

『マルドロールの歌』におけるエノン シアシオンの構造の変化 ——「第3の歌」と「第4の歌」を めぐって——

原 山 潤 一

I 序

『マルドロールの歌¹⁾』の特徴のひとつは、それがその内部でつねに変化し、進展しつつある作品であるということである。作者自身「第5の歌」の冒頭で、この作品を、自転運動を続けながら目的地へ向かって飛んで行くムクドリにたとえているが、またブランショは、『マルドロールの歌』を《une création progressive se faisant dans le temps et avec le temps, un work in progress, une œuvre en cours²⁾》として読むことの重要性を指摘している。このことは、6つの「歌」からなる『マルドロールの歌』において、それぞれの「歌」とそれに引続く「歌」の間に、なんらかの進展、変化ないし断絶があることを示唆している。実際ブランショは、最初の5つの「歌」と「第6の歌」の間に明確な断絶を認め、「第1の歌」と他の5つの歌の間にも同様に断絶があることを指摘している³⁾。とはいえ、最初の2つの「歌」と「第3の歌」の間の変化としては、イロニーの変化に言及するにとどまり、「第3の歌」と「第4の歌」の間の変化も、そのようなイロニーの変化の延長線上で考察するにとどまっている⁴⁾。しかしはたして、それらの変化は単にイロニーの変化であるにとどまるのであろうか。

本論文では、その問題について、エノンシアシオンの構造に留意しつつ検討を進めていく。ただし、エノンシアシオンという概念は物語行為⁵⁾という概念を包含するものとみなし、物語行為に関するジュネットの考え方、すなわち作者と語り手は必ずしも同一でなく、登場人物も語り手たりうる⁶⁾という考え方を、言表行為に關しても適用することにする。つまり、登場人物の言表行為・物語行為をも含めた構造について考察する。以下、まず「第3の歌」において、それまでの2つの「歌」との間にどのような変化が認められるかを調べ、その変化と言表行為・物語行為の

構造の間の関連を探る。次いで、「第4の歌」の特異性を構成するもののうちにおける言表行為の構造上の特徴に光をあて、「第4の歌」においてこの作品がいかなる地点に立ち至っているかを明らかにする。そのようにして、最初の2つの「歌」から「第3の歌」へ、また「第3の歌」から「第4の歌」へ、言表行為の構造に関して明白な変化のあることを確め、『マルドロールの歌』が、その最初と最後だけでなく途中においても、「歌」から「歌」へとつねに、自らの内部に差異を生み出している作品であることを明らかにしていきたい。

Ⅱ 「第3の歌」

Ⅱ－1 内容と文体の虚構性＝小説性

ブランショは、「第4の歌」について論じるにあたって、「第3の歌」に関する次のような指摘を行なっている。

L'ironie, tout au cours du chant III, a déjà profondément changé de caractère. Une sorte de retenue, de réserve distante, intervient dans la description des événements les moins habituels. La mère folle, racontant le supplice de sa fille, en parle avec une bonhomie modeste et glacée. Le réquisitoire, introduit par le grand Satan contre Dieu, après les excès auxquels celui-ci s'abandonne, y fait allusion comme à des griefs fort ordinaires: «Il a dit qu'il s'étonnait beaucoup... Il a dit que le Créateur... s'est conduit avec beaucoup de légèreté, pour ne pas dire plus». Ainsi se manifeste le règlement d'une situation où la faute la plus grande ne peut donner lieu qu'à des reproches exprimés sur un ton bénin⁷⁾.

実際、「第1、第2の歌」と比べたとき、「第3の歌」に現われる変化はいくつが挙げられる。ブランショがここで指摘しているイロニーとは、物語内容の異常さと文体の冷静さのアンバランスがかもしだすイロニーのことである。上の引用中で引合いに出された2つの例に限らず、「第3の歌」においては概して、物語内容の異常さにもかかわらず、文体が冷静を装っている。プレネが«Différences qui le font passer [le lecteur] [...] d'une description réaliste dans un style admirablement mesuré, à un récit dont la vraisemblance ne tient évidemment pas

à ses qualités réalistes⁸⁾」の例として挙げているのも、この「歌」の第5ストロフである。このような文体の落着きと深くかかわりのある変化として、「第1、第2の歌」にしばしば現われたディスクール⁹⁾の著しい減少、およびそれに伴い読者あるいは登場人物等への頓呼法の減少が認められる。事実、この「歌」は≪lecteur≫という語の出現しない唯一の「歌」であり、読者を指す代名詞もわずかに一回しか用いられていないのである⁹⁾。

このような一連の変化の結果、「第3の歌」は、最初の2つの「歌」に比べて、はるかに小説としての体裁を整えるに至っている、と見ることもできる。そしてそのことを、「第1の歌」初版（1868年）から「第1の歌」決定版（1869年）を経て「第2の歌」「第3の歌」に至る一つの流れの中で捉えることも可能である。すなわち、「第1の歌」初版においては生活者イジドル・デュカスおよびその周囲を指し示す2種類のレフェランス（彼の友人の名「ダゼット」、彼の出自「モンテヴィデオ人」）が存在したが、その決定版においては、そのうち「ダゼット」が抹消される。そして「第2の歌」になると、モンテヴィデオへのレフェランスが全く現われなくなるのみならず、¹⁰⁾ 一方では「第2の歌の間、私のペンがひとつの脳髄から引出した、天使の性質をもった想像上の人物たち¹¹⁾」が様々な名を与えられて登場し、他方では、マルドロールが動物に変身して、やはり動物に変身した創造主と闘ったり、あるいは雌鯨と交尾するとかいった、あきらかに虚構とわかる物語が数多く語られるようになる。要するに、「第1の歌」から「第2の歌」へは、現実のデュカスの世界へのレフェランスの抹消→想像上の登場人物と物語内容の明白な架空性の獲得、という動きを認めることができ、「第2の歌」から「第3の歌」へは、読者とのコミュニケーションを確認するメッセージの減少とリアリスムの文体の獲得によって、いっそう小説的な（少なくとも当時小説的とみなされえた）装いがなされるのである。

しかしながら、続く「第4の歌」を読めばわかることであるが、物語内容の面で当時の暗黒小説的ないし大衆小説的ジャンルに近づき（あるいはむしろそれを凌駕し）、文体の面で当時の写実主義的小説に近づいていくこの動きは、「第3の歌」において頂点に達する（少なくとも「第6の歌」が始まるまでは）。以後、『マルドロールの歌』を導いていくのは、全く別種の運動である。

それゆえ、「第3の歌」から「第4の歌」への変化の運動の軸となるものを探するためには、別の観点が必要である。そしてその観点を得るためには、最初の2つの「歌」と「第3の歌」の間にあるもうひとつの差異に注目しなければならないので

ある。

Ⅱ－２ レシの水準の二重化

いま一度先のブランショの引用を見よう。彼は第2ストロフを要約する際、娘の責苦を物語るのが狂った母親であることに触れており、またサタンが創造主を非難する部分を第5ストロフから引用しているが、その箇所の語り手は創造主である。冷静な口調で驚くべき内容を語っているのは、ともに、主人公マルドロールでない登場人物なのである。かの慧眼の批評家が素通りしてしまっているにもかかわらず、ここには「第1、第2の歌」と「第3の歌」を分つ重大な差異に関する問題が含まれている。それは、「第3の歌」における脇役登場人物（本論文では便宜上、主人公マルドロール以外の登場人物をこう呼ぶことにする）の言葉の甚しい長大化である¹²⁾。実際、狂女の手記の部分は144行（第2ストロフの8割に近い）に達し、第3ストロフのトレムダルの独白は103行（9割近く）、また第3ストロフでは、髪の独白が132行（約3割）、創造主の言葉が156行（約3割5分）に達しているのである。最初の2つの「歌」においては脇役登場人物の言葉はかなり少なく、あっても短いものが多い（一番長いものでも、「第1の歌」第13ストロフのガマの科白48行）。100行をこえる脇役登場人物の言表は、「第3の歌」においてはじめて、しかも頻繁に、現われる（行数はプレイヤード版による）。

そのうえここでは、いわば量的な増大が質的な変化を伴っている。すなわち、対話・会話の形でなく手記や独白の形で、第2のレシを形成しているのである。なかんづく第2ストロフと第3ストロフにおいては、狂女の手記ないしトレムダルの独白がそれぞれのストロフのほぼ全体を占めており、第1のレシは第2のレシを導入するための枠にすぎないまで言えそうなほど短い。第2ストロフを例として図示すると次のようになる。

〔第1図〕

A	B	A
---	---	---

A：第1レシ 語り手：筆記者¹³⁾

聞き手：潜在的読者

登場人物：狂女、《unconnu》（＝マルドロール）など

B：第2レシ 語り手（書き手）：狂女

読み手：《unconnu》

登場人物：狂女の娘、マルドロールなど

「第3の歌」をなす5つのストロフのうち3つまでが、このような構成になっているのであるが、このような構成の出現こそ、この「歌」からはじまるものなのである。その3つのストロフの内容を簡単に要約しておこう。第2ストロフー踊りながら通っていく狂女の落とした手記を、《inconnu》が拾って読む。それには、かつてマルドロールが彼女の娘に対して犯したきわめて残酷な行為の詳細が暴かれている。それを読んで彼は、「自分の若い頃の思い出」を思い出して気を失う。第3ストロフーマルドロールと別れたトレムダルが、遠くから、驚に変身したマルドロールと「希望」という名の竜が闘う様子を眺めつつ物語る。第5ストロフー《私》ーマルドロールが売春宿一修道院の前に行くと、格子の内側で一本の巨大な髪毛が跳びはね、次いで独白を始めるのを耳にする。その髪毛は、その主人たる創造主がそこで行なった淫らな行状と殺人について物語るのである。そのあと創造主の声が天から聞こえてくる。その声は、髪毛に黙るよう命じつつ、自分に対する大天使やサタンの非難をこめた言動などを物語る。

いずれの場合も、登場人物（髪毛も含む）が語る物語の内容——マルドロールの残虐な行動、彼の変身と闘争、創造主の破廉恥な振舞い——は、「第2の歌」で語られている物語内容と同質のものである。けれども今度は、語る人物が異なる。筆記者でもマルドロールでもなく、脇役登場人物が語っているのである。この変異のもたらすものを考察するために、以下、3つのストロフのうち第2ストロフを例にとりつつ論じよう。

第2ストロフのレシの構成はすでに第1図に示してあるが、このような構成は一種の《enchâssement》である。しかしジュネットが指摘しているように、その用語は意味の幅が広すぎて、このような構成を記述するのに必しも適切ではない¹⁴⁾。第1レシと第2レシは水準(niveau narratif)が異なるからである。ここでは、ジュネットの研究¹⁵⁾を援用しつつ、レシの水準の二重化が孕むものを検討していこう。

まず、第1レシと第2レシでは、物語内容が展開する時空間(diégèse)が異なる。狂女の手記の中で語られているマルドロールの暴行の時と、彼女が手記を落とし、彼が拾って読む時との間には、20年の時間差がある。この時間差が、マルドロールの忘却を可能ならしめ、それゆえ彼が再び思い出して気絶する条件を形成するのである。

それから、第1レシの語り手と第2レシの語り手も異なるが、しかし単に語り手

が2人いるというだけではない。「第2レシの語り手は、すでに第1レシの登場人物であり、第2レシを産み出す物語行為は、第1レシの中で語られるひとつのできごと¹⁶⁾」である。これはジュネットが強調するところであり、このような性質のゆえに、2つのレシの *instances narratives* は水準が異なると言えるのである。マルドロールの邪悪な性格と残虐な行為——最初の2つの「歌」では筆者ないしマルドロールが語っていた物語内容——を語るのは、第2レシの語り手たる狂女である。他方、第1レシの語り手たる筆記者は、狂女（の手記）¹⁷⁾が物語る行為をひとつのできごととして語る。最初の2つの「歌」と「第3の歌」（その第2、3、5ストロフ）では、筆者ないしマルドロールが直接語るできごとが全く異質なのである。

最後に、水準の異なる2つのレシには、水準の異なる2人の語り手がいるだけでなく、また、それぞれの水準に対応する2人の聞き手 (*narrataire*) が伴う。第2レシの語り手（狂女）に対応して、第2レシの読み手（マルドロール）が存在するが、両者とも第1レシの登場人物であり、彼らによる第2レシの発信—受信行為は、第1レシの中で語られるできごとである。他方、第1レシの語り手（筆記者）には、第1レシの聞き手（潜在的読者）が対応する。後者は前者から第1レシ（その中に第2レシが入れ子状に含まれている）を受取るのである。

このように、レシの水準の二重化によって、物語内容の時空間、語り手、聞き手の各々が二重化される（ただし異なる水準で）。そして、この「歌」においては、中心的な物語内容は登場人物によって語られる。他方、筆記者は、登場人物による物語行為の行なわれる時空間を叙述するとともに、その行為をひとつのできごととして物語る。このような二重化は、「第3の歌」においてはじめて明確な形で現われるものであり¹⁸⁾、以後、「第6の歌」に至るまでしばしば出現することになる。

さてみたび（これを最後に）、この章の冒頭に引用したブランショの文章に戻ろう。彼が引用している第2ストロフおよび第5ストロフにおいて、最初の2つの「歌」とは異なる傾向、すなわち「異常なできごとの叙述における控え目な態度」をもたらしているものが、上の分析から明らかになったと思う。異常なできごとを語るのは、最初の2つの「歌」とは異なり、脇役登場人物であって、マルドロール—筆記者ではない。その隔たりが叙述における「控え目な態度」をもたらすと考えられる。また同様に、プレネからの引用文中で指摘されている第5ストロフ冒頭の「みごとに整った文体によるレアリスムの描写」についても、上の分析から説明が可能なのではないだろうか。というのも、そこで語っているのはなるほど主人公—語り手たる《私》—マルドロールであるが、しかし彼が語ろうとしているのは、「第

1, 第2の歌」とは異なり、彼自身の悪業でも彼の敵たる神や人間の悪業でもなく、髪の毛が語る行為であって、そのことはマルドロールの激しい主観的感情を何らかきたてないと考えられるからである。

Ⅱ－3 告発されるマルドロール

前節に記したように、レシの水準化は、語り手のみならず聞き手も異なる水準において二重化する。つまり、第2レシの聞き手が、第1レシに登場人物として現われる。そして第2, 第5ストロフにおいては、マルドロールが第2レシの聞き手である。マルドロールがレシの受信者にもなるのは、「第3の歌」からであり、そのことは後に述べるように、「第4の歌」との関連において重要な要素であるが、ここではとりわけ、マルドロールが第2レシの聞き手(読み手)であると同時に第2レシにおける主人公でもある第2ストロフについて、最初の2つの「歌」と比較対照しつつ吟味する必要がある。なぜならば、最初の2つの「歌」から「第3の歌」へ、もうひとつの重大な変化がそこに認められるからである。

それは、この「歌」の第2ストロフで初めて、マルドロールが他者から告発を受ける者になる、という点である。「第1, 第2の歌」において、マルドロール－筆記者と人間(l'homme)¹⁹⁾の関係は、前者が言表の発信者、後者がそれを受信すると想定される者という関係であり、同時に、前者が後者の悪を暴き告発するという関係でもあった。「第2の歌」の冒頭の数行には、その関係がはっきり表明されている。

Où est-il passé ce premier chant de Maldoror, depuis que sa bouche, pleine des feuilles de la belladone, le laissa échapper, à travers les royaumes de la colère, dans un moment de réflexion? [...] On ne le sait pas au juste. [...] Ce qui est du moins acquis à la science, c'est que, depuis ce temps, l'homme, à la figure de crapaud, ne se reconnaît plus lui-même, et tombe souvent dans des accès de fureur qui le font ressembler à une bête des bois. [...] Dans tous les temps, il avait cru [...] qu'il n'était composé que de bien et d'une quantité minime de mal. Brusquement je lui appris, en découvrant au plein jour son coeur et ses trames, qu'au contraire il n'est composé que de mal, et d'une quantité minime de bien²⁰⁾.

しかるに、「第3の歌」第2ストロフの中では、（第2の水準において）脇役登場人物が言表の発信者、マルドロールがその受信者になるばかりでなく、脇役登場人物がマルドロールの悪を暴き告発する。関係が完全に逆転しているのである。ちょうど「第1の歌」を読んだ《人間》が我を忘れたのと同様に、マルドロールが狂女の手紙を読んで卒倒するのむりはあるまい。

A la fin de cette lecture, l'inconnu ne peut garder ses forces, et s'évanouit. Il reprend ses sens, et brûle le manuscrit. Il avait oublié ce souvenir de sa jeunesse [. . .]; et après vingt ans d'absence, il revenait dans ce pays fatal²¹⁾.

言表の受信者になったマルドロールは、また同時に告発される者になる。狂女の énonciation はまた同時に dénonciation でもあるのである（ちなみに第5ストロフにおいても、髪毛は énonciateur であるのみならず、同時に dénonciateur でもある。ただしそこで暴かれているのは創造主の悪業であるが）。このような脇役登場人物による告発行為の上演を可能ならしめているのは、前節で述べた、レシの水準の二重化であり、そのような上演が「第3の歌」に始まる由縁もそこにある。以後「第6の歌」に至るまで、脇役登場人物による告発はしばしば現われることになる²²⁾。しかし、「第4の歌」との関連で言えば、むしろ、マルドロールが言表の受信者＝告発を受ける者になるということに注意を払っておきたい。

Ⅱ－4 「第3の歌」における《言表行為の主体の問題》の変質

『マルドロールの歌』において「誰が語っているか」は、これまでしばしば問題にされてきた。しかしながら、その問題はほとんどの場合、「筆記者が語っているか、それとも主人公マルドロールが語っているか（筆記者の《私》か主人公の《私》か）」という形で立てられ、ときには一人称のマルドロールと三人称のマルドロールの間のゆれ動きと絡めて扱われてきた。このような問題の立て方を静態的に記述しようとするならば、第1表のように表わすこともできよう。²³⁾

[figure 1]		sujet de l'énonciation	
		scripteur	héros
sujet de l'énoncé	scripteur	[A] «je»-scripteur	[D]
	héros	[B] «il»-Maldoror	[C] «je»-Maldoror

一般的に言って，〔A〕はテキストにおいて筆記者の discours non-narratif として現われ，〔B〕（語り手≠登場人物）は《三人称》のレシ，〔C〕（語り手＝登場人物）は《一人称》のレシである（〔D〕は不可能²⁴⁾）。B－A間，C－A間の移行はめずらしいものではない。例えば，『トム・ジョーンズ』の語り手が，トム・ジョーンズの生涯のレシ（《三人称》レシ）に自分の意見の表明を混ぜる場合，B－A間の移行が行なわれる（すなわち，言表の主体の領域における移行）。また，『トリムトラム・シャンディ氏の生涯と意見』において，シャンディ氏が自分の生涯のレシ（《一人称》レシ）に自分の意見の表明を混ぜる場合，CからAへ，対角線上の移行が行なわれる。この場合，移行の二重性が《je》の使用（それは言表行為の主体と言表の主体の一致を表わす）の維持を可能にしている。

ところが，『マルドロールの歌』の「第1，第2の歌」（および「第6の歌」）においては，驚くべきことにB－C間の移行さえあり，(1)A－B間，(2)A－C間，(3)B－C間という3通りの移行が認められる。例えば(1)《J'établirai (A). [---] Maldoror fut bon (B).》(I-3)，(2)《Je me propose [---] de déclamer à grande voix la strophe (A). [---] Il n'y a pas longtemps que j'ai revu la mer (C).》(I-9)，(3)《Je cherchais une âme qui me ressemblât (C). [---] Ils [Maldoror et la femelle de requin] glissèrent (B). [---] Je venais de trouver quelqu'un qui me ressemblât! (C).》(II-13) そのうえ，それらの移行は非常に頻繁であり，その結果しばしば，筆記者が語っているのか主人公が語っているのか識別することが困難なまでに至る²⁵⁾。このような状況は，確かに，文学史上においても非常に稀有であり，『マルドロールの歌』の特異性をなす重要な要素である。したがって，その考察がこの作品全体を論じるうえで欠かせないものであることは言うまでもない。

しかしながら「第3の歌」においては，このような移行は少なくなり²⁶⁾〔A〕は，この「歌」の序文に相当する冒頭の十数行を除けば，現われなくなる（そのことは明らかに，この章の初めに述べた文体の落着きと関係がある）。そしてB－C間の

移行も、同一ストロフの中には現われない。それゆえ、「誰が語っているか」は、それぞれのストロフの中においては、筆記者／主人公の二元性の問題ではなくなる。

その二元性に代わって（あるいは少なくともそれに加えて）、「第3の歌」においては別の次元で「誰が語るか」を問うことが可能になる。それは、すでに本章第2節で述べたように、レシの水準の二重化がもたらす語り手の複数性である。この場合、語り手は異なる水準において語る。すなわち、第2レシの語り手が物語る行為を、第1レシの語り手が物語るのである。

つまり、「第3の歌」においては、言表行為の主体についての問題構成そのものが変質しているのである。「第2の歌」の末尾は、《bond impétueux²⁷⁾》を予告していたが、「第3の歌」で実際に《bonds impétueux²⁸⁾》を実行するのは脇役登場人物たる髪毛であり、しかもその跳躍は物語行為と分ちがたく結びついている（したがって創造主は後でこう繰り返す、《Ne fais pas de pareils bonds! Taistoi... tai-toi... si quelqu'un t'entendait!²⁹⁾》）ことは、「第3の歌」におけるこのような変質を象徴的に表現しているとも見ることもできよう。

さてここで、前の2節の考察にもとづいて、レシの水準の二重化がもたらすものをいま一度要約しておこう。a) 物語内容が展開する時間空が複数化され、語り手も異なる水準において複数化されて、物語る行為が語られるできごとになる。b) 聞き手も複数化され、マルドロールが énonciation の対象になるが、それはまた同時に、 dénonciation の対象になることでもある。これらのことが、実のところ、「第4の歌」における更なる変質を準備しているのである。

もちろん、第1表の [A] [B] [C] の間の揺れ動きのような問題とは違って、レシの水準の二重化そのものは、小説の歴史においてはごくありふれたものであり、それ自体としては何ら『マルドロールの歌』に特異性を付与するものでないことは言を俟たない。けれども、『マルドロールの歌』——《work in progress》である作品——の流れの中で、このような変化に注意を払うことは、「第4の歌」における言表行為をめぐる構造を検討するために重要なのである。

Ⅲ 「第4の歌」

Ⅲ-1 《言語の変質》：迷宮

「第4の歌をはじめようとしているのは、人か石か木だ³⁰⁾」という異例の書出し（というのも、「第1の歌」は別として、他の「歌」はすべて、先立つ「歌」へのレフェランスから始まっているのだから）で始まる「第4の歌」は、このいささか謎めいた言葉が暗示しているように、一種の迷宮のような様相を呈している。なぜならば、この「歌」にいたって、一方では、レシのさなかにおける長大な脱線話が「言語が努めてそうなろうとしている迷宮³¹⁾」を構成し、そこでは「語ることが、まさしく何も言わないように語ること³²⁾」になっているからであり、他方では、「鏡に囲まれた迷路の中で、作者も読者も、ありとあらゆる《錯視》と幻聴に出くわす³³⁾」からである。

ブランショは、《Mutation du langage》という見出しのもとに、これをやはりイロニーの変質として扱っている。「第3の歌」におけるイロニーの性格の変化について語った後、彼は「第4の歌」について次のように述べる。

A présent, l'ironie elle-même se prend pour objet. Et *Les Chants*, la poésie des *Chants* se prend pour objet. [...] seule ironie, de glissement en glissement, dans l'épreuve faite par elle d'une simultanéité de sens possibles, tenant écartés les uns des autres tous ces sens, peut s'emparer de cet écart pour le rendre visible³⁴⁾.

しかしながら、われわれは前章で、「第3の歌」においてイロニーの性格の変化を産み出したのは、レシの水準の二重化であり、むしろそのことこそが「第3の歌」の特徴をなすものであることを明らかにした。そうであるならば、「第4の歌」における《言語の変質》もまた、物語行為一言表行為の構造の変化として分析することができるのではないだろうか。

前章の終わりに、レシの水準の二重化が「第3の歌」にもたらした成果を、レシの発信およびその状況に関する事項(a)と、発信されたレシの受信およびその意味付けに関わる事項(b)に分類した。この2つが、「第4の歌」の迷宮を辿るための導きの糸になるであろう。というのも、本題をはずれて果てしなく続く脱線話を内部に持つ「言語の迷宮」は、レシないし言表の発信の構造に関わっており、錯視と幻聴を引起こす「鏡の迷路」は、言表の発信ー受信の状況に関わっているからである。したがって、まず第2ストロフおよび第3ストロフにおいて、言表の発信の構造がどのような変化を被っているかを調べ、ついで第5ストロフおよび第8ストロフに

おける発信－受信の構造の変化を考察して、「第4の歌」の特異性についての検討を進めたい。

Ⅲ－2 digression

筆記者のディスクールが、「第1, 第2の歌」の中にもしばしば出現していたのは事実である。けれども、「第4の歌」, とくにその第2ストロフと第3ストロフにおいては、それがこれまでになく長大になる(第2ストロフでは185行——第2ストロフの90%, 第3ストロフでは83行——第3ストロフの37%)³⁵⁾。そしてここでも、量的増大が質的变化を伴っていると言えるかもしれない。なぜならば、「第4の歌」におけるこれらのディスクールは、ロシヨンの言葉を再び借りるならば、「何も言わないためのお喋り」のようにみえるからである。

最初の3つの「歌」においては、筆記者のディスクールは多くの場合、各々の「歌」の冒頭や末尾、ストロフの冒頭や末尾に置かれており(第2図), 「歌」やレシを呈示－紹介し、あるいは締めくくる機能を担っていた。レシに挿入される場合も、物語内容に関する説明であったり³⁶⁾, 筆記者と読者のコミュニケーションの確認であった³⁷⁾。

ちなみに、ジュネットは第2レシが第1レシに対して持つ機能を6つに分類しているが、それを彼の補足説明に従って2つに大別すると次のようになる³⁸⁾。

1. fonction thématique (explicative (i), prédictive (ii), thématique pure (iii), persuasive (iv))
2. fonction qui ne dépend pas d'une relation thématique (distractive (v), obstructive (vi))

このような機能分類は、第1レシと第2レシの間の関係に限らず、ディスクールがレシに対して持つ関係にも適用できるように思われる。そうすると、最初の3つの「歌」においては、ディスクールがレシに対して持つ機能は、fonction thématiqueであったと言うことができよう。

〔第2図〕

A	B	A
---	---	---

A : ディスクール

B : レシ

〔第3図〕

A	B	A
---	---	---

A : レシ

B : ディスクール

ところが、「第4の歌」第2、第3ストロフにおいては、はなはだしく長いディスクールがレシの途中に介入し（第3図）、しかもレシの物語内容とは関連のないことを延々と述べてつづけるのである。上の分類を適用すれば、ここでディスクールがレシに対して持つ機能は、主題的關係に依拠しない機能へと転じていると言えよう。

そのうえ語り手は、そのディスクールが本題からはずれた *digression* であることを自覚し、そのディスクールの中で明言している。

Pour clore *ce prtít incident*, qui s'est lui-même dépouillé de sa gangue [...], il est bon [...] de revenir la queue basse [...] au *sujet* cimenté dans cette strophe. Il est utile de voir un verre d'eau, avant d'entreprendre la suite de *mon travail*. [...] Et [...], ainsi, l'on reconnaîtra l'accomplissement de *mon devoir* à l'empressement que je montre à revenir à la question³⁹).

この「挿話」は決して「短く」はないから、そのような表現はまた一種のイロニーであるが、いずれにせよ、一連のディスクールが「本題」ではなく脱線であり、「私の仕事」「私の義務」の埒外であることを表明している。

このように、これらのディスクールは、その長さ、その位置についても、またその機能においても、先立つ「歌」のディスクールと異なっている。ここでは「本題」からはずれた *digression*、しかもそのようなものとして言明されている *digression* になっているのである。

さてそれでは、レシの物語内容については「何も言わない」この「お喋り」は、いったい何を語っているのだろうか。レシからディスクールへ移る部分を引用しよう。

Deux piliers, qu'il n'était pas difficile et moins impossible de prendre pour des baobabs, s'apercevaient dans la vallée, plus grands que deux épingles. En effet, c'étaient deux tours énormes. Et [...] en employant habilement les ficelles de la prudence, on peut affirmer, sans crainte d'avoir tort (car, si cette affirmation était accompagnée d'une seule parcelle de crainte, ce ne serait plus une affirmation; [...]) qu'un baobab

ne diffère pas tellement d'un pilier, que la comparaison soit défendue entre ces formes architecturales...ou géométriques... ou l'une et l'autre... ou ni l'une ni l'autre... ou plutôt formes élevées et massives. Je viens de trouver, je n'ai pas la prétention de dire le contraire, les épithètes propres aux substantifs pilier et baobab⁴⁰⁾.

ディスクールのレシに対する介入は、物語行為を記述することから始まる。冒頭に呈示された柱は、バオバブとともに、やがて単なる言葉 (*les substantifs pilier et baobab*) として扱われるに至る。次いで、今度は物語行為についての言表を発する行為についての言表がそれに続く。引用文中でも括弧内の文にそれが認められるが、この引用の後にも、柱とバオバブの間に用いた *comparaison* という《figure de rhétorique》についてきわめて長い一文の中で論じているのである。おまけに、そのあとで文の長さについて弁解するという次第である。ソレルスの次のような評言が最もよくあてはまるのは、「第4の歌」以降しばしば現われるこのようなディスクールについてであろう。

La pratique littérale de l'écriture met en effet en évidence non pas une dualité énoncé/énonciation, mais, par un décalage, un décentrement et une dissymétrie spécifique, *l'énoncé de l'énonciation de l'énoncé*, ou encore une infinitisation des énoncés⁴¹⁾.

第3ストロフについても事は同様である。レシからディスクールへの移行は、やはり、物語行為についての言表からはじまる。そしてその後に（下の引用文に続いて）、これまたやはりその言葉を発する行為についての言表が引続くのである。

Chacune [des deux femmes] prit un pinceau et goudronna le corps du pendu... chacune prit un fouet et leva les bras... [...] Leur adresse, qui consistait à frapper sur les parties les plus sensibles [...] ne sera mentionnée par moi, que si j'aspire à l'ambition de raconter la totale vérité!⁴²⁾

前章で、「第3の歌」においてなされたレシの水準の二重化によって、物語行為

がひとつのできごととして語られるようになったことを述べたが、ここでもまた、物語行為ができごととして語られている。しかし今度は、レシを生産するの、その生産行為をできごととして語るのも、同一の《私》である。「第3の歌」において異なる存在によって担われていた2つの任務が、ただひとりの中に統合されてしまっている。「私が語る」と《私》が語るのである。

前の「歌」で異なる水準において複数化された語り手は、このようにただひとりの《私》の中に統合される。にもかかわらず、水準の異なる2つの時空間は、依然、異なるものとして維持されている。その時間的な差異は、言表における動詞の時制の使い分けによってはっきり区別されている。第2水準の時空間（過去）は、柱（塔）が谷間に立っていた時空間であり（第2ストロフ）、あるいは、絞首台に吊るされた男を2人の女が虐待し、《私》がその光景を盗み見た時空間である（第3ストロフ）。これに対し、第1水準の時空間（現在）は、「柱」が「名詞」であって、《私》がその名詞にふさわしい「形容語をいましも見出した」時空間、すなわち語り手が語っている時空間、語り手の「ここ、いま」であり、語り手が「コップ一杯の水を飲む」時空間である。むろん、いかなるレシであれ、語り手の「ここ、いま」を潜在的に含むことは言うまでもないが、ここでは、それがテキストの中に顕在しており、過去のできごとを語る行為が現在のできごととして語られている。

結局、2つの時空間をテキスト内部に設定し、一方の時空間におけるできごととは、他方の時空間で起きたできごとを語る行為である、という構成は、「第3の歌」に続いて、「第4の歌」でも再び現われている。しかしながら、水準の異なる2人の語り手は、ただひとりの《私》の内に統合される。そのことが、「第3の歌」から「第4の歌」へ、言表行為の構造が被ったひとつの変化である。そしてその変化は、レシの水準の二重化というありふれたものから、レシの中への長大な digression の挿入という尋常でないものへの変質の根底にあるのである。

ところで、このような、私が物語を語る、という言表—*l'enoncé de l'énonciation de l'enoncé*—は、一見、言表と言表行為が語る主体に従属しているということを、すなわち、言表が誕生するのは語る主体を通してであるということを明らかにしているように見える。しかしながら、実のところ、同時にその逆の認識をも明らかにしているのである。つまり、語る主体が語る主体として生成しうるのは、換言すれば《私》がテキスト空間において何者かでありうるのは、言表を発する行為を通してなのである。語り手が語り手たるのは彼が語るからであり、彼の「ここ、いま」も彼が語るということにおいてのみ規定されている。彼は、たえず名詞にふさわし

い形容語を見出し、真実（現実のそれであれ架空のそれであれ）を物語ろうとしない限り、存在しえない。したがって、「第4の歌」における digression —「私の仕事」「私の義務」の埒外 — の中で語られているのは、私の生成条件であり、私の生成なのである。

Ⅲ－３ 自己に対する告発

「第4の歌」における、言表行為の構造に関するもうひとつの変化は、言表の発信－受信に関わっている。すでに「第3の歌」において、それまで独占的に énonciateur-dénonciateur であったマルドロール（ないし筆記者）が、脇役登場人物による énonciation-dénonciation の対象になるという変化があったが、「第4の歌」は、いま一度変化を惹起している。第5ストロフで非難の石弓を投げかけるのは、再び《私》になるのである。

Sur le mur de ma chambre, quelle ombre dessine, avec une puissance incomparable, la fantasmagorique projection de sa silhouette racornie? [...] Qui que tu sois, défends-toi; car, je vais diriger vers toi la fronde d'une terrible accusation⁴³⁾.

この後、この「人影」の犯した犯罪が、次々と暴かれていく。そこまでは、一見、「第1，第2の歌」におけると同じく、《私》が他者の罪悪を暴いているかのように見える。しかしこのストロフの最後で、秘密が明らかにされる。この「人影」とは、実は鏡に映った語り手の像だったのである。そのことが明らかにされた瞬間に、語り手は、自らが発した言表を自ら受け取り、したがって、自らが発した非難を自らに対する非難として受取る。語り手＝告発者と、聞き手＝告発される者が、ともに《私》であるという、新たな構図がここに出現しているのである。

この構図の上演は、鏡の作用によって《私》を実像と虚像に分裂させ、一方にとって他方が《toi》である状況に置くというかたちで行なわれる。その意味で、《私》は自己同一性を失っている。彼は、「石の助けを借りて、この鏡を粉々に砕く⁴⁴⁾」ことで、この状況の再現を回避しようとするが、しかし、このような自己同一性喪失の危機は、実のところ、私が語るのを私が聞くこと自体に内在するものである。そしてその音響的な上演を行なうのが、第8ストロフである。

Chaque nuit, plongeant l'envergure de mes ailes dans ma mémoire agonisante, j'évoquais le souvenir de Falmer . . . chaque nuit. Ses cheveux blonds, sa figure ovale, ses traits majestueux étaient encore empreints dans mon imagination . . . indestructiblement . . . surtout ses cheveux blonds. Eloignez, éloignez donc cette tête sans chevelure, polie comme la carapace de la tortue. Il avait quatorze ans, et je n'avais qu'un an de plus. Que cette lugubre voix se taise. Pourquoi vient-elle me dénoncer. Mais c'est moi-même qui parle. Me servant de ma propre langue pour émettre ma pensée, je m'aperçois que mes lèvres remuent, et que c'est moi-même qui parle. Et, c'est moi-même qui, racontant une histoire de ma jeunesse, et sentant le remords pénétrer dans mon coeur . . . c'est moi-même, à moins que je ne me trompe . . . c'est moi-même qui parle⁴⁵⁾.

ここでも《私》は、聞き手＝告発される者（《Que cette lugubre voix se taise. Pourquoi vient-elle me dénoncer.》）であり、なおかつ語り手＝告発者でもある（《Mais c'est moi-même qui parle.》）。《私》の自己分裂は、そのうえ、自問自答のかたちでも表現される（《Quel est donc celui auquel je fais allusion? C'est un ami que je possédais dans les temps passés, je crois⁴⁶⁾.》《Or je crois en effet . . . qu'est-ce que je veux dire? . . . or je crois en effet qu'il était plus faible⁴⁷⁾.》）。私が語るのを私が聞くということにおいて、語る私と聞く私の同一性を疑義に付したとたんに、《私》の自己同一性は完全に崩壊してしまうのである。

実際、『マルドロールの歌』のこの部分に現われる、語る主体の自己同一性の危機は、既に一度ならず議論されている⁴⁸⁾。けれどもわれわれは、これまでにわれわれが行なった考察に基きつつ、このストロフの分析をさらに進めよう。

ファルメールについての「私の若い頃の物語」の中心になっているのは、次のようなできごとである。

Je le saisis par les cheveux avec un bras de fer, et le fis tournoyer dans l'air avec une telle vitesse, que la chevelure me resta dans la main, et que son corps, lancé par la force centrifuge, alla cogner contre le tronc d'un chêne⁴⁹⁾.

このストロフにおいてもやはり、第2、第3ストロフにおけると同じく、レシの水準は二重化されているのである。すなわち、すぐ上に挙げたような過去のできごとについてのレシと、過去のできごとを物語る言為についての言表（《Me servant de ma propre langue pour émettre ma pensée, je m'aperçois que mes lèvres se remuent, et c'est moi-même qui parle. Et, c'est moi-même qui, racontant une histoire de ma jeunesse [---]》etc.）の2つである。したがって、それぞれの内容が展開する時空間も異なる。《私》がファルメールを振り回した過去と、《私》が彼についての思い出を呼び起こし、それを語る現在である。そして、第2、第3ストロフと同様、いずれの水準の語り手も《私》である。結局、ここでは、言表の発信者と受信者が《私》のうちに統合されているのみならず、水準の異なる2種の物語の語り手も《私》の内に統合されているのである。

しかしながら、今回は、2つの水準の間に干渉が生じている。そのことは、《私》が語る主体としての主体性—自己同一性を保ちえないこと、すなわち《語り手＝告発者》と《聞き手＝告発される者》の分裂を自己の内に孕んでいることに帰因している。つまり、「私を告発しに」来る「この哀悼の声」は、過去のおぞましい行為（それが第2レシの物語内容の構成要素である）の咎で、現在の「私」を告発し、後悔の念を呼びおこしている（それが第1レシの内容の構成要素である）からである。《Eloignez, éloignez, donc cette tête sans chevelure》という文は、過去の物語内容が属する水準と現在が属する水準の干渉を明白に表わしている。ここで vouvoyer の対象になっているのは《私》（あえて区分するとすれば、告発者たる《私》⁵⁰⁾）にはかならないのであるが、この命令形（言うまでもなく現在時制に属する）によって示されているのは、過去の時空間にのみ属するはずの事物（「髪のない頭」）の記憶内部における再現前が、過去の事物としての再現前ではなく、現在のものとしての再現前である、ということである。

ここでは、時間の流れの直線性が破壊されているのである。そして、そのような内容のレヴェルでの時間の直線性の破壊に相俟って、表現ないし言表のレヴェルでも、直線性が破壊されている。語句あるいは文の執拗な反復によってである。しかもそのうえ、この文体上の反復は、内容上のその破壊を強調するような、いくつかの仕方で行なわれている。まず第一に、《Chaque nuit》という語句の反復それ自体において、内容と表現が奇妙にも一致した要素をもっている。次に、過去の物語内容についてのレシのさなかに、現在についての言表（《c'est moi-même qui parle》etc.）を反復として挿入することにより、現在と過去の干渉の印象を強め

ている。そして最後に、述語動詞を欠いた語句 (《surtout ses cheveux blonds》 etc.) の反復は、現在か過去か決定不能という印象を、換言すれば、過去のものであるはずのものが、現在のものとして再現前しているという印象を強めているのである。

このような、過去－現在の決定不能性は、ストロフの最後において頂点に達する。

Chaque nuit. Lorsqu'un jeune homme, qui aspire à la gloire, dans un cinquième étage, penché sur sa table de travail, à l'heure silencieuse de minuit, perçoit un bruissement qu'il ne sait à quoi attribuer, il tourne, de tous les coté, sa tête, alourdie par la méditation et les manuscrits poudreux; mais, rien, aucun indice surprit ne lui révèle la cause de ce qu'il entend [. . .]. Il s'aperçoit, enfin, que la fumée de sa bougie, prenant son essor vers le plafond, occasionne, à travers l'air ambiant, les vibrations presque imperceptibles d'une feuille de papier accrochée à un clou figé contre la muraille. Dans un cinquième étage. De même qu'un jeune homme, qui aspire à la gloire, entend un bruissement qu'il ne sait à quoi attribuer, ainsi j'entends une voix mélodieuse qui prononce à mon oreille: "Maldoror!" Mais, avant de mettre fin à sa méprise, il croyait entendre les ailes d'un moustique . . . penché sur sa table de travail. Cependant, je ne rêve pas; qu'importe que je sois étendu sur mon lit de satin? [. . .] Jamais . . . oh! non, jamais! . . . une voix mortelle ne fit entendre ces accents séraphiques, en prononçant [. . .] les syllabes de mon nom! Les ailes d'un moustique . . . Comme sa voix est bienveillante. M'a-t-il donc pardonné? Son corps alla cogner contre le tronc d'un chêne . . . "Maldoror!"⁵¹⁾

この部分に関しては、語る主体と書く主体 — ともに同じ(?) 音を聞く — が一人称《私》と三人称「栄光に憧れる若い男」に分裂しており、そして《私》／《彼》は直喩の comparé/comparant をなしているという奇妙な二重性の関係にあって、主体の自己同一性が崩壊しているということは、これまた既に一度ならず指摘されている⁵²⁾。それに付随して、その主体のいる場所もまた、「書き物机の上」なのか「サテンのベッドの上」なのか同定できなくなっていることを付加しておこう。

そのことが、このストロフの《私》／《彼》の分裂（Ⅰ－3など）や移行（Ⅱ－13など）から分け隔てているのだから。

しかしそれにもまして問題にすべきは、「マルドロール」と聞き取りうる音声を発するのはいったい何なのか、という点である。この音声が聞かれる時は、現在である。（もっともその場所は、書き物机の上なのかベットのの上なのかわからない）。とすれば、この音が発せられる時空間も、第1水準の時空間、すなわち現在、6階の部屋の中であって、その発音源は、蚊の羽か、あるいはロウソクの煙が天井の上へ飛び立ちながら(prenant son essor) 空気を通して震動させている一枚の紙、壁に向かって(contre)打ち据えられた釘に引掛けてある一枚の紙なのであろうか。それとも、それは「思い違い」であって、この「断末魔の声」を発するのは、空中で振り回された結果遠心力によって飛ばされて(lancé)、檜の木の幹に向かって(contre)ぶつかっていくファルメールなのであろうか、彼が存在しえたのは第2水準の時空間（過去、屋外）においてのみであるにもかかわらず。—— はたまた、「哀悼の声」で「語っている私自身」が、この「音楽的な」「好意のこもった」声を発するのであろうか——。おそらくは、すべてである。ここではあらゆる同定が可能である。過去のファルメールは、現在の煙一紙一釘が形成する発振システムであり、現在の蚊である⁵³⁾。「いま」の中に「昔」が侵入し、「いま」は同一性を失ってしまうのである。

それゆえ、「第4の歌」の最終ストロフにおいては、単に、《私》が語り手／聞き手に分裂して（あるいは語り手／書き手に分裂して）自己同一性を失っているだけではない。主体が自己に現前する瞬間であるはずのいまもまた、自己同一性を失うはめに至っているのである。このようにして、私の主體性も、それを規定する条件も、ことごとく崩壊してしまっているのである。

Ⅲ－4 「第4の歌」の到達点

第2章でわれわれは、「第3の歌」についての考察から、物語行為・言表行為の構造上の特徴を導き出し、この第3章では、「第4の歌」において、それがどのような変化を被ったかを明らかにした。そのことを表の形で要約しよう。

まず、水準の異なる言表の発信者については、第2表のように表わしうる。

〔第2表〕	「第3の歌」 st. 2, 3, 5	「第4の歌」 st. 2, 3
第1レシ の語り手	筆記者または 《私》—マルドロール	《私》
第2レシ の語り手	脇役登場人物	《私》

このように、「第3の歌」において異なる人物に振り分けられていた2種の語り手は、「第4の歌」において、その水準の違いを維持しつつも、《私》の内に統合される。上述のストロフにおける、語る行為に対する果てしない自己注釈は、このような言表行為の変化に由来しているのである。そして、過去の物語内容に比べて、語る主体とその語る行為の重要性が、テキストの中で強調され、同時に、語る主体の生成と生成条件も語られることになる。

他方、《私》—マルドロールをめぐる言表の発信—受信に関しては、第3表のように表わしうる。

〔第3表〕	「第3の歌」 第2ストロフ	「第4の歌」 第5ストロフ
énonciation-dénonciationの主体	脇役登場人物 (狂女)	《私》
その対象	マルドロール	《私》

ここでもまた、「第3の歌」においては異なっていた発信者と受信者が、「第4の歌」においては、その機能の違いを維持しつつ、《私》の内に統合される。

さて、第8ストロフにおける《私》の内には、これら2つの統合がさらに統合されているのである。すなわち、水準の異なる2種の言表のいずれを語るのも《私》であり、かつ、それを聞くのも《私》である。その結果、《私》は、過去について語りつつ、過去について語るということを語りつつ、過去について語ることを聞きつつ、過去について語ることを聞くということを語る存在になる。この果てしない反響の中で、今度は第2、第3ストロフにおいてとは逆に、《私》とそのいま

は自己同一性を失い、語る主体の主体性を規定するものが崩壊する。

「第4の歌」は、このように、一方で、主体の生成とその生成条件をテキストの中で語りつつも、他方では、主体とそれを規定する条件の崩壊を表現するという、相反する2つの傾向をもっており、しかも、それら傾向は、「第3の歌」から「第4の歌」へと至る言表行為の構造の変化によってもたらされたものなのである。

『マルドロールの歌』において、語る「主体」はテキストの生成を通して自らを主体として生成するということ、そしてまた、語る「主体」はテキストのさなかで自己同一性を失い、主体たりえなくなること、これらはともにしばしば言われてきたことではある。なるほど、これらのことは、『マルドロールの歌』全体を通して、あちこちに垣間見ることのできるものであろう。しかしながら、そのような二重の傾向は、「第4の歌」においてこそ、その完璧な表出を見出すのではないだろうか。そして、そのことは、これまでの考察が示しているように、「第1、第2の歌」から「第3の歌」を経て「第4の歌」に至る言表行為の構造の変化の過程の中で、「第4の歌」が到達した一地点なのではないだろうか⁵⁴⁾。

Ⅳ 結 論

『マルドロール』の「第3の歌」の特徴をなす、冷静な写実主義的文体、「第4の歌」における迷宮の様相は、いずれも、それらの「歌」の物語行為・言表行為の構造上の特徴にその根を下している。「第2の歌」から「第3の歌」へ、「第3の歌」から「第4の歌」へ、それらの変化の根底に位置づけるべきものは、言表行為の構造の変化なのである。

とはいえ、これら、「第2の歌」から「第3の歌」へ、「第3の歌」から「第4の歌」への変化とは、あらゆる面で異なるという意味での変化ではない。いずれの変化についても、ある点における異質性の導入と、別の点における同質性の維持が認められるのである。「第2の歌」から「第3の歌」への変化については、中心的な物語内容に関して同質性が見出される。どちらの「歌」においても、マルドロールと神の残虐な行為、マルドロールの変身と超自然的な格闘が語られている。他方、異質性は、物語行為の構造にかかわっている。すなわち、その2つの「歌」の間では、その同質的な物語内容を直接語る語り手が異なるのである。また、「第3の歌」から「第4の歌」への変化については、同質性も異質性も、言表行為の構造にかかわ

っている。同質性が認められるのは、まず、水準の異なる2つの時空間が設定され、一方の時空間で展開するできごとを語る行為そのものが、他方の時空間内におけるできごとであるということ、それから、主人公が聞き手になることがあり、その際同時に告発される者になるということ、この2点においてである。他方、異質性を見出しうるのは、「第4の歌」において、まず、水準の異なる語り手が、ただひとりの語り手に統合されるということ、それから、主人公が聞き手＝告発される者になる場合、語り手＝告発者も彼自身であるということ、この2点においてである。

ところで、このような同質性－異質性の戯れは、『マルドロールの歌』全体にわたって広範囲の領域で見出されるものではないだろうか。たとえば、主人公と動物、動物と人間、《人間》と主人公、主人公と神の間の同質性－異質性の戯れは、物語を展開させる主要な動因のひとつである⁵⁵⁾。あるいは、この作品が非常に多用している直喩・比較は、comparéとcomparantの間に同質性と異質性があるからこそ、直喩・比較として成り立ちうる⁵⁶⁾。またあるいは、『ボエジー』においてと同様に『マルドロールの歌』においても数多く認められるパロディも、パロディされた過去のテキストと、それをパロディするテキストとの間に、同質性と異質性があつてはじめてパロディたりうるのである⁵⁷⁾。

結局のところ、これらについて言えることは、何らかのかたちですでに制度化されているもの——《人間》がそれであり、過去のテキストがそれであり、そしてcomparéもまた、すでに起きたと想定されるできごとや、既に存在していると想定されるものを指向するのだから、ある意味で制度化されたものに属していると言えるであろう——に対して、同質かつ異質なものを付加え、そしてそのことによってそれを侵犯する過程が、『マルドロールの歌』を生み出していく動きである、ということである。とすれば、ひとつの「歌」もまた、歌い上げられるやいなや、ある意味で制度化されたものになるのであるから、その「歌」に、同質かつ異質の「歌」を付加えることは、それと同じ動きなのではないだろうか。つまり、この作品における侵犯の運動は、「歌」から「歌」へと自己侵犯を続けていく運動をも含んでおり、『マルドロールの歌』における言表行為の構造さえも、その運動の外にあるわけではないのである。

註

- 1) 引用は次の版による。

Lautréamont, Germain Nouveau, *Oeuvres complètes*, Galimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1970.

歌の番号はローマ数字で、ストロフの番号はアラビア数字で示す。

- 2) Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade*, Minuit, 1949, réédition 1963, p. 91.
3) 同書, p. 92.
4) 同書, pp. 131 – 132.
5) 本論文では、ジュネットによる *histoire/récit/narration* の定義を採用し、それぞれ順に、物語内容／レシ／物語行為、と表記することにする。彼の定義は次の如きである。

histoire = signifié ou contenu narratif

(même si ce contenu se trouve être, en occurrence, d'une faible intensité dramatique ou teneur événementielle)

récit = signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même

narration = l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place

(Gérard Genette, «Discours du récit», in *Figure III*, Le Seuil, 1972, p. 72)

この定義に従えば、言表(énoncé)ないしディスクールはレシを包含するが、本論文では «intensité dramatique ou teneur événementielle» の極めて弱いものを表現する言表をディスクール、レシとディスクールを包括して言表と呼ぶことにする。

また、*narration*に物語行為の訳語をあてた関係上、*énonciation*には言表行為という訳語をあて、以後カナ表記をやめてこの訳語を用いる(この「——行為」という訳語は必しも適当とは言えない面もあるが、日本語で書くにあたって苦慮の末採った語であることを察せられたい)。

- 6) 同書, p. 225 sq.
7) ブランショ, 前掲書, pp. 131 – 132.
8) Marcelin Pleynet, *Lautréamont par lui-même*, Le Seuil, 1967, p. 140.
9) «Saviez-vous que le Créateur se souît!» (III-4, p. 144)
10) モンテヴィデオへのレフェランスについては、次の論文を参照。

Lucienne Rochon, «Lautréamont et le lecteur, Mythe, Mystagogie, Mystification» in *Quatre lectures de Lautréamont*, Nizet, 1972, p. 315 et p. 332.

11) Ⅲ－1, p. 131 (強調は引用者)。

12) 本論文のの主題についての着想を得たのち(本論文の土台になっているのは、昨冬提出した修士論文である), 次の論文を目にする機会を得た。

清水正「語る主体とその分身たち—『マルドロール』の「第3の歌」をめぐる—」『フランス文学』第3号, 学習院大学大学院フランス文学研究会, 1983年10月, pp. 10－25。

取組み方も帰結も異なるとはいえ, 清水氏もまた, この事実に注目されている。

13) 本論文では, 最終的にそのストロフを語っている人物を主人公マルドロールと区別する必要がある場合(といっても, 必しもマルドロールと別人だというわけでもないのであるが), その人物を, 作者としての作者という意味で, 筆者と呼ぶことにする。なお, この語は, プレネ前掲書を豊崎光一氏が翻訳された際, «scripteur»の訳語として用いられたものである。

cf. プレネ, 前掲書, p. 6。

14) ジュネット, 前掲書, p. 227, note 1。

15) 同書, pp. 225－267。

なお, 本論文では第1レシ/第2レシという用語を用いるが(ジュネットはこれがあるいは *récit primaire (ou diégétique)/métadiégétique*, あるいは *récit extradiégétique/intradiégétique* と言い換えている), この「第1」「第2」は必しもレシの順序に対応するものではないし, いわんやレシの重要度を表わすものでもない。

(cf. G. Genette, *Nouveau discours du récit*, Le Seuil, 1983, p. 60)

16) Genette, «*Discours du récit*» (前掲) p. 238。

17) ジュネットは, 第2レシは書かれたものであることもあと述べている(同書, p. 240)。それは当然である。しかし問題なのは, 彼は明らかに口で話されるレシをモデルにして議論を進めていることである。口で話される場合と違って, 書かれたものの場合, それが書かれる時と読まれる時とは, たいていの場合, 異なる。その際, 物語行為の時[・]は, いずれに同定すべきなのか。—— parole parlée/écriture に関する論議にかかわるこの問題を論じることはここ

では差控えることにする。ここでは一応、物語行為の時は読まれる時に一致するとみなしておく（したがって、狂女の物語行為は、狂女の手記の物語行為とも考えられるわけである）。

18) ex. IV-7, V-7, VI-7.

19) «*L'homme, les hommes, le peuple qui bizarrement, deviennent les protagonistes d'une action concrète*».

Raymond Jean, «*Lautréamont*», in *Lectures du désir*, Le Seuil, «Collection Points», 1977, p. 85. （同書は *La Poétique du désir*, Le Seuil, 1974 の抜粋）（強調はジャン）

20) II-1, p. 79.

21) III-2, pp. 140–141.

22) ex. IV-7, V-7, VI-7.

23) この表は、『マルドロールの歌』についてしばしばなされた問題の立て方を記述するために作製したものであり、物語行為について本論文が援用したジュネットの見地とは一致しないことを言い添えておく。彼によれば、«je»/«il»の違いが narrateur homodiégétique/hétérodiégétique の違いであるのに対し、«je»-scripteur/«je»-personnage の違いは focalization zéro/interne の違いということになる。なお、«Discours du récit»では、後者を focalization interne sur le narrateur/ interne sur le personnage と記しているが、*Nouveau Discours du récit*では上のように改めている（思うに、その場合、focalization zéro を下位分類して、perspective de l'omniscient/du narrateur extradiégétiqueの2つに区別した方が分りよいのではないだろうか）。

24) [D] が原則上不可能なのは自明である。とはいえ、métalepse としては可能かもしれない（『ドン・キホーテ』など）。また、『マルドロール』の「第4の歌」第8ストロフの«il»（栄光に憧れる青年）もこれに該当すると言えるかもしれないが、それについては、別の観点から本論文第3章第3節で触れるつもりであり、ここに述べた視野のもとに論じることは避ける。

25) 石井洋二郎氏は、「第1の歌」から「第2の歌」第2ストロフまでにおけるこのような横滑りの様相を、丹念にストロフを追って、いわば動態的に分析している。

Yojiro Ishii, «*La structure de l'énonciation dans Les Chants de Maldoror*»

- in *Etudes de Langue et Littérature françaises*, n°40, 1982, pp. 77-97.
- 26) 「第4の歌」「第5の歌」においても、三つどもえの移行はなく、あるのは A-C間のそれのみ(ただし V-7を除く)である。
- 27) II-14, p. 129.
- 28) III-5, p. 147.
- 29) III-5, pp. 151, 152 et 154.
- 30) IV-1, p. 156. なお、「人か石か木だ」という語句は、プラトンを想記させる。彼の諸著作の中でしばしば、人と石や植物とが対比されているからである。もっとも、そのような対比はありふれたものではあるが。
- 31) ブランショ, 前掲書, p. 131,
- 32) «L'écriture se met à commenter elle-même, à s'embrouiller dans les restrictions, les parenthèses, les insidentes, les périphrases, où parler devient vraiment *parler pour ne rien dire*.» ロシヨン, 前掲論文, p. 361 (強調はロシヨン)
- 33) 同論文, p. 364.
- 34) ブランショ, 前掲書, p. 132.
- 35) ちなみに、最初の3つの「歌」の中で最も長いディスクールは、「第2の歌」第1ストロフの76行である。ただしこれは「第2の歌」の序文に相当するもので、レシに挿入されたものではない。レシに挿入されたディスクールは、はるかに短い。
- 36) たとえば, «Si je voulais profiter de l'ocassion, qui se presente, de subtiliser ces discussion poétique, j'ajouterais que je fais même plus de cas de la paille que de la conscience; car, la paille est utile pour le bœuf qui la rumine, tandis que la conscience ne sait montrer que ses griffes d'acier.» (II-15, pp. 127-128)
- 37) たとえば, «Avez-vous entendu ce que je viens de dire?» (II-13, p. 120)
- 38) ジュネット, *Nouveau Discours du récit* (前掲), p. 62-63.
- 39) IV-3, p. 167. (強調は引用者)
- 40) IV-2, p. 159.
- 41) Philippe Sollers, «La science de Lautréamont», in *Logiques*, Le Seuil, 1968, p. 254. (強調はソレルス)
- 42) IV-3, pp. 165-166.
- 43) IV-5, pp. 171-172.

- 44) IV-5, p. 175.
- 45) IV-8, p. 184.
- 46) IV-8, p. 184.
- 47) IV-8, pp. 185-186.
- 48) 岸本浩, 「『マルドロールの歌』における置換と反復」『フランス語フランス文学研究』N° 43所収, 日本フランス語フランス文学会, 1983, pp. 33-43.
山崎冬太「『マルドロールの歌』における同一性の問題」同誌N° 45 所収, 1984, pp. 39-49.
(なお, 私自身もかつて卒業論文でそのことを取上げたことがある。)
- 49) IV-8, p. 185.
- 50) したがって, このストロフでは, 告発される《私》が一方向的に聞き手なのではなく, 告発される《私》と告発する《私》の間には, 一種の対話があることになる。
- 51) IV-8, p. 186.
- 52) ロション, 前掲論文, p. 364 sq.
小西嘉幸, 「ロートレアモン論」『京都大学文学部フランス文学研究室研究報告』1973 年度第 2 分冊所収, pp. 51-96.
- 53) ちなみに, 投げ飛ばされたファルメールについての叙述と, 煙一紙一釘が形成する発振システムの叙述の間に類似性があることは, 本文中で示唆した通りである。さらに, 参考までに記しておくが, 他のストロフの内容と考え合わせると, ファルメールと蚊の間にさえ類似性を見出すことが不可能ではない。つまり, 蚊と同じく「ぶんぶん音をたてる」雀蜂は, Denderah 寺院の円柱の回りを飛んでおり (IV-1), したがって, ヴァンドームの円柱の回りをマルドロールによって振り回されるメルヴェン (VI-10), さらに, 彼と同様に振り回されるファルメールに似ているからである。
- 54) 「第 4 の歌」に引続く 2 つの「歌」に関しては, 期を改めて論じたいと思う。なお, 「『マルドロールの歌』における中心的な登場人物」である「読者」(ソレルス, 前掲書, p. 259) については, 本論文では論及することをあえて避けたが, 「読者」に関する問題についても, その機会に検討してみたいと思う。
- 55) cf. 阿部良雄, 「ひとでなしの詩学」『カイエ』1979 年 6 月号, pp. 142-151, 同 8 月号, pp. 70-80.
- 56) cf. Phillippe Fédy, «Le comparaison dans le premier chant de Maldoror»,

in *Quatre Lectures de Lautréamont*, Nizet, 1972, pp. 41–77.

なお、直喩については、『マルドロールの歌』の中にも自己注釈がある（
V–6, pp. 208–209）。

- 57) cf. Julia Kristeva, «Pour une sémiologie des paragrammes», in *Semeiotikè* (Extraits), Le Seuil, «Collection Points», 1969, pp. 133–135. (オリジナルは, Le Seuil, 1968)