はこれらと類似の表現である。したがって、「*donné*」が意味するところは堅固で意味が確定しているということなので、それはまさしく、定型句であり、「お約束のことは」である。

<sup>32</sup> Nathalie Sarraute, *Ouvrez*, OC, p. 2065.

された形式<sup>33</sup>」である「要塞」のような定型句にするというのだ。こうした騙し討ちに遭った言葉たちは、一生その定型句のうちに閉じこめられて、定型句として奉仕しなければならず、その様子を「無期懲役」、「終生誓願」という言葉によって喻えている。

そしてまた、この言葉たちは「真実に反するもの *des contrevérités*」と呼称される。この名称は、もちろん、元となった言葉の意味とは異なること、それと同時に、微小で不明瞭な感覚の揺れを、こうした定型句が上塗りすることから、名付けられているのだろう。こうした言葉を発した途端、個別性は消え去る。もやもやしたものが一般性のある端的な言葉へと還元されてしまうのだ。定型句とは内実、言葉たちが捕らえられて、閉じ込められて完成したもので、その権威の正当性はないに等しい。そのため、言語の慣習に則って、当たり前のように用いられる言葉は、用いられるごとに、ますます意味を限定させて、市民権を得ていくが、こうした言葉には、いかなる正当性もない。かつほんとうに言いたいこととは異なることなのだ。つまり、二重の意味で「真実に反するもの」である。

#### あたたかくやわらかい空間からの脱出 —— 到達しえない接近の反復

「お約束のことば」が「真実に反するもの」であることを裏付けるように、そこから脱走した言葉が仕切りを隔てて、助けを呼びかける場面では、仕切りの後ろ側の空間と、そこにいる言葉たちを「真実」と呼称している。

—— ねえ、見て、だれがいる……よくわからないけれど……あれは「お約束のことば」から出てきたんだ、這って仕切りへと、わたしたちのところへと進んできている……身を震わせて……

—— 脱走者だ……聞こえる？ そっと叩いている……ささやいている……「真実に反するもの」たちがわたしたちを攻撃している、全力でぶつかってくるんだ……もうへとへとだ……助けにきてくれ……出てきてくれ……開けてやるから……真実から出てきてくれなきゃ……」わたしたちには、願ってもないことだ……わたしたちのところでは、真実は、もっとも言うてはならないものでさえ、自由に動き回っているよ……それだから、こんなふうに閉じ込められて押し込められたものを目にするだけで……不快に感じていた<sup>34</sup>……

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 2064.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 2065.

定型句から抜け出して、命からがら仕切りのところまで辿り着いた「脱走者」には、権威に満ちている様子はまるでない。むしろ、単体では適していない言葉であるからなのか、仕切りの前側で、他の「真実に反するもの」たちに袋叩きにされている。そのために仕切りの後ろ側へと助けを請いており、そこで、「真実」と呼びかける。しかしながら、そもそも仕切りの後ろ側にいる言葉たちも、結局は言葉にすぎず、サロートが探求していた「トロピスム」ではないはずだ。それでは、なぜ「真実」と呼称されているのだろうか。

このことを考えるにあたって、対立する性質として語られている運動の有無に着目したい。「真実に反するもの」は拘束された言葉たちがいっしょくたにされて、固定されているのにたいして、「真実」は自由に動き回っている。普通ならば、「真実」こそ不変なものとして存在するべきだとおもわれるのだが、ここでは「真実に反するもの」が不変で普遍的なものとして、「要塞」のように存在している。この運動と静止の対比は、サロートにおいて、よく見られる構図である。

サロートは「二つの現実」という講演のなかで、小説家には二種類の現実があると語っている。一つ目の現実とは、我々が容易に知覚でき、幾度も表現された現実であって、「可視の現実」、「既知の現実」と呼ばれている<sup>35</sup>。もう一つの現実とは、我々がほとんど知覚できず、一度も表現されたことのない現実——すなわち「トロピスム」——であり、「未知の現実」と呼ばれている。そして、「可視の現実」が「未知の現実」を覆い隠してしまうという。我々が「未知の現実」を目の当たりにしたところで、我々は習慣のうちに「可視の現実」だけを、そこに見てとるというのだ<sup>36</sup>。そこでサロートは、「可視の現実」を介することで「未知の現実」を示すのだと、自身の手法を語っている<sup>37</sup>。このとき、この二種類の現実の境界線には、『開けて』と同じ「仕切り *paroi*」という語が用いられている。

---

<sup>35</sup> サロートが「既知の現実」と呼ぶのは、我々がこれまでのうちに獲得された観念を介して認識する現実のことである。またサロートは自身の作品における「既知の現実」として「わたしたちが自身のまわりで見えるような人物、伝統的な小説が見るように習慣づけたような登場人物」、「そうした人物たちの会話」、「古い小説の構成、手法」を挙げている (Nathalie Sarraute, « Roman et réalité », *OC*, p. 1652-1653)。

<sup>36</sup> サロートは「読者と大半の批評家は、すぐさまこのありきたりの現実にごだわります……それしか眼中にありません……ありきたりの現実とは彼らの目から新たな現実をすっぱり覆ってしまうのです」と嘆いている (*ibid.*, p. 1647)。

<sup>37</sup> サロートは「しばしば小説家がありきたりの現実を利用するのは、未知の現実にたいして、ありきたりの現実が引き立て役を演じるため、ありきたりの現実を介して新たな現実を解放させるためなのです」と語っている (*ibid.*)。

文学作品があらわす現実が新しければ新しいほど、その形式は、必然的に、より型破りになるでしょうし、わたしたちの感覚の習慣をあらゆる変調から守る厚い仕切り *paroi* を貫くための力を、より示すにちがいないでしょう。

この幕 *écran* は、まさしく可視の現実のそれです<sup>38</sup>。

「未知の現実」に遭遇したときに、我々を変調から守るために「可視の現実」が分厚い「仕切り *paroi*」として立ちあがる。そしてこの言葉はまた、「幕 *écran*」という語に言い換えられている。この「幕」は、『見知らぬ男の肖像』のなかにもあらわれる。

かれらと不定形で奇妙で不穏な領域なあいだに、事物の世界が幕 *écran* のように介在して、かれらを守るのだ。

その世界の背後では、いたるところで保護されていると感じる。それはふんわりとして絹のようにやわらかく、あたたかい宝石箱 *écrin* であり<sup>39</sup>、そのなかでかれらは地の果てから果てまでを移動する<sup>40</sup>。

事物の世界が介入することで、「胸の締めつけや、目がくらむような感じは一度になくなる。難局は乗り越えられた<sup>41</sup>」という。この「幕」の背後は「ふんわりとして絹のようにやわらかく、あたたかい宝石箱」のなかであって、安心感をもたらす。介入するのは、事物の世界だけではない。『マルトロロー』では、「かれらは罰されないことを確信しているのだ。守られているのだ。言語の背後で<sup>42</sup>」と書かれている。つまり、「トロピスム」を知覚するときに、我々は事物にしる言語にしる、知っているもの——「可視の現実」——へと縮減して世界を認識するのであって、その認識のもとで知覚する世界には脅威はなく、安寧が広がっているのだ。

ここで、今一度、『開けて』に戻れば、言葉たちはよりいっそうの安全をもとめて仕切りの背後に隠れていた。しかし、言葉たちは安寧に浸ることなく、仕切りの向こう側へと介入しようとしている。言葉たちは、あたたかくやわらかい「宝石箱」の空間から抜け出そうとしているのだ。

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 1645.

<sup>39</sup> 「宝石箱 *écrin*」は「幕 *écran*」の音の類似だけで現れているのではない。あたたかい安全なところというイメージとして、『マルトロロー』にも見られる。「急いで、布団張りされたあたたかく小さな宝石箱のなかにもぐりこもう、扉がわたしたちを閉じこめる、わたしたちは救われた、解放された、安全なんだ……」(Nathalie Sarraute, *Martereau*, OC, p. 242)。

<sup>40</sup> Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu*, OC, p. 127.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>42</sup> Nathalie Sarraute, *Martereau*, OC, p. 248.

言葉たちは、やっきになって言語化しえないものに合致する言葉を探そうとする。しかし、「トロピスム」は言葉ではぴったりと言い表せないために、常に失敗する。とはいえ、仕切りの後ろにいる言葉たちは諦めることなく、動き回って、どうにか等価である言葉を探し出そうと喧騒を巻き起こす。

『子供時代』でも、語り手が言葉にならない「またとない」感覚を得たときに、それをどうにか言葉で捉えようと奮闘する場面が描かれている。

わたしは、ばら色の煉瓦造りの壁に沿って植えられた花咲く果樹の生垣、花の咲いた木々、白やばら色の花びらのヒナギクに覆われた緑にかがやく芝生を眺めていた、空はもちろん碧く、空気はかすかにふるえているようだった……そしてそのとき、やってきた……またとないものが……あのようにして、またあらわれることはもう二度とないだろう、あまりに強烈な感覚なので、相当な時間を経て、うすまり、部分的に消え去っていても、わたしのもとへとふたたびやってきて、今もなお、わたしは味わう……いったいなんだろう？ どんな言葉がそれを捉えられるのか？ 言葉では言い尽くせない……「幸福」、はじめに浮かんだけれど、ちがう、これじゃない……「至福」、「興奮」はあまりにもおおげさで、ぴったりしない……それなら「恍惚」……この言葉の前では、そこにあるものが引っこんでしまう……「歓び」、そうだ、たぶん……ちいさくてつつましくシンプルなこの言葉なら、傷つけることなく、そっとかすめることができるだろう<sup>43</sup>……

語り手はさまざまな言葉の網で、「またとない」感覚を捕らえようと、言葉を重ね合わせていくことによって、その同一性と差異のなかで、ぼやけた輪郭のまま、同定しようとしている。結局は、「歓び」という、そのものを縮減することも、肥大化することもなく、「そっとかすめる」言葉を、当てはめている。言葉にぴったりと当てはまらないものを、どうにかして、言葉の次元に収めようとする、この試みと失敗の繰り返しだが、『開けて』では、こうした特別な瞬間ではなく、日常的なささいな場面で、言葉たちを登場人物として繰り返し広げられている。

してみると、「真実」と呼ばれるのは、この試行と挫折の運動によって、まさしく「真実」である「トロピスム」の存在を浮かび上がらせるからではないか。仕切りの言葉だけではなく、その空間をも「真実」と呼称することは、この運動の空間もやはり、「トロピスム」をほのめかすために、必要不可欠だからであろう。そういう意味では、言葉たちは「真実」というよりも、「真実」を探求するものと言うべきかもしれない。それはまた、言葉とは本

---

<sup>43</sup> Nathalie Sarraute, *Enfance*, OC, p. 1024.

性として硬化せずに、絶えず変動することを示唆している。言葉にできないもの——「トロピスム」は漠とした感覚の運動であるから、恒常性はない——があるからこそ、言葉はとどまることなく、輪郭を変容しつづけるのだ。

### 開かれるはずの窓／扉 —— 仕切りの役割について

それでは、この作品に通底していた仕切りがいったいどういうはたらきをしていたのかを、確認しよう。そもそもこの仕切りは、「外」から言葉がやってきたときに、返答する言葉に適っているかどうか——すなわち、社会に蓄積された言葉の経験則——に応じて言葉を分割するようにして、立ちあがった。とはいえこの仕切りは、一面コンクリートのような壁ではなく、透明であって窓のようなものである。

こうした特徴を分析するにあたって、「橋と扉」というエッセイのなかで、境界となるもの——中心となるのが、「橋」と「扉」である——が有する意味を分析したジンメルの言葉を補助線として用いよう。彼によれば「窓はその透明さによって内と外の結合をいわば慢性的に、連続的に成立させている<sup>44</sup>」という。たしかに、仕切りを隔てた領域は完全に分断されているわけではない。それだけでなく、越境不可能というわけでもない。だとすれば、扉としての機能も見られる。再度ジンメルの言葉を借りれば、「扉は、人間のいる空間とその外にあるいっさいのものとのかいだのいわば関節をなすことで、ほかならぬこの内と外の分離を解消する<sup>45</sup>」。たしかに、仕切りの前側の言葉たちに見られる権威は誇示されるものの、所詮はまがいものに過ぎず、言葉たちは、元をただせばみな一様であり、仕切りの後ろにいる言葉たち——仕切りの前側の「お約束のことば」の脱走者という例外もいるのだが——は、介入することで、仕切りを抹消しようと努めていたではないか。しかるに仕切りとは、会話の際に、我々が無意識のうちに不可避免的に生じる発話しうる言葉を限定する境界線なのだが、この作品のなかでは、仕切りの解消が企図されている。

こうした引き裂かれる仕切りは、Arnaud Rykner が『見知らぬ男の肖像』に見られる「幕」の機能を、「トロピスムを押しとどめることを前提としながらも、つねに暗黙のうちに、幕が貫通されることを要求される場所を指し

---

<sup>44</sup> Georg Simmel, « Brücke und Tür », *Brücke und Tür*, K. F. Koehler Verlag, Stuttgart, 1957, p. 5.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 3-4.

示している<sup>46</sup>」と語るように、サロートが好んで用いる仕切りのモチーフと重なる<sup>47</sup>。とはいえ、『開けて』の特徴としてはやはり、仕切りの後ろ側に存在するのが「トロピスム」ではなくて、言葉であることだ。「トロピスム」と言葉や事物といった「可視の現実」を隔てる境界から、言葉のなかの境界へとクローズ・アップされて、あたかも人間のように、言葉たちが対話する世界が映し出される。我々が他者を前にして、意識することなしに適切な距離を計りながら——まさしく仕切りを隔てるようにして——取るに足らない言葉を交わしている、その裏には、返答には含まれていないけれど、無数の言葉たちの運動が展開している。この作品を読み進めるにつれて、言葉たちの運動によって、仕切りを侵犯した「さようなら」が「死者を目醒めさせるほどの *À réveiller un mort*<sup>48</sup>」効果を発揮するように、死んだように硬化した言葉たちの軀——意味や用法の固定化という意味で言葉を閉塞させる仕切り——を引き裂いて、言葉たちの背後にひそむうごめきと喧騒の存在が喚起される。すると、我々が安全だと思っていた言葉の秩序は瓦解して、その背後に潜んでいる多様な読みの可能性が開かれていく<sup>49</sup>。

おわりに、この小説の最後のドラマである第十五番目の最終場面を見てみよう。このドラマでは、「売り言葉に買い言葉 *Tac au Tac*」がその中心であって、「外」から「売り言葉 *Tac*」が投げられたときに、うまい「買い言葉 *Tac*」を探すという話である。しかし、見つかることはなくて、結局、「後知恵 *Esprit de l'Escalier*」が、「買い言葉 *Tac*」を作り出そうとする。我々に当てはめれば、ある言葉を投げかけられた時に、うまく答えられなくて、あとになっていい返答がなかったかを考える、というのが主な内容である。

しかし、「後知恵」は「買い言葉」を考えたものの、いいと思った返答をふとした瞬間に忘れたということなのか、その「買い言葉」は「地下道」の

---

<sup>46</sup> Arnaud Rykner, « Écrans et écrins sarrautiens : L'Inconnu du portrait », art. cit., p.48.

<sup>47</sup> また Rykner は別の著作で「トロピスムは何よりも圧力なのだ。すなわち、粒子の集合であり、その量を固定するに至るエネルギーによって、それらを包含する外部の膜 *les membranes extérieures* を突き破ろうとしているのだ」と書いている (Arnaud Rykner, *Nathalie Sarraute*, Éditions du Seuil, coll. « Les Contemporains », 2002, p. 92)。ここでは、「幕」から「膜」へと言葉は変わっているけれど、「トロピスム」が外部を隔てる仕切りを貫くものとしてあらわれている。

<sup>48</sup> Nathalie Sarraute, *Ouvrez*, OC, p. 2068.

<sup>49</sup> Rachel Boué は「言語が自身の言語の閉塞から逃れることを最小限のかたちにおいて示すことが、おそらく『開けて』の危険な企てなのだ」と指摘している (Rachel Boué, « Le statut du mot des Ouvrez », dans *Nathalie Sarraute Du tropisme à la phrase*, dirigé par Yannick Cheval et Philippe Wahl, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Textes et Langue », 2003, p. 207)。



なかへ潜り込んでしまう。そのうちに、別の« Tac » —— これは「内」で新たに湧いた「買い言葉」とも取れるし、「外」から新たにやってきた「売り言葉」とも取れる —— があらわれて、いままで考えてきたものが無駄になる。

—— 残念なことに EDE [=「後知恵 *Esprit de l'Escalier*」の省略形：筆者注] がやったすべての仕事が水の泡だったことはあきらかだね……

—— あの Tac が入りこんだ場所には足跡のひとつすら残っていない。

—— よく手入れされた広大な芝生がそれを覆っている<sup>50</sup>。

この作品の最後の文章でもたらされるイメージは、「よく手入れされた広大な芝生が覆っている」という、これまで展開されていた言葉たちの運動がなかったかのような青々としたうつろい情景である。しかし、ここまで作品を読み通してきた読者の内側では、この手入れされた「芝生」が、綺麗なだけではなく、なにかを覆う不穏なものとして、映るのではないだろうか。

我々は、言葉にできないことでさえ、言葉にしてしまう。それも、意識しないうちに、言葉にしてしまう。たしかに、発された言葉はきれいな「芝生」である。しかし、確固と思われる言葉も決して固定化されているわけではなく、流動的なものである。その裏には、言葉の仕切りの向こう側へと介入しようとする運動が隠れているはずなのだ。すると、仕切りとして立ちのぼる言葉の背後にうごめくなにかに、気づくことになるだろう。耳を澄ませれば聞こえてくるのだ、言葉の背後から響く「開けて」という声が。

むすびにかえて —— 仕切りに耳を澄ませて、声を聴くこと

仕切りが透明であるから、仕切りのうしろへと追いやられた言葉たちは、向こう側の状況を知ることができる。しかし、不思議なことに、言葉たちは仕切りの向こうの様子を知るときに、視覚ではなく、しばしば聴覚を頼っており、そうした例は枚挙にいとまがない。最後の第十五のドラマの始まりも「ねえ、ちょっと起きてよ、まったくきみたちにはアラームの音が聞こえないのかい<sup>51</sup>」という呼びかけである。言葉の背後に言葉たちの喧騒があると知った我々からすれば、「きみたち Vous」へ聞こえているかどうか尋ねる声

---

<sup>50</sup> Nathalie Sarraute, *Ouvrez, OC*, p. 2116.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 2114.

は、同胞たちへ向けられているだけではなくて、書かれた文字としてこの小説を読んでいく我々への呼びかけとも響いてくる。

「ことが伝えることのうちではなく、そうではなくて、ちょっと思いがけないにかがあるのは……たぶん話しぶりのうちだ<sup>52</sup>」と、言葉の内容に拘泥するのではなく、その言葉が発せられるときの身振りやイントネーションにこだわってきたサロートにとって、言葉とはまず、「聴く<sup>53</sup>」ものである。それだから、仕切りの後ろにいる言葉たちは、仕切りの透明性が強調されているにもかかわらず、ときどき聴覚によって向こう側の様子を探っているのではないだろうか。

そして、この聴くことの重要性は、最初の作品である『トロピスム』のなかにも刻まれており、第五章では、『開けて』の最後のドラマの場面で広がっていた手入れされた芝生が覆っている情景と似た、「日に浴びて硬直して死んだような草原で<sup>54</sup>」、蟬の鋭い叫びが引き起こすさまざまな感覚を、「横たわり、身じろぎせず、耳を澄まして、待つ<sup>55</sup>」女が登場する。

「わたしたちの存在の日常的な組成の一部を成す<sup>56</sup>」もので、「生のひそかな脈動<sup>57</sup>」である「トロピスム」を「読者は、意識を満たすだまし絵の型にはまった習得された見方、感じ方のすべてを放棄しようと努めることで、自身の側から発見できる<sup>58</sup>」とサロートは語っている。

硬直した言葉の草原に横たわり、じっとして耳を澄ませる——すると印字された紙の上の言葉たちの背後で、その言葉を引き裂こうと無数の言葉たちがざわめきはじめる。そうした声を、作者、登場人物、そして我々読者が一緒になって聴こうとする姿勢が大切なのだと、サロートは作品をとおして、描いているのかもしれない。

---

<sup>52</sup> Nathalie Sarraute, *L'Usage de la parole*, OC, p. 928.

<sup>53</sup> 「言葉、わたしはそれを聴きます……」とサロートは語っている (Nathalie Sarraute et Rolande Causse, *Conversation avec Nathalie Sarraute*, Seuil, 2016, p. 34)。

<sup>54</sup> Nathalie Sarraute, *Tropismes*, OC, p. 8.

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> Simone Benmussa, *op. cit.*, p. 72.

<sup>57</sup> Nathalie Sarraute, « Roman et réalité », OC, p. 1652.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 1654.