

# 断想、「倦怠の華」をめぐって（前編）

—— ピエール・ロチの作品と生涯（2） ——

遠 藤 文 彦

## はじめに

前回<sup>1</sup>は、ピエール・ロチ（1850-1923）の作品と生涯について、まずは、彼がどういうわけで海軍士官となり（あるいはならざるをえなくなり）、海軍士官でありながら何故作家となったのか（あるいはならざるをえなかったのか）、そのいきさつを、彼の幼少年期の家族構成や家庭環境を紹介しながら見てみました。つぎに、作家としてのロチについて、『アジャデ』（1879）で比較的地味にデビューした彼は、第二作『ロチの結婚』（1880）で大成功をおさめ、『アフリカ騎兵』（1881）で早くもその地位を確固たるものとするのですが、文壇でのこのような目を見張るような出世——軍人としてのそれをはるかに上回る出世——が、当時流行し始めたエキゾティズムに負うところが多かったのは事実として、異国趣味のレッテルを貼られ続けているがゆえに今日では逆に流行遅れとなってしまったロチの作品を、われわれとしては、異国趣味ならざる要素、つまり彼の伝記的事実——生涯——と重ね合わせて見ることによって、新たな読みの可能性を示唆してみたのでした。

今回は、時期的にはそれら三作品の直後に発表されていながら、ロチの作品のなかでも最も知られることがなく、読まれることも語られることも極めて少ない、あるマイナーな作品に焦点を当てて論じてみたいと思います。

ロチは最初の三作品発表以後も、彼の代表作とされる作品、——ただし海外ではなく、ブルターニュやバスクなどフランスの地方を舞台にした『弟分イヴ』（1883）、『氷島の漁夫』（1886）、『ラムンチョ』（1896）といった作品を、つぎつぎと発表し続けます。しかし彼は、それら外国を舞台にしたエキゾチックな作品群と地方を舞台にしたローカルな作品群との間に、『倦怠の華』といういかにも退廃的な名を冠した、いわばスピリチュアルな（霊的な）書物を発表しているのです<sup>2</sup>。今回取り上げてみたいのは、この書物に収められた同名の「倦怠の華」という作品です。

「倦怠の華」は、異色とされるロチの作品のなかでもひととき異色の作品で、その形態の奇抜さもさることながら、作品と人生の関係という観点からも注目に値します。というのも、前回見たよ

<sup>1</sup> 本稿は「エキゾティズムの傍らに—ピエール・ロチの作品と生涯」『福岡大学研究部論集第2巻A：人文科学篇第4号』2002年の続編である。本稿は、先の稿とは異なって過去におこなわれた講演の原稿ではないが、文体上一貫性をもたせるため、擬似的に聴衆を想定した口語体を取っている。

<sup>2</sup> 『倦怠の華』の執筆や出版の経緯、詳細については、われわれの「ピエール・ロチ「倦怠の華」翻訳と注」（上）福岡大学研究部論集第4巻A：人文科学編第4号2004、（中）同第5巻第1号2005、（下）同第5巻第3号2005参照。以下本文中の引用についても、その訳文は同論文におけるわれわれの翻訳による。

うに、それまでの作品では、伝記的事実は外見上虚構と思われる物語に混ぜ込まれて、あるいは重ね合わされて間接的に語られていたのに対して、この作品では、それが作者＝語り手ロチの口からじかに語られているからです。ここに端を発するアンチミスト（内面派）的傾向は、その後『ある子供の物語』（1890）に始まる自伝的作品群に受け継がれ、顕在化してゆきます。

以下では、この作品の形態がどのように特異であるのか、その特徴を具体的に示しながら、そこに映し出されるロチの作品と人生の関係について考えてみたいと思います。

## 1) ロチの「共著」

『倦怠の華』は、1882年、作者ロチが32歳の年に刊行された彼にとって四番目の著書に当たります。それまでの三著書——『アジャデ』、『ロチの結婚』、『アフリカ騎兵』——とはちがって、こちらは「倦怠の華」「パスクアラ・イヴァノヴィッチ」「モンテネグロ紀行<sup>3</sup>」「スレイマ」という四編の小品からなる作品集となっています。

これら四編のうち「倦怠の花」を除く三編は、作者の死後に編まれた作品集などに再録されて比較的容易に読むことができましたが、「倦怠の華」に限ってはそのようなことがなくて、ようやく2003年に『倦怠の華』全体が新版<sup>4</sup>で再刊されるまで、長らく元のカルマン＝レヴィ版でしか読むことができませんでした。

こうなった原因としては、他の作品がいずれも短編である（新版で順に正味31頁、27頁、36頁）のに対して、「倦怠の華」が分量的にかなり大きい（同102頁）という事情もあったでしょう。また、他の三編が紀行文（「モンテネグロ紀行」）であったり、異国風の恋愛譚（「パスクアラ・イヴァノヴィッチ」「スレイマ」）であったりと、そのジャンルが比較的是っきりしているのに対して、「倦怠の華」は地が対話体の作品で、そこに回想、紀行、小話、省察など、さまざまな内容と形式が混交しており、容易に分類できず、それゆえ各種作品集の刊行テーマに合わせにくいという理由もあったかもしれません（なにか奇書怪文集のようなものであれば別でしょうが...）。

これらの事情に加うるに、「倦怠の華」はロチ単独の作品ではなく、共著になっているという事実も挙げられます。共著者はH・プラムケットと言い、ロチの最初の二作『アジャデ』と『ロチの結婚』にも彼の通信相手などとして登場している人物です。第三作『アフリカ騎兵』では姿を見せていませんが、その点はロチ自身も同じであって、匿名で出版された前二作の主人公であったロチは、三作目では著者としてのみ読者の前に姿を現すのです。ついでに言えば、問題の第四作になると、ロチはその作者ピエール・ロチであると同時に作中の登場人物＝語り手ロチでもあり、その語り手がみずからの過去を回想する... といった具合に、現実と虚構、*je*と *il*がこれまで以上に錯綜してくるのですが、この点でも「倦怠の華」はそれまでの作品とは形態を異にしている... と

<sup>3</sup> 正式には「国際艦隊四士官のモンテネグロ紀行」。

<sup>4</sup> Pierre Loti, *Fleurs d'ennui*, suivi de Pasquala Ivanivitch, Voyage de quatre officiers de l'escadre internationale au Monténégro, Suleïma, éd. Passage du Marais, 2003. ただし、この版にはどういうわけか冒頭の「刊行者注」«Note de l'éditeur»がない。

いうよりむしろ、それまでの作品構造の入り組みようを激化させていると言った方がいいかもしれません。

では、プラムケットはというと、じつは彼もまた実在の人物であり、前二作に引き続いて、第三作でも創作上のよき忠告者であったのですが、そこではロチが著者として名指されるのみで、プラムケットはいわば完全に裏方に回り、作品から姿を消してしまっています。（ちなみに、ロチは本名をジュリアン・ヴィオーと言ひ、プラムケットはリュシアン・ジュスランと言ひます。）

なるほどプラムケット＝ジュスランは、ロチ＝ヴィオーに比べればいづれ影が薄いというのは事実でしょう。しかし、創作における貢献の度合い、あるいは作品における役割の比重はどうあれ、最初の二作に名を刻んでいた人物が、三作目では（副）登場人物としても（共）著者としても、いかなる痕跡も作品に刻んでいないのです。これではいかにもバランスを欠き、公平さに悖ると思われても無理はないでしょう。想像するに、ロチにとって、この欠如、この借りは、なんらかの仕方であらう埋め合わせるべきもの、返すべきものと感じられたのではないのでしょうか... 仮にそうだとすると、第四作「倦怠の華」でプラムケットが共著者として再び姿を現わすと同時に、作中の話し手として再登場してくることは、彼が第三作でまったく姿を消してしまっていたことのへの、ロチの側からの一種の埋め合わせ、ないし補償であるとみなすことができるかもしれません。

じっさい「倦怠の華」に共著者として名が刻まれ<sup>5</sup>、冒頭の「刊行者による注」（この注を書いている「刊行者」というのは状況からみてロチであると考えられています）につきのように述べられることのうちには、ロチが抱いていたであろう、そのよううしろめたさと、それを解消したいという気持ち、どうにかしてその埋め合わせをしたいという思いが見て取れはしないでしょうか。

読者のなかで『ロチの結婚』を読まれことのある方は、たぶんプラムケットという名前を覚えておいでだろう。ロチの友人で相談相手、彼の旅の伴侶のことだ。ロチ同様、プラムケットも虚構の人物ではない。ロチは自作の価値が気に懸かると、書き上げた作品をまっさきにプラムケットに見てもらう。ロチはプラムケットの判断に信を置いている。〔中略〕この意見交換は、それを書き写しておいた紙片とともに失われてしまったが、そこからは共同制作による作品というアイデアが生まれた。といつても、 e l c 2 " S G  
 « " ' - ^ , ~ / / " / fl S - " " φ Bロチとプラムケットは、 ' " % 2  
 l ~ " E A i " ' ' " % 2 « i " ^ « E ~ % c » / ~ ~ % B  
 [後略]（強調は引用者）

ここで言われているように、「各人の気質が全体の統一性のなかで消失してしまうような共同制作ではない」ことを望むということは、単に、じつは——『アフリカ騎兵』の場合がそうであった

<sup>5</sup> 正確に言うと、「共著者」« coauteur »という言葉は用いられておらず、「H・プラムケットとの共著」« en collaboration avec H. Plumkett »とあるのみ。

ように——実質上共同制作である書物をロチの単著として出版するのをやめて、いわばより誠実にロチとプラムケットの共著として出版する、ということではありません。そうではなくて、「各人の気質が全体の統一性の中で消失して」しまわないということは、すなわち、共同制作の「よ」をあえて残すということであり、共同制作であることを作品そのものにおいて直に示すこと、「この意見交換は、それを書き写しておいた紙片とともに失われてしまった」とあるにもかかわらず、作品の執筆過程を作品のうちに表象しようとすることにほかなりません。

償いであれなんであれ、共同制作であるという事実を明らかにすることは、著者の誠実さの問題とは別に、客観的に見れば、読者に対してそれまで表面に現れていなかった制作の裏舞台を見せること、そのプロセス自体をなんらかの形で示すことでもあります。ここでわれわれが考えてみたいのは、ロチがこの作品を「共著」としたことの心理的動機ではなくて（この際それは推測の域を出ないでしょう）、執筆におけるその戦略的目標の方なのです（これを読者における実際の効果として検証することは可能でしょう）。

「倦怠の華」が共著であり、その共同制作の「刻印を残す」、つまり、その遂行のありさまをあえて露に示すことを意図した結果、そこに生み出されたのは、首尾一貫した物語ではなく、「絡み合う」声、ここかしこに「穿たれる」穴、多彩な「縞模様を施された」テキストでした。上の引用の略した部分には、このような、ある種の現代的テキストをも想起させる比喩的言い回しがちりばめられています（そこに『クロワ・ド・ベルニー<sup>6</sup>』などという、今となっては古臭い作品が引き合いに出されているのには、「刊行者」の意図はどうあれ、ある種の諧謔味が感じられないでもありません...）。

[...] だが、彼が友人の批判を聞き入れ、しばしばそれに従うにしても、必ずしもそれに反論しないわけではなく、非難された文章を必死になって弁護しないわけでもない。ロチが書いて、プラムケットが手を入れた原稿は奇妙なものだ。 X ' A l @ A % \_ " A % E ¶ w k ' > ç A e N X g - æ ç A » - ' " " l { A ç , E ° ~ ` , \_ i ç l o ~ ç Ø B [中略] 『倦怠の華』を書くことによってふたりは、ジラルダン夫人、テオフィル・ゴーチエ、ジュール・サンドー、そしてメリが自分たちの空想を自由奔放にはたらかせた『クロワ・ド・ベルニー』のような作品を生み出そうとしたのだ。 w x " % " ~ A □ E W J " ' » E ... E ~ ' E @ A ' l I ' A » ~ e X ' « { \ I X " ç E Ø æ d □ " - Ø B (強調は引用者)

<sup>6</sup> 四人の作家が合作した書簡体の新聞連載小説。各人が交代で執筆、1845年7月9日から8月10日まで毎日『プレス』紙に掲載、翌年単行本となる。四人が合作小説という困難を乗り越え、文章の腕を競ったことから、「Roman steeple-chase」すなわち（競馬の）「障害物競走小説」と称す（クロワ・ド・ベルニーは当時流行の障害物競馬場があったパリ郊外の地名）。

なまの対話にはつきものの錯綜や脱線、中断や転換を活かしつつ、テキストをあえて荒削りなままに保ち、そこにいわばその木目を残そうとするロチとその共著者との意図とはいかなるものなのでしょうか。あるいはより客観的に言って、そこに彼らが求めた効果とはいかなるものなののでしょうか。そして、そこに醸し出されるという「いずれ劣らぬ独特の精神の味わい」（これをもう少し後年のロチであれば「珍妙な」味わいとでも称したことでしょう...）とはいかなるものなののでしょうか。

## 2) ディアローグ／アントルチアン

「倦怠の華」はロチとプラムケットの対話からなっていると言いましたが、対話とはいっても、一方が他方に対立し、相手に対して優位を得ようとする言葉の競い合い——ディアローグ——ではありません。前の引用にもあるように、プラムケットとロチの対話には、むしろ両者の「考察」、「見解」、「反論」が含まれていますが、それぞれの「独自の手法」、「個人的意見」、「個性の本能的傾向」は、一方が他方に統一されたり、両者がともに総合されたりすることなく作品に「持ち込まれ」るのであり、むしろ両者の「いずれ劣らぬ味わい」を醸成すること——すなわち差異を維持し、肯定すること——が目論まれているのであって、まさにその限りで「二重の書物」だと述べられているのです。この点二人の対話には、ディアローグ的契機というか意志が欠落しています。（プラムケット）「僕は万人のためになる箴言調で語ろうと思う。君は君なりにやってくれ。なんでもいい、どんなことでも、どんなふうにでも書くがいい。」二人の対話はむしろ、一方が他方を話でもって楽しませ、相手の退屈を紛らせるための話の相互提供ないし交換としての語り合いであり、ディアローグというよりも、いわばアントルチアン<sup>7</sup>なのです。

そこでまず、対話を基本的枠組みとするこの作品の構造を知るために、そのおおよそのプランを示しておきたいと思います。というのも、二人の対話は、漫然と読んでいると取りとめのない言葉のやり取り、行き当たりばったりの話の交換のように見えますが、きちんと整理してみると、思いのほか纏まった構成を示しているからです。その纏まりというのも、単純かつ単調な纏まりではなくて、変化と複雑さを含んだ纏まりです。そのプランが見えないと、くだんの「穴」や「縞模様」や「味わい」もはっきりとは見えても、漂ってもこず、感じられもしないでしょう。

以下に一覧を示すにあたって、あらかじめつぎの二点を記しておきます。

まず、発話の回数について。

話の長短、内容の軽重を考慮せずに両者の発話回数を数えてみると、双方、発言機会を20回ずつ有しており、合計40の発話からなっています。一覧ではプラムケットの発話をP、ロチのそれをLとし、その後に発話の回数、カッコの中に発言の行数を示します。例えば、L2 (05) は、ロチの2度目の発話ということ、そしてそれが5行からなるということを表します。

<sup>7</sup> ロチが「Je vais vous entretenir de certain vieux registre de parchemin (...)」 「ひとつ古い台帳の話をしてやろう」(p. 82) と言うときの「entretenir」 「話でもってひとを楽しませる」の意味で。対話に対する対談のニュアンスか？

つぎに、発話連鎖（シークエンス）について。

彼らの言う「花」とは彼らの語る話の謂いであり、「倦怠の華」はそのような話の花束、要するに文字通りの A \ W [ (詞華集) なのです。それらの話は、虚構であれ実話であれ物語の形式をとる場合が多いのですが、思弁的考察である場合も少なくありません。プラムケットの話は「マリーゴールド」、ロチのそれは「タンポポ」と称されます。

ところで、単純に計測できる発話回数と違ってここで問題となるのは、その「マリーゴールド」と「タンポポ」が、それぞれどの話を指しているのか、どこからどこまでを指しているのか、いつも明白というわけではないということ、また、結局のところ「マリーゴールド」と「タンポポ」がそれぞれいくつあるのか、判断としないということです。というのも、テキストにおいて見出しとして示されるのは、「第3のマリーゴールド」、「第5のマリーゴールド」、「第6のタンポポ」、「第7のタンポポ」の四つだけなのです。これに、見出しとしてではなくロチの台詞 (L3) の中でそれと命名される「最初のマリーゴールド」を加えたとしても合計5話にすぎません。しかるに、そのように明示されていないもので、ある一定の内容と長さを持つ話はほかにいくつもあるのです。

たとえば、「6番目のタンポポ」はL10の小話「カスバの三人の女」であり、「7番目のタンポポ」はL12の回想（宗教感情）ですが、そうすると、その間にあるL11の回想（台帳の話）はどう考えたらよいのでしょうか。

これとは逆に、「3番目のマリーゴールド」はP5からP8までの長大な中国譚であり、つぎの「5番目のマリーゴールド」はP10から始まる形而上的考察ですが、本来ならその間にあるべき「4番目のマリーゴールド」に対応しうるプラムケットの発話はP9のみです。ところがこのP9の内容は、話をするのではなく、反対に話を一回休ませてほしいという申し入れにすぎません。「3番目のマリーゴールド」と「5番目のマリーゴールド」の間にあって第4の花（=話）をなすに足るのは、プラムケットののではなくて、むしろロチの発話L8（ヘルツェゴヴィナ）とL9（南洋の鯨）なのです。

このように一見不整合と思われる状態に、一定の整合性をつけるべく、われわれとしては、それがやや突飛な見方であることを承知の上で、つぎのような提案をしてみたいと思います。

すなわち全体を、もとより画定しがたい個々の話によってその都度切り分けるのではなくて、軸となる話を中心に一連の発話からなるひと纏まりの発話群（これを発話連鎖＝シークエンスと呼んでおきます）として区分することです。例えば、「マリーゴールド」とは、必ずしもプラムケットによる一回の発話を単独に指すわけではなくて、なるほどプラムケットの発話を軸にするけれども、いかなる形にせよそれに連関するいくつかのロチの発話をも含む全体を指します。また、「3番目のマリーゴールド」と言った場合、仮にプラムケットが五つ話をしていたとして、彼の3番目の話ということではなくて、話が全部で五つあって、その3番目の話ということ、および、その際それがプラムケットによって語られているということを表します。

要するに、番号は話の通し番号にすぎません。そして花の名前は、その話がロチとプラムケットのいずれが話主であるかによってそのたびにつけられています。すなわち、1番目の話がプラムケッ

トによって話されていれば、それは1番目のマリーゴールドだが、2番目の話があって、それが仮にロチによる最初の話だとしても、第1のタンポポではなく、第2のタンポポとなるといった具合です。

このようにしてみた場合、このテキストには合計十の異なるシークエンスがあるように見えます。見える、というのは、おおよその見当で十ぐらいであろうということです。その見当が妥当かどうかは、その都度吟味してみて、妥当と思われぬ、あるいはより妥当なものがあると思われれば、当然見直しの対象となるでしょう。

以下に、この作品のプランに関するわれわれの見立て、われわれの仮説を示しておきます。ローマ数字はシークエンスの番号を表しており、それに続く花の名前は、テキストに明記されているものについては番号も含めてその通りにかぎ括弧で示し、そうでない場合は、当の連鎖の内で主要とみなしうる話の話者に対応するものを番号なしで示しています。発話主（P/L）、発話回数（アラビア数字）、行数（カッコ内アラビア数字）、シークエンス番号（ローマ数字）、花の名前（マリーゴールド／タンポポ）以外の記載事項は、発話の内容を要約するメモの類であって、便宜上のものにすぎません。なお、テキストとしては、前掲の新版（バサージュ・デュ・マレ版）を使用しました。

## 「倦怠の華」プラン

### I：「最初のマリーゴールド」（プラムケットによる夢解釈）

- P 1 (17) 詞華集の提案
- L 1 (72) 夢の話（クレズケルの教会）
- P 2 (23) 夢解釈（アルコール）
- L 2 (05) 中断（反論）
- P 3 (18) 夢解釈再開

### II：タンポポ（ロチの回想）

- L 3 (144) P 2-3 に対する評言
  - 回想・語り（五月の夕べ）
  - 脱線・感想（子供時代の新鮮な驚き）
  - 回想・語り（再開）
  - 脱線・感想（ノスタルジーと失望）
  - 回想・語り（再開）（本題）箱庭の話
- P 4 (7) L 3 に対する評言
- L 4 (182) 回想 蝙蝠シリーズ1 生家（シュゼット）
  - 転移 2 リモワーズ（リュセット）
  - 転移 3 パリ時代
  - 転移 4 ギニア（バレス爺さん）

Ⅲ：「3番目のマリーゴールド」(プラムケットの中国譚その1)

- P 5 (98) 考察 (「どこにもない場所」=死への飛翔・墜落)  
紀行・開始 (中国そのI：出発)
- L 5 (26) 中断・中継 (オーロラの描写)
- P 6 (26) 再開 (偽アハシエロス=プラムケットと偽チャイルド・ハロルド=ロチ登場)
- L 6 (2) 中断 (評言)
- P 7 (13) 反論・再開
- L 7 (29) 中断・中継 (オーロラの消滅)
- P 8 (282) 再開・中止

Ⅳ：タンポポ (ロチの紀行=回想)

- L 8 (129) 紀行 1 (ヘルツェゴヴィナ)
- P 9 (9) 話し 1 回<sup>ハス</sup>
- L 9 (118) 紀行 2 (南洋の鯨)  
注解 (話の転移：メタフォール)  
考察 (感覚の摩滅)

Ⅴ：「5番目のマリーゴールド」(プラムケットの省察)

- P 10 (66) 考察 (倦怠とニヒリズム)  
考察 (人間=機械論)

Ⅵ：「6番目のタンポポ」(ロチによる「東洋風の小話」：Ⅴに挿入)

- L 10 (16)+ (1263) 評言+物語「カスバの三人の女」
- P 11 (75) 評言 (首尾一貫性の欠如、分類不可能な独自性)
- L 11 (90) 逸話 (古い台帳)

V bis：マリーゴールド (省察の再開)

- P 12 (59) 考察 (人間=機械、不可知のもの=宗教)

Ⅶ：「7番目のタンポポ」(ロチの回想=紀行)

- L 12 (123) 夢 (穿頭術)  
考察 (不可知の絶対性)  
回想=紀行 (宗教感情、キリスト教、イスラム教、オレロン島、ブルターニュ)
- P 13 (6) 評言 (陳腐)
- L 13 (196) 考察 (死に抗って残るべき愛・美)  
回想 (イスタンブールでのサミュエルの話)



Ⅷ：マリーゴールド（プラムケットの中国譚その2）

- P 14 (191) 夢（ソルボンヌでの講義、カモノハシ）  
紀行（中国Ⅱ カトリックの中国人）
- L 14 (6) 中断・介入
- P 15 (240) 再開
- L 15 (4) 中断（交話）
- P 16 (48) 再開
- L 16 (58) 中断（回想 動物愛）
- P 17 (11) 中断への抗議
- L 17 (1) 嘆息
- P 18 (281) 再開
- L 18 (9) 中断（酩酊に対する注意）
- P 19 (78) 再開と大団円

Ⅸ：タンポポ（ロチの回想）

- L 19 (178) 批評（比率の欠如）
  - 回想（6、7歳：子供時代の倦怠と異国への憧れ）
  - 回想（水夫たちへの憧れ）
  - 回想（12歳：ピアノのレッスン、「ブラジルのサル」）
  - 回想（18歳：ブラジル初訪問）
  - 感想（故郷＝子供時代へのノスタルジー）

Ⅹ：マリーゴールド（プラムケットによる結語＝遺言）

- P 20 (32) 死と遺言
- L 20 (5) 惜別の想い

（N.B. プラムケットの発話は合計1580行、ロチは2656行、割合としては、おおよそ前者が37パーセント、後者が63パーセントであるが、ロチの「カスバの三人の女」に含まれるかなりの分量の空き行間も数えあげていることを考慮すれば、PとLの比率はほぼ4対6となる。）

以上の一覧をシークエンスのレベルで見てください。すると、その配置が思いのほか明瞭なシンメトリー（対称）をなしているのが分かります。この構造は、単に形だけそう見えるというのではなく、各シークエンスの話題（話のテーマないしジャンル）によって内容的に支えられてもいます。

まず、ごく形式的に見て、各シークエンスの規則的な交替の中でやや変則的と思えるのは、単一

の話とみなしうる「V：マリーゴールド」が「V」と「V bis」に二分されていることでしょう。しかし、まさしくシンメトリーという点からすると、むしろこれはロチのアラビア譚「VI：タンポポ」を取り囲むかたちとなっているのです。それをさらに包み込むようにして、外国を舞台にしたロチのエキゾチックな回想「IV：タンポポ」と「VII：タンポポ」が配されています。その外側には、同じプラムケットによる中国譚である「III：マリーゴールド」ならびに「VIII：マリーゴールド」が、さらにロチの子供時代のノスタルジックな回想「II：タンポポ」と「IX：タンポポ」が置かれています。そして最後に、この対話全体を開く序章「I：マリーゴールド」と、それを閉じる終章「X：マリーゴールド」がきています。

こうして見ると、「VI：タンポポ」が作品全体のいわば中心紋 (abyme) をなすような形になっているのが分かるでしょう。上の一覧を水平に展開するとつぎのようになります。

I:P II:L III:P IV:L V:P VI:L V bis:P VII:L VIII:P IX:L X:P  
序章 回想 中国譚 紀行 省察 カスパの女 省察(続) 紀行 中国譚 回想 終章

もっとも、シンメトリーといっても注意しておくべきなのは、いずれ線的である（つまり時間軸に沿って始点から終点へと一方向的に進んでいく）ことを特徴とする言語のことですから、視覚映像の場合のように文字通りに左右対称というわけではないということです。なにより「I：序章」と「X：終章」は、全体が円環をなしているとか、際限なく循環しているというのでなければ、相互に入れ替え可能な項ではありえません。それらは本来、むしろ直線的で、目的論的で、不可逆的な構造を形成する項です。じじつ、終章で二人の話者が至りつく先は元の場所ではありません。なによりそこには——なんとも唐突で、とってつけたような（しかしまさにそれゆえに強力な寓意が込められているようにも感じられる）幕切れですが——プラムケットの死という取り返しのつかない事態が控えており、彼が不在となった以上、対話が再開されることはもはやないのです。（プラムケット）「残念なことに、死んでしまうともう退屈しなくなる。ゆえに、もはや倦怠の華もなしだ。」以後は、生き残ったロチがひとりで語り続けることになります。（プラムケット）「それゆえ君の美しい花束は、君一人で作り続けてくれたまえ。」（ロチ）「僕の方は、これからも自分の倦怠を引き連れ、世界を駆け巡るつもりだ。それを打ち明けられる相手もなしにね！」

しかし、それにしてもこの作品は、たとえ不完全なものではあれ、そのシンメトリックな形態において、線的ではあるせよ、単に前進的ではなく、いわば  $O \text{ i } k s I " W J$  を示していると言えます。その限りでこの作品の構造は、純粋に循環的ではないが、単純に直進的でもありません。ここでのシンメトリーは、循環と直進の中間的形象であると言えます。それは言うてみれば  $\infty A " \phi$   
 $\% \quad I " W J$  をかたどっているのです。そしてこの展開が描くのは、その始点と終点が同一でなく重なり合わないことにおいて、完全な、閉じた円環ではないが、上方ないし下方に開いた、 $\emptyset I \sim \sim$  ではあるのです。

以上の見解は、あるいは恣意的なもの、あるいは形式だけで内容のないものと思われるかもしれ

ません。しかしこれを、さきに言及したディアローグとアントルチアンとの区別と考え合わせてみるなら、そこにある意味を見出すことができるように思われます。

ディアローグというものが最終的には一方が他方に優越すること、場合によってはさらに両者をともに超克することを I とする  $\emptyset$  であり、その意味で一般に目的論的な展開を示すものであるのに対して、アントルチアンは、一方が他方に同調することはないが、ともに相手を否定することもなく、際限ない発話の交替に終始し、その意味でどこまでも二項性ないし二重性（「二重の書物」であること）を維持し、かくしてみずからを閉じる結語をもたないがゆえに、目的論的展開をもちません。それは、線的であるにしても、直線的であるとは限らず、回帰を含みうるゆえに、螺旋的でありうるのです。

また、ディアローグは言葉の対立を含み、それを解消することを目的としています。したがってそこには、原理上、対立に終止符を打つ最後の言葉があるということになります。言葉が本来的に  $\alpha$ 、 $\beta$ 、 $\gamma$ 、 $\delta$ 、 $\epsilon$ 、 $\zeta$ 、 $\eta$ 、 $\theta$ 、 $\iota$ 、 $\kappa$ 、 $\lambda$ 、 $\mu$ 、 $\nu$ 、 $\xi$ 、 $\omicron$ 、 $\pi$ 、 $\rho$ 、 $\sigma$ 、 $\tau$ 、 $\upsilon$ 、 $\phi$ 、 $\chi$ 、 $\psi$ 、 $\omega$ 、 $\emptyset$ 、 $\infty$ 、 $\dots$  のものだとすると、ディアローグは、結語を発すること、発話を閉じること、言説に終止符を打つことにおいて、言葉を廃することを目的としています。つまりディアローグは逆説的にも言葉の否定を内に含んでいるのです。これに対してアントルチアンは、言葉の  $\alpha$ 、 $\beta$ 、 $\gamma$ 、 $\delta$ 、 $\epsilon$ 、 $\zeta$ 、 $\eta$ 、 $\theta$ 、 $\iota$ 、 $\kappa$ 、 $\lambda$ 、 $\mu$ 、 $\nu$ 、 $\xi$ 、 $\omicron$ 、 $\pi$ 、 $\rho$ 、 $\sigma$ 、 $\tau$ 、 $\upsilon$ 、 $\phi$ 、 $\chi$ 、 $\psi$ 、 $\omega$ 、 $\emptyset$ 、 $\infty$ 、 $\dots$  をどこまでも肯定します。仮にそれが言葉の  $\alpha$ 、 $\beta$ 、 $\gamma$ 、 $\delta$ 、 $\epsilon$ 、 $\zeta$ 、 $\eta$ 、 $\theta$ 、 $\iota$ 、 $\kappa$ 、 $\lambda$ 、 $\mu$ 、 $\nu$ 、 $\xi$ 、 $\omicron$ 、 $\pi$ 、 $\rho$ 、 $\sigma$ 、 $\tau$ 、 $\upsilon$ 、 $\phi$ 、 $\chi$ 、 $\psi$ 、 $\omega$ 、 $\emptyset$ 、 $\infty$ 、 $\dots$  に対して何かを打つのだとしても、それは終止符ではなくて、むしろ中断符の方でしょう。その意味でアントルチアンは、前進や到達、進歩や完結よりも、もっぱら中断や脱線、転換や錯綜をみずからの構成要素としていると言えます（このような行き当たりばったりのパッチワーク的構成、迷宮的展開は、各シークエンスの内部の構造について見るとより一層はっきりしてきます——次節参照）。

ことほどさようにアントルチアンの展開とディアローグの展開は対照的なものであり、この作品における前者のシンメトリックな構造は、言ってみれば、後者の目的論的構造——それは言語の本来的に線的な成り立ちに合致した構造です——へのある種の  $R$  を表しているようにさえ思われます。

ところが、この抵抗も果てしないものではありません。ロチとプラムケットの対話は文字通りには無限ではなく、プラムケットの死という不可逆的な出来事で終わっています。原理的には際限のない二人の対話を終えるには、二人のうちの一方を死に至らしめるしかありません。実際、解明すべき謎も、解決すべき問題も、語り終えるべき筋も担っていない対話に、 $R \emptyset$  《終わりなどありようもないわけで、本来終わりなきものに付与すべき終わりとは、いきおい唐突な、あるいはとってつけたようなものでしかありえないでしょう。プラムケットの死には、なにかしら象徴的な意味が担わされていて、そのかぎりでは解釈に差し出されていると考えることもできないわけではありません<sup>8</sup>。しかしごく物理的に見れば、それは、この原理的に終わりなき対話（あるいはむしろ終わりようのない対話）に暫定的に終止符を打つためのものにすぎません。その意味で言うと、プラムケットの死は、象徴的でも、悲劇的でもなく、ごく機能的なものということになるでしょう。

<sup>8</sup> ブリュノ・ヴェルシエは、そこにプラムケットの独身時代の終わりを読み取っている。Voir « Préface » à Pierre Loti, *Fleurs d'ennui*, op. cit., p. 13-14.



だ。それに僕が酔っ払ったのは生涯たったの一回きりだということも。」(L2)

プラムケットはこれに対し、自分が言っているのは例えであって、文字通りの酩酊ではなく、比喩の意味での酩酊であると言いつづけます。いわく、人生においては「酒に酔うことよりよほど危険な酩酊がほかにもたくさんある。そういった酩酊のことは、ロチ君、君も知っているではないか…」(P3)。これを言い換えれば、プラムケットの解釈は単に個別的な事実の解釈なのではなくて、それ自体一定の普遍性を持ったひとつの教訓であるということです。ただ、そのように言いつづけながらも、プラムケットは自分こそがアルコール愛好者（依存者とまでは言わないまでも）であることをはしなくも漏らしてしまうことに注意しておきましょう。「たしかに、不幸にも僕は君が持たない唯一の欠点に陥ってしまった。」(P3)（プラムケットによる中国譚Ⅷでは、これを証拠立てるかのように、彼自身がアルコールに飲まれてしまっています。）

プラムケットの一目見たところ唯物的な解釈はここでいきおい教訓的となります。彼によれば、ロチの夢の中の省察——「この巨大な鐘楼の最後が万物の終焉のはじまりのように思われた」——は、ロチ個人の酒宴——人生の宴——の終わりにすぎません。「なんの終わりか？ありとあらゆる物事の終わりか？——否、終わったのは君自身の宴にすぎない。」(P3)かくしてプラムケットは、ロチのくだんの省察をちぐはぐだと言って誇るのです。——「君の省察は夢の中でさえ常識を備えていない」(id.)のだ、と。

もっともロチも負けてはおらず、プラムケットの言う「宴」は「人生」の比喩にほかならないことを確認しつつ、その比喩の、したがって教訓の凡庸さを指摘して、その効力を、否定はしないまでも、低く見積もろう、あるいは少なくとも相対化しようとしています。「人生を宴にたとえるなんて、なんとも月並みじゃないか」(L3)。

こうして、ロチの夢の話に対するプラムケットの夢解釈は、その唯物的局面においても道徳的局面においても承認されることなく、異議が唱えられます。ここにあるのは、解釈というものに対する抵抗です。ロチの夢の話はいかにも意味ありげですが、じつはプラムケットの夢解釈を可能にするための材料にすぎません。そしてその解釈は妥当なもの、正当なものとして掲げられるのではなく、あやふやなもの、疑わしいものとして提示されるのです。

かくして「倦怠の華」の第1話は、夢とその解釈でひとつのセットとみなさねばならず、ひとつのシークエンスとして捉えなければなりません。それは、夢そのものよりも、むしろ夢の解釈をめぐる挿話として理解することができます。この段が、一目より主要であると思われるロチの話、すなわちタンポポではなく、プラムケットのそれ、すなわち最初の「マリーゴールド」(L3)とされるものそのためでしょう。

「万人のためになる箴言調で語ろうと思う」(P1)とはプラムケットの言でした。「万人のためになる」とは、すなわち教訓的ということであり、「箴言」«aphorisme»とは語源的に言って「定義づける」ことです。解釈するプラムケットの言説は、その意味で定義的であり、教訓的であるろうとします。じじつ解釈というものは、特殊から一般へ、個別から普遍へと向うという点で還元的であり、還元的である限り、仮にその解釈が見たところ物質的、具体的解釈であったとしても、

やはり観念的、抽象的なのです。そのようなものとしての解釈に異議を唱えるロチの言説には、解釈論的還元、ひいては還元的言説一般に対する R を見て取ることができます。

\*

さて、「最初のマリーゴールド」に続いて、ロチはプラムケットの に捉えられない話をすると言います。「そこで僕は、君にくだらない説教などされないような、適当な話題をじっくりと探してみた。どうやらそれが見つかったように思う」(L3)。その話題、「僕がまだぜんぜんなににも酔ったことのない頃の話」(id.) とは、すなわち子供時代の思い出ばなしです。

ロチが語る最初の話＝タンポポ、それは記憶をたどりうる限りで最も幼いころ、おそらく一歳か二歳のとき（ロチは1850年1月14日生まれなので、1851年か1852年）の五月のとある夕べのエピソードです。このエピソードはつぎの四つの場面からなっています。

(L3) 要約

- (1) 家の中庭でプランターを使って箱庭を作った、
- (2) 小さな箱庭に自分も入ってみたくなった、
- (3) 実際に足を踏み入れてみると、小さすぎるその箱庭は壊れ、自分もひっくり返ってしりもちをついた、
- (4) 痛くして泣いた自分を、女中が「ムール貝獲り」という土地の古謡を歌ってなだめてくれた。

そして、最後につぎのような考察が加えられます。「 » 。 1 ¶ ロチ、無茶なことをして転んでひどく痛い思いを ● ∅ % 、そばに誰か僕を抱き上げてくれる人がいて、ムール貝獲りであやしてもらっていたら、多分その痛みも和らいでいたと思うのだ…」(id. 太字は引用者)。

この話を聞いたプラムケットは、このエピソードを解釈しようとはしません。つまり、そこに意味を探ることをせず、「本当に退屈でうんざりさせるなあ、君の子供時代の思い出話は！」(id.) と言って、それを文字通りのものとみなし、取るに足らない出来事として片付けようとします。さらには、単なる感傷過多だといって退けてしまうのですが、そこには、女々しさをそしり、雄々しさをたたえるある種の道徳的教訓が含意されているように思われます——「なんて甘ったるい感傷だ、まるで軟弱じゃないか、哀れなやつ！」(P4) 要するにここには、さきほどの夢の解釈と似たもの、夢の謎 (= 象徴性) を飲酒という没象徴的原因によって説明したり、月並みな人生訓で解説したりするのと同じ動き、すなわち還元主義的解釈の契機が認められます。

じつのところ、このエピソードには象徴的意味があります。ロチが最後の考察において強調していたのは、まさにこのことだったのです。すなわち、同じ状況が彼の「その後の人生において」反復され、その点で意味を担っているということ、要するにエピソードが一個の象徴であるということです。紛れもなく象徴ではありますが、ただし、それがどういう意味を持っているのか、何の象

徴であるのかということまでは詳らかにされません。

この箱庭のエピソードは、そうしようと思えば、例えば楽園の象徴ないし隠喩とみなすことができます。元来「楽園＝パラダイス」は「囲い地」、「庭」を意味するということに加え、ここには理想郷からの追放の感覚、そこへの回帰の願望、さらにそうした企ての挫折といった一連のテーマ素を認めることができます。これは、ロチの作品におけるエキゾティズムやノスタルジーのテーマと重ね合わせてみれば、それほど困難なことではないでしょう。

ただし繰り返しますが、このエピソードが象徴的であるということは示唆していても、それが実際にどのような象徴的意味を持つのか、要するにそれが何の象徴であるのかということを読者は述べていません。じっさい、言われてみれば自明のことであったかもしれませんが、作家の役割とは本来、 $\forall n \in \mathbb{R} \cdot \emptyset - \sim$ なのであって、 $\forall \cdot \emptyset - \sim - \sim$  のです。その意味でプラムケットの行為は、一方で象徴を軽視すること、さらには無視することにおいて、他方で象徴を解釈することにおいて、そして、そのいずれにおいてもあからさまに還元的事実であることにおいて、それを読者ないし批評家の解釈行為の擬態、あるいはパロディとみなすことができるように思われるのです。

#### 4) 「タンポポ」——反復と照応

以上の考察は、象徴と解釈、要するに意味の問題にかかわるものでしたが、このエピソード（タンポポⅡ）については、それを語る語り方の問題についても検討を加えないわけにはいきません。

というのも、このロチの話は、核となるエピソードの内容以上に、あるいは少なくとも同じくらい、それを語る語り口が重要と思われるからです。なにより彼の話は、エピソードを語り始めてからよりも、語り始めるまでの方がはるかに長いのです。

まず、エピソードの時期（一歳か二歳のときの五月の夕べ）と場所（生家の中庭）と人物（当時の自分）が提示されます。場面の情景描写が数行なされると、急に話は幼年期における印象の鮮烈さに及び、ついで生存の以前と以後をめぐる一種哲学的な省察へと流れていきます i E P j 「—やりかけの話からだいふ逸れてしまった。話をもとに戻そう。」(L3)

そこで、やりかけた庭の描写が再開されるのですが、その描写が今度は、その日、庭の壁越しに見えた夕映えの空に浮かぶ奇妙な形の切妻屋根と壊れた煙突へと対象を移し、さらに、その物体は以後何度も目にする事となり、語り手に憂いと恐れのはり混ざり合った感情を呼び起こしたという回想に取って代わられます。そして最後に、後年ポリネシアから里帰りした際に捜し求めてみたところ、そのものはすでに取り壊されてしまっていたという後日談が付け加えられています i E Q j。ここにもまたノスタルジーとその挫折というテーマの象徴的形象を認めることができるでしょう。がしかし、そのような主題的読解ないし象徴的解釈とは別に、語りの形式として重要なのは、本来の話の筋に従属するはずの描写が、別のテーマにかかわるものへと派生し、自律的に展開するようになるということです。

このことは語り手自身の自覚するところでもあって、彼はふたたび話を元に戻そうとします。

「——すまない、プラムケット、また長々と脱線してしまった。」(id.) こうして、くだんの五月の夕べの情景描写が再開されるのですが、ここでもすぐにまた話は、当の庭で身につけた散歩の習慣のことや、その直後にはじめて迎えた夏のことへと逸れていきます *ie Rj* かくして、ここにいたるまで三度の脱線を経てようやく上述の本題、つまり箱庭の話に入ってゆくのです。「——さて、ここからが僕の話の本当のはじまりだ。」(id.)

さて、本題をなすこのエピソード自体は、先ほど見た悲しくて惨めな結末、聞き手のプラムケットに言わせれば「甘ったるい感傷」で「軟弱」な「退屈でうんざりする」結末で終わっています。これに話の続きや、もっと聞き手の得心がゆくような、然るべき結末は与えられていません。

代わりに、今度はその「同じ晩のこと」に関するまったく別の話へと転移していきます。それはあるコウモリに関する思い出話であり、続いて同じコウモリにまつわる話がさらに三題も語られます——いわく、「この際だからコウモリにまつわる思い出のストックをさばかせてくれ」(L4)。

#### (L4 要約)

まずは(1)、コウモリをはじめて見たときの話。空中を飛び回る黒い物体を見て、それが何であるか、くだんの女中ゼットに尋ねたところ、あれは«*souris chaude*»「熱いハツカネズミ」だと方言で教えてもらったという幼少時の記憶。

つぎに(2)、「十歳」の頃、生家からほど近い「ラ・リモワーズ」という少年ロチにとっての魅惑の森でのこと、幼友だちの女の子リュセットが老木によじ登ってハンカチを振り、コウモリの大群を呼び寄せた「ある夏の夕方」の思い出。

さらに(3)、パリで過ごした高校時代のこと、「十七歳」のロチは下宿で鬱々たる日々を送っていたが、「五月のある夕方」、彼にとっては「夏の使者」であるコウモリが突然窓の下に現れ、一時の解放感を味わったという話。

最後に(4)、「二十三歳」となったロチが「ギニア沿岸地方」で知り合ったバレス爺さんをめぐる追想。ロチは爺さんが死んだという知らせを受けて死者の小屋に赴くが、そこには一匹の巨大なコウモリが棲んでいた。そのコウモリを、連れの水夫が怖くなって叩き殺してしまう。ロチは、その死骸をエタノール漬けにして広口瓶に保存し、そこに「バレス爺さんの魂」と書いたラベルを貼ってはまだ自宅に置いてしまっているという。

以上四つの異なる話をつなぐ要素は「コウモリ」です。「コウモリ」のみが四つの異なる時期と場所、そしてロチ自身を含めて四人の人間（ゼット、リュセット、バレス爺さん）を関係づけています。それは互いに連絡を欠いた場所に連絡をつけ、切断されている時を連結させるのです。逆に言えば、そこには単一の、一貫した物語に内在する論理や因果関係は見当たりません。

これと似たようなことは「キリスト」をめぐる「7番目のタンポポ」、すなわちロチの語る第7話(L12-13)についても言えます。





のあいだには、それらを結びつける現実的な関係は見当たりません。むしろ無関係性が際立っているとさえ見えます。じつのところロチは、後者の話を切り出すにあたって、単にプラムケットのつぎのようなりクエストに応じているにすぎません——「主人公がトルコ人でも、スラブ人でもなく、とりわけ君ではないような話をしてほしい。だっていつも同じような話だと、しまいにはいらいらしてくるからね。」(P9) しかし二つの場面をつなぐ紐帯がなにもないわけでもありません。両者の情景に形態上の類似があるのです。

まず、ヘルツェゴヴィナの田園地帯の先に広がる岩石地帯の描写がなされます——「地平線の彼方に、それはまるで原始時代の天変地異によって空まで持ち上げられた灰色の海の巨大な波のうねりのようだ」(L8)。つぎに、大地を海洋に見たてる比喩が文字通りに、自律的に展開するかのごとく、後段の南海洋の記憶を呼び覚まします——「大波は、この海域ではほとんどいつも立っているのだが、そのときは緩やかで、遠ざかるにつれてだんだんとなだらかになっていた。その柔らかくて丸みを帯びた長い水の山脈は、重々しく水銀がうねっているようであり、冷めつつある金属が流れ出ているようでもあった。」(L9)

そこで話し手ロチは、この語りの転移のからくりをプラムケット（ひいてはわれわれ読者）に つぎのように明かしています。「ときにプラムケット、想像してみてくださいませ。——この南海洋の記憶がよみがえったのは、さっきヘルツェゴヴィナの話をしているときのことだった。小から大へと、陸を数里にわたって覆う灰色の石の波から、本物の波、南半球を永遠にめぐる無窮の大海原へと話が移ったのだ。」(id.) この説明に加えて、南海洋の波のうねりが、今度は「水の山脈」(id.) という比喩を生じさせていることにも注意しましょう。つまりは、二つの話は双方向に転移しうるのである。二つの記憶はいわば相互参照しているのであり、その意味で、それぞれが互いに相手の象徴なのだと言えます。

かくして、語りの観点から見ると、話を一回パスするプラムケットの台詞(P9)の役割、特にそこで彼が出すリクエストの意味は、このメタフォリックな転移を促すことに尽きるのであり、その目的は、語りを単独の話にとどまらせることなく、もうひとつの話に移行させ、両者を ~ させることに存するのだ、と行うことができるでしょう。

以上のような特徴を示すロチの語り口について、あらためてその意味を考えてみましょう。

もっぱらプラムケットが評するように、なるほどロチの話は、それ自体としてみると、つまり単独では「退屈」(P4)で「陳腐」(P13)、内容は「甘ったるい感傷」(P4)で「ミュッセ的」(P13)、要するに「すでにどこかで聞いたことのある話」(id.) であるかもしれません。このことは話し手であるロチも自覚しています。「いま書いたことは、プラムケット、またしても陳腐だ。それは、僕らがこの世に生を受ける前にすでに口にされ、いく度となく繰り返されてきたことだ... だが、どうしろというのか！ 使い古しのいまの時代に、なにかしら新しいこと、なにかしらすでに万人の使用済みではないことなんて、考えることもできない...」(L13)

同じロチの話を反復と照応の様相の下で見てもみましょう。彼の語る話は、もつれたり、ほころん

だり、からんだり、ほつれたりを繰り返しているように見えます。が、じつはそうしたもつれ、ほころび、からみ、ほつれは、それぞれが象徴を生み出すための 〰 〰 〰 に由来する効果なのです。じっさい、反復と照応に開かれたものは、そのこと自体において象徴となりうるのです。それゆえ、ロチの語りに特徴的な中断と転移、脱線と錯綜は、 〰 〰 に与る行為であり、いわばその彩なのだと言えます。トートロジーを恐れずに言えば、これを詩的創造と呼ぶことができるでしょう。

象徴の創造であるところのロチの話が「陳腐」で「退屈」とされるのは、それが意味に還元されてみたときのはなし、要するに解釈されてみたときのはなしでしょう。しかしながら象徴は、意味である以前に、あるいはそうである以上に形——多かれ少なかれつねに物質的で偶有的なものであるところの形——なのです。時間と空間を超えた意味というものがその 〰 〰 〰 において反復されるものであるのに対して、時間と空間——要するに人生——の中にある形は、反復されるにしても、

- として反復されます。そこに生成する意味があるとしたら、それは 〰 〰 〰 としての意味、すなわち 〰 〰 〰 にほかなりません。先の発言（L13）の最後に、ロチはつぎのような願いを付け加えていました——「僕はこうしたことをひしひしとを感じるだけに、せめてそれを、この世を生きた過去の先人たちよりも鮮烈に表現できるようになりたいと思うのだ...」。彼の言う「鮮烈」さとは、差異として反復される形式に固有の強度、要するに象徴が持つ強度＝ニュアンスのことなのです。かくしてわれわれは、ここでも結局、前段のそれこそ陳腐な見解——自明の真理（？）——を繰り返すことしかできません。つまり、作家の役割とは本来、象徴を創造することなのであって、象徴を解釈することではないのだ、と。

（続）

2006年6月14日提出