Title	Xのソネ：ステファヌ・マラルメのアナグラム
Sub Title	Le sonnet en X : Les anagrammes de Mallarmé
Author	海老沢, 英行(Ebisawa, Hideyuki)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1993
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.64, (1993. 12) ,p.70(141)- 88(123)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00640001-0088

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.

X の ソ ネ

——ステファヌ・マラルメのアナグラム——

海老沢 英行

Ses purs ongles très haut dédiant leurs onyx,
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore

Sur les crédences, au salon vide: nul ptyx,
Aboli bibelot d'inanité sonore,
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore.)

Mais proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe,

Elle, défunte nue en le miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor⁰.

その清らかな爪で高々と縞瑪瑙を捧げると
〈苦悶〉はこの真夜中灯明台となって支える
〈不死鳥〉に焼かれた夕べの数多の夢を

その灰を納める骨壺はない

虚ろな居間の飾り棚の上には、つまりプティックスはない、
空しい響きのするあの廃れた置物は
（なぜなら〈主〉は涙を汲みに〈黄泉の河〉へ行ったのだから
〈虚無〉の榮譽を高めるあの唯一の品を携えて。）

だが北向きの空いた十字窓の辺りに、金の光が
絶えようとしているのは、たぶん
水の精に火を吹きかける一角獣たちの縁飾りのため、

水の精は鏡の中で雲となって消えてしまうが、
枠に閉ざされた忘却の内に定着されるのは、
きらめきのやがて定かな七重奏。

題名のないこのソネは、1887年に発表された作品で、マラルメ後期詩篇中の白眉であるばかりか、この詩人の全作品の中でも中心的位置を占めるのではないかとする評価も少なくない詩篇である。この論考は、これを読解して、テキストにマラルメの複数のアナグラム、もしくはパラグラムの展開を確認し、詩篇の意味と多義性に加えて、さらにそのパラグラムによる意味形成性を明らかにすることを主眼にしている。その際、マラルメの様々なテキストとこのソネとの関係も議論の対象になるであろう。

マラルメ詩集では、発表以来最後のドゥマン版詩集に至るまで題名のないこの12音節詩句の変則ソネは、「^{イクス}Xのソネ」と呼び習わされてきた。これは、仏語においてとても稀少なその脚韻 -yx (-ix) [iks] に基づいており、ご覧のように、四行詩節の脚韻 (-yx と -ore) は、^{ジャンル}性を替えて、三行詩節にも同一の韻 (-ixe と -or) のままで維持されている。その脚韻の響きが、このソネの謎めいた特徴にも合致していて、一般に難解とされるこの詩篇が人々の興味を引いてきた所以でもある。そこで、まず本論への

導入部として、このソネの多義性について論じてみよう。

脚韻については、二つの四行詩節の脚韻の単語が殆どどれもギリシアの色彩を帯びたものであることがわかる。編瑪瑙 ^{オニツクス} onyx, 〈不死鳥〉 ^{フェニックス} Phénix, 灯火捧持者 lampadophore, アンフォラ (壺) amphore, ptyx, 〈黄泉の河〉 ^{ステイツクス} Styx。〈苦悶〉即ち創作上の悩みが、ランプを支える灯明台 (灯火捧持者) のように様々な夢を保持しようとするが、それは、日暮れの後、真夜中になってもなお陽の光を永遠のものにしようとするのに似て、これらの夢を入れる器がないのである。(第1詩節) つまり、ptyx はない。フランス語には元来存在しなかったこの語は、これまで多くの議論を呼んで、その意味が様々に解釈されてきたが、一義的に決着すべきことではないかもしれない。むしろ、この語には意味がなく、起源の〈ことば〉 le Verbe のありえないことの記号であり、不在あるいは無の場としてのこの無の詩篇の中心紋なのだ¹⁾。それは、このソネの初稿 (68年) が「自分自身の寓意であるソネ」と題されていたことや、マラルメがそれを「あらゆる方法で考えられる、無に等しいソネ」と述べたことによる⁷⁾。また、この部屋には〈主〉もない。〈主〉の不在は「詩人の語り手としての消滅²⁾」と同時に、オルフェウスの冥界下りを示唆している。これは「太陽の劇³⁾」をめぐるテーマにも関連することで、マラルメが翻訳した『古代の神々』によると、エウリュディケーの名は元来曙光に関わる語から由来していて、「オルフェウスの巡礼は、〈曙光〉を朝に再びもたらすために、夜の間、〈太陽〉が通りすぎて果たす旅を表象している⁴⁾」。尤も、詩句は、この様な神話学の知識に依存せずに、詩作が太陽と交代して陽の光を夜に引き継ぐ灯火リレーとなり、曙光になるべき灯を伝達するのが詩人の義務であるということを暗示している。この場合、太陽は創造主と言い換えてもよい。(第2詩節) 続く二つの三行詩節では、「北」や「十字窓」に喚起されている十字によって、読者はギリシアから西欧的なものの方へと導かれているのだが、「空いた十字窓」がまたしても救世主の「不在」を暗示している。「金の光」は、13行目の鏡の「枠」を提喩によって示しているが⁵⁾、〈作品〉の中心となる北極星のトポスを示唆してもいるのだろう。これについては後で述べる。

「水の精」は^{ニツクス}ゲルマン神話におけるニンフで、この妖精と、鏡の枠の装飾である「一角獣」との格闘から、詩作上の苦闘やイジチュールの苦悶に思いつくのだ（イジチュールの持つ骰子筒が、一角獣の角で出来ていることにも注意）。（第3詩節）こうして、水の精が室内の鏡の中で雲のように（または裸で）消えた時に、オフィーリアのイメージが、またはハムレットが内面に保有する「いかなる時にも決して溺れ去らぬオフィーリア⁶⁾」が喚起される。以上のように、後半では西欧における神話的形象や悲劇の登場人物が集中して現れており、結局、妖精の死に、冥界下りの間には復活がないことの暗示を読み取ることができるのである。しかし、最後にそれを忘却することによってかろうじて、鏡即ちこの詩篇に定着されるのは、ギリシア神話でニンフのカリストーが化した「北斗七星（大熊座⁷⁾）」であり、あるいはむしろ詩的に喚起される七つの星の星座である。つまり、最終行の最後の語「七重奏 septuor」が表しているのは、このソネの脚韻 or なのである（その点では初稿が正確に or の脚韻を七つ用いているが、ここでは同じ性の脚韻の数であると考ええる）。いずれにせよ、この星座は、上の格闘を調停する徴なのだ。また、詩人が創造し直しているのは、一間の部屋と、開かれた窓を通して室内にある鏡に映し出された星座であり、この詩篇は天と地を結び合わせているので、7という数が暗に天地創造の七日間を示してもいる。（第4詩節）以上のように、このソネの読みによって、様々な神話や英雄たちの形姿が喚起される。いずれも西欧文明と、その根幹にあるギリシア文化に関わる形象であり、特に悲劇に関連するものである。しかし、このように自ずと認められたり、思い起こされたりする劇の側面、神話や物語の空間の彼方にも、なお読解を進めることができるのだ。例えば、Xのソネの余白に書かれたかのような、次のテキストに依拠することによって。

一つの芸術が舞台を占めている。〈劇〉ならば、物語性のあるものだ。
〈バレエ〉は、もう一つのもの、紋章的なものだ。結合すべきだが、混同はいけない。一挙に、しかも同列に扱うことで、黙劇と舞踏という互

いに己が沈黙を頑に守り通そうとする二つの態度を結びつけるべきではない。それらは、無理に近づけようとする、突然、敵対し合うようになる。(OC, p.306/邦訳・169頁。以下邦訳は頁数のみ示す。)

「バレエ」からの引用であるが、ここで直接話題になっているのは、オペラ座で上演された『二羽の鳩』であり、特にその芸術様式である。そして、引用からもわかるように、黙劇と舞踏という「排除し合う二つの芸術様式」の舞台における処理について、マラルメは批判的であった。「鳥という同一の本質を表現するのに、二人の演者において、黙劇の女優を女性舞踏家の傍らに選ぶことを思いついたのではなかったか、それは余りに違うものをつき合わせることだ！ 他方は、一方が白鳩ならば、何だろわか、たとえば微風になるといった具合に。」(Ibid., p.306./169-170頁)

しかしさらに重要なのは、これら二つの芸術様式を混同すべきではないが、「結合すべきである」と述べている点である。なぜならば、バレエ論の体裁をなしてはいるものの、作家は、ここで、同時に文学のエクリチュールについても示唆しているからで、マラルメがバレエの中に「物語」(histoire)と「紋章」(emblème)を見分けているように、私たちは「Xのソネ」やその他の詩篇に物語(劇的な展開)と紋章(バレエのフィギュア)という二つの次元が結び合わされているのを見ることが出来るのだ。さらに、上に引用した箇所が続いて、エデン劇場の幻想バレエ『ヴィヴィアヌ』に言及している。「少なくとも、エデン劇場においては、極めて的確に、つまり排除し合う二つの芸術様式に従って、あるテーマがこの対立を表していた、即ち、すでに一人前の男でありながらもまだ子供であるといった二重の世界に属している主人公の中に、歩む女と(…)ひたすらその飛翔によって愛しきにおいて劣りはしない女、つまり原始的で妖精である女との対決が設定している対立のことである。」(Ibid., p.306./170頁)

「歩む女」はラウス嬢の演じるジュニエーヴル、「妖精」の女はコルナルバ嬢のヴィヴィアヌであるが⁸⁾、この舞台について、この詩人は、前者の歩行と後者の飛翔つまりバレリーナの離れ業との対立を、テーマのもとに肯

定しており、これら二つの様式がうまく結びつけられていると判定しているのだった。これは〈書物〉の形式にも密接に関わっていたことだろうし、またマラルメはこのバレエ論を執筆した頃、文学以外の芸術形式に多大な関心を寄せており、1885年にはワグナー論を、86年11月から87年7月にかけては『独立評論』に時評「演劇についての覚え書」を発表している。留意すべきことは、この時期にマラルメの言説が他の様々な芸術領域、特に演劇やバレエに及んで、これらを横断し、逍遙するもの（divagations）であったということである。それに、このバレエ論が発表されたのは、86年12月1日号の『独立評論』においてであるが、Xのソネの決定稿が発表されたのは、それから一年を経ずして87年10月のことなのだ⁹。だが、このテキストがソネの余白に書かれてあるという趣旨は、単に年譜上の事実のみに基づくのではなくて、バレエのテキストがXのソネの別の読解へと導いてくれるからである。つまり、上に述べたように、この詩篇において、劇的な物語とバレエの舞台にも似た紋章との結合を見出せるからなのだ。それは、以下のように、星座の形象に関連している。同じく、「バレエ」からの引用。

ラ・コルナルバは私を魅了する。(…)

エデン劇場の舞台の記憶がすべてそうなのではない！〈詩〉が欠けているからだ。もっとも、通常、人がこう呼ぶものは、反対に、そこには溢れていて、ドレスや礼服を身にまとい名台詞を吐く登場人物たちとのつきあいから解放された精神にとっては、愛すべき放蕩である。ただし、台本の頁にある魅惑は上演の中に移されてはいない。天体それ自体は、私の信ずるところでは、瞑想の重みあるそれ相当の理由がなければ、乱雑に散らかすべきではないのだが（ここでは、説明によると、〈恋の神〉が天空を動かして集合させている）、私は頁を繰り、星々が参加しているところだと知った。そして、意味の、一貫性のないお高くとまった欠如が、〈夜〉のアルファベットになってきらめいて、それは、ヴィ

ヴィアーヌという語，すなわち妖精の名にしてこの詩篇の題名でもある人を惑す名を，青い背景幕の上に，星状に留められた飾りピンで書くことに同意しようとしている。というのも，コール・ド・バレエの全体が，^{エトワール}「星」の周りで（主役の踊り手に，これ以上うまい呼び名があるか！）星座の観念を表す舞踊を表現することがないからである。全く違う。そこから，どんな世界へかはおわかりだろう，まっすぐに芸術の底知れぬ淵へと出発していたのだ。（OC， p.303./165-166頁）

舞台において，エトワールのラ・コルナルバ扮する「妖精の名前」にして，「詩篇の題名」でもある語 VIVIANE の文字が，青地の背景幕に星の輝くように記されていることがわかる¹⁰。というのも，コール・ド・バレエの全体がエトワールの踊り子の周囲で「星座を表す理想的舞踊」を体現していないからだという。つまり，夜空の天体の動きがコール・ド・バレエによって表されるべきであり，同様に VIVIANE という名前も，背景幕にこの名がイルミネーションのように浮き出るような凡庸な仕掛けによるのではなくて，コール・ド・バレエが全体で表現する「星座」のフィギュアによって提示されるべきだという見解が浮き彫りにされる。そして，まさにバレエ論のこの一節に，私たちは「Xのソネ」を読む鍵を見出すことができる。それは，詩句の中に〈劇〉の物語的なものを読むことから，〈バレエ〉の紋章的なものの読解へと導くだろう。言い換えれば，これは，神話や太陽のドラマ等のテーマ体系の解読から，「星のアルファベット¹¹」における星座を確認し，これらの星座群から浮上する固有名詞 STEPHANE MALLARME を読み解く作業へ移行することである。つまり，星座のように配置された詩人の名前複数のアナグラム（またはパラグラム）の読解が問題になるだろう。また，線的な時間に則った物語の展開に対して，このような対位法的なテキストの在り方は，太陽の劇に関わる昼間の時間を追憶と成し，〈神〉の死を模倣する太陽の不在に応答して，真夜中の空間における星座の瞬きを強調するだろう。尤も，それも，劇とバレエという相異なるジャンルに帰される物語と紋章とが結び合わされていることによ

るのだが。

詩句の初めから、新たな読解を再開してみよう。1行目の詩句には、すでにそのアナグラムに照明が当てられている。冒頭では、最終詩節に先立って、予め星を表す清らかな「爪（縞瑪瑙）」が提示されていたが、1行目の6音節までの詩句が septuor（七重奏）のアナグラムになっていることが指摘されている（SEs PURs ongles Très hAUt ... /SEPTUOR¹²⁾）。これは、終わりの先取りによって始まり、始まりの回想によって終わるマラルメの詩に固有の構造であり、この詩人が抱いていた書物の構想に見合うものだったに違いない。「一冊の書物は始まらないし、終わりもしない。せいぜい、そう見えるだけだ¹³⁾。」しかし、最も大事なことは、「七重奏」が意味している「星座」の暗示することであり、また、この単語自体の綴り字である。要するに、septuor という語は、詩人の名前と密接な関係で結びれており、詩の制作において、Stéphane という名前から産出されたかのような印象を与えて止まないのだ。なぜなら、まず詩人の名前の最初の四文字（STEPhane）は、数字の七（sept）のアナグラムになっている。また、後半の五文字（StéPHANE）は、語の構成要素である -phane（または -phanie）と同じ綴りであり、これはギリシア語の *phanes* (*phaneia*) を語源としていて「出現」の意味がある。したがって、マラルメの名前を sept-phane と解釈することができる。ソネの最終詩節で定着されるのは、いわば「七の一出現」（sept-phane）である七つ星（sept étoiles）だから、以上の点より、詩人の名前に始まる語の連合が成立する（Stéphane; sept-phane; sept étoiles; septuor; SEs PURs ongles Très hAUt）。このように、類推やアナグラムによるこの詩人の名前の展開によって最初の詩句が得られたかのような印象を覚える。また、最初の詩句で、語源による戯れによって「爪」がその語源である語「縞瑪瑙」を高々と捧げて響き合っているように、ステファヌという名前と最終連に出現する星座との間には、語源による照応も確認できるのだ。彼の名前はギリシア語ではステパノス *Stephanos* に該当するが、これと同じ綴りの名詞 (*stephanos*) には環の意味があり、「葉か花か金属で出来た冠」、特に「(競技等

の) 勝利者に授与される冠」の意味もある¹⁴⁾。「冠」は、事実マラルメの初期詩篇群におけるいわばライトモチーフなのである¹⁵⁾。) さらに留意すべきことは、この単語が類推によって「星座 constellation」の意味でも用いられるという事実である¹⁶⁾。したがって、このソネは結局 STEPHANE という名前から星座の観念へと到るために言葉を展開することによって完成されたのではないかとさえ思われるのだ。しかし、それは結局ステファヌという固有名に、詩の空間を大きく迂回して回帰することでもあり、この名前の示す謎に再び帰着することでもあるのだが。この点を論じる前に、第三詩節の詩句を取り上げてみよう。-or という脚韻の反響と、この脚韻とシンメトリーを成している綴り字が見られる。

Mais proche la croisée au nord vacante, un or

Agonise selon peut-être le décor

Des licornes ruant du feu contre une nixe, (vv. 9 – 11.)

9行目の詩句では、二つの ro の書記素(音素)が、後の半句の or のそれらとシンメトリーを成しているが、脚韻の [ɔr] と同一の音素が脚韻に先立って一回出て来るのは、「戴冠韻」と呼ばれる技法(脚韻と同じ音素を二重化して連続的に押韻させるもの)の応用である。ここでは、3音節を挿んで [ɔr] の隣接を避けているからである。ところで、初期詩篇で繰り返し用いられた、ロマン主義の影響下にある戴冠のモチーフは、次第にテーマから退く傾向にあって、Xのソネを含む後期詩篇では、このモチーフと対照的な難船の存否をめぐる航海のトポスが顕在化するようになる。尤も、Xのソネでも、最終連で定着される星座は「夜」に冠せられたものとして戴冠のモチーフを読むこともできようが、初期詩篇よりも、非個人性(非人称性)がはるかに徹底した詩篇になっているし、むしろ夜空の戴冠という観念は、このソネ自体が与えるインスピレーションになっていると言うべきである。そして、上記の戴冠韻の応用もこれを示唆するものだろう。「金の光 un or」(9行目)は、既に述べたように、提喩によって「鏡の

枠」を表している。実際「金の光が／絶えようとしているのは、たぶん／水の精に火を吹きかける一角獣たちの縁飾りのため」(9-11行目)とあるように、鏡の枠に黄金の反射光が見えており、これが一角獣の浮き彫りになった鏡の縁飾りから消え入ろうとしているのだ。しかし、さらにもう一步踏み込んで言えば、鏡の中には決して映し出されずに「枠」の上に留まったまま絶えようとしているのは、天体のほぼ中心に位置する子熊座のアルファ星(北極星)に喩えられる何か、詩的言語の中にはついに表象されないであろう中心ではなからうか。つまり、最終詩節で鏡に映し出される北斗七星(大熊座)から程近い地点にありながら、舞台としての鏡面上上演(表象)されていない不在の中心としてある何か、黄金の光と(換喩的に)呼ばれたものの内実ではないかと思われるのだ。それは、まさにその名の中に or の在る La Cornalba という主役の踊り子の周りで、VIVIANE という名を示すことになる星座を表す理念的舞踊をマラルメが、夢想したことに符合している。そこで、再び先に引用した「バレエ」の一節の直後にある次の文章を参照してみると、

何人が、かつて、前述の星の場合が特に然りであるが、より以上の冒険心を以て、幾つかの崇高な類比と同時に、次のような法則を確認するという誘惑を乗り越えただろうか、即ち、他に抜きん出た第一舞踏手が、絶えず遍在することにおいて、各グループの姿態の動く統合たるべしとのあの法則である。その動く統合を、各グループの姿態は、部分として、無限に細かく分けていくだけだ。かくの如きものが、一つの相関関係であり、そこから、踊る存在の非一個人性が、合唱隊長にも全体にも、結果として生じるのであり、踊る存在は紋章以外のものではなく、個人としての何者かでは決してない…(OC, pp. 303-304./166頁)

踊り子は紋章であるということ、バレエは「象形文字」である¹⁶⁾と、マラルメが後に述べたことに通じる見解が披瀝されているが、このような見解が今問題にしている詩篇の読みにも適用できそうだ。というのも、Xのソネ

において、鏡の「枠」から消え行く「黄金の光」が、バレエの場面における「他に抜きでた」(hors cadre),あるいは文字通り「枠の外の」第一舞踏手に相当し、また類比によって、黄金の光＝北極星が、第一舞踏手 (le premier sujet) =各グループの姿態の動く統合に対応しているのだ。この類比で注意すべき点は、先の「主役の踊り手」と「第一舞踏手」との間に地位の差異が存するという点であろうが、そこに世界における諸関係を統合する中心(天体の中心たる北極星)の差異化を見出すことができないだろうか?あるいは、マラルメの〈書物〉の中心にして動く統合である何かを?また、この踊り手の地位を表す第一舞踏手が文字通り「最初の主体」をも意味しているとするなら、後述するように、詩の言葉の背後で哲学やメタ心理学の領域にも迫る問題、人間の「主体化の過程」が提起されていることが明らかになるだろう。そして、踊り手の各グループが「部分 (fractions)」として動く統合を無限に細かく分けていくと言う時、各グループの行為は同時にパンの分割 (fraction du pain) としても捉えられており、ミサにおいてこの分割の後に聖体拝領 (コミュニオン) を行う司祭と公衆との関係が想定されているようである。例えば、Xのソネの劈頭の詩句は、司祭がミサにおいて聖体パンを掲げること、即ち聖体奉挙にも似た身振りを提示している。しかし、ここで問題なのは、ベルトラン・マルシャルの言葉を借りれば、カトリック教の聖体奉挙とは逆さまの「否定的奉挙」なのである¹⁷⁾。なぜなら、この奉挙は〈〈神〉をも含めた〉あらゆる超越性の不在を聖別するものだからであり、それは^{オニツクス}編瑪瑙が捧げられているにもかかわらず、この語が語源による戯れによって「爪」にその観念を投げ返すだけで、結局この奉献する身振りは言葉自体しか指し示さないからである¹⁷⁾。5行目の「飾り棚 *crédences*」には、祭壇脇にある「祭器壇」の意味もあり、そのラテン語の語源 *credentia* の意味が「信仰」であることも見逃せない。やがて、90年代に明らかになるマラルメの構想では、「われわれのコミュニオン、すなわち一人から万人への、万人から一人への寄与は、聖体の秘蹟が意味する野蛮な食事を免れて——尤も、聖体のパンを聖別する行為において、〈ミサ〉が芸術の一伝統との差異にも関わらず、

（未来の）祭式の原型として確認される」ことだろう¹⁸⁾。

星座の観念の論題に戻ろう。Xのソネにおいては、1行目の詩句が最終詩節の星座のイメージを先取りしていることはすでに見た。そして、この劈頭の詩句の半句は、アナグラムとして詩篇の最後の語 septuor から再構成されたものであった。ところが、このアナグラムを端緒として、さらに「名」を示す星のアルファベットを確認することができるのだ。今度は、アナグラムを拡大したパラグラムによってである¹⁹⁾。

L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,

MN S T AN PH

Maint rêve vespéral brulé par le Phénix

M E AL L AR E (vv. 2 - 3.)

1行目に続く二行の詩句に跨って、下線を付して大文字にした文字あるいは音素から、詩人の名前 STEPHANE MALLARME が得られる。3行目の詩句は、特にほとんど書記素（音素）を置き換えなくても、Mallarmé という名を再構成する（この詩句はキー・ワードの頭音と末音とからなる語群であり、ソシュールの言う、アナグラム出現の指標となる「主座」もしくは「マヌカン」に当たる¹⁹⁾）。初稿の3行目でやはり脚韻を提供していた語「不死鳥 Phoenix」の Phénix への綴り字の変更も²⁰⁾、発音上の異動こそないが、Mallarmé という名の最後の母音を表すアクセント記号の付いた é という書記素を得るためだったのではないか。とはいえ、例えばソシュールのアナグラム研究にもつきまとった、偶然の産物ではないのかという疑問が残るかもしれない。だが、偶然についての問題は、無論マラルメにとってもすぐれて詩作上の問題であり、思考の倫理にまで関わる点であって、詩句に備わった上のような効果にこの書き手が無頓着であったなどとは考えにくいことだ。おそらく書くことと読むことの二重の実践によって推敲されて、詩人の固有名を成す文字がこのソネに散種されてあったのではなかろうか。同様に、初稿とさほど変わらない7から8行目の詩句に

も、不完全ながらテキストに織り込まれた詩人の名を読むことができる。

(Car le Maitre est allé puiser des pleurs au Styx

AR M ALLE P(h) ST

Avec ce seul objet dont le Néant s'honore.)

N(e)EAN

(vv. 7 – 8.)

このように、詩人の名 STEPhANe MALLARME を構成するアルファベットが、星座の布置のようにテキストの中に見出される。中でも、7行目の最初の半句には、マラルメという苗字が容易に見つかるだろう。また同じ詩句の「涙 des pleurs」は、初稿では「水 de l'eau」であったが²⁰⁾、前者に変更されたのも、彼の固有名の中に聞き取れる larme(s) という単語と同義語であるためではないか。それから、Styx が提供している、作者の名前の頭音でもある二つの子音 St については、『英語の単語』の中にこんな記述がある。「St は、多くの国語において、安定性 *stabilité*、率直さ、(金属等の) 出来加減、堅さ、塊等を意味していて、かくしてこれらの特殊な表現の類縁性を、つまり結局は s という文字のおそらくは主要な意味である「煽動」*incitation* を表している。」これに続いて、この子音を含む単語の例、STALK (茎)、STAR (星)、TO STARE (凝視する)、TO START (話す)、STEAD (場所)、STEER (子牛)、STORK (こうのとりの) 等々が挙げられ、このソネの形象にも関わる STAR (ラテン語の *stella*) という語も含まれている²¹⁾。この記述は、(もはや言語学としてではなく) マラルメに固有の言葉の意味論として、なお参照可能なもののように思われる。以上のように、「黄金の光」をエトワールもしくは第一舞踏手として、この語に先立つ詩句において、一近代フランス詩人の固有名を構成するパラグラムが星座のフィギュアのように織りなされてあった。そこに見出せるのは、クリステヴァの言う「パラグラムの網目」なのである²²⁾。やがて『骰子の一振り』で頂点に達する、通常言葉の線状性や安定性を動揺させる試みが、ソネの形式に準じながらも、すでに実行されていたと言

えるだろう。

ところで、詩句において、固有名詞を構成するこのパラグラムの効果とは、いったいどのようなものだろうか。少なくとも、このパラグラムには二重の効果が考えられるだろう。まず、作品への署名として機能する名の効果であり、〈書物〉へと到るはずだった過程で書かれた、それぞれ独立した詩作品の成立に少なからず関与している名と同様の効果である。と同時に、まさに精神分析が、無意識において自身の名前を含む言葉がいかなる作用を主体に及ぼしているのかを顕在化するように、このテキスト自体が、詩人の名前から展開される「主体の構成²³⁾」を暗に示しているのである。もしくは、墓碑としてのソネからの、読解による「作者」の蘇り（黄泉帰り）を。そして、この固有名詞が冠せられるべきなのは、非人称的なテキストから新たに産出されるべき主体に対してではなかったか。まず、前者の効果について一例を挙げると、エロディアドの『古序曲』では、1, 2行目, 37, 38行目の脚韻を含む語がそれぞれ, larmes/alarmes, larmes/charmes であり²⁴⁾, より限定的ながら、そこに Mallarmé の名の署名が認められよう。（また、詩篇 *Hérodiade* の着想が元々このヒロインの名に負っていたことは留意すべき点であろう²⁵⁾。）特に詩人の名については、『此岸から見たテニソン』で以下のように述べている。

詩人の名は、不可思議にも、彼の書いた全テキストによって自らを作り直す。言葉相互の結びつきによって、その全テキストは、ついに唯一の言葉を形造るに到る。一個の魂全体の要約であり、その全魂を通行人に伝えるところの、意味深い一つの言葉を。詩人の名は、それからというもの空しくなった書物の大きく開かれた頁から、飛ぶように伝わる。というも、結局のところ、天才は何に代えても席（場所）を占めていなければならず、そして誰もが、障害があろうと、また必要であれば読んでいなくても、その天才を認知すべきものだからである。さて、テニソン、音節のこの清澄な配列を、今度は荘重に、言ってみよう、*Lord Tennyson* と。すると、もうその配列に、特有語の間での誤解、欠落や無

理解を越えて、気高くも心優しい人物の思考の和が求められて、呼び覚まされるのを、そして益々そうなるであろうことを私は知る。

(OC, pp. 529-530./112-113頁)

テニソンとその作品を称賛する文章で、詩人の天才はたとえ読まれなくても認知されるべきであるとまで言っている所には、ユーモアがあり、あるいは自作に向けた皮肉であるかもしれず、そこにマラルメの微笑を読み取ることもできる。「全テキストによって作り直される」詩人の名とは、テキストでパラグラムの展開の端緒となる固有名のことだろう。そして、形作られる唯一の言葉とは、マラルメが別の箇所で「花押（署名の飾り書き）」と呼んでいる言語の織物のことではないか。「あるシンメトリーが(…)一巻の本を越えて、飛ぶように伝わって、何人もの人々が精神の空間に、天才の敷衍された花押 (paraphe) を、ある芸術的実存のように匿名の完全な花押を記入するのである²⁶⁾。」つまり、匿名への志向が徹底されて、テキストに対する作者の署名の特権を廃棄するように予め名を詩の中に解消して、文学における実存としてのみ名を再構成するという表明である。すでに確認したように、Xのソネがその花押の一例を提出しているわけだが、マラルメの花押は散文におけるパラグラフに対応している。「彼女（踊り子）は踊るのではなくて、縮約と飛翔の奇跡により、身体で書く文字によって、執筆中に対話体の散文や描写的散文で表現するには、数パラグラフを要するであろうものを暗示するのだ」。(OC, p.304./166-167頁) フランス語の *paragraphe* が中世ラテン語の *paragaphus* を語源としていて、この語から *paraphe* という語が派生したという語源学的事実が、両者を類比する根拠になっている。事実Xのソネのように極めて凝縮された詩的言語の場合、これを散文で説明するのに幾つかの段落^{パラグラフ}を確かに必要とするのだ。マラルメは、日常的な言葉に貨幣の交換で代用できるような伝達を観ていたが、固有名詞も社会的に流通して止まないものである。マラルメの詩において、固有名は再構成されて交換的ではないが、魂のより直接的な伝達に寄与するに到るのだ。

最後に、パラグラムの二重の効果のうち、もう一方の主体の構成について。既に論じたように、Xのソネにおける書記は、詩人の固有名を四行の詩句にわたるパラグラムによって再構成し、また名前の Stéphane を、アナグラムによるにせよ (septuor や 1 行目の詩句)、またはこの名前とギリシア語の普通名詞 *stephanos* との間での換称 (antonomase²⁷⁾) の戯れによるにせよ、やはりテキストへと展開させていた。このように、言葉にイニシアティヴを譲り渡して書かれたテキストは、精神分析学が詳述する主体化の過程を、奇しくも模写しているように思われる。というのも、このテキストは固有名から紡ぎ出される一連の言葉で構成されているが、その構成が、後者の理論で文化における主体の降誕を可能にすると思われる原初的象徴化の作用ととてもよく似ているからだ²⁸⁾。しかし、ここで言う主体の構成の模写は、あくまでもXのソネのテキストが包含する一効果に過ぎず、しかも通常の話し言葉の連辞的な軸から解放された音素 (文字) の関係によるものだ。また、マラルメのテキストが主体の再構成 (作者の復活) を担うものであるとしても、(このソネの旧稿が執筆された頃、詩人の蘇りや「新しい人間」の形成といった主題が現に表明されている²⁹⁾) この再構成された主体は、象徴界を逸脱してこれと特異な関係を創設するだろう。言い換えると、精神分析の主体が通常シニフィアンの連鎖によって構造化されて象徴界に住まう語る主体であるのに対して、パラグラムのテキストは主体というより、むしろ「旋律 *mélodie*³⁰⁾」を構成する傾きがあると言える。マラルメのコーパス全体に散種された *or* の響きはライトモチーフとなって、文法や統辞法、文の意味作用等から独立し、音楽のように立ちのぼる。Xのソネについて悲劇や神話の物語からバレエの紋章へと読解を進める内に、パラグラムによる固有名の星座へと到る過程を観てきたが、この過程は最終的には旋律へと向かっており、いずれにせよこれらの諸関係を統合するマラルメのテキストは、文化の中枢に触れている。音楽とは、所詮言語にとって他なるものだが、両者の境界線にまで迫るような効果を持つ音楽性が象徴界の限界まで追究されたことによって、初めてこのソネは成り立ったのだ。しかし、喚起される固有名の謎は残る。それ

は、命名の謎を問うように人を促すだろう。また、ソネでは、苗字よりもむしろ名前の方が優位にあるのだが、これは何故なのか。最後に、マラルメが突き当たったと思われる不可能の暗示を6行目の詩句に指摘しておこう。それは句読点に基づく変奏を奏でる。

Aboli bibelot d'inanité sonore,
(Abolie bible, ode, inanité sonore,)
(^{オード}廃れたバイブル, ^{オード}頌歌, 空しき響きよ,)

「世界の法則、即ち諸国民がそれを模造しているような、一冊の（小文字の）バイブル³¹」への到達の不可能から、頌歌のような『骰子の一振り』への道は、ここからまっすぐに延びていたに違いない。

* Xのソネの拙訳は、松室三郎氏及び立仙順郎氏の翻訳を参考にさせて戴いた。また本論中では、渡辺守章氏や高橋康也氏の翻訳を拝借した。文中には訳語の統一を図るために適宜変更した箇所のあることをお断りして、上の方々に感謝する次第である。

註

- 0) S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. H. Mondor et G. Jean-Aubry, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1984, pp. 68-69. (以下本文中と同様, OC と略す。) 但し, 8行目の句点の位置は, 次の正確な版に基づく。*Œuvres complètes*, tome 1, *Poesies*, éd. Carl Paul Barbier et Charles Gordon Millan, Flammarion, 1983, p. 356. (以下 PBM と略す。)
- 1) ptyx という語はギリシア語の単語 に由来するが, 後者には「布の襞」や「書字板」の意味がある。A. Bailly, *Dictionnaire grec français*, Librairie Hachette, 1950, による。しかし, このソネの1行目に, 本論後半で述べるマラルメの否定的奉挙の暗示を読み取るならば, この語に pyx という英単語のアナグラムを見出すこともできる。仏語では pyxide と言い, 「聖体容器」の意味があるが, そうすると, ここでは聖体パンを保存する容器の不在が示されていることになる。
- 2) OC, p. 366 / 「詩の危機」, 『マラルメ全集 II』, 筑摩書房, 1989年, 237頁 (松室三郎訳)。

- 3) *Les dieux antiques*, OC, p.1257. Cf. Gardner Davis, *Mallarmé et le drame solaire*, Corti, 1959, p. 35.
- 4) *Ibid.*, p. 1240.
- 5) Claude Abastado, 〈Lecture inverse d'un sonnet nul〉, *Littérature*, n°6, 1972, p. 84; Bertrand Marchal, *Lecture de Mallarmé*, Corti, 1985, p. 185.
- 6) OC, p. 302.
- 7) *Documents Stéphane Mallarmé VI*, Librairie Nizet, 1977, p.376.Xのソネの初稿について、1868年7月のカザリス宛書簡に作者自身が添えた説明によると、詩篇の最終詩節で喚起されているのは「鏡による大熊座の不可解な反映」で、それが「天空にのみ世界の中で放置されたこの住まいを結びつけている」とある。
- 8) 『マラルメ全集 Ⅱ』、『別冊解題・註解』（以下、別冊と記す）、92頁の渡辺守章氏による註46参照。また、註41で渡辺氏は、〈劇〉と〈バレエ〉の対比にマラルメの「詩法の鍵」を見て、線的時間に沿って展開する物語性に対する空間的な象徴的図像の対比、パロール（音声言語）に対するエクリチュール（文字言語）の関係としてこれを捉えている。
- 9) *PBM*, pp. XXV-XXVI et p. 356.
- 10) 『マラルメ全集 Ⅱ』, 別冊, 89頁, 註12を参照。
- 11) OC, p. 370. / 『マラルメ全集 Ⅱ』, 246-247頁 (松室三郎訳)。
- 12) 立仙順郎, 「YX のソネ」, 『無限』第39号所載, 1976年, p. 106.
- 13) Jacques Scherer, *Le "Livre" de Mallarmé*, Gallimard, 1977, p. 24 et feuille 181(A).
- 14) A. Bailly の同辞典による (註1 参照)。
- 15) 冠や戴冠のモチーフは、早くは青年時代の詩篇「三つの冠」(1859年)に見られ、散文詩の「文学的交響曲」や、「窓」, 「あらわれ」その他の作品に繰り返し用いられている。
- 16) OC, p. 312. / 『マラルメ全集 Ⅱ』, 177頁。
- 17) B. Marchal, *op. cit.*, pp. 171-172. ギリシャ語で onyx (*onux*) は「爪」を意味する。
- 18) *Catholicisme*, OC, p. 394. / 295頁 (渡辺守章訳)。「芸術の一伝統との差異」とは、「ギリシア演劇に発する西洋演劇の伝統とは異質だ」ということ。別冊, 213頁, 渡辺氏の註79による。
- 19) 丸山圭三郎, 『ソシュールの思想』, 岩波書店, 1981年, 172-173頁。ソシュールの用語法によると、アナグラムは「キー・ワードがいくつかの単音に分けられて散在するもの」であり、パラグラムは「キー・ワードがアナグラムよりも広い範囲, 即ちテキスト中に隠れているもの」である。また、アナグラムという名称で、両者をカヴァーすることもある。本論もこの区分に従った。

- 20) *PBM*, p. 220.
- 21) *OC*, pp. 948-949.
- 22) Julia Kristeva, 《Pour une sémiologie des paragrammes》, ,
Recherches pour une sémanalyse, Ed. du Seuil, 1969, pp. 183-184. クリステ
 ヴァ, 『記号の解体学—セメイオチケ 1』, せりか書房, 1983年, 121—122頁
 (原田邦夫訳)。
- 23) J. Kristeva, 《Poésie et négativité》, *ibid.*, pp. 273-274. クリステヴァ, 『記号の
 生成論—セメイオチケ 2』, 1984年, 280頁 (中沢新一訳)。
- 24) *PBM*, p. 208-209.
- 25) 1865年2月のルフェビュール宛書簡による。 *Correspondance I*, éd. Henri
 Mondor et Jean-Pierre Richard, Gallimard, 1959, p. 154. (以下 *Corr* と略
 す。)
- 26) *OC*, p. 367. / 『マラルメ全集 Ⅱ』, 238-239頁 (松室三郎訳)。
- 27) 固有名詞を普通名詞の、普通名詞あるいは迂言の表現を固有名詞の代わりに
 用いること。例えば、マラルメの代わりに「ローマ通りの詩人」と言うこと。
- 28) 例えば、ラカンは以下のように述べている。「主体は、言語のしもべのように
 見えるかもしれないが、さらにそれ以上に、普遍的な運動の中では——そこ
 での主体の位置が、彼の固有名詞としてに過ぎないにせよ、その誕生時には
 すでに記入されている普遍的な運動の中では、——一言説のしもべなので
 す。」 Jacques Lacan, *Ecrits*, Ed. du Seuil, 1966, p. 495. また (23) も参照。
 Xのソネのパラグラムは、このような主体の「誕生」とそれをめぐる「運動」
 とを模倣しているように思われる。原初的象徴化及び主体の降誕について
 は、ジョエル・ドール, 『ラカン読解入門』 (小出浩之訳), 岩波書店, 1989
 年, 特に第Ⅱ部13を参照した。
- 29) 1868年5月のルフェビュール宛書簡, 及び69年2月のカザリス宛書簡によ
 る。 *Corr*, p. 273 et p. 301.
- 30) *OC*, p. 407. / 「孤独」, 『マラルメ全集 Ⅱ』, 328頁 (豊崎光一訳)
- 31) *Ibid.*, p. 367. / 「詩の危機」, 同上, 239頁 (松室三郎訳)。