

言葉と絵画：ドリュ・ラ・ロシェル『わらの犬』を読む

松尾, 剛
立命館大学法学部 : 教授

<https://doi.org/10.15017/7402172>

出版情報 : Stella. 44, pp.237-254, 2025-12-18. Société de Langue et Littérature Françaises de l' Université du Kyushu

バージョン :

権利関係 :



言葉と絵画

——ドリュ・ラ・ロシュル『わらの犬』を読む——

松 尾 剛

占領下のパリで、1943年の春から夏にかけて執筆された『わらの犬』は、ドリュの生前に刊行されたものとしては最後の小説となった¹⁾。だが1944年7月31日刷了の奥付を持つ初版は、書店に並ぶことはなかった。パリ解放とそれに続く混乱に鑑みたガリマールの判断により販売が見送られたのである。そのため一般読者が作品の内容を知るには1964年を待たねばならなかった。

さて、20年の時を経てようやく読書界に姿を現した『わらの犬』であるが、評判は芳しくなかった。44年版を読みえた者からはすでに「未刊の駄作」と酷評されていたが²⁾、64年版を手にした者もこの評を是とせざるを得なかった。それどころか「吐き気のするような、下手くそなテーマ小説」とまでこき下ろされたのである³⁾。じっさいドリュ研究者の間でも、同作の評価はおしなべて低い。賞賛するにしても「戦時のドキュメントとしては〔…〕じつに興味深い」⁴⁾、「素晴らしいさと不器用さ、鈍重と見事な瞬間が混じり合うテキスト」⁵⁾、「素晴らしいがほとんど読まれていない小説」⁶⁾、「締まりがなくぼろ布のようでさえある作品（とはいえ、やっつけ仕事で魅惑する点でドリュは抜きん出ている）」⁷⁾と、いずれも歯切れが悪い。

それでも『わらの犬』が、それなりの野心作であったことは認めねばなるまい。19世紀のポリヴィアを舞台とした前作『馬上の男』(1943)が、そのエキゾチシズムゆえに、どこか牧歌的であったのに対し、『わらの犬』は同時代のフランスを舞台としたアクチュアリティ溢れる犯罪小説である。沼地に秘匿された武器弾薬をめぐるレジスタンスと対独協力者の争い、それに巻き込まれる闇市の用心棒など、私小説的な作家ドリュにしては珍しく凝った舞台設定で、全き虚構世界を構築しようとする意気込みは疑えない。その意気や良し。だが小説としての出来具合はといえば、世評高い『馬上の男』に見劣りするのはもちろん、未完のままに残された『ローマ風幕間劇』(1963)にも遠く及ばない。

しかしながら、このことから『わらの犬』を論じるに値しない作品と結論づけるのは性急にすぎるだろう。なるほど同作が完成度の低い小説であることは認めよう。じっさい、あまりにも図式的な登場人物や、唐突にすぎる幕切れ等、作品としての未熟さは覆うべくもない。しかし芸術的配慮の欠如ゆえに、かえって『わらの犬』には作家固有のテーマが生々しく表出されていることもまた事実である。それゆえ最晩年のドリュを考察するうえで、同書はきわめて有用なテキストとなっている⁸⁾。

じっさい『わらの犬』は多面的な小説である。時事論や政局論が開陳されるかと思えば、供犠や裏切りの哲学が語られ、あるいはイエスとユダをめぐる聖書解釈が披瀝されるといった案配で、ドリュ回顧展さながらだ。よって多様な角度からの読解が可能であり、筆者自身も本作を反ユダヤ主義の観点から分析したことがある⁹⁾。しかし今回、我々は『わらの犬』における表象の問題に着目する。なるほど、この暗黒小説と芸術的・哲学的テーマとの結びつきは、一種奇異の感を与えるかもしれない。しかし同作の主人公は言語と絵画の表象能力をめぐる様々な考察を巡らすのである。しかも我々の考えでは、表象をめぐる主人公の思考は、物語の根幹に深く関わっている。そこで本稿では『わらの犬』に現れる言語および絵画をめぐる言説を分析することで、ドリュ晩年の思想の一端を明らかにしたい。

記号としての事物

先述のように、失敗した問題小説とまで形容される『わらの犬』は、ほとんど読者を得ぬまま今日に至っている。なるほど1998年にはイマジネール叢書に加えられ、2023年のブーカン版作品集に収録されはしたものの、それでもやはり内容が人口に膾炙しているとは言いがたい。そこで行論を容易にするためにも、まずは梗概を纏めておこう――。

舞台は1942年のフランス。「内戦が本当に始まる前」[741]、「まだ非業の死も10を数える程度であった」[845]頃、闇市を支配するシュジーニ一家に属するコンスタン・トゥリュベールは、ノルマンディーの別宅に住み込むよう命じられる。英仏海峡沿いの沼沢地に建つ一軒家には、じつは大量の武器弾薬が保管されていたのだ。これを我が物にせんと様々な人間がコンスタンに接近する。共産主義を奉ずる自動車整備工ガブリエル・サリス、近くの工場を経営するドゴー

ル主義者フィリップ・プレオー、ドイツ軍の勝利に賭ける対独協力者バルディ医師。さらには士官養成学校を運営する 25 歳のジャック・コルモン。この青年にコンスタンは心引かれる。この若人だけが祖国フランスのために戦っていると思われたのだ。しかしナショナリズムなど時代錯誤の不可能事としか思えないコンスタンは、せめてイスカリオテのユダよろしくコルモンを裏切ることで、彼をキリストとして死なしめようと決意する。そこで雇い主シュジーニとともにコルモンを捕縛、もろともに手榴弾で爆死しようとしたところ、イギリス機の空爆で登場人物全員が殺されて、物語は唐突に幕切れを迎える。

梗概を一読したかぎりでは、この作品のどこに表象の問題が現れるのか判然としない。だがテキストを仔細に読めば、コンスタンの目に映じるすべての事物は、なんらかのメッセージを帯びた記号であることが理解されよう。たとえば以下は物語冒頭付近、コンスタンが浜辺で読書に耽る場面である――

彼〔コンスタン〕はある一文を読んでいた。塩をかぶって乾燥した一群の草が織りなす無限の記号を、砂のなかに見ていた。心のなかで文章と草叢が結ばれていた。彼がその結節点であり、世界がこの結節点であった。[749]

文中の「無限の記号 (le signe infini)」は無意味な文彩ではない。画家リアソフのアトリエでも、コンスタンは記号と化した植物に出会うのである――

砂利浜をセメントで固めた細い曲がり道の間に、砂丘の肉厚の植物が配置されていた。それがあまりに巧みなので、中国あるいは日本の画家が素描するための珍しい記号 (des signes rares) のように思われた。[763]

『ポール・ロワイヤル論理学』によれば、「ある事物が別の事物を表象する物としてしか見られぬとき、それについて抱かれる観念は記号の観念であり、前者の事物は記号と呼ばれる」¹⁰⁾。この定義を踏まえたかのようにコンスタンは、すべての事物は別の何かを指し示し、これを遣り取りすることで人間はメッセージを伝え合うのだと主張する――

彼は物に恋していた。時には、自分には人間など必要なかったのでは、ということもあった。しかし物は人間を通してのみ生きているのであって、物を利用するのは人間と交信する最後の手段だということを、彼は知っていた。メッセージは物を通して交わされるのだから。[770]

以下の一節もまた、同様の思想に基づいていると考えていい。闇市を仕切るシュジーニ傘下で働きながらも、仲間との会話に嫌気がさしたコンスタンの述懐である――

コンスタンはそれ以上質問しなかった。自問すらしていなかった。彼は尋問めいたことが嫌いだった。すべての瞬間が、すべての場所が、すべての事物があまりに判読不能な解答を内包し、ひどく重みを帯びているものだから、それ以上先を見る必要はないのだ。それに表面的で安易な説明を求めない方が、自ずと理解できるものだ。[780]

「あまりに判読不能な解答」を有する事物は、その意味を開示せずとも、やはり記号である。己を謎として提示する記号であり、自分が単なるオブジェではないことを示唆しながらも、ついに正体を明かすことのない記号なのだ。つまりところコンスタンにとっては、時間であれ、場所であれ、物体であれ、出会うすべてが読解を要求する謎、すなわち記号なのである。

記号としての登場人物

このようにコンスタンの目には、世のすべては意味を隠した記号として現れる。この構図はオブジェに留まらず、人間にも及ぶことになる。実は『わらの犬』の登場人物たちは、ことごとく記号として描かれている。コンスタンも含めすべての人間は、他の何物かを表象する存在なのだ。

そもそもコンスタンとコルモンが、ユダとキリストの再現であることは言うまでもない――「君はユダの手に落ちたのだ。俺が君に相応しい死に方を見つけてやったのだ。[...] そう、君はイエスのように死なねばならない」[870-871]。くわえて指示対象たるキリストもまた、別の何かを指し示す――「^{ルプレゼンテ}またしても皮肉な声が彼のなかで囁いた、当時のキリストは新しいものを表象していたが、コルモンは古いもの、使えないものを表象していると。なおも彼〔コンスタン〕は答えた、そうかもしれない、しかしキリストは自分が新しいものを表象していることを知らず、事後的に新しいものを表象させられたのだ、と」[860]。コンスタンやコルモン、イエスにしてこうなのだから、況んや他の人物においてをや。コンスタンの雇い主シュジーニは「^{ルプレゼンテ}陳腐な利害をしか代表していない」[830]。蠱惑的なロクサーヌも「この沼沢地はおろか、コンスタンさえも持たない何かを表象していた」[847]。政治的な立場を揚言するプレオー、サリス、バルディに至っては、自分が表象するものを明確にしようとするあまり自己喪失に

至る。すなわちプレオーは「ドイツ人から独立しているイギリス人に同一化し」[753]、サリスは「ロシア人と自分が一体化して典型的な平均人となり、そこではロシア人も彼も自己を手放すのだと思っていた」――

今では、誰もがフランス人であることの恥辱、不快、無意味さから逃げようと、勝つ可能性のある者に同一化していた。バルディは今のところ勝者であるドイツ人に、プレオーとサリスはイギリス人、アメリカ人、あるいはロシア人等、勝つかもしれない者に同一化していた。[806]

対独協力者バルディ、ドゴール主義者プレオー、共産主義者サリスの3人は、いずれも自分を喪失するほどに、各人の信奉する政治思想を忠実に体现する。なるほど登場人物があまりにも薄っぺらで図式的にすぎるとの評価は当たっている¹¹⁾。だが記号の窮極的な役目は己の存在を消し去り、自己の指し示す事物を可能なかぎり正確に代理することにある。とするならば、バルディもサリスもプレオーも記号としての役割を極めた人間であって、これに登場人物としての厚みを期待することが的外れと言えるかもしれない。

じっさい『わらの犬』が記号の思想に忠実であることは、コンスタンの雇い主シャルル・シュジーニの描き方を見ればよく分かる。物語の結末近く、風雲急を告げる武器庫争奪戦に為す術なく立ちすくむシュジーニにコンスタンは失望する――

シュジーニはあまり反応していない。つまるところ2,3日前から、彼はほとんど反応していないのだ。これは何を意味しているのだ？ 何も意味してはいない。これが意味しているのは、シュジーニにはどんな類いの意味も与えられていないということだ。しかし今後は、このことを考慮に入れなければならない。[869]

無意味で空虚であるはずの雇い主は、しかしコンスタンがコルモンもろとも爆死しようとする瞬間、自分がある大義を奉じる者であることを唐突に告白する――「自分には信仰も思想もあった。[...] 自分は〈国際主義〉の立場に立っていたのだ。どんな国際主義でもよかった。だから私はあらゆる国際主義に仕えるフランス人のために、この武器庫を守ってきたのだ」[872]。ここでシュジーニは隠された意味を明かすことで、記号としてのステイタスを取り戻したと言えるだろう。

こうして見ると『わらの犬』の登場人物たちが図式的で真実味を欠いている

のは、彼らが人間というよりも記号であるがゆえの必然的帰結だと結論できる。これはおそらく、人間は何かを表象することで価値を持つとするドリュの思想を表している。そんな人間観を示す一節を引用して、本節を締めくくろう——「人生でどんな態度を取ろうとも、人はいつも誰かに似ている。人は背後に必ず己のカリカチュアを隠しているのだ」[841]。

言葉への不信

今や我々は『わらの犬』が記号をめぐる物語であり、登場人物すら別の何かを意味する存在であることを理解した。そこで本節では言語をめぐるドリュの思想を検討しよう。そうすることで作者が表象作用に抱く不信を看取することができるだろう。

まず留意すべきは、作中に現れた現実を反映できない言葉への不満である。たとえば共産主義者サリスにとって「愛国心など合い言葉のひとつ (un mot d'ordre) でしかなかった」[753]。あるいはロシア人夫妻と出会った後のコンスタンの述懐——

ロシアの現実と、フランス人からそれを隠してしまう言葉 (mots), その狭間にある深淵にフランス人が気づくには、ロシア人がここに居なければならず、この沼沢地まで来ねばならなかったのだ。[796]

真実を伝えるどころか、それを覆い隠してしまう言葉。その虚偽性を明らかにするには現実に触れるしかない。言葉に対する物理的現実の優位は、次の一節にも明らかだ——

この時、彼〔コンスタン〕には、かつてないほど言葉 (paroles) が、ひどく無意味で冒瀆的であるように思われた。しかし、ここで口にされうる言葉には、森林が否定しがたい厳粛さを与えていた。[824]

用いられるフランス語は異なっているが (mot d'ordre / mots / paroles), 言わんとするところは同じである。曰く、人間の言葉は現実を表象していない。したがってロシア人の現存や厳粛な森林がその具体性で言葉の欠陥を補うことになる。もちろん引用はいずれも定型句じみしており、さほど重要視する必要はないようにも思える。それどころか、我々の解釈はあまりに我田引水との印象を与えたかもしれない。だがそれは誤解である。『わらの犬』の核心には、確かに言

葉への不信が横たわっているのだ——

古代世界は罪の意味を知っていたのに、その後、デカダンスへと落ちてしまった。だから古代世界からキリスト教が生まれたのだ。罪の意味は誰にとっても特殊なものではない。ユダヤ人は、おそらく自分の力でこれを知ってはいたであろうが、イラン人、ペルシア人、とりわけアーリア人のなかに非常に発達した形での罪の意味を見出した。インドのアーリア人も、また別の形態で罪を知ったが、もっと深く、非道德的で、より宇宙的な形であった。彼らにとっても、また秘儀に通じた西欧人にとっても、罪とは世界が己の神的中心から遠ざかることであり、〈言い難いもの (Indicible)〉に〈言葉 (Verbe)〉を接続することで生じる甘美な回転なのである。[791]

ドリユお定まりの主題であるアーリア人とユダヤ人に絡めて罪の概念が論じられ、そこに〈言い難いもの〉と〈言葉〉の相克が加わる。しかも後者が世界の中心から遠ざかることで罪とデカダンスが生まれるのだから、言語活動に対するドリユの不信は明らかだ。そもそも世界の根幹が〈言い難いもの〉であるのだから、これを正確に伝える言葉は存在しない。じっさいコンスタンは怒りも露わに「だから、もしこれをエゴチスムと言うのなら、言葉 (mots) などくそ食らえだ。政治的な隠語で実に安易に語られ、ひどく誤って表現されるものよりも、〈言い難いもの〉に専心したいのだ」[855]と述べる。この〈言い難いもの〉の優位性は他所でも繰り返されることは強調しておこう——

人生はキリスト教徒や仏教徒が言うような悪ではない（それでも仏教徒の言い方にはキリスト教徒よりも知性があり、説教臭から免れているが）。〈言葉〉があり、そこから生の奇妙で甘美な、しかし人を失望させるような個々の種が現れる。しかしこれらの種も〈言葉〉へ戻り、〈言葉〉それ自身が〈言い難いもの〉へと戻る。そしてこれらすべては永遠なる一瞬に起こる。[828]

引用に現れるドリユの両義的な姿勢には注意が必要だ。なるほど世界の根幹に位置する神的なものは、定義上人間の表現能力を超えているのだから、言葉は常に誤解を生じさせる。この意味で言語活動は必ず墮落する。だが〈言い難いもの〉に〈言葉〉を接続することで生まれるデカダンスは、同時に「甘美な回転」でもあったことを忘れてはならない。たしかに宇宙の根源に位置する〈言い難いもの〉を人間の言葉に翻訳すれば、誤訳たらざるをえない。それでも、そこから出現するものが「奇妙で甘美な、しかし人を失望させる」類いなのだから、やはり言語記号は両義的なのだ。言語は世界の本質を表すにはあまりに貧弱だが、

しかし言葉なしには人間はこの世の真理を垣間見ることすらできない。人間の活動は神界から人界へと失墜した後、人界から神界へと戻っていく往復運動なのだ。

じっさい〈言い難いもの〉に〈言葉〉を接続することで生じる「個々の種」が必ずしも否定の対象でないことは、フランス国家それ自身が〈言葉〉の生み出した種とされることから推察されるだろう――

フランスは力強く素晴らしい種のひとつであった。アテネやフィレンツェ、マヤ人やクメール人のように、〈言葉〉に戻っていた。だからコンスタン是世界をさ迷いながらも、彼を知った者たちが押しつけようとするあらゆる名称を〔…〕うんざりして侮蔑し、拒絶するのだ。[828]

〈言い難いもの〉に〈言葉〉を繋ぐことで生まれる種。フランスはその「力強く素晴らしい種のひとつ」である。ここには言語表現に対するドリユの賞賛が見て取れるが、同時に「あらゆる名称」は拒まれるのだから、言葉への両義的な評価は否定しがたい。

本節の読解を纏めよう――。作者ドリユ・ラ・ロシェルの言語に対する不信は『わらの犬』の至る所に書き込まれていた。その寄って来たる処は、人間の言語は世界の根源に位置する神的なものを表現できず、したがってあらゆる言葉は誤訳でしかないとの思考である。だがたとえ不十分であったとしても、〈言い難いもの〉に接近する手段は言葉以外にない。よって言語に対するドリユの姿勢は愛憎相半ばするものとならざるをえない。この宿命的に不十分な言語記号に対置されるのが、絵画という表象なのである。

画家への憧れ

絵画はドリユの文業において重要な位置を占めてきた。画家になることを夢見る『女たちに覆われた男』(1925)のジル、絵画論を冒頭に配した『奇妙な旅』(1933)、売春婦を素描する『欺かれた男の日記』(1934)の語り手、あるいはヴァトーについて熱く論じる『今世紀を理解するための覚書』(1941)、さらにはゴッホの人生からヒントを得た『ディルク・ラスプの回想』(1966)等々、絵画に寄せる作家の関心は否定しようもなく、したがって『わらの犬』に絵画のテーマが偏在するのも不思議ではない¹²⁾。たとえばコンスタンは画家のリアソフを高く評価する。彼の描いた神々を目にしたコンスタンは「深く満足し、人間的な

ものと非人間的なもののコントラストを組み合わせる芸術家の技量に魅了された」[764]。ふたりは意気投合し「ずっと以前からの知り合いでもあるかのように、静かに、気兼ねなく話した」[765]。そもそも作中で繰り返されるように、主人公の夢は画家になることであった。「コンスタンはフラ・アンジェリコのような絵を描く修道士になれなかったことを悔やんでいたのである」[766]。そんな彼にできる唯一のことは、画家のように周囲の風景を一枚のタブローとして捉えることだった――

しかし同時に、彼は画家の目を持っていた。だから、あちらの砂丘にみえる煉瓦の乾いた鉾物の赤色と、不安げに自転車に肘をついたサリスの目に輝く青緑色とを組み合わせた。[758]

パリのビストロでは、青い内装がコンスタンを魅了する。その近辺で生活し、評判もよかったひとり画家が青く染め上げたとの由で、彼は名も知らぬ画家に深い共感を覚えた――

この画家はおそらく以前から青を好んでいた。しかし当時の状況から、〔青色に対する〕趣味に拘ることを強いられたのだ。ひょっとして、もし生きているのなら、今は別の色を好んでいるのだろうか？ しかし画家ではない自分は、ずっと青を好きでいよう。彼は緑を憎み、紫を軽蔑していた。[770]

それにしても奇妙ではないか。絵画とは他の何物かを表象する記号であり、その意味では思考を表象する言語と選ぶところはない。じじつ『ポール・ロワイヤル論理学』は記号の例として地図と絵画を挙げている¹³⁾。つまり現実の不完全な模写という点では、言語も絵画も同類なのだ。にもかかわらずコンスタンは記号としての言葉を嫌悪しつつ、3次元の現実を2次元に再現する記号、すなわち絵画には強く魅惑されている。この矛盾をどのように理解したらよいのか。だが、この問いに答える前に、コンスタンにとって絵画がいかなる魅力を有していたのか、なぜ彼が画業を高く評価するのかについて考察しよう。

コンスタンにとっての絵画とは、瞬間的美の表現であった。絵を描くとは「東の間のものと現実的なものの絶頂であるあれらの甘美な色彩のひとつ」[766]を画布に固定し、瞬間のなかの永遠をつかみ取ることなのである――

この青はそれを永遠のなかで吸収する画家の魂とコンスタンの魂を生きてきた。それは果実に含まれる果汁さながら、あらゆる瞬間に存在する永遠、水道管の下、地下の

深部で夜を明かす永遠だった。煙草の青と紺青が、たつぷりと繊細な陶酔を生んでいた。それでもやはりコンスタンは、午後10時のこのビストロに集う男女に注意を向け、腐臭を放つ彼らの肉体を楽しんでいた。例の画家が木炭の一筆で——それは創造的かつ享乐的なあの愛撫だ——壁面に描かれた女の大きな胸を包み込んだことで、女の青は腐敗を免れていた。他方、今そこにいる人間たちの肉体は腐敗しやすく、じっさいに腐敗しつつある。いや、それは見せかけにすぎない。なぜなら、これらすべてのことは、彼が望みさえすれば、一撃で、一枚の絵画のように動けなくなって、同じ永遠の性質を持ちうるのだから。[771-772]

あらゆる瞬間に存在する永遠は、無名の画家の手で壁面に固定された。こうして生み出された芸術作品の恒久性に比べれば、夜宴を楽しむ人間の肉体など、所詮は老いて崩壊するだけの肉塊にすぎない。しかしどんな瞬間にも永遠が存在するのであれば、カフェの俗悪な男女のなかにも永遠はある。それを捕まえて「一枚の絵画のように動けなく」することで永続性を持たせるのが、画家の目を持った人間の役割だ。永遠とはコンスタンにとって、どこかに秘匿された宝物の類いではない。食事を楽しむ男女のような日常を固定することで産出される凍結された瞬間なのだ——

毎日の、毎時の、毎秒の細々したことが、どうでも良いものであればあるほど、そこに私は拘る。束の間のものに身を委ねれば委ねるほど、私は解放される……。いや、それは私の胸に一滴また一滴と落ちる永遠に、私を結びつける……。いや、それは永遠に宙吊りにされ、落ちてくることのない一滴だ。天地創造の以前から、ずっと前からつねに存在し、神々と動物を、女性と水彩画の色合いを創造した〈永遠の男〉である私の胸のなかの。[786]

ああ、どれほど画家になりたかったことか。そうだ、それが束の間のものを受け入れ、束の間のものを聖別する最良の手段だったのに。[792]

瞬間を固定することで永遠を作り出すとの絵画論は、しかし特異なものではない。たとえばルイ・マランは肖像画の本質を「刹那の存在、一個人の存在の一瞬、そこに常変わらぬ姿で現れるような、もっと隠された骨格に狙いを定める」¹⁴⁾ ことにあるとする。さらにマランは論を進め、絵画のもっとも重要な構成要素は、いつの日かモデルに取って代わることだとさえ主張する。たとえばモデルが年老いて、肖像に似ても似つかぬ姿になったとしても、絵画は時を止めたかのように、過去の彼を表象し続ける。そしていつしか老残のモデルは若き日の肖像画を前に「これは私である」と言うことになるだろう。つまりオリジナルと

複製の立場が逆転するのだ。過去の自己を写した肖像画。かつてはそれを見た他者から、よくできた似顔絵だと賞賛された肖像画。しかし今や老年のモデルは、現在の自分とはかけ離れた肖像画を指差しながら、それが数十年前の自分であることを他者に納得させねばならない。シニフィアンたる絵画は、時の流れに伴いモデル即ちシニフィエを失って、空虚な記号と化す。絵画は外部に指示対象を持たない表象、おのれ自身を指し示す記号となるのだ。たとえばルイ14世の肖像を前にしても、現実のルイを知らない我々には、その絵が太陽王を描いたものであるとは確信できないはずだ。ところが実際には、何の疑いもなく、肖像は王のそれとして受容されている。ならば絵画とは戻るべき起源を失った表象、外部に参照対象を持たない指示詞、内容を失った記号でなくて何なのか。「別の言い方をすれば、肖像画は自分自身以外にレフェランスを持たない。自分自身をレフェランスとして自己に与えるのである」¹⁵⁾。

『わらの犬』において、同じ記号でありながら、絵画が言語に優る理由はここにある。常に〈言い難いもの〉に〈言葉〉を接続することで生まれる言語は、けっして起源から切り離せない。前述のように〈言葉〉から生じた様々な種も「〈言葉〉へ戻り、〈言葉〉それ自身が〈言い難いもの〉へと戻る」[828]以上、すべての起源である〈言い難いもの〉の優位は明らかだろう。これに対し絵画はオリジナルから作成されながらも、そこから離脱して永遠の存在となる。「個人に永遠の真実があるとすれば、それは自己の表象の真実しかない。表象を通して、個人は自分のモデルに、範例に、原型に到達する。肖像が個人のオリジナルなのであって、逆ではないのだ」¹⁶⁾。

起源としての意味にとらわれる言語と、出発点であるモデルから解放される絵画、『わらの犬』はこの対比を描き出す。なかでも以下の一節はとりわけ興味深い。仕事の合間に帰宅したコンスタンが、秘教的な趣味に没頭する場面である――

コンスタンは気持ちの良い一日を過ごした。帰宅すると一風呂浴びて、『ゾーハル』の一節を『ブリハッド・アーラニヤカ・ウパニシャッド』の一節と比較してみた。きれいな紙片に、ふたつのテキストを向かい合わせで書き写した。彼の筆跡はしっかりと美しく、わずかではあるがデッサンの喜びを与えてくれた。素描は彼には禁じられた領域だったのである。彼はユダヤの文章を黒字で、インドの文を赤字で書いた。彼の好みは後者だった。下には短い注釈をつけた。[782]

かつて我々は、ここにユダヤ人に対するドリユの両義性を見たが¹⁷⁾、本稿では書写がデッサンの喜びを与えることに注目しよう。素描は、画家にあらざるコンスタンの良くするところではない。それゆえ彼は、あたかも書道家のように文字を書き写すことで、絵を描く喜びを味わおうとしている。したがって引用が示すのは、迂回した方法で夢の実現を図るコンスタンの姿である。さらに重要なのは彼の好む『ウパニシャッド』が意味を持たぬ文字、シニフィエを持たぬシニフィアンとして提示されていることだろう――

彼は自分が書き写した『ブリハッド・ウパニシャッド』の一文を思った。その美しく赤い文字が、ポーレットの乳房と同じく、犯しがたい美しさで眼前に現れた。ふたつの美が彼のなかにあった。しかし彼は、ある仕草、つまり文字を書くことで、サンスクリットの言葉を我が物にしようとしていた。意味の分からないサンスクリット語を、造形に対する畏敬の念をもって書き写していたのである。[785]

ここでサンスクリットは、もはや言語として扱われていない。模写の喜びを与える美しい形態を有しながらも、意味の開示を拒む造形芸術と見做されている。未知の文字である梵字は意味を喪失したアートであり、素描に変貌した書体なのだ。意味を失うことでデッサンと化した文字が主人公に喜びを与えるのならば、絵画の本質は無意味性に求められていると考えるほかない。モデルのような起源を失うことで人に喜びを与える絵画は、意味に捕らわれる言葉よりも優れた表象手段と考えられているのである。

結局のところ、言語の表象能力に不信を抱くドリユも、絵画芸術に対しては全幅の信頼を寄せていた。言葉と絵、いずれも表象を旨とする記号でありながら、後者が前者より評価されるのは、起源としての意味に拘束される言語とは異なり、絵画は儚い現存を画布に固定することで、モデルから独立するからであった。つまり言語はあくまで他を指示する記号であるのに対し、物として存在する絵画は、指示対象を持たない自立した記号なのだ。

フランスを表象するコルモン

コンスタンにとって絵画とは、束の間の現実を画布に固定し、永遠にすることであった。そうすることで絵画は、モデルが消滅したのちには、これに替わって起源そのものとなることができる。現代人が太陽王の肖像を指差して「これが王だ」と言うとき、本来の指示対象であるルイ 14 世は消滅して、絵画それ自

体がフランス王として理解されている。したがって重要なのは瞬間を固定・永続させることだ。コンスタンの言を借りれば、世界とその彼岸は「即座の、一瞬の、唯一の、生のままの、たったひとつのイメージのなかにしかないはずだった」[752]。ロクサーヌとバルディの密会を覗きながら、コンスタンは独り言つ――

それでも、なぜなのだ？ すべては一瞬のなかに存在している。すべてはこの瞬間にだけ存在したし、今も存在しているし、これからも存在する。「ここは天国、エデンの園。お前が見ているのは男性と女性、アダムとイブだ」[755]

これとは逆にサリス、プレオー、バルディは、今この瞬間を軽視し、過去や未来に希望を繋ごうとする。同一化の対象は、 komunizm, ゴーリズム、ナチズムと相異なるが、いずれも未来の勝利に己を賭けていることに違いはない。なるほど政治家としては現実的な選択であろう。しかし画家の目を持つコンスタン、束の間の存在を固定することで、永遠を手に入れようとするコンスタンには無縁の発想だ。彼のように今ここに永遠を見ているのは青年ジャック・コルモン唯一人である――

だがコルモンは？ コルモン、彼は恥と責任を引き受けていたが、それらを真のフランス人ならば必ず持つ精神主義のうちに溶解させていた。ショックから逃げるのではなく、正面から受け止め、しかもそのことに苦しまなかった。というのもコンスタン同様、彼にとってフランスは永遠の存在になっていたからだ。それはプレオー、サリス、バルディたちのように、過去や未来に報われる現在ではない。精神のなかで、様々な偶発事とは無関係に生き、破壊されることのない唯一の瞬間であった。フランスはひとつの実体であり、パンテオンや歴史のオリュンポス山にしっかりと腰を下ろした一柱の女神だったのである。[807]

コンスタンの見るところ、フランスとは〈言い難いもの〉に〈言葉〉を接続して生じた多様な種のひとつであり、いずれは〈言葉〉を通して〈言い難いもの〉へと回帰する存在であった。なるほど、頽廢とは神的な中心から世界が遠ざかることであり、言葉による表象は墮落するのが定めである。しかしフランスもいつかは神的なもの、〈言い難いもの〉に帰還せねばならない。その狭間、「束の間のものと現実的なものの絶頂」[766]に出現したフランスを体現し、永遠のものとするのはコルモンの役目である――「この者は正しく単独のフランスという憐れで悲惨な神話を体現していた」[841]。「気の毒なコルモンの背後にはフラ

ンス人以外何もない」[848]。

ところで刹那に現れるフランスを自己の内に固定するコルモンの姿は、受肉代表そのものではあるまいか。受肉代表とは共同体から選出される委任代表と異なり、誰よりも集団の本質を知る者として共同体に先んじる代表者だ¹⁸⁾。委任代表が選出母体の一部であるのに対し、受肉代表は共同体そのものであり、それゆえ同一代表とも呼ばれる。この観点から見れば、「外国人の3名の代理人」[767]であるサリス、プレオー、バルディはソ連・イギリス・ドイツの取り替え可能な代表者でしかない。他方で「正しく単独のフランスという憐れで悲惨な神話を体現し」、「背後にはフランス人以外何もない」コルモンは受肉代表の典型と言えるだろう。

じっさいコルモンは、不可視の神々をフレスコ画に昇華する画家リアソフにも似て、「内面のイメージ」[823]すなわち「女神フランスのイメージ」を実体化する人物だ。ルイ・マランの指摘——「個人に永遠の真実があるとすれば、それは自己の表象の真実しかない。表象を通して、個人は自分のモデルに、範例に、原型に到達する。肖像が個人のオリジナルなのであって、逆ではない」¹⁹⁾——にしたがうならば、真のフランスはコルモンの内部にあり、彼を通してのみフランスの真実を理解されることになる。まさしくコルモンはフランスの受肉者なのだ。

かくして『わらの犬』が『馬上の男』同様、ミサを模した供犠の場面で締めくくられる理由が明らかになる。ミサにおいては司祭の言葉とともに実体変化が生じ、葡萄酒と聖餅はキリストの血と肉に変わる。パンとワインは象徴や比喻として救い主の身体を表しているのではない。外形を保ったままイエスの血と肉になるのである。ここで記号は他の物を指し示しながらも、示された事物そのものとなっていることに留意しよう。つまり記号と物が同一化していることが重要なのだ²⁰⁾。この構図は受肉代表の構図そのものと言ってよい。受肉代表は共同体の体現者であり代替不可能な人物である。共同体の本質は彼のなかにあり、他所に見出すことはできない。つまり代表者は、ちょうど聖体がパンでありながらキリストの肉でもあるように、一個人であると同時に共同体でもある。コルモンが聖餅に例えられる理由はここにある——

分かるかい、私は君をキリストに擬しているのだ……。すべての生贄は、すべてのホステディアは、キリストの……あるいは、そうだね、どんなオシリス神でもいいが、その

性質を帯びているのだ。[872]

もちろん、それは対等の関係ではなく類似の関係だ。世界のあらゆる生贄が、あらゆるホスティアがキリストに似ているのは、キリストがその原型だからだ。[860]

ミサがキリストの犠牲を記念する儀式であり、ホスティアが彼の肉そのものならば、これに喩えられるコルモンもまた、生贄として屠られねばならない。繰り返せば、画家の描く肖像画が現実の表象に留まることなく、モデルが消滅した後には表象の対象を内包した記号、意味と同一化した記号となるように、コルモンはフランスの単なる一表象ではなく、フランスそのものを受肉した記号となる。この構図が下敷きとしているのは聖体の実体変化であり、だからこそコルモンは聖餅に例えられ、犠牲の祭壇に捧げられるのである。

しかし、ここには矛盾がないだろうか。『わらの犬』における言語はあくまで〈言い難いもの〉から切り離された〈言葉〉であり、それがゆえにデカダンスは必至である。ところがミサにおける実体変化では「発話という言語行為が、中性指示代名詞、すなわち指示詞に対し、「……である」との断言でもって、発話主体の存在そのものである述部を与えて」、「中性指示代名詞の指し示す事物が、言語行為という行為そのものによって、発話主体の身体となる」のであり、つまりは「そこでは言葉それ自体が物に変わっている」²¹⁾。とするならば、言葉が重要な位置を占める実体変化の教義と、言葉の役割を否定的に見るコンスタンの立場とは合致しないはずだ。

我々の考えでは、この思想上の不整合こそが物語の唐突な終幕を招来している。なるほどミサの聖体さながらにフランスを受肉したコルモンは、キリストの最後を模して生贄となるのに相応しい。しかし『馬上の男』がそうであったように、そもそも一国の受肉代表になることなど不可能だ。だからこそハイメ・トリホスはボリヴィアを受肉することを諦めたのである。同様にコルモンがフランス全土を体現することも、所詮は見果てぬ夢なのだ。じっさいサリスも、プレオーも、バルディも、情人ロクサーヌすらコルモンをフランスの体現者とは認めていない。だからコンスタンは、せめて彼を犠牲として殺害することで、象徴的に受肉を達成せんとした。しかし意味するものと意味されるものが一体化するには、言葉の力が必要だ。ところがコンスタンは言語表象を信用していない。かくてコンスタンの望む生贄の儀式は実現不可能となる。唐突に登場人物全員

が爆殺される結末は、言葉の力を信じない者にはミサが完遂できないことを示しているのである――

「奇妙だ、奇妙だよ……。いずれにせよ、君たちは私が美しいとは思っていないね。私はメルキゼデク、永遠の大司祭だ。これからこの手でフランスの息の根を止めるぞ」〔…〕

コンスタンは弾薬箱を蹴り飛ばした。

「我が仔羊たちよ、黙示録の仔羊らよ。今から手榴弾をこのなかに投げ入れる。これはメキシコ人司祭の黒曜石のナイフと同じで……」

だがたとえ狂っていても、フランス人はもはや自国の主人にはなれないのが定め。じっさい、すさまじい爆発が、この実話に登場したすべての人物を吹き飛ばしてしまったのである。航空機搭載爆弾の仕業だった。一機のイギリス機がなんらかの命令を受けて、沼沢地を空爆したのだ。沼地の家の次は、プレオーの工場の番だった。[872-873]

結 語

本稿を締めくくるにあたり、『わらの犬』の問題意識が、『ディルク・ラスプの回想』に引き継がれていることを確認しておこう。この未完の遺作にも『わらの犬』同様、意味を失った記号に価値を見出す思想が現れているのである。

小説の第3章、伝道師となったディルク・ラスプはある炭鉱町に赴任する。そこで聖職者の常として子供らに読み書きを教えることになるが、しかし通常の方法では到底文字を覚えさせることはできない²²⁾。そこで「文字はデッサンであり、単語はアラベスク模様である」ことを児童らに理解させようとしたところ、教え子たちは狂喜するのである――

薄汚れ、すでに木靴やどた靴よりもざらついた腕白どもに、白紙には黒い文字を、黒板には白い文字を、見事なデッサンとして示してみた。この魅惑力をもっと確かなものとすべく、私は色鉛筆さえ持ち込んだ。すると彼らは魅入られていた、美には抗えなかったのである。私は文字を、本来の、具体的で、感覚的で、甘美な姿で見せてやった。苦行が喜びに変わり、悲しい抽象が肉付きを得た。彼らは手を打ち、目をキョロキョロさせ、足を踏みならした。

記号の特徴をなくし、素描と化した文字が、かえって人を楽しませるとの構図は、意味も分からぬままにサンسكريットを書き写して喜びを覚えたコンスタンの反復でもある。だがディルクはさらに歩を進め「文字を踊らせた」。なぜなら「もともと言葉は、デッサンや絵画、絵文字や象形文字であるまえに、踊りであり歌だった」からだ。「記号とは、まず歌のリズムに伴奏し、これを区切る踊

りの図案なのだ」。

起源としての意味から切り離され、自分以外にレフェランスを持たない絵画と化した文字。そこに優位性を与える主人公は、実際に小説の第4章で画業に己の道を見出すことになる²³⁾。とすると『わらの犬』で言語を批判し、絵画による表象を高く評価したドリュ・ラ・ロシェルは、『ディルク・ラスプの回想』では画家を主人公に据えることで、表象の本質に測鉛を垂らそうとしたと考えられる。その内実の分析は今後の課題として、ひとまずはここで擱筆としたい。

註

- 1) 『わらの犬』からの訳出引用はブーカン版作品集を用い、引用末尾の[]に頁数を記して出典を示す（同一頁からの引用が連続する場合、あるいは近接して同一引用が現れる場合には、最初のものにのみ頁数を記す）—— Pierre DRIEU LA ROCHELLE, *Les Chiens de paille*, in *Drôle de voyage et autres romans*, suivi du *Dictionnaire Drieu la Rochelle*. Édition établie par Stéphane GUÉGAN, Julien HERVIER et Frédéric SAENEN, Paris : Bouquins éd., coll. «Bouquins», 2023.
- 2) 「未刊の駄作」とは批評家ベルナール・フランクの言である (Bernard FRANK, *La Panoplie littéraire*, Paris : Flammarion, 1980, p. 60)。
- 3) Voir Stéphane GUÉGAN, «Présentation» des *Chiens de paille*, in DRIEU LA ROCHELLE, *Drôle de voyage et autres romans*, suivi du *Dictionnaire Drieu la Rochelle*, *op. cit.*, p. 733.
- 4) Robert Barry LEAL, *Drieu la Rochelle*, Boston : Twayne Publishers, coll. «Twayne's World Authors Series», 1982, p. 127.
- 5) Frédéric SAENEN, *Drieu la Rochelle face à son œuvre*, Gollion : Infolio, 2015, p. 160.
- 6) Jacques LECARME, *Drieu la Rochelle ou le bal des maudits*, Paris : PUF, coll. «Perspectives critiques», 2001, p. 317.
- 7) *Ibid.*, p. 77.
- 8) この点については批評家ピエール＝アンリ・シモンが、64年版の書評で的確に指摘している——「小説としては最良のドリュ作品ではない。彼という人間、彼の精神的傾向、知的・政治的冒険の結末、孤独な自殺への傾斜、これらについての証言としてなら、重要なドキュメントである」(Pierre-Henri SIMON, «Survie de Drieu la Rochelle. *Les Chiens de paille*, roman, *Sur les écrivains*, essais critiques», cité par GUÉGAN, art. cité, p. 733)。
- 9) 拙論「ドリュ・ラ・ロシェルの反ユダヤ主義」, 『ステラ』第15号, 九州大学フランス語フランス文学研究会, 1996年7月, 125-142頁。
- 10) Antoine ARNAULD et Pierre NICOLE, *La Logique ou l'art de penser*, introduction de Louis MARIN, Paris : Flammarion, coll. «Champs», 1970, p. 80.

- 11) Voir Anne SIMONIN, «Le Roman de la défaite. À propos des *Chiens de paille* de Pierre Drieu la Rochelle», in Patrick CABANEL et Pierre LABORIE, *Penser la défaite*, Toulouse : Éd. Privat, 2002, pp. 181-182.
- 12) ドリュの作品には絵画をめぐる言説が横溢し、研究書のテーマにさえなりえた——Rima Drell RECK, *Drieu la Rochelle and the Picture Gallery Novel. French Modernism in the Interwar Years*, Baton Rouge & London : Louisiana State University Press, 1990. しかしながら不思議なことに、同書は『わらの犬』にはほとんど言及していない。
- 13) Voir ARNAULD et NICOLE, *op. cit.*, p. 80.
- 14) Louis MARIN, *Études sémiologiques. Écritures, peintures*, Paris : Klincksieck, 1971, p. 183.
- 15) *Ibid.*, p. 172.
- 16) *Ibid.*, p. 183.
- 17) 前掲拙論, 137 頁を参照。
- 18) 対立するふたつの代表概念については、拙論「委任代表と受肉代表——ドリュ・ラ・ロシェル『馬上の男』における表象の政治学——」, 『ステラ』第 42 号, 九州大学フランス語フランス文学研究会, 2023 年 12 月, とりわけ 339-342 頁を参照されたい。
- 19) MARIN, *op. cit.*, p. 183.
- 20) 表象の概念が有する両義性と聖体における実体変化との関連については歴史家ロジェ・シャルチエの議論を参照——Roger CHARTIER, «Le Sens de la représentation», *La Vie des idées*, 22 mars 2013 (<https://laviedesidees.fr/Le-sens-de-la-representation>).
- 21) Voir Louis MARIN, «Introduction», in ARNAULD et NICOLE, *op. cit.*, pp. 20-21.
- 22) 『ディルク・ラスプの回想』における幼児教育の場面は *Mémoires de Dirk Raspe*, in DRIEU LA ROCHELLE, *Romans, récits, nouvelles*. Édition publiée sous la direction de Jean-François LOUETTE, avec Julien HERVIER et la collaboration d'Hélène BATY-DELALANDE et de Nathalie PIÉGAY-GROS, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 2012, pp. 1435-1437 を参照。煩瑣なれば逐一頁数を註記しないが、続く引用はすべてこれを出典としている。
- 23) ただし『ディルク・ラスプの回想』は作者の死により第 4 章で中断され、画業で名を成す主人公が描かれることはなかった。