

# イジドール・デュカス<sup>1</sup>の恋物語

マルドロールと罪人たちの系譜

三枝 大修

## 1 序

トロップマン、シャルロット・コルデー、ナポレオンⅠ世やバイロンといったそれぞれに異質の顔ぶれを一括して「理由はさまざまだが、大罪人」<sup>2</sup>と決めつけたあと、『ポエジーⅡ』の作者イジドール・デュカスは今度は「反抗」のテーマを体現する虚構の登場人物たちの名をあげつらい、これを打ち果たすべき「化け物」と呼んで糾弾している。

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〉に似た水夫たち、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、イリディオンの輩、コロンバ風の性悪女ども……<sup>3</sup>

ジャン=リュック・スタインメッツも指摘しているとおり、いかにもデュカスらしい激越な調子で繰りだされるこの列挙はそのままマルドロールの「真のモデル」<sup>4</sup>の在り処を教えてくれるという点で興味深いものなのだが、本稿におけるわれわれの目的はそこから一歩さらに進んで、『歌』の主人公を「神への反抗」や「悪」といった漠然とした主題によってではなく、より具体的にテキストに即した紐帯を示すことによって、これら罪人たちの系譜の上に位置づけてみることにある。「コンラッド、マンフレッド、ララのような連中」、そしてマルドロールにも共通する「罪」とは、いったいいかなるものであったのか。以下の論においては『歌』の執筆時、デュカスに影響を与えていたことが確実視されているゲーテ、バイロン、ミツキエヴィチの諸作品をおもな比較対照とすることで<sup>5</sup>、文学史上に名高い大罪人の系譜を浮かび上がらせてみたい。

## 2 マルドロールの罪と罰

まずはマルドロールについて語ろう。神を呪い無垢な若者たちに危害を加え、人類の破壊をも目論んでいるこの怪物的な主人公がごく一般的な意味合いにおいて一個の「大罪人」であることに疑いをさしはさむ余地はないにせよ、さりとて彼が良心の呵責や罪悪感といったものに決して無縁の存在ではないことをわれわれは知っている。モーリス・ブランショも夙に指摘していたとおり、「他人に害をなすことで得られる快感、その一方でマルドロールは必ずといっていいほど道徳的な居心地の悪さ、後悔の念、羞恥に満ちた悔恨、ないしは奇妙な許しへの渴望を口にしている」<sup>6</sup>のであって、「悪」はおおよそ「彼の本源的な情念というにはほど遠く」<sup>7</sup>、デュカスの作品にあっては一度ならず、主人公の悪の意志のよろめきともいえるべきものが前景に押し込まれ

<sup>1</sup> 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。本稿において使用するデュカスのテキストは以下のものとし、註においてはこれを D.O.C. と略記する。Isidore Ducasse / Le Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror. Poésies I et II. Correspondance*, éd. Jean-Luc Steinmetz, Paris, GF Flammarion, 1990. なお、註において『マルドロールの歌』(ときに『歌』と略す)の書誌情報を示す際には、「歌」の番号をローマ数字で、「詩節」の番号をアラビア数字で表すことがある。(例：第一歌第一詩節 = I-1)

<sup>2</sup> D.O.C., p. 333-334. 機械工トロップマンは 1869 年、仕事仲間のジャン・カンクという人物を毒殺し、さらにジャンの妻と 6 人の子供とを殺害した当時の名高い犯罪者。シャルロット・コルデーは 1793 年 7 月 13 日に浴槽でマラーを暗殺した人物。

<sup>3</sup> D.O.C., p. 334.

<sup>4</sup> D.O.C., p. 429, n. 30.

<sup>5</sup> ゲーテ、バイロン、ミツキエヴィチとその作品への言及は、『ポエジーⅡ』やデュカスの書簡中に繰り返しなされている。以下にいくつか例を挙げておく。「ファウスト、マンフレッド、

ているのだ。そしてそれがしばしば各「歌」を締めくくる最終詩節において顕在化してくるといった傾向に、われわれは十分に留意しておく必要がある。実際、寺本成彦氏に倣ってヒキガエルとマルドロールとが対峙する第十三番目の詩節を第一歌の事実上のフィナーレと考えるならば<sup>8</sup>、これに第四歌の最終詩節、第五歌の最終詩節をくわえたとき、『マルドロールの歌』を構成する合計六つの「歌」のうち、実にその半数にあたる三つがマルドロールの弱さの喚起によって終えられている計算になるのである。そして第一歌最終詩節におけるヒキガエルの前身が1868年のヴァリアントではダゼットと名づけられていたことを考慮に入れるならば<sup>9</sup>、この三詩節のうちのいずれにあってもマルドロールの過去の罪が少年——それも同性愛的な愛の対象とみなし得る少年——に対してなされたものであるという点に、三つの挿話の構造的同一性を見いだすことができる。ダゼット、ファルメール、エルスヌール、レジナルド。マルドロールの悪行はいずれもすでに過去のものとなっており、ときに彼は自分の罪状もろとも犠牲者の顔をさえ忘れてしまっていたりもするのだが、そうした忘却を禁じ、この悪の化身にみずからの罪業を再認識させるため、各詩節において、あたかも懲罰のような、これら犠牲者たちとの再会が準備されているのである。

### 3 『マルドロールの歌 第一歌』

この反復に何を見てとるべきだろうか。われわれは、過去の罪状を突きつけられて動揺するマルドロールの背後に、『歌』の作者デカスの犯した現実の罪の存在と、それへの悔悟の念を推測すべきなのだろうか。

もしも仮に、ファルメールやエルスヌール、メルヴィンヌとといった第二歌以降の少年たちに、多少の変形をこうむって転置されたジョルジュ・ダゼットの面影を認めることが許されるならば、第四歌第八詩節や第五歌第七詩節はおそらく第一歌第十三詩節の変奏にほかならないのであって、このとき他の二詩節の母胎の役割を果たしつつ、デカスの経験をもっとも色濃く伝えているのは、いうまでもなく第一歌の第十三詩節——マルドロールとダゼットの一対一での対話の場面——ということになるだろう。実際、それだけでなくも第一歌の、とりわけ戯曲に近い形式で書かれた三詩節は、主人公マルドロールの犯した過去の罪への暗示に満ちていて興味深いのである<sup>10</sup>。

ここでわれわれはしばしのあいだ、『マルドロールの歌 第一歌』を独立した一つの作品として、つまり他の五歌から切り離されてなおも完結している一つの作品として読むことを提案したい。その理由は、ひとつには、1868年に完成されているこのヴァリアントの方が、最終稿よりもダゼット／ヒキガエルに対してなされたマルドロールの罪——あるいはデカスの罪——について、直接的・間接的により多くの情報を与えてくれるからであり、もうひとつには、ダゼットという固有名の複数回にわたる登場を追うことで、そこに書き手にとってのこのフィクションの賭け金とでも言うべきものを観察することができるように思われるからである。

すでに述べたとおり、この第十三詩節に描かれているのは、超人的な力でもって破壊行為をおこなう悪の権化としてのマルドロールではなく、精神的負債を抱えているがゆえに脆弱なマルドロール、ダゼットの目を直視するやいなや「身体が震え」<sup>11</sup>、その高貴さを前にしては「理性がよるめき崩れてしまう」<sup>12</sup>のような弱々しいマルドロー

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。」(『ポエジー II』、D.O.C., p. 353.) 「ミツキエヴィチ、パイロン、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。」(1869年10月23日付、ブーレ=マラシ宛書簡、D.O.C., p. 378.) 「それ『マルドロールの歌』はパ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。」(1870年3月12日付、ダラス宛書簡、D.O.C., p. 382.) ファウスト、マンフレッド、コンラッドの三者を特にデカスが選び、これにたびたび言及するにいたった経緯については、拙論「『煽動者』たちのトリアーデ」(『言語態』第6号、2006年3月、39-52ページ)を参照のこと。

<sup>6</sup> Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade* [1949], Paris, Minuit, 1963, p. 71. (『歌』の主人公の良心がかいま見える場面としてブランショが挙げている具体例は以下の三つ。(1)マルドロールが思春期の若者を虐待した直後、その暴力について許しを請う第一歌第六詩節。(2)少女を陵辱し殺害した過去の罪の喚起に耐えられず、氣絶してしまう第三歌第二詩節。(3)友人ファルメールへの暴行の記憶にさいなまれる第四歌第八詩節。)

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 74-75.

<sup>8</sup> 「第十四番目がこの作品 [1868年版『マルドロールの歌 第一歌』] の最終詩節であるとはいえ、その機能はおもに第一歌の終焉の告知である。したがって作品の中身自体は第十三詩節で尽きていると考えるのが自然である。」(Naruhiko Teramoto, *Travail de la réécriture dans Les Chants de Maldoror de*

ルであった。普段の冷徹さを露ほども保つことのできない彼は、不意に出現した美少年に対し、許しを請うことしかできない。

なんと！ きみなのか、ダゼット？ ……許してくれ！ ……許してくれ！  
……呪われた者たちの住むこの大地に、何をしに来たんだ？<sup>13</sup>

この詩節におけるマルドロールの台詞は感動的なまでに真摯な言葉の連なりから成っており、そこに役者の才にあふれた犯罪者の仮面をみとめることは難しい。ダゼットの顔がときに覗く『第一歌』はやはり純粋な虚構というにはあまりにも生々しいのであって、そもそもデュカスが1869年の決定稿において第一歌第十三詩節の以下の数行を削ったのは、そうした現実根ざした生々しさをいくらかでも減ずるためではなかったか。

さあこれでお別れだ。きみの向かう先でダゼットにまた会えるなどとは思わないでくれ。[彼はきみに愛されていなかったということを知りながら死んでゆくんだ。いったいどうして生きてなどいられよう、マルドロールがぼくのことを思っていてくれないのなら？ きみは、だれも付き添いのいない葬列が通ってゆくのを見かけるだろう。そうしたら「あれがあいつなんだ！」とつぶやいてくれ。] きみがぼくの死の原因だったのだ。ぼくはきみの許しを請いに、永遠に向かつて旅立つとしよう<sup>14</sup>。

決定稿において削除されている箇所がわれわれに示唆してくれる重要な事実は二点ある。まずひとつには、しかとは明かさぬマルドロールの罪がその帰結としてダゼットの死をもたらす性質のものであるということ。つまり『歌』の主人公はこの第十三詩節において、関係の浅からぬ友に再会するが早いかこれをふたたび失ってしまうのであり、彼こそがその「死の原因である」と断定されている以上は彼の犯した罪——または、いまなお犯しつつある罪——とは、間接的な殺人にも匹敵するものなのだ。そして第二に、この詩節に表象されている二人の関係のこじれの原因が「愛」にまつわるものであるということ。ダゼットの口ぶりから、いままさに死を呼びこみつつある彼の悲嘆の根源にはマルドロールの側の愛の欠如があることがわかるが、『第一歌』のフィナーレとも言うべきこのシーンでの「愛」の主題と「罪」のテーマとの組み合わせは大きな意味を持つ。というのも、ここにおいてにわかに『マルドロールの歌 第一歌』は恋人との死別を歌う一篇の恋物語としての様相を帯びるからである。実際、名高い大洋への讃歌が披露される第九詩節以降、最終的に第十三詩節において若者二人の再会が果たされるまで、たびたび喚起されるダゼットの不在を注意深くたどるならば<sup>15</sup>、第一歌のすべては、かつてみずからの罪過によって失ってしまった愛の対象たるダゼットをふたたび見いだすためのマルドロール/デュカスの彷徨譚と考えられないだろうか。いいかえるならば、その詳細は神秘に包まれたままであるにせよ、過去に実際に犯されたデュカスの過ちというものがあるとして、その過ちにまつわる悔悛の情こそが『マルドロールの歌』全編とはいわないまでも、少なくとも『第一歌』の創作の原動力となってデュカスの筆をつきうごかし、マルドロールという分身の口

Lautréamont, *thèse de doctorat*, Nancy II, 2000, p. 359, n. 11.)

<sup>9</sup> ジョルジュ・ダゼット (Georges Dazet) は実在の人物であり、デュカスの年少の友人。少なくともデュカスがタルブで学んでいた1859年から1862年までの三年間、両者が顔を合わせる機会は頻繁にあったと推測されている。

<sup>10</sup> 1868年に単独で印刷に付された『マルドロールの歌 第一歌』において、第十一詩節、第十二詩節は、第十三詩節と同様、戯曲形式で書かれていた。この二詩節におけるマルドロールの過去の罪への暗示を、以下に挙げておく。まずはエドゥアール少年の父親の台詞：「こう断定する者もいるのだよ、恋愛が彼 [マルドロール] をこんな状態に陥れてしまったのだ。あるいはこの叫び声は、謎に満ちた彼の過去の夜闇に埋もれてしまっている、何らかの罪への悔悟の念を証し立てているのだ。」(I-11, *D.O.C.*, p. 121.) 次いで、マルドロールに語りかける墓堀人夫の台詞：「私を信頼してくれていい、歓待するかわりにおまえの秘密を暴こうなどは露ほども思っていないから。[…] たとえおまえが重罪を犯した後で、用心のために石鹸で右手を洗うのを忘れ、その手を調べればすぐにばれてしまう罪人なのだとしても、[…] まさしく豪壮なわがお屋敷は、おまえを受け入れるにふさわしいものだ。」(I-12, *D.O.C.*, p. 129.)

<sup>11</sup> I-13 (variante), *D.O.C.*, p. 94.

<sup>12</sup> I-13 (variante), *D.O.C.*, p. 95.

<sup>13</sup> I-13 (variante), *D.O.C.*, p. 94.

<sup>14</sup> I-13 (variante), *D.O.C.*, p. 96. 括弧の内部 ([…]) は1869年の最終稿において削除された部分。

を借りてせめて虚構の中でだけでもダゼットに許しを請わしめたのではないかという推測が成り立つのである。このとき、『第一歌』を書くという行為はデュカスにとって、旧友との対話を再建する作業、さらにいえばつねにその不在のみが重みを増しつつけている擬死者たるダゼットを、たとえ想像力の中でだけでも復活させようとする試みにほかならないであろう。『第一歌』のクライマックスはダゼットの頭在化する第十三詩節なのであって、この作品のすべては失われた愛の対象との再会に向かって組織されている。

#### 4 大罪人の系譜

傲慢で神を敬うことをせず、素性は知れないものの超人的な力を備えた主人公。そして、その主人公のために死に追いやられてしまうパートナー。『マルドロールの歌 第一歌』において抽出し得るこうした構造が、本稿の冒頭に喚起しておいた文学史上の「大罪人」たちの元へとわれわれを連れ戻してくれる。

というのも、主人公の罪に起因するその恋人の悲劇的な死がデュカス『第一歌』における主要なモチーフであったとすれば、それはたとえばゲーテやバイロンの諸作品にも同様に見られるからである。誰もが知るように、魔法の力で若返りに成功した『ファウストⅠ』の碩学の主人公は、マルグリットという名の無垢な少女を誘惑し、彼女に非合法の子をはらませた上、母殺し・子殺しの罪をはたらかせ、ついには彼女自身の生命までも奪ってしまう。バイロンの『マンフレッド』も主題論的な見地からすれば同系列の物語にほかならない。あるいは、ヒロインであるアスタルテがすでに死者であり、悪霊たちに召還されて「亡霊」として姿を現わす一場面を除いて作品中に終始不在でありつづけることを考えるならば、『マルドロールの歌 第一歌』との親近性は『ファウストⅠ』よりもさらに大きいといえるかもしれない。その詳細が明かされぬとはいえ、アスタルテが亡き者となった原因はマンフレッドの罪過にあるのであり、デュカス作品においてそうであったのと同様、ここではヒロインの徹底的な不在こそが主人公を圧迫するのである。

バイロンについてはもうひとつ、『海賊』という作品も見ておきたい。「戦いそのものために戦いを愛する」<sup>16</sup> 海賊たちの首領であるコンラッドは、恋人メドラの懸命の引き留めにもかかわらず、勝ち目のない戦端をひらき囚われの身となってしまう。この敗戦の報に接し絶望したヒロインは塔にひきこもったまま孤独のうちに息絶え、海賊の頭領が牢獄からの脱出に成功して根城の島に戻ってきたとしても、そこで目にするものは愛する女の亡骸でしかないだろう。物語の結末ではコンラッドのとつぜんの失踪が語られており、われわれとしてはそこに悔恨の念に打ちひしがれた主人公の姿を見るよりほかにない。

さらに、この両者、ゲーテ、バイロンの影響下に創作活動を開始したポーランドからの亡命詩人、アダム・ミツキエヴィイチの中編小説『コンラッド・ヴァレンロッド』も忘れるわけにはいかない<sup>17</sup>。「コンラッド」という同名の主人公が活躍することからも推測されるとおり<sup>18</sup>、この作品の筋立ては『海賊』のそれに非常によく似ているのである。ミツキエヴィイチ作品のヒロイン、アルドナは、バイロンのメドラと同様、おだやかな家庭生活を渴望しており、戦地に赴こうとする恋人を引き留めもすれば、

<sup>15</sup> 第十三詩節以外でダゼットの名が呼ばれるのは、第九、第十、第十二詩節。「ああ! ダゼット! きみの魂はぼくの魂と決して切り離せないのに […] どうして一緒にいてくれないんだ、胸と胸とをくっつけて、どこか海辺の岩の上に二人でこしかけて、ぼくの大好きなこのスペクタクルを眺めていたいのに。」(I-9 (variante), *D.O.C.*, p. 78.) 「青い翼でぼくを包みこむ、この癒しの天使を遠ざけてほしい。どこかへ行ってくれ、ダゼットよ、ぼくが安らかに息を引きとれるように。」(I-10 (variante), *D.O.C.*, p. 85.) 「ダゼット、きみは以前、正しいことを言ったね。ぼくはぜんぜんきみを愛していなかったんだ、なにしろこいつ [墓堀人夫] に対しても感謝の念すら起こらないのだから。」(I-12 (variante), *D.O.C.*, p. 93.)

<sup>16</sup> Byron, *Le Corsaire*, in *Œuvres de Lord Byron*, trad. Amédée Pichot, Paris, Furne, 1836, t. II, p. 7. デュカスが参照した可能性のあるバイロン作品の五つの仏語訳を比較しつつ、寺本成彦氏は『マルドロールの歌』に四度現れる「Plût au ciel que...」(天に願わくば…) という表現の有無を手がかりに、「『歌』の作者はバイロンの典型的な言い回しをアメデ・ビシヨール訳で引き写している」との仮説を打ち出している。(Teramoto, *op. cit.*, p. 246.) デュカスが手元においていた版を完全に特定すること

その出立を嘆きもする。それでも故国の復讐という大目的を果たさんと血なまぐさい世界に飛びこんでゆくコンラッド。彼に置き去りにされてしまったアルドナが世を棄てて「隠者」となり、「頑丈な鉄格子」<sup>19</sup>の向こう、「墳墓のような塔の中で、長い責め苦の後にやってくる死を待つ」<sup>20</sup> 図は、『海賊』のメドラが独り山中の塔にこもって恋人の帰還を待ちわびている姿に正確に重なるものであるだろう。しかも、後で見られるように、棄てられたアルドナと主人公コンラッドの真夜中の再会シーンは、『マルドロールの歌 第一歌』におけるダゼットとマルドロールとの対話を髣髴とさせて興味深いのである<sup>21</sup>。

## 5 ヒロインの糾弾

こうして見てくると、デュカスが『ポエジー』の中で複数回にわたって非難している悪の主人公たちの罪業は、必ずしも「神への犯行」といったもののみにはとどまらないことがわかる。いままでに挙げた作品群は、いずれも多かれ少なかれ悲恋の物語なのであって、その主人公たちがもっとも重い罪を負っているのは、じつはおのれの恋人に対してなのである。単なる過失か、運命の悪戯か、あるいは故国の復讐か。ヒロインを不幸に突き落としてしまった原因や動機、大義名分はさまざまであるだろう。しかしいずれにせよ、これらの罪人たちは犠牲者の側からの糾弾を免れ得ない。事実、彼らにみずからの罪の重さを認識させるのは、それがつねに言語的なものであるとは限らないとはいえ、ヒロインたちの体現する非難の声なのである。

たとえばゲーテの『ファウスト』。投獄された上に正気を失っているマルグリットの悲惨を前に、その不幸をつくりだしてしまった張本人ファウストは思わず目をそむけてしまう。「この痛ましいスペクタクルを耐え忍ぶことなどできようか」<sup>22</sup>。つづいて犠牲者たるヒロインの口から洩れる非難の言葉は主人公の狼狽をいっそう深めることにつながり、その射程もファウストの情の薄さから<sup>23</sup>、彼の犯した殺人の罪にまで及ぶだろう。「愛しいあなたの手！ ……ああ！ でも、濡れているわ！ 拭かなければだめよ！ 血がついているみたい。ああ！ 神様！ いったいあなたは何をしてきたの？」<sup>24</sup>

一方で、バイロン作品のヒロインたちの非難は、あるいはこれほどまでに烈しくはないということもできるかもしれないが、実際のところは沈黙による無言の糾弾を行っているのであり、その効果はむしろ大きいと考えた方がよい。シャルル・デデヤンの言葉を借りるならば、『マンフレッド』におけるアスタルテの亡霊はそのまますでに「生ける非難」<sup>25</sup>にほかならず、『海賊』において孤独な亡骸をさらし、主人公コンラッドを絶望の淵へ突き落とすメドラもまた、その存在自体が物言わぬ非難としての価値を持っているのである。恋人マンフレッドとの対話のシーンにおいて、アスタルテは長い沈黙を守ったあと、なにか口をきいてくれという彼の必死の要求に応じて「マンフレッド！」、「さようなら！」といった言葉の切れはしを口にするのだが、その一方で罪深き主人公は平静を失い、もはや抗いがたい身体の震えを隠そうともしない。「彼女を、アスタルテを見ていると、おれは震えてしまう！ だめだ！ 話しかけることなどできない」<sup>26</sup>。ここでぜひとも注目すべきなのは、主人公マンフレッドの告白している「震え」、ひいては犠牲者を見つめることの困難である。というのも、

は難しいものの、寺本氏の議論を受けて、本稿では、バイロン作品の引用にビジョー訳を用いることとする。

<sup>17</sup>「コンラッド (Konrad)」という主人公を配した作品をミツキエヴィチは二つ書いていて、そのためにデュカスがこの名を挙げながらいずれの作品の登場人物を念頭においているのか、にわかには決めがたいものがあるのだが——そしてさらに、『ポエジー I』に読まれる「サタンの模倣者ミツキエヴィチ」(D.O.C., p. 340.) といった表現が『コンラッド・ヴァレンロッド』(Konrad Wallenrod)よりもむしろ『父祖たち』(Les Aïeux)の作者によく合致するものであることは確かなのだが——『マルドロールの歌』の作者がこのポーランドの詩人の『全詩集』を紐解いたときに二作品の両方を読んだということは大いにありえるわけで、われわれとしては躊躇なくこの中編小説を分析対象に組み入れておきたい。

<sup>18</sup>バイロン『海賊』の主人公「コンラッド」は原書においても仏語訳においても Conrad と綴られている。その一方で、ミツキエヴィチの主人公の名前には揺らぎがあり、『アダム・ミツキエヴィチ全詩集』(初版 1841年)の訳者クリスチャン・オストロウスキーは原書のとおり Konrad としているが、1866年に出版された訳書において詩人の息子ジャン・ミツキエヴィチは Conrad の表記を採用している。デュラン=デセルが指摘しているように、デュカスがこの名に言及するときは必ず Konrad と綴っているため、彼が参照した訳はオストロウスキーのものである可能性が高い。(Liliane Durand-Dessert, « Konrad et Maldoror, Ducasse et Mickiewicz », Cahiers Lautréamont : Les Poésies d'Isidore Ducasse. Actes du

これこそが『マンフレッド』とゲーテの『ファウスト』を、そしてデュカスの『マルドローールの歌』をも同時に連結する蝶番の役割を果たしているからだ。恋人の悲惨を目にしてファウスト、マンフレッドがともに表明する一種のやりきれなさは、実際、ダゼットとの遭遇の瞬間にマルドローールを襲った戦慄とまったく同根のものなのである。「あいつの化け物じみた目をまともに見つめてみると、身体が震えてしまう。こんなことは、母と呼ばれるものの乾いた乳を吸って以来、初めてだ」<sup>27</sup>。

かくして、それぞれに執筆された年代も異なれば作者も異なる複数の作品のうちに、われわれは同一の場景を認めることとなる。興味ぶかいことに、そのいずれにおいても断罪さるべきは男の主人公の方なのだ。恋人に悲劇をもたらしてしまっただけに彼らは許しを請い、かたや犠牲者たるヒロインは直接・間接の非難をもってこれに応じる。そしてそれが、罪人たる主人公のうちに悔悟の念を呼び起こすのである。別れの言葉を口にするのはそれゆえつねにヒロインの方であり、主人公はいずれの作品にあっても彼女を引き留めようと試みるだろう。およそ恋物語にはつきものありふれた一幕であると言うならば、たしかにそうかもしれない。だが、あたかも複数の作家の筆のもとに回帰してきているかのようなこの同一の場面の出現は、われわれの分析の俎上にある作品群の主題論的な親近性を強烈に証し立てているという点で無視しがたいものがある。ミツキエヴィチ作品においてもやはり、恋人を突きはなすのは小塔に打ち棄てられたヒロインの役目なのである。「さようなら、ただひとり私の愛した人、これで永遠のお別れだわ！」<sup>28</sup> これに対し、対話の終わりを先延ばしせんとするコンラッドがすぐさまアルドナを慰留しにかかることは言うまでもない。「まだそこにいてくれ、でなければ、ぼくはあの呪われたカインのように死んでしまう！」<sup>29</sup>

そしてこの図式は、すでにわれわれが見てきたとおり、加害者たるマルドローールが犠牲者ダゼットの糾弾を受け、ついには訣別の言葉を突きつけられる『マルドローールの歌 第一歌』第十三詩節にも完全に合致するものである。ファウスト、マンフレッド、コンラッドの身振り詩をそのままなぞるようにして、デュカスの主人公もいまこそ立ち去らんとするパートナーを引き留めようとするのだが<sup>30</sup>、それはもちろん徒勞に終わるだろう。かくしてマルドローールは、シェイクスピアやゲーテの作品に端を発し、後代まで累々と連なってゆく罪深き主人公の系列のうちにみずからの場を見出すのである。

## 6 演劇性

愛する人間の不幸から目をそらさずに、それと正面から向き合うこと。複数の作品の読解を通じてここまで見てきたように、それはあるいは狂気に沈み、あるいはすでに死者となっている恋人の姿を直視することにはしばしば等しいわけだが、いかなる理由があつたにせよ、その悲惨の原因を作り出したのが自分自身である以上、主人公たちにとってこの行為が大きな苦痛をとまなうものであることは言うを俟たない。マルグリットに対するファウストをはじめ、アスタルテに向き合うマンフレッドも、ダゼットを見つめるマルドローールも、文字どおりに身震いするような戦慄を覚え、恐怖とも嫌悪ともつかぬ深い困惑を口にしていたはずである。そしてそれは、そのままミツキエヴィチの主人公も共有することとなるだろう。「それにぼくときたら、犠牲となる

*cinquième colloque international sur Lautréamont à Marseille, Livraisons LIV et LV, Tusson, Du Léro, 2001, p. 72.)*

<sup>19</sup> Adam Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, in *Œuvres poétiques complètes d'Adam Mickiewicz [sic]*, trad. Christien Ostrowski, Paris, Plon, 1849, t. I, p. 19.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> さらにもうひとつ、時系列的にはこれらの作品から大いに隔たつてはいえ、デンマーク王子の装われた狂気がオフィーリアの本物の錯乱をもたらし、ついにはこの薄幸のヒロインを河に溺死させてしまうシェイクスピアの『ハムレット』も、われわれのリストに加えておきたい。実際、デュカスとこの作品との浅からぬ関係は、『マルドローールの歌』第一歌第十二詩節が『ハムレット』の名高い墓地での場を下敷きしている点からも確認されているのである。

<sup>22</sup> Goethe, *Faust I*, trad. Gérard de Nerval, in *Théâtre complet*, éd. Pierre Grappin, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1988, p. 1243.

<sup>23</sup> 「あなたに近づくのさえ、一苦労。それに、あなたが私を突きかえしている気もするわ！」 (*Ibid.*, p. 1244.)

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> Charles Dédéyan, *Le Thème de Faust dans la littérature européenne*, Paris, Lettres Modernes, 1955, t. II, p. 249.

<sup>26</sup> Byron, *Manfred*, in *Œuvres de Lord Byron*, trad. Amédée Pichot, Paris, Furne, 1836, t. III, p. 327.

<sup>27</sup> I-13, *D.O.C.*, p. 130-131.

きみの果てしない苦悶を見届けて、地上に踏みとどまり、感情を捨てきれずにいるわが魂を呪いつづけなくてはならない」<sup>31</sup>。

「見る主体」あるいは「見届ける主体」として舞台上に登場する彼ら主人公たちが恋人との対面にこれほどの抵抗を感じるのは、おそらく犠牲者たるヒロインの顔あるいは肉体といった表層的な次元において消しがたく彼ら自身の犯した罪の痕跡が刻みこまれているからであり、この点において恋人との再会は、それまで隠蔽されつづけていた直視しがたい真実の露呈に等しい。そしてもし、いまかりに、ミシェル・コルヴァンによる洒脱な定義に倣って、「演劇性」という概念を「一個の痕跡 (marque) でもあり、欠如 (manque) でもあり、仮面 (masque) でもある」<sup>32</sup> ものと考えるならば、女性登場人物という「仮面」(＝ペルソナ)の存在を通じて、それまで「欠如」すなわち不可視の領域に沈んでいた真実の「痕跡」が露わになる瞬間を映し出しているこれらの再会の場面が、まさに「演劇」形式をもって描かれていたことは注目に値するだろう。実際、『ファウスト』、『マンフレッド』のみならず、中編小説としての体裁を持つ『コンラッド・ヴァレンロッド』さえもが、こと主人公とその恋人との再会のシーンに限っては、ナレーションが省かれ登場人物の台詞のみが提示される「戯曲」形式を採用しているのである。ミツキエヴィチ作品の内部におけるこうした形式上の分裂はもちろん創作の必然に基づいた結果なのであって、ときに夾雑物ともなりうる「描写」や「語り手の介入」を排除してなおも自立しつづける演劇テキストが、くだんの対話の場面の緊迫感をもっとも純粹かつ生のままのかたちで伝えるのに適していたということはできるだろう。思惑は見事に成功し、コンラッドとアルドナの真夜中の対話シーンは、狂乱するマルグリットを描いた『ファウストⅠ』のフィナーレや『マンフレッド』におけるアスタルテ出現の場面に勝るとも劣らぬテンションを獲得している。そして、さらに言うならば、戯曲として書かれたこのシーンが中編小説『コンラッド・ヴァレンロッド』の内部に挿入されることで、そこにジャンルの亀裂が生じ、結果としてミツキエヴィチのこのテキストがわれわれに、複数の文学形式の混交した作品という貴重なサンプルを提供してくれていることは強調しておいてよい。戯曲形式で書かれた三つの詩節を含む非戯曲作品『マルドロールの歌 第一歌』をデュカスに構想せしめたのは、あるいはこの『コンラッド・ヴァレンロッド』だったのであるまいか——そんな想像を膨らませてみることもさえ禁じられてはいないのである。物語と対話のシーンとが交互に訪れるこのミツキエヴィチの中編小説がデュカス『第一歌』のジャンルの二重性をもたらしたのだと確認することはさすがに困難に思えるが、ともあれ戯曲形式の効果的な使用が『マルドロールの歌』の作者とその先駆者たちとを結びひとつの絆となっていることは間違いないように思う。

## 7 結論

以上、われわれは、デュカスがみづからの作品を構築するにあたってゲーテ、バイロン、ミツキエヴィチから拝借してきた二つの要素を確認した。まずは主題論的な水準における親和性。本稿の前半において詳細に論じたように、『マルドロールの歌』は『ファウスト』や『マンフレッド』、『海賊』、『コンラッド・ヴァレンロッド』、あるいは『ハムレット』などと同様、愛の経験に結びついた「罪」の問題に正面から挑

<sup>28</sup> Mickiewicz, *op. cit.*, p. 19.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> 「まだいてくれ……ああ！ この地上にまだいてくれ！ 白い翼をたたむんだ、気ぜわしげなまぶたで天を見つめないでくれ……行くのなら、二人一緒に出発しよう。」(I-13 (variante), *D.O.C.*, p. 95.)

<sup>31</sup> Mickiewicz, *op. cit.*, p. 19.

<sup>32</sup> Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre* [1991], Paris, Larousse-Bordas, 1998, t. II, p. 1616. 「演劇性は三つの特性によって定義される。つまりそれは、まず現前であり、しかし(表象されたものが存在していない以上は)不在としてあるほかに、とはいえさらに、その不在を現前へと転化させようとするものでもあるのだ。つまりそれは同時に一個の痕跡であり、欠如であり、仮面なのである。」

んでいる作品なのである。そして、もうひとつは形式をめぐる共通点であり、戯曲形式の使用が悪の主人公とその犠牲者たるヒロインとの再会のシーンに相応の緊迫感をもたらしていたことはすでに見てきたとおりだ。かくしてわれわれはいま、これら恋人たちの間に交わされている会話の背後に、もうひとつ別の対話を聞き分けることができる。あるいはむしろ、こちらの方が実り豊かな対話であるときえ言えるのかもしれない——なぜならそれは、十九世紀において特に強烈な存在感を放っていた戯曲作品同士の、間テクスト的なコミュニケーションなのだから。これら諸作品を縦につらぬく軸として、罪深き主人公たちの系譜をわれわれは浮かび上がらせてきたわけだが、そこに『歌』の大罪人マルドロールが、彼もまた、素顔とも仮面ともにわかには判別しがたい黒々とした顔を覗かせているとは言うを俟たない。