

## クロード・シモン『ベレニスの髪』論

熊野 鉄兵

クロード・シモン（1913-2005）の小品『ベレニスの髪』は、1984年にミニユイ社から出版された<sup>1</sup>。だが、ただちに付言しておかねばならない。末尾に「1965年」と脱稿の年が記入されたこの短いテキストは、早くもその翌年マーグ社によって部数限定で刊行されているのだ。タイトルは『女たち』。この豪華本は、ジョアン・ミロの「女」を主題にした23の絵画作品にシモンのテキストを付した、一種の画文集である<sup>2</sup>。作家がエメ・マーグの依頼を引き受けて実現された企画で、マーグはあらかじめミロのタブローを指定する一方、添えられる文章については、かつて画家を志したこともあるこの「ヌーヴォー・ロマン」の書き手の自由に任せたのだった。そして、『女たち』の出版から20年近くを経て、テキスト部分のみが、題名も新たに日の目を見たのである。

したがって、件のテキストを論じる際、われわれは選択を迫られる。すなわち、これをミロのタブローとの関連において考察するのか、あるいはそれとは独立した自律的作品として扱うのか。もちろん、折衷的な方法もある。例えばプレイヤー版<sup>3</sup>の編者がとったのはこのやり方だ。実際、プレイヤー版ではこのテキストの題名を『ベレニスの髪 [女たち]』としており、ミロの複製画の掲載まではしないものの、それら絵画の反映をシモンのテキストに見て取り、注解において逐一指摘している。絵画とテキストの共鳴を正面から扱った論者には、古くはジョルジュ・レイヤール<sup>4</sup>（その先駆的な論考が

---

<sup>1</sup> Claude Simon, *La Chevelure de Bérénice*, Minuit, 1984. なお、これには松浦寿輝氏による邦訳がある（『新潮』1988年4月号、新潮社、pp. 193-203）。引用に際して参照させていただいた。

<sup>2</sup> Id., *Femmes* (sur vingt-trois peintures de Joan Miró), Maeght, tirage limité, 1966. このイラストブックに収録されたミロの複製品は、以下の通りである。『女 I～VI』（1960）、『腰掛けた女 I、II』（1959）、『腰掛けた女 I～V』（1960）、『女と鳥 I～X』（1960）。

<sup>3</sup> Id., *Œuvres*, édition établie par Alastair B. Duncan et Jean H. Duffy, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 2005.

<sup>4</sup> Georges Raillard, « Femmes : Claude Simon dans les marges de Miró », dans *Claude Simon* :

発表されたとき、まだ『ベレニスの髪』は出ていなかったから、当然といえ  
ば当然なのだが<sup>5</sup>）、最近ではP. ムーリエ＝カジールがいる<sup>6</sup>。こうした試み  
が、後に述べる理由からも有益であることに間違いない。さしあたって指摘  
しておけば、シモンのテキストには冒頭からあからさまにミロへの応答を示  
すがごとく「腰掛けた女」（当初掲載されていたミロの作品のタイトルのひ  
とつ）が登場し、また全篇を通し、ミロと同様「女と鳥」が主要な主題のひ  
とつになっていることも明らかである。さらに、ミロの抽象画に描かれた形  
象の描写であると思しき記述も見られるのだ。

だがここで筆者はタブローとテキストの比較検討の道を選ばない。消極的  
な理由としては、それを遂行するだけの準備も力量も不足しているからであ  
るが、より積極的な理由は、テキストへのタブローの影響を考察しても、最  
終的には蓋然的な結果しか得られないと考えるからだ。どのタブローに触発  
されて書かれた文章あるいは語句なのかがシモンによって明示されていない  
以上、われわれに成しえることは予想の域を出ないだろう。また、直接的な  
関係を探るより、むしろ「女」や「鳥」といったテーマをめぐって、シモン  
とミロの想像力を互いに照らし合わせる方が意義深いように思われる。事実、  
この方向に沿って、J. H. デュフィーやM. カル＝グリュベールは刺激的な論  
文を書いている<sup>7</sup>。

わたしは『女たち』のテキスト部分のみが『ベレニスの髪』となって刊行  
されたことを重視し、これを一篇の自律的な作品として読み解きたい。ちな  
みに、『ベレニスの髪』出版までの経緯は次のようなものである。かねてか  
らシモンの『女たち』に愛着を持っていたミニユイの社主ジェローム・ラン  
ドンはこのテキストの再刊を企てたが、その間フィリップ・ソレルスが同名  
の小説を発表し、これがベストセラーになった<sup>8</sup>。そのため題名の変更を余儀  
なくされ、シモンはいったん、恐らく作中の一場面に想を得て「袋の布地を

---

*analyse, théorie* [colloque de Cerisy], Jean Ricardou (dir.), U.G.E., coll. « 10/18 », 1975, pp. 73-87.

<sup>5</sup> もっとも、『ベレニスの髪』が出版される以前に、『女たち』のテキスト部分は一  
度公表されている。Entretiens (Rodez), n° 31 : Claude Simon, 1972, pp. 169-178.

<sup>6</sup> Pascaline Moulrier-Casile, « Je(ux) d'images : Simon au miroir de Miró », *La Ricorne*  
(Rennes), n° 71 : *Les Images chez Claude Simon : des mots pour le voir*, 2004, pp. 181-196.

<sup>7</sup> 順に、Jean H. Duffy, « Claude Simon, Joan Miró et l'interimage », dans *Texte(s) et  
intertexte(s)*, Eric Le Calvez et Marie-Claude Canova-Green (dir.), Amsterdam, Rodopi, 1997,  
pp. 113-139. Mireil Calle-Gruber, « Les Corps ouvrables : à propos de Joan Miró et Claude  
Simon », *New Novel Review* (New York), vol. 3, n° 2, printemps 1999, pp. 38-50.

<sup>8</sup> Philippe Sollers, *Femmes*, Gallimard, 1983.

背後から照らす橙色のランプの光」<sup>9</sup>という案を提示したが、結局、同じく作中に一連の星座の名が現れる場面にに基づき「ベレニスの髪」を採用した。なお、ベレニスとは紀元前3世紀のエジプト王プトレマイオス3世の妻。彼女は夫のシリア征服の成功を祈願し、自らの髪をアフロディーテに捧げた。するとその髪は風に乗って神殿から消えさり、空に運ばれ星座になったという。アレクサンドリアの学匠詩人カリマコスがこの星座にまつわる神話を歌った詩篇として『ベレニスの巻き毛』があり、のちにカテュルスによってラテン語に翻訳紹介された<sup>10</sup>。

\*

そもそもなぜ、わたしはここで『ベレニスの髪』を分析するのか。その理由は、一言でいえば、シモンのエッセンスとでもいうべきものが、この短いテキストの中に凝縮されているからだ。

1° 視覚芸術が「刺激」になっていること。シモンは作品を展開するにあたって、絵画、写真、絵葉書などのイメージを言葉によって再現することから始める場合が非常に多い。作品の種子となり、エクリチュールを促す働きを持つこうしたイメージを、作者は生物学的な意味で「刺激」と呼ぶ<sup>11</sup>。例えば『歴史』<sup>12</sup>では、語り手の両親の間で交わされた絵葉書が「刺激」になっているし、『盲目のオリオン』<sup>13</sup>では解剖図からウォーホルまでの多岐に渡るイメージが、また『三枚つづきの絵』<sup>14</sup>ではベーコン、デュビュッフエ、デルヴォーらのタブローが、その役割を果たしている。

2° 事物の詳細で正確な描写。これもシモンの他のあらゆる作品において見られる。『ベレニスの髪』では、砂浜に漂着した木片の年輪や、首を切られた若鶏の血を受ける陶製の器の描写などがその例である。

3° 「実験的」なテキストであること。これは、書かれている内容以前に、

---

<sup>9</sup> « La Lumière de la lampe derrière la toile de sac ».

<sup>10</sup> Caillet, *Poésie*, Les Belles Lettres, 1964, pp. 64-73. カリマコスのギリシア語の断章については、Callimaque, *Hymnes, épigrammes, fragments choisis*, Les Belles Lettres, 1961, pp. 100-102.

<sup>11</sup> Claude Simon, « Attaques et stimuli », entretien avec Lucien Dällenbach, dans Lucien Dällenbach, *Claude Simon*, coll. « Les Contemporains », Seuil, 1988, p. 179.

<sup>12</sup> Id., *Histoire*, Minuit, 1967.

<sup>13</sup> Id., *Orion aveugle*, Genève, coll. « Les Sentiers de la création », Skira, 1970.

<sup>14</sup> Id., *Triptyque*, Minuit, 1973.

書き方そのものが一種挑発的であることを意味する。代表作『フランドルへの道<sup>15</sup>』から晩年の大作『植物園<sup>16</sup>』まで、シモンは常に文体の工夫にその創意を傾けた。『ベレニスの髪』も例外ではなく、それは、字下がりになった各段落の始まりの文字が全て小文字であること、全篇を通してほぼ全く句読点が排除されていること、規範文法に照らした際の構文の破綻などに表れている。

4° 断章性。シモンは、テーマや意味上のまとまりをもった、長さもまちまちな断章を積み上げることで作品を成り立たせる手法を好む。ここで、時間や因果の脈絡を無視して並列される各断章が、それぞれの間に、類似・対照の関係を取り結ぶことは、シモンの読者にとって馴染み深い。『ベレニスの髪』では各段落が2行空きで配置されており、『植物園』や『路面電車<sup>17</sup>』同様、視覚的にも断章性が明示されている。

5° 記憶をめぐるテキストであること。シモンの作品は、作者自身の特定の思い出のいくつかに依拠している。最も頻繁に現れるのは、シモンが第二次世界大戦に従軍した時の思い出だ。山岳地帯での越冬、訓練の様子、気だるい行軍、ドイツ軍の待ち伏せに遭った自軍の壊滅、などが全作品を通じて繰り返し語られる。『ベレニスの髪』には、作者が青年時代に短い期間参加したスペイン市民戦争時のバルセロナの情景が数箇所描かれている。これは前作『ル・パラス<sup>18</sup>』の舞台となった街であり、後の『農事詩<sup>19</sup>』でも当時の思い出が再び集中的に取り上げられるだろう。

これらの特徴を兼ね備えた『ベレニスの髪』であるから、これを他のさまざまなシモン作品の光の下で読むことは、当然許されよう。しかし、そのようないわば拡散的な読みによって、厚みや広がりを与えられる可能性をもつとはいえ、このテキスト自体は、シモンにあってはあまりにも短い。そしてこのことが、何よりも弁別的な特徴なのだ。圧倒的に小さなこのテキストの中に凝縮されている、シモンのエクリチュールの詩学を探ることが、小論の狙いである。

---

<sup>15</sup> Id., *La Route des Flandres*, Minuit, 1960.

<sup>16</sup> Id., *Le Jardin des plantes*, Minuit, 1997.

<sup>17</sup> Id., *Le Tramway*, Minuit, 2001.

<sup>18</sup> Id., *Le Palace*, Minuit, 1962.

<sup>19</sup> Id., *Les Géorgiques*, Minuit, 1981.

\*

ここで『ベレニスの髪』の概要を述べておこう。

シモン自身は、このテキストに関して、他の自作と比較すると「全く別物だ」と述べている。彼にとって、「これはむしろ一篇の詩である<sup>20</sup>」。プレイヤードの注解では、このことから、『ベレニスの髪』を「散文詩」と見做し、その全体を構成する各断章を、「詩節（ストローフ）」と呼んでいる。なお、断章の呼称は論者の間で一致していない。P.ルボラー<sup>21</sup>は「パラグラフ」、P.ムーリエ＝カジュールは「シークェンス」、M.カル＝グリユベールは「アリネア」という語を用いて同じものを指している。ここでは、*paragraphe* や *séquence* といった単語よりも多義的ではないという理由から、カル＝グリユベールにならい、*alinéa* の語をもって「段落」とし、2行空けられかつ冒頭が字下がりになった断章を指し示すことにする。

さて、たった1語から約250語までと、『ベレニスの髪』を構成する段落の長さはまちまちである。これをあえて要約すると、そこで語られているのは、主に、とある海辺の様子である。波打ち際には全身黒づくめの女が子供と共に座っており、しばらくして靴下を脱ぎ波に足を漬ける。別の3人の女たちが海岸に沿って町の方へ遠ざかっていく。砂浜には樽や片手鍋などの残骸が転がり、小舟が何艘か曳きあげられている。その間で雑魚寝する者もいれば、ボール遊びに興じる若者たちもいる。第30段落あたりから、突如舞台は港町の売春宿に移り、これは第38段落まで続く。再び場面は海辺に戻り、漂着物や波の泡沫の間を縫って、あいかわらず3人の女たちが遠ざかっていくのが見える。やがて、そのうちの、黒い服を着た1人の女だけが方向を変える。夜になり、はじめの子連れの女が脱いでいた靴下を履く。ボール遊びをしていた若者たちは小舟のまわりで忙しく立ち働きはじめる。

しかし、この要約は、あらゆる要約がそうである以上に、読み手に対してきわめて大まかな読みの枠組みを与えるものでしかない。例えば、門の代わりとされた袋の布地を開けて叫びだす女<sup>22</sup>、若鶏を屠殺する老女<sup>23</sup>などが突

---

<sup>20</sup> Claire Paulhan, « Claude Simon : “J’ai essayé la peinture, la révolution, puis l’écriture” », *Les Nouvelles littéraires*, 15-21 mars 1984, p. 42.

<sup>21</sup> Patrick Rebollar, « Regards sur une analogie des profondeurs : Femmes, sur 23 peintures de Joan Miró », *La Ricorne* (Poitiers), n° 35, 1995, pp. 275-282.

<sup>22</sup> Claude Simon, *La Chevelure de Bérénice*, pp. 12-13 (*Pl.*, pp. 556-557). 以下同書からの引用の際は、このように単行本とプレイヤード版の頁数を併記する。

<sup>23</sup> *Ib.*, pp. 19-20 (*Pl.*, pp. 560-561).

如姿を現したかと思うとすぐに消え去り、また「毛深い腋窩の猫<sup>24</sup>」、鳥の舌で作ったパテ<sup>25</sup>といった奇妙なイメージが絶えず明滅し、物語にノイズを引き起こしている。

とはいえ、そこには何の脈絡もないかという、もちろんそうではない。ここで作動しているのは物語の論理ではなく、一種の連想の力なのだ。シモンは、数少ない理論的なテキストの中で次のようにいっている。

ある言葉は、それがなければばらばらのままであったはずのものを、互いに近づけ、対面させるという、驚嘆すべき力をもっている。[…]次から次へと言葉は破裂し、同じ数だけのローマ花火のように、あらゆる方向に火の束を広げる。言葉のひとつひとつが、いくつかの道が交わる交叉点のようなものだ<sup>26</sup>。

一般に、各々の言葉は、イメージや意味、さらには音素レベルにおける類似によって、他の言葉を呼び寄せる。そして、これらさまざまなレベルにおける類縁関係に基づいて連合された言葉を、テキストとして組織することが、シモンの詩学の大きな特徴のひとつである。したがって、上述したような、テキストにノイズを走らせるイメージの数々についても、それらを独立して捉えるのではなく、互いに、あるいはテキスト中の他の箇所と比較してみれば、こうした類縁の網の目が見出されるはずだ。

\*

まず、叫び声を上げる女について（第20段落）。この女は、第1段落の「全身黒づくめの女」、あるいは海岸を遠ざかる3人の女たちのうちで1人だけ黒い服を着た女とともに、「黒い女」の系列に連なっている。その彼女が門から現れる。

袋の布地が門の役割を果たしていた 彼女はそれを開き、現れた 黒い服を着て、夜行性の鳥のようなしわがれ声で叫び、その声は夕闇を引き裂き、子供たちを呼ぶ<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> *Ib.*, p. 11 (*Pl.*, p. 555).

<sup>25</sup> *Ib.*, p. 20 (*Pl.*, p. 561).

<sup>26</sup> Claude Simon, « Préface à *Orion aveugle* (1970) », *Pl.*, p. 1182.

<sup>27</sup> *Id.*, *La Chevelure de Bérénice*, pp. 12-13 (*Pl.*, pp. 556-557). なお既に述べたが、1、2の例外を除き、原文には一切句読点が現れない。和訳に際しては適宜読点を打った。

ここで布地の門が開かれるのは、直前の第 18 段落で「裂け目 (fente)」が現れていたからだ。

その体の黒っぽい髪の中に貼りついた湿っぽい体毛 それは黒く、こんがらがって、鉛筆で強く押し付けたために紙を破いてしまった子供たちの殴り書きに似ており、紙は破け 裂け目

黒く塗りつぶされて破けてしまう紙は、女のしわがれ声に引き裂かれる夕闇と重なるだろう。なお、ここで「裂け目」はある、種性的な意味をも帯び、ひとつの系列を形作っている。第 19 段落でこの裂け目は「ピンクのシクラメン」にいかえられ、花の形態と色彩から、女陰を想像させる。だが、そもそも「シクラメン」とは 3 人の女たちのうちの 1 人が着ている服の色から出てきた言葉であったのだ (第 11 段落<sup>28</sup>)。さて、このシクラメンは、第 21、22 段落で次のように変換される。

[...] 土色の空間の中、そこにあちこちで顔を出すのは

シクラメンあるいはリラ、萎れた 実のなった、腹の膨れた、あなたの [fructus ventris tui] (p. 13 [PL, p. 557])

処女性の象徴であるリラになったシクラメンが「アヴェ・マリア」の一段落の擬似引用<sup>29</sup>につながり (実際のこの部分は「あなたの胎内の子種 [fructus ventris tui]」)。ちなみにジョルジュ・レイヤールは「シクラメン」の音の中に「アーメン」を聴き取った<sup>30</sup>)、ここにおける u と i の置換と末尾の ui の音から、次の第 23 段落が導き出される。

繰り返される U、鳥の鳴き声の形をした UI 赤銅色の開いた嘴 鳴き声は増幅する 突き出された薄い朱色の舌 (同)

なおここに現れた「突き出た舌」は、また別の類縁関係の系列をなすが、これについては後に述べる。

叫ぶ女に戻ろう。彼女の声を形容する「夜行性の鳥のような」という直喩

<sup>28</sup> *Ib.*, p. 11 (PL, p. 555)

<sup>29</sup> 『植物園』のやはりエロティックな一節にもこの語句が出てくる (*Le Jardin des plantes*, p. 38 [PL, p. 927])。

<sup>30</sup> Georges Raillard, « Claude Simon dans les marges de Joan Miró », *op. cit.*, p. 83.

から、第 25 段落の

女 梟 (同)

が出てくることは明らかだ。ここで「女」と「鳥」の間には相似関係が成り立っているが、それは例えば、砂の上に残された両者の足跡をめぐり、ともに鮮やかな描写にも現れている。

滑らかな砂の上に一羽の鳥がかすかな足跡、ほとんど目立たない三叉の籐やすのかたちを残していた […] (第 39 段落、p. 17 [Pl., p. 559])

彼女たちの足が残していく跡は柔らかで細長いギターギターの形をしていて、真ん中がせばまり、五本の足の指すなわち僅かにへこんだ中空の真珠で冠状に飾られ、ときにほとんど目立たないが […] (第 46 段落、p. 18 [Pl., p. 560])

また、暗闇を裂く声は、鳥をめぐり次のような残酷なシーンを話者に想起させる。

よりよい声で鳴くように彼らの目を抉るのだという そのとき彼らの夜の中に鋭い音が放たれる […] (p. 13, [Pl., p. 557])

このような、鳥に加えられる暴力の系列に、鶏をつぶす老婆 (第 52、53 段落) が現れるとあってよいだろう。さらにもうひとつ鳥が被る暴力の例を挙げると、それは「鳥の舌のパテ」だ (「舌」が問題になっていることにも注意)。第 55 段落の次のような記述。

夜鳴き鶯の、あるいは何の鳥だか喉赤コマドリのハチドリハチドリの舌で作ったパテを彫刻が施された皿に盛って奴隷たちは彼らのもとに運んでくる […] (p. 20, [Pl., p. 561])

暴力を加えられ食用に供される鳥という点で、これは第 52、53 段落と強く結びついている。

しかし第 52、53 段落では他の何本かの連想の糸も絡まりあっている。まず、首を切る、というイメージは、すでに第 10 段落 (「首をナイフに差し出して」) に現れている。そして、切り取られた頭部のイメージは、屠殺のシーンの次に置かれた段落に残響のように現れる。



小舟のそばでは頭のない鰯が腐っているか硬く干からび円弧の形に反り返って  
灰色の砂にびったりと覆われ (p. 20, [PL., p. 561])

ここで相似関係に置かれているのは鰯と若鶏であるが、そもそも老女が振る  
っていたのは「魚のはらわたを取り除くのに使っているのと同じ鉄」だった  
のだ。また、「頭」という語そのものがここで繰り返し現れていることにも  
気づく。

血は雨のように逆り四散する、無数の小さな滴はピンの頭ほどの大きさもなく  
磁器の内側の面の上に

一匹の大きな魚の頭、何列にもなった鋭い歯をもち、橙色に縁取られた黒く丸  
いガラス玉のような目をして (p. 20, [PL., p. 561])。強調筆者)

さらにこの「ガラス玉のような目」とは、あの、夕闇に向かって子供たちを  
呼ぶ女の足元にいた猫の目に他ならない。この猫は、第 26 段落で袋の布地で  
門が塞がれたときに、われわれの前に姿を現す。第 28 段落では、その目に話  
者の視線が注がれる。

猫、水平に縞のはいったズボンを着いて、脚に線を引き 燐光を放つガラス玉  
のような一対の目、一瞬、魂のぬけた薄緑のドロップのようで、次の一瞬には  
何もなくなる 夜目のきく (p. 14 [PL., p. 557])

こうして、猫はその目を介して浜辺で火に焼かれる魚と重ねあわされる。  
だが、その他にも、「猫」をめぐる、唐突に「毛深い腋窩の猫」(第 13  
段落)と書かれていたことを読者は記憶している。毛あるいは毛状のものに  
関する記述は全篇を通じて現れるが、特にここでは、「濃い毛の生えた腋窩  
の砂丘」(第 39 段落、p. 17 [PL., p. 559])と、「彼女の暗く茂った腋窩」  
(第 63 段落、p. 22 [PL., p. 562])という表現により、猫、砂丘、女が呼応  
しあっていることに注意を喚起しておく。

『ベレニスの髪』の中では、目につく限り選び出した箇所についても、こ  
れほど豊かで重層的な連想機能が作動しているのである。その全体を腑分け  
し、各々の働きを詳細に論じようとするならば、拙論よりはるかに長い論考  
が要求されるに違いない。

\*

これまで見てきたように『ベレニスの髪』には観念連合によって複雑な網の目が張り巡らされている。その網目を紡ぎだしているのは、強靱な視線である。ほとんど視線に還元された話者は、時折「私」となって読者の前に現れる。8度のうち5回まで、この「私」は、当然のように「見る者」に徹している。

- 私は彼女を見た（第21段落、p. 13 [PL, p. 556]、第58段落、p. 21 [PL, p. 562]）
- 私が後に見た […]（第55段落、p. 20 [PL, p. 561]）
- 私は見ることができた（第63段落、p. 22 [PL, p. 562]）
- 私は彼を見た（第66段落、p. 24 [PL, p. 563]）

では、残り3回の出番において、「私」は何をしているのか。

- 私は海を感じる事ができた、それは私の四肢を伝って流れていく […]（第16段落、p. 12 [PL, p. 556]）
- 私はやはり篤い油の匂いを嗅ぐことができた […]（p. 13 [PL, p. 557]）
- 子供だった私の心の中では隠された巧みな機構の効果でそこから旋律豊かな澄んださえずりが出てくるように思われた […]（p. 20 [PL, p. 561]）

『ベレニスの髪』における視覚の優位については論を待たないが、ここに見られるように、触角や嗅覚や聴覚も敏感に作動していることは確かだ。ただひとつ、いわゆる五感の中で味覚に関する表現のみが、このテキストにおいてはただの一度も発せられない。私見では、その代わりに、「舌」に関する言及が頻繁になされるのではないか。実際、すでに示唆しているように、「舌」のイメージは頻出する。例えば、鳥の舌はパテにされて、まさに味覚の対象にされるのであった。

とはいえ、『ベレニスの髪』では、「舌」とそれにまつわるイメージは、単に味覚に収斂するものではない。例えば、それはエロチックな想像を掻き立てる。第55段落で、バルセロナの薬局のショーウィンドウにコンドームと一緒に陳列されている「ピンクあるいは生肉の色の小さな舌がついた舌にはめるゴム製のカバー（p. 21 [PL, p. 561]）」の映像。また、先に引用した第23段落に「突き出された舌」という表現があったが、ここで用いられている *dardé* を派生語としてもつ *dard*（投槍）は、売春宿らしき建物の中で交錯する男女の視線の隠喩にもなっている。

彼らの眼差しを点線として思い描くことができる […]

細かな点線はまた黄色いタイル張りの床に浮き出た黒い矢（あるいはベクトル）に置き換えることもできる

墨で描いた太い柄の投槍、先端はきのこのようにほぼ等辺の鉄片になっている（第 35～37 段落、p. 16 [Pl., pp. 558-559]）

そして、この眼差しの隠喩でもある投槍と、突き出された舌はともに、作品の終わり近く、第 67 段落に現れるだろう<sup>31</sup>。

このように、テキストに現れない味覚表現の代用と考えられた「舌」は、その音声・意味・形態上の連想の回路を巡って、視覚に重ねあわされる。敷衍すれば、ときに「私」と呼ばれるテキストの主体は、緊密に組織された五感の総体なのだ。しかしこの点については、シモン的主体の問題として、より総合的な視点をもって考察されねばならない。ここでは、『ベレニスの髪』において、テキストを駆動させる原理として、「舌」*langue* すなわち言語が象徴的な役割を果たしていること、そしてそこにエロティシズムが大きく介入していることを指摘しておくにとどめる。

\*

『ベレニスの髪』をひとつの自律的テキストとして読むことを企図した小論は、ここで破綻しかかっているのかも知れない。しかし最後に、この作品に固有と思われるひとつの謎をめぐる、考察を展開したい。それは、3つの段落に現れる「彼」という代名詞にまつわる謎だ。いったい「彼」とは何なのか。テキストは明示しない。いや、あまりにも自明のことなのでことさら説明しないということなのか。しかも、突如として姿を見せるその「彼」は、テキストの主要な舞台装置である星空と海と砂浜を背景にしている点で、『ベレニスの髪』の隠れた主人公であるともいえるのだ。まず「彼」は、夜に「彼ら」が行なう仕事（漁だろうか）の最中、スポットライトを当てられる。

黒々とした怪物じみた大きなボートがくっきりと輪郭を現す、数々の星座を背景にし、牛飼い座、猟犬座、海蛇座、ぶつかり合う星々の中を彼らの脚は難儀

---

<sup>31</sup> *Ib.*, p. 24 (Pl., p. 563).

して進む 呻き揺れしかし常に絶望的なまでに無気力なダークマター 毎晩栗色の波が次から次へと夜の底から出現し崩れてゆっくりと平行線を描いて進み砕けて様々な反映の絨毯を広げる 蛇頭座、大鷲座、御者座に火が灯っては消える ついに彼が動きだし滑り出し、彼らはより大きな声で勝利の歌を叫んだ、しかしほとんどすぐに彼は動かなくなり、歌はやんだ

[…]

呼吸を整え黙って一直線になって不動のまま彼から離れず、ひとつひとつの波に背中でびったり貼りついている その彼らの脚の周りで素早い星々はひしめき合って脚に飛沫をかけては引き下がる ベレニスの髪座、ペガサス座によって彼らの踝が栗色の砂の中に半ば埋もれているのが見える 毎晩来る日も来る日も (第 15、17 段落、pp. 11-12 [PL, p.556]、強調筆者)

このような「彼」を、話者の目はテキストの末尾近くで再び捕らえる。

一時彼らはお互いに少し間を空け、その大円の中心に私は彼を見た、小さな盛り土の上に座っている、そのスカラベの金属質の頭、その顎、煤けてぎざぎざで脂染みて膨れた不格好なそのくちばし、その垂れ下がった黒い脚 波紋状のリボンのように輝く星々で覆われた山、そのリボンは花の、血の色、レモン色、紺青色、桜桃色、ザクロ色、草の色、黄昏の、暁の、ツルニチニチソウの淡青色、サフラン色、ルビー色、藍色 彼の纏っている地味で広大で空虚な背景の上に玉虫色に輝く (第 66 段落、pp. 23-24 [PL, p.563]、強調筆者)

最後の「彼」は、おそらく「山」を指すと思われるので、あえて「彼」と訳す必要はないかも知れない。上の引用におけるもうひとつの「彼」の方も、どうやら鳥類のようであるから「それ」とでも解釈すればよいのかも知れない。これは「彼ら」に囲まれている点で、第 15、17 段落における状況と同様であり、すると、第 15、17 段落でも「彼」は人ではなかったのだろうか。しかし、当然ながら、両者が同じものを指すという前提自体が成り立たないと見ることもできる。

いずれにせよ第 15、17 段落における男性単数形人称代名詞が何を指すのかを決定づける根拠はない。考察というよりも謎を謎のまま放置した形だが、驚異的な視力に支えられた『ベレニスの髪』は、このように、必ずしも全てを白日のもとに曝すわけではない。むしろこれは、不分明なものを何であるか明らかにしないまま提示し、読者にとっては不在以外の何ものでもないその存在を、それにもかかわらず暗示的なイメージや言葉でありありと現前させるような魔術的なテキストなのだ。

\*

まとめよう。『ベレニスの髪』は、言葉のもつ喚起力に基づいた、密度の高い類縁の網の目によって、各要素を結びあわせる。「私」もそのうちのひとつの項である。それとは別に、緊密な組織に絡みとられない「穴」のようなものが存在し、その周囲に豊かなイメージがちりばめられている。そもそも、テキストに回収されない何か、背後からテキストを支えているように思われる。わたしには、はじめ、『ベレニスの髪』冒頭の浜辺に座る女と子供が、「母と子」に思えて仕方なかった。テキストは何も言わない。したがって、それを断定する根拠は示せないが、「母と子」さらに「家族」は極めてシモンのテーマであり、記憶の問題とともに、また別の場で論じたい。