

消えてゆく《私》

デ・フォレ『サミュエル・ウッドの詩』

佐藤（平岩）典子

はじめに

『サミュエル・ウッドの詩』は『海の鬼女たち』に続くルイ＝ルネ・デ・フォレの2つめの詩作品である¹。1986年、雑誌『風の怒り』に前半部分が掲載されたが²、『オスティナート』の諸詩篇が続々と発表されはじめた時期と重なっているため、どちらかといえば目立たない作品であるといえる。

この作品は、改ページによってさまざまな長さの13個のセクションに分かたれている。20年ほど前の詩『海の鬼女たち』も形式は似ているが³、両者間の明らかな違いはその内容にある。前作『海の鬼女たち』には、海辺に遠足に出かけた少年が不気味な鬼女たちに出会うという筋立てがおぼろげながら認められるのに対し⁴、『サミュエル・ウッドの詩』ではそうした線的なストーリーはまったくなく、述べられているのは夢の中のイメージや内面の葛藤、書くことをめぐる考察など、『オスティナート』的な主題ばかりである。

この時期に至るまでの約20年を振り返ってみよう。1965年初夏の『海の鬼女たち』発表直後に愛娘エリザベートを海難事故で亡くして以来、デ・フォレはふつつりと筆を断った。事故直後の秋にマージ社から依頼を受けた雑誌『エフェメール』の企画編集にはイヴ・ボヌフォワやアンドレ・デュ・ブ

¹ Louis-René des Forêts, *Poèmes de Samuel Wood*, Montpellier, Fata Morgana, 1988 ; *Les Mégères de la mer suivi de Poèmes de Samuel Wood*, préface de Richard Millet, Gallimard (coll. « Poésie »), 2008. 以下『サミュエル・ウッドの詩』からの引用には、1988年のファタ・モルガナ版の頁番号を付す。また13のセクションを便宜上「歌」と呼び、その中での行番号を併せて記す。なお文中では小林康夫氏による抄訳を参考にしたつ、私訳を試みた（『総展望 フランスの現代詩』（『現代詩手帖』30周年特集版）、思潮社、1990年、140-145頁）。

² Idem, « Poèmes de Samuel Wood », *L'Ire des vents*, n° 13-14, 1986, pp. 11-27. この際掲載されたのは全体の半分弱程度（第5歌まで）である。

³ Idem, *Les Mégères de la mer*, Mercure de France, 1967. 『海の鬼女たち』のセクションの区切りは一行空けによる。

⁴ 拙論「デ・フォレ『海の鬼女たち』をめぐって——過去と現在の交錯」（『フランス文学論集』44号、九州フランス文学会、2009年11月、57-68頁）を参照。

ーシェ、ガエタン・ピコンらとともに積極的に携わり⁵、またガリマール社での原稿審査委員としても活動を続けてはいる。またディオニス・マスコロやモーリス・ブランショらの〈サン＝ブノワ街グループ〉とともに1968年5月の学生運動にも参加するなど、政治的関心も失ってはいない。しかしこの時期に残されているのはいくつかの翻訳や時評、それに絵画作品のみである。

その一方で、旧著『おしゃべり』や『子供部屋』が相次いで廉価版で読めるようになった（それぞれ1978年・1983年）⁶。その結果として、饒舌と沈黙のあいだを揺れ動く『おしゃべり』の主人公や『子供部屋』の各短篇が、もはや作品を書こうとしない作家デ・フォレ自身と同一視され、「沈黙の作家」という彼のイメージを決定づけることになる。

この状況を打破しようとするかのように、彼が散文詩『オスティナート』の最初の断片を『新フランス評論』誌に掲載したのは、1984年のことであった⁷。それから数年にわたって長短さまざまの『オスティナート』の断片が、大小さまざまの雑誌に掲載される。

『サミュエル・ウツの詩』（前半）が発表されたのはまさにこの時期、1986年初頭である。このころ親しく交流していたジャン＝ブノワ・ピュエシュの証言によれば⁸、デ・フォレは前年9月に「そんなつもりでもなかったのだが、『オスティナート』は今後、〔自由韻の〕詩の形態をとることになる」と語ったという⁹。つまり、散文と自由韻文という形式上の違いがあるとはいえ、『サミュエル・ウツの詩』は一連の『オスティナート』作品群に連なるものと考えられる。

またこのとき、この詩を「サミュエル・ウツ氏」という架空の人物に仮託するというアイデアについても語られている¹⁰。1985年3月に出版された

⁵ *L'Univers d'Aimé et Marguerite Maeght*, Fondation Maeght, 1982, pp. 203-206.

⁶ それぞれの書誌については以下の注48・注14を参照。

⁷ L.-R. des Forêts, « Ostinato », *Nouvelle Revue Française*, n° 372, 1^{er} janvier 1984, pp. 1-64.

ただし実際に文学への回帰が始まったのはそれから10年近く前の1975年後半、雑誌『花崗岩』でデ・フォレの特集を計画（刊行されず）したフランソワ＝グザヴィエ・ジョジャールの勧めが大きく作用したとされる。Marc Comina, *Louis-René des Forêts : l'impossible silence*, Seyssel, Champ Vallon, 1998, p. 133-136.

⁸ Jean-Benoît Puech, *Louis-René des Forêts, roman*, Tours, Farrago, 2000, p. 39.

⁹ ただし、結果として自由韻で書かれたのは『サミュエル・ウツの詩』のみである。

¹⁰ ピュエシュが「仮想された作者」というテーマで博士論文を提出したこととの関連を、コミナは指摘している(M. Comina, *op. cit.*, p. 143.)。ピュエシュは「バンジャマン・ジョルダン」という架空の作家についての壮大かつ詳細な「証言」や「研究」群を最近に至るまで発表し続けている。Voyez *Benjamin Jordane, une vie littéraire*, sous la

『フィクションの道と回り道』の巻頭辞も、すでに「サミュエル・ウッド氏」に帰せられていることも見逃せない¹¹。「ウッド氏」は作者デ・フォレの分身なのだろうか¹²。だとすれば両者の関係についてどのように考えればよいだろうか。『サミュエル・ウッドの詩』は、『オステイナート』という終わりのない創作へと向かうにあたって、一定の方向を指し示すものであろう。以下ではできる限りテキストに沿いながら、そのことを検討していきたい。

1 夢から内省へ

この作品全体を通して最も読者の目を引くのは、夜になると夢に現れる少女の幻である。

[...] 夜戻ってきては胸を引き裂き
子供らしいその手で別れを告げる
時には燭台を虚空にかかけ
名残惜しげにそれを吹き消す [...]
あれは彼女だ、立ったまま、まだ微笑んで
紫苑や薔薇に囲まれて
優美の光をいっぱい受け
いつもそうだったように誇らかに
彼女は夢の中にしか現れない
苦悩を眠らせるにはあまりにも美しく [...]
彼女は我々を見張るためにそこにいる

direction de Jean-Benoît Puech et Yves Savigny, Seyssel, Champ Vallon, 2008.

¹¹ L.-R. des Forêts, *Voies et détours de la fiction*, Montpellier, Fata Morgana, 1985, p. 7. 「ウッド」という名は、「デ・フォレ」という作者の姓をただちに連想させるものではあるが、明らかな連関があるとまでは断言できない。

なおデ・フォレは戯れにこの架空の「ウッド氏」の伝記も創作した。彼は第一次大戦中にフランス軍と連合して戦ったイギリス軍士官であり、1918年アルデンヌでの雪中の激戦で死亡した。その軍服の裏に隠されていたこの詩を、ドイツ軍兵士が発見したのだという(J.-B. Puech, *op. cit.*, p. 39.)。映画『西部戦線異状なし』の一場面を思い起こさせるシチュエーションである。しかしこの年この地域での戦闘は春から秋にかけてであり、「雪」は季節に合わない。前年(1917年)晩秋にはカンブレで大がかりな戦闘があったが、これもまた雪の時期とはややずれている。ただし1918年といえばデ・フォレ自身の生年であり、しかも誕生日は厳冬の1月28日でもあるため、自分の誕生時期と「ウッド氏」の戦死が、意図的か否かはともかく、重ね合わされた可能性もある。

¹² Jean-Michel Maulpoix, « Qui a peur de Samuel Wood ? », *Revue des sciences humaines*, n° 249, janvier 1998, pp. 75-80.

我々が眠るのはただ彼女に会うためだ […]
心が認めるものを、理性が否定する。
夢だ、しかし夢よりも現実的なものがあるだろうか？
あきらめて夢を見ずに生きていかななくてはならぬのか
あの少女が懐かしい場所に引き寄せられて
この薔薇の庭にやってくる夢を、そして毎夜
彼女が供物や祈りのように我々に差し出す
その純真な炎で部屋を満たしに戻ってくる夢を¹³？

デ・フォレの作品には女性の登場人物が少ない。報われぬ恋に狂う女（『乞食たち』のエレーヌ、「ある歌手の偉大な瞬間」のアンナ）、冷淡な遊び女（『おしゃべり』）、洞窟に住む妖怪のような鬼女（『海の鬼女たち』）といったきわめて文学的なステレオタイプであるか、それでなければ従姉、遊び仲間などという身近な存在だけである。いずれの女性もごく醒めた目で描写され、話者の特別な愛着を感じさせない。ただ「錯乱した記憶」に一瞬現れる母の姿だけが例外であったが¹⁴、それもこれほどまでに直截な愛惜の情をこめてはいない。その意味でこの亡き少女の描写は、ほとんど別次元であり、デ・フォレの伝記的事実を多少とも知っている読者にとって、愛娘の水難死とこの詩句とを結びつけないことは逆に難しい。確かに、事故の1年半前には「[息子より]娘の方が仲良しです¹⁵」と語っていたデ・フォレの内面の激動を垣間見させてくれるような、きわめて印象的かつ生々しい少女の幻影である。

しかしこの姿があまりにも印象的なために、われわれはいつしか、この『サミュエル・ウッドの詩』について、亡き娘に捧げる鎮魂歌のようなものと単純化して考えてしまっていないだろうか。よく見ると、特に第2歌において、他にも多くのイメージが積み重ねられている。

どんな意味を与えればいいのか、身を売る母や
年老いた父、脱走兵の兄をめぐる悪夢に対して
それぞれが苦い孤独の中に閉じこもっているかのように
隣接する小作地や返事のない手紙に対して […]
しかし雪の中にめり込む青い舟、

¹³ pp. 11-13. (第3歌 4-41行)

¹⁴ L.-R. des Forêts, « Une mémoire démentielle » dans *La Chambre des enfants*, Gallimard (coll. « L'Imaginaire »), 1983, p. 127.

¹⁵ Denise Bourdet, *Encre sympathique*, Bernard Grasset, 1966, p. 132.

でたらめにひび割れた五つの鐘の大騒動
鉄橋の上を全速で走る列車、
火に包まれて崩れ落ちてゆく砦の正面、
こんなに明確な形をしている夜の強迫観念について
その起源や鍵を見つけさせてくれるものは皆無だ […]
窓縁に腰掛けたあの女もいる
しかもいつも同じ女だ。それは誰なのか？
赤い手袋をつけたその指で、彼女は何の合図をしているのか¹⁶？

たたみかけるようなこれらのイメージは、あるものはデ・フォレの旧作のワンシーンを、またあるものは彼の絵画に描かれた世界を思い起こさせる。どれをとってもその裏に深い情動が隠されているように思われる、心に残るイメージ群であるが、各々について詩が展開されていくことはない。そしてそれらに続く第3歌で、特に多くの行を割いて描き出されているのが先の少女である。彼女の場合のみ、その描写のあとに次のような詩句が続き、彼女の姿がもたらす葛藤を開陳してみせている。

傷口のように開いたわれわれの記憶
その記憶の中でわれわれは彼女にまた会うだろう […]
われわれは一緒に身を滅ぼすことを夢見ていた […]
無と一体化しても、無は何も生み出しはしない。
生きた物事に目覚めて生きなければならないのなら、
むしろ悲しみが和らぐことを恐れよう […]
彼女に会うのをやめて、苦しむのをやめることは […]
すなわち心が貧しくなるにまかせるといことだろう
心は二度にわたって荒廃し、そして無住となるのだ¹⁷

上の引用部分から読み取れるのは、次のような心の動きである。夢に現れる亡き少女の姿は、まず彼女の後を追って死ぬことへの誘惑をもたらす。しかし「彼女がいるとわれわれが思っていたところに彼女はいないし／ましてやわれわれがいなくなるであろうところに彼女はいない¹⁸」。つまり平たく言えば、こちらが死んでしまえば、夢の中で彼女の姿を見られなくなってしまふ。また悲しみが薄らぎ彼女を忘れてしまっても、同様に会えなくなっ

¹⁶ pp. 9-10. (第2歌 1-23行)

¹⁷ pp. 14-15. (第3歌 63-80行)

¹⁸ p. 13. (第3歌 46-47行)

てしまうだろうから、苦しみを抱えたまま生き続けなくてはならない。しかしおそらくは夢で彼女に会うたびに、死への誘惑は繰り返されるだろう。

このように少女の幻影は、両極端の感情を呼び起こして、それを見る者の心をかき乱す。つまり、少女の姿を含めた夢の中のイメージは、主題そのものというよりはむしろ、内面の葛藤を喚起するものである。実際、次の第4歌以降、視覚的イメージは少なくなり、内省的な詩句が延々と続いていく¹⁹。夢のイメージは感情を大きく揺り動かし、その結果、詩を次の抽象的段階へと展開させていく原動力として作用しているのである。

2 揺れ動く内面

こうして前半3分の1を過ぎたあたりから展開される内省的詩句は、それぞれが箴言のように印象的ではあるが、先のイメージ群の描写部分に比べて具体性に欠け、しかも難解なためか、そこにこめられた思想の全体像について語られることはほとんどない。われわれもやはり、このことは『オスティナート』まで俯瞰しながら改めて考察すべき大きな問題であると考えている。

ただしこの『サミュエル・ウッドの詩』のみから言えることが少なくともひとつある。すなわち、それぞれの考えが一方方向に収斂せず、肯定から否定へ、否定から肯定へと大きく振れていくために、結果として表面上まったく逆の主張をしているように見えることが多々あるのだ。以下では手短に、いくつかのテーマにまつわる両義性を取り上げる。

イメージ、言葉

前章で述べたように、イメージには内省を呼び起こす力があるとされている。「[夢に現れる隠喩は]言葉を超えて輝く／それらの崇高な盟主権が行使されるに十分なほどに／それらのおかげで、精神はよりはっきりと物事を見通せるのだ²⁰」また「静かな交感、不純な媒介抜きこの深い火²¹」というように、夢の中のイメージは、偽ることの多い人間の言葉よりも好ましいものであると述べられている。

¹⁹ 『オスティナート』についても同様の方向性が見られる。最初に発表された部分では過去の出来事が多く語られているのに対し、それ以後は内省へと重点が移っていく。晩年の作ではほぼすべてが、迫り来る死と対峙する老人の述懐である。

²⁰ p. 16. (第4歌 8-10行)

²¹ pp. 16-17. (第4歌 13-14行)

しかししばらく後には、逆に「墓を飾る造花のように／[言葉の]真珠の花冠は、たとえ時間に汚されたとしても／われわれの死者の記憶よりもゆっくりと赤錆びていく²²」と、イメージより言葉の方が持続性が高いとも言われている。また一方では「これらの幻は忘却の過ちでしかなかった／そっけなく断ち切られたそれらの魅力は教えてくれる／その益を求めることはそれを所有することではないと²³」と言われてるように、幻は幻でしかなくことははっきりと示されているのだが、まさにその幻からこの詩が生み出され得ていることもまた確かで、主張は混乱している。

子供時代と老年

「少年時代の栄光と、それを失った成人」というテーマは『おしゃべり』から『海の鬼女たち』に至るまで、デ・フォレ作品にはお馴染みだが、『サミュエル・ウッドの詩』にも「彼は意識上の目で見ているのだ／手のつけられない少年と言われていた者が／その少年を裏切った男を裁きに戻ってくるのを²⁴」「聖なる無垢の時は過ぎた²⁵」という箇所に見出すことができる。

しかしこの作品では輝かしい少年時代だけでなく、老いることにも一定の価値を見出そうとされていることに注目すべきであろう。「生き生きした力は遅かれ早かれ凋落し／人間存在と言語は同じ運命を分かち合う／その原初の美しさが何も残されていないとき／それでも年齢の魅力が彼らを救う／古い住居をその遺跡の神秘が救うように²⁶」と、まったく逆の動きも現れるのである。旧作では自らの視点を老人の側に置くことはほとんどなかったが、20年のブランクを経て、古希を目前にしたこのときはじめて、デ・フォレは老年を肯定するに至ったのだろうか。もともとこの肯定はごく限定的であり、少なくともこの作品内部において大きく展開されるものではない。

人間の言葉と鳥の歌

これもまたデ・フォレ作品で時折見かける対比である。冒頭からすでに「野生の諧調²⁷」と人間の言葉が対比され、「誰もが世を去るその日まで使用し乱用する言葉だが／その言葉が木の葉を揺らしたり、雲を活気づけるところ

²² p. 25. (第5歌 144-146行)

²³ p. 13. (第3歌 42-44行)

²⁴ p. 37. (第10歌 3-5行)

²⁵ p. 27. (第6歌 12行)

²⁶ p. 34. (第8歌 6-10行)

²⁷ p. 7. (第1歌 10行)

を一度でも見たものがあるか²⁸？」と強い調子で疑念が呈されている。同様の言及は作品終盤においても続く。「枝に隠れた小鳥から／妙なるさえずりを学びたいものだ／一斉に鳴く狼の群れからは痛切な呼びかけを／この空っぽの喉で叫んでも／その生得の調べを生むには適さない／動物たちが歓喜や空腹によって生み出す調べを²⁹」、また「森で夜に小鳥たちの合唱を聞くがいい／そこからはトリルで多くの愛の二重唱が湧き起こる／ […] 彼処では生きることと歌うことがまったく同一なのだ³⁰！」といった具合である。

その一方で、人間の言葉は鳥の歌の純粹さを再現することはできないにしても「われわれには言葉より他に道具はあるはずもない³¹」ことも事実である。「しかし言葉はあらゆることにおいてわれわれの主人であり続ける／口をつぐむためには言葉を受け入れなくてはならないのだから／言葉を裁きにかければわれわれも裁きに負けてしまう／そしてこれほどの嫌悪には崇敬が結びついているのだから³²」と、言葉に対してもまた忌避一辺倒ではないことがわかる。

こうした両義的感情は枚挙にいとまなく、また他作品との比較検討も必要な問題だが、上に挙げただけでもその振幅の大きさには驚かされる。われわれは特に第5歌において、こうした内面の分裂の一端を顕著に認めることができる。以下で続けてその詳細を見ていこう。

3 「死」をめぐる攻防

第5歌は、この作品の中でも最も長い146行のセクションである。ここでは特に「死」という主題に関してさまざまな考察が加えられている。そしてまたご多分に漏れず、その考察は次々に自家撞着を見せるのだが、この第5歌で特に奇妙なのは、《お前》に対する命令が現れることである。

おとなしく引き下がれ、年老いて衰えた俳優が
舞台から暇乞いをするように。それが決まりというものだ、

²⁸ p. 8. (第1歌 15-16行)

²⁹ p. 39. (第11歌 1-6行)

³⁰ p. 43. (第12歌 33-39行)

³¹ p. 39. (第11歌 11行)

³² p. 40. (第11歌 14-17行)

それに従って、残して行くものに別れを告げなくてはならない
しっかりした歩みであの奥の暗がりに踏み入らなくてはならない
奇妙なことだがそこに戻らなくてはならないのだ
抵抗はするな、運命を嘆くな
敷居の前で苦悩に震えるのは止すがいい
お前にはそれを越える準備が足りない
お前自身に同情せず非存在へ近づくのだ
[…] 幕が下りてようやく黙る大根役者のように³³。

このように速やかな死を命じられている《お前》とは誰だろう。またその命令を下しているのは誰だろう。突然の命令形は読む者を当惑させ、この厭世的な命令が自分に向けられているかのように感じかねない。しかしこの命令は、詩を書くことにまでも及ぶ。

言語の王国でありその地獄でもある生まれ故郷を去るがよい
偽りの価値でしかない言葉で満足するのを諦めろ
不眠症患者のように言葉を頭の中でかき回すのは止めてしまえ
[…] 最も単純な空虚に戻ることを恐れることを恐れるな³⁴。

つまり命令されている《お前》とは詩人であり、ゆえにこの命令は、詩人の中で分身が発する内なる声のひとつであることがうっすらと見えてくる。

しかし無論この声は唯一の声ではない。ちょうど中盤の70行目から、突如この死の命令が消え、逆にこの命令に対抗する詩句が始まる。「過ちとは、陰險な誘いに耳を傾けること／われわれを癒すと称してわれわれを殺す敵の誘いに³⁵」と、命令に対する反論が始まるのである。あいだには1行分の空白があるだけで、この場面転換を予期させるものも、それを説明するものもまったくない。そしてこれ以降は40行ほど、反問形式を多用した生の肯定と死に対する戦いの宣言が続く。下はその一部である。

道のりの三分の二しか辿っていないときに
まるで膝で押されて墓穴へ落とされ
まだ温かいまま、仰向けで腐ってゆくなんて

³³ p. 19. (第5歌 13-26行)

³⁴ p. 21. (第5歌 60-69行)

³⁵ p. 21. (第5歌 70-71行)

誰がそんなことに好きこのんで同意するだろう […] ³⁶?

しかし場面は再び1行の空白を置いて暗転する。死の命令に対していったんは勇ましく掲げられた反旗が、今度は自ら士気を失うのである。

しかし身体は衰え、呼吸はこんなに浅い…

[…] 彼は自分がどこにいるかももうわからない、自分自身がわからない

彼は全身を死の手にゆだねる

雪中の小鳥のようにこわばったまま、もはや頭を動かすことはないだろう³⁷。

このめまぐるしい攻防を締めくくるのは、詩を書くことへの希望である。

紙片に託された生命を運ぶこの流れ

人が言うすべてのことと同じく、おそらくは死んだ文字

でも[この流れは]休息にも頑強に耐え、精力に溢れているので

その終末を予想することはそれを弱めることにはならない

なぜなら、そこに自己満足しては効果を疲弊させかねないということを除けば

自らが死ぬのを見るふりをすることはより強く生きる道を教えてくれる、

そしてまた自分の行為の正当な価値を計る術をも教えてくれる³⁸

このように、「死」というテーマをめぐるいくつもの声がせめぎ合う様子がこの第5歌には認められ、前章でも見たような自己分裂へと向かう方向性が見て取れる。

夜の沈黙によって駆り集められ、大胆にされた声が

こんなにも相反する多くの声があるそこ[頭の中]に聞こえる

そのために外からの呼びかけも聞こえず

われわれの最も堅固な確信までもが破壊されるほどだ³⁹

「相反する多くの声」によって揺り動かされる「最も堅固な確信」とは何だろうか。それは、一定の見識を持ったひとつの人格であること、つまり《私》が《私》自身であることではあるまいか。このとき《私》はいくつもの声に

³⁶ pp. 22-23. (第5歌 93-96行)

³⁷ pp. 24-25. (第5歌 114-119行)

³⁸ p. 24. (第5歌 120-126行)

³⁹ p. 28. (第6歌 33-36行)

よって引き裂かれ、いわば非人称化していくのではないだろうか。それでは最後に、詩句に使われている人称の問題から再び考えてみよう。

4 サミュエル・ウッドとは誰なのか

『オスティナート』の形式に最も特徴的なのは、常に三人称単数の代名詞《彼》が主語であること、そして過去の想起と思われる箇所です。さても常に現在形で書かれていることである。ブランショはこの《彼》について「遠い、もはや中性的な、すなわち非人称的な《私》⁴⁰」を見出した。

一方『サミュエル・ウッドの詩』ではどうだろう。注 11 に記したような来歴がもし前提されているならば、ウッド氏は戦地において故国・家族を離れた寂寥や、あるいは迫りくる死に対する恐怖をひそかに吐露したと考えるのが穏当なところであろう。そしてそのような個人的感情を述べるには、《私》という一人称単数の代名詞を用いることが最もふさわしい。しかし一読して、この詩には戦地での苦悩らしきものが皆無であるばかりか、《私》という代名詞がほとんど見当たらないことがわかる。改めて冒頭の数行を見てみよう。

かすかな音を立てて少しずつ進む彼に耳を傾けよ、その忍耐を誉めよ
彼は探す、手探りながら、探しているのだ。
せめて整理をつけることが彼にはできるだろうか、
このいっばいに混雑した頭、それが彼の頭だが
重荷を下ろし、隅々まで垢を落とすことができるのか⁴¹

まず現れるのは三人称の《彼》である。その《彼》が発する「かすかな音」こそが、これから歌われる詩句であることが示唆され、それに耳を傾けることが読者に要請されている。作者デ・フォレは、ウッド氏の残した詩句を提示するためにこの第 1 歌を後から付け加えたのだろうか⁴²。しかしこの《彼》が誰を指すのか詩の中で明示されてはおらず、「《彼》＝ウッド氏」とは限らない。作者に擬せられているウッド氏が、誰か別の主人公を設定して語り

⁴⁰ Maurice Blanchot, *Une voix venue d'ailleurs : Sur les poèmes de Louis-René des Forêts*, Plombières-lès-Dijon, Ulysse Fin de siècle, 1992, p. 23.

⁴¹ p. 7. (第 1 歌 1-5 行)

⁴² たとえばジャン・ルドーは第 1 歌を「前置き」部分と捉え、最後の第 13 歌とともに本来の意味での詩に含めていない。Jean Roudaut, *Louis-René des Forêts*, Seuil, 1995, p. 182.

始めた可能性もないわけではないからである。つまりこの『オスティナート』的三人称によって、「サミュエル・ウッド」がこの詩の登場人物なのか話者なのか、その境界がすでに曖昧にされている。原題の«Poèmes de Samuel Wood»とは、「サミュエル・ウッドの(書いた)詩」なのか、「サミュエル・ウッド(について)の詩」なのか、実ははっきりしないのである。

改めて作品中で使われている代名詞の人称に注目してみよう。第1歌と同様に《彼》を使うのは第9・10歌のみである。他はほとんどが《われわれ》という曖昧な複数の代名詞で動作主が示される。また第7・8・13歌では、ただ独り言のように抽象的な感慨が述べられているだけで、特定の人間を指す代名詞が見当たらない。

他方《お前》は3箇所にししか現れない。前章で見たように第5歌で速やかな死を勧める命令を下す際と、第12歌で言葉と鳥の歌を比較して沈黙するよう命令を下す際の2箇所では⁴³、自らの分身を《お前》と呼んでいると思われる。注目すべきはもう1箇所、第11歌で、ウッド氏に対してはじめて直接《お前》という二人称が用いられるくだりである。

お前がこの名前で生きていると告げるものは何もないけれど
サミュエル、サミュエル、私が聞いているのはお前の声なのか
まるで墓の奥深くからのように聞こえるのは
詩句と格闘する私の声を力づけ
あるいはそのひどい貧しさを反響させているのはお前の声か？
悪魔そのもののような良き精霊よ
お前についてこれ以上私はほぼ知りえない
[知っているのは] 言語の病に冒されて
お前の言語も私を癒すことはできないということだけだ
しかし恐怖、そして最も陰鬱な真理は
ほんの名前でしかないお前が、それらを語る力を見つけるがよい⁴⁴

このウッド氏に対する唯一の呼びかけ部分で、《お前》という代名詞に引かずられるようにして、ほとんど最初にそして最後に《私》が現れる⁴⁵。し

⁴³ pp. 19-21 (第5歌 13-69行) ; pp. 42-43. (第12歌 27-39行)

⁴⁴ p. 40. (第11歌 18-28行)

⁴⁵ もう1箇所、所有代名詞としてかすかに《私》が現れるが、この《私》もまた自己分裂を際立たせるものでしかない。「聖なる無垢の時は過ぎた／一方の手が、もう片方が拒むものを求める／そしてこの二本の手はどちらも私の手なのだ」(p. 27. (第6歌 12-14行) 下線は引用者による)

かしなんと頼りない《私》だろうか。《私》もまた自らの声とその「ひどい貧しさ」のはざまに「言語の病」に冒され、内面の分裂に苛まれて「最も堅固な確信」——《私》が《私》であること——を失っているのである。

このくだりは、『サミュエル・ウッドの詩』の中で最も知られた印象的な詩句のひとつであると同時に、短篇「子供部屋」の最後で、部屋の中の子供たちの声が止んだために、廊下で立ち聞きしている大人の《彼》自身の存在が危うくなり、《彼》が子供たちに向かって叫びだす場面を思い起こさせる⁴⁶。内部分裂した《私》の貧しい声は反響して架空の「サミュエル・ウッド」の声となり、双方の存在の確実性をさらに失わせる。「ほんの名前でしかない」ウッド氏は、《私》が《私》でなくなってしまったその頼りない声を仮に託されただけの、影のそのまた影のような存在なのである。最後の第13歌で、こうした状況は的確に総括されている。

おそらくは影、作り出された影でしかない
そして必要に迫られて名づけられた影なのだ
本来の姿とのつながりはすべて断たれて。
もしも時間も磨耗も近寄ることのできない
他処から来た声を聞かせることが
夢に劣らぬまやかしであるとわかったとしても
それでもそこには何か持続するものがある
その意味が失われてしまった後でさえも
その響きはまだ遠くで嵐のように震えている
近づいてくるのか遠ざかっていくのかわからないけれど⁴⁷。

ウッド氏も《私》も、誰なのか、どこにいるのかはつきりしない。この作品の中で曖昧な《われわれ》という一人称複数の代名詞が最も多用されているのは、この詩が内面にいる多くの分身たちのせめぎ合いから生み出されて

⁴⁶ 「[子供たちは] それぞれが彼のために話したのだったが、それはまるで彼自身がそれぞれの子供たちのために話したかのようだった [...]。子供たちが話すのをやめたとき、それはまるで彼自身が話すことを断念したかのようだった。しかしこのとき、ドアの外にいる彼の存在はあてどもなく、差し迫った結末によってのみ動機づけられているように思われた。[...] だが、大声で叫ばなければ、すでに自分でも疑っている彼自身の存在を、どうやって示すことができようか [...] 『そこにいるのか、子供たち？』 いらついた素振りでは彼はドアに飛びついた。「まだそこにいるのか？』」 (L.-R. des Forêts, « La Chambre des enfants » dans *La Chambre des enfants*, *op. cit.*, pp. 89-90.)

⁴⁷ p. 44. (第13歌 1-10行)

いるからこそであろう。そしてそこに残るのは、誰が発したか、どこから来たのかわからない「他処から来た声」の響きだけである⁴⁸。しかし「そこには何か持続するものがある」。誰のものでもない声は、一個人の所有であることを脱し、われわれ読む者の胸にまでも響くものとなりうるのである。

おわりに

『サミュエル・ウッドの詩』は「吊いの詩」であるとデ・フォレは明言したという。

それ[『サミュエル・ウッドの詩』]は吊いの詩なのだ。LR [ルイ=ルネ]はこう付け加えた。吊いについて人が表現しうることの極端な平凡さについてはよくわかっているが、この主題について何であれ独自のことを言おうとしているのではない[……]ただ、月並みなテーマを表現するのに、個人的な形式を見つけないてはならないだけだ、と⁴⁹。

デ・フォレが実際に吊おうとしているのはもちろん、夭折した娘であろう。しかしここまで読んできたように、残された父親は彼女の冥福を祈る詩を書いてはいない。むしろ亡き娘の幻影は彼の胸を引き裂き、書くことや生きることに對する確信をも失わせ、ついには《私》が《私》である所以さえも消してゆく。そしてこのあとデ・フォレのライフワークとなる断片詩『オステイナート』には、代名詞《私》がまったく現れない。父親は娘の後を追って死ぬことこそなかったが、彼の中の《私》は、『サミュエル・ウッドの詩』という喪の作業を通して消えていったのである。

⁴⁸ ここで『おしゃべり』の一節との対比を試みることもできるだろう。「あの生命ない言葉たち、その消えてしまった響きの意味までも失ってしまったようなあの言葉たち」(L.- R. des Forêts, *Le Bavard*, Gallimard (coll. « L'Imaginaire »), 1978, p. 159.) (ただし現行の2001年版では p. 155.)

⁴⁹ J.-B. Puech, *op. cit.*, p. 39.