

『事の次第』と文身

吉野 修

1. 表面と穴について

言語の表層に新たに穴を開けることは至難の業である。それに対して、身体の表面にはすでに多かれ少なかれ、擦過傷、切り傷、裂傷等の穴がすでに開いてしまっている。このような物理的な意味での穴と、意味の身体の表面の穴を簡単に区別することは出来るだろうか。それらの穴はどれも表面に事後的に加えられた損壊、欠損のように見える点において共通している。しかしむしろ、少なくとも皮膚における凹凸や穴は、皮膚それ自身が固有であるための条件なのではないだろうか。身体の皮膚はすでに無数の穴が穿たれており、その穴は表皮の表情を作っている。目、鼻、口、耳は顔という表層における「いかにしてそれはあるか」(Comment c'est/le comment pur)であり、特異点である。これらの穴を出発点にして、顔は特定の顔として認識され、その時顔の表面が完成すると考えることが可能である。従って、表面の欠損部分は、表面そのものの条件と、表現やいわゆるコミュニケーションの原初的な条件なのかもしれない。しかしこの条件を前提として、表面の特異性が獲得されたとしても、統一的な全体を構成することにはならないだろう。ドゥルーズ/ガタリがブルーストについて論じたように、統一や全体があるとしたら、もともと全体にとっては欠損でしかない横断線の中にしかない。¹ 例えば横断線とは、風景を切り取る窓の枠であり、視覚の欠損である。この欠損の傍らに、部分のように全体が生み出されるだけなのである。

われわれは身体の表面と言語の表面を単に混同しているだけなのだろうか。確かに言語の表層に穴を穿つのは至難の業である。意味作用の表層は豊かなパラドックスに満ちており、例えばルイス・キャロルが生み出した意味における「超存在」について、ドゥルーズは『意味の論理学』²において隈無く搜索している。表層あるところには必ず深層が想定される。従って、そのような想定においては表層の言語と深層の言語が区別されうる。

しかし、このような表層と深層が対立する言語ではなく、傷や裂開そのものが言語であるような表現を考えることが出来る。風景全体が、まず窓で区切られたものとして与えられ、窓枠の横断線から派生したようにである。他の例を考えてみよう。例えば文身³は身体に施す文様であるが、文身の一種である入れ墨の場合は、皮膚に穴をあけなければならない。文という漢字は文身を施された身体を意味している。そして文は文字であり、文化の理念でもある。皮膚に穴を開けることが意味を開き、文字の

文化となったのである。文は身体の深層に至る傷であると同時に、理念的抽象への間口でもある。

文身的な文字の作用は、『事の次第』⁴の第二部においても重要な役割をしている。語り手は「奇跡の肉」と遭遇し、それをピムと名付ける。ピムは語り手によって缶切りや爪を使って背中に文字を刻まれる。この時、身体の表面の特異点が、例えば肛門という形象が最大限に利用される。これは単なる虐待なのだろうか。それとも受肉した他者と同伴することの秘められた条件を明かしてるのだろうか。

これと対照的に『びーん』⁵では、狭い棺桶のような狭い部屋の中に一つの身体が置かれ、部屋も身体も真っ白である。そのため身体の輪郭があいまいである。口や鼻の穴も白く、口や両足は「縫合」(bouche comme cousue)⁶されたようにぴったりとくっついている。つまり身体の多くの特異点が消去されているのである。ただし、目だけがまだ白くないために消去の過去は未完成であり、「青い穴」として特異点を残している。⁷この作品を特徴づけているのは、身体が縫合され、限りなく白い色と同化してゆく喜びである。しかし、青い穴が完全な同化を妨げている。

『たくさん』⁸では、老人と少女が手をつなぎ、放浪するのであるが、老人の腰が極端に曲がっているので、斜面に登る時に口がちょうど斜面の位置に来るため容易に花を食べることができる。老人は身体変工をなし終えた者であり、人間であり草食動物である。このような、動物に向けて脱人間化してゆく生成変化や、例えば石のように生命のない物体に対するヤン・シュヴァンクマイエルの偏愛、青や白という色を伴った小さなイメージに対する志向は、ベケットの作品に特徴的である。これらの特徴は、『断章』⁹において、母親に対する感情的激高と不動の物体や白色を伴ったイメージへの愛情という対立的構図の中で際立っている。

これらはすべて、人間的なるもの、存在と無の対概念、家(母)、その他もろもろの概念として尋常なるものから離脱するために作動しているイメージの群れである。すでに穴や裂開を縫合して回復することは問題にはならない。われわれが別のところで論じたように⁹、ロラン・バルトならば是が非でも確保しなければならないであろう母子の写真は、ベケットにあっては最初に引き裂かれるべき対象なのである。すでに棄損された表面は、さらに引き裂かれるか、特殊なやり方でさらに穴を穿たれることによって、それまでとは違った表層を獲得しなければならない。レヴィナスに従って言うならば、尋常ならざるもの、「存在するのとはちがって、autrement qu'être」に近づかなければならないのである。このような次元は、アルトーがすでに生きた生と共鳴しているように思われる。共鳴すると言うのは、身体の穴に関わる問題にかかわることだからである。例えば、精神分裂病の身体は濾過器のように穴だらけであり、その穴を通してすべてが身体と混交し、意味は崩壊するからである。

したがって、精神分裂病の患者にとっては、意味を取り戻すよりも、つねに裂け目のある表層の下でのこの深層において、語を破壊し、感情を除去し、身体の苦しい受動を、勝利の能動に、服従を命令にかえることの方が重要である。¹¹

アルトーは深層の言語の中で、能動の言語を選択する。身体としては濾過器としての身体と栄光ある身体の対立であり、アルトーは後者を選択するのである。この次元において、アルトーとベケットは近づくとともに、決定的に隔てられているのかもしれない。なぜなら、ベケットの言語は、受動性において積極的な意味を持つように思われるからである。ベケットの作品の中で聞こえてくる声は、「逆方向での自殺」を遂げた子どもの声、生まれなかった者の声のように響くからである。この見方が正しいと仮定した場合、ベケットの作品は生まれなかった者の声を語らせるという意味で、言語は奇妙な積極性と主体性を持つと言えるだろう¹²。

ともかく、ベケットもまた意味を取り戻すのではなく語を破壊する。そして『事の次第』においては文身を施す表皮を発見することになるのである。まず無傷の表面が与えられているのではない。無傷な表面は何ものでもない。常識は表面を先に措定しようとする。先に見たように、表面はすでに穴を穿たれているのであり、この穴の効果で表面が成立するのである。イメージはこの穴の周りや傷の上に形成されるのである。

例えば、ドキュメント映画の『島ノ唄 Thousands of Islands』¹³の一場面において、詩人の吉増剛増は、鑿を用いて銅板の上に自分の詩を刻みつけている。こうして、銅板という皮膚に穿たれたたくさんの細かい穴の集合が、詩の一つ一つの文字を形成してゆくのである。この文身的な詩を、鑿を使って穴として転写している間、詩人はまさに「入れ墨」とつぶやいているのである。入れ墨は、表面を打ち抜き文字を刻みこむことである。そして、このような詩的言語のある層においては、入れ墨や文身を施す行為と、根源的かつ身体的な深層において魂に文字を刻印する行為とは区別されることはなく、ただひとつの詩的所作を形成することが可能なのであろう。このような文字としての詩の身体にまで遡ることもまた至難の業である。その身体が魂を持つ時、新たに与えられる文身の形象自体よりも、魂が文身とすでに結びつけられている関係ははるかに複雑だからである。なぜなら、詩の身体にはすでに幾重にも文身が施されているからである。この場合、声の複数性と唯一性の奇妙な一致が詩の中に浮上する。

例えば『The Other Voice』という詩においては、複数の他なる声が奇跡的にわたしという唯一性を獲得している。従って voice は潜在的に複数であると考えなければならない。

わたしはわたしでわたしをまもる
 あなたはあなたでわたしをまもれ¹⁴

この詩句は、他なる声の複数性と「わたし」の他者性と唯一性をめぐって循環するような一種の踊り場を形成している。「まもる」べきは「わたし」の唯一性なのだが、この唯一性は「あなた」という他者性の中に暴露されており、したがって固有の「わたし」の唯一性ではあり得ない。「わたし」における唯一性は、「わたし」の内部とも外部とも名付けることができない他に向けて穴を開けているわけである。従って、「まもれ」という命令を可能にする審級は、この詩句の内部には見出すことができない。この不可思議な「わたし」と他者性と唯一性の連関は、直ちにベケットの作品の中に反響させることができる種類の連関である。今後しかるべき時に、この反響をもう一度取り上げることにしよう。今は、「無言の口の瞳に倣へ、序」という詩の扉が、すでに重複された「純粋ないかに、le comment pur」であることを指摘しておくだけにしよう。

また、中津川浩章の絵画には無数の切り傷のような線が縦横に刻まれている。こうして用意された空間に、影のような飛行物体や魂の痕跡が形象として配置される。この場合、無地のキャンパスはそのままでは絵画の支持体ではあり得ないため、無数の傷を描き加えることによってはじめて、絵画の支持体がようやく準備されているのである。これらの横断線は空間を傷つけているように見えるが、実は欠損した絵画的空間をその都度開いているのである。かろうじて顕現した現象は、傷の線の次元にもキャンパスの地にも、立体的空間にも、未だ所属していない痕跡である。この絵画的空間はあまりにも直接的であるため、人間の形象を可能にする条件でありつつ、その出現を困難ならしめているまさに原因なのである。こうして、絵画は自らの条件となり、生まれ出る者と生まれ得ない者があげる声なき絶叫と聖なる祈りを同時に鑑賞者に感じさせるのである。しかし、これは表現と表現者におけるアンビバレンツそのものであろう。このようなアンビバレンツは、傷と聖性にかかわるのである。

2. 傷と聖性

『事の次第』の第二部の始まりの部分で、東洋の賢人のイメージが挿入されている事実は注目に値する。なぜなら、一見単なる思いつきのエピソードのように見えながら、中心紋のようにその後のイマージュのあり方を予告しているからである。まずそのイマージュは語る者自身の爪を、穴と賢人と東洋という系列に結びつけている。語り手は、これから詰めの話をしてしようと言って次のように話を繋げている。

わたしの爪さてそこで手の話だけするならば東洋のあの賢人は言わずもがなわたしの手は哀れな状態極東のあの賢人はまだ稚い年ごろからこれも漠たる表現だ死の時刻まで両手の拳をぎゅっと握りづめ何歳からそうしたのかは誰も言ってくれない。¹⁵

この記述の後に語られるのは、賢人の臨終近くになって、爪が手のひらを突き抜けて裏側にまで達する様子である。しかし、爪が肉を貫くのは一回だけでは十分ではない。さらに賢人の夢が語られる。爪がさらに伸びて手の甲を手の平に向けてもう一度貫通する様である。ここにおいて爪とは、ひたすら肉を貫通するものである。この夢は賢人の死によって阻まれる。一方、語り手は、自分の爪がピムの尻に深い溝を刻むことを望むが、まだ想像されるだけである。

(中略) わたしは見ていた賢人が夢見る姿泥は開き明かりがついた彼は夢見る友人の助けをかりてあるいはまたそんな幸運には恵まれず一人きりで夢見ていたもう一度手の甲の方に向けかえ手のひらを逆方向にもう一度貫き通すようにするそれを夢みた死が先回りしてその夢を妨げた

さてピムの右の臀に最初の接触彼は聞いたに違いないわたしの爪の軋む音これぞ美しき過去その気になればわたしは臀に爪を立てることもできたのだがしなかったほんとうはしたかったのだわたしは爪でひっかき深い溝を何本も掘りびっくり仰天したピムの恐怖の叫びを呑みたかった¹⁶

上の引用で分かるように、東洋の賢者、爪、肉を貫くこと、他者の恐怖に接し、他者の叫びを聞くことの喜び（飲みたかった）とその欲望、これらの要素が連関している。これらのイメージはピムとの同伴生活に関していかなる関係があるのだろうか。このイメージが挿入されたのはピムとの精神的・肉体的な意味での同伴関係のありようを準備しているのではないだろうか。少なくとも明らかなのは、ピムに爪で触れることと聖人のいまわの際がイメージとして接合されていることである。引用した部分は、聖人が友人に見取られる場面が続くからである。そして語る者は、東洋の賢人のように欲望を持たない、と言う。しかしこれは、手のひらを貫通する爪を欲望することを意味する。

わたしの夢ある東洋の賢人は諦念の境地に到達したわたしもまた諦めるとしようわたしは今後は欲望をいっさい捨てることにする。¹⁷

もちろん、語り手は欲望を捨てたりはしない。東洋の賢人は、一生かけて一つの穴を自分の手のひらに穿ったのだが、語り手は爪を使って、「外国人」たるピムの皮膚に文字を刻み込もうとするのである。しかし、なぜ外国人の身体に穴が穿たれたり、外国人の皮膚に文字が溝として刻まれることが夢みられるのだろうか。外国人とは他者であり、われわれの言語を理解しない者のことである。彼がどのような流儀でわれわれを理解するかどうかよりも、彼の言語を禁止してわれわれの言語を教え込み、理解させるよう努力することの方がわれわれにとって安全である。もちろん、われわれといえ、他者といえ、言語といえ、何一つ現実において自明な項目ではない。しかし、他者の言語をわれわれの言語で置き換えるという暴力は現実に属する歴史である。しかし、このような単純な説明では、何一つ明らかにならない。

手に穴を穿つことは、東洋の賢人が一生をかけて行った目的であり意味でなければならぬからである。従って、身体に穴を穿つ夢は、ある民族による言語の抑圧のような我有化とは全く異なった、内在的な価値があるはずである。その価値や意味を解明するには、いくばくかの回り道を強いられることになるだろう。ここでは、次のようなイマージュの二重性に注目しておこう。

賢者のイメージとともに、指先と爪は次のような二重のイメージとともに与えられるのである。

1. 爪は肉体を貫通する凶器であるという意味で、暴力的である。
2. それは暴力的な目的以外に実用にかかわる目的を持たないため、聖性を帯びている。賢さ、聖性にかかわるイメージのこのような二律背反の重要性は、『事の次第』第一部、あるいは『イマージュ』において、イマージュの内的緊張としてわれわれが考察した通りである。例えば、語る者のイマージュの視界から人間が立ち去った後、そこには野原で頸を垂れて草を食む馬が残される。その馬を幻視しながら口に出される言葉は、「動物は心得たもの」*Les bêtes savent*であった。イマージュそのものであるこの自壊するイマージュの内部では、直立する人間達の抑圧的なイマージュの操り人形的機械性と、うなだれる動物と野原の非人間的な聖性のイマージュとの内的な緊張と対立が維持され、それがついにプラトー状態まで導かれ、終わりが訪れたのであった。

以上のような内的緊張は、『事の次第』の第二部になると、幻視される人間の身体の皮膚の上に移動し、そこでイマージュは最大の振幅を見せることになるのである。この振幅は、第二部始めに与えられたイマージュの両極の振幅が発展したものであり、別の種類の振幅と共振して大きくなるのである。なぜなら、爪にまつわる暴力と聖性の振幅は、生と死、無差異の空間における特異点、痛点としての自己の受動性、等の極端な要素によって構成される身体の上で展開されるからである。

ピムはまず海の泥に浮いた×形として現れる。泥はすべてを吸収する無差異の海であるが、一方では登場人物の生命を維持し、泥の中に沈まないようにその身体を支え

ている贈与と享受の海である。この海の無差異性の中で現れる特異点として、ピムは×の形で手足を伸ばした状態で横たわっている。これから始まる長い調教の素材となるピムの身体は、聖アンドレが殉教した時にかけられた十字架と同じく、×の形である肉として与えられる。これがピムの始まりである。そして調教の終わりには、ピムの背中にもう一度聖アンドレの十字架が刻み込まれる。調教の終わりを示す大文字のFをピムの背中に刻み込む時も聖アンドレの十字架が現れてくるのだ。最初と最後に現れる×によって、調教をとおしてピムの身体に殉教の証しのように刻印が捺されることとなる。調教の最初と最後に現れる聖アンドレの十字架は、彼が処刑され、殉教者となった十字架の形であるのだから。ただし、×印は決定的な終わりを否定するために刻まれる。

さて彼の両腕は聖アンドレの十字架の上の部分のV型の角度をもう少し狭めた形¹⁸

そこでFの文字を深く刻みはやく終わり（fin）を娑婆光平手打ちそしてローマ字のIの上をとめる横線ひくために皮膚に爪を立てるそのとき突然待て早すぎる小さな場面がまたいくつか突然わたしはその上に黒海の聖アンドレのX型の十字架を深く描くそして缶切りを深く描くそして缶切りつまりもう一度やれの合図をするわたしはこんな気まぐれなこともする。¹⁹

このようにして「終わり」は簡単に撤回され、再び聖アンドレの十字架が現れる場面に接続される。その場面では、×形としての十字架はピムの姿勢ではなく、ピムの身体の一部に取り込まれた刻印と化している。あるいは、殉教の十字架がピムの身体に読み込まれると言うべきか。次の引用がその例である。

彼の右腕鎖骨軸のまたはヴォルガの聖アンドレ十字架のずっと右わたしの腕は彼の肩を抱き²⁰

ここで、これまでわれわれが述べてきたことを整理しておこう。自分の手のひらに爪を貫通させる東洋の賢人のイメージは、語り手の爪の欲望に連結される。聖アンドレの×形は、ピムの身体の一部であり、後にピムの身体の一部として見出される。

部分としてのイメージの二つの方向性について、われわれはすでに考察を加えたことがある。一つにはレヴィナスが批判的に論じるように、象徴やアイコンのようにイメージは全体化する運動を前提にしてとらえることができる。またもう一つは、ドゥルーズがベケットの作品について論じたように、部分が部分として全体から独立して

消滅してゆく時に未知の力を放射するようなちっぽけなイメージである。これらのイメージの運動の方向に対して、次のようなもう一つの方向を付け加えなければならないのかもしれない。

第一に、それ自身が幻想的かつ全体を形成しないかわりに、部分的なイメージの中に何重にも書き込まれる。第二に書き込まれたイメージがキャンパスの役割をしているイメージもろとも消滅するという過程である。この過程は、入れ子状になっているために分析するには極度に複雑である。

しかし、二人の聖人と穴を穿つというイメージの連携が、ピムという泥のキャンパスに浮上した×形を生み出し、ピムというイメージの消滅とともにすべてが消滅するということがすでに予感されている。つまり、イメージは常に存在と無縁なものかもの代わりに生きられ、消滅するということである。

この過程をさらに明確にするために、次の章で文身をキータームとして論考することにしよう。

3. 恩寵の不均衡と美

文身にかかわる問題に取り掛かるための準備として、『事の次第』の激しさと抽象性について確認をしておきたい。なぜなら、この二つの特徴は文身の特徴でもあるからである。

『事の次第』における激しさとは、存在するものを我有化しようとするどう猛さであり、抽象性とは血みどろの場面における非現実感である。『事の次第』第二部において、語り手は缶詰めが入った袋を所有していたのだが、奇跡の肉としてのピムに出会った時点で袋を失ってしまっている。ピムはまだ裂けていない麻袋を左手に所有しており、中にはまだ缶詰めや缶切りが入っている。まずはこの袋をピムから奪うか共有しなければならない。なぜなら、袋はたんなる食料貯蔵庫ではないからである。

違うんだいいですかこの袋いつも言うようにこの袋は私たちにとっては食料庫以上枕以上たよりになる友達抱きしめるもの以上接吻でおおう表皮以上に大事なものまったく特別のものなのだもうそれはどんなふうにも利用はできぬただそれはしがみつくだけ袋のためにこれだけのことは言っておかねばならなかった²¹

この引用の「～以上」の部分で、「であると同時に」と読み替えると、袋がもつ最低限の属性が明らかになる。実際には、袋はこれらの属性を超えた重要性があることになるが、最低限の属性は少なくともピムの語り手にとっての属性である。語り手はピムが手放さない袋にしがみつくと同時に、ピムに覆いかぶさりようにしがみつくと

である。袋を掴むピムの左手の指の間に語り手の指が滑り込む。このようにピムは暴力的に捕獲されるのであるが、二人の身体の関係は捕獲するものとされる者の関係をを超えて、手や足に毛にいたるまで合体化することになる。

頭と頭当然わたしの右肩は彼の左肩の上に乗るわたしはどこでも上になるしかし頭の並び方はどんなふうにも二頭立て荷馬車につけられた二頭の老いさらばえた驚馬のようにいや違うわたしの頭わたしの顔を泥のなかにつけ彼の頭右頬下に彼の口はわたしの耳に二人の毛と毛はまじり合わたしたち二人を引き離すそのためには一刀両断でなければだめといった印象さて以上が体と腕と毛と頭²²

この二人の合体関係の中心には袋が存在している。語り手は袋を欲望してそれを我有化しようとするが、それは所有者であるピムを通してである。ピムを通して、ピムと合体することでその欲望を遂げているわけである。なぜなら、単に袋を我有化するためだったら、暴力的に奪えばよいからだ。実際、語り手はピムから袋を奪うために骨にまで爪を突き立て、ピムに長い間血を流させ叫びを上げさせているが、ピムは手放そうとしない。その結果、語り手は自分の手を袋の中に入れることで満足するのである。

語り手はすでに袋を失い、ピムは所有している。この不均衡は単なる所有非所有の不均衡に過ぎないが、もっと重大なのは、命を維持する根源的な贈与の空間、原初的母性の空間の中にもかかわらず、その恩寵には不均衡が存在するらしいのである。語り手が驚くのは、単にピムが袋を所有しているからではなく、その袋が語り手のものよりも上等な麻でできているからだった。「恩寵の問題」という不平等が理解できないものとして繰り返されている²³。類似した問題はすでに『ゴドーを待ちながら』でも扱われていることから分かるように、ベケットの作品の中のオブセッションの一つである。また、このような全能の神の恩寵に対する反動なのか、語る者は作者として自分が作った被造物をすべて「埋葬する」(enterre toute la créature jusqu'au dernier con)²⁴ 喜びを想起するのである。このように自己のふるまいを神の暴力と比肩しようとする点も、またベケットの作品の中で特徴的な点である。

ピムは単に袋を所有しているものではなく、より多くの恩寵に恵まれた者でもある。従って、ピムと袋への欲望は、恩寵への欲望とそれ自体が価値である袋への欲望の二つが平行関係にあるのである。この欲望の平行関係において次の文は理解されなければならぬだろう。次はピムと出会ったばかりのころ、やがてピムが歌い始める頃の文である。

抱きあわんばかりにこれは誇張だいつものように彼はわたしに肘鉄砲を食らわす

ことはできはしないちょうどわたしの袋のようにわたしがまだそれを持っていた
そのころのわたしの袋のように天佑神助この肉を決してわたしは手放さぬ堅忍不
抜とよんでもよい²⁵

以上のような恩寵にかかわる欲望がピムとの関係に抽象性を与えているのかもしれない。ピムがどれほど血みどろになろうとも、それは決して即物的な描写か実体性の生々しさと結びつかないのである。まるで、聖者の殉教の絵画が描かれる時に必ず美学的な配慮が介入するように、ピムを捕獲拘束する語り手の動作には、一種の美が与えられているのである。

そこで曲がるわたしの腕右腕そうだそのほうがよい右腕が曲がるすなわち上膊骨ともう一つの骨とがつくる角それが極度の鈍角から極度の鋭角になるということ解剖学と幾何学だそしてわたしの右の手は彼の唇を探し回るこの美しい動作 (ce joli mouvement) をばもっと近くからはっきりとせめて最後の部分だけでもじっくり観察して見よう²⁶

この幾何学的な美学の抽象性に注目しておこう。もちろんこの美はピムではなく語り手の動作の美である。ピムは聖アンドレの十字架であり、恩寵を多く受ける者であり、語り手の犠牲者である。従って、殉教者のように責めさいなまされるピムにだけ美が与えられると考えたくなるが、それは不都合である。なぜなら、殉教的なものないしは受苦において美が見出されるとしたなら、受苦の受け方自体が美でなければならない。脅迫や迫害の美は、迫害者にも負っているものであるから、語り手の動作が美しくなければならないのである。迫害者の動作に美が認められなければ、どのような宗教聖画であっても美しくあれなければならないはずである。以上の次第は、例えばカラバッチョの「聖マタイの殉教」における刺客とマタイの構図を見れば、説明を要しないだろう。

かくして、語り手の爪や缶切りで切り裂かれた血みどろのピムの背中は抽象的である。この抽象性と、語り手の動作の美は、マルセル・デュシャンが、チェスのコマの動きに認めた特殊な美²⁷を連想させる。

4. 皮膚に刻まれる声

ピムとは「奇跡の肉」として語り手にとってかけがえのない者である。しかしながら、「奇跡の肉」は外国語で歌を歌う「外国人」であり、「生ける屍」でもあるがゆえに絶対的な他者として立ち現れることになる。言い換えれば、以上のようなピムの属性は、いわゆるコミュニケーションの必要性を語り手にとって意味しているのと同様

に、逆にコミュニケーションの不可能性をも意味している。従って語り手にとっては教育であるはずの「調教」の必要性が生じるわけであり、それはピムにとってはいわれのない受苦を意味する。このようなピムの受苦が、殉教にまつわる聖性を帯びていることをわれわれは確認したばかりである。

先ず必要な手筈は、「奇跡の肉」ないしは「生ける屍」にピムという名前を与えることである。そのことによって、はじめてピムは人間化され伴侶となる事ができるだろう。しかし、名付けることが暴力であることが判明する。だからこそ、それを語り手は調教と呼んでいる。語り手は声を持っていないので、名付ける行為は音声以外の伝達手段によるしかない。「奇跡の肉」が伴侶となるためには、自身がピムという名であることを受け入れなければならない。そのために残されているのは、「奇跡の肉」に直接的に名前を刻むことによって記名を成就させるという手段である。

記名それからピムの声それが消滅するときまでそれで第二部は終了残るは第三部
終局だけ

さて爪を用い右手の人さし指の爪を用いわたしは文字を刻みつけるもし爪が折れたり落ちたりしたときはそれがふたたび生えるまで他の爪で間に合わせピムの背中最初は無傷の背中に左から右へそして上から下へわれらの文明に従ってわたしは刻むローマ文字わたしのローマ文字で²⁸

この引用文だけを見ると、記名のしかたが暴力的になされるのは、単に語り手と「奇跡の肉」との偶有的かつ特殊な関係のためであるように思われる。つまり、正常な日常においては避けて通ることができる偶発事なのだと考えることが可能であるように思われる。しかし結論を急いで言えば、いったん言語と文明を持った主体からは忘れ去られてしまうような原初の記名の行為、つまり文身と言い換えられるような行為が行われているのではないだろうか。文身とは身体に刻み込まれる×印のことであり、身体の刻印を通して魂に刻印を施し、そのことによって身体を人間化し、あるいは聖別化することである。もう少し後に、われわれは文身という光明のもとで『事の次第』を吟味するつもりであるが、その前に次のことを確認しておこう。そもそも、言語と文明を持っているということは、すでに根源的な暴力を行使されているということである。

この暴力は、レヴィナスが是が非でも排除しようとした暴力である。言語はすでに暴力であり、概念の光のもとにすべてを照らし出すか影をつくる。すべては現象の意味として捉えられるとともに、存在論の暴力から逃れることはできない。このような言語の運用のされ方においては、言語それ自身である実詞化の作用や「語られたこと」

の範疇から何もかも逃れることはできない。レヴィナスにおいて、言語が可能となる前言語的領野は「語ること」と定義される。「語ること」は、言語の異常な運用仕方、言語の乱用 (abus) によってはじめて言語が漏らす可能性のある根源的次元における良き暴力である。図式的に言えば、実詞にかかわる言語や問いが正常な言語としてあり、それに対抗する言語は、より副詞的である。一方ベケットは、『名付けえぬもの』において、言語が発する根源的な問いである「だれ」や「なに」の極限にまで言語を導いている。つまり、言語が実詞化の作用をするための条件を消尽することによって、実詞化不可能な領域に極限まで接近したわけである。このような言語の極限が、レヴィナスにおける言語の乱用と共鳴するのは言うまでもない。

『事の次第』に視点を戻そう。ピムの無傷の背中に爪でローマ字が刻み込まれる。ピム自身がすでに、無差異の海に浮かぶ差異としての×形であり、一つの痛点として立ち現れようとしている。この痛点は言葉にかかわる痛点でもある。

ピムは、最初に触れられた時に絶叫したが、次によく分からない言語で歌を歌い、尻を缶切りで刺されると言葉を話すようになる。このように、調教によってピムは次第に人間化してくるのだが、この過程には痛みと言葉の強い結びつきがある。次の引用文はピムの臀に缶切りを刺すことが話せという命令であることが理解される場面である。

たしかに馬鹿じゃない頭の回転がおそいだけやがてその日がやってくるわたしたちはその日にたどり着く尻を刺され今は臀じゅう傷だらけ叫びの代わりに短いささやきが聞こえてくるとどうやった成功だ²⁹

語り手自身は声を失っているので、話す動作の痕跡であるように時々あごが少し動くだけで、この動きは波となって泥の海に飲み込まれる。この声のない世界に、言葉を発音する事ができるピムが到来したというわけである。尻への一撃の後にピムが発音する言葉の具体例を上げれば、「おいきみぼくはあのぼくはべつにおいきみぼくはあのぼくはべつに」³⁰という人称と呼びかけに切り詰められた言葉であることが分かる。つい先ほどまで痛みと恐怖によって絞り出されていた叫びに最も近いところに位置する呼びかけとしてのプリミティブな言葉であると言えるだろう。

ピムは、彼にとって他者である語り手によって身体を拘束され、傷みを与えられるが、この調教と呼ばれるプロセスは、ピムに叫び、歌、声と言葉の結びつきを誘発し、そして文字との関係が顕在化するのである。こうして先に見た例のように、文字がピムの皮膚の上に直接書き込まれる。それらは文字であると同時に文明が転記されているのである。声を持たない他者によって、声とともに文字が与えられるのである。このような身体への棄損は、単なるサディズムではありえない。身体の棄損が、他者へ

のレスペクトを意味するような、原初的な他者との関係を示唆しているのである。

このような論点を明らかにするために、『事の次第』における文身的な層をさらに発掘してみよう。

5. 『事の次第』における他者と文身

『事の次第』という作品は、ベケットの他の作品と同様に自分に属していない他なる声を伝聞するという形式をとっている。したがって、われわれが今まで「語り手」として呼んできた主体は、より正確に言えば伝聞する者である。この伝聞する者自身は固有の声を持たないが、ピムの背中に文字を書き込み物語らせる作者のような主体でもある。ピムに書き込まれる文字は、単なるローマ字ではなく象形文字的な性格を持っている。これは次のような例を見れば明らかだろう。先の引用と重複するがニヶ所引用する。

ボム (BOM) という字を手の爪でお尻の皮膚に刻みつける端から端まで横文字で母音はちょうど尻の穴わたしの人生のある場面で彼はわたしが一生を送ったことにするだろうその人生のある場面でわたしは言うだろうボム一族を旦那はボム一族をご存知ない旦那ボム家の誰かの上に糞を垂れてもよいけれど旦那その男をボム家の者を辱めることは出来ませんぜ旦那ボム一族を旦那³¹

さて右手の人さし指の爪を用いととても大きな文字で二行たっぷり文は短く文字は大きく自分の言いたいそのことが字を書くほんの少し前に分かればそれで十分なのだ彼も大きな装飾文字背中で感じ取れるはず蛇がうねうね小悪魔達がちょこちょこありがたや文は簡単明瞭だおまえピムしばらく間を置きおまえピムこれを背中の溝に書くちょっとした問題彼は理解できたか誰が分かるう³²

ピムの肛門の穴は母音の O と見なされている。このような身体の形象と文字の形象の同一視は、ローマ字がたんなる表音記号ではなく、形象としての価値を持ったものとして扱われているということの意味している。また、ピムの背中に刻みこまれる文字は、一種の運動性とリズムの価値を担っているのが理解される。「おまえピム」(TOI PIM) という文は、装飾文字 (grande lettre ornée) によって書かれており、その装飾性は蛇や小悪魔から連想される触覚性や運動のリズム性によって強調されている。このように感覚に訴えかけるこれらの文字は、伝達する機能よりも、どのように感得されるかということに価値が与えられていることを示唆しているのである。したがって文字は身体をキャンバスとして書き込まれるのであり、皮膚で感じ取られるべ

き形象であり、皮膚に穴が開けられる感覚と区別することは出来ない。したがって『事の次第』の声と文字の構造が、何重にも折り畳まれたものであることが分かる。『事の次第』として読者が読んでいるページは、伝聞する者に聞こえてきた声が反復されたという間接性を持っているだけでなく、少なくとも第二部においては、読者が読んでいる文章が、伝聞者がピムに書きこんだ文字の集合体である可能性が生じるのである。読者は、ピムの背中の文字を読んでいるのだろうか。このようにすべてが関連し、すべてが切迫している。

切れ目なしに段落もなくコンマもなく一息ついて考える時間は一秒たりともなく切れ目なしに一気呵成人さし指の爪で書く爪が落ちるその時までそして疲れた背中にはあちらこちらに血がにじみそろそろ終わりに近づいてきた昨日もそうだった途方もなく長い時間の昔にも

だが急げ初期の英雄時代の単調な例のなかから一つの例をそれからピムに話させる言葉が消えてなくなるまでそれで第二部は終了だ後に残るのは第三部終局だけ³³

ピムに書き込まれる切れ目もコンマもない文章や、一息入れえる暇もないような切迫感は、『事の次第』の文体そのものである。そして言葉はピムに話をさせるために教え込まれている。全てが代理であるかのように事は進んでゆく。ピムが語る時、それは声を持たないわたしの代わりであり、私の代わりに人生を生きたことになる。ピムが見る時、それは私の代わりであり、わたしがピムの考えを想像する時、それはわたしがピムのかわりに思考を想像していることになるが、これらの根源である声の所在も明らかではない。

生者のなかから帰ってきた親愛なるピム彼は誰か他の人からもらったのだあの生活一長一短の犬の生活わたしはそれを他の誰かに与えることになると声が最初は四方八方からべちゃくちゃ今は心のなかに聞こえる声がそう言った(中略)上での生活は代々永久の一つだけ³⁴

このような代理の生を与えられる発端になっているのが、ピムへの文字の書き込みなのである。したがって、文字は象形的、感覺的価値を持つだけでなくピムに生を与えることでもある。

ピムの身体は聖アンドレの十字架の×形であり、ピムの鎖骨の×形も聖アンドレの十字架と呼ばれる。この身体としての×形、身体の形象の一部としての×形、皮膚に

刻まれる文字、生を与える文字、さらに東洋の賢人が自分の指で空けた手のひらの穴が聖なる証であるように、ピムの肛門に周りに刻み込まれる文字。これらは身体の花文字、すなわち「文」であり文身である。

白川静によれば、文身は人の形を表した文字であり、屍体聖化の方法である。文という字は漢字文化の秘められた原理とも言うべき文字であるが、われわれは漢字文化をベケットの作品に適応させようという無謀を試みているのではない。ローマ字や漢字の違いを超えて、われわれは、ベケットの作品の中に書字の原初的な働きを文とともに発見しているのである。

甲骨文字や金文の研究から文という文字の全形は、「文身を胸に加えた人の正面の形」³⁵であると白川静は主張している。また、父を文考、母を文母、と言うように、文は「聖なる死者を呼ぶ語」であった。そして文身を意味する文は、聖なる死者の屍体に加えられる身体装飾である。文身は目的によって様々な方法があり、入れ墨はその中の一つである。屍体の聖化には一時的に朱で文様を描き加える絵身という方法がとられた。殷墟には朱の文様が残っていることがあり、花土と呼ばれている。文身は心臓を意味する心がしるされていた。文身として×形が使われる場合もある。この文身をあらわした字が凶である。悪霊として祟りをなす屍体に施された文身であるらしい。このように、屍体に文身を施すことによって、死者を聖化したり復活を封じ込められたりしたのである。したがって、屍体は文身によって聖凶の両極に振り分けられていた訳である。また文身は通過儀礼として境界をしるす文様である。また、文は聖化の儀礼を意味し、文彩の美をも意味していた。そして文は人間の内なる徳性と結びつくことになる。これが文化となるのである。

中国における文の観念は、聖化の方法としての文身という原初の意味から発展して、ついに存在の自己表現という理念にまで達し、しかもその理念追求の方法において儒家的なもの道家的なものと、その立場が二元的に対立しながら、文の歴史を形成した。³⁶

このように、文身は文化の出自であり入れ墨のような非文化的習俗と区別されない源泉を出発点としている。同じように、ピムに与えられる暴力は、文字の暴力であり、肉体に文化を与えるのである。先に引用した『事の次第』の一部をあらためてもう一度読んでみよう。「ピムの背中最初は無傷の背中に左から右へそして上から下へわれらの文明に従ってわたしは刻むローマ文字わたしのローマ文字で」という部分が、端的に暴力と文字と文化のプリミティブな次元を示していると言えるのではないだろうか。

以上で、ピムへの文字の書き込み行為は、入れ墨のような文身の血肉に関わるの肉体的所作と、文化的抽象性とが不分明な一つの暴力行為として行使されていることが、

より明らかになっただろう。このことをふまえて、次に痛点としての自己を論じることができよう。

注

- ¹ Cf. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Le tout et les parties*, in *L'Anti-Œdipe*, Paris, Les Édition de Minuit, 1972.
「だから、ブルーストはこういつていたのだ。全体は生み出される。全体そのものは、諸部分の傍らにひとつの部分のように生み出される。(中略)『失われた時を求めて』の鉄道の旅においては、決して全体が見渡せるわけでもなく、眺める見地に統一があるわけでもない。むしろ、そうした全体や統一があるとすれば、それはただ横断線の中にあるだけである。横断線とは、「途切れたり対立したりしている種々の断片 [列車のあちこちの窓から眺めた景色] を近づけて結びつけたり、あるいは移しかえて一緒にするために」、旅行者が夢中になって、窓から窓へと次々と連絡をつけている線のことである。」
ジル・ドゥルーズ、フェリックス・ガタリ著、市倉広祐訳、『アンチオ・イディプス』、1986, p.59より。
- ² Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Les Édition de Minuit, 1969
- ³ CF. 白川静著、『文化と民俗』、白川静著作集7、平凡社、2000
本論における文身に関する記述は、この書物の教えるところに全面的に従っている。
- ⁴ Samuel Beckett, *Comment c'est*, Les éditions de Minuit, 1961
サミュエル・ベケット著、片山昇訳、『事の次第』、白水社、1972
本論での引用は、翻訳を参照しているが、論点に則して改訳している部分があるため、引用ページはフランス語原典のページのみを記すことにする。以下は、*Comment c'est* と表記。
- ⁵ Samuel Beckett, *Bing*, in *Têtes-mortes*, Les Édition de Minuit, 1967
- ⁶ *Ibid.*, p.62.
- ⁷ *Ibid.*, p.63.
《Seuls les yeux seuls inachevés donnés bleus trous》
- ⁸ Samuel Beckett, *Assez*, in *Têtes-mortes*, Les Édition de Minuit, 1967
- ⁹ 吉野修『Pour Le dire, *Comment c'est/Le comment pur* —イマージュと「語ること」の次元へ—』、論叢現代文化・公共政策、2006.
- ¹⁰ Samuel Beckett, *d'un ouvrage abandonnée*, in *Têtes-mortes*, Les Édition de Minuit, 1967
- ¹¹ Gilles Deleuze, *Logique de sens*, Edition de Minuit, 1989, p.108.
ジル・ドゥルーズ著、岡田弘/宇波彰訳『意味の論理学』、法政大出版局、p.114
- ¹² 『意味の論理学』、p.120.
「アントナン・アルトーは、身体を受動と能動という、深層の二つの言語と一致する、極度に激しい二者択一のなかにへ、子どもを追いやる。そのひとつは、子供が生まれないということである。つまり、その上で両親が姦淫する場所であり、やがて自分の脊柱になる箱から出て行かないこと（逆方向での自殺）である。他のひとつは、子どもが両親も器官もなく、流体的で、輝かしく、燃え上がる身体になることである（アルトーが、これから生まれる自分の《娘たち》と呼んでいるような身体）。」
- ¹³ 監督: 伊藤憲、撮影: 夏海光造、出演: 吉増剛造、島尾ミホ、里英吉、松田栄喜、2004年制作

- ¹⁴ 吉増剛造著、『The Other Voice』、詩集「The Other Voice」収録、思潮社、2002、p.45.
- ¹⁵ *Comment c'est*, p.82.
- ¹⁶ Ibid., p.83.
《boire les hurlements》
- ¹⁷ Ibid., p.87.
- ¹⁸ Ibid., p.90.
- ¹⁹ Ibid., p.138.
- ²⁰ Ibid., p.141.
- ²¹ Ibid., p.103.
- ²² Ibid., p.141.
- ²³ Ibid., p.96.
《des sacs qui se vide et crèvent d'autres non est-ce possible une hisitoire de grâce jusque dans ce cul-de-basse-fosse (下線：論者) pourquoi nous vouloir tous égaux les uns qui disparaissent les autres jamais》
下線の部分で分かるように、『事の次第』の空間は地下牢であると同時に、尻と密接に関わっている。恩寵の不均衡は尻の形象が開く空間の中で確認されるのである。
- ²⁴ Ibid., p.96.
《tout ce que j'entends en laisser davantage tout laisser ne plus rien entendre rester là dans mes bras avec mon sac l'ancien moi on parle de moi l'ancien sans fin qui enterre toute la créature jusqu'au dernier con ce serait de bons moments là dans le noir la boue rien entendre rein dire rien pouvoir rien》
この文では、《on parle de moi l'ancien》という部分が蝶番のようになって、袋の所有者と袋自体の過去の状態が交互に入れ替わるのではないだろうか。
- ²⁵ Ibid., p.86.
- ²⁶ Ibid., p.87.
- ²⁷ マルセル・デュシャン、ピエール・カバンス、岩佐鉄男、小林康夫訳、『デュシャンは語る』、ちくま学芸文庫、1999、p.24。
「確かにチェスのゲームには、とくに運動の領域できわめて美しいものが存在します。しかし視覚的な領域には、運動の、あるいは身振りの想像力なのです。それは完全に頭の中でのことです。」
- ²⁸ *Comment c'est*, p.109.
- ²⁹ Ibid., p.107.
- ³⁰ Ibid., p.107.
《il articule hé vous moi quoi je ne hé vous moi quoi je ne》
- ³¹ Ibid., p.94.
- ³² Ibid., p.111.
- ³³ Ibid., p.111.
- ³⁴ Ibid., p.114.
- ³⁵ 『文化と民俗』、p.12.
- ³⁶ Ibid., p.31.