The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	『マルドロールの歌』の時制交替 : テクスト内のディナミスム生成のための
Author(s)	寺本, 成彦
Citation	Gallia. 1992, 31, p. 217-225
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/7362
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』の時制交替
——テクスト内のディナミスム生成のための——

寺　本　成　彦

物語世界の只中に「語り行為」の痕跡を飽くことなく紛れ込ませ，語る内容の定位する時空の自律性（あくまでイリュジヨンに過ぎないにしても）を揺るがす作品の１つである『マルドロールの歌』（以下，『歌』と略記）のテクスト中に表された「語りの状況／行為」とその所産である「作品」について以前論じた時[1]，次の事を確認した。即ち「語り手」と「聞き手」，或いは「作品」とその「読み手」とは，互いに接近して密着・同化しようとする運動ヴェクトルと，それとは逆に相互に隔たり遠ざかろうとする運動ヴェクトルとに支配されているのである。それに続き本論では，『歌』に特有であると見做される時制交替のメカニスムに着目し，語り行為の場と物語世界の場との一致・同化と断絶・異質化とを跡づける。そして先に内容面で見た「接近」と「隔たり」のディナミスムを，語り方の形式面においても明らかにしようと思う。

1　２つの時の一致

『歌』において水準を異にする２つの場，即ち語り行為の場（現在時）と語られる世界（過去）とが，独特な時制の用法によって重なり合い，同一化するのを我々が最初に目にするのは，「第１の歌」，第３ストロフである。そこで語り手は，物語の主人公マルドロールの幼年時代からのことを，単純過去・半過去で語ってきた末に次のように言い放つ（或いは，書きつける）のである。

> Il〔Maldoror〕n'était pas menteur, il avouait la vérité et disait qu'il était cruel. Humains, avez-vous entendu ? *il ose le redire* avec cette plume qui tremble[2]!

---

1) 「『マルドロールの歌』における「接近」と「隔たり」——作品—読者／語り手—聞き手に働くディナミスム——」，『待兼山論叢』文学篇第25号，大阪大学文学会，1991年12月刊行予定。

2) Lautréamont, Germain Nouveau, *Œuvres complètes*, Gallimard, 《Bibliothèque de la Pléiade》, 1970, p. 47. 以下本文を引用する際には，末尾に頁数のみを記す。邦訳に際しては豊崎光一訳／

悪の素質を生れながらに持つマルドロールが，かつて「私は残酷である」と告白した場と，その経緯を今現在，我々に語る／書く語り手の占める場とは，前者が単純過去で表される場にある以上，時間上・水準上の差異[3]により明確に分け隔てられている筈である。ところが引用の後半部に明らかなように，登場人物マルドロールによる語り手への憑依とでも受け取れるような事態の急変により（「彼はこの震えるペンでそれを敢えてもう一度言っているのだ！」），かつてのマルドロールの言表行為（告白）は前述した隔たりを超えて，にわかに語りの現在の中へと入り込んでしまっている。そしてそのことにより，過去の時に位置する物語内容と語り行為との時間上の隔たりは一挙に無に帰され，両者は重なり合うに至るのである。語られる内容（マルドロールは告白した）と，それを語ること（「マルドロールは告白した」と私は言う）とが，言表行為をなすという同じ相によって呼応し合い，同一の主体（語り手）による同一の行為として語りの現在時において言表されるこの件（くだり）においては，相隔たる２つの時の一瞬の近接・一致と，相異なる２つの水準の同一化という力動性が，我々読者の目の前で確かに働いているのである。

このような事態は，同じ「第１の歌」の第10ストロフにも見られる。但しそこでは上の例とは異なり，物語的事象は単純未来によって表され，ほぼ物語中の登場人物へと変化した語り手の未来の姿を叙述するその時が，語り行為の現在時へと移行していくことになる。

臨終の床にある語り手は，自らが絶命した後に超自然的な存在（実はマルドロール）となり代わって空を飛び，地上の全動物・人間を震えあがらせるだろうさまを聞き手に語るのだが，その動物たちの反乱と時をほぼ同じくして，時制は現在形・複合過去へと切り替わり，語り行為の現在時を基調とした物語世界が出現するのを我々は目にする。

Ils 〔les hommes〕 *se dresseront* à la fois comme un ressort immense.

↘（『ロートレアモン伯爵　イジドール・デュカス全集』，白水社，1989.）を参照した。なお，強調はこれ以後も論者による。

3) 「叙事的過去」（フランス語では単純過去）には過去の時点を指向する文法上の価値は失われ，その時制で物語られた事の虚構性のみを示すとする論者もいる（Cf. Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Klette-Cotta, 1977, pp. 78-84）。この観点によれば，語り行為の現在時と単純過去で物語られている出来事との時間上の前後関係を云々すること自体，意味をなさなくなる。これに対して G. ジュネットは，「〔K. ハンブルガーの〕この主張はおそらく字義通りに取るべきでないし，ましてや過去時制による全ての種類の物語にあてはめるべきでもない。」（Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Seuil, 1983, p. 53.）と反論している。そして『歌』にしても，「昔々，あるところに」式のお伽話でなく，語りの時が前面に出ている以上，彼女のテーゼは適合しないのである。

Quelles imprécations ! quels déchirements de voix ! Ils m'*ont reconnu*.

Voilà que les animaux de la terre *se réunissent* aux hommes, *font* entendre leurs bizarres clameurs. (p. 63)

物語の大半が単純未来で述べられていく時，それは「前置的語り行為」narration antérieure[4]による物語であった。つまり，語りの主体が自らマルドロールと化して超自然的な所作をなすであろう時点から見て，それを主題とする語り行為のなされる時点はそれより以前であり，両者はいくらかの時間的隔たりによって明確に分かたれている。だが引用後半部に見られるように，2つの感嘆文（「何たる呪詛！胸引き裂く何たる悲痛な声！」）の出現を境に時制は現在形・複合過去へと移り変わり，「同時的語り行為」narration simultanée[5]による物語へと切り替わっているのである。その際，物語内容の属する時と語り行為の属する時とは，両者を隔てていた間隔を瞬時に解消して一致し合い，全く同時進行的に流れ始めることになる。確かにこのストロフは，語り手の眠りからの覚醒のシーンに終わり，それまで語られてきた事は，彼が熱に浮かされるようにして見た夢の中の出来事に他ならなかったというおちがつく。従って我々が問題にする現在形への移行とは，語り手が眠りに落ちた時点からの叙述に呼応するという整合性のある見方も確かに成り立つであろう。しかしながらそういった解明・合理化は，ストロフ末尾になって初めてなされる事後的なものに過ぎないのであり，ストロフ冒頭部の「我々は冬の夜中にいる」(p. 62)という，語り手－聞き手の定位する場の設定から切れ目なく物語世界へと読み進むことで未来から現在時への移行を経た我々は，その経過においてまぎれもなく物語世界の隔たりとその急激な接近とを感受したのだと言える。

2　過去形と現在形の交替

互いに隔てられた物語世界と語り行為の場との突発的とも言える接近・同化を「第1の歌」で2例確認できたのだが，次の「第2の歌」に至るとこの時間上・水準上の隔たりと接近とはきわめてシステマティックになされるようになる。即ち，1つの物語を産出するに際して，単純過去・半過去の使用と現在形の使用が交互になされていくのである。例えば，いずれも一貫した筋を持つ物語を展開させていくのに，第4ストロフでは〈現在形—半過去—現在形〉，第13ストロフでは〈単純過去[6]—現在形—単純過去—現在形—単純過去〉，第14

4) Cf. Genette, *Figures III*, Seuil, 1972, p. 229.

5) Cf. *ibid.*

6) 単純過去に分類する部分に，補助的に半過去が挿まれることも勿論ある。

ストロフでは〈現在形—単純過去—現在形〉といったように，それぞれ目まぐるしいほどの時制交替が見られるのである[7]。

現在形と単純過去という対照的な時制について，例えばM. テュットは次のように定義している。即ち，現在形とは「言表行為のなされる今現在を直接の指標とする，言表行為の時制 temps énonciatif」[8]（強調，テュット）の1つであり，それに対して単純過去の方は言表内容的な時制 temps énoncif の1つであり，「現在および言表者の審級への指向の外に位置し，従ってバンヴェニスト〔或いはジュネット〕にならって“イストワール”或いは“レシ”と呼ぶのがふさわしいものの基本時制となっている。」[9]それゆえ現在形と単純過去とは本来いかなる接点も持つことなく，時間上・水準上の埋めることのできない隔たりによって分かたれつつ，各々機能している時制なのである。

とはいえ一般に現在形というのは，過去の出来事を語る際にもしばしば用いられなかったであろうか。事実，上述の定義をなしたテュット自身，「現在形の両義性」について言及し，周知のように現在形が時に言表内容的な時制，即ち歴史的現在として働き，「テクストの同一の分節の内部で，単純過去および半過去と交替する」[10]と付け加えている。それゆえ，いかに同一の物語を語るための時制が単純過去・半過去から現在形（単純過去の代用としての）に転じたところで，いかなる齟齬もテクスト中には生じないことになる。

しかし以前確認したように[11]，連続継起するストーリーを描く際に単純過去と交互に使われる現在形というのは，『歌』においては決して過去の時間体系に還元されて 歴史的現在の価値を引き受けるのではなく，まさしく“読者”が作品を読みつつある今，語り行為が営まれている現在の時点に属するのである。例えば「第2の歌」，第4ストロフ・第13ストロフにおいては，いったん現在形で語られてしまった事実が，それぞれ《Je me trompe》（p. 85）および《C'est une erreur》（p. 118）というメタレベルの発話によってすぐさま否定・撤回され，物語中に生起する出来事が，今現在それを語りつつある語り手が物語内の事象に関して刻一刻下す判断によって捉えられているのに他ならないこ

7）「第1の歌」，第12・13ストロフにも現在形と単純過去の交替が見られるが，この時点では〈現在形≠歴史的現在〉と判断できる材料が見出せず，語り手の意識的操作による時制交替であるという確証はない。

8）Martin Thut, *Le simulacre de l'énonciation —Stratégies persuasives dans "Les Chants de Maldoror" de Lautréamont*, Peter Lang, 1989, p. 23.

9）*Ibid.*

10）*Ibid.*, p. 24.

11）『マルドロールの歌』における語り手の《登場》」，『フランス語フランス文学研究』第55号，日本フランス語フランス文学会，1989, pp. 29-37.

とを証していた。即ち，物語世界の出来事は語りの現在と同時進行的に展開していくのであり，単純過去あるいは半過去に挟まれて現れた現在形はやはり，「言表行為のなされる今現在を直接の指標とする」のである。従ってこの特殊な時制交替により，語り手ー聞き手の属する語り行為のなされる時ー空は，或いは物語世界との埋めがたい隔たりのもとに位置し，或いはその世界との近接・一致を繰り返しなすというディナミスムにさらされているのである[12]。

3　命令文の介入

単純過去・半過去を含む物語に語り手による命令文が差し挿まれ，物語世界の中へと語り行為の場からの声が鳴り響くのが認められるストロフがある。

奇妙な司祭と彼に導かれる葬列が墓地に到着し，早すぎる死を迎えた adolescent の埋葬をとり行なおうとする時，何処からともなく馬にまたがるマルドロールが近づき，そして遠ざかって行く――「第5の歌」，第6ストロフのストーリーはおおむねこのように展開し，時制の方は〈現在形―半過去―現在形―単純過去―半過去―単純過去〉と変化する[13]。物語世界への参入を聞き手に促すべく語り手の命令がなされるのは，ストロフ第1行目からである。

> *Silence !* il passe un cortège funéraire à côté de vous. *Inclinez* la binarité de vos rotules vers la terre et *entonnez* un chant d'outre-tombe. (Si vous considérez mes paroles plutôt comme une simple forme impérative, que comme un ordre formel qui n'est pas à sa place, vous montrerez de l'esprit et du meilleur.) (p. 206)

冒頭から聞き手は物語世界の内部に位置し，そこでいくつかの行為（沈黙し，膝まづき，野辺送りの歌を歌う）をなすこととされている。即ち，in medias res のレトリックと並行的に，聞き手は虚構世界の渦中へと取り込まれ，その世界での出来事を直接見聞するよう設定されているのである[14]。その時この一

---

12)　M. テュットは，語り行為の時と物語の内容の時との同時性が「テクストが“読者の目の前で”作られつつあるかのような印象」(Thut, *op. cit.*, p. 203. 強調は論者による）を与えるとするが，この場合『歌』にとって問題なのは単にそういった一種の効果にとどまらず，語り行為と物語世界との間に実際上働いている緊密な連動性なのである。

13)　2度出現する半過去の部分のみがマルドロールの様子を描写し，現在形・単純過去による葬列・埋葬シーンを際立たせていると見做される。

14)　一般に，読者或いは作者が虚構の物語の中である行為を直接なすよう作品中に表象されるのは「転説法」métalepse と呼ばれるレトリックであるが (Cf. Genette, *op. cit.*, 1972, p. 243 *sq.*)，『歌』においては「滑稽であったり〔……〕幻想的であったりする，奇妙さの効果」(*Ibid.*, p. 244.) に到底とどまらない意義がこめられているというのが我々の論点である。

節から始まる現在形は言うまでもなく言表行為の現在を指向し，その後に出現する単純過去と同定されるべくもない価値を保持している。

とはいえここに言表されることの全ては，単に書物のページ上のこと，つまり我々読者が目で追えば事足りる文字の配列に過ぎないのではないか。例えば，文法上のある活用形のみを示す「単なる命令形」と，「この場〔ページの上〕にふさわしくない厳命」という語り手自身による対比を捉えて，「ただの“一枚の紙切れ”の上に記された命令によっては，読者に実際的な行為を強いることが不可能であるという語り手の立場」[15]が明示されているとする見方もある。

この判断の根拠は，「静かに！」以下の命令を読者／聞き手が「単なる命令形」と解した方が「才気，それも最上の才気を示すことになるであろう」とする語り手自身の言葉にあるのだが，実はこの一節には素直には取りかねる一抹のイロニーの調子（トーン）が感じられはしまいか。例えば「第1の歌」，第1ストロフにおいて，『歌』という作品を敢えて読むこともなく書物を投げ出してしまうような読者を評する言葉が，「理性を備えた人物」(p. 45)，「知性において」優れている(p. 46)，或いは「愚かではないので，〔...〕より確実で哲学的な他の道を行く」(*Ibid.*) であったことを思い起してみよう。そこでは知性面での卓越性を表す言い回しを散りばめながら，その裏で明らかにそのような読者というのは実は読み込む力量が乏しく，『歌』を読み通すには値しないといった一種の資格剝脱の烙印を押すという，屈折した戦略が取られていたのであった。そして今我々が問題とする「才気を示す」にしても，このイロニックな戦術の延長線上にあるのではなかろうか。なぜなら，そもそも全てのことが単に紙のうえに記されているにすぎないことは語り手にとって最初から自明のことであり，それでもなおその限界・抵抗物としての「紙の不透明性」(Cf. p. 204) を乗り超えることで語り手と聞き手との直接的な関わりを築き上げることと，語り行為の場と虚構の物語との通底に至ることが絶えず目指されているのだから。従って，『歌』において語り手が聞き手に発する命令は，「ただの“一枚の紙切れ”の上に記された」ものではあれ，否，それ故にこそ，『歌』を読み進みつつある聞き手の実行を伴うことが前提とされ得る「厳命」であるとむしろ見做されるのである。そして時制交替同様，この「厳命」によっても企てられているのは，物語世界から切り離された語り行為の場に安住することを聞き手に許さず，マルドロールをその核とする物語世界内の住人へと聞き手を不断に生成変化させようとすることではなかろうか。

---

15) Thut, *op. cit.*, p. 168.

4 「第6の歌」と『歌』の世界の“完成”

一篇の小説として目論まれた最終歌「第6の歌」では，語り手／作者による小説への序文にあたる第1・2ストロフ及び作品への言及を専らとする第6ストロフを除いた残りのストロフ（第3・4・5・7・8・9・10ストロフ）はひと連なりとなり，一個のストーリー（パリを舞台とした，マルドロールによるadolescentメルヴァンの誘惑・誘拐・虐殺）を構成している。この7つのストロフでの時制交替は次の通りである。3：〈現在形－単純過去—現在形〉・4：〈現在形〉・5：〈現在形—単純過去—現在形〉・7：〈現在形—単純過去—現在形〉・8：〈半過去—単純過去—現在形〉・9：〈現在形—単純過去—現在形—単純過去—現在形〉・10：〈単純過去—現在形—単純過去—現在形〉[16]。このように「第6の歌」全体を通して目まぐるしく時制変化することで，これまで我々が確認してきた語り行為の場と物語世界との接近・隔たりが執拗に繰り返されている。更にいくつかのストロフ中で語り手－聞き手は作品世界内部に定位すべく表象されるが，中でも特に注目すべきなのは，第3ストロフ中で時制交替をしつつある次の一節に見られる文法上の破格である。

> Mais il〔Maldoror〕revint sur ses pas avec un nouvel acharnement.
> Mervyn ne sait pas pourquoi ses artères temporales battent avec force, et il presse le pas, obsédé par une frayeur dont *lui et vous*〔le narrataire / lecteur〕*cherchent* vainement la cause. (p. 225)

メルヴァンはマルドロールに尾行されてゆえ知れぬ動揺にさいなまれる。次いで「その理由を彼とあなた〔聞き手〕が虚しくも探し求める」というように，物語世界の登場人物（メルヴァン）と聞き手とが共に同一の行為をなしている。しかも，「探し求める」は実に3人称複数の活用《cherchent》を示しているのであり，〈lui＋vous ＝ ils〉なる了解が見て取れる。即ち，《vous》（聞き手）さえもここでは完全に物語世界に捉われ，そこに吸収された登場人物《il》に他ならぬことが暗示されているのである。

これまで『歌』にしばしば出現し，「第6の歌」に至ってはその隅々にまで及ぶ時制交替を支えてきた語り手の意図は一体何だったのだろう。その一端を我々は，“序文”第1部にあたる第1ストロフに見出せると考える。そこでは，

---

16) 第2・3・4・5・6・8ストロフの末尾にはそれぞれ，後ほど展開するだろうストーリーを先取りするごく短い部分（単純過去）が付随し，当時流行の新聞連載小説 roman-feuilleton を彷彿とさせるが，それらは一貫したストーリーの流れの外にあるので，ここでは割愛した。

直接にはその“序文”自体についての言及ではあるが，読者が「最初どこへ連れて行かれるのかよく分からない」(p. 221) ようにすること，更に「この並々ならぬ茫然自失の気持ちを生み出すべく，私〔語り手〕は全ての努力を傾けてきた」(*Ibid.*) ことが吐露されている。この「茫然自失」《stupéfaction》とは，正確には「驚きのあまり身動きできぬまでになる」[17]謂であり，語り手によってどこへ誘(いざな)われて行くのか見当もつかない聞き手／読者が思わず立ち竦んでしまう状態を示すのであろうが，また更には『歌』に頻出する吸血行為 vampirisme に特有であると指摘される「麻痺」paralysie[18]にも緊密に呼応すると思われる。つまり，犠牲者を麻痺状態に陥らせて誘惑し，これに密着してその血をすすり，そのことで彼をもう一人の吸血鬼に変貌させるという『歌』のメカニスム[19]の第一段階に身体の自由を奪う「茫然自失」状態は位置するのである。

この「茫然自失」状態・「麻痺」状態は，果たして聞き手の吸血鬼＝マルドロールへの変貌を達成させるに至ったと言えるのか。その答は，語り手が我々読者に，『歌』という書物から離れるべく命ずる「第 6 の歌」末尾に示唆されている。ヴァンドームの円柱からセーヌ川を隔てたパンテオンまでという，マルドロールによるメルヴァンの投擲（マルドロール—— adolescent 間の最後の決定的隔たり）を『歌』の大団円として語った後に語り手は，聞き手を自らから，或いは“作品”から隔らせる次の言葉で作品を閉じている。

〔. . .〕 allez-y voir vous-même, si vous ne voulez pas me croire. (p. 252)

書物を後にして実際にパリのカルチエ・ラタンへと赴き，物語世界での出来事が現実に起こったのかどうか確かめろという一節に，「エクリチュールの不可能性を確認する言葉」[20]を読み取る論者もあるが，果たしてそうであろうか。なぜなら，度重なる時制交替による，語り行為の場とその所産である世界との一致・重なり合いを経てきた聞き手／読者がパンテオンへと赴くならば，干涸びてその屋根に引っ掛かったメルヴァンの亡骸を間違いなく目にするであろうことが，語り手の確信に満ちた口吻からも明らかなのだから。

聞き手の《stupéfaction》を伴う，ディナミスムに満ちた特異な語り行為の末に，作品の外の“現実世界”と呼ばれる場さえもついに作品世界と化したと

17) Cf. *Le petit Robert 1*, Société du Nouveau Littré, 1979, p. 1870.

18) Cf. Jean-Marc Poiron, 《Les Combats de Maldoror》, in Philippe Fédy, etc., *Quatre lectures de Lautréamont*, Nizet, 1972, p. 200.

19) Cf. 寺本，1991.

20) Poiron, *op. cit.*, p. 220.

見做される。『歌』を閉じる語り手の言葉に我々は，「エクリチュールの挫折」[21]をでなく，エクリチュールの成就の宣言をこそ目の当たりにしていると言えよう。作品世界はその言葉により閉じられたのではなく，むしろ書物を読み終えた我々が帰還した“現実世界”へ向けて今開かれたばかりなのである。

（D. 在学中）

21) *Ibid.*, p. 215.