

Title	アルフレッド・ジャリの『砂時計覚書』を読む： テキストとイメージの関係を中心に
Sub Title	Pour une relecture des Minutes de sable mémorial : quelques réflexions sur l'utilisation jarryque du rapport texte-image
Author	合田, 陽祐(Goda, Yosuke)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2014
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. フランス語フランス文学 (Revue de Hiyoshi. Langue et littérature françaises). No.59 (2014. 10) ,p.67- 94
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030184-20141031-0067

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

アルフレッド・ジャリの 『砂時計覚書』を読む

——テキストとイメージの関係を中心に——

合 田 陽 祐

はじめに

アルフレッド・ジャリ（1873–1907）は、第一作品集『砂時計覚書』を1894年10月に刊行している¹⁾。この処女作は『ユビュ王』（1896）に比べると知名度こそ低いが、作家ジャリのスタート地点の記録であるという意味において、特別な価値を有する²⁾。本稿でこの著作を扱うにあたり注目したいのは、当時のジャリを取り巻いていた文学場の状況である³⁾。こうした作品のコンテキストとなる部分は、テキストに明示的に記されているわけではないが、ジャリの賭け金を把握するうえで尊重すべきものである。

むろん本小論においてすべてのコンテキストを論じることはできないが、

-
- 1) 本稿では慣例に則り、ジャリのテキストは次のプレイヤード版全集から引用する。Alfred Jarry, *Les Minutes de sable mémorial*, dans *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972 (以下 OCI と略記する)。以下では煩雑になるのを避けるため、『砂時計覚書』からの引用に限って本文中に括弧を付し、そのなかに該当する上記プレイヤード版のページ数を示す。
 - 2) またジャリが序文を付したのはこの第一作品集のみである。
 - 3) 本稿は、2014年5月24日に開かれた日本マラルメ研究会の総会（於お茶の水女子大学）における口頭発表「アルフレッド・ジャリの最初の「書物」——『砂時計覚書』（1894）を読む——」をもとにして作成した。司会を務めてくださった大出敦教授と、貴重な助言を惜しみなく与えてくださった日本マラルメ研究会の方々に深く感謝いたします。

先行研究に眼を向けてみると、『砂時計覚書』の読解のみに千ページ以上を費やした博士論文⁴⁾や、2011年にフランスのジャリ協会が発行した『砂時計覚書』特集号⁵⁾、あるいは現在刊行中の厳密な註を付したガルニエ版『ジャリ全集』⁶⁾などが存在し、海外における研究にはそれなりの蓄積があることがわかる。そこで本論では、これらの先行研究を参照しつつ、独自の観点から、『砂時計覚書』で一貫して重要な役割を果たしている視覚性の問題を論じてみたい。この作品集では、表紙や挿絵に木版画が用いられているが、そのほかにもオブジェとしての書物や、言葉が喚起するイメージ（テキストとイメージの関係）といった、視覚性ないしイメージに関する問題が特権的な位置を占めている。そもそも以下でもくわしく論じるが、ジャリはまず、美術批評の領域から作家としてのキャリアをスタートさせているのである。

本論は全四節からなる。最初の二つの節では、ジャリにおける絵画と批評（ないし詩）の関係について論じる。第一節で『砂時計覚書』出版にいたるまでの経緯について概観したのち、第二節では絵画批評との関係からジャリのエクリチュールの特徴を明らかにする。続く二つの節では、ジャリにおける書物の美学を検討する。この美学を、第三節において作品構成の観点から分析したのち、第四節においては、テキストに付随する挿絵や紋章といったパラテキストの観点から論じる。以上の分析を通じて、地方出身の若者だったジャリが、当時の最先端であった象徴派の思想を短期間で吸収し、それを

4) Hunter Kevil, *Les Minutes de Sable Mémorial, by Alfred Jarry. A critical edition with an introductory essay, notes, and commentary*, PhD, Princeton, Princeton University, 1975. なおこのケヴィルの仕事は次の注解に反映された。Jean-Luc Steinmetz, « Notes des *Minutes de sable mémorial* », dans Alfred Jarry, *Œuvres*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2004, pp. 1243–1268.

5) *L'Étoile-Absinthe* (Cahiers de la Société des Amis d'Alfred Jarry), « Commentaires pour servir à la lecture des *Minutes de sable mémorial* », n^{os} 126–127, SAAJ & Du Lérot, 2011.

6) Alfred Jarry, *Les Minutes de sable mémorial*, dans *Œuvres complètes*, t. II, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque de Littérature du XX^e siècle », 2012. 現在三巻まで刊行中のこの校訂版が、現時点でもっとも詳細な内容となっている。

独自の観点から活用し完成させたのが『砂時計覚書』なる書物だったということを明らかにしてみたい。

I. 『砂時計覚書』出版にいたるまで

以下ではまず、第一作品集出版にいたるまでの経緯について、とりわけジャリと美術批評の関係に焦点をあてて見てゆくことにしよう。

ウルム街の高等師範学校の受験のため、ジャリが母親と共にレンヌからパリにやってくるのが1891年6月のこと。けっきょくジャリは三度受験しても合格にはいたらないのだが、1893年6月の最後の受験のさいには、彼はすでに作家として身を立てることを考えていたはずである。というのも、『エコー・ド・パリ』紙主催のコンクールに投稿した詩が、審査員を務めたマルセル・シュウォップの眼にとまり、ジャリは1893年2月の月間ポエジー賞に輝いているからだ。

ジャリは一度目の受験を失敗したのち、パリの名門アンリ四世校の受験準備級に登録する。そして、その頃知り合った二歳半年下のレオン＝ポール・ファルグ（1876–1947）と、日々展覧会やサロン、ル・バルク・ド・ブートヴィルなどの有名な画廊をめぐり、そこで同時代の重要な美術作品を次々と発見している⁷⁾。それらのなかには、夭折の美術批評家アルベール・オーリエ（1865–1892）が、「絵画における象徴主義」と命名した画家たちの作品も含まれていた。

こうしてジャリと象徴主義の出会いが、絵画ないし造形芸術の領域から始まったことは、大きな意味合いをもっている。デカダン派と象徴派の美術批評史を体系的に記述した『見ることと言うことのあいだで』（2005）において、フランソワーズ・リュックベールが指摘するように、1890年代前半の文壇においては、まず展覧会評やサロン評を書き、それを雑誌に載せることが、作家として認められるための登竜門となっていたからであ

7) Voir Laurent de Freitas, « Léon-Paul Fargue et Alfred Jarry. Autour d'une même passion pour la peinture : 1892–1894 », in *L'Étoile-Absinthe*, n^{os} 103–104, Société des Amis d'Alfred Jarry, 2004, pp. 7–30.

る⁸⁾。

ジャリは見事この関門をクリアしている。ファルグにやや遅れて、ジャリも1894年初頭から『自由芸術随筆』誌や『文学芸術』誌の美術欄にいくつかの展覧会評を掲載することになるのだ。だが彼らのテキストを、評論やクロニックと呼ぶには留保が必要である。というのもファルグとジャリには、リュックベールが「絵画を解説することの拒否」と名づけた傾向が共通して見られるからだ⁹⁾。じっさいこの二人は、展覧会や画廊で観たものから気に入った作品を選び、それらをひたすら列挙してゆくという、独特の方法を採用している。とくにファルグのテキストは簡略化が凄まじく、気に入った作者の名前を列挙して、その横に、展覧会のカタログに記載されている作品番号を添えているだけの場合もある。

他方、ジャリの方はそこまで過激にはならず、気に入った作品には比較的長いコメントを付すなどの配慮が見られる¹⁰⁾。とはいえそこに見られるのは、作品やその作者についての客観的な批評ではなく、あくまで気に入った作品についての主観的なコメントの列挙に過ぎない。この手法については、展覧会評のテキストばかりでなく、『砂時計覚書』所収の画家に捧げられた詩にも類似点が確認できるので、次節でくわしく検討することにしよう。

『エコー・ド・パリ』紙で名をあげたジャリは、ルイ・ロルメルが主宰する象徴派寄りの小雑誌『文学芸術』誌の起草委員として、1893年の12月号からファルグとともに名を連ねることになる。その後もジャリは、同誌を中心に展覧会評、劇評、書評、エッセー、詩と散文を発表し、作家としての知名度を高めてゆく。そしてその頃、1890年に創刊され、のちに象徴派を

8) Cf. Françoise Lucbert, *Entre le voir et le dire. La Critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Critique d'art », 2005, p. 85.

9) 以下のファルグとジャリのテキストの分析も参照。Françoise Lucbert, *op. cit.*, pp. 209–214.

10) プレイヤード版ではこれらのテキストは「絵画批評」に分類されている。Voir Alfred Jarry, « Critique picturale », dans *OC I*, pp. 1015–1023.

代表する雑誌へと成長する『メルキユール・ド・フランス』誌（以下『メルキユール』誌と略す）の創設メンバーにして、イデアリスムの理論家として名高いレミ・ド・グールモン（1858–1915）が、1892年12月に急逝した象徴主義絵画の理論家アルベール・オーリエの後継となる人物を探していた。この頃のグールモンは、パリ左岸に拠点を置く『メルキユール』誌の主筆として若い芸術家たちの支持を集め、パリ右岸のローマ街の主人マラルメに迫る影響力を及ぼし始めていた。

1890年1月の創刊以来、『メルキユール』誌の美術欄を担当していたのはオーリエである。1892年2月号からは、彼はグールモンと共に「版画絵師のカタログ *Le livret de l'Imagier*」欄も担当しており、この二人は象徴主義絵画ばかりでなく、伝統的な民衆版画を再評価しようとする視点も共有していた。オーリエの死後しばらくは、グールモンとイヴァノエ・ランボーソンが同誌の美術欄を担当していたのだが、1893年12月号からは、マラルメの取り巻きの一人であるカミーユ・モークレールが新たに欄を受け持つことになる。だが古典主義を好む貴族的な性格のモークレールは、オーリエの遺志を引き継ぐ『メルキユール』誌の批評家たちと対立するにいたる¹¹⁾。このような背景のもと、グールモンは弱冠二十歳のジャリに白羽の矢をたてるのである。グールモンの推挙によって、ジャリは『メルキユール』誌におけるオーリエの後継者にして、グールモンが新しく創刊した版画雑誌『イマジエ』——グールモンはこの雑誌を「版画絵師のカタログ」の続編として構想していた¹²⁾——の共同編集者となる。それにしても、オーリエの代役をこなせる詩人兼批評家は、当時『メルキユール』誌の関係者だけでも相当な数

11) Cf. *La Critique d'art au Mercure de France (1890–1914)*, Marie Gispert (éd.), Éditions Rue d'Ulm / Presses de l'École normale supérieure, coll. « *Æstetica* », 2003, p. 15.

12) このあたりの経緯については、次の研究が非常に参考になる。Alexia Kalantzis, « Remy de Gourmont et *L'Ymagier* (1894–1896) : une utilisation symboliste du rapport texte-image », in *L'Europe des revues (1880–1920) : Estampes, photographies, illustrations*, Évanghelia Stead & Hélène Védrine (dir.), PURS, 2008, pp. 279–294.

が存在していたというのに¹³⁾、なぜ若いジャリが選ばれたのだろうか。実はジャリがほかより秀でていたのは、グールモンの作品を精読することで、その思想や美学を正確に把握しようと努めた点にあるのだ。

これについてはジャリのテキストを見て確認しておこう。グールモンは『砂時計覚書』を公刊する前のジャリに、二つのテキストを『メルキユール』誌に発表させている。一つ目のテキストは、ポン＝タヴェン派周辺の画家シャルル・フィリジェーを対象とした美術評論（1894）である。この論考の冒頭で、ジャリは「われわれにとって好ましい」画家フィリジェーを「変形者 *déformateur*¹⁴⁾」と呼ぼうと提案している。ここでジャリが言外に参照しているのは、オーリエが象徴派の絵画を定義するさいに用い、のちにグールモンが定着させた「現実の変形 *déformation du réel*」という発想である¹⁵⁾。さらにフィリジェーは、オーリエに見出されたのち、グールモンの『ラテンの神秘詩人』（1892）の表紙と『イデアリスム』（1893）の口絵を手掛けたグールモンお気に入りの画家なのである。したがってジャリがフィリジェー論で用いた「われわれ」という呼称には、厳密にはオーリエとグールモンが含まれていると考えられる。

二つ目のテキスト「アルデルナブルウ」（1894）には、「レミ・ド・グールモンに属する *appartient à Remy de Gourmont*¹⁶⁾」という大げさな献辞が付されている。実はこの戯曲は、グールモンが1893年に『メルキユール』誌に発表した戯曲形式のおとぎ話『フェニッサ姫の悲劇的物語 *Histoire tragique de la princesse Phénissa*』¹⁷⁾を、いわば現代劇としてアレンジした作

13) のちに『メルキユール』誌の美術欄を担当するアンドレ・フォンテナスやギュスタヴ・カーン、ゴーギャンとの共作『ノアノア』で有名なシャルル・モーリスなどがあげられる。

14) Alfred Jarry, « Filiger », *Mercur de France*, septembre 1894, p. 73. 傍点は原文におけるイタリックを表す。

15) これについては次節で取りあげる。

16) Alfred Jarry, « *Les Minutes de sable mémorial* : Haldernablou », *Mercur de France*, juillet 1894, p. 213.

17) Remy de Gourmont, « *Histoire tragique de la princesse Phénissa* », *Mercur*

品なのである（「アルデルナブルウ」はもともと『カメレオンの悲劇的物語 Histoire tragique du Cameleo』というタイトルだった）。つまり「アルデルナブルウ」は、その全体がグールモンへのオマージュになっているのである。

ジャリがメルキュール・ド・フランス社より処女作を刊行できたのも、こうした目配せによって、レミ・ド・グールモンの信頼を勝ち得たことが大きいといえる。

II. 絵を書く——エクフラシスの方へ

このようにジャリは、オーリエ＝グールモンの系譜に、意識的に連なろうとしている。以下ではこのことを、美術批評だけではなく、『砂時計覚書』所収の韻文詩を例に検証してゆきたい。ここでとりあげるのは、ジャリが画家に捧げている詩であり、この詩の書き方に、オーリエの美術批評の原則が反映されていることを示す。

アルベール・オーリエは、『メルキュール』誌の1891年3月号に発表した画期的なゴーギャン論「絵画における象徴主義——ポール・ゴーギャン」¹⁸⁾において、レアリズム絵画批判をとおして、象徴主義絵画の理論化を試みている。象徴派の絵画というと、ジョゼファン・ペラダンが庇護したベルギー象徴派の画家たちの作風——超自然的な事象を主題とし、対象を写実的な筆致で描き出した頹廢的な雰囲気のある絵画——を想像しがちだが、オーリエがそこで象徴主義の画家として規定したのは、ゴーギャン周辺のポン＝タヴェン派の芸術家たちであり、彼らの抽象画に近い画風が問題となっている。

この論考におけるオーリエの狙いは、ひとことで表すなら、絵画の記号論の提唱にあった。すなわちオーリエによれば、象徴派の画家は、レアリズムの画家のように現実の対象をありのままに描こうとはせず、現実（対象）を主観的なヴィジョンのなかで変形し、それを象形文字のような記号的エクリチュールによって表しているというのだ。そして、このように抽象的な記号

de France, novembre 1893, pp. 193–215.

18) Albert Aurier, « Le Symbolisme en peinture : Paul Gauguin », *Mercur de France*, mars 1891, pp. 155–165.

へと翻訳された対象には、多様な観念（イデー）が封じ込められている、とオーリエは繰り返し主張している。

絵画のありうべき最終的な目的は、他の芸術と同様、それが対象の直接的表象となることではないはずだ。その究極の目的は、対象を特殊な言語に翻訳することによって、複数のイデーを表現することである¹⁹⁾。

オーリエのゴッガン論は、こうした彼の象徴主義理解を、ゴッガンの絵画の分析を通じて表明したものだといえる。この論考の後半部には、オーリエが彼と同時代の芸術に必要な不可欠な要素として掲げた「観念的」、「象徴的」、「総合的」、「主観的」、「装飾的」という五箇条が読まれるが²⁰⁾、これは要約すると次のことを意味している。すなわち、象徴主義の画家は、眼に見える外観の代わりに、観念を記号を用いて抽象的に表すことを目的とするが、そのためには外観にとらわれない対象の主観的な知覚（変形）が必要となる。オーリエは、そのような芸術表現を総称して「装飾的 décoratif」と呼ぼうと提案しているのだ。そしてジャリは詩を書きさい、オーリエが提唱したこうした主観性を重視する美学を踏襲していると考えられる。

その例として、『砂時計覚書』所収の二つの詩「タピスリー」と「斧を持つ男」を取りあげてみよう。前者はジャリと同時代のノルウェーの画家

19) *Ibid.*, p. 160. 引用文最後の「イデーの表現」なる語には注釈が必要だろう。オーリエはこれを、「超越的なイデーの表象」という意味ではなく、超越的なイデーの代替物を作り出すという意味で用いている。のちにグールモンがこの原理を「相対的絶対 relatif absolu」という表現によって説明しているので、以下に引いておこう。「私が熟知しているのは、[...] 真に「絶対的なもの」は認識できないし、象徴によってしか言い表されないということである。したがって、象徴主義が目指すのは、相対的絶対でしかなく、個性のなかに含まれる永遠を示すことでしかない。」(Remy de Gourmont, « Le Symbolisme », *La Revue blanche*, 25 juin 1892, p. 324.)

20) Albert Aurier, « Le Symbolisme en peinture : Paul Gauguin », art. cité, pp. 162–163.

イエールハルド・ムンテに、そして後者のソネは、同時代の画家のうちジャリがもっとも高い評価を与えていたポール・ゴーギャンに捧げられている²¹⁾。ここで詩の読解に入る前に、まず注目しておきたいのは、ジャリが双方の詩の献辞において用いている「～にもとづいて、～のために d'après et pour」という言い回しである。タイトルの下に印刷されているこの言葉は、文字通りに解することができる。すなわちジャリは、画家の作品に依拠して詩を書き（「～にもとづいて」）、書きあがったその詩を画家その人に捧げているのであり（「～のために」）、ここにはつまり、書くことを通じたひとつの循環構造が認められるのだ。

とりわけ、「～にもとづいて」という表現では、視覚的なもの（絵画）の言葉（詩）による描写が問題となっている。すなわち上述した二篇の詩は、画布に認められる形象を文字によって描写した「エクフラシス *ekphrasis*」となっているのである²²⁾。

ジャリのエクフラシスは、一方では描写の対象が絵のなかに確認できる場合と、他方ではそれが（絵そのものが存在しない場合を含めて）空想の産物である場合があるが²³⁾、『砂時計覚書』の時点で支配的なのは前者の方である。

とくにここで強調しておきたいのは、以下の分析で問題となるのが、絵画

21) ゴーギャンに関しては、ジャリは『砂時計覚書』執筆期に、「斧をもつ男」以外にも、二枚の別の絵に基づく二つの詩を書いている。Voir Alfred Jarry, « Poèmes “d'après et pour Paul Gauguin” », dans *Œuvres complètes*, t. I, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque de Littérature du XX^e siècle », 2012, pp. 649–654.

22) 「詩は絵のように」というホラチウスの言葉は有名であるが、近代詩におけるエクフラシスは、ボードレールをもって嚆矢とする。以下を参照。『詩と絵画——ボードレール以降の系譜』、丸川誠司（編）、未知谷、2011年。

23) この二つはつうじょう、「現実的エクフラシス」と「観念的エクフラシス」に区別される。後者はたとえば『フォストロール博士の言行録』に顕著である。次の研究を参照。Isabelle Krzykowski, « Les “13 Images”. De l'*ecphrasis* comme art des œuvres imaginaires », in *Alfred Jarry et les Arts*, Actes du Colloque international de Laval (*L'Étoile-Absinthe*, n^o 115–116), SAAJ & Du Lérot, 2007, pp. 129–138.

作品に表象されたイメージであるということだ。つまり現実そのものではなく、芸術作品に詩的ディスクールのレフェランスが置かれるのだが、ベルトラン・マルシャルが指摘するように²⁴⁾、こうした傾向は、ユイスマンスの『さかしま』(1884)がひとつのモデルとなっている。美術品や豪華版で埋め尽くされたデゼッサントの書齋は、オーリエやゲールモンを筆頭とする若い世代の象徴派の美学的理想となっていたのである。

ではジャリの詩は、絵に描かれた対象を、言葉によってなぞっているだけなのかというと、必ずしもそういうわけではない。以下に示すように、ジャリの作品におけるエクフラシスは、あくまで1890年代の象徴主義の理論との関係において理解すべきなのである。すなわちジャリのテキストでは、オーリエのいう「主観的な解釈」や、その表れである「現実の変形」が問題となっているのだ。

この観点から注目したいのは、ジャリの詩において支配的なのが、言葉によるイメージの説明ではなく、言葉によるイメージ(絵の中に描かれた世界)の「読み替え=変形」なのだということである。このことを証明するにあたり、われわれにとってよりなじみの深い対象であるゴーギャンの「斧を持つ男」(1891)と、この絵にもとづくジャリの詩を突き合わせてみよう²⁵⁾。まずはジャリの詩である。

斧を持つ男

P・ゴーギャンにならって贈る

水平線のところ、霧のさなかに、

24) Cf. Bertrand Marchal, *Lire le Symbolisme*, Dunod, coll. « Lettres supérieures », 1993, p. 117.

25) ジャリは1893年11月4日のデュラン＝リュエルの展覧会において、このゴーギャンの絵を見ている。また、ムンテに捧げられた詩「タビスリー」についてはひとまず以下を参照(ただし解釈過剰と思われる箇所が少なからずあるので注意が必要)。Matthieu Gosztola, « Tapisseries », in *L'Étoile-Absinthe*, n^{os} 126–127, *op. cit.*, pp.135–176.

危険がざわついている、
われらは波、悪魔の化身を武装させる
山間の陰険な場所に。

われらがふさぐ岸辺
泥土のうえにそそり立つひとりの巨人。
われらは彼の足下に這うトカゲ。
その巨人は、車上にあって皇帝のよう。

あるいは大理石の台上にいるのか、
木の幹を小舟にくり抜き
そのうえに乗りわれらの後を追うため

かなり離れた緑の海の彼方まで。
岸辺から彼の赤銅色の腕は
空に青い斧を高く振りあげている。(210)

ジャリの詩の語り手は非人称的であることが多いのだが²⁶⁾、この詩においても非生物の「波」が語りを担当している。その点では奇妙であるが、詩の内容に物語性があるため、このテキストが極端に難解だという印象は与えないだろう。ではここでじっさいに、ゴーギャンの「斧を持つ男」を見てみよう(図1)。

ジャリの言う「波」は、画面右の斧を持つ男の足の左側に描き込まれているが、ジャリはこの波に「トカゲ」とのアナロジーを見ている²⁷⁾。こうした解釈は、波の形を記号として捉えることによって可能となっている。記号化

26) この傾向は、同時代のマラルメやヴィリエが繰り返し論究した「脱人称化」の問題と無関係ではないはずである。

27) たしかにこの絵において、画面下方に大きく描きこまれた波の部分は、ジャリならずとも観る者に異様な印象を与える。



図1 ポール・ゴーギャン「斧を持つ男」(1891)
油彩・カンヴァス 92.7×70cm 個人蔵

された事物は、その抽象性ゆえに、形の似た別の事物とアナロジーによって結びつきやすくなるのだ。

さらにテキストとイメージの対応関係を見てゆくと、水平線のあたりには霧のような白い泡が描かれており、木の枝はじっさいに小舟のなかに垂れ下がっていることがわかる。その小舟の遠方には、もう一艘の小舟が、濃い緑色をした海に浮かんでいる。

このようにジャリは、絵の中に描き込まれた対象を比較的忠実に言葉で拾いあげているのだが、注目すべきはこれらの記述に、書き手の主観が混ざり込んでいることである。そしてこの主観的な物の見方が、独自の物語を紡ぎ出すことになる。たとえばジャリによれば、画面右半分に大きく描かれた斧を持つ男は、ローマの「皇帝」であるらしいのだが、この解釈はジャリの主観に基づくものであるため、ゴーギャンの絵を見てもこの重ね合わせの動機は説明できない。同様に、「ローマ皇帝」の形象からの観念連合によって、「大理石の台上」という、画中には不在であるイメージが喚起されている。

絵画に描かれた事物を対象とするジャリによる「現実の変形」は、主観的な解釈による対象の読み替えを意味している。とりわけここでは、形態のアナロジー（波＝トカゲ）や、観念連合（斧を持つ男→皇帝→大理石の台上）がその方法論となっているが、この二つの方法は、別の詩でも用いられているものである。

ではここで、以上の最低限の分析からすでに明らかになったことを整理しておこう。ジャリにとって、絵画作品とは、一方では客観的な描写の対象で

ありながら、他方では主観的な夢想を投影するための場所でもあった。「現実の変形」において賭けられていたのは、対象をどのように見るか（あるいは読み替えるか）という解釈における主観性であり、そこでは、絵の作者の意図を作品に読み取ることは重視されない。このことの帰結として、絵画イメージにおける「意味するもの」と「意味されるもの」の対応関係は、絵を見つめる批評家の主観的解釈によって、ずらされ捻じ曲げられてゆくのである。オーリエによって創始された、見る者の主観と、対象の再解釈=変形に重きを置くこの新しい美学を、ジャリは詩作において継承しているのだ。

本稿ではこれまで、ジャリと同時代の美術批評のディスクールとの関係から、ジャリの詩におけるテキストとイメージの関係を検討してきた。だが『砂時計覚書』において注目すべきは、上で検討したエクフラシスの問題だけではない。次節では新たに、書物の構成との関係から見たイメージの問題を検討してゆくことにしよう。

Ⅲ. 「象徴」の役割——断片をつなぎ合わせるイメージ

本節では、言葉が喚起するイメージの問題を、ジャリが言及する「象徴」という装置に注目して考察してゆくことにしよう。とりわけこの装置の使用が、ジャリの文学空間において、「どのように書物を読ませるか」という問いと不可分であることを明らかにする。

『砂時計覚書』は、雑誌や新聞に発表された詩と戯曲を中心にまとめたルクレイユ文集である。収録作を見渡してみると、テキストの長さはバラバラ、ジャンルのにも詩と戯曲、韻文と散文とが入り乱れ、テーマも多様である。こうした不均一性は、この作品集が、文字通り寄せ集めに過ぎないとの印象を読者に与えかねない²⁸⁾。じっさいこの著作の後半には、翌1895年に刊行される

28) パリでは1890年頃から「小雑誌 *petites revues*」と呼ばれる文芸メディアが急速に発達しており、雑誌にいちどテキストを出版してから、それを単行本に再録するという出版形式も、この頃に完全に定着するようになった。ジャリもその例外ではないのだが、『砂時計覚書』には雑誌に未発表のテキストや、再録にあたり加筆を行ったテキストも収録されている。

ことになる戯曲『反キリスト皇帝』の第一幕のみが独立して収録されている。この幕は、雑誌初出時には「唯一の幕」と題されていたが、ジャリはそのあと三幕分を書き足し、それらをまとめて『反キリスト皇帝』として出版している。

このように『砂時計覚書』は、駆け出しの作家の処女作にありがちな歪な構造を呈している。とはいえ、ジャリもそのことは重々承知で、ある対策を講じている。以下ではそれが、『砂時計覚書』に書物としての整合性を与えるために行われていることを浮き彫りにする。

『砂時計覚書』所収のテキストのあいだには、テーマ的な関連性は希薄だが、よりミクロなレベルでのテキスト同士の関連づけが行われている。これについては、ジャリが『砂時計覚書』出版前に、『文学芸術』誌の1894年3・4月合併号に発表した論考「存在することと生きること」を参照しておこう。このテキストの後半部において、ジャリは突如として現在準備中であるという処女作に触れ、「わたしの道具〔＝『砂時計覚書』〕はできあがっていない²⁹⁾」と打ち明けている。そしてジャリは、やはり唐突に、今のところは三つの存在の象徴を数え上げることで満足しておこうと述べている。その象徴とは次のものである。

夜行性の二つの眼、じっさいに対になったシンバルで、円状クロムでできている。なぜなら変化することがないから。

円周をもたないひとつの「円」、なぜなら広がりがないから。

心の流す涙の「無力さ」、なぜなら永遠だから³⁰⁾。

ジャリはここで象徴を具体的なイメージによって提示している。これら三つのイメージには、すべてが円に近いかたちをしているという共通点がある。一般に円は、その閉じた構造や、始点と終点の区別がつかないことから、自己完結性や超越性の象徴としてみなされることが多いが、ジャリもしばしば

29) Alfred Jarry, « Être et vivre », dans *OCI*, p. 343.

30) *Ibid.*, pp. 343–344.

その意味を円形に見ている³¹⁾。重要なのは、こうした特殊な意味を担うこの三つのイメージが、『砂時計覚書』のなかに登場していることだ。

一番目の「夜行性の眼」は、ミミズクやメンフクロウの眼として描かれており、二番目の円は、回転するイクシオンの身体や死者の形象と関連づけられている。三番目の「心の流す涙」は、このあとすぐ見るように、作品集の最後を飾る詩「砂時計」をはじめとする多くのテキストに現れる。イヴ＝アラン・ファーヴルが指摘したように³²⁾、『砂時計覚書』にはこれ以外にも、同じ単語や同一のイメージが執拗に繰り返し現れる。ジャリの動物園を構成するミミズクをはじめとする動物たちも、その反復される対象の一部となるのだが、とくに注目したいのは、ジュリアン・シューが指摘したように³³⁾、この作品集に収録されたテキストには、特定の単語（その多くは身体の部位にかんするもの）のあいだに、言葉遊び等を介して、アナロジーの網が張り巡らされていることである。

たとえば『砂時計覚書』には、「涙を流す^{ハート}心 cœur qui pleure」という特殊な言い回しが五回も現れる（193, 215, 228, 244, 245）。また涙にかんする表現には、「わが両眼は湖」（176）や「お前の緑の両眼から涙を流せ」（191）、「涙を流す両眼」（200）などもある。さらにジャリは、この特殊な言い回しの周辺に、液体もしくは何か^{ベスチエール}が流れるイメージを重ね合わせている。これについては、頻出する蠟燭やたいまつ、あるいは水時計（193）や砂時計（228, 244–245）をあげることができるし、さらには液体の放出を暗示するものとして、ジャリ作品に頻出する直立するファルス（212）も加えることができるだろう。

先に見た「存在することと生きること」における三つの存在の象徴のうち、

31) Voir, par exemple, Alfred Jarry, « L'Art et la science », dans *OC I*, p. 188.

32) Cf. Yves-Alain Favre, « Toutes les minutes comptent ou comment on a mal lu *Les Minutes de sable mémorial* », *Alfred Jarry*, Colloque du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, Henri Bordillon (dir.), Pierre Belfond, 1985, pp. 39–54.

33) Cf. Julien Schuh, *Alfred Jarry, le colin-maillard cérébral*, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2014, pp. 350–352.



図2 ジャリによる「砂時計=心臓」

「心の流す涙」と「夜行性の二つの眼」には液体が含まれており、ここからも、これらの流れるイメージが、特別な意味をもっていることがわかる。だがジャリは一体何をしようとしているのか。おそらくジャリは、液体の流出をモチーフとするイメージのあいだに、アナロジーの連鎖を打ち立てようとしているのだ。このアナロジーについては、ジャリが作品集の最後に掲げている木版画が参照できる(図2)。

ジャリによれば、この図像は、書物のタイトルにも含まれている「砂が刻む時間=砂時計」を表している。そしてこの砂時計は、同時に、詩人の心臓でもある。じっさいこの図像には、上方の心房から下方の心室へと、循環する血が滴るさまがはっきり見て取れる。だがこの砂=血のしずくは、何を暗示しているのだろうか。これが「涙を流す心」を視覚化した図像でもあることには間違いないが、この流れる液体は、とりわけ作品(『砂時計覚書』)を書く行為を象徴的に表していると考えられる。すなわち、作者がペンからインクを滴らせ——この液体は作者の生きた時間のメタファーとしての血でもある——、その思考を物質化させたものが、『砂時計覚書』という書物であるというわけだ。ここで心臓(血)と砂時計(砂)はアナロジーによって等号で結ばれ、そこに特殊な意味が含まれることを暗示しているが、それではこの書物において、こうした何かを流出させるという共通点をもつ対象が、一定間隔で配置されていることには、どのような戦略が読み取れるだろうか。

この手法については、『砂時計覚書』の序文「楣」を参照しておこう。注目すべきは次のくだりである。「述べるのではなく暗示すること。文の道の中にすべての語の交差点を作り出すこと。」(171) ここでは二つのことが述べられている。第一の「暗示」の方法は、文学におけるレアリスム的な描写の批判からなる。それによれば、重要なのは対象を明示することではな

く、その輪郭を少しずつ浮かび上がらせるように書くことなのだ。この暗示の方法は、ジャリの師であるステファヌ・マラルメが、『詩と散文』(1893)などにおいてたびたび公言してきたものである。第二の「語の交差点」という発想は、ジャリが同じ序文のなかで、「目印 jalon」(172)と呼ぶものと関連づけて理解することができる。というのもこの交差点とは、語の交差点であると同時に、異なるテキストを繋ぎ合わせるテキストの連結点でもあり、まさにそれが読者を誘導する目印としての役割を果たすからだ。ジャリがテキスト上に一定間隔で配置している、涙や蠟や砂を流すイメージも、この目印のひとつとなる。

この目印の手法が機能するためには、第一に、読者が目印の存在に気づかなくてはならない。そうでなければ、バラバラに見えたテキスト同士が、目印を起点に関連づけられることはないからだ。第二に、この目印の手法は、つうじょうの読書のあり方を変質させるものとして理解しなくてはならない。ジャリは目印を、作品に「まとまり unité」を与えるために欠かせないものと考えている。だが他方で、ジャリは目印の発見を、「作者がすべてを見た[……] 唯一の瞬間」(172, 傍点は原文における大文字)にたとえている。すなわちジャリは、ページをめくって順に文を読んでゆくのではなく、神が一瞬で世界の全体性を把握するように、すべてを同時的に知覚するよう促しているのだ。読者はすべてを瞬時に見渡すこの神の視点を持たないが、テキストに打たれた目印を頼りにすることで、文字の列を追うだけの線条的な視線の運動からは少なくとも解放されうる。言い換えるなら、作品のまとまりは、テキストにはじめからわかりやすいかたちで示されているわけではなく、読者がその存在に気づき、それを現働化することによって、はじめて与えられるものなのだ。

以上においてわれわれは、ジャリが象徴と呼ぶ特殊な意味を与えられたイメージが、書物としてのまとまりを付与し、かつ読書のあり方の更新を促すものとして利用されていることを確認した。だが『砂時計覚書』に見られる重要な視覚的要素はこれだけではない。次節では、パラテキストの観点から、挿絵や紋章の機能を検討していくことにしよう。

IV. パラテキストにおけるイメージ

a. 挿絵と擬古典主義

ジャリが1894年から1896年にかけて世に送り出した書物と雑誌は、そのすべてが文字と版画から構成されている。たとえば『砂時計覚書』と『反キリスト皇帝』には、詩を中心とした作品集と戯曲作品であるにもかかわらず、木版画が数多く挿入されている。

先に述べたように、『反キリスト皇帝』の「最初の幕」は、『砂時計覚書』にも収録されており、ジャリがこの二冊のあいだに、内容面での連続性を打ち立てようとしていたことは容易に推測できるのだが、それ以外にもこの二つの書物は、オブジェとして同等の価値をもっている。この二冊はともに、メルキユール・ド・フランス社から刊行されているのだが、その判型は、のちにこの出版社の象徴となる有名な黄表紙の本の判型よりもかなり小さく(11×14cm)、ほぼ正方形をした漆黒の装丁となっている。この装丁や本のデザインは、ジャリ自身が手掛けたものである³⁴⁾。

そればかりでなく、本に挿入されるイラストの選択も著者がおこなっており、なかでもジャリが手掛けた木版画は、先ほど見た「砂時計=心臓」のように、本文の内容と対応したものが多い。だがそれ以外の挿絵には、ジャリによる版画作品と比べると、テキストとの直接的な対応関係を見出すことが難しい。

とはいえ、クレジットのないそれらの作者不詳の挿絵は、それなりに自然なかたちで、本文と調和しているのではないかと感じる読者もいるはずである。というのも、『砂時計覚書』所収の作品が、宗教や超自然といった主題、またゴシック・ロマンやヴァニタス画の世界観を共有する一方で、この作品集を彩る作者不詳の版画は、そこに共鳴するかのような宗教的モチーフを描いた、古色蒼然とした風合いのものになっているからだ(図3)。

34) 当時、メルキユール・ド・フランス社は、雑誌に続いて、単行本の出版も手掛けるようになっていたが、1894年の時点では、共通の装丁やブックデザインは採用されておらず、代わりに個々の著者が担当していた。

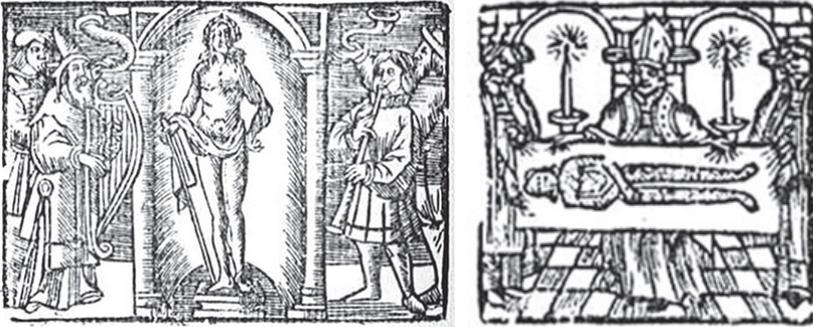


図3 『砂時計覚書』に挿入されている木版画

一見してわかる上の木版画の古めかしさは、これらと並置されているテキストに、ある種の風格を与える効果がある。二十歳を迎えたばかりの『砂時計覚書』の著者の狙いも、おそらくそこにあったはずだ。

だが実は、ハンター・ケヴィルやギィ・ボドソンがつきとめたように³⁵⁾、ジャリが挿絵として用いたこの2枚の木版画は、ジャリが独自に調査・収集したものではなく、1859年にルイ・ヴァルロなる人物が編集した『トロワ地方の印刷工の木版画』³⁶⁾から流用したものなのだ。この版画集には、宗教的モチーフに基づき制作された16世紀から18世紀にかけての作品が収録されているのだが、『砂時計覚書』に挿入された木版画が、この木版画集からの孫引きであることは明記されていない³⁷⁾。さらにジャリは、この木

35) Cf. Hunter Kevil, *Les Minutes de Sable Mémorial*, by Alfred Jarry. *A critical edition with an introductory essay, notes, and commentary*, op. cit., p. 963 ; Guy Bodson, « Notes d'encorbellement », in *L'Ymagier*, n° 3 (reprint de *L'Étoile-Absinthe*, n°s 86-87), 2000, non paginé (couverture intérieure du reprint).

36) Varusoltis [VARLOT, Louis], *Xylographie de l'imprimerie troyenne*, Troyes / Paris, Varlot Père / Aug. Aubry, 1859. スルスも示しておこう。図3の左の木版画は22ページの図版86、右の木版画は50ページの図版348からの再録である。

37) ただしジャリは『イマジエ』の第一号で、ヴァルロの変名であるヴァルソルティスに触れている (OC I, p. 962)。また、ゲールモンも同誌第二号でヴァルソルティスに言及している (Remy de Gourmont, « L'Ymagier », *L'Ymagier*, n° 2, janvier 1895, p. 139)。

版画集一冊だけでは飽き足らず、『反キリスト皇帝』やグールモンと手掛けた版画雑誌『イマジエ』では、やはりヴァルロが1850年に刊行していた同じタイプの作品集で、15世紀から18世紀の珍しい木版画210葉を集めた『トロワ地方の古い印刷工の版^{イラストレーション}画』(1850)³⁸⁾や、『15世紀のフランスの書物から集められた木版画集』(1868)³⁹⁾からも、大量の切り貼りをおこなっている。

ジャリの最初の二冊の書物に挿入されている、ジャリ以外の人物の手による版画は、すべてがヴァルロの上記二冊の版画集からのコラージュである。珍しい版画を1850年代に発掘し発表したのはヴァルロであり、ジャリはそれを再利用したに過ぎないのだ。

ではじっさいにヴァルロの版画集を手にとってみよう。すると風変わりな点に気づく。すなわち、この版画集では、収録作品の時代ごとの分類がなされておらず、代わりに、テーマやモチーフごとに作品が並べられているのだ。これは当時のこの手の作品集にしては珍しい編集方針である。だがジャリからしてみれば、かえてその方が、同じモチーフのなかから、好みの作品をすばやく選別するのに適していたのだろう。このことも、彼がヴァルロ編集の作品集を選んだ理由のひとつとなっていると考えられる。

さらに、ジャリがヴァルロの版画集に負っているのは、挿絵の部分だけではない。以下に掲げる『砂時計覚書』のタイトル・ページの前のページに印刷されたタイポグラフィを見ると(図4)、ヴァルロの木版画集と同じ年代表記法が採用されていることがわかるのだ(図5)。

右上のジャリによるタイポグラフィでは、VはUに置き換え、ÖとÂはそれぞれONとANと読む。1行目は、5行にまたがっている右側の巨大なEから読み始めて、左のDにつなげて読む。すると« EDITION »という単語ができあがる。2行目以降は、「DU MERCURE」と続いてゆく。同じ要

38) V. L. [VARLOT, Louis], *Illustration de l'ancienne imprimerie troyenne*, Troyes, Varlot Père, 1850.

39) *Gravures sur bois tirées des livres français du XV^e siècle*, Labitte, 1868. こちらは『イマジエ』のみで使用されている。



図4 ジャリによるタイポグラフィ

TROYES

Chez l'Éditeur VARLOT père, Antiquaire, rue du Temple, 24.

PARIS

chez AUG. AUBRY, Libraire, rue Dauphine, 16.

clj l3ccc lxx.

図5 ヴァルロの書物のタイトル・ページ（部分）

領で5行目まで読んでゆくと、「Edition du Mercure de France 15 Rue de l'Échaudé」という文ができあがるが、これは「メルキユール・ド・フランス出版」の編集部が置かれていた「エシヨデ通り15番地」を指している。そして、最終行に珍しい表記法で1894と書かれているのが、ヴァルロの版画集から借用した古い書記法（図5の最終行を参照）であり、この数字はもちろん『砂時計覚書』の刊行年にあたる。

ヴァルロの著作からのこうした古めかしいイメージや文字の借用は、ジャリの初期作品に見られる「擬古典主義 archaïsme」を視覚面においても強調している。とはいえこの傾向は、前述したように、『メルキユール』誌のメンバー間である程度まで共有されていたものであり、とりわけジャリは、古い宗教画や素朴な民衆版画、あるいは伝統的な彩色版画——とくにエピナル

版画——への趣向を⁴⁰⁾、グループのリーダー格であるレミ・ド・グールモンと共有していた。グールモンが1892年に刊行した『ラテンの神秘詩人』は、知られざるラテン詩人の発掘をとおして、19世紀末の文学場におけるラテン文学と神秘主義の再評価への機運を高めた著作であり、テキストの引用と翻訳、コメントからなる広い射程をもつこの評論集では、グールモンの博學と、『さかしま』のユイヌマンズから引き継いだアルカイックな感性が前面に押し出されている。こうした特殊な教養に裏打ちされたグールモンの作品世界に、ジャリはすっかり感化されてしまう。そしてジャリは、グールモンと1894年から共同編集する版画雑誌『イマジエ』においても、この雑誌のあらゆるページを、ヴァルロの画集から借用した無数の古めかしいイメージで満たし、そこに19世紀末の作品とは思えぬほどのアナクロニクな空間を構築してゆくのである。

以上から、まずジャリがすぐれた編集感覚をもった作家であったことがわかる。本の判型の選択やタイポグラフィ、そして自ら手掛けた木版画、さらには文章を飾る挿絵のセレクトまで、ジャリはすべてを一人でこなしているのだ。『砂時計覚書』の視覚空間は、19世紀末に流行していた擬古典主義を軸としつつ、細部にいたるまできめ細やかに構成されている。そしてこのような細部へのこだわりが、この書物に視覚的な統一感を与えていることは言うまでもないだろう。

b. 紋章と暗示

これまで、ジャリが象徴主義の理論をどのように受容したか、あるいは19世紀末に流行していた擬古典主義が、ジャリの作品のどこに見られるのかを検討してきた。以下では最後に、ジャリに固有の美学についても検討しておきたい。

初期のジャリに特徴的なのは、これまでも見てきたように、先行者を手

40) 19世紀末における民衆版画の再評価については、次の研究が参考になる。中谷拓士「民衆版画と世紀末のプリミティヴィスム」、『世紀末は動く——ヨーロッパ十九世紀転換期の生の諸相』所収、松籟社、1995年、83~106頁。

本とする模倣の行為である。ジャリは象徴主義の理解に努め、またそれを糧として書き始めたのである。とはいえジャリの作品には、そうした影響関係には還元できない部分もある。たとえば、『砂時計覚書』を献本されたマラルメが、礼状のなかで「奇異なもの insolite」と形容して注目し⁴¹⁾、ゲールモンが『メルキュール』誌に発表したこの本の書評において特記した対象がある⁴²⁾。それはユビュである。

ユビュは『ユビュ王』をはじめとする、ユビュを主人公とした一連の戯曲作品のみに登場するキャラクターではない。すでに『砂時計覚書』所収の対話篇「ギニョール」において、パタフィジックなる学問＝科学の発明者として、ユビュは登場している。またユビュは、『反キリスト皇帝』の「地上の幕」では、主人公である反キリストの分身として登場する。この幕はやがて、ジャッカンの修正を経て、『ユビュ王』に再録されている。そこではユビュに、ポーランドの王位篡奪者という新たな役回りが与えられることになる。

だがなぜジャリはこのように、ユビュという独創的なキャラクターを最初から手にしていたにもかかわらず、あえてそれを小出しにしていたのだろうか。この疑問点については、『ユビュ王』の原型が、ジャリのレンヌ時代のリセの級友であるモーラン兄弟が書いた劇『ポーランド人たち』にあることを思い出しおこう。『ユビュ王』は、ジャリが『ポーランド人たち』にわずかな手直しを加えただけの作品であり、これをジャリひとりの創作とみなすことはできない。それゆえジャリは、『ユビュ王』を最初から自分の作品として堂々と公表するわけにはいかなかったのだ。ジャリがユビュを処女作の『砂時計覚書』から登場させ、『反キリスト皇帝』において、主人公の反キリストとユビュの関係づけを明確に行ったのは⁴³⁾、ユビュを我有化するた

41) この書簡での言及を含むマラルメのジャリ評価については、次の論文が示唆に富む。中畑寛之「プティックスと（駝鳥の）卵——ジャリとマラルメの文学的系譜に関する予備考察」、『EBOK』、神戸大学仏語仏文学研究会論集、第22号（「特集アルフレッド・ジャリ」）、2010年、157~179頁。

42) Remy de Gourmont, « *Les Minutes de sable mémorial*, par Alfred Jarry », *Mercur de France*, octobre 1894, p. 178.

43) この劇でユビュは、観念的な存在である反キリストが地上に受肉した姿とし

めだったと考えられる。『ポーランド人たち』を、『ユビュ王』という新しいタイトルのもとに公表する前に、あらかじめ上記のテキストにユビュを登場させ、自作とのじゅうぶんな関連づけを行っていたことには、そうした狙いがあったのだ。このような戦略があったとはいえ、第一作目にして、作家ジャリは、ユビュを通して、固有の世界観を印象づけることに成功している。

パラテキストに話を戻そう。ユビュのほかにも、『砂時計覚書』には、本のカヴァーと表紙に印刷されている盾形紋章⁴⁴⁾に、ジャリ作品の特異な一面を垣間見ることができる。一般にジャリと紋章学というと、『反キリスト皇帝』の第二幕「紋章の幕」が取りあげられることが多い。すべてが紋章からなる劇を構想したジャリは、この第二幕において、すでに第一幕に登場していた人物の多くが再登場するさい、盾形紋章によって代理表象させている。だがそこで問題となっているのは、伝統的な紋章学というより、盾形紋章に描かれている記号の方である。というのもこの幕において、ジャリは登場人物を紋章によって表し、この記号化された登場人物たちを、各々の記号のかたちに基づいて、アナロジーによって結びつけてゆくことを試みているからだ。この幕における記号の理論については、いくつかの先行研究があり⁴⁵⁾、それらを参照することができるが、そのほかのジャリ作品における紋章の問題は、これまであまり検討されてきていない。

『砂時計覚書』のカヴァーに印刷されている盾形紋章については、ゲールモンがいち早くこの本の書評において言及している。ゲールモンは、伝統的な紋章学に基づく読解を披露したのち、そうした従来の読みでは解釈しきれ

て登場する。

44) この二つは同じものだが、カヴァーに印刷されている盾形紋章は、黒地に金字で印刷されているという違いがある。

45) Jean-Hugues Sainmont, « Petit guide illustré pour la visite de *César-Antechrist* », in *Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, n^{os} 5-6, « La 'Pataphysique à l'époque symboliste », 22 clinamen 79 E.P. [13 avril 1952], pp. 53-65 ; Helga Finter, « Blasons de l'hétérogène en acte(s). Le théâtre emblématique de *César-Antechrist* », in *Revue des Sciences Humaines*, n^o 203, « Alfred Jarry », juillet-septembre 1986, pp. 30-49.

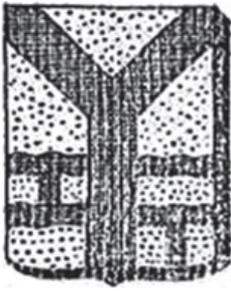


図6 『砂時計覚書』の盾形紋章



図7 左図に隠されたモノグラム

ない部分が残ることを強調している。すなわち、自分が試みたのとは「別の読み」によって、この盾形紋章の「秘密」と「方法」を解き明かす必要があるというのだ⁴⁶⁾。ゲールモンがこの示唆に富む指摘にもかかわらず、長きにわたってこの「秘密」と「方法」が明らかになることはなかった。

最近になって、アラン・シュヴリエが明らかにしたように⁴⁷⁾、この盾型紋章（図6）のなかには、実はアルファベットの文字が隠されており、それらを組み合わせると、「ALFRED JARRY」という著者のモノグラムが完成するのである（図7）。

このモノグラムは、紋章学においてしばしば用いられる「シッフル chiffres」と呼ばれる組み合わせ文字の規則におおよそ基づいているが、ジャリはそこに改良を加えている。つうじょう、組み合わせ文字は、頭文字を組み合わせで作られる。Alfred Jarry ならば、AとJの文字をデザイン化して作るのだ。そしてその二つの文字は、即座に判読できなくてはならない。なぜなら紋章とは、特定の個人の存在を表す目印でなくてはならないからである。だが、ジャリの盾形紋章に見られる組み合わせ文字は、頭文字以外のアルファベットを用いており、またほとんど判読不可能であるため、こ

46) Remy de Gourmont, « *Les Minutes de sable mémorial*, par Alfred Jarry », art. cité, p. 178.

47) Alain Chevrier, « Un monogramme caché dans le blason des *Minutes* », in *L'Étoile-Absinthe*, n^{os} 126–127, *op. cit.*, pp. 11–14.

のルールには則っていないことがわかる。書物のカバーとページの劈頭に置かれた紋章には、作者の名前が、明記される代わりに、ひっそりと暗示されているに過ぎない（図8）。

ジャリは、作者を示す記号を、書物の表紙という象徴的な場所に刻み込むことで、読者の気づかぬところで、書物と作者自身の実存を、分かちがたい形で結びつけている。とりわけ重要であるのは、この結びつきが、明記されることなく、暗示されるにとどまっていることである。

ここでの暗示とは、紋章のなかに何かが隠されていることをにおわせることを意味しており、ジャリはいわば暗号の解説を読者に促しているのだ。しかしなぜ、わざわざこのような手の込んだ仕掛けを施したのか。実はここにも、象徴派の作家としてのジャリのこだわりが透けて見えるのだ。かつてマラルメが、ジュール・ユレによるアンケートに答えて、次のように述べていたことを思い出そう。「対象を名指すこと、それは詩の歓びの四分の三を捨て去ることです。詩の歓びは対象を少しずつ推測することにあります。暗示することこそ夢があるのです⁴⁸⁾。』『砂時計覚書』の盾形紋章に隠されたモノグラムは、この種の暗示の遊戯になっている。しかもこの遊戯は、ページを開く前に、読者が書物を手に取った瞬間に、すでに始まっているのである。

おわりに

以上の考察から明らかになったことを整理しておこう。本稿では、『砂時計覚書』で重要な役割を果たしている視覚的要素に注目して、テキストをイメージとの関係から論じた。とりわけ、テキストには書かれていないが、作

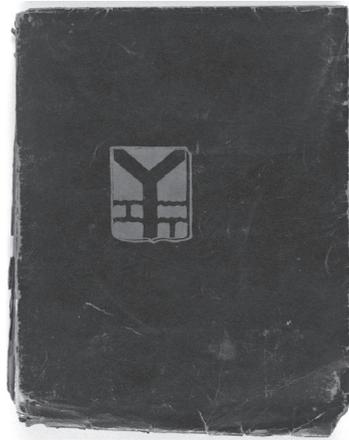


図8 『砂時計覚書』のカバー

48) Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Bibliothèque Charpentier, 1891, p. 60. 傍点は原文におけるイタリック表記を表す。

品の細部を読み解くために必要不可欠であるコンテキストを提示し、それを踏まえるかたちで分析を進めた。最初の二節では、ジャリの詩を美術批評との関係から分析した。われわれが明らかにしたのは、ジャリが画家に捧げた詩において試みた絵画描写は、アルベール・オーリエの美術批評のディスクール（対象の記号化や現実の変形）と照らし合わせて考えることで、その狙いが明確になるということである。続いて第三節では、ジャリが「象徴」と命名した特殊なイメージに注目し、それが、作品集に採録された断片的なテキストをつなぎあわせ、書物としてのまとまりを与えるために機能していることを詳らかにした。またこのことに関連して、われわれはジャリのいう「交差点」や「目印」が、つうじょうの読書体験を変容させるための概念装置であることを確認した。最後に第四節では、挿絵や紋章といったパラテキストについて論じた。ジャリが用いた挿絵は、擬古典主義に基づき、作品に時代錯誤的な古風な雰囲気を与えるために利用されている。また作品のカヴァーに印刷された盾形紋章は、紋章学の知識とは関係のないところで、読者に謎解きを促しているのだった。以上から明らかであるのは、ジャリという作家が、遊び心を交えつつ、自らの作品をどのように読ませるかという問いに、処女作の時点から執着していたということである。

『砂時計覚書』は、19世紀末のパリの文学場という時代の空気と場の雰囲気が深く刻印された作品である。またこの第一作品集は、レミ・ド・ゲールモンを中心とするサークルで定式化されつつあった象徴主義を、ジャリがどのように受容したかを示す貴重な記録となっている。じっさい、そこに収録されているテキストは、一般の読者のみならず、ゲールモンやマラルメといった先行者、あるいはその周辺の象徴派の芸術家をおもな宛て先としている。ジャリはこの処女作が、象徴派の作品として読まれることを欲していたのだ。これはこの著作が、象徴派の牙城であるメルキュール・ド・フランス社から出版されたことを考慮すれば、自然なことである。ただしジャリは、本稿で確認してきたように、象徴主義の理論を独自の観点から、新たな創造へと昇華させようとしている。じっさい、次作となる『反キリスト皇帝』において、この傾向には拍車がかかる。イメージの使用法を見ても、この戯曲

においては、容易な読解を拒む複雑なタイポグラフィが巻頭を飾り、ヴァラエティに富んだ挿絵がふんだんに用いられている。この観点から、ジャリが『反キリスト皇帝』において、象徴主義にどのような変化を加えていったのかを論じるには、稿を改める必要がある。