

悪の修辞法

『マルドロールの歌』のイロニーに関する一観察

原 大地

Mais ne pouvons-nous dire de la poésie (pas seulement de la poésie de Baudelaire) qu'elle est « recherche gémissante », il est vrai recherche et non possession, d'une vérité morale que Sartre semble peut-être à tort avoir atteinte ? (Georges Bataille)

『マルドロールの歌』が読者に害なすどすれば、それは即刻命を絶つ劇薬のようにしてではないだろう。作品に含まれる「毒」は、ゆっくりと時間をかけて読者の魂を蝕んでゆく。「水が砂糖を浸潤するように」とは巻頭で詩人自身が警告するところである。たしかに、ロートレアモンが描き出す世界の暴力性は十九世紀のフランス文学に類をみないものである。ジュリアン・グラックが『マルドロールの歌』を「硬直さと畏怖すべき力の噴出」という喩えで語ったのは、その限りにおいては優れた直観といえる¹。しかし、それでもなお、作品を「白熱する内的マグマ」の直截的表現のようにとらえるのは、偏向した視点の一つと言わざるをえないだろう。この作品の中にただ暴力の、狂気の直接的な表出をのみ見ようとする読者は、例えば「第五の歌」第六ストローフに特徴的に見られるようなロートレアモンの文章の奇怪な曲折を視野の外に置かざるを得ないのである。「谷間には二本の柱が立っていて、それをバオバブだとかんがえることは困難ではなかったし、まして不可能でもなかったが、二本の針よりも大きかった。(p.219)²」という奇妙な文章で始まるこのストローフは、結局最後に至るまで何ら劇的な展開をみせない。まるで物語の舞台設定のようにして置かれたこの冒頭の光景に不可解な拘泥を示し、その周囲で複雑に論理を分岐させてゆく詩人の語り口は、いかなる直截さとも無縁である。そしてこのような文章が示す奇妙な運動が、ロートレア

¹ Julien Gracq, *Lautréamont toujours*, dans Comte de Lautréamont, Isidore Ducasse, *Œuvres complètes*, Librairie José Corti, 1953.

² Isidore Ducasse, le Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror. Poésie I et II*, GF-Flammarion, 1990, édition établie par Jean-Luc Steinmetz. 以下この刊本への参照は、引用文のあとに頁数を括弧内に示す。

モンが部分的真実を排撃しつつ³目指す包括的な意識の運動に通じ、さらにはロートレアモンの「狂気」にまでも通じていることを思うとき、作品の衝撃性がいかに眩目すべきものであっても、それに目を奪われるだけではないことは容易に理解される。作品中に動物的な残酷さの現われがあるにしても、それは目的物にまっすぐに向かって行って即刻息の根を止めるような残酷さのみではない。猫が獲物を殺す前になぶり弄ぶような遊戯的な残酷さが、ロートレアモンの暴力の根底には流れているのである。

ロートレアモンの文体の特徴として常に挙げられる息の長い文章は、所謂「うまい」描写によって読者を虚構の世界へ釣りこんでゆくような文体ではない。特に『マルドロールの歌』の後半部分においては、いかなる衝撃的な暴力が行われていようと、それを描写する詩人の筆致は、けっしてその劇的効果を増す方向へはすすまない。「第一の歌」冒頭において、詩人に招待されて我々読者が歩を進める「未踏の荒野」を、単に力が直接的に実現されてゆくような世界、単に現実を離れた想像力が遊ぶ世界と捉えるのは美しい誤解と言ってよいだろう。作品を読むという行為によって読者が入ってゆく世界は、反省意識によって大きく歪められ、混沌とした様相を示す空間である。文章の向こう側にむき出しの生の姿が垣間見られるとしても、その物語を語る話者は、直線的軌道を横に捻り、大きく歪めて我々読者のもとに届けようとする。ロートレアモンの「暴力」について語るときには、虚構の世界に存在せしめられている原初的で衝動的な力の上に、語りの現場において刻々と加えられるこの捻転力について忘れることはできない。

ここでその粘着質の語り手の肖像を描くのに、イロニーという概念を手掛かりとしてみよう。フランス語で *ironiste* と言い、日本語で皮肉屋と言うとき、ある種の性格を表現する語彙として、天真爛漫の対極にある歪んだ表情、外界や自己に対して斜に構えたような態度が連想されるだろう。想像された世界を「そのままに」描写するのではなく、そこにひねりを加えて読者に伝える話者の態度には、このイロニストの作為が嗅ぎ取られる。詩人ロートレアモンがマルドロールという「悪の権化」と相互に浸潤しているように作品中で描かれているのも納得できよう。こうして詩人の口ぶりに表れている「意地悪さ」は作品の描出している悪の主人公がなす行為に重なってゆくはずである。

³ 「君が言っていることは、尊敬すべきひとよ、真実ではある。しかし、部分的真実なのだ。然るに、誤謬と誤解の豊穡なる源泉たるもので、部分的真実でないものなどあろうか。(p.249)」

本論では、『マルドロールの歌』にあらわれるイロニーを考察することで、文学の「悪」を考察する視座を得ることを目的とする。ロートレアモンの「悪」とは単に暴力による加害が描かれるというだけのことでなく、また、作品の作り出す世界は、衝動的破壊と自発的創造によってのみ形成されるわけではない。作品中に展開される悪のスペクタクルにあるいはただ反発し、あるいはただ感嘆するだけでは、ロートレアモンにとっての「悪」の真実の姿に迫り、理解することはできない。そして、イロニーこそは、このように意識の作用を様々に被って形成される世界を考察する上で、極めて有効な手掛かりを提供しているのである。

嘲弄

ここでは、なるべくテキストに則した形で議論を展開してゆくその端緒として、修辞学的な視座にたつことにしたい。本稿冒頭で作品の世界に作用する力を概観するにあたり、フィクションの世界にある直截的暴力とそれを語る詩人の口調の曲折を（便宜的にはあるが）分けて考察した。あるいはこれを内容と形式と言ってもよいが、このような二分法的図式、予め定まっている「意味」を適当な「手段」を用いて表現していくという図式は、古典主義的であると同時に、極めて修辞学的なものだといえる。そしてそれはまた、ロートレアモン自身が作品中で度々言及する文章観でもある。学校修辞学で教えられるような文章形式があちこちにうかがえ、「修辞学」「文飾」「擬人法」⁴など、その術語体系にのつたうえで自らの作品に批評眼を向ける詩人にとって、修辞学的図式と共に、言語表現の「技法」としてのイロニーも親しいものであったはずだ。

十九世紀はじめに、^{フィギュール}文飾に関する理論を形式的な完成にまで導いた修辞学者フォンタニエは、イロニーを広義の比喩 trope⁵として分類する。それによれば、「イロニーは、愉快に、あるいは深刻に嘲弄し、考えていることある

⁴いくつか例をあげるならば、「この修辞学文飾は人間の無限への渴望に大変多くの奉仕をし・・・(p.242)」「彼女の形態が虫であることを考慮すれば、彼女が輝かしい擬人法で文学の法典を増そうとするなら、ざわめきに顎口を付与するぐらいのことはしなければならないだろう (p.273)」

⁵フォンタニエの分類では、一語だけで比喩をなす暗喩、換喩などが「本来の比喩」であり、いくつかの語によって構成されるイロニーなどの文飾は「広義の比喩」とされる。

いは考えさせようとする」とは反対のことを言うこと⁶として定義される。イロニーを「嘲弄」と「反語」という二要素の和として考えるこの修辞学的定義は、フランス語で *ironie* が対義語として *sérieux* をとるということにも符合する。イロニーの対極にあるのは、「笑わない」という意味での「まじめさ」であろうし、「思っていることをそのまま言う」という意味での「真摯さ」「信用に値する態度」であろう。

フォンタニエの定義において歴史的に重要なのは、「嘲弄」という要素をイロニーという文飾の必要条件として意識化したことである。フォンタニエは修辞学体系を整えるに当たって、前世紀にデュマルセがものした記念碑的著作『比喩について *Les Tropes*』を注釈する作業から多くのものを得た。その継承関係は、イロニーの定義においても明らかであり、フォンタニエはデュマルセの定義を大筋において踏襲している。デュマルセによるならば、イロニーとは、「言っていることとは反対の事を理解させようとする文飾⁷」であり、この二つを較べるとわかるように、そこにフォンタニエが付け加えたのが「嘲弄」という要素であった。フォンタニエは先人の偉業の上に立って、修辞学の領域を網羅し、そしてその領域を非常に厳密さを以って分類しようとする。彼は反語 *antiphrase* を特徴とする修辞法はイロニーに限らず、他にも *préterition*, *épitrope*, *astéisme*, *contrefision* があることを指摘する。そしてそれら五つを「対立による表現の文飾 *figures d'expression par opposition* という「類」にまとめた上で、イロニーの「種差」として「嘲弄」という要素を定めるのである。

大筋においては明快なフォンタニエの定義ではあるが、定義の文言を見るだけでは分かりにくいこともある。「愉快的嘲弄」と「深刻な嘲弄」という言葉である。先ほど述べたように、フランス語で「深刻さ」*sérieux* とイロニーはある意味では対立する概念であるから、「深刻な嘲弄」を言うのは形容矛盾という疑いも湧く。しかし、フォンタニエが敢えてこのような表現を導入したのは次のような理由による。すなわちフォンタニエは、イロニーを軽快な

⁶ « L'ironie consiste à dire par une raillerie, ou plaisante, ou sérieuse, le contraire de ce qu'on pense ou de ce qu'on veut faire penser. » (Fontanier, *Manuel classique pour l'étude des tropes ou éléments de la science du sens des mots*, quatrième édition, 1830, reproduit dans *Les Figures du discours*, Flammarion, rééd. 1977, p.145)

⁷ « L'ironie est une figure par laquelle on veut faire entendre le contraire de ce qu'on dit [...] » (Dumarsais-Fontanier, *Les Tropes*, Slatkine reprints, Genève, 1818, rééd.1967, t. I, p.199) なお、デュマルセの定義に対するフォンタニエの批評注釈に関しては *ibid.*, t.II, pp.199-200 を参照。

ジャンルに特有の文飾であり、悲劇などの「まじめな」ジャンルには相応しくないと考える一般の見解に反対する。そしてイロニーという文飾が、怒りや軽蔑といった感情を表すために用いられるとき、高貴な文体にも適合し優れた効果を発揮するものであると考へ、悲劇における例をラシーヌに求め引用するのである。こうしてイロニーに伴う嘲弄は二種類に区別される。すなわち、陽気なジャンルである風刺詩においては、イロニーは第三者を笑いものにするので笑いを喚起し（「愉快的嘲弄」）、高尚なジャンルである悲劇においては、イロニーは揶揄する相手に直接に向けられて攻撃の意図を痛切な感情を伴って表現する（「深刻な嘲弄」）のである。

フォンタニエが二種の嘲弄を明確に分類することができたのは、古典的なジャンル峻別の原則の上にイロニーの考察を進めたからである。勿論、『マルドロールの歌』が、このような古典主義的美意識のもとに書かれているとは考えられない。ロマン主義はすでにこのような外在的な規則によって定められる体のジャンル意識を解体していた。就中、『マルドロールの歌』は、パロディを駆使することによって、総ての文学を包括しようとする運動を生成原理の一としている。ロートレアモンは、ジャンル内部に留まってその規則に従うのではなく、ジャンル間の壁をも俯瞰するような遙か上方で書く。ここでフォンタニエの「愉快」「深刻」という分類の限界は明らかである。さらに、イロニーは、発現する状況に最も鋭い効果を与えることを目的として、様々な形態をとり、様々なニュアンスを帯びる。これを全て二つの図式に収めようとするれば、イロニーを理解するために何よりも必要とされる精神の繊細を欠くという批判を免れ得ないだろう。

ただし、フォンタニエの分類は、大胆な単純化によって、笑いが持つ排除と和合の二つの側面を明確にとらえているという利点もある。笑いは優れた融和の手段である。それを理解する者同士に直接的とも言えるような交流を可能にする。しかしその一方で、理解しない者に対して「何がおもしろいか」を笑い自体が説明することはない。笑う機会を逃した者にとっては、その輪に参入するのは至難の業なのである。それゆえに敵意を秘めて用いられたイロニーは鋭い攻撃の武器になる。イロニーを解さないものはその愚を嘲られ、もしもイロニーを解するに至ったとしても、それは相手の悪意を自らの手で明るみに出すことにしかならない。ここでは、フォンタニエが分類として示す二種類の嘲弄をある種の典型と理解して、その機能に注目しておこう。

しかしながら、『マルドロールの歌』においては事情はもっと複雑である。ロートレアモンのイロニーにおいては、多くの場合、喜劇的融和的笑いとは悲劇的排除的笑いとは一つの表現の上に溶け合って実現しており、フォンタニエの分類のどちらかにすっきりと収まるものではない。たとえば次の例を見てみよう。「第五の歌」第二ストローフの冒頭部、甲虫が糞を転がす場面^{スカラベ}を提示したところで、詩人が描写に介入する箇所である。

もし僕の言うことを疑うのなら、僕のところへ来るがいい、僕は信用しうる証人の証言で、最も疑い深い人間をも満足させてやろう。奇妙だという思いに憑かれて、僕は遠くからやつを追跡した。やつはこの大きな黒い玉をどうしようというのだろう。おお、読者よ、おまえは絶えず慧眼を自慢しているのだから（それは間違いではない）、僕にそれを教えてくれることができるのじゃあないだろうか。だけど、謎に対するお前の有名な欲望を、過酷な試練に掛けることを僕は望んでいないのだ。これだけ知って満足したまえ、すなわち、僕がお前に課す刑罰に能うだけの手心を加えてやるにしても、この神秘が明かされるには（明かされることは確かなのだ）時間が必要であり、人生の最期に、枕元に現れた「瀕死」とお前が哲学談義を始めるときまで待たねばならぬとお前には分からせてやるぐらいのことはしてやらねばならぬのだ。あるいは神秘は、このストローフの終わりには明かされるのかもしれないけれど。（p.253）

すでに詩人の作為的で晦渋な口調にイロニーを嗅ぎ取ることができるだろうが、それはひとまずおいて先ほどのフォンタニエの定義に添う形で分析してみよう。ここで、修辞学的な文飾としてのイロニーが使われているところとして指摘しうるのは、読者の「慧眼」という言葉である。読者は物語を紡ぎだしつつある詩人よりも先を見通すことはできない⁸。詩人は、そのことを十分意識しながら、読者の「盲目」をこそ口にするべき箇所で「慧眼」の語を用いる。さらに、括弧内に入れられた肯定の身振り（「それは間違いではない」）も逆の意味、すなわち「それは間違いである」のイロニーとして理解せねばならないことは、読者の「慧眼」が決して成り立たないことから明らかである。また、「ここへ来るがいい」という誘いの言葉も、読者が実際にはフィクションの内部へ入って行けないことを知った上での言葉であり⁹、厳密に

⁸ 本稿が扱う領域を大きく逸脱することになるが、この詩人の「知らぬを装う」態度は、イロニーのはるか源流に位置するソクラテスの態度と親近性がある。これは、イロニーがその最初から誘惑のディスクールとしての性格をもっていることを示しているが、この方面へのさらなる考察は別の機会に譲りたい。

⁹ 「第六の歌」の最後において、ロートレアモンが作品を閉じるのも、まさにこの「来

は修辭学的イロニーにはあたらないものの、その挑発性においてイロニーに隣接する技法であることは確かであろう。すなわち、ここで嘲弄は読者に対して向けられており、その濫りな好奇心に詩人が課す「刑罰」のひとつとして、明らかな非難の意図をもつてイロニーは用いられている。その限りではここに見られる詩人の「笑い」はフォンタニエのいう「深刻な」嘲弄に分類されるべきであろう。

しかしその一方で、上に引用した一連の文章がずいぶんと滑稽な調子を帯びていることもまた明らかである。ロマネスクな筋書きを貪食し、フィクションに耽溺する読者の姿は、作品の特に後半部分で執拗に揶揄の対象とされてゆくから、ここに読者への攻撃の意図を見るのは誤りではないはずである。しかし、それはフォンタニエが例に示すような悲劇的な鋭さを備えてはいない。ストローフの展開を甲虫が転がしてゆく糞玉の行方に重ねあわせるという暗喩的仕掛は、決して「まじめさ」に終始するものではないだろう。死の床に至るまで、その「神秘」が明かされぬというような重々しいそぶりを一度は見せておきながら、それをさっと引っ込めて、「たぶんこのストローフの終わりには明かされるかもしれないけれど」などと軽く付け加える詩人の口調には、常に読み手を意識した遊戯性が感じ取られる。読者がここに「おかしさ」を見出して、詩人の笑いに和することをも狙っているのだろう。そのとき読者は、詩人によって修辭的に呼びかけられている「読者」をある種の典型として理解し、その典型から身を引き離して他人事のように笑うだろう。

もっともそれは、あまりに都合のよすぎる解釈かもしれない。読者が詩人の嘲りに同調するようにと求められているとしても、それはその嘲りの対象が自分自身であることを十分に意識した上でのことである。こうして読者はある種の自嘲へと誘われて居心地の悪い思いをする。これは、『マルドロールの歌』という悪を標榜し人類に敵対する文学における詩人と読者の関係の本来的な二重性に原因している。読者は詩人にとって攻撃すべき人類の代表であると同時に、その反逆の道をとにもする仲間ではなくてはならない。ここにおいてイロニーは、攻撃か融和かという二者択一の枠内にびったりと当てはまらない、ひどく曖昧なものになる。読者は、詩人の笑いが自分以外に向けられる「愉快な」ものなのか、あるいは自身を揶揄する「深刻な」ものなのか、その性質を直観できず、はたして楽しむべきなのか、憤慨するべきなのか、判断に迷うのである。

い」というイロニーのこもった誘いの言葉によってである。

作品全体を通して読者の困惑をさらに強めるのは、作品にイロニーが満ち溢れるあまり、イロニーとそうでない言説を区別することさえ困難になるという事態である。このような状況では、作品全体がイロニーの曖昧さに犯されていると言わねばならない。『マルドロールの歌』の「悪」にはこの曖昧さが本質的に関係している。読者が困惑するのは、詩人の口にするイロニーが明らかな攻撃の意図に貫かれているからではない。それはむしろ、詩人の弄ぶ表現が嫌味であるのか、無邪気な冗談であるのか、看破しえないためである。詩人が読者を楽しませようとふざけると、その同じ表現が人類に敵対する攻撃ともなっている。イロニーは目的を表に掲げて登場することはない。笑いはただの表情＝表現であり、ただ読者に反語という信号を送るだけである。その反語をさらに反転させてもとに戻し、さらにその表現の裏に潜む詩人の意図を探るのは読者の仕事なのである。読者は詩人の笑いを好意にとり、誘いによって「毒に満ちた荒野」に足を踏み出すかもしれない。しかし詩人はいつまでも読者の手を引いているとは限らない。誘いの笑顔こそが人類を害する罠であるのだから。

さらにこの「嘲弄」の問題を複雑にするのは、「笑い」それ自体が、作品中で頻繁に問題にされているという事実である。しかも、読者がつねに嘲笑的な詩人をテキストの向こうに感じ取るのとは裏腹に、「笑い」は作品を通して否定的な色合いで描かれている。この「笑いの拒否」の主題が最初に現れるのは「第一の歌」第五ストローフである。

それらの光景を見るにつけ、僕もほかの人と同じように笑おうとした。しかし、その模倣は奇妙にして不可能なるものだった。僕は鋼鉄の刃をもつナイフをとり、唇がつながるところの肉を自ら切り裂いた。一瞬、僕は目的を達成したとおもった。僕は鏡で自分自身の意思によって傷つけられたこの口をみつめた。間違いだった。だいたい、二つの傷口からは血が溢れ出ていて、それが本当にほかの人間の笑いだったか見てとるのは不可能だった。しかし、しばらく比較しているうちに、僕の笑いが人間の笑いに似ていないことはちゃんと分かった。つまり、僕は笑っていなかったのだ。(p.102)

ここで注目されるのは、このストローフが人間達に対する話者の疎外感を主題にしていることである。「僕は人間達が(……するのを)見た」という句を反復し、話者は人間達の卑劣な行いを告発してゆく。そこで「笑い」は他の人間と話者マルドロールを分かつ特徴の一つとして描かれるのである。話者は人間の笑いを真似ることができず、自らの体を傷つけるほどの努力も疎

外感を強める結果にしかならない。

笑いが「まじめ」の対義語であり、「ふまじめな」ものだとなれば、笑いを拒否することは「まじめな」ことになるはずである。しかし、唇を身体的に切り裂くことで笑いに達しようとするこの「まじめさ」、自らの血塗られた顔を冷静に観察し語るこの「まじめさ」を文字通りに受け取ることができるだろうか。この「まじめさ」にこそ虚偽の匂いがただよっていないだろうか。「笑わない」という話者の言葉それ自体が、イロニーでないという保証がどこにあるだろう。つまりそれがイロニー的言辭すなわち「考えていることあるいは考えさせようとする」とは反対のことであるならば、話者は笑いを否定するこのテキストのすぐ裏側で笑っていることになる。もっともそれは、たしかに「ほかの人」の笑いには似ても似つかないものであろう。それは、唇を切り裂いたことで現れる怪物的なる笑い、感情を伴わない模倣された笑い、凄惨醜悪なる自傷の光景を読者の目に晒す話者の顔に浮かぶ笑いであろうから。

この「笑い」の主題が最も展開されるのが「第四の歌」第二ストローフである。ストローフ冒頭に提示される風景（「谷間には二本の柱が立っていて…」）から連想されてゆく長大な「脱線」^{ディグレッション}のなかで、さらに様々な「脱線」^{ディグレッション}を繰り返す詩人の議論の足取りはなかなか掴みにくいが、その中で明確な導線をなしているのがこの「笑いを拒否する」という主題である。議論がいかにか錯綜しても、言葉上はこの拒否に関して曖昧な点はない。しかし、次のような議論を、話者の思想の「まじめな」表現、歪曲なき表出ととらえることができようか。

おお、無花果を食う驢馬をみて爆笑したというかの無分別なる哲学者よ！ 僕は何もでっちあげちゃいない。古いにしよのさまざまな書物が、広範な細部とともに、人間の高貴さのこの意志的で恥ずべき放棄を語っているのだ。僕はといえば、僕は笑うことをしらない。何回も試したけれども、笑うことなどできなかった。笑いはなかなか覚えられない。いやむしろ、この怪物的行動への嫌悪感が、僕の性格の本質的特徴なのだろう。そうだ、僕はもっと凄いのになんて立ち会ったことがある。驢馬を食う無花果を見たんだ！けれども、僕は笑ったりはしなかった。本当に、いかなる口吻部位も微動だにできなかった。泣きたいという欲求が僕の心を強力に掴み、僕の目は涙を落とす。「自然よ！自然よ！」嗚咽を交え僕は叫んだ。「鷹は雀を引き裂き、無花果は驢馬を食い、条虫さなぎは人間を食うのだ！」(p.221)

これ以下も、「笑い」に関する議論は数頁に亘って際限なく引きのばされてい

くのだが、饒舌は誠実さを保証しない。古くは銀の器から無花果を食べる驢馬を見て笑い死んだというギリシャ・ストア派の哲学者クリシプスの逸話を訪ね、万般自然を支配する殺生則の無情を嘆くという大仰な身振りは、しかし「無花果が驢馬を食う」「^{カタチ}菜虫が人間を食う」というナンセンスな光景と完全に齟齬をきたす。詩人の白々しい涙をまじめにとつて、共感に涙するような者がいるとすれば、まさに詩人の嘲笑の格好の標的となるであろう。本人がいかに否認しようとも、歪んだ笑みを浮かべ、イロニーを遊ぶ作家の姿を、常に我々は作品の背後に思い浮かべないわけにはいかない。

しかしながら、詩人の笑いを拒否するという言は反対のことを言っていてイロニーの効果を求めるだけの擬装、密かな嘲笑を増幅するための単なる戯言かという、そうとばかりも言えない。この「笑いの拒否」というテーマは作品中に何度も繰り返され、ここで本人が述べているように、ロートレアモン＝マルドロールの「本質的特徴」、その性質のいわば基底をなすものとなる。直接的に話者ロートレアモン＝マルドロールの性格付けとして語られるところでは、例えば「第五の歌」第三ストローフ冒頭に、「僕は笑いの何たるかを知らない、本当だ、自分で一度も経験したことがないんだから。(p.258)」という言葉が見られる。あるいは、「第二の歌」第六ストローフでは、マルドロールの少年期の分身のように描かれる少年が、八歳の他の子供のように笑わないことが強調されている(p.147)。その限りで言えば、ここには何の反語もなく、「笑いの拒否」は詩人の誠実な告白であると考える必然性もある。

他の人の笑いを真似るのが「第一の歌」で不可能に終わったように、「笑い」とは人間とマルドロールを分かち指標であり、詩人にとって攻撃すべき人間性の象徴である。そして同時に「笑い」とは、「人間の高貴さの意志的で恥ずべき放棄」という言葉にみられるように、容易に人間性を脱ぎ捨て、「鶏のように」あるいは「山羊のように」笑う人間の、卑しい動物性の象徴にほかならない。笑いは狂女にこそ相応しい¹⁰。だからこそ、詩人は冷静さを手放さず、人間が神性の分与として受ける知性を固守して、息の切れるほど長い文章展開においても言説の一貫性をごくごく「まじめに」保持しようとする。

¹⁰ 「第三の歌」第二ストローフにおける狂女の描写（「彼女の顔は、もはや人間の顔には似ておらず、突然ハイエナのような笑いを投げつける(p.195)」）あるいは「第四の歌」第三ストローフの冷酷な母と妻の描写（「彼女達が非常に身勝手に厚かましい笑い声をあげ、その表情が大変な嫌悪感を催させたので、僕は一刻たりとも、目の前にいるのが人類のうちで最も醜い二つの個体であることを疑いもしなかった(p.225)」）を参照のこと。

「笑い」とは、人間的なふりをしてその実野蛮な行為をなす人類と、本当に人間的であるが故に人類と戦わねばならないマルドロールを分かち決定的な弁別特徴となる。したがって、マルドロールが「笑いを拒否する」声明をいかにイロニーを伴って表現しようとも、すくなくともその思想においては「まじめな」ものであるはずだ。

しかし、人間以上に人間的であろうとするマルドロールの戦いは、悲劇的であると同時に、「王より王党派たろうとする」が如しで、やはり滑稽さを拭いきれない。そしてさらに言えば、ロートレアモン＝マルドロールの意識はそこにまでも及び、そのためにあえて「まじめさ」を誇張して見せているのではないだろうか。

こうして考えてゆくと、詩人の真意を巡る疑いは汲めども尽きせない。そもそも、これだけ笑いが遍在するテキストの中で、「笑いを拒否する」と言う話者の「真意」を捕まえようとする自体が無理なのではないか。話者が笑っているのか、笑っていないのか、ふざけているのか、まじめなのか、という問いに答えをだそうという試みはほぼ完全に頓挫してしまう。

そしてこれこそが、ロートレアモンのテキストに張り巡らされたイロニーの帰結である。イロニストは自らの利を狙うために虚言する訳ではないから、所謂嘘吐きというのは当たらないが、やはり「考えていることと反対のことを言う」者である以上、彼に「果たして君はイロニストか」と問う者はその愚直を誦られても仕方ないだろう。イロニーの笑いが生まれたその時に、「まじめさ」がもつ直線的な構造、意味と表現の一对一の構造は絡まりあい、拡散してしまう。「笑い」はそれ自体が出口の保証されない迷宮である。

そして、我々は根本的な間違いに目を開かねばならない。我々がこうして詩人が笑っているかどうかを作品に問うとき、我々が追っているのが、実際には「笑い」ではなく詩人の真意すなわち「まじめな」意図あるいは「まじめさ」になってしまっているということに気付くべきなのだ。もっとも、こうして何時の間にか目的物をすりかえてしまうのがイロニーの策術の真骨頂というところだろうが、しかしそれに踊らされてはいいつまでたってもイロニーを捕えられようはずもない。

顛倒

そこでとりあえず、このイロニーの曖昧な笑いから目を転じて、フォンタニエの定義を構成するもう一つの要素に目をむけてみよう。「考えているこ

とあるいは考えさせようとする事と反対のことを言う」すなわち「反語」である。フォンタニエによるならば、^{フィギュール}「文飾」とは、「単純で普通の表現」*expression simple et commune*とは異なった表現を用いることによって効果をもたらすものである¹¹。つまり、文飾の効果を作り出す形式的な原因は、「文字通りの意味」*sens littéral*と「文飾による意味」*sens figuré*との間にある「乖離」*écart*にある。この一般的定義から出発すれば、表現手段としてのイロニーは、この乖離を「背反」によって規定することで得られるということになる。イロニーを解決しようとして「嘲弄」の意図を追うことが、終わりのない「まじめさ」の探索に迷い込んでしまうのならば、とりあえずイロニー成立の要件に「嘲弄」を含めないデュマルセの定義（「言っていることとは反対の事を理解させようとする文飾」）にもどるかたちで、イロニーが基盤に持っている反転の構造を掴むことを試みよう。

ここでは、二つの例を考察して見たいと思う。一つ目は、「第六の歌」における、狂人アゴーヌに関する挿話である。マルドロールは、パレ・ロワイヤルに現れた一人の狂人と出会う。このアゴーヌという青年には、マルグリットという同名の妹が三人あった。ある日彼は妹達に一羽のカナリアを買ってやる。しかし、父親がこのカナリアにからかわれていると思い込んで、地面に籠ごと叩きつけてこれを殺したことから、絶望した妹達は階段裏の犬小屋の中で三人手足を絡めあって死んでしまう。かくして悲嘆した母親は国を捨て、アゴーヌもその日から狂人となって彷徨している。以下に引用するのは、アゴーヌがこの奇妙な身の上話を語り終えたのち、それを聞いたマルドロールが、彼を犯罪の共犯者にしようとする場面である。

彼は同情を装って狂人を慰め、自分の手巾で彼の涙を拭う。そしてレストランへと連れて行き、二人は同卓に餐する。それから流行りの店へ出掛け、かの被護者は王族のきき服をあてがわれる。サント・オノレ通り沿いの建物の管理人の戸を叩き、かくして狂人は三階の豪華なアパートマンに起居する身となった。悪漢は財布を狂人に押し付けるように受け取らせ、ベッドの下の尿瓶を取って、それをアゴーヌの頭に載せた。そして「我知性の王に汝を任ず」と、入念な節回しで叫ぶ。「汝のいかなる招喚にも、我応ず。吾が宝庫より手中満杯と汲み尽くせ。我全身全霊を汝に託さん。夜には、その雪花石膏の冠を通常の位置に戻し、使用することを許す。されど昼には、曙光が街を照らしだすときよ

¹¹ « Les figures du discours sont les traits, les formes ou les tours plus ou moins remarquables et d'un effet plus ou moins heureux, par lesquels le discours, dans l'expression des idées, des pensées ou des sentiments, s'éloigne plus ou moins de ce qui en eût été l'expression simple et commune. » (Fontanier, *op. cit.*, p.64)

り、冠を額にはこび、汝が力の徴とせよ。三人のマルグリットは我のうちに蘇り、我は汝の母たらん。」すると狂人は、侮蔑的な悪夢に襲われたように数歩退がる。心配事でしたらけになった彼の顔に幸福の表情が浮かびあがる。彼は屈従の思いに満たされて、保護者の足下に跪く。戴冠した狂人の心に、毒のように感謝の念が流れ込んだのだ。話し出そうとするが、彼の舌は止まってしまった。そして体を前傾させ、彼はそのまま敷石の上に突っ伏した。(p.305)

「同情を装って」あるいは「入念な節回し」といった記述によって、マルドロールの狂人に対する親密さ、人間としての尊厳を取り戻してやろうという態度は、虚偽であることが読者には明かされる。マルドロールのよそおう博愛主義的態度は、マルドロールが「考えていること」の反対のことなのであり、ここにイロニーの構造があると考えられる。

ところで、この擬装は、共犯者を求めるという利益のための行動であって、その視点から見て、侮蔑し笑うという遊戯的なイロニーではなく、意図をそのまま実現した「まじめな」行動と考えるべきであろうか。たしかに、アゴヌは感謝を抱いてマルドロールの配下となり、施しはその見返りでもある。

しかし「我知性の王に汝を任ず」という荘厳な祝福の言葉に含まれる痛烈なイロニーを聞き逃してはなるまい。それは犯罪遂行という利益の範囲には収まらない。王族の如き服、頭に載せる尿瓶、口説の荘重さ、それらの劇場がかった道具立ては誘惑を遂行するために必要なものではない。同情を表すだけならば、もっと抑制された施しで十分なのである。知性の最下級にいるものをわか仕立てで最上位にまで逆転させることは必要性にもとづく行動ではないはずだ。この遊戯性こそがアゴヌへの侮蔑の笑いに結びつく。マルドロールは、アゴヌがその行動のおぞましさを計ることができないのを知りながら汚物を入れる容器を頭に被らせる。最も卑劣な種類の笑いを浮かべて。それはしかし、既に知性を失っている狂人には気取られず、アゴヌは感謝する。もっとも、そこで流れ込む感謝の思いは「毒のごときもの」と狂人にさえ感得される。イロニーの侮蔑の毒は理解されぬままにその体を侵している。

ここではしかし、少々視角を変えて、イロニーの反語を登場人物マルドロール一人の心理に還元するのではなく、作品全体の構造に位置付けてみたい。痴者を知者と言いかえるイロニーは、世界を逆転するものである。このとき嘲弄されるのは、ただ狂人アゴヌ一人に留まらず、既存の知性の秩序そのものなのではないだろうか。マルドロールは祭司に扮し、この逆転の儀式をとりおこなう。もちろんこのイロニックな儀式の「まじめさ」は悪魔的な笑

いと表裏一体ではあるのだが。重要なのは、イロニーはヒエラルキーを逆転させるのであって、無化するのではないということである。マルドロールが「同情」や「同卓に餐する」という行為を示すとしても、それこそが自分に好意的な反応を得るための擬装であって、イロニーとは関係がない。いやむしろ、この博愛のポーズはイロニーが顛倒を準備しているということを擬装していると言うべきだろうか。

実はこの顛倒は既にアゴヌスがパレ・ロワイヤルに登場したときに予示されている。そもそも、このパレ・ロワイヤルという舞台自体が象徴的である。18世紀以来、売春婦や賭博師がたむろするパリでも有数の歓楽区であった。フランス語で「王宮」を意味するパレ・ロワイヤルの名と、そこで現実に行われている放蕩の数々は、まさにイロニーの名実背反を体現している。そこに現れるアゴヌスは「頭をベンチに付けて、足を上にもってゆく」という奇妙な運動をしている。狂人はここでパレ・ロワイヤルの擬人像である。

しかし、狂人自身の努力によるこの最初の顛倒は成功しない。「この綱渡り的な姿勢は重心を支配する重力法則の外にあった(p.301)」ので、彼はこの逆転の姿勢を保つことができず、無様に落ちてしまう。これを助けるのがマルドロールである。彼は狂人を逆立ちさせるのではなく、世界の方を逆さにする。あたかも新たな重力法則を定めるかのごとく。

この逆転によるならば、頂点に位置する者、すなわち全能者たる神は、序列の最下辺にまで失墜することになるはずだ。「第三の歌」第四ストローフで、ロートレアモンはまさにそのような光景を描いてみせる。ある春の日、全ての被造物がそれぞれの義務に従って働く中で、ひとり創造主のみが、「夜のうちに血を三樽啜った南京虫のように」泥酔し、地上に墮して醜態を晒す。このストローフは寓話仕立てになっている。神が酔いつぶれて「弱きこと蚯蚓の如く、動かざること樹皮の如き」姿で横たわっているところへさまざまな動物たちが通りかかる。こうして、針鼠、鼠、鼻、そして驢馬や蟾蛙に至るまでが、昏睡した神をあからさまに侮蔑してゆく。最後に話者は、人間を登場させ、かれが「三日のあいだ神の尊顔に糞をたれた」ことを叙述したのち、次のように言葉を継ぐ。

人間がこの侮辱の報いとして災いを受けんことを！ 彼は敵に敬意を払わなかったのだ。その敵が防御することもできず、ほとんど動けなくなって、泥と血と酒の雑然たる中のびきっているというのに。さて、至高の神はそれらのさもししい嘲りに目を醒まされて、どうにか立ち上がり、よろめきなながら岩のところまで行って、肺病やみの二つの寧丸のように腕を垂らして座りこんだ。そし

て、彼のものである全自然へと、輝きのない濁った眼差しを投げかける。おお、人類よ、おまえたちは恐るべき子供だ！しかし、お願いだから、この偉大な存在を容赦してやってくれ、彼ははまだ不浄の液体を消化しきっていないのだ。まっすぐ立つだけの力も残っていないだろう、またあそこでどっさりと岩の上に倒れこんで、旅人のように坐りこんでしまった。そらごらん、そこに乞食が通りかかったぞ。乞食は、苦行僧みたいな奴がひもじく腕を差し出しているのを見ると、だれに施しをしているのかも気付かずに、慈悲を哀願するこの手のうちに、パンを一切れ放ってやる。創造主は頭を動かして乞食に感謝を表した。ああ！つねに宇宙の手綱を握りつづけることがどんなに困難になってゆくかということは、決しておまえたちにはわからないだろう！（p.204）

たとえ話者ロートレアモンが、全篇に神への挑戦を表明しているということを知らないとしても、この同情の言葉をそのままに神への弁護であると錯覚することなどありえないだろう。全能であるはずの神が酒によって前後不覚に陥るなどという奇想が、そうやって弁護する話者自身の発明になることは明らかなのだから。そもそも、総てのもの最上位にあるはずの神に哀れみをたれるなどということが、最悪の冒瀆ではないか。秩序の逆転によって神は乞食よりも下位に失墜し、施しを受けるまでになる。さらに、ちょうどアゴヌが侮蔑的な戴冠を受けたにもかかわらず愚かさ故にマルドロールに感謝を寄せたように、神は自分が何者たるかを忘失し、卑屈に頭を下げる。一人怠惰に沈む神は、今まさに目覚めて活動を再開するのに忙しい自然に対し、他人事のような視線をぼんやりと逗わせる。それは既に支配の手綱を放し、振り落とされて石のように地面にただ転がっている者の目である。

『マルドロールの歌』におけるイロニーとは、たんに登場人物であるマルドロールや話者としての詩人がイロニーを含んだ言辭を弄するということに留まらない。作品世界の創造者としての詩人が、世界自体を顛倒させてみせること、あるいは顛倒した世界の創造へと踏み出すことが、悪の作家としてのロートレアモンが用いる最大のイロニーである。彼は神あるいは人間といった上位にあるものを引き摺り下ろすことで攻撃する。乞食や狂人、あるいは動物といった下位の存在が上位に祀りあげられる。アゴヌの戴冠によって知性の地位は貶められ、一方乞食は神に施しをすることで、乞う者から乞われる者へと転身するのである。

このような価値の顛倒の手法としてロートレアモンが頻繁に用いるのが、逆説的礼賛 *éloge paradoxale* という手法である。詩人は「^{エロージュ}礼賛」という形式にしたがって「おお、蛸よ、絹の眼差しを持つ者よ！」「おお、厳格なる数学

よ」「おお、理解されえぬ^{ヘデラスト}男色者よ」というように、「o」という感嘆詞の後に礼賛する対象に呼びかけることから始め、荘重さを増した語調のなかに美質を言挙げしてゆく。「おまえを称える、老いたる大海よ！」というリフレインが反復される「第一の歌」第九ストローフなどは就中有名であるが、それほど大規模でないものは作品中のいたるところに見られる。そして、ここで挙げた例からも明らかのように、ロートレアモンの礼賛は通常価値の認められていないもの、あるいは否定的に価値付けられているもの礼賛する、すなわち逆説的礼賛であることが多い。たとえば次のような調子である。

おお風よ、縮こまった瞳をもつ者よ、河がその水の傾斜を海の深淵にまで運びつづける限り、星辰が軌道上の道筋を辿りつづける限り、もの言わぬ虚空が地平を持つようなことが起こらぬ限り、人類が不吉な戦で自身の横腹を裂きつづける限り、神の正義がこの身勝手な地球に報復の^{いざづち}雷を降らせつづける限り、人間が己を創造せし者を認めず、理由なしとはせぬものの、軽蔑を交えつづける限り、おまえの治世は前宇宙にわたって安泰であり、おまえの王朝は幾世紀を超えて支配を拡げるであろう。わたしは称える、旭日よ、神々しき解放者よ、汝、人類の見えざる仇敵よ。(p.159)

訳文では「……しづける限り」の反復として表現したが、原文では「tant que」の頭語反復が荘重な雰囲気をつくりあげる。風に対して付けられる形容辞「縮こまった瞳をもつ者」は、ホメロスの形容辞(『イリアス』や『オデュッセイア』において神々や英雄、さらには船などの物に至るまでに枕詞のようにして付される)を模することで叙事詩的水準にまで文体を高める¹²。支配者の治世の永遠を地上と天上の事象の不変に託して歌うのは、神から世俗の王に至るまでに対して用いられる、もっとも古い賛歌の普遍的形式であろう。これらの伝統的礼賛の道具立てを使って、人間に寄生する小さい存在に過ぎない風を、その小ささゆえに「見えざる」敵として、巧妙に逆転して捉えてみせる。この巧妙さこそ、古典古代の逆説的礼賛の伝統を継ぐ¹³詩人の腕の見せ所ということになるだろう。

しかしこれらの賛辞は下位を上位へ反転するというだけではない。この礼

¹² たとえば女神アテネは「鼻の目の」あるいは「輝く目の」「蒼みを帯びた灰色の目の」と訳される *glaukôpis* という形容辞 *épiphète* をもつ。

¹³ ジャン＝リュック・ステンメッツは、我々が用いている『マルドロールの歌』刊本への注で、このストローフ「風称賛」の源流として考えら得るものとして、ルキアヌスの「蠅称賛」と、アリストファネスの『雲』における「寄生虫称賛」を挙げている。(p.399)

賛の構成において、主要主題である風の賛歌には、つねに副次主題として人間の中傷が絡まりあい、対位的に進行する。上で引用した箇所、人類は自らの同類を害し、また天によって罰されるように運命付けられた進歩無き愚物として描き出され、安泰のうちに支配を広げる風とは対照的存在とされていることに注意しよう。このストローフは次のようにして始まる。

人間が自腹で養う虫がある。この虫に何の負債もないが、これを畏れ敬うのである。この虫は、酒など飲まず、血を好んで啜るのだが、その当然の欲求が満たされぬようなことがあれば、不可思議なる力によって象のように巨大になり、人間を麦穂の如くに押し潰すこともできるのだ。それが為に、見よ、人はそれを敬い、犬のように付き従い、被造物たる動物を超えた存在として崇め祭るのである。人はその頭を玉座として献上し、するとその虫は、威厳をもって、毛髪の根に爪を掛ける。(p.157)

風は人間に寄生するのではない。人間の方が住処と食物を差し出しているのである。風が被造物の上に位置するというのは、風こそが創造者であるということを示唆するのであろう。それを象徴する如く、風は人間の頭上を玉座と定め、鎮座するのである。普段万物の霊長などとふんぞり返っている人間は、この逆転した秩序において風の足下に跪くことになる。

ロートレアモンが悪の詩人であるなら、彼は書くことを通じて悪の実現を期す、すなわち既存の価値の階梯を逆転させなければならない。ここまで見てきたように、虚構の世界は、現実の世界で蔑まれている者が復讐を果たすための道具となる。詩人は、彼が描く世界においては創造主として神に取って代わり、絶対の力を揮う全能者として振舞う。『マルドロールの歌』はそのような悪魔的な野心の結晶であり、マルドロールは詩人の分身として逆転した世界の実現に参与する者である。

イロニーの逆転が実現するとき、詩人ロートレアモンと主人公マルドロールは既成の秩序を嘲笑う。その笑いは多くの場合には詩人の語り口に充分注意しなければ聞き逃してしまう類の含み笑いであるが、皮肉な叫び声となって作品中に聞かれることが全く無いわけではない。「第一の歌」第十一ストローフを読んでみよう。このストローフは平和な家庭の描写に始まる。ランプが置かれたテーブルに就いて、父母と息子が語り合っている。しかし窓の外からこの団欒を苦々しく見つめるものがある。マルドロールである。彼はひとりごつ。

「一体どういうことなんだ、この光景は？もっと不幸な人間は沢山いるんだぞ。どういう理屈をつけて、人生を愛するなんてことがこいつらにはできるのだろう。マルドロールよ、この平穩の家から離れよ。おまえの場所はここにはない。」
(p.119)

しかし、こうして身を引いた瞬間から、マルドロールの復讐が始まる。遠くの方に、「悲痛極まる苦しみの長く尾をひく叫び」が聞こえ始め、次いでこのマルドロールの声は一人息子の内面に入りこんで誘惑を始める。子供が必死に抵抗し、父母と共に祈りを唱えるにも関わらず、その命はマルドロールによって持ち去られ、母も悲しみに耐えきれずに死んでしまう。こうして家庭の幸福が瓦解した瞬間、遠くで繰り返して聞こえていた「苦しみの声」が調子を変えて再び現れる。

皮肉な叫びが一声、天空に舞いあがった。見よ、鷲共が昏絶し、雲居の高みから廻りながら墜ちてゆく、文字通り竜巻に打たれて。(p.124)

遠くにくぐもって響く声、抑えつけられ引き延ばされた苦しみの声は、ついに「イロニーの叫声」*un cri d'ironie* となって響き渡り、竜巻となって天にのぼり空の王者たる鷲を打ち落とす。それと同時に、平和な家庭の情景は一変する。息子の顔は破壊され、父はもはや識別することができない。幸福なる日、自分が親であり夫であった日は、残された男にとってもはや遠くに翳む思い出でしかない。幸福が破滅に転じるこの瞬間に響く叫び声こそは、幸福をついに破壊することをえたマルドロールの勝ち鬨、自分を排除した人類への復讐の成就を敵に誇り自らに祝う悪魔的笑声にほかならない。

この顛倒のプロセスがイロニーを悪の修辞法たらしめている。『マルドロールの歌』を読み進める読者は、このイロニーの叫声を至るところで聞くはずである。もちろん、既に見たように、人間の痴愚を表象するものとして笑いを拒否する詩人は、作品の中で声を出して笑うことは少ない。しかしながら、詩人は顛倒せられた世界の外側で、それを指差してしたたかな笑みをうかべているはずである。そのとき、内部においてその顛倒を生きている存在は、虚構の世界の創造主たる詩人の笑いには気付かないであろう。詩人の力は「運命の皮肉」として、不可思議で抗うことのできない力として作用しているように世界内部には映るはずである。子供を失った家族は何故に不幸が突然襲ってきたのか、理由を見つけることはできないであろう。アゴヌは自分に向けられた侮蔑には気付かず、大真面目で「知の王」を演じて尿瓶を

頭に受け、貶められた神は昏睡して自らの悲惨を生きるだけで、作品の外でそれを笑う者には気付かない。

この顛倒のプロセスを笑うためには、顛倒せられた世界の外側にいる必要がある。逆さ絵を楽しむためには、絵と一緒に逆立ちしてしまっただけではいけない。詩人はそこに立つもののひとりである。おしすました謹厳な話者の口ぶりの向こうにいるはずの、しかし決して姿を見せることが無い深み、詩人はテキストの外側にある笑い声の主である。破壊された家族の情景を指差し窓の外から嗤うマルドロールの姿は、そのまま、泥酔した神の失態を描いて嗤う詩人の姿に重なるはずである。アゴーヌの額に尿瓶を載せるマルドロールの身振りの荘厳さが、実は作為であるということは、作品の世界を全能者として見、マルドロールの内面に押し殺された笑いを知る詩人だけに可能なのである。

そして作品の外に立つ者がもう一人いる。読者である。詩人は読者に一幅の戯画を示し、笑ってみろ、と言う。貶められた神を笑い、戴冠した狂人を笑い、一瞬にして破壊された家族の幸福を笑い、神格化された風を笑え、と誘う。

果たして読者が笑うことができるか。

できなければ、つまり読者が既存の秩序に固執するならば、読者は詩人に攻撃される人類の側に立つことになる。しかし、もし詩人と共にそれらの光景を滑稽なものとして笑うことができるならば、読者は詩人を見做って「悪の道へ決然と身を投じる(p.101)」ことになるだろう。ただし詩人はどちらにしろと強く命ずることはない。詩人の誘いはあくまでも曖昧である。それは例えば拒絶の言葉をイロニーとして発することで意味合いを逆転させ、誘惑として解釈させるというような形式をとる。作品の冒頭を思い起こそう。読み進まんとする読者に向かって、詩人は「おまえの踵を前にではなく後ろへ運べ。」と言う。そうして「より確かで哲学的な道」を択べと忠告するのである。はたしてこれは詩人の真意であろうか。書物の冒頭で読者の注意をひきつけ読むように進めるのが慣習であり、修辞学的にも「好意の獲得」*captatio benevolentiae* として定石であることを考えれば、これはその慣習をイロニーの技法によって変奏している、すなわち詩人の真意は読者を作品に導き入れることだと理解される。たしかに禁止によってかえって読者の好奇心を煽るというのは、極めて有効な方法ではあろう。しかしながら、作品において詩人が常に人間を攻撃する以上、人間たる読者が書物に侵入するのを拒否する理由は詩人にとって充分過ぎるほどあるはずだ。そして、ひとたびイロニー

の笑いを浮かべ始めた詩人の真意を、我々が必然的に掴み損なうのは既に前章で見たとおりである。

ただ一つ確かなことがある。詩人の警告が含む強い口調にも関わらず作品の中へ歩を進めたものは、それを「まじめ」に取ったものではないということである。「これに続くページを全ての者が読むのは良いことではない。」と詩人が言う時、拒絶されているのは、イロニーを解さず言葉を原義でしか取れない者、表現と意味とが一對一で対応する「まじめさ」の構造を信奉する者である。この「人気無き沼地」を歩むのは、詩人の言葉に誘惑の香りをかぎつける者である。その笑みの曖昧さに魅せられた者である。詩人が、そしてマルドロールがなすすさまざまな反人類的な言動の裏側に、深い人間への愛情を読み取り、しかもそれを愛情にのみ還元せず、原義の憎しみをも十二分に汲み得る者である。我々が作品を読み解くとき、一方では詩人の真意を探り、理解しようとする努力が我々を導いていることは確かである。しかしその一方で読者は、詩人のいかがわしく両義的な、*équivoque* な笑い自体に魅せられているのではないだろうか。こうして読者は「決然と悪の道に身を投じる」ことはできないにしても、徐々に作品の中へ入りこみ、ゆったりと毒に満ちた大気に身を浸すのである。このとき我々は、詩人のイロニーに与することになる。そしてそれこそが詩人の悪に与することに他ならない。

* * *

La littérature n'est pas innocente, et, coupable, elle devait à la fin s'avouer telle. (Georges Bataille)

イジドール・デュカスは『ポエジー』に至って悪を棄てる¹⁴。彼がイロニーを断罪するのはその時である。それは『ポエジー』に収められた次の断章を見るだけで明かになる。

私は傲慢を軽蔑し、憎悪する。そしてまた、思考の正確さをずらし、興奮めさせてしまうイロニーの卑しき快樂を。(p.332)

あるいは、

¹⁴ 『ポエジー』と悪の問題に関しては、拙稿『書くこと』の倫理——イジドール・デュカス『ポエジー』読解、『仏語仏文研究』、第22号、東京大学仏語仏文学研究会、2000年10月、pp.105-136を参照。

先駆者が悪に属する語を善に用いるとき、彼の文章が他方の隣に存続しているのは危険である。その語に悪の意味を残しておく方がよいのだ。悪に属する語を善に用いるためには、その権利を持つことが必要である。善に属する言葉を悪に用いている者にはその権利がない。彼は信じてもらえない。誰もジェラルド・ド・ネルヴァルのネクタイを使おうとは思わないだろう。(p.352)

いままで見てきたことを鑑みれば、上で「善に属する言葉を悪に用いている者」が、『マルドロールの歌』でイロニーを駆使した詩人ロートレアモン、デュカス自身の過去の姿を指していることは明らかであろう。首^{くび}縊^くりのネクタイなど気味が悪くて使えない。詩人がいかに「人類愛」を説こうとも、イロニーに常に嘲笑されて用心深くなった読者は、もはやその言葉を額面通りには受け取れなくなってしまう。デュカスがイロニーを捨て、『ポエジー』でまったく新たな文学を試みようとはあがくのは、この懷疑の悪循環を絶つためである。

ここでデュカスが問題にするのは、イロニーがもたらす混乱である。イロニーが悪を善の意に使い、善を悪の意に使うときに生まれる曖昧さは、それ自体が善を侵してゆく危険な毒である。善が秩序の顛倒それ自体を恐れることはないかもしれない。顛倒は一時的なものであり、謝肉祭のあとには必ず秩序の復権が来る。そして「顛倒」である以上は、イロニーは既存の秩序を参照することを逃れられない。神の失態を描くことが笑いを引き起こすのは、彼が単なる泥酔者ではなく、至高者であり続けるからである。しかし善は、その顛倒が呼び起こす笑いの曖昧さを恐れるものである。そして、ロートレアモンが我々を誘い入れる「悪」の本質とは、この曖昧さなのである。読者が詩人の言葉の奥行きに魅せられて進むとき、混乱が支配する沼沢に惑い、彼の魂はゆっくりと蝕まれてゆく。

本論では、修辞学的定義に注目することで、イロニーを二つの要素に分けて分析してきた。この「顛倒」と「笑い」の協同は、作品全体に浸潤しており、その意味では『マルドロールの歌』はそれ自体が巨大なイロニーであるとも言える。しかし、修辞学的な概念構成に基づいたここまでの議論は、その問題の大まかな外観を捉えることに留まっており、考察の深さにおいても広がりにおいても、いかにも不十分なものである。ここまで着目してきたのは、世界の秩序に向けられてその顛倒を謀るイロニーである。しかし、詩人のイロニーが外界だけではなく自分自身へも向けられることは看過しうるはずもない。例えば人類を罵倒するとき、詩人の意識は自分自身がその人類に含まれていることを忘れてはいない。「笑い」を巡って人間の非人間性と怪物

マルドロールの人間性が描き出した交錯を思い起こそう。こうしてイロニーの問題は、『マルドロールの歌』の内部を縦横に走って複雑怪奇な作品を織り上げてゆく内省的意識の問題へ重なってゆく。また一方では、イロニーが作品内部への誘導の手段として使われていることは、この概念の遙か源流にソクラテスの弁証法があることを思い起こさせる。そしてそれはより広く、文学を通してのコミュニケーションの問題にまで広がってゆくだろう。こうして作品内外へと限りもなく広がってゆく問題の詳しい検討は別の機会に譲るとして、ここでは、イロニーのもたらす混乱が後にデュカスをして文学を断罪させるまでに至る強烈な経験であったということだけ述べて、ひとまず筆を置くこととしたい。