

音が語る

ゲラシム・ルカの朗読パフォーマンスを考える

塩谷 祐人

詩人ゲラシム・ルカ(Gherasim Luca, 1913-1994)は、

自身の詩を人前で朗読するというパフォーマンスを一九六〇年代から積極的に行っていた。そのいくつかの詩の中で、彼は「わたし」と一人称で語り、また「君は」と聴衆に語りかけることがある。しかしその朗読を聞いていると、この「わたし」や「君」に我々は翻弄され、奇妙な感覚に囚われる。それは、ゲラシム・ルカの口から出てくる声は、いったい誰に属しているのだろうかと問いたくなるからであろう。

朗読するときのアクセントや声調は、ゲラシム・ルカ特有のものである。ルーマニアに生まれ育った彼の朗読は「**三**」が強く巻かれて発音され、母音が引き伸ばされて発音されることも多く、鼻母音やリズムにも特徴がある。おそらく一度でもその語りを耳にすれば、後に彼の詩を黙読してみても頭の中に彼の特

徴ある読み方が響き渡ることだろう。

では朗読者であり、その詩の作者でもあるゲラシム・ルカが「わたし」と語る時、彼は二重の意味で語り手であり、「ゲラシム・ルカ」詩の作者＝作品の中の語り手＝実際の読み手」という構図が成り立つのだろうか。すなわちゲラシム・ルカの朗読のパフォーマンスは、実際の「書き手」と虚構の「語り手」を区分する見方から、書かれた作品を再び作者の元へ送りかえずよう働きかけるのだろうか。そうではない。むしろ彼の謎めいた詩を聞くうちに、我々は「わたし」や「君」がいったい何者なのか、いや何物なのかと自問することになり、言葉や言語活動そのものを疑ってかかるようになるのである。

ゲラシム・ルカは、詩を通じて語り手の存在も聞き手の存在も解体し、再構築を促す。その解体された語り手の語りを作者

が肉声で語るとき、聞き手である我々は何を耳にし、何を受けることになるのか。本稿では、そのゲラシム・ルカの語りに耳を傾けてみたい。

ゲラシム・ルカとは何者なのか

「何者であるのか」を決定することと対極にあるこの詩人を、伝記的な記述や代表作によって定義すること自体に罪悪感と矛盾を感じながらではあるが、まず本題に入る前に、ゲラシム・ルカがどのような人物であったのかを概観しておこう。

ゲラシム・ルカは、詩や造形美術でルーマニアのシュルレアリスムを牽引してきた若き芸術家のひとりだった。雑誌『アルジェ』や『アンフラノワール』コレクションの立ち上げなど、シュルレアリストとして彼が果たした役割は大きい。パリのシュルレアリスム運動、そしてアンドレ・ブルトンにも接近し、一九五二年にフランスの首都に移り住む。次第に彼はシュルレアリスムとは距離を置くようになっていくが、それでもやはり、シュルレアリスム運動の一翼を担った芸術家として位置づけられるだろう。実際、二〇一七年に編まれた一九六〇年から二〇一〇年までのフランスの詩を集めたアンソロジー³の中にも、「シュルレアリストの最後の炎」のひとりとして取り上げられている。

パリに到着後、ほどなくフランスでの初めての詩集『限界』

英雄』(Héros-Limite, 1953)をフランソワ・デイ・デオの働きかけでソレイユ・ノワール社から出版し、これが彼の代表作の一つとなった。その後もソレイユ・ノワールのシリーズから代表作となる詩集が次々と出版され、それらは後にジョゼ・コルティ社が再版することになる。また現在では『英雄』を含む代表的な詩集をまとめたものがガリマール社から出版されている。さらにゲラシム・ルカ本人による詩の朗読を録音したCDおよびテレビ番組のために作られた朗読をDVD化したものが市販されており、我々は彼の詩を読むだけでなく、間接的にはあるが、声を聞き、姿を見ることがもできる。

録音や映像が残されていることからわかるように、ゲラシム・ルカはその詩や芸術理論だけでなく、朗読に力を入れた詩人としても知られている。そのリサイタルの聴衆たちの衝撃は、「英雄』限界』の冒頭を声に出して読んでみるだけでも、充分に想像できるだろう。その詩は、次のように始まる。

・ La mort, la mort folle, la morphologie de la méta, de la métamort, de la métamorphose ou la vie, la vie vit, la vie-vie, la vivisection de la vie, étouffe, étouffe et et est un nom, un nombre de chaises, un nombre de 16 aubes et jets, [...]

翻訳が極めて困難なこの詩は、「死」^{ラモール}が「狂った死」^{ラモールフォール}に、そ

して「形態学」へと音を増やしていく。そこに付けられた「メタ」は「死」と結びつき「メタ死」という造語を生み、そして「変身」という語が登場した後で「生」と冒頭の死の対義語が発せられたかと思えば、「生は生きる」、「生―悪徳」、「生の生体解剖」と「ヴィ」という音が連続し、同時に意味のある連なりを形成していく。こうした音の繰り返しや、一つの音が別の単語を生み出していく過程が彼の詩の最も大きな特徴の一つであると言える。こうした音を巧みに操作しながら、抽象的で捉えどころのないように、何か我々に意味を考えさせるような詩を創作していった人物が、ゲラシム・ルカという詩人である。

ゲラシム・ルカの所属意識の拒否

ゲラシム・ルカの詩の捉えどころのなさは、彼が特定の構造の中で存在が決定されることに対して批判的な見方をしてきたことと無関係ではないだろう。彼はユダヤ人であったが、ユダヤ性に対して異邦人であることを示すエトランジュイフ (Étranger) という造語で自身を位置付けていたし、またパリに移り住み、セーヌに身を投げてこの世を去るまでこの街を活動の主な場所としていたことは事実だが、パリを自分の居場所と定めてもいない。パリでもゲラシム・ルカは「ソマリアヤル―マニア、アルゼンチンの遠く離れた友人たちと遠隔的な関係

を結び、そこでは同時に複数の場所に存在する」と (ubiquité) が過去の思い出を支配している」という。実際、必要に迫られてフランス国籍を取得したものの、彼はその国籍の取得も拒んでいたようだ。

こうした態度の背景には、「ノン＝オイディウス」という考え方があった。「ノン＝オイディウス」とは曖昧な概念ではあるが、その概念に注目してゲラシム・ルカの芸術活動を詳細に分析した鈴木雅雄の言葉を借りれば、「原初において失われたものとの関係で構造化されてしまう生のあり方への拒否こそがノン＝オイディウスの態度決定」ということになる。

そうした考え方もつゲラシム・ルカであれば、フランスに身を落ち着けるという態度を取らなかつたことも納得がいく。ルーマニアという祖国を喪失した代わりにフランスという国でそれを埋め合わせるといふ方法は、新たな構造に身を置くことに他ならず、それは「ノン＝オイディウス」の思考に反する。これは、彼の言語の選択でも同じことが言える。

ゲラシム・ルカはルーマニア語で書いた作品も残しているが、主にフランス語で詩を書き、フランス語で朗読を続けた詩人である。この母語を離れてフランス語で書いたことに、まず大きな意味があるだろう。確かにブカレストのユダヤ人コミュニティの中で育ったゲラシム・ルカにとって、ルーマニア語、フランス語、ドイツ語、イディッシュ語を話すことは一つの習慣であり、そこではフランス語で知的創作活動を行うことが稀では

なかったし、フランスに移り住んだのであれば、フランス語で作品を発表することは、とりわけ特異なことでもない。しかし彼の言語の選択は、他の亡命者やフランス語を執筆言語に選んだ作家たちと比べると、少し異なった意味があるのも事実である。というのも、ゲラシム・ルカにとってみれば、母語を拒むことは母と子をつなぐ無意識の関係を拒むことと同義であり、フランス語で書くことは、彼にとって「ノン・オイディプス」の思考に基づいて所屬を拒む一つの方法となりえたからだ。だがそれも、母語の代わりにフランス語という獲得した言語によって表現するだけでは、彼が抱える矛盾は解消されない。なぜなら執筆言語を選択するとは、一つの構造体系としての言語^{ラング}を選択することに他ならないからである。それゆえゲラシム・ルカのフランス語は、詩人の言葉は通常の言語とは異なるという紋切り型の判断を超えて、極めて特殊なフランス語になっている。

ゲラシム・ルカのフランス語

ではゲラシム・ルカのフランス語とは、如何なるものなのか。先に「英雄Ⅱ限界」の冒頭を挙げたが、もう少し別の例も見てみよう。例えばゲラシム・ルカの朗読を収めたDVDで最初に読み上げられる詩は *Ma déraison d'être* と題された作品である。「理性を失った状態」を示す *déraison* をそのまま受け取れ

ば、「わたしの存在の狂気」とも取れるし、「存在理由 (*raison d'être*)」に否定を示す接頭辞の *de* が付けられた「わたしの存在非理由」、あるいは「存在の理由でないもの」と解釈することもできる。また音だけで聞くならば、「わたしの (ma)」は単なる言い間違いで、その後に *des* と言い直した、つまり *des raisons d'être* であって「複数形で示される存在理由」と解釈することもできなくはない。

すでにタイトルから音と意味と造語が戯れをみせるこの詩の書き出しは、次のようになっている。

le désespoir a trois paires de jambes
le désespoir a quatre paires de jambes
quatre paires de jambes aériennes volcaniques
absorbantes symétriques

「絶望には三組の脚がある／絶望には四組の脚がある／空気の 火山の 吸い込む 対称的な四組の脚」とでも訳せるだろうか。 *aériennes* は「軽やかな」とも訳せるだろうし、 *volcaniques* も「気性の激しい」と訳することもできるだろう。しかし、こうした単語の多義的な意味を活かした詩は、彼の詩の特徴の側面ではない。というのも、もし一つの語を別の意味に交換することで多様な読み方が可能になるというだけであれば、彼の詩も一つの構造的な言語体系の中に収まり、交換

可能な単語の組み合わせの範疇で解釈できるはずだ。だが実際はそうではない。ゲラシム・ルカの詩では、単語が複数の意味をもつことにそれほど大きな意味はない。なぜならその「意味」は、詩が進むことに変化し続けるからだ。

この先、「三組の脚」「四組の脚」はその数を増やしていき、*aérienne*と*volcanique*の語を繰り返しつつ、*huit paires de jambes huit paires de chaussettes / huit fourchettes aériennes absorbées par les jambes*（八組の脚 八組の靴下／脚に吸い込まれた 空気の 八組のフオーク）と続いていく。吸い込む脚と吸い込まれるフオーク、あるいは脚と同じく棒状のフオークと足を入れるための靴下のイメージがつながり、*chaussette*と*fourchette*が音の相似を通じて結合していく。この単語の繰り返しの中で生じるわずかなズレと音の相似によって、あたかも元の語が次々と姿を変えていくかのように進んでいくのが、ゲラシム・ルカの詩であり、それを可能にしているのが彼のフランス語の使い方である。フオークが靴下に変わることができ、*dérason*（狂気）が*de-rason*（非理由）にもなれ、同時に*des raisons*（複数の理由）になることもできるフランス語が、ゲラシム・ルカの詩を支えている。すなわち何かであることを決定するのではなく、むしろ未決定の状態を維持しつつ次々と姿を変える言葉で詩を作ること、それがゲラシム・ルカのフランス語の詩である。

この流動性は、彼の詩において「語るの誰か」という問題

とも直結する。自身も詩人であり、言語や身体、声について研究を行うヤニック・トルリニは、ゲラシム・ルカの詩が不安を与えているのは、それが身体を具現化すると同時に、逆説的にも流動的な様相を見せるからであり、そのため身体と主体は捉えられないものになっていると考えている。その上で、彼はゲラシム・ルカの詩学は「わたしとは誰か」、あるいは「わたしとは何か」と問いたくなるが、実はアイデンティティや身体を言葉毎に新たに生み出さねばならないので、それは無意味な質問になつてしまうのだと結論づける。

一度語られた言葉が勝手な結びつきを繰り返し、語られる言葉が常に変化し続けるのであれば、それを語る主体は誰なのか。ゲラシム・ルカは、詩の言葉を通じて自己を語るのではなく、何者とも決定されない自己であり続けることを目論んでいるのではないか。そしてそれを可能にする手法の一つが、ゲラシム・ルカを有名にした「吃り」の技法だったのではないだろうかと考えてみたくなる。

「吃り」の技法と注意点

ゲラシム・ルカの名が広く知られるようになったのは、ジル・ドゥルーズがその「吃り」に着目した影響が少なからずあることは間違いない。ゲラシム・ルカの研究をいち早く始めたドミニク・カルラも、すでに著書の前書きでドゥルーズの分析

に触れている⁷。ドゥルーズはクレール・パルネと対話を行った際、「生成変化」について説明しながら、カフカ、ベケット、ゴダールの名前と並べてゲラシム・ルカの名を挙げ、絶えず変化するゲラシム・ルカの詩の運動に注目して、「最も偉大なフランス語の詩人」として高く評価したのである。

ドゥルーズは「人がそこから出発する、あるいはそこに到達すべきであるような基点などはない。出発点、到達点のどちらにもなるような二つの基点などもない。「お前は何になるのか」となどという質問は特に馬鹿げている。なぜなら人はその生成変化につれて、何になるのかも彼自身と同様に変わるからだ」と述べる。そして彼によると、その生成変化が、ゲラシム・ルカの「吃りの文体」に現れているというのである⁸。様々な事象を、絶対的な一つの事柄から枝分かれしていくツリー（樹枝）状のものではなく、中心がなく、多方面に伸びていくリゾーム（根茎）状のものとして捉えていくことを提唱しているドゥルーズにとってみれば、ゲラシム・ルカのあらゆる方向に変化していく文体は、言語体系を逃れ、生成変化し続けていく創造的な言語であると言えるのだろう。ここでドゥルーズの考える「吃り」とその効果はどのようなものか、一度まとめておこう。

クレール・パルネとの対話が出版される以前に、ドゥルーズは『批評と臨床』の「……と彼は吃った」と題した第二章で、ゲラシム・ルカの「情熱的に」(Passionnement)という詩の次

の箇所を引用して分析している。

Passionné nez passionném je
je t'ai je t'aimé je
je je jet je t'ai jetez
je t'aimé passionném t'aimé

ドゥルーズは、「僕は君を情熱的に愛している (je t'aimé passionnément)」と言おうとしている「わたし」が吃っていると判断した上で、これは作中の語り手が単に吃っているのではなく、言語自体が吃っているのだと指摘する。つまり「創造的な吃りは草のように真ん中から言語を生やさせ、言語を樹木ではなく、リゾームにし、言語を永遠の不均衡におく」と考えるドゥルーズは、吃りそのものの作用によって語が他の語と結びつく過程で、詩人は言語そのものを吃らせているのだと主張するのである。ゲラシム・ルカは言葉^{ラング}を吃らせるのだと主張するだけにとどまらず、言語^{ラング}を体系としてみなしておらず、内部で分裂させ、言葉^{パロール}の可能性を超えて、言語そのものを描き出しているのだと強調している点が、ドゥルーズの独創的な指摘であり、またゲラシム・ルカの詩を分析する際の重要な手掛かりの一つになっている。

だが、ドゥルーズのゲラシム・ルカの詩を分析するにあたっての言語^{ラング}と言葉^{パロール}の捉え方に関しては注意が必要であろう。そ

の問題点を明晰に指摘した國分俊宏が書いているように、ゲラシム・ルカの詩の特性は「音が反復、変転しながら、まるでリレーするようにひとつの語が次の語を呼び出し、生み出し、時折「意味性」を形成するかに見えながらまた消え去っていく、その絶え間ない「うねり」にこそある」のであり、もし言いたいことが先にあり、そこに向かって言葉が切れ切れになる「吃り」を後にくる言葉の前触れであると捉えるならば、それはすでに体系としての言語に囚われてしまっていることになる。ゲラシム・ルカの詩は、「言語」という体系に回収されることのない、どこまでも線的に横すべりしていく言葉の一回性をこそ際立たせた詩人なのである」とする國分は、こうして言語と言葉の二分法による統一的弁証法を避けることで、言語に目をやるのではなく、ゲラシム・ルカの言葉の線状性を強調している¹⁰。確かにゲラシム・ルカの詩が魅力的なのは、彼の詩の中の語が従来の言語の体系の中で組み立てられる意味する記号と意味されるものの関係に揺さぶりをかけているからではない。ゲラシム・ルカの詩では、意味されるもの自体が捉え難く、「わたしは君を情熱的に愛している」という言葉も、詩の冒頭で発せられる pas という語、もしくはその「パ」の音が、次第に他の語の音と繋がって膨張しながら変化した結果の一つに過ぎない。

そもそもここで語る「わたし」を一つの目的をもった人物として捉え、自身の逸脱していく言葉を制御しようとしながら、

言いたいことを捻り出そうとしている確固とした意思をもった語り手がいると想定することは、はたして適切なのだろうか。「情熱的に」で「わたし」が詩の中に初めて現れるのは、まさにドゥルーズが引用した次の箇所である。

de la ga pas négation passion
 passionné nez passionném je
 je t'ai je t'aime je
 je je jet je t'ai jetez
 je t'aime passionném t'aime
 je t'aime je je jeu passion j'aime

je という音は、当然ながら「わたし」を意味し、聞き手も語る「わたし」を想定するものの、同時に je も突然の音のつながりから湧いて出た je であり、je や jeu へと変化する音でしかない。そうであるなら、ここではシニフィエとシニフィアンが正常な結びつきに至るまでの錯乱した「わたし」の言葉が問題なのでなく、何よりも重要なのはその音であり、我々はその構造の中では捉えきれない、詩そのものから生まれてきた言葉自体に引き寄せられ、眩暈を感じ、可笑しみを覚えるのではないだろうか。

吃りが何か言うべきことを言うために語り手の意思に反して口から出てくる吃音であるならば、仮にゲラシム・ルカの

詩に確かな語り手がいるとしても、彼が一つの到達点を設定していない時点で、その発せられる音は吃音ではなく、それは何か別の語、あるいは意味のある語と音との中間にあるような声というべきであろう。ドゥルーズは自身で引用した箇所 *Passionné nez passionné* の *nez* にあえて触れていない。もし吃りであるなら「鼻」を意味する *nez* ではなく、*né* でも差し支えないはずだが、ここでは一度 *nez* というそれだけで意味をなす語に姿を変えている。「情熱的に」は、*pas pas paspaspas pas paspas Ppas* と「パ」の音の連続で始まる詩である。否定を示す「不」の *pas* なのか、一步を示す「歩」の *pas* なのか判断がつかないまま滑りだすと、*pas* が *faux pas* (し〜じり) になり、*le mauve* (薄紫色) が *mauvais* (悪) へと変換し、*mauvais pas* (ダメな歩) そして *mauvais papa* (ダメな父) へと繋がっていく。さらに *papa* は *passé* (通り過ぎる) という動詞に変わり、*il passe* (父は通る) という意味をもちながらも、すぐさま *pape* (教父) に変わったかと思つて、*pissez sur le pape* (教父に小便をひっかけろ) になる。こうしたある種の物語が、*[pal]* や *[pi]* といった音の繰り返しによって作られる。いくため、どこで区切れれば良いのか読み手(または聞き手)には断言することが憚られるが、いずれにせよ、この詩は進むにつれ *pas* は *passion* に変わり、最後には *je t'aime passionnément* (僕は君を情ね、情熱的に愛してゐる) で終わる。もちろん、この詩は「僕は君を情ね、情熱的に愛している」

というセリフで終わっていると解釈することは可能であり、ドゥルーズも、この最後の「音の塊、叫びとの境界にある唯一の息を放つ」までに行き着こうとしている語り手の声を聞いている。そう解釈すれば、確かに繰り返される吃音とそれに伴って言葉が膨らんでいく様が確認できるだろう。だが、ドゥルーズ自身が指摘しているように、これは「音の塊 (*un bloc sonore*)」であつて、「唯一の息 (*un seul souffle*)」なのである。言い換えるならば、このセリフと思しき一節も、冒頭の *pas* が様々に変化した後の音の響きでしかなく、それを一つの言語活動として捉えて意味を付与するのは、聞き手である我々のほうである。

「わたし」を示す *je* にしても、次に挙げる「限界＝英雄」の抜粋を読んでみると、その「わたし」がいかに曖昧なものであるかがわかる。

Je dis je je jeu jeudi sept mai, mais, c'est à dire je
dis ô, je dis jour et oui, jour et nuit je le dis, que oui
aujourd'hui [...]

ゲラシム・ルカの詩において、「わたし」は文字通り姿を変えてくる。「わたし (*je*)」は「遊び (*jeu*)」に並行移動し、「木曜日 (*jeudi*)」となり、それに続く「五月七日 (*sept mai*)」によってほんの一瞬だけ「曜日」であることが固定されるが、すぐさ

まその「五月 (mai)」が「しかし (mais)」に形を変えることで日付であることから解放されると、「七日」の「セット (sept)」と「私は言う (je dis)」の「言う」の不定法である「ディール (dire)」の音が「セタディール (c'est-à-dire)」を引き出し、再びその *jeudi* は「わたし (je)」に戻り、そう思った瞬間、「日 (four)」へと移行する。同時に「わたし」が発したと思われる「オー (ô)」や「ウイ (oui)」は、「わたし (je)」と混ざり合い「aujourd'hui」と「オージュールドゥイ (ô je four) de oui)」と絶えず変化し続ける。

ゲラシム・ルカの詩では先に音があり、その音が分裂し、あるいは結合し、あるいは変化し、我々が意味を認識できる語となって現れてくる。そうしてその発生した語自体が次々と変化を繰り返していくのである。つまりドウルーズが引用した箇所書かれていた *nez* は、我々には「鼻」(この時点では鼻だがその後、何かは未決定ではあるが、また別のものになりうる鼻)として現れているのであり、この時点では *passionément* の一部としての *nez* ではない。

pas も同様である。確かにゲラシム・ルカが「情熱的に」を読み上げるのを聞けば、あたかも語り手、もしくは朗読者のゲラシム・ルカ本人が吃っているように聞こえる。閉鎖音の [ɔ] と母音 [a] の組み合わせのみが繰り返され、聞き手に語の詰まりを思わせ、その後も限られた子音と母音の組み合わせが繰り返されることで、我々は吃音を聞いているように錯覚する。だ

が、彼の朗読をテキストを目で追いながら聞いてみると、その印象は一転する。まるで滑舌の良い役者が早口言葉を言い間違えることなく、濃みなく発音するように、朗読者のゲラシム・ルカは書かれた文字を正確に音に変換していくのである。そしてそのとき、我々は冒頭の *pas* が [pa] であって [pas] ではないことにも気づかされる。もし *pas* が *passionément* の *pas* を予見するものであるなら、この語末の *s* は [s] へとつながる音として [ʒ] という音を伴ってしかるべきだろう。少なくとも、もし吃りであるならば、連続する *pas* のすべての [s] が発音されないのはあまりに不自然である。この *pas* が [pa] であるのは、この語が *passionément* を構成する音ではなく、否定の *pas* もしくは「歩」の意味を認識させる完全なる語であると同時に、*papa* [pa]、*pape* [pa] へとつながりうる音として機能していることを示している。

そのように考えてみれば、*je* も発話された時点では「わたし」ではあるが、少し前は別のものであった *je* であり、この後には何かに変わりうる *je* である。語り手が「言いたいこと」を言うために、単語を断片化して緊張状態の中でどうにか語を吐き出しているのではなく、それら語の断片として聞こえるものはすべて語られるべくして語られた閉じられた語であり、同時に別の語にも開かれている音のざわめきなのである。

ドミニク・カルラも「吃り」の機能を、ドウルーズに倣って切断の度に再度開始される繰り返しと考えているが、それに対

してヤニック・トルリニは音のロジックに重点を置き、その吃りはむしろ強い結びつきを生むものとして捉えている¹²。我々がトルリニの立場を取り、その上でゲラシム・ルカの詩の言葉が、言語の体系の中におさまる正しい単語や文を発するため^{ラック}の断片化された語りによってではなく、一つ一つの音によって結び付けられる連続性によって成り立っていると考えるならば、我々はもはやそれを「吃り」と呼ぶ理由はない。ゲラシム・ルカの技法は、吃りに聞こえるものの、それは極めて計算された音と語の配置によってなされているのである。

書かれた詩と読まれる詩

ゲラシム・ルカの詩を吃りとみなすことを我々に躊躇させるもう一つの理由は、この吃りに見える配列は、書き手であるゲラシム・ルカが思考し意図して作り出しているからである。しかもそれは、書かれた詩と読まれる詩では、異なる効果を発揮している。

例えば「英雄＝限界」でも挙げた *je je jeu jeudi* も、朗読で聞けば *[jeʒol]* と *[jeuʒol]* の聞き分けは難しく *[a]* はしばしば *[o]* もしくは *[œ]* と混同される)、聞き手は *je je je* なのか *je je jeu* なのかを判断することができない。 *la vie vit* も語末の名詞と動詞の区別を示す機能が与えられた形態素の *e* と *o* は、書かれたテキストでは意味をなすものの、読まれるテキストで

は機能しない。聞き手は「生は生きる (*la vie vit*)」なのか「生 (*la vie, vie*)」なのか判断がつかないのである。あるいは、*mort* と *folle* が合わさり *morphologie* となるのは、読まれない文字である *mort* の *r* を *s* として *folle* の *fo* と *phologie* の *pho* が同じ表音文字 *[fɔ]* であることを踏まえた上で *morphologie* (形態論) という意味をもつ語へとスライドさせているからである。「情熱的に」でも、*pas* と *faux pas* が連続すると、聞き手には *faux pas* (しくじり) か *faut pas* (してはならない) なのか、判断がつかかねる。また、ゲラシム・ルカは *リエゾン* や *la* と *ba*、*ou* と *ou* などの同音異義語を緻密に散りばめて、書かれた文字と読まれる文字での意味作用を操作し、読み手あるいは聞き手に与える効果をコントロールしている。この書かれたテキストと読まれるテキストの間に横たわる知的操作から見えてくる差異が、我々にその吃りを疑わせるのである。

ゲラシム・ルカの吃ったふりは、その内容を聞き手が再構築するように促す。しかし書かれたテキストであれば文の構造を把握する手がかりとなるはずの形態素や表音文字は、朗読になると聞き分けることができず、聞き手は不確実の状態で、語られる内容を把握するように強いられるのである。

ここにゲラシム・ルカが朗読というパフォーマンスに拘った意味が理解できるだろう。彼は音を通じて存在することをオントフォニー (*ontophonie*) という造語で示している¹³。実在や実存を示す接頭語の *onto* と声や音を示す接尾語の *phonie*

を結びつけたこの造語は、目に見えるランガージュ (Langage visuel) に対する声の優位を示したものであり、ゲラシム・ルカの語りへの態度が明確に表れている。

ジェラルド・ジュネットは、文学は語られたものに対して書かれたものの特異性であるという考えを斥けるために、即興であるかにかかわらず、口頭での芸術的パフォーマンスを証拠として挙げた。そして「我々は一篇の詩の音響性を、目で、そして無言の読みで味わわずにいない。それはちょうど熟達した音楽家が、楽譜を見ただけでシンフォニーの音響を聴き取ることができると同じなのである。レオナルドにとつての絵画と同じく——ましてその生産物の観念性によって——文学は、精神の事物なのである」¹⁴と書いており、ここでは書かれたものと語られるものとの両方の文学性を認める文脈になっている。それゆえ、ジュネットはヤコブソンの「言語的メッセージを芸術にするものは何か」という問いかけを「口頭の、もしくは書かれたテキストを、芸術作品にするものは何か」と再定義し直しているのだが、我々もそれに倣って、朗読パフォーマンスで語られるゲラシム・ルカの詩も書かれた詩も、同様に文学性のある芸術作品であることみなすことができるだろう。

ただしゲラシム・ルカの詩の場合は、また少し注意が必要になる。ジュネットが語られたものにも書かれたものにも芸術としての文学の特殊性を認めたのは、「言語がシステムである」という基本的性質と、あらゆる言語的現表はメッセージである

という基本的性質」に因っていた¹⁵。だが、ゲラシム・ルカのケースでは、我々が今まで見てきたように、その前提である「言語がシステムである」と「言語的現象がメッセージである」という大前提が揺らぐ。ゲラシム・ルカの詩ではシステムとしての言語が正常に機能せず、また言語的メッセージは把握しきれないものになっているのであり、それがゲラシム・ルカの詩を支えているがゆえに、書かれたテキストと語られるテキストは別のものとして扱う必要があるのである。

我々はゲラシム・ルカの詩を声に出して、また頭の中で音声化しながら読むことはできるが、目の前にあるテキストは、否応なくテキストを理解するために手を貸してくる。目で見れば、その違いは文字どおり一目瞭然である *je* (わたし) と *jeu* (遊び)、*jeudi* (木曜日) と *je dis* (わたしは言ふ) も朗読では区別できない。

我々は、ドゥルーズがゲラシム・ルカの吃りを言語という考え方から出発して捉えていることを問題に挙げた。それはおそらく、ドゥルーズがゲラシム・ルカの詩をすでに読み、*je t'aime passionnément* を彼自身が先取りし、詩の中に散りばめられた語をその *je t'aime passionnément* の断片と見なし、その「わたしは君を情熱的に愛している」をどのように語るのかという観点から分析しているからだろう。つまり再読可能で、しかもあらゆる言語的記号が意味をなす書かれたテキストを主な対象として考察したドゥルーズは、言語というシステムを前

提にした上での分析を余儀なくされている。実際、その読み方に疑問を呈し、「ドゥルーズはラングなるものは存在しないと言うべきだった」と大胆にも述べる國分は、「英雄≡限界」は「あくまで言語の「線状性」(linéarité)に沿って考える(朗読を聴くとはそういう行為だ)」と詩を聴くことに重点をおいて論じている。そう考えてみると、ゲラシム・ルカの詩は、書かれたものと声に出して読まれるものとは、別物だと言っても過言ではないだろう。

では、その語られるゲラシム・ルカの詩、つまり解釈の手がかりが極度に少なくなり、音と語の中間にあり続ける声を我々が浴びる時、それらはどのように働きかけてくるのであろうか。

「音」になる「わたし」

ゲラシム・ルカの本人よる詩の朗読は、ジョゼ・コルティ社から出ている二枚組のCDの *Ghérasim Luca par Ghérasim Luca* およびDVDの *Comment s'en sortir sans sortir* で聴くことができる。両方とも彼の朗読パフォーマンスを知るための基本資料となるだろうが、今回は実際の詩人の姿が見える、後者のDVDからゲラシム・ルカの詩を聴くことについて考察したい。

これはラウル・サングラが一九八八年にテレビ番組のために撮ったゲラシム・ルカのリサイトを二〇〇八年にDVD化したものであり、「わたしの存在の狂気」(*Ma déraison d'être*)、

「自動≡決定」(Auto-détermination)、「わたしの言語の揺れ」(*Le tangage de ma langage*)、「英雄≡限界」(*Héros-Limite*)、「形而上学的教養の一分」(*Quart d'heure de culture métaphysique*)、「動詞」(*Le verbe*)、「身体になる」(*Prendre corps*)、「情熱的に」(*Passionnement*)の八篇(「身体になる」は二つの詩からなるので、実際は九篇)が収録されている。演出は極めて控えめで、真っ白い背景の中に黒い服を着たゲラシム・ルカが一人だけ立ち、本を手にして朗読をする。その様子はアンドレ・ヴェルテールが詩集の前書きで喻えているように、演出はページのレイアウト、画面は白い紙、黒い服を着た詩人は印刷のようである¹⁶。

ゲラシム・ルカは、多くの場面でカメラから目をそらし、あたかも聞き手を意識していないかのように一人で朗読を続ける(写真1)。もつとも顕著に表れている例外は、「わたしの言語の揺れ」で、これは本を手に持たず、ときおり確認するように視線を逸らすものの、基本的にはカメラに対して斜め左前に視線をやり、画面に映っていないインタビュアーに答えているように語っている(写真2)。また「形而上学的教養の一分」では、朗読を続ける合間にちらりと画面を正面から見て、聞き手に言い聞かせるような素振りを見せ、*Expier en inspirant / inspirer en expirant* という最後の節をカメラを見据えたまま言い終わると、視線をふと逸らす。「動詞」でもほとんど本から目を離すことなく朗読を続けるが、最後の *Moi Moi Moi /*

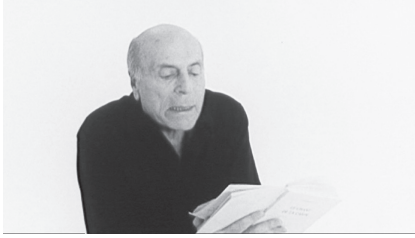


写真1
Passionnément を朗読する、ゲラシム・ルカ。
このDVDではこのように本を手にして朗読
する詩人が映し出される。

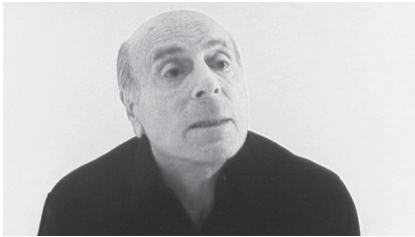


写真2
Le tangage ではインタビューに答えるように
詩人は語り、我々はそれを耳にする。

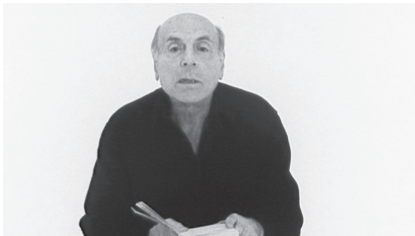


写真3
Prendre corps の最後の場面。「tu me pense」
とカメラに向かって言葉をかける。

Comment s'en sortir sans sortir, José Corti, 2008

たものという文脈では、当然ながら「わたし」という語を発する目の前のゲラシム・ルカが、その「わたし」であり、その代名詞の「moi」は、否応なくゲラシム・ルカ本人となりそうなものだろう。あるいは本から目を離さず朗読を続けるゲラシム・ルカは、**「と」**発することで、その詩の虚構の語り手になりかわりそう

ou bien Glissez-glissez-à-votre-tour を、**「あ」**を少し突き出し、うつろな下目遣いでカメラに向かって語る。そして二つの詩から構成される「身体になる」においては、前半の最後に「absente / tu n'absurde」と言いながら、そして後半では最後に「je t'écris / tu me pense」¹⁷と言いながら、カメラを正面から見つめる（写真3）。こうしたカメラを見つめる身振りは、相手に念を押しよな語りであったり、「わたし（moi/me）」や「あなた（votre）」、「君（tu/te）」が登場する時に行われたりするため、それを見ている我々は、まるでゲラシム・ルカに直接語りかけられているように錯覚するような作りになっている。

ところが、これらの詩において、我々は朗読者のゲラシム・ルカとカメラを挟んで対峙しているながら、そして語り手の「わたし」という語を聞きながら、また「君」や「あなた」と語り手が語りかけてくるのを耳にしなが、その捉えどころのなさや困惑し、不安を覚え、また同時に彼の詩と一体になるような喜びを感じるようになる。

その困惑と喜びは、「わたし」や「君」という代名詞の機能に因るところが大きい。本来「わたし」や「君」という語を含め、代名詞はその語だけでは意味をなさず、それ自体は空虚な入れ物であり、文脈によってどのようにも変化する語である。それゆえ、詩の朗読を映像化したものという文脈では、当然ながら「わたし」という語を発する目の前のゲラシム・ルカが、その「わたし」であり、その代名詞の「moi」は、否応なくゲラシム・ルカ本人となりそうなものだろう。あるいは本から目を離さず朗読を続けるゲラシム・ルカは、**「と」**発することで、その詩の虚構の語り手になりかわりそう

なものだ。だが実際はそうならず、その「わたし」や「君」が空虚のままであり続けるどころか、代名詞としての働きすらも危うい状態に置かれることになるのである。

そもそもゲラシム・ルカは、自身が語ることにについて、どのように考えているのだろうか。「わたしの言語の揺れ」(Le tanguage de ma langage)の冒頭近くに、次のような興味深い一節がある。

Je suis hélas !
donc on me pense

直訳すれば「わたしは存在する なんとたることだ／ゆえに人がわたしを思う」となるが、これはもちろんデカルトの「我思う、ゆえに我あり(Je pense, donc je suis)」を下敷きにしたものである。そして同時に、「我思う」を否定し「人がわたしのことを思う(On me pense)」と転換し、ゆえに「わたしは一人の他人である(Je est un autre)」と書いたランボーのパロディでもあるだろう。

インタビュで自分の考えを語るように朗読を行なうこの詩で、ゲラシム・ルカは自身が存在することに思考を巡らせており、存在する「わたし」と、それゆえに思われる「わたし」の因果関係をまるで説明するように語っている。我々は、そこに挿入されている「なんとということだ(hélas)」に込められている

嘆きの声を聞き逃すべきではないだろう。なぜなら、この詩がリサイタルのみで語られる詩であったことを考慮すれば、聴衆の前で語るゲラシム・ルカは常に目の前に実際に存在することになり、語るゲラシム・ルカは「考えられてしまう」存在であることが避けられないからだ。

フランスの言語、思想において一つの基盤をなしてきたデカルト的な存在の捉え方も、他者と自己との関係の中で自己を決定する見方も、ゲラシム・ルカのノン・オイディプスの思想には当てはまらない。では彼は、この詩において存在するということをとどのように捉えているのだろうか。この詩は、次のように続く。「目の見えない者は鷲を狙い／耳の間こえないものを撃つ(L'aveugle vise l'aigle / et tire sur un sound)」。朗読ではわからないが、付録のブックレットではこの節は括弧に括られ、補足説明のように書かれていることが確認できるが、ここではオイディプスを想起させる目の見えない者が、詩人が頼りにしている音や声を聴くことができないう者を撃ち殺している。そしてさらに詩人は続ける。C'est ainsi que je vis / ce que je vois / et que ma voix se voue / au moi qui s'éteint / Comme le "doux" dans le doute / suis-je "son" de mes songes ? (かくしてわたしは生きる／わたしが見ているものを／そしてわたしの声は自らを捧ぐ／消えゆく自我へ／疑いの中の優しさのように／わたしはわたしの夢想の中の音なのだろうか)。ここに至って、生きることが見ることに結びつき、声が

消えゆく自我と結びつく。そして「わたしは音なのだろうか」と自問するのである。その答えは、おそらくouiであろう。なぜならこの先、「わたしの音の悪魔 (mon Démon sonore) が、自らを否定し、溺れ、結びつけられる世界に対して働きかける」と続いていくからだ。さらに「わたし」は次のように続ける。Pour le rite de la mort des mots / j'écris mes cris / mes rires pires que fous : faux / et mon éthique phonétique / je la jette comme un sort / sur le langage (死んだ語を祀って／わたしはわたしの叫びを書く／笑いを書く それは狂気よりも悪いもの つまり虚偽を／そして音声の論理学を／わたしは運命のように投げつける／言語活動の上に)。

朗読において語る「わたし」が書くのは、意味をなす言葉ではなく叫びや笑いであり、「わたし」は「音」と一体化していく。こうして「わたし」と語る詩中の人物は、朗読する実際の存在としてのゲラシム・ルカではなく、音という存在へ向かっていくのである。

ゲラシム・ルカの身体と音を一体化させる試みは、また別の詩「身体の罅」(Écho du corps)にも表れている。entre la nuit de ton nu et le jour de tes joues / entre la vie de ton visage et la pie de tes pieds / entre le temps de tes tempes et l'espace de ton esprit (君の裸体の夜と頬の昼の間／君の顔の生と足のカササギの間／君のこめかみの時間と精神の空間の間)と最後までこの調子で続いていくこの詩は、細分化

された身体が、音を媒介にして物質や抽象概念に接続されていく。これと似た過程を辿るのが、*Sen sortir sans sortir* の中で朗読される二篇の続きものの詩「身体になる」(Prendre corps)である。「具体化する」という慣用句でもある *prendre corps*だが、この詩では文字どおり、「わたし」と「君」が名詞や形容詞、副詞を動詞のように使いながら、お互いの身体を作り出していく詩になっている。Je te flore / tu me faune / Je te peau / Je te porte / et te fenêtre / tu nios / tu niocean / tu maudace / tu me météorite (わたしは君を花の女神／君はわたしを牧神／わたしは君を皮膚／わたしは君を扉／そして君を窓／君はわたしを骨／君はわたしを海洋／君はわたしを大胆／君はわたしを隕石)と続いていく。最初の *flore* は耳で聞けば *de te frole* (わたしは君に触れる)にも聞こえるが、それは次の *faune* との対比によって *flore* である可能性が頭をよぎる。Je te porte も文法の規則を優先するなら「わたしは君を運ぶ」といった意味を成すものの、次の「窓 (fenêtre)」によって、*porte* は動詞「運ぶ」から名詞の「扉 (porte)」と意味合いを變えるが、その時、同時に名詞であるはずの *porte* が動詞として機能することになる。そのまま動詞や形容詞といった品詞は従来の機能から逸脱し、残るのは音としての言葉と解釈やそのたびごとの再考を迫ってくる奇妙な構文のみであり、それと同時に「わたし」と「君」も作り変えられていく。

この後も、「わたし」は「君」を月にしたり、透明にした

り、お返しに「君」は「わたし」を空っぽの城にしたり、迷宮にしたり、立たせたり、横にしたりしていく。そのうち *je te poète / tu me danse* (わたしは君を詩人／君はわたしをダンス) と聞き手のほうが詩人にされると、さらに *Tu me visible / tu me silhouette / tu m'infirmement / tu m'indivisible / tu m'ironie* (君はわたしを可視化／君はわたしを輪郭／君はわたしを際限なく／君はわたしを不可分の／君はわたしをアイロニー) と「君」によって「わたし」がほんやりと視覚化されていく。反対に「君」のほうは *Je te fragile / je t'ardente / je te phonétiquement / tu me hiéroglyphe* (わたしは君を脆い／わたしは君を熱烈な／わたしは君を音声学的に／君はわたしをヒエログリフ) となるのであり、脆く、激しく、そして音声学的となっていく「君」と、解説困難な「文字」になる「わたし」が語られる。

発音される言葉の心地よいリズムと把握が追いつかない意味内容が相まって、「身体になる」、「具体化する」というタイトルでありながら、詩が進むにつれて詩の語り手である「わたし」も聞き手である「君」も、そして実際の朗読者のゲラシム・ルカも、それを聞く我々も、もはや自分の実態を保つことができなくなっていく。

この詩の語り手は言う。 *Nous nous pulverisable* (わたしたちはお互いを霧状可能な) と。そして最後に *je t'absente / tu m'absurde* (わたしは君を不在の／君はわたしを不条理な) と

聞き手に言葉をかけるようにカメラに向かって、詩人は言葉を放つのである。

「わたしは存在する (*je suis*)」という自己の認識から遠く離れ、身体をなすどころか、変身の果てに捉えられないものとなった「わたし」と「君」、そして連なってきた音だけが我々に残される。そしてこの詩はここで一旦終わるが、その後、また同タイトルの詩の朗読が続けられることになる。

DVD に付属しているブックレットでは、合わせて一つの詩として扱われており、詩集の中でも連続して並べられている詩ではあるが、詩集の中でも、また朗読においても間に一度タイトルを挟み、完全に続いているのではなく、また分断されているわけでもないという、あいまいな繋ぎ目を跨いで、この詩はより身体的な要素を含んだ詩として再開する。この詩は、次のように続く。

Je te narine je te chevelure / je te hanche / tu me hantes / je te poitrine / je buste ta poitrine puis te visage (わたしは君を鼻孔 わたしは君を髪／わたしは君を腰／君はわたしに付き纏う／わたしは君を胸／わたしは君の胸を胸部 そして君を顔)。前半と同じ構造を取りながらも、今度は具体的に身体部分が現れてくる。また *hanche* や *poitrine* は動詞でもありうるし、とりわけ *tu me hantes* のように、朗読であれば判断がつかかかぬものの、「君」で語られる部分は活用も正しく行われる場合も散見される。 *tu* は *tu m'odeur* (君はわたしを

匂い)と逸脱した構文で語られるときもあれば、*tu glisses* (君は滑る)のように正しい文で語られるときもあるが、いずれにせよ「君」が「わたし」の身体をなすのではなく、君はわたしを跨いだり (*tu m'enjambes*)、誘惑したり (*tu me séduis*) する役割を果たす。もちろん *enjambe* に脚 (*jambe*) が含まれていたり、湿った唇にしたり (*tu me lèvres humides*) する節も見られるが、どちらかといえば、「わたし」が「君」の身体をなしていくという過程が描かれていく。最後の方では、わたしが君を吸い込んだ (*Je te respire*) 後、性的興奮を抑えられなくなったかのように、立て続けに「わたしは君を口／わたしは君を口蓋 わたしは君を歯 わたしは君を爪／わたしは君を外陰 わたしは君を脛／わたしは君を呼気／わたしは君を鼠蹊／わたしは君を血 わたしは君を首／わたしは君をふくらはぎ わたしは君を確かさ／わたしは君を頬そして君を血管」と言葉を重ねていき「わたしは君を手／わたしは君を汗／わたしは君を舌／わたしは君をうなじ／わたしは君を操舵する／わたしは君に陰影をつける／わたしは君を体そして君を亡霊／わたしの息の中でわたしは君を網膜／君は君を虹彩」と語り続け、最後に「わたしは君に書く／君はわたしを思う」(*Je t'écris / tu me pense*)¹⁸で終わる。朗読者のゲラシム・ルカは、この最後の一節を、本から目を離してカメラを見据え、聴衆に語りかけるように静かに読みあげている。

わたし、わたしと朗読者のゲラシム・ルカは言葉を発するが、

あまりに過剰に詰め込まれた「わたし」は、その「わたし」の意味を希薄にしていく。そして行き着くのは、「わたしは君に書き／君はわたしを思う」という語りかけである。この「わたしを思う」は、*hélas* と言って嘆いた *Je suis hélas ! / donc on me pense* の時の、まだ実体があった時の「わたしを思う」とはまったく別のものとなっている。

「わたしは存在する」という *être* を使った時、わたしのことと思うのは特定の誰かを示すわけではない人 (*on*) であり、逆説的ではあるが、この *on* は誰でもないがゆえに、すでに「誰か」という不特定一般という漠たる誰かによって満たされた指示語になっている。そしてその「誰か」が考えるのは、その場に存在するものとしての「わたし」である。一方、「君はわたしを思う」の *tu* は何者にも変身可能な、極端にいえば、各瞬間で違う「君」でありうる記号である。すでに見たとおり、「身体になる」において、「君」は「わたし」によって「花の女神(になる)」「詩人(になる)」、「音声学的に(になる)」に変化させられる(同時に「わたし」も「君」によって結びつくはずのないものと結びつきながら変化し続けている。「わたし」も「君」も流転を続け、そうした「わたし」を「君」は思うのであり、その行為は「わたしは存在する (*Je suis*)」では引き出すことができず、「わたしは君に書く」¹⁹ によってのみ可能になっている。

この目の前にいながらも、その身体から抜け出し、「君」が思考する「わたし」になることこそが、このリサイタルのタ

イトルにもなっている、自分自身をそこから出すこと (*scien sortir*) なのではないだろうか。そしてそれは、「身体になる」のみならず、「わたしの存在の狂気」や「限界＝英雄」、「情熱的に」で聞こえてくる同じ単語の繰り返しや、異質な単語のつながり、そして音の連続性の中で変身し続ける語でも同じことが言える。つまり、音として、声として、自己の外へと出て行く「わたし」の思考が、聞き手と語り手の間で生成変化を続けるという試みが見えてくるのである。

「わたし」と「君」

「わたし」と「君」の間で言葉が姿を変えていくゲラシム・ルカの詩は、受取り手を必要とする。ゲラシム・ルカはパリに着いてから二年後、友人の女性が偶然選んだ人物に宛て二三通の手紙を書き、それを後にゲラシム・ルカ本人が纏めて『釈放状』 (*Lettre d'élision*) という作品として出版したが、これもこの詩人にとって、「宛先」があることの重要性を示している逸話と言えるだろう。彼がパリに着いて比較的早い時期から朗読のリアルを始め、そして続けたのも、そうした受取り手を必要としたことが一つの要因ではないだろうか。

しかし重要なのは、ゲラシム・ルカの場合、詩を通じた対話や自己と他者の相互関係から、新たな自己や真の自己へ行き着くという弁証法的な構造を取らないことである。彼の詩のそれ

ぞれの語を構成する音は、予想外の音と結びつき、引き伸ばされ、変身し、聞き手はそれを再構築し、「意味のある文」を聞き取ろうとするが、その意味は「理解できる」と「理解できない」の絶妙なバランスをとりつつ保留される。その保留の瞬間から、それらの語はまた別の結合を生み、読み手／聞き手の思考をすり抜けていく。彼の詩は「君」がいないと成り立たないが、聞き手である「君」の中でも完成することがない。ゲラシム・ルカの詩は、音として結合と変身を繰り返し、意味を把握するには時に過剰なものとして、また時に欠如したものとしてあり続けるのである。

「身体になる」においても、細分化された身体は、そのパーツを集めることで一つの身体をなすわけではない。完全な身体構造を取るには、あまりに欠けている部分と余剰な部分が含まれ過ぎていく。「君」も「わたし」も *tu* としての存在ではなく、「思われるもの」としての存在でしかなくなり、その存在を支えているのは、唯一、そこで発せられている音であり、それを伝える声だけになっている。音と存在を結びつけたオントフォニーの提唱者であるゲラシム・ルカの詩の魅力の一つは、まさにここにあるだろう。朗読のパフォーマンスでゲラシム・ルカが発する声は、聞き手である我々の思考を必要とするという意味で、すでにその声は発話者であるゲラシム・ルカには属していない。またその声にある意味も、聞き手がその声を捉えかけた瞬間に変化し続けるという意味で、聞き手の思考の中にも定

着しない。それは宙に浮いた声であり、発せられた途端にいかなる持ち主からも自由になった音となる。ゲラシム・ルカは「リサイタルへのイントロダクション」と題されたインタビューで、対象を示すことができる言語活動においては、語は一つ、あるいは二つの意味をもつだけであり、音の響きは囚われてしまっていると語っている。そして彼はその枠を壊すことを企てる。つまり音の響きが興奮の中で高まり、眠っていた秘密が現れることを目的にし、聴いている人が精神的な参入を身体的かつ同時的に行うことが要求される震えの世界 (un monde de vibrations) へ導かれるものを彼は作り出そうとしているのだと言うのである。そしてそれを、ゲラシム・ルカはオントフオニーと言い換え、その時、語は物質的な媒体でしなくなる」と説明している²⁰。

この言語活動一般を超えようとする試みに、我々がゲラシム・ルカの詩を耳にする時の困惑、つまり語るのには誰なのか、この声は誰のものなのかという疑問が湧いてくる理由があるのではないか。ゲラシム・ルカの語りは、言語の体系では捉えられない言葉で語られる。しかもそれは、語り手の言葉からも逸脱し、言語活動そのものからはみ出していくからこそ、我々は困惑し、同時に引き込まれるのだろう。

ヘーゲルを分析したアガンベンは、意味内容をもたない空虚な記号である代名詞は、話し手が進行中の言述行為の中で対象を引き受けると、意味内容に満ちたものに転化するといひ、そ

の目的は「言語活動を言述行為」に転化することであり、こうして言語から言葉への移行が可能になるという²¹。だがゲラシム・ルカの場合、代名詞が満たされることはなく、代名詞に限らずあらゆる語は音の集まりとなり、語り手と聞き手の間で姿を変えていくものになっている。言語体系に回収されない結合、分離、変化が音によつて連続して起きることがゲラシム・ルカの詩の特徴であるなら、もはや言語から言葉への移行が行われるというよりも、ここでは言語も言葉も宙に浮く。その言葉は、ゲラシム・ルカのものだった、言葉であり、発せられた途端に我々が朗読を聞きながら反芻する言葉となり、そして発音しながらも意味を変える把握しきれない言葉になるのである。ゲラシム・ルカの詩において、語るのには誰でもなくその言葉自体、あるいはより厳密に言えば音そのものである。

ゲラシム・ルカにはルーマニア時代に上梓した「三三三のノン＝オイデイプスのキュボマニー」(Trente-trois cubomanies non-œdippiennes) と副題が付けられた「量子の饗宴」(Les orgies des quanta, 1946) という作品がある。一枚の絵の複製をいくつかの正方形に切り分け、そのうちの幾つかを選んで並び替えて別の作品に作り直したものが、それぞれの作品に付けられたタイトルと共に三三三並べられている作品である。

この本の扉のページにはヘーゲルとサドからの引用が書かれているが、そのヘーゲルのものは「例えば、木をひっくり返して根を空に向け枝を地面に埋めたなら、前者は葉や蕾や花をつ

け、後者は根になることが知られている」というものであった。外部の状況から、従来の機能ではなく、別の機能を果たすものへの変化が語られているが、ここで重要なのは、木の根や枝そのものが自ら変化するということであろう。作品のタイトルに選ばれている量子も、原子とは異なって従来の法則では捉えられない運動を行うものであり、任意の配列によって反応を変えるものである。

そうした意味では、あらゆる可能性を可能性として残したまま変化し続ける音であるゲラシム・ルカの詩の言葉は、量子のような音とも言えるだろう。その言葉で作られた「わたし」も「君」も、常に可能性が与えられたままの変化を余儀なくされる。決定的で逆らうことのできない運命に導かれるオイディプス的な存在ではなく、繰り返しされる運動と変化の中で、常に作り変えられていく主体。それを我々に示すものが、ゲラシム・ルカの詩なのである。それは拘束から解放された自由になることとも、新たな自分に向かっていくといった姿勢とも異なる。芸術によって、そして文学によって暴き出される存在の神秘と一体になることを可能にすること、それがゲラシム・ルカの詩人としての仕事だったのではないか。そしてその詩人の仕事を、我々は彼の朗読を聴くことで共有できるのではないか。再び、「身体となる」に書かれた一文が思い出される。Je *poète*、「わたしは君を詩人」。語り手も聞き手も超え、声となり、音となり詩人の思考と混じり合うこと。そしてまたすぐ

に別のものへの変化を余儀なくされること。それが我々に与えられたゲラシム・ルカの詩を聞く喜びなのではないだろうか。

註

1 ゲラシム・ルカはペンネームであり、本名はサルマン・ロツケルという。だがのちに彼は正式に改名し、サルマン・ゲラシム・ルカと名乗ることになる。ゲラシムが名でルカが姓ではなく、ゲラシム・ルカで一つの名であるため、本稿では一貫してゲラシム・ルカと表記した。

2 伝記的な情報を求められてゲラシム・ルカは略歴を手紙で書き送ったことがあったが、そこに注釈として「ある人生を伝記の中に閉じ込めることはたいへん難しいものです。伝記は形を歪める運命にあり、作りものであり、誤った神話的なものなのです」と付け足している(Chérasim Luca, Tilo Wenner, ... *pour quelques amis lointains...*, p.78)。

自伝に対する懐疑的な見方が確認できるだけでなく、ここで運命的 (*fatalément*) や神話的 (*mythique*) といったオイディプスを思わせる単語が使われているのも、関係性の中で固定されてしまう状態に対するゲラシム・ルカの欺瞞が表れていると言えるだろう。

3 Yves di Manno, Isabelle Garron, *Un nouveau monde Poésie en France 1960-2010*.

4 Chérasim Luca, Tilo Wenner, ... *pour quelques amis lointains...*, p.78.

- 5 鈴木雅雄『ゲラシム・ルカ ノン・オイディプスの戦略』p.36.
 - 9 Yannick Torlini, *Ghérasim Luca, Le poète de la voix : ontologie et érotisme*, p.111.
 - 7 Dominique Carlat, *Ghérasim Luca l'intempesitif*, p.8-9.
 - 8 Gilles Deleuze, Claire Parinet, *Dialogue*, p.9-11. 『エゥルーズの思想』田村毅訳、七一九頁。
 - 9 Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, p.140. 『批評と臨床』守中高明・谷昌親訳、二三〇頁(河出文庫)。
 - 10 國分俊宏『流転する言葉の歌、または統合を拒否する非オイディプス ドゥルーズ⇨ガタリからゲラシム・ルカへ』。ここで國分はドゥルーズが間違っていると退けるのではなく、ラングという概念に依拠して語ろうとしているところに間違いがあるとし、ドゥルーズはラングなるものは存在しないと言うべきだったのだ、と書いている。
- また我々は、ドゥルーズがパロールを蔑ろにしていると批判したいのではない。むしろドゥルーズがバルネとの対話でゲラシム・ルカの名を優れた詩人として挙げたのは、二百人の聴衆を前にして自身の詩を朗読するゲラシム・ルカの行為を、一つの大きな事件と捉えたからであったことも付記しておく。
- 11 Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, p.139. 『批評と臨床』二一九頁。
 - 12 Yannick Torlini, *Ibid.*, p.53-54.
 - 13 André Velter, « Parler apartirde », in Ghérasim Luca, *Héros—Limite suivi de Le Chant de la carpe et de Parallipomènes*, p.xii.

- この発言はゲラシム・ルカの未公開のインタビューである *Introduction à un recital* からアンドレ・ヴェルテールが引用したものである。現在「」のゲラシム・ルカの発言はジョゼ・コレテイ社のサイトで閲覧することが出来る。
<http://www.jose-corti.fr/auteurs/Luca.html>
- 14 Gérard Genette, *Fiction et diction*, p.13. 『フィクションとディクシオン』和泉涼一・尾河直哉訳、一五頁。
 - 15 *Idem.*
 - 16 André Velter, *Ibid.*, p. ix.
 - 17 ガリマル社 の詩集では *tu me penses* となっているが、ジョゼ・コレテイ社のDVD付属のブックレットでは *Tu me pense* と活用語尾の *s* が抜けている。ここでは朗読リサイタルについて書いているため、誤植である可能性はあるものの、後者の表記を採用した。
 - 18 注17に挙げたように、「*Tu me pense* は朗読では *penses* か *pense* か判断することができないが、朗読のブックレットで書き落とされている点は興味深い。*Tu me pense* であれば、この *pense* は *je* の活用でもありうるため、あたかも *je* と *tu* が混じり合いを見せているかのように解釈することもできるだろう。*pense* が三人称単数の活用でもありうることを鑑みれば、*je est un autre* (わたしは一人の他人である) と *je* に対して三人称の *est* を用いたランボーへの参照も考えられる。だが、興味深い記述ではあるものの、単なる誤植である可能性も否定できないためここではこれ以上の考察は差し控えておく。
 - 19 もちろん「書く」と「語る」は区別して考えるべきであろうがこの朗読では最後の言葉以外は本を手しながら読み続けていることを考えれば、「ここ」では「語る」は「書く」の延長とし

て捉えられるだろう。

またゲラシム・ルカのフランス語であれば、「君に書く」ではなく、「わたしは君を書く」と解釈する(ことも可能である)。

20 Gherasim Luca, « Introduction à un récit », [Lichtenstein, 1968], <http://www.jose-corti.fr/auteurs/luca.html>

21 Giorgio Agamben, *Le langage et la mort*, trad. par M. Raitola, p.55-56. 『言葉と死』上村忠男訳、六七頁。

参考文献

Giorgio Agamben, *Le langage et la mort*, trad. par M. Raitola, Christian Bourgois Editeur, 1991 (『言葉と死』上村忠男訳、筑摩書房)

Dominique Carlat, *Gherasim Luca l'intempetif*, José Corti, 1998

Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Minuit, 1993 (『批評と臨床』守中高明・谷昌親訳、河出書房新社)

Gilles Deleuze, Claire Parinet, *Dialogue*, Flammarion, 1996 (『ドゥルーズの思想』田村毅訳、大修館書店)

Patrick Fontana, « Lectures de bouches (Entretien) », in *Europe*, mai 2016

Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Seuil, 1985 (『物語の詩学』和泉涼一・神郡悦子訳、書肆風の薔薇)

———, *Fiction et Diction*, Seuil, 1991 (『フィクションとディクシオン』和泉涼一・尾河直哉訳、水声社)

國分俊宏「流転する言葉の歌、または統合を拒否する非オイディプス ドゥルーズリガタリからゲラシム・ルカへ」、水声通信、二〇〇七年九月／一〇月号

Yves di Manno, Isabelle Garron, *Un nouveau monde Poésie en France 1960-2010*, Flammarion, 2017.

Petre Raileanu, *Gherasim Luca*, OXUS, 2004

Sebastian Reichmann, « Gherasim Luca Entre Bucarest et Paris, Les débuts d'un malentendu fécond », in *Europe*, mai 2016

Alfredo Riponi, « Éthique phonétique », in *Europe*, mai 2016

鈴木雅雄『ゲラシム・ルカ ノン・オイディプスの戦略』水声社、二〇〇九年

Iulian Toma, *Gherasim Luca ou l'intransigeante passion d'être*, Honoré Champion, 2012

———, « Multiples visages d'une oeuvre singulière », in *Europe*, mai 2016

Yannick Torlini, *Gherasim Luca, Le poète de la voix : ontologie et érotisme*, L'Harmattan, 2011

André Velter, « Parler apartide », in Gherasim Luca, *Héros-Limite suivi de Le Chant de la carpe et de Paratlipomènes*, Gallimard, 2001.

ゲラシム・ルカ『量子の饗宴』(Gherasim Luca, *Les orgies des quantités*) は明治学院大学図書館蔵