

ネルヴァルの作品に於ける時間の研究

その 2

山 縣 直 子

III << ARTEMIS >>

ARTEMIS

La Treizième revient ... C'est encor la première;
Et c'est toujours la Seule, — ou c'est le seul moment:
Car es-tu Reine, ô Toi! la première ou dernière?
Es-tu Roi, toi le Seul ou le dernier amant?...

Aimez qui vous aima du berceau dans la bière;
Celle que j'aimai seul m'aime encor tendrement:
C'est la Mort — ou la Morte ... O délice! ô tourment!
La rose qu'elle tient, c'est la *Rose trémière*

Sainte napolitaine aux mains pleines de feux,
Rose au cœur violet, fleur de sainte Gudule:
As-tu trouvé ta Croix dans le désert des Cieux?

Roses blanches, tombez! vous insultez nos Dieux,
Tombez, fantômes blancs, de votre ciel qui brûle:
— La Sainte de l'Abîme est plus sainte à mes yeux!

昼の光を司る太陽神アポロンの姉妹アルテミスは月の女神である。¹⁾夜の闇と、夜の光を司る女神。月は闇の中に生れ、生長し、又次第に衰えて闇にかえる。月は生と死の象徴である。永遠に繰り返される死と甦り——アルテミスはこの宇宙的生命の輪廻を統べる。

ギリシャ神話のアルテミスは又、純潔と狩猟の女神である。男まさりのこの処女神

は、その潔癖さのあまり、時に女神に付き従う女精たちや女神を慕う男たちに苛酷であったという²⁾さらにまた、ギリシアで信仰される以前からアルテミスは小アジア地方で大母神として崇められていた。

ネルヴァルにとってアルテミスは、「ルネッサンス時代のべっこう張りの振り時計」の文字盤の上で「時」の円舞を眺めながら「おつきの鹿にひじをもたせている」ディアーナ³⁾として現われるだけではないのだ。われわれはJ.オニミュスのようにあっさり、「ネルヴァルのアルミテスの起源はおそらくチェルリーニ描くところのディアーナにすぎない⁴⁾」と言いきってしまうことは出来ない。詩人にとってアルテミスとは、恋人ジェニーニ＝オーレリアの神格化した存在であり、エジプトの大母神イシスでもあり、処女マリアでもあったのだ。『オーレリア』の一節が明らかにそれを告げている。「私は永遠のイシス、聖なる母にして妻たるイシス神に思いをはせた。私のすべての渴望、すべての祈りがこの魔術的な名前の中に混り、私は彼女の中に自分が甦るのを感じた。そしてしばしば、彼女は古代のウェヌス、あるいは又、キリスト教徒の聖母マリアの面影を伴って私に現われるのであった。夜はこの出現をいっそうはっきりと私にもたらししてくれた……⁵⁾」この女神は、非情の宇宙的時間のめぐりを司るだけではなく、ネルヴァルの内的世界にあっては、取り戻し得ぬものを取り戻すその仲介者ともなってくれるはずの存在なのである。ネルヴァルがこのソネの題名を「時の踊り (Ballet des Heures)」から「アルテミス」に変えたのは意味のないことではなかったのだ。この題名はすでにわれわれを「夜」の中へ、ネルヴァル的な時間の中へとひきこんでしまうのだが、題名の惹き起すさまざまな思いに捉われて、われわれは結論を急ぎすぎる。

十三番目の女^{ひと}がかえってくる……

それはまたしても最初^{ひと}の女

先に見た「廃嫡者」の導入部とは対照的である。ここではいきなり回帰あるいは繰り返しを表わす動詞(revient)や副詞(encor)が現われる。だがこの回帰は、直線的な不可逆の時間に勝利するものとしての、希まれたものとしての回帰ではない。中^{ボワン}断点^{ドリュヌバンソワソフ}は喜びも期待もその中に含んではいない。むしろ危惧、あるいは怖れがこめられている。この感情は encor という語によって一層強められる。冒頭の「十三」という数字がおそらくこの感情を惹きおこすのだろう。タロット・カードの第十三は「死」を表わすという。たちもどって来る「十三番目の女」は死を告げに来る。「ひ

たいに星をいただいた『時間』の女神たち」の踊りは、もはやヘルクラネウムの優美な様⁶⁾ではない。踊りは「死の舞踏」^{ダンス・マカブル}に変わる。La Treizième は又、「第十三時」である。⁷⁾示唆的な時間——出発の時間⁸⁾だ。だがこの出発は、「シルヴィ」に於ける、祭りを求めての、幻想的な過去を求めての出発とは何とかけ離れていることだろう。出発点にまたしても戻って来るための出発。死、それはまたしてもはじまりなのだ。「噫、禍いなるかな！『死』そのものすら（世界の民を）解放し得ぬ！なぜならわれらはわれらの父祖の中に生きた如く、われらの子らの中に甦るからだ——⁹⁾」永劫の回帰、永遠の輪廻——これはインドで言われる業（カルマン）に他ならない。業とは、永遠に苦悩の生を繰り返させる出口のない円環である。如何にしてこの業の断絶を求めるか、どこに解脱（ヨークシャ）を見出すか。円環を閉じる結び目はどうしたらほどけるのか。その鍵は第2行に於て早くも示される。

十三番目の女がかえってくる……

それはまたしても最初の女

しかもいつも唯ひとりの女 あるいは

それは唯一の瞬間

第1行目に出る序列を表わす語 (la Treizième, la première) に対して、2行目にはその序列と対立する概念、選別、個別を表わす語 la Seule 及び le seul (moment) が見られる。La Treizième あるいは la première は先程述べたとおり La Treizième heure, la première heure でもある。「女」は時間の寓意^{アレゴリー}として現われる。一方 la Seule について言えば、la Seule heure という時間は存在しない。「唯一の」という観念は heures の系列の中には置き得ないのである。la Seule を時間のことばで言い表わすとすれば——（このダッシュは第2行のそれと同じ意味を持つ）それは le seul moment なのだ。「唯一の瞬間」、それは流れ去る時間でもなく、回帰的な時間にも属さない。無機質で非情な時間ではなく、それは人間の時間、生のすべての重みをひきうける真の時間、序章でわれわれが用いたことばで言えばまさに生きられる時間なのである。la Seule (唯一の女) はこのような「時間」を担って現われて来る。女、又はその宇宙的発現としての時刻、あるいは瞬間——詩人の「女性」とのかかわり方は、時間とのかかわり方と不可分に結びついている。le seul moment は業としての輪廻を逃れている時間であり、la Seule は la Treizième の脅かしから詩人を救うことの出来る女性なのである。ところで見落してはならないのは、こ

の la Seule と la Treizième = la première が接続詞 et で結ばれているということだ。試練を、あるいは死を課すべく永劫に回帰してくる女と、真の生へと導く役目をもつ唯一の女とは、実は同じ女なのである。¹⁰⁾ この女とは、言うまでもなくオーレリアであり、女神アルテミスである。ロラン・ド・ルネヴィルは次のように述べている。「オーレリアの夢の地平線への回帰と、アルテミスの夜の深淵への回帰は、そのいずれもが民衆の本能的信仰が死という意味と同時に、次々に幸福な出来事を惹き起す力を付与した十三という数によって表現されており、詩人の精神に夜の破壊的面と創造的面との間の選択を迫っているのである。¹¹⁾ 詩人のもとへ「立ちかえってくる」女は、「破壊的面と創造的面」、即ち死の脅かしと、真の生への救済という二重の顔をもつ。詩人にとっては彼女の身分証明は未だ明らかではない。

なぜなら、お前は女王か、おお、お前！

最初の、または最後の女よ？

お前は王か、お前、唯ひとりの男

または最後の恋人よ？

第3行目の疑問文は女性の曖昧な性格を糺すものである。「女王」であるということは、「無名の多くの家来たちに比して、あるいは又、『王』との関係に於て、唯一無二の¹²⁾」の存在だということである。そして、とりわけ「廢嫡者」の詩人にとって完全な恋人たるためには「女は女王か女神として現われなければならなかった¹³⁾」のだ。「廢嫡者」の中では「女王」が「私」の身分証明を証する重要な役割を果していたのは既に見たとおりである。「アルテミス」に於ては、女性の方の身分証明が主にたずねられるのである。

第3行の解釈は、問の重心をこの行の後半に置いて、「最初の女か、最後の女か？」とする研究者が多いようである。¹⁴⁾ しかし「最後の女 la dernière = la Treizième」が「最初の女」であることは既に冒頭で言われている。これらの女はいずれも序列の中の要素としての女なのである。その「回帰してくる女」にむかって、詩人は「お前は女王か」、即ち「お前は唯一の女か」と問うのだ。この間はつまり、救いをもたらす女か、破滅を告げる女かという選択なのだ。この疑問文の中心はそれ故、どうしても es-tu reine? にあると見たい。

ところで宇宙的、時間的性格を持つ ≪la première = la dernière≫ に対し、≪Reine≫ の方は人間の女としての性格を強く帯びてくる。つまりここには「地上

的な、唯一の女」と、「宇宙的な、回帰する女」との対比がある。前者の特徴は、「一個人、限りある生命、愛の対象」であり、後者のそれは「無限回帰の現象、限らない宇宙的非生命、業の告示者」である。

この間に対する答は、しかしながら今のところは保留しておかれる他はない。この間は、最初の2行で「女の」身分証明を曖昧なものにしたあの接続詞 ≪Et≫、≪La Treizième≫ と ≪la Seule≫ を結ぶ ≪Et≫ を理由づけるべく、第2行最後のコロンと第3行冒頭の ≪Car≫ によって導き出された問なのである。否、理由づけというよりは、その女性の性格の曖昧さ、見極め難さを強調すべく、oui あるいは non という答の不可能性を十分に承知した上で発せられた問なのである。

第4行は第3行の対句のような構造を持つ。詩人は女性の身分証明を糺す問を発したあと、今度はひるがえって男に、その身分証明^{イダンテイテ}の提示を求めている。男とは言うまでもなく詩人自身である。「女王」に恋人としてつりあうためには男は「王」でなければならないのである。だが本当に自分は「王」なのか? 「唯ひとりの男」であり、又は「最後の恋人」である自分は?

この2行は対のような構造でありながら、微妙な違いを示している。≪le Seul≫ は一見してわかるとおり ≪la Seule≫ と対応している。だが ≪la Seule≫ が ≪le seul moment≫ とも結ばれているのに対し、≪le Seul≫ は「ただひとりの男」、それだけである。又、≪la première≫ 及び ≪la dernière≫ が冠詞+名詞的用法の形容詞で、la première (dernière) femme と同時に la première (la dernière) heure の意味をも表わすのに対し、第4行の形容詞 ≪dernier≫ は、あまりにも人間的な名詞 ≪amant≫ にかかることによってその意味作用の及ぶ範囲が限られてしまっている。¹⁵⁾ オーレリア書簡中の次の箇所を御覧いただきたい。≪Vous êtes la première femme que j'aime et je suis peut-être le premier homme qui vous aime à ce point. (...) il n'existe pour moi qu'une seule femme au monde! ¹⁶⁾≫ 恋する男には序列は存在しないのである。premier と言っても、それは deuxième 以下をひき具した premier ではなく、それは即 dernier であり、つまり seul と同意義なのだ。第4行には第3行目までに出たのと同じ語彙 (seul, dernier) が見られるが、それらは従って、女性に関して見られたような、人間的な生命・愛/宇宙的時間・業といった対立を表わすものではないと言える。この行に於ける対立項はむしろ、王/恋人であろう。王とはエジプトのミイラに象徴されるように人間でありながら永遠の生命を求めることの出来る特権的存在である。それに対して恋人は、女性に対する愛がいかに強いものであらうと、王との関係で言えば無名

大衆のひとりでしかないのである。しかし、宇宙的時間の顕現としての女と、愛と生命の顕現としての女との間で二者択一を行って女の身分証明^{イデンティティ}を確立することが不可能であったのと同じく、「唯ひとりの男、又は恋人」が「王」であるかどうか、ここで決めることも又不可能であろう。《Es-tu Reine?》《Es-tu Roi?》という問はともに答えられぬまま宙に吊されている。

第1 四行詩節^{カトラン}の最後の言葉《amant》は、第2 四行詩節冒頭の、同じ源から出た動詞《aimez》へとつながってゆく。

揺籃から柩まであなたを愛した人を愛しなさい
私が唯ひとり愛した女^{ひと}は今なおやさしく
私を愛してくれる

「揺籃から柩まで」—— 誕生から死まで。《Je》の世界にはいりこんでくるとき（第2 四行詩節^{カトラン}に於て初めて話者は《Je》として登場するのである）、「女」は死すべき肉体をそなえた人間として現われる。真の愛の交流を得るために「女」は一度死ななければならなかったのである。愛はネルヴァル的な時間の中ではじめて成就される。4度繰り返される aimer という動詞の時の組み合わせがそれを示している。Aimez（命令法）—— (elle) aime, (j') aima — (elle) aime, つまり同一の時の中では愛は成就されないのである。「彼女は生に於いてよりも死に於いてはるかに私のものである¹⁷⁾」—— そうなのだ、この愛の存在意義は、死をのり越えることにある。取り戻し得ぬ時間を克服することにある。この願望の中で「女」は再び定義される。

それは死——あるいは死せる女……

おゝ 歓喜！おゝ 苦惱！

「死」あるいは「死せる女」，それは「第十三番目の女」の顔のひとつでもあった。詩人を脅かし続ける女であった。だが愛の磁場で捉えられると、彼女こそが真の生への仲介者となるのである。この至高の逆説。—— おゝ 歓喜！おゝ 苦惱！—— 喜びと苦しみとはこの時ひとつになる。「この叫びは——とロラン・ド・ルネヴィルは言う——明らかに、われわれが認めた夜の二つの面（創造的の面と破壊的の面）を指している。¹⁸⁾」

彼女が手にしている薔薇、それは立葵

真の生への仲介者としての「女」は、「立葵」を手にしている。「立葵」は象徴的な花である。『オーレリア』では、「私」を案内してくれた婦人が「そのすらりとした丈を伸ばして、一本の長い立葵の茎を露わな片腕で優美に抱えた」。彼女は次いで次第に大きくなり、ついには「彼女自身の大きさの中に消えてゆくように見えた¹⁹⁾」のである。この夢はオーレリアの死を暗示するものであった。「死」あるいは「死せる女」が手にする花——「立葵」はネルヴァルにとって「死の死」であったのだ。だが「唯一の女」は死後にはじめて永遠なる愛の絆で詩人と結ばれた。オーレリアは死によって真に彼のものになった。彼女の死を象徴するのが「立葵」なら、この花は又、試練としての死の克服を象徴する花でなければならない。「そこには時間に対するひとつの勝利、仲介者として定義される女性行為者に結びついた勝利の表現が再び見出される。この時間に対する勝利は、とりも直さず死に対する勝利である。²⁰⁾」「死」は、人生の終りにやって来る出来事としての死を越えた、新たな意味を獲得したのだ。

《trémière》は又、ジェニナスカも指摘しているように、第1行冒頭の *Treizième* と、最後の *première* を一語の中に結びつけている。宇宙的輪廻を告示する女、永遠に変わらぬ存在である唯一の女、女王、愛の絆によって結ばれた女、救いをもたらす死せる女——「女」の性格のさまざまな定義の試みのあとで、*La Treizième* は *la première* と再び結びあわされた。時間の円環もまた、ここに新しい意味を得たのである。*la Treizième* (= *dernière*) と *la première* の結合は業の脅かしとしての回帰ではもはやなく、祝祭の時間、聖なる時間²¹⁾へと変貌をとげたのである。聖なる時間とは「本質的に逆転可能な」時間である。そして「本来再現された神話の原時間²²⁾」なのである。「取り戻し得ぬ時間」は詩の世界でかくして克服される。

第8行はこうして第1行と呼応しつつ四行詩節群をしめくくる。すぐれて時間的な7つの詩行を《*Rose trémière*》という一語で総括しているのだ。だがこの語の役目は時間を結びあわせるだけではない。《*Rose trémière*》は《*Rose d'outremer*》即ち「海の彼方の薔薇」という原意を持つ。この花は十字軍遠征の時に小アジアからヨーロッパにもたらされたという。levant（太陽が昇る意。東洋）から ponant（太陽が沈む意。西洋）への移行、それは時間から時間への移行の象徴となるだけでなく、空間から空間への移行の象徴でもあるのだ。《*Rose trémière*》

の最も重要な役目は、^{カトラン}四行詩節群と^{テルヌ}三行詩節群のつなぎ目に位置することによって、詩の流れを時間的な世界から空間的な世界へと転回させるところにある。ジュエナスカは、ゴーチェとネルヴァルを比較しながら次のように述べている。「(ゴーチェの)短編と(ネルヴァルの)ソネは、*inreparable tempus* (取り戻し得ず時間)の苦悩に対する相似た答をもたらしている。時間と空間とは交換可能なものであるから、年や世紀のへだたりを、実際に行き来出来るへだたり(空間的なへだたり)に変えることに解決を求めるわけである。²³⁾」さらに、この詩の全体的構造について彼は、「このソネのはじめから終りに至るまで、思惟は生と死の対立をのり越えることに専心している。^{カトラン}四行詩節群でこれら相矛盾する言葉の関わり方に関する問題点^テが、人間的な視点から、かつは時間的な地平に依って提示されたとすれば、^テ三行詩節群ではこの問題点は、宗教的見地から、かつ何よりも空間的地平に依って目ざされたといえよう²⁴⁾」と述べている。「宗教的見地」及び「空間的地平」は、東方の、異教の国から、西の、キリスト教の国へとやって来た *Rose trémière* によって見事に予告されているのである。

両手いっぱい^テの火を持つナポリの聖女
すみれの心もつ薔薇、聖女ギュデュルの花よ
お前は天の砂漠にお前の十字架を見つけたか?

ナポリ——この土地の名前はネルヴァルの世界の地図の中に、特別に光り輝く字でしっかりと記されている。われわれは既に「廃嫡者」の中で、「イタリアの海」、「ポシリポの丘」(いずれもナポリに結びつく。前章の註28を参照)が光を象徴しているのを見た。ここではナポリの聖女は手にいっぱい^テの「火」を持っている。火は光に通じ、生命をあらわす。しかもこの生命の火は、死によって消されてしまふ火ではない。原初の時から世代から世代にわたって受け継がれ、燃え続けて来た火であり、アドラムが父祖トバルカインに導かれて見た地下の世界の火にもそれは通ずる。

「ナポリの聖女」は、草稿では「シチリアの聖女」となっている。シチリアの守護聖女は聖ロザリアである。聖ロザリアの名は直ちに、「オクダヴィ」の中で物語られるナポリの一夜を思い出させる。オーレリアに似た、しかしどこか魔女めいた女の部屋には、「すみれ色の薔薇の花の冠をいただいた聖女ロザリアの彫像²⁵⁾」があった。そしてこの同じ部屋に、エジプトのイシス神を表わす「一体の黒い聖母

像²⁶⁾」もおかれていたのである。キリスト教の聖女はネルヴァルの世界にあつては、異教の国から来た薔薇の花にたとえられ、地下の火の伝達者となり、異教的な神秘の雰囲気の中に現われる。

第10行の聖女ギュデュールは、北の国の首都、ブリュッセルの守護聖女である。ブリュッセルも又、ネルヴァルの地図には忘れてならない地名である。この街で、オーレリアは詩人に「許し」を与えたのであった。²⁷⁾この時、「それまでは世俗的なものであった愛の甘美さに、何か宗教的なものが混り、この愛が永遠のものであるという印をつけたかのようにであった²⁸⁾」と詩人は記している。

「すみれの心もつ薔薇」は、ナポリの聖ロザリアの「すみれ色の薔薇の花の冠」を連想させると同時に、ブリュッセルの聖ギュデュールの花、即ち「許し」を与える優しい心の象徴ともなっている。西と東を結ぶ象徴的な花、立葵と、北と南を結ぶ神秘的な薔薇——^{ローズ}Treizième が時間を結びあわせていたように、薔薇の花は空間の中の相対立する要素を結びあわせている。

だがこの薔薇の花にたとえられた「聖女」の行為は何であつたのか。「聖女」とは殉教によって聖なる身分に列せられた女である。つまり「死せる女」であり、地上での生活を終えた後に天に昇って神に迎えられることを約束された女である。死の後に天に昇った彼女は何を見たか。何も。そこは「天の砂漠」という荒涼たる場所でしかなかったのである。約束された「十字架」はなかった。「十字架」を授与してくれるべき神も、そこには不在だったのだ。²⁹⁾

お前は天の砂漠にお前の十字架を見つけたか？

という問は、あの、ジャン＝パウルの

«Dieu est mort! le ciel est vide ...
Pleurez! enfants, vous n'avez plus de père!»³⁰⁾

という詩句を悲痛な思いで模倣したネルヴァルの叫び、

« Abîme! abîme! abîme!
Le dieu manque à l'autel où je suis la victime ...
Dieu n'est pas! Dieu n'est plus!»³¹⁾

と二重になって響くのである。「神の眼」を求めて天空を彷徨ったキリストが、そこに「底なしの巨大な黒い眼窩³²⁾」をしか見出さなかったように、「聖女」も又、天に空虚をしか見出さなかった。空間的な上下の軸(地上一天)を結びつけようとする彼女の行為は失敗に終わったのである。詩人は怒りの叫びをあげる。反逆者アンテロスの激しい叫びである。

白薔薇どもよ、落ちよ！ お前たちは
われらの神々を冒瀆する
落ちよ、白い亡者ども
燃えるお前たちの空から。

《Roses blanches》は明らかに前節の《Rose au coeur violet》と対応している。blanc / violet の関係については、ジェニナスカが次のように述べている。「《blanches》に対して《violet》はひとつの^{フレグランス}現在を示している。色があるということは、火を色で示すことではなからうか。火は事実、伝統的に次の三つの内容を表わし得る。即ち、光、色、そして熱量である。赤い色 (la rougeur) の特別な形としての violet は、火の色のひとつなのである。(……)《violet》はここでは《火》の^{メタファー}提喩なのだ。³³⁾」われわれは「廃嫡者」の中で赤という色が担っていた意味の重要性を記憶している。赤の一変種としてのvioletが肯定的な意味(優しさ、生命愛)を担っているのに対し、blanc (blanche)は否定的な意味を付されている。「オクタヴィ」には「死は、祝宴の終りのときのように、蒼白い薔薇の花の冠りをいただいて私の前に現われるのです³⁴⁾」とある。白、あるいは色のないことは、ネルヴァルにあっては死の、それも一切の虚無化としての死の象徴なのである。キリスト教の伝統的な薔薇観(薔薇が西欧にすっかり定着してからのことであるが)では、白薔薇はマリアの純潔の象徴であり、赤い薔薇はキリスト受難の血の象徴なのだが、ネルヴァルは意識的にこの伝統を否定しているのであろう。

《Roses blanches》は従って、虚偽の「天国」、真の神のいない天で偽りの安逸をむさぼっている無名の死者たちであろう。「すみれの心もつ薔薇」がただ一輪なのに対して、「白薔薇」は複数である。第9行の「ナポリの聖女」に対応するとみなされる第13行の「白い亡者」も又、複数である。ただひとりの「死せる女 la Morte = la Sainte」に対する多数の死者たち——ここには、選ばれた唯一の存在

(la Seule = la Reine) と、無名の多数の存在との対照が再び見られる。

これらの亡霊たちが冒瀆する「われらの神々」とは何か。「われら」とは誰をさすのか。言うまでもなくそれは詩人自身と愛する女、そして彼らが共に属する（と詩人が考えている）種族の人々である。『オーレリア』の中で、聖霊の形をとった友人に抗って詩人は言う。「いや！僕は君の天には属していない。あの星の中に、僕を待っていてくれる人々がいる。彼らの方が、君の告知した啓示よりも前からいるのだ。彼らのもとへ行かせてくれ。僕の愛する女も彼らのところにおいて、僕たちはそこで再会するはずなのだ！³⁵⁾」そして「われらの神々」とは、ダフネがその追放を「今も嘆き悲しんでいる神々³⁶⁾」であり、「粘土で作ったその像³⁷⁾」がこわされてしまったミルトの神々である。「勝ち誇る神」、唯一絶対神エホヴァ³⁸⁾あるいは専横なクネフ神³⁹⁾に追放された神々である。これらの神々は、白い亡霊たちでうずまっている空、≪votre ciel≫を追われ、「もうひとつの空 (autre ciel)」へと逃れたのであろう。それがオーレリアの待つ天界、詩人が初めて真に彼女と合一することの出来る場所なのだ。

第13行の「燃える空」は、第9行の「手にいっぱい火」と対応している。「ナポリの聖女」が手にしていた火が生命を象徴しており、伝達すべき最も大切なものであったのに対し、「お前たちの空」を燃やす火は死の象徴であり、あらゆる伝達を不可能にする、破壊的な火である。

反復される同じ語彙、あるいは同じ内容を表わす語彙、——しかしその各々には相反する意味がこめられているのだ。第1三行詩節と第2三行詩節（第12, 13行）の構造は次のように図式化することができる。

詩節 \ 語彙	聖女	薔薇	火	神
T ₁	単数 肯定	単数 肯定	肯定	(単数)** 否定
T ₂ (V. 12, 13)	(複数)* 否定	複数 否定	否定	複数 肯定

* 第13行の ≪fantômes blancs≫ は ≪saintes≫ と言い換えることが出来る。

** 第1三行詩節には Dieu は出現しないが、不在のその神は明らかにキリスト教の唯一神である。

ジェニナスカは、天上を支配する唯一神と、この天界から追われた神々 (les dieux chthoniens という表現がとられている) について、「価値を認められる対象となるのは、宇宙のどこに位置するかということではなく、神格が単数的性格を持つか複数的性格を持つかということである⁴⁰⁾」と指摘しているが、これと全く同じことが「聖女」あるいはその寓意である「薔薇」についても言える。そして単数の行為者である「聖女」(あるいは「薔薇」)の価値の決定的な肯定は、最終行でなされるのである。

深淵の聖女がわが眼にはますます聖い!

「深淵」あるいは地獄から姿を現わす聖女のイメージは、ネルヴァルにあっては原イメージとでも名付けるべきものである。⁴¹⁾昔詩人の観た古代の神話劇の一場面は、記憶の中で次第にその劇としての時間、空間の枠組を失い、ついには詩人の思いがつねにそこに帰ってゆく精神的宇宙のひとつの光景へと転化してしまう。そこは、死んだ、愛する女が待つところであり、追放された神々の棲息するところなのだ。「もうひとつの空」とは、即ち「深淵」のことだったのである。

「深淵 abîme」は、ジェニナスカの指摘にもあるように、否定的な意味ばかりではなく、肯定的な意味 < cœur > をも持っている。⁴²⁾この詩にあっては、天上と深淵(地獄)の価値は逆転されているのだ。⁴³⁾「ナポリの聖女」は上下の軸(天上—地上)を結ぶ試みに失敗したとわれわれは先に述べたが、空間的な上下の軸は地上—深淵(地下)の間に見事に成立しているのである。< Rose > を仲介とする水平方向の軸(西と東、あるいは北と南)と、< Sainte > を仲介とする垂直方向の軸とが交叉することによって、「天の砂漠」では見つけることの出来なかった十字架、新しい十字架が完成する。地獄的な、異教的な十字架。しかし仲介者としての「聖女」の役目は全うされたのである。

「深淵の聖女」の身分証明は、ここに、「私」との関係に於て明らかにされる。彼女は「私」にとって「唯一の女」^{イグンティテ}、そして「女王」である。死と時間の変容によって「私」も又「聖女」の「聖なる夫」^{ひと}、「王」となる。第3行、第4行の間に初めて答が出されたわけである。「深淵の聖女」は又、深淵を統べる女神であり、深淵そのもの、宇宙そのものの顕現でもある。「死せる女」^{ラ・モルト}であると同時に「死」^{ラ・モール}であり、「唯一の女」^{ラ・スル}であると同時に「唯一の瞬間」^{ル・スル・モマン}でもあるのだ。< La Treizième > と < la Seule > の対立は、彼女の性格の裡に止揚される。「深淵の聖女」には「聖

ロザリア」という詩人の自註があるが、この聖女は詩人にとっては現実の恋人と女神との合一した存在である。⁴⁴⁾詩人の枕辺に現われ、「私はマリアその人であり、そなたの母その人であり、又あらゆる姿の下にそなたが常に愛したその人なのです。そなたが試練にあうたびに、私は貌を蔽っている仮面をひとつずつ脱ぎすてて来ました。そなたは間もなく在るがままの私の姿を見るでしょう……⁴⁵⁾」と述べる。それは深淵=夜の女神、アルテミスなのである。

「夜」は様々な貌をもつ。「夜」は「立ち帰って」来ては人間を脅かす。光を奪う、それは「死」である。「私」の周りに「時間」の乱舞、「死」の舞踊。だがその「死」を超える愛の忠実さに、「死せる女」の真の姿が次第に顕わになる。相容れないものの対立を超越し、取り戻し得ぬものをより高い次元で取り戻すことの可能性を、第1行の《La Treizième》、第8行の《la Rose trémière》と呼応しつつ、最終行の《La Sainte de l'Abîme》は詩人に告げている。見極め難いものを見つめ続ける「私の眼」に、「夜」は次第にその姿を変える。「時間」と「死」も又。

IV 《EL DESDICHADO》と《ARTEMIS》

『幻想詩篇』は全部で12のソネから成っている。「廃嫡者」、「ミルト」、「ホールズ」、「アンテロス」、「デルフィカ」、「アルテミス」という6篇の詩がその前半部を構成し、それら6篇の詩とやや趣を異にする「橄欖山上のキリスト」（この詩は5つのソネから成る）及び「黄金詩篇」という2篇の詩が後半部を構成している。われわれがとりあげた「廃嫡者」及び「アルテミス」は従って、『幻想詩篇』前半部の冒頭と最終の位置をしめているわけである。前半の6篇の詩はいずれも、オーレリア=ジェニー・コロンと詩人との間の愛の神話の様々な相をうたったものであるが、とりわけ件の2篇の詩の間には深いつながりがあり、その血縁関係の深さは多くの研究者によって指摘されてきた。

2篇の詩を貫いているテーマは、生と死の対立の超克、取り戻し得ぬ時間の超克である。そしてこの至難の試みは、「廃嫡者」では男性の行為者（「私」）によってなされ、「アルテミス」では女性の行為者（女神、あるいは「死せる女」、「聖女」）によってなされる。この行為者は、それぞれの詩の冒頭に《Je》及び《La Treizième》

として現われる。この試みは又、行為者の身分証明を求める試みでもある。身分証明が確立されたとき、相互の愛は完全なものとなる。このとき初めて、「時間」は、そして「死」は、別の相貌をとって現われるのだ。

2篇の詩には《Rose》、《Fleur》、《Cœur》、《Reine》、《Sainte》という5つの共通する名詞がある。いずれも詩の中で鍵語となる重要な名詞である。だがこれらの語彙は、男性行為者の身分証明が問題となる詩の中におかれるか、女性行為者のそれが問題となる詩の中におかれるかにより、その果す役割が微妙に異ってくる。

《Rose》は、いずれの詩においても第2四行詩節の最終行に（はじめて）現われ、四行詩節群をしめくり、三行詩節群への展開を用意する中継点に位置している。この花が話者（男性）の恋人（女性）に属するものとされているのも2つの詩に共通している。だが、「廃嫡者」では「薔薇」が回帰する自然界の時間の象徴たる「葡萄の蔓」と結びついて、詩人の願望の対象となっているのに対し、「アルテミス」の《Rose trémère》は、相異なる様々の要素の矛盾を自らの裡に止揚する存在の象徴である。「廃嫡者」の「花」が、「薔薇」と同じく男性行為者の願望の対象であるのに対し、「アルテミス」第10行の「花」は、同じ行の「薔薇」と共に、女性行為者そのものの再定義である。

「心」は「廃嫡者」では男性行為者に属し、それは「悲しみに満ちて」いる。「アルテミス」に於ては女性行為者に属し、それは「すみれ色」である。だが、「悲しみに満ちた心」もつ男性行為者が「女王」によってその身分証明の印を授けられ、さらに自らなした行為（《J'ai rêvé ...》及び《J'ai traversé ...》）は肯定されて自らの使命を全うするのに対し、「すみれ色の心」（「燃える心」と同義語で、「悲しみに満ちた心」に対して肯定的・積極的な意味を持つ）の女性行為者の方は、「女王」としての身分証明は保留され、さらになした行為（《As-tu trouvé ... ?》）は否定されるという対照を示す。こうして語られてきた男女両性の行為者のそれぞれの状況は、それぞれの詩の最終行の《Sainte》という語によって受けとめられ、結びあわされてゆく。

男性行為者は「女王バルキス⁴⁶⁾」の接吻を額に受けることにより、「王」たることを証明された。この「王」とは、「地獄の霊たちと（女王バルキスを）争っている王者⁴⁷⁾」ソロモンの対抗者、つまり「地獄の霊たち」の「王」であり、地下の世界への行き来に成功した芸術家アドニラム⁴⁸⁾である。「王」となり、「勝利者」となった男性行為者は堅琴をかなでたのだが、しかしその堅琴が伴奏したもの、それ

は「聖女のため息」だったのである。われわれは「聖女のため息」と「妖精の叫び」に、愛が死あるいは禁忌の侵犯によって断絶された女性の哀しみの表現を認めた。より正確に言い直せば、愛そのものが断絶されたのではなく、死あるいは禁忌という障壁を越えてなお愛を与え続ける女性としての身分証明^{イデンティティ}が、女性に認められていないのである。つまり、最終行の「聖女」と、永遠の愛の象徴の赤い印を詩人の額に与えた「王女」との結びつきは、「廢嫡者」に於ては完全ではないのだ。

「アルテミス」第11行に於いては、女性行為者の試みが失敗に終わったことが認められた。しかし最終節では詩人の激しい怒りの叫びで天上の神は呪われる。そして反対に「深淵」が至福を与える世界として賛えられる。大きな価値転換がここで行われるのである。あのアドリエヌの相貌を持つ「深淵の聖女」が、至高の聖らかさをもって詩人の前に現われる。女王としての気高さ、強さと、ひとりの女性（恋人）としてのやさしさ、処女の清らかさ^{おとめ}と、母の大いなる愛を一身に集めて。話者（「廢嫡者」）に於て完全な恋人と認められた男性行為者、深淵の精霊たちの王にして芸術家は今こそこの「聖女」を、深淵の「女王」として、「光の精、我が妹、我が花嫁⁴⁹⁾」として認めたのである。≪... enfin, je vous ai trouvée!≫⁵⁰⁾ 神秘的な愛はここに全きものとなる。

もう一度ジェニナスカを引用しよう。「廢嫡者」第1節に始まり、「アルテミス」最終行で完結する世界について彼はこう述べている。「すべての光を奪われた空虚な空に、深淵の、星ちりばめた夜の輝きが呼応している。冒頭で、死んだ、あるいは光の消えたとうたわれた星は、『アルテミス』の最後で再び輝くのである。宇宙的聖女、生の伝達者、人間と宇宙の仲介者たる彼女は深淵を照らし出し、再び見つけ出す行為の可能な夜を明るくするのである⁵¹⁾」

(Suite)

註

- 1) アルテミスはローマ神話のディアーナと同一神格とみなされている。
- 2) 伝説によれば、女神の扈従のひとり、女精カリストーはその美しさをゼウスに愛されてその子を宿し、水浴の際にこれを女神に見破られてしまった。怒ったアルテミスはカリストーを追放したとも、熊の姿に変えてしまったともいわれる。

又、女神の水浴を見た狩人アクタイオンは鹿の姿に変えられ、自分の連れていた50匹の犬に咬み殺されたという。

- 3) ≪ Sylvie ≫ (NERVAL: Œuvres I, Bibliothèque de la Pléiade, p. 248)
(以下の註でネルヴァルのテキストの引用はすべて同書により、作品名と頁数のみを記す。)
- 4) J. ONIMUS: ≪ Artémis ou le Ballet des Heures ≫, Mercure de France 1-V-1955.
- 5) ≪ Aurélia ≫ p. 404
- 6) ≪ Sylvie ≫ p. 241
- 7) P. Eluard が所蔵していたこの詩の草稿には、≪ Treizième ≫ の箇所に ≪ La XIII^e heure (pivotale) ≫ というネルヴァルの自註がある。
- 8) ≪ Sylvie ≫ の中で詩人は過去を取り戻す旅に出る決心をするが、その出発の時間が午前一時であった。≪ Sylvie ≫ 第3章参照。又「オーレリアの初稿」には、「十二時がなった。私には最後の時であった。(……) 午前一時頃(友人が)私をおいていってしまい、私はたったひとりになったので(……)」とある。
- 9) ≪ Aurélia ≫ p. 404
- 10) ここで初めて La Treizième に付されたネルヴァルの自註 ≪ La XIII^e heure (pivotale) ≫ の意味が理解される。la Treizième は巡り来る時間の中の第十三時であると共に、その回帰の時間の輪を逃れた「中軸」の時間でもあるのだ。
- 11) R. de RENÉVILLE: ≪ L'Expérience poétique ≫ (邦訳『詩的体験』中川信吾訳, 国文社 p. 80)
- 12) J. JENINASCA: ≪ Analyse structurale des CHIMÈRES de Nerval ≫ Baconnière, p. 111
- 13) ≪ Sylvie ≫ p. 242
- 14) この詩のこの部分の解釈は訳者によってかなり異なるようである。眼にふれた主なものを例として挙げてみる。
おお女王よ！最初の女か最後の女か？
王よ、唯一の恋人か最後の人か？ ……
(中村真一郎, 入江康夫訳)
なぜならきみは女王, おお！ 始原のそれとも末朝の
そしておまえは王, 唯一のそれとも最後の恋人？ ……
(篠田知和基訳)

というのも女王だからか、おお

お前は！ 最初のものか最後のものか？

お前は王か、唯一の、あるいは最後の愛人なのか？ ……

(小副川明訳)

なぜならきみは女王だからだが、

おおきみは！ 最初の女かそれとも最後の女王なのか？

きみは王だが、唯ひとりのそれとも最後の恋人なのか？ ……

(小浜俊郎、後藤信幸、山口佳己訳)

というもお前は女王なのか、

おゝお前！ 最初の女なのか、最後の女なのか？

お前は王なのか、お前は唯一の男なのか、最後の恋人なのか？ ……

(橋本綱訳)

- 15) «le Seul» は «le seul» と小文字で書かれたヴァリエントもあり、その場合、«le seul» と «le dernier» をともに «amant» にかける解釈も可能である。
- 16) Lettre à Jenny Colon IX, pp. 764, 765
- 17) «Aurélia» p. 374
- 18) Renéville: *ibid.* p. 82
- 19) «Aurélia» p. 374
- 20) J. JENINASCA: «Les Chimères de Nerval, discours critique et discours poétique» Larousse, p. 131
- 21) M. ELIADE: «Le Sacré et le Profane» Gallimard (邦訳『聖と俗』風間敏夫訳、法政大学出版局)中の次の箇所参照。「聖なる時間は回轉的、可逆的、回復可能な時間という逆説的相貌を呈し、かつ人が祭儀によって周期的に回帰する一種の神話的な永遠の現在を表わす。」
- 22) M. ELIADE: *ibid.* p. 59
- 23) J. JENINASCA: *ibid.* p. 137
- このような例は『火の娘たち』、『オーレリア』等の散文作品にも見られる。
- 24) J. JENINASCA: «Analyse structurale des CHIMÈRES de Nerval» p. 102
- 25) «Octavie» p. 288
- 26) *ibid.*

エジプトの大母神イシスが幼な子ホルスを抱いた「黒い聖母像」は、地中海地方ではしばしばキリストを抱いたマリア像と同一視された。

- 27) 『オーレリア』第1部第2章冒頭、「或る町」でオーレリアは他の婦人のとりなしで、主人公に対する心を和らげる。「或る町」とはブリュッセルのこと。ネルヴァルは1840年冬、この町に滞在し、ジェニー・コロロンと再会した。
- 28) ≪Aurélia≫ p. 361
- 29) 薔薇と十字架の組み合わせは、中世の秘密結社「薔薇十字」を想わせる。この結社の性格や、この結社と、ネルヴァルが関係していたともいわれる秘密結社フリー・メーソンとの関係などははっきりしていないが、これらの問題を解明してゆくことが本論の目的ではないので、この問題に立ち入ることはやめる。しかしネルヴァルに於て薔薇（特に赤い薔薇）が、死滅しては又甦る永遠の生命の象徴であることは、特に錬金術をもち出さなくても理解されよう。
- 30) J. P. F. FRIEDRICH (Jean-Paul): ≪Rede des todten Christus von Weltgebäude herab, dass kein Gott sei≫ の一部の仏訳で、Nervalの ≪Le Christ aux Oliviers≫ の épigraphe として引用されている。
- 31) ≪Le Christ aux Oliviers≫
- 32) *ibid.*
- 33) J. JENINASCA: ≪Les Chimères de Nerval, discours critique et discours poétique≫ p. 123
- 34) ≪Octavie≫ p. 288
- 35) ≪Aurélia≫ p. 363
- 36) ≪Delfica≫: ≪... , ces Dieux que tu pleures toujours!≫
- 37) ≪Myrtho≫: ≪... un duc normand brisa tes dieux d'argile,≫
- 38) ≪Antéros≫
- 39) ≪Horus≫
- 40) J. JENINASCA: *ibid.* p. 158
- 41) ≪Sylvie≫には、昔シャーリの礼拝堂で観た古代の寓意劇の思い出の記述がある。この劇で、ネルヴァルにとっては恋の原型ともいうべき恋の対象であったアドリエンスが精霊に扮し、燃える剣を手にして深淵から立ち現われる。又、≪Angélique≫ にもこれと同じ場面の思い出が語られている。ただしアドリエンスの名はデルフィーヌとなっている。
- 42) 更に ≪Ce que l'esprit ne peut comprendre de façon claire; énigme,

mystère ≧ の意味もある。(≪ Grand Larousse de la langue française ≧
による)

- 43) 第 11 行 ≪ le désert des cieux ≧ の異文に ≪ l'abîme des cieux ≧ とあ
る。詩人が「天」の方を「深淵」と感じていた証であろう。
- 44) ネルヴァルが精神病院に入院中に描いた女性の絵について、マクシム・デュ・
カンは次のように証言している。「七つの星をいただいた巨大な女性にひかれて
すべてがまわっている。龍が這う大地に足を踏まえたその女性は、同時にディア
ーナと聖女ロザリアとジェニー・コロンを象徴しているのだった。」 (M. du
CAMP: ≪ Souvenirs littéraires ≧)
- 45) ≪ Aurélia ≧ p. 399
- 46) 「廃嫡者」の草稿には、第 10 行「女王」に ≪ Reine Candace? ≧ というネル
ヴァルの自註がある。「カンダスの女王」とはシバの女王バルキスのこと。≪ Voyage
en Orient ≧ 中の ≪ Les Nuits de Ramazan ≧ 第 3 章で語られる ≪ Histoire
de la Reine du matin et de Soliman prince des génies ≧ を参照。
- 47) ≪ Voyage en Orient ≧: p. 593
- 48) ≪ Histoire de la Reine du Matin et de Soliman prince des génies ≧
の主要人物。トバルカインの後裔とされ、トバルカインに導かれて地獄下りを行
う。女王バルキスの愛は彼に与えられる。
- 49) *ibid.* p. 575
- 50) *ibid.*
- 51) J. JENINASCA: ≪ Analyse structurale des CHIMÈRES de NERVAL ≧
p. 146