慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	猫オルガンとはなにか? (2) : ヴェルヌ「レのシャープ君とミのフラットさん」、ルーセル作品を通して
Sub Title	Qu'est-ce que l'orgue à chats ? (2) : à travers M. Ré-Dièze et Mlle Mi-Bémol de Verne et certaines oeuvres rousselliennes
Author	新島, 進(Niijima, Susumu)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2016
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.62 (2016. 3) ,p.1- 32
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030184-20160331-0001

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.

猫オルガンとはなにか？（2）

――ヴェルヌ「レのシャープ君とミのフラットさん」、ルーセル作品を通して

新　島　　進

前半部（本誌 60 号掲載）の概略――ジュール・ヴェルヌの短篇「レのシャープ君とミのフラットさん」（1893 年初出）では、聖歌隊の少年が、クリスマスイヴの晩に教会のパイプオルガンに閉じこめられ、〈幼子の音栓〉という楽器のパーツとして歌うことを強いられる。つまり人と機械の融合、子どもの喉とパンの笛の同一視による人間パイプオルガンが幻想されるが、このアイデアは〈猫オルガン〉という、文献上は 16 世紀から伝わる――おそらくは――空想の楽器に由来する。なぜヴェルヌはこの伝承に注意を惹かれたのか？　本論では、猫オルガン、ないしはヴェルヌによるその機械化の幻想がどのような欲求の産物であるかを考え、また、ヴェルヌとの影響関係が認められるレーモン・ルーセルの機械が、いかにその欲求を共有しているかを検証する。

前回掲載分では 20 あまりの資料から猫オルガンの伝承を綜合し、この楽器の実体を探りつつ、ヴェルヌが直接参照したと思われる資料を特定した。続いて〈猫／子どもオルガン〉を、ミシェル・カルージュが定義するところの独身者機械の一例として考察する作業をはじめ、まずはヴェルヌがいかに楽園追放の文脈を作品に鏤めているかを確認、少年の夢が、幼なじみの少女との聖婚を前提としていることを示した。

2、猫オルガンと独身者機械（承前）

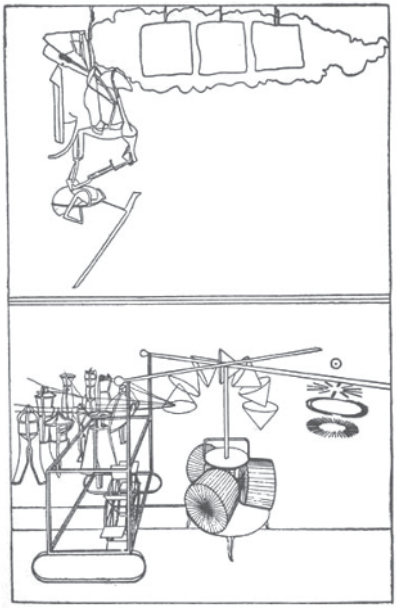
〈猫／子どもオルガン〉はミシェル・カルージュが分析しなかったもうひ

とつの独身者機械[1] であろうか？　そしてこの幻想の楽器もまたヴェルヌの独身者機械的な欲望を映すのか？　細かい照合作業に入る前に、いくつか前提となる点を確認しておきたい。カルージュはライックながらも敬虔なカトリックであり、さらにその思想は神秘主義的な傾向を有していた。彼のアンドレ・ブルトン、ならびにシュルレアリスムへの接近、批評活動もその信条と切り離して考えることはできない。この点で「レのシャープ君とミのフラットさん」(以下、「レのシャープ」) は独身者機械論と明示的な接点を持つ。物語の最終盤で描かれるのは教会におけるクリスマスのミサであり、楽器と化す少年少女にはユダヤ＝カトリック的な聖婚の文脈があてがわれているからだ。また、そのイニシエーションとして少年の夢では、カトリックにおける最大の秘儀である聖体奉挙が精通体験と重ね合わされている。性愛と宗教的恍惚の〈至高点〉を目指すも、愛を死に変える機械、これはまさに独身者機械の一定義であった。

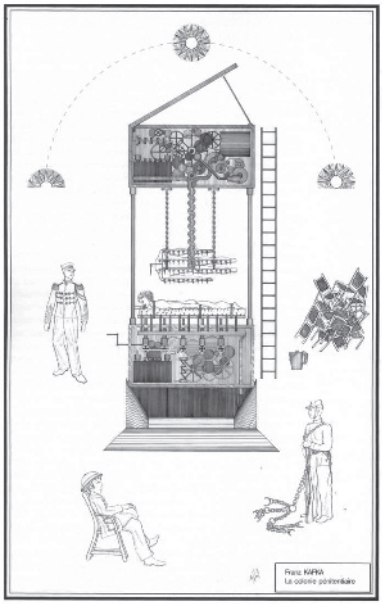
また、「レのシャープ」ではいわゆる機械は登場しないが、独身者機械作品群においてそれは珍しいことではない（ロートレアモン『マルドロールの歌』など)。そもそもパイプオルガンは楽器でありながらもっとも原初の、人の発声器官を模した機械である[2]。また、カルージュの論考の出発点は、マルセル・デュシャンのオブジェ作品「彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも」(1915 年－1923 年、未完のまま制作終了）（図①）と、フランツ・カフカ「流刑地にて」(1914 年執筆、1919 年発表）（図②)、および「変身」(1912 年執筆、1915 年発表）を、シュルレアリスム的な方法論によって対照することにあったが、デュシャンがピエール・カバンヌに語っ

1）ミシェル・カルージュ『独身者機械』新島進訳（東洋書林､2104 年)。カルージュが同書（1976年の増補版）で分析したヴェルヌ作品は『カルパチアの城』（1892 年）のみであり、「レのシャープ」への言及はない。

2）パンの笛の原理に機械仕掛けを組み合わされたのが古代の〈水オルガン〉である――「紀元前 265 年、エジプトのアレキサンドリアに住む床屋の職人（中略）であったクテシビウスという人が、水力によって空気を送り、手で弁を開閉する装置（鍵盤）によってパイプを鳴らす楽器を発明しました」秋元道雄『パイプオルガン――歴史とメカニズム』（ショパン、2002 年)、20 ページ。



図①『独身者機械』原書初版（1954 年）に付された「大ガラス」のデッサン（ロジェ・オジャム作）



図②『独身者機械』原書増補版（1976 年）に付された「流刑地にて」の処刑機械（ジエル作）

たとおり[3]、「大ガラス（ヴェール）」は 1912 年に上演されたレーモン・ルーセル『アフリカの印象』劇場版に登場する、シタールを弾く大ミミズ（ヴェール）[4] に触発されて構想され、つまりはルーセルによる、楽器と動物の融合の幻想から発していたのである。このこともまた〈猫／子どもオルガン〉を独身者機械として検証するための根拠となる。

3）マルセル・デュシャン、ピエール・カバンヌ『デュシャンは語る』（ちくま学芸文庫、1999 年）、61 ページ。

4）ここでは〈手法〉が用いられている。« 1° Guitare (titre d'une poésie de Victor hugo) à vers (poésie) ; 2° guitare (instrument — que j'ai remplacé par cithare) à ver (de terre) ; d'où le ver de Skarioffszky. », Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Pauvert, 1963, p. 19. つまり「（ユゴーの）『ギター』という韻文（vers）」を「ミミズ（ver）のギター」と読み替え、のちにギターをシタールに変更した。

こうした点を踏まえたうえで、カフカ、デュシャンの二大独身者機械と「レのシャープ」のパイプオルガンを具体的に比較するならば、以下のような類似を見いだすことができる（図③）。

図③　二大独身者機械とカルフェルマットのパイプオルガンの比較

「流刑地にて」（「変身」）と「彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも」	「レのシャープ君とミのフラットさん」
場所と人物	
流刑地、処刑場	カルフェルマット（スイスの架空の村）、教会
処刑機械、「大ガラス」	パイプオルガン
前司令官	エグリサック
現司令官（姿を見せない）	（不在）
将校	エッファラーネ／ヨーセフ、神父
処刑される兵士	ヨーセフ以外の聖歌隊員
九つの雄の鋳型	ファルリュギス先生、ふいご係、神父……
処刑の見物人	ミサに参列する村人、両親たち
旅行者	（大人になった）ヨーセフ
機械の細部	
上下構造	教会の高壇―身廊、パイプ
女製図屋、うえからの指令	高壇の鍵盤、演奏
前司令官の紙片、天上の書きこみ	楽譜、ラテン語の聖歌
毒虫、夜蛾、縊死体、階段を降りる花嫁	猫と化した子ども、螺旋階段を昇って高壇に
毛皮の婦人→女製図屋（獣形化→機械化）	猫オルガン→幼子の音栓
馬鍬、ガラス製の針	スライダー、パイプ、水晶のような幼子の音栓
台車の往復、鋏、チョコレート粉砕器、ガスの循環	ふいご、風の循環
受刑者が縛りつけられる寝台	ミサでの拷問の夢を見る自宅の寝台
受刑者の嘔吐、恍惚の表情	発声、聖歌による宗教的恍惚感、夢精
処刑後、受刑者の穴への落下	夢から覚める、楽園追放（少年時代の終わり）
太陽の光	（見あたらず）
（ザムザに投げつけられるリンゴ）	（ウィリアム・テルのリンゴ）

まずは機械が置かれる場所である。「スイスはアッペンツェル地方の山麓、

コンスタンス湖にほど近い」(I)[5] カルフェルマットは自然に恵まれた山間の村であり、カフカの流刑地、つまり地名が明かされない殺伐とした島とは雰囲気が異なる。だが、都市、近代文明から隔てられているという点ではカルフェルマットもまた陸の孤島といえよう。なによりミサがおこなわれる村の教会と、儀式的な処刑がおこなわれる島の刑場とのあいだには明らかな並行関係がある。カルージュは処刑機械を終始、祭壇として考察するが、その機械仕掛けを考えれば、そもそもが祭壇よりもパイプオルガンに近いのではないか（詳細は後述）。すると、このパイプオルガンを唯一熟知し、完全に御していたエグリサック（Eglisak）――「教会（église）」の化身――は、流刑地における前司令官に相当するだろう。前司令官の時代、処刑機械は見事に作動し、大勢の島民が詰めかけるなか、囚人は恍惚となりながら死んでいった。同様に、エグリサックが健在だった頃、カルフェルマットでは、そのパイプオルガンの伴奏と聖歌隊の歌によってミサが華々しくおこなわれ――「私たちがこの聖歌を歌うと、本当に、遠くからだって人がやって来た、私たちの歌を聴くためだけにね」(III) ――天使の歌声に、参列者も歌い手も魂を飛翔させていた。この時代の少年少女たちはまた、性が分化されていない楽園に住んでいた――「天上から降りてきた天使たちが男の子なのか女の子なのかなんて、誰も気にかけたりしないだろうから」(II)。カルージュは、カフカ短篇における前司令官をエホバとみなし、その時代を旧約聖書のそれとする。そこではユダヤの民と神との調和が保たれていた。だが前司令官が死に、現司令官が跡を継ぐと――新約の時代――処刑機械は機能不全をおこす。「レのシャープ」でも同様であり、楽園追放以前のエデンを統べていたエグリサックが聴覚を失って象徴的な死を迎えると、カルフェルマットのパイプオルガンは沈黙し、ミサがうまく執りおこなわれなくなる。その現司令官は「流刑地にて」で直接その姿を現わさず、「レのシャープ」におい

5）同作品からの引用は大学書林より近刊予定の拙訳に拠る。ページ割りがまだ確定してないため、引用のあとに章番号のみを付す。底本として用いたのは『昨日と明日』所収版である。Jules Verne, *M. Ré-Dièze et Mlle Mi-Bémol*, in *Hier et Demain*, Hetzel, 1910, pp. 49–87.

てもエグリサックの後任は不在のままだ。黄金時代と現代――つまり独身者の世紀――という二段階の歴史認識は両作品に共通している。

では、カルフェルマットの教会で将校の役を担っているのは誰か？　主を失ったパイプオルガンをむりやり作動させ、その機械に自ら身を投じて処刑される者は？　この役は複数の人物に割りふることができよう。まずは当然、エグリサックに代わってパイプオルガンを弾くと僭し、そればかりか〈幼子の音栓〉という、神への挑戦ともとれる――天使の歌声の人工的な再現――装置を加えようとするエッファラーネ（性を分かつもの、悪魔、ホフマンのコッペリウス／コッポラ、フロイトの悪い父親）だ。さらに、この悪魔によってパイプオルガンに押しこめられ、拷問を受けると同時に恍惚を――夢のなかで――味わう語り手ヨーセフもまた将校に相当しよう。だが、エッファラーネとヨーセフは、将校というひとりの人物の二面――つまり架空の機械の狂信者と機械に処刑される者――を表わしているともいえる。前半の考察で見たとおり、声変わりを被っていないエッファラーネは、ヨーセフ少年にとって、大人になることに失敗して異性愛に向かわなかった、そうなったかもしれない将来の自分であるかもしれないのだ。

残りの人物の並行関係は瑣末な事柄かもしれない。将校以外の死刑囚は、ヨーセフ以外の聖歌隊の子どもたちということになろう。また、パイプオルガンの伴奏がないために、ミサの詠唱で音を外しまくる音痴の神父も機械の犠牲者であり、もうひとりの将校と考えられなくもないが、むしろ「大ガラス」下部に配された〈九つの雄の鋳型〉の一体として数えたい。なぜなら、この〈エロスの原型〉ないしは〈軍服と制服の墓場〉を構成する一体に〈聖職者（prêtre）〉がいるからだ[6]。九体の独身者には、二人のふいご係（教会に元からいた男と、エッファラーネが連れてきた男）やファルリュギス先生を含めることもできよう。女性ではあるが、ファルリュギスの姉（ないしは

6)「グリーンボックス」によれば、残りの 8 体は憲兵、胸甲騎兵、治安警察官、駅長、デパートの配送係、カフェの店員、下男、葬儀人夫。なお、ヨーセフの父親も「駅長」だが、maître de poste（馬車の駅の長）であり、雄の鋳型の駅長は chef de gare（鉄道の駅の長）であるため指示対象は異なる。

妹）であるリースベトも独身者、未婚の老婆であった。駅長であるヨーセフの父親と旅籠の主人であるベッティの父親も〈雄の鋳型〉とみなしたいところだが、彼らは既婚者である。一方、処刑の見物人である島の住人は、ミサに参列するカルフェルマットの村人たちであろうし、そこには聖歌隊の子どもたちの家族も含まれる。そして「流刑地にて」の語り手、島を訪れる旅人は、将校／エッファラーネによる機械／パイプオルガンの講釈を聞き、また後年、この逸話の語り手となるヨーセフ――あるいは大人になった彼――ということになろう。

機械の細部を見る。カルージュが、「大ガラス」と処刑機械のもっとも基本的な構造として注目したのは両者がともに上下構造を持つことであった[7)]。パイプオルガンもまた、ヴェルヌが「高壇（la tribune）」という語を何度か用いているように、その鍵盤部は一般に教会の上階に設置され、奏者はそこに昇って演奏をおこなう。これが上部構造であるならば、身廊にある諸要素は下部構造をなし、オルガンのパイプ群も同様であろう。ヴェルヌはまた、パイプの列に地上の森、ないしは地下のイメージを付与している[8)]。「大ガラス」上部に吊られた花嫁、縊死体に相当するパーツについては、カルージュは苦し紛れにこれを、カフカ処刑機械の上部を成す〈女製図屋〉[9)] に求める。

7）この分析についてジュアン・マイユーは、処刑機械のほうは〈女製図屋〉、〈馬鍬〉、〈寝台〉の三つのブロックからなり、必ずしも上下構造にはなっていないと批判している。Jehan Mayoux, « *Les Machines Célibataires* de Michel Carrouges », *Bizarre*, mai et octobre, 1955.

8）「管の森を彷徨いたいという気持ちに勝てずに。もっと奥の暗闇に忍びこみたい、師のあとについて、そのハンマーが鳴っている外箱の底に行ってみたいと」（VI）。森と楽器の類推は一般的なものだろう。たとえばユゴーに「この牧人は（中略）／森と風のほかの竪琴は知らない」『静観詩集』（1856 年，4 巻 III）とある。ヴェルヌは『カルパチアの城』で『静観詩集』を引いている。あるいは『緑の光線』（1882 年）ではフィンガルの洞窟をパイプオルガンに喩えている。

9）ただし女性形（dessinatrice）であるのは、カルージュがアレクサンドル・ヴィアレットの仏訳（1948 年）に拠ったためで、カフカのドイツ語原文で「製図屋」が女性とされているわけではない。

「レのシャープ」における花嫁は、ヨーセフとのちに聖婚を果たすベッティだが、彼女に縊死体の姿を求めるのは難しい。ただし「流刑地にて」との関係性のみを考えるならば、教会の上部に吊られているパイプオルガンの鍵盤部は、上方から楽器全体に指令を出す（commander）点で、処刑機械の〈女製図屋〉とまったく同じ役割を果たしている[10)]。

処刑機械を作動させるために、その〈女製図屋〉に挿入する紙片――現在の理解では、コンピュータに入力するコマンド（commande）やプログラム――が、設計者の前司令官にしか読めず、将校にも旅人にも読めない言語で書かれていることは「流刑地にて」という作品が醸し出す不条理の一因となっている。カルージュは、将校が文字通り神聖視するこの紙片を「神の戒律（commandement）」、つまりはモーセが受けとる律法の石板と解釈し、また、デュシャン作品における「天上の書きこみ（l'inscription d'en haut）」[11)] をこれに相当するものとする。ともかくもパイプオルガンでは、この紙片に相当するものが楽譜であることは言を俟たない。それはエグリサック／エッファラーネのような、音楽に通じた者にしか読むことができないのだ。さらにエグリサックは村人たちにもうひとつ、読解不可能な紙片を託していた。彼が音楽をつけた「聖ヨハネの賛歌」である。少年少女たちはこの歌を歌うことができるが、やはり読むことはできない。

> 歌詞の奇妙な語の意味はといえば、学校の誰ひとりとして、ファルリュギス先生にさえわからなかった。ラテン語だろうとは思ったけれど確かではなかった。ただ、この聖歌は最後の審判のときに歌われるはずで、どんな言語にも通じている精霊はこれをエデンの園の言葉に訳すだろうけどね（III）。

10）ただし、カルージュが二大独身者機械の共通点として挙げる「うえからの矛盾した指令」を「レのシャープ」のパイプオルガンに見だすことはできない。

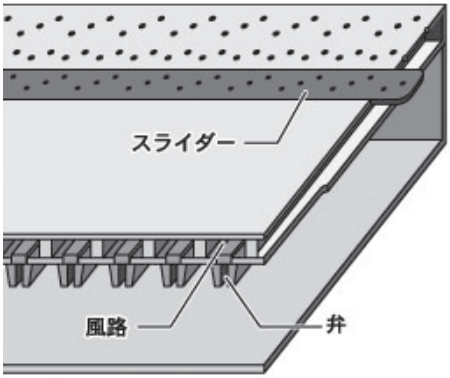
11）「グリーンボックス」での記述はl'inscription du hautであり、この改変によってカルージュはやはりマイユー（前掲書）の批判を受けたが、『独身者機械』増補版において、両者に大きな違いはないと反駁している。

「エデンの園の言葉」は、まだリンゴをかじっていないはずの少年少女にさえ読めない。読むことができるのは前司令官、あるいはカルージュに倣えばモーセであるエグリサックだけなのだ。なおこの「聖ヨハネの賛歌」がドレミファソラシドという音階名の起源であることは、次節のルーセルの機械との比較で重要な事柄となる。

だが、やはり「大ガラス」上部のヒロイン、〈花嫁〉を無視するわけにはいかない。カルージュはシュルレアリスム的方法論の実践において[12)]、「大ガラス」における〈銀河〉と、カフカ「変身」における毒虫、つまりガラスに貼りついているザムザとのあいだに類似関係を見いだした。さらに「花嫁(mariée)」という語に「夜蛾」という意味があることを辞書で調べ、花嫁と虫との結びつきを補強するとともに、ザムザがグラビア雑誌から切り抜いてガラスの額縁に入れ、壁に飾っていた〈毛皮の婦人〉に、花嫁の獣形化という要素を認める。ならばヴェルヌでこれらの変身をなし遂げるのは、猫の代わりを余儀なくされ、パイプに閉じこめられた聖歌隊の子どもたちではないだろうか。デュシャンの花嫁が階段を降りてくるならば、ヨーセフの夢のなかで、子どもたちはエッファラーネに誘われ、螺旋階段を昇ってパイプオルガンの高壇に向かうことも付言すべきだろうか。縊死体については、子どもたちも拷問／処刑を受けるのであり、喉や息が問題になるという共通点もある。なおカルージュは、カフカ作品における花嫁が、「変身」における〈毛皮の婦人〉から「流刑地にて」の〈女製図屋〉へと進化したことをとりあげ、独身者機械における、獣形化から機械化への展開を指摘している。これは「レのシャープ」においては、猫オルガンから〈幼子の音栓〉つきオルガンへの、やはり動物から機械仕掛けへの移行にあたるだろう。

下部構造に眼を移す。カフカの機械では、神聖な紙片の内容に応じて〈女製図屋〉が指令をくだし、〈馬鍬〉と呼ばれるパーツが作動することで処刑がおこなわれる。〈馬鍬〉に備わった針が、ベッドに寝かされた死刑囚の体

12)「読書をしていると想像力が衝動にかられてひとりでに(オートマティック)働きはじめ、その衝動を掻きたてたテクストについて、あらかじめ熟考したのとは別種の絵解きをもたらすことがある」ミッシェル・カルージュ、前掲書、36ページ。



図④パイプオルガンのスライダー（http://www2.yamaha.co.jp/u/naruhodo/21pipeorgan/pipeorgan3.html より）

を突き刺し、肌に文字を彫っていくのだ。パイプオルガンで〈馬鍬〉に相当する装置はなんであろうか？　猫オルガンであれば、〈タイプキルヒャー〉の伝聞に記されていたとおり、猫たちを鳴かせるため、その尻尾に振りおろされる針だろう。一方、教会のパイプオルガンに尖ったパーツは見あたらないが、鍵盤からの指令（コマンド）によって動くものといえば、音栓の変更を風箱とパイプに伝えるスライダーがそれにあたる（図④）。実際、ヨーセフたちの拷問はこのスタイダーが作動する音によってはじまる――「シュッという音が響いた。スライダー（la règle mobile）が、幼子の音栓の風箱に風穴を配した音だった」（IX）。また、子どもたちを閉じこめたパイプ列も〈馬鍬〉の一部をなすかもしれない。処刑機械のそれは、受刑者の肉に針が突き刺さる様子が見物客にはっきり見えるようガラスでできていたが、〈幼子の音栓〉のパイプもまた、「その部品はそこにあった、箱のなかに納まって。ひと揃いの水晶（cristal）の笛で、確かにえもいわれぬ音を放ちそうだった」（VI）とあるように水晶、つまりは透明な素材でできている[13]。

「大ガラス」では独身者の領域に〈台車〉、〈水車〉〈鋏〉、〈チョコレート粉砕器〉などの器機が並び、これもカルージュによれば、処刑機械で死刑囚に襲いかかる〈馬鍬〉が変換されたものであった。カルージュはこれら器機の形状と動作に性的な含意を読みとる（男性器の往復運動、チョコレート＝精液）。ヴェルヌもまた、パイプの唄口を人体の一部として強調している。カヴァーを外され（裸にされ）、パイプの全貌を見た語り手はその巨大さに圧倒される。

13）「天使たちの、水晶のごとき爽やかな声」（VI）に対応してのことだと思われる。

木製もしくは錫製の、舌(リュート)もしくは口(フルー)がついた管の森、それがどれほど大きく見えたことか！　あの広大な茂みのなかで迷子になってもおかしくはなかった！（VI）

男女の、とりわけ父母の身体をここに読みとることは少なくとも許されよう。また「大ガラス」において各装置のあいだをガスが循環しているならば、パイプオルガンの動力とはなにより、森を抜ける風、そして人体における息をモデルとする空気であった。それは肺である〈ふいご〉によって供給され、装置全体に流しこまれる。当然、〈ふいご〉も、「大ガラス」の〈台車〉などに相当する機械の一要素であり、その空気の射出、膨張と萎縮という形状の変化も気がかりだ。

処刑機械の最下部を成す〈寝台〉はそのまま、ヨーセフがミサの晩、拷問の夢を見る自宅の寝台でいいだろう。前司令官が世界を統べていた楽園時代、処刑機械にかけられた受刑者は最期を迎える前に嘔吐をし、恍惚の表情を浮かべながら死んでいった（と将校は言う）。彼らは死に際して、地上の者には読めない紙片の文言、神の言葉をついに解読したのだと。「レのシャープ」におけるこの嘔吐は、夢のなかのヨーセフが拷問によって出すことを強いられた声であり、ここに精通、夢精の暗喩を読みとることはたやすい。それは性を分かつ悪魔エッファラーネの長い指が鍵盤を押さえることで、つまり機械の指令(コマンド)によって夢のなかで起こる。この射出は、クリスマスミサのクライマックス、聖体奉挙と同時になされ、本来ならば宗教的恍惚を伴うものであった。だが、悪魔の策略で機械の一部と化しているヨーセフにはそれが禁じられている。至高点に達しようとするも、性と聖が分断された世界で（エグリサックの不在、エッファラーネの登場）、機械となってただ空回りし、「中断された性交（coitus interruptus）」[14] を余儀なくされる少年。独身者機械神話の悲劇がここで再現される。処刑後、将校の穴への落下は、ヨーセフ

14）一般的には「膣外射精」を意味する語だが、カルージュは、そのテクニックよりも意味を広くとり、「生めよ、殖やせよ」という神の意に反した生殖行為としてこの語を用いているように思われる。

の夢から現実への移行に相当するだろう。悪夢は去る。だが、楽園を追われたことをヨーセフはもう知っている、いや、識っている（connaître）。エグリサックの不在を受けいれ、少年は、幼なじみの少女との地上での婚姻に向かう。

以上の対照作業は、敢えてカルージュった（carrouger）[15]——こじつけた——もので、また、流刑地の処刑機械がそもそも教会における儀式を悪夢化したものであれば、パイプオルガンとの相似はそれほど驚くことではないのかもしれない。とはいえ、とりわけカフカの機械とヴェルヌの楽器とのあいだにはやはり無視できぬ類似点があり、〈猫／子どもオルガン〉もまた、神に見放された交合、機械化された性、つまりは独身者機械の悲劇という現代の神話を十全に体現しているのではないかと思われる[16]。なお、この通過儀礼後、少年少女が結婚をし、「8分音の、あるいはエッファラーネ師言うところの『コンマ』の違いがあっても」（X）円満な夫婦生活を送っていることが報告されて物語が大団円する点で、この結末はむしろ非独身者的とするほうが自然と受けとれるかもしれない。だが、ここにはヴェルヌ作品全般に見られる、文字通り類型化された二律背反がある。なぜなら〈驚異の旅〉の多くは、ミソジニー、ミソガミーを信条とする人物が主役を務める[17]一方、

15）カルージュの分析に対し、これもマイユー（前掲書）がその強引さを揶揄した造語。

16）当然ながら、二大独身者機械においてもすべての要素が共通しているわけではなく、それはカルフェルマットのパイプオルガンについても同様である。例えば〈太陽〉の要素は「レのシャープ」に見あたらない（これはヴェルヌ「ザカリウス師」ではむしろ中心的なテーマになる。太陽は時計なのだから）。ただし「変身」でザムザに投げつけられるリンゴが、「レのシャープ」の重要モチーフであることをつけ足しておく。

17）「この［マルケサス］諸島では、女性が男性よりも美において劣っているように見えたのですが」（中略）「［それは］未開の状態に近い種に共通した自然の法則でありましょう。動物界ではそうであり、容姿の美しさという点で、おしなべて雌よりも雄が優っています」（中略）「［その見解を］麗しきパリジェンヌたちは決して認めたがらないでしょうね」Jules Verne, *L'Île à hélice*, Hetzel, 1895, p. 164. あるいは「結婚において幸せになる唯一の手段は結婚し

物語は紋切り型の幸せな結婚の成就によって閉じられるからである。独身者の庇護を受けるカップルが結婚を妨げられ、冒険の末に、幸せな結婚に至る――これは『地球の中心への旅』（1864 年）のリデンブロック（伯父・独身者）、甥のアクセルとグラーベン（のちに結婚するカップル）の三角形を筆頭に[18]、あまりに多くの物語がこのパターンを踏襲しているために例を挙げるのも躊躇われるが、たとえば「レのシャープ」と近い年代の作品でいえば、『アンティフェール親方のとんでもない冒険』（1894 年）の伯父・独身者アンティフェール、甥のジュエルと姪のエノガト、『スクリュー島』（1895 年）の全員独身者である四重奏楽団、ウォルターとディー（『ロミオとジュリエット』が下敷き）などを挙げることができる。よって独身者的幻想と非独身者的結末という矛盾は、ヴェルヌの矛盾した結婚観においては矛盾を起こさないのだ。

「レのシャープ」をカルージュが提唱する現代の神話に参入させるにあたって最後に整理しておきたいのが、〈猫／子どもオルガン〉が音響文化に関わる独身者機械である点だ。カルージュの検証は、一時代を築いた視覚文化研究の一成果としてあるが、彼が扱った作品のうちヴィリエ・ド・リラダン伯爵『未来のイヴ』（1886 年）、そしてヴェルヌ自身の『カルパチアの城』は、エディソン、あるいはシャルル・クロによる蓄音機の発明がもたらした文学的幻想であり、音響文化史のうえでも重要な作品として数えられる[19]。音楽、楽器を主題とする「レのシャープ」は当然、この系譜に連なる作品で

ないことだよ」*Ibid.*, p. 278（同書には邦訳があるが、省略と訳し抜けの多い抄訳であるため拙訳を用いる）。また、同作品での性愛は食人へのオプセッションに変換されていると思われる。

18）〈驚異の旅〉の作家となる以前、若い頃に戯曲作品を書いていたことが影響しているかもしれない。そこでは多く、結婚をめぐるドタバタが中心的なプロットとなっている。たとえば本誌で拙訳を連載中の「カリフォルニアの城」（1852 年）など。

19）たとえば近代フランス文学作品における人工の歌声を分析したフェリシア・ミラー＝フランク『機械仕掛けの歌姫』大串尚代訳（東洋書林、2010 年［原著 1995 年］）の対象作品は少なからず独身者機械と重なり、カルージュへの言及もある。

図⑤　音響型独身者機械の比較

ハダリー	ラ＝スティラ	猫／子どもオルガン
女体（男性の視覚的欲望）	女体（男性の視覚的欲望）	人の身体（パイプオルガン、森、臓器）
彫像／霊的存在／男の狂気	映像／男の狂気	楽器／少年の夢
エディソンの蓄音機	エディソンの蓄音機	ケンペルンの発声機械
非分節言語＜分節言語（男）	分節言語＜非分節言語（女）	非分節言語（動物・子ども）

ある。では、人工の声や歌声を発するこの三つの機械、つまりハダリー、ラ＝スティラ、そして〈猫／子どもオルガン〉にはどんな違いがあるだろうか（図⑤）。

三者に共通するのは、まずはそれぞれが純粋に物理的な――ヴィリエが唾棄する実証主義的な――機械ではないということだ。ハダリーは動くミロのヴィーナスであり、〈猫／子どもオルガン〉は楽器として物理的なもの、翻って、ラ＝スティラは映像の投影であるが、いずれも、それを見る、聞く者の非理性なしには現出しない。ハダリーの完成にはソワナの魂とエワルドの極端なミソジニー、そしてプラトニックな愛というある種の狂気[20]が必要であり、また、ハダリー自身がやがて創造主エディソンを欺いて自らが超自然的な存在であることを明かす。ラ＝スティラもテレクの狂気なくしては存在しえず、テレクは作中で実際に理性を失う。そして〈猫／子どもオルガン〉は夢のなかに現われる。

ハダリーとラ＝スティラはともに女体を模し、とりわけ美貌にして夭折した歌姫マリア・マリブラン（1808–1836年）が引き合いに出されるが[21]、対

20）エディソンは、エワルドがアリシアの肉体に性的な欲望をもはや感じていないことを確認してから、ハダリーを授ける決意をする。「『さきほど卿は、官能は永遠に観想的になり、凍りついたとおっしゃいましたね？』／『観想的で凍りついた、ええ、そのとおりです。彼女にはもう欲望を感じておりません』」Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, *L'Eve future*, in *Œuvres complètes, t.* I, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, p. 820. より拙訳。

21）ヴェルヌはミュッセの「ラ・マリブラン頌」（1857年）を直接引用している。「もうひとりのマリブランが姿を現わすのであり、ミュッセならばこう言った

して〈猫／子どもオルガン〉は人の形をしていない。とはいえ発話機能についていえば、〈猫／子どもオルガン〉、ひいてはパイプオルガンこそがむしろ人体を物理的に、もっとも忠実に模した機械といえる。なぜならハダリーとラ＝スティラの声は蓄音機が担い、つまりはエディソン、クロが構想した、音の波形の再現によって発せられるのに対し、パイプオルガンは、人の口、喉、肺の機能を物理的に模した楽器であり、18 世紀の発明家ヴォルフガング・フォン・ケンペレンが開発した装置[22]、もうひとつの人工発声装置の祖であるからだ。すでに見たとおり、そもそもパイプオルガンの各パーツには、人の身体との類推で名称がつけられており、このこと自体が、ヴェルヌに〈猫／子どもオルガン〉という発想を与えたと考えることもできる。

そして、これら〈しゃべる機械〉の発話内容こそが三者を決定的に分ける要素となっている。ハダリーには、ヴィリエ＝エディソン＝エワルドの徹底したミソジニーの末に、女としての言葉が禁じられている。エディソンの設計により、彼女の語彙は「今世紀最良の偉大な詩人たち、慧眼な形而上学者たち、深遠な小説家たちが生みだした（中略）奇跡のような名句」[23] に限られており、つまりは男の言葉を反復するに過ぎないのだ。エワルドを籠絡す

かもしれない。／君が歌、痛みも天に運びけり！」Jules Verne, *Le Château des Carpathes*, Hetzel, 1892, p. 116. より拙訳。また、エワルドが理想化したアリシアは、いつか自分もマリブランのようになり、ミュッセのような詩人の作品のなかで永遠になりたいと願う。「そして、マリア・マリブランがそうだったように、偉大な詩人が、私の姿、声、魂、灰を不滅にしてくれることでしょう」Villiers, *Op. cit*., p. 806. より拙訳。

22）福田裕大が明確にするように、音の保存、再生という技術は「人工音声」と「音響を視覚的に捉える」試みの二方向から進められ、18 世紀には前者の方法、つまり肺や喉など人体の機能を模すというコンセプトから、ケンペレンは有名な発話機械を生みだす。だが、ケンペルンの発想による声の再現は、聾唖者用の医療器具としてその後、実用化が目指されるも、現在の工作技術を用いても人声として認識できるレヴェルには至らず、一方、後者の、つまり音の波形を記録、再生する方法から 1877 年、蓄音機が生まれる。大谷口文和、中川克志、福田裕大『音響メディア史』、ナカニシヤ出版、2015 年、25 ページを参照。

23）Villiers, *Op. cit*., p. 910. より拙訳。

るのもその〈男の言葉〉によってである。アリシアは歌うこと――というよりあらゆる芸術――を卑しい行為とみなしており、自らは歌わない。一方、ラ＝スティラは逆に歌うことしかできない[24]。この人造幽霊の声は、生前のラ＝スティラの公演を録音再生したものであるからだ。つまりはオペラのソプラノ――性と死を表わす叫び声――〈女の声〉であり、これは〈男の言葉〉を発するハダリーと鋭く対立する。そして〈猫／子どもオルガン〉はといえば、その声は、パイプ、喉から出る声、音に還元されており、言葉も歌詞も奪われている（聖歌のラテン語を子どもたちは読めない）。それは猫、つまり動物の叫びであり、あるいは子ども、人間未満の存在の叫び、非分節言語なのだ。そして、その人ならぬ者の声こそが、まさにそれがゆえに、人には解読できない「エデンの園の言葉」となり、天使の声として地と天の媒介の役を果たす。猫オルガンから子どもパイプオルガンというヴェルヌの発想は、こうした媒介の声を機械化するという幻想であり、同じ独身者機械にあって、ハダリーやラ＝スティラのあり方とは異なる。猫と子どもの同一視の理由もここに見いだすことができよう。

では、同じ独身者作家であり、ヴェルヌを崇拝していたルーセルの機械はどうであろうか。

3、chat-chant-charivari et règle
――猫（シャ）、歌（ジャン）、どんちゃん（シャリヴァリ）さわぎ、定規（レ）／規則（ー）／生理（グ）／スライダー（ル）

ルーセルの装置のなかに〈猫／子どもオルガン〉に比すべき機械、また、それに託された欲望を見いだすことはできるだろうか？　ヴェルヌのパイプオルガンにもっとも接近する文学的幻想は、『ロクス・ソルス』第5章に登場するリュシュス・エグロワザールの蓄音機である。幼い娘を惨殺されて精神を病み、〈ロクス・ソルス〉でカントレルの治療を受けている父親が、赤ん坊の声の再生のために奇妙な蓄音機を作成する。この装置の考察、および初音ミクをはじめとする現代のヴォーカロイドとの比較についてはすでに複

24）これは現代のヴォーカロイドのあり方に通じる。あくまで音楽用ソフトであるため、メロディーなくしては言葉を発することができない。

数の論考を発表したのでここではくり返さない[25)]。概要を示せば、エグロワザールの装置、ないしはルーセル作品に響く高音（la voix aigü）――たとえば女装をして、超高音でオペラを歌う『アフリカの印象』のカルミカエルやタルー――はルーセルのセクシュアリティを直接映しており、また、これらの声を母親の声のエコーと解するならば、それはそのまま、現代のヴォーカロイドにわれわれが寄せる欲望に通ずる。つまりは母子の声の機械化――の幻想から実現――であり、この点において〈猫／子どもオルガン〉とエグロワザールの蓄音機は、現代における人工の歌姫の魅惑を先どりしているだろう。さらに、ヴォーカロイドの巫女的な――つまり文字通り「メディア」としての――役割は、彼女たちが現代の世俗化したパイプオルガンであることを示している。そもそもヴォーカロイドとはシンセサイザーの一種であり、シンセサイザーとはパイプオルガンの電子版にほかならない。なお、シンセサイザーであれば、『アフリカの印象』で化学者ベクスが披露するオーケストラ機械が、この現代楽器の先駆けになっている。その音源にも人の声の合唱が含まれ、装置は「ガラス・ケース」に入っていた。

ただしそれだけではない。別の観点から〈猫／子どもオルガン〉との関係を考えるに際し、まずはルーセル作品において火花を放つ猫たちを探してみなければなるまい。ルーセルの、特に韻文作品において猫（chat）という語の使用頻度はきわめて低いが[26)]、二大散文ではそれぞれ猫が大きな役割を果たしている。

『アフリカの印象』では、白人芸人のひとり、タンクレード・プシャレサス一家の 10 歳児、マリユスが〈無比クラブ〉の出し物において猫を使った芸を披露する。

25）« La voix des morts, des femmes et des machines » in *Roussel : hier, aujourd'hui*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014. また、「人工の声をめぐる幻想――ヴェルヌ、ルーセル、初音ミク」、『インデックスとイリュージョン――文学と声の現象学（仮題）』（平凡社、近刊）所収。

26）『代役』、『婚姻』と『新アフリカの印象』に数度用いられるだけである。またルーセルの母親はむしろミニチュア犬の飼育を趣味にしていた。

彼はかかとの先で、株式取引所の建っている側と平行に、十二〜十五メートル離れた二本の線を砂の上に引いた。すると猫どもは、自分で地上に飛び下り、きめられたこの境界線の内側に、数の同じ二つの組みにわかれて位置についた。一方は緑のリボン、他方は赤のリボンをつけた彼らは、一匹といえど間違った組に入ることなく、こうして向かい合って一列に並んだ。

マリユスが合図すると、この優雅な猫どもは、喜々として人とり遊びをはじめた。

（中略。ここから十行以上に亘って、猫が整然とゲームをする様子が描かれる）

見る者の心をうばう、白熱したこのゲームは、少しの規則違反もなく続いた[27]。

つまりマリユスは、人とり遊び（陣とり鬼）をする芸を猫に仕こみ、披露したのである。この引用には、単に猫が言及されているという以上の理由があるが、ここでは、二組のグループに分けられ、対面に並んだ猫たちが、「レのシャープ」において、エッファラーネによって同じように並ばされた男児と女児を思わせることを指摘しておく。さらに、マリユスの直後に登場する彼の弟、一座の最年少、4歳の天才児ボブは、声でさまざまな物音を完璧に再現する芸を披露する――「揺れる汽車のさまざまな音や、あらゆる家畜の叫び声や、（中略）狩の角笛のファンファーレや、ヴァイオリンのソロや、チェロの嘆くような歌声が、そのすばらしいレパートリーをなしていて、ひととき目を閉じてきく者には、本物そのものの音のような錯覚を与えるのだった」[28]。この、子どもの声による楽器の音色の再現もまた、ヴェルヌの発想に通じよう。

マリユスの猫たちは次に、より奇妙で印象深い機械に組みこまれる。今度

27）レーモン・ルーセル『アフリカの印象』岡谷公二訳（平凡社ライブラリー、2007年）、36–37ページ。

28）同、30ページ。なおルーセル自身もこうした音まね、モノマネの名人だった。

は黒人側、タルーの長男フォガルが、自作した奇妙な寝台に横たわり、故意に仮死状態に陥って一連の出し物を見せる。そのなかに、海底の洞窟から採取してきた異様な海洋生物の展示があり、彼は、それら生物の習性を効果的に見せるためにさまざまな工夫を凝らす。そのうちの一匹は、刺激を与えると、先端に吸盤を備えた三本の触手を伸ばし、車輪の輻のように高速に回転する。フォガルは、この生物のお披露目のため、ブシャレサス一家から「三匹の緑組の猫」を借り受ける。黒人王の長男はまず、寝台に設置した、一種の剣山のうえに謎の海洋生物を置く。

突然、黒い百本の針先に刺されて、鋭い痛みを感じたせいであろう、塊の前の方についている一本の触手が、苦痛のしるしさながら、上に向かってのび、先端にそれぞれ小さな吸盤を持つ三本にわかれた腕をひろげた。

フォガルは、半分居眠りをしている三匹の猫をかごの中から取り出した。(中略)。

彼は、一匹ずつ猫の背中に吸盤を吸いつかせた。蛸の足についているかのような三つの吸盤は、抗しようもない力で餌食を捕らえた。

一方、百本の漆黒の釘先は、形のさだかでない生物の肉体を一層深く刺し貫いていた。その次第に大きくなる苦痛は、車輪の輻のような回転運動となって現われた。

回転は、最初は緩慢だったが、次第に熱に浮かされたように加速し、猫どもを大いに苦しめることになった。猫どもは、吸盤から逃れようとして、絶望的にもがいた。

やがてすべては、猫どもの激しい鳴き声を伴奏としつつ、気違いじみた渦巻と化していった。

(中略)

ますます深く突き刺さり、ますます苦痛を加える百本の針の影響をうけて、回転速度はさらに増した。激しく攪乱された空気は、たえまなくうなりをあげ、その音はたえず高くなっていった。猫どもは、いまや見

わけがつかなくなり、連続している緑のすじの入った一つの円盤のように見え、そこからは、荒々しい悲鳴がきこえてくるのだった[29]。

この奇妙な装置は、深海生物と三匹の猫でできたある種のスクリュー[30]であり、楽器とはほど遠いが、機械に捕らえられ、鳴き声をあげる子猫は、パイプオルガンに押しこまれた猫／子どもたちの叫びを直接に思い起こさせる。カルージュはルーセル作品における独身者機械を分析するにあたって、フォガルによるこの一連の装置をとりあげ、特にこれら生物の奇怪な形状に、女体の身体の各箇所を読みとろうとした。とまれ、この〈寝台〉もまた、カルフェルマットのパイプオルガンと並び、猫へのサディスティックな拷問をおこなう処刑機械であろう。

続く『ロクス・ソルス』にも猫が現われる。第3章、架空の液体アカ＝ミカンス――そのなかでは酸素呼吸が可能――を注入された〈巨大なダイヤモンド〉のなかを、コン＝デク＝レンという猫が泳いでいる。一見、自由闊達に水槽を泳いでいるこのペルシア猫だが、天才博士カントレルの実験のため、虐待を受けている。カントレルルはコン＝デク＝レンに芸を仕こみ、やはり〈巨大なダイヤモンド〉に浮かんでいるダントンの首を帯電させることを企てる（その結果、ダントンの首は生前の言葉を発するようになる）。この際、猫の毛の「強い帯電性」が妨げになるため、「白い、厚い毛並を取り去ってしまう必要があった」。「猫の体中に塗られた、きわめて強力な塗り薬が、無痛のうちに、毛をことごとく、根こそぎ取り去った」。「以後、ばら色で、奇怪な姿となったコン＝デク＝レンは、鼻面に金属製の円錐形容器をかぶせられて、大きなダイヤモンドの中に再び沈められた」[31]。つまりここでも皮を剥がされ、仮面を被せられた猫が、「大ガラス」ならぬ〈巨大ダイヤモ

29）同、158–159ページ。

30）あるいは、やはりデュシャンのオブジェ作品「回転ガラス板」（1920年）を想起すべきか。

31）レーモン・ルーセル『ロクス・ソルス』岡谷公二訳（平凡社ライブラリー、2004年）、102ページ。

ンド〉という装置の一部として組みこまれているのだ。

猫というカテゴリーを外すならば、〈楽器にされた生き物〉はルーセル作品に無数に見いだすことができる。人間でいえば、コン＝デク＝レンと一緒に〈巨大ダイヤモンド〉に浮かんでいる踊り子フォスティーヌは、その髪が水中でハープのような美しい音色を奏で、『アフリカの印象』に戻ればまさに楽器人間だらけで、外科手術によって肺に通風口が設けられているルイズ・モンタレスコは一種の風鈴であり、歌手キュイジペルは特殊な笛で自らの声を途方もなく大きくし、レルガルシュは切断された自分の足の骨でできた笛でブルターニュの民謡を吹き、リュドヴィックは唇を四分割して独りで輪唱をし、音楽ではないが、アルコット親子は腹を反響板にする。動物であればスカリオフスツキーに躾けられた大ミミズが――デュシャン、アポリネール、ピカビアが観劇したとおり――樋の穴から水銀を弦に落とすことでシタールを弾く。そして『ロクス・ソルス』の見物客たちは、リュシュスの蓄音機が放った〈機械化された天使の声〉を聴いたあと、7章においてエムローなる特殊な虫――ふたたびカフカを思い出すべきか――が内蔵された音楽機械の実演に立ち会う。

巫女のフェリシテは、〈ロクス・ソルス〉の見学者たちを前に、タロットカードをテーブルに並べる。

> するとまもなく、特別に厚いわけではなく、内部に仕掛けがあるとは思えないのに、銀鈴のような音楽が、カードから聞こえてきた。(中略)。カードは、それぞれが独立したオーケストラに似て、ひとたび並べられるや、緩急、明暗とりどりのシンフォニーを遅かれ早かれ演奏しはじめるのだった。ためらいがち、といった感じのあるその曲の意外性には、誰かが実際に演奏しているのではないかと思わせるものがあった[32)]。

カードには、極薄の昆虫エムローが閉じこめられており、虫たちは肢で精

32）同、305–306ページ。

密な機械仕掛けを作動させ、故郷の曲「スコットランドの釣り鐘草」を奏でているのだった。

> たえず動く昆虫の肢には、ごく小さな金属製のゲートルが巻いてあり、このゲートルは、同じ方向に横にして並べてある一連の歯車を動かす連接棒に溶接されていた。（中略）。連接棒が直接動かす最初の歯車は、ゲートルを巻いた昆虫の肢の動きにつれてやすやすとまわったが、一方、ゆっくり、力強く回転する最後の歯車は、こしきに植えられた一連の歯でもって、細い薄片の先端を、周期的に押すのだった。この薄片は、いったん歯から離れるや、振動して澄んだ音をたてた。六本の肢のそれぞれが一つの音を出す八匹のエムローは、全部揃うと、四つの長七度を含む次のような音域を半音階も含めてカヴァーするのだった。
>
> （譜面の図）
>
> そのうえ、すぐれた和音学者の協力を得て作られた、歯車の錯雑するすばらしい制動機構がもうけられていて、それぞれ別々に八つのゾーンを支配すると同時に、それらを統轄し、不協和音を一切生み出さないよう、また合理的で、分析可能な音の結びつきを排除することのないよう働いていた[33]。

機械装置に閉じこめられた虫＝動物が音楽を演奏する。この描写は、キルヒャーやカルベーテが報告した〈猫オルガン〉のそれに近似していないだろうか。もちろん、八匹で四つの長七度の音階をカヴァーするエムローは、十六人それぞれが、その「個人の音」でもって半音階も含めた全音階をカヴァーするカルフェルマットの子どもたちを想起させる。エムローにはまた、緑の円光を体の上空に生じさせる性愛上の習性がある。

> カントレルには、円光の出現は、猫のごろごろ声のように、なんらかの

33）同、316–317 ページ。

満足感の表明である一方、原則的には、蛍の放つ燐光のように、求愛の意味を持ち、交尾のための一種の呼びかけであるように思われた（傍点、新島）[34]。

つまりカルージュも指摘するように、エムローのタロットカードは一種の性愛機械であり、ここでは猫の鳴き声との類推までなされている。だが、この装置でもっとも注目すべきは以下のくだりである。

［エムローの演奏からは］耳ざわりな、規則外れの音（aucune infraction aux règles）は決して聞かれなかった。たださまざまなアンサンブルの多様性だけが人を戸惑わせたが、それとても、音が弱々しいので、同時に聞こえてきても、騒音（charivari）というにはほど遠かった[35]。

この「規則外れの音」とほぼ同じフレーズを、ルーセルは『アフリカの印象』のある箇所で用いている。それこそが、マリユス・ブシャレサスによる猫の人とりゲームの場面なのだ。くり返すと、猫たちの「ゲームは、少しの規則違反もなく続いた（le jeu continua sans nulle infraction aux règles）」[36]のである。無論、ここでも「レのシャープ」の〈猫／子どもオルガン〉を思い出さなければならない。「ゲーム（le jeu）」はパイプオルガンの用語では「音栓」を指し、また、この幻想の楽器を成立させるのも「規則違反」の禁止ではなかったか。

つまりエムローとマリユスの猫は、ともに「規則（règles）」を守ることで一方では、人とり遊び、他方では、音楽のハーモニーを実現している。これはカルフェルマットの少年少女の声にもあてはまる。聖歌隊の子どもたちはエグリサックから「聖ヨハネ賛歌」を、つまりはドレミの音階という規律

34）同、322 ページ。
35）同、306 ページ。
36）これは『アフリカの印象』全篇における règle という語の唯一の使用例。

を与えられた[37]。さらにエッファラーネは――〈猫オルガン〉の猫たちがその鳴き声によって鍵盤に割りふられるように――子どもたちの「個人の音」――ヨーセフはレのシャープ、ベッティはミのフラット――を探しあて、それ以外の音を出すことを禁じた。つまり子どもたちには、歌唱におけるいっさいの「規則違反」が許されていない。エグリサックとエッファラーネとは規則（règles）であり、その意味で後者は、音の定規（règle）ともいえる〈音叉〉の化身なのである。さらに、パイプオルガンにおける「規則」とは音栓（le jeu）の種類を変えるスライダー（la règle mobile）にほかならない。それを操作するのもエグリサックとエッファラーネだった。であれば〈猫／子どもオルガン〉、マリユスの猫たち、フェリシテのエムローは同じ機械のヴァリエーションなのではないか。その機械の原理とは「規則違反」へのオプセッションである。パイプオルガンのスライダーは、カフカの処刑機械であれば、人体に針を突き刺す〈馬鍬〉に相当した。同じことをルーセルは『新アフリカの印象』第二歌で書いていないか。

神経が苛立ったとき、児童の生の指を
打つ定規（règle）と
葬儀の装飾の梁とを（とり違えてはいけない）[38]

お仕置きの定規は、梁（poutre）ほどにも大きいのだ。もちろんこれは猫オルガンの猫のしっぽに襲いかかる針も彷彿させる。そして「ゲームの規則」が破られたときに待っている罰とはなにか。それは「騒音（charivari）」である――エムローが発する音は弱いので騒音にならないとはいえ。本論の前半部で〈猫オルガン〉の伝聞の歴史をたどった際、ジョルジュ・カストネールが猫オルガンを「どんちゃん騒ぎ（charivari）」の一変

37）この賛歌各行の頭がドレミの名称の起源とされている（*Ut* queant laxis/*Re*sonare fibris/*Mi*ra gestorum/*Fa*muli tuorum/*So*lve polluti/*La*bii reatum…）。

38）Raymond Roussel, *Nouvelles impressions d'Afrique*, Pauvert, 1963, p. 31–33. より拙訳。

種として考察していたことが思い出される[39]。つまりエムローとヴェルヌの猫／子どもオルガンには、「猫（chat）」による、「歌（chant）」と「どんちゃん騒ぎ（charivari）」とのあいだの――語の横滑りも含めた[40]――危うい均衡がある。猫や子どもは本来、規則とは相いれない、むしろ「どんちゃん騒ぎ」に属する。この危うい均衡こそが、猫オルガンが人の笑いを誘う理由である。さらに拡大すれば、この緊張関係、それを規則によって制することこそがルーセルとヴェルヌ作品に流れる共通の強迫観念なのではないか。ルーセルにおいては言語という混乱に対する韻と手法。ヴェルヌにおいては、80日で世界を一周するというルール。chat-chant-charivari が掻きたてる不安を、音叉人間エッファラーネやグリニジ子午線が、つまり règle が律しているのだ。

ルーセルとヴェルヌが、まさにフィリアス・フォッグのように、規則に準じた生活を好んだ人間であったことはよく知られる。彼らも時という箱に入れられた猫たちなのか。このオプセッションは、ルーセルの他の作中人物にもよく表われている。『ロクス・ソルス』冒頭、デュル＝セルール女王の生理（règles）不順[41]は国家の存亡にかかわり、リュシュスは「豚のラードの定規（règle en lard）」、つまり「芸術の規則（règle de l’art）」で蓄音機をつくる。さらにこの語への注目は、『アフリカの印象』におけるひとつの謎に論理的な回答をもたらすかもしれない。同作で描かれる、黒人と白人の大演芸大会において、もっともすぐれた芸を披露したと評価され、ブリキの板でできた「デルタ大勲章」を授かったのは誰であったか？　それはまさに、猫に人とり遊びをさせたマリユスだった。少年の猫芸は、〈無比クラブ〉の、あるいは黒人たちがくり出す、人知を越えた、抱腹絶倒の芸や出し物を思え

39）「猫オルガンとはなにか？」(1)、「慶應義塾大学日吉紀要フランス語フランス文学」、60号、2015年、109ページ。

40）ただし charivari の語源はラテン語のオノマトペである chalivali ないしは、ギリシア語で「頭痛」を意味する caribaria で（Petit　Robert）、猫や歌とは関係がない。

41）ただしルーセルは règles ではなく、「無月経（aménorrhé）」という語を用いている。

ばいかにもおとなしい。にもかかわらず彼が優勝の栄誉を勝ちえたのは、少年の猫たちが「規則違反（infraction aux règles）」を冒さなかったからではないか。規則を破らないこと、どんちゃん騒ぎをおこさないこと、これにより「人とり遊びをする彼の子猫たちは、ポニュケレ国の人々の間に、たえず熱狂をよびおこした」[42] のだ。このことによってマリユスは、ルーセルが熱望しつつも得られなかった栄光に、つまりは〈至高点〉に到達したのである。

〈猫／子どもオルガン〉と、ルーセルのいくつかの機械との比較は、ヴェルヌのパイプオルガンにおける〈スライダー〉の重要性、そして「猫」、「歌」と「どんちゃん騒ぎ」の均衡という共通の構図の発見をもたらした。さらにこの緊張関係はヴェルヌの他作品にも見いだすことができ、そこでふたたび、ルーセル作品と関係が深いモチーフが浮かびあがる。まずは「レのシャープ」の発表年に書かれ、やはり音楽が重要な役割を果たす『スクリュー島』に「どんちゃん騒ぎ」の場面を見いだすことができるのは興味深い。

パリ出身の弦楽四重奏楽団（先に紹介したとおり、全員が独身者）が、自走する人工島、〈スクリュー島〉になかば拉致され――『海底二万里』から『世界の主』まで、これもヴェルヌおなじみのパターン――太平洋を航行したのち、人間の傲慢さが引きおこす島の破壊に立ち会う。冒頭、アメリカを巡回公演していた弦楽四重奏楽団は、次のコンサート会場サンディエゴに向かう途中、森で熊に襲われる。迫り来る猛獣に対し、第一ヴァイオリン奏者イヴェルネスのアイデアで一行は楽器の演奏をおこない、音楽に酔った熊が気分よく踊りだした隙をついて逃げだす[43]。やがてある寒村にたどり着くが、宿を求めても住人が誰ひとり現われない。熊に対したのと同様、音楽を奏でるも効果はなく、彼らは次にある手段を試す。

42）レーモン・ルーセル『アフリカの印象』、前掲書 163 ページ。

43）これはのちのエピソードへの伏線にもなっている。トンガ・タブー島に招かれた四人は、そこでオッフェンバック――ヴェルヌの知己――の「地獄のオルフェ」を演奏して現地住民を熱狂させ、思わぬトラブルに見舞われる。

「この未開な連中の耳には、熊どもと同様、どんちゃん騒ぎ（charivari）が必要なんじゃないか？　そうだ！　もう一度演奏しよう。イヴェルネス、君はニ調で、フラスコラン、君はホ調で、パンシナ、君はト調で、私は変ロ調のままでいく。さあ、力いっぱい弾くぞ！」

とんでもない不協和音だった！　鼓膜も破れんばかりの！[44)]

つまりある楽曲（オンスロー四重奏曲）を「どんちゃん騒ぎ」にすべく、全員が故意に調を変えて同時に演奏したのだ。これが功を奏し、村の住民たちは眼をさます。のちにカストネールによって「どんちゃん騒ぎ」と比される〈猫オルガン〉最古の伝承が、熊がオルガンを弾くという〈タイプ熊〉であったことを思い出すべきだろうか。ひとりにひとつの調が割りふられている点は、「レのシャープ」の〈個人の音〉を想起させる。だが、猫でも熊でもない、そして大人である彼らは、すでに律せられており、「どんちゃん騒ぎ」を故意に奏でるという規則さえ身につけている。しかし、それを回避できた真の理由は、彼らが大人だからなのではなく、白人だからなのかもしれない。

『スクリュー島』の六年後に発表される『空中の村』（1901 年）ではまさに規則違反がおこなわれ、歌（シャン）は「どんちゃん（シャリバリ）騒ぎ」に打ち負かされる。そしてここで問題になるのは、その主体が『スクリュー島』の白人たちと対極の存在――猫と子どもに続く第三のカテゴリー――〈（白）人未満の種族〉であるということだ。つまりは非白人と「どんちゃん騒ぎ」が等価記号で結ばれるのである。『空中の村』ではダーウィンの進化論が俎上にあげられ、猿と人とのミッシングリンクとしてヴァグディス族[45)] なる架空の種族が描かれ

44）Jules Verne, *L'Île à hélice, Op. cit*., p. 26. より拙訳。

45）オリヴィエ・デュマによれば「ヴァグディス族（Wagddis）」は「ダーウィン（Darwin）」の（不完全な）アナグラムになっている（Olivier Dumas, *Voyage à travers Jules Verne*, Stanké, 2005, pp. 140–144.）。『空中の村』にはこのような言語遊戯がことのほか多く見られ、マルセル・モレはヴェルヌがここでルーセル的な〈手法〉を用いているとする（Marcel Moré, *Le très curieux Jules Verne*, Gallimard, 1960, p. 83-84.）。モレの指摘の是非について

る。彼らは生物学的にヒトではないが、簡単な言語を有し、人間的な感情も持ち合わせている。この一族はムゼロ＝タラ＝タラなる者を長として戴き、神のように崇めているが、その正体は、猿の言語能力を調査するためにコンゴに入るも理性を失い、ヴァグディス族によって神格化された白人、ドイツ人言語学者ヨハウゼンであった。その栄光を讃えるため、ある日、村で奇妙な祭が催される。

> それに加え、ダンスに伴奏をつけていたのは民の怒号ではなかった。彼らはひどく原始的な楽器に合わせて踊っていたのだ。皮面が張られたヒョウタンをどんどんと叩き、一ダースほどの屈強な男たちが、唄口のように削られた空洞の棒に、肺も破れんばかりに息を吹きこんでいた。いやはや！　これほど騒々しいどんちゃん騒ぎ（charivari）が白人たちの耳を聾したことはなかった[46]。

一連の儀式は明らかにカトリックの典礼――とりわけ教皇のサン＝ピエトロ大聖堂への入場――を模したものであり、「唄口のように削られた空洞の棒」はパイプオルガンのパイプ、ないしはその祖であるパンの笛の構造をそのまま説明している。つまりこれは「レのシャープ」のミサの再現、しかし

は現在準備中の別論考で拙論を述べる。ここではただ、「レのシャープ」でエッファラーネが教えるように、レのシャープとミのフラットが鍵盤のうえでは同じ音でありながら、音楽理論的には『コンマ』の違いがある点と、ルーセルの初期〈手法〉との類似点を挙げておく。たとえばルーセルはほぼ同じ音の pillard（盗賊）と billard（ビリヤード）という語の意味の違いを利用して「黒人たちのあいだで」という習作短篇を書いている（『空中の村』が刊行される前年、1900 年には完成していたと推定。1935 年に死後出版）。

なお、猿と人の両義性はヴェルヌが一貫してとり組んでいたテーマである。初期のオペレッタ『チンパンジー氏』（1858 年）、なんといっても『神秘の島』（1874-75 年）のジュップ、駄洒落でできた短篇「ヒル・ブラルタール」（1887 年）など。一方、ルーセルは戯曲『額の星』（1924 年初演）に、浣腸の道具の使い方を覚えたキヌザルを登場させている。

46）Jules Verne, *Le Village aérien*, Hetzel, 1901, p. 213. より拙訳。

規律違反が冒されたヴァージョンなのだ。さらに祭の山場では、教会のパイプオルガンに代わって「手回しオルガン（l' orgue de Barbarie）」[47] が登場する。これはヨハウゼンが持ちこんだ文明の利器であり、ハンドルを回すだけの楽器であるためヴァグディス族にも扱える。このオルガンでまずはウェーバー「魔弾の射手」のワルツが演奏され、さらにロイザ・ピュジェ夫人（1810–89 年）の「神の御身のままに！」という実在の曲が奏でられるが、囚われの白人のひとりがそれを聴き、あることに気づく。

> 「いやいや！　やってくれたもんだ！　あの手回しオルガンには、節約のために、ドとソのシャープの音が入っていない。あのリフレイン、
>
> さあ、子どもたち、さようなら
> 神の御身のままに
>
> はイ長調で演奏しなくちゃならないのに、ハ長調で演奏されている。これはもはや犯罪だよ！」ジョン・コートは笑いながら宣した[48]。

「未開（barbarie）」、つまり白人以外の存在と「どんちゃん騒ぎ（charivari）」の結びつき――実際、ヴェルヌ〈驚異の旅〉全体における charivari, また形容詞 charivarique の使用例（11 例）を見ると、この『スクリュー島』、『空中の村』（5 章における猿の群れの鳴き声を含む）における 6 例のほか、3 例が非白人による音楽にあてられている――中国人楽団による演奏（『ある中国人の中国における苦悩』1879 年、1 章）、リャーホフスキー諸島の原住民による偶像崇拝の儀式での音楽（『セザール・カスカベル』1890 年、2 巻

47）この名称の語源については諸説あるが、教会に対する世俗という意味合いから「野蛮（barbarie）」に由来するという説が有力になっている。であれば語源通りではあるが、ヴェルヌがやはり言語遊戯の一環として、非白人と手回しオルガンを組み合わせた可能性もある。

48）*Ibid*., p. 216. より拙訳。

7 章)、ギニアの現地民（その土地の吟遊詩人）が奏でる曲（『バルサック調査団の驚くべき冒険』1919 年、1 巻 5 章。ただし同作品の作者はヴェルヌの息子ミシェル）[49]。これをヴェルヌによる非白人蔑視とみなすか否かはここでは措く。ルーセルとの関係で重要なのは、猫／子どもオルガンがここで、やはり両作家に共通する〈白と黒のオプセッション〉に接続されたことだ。

実際、『空中の村』ではヴァグディス族以外にも、白（人）と黒（人）への関心を示唆する存在が登場する。白人二人の青年が養子にする黒人の子どもランガは事実上、白人として描かれているのだ――「いくつかの部族でそうであるように、その子どもの肌は白といってよく、金髪で、黒人のような縮れ毛ではなかった。鼻は鷲鼻で潰れてはおらず、唇は薄く厚みはない。眼は知性に輝いていた」[50]。また、このランガ（Llanga）の名が、人と猿を分ける指標である「言語（langue)」に由来するのであれば、リオネル・フィリップスが指摘するように、作品から紙（白）とインク（黒)、つまり「書く」というテーマを引き出すこともできる[51]。とまれ、先の手回しオルガンで欠けている二音は「ド」と「ソのシャープ」であった。手回しオルガンであるため鍵盤は存在しないが、この二音をピアノ鍵盤にあてはめるならば白鍵と黒鍵にあたる。この選択が『空中の村』というテクストを貫く白と黒の戯れと無縁であるとは思えない。そしてルーセルもまた、類似した〈白と黒のオプセッション〉を抱えていた――習作短編「黒人たちのあいだで」ほか、〈驚異の旅〉にも無数の例がある、黒人の捕虜になった白人の物語への執着、『アフリカの印象』における白人のような黒人青年セイル＝コル、あ

49）残り 2 例は『征服者ロビュール』（1886 年、3 章）における、フェルディナン・エオルドのオペラ＝コミック「ザンパ」（1831 年初演）の一節、「聖アリス（Sainte-Alice)」という歌詞を「聖プロペラ（Sainte-Hélices)」にした替え歌を形容する際に。そして『上を下への』（1889 年、5 章）におけるフランスの諷刺新聞の誌名。

50）Jules Verne, *Le Village aérien*, *Op., cit*., p. 8. より拙訳。

51）Lionel Philipps, « ”*Le Village aérien*”, noir sur blanc », in *Bulletin de la Société Jules Verne*, n° 168, 2008, pp. 48-54.

るいは白人女性に扮する黒人王タルー、ルーセル自身がピアニストを目指していたこと、晩年のチェスへの熱狂など……。その内実についてここで議論する余裕はないが、白と黒と規則、これもまた「レのシャープ」、ひいては猫オルガンが提起するヴェルヌとルーセル共通のテーマとすることができよう。

4、コーダ～そして「ザカリウス師」へ

本論では、はじめに〈猫オルガン〉の伝承をまとめ、ヴェルヌ「レのシャープ」の直接のソースを同定する作業をおこなった。続いて〈猫／子どもオルガン〉の独身者機械性を探り、最後にルーセルとヴェルヌの〈猫オルガン〉を対比することで、両者が共通して持つ、規則と混乱との緊張関係、さらに白と黒のオプセッションとのつながりを明らかにした。音楽における規則違反は「騒音（charivari）」であったが、規則（règle）を裏返せばそれは不規則（irrégulier）であり、これを忌避しようとする一般的な態度と拡大することもできる。そして音楽を時の芸術とするならば、両者において真に問題になっているのは〈時〉――近代的な意味での、時計が日常の時間を計るようになってからの――であり、その不規則なのだと思われる。すると、この新たな課題の扉を開くのは、ヴェルヌが若い頃に書いた短篇「ザカリウス師」（1854 年）となる。本格的な論考は次に譲るとして、この議論に少し先鞭をつけておこう。

執筆に約 40 年の開きがあるにも関わらず、「ザカリウス師」と「レのシャープ」とのあいだには実際、多くの共通点と同様の問題提起を見いだすことができる。ともに時計の国スイスの、ともにカトリック圏を舞台にしていること。カルフェルマット（Kalfermatt）とアンデルナット城（Andernatt）は韻を踏み、ともにミサの式次第が作中で実演される。「ザカリウス師」に独身者機械の諸要素を求めることもできる。作中でザカリウスが発明したことになっている〈脱進機〉は、神を試す究極の部品として、エッファラーネの〈幼子の音栓〉にあたるであろうし、「ザカリウス師の、ほぼ人間とみなせる時計とエッファラーネの幼子の音栓は同じ水晶から切り

出されたかのようだ」[52)]。そしてザカリウスの魂が移っている〈最後の時計〉こそがまさしく独身者機械であると思われ、これがロマネスク様式の古い教会を模していることも、一種の祭壇であるカフカの処刑機械やカルフェルマットの教会との類似を際だたせる。さらにこのミニチュアの教会時計は「失楽園」の物語を、つまり〈天上の書きこみ〉を見る者を示すのだ……。

「レのシャープ」では音楽や成長（声変わり）に読み替えられていたが、「ザカリウス師」のテーマは時そのものだった。時計と時のテーマは『80 日間世界一周』において「ザカリウス師」が纏っていた幻想性を脱ぎ捨てて先鋭化し、ルーセルは『ロクス・ソルス』第 2 章の撞槌によってその 80 日間による地球一周の書き換えをおこなう。〈猫オルガン〉の考察は、ヴェルヌとルーセルにおける、このより大きな問題系に向かう足がかりを与えたように思われる [53)]。

52）Christian Porcq, « Symphonie pour une genèse », in *Bulletin de la Société Jules Verne*, n° 92, 1989, p. 35. また「音楽、性、時間という三つの記号のもとでの創作が、ヴェルヌ連作における本質的な関心事となっている」*Ibid*.

53）また、〈猫オルガン〉がカトリック祝祭空間の一要素であったことは、ニースのカーニヴァルへの偏執的な関心というルーセル固有の問題の再考を促す。これも今後の課題としたい。