The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	『マルドロールの歌』に流れる二重の時間 : 物語内の出来事の持続、語りかける声の持続
Author(s)	寺本, 成彦
Citation	Gallia. 2011, 50, p. 167-174
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/3994
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

『マルドロールの歌』に流れる二重の時間
―― 物語内の出来事の持続、語りかける声の持続 ――

寺　本　成　彦

散文詩の体裁を取る『マルドロールの歌』[1)]（1869）は、作者イジドール・デュカス（筆名、ロートレアモン伯爵）が多かれ少なかれ手本としたであろう同種の先行作品と違い、作品を書く、あるいは物語を語る「私」がテクスト中でことさらに前景化させられることがはなはだ多いという特徴を持つ。散文詩作品の先駆、アロイジウス・ベルトラン『夜のガスパール』（1842）とボードレール『小散文詩』（1869）では、確かに作者自身の口上からそれぞれ作品集が始まるのだが[2)]、読者がその声に導かれながら冒頭のテクストを通過するや、書き手／語り手の形象は姿を消すか、あるいは物語を語る声だけの存在として透明化していく。それとは対照的に、ロートレアモン（デュカス）の方は『マルドロールの歌』全６歌（全60ストロフ）の冒頭と末尾、そしてそれ以外の各所においても、語る主体である「私」をさまざまなレトリックを用いて明示することで[3)]、異質な二つの時間の流れ、即ち各ストロフで進展する＜物語の時間＞と、物語を生産する＜語る行為の時間＞とを絶えず二重化することを自らの詩法としていると言えよう。

＜物語の時間＞と＜語る行為の時間＞の二重性という事態は、実際には『マルドロールの歌』に限らず、あらゆる物語（散文であれ、韻文であれ）に関わるものであるのは言うまでもない。とはいえ、一人称の語り手／書き手が「作者」というステイタスでほぼ一貫して現前化させられていることに加え、書き始めてから書き終わるまでの持続時間それ自体が作品の重要な構成要素となることは、どちらかといえば稀なことであろう[4)]。いわば、＜語る私＞という“フィルター”あ

1）『マルドロールの歌』（以下 *Ch.* と略記）は次の版により、引用末尾にはこの版の頁を示す。Lautréamont, Isidore Ducasse, *Les Chants de Maldoror. Poésies*, préface et commentaires par Jean-Pierre Goldenstein, Presses Pocket, coll. «Lire et voir les classiques», 1992. なおローマ数字で「歌」の番号を、アラビア数字でストロフの番号を表す。引用の邦訳は、石井洋二郎訳（『ロートレアモン イジドール・デュカス全集』、筑摩書房、2001年）を使用したが、行論によっては一部語句を変更したところがある。引用に付した下線はすべて論者による。

2）『夜のガスパール』では「夜のガスパール」と題された序詩とでも言うべきテクストが全作品に先立ち、＜語り手／書き手＞がこの作品集を書くに至るきっかけとなった出来事が物語られる。また『小散文詩』の方は、「アルセーヌ・ウーセに」という序文が付され、作者自身による作品集の解説となっている。

3）語る主体「私」の自己同一性がストロフごとに一定しないで、常に＜作者＞と＜主人公＞の間を揺れ動いている事態については、石井洋二郎による綿密な論考がある：Yojiro Ishii, «La structure de l'énonciation dans *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont», *Études de Langue et Littérature Françaises*, n° 40, 1982, pp.77-97.

4）作者としてのステイタスで語られ始め、それが持続する作品の例としてディドロ『運命論者ジャック』や、とりわけ当時仏訳も出されていたロレンス・スターン『トリストラム・シャンディ』といった小説が挙げられるだろう。

るいは“遮蔽物”越しに読み取られることを常に前提としているこの作品を前にする＜読者＞は、二重の時間を同時に読み取ることを潜在的に求められていると考えられるのだ。

テクスト中で読み取られるべく表象される二重の時間の経過について、まずは＜テクストの持続を限界付ける始点と終点＞という二つの定点がいかに設定されているのか確認し、次いで語る行為とその持続に随伴する＜語る／書く主体の身体＞表出の意義を主としてバイロン『ドン・ジュアン』と比較しながら検討する。その後、仮構された作品生成の現場における＜現在進行形のテクスト＞の様相を跡付けてみたいと思う。

1. テクストの開始点と終止点

『マルドロールの歌』を構成する6つの「歌」の多くは、テクストの始まりと終わりが語り手（作者）の手によって明確に記し付けられている。例えばこの作品全体への“入口”を再訪してみよう。

> 天に願わくは、どうか読者が蛮勇を奮い、ひとときは自分が読むものと同じく獰猛（féroce）になって、方角を失うことなく、これらの暗く毒に満ちたページの荒涼たる沼地を貫いて、みずからの未開の道を見出さんことを。（*Ch.* I, 1, p.23）

人跡未踏の沼沢地を無事に踏査しきるための、並外れた勇気と智慧を備えた探検家の資質に加え、作品と同程度の「獰猛さ」（férocité）を備えた野生動物の本能的な性向が要請されているこの作品冒頭では、「毒に満ちたページ」であるテクストの閾を読者に越えさせることがすでに用意されている。読み始められた作品に関する言及に終始するかのように見えたこの第一ストロフは、＜読み進める勇気を持たない読者＞像を媒介として、すぐに「最長老のツル」を含む「嵐を回避するツルの群の飛行」という挿話に転轍される。

> あるいはむしろ、瞑想にふける寒がりのツルたちが形作る、見渡す限りのV字角のように。それは冬のあいだ、沈黙を横切り、帆をいっぱいに広げて、地平線のある一点に向かって力強く飛翔していくのだが、そこから突然、異様な強風が巻き起こる。嵐の先触れだ。最長老の、一羽だけで群れの前衛をなしているツルは、それを見ると分別ある人物のように頭を振り、その結果くちばしも振ってカチカチと音を立て、嬉しくなさそうな様子を示すのだ〔…〕。（*Ibid.*）

物語の世界へと横滑りしていったストロフは、結果としてその大半が物語の世界へと編入されていくことになる。語り手／作者が聞き手／読者に語りかける時間の持続は、この引用に見られるように、作品と読者との関係を例示説明するた

めの直喩の一つを起点として物語内容（「ツルの群の飛行」）の時間へと繋留されながら、その異質な時間と同時並行的に経過していくという、作品全体に関わる時間構造の雛形がすでに作品冒頭で提示されていると言えるだろう。

「第二歌」以後を読み進む時、先行する「歌」を想起したり（「あのマルドロールの第一歌はどこに去ってしまったのか」*Ch.* II, 2, p.57 ;「天使の本性をそなえた、あの想像上の存在たちの名前を呼び戻そうではないか、第二歌のあいだ、彼ら自身から発する微光で輝くひとつの脳から私のペンが引き出した、あの存在たちの名前を」*Ch.* III, 1, p.115）、あるいは＜語る主体の非人称化＞という重要なテーマを導入しながら（「第四歌を始めようとしているのは、人間、あるいは石、あるいは木だ」*Ch.* IV, 1, p.143）、「歌」の開始地点を明確に設定し続けているのが見て取れる。そしてその開始点と対応し、テクストのもう一つの端である終了地点の方も周到に設えられているのがわかる。

> 諸現象の外見に頼ることも時には論理的であるならば、この第一歌はここに終わる。竪琴をまだ試しに奏ではじめたばかりの者にたいして、厳しくしないでいただきたい。〔…〕私としては、まもなく仕事を再開し、あまり遅くならないうちに第二歌を公にするつもりでいる。（*Ch.* I, 14, p.58）

> 私の霊感にブレーキをかけ、しばしのあいだ、女の膣を見つめる時のように、途中で立ち止まるべき時が来た。手足を休めてから、猛烈な勢いで突進するのがいい。道のりを一息に踏破するのは容易ではないし、希望も悔恨もなしに高く飛翔してきたおかげで、翼も相当疲れている。（*Ch.* II, 16, p.113）

こういったテクストの始点・終点の境界付けを原則として怠らぬこと[5]、そしてその際にもっぱらメタ・テクスト的な言及を読み取らせながら読者を作品の閾の内へ、あるいは外へといざなう手法をデュカスが学んだ先行例の代表的なものとして、当時名高かったバイロンの長篇叙事詩、『ドン・ジュアン』（1819-1824）があると思われる[6]。デュカスが手に取った蓋然性の高い当時の仏語訳『バイロン全集』（バンジャマン・ラロッシュ訳）[7]収録のその長篇詩に目を通すなら、各「歌」の始まりと終わりがやはりこのイギリスの詩人にとってきわめて特権的なトポス

5）ただし、作品も半分近く進んだ後の「第三歌」・「第四歌」・「第五歌」の最終ストロフは、それぞれが完結した物語をなし、ストロフの終わりを劃然と印付けているわけではもはやないことを指摘しておく。

6）バイロン作品の『マルドロールの歌』への影響を初めてまとまった形で論じた研究者の一人は、P・カプレッツである（Pierre Capretz, *Quelques sources de Lautréamont*, Sorbonne, thèse dactyl., 1950）。このロートレアモン作品の“源泉研究”の先駆者は、いくつかのロマン派的な主題がバイロンの『マンフレッド』、『海賊』、『ララ』に由来するであろうことを論証している。中でも『ドン・ジュアン』との比較が質・量ともに抜きん出ており、「パロディー的な手法」（*Ibid.*, pp.155-156）、「自作への省察」（*Ibid.*, pp.161-162）の他、「書き手による自らの状況説明」（*Ibid.*, p.164）という、本論にも直接関わる指摘も含まれている。

7）Byron, *Don Juan*（abréviation : *DJ*）dans *Œuvres complètes de Lord Byron*, traduites par Benjamin Laroche, L. Hachette, 1859, tome 4.『ドン・ジュアン』からの引用はこの仏語版により、ローマ数字で第何歌かを、アラビア数字で第何詩節かを示す。邦訳は論者による。

となっていることがわかる。

> 詩においては、終えることでおそらくないのなら、始めることほどむずかしいことはない。なぜといって、目的に達しようとするその瞬間にペガサスが翼を痛め、みずからの罪のために天から投げ落とされた堕天使ルシファーのように、私たちが転落することもしばしばあるのだから。（*DJ*, IV, 1, p.146）

『ドン・ジュアン』「第四歌」冒頭の第一詩節で明言される作詩法上の注意に、『マルドロールの歌』の作者も忠実に従ったのであろうと想像できる。ただしデュカスの場合、テクストの入口と出口でいわば狂言回しのように振舞うにとどまるバイロンとは一線を劃し、語り手／書き手自身が物語られる世界の登場人物に変貌するに至る例がいくつかあることを忘れてはならないだろう[8]。作品の開始地点をなすテクストの閾は、言うなれば虚構の物語世界の縁と重なり合い、その結果、本来異質であるはずの二つの並行する時間が、分離しがたい仕方で有機的に重ね合わされていくのである。

最後に、バイロンが各「歌」の終止点をいかに印づけていたのか、その典型的な例を確認しておこう。

> だが、親愛なる読者よ、そしてあなた、さらに親愛なる購読者よ、しばしの間、許してはくれまいか、詩人（それは私だ）があなた方に握手の手を差し伸べ、おいとまを請い、今夜はさようならと挨拶するのを。もしわれわれが理解し合っているのなら、再会するとしよう。相互理解がないのなら、この試作〔第一歌〕があなた方の辛抱強さを煩わす最後の作品となろう。（*DJ*, I, 221, pp.59-60）

雄弁術の伝統的な手法である *captatio benevolentiae*（聴衆の好意を得る術）[9]によって読者に好感を与えようとすると共に、来たるべき次の「歌」への期待を掻きたてようとする戦略は、すでに引用した『マルドロールの歌』「第一歌」末尾（「竪琴をまだ試しに奏ではじめたばかりの者にたいして、厳しくしないでいただきたい」、「私としては、まもなく仕事を再開し、あまり遅くならないうちに第二歌を公にするつもりでいる」）を髣髴とさせるだろう。バイロン作品に見られる語り手／作者のこれ見よがしとも言える前景化と、読者への度重なる呼びかけをモデルとして、デュカス（ロートレアモン）は語る行為の持続を明示することに細心の注意を払っているのである。

8）例えば「第一歌」第6・7・10ストロフ、「第二歌」第2・5ストロフ、「第三歌」第1ストロフなどで、ストロフを開始した書き手自身が物語世界の登場人物に移行していく典型的な例が見られる。

9）伝統的な雄弁術の必須項目の一つである *captatio benevolentiae* は本来、演説や作品の冒頭で実践されるべきものとして定義されているが、本論ではやや拡大解釈し、＜作品の各所で読者／聞き手の共感と興味とを得るための言辞＞という意味で使うことにする。

2. ＜語る／書く主体＞の身体と作品生成の現場

『マルドロールの歌』で作品の始点と終点を印付けられることで明確に浮かび上がってくる＜語る／書く行為＞の持続時間は、語り手／書き手が自らの身体についての言及を差しはさむことによって、ある種の否みがたい具体性を帯びることになる。

> 私の言うことに耳を傾けるか否かはあなた次第だ、もしそうお望みなら……失礼、どうやら私の頭髪は逆立っていたらしい。だが、なんでもないさ、だって片手で簡単にもとの位置に戻せたからね。　（*Ch.* I, 4, p.25）

語り手「私」は、興奮のあまりに髪を逆立てながら語っていたのだが、すぐそれに気づいて、手で髪を撫で付けたという挿入的な一節によって、語る主体が文字通りテクスト内に受肉化し、その身体も読み取られるべき対象として現前化させられることになる。それに加えて留意すべきなのは、語り手が身だしなみを整えることに気を取られ沈黙している間に経過する若干の時間が、“……”によって正確に刻み込まれていることだ。

この引用で見られるように、テクストを生み出す動因となる「私」の所作は、＜語る行為＞の方へと揺れ動くことがしばしばあるのだが、また時には＜書く行為＞の方へと揺り戻されることになる。

> 私の最期の時には（私はこれを死の床で書いている）、司祭たちに囲まれているのを見られることはあるまい。（*Ch.* I, 10, p.41）

> 私は第二歌をこれから構築すべきペンを手にする……赤毛のウミワシとかいうやつの翼から引き抜いた道具を！　だが……私の指はいったいどうした？　仕事を始めてからというもの、関節がずっと麻痺状態だ。それでも、私は書かなければならない……（*Ch.* II, 2, p.61）

やはりバイロンにその範を取ったものだと見なすこともできるこういった一節は[10]、＜語る／書く私＞が取り巻かれている具体的な状況へとわれわれ読者を参照させつつ、テクストが書かれている現場をいわば実況中継していると言えるだろ

10）例えば、『ドン・ジュアン』本文が始まる直前、「断章―「第一歌」手書き原稿の表紙に添付―」と註記された次のような一節を読むことができる。

> 神に願わくは、私がとっくに塵となってしまっていたらよかったものを。なぜといって私が血と骨と髄、情念と感情でできあがっているのは、全く真実以外の何ものでもないのだから！　―さて、少なくとも、過去は戻りようもなく過ぎ去ったようだ―そして未来はと言えば……　―（ところで私は、蹴躓きながらこれを書いている。今日はあまりにも酒を呑んでしまったもので、逆立ちして歩いているようなのだ）。そこで私は言った……　―未来はシリアスなものだと、―まるで……　―　お願いだ、ライン産のワインとゼルツ水をくれないか！（*DJ*, p.4）

う。その時われわれ読者に期待されているのは、＜語る／書く私＞の身体が占めているとされる任意の時空に、われわれ自身が（想像上）共に場所を占めることであり、その結果、物語られる世界は「今」・「ここ」へと転化することになるのである。そして＜語る／書く私＞の身体性の表出は、その多少の濃淡の違いと間歇性はあるとはいえ、最終歌「第六歌」まで持ち越されるだろう[11]。

3. ＜現在進行形で生成するテクスト＞というイリュジオン

われわれが読み進むのと同時に、テクストおよび物語の出来事が現在進行形で生成しつつあるというような設定それ自体は、確かに精妙に仮構された一つのイリュジオンに過ぎないのかもしれない。実作者デュカスの方はあくまで作品の外部に位置しながら、作品内部に埋め込まれた語り手／書き手の身体とその所作を形象化していることはいうまでもないのだ。しかしながらテクストそのものから読み取れるのは、あるいはテクスト自身がその身振りによって開示しようとするのは、あくまで時々刻々と生成しつつあるテクストの動的な様態に他ならないのである。テクストの逐次的な生成を可能にする（あるいは仮構する）語りの持続する時間が、上の例で見たようなメタ・テクスト的な機能を果たすと同時に、物語の展開へと接続させられ、物語世界の出来事それ自体の生成と軌を一にする（かのように見える）こともしばしば見られる。深夜のパリの街中で語り手がかつて目撃した事件を語るストロフは、次のように始まる。

> 午前零時だ。バスチーユからマドレーヌまで、もはや一台の乗合馬車も見えない。いや勘違いだ。あそこに突然一台現れたぞ、地底から湧き出したみたいに。（*Ch.* II, 4, p.65）

このストロフで語られ始めた出来事は、実際には過去に起こったことであり、語り手「私」がそれを回想していることがほどなくわかる[12]。それにもかかわらず、上の引用で見るように冒頭の設定（「バスチーユからマドレーヌまで、もはや一台の乗合馬車も見えない」）は間髪をいれずにくつがえされ、語り手／書き手により即座に訂正がほどこされることになる。本来、語る行為の現在とは独立して起こってしまった事象であるはずのものが、語る現在時と重ねあわされるように物語化されていく。そのために物語の出来事は、語りの持続と不即不離の形で、さらに語る行為の動的な展開に突き動かされ、それと同時進行的であるかのごとく進展していく。

このように＜語る行為の持続＞が、物語られる事象の進展に対して優先性を示

11）Cf.「本題に入る前に言っておくが、自分の傍らに蓋を開けたインク壺と擦り切れていない紙片を数枚置いておくことが必要だというのは、馬鹿げていると思う〔…〕」（*Ch.* VI, 2, p.213）、「まずは洟でもかもう、その必要があるのでね。それから手に力強く助けられて、私の指が落としていたペン軸をもう一度取るとしよう」（*Ibid.*, p.215）。

12）事後的にではあるが、物語が明確に過去に位置づけられる点については、乗合馬車の乗客の薄情さに憤慨する青年ロンバーノと席を同じくしていたという「私」による、次の一節を参照のこと。「ロンバーノよ、この日以来、私は君に満足している！」（*Ch.* II, 4, p.67）

す同類の例として、難破船沈没の場面を描写することから始まる「第二歌」第13ストロフを最後に見ておこう。出帆したばかりの巨大な戦艦は暴風雨のため、近海で立ち往生したまま沈没していく。その切迫した様子を語り手は冷徹に描いていくのだが、リフレインのようにして全く同じ言葉が短い間隔で三度ほど繰返される。

> 難破船は救助を求めて何度も大砲を撃つ。だが、ゆっくりと沈んでいく……厳かに。（*Ch.* II, 13, p.100, p.101）

散文詩作品に見られる韻文的な一要素としても捉えられるこの繰返し句は、ここではどのような効果をもたらしているのだろうか。確かに、ここに見られるように描写される難破船にまつわる細部は、実際には何度か反復されていることであり、その見かけにもかかわらず事件それ自体は緩慢にではあっても進展していると判断されるだろう。しかしながら、一字一句違わず三度も反復されるこの同一の語句は、常に同一地点へと読者を回帰させていくのであり、飽くことなく同一の画像が再生されるのを目にするかのような効果を持っている。物語の進展という観点から見るなら、同一語句の反復によってある種の停滞が生じていると思われるのである。

しかしその均衡は、四度目には劇的に破られてしまう。

> 難破船は救助を求めて何度も大砲を撃つ。だが、ゆっくりと沈んでいく……厳かに。いや、それは違う。船はもう大砲を撃っていないし、沈んでもいない。クルミの殻みたいな船体は完全に呑みこまれてしまった。（*Ch.* II, 13, p.101）

同一の繰返し句が、従前の出来事を提示したその直後、語り手の自己訂正の言葉と共に物語の持続は突然転換を迎え、新たな展開へと転轍されていく。物語の持続と並行する語る行為の持続は、＜物語の進展＞と＜テクストの生成＞という本来異質な時系列に属する二つの領域を交差させる。それは別の見方をするなら、われわれ読者がページ上で物語を読み取る行為によって、物語の進展が推力を得ているかのように時間の複層化が仕掛けられているということでもあろう。

＊　＊　＊

＜語る行為の持続＞と＜物語世界の出来事の持続＞との二重の時間性を読み取らせることは、それ自体ある意味でこの作品が目指す主要な企図の一つであったといえるのではないか。ロートレアモン／デュカスがバイロン『ドン・ジュアン』に見られる＜語る私＞のある意味でロマン派的な身振りにおおいに触発され、それを作品全体へと徹底させたことで、『マルドロールの歌』は“超ロマン主義的”

という印象を与えるかも知れない。しかしながら＜二重の持続＞を意識的・方法的に駆使し維持することで、ロートレアモン／デュカスは実際には前世代のロマン派とは一線を劃す領域へと到達していると言えるだろう。それは例えば、この詩人に関する評論も発表している現代作家ル＝クレジオが自らの小説、『愛する大地』（1967）[13] で用いる語りの構造と緊密に呼応し合うのであり、ロートレアモン／デュカスが徹底させた＜語る時間＞と＜物語の時間＞の意識的な複層化は、19世紀の枠を超えた射程を持つと捉えることができるのである。

（東北大学准教授）

13）J.M.G. Le Clézio, *Terra amata*, Gallimard, 1967.