

Title	『エロディアドの結婚』を読む
Sub Title	Lire "Les Noces d'Hérodiade" de Mallarmé
Author	立仙, 順朗(Rissen, Junro)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2004
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. フランス語フランス文学 No.38 (2004. 3) ,p.164(1)- 137(28)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030184-20040330-0164">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030184-20040330-0164</a>

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.

## 『エロディアードの結婚』を読む

立仙 順朗

まえがき

ここに取りあげるマラルメのエロディアード詩篇には通常小説や演劇で作中人物と呼ばれるもの、筋と呼ばれるものは存在しない。この詩篇はもともと戯曲として構想されたが、劇的行為と呼びうるものも存在しない。普通にわれわれが「物語」と呼んでいるものを構成する主要な要素である人物や行為や筋、さらには具体的な地理的・時代的背景といったものがこの詩篇からは意識的に排除されている。サロメと呼ぶにしろ、エロディアードと呼ぶにしろ、こう呼ばれるヒロインと洗礼者ヨハネのあいだには福音書以来の有名な物語が仕立てられており、誰もがそれ連想するだけに、なおさらこのことは言っておかなければならない。

マラルメは晩年にこれらの詩篇群を『エロディアードの結婚―神秘』（以下『結婚』と略記）という総題でまとめようとしたが、この副題にいう「神秘」、つまりフランス語でいう *mystere*、英語でいう *mystery* にあたる語にうかがえるように、普通の小説や演劇では人物や行為として客観的な状況に外化されているものが、ここではいわば「神秘」の帳に閉ざされて、影絵としてのみ与えられている、とひとまずそうしておきたい。登場人

物の面影や、行為や出来事の痕跡がまったくないわけではない。むしろそうした痕跡や兆しに満ちあふれているともいえるが、それらがすべてマラルメが「mystère」と呼ぶ内在的で、潜在的な状態にとどめられている。あらゆることが起こりうるが、何が起こったか、起こりうるかを割りだすための手がかりとなるものを与えてくれない。それだからこそ、通常の戯曲や劇場では上演できないような、演劇の中でもっとも演劇的なもの、サスペンスに満ちたものが、舞台のうへの具体的人物の対話よりも、「韻文詩句の弁証法」<sup>(1)</sup>をとおしてより純粹なかたちで取りだせるのだとマラルメはいうであろう。これが韻文劇『結婚』を書いたマラルメの狙いだと思われる。

マラルメの韻文劇―韻文劇といえるとしての話だが―は、劇場で朗誦されたり上演されるものでなく、それ自体のうちに劇場を含むもの、それ自体の内からおのれがそれである劇を上演する固有の場としての劇場を作りだすことができるものでなければならない。そして、その演劇仕掛けの中心にあつて劇を処方する、マラルメが「詩句」と呼ぶものは、完全燃焼して跡をのこさないアルコールの炎とか、完全犯罪のようなものであつて、それ自体は決して可視化できないが、あえて言えば、語と語とのあいだにそのつど介在して一切を白い炎で焼きつくす白紙の地のようなものである。マラルメの詩篇は根源的な白から出て白に還る。端的にこの空無の場そのものを証言するために書かれているといつて過言でない。表象できない中心の近似的表象をあえてマラルメの詩のなかに探すなら、『結婚』の冒頭に出てくるが、沈み行く太陽の余熱をすつて燦然と輝く金の皿とか、『賽子一投げ』など後期詩篇に出てくる渦巻きとか、『マラルメ詩集』巻頭に提示されているグラスの泡とか、天空のいたるところにあつてどこにもいない白蝶の飛翔とか、手つかずの夢の空無をつつむ半開きの白い睡蓮とか、白い霧水のうへの白鳥とか、誰もいない空の部屋とか、部屋の空無を映す忘却の鏡とか、あげればきりがなくあろう。マ

ラルメ詩のイメージで何らかの意味でこの中心的不在の係数を担っていないものはないからである。マラルメにおいては早くから「美」そのものが、人物としての作者の死、虚無の空間と関係づけられていた。

人物や筋と呼べるものがないマラルメの詩劇では厳密には何も起こらないといえるが、一見して事件といえるものがないだけにいつそう、この何も起こらないということが、雷鳴のとどろくような、稲妻のような閃々たる切迫感をもって起こらなければならない。起こることのすべてがそこでは言語であり、言語の空間であるようなやり方で起こらなければならない。これはなにもマラルメに特有の、特殊なことを言っているわけではなく、日本の伝統芸能の能をみてもわかるように、根本的な演劇は何かを言い、おこなうに先立ってそのための場を拓くこと、祭りの庭を創設することからはじめなければならないという程度のことを言っていると理解していただきたい<sup>(2)</sup>。

とはいえマラルメの詩、とくにエロディアード詩篇を論じる、それを論考の対象として取りあげるといふことは、そこから語りうる何ものか、何らかの問題の目安となるものを拾いだすということであるが、それらの指標を最初からこの活動する不在の中心との関係において扱う、しかも日本語を使って扱うとなると、たちまち少なからぬ困難に遭遇するであろうことが予想される。ジャック・デリダが哲学的エクリチュールの実践を通しておこなったように「白の上に白を重ねる」とか、批評家ティボーデがいうように、蜘蛛の巣の糸で露の重みはかるとか、不在の御者が存在しない馬車を刷毛の不在ではたくとか<sup>(3)</sup>、といった甲斐のない作業におわるであろう。ブランシヨやテル・ケル派が出て半世紀が流れんとし、マラルメというとすぐ不在や虚無を言うことがいまや飽きられており、この飽きられているということを言うこと自体いまや紋切り型となった観があるが、文学は飽き

の問題ではないので、どちらにも偏らぬやり方で、言うべきことは言わなければならない。

幸いにも、といつてはマラルメには気の毒であるが、『結婚』は作者が晩年に傾注した最後の努力にもかかわらず、ついに完成させるに至らなかつた。遺族がマラルメの遺言を守っていたら、その草稿は焼却されていたはずである。われわれがエロディアド詩篇を読むことができるのは、ガードナー・デイヴィスが遺稿にもとづいて編纂し、それに生前に発表されていた「舞台」と「古序曲」とを加えたものを『エロディアドの結婚―神秘』のタイトルでまとめて刊行したからである<sup>(4)</sup>。この『結婚』は、その後ベルトラン・マルシャルの編纂による異文を伴つて最近プレイアッド全集にも収められた。

これらに収録されている草稿は、おおくが不完全な詩句の素描やメモからなり、詩篇として完成して「詩句の弁証法」に組み込まれ、韻文エクリチュールの白い炎で焼かれていたら、あとに残さなかつたであろうような未消化の断片を不用意にのこしている。さきに不謹慎に「幸いにも」といったが、遺言の炎からも詩句の炎からも焼け残つたこれらの草稿の利点は、不慮の死の結果そうなつてしまったが、作者がまだ推敲に余念がないときに他人がその仕事場をふいに襲つたら発見できたであろうような生の事実をそこに差し押さえることができるということである。マラルメの韻文芸術の完全犯罪には足がつきに、われわれが知りたいと願つて若書きの「舞台」や「古序曲」のうちにくら探しても十分に見つけ出すことができなかつたものを、そこにふんだんに拾い出すことができる。晩年の草稿の中でも、比較的完成度の高い詩句をおおく含んでいる「前奏曲」はともかくとして、完成度の低い詩句が少なからずまじつて、不完全な異文や下書きやメモが多い「終曲」にとくにそれが

顯著だ。こうして特に「終曲」や「古序曲」の異文章稿などから拾いだした証拠物件を手がかりとして、マラルメのエロディアード詩篇を、福音書以来のサロメ伝説のさまざまなヴァージョンと比較することができる。ヒロインとその相手役の聖ヨハネといった人物の片鱗や、その行為の断片が、韻文詩形式の統辞法からまぬがれた取り外しのきく部品として、斬られた首、最後の歌、そのこだま、金の皿、接吻、ダンスといった細部に小分けされて随意に取りだせるからである。マラルメが『音楽と文芸』で「不敬だ」と戒めているが、文学機構の解体と部品の取り外しとが、時の作用でひとりでおこなわれたのである。

筆者はマラルメの未完の作品から比較可能な単位として取り出したこれらの細部やイメージやテーマを、他方でサロメあるいはその類似のテーマを扱った他の作家、ハイネ、ゲーティエ、フロベール、ワイルド、画家ではギユスターヴ・モロー、オディロン・ルドンといった作家の作品から取り出した類似のテーマのリストとつき合わせて、比較検討し、影響関係なり、問テクスト性なりを論じることを不敬だといって戒めているわけではない。むしろ筆者は、シルヴィア・ユオがおこなったマラルメのエロディアードと前述の作家たちの作品との比較<sup>5)</sup>や、マルシャルがおこなったコックスの『古代の神々』との関連づけ<sup>6)</sup>、そして、これらの先行研究を受けて日本でも最近おこなわれているフロベールの『ヘロディアス』やルドンの絵画との影響関係についての研究<sup>7)</sup>を高く評価するものである。マラルメ作品が外に向けているこれらの顔を見無視して、それが内に囲っている独自の中心と関係づけるだけでは、まさに欠陥を指摘した批評の罠に陥りやすいし、たとえ詩的エクリチュールの白い炎の万遍なき通過を不可視のうちに跡づけるためにも、外部から導入した何らかの具体的な指標が要るからである。批評家モーリス・ブランショが「防火地帯」と呼んだもの、炎への分け前がなければ、炎自体をへ見る<sup>v</sup>

ことさえできないであろう。

このような前置きをしておけば、われわれは素朴な読者となって、やがて筆者もそうするつもりだが、心置きなくエロディアドの「物語」を作ってみることができるであろう。実際、マラルメのエロディアド詩篇を小説ではフロベールの『ヘロディアス』、戯曲ではワイルドの『サロメ』といった、散文の語り、あるいは舞台の上にはつきりと構造化されたサロメのドラマに対比してみれば、マラルメの詩的な狙いがそこにはないことがはつきりするであろう。サロメ（エロディアド）と聖ヨハネといった主要登場人物はどのようにして出会い、二人のあいだに何があつたかといった、物語分節のうえでもつとも肝要な事実関係だけでも、その重要な節目節目で、マラルメの詩がおよそ物語りと呼べるものを免れていることがはつきりするだろう。『結婚』の草稿には「ダンスとか、金の皿にのつた生首とかといった粗野な事実を取り去つた伝説」とはつきり抱負が述べられている。たとえ後に多少なりとも皿や首やダンスの記述が復活したようにみえても、この根本姿勢には変更がない。マラルメのエロディアドと他の作家のサロメとを比較してみれば、むしろマラルメのねらいが、聖書らしい連綿と語りつがれ、もろもろの絵画や造形芸術でアイコン化され、そして一九世紀後半には「古代のもろもろの事実や、多彩な逸話的ダンスともども発掘されて、いふなれば現代的なサロメ」<sup>(8)</sup>と呼ぶべきものがふんだんに作り出されていたが、これに対して、類似的サロメ像をつけ加えることではなく、これらの逸話的細部を組み合わせた組み合わせたりすることで生き延びてきた古き物語パターンそのものを解体することにあつたことがわかるであろう。初期エロディアド詩篇の「古序曲」では、古き書物の記憶がうすれ、その物語の生地そのものが壁掛けか垂れ幕のようにはつれて、それが担っていた予言と戒律よりなる宗教世界の全体がまるで聖堂の内部

か、あるいはその世界を上演（再現）する任務をおびてきた劇場の内部のように崩れていく。この解体の動きそのものが表象されており、マルシャルが指摘するように、ここで問題となっているのは書物における「新旧約書の交代」<sup>(9)</sup>のようなものである。「舞台」で乳母は「年月が古い書物のように色あせた私の精神から消し去るのです」と述べているが、この乳母が体現する古い書物に、余白と処女性よりなる新しい書物がとって代わるということである。

さらに比較の対象としてモローの『まぼろし』のような絵画を持つてくれば、いつそう対比効果は高まるだろう。マラルメが晩年に初期の「古序曲」を「同じ方向で」書き直すにあたって、新稿「前奏曲Ⅰ」でヨハネの犠牲と聖別の図が大きく前面に出てきたのは、その間の一八七六年に発表されて話題を呼んだこのモローの絵の記憶が介入しているかもしれないということは大いにありうることだろう。絵では踊るサロメの眼前に胴体から切り離されて宙にうかんだヨハネの生首が、燦然たる後光にくるまれて視覚化されているが、マラルメの「前奏曲Ⅰ」でも、同じような金の皿（光輪）の上に点ぜられる同じような「まぼろし」が問題になる。といっても、後者ではあくまでも「舌の強ばった聖者はいない」と詠われて、聖者の頭部が不在であることが強調されている。マラルメによるドラマ提示の時間的順序では、この冒頭詩篇ではまだ打ち首がおこなわれていず、その命令がエロディアードによって下されるのは「間奏曲」と題された後の詩篇になってからだ、デイヴィスによって説明されている<sup>(10)</sup>。この「合理的な説明」を受け入れるとして、はたして問題の「間奏曲」でエロディアードのいう「その首を金の皿にのせて私の許にもって参れ」といったような、まだ詩句として彫琢されず、作者がいつの時点でか覚書として書き留めたであろうこの会話体の断片が、そのままの形で前後の調子の高い韻文詩句になじむかど

うかばなはだ疑問である。むしろマラルメは、まぼろしの生首の後に打ち首の実行をおき、さらに、ダンスにたいする褒美をダンスより先にだし、ダンス自体を「終曲」にもつてくるといったあべこべの物語を書くことによつて、すべてをあら筋として読み、物語として読まなければすまない一般の読者の読み方に異議を突きつけているのではないかと問うべきであろう。

なるほどわれわれは、マラルメを語るのにテキストがおのれについて紡ぎ出す自己参照的な物語だけで済ませ、その他の不在を語るだけでよしとする批評にはうんざりしている。だからといって、不在と現存とを混同してもいいということにはならないであろう。さきにマラルメ的エクリチュールをつづる白蝶の飛翔など二三の特徴的なイメージをあげたが、彼の詩では不在であるもののイメージが増殖する。白鳥のソネでは、白鳥は飛ばなかつた翼の霧水に覆われており、また別のソネでは、真冬にたわわなる花の不在を亡き妻の墓前に捧げるやもめ男が問題となつている<sup>(1)</sup>。劇評家マラルメにとつて同時代の卑俗な演劇は、果たそうとして果たされなかつた夢の演劇のおびただしい虚像につきまとわれている。この紛らわしいばかりの虚と実との絡み合いを解きほぐそうとして、はつきりと分節化された視覚像や人物像や物語のパターンをわれわれが外部から借りてくるのは、それをあくまでもネガティブな準拠枠として使ってマラルメの詩の特性を逆照射するためであつて、すべてをそれで塗りつぶすためではない。こう言いながら、筆者は現にここで搦手から、それ自体で捉えれば零であるものを語るのに外部からのもろもろの表象を利用しており、物語から出発して物語のゼロ度へ、そしてそのゼロ度から逆算して物語のおとりのな虚像へと向かうために、交互に軸足を移動しているのだと考えてもらつて結構であり、むしろそう理解してもらいたいところだ。筆者に言わせれば、『結婚』の「終曲」でかの有名なサロメ（われわ

れのエロディアード)のダンスが表象され、場合によっては逆立ち踊りとして表象されていることの大きな理由がここにあると思われるのだ。この点は別に詳しく考察する予定だが、エロディアードの最後のダンスは一見動きの激しいサロメのヴェールの舞や逆立ち踊りを想わせるが、その違いに注目すべきであろう。そのダンスは外在化された動作というよりもいわば念力によって「ここ」と「かしこ」を繋ぎとめ、乳房を左右に振り分け両足を交互に踏みしめる「振り」をしながら、ヨハネという他者の闖入によって引き起こされた分裂を内面的な強度によって繕うための不動の動というべきものだ。草稿にも「逸話的でないこと」、「身動きしないで」、「自分のためだけに」、「振り」、「一種のダンス」といった注記が目につく。

マラルメはエロディアードに着手してまもなく、アメリカの詩人エドガー・ポーを読んで自ら編み出した新しい詩法として、「事象ではなく、事象が生み出す効果を描く」のだと述べている。効果(effet)を描くとは、また結果(effet)から出発して描くことだと文字通りに理解すべきであろう。

われわれがマラルメを語るのは詩人ならばこそであるが、詩人マラルメ、詩句の芸術家であるマラルメを語るのに、彼が詩句でおこなったことではなく、おこない損ねたことに準拠するのは本末転倒であろう。サロメの物語についてもこの本末転倒があり、同時代の作品を見渡しても出来合いの物語が大手をふってまかり通っているがゆえに、マラルメは彼の目から見て書くということ、読むということを知らないこれらのサロメ物語から自分のサロメを「区別する」ために、石榴のように豊かに開いて彼を魅了するエロディアードという名称をつけ、わざわざ物語を終わりから出発して、物語の批判であるような物語として書いたと理解すべきであろう。物語としては解体して消え零に還る地点から出発して書かれることで、ますますフィクションとして純化される物語、

純然たる虚像である物語を書くこと。それだからこそ、詩篇の冒頭に燦然と輝く「金の皿」は、どこの舞台のフットライトを浴びているわけでもないのに、幻想的に浮かび上り、マラルメの演劇評にいうように夜毎夜毎太陽が沈んで舞台の額縁が大きく口を開ける刻限にもなると、われわれの不眠の夢にまみえる幻像のように現われて、虚像の魅惑となつてわれわれにとり憑くことをやめない。それが福音書であれモローの絵画であれ外部からのパターンによつて仕立てられているからではなく、詩句のめぐる火によつて内部から照らし出されているからである。

最後にもう一度繰り返しておきたい。聖書いらいフランス一九世紀の作家にいたるまで繰り返されてきた物語の同じパターンなり、その変形なりをマラルメのうちに見出してよしとし、こうしてわれわれの知識を再認するだけなら、なぜ詩人マラルメを読む必要があるだろうか。詩を読むということの特殊な欲びはいかなる知識にも還元できないし、知識がもろもろのニュアンスでこの欲びを増やすこともないではないが、マラルメの「詩句の弁証法」は、まずこの知識に沈黙を命ずる。それが要求する空白の場は、批評の陳腐なお題目となる以前に、課されたこの沈黙の物質的な等価物としてはたらく。マラルメがこの「名だたる」物語をわざわざ選んだ意味もそこにあるであろう。

「前奏曲Ⅰ」、「もしかりに・・・」

『結婚』を構成する詩篇の配列については、マルシャルもデイヴィス編纂の単行本『エロディアードの結婚—神祕』（1959）を踏襲しており、本稿では各詩篇をその順序にしたがつてとりあげていく。ここでは、まず冒頭の詩篇である「前奏曲Ⅰ」を読むことになる。（詩篇はどこどころ未完の空白を含んでいる。また、拙訳では日本語で読みやすいように行分けをしたので原文の行数と一致していない。）

もしかりに・・・

跪いて、まばゆい後光に礼を捧げましょう、

舌の強ばった聖者はいないものの、

向こうの方で栄光に満ちて丸い形に成就する

その・・・と虚ろな火災、

そしておそらくは、

不吉な衝撃に打たれて動かぬものとなった

もろもろの虚ろな怪獣は

お互いに溶け合うこともない。

光が消えれば、でこぼこの水差しと

歪んだ燭台とが闇に葬られて、

この夕べに思い出として残るものは

食器台に載ったあの伝来の皿しかない。

皿の重い金属の面には、

不安と奇妙な栄光とをまとって

誰のものともつかぬ、厳しく猛々しい形相が照らし出されている。

もしかりに、勝ち誇って断固として、

まだ輝きの消え残っている・・・かの名だたる皿の

燃え屑に映る幻影が、

すべてを焼き尽くす火のもので、

婚礼の宴会で期待される馳走を含んでいないとすれば、

さらにまた、われわれの幼い王女とその会食者のために、

気の遠くなりそうなほどの激しい飢えが

二人を接吻で抱き合わせて、寝転がせるはずなのに、

互いに味わうこの最高の料理も残っていないとすれば、

それならばどうして、おお、寡黙な未来よ、

皿がここに残って、凝然と光っているのか。

あの豪華な日輪がさらに完璧になろうとして

最後の輝きを発して消え失せる地平線に至るまで、

すべてを吸収してしまうなどということはあり得ないことだが、

なぜこの空のいか<sup>から</sup>がわしい物言わぬ皿は残っているのだ？

晩年のマラルメは三〇年前の「古序曲」を「同じ方向で」書き直してこの「前奏曲Ⅰ」を作ったと述べているので、この新稿でも旧稿と同じような情景が同じ乳母の目から観察されて記述されていると考えて差し支えないであろう。「古序曲」では、ゴジック風古城の書割のなかで、日没を思わせるような不気味な夜明けと、庭の泉水、泉水に映って見えてくるエロディアードの部屋の内部、これらの様相がこと細かく描かれていたが、これに反して、新稿ではもっぱら地平線に沈む太陽と部屋のなかでその最後の光を反映して輝く金色の皿に焦点が当てられている。

エロディアード詩篇のクライマックスはヒロインの命令でヨハネの首が刎ねられ、金の皿に載せられるというところにある。過去の宗教画はいうにおよばず、小説や詩や演劇に仕立てられて、当時の教養人なら知らないはずのないこの「有名な」事実を事実として提示しないで、それを言語の力で暗示するだけで自立した詩的世界をいかに創りあげるか、これがこの「前奏曲」、いや『結婚』全体でマラルメがみずからに課した賭であった。われわれがいま読んでるのは冒頭の詩篇であるから、読者のうちでは知識として犯されてしまっている「かの

名だたる」犯罪は、作品のなかではまだ犯されていない。出来事を未来のこととして予告しながら、読者が想像をたくましくしてすべてを自主的に上演するように、犯行現場を前にして探偵がおこなうような推理からこの詩篇は成り立っている。その推理とは、もしAでもなく、Bでもないとすれば、なぜCなのか?というものである。「前奏曲Ⅰ」は少なくともこのように単純な論理構造から成り立っているためか、後に見る「終曲」ほどには異文章稿が残されていない。

この推理をひとつの文章にまとめてみよう。問題になっているのは、やはり窓越しに落日の太陽を望む部屋のなかの情景である。

(A) もしかかりに日没の残照が差し込む部屋のなかに奇怪な物陰が浮きあがっていても、やがては暗闇にのみこまれるはずであり、

(B) もしかかりに一枚の皿がまだ配膳台のうえで余光を受けて輝いているとしても、結婚の宴の料理を盛るはずのものではない。

(C) とすれば、その皿はなぜ燦然と輝いてそこにいつまでも残っているのか?

「もしかりに」と二つの仮定節を重ねることで、最後に出てくる主節の疑問「なぜこの空のいかがわしい物言わぬ皿は残っているのだ?」にすべてのウエイトかけられる仕組みとなっている。

論理の骨格だけをたどればこのように単純であるが、(A)(B)それぞれの仮定節で述べられていることの内容はそれほど確かなものでない。同じ証拠物件でもその解釈がゆれるように、ひとつの肯定は反転して否定となる可能性を濃厚に示唆しており、場合によっては探偵は、犯しの明白さを前にして相手が認めようとしえない

にあきれたかのように、多くを言わずにすませようとする。そのことが事態をいささか複雑にしているので、もう少し細かく推理の糸をたどってみよう。

最初の仮定節（もしかりに・・・）で描かれているのは、夕べの太陽が落下するその「衝撃」に打たれて、部屋の中で跳びあがったかのように、宙にとどまって凝固した奇怪な「怪獣」のような物影であって、それは凹凸のある水差しと捻れたた枝つき燭台である。光が弱まるにつれてやがてこれらも闇に消えると、食器台のうえに載った皿の輝きだけが前面にでてくる。

つぎの拙訳十七行目の仮定節「もしかりに、勝ち誇って断固として」で始まる文は、前節で人目を引いた皿をふたたび取りあげ、その用途を詮索することから始まる。燦然と輝くこの皿は、強い光の反映がすべてを焼き尽くしていかなる痕跡も後に残さず、婚礼の宴の料理すら載せるはずのものでないとすると、なぜそれはいつまでもここにじっとして残っているのか？この仮定節では、サロメ伝説のソースとしてマルコ福音書第六章一四―二九節にも記されているヘロデ王の誕生日の宴会の文脈を踏まえているが、それを婚礼の宴という方向にずらしている。問題の皿は恋人どうしがお互いの肉体を味わう婚礼の料理すら載せるようにはみえない。

しかし、この「断固とした」否定の枠のなかで、本来はあり得ないはずの宴会料理がもし供されていたらどのようなものであるか、それがあくまでも仮定の上での陰画像として幻影のように喚起されている。それは通常の宴の料理ではなく、「幼い王女とその会食者」、つまりエロディアードと予言者とが、「たがいに味わう最高の料理」であって、「気の遠くなりそうな激しい飢えが二人を接吻で抱き合わせて、寝転がせる」はずのものである。ほんのついでといった形で示唆されたこのありうべき結婚の陰画像は、陰画であることをやめないまま、やがて

実像以上の隠然たる勢力をはり、読者の脳裏に最後までつきまとうであろう。しかも、この奇怪な婚姻の影絵は、すでにこの詩篇の前の方で、夕方誰もいない部屋の中で小道具が演じる影絵として、男性の象徴というべき瘤のある水差しと女性の象徴ともいうべき曲線のおおい燭台との、逆光のなかでのつかみ合いの図として予示されていたのではなからうか。

この結合の陰画像という観点からいえば、すでに冒頭第三行目から、サロメつまりエロディアードの劇の核心となる予言者ヨハネの生首が、やはり否定を通して喚起されている。「舌の強ばった聖者はいない」が、日輪は、この聖者の頭を囲むはずの光輪を象つており、「栄光に満ちた丸い形に成就」されている。『エロディアードの結婚—神秘』と題された詩篇群の冒頭において、この婚姻劇の場そのものが沈みゆく日輪＝金の皿の上にいる空虚の円盤の場として取りだされているといえる。劇全体が大いなる欠落態の象徴として日没の太陽が張りわたす空虚の円盤のなかに凝縮されており、あとは太陽から光輪、光輪から皿、皿からそれに載せるはずの生首へとメタフォアをたどりながら、劇はこの中心の真空に吸い寄せられるように展開するだけである。

フランス語の韻文が、英語の推理もののストーリー・テリングとプロットとがかもしれ出すおどけた深刻さといった効果をどれだけ出せるかは疑問であるが、マラルメは読者への謎かけのかたちで犠牲になる者への暗示を含ませている。光輪に囲まれた生首ほどは一般的ではないが、冒頭から二度にわたって繰り返されて、長い仮定節を導入するS（もしかりに）も、やはり洗礼者ヨハネへの暗示として読み取らなければならないからだ。Sは音楽の世界で流通しているイタリア音名ド、レ、ミ、ファ、ソ、ラ、シの七番目の音であるが、この七番目の音

名は「聖ヨハネの讃歌」のラテン語歌詞をしめくくる最後の語 Sancte Iohannes（聖ヨハネ）の頭文字をとって作られた。映画『サウンド・オブ・ミュージック』で有名となった「ドレミの歌」には日本語の替歌もあり、「ドはドーナツのド、レはレモンのレ……」と歌われている。英語教師として Humpty Dumpty などのマザー・グースを使って子供用の英語の教材を編んだことのあるマラルメであってみれば、ここでこの語の「を」をたんに聖ヨハネを指す頭文字としてだけでなく、謎かけや語呂合わせの遊びのように使っていても不思議ではない。推理小説にマザー・グースを使ったアガサ・クリステイのことが思い出されまいだろうか。日本で『そして誰もいなくなった』というタイトルで訳されている「Ten little nigger boys」はマザー・グースをもちいたスリリングな作品として人々の記憶に刻まれている。

エロディアードによるヨハネの殺害は、前もって練られた計画的犯罪としてではなく、マザー・グースの中でふとしたもののはずみで語と語の戯れが示唆するように、ひよんな具合におこなわれなければならない。シビラがドドナの櫛の葉ずれの音に神意を読み、『賽子一投げ』では舷梯を打つこともった波音が濁れゆくものの言語ならざる言語を分節するように、人間の言語はここでは自然の事物のさざめきとも通底する次元でとらえられており、「強ばって」呂律の回らない舌が分節するような、語ともつかない語として言い表わされる。ポーの「大鴉」では、嵐の夜の闇にひしめく要素的な自然の声でもある鴉のかすれた声が、人間の言葉 never more と韻を踏むが、マラルメによれば、詩句は呪文のように奇妙な響きをかもし出し、「通常の言語とは異質の」<sup>(12)</sup>まるで外国語のようなものでなければならぬのだ。

この「前奏曲Ⅰ」では冒頭から長い仮定節が二度くりかえされ、拙訳では二十六行目になってやっと「それならばどうして」と主節の文章がやって来るが、それまで音声の緊張はとけぬまま、音調は高音域に維持されなければならぬ。このことは、われわれが「聖ヨハネの頌歌」の最初の下書きが書かれたに違いないとらんでいる時期にマラルメが置かれていた状況と奇妙に符合するようだ。一八六六年の夏の手紙で、マラルメは「この上なく純粹な美学の氷河」の中にいたと述べ<sup>(13)</sup>、二年後の手紙では「自分と夢とのあいだに音楽と忘却との神秘を積み重ねるべきであったのに、夢をその観念の裸形のうちに見てしまおうという罪を犯して」<sup>(14)</sup>と自らを省みている。「きちんと人間であり、考える自然であるためには、自分の身体のすべてで考えなければならぬ。それが空ろな木の箱とただちに共鳴するヴァイオリンの弦のように一体となり充実した考えを生み出してくれる。頭脳からのみ出てくる思考（私はそれを昨年と今年の冬のひと時に濫用したが）は、E線の高音部で弾いた曲のような効果をおよぼし、その音響は共鳴箱のなかで生気をあたえてくれない」<sup>(15)</sup>。さらにはまた、「蟋蟀の完き歌の中には、物質と精神とに分離されないという大地が持つなんという幸福があることだろう」<sup>(16)</sup>と、この同じ手紙のなかで感嘆している。身体的与件に大きな被害を与えるような思考、身体と分離した思考は慎まなければならぬのだ。こう反省することで、マラルメは、エロディアドに取り組んで心身ともに憔悴し、死のほとりを徘徊したころの自分を省みているが、しかしそれ以前にも、流しの少年歌手を詠んだ初期の散文詩「蒼白い哀れな少年」のなかですでに、「聖ヨハネの頌歌」で歌われるような頭脳と身体との分離が起こっていることは注目に値しよう。「君がますます切羽詰った調べで歌うあいだにも、君の頭はたえず伸び上がり、まるで前もって知っていたかのように、君から離れてしまいうだろう」<sup>(17)</sup>と、詩人はこう少年に呼びかけている。

いまわれわれが読んでいるのは『結婚』のあくまでも冒頭の詩篇であるから、ヒロインとヨハネのあいだに問題のドラマはまだ何もおこっていないし、まだこうした人物さえ登場していない。にもかかわらず、この冒頭の詩篇のなかでもすでに犯罪は犯されてしまったかのように、ヨハネとその生首への暗示がちりばめられている。冒頭の語「S」を受けてそれにつづく第二の語はフランス語で *Gentilexion*、跪いて礼をささげる動作を意味する語であるが、これは「もしかりに……」と言いかけて、これから言おうとすることの重大さに打たれたかのように、思わず日本語でいえば「南無阿弥陀仏」と祈りを唱えてしまう老婆の習性をあらわすものと考えることができる。窓の向こう、地平線の彼方には、殉教と聖別のしるしであるかのように太陽の光輪が成就している。その前にひれ伏して礼をささげるのは、この光景を歌っている当の乳母であろう。しかしこのマラルメのエロディアード詩篇は、先に指摘したように、事象がささやく言語で素描されて、主体の定かでない行為にみちている。礼拝をささげるのは一応は乳母であるが、シビラとしての乳母が預言者として同化する当の殉教者であることをさまたげるものではない。『結婚』の草稿には、「彼はすくなくとも自分のヴジヨンの前に跪き、人間であることを切り離し、死の中で誰でもない人となった」という文がみえる<sup>(18)</sup>。この記述は、「前奏曲」のIIにあたるつぎの詩篇「聖ヨハネの頌歌」の最後で、切り落とされた頭が地面に転がって「救済の礼を傾ぐ」動作に対応するであろう。断頭の瞬間、殉教者は前かがみにひざまづき、前の地面に切られた首がぼろりと落ちる。カトリックの宗教画によくある構図だ。このときの姿勢が、たまたま、「身体（人格）との古い不仲」を清算して、ついに実現された求道の理念に礼をささげるかに見える。少なくともマラルメは、この外形の偶然の一致をもやば宗教的な理念ではなく、美の理念の実現にたいする挨拶として転用しているようだ。『聖ヨハネの頌歌』にいうように、

宗教のそれと「同じ原理に照らされて、救霊の礼に傾ぐ」のだ。

ヨハネの殉教とは直接の関係はないが、散文詩「対峙」では、夕べの野原でツルハシを揮って地面を掘る土掘人夫の姿が、入日の黄金に向かつて礼をささげる機械的な礼拝の動作として描かれるだろう。「結婚」では跪拝という基本的な構図が脅迫的な型となつて伝播する。そして、最終的には、実現された大文字の作品への跪座礼拝へと結びつくだろう。マラルメはこの美への礼拝の一瞬を『結婚』のあらゆる詩篇、あらゆる語句、あらゆるイメージを通じて表現し、この一瞬が止むことのない永遠にも等しいことを証明しようとした。だから、『結婚』のどの詩篇、どの一節を取りあげても、日輪は沈むことをやめず、この礼拝の基本的構図が透かし模様のように浮かび上がってくる。逆に言えば、どんな言い回し、どんなイメージの断片にもこの構図を読み取らなければ、マラルメ的観点からみて本当に作品を「読む」とはいえないだろう。この基本的構図としての礼拝はあらゆる場面に書き込まれて作品全体に撒種されている。

基本構図に触れたついでに、『結婚』に顕著に見られるもうひとつの例として <10> (飛翔、飛び交い) の例を取りあげておこう。死刑執行人の振り下ろす鎌の <10> があり、刎ねられた瞬間の首の <10> がある。この出来事を予兆として幻視する乳母の驚愕の <10> (飛び上がり) があり、彼女のまとう衣の図柄に見える小鳥の <10> があり、血と精液と母乳の <10>、決定的瞬間の衝撃にゆれるカーテンや家具類の <10> がある。一見してなんの関係もない事物どうしが、嘘から出た真のように同じ運動で結ばれ、もろもろの事物の黙劇がハ中心紋におかれたドラマVを取り囲み、それと共振するのだ。

もともと舞台を想定して着手されたマラルメの「エロディアード」では古典悲劇でいう三一致の法則、時と場所と筋の一致の法則がまもられていることについてはデイヴィスも指摘している。しかし、旧稿の「古序曲」と「舞台」とをつなぐ線では、エロディアードの部屋を舞台として一日の出来事が問題となっていたが、われわれが今読んでいる新稿では、時も場所も極度に凝縮され、中心紋におかれた唯一の動作と、それがおこなわれる唯一の瞬間が問題であるといっても過言でない。つまり、時は太陽が沈んでから実際に沈みきるまでの猶予の時であり、場所も一枚の皿（光輪）のうえに限定され、その金色の表面にかもし出される幻視が問題となる。

ことの発端には、われわれの訳稿で七行目に出てくる「不吉な衝撃」があることに注目したい。『イジチュール』でいえば、時計が真夜中の刻を打つ瞬間である。夕べの太陽がまるで鉞で跳ねられた首のように落下し、赤い血潮の中にしずむ時の衝撃であり、いうまでもなく、つぎに見る詩篇「聖ヨハネの頌歌」では鉞が犠牲者の首を刎ねて、脊椎に闇が広がるときの衝撃である。

この衝撃の瞬間から、つまり実際に太陽が地平に姿を消してから、部屋の中に残照が消えてしまうまでの、いわばこの猶予と仮死の時間（余生の時間というべきか）に、薄明の中に滞留するものの姿が歌われている。これは、一瞬かっと見開かれたヨハネの目が閉ざされて意識の中に死の闇が訪れるまでの時間と対応する。太陽は実際には姿を消し、部屋にはその余光しか残っていないので、実際にはあり得ないはずの時間の中、実質的には存在しないはずの光に照らされた空間の中できことが問題となる。これが、マラルメの詩、とくにこのエロディアード詩篇が好んで位置づけられる虚構の空間と時間である。事物と人物とはすでに完了した過去から喚びだされて、幻想の光に照らし出されて亡霊のように生起する。これが福音書にもとづくこのサロメの伝説、マラルメ

のいうエロディアドの伝説を、古き書物の過去から呼びだして使うことの意味でもあろう。

光輪のような日没の日輪から首を載せた金の皿へ、そしてまた金の皿から日没の太陽へと、『結婚』全篇をつうじて時と場所にはかすかなマージンしか残されておらず、このかすかな余地をさらになきもの（*nil*）にするのが、最後のダンスの役割であることがわかるであらう。

われわれは「古序曲」で乳母が呪文を唱えるにつれて、古城の泉水に「恐ろしい翼」を映して宿命の夜の夜明けが訪れ、この泉水の水鏡に映ってドラマの舞台となるエロディアドの部屋が眼前に開けるのを見た。「舞台」では、この部屋の鏡の中からヒロインが「遠い亡霊」ように現れるわけだが、これは当時のマラルメが読者への「効果」を学ぼうとして研究していた作家ボーの『アッシャー家の崩壊』の冒頭を思わせる始まり方でもある。あの貴族の城館は、邸の前に広がる沼の「黒々とした」水に悲痛な荒廢の姿を逆さに映して現れるからである。「前奏曲Ⅰ」では、「古序曲」の夜明けとも黄昏ともつかぬ薄明のなかにあった庭の水盤が、形態の類似からフランス語で同じ *Bassin* という語で名指しされる皿となり、日没の陽光を吸収して燦然と輝きながら、より限定され純化された幻影の場となるわけである。未来を映す魔法の球のように研ぎ澄まされたその表面には「不安と奇妙な栄光とをまよって／誰のものともつかぬ、厳しく猛々しい形相が照らし出される」のだ。『結婚』では、幻想の場であり、フィクションの器である皿という場の上でいっさいは起こるであらう。そこで起こる——つまり、フランス語で言う *avoir lieu*（場を持つ）——のは、もやは場そのものでしかないとしても。

\* \* \* \* \*

アルコールブルが指摘するようにマラルメの詩が本質的に演劇であるのは、そこで何かが起こるからである<sup>(19)</sup>。しかも、何かが起こるには、そのための場を確保することからはじめなければならず、まず場をして起こらしめなければならぬ。身体によるエクリチュールであるもうひとつの舞台芸術としてのダンスについてマラルメが述べたことが、このことを理解させてくれるだろう。ロイ・フラーの衣の舞がマラルメをひきつけるのも、彼女の舞踊が既存の舞台装置を一掃して、踊りの場としての舞台を創設することからはじめるからであって、舞台空間が人物の一投足からつむぎだされ、人物と場とは外的な関係ではなく、マラルメが「ミステール」とよぶ内的な一体性の関係で結ばれているということである。同様に、マラルメのエクリチュールが紙とペンを使って執りおこなう儀式、場の創設の儀式であるのは、筆を擱かなければならない白紙のうえに設定されるこの空白の場それ自体が、しばしば白い悩みとなり、ものを書くことのドラマのすべて、さらには書くに値する唯一のドラマへと発展することになるからである。エロディアード詩篇では、この場がすべてを焼きつくし吞みつくす水盤(Bassin)となり、あるいは、すべてを燃焼しつくす日輪＝大皿(Bassin)となつて、始まりであり終わりであり、夜明けであつて日没であるものとして、作品の冒頭と終末とにあらわれている。ジョルジュ・プーレが早くから『内的距離』で指摘したように、マラルメの作品は掘つて立つ基盤として純粹な場が確保されれば可能ではないが、しかし、純化された場そのものの現前が作品への接近を不可能にするという逆説をも担っており、初期のマラルメの詩は「窓」をはじめとして不在の部屋を詠んだ一連のソネットにいたるまで、この不可能性を唯一の主題として作られていると言つていいほどである。「ランプの荒涼たる光」に照らされて「その白さが接近を拒

む空白の紙」<sup>(20)</sup>が、詩篇「窓」のガラスの透明な隔壁と同様に、美の場所を開示しかつ禁じてしまう。作品を書き入れる仕草は、ありえない場と時に起こるべくして、「終曲」のダンスのように迅速でかつ不動でなければならぬ。

この場の限定という点で後期詩篇『結婚』の冒頭で起こっていることを理解するには、三〇年前のマラルメがエロディアド詩篇を書くにあたってどのような状況に身をおいていたかを、思い出してみればよい。当時の手紙で言っているように、マラルメは「いくつかの神秘的な調べが自分のうちで歌うのを聞きとるために、魂のこの上なく沈黙した孤独と、未知なる忘却とを必要としている」と告白している。『大鴉』の never more ではないが、「古序曲」冒頭の *aboli* (廢れた) という執拗なりフレインが奏でる廢滅のメロディを聞き取るために、「ステファアーヌ」という世俗の自我においては死んだことを友人に対して宣言するほどの、隔絶した孤独の場に身を置くことが必要であった。不在の部屋を歌ったさきのソネット群には、当時のマラルメの書齋のたたずまいがしのばれるが、究極の作品が星座のイメージとなって定着されるのは、とくに主人の死んだあとの忘却を映し出す鏡の表面である。「イジチュール」ではこの絶対空間が、冒頭に真夜中の時刻の現存として表象されるであろう。

来るべき作品の場としての絶対空間の表象、こういうと何かマラルメという「難解な」詩人に特有のことをいっているように聞こえるが、ここではそうでないことを示すために、やや唐突ではあるが日本の能の場合を引き合いにだしておきたい。個をこえた東洋の伝統芸能と個人的な創作のドラマとは、比較する以前に考慮しなければならぬ多くの相違があることは申すまでもない。しかし小道具を排した裸の舞台で演ぜられるシテ一人主義の芝居、膨大な伝統文芸の重みを背負って既知のテーマを省略的・知的に取り扱うそのやり方、言葉と音楽とダ

ンスとの配合の技など、能にはマラルメが構想していた演劇としての詩との類似点は決して少なくない。

むかしの能のシテは上演にさきだつてある期間物忌み生活に入り、心身の穢れを浄化した上で演目を神社に奉納したと伝えられる。さらに、シテは出演まえには舞台裏で鏡に向かつて着用する面を凝視し、面のペルソナを己のものとしなければならぬといわれている。現代の能楽堂はしばしばコンクリート造りのビルの一室にしつらえられて、昔日の風習とは隔絶の感があるが、しかしわれわれが電車に乗り、雑踏を掻き分けながらくぐつてきた日常の空間が、ここでは二重三重に額縁に囲われて、まっさらの空間として凝縮されているのに立ち会わなければならない。やがてどこからともなく笛や囃子の音が聞こえるにつれて、世俗の時間は聖なる時間と入れ替わり、空間はさらに内部からいやおうなく転生し刷新される。橋掛かりを渡つて登場するシテの運歩は、一歩ごとに停止しては消滅し、そのつど一歩先、二歩先に忽然とまた現われるかのようだ。能の舞台の一挙手一投足は、白紙のうえに気合をこめて振り下ろされる筆の最初のひと刷毛のように、乾坤をおのかせ、躍動させる。虚空は虚空であることをやめないまま、異質のなにものかをはらみ、張りつめ、充実する。われわれが『賽子一投げ』のページのうえに見るのも、この筆勢のようなものではないだろうか。ペンと紙をもつて執り行うマラルメのエクリチュールの儀式も、暗がりにも固唾を呑んでその趨勢を見守る満席の観客をしたがえ、たとえブラボーや口笛として聴こえなくとも、反応する森羅万象の声なき声に満ち、仕草によつて拓かれる全宇宙を相手にした行為であることに変わりない。イジチュールの一節や『賽子一投げ』にはひしめく聴衆の熱気をうかがうことができる。複式夢幻能においても、マラルメの演劇詩篇においても、人物や行為は空間から醸成され、つかのま虚空をおのかせ孕ませては、ふたたび虚空に還る。老練のシテはこの創設された空間の重みを背負つて、「すく

なすくなく芸をすべき」だと世阿弥は言ったが、マラルメの筆が白紙空間のそこそこに点ずる形象もこのような性質を帯びているのだ。マラルメの有名な言葉を引いておきたい。

「ページをめくることに、作品の大げさなタイトルを忘れて、おのれの純な心をページ冒頭にある余白に託すことだ。すると、一語一語克服された偶然というべきか、かすかな隙間のあちらこちらにばら撒かれて並んで、さきほどは無償であった余白が、こんどは確実なものとなって立ち戻ってきて、これ以上はもう何もないと、沈黙を真正なものとする。

(白紙の) 処女性は透明で適切なまなざしの前でひとりでに清浄な断片となって分かれたれ、互いにイデーの婚姻を立証する」<sup>(21)</sup>

書く行為、読む行為が、どれだけ白紙の上で語と語とを分かち「かすかな隙間」としての余白に依存するものであるか、そして、視線によって無垢なる断片に分たれることによって、いかにしてそれらの断片と断片とのあいだに考えの関連性が打ち立てられ、最初は偶然的であった余白が、いまや必然のものとなって、ページの構成を真正のものとし、それに決定的な沈黙の花押を印すか、これ以上に見事に語ることは難しいであろう。

## 註

(1) 詩人は詩句のなかで「どういう考えを扱うかの見当はつけるが、それを普通の考えとしては忘れて、詩句の弁証法

- にのみ身をゆだねる」*Solemnité in Divagations*, Fasquelle, 1897, p.225.
- (2) 能では何者かがやってくる、とクロードルは述べた。この点は後でも触れるが、能とマラルメの劇との大きな違いは、能では外からことが起こるのに、マラルメの詩では、アルコロンブルが指摘するように、内から外へと起こる（場を待つ）という点でもさう。T. Alcolombre: *La poésie du théâtre et l'écriture*, Libr. Minard, 1995, pp.48-49.
- (3) J. Derrida: *La dissémination*, Ed. du Seuil, 1972. 44-45. A. Thibaudet: *La poésie de Stéphane Mallarmé*, Gallimard, 1926. 『マラルメ論』、田中純一、立仙順朗訳、沖積舎、1991.)
- (4) G. Davies: *Les nocés d'Hérodiade, mystère*, texte publié avec une introduction par Gardner Davies d'après les manuscrits inachevés de Mallarmé, Gallimard, 1959.
- (5) S. Huot: *Le "Mythe d'Hérodiade" chez Mallarmé, genèse et évolution*, A. G. Nizet, 1977. よくにタンヌス、逆立ちタンヌスを取り入れることと、「マラルメは自覚的にヒロインを文学的・芸術的伝統のすべて、その伝説につながるものとめようとした」（同書 p.206）。
- (6) B. Marchal: *La religion de Mallarmé: poésie, mythologie et religion*, José Corti, 1988.
- (7) 大鐘敦子「マラルメとフロベール エロディアード像の間テクスト性をめぐって」、日本フランス語フランス文学会秋季大会口頭発表、於大阪外国語大学、二〇〇三年一〇月二六日。
- (8) S. Mallarmé: *Oeuvres complètes I*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Gallimard, 1998, p.1106.
- (9) B. Marchal: *Lecture de Mallarmé*, José Corti, 1985, p.46.
- (10) G. Davies: *Mallarmé et le rêve d'Hérodiade*, José Corti, 1978.

- (11) *Sur les bois oubliés* (前掲 *Oeuvres complètes*)
- (12) 「いくつかの語をもって全体としての、新しく、国語にとっては異質で、呪文のような語を作る詩句は……」*Crise de Vers*, 前掲 *Divagations*, p.251.
- (13) アンリ・カザリス宛書簡、一八六六年七月。ガリマール版『マルメ書簡集I』p.220.
- (14) フランソワ・コペー宛書簡、一八六八年四月二〇日。同書、p.270.
- (15) ウジェーヌ・ルフェビュール宛書簡、一八六七年七月一七日。同書、p.249。(マルシヤルはこの日付を七月二七日と訂正してゐる)。
- (16) 同書簡、p.250.
- (17) 散文詩「蒼白い哀れな少年」
- (18) 『結婚』草稿、前掲 *Oeuvres complètes*, pp.1090-1091.
- (19) T. Alcolombre の前掲書 pp.48-49.
- (20) 「海辺のそよ風」
- (21) *Le mystère dans les lettres*, 前掲 *Divagations*, p.291.