

ルイ＝ルネ・デ・フォレ『オスティナート』

——冒険的エクリチュールによる自伝——

今 関 奏 子

本論文では、ルイ＝ルネ・デ・フォレ（1916-2000）晩年の自伝的作品『オスティナート』を扱い、その自伝的側面とエクリチュールの関係を考察している。1997年に出版された『オスティナート』は、自伝的な作品を書いてほしいという編集者の要請に応じた作品であり、子供時代、家族との交流、近親者の死などデ・フォレ自身の実体験が語られる。しかし、断章形式のせいで話の筋が曖昧であるとともに、三人称 (il) によって描かれたこの作品は、いわゆる伝統的な自伝とは趣を異にする。本論文では特に、自伝でありながら、「記憶」ではなく「言葉」を出発点として書かれたというこの作品のもつ射程を明らかにした。

I章では、『オスティナート』の内容、特に「子供時代」に焦点を当てた。ドミニク・ラバテによって、言葉を獲得する前の子供である「インファンス」というキーワードによって語られてきたデ・フォレ作品だが、『オスティナート』においては、インファンスに限らず、言葉と出会う子供、言語活動を自由に行う子供、大人の世界の中で狡猾に振る舞う「ずるい子供」など、多様な子供のイメージが現れる。インファンスは、動物のように、言葉による分節化以前の「ざわめき」に満ちた世界との「即時的／直接的」な関係を結びうる。しかしながらこのインファンスは、鳥の歌のような、特異で自由な言語活動の期間を終えるとすぐに大人の世界のなかに入り、言葉を学んで「ずるい子供」となってしまう。ずるい子供は、パタイユが論じるカフカやボードレルのように、インファンスという至高な立場から滑り落ち、学校という大人の規則の世界の中で、その規則との共犯関係を取り結びながら、遊び、演じ、賭けをし (jeu)、大人の世界に対して無邪気で目的を持たない反抗のための反抗を続ける。そして、この子供は大人になった主人公の中でも生き続ける。彼は軍隊のなかで、子供が言葉を学ぶように兵士たちの言葉を模倣し、子供らしい振る舞いをする。再びインファンスになることは不可能だが、ずるい子供は大人の世界の中でインファンスの世界を回復させようとする。しかし、この子供らしさが引き継がれていくのは、むしろ『オスティナート』のエクリチュール自体においてである。

II章では、この『オスティナート』のエクリチュールに注目した。まず問題になるのは、『オスティナート』とテキスト外の参照先 (référence) の関係性である。ルジュンヌによれば、自伝は「指向的な」(référentiel) テキストであるが、デ・フォレや、同時代に自伝作品を書いた作家たちは、テキスト外の現実に指向先を単純に求めることが不可能になっていた。デ・フォレ自身は、ミッシェル・レリスのようにテキスト外の「真実」を探し求めてはいないと述べており、『オスティナート』では、従来の自伝のように、語られていることが真実であるか否かということは問題にならず、現実と虚構がエクリチュールの上で混ざり合うことになる。ただし、作品の中に虚構が混ざり合うとしても、それは必ずしも「偽り」(fallacieux) であるということにはならず、むしろ時系列に沿った伝統的自伝こそが「偽り」であるとデ・フォレは言う。なぜなら、彼が求めるのはテキスト外の真実ではなく、エクリチュールによって結ばれた世界との関係性である「固有の真実」(vérité propre) だからだ。語り手は、「砂漠」に

喩えられる記憶の忘却地帯で思い出せない思い出に向き合い続けるという「偽り」の対義語としての「誠実」(sincère)な態度をとる。彼は、エクリチュールを通してテキスト外の現実との関係性を何度となく生きるのである。

このように参照先からずらされたデ・フォレの自伝は「記憶」から出発するのではなく、「言葉」に導かれて書かれることになる。つまり、先行する記憶を内容として書きつけるのではなく、言葉が記憶を導くのだ。テキスト外の真実を書きつけなければいけないという制約を逃れた言語は、目的を持つことなく偶然に任せた自由な動きを始める。このエクリチュールの発想源となったのが、クライストのエッセー「語りながら思考を練り上げていくこと」である。話す内容を想定せずに話し始めることで思考が次第に練りあがるように、『オスティナート』の語り手も、先行する思い出を正確に伝達しようとするわけではなく、語り始める瞬間にはどの思い出を語るのかわかっていなかった。クライストによって語られる、言葉の流れに巻き込まれて話す狐のように、語り手も、挿入句や従属節に満ち、言葉が言葉呼び込み、文章の終わりが先延ばしにされた、行き先のわからない冒険のようなエクリチュールを紡ぐ。そして、『オスティナート』の語り手は、書き手にとって他者／外部である「言語」、「読者」、「書き手自身の中に存在する読む者」の介入により、思わぬ方向へと導かれ、確固とした主体から抜け出すことが可能になる。そのため、そこで語っているのは、語り手という主体ではなく、他者であり、非人称的な世界の一状態となる。さらに、他者をスプリングボードとしたこのエクリチュールは、I章で論じた言葉を学ぶ子供のように、他者の言葉(軍隊言葉や隠語、外国語など)を模倣しながら言葉の使用域(registre)を広げ、語り手が語りの中で他者を演じて他者に言葉を与えていく。

このように、一方で句や節の重なった複雑な文章を紡ぎ、他方で言語使用域を広げるデ・フォレは、言葉と「修辞家」(rhétoriqueur)的な密接な関係を結んでいるように思われる。デ・フォレは、他の作家を語るときには内容より文体に注目し、政治を語るときには作家の言葉の使い方を問題にしており、彼自身の文章も言語の規則の完全な習熟の上に成り立つ。しかし実際は、彼は言語に対し、「恐怖政治家」(terroriste)的な強い不信も抱く。なぜなら、約束事や規則にとらわれた言葉では、彼があらわそうとした「最も基本的な部分——色、におい、ざわめき——」である前言語的で個人的なものは描くことはできないと考えられるからである。だからといって彼は、恐怖政治家たちに倣って単純に言葉を破壊し、固有言語を打ち立てることはなかったし、彼らが称揚したランボーのように沈黙に閉じこもることもなかった。「ずるい子供」が既存のものを破壊して自ら秩序を打ち立て権力になることを拒否し、逆に学校の中で規則に従うことで、規則を内破し、大人の世界に子供らしさを組み込んでいったように、語り手も言葉の規則と共犯関係を取り結ぶことで、言語を内側から打ち破り、言語によって規定された確固とした主体を抜け出す。言葉は敵であると同時に共犯者であり、言葉を経ることなしに言葉を乗り越えることは不可能なのだ。このようにずるい子供として、語り手は他者と出会い、他者に言葉を与えながら自らが他者になるのだが、その他者というのは何よりもデ・フォレにとっては「死者」のことであった。Ⅲ章ではこのテーマを取り扱った。

『オスティナート』においては、家族や親友の死が語られており、この作品はまさに喪の文学であるといえる。作品中では、むろん生前の交流も語られるが、さらに重要視されるのは、既に亡くなっている死者との、書き手の現在における交流である。彼ら死者は、思い出が現実世界の参照先を失っていたように、現実世界における指向対象としての身体を欠く。そのため死者たちは、主人公の「近く」にいなながら「遠い」など、通常の意味をゆるがせるような逆説的な言葉の組み合わせによって語られ、

生者の言葉のロジックを抜け出して不在と存在の間に宙づりになる。さらに、死者を語ることで、空に見え隠れする星々を数える子供の遊びに喩えられることにより、その語りの「信憑性」を証明することの不可能性と、死者を虚構として描くことの無邪気な遊びの一面が明らかにされる。他方で、真実と虚構、存在と不在の合間を漂う死者は、作品中において身体としてあらわれず、視覚化できない「声」となる。ただしこの死者の声は「呼びかけ」にすぎず、分節化され秩序立てられた「生者の言葉」とは異なり、「ほとんど声のない」ざわめきにしかならない。このように「声」だけを響かせる曖昧な存在である死者は、現実世界にも、死後の世界にも場所を持つことができず、その死者の呼び声は、「土地台帳」(cadastre) という比喩で表された「生者の言葉」の言語使用域 (registre) の外側の、言語前の世界に位置する。そのため語り手は「土地台帳」から逃れようと、「放浪の民」(nomade) のように言葉に身を任せ、「言語使用域」を広げて自らの主体を抜け出ることによってその外の言語前の世界・死者の言語域にたどり着こうとする。言語によって言語前の死者の声を回復させようとする態度は、まさにI章で見た、大人の世界の中でインファンスの回復を目指す「ずるい子供」の態度と重なる。死者たちの声に耳を傾け、言葉を与える——むろんそれは自己の分身の言葉に過ぎないかもしれないが——ことで、死者を「生者の言葉」のなかへと導くのだ。しかし、死者がその「土地台帳」に納まるのは一時的なことに過ぎない。なぜなら、語り手は死者を生者の言葉で定義付け、固定することはできないからである。語り手は、絶えず言葉と共に、土地台帳から忘却の砂漠へと、死者たちに言葉を与え続けるのである。死者の場所は『オステイナート』の中にある。

デ・フォレの「自伝」は過去を描くのではなく、書き手の現在時において、思い出やもうそこにはいない人々との関係を再び取り結ぶものである。彼は、言語によって秩序立てられた大人の世界から取りこぼされたインファンスの声、思い出せないもの、そして死者の声という「ざわめき」を、言葉によって大人の世界のなかで回復させようとする（不可能な）試みをしていただけである。エクリチュールの冒険は終わらない。

『エロディアードの婚礼』論

馬 越 洋 平

序 論

本論は、マラルメの作品『エロディアードの婚礼』(Les Noces d'Hérodiade)を論じる。マラルメの突然の死によって未完のまま残された『婚礼』の草稿は、ガードナー・デイヴィスの読みおこしによって、『エロディアードの婚礼 神秘劇』(一九五九年)という総題にまとめられ刊行された。本論は、詳細な註解を通して、『婚礼』の全体像を浮かび上がらせること目的とする。特に『婚礼』に込められたマラルメの思想を解明したい。マラルメの思想のなかでも最も重要とされる人間に秘められた「神性」と詩人の目指すべき究極の「書物」がこの作品を読み解く鍵となるように思われる。『婚礼』は、「前奏曲」、「舞台」、「中継ぎの舞台」、「終曲」よりなり、本論ではこれを順次読解し、思想的考察を各章ごとに行う。

第一章 「前奏曲」論

「前奏曲」は、「前奏曲Ⅰ」、「前奏曲Ⅱ」(「聖ヨハネ賛歌」)、「前奏曲Ⅲ」よりなる。なお「前奏曲」は、制作時期を一八六六年までに遡る「古序曲」と取りかえられた作品である。

まず「前奏曲」を振り返ると、「前奏曲Ⅰ」は「太陽」＝「後光」＝「黄金の皿」の連想からヨハネの首の出現が予告された。ヨハネの首は跪拝を捧げるべき崇高さを持つものだった。「前奏曲Ⅱ」は、斬首されたヨハネの首の飛翔が、夏至の日の「太陽」の運動に重ねられていた。ヨハネの首は賛歌を歌いながら飛翔した。「前奏曲Ⅲ」は、城館のなかを鳴り響く賛歌が、ヨハネの亡霊に変わり、「寝台」による「婚礼」の否認を打ち消す「黄金の皿」は、ヨハネ斬首という悲劇的な運命を明らかにした。

「前奏曲」の内容は上記の通りだが、これを思想的に考察すると、「前奏曲」では、ヨハネが詩人的精神の「天才 génie」として描かれていたことが重要である。ヨハネの精神は「太陽」に譬えられ、跪拝を捧げなければならないものとして現れたのであり(「前奏曲Ⅰ」)、純粋な眼差しや非人称的精神を表す頭部(「前奏曲Ⅱ」)、天頂の絶対的な瞬きの関係に永遠にする姿(「前奏曲Ⅲ」)は、マラルメにおける詩人的精神のひとつの象徴なのである。「前奏曲」に「古序曲」が取りかえられた理由も、エロディアードの「処女性」に相応しい詩人的精神の「天才」としてのヨハネの造形のためなのである。

さらにここで言う「天才」とは、マラルメにとって「神性 divinité」の象徴として位置づけられていることが、ソネット「闇が宿命の法則によって」を参照したことから明らかとなった。「前奏曲」は、ヨハネを詩人的精神としての「天才」として讃えることに終始しているのである。ヨハネという「天才」が賛美されているのは、「神」から「神性」へ、古い宗教的世界から文学の祝祭の世界へと向かうマラルメの思想的転換のためなのである。「聖ヨハネ賛歌」をその中央に配する「前奏曲」は、「自己」には

かならない「神性」の賛美をその思想的本質としているのである。

第二章 「舞台」論

次に「舞台」であるが、制作時期が『婚礼』の他の作品とは二十年以上の差がある作品を読み解いて『婚礼』のなかに位置づけるのが本章の目的であった。

まず、「舞台」の内容を振り返ってみると、エロディアードという至高の「美」を持つ王女が、その絶対的な処女性の中に閉じこもうとするのを、乳母が説得し現世に連れ戻そうとする対話のなかで劇が進展した。エロディアードは乳母の誘惑を撥ね退け、処女性を貫こうと気丈に振舞うが、最後の場面でその孤高を誇る感情にほころびが見えて、ついに運命的な男性が現れることへの期待を涙ながらに告白するのだった。

上記の内容である「舞台」を他の作品とうまく繋ぎ合わせるには、エロディアードがヨハネとの婚礼を望んだ理由を探らなければならない。これはエロディアードの「美」の処女性を押さえておけば理解できることであった。すなわち、いかなる男性の眼差しも避ける処女なるエロディアードは、孤絶した自らの「美」を認識しようと、「鏡」や「泉水」に自らの姿を映すのであった。しかし少女である彼女には、自らの「美」を完全に認識するのは困難だったのである。したがってエロディアードはヨハネの至高の精神によって、己が「神秘」が照らしだされることを望んだのである。このような「美」の完全なる認識の必要性が、「舞台」と『婚礼』の他の作品とを繋ぐ役割をしているのである。

またなにより「舞台」で重要なことは、まず、エロディアードがマラルメの言う究極の「書物」(LivreあるいはŒuvre)の象徴となっているということである。「舞台」のなかでエロディアードは、「聖書」(Bible)の世界を代表する乳母と対比されて、「書物」の「美」を体現する女性として造形されていたのである。それはエロディアード制作時のマラルメの書簡からも明らかなことである。エロディアードは、マラルメの追い求める新しいエクリチュールの「美」として造形されていたのである。

したがって処女エロディアードとは、充実した意味を持つがいかなる眼差しにも触れていない処女なる「書物」なのである。エロディアードという女性を巡っての美学的な追求は、マラルメの「書物」の夢のテーマへと結びつくことになるのである。

また『婚礼』は「太陽劇」として構成されているのであり、「舞台」においてエロディアードは、「夜」のイメージで語られていることも押さえておくべきことである。「終曲」で、「太陽」であるヨハネと「夜」であるエロディアードは、日没の時刻に壮麗に交じり合うのである。

第三章 「中継ぎの舞台」論

「中継ぎの舞台」は、「舞台」と「終曲」の橋渡しとなる作品だった。内容としては、エロディアードの退出の命令に逆らって、乳母が立ち尽くしている場面が描かれていた。ヨハネの顔貌が茫漠として現れるなか、この顔貌を明白にするためかのように、エロディアードはヨハネの首を刎ね「黄金の皿」にのせて差し出せというのである。

「中継ぎの舞台」で注目すべきなのは、老いた鳥に譬えられる乳母との決別である。乳母は、古い宗教世界を代表する女であったが、エロディアードにとってヨハネとの「婚礼」へと歩みだすことが、こ

のような退行的世界と決別することを意味しているのである。事実、乳母はヨハネの首を差し出したあと、舞台上から姿を消したのである。マラルメは、乳母を退けることで古い宗教的世界と別れを告げるのである。「婚礼」という華々しい舞台は、「神性」の体现者ヨハネと「書物」の象徴エロディアドというマラルメの創りだした二人の英雄によって行われるのである。

第四章 「終曲」論（及び結論）

最後に「終曲」であるが、本論では「終曲Ⅰ」、「終曲Ⅱ」両方を取りあげた。「終曲Ⅰ」では、「太陽」であるヨハネが、「夜」であるエロディアドと交わる、日没の場面から婚礼が始まった。予感された花婿であるヨハネの首がついにエロディアドの前に差し出され、皿にのせられたヨハネの首への語りかけともとれる独白が始まる。純潔な「百合」に譬えられていたエロディアドが、ヨハネの首との交合の舞いによって「薔薇」のごとく血に染まり、同時に太陽が地平線を真っ赤にしながら消える。この瞬間にエロディアドの婚礼が達成された瞬間が象徴化されていた。エロディアドが、自らが女王となるには、ヨハネという「抽象的な侵入」が必要だったのだと宣言して「終曲Ⅰ」は幕を閉じる。「抽象的侵入」とはヨハネの「神性」のことであり、エロディアドはヨハネの「神性」によって自らの「美」を照らしだされ、同時にそれを自覚したのだった。「終曲Ⅱ」では、婚礼を終えたエロディアドの決定的変容と、エロディアドがヨハネへ処女性を捧げたことが様々な形で言い換えられていた。

「終曲」では、至高の「美」を持つエロディアドが、ヨハネの「神性」を取り込み、その「純粋な眼差し」によって、自らの潜在的な「美」を花開かせるという最後が描かれていた。エロディアドは、ヨハネの「神性」を主体として生きることによって、真の「美」の自覚に至ったのである。

これを思想的な観点から捉えると、処女なる絶対の「書物」をその純粋性に適った読者の眼差しで犯す劇であると読むことができた。絶対の「書物」の「美」が、「神性」に他ならない読者の「純粋な眼差し」によって初めて花開くのである。

要するに『婚礼』でマラルメは、「書物」と「神性」とを合一させることで、自らの詩学の究極的な理想を描いていたのである。「書物」と「神性」との合一、これをマラルメの言葉で言うと、詩の「祝祭」の実現を表している。「純粋な眼差し」によって自らの「美」を自覚し、「女王」となったエロディアドの「歓喜」は、詩の「祝祭」の「歓喜」を表していたのだ。エロディアドが肉体を捧げた婚礼の「宴」(festin)とは、詩の「宴」のことだったのである。

マラルメは自らの詩学の希望が託された「書物」と「神性」の合一の夢を、エロディアドとヨハネという至高の存在の婚礼によって語っていたのであり、そこに古い宗教的世界に代わる、人類の進むべき道があると考えたのだった。『婚礼』の日没の火災は、男女の交合の「祝祭」から、詩の「祝祭」に辿り着くのであった。『婚礼』とは詩の「祝祭」の理想的実現の虚構化であり、そのための偉大なる一歩であると結論づけられた。

『婚礼』は、マラルメを襲った突然の死によって、ヴァルヴァンの別荘に未完のまま残された作品であった。結果的にこの作品がマラルメ最後の夢となったのだが、そこから立ち現れたのは、「書物」と「神性」との合一という詩の「祝祭」の夢であった。詩の究極的な理想を語ったこの作品はまさに、詩にすべてをかけたマラルメを象徴づける作品であったのである。

アロイジウス・ベルトラン

『夜のガスパール』研究

——作品の構成をめぐって——

宮崎 茜

本修士論文は、アロイジウス・ベルトラン『夜のガスパール』レンブラントとカロ風の幻想集』が現在見られる構成に至った経緯を整理すること、詩人本人の意図していた詩集の姿を探り、またそこに編集者たちの意図が加わることによっていかなる価値が生まれてきたのかを明らかにしようとしたものである。

はじめに

詩集『夜のガスパール』レンブラントとカロ風の幻想集』初版刊行までの道のりは非常に険しいものであった。⁽¹⁾最終稿を出版業者に預けた後、病床に長く伏していたベルトラン本人は、生前それを再び目にするのが叶わなかったのである。彼の死後、3人の友人らが原稿を買い戻し、初版の編集を行ったが、彼らは作品の大部分を削ろうとするベルトランの遺志を無視したため、作品におけるテクストの信頼性は長らく疑問視されていた。しかし1992年、再びベルトランの直筆原稿が発見される。ベルトラン関連の作品・資料も、ようやく2000年に全集としてまとまった形で出版された。⁽²⁾にもかかわらず、詩人が最後まで手を加えようとした『夜のガスパール』の本来の構成、そしてその目的について十分な照明が当てら

れてきたとは言えず、作品の概観は掴みどころのないままである。ベルトランに関しては、作品刊行までの事情が非常に特殊であるため、作品の核心に迫り、後世への多大な影響について考察するためにも、まずこれまで存在した様々な版を整理して直筆原稿と比較し、作品の構成を掴むという地道な作業が重要となる。

第1章 『夜のガスパール』が書かれるまで

第1章ではこれまでの先行研究をふまえ、『夜のガスパール』の直筆原稿が生まれた背景、そしてベルトランを取り巻く人間関係を整理した。ベルトランは1807年にイタリアに生まれるが、すぐにフランスのディジョンへと移り住む。セナークルのような文学集団に加入し、執筆活動を行うようになるが、そこで刊行されていた雑誌プロヴァンシアルに、当時ロマン主義運動を率いていたユゴーを称える詩を載せ、本人から賞賛と激励の手紙を受け取ったのをきっかけとして1828年パリに上京する。この頃彼は『ロマン派パンボシャッド』という詩集の出版を計画していたが、出版社に恵まれず刊行には至らなかった。しかし、ベルトランはこれにさらに手を加え、1833年頃には出版業者ランデュエルと『夜のガスパール』レンブラントとカロ風の幻想集』というタイトルで刊行の契約を結んでいる。訂正と加筆が続けられ、1836年には原稿が完全に引き渡されたようだが、ランデュエルがこれを刊行することはなく、ベルトランは病に伏してしまう。友人らが原稿を取り返して代わりに出版しようとしていたが、詩人の死には間に合わなかった。その後『夜のガスパール』刊行を実現したのは、ダヴィッド・ダンジェ、サント＝ブーヴ、ヴィクトル・バヴィの3人であった。ベルトランの死後、ダンジェが原稿を買い戻し、その出版を取り成したのである。彼はバヴィに印刷を頼み、サント＝ブー

ヴに詩人の遺言を伝えて紹介文を書かせた。長年、初版の編集を指揮したのはサント・ブーヴだと考えられてきたが、彼は紹介文執筆にのみ携わり、実際には出版社を運営していたパヴィイが編集の中心であったことが、残された書簡を辿ると明らかになる。

第2章 『夜のガスパール』初版から現在まで

『夜のガスパール』初版は1842年に刊行されたが、原稿との差異があり、テクストの信頼性が疑問に付されてきた。しかし実際は、これらの差異の大部分は原稿を筆写する際に生まれたものであり、パヴィイによって意図的に改変された作品は「ラザール隊長」のみだったと考えられる。この作品は「レードの学生」と入れ替えられていたものの、後の版では元に戻されている。また、ボードレールはこの初版を所持していた。彼の蔵書にあったものを元にシャルル・アスリノーが再版しており、これは1920年頃までに出る『夜のガスパール』各版の底本となったが、これらはすべて初版の系統としてまとめられる。

『夜のガスパール』には1992年まで主なテクストの系統が2つあった。1つは上に述べた初版に基づくもの、もう1つは1925年に友人らによる変更を戻し、原稿により近い形を目指して出された、ゲガン版あるいはペイヨ版と呼ばれる版に基づくものである。しかし既に初版の浸透が看過できないものになっていたこと、さらにはゲガン版以降に直筆原稿が再び行方不明になってしまったことから、以降2つのテクストが共存する形となったのだ。こうしてテクスト研究は、直筆原稿が行方不明であるために行き詰まりを見せていたが、1992年、ようやく原稿が再発見され、初のベルトラン全集が2000年に刊行された。しかしこうした近年の進展を受けても、ベルトランによって夢見られた理想の書物は実現さ

れていないままだとされている。彼は何を望んでいたのだろうか。次にベルトラン本人の意図について考察し、編集者らの意図との差異に迫った。

第3章 編集意図の相違について

ベルトランは死の直前、『夜のガスパール』の大きな改変を望んでいたことがわかっている。これまでの研究者たちも折に触れて述べてきたが、最後の書簡で「原稿は3分の1に減らされるべきで、少なくとも第1の序文は完全になくされるべき」だと述べているのだ。作品が出版されることを最も望んでいながら、なぜ原稿の大幅な改変を望んだのか、またそれはどの部分であったのだろうか。原稿が再発見されて以来、彼が削除を望んだ部分、さらには作品の理想像を推測することができるようになった。版元に出していた指示が残されていたためである。これらの指示を読み解くと、『夜のガスパール』のうち、「第1の序文」と第4〜6の書が削除を望まれたであろうことが推測できる。第1〜3の書が重要だったと考えられるが、第3の書の重要性については研究者らの間で意見が分かれるところである。この書に関してはベルトラン自身の詳しい説明が残っているため、内容を詳しく分析する必要がある。

第3の書では、第1・2の書で準備されていたイメージが「スカルボ」* Scarbo」という存在に集約されている。ベルトランの想像上の産物であり、その語源には多くの説があるが、この存在は第1・2の書に見られた火や道化、悪魔といった要素に加えて、第3の書でさらに夜や月、夢や幻想、金貨や贖金とも密接に結びついていることがわかる。* Scarbo」という存在は、それまでの書のイメージを更に発展させ、詩人の存在をも含むような像であり、『夜のガスパール』というタイトルを考慮しても重要だったのである。つまり第3の書が『夜のガスパール』という作品の核と言え

なのだ。ベルトランは作品を大幅に削ろうとする意図を友人らに伝えたが、これは非常に危険な試みであった。もし第3の書も削除された場合、この書に現れていたスカルボも完全に姿を消し、作品のタイトルにも登場する「夜のガスパール」も、スカルボによって与えられていた幻想的、悪魔的なイメージを伴わない。「夜のガスパール」という作品は大幅に改変されるどころか、そのタイトルを始めとしてほとんど何も残らないのである。

結 論

本論では第1章から、『夜のガスパール』の刊行に関する状況を整理してきた。3人の友人らによって編纂された初版は完全にベルトランの意図に沿ったものではなかった。第2章において「ラザール隊長」の詩で見たような改変が加わっていた上、第3章で見たような原稿に残された指示、さらには詩人が直前に削除を望んだ部分について深く考えられず刊行に至ったためである。

しかし原稿での指示や本人の書簡をもとにそれぞれの書の重要性について考察すると、『夜のガスパール』のうち、ベルトランが死の間際に削除したいと望んだ部分の中に第1の序文、そして第4・5・6の書が含まれていたことが推測される。第3の書の扱い方については研究者らの中でも分かれるところであったが、その内容を見れば「スカルボ」という存在の登場するこの書が『夜ガスパール』の主要部分であったことは明らかである。

原稿の大幅な削減を示唆するベルトランの遺言には、友人らが『夜のガスパール』の重要部分を削除してしまう危険が伴う。自身の作品に対する責任放棄とも取れよう。そもそも作品全体は、ランデュエルの手に渡った時点で既に体系的に組まれた構成を持っており、これに変更を加えるのは

当時一応の完成をみた作品の否定である。ベルトランの最後の書簡には、刊行まで時間がかかりすぎていた自身の作品を否定する気持ち、それらにまだ手を加えたい気持ちと、しかし何も残さず死ぬことを恐れ、これまで情熱を注いできた作品を何としてでも出版させたいという野心が混ざっており、死期を感じている絶望の中での葛藤が読み取れるのである。

作品刊行までの事情を含めて、「そこで私は散文による新しいジャンルの創造を試みた」と述べられていた『夜のガスパール』の中には、詩情の表現者としての苦悩と自信すべてが残っている。本論文ではこの作品について、ベルトラン本人と編集者たちの意図には差異があったことを考察してきたが、本人が最後に作品の大幅な改変を望んだという事実を無視しないことが、後に散文詩の創始者として評価されることとなるベルトランの作品の価値を理解するためにも不可欠であろう。

注

- (1) Louis Bertrand, *Gaspard de la Nuit. — Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot, précédée d'une notice par M. Sainte-Beuve*. Angers, Victor Pavie, 1842.
- (2) Aloysius Bertrand, *Œuvres Complètes*. Éditées par Helen Hart Poggenburg. Paris, Honoré Champion, 2000.