

『マルドロールの歌』の内的生成

——二人称の様態とその転倒——

中江 太一

序

子供や女への残虐な振る舞い、人類や神に対する止めどない呪詛の言葉、登場人物たちのめまぐるしいメタモルフォーズ。『マルドロールの歌』（以下、『歌』）は支離滅裂な断片の集合体のように見える。しかし、一見、独立した詩あるいは小話として読める各ストロフは、実は多数の糸によって複雑に絡み合い、相互に関連し合いながら有機的なテキストとしてその全体像を紡ぎ出しているのではないか。そして第1歌から第6歌に至るまでうねるようにして進んでいく『歌』の運動に一定の道筋が見出せるのではないかというのが本論文の出発点である。その上で、手掛かりにしたいのが語りの様態であり、それに付随する人称の問題である。語り手が繰り返し読者に語りかけるこの特異な作品は、対話的な語りと、物語的な語りの二つの水準を大枠として持っている。そしてそれは多くの研究者を悩ませる語り手とマルドロールの、あるいはjeとilの錯綜した関係にも通じているだろう。本論の前半部では、『歌』の対話的な語りに焦点を当て、なかでも読者との関わりに注目しつつ、そのような語りがどのように突破口を開き、『歌』に新たな相貌と展開をもたらすのかを示したい。読者との関係を辿り、『歌』に特有の語りの様態を明らかにした後で、後半部分ではそれが他のストロフでどのように反転されるのかを第2歌13ストロフを中心に据えながら見ていく。作品の内部でいかに各ストロフが絡み合っているのかを示し、そしてその関係がもついくつかの方向性を提示していきたい。

I. 語り手=je と読者

第1歌で物語らしきものが始まるのはようやく7ストロフに至ってからであり、それまでは読者への呼びかけあるいは、自己語りである。そして7ストロフに至っても物語は、jeが語り手、行為者の双方を担っている。つまり、『歌』はまず何よりもjeを中心軸として広がる世界なのである。そして冒頭

の読者への呼びかけが示唆するように、je のメッセージの受け手である二人称の存在がテキストを駆動させ、また二人称との関係によって je は主体として生起する。パンヴェニストによれば「人間がみずからを主体として構成するのは言葉において、言葉によって¹⁾」であり、人間の主体あるいは自我が言葉によって構造化されている。さらにこの言葉とは、より具体的には je と tu の間で生じ、交わされる対話のことである。「je が「je」という語を用いるのは、je が誰かに話しかけるときだけであり、その誰かは je の話しかけの中で「tu」となる。この対話の条件こそが人称を構成するものなのである²⁾」。そして discours という時制体系がこの je と、tu あるいは tu (vous)による対話を可能にする。discours とは histoire と対比された、一人称と二人称の間の対話、そして現在時との関わりによって捉えられる概念である³⁾。実際に、この語りの現在性あるいは語り手の現前は、言語学的な構造に限らず、『歌』を通じてテキストに明示されている。I・4⁴⁾で語り手は「どうやら頭の上で私の髪が立ってしまったようだ。しかし、なんてことはない。なぜって、手を使っても簡単に最初の位置に戻したのだからね⁵⁾」と物語の中で自らの肉体的な存在を見せつける。この類の語りは、カイヨワが言うような物語の遅延に留まらず⁶⁾、語り手自らの現在＝現前を示しているのである⁷⁾。では、『歌』の

¹⁾ Émile Benveniste, « De la subjectivité dans le langage », in *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1971, p. 259.

²⁾ *Ibid.*, p. 260.

³⁾ discours についての詳細は Benveniste « Les relations de temps dans le verbe français », *op. cit.*, pp. 237-250 を参照。

⁴⁾ 今後、特に断りなしに『マルドロールの歌』については歌の番号をローマ数字で、ストロフを数字で表すこととする。例えば、第2歌4ストロフであれば、II・4のように表記する。

⁵⁾ Lautréamont, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Luc Steinmetz, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 41.

⁶⁾ Roger Caillois, préface aux *Œuvres complètes* de Lautréamont, José Corti, 1946, repris dans Lautréamont, *op. cit.*, p. 458.

⁷⁾ この現在性は、『歌』がもともと演劇としても構想されていたことと恐らく無関係ではない（とりわけ、I・11、12、13）。一人芝居と見なせば、語り手（話し手）の身体の現前と二人称的語りは自然かもしれない。しかし、これらの点は、演劇性からは離れた第2歌以降も継続しているので必ずしも演劇的と見なす必要はないだろう。cf. 「ロートレアモンは彼の詩を演劇的な上演として見なしているのだから、この誇張的な（朗読的な）*déclamatoire* 文体に驚いてはいけない」（Paul Zweig, *Lautréamont : ou Les violences du Narcisse, Lettres modernes*, « Archives des lettres modernes », 1967, p. 13.）他方で、ステンメッツはタルブでのリセ時代の叙事詩を中心とした修辞教育が、「ディスクールと朗読技術の実践」に影響を与えているとしている（Jean-Luc Steinmetz, « Isidore Ducasse et la question du genre », in *Signets*, José

discoursにおいてjeが発信するメッセージの受け手となるのは誰かといえば、読者であり、数多の登場人物であり、あるいは神、擬人化された数学や風である。中でも読者は「第1歌の最初の行から、まだ何も書かれていないにも拘わらず、読者が登場する⁸」とマルスラン・ブレネがいみじくも言い当てたように、『歌』において特権的な位置を占める。通常の文学作品がメッセージの送り先としている読者像のような、不可視で不特定の対象であるのみならず、現前する登場人物、より正確には語り手=jeの傍らにいる人物として措定されているからである。そして、他の対話者とは異なり、繰り返し召喚される読者は、jeとの共犯的な関係を築きながらさまざまに変奏されることで、『歌』全体の流れにリズムを加えていく。この読者はテキストの内的連関を示すひとつのひな型と言ってもよいだろう。そして読者を相手にした語りには典型的なdiscoursの相が現れるといえ、この二人称的な語りを分析する上で、この上ない例になるはずである。具体的にみていくことにしよう。

I・1の冒頭から登場する読者は、呼びかけられる前から語り手の間近に現前しているかのようなのである。

天に願わくは、大胆な、そして読んでいるもののように一時の間癡狂になった読者が道を誤ることなく、暗く毒に満ちたこれらページの人里離れた沼地を横切りながらも、陰しく未開拓の道を見つけられればいいのだが！なぜなら厳密な論理、そして少なくとも、彼のその不信に匹敵する精神の緊張を読書に持ち込まないならば、この本の死の瘴気が彼の魂にしみ込んでしまうだろうから。ちょうど水が砂糖を浸していくように。誰もが続くページを読んでいくのは好ましいことではない。つまり、僅かな者だけが危険なくこの苦い果実を味わうことができるのだ。こういうわけだから臆病な魂よ、こんな未踏の地にさらに深く分け入る前に踵をかえしたまえ、前に進むのではなく、いいか、おれのいうことをよく聞くだ。踵をかえせ、前に進むのではなく、[…]⁹。

ボードレールは『悪の華』序詩の最後、「読者よ、繊細な怪物／偽善者たる読者、わが友よ、わが同胞よ¹⁰」と締めくくすることで、読者へ挑発的に呼びかけている。これを踏襲するかのように、『歌』においても冒頭から語り手

Corti, 1995, p. 146.)。

⁸ Marcelin Pleynet, *Lautréamont*, Seuil, « Collections microcosme, écrivains de toujours », 1967, p. 109.

⁹ Lautréamont, *op. cit.*, p. 39.

¹⁰ Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Gallimard Flammarion, 1991, p. 56.

は読者に言葉を向ける。I・2 で読者は「怪物」*monstre* と呼ばれ、「悪の連帯¹¹」を求める『悪の華』の読者観を引き継ぐ部分もあるだろう。しかし、実際には『歌』の戦略はより具体的、積極的である。というのは、『悪の華』で、序詩を除けば読者の存在が明示されないのとは対照的に、『歌』では語り手と読者の隔たりを限りなくゼロにしようという試みが継続されるからである。また、前者の、人間の偽善を暴きながら悪を万人に共有させていくベクトルとは逆に、この読者との接近の欲望は、語り手に相応しくない相手を排除しようとする点で淘汰的である。その条件がこの書き出しに示されていると見てひとまずはいいだろう。読者との接近を可能にする最低条件は読者が本を読み進めてくれることである。しかし、この作業ですら決して容易いものではない。なぜなら『歌』は、『神曲』でダンテが迷いこんだ世界さながらの瘴気漂う未開拓の沼地であり、その毒に耐えうる読者でなければならぬからだ。すなわち、ここでは「大胆さ」「厳密な論理」「不信」「精神の緊張」が読者に要請されている。これらの条件を備えた選ばれし読者だけが『歌』の魅力と価値を味わうことができるのだ。

I・1 で語りの対象となった読者は「続くページ」でも断続的に浮上して行く。続く I・2 はこのように始まっている。

読者よ、恐らくは憎悪であろう、君がこの作品の始まりで私に呼び出してほしいと願うのは！¹²

この憎悪とは後にわかるように人類に対する憎しみであり、そして、次第にそこに神に対する憎しみが加わることになる。ここで語り手はいわば、読者の願望を先取りしているわけだが、この否定的な感情を読者の期待の地平として自明な事実とするのはいささか傲慢であるかのような印象を受ける。しかし、ここで I・1 を踏まえれば「踵を返すことなく」読書が続けた者と語り手の間には既に共犯関係が成立しているということもできるだろう¹³。つまり、「僅かな者だけ」が踏破できる『歌』のページを既に読み進めている者は、語り手の期待にふさわしい読者であるからこそ、読者の願望を予め想定

¹¹ 阿部良雄によれば「この呼びかけは「悪の連帯」を読者に強要する。」シャルル・ボードレーール『ボードレーール全集 I』阿部良雄訳、筑摩書房、1983年、464頁。

¹² Lautréamont, *op. cit.*, p. 40.

¹³ 1868年の初稿では文末を疑問符で締めくくっていたが、それを感嘆符に変えることによって語り手による読者の欲望の先取りと両者の共犯性が一層浮き彫りとなる。

できているのである。ここには既に相同性という『歌』を貫くテーマが見て取れる。「彼（読者）が読むもののように一時の間獯猛に」なること、つまり、テキストと読者が一致するその点において、語り手＝作者と読者との一体化が可能になることを示唆しているのだ。あるいは、思想的な観点から見れば、似て非なるもの *semblable* である人類¹⁴とその創造主たる神への憎しみを分かち合うことで、*semblable* から同一のもの *identique* へと読者を引き上げているともいえる。このストロフでさらに興味深いのは、読書と身体の関係である。

えもいわれぬ喜びと身じろぎもしない恍惚で途方もなく膨れ上がったお前の鼻の穴は、香水やお香のようにかぐわしくなった世界にそれ以上の何かを求めはしまい。なぜなら快適な天上の偉大さと平穩のうちに住まう天使のように、それは至高の幸福でいっぱいになるんだらうからね¹⁵。

読書という知的、精神的な活動が肉体のレベルで読書する主体の変容を促す。「獯猛」になることが予告されていた読者はここで実際に獣化する。「数知れぬ快楽に身を浸して」「鮫のように腹をひっくり返す¹⁶」という獣化のアレゴリーの網の中に読者は囚われるのである。レトリックのレベルとは別に、この読書と身体、あるいは精神と身体の間接な連関は『歌』に間歇的に現れる主題である。既に I・1 では「瘴気が魂に染み込む」という読者に与える効果が、砂糖と水の比喻によって提示されていた。魂という精神的な次元が、ここで肉体的な次元へと拡張されているのだ。読者との接近のためには身体レベルでの変化さえも引き起こす必要があるかのようである。以下ではこの身体性をモチーフにした読者との関係を見ることで、二人称を使った語りがどのように展開されるのかを見てみよう。

君の嗜好と私の嗜好の間の境界は見えないね。君はそれを掴むことはできないだろう。この境界自体、存在しないのだから¹⁷。

¹⁴ 「似たもの、同類」*semblable* は多くのストロフで使われる『歌』のキーワードである。同胞たる人間は、似ているようで似ていないという宙づり状態にあって、語り手＝マルドロールを孤独へ疎外する存在であり、一方では、人類への暴力的な振る舞いへ、他方では、同一の存在の探求へと向かわせる欲望の根源でもある。

¹⁵ Lautréamont, *op. cit.*, p. 40.

¹⁶ *Ibid.*, p. 40.

¹⁷ *Ibid.*, p. 190.

V・1 では、語り手と読者の懸隔、とりわけ文学の好みの違いが強調されていた。第5歌まで読み進めてもなお、『歌』の倒錯的な性格に同化できていない読者に対して投げかけられる言葉である。第5歌に至って、読者が当初抱いていた『歌』に対する「本能的反感¹⁸」は、確かに弱まり、語り手と読者の同化は進んできたかもしれない。しかし、読者を語り手=jeの世界に完全に引き入れるにはまだ及んでいない。そこで、「病気」や「回復」といった医学的なメタファー¹⁹が『歌』に対して使われることになるのだ。患者（=読者）を説得する医者のようなふるまいは、肉体的な愛を匂わせている。

君の顔は本当にやせこけたままだね、まったく！ でも勇気をもって。君の中には稀有な精神が宿っているのだから。私は君を愛しているし、君が何らかの薬用物質を摂取するならば、君の完全な解放を諦めたりしないさ²⁰。

ここでも、読者は語り手の目の前におり、直接語りかけていることが明白である。そしてこれまでのストロフでは語り手と同一化するように求められていた読者はついに、愛の対象であることが明らかになるのだ。「薬用物質」とは、ここで禁忌の典型たる親族の殺人の末に食らう、母か妹の肉のことであり、また卵巣の一部や男性器の一部を溶いた奇妙でグロテスクな水薬が、薬=毒として治療の最後の総仕上げの役割を果たすことで、ようやく読者は語り手にとって理想的な存在になることができるのだ。つまり、残酷な語り手と同一的な存在に。

君が私の処方に従うなら、私の詩は、もろ手をあげて君のことを迎え入れるだろう。風が、その接吻によって毛根にそうするときのように²¹。

バシュラールがつとに指摘しているように、吸血行為は、『歌』において、爪による攻撃と並ぶ、主要な攻撃手段である²²。それが、ここで相手への接近方法の比喩として機能することで、治療は薬=毒という二重性を孕み、医

¹⁸ *Ibid.*, p. 191.

¹⁹ *Ibid.*, p. 191.

²⁰ *Ibid.*, p. 191.

²¹ *Ibid.*, p. 192.

²² 「ロートレア蒙ンの流儀ではほとんど爪と吸盤という二つの主題だけが使われるが、それらは肉体と血という二重の請願に一致している。」(Gaston Bachelard, *Lautréamont*, José Corti, 1939, p. 38.)

者と患者という対等ならざる力関係のもとで、他者の変容を完成し、読者との精神的かつ肉体的な融合のイメージが結晶するのである。

ただ、当然のことながら、仮想空間に位置する語り手と現実の読者が真の意味で融合することは現実的ではない。しかし、ここまでのストロフで読者との物理的な距離の近さを繰り返し強調することで、両者を隔てる境界は揺り動かされていた。これが、『歌』のモチーフとしての相同物の探求と並んで、読者との類似関係ないし共犯関係の構築、ひいては身体的な接触の次元を想像するに至らせていたのであった。だが、V・5においてその想像世界は限界を露呈することになるのである。

私を君にくっつけてくれ。私が痛がることなんか気にしなくていい。徐々に私たちの筋肉のつながりをきつくしていこう。もっと。こだわっていても意味がなさそうだ。いろいろな理由で注目に値するこの紙のページの不透明性が私たちの完璧な結合を遂行する上でもっとも重大な障害のひとつである²³。

障害は両者を結び付けもする本というメディアである。これまで読者に対して語り手ないしマルドロールと同じような、あるいは「読んでいるものよう」(I・1)な残酷さを要求し、悪を通底器とした文学的交流を体現してきたかに見える『歌』は、ここで本という物質の厚みの前に屈する。これまで『歌』を駆動させてきた読者との一体化の欲望は、一瞬にして水泡に帰すのだ。ここまで本論で読者との交流という一本の道筋を辿ってきたことで、『歌』の根底となる欲望さえも転倒させかねない自己破壊的な側面がくっきりと浮かび上がることになるだろう。読者との錯綜した関係はここで一挙に突き崩され、この作品のアイロニカルな性格を最大限に見せつけている。他方で、本という障壁を改めて提示することによって、語り手=jeは、フィクションを操る力を持っていることを誇示せずにはいられない。フィクションと現実の間に横たわる境界を徐々に消し去り、最終的にはその隔たりを再び確認するという迂回によって、読者との物語を生み出しているのである。

²³ Lautréamont, *op. cit.*, pp. 206-207.

II. 物語の方へ——語り手=je の生成変化と il——

ここまでは、作品冒頭から呼び出された読者が語り手と共犯関係を持ちながら、様々なヴァリエーションを見せる『歌』の一側面を眺めた。ここからは、目の前にいる対象に語りかける二人称的語りを脱臼させることで、どのようにして『歌』を重層的な作品にしているかを別の観点から眺めてみたい。

レイモン・ジャンは、『歌』の独自性を、「*récit* と *discours* という、二つの表現法の交代、結合、そしてしばしばみられる親密な同盟関係²⁴」に求めている。これまで見てきた読者を相手にしたストロフは、この二つの語りの相が組み合わさることのない、純粋な *discours* による語りであるともいえよう。しかし、作品全体を俯瞰すれば、ジャンの言うように、『歌』の特質は両者の錯綜した組み合わせの中にあるといってもいい。ここでは、*discours* と対をなすその *récit* としての『歌』の側面を、語り手=je との関連から考えてみたい。1869年の版では第1歌の11、12、13ストロフに地の文が書き加えられることで演劇的な語りが物語的な語りに近づいている。またそのときに追加された第2、3歌においてjeによる*récit*としての色合いがいよいよ鮮明になってくる。しかし、この*récit*が語り手たるjeとマルドロールの間の境界を曖昧にする躓きの石である。jeでの語りは演劇的ストロフを除けば第1歌を通じて継続しており、他方で演劇的な構想の下に書かれたI・11、12、13においてマルドロールは登場人物となっている。そのことから語り手としてのje、登場人物としてのマルドロールという関係が成立しているように思われる。つまり語り手としてのjeに対してマルドロールは客体化されているのである。jeとマルドロールの混同、同一化が起きるのは、*récit*としてjeとilが分離されたときに生まれる問題であり、第2歌以降の*récit*化がそれを助長する。それが最も典型的に現れるのがII・14である。

セーヌ川の水面に浮かぶ死体を、船乗りが陸に引き上げるが、その死体に群がる野次馬たちはこの自殺者に対して文句を言ったり、賞賛したりと様々な反応をしつつも決して助けようとはしない。ここで登場するのがマルドロールである。野次馬根性だけで行動には移らない人間たちとは対照的に、マルドロールは「光の速さ²⁵」で救助に向かう。溺死しかかった若者から水を出してやるだけでは蘇生しないと悟ったマルドロールは次の手段に出る。

²⁴ Raymond Jean, « Lautréamont », in *Poétique du désir : Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Éluard*, Seuil, 1974, p. 309.

²⁵ Lautréamont, *op. cit.*, p. 121.

無駄な努力だ、無駄な努力だ、と私は言った。それは本当だった。死体はやはり動かず、あらゆる方向に転がされるがままであった。彼はこめかみを擦った。彼はこちらの手足、あちらの手足を動かした。彼は一時間ばかり、この見知らぬ男の唇に自分の唇を押し当てながら、口の中に息を吹き込んだ。ついに胸に当てていた手の下でかすかな鼓動を感じたように思われた。溺れたやつは生きている！²⁶

興味深いのは *je* の介入である。それ以前には *je* という言葉は使われず、後景に退いて描写に専心していた語り手が突如、物語へと介入する。ここで語り手の存在は野次馬の中の一人で、マルドロールによる救出劇を外から眺めていたように見える。しかし、彼の知己であるホルツァーだと判明する、自殺未遂の青年についての描写に続いて、このストロフも最後に、再び語り手=*je* が登場する。

おお、ホルツァーよ、お前は自分のことを理性があつて強靱だと思っていたようだが、お前自身の例によって、絶望の発作にあつてはお前の誇っていた冷静さを保つのがどれほど困難かわかっただろう。お前が私にこんな哀しみをもう引き起こさないでくれるといいんだが。私の方は、決して自害しようなどしないと約束するから²⁷。

マルドロールが「陰鬱な考えに苛まれていた」こと、マルドロール以外にはこのような親密な会話をしえないことを勘案すれば、この *je* はマルドロールと同一人物であることは疑いえないだろう。マルドロールの物語をそのまま三人称として純粋に描くことを妨げる、語り手の制御不能な自我の噴出であり、過去に属する物語に対する、語り手が位置する現在の介入である。このような例は第1歌においても例外的に現れている。I・3 では語り手=*je* が自らの生涯を *il*=マルドロールとして語っているからだ。

「幸福に暮らしていた²⁸」時代を経て、のちに自らのうちに「驚くべき運命²⁹」、すなわちついに隠しきることのできなかつた彼の残忍さと血の気の多さを認めるに至り、「悪の経歴に飛び込む³⁰」。この生涯を、単純過去を

²⁶ *Ibid.*, p. 121.

²⁷ *Ibid.*, p. 122.

²⁸ *Ibid.*, p. 41.

²⁹ *Ibid.*, p. 41.

³⁰ *Ibid.*, p. 41.

用いつつ、三人称によって記述している。しかし、ストロフも後半に入ったところで突然、別の声が介入する。

人間どもも聞いたか？ 彼はこの震える筆であえて言い直しているのだ！³¹

それまでの単純過去から一転、一挙に現在へ、さらには「この」*ce* という指示詞が、現前の世界へと語りの水準を引き寄せる。それと同時に、語り手が *il* と同一人物であることを表明してさえいるのである。他者としてのマルドロールを描こうとする語り、実は自己語りであることを明らかにするこの箇所において、*je* と *il* を結びつけるのは「筆」であり、書く行為そのものである。今まさに「書いている」という行為の前景化によって、生身の語り手がテキストの表面に顔を出す。つまり物語的な語り手から自己言及的な語り手への移行である。ここでは *je* と *il* の突然の一体化が、単純過去から現在形への時制変化と指示詞の使用に伴う、語りの現前化作用と呼応している。この単純過去と三人称が用いられた I・3 から推測されるのは、*discours* に対置すべき概念が、輪郭のはっきりしない *récit* では不十分であるということである。そして、バンヴェニストの *histoire* を参照することでより動的に、『歌』における語りの運動性を見極められるのではないかということである。*histoire* の相においては時制の範囲が限定的なために、半過去、単純過去によって用いられ、「人称ではない³²」三人称が登場することで、語り手は後景に退いており、*histoire* は事実描写や歴史記述などに適している³³。I・3 にこれを当てはめてみれば、*histoire* の相から *discours* の相への転換であり、*je* と *il* の混交が時制体系の移動と共起している。マルドロールを客体化しつつ、事実として提示しようとした語り手=*je* が、その主観的な感情を抑圧できなくなるに至って、*discours* に移行しながら、語り手自身の身体的存在を表出してしまったのである。ここで『歌』を特徴づけるテキスト内部での *je* の分裂、あるいは変身が既に起こっているといえるのではないだろうか。II・13 ではこのような *je* の生成変化が相同物の探求というテーマと相まって、よりダイナミックに展開されている。

冒頭で *je* はまず自らに似た存在を求めている。

³¹ *Ibid.*, p. 41.

³² Benveniste, « Structure des relations de personne dans le verbe », *op. cit.*, p. 231.

³³ *histoire* については Benveniste, « Les relations de temps dans le verbe français », *op. cit.*, pp. 237-250 を参照。

僕は自分に似ている魂を探していたのだけれど、見つけれないでいた。地上のあらゆる場所を探し回ったのに、僕の忍耐は無駄だった。そうは言ってもひとりであることなんてできなかった。僕の性格を認めてくれる誰かが必要だったんだ。僕と同じ考えを持っている誰かが必要だったんだ³⁴。

物語が始まるやいなや、語り手の相同物は存在しないという結果が表明される。しかし、似たものの探求は、「地上」という現実の世界で不首尾に終わっても継続される。語り手の前にまずひとりの青年、続いて美しい女が現れるが、語り手は彼らを拒絶する。青年は「彼の通る道に花を咲かせる存在³⁵」という表現からもわかるように、非現実的な理想を体現しているようである。そして美しい女の方は、一言も言葉を発することなく「狼と子羊は優しい眼差しで見つめ合うことはできない³⁶」という理由で拒否される。しかし、「善意と正義が心に住み着いている³⁷」この女も、残忍で冒険的な語り手に「似ている魂」とは言い難いものである。注意したいのは、二人の人物はともに現実の人間というよりも、語り手の想像が生み出した人物として描き出されている点である。長きに渡って、現実の空間で「自分に似ている魂」を求めていた語り手は、ついに想像上の人物を造形するのだが、この想像という仮想空間においても自分の相同物を見つけることがついに叶わない。半過去で語られているここまでの描写は、反復的な過去と捉えることもできるだろう。そのような状況で途方に暮れた語り手は彷徨をやめ、海辺の石の上に腰を掛ける。陸の世界に背を向けた語り手は海の世界へと眼差しを向ける。そして難破船についての描写が長く続くのであるが、人間が溺れる姿を愉快に見つめ、また必死に生き延びようとする生存者を撃ち殺そうとする語り手の冷酷残忍な振る舞いは、あたかも陸の世界に属する卑小な人間による、偉大な海の世界³⁸に対する侵犯を罰するかのようである。だがしかし、語り手自身もこの境界を乗り越えることになる。難破船もいよいよ沈没しようかというところ、とどめを刺すように鯨の群れが現れ、人間に襲い掛かる。人間どもの

³⁴ Lautréamont, *op. cit.*, p. 113.

³⁵ *Ibid.*, p. 113.

³⁶ *Ibid.*, p. 114.

³⁷ *Ibid.*, p. 114.

³⁸ I・9、いわゆる「大洋への賛歌」のストロフを参照。そこでは「同一性の象徴」や「物質的偉大さ」、「偉大な独身者」など様々に言い換えられながら、大洋に対して賛歌が捧げられている。

「血が海に混ざり、海に血が混ざった³⁹」後、今度はそこに腹を空かせた巨大な鮫のメスが現れ、このメス鮫と他の怪物たち、つまり他の六体の鮫との間で共食いが始まると、それまで「観客⁴⁰」であった語り手はこの闘いに参入すべく海に飛び込むのである。実は鮫が姿を見せる以前に、この「観客」から「役者」への変化は既に予告されていた。

しかしその瞬間は近づいていた、僕自身がこの混乱の最中にある自然の光景に役者として混ざりにいくその瞬間が⁴¹。

このように用意周到な語りの技術は、闘いに自ら加わることを決意したその瞬間から *je* から *il* に人称が移り変わることに窺える。

彼は真っすぐこの勇敢なメス鮫に眼差しを向けていた。彼はもう躊躇わない⁴²。

こうして、語りの様相の変化は語り手自身が言うように「観客」から「役者」へと変わる瞬間に対応していると同時に、語り手が陸の世界から海の世界へと移動する瞬間にも対応している。つまり、残酷な人間の死を見届ける見物人としての主体から、物語の中心である海の闘いへと参入する行動的主体への生成である。そしてここで傍観者としての語り手=*je* と、行動する主体としての *il* との分裂が始まっているともいえるだろう。手にナイフを持ち、いよいよ海に身を投じた「役者」と「動く要塞」たるメス鮫は残りの鮫どもを退治すると、この唯一の生存者同志で対峙することになる。その場面を引用してみよう。

数分の間彼らは互いにじっと見つめ合った。そして各々是他方の眼差しにこれほど多くの残忍さが見受けられることに驚いた。彼らは泳ぎながら弧を描くように周り、お互いに視線を逸らすことなく、心の中で言う。「これまで私は間違っていた。ここにもっと獐猛なやつがいるじゃないか！」と⁴³。

この鮫と対面する場面に至って、それまでの半過去や複合過去、そして現在形を中心とした *discours* による叙述の時制体系の変動をも引き起こしている

³⁹ *Ibid.*, p. 119.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 119.

⁴¹ *Ibid.*, p. 118.

⁴² *Ibid.*, p. 119.

⁴³ *Ibid.*, pp. 119-120.

のだ。すなわち単純過去の使用によって *discours* から *histoire* への移行という語りの位相の変化が起こり、観客から役者へ、陸から海へという移動と軌を一つにし、語り手が鮫と一体化する舞台を整えているのである。後に「友情⁴⁴」、また「愛⁴⁵」へと至るこの二つの生物の間にまず見出される共感は、互いの残忍さに基づいており、これが両者の相似を描き出すことになる。互いに見つめ合うだけで敵対関係から友好ひいては性的関係にまで滑っていくことになる。「兄弟か姉妹のそれのように優しい抱擁のうちに、威厳と感謝を込め、互いに接吻した⁴⁶」両者はこの「友情」に続いて肉体関係を結ぶ。

二匹の蛭のように、二つのたくましい肢が怪物のねばねばした肌にぴたりとくっついていた。彼らが愛で包む愛の対象となった体の周りで腕と鰭を絡み合みあわせながら、その時、彼らの喉と胸はまもなく海藻の匂いを発する海緑色の塊にすぎなくなっていた⁴⁷。

愛欲に溺れるうちに、海藻という闘いの舞台装置に絡めとられ、もはや人間ではなくなり、海に溶け込む塊へと化した様子が見事に描き出されている。まなざしによる視覚的關係から性行為という触覚的關係へと至る過程とともに、獣化が起きる。人間からの下等生物への下降というイメージは、鮫との交合が近親相姦的な響きを持つだけに一層強化されているだろう。というのも I・8 に「僕はむしろ、その飢えが嵐の友であるような鮫のメスと、周知の残酷さを持った虎の息子だったらよかったのに⁴⁸」という一文があるからである。あるいは、I・2 で読者が怪物 *monstre* と呼ばれ、鮫に例えられていたことを踏まえれば、獣化した読者との交合が象徴的に成就していると見なすこともできよう。皮肉なのは、他の箇所では他者との肉体的な結合の瞬間が訪れることはないのに対して、『歌』の原動力ともいえる読者との接近の欲望は物語化され、*il*=動物へ変身することによって一度だけ可能となることである。あるいは、三人称による距離を持った描写は、この瞬間が *je* によって語ることでできない神聖な体験であることを意味しているのかもしれない。ともあれ、*je* から切り離された *il* によって結合の例外的瞬間が訪れているのは興味深い。観客から役者への推移に伴う、語りの様相の変化による生成が

⁴⁴ *Ibid.*, p. 120.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 120.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 120.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 120.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 49.

おこる。それに引き続いて、もう一段の生成変化が *je* から *monstre* の次元へと一挙に変身させてしまう。語り手から行為者へ、そして動物化と海の一部へと三段階の変身が、ストロフ全体のわずかな部分を占めるに過ぎない最後の 1 ページ余りで起きているのである。

結語

読者との関わりから始めた本論で明らかにしようとしたのは、読者との一体化という主題を中心にした対話的な語りの様相がさまざまに変奏されることで、『歌』に有機的な連関が生まれていることであった。I・1 で呼び出された読者は、共犯関係を結びつつ、現前する肉体的な対象へと移りながら、最後はフィクション性を開示することで円環を閉じる。他方で、読者との対話で要請された *discours* の相が、同一ストロフで *récit* あるいは *histoire* へと転換していく現場を見ることで、『歌』の別の方向性を示せたのではないだろうか。とりわけ、II・13 では、読者の隠喩ともとれる鯨との交合によって、第 3 歌以降顕著になるメタモルフォーズの主題を予告しつつ、読者との肉体的な結合が象徴的に達成されることで、読者との結合という欲望にとり、ひとつの特権的な場となる。さらにこのストロフは *discours* から *histoire*、それに伴う *je* から *il* の巧みな移行が組み合わさることで、第 3 歌で本格化する物語化の傾向と、第 6 歌での *je* と *il* の混同による語りの様態へと発展していく流れの中継地点にもなっているのである。すなわち、三人称的語りへと移行した『歌』は、続く第 3 歌（とりわけ III・2 から）で、それまでの *je* による一人語りのな段階から、内的焦点化とも呼べるようなマルドロールを登場人物にした小話的な性格に変わる。そして最後の第 6 歌では再び *je* と *il* が分裂しながら展開していく「小説⁴⁹」へと行き着く『歌』の転換点であり、新たな出発点となるのがこのストロフだといえるのではないだろうか。

⁴⁹ *Ibid.*, p. 220.