

「書くこと」の倫理

イジドール・デュカス『ポエジー』読解

原 大地

Fossoyeur, il est beau de contempler les ruines des cités; mais, il est plus beau de contempler les ruines des humains!

Les Chants de Maldoror

フランス文学史上、ロートレアモンほどに評価が定まらない作家も少ないだろう。シュールリアリストたちによるいわゆる「発見」と賛美には、根強い懐疑の声が呼応している。ロートレアモンの名はそれぞれの作家が文学上の立場を表明するための基準点として働き、その地位は論争の対象であり続けた。フランス文学の殿堂にあって、ロートレアモンの名は、ボードレールあるいはランボーといった詩人達と同じ重みを持ってはいない¹。

それでもまだ、『マルドロールの歌』に関して言えば、その「文学的価値」は比較的擁護しやすい。古典ギリシャの叙事詩から始まって、パイロン・ミュッセなどのロマン主義、さらには同時代の詩人であるボードレールに至るまでの文学を意図的に模倣し、それを出発点として自分の文学を模索し、独特な「小説」へ至るといふ作品の歩みは明瞭である。文学の伝統に大きく依

¹ たとえば、作家の死から既に百年経ったのちに、この作家の受容の歴史を調べた Frans de Haes も、次のような文章でその著作を閉じている。「ロートレアモンは精神を困惑させることを止めていない。天才と自己否定の狭間で、そしてその自己否定の表明と告発の狭間で、「サファイアの唇を持つ男」はある駆け引きを演じつつけており、その駆け引きの重要性は、いまや誰も否定することができないであろう。」(Frans de Haes, *Images de Lautréamont*, Edition J. Duculot, 1970, p.220.) 傍点をふった部分、原文では « un jeu dont personne ne saurait désormais nier l'importance » となっており、条件法が使われた上に二重否定といかにも婉曲的で、手放しの賛美には程遠い。しかも、ロートレアモンの価値は、作品自体の芸術性によるというよりも、それが文学に「困惑」をもたらし、その困惑が現代文学にとって大きな問題でありつつけていることにあるという結論である。ロートレアモンの作品は古典として確立されおらず、未だ充分な究明の対象となっているとは言えない

存し、それを歪曲する形ではあれ大枠で引き継いだ書物なのである。また、これが文学としての形式を意識的に備えるべく彫琢された「作品」であることも、鑑賞批評を容易にしている。全体が六つの「歌」によって構成され、それぞれが複数の「ストロフ」を持つというその姿には、構成の意図が明らかに見て取れる。たしかに、『マルドロールの歌』は、とくにその後半において文学に対して鋭い批評意識を向け、その解体へと歩みを進めている。しかしそれは、あくまで文学の形式に従い、「歌を歌う」という姿勢を保ったうえでの叛逆である。

それに比較して『ポエジー』を読むことは難しい。*Poésies*とは通常詩集に与えられるタイトルだが（複数形に置かれた *poésie*とは具体名詞として「詩篇」を意味するはずである）、ここには芸術作品といえるような「詩」は見当たらず、文学や倫理をめぐる断章が数々の矛盾を抱えながら並置され、あるいは過去の作家を歪曲した断章が散乱するばかりである。この断章は、それ自体が詩として提出されているのだろうか。それに確信が持てないがために、我々は本来『詩集』と訳すべき題名を訳すことができず、片仮名を宛てることで態度を保留するのである。あるいはこれは題名とは裏腹に、詩をめぐる考察、一種の「詩法」あるいは「詩学」なのだろうか。しかしそれならば、はたしてこの乱雑極まりない集積体に、何らかの一貫した思想を読みとることができるのであろうか。あるいはそれが可能だったとして、その「思想」とは、はたして注釈されるに値するものなのであろうか。

以上のような『ポエジー』をめぐる疑問は、『マルドロールの歌』を通じてロートレアモンに魅了された者をつねに揺るがせてきたに違いない。そしてそれは我々を、作家デュカスに対するより根本的な疑惑へと導いてゆく。悪のポエジーを極めると宣言し、その急進性を商標の如く掲げていた彼は、恥じらいも無く前言を翻す変節漢にすぎぬのではないか。あるいはロートレアモンという仮面にまんまと騙され、著者自身も信じていない文学の幻影に躍らされていた我々の愚かさをこそ笑うべきなのか。『ポエジー』というこの面白みもない小冊子こそが彼の素顔であり、また、一時的熱狂をのりこえたこの冷静さこそが、人間が習うべき境地なのではないか。

議論が随分先走りしたようだ。確かに『ポエジー』は論争的な書物である。しかし、著者がいかに挑発の意図を持って書いたにせよ、後代の批評は、その挑発に対して感情的に反応するばかりであった。そして『ポエジー』に至るデュカスの道程を論じるときには、どうしても現代文学の問題設定、すなわち危機に立つ文学とかエクリチュールの無名性などという論旨にひきつけ

てしまいがちである。しかし、作家がたどった論理の進展において、一体なにがこの作品ともつかぬ作品をもたらしたのか、その軌跡を明らかにすることこそが必要なのではないか。ロートレアモンを現代性の先駆者として自らの立場を正当化するための権威として用いるのではなく、彼が実際に問題としたことを探ること、我々が現在彼から教訓を得ることができるとすれば、問題を彼個人の文脈に戻すというこの逆説的な方法によるしかない。

I

考察を始めるにあたってまず、『ポエジー』と呼ばれる小冊子が生まれるに至った経緯を概観しよう。

『マルドロールの歌』はラクロワによって1869年に一旦印刷されたものの、出版は最終的に拒否された。その後、デュカスはすぐに別の作品に取りかかったものと思われる。もはや、「ロートレアモン伯爵」という筆名は使わず、自らの名で署名されたその作品は、『ポエジー』という名を与えられ、二冊の分冊としてそれぞれ1870年4月と6月に出版されることになる。ところで、伝記的事実がほとんど知られぬこの作家においては例外的なことであるが、『ポエジー』出版の経緯は残された書簡によって比較的正確に辿ることが出来る。

まず、1870年2月21日の日付をもつ、オーギュスト・プーレ＝マラシ宛ての書簡を見てみよう。デュカスは、ラクロワによって拒否された『マルドロールの歌』の出版を、この出版人のもとで行おうと画策したようである。プーレ＝マラシはボードレール『悪の華』を出版したことでよく知られていたが、当時検閲体制下を避けてベルギーにいた。この手紙は、プーレ＝マラシが出版した『ボードレール詩篇補遺』を送ってくれるように求めたものであるが、それに付記する形で自らの文学的計画に関してデュカスは語り始める。まず、印刷済みの『マルドロールの歌』をラクロワが彼に譲ったかどうか、いまだその出版の話が進捗しないのはむしろ彼自身の拒絶によるものなのか、と旧作のゆくえを心配した後、次なる作品の構想を語り始める。

ご存知のように、私は過去を否認しました。私はもう、希望しか歌いません。しかし、そのためには、まずは今世紀の疑い（メランコリー、悲しみ、苦しみ、絶望、悲痛ないなき、人工的な悪意、子供じみた傲慢、珍妙なる呪詛等々）を攻撃せねばなりません。私は、ある作品を3月始めにラクロワのもとに持ってゆくつもりですが、そこで私は、ラマルチーヌ、ユゴー、ミュッセ、パイロ

ン、ボードレールのもっとも美しい詩をとくに取り上げて、それを希望の方向へと修正します。私はこうして、どのようにするべきだったのかを示すのです。私はまた、私の忌々しい本の中に収めた最悪の詩篇のうち六つを修正することも、そこで行います² (p.381)。

ここで、デュカスは、前作『マルドロールの歌』およびそれが属する「疑い」の文学を否認し、それに変わって「希望」を歌う文学を企図している。そしてその少し後、3月12日の書簡では、この作品の骨格はより詳細に明らかにされる。これは、ウルグアイ在住の父親からの仕送りなどにおける窓口の役目を果たしていた銀行家ダラスへ宛てられた手紙であり、デュカスは出版にあたっての資金の必要性をこの後見人に訴えている。ここでも新しい作品の意図を説明するのに、前作の失敗から筆を起す。

僕はラクロワ氏のところである詩作品を出版させました。しかしそれが印刷されると、彼はそれを世に出すことを拒絶したのです。というのも、その作品では生が度を越して苦い調子でいろどられていたので、彼は検察を恐れたのです。[...]出版には1200フランかかりましたが、すでに400フラン支払いました。しかし、いまや全ては水の泡です。これで目がさめました。そして僕は、次のように考えたのです。疑いのポエジーが（今日の万巻の書のうち後世に残るのは150ページにも満たないでしょう）かくなるまでの陰鬱な絶望、理論的な悪意へと結局至ってしまう以上、つまりは、それはそのポエジーが全くもって間違っているということなのです。なぜかというと、人々はそうして原則を論じていますが、原則とは論じるべきものではないからです。それは不正という以上のものです。今世紀の詩のうめき声はおぞましい詭弁にすぎない。憂鬱、苦痛、悲しみ、メランコリー、死、影、暗澹、それらを歌うのは、全力を持ってして事物の子供じみた裏面ばかりを見ようと欲することである。ラマルチヌ、ユゴー、ミュッセは自らすすんでファムレットに変身してしまった。今世紀のぐにやぐにやの頭でっかちだ。いつも泣き喚くばかり。というわけで、僕は完全に方法を変更したのです。そしてこれからは、希望、期待、平穩、幸福、義務のみを歌うのです。こうして僕は、コルネイユ、ラシーヌのような詩人達と、良識の、そして冷静の絆を結び直すのです。ヴォルテールやルソーといった気取屋以来、突然に起ち切られてしまったあの絆を。僕の本は四・五ヶ月たたねば終わらないでしょう。しかし、当面のところ、僕は父にAl.ルメールで出版した60ページほどの序文を送ろうと思います。そうすれば、父は僕が仕事をしていることがわかるでしょうし、作品全体を後に印刷するための金額を送って

² Isidor Ducasse / le Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror. Poésies 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の後に頁数を括弧内に示す。

くれるでしょうから (pp.382-383)。

3月12日にこの書簡が書かれたとき、「3月始めにラクロワのもとへ持ってゆく」と前の書簡で言われていた原稿は仕上がっていたのだと考えられる。「今世紀の詩のうめき声はおぞましい詭弁にすぎない。」という一文は、『ポエジー I』の冒頭の言葉をほぼそのまま引用したものだし、上で「ぐにゃぐにゃの頭でっかち」ととりあえず訳しておいた *Grandes-Têtes-Molles*、あるいはファムレット *femmelettes* (女の腐ったオムレツ・ハムレット?) という罵倒の言葉も『ポエジー I』に見ることができる。この原稿こそが4月に『ポエジー I』として出版されたと見て間違いなさそうだ。

ここでは頻りに議論されてきた事柄を整理して論を進めたいと思う。それはデュカスがここで語っている道徳的転換の問題である。『ポエジー』はつねに『マルドロールの歌』の対極として企図されている。「残酷の悦楽を描くことに自分の天分を用いる。(p.101)」と宣言して悪の限りを歌っていた自分は、「全てが水の泡になった」ことによって目が啓かれ、善の道へと呼び戻された、というのが、大雑把に言ってデュカスが書簡において語る筋書きのようである。詩人のこの転向の決意は、『ポエジー I』の表紙のエピグラフではさらに明確に二項対立の図式を与えられている。

僕は憂鬱を勇氣に、疑いを確信に、絶望を希望に、悪意を善に、泣き言を義務に、懷疑主義を信仰に、詭弁を沈着なる冷静さに、傲慢を謙虚に置き換える。
(p.327)

「置き換える」とは自分の作品のテーマを変更するという意味だととりあえずは考えておこう。デュカスは自身がその身をささげていた文学を「全くもって間違っている」とし、肯定のポエジーを目指すと言う。それは「勇氣」「希望」「義務」「信仰」「謙虚」などの徳目に表されるような、伝統的な価値へと戻ることであり、ここにキリスト教的な回心 *conversion* のドラマを見ることができそうである。

この「回心」は、しかし様々な問題を含んでいる。それが引き起こす第一の疑問は、それが本当に誠実なものかということである。『マルドロールの歌』で読者の<信じやすさ *crédulité*>を嘲弄しつづけたデュカスの回心を、単純に信じることができなというのは当然といえば当然である。「善の歌」を歌うというこの小冊子は単なるポーズにすぎず、悪の道に依然留まっている作

者がただそのうわべを取り繕うために用いる策略なのだろうか。たしかに、この善の歌は悪の歌とおなじくらいに疑わしいものと映る。あまりに突然の転向であり、また無条件に善を称えるその調子も本当に説得的とはいいがたい。同じような疑惑を、その著書で『ポエジー』の分析を始めるにあたってブランショも述べている。「これは心の底からの否認であろうか。それともこれは単なる文学上での翻身であり、『マルドロールの歌』が警察に脅かされ成功に迎え入れられることになかったという、その困難によって引き起こされたのにすぎないのか。あるいは隠匿的な企てであり、善の擁護とはこの企てにあっては悪をこの危険な時代に援助し続けるための皮肉な方法でしかないのだろうか。あるいは実際かつ決定的に、彼は秩序の側に映ったのだろうか。[...]多数の断章は美德を称えているにしても、それを横柄に称えるか、あるいはあまりに過剰な調子で称えるので、称賛が中傷になってしまうのである。³」

しかしこの転換は、悪を保持するための外部的な粉飾とばかりも考えられない。回心が社会的な偽装にすぎないという説明は説得力に欠ける。デュカスはボードレールのように悪を歌って名をなし、それが故に風俗壊乱の罪で訴えられていたわけではない。「悪の歌」が未出版に終わったのに、それをとりつくろうために「善の歌」を出版する必要などあるわけもないのである。だいたいデュカスが悪の詩人であると認識し、その道徳的乱脈を本気で信じていた者などどれだけいただろう。大体、デュカスにとって守るべき内面的「悪」とは何であろうか。単に外面を取り繕うために、わざわざそれを出版するためにガラスを通して父親に金銭の無心をしたりするというのは考えにくい。既に『マルドロールの歌』出版用の資金はデュカスに渡っていたはずで、父親側からの品行是正を促す圧力がこの新しい出版の動機にあったとも考えにくい。

ここで、出版拒否という事実がデュカスに与えたインパクトを軽視することはできない。そのことは、次回作の企図を語る文章が常に、心血を注いだ処女作をなんとか世に出したいという言葉、あるいはその挫折を語る言葉を前置きとして持つことにも明らかである。前作にかけるデュカスの誠意を信用すればするだけ、「全てが水の泡になった」ことの衝撃も大きく見積もる必要がある。すると、この転身は単なる皮相的口実であり、デュカスはそこから何ら内面的変化を蒙らなかつたとは考えられないのである。さらに、出版拒否という条件は外側から与えられたものであっても、その衝撃はデュカス

³ Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade*, Édition de Minuit, 1949, p. 175.

にとって内面化されていることに注意しなければならない。「疑いのポエジー」が必然的に「陰鬱な絶望、理論的な悪意」へと帰着してしまうことへとデュカスの思いは至り、そしてそのゆえにそれが間違っているという判断を下す。そしてその認識の上にたって書き始める『ポエジー』においては、彼は単に過去を否定するだけでなく、それに代わる新たな文学の構想も詳細に語り始めるのである。悪の歌を放棄し、善の歌を歌うという行動は（この「善を歌う」ということの内実はひとまず措くとして）デュカスによって望まれていたものだと考えてよさそうだ。「私は誰にも、エロヒムにさえも、私の誠実さに疑いを差し挟むことを許さない。(p.347)」というデュカスの言にとりあえずは従ってみようではないか。

もちろん、デュカスが善を歌うその内的な必然性が、自らの文学的成功の為であったのか、あるいは悔悛とも呼ぶべきより道徳的な心の動きがあったのか、それは自明ではない。ここにアウグスティヌス的な意味での回心、すなわち「自らの欲望のままに悪に塗れた作者が、その悪行のはてに、逆に神へと向き直る」というような事態を見るのは少々ドラマ化がすぎるだろう。しかし、ここでデュカスが、『マルドロールの歌』に取り掛かっていたときには持ち得なかったあらたな見地を啓き、それを「善・悪」という道徳的指標に結び付けていることは確かなのである。

さて、このいわば常識的ともいえる見方、すなわち『ポエジー』におけるデュカスの回心という説に強力な反対を唱えたのが、『ロートレアモン——マルドロール倫理学』を著したミシェル・ピエルセンスである。ピエルセンスは上で引用した3月12日付けのダラス宛書簡のなかに見られる「方法」の語に注目する。その仮説に従うならば、「私は完全に方法を変更したのです」という言葉は、つまりデュカスはその目的を何一つ変えていないということを示しているというのである。そして既説に対してピエルセンスの唱える重要な反論とはすなわち、この「目的」がデュカスにとって始めから「善」であった、ということである⁴。

ピエルセンスはその裏付けとして1860年当時の哲学的文脈を引いてくる。この哲学教育復興の時代にあつて、哲学は心理学、倫理学、論理学を包含するディシプリンとして発展し、真理探求の科学として規定される。そしてその科学性を保証していたのが「方法」の概念だというのである。この「方法」

⁴ Michel Pierrens, *Lautréamont. Ethique à Maldoror*, Presse universitaire de Lille, 1984, p.19.

は、<良心=意識 conscience>の反省的認識に奉仕するためのものであり、認識主体は、唯一の真実に到達するという目的のもとに、複数の方法のうちから思うままに選択しうると考えられていた⁵。

それと同様に、『マルドロールの歌』と『ポエジー』では二つの異なる「方法」を採用しながら、それらによってデュカスが目的としたものは常に「エクリチュールを道徳化すること」すなわち「エクリチュールが善の昂場に奉仕するようにすること⁶」であるとピエルセンスは考える。すなわち、二つの著作においてデュカスの目的は何ら変わっていない、第一作目において著者が悪を描いて見せたのは、それが善の昂場に役立つと判断したからであるにすぎないとするのである。

ここでピエルセンスはデュカスのもう一つの書簡を引いてくる。1869年10月23日、プーレ=マラシ宛書簡で、デュカスは『マルドロールの歌』の出版を要請して次のように書いている。

まず始めに、私の状況を説明させてください。私は、ちょうどミケヴィッチ、パイロン、ミルトン、スージー、ミュッセ、ボードレールといった人々がやったように悪を歌いました。当然、私は調子を幾分誇張しましたが、それはこの崇高な文学の方面に新しさをもたらすためであり、そもそもこのような文学が絶望を歌うのは、まさに、読者を圧迫し、彼がそこから立ち直るために善を望むようにと仕向けるためなのです。したがって結局、我々が歌うのは善に他ならず、ただし、その方法が、ヴィクトル・ユゴーその他のみが代表として今なお生き残っているあの幼稚な古い流派よりも、より哲学的であるというだけなのです (p.378)。

『マルドロールの歌』の独自性と優越性はその方法にあるとデュカスは考えている。ユゴーをその代表者とする「古い」流派は善の為に善を歌い、ボードレール等の詩人は新たな「哲学的」方法、すなわち「善の為に悪を歌う」ことを見出した。この「悪を歌う」という方法をさらにラディカルに磨き上げ、新しい段階に至らせたのだとデュカスは自負している。つまり、ピエルセンスによれば、デュカスが常に自らの問題としていたのは「方法」であり、「善を高揚する」という目的には一分の揺らぎもなかったのである⁷。

この立場にたってピエルセンスは『マルドロールの歌』を『ポエジー』か

⁵ *ibid.*, p.20.

⁶ *ibid.*, p.23

⁷ *ibid.*, p.25

ら読み解いてゆく。その思想においてデュカスは一貫して伝統的な価値を称揚する立場、反動主義的立場をとっており、二作品の間に我々が見出す回心は、じつはより説得力を持つ方法を選択したという表面的な変更にすぎない。そして、「革命的ロートレアモン」という作者像は、シュールリアリスト始めとする作家達が、作品成立の重要な背景となったこの哲学的文脈をもはや知ることがなかったために、文学を革新しようとする自分自身の要望によって生み出した虚像にすぎないというのである。『マルドロールの歌』にはデュカスの「善を志向させるために悪を歌う」方法の実践をこそ読み取らねばならず、彼はこうして読者を善の道へと導こうとしている。ピエルセンスによれば、これは悪を極めた書物であるどころか、悪の外観をまとった善意の書ということになる。

書簡という裏付けをもち、綿密な時代考証に基づいているにもかかわらず、ピエルセンスの『マルドロールの歌』読解は平板で説得力に欠ける。ピエルセンスは、シュールリアリズムからテル・ケルにかけての『マルドロールの歌』に対する批評態度を、予め定められた一つの読み方を作品に押し付けているにすぎないといって批判しているが、実際のところは、自らがその陥穽に嵌まってしまっているのではないか。「善を昂揚する」ことを目的として「悪を歌う」という方法をとる、というピエルセンスの図式はあまりに単純であり、「方法」に注目するその視点は見事ではあるが、図式を張りつけてゆくだけの分析は興味をひかない。印象だけで批判するつもりはないが、この分析は『マルドロールの歌』という作品に対してあまりにも硬過ぎる⁸。そもそも、いかに作者の口に拠るとはいえ、作品が書かれてしまった後に述べられる言葉を、そのまま作品の企図として捉えるのは素朴に過ぎる。しかもこれは、デュカス自身が、過去の自分の作品を批判するという視点から述べられた言葉であり、とても前作の執筆段階での企図を述べたものとは考えられない。

しかし、一方でこの「善のために悪を歌う」という言葉は、その射程をこの書簡以降、すなわち『ポエジー』に限定するならば、全く空しいものではない。「善」という目的の設定を、本心を偽った出版人に対する言い訳、ある

⁸ この「硬い」という印象は、案外重要なことを語っている。ピエルセンスの説解が妥当しないのは、『マルドロールの歌』が主体とエクリチュールの変容を中心として展開してゆく作品だからである。そこでは目的と方法というような二分論は用をなさない。ピエルセンスの『マルドロールの歌』読解批判は、本稿で『ポエジー』を検討したのちに、筆者の立場からその読解を示すことで行われるであろう。

いは出版人が検閲に備えるための言い訳と考えることは単純に過ぎるだろう。「文学を倫理に奉仕させる」という思想は、そのまま『ポエジー』を形成してゆく核になり、手段と目的という区分はこれ以降のデュカスの思想に頭在するからである。すなわち、一旦『マルドロールの歌』を離れたデュカスが、それに代わる文学を生み出そうとするときに、デュカスの文学をめぐる考察は、善という目的にいか手段としての文学を一致させるかという問題として提出される。ここで重要なのは、『ポエジー』でなされている文学への断罪の言葉を見つめ、「善の為に悪を歌う」ことを敵視するデュカスの態度が文学をどのような道に導くのかを見ることである。

ピエルセンスはデュカスが善と呼び悪と呼んでいるものを、一般的な既定観念に帰してしまい、早々に『マルドロールの歌』解釈に乗り出してしま⁹。しかしながら、作家における善の一貫性を主張する前に問うべきは、この『ポエジー』に述べられる「善」の内実である。確かに『ポエジー』は「どう生きるべきか」というような問題を論じた書物ではないため、人間の倫理とは何であるかを明らかにしない。「第一原則は議論の外であるべきだ。(p.330)」という『ポエジー-I』冒頭の言葉にあらわれているデュカスの態度は極端に教条主義的であるといわざるを得ない。しかし、これは文学を善に奉仕するための「方法」と捉え、その方法の倫理性を確立しようとする書物である。即ち、ここで問題とされるのは、人間行動の倫理そのものではなく、文学の倫理なのである。「全てが水の泡になった」ことによって、デュカスの上には文学の倫理性を巡る「目覚め」が訪れる。そのときデュカスは文学の何をもって罪としたのか。デュカス自身が認める転向を単純な枠から解放し、文学にとっての「悪」がどう規定されるのかを、以下問うてみよう。

II

『ポエジー』という名をもつ二つの出版物において、その一冊目と二冊目はかなり容貌を異にしている。『ポエジー-I』においては、デュカスはおもにロマン主義を攻撃している。ユゴー、ラマルチーヌ、ミュッセなどが名を挙

⁹確かにピエルセンスはその結論部で『ポエジー』の解説を行っている。しかし、『ポエジー』を鍵とする『マルドロールの歌』読解を試みるなら、これは本来最初に為されるべきことであろう。二作品の関係を単純に「方法」の選択の違いへ単純化し、「善・悪」を「保守・革新」という単なる政治的立場の対立に帰すという誤解の根本にはこの分析順序の転倒がある。

げられ、個人攻撃の矢面にたつ。その激昂したトーンは『マルドロールの歌』に共通するものがある。たとえば、『ポエジーI』の13番目の断章は「混乱、不安、退廃、死、自然および道徳秩序における例外、否定の精神」等々、以下1ページ以上にも渡って、ロマン主義の主要なテーマとデュカスが考えたものが数々列挙された後、次のようにして締めくくられる。

このおぞましい死体の山を前にして私はそれらの名を挙げるのにも赤らむのであるが、いまやついに、我々にショックを与え、かくも強引に屈服させるものへ反撃するときである(p.331)。

長々と列挙される名詞が、全て否定されるために挙げられていると明らかになるのはやっこの終結部に至ってである。次々と列挙してゆく息の長さは、『マルドロールの歌』と非常に似通ったものになっている。その列挙の中には「何らかの死せる幻想の腐乱体を監視する神秘的ハゲワシの化学的特異性(p.330)¹⁰」などという言葉が見られる。が、これなどは『マルドロールの歌』に特徴的な比喩、美的領域と科学的領域を横断する奇異な表現である。また、断罪するべきものの表の中に<誇張 les exagérations>あるいは<際限なく提示される極端な事々 les extrêmes présentés à perpétuité>を自ら挙げながら、実際はこのような列挙自体が過剰性を帯びている。これらの名詞が全て複数形で提示されていることも、一般性を指示するというには強烈すぎ、過剰性を感じさせずにはおかない。各段落の長さが安定せず、形式をはみ出してゆくようなダイナミズムが見られることこそ、デュカスが前作において自ら最高度に増幅したロマン主義的熱狂を依然完全には脱していない証拠となるであろう。

『ポエジーII』はそれとは様相が随分ことなっている。固有名詞は完全には消え去らないが、ここではデュカスの攻撃の対象は過去の作家個人個人というよりも、より一般的な「文学」あるいは「ポエジー」となる。さらに、『ポエジーI』には見られた過剰な展開は影を潜め、ほとんど同一の長さを持つ断章が連なる。検討の対象となる文学の範囲もロマン主義の作家から大きく広がり、終盤においてデュカスの手による修正を受けるのはロマン主義以前の格言作家（とデュカスが考えた）ラ・ロシュフーコー、パスカルそしてはヴォヴナルグである。さらに、ここでデュカスは過去の文学を検討・断罪するだけでなく、自らの新たな文学の展望をも語り始めるのである。したがって

¹⁰ « les singularités chimiques de vautour mystérieux qui guette la charogne de quelque illusion morte »

ここでは『ポエジーII』に対象を絞って、この革新において何が賭けられているのかを見て行こう。

『ポエジー』全般を通じて攻撃の対象となる文学を特徴付けるのは「疑い doute」という言葉である。これはすでに上に挙げたプーレ＝マラシ宛ての書簡において宣言されている（「今世紀の疑いを攻撃せねばなりません」）。「疑い」とは何か。ここで『ポエジーI』のエピグラフを思い出そう。そこでは「疑い」が「確信」に、そして「懐疑主義」が「信仰」に対置されていた。ここで「疑い」というのはキリスト教信仰へ向けられるものとして提示され、「不信仰」と言いかえられるようにも思われる。デュカスの「悪」は前作から常に宗教的意味を帯びている。絶対悪として性格付けられたマルドロールは、人間とその倫理の創造者を神と名指して攻撃している。デュカスはここで前作で陥った不信仰の過ちに思い至り、伝統的価値観を支える信仰の道へと戻ろうとしていると考えてよいだろうか。しかしそれならば、たとえば次の断章はどう解釈したらよいのか。

私は悪を受け入れない。人間は完全である。魂は墮落しない。進歩は存在する。善は還元不能である。反キリスト、非難する天使、永遠の劫罰、諸宗教は疑いの産物だ(p.345)。

それ自身が「悪」の権化である反キリストが疑いの産物だとされるのはまだわかりやすい。しかしながら、非難する天使、あるいは永遠の劫罰というものは、別に悪そのものでないし、キリスト教の立場に立てば、これらは正義の執行者であり、善の側にあると言っていいだろう。したがってそれらが悪に結びつくというデュカスの論理はわかりづらい。この断章をキリスト教を擁護する立場の表明として理解することはできない。

ここで「私は悪を受け入れない。」と言っているデュカスの争点が、常に作家の立場から設定されているということに注意せねばならない。この言明の核にあるのは、単にデュカスが悪を自分の行動の規範として受け入れない、あるいは悪を断固として断罪するといったことを意味することではない。デュカスが問題にするのはあくまでも文学の倫理である。それは次のような断章に呼応する。

善は悪への勝利であり、悪の否定である。善を歌うならば、この適切なる行為によって悪は排除される。私は為さざるべきことは歌わない。為すべきことを

歌う。前者は後者を含まない。後者は前者を含みこむ(p.350)。

すなわち、「私は悪を受け入れない。」という言葉は、「私は悪を描かない。」ということ強く意味している。すなわち、たとえ最終的に反キリストが天使によって断罪され、永遠の劫罰が彼を苛むとしても、そのような者を想像し、あるいは描いてはいけなく考えられているのである。文学が作り出す世界に罪が存在しなければ、それを非難する天使もその罪を贖う劫罰も存在しない。すなわち、善それ自体を歌うことによって、悪は排除されるはずである。こうして、一点の疑心の翳もささぬような肯定の文学をこそ、創出しなければいけないのである。デュカスは無神論者ではないが、否定の対象としてであれ悪を描く諸宗教、キリストを含む現実の宗教はそれ自体が疑いの産物であり、「還元不能なる善」自体を描くこととは異なることとされるのである。

たしかに、悪とは弱き人間の疑心暗鬼が生み出した幻想にすぎないとするデュカスの言葉は、マニ教的な善悪二元論を拒絶するキリスト教の視点へと重なってゆくとも考えよう。悪の権化としてマルドロールという負の英雄を登場させた前作に対し、『ポエジー』におけるデュカスの立場は、このように、善のみを存在者として認める一神教の立場において、二元論的世界観を糾弾するようにも思われる。しかし結局、ここでのデュカスの議論はキリスト教的視点には還元されえない。「崇拜の原則は傲慢である(p.349)」とは、「疑い」を前提とする全ての宗教行為に向けられた非難である。また、神の名を敢えて呼び、「エロヒムは人の似姿として作られた (p.355)」あるいは「不幸はエロヒムの内にある(p.359)」といった反正統的言明を繰り返すデュカスの立場は普通の信仰の枠内には入り得ず、ピエルセンスが考えたように伝統主義者としてデュカスを想像するには無理がある。

『ポエジー-I』のエピグラフでは、「疑い」はその他のさまざまな悪徳と同列に置かれ、「確信」等々の美德と対立するものとして提示されている。そしてデュカスはそれら悪の表象を善の表象に「置きかえる」と言っているのである。しかし、過去の文学を「疑いの文学」とその語で代表して形容することに見られるように、デュカスは「疑い」あるいは「懐疑主義」の語に単なる「悪徳」を超えた意味を持たせている。それはさまざまな悪徳が文学ないし思想に入り込むその現象そのものである。この後者の意味において、「疑い」とは文学にとっての悪そのものに違いない。

先ほど引用した文章に戻ろう。デュカスは、ここで、一つの包含関係を主張する。「善は悪を排除する」と言っておいて、「善は悪を含みこむ」というのだから、この関係は解釈に苦しむところであるが、デュカスが書簡で述べる旧文学の方法論、つまり「疑いの文学が悪を描くのは、そもそも善を志向させるために他ならない。」という主張が鍵になる。人が悪徳を歌うのは、それを「為すべきでない」ものとして歌う以上、悪を排除し、善を顕揚するためでないだろうか。しかし、「為さざるべきこと」を歌っても、「為すべきこと」を示すことにはならない、すなわち悪の否定は善の肯定は含まない。そしてその逆に、「為すべきこと」を歌うことによって、「為さざるべきこと」を歌うことによって得ようとしている効果つまり悪の否定に加えて、最終目的たる善の肯定までもが同時に達成できるのだ、ということであろう。デュカスは書簡において「物事の子供じみた裏面ばかりを見る」として「疑いのポエジー」を断罪していた。世界の真実、その全ての面を見るためには、善を歌う必要があり、それで十分であるというのである。

善を浮き彫りにするために悪を研究することは善をそれ自体として研究するのとは異なる。善き現象があるいじょう、私はその原因を求めぬ(p.357)。

いかに善を志向させるための方便であるにしても、デュカスは悪を描くことを徹底的に排除する。すなわち、文学における悪の表象とは、文学そのものを害する夾雑物に他ならず、それを残してきたことに今までの文学の過ちが存している。それを最後の一片まで剥ぎ取り、のこった善のその一点を歌うことをデュカスは目指す。先ほどの断章で述べられた「善は還元不能である。」という命題の対偶をとるならば「悪は還元可能である。」ということになる。この還元の操作と科学の手順との間に、デュカスは類縁関係を見て取っていたようである。「私が計画する科学は、ポエジーとははっきり異なる科学である。私はポエジーを歌わない。その源を発見しようと努めるのだ。(p.358)」あるいは「現象は移りゆく。私は法則を求めぬ。(p.353)」という有名な断章はこの線で理解されねばならない。デュカスが言うところの科学とは、現象から法則へと遡るそのプロセスのことであるととりあえずは理解されるだろう。

ところが、デュカスの「科学」は、十九世紀にあつて飛躍的發展を見た自然科学と同じものではない。次の断章を見てみよう。

秩序を研究するのに、混乱を研究してはならぬ。科学的実験は、悲劇、「わが妹

への詩」、悲運な者共の乱文と同様に、ここでは何にもならない。(p.357)

つまり、善の原因を見出すためには、不規則な表徴をいくら研究したところで無意味である、善き現象すなわち秩序そのものを研究しなければいけないというのである。それ自体としては混乱した様相をしか呈さない現象を実験によって複数作りだし、そこから一つの法則を導き出すという科学的帰納の方法を、デュカスは否定する。そしてデュカスが認める科学とは、整序された法則を混乱の相を通すことなく知り、その法則に関わる研究を行うことである。

ここで思い出されるのは、『マルドロールの歌』第二歌第十ストローフである。「おお、厳格なる数学よ、あなた方の蜜よりも甘く賢き教えが、僕のところに清々しき波の如くに染み入ってきたとき以来、僕はあなた方を忘れたことはありません。(p.162)」という言葉で始まるこのストローフはロマン主義的形象に満たされた賛歌を歌う。「数学」が三人の女神として擬人化されるのを始め、賛歌は修辭的粉飾を受けて長大に展開する。したがってそれは『ポエジー』で理想とされる文学とは全く正反対な形式に則っている。しかしながら、ここに提示される数学のイメージはデュカスが変化することなく持っていた「科学」へのイメージを十分に示してくれるだろう。

地上が彼(=数学を知った者)に見せるのは道德の虚像幻影ばかりです。しかし、あなた方は、おお簡潔なる数学よ、その強靱なる命題の厳密な連関と、その鉄の法の恒常を通じて、宇宙の秩序に刻印を見ることが出来るあの最高真理の反映を、眩んだ目に投げかけるのです。(p.163)

数学は宇宙の秩序を支配し、宇宙に先んじて存在し、それが滅んだ後も変質することなく存続する「鉄の法」の保持者あるいはそれ自体として称えられている。

しかし、あなた方は、常に同一です。いかなる変化も、いかなる悪臭に満ちた大気も、あなたの同一性の險巖と広峽を風解させることはできません。あなたの謙虚なるピラミッドは、エジプトのピラミッド、あの愚鈍さと奴隷制によって建てられた蟻塚よりも長く残ることでしょう。(p.164)

「数学」とここで呼び習わされているのは、真理発見の手段としての学問ではなく、数学的真理そのもの、動かざる定理の体系である。『ポエジー』において、秩序を知るためには秩序自体を研究しなければならないと言うときに、

デュカスのモデルになっているのは、やはりこのような数学的な真理のことであったのだろう。つまり、『ポエジー』において科学という言葉は、ある法則を導き出すそのプロセスというよりも、その法則そのもの、あるいはそれを知っているという状態、智慧のことを指すのである。

その意味では、ピエルセンスが指摘する哲学的文脈における「方法」とデュカスがここで唱える絶対的な「科学」との違いは明らかである。デュカスの「科学」は方法としての多様性へ拡散することなく、真実としての唯一性へと収斂してゆく。デュカスは『ポエジーII』で、詩人、モラリスト、哲学者という3つの異なった「階級」を比較した断章の結語として、「ある人間の知性がどのようなものであれ、思考の方法は万人に共通であるべきだ。(p.357)」と述べている。デュカスは確かに「科学」を方法として捉えてはいるものの、それが一つであるべきだと言うとき、この「方法」は至高の智慧に近付き、真実そのものへと近付いて行く。「方法」が絶対性を帯びることで「目的」へとすり替えられることこそ、デュカスが「科学」や「善の原因の探求」を言うときの奇妙な特徴となる。

以上のような意味で科学という語を理解すれば、次の断片の意味はよりはっきりしてくるはずである。

私が計画する科学は、ポエジーとははっきり異なる科学である。私はポエジーを歌わない。その源を発見しようと努めるのだ。[...] 定理は度をすぎたものではない。定理は応用されることを要求しない。人が定理を応用することによって定理は貶められ、度をすぎたものとなる。物質に対する、精神の荒廃すなわち応用に対する戦いを召集せよ。(p.358)

デュカスは、ポエジーの源をもとめるとは言いながら、それを「歌う」とはついに言わない。そして、法則を導く道程を描くことを拒絶するのである。真理の探究としての科学、混沌の中から秩序を見つけ出すという方法は非倫理的な行いとして否定される。「第一原則は議論の外であるべきだ。(p.329)」という『ポエジーI』冒頭の言葉を思い出そう。真理とは混沌において探し出されるべきものではなく、その外に位置してその乱雑な相には決して染まらぬものである。そしてデュカスはそこに留まらない。彼は見出された法則を応用あるいは適用することまでも、断固として拒絶するのである。精神世界にある定理あるいは法則を、物質世界の混乱に引きずり下ろして荒廃させてはならないのである。

それでは、文学においては、このような適用の拒絶はどのようにあらわれるのであろうか。先ほどの断章で、科学実験と同列のものとして、様々な文学（「悲劇、「わが妹への詩」、悲運な者共の乱文」）が非難の対象となっていることに注意しよう。なかでも『ポエジーII』において重要な論点となるのはここで挙げられている「悲劇」の問題である。デュカスは悲劇の代表的作家としてラシーヌ、コルネイユの名に度々言及する。しかし、ここで彼らへの評価、そして「悲劇」という芸術ジャンルへの評価は非常に微妙なものになっている。前に引いた3月12日ダラス宛書簡では「こうして僕は、コルネイユ、ラシーヌのような詩人達と、良識の、そして冷静の絆を結び直すのです。」と言われ、古典悲劇は文学の規範ともいえる地位を与えられていた。しかし、『ポエジーII』のある断章では(p.349)、悲劇は「意図せざる誤謬」として断罪され、「現代の抒情」よりは悪いものではなく「善の一步」であるにしても、今デュカスが書きつつある「この作品」すなわち『ポエジー』には現れることはないだろうと言われる。

それではデュカスは悲劇というジャンルをどう理解して断罪しているのだろうか。今参照した悲劇評価に関する断章は「哀れみと恐れを義務によって刺激する。それはちょっとしたことだ。そして悪いことだ。(p.349)」という文章で始まっている。あるいは別の断章においては、

現在まで、人々は恐れと哀れみを吹きこむ為に不幸を描いてきた。私はその反対のものを吹きこむために幸福を描こう。(p.357)

と書かれている。ここでデュカスがアリストテレス『詩学』第6章における有名な悲劇の定義¹¹を参照していることは明らかである。しかし、故意か錯誤かは分からないが、デュカスはその定義から「浄化(カタルシス)」という重要な過程を取り払い、感情が引き起こされるというそのことにのみ目を向ける。そして、デュカスはその浄化の作用が、演劇が立脚する基盤である「再現(ミメーシス)」から発現するのだという視点はとらない。デュカスの立場はむしろ、演劇の倫理的有用性に着眼する立場、「読者を楽しませつつ教える *Lectorem delectando pariterque monendo*」というホラティウスの立場に近い¹²。

¹¹ 「悲劇とは、一定の大きさをそなえ完結した高貴な行為、の再現(ミメーシス)であり、……あわれみとおそれを通じて、そのような感情の浄化(カタルシス)を達成するものである。」(アリストテレス『詩学』(ホラティウス『詩論』併収)、松本仁助・岡道夫訳、岩波書店、岩波文庫、1997年、34頁)

¹² 「読者を楽しませながら教え、快と益を混ぜ合わせる者が、万人の票を獲得する。」

こうして、悲劇が恐れや哀れみという感情を吹き込むのは、それら醜い感情が必ず罰せられるのを見せることで、そのような感情の無い状態を志向させるという目的のためだと理解される。すなわち悲劇とは、「疑いの文学」の代表的ジャンルなのである。このようなとらえかたは、古典主義時代に流布していたものにほぼ同じである。たとえばラシーヌも、一度断絶したポール・ロワイヤルとの関係を修復しつつ悲劇を擁護するために、『フェードル』に寄せた序文でこのような悲劇論を提示している¹³。悲劇が「善の為に悪を歌う」方法であるというときに、デュカスがこの有名な序文を直接参照している可能性は大きい。というのも、デュカスが悲劇作者の無能力を論難するときにはラシーヌの名を引くのである。

ラシーヌは彼の悲劇を戒律に凝縮することができない。悲劇とは戒律ではない。同じ精神にとっては戒律は悲劇よりも知的な行動である。(p.354)

悲劇という婉曲的な方法に変わるべきは、悲劇が遠回りをして教えようとしているその教訓そのものをはっきりと戒律 *précepte* として述べることである。そうすることで初めて文学は、危険な情熱と関係を持つことなく、善の為に資することができるというのである。

しかし、デュカスが情熱を断罪するのは、必ずしもそれが<ふさわしさ *bienséance*>に反するからではない。その点で、デュカスの悲劇論は古典主義時代のものとは異なる。その理由は以下のように説明される。

感情は幸福を説明し、微笑を生む。感情の分析はあらゆる人格を除外した上で幸福を説明し、微笑をうむ。前者は空間時間に依拠しつつ、魂を人類の概念ま

(前掲書 249-250頁)

¹³ 「私が請け負いますのは、この作品ほどに美德を明らかにした作品を私は今まで書いたことがないということです。もっとも取るに足らない過ちも厳しく罰され、ただ罪を犯そうと考えたことさえも、罪そのものと同じように恐れをもってみつめられます。愛の脆さはまことに脆いものと映ります。情熱が目供されるのは、その情熱が原因となって起こる混乱を見せんがためなのです。そして悪徳はあらゆる個所で、そのひずみを分かちませるような色調で描かれます。[...]我々の作品がこれら[古代の]詩人たちと同様に堅固であり、同様に有用な教えにとんだものであるようにと望むべきでありましょう。慈愛の情と正しき見解において高名なる多くの方々が悲劇を断罪なさいましたが、その改善によっておそらくは、それらの方々と悲劇を和解させることが出来るでしょうし、作家達が観客を楽しませようとするのと同じくらい教化すること心に留め、こうして悲劇の本来の意図に沿うならば、そのような方々にもまちがいなくより好意的に判断いただけるのではないのでしょうか。」(Racine, *Théâtre complet*, Classiques Garnier, 1995, p.578)

で高めるが、そのとき人類はその偉大な成員においてそれ自体として扱われる。後者は時間空間に依拠せず、人類の概念へ魂を高めるが、このとき人類とはそのもっとも高貴な表現、すなわち意思において扱われるのである。前者は悪徳と美德にかかわりを持つ。後者は美德にのみかかわりをもつ(p.354)。

ここには応用による墮落が免れ得ないというデュカスの姿勢が色濃く反映している。すなわち教訓は、善という目的への志向性として、すなわち「意思」として、今だ具体へと発現されない状態で、あらゆる状況に共通なものとして提示されなければならない。ここで「分析」の語には注意が必要である。それは、たとえば心理小説のごとくに感情を分析して記してゆくことではない。冷静に感情を解体して行く操作なのである。感情の分析は「善きあるいは悪しき情熱の只中である一瞬に身を保持することが出来るということから生ずる喜びの表現(p.355)」であって、感情を逃れる手段である。これによって、人間は具体的な状況の外に出て、完全なる客観性を保つことができる。このあとでデュカスは「感情の分析は潜在的な感受性を持つ」ということも言うが、その感受性とはあくまでも潜在状態に留まるべきものであり、個々の人格における特定の感情とは明らかに異なる。せつかく分析によって状況の外へと逃れ出たのにそれを再び感情を作り出すことに用いるのは愚挙に違いない。こうしてデュカスは、「科学」の応用を拒否するのと同様の理屈で、「感情の分析」が「感情を描くこと」に用いられることを拒むのである。文学に残された領野は、基本原則の短い断言のみとなる。それをデュカスは戒律と呼ぶ。

そのような空間時間に依拠しない掟の最も典型的な例は、神が定めた掟であろう。だからこそデュカスは言うのである。

私はエロヒムが感情的であるというよりは冷静だと想像する。(p.346)

感情を離れることと、状況に拠らない義務を述べることはひとつである。それはまさに人間の世界の混乱に交わることのない神の業である。『ポエジーⅡ』で神は「エロヒム」という名で呼ばれる。それは掟を定める、非情な、旧約の神である。デュカスが目指すのは簡潔なる律法の如く義務を義務として述べることであり、その正しさを証明することでも、まして侵犯と処罰の

歴史を語ることでもない¹⁴。

『ポエジー』においては loi という言葉は自然科学的な事実としての「法則」であると同時に、倫理的な規範としての「法」である。たとえば、次の断章では明らかにこの言葉は後者の意味で用いられている。

法に従うのは善である。人民は法が正しいのは何によってであるのかを知っている。ひとは法をはなれることはないのである。それらの法の正しさをなにか別のものに従属させたときには、その正しさを疑わしいものとするのは容易である。人民というのは叛逆に陥りやすい存在ではない(p.358)。

法の正しさを何か別のものに依って証明しようとすることは、すでに法に対する侵犯を用意する。したがって文学は何によっても証明されえない法、この善の根本に徹底して還元されなければならない。すなわちデュカスの唯一認める言述とは証明を伴わない断言にほかならない。彼が「科学」と言ったときにそれを真理探究の過程ではなく真理そのものであると考えるのと同様に、「法」と言ったときには善の実現の手段としてではなく、善そのもののことである。すなわち、「法」を言明したときに、文学にとっての正義は達成されるのであり、それを証明する必要もなければそれが適用される様子を描く必要はない。こうしてこの短い絶対的肯定の言説においては、「法」という権利問題と「法則」という事実問題を別する必要はなく、正義は戒律中に真理と重なるものとして提示されるのである。

いままで述べてきたようにデュカスの「方法」を巡る立場は両義的である。それを二つの相反する契機にわけて考察することができよう。1) デュカスはエクリテュールを倫理化する為に純化の道を選ぶ。この選択によって、過程すなわち「方法」が重要性を帯びる。そしてデュカスは、それを宗教的な「善」へと至る道へ、あるいは科学的な「真」へと至る道へ、あるいは律法的な「正」へと至る道へと擬す。2) しかし、この純化の道程自体に必然的に、便宜の外装を用いて、悪の要素が入り込むこと、それこそが「疑い」という悪そのものであること、そして「方法」とはまさに「疑い」の上になりたつ道であることを認識する。そして、その「方法」を完全に否定し、達成されるべき「目的」に視点を集中させるのである。「方法」を「目的」にすり

¹⁴ 例えば次の断章を参照すること。「ポエジーは政治の出来事や人民を統治する方法には関わらず、歴史年代、クー・デタ、王殺し、宮廷の陰謀に言及することもない。(p.348)」

替えるこの手順によって、デュカスは悪を描くことを拒否して、しかしその拒否を文学として転写することも「疑い」の行為として断罪した結果、言葉を冷淡な戒律にまで切り詰めてゆく。「疑い」を避けるためにデュカスがとる方針は、ピエルセンズの述べるような「新しい方法の選択」ではない。全ての方法の拒絶である。そしてこの方法の消去によって文学が法則そして法と完全なる合一を果たすこと、それによってのみ、文学は悪を免れ、善きものとなる。これこそがデュカスがポエジーに求める倫理なのである。

III

しかしデュカスの企図にそった新しいポエジーの実現が困難なことははじめから明らかである。法あるいは法則の証明と適用を拒否するデュカスの態度は、すべての言説の可能性を塞いでゆく。悪を賛美するような文学を書かないのは勿論のこと、「悪と戦うことは悪に過分の名誉を授けることである。(p.358)」というデュカスは、悪への懲罰を描くことで善を擁護する文学も排除する。さらには、崇拜という行為の裏に「疑い」の匂いを嗅ぎ取り、義務からの逃避を見抜くデュカスは、善に薫香をあげることさえも拒絶する。

エロヒムへの賛歌は、虚栄心を地上の物事と関わらないことに慣れさせてしまふ。これこそが賛歌の蹟石である。賛歌などを歌っているから人類は作家を頼りにしなくなってしまうのだ。人類は作家を放逐する。そして作家を神秘家、驚、自らの使命に不実な者と呼ぶ。おまえ達は捜し求められる場ではないのだ。(p.346)

「ポエジーは実際的真実を目標とするべきだ。[...]詩人は部族中の他の誰よりも有用な存在でなければならない。その作品は、外交官の、立法者の、若者を教育するものの法典である。(p.348)」というデュカスにとって、この世に存在しないアイデアに墨を費やすことは愚挙にほかならない。それは分を越えた虚栄でしかなく、役に立たないことである。ポエジーは人間にこそ向けられるべきであり、その義務を修辭的虚飾を排して完結に述べなければいけない。

さらにはその「法を述べる」という行動さえも禁ずるべきだとデュカスは考えるに至る。

全ての法は言われるべきものではない。(p.357)

デュカスは、「言う」ということが既に冒瀆の始まりであり、疑いの証拠であると断ずる。法とは何よりも従うべきものなのである。「第一原則は論じられるべきではない。」と言って『ポエジー』にとりかかったデュカスは、結局疑いが全く入り込まない言語活動の可能性を全て否定するところまで自らを追い詰めることになる。デュカスの言うように「疑い」を悪と規定するならば、文学とはすべて悪の上になりたつ行為であるに違いない。こうして『ポエジー』はロマン主義文学の否定という段階をはるかに踏み越えて、文学そのものの否定にまで至るのである。

それではデュカスは文学を捨てて、別の道、例えば哲学へと向かうのか。

ポエジーに対する判断はポエジーよりも価値を持つ。それらの判断はポエジーの哲学なのである。このように考えるならば、哲学はポエジーを包含する。ポエジーは哲学無くてはあり得ない。哲学はポエジーなしでもあり得る。(p.354)

あるいは、

ラシーヌやコルネイユはデカルトやマルブランシュ、あるいはベーコンのような著作を生むことができたであろう。彼らの魂はそれらの作家の魂と一つなのである。(p.349)

この哲学上位を主張するような断章を誤解してはいけない。ここでいわれているのは、哲学者の著作が詩人の著作よりも優れているということではない。デュカスが問題とするのは、作品ではなく、彼らの魂である。ここで哲学と呼ばれているものは、さきほど「科学」について見たように、真理の保持者あるいは真理そのものであって真理探究のための手段ではない。方法としての言語活動は否定され、肯定されるのは言語化される以前の相、デュカスが「魂」あるいは「意志」と呼ぶような相、すなわち目的としての善きものである。

デュカスはあくまで「書く」ことを続けようとする。烈しい非難の言葉をポエジーに浴びせ掛けながらも、作家であることを辞めぬデュカスは、それに隣接するより「知的な」ジャンルに活路を見出す。それが格言 *maxime* である¹⁵。デュカスはこのジャンルを戒律 *précepte* にもっとも近いものとして

¹⁵ 「ガチョウの羽を一本、第一水準の作家であるモラリストの手に渡してみよ。彼は詩人達に勝るであろう。(p.354)」

考えていたようだ。

格言は自らを証しするのに格言を必要としない。推論は推論を必要とする。格言は推論の総体を含みこんだ法である。推論は格言に近づくほどに完成されてゆく。そして格言になったとき、その完成は変形の証拠を捨て去るのだ(p.350)

証明を必要とせず、短い言葉で真実を言い当てる格言は文学において律法に最も近いものである、と、おそらくは、このような考察を伴うことで、『ポエジーII』のような断章形式が練り上げられたのだろう。「変形の証拠」を切り捨てた肯定の言葉はその理由を説明しない。そのために主題の間を滑らかに移行する措辞は廃され、一つ一つの主題が独立した断章を為す。これこそがデュカスが新しい文学の形式と考えるものである。これはポエジーを否定し格言へとずれることで成立するポエジーである。デュカスは、例えば様々な詩人達が韻文で「詩法 Art poétique」を歌ったように、自らの新しい形式のうちに、新しいポエジーについて述べる。逆に言うならばこれは「詩論」であると同時にその考察を実現する『詩集 Poésies』に他ならない。

しかしながらデュカスは格言というジャンルの優越性を認めながらも、それまでモラリスト達によって作られてきた格言を完全なものとは見なしていない。

悲劇や詩や悲歌はもはや優位を占めない。優位を占めるのは格言の冷静さである。キノーの時代の人間であれば、私が今言ったことを理解することもできただろう。数年来、雑誌や二つ折新聞に差した幾許かの仄かな光によって、私自身それが理解できるようになったのだ。私が企図するジャンルはモラリストのジャンルとは異なる。彼らは悪を指摘するが、その治療法を示さないのである。
[...] (p.355)

この部分的な非難から、デュカスは過去の格言の修正へと乗り出す。自身でその意図を語る断章を引用しよう。

剽窃は必要である。進歩とはそういうものだ。剽窃はある著者の文章を仔細に検討し、その表現を用いながら、誤った思想を消し、それを正しい思想に置き換える(p.351)。

こうしてデュカスはおもにラ・ロシュフーコー、パスカル、ヴォヴナルグの三人の作家から格言あるいは格言風の断章を取り上げて、それを修正してゆく。この格言を修正するという試みはある意味ではデュカスの文学の到達

点とも言えよう¹⁶。それでは、デュカスが企図するモラリストとは異なるジャンルとはどのようなものなのか、具体的な例に沿って見てゆくことにしよう。

ここではまず、ラ・ロシュフーコーの格言を修正したものを取り上げたい。ラ・ロシュフーコーの格言は四つ取り上げられているが、それらは人間を描写の対象とし、パスカル『パンセ』のように神や宇宙という要素が入ってこないため、その射程は比較の見極めやすい。また、このラ・ロシュフーコーの格言の正確さ、その一点を突くような鋭さは、デュカスの修正の意図が何処にあったのかということをやより明らかにしてくれる。まずは次の格言を見てみよう。

正義への愛とはほとんどの人間においては不正義を被る勇氣に他ならない。
(p.354)

この格言に施された修正は、『ポエジーI』の扉にかかれたエピグラフラフ「僕は憂鬱を勇氣に、[...]置き換える。」という言葉に近似的に予告されていると考えられるだろう。デュカスは、もとの格言では「恐れ *crainte*」となつてるところを置き換えて「勇氣 *courage*」とする¹⁷。このように、デュカスの「修正」は、名辞を単純に書きかえることで行われ、その文法的なつながりをそのままに残すのですぐにそれと同定がつく。これこそデュカスが既存の文学の着想を真似るのではなく、剽窃するすなわち「表現を用いる」と言う意味であろう。

言葉の置換に伴って、この格言は全く新たな意味を持つようになる。ラ・ロシュフーコーの格言は、正義を求める者さえも、正義そのものというよりも自らの不利益を厭うこと、即ち利己心に侵されていることを語る。それに対してデュカスの格言は、不正義から傷を受けることを覚悟で、正義のために闘う人間の姿がうかびあがる。つまりデュカスは語の置換を行うことで、ラ・ロシュフーコーの諦観に満たされた人間像を、行動的な人間像へと転換していると解釈できよう。

それでは次の格言はどうであろうか。

¹⁶ 確かに剽窃されるのは必ずしも格言に限らず、『ポエジーII』の始めの方にはダンテやシェークスピアの言葉が修正される。しかし、『ポエジー』という試みが最後に格言を集中的に修正することで終わる意味は大きい。

¹⁷ La Rochefoucauld, *Maximes*, n.78.

物事を知るにはその細部を知る必要はない。細部とは限られたものであるから、我々の知識は堅固なものである。(p.356)

一読したときに、この格言には違和感を覚えるのではないだろうか。これが何のために言われているのかがわかりにくい。勿論、我々の知識が堅固であるというデュカスの絶対肯定を目指す主張が読み取れぬわけではない。しかし、その主張がどのように「細部」という項と関連づけられているのかが見えてこない。そこで格言の原型を見てみよう。ラ・ロシュフーコーの格言は「よく物事を知るためには、その細部を知る必要がある。そして細部とはほとんど限りないものであるから、我々の知識は常に表面的で不完全なものである¹⁸。」というものである。この原型においては、第一文と第二文前半¹⁹が三段論法の大前提、小前提として有効に機能し、知識の決定的不完全性という結論を導き出している。それに対してデュカスの格言では、二つの文のあいだで論理の糸が切れてしまっている。細部を知る必要が無いのならば、それについて述べる必要も無いし、それをもとにして我々の知識の確実性を証明することもできない。デュカスもそのことに気付いていたのだろう。そのためにもこの格言では大前提と小前提を接続していた「et そして」の語を削除せざるを得なかったと考えられる。

つまりデュカスは格言総体の意味のつながりより否定的名辞を肯定的名辞に置き換えることを優先したことになる。デュカスが「疑い」という悪を免れるときにとる手段はつねに、悪の表象をテキストから抹消することである。そしてこの変更の結果としていくつかの格言が意味を為さない不条理なものになってしまっていることこそ、デュカスの剽窃の異様さがある。「誤った思想を消し、それを正しい思想に置き換える」とデュカスが言うときの「思想 idées」とは格言全体としての意味ではなく、格言が用いるさまざまな概念項を指示していると考えなければならない。デュカスの剽窃の目的は、より「うまい」格言を作り、新たな「意味」を作り出すことではない。デュカスのいう「進歩」とは、善に奉仕する文学を作り出すという、あくまでも倫理的な領域における進歩である。そしてそれは格言全体が善悪どちらへ加担しているかということではなく、その表現上に、悪の表現形態としての悪徳が現れ

¹⁸ La Rochefoucauld, *Maximes*, n.106.

¹⁹ ちなみにフランス語原文においてはこの二つの文は「;」ポワン・ヴィルギユルで区切られており一つの文として作られている。このことが全体の論理がより緊密であることを示しているだろう。

るか否かということで図られるのである。

デュカスの試みの不条理は論理的領野にとどまるものではない。次の格言を見てみよう。

もし我々が欠点を全く持つことがなかったとしたら、自らを直し、他者のうちに我々に欠けているものを称えることに、かくなるまでの喜びを覚えることはなかったであろう。(p.351)

この格言は別に理解不能ではない。デュカスの格言を独立したもののみならず、文意を取るならば、それは「我々は欠点を持っているがゆえに、優れた者を称え、自らの欠点をなおしてゆくことができるのであり、その進歩が喜びをもたらす。」とでもなるだろう。しかし、悲観から楽観へというデュカスの転換は、それに留まらず、格言の意味作用に本質的変化をもたらしている。ラ・ロシュフーコーの格言をフランス語原文とともに引こう。

Si nous n'avions point de défauts, nous ne prendrions pas tant de plaisir à en remarquer dans les autres. (もし我々が欠点を全く持つことがなかったとしたら、我々は他者のうちにそれを指摘することにかくなるまでの喜びを覚えることはなかったであろう。) ²⁰

こちらの格言をフランス語で読むと、条件法が使われることで、「我々が欠点を持たぬ」という命題が反実仮想として提示されていて、作者の悲観的な人間観とうまく結合していることがわかる。一方のデュカスの格言では、条件法は使われてはいるものの、反実仮想の効果は弱く、単なる仮定命題（「我々が欠点を失うとしたら、喜びをもたらす事柄を一つ失うことになる」）のようになっている。それは、「我々は決して欠点を免れ得ぬ」という現実を指摘することが、「欠点を直すことに喜びを感じる」ことを主張する格言において意味付けをもたないからである。

こうして、現実を指示するという機能が後退することで、格言の意味は致命的に痩せ細る。もとの格言は、「自ら欠点を持たぬと言いながら他者の欠点をあげつらう者」へ宛てられているという具体性を持っている。しかしデュカスの格言は、そのような具体的対象をもたず、「我々」という一般的な存在が、欠点をなおす時に味わうという抽象的な喜びを指摘するに留まっている。

具体的現実に対して投げかけられるイロニーこそが格言というジャンルの

²⁰ La Rochefoucauld, *Maximes*, n.31.

中核にはある。ラ・ロシュフーコーから剽窃する格言の最後の例を続けて見
てみよう。まずは原型の格言を引用する。

我々の友人の友情が冷めたことに気付かぬのは友情の少ない証しである。²¹

デュカスはこの格言が悲観に蝕まれている原因は「友情が冷める」という言
辞に在るのだと考え、それを反転させる。

我々の友情が増したことに気付かぬのは友情の証しである。(p.350)

前に引いた格言と同様に、この「修正」に伴ってデュカスの格言に抜け落ち
てしまう意味作用を二つに分類できるだろう。一つは概念的具體性である。
即ち、デュカスは「友情とは関心を持つことである。」というラ・ロシュフー
コーの暗黙の規定を無視してしまう。こうして「友情」は非常に輪郭を書い
た抽象的な概念に帰す。さらにデュカスは原型の格言にあった状況的具體性
を破壊する。もとの格言がその指示対象としている人間は、たとえば「自ら
友人に対して冷淡であったがゆえに相手の気持ちの変化に気付かなかつたの
が、ある日突然相手の冷淡さに気付かされて憤慨する人間」である。デュカ
スの格言はこのように言葉の受け手を定めることなく、現実へと向けられる
こともない抽象的な命題になってしまっている。

このような視点から先ほど引いた「細部」に関する格言をもう一度検討し
てみよう。すると、この格言が意味を失ってしまうのは、論理的不整合性だ
けが原因ではないことがわかる。それは「細部」という言葉の概念的具體性
（「物事において無限に存在する差異」と格言の状況的具體性（「細部を軽視
する人間にむけられている」）を削ぎ落としたためなのである。さらに、この
格言がそれぞれの物事を差異化する「細部」を知ることこそ知識の深化であ
ると考えていることも注目に値する。つまり、この格言は現実としてあらわ
れた様々に分化する具体的な知識を重要と考える知的風土に基づいたものな
のである。モラリストのモラルとは、このように具体的な生の状況に身を置
き、その風俗すなわち *mœurs* を考察するという姿勢のもとに書かれているこ
とを忘れてはならない。

格言とは具體性の中で発される言葉であり、単なる抽象的な「善」「真理」
を示すものではない。デュカスがその文学において目指すものはこの後者で

²¹ La Rochefoucauld, *Maximes*, n.590.

あるから、デュカスがモラリストに関して「悪を指摘するが、その治療法を示さない」と言うとき、この言葉は格言というジャンルの特質を、否定的判断と共にではあるが、適切に捉えているといえるであろう。

格言のイロニーとはその具体的な状況に置かれた人間に向けられ、彼が気付いていない事実を把握し指摘する透徹した意識の働きに他ならない。そして格言の意味生成においては、「外観/真実」「表層/深層」というような対立の上になりたつ逆説が重要な構成要件となる。イロニーの意識は、この逆説の振じれを指摘することで、同時に自らをその振じれた一点で具体性の中に定位する。しかしデュカスは、「悪」を表象する項を格言から追放するために、その逆説を構成する一つの項を反転させて振じれを解消し、意識を具体性から遊離させ、格言から意味を抜き取ってしまう。問題を単純な図式でしめすならば、「細部とは通常知らなくてよいものと思われているが、実際は知る必要があるものである。」という逆説を「細部とは通常知らなくてもよいものと思われているが、事実そのとおり知る必要がないものである。」という同語反復にしてしまうことで、意識は手掛かりを失って霧散してしまう。こうして、修正された格言は無意味なまでに抽象的な言葉となってしまうのである。

もちろんここで言う逆説的な振じれとは必ずしも悲観に結びつくわけではない。しかし、デュカスは否定的な名辞を徹底的に排除するために、最終的には樂觀へと帰着する逆説の振じれもほどいてしまう。たとえばパスカルの「考える葦」に関する有名な断章は次のように書き直される。

人間は樫の木だ。自然はそれより強健なものを持たぬ。宇宙が彼を守るために武器を手にするには及ばない。一滴の水は彼を保護するには足りぬ。もしも宇宙が彼を守るとしても、宇宙は彼を守らなかったものほど不名誉を受けることはない。宇宙はなにも知らない。それは、せいぜい考える葦にすぎない(p.346)。

パスカルの「考える葦」という言葉は、「葦」という弱さの象徴を「考える」という高貴な行為に結合させるという一種の撞着語法によって、自らの弱さを認識することで逆説的に高貴さを獲得する人間存在に注目し、弱さの底辺にあっての人間の希望を力強く肯定することを得ている²²。一方、デュカス

²² 「人間は自然においてもっとも弱い葦にすぎない。しかしそれは考える葦なのだ。彼を押し潰すのに宇宙全体が武装する必要はなく、彼を殺すにはわずかな蒸気、一滴の水で十分である。しかし、宇宙が彼を潰すとしても、人間は彼を殺しているものよりもより高貴である。なぜならば人間は、自らが死ぬことを知っているからである。

の人間は樫の木だ²³、という断言は、「人間は強い」という抽象的な言葉と何ら変わらない。また、「人間はその治世に終わり無きことを知り、宇宙が始まりを持つことを知っている。」と説明される人間の能力についても、単なる宇宙に対する知的優越性を保証するだけで、存在の高貴さへとは展開してゆかない。なぜならば、「もしも宇宙が彼を守るとしても、宇宙は彼を守らなかったものほど不名誉を受けることはない。」というデュカスの格言においては、人間はなににもよらずに自らの強健さを肯定できる存在として想定されており、宇宙と人間という二項は本質的なかわりをもたないからである。しかし、そのような強さとは、生の条件としての宇宙に定位されることなく、単なる抽象観念にとどまる。ここでもデュカスの格言はパスカルの言葉に見られるような意味生成の力を欠いている。

これは、パスカルの断章の逆説が、さきほど格言のイロニーについて述べたのと同じように、具体性に根ざしたものであるからに他ならない。この場合の具体性とは、やはり逆説の振じれである。人間はその「弱さ」を出発点とし、その前提が、弱さを自覚するという意識の一点において、人間存在の高貴さへと開かれてゆくのである。すなわちここに、弱さから高貴さへ、静止した自己の省察から世界へ対峙する開かれた態度へという意識の運動がある。この運動の中でのみ、「弱さ」あるいは「高貴さ」という言葉が意味を持つのである。言葉の意味とは、具体性をもった動的関係の中で鍛えられてゆくものに他ならない。われわれがパスカルの言葉から読み取る「意味」とは、はたして人間が強いかわ弱いかわという抽象的な問いへの解ではなく、絶望を超越しようとする意識の運動なのである。

デュカスが悪の要素を善の要素へと置きかえることで、文学はその生命線ともいえる具体性を奪われる。事物から離れた言葉の世界における具体性とは、それぞれの文脈の中で引き起こされる逆説の振じれによって、いわば相

そして宇宙は、自らの人間に対する優越に関して、何も知るころがない。」(筆者はデュカスが参照したと言われる『パンセ』の完本 (l'édition établie par Condorcet et annotée par Voltaire, soit dans les petits volumes Hiard (1832 ou 1836), soit dans le livre publié par Dubuisson et Marpon (1865, 2e éd. en 1866)) を参照することができなかつたので Steinmetz が『ボエジー』に施した注に従って引用する。Cf. Bernard Croquette, « Le (contre) Pascal d'Isidore Ducasse », *RHLF* n.3, mai-juin, 1974.)

²³ このように、樫の木と葦を比較する視点を、デュカスはラ・フォンテーヌの寓話に負っていると考えることができよう。この場合にも、デュカスは「強いはずの樫の木が根抜ぎにされ、弱いはずの葦が柔軟さによって生き延びる。」という逆説あるいはイロニーを解消しているということになる。(cf. La Fontaine, « Livre premier. Fable XXII. Le Chêne et le Roseau. », *Oeuvres complètes I*, Gallimard, coll. Pléiade, 1991, p.64.)

対的に規定されるものである。デュカスはこの逆説を「疑い」と呼び、文学にとっての悪そのもの、構造としての悪であるとして糾弾する。こうして文学の言葉は抽象化されて意味を失う。『ポエジー』におさめられた格言の読解不能性を、ピエルセンスは我々の文化的な習慣によるものと考えているが²⁴、決してそうではない。絶対肯定のために意味の生成は犠牲にされる。デュカスが「第一原則」「善」「真理」などの言葉を『ポエジー』で多用するにも関わらずその内実が全く明らかにならないのは、デュカスが権威主義的であるからではない。それらの言葉は単純に肯定されるだけでは文脈をもった具体的な意味を為すことができないのである。デュカスが格言を修正するとしても、それは「書きなおすこと」によってそこに新たな意味を生じさせるためではない。デュカスは意味を犠牲にしつつ文学から悪を排除するのである。この「修正」によって言葉は痩せ細る。『ポエジー』を埋め尽くす短い肯定は、たしかに悪徳を含まないという点では「善」であるのかもしれない。しかしこの意味を奪われた言葉の群れはむしろ廃墟と呼ばれるにふさわしい。

我々は、格言から意味を抜き出してしまうデュカスの不手際を嗤うこともできるだろう。しかし、デュカスが、「修正」されたあとの言葉が意味を奪われていることに気付かずに、自らの倫理的手法に満足して『ポエジー』を出版したと言えるだろうか。むしろこれは意識的な営為であると考えるほうが妥当ではないか²⁵。デュカスが具体的状況に身を置くことを拒否し、分析・解体を通じてその外側に脱出することを目指すのは前章で見たとおりである。たとえそれが文学全般の否定になるにしても、この振じれをほどく不条理な作業をデュカスは続ける。文学の非倫理性を「疑い」と規定し、それを徹底的に拒否することで言葉が自滅を遂げるように導いてゆく。そして、描写を含む全ての方法を拒否するデュカスは、文学に対する攻撃を描くことをもやめてゆく。そして最終的には、この攻撃の後に残った無意味、この不毛の廢

²⁴ 「[...]パスカルやヴォヴナルグは「修正」されることで、確かに奇妙な調子を響かせることになるが、それは我々の習慣が批判や懐疑的指摘にしかないからであって、積極的で狂信的な肯定によって現実を否定し、想像力が自ら構想することもできないような事柄に、想像力自体を開いてゆくことに慣れていないからである。」(Pierssens, *op.cit.*, p.196)

²⁵ 現に、この反転の試みをデュカスがどれだけまじめに考えていたのか、疑問に思わせる断章さえもある。「学者ぶる奴ならば、今世紀の詩人たちが言ったことの反対を言って、文学を蓄積することも出来るかもしれない。彼らの肯定を否定に置き換えるのだ。そして否定を肯定に。第一原則を攻撃することは馬鹿げているのだから、その攻撃に対して第一原則を擁護することはもっと馬鹿げている。私はそれを擁護しない。(p.346)」

墟を示すことで彼は満足するのである。

ただし、文学の死を単純に作者の死へと重ね、文学と心中した青年文学者の姿を、あるいは自傷するロートレアモンの幻影を作り出すのは、デュカスの容れるところではないだろう。『マルドロールの歌』で自身が書く姿を見つめることにあれほどこだわったデュカスは、『ポエジー』からは<私 je>の語を段階的に消し去って行く。全ての感情を拒む彼が望んだのは、エクリチュールの死がその停止の相において静かに示されることである。

もちろんこの行為を、言葉の表面に現れる悪徳の表現ばかりをとらえて咎める検閲に対して、それを徹底したときにどのような結果となるのかを示す究極のイロニーだと考えることもできるだろう。デュカスは文学における「疑い」を、少々長めの背理法で擁護したのかもしれない。しかしここに示されたポエジーの末期は、戯画ととるには重すぎる。軽さを欠いた遊戯の危険。ソクラテスのイロニーは彼を毒杯に導いた。

結論

L'erreur est la légende douloureuse.

Poésie

ピエルセンスはその著書の冒頭で、デュカス研究を支配してきた一つの先験的選択を非難している。それは、『マルドロールの歌』を主要著作とみなし、それに付随するものとして『ポエジー』を読むという選択である。それに対してピエルセンスは『ポエジー』を『マルドロールの歌』読解の鍵として選択することを宣言する²⁶。しかし実際には、どちらの作品に強調点を置くのかを捉ふことが必要なのではない。「進歩的・反動的」という抽象的な対立や、二作品の間の断絶の有無に、デュカスが提起する問題を矮小化してはならないのである。デュカスが文学から追放しようとしているものは、二つのレヴェルで捉えることができよう。一つは現実態としての悪を指示する言葉、さまざまな「悪徳」である。もうひとつはその悪徳が文学に入り込むという構造、デュカスが「疑い」の語を宛てるこの現象を、本稿では「悪」そのものとしてとらえた。デュカスは、悪徳を意味する語を追放し、エクリチュールを純化することが文学が倫理化する道だと捉える。一旦このように新たな方法に重要性を与えながらも、しかしその方法そのものが「疑い」という悪の

²⁶ Pierssens, *op.cit.*, p.15

道であることを認識したとき、デュカスは全ての方法を拒絶する。そして具体的な状況から超脱することで、意味を犠牲にしても悪徳から身を引き離そうとするのである。

それならば、デュカスにとっての悪とは、「疑い」の只中に身を投げ入れることとして考えられないだろうか。そして『マルドロールの歌』は、まさにこのような具体性の只中での経験ではなかったか。デュカスは逆説的言辞を拒否する理由を次のように述べている。

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)

逆説的にしる悪の言葉を用いることで、文学は善悪を混乱させる。そうして逆説を用いる文学者自身が善悪の区別がつかなくなり、悪へ感染してしまうのだとデュカスは不信感を表す。これは単なる他の作家に対する断罪ではない。デュカスが「疑い」の文学を攻撃するのは、自ら「先駆者」としてその最先端まで行った経験を否定するためであることを思い出そう。これは『マルドロールの歌』の経験に対する断罪なのである。デュカスはまさに、この倫理的混乱を、「痛々しい伝説」の危機を生きた。その残滓は『ポエジー』にもある。本稿第一章冒頭で引いた悪徳の列举を思い出そう。断罪するべきものとしてそれらの名辞を一つ一つ挙げながら、デュカスの声はマルドロールの調子を帯びる。悪徳を描くことと、その過ちに参与することの間の隔たりは頼りないものである。その危うさに気付いたとき、デュカスは過去を清算し、全ての悪徳を「書くこと」から排除する道へ入り、さらにはその道を歩いた経過さえも抹消するのである。

『ポエジー』の出発点にあるのは、悪は善に奉仕するために描かれているという反省的認識である。その視点で文学の倫理をつきつめるとき、デュカスは必然的に全ての文学的可能性を放棄するに至った。一方、善に従属する「有用な」悪の表象ではなく、「疑い」という悪そのものに身を投じた前作では、そのような反省的思考は未だ生まれていないはずもない。そしてその経験のただなか、逆説に満ちた具体性における文学の生成と倫理の探求が行われたのではないか。『マルドロールの歌』を『ポエジー』を鍵として読む可能性があるとするれば、この視座においてであるにちがいない。