

〈特別講演〉

マラルメのことなど

三 好 郁 朗

本日は特別講演などという晴れがましい場を与えていただき、恐縮しています。このところまともな研究活動からは遠い日々を送ってしまっていて、今回のお話もご勘弁願うべきかと思ったほどですが、せっかくのお誘い、退官以来ご無沙汰つづきのみなさんとお目にかかれる貴重な機会でもあり、準備のおぼつかぬことは承知のうえでお引き受けした次第です。

今年はラグビーのフランス代表チームが六か国対抗 six nations で完全優勝してくれました。長くラグビーとフランスの双方にかかわりをもってきた私としては、大変に愉快的なニュースでした。それに私がほぼ30年に渡ってひそかに愛しつづけてきた画家テオドール・シャッセリオの特別展がパリ（グラン・パレ）とストラスブールで開かれ、これまで専門家向けの作品目録しかなかったこの画家に、ガリマール社のモノグラフ・シリーズと、展覧会のカタログ2種と、立派な画集が3冊も一挙に刊行されるなど、私とフランスのかかわりに、今年は何かいいいことがつづきそうな予感がしています。

もうひとつ、私とフランスとのかかわりで忘れるわけにいかぬのがマラルメですが、こちらの方は没後百年も1998年のことでしたし、今年がどうということではないのですが、仏文科に入って40数年（あらためてそう数えると空恐ろしい思いがします）、この間、あの作家この詩人とつまみ食いのように読んできたものの、やはり一番長く時間をかけたのがマラルメでしたし、文学のこと、芸術のこと、19世紀フランス文化のことを考えるにつけて、たえず自分にとっての参照枠としてきたのがマラルメとその周辺であったわけで、こうして与えられた特別の機会には、やはりマラルメについてお話するのがいちばん適切と思った次第です。マラルメをめぐる Variations sur un sujet と言えば格好がよろしいが、実際には益体もない雑談に終始すると思いますので、どうぞ気楽にというよりは、どうぞ寛容の気持ちをもって、しばらくお付き合いいただければ幸いです。

そもそもどういう理由でマラルメを読むようになったのか、今はもう漠とした霧の彼方のことになってしまいましたが、ひとつには身近な先輩同輩を含めて、読んでいる人の少ない詩人が選びたかったのだらうと思います。そしてなにより、いまでもある河原町今出川の古本屋さんで、プレイヤード版の「マラルメ全集」を手に入れたことが、あるいは最大の理由だったかもしれません。あの頃の貧乏学生には、フランスから取り寄せるにはずいぶんと高価な本でした。以来、旧

教養部の書庫にあったチボーデや、ヌーレを頼りにぼつりぼつりと読み出したのが、思えばすべての始まりでした。あの当時一般的だったマラルメの読み方は、ヴァレリーの「時折マラルメは語った」のように、ローマ街のサロンの常連だった芸術家、文学者たちの証言を参照しながら、ヴェルレーヌ、ランボーとならんでボードレルの衣鉢を継いだ象徴詩派の巨匠として読む、あるいは遠くゴンゴラやモーリス・セーヴのような詩人からヴァレリー、サン・ジョン・ペルスにまで連なる秘教的詩精神の系譜の、それも最大の結節点、孤高の存在、虚無の思想、そしてなによりフランス人にとっても理解の困難な詩人として、そのテキストと象徴の謎をどのように読み解くべきか、鈴木信太郎、辰野隆、加藤美雄といったわが国の先駆的研究者たちも含めて、チボーデ、ヌーレ、モンドール、モークレル、シャッセ、モーロン、ミショオ、デイヴィス、シェレル、コーアンといった、方法論的にはさまざまなタイプの研究者たちの、それがほぼ共通した姿勢であったように思います。

しかしながら、チボーデやヴァレリーのマラルメから60年代70年代のマラルメへ、そこからさらに今日まで、マラルメの読まれ方は、時代の認識論的底流とともに大きく変貌してきました。と言うより、この時期、エクリチュールをめぐってさまざまに戦わされた議論の最先端に、たえず「マラルメの問題」が置かれていたと言わなければならない。そのあたりの事情についてメシヨニックが「マラルメを解放せよ Libérez Mallarmé」(Magazine littéraire 誌, No 368, マラルメ特集号, 1998年9月)という挑戦的な一文を書いています。それによれば、ここ40年のマラルメの読まれ方はAcadémisationからPoétisationへ、さらにはHyper-poétisationへという流れであった。Académisationというのは、いうまでもなく、それまで直接の弟子たちによるいわばイニシエーション的読み方が主流であったのに対して、大学における研究者たち、講壇批評家たちにとって、マラルメが避けて通れぬ重要な研究対象になっていったことを指しています。マラルメがアグレガシオンの課題になったのはいつでしたか、それほど古い話ではなかったと記憶しています。そしてPoétisationですが、もちろん一義的な語義のembellir「美化する」ということなのでしょうが、なにしろメシヨニックのことですし、マラルメの作品を論じることがすなわち一般詩学Poétiqueを論じることにつながるようになった傾向のことを、かなりの程度は指しているように思われます。

メシヨニックによれば、マラルメはその外見にもかわらず、けっして狂気でも錯乱でもなく、いたって正統なフランス語の詩人なのであって、そのことを言うため、つまりはマラルメをnaturaliser françaisするため、Académisationの時代が必要であった。たとえばジュール・ルナールが「日記」でおもわず本音をもらしているように、マラルメはフランス人にも読めないといった反応が、確かに長く一般的でしたから、50年代までのマラルメ研究者たちには、マラルメをいかにフランス語化するか、いわゆる注釈学的研究が中心になっていたわけで、そうした仕事は今でもマラルメ研究の重要な分野であるとは思いますが、つづく60年代にかけて、マラルメ研究に大きな変化が生じたというか、およそ近代詩、現代詩を論じる者にとってマラルメは避けて通れない存在、すべての詩論、詩学研究がそれぞれの理論の有効性を試すための、いわば試金石のような存在になっていったと言えるでしょう。

自分の身邊に重ねていえば、修士論文を終えてフランス留学が認められた丁度そのころ、忘れもしません、J・P・リシャールの「ステファージュ・マラルメの想像世界 *Univers imaginaire de Stéphane Mallarmé*」という画期的論文が世に出たわけですが、とうてい十分な咀嚼など出来ないままにあの大部な書物を抱えて、スエズ経由のフランス郵船に身を託し、33日間、終生忘れがたい旅をしながら彼の地へ向かったことでした。パリに着くとすぐ、パリ大学の第二文学部として新しく開設されたばかりのナンテール分校で、マラルメのことなどすっかり忘れてしまったかのようなG・ミショー教授のゼミに入り、「文学研究と性格学 *Caractérogie*」などという不思議な理論展開を拝聴しながら、リシャールの名声、フーコー、バルト、レヴィ・ストロスたちの名前と一緒にたになってどんどん大きくなり、例の「ピカール論争」を通じて「新批評 *Nouvelle Critique*」などという、思えば奇妙な流行へと展開していくのを、心躍らせながら見守ったものです。あるとき、おそるおそるミショー教授にリシャールの仕事について感想を尋ねたところ「彼はなんにでも同じ帽子をかぶせたがる」と、そう一言おっしゃったもので、それ以上なんとも言えずに黙ってしまったものの、なんとなく釈然としない思いだったことを、今となってはなんとも懐かしく思い起こします。そのナンテールを発火点に、五月革命などとよばれることになる大学紛争の嵐が吹き荒れる寸前の、思えばまだ穏やかなパリでありました。

そのようにして時代が流れ、文学批評、文学理論の新たな展開と合わせるようにして、マラルメの位置が大きく変わっていきました。デリダの「散種 *dissémination*」論や、クリステヴァの「言語革命論」が話題を集め、マラルメの問題を考えることがすなわち現代文学、現代批評、さらには現代思想の根を考えることに、まっすぐ繋がっていく時代が来たのでした。サルトルが膨大なマラルメ論を準備しているという噂が広まったかと思うと、時代の寵児となったソレルスが、マラルメは資本主義社会でもっとも阻害された人格であって、その点でプロレタリアートが連帯すべき同志であると断じたりしました。「テルケル」や「シャンジュ」に寄稿する理論家たちが、エクリチュールとパロールの問題を、そのまま階級闘争の用語で語ってみせていた季節のことです。多くのマラルメ研究者の関心が、「詩集」に収録された作品よりも「イジチュール *Igitur*」や「さいころの一投 *Un coup de Dés*」のような、なんとも評価しにくいテキストへ向けられていき、散文、それもジャーナリスティックな文章にうかがえる、反体制でときにアナーキーな社会批評家としてのマラルメが重要視され、イデアリストのマラルメだったり、マテリアリストのマラルメだったり、構造主義のマラルメ、記号主義者のマラルメ、ポストモダンのマラルメ、脱構築のマラルメ等々、あらゆる場面でマラルメは、前衛たち（その中心は *telqueliens* などと呼ばれた人々とその追従者たちでしたが）による参照、引用あるいは演出のための場となり、参照枠としてのマラルメはその重要性を増す一方でした。グレーズという批評家に言わせると、「こうしてマラルメは、その死から百年にして、われらが未来の死者たちの誰よりもなお若く、生き生きと、その存在は依然として戦略的 *enjeu* でありつづけている」ということになる。この *enjeu* というのも、テルケリアンたちの好みの用語でした。「賭ける対象」ということでしょうか、60年代から80年代にかけて、マラルメはたしかに多くの理論家にとって、戦略的な賭けの対象でありつづけたと思います。

秘教的に閉ざされたものとみなされたテキスト、それをなんとか読み解こうという解説、注釈の試みから始まったマラルメ研究でしたが、やがてマラルメのテキスト自体がエクリチュールの精神性と物質性の両面に関するひとつの批評的テキストにほかならない、詩的認識のための実験の場であるとみなされるようになり、これをあらゆる理論の試金石として読み直し、再評価し、あるいは詐取する試みがつづけられて、一時代前のランボー論争と同じような論争の場となっていきました。メシヨニックによれば、そして私も相当程度に同感なのですが、その多くは、いわゆるマラルメ信者たちがその謹厳さを通じて押し付けようとした読みであって、「ハイデガー化されたヘルダーリンの再来」とでも言うべきものということになります。すべては「詩の神聖化 autosacralisation の司祭たちによって、外から押し付けられた教義 culte でしかない。マラルメのこうした崇高化 sublimation は、マラルメが本来持っていた多様な音域に耳を貸さないこと、たとえばマラルメの会話性 oralité, そのユーモア、その素朴さなどに耳をふさぐことだ」というわけです。今日では、そうした論争的騒々しさもかなり収まってきた気がします。それでも、たとえば「さいころの一投」に見られるような、頁あるいは紙面という空間の劇場性にマラルメが賭けた夢、エクリチュールの脱直線性、脱関係性をめぐる夢は、いまもなおにぎやかな議論のまとなっています。

そういうことへの反動でしょうか、近年は、マラルメに対してというよりは、いわゆる Mallarméisme, mallarméites への攻撃が結構さかんなようです。マラルメが無二の参照枠とされてきた結果、フランスの詩は、欠如、孤独、絶望、「記号という名の不透明な牢獄」に閉じ込められるにいたっている、「純粹な夢の墓所へ向かって階段を下り、骨灰の絶対性へ向かう」というイジチュールの詩学は、所詮は破局的詩学にすぎない、「現代詩が生き延びるには、その魅力にもかかわらず、マラルメの幻惑から解き放たなければならない」、クロード・エステバンという詩人が、すでに1979年にそう書いていました。あるいはイヴ・デイ・マノによれば、「ここ30年の余、フランスの詩における最大にしてほぼ唯一のドラマは、マラルメを師とし、モデルとして選びとったことであるが、ローマ街の亡霊へのこの信仰は、結果として沈黙と忘却にいたる作品の群れしか生まなかった」のであり、今こそ「マラルメよりはエズラ・パウンドを」と、この詩人はそのように主張しています。

マラルメは「歴史の転回点に立った」、たしかソレルスがそう言っていますが、マラルメその人も、「かつて一つ前の世紀の終わりに公衆の広場で行われたあの革命に等しい革命が、いま、教会の内陣のカーテンの襞の奥のようなところで、ひそかに進行している」（「詩の危機」）と書いており、自身の立っている場所についてかなり明確な自覚があったと思われます。それからまた一世紀、マラルメ没後百年を契機に、もう一つの世紀末からマラルメを読みかえすという儀式的な行為はほぼ終わりを告げたかのようなのですが、マラルメ以前と以後の間に推定される、フーコー的な意味での認識論的断絶が、はたして正確には何だったのか、それを明らかにするには、おそらく、メシヨニックの言う「マラルメの思索の記号的身振り gestuelle」を読み解く必要があるものであって、そのことは今もなおマラルメ研究にとって重要な課題でありつづけていると思います。

マラルメはモネやルノワールの同時代人であり、長く続いた自然とその詩人、自然とその画家といった親和的關係が終焉を迎え、たとえばダンディズムをその好例とする反自然の時代が来ていました。絵画で言えば、セザンヌの林檎ではありませんが、林檎という三次元の量や空間を背負い込んだままに現実の物体を描写することが無意味とされるようになる。そのようにして自然模倣の呪縛から解き放たれた絵画は、もはや三次元の錯覚を作り出すためのものではなく、平面上に創造される純粹な色彩と形態の構成体となっていきます。詩もまたそうした意味あいであらうなもので、つまりは反自然的な構成体となるほかなかったのだと思います。思えば、記号とは自然・事物からの分離を起源とするものでしょう。「ガリバー旅行記」でしたか、大袋を背負って、指示したい事物をそこから取り出して示して歩くというのなら、記号など要らないわけで、そのように、記号としての言語において不可避的に失われてある自然とのかかわりこそが、じつは記号にとっての失われた起源なのであり、記号が記号であるために不可避だったその起源喪失のドラマを、記号によっていかに記号自体に刻印するか。そうできないとなると、ともすれば記号が物神化してしまう。マラルメは、確かにそうした記号の起源的な自己矛盾性に意識的であり、その点でも現代の記号論者たちに繋がるどころがあったのだと思います。

もう少し具体的に言えば、言語記号が失ってしまった自然との絆、事物との関係性を、たとえば言語の詩的リズムによってマインドすること、それがマラルメのエクリチュールのひとつの特質であり、そうした虚構的ドラマのための舞台としての書物、あるいは頁、そこで上演されるドラマに最低限必要な書割的仕掛けとしてのファープラ（物語）といった道具立ては、たしかにマラルメのテキストを、読み取り可能性 *lisible* の現代的危機について、特権的な証言にしてきたものです。しかしながら、それはけっして自殺の論理などでなかった、空虚、沈黙、死、虚無へと沈潜する形而上的誘惑でもなかったはずだと思うのです。マラルメ作品を、ごくあたりまえのことでしょうが、一つ前の世紀末を生きて、時代の意識にこの上なく敏感だったひとりの詩人の精神的営みの軌跡として読みなおしてみたい、最近自分の中でそういう気持ちが次第に強くなってくるのは、それなりに私が歳をとったことと関係があるのかもしれない。

さて、愚にもつかぬ感傷はこれくらいにして、私が今マラルメをどのように読もうとしているのか、そのあたりのことをご理解いただくため、実際に作品をひとつ、読んでおきたいと思います。なんだか教室での講義のようになって恐縮です。それに、マラルメに関心があって実際に作品を読んでこられた方々には、先刻承知のことばかりで、一向に耳新しい話とはならないかと思いますが、その辺は前もってご寛容を願っておきます。

A la nue accablante tu
 Basse de basalte et de laves
 A même les échos esclaves
 Par une trompe sans vertu

《特別講演》 マラルメのことなど

Quel sépulcral naufrage (tu
Le sais, écume, mais y baves)
Suprême une entre les épaves
Abolit le mât dévêtu

Ou cela que furibond faute
De quelque perdition haute
Tout abîme vain éployé

Dans le si blanc cheveu qui traîne
Avarement aura noyé
Le franc enfant d'une sirène

「マラルメ詩集」の最後から二つ目におかれた詩篇です。ここで「詩集」といったのは、マラルメが7年近くかけてマケット作りをした、一般に「デマン版」と呼ばれている詩集のことですが、マラルメの死の直後（1899年）にようやく世に出ました。死後出版には違いないが、細部まで詩人の意図が及んでいる詩集と考えるとよいものです。これ以前には、1884年にいわゆるファクシミリ版の「詩集」が、これも詩人自身の手で編纂されていますが、両者の関係等については後で少し考えてみたいと思います。

詩篇の初出は1894年、カーン夫人の求めで文芸雑誌L'Obole littéraireに掲載されたものですが、別に1892年のものとされる手稿も残されている。決定稿とのヴァリエントはごくわずかです。1898年にはトルストイが、仏訳版の「芸術とは何か」で、このソネットの、それもいくつか誤植のあるテキストを、「知的には理解不能な作品」の例として引用しているのですが、それにしても正直これはいったい何でしょうね。これがはたして詩なのか。ヴィヨンであれ、ロンサルであれ、ラマルチーヌであれ、あるいはボードレールであれ、およそ詩を読んで感じる感動というか、心の琴線に直接働きかける、いささか気恥ずかしいようなあの抒情の喜びは、ここでは求めるべくもない。とはいえ、高邁な形而上的思想を開陳する哲学詩でもなさそうだし、激情や絶望に突き動かされた魂の絶叫というのでもない。さりとて高度の言語遊戯というわけでもなさそうです。

そもそもこれは尋常なフランス語なのでしょうか。注釈者によっていろいろ違いがあるようですが、およその構文を再構成することなら、なんとかなりそうです。ここでは瑣末な問題は省きますが、全体が単一の疑問文構造になっていて、「嵐の後の海面のこの水泡は、黙して語らぬ難波の痕跡なのか、それとも深淵がニンフを飲み込んだ名残なのか」と、まあ、そういうことであるらしい。各行8脚の、いわゆるフランス式ソネットで、taireの過去分詞tuと人称代名詞のtuとが韻を踏んでいたり、多義性との戯れ（basseは名詞か、形容詞か、celaは代名詞か、それとも動詞celerなのか）があったり、デリダの散種ではありませんが、詩句内に同型のシニフィアン（た

たとえば[a]音、あるいはアクサン・シルコンフレックスをともなった字母など)が反復的にちりばめられていたり、マラルメ的特徴がいくつか指摘できる詩篇には違いない。しかしながら、そこに歌われている場面の意味というか、象徴というか、それをどう考えればよいのか。これを独立した作品として読もうとするとき、それがいかなる意味において詩なのか、詩とはマラルメにとって何であったのか、文字通り根底から問い直す必要に迫られる思いがするのは、はたして私だけでしょうか。A・モッケルによれば、この詩が描写しているのは、風呂場に置かれた「ビデ」を性交渉のあとの男女が交代で使用しているところなのだそうです。そういえば、第2節には屹立するマストといういかにも phallic なイメージがあるような気がしないでもない。そして最終節は「望まれない子供」(その潜在的可能性)が、渦巻く水流とともに押し流されて終わる……いかにも珍説だとは思いますが、ずっと生真面目な解釈者たちにも、最後の一行を「生まれずに終わった詩作品」の象徴と読む人はけっこう多いのです。

ところで、この作品が船の難破を歌っているのだとすれば、その点で詩集の冒頭に置かれたソネット「あいさつ Salut」との類縁性が指摘できます。「あいさつ」がマラルメ流の Invitation au voyage であることはよく知られていますが、巻末近くに置かれたこの作品が、その旅の終わりに待っている避けがたい宿命を言っているのだとしたら、マラルメ詩集全体を、あらかじめ難破を運命づけられた詩的営為の象徴とみなすべきなのでしょう。そのように諦観的で救いのない絶望的な世界が、ほんとうにマラルメの詩的世界なのでしょう。たしかに、マラルメ詩集にあって大海原を行く帆船の命運をうたっていると思われる作品(この2編のほかにも、いわゆる「ヴァスコ・ダガマ賛」がある)が、いずれも晩年のもので、しかもその配置が、全体として編年順に近い詩集構成をそこだけ破っているというか、詩集にひとつの「物語」を与えるようなかたちで配置され、あらためてすべての作品群を再編成することになっている、加えて、これら3篇がいずれも「さいころの一投」に酷似した場面を描写していることなどあわせ考えると、この作品にも詩集の中で相当に重要な役割が与えられていると考えたくなります。ただ、この作品にかぎらず、晩年のマラルメの作品の多くが、そのようにドラマティックな物語として詩人の宿命を語るうとしているのかどうか、いまの私には少なからず疑問があります。

ただ、ひとつこの作品から受ける確かなというか、相当に強い印象は、なかなか適切な用語がみつからないのですが、あえて言えば「事後性 après-coup」とでも呼ぶべきものではないでしょうか。描かれている場面は嵐の後の海原と空のようですが、そこで難破のドラマがあったのかなかったのかよりも、すべての事後に残されたのが、ただ、厚い雲と海原と、かすかな泡立ち、そして沈黙だけ、それ以外に何も無い、そのことの方が重要なのではないかと。マラルメの多くの作品において、何かが起こったという獲とした印象あるいは想像(しばしば quel, quelque, quelque chose といった不定の形容詞、あるいは代名詞で表現される)がしばしの間展開されるが、やがて覚醒がきて幻感が中断され、起きたとと思っていたことは夢か幻か、そこにはただ現実のわずかな断片が残されてあるだけ(それがしばしば rien と表現されている)、そういういわば定式のようなものが、マラルメの作品には認められる。たとえば初期の散文詩ですが、タイトルもまさに「見世物中断 Un spectacle interrompu」というのがあって、曲芸の熊が突然調教師を襲う。観

客（詩人を含めて）は来るべき悲劇の予感に凍りつく。ところが、熊の気を逸らそうというので牛肉が差し出されると、熊はさっさと調教師の身体を放し、与えられた肉片にしがみついてしまう。「呪縛が溶けた la charme se rompit」, マラルメはそう書いています。何事も起こらず、「起こったかもしれない」ことをめぐる詩人の感慨だけがむなしく残るのでした。

そういえばマラルメは、初期のロマン派的連作長詩「彼女の墓は掘られた」「彼女の墓は閉ざされた」で、死んだ娘と父親の嘆きを歌って以来、最晩年の鬼作「さいころの一投」にいたるまで、つねになんらかのドラマの、その「事後」を歌ってきたと言えるかもしれません。散文詩「類推の魔 Le démon d'analogie」の最後でも、わが家を出てからずっと詩人にとりついている奇妙な一句と、それにまつわる幻想が覚めてみれば、いつのまにかたたずんでいた骨董屋のウインドの前から、早々に立ち去るほかないのでした。短編のSFコントを思わせる「未来の現象 Le Phénomène future」でも、古代の美女の見世物に立ち会った観客たちの頭脳は「一瞬のあいだ混乱した栄光に陶醉し、自分たちが美に先立たれた時代に生きていることも忘れていた」のですが、やがては夢から覚め、失望にさいなまれつつ家路をたどるほかない。あるいは「書物、精神の楽器 Le Livre, instrument spirituel」では、詩人がこれから本を読もうとして花壇の中で物思いにふけている。すると、白い蝶が飛ぶのに気づくのですが、蝶はいたるところにいるかと思えば、どこにもいず、やがて消え失せてしまう。「だが、その間にも、鋭くしかも純真なひとつの無が、驚く目の前を執拗に通り過ぎていく」のでした。

詩作品でもおなじことがいえます。たとえば「半獣神の午後」の主人公は、確かにその腕の中にかき抱いたはずのニンフたちとの戯れを、「私は夢を愛したのか」と振り返っています。

Ces nymphes, je les veux perpétuer.

Si clair,

Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air

Assoupi de sommeils touffus.

Aimai-je un rêve?

あるいは「トリプティック」と呼びならわされているソネットのひとつで、詩人の仕事部屋の窓に暁の光が射すと、レースのカーテンが透けて、永遠に空虚な寝床が冒涇のようにあらわにされる。つまり、詩人による夜を徹した絶対美との格闘は、ついに何も生み出すことがなかったのか、夜明けとともに恐ろしい疑問が露呈されるのでした。

Une dentelle s'abolit

Dans le doute du Jeu suprême

A n'entr'ouvrir comme un blasphème

Qu'absence éternelle de lit

そして、いま読んでいるソネットの場合、論理的に「ある」と解されるのは、低く垂れ込めた雲と、かすかに泡立つ海面でしかないでしょう。嵐の過ぎ去った後 (après coup) らしいのですが、そこを舞台として起きたドラマが、船の難破であったのか、ニンフの溺死であったのか、はたまた何事も実際には起こらなかったのか、それはあくまで仮定的想像 (未来完了 aura noyé が示すもの) にとどまる。そうしたいわば虚構のドラマの事後に、舞台としての海原と空が一体となった空間だけが残されてある。空想か現実か、一切のドラマを飲み込んだ深淵は、あたかも墳墓のごとく黙して語ることがない。ヴェルレーヌの死をめぐるマラルメは「墓はただちに沈黙を好む」と書きましたが、事後に生き残ったわれわれは、その沈黙のしじまで、墓石が封じ込めてしまったであろうドラマのことを、ああもあったろうか、こうもあったろうかと空想するしかないのでしょうか。そういえば、「黙劇」という散文でマラルメは「沈黙こそは脚韻の後に残された唯一の豪奢」と言っています。脚韻の後の、つまりは詩句の終わった後の、あの沈黙にこそ、詩にとって唯一の、そしておそらくはすべての豪奢がある。というのも、詩句とはさまざまな虚構のドラマの舞台空間なのであって、脚韻が来た後は、事後に残された白紙の空間、役者たちの立ち去った空の舞台となりはてる、言いかえれば、すべてを封じ込めて黙するほかない墓石に等しいものとして、しかも、あったかもしれないドラマのあらゆる余韻とともに、そこにすべての豪奢がある。そういうことではないでしょうか。

ところでマラルメは、「詩の危機」という文章の中で、「自然の一事象を言葉の働きに即してその振動的なほとんどの消滅に置き換えてしまうという、この脅威すべき営為」について語っていますが、脚韻のあとに来る夢想に充滿された沈黙あるいは振動というこのアイデアを、マラルメは、音楽会における虚構の空間、あるいは舞踏、バレエ、マイム (黙劇) といった、とりわけ虚構性、抽象性の高い演劇の舞台に求めたと思われるふしがあります。たとえば「カトリシズム Catholicisme」という文章の中で、「音楽の奇跡は、神話と客席との相互的な浸透であり、それによって、音響にみちた函に境界を画しつつ、アラベスクと金とで煌くまでに、舞台に面したうつろな空間が満たされる。そこは人物の不在の場であり、そこからは観客も離れているし、登場人物もそれを踏み越えることはない」と書いています。たしかに、音楽会において観客あるいは聴衆が参加する空間とは、オーケストラが位置する現実の舞台の上ではなく、オーケストラが奏でる響きが舞台と客席の間に創り出す一種虚構的な空間においてこそ、マラルメの言う「客席との相互浸透」の「奇跡」も生起する。そこはしかも、たとえば楽曲の主題となった神話の主人公も、観客も、演奏者も、およそ一切の人物の不在な「うつろの空間」でありながら、しかも音響に満たされて「煌く」空間なのでした。

マラルメが音楽に寄せた関心は、いろいろと微妙なニュアンスもあって、必ずしも評価が容易ではないのですが、当初はおそらく、言語がたえずさらされている冒読的読みをくじくような、いわば秘教的テキストとしての音楽、形式の不透明性によってその意味が護られてあるエクリチュールとしての音楽に対する関心が強かったかと思われます。その上でマラルメの関心は、次第に、音符に対する演奏とテキストに対する読みの類似性、とりわけ演奏や読みにおける絶対的な一回性、そして事後にくる沈黙のことへと移っていくようです。そして最後は、コンサートにお

ける聴衆の参加性、儀式性が、詩的エクリチュールにとってのモデルと目されるようになってきた。たしかに音楽会で形成される音響空間は、現実の舞台の板の上にはなくて、そのいわば前面の空虚の中に形成される虚構の空間なのであり、そこには演奏者の身振りも、楽曲の主題である神話的人物の存在も、オブジェとしての楽器さえも不在である。しかも、演奏者と聴衆との精神的交流だけは、あたかも教会堂に満ちる祈りのようにして、その虚構の空間を満たしているのです。

マラルメは舞踏あるいはバレエについて、それが「音楽を空間へ翻訳するもの」と述べていますが、それは、この演劇の一形式が、板の上に置かれた具象的書割から、登場する踊り子の肉体、ステップ、その手振りまで、すべてが現実のあれこれを表象するものでなく、あくまでなにかの象徴なのであって、現実にあると見えて実は現実の不在を表すというその虚構性こそが、舞台上にああした豊かな夢を喚起できる要因だと、そのように考えていたからです（現代バレエの旗手であるベジャールも「バレエこそは優れて抽象的芸術である」と述べています）。マラルメによれば、バレエや舞踏だけが、その「縮約的書法による表現の完璧さにおいて、つかの間に逃げるもの、瞬間に輝くものを観念にまで翻訳できる形式」（「リヒャルト・ワグナー」）なのでした。バレエにおいてはすべてが「詩であり、息づく自然であるのに、それがテキストの外に出ると [つまり上演が終わると、ということでしょうか]、ただの「張りぼての、仕掛けのある装置、あるいはモスリンの沈滞となって凝固してしまう」（「バレエ」）。要するに、舞踏だけが（おそらくは黙劇とともに）、芸術が演劇に求めるべきあの虚構的で瞬時的なものを、「舞台の展開という事実によって、現実の空間に、つまりは舞台上に、必然たらしめている」というわけです。

一方、マラルメにとっての「文芸の神秘」は、発端となるべき頁の空白からはじまって「一語また一語と征服された偶然が、散らばったこの上もなく小さな裂け目の中にびたりと並んだとき、先ほどまでは根拠のないものであった空白が、いまや確かなものとして、変ることなく立ち戻ってくる」ところにありました。それは、頁あるいは紙面を舞台として、その上で展開される虚構のドラマとも言えるのではないのでしょうか。確かにマラルメは読書という営為を、観客がただひとりの、孤独のコンサートあるいはバレエのようにイメージしていたと思われます。マラルメの時代は、ジャーナリズムの登場で代表されるように、文学・芸術表現のコードがすべて再定義されたのみならず、象徴的財の生産と配布の条件も大きく変化した時代でした。マラルメでさえもが、たとえば新聞を、その紙面の空間性において、折りたたみの形式において、大小さまざまな活字の多様な配置において、あるいは読まれたあとの廃棄の運命において、「来るべき書物」のモデルとみなしていたことは、遺作となった「さいころの一投」によっても知られるところです。

「さいころの一投」といえば、あの作品では、嵐のただなかで船を操る船長が、難破を回避するために必要な絶対の数字を求めて、さいころを振るべきかどうか自問している。そして得られた結論は、「さいころの一投もけっして偶然を廃棄することはないだろう」というものであって、たとえさいころが嵐の海面に投げられたとしても「なにごとも起きはしないだろう、起きたかもしれないことのための場の存在を除けば」（RIEN N'AURA EU LIEU QUE LE LIEU）ということ

になる。そういえば、マラルメの作品における多くの出来事は、たしかにこの未来完了 *aura eu lieu* (起こっていたかもしれない) によってしか示しようのないものであって、確かなのは、起きたかもしれない虚構のドラマのための場だけが、現実のものとして事後に残される、ということになりそうです。先ほどあげた作品をはじめ、多くの後期ソネット群では、実際に何かが生じたのかしなかったのか、その疑問を宙吊りにし、謎を封じ込めたまま、あたかも一場の夢の残骸のようにして、詩人の書斎のコンソールやベッド、あるいは飾り物のオブジェが残されている。その限りで、マラルメの詩作品はすべて、詩的夢想という虚構のドラマのための舞台であり、書割であり、夜明けとともに姿を消した主人公、あるいは証人のための墳墓であるのかもしれませんが。

先にも少し触れましたが、ここでもう一度「マラルメ詩集」の構成について考えてみたいと思います。一般に詩集といってもいろいろな構成がありうる。詩人が自ら編纂したものもあれば、雑誌や新聞に発表されたものを、詩人の死後、作品集にまとめたものもあるでしょう。一定の時期、一定の主題について書かれた作品を集めただけのものもあれば、生涯かけて一冊の詩集を構想しつづけたケースもある。作品を制作年代順に素朴に並べたものもあれば、詩集の構成自体が一つの明確なメッセージを担っていることもあるでしょう。ボードレールの「悪の華」やランボオの「地獄の季節」などの例を挙げるまでもなく、19世紀には、一つ一つの作品にもまして、その集成である詩集の構成が強力なメッセージ性を担っているという例が多く見られます。では、マラルメの「詩集」の場合はどうでしょうか。今日われわれが「マラルメ詩集」と呼びならわしているものは、ほぼ2系統あって、ひとつは1945年にアンリ・モンドールの手で編纂されたいわゆるプレイヤード版全集における「詩集」ですが、これは詩人の意図に沿って編纂されたというよりは、マラルメの作品を、詩、散文詩、散文、その他、大まかなジャンルに分けて、すべて収録しようとしているにすぎません。このような編集方針は、われわれの手元に明らかに詩人の意図に忠実に編纂されたと思われる詩集が残されているだけに、いささか納得のいかない思いがします。マラルメは1887年に、散文詩も含めた全作品を自筆で浄書し、ファクシミリ版による豪華全集にしたいと計画したのですが、結局は純正な詩作品のみ35編が9分冊に収められ、ロップスの挿絵を添えた大型二折型で世に出ました。この詩集の構成は基本的に年代順だったと考えてよい（初期詩篇、高踏派詩篇などの分類がなされていた）。もっとも40部限定というのですから、実際にこの詩集を目にした人はごくごく特権的な読者に限られていました。その後、1891年に散文詩を集めた「パージュ」、1893年には「詩と散文」が刊行されていますが、それらと平行して、より一般向けの詩集を世に問う計画がありました。それがいわゆるデマン版で、ブリュッセルのデマン書店から1899年2月20日に出版されています。詩人の急逝から半年ほど経っていますが、Vers de Stéphane Mallarméと題されたこの詩集が、隅々まで詩人の手によって校閲されたものであることは明らかです。したがって、「マラルメ詩集」とよばれるべきはこの一冊でありましょう。その後刊行された「詩集」は、このデマン版を復刻するか、モンドールのように全詩集をめざすか、おおよそこの2種になっています（B・マルシャルの編纂で刊行中の新ガリマール全集では、「デマン版」とそこに採られなかった詩篇とがはっきり分けられています）。

ファクシミリ版とデマン版とを比べると、後者では前者の第二分冊に収録されていた「悪魔に憑かれた黒人の女」が省かれ、あらたに15編が追加されて、全部で49編になっています。削除した方の理由はわからなくもないのですが、追加詩篇のすべてについて十分納得の行く理由がつくかという点、これはもう詩人の意図を憶測するしかしようがありません。わが国におけるマラルメ研究の先駆にして泰斗たる鈴木信太郎博士の記念碑的労作「マラルメ詩集考」は、マラルメに充分その時間が与えられていたら、最終的に編んでいたであろう「詩集」に収録されるべき詩篇、その決定稿、そして構成についての研究でしたが、デマン版についても詩人は実に7年の歳月をかけており、詩篇の採択はもちろん、その配列にも、詩人自身の手で十分な配慮がなされたと考えてよいでしょう。

詩篇の配列はほぼファクシミリ版にしたがっている。つまり、初期詩篇、高踏派詩篇などといった明示的の分類こそなくなっていますが、やはり年代順が配列の基本にある。もっとも、どの詩篇も初出以来、最終稿までに長い年月をかけて入念な手が入っているのも事実ですが。最終的な配列について、鈴木博士によれば、全盛期の傑作「エロディアード」や「半獣神の午後」と、難解といわれる後期の象徴的ソネット群との間に、「軽妙な遊戯的な感のする一群を形成して、一種のなごやかな雰囲気の、日向の芝生のような地帯をもうけた」以外は、ほぼファクシミリ版に準じており、新たに追加された詩篇は、この新しい部分か象徴詩群かのいずれかに分割挿入されています。もちろんすべてマラルメ自身の意図によることであって、マラルメ自身、詩集の後記でこう述べています、「この冊子は寧ろ余白の上の飾画として投げだされた僅か数篇の書き足しを除き、1887年に著者の自筆を基として作られたファクシミリの刊行本に依って示された順序を、群別なしに、踏襲している」。

注目すべきは、マラルメ自身が「将来の注釈者に対して或る種の謙讓の禮を表明」するため、成立の事情まで懇切に注記したうえで、未発表だった詩篇「あいさつ」を詩集巻頭においていることでしょう。この、ほとんど社交的とも言うべき身振りによって、詩集としてのデマン版は、ファクシミリ版とはその象徴的意味合いを異にするものになったと言えるのではないか。その端的なあらわれが、巻頭における身振りに応えるべく巻末におかれることになった詩篇、つまり「わが書は閉じられて Mes bouquins refermés」のことでありますが、これはすでにファクシミリ版第9集に収録されていた詩篇であり、そこではとくに一卷の書を閉じるための象徴的身振りを担わせられていたわけではありませんでした。マラルメ自身は先の後記でそのことに触れてはいませんが、デマン版では明らかにこの詩の象徴的役割が変化したというか、その他の詩篇も含めて、それぞれの詩篇が独立したテキストとしての価値のほかに、詩集という統体的オブジェを構成する一要素としての役割を、より強く付加されることになったのだと思います。

そして、「わが書は閉じられて」の一つ前におかれた詩篇が、ここで問題にしている *A la nue accablante* なのですが、このソネットは、デマン版詩集の編纂とほぼ平行して制作されていたであろう、フランス詩歌史に前例のない奇怪な作品、あの「さいころの一投 *Un coup de dès jamais n'abolira le hasard*」と、嵐と難破という発想において、海原と空という道具立てにおいて、明らかにつながりをもっている作品です。それが一卷の書を閉じる身振りの寸前に置かれているわけ

で、巻頭の「あいさつ」による船出へのいざないから、詩集の最後に難破の事後を思わせる場面を置いて、そのうえで巻を閉じる、そういういわば「ストーリー」を詩集の構成から読み取らせることが、詩人の本当の意図であったのか。いや、むしろそれは通俗的読者のための仮装というもので、詩人にとって詩集の意味はそのようなところになかったのではないか。議論はいろいろ可能だと思いますが、この二つの詩篇がいずれも最晩年のものであること、また、おそらく詩人が人生の最後に書いたと思われる作品 *Au seul souci de voyager* が、ヴァスコ・ダガマへの賛歌という形式をかりて、やはり帆船の旅とその難破の予兆をうたっていること（これもまた制作順を無視した位置に置かれています）などをあわせ考えると、これら晩年の3作品が、詩集全体を一つのドラマで縫い合わせる役割を果たしていると見るのは、さほどのはずれなことでもないでしょう。

けれんみのない解釈と学究とに私が深い敬意を寄せているマラルメ研究者ベルラン・マルシャル (Lecture de Mallarme, 1985 など) によれば、*A la nue* はマラルメの「失敗」を告白している詩篇とされることが多いが、そもそもマラルメには成功の幻想といった虚栄はなく、したがって「失敗」もまた当初からいわば読み込み済みだったのであり、マラルメの「失敗」をあまりドラマティックに読もうとしてはならない、ということになります。確かにその通りだと思いますが、問題は、そうしてデマン版のいわば戦略的位置におかれた3つの詩篇が、いずれも、海を行く帆船とその難破を歌っているのはなぜかということです。高いマストに帆を張って大海原を行く船というのは、詩の歴史においてごく出来合いのイメージではありますが、およそマラルメには似つかわしくない。マルシャルによると「*Salut* から *Brise Marine*, *Au seul souci* をへて *A la nue* へ、そして *Un coup de D s* へと、海の主題の円環が閉ざされ」て、「存在にとっての虚構の時間が嵐の後の渦の中に消え去る」という、マラルメにあって一貫したイメージが成立するということになるのですが、このイメージがマラルメにとり憑くのは、せいぜいが晩年の10年ほどのことで、先にも触れたように「さいころの一投」の制作に没頭していた時期と重なっています。もちろん、わずかでも海が登場する作品となれば、他にもいくつかあります。まずはなんといっても初期の代表作「海の微風 *Brise Marine*」でしょう。住み慣れた日常を捨て、難破の怖れがあろうとも、「聞け、水夫の歌を」というあの詩篇のアイデアは、マラルメの海の詩篇群の原型であり、出発点でしょう。ただ「海の微風」の場合は、より感傷的で個人的な、英仏海峡往来の記憶が支配的でして、それだけに上にあげた3篇よりは、まだしも詩人の心象風景がうかがえるといえるかもしれません。そして、わずかとはいえ、「不遇の魔 *Guignon*」のあの素晴らしい一句で海が果たしている役割も忘れてはいけません。

Toujours avec l'espoir de rencontrer la mer,
Ils voyageaient sans pain, sans batons et sans urnes,
Mordant au citron d'or de l'idéal amer.

「青空を希求する」詩人が、驚きあわてる俗人どもを尻目に、理想と渴望の場としての海を目

指して歩んでいる。最後は「困憊して、滑稽にも街頭に首をくくりに行く」にもせよ、日常を捨てて苦き理想を追うという姿勢は、あきらかに「海の微風」につながるものであり、さらに言えば、ここでは海と青空がひとつになって共通の役割を果たしている。ほかにも、巻末詩篇の「わが書は閉じられて」が歌っているのも、海の水泡に洗われた空想の島の風景であり、どちらかといえば難破のドラマの事後の海だと言えるでしょう。マラルメ詩集にあらわれる海は、先ほどから触れている3篇を除けば、せいぜいその程度なのです。そして、これらわずかな海のイメージもまた、デマン版において加えられた3篇によって新たな役割を与えられ、ともに詩集全体を一つのドラマの上演の場として再構成することになっている。

しかし、それにしてもマラルメに海というのは、どうにも似つかわしく思えない。なぜ海なのか。そう思いながら作品を探っていて「牧歌 *Bucolique*」と題された散文（1895）に、ある不思議な一文を見つけました。

La mer dont mieux vaudrait se taire que l'inscrire dans une parenthèse si, avec, n'y entre le firmament - de même se disjoint, proprement, de la nature. Quelque drame d'exception, entre eux, sévit qui a sa raison sans personne.

これがまたなんとも難解な文章で、私には読めたとはい切れないうところも多々あるのですが、たしかなことは、マラルメがそこで、一方では自然と都市を、一方では自然と音楽を対立させており、自然と音楽はともに聖なるものであること、そしてパリからさほど遠くない自然（＝田園、詩人の別荘のあったヴァルヴァンが想像できる）は、詩人にとって「私の劇場」とでもいうべきものであり、そこでは万人の目の外で、本来の「私を断片的に上演する」ことができる。しかし、都市は詩人にとってそうした「場ではない」ということのようなのです。そこへ上の一文がかかわってくるのですが、「ここでは海のことはいわずにおこう、海は蒼穹と同様に、本来的に自然から分離されてあるもので、そこは、人っ子ひとりいないままに、なんらかの異例のドラマが猛威をふるっている」場なのだ、ということでしょうか。海と蒼穹とは、田園のような、詩人が役者となって「ずかずかと入りこみ、それを踏みしめることのできる場（私の劇場）」ではありえない。いかなる人間的目的とも無縁のままに、異例のドラマが上演される特別の場だということです。海と空とのこの同一性と非人間性のことは、すでに「不遇の魔」において「青空を希求する詩人が海を指して進む」というかたちで示されていましたし、「窓 *Les Fenêtres*」における青空と「海の微風」における海とが、それぞれに示していたことでした。晩年のマラルメが、詩と詩人の宿命を「さいころの一投」のような作品に歌おうとしたとき、その虚構のドラマの上演の場として、嵐の後の分かちがたく一体となった海と空を選んだのも、その様な背景があつたのことと思われる。

先に引用したB・マルシャルは、マラルメの詩的営為は、マラルメ自身が言っているように「栄光ある虚偽 *glorieux mensonge*」なのであつて、いかなる詩も白紙に落とされた一滴のインクから始まり、最後もまた白紙に戻ることで象徴的に示されているように、いわば二つの「無 *rien*」

の間に展開し、ゆるやかに消滅するほかないものである、そして、その二つの無の間の、いわば括弧の中こそが、詩にとっての、つまりは純粋な想像力にとっての、特権的時間である、といった意味のことを繰り返して述べています。たしかに、デマン版詩集の準備過程のどこかで、近作の「あいさつ」を詩集の巻頭に置こうというアイデアが生じたとき、それによって詩集そのものがRIENの一語ではじまることになり、マルシャルの言う「無から無へ」という運動が明確になりました。さらにそのことによって、数編の「海を行く帆船の歌」が、詩集全体を再構成する象徴的役割を担うことになったわけでしょう。そうした発想がいつ頃どのようにして生まれたのか、判然とはしませんが、「海の微風」をのぞけばいずれも1890年代のものでありますから、デマン版の準備を始めたこと、「さいころの一投」の制作にかかったことなどが、同時に働いて、そうしたアイデアに結実したのではないかと想像できます。

ところで、マルシャルの言う「RIENからRIENへ」という運動は、しかし、具体的な詩作品について見る限り、「無」とか「虚無」としてのRienであるよりは、「なにかしらあるもの」としてのun rienだと言った方が、より正確ではないかと思うのです。つまりまったくの無というよりは、ごくトリヴィアルな現実の一部としての日常的オブジェの描写からはじまって、そこから意識が浮遊するようにして幻想あるいは虚構のドラマが展開され、やがて再び「ほとんど何ものでもない何か」である冒頭のオブジェの上に意識が回帰してきて、そこで作品が閉じられる。つまり、冒頭のun rienは、バレエのあの抽象的ドラマやコンサートにおける虚構の音楽空間を成立させるための舞台装置であり、書割である。これを、先ほどからずっと述べつづけていることと結びつけて言えば、詩は、そして当然に詩集もまた、「栄光にみちた虚偽」（想像、あるいは虚構と言い換えていいでしょう）のドラマがそこで展開されるための場、すなわち舞台なのであり、たとえばバレエにおけるがごとく、すべてが象徴である一場のドラマが終わってみれば、あとに残るのはもはや生気を失った書割的オブジェのいくつかと、そして再び空虚で中性的となった「場」であるにすぎない、それがすなわちRien n'aura eu lieu que le lieuであると、まあ、およそのところそういうことになるのだと思います。

ところで、「あいさつ」の第一行は鈴木信太郎博士によって「虚し、この泡沫、処女なる詩」と訳されていますが、「あいさつ」の冒頭におかれた、ということは詩集全体の第一句としておかれたこのRIENを、虚しさとか虚無感とは違った、さらに言えばたんなる儀礼的謙虚さ（「私の詩など無にひとしい」）とも違った、もう少し積極的意味合いをもって詩集全体の意図というか、この詩集をいかに読むべきかについて詩人の基本的態度を示したものとして読めないか、私はずっとそのように思い続けてきました。結論として言えば、rien sinon cette écume, vierge vers....すなわち、「今ここに私が乾杯のために掲げたシャンペングラスの中には何もない、あるのはただ盃であり、この泡である。それはまだ生まれていない詩のようなもの、しかし、この泡から私の想像は広がり、そこから輝かしい虚構である詩のドラマがはじまる。この泡はあるいは、盃の中の海原という舞台で、すでに起きていたかもしれない（aura eu lieu）ことの証言かも知れない。あったかもしれない何か、その秘密を封じて静かに泡立つ沈黙の場。その何かとは、はるかな海原にニンフが群れ泳いでいたことなのか、はたまた詩の営為が難破に終わり、残るはただ言語の

《特別講演》 マラルメのことなど

泡沫でしかないことの予兆なのか。掲げたグラス越しに見えるみなさんに告げよう、私にとって詩とは、まさにそうした創造的幻覚のための舞台なのであり、幻覚が覚めたあとは、もはやその痕跡をとどめぬ書割しかないだろう」たとえばそのように読んでみてはじめて「あいさつ」は、「マラルメ詩集」の巻頭にふさわしい Invitation à la Poésie たりえるのではないのでしょうか。

詩集巻頭において *vierge vers* すなわち *écume* が désigner している 盃 *coupe* とは、まさに、これから展開する、あるいはすでにあつたかもしれない、虚構のドラマのための舞台、すなわち詩あるいは詩集のことにほかならない。そして巻末の一つ手前に置かれた作品における *écume* は、詩という虚構のドラマの舞台であつた海原に、詩人の運命の墳墓 *tombeau* である暗礁が隠されていたことを暗示 désigner している。そして詩集最後のソネットで「わが書は閉ざされ」、沈黙のうちに詩人は、ありえたかもしれぬドラマをたどり直してみせる。それは「無」についての形而上的思索というより、不在のものをめぐる幻想であり、詩的空間における虚構のドラマの栄光へと読者をいざなう営みにほかならないのでした。

Je pense plus longtemps peut-être éperdument

A l'Autre, au seins brûlé d'une antique amazone

* 本稿は、京都大学フランス語学フランス文学研究会総会（2002年5月11日）における特別講演の録音をもとに、一部を修正加筆したものである。