

ベケットとレヴィナス，知覚なき空間

吉 野 修

前書き

ベケットによって書かれた半ば架空の対話である『三つの対話』¹は、現代芸術や文学のみならず、表現するという行為一般を根底的に問い直すことを私たちに促している。そこで問題となっているのは、表現のあり方を、大胆にせよ控えめにせよ、根本的にせよ皮相的にせよ、表現の可能性を拡張する方向にそって改革するというような単なる革新性ではない。問題となっているのはまさに表現の可能性そのものであって、表現がもはや表現と呼ばれることが不可能になるような、あるパラドクサルな次元なのである。この次元においては、ある意味で知覚は表現と直接的な関わりを持つことをやめてしまう。なぜなら、表現は表現すべき対象や、対象との絆を失うからである。その次元における表現者としての主体は、自己の存立する根拠を表現の可能性を拡張するという自らの能力の中に確保することができない。空間は秩序を失い、時間は源泉としての現在という安定性が崩壊してしまい、「いま」と「ここ」からの隔離そのもの、あるいは隔たりの運動へと解体されてしまう。

このような表現の次元においては、作家が表現行為を随意に始めたりやめたりするような自由や自発性の余地は残されていない。表現行為の対象は表現可能な領域から表現不可能な領域に移行し、しかも表現するという行為は逃れられない義務や強制と化してしまう。この義務は知解可能な理由もなく課せられるのであり、それなしにはもう表現の新しい次元を考えることが陳腐になるような絶対条件なのである。なぜなら、このような意味での表現とその義務は、単なる表現の条件であることを超えて、表現する主体のあり方にかかわる絶対的な条件としての義務という問題に発展するからである。

本論では、ベケットにおける表現の義務という問題に対して、レヴィナス的思考という補助線を引くことによって、如何にして表現が義務として課せられるのか、そのような次元が如何にして表現の内に再び現れるのか、という問題に考察を加えることを試みることにしよう。具体的には、レヴィナスによる補助線に導かれつつ、あるいはその補助線から離脱すべき地点を精査しつつ、表現の義務のあり方を垣間見ることのできる作品として、『名付け得ぬもの』を取りあげて分析する事にしよう。

「表現の義務」と知覚なき空間

『三つの対話』のやりとりは時にコミカルでさえあるが、その中で以下の部分はベケットが表現というものを、いかに常識からかけ離れた、あるパラドクサルな次元の中で考えているかを示して重要である。

表現すべきなものもない、表現すべきなんの道具もない、表現すべきなんの足場もない、表現する力がない、表現しようという欲求がない、あるのはただ表現しなければならぬという義務だけ²、

表現という言葉が、通常のように表現主体の「創造性」や「自由」等を含意している場合、主体の能動性を前提にして表現されるものを主体に帰属させるというのが常識的な考え方である。その常識からすれば、表現に「義務」という言葉が組み合わされているのはいかにも奇妙である。したがって、表現者に義務や責任を負わせる当のものとは一体何なのだろうか、と問うこともまた常識的な疑問である。

この疑問を直接扱うまえに、引用文の前半部分に注目しておこう。この部分の否定形を肯定形に直してみれば、表現者に対する常識的な考え方と一致することが分かる。例えば、表現者があらかじめ表現すべきものを持つということは、表現と表現されるものの分離、そして表現者による分離の統合を意味し、無為から表現行為に移るということは表現者のモチベーションの存在と自由を意味することになるだろう。その行為を遂行するには表現の技量を持っていないと認めなければならないし、その技量によって作品や作者の価値がはかれることになるだろう。以下同様で、これらは常識が疑われない表現の「普遍的」条件である。このような常識的見解に照らしてみても、なおもベケットの言葉に意味があるとしたら、それは常識の手前か彼方に位置して常識をも可能にしているようなある次元を問題にしているからだと考えることができる。その次元はパラドクサルであり、例えばそれはある特異な『人間性』についての問題にも関連づけられるのである。『ヴァン・ヴェルデ兄弟の絵画—または世界とズボン—』³の中でベケットはヴェルデ兄弟の絵画を次のように評している。

どんなに小さな部分をとってみても、聖なる羊の幸福へとむかう彼らの行列よりも多くの真の人間性をふくんでいるこの絵画⁴

表現についての問題は、単に美的な問題なのではなく、「真の人間性」の条件にもかかわる次元で考えられているのである。しかしこの「真の人間性」は、常識が理解可能な「聖なる羊の幸福」と対立的である。そのような人間性を含む絵画を描

くヴェルデ兄弟について、石を（おそらくセザンヌが子供たちにされたように）投げつけられるのではないかと、ベケットは自問して見せている。ベケットにおいては、表現は最初からこのような整合性の外部、あるいは人間性と結び合う奇妙な受難のイメージにおいて語られるのである。

以上のことから、表現の義務とは、芸術の問題を超え、人間性と言い換えることができるような根源的なある条件にかかわっていることが理解される。このことを踏まえながら、ベケットが『三つの対話』の中で批判的に取りあげる対象を具体的に検討してみよう。ベケットが最も批判し乗り越えようとしている事柄は、絵画の歴史そのものである「成就可能な」世界である。

いわゆる革命的画家、マティスやタル・コートが攪乱したのは、成就可能なものの次元におけるある秩序に過ぎない。⁵

ベケットに従えば、表現において「成就可能なものの次元」とは切り離された次元が別に存在することになる。前者は表現として現にあるもののことであり、後者は表現それ自体のあり方においては来るべきものだという関係になる。しかし、もし仮に後者の次元が「真の人間性」にかかわることであるならば、後者は前者よりも根源的であり、時間的に先行しているということになるだろう。来たるべきものであると同時に根源的な過去に属するという時間的なパラドックスをここで論じる余裕はないが、表現における一種の時間的な捻れがすでに予見されるということを経験しておくことにしよう。ところで、現にあるこの「成就可能なものの次元」をベケットはどのように捕らえているのだろうか。この現にある次元が「あらゆる絵画の前提になっている」ということをベケットは指摘する。だからこそ創造者は能力の限りを尽くして「できるだけ多くを、出来るだけ忠実に、または出来るだけみごとに」表現したいと望むのである。この「可能な」世界では、知覚、経験、技巧などあらゆる表現の要素を有効に動員することが可能である。可能であるということは表現を通して世界を、あるいは空間を所有することが可能だということである。だからこそ、ダ・ヴィンチの「所有欲の深さ」について、表現というものが保持し続けようとする欲望として、また避けることも出来ない執拗な次元の一つとして、ベケットは言及することができるのである。そして、これまでの長い歴史の中で一度も絵画はその次元から一步も外に出てこようとはしなかった。このようなベケットの主張に対して、半ば架空の対話相手のデュテュイは、アンドレ・マッソンが「本格的古典主義の手法」を使いこなす能力を持っていると称えるのだが、それはまさにマッソンの革新性が成就可能な領域を拡大しようとした努力に過ぎなかったということを示している。

このような可能性の秩序としての世界は明るい空間の中で現象する。マッソンは「透明についてさかんに語っている」とデュテュイは言い、対してベケットは、空間についてのマッソンの「きわめて聡明な発言」には、ダ・ヴィンチのような所有欲の強さを感じさせると答える。この対話が導く先に、美学的な問題意識を遙かに超えた、空間と主体に関係した根本的問いが広がっていることは明らかである。

空間が透明であるからこそ、その遠近法の中に現出する諸存在者を主体は所有の対象に供することができるということだろうか。あるいは逆に、この次元においてすでに、主体は存在の出現のために要請されるのだろうか。あるいは出現は主体とともに達成されるのだろうか。もちろん、このような根本的な問いは、思考を一挙に極限状況に置いてしまうため、本論が扱える範囲をはるかに超えてしまう。しかしここで、そのような思考の極限状況にとどまることによって思考を続けた哲学者、隔時的思考 (*une pensée diachronique*) の思想家であるエマニュエル・レヴィナスの問いを参照することは有意義だろう。レヴィナスは、その極めて特異な思考と文体によって織りなされた『存在の彼方』⁶の中で、空間について次のような考察を展開している。

<存在すること>は、現れることのうちでその現前を実現するために、主体を要請し、自らの現れることによって主体を表象に縛りつけるのだが、その仕方が、<存在すること>の客体性である。客体性には空間ないし外部性が必要である。なぜなら、現れることは、光にみちた隔たりとしての空間を、透視する空虚としての空間を必要としているからだ。⁷

客体性とは存在が現れるという現象のことであり、空間は現れのための可視性を確保している。このような空間の中で、主体は現前と表象のシステムに縛りつけられ、表象されないものを見失う代償として、「わが家」という安定した自閉空間の中に自らを囲い込むことができる。そしてレヴィナスは、西洋哲学の歴史を、哲学が存在への内在を語ることによって、結局は「あくまでわが家にとどまってきた」ことを批判しているのである。すべてが、存在や「存在すること」に関連付けられ、その外部に開かれてこなかったというのである。このように現にある空間の透明性の中での可能性の範囲にとどまることを、ベケットもまた『三つの対話』の中で「家」のイメージで語っていることは興味深い。表現の可能性の中でのみ活動することが成功することであるならば、その可能性から外に出ることは失敗を目指すことを意味しているのであり、従って失敗こそが芸術の本質的な領域である。

芸術家であるとは、他の何人もあえて失敗しようとはしないようなやりかたで、失敗することにはかならぬということ、失敗こそ芸術家の世界であり、それか

ら尻込みすることは戦列放棄、工芸品作り、手入の行き届いた家、生活にほかならぬということをも認めた（論者注：プラム・ヴァン・ヴェルデは）最初の画家である。⁸

一方レヴィナスは、空間の意味を、居心地の良い「わが家」とは全く別の方向に向けて、外部に向けての極限的な開けとして思考しようとするのである。レヴィナスによれば、空間はその意味として透明性や存在論だけでは汲み尽くされない。驚くべきことに、彼は空間を満たしている空気に注目する。この空気が外気として呼吸されて人体の内部である肺を充たすという事態が、主体に対する外部の先行性、外部からの呼びかけの構造として読み直されるのである。しかも視覚に供されない空気は、透明性としてではなく知覚に供されることのない他なるものとして理解されるのである。

知覚されない（non perçu）にもかかわらず、この大気は私の内面性の襞にまで浸透するという、大気のこの不可視性（invisibilité）ないし空間の空虚（le vide de l'espace）は呼吸されるもの、あるいは恐怖をひき起こすものであるということ。一切の主題化に先立って、この不可視性は、私とかかわらざるをえないものとして、私を脅迫するということ。⁹

レヴィナス的空間において、何よりも先行するのは不可視性であり、不可視の他なるものの脅迫なのである。呼吸されるのは単なる空気だけではない。媒質としての空気と共に空気の不可視性そのもの、そして空間の空虚そのものが呼吸されるということに注意しておこう。だからこそそれは恐怖を引き起こすのである。この不可視性は空間の透明性に先行している。なぜなら空間の照明がすべて消され、すべての存在者が目の前から消失する事態を考えてみても、この呼吸が続行され、不可視性はなんの変更も被らないということが自明だからである。また、それは知覚に隠されている（caché à la perception）が、空間は空虚への暴露の意味を持っている。それ自体が外部であり「なにも覆いのない、庇護されないこと、襞の裏側、宿無し、非世界、住まないこと、危険にさらされていること」を意味する。ということは、主体は、空間の照明の中に現出した利用可能な存在をあれこれと関連づけ、そうすることで所有する存在として定着するロゴスの次元の遙か以前に位置しているということになる。そもそも知覚と知解が欠損した世界に投げ込まれているか、あるいは端的にこの世界内に存在していないということである。

呼吸することですでに、私は不可視の他なるものすべて（tout l'autre invisible）に従属すべく自分を開いている。¹⁰

呼吸によって私はすでに不可視なものすべてに呼びかけられている。この空間では、たとえあらゆるすべての存在者が知覚されるものとして現れる可能性が根絶やしにされたとしても、なおも不可視のものへの呼びかけが絶えることはない。主体は不可視なものに従属すべき受動性におかれている。それは主体の自由に供することができる存在者が知覚に浮上してこないからだし、主体はこの状況を受動的に与えられているのであって、主体的に選んだのではないからである。したがって、この空間は主体の自由に属していない。空間における自由は、表現の自由と同じことである。この私という主体の主体性が選び取る以前に選択されてしまっているこの呼びかけと応答としての呼吸は、主題化されることはない。言い換えれば、その理由が説明されることはあり得ない。照明の透明性と存在論の空間の手前に位置する闇の空間における表現と、この呼びかけと応答としての呼吸は、ともに主題化不可能な人間性の極限なのではないだろうか。この場合の呼びかけと応答は、避けることのできない呼吸であり、「表現の義務」である。それゆえに、ベケットがつぎのような答える時、その答えは主体のおかれた条件である受動性と呼応しているのである。「なぜ」という主題化以前に位置する、優れてレヴィナス的な受動性である。

デュテユイ：なぜ彼（ブラム・ヴァン・ヴェルデ）は絵を描くことを強いられるのか？

ベケット：わからない。¹¹

では、照明の消えた不可視の空間の中でさえ、表現のために利用可能な事項を全く欠いた状態でさえ、なおも表現することが強いられているのであれば、表現は知覚されないものからの呼びかけと応答を意味するのではないだろうか。このことを検討するためには、知覚なき表現について具体的に考えてみなければならないだろう。知覚を欠いた表現、あるいはあらゆる知覚や直感を欠いた条件でも単なる無意味に陥ることのない表現が成立するとすれば、それはどのような表現となるのだろうか。

ここでは、次のことを確認しておこう。たとえばベケットが「表現すべきなんの足場もない」と言う（書く）のは、ベケット自身の表現行為において、一切の所有や利用可能な領域、知覚や直感と決別して表現するということである。すると、多少奇妙な言い方をせざるを得ないのだが、表現のために利用可能なもの一切を欠いた空間を創造することによって、はじめて表現しなければならないという義務や強制のあり方の一端が明らかになるということになるだろう。そのような反表現的な空間を創造するということは、逆説的ながら具体的な作品を創造するということを意味する。

直感と知覚の欠如と言語

『名づけ得ぬもの』における冒頭は、文字通り作品としての始まりであると同時に、言語の目覚めとしての始まりである。言語の目覚めが、語り手としての主語の出現に先行していることに注目しよう。

さてこんどはどこ？ いつ？ そんなことは自問せずに。わたしはと言うことだ。そうとかがえもせずに。それを問いとよび、仮定とよぶこと。¹²

これを読めば明らかなように、時空と主語に関係している「いつ、どこ、だれ」という最低限の直感的把握はすべて欠落している。このような語りそれ自体が展開される場である空間に対する感覚的直感の欠落は作品の最後まで維持されたままであり、むしろこれは『名づけ得ぬもの』全体が賭けられている作品の存立条件である。言い換えれば、語る主体自身がおかれている空間把握の欠如は、言語における表現を困難にすることはあるが決して不可能にはしないということが、この作品の顕著な特徴であるということが言える。

表現は、「かがえもせず」という条件下であって、表現の足場となる根拠もなく名づけるという暴力的行為によって開始されている。「わたしということ」(Dire je)という発話行為において、言うという行為と共に「わたし」の意味は了解可能でありつつ、それらの指示対象は空間内において欠如している。そして、この状態は作品の最後まで変わらない。あるいは、指示対象は現実空間に属していないため、指示対象が増えれば増えるほど、虚構の現実感と意味の解離が激しくなるのである。したがって、『名づけ得ぬもの』の言語空間は、最初から最後まで実存者の重量を欠いているとも言えるだろう。その代わりに、Dire je はさまざまな言い回しや表現に枝分かれすることによってインフレーションのように増殖して、作品の始まりが最初から作品の終わりを含んだ中心紋のような構造になっている。これは実際に最終部のどこかを読んでみれば理解されるだろう。

続けなければならない、わたしは続けることができない、続けなければならない、だからわたしは続けるだろう、言葉を言わなければならない、言葉があるかぎり、それらを言わなければならない、それらがわたしを見つけるまで、それらがわたしを言うまで、奇妙な苦労だ、奇妙な誤りだ、¹³

Dire je という言語空間は、言語を発するということの奇妙さであり誤りでもある行為であるが、それはまた強いられた行為でもある。Dire je が開かれた時に、

すでに Dire は義務として押しつけられているのであり、Je は理由もわからないままその義務を遂行するという絶対的に受動性におかれているのである。このように冒頭の始まりには、続ける義務が既に含まれている。

このような表現の義務と受動性の条件において、Dire je を出発点として、まるでビッグバンのようにさまざまなイメージが次々と作り出されては消去され、それらすべてが Dire je のバリエーションとして最大限まで拡張されるのである。このインフレーションにおいて、Je はまず Dire の目的語として出発するが、一種の言語的僭称によって Je dis における主語となっている。ここでは、現実空間に実存する存在者のリアリティやその重量に一切かかわらない純粋な言語空間が開かれているのであり、それが小説空間として宇宙の発生から消滅のように持続しているということであり、それだけで驚異的な表現だということができる。

そもそも、Dire je において強いられる表現の義務と言語主体の全面的受動性の理由を問いただそうとすることは問いとして適当だろうか。ベケット自身は、先に見たように絵画における表現の義務の理由については、「わからない」と答えている。しかし、少なくともこの作品において、どのように表現の義務が課せられているのか、それがどのような表現を生んでいるのかを検討することはできる。

Dire je のインフレーションと表現の義務

この膨大なインフレーションの中で展開される Dire je のバリエーションのすべてをここで検討する余裕はないが、次の二点を確認しておくことは、表現の義務の有り様を理解するためには重要である。一つには、言語がどのようにして作品という表面にまで浮上してきたのか、もう一つはインフレーションのなかでどのような表現が強制されたかということである。まず一つ目については、Dire je がどのように開始されたかを作品の冒頭について観察したのと同じように、インフレーションの中で Dire je が具体的にどのように継続しているかを観察することである。二つ目については最後のセクションで検討することにしよう。

その準備として、Dire je が開かれた空間における時間的特徴について触れておくことにしよう。最初に、Dire je が開かれた空間は、現実的な空間、光によって与えられる透明性と奥行きを備え、利用可能な存在者が知覚されるような、現にある空間の中ではないことを確認しておこう。この空間を満たす光はアトランダムに変化するが全般的に「灰色」である。そこには以前に書かれた小説の登場人物達が語り手の周りを衛星のように規則正しく周回しているらしい。ある時には、語り手は街角に置かれた壺の中に入れられて、周囲の様子をリアルに描写したりすること

もある。これらはイメージであって断片的なものや長く持続するものもあるが、次々と変化しながら結局消去されてゆく。しかし、だからといってそれらのイメージは単に架空なのではない。現実離れた空間の様子がどのようなものであれ、その空間はそれなしには現実的空間の存在があり得ないような、ある始原的な空間の方向を示しているのである。先行する作品の痕跡は、この作品に先行する言語の始まりと区別がつかないのであり、その始まりがなければ *Dire je* という始まりはあり得なかったはずである。したがって、表現の義務も *Dire je* としての始まりよりもより古い始まりないしは空間に属しており、*Dire je* は一種の遅れとして再開されたということであり、すでに始まりの反復である。

こうして、「さてこんどは」(*maintenant*) は、*je* の自由が属する現在であり、一つの始まりではあるにもかかわらず、その現在に走る亀裂にそって、すでに別のもっと古い始まりの痕跡をも意味している。別の始まりの空間は、現にあるこの空間の中の意識の目覚めに対して先行しているのだから、*Dire* が始められたという意味において能動的行為ではあり得ず、よって *Dire* に付与されていない主語としての *je* も目的語としての *je* も確定されないままに受動的である。さらに、*Dire je* という不定法は言表されたときにはすでに言われたこと (*Dit*) であり、一つの決定済みの現在である。こうして *Dire* の瞬間は、*Dit* の現在の方向に向かいつつ、*Dire* が開かれた過去の方向へと絶えず引き戻される時間的亀裂を示しているのである。そしてこの時間的差異の構造と語る主体の受動性のもとでの言語は、『名付け得ぬもの』においては伝聞される他者の声として表現される。次にこの声がどのように描写されているかということを確認してみよう。

しかしそれは完全に声の問題であって、それ以外の隠喩はこのさい不適當だ。彼らは自分たちの声でわたしをふくらませてしまった、ちょうど風船のように、だからわたしが空になっても無駄なことで、聞こえてくるのはまたしても彼らの声なのだ。彼らというのは、誰なのだろう。¹⁴

Dire は時間的に先行する「彼ら」の声の聴取であり、その聴取された声は *Dire* として反復されて語られたこと (*Dit*) となるのである。作品の表面に浮上するのは、実は他者の声の笈の笈である。この笈と反響の中で、語る者の自同性を見いだすことは事実上不可能である。この不可能性がすでに冒頭において提示され、小説の最後の続行不可能性と停止の不可能性が予見されている。

しかし、このような語る主体の自同性の全面的な不可能性の中でも、あたかも実在する主体の自同性が再発見され、他者の声を支配しているように見えるイリュージョンが、何度も不死鳥のように復活するのである。そのイリュージョンを支える

ものは、例えば外在的動因と呼ばれるようなハエ¹⁵であったり、je という主語が他者の声の主語のように聞き間違いをされるような曖昧性であったりする。そしてその度ごとに、次の引用のように Dire は聴取の水準を再発見しようとするのである。なぜなら、自同性と Dire の能動性は偽りであり、受動性の方が真実だからではないだろうか。

彼らは彼らのことを話しながら彼らという、それは、話しているのがわたしだとわたしが思い込むようにという目的のためなのだ。あるいは、誰についてなのかはわからないが、わたしが彼らという、それは、話しているのがわたしではないとわたしが思い込むようにという目的のためなのだ。¹⁶

聴取という行為の受動性と聴取された声の外在性とが徹底的に解離する事によって、見かけ上の文法的主語と本当の話者との同一性が攪乱される。こうして、受動性は聞く者の主体性をはるかに凌駕していることが確認される。主体の主体性は、Dire の見かけ上の能動性に帰属していない。そのため、逆説的にも、Dire je における主体性の存立は、Dire je の全面的な受動性に徹頭徹尾屈服すること以外に考えられない。

『名付けぬもの』では、他者の声が空間を満たしている。したがって、Dire je において可能な主体性は、すべてに従属する主体性である。この「すべて」が他者に関する「すべて」である時、それはレヴィナスが語る主体性との強い近親性を持っていると言えるだろう。

主体性——すべてに仕える主体性——のうちで、徴は、その形態化の可能性ならびに徴としてのその機能を他人に委ね、暴露をそのつと新たに反復する。たとえ暴露がなにものかを「存在すること」として描き出そうとも、それもまた新たに暴露されるのであって、——このような暴露の反復、それが表出——真摯さ——〈語ること〉なのだ。¹⁷

声は言葉であり、言葉が空気であり宇宙全体を満たしている。レヴィナスにおける「語ること」(Le Dire) とは、「存在すること」(essence) に帰属する言語である「語られたこと」(Le Dit) に先行し、他者へ応答する行為を示しており、必ずしも知解されることが必要のない前言語的潜在態である。主体は、すべてに仕える (sujette à tout) ことによって、他者に向けた応答としてはじめて「語ること」が可能となるが、それは他者に予め呼びかけられていること、あるいは暴露されていることに徹底的に屈することを意味しており、この受動性の中で主体は他者に指名される形で主体

性としての唯一性を与えられるのである。そして「語ること」における他者への遅れは、「隔時性」(diachronie)として、世界を知解可能な存在として表彰することを可能にする現在と共時の時間性と区別される。

以上のように、『名付けえぬもの』における Dire je は、レヴィナスにおける Le Dire と極めて近いところで響き合う。さらに、Dire je における他者の声の聴取が、Le Dire における暴露であり、声と言語が呼吸でもあることを確認することによって、先に検討したレヴィナスによる「空間」の定義にまた立ち戻ることになるだろう。

彼がその底に横たわっている空気は彼らのために作られたわけでもないのに、彼らは彼が自分たちの空気を呼吸することを望む。¹⁸

「彼」がいる空間を満たしている空気と、「彼ら」と呼ばれる者たちの空気とがある。「彼」が「彼ら」の空気を呼吸することというのは、どのようなことだろう。「彼ら」が他者の集団であるのは、「彼ら」が他者の声であり言葉だからである。聴取された声が反復されて、読まれる顕在的な言葉として表現となっている。

この表現の水準は、純粹に聴取する者にとって無縁なのではなく、聴取する者を内部から膨らませ、すべてを存在と関連づけようとする。その言語は、自分を「突然生きている人間どもなかに自分を見いだす」¹⁹ような罫なのである。このような生者が呼吸する空気は、存在と現在と表象が可能な空間、光の満ちた知覚される空間を満たす空気である。したがって、「彼ら」の声ないしは言葉としての表現は、「語ること」ではなく、すべてを「存在すること」に回収可能なものとして描き出そうとする顕在的な言語としての「語られたこと」の水準に属していることが理解されるのである。上の引用された文章において、Dire je と共に「彼」が底に横たわっている空気は、不可視性の空気であり、他者への暴露としての、レヴィナス的な空気なのである。「彼ら」は空気と光と共にあり、存在の言語を語らせようとする。一方、「彼」は暴露の空気の中にあるのである。この空気は、Dire je に先行し、Dire je の開始を可能にした別の次元としての空間なのだろうか。それは、第一ページの文章が始まる前の最初の空白に位置しているのだろうか。

「語ること」の水準における文体

以上の分析で明らかになるのは、Dire je の開始の瞬間にかいま見られる他者からの呼びかけと、「彼ら」を起源とする聴取される声としての表現は別の水準に属している、という事である。後者は、すべてを「存在すること」に回収してしまう

表象としての表現である。他者からの呼びかけは、潜在的であり、「語ること」は成就する瞬間に「語られたこと」に落下してしまうのである。しかし、作品として読まれる言葉の意味作用においては、「語られたこと」としての存在の範疇に属する顕在的な表現の水準の背後に、すでに過ぎてしまった回収できない時間における、存在の範疇に対する超越の水準が瞬間的に明滅しているはずである。後者はレヴィナスの中心概念であり、著作の題名でもある AUTREMENT QU'ÊTRE の水準である。このようなことが、言語に奇妙な語り口を強制するのである。

表現における明滅は、「語ること」と「語られたこと」、「存在の彼方」と「存在すること」の間で、Dire je における聴取の受動性と発話の偽りの能動性との間で行われる。より具体的に言えば、例えばレヴィナスにおいては、「いかなる受動性よりも受動的な受動性」のような最上級に関係する表現や、「無限の責任」のような誇張法、あるいは「言語の誤法」が要請される。「他人のために身代わりになる一者たる主体の意味について本書で展開された奇妙な言説²⁰」とレヴィナス自身が自己の文体の特異性を強調しているが、これがレヴィナスの難解さが本質であることを端的に示している。そして「語ること」には、この難解さの本質に基づいて要請される語法があるのである。

「存在するのとは別の仕方では「語ること」のうちで言表されるが、「語ること」はすぐさま「語られたこと」に化すから、「存在するのとは別の仕方では「語られたこと」から引き剥がすためには、「存在するのとは別の仕方では言表する「語ること」は、語られるとともに語り直されなければならない。²¹

「語ること」は必ず語り直され、あるいは前言撤回 (se dédire) されることによって、はじめて「語ること」でありうる。なぜなら、「語ること」が「語られたこと」に転化される以外にないのであれば、結果的に「存在するのとは別の仕方では言表されなかったのであり、それは「別の仕方では存在する」という存在の範疇を意味することになってしまい、そこからもう一度「存在するのとは別の仕方では」に立ち戻らなければならないからである。これは、言語に対して通常の意味作用を禁止することに等しい。

ところでベケットは、絵画の伝統的な文法から開放された、純粹に視覚的な絵画を描くことについて、意味のない文章を書くことになぞらえたことがある。その文章では、言葉はお互いを打ち消すように配置される。²² この意味のない文章は、知覚の欠如と存在の彼方における表現としての「語ること」、あるいはそのような言語が指し示す空間を意味する。

ある一つの被造物が存在するところでもなければ存在しないところでもなく、このような表現を余儀なくさせる言語が押し黙ってしまう場所での休息の権利をもつまえに、まず最初にあたかも存在しなかったかのようにし、ついであたかもそれが存在したかのようにしなければならぬというのは、その唯一の被造物にたいしてあまりにも多くを期待し、あまりにも多くを要求することになる。²³

「存在する」とその否定である「存在しない」は共に「存在すること」の中にとどまるため、この二つの陳述が交互に否定しあうように仕向けなければならない。それが前言撤回 (se dédire) であり、この否定の往復運動が、Dire je のインフレーションを可能にしているのである。しかしこれは同時に言語が自己消滅する過程におけるインフレーションである。その間の、どこかで、いたるところで、他者による呼びかけが聴取され、応答が行われ、したがって主体が名付けられていたはずなのである。

このようなインフレーションについては、より具体的で詳細な分析が必要だが、それは別の機会に着手することにしよう。

1 Samuel Beckett, *Three Dialogues*, première parution in *Transition Forty-Nine*, Paris, 1949. *Trois Dialogues*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1998. 以下の引用はフランス語版より。

2 *ibid.*, p.14.

3 Samuel Beckett, *Le Monde et Le Pantalon*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1989.

4 *ibid.*, p.46.

5 *Trois Dialogues*, p.13.

6 Emmanuel Lévinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, La Haye, M. Nijhoff, 1974. Paris, Livre de poche, coll. « Biblio-essais », 1990.
引用は poche 版より、以下、AE. と略

7 *ibid.*, p.275

8 *Trois Dialogues*, p.30.

9 AE., p.276.

10 AE.,p.,277.

11 *Trois Dialogues* ,p.24.

12 Samuel Beckett, *L'Innommable*, Les Éditions de Minuit,Paris,1953,p.7.

13 *ibid.*,p.210.

14 *ibid.*,p.63.

15 *ibid.*,p.79.

16 *ibid.*,p.137.

17 AE.,p.239.

18 *L'Innommable* ,p.118.

19 *ibid.*,p.97.

20 AE.,p.281.

21 *ibid.*,p.19.

22 *Le Monde et Le Pantalon* , p.25.

岩崎力訳『ヴァン・ヴェルデ兄弟の絵画—または世界とズボン—』,白水社、1972,
p.207.

「純粋な視覚的知覚を書くことは、意味を持たない文章を書くに等しい。当然のことではないか。なぜなら、人が言葉をして真の積み換えの仕事をさせようとするたびに、人が言葉に言葉以外のものを表現させようとするたびに、言葉は互いに打ち消しあうような形に並ぶからである。それこそがおそらくは、人生にその魅力のすべてを与えているものであろう。」

23 *L'Innommable* ,p.79.