

作品世界の俯瞰不能性

ディドロの小説の書法・その2

田口 卓臣

はじめに

ディドロの小説作品には、わざわざ作品世界のイメージや輪郭をとらえにくくさせるような仕掛けが随所に施されている。これらの仕掛けは、われわれ読者に、当の作品世界に関する様々な疑問を抱かせずにはおかない。例えば、作品の話者や登場人物たちは、どのような状況の中に置かれているのか。また、物語はどのようなプロセスを経て、どのような結末に向かおうとしているのか。そしてさらには、語り手の語っている証言は、果たしてどこからどこまでが信頼できるものなのか、といったように。

しかしすぐに見るように、上で述べたようなことは、いわゆる読者の関心を引くためのサスペンス的な手法といったものとは、さしあたって関係がない。いや、関係はあるとしても、それは本稿の観点からすれば、副次的な問題に過ぎない。というのも、これらの仕掛けにおいて賭けられているのは、より根源的な問題、すなわちディドロの人間観そのものにほかならないのだから。ここでいうそのディドロの人間観とは、人間の世界における「神」の視点の不可能性の認識のことを指している。つまり一言で言えば、ディドロの小説は、作品世界の全体像を俯瞰し、切り分け、そして総合する超越的な全知の視点を、徹底してしりぞけるような仕組みを持っているのである。この仕組みが、前号で論じた「特権的な話者の不在」という特徴と相補的なものであることは言うまでもない。

本稿では、こうした「作品世界の俯瞰不能性」の問題を、次に掲げるような二つの次元において考える。(1) 物語の起承転結の次元。この次元に注目することで、ディドロの小説が、目的論的・予定調和的な「筋」の展開を一貫してしりぞける特徴を持っていることを明らかにする。(2) 作品世界の設定の次元。ディドロ自身の「創作」であるにも関わらず、わざわざ「翻訳書」として設定されている二つの作品——この二作では、書物の中に「欠落」箇

所があるという設定まで施されている——に注目することで、作品世界を無媒介的に見透かす視点の不在を明示しようとするディドロ的な方法を跡づける。

第一節 物語の予測不能性

ディドロの小説は、目的論的・予定調和的な物語の進行に揺さぶりをかけようとする顕著な特徴を持っている。例えば、作品の開幕はしばしば突拍子もない仕方で提示され、にわかにはそこに登場する人物たちの置かれている状況を把握できないように書かれている。また、物語のプロセスは常にアクシデントに満ちあふれており、あらかじめ先の流れを予測することを困難にさせるような唐突な展開が続く。そして結末にいたっては、物語は十全な形で終局するどころか、むしろ途中でぶっきらぼうに放りだされてしまうのである。そこでは、あえて粗雑な言い方をするなら、「始まり—まんなか—終わり」という十七世紀以来の古典的な「筋」の観念が、徹底的に破壊しつくされているのだ。こうした問題意識に基づいて、この節ではディドロの小説における物語の「始まり」、「まんなか（プロセス）」、「終わり」という三つのポイントに注目しながら、それぞれのケースにあわせていくつかの作品を検討していくことにする。

唐突な始まり——コント三部作の冒頭

まず最初に検討したいのは「コント三部作」として構想・執筆された『これは作り話ではない』、『ド・ラ・カルリエール夫人』、『ブーガンヴィル航海記補遺』である。この連作作品群は、前号の分析においても指摘したように、いずれも匿名の二人の人物たちの対話を通して人間の性愛のありようをあぶりだそうとしている点で一貫した問題意識に支えられているのだが、無論この一事のみをもって三作の関係が言いつくされてしまうわけではない。ここではあくまでも本稿の課題——ディドロがいかなる仕掛けを通して作品世界を俯瞰不能なものにするのかを明らかにすること——に即して、三作に共通して見られる幕開けの唐突さに注目してみたい。この特徴は、ディドロ作品には多かれ少なかれ観察されるものなのだが、なかんずく「コント三部作」の開幕の仕方は注目に値するものである。

例えば、『ド・ラ・カルリエール夫人』の冒頭では、いかなる前置きもなしに、次のような会話が提示されている。「そろそろ戻りましょうか？ ——ま

だ早いですよ。——あの雲が見えませんか？——ご心配には及びません¹。」ここでは、おそらく戸外を散歩しているのだろう二人の人物が、突如として作品の舞台上にのせられている。この二人の人物たちが、どこをどのように散歩してきたのか、その間どのようなことを話しあっていたのか、そしてそもそもどのような素性の持ち主なのか、ということは一切不明なままである。なるほど作品を最後まで読み終えた後ならば、少なくとも次のような推測をすることは容易に可能である。すなわち、この二人の人物が延々と雑談に興じるサロン仲間——すでに指摘したように、彼らは主人公デロシュの出入りするサロンの社交仲間と推測される——であって、この作品が開幕する「前」にも、おそらく多くの話題が彼らのおしゃべりに花を咲かせていたにちがいない、と。しかしながら本作が彼らについて明かしているのは、これだけに尽きている。実際、作品の「前」にも続いていたはずの二人の会話の内容は、いともあっさりと切り捨てられているのであり、そして二人の素性に関しても、サロン仲間であるということ以外は、すべてが不透明な状態のまま放置されてしまっているのだから。

『ブーガンヴィル航海記補遺』においても、事態は全く同様である。この作品の冒頭においても、戸外の霧の晴れるのを待つ匿名の二人の人物——AとB——が、いかなる前置きもなしに登場させられたうえで、次のようなやりとりを交わすことになる。「A：（霧が晴れるのを）待っている間、どうします？ / B：本を読みましょう。 / A：相変わらず例のブーガンヴィルの旅行記ですか？ / B：ええ、相変わらず例の本です²。」（傍点、引用者）ここには、AとBが、作品の開幕する「前」の時点で、すでにブーガンヴィルの『世界周航記』を読んでいたことが明示されている。しかし当の書物のどこをどのような仕方読んでいたのかということは、今ひとつ判然としないのである。この一節以降に続くやりとりから類推する限り、二人の会話が、『ド・ラ・カルリエール夫人』と同じように終始雑談風に進められたのだろう、といった連想をめぐらすことは容易である。しかし、いずれにしろその雑談の具体的な内容は、われわれ読者の目には完全に隠されたままなのだ。そして、この二人がどのような人物なのか、どこでどのようにして対話を交わしているのか——おそらくどこかの屋内にいるのではないかと想像されるのだが——ということに関して明確なイメージを持ちえないという点でも、この作品は

¹ *Madame de la Carliere, Œuvres complètes de Diderot*, éd. Herbert Dieckmann, Jacques Proust et Jean Varloot [以後 DPV], XII, p. 549.

² *Supplément au Voyage de Bougainville*, DPV, XII, p. 579.

やはり『ド・ラ・カルリエール夫人』と同じような不透明さを抱えている。

さて、『これは作り話ではない』においても、同様のことが言える。というのも、この作品においても、物語の開幕と同時に、「それであなたはそこからどんな結論を出しますか？」という一文がいきなり提示されているからである。なるほどこの作品に限って言えば、物語の前に「前置き」が付されていたということを見落としてはならないだろう。この「前置き」には、前号でも指摘したように、本作における「語り手」と「聴き手」の関係性を先取りするような言及が書き記されていた。しかしながら、こうしたことは、いずれにしろ当の二人の人物について具体的な情報を与えてくれるわけではない。この作品を通してわれわれに知りうることと云っては、この二人の人物が、ちょうど読み終えたばかりの一冊の本——おそらく恋愛小説——について、お互いの感想を述べあっているということ、あるいはまた、彼らがレメール夫人やド・ラ・ショー嬢といった物語の主人公たちと知り合いの間柄にあるということに尽きている。実際、二人の読んでいた本の内容、その本に関する二人のやりとり、そして二人の素性、といったものは、この作品では「始まり」から「終わり」にいたるまで、一切明かされることはないのである。こうした意味で、『これは作り話ではない』の開幕にも、やはり作品世界の不透明さ・唐突さを演出する工夫がさりげなく凝らされていると言わなければならない。

このように、「コント三部作」の冒頭には、実にさりげない仕方ではあるものの、人物たちの置かれている状況、人物たちの肖像、人物たちの話題等々、作品世界を構成する基本要件とでも呼ぶべき諸々の事柄を、あえて曖昧なままにしてしまう仕掛けが施されている。そこでは、作品の開幕の「前」にも何がしかの出来事が進行していたということが、積極的に顕在化させられたうえで、しかも同時に、当の出来事についての確固としたイメージを持つことを阻害するような工夫が凝らされているのである。つまり、われわれ読者がこれから立ち会おうとしている作中の出来事は、われわれの目に触れるずっと以前から進行しつづけてきたはずのものなのであって、ゆえにわれわれが把握しえている事柄などは、せいぜいそうした出来事の「全体」の中の、ごくわずかな「一部」に過ぎないということにもなるのだ。コント三部作品の冒頭は、このような仕方では、作品世界の全体像の不可視性を強調する趣向が凝らされている。

³ Ceci n'est pas un conte, DPV, XII, p. 521.

アクシデントの連続——『ある父とその子どもたちの対話』を中心に

この項では、ディドロの紡ぎだす物語のプロセスに着目したい。あらかじめ結論めいた言い方をするなら、そこでは思いがけないアクシデントの現出こそが常態として描きだされている。別の言葉で言えば、ディドロ的な「筋」は、結末に向けた滑らかな流れの中で進行するというよりは、むしろ反対に、そうした流れを無造作に断ち切るような、数々の予測不能な展開を遂げることになるのである。

例えばすでに検討したように、『ブルボンヌの二人の友』においては、話法そのものがくりかえし劇的な転回を遂げていくことで作品のダイナミズムを生みだしていた。そこでは、初めは中性的な視点から語られていた一見神話的な物語世界が、二人の生身の個人の目線で語られる具体的な「現実」であったということが明らかにされるばかりでなく、実のところその「現実」でさえも、全ては別の人物からの伝聞に基づくものでしかないということが暴露されていたわけである。一言で言えば、この作品は、「筋」を語る視点そのものに内在する原理的な諸問題を、幾度もの思いがけない転回を通して顕在化させたものだった。

同じような事態は、『これは作り話ではない』にもはっきりと刻印されている。すでに指摘したように、この作品の「語り手」の語る物語——とりわけタニエとレメール夫人のエピソード——は、「聴き手」からの執拗な介入によって幾度となく中断されてしまっていた⁴。何より「聴き手」のこの介入は、常に不意打ちのような形で為されるため、「語り手」としてもそのつど物語の中断と先送りとを余儀なくされていた。そこでは、「筋」を語る話者そのものの限界が、くりかえし前触れもなく実践される「聴き手」の、意表を突いた介入を通して浮き彫りにされていたわけである。

ところでここでは、上に指摘したような事態とは一見最も縁遠いように見える作品『ある父とその子どもたちの対話』について一瞥しておきたい。この作品の最大のテーマは、「法の上に立つことの危険性について⁵」という副題にも幾分示唆されているように、自然と法との相克の問題であり、そこでわれわれが立ち会うことになる幾多のエピソードも、ほとんど全てが一貫してこの問題意識に支えられる形で作中に配置されている。この意味で、本作

⁴ *Ceci n'est pas un conte*, DPV, XII, pp. 532-533.

⁵ *Entretien d'un père avec ses enfants*, DPV, XII, p. 465.

はディドロの小説にしては珍しく一つのテーマを一貫して追求する姿勢を打ちだした作品と言えるかもしれない。

しかし『ある父とその子どもたちの対話』を丁寧に読む者は、そこにもディドロ独特の仕方でアクシデント性を演出する書法が用いられていることに気づかされるだろう。この作品では個々のエピソードや、当のエピソードを語る人物が作中に登場してくる仕方は、常に突拍子もないものとして提示されている。なるほど全てのエピソード群を総体として眺めれば、その背後に、十分に練られた構想と、その構想を支えるテーマティックな論理の存在を見出すのは決して難しいことではない。しかし一文一文を順番にたどっていくというごくプリミティヴな「読む」という「経験」のレベルにおいて、この作品で進行する展開は文字通り、意外さと唐突さの連続とでも形容すべきものなのである。以下、この点について具体的に見てみよう。

『ある父とその子どもたちの対話』は、語り手の「私」が優れた人格者としての亡父をしのぶところから幕を開ける。ついで「私」は、一家四人——父、弟、妹、「私」自身——で暖炉を囲みながら団欒したある冬の夕方の模様について回想しはじめる。再現されたこの一家団欒の場面において、まず最初に口を開くのは「私の父」である。彼はかつて自らが携わったある司祭の遺産相続にまつわるエピソードを語りだす。

こうした静かで滑らかな書きだしを読み進める者は、まさかこの先一家の雑談が、相次ぐ訪問客によってひっきりなしに中断されることになるとは思っても寄らないだろう。少なくとも冒頭部分を読む限り、誰もが、この作品の核となるのは「私の父」によって語られる遺産相続の物語であろう、といった暗黙の了解を自らのうちに形成しかけるはずなのだ。しかしディドロ作品において、こうした暗黙の了解を忠実になぞらえていく類の展開は、ほとんど一切ありえないと言っても過言ではない。そこでは諸々の了解や予測といったものに揺さぶりをかけるような、想定外の事件の生起こりがむしろノーマルな状態なのである。実際、短篇作品ながら『ある父とその子どもたちの対話』においては、読者の意表を突く展開が幾度となく現出させられている。

まず、「私の父」の口を通して例の遺産相続の話が最初の佳境に入ろうとすると、突如として、彼のかかりつけの医師ピッセーが一家のもとを訪れる⁶。このことにより「私の父」の話はいったん中断されてしまうのみならず、ピッセーと「私の父」との何気ないやりとりをきっかけとして、いつの

⁶ *Ibid.*, DPV, XII, p. 469.

間にかその場の話題は、当時ビッセーが担当していたある瀕死の患者——かつて市長の執事として詐欺と横領をくりかえしていた者——のことへと脱線してしまう。挙句の果てには、この医師が詐欺師の患者をまともに治療していることに不服を覚えた「私」が、突然、古代の雄弁家を気取った演説口調をもって例の患者の治療を断念させようと執拗な説得を開始することになる⁷。こうした脱線のプロセスを通して、冒頭では作品の前景に押し込まれるかに見えた一つのエピソードが、いったん大きく後景へと退かざるをえなくなる。

上の分析に対しては、次のような反論もありうるかもしれない。しかしビッセーが一家のもとを辞した後の場面では、例の遺産相続の話が改めて「私の父」の口を通して再開されているのではないかと、確かにその通りである。けれども一方で、このエピソードは作品の半ば辺りまで、いともあっけなく語り終えられてしまっていることを見落としてはならない。そればかりかこのエピソード紹介の直後、一家はまたしても意想外の訪問客を——しかも修道院長、司法官、技術者、帽子屋といったように立てつづけに——迎え入れることになる⁸。そしてこれを機に「私の父」の関わった遺産相続の話は再び一気に後景へと押しやられ、代わって帽子屋の身の上話が専ら一同の関心を集めるようになるのだ。

不測の展開はそればかりではない。例えば帽子屋は、長年看病した亡き妻の遺産を、借金苦から逃れるために、法の定める所に違反して我が物にしてしまったと告白したうえで、一同に問い尋ねる。「私がしたことは善かったのでしょうか？ 悪かったのでしょうか？」⁹しかしこの自らの問いに対する解答が、答える者それぞれの立場や価値観によってばらばらに分かれるありさまを目の当たりにするや、帽子屋はだしぬけに「私はジュネーヴへ行きます¹⁰」という宣言を残してその場を立ち去ってしまう。帽子屋の決断は文字通り「唐突に¹¹」なされるため、後に残された者たちがその根拠を詮索すればするほど、かえって脈絡を欠いたその決断の突発性が浮き彫りにされてしまっている。

その後も、作品の最末尾にいたるまでアクシデントが絶えることはない。例えば訪問客たちが去ると、一家は三度、例の遺産相続に関わる本作の中心

⁷ *Ibid.*, DPV, XII, pp. 470-473.

⁸ *Ibid.*, DPV, XII, p. 478.

⁹ *Ibid.*, DPV, XII, p. 480.

¹⁰ *Ibid.*, DPV, XII, p. 482.

¹¹ *Ibid.*, DPV, XII, p. 482.

テーマ、つまり自然と法の相克の問題について語りあうことになるのだが、とりわけ「私」と「私の父」の間で白熱しかけていたその議論はまたしても腰を折られてしまう。というのも、一度は立ち去ったはずの修道院長が何を思ったのか急に舞いもどってきて、それまでの文脈を一切無視した格好で横から会話に割りこんでくるからだ¹²。この結果、「私の父」は機嫌を損ねて自室に退き、議論そのものも宙吊りにされてしまうのである。

さらに言えば、作品の結末近くでは、夕食も済み、誰もがそろそろ床に就こうかという段になって突然、二階に住むイジニー夫人が一同のもとに降りてくる¹³。この夫人の登場とともに、作品はどこかしら無節操な、かつ雑然とした様相をさえ呈するようになる。それは、「放蕩者」の夫の消息——借金を踏み倒してマルチニック島へ逃亡した夫——を尋ねられた夫人の次のような答えに端的に現れている。「イジニーですか？ 神様のおかげで、もうあの男の噂も耳にしませんね。おおかた溺れ死んだことでしょうよ¹⁴。」この言葉には、それまでくりかえし変奏されてきた「自然と法の相克」というテーマの哲学的な深みを、根こそぎ押し流してしまうような粗暴さがみなぎっている。しかもこのイジニー夫人の発言をきっかけとして、例の修道院長と彼女との間で夫婦の浮気の権利をめぐる「まったくもって滑稽な言い争い¹⁵」が開始されるにいたっては、例の哲学的テーマは、作品の最末尾において、ほとんど尻切れトンボのような仕方で提示しなおされるほかなくなっていく¹⁶。そこでは「私」による「自然」顕揚の立場と、「私の父」による「法」重視の立場とが、それぞれ一言ずつ簡潔に対照されたうえで、作品そのものがぶつつりと幕切れを迎えてしまう始末なのである。

終わりの宙吊り——『ミスティフィカシオン』を中心に

前項では、物語のプロセスの予測不能性について検討した。この項では、物語の「終わり」に注目してみたい。というのも、ディドロのほとんどの小説作品は、物語をある種の宙吊り状態にしたままで締め括られる傾向にあるからである。これらの作品を読み終えた時に、何かが「終わった」という確固とした実感を持つことは極めて難しい。こうしたディドロ的な結末の問題について、ここでは主に二つの観点に分けて見ておきたい。

¹² *Ibid.*, DPV, XII, p.490.

¹³ *Ibid.*, DPV, XII, p.494.

¹⁴ *Ibid.*, DPV, XII, p.494.

¹⁵ *Ibid.*, DPV, XII, p.494.

¹⁶ *Ibid.*, DPV, XII, p.495.

まず第一に注目したいのは、作品が結末を迎えた時点で、その結末の「後」にも何らかの続きがあるということを予感させるようなケースである。

例えば、改めて『修道女』についてふり返ってみよう。この作品の結末近くでは、度重なる窮境に耐えかねて修道院を脱走したシュザンヌが、人目をしのぶ逃亡生活を送る中で、侯爵に向かって救いを求める姿が描かれていた。彼女はパリの場末を転々としながら常に、自分の身元が露見して再びあの苦痛に満ちた修道院生活に逆もどりになるのではないかという不安に苛まれつづけていた。それゆえ侯爵の存在は自ずと彼女の目に、ただ一つの希望の光として映ることもあったのである。

ところがすでに指摘したように、この作品では、肝腎の侯爵からの応答がシュザンヌのもとに届くといった場面が描かれることは一度もない。最後の場面にいたっても、それまで執拗に反復されてきた侯爵への訴えの言葉が改めて書き記されただけで、作品は唐突に締め括りを迎えてしまうのである¹⁷。当然、その後のシュザンヌの身の上について知る術は一切断たれている。侯爵からの救いの手が差し伸べられ、シュザンヌの逃亡生活に終止符が打たれるのか、それとも彼女は再び捕らわれの身となり修道院に幽閉されることになるのか。こうした事の顛末は永遠に不可知なものとしてとどまりつづける。シュザンヌの訴えの絶望的な調子のうちには、彼女の未来に降りかかりうる不幸への漠然とした予感が見え隠れはするのだが、しかしいずれにしろその予感を実際の物語の中で確かめることは決してできない。

同様のことは、例えば『ラモーの甥』に関しても言えるだろう。すでに指摘したように、そのシニカルな発言を通して再三「私」を混乱に陥れるラモーも、実のところ「私」とカフェで出会う前日に寄食先を追いだされ、今後はどこ金持ちの施しにあずかればいいのか途方に暮れているありさまであった。何よりラモー自身にも、「私」にも、そしてわれわれ読者にも、彼の将来がどうなるのかということは全く不透明なまま、作品はぶっきらぼうに締め括られてしまっていた。彼には身寄りもなく、安定した稼ぎもないため、金持ちのご機嫌を損ねてしまつてはとても生活していけるような状態ではない。その唯一の生活の糧を失った以上、「彼」としてはそのうち路頭に迷うということも覚悟しなければならない所まで追い詰められる。

このように考えてみると、「彼」が作品の最末尾において吐き捨てる「最後に笑う者が大いに笑うでしょうよ¹⁸」という台詞は、このとりあえずの閉幕

¹⁷ *La Religieuse*, DPV, XI, p. 287.

¹⁸ *Le Neveu de Rameau*, DPV, XII, p. 196.

の「後」にも続くであろう「彼」自身の身の上の根源的な不確定性を、如実に物語る発言と言えるだろう。これはまさに強がりの域を出ない捨て台詞であって、しかもこの種の強がりを言明することで、かえって「彼」自身の境遇の惨めさは一層きわだたざるをえないのだから。「彼」が「最後に笑う者」となりうるという保証はどこにも存在しない。それは文字通り、不可知なものの、予測不能なものとして、宙吊りにされている。

このように『修道女』においても『ラモーの甥』においても、作品の「終わり」は、作中人物たちの直面している問題になんらの解決ももたらしてはいない。作品はぶっきらぼうな仕方ですらに締め括られ、したがって必然的に問題そのものの解決は先送りにされてしまう。読者も、登場人物たちも、等しくその具体的な解決ないし結果を知りえないという曖昧な状況の中に投げ込まれることになる。作品の終わりの「後」に一体どのような出来事がさらに起こるのか、いかなる物語の帰結が待ち受けているのかということに関しては、完全に不可知なものとして放置されてしまうのである。

第二に注目しておきたいのは、作品がほとんどアクシデントに見舞われるような仕方で行ってしまうケースである。このことを最も典型的に体現しているのは、何と言っても短篇作品『ミスティフィカション』であろう¹⁹。次に引用する書き出しの文章はすでに、この作品の結末そのものの予測不能性を示唆している。

私は起こったことをありのままに思い出してお話したいと思います。というのも、この話はあなたを面白がらせることでしょうか。とにかく成り行きに任せて始めてみることにしましょう。ただし私が退屈してきたら、話をやめてしまうこともあるかもしれませんが²⁰。

退屈したら話をやめる可能性がある。物語の語り手としてはおよそ無責任なこの一方的宣言によって、ここでは、滑らかな「筋」の展開はいつ断ち切られてもおかしくないということがあらかじめ宣告されている。必然的かつ

¹⁹ 「ミスティフィカション」とは、十八世紀の知識人たちのサークルにおいて流行した一種の遊戯のことを指している。ディドロにおける「ミスティフィカション」に関する研究としては、次のようなものが存在する。Jean Catrysse, *Diderot et la mystification*, A.-G. Nizet, 1970 ; Roger Kempf, *Diderot et le roman*, Seuil, 1964, pp. 212-222 ; Jean Mayer, « Le thème de la tromperie chez Diderot », in *Roman des Lumières au XVIII^e siècle*, Editions Sociales, 1970, pp. 321-330.

²⁰ *Mystification*, DPV, XII, p. 389.

目的論的な因果の流れを読者に感じとらせる仕方で運ぶ「始まり—まんなか—一終わり」という十七世紀以来の古典的な「筋」の観念は、端から保証されていないのだ。ところがこの作品は、こうした冒頭の予告をも上回るような思いがけない結末を迎えることになる。その唐突極まりない終わり方は、そこまで読み進めてきた者のうちに深い当惑を引き起こさずにはおかenないことだろう。以下、それが具体的にどのような種類のものであるのかをごく手短haに見てみよう。

この作品の物語は、次のような経過をたどる。「私」はガリツィン公という人物から、彼のかつての恋人ドルネ嬢のもとにある彼自身の肖像画を取りもどしてくれるよう依頼される²¹。「私」はそこで、ドルネ嬢が自らの健康に不安を感じている事実注目し、このことにうまくつけいろうと計画を練る。つまり彼女に、自らの病気はガリツィン公の肖像画の「不吉な力²²」によるものだということを、信じこませようとするのである。

「私」はまず、ひとをだますことにかけて卓越した才能を持つ人物デブロッスをこの計画の協力者に選び、ドルネ嬢のもとに送りこむ。このデブロッスという男は「トルコ人の医者²³」を名乗ってドルネ嬢に近づくと、「占夢術²⁴」や「手相術²⁵」などのいかがわしい知見を言葉巧みに披露しながら、たちまちのうちに彼女を幻惑してしまう。彼はドルネ嬢の絶大な信頼を獲得したと見るや、例えば肖像画のような思い出の品は、知らないうちに情念を刺激して鬱病を高じさせることがあると、様々な事例を紹介しながら言い含めていく。このデブロッスによる誘惑を仕掛けた数日後には、今度は「私」自らがドルネ嬢のもとにおもむいて、彼女がますます肖像画を手放したくなるような働きかけを行ってもある。そしてこうした一連の計画の総仕上げとして、「私」はデブロッス宅での夕食会を催す手筈を整えたうえで、その席でドルネ嬢に、ガリツィン公の幽霊を見たと思いこませるための、手のこんだ仕掛けの準備に取りかかるのだ。ところがまさにこれからその筋書きを実行に移そうという段になって、この作品は突如として次のような幕切れを迎えてしまう。

こうしたことは全て無駄に終わりました。(中略) デブロッスが、この猿芝居の

²¹ *Ibid.*, DPV, XII, p. 390.

²² *Ibid.*, DPV, XII, p. 390.

²³ *Ibid.*, DPV, XII, p. 391.

²⁴ *Ibid.*, DPV, XII, p. 396.

²⁵ *Ibid.*, DPV, XII, p. 396.

数日前に鉄砲の玉を二発、自分の頭に向けてぶっ放したのです。それで、筋書きの良し悪しはともかくとして、その続きはお流れになってしまったというわけですね²⁶。

この物語の「終わり」は、その破格のぶっきらぼうさにおいて衝撃的である。何しろこれまでそれなりの手続きを通して着実に積み重ねられてきた滑らかな物語の流れが、このたった数行の一節によって根底からひっくり返されてしまっているのだ。ここでは、起承転結を目的論的に組織する「筋」の文法を、ごく忠実になぞってきたかに見えた「私」による肖像画奪回の物語が、「私」の予想そのものから大きくはみでるような形で、あまりに無雑作に雲散霧消させられている。ある一つの「目的＝結末」に向けて徐々に漸近していたはずの「私」の「筋書き」は、協力者の自殺という思いもかけない突発事故に見舞われることで、いともあっさりと中断を余儀なくされてしまうのである。

実のところ上のような結末の背景には、この作品が実話をもとに執筆されたものであるという特殊な事情が控えている。つまり、実際にディドロはガリツイン公からの依頼を受け、デブロッスの協力を得て「猿芝居」を計画したのであり、その途中で突然デブロッスの自殺が現出したというわけである。ディドロならではの脚色が作品の細部に施されていることはまちがいないとしても、当初の「筋書き」を一気に宙吊りにするその顛末自体は、事実をそのままにしたものと考えてよい。この意味で『ミスティフィカシオン』とは、現実に関わった・そしていつでも起こりうる人間界の予測不能なアクシデントを、フィクションそのものの内部にまで取りこんだ作品であると定義することができるかもしれない。別の言い方をすると、ディドロは『ミスティフィカシオン』の作品世界を、次の瞬間には何が起きてもおかしくない現実世界のアレゴリーとして提示しているということになる。何よりも次に引くデブロスとドルネ嬢のやりとりは、われわれをしてそのように判断させるだけの十分な根拠を示してくれている。

彼（デブロス）は言いました。現在が未来を孕んでいるのだとすれば、この現在の妊娠は、ある女性の妊娠と同じようなものであること、そして現在を孕ませるには、ほんのわずかなことで足りるということを認めなくてはなりません。/ とても残念なことに、とドルネ嬢が付け加えて言いました、その子宮の

²⁶ *Ibid.*, DPV, XII, p. 411.

中をはつきりと見ることはできませんけれど²⁷。(傍点、引用者)

このさりげない会話の主題は、疑問の余地がないほどに明瞭である。一言で言えば、ここで——とりわけドルネ嬢の発言を通して——問題となっているのは、未来の予測不能性ということにほかならない。未来とは、往々にして現在のほんの些細なきっかけによって決定されていくものであるということ(デブロッス)、しかし一方で、現在の一体どんな要素が未来のありようを決めるのかは全く不透明なままであるということ(ドルネ嬢)。この二人の議論は、作品『ミスティフィカション』のたどる物語展開についての自己分析的な機能を果たしているように思われる。つまり、時々刻々と展開する物語は、まるで女性の「子宮」の内部のように判然としないものであって、ゆえにその行く末には、常にすでにわれわれの予測、期待、目的を裏切るような突発事故が出来る可能性があるというわけである。こうした未来の予測不能性の認識に基づく独特の物語構築の方法は、とりわけディドロ最大の長篇小説『運命論者ジャックとその主人』において最も徹底化された形で展開されることになる。

第二節 翻訳と欠落

前節で論じたのは、ディドロの諸々の小説作品には、物語の起承転結——始まり、プロセス、終わり——の予測不能性を明示する様々な仕掛けが凝らされているということであった。これに対して本節では視点を変え、『おしゃべりな宝石たち』と『プーガンヴィル航海記補遺』の二作品に限定する形で考察を進めて行きたい。この二つの小説はすでに述べたように、れっきとしたディドロ自身の創作によるものであるにも関わらず、設定上はあくまでも「翻訳書」として位置づけられている。またこの設定に加えて、この二作は、いずれもいくつかの「欠落」箇所を抱えた作品——これもディドロの創作——として提示されてもいる。こうした二つの設定を通して、ディドロは『おしゃべりな宝石たち』と『プーガンヴィル航海記補遺』との作品世界を、すでに何らかのフィルターをかけられた事後の産物として差しだしているように思われる。つまりこれらの設定には、当の作品世界が直接的ないし無媒介的な仕方でわれわれの目前に指し示されたものではないということを、あらかじめ顕在化させるニュアンスがこめられているのだ。以下、この「翻訳」

²⁷ Ibid., DPV, XII, p. 404.

と「欠落」の問題について具体的な作品分析を通して明らかにしていくことにする²⁸。

『おしゃべりな宝石たち』、『原典』から遠く離れて

『おしゃべりな宝石たち』は、退屈をもてあますコンゴ国王のマンゴギルが、国の守り神キュキュファから譲り受けた魔法の指輪を用いて、様々な女性の性器に、その性遍歴を無理やり告白させるという筋立ての作品である。

「言葉を語る性器」というこの斬新な着想に基づく本作品では²⁹、十八世紀フランスの性習俗の戯画的な描写を通して、一夫一婦制の建前とその実情の乖離がくりかえし確認されていく。また、この本筋の展開する合間を縫って、物理学、音楽、演劇、文芸といった諸学芸に関する様々な議論、夢や魂に関する形而上学的な考察、さらには国家の政治経済、宗教制度、法制度に関する批判的な分析などが挿入されている。

ところでこの『おしゃべりな宝石たち』には、われわれがほかの作品のうちに見出してきた諸々の要素が希薄に見えるかもしれない。実際、この作品は目次を掲げている点ですでにほかの小説作品とは著しく趣を異にしている。そこには、「第一巻 / 第一章 マンゴギルの誕生 / 第二章 マンゴギルの教育（以下略）³⁰」といったように各章ごとの出来事やテーマが簡潔に提示されており、これを一望するだけでも全二巻・五十一章に及ぶ物語の全容をあらかじめ把握してしまえるかのような観がある。こうした意味でこの目次は、作品の全体像を俯瞰不能なものにするディドロ的な方法とはむしろ真っ向から衝突するような特徴を持っていると言える。

このことは、具体的な物語の起承転結の局面に関しても指摘することができる。例えば、歴代のコンゴ国王の治世に関する紹介を端緒として主人公マンゴギル王子の誕生の場面を滑らかな仕方で語り始める第一巻・第一章のうちに³¹、コント三部作品群の冒頭を特徴づけていた不透明さや突拍子のなさを見出すことはとうてい不可能であるし、また各章ごとに展開するその物

²⁸ この二つの問題は、ディドロの創作活動において一貫して重要な意味を持っている。例えば最初期の書簡体作品『盲人に関する書簡』において最も中心的な位置を占める数学者ソーネダーソンとホルムズ司祭との対話は、「翻訳」されたテキストの「断片」として提示されている。

²⁹ もっともこの着想そのものは、ド・ケリュス伯爵による翻案作品『ノクリヨン、アロプログス人の物語』（一七四七年）から得られたものである。「Introduction」 d'Aram Vartanian, DPV, III, p. 13.

³⁰ *Les Bijoux indiscrets*, DPV, III, p. 33.

³¹ *Ibid.*, DPV, III, pp. 35-38.

語のプロセスのうちに、『ミスティフィカシオン』や『ある父とその子どもたちの対話』などを彩っていたアクシデントの要素を見つけることも決して容易ではない。おまけに最終章には、『修道女』や『ラモーの甥』の結末において顕在化していたある種の宙吊り状態とは似ても似つかない事態が待ち受けている。そこでは、寵姫ミルゾザの貞操についてマンゴギユルの抱きつづけてきた疑念が、彼女の性器の語る言葉を通して完全に払拭されてしまうばかりでなく、さながらデウス・エクス・マキーナのような仕方では登場した守り神キュキュファによってこの二人の末永い未来が祝福されるという、いささかできすぎた大団円が提示されることにもなるのだ³²。こうした締め括りは、登場人物たちを問題の渦中に宙吊りにするどころか、半ば安直な仕方では問題そのもの——ここではマンゴギユルのミルゾザに対する疑念——を解消してしまっているとさえ言えるかもしれない。

以上のことから、少なくとも物語の起承転結の次元において『おしゃべりな宝石たち』のディドロ性とでも呼ぶべきものを取りだしてくることに無理があると結論せざるをえない。ではこの作品は、彼の小説作品群の総体において例外的な位置を占めているということになるのだろうか？ 無論、事はそれほど単純ではない。確かにこの作品は比較的初期（一七四八年）に執筆されたという事情もあって、過激で豊穡な書法を駆使した後年の小説作品群に比べれば、内容・形式ともにいささか見劣りのするものだということは否定できない。しかし丁寧に観察するなら、そこにもある明瞭な方法意識の、少なくとも萌芽のようなものを見出しうるはずなのだ。以下、それが具体的にどのようなものなのかを順を追って検討していこう。

まず第一に注意すべきは、この書物が、もともと「アフリカ人の著者³³」によって執筆されたコンゴ語の史書を、フランス語に訳しなおすことでできあがったものとして設定されている点である。つまりディドロは、実際には彼自身の創作にほかならない本作に対して「翻訳書」としての体裁を与えているのである。ディドロはさらに全篇を通じて、「ここでわが著者はこう言っている³⁴」、「この箇所ではアフリカ人の著者は驚きをもってこう指摘している³⁵」、「以下の点に関して、アフリカ人の著者はわれわれに何も伝えてはいない³⁶」、「一言で言えば、彼（著者）の意見はこうである³⁷」等々の指摘を執

³² *Ibid.*, DPV, III, pp. 255-258.

³³ *Ibid.*, DPV, III, p. 48.

³⁴ *Ibid.*, DPV, III, p. 88.

³⁵ *Ibid.*, DPV, III, p. 86.

³⁶ *Ibid.*, DPV, III, p. 178.

拗に挿入しつづけることによって、「翻訳書」としての本作の表象を前面に押しだそうとしてもいる。

第二に重要なポイントは、「翻訳」される前のコンゴ語の原典には文章の欠落している箇所がある、と設定されていることである。例えば第二巻の第六章³⁷、第八章³⁸、第十三章³⁹などにおいてこうした仕掛けが見られるのだが、本項ではそれらのうちの最も典型的な例、すなわち第二巻・第八章のケースについて簡単に触れておこう。そこでは、まずマンゴギェルが例の魔法の指輪を用いて、カリッピガの性器にその性体験を語らせようとする場面が描かれる。あらゆる婦人たちの例にもれず、彼女の性器も速やかに告白を開始するのだが、当の告白がいよいよ具体的な内容に踏みこもうとするや、突如として中断が入り、イタリック体文字による次のような注釈が登場することになるのである。

この箇所には大きな欠落がある。仮にこのカリッピガの宝石による演説を復元してくれる者がいるとするなら、文芸の共和国は間違いなくその者に恩義を受けることになるだろう。現状ではこの演説の最後の二行しか残されていない始末なのだが、われわれは識者たちに訴えたい。残された文章をよく検討したうえで考えてみてほしいのだ。果たしてこの欠落は、自分の述べたことに不満を感じ、より良い言葉など見つからないと考えた著者が、意図的に省略したものではないのかどうかということを⁴¹。(傍点、引用者)

この中断の直後には再び「カリッピガの宝石による演説」が続行されるのだが、それも上の注釈で予告されているように、ほんの「二行」続いただけで唐突に締め括られてしまう。この章ではこうした手のこんだ工夫のために、肝腎の「演説」の全体的な内容を把握することはおろか、それをイメージすることさえも困難な状況が現出するにいたるのだ。

作品『おしゃべりな宝石たち』が実は「翻訳書」であるということ、そしてそこには「原典」に存在する「欠落」がそのまま反映されてしまっているということ。この二つの虚構の設定を通して、ディドロが本作で提示しようとする一つの問題の所在が自ずと浮かびあがってくる。それは一言で言えば、この作品の「原典」の全容を知る者が一人もいないということである。いか

³⁷ *Ibid.*, DPV, III, p. 195.

³⁸ *Ibid.*, DPV, III, p. 172.

³⁹ *Ibid.*, DPV, III, p. 180.

⁴⁰ *Ibid.*, DPV, III, pp. 216-217.

⁴¹ *Ibid.*, DPV, III, p. 180.

なる者も、最も原語に通じているはずの「翻訳者」でさえも、「アフリカ人の著者」によって書かれたコンゴの史実の総体を俯瞰することはできない。ましてや「翻訳書」にしか触れえない本作の読者にとって、「原典」とは、「翻訳と欠落」という二重のフィルターの向こうにかすかに透かし見えるような曖昧模糊とした存在でしかなく、せいぜいその痕跡を一連の文章のうちに感じとることができるに過ぎないありさまなのだ。したがって、『ブルボンヌの二人の友』においてそうであったように、この作品においてもまた、透明で無媒介的な知の伝達——この場合はコンゴの史実の伝達——が可能であるということへの信は、あらかじめはつきりと廃棄されていると考える必要がある。そこでは、常に何らかの媒介を経たものとならざるをえない言語的コミュニケーションの条件とでも呼ぶべきものが明示されているのであり、ゆえに、作品世界の全体像は不可知なものとして差しだされるほかないのである。

ところで作中の二つの場面を検討することによって、以上に示した解釈に新たな認識を補足することができるようになる。それらの場面を一瞥して本作の分析を終えることにしよう。

まず注目しておきたいのは、第二巻・第九章末尾に登場するマンゴギユルと夢学者プロキュロキユスの対話の場面である。そこでは、いつの日か古代ギリシャの夢学者フィロクセノス——実在人物ではない——の書物の翻訳を發表したいと申し述べるプロキュロキユスに対して、マンゴギユルから質問が出され、次のようなやりとりがくり広げられる。

すると貴殿はギリシア語ができるのか？——わたくしですか、陛下？ いいえ、ちっとも…——しかしフィロクセノスを訳すと申したではないか。それに、その者はギリシア語の本を書いたのだと。——はい、陛下。しかし、ある言語を翻訳するためにそれを理解しておく必要などございません。われわれが翻訳をするのは、その言語を全く理解しない人々のためでしかないのですから。／これはまたご立派なことだ、とサルタンは言った。ではプロキュロキユス殿、できもしないギリシア語を訳しなさい。余はこの件について、誰にも一言たりとて洩らさないと約束しよう。それに、相変わらず貴殿のことを大いに尊敬しつづけるだろうということもね⁴²。(傍点、引用者)

翻訳者がどれほど原文の意味を歪曲して伝えたとしても、原語を理解しな

⁴² *Ibid.*, DPV, III, p. 186.

い読者がその歪曲の事実を見破ることはできるはずもない。ゆえに極論すれば、翻訳者は原語を理解している必要などない。この厚顔無恥と言うほかないプロキュロキュスの発言は、しかしながら行為としての「翻訳」の抱える原理的な問題を巧みに抽出してみせてくれている。「翻訳」とは、「原典」の言語体系を全く異質の言語体系の枠組の中に変換しなおす手続きである以上、そこでは必ず何らかの意味の歪曲が生じざるをえない。「できもしないギリシア語」をいかなるためらいも感じることなく訳出しようとするプロキュロキュスの例は、この「翻訳」行為の特質を最も極端な形で帰結させたものである。

このように考えてみると、一見他愛のない冗談にしか見えないプロキュロキュスの主張が、実のところ、作品としての『おしゃべりな宝石たち』総体に対するある種の自己言及的なメッセージとして機能しているということに気づかされるだろう。つまり「翻訳書」として提示されているこの作品自体、原理的には「原典」の歪曲であるほかに、ひょっとすると質の悪い誤訳だらけの産物でさえあるかもしれないというわけである。無論、ここまで明確な主張は、作中には書き記されていない。しかしこの種の想像を否応もなく抱かせるような工夫が、上の場面には周到に施されていると言える。

次に触れておきたいのは、先のプロキュロキュスの例とは別の視点から「翻訳」という行為の孕む問題に光を当てた、第一巻・第二十八章のある場面である。そこではマンゴギュルが、雌馬の「宝石」の語る得体の知れない言語を書記たちに無理やり書き取らせようとする滑稽な姿が描かれるのだが、ようやく文字として起こされたその馬語は、ある深刻な結果を招き寄せてしまう。

君主は即座にこの演説の写しを、古今東西のあらゆる外国語の翻訳者と専門家たちに配布させた。ある者は、これは昔のギリシア悲劇の一場面であり、非常に感動的なものだと言った。また別の者はその頭脳の力を駆使して、これはエジプト人の神学の重要な一断章であると発見するに至った。ある者は、これはカルタゴ語で書かれたハンニバルへの追悼演説の序論であると主張し、またある者は、この部分は中国語で書かれたものであり、孔子に捧げられた敬虔な祈りの言葉なのだと言った⁴³。

無論、「ギリシア悲劇」、「エジプト人の神学」、「ハンニバルへの追悼演説」、「孔子への祈り」等々、一つ一つはいかにももっともらしい解釈であるにも

⁴³ *Ibid.*, DPV, III, p. 129.

関わらず、たった一つの「原典＝馬語」についてこれだけばらばらの解釈が並列する様を目の当たりにすれば、そこに滑稽な印象ばかりを見出してしまふのは自然なことと言えるだろう。しかしこうした諧謔のペールに包まれながらも、ここには「原典」と「翻訳＝解釈」との間に横たわるある種の避けがたい関係が、巧みな仕方で例示されている。というのも、かくも多様で共通点のない複数の「翻訳＝解釈」が互いに競合関係に置かれることによって、「原典」の内容は永遠に「翻訳＝解釈」不能なものとしてとどまりつづけるだろうということが、ここで否応もなく浮き彫りにされているのだから⁴⁴。

ところで滑稽極まりないこの場面もまた、作品総体への自己言及的なメッセージを含んだものとしてみなすことができる。つまり馬語の「翻訳＝解釈」を通して露呈した問題は、ちょうど「翻訳書」としての『おしゃべりな宝石たち』が、その「原典」との関係においてどのような位置を占める書物であるのかということに関して、ある種の示唆を与えてくれるのである。それが示唆していることとは、この作品は数多くありえたはずの「翻訳＝解釈」の中の、あくまでも一つのヴァリエーションに過ぎないということにほかならない。少なくとも、『おしゃべりな宝石たち』は、「原典」に対する唯一の解としてわれわれの前に差しだされているわけではない。つまりこの作品は、それ自体様々な制約と限界に規定された、ごく特殊な「解釈」の産物に過ぎないということになるのだ。このように、『おしゃべりな宝石たち』は、「翻訳と欠落」という設定を通して、その作品世界の抱える様々な次元での限界を自ら明示しようとしているのである。

『ブーガンヴィル航海記補遺』、「自然」の歪曲の不可避性

しかし、ディドロが『おしゃべりな宝石たち』に導入した「翻訳」と「欠落」の仕掛けには、未消化な面があるということも否定できない。そこでは、これらの形式の、内容に対する関係はあくまでも緩やかなものとして提示されていたに過ぎないからである。これに対して『ブーガンヴィル航海記補遺』では、形式と内容との関係はより緊密で有機的なものへと変貌を遂げているように思われる。では、その関係とは具体的にはどのようなものなのだろうか。順を追って検討していくことにしたい。

⁴⁴ これは、例えばスウィフトの傑作『ガリヴァー旅行記』とちょうど正反対の設定と言えるだろう。ガリヴァーはどこへ行っても即座にその国の言語を習得してしまう。彼は「馬の国」の言語をいとも容易に使いこなすようになる。これに対して『おしゃべりな宝石たち』では、馬の（性器の）語る原語の「翻訳」不可能性ないし理解不可能性こそが問題とされているのである。

『ブーガンヴィル航海記補遺』は、二人の人物 A と B が二冊の書物を読み進めながら互いに感想を語りあうという設定の、全五章立ての作品であった。この二人の対話者たちは、第一章で旅行家ブーガンヴィルによる実在の書物『世界周航記』を、第二章から第四章でブーガンヴィルがこの旅行書から削除したとされるテキスト「ブーガンヴィル航海記補遺」——ディドロの創作——を取りあげたうえで、第五章においてそれまでの読書をふり振り返りながら意見交換をするのである。ところでここで注目したいのは、これらのうち第二章から第四章にかけて紹介される「補遺」についてであり、とりわけこのテキストが「翻訳」と「欠落」の仕掛けを通して作品総体の中でどのような位置を与えられているのかということである。

まず簡単に「補遺」の内容をふり返っておかねばなるまい。そこではブーガンヴィル一行によって占領されたタヒチ島が舞台として選ばれたうえで、二人の人物——長老とオル——の口を通してタヒチ人の立場や価値観が代弁されていく設定となっていた。長老の演説においては、ブーガンヴィルによるタヒチ侵略、及びそれに伴ってタヒチ人の思考様式・生活様式にもたらされた諸々の害悪への批判に重点が置かれていたのに対して、オルの発言においては専ら、一夫一婦制に基づくヨーロッパ的な性習俗、及びそれを支えるキリスト教的な道德観への批判に焦点がしぼられていた。しかしこうした差異を超えて、いずれの場合も、ヨーロッパ総体への批判という根本的な態度を共有していたことは確認するまでもないだろう。

ところで長老とオルの発言の背後にはもう一つの思考上の前提が控えている。それはヨーロッパ的な文明によって侵されていく以前のタヒチを、「自然」に忠実に生きる男女のみで構成された理想的な共同体として美化しようとする方向性である。実際、例えば長老は、ブーガンヴィル一行がタヒチにもたらした所有権の観念を批判するにあたって、「われわれは自然の純粋な本能にしたがって生きている。ところがお前は、われわれの心からこの気質を消し去ろうとした⁴⁵⁾」(傍点、引用者)と述べることから始めているし、またオルにしても、所有権の観念に裏打ちされた一夫一婦制のシステムを、「自然」に反する「奇妙な掟⁴⁶⁾」と断じたうえで、男女を自由気ままに共有し取り替えるタヒチの性習俗こそ最も「自然」の法則に合致したものであるとの主張を、手を変え品を変えて展開している。

こうした「ヨーロッパ＝文明」/「タヒチ＝自然」という対立の図式は、あ

⁴⁵⁾ *Op.cit.*, DPV, XII, p. 590.

⁴⁶⁾ *Ibid.*, DPV, XII, p. 604.

る意味では、AとBのやりとりを通してさらに補完されているようにも見える。例えばこの二人の対話者たちによれば、ヨーロッパ人たちは「本来道徳的な観念とは関係のないある種の肉体的行為（性交渉）に対してこの観念を当てはめてしまうという過ち⁴⁷⁾」を犯したために、独占欲や嫉妬などの激しい情念に始終悩まされることになったばかりでなく、嘘や裏切りの横行を招き寄せる結果ともなってしまったのだとされている。また、「このとても素朴な人々、このとても善良で誠実な野蛮人たち⁴⁸⁾」といったAの発言にも端的に現れているように、対話者たちは半ば長老やオルーの発言に引きずられるようにして、タヒチをいまだかつて文明の害毒に汚されたことのない一種のユートピア的な共同体として位置づけようとしているようにも見えるのだ。

こうした作品の一面をひとまず認めたうえで、むしろそれだけでは汲みつくしえない別の側面にこそ光を当てることにしたい。われわれはすでに前号において、この小説の語りの二重構造の中で一度は転倒されたはずの「ヨーロッパ=AとB」の立場が、改めて一定の場所へと置きなおされていく複雑なプロセスを見届けている。こうした重層的な相対化の方法は、何も単に話者の立場に限定されるようなものではなく、むしろ作品の隅々にまで張りめぐらされたものとして考えるべきだろう。実際、丹念に読めば、一見ヨーロッパとタヒチとを対照させているだけに見える「補遺」というテキストにも、この単純なコントラストそのものを相対化する幾重もの仕掛けが施されていることに気づかされるはずなのだ。例えば、タヒチの長老による激烈なブーガンヴィル批判の演説の後に挿入された次のようなAとBのやりとりを見てみよう。

A. この演説はとても激しい感じですね。ただ、この何とも言えずぶっきらぼうで野蛮な言葉の向こうに、ヨーロッパ的な観念や言い回しが認められるように思います。/ B. 実はこれはタヒチ語からスペイン語へと訳され、さらにスペイン語からフランス語へと訳し直されたものだということを承知しておいてください⁴⁹⁾。(傍点、引用者)

まず、ここではテキストとしての「補遺」が、実のところ二度の「翻訳」を経てできあがった書物であることが明らかにされている。この時点で、このテキストにも『おしゃべりな宝石たち』に見られたような問題意識が流れ

⁴⁷⁾ *Ibid.*, DPV, XII, p. 577. これは作品の副題として掲げられた表現である。

⁴⁸⁾ *Ibid.*, DPV, XII, p. 598.

⁴⁹⁾ *Ibid.*, DPV, XII, p. 596.

ているということが理解できるはずである。つまり、長老のディスクールは「原典」の形としてではなく、あくまでもその「原典」への二重の解釈が加えられた事後のものとしてのみ差しだされているのであって、またその限りにおいて初めてAとBにとつても理解可能な内容を獲得するにいたっているのだ。それはもはや、それがディスクールとして発信された当初のままの意味やニュアンスを保持したものではありえない。ある言語体系の内部から別の言語体系の内部に移しなおされるという手続きをくりかえし潜りぬけることによって、それは事によると、AとBが読む以前の段階ですでに様々な形で内容の歪曲を経てしまっているかもしれないテキストなのだ。

とはいえ、仮に『ブーガンヴィル航海記補遺』において上記のごとき認識が提示されているだけであるとするなら、ここで取り立ててこの作品を分析する意義はないだろう。この作品が傑出しているとすれば、それはむしろ「翻訳」の原理的な問題を、「ヨーロッパ人」がその他者と出会う具体的な現実の一局面との関わりにおいて提示しなおそうとしている点にある。この問題意識に立つ時、先に引いた一節の中の、とりわけ傍点を付したAの発言は注目に値する。この発言の重要性は、ほぼ重複する内容の発言が改めて第五章においてくりかえされる事実を見れば、おのずと疑問の余地のないものとして納得されることだろう。そこでは、オルーの言葉を読み終えた対話者たちが次のような感想を述べあっている。

A. オルーの話は少しヨーロッパ的な型にはまっていますね。/ B. おっしゃるとおりです⁵⁰。(傍点、引用者)

さて確認するまでもなく、これまで引用した二つの箇所のいずれにおいても、タヒチ人たちのディスクールがすでに「ヨーロッパ的」なものとして化していることが指摘されている。この指摘は、ヨーロッパ人による言語的手段を介したタヒチの「占有⁵¹」のモーメントを露呈させている点で決定

⁵⁰ *Ibid.*, DPV, XII, p. 627.

⁵¹ この表現は、スティープン・グリーンブラットの用いた「言語的領有」という語彙(『驚異と占有——新世界の驚き』荒木正純訳、みすず書房、一六五頁)を念頭に置いている。以下、他者の言語の「翻訳」が、他者の土地の「占有=植民地化」を補完する征服行為の一環であるという本稿の視点は、次の文献にも多くを負っている。ツヴェタン・トドロフ『他者の記号学——アメリカ大陸の征服』大谷尚文・菊地良夫訳、法政大学出版局、一九八六年；ピーター・ヒューム『征服の修辞学——ヨーロッパとカリブ海先住民 1492-1797年』岩尾龍太郎・正木恒夫訳、法政大学出版局、一九九五年。

的に重要なものである。どういうことか。

ここで改めて思い出しておきたいのは、そもそも長老のディスクールの生まれたきっかけが、ブーガンヴィルの「この土地はわれわれのものである⁵²⁾」という一方的なタヒチ領有宣言にあったことである。長老の激烈な批判にも見てとれるように⁵³⁾、ブーガンヴィルのタヒチ領有はあらゆる侵略の例にもれず、現地の有形無形の財産の強奪や、住民たちの虐殺を伴わずにはおかない性格のものであった。それはまたタヒチ人にとって、自らの価値観や習慣が、取り返しのできない仕方です「ヨーロッパ的」なものへと改変させられてしまうという不可逆的な契機をもたらすものでもあった⁵⁴⁾。この突然の征服者たちの出現のために、タヒチはもはやかつての「タヒチ」ではなくなってしまったのである。「彼(長老)は心の中で、自分の国の幸福な日々が消え失せてしまったことを嘆いていた⁵⁵⁾」。

ところで、「翻訳」を介してタヒチ人たちのディスクールを「ヨーロッパ的」な言語体系の中に移しなおすという手続きは、望むと望まざるとに関わらず、こうした征服行為に基づくタヒチの「ヨーロッパ化」の一環として機能せざるをえない側面を持っている。タヒチ語の体系の中に自らの身を置くことによってではなく、あくまでも自らの言語体系に基づいて「タヒチ人」を理解しようとする。このような自己本位の他者認識のうちには、自らの足を踏み入れた国を、当事者の権利・立場・価値観などを度外視して一方的に蹂躪する〈旅行家〉の精神とでも言うべきものを、事後的に追認してしまう方向性が内在しているのである。無論、他者の認識と、他者の占有とが、即座に直結するというわけではない。しかし本来は異なる次元に属するこれらの実践も、〈旅行〉という行為、ないし〈旅行記〉というメディアを媒介にして、ある種の共犯関係を取り結んでしまうことになるのだ。

このように考えてみると、例えば長老やオルーのディスクールを通して浮き彫りにされる「タヒチ」の表象も、それが一見どれほど肯定的な仕方でも扱われていようとも、そのまま鵜呑みにするわけには行かなくなるはずである⁵⁶⁾。彼ら二人がともに強調してみせる、「自然」に忠実に生きる「タヒチ人」

⁵²⁾ *Ibid.*, DPV, XII, p. 591.

⁵³⁾ *Ibid.*, DPV, XII, p. 595.

⁵⁴⁾ *Ibid.*, DPV, XII, p. 590.

⁵⁵⁾ *Ibid.*, DPV, XII, p. 589.

⁵⁶⁾ 以下、この段落の分析は次の論文に多くを負っている。Georges Benrekassa, « Dit et non dit idéologique : à propos du *Supplément au voyage de Bougainville* », *Dix-Huitième Siècle*, 5, 1973, pp. 29-40.

のイメージは、ひょっとすると二度の「翻訳＝解釈」を経ることで仕立て上げられた表象に過ぎないかもしれないからだ。少なくともそこに、自らの社会においては実現しえない理想を、未知の他者のうえに投影するという「ヨーロッパ的」な無意識が介在してはいないと、断言しうる根拠はどこにもない。実際、「ヨーロッパ＝文明」と「タヒチ＝自然」とを鋭く対置する彼ら二人の考え方は、いささか安直かつ単純に過ぎるとの誇りを免れえないものであるばかりでなく、むしろそれ自体「少しヨーロッパ的な型にはまりこん」だものとすら形容できるものでもある。したがって、「補遺」というテキストに記されていることのうち、どこからどこまでが「タヒチ＝自然」的であり、どこからどこまでが「ヨーロッパ＝人為」的であるのかを截然と区別することは至難の業となる⁵⁷。「タヒチ＝自然」の表象は、「ヨーロッパ＝人為」的な解説格子の中にはめこまれ、「ヨーロッパ的な観念や言いまわし」の肉づけによって成形された「事後」のものなのであって、ゆえにAとBが透明かつ無媒介的な記号としてそこに「自然」を見出す可能性は、あらかじめ閉ざされてしまっている。こう言ってよければ、小説『ブーガンヴィル航海記補遺』は、「翻訳」という契機を作品形式のうちに取りこむことによって、ある種の〈プリミティヴなもの〉としての「自然」の表象が「捏造」されるその瞬間をとらえてみせている。そしてそのことによって本作は、ほかならぬこの〈プリミティヴなもの〉の表象が、経験的な次元においてのみならず、実は原理的な次元においても、根源的に不可能なものであるということを指し示してしまうのだ⁵⁸。

上のように考えるもう一つの根拠として、この項の最後に、本作に見られ

⁵⁷ オールーはしばしば「ヨーロッパ」の習俗を「人為的」なものとして断じている。

⁵⁸ 『ブーガンヴィル航海記補遺』における「プリミティヴィズム」の問題については、次のような論文がある。Michèle Duchet, « Le primitivisme de Diderot », *Europe*, 41 (n. 405-407), 1963, pp. 126-137. また、この作品に張りめぐらされたディスクール仕掛けについては、次に掲げる研究を参照。Pierre Hartmann, « Les "Adieux du Vieillard" comme anamorphose littéraire (Contribution à une lecture critique du *Supplément au Voyage de Bougainville*) », *Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie*, 16-avril 1994, pp. 61-70 ; Marie-Hélène Chabut, « Le *Supplément au Voyage de Bougainville* : une poétique du déguisement », *Diderot Studies*, 24, 1991, pp. 11-23. なお、「プリミティヴなもの」に対する内在的な批判の可能性が、「オリエンタリズム」の巣くうヨーロッパのただなかで、ディドロの『ブーガンヴィル航海記補遺』によって示されていたということの歴史的意義は決定的に重要である。「オリエンタリズム」の問題については、次の研究を参照。エドワード・サイード『オリエンタリズム』板垣雄三・杉田英明監修、今沢紀子訳、全二巻、平凡社、一九九三年。

る別の仕掛け——「欠落」ないし「削除」——についても触れておきたい。テキストとしての「補遺」は、『おしゃべりな宝石たち』同様、いくつかの欠落を明示する形で差しだされている。例えば、Bは「つまらないことしか書かれていない⁵⁹」という理由のもとに、「補遺」の「前文⁶⁰」を読み飛ばすことをAに提案する。その結果、「前文」の内容は全く提示されることなく、いきなり例の長老のディスクールが登場する展開となる。また別の箇所では、やはりBの口を通して、実のところ「補遺」には長老とオルーのディスクールのほかにも「三つ目の断片⁶¹」が存在するという事実が明らかにされるのだが、当の断片そのものは読者に対して示されることのないまま放置されてしまうありさまなのである。

しかし何と言ってもここで注目すべきは、作品としての『補遺』の第三章に挿入された一節である。そこではAとBのやりとりを通して、オルーの対話相手となった例の司祭によって「補遺」の欄外に付された「注⁶²」が読みあげられる。そしてその「注」の中で、この司祭は、本来「補遺」に収録されるはずだった一連の文章を、自らまるごと削除してしまった事実について明らかにする。その削除箇所とは、具体的には、タヒチ人の両親がその子どもたちに向けて、結婚相手を選ぶうえでの「訓戒」を語ったものののだが、問題は、それを削除した理由について次のような司祭の説明が付け加えられていることである。

この注の中で、ひとの良い司祭はこう言っています。[中略] 彼はこの訓戒が、われわれヨーロッパ人のように墮落した浅薄な人々の目には赦しがたい放縦として映ることだろうと考え、削除したのだと⁶³。

ここで看過できないのは、この司祭が「訓戒」の文言を削除したその根拠である。司祭は「ヨーロッパ人」がその文言に対して下すであろう判断をあらかじめ先取りし、しよせん彼らごときに、その文言にこめられた叡智を理解することはできないだろうと考えたのだ。要するに、司祭は「ヨーロッパ人」の読者の怒りを買うことを避けるために、危険と思われる箇所を自己検閲したということである。こうした彼の決断の裏に、「タヒチ」的な知恵への

⁵⁹ *Ibid.*, DPV, XII, p. 588.

⁶⁰ *Ibid.*, DPV, XII, p. 588.

⁶¹ *Ibid.*, DPV, XII, p. 633.

⁶² *Ibid.*, DPV, XII, p. 613.

⁶³ *Ibid.*, DPV, XII, p. 613.

共感や敬意があるということは疑問の余地がない。しかしその真意がどのようなものであろうと、そしてまた、そうすることが彼の本意ではないとしても、結果としてこの司祭が行っているのは、紛れもなく「ヨーロッパ」的な価値基準に基づいた、「タヒチ」的な思考への「検閲」にほかならない。彼は、ヨーロッパ的なフレームにはおさまりきらない（と彼の判断した）諸要素を進んで削ぎ落としたのであり、その意味で、ともすれば一方的なタヒチ表象に陥りかねない「ヨーロッパ的」な価値観を、そのまま追認してしまっているとさえ言えるだろう。

このように、『プーガンヴィル航海記補遺』は、「翻訳」と「欠落」の二つの仕掛けを通して、タヒチ語の「原典」には刻印されていたはずの無垢なるものが、決して即自的には認識しえないような状況を顕在化させている。AとBは、「ヨーロッパ的」な解読格子の中に無理やりはめこまれ、馴致された「原典」の形骸を読まされているに過ぎない。どれほど「ユートピア」的な表象にあふれているように見えようとも、そのテキストにおいては、本来的な生の姿の「タヒチ＝自然」は常にすでに失われてしまっている。彼らは「タヒチ的なもの」、「プリミティヴなもの」の何がしかの痕跡や残像を感じとりつつも、その原型そのものに直に触れうる機会を、経験的にも、そして原理的にも、つかみそこねつづけるほかないのだ。