

「煽動者」たちのトリアーデ

「ファウスト、マンフレッド、コンラッド」とイジドール・デュカス

三枝 大修

1. 序

『マルドロールの歌』と『ポエジー』。イジドール・デュカスの手になるこの二作品相互の「関係」を探ること、そしてその折に必然的に要求されるであろうこの作者の意図の措定は、いちじるしく難しい¹。

もちろん、試みはすでに数多くなされている。「悪」を歌ったその過激さゆえに印刷されながら出版にまでは至らなかった『マルドロールの歌』の失敗の後、『ポエジー』の表紙に今度はあまりにもあからさまに印字されているあの「転向」の宣言²をデュカスの本心ととるか見せかけととるかによって、解釈は大きく二通りに分かれてゆく。はたして『ポエジー』が志向しているのは本当に「善」なのか否か。デュカスは『マルドロールの歌』を否認し、その対蹠点へと足を運ぼうとしているのか。あるいは、この翻心は単なる戦略的なものに過ぎなかったのか。

本論考は、そうした問いへのひとつのアプローチである。とはいえ、作家の意図、文学観、ないしは創作に関するプログラムが、完成された作品そのものによって裏切られてしまうこともしばしばである以上、われわれは前者の探求によって後者を解き明かすことができるなどとはもちろん期待していない。むしろここではあえて『マルドロールの歌』という書かれた作品の読解を放棄し、その作品を書こうとしている主体、イジドール・デュカスの文学的ヴィジョンないしは創作プログラムのみを焦点を絞って考察してゆきたいのである。

もちろん、『マルドロールの歌』と『ポエジー』、その二つの作品を除けば七通の書簡しか有効な資料が残されていないといった手がかりの乏しさから、それは結局のところどこまでも不完全なものたらざるを得ないだろう。しかし、一個の詩作品というよりはむしろデュカスの詩学の表明に近い『ポエジー』と、それら七通の書簡の読解を通じて、伝記的資料に乏しいこの詩人の読書経験や文学観に接近し、新たな切り口からその一面を呈示してみることはできるように思われる。そのための手がかりとして、今回われわれはポーランドの国民的詩人アダム・ミツキエヴィチとその作品³への五度にわたる言及を取り上げることにした（書簡の中で二回、『ポエジー I』の中で二回、『ポエジー II』の中で一回）。まずは以下に、五例すべてを抜き出してみよう。

引用 (A): ミツキエヴィチ、バイロン、ミルトン、サウジー、A・ド・ミュッセ、ボードレールなどがしたのと同じように、わたしは悪を歌いました。もちろん調子を少々おおげさにはしたのですが、それは、この崇高なる文学の方向性に沿って、新たなことをするためにほかなりません。この文学が絶望を歌っているとしたら、それはひとえに読者を打ちのめし、そこからひるがえって治療薬として善を望むよう、仕向けるためなのです。というわけで、結局のところ歌われているのは善であり、たんにその方法が昔の流派よりも哲学的、かつまたあれほど愚直ではない、というだけなのです。昔の流派の代表

¹ イジドール・デュカス (Isidore Ducasse) は 1846 年、ウルグアイの首都モンテビデオに生まれた。1859 年に渡仏し、タルブ、ポーの街で中等教育を受ける。1869 年に完成された『マルドロールの歌 (*Les Chants de Maldoror*)』、その翌年に自費出版された『ポエジー (*Poésies I et II*)』の二作品を残し、1870 年 11 月パリにて死去。死因は不明。

² 「わたしは憂鬱を勇気に、疑惑を確信に、絶望を希望に、悪意を善に、不平不満を義務に、懷疑を信仰に、もろもろの詭弁を平静な冷淡さに、傲慢を謙虚さに置き換える。」(Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, éd. Jean-Pierre Goldenstein, Paris, Pocket, 1999, p. 247.)

³ アダム・ミツキエヴィチ (Adam Mickiewicz, 1798-1855) はポーランドの国民的詩人。1831 年以降たびたびパリに滞在するなどフランスとの関係は深く、1840-1844 年にはコレージュ・ド・フランスにてスラヴ言語文学の講義を行なう。デュカスが参照している作品は『父祖の祭り (原題: *Dziady*; 仏語タイトル: *Les Aïeux*)』あるいは『コンラッド・ヴァレンロッド (*Konrad Wallenrod*)』のいずれかであるが、主人公の名前は双方ともに「コンラッド (Konrad)」。

者でまだ存命なのは、ヴィクトル・ユゴーほか数名の人々だけです。[...] ⁴
(1869年10月23日付、プーレ＝マラシ宛書簡)

⁴ Lautreámont, *op. cit.*, p. 329.

引用(B):わたしはラクロワ氏の書店から一冊の詩集を刊行しました。しかし、
いったん印刷がなされた後で、彼はそれを世に出すことを拒んだのです。生
があまりにも苦々しい色調のもとに描かれていて、検事総長が怖いから、と
いうのがその理由でした。それはバイロンのマンフレッドやミツキエヴィチ
のコンラッドに類するものであり、それでいてより過激だったのです。[...] ⁵
(1870年3月12日付、ダラス宛書簡)

⁵ *Ibid.*, p. 334.

引用(C):近づいてくるがいい、コンラッド、マンフレッド、ララのような
連中、〈海賊〉に似た船乗りども、メフィストフェレス、ウェルテル、ドン・
ジュアン、ファウスト、イアーゴ、ロダン、カリギュラ、カイン、イリディ
オンなどの輩 [...]。 ⁶ (『ポエジー I』)

⁶ *Ibid.*, p. 256.

引用(D):ラシーヌ以来、詩は一ミリメートルも進歩していない。むしろ後
退した。だれのおかげで? われらが時代の〈ふにやふにやの大あたま〉ど
もののおかげだ。女々しい腑抜けどものおかげだ、〈憂鬱なるモヒカン〉シャ
トブリアン、〈ベチコートをはいた男〉セナンクール、〈気難しい社会主義
者〉ジャン＝ジャック・ルソー、[...] 〈割礼をうけた両性具有者〉ジョルジュ・
サンド、[...] 〈お涙頂戴の自殺者〉ゲーテ、[...] 〈サタンの模倣者〉ミツキ
エヴィチ、[...] そして〈地獄のジャングルのカバ〉バイロン。 ⁷ (『ポエジー I』)

⁷ *Ibid.*, p. 262.

引用(E):ファウスト、マンフレッド、コンラッド、これらが典型だ。いま
だ道理を説く者の典型ではない。すでに煽動者の典型なのだ。 ⁸ (『ポエジー II』)

⁸ *Ibid.*, p. 277.

2. デュカスとミツキエヴィチ——二通の書簡から

上に挙げた五つのテキストの内、はじめの二つはデュカスの書簡からの引用である。
それぞれ宛先は違えど、いずれも『マルドロールの歌』の出版失敗を受けて書かれた
手紙であり、伝記的にも謎の多いこの詩人が自作について直接コメントしているとい
う点で資料価値は高い。

この二通の書簡にみえるデュカスの言い分をあえて要約するならば、以下のように
なるだろうか。まず当時、視界にはヴィクトル・ユゴーに代表される「昔の流派」がいて、
彼らは読者に「善」を志向させんがために「善」をそのまま歌うというあまりにも「愚
直」なやり方をとっていた。だがその一方ではミツキエヴィチ、バイロン、ボードレ
ールなど、読者に「善」を渴望させんがために反面教師的に「悪」を歌った詩人たち
がいる。『マルドロールの歌』執筆にあたってデュカスが範としたのは後者の方である。
ところが実際の作品において、デュカスは「悪」を強調しすぎるという過ちを犯して
しまった。それゆえ『マルドロールの歌』は出版不可能の憂き目に遭い、デュカスは
方法の転換を迫られることとなる。書簡の引用部分にそこまで書かれているわけでは
ないが、先取りして言うならば、今度は『ポエジー』において、彼は純粹に、かつ絶

対的に「善」を肯定する側に回るのである。

ここに表明されているプログラムを額面どおりに受け取るならば、『マルドロールの歌』においても『ポエジー』においても、デュカスが志向していたのはただひたすら「善」にほかならず、それを歌う「方法」だけが二者のあいだで異なっていたのだという結論に達する。そのにわかには信じがたい結論を前提に据えながらひるがえって『マルドロールの歌』を解釈し、刺激的な議論を展開したのは『マルドロールにおける倫理』のミシェル・ピエルサンスであったが⁹、作品自体の読解の是非はともかく¹⁰、少なくとも作者デュカスの抱いていた意図がいかなるものであったかという点に関して、われわれは彼と視点を共有しておきたい。すなわち、デュカスはまさに「倫理」的な作家だったのであり、『マルドロールの歌』に含まれている暴力的なエピソードの数々も、「悪」の化身マルドロールを過剰に演出することでひるがえって読者に「善」を志向させるといった、ごく教育的な役割を担ったものに過ぎないのである。

それではここで、アダム・ミツキエヴィチに焦点を当てよう。引用(A)の中で「悪を歌った」者の典型としてその名が召喚されているということから、このポーランドの詩人がデュカスにおいては、「昔の流派」よりも「哲学的」な方法、逆説的ではあるが有効な手段によって「善」を伝えようとした先駆者たちの一人と認知されていることが分かる。そしてそれらの作家たちは、とりもなおさず『マルドロールの歌』作成時のデュカスの企図に影響を及ぼした、言うなれば「モデル」にほかならない。

しかし、アダム・ミツキエヴィチを知る読者ならば、直ちにそこに一種の違和感を覚えるだろう。というのも、引用(A)において列挙の先頭にその名が挙げられているこの詩人は、たとえばしばしば無神論者のそしりを受けていたバイロンや、裁判沙汰にまでなった『悪の華』のボードレールに比して、いちじるしく「悪」のイメージが薄いからである。分割後、ロシアの専政に苦しんでいた故国ポーランドの美を幾多の詩篇に歌い、『コンラッド・ヴァレンロッド』、『父祖の祭り』、『パン・タデウシュ』といった長編作品によっても繰り返しポーランドへの愛国心を鼓舞してきたミツキエヴィチ。1840年代にはコレージュ・ド・フランスにてスラヴ言語文学の講座を担当し、それが同時期のミシュレ、キネのものと同様に全ヨーロッパ的な評判を呼んでいたというこの詩人の一体いかなる点をとらえて、デュカスは「悪」と断じたのであろうか。

「今日の詩人」叢書に収められているモノグラフィー『アダム・ミツキエヴィチ』の著者レオン・コロジエフも、デュカスのこの発言について無関心ではいられない。実際、彼は自著の「結論」の数ページを割いて、「フランスにおいてなおも明白にミツキエヴィチを援用した者」¹¹としてのイジドール・デュカスを分析しているのだ。問題となっている二通の書簡を引きながら、コロジエフは以下のごとく疑義を呈し、デュカスに反駁を試みる。「ミツキエヴィチが、たとえばボードレールのように悪を『歌った』——つまり、讃えた、賛美した——ことなどあったのだろうか。[...] 悪を前にしたときのコンラッドやイリディオンの憤激は、マルドロールのそれと同じくらいに真摯なものである。いや、はるかに真摯なものだと言ってもよい、なぜならそれは、ミツキエヴィチやクラシンスキーの身振り一つ一つにはつきりと現れているのだから」¹²。

総じてフランスにおけるミツキエヴィチ紹介が始まった1830年から現代に至るまで、論者たちは、「ポーランド最大の詩人」という本国での評価に見合った知名度を

⁹ Michel Pierrssens, *Lautréamont, éthique à Maldoror*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1984. とりわけその第一章 (p. 15-34) を参照。

¹⁰ たとえば『マルドロールの歌』について、「扱われているテーマが何であれ、それは [...] 一つの主題論的な組織系に還元することができる」(Michel Pierrssens, *op. cit.*, p. 32.) といったあまりにも還元主義的な読解を、われわれは容認することができない。デュカスがいかに寓意を駆使し、作品をプログラムしたところで、それを構成する言葉の数々はたえず作者の思惑を裏切り、その統御を逃れてしまうからである。

¹¹ Léon Kolodziej, *Adam Mickiewicz*, Paris, Seghers, « Poètes d'Aujourd'hui », 1970, p. 123.

¹² *Ibid.*, p. 124.

獲得するに至っていないこの不遇の詩人を、作品の価値、人格の両面において賞揚し、聖化する傾向にある。「今日の詩人」叢書においてミツキエヴィチの解説を担ったコロジエフもその例に洩れず、この詩人に対する不当な軽視を目の当たりにした嘆きの声はその書の冒頭からも聞こえてくるのだが、ことデュカスの書簡の読解にかぎっては、「気高い魂」¹³を持ったミツキエヴィチを「悪臭放つ自然主義」¹⁴のロートレアモン伯爵から引き離そうとするあまり、安易なデュカス批判に流れてしまっている気配がある。ミツキエヴィチが「悪」を歌った、とはいったいいかなる意味においてであるのか。その問いに答えるためには何よりもまず、書簡において、あるいは『ポエジー』において、デュカスの言わんとしていたことを正確につかんでおく必要があるだろう。

¹³ *Ibid.*, p. 123.

¹⁴ *Ibid.*

そのためにも、以下、ミツキエヴィチに関する残りの言及箇所を見ていきたい。まずは引用 (B)、パリの銀行家ダラス宛の書簡である。手紙の趣旨はすでに見たプーレマラシ宛の書簡とほとんど変わっておらず、その内容もおおむね弁明じみた自作の解説に過ぎないのだが、注目すべきは、「マンフレッド」、「コンラッド」といった二つの作品名（あるいは主人公名）の登場である。「悪を歌った」文学のモデルとして挙げられていた六つの固有名が二つに減り、さらに参照さるべきその両者の作品名までもがここでは明らかにされているのだ。パイロンの『マンフレッド』とミツキエヴィチの『コンラッド』。後者は、正確には作品としてはそのままのタイトルでは存在せず、後述するさまざまな理由からここで言う「コンラッド」とは『父祖の祭り』の主人公を指していると考えられるのだが、『マルドロールの歌』のモデルとして挙げられているこれらの二作品はデュカスの創作プログラムを知る上でまちがいに重要であるし、そのそれぞれの主人公も「マルドロール」という人物の造形に深く関わっているのではないかと予想される。すなわち、〈「悪」を体現した主人公＝マルドロール＝マンフレッド＝コンラッド〉という等式が、ここにおいて浮かび上がってくるのである。

3. デュカスとミツキエヴィチ——『ポエジー』から

足早に残り三つの引用箇所を見てゆくとしよう。引用 (C) と (D) は『ポエジー I』から、引用 (E) は『ポエジー II』からの抜粋である。

まず引用 (C) においては、『父祖の祭り』の主人公「コンラッド」以下、それぞれ何らかの形でその名が悪徳や反キリスト教、反抗などのテーマに結びついている文学作品の登場人物たちが列挙されている。このうち先頭を切る名前がミツキエヴィチの作品に由来するものであること、「マンフレッド」、「ララ」、「海賊」、「ドン・ジュアン」、「カイン」、そのすべてがパイロンの作品名・登場人物名であること、さらに、「メフィストフェレス」、「ウェルテル」、「ファウスト」とゲーテへの参照回数も比較的多いことなどに、ここでは留意しておきたい。というのも、ゲーテ、パイロン、ミツキエヴィチ、この三者は続く引用 (D) の「〈ふにやふにやの大あたま〉ども」の列举の中にもすべてその名が見つかるからである。ここでデュカスは、詩の進歩を妨げたとされる罪深き作家たちに逐一軽蔑的なあだ名をつけながら彼らを糾弾してゆく。ミツキエヴィチへのレッテルとして選ばれた〈サタン模倣者〉という表現はじつに示唆的であって、そこからデュカスの言及している「コンラッド」が『コンラッド・ヴァレンロッド』の主人公ではなく、神を呪う有名なシーンのある『父祖の祭り』の主人公であることが推測されてくるのだが、『ポエジー』において、ミツキエヴィチの名

前の至近には必ずゲーテ、バイロンのそれも見つかるといったその規則性が何とも興味深い。

そして、この三者のトリアーデがもっとも純粋な形で呈示されるのが、引用 (E) として挙げた『ポエジー II』の短い一節なのである。そこにはもはや他の作家たちの影はない。ゲーテ、バイロン、ミツキエヴィチ、彼らの主人公の名だけが他に切り離されて並列されているのだ。「ファウスト、マンフレッド、コンラッド」。「煽動者の典型」と呼ばれている彼らのうちのじつに二人が、すでに見たダラス宛の書簡の中でマルドロールのモデルとして挙げられていたことを思い出しておくとしよう。キリスト教の神に服従しないという点で言えばたしかに「悪」の体現者であるとも言えるこれらの三人が、おそらくはイジドル・デュカスにおける主人公の造形に力を貸したのであり、あるいは詩学的な野心に満ちたこの若き作家を文字通り「煽動」したのである。

『マルドロールの歌』の発想源としての『ファウスト』、『マンフレッド』の分析はリリアン・デュラン＝デセルなどによる先行研究の中ですでになされている¹⁵、デュカスがゲーテ、バイロンに負うているものを指摘することもそれほど実り多い作業であるとは思えない。コンラッドとマルドロールの共通点にしても、たとえば前者は『父祖の祭り』第三部、「即興」と題された名高い一節で神への呪詛を展開しているし、後者がそれをなぞるかのように『歌』の中で繰り返し神への悪罵を浴びせ続けているのは、周知のとおりだ。

したがって、いま、われわれとしては、マルドロールとそのモデルたちの類似性をあげつらうのではなく、ファウスト、マンフレッド、コンラッドというトリアーデがどこから出てきたのか、その一点に絞って考察を続けてゆくことにしたい。ダラス宛の書簡からも分かるように、デュカスはバイロンの諸作品の中ではきまって『マンフレッド』を挙げ、それをミツキエヴィチの「コンラッド」に結び合わせている。そこにはしばしばゲーテと『ファウスト』の名も加わってくるわけだが、この三者の組み合わせは、はたしてデュカスが自らの読書経験から独自に導き出してきたものなのだろうか。あるいは、どこかにこのトリアーデ自体の発想源が存在していたのだろうか。

4. ジョルジュ・サンド「幻想演劇に関する試論」

まずは「煽動者たちの典型」について、これまでロートレアモン研究者の側からなされたアプローチを確認しておくとしよう。その数がさほど多いわけではないが、それでも各エディションの編者はそれぞれ注釈という形で自らの意見を述べている。まずはジャン＝リュック・スタインメツ。彼は1990年に刊行されたフラマリオン版、2001年に出されたリーヴル・ド・ポッシュ新版と、『マルドロールの歌』に関しては二つのエディションを編んでいるわけだが、問題のトリアーデについてはそのいずれにおいても同一の意見を述べている。「デュカスはずねにこの二作品[『マンフレッド』と『コンラッド』]を接近させるのだが——そこに『ファウスト』が加わることもある——おそらくそれは、仏語訳されたアダム・ミツキエヴィチの『全詩集』に付されていたクリスチャン・オストロウスキーの序文のせいである。というのもそこでは『父祖の祭り』のコンラッド、そしてマンフレッド、ファウストの間で、比較がなされているのだから」¹⁶。

実際にオストロウスキーの序文を参照してみるならば、たしかにそこには数ページ

¹⁵ Liliane Durand-Dessert, *La Guerre sainte*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1988.

¹⁶ Isidore Ducasse, Le Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror. Poésies I et II. Correspondance*, éd. Jean-Luc Steinmetz, Paris, GF Flammarion, 1990, p. 454, n. 2. (リーヴル・ド・ポッシュの新版の方でも同様にオストロウスキーの序文に言及しているので、参考までに書誌情報を挙げておく。Isidore Ducasse, Le Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror. suivis de Poésies I et II et Lettres*, éd. Jean-Luc Steinmetz, Paris, Le Livre de Poche, 2001, p. 413, n. 3.)

に渡ってこれら三者の比較が見つかりはする。が、しかし、元をたどればオストロウスキー自身もこのトリアーデを他所から借りてきたのだと、すぐさまわれわれは指摘しておかなくてはならない。『アダム・ミツキエヴィチ全詩集』の序文において、問題となる三詩人の比較は以下のような文章から開始されている。「戯曲『父祖の祭り』は、もう一人の亡命者たるジョルジュ・サンドが『両世界評論』で行なった見事な解釈も手伝って、フランス中にミツキエヴィチの名を知らしめることになったのだが、この作品が世に出たのは彼の人生の内でも最近年のことに過ぎない。私に言わせるなら、ミツキエヴィチの全作品中、最も個人的、最も主観的なものである上、現代の出来事に沿って展開されてゆくこの戯曲が、サンドによって幻想演劇というカテゴリーに、『ファウスト』と『マンフレッド』の間に置かれてしまったことは、過ちにほかならない」¹⁷。

一読して明らかなように、オストロウスキーはジョルジュ・サンドの論考を下敷きにしなが、その枠組みを借りうけ、ときにはそれに批判を加えつつ、三者の比較を行なっている。ならば、デュカスがオストロウスキーの編集になるこの『全詩集』を参照していた可能性はあるとしても、問題のトリアーデの水源をつきとめるためにはぜひとも、『両世界評論』誌に掲載されたジョルジュ・サンドの文章を確認しておく必要があるだろう。1970年という比較的早い時期からこちらの書誌情報を示していたのは、ブレイヤード版『ロートレアモン全集』の編者、ピエール＝オリヴィエ・ヴァルゼールである。彼はデュカスの口にする「コンラッド」の二重性に着目し、この名は『コンラッド・ヴァレンロッド』の主人公よりはむしろ『父祖の祭り』のそれに似つかわしいと主張しつつ、以下のように述べていた。「ジョルジュ・サンドが「幻想演劇」について記事を一本ものし、ゲーテ、バイロン、ミツキエヴィチを扱ったとき、彼女が語っていたコンラッドもまた『父祖の祭り』第三部に出てくるコンラッドの方だった」¹⁸。

それでは実際に、ジョルジュ・サンドの論考を吟味してみることにしよう。これは1839年12月1日発行の『両世界評論』誌に掲載された比較的長文、合計50ページ強の記事である。タイトルは「幻想演劇に関する試論——ゲーテ、バイロン、ミツキエヴィチ」。この三詩人の選択については、記事の冒頭においてすでにその理由が説明されている。「一世紀にも及ぶ哲学的な試行錯誤から生まれた、これらの奇怪にして大胆な、過去のいかなるものとも比較することのできない作品群にふさわしい真の名があるとしたら、それは「形而上学的演劇」であろう。多少の差はあれ注目しておくべきいくつもの試みのうち、以下の三点が第一級のものとして存在している。すなわち、ゲーテが「悲劇」と題している『ファウスト』、バイロンが「演劇詩」と名づけている『マンフレッド』、そしてミツキエヴィチがよりあっさりとして「一幕」という題でもって呼んでいる『父祖の祭り』の第三部」¹⁹。

サンドがときに「幻想演劇」と呼び、ときに「形而上学的演劇」と呼び換えもする一ジャンル最高峰として召喚されてきた三作品。しかし、これらを結ぶ絆はそれだけではない。サンドはすぐにこう続けるだろう。「これらの三作品は——あえて言おう——フランスでは全くといっていいほど知られていない。『ファウスト』はいわゆる知性の貴族階級にしか十分に理解されてはいないし、『マンフレッド』は英国にあってさえ、作者バイロンの栄誉にほとんど貢献していない。[...] アダム・ミツキエ

¹⁷ Christien [sic] Ostrowski, « Préface de la première édition » (1841), in Adam Mickiewicz [sic], *Œuvres Poétiques Complètes d'Adam Mickiewicz*, Paris, Plon, 1849, t. I, p. VII-VIII. (強調はオストロウスキーによる。なお、このフランス語版『全詩集』は、ミツキエヴィチの主要作品をすべて収録している上、1841年の初版以降、1845年の第二版、1849年の第三版、1859年の第四版と、原書のテキストが改まるたびに改版されていて、1870年以前のフランスに生きたデュカスにとっては最もアクセスしやすいエディションだったのではないかと思われる。オストロウスキーは改版のたびに序文を付け加えている。)

¹⁸ Lautréamont / Germain Nouveau, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 1169.

¹⁹ George Sand, « Essai sur le drame fantastique », *Revue des deux mondes*, le 1^{er} décembre 1939, p. 593.

ヴィチの『父祖の祭り』的一幕に至っては、これまで通算しても百人の読者すらフランスでは得ていないと断言できてしまう気がする²⁰。

ジョルジュ・サンドによる三作品の選択の理由は、ここにおいてすでに明らかだ。すなわち、「形而上学的演劇」という同一のジャンルへの帰属。そしてフランス国内における無視。主にその二点が『ファウスト』、『マンフレッド』、そして『父祖の祭り』第三部を互いに結び合わせているのである。

以下、ひととおりジョルジュ・サンドの記事を概観しておこう。導入部分を終えて、「試論」の筆者は問題となっている三作品のそれぞれに一章を割りつつ、議論を展開してゆく。まずはゲーテの『ファウスト』について。「形而上学的な生と現実の生との混交」²¹にはかならず「形而上学的演劇」というジャンルを創設したその功績は評価しつつも、論者の『ファウスト』評は基本的に手厳しいものとなっている。しかもその批判の矛先はときにゲーテの人格にまでおよび、たとえばファウスト博士とその作者とがなかば同一視されながら、「愛の感情がゲーテには欠けていた」²²などと断定が下されるくだりすらある。巧みな芸術家ではあっても、真の詩人たらしとする者に必要な情熱や信仰、熱狂的精神を欠いていたゲーテは、サンドに言わせれば、むしろ「詩人」ではなく、「哲学者」ですらない。²³

それに対してバイロンは、「ゲーテよりも芸術家的ではない、つまり、巧みさ、正確さ、論理性において随所に劣っているが、彼よりもはるかに詩人であるように思われる」²⁴として評価されている。サンドに言わせれば、「ファウストの幻想性は無秩序と盲目的な偶然にすぎないが、マンフレッドのそれは叡智と神々しい美」²⁵なのであり、さらにまた、情熱と高度な精神性とをそなえた「マンフレッドは、ファウストよりも断然すぐれた人間」²⁶なのである。

しばしばゲーテ『ファウスト』からの影響を指摘され、その剽窃と考えられることすらあった『マンフレッド』の文学的価値を、サンドはたしかに救おうとしている²⁷。同時に、不敬虔のそしりを受けることの多かった詩人バイロンの宗教性、信仰心の強さをも、彼女は立証しようと試みている²⁸。『ファウスト』を比較対象に選び、こちらをあえて貶めることで相対的に『マンフレッド』の価値を高めようという意図がサンドにあったことは、おそらく間違いないだろう。だが、「幻想演劇に関する試論」が執筆された第一の目的は、どうやら別のところにあったようだ。というのも、三詩人の中でミツキエヴィチが最後に登場してくるというその順番自体がすでに示唆的であったように、この論考の筆者が本当に救いたいと思っているのは、ポーランドからの亡命詩人とその作品であったのだから。実際、サンドは『父祖の祭り』第三部を『ファウスト』『マンフレッド』のさらに上位に置いて激賞する。「形而上学的演劇」の最高傑作は、ほかならぬミツキエヴィチの戯曲作品なのである。彼女によると、「真実らしさの奴隷」²⁹たるゲーテの『ファウスト』はあまりにも「現実」に傾斜しすぎており、『マンフレッド』は逆に「夢」の世界に浸りすぎている³⁰。ならば『父祖の祭り』はどうか。サンドの描く図式によると、ミツキエヴィチにあって「幻想の世界は外部にあるわけではなく、上方や下方に位置しているわけでもない。むしろそれはすべての根底にあって、すべてを動かし、あらゆる現実の核心であり、すべての出来事の内宿っている」³¹のだ。それゆえにサンドは、「ミツキエヴィチの作品の結構こそが最良のものだ」³²という結論に達することとなる³³。

²⁰ *Ibid.*, p. 593-594.

²¹ *Ibid.*, p. 594.

²² *Ibid.*, p. 607.

²³ 「この崇高なる本能を欠いて、ゲーテは本当に詩人だったのか？ 否。[...] 哲学者ではあったのか？ 否。」(*Ibid.*, p.607.)

²⁴ *Ibid.*, p. 613.

²⁵ *Ibid.*, p. 613.

²⁶ *Ibid.*, p. 612.

²⁷ Cf. 「バイロン自身がその類似性を告白してはいるものの、実のところ『ファウスト』のそれにはほとんど似ていない『マンフレッド』冒頭の場面において、バイロンはなおも魂の不滅を宣言している。」(*Ibid.*, p. 617.)

²⁸ Cf. 「バイロンは無神論者、ないしは懐疑主義者とみなされても、ほとんど気に留めていなかった。詩人の中でも本能的に最も信仰心の篤い、彼のことから！」(*Ibid.*, p. 615.)

²⁹ *Ibid.*, p. 608.

³⁰ *Ibid.*, p. 626-627.

³¹ *Ibid.*, p. 627.

³² *Ibid.*

³³ 同時に、モラルの面でもミツキエヴィッチは三詩人の内の最高位に置かれている。というのも、サンドに言わせれば、「『ファウスト』は失墜、『マンフレッド』は賸い、『コンラッド』は回復と呼び得る」(*Ibid.*, p. 627-628.) からだ。三作品の内に、キリスト教的な観点から見た序列すら明確に想定されていることがわかる。

以上で「幻想演劇に関する試論」を素描し終えたことになるが、ここからは若干の紙面を割いて、この論考とイジドール・デュカスのテキストとのあいだに想定しうる関係を浮かび上がらせてみたい。というのも、ゲーテ、バイロン、ミツキエヴィチといったトリアーデの存在以外にも、両者を接近させる要素は「試論」の中に散見されるように思われるからだ。

まず第一点目は、「典型 (type)」という言葉の使用である。この語が『ポエジーII』の一節に含まれ、「道理を説く者の典型」、「煽動者の典型」といった二分法をそこに持ち込んでいたことは繰り返すまでもないと思うが、じつは興味深い一文がジョルジュ・サンドの「試論」の冒頭にも見つかる。「形而上学的世界と現実世界、それらは二つの異なった場所であるが、緊密に合成され、巧みにつながれており、そこではファウストのような典型、マンフレッドのような典型の、ときに思考、ときに情熱が、うごめいている」³⁴。

³⁴ *Ibid.*, p. 596.

ファウスト、マンフレッドがそれぞれ一種の「典型」と呼ばれている点がデュカスのテキストとの親近性を示し、すでに印象的ではある。だが、それよりもむしろ、デュカスの『ポエジーII』の一節は、サンドのこの一文に対する反論ないしは修正意見と読むことができないだろうか。「幻想演劇に関する試論」の筆者によれば、形而上学的演劇の世界において活動することができるのは「思考」と「情熱」の双方だということになる。しかし、デュカスに言わせれば、ファウスト、マンフレッドらは「道理を説く者の典型」すなわち「思考」の側の典型ではなく、「煽動者の典型」つまり「情熱」を昂ぶらせる存在でしかない。「典型」という語を使用し、〈「思考」=「道理を説く者」〉と〈「情熱」=「煽動者」〉との二項対立を導入することによって、『ポエジーII』のデュカスはジョルジュ・サンドの議論を暗に踏まえながら、それに対するアンチテーゼを提出しているようにも思えるのである。

次にもう一点、興味深いのは、三つの「形而上学的演劇」作品を読むにあたって、サンドがそのそれぞれの「寓意」的な側面を強調しているということだ。たとえば『マンフレッド』においてその主人公に改悛を迫るサン・モーリス神父は「善良さ、慎み深い熱情、信仰、慈愛が人格化されたもの」³⁵であり、一方で「バイロンが悪魔の中に認めるのは、彼が自分自身の内に抱えている絶望の化身したものにほかならない」³⁶。つまり、すぐれて「形而上学的」なものであるこの作品の中の「悪魔」は悪魔そのものではなく、バイロンなりマンフレッド自身の絶望が、ある姿をまとって現れ出てきたものであるというのだ。そしてそれはもちろん、『ファウスト』におけるファウスト博士とメフィストフェレスの関係についても言えるだろう。さらに、そのあたりの事情は『父祖の祭り』においても同様であるとされる。「ミツキエヴィチのカトリシムは、それがどれほど真摯なものであるにせよ、ファウストのふざけたカトリシムやマンフレッドの異教的な幻想性と同じくらい、寓意に適合するのである」³⁷。

³⁵ *Ibid.*, p. 621.

³⁶ *Ibid.*, p. 620.

³⁷ *Ibid.*, p. 630.

「形而上学的演劇」の登場人物たちはかくして、ひとしなみに何らかの抽象的な概念へと寓意的に還元することができるということになる。このとき、すでに紹介したミシェル・ピエルサンスの主張のとおり、もしも『マルドロールの歌』が「悪を歌うことによって読者に善を志向させる」といったプログラムにのっとって書かれたものであり、そのためにマルドロールというすぐれて「悪」の寓意的表象であるような人物を主人公に据えているとしたら、同じく寓意的読解を要請する『ファウスト』『マ

ンフレッド』『コンラッド』との性格の類似はますます強まり、デュカスがこれらの「形而上学的」作品群を範にとったという可能性は大きくなってゆくだろう。以上に指摘した二点から、サンドの「試論」はそれ自体がデュカスの文学的プログラムの発想源となっている可能性があると思われるのである。

5. トリアーデの源泉を求めて——ジョルジュ・サンド以後

ミツキエヴィチ研究の側からすれば、「幻想演劇に関する試論」はフランスにおけるミツキエヴィチ受容史を理解する上で不可欠のテキストとなっている。実際、『両世界評論』誌に掲載された1839年以降、十九世紀、二十世紀をつうじてミツキエヴィチについて書かれたテキストの内、このサンドの論考にまったく言及していないものを見つけることは難しい。レオン・コロジエフも指摘しているとおり、『両世界評論』、『独立評論』、自らの『日記』、そしてさらには『わが人生の物語』の中で、あるいは書簡で、たえずミツキエヴィチをゲーテ、バイロンと同列に置き、ある分野においては彼らの上にまで持ち上げているのは、ジョルジュ・サンドである。以後、この三者の比較は月並みなものとなった³⁸のだ。

実際、1839年以降、フランス国内においてミツキエヴィチを語る時、論者たちはまるでしめし合わせたかのようにゲーテ、バイロンへの言及を繰り返している。1841年といえはサンドの論考が世に出た二年後であるが、ルイ・ロメニーは、ミツキエヴィチの紹介に割り当てられた『取るに足らぬ者による現代の有名人コレクション』シリーズ第29回配本の中で、このポーランドの詩人とゲーテ、バイロンとの並列というステレオタイプをそのまま踏襲している。いわく、『父祖の祭り』においてミツキエヴィチの「造形的詩学は、心靈学的詩学にその場を譲り、ゲーテの教え子がバイロンの好敵手へと変貌をとげるのである」³⁹。

ほかにも同時代の証言を挙げておくと、まず、『ナショナル』紙においてオールド・ニックという筆名の下に『ミツキエヴィチ全詩集』の書評を書いたE. D. フォルグは、『父祖の祭り』を読めば、『ファウスト』、『マンフレッド』、アルフィエリの悲劇のいくつかのくだり、『レリア』の数章を想起せずにはおれない⁴⁰と述べている。さらにジャン・ジュルヴェクールは1850年6月1日の『イリュストラシオン』誌に「ポーランド文学」と題された記事を寄せているのだが、彼はジョルジュ・サンドの「幻想演劇に関する試論」を参照しつつ、その論旨をほとんどなぞるかたちでミツキエヴィチに賛辞を送っている。彼に言わせれば、このポーランドの愛国詩人の作品は「ドイツ詩人ゲーテの客観性」と「英国詩人バイロンの主観性」⁴¹の、まさに中庸なのである。1851年に刊行された『父祖の祭り』新訳の序文を書いたN. ダヴィッドにいたっては、ゲーテ、バイロンとの比較を取り上げはするものの、ミツキエヴィチへの賛辞を押し進めるあまり、この亡命詩人を他の二人のはるか高みに置き、三詩人の比較の正当性そのものを否定し去っている。すなわち、『ファウスト』の作者が「自らすすんで一人のブルジョワになりおさせた詩人」に過ぎず、『マンフレッド』の作者が「兵士を自己犠牲へと導いてゆく苦しい懷疑」にほかならないとしたら、ミツキエヴィチの方がこの両者よりはるかにすぐれた詩人ではないか、と主張しているのである⁴²。ここまできると少々行き過ぎの感もあるが、より時代が下っても、あるいは二十世紀に入っても、それが効力を失うことはないだろう。スポタンスキーはその著

³⁸ Léon Kolodziej, *op. cit.*, p. 6. (なお、1843年4月19日の『独立評論』誌に掲載された文章「スラヴ文学について」の中で、サンドはふたたびゲーテ、バイロンへの言及を行なっている。「アダム・ミツキエヴィチは単に偉大な詩人、ゲーテの従弟、バイロンの兄弟であるというだけにはとどまらない。かれはポーランド精神の表れなのだ。」) Cf) George Sand, « De la littérature slave », *La Revue indépendante*, 19 avril 1843 ; repris dans *Adam Mickiewicz aux yeux des Français*, éd. Zofia Mitosek, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1992, p. 207.)

³⁹ Louis Loménie, « M. A. Mickiewicz », *Galerie des contemporains illustres par un homme de rien*, 29^e livraison, Paris, Imprimerie d'A. René Cie, 1841 ; repris dans *Adam Mickiewicz aux yeux des Français*, *op. cit.*, p. 104.

⁴⁰ Old Nick, « Les Poèmes de Mickiewicz. Œuvres poétiques complètes d'Adam Mickiewicz. Traduction nouvelle par Christien Ostrowski, 2^{ème} édition, Paris, Charpentier, 1845 », in *Le National*, le 10 février 1846 ; repris dans *Adam Mickiewicz aux yeux des Français*, *op. cit.*, p. 114.

⁴¹ Jean Julvécourt, « Littérature polonaise », *L'Illustration*, le 1 juin 1850 ; repris dans *Adam Mickiewicz aux yeux des Français*, *op. cit.*, p. 118.

⁴² N. David, « Préface » aux *Œuvres de Mickiewicz. 4^{ème} partie, poème de Mickiewicz. Traduction en vers français par P. Dubois*, Paris, Gabriel jeune Brissat-Binet, 1851 ; repris dans *Adam Mickiewicz aux yeux des Français*, *op. cit.*, p. 127.

書『アダム・ミツキエヴィチとロマン主義』の中で幾度となくミツキエヴィチとバイロンとの親近性を指摘した後、ついには「幻想演劇」三作品の名を挙げてサンドとの連帯を暗に表明せずにはおれない。「『父祖の祭り』は、『ファウスト』と『マンフレッド』の傍らに置くことができる。これらの作品中に展開されているのは、あらゆる疑い、あらゆる欲望、あらゆる幻滅に翻弄される、人の心の悲劇なのだ」⁴³。ミツキエヴィチについて語るとき、人はどこまでもジョルジュ・サンドの敷いたレールの上で思考を続けているかのようなのである。ならばやはり、デュカスのテキストに見られるあのトリアーデも、直接的な参照関係の有無は定かでないにせよ、この影響力豊かな女性作家の筆から流れ着いたものと見てよいだろうか。

⁴³ Stanislas Szpotanski, *Adam Mickiewicz et le romantisme*, Paris, Société d'Édition « Les Belles-Lettres », 1923, p. 44.

6. トリアーデの源泉を求めて——ジョルジュ・サンド以前

イジドル・デュカスがパリにて文筆活動に本腰を入れる時期（1867-1870年）にあってもなお『両世界評論』などの媒体を通じて第一線で健筆を振っていたジョルジュ・サンドのテキストであるから、「試論」が『マルドロールの歌』の作者によって直接参照されていた可能性は大いにあると言ってよいだろう。それに、『ポエジー I』の中で糾弾されている作家群の中にその名が二度見つかるという事実が、この女性作家に対するデュカスの関心を証し立ててもある。だが、ここで若干の補足を行なっておくならば、ゲーテ、バイロン、ミツキエヴィチのトリアーデは、じつは1839年のサンドの「試論」以前にも、論者たちの口の端にのぼっていたのである。つまり、これら三者の比較は、ジョルジュ・サンド「以後、月並みなものとなった」ことは紛れもない事実であるにせよ、その発明者がこの女性作家であるとは必ずしも言い切れないのだ。それでは、サンド以前のフランスにおけるミツキエヴィチ受容を確認してみることしよう。

その原書がベテルブルクで1827年に出版されていた『コンラッド・ヴァレンロッド』が、ジャン＝アンリ・ピュルゴー・デ・マレの手で訳されてフランスで出版されたのは1830年のことだが、フランスにおける本格的なミツキエヴィチの紹介としてはこれが最初期のできごとであると考えて差し支えない。その「序文」において、訳者はこう書いている。「じきにポーランドは、バイロン本人の立派なライバルとなるその子供たちの内でも重要な位置を占めることとなった。その先頭を歩いているのがミツキエヴィチである。[...]ゲーテ同様、バイロン同様、ラマルチーナ同様、ミツキエヴィチもまた誹謗者たちに囲まれている」⁴⁴。

十九世紀前半のヨーロッパにおけるバイロンの圧倒的な存在感を考慮に入れるならば、この時期、新たな作家を紹介するにあたってその格付けのために、この英国詩人の名を召喚してくるというのはクリシェに近い。そして、ゲーテ、バイロン、ラマルチーナといった第一級の知名度を持つ詩人たちの名にミツキエヴィチのそれを並列するのも、未知の詩人を十分に知らしめるための戦略としては十分に理解可能なものだろう。だが、ゲーテ、バイロンの名の複数回におよぶ登場もさることながら、この序文にはすでに、ミツキエヴィチとこの両詩人との間のいわば精神的師弟関係が指摘されているといった点が興味深い。「今世紀とともに生まれたミツキエヴィチは火と燃える魂を授かり、若年時からすでにゲーテ、バイロンに熱を入れていた」⁴⁵。実際、ミツキエヴィチはゲーテ、バイロンそしてシラーなどの作品の翻訳を自ら試みてもし

⁴⁴ Jean-Henri Burgaud des Marets, « Préface » à *Konrad Wallenrod. Roman historique traduit du polonais d'Adam Mickiewicz*, Paris, Gagnard, 1830 ; repris dans *Adam Mickiewicz aux yeux des Français*, op. cit., p. 38-39.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 38.

たのである。

続いて、「ミツキエヴィチに関する正確で厳密な情報ははじめてフランスの読者にもたらした」⁴⁶とされる1830年のアルフォンス・デルプロの論考もやはり、ゲーテ、バイロンの後を追ってきた者としてのポーランド詩人の位置づけを試みている。「ミツキエヴィチはまだ、自らの十全な展開にまでは到達できていないし、これで力量をすべて見せたというわけでもない。文体の装飾の行き過ぎや気取った感受性がときにその最も美しい作品を台なしにしているのである。とはいえ、これらの欠点は時間とともに消え去るだろう。とりわけ彼がゲーテとドイツの影響からしだいに脱することができたならば。実際、彼の処女詩集はドイツ精神に多くを負っているように見えたが、今日においてはむしろ、バイロンに接近しているように思える」⁴⁷。

いかなるかたちであれ、ミツキエヴィチの紹介が開始された1830年の時点ですでに、引き合いに出される名前が決まってゲーテ、バイロンであったという符合にわれわれは驚きを禁じえない。それはなによりもまず、この両者が十九世紀前半のヨーロッパ文学界の最大の形象にほかならなかったという事実にももちろん起因しているだろう。フランスでは無名のミツキエヴィチをゲーテ、バイロンと同列に置くことで持ち上げるといったごく自然な戦術がそこには認められるのである。あるいは一方で、彼ら二人の作品の翻訳までも試みていたミツキエヴィチの作風が、その自然な帰結として幾分かゲーテ、バイロンの残り香を帯びていたという点も否定しがたい。それら複数の理由によってこそ、三者の並列や比較はつねに正当化され、反復されているのである。

7. ジョルジュ・サンド『レリア』第二版序文

ならば、「幻想演劇に関する試論」の筆者もまた1830年前後からしばしばささやかれていたこの紋切り型のトリアーデを借用したに過ぎないのだろうか。

じつは、ここまで挙げてきたトリアーデへの言及例を逐一見てゆくと、面白いことに気がつく。というのも、ゲーテ、バイロン、ミツキエヴィチという組み合わせがこのポーランドの詩人のフランスへの導入の最初期から一貫して観察される一方で、『ファウスト』、『マンフレッド』、『コンラッド』という作品名まで限定した形でのトリアーデは、サンドの論考以降でなくてはほとんど見られないのだ。したがって、じつはそこにこそ、サンドのミツキエヴィチ読解の独自性を見いだすべきなのである。つまりトリアーデは二つ想定すべきであって、ゲーテ、バイロン、ミツキエヴィチという枠組みをより限定的な形で呈示し、そこに初めて詳細な分析を加えたのがジョルジュ・サンドだったのだ。とりわけ特徴的なのは、バイロンの諸作品の中からあえて『マンフレッド』を選びとったその選択である。『バイロンとフランス・ロマン主義』の著者エドモン・エステーヴが指摘しているように、『マンフレッド』こそが「この英国詩人の作品の内、彼女がもっとも感嘆していたもの」⁴⁸であり、おそらくはそれゆえにこそ、サンドは『海賊』や『チャイルド・ハロルド』などの他の作品群を押しつけて『マンフレッド』を賞賛するという、「非常に個人的な」⁴⁹論陣を張ったのだ。ならば、『ポエジーII』のデュカスによって引かれていたのがファウスト、マンフレッド、コンラッドといった作品名ないしは主人公名のトリアーデであった以上、これについてはジョルジュ・サンドがその源泉であった可能性が高いと結論づけることができるだ

⁴⁶ Zofia Mitosek, « Note » à l'article d'Alphonse d'Herbelot, in *Adam Mickiewicz aux yeux des Français*, op. cit., p. 55.

⁴⁷ Alphonse d'Herbelot, « Littérature polonaise. Notice sur la vie et les poésies d'Adam Mickiewicz », *Revue encyclopédique*, mai 1830; repris dans *Adam Mickiewicz aux yeux des Français*, op. cit., p. 54.

⁴⁸ Edmond Estève, *Byron et le romantisme français. Essai sur la fortune et l'influence de l'œuvre de Byron en France de 1812 à 1850*, Paris, Fume, 1929, p. 509.

⁴⁹ *Ibid.*

ろう。

ところで、ゲーテ、バイロン、ミツキエヴィチというこの組み合わせを提示しているもうひとつのテキストの存在を、ポケット版『マルドロールの歌』の編者ジャン＝ピエール・ゴルデンスタインは教えてくれている。それは同じくジョルジュ・サンドによる、しかし今度は彼女自身の小説、『レリア』の第二版に付された「序文」(1839)である。この序文の筆者はサンド自身。該当箇所を以下に引用しておくが、ゴルデンスタインが挙げている箇所には、ミツキエヴィチのコンラッド、そしてバイロンのマンフレッドの名が見える⁵⁰。「奇怪にして驚くべき『父祖の祭り』という詩の中で、ミツキエヴィチのコンラッドは天使たちに救われる。おりしも自分を見捨てた神を呪いながら、彼が塵芥の中を転げまわっていたときのことだ。そしてバイロンのマンフレッドが悪の精霊に対して拒むあの魂は、悪魔に長らく苛まれてはいたものの、死の瞬間、ついにその手を逃れ去ってゆくのである」⁵¹。

ここにまたしても見つかった、ミツキエヴィチとバイロンとの対比。しかもこのくぐり込みはコンラッドを明確に神への反逆者として描き出しているという点で、いっそう興味深い。というのも、デュカスがガラス宛書簡の中でコンラッドとマンフレッドのみに言及しながら両者とともに「悪」の側に据えていたことに、それは正確に呼応するからだ。

さらに『レリア』第二版序文の中で示唆的な箇所は他にもいくつかある。たとえばそこには「懐疑主義的に宗教的、あるいは宗教的に懐疑主義的であるようなわれらの詩人たち、すなわちゲーテ、シャトーブリアン、バイロン、ミツキエヴィチ」⁵²といった問題のトリアーデを完全に含む列挙も見つかるし、さらにはゴルデンスタインも注目しているとおり、その結論部分において、「大いなる教訓として、ルネやウエルテルやオベルマンやコンラッドやマンフレッドらが自らの深い辛酸を発散させている、あれらの崇高なページを受け入れようではないか」といった呼びかけもなされているのである。そしてこの呼びかけが『ポエジー』および書簡の中でのデュカスの意思表明に完全に逆行していることは、ゴルデンスタインも指摘しているとおりだ⁵³。デュカスは誰もが知るとおり、「崇高なる文学の方向性に沿って」⁵⁴ひとたび『マルドロールの歌』を書き上げたあと、それを放棄することによって、いやむしろその対蹠点へと向かうことによってこそ、新たな一歩を踏み出そうとしていたのである。

だが、この「序文」におけるジョルジュ・サンドの主張がデュカスに『ポエジー』を書かせた信念と真向から対立するものであったとすれば、それは逆に『レリア』の作者の文学観が『マルドロールの歌』を構築している詩学に完全に合致しているということにもなるだろう。換言するならば、『レリア』の作者と『マルドロールの歌』の作者とは双方とも「悪」を歌うことを肯定しており、『ポエジー』の作者だけがその路線に難色を示しているのである。そのことを検証するために、デュカスのブルー＝マラシ宛書簡をここで思い出しおきたい。そこには『マルドロールの歌』執筆時のプログラムが、以下のような言葉で説明されていた。「ミツキエヴィチ、バイロン、ミルトン、サウジー、A・ド・ミュッセ、ボードレールなどがしたのと同じように、わたしは悪を歌いました。もちろん調子を少々おおげさにはしたのですが、それは、この崇高なる文学の方向性に沿って、新たなことをするためにほかなりません。この文学が絶望を歌っているとしたら、それはひとえに読者を打ちのめし、そこからひる

⁵⁰ Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, éd. Jean-Pierre Goldenstein, Paris, Pocket, 1992, p. 453.

⁵¹ George Sand, « Préface de 1839 », in *Lélia*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003, p. 353.

⁵² *Ibid.*, p. 351.

⁵³ Lautréamont, *op. cit.*, éd. Goldenstein, p. 464.

⁵⁴ 1869年10月23日付ブルー＝マラシ宛書簡。(Lautréamont, *op. cit.*, éd. Goldenstein, p. 329.)

がえって治療薬として善を望むよう、仕向けるためなのです」⁵⁵。

ならば、サンドはどうか。彼女は『レリア』をみずから以下のように規定し、その道徳的価値を擁護している。「自作を修正するという権利をわたしは存分に利用したけれど、それでも『レリア』は疑いの書、懐疑主義のうめき声たりつづけている。この本のせいで心が痛くなったと、何人かがわたしに言った。しかし、それよりも多くの人々に対して、この本がためになっているとわたしは信じている。なぜなら、読んだあとで、そこに表明されていた悲歎に共感できる魂ならば、かならずや、より熱心に、より勇敢に、真実への道を探さねばならないという欲求を抱いたに相違ないからである」⁵⁶。

「悪」や「悲歎」を描くことで、それを読んだ者に「善」なり「真実」なりを志向させようとする二つの同じプログラム。見てのとおり、『マルドロールの歌』の企図を説明するデュカスの言葉はサンドの主張と奇妙なまでに響き合っている。それに加えて、この両者の親近性は、じつは語彙論的な次元においても検証できるのである。『ポエジー I』の表紙に印字されていたデュカスの「転向」の宣言を読み直しておくしよう。「わたしは憂鬱を勇氣に、疑惑を確信に、絶望を希望に、悪意を善に、不平不満を義務に、懐疑を信仰に、もろもろの詭弁を平静な冷徹さに、傲慢を謙虚さに置き換える」⁵⁷。

上の引用文中において否定される側の語はすべて負の概念を背負っており、それはとりもなおさず『マルドロールの歌』の重要な構成要素であった。そしていま、注意深く読むならば、われわれは分量的にはほんの数ページのテキストに過ぎない『レリア』第二版序文の中にも濃密に散種されているこれらの語を見つけることができるのである。もっとも分かりやすい例を挙げるならば、たとえば「疑惑 (doute)」と「不平 (plainte)」と「懐疑 (scepticisme)」とは、すでに引用した以下の一文にすべて含まれている。「それでも『レリア』は疑いの書、懐疑主義のうめき声たりつづけている」⁵⁸。

その他の語にしても、たとえば「詭弁 (sophisme)」はサンドの「序文」の初めの方に、「絶望 (désespoir)」についての記述は中ほどに見つかるし、そもそも『レリア』の作者はこの作品を明確に、「懐疑主義的な才能の手になる作品群」、すなわち『マンフレッド』や『父祖の祭り』に列するものとして位置づけていたのである。あたかも『マルドロールの歌』について語るデュカスを先取りするかのようなサンドのテキスト。懐疑主義的文学作品の系譜に関する両者のこの視座の類似は、はたして偶然のものなのだろうか。それを確実に検証する方法はないが、『ポエジー I』において二度その名が言及されているジョルジュ・サンドのことであるから、『マルドロールの歌』の作者によって『レリア』とその「序文」とが読まれていたことは、多いにあり得ると考えてよいだろう。

8. 結論

自らの作品を位置づけると同時に価値づけること。その作品の存在意義を確証し、その特性を擁護すること。およそ作者自身による「序文」の役割とはしばしばそうしたものであるのかもしれないが、『レリア』第二版の「序文」においてジョルジュ・サンドが試みているのも、それとまったく同様の事柄である。この小説はどこまでも苦々しい不平に満ちた懐疑の書にほかならないわけだが、それはゲーテ、バイロン、

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Sand, *op. cit.*, p.354.

⁵⁷ Lautréamont, *op. cit.*, éd. Goldenstein, p. 247. 原文 : « Je remplace la mélancolie par le courage, le doute par la certitude, le désespoir par l'espoir, la méchanceté par le bien, les plaintes par le devoir, le scepticisme par la foi, les sophismes par la froideur du calme et l'orgueil par la modestie. »

⁵⁸ 原文 : « Lélia n'en reste pas moins l'œuvre du doute, la plainte du scepticisme. »

ミツキエヴィチといった偉大なる先人たちの系譜に列なるものである。そういった主張を展開しながら、大詩人たちの詩業を受け継ぐ者として自らを規定することによって、『レリア』の作者は自作への批判の芽を摘んでおく。その観点からすると、「幻想演劇に関する試論」においてあまりにも「現実」に偏った『ファウスト』を批判し、逆にあまりにも「非現実」に偏った『マンフレッド』をも批判していたジョルジュ・サンドが、『レリア』を以下のような表現でその中間地帯に位置づけようとしていることは象徴的である。「『レリア』の登場人物たちは、風俗の分析のみを愛好する人々がそう望んだように完全に現実のものというわけではないし、いくつかの総合的な精神たちがそう判断したように完全に寓意的というわけでもない。彼ら登場人物たちは、おのおのが十九世紀の哲学的知性の一部分を表象しているのである」⁵⁹。

⁵⁹ George Sand, *op. cit.*, p. 350.

ひとことでは、ゲーテ、バイロン、そしてとりわけミツキエヴィチに自らを並列することでサンドは自作の擁護を行なっているわけだが、この身振りをおよそ三十年後、じつに忠実になぞったのが『マルドロールの歌』執筆時のイジドール・デュカスだったのだとわれわれは考えておきたい。彼はおそらく、何らかの形でジョルジュ・サンドのテキストを参照しながら、マルドロールのモデルとしてファウスト、マンフレッド、コンラッドを選んだのだ。言うなれば、デュカスの『マルドロールの歌』とは自らをゲーテ、バイロン、ミツキエヴィチの系譜上になぞらえる試みであり、逆に『ポエジー』とは「悪」や「懐疑」を歌ったその系譜に対する一種の訣別の宣言にほかならなかったのである。「幻想演劇に関する試論」のジョルジュ・サンドが「形而上学的演劇」の作者として選んだ三詩人の系譜をいま、一本の軸のようなものとするならば、『マルドロールの歌』から『ポエジー』へと向かってゆくデュカスの足取りは、その軸への接近とそこから離脱といったまるで正反対の運動によって特徴づけられるだろう。

これまでの考察により、イジドール・デュカスの詩学、作品構想、文学観が、ジョルジュ・サンドのそれに少なからず影響を受けているという可能性が示された。われわれの次なる課題は、『ファウスト』、『マンフレッド』、『父祖の祭り』をはじめとする、サンドの用語法に従うならばとりあえず「幻想演劇」と名づけておくことができよう作品群、すなわち形而上学的にしてほとんど上演不可能な戯曲の数々が、デュカスに残していった刻印の深さを測りながら、『マルドロールの歌』の孕みもつ潜在的な演劇性を、『歌』そのものの読解を通じて、明らかにすることである。