

ボヌフォワの詩学におけるパロールの問題

劇場と子供

今村 公佐

ボヌフォワにおける「パロール」の問題を取り上げたい。ボヌフォワ自身は演劇作品を書いてはいないが、シェイクスピアの作品を数多く翻訳し、また演劇作品についての評論も多い。彼がシェイクスピアの翻訳を最初に発表したのは 1957 年のことであり、第二詩集である『荒野が支配する昨日¹』よりも一年ほど早い。最近では 2003 年に『お気に召すまま²』を文庫版で出版している。評論集としては『シェイクスピアとイエーツ³』や『言語の地平の下で⁴』などが挙げられる。従って、シェイクスピアの作品、とりわけ劇作品がボヌフォワにおいて重要な位置を占めていることは容易に理解される。

勿論、このことだけがこの論文で演劇性を取り上げる理由ではない。ボヌフォワの第一詩集である『ドゥーヴの動と不動⁵』の第一章のタイトルが既に「劇場」であり、ボヌフォワの詩と演劇とが切っても切れない関係にあることが予測されるからである。また、『ヨーロッパ』誌に掲載されたファビオ・スコットとの対談において、「ポエジーと演劇との類縁関係をますます強く感じるようになっていく⁶」とボヌフォワ自身が語っていることから、第一詩集から（或いはおそらくもっと以前から）続いている彼の演劇に対する関心が高まっていることがわかるからでもある。

ボヌフォワの具体的作品における演劇性について検討する前に、演劇とはどのようなものであるのか、前提として定義しておく必要がある。

ある演劇史によると、*théâtre* とは「単純な語源に依拠するならば、*théâtre* という語はギリシャ語の *theatron* が語源であり、これは観察する、考察する、観客となる（劇場において）という意味である *theaomai* という動詞が元になっている。従って、語源においては、まず観客に次いで場所に重点が置かれ

¹ *Hier régnant désert*, Mercure de France, 1958.

² *Comme il vous plaira*, Gallimard, coll. Folio, 2003.

³ *Shakespeare et Yeats*, Mercure de France, 1998.

⁴ *Sous l'horizon du langage*, Mercure de France, 2002.

⁵ *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, Mercure de France, 1953.

⁶ *Europe*, Yves Bonnefoy, juin-juillet 2003, p. 54.

ている。théâtre はある特定の場所において眺める人々によって定義されている⁷。」つまり観客の存在がまず演劇を支えているのである。「見る」（俳優側からすれば）「見られる」という関係が演劇の第一義である。

しかし、当然それだけではない。同じ本からの引用だが、「théâtre とは人間の物語を語り、『高邁で完璧な人格者の行為の真似』（アリストテレスによる悲劇の定義より）、或いは『情念と性格を描出することで人間本性の正確で生き生きしたイメージ』（17 世紀イギリスのドライデンの戯曲論より）を表象するものでなければならない⁸」ということは演劇研究者内において概ね前提とされているようである。

他の参考文献においても同様のことが言われている。また、「人間の描出、表象」には通常、必然的に台詞、すなわち直接的な発話行為＝パロールが不可欠である。演劇におけるパロール、或いはディスクールとはどのようなものか。例えば、パヴィスによると次のようなものである。

包括的ディスクールはテキストの（社会的で論証的な）演出であると同時に演出をテキストとして創出することである演劇性以外の何ものでもないであろう⁹。

或いは、イサシャロフは次のように述べている。

ディスクールの位置付け：演劇はいくつかの方法によってディスクールを為す¹⁰。

結局、演劇を成立させる二つの要素として「観客」と「ディスクール」があると考えていいだろう。

先に挙げた『ヨーロッパ』における対談で、ボヌフォワは「演劇、それは、状況の緊迫によって、有限性が明確になることで、猶予なく思考が捉えられ、深い叡知が解放放たれようとするその瞬間に、直接的関係性において女性たち、男性たちを捉えることである¹¹」と語っている。つまり、演劇において扱われる場面は、日常であれ、非日常であれ、事件が起こる場面、或いは起こった場面が扱われるわけであり、逼迫した瞬間が舞台上にのせられる。そ

⁷ Bernard Sallé, *Histoire du Théâtre*, Librairie Théâtrale, 1990, p. 6.

⁸ *Ibid.*, p. 7.

⁹ Patrice Pavis, *Vers une théorie de la pratique théâtrale, voix et images de la Scène*, t. III, Presses Universitaires de Septentrion, p. 26.

¹⁰ Michael Issacharoff, *Le Spectacle de Discours*, José Corti, 1985, p. 9.

¹¹ *Europe*, Yves Bonnefoy, juin-juillet 2003, p.55.

のとき、その瞬間の人間模様、人間たちの思考というものが、台詞と言う最も直接的言質、パロールによって舞台上に現れる。舞台上の時間の流れにおいては、まさしく人間たちの直接的なパロールが繰り返されるのである。

演劇は本来的に即興劇というものが存在するように、文字になる前に出来事を語るところが起源である。つまり、基本的に、詩に比して語ではなく、対話に依拠するジャンルであるといえる。また、出来事を真似するジャンルでもある。ある出来事がその場で起こっているかのように物語が展開していくのである。従って、ボヌフォワの言うように直接的関係性がより前面に押し出されてくる。

演劇というジャンルに対して、ボヌフォワが重要視していることは三つあるように思われる。第一に、発話行為とそれが生み出す直接性。第二は、言葉によって舞台、出来事が生起するということ、つまり、言葉がこことは異なる世界を作り出す、という言葉の持つ事物を生起させる力である。ここには俳優が別の人格を「演じる」という人格の創出も含める。第三に演劇を見る観客の視線である。この三つの視点を踏まえて、詩人の具体的な作品を分析し、パロールの力について考察したい。

1. 言葉

パロールの問題

基本的に演技は「言葉」と切り離して考えることはできない。具体的に幾つかの詩を検討して明らかにする前に、「言葉」「語ること」をボヌフォワがどのように捉えているのかを概観したい。

このことについてボヌフォワの次のような言及がある。

言語は発された語 (verbe) ではない。最も真摯な言葉 (parole) でさえ、一瞬一瞬に分析し、分離するものに巻き込まれて、この喪失を共有することしかできない。従って、枯渇する危険を冒して、おそらくは永遠に、予備的務めを負担することしか出来ないのだ¹²。

「言語」のフランス語は *langue* であり、記号体系としての抽象的な言語、または特定の個々の言語を指す言葉である。この文章において、「分析し分離

¹² « La poésie française et le principe d'identité », in *L'Improbable et autres essais*, Gallimard, coll. folio/essais, 1992, p. 253.

するもの」とボヌフォワが規定しているものは言語である。parole であろうと verbe であろうと、この言語体系から逃れ得ないのは自明である。しかし、この両者は「語る」という点で言語体系とは本質を異にする。体系の中に「巻き込まれ」つつも、「声」という肉体と強く結びつくものを介することで、少なくとも「(現前の) 喪失を共有する」ことができるからだ。語るという行為がボヌフォワの詩学において重要なのはそのためである。さらに言えば、「語る」という行為はたいていの場合、相手を必要とする。すなわち「対話」である。ボヌフォワが語る演劇と詩の行為の類似性は、直接性と同時に「対話」という点に着目したものである。

日常会話が公然とであれ、内密にであれ支配する以上、悲劇的と言えるような時間へと、ほどなく再び陥ること覚悟する必要があるのです。存在が単純化された表象の下にある現前を意識し、そうした事情をよく心得ているものとして機能する場である生の様々な状況において、詩と演劇とが結びついて初めてパロールを掴み取ることが出来るのです¹³。

ここでは類似性よりももっと強く、両者の合一について語られている。いずれにせよ、演劇と詩とがほとんど一つのもの、不可分のものとして認識されており、その一体化によってこそ、パロールが可能になるとされている。現前というボヌフォワの詩の根本をなすものを可能にするかもしれないものとして演劇性が捉えられているといえるであろう。たとえパロールに不可欠な言葉が、言語体系という概念化されたものに組み込まれているにしても。直接的であるパロールの可能性をボヌフォワは信じていることが読み取れる。

言葉の分離機能

言葉について考える上で聖書の次の箇所注目したい。

天の天空には明かりが出来て、昼と夜の間を分けよ¹⁴。

つまり神のこの御言葉は混沌を言葉、ここでは「昼」と「夜」という言葉によって分断することで昼と夜を現前させている。言葉はこのように根本的に名づけることで、混沌の中から分離し腑分けする作用を持っている。言葉にすることで事物を事物として混沌の中から見分けるのである。しかしこう

¹³ Europe, Yves Bonnefoy, juin-juillet 2003, p. 55.

¹⁴ 『旧約聖書 創世記』、関根正雄訳、岩波文庫、1995年、10頁。

した言葉の特質は、事物そのものから離れることを不可避免的に伴う結果となる。たとえばプラトンのアイデアという考え方にこのことは端的に現れている。アイデアと言う考え方は例えばある言葉、りんごという言葉为例にとってみると、実際に存在するりんごは全てが異なるものであるが、すべてのりんごの特質を備えているりんごが存在するとし、そのりんごをりんごのアイデアと呼ぶ、というものである。つまり個々のりんごの特色、個性を無視し、「理想のりんご」という概念を創出したのである。「りんご」という言葉はこのことと切り離せない。すなわち、「りんご」という言葉は、もともと現実を感じられるりんごを混沌から分離するものとして生じたわけだが、全てが異なるりんごをすべて違う言葉で表現することなど不可能である以上、最終的には個々のりんごを指すのではなく、むしろ、我々の意識内にある「りんご」を指すものとなるのだ。

ボヌフォワは言葉のこの側面、すなわち、事物を名指すという側面と、名指した瞬間に言葉がその事物から遊離し事物を概念化する、という側面についてしばしば語っている。例えば『詩の行為と場所』においては次のように説明される。

言葉 (mot) は言葉が名付けるものの魂であり、その魂は常に無疵であると我々には感じられる。そしてもし、それがその対象の中で時、空間、我々から対象を剥奪するもろもろの範疇を霧散させ、その物質性を取り除くとしたら、それはその対象の得難い本質に到達するのを損なわないため、我々の欲望にその対象を取り戻すためなのである。こうして彼女を失ったダンテは、彼女をベアトリーチェと名付ける。ダンテはこのただ一つの語の中に彼女の観念を呼び起こすのだ、リズム、韻律、言語がもつ偉大な方法全てを用いて、彼女のために一つのテラスをうち立て、彼女のために、現前の、不死の、回帰の城を建立しようとするのだ¹⁵。

ダンテが例として引かれている。ここでボヌフォワが強調しているのは、ベアトリーチェと名付けた時点で、ベアトリーチェの生々しい姿が消滅し、ダンテの観念上の彼女の姿でしかなくなってしまう、ということ、つまり、一つの城、ベアトリーチェという名前の城を言葉で名付けることで創り出し、死んで土に還っていく現実の彼女自身を忘れ去る、ということである。

また言語にはさらに分類する、という特徴もある。(フランス詩と自己同一

¹⁵ « L'Acte et le lieu de la poésie », in *L'Improbable et autres essais*, Gallimard, coll. folio/essais 1992, p. 107.

の原理6) 分類することで、世界のもつ *unité* を切断してしまうのだ。言葉の芸術である詩がこの *unité* を求めるというアボリアがボヌフォワの詩の側面である。

2. 「劇場」

見る／見られるの場としての劇場

冒頭で触れたように、第一詩集である『ドゥーヴの動と不動』の第一章のタイトルは「劇場」である。まず初期の作品において演劇性がどのような意味を担っているのか考えたい。というのもボヌフォワにおける演劇に対する興味は最近より一層顕著になってきたものであるとはいえ、初期から継続しているものであり、当然、初期の詩作品である『ドゥーヴの動と不動』においても大きな意味を持っていることが予想されるからである。また、この章は詩作品で唯一「劇場」（あるいは演技）という直接的に演劇性を示す単語が使用されているものであることもここでこの「劇場」という章を取り上げる理由の一つである。

もともと、この「劇場」という章は『秘密諜報員の報告』という破棄されたレシの最後に加えられた7篇の詩を下敷きにして生まれたものである。破棄されたレシであるため、参照は不可能ではあるが、ボヌフォワ自身のレシについての説明がある。多少長くはあるが、重要であると思われるので、次に引用する。

私は一つのレシを書いていた、『秘密諜報員の報告』という数ページのものだったのですが、後で破棄しました。その中では多かれ少なかれバリであるような町 —— 私はまだそこでそれほど長く生活してはいなかったのですが —— へ、任務を帯びたつかみ所のない存在が到来したことについて描きました。その任務とは、場所を破壊することではなく、世界の様相の大部分を改竄すること、崩壊させることでした。日常習慣を止め、さらに彼らが「悪」だと感じていた存在、彼らが「敵」の存在方式として告発していた存在の正統性を瓦解させるために。この秘密諜報員は3、4人、或いは5人 —— 彼らの人数は増加していたのですが、それは新たな諜報員の到着によってではなく、むしろ内面の分化、或いは各々が持つ個別化、特徴化、おそらくは形態をつくることさえもが本質的にできないことによるものでした —— 彼らは表象のシステムにひび割れを生じさせ、視線を分裂させ、暗闇、光り輝く暗闇をこの平凡な真昼のさなかにばらまこうとしていたのです。そしてこうしたことは、私が喚起することしかなかった行為によって為さしめ、さらにかろうじて相矛盾する描出、暗号

化されてまではいなくとも曖昧である仄めかし、唐突で儚いイマージュ、どこでそれが行われるか私は言いもしなかったし、知りもしなかったのですが、私の作品の主人公の一人がしばしば主人に提出した報告を満たすイマージュ、といった方法によって為されたのでした¹⁶。

秘密諜報員はいわゆる普通の任務ではなく、ボヌフォワの特徴の一つでもある、概念化されたイマージュ、表象を破壊するという任務を負っているのだが、ここで注目すべきは、この秘密諜報員が増加する、ということである。この増加は、新たな人間の到着ではなく、むしろ、個々の内面の増加、多様化によって起こっていることに着目したい。というのも、演劇において、俳優は劇によってさまざまな人物へと変貌する必要がある。まさに人間が別の人間になる、という人格の増加、とでもいうべきものに演劇が依拠しているからである。従って、このレシの最後に付け加えられたと言う7篇の詩が「劇場」という小題を持つことはそう不自然ではないだろう。このようにして成立した「劇場」はどのような構成を持っているのだろうか。何が「劇場」において起こっているのだろうか。この「劇場」の内部での出来事を考察することで、初期のボヌフォワが演劇性についてどのように考えていたのかを検討する。

「劇場」は19の詩篇によって構成されている。ここでは主人公——『諜報員』を執筆中に胚胎した女性、その存在が詩人にとって段々と重要になり、無視できない存在になった女性——ドゥーヴの死が語られている。劇場というタイトルと強く結びついている事実、それは「私は見た」或いは「私は見ている」といった voir「見る」という動詞の繰り返しの多さである。ドゥーヴの死の瞬間から、肉体が刻一刻と変わる様相を「私は見て」いるのである。冒頭で述べたように、演劇の要素として「観客」、「見る人」の存在が不可欠である。そこでまず、「見る」という視点から「劇場」について検討したい。「劇場」の冒頭の詩から既に「私は見ていた」と始まっている。

私はお前がテラスの上を走るのを見ていた、
私はお前が風と戦うのを見ていた
寒さがお前の唇の上で血を流していた¹⁷。

ここで私が見ていたのは「走り」「戦う」ことが出来た生前のドゥーヴの姿

¹⁶ « Lettre à John E. Jackson (1980) », in *Entretiens sur la poésie* (1972-1990), Mercure de France, 1990, pp. 94-95.

¹⁷ *Poèmes*, Gallimard, coll. Poésie, 1982, p. 45.

である。この直後次のように語られ、ドゥーヴの死の瞬間を「私は見る」ことになる。

そして私はお前が引き裂かれるのを、死を享受するのを見た、おお、雷よりも美しいものよ、雷がお前の血で白いガラス窓を汚すときに¹⁸。

こうして、私はドゥーヴが雷によって引き裂かれ死ぬのを「見た」。さらに腐敗の様子まで「私」は見ることになる。幾つか引用してみよう。

私はお前が戦いの果てに砂にまみれるのを見た

或いはさらに

お前が横になっているのを見た

という表現が 7、10、12、14¹⁹と続いている。これらの詩ではドゥーヴが虫に喰われ、植物と一体化していく様子が描かれている。横になっている、というのも墓と思しき空間においてである。この見るという行為には「死」の確認の意味も込められているが、さらにここではまるで芝居を見るかのように、死を見ていると思われる。というのも、次章「最後の身振り」において次のような表現があるからだ。

お前は本当に死んでいるのか、それともふりをしているのか
青ざめて血を流すふりを²⁰

このように、「劇場」の章において「私」は死を「見て」確認したはずだが、その見るという確認そのものが疑問視されている。ドゥーヴが「芝居」をしているのでは、という疑いが生じているのである。まさに、「劇場」というタイトルとの関連がここに窺える。「見る」ことによって確認されたはずの「死」が「見る」という語と「劇場」というタイトルのために逆に芝居の様相を帯び、確認がぐらついているのである。

「劇場」というタイトルによって、「見る」ことの不安定さ、不確かさが浮

¹⁸ *Ibid.*, p. 45.

¹⁹ 「劇場」は 1 ページに一つの詩、という単純な構成であるので、ここでは「劇場」の詩篇に付された番号で詩を引用する。

²⁰ *Poèmes*, p. 70.

き彫りにされていると結論できる。ボヌフォワは「演劇」の観客の側面にここではとりわけ重点を置いていたと考えられる。

負の価値 死と身体 「劇場」の別の側面

「劇場」では見る／見られるの関係に重点が置かれていることは今見たとおりであるが、そこで起こっていること、見て確認すべきことすなわち、「死」について考えてみたい。というのも「死」の重要性についてボヌフォワは初期から現在に至るまで語り続けているからであり、それはボヌフォワの詩学と切り離すことのできない、彼の詩学の中心を為すものであるからだ。「劇場」という特殊な場で何故「死」が扱われているのか。何故「死」をその成否は別としても、確認しようと試みるのか。「死」は当然身体と密接に関係する。そこで、「死」と「身体」について考察したい。

身体の復権、確認、という側面は、先に引用した死すべきものとしての身体が腐敗して土に還っていく、という展開にも見ることができる。というのも、死が土に還ること、という単純な事実も、ボヌフォワがダンテにおいて批判しているように、しばしば「死」という概念によって忘れ去られてきたからだ。

結局、ボヌフォワはこの詩に於いて、身体の再認識を「死」を通して行い、そこから敷衍して、思考の前にそこにある、という言葉にできない単純な事実を言語化しようと試みている、と読むこともできるのではないだろうか。先に引用したように『ドゥーヴの動と不動』は五章からなっている。第一章は「私」がドゥーヴの死を確認する、正確には見ることから始まっている。死は結局のところ「身体」の消滅であり、ここで行われている死の確認は身体の消滅の確認であるとまず考えることができる。

虫に食べられ、腐敗して (14)、こうしてドゥーヴは身体を消失していき、樹木や川で示される自然、大地に還元し、一体化していく (17)。こうした身体の消滅は、身体の実在感の暗示によっても行われている。たとえば、第一章は第三番目の詩まで過去形で描かれ、ドゥーヴの生前の姿と思しき描写がされる。このとき、ドゥーヴは「私はお前が風にむかって闘うのを見た」と言われるように、風に逆らうことのできる存在、風が通り抜けることのない実体のある存在であるということが暗示されている。一方、第四番目の詩から現在形に変わり、身体が消滅が描かれるようになると、「風がお前を通り過ぎる」という描写に変わっており、そこに肉体がなく草むらに風が通り過ぎるように、ドゥーヴの身体を風が通り過ぎていくような描写がされている。

こうして消滅が「私」によって確認された後、この詩集の第三章で、ドゥーヴの声が聞こえてくる。この章は「ドゥーヴ語る」という小題が付けられている。この章は題名のとおり、ドゥーヴの語りからなっている。つまり、第一章で身体を消失したドゥーヴが、陳腐な言い方をすればあの世から魂によって語っている、とまず読むことができるのである。

しかしこうした読み方にはボヌフォワは身体と精神とを別のものとして、分けて捉えている、という前提が必要である。ボヌフォワの世界観からこの考え方が可能かどうか見てみたいと思う。

ボヌフォワはどこか別の場所を求めている一方で、今、ここを一番大切なものであると断言する。たとえば「後背地」の冒頭において述べているように。

私はしばしば十字路で不安を抱いた。そういう時私はこう思うのだ、ここでは、あるいはそこでは、私が選んだものでもない、そしてもはや遠ざかっていこうとしている道の、すぐ傍、そう、まさにそこがもっと高い本質を備えた国が始まるのはそこなのだ、と。その道を行けば、私は生きることができたかもしれないその道、私はそれを失ってしまったのだ、と。(…) 見知らぬ色彩や形を夢見ること、この世界の美を超越するものを夢見ること、それは私の趣味ではない。私は、この地上を愛している (…)²¹。

より正確に言えば、今こここそが求めている場所、(ボヌフォワはしばしば真の場所と呼んでいる) であると語っている。つまり、どこか別の彼方を求めているように書くが、それは実はここを探している、あちらはこちらなのだ、と言うのだ。このように彼岸を喚起するあちら (là-bas) とこちらが一緒の場所である、という考え方にはこちらとあちらの二項対立の否定を含んでいるといえる。

ボヌフォワは基本的に二項対立を否定し、地獄と天国というキリスト教内に存在する二項対立にも与しない。従って、死すべきもの、滅ぶものとしての身体と、永遠に残る、—— たとえば文章といった形で —— の精神、魂とを対立する、相反するものとして捉えてはいないだろうと考えられる。先に見たようなあの世からの語りとしてドゥーヴの語りを捉えることは正しくない、ということになる。そのことは彼の詩にも表れている。たとえば、第一章で身体が消滅していく時、ドゥーヴは草や樹木と一体化していくように描かれている。また時には大地として「私」には感じられたりしている。

²¹ *L'Arrière-pays*, Gallimard, coll. art et artistes, 2003, p. 7.

従って、ドゥーヴの魂と言うよりは、身体も精神も（便宜的に分けるが）含めたドゥーヴという存在が自然とでもいうべきものと一体化して、その手続きが済んで初めて語ることができる、と捉えるほうがいいように思われる。

先のような詩の展開はむしろ、消失を確認することでその存在を確認しようとしているとは読めないだろうか。つまり身体そのものの存在を確認する作業と読めるのではないだろうか。

たとえばドゥーヴが引き裂かれたり、焼かれたりする苦痛に満ちた死を与えられているのは、傷つくこと、苦痛によって、身体の確認していると読むことができる。ドゥーヴ自身、「苦しむ」という動詞を死を享受しつつも使っている（1）。

一方、語る側の「私」はどうだろうか？私は決して「思う」または「考える」ことはしない。ただ「見たり」「聞いたり」「探したり」し、そして「愛する」だけである。この動詞の偏り方は特徴的である。行動だけが際立っており、思考を示唆する動詞が使用されないのだ。つまり、私の側も感覚と言う身体の機能だけの存在のように描かれているのである。このことはボヌフォワが「私」を身体の上に存在するものとみなしていることの一つの証明ではないだろうか。

この言い方はボヌフォワ的な文脈では正確には正しくない。先に述べたように。つまり、身体、精神というような二項対立は成立しない世界観を持っているからだ。従って、「私」という存在が精神と一般的に言われるものではなく、むしろ精神全体を含む（というのも精神も結局は人間の身体の機能の一つなのだから）身体の上に成り立っている、というボヌフォワの身体と精神に対する意識がある、というべきなのだ。

すなわち、意識する、しないという精神作用の前に、結局は言葉以前に存在しているのが身体だ、とボヌフォワは捉えていると言える。否応なしにあるのが身体なのだ。従って、それは言葉を当然超えている。語ることのできないものである。だから、ボヌフォワがしばしば言うように、「否定神学」的に存在を証明するしかない。死を通してしか「存在」はないと、しばしばボヌフォワは語る。それは勿論、身体についても同じことだ。というよりむしろ、一番わかりやすい例が身体である。死を必ず迎える、すなわち必然的に消失していく、だからこそそこに確かに「あった」という証明ができる。ないものは当然消えること、死ぬことはない。だから『ドゥーヴ』においては身体という語はほとんど使用されない。ただ身体が消滅していく様、動きだけで感覚だけの動詞で描かれる「私」。そういった形で詩人は身体の確認を証

明しようとしている。

思考が肥大化したために、主客が逆転して忘れ去られてしまった単純なこと、つまりそこにあるという思考の前にある事実、を示すために思考の前にあった身体を再認識しようとしている。思考の前にあることは思考できない、つまり言葉にできない。そのことを、死という一種の動きによってその動き以前の状態、そこにある、という単純な事実を取り戻す試みの一つとしてつまり身体があった、ということを示そうとしている。だからこそ詩人は「死」の重要性を常に強調し続けているのである。

こうして初期作品においては「劇場」は死を見る場であり、パロールの発生する場としては考えられてはいない。むしろ、死が前面に押し出されており、それを確認する場として「劇場」があると言えるだろう。

3. 子供の力 導き手としての子供

パロールの場としての劇場 —— 子供の登場

「劇場」という章ではドゥーヴの死が劇場という場において起こるのを「私」が見ている、という光景が描かれ、視線、観客が強調されていた。しかし、以降、劇場という語は現れず、詩の中でただ声だけが響き渡るようになっていく。見る/見られる場からむしろ言葉のやりとりされる場、パロールの場として側面へと劇場の担う重要性が移行している。

『ドゥーヴ』前半部三章の構成に既にこの移り変わりを見て取れる。「劇場」に続く章は「最後の身振り」と題されており、そこでは死の間際のドゥーヴの「身振り」が描写される。「お前は本当に死んでいるのか、その振りをしているのか²²」という疑問が生じているように、この章ではなお劇場が見る/見られる場として考えられている。しかし、第3章「ドゥーヴ語る」に至ると、題にさえも語りの要素が現れるのと同時に、冒頭の詩が「いったいどんなパロールが²³」という詩句で始まっている。さらにこの章では「声」という詩が3篇、「別の声」「微かな声とフェニックス」が各々一篇ずつ、というように「声」が盛んに聞こえてくる構成になっている。

第二詩集『荒野が支配する昨日』においても、「声」がタイトルに冠される詩が6篇あり、第三詩集『書かれた石』では3篇に減少しているものの、最終章のタイトルが「不安と望みの対話」というものであり、「対話」すなわち、

²² *Poèmes*, p. 70.

²³ *Poèmes*, p. 79.

「声」、「パロール」の重みが増している。また詩の言語においても「見る」よりも「語る」或いは「聞く」という語が増加していく。

このように、観客を主体とする劇場から「声」へと詩が移動していくことが明らかに見て取れるのだが、第四詩集『入り口の罫の中で』に至ると「声」だけではなくパロールのやりとり、動きがより明確になる。この詩集はボヌフォワの詩作品において特異なものである。詩形がより自由なものとなり、点線で詩行間が仕切られたり、ただ単語が投げ出されたりしている。中でもかぎ括弧で囲まれはつきりと台詞として提示されている詩句に着目してみる。

「お前は来たのか、このワインを飲みに、
私はお前が飲むことを許さない。
お前は来たのか、このパン、
暗く、約束の火で焼かれたパンを知るために、
私はお前がここに光を持ち込むことを許さない。(…) ²⁴」

或いはまた

「(…) 君は僕に触れることはない
夏だろうと冬だろうと
月が満ちようと
欠けようと。(…) ²⁵」

以前の詩集ではただ「声」として聞こえていたものが、ここでは「台詞」としてかぎ括弧で囲まれている。この語り手は「私」に禁じることのできる誰か、主導権を握っている存在、或いは「私」が熱望しつつも届かない存在である。「私」を支配する側にいる存在であるが、何者であるのか、この詩集ではなお曖昧なままである。しかし、第五詩集『光なしにあったもの』においてそれが暗示されることになる。

—— 私はお前にこの光のもとで飲むことを許そう、
私はお前に私の姿を描き出す子供を与えよう。

東の間だけ与えられた扉から、見てみなさい、
テーブルの上でパンが焼けているのを。 ²⁶

²⁴ *Ibid.*, p. 264.

²⁵ *Ibid.*, p. 310.

先に引用した『入り口の罅の中で』において「お前」すなわち主人公、に禁じられていた「飲むこと」が許可され、同様に禁止されていたパンを見ることを許されている。この引用の２行目に許可を与える「私」が「子供」の姿として「お前」に与えられていることから、「子供」の形象が重要になってくることが読み取れる。実際、『光なしにあったもの』では子供の描写が豊富である。「私」の望みに対して初めて許可が下りるこの詩集において子供が頻出することは、子供がボヌフォワの詩に与える影響の大きさや、問題解決の鍵的存在であることを示している。幾つかの詩を引用しながら子供の描写を検討することで、子供の果たす役割、子供の力についての詩人の認識について明らかにしたい。

子供の力

私は目を閉じる。すると私の前に現れる、
今、記憶の流れの中に、
一つの赤土の杯が、それを持ち上げる手に
炎が溢れる
遠ざかる舟の上方で。

そして、そこに子供がいる、私に近づいて
欲しいという、しかし、彼は樹の中にいる、
枝々の中で反射する光が縫れる。
君は誰？ と私は言う。そして彼は私に、笑いながら：
君は誰？ だって、君は炎を消すことが出来ないのだから。

君は誰？ 見て、ほら僕は世界を吹き消すよ、
夜になる、僕にはもう君が見えなくなる、
君は光だけが僕らに残されればいいと思うの？
—— しかし私はどう答えればいいのかわからない、子供時代よりも
もっと遠くから私の胸を締め付ける魅惑のために²⁷。

この詩は「夢のざわめき」という４つの詩で構成される作品の第３番目のものである。この詩においては、夢と子供時代の記憶と現在時とが重なり合っている。第２番目の詩が「そして私は目をあげる、結局そうせずにはいられないのだ」と始まっているのに対応して、第３番目の詩は「私は再び目を

²⁶ *Ce qui fut sans lumière*, Gallimard, coll. Poésie, 1995, p. 28.

²⁷ *Ce qui fut sans lumière*, p. 89.

閉じる」と「私」は記憶、或いは夢、—— 或いは両者の混交 —— の中へ回歸する²⁸。そのときその流れの中にはじめに現れる「赤土の杯」とは何を指すのか。この詩集の第一章に「ハイタカ」という詩があり、その中で杯 (coupe) ではなく、壺 (vases) と表されてはいるが、似たような詩句が見られる。

そしてそこには、
空にととても近い夏の国には、
ぎっしりと並べられた無数の壺がある；そしてその一つ一つから
一つの炎が立ち上っている；そしてその一つ一つの炎は
それぞれ違う色で、かすかな音を立てていた、
星の下で、それらは靄なのか、夢なのか、それとも世界なのか。
まるで魂の慌しさの様だった、一つの島の果ての
岬で待っている魂の²⁹。

「夏の国」、という表現は冬という寒さや死を喚起する季節を持たないこと熱帯雨林のような豊穡な国を想起させることからパラダイスを思い起こさせるし、「空にととても近い」、という場所設定もまた天を喚起する。こうしたことから「無数の壺」の各々が異なる色、すなわち、異なる個性を持った魂、おそらく、これから生まれてくる魂として描かれていると思われる。岬で待っている、というのは出港を待っていることであり、そこで慌しくしているのは、出港の準備で忙殺されている様子を表現している。

では、「夢のざわめき」における赤土の杯はどうだろうか。この杯からもやはり「炎が溢れ出て」おり、また、「遠ざかっていく舟」という描写から、出港が自然に想起される。赤土という素材は地面そのものの感触を残しており、母なる大地との連関を強く感じさせ、そこから「赤土の杯」が「これから生まれ出る魂」をなぞらえていると考えられる。これらのことから、杯と壺という形態の差異を超えて、両者の示すものが同一のものであると考えてよいと思われる。

このように第一連において「目を閉じて」夢の、或いは記憶の中を見る詩人の前に「生まれようとする魂」のイメージが現れたわけだが、第二連では生まれただけの魂と言い換えうる子供が登場してくる。子供の出現は「遠ざかっていく舟」がおそらく「夏の国」を離れて「ここ」にやってくる旅の

²⁸ L. Pinet-Thélot, *Yves Bonnefoy ou l'expérience de l'étranger*, Lettre Moderne Minard, 1998 の第四章参照。

²⁹ *Ce qui fut sans lumière*, p. 19.

イメージを描いていることから想像される。

その子供は「私」に近づくことを求めるのだが、子供は樹木の中にいて、「私」は傍に行くことが出来ないままである。描写の第一義的なものは、木に登っている子供と、樹木の枝々から透けて洩れ出てくる光のきらめきの様子、子供と枝々、光が区別できないような眩い光彩の描写である。

しかしここには第二義が隠されている。例えば、やはり第五章に収められている別の詩篇「樹木の頂の国で」において、光は次のように定義されている。

光は一人の子供だという、
遊び、何も望まず、夢見て歌う子供だという。
もし、光が我々の方へやってくるとしたら、それはなお、遊びによってなのだ、
うっかり足が地面に触れるとそれが夜明けなのだ³⁰。

光が子供として定義されている。とすれば、先の詩における子供と光のきらめきの描写には、光＝子供という第二義が考えられる。その上、光と子供が同一視されていることにより、第二連の後半部と第三連で「私」と子供の間で交わされる会話の意味がはっきりしてくる。

子供は「私」に向かって「君は炎の消し方を知らない」と言い、その直後には「僕は世界を吹き消すよ」と語る。炎と世界とがここではイコールである。つまり、炎を「吹き消す」という簡単な行為が比喻として用いられるほど容易に世界を吹き消す力を子供は持っているのだ。さらに、子供が光であると先に述べたが、とすれば、「夜になるよ」という台詞は自らの光を消すことでもあり、一種の死、或いは眠りを喚起する。「光だけが残ればいいの？」と訊ねる台詞は逆に光ではなく影の重要性、負の価値の重要性を示唆している。あるいはむしろ正と負という二項対立を越えたところにあるボヌフォワが求めてやまない *unité* へと達するための一種の鍵である、とも考えられる。ボヌフォワがこだわり続けている「死」の価値の大きさと直結しており、結果、ボヌフォワの詩学と強いつながりを持つことになる。子供の持つ何らかの力と詩との関係性が伺える。

子供について詩人の次のような言及がある。

幼児が生きたこの統一：幼児は片手をつかみ、拳の次に腕があることに気付き、
それらが区別され、分かつことのできる様相、事物であることを理解し、一つ

³⁰ *Ibid.*, p. 92.

ものの傍にあるもう一つの名を受け取ることを学ぶ；しかし、幼児は知っているのだ、言葉のない意識のもっと深いところ、それが生き生きとしており、また息づいている限りにおいて、一つなのを。そして、こうして幼児は一つの内奥としての統一を一つの幸福と感じるのである³¹。

この描写は子供が一つ一つの語を学ぶ過程、或いはむしろ、一つ一つのものを区別する術を学ぶ過程を描いたものである。区別することと言葉で名付けることは同じことの別の側面であることが示されているのだが、子供は、その区別を完全に学びきったわけではなく、まだ名付けられぬまま、区別されぬままに残っている景色がある。それが統一の名残とでもいうべきものであることがここから読み取れる。

また、別の詩篇において、子供たちが「世界を幾つものにして遊んでいる子供たち³²」と語られている。次章で検討する『子供たちの劇場』と同様に、ごっこ遊びによって世界を「今、ここ」に留まりつつも、別の世界を創出する力を持っていることを暗示していると思われる。

子供の言葉の世界とはどのようなものであろうか？分類がまだ定まっておらず、むしろ混沌とした部分を多く残している³³。世界をばらばらに把握するのではなく、*unité*に近い状態において認識しているのである。子供の力が重要視される理由がここにあると思われる。

詩人が感じている子供の言葉の未発達、未分化が逆に世界の *unité* を一瞬とはいえ頭にすると考えられる。子供の力とは、まさにこの言葉の未発達によるものである。こうして、*unité* の鍵として子供がボヌフォワの詩で導き手の働きをすることになるのだ。子供は世界を吹き消す力、すなわち、別の世界を現出させる力を持つ稀有な存在として描かれているように。

「子供時代よりももっと遠く」からの魅惑とは、子供も結局は言葉を知らないわけではなく、その *unité* を垣間見するだけの存在であり、それ以前の言

³¹ « Comme aller loin, dans les pierres », in *La vie errante, suivie de Remarques sur le dessin*, Gallimard, coll. Poésie, 1997, p. 198.

³² *Ce qui fut sans lumière*, p. 41.

³³ 例えばアンドレ・ブルトン『シュールレアリスム宣言』において「いくらか明晰さをのこしているなら、このとき、人間は自分の幼年時代をたよりにするしかない。調教師たちのおせっかいでどれほど台なしにされていたにもせよ。幼年時代は彼にとって、やはり魅惑にみちたものに思えることにはかわりが無い。そこでは、つらさとして知られているものがいっさい存在しないために、同時におくられるいくつもの人生の見通しを許される。(…)毎朝、子供たちは不安なしに出かける。すべては手近にあるし、最悪の物質条件でさえもすばらしい。」と書いており、幼年時代、子供時代の持つ魅惑に着目している。

葉を知る前の状態、世界をただ一つの世界、景観としてだけ認識するという魅惑に詩人が縛られていることを示している。このように、この詩において子供は詩人に言葉と統一、世界、といった詩の鍵を再認させ、またその実践をもやっけてのける詩人の導き手として力を発揮しているのだ。

子供が導き手であるというのは光と同一視されているためだけではない。子供は舟の先頭に立っている描写がある。舟は旅を喚起し、その触先に陣取る子供は船頭、まさに導き手である。

舟の触先で遊ぶ子供は

そのとき同情し、近づく

というのもそこで眠る者たちは顔を持っていないからだ³⁴

舟の中で眠る者たち、彼らは実は詩集の最初から繰り返し現れる「一人の男と一人の女」を指していると考えられるのだが、船の中で眠っており、舟の行き先を知らないし、操ることもしない。子供だけが触先で起きて遊んでいる、という情景である。或いはまた、

彼らは眠っている。そして子供はまた触先へと戻ってくる³⁵、

という光景が描かれており、子供がどこかへ行っても再び触先へと帰ってくるとされる。子供と舟の触先という場所が非常に強く結びついている。このように、導き手としての子供は船頭のように船の触先を拠点とすることによって、その導きの力が示唆されるのである。

4. 『子供たちの劇場』

ボヌフォワの作品の中に、「劇場」という語をタイトル内に持つレシが一つある。それは『子供たちの劇場³⁶』という 2001 年に出版された極短いレシである。タイトルに『ドゥーヴ』以来タイトルとして用いられることのなかった「劇場」という直接的な語が使用されており、このレシを分析することで、ボヌフォワにおける演劇性、ボヌフォワの演劇に対する思想の一端を明確に

³⁴ *Ibid.*, p. 98.

³⁵ *Ibid.*, p.100.

³⁶ *Le Théâtre des enfants*, William Blake & Co., 2001.

できることが予想される。さらに第三章で検討した「子供」という要素も明示され「劇場」と「導き手としての子供」との関係がよりはっきりした形で検討できると思われる。そこで、このレシを分析する。このレシは三段落で構成されており、段落ごとにかなり明瞭に話が展開している。そこで第一段落から順に劇場という観点を中心にして分析、考察する。

演劇 死と生

彼は森の中を歩いていた、そのときその笑い声、その歓声、その歓喜を耳にした。そしてそのとき、何ができたろうか、どきどきしながら立ち止まり、木々の枝の幕を通して子供たちの声に耳を傾け、それから彼らの方へ、別の世界の方へ向かう危険を冒す以外に？ 彼は進んだ、彼の顔をやさしく叩く小枝や葉をかき分けながら。アクタイオスのごとくに、彼もまた枝々を押し返したのだ、向こう側から呼び寄せるのは軽やかな笑い声では全くなく、まるで繁みの中で、火がつきやがて世界を終焉に導くかのように、煙が、えがらい煙が立ち昇る深淵であったのに³⁷。

第一段落のこの森の場面において既に劇場を喚起する語や表現が用いられている。「木々の枝の幕」と訳したのは *le rideau des branches* という箇所であるが、*rideau* はカーテンの意味以外に舞台の緞帳という意味も持つ。つまり、この幕を通して聞こえてくる子供たちの声はまさに楽しげに舞台を準備するかのような声、幕開け直前の舞台上のざわめきである。次いで舞台というこの世界とは「別の世界」を開く場所がこの枝々の幕の向こう側にあることが「別の世界」という語そのもので明示されている。別世界とは、演劇においては舞台上の世界のことであり、別世界を開く、ということは舞台の幕開けを指す。また最後には「世界を終焉に導く」と書かれており、この世界とは異なる別の世界を開くためにこの世界を終わりにすることの暗示がさらに強められている。

アクタイオスは原語では *Actéon* と綴られ、*Acte*、すなわち演劇の幕という語が内包されている。アクタイオスはギリシャ神話の登場人物であり、女神アルテミスが森の中で水浴している場面を覗き見たことで、アルテミスによって鹿に姿を変えられ、自らの飼い犬たちに噛み殺された人物である。この神話がここで用いられているのは、子供たちの劇場を「覗き見る」、という「彼」の行為との重なりは当然のこと、さらに鹿に姿を変えられる、という

³⁷ *Ibid.*, p. 7.

変身譚であるためだと考えられる。劇場は役者側から見れば自分ではない誰かに変身することでもあるからだ。アクタイオスは綴りと同時に変身譚という二重の意味で演劇を喚起している。

ところで、この場面はまたダンテの『神曲』の冒頭とも酷似している。『子供たちの劇場』第一段落の後半部分では、アクタイオスが水浴中の女神を覗き見たために死を免れなくなったことと共に、次に引用する『神曲』の地獄の口を喚起する描写がされているのである。

ここはくらやみの森である。

ここには、いまだかつて樵夫が斧を入れたことがなく、老木がうっそうと生い繁り、もの凄い様相を呈していたが、人がこの森を恐れる真の理由は、そこに地獄の入り口があるからであった。今までもこの森に迷いこんだ人はみな、さ迷い歩くうちに出口がわからなくなり、そのうちにぼっかりと口を開いている地獄の入り口の中へ落ちこんでしまったのであった³⁸。

森を彷徨う「彼」はダンテの「くらやみの森」に迷い込んだ人そのものである。『子供たちの劇場』において描出されている「深淵」は gouffre の訳であり、飲み込まれること、転落のイメージを呼び起こし、そこから地獄堕ちを喚起する語である³⁹。この深淵からさらに *âcres fumées* が立ち上っていると描写されており、この「えがらい煙」は地獄から立ち昇る硫黄臭の強い、咳や涙を催させるような煙を暗示していると捉えられる。『子供たちの劇場』の描写とダンテの『神曲』冒頭の描写を突き合わせると、両者の類似は歴然としている。また状況説明においても、「火がつく」という地獄の業火を思わせる形容が選択されている。「まもなく世界が終焉に導かれる」というフレーズもこのような視点から読むと、最後の審判を想起させ、地獄堕ちの側面が強調される。

アクタイオスの文脈にせよ、ダンテの文脈にせよ、共通するのは「死」「地獄」といった負の価値観が勝っていることである。しかし、ボヌフォワのポエジーにおいては、むしろ、この「死」を通してのみ「生」が現前する、という姿勢が初期から現在に至るまで貫かれている。つまり、この第一場面では「死」が強く刻印されているのは、新たな生を得るために「世界を終焉に導く」ためであると考えられる。新たな世界を開くという演劇の側面と合致している。つまり、演劇において、演技者は自分という生を終わりにし、新た

³⁸ ダンテ『神曲物語』野上素一訳、現代教養文庫、2003年、8頁。

³⁹ *Dictionnaire des synonymes*, Larousse など参照。

に別の世界の人物として舞台上に現前する、という側面と一致していると読むことができるのである。このように、『ドゥーヴ』の「劇場」では死が前面に出ていたのに対して、『子供たちの劇場』では死という側面が暗に導入されており、重要な意味を保ちつつも背景へと移っている。

子供 ごっこ遊び

続いて第二段落について考察する。

一つの舞台が林間の空き地に建てられていた。大変に初歩的であり、傾いた杭の支柱、半ダースほどの板、そして舞台と空の間に洗いざらしで穴の開いた大きな襦袢切れを上の方に掲げるための3、4本の長さの違う棒。後方には、また木々、密集した幹、すぐに薄暗さ。舞台は地面から1メートルほどの高さでしかなかった。子供たちは易々と舞台によじ登り、そこからまた転げ落ちていた、一人の少女が両足を揃えてそこから飛び降りたところだったが、彼女はよろめいて、赤いセーターを着た少年の背中の上にほとんど倒れこんだ。笑い。少年は振り向き、こぶしで殴るふりをする、少女は叫ぶ、彼女は叫ぶ真似をする⁴⁰。

ここでは、子供たちが建てた舞台の描写が最初に行われている。それは当然、子供じみており、「初歩的」なものでしかない。「穴の開いた襦袢切れ」や「板」「杭」といった身近なもので簡単に作られたものであり、しかも杭は「傾いて」おり、「棒」の長ささえ等しくはない。極簡素なものである。つまり、何かが、或いは何かを顕現する場、舞台装置としてはあまりに不器用であり、日常的に過ぎる。実際にはだからこそ逆に、第三段落で一つの「天啓」が起こるのだが、そのことは次の第三段落の分析において検討することにし、ここでは、子供っぽい舞台であることだけに注意を喚起したい。

ところで、この舞台の建てられている場所はと言えば、「林間の空き地」であり、鬱蒼とした森の中に突然現れた明るい場所、開放的な場所である。というのも、この舞台の後ろ側にはすぐに「木々」、「密集した幹」があると描出されていることから、舞台の背後には再び森が迫っていることは明らかであるし、さらに「薄暗さ」すなわち、森の暗闇が戻ってきていることが強調されているからである。つまり、森の木々が隙間なくぎっしりと立ち並ぶ中に、思いがけなく、不意に現れる空き地に舞台がある。断面図を描けば、森の木々の高さの中で窪んだ場所であり、深淵 *gouffre* としてこの空き地を把握することもできる。舞台、換言すれば演劇が行われる場が「死」を象徴する

⁴⁰ *Le Théâtre des enfants*, pp. 7-8.

ような場として捉えられていると言える。第一段落の分析で述べたような演劇の死と生の側面が舞台装置の場所の描かれ方によってさらに重点が置かれている。

ただし、この舞台に「死」が喚起する陰鬱さは全くない。そこは子供たちがよじ登ったり転がり落ちたりして遊んでいる場であり、その上登るのも降りるのも容易であり、結局のところ、危険性が欠如している。このことは、舞台があくまでも演技の行われる場所であり、たとえ舞台上で何が起ころうとも、それはあくまでも芝居であることを強調している。従って、演劇のミメシスの側面、「真似」の側面が示されていると考えられる。

このような舞台で子供たちは遊んでいるのだが、あたかもスポットライトが当てられるかのように、焦点が一人の少女と一人の少年へと向かう。少女が少年とぶつかり、そこで「笑い」が起こる。ここで注目すべきは、時制の変化である。「笑い」が生じる前は半過去で描写されていたのが、「笑い」の後には現在形で語られるようになる。劇作品におけるト書きのように書かれた「笑い」という名詞⁴¹がこの変化のきっかけである。「笑い」によって舞台が単なる遊びの場から目覚め動き出すのである。

どのような動きがあるのか。少年と少女が「真似」ごとをするという動きである。真似はまさに演劇の中核をなすものであり、真似をする二人の子供は舞台上で遊ぶ子供、という情景から抜け出て、舞台上の主人公と化するのである。半過去が示す描写と現在形が示すその場での動き、それも過去形ではなく繰り返し演じられるとも受け取れる現在形の使い分けによって、鮮やかに演劇の特質の一つである「真似」を浮かび上がらせている。

真似の結末 —— 天啓

こうして第二段落の後半部分で子供たちの劇場の描写から子供たちの演技、動きへと移行したわけだが、この二人の「真似」⇨演技の結末は第三段落⁴²で描かれている。

それから、彼女は足を彼の揃えた手の中に置き、踏ん張り、彼女はまた新たに舞台上に登り、観客、一人しかいないにしても、観客の方を向く。「私は女王」と彼女は叫ぶ、「あんたは王様」。実際、彼らは女王と王様であった、天啓が起こったのだ、試練は完了し、夜の帳がこの昼の上に落ちてきたことだろう、火は

⁴¹ ここにも、演劇の要素を見て取れる。

⁴² この章はランボーの « Royauté » in *Illuminations* が下敷きになっている。

落ち葉や石の下でその死の道をうねることをやめたことだろう⁴³。

ここで重要なのは先ほどから述べているように、「真似」の一種、「ごっこ遊び」の側面である。「ごっこ遊び」は例えば、母親「役」や兵隊「役」のように、一人一人に役割を振り当て、架空の世界での生活を「真似」することで成立する遊びである。架空の世界というのは「演劇」世界と、「真似」は演技と直結している。第二段落で現れた演劇の特質がより明確に表示されていると言える。

「私は女王」や「あんたは王様」という少女の言葉はまさにこの「ごっこ遊び」を開始する合図の典型である。少女は女王「役」であり、少年は王様「役」を担っている。この役の振り当てられ方に着目したい。それは少女の「叫び」によって振り当てられる。しかも「実際、彼らは女王と王様であった」と少女の言葉ではない部分においても *comme* などの類似を表す語が使用されずに、*être* 動詞によって結ばれていることが示すように、「ごっこ遊び」の枠を抜け出し、遊びの舞台、遊びの役割がそのまま現実のものとなる。さらに、「天啓が起こった」と言われ、少女の言葉がここではない「別の世界」を開く力を持っていることが伺え、少女の言葉の力が肯定されている。それは第一段落でここではない世界が開かれることが暗示されていたことと、変身すること、すなわち一度死んで「生」を得るという演じることの特色と連関している。子供の言葉は別の世界を開く鍵となっているのだ。

5. 結び

『ドゥーヴの動と不動』における「劇場」では「死」が、言葉の可能性を開くものとして舞台に乘せられていることを分析した。それも、死が肥大化した概念、思考の前にある現実 —— ボヌフォワは可感、或いはプレザンスという —— を思い出させるものとして描かれていた。「劇場」が「テラス」という広大ではあっても動かぬものとして位置付けられていた⁴⁴。その動くことのない舞台、劇場でドゥーヴは死んでいく。その「死」を見せること、見ることが「劇場」の役割であったと言える。それが後期の詩においては、「死」というテーマは消滅することなく継続しているものの、背景に退き、「劇場」という語も見られなくなる、と同時に「子供」の形象が徐々に強ま

⁴³ *Le Théâtre des enfants*, p. 8.

⁴⁴ 註 22、『ドゥーヴ』の冒頭の詩を参照。

り、ボヌフォワの詩の中で重要な位置を占めることになる。

「劇場」が直接に現出する『子供たちの劇場』に至ると、「舞台」は子供たちが作ったつたないものとなる。しかも、この「舞台」を形容するとき、舟を喚起する語が使用されている。「空と舞台の間に張られた洗いざらしの布」は洗いざらしと訳した語には水浸しの、という意味もあり、水に濡れた帆を喚起する上に、マストという直接的に舟を想起させる語も見られる。舞台がテラスという確固としたものから、たゆたう舟へと変化しているのだ。つまり、言語体系の持つ固定化の作用に対抗するために、パロールがなされる場もまた「動く」ものと変化しているのである。第四章で取り上げた詩においても、「導き手の子供」が導くのは舟であった。

こうして、舞台が動かぬ場から動く場へと変化し、さらに、「直接性」「他者との交換性」を示すファクターであるパロールが「子供」という言語体系が未発達である存在が発するものとして描かれるようになる。「劇場」と「子供」というどちらも動く余地のある存在が言葉の可能性、とりわけパロールの可能性をよりいっそう強める場としてボヌフォワの詩学に欠かすことのできないものである、と考えることが出来る。