

## ジュール・ラフォルグの『聖母なる 月のまねび』をめぐって

— 発話の詩法、あるいは無意識の詩学 —

(下)

吉 田 正 明

月は古来多くの人々の空想を掻き立ててきた。文学作品においてもそれは作家の想像力を刺激し、奇想天外な描写の的となり続けたのであった。古くはルキアノスの月旅行譚に始まり、ファンタジーとリアリズムが混ざり合ったヨハネス・ケプラーの月面描写や、自分が地球人であると言い張ったがために月人たちに異端裁判に掛けられてしまうといった風刺的要素も盛り込まれたシラノ・ド・ベルジュラックの『月世界王国滑稽譚』を経て、ジュール・ベルヌや H. G. ウェルズなどの S. F. 小説に至るまで連綿とそれは受け継がれてきたと言える<sup>1)</sup>。

しかしながら『聖母なる月のまねび』において、そのような宇宙旅行的、幻想的、夢幻的な描写にラフォルグの関心が向けられるのは極めて稀である。強いて挙げるとすれば、5 番目に置かれた「月の気候風土と動植物」に読者の想像力に訴えかけるような表現が若干見出せないこともない。そこでは、「レテの泉」fontaines de Léthéとか「死灰の空気」cendres d'air、「地下墳墓」Nécropoles といった黄泉の国を想起せしめるような風景を背景に、「腰の曲がった胎児」Foetus voutés、「水晶の角を持つトナカイ」rennes aux andouillers de cristal、「ヒステリックな微笑を湛えた大理石の百合」lys marmoréens à sourires hystériques、などのファンタスティックな動植物が描かれるのである<sup>2)</sup>。しかし概してこの作品には、教化的な著作に詳述されるような月にまつわる象徴、伝説、迷信のたぐいは希薄であると言わざるをえない。また、当時カミーユ・フラマリオンが『大衆向け天文学』の中で描いてみせたような、科学的驚異の世界をそこに探ろうとしても無駄である<sup>3)</sup>。そのような壮大なスペクタクルの代わりにわれわれがそこに見出すのは、終始一貫した抒情的発話行為なのである。あたかもそれは、『伝説寓話』のハムレット王子が洩らす「言葉、言葉、言葉」という台詞<sup>4)</sup>の詩的実践でもあるかのようである。

実際、この作品では、「ピエロたち」という総題の下に集められた5篇の詩で三人称が使われている他は、すべて一人称が用いられており、話者は月に向かって挑発や祈願や誘惑を繰り返しながら、なんとかして月を対話者にしたてようとしているのが窺えるのである。時として彼の発する言葉は、フラストレーションが嵩じて病的とも思える饒舌に転化している場合さえ見受けられる。しかし話者の絶え間ない呼びかけにもかかわらず、当の月は、ラフォルグがエビグラフに引いたウェルギリウスの詩句に表わされているように<sup>5)</sup>、沈黙を守り決してそれに答えることはない。言ってみればそこでの言説は、月に向かって一方的に発せられる空しいパロールの寄せ集めでしかないのである。

かくしてこの作品には、月を発話行為の淵源とした言葉の群れがあたかも波紋の如く拡散していく様子が見てとれるのだが、それはまさしくこの詩集の内部構造にも反映されているように思われる。なぜならこの作品は、そこで発せられた声が内部循環や響応を誘発しうるように、左右対称構造を呈しているからである。すなわち作品の前半部と後半部の詩群がシンメトリックな対応関係を構成するよう配置されているのである。例えば前半部に置かれた「上弦の月への連禱」、2行詩8連から成る「ギター」、そして2行詩12連から成る「月の光」は、後半部の「下弦の月への連禱」、2行詩8連から成る「夜に」、そして2行詩12連より成る「月が出る前の対話」とそれぞれ形式的には対応していると言えよう。さらに言えば、このようなシンメトリック構造と同時に、この作品には、月を中心にして言葉が寄せ集められていくそのプロセスをなぞるような求心構造の如きものさえ探り出せないこともない。つまりこの作品は「ピエロたちの話し方」をちょうどその中心紋に持ついわば玉葱のような構造物であると考えられるのである。このような視点に立つと、作品の中心紋に据えられた「ピエロたちの話し方」のそのまた中心、換言すると作品のまさに芯に当たる部分に、作者ラフォルグの偽らざるメッセージをそれとなく伝えるような詩句が置かれているのは単なる偶然とも言えまい。作品に収められた41の詩篇の第22番目の詩、すなわち「ピエロたちの話し方」全16篇中9番目に置かれた詩篇のさらにまたその真ん中の詩節において（まさしく作品の芯の部分と言えるのだが）、話者はそれまで纏っていた道化服とピエロの仮面をかなぐり捨てて自らの胸の内をちらりと覗かせるのである。

Mais je te dirai ce que c'est,

Et pourquoi je pars, foi d'honnête

Poète

Français<sup>6)</sup>

ここで仄めかされているように、1881年以来皇后アウグスタのフランス語読書係としてドイツに留まっていたラフォルグは、この詩集を編んでいた1885年頃には望仏の念が募り、パリへの帰還を真剣に考え始めていたのである。そしてこの詩集は、上の詩句が暗示するところ及びその成立過程等<sup>7)</sup>を勘案してみるに、彼の里帰りの文学的予告の書となるべきものではなかったであろうか。ともあれこの作品は意識的に構成されたものであることをひとまず押さえておきたいと思う。

さて『聖母なる月のまねび』が持つ求心的対称構造に上で触れたわけであるが、この詩集の構成法は始めと終わりで円環を形作る連禱形式による発話行為を形式的に支えているとも考えられる<sup>8)</sup>。ある時は言葉が数珠のようにつまぐられるかと思えば、またある時には遠く隔たった位置で思いがけず響応し合ったりといった具合に、多声楽的に、あるいは対位法的に様々な効果がそれによって期待できるのであってみれば、道化ピエロはなによりも舞台上立つ一人の役者であることを忘れないようにしましょう。彼にとってみれば、いかに効果的に喋るか、どのように声音を使い分けるか、単調に陥ることなしにいかに変化に富んだ口調を保てるかといったようなことこそが重要事項となってくるのである。独白を余儀なくされた彼にあってみればなおさらそうであろう。このように、この作品にあっては内容と形式は解き

難い連関を有していると言えよう。

ではこの作品の内容面はどうであろう。まずは月にどのようなイメージが結びつけられているのか、それを表すのにどのようなメタファーが用いられているのかを見てみよう。一瞥して分かるとおり、それは女神（ディアナ、アスタルテ）、人物（令嬢、修道女）、概念（無意識、虚無）、場所（共同寝室、地下墓地）、事物（修道者の肩衣、猫目石）等様々なものに譬えられており、一見恣意的で自在な観念連合による雑多なイメージの集積という感を抱かせる。それゆえ一読した限りでは、この作品における月の比喩表現はなんとも混沌としていて捕え所がないように思われるのであるが、精読していくうちに、月を表す比喩の変奏は実はある一つのモチーフから生み出されたものであることが分かってくるのである。つまりこの作品で形を変えて問題化されているのは、無感覚で生気がなく呼びかけても沈黙したままの月の不毛性、あるいは否定性にほかならない。それゆえ月は、「虚無の筏」radeau du Nihil<sup>9)</sup>、「無のカナン」Chanaan du bon Néant<sup>10)</sup>、「沈黙の大聖堂」basilique du silence<sup>11)</sup>といったような形容を好んでされているのである。またアルテミス、デーバ、イシス、キリスト、ローエングリーン、サランポー、バスカルといった作品中に言及される神話的・歴史的フィギュールに持たされているのも、同様にその否定的意味あいであるように思われる。このようにこの詩集においては、〈無〉あるいは〈死〉を共通項とする諸々のフィギュールが、月というライトモチーフをめぐって次々と連鎖することでその変奏を奏でてみせるのである。例えば「化石」fossile、「ドルメン」dolmen、「地下墓地」nécropole、「クロロホルム」chloroforme、「レテー」Léthé、「死衣」linceulなどがそれである。こうした視座に立てば、作品中に30回以上も使われている「月」LUNEという語は、「無」NULEのアナグラムとして呪文の如く繰り返されているとは考えられないであろうか。あながち見当外れな解釈であるとも言いきれまい。

ところでラフォールのこのようなテーマティックには、仏教及びショーペンハウアー、そしてとりわけその弟子のエドゥアル・フォン・ハルトマンの反合理主義哲学の影響があると指摘されてきた。要するに彼らの哲学はわれわれのアイデンティティーの問題を根本に据え、自我の本質を問い質しているのだと言えよう。ショーペンハウアーは、「意志」を自然の力であるとし、その法則こそが全宇宙を支配しているのだという。彼によると、それは非個人的で盲目的な力であって、それにすべては服従しているのだが、唯一天才だけは例外であるという。なぜなら天才は「意志」の支配の外に出て自律して存在することができるようになった人であるから。その時はじめて「宇宙の純粹明瞭な鏡」たる芸術作品を生み出すことができるようになるというわけである。しかしハルトマンは彼の師に反して、「意志」（彼の用語ではそれは「無意識者」と呼ばれているのだが）への服従こそが天才の条件だとするのである。彼の主張に従うと、理性的努力や美学的関心のみから生み出された芸術作品は、意識下に眠る潜在的な力により靈感を吹き込まれた作品に比べたら取るに足りないものだということになる<sup>12)</sup>。このハルトマンの無意識の哲学がラフォールの詩になんらかの影響を及ぼしていることは間違いないだろう。とりわけ『聖母なる月のまねび』においてその考え方は深く浸透しているものと思われる。

存在の不確かさは、『嘆き歌』の中では次々に変貌していく話者の仮面（ベルソナ）によって表されていたと言えよう（詩人は最後から2番目の詩「嘆きぶしの中の嘆きぶし」

《Complainte des complaintes》において彼の「今は亡き自我の群れ」gerbes d'un défunt moi に訣別を告げていたことを想起しよう<sup>13)</sup>。風化し溶解してしまった過去と触知しえない未来との狭間で彼の自我は支えを失い、その結果自我は絶え間ない変動からも時の破壊作用からも逃れる術を喪失してしまうのである。このような存在の不安定さに取りつかれたラフォルクは、最も始源的な存在形態に退行しようと夢見るに至るのである。「聖母なる月のまねび」の中で話者が自分を「ドルメンのシャクガ」phalènes des dolmens、「しらみ」vermine、「ミドリイン」madrépore、「胎児」fœtus などになぞらえたり、あるいは好んでそのような下等（原基的）生物に言及したりするのも、そうした意識を持たない始源的な生物の充足した生に浸ろうと夢見たからではなからうか。またベルリンの水族館（それについて彼は幾度か修正の手を加えて書き記している）がラフォルクを魅了したのも同じ理由からであろう。あたかも母親の胎内で至福に浸っているかのような海の生物たちの光景は、ラフォルクならずとも胎内回帰幻想を起こさせるに足る神秘的光景ではあるまいか。ことほどさように水族館は、ラフォルクにとって偏愛の場所だったようである。「伝説寓話」の「サロメ」の中にもそのヴァリエーションが見出せる、ギュウタブ・カーンに捧げられた「水族館」と題する草稿がなによりも雄弁にそのことを物語っている。

君よ知るや、沈黙の花ほころぶ国を？

入場料は1フラン—オペラ座より安い、人も少ない。[中略]

洞窟スタイルの迷路、天井には絞首台ふうのガス燈がつき、通路は照明のあつたガラス窓で左右に分けられ、窓のむこうには海底を思わす仕切り部屋が並んでいる。[中略]—それが水族館なのだ。そこではもっとも未知なる奈落の世界を見ることができ、見たい世界のなかでも、もっとも隠された内面の光景を眺めることになる—病室の中のような沈黙、敬うべき伴侶だ<sup>14)</sup>。

ラフォルクの悦に入ったような語り口には、当時としてはまだ物珍しかったに違いない水族館に対する好奇心や、友ギュスタヴの関心をなんとか引きつけようとする彼のレトリック感覚のようなものが窺えるにしても、そればかりとも言切れまい。そこには彼が影響を受けたハルトマンの無意識の哲学の具象的ヴィジョンを発見した喜びのようなものが感じられるのである。彼はそこで無意識的世界の住人たちが浸っている恒久性、不変性、あれほど彼が希求した意識不在の陶醉といったものを垣間見たのではなからうか。ラフォルクがそこで海の生物の描写を事細かに行っているのもそれ故にであろう。そしてその描写を終えた後、彼は次のように洩らすのである。

おお！これらの窓ガラスに鼻を押しつけているあなた方が、どんな言葉を発するかぼくには分かっている。そう、どんなにか彼らの身代わりになってみたいと。昼夜もなく、四季の移ろいもなく、その他いかなる変化も起きない。常に変わらぬ隙間で、揺り籠と愛を夢想する。場所を変えるわけでもなく、自若たる盲目の、冷えびえとした世界に住んでいるのだ！<sup>15)</sup>

このように水族館はラフォールにとって象徴的意味あいを帯びているのである。そこを出ることは、しらじらしい現実世界に再び身を置くことであり、夢想の世界からの失墜にほかならないのである。そしてその惨めな現実世界を照らし出しているのが、「聖母なる月のまねび」の巻頭の詩「始めるに当たって太陽に一言」で辛辣に揶揄されている太陽であることも注目に値しよう。

閉館だ、閉館だ—白日の世界へ駆け戻れ。そこは1886年の薄汚れた、寒々とした、下卑て下品で、歪んでカタルを患った、いかがわしく喧嘩好きの陽光が射している<sup>16)</sup>。

さらにラフォールは、「〈充足せる者の世〉を去るにあたって」、海底の住人たちに向かって次のように述べる。

さて、海底の住人たちよ、あっさりと、こう申しあげよう。ぼくらの超=地上的な渴望の中に、お前たちのそれに匹敵する二つの果実があるということなのだ。一つは愛する女の顔で、憔悴した彼女は蒼ざめた枕に頭を埋め、目を閉じて眠っている。編髪の毛はさきほどの汗で平たくへばりつき、痛む唇から歯がこぼれ、水族館を思わず月光に蒼白く光っている（おお、摘むでないぞ、その花は！）もう一つは、月それ自体だ。あまりの不可知論ゆえに、平板になり干からびてしまった向日葵だ<sup>17)</sup>……

ここにおいて月のイメージが水族館のそれと密接に関連していることに着目しよう。しかもさきほどの太陽と際立った対照を見せながら。

ラフォールは手帳に「月は原初の時代の証人である」と書き記している<sup>18)</sup>。ラフォールにあっては、月が喚起する否定性と虚無は、逆説的に自我の無我への転換を促す要素となっており、それゆえ月は原初的なものの絆を回復しうる無意識的な場のメタファーになっていると考えられるのである。このようにラフォールの想像的世界においては、虚無と無意識とが奇妙にも混在しているわけである。このような詩人のテーマティックは、「聖母なる月のまねび」のみならず、至るところに見出せるものである。例えば次のような断章の中にもそれが書き表されている。

この唯一のいつも目覚めている力に身を任せること、傷を癒してくれ、無意識的で母性的でいたるところに現前するこのおおいなる力に身を任せること [中略]、そこで真のロートス（無憂樹）が花咲く無意識のヨルダン河の底を漂流しに行くための熟慮<sup>19)</sup>……

以上見てきたようにラフォールにあっては、月、水族館、漂流、潜水といったものへの夢想は、源泉への回帰願望の変奏でしかないのである。あるいは、意識（文化、文明社会、成長、大人等々）の放棄、胎内回帰願望、退行幻想といった言葉に置き換えても差し支えあるまい。

さて、以上述べてきたことを踏まえた上で『聖母なる月のまねび』に話を戻すことにしたい。この作品において月を表す様々な比喩の中に、「死せる鏡」*miroir mort*<sup>20)</sup>という疊韻法を意識して作られたような表現が見出せる。これはこの作品を読み解く上で鍵になる表現の

一つであるように思われる。「死せる鏡」である以上、いくらそれを対話者にしたとしてもその試みは挫折するほかはない。聖母から言葉が返ってくることはないのだから。それではピエロに対して月はどうのような作用を及ぼすのであろう。この作品において月とピエロの関係はいかなるものであるだろう。それは上の表現からも察せられるように、ピエロの姿を映しだす鏡、沈黙せる鏡、これである。ピエロは「死せる鏡」たる月に語りかけることで、エラスムスの『痴愚神礼讃』の余白にホルバインが描いた「鏡を覗く道化」よろしく、そこに映しだされた己の真の姿を見出すのである。この作品に頻出する「白い色」、これは月とピエロに共通した印であり、お互いを結びつけるシンボルとも言えるが、その色が暗示しているのは「空虚」にはかならない。しかし詩的創造の不毛性、苦悩などを表象するマラルメ的「白」ではなく<sup>21)</sup>、ラフォルクにあってはそれはより存在論的に捉えられていることに注意する必要がある。すでに述べたように、月はそのアナグラムである「虚無」をいわば呪術的に作品中に密かに散布しているように思えるのだが、己の姿をその「虚無」（あるいは「無意識」）が淀む鏡に映すことで、月の否定性がピエロに転移されるのである（ピエロとは月に憑かれた狂人とも言える）。この作品では、その転移過程は肉体を媒介としたメタフォリックな表現によって多くの場合暗示されている。月はピエロの「静脈の中を流れ<sup>22)</sup>」、彼に「入れ墨をし<sup>23)</sup>」、「接種（感染）し<sup>24)</sup>」、「注入する<sup>25)</sup>」のである。このように鏡像を通してピエロに月の否定性が刻印されるというわけである。しかし二重否定が肯定に転じるように、そこからラフォルク独自の詩学への道も開かれてくるのである。

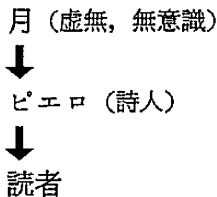
ここでわれわれは発話という問題に立ち帰ることになる。ピエロは実は虚無に語りかけているのであって、この作品を埋め尽くす言葉の数々は空白の回りに寄せ集められた無意識的言語の集合でしかないのである<sup>26)</sup>。無だと知りつつ語らざるをえない、あるいはそこにこそ快楽を見出す詩学、それが『聖母なる月のまねび』を貫く詩学だと言える。ここにおいて道化ピエロはこの無意識の詩学を实践する発話主体としての機能を果たしているのである。つまりピエロはあるがままの伝達をめざして喋るのであって、彼の発する言葉はあたかも泉のようにほとぼり、靈感とその言語化との距離は最小限に短縮されていると言ってもよいだろう。そこでは語られる内容よりも語り方それ自体が問題なのである。そのことはこの詩集に収められた詩の題名からも察することができる。例えば「一言」Un mot、「連禱」Litanie、「対話」Dialogue、「話し方」Locution、「戯言」Divagation、「通知」Avisなどのようにその多くはそれが口頭に関わる事柄であることを端的に示しているからである。このようにパロールが優位に置かれている以上、しばしば詩的諧調は破壊されざるをえないであろう。巻頭の詩は、「太陽よ！」Soleil! という呼びかけで始まり、巻末の詩は、「ああ！」Hélas! という間投詞で始まっている。このように詩の至るところで Ah, Oh, Mon dieu, Chut, O là là, Et bien oui, Mais quoi といった間投詞、問いかけ、祈願、告発、呪詛などの肉声が響いて、詩句の諧調を崩し、リズムを断片化し、交話的機能（メッセージを伝えるのではなく、話者と聞き手の心理的接触を保つ機能）に近いイントネーションを詩に生み出しているのである。さらには、感嘆符、疑問符、中断符号などが多用され、時としてページ全体を覆い尽くすほど使われて、読者の注意を意識的にテキストに向けさせようとしている場合さえ見受けられる。このように『聖母なる月のまねび』は、発話の詩法とでも呼べるようなものを実践している詩集であると言うことができよう。

発話は時として読者にも向けられ、その時読者は一時的に虚脱状態に陥った月の代役を強いられるのである。例えば「ピエロたちⅣ」に見られる次のような詩句がそれである。

Ne leur jetez pas la pierre, ô  
 Vous qu'affecte une jarretièrè!  
 Allez, ne jetez pas la pierre  
 Aux blancs parias, aux purs pierrots!<sup>27)</sup>

このように、観客の位置に安住できる三人称と異なり一人称が基調になっているこの作品では、時に読者はテキストの壁を突き破って発せられた言葉の受託者となるのである。ここでボードレールの「悪の花」の巻頭の詩「読者へ」を思い起こすのも無駄ではあるまい。ラフォルグがあれほど心酔した詩人なのだから。読者との暗黙の共謀関係を結ぶこと、読者をも巻き込んで対話的機能を重視した発話の詩法を創造すること、これこそがラフォルグの戦略であったと言えよう。この作品に読者が実際手にしようとする本そのものに関係する語彙がちりばめられているのもそのためではなかろうか。例えば、「本」livre, 「傑作」chef-d'œuvre, 「詩句」vers, 「削除」rature, 「八つ折判」in-octavo, 「二つ折判」in-folioなどがその例として挙げられる。また巻末の詩には、「善意の本」un livre enfin de bonne foi<sup>28)</sup>なるものの出版予告さえなされているのである。そしてこの「善意の本」とは翌年(1886年)に書かれる「善意の花」*Des Fleurs de bonne volonté*のことだと見なしても差し支えなかろう。ここにもボードレールの影響の跡が顕著に窺えよう。いずれにせよ読者は、テキストの中に作品そのものが入れ子となっているのを発見するのである。

このように読者は、入れ子として作品中しばしば仄めかされているこの詩集と同時に、話者ピエロの発する言葉(パロール)の受託者にもなるよう仕組まれているのである。聖母月をその淵源とする虚無的、無意識的声の群れは、かくして詩人ピエロを媒介にして最終的に読者へと伝えられることになるのである。その関係を図式化すると以下ようになる。



すなわち、詩人ピエロは「死せる鏡」たる月から虚無あるいは無意識の世界を受託され、言葉の典礼によってそれを今度は読者へと伝える役割を演じるのである。このように、ここに構築されているのは特殊な伝播回路であり、その究極的な目的は「語る」direということ、より正確に言うと、乳児の口ごもりにも似た無意識的言語をそのあるがままに語るということなのである。

以上見てきたように、「聖母なる月のまねび」はラフォルグの同時代の他の作品とともにほとんど同一の主題を扱っているが、おそらくそれを読んだ読者を攪乱したのではなかろうか。この詩集は当時発表された月とピエロにまつわる数多くの詩のうちの一つにすぎない

が、いわばそうしたエクリチュールの交響曲の中であって、彼はただ一人不協和音を奏でる異質な奏者であったと言えよう。実際ラフォルグは、同時代の他の詩人たちが耽ったような漠たる雰囲気やあてどない魂の状態にも、ぼんやりと物憂い気分にも、そしてまた最愛の恋人や禁じられた情熱といったものにもすべて背を向けたのである。ことほどさように、なんとしてでも独創的たらんとした彼の面目躍如たるものがそこにある。彼のピエロは「無意識」の代弁者であり、いかなる価値観をも提示することなく、月の僕として忠実に白い本（それはとりもなおさず空白の回りに寄せ集められた無意識的言葉たちの群れにほかならないが）の創造に発話を通じて協力するだけなのである。

ラフォルグのピエロは「池で輪舞を踊る月の放蕩者<sup>29)</sup>」であるにすぎない。彼は「死せる鏡」の僕であることを読者に知らせることで己の存在理由を問い質しているだけでなく、この世のはかない事象にからめとられた「意味」そのものを疑問に付しているのだと言うことができよう。なぜなら彼の聖母は、その絶え間ない変貌（不動の太陽と対照的に、形を常に変えていく月は万象の持つ不安定さと絶え間ない循環運動を古来象徴してきた）、すなわち「生」から「死」へ、あるいは逆に「死」から「生」へと徐々に移行していくその永遠の循環運動によって、「存在」と「不在」とを、あるいは「意識」と「無意識」とをメビウスの環のごとく通底させる循環論法の「悪しき環」cercle vicieux<sup>30)</sup>の象徴たりうるからである。それゆえ完成すべき唯一の傑作は「母体となる観念」idée-mère<sup>31)</sup>不在の作品たらざるをえないのである。そこでは言葉はあてどない徘徊を繰り返すしかないであろう。とするなら、無意味に脅かされ続ける詩人が取りうる道は、進んでその空虚な作品の構築に向けて全力を傾注する以外残されていないのではないか。よって最悪の場合、言葉はぬかるみにはまりこんでもはやしどろもどろな錯綜しか伝達しえないという危険性を常に孕んでいるとも言える。以下に引用するのは、『聖母なる月のまねび』の中の「不毛性」と題された詩の全文である。

### Stérilités

Cautérise et coagule

En virgules

Ses lagunes des cerises

Des félines Ophélie

Orphelines en folie.

Tarentules de feintises

La remise

Sans rancune des ovules

Aux félines Ophélie

Orphelines en folie.

Sourd aux brises des scrupules,

Vers la bulle



De la lune, adieu, nolise  
 Ces félines Ophélie  
 Orphelines en folie!<sup>[32]</sup>...

試みになるべく原文に忠実に邦訳してみると次のようになる。

不毛性

焼灼し凝固せよ  
 ヴィルギュール状に  
 さくらんぼのラグーンを  
 狂気の孤児  
 猫さながらのオフィリアたちの

偽りのタランチュラ  
 恨みっこなしで  
 卵を手渡すべし  
 狂気の孤児  
 猫さながらのオフィリアたちに

ためらいの微風に耳を貸さず  
 月の泡の方へといざさらば  
 チャーター便は  
 狂気の孤児  
 猫さながらのオフィリアたちさ！

この詩をどう読むかは読者の自由であろう。しかしながらそこになんとしても「意味」を探ろうとする試みは挫折の憂き目にあわざるをえないであろう。ここに展開されているのは、いうならば言葉の一人歩きであり、夢遊病者の戯言にはかならない。これは月の不毛性であるとともに言語を脅かす不毛性でもあって、ラフォルグの詩法はかくしてシニフィアンの戯れと化す恐れを常に孕んでいると言えよう。その時彼の詩は音の遊戯をあてどなく産出する装置と化し、言葉の錯綜状態を招くことになってしまわないとも限らないのである。

—完—

註

- 1) 月がどのようにして文学的トポスを形成するに至ったかを〈宇宙旅行〉という観点から跡付けた、マージョリー・ホープ・ニコルソンの「宇宙旅行」(『西洋思想大事典』1, 平凡社, 1990,

- pp. 237—249) に興味深い論考が見られる。
- 2) Jules Laforgue: 《Climat, faune, et flore de la Lune》, in *Œuvres complètes I*, Slatkine Reprints, Genève, 1979, pp. 215—218.  
原則として、本稿におけるテキストの引用は上記の版（以下 *O. C.* と略記する）に拠った。
- 3) Camille Flammarion: *Astronomie populaire*. この天文書の初版が刊行されたのは1880年のことである。月に関する記述は第2巻に見られ、「月の物理的描写」、「月の大気」、「月の影響」等9章からなる。  
Daniel Grojnowski: 《Poétique du rien》 in *Jules Laforgue, "Europe"*, mai 1985, pp. 48—65. の註を参照
- 4) その件りを引用すると、《Et puis, des mots, des mots, des mots! Ce sera là ma devise tant qu'on ne m'aura pas démontré que nos langues riment bien à une réalité transcendante.》 (*O. C. III*, p. 45.)
- 5) 《*Per amica silentia lunæ!*》 なおこれに関しては、前号に掲載した拙論「ジュール・ラフォルグの『聖母なる月のまねび』をめぐって(上)」(『人文科学論集』第24号, p. 130)を参照されたい。
- 6) 《*Locutions des Pierrots IX*》, *O. C. I*, P. 240. このようにここにおいてラフォルグは出発を仄めかしている。
- 7) これも上記の註5)に挙げた拙論を参照されたい。
- 8) この詩集は、明らかに月の周期に呼応するように構成されている。二番目に置かれた《*Litanies des premiers quartiers de la Lune*》と、最後から2番目の《*Litanies des derniers quartiers de la Lune*》との相称関係を見れば、そのことは納得いくはずである。
- 9) 《*Climat, faune et flore de la Lune*》, *O. C. I*, P. 215.
- 10) 《*Litanies des derniers quartiers de la Lune*》, *O. C. I*, P. 273.
- 11) 《*Jeux*》, *O. C. I*, P. 270.
- 12) Grojnowski: *Op. cit.*, p. 60. を参照
- 13) *O. C. I*, P. 200.
- 14) *L'Aquarium*, *O. C. III*, P. 267.
- 15) *Ibid.*, pp. 269-270.
- 16) *Ibid.*, p. 270.
- 17) *Ibid.* なおここに引用した「水族館」の部分の邦訳は、広田正敏訳(『ラフォルグ全集 III』, 創土社, 1981, PP. 242—246.)を借用させてもらったことをお断りしておきたい。
- 18) Grojnowski: *Op. cit.*, P. 60. を参照
- 19) *Ibid.*
- 20) 《*Climat, faune et flore de la Lune*》, *O. C. I*, P. 268.
- 21) マラルメの詩的創造における苦悩は人口に膾炙しているが、それをよく表しているのは《*Salut*》の中の“le blanc souci”という表現であろう。
- 22) “O Lune, coule dans mes veines” (《*Nuitamment*》, *O. C. I*, P. 254.)
- 23) (Le cœur blanc tatoué/De sentences lunaires,” (《*Pierrots II*》, *O. C. I*, P. 223.)
- 24) “Pour s'inoculer à jamais la Lune fraîche!” (《*Un mot au Soleil pour commencer*》, *O. C. I*, P. 209.)
- 25) “Infuse-toi dans nos durs encéphales!” (《*Clair de Lune*》, *O. C. I*, P. 214.)
- 26) この作品では、ピエロが「無意識」につき動かされていることを仄めかす詩句が一つならず見出せる。例えば、“Je m'agite aussi! mais l'Inconscient me mène;/ Or, il sait ce qu'il fait, je

- n'ai rien à y voir," (《La Lune est stérile》, *O. C. I*, P. 261.) が挙げられる。
- 27) 《Pierrots IV》, *O. C. I*, P. 226.
- 28) 《Avis, je vous prie》, *O. C. I*, P. 275.
- 29) “Je ne suis qu'un viveur Lunaire / Qui fait des ronds dans les bassins,” (《Locutions des Pierrots XVI》, *O. C. I*, P. 247.)
- 30) “— Façon de dire peu commune / Que Tout est cercles vicieux? / — Vicieux, mais Tout!  
— J'aime mieux / Donc m'en aller selon la Lune.” (《Dialogue avant le lever de la Lune》, *O. C. I*, P. 249.)
- 31) “Tu fournis la matière brute, / Je me charge de l'œuvre d'art. / Chef-d'œuvre d'art sans idée-mère” (《Locutions des Pierrots V》, *O. C. I*, P. 236.)
- 32) *O. C. I*, P. 262.