

Title	『エロディアードの結婚』を読む (三)
Sub Title	Lire "Les Noces d'Hérodiade" de Mallarmé III
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	2005
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. フランス語フランス文学 No.41 (2005.) ,p.72(1)- 51(22)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030184-20050930-0072

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.

『エロデアードの結婚』を読む (三)

立仙順朗

「前奏曲Ⅲ」昔のいかなる交唱聖歌集にも：

昔のいかなる交唱聖歌集にもない詩節の

聴いた覚えもない声が、ここに雄々しい雷鳴のように轟き

啓示の光で照らされた地下牢より発せられて、

どこに隠れ去ろうというのか？

目の眩んだ声の翼が、焼絵ガラスを大きく押し開けて、

その開口部からなみなみと入り込んできて

陰鬱な室内の壁に響きわたっている。

この蒼白い密かなこだまの亡霊は

ヴェールにくるまれて立ち、窓框に寄りかかり、
黒い襷襟から出た予言者の首のように、

框の天辺に、もろもろの絶対的な閃光が寄り集まるのを
永久に保存しないわけではない。

黄昏の宿命的なレースの羽根飾りは

大きな宝石が留金でとめようとするのを逃れて

寒冷紗の敷布の手前によじれた波のように垂れ、

無音のまま、否定のしるしに揺れている。

カーテンは結びも空しくしなだれて、布の艶は嘘めき

全体を留金はその金の光で吊り上げている。

だが、平静な外観ながらも、これ以上に厭わしいものが
折悪しくこの場に派遣されていて、

燦然と輝く空の皿が、

磨きあげられ、いわば埃をはたかれ、拭き清められて、

遠くからカーテンで……
叩かれ、

まだ家事仕事にかまけた影の人物から

激しく拒む身振りで迎えられるに至る。

皿は……

その碧白い輪郭の墓石のような恐怖を際立たせる。

少なくともこの小道具は手回しよく

現身の乳母のうえに紋章よろしく、

蒼白になるほど高まった恐怖の動作、

動転するばかりの恐怖に強ばった老躯を跳び上がらせ

垂れ頭巾とさらには被り物にまで伝わるほど驚きを抱かせたかと思うと、

あとはことごとく暗がり呑まれて

貪婪な無限の空に吸いとられて、跡形もない乳房だけが残る。

かつては白色だった・・・ 不吉な母乳が

数多くの散乱した条をひいて迸り出たのだ。

(・・・は未完の空隙)

『結婚』の配列順序で、本詩篇に先立つ「ヨハネの頌歌」では、聖ヨハネが斬首される瞬間にうたう歌がシビラの予兆として提示されている。それを受けて、「前奏曲」三番目のこの詩篇では、この殉教の歌のこだまが前もって地下牢から立ち昇ってきて、エロディアードの部屋の窓を大きく押し開けて侵入し、カーテンをはためかせ、白紗にくるまれた声の亡霊(影)となって、窓框に寄りすがった姿で表象されている。窓のカーテンは、エロディアードの寢室の寒冷紗の敷布のベッドを被う帳と見分けがつかない。このカーテン＝帳が、ベッドの不在、ベッドの上での行為の不在を告げるかのように、否定の仕草で揺れている。そして、このヴェールの動きに連動するかのようにして、布の切れ端で件の皿の埃を払う家事仕事の影が、乳母の仕草として喚起され、現われてくる。シビラ(巫女)である乳母は、磨きあげられた皿の冴え冴えとした表面に、予期せぬ不吉な形相がありありと

現ずるのに極度におどろき、それを拒絶するともつかない身振りをしたまま、恐れの状態のうちにこわばる。そのシルエットが、そのまま直垂と頭巾を被った老女の輪郭となつて、ヴェールでくるまれた声の亡霊、つまり予言者の亡霊(影)と重なり合う。「古序曲」を「同じ方向で」書き直したこの新稿にも、呪文となつた言葉のえがく音響的、視覚的に漠たる輪郭の中に、すべてを緬いこむ「象徴的な魅惑をたたえた魔術的な影」が生き残っていると言うべきであろう。

声のこだま、ヨハネの生首の幻像、乳母の姿態といった別々のものを、おなじ影のなかに緬い込むヴェールの揺れは、詩的言語の効果を視覚化しているといえるが、それはつぎの瞬間にはすべてを消しさり、あとには乳母から残った母乳のほとばしりとも、刎ねられた首からしたたる血潮の糸とも、あるいは、死に際の歌のこだまともつかないものが、尾を引いて残るばかりである。

以上が前掲詩篇の大まかなまとめであるが、注目すべきは、開け放たれた窓から流れ落ちるカーテンの襞を、窓框の上部へ、あるいは幌付きベッドの天蓋へとたくし上げ(窓とベッドは同じ紗の襞に囲われて、ちょうど逆光の半影の中でみるように識別しがたい)、それを上方で固定する(宝玉)と留金の輝きと、下方の薄暗がりとが、斬られた首と下半身とをつなぐ幻像として表象されていることだろう。上方では、「黒い襷襟から出た予言者の首」のように、框の天辺に、「もろもろの絶対的な閃光が寄り集まつて」おり、デイヴィスはそこに死の瞬間の啓示の光が、早くも夜空を背景に、作品を予告する星座として現れているのを見ている。他方、闇に沈んだ底辺では、前掲の詩稿から削除された別の下書きによると、「まるで黒い秘密の場所、玄武岩の最深部」¹⁾には、どす黒い欲望がわだかまり、溶岩のようにたむろしているかのようだ。「聖ヨハネの頌歌」では「身体との古い不仲」が清算され、天辺での啓示の光に焦点が当てられているが、この下書き草稿では、理念への憧憬が脊椎の基盤を揺るがす欲望の疼きと無関係でないことがうかがえる。もつとも、玄武岩でできた暗い秘密の場所は、デイヴィスの

いうように、岩を削り貫いて作った「地下牢」を指すことを妨げるものではない。フロベールの『ヘロディアス』の冒頭にも、「円錐形をした玄武岩の山頂」にある Machaerous の城塞が描かれているので、それが表向きの意味であろう。しかし、地下の深部からの噴出物が、「玄武岩」のように盛り上がるというイメージは、マラルメ晩年の他のソネットにもあり、「頌歌」では、斬首の瞬間に、脊椎の基盤を揺るがす鋌の一撃と、闇の噴出が重なっている。『牧神の午後』の最後にあるエトナ火山の噴火、つづいて牧神を襲う仮死的な眠りと合わせて考えると、射精→血潮の噴出→頌歌のこだま→不吉な母乳→かつては白かった乳→今は血潮(精液)、といった一連のイメージの関連を読みとることができる。

地下牢から響いてくる雷鳴のようなこだまの中に、身体深部からのうめきを聞き取らせる異文章稿に触れたので、ついでに、旧稿の「古序曲」にはあったが、それを「同じ方向で」書き直したはずのこの「前奏曲」からは抹消された要素を指摘しておきたい。われわれがサロメの伝説を思い浮かべる場合に真っ先に考える供犠の概念が、マラルメの『結婚』にはつきりと現れたのは、後期の「前奏曲Ⅰ」に見える日輪Ⅱ金の皿(後光)のイメージからであって、「古序曲」の時点では、それがまだ潜在的であったという見方がある。この犠牲のモチーフが顕在化したのは、一八七〇年代になってマラルメが出逢ったフロベールの『ヘロディアス』、モローの絵画『まぼろし Apparition』、コックスの『古代の神々』などが関与しているのではないかというわけである。しかし、これはいささか近視眼的な見方である。「古序曲」では、暁の朱に染まった空も、その赤い光を最初に受けた「祭壇の塔」も、その無気味な色の空を映した泉水の池も、そのまわりの紅葉期の樹々も、世界全体、マラルメのいう「舞台」全体が、デイヴィスのいう太陽のドラマ、コックスのいう「自然の悲劇」で塗りつぶされ、生まれたばかりで屠られた朝の太陽の血潮で染まっている。言うまでもなく、聖ヨハネと太陽との結びつきは明らかであるが、この供犠の血潮と炎とが、あまりにも遍在しているがために、かえってそれがこの自然の舞台のう

えで上演されている劇だとは気づかれないほどである。しかし、舞台と作中人物との「同一性」は、マラルメの演劇を理解するうえに重要な契機として、われわれが指摘してきたとおりである。「古序曲」のつぎの一節には、生きながら犠牲にされる自然⇨人間のうめきのようなものが聞きとれないであろうか。泉水の水盤 *Bassin* の上で、血塗れの虐殺がおこなわれているのだ。

犯罪！ 火刑！ 過ぎし日の暁！ 拷問！

深紅の空！ 深紅に染った池！

そして淡紅色の水に映って、開け放たれたこの焼絵ガラスの窓。

最後の行を読めばわかるように、陽光（血）とどす黒い闇とをまだらに映す泉水の水盤⇨大皿 *Bassin* の上でおこなわれる血塗れの儀式に、サイズも色も寸分違わず重なるようにして、エロディアードの部屋の窓とその「焼絵ガラス」の絵柄の眺めが開けてくるのである。しかも、コックスにもフロベールにも先立って、この太陽の犠牲を上演するこの明け方の舞台は、作者晩年の「前奏曲」の日没の光景とはヴェクトルがまるつきり逆になっている。「古序曲」では、日没のような夜明け、「夕暮れだろうか？ いや、赤い夜明け／すべての終りを告げる赤い夜明け」が問題となっているが、「前奏曲」では、ひとつの死（日没）を出発点として、幻想の、もはや消えない光に照らされた虚構の世界への夜明けが問題になっている。

ここでは「前奏曲」の最後の詩篇を読んでいるが、この窓をめぐる死と再生のテーマに関する異稿で、現行の「古序曲」のテキストが完成した後に素描され、「前奏曲」三篇のいずれにも収められず、そのテーマが同時期の

他の詩篇群に取り込まれた草稿を取りあげておきたい。窓あるいは窓ガラスは、「窓」と題された初期詩篇をはじめとして、エロディアドと同時期の「聖女」や「詩の賜物」や「類推の魔」でも、マラルメにおいて死と誕生のテーマが織り成される特権的な場所であり、『結婚』全体が、前奏曲から終曲にいたるまで、この敷居のうえで演じられているといっても過言でない。「古序曲」には、つぎのような下書きが見える。

ほんの窓まで行くだけでよいのに、

この姫は生まれるのを好まない。

窓は外界と接触する誕生の場であるが、「舞台」ではそれを拒んで鎧戸を閉め、部屋の中に人工的に作った夜の中へと退行し、天の川のように夜空に浮かぶ母乳の思い出に固着したままのエロディアドが描かれている。また別の草稿が、外界と内界との境にあつて、敷居に固定されたままのエロディアド、同時期の詩の「聖女」のように、「焼絵ガラスの絵模様」である処女を示しているのは面白いといえるだろう。彼女もまた乳母のように、自分が織り込まれている世界の生地の図柄をまとつて、境界を出入りする存在であることを示している。

誕生以前のこれらの束の間の形象は、実現された世界の手前で、さまざまに潜在態の劇を織り成しながら、たまたま顕在化した形象をたえず織り直して、世界の生地へとつなぎとめる網目の役目をはたしているといえるだろう。それはちやうど、「処女で、生き生きと、美しい今日」が、翼を広げて飛び立つ真新しい白鳥として形成されようとしながら、ここでの暁がそうであるように挫折し、氷河と霧氷の環境に繋ぎ止められ、「逃れなかつた翼の透明な氷塊となつて」、湖につきまとう夥しい翼の累積となるのと同じである。いみじくもエロディアドは、「古序曲」の最後では、靈廟のようなおのれの羽のなかに首を差し入れて、おのれの純白の処女性を守り

ながら、生命の最後の瞬間である「瀕死の星」を求めて、たえず死にながら、たえず再生しようとする白鳥の姿で表象されている。「白い睡蓮」でも、さる婦人の身代わりとして「拉致してきた」睡蓮の花のつぼみが、窓ぎわに置かれたマンドール（リュートに似た古楽器）の空ろな共鳴箱と同じように、実現はしないであろうが、それだけ純粹に保たれたもろもろの夢で膨らみ、「羽の生えでる心配のない白鳥の卵」に擬えられているのは興味ぶかい。

いま取りあげている「前奏曲Ⅲ」にもどろう。これらの処女性イマジユの累積にもかかわらず、先に述べたように、生まれてまもなく首を刎ねられたかのように、エロディアドの部屋のまわりを血潮でそめる朝の太陽の断末魔の瞬間は、生殖（射精）の疼くような痛み（快楽）と重なっていた。しかし、精液⁶こだまが窓を大きく押し開き、薄いカーテンの膜を膨らませてどくどくと入ってきてても、エロディアドの部屋のベッドの敷布は、デイヴィスも指摘するように、処女の純白 *niddie* を守っている。「古序曲」のベッドと同じように、誰かと寝た形跡をとどめていないばかりか、ヒロイン自身が母乳の記憶に囚われて、まだ女性として生まれていない。マルシャルも、カーテンが頭を横に振るかのよう否定の微に揺れるのを、別のソネ *Une dentelle s'abolit* のベットの不在と結びつけて解釈している。おなじ「ソネ三部作」に属する別のソネでは、「恋人もぼくの母も、二つの口はおなじ幻想を飲まず、ぼくはこの冷たい天井の風の精としてとどまる」のだ。

ここでもまたマラルメのテキストは、「白い睡蓮」と同じように、主人公とヒロインの間には出逢いも結合もなかったことを繰り返して暗示しており、題名にいう「結婚」はフランス語でいう「白い結婚」、つまり性交渉のない結婚であることに執拗なまでに固執している。しかし、この否定性は、詩を書くという言葉の芸術、詩を読むというテキストの快楽において、なんらかの消極的な、否定のしるしと解釈してはならない。その逆であり、

出逢いがいからこそ、「白い睡蓮」がいうように、「離れたままで一緒にいる」のであり、「水の上でぼくが定かでない女を夢想しつづけている、このどっちつかずの状態で、訪問につく訪問の末に許されるであろう以上に、ぼくは覚束ない彼女の機微に触れる」のだ。「この現在のような直感的な心の触れ合いをふたたび見いだそうとすれば、ぼくが先ほど聞き取れないように発したあの独り言にくらべると、なんとも大儀なおおくの駄弁を必要とすることか！」というわけである。

漠然と夢想し、独白するだけの、「一般性のしるしを帯びた快樂」に比べると、実際に会ったり、結ばれたりすることは、なんとも退屈な営みかというわけで、またしてもわれわれは、「何もないこと」、不在が称揚されるに出逢うが、マラルメの不在は単なる空白ではない。それは、発せられようとして留められた叫びのように、心のときめきや不安に満ち、潜められた息で膨らみ、切迫した心臓の鼓動で脈打っていて、空虚でありながら、「イジチュール」の真夜中の現存のように呼吸しており、気合いをこめて振り下ろされる揮毫の「一撃」を前にした白紙の空間のようにはりつめ、かつ充足している、ということである。マラルメはそれを開演前の演奏会の、タクトが振り上げられた瞬間のホールに見たてていたし、われわれも日本の能楽の舞台のうえに、それが剥き出しになっているを見た。われわれの日常生活の空間のように絶え間なく何かが起こっていたら、この起こったことで場を塞がれて気づかれないであろうような、この上ない切迫感をもって、そこでは何も起こらないということが、空間として起こっている(場をもっている)というべきであろう。およそ何かが起こることができるのは、この条件においてだけであって、マラルメの詩は、出来事が世界創設的な言葉の仕草に喚びだされて、ほんとうに出来事として起こりうる場を開示するのだ。この場の充実と緊迫性と処女性とが、出来事そのものを押しつけていると言えるほどに。「空なるかな、この泡、処女なる詩句」。マラルメ詩集の冒頭に掲げられたこの乾杯の仕草がなければ、詩集という言葉の宇宙はもとより、われわれが生きている世界そのものが、記号と意味からなる

出来事の空間としては成立しないであろう。それゆえに、言葉をもってする（書くという営み）、（読むという営み）は、性的不能や社会的な行動不能の代償として求められるような夢想ではなく、充実した白紙という支持体に支えられて、紙とペンとインクをもってする、もつとも唯物的な行動であるということである。マラルメの文学は、一九世紀の中葉以降にブルジョワ階級から遊離した若干の詩人たちが、自らの生活不能を言葉で補償し、バベルの塔に閉じこもって書物に淫するためにおこなった文学ではない。サルトルが指摘するように、マラルメは文学を同時代の多くの同僚詩人たちのように、無自覚的に、不徹底におこなっていたわけではなく、鋭敏な意識と覚悟をもって、その矛盾が炸裂する究極の地点まで、追究したという点で、起死回生の文学的「アンガージュマン」の見事な一例となっている。実際マラルメ自身いみじくも「行動」と題した記事で、この現実行動と作家活動の問題を徹底的に考察している。

もし現実の行動とその成果があり、言語がそれを再現するかたちで（現実）に従属していなければならぬとすれば、なにゆえの詩句であり、言葉の芸術であり、なにゆえの読書の愉しみであろうか。ここにも、現代のマラルメメディアの時代とは違って、まだ映画もテレビもなく、愉しみといえ、芝居や音楽会にいくとか、ことばと活字の作品を読むしかなかった時代に、おのれの言葉の芸術にけるひとりの詩人の意気込みが感じられる。この言葉の芸術にけるマラルメの抱負が、なにゆえに彼がその反面として、言葉のない芸術である音楽会やバレエ、ワグナーの楽劇やパントマイムをあれども注視し、いかにしてこれらの芸術から言葉のうちに「その富をとりもどそう」としたかを物語っている。いかにしてマラルメが、音楽がそれである「万象と万象との関係」を言葉によって言い表そうとしているか、われわれの詩篇に即して見てみよう。

われわれが今読んでいるこの詩篇でも、地下牢から昇ってきて窓辺のレースのカーテンを震わせる遠い雷鳴のような声のこだま、血の糸を黒いレースの襪襟のように引いて胴体から離れたヨハネの生首、窓辺に頬杖をつ

き、あるいは家事仕事にかまけて皿を布ではたきながら、そこに異様な聖者の形相が現れるのに驚いて跳びあがらんばかりの乳母のシルエット、などが、カーテンの襞でもあれば、声のこだまの戦慄でもあり、飛散した母乳のひく糸でもある、これらすべてのものに包まれて、同じひとつの束の間の輪郭をまよって現れている。これは旧稿の「古序曲」では、遠いこだまのような声が、二十二行にわたってひとつのセンチンスで喚起されている一節に対応するが、この新稿でも、劣らずに複雑で軽業的なシンタクス、リズム、響き、音色など、詩的言語がその持てる手段のすべてをつくして、決してロゴス（論理）の言語では言い表すことのできない、すべてとすべてとの関係を言おうとしている。

マラルメは「詩句を掘り進む」ことによって、言語をもろもろの事物や、生体の諸器官と通底するレヴェルでとらえるにいたった。コトバとは母音の肉と子音の骨からなる身体であり、精神分析を待つまでもなく、食物摂取の器官と結びついて、食べるものであり、飲むものであり、なめるもの、嘔むもの……であり、それだけでなく、生体のなかで（話す）と連動した排泄や運動の器官と結びついており、それは言うものであるだけでなく、聞くもの、見るもの、なぞるものとなって、われわれの発声、聴覚、書字の機能とわかちがたく結びついている。「類推の魔」と題されたマラルメの散文詩で、ペニユルチエーム *Pénultième* という奇妙な一語が、これらの感覚間の錯綜した類推の糸をたどって作中の（ぼく）に何をさせるかを思い出してみるだけでよからう。またメルロ・ポンティを待つまでもなく、言語は共感覚の束であり、感覚間の連携を通してわれわれの事物の世界との共生、事物の世界へのわれわれの埋没を示すものである。それゆえ、マラルメの詩句の劇場では、登場人物はそれととりまく事物の環境と共生の関係にあり、たとえば、乳母を見てもわかるとおり、観察者であり語り手である彼女は、自分が語っている光景の織り目の中から現れたり、その襞のなかに再び姿を消したりすることを平気でやってくる。「聖ヨハネの頌歌」とその母胎としての「古序曲」の風景との関係においても観察されたように、マラル

メのいうドラマは、主人公が劇場（世界）と同化して、そこから頌歌を解放つということにある⁽⁸⁾。ワグナー論にいうように、「人間と、地上の真正なる住まいとは、互いにしるしを交換する。かかるものが神秘劇 *Mystère* である」⁽⁹⁾。

マラルメは、事物でなくその効果を書きとめる新しい詩法を発明したと言う。また、一八六五年一月一日のカザリス宛の手紙では、「ぼくは内密な、奇妙な描き方、きわめて移ろいやすい印象を書きとめる方法を発見した。さらに恐ろしいことには、これらすべての印象は、シンフォニーにおけるように継起し、ぼくはしばしばいく日もかけて、かくかくの印象はしかじかの印象を伴いうるのか、それらの親近性、それらの効果はなにかと自問しているのだ」と述べている。さらに一八六七年九月二四日のリラダン宛の手紙では、「ぼくはただ感覚だけによって宇宙の観念に到達した」と書いている。これらの言葉は、いずれもマラルメが諸感覚の束としての言語を触手のように伸ばして、世界を捉える方策を發明したということを示していないだろうか。世界と言語の上に、〈見る〉、〈聞く〉、〈触る〉、〈嗅ぐ〉の連携からなる万物照応のマラルメ版が作られるのだ。ボードレールのように神秘思想の背景をもたず、より即物的に語に即して、言語を〈開けごま〉の呪文のように使って、世界の創造の秘密にせまり、神にとって代る道を発見したのだといえよう。実際、マラルメは言ったのではなかったろうか、「ぼくはぼくのの精神から出た主要な糸の上に、神聖なる蜘蛛のように鎮座している」⁽¹⁰⁾と。この蜘蛛は、万象を諸感覚の網目で繋ぎとめる創造の原点に黒い太陽のように位置している。

マラルメがボードレールと違うのは、詩句の魔術を駆使しながら、手の内を明かすのをやめないことであり、手の内を明かすことが、言語の魔術と切っても切れない関係にあるということである。詩的世界の創造は、いう

までもなく言語を媒介として行われるが、マラルメはそこに半透明ガラスのように、言語が半分は言語自体を、半分は世界を語りながら介在しているのを隠そうとしていない。詩篇「窓」に見られるように、*mystic*として、*mystification*として、*mystère*として介在していること。

われわれはこれまで、マラルメにおける空白の重要性をさまざまな視点から捉えてきた。神の宇宙のほころび、存在充滿の世界のなかに空白の余地を確保すること、抹消されてきた言語の身体性の露頭などの観点から見てきたが、それに加えてここでは、詩人という言語の手品師が、自分の芸には種も仕掛けもないことを示すために振って見える、ハンカチや箱の中身という点に留意しておく必要がある。このように種も仕掛けもないことを示すことで、手品師は逆に種も仕掛けもあること、自分のトリックの見事さを示しているわけだが、言葉の芸術家としてのマラルメが警戒するのは、観客（読者）が自分の芸にだまされてしまい、出てきた物品に驚くばかりで、そこに見事な芸があるということを見過ごしてしまうことである。詩の効果にだまされた読者が、なにかを素朴実在的に信じようとするとともに、その背後には不在と空白とが控えていることを、ちらちらと思いつかせることをやめない。『養子一投げ』の序文がいうように、「ひとつのイマージュが、後続する他のイマージュをうけいれて、ひとりでに途だえ、また現われるたびに、白紙が介入する」のである。言語を共感覚の網目として使って世界を捉える試みを、万物照応のマラルメ版と呼んだが、マラルメとボードレルとの大きな違いは、マラルメがこの諸感覚の照応を神秘的な彼方としてではなく、より言語の身体に即した即物的な観点から捉えているということであり、その点でプーレがマラルメの「窓」をもって、先輩ボードレルを乗り越えた作品と捉えたのは正しい。「窓」の〈ほく〉は、窓のガラスに映った自分が天使に変貌し、その彼方に「美の花咲く空」が微笑んでいるのを見るが、自分と美の形象とのあいだには透明なガラスの障壁が横たわっており、虚無とその深淵とが透けてみえるのである。美と合体しようとする試みは、この硬い透明な空虚とぶつかって翼をものがれ、その底

のない淵へと「永劫にわたって墜落する」。ここには、ボードレールの後を受け、聖ヨハネの殉教に先立って、きわめてマラルメ的な、道化としての芸術家の栄光と悲惨が素描されているというべきだろう。しかもこの悲惨は、栄光を証明するためのものなのだ。芸術家が失墜する危険のある虚無の深淵も、深ければ深いほど、その上での華麗な綱渡りを際立たせるためのものとなる。まかり間違えば転落したであろう挫折の大きさが、珠玉の作品の価値を証明するのだ。

マラルメの空白はまた、いつまでも白いままの紙、書けない苦しみと作家の不可能性をあらわし、理想に裏切られた道化師のテーマをもろもろに織りなしてきたが、この不能の淵が深まれば深まるほど、そこに書き記される作品もまた、希有で貴重なものとなる。そこらに転がっていて、読者がその価値に気づかなくとも差し障りのない普通の作品ではなく、それだけの探求の苦しみと、不眠の夜と引き換えに購われた至上の作品であることが証明されるからだ。このことを証明するために、マラルメの作品は、「窓」のガラス戸か、そこに掛かるレースのカーテンのように、作品が出てきた懷疑と不在の深みに対してつねに（ガラス張り）であるだろうし、つねに不在と現存との危うい敷居にあって、栄光の夢と挫折の危険をつむぎながら、いつなんどきまた、おのれの足場を切り崩す果てのない探求となるかもしれないのである。つねに空無に蝕まれてこそ、言葉の芸術はより精巧なレース織りとなるのだ。

われわれはマラルメを、文学の手の内を明かすことで、その力を逆証明しようとした詩人として捉えているわけだが、この点でもっとも注目すべきは、マラルメが『音楽と文芸』で述べた言葉であろう。その言葉は自分の不可能性のしるしである不在と欠如こそ、文学という装置の原動力であることを示し、大博打とも思える仕草によって、手元にある「欠落」を彼方の壮麗へと結びつけている。「彼方に燦然と輝くものが、われわれの許では

欠けているという意識を、禁じられた、雷鳴とどろくどこかの高所に打ちあげる⁽¹⁾と。

マラルメが時代に先駆けていたのは、神の不在に気づき、その死を宣言したからではない。神の不在を確認した後でも、この不在の幻影からなかなか解放されず、不在がなお不在としてそこにあつて、隠然たる力を張つていることを発見したことであり、このからくりをそのまま鏡に映した像のように反転して、自身の詩的創造に適用したことであろう。そして、血の気の引いた顔を微笑で包み隠しながら、何事もなかったかのように続けようとした。ここにカザリス宛手紙の有名な一節がある。

「不幸にしてぼくは恐ろしい感覚によつてこの状態に到達した。いまや外面的に無関心を装うことで、それを包み隠すときで、この外面が、失つた力の代わりをしてくれるであろう。ぼくは至上の綜合に到達したあとは、このようにゆつくりと力を貯えているところであり、ご覧のとおり、気を抜くことができない。しかし、数ヶ月前こそ気を許せる状態ではなかったのだ。あの年老いた邪悪な羽根に恐ろしい闘いを挑んでいて、そいつを幸いにも打ち倒すことができたのだ、神をね。しかし、この闘いは、その骨ばつた翼の上でおこなわれたが、その翼は思いのほか死に際に力一杯もがいたので、ぼくは闇のなかに連れ去られ、勝者として、盲滅法に、どこまでも墜ちたのだ。ある日気がついてみると、数ヶ月前に自分を忘れ去つたままの姿で、ヴェネチア鏡の前にいる自分に気がついたのだ。

そのうえ、君にだけ白状していえば、それだけぼくの勝利の屈辱は大きかつたわけだが、ぼくはまだこの鏡に自分を映して見ていなければ、物事を考えることもできないし、この手紙を書いている机の前に鏡がなければ、ぼくは虚無にもどつてしまふだろう⁽²⁾」

マラルメの大博打ともいえる開き直りは、神の死にともなう自身の無力を、エロディアドを書くことで反転して、神の不在が美であり、自己の死が美であり、不能の結晶が美であることを証明しようとしたことであろう。そして、ミロの「ヴィーナス」、ダ・ヴィンティの「ラ・ジョコンダ」について、自分が創るはずのこの地上での三番目の美が、この死と不能の結実であること、若書きの「文学交響曲」にいう「不能性という現代の詩神」の加護のもとにあることを願った。

自身の不能、自身の死が美であるとすれば、この美は多少とも道化的であることを要求せざるをえず、作者は美に生首を要求されていることに気づかないわけにはいかない。しかしこの欠如の意識こそが、創りだした人物や事物が、いったん生み出されると神の創った世界の事物や人物のように存在して、人間的創造の息吹とその自由な空間とを塗りつぶしてしまうのを防ぐであろう。このことがブレヒトの異化作用のように、読者をその陶醉からたえず喚び覚まし、ここでは純然たる芝居が、文学作品が、言語の芸術が問題だということをつたえず思いださせる。これこそ、読者の感動に冷水をかけるどころか、感動そのものを演出しているのだ、とマラルメは答えるであろう。

『賽子一投げ』の特殊なページ付けを説明してマラルメはいう。「なぜ、考えや感動の大きなほとばしりが、目ざましいばかりに、大きな活字で文に綴られ、ページごとに一行の割で段差をつけて配置されれば、読者の情熱に潜在的に訴えかけ、本を読むあいだ中、読者を息もつかせぬ緊迫の状態に保たせないことがあるか。まわりには細々と、重要性におうじて副次的に、説明的で派生的な活字の列を、装飾音符をちりばめるように配しさえすればよい。

遠い世論の反響を書き物によって写しとるかに装うわけだ^①」

われわれが何に感動すべきかという、言語が創った作品を読んでいるということであって、言語は存在では

なく、いたるところに遍在する不在の中心であり、それが台風の目のように創造の原点をたえず思い出させてくれるということである。読者が神の創った世界ではなく、天才の作った言語世界に感動すべきだとすれば、驚くべきは、その世界が創造の息吹の介添えなしにでも独り立ちできるということではなく、虚無から出て虚無に還る存在であることを一刻も忘れないことよってである。『賽子一投げ』のページは、この人間的創造の息吹の空ろな現存を、足元にうがたれた虚無の深淵のようにたえず思い出させる。クロードルにマラルメの影響があるとするなら、われわれ人間が本来驚くべきもの、人間の自由な、虚無からの創造を前にして驚くのではなく、この驚きを、神の宇宙を前にした驚きに転用したということであろう。ここでは、視線の移動につれて刻一刻と虚無から生みだされ、神の息吹から生みだされつつある自然の姿が観察される。

以上で、つぎのことが相互に関連づけて説明されたとみなしたい。マラルメの作品、ここでは『結婚』が、なぜ逆さまの創造であるかということ。その副題にいう *Mystère* はアルコルンブルもいうとおり潜在性の劇であるということ。マラルメを語るときには、なぜ空無（不在）があいも変わらずにお題目になるかということ。この空無と欠如の意識が、マラルメの創造をたえず道化の営みにしているということ。最後に、芸術的創造が宗教的な危機と深い関連のもとにあるということ。

しかし、マラルメの詩の魅力は、このように分析でき、説明できるということにあるのではない。われわれのうちでたえず知識をご破算にし、空白へと還元しながら、何度読んでも初めて出会うかのような印象を与えてくれるということである。制度として成立し、大学での教育科目となった文学、知識をひけらかすため、頭のよいことを見せるための文学からこれほど縁遠いものはない。

「古序曲」の下書きの中で、エロディアドが、音楽的な空無を抱えて窓辺に横たわる楽器（マンドール）、あ

るいは焼絵ガラスの絵模様として表象されていることはすでにみた。エロディアドを同時期の詩篇「聖女」と比較する研究もすでに存在するが、とくに色あせたステンドグラスのモチーフとして出てくるといことは、マラルメがどのような位相でこの昔話であるサロメの物語を「復元」しようとしていたかを示して興味ぶかい。「色あせた」というのは、サロメと一緒に出てくる乳母が、明け方の光を受けて浮かびあがり、その赤い炎が燃え移って、「後退していく」白蠟の指をもった人物として出てくるからである。古い壁掛けがほどけて至る所で空白をのぞかせるように、焼絵ガラスの人物たちは、古い宗教的世界と一緒に、血潮のような赤い炎に焼き尽くされる。この犠牲の全祭燔のあとには、それらのイマージュが出てきたあの水盤 *basin* の空虚、金色に映える大皿の空虚しかのこらない。このようにして、われわれは、水盤 ↓ 大皿という連携をたどって、「古序曲」から「前奏曲」に移れるであろう。

われわれがいま読んでいる詩篇で、窓辺に現れたヨハネの生首の幻像も、サロメや乳母とともにステンドグラスに描かれた人物の一人かもしれない。その可能性は大きいだろう。これら焼絵ガラスの人物たちを、日没（あるいは明け方）の残照が一瞬照らしだし、ふたたび闇にせずめる。詩篇「聖女」は、天使の羽根ののってハーブを奏でる聖女セシルの焼絵をめぐって、昔と今との単純な対比構造からなりたっている。「その昔フルートやマンドールとともに／色艶やかなりしヴィオラ」を奏する天使たちに取り巻かれていたであろう聖女も、今は色あせ黒ずんだガラスに残るモチーフにすぎない。

その昔フルートやマンドールとともに

色艶やかなりしヴィオラの

今は金色も古びた紫檀を

匿っている窓辺に

ほの白く聖女がまします、

その昔 晩禱と終課のうちに

ほとばしり出た頌歌の

古書をほどこいて捧げ持ち。

この聖体盒の焼絵ガラスを

夕べ掠める天使の翼が

ハーブの形を象りだし

そのしなやかな掌にあてがえば、

古い紫檀も古書も消え

楽器となった翼のうえで

聖女が指をゆらめかし

さながら沈黙の楽人の姿

日没の残照が一瞬照らしだしては、すべては再び闇へと沈む。ひとつの宗教的な世界が生きていた往時には、ミサも華やかで、人物や楽器も「色艶やか」であったが、もはや音楽は聞こえず、中世の彩色写本やここではス

テンドグラスの絵模様が再現しているはずの音と色、視覚と触覚の生きた調和は失われしまった。「古い紫檀も古書も消え」、空無の上に、聖女の腕は天使の羽根をハープにみたてて、ただ「沈黙の音楽」を奏でるばかりだ。すでに読んだ「前奏曲Ⅰ」でも、夕日に照らされた部屋のかなかに、光と闇、実像と虚像とのおなじ対比がみられた。無気味に輝く金の皿と、虚空に消えのこった白い手の動きとは同じではないが、近視眼的になるべきではあるまい。ここでは左右に揺れ動く腕の沈黙の律動だけが残るが、『結婚』の最後ではヨハネも乳母も消えて、ヒロインが白い身体のバランスだけで踊るダンスが浮きだしてくる。「聖女」と『結婚』とは、現在にのこる痕跡を往時の物語に対して同じ関係に設定しており、同じように詩的言語は、宗教的で音楽的な世界を、それ自体としてではなく（つまり、宗教と音楽の世界としてではなく）視覚と触覚、音と色彩からなる共感覚のネットワークとしての言語自体の身体のうち、つまり沈黙のエクリチュールの仕草のうち、に再現しようとしている。ここでもまたわれわれがしばしば引き合いに出している日本の能楽、とくに複式夢幻能との類似が見られるだろう。ある伝説の人物にまつわる名所あるいは旧跡から出発して、歌や舞でその人物の華やかなりし往時を再現し、ふたたび旧跡の現在へと還る。ただ大きな違いは、能楽やワグナーの楽劇では、楽器や歌や舞や登場人物が行っていたすべてを、マラルメの詩では言葉の音楽と言葉のダンス、その白紙の上での沈黙の軌跡が、一手に引き受けるのである。このようにしてわれわれは、おなじみのモチーフである、あの白蝶の飛跡や白塗りパントマイムの右往左往と合流するわけだが、これはまた、書物という精神の楽器のページを一枚ごとにめくっていく読書の手つきそのものでもある。

しかし、マラルメの言語のエクリチュールの軌跡をそれ自体として捉えようとすれば、アルコールの炎のように不可視のものとなるので、それを音楽や舞踊といった他の舞台芸術、物語や作中人物といった、その白い炎が結局は燃焼させてしまう不純物との関係において、対比的に捉えるというのがわれわれの当初からの狙いである

ことを思いだそう。水盤 *Basin* の水鏡に映った朱の空であり、焼絵ガラスの絵模様であり、大皿にのった血滯れの生首であるというふうには、イマージュを重ね的に重ねて、人物や場面を溶解状のものとして、湧きだしたり、たがいに溶け合ったり、とって代ったりと、映画のモンタージュのように扱うことをマラルメに可能にしたのは、音楽という霧、とくにワグナーの楽劇のそれであった。この点は日本でも渡辺守章氏によって詳細に分析されている。マラルメにとつては、「精神の楽器」である書物の重層的な紙葉そのものが、読書する指に一枚ごとに繰られて、つぎつぎに現われては消えていく人物やイマージュを透視する鬘状のものとして、魔術の書 *grimoire* に擬えられ、『マクベス』で魔女が唱える呪文のようなものとして提示される。

註

- (1) G. Davies: *Mallarmé et le rêve d'Herodiade*, José Corti, 1978, p.159. への解釈に対してコーンはこの詩篇の時刻は夕暮れであるから、星空だとするのは見当違いだとつづる。R. G. Cohn: *Vues sur Mallarmé*, p.68.
- (2) マルシャル編マラルメ全集Ⅰ *Oeuvres complètes de Mallarmé I*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Gallimard, 『結婚』草稿 p.1118.
- (3) デイヴィス Davies, 前掲書 p.232.
- (4) *À la me accablante tu*, 前掲マラルメ全集Ⅰ p.44.
- (5) 前掲マラルメ全集Ⅰ, 『結婚』草稿 p.1104.
- (6) デイヴィス前掲書 p.165.
- (7) 「白い睡蓮」、フランス世紀末文学叢書『詞華集』、井上輝夫、小浜俊郎、田中淳一、立仙順朗編訳、国書刊行会、一九八五年二月 p.186.

- (8) J・シェレール『マラルメの「書物」』*Le "Livre" de Mallarmé*, p.4 (A) .
- (9) 前掲マラルメ全集Ⅱ、「リヒャルト・ワグナー、フランシス詩人の夢想」*Richard Wagner: Rêve d'un poète français*, p.158.
- (10) 一八六六年七月二八日、テオドール・オーバネル宛手紙 *Correspondance de Mallarmé I*, Gallimard, p.225.
- (11) 前掲マラルメ全集Ⅱ、「音楽と文芸」*La musique et les lettres*, p.67.
- (12) 一八六七年五月一四日、アンリ・カザリス宛手紙 *Correspondance de Mallarmé I*, p.242.
- (13) 前掲マラルメ全集Ⅱ、「書物、精神の楽器」*Le livre, instrument spirituel*, p.227.