

Title	『エロディアードの結婚』を読む(二)
Sub Title	Lire "Les Noces d'Hérodiade" de Mallarmé II
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.39 (2004.) ,p.104- 128
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030184-20040930-0104

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ИАードの結婚』を読む^① (二)

立
仙
順
朗

終曲 I

おお、おまえの陰鬱な思考が昇ってきて
犯された未来の夜の暗い髪を

振り乱した翼のもとに絶望的にいるわたし、

強ばった固い頭よ、その囚われの跳梁は

今しがた、溶けてしまうのを怖れて、

壮麗な内なる雷を果てまでたどらず、

実現しなかった夢の障壁に突きあたり、

雷を樹立することも、闇に浮かんで

聳える山頂のように見下ろすことも、できなかったが、

中庭の柱廊……

があり

多くの果樹……

庭園

雪色の……

琥珀色の、肉色の果実。

しかし、わたしの身のたわわな果樹櫓でなければ、

どの果実も試食してみた気をおこしたことはない。

親しい予感のうちの、思いがけないひとつの予感が、

突然なにかに促されることもなく、開花したのは、

おそらくはあの災禍への誘引によるものだろう。

言いなさい、肉体と天体のあいだでためらう者よ、

おまえの盲目が生まれる新しい乳房の上で、

この超自然の停止の刻に述べなさい、

一人のおみなごとと恐るべき天才との冷たい結婚において、

虚無へと白眼をむいた誰かの眼差しの

最期の時にまで肉欲の味が残ってはいないと。

言いなさい、言わないと、死人の口を通して

言う以外にふさわしくない奥義は

もつと……

不吉な接吻によって

はつきりさせることへの……恐怖の姿を帯びるのだ。

おまえの接吻だ、高所のめまいに襲われて

落ちてきた(血の)接吻が、つぎにわたしの茎にそって、
わたしの貶められた運命を、どこかの空へと高めながら、
百合を辱める、説明できない血を流れさせる。

脚の片方からもう一方へと、交互に逆立ちになった百合

炎

殺戮

大皿の特注の貴金属は

もとはそこに、生気のまったくない遺骸が載っていたが、
緩慢な動きへと……変わるわたしの仕草が

宙に保っているあいだに、

その内容物を移し空けて、

わけのわからぬ奇妙な殺戮のなかへ落ちてしまい、
わたしを成熟させた……太陽となるかもしれない。

バレエのために不在の燭台を吹き消すかのようにして、

わたしがわが身を開いて女王として勝ち誇るには、

わたしの生命のなかへ抽象的な闖入をした、

ひとつの貌のなんらかの固定観念が必要だったのだ。

「終曲」のこの詩篇は、拙訳一八行目に出てくる「言いなさい」という命令に窺えるように、ヨハネの生首に問いかけるエロディアードの独白である。このヒロインの独白が、あいだに「間奏曲」を挟んで、ヨハネの歌う「頌歌」と対をなすのが、『結婚』の構成である。『結婚』は、「前奏曲」から始まってこの「終曲」にいたるまで、乳母による、エロディアードによる、一連の問いかけからなることに注目しよう。しかもこの問いかけは、鏡の中の像であれ、日輪であれ、皿であれ、生首であれ、いずれも生命のないものに差し向けられて、劇的な対話を構成することができず、白塗りパントマイムの独白に似て、一人で二役をこなさざるを得ない。ポール・マルグリットの默劇「妻殺しのピエロ」^②で、ピエロがくすぐる自分とくすぐられて悶死する妻との二役をひとりで演じるように、『結婚』は霊媒である乳母がひとりでヨハネとエロディアードの二役を演じる劇だといえるであろう。「古序曲」で壁掛けの中から現れた乳母は、ヨハネの真似をして「頌歌」で殉教の歌を歌い、鏡の回転ドアが一回転すると、こんどは「舞台」にエロディアードとなって現れる。乳母は「舞台」の入り口でこの鏡の前に立ち、おそらくはそこに映った自分の姿に対してであろう、次のように驚きを表明する。「あなたは生きていらつしやったのですか、あるいはわたしは姫の亡霊を見たのでしょうか？」と。こう乳母が問いかけるまでは、この『エロディアード』と題された作品の中には、「古序曲」においても、新稿の「前奏曲」三篇においても、エロディアードと呼ばれる人物はいちども舞台に姿を現したことがない。「默劇」に言うように、「鏡を割らないようにして」続けられたこの「絶え間ない暗示」をとおして、乳母とエロディアードとは、たがいに相手の「遠い影」のように現れる。エロディアードは乳母の分身（鏡像）であり、乳母はエロディアードの分身なのだ。この点で『結婚』は、水鏡にわが身を映して昔男に移り舞う能「井筒」の前シテと後シテとの関係のような、二人の人物の関係よりなる、すぐれて物真似の劇であり、そしてまた物真似は、すぐれて鏡の劇であると言わなければならない。鏡を割れば、詩篇「窓」の〈わたし〉に起こったことが起こる。「現存の偽りの外観（みかけ）」が消え失せ、〈現

実」とよばれる形のないものの中へと「永劫にわたって墜ちる」だけであろう。その成れの果ては、「白鳥のソネ」に出てくる白い霧水の上の白い亡霊に見られるだろう。この影と影、みかけとみかけの劇においては、語り手として登場する乳母は、騙り手であり、語る当の対象を騙り、当の人物を騙る。騙らないでは語ることはできないのである。

マラルメの詩劇では、語られた場面や人物や筋に対して、それを語る(騙る)語りの声が優先しており、この「終曲」でのエロディアードとヨハネの生首のように、人物や場面が固定しているように見えたとしても、その背後には、それを語り出す詩的言語の場としての空無が臍の緒のようにつきまとっている。『マラルメ詩集』冒頭の詩篇「挨拶」が示すように、言葉のシャンペン①の泡からつきつきと出てくる海原、セイレーン、船のイメージは、透明グラスに囲われた空無の空間にたいして透過的であり、すべては原初の泡の中に解消され、最初の「無」へと還元される。さきにあげた「妻殺しのピエロ」をとり上げた「默劇」は、渡邊守章氏も指摘のように、マラルメがこのバントマイムの舞台をじつさいに観て書いたものではない。ポール・マルグリットの台本をひとりの読者として読みながら、その余白を唯一の舞台として、孤独な精神の仕草によって演出したものである。マラルメにとつて読むとは、書くことと同様、身体を闇の中に置き忘れた、単に知的なだけの作業ではない。ページの上の文字のバレエ、活字の配置の交響をおして、身体と五感のすべてが共働する。詩的テキストは、その源泉に立ち返るようにして、つねに書物という劇場、書物という精神の楽器を前にした読者のひとり芝居(独白)へ立ち返り、あの詩句の弁証法(対話)がかもし出す「思弁的な劇作術」に訴えかける。『賽子一投げ』は、ページの上に五感のすべてが賭けられたテクスト実践であった。

『結婚』において日輪、皿、生首といった生命のないものへの一連の問いかけは、高揚し情動の負荷がかかると、触覚、視覚、発声器官などのすべてを挙げてのひとり芝居となる。マラルメのいうように、「おのれを見世物と

して万人の前で倍増させる」の⁴だ。答えのないものへの問いは、『賽子一投げ』の難破の海面にたいする問いかけのように、緊迫した独白のうちで、もろもろの推測や仮定となって分岐し、それに応じた幻の出来事や人物像を生みだす。人物や状況とよばれるものは、この自問形式の独り芝居の言葉が一時的にまとった形象でしかない。前置きが長くなったが、こう考えると、われわれの詩篇の冒頭の詩句「犯された未来の夜の暗い髪を振り乱した翼」が、何を指すかと固定的に考えることは、あまり意味のあることとは思われないだろう。人物と状況とは、推測と仮説に応じて、幾重にも過剰定義されているのだ。

ヨハネの「頌歌」が斬られた首の歌であり、日没の太陽の歌でもあるなら、これと対をなす「終曲」の独白は、沈みゆく陽の返り血をあびて映える大地の歌であり、訪れようとする夜の闇の歌であるといえるであろう。ポードレルの「夕べの階調」でも、落日の陽にたとえられた瀕死の恋人の回想の視線のもとで、闇に沈む瞬間の大地が、いま一度装い新たに、花嫁のように浮かびあがる。このマラルメの詩では、新妻はすでに宵闇のヴェールを「翼のように」まとい、額に夕べの星をいただいて、穹窿の背丈をとって現れるが、この結婚によって、夜の帳が斜めから射す光で「絶望的に」切り裂かれる。「古序曲」では、夜明けの太陽光線が、まだ残る夜の闇にとどこどこ蝕まれて、羽根の傷んだ恐ろしい翼として表象されており、『賽子一投げ』では、嵐の海原に垂れ込めたむら雲が、難破へと傾斜する船の帆、あるいは翼として描かれている。しかしまた、頭髪を振り乱しているのは宵闇迫る天空としてのエロディアドではなく、ヨハネの生首だともいえるであろう。⁵ ワイルドの『サロメ』に付したピアズリーの挿し絵にそのような構図があるが、ここでエロディアドは「髪を振り乱した」生首を載せた盆を、目の前に両手で捧げたまま、それに話しかけていると考えることもできる。斬られた瞬間に跳びあがった首は、頭髪を翼のように振り乱して、墜落してきたのだ。

髪を振り乱した翼のもとに、絶望的にいるわたし、
強ばった固い頭よ、その囚われの跳梁は……

ヨハネの頭は、精神的な理想（「内なる雷」）を完遂していたら、理想と同化して、物体としては跡形もなく消滅していたであろうが、そのように「溶けてしまうのを怖れて」、「強ばった固い頭」として隕石のように落ちてきた。実現不可能な「夢」の障壁にぶつかって、理想を天空に「雷のように」支配させることも、暗闇に浮かんだ山頂のように屹立させることもできなかつた。これは『ヨハネの頌歌』で、首が「肉体との積年の不仲」をついに清算するかに見えて、彼方へと投じられた視線の行方を最後まで追わず、途中から落下してきて、地上で「礼を傾ぐ」、この状況と一致している。

つぎに出てくる柱廊に囲まれた果樹園の光景は、詩句がほとんど空白のまま残されているので、論評できる状態ではない。とはいえ、「古序曲」でも、エロディアドは夜な夜な寢室を空けて、庭園で孤独な散歩にふけており、デイヴィスの指摘するように、「琥珀色の、肉色の果実」は、この庭にある石榴をイメージしたものである可能性がよい。もともと作者のうちで、「エロディアド」という名前自体が、豊かな母音と子音からなる語の身体の中に、熟れた果肉をたくわえた石榴のイメージを連想させており、この果実は、成熟期を迎えて開花するヒロインの肉体を暗示するかのようだ。この果実^② 肉体が割れて剥き出しになり、開花するのは、下から侵入してくる「固い頭」との接触によると推察される。「残酷にもお前が頭でわたしの陰部を傷つけた」と、草稿のひとつには述べられている。また別の草稿によれば、ヨハネの頭部を切り落とした刃物は、その同じ一撃でエロディアドの纏っていた薄物を切り裂き、刎ねられた頭部はその勢いで、氷河の空を傷つける。^⑦しかし、ここで問題になっている「飢え」は、生首の白目を剥いた眼の奥になお残る、何らかの肉欲の名残ではなく、求

道者の精神的な飢えであつて、地上の果実によつて満たされる性質のものではない。詩篇「パフォスの名を得て古書を閉じ」がいうように、「たとえそのひとつは、香り豊かな人の肉で張り裂けようとも／この地上のいかなる果実にも飽き足らぬわたしの飢えは／その造詣深い欠如のうちに、劣らぬ風味を見出す」⁽⁸⁾のだ。他方エロディアードにとつても、「舞台」ではつきりと示されているように、鏡の中に眺める自分の身体がそれである花や果実へのナルシスの愛着以外の愛着を、外部の花や果実にたいして抱くことはありえない。二人のカップルにとつて、たがいに失神するまで味わうはずの婚姻の馳走もそうであつたが、果樹園と石榴とは否定的な比喩形象として持ち出されることで、かえつて生々しさを増していることに注意しよう。つづく詩句は、マルシャルのいうように単に果実の一つが開花したと解釈するより、デイヴィスのいうように、エロディアードが果実としての自分の身体のうちには困っている「予感」のひとつが成就したと理解すべきであろう。しかもその予感は、「災禍への誘引」によつて眼の前に隕石のように落ちてきた、血塗られた生首として実現した。

ヨハネが死ぬのは、外からの命令による剣のためではなく、内発的な彼方への希求の結果であつたが、エロディアードも他人の欲望や触発のせいではなく、内部からの、意識と肉体の成熟を突然の疼きとして、危機として迎えるのだ。すでに『舞台』の最後で、彼女は固く守られた処女性の中に「未知なるもの」が侵入してくるのを予感して戦っていた。フランス語の処女膜 *hymen* に婚姻という意味があるのはデリダの指摘を待つまでもないが、エロディアードは孤独な恐れのうちで、犯される以上に犯されて、「ひとりの女兒が夢想のうちで／自分の寶石類が取り去られるのを感じて洩らす／あの感極まり、悶々たる、しのび音をあげていた」のである。

われわれの「終曲」でエロディアードは、みずからの存在を襲つた突然の成熟という危機の責めを、ヨハネの物言わぬ首に負わせているかにみえる。死の瞬間に見開かれた視線の直射を受けて、ヒロインの身体に石榴が、まるで「超自然の」太陽光線に灼かれたかのように、内部から熟したということは大いにあり得ることである。

ロビアルはここに、他者との交接による流血よりも、適齡期の兆しとしての初潮を見る。⁽⁹⁾「半獣神の午後」でも、半獣神の欲望の視線は葦の茂みを貫いて、裸のニンフに火傷を負わせ、悲鳴をあげさせた。草稿のひとつが言うように、もやはヒロインは「今しがたの女兒ではない」のだ。殉教者の視線の余熱をあびて、彼女の乳房は成熟した「新しい乳房」となり、その一方で、ヨハネの死にゆく瞳は次第に闇に侵されて、肉欲の痕跡をぬぐい去る。二人のあいだに具体的な接触の兆しが訪れるや否や、おのおのはそれぞれ相手にとつて他者として、おのれ自身の行動原理にしたがっているかのように、すれ違うだけだ。エロディアドの場違いな問責にたいしても、首の側からの返事はない。しかも、ふたりの対話ならざる対話は、すべてを宙づりにする「超自然の停止の刻」におこなわれる。『ヨハネの頌歌』でもこの表現は、首が刃の衝撃を感じてから、実際に死が訪れるまでの永遠に近い一瞬、太陽が地平に隠れて実際に闇が訪れるまでの時間に対応していた。『結婚』の全篇はこの持続のない時間位置づけられている。したがって、いったん生首の眼が閉ざされ、死の沈黙が支配すると、実質上このドラマの時間は終わりを迎え、あとは「不吉な接吻」によって、そそくさと事後処理がおこなわれるだけだ。エロディアドは仰向けに横たわり、両手に首を載せた皿を捧げたまま、百合のように白い脚を交互にひろげて、股のあいだに生首からの血を滴らせる。この血と白い肌との接触が「不吉な接吻」と呼ばれているようだが、別の草稿では、ワイルドのサロメのように、「黙した唇の上に」口を重ねるのはエロディアドの方である。⁽¹⁰⁾ カップルの各々は相手と接触するかにみえて、おのれに立ち戻り、対他的な行動は素描されるや否や、舞踏となる。別の稿ではヒロインが生首を股間に押しあてる動作が素描されている。⁽¹¹⁾ このオルガスムを模したクライマックスで、大皿を支えていたヒロインの腕はしびれ、日没の余光をとどめる泉水 (basin) の中へ、窓から大皿 (Bassin) の中身を取り落とす。「バレエのために不在の燭台を吹き消す」という奇妙な表現は、劇場のホールでないからシャンドリアは存在しないこと、代わりの照明となるはずの太陽も、別のソネに詠まれているように、日没には松明

のように吹き消される運命にあることを、言おうとしているようだ。これは熟した果実や婚礼の宴のイメージのように、否定によって何かを肯定する冴的な比喻形象であって、ダンスが始まると客席側の照明は吹き消されても、部屋の窓框が残照のフットライトをあびて、舞台のように競りあがる様を想像させる。皿の自身は、その後光（金の皿）ともどもに泉水に投げ棄てられ、アポリネールを予告するような太陽¹²斬られた首のイメージが、〈殺戮〉という一語で、血で染まつ泉水、その上に張り出したエロディアードの部屋を描きだす。「古序曲」で暁の赤い水に映って現れたあの部屋である。このようにして舞台は一巡して、「終曲」では庭も泉水も部屋の窓も、すべてをいちめんの赤い炎で包む燦祭の光景がふたたび現れ、この血みどろの犠牲の容器ともいふべき水盤¹³大皿¹⁴日輪¹⁵光輪のイメージが支配的となり、われわれは「前奏曲」の冒頭へと連れもどされる。

その間にエロディアードは、ヨハネの物言わぬ口を接吻でふさぎ、死の啓示の瞬間を永久にとどめるかのよう大きく見開かれたままの眼に唇をあて、死の闇によって裏打ちされ、壮麗化された夜空の星のような自分のイメージを取り出し、ダンスによってそれと合体する。ヒロインは首にいう、「おまえの代わりに眼差しを注ぎしておくれ、おお、お前たち夏の夜の寶石たちよ、星と結婚した肉体、おまえの目の中で消える生命で輝きながら」¹⁶。草稿のこの美しい一節から、つぎのことがわかる。彼方への思考（視線）の跳躍は、限界（死）にぶつかって火花を散らした。砕け散った理想の火花が、エロディアードの視線によって中継されて、闇（死）に領された夜空に転々と輝く。作品はこれらの煌めきのような啓示の断片を拾い集めて定着するだろう。また別の草稿はいう。「おまえの目を閉ざすための接吻、わたしはこの婚姻の神秘を身にまとう」¹⁷と。ヒロインの接吻で目は閉ざされ、闇に領された網膜の上に、死の中で啓示されたものが星星のように輝く。エロディアードはこの星星のダイヤモンドで被われた夜空のヴェールを、蘇った新しい生命の徴として身にまとう。もやは「気まぐれな女兒ではなく」、「女王として勝ち誇って」、開花するのだ。

仮に「エロディアド」に何かの〈影響〉を見ることができるとすれば、マラルメの側近であり、執筆時期も近いので、ルイスの『ピリティスの歌』をそのひとつとして挙げなければならないだろう。ただし、そのレスポスを舞台とした夜への讃歌、アスタルテ讃歌などに見られる、同性の内部での、接触による自己増殖への讃美は、ことごとくマラルメにとつて詩句の場である書物の裏の内部に取り込まれているのを忘れてはならない。「詩人は、精神にたいして、あるいは純粹な空間の上に書き記されるソネの中で、詩行が占める位置を先天的に知っている」のだ。脚韻という一对の翼を上げた詩句の飛翔は、読むにつれて（書くにつれて）、それだけ多くの飛ばなかった翼の氷塊となって折り畳まれていく。詩の本は、ページが繰られるにつれて他方で閉ざされていく、この読むという操作を積分しており、その天金にペーパー・ナイフの挿入による血痕をとどめて、最後にはまた処女性を回復するのだ。これは人格 (personne ≡ 身体) を離れた、読者の視線によるだけの犯しであつて、「想念の結婚」の在り処を、黒白のまだら模様を描く活字と余白の取り合いの上で、物質的に証明するためのものだ。しかし、ここではこの想念のドラマが、あくまでも筆触 *écriture* を通して、紙、インク、活字などのページの物質性に働きかける身体ドラマ、五感のすべてが賭けられたドラマとして、女性の肉体の、女王のような緋色の開花、石榴の裂開や血の灌漑として捉えられている。

生首に向かって独白するこのエロディアドの最後の姿勢と眼差、それに焦点を合わせてみよう。それまでのすべての眼差しと姿勢が、この一点に重ね合わされる。断頭の瞬間に氷河の至聖所に達したヨハネの眼差し。両手に皿を捧げて、血を股に滴らせる奉納の姿勢。地に堕ちてヨハネの首が傾ぐ礼。血の落下と窓からの首の投下。この放物線の絶頂で、超自然の停止の刻に、ヨハネの頌歌とエロディアドの絶唱とが重なる。冒頭の乳母による夕陽への礼拝、「終曲」のヒロインによる首の奉獻、この間で時間が廃棄され、『結婚』の各場面は、中世の聖史劇 (Mystère) の場面のように並置され、同時的現存に変わる。

われわれは『結婚』を「終曲」まで読んできたが、詩篇ごとの注釈はここで終わり、以下では「エロディアド」をその他の作品、とくにマラルメ後期の作品との関連において、二つの視点から考察しておきたい。

ひとつは、エロディアドが斬りとったヨハネの生首に対して、「言いなさい」と問い詰めることよって先鋭化する、言う／触れる（接吻）のアンティノミーにかかわる問題であり、もうひとつは、終わりから始まり、始まりの回顧で終わることを特性とする（語り）としての言語の存立基盤にかかわる問題である。後者については、『結婚』がいわゆる〈未完成〉であることの積極的な意味を探りたい。

『賽子一投げ』は、紙とインク、活字の種類と大きさなど、頁レイアウトの物質的手段を総動員して、言語がただ〈言う〉だけでなく、言っていることを実際に〈見せる〉絵画、〈聞かせる〉譜面であることはよく知られている。詩的言語における、言う、見る、聴く、さらには〈触る〉など諸感覚の相関性は、はやくから「聖女」のような詩篇で素描されていた。ボードレールにおいては大宇宙と小宇宙の〈照応〉をはかる共感覚が、マラルメの詩では、実際の事物をもちいて物質的・具体的に絵解きされ、たとえば、古い教会の窓辺で今は聞こえない昔のミサ曲を、焼絵ガラスに描かれた聖女が「沈黙の音楽家」となつて指でなぞる。マラルメの作品では、音楽自体が、天上の音楽であれ、言葉の音楽であれ、いたるところで紗のたゆたいとして、木の葉や梢の震えとして、薄い紙葉の戦きとして、視覚化されているのは驚くべきである。『賽子一投げ』の頁は、筆触の微妙なグラデーションを活字字体の変化で迹づけながら、東洋の書家がいうように、「触覚が変化していく快感と、〈痕跡〉が変容していく快感とは、触覚的、視覚的、さらにつけ加えれば、聴覚的、嗅覚的、味覚的な総合的な感覚」をもたらす。「聖女」の詩でも、窓ガラスは過去と現在とのあいだ、〈聴く〉、〈見る〉、〈触る〉のあいだにあって、頁の紙葉そのもののように、諸感覚間の界面をかざる何かであり、まさしく〈いま〉この時に、この照応をおのれの上に実現しつつある詩的言語自体のアナログンというべきものだ。マラルメのいう「類推の魔」とは、まさしく

このような物質的アナロジーに取り憑かれた男のことであり、このタイトルの散文詩では、口をつけて出た言葉のあたえる語内感覚ともいふべき「楽器の弦の上を滑る羽根」の印象が、実際に店の陳列窓のガラスを通して、鳥の翼と古楽器の組み合わせの像として現れてくる。「ペニユルティエーム」というこの奇妙な語に取り憑かれた男は、その語を唱え、身振りしながら、このようにして自分の口、耳、手の感覚的実質のすべてを貸し与えて肥満させた幻の語に、追い回される。鏡（陳列ガラス）の内と外は反転し、幻としての語の圧倒的な実在感にくらべると、それに押しひしがれた言語主体は、鏡の中古ぼけた影でしかない。まさしく、このころ執筆を始めた「古序曲」の開始をつけるセイレーンの声、あの「神秘的な調べ」を聴こうとして、この当時作者マラルメが陥っていた状況である。この時期友人宛に出したマラルメの手紙には、自分がまだ若いにもかかわらず見る影もなく老衰し、亡霊のような姿を目の前の鏡や古い肖像写真の中に観察していることが、何度かにかかわらず報じられている。¹⁶ この「古序曲」ではさらに、言語は自分が述べていることを見る、聴く、それに触るだけではあきらず、自分が記述している舞台の中で、実際に自分自身を物質的に事物として表象するのは、すでに見たとおりだ。「呪文」を歌う乳母は、まさに自分がシビラとなって古い壁掛けから抜け出してくるのを眺め、歌う。

語る言語と語られる事物、この境界を跨いでおのれ自身へと折れ曲がる言語の嬖のあいだで、言語主体は影となつて消えているので、この嬖の内では言語はおのれ自身に〈触れる〉。決して言語主体が触れるのではない。主体は色あせた焼絵ガラスの聖女の絵柄のように消えて、せいぜい、窓の中空に「沈黙の音楽家」となつて、レースのカーテンのように浮遊する幻の手を、言語に貸し与えるだけだ。言語の言語によるこの近親相姦的な自己接触は、マラルメ詩の窓辺、つまり諸感覚の触れ合う界面で、他動詞的に半ば視線を通すとみえて自身へと注意を引きつけることをやめないカーテンの、「同じレースの花模様の、同じものとの採み合い」として表象される。¹⁷ 同じ処女なる白さの中での、この近親相姦的な組んず解れつでは、子供（作品）を産むことは出来ないであろう。

未生の子供（作品）は、言語以前の臍の緒を引きずっており、つねに二枚の舌（襷）のあいだにあるあの開口部へ向かって、潜在態の作品として素描されるだけだ。詩的言語が、おのれの秘められたいろんな部位で、おのれに触れてつむぎだす内的な快楽。こうした詳細についてはクリステヴァやイリガライのような女性分析家に任せて、ここでは考察をわれわれの関心の範囲にとどめる。

言語と事物の間に設けられた境界は、言語が表象システムとして機能するための条件であるが、この境界の侵犯を、端的に〈接触〉、諸感覚を未分化のまま含んだ〈接触〉としてとらえると、マラルメがなぜエロディアドのような、母親（乳母）の影を色濃くとどめている女性を主人公として選び、このヒロインがなぜヨハネの首（頭）を取ることで自分の肉体の血塗られた開花を計ったか、この必然性もつかめるであろう。『結婚』を構成する二つの極のうち、ヨハネの極で、「孤独な見張り」として突出した高みから全体を統合していた超越的な視線の糸が切れると、あとは端的に〈触る〉に集約される未分化な諸感覚の〈せめぎあい〉しかないかのように、「古序曲」の世界は〈父〉の留守のあいだに母の影とすべき乳母の手に委ねられて、「魔術的な」薄明のなかで、「嘆かわしい」、野放図な領域侵犯の状態へと打ち捨てられていた。フロイトならエディプス期以前の多形倒錯的な幼児性の性を見、『ひとつではない女の性』¹⁸の作者なら、〈見る〉に基盤をおいたファロス中心的な〈文明〉が滅ぼしてしまった接触の文明の廃墟が、そこに横たわっているというであろう。実際、「舞台」のエロディアドが乳母の接触を拒否するのは、素肌が金髪と擦れ合う感覚の中で、埋没した地下の宝石と同化しながら、その処女性のうちで、「未知の殿方」によるよりも深く〈犯されて〉いるからに他ならない。最後に彼女の二枚舌（嘘）が、「ふたつの唇の裸の花」となって露呈し、処女膜に破れたまま割れていることの快楽を、疼きとして告白するだろう。「わたしの唇の裸の花よ、お前は嘘をついている」と。

最近出たロビエールの「エロディアド」論は、乳母とヒロインの一对に重点をおき、あえて絵解きすれば、

『結婚』全体を、生殖と言葉のための空洞をかかえた二枚の舌のあいだに、胎児（男根）を孕んだ（啜えた）母親、とでもいふべき徴のもとに捉えているといえる。この精神分析的な見解を支えるために著者が援用している逸話によると、マラルメはジョルジュ・モーアにあるシナリオの腹案を打ち明けたという。将来父親となるかもしれない男の中にいる未来の子供が、母親となるはずの、現在は処女である女性が妊娠するのを怖れて、父親に交接をやめるように説得する、というのである。¹⁹ この筋立てでは、父親も母親も子供も、親子関係のすべての項が潜在態にあり、相互依存的にしか現実の父親、あるいは現実の母親とならず、親を産み出すのはむしろ子供（の誕生）だといえる。この家族の雛型にもとづいて、生成途上の作品の概念が現れてくる。作者（父親）が作者となるのは、未来の子供によってであるが、子供（作品）を子供たらしめのは現時点で感知される潜在的な未来の読者の要望であり、作品生成という三つ巴の潜在態の劇が演じられる。すでにみたように、マラルメにとって紙とインクを使つて執り行う書くという儀式は、読者大衆が固唾を呑んで見守る、世界という満席の劇場で演じられる博打であつて、芝居気たつぷりなイジチュールによる賽子の投擲や、『賽子一投げ』で賽子の発出を告げるあのセンターシヨナルな宣言を見てもそれが分かる。「制限された行動」では、作家業は「おのれを見世物として万人の前で倍増²⁰」させる業だといわれている。ただし、潜在態の書物が、例の朗読会での「書物」のように多数の読者の要望を容れて、さまざまに作り直されるためには、『香具師の口上』に出てくる感度のよい霊媒のような夫人の同伴が欠かせないであろう。あの「君の名は」の夫人は、縁日の祭りに集まった大衆の欲求を、「突然に下腹を拳固でぶたれた」ようにひしひしと実感し、自身を見世物として提供する。そして、彼女自身が、大衆の「百の鼓膜の反響」にたいして開かれた一個の詩作品のようなオブジェになるのだ。²¹ われわれのエロディアドも、最後に「女王として」開花する血塗られた白い肌の戦きを見ると、同時期の『賽子一投げ』の頁の白い素肌がもつ感度に恵まれているようにみえる。彼女もまた闇の帳を身にまとい、星星の視線を肌に着びて、舞台上に立っている

のではなかつたらうか。

硬く、柔らかな尖筆をインク壺に浸して紙の上におく。紙と接する筆触のすべてで、乾坤と対決するこの気合いのこもった一瞬は、コーンも指摘するように、象徴的なエロスの価値をおびる。『賽子一投げ』と題された、宇宙を相手にしたこの真剣勝負では、原初の泡から発出した一滴のインクとも、コーン⁽²⁾によれば精液とも、母乳ともつかぬものは、発散してもろもろのレース織りを描いたあとで、宇宙の胎のなかに半ば取り込まれ、半ばは中空に星座としてとどまる。エロディアードは、点々と糸をひくこの飛沫を浴びて脈動する肉体を持つのだ。

われわれは『結婚』には作中人物もいず、筋もないと言いながら、物語りの言語でそれを語るといふ矛盾を犯してきたが、今やそれも限界に達する。エロディアードは自分の命令で出来したとみなされているヨハネの生首に見覚えがない。「ポーの墓」の表現を借りれば、「天変地異 *desastre*」によって、この地上に落ちてきた隕石ともいうべき、この「舌の強ばった」生首に対して「言いなさい」と詰め寄ることで、言語体系を〈言いうること〉の限界に触れさせ、〈言う〉が「不吉な接触（接吻）」と踵を接するところまで追いつめる。それを注釈するわれわれの矛盾も限界に達するのだ。われわれの辿ってきた物語言語の中で——〈語り〉以外の言語があるうか——筋は展開の要所所で決定不可能か、あるいは同じことだが、多重決定され、言語はそれを言い表すことができない。エロディアードはヨハネを知り、ヨハネを知らない。ヨハネに出逢い、出逢わない。ヨハネはエロディアードの命令で死に、自分の孤独な苦行によって死ぬ。エロディアードは太陽の／ヨハネの／自分の血潮を浴びて、開花する肉体／夜の星だ……

ここに至ってもなお、われわれはエロディアードとか、ヨハネとかの人物名を使っているが、『結婚』において詩的言語は言語システムを不可能性に追い込むことで、法としての言語の制定にかかわる命名の逆説へとわれ

われを連れ戻す。乳母は『結婚』の結節点で、劇としての、言語システムとしての進展を左右する重要な固有名詞を明かし、明かさない。「書物」の草稿にあるあの逸話、さる夫人から招待されて、外出することが出来／出来ず、最後に夫人を食べるといふ、これこそ「不吉な」接触に訴えざるをえない男の状況に立たされている。⁽²⁾（「ここ」と「かしこ」に同時にあり、動と不動からなるヒロインの最後のダンスは、身体動作によってこのアポリアの所在を示している。「エロディアド」詩篇は、「古序曲」から始めて、言語というシステムが機能する条件である自己言及の禁忌を、いろんなレヴェルで犯してきた。ここでは、六〇年代のマラルメに起こったように、言語の、物語りとしての構造のみならず、対人社会関係、言語システムの根柢そのものが、同時に問題化されている。物語りの構造としては、たとえば、乳母は「間奏曲」でヨハネの名を示唆すると同時に、驚愕／失神して、想起／忘却し、言葉の物質的な横糸である織物の解れと区別がつかない。『結婚』では人間関係や論理関係を言いあらわす言葉が、事物の言語として象られるだけでなく、物語りの糸の錯綜した多重決定を、じっさいに古い織物の解れとして示すことで、言語はおのれの行っていることを自己言及的に表出する。そして言語と社会システムの基盤にかかわる名の暴力を、じっさいに殺害の劇として取り出し、かつ隠蔽し、隠蔽という形で明かすのである。しかも、言語が、言語の制定にかかわる命名の最初の暴力を喚び起こすのは、たとえば「わたしが〈花〉と云う」とき、この名称の剣（養子、翼）の一撃で起ちあがる純粹な観念以外のものを切り捨てるためではない。逆に、名が排斥する空間の中に、色や匂いや音楽性など、名につきまとう潜在的複数性を漂わせるためであり、これらの潜在性から出発して、あらためて言語が、いま初めてであるかのように、イペルボールとして起立することが出来るようにするためである。

勝ち誇った、「明白な」意味のほかに、デリダが撒種と呼んでいる、「水面下に玉虫色に耀う」意味たちが控えており、今日起ちあがったイペルボールの背後に、飛ばなかった翼たちの累積があり、「人生の門出にわれわ

れのうちから消えた青年」であるハムレットたち、「処女なる子供」であるオフエリアたちが控えているからである。マラルメはたえず脱構築されては、その掘り下げられた基底から出発して、たえず形成途上にある作品の中に、忘却の闇から点々と生まれつつある意味の潜在態を瞬かせるというこの作業に専念している。

われわれはポー／ボードレールの意味での〈終わりから始まる作品〉として、『結婚』にアプローチしたが、最後にその顛末を見なければならぬ。言えることは、『結婚』が完結した、つまり終わりの与えられた作品ではないということである。仮に終わり(死)が目指すことのできる何かであり、それを目指して書くことができるかと仮定したところで、短い完結した作品を前提とするポー的な効果の統一は、ここではありえないであろう。『結婚』では、われわれがとり上げた比較的に完成度の高い詩句も、じっさいには未完のままにとどまる夥しい草稿、「飛ばなかった翼の透明な氷河」にとり憑かれている。作者マラルメが、「処女で生き生きと美しい今日」こそは、決着をつけようと願いながら、三〇年間引きずって、ついには目の目を見るに至らなかった下書きのことをいっているのである。それだけではない。ともかく紙の上に記されて物質化され、プレイアッド全集にも何十ページにもわたって転写されたこれらの草稿は、氷原の白鳥がまさしくその運命にあるが、さほどの痕跡さえ残さずに、やがて白紙の忘却へと還元された、多くの白いエクリチュール、夜毎夜毎に構想されては廃棄されたエクリチュールに憑きまとわれている。夜明けともにも、作者マラルメが、朝日のさす窓辺に、庭の泉水に、半開きのカーテンの屍衣の中に、凍結した湖の畔に、無残な姿を見なければならなかった、あの東の間の栄光の落とし子たち、イデュメアの夜の水子たちである。「古序曲」の凋落した世界は、紙とペンで書くに先立って書かれた、これらの白いエクリチュールの、夜毎の高揚と啓示から生まれた構築物の、名残り以外のなにもでもない。

目を閉じて意識の闇の中に、閃きの光の文字で書き記す想念の白いエクリチュールは、白地の上に移された黒いエクリチュールに転換される。時間の中、物質の中への転換を境にして、マラルメの書き物は、思念の思念自身への間近な現前をかたどる白いエクリチュールに取り憑かれており、この白い亡霊を追い払うことができない。とくに、彼の作品が、「状況の詩篇」と呼ばれるもの言うまでもなく、分散的に発表されて、時の状況にさらされていたのであれば、なおさらのことであろう。まるで九天の高みから転落したかにみえるこの絶対の理念、転落という形で物質と時間の中へ書き込まれることで、事後的に神話的な壮麗化がほどこされるこの理念を実現することだけが、以後の詩人としての生涯の目標でもあるかのように、マラルメは振る舞っていた。しかも、構想とその実現、白と黒のこの二つのエクリチュールは、対をなし、作品はまだ書かれもしないうちに、おのれの白い亡霊が、「飛ばなかった飛翔の透明な氷河」としてたち現われて、何事かを始めるには、この凍結した分身を打ち砕くことから始めなければならなくなるだろう。あるときにはまた、「イジチュール」の一断章が示しているように、この白い亡霊が鏡の中で、わたしに残されている生命の實質を吸収してしまっだろう。「そして僕が鏡の中で再び目を見開くと、恐怖の人物が、恐怖の亡霊が鏡の中に残っている感情と苦悩をすこしづつ吸収し、その恐怖を怪獣の最後の戦きで養うのを目にした」。

マラルメは「ポーの墓」の第一行で、「永遠が彼自身に変ずるがごとき」と、死によって永遠の姿に変貌させられた詩人を喚起しているが、作家は作品を書くことで、このような天才が時間の彼方から、「時の回廊」を渡り、鏡を通り抜けて、自分を抱きしめにやってくるのに出会わなければならない。『結婚』ではまさしく、「前奏曲」において、すでに死の光輪にくるまれた殉教者の頭部が出現し、死をその神秘的な不在のうちで喚起することで始まる。作者の死と栄光とをかたどるあの金の皿、冒頭にもあり「終曲」にも出てくるあの金の皿と、この後光への礼拝とが、『結婚』のいかなる瞬間にも潜在しており、「前奏曲」から「終曲」へと、作品は表面的には

時間に沿って進展しながらも、時刻は永遠のこの一瞬に停止したままである。これを逆に言えば、展開される時間はこの死という瞬間の漸進的な深化としてとらえられ、その瞬間が奥行きをそなえ、空間化されて現れてくる。じつさい、「舞台」でエロディアドが「遠い影（亡霊）」のように現れるのは、このように凍結し、空間化された時間としての鏡の中であり、過ぎ去る時間の一瞬一瞬は、「逃れなかった飛翔の透明な氷河」となって、そこに蓄積され、おびただしく折り畳まれている。

聖なる無からの放射光のように、前もつての不在を包んで燦然と輝くのは、「前奏曲」の日輪だけではない。別のソネで、欲望の西の果てに「炎となつて燃えあがる髪」もまたそうであり、「わが不在の墓」²⁴を王家の緋衣でくるむ夕べの茜空もそうであり、マラルメ詩のほとんどが、そのような始まり方をする。「わが墓に打ち勝とう」として、今また「千度も」繰り返される²³、この累積的反复のみが、処女で、生き生きとした飛翔をよりいっそう美しく、虚像として、シーニュ（記号／白鳥）として、起立させるのであつて、決して、絶対空間のなかでの理念としての自己現前が、つぎの瞬間に物質と時間のなかに転落したおのれの姿に直面するのではない。これは転倒した見方であつて、絶対的な開始を告げるマラルメ詩の第一行の、真空での炸裂が、そのような〈錯覚〉を与えるとしても、この〈錯覚〉がますます純化され、詩的言語として定着されるのは、当の行為をすでに亡霊として、美しい亡霊として表象する先行的な反复の累積から発してであることを力説しておきたい。

〈始まり〉における〈終わり〉と、〈終わり〉における〈始まり〉とのこの唐突な対置、理念の彼方へ、また物質界へと双方向に拡張されたこの懸隔、時代錯誤ともいえるこの差延、マラルメのほとんどの詩は、その終始においておのれ自身と一致するよりも、この対関係の力動的なズレを機動力として進展し、ズレから出発してつねに新たに再構成されている。賽子の一撃と深淵との唐突な対置からはじまる『賽子一投げ』が、この対構造の最たるものであり、世界を相手とした命名行為の基底を掘り下げる運動と、この基底から出発して〈おそらくは〉

の高みに点綴される星座とが、斜交いに連接されている。

一見すると、マラルメの主要な詩篇のいくつかは、終わりから始まる作品の持つ、ポータブルな（効果の統一）を目標して書かれているかに見えるが、実際にはそうではない。「エロディアド」の「舞台」は、ヒロインの部屋を場所とする一日の出来事に集中しており、「半獣神の午後」も「デ・ゼッサントのための散文」も『結婚』も『養子一投げ』も、終わりの先取りから始まり、始まりの回顧によって終わる作品の、目的論的な循環構造をそなえているように見える。すでにみたように、『結婚』は空ろな金の皿に始まり、その空ろな窪みにすべてが解消されることで終わる。草稿にいうように「冒頭の回顧」によって終わるのだ。この詩篇を書く作家生涯においても、マラルメは「エロディアド」にそれと知らずに自分のすべてを投入し、この詩篇の「とどめの一語」を見出すことから始めており、三〇年後にはその同じ詩篇を読み直して、それが余りにも進んでいたため、今でも余り後戻りする必要がないほどだ、と述懐している。しかし、マラルメの詩がこうも終わりへの配慮に取り憑かれているのは、詩がその都度終わりを取り逃がしているからであり、さらに言うならば、死（終わり）は、取り逃がすという形でしか係れない何ものか、取り逃がすということがより適切な接し方であるような何ものかであるからである。「エロディアド」は、作者マラルメがこの不可能な死を「わが不在の墓」に封じ込めるためにおこなった「千度目の」、そして最後の努力の結実であり、マラルメは、死にひとつの名称と可能なかぎり具象的な形象を与えて、この問題にけりをつけようとした。したがって、「エロディアド」を、作者にもう少しの時間が残されていたら完成された作品であるかのように、未完の作品と呼ぶべきではないであろう。

われわれが「まえがき」でマラルメの作品を律する「不在の中心」と呼んだ、不在の中核的形象が、実は先行的に現れたこの死であることが今や認識できる。空ろな金の皿しかりであり、『養子一投げ』の冒頭で漏斗状に決りだされる深淵がそれであり、マラルメの書物についての省察につきまとう、あの至る所にあつてどこにも

ない「白い気がかりのたね」、白蝶の飛跡がそれである。『マラルメの想像界』の著者リシャールは、マラルメの全作品を「それ自体へと反響する」構造体²⁶として捉えようとし、さらには人類学的な祖型的イマジユやテーマの構造に組み入れられたものとして示す必要から、もろもろのイマジユやテーマが中継するこの不在の核とその痕跡を、階層化され、構造化されたものとして、最後に創作意識の所在をかたどる不在の凝縮体であるダイヤモンドのような中心形象として、あるいは扇のように力動性を孕んだ形象として捉えた。しかし、『ディヴァガシオン（逍遙集）』の作者にとつて、この中心は決して階層化されたものではなく、つねに複数であり、至る所にあつてどこにもなく、いうところの中核的形象だけでなく、山高帽などの、さほど重要とは思えない欄外的な形象にも平気で移り住む²⁷。そして、その通過の跡は稲妻状の軌跡となつて、それが横切る構造体に縦横無尽の亀裂を刻む。それは、マラルメがディヴァガシオン（逍遙）としての書物構成の要をなす（要ならざる要をなす）あのバラバラの紙片からできた、可動的な書物を構想したときに、公園の花壇から飛び立つ一匹の蝶のすがたで目撃したものだ。

この神出鬼没する中心ならざる中心、これがまたマラルメの主要な詩篇の力動的構成を支える対構造の要にあるものである。安定した静的な対構造ではなく、斜交いにズラせて組み合わされた錐揉み状の対構造。『賽子一投げ』の終わり、難破の海面と星空を対置して、つねに移動する不在の軸のまわりを回転する北斗星の柄杓の柄のそのような不均衡な対構造である。差延を介してのこの交互性とアンバランスは、マラルメが『音楽と文芸』で文学機構の「主要部品」を暴こうとして述べた言葉にもうかがえるであろう。実際に、作られた作品で陰で動かしているのは、「彼方に炸裂する」壮麗な祭典の、「意識化された欠如」でしかない、というのである。欠如している彼方を、今度こそ、よりいっそう取り込むためであるかのように、ひとつの環からはみ出して、つねに他の環を生んでいく、あの短詩で歌われた煙草の煙のアラベスク状の展開を見ても、マラルメの作品の構成

の原理が、構造化された内部の中心との安定した関係にあるのではなく、むしろこの閉鎖構造が取りこぼした外部、他者との関係を基点にしたものであることが分かるであろう。

他者としての限りにおける他者と、つねに新たな関係のない関係をとり結ぶこと。これほど「初々しく、生き生きと、美しく」、心躍ることがあるだろうか。これがまた、マラルメの他の作品、「白い水蓮」や「聖職者」の狙いであり、また、われわれの言語では固有名を使わざるを得ないが、エロディアドとヨハネと呼ばれる二人の人物の結婚の意味するところであった。もし、われわれの言語で記述することができるような出来事が二人のあいだに起こっていたら、他者の同化はあっても、他者としての他者との関係はなかったであろう。なんと会っても初めてのあなたとすることができると、これが友愛においても、詩的言語においても、関係の真実でなければならぬ。

註

- (1) 本稿はこの紀要に前号から掲載をはじめた筆者の「エロディアド」論の最後の部分である。半年に一度発行の紀要では論の全貌がつかめないのが、ここに順序を逆にして最終編を発表させてもらった。
- (2) この台本については後述。
- (3) 渡邊守章編、ゴージェイエ／マラルメ／ヴァレリー『舞踊評論』、新書館、一九九四年、p.179以降。
- (4) 「制限された行動」*L'action restreinte*, p.258. in *Divagations*, Fasquelle, 1897.
- (5) マルシャル版、ブレイアッド『マラルメ全集』、p.1086.
- (6) 前掲ブレイアッド『マラルメ全集』、p.1085.
- (7) 前掲ブレイアッド『マラルメ全集』、p.1093.

- (8) *Mes bouquins refermés...*
- (9) Robillard: *Le désir de la vierge, Hérodiade chez Mallarmé*, Droz, 1993, pp.78-79.
- (10) 前掲『プレイアッド』『マラルメ全集』, p.1082.
- (11) 前掲『プレイアッド』『マラルメ全集』, p.1093. sur la dalle couchée jusqu'au col... 以下を参照。仰向けに寝て生首を両手に支え、その血を陰部に流しこむ、というロビアールの解釈はこの草稿からやってくるようだ。couchéeが女性形になっているのは、mon corpsと言っている当のエロゾイアードを修飾するからであろう。jusqu'au colは背中を首のところで床につけて、脚は上にあげている図であると解釈した。
- (12) アポリネール『アルコール』中の詩篇『ゾーン』の最後を参照。
- (13) 前掲『プレイアッド』『マラルメ全集』, p.1085.
- (14) 前掲『プレイアッド』『マラルメ全集』, p.1086.
- (15) 石川九楊『筆蝕の構造』、ちくま学芸文庫、p.161.
- (16) 一八六五年一月(推定)カザリス宛手紙。「ほくは自分の顔が生気なく、見る影もないのを見て鏡の前から後ずさりする。そして、自分を空ろだと感じ、度し難く白い紙の上に一語も書き記せなくて泣くのだ」。
- (17) *Une demelle s'abolit...*
- (18) L. Irigaray: *Ce sexe qui n'en est pas un*, Minuit, 1977. (L・イリガライ『ひとつではない女の性』、勁草書房、1987) .
- (19) Robillard 前掲書、p.13. Robillard のおびじろ出典は G. Moore: *Avowals*, Edinburgh University Press, 1919, p.264.
- (20) *L'action restreinte*, 前掲 *Divagations*, p.258.
- (21) *La déclaration foraine*, 前掲 *Divagations*, p.34.

- (22) R. G. Cohn : *Œuvres sur Mallarmé*, p.66 前後参照。
- (23) J. Sherer: *Le Livre de Mallarmé*, 169(A).
- (24) *Victorieusement fui le suicide beau* を参照。「もし、向こうで、緋色の布がわが不在の墓を王家の墓のように包むなら」。
- (25) *Toujours plus souriant au désastre plus beau* を参照。「いままた千度も熱意をこめて、わが孤独な愛は墓に打ち勝とうとする」。
- (26) ジャン＝ピエール・リシャール『マラルメの想像界』、p.16。
- (27) アンケートへの回答「山高帽について」、および、これについての立仙の考察（限定分冊出版『マラルメの文学』風書房、一九九六年五月、「分冊Ⅳ」第四章「書物と山高帽」）を参照。
- (28) *Toute l'âme résumée...*