

## ヴァスコ・ダ・ガマはどこを航海したか

— *Au seul souci de voyager* をめぐって —

山中 哲夫

Tetsuo YAMANAKA

(ヨーロッパ文化選修)

Au seul souci de voyager  
Outre une Inde splendide et trouble  
— Ce salut va, le messenger  
Du temps, cap que ta poupe double

Comme sur quelque vergue bas  
Plongeante avec la caravelle  
Écumait toujours en ébats  
Un oiseau d'ivresse nouvelle

Qui criait monotonement  
Sans que la barre ne varie  
Un inutile gisement  
Nuit, désespoir et pierrerie

Par son chant reflété jusqu'au  
Sourire du pâle Vasco.

### はじめに

1497年7月8日、ヴァスコ・ダ・ガマは時の国王ジョアン二世の命を受けて、インド航路を開くためにサン・ガブリエル号以下四隻の船団でリスボンを出港した。喜望峰を廻ってインドのカリカットに到着したのは翌1498年5月20日のことであった。帰路は苦難の連続で、風向きのためにアラビア海を渡るのに三ヶ月もかかり、乗組員の大半を壊血病で失い、戻ってきたときには船団は二隻になっていた。ともかく彼のインド航路の発見によってヨーロッパとアジアが海路で結ばれ、貴重な鉱石や香料、茶などが大量にヨーロッパに

流入してくることになる。

1897年、ポルトガル王妃アメリーはヴァスコ・ダ・ガマのインド航路発見400年を記念して、大々的にセレモニーを催すことを企てた。その折に王妃は詩や散文、デッサン、音楽などを網羅した豪華な記念アルバム刊行を計画し、友人の一人であるジュリエット・アダン夫人に相談をもちかけた。彼女はフランスの作家であり、雑誌編集者であり、また政治サロンや文学サロンにおいても重きをなしていた人物であった。王妃から相談を受けて、彼女は自国の著名な芸術家たちに賛助を求めた。特に詩については、その頃ようやくにして盛名を勝ち得ていたマラルメの作品を望んだ。夫人はマラルメの高弟の一人である友人のカミーユ・モークレールに宛てて、マラルメの作品を請う手紙を書いた。これを受けて1897年9月30日、モークレールはアダン夫人の作品要請を師に伝えた。《(……)特にかの地では先生の名と先生の作品の影響力が甚大であることを彼女は知っているのです。四行詩でよいかから何か先生から作品がいただけないものか、と相談を受けました。(……)お引き受けいただけるのなら、12月の10日から15日頃までにお送りいただけると有難いのですが……》<sup>(1)</sup>マラルメは10月のはじめに寄稿を承諾する手紙をモークレールに出している。モークレールは10月7日にこのことをアダン夫人に伝え、早速夫人から感謝の礼状が届く(10月10日付)。翌1898年1月21日から25日の間にマラルメは仲介者モークレールにソネを手渡している。印刷所に送られたのが1月26日、マラルメが校正刷を受け取ったのが3月15日、そしてヴァスコ・ダ・ガマを記念する豪華なアルバムが『記念アルバム』と題されてリスボンとパリで同時に刊行されたのが4月20日である。その41頁には、マラルメの直筆原稿が複写掲載され、その左下に小さなポイントで活字によるソネが載せられていた(後者には最後の《Vasco》のあとに〔.〕が欠落している)<sup>(2)</sup>。

—このようにして出来上がったのが冒頭に掲げた *Au seul souci de voyager* である。マラルメの生前活字になった最後の作品である。マラルメはこの年の9月9日に亡くなっている。この詩を読み解いてゆくのが本稿の目的だが、その前にひとつの事実関係について是非触れておかなければならない。これはきわめて重要な事柄なのだが、なぜか現在までのところあまり問題にされていないように思われる。

## I テクストの成立と確定について

このソネについて、プレイヤード版の註ではつぎのように書かれている。《このソネは『ステファヌ・マラルメ詩集』(デマン版、ブリュッセル、1899)以前にはどこにも発表されておらず、純然たる死後発表のものである。》<sup>(3)</sup>しかしこの註記が誤りであることは〈はじめに〉で述べた作品成立過程を見れば明白であろう。ヴァスコ・ダ・ガマによるインド航路発見400年を祝する『記念アルバム』に掲載されたソネは、プレイヤード初版刊行後にオーリアン Auriant によって発見され、1947年7月号の『メルキュール・ド・フランス』誌に発表された。このことはK. ワイス『マラルメ』(再版1952)、Ch. ジャッセ『マラルメの鍵』(1954)、L. セリエ「蒼ざめたヴァスコ」(*RHLF* 誌10—12月号、1958)、E. ヌーレ『ステファヌ・マラルメの二十の詩』(1972)などで確認され、すでに既成の事実となっている。それにもかかわらず、プレイヤード版ではその後も依然として45年初版当時

の記述のままになっている。しかし、そのことが重要なのではない。問題なのは、多くの研究者によってこの『記念アルバム』掲載のソネが決定稿ではなく、決定稿の前段階のものであると見做されている点である。果してそうなのだろうか。これは簡単には片づけられない問題である。なぜなら『記念アルバム』掲載のソネには二箇所、ヴァリエントがあるからである。

もう一度、作品の成立過程をふり返ってみよう。フラマリオン版マラルメ全集の編者 C. P. バルビエと Ch. G. ミランによれば、このソネはおおよそこのようにして出来上がった——9月末の作品要請を受けてマラルメは創作に取りかかり、1897年12月から翌98年1月にかけてひとまずソネが完成した（第一稿、ドゥーセ資料 MNR Ms 1204）。ところが実際に『記念アルバム』のためにモークレールを介してアダン夫人に送られた詩稿はこれとは別で、第一稿に二箇所手を入れて修正したものであった（第二稿、ジャン・クレール・コレクション）。マラルメはこれを決定稿と考えたのであろう。4月に刊行された『記念アルバム』にはまさしくこの第二稿が掲載された。デマン版『詩集』の初版本には含まれていた直筆原稿もこれとほぼ同じである（ドゥーセ資料 MNR Ms 1172——ただし<va>と<le>の間にある[,]が欠落している）。ところがどうしたわけか、現実にマラルメの死後刊行された1899年デマン版には、この第二稿ではなく、以前の第一稿が載せられていたのである。プレイヤード版の註では、<この作品は最後の段階で出版者によって発見され、詩集に付け加えられた>となっているが、じつはこの原稿は、娘ジュヌヴィエーヴが父の第一稿を筆写したものであった。以後、このデマン版を底本にした1913年の NRF 版からほとんどすべての『マラルメ詩集』は、準決定稿であるこの第一稿を「決定稿」として載せているわけである。筆者が知る限り、『記念アルバム』掲載の第二稿を決定稿として採用しているのは、前述のフラマリオン版と、ピエール・シトロン編によるアンプリムリ・ナショナル版のみである<sup>(4)</sup>。ここで不可解なのは、マラルメ研究の世界的権威 L. J. オースチンの態度であって、彼はフラマリオン版の『詩集』を参照しているにもかかわらず、彼が編集校訂したガルニエ・フラマリオン版の註では、二箇所のヴァリエントを提示したのみで、フラマリオン版の指摘については一言も触れていない<sup>(5)</sup>。もちろんオースチンは第一稿を決定稿として採択している。フラマリオン版マラルメ全集第一巻『詩集』はその杜撰さで有名であり、多くの誤記が指摘されている。オースチンは信用するに足らぬとしてはじめから黙殺したのであろうか。確かに故バルビエの後を継いだミランの校訂には不備な点が数多くあるようである。しかし、この *Au seul souci de voyager* に限って言えば、フラマリオン版は正確であると思われる<sup>(6)</sup>。

したがって本稿においては、多くの版で使われている第一稿ではなく、『記念アルバム』掲載の第二稿を決定稿として使用することにする。

## II 第一・第二詩節の解釈

第一、第二詩節を以下に挙げる。問題のヴァリエントは各詩節に一箇所ずつあり、その部分のみイタリック体で示す。

Au seul souci de voyager  
Outre une Inde splendide et trouble  
— Ce salut *va*, le messenger  
Du temps, cap que ta poupe double

Comme sur quelque vergue bas  
Plongeante avec la caravelle  
Écumait toujours en ébats  
Un oiseau *d'ivresse* nouvelle

イタリック体の部分は第一稿ではそれぞれ *soit*, *d'annonce* となっており、現行の多くの版がこちらを採っている。

詩の内容に入ろう。すでに指摘されているように、この作品は危険に満ちたヴァスコ・ダ・ガマの航海を讃えつつ、この航海を詩人の作品行為に重ね合わせて、詩人の栄光と苦難を歌ったものである。作品の進行に伴って、歴史上の人物であるヴァスコ・ダ・ガマが次第に「詩人」の姿に変貌してゆく。冒頭の二行に注目してもらいたい。

Au seul souci de voyager  
Outre une Inde splendide et trouble

《燦然と輝く曇ったインドを越えて／航海するという唯ひとつの思いに向けて》  
——ヨーロッパにはない珍しい様々な宝物を埋蔵した華麗なるインド、しかしそこはまた《曇った》*trouble* 地でもあって、気候的には熱帯の濃い雨霧に閉ざされた国、精神文化の面においてもヨーロッパ人には閉ざされた神秘的な国である。ヴァスコ・ダ・ガマの時代にあってはなおのことそうであったろう。このように《曇った》は熱帯のガスと未知の精神風土という二つの意味を合わせ持っている。《インド》は不定冠詞を伴っているが、これはある特定のインド、すなわち十五、六世紀頃の神秘の土地であったインドを示している。ところがここで重要なのは《を越えて》*Outre* という語であって、ここで読者はいきなり戸惑うことになる。ヴァスコ・ダ・ガマははじめにも触れたように、喜望峰を廻ってインドのカリカットに上陸している。のちにはインドの副王にもなっているが、インドを越えたことはない。インドを越えてさらに東方へ赴きたいという願望が彼にあったのかどうかは分らないが、ともかく単純なヴァスコ・ダ・ガマ礼讃の詩ではないのではないか、という疑念が生じる。そのように戸惑わせることこそマラルメの意図したところであると言ってもよい。《航海する》*voyager* こと、それもいままで誰ひとりとして企てたことのない危険きわまりない世界に向けて旅立つこと、この冒険の旅こそ詩人の創作行為に他なるまい。そのことは《souci》という語に端的に表われている。このソネと殆ど双生児のようによく似ている『挨拶』*Salut* (1893) もまた航海＝詩作を讃えたソネだが、その最終行に有名な《素白なる悩み》という表現がでてくる。その《悩み》が *souci* である。《素白なる悩み》とは、作品が書けない苦悩という意味で、どこまでも空白でありつづける何も書かれていない原稿紙の白さを表わしたものである。それがこのヴァスコ・ダ・ガマのソ

ネの冒頭ですでに示されている。《航海するという唯一の思い》と何気なく訳してしまっただが、この《思い》*souci* は複雑で、熱望であり、祈願であり、また懊悩でもある。《唯一の思い》はいうまでもなく、詩人としての使命を決然として引き受ける人の、明白な信条告白の言葉である。この言葉は覚悟の深さを物語っている。詩を書くことの他に生きる道はない、ちょうど前人未踏の陸地を求めて大洋を航海しつづけるのがヴァスコ・ダ・ガマの生涯であったように。

—Ce salut *va*, le messenger  
Du temps, cap que ta poupe double

《cap》は《Du temps》と同格である。《le messenger》と《Du temps》は句跨りになっており、《va》や《Du temps》のあとの切れ目とも相俟って、波を切って軽快に進んでゆく帆船の上下左右の揺れ動きがよく表わされている。この二行を思い切って意識するところになるだろうか——《(燦然と輝く曇ったインドを越えて／航海するという唯一の思いに向けて) この挨拶の詩は飛んでゆく、かつてお前の帆船の船尾が喜望峰を廻ったように、この詩も現代の使者として400年という時間の岬を越えてお前のもとへ飛んでゆく。》前述の通り、第一稿では《va》が *soit* となっていた。すると意味はこのように変わる——《この挨拶の詩が(……) 400年という時間の岬を越えてお前のもとへ飛んでゆく現代の使者とならんことを。》つまり、この詩が詩人のメッセージを伝える使者であることを希望する、という願望の意味に変わる。さしたる相違はないように思えるが、しかし *soit* より《va》の方がはるかに容易に冒頭の《Au seul souci de》の *Au* と結びつくし、また《Ce salut *va*,》と読点も加えて、こちらの方が半句として完結した形になる。*soit* では半句になりにくい。もっとも、《soit... Au》の方が後期のマラルメらしい表現法ではあるけれども。

《お前の船尾》*la poupe* の《お前》とはヴァスコ・ダ・ガマを指したものである。《インド》や《岬》によってこれは明らかであろう(もっとも《航海する》主体が本当にヴァスコであるかどうか、これは問題であるけれども)。ところが、《お前》と呼ばれているのはヴァスコ・ダ・ガマではない、とする考え方があって、この説を唱えたのはオースチン・ジルである。彼は《お前》をシャトーブリアンであると主張している<sup>(7)</sup>。セリエがこの説を要領よくまとめているので、それに従ってこの異説を紹介しておこう<sup>(8)</sup>。《Hommage (à Wagner)》のワグナーの背後にユゴーが隠れていたように、この作品のヴァスコ・ダ・ガマの背後にはシャトーブリアンが隠れている、なぜならば、1898年という年はインド航路発見400年と同時にまたシャトーブリアン没後50年に当たる年でもあるからである、とジルは言う。本稿でも最後に取り上げるつもりだが、このソネでは不思議なことに最初と最後に人称に変化が見られる。《お前》と呼ばれていた対象が最終行末尾では《蒼ざめたヴァスコ》と三人称に変っている。したがって第一詩節の《お前》はヴァスコ・ダ・ガマではなくシャトーブリアンを指していて、ヴァスコ・ダ・ガマはシャトーブリアンを讃えるための単なる口実にすぎないとジルは考える。彼はマラルメにおけるシャトーブリアンの重要性を説き、『墓の彼方からの回想』の中からこのソネによく似た部分を見つけ出し、自説の裏付けとしている。確かに『回想』では何度かヴァスコ・ダ・ガマが登場する。そのひと

つ、修道院に監禁されたタッソーが想像の中でヴァスコに語りかける場面がある——《お前の高速の船すらも及ばぬほど遠くへその栄光が羽ばたいていった詩人によって歌われたことを喜べ。》<sup>(9)</sup>ここで言われている詩人は十六世紀ポルトガルの大詩人カモンイスのことで、彼の代表的叙事詩『ウス・ルジーアダス』はヴァスコのインド航海をテーマにした劇的な作品であり、ポルトガルの英雄の偉業を讃える愛国的作品である。なるほどタッソーのこの言葉はソネの最初の四行によく似ている。また帆桁に鳥がとまるという記述が『回想』の中にあり<sup>(10)</sup>、これもつぎの第二詩節と照応している。この他にも *doubler le cap* や *gisement* といったソネと同じ海事用語が使われている箇所がある。しかしながら、1898年がシャトーブリアン没後50年ということを果たしてマラルメがおぼえていたかどうか、また彪大な『回想』の中からヴァスコ・ダ・ガマに関連する箇所を（まるで研究者のように）見つけ出し、それをヒントにしてソネを作ったのかどうか、答えはきわめて否定的である。帆桁にとまる鳥も、*doubler le cap* や *gisement* といった用語も、航海をテーマとしている以上、使われるのがむしろ自然であって、この照応関係はそれほど特別な意味を持ったものではない。なによりも、なぜわざわざこのようにヴァスコ・ダ・ガマの陰にシャトーブリアンを隠さなければならなかったのか、いや、そもそもなぜシャトーブリアンなのか。ジルはカモンイスをマラルメも含めた現代詩人と見做し、ヴァスコ＝カモンイス関係をシャトーブリアン＝現代詩人関係に置き替えて、マラルメはロマン主義よりさらに先へ行かねばならぬ現代詩人の苦悩を示唆しているのだ、と説く。だが、なぜここでロマン主義が持ち出されるのか。マラルメの内部においてロマン主義はとうに解決済みのことである。時代はいまや二十世紀に入ろうとしているのである。時代錯誤と言われても仕方あるまい。セリエもジル説を退けている。ところが今度はセリエが別のモデルを持ち出す。《蒼ざめたヴァスコ》という最終行末尾の表現との関連から、《お前》をワグナーの『さまよえるオランダ人』の幽霊船の船長と見做しているのである<sup>(11)</sup>。じつにいろいろな説が出てくるものだ。セリエのワグナー説については第三章の最後で検討することにしよう。

第二詩節に移る。前半の二行である。詩人がヴァスコ・ダ・ガマに向けた挨拶のメッセージは、400年の時間の岬を越えて、未知の航海をつづける船の帆桁にとまる。メッセージは鳥そのものに変貌する。

Comme sur quelque vergue bas  
Plongeante avec la caravelle

《Comme》は前詩節の《Ce salut》にかかる。《船といっしょに低く波に沈んでゆく／帆桁のようなところにとまって（鳥が……する）ように》（《この挨拶の詩は唯ひとつの思いに向けて飛んでゆく》）——この箇所はヌーレと同じように解釈した<sup>(12)</sup>。カラヴェル船は危険なまでに深く波の下に沈み込んでゆき、帆桁も船といっしょに波しぶきを浴びて沈んでゆくのである。《低く》*bas* と《沈み込む》*Plongeante* は句跨りになっていて、この連続感が船の連続する揺れを強調している。因みに言えば、このソネは4・4・4・2というエリザベス朝時代のソネットの形式を踏んでいて、マラルメがこの形式を使ったのは、エリザベス朝時代がヴァスコ・ダ・ガマの頃の大航海時代とほぼ重なるからであろう。ところでエリザベス朝時代のソネットはほとんどが10音綴である。ところがこのソネット

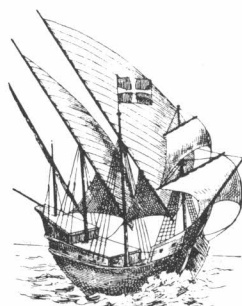
は8音綴で書かれている。2音綴足りない。その足りない2音綴が句跨りによって次行の冒頭に出ていると考えることもできる—《le messenger / Du temps》《bas / Plongeante》後者は単独では3音節だが、《—te》はつぎの《avec》と連音になるので実質的には2音綴と考えてよい。《カラヴェル船といっしょに沈み込んでゆく》*Plongeante avec la caravelle* は音の面からも連動しているわけである。

ところでカラヴェル船だが、これは一体どのような船であったのか。二十世紀ラルース辞典によれば、これは大航海時代に活躍した帆船であって、このような形をしていた（図A）。大航海時代の船といえば、われわれはすぐに下図のような船を思い浮べる（図B）。この船はカラク船と呼ばれ、中世から十六世紀末にかけて大量物資を積んで長期航海するために建造された大型船で、帆の形は主として四角形をしていた。これに対して、カラヴェル船は十五、十六世紀の新航海開拓のために開発された高速船で、図に見られるように、帆の形は前檣だけが四角形で、主檣はラテン帆（大三角帆）である。先のシャトーブリアン『回想』からの引用中に《お前の高速の船すらも及ばぬほど遠くへ》とあったが、それはこのカラヴェル船を指している。マラルメのソネでも、船はしぶきをあげて、帆桁すらも海水を浴びるほど深く波に沈み込んでゆく。それはこの船の速度のためである。すでに開かれた航路を時間をかけて悠然と航行してゆく大型のカラク船ではこうはいかない。マラルメはこのソネでカラヴェル船の特徴を正確に描き出しているといえる。さらに、カラヴェル船のこのスピードと三角帆を装備したその形は、飛翔する鳥のすがたを連想させる。詩人の挨拶はカラヴェル船にとまった鳥と化すが、カラヴェル船それ自体がすでに海面を舞い飛ぶ一羽の海鳥と言えるのではあるまいか。このような船=鳥のイメージ連鎖はつぎの第三・第四詩行によく表われている（括弧内は第一稿のヴァリエントを示す）。

Écumait toujours en ébats  
Un oiseau d'ivresse nouvelle  
(d'annonce)

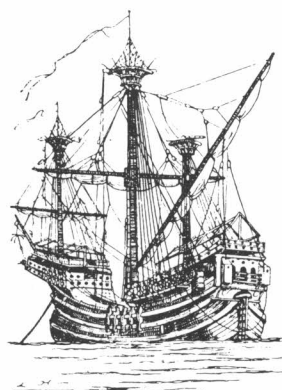
《新たな陶酔の一羽の鳥が／いつも羽ばたいて泡立っていた》——鳥は今度は泡そのものとなる。このように、詩の進行にともなって挨拶のメッセージは鳥（=船）へ、鳥（=船）は泡へと変貌しつづけてゆく。この変貌はそれぞれのイメージの軽快さ、新鮮さ、あやうさをよく伝えていて、いかにもマラルメらしい。繰り返すようだが、このように泡と化す鳥のイメージは、波をかぶって進んでゆく高速の

図A



Caravelle

図B



Caraque

カラヴェル船ならばこそ生まれ得たものである。威風堂々と大洋を横断してゆくカラク船ではこのスピード感とあやうさは出てこない。泡と化す鳥（船）のあやうさは、じつは詩の後半部に暗示されている座礁・遭難を予告するもので、この詩の重要な要素となっている。ヴァリエントにもある通り、マラルメは最初この第四詩行を「新たな予告の一羽の鳥」*Un oiseau d'annonce nouvelle* と書いていた。それを決定稿では「新たな陶酔の一羽の鳥」*Un oiseau d'ivresse nouvelle* に改めた。この改稿によってソネはますます『挨拶』に酷似したものとなった。『挨拶』の第三詩節第一詩行に「*Une ivresse belle*」という表現があるからである。海上において鳥はその存在からしてすでに陸地を予告するものである。しかも「新たな」という表現は、生きものの影ひとつ見えない長い遠洋航海の果てに、ようやく出会った鳥という意味を含んでいる。したがってこの鳥の存在が予告している陸地とは、ヴェスコ・ダ・ガマがめざすインドの地に他ならない（とここではひとまづ解釈しておこう）。鳥の存在そのものがひとつの「告知」である以上、*d'annonce* では同語反復になる。マラルメが *d'annonce* をやめて *d'ivresse* にしたのはそのような理由からであろうか。音声的にも後者の方が白く泡立った波しぶきがよく示されるように思われる（因みに『挨拶』の「*Une ivresse belle*」とはシャンペンの泡を指し示す表現である）。「マラルメが *d'annonce* を *d'ivresse* に代えたのはなるほど正しかった。こちらの方がより生き活きとして、高揚した感じが出るからである。」（P. シトロン）<sup>(13)</sup>しかし、またこうも考えられる。鳥は陸地の予告というよりも、かつての『海の微風』*Brise marine* (1865) の鳥がそうであったように、これは嵐＝座礁を予告しているのではないのか。この解釈には *d'ivresse* よりも *d'annonce* の方がより馴染むように思われる。鳥はその存在がすでに陸地の予告であるので、*d'annonce* はそれとは別の予告（すなわち嵐の予告）ととらえる方が妥当であろう。確かにつぎの第三詩節ではそのような情景が示唆されている。しかし（残念ながら）マラルメは当初の *d'annonce* を *d'ivresse* に代えた。嵐の深刻さよりも泡沫の軽さとはかなさの方を選んだというべきか。

つぎによいよこのソネの中核となる後半の詩節に入る。

### III 第三、第四詩節の解釈

Qui criait monotonement  
 Sans que la barre ne variee  
 Un inutile gisement  
 Nuit, désespoir et pierrerie

Par son chant reflété jusqu'au  
 Sourire du pâle Vasco.

どうやら、鳥の出現は陸地の存在と遭難の危機を同時に予告するものである、と二重に解釈した方がよさそうである。前詩節でそれとなく予感されていた危機は、ここでは鳥の鳴き声の「単調に」*monotonement* というモノクロの響きを持つ長い副詞によってさら



に確かなものとなってゆく。ここで最大の争点となるのは、《gisement》の解釈である。この解釈をめぐるには説が二つに分かれ、いまだに決着がついていない。一つは鉱物学用語で地層、鉱脈、鉱床という意味であるとする説、もう一つは海事用語で陸地のある方位とする説である。最初はヌーレ、モーロン、デルフェル、ミショー、シャッセなどによって前者の説が唱えられたが、のちにジル、セリエ、シトロン、ファーヴル、オースチン、ワルゼルなどによって後者の説が主張された。地層・鉱脈説は冒頭部分の《燦然と輝く曇ったインド》という表現から導き出されたものである。なるほどインドは地下に財宝を埋蔵した一大鉱脈を持つ土地と言えるかもしれない。この《gisement》解釈については、地層・鉱脈説を完全に否定するわけではないが、ひとまずわれわれは後者の海事用語説を取りたい。《岬》*cap*、《船尾》*poupe*、《(岬などを)廻る》*double*、《帆桁》*vergue*、《カラヴェル船》*la caravelle*、《舵棒》*barre* といった航海に関する語が数多く使われていることに注目して、《gisement》も同様にここでは船から見た「陸地のある方位」の意味に取りたい。われわれはヴァスコ・ダ・ガマ（あるいは詩人）とともに、海上を航行する船に乗っているのである。このことを忘れないようにしよう。では、《gisement》を形容する《inutile》はどう解釈すればよいのか。これも二通りの解釈があるように思われる。ひとつは、他には誰も主張していないが、インドと関連づける考え方である。詩人の挨拶の詩は華麗なるインドをさらに越えて旅する思いに捧げられていた。すなわち、インドという陸地のある方角（《gisement》）など《無用の》*inutile* 方位なのである。詩人の船はインドを尻目にさらに東方へ（文学的神秘へ）と航行をつづけるのである。鳥が帆桁にとまり、陸の近いことを告げても、それでも《舵棒は変わらない》*Sans que la barre ne varie*。つまり陸地のある方向へ船を転換させることはしない、ということである。これに対して、多くの研究者が行っているもう一つの解釈の仕方は、《gisement》をインドではなく、船がめざしている真の目的地と考え、《inutile》を到達し得ないことを意味する語と解する方法で、《gisement》の鉱物学説支持者も海事用語説支持者も、この点では同意見である。確かにそのようにとらえることも可能だろう。そうすると、この部分の意味はこのようになるだろうか——鳥はつぎのように叫ぶ。“これより先にはかつて誰ひとりとして近づいたことのない陸地がある。現実世界に住む人々には無用の方位だが、詩人たちにとっては魅力に溢れた、しかし危険きわまりない、そして結局はその探究が徒労に終る方位である。”最後に鳥は裁断を下すように、三つの語を発する。この三語にはいままでにない強い緊張感がみなぎっている。

### Nuit, désespoir et pierrerie

方位をインドの方へ変えよと警告するにしろ、この先には未知の陸地があると予告するにしろ、前に述べたように、鳥の存在は陸地の予告であると同時に座礁・遭難の警告でもある。しかしそれにしてもなんと奇妙な三語であろう——《夜、絶望、そして宝石》とは。この三語は鳥が発した言葉である。特に最後の《<sup>ピエリ</sup>宝石》はそのまま鳥の鳴き声の擬声音だと言いたいくらいである。“ピエリ！ピエリ！”——この音は『ブローズ』の有名な墓碑銘である《ピュルケリ！》（美）を思い起こさせる——と甲高く短く鳴いているのは、あほう鳥のような大きな海鳥ではなくて、マラルメがヴァルヴァンの別荘でこの詩を書い

ているときに、窓の向うのセヌ河の水面を舞いながら鳴いていた、フォンテーヌブローの森の小鳥ではなかったか、と思われる。詩作する詩人を尻目に空の彼方で皮肉たっぷりピエリリに小鳥が“宝石！宝石！”と鳴いている。詩人は一種の「宝石」を探している。それを探すことは挫折への道を進むことに他ならない。真夜中の原稿紙を前にして、マラルメは絶望の海に投げ出される。昼間の小鳥のあの声が執拗に耳に残っている——“宝石！宝石！”ピエリリかつてマラルメ自身が仏訳した『大鴉』のあの宿命的な鳴き声“Nevermore！”のように、この声は詩人にある種の虚無感を惹き起こす。しかしソネの鳥の鳴き声には、ポオの鳥のような陰惨さはない。あえて言えば「明るい虚無」であろうか。基調音はあくまでも軽快で透明である。

ただ単に名詞を三つ並置するだけの詩句といえ、『挨拶』の最終詩節冒頭の詩行もそうである。双方の詩句を並べてみよう。

Nuit, désespoir et pierrerie (*Au seul souci de voyager...*)

Solitude, récif, étoile (*Salut*)

意味の上からも両者は大変よく似ている。孤独な夜の航海と難破、そして空には星。<Nuit>（夜）は<Solitude>（孤独）に、<désespoir>（絶望）は<récif>（暗礁）に、<pierrerie>（宝石）は<étoile>（星）にそれぞれ対応していると考えこともできよう。ただ、この二つの詩句をよく見比べてみると、異なっている点がひとつ見出される。『挨拶』では三語が同等に読点を伴って並んでいる。しかし *Au seul souci de voyager* の場合では読点は<Nuit>のあとにつけられただけで、<désespoir>と<pierrerie>は接続詞<et>で結ばれている。これを単純に音綴合わせのためとだけ解釈するわけにはいかない。セリエが指摘したように、<Nuit, désespoir et pierrerie>は単なる triade（三幅対）ではない。あとの二語は<Nuit>から派生したもの、あるいは<Nuit>を定義するものである。セリエは「Homme, bête et ange」という別の表現をもってきてこれを説明している。つまり「けものであり同時に天使でもある人間」という表現方法に倣って言えば、「絶望であり同時に宝石でもある夜」ということになろう<sup>(14)</sup>。ヌーレもセリエと同意見で、<Nuit>のあとの読点は、うしろの二語によって *Nuit* を形容し、定義するためのものである」と言っている<sup>(15)</sup>。ファーヴルもシトロンもこの考えに立っている。マラルメ自身はどういう意図を持っていたらうか？もちろんいまとっては知る由もないが、ただ *nuit* という語については、マラルメはつぎのような興味深いコメントを残している。

*jour*（昼）という語に暗い音色が、*nuit*（夜）という語には明るい音色が、皮肉にも正反対に与えられているのを見るのは、何という失望であろうか。光を表わす語は音色も輝かしく、その逆の場合は暗くなることが望ましい。（『詩の危機』南条彰宏訳）

マラルメは意味と音とのこの不整合を逆手に取って、じつに思いがけない効果を引き出している。つまり、「夜」の暗さから<絶望>が、「夜」という響きの明るさから<宝石>がそれぞれ抽出されたわけである。このことによって夜の空に明滅する星の存在が示され

る。いや、そもそも「夜」という音それ自体の中にすでに星が光っているのである。夜の中に明滅する宝石のような明りといえ、*Ses purs ongles...* (1887) の旧稿の冒頭が思い起こされるが(《La Nuit approbatrice allume les onyx》), しかし *Au seul souci de voyager* の宝石=星は、縞瑪瑙のランプの明りのような、難破の危機にある船舶を救う灯台の明りではない。この明りは絶望的に遠い存在である。詩人の船がめざす目的地であるにし、詩人の船を目的地へと導く天使の眼差しであるにし、この輝きには悲劇的な色合いが混ざっている。それはこの詩の最終行の《蒼ざめた》ヴァスコ・ダ・ガマの顔色によって示されている。

最後にこの第三詩節を統辞的に分り易くするために括弧で括ってみよう。

Qui criait monotonement  
 (Sans que la barre ne varie)  
 Un inutile gisement  
 “Nuit, désespoir et pierrerie”

《Un inutile gisement》は、インドであれ、インドを越えた目的地であれ、帆桁にとまった鳥が叫ぶ内容を表わし、それと同格の“Nuit, désespoir et pierrerie”は具体的な鳥の鳴き声である。

最終詩節に移ろう。ここでようやくヴァスコ・ダ・ガマの名が登場する。この名はソネの最後を締め括る位置にある。最終詩節に限らず、すべての詩節が統辞的にたがいに結びついていて、最終詩行末尾の《Vasco》に到るまで句点はひとつも現われない。つまりソネ全体がひとつの文章で成り立つように構成されていて、謂わばこのソネ自体が航海の隠喩となっているのである。出発だけが提示され、どこへ行くのか、ただひたすら波の上を旅してゆくソネ=船。詩節の連続は終わりなき航海の連続性への暗示なのである。

Par son chant reflété jusqu'au  
 Sourire du pâle Vasco.

《Par son chant reflété》は統辞的に分り易く改めるとつぎのようになる——《(Un inutile gisement) reflété Par son chant (jusqu' au...)》帆桁の鳥の歌を通じて陸地の方位が微笑むヴァスコの顔に反映している。不思議なことに邦訳ではすべて《reflété》を《son chant》にかけている。「その小鳥の歌は……ヴァスコの微笑にまで反映されてゐた」(鈴木信太郎訳)、「青白いヴァスコの微笑にまで／反映したその歌声によって」(加藤美雄訳)、「その歌は飴して……ヴァスコ・ダ・ガマの微笑を染める」(原享吉訳)しかしこれは誤りであろう。この解釈では《Par》の落ち着く先が見つからない。

それよりも重要なのは、《pâle》(蒼ざめた)が何を意味しているかということである。《gisement》解釈と並んで、これがこのソネの中心の問題となる。第II章で指摘したように、このソネでは人称が移動し、《お前》と呼ばれていたヴァスコ・ダ・ガマが、最終詩節では三人称で扱われている。この移動は、ジルが主張するような、《お前》がヴァスコではなくシャトブリアンを意味しているために起こった現象ではない。前述のように、

セリエは《お前》も《蒼ざめたヴァスコ》もワグナーの主人公を示唆したものだと言く。『さまよえるオランダ人』の台本『幽霊船』*Vaisseau Fantôme*のライト・モチーフは主人公の顔の蒼白さである、という。マラルメとワグナーの関係はいまさら改めて述べるまでもない。彼は『リヒャルト・ワグナー——あるフランス詩人の夢想』と題するワグナー論を書いているし、ヴァスコ・ダ・ガマと同じようなオマージュの詩を彼に捧げている。また『幽霊船』との関連で言えば、難破する船を描いた『海の微風』の最終行の《聞け、水夫たちの歌を！》は、ワグナーが自伝でその成立の状況を感動をもって語っている<sup>(16)</sup>、『さまよえるオランダ人』の水夫の合唱の主題を、マラルメ風に変奏したものに他ならない。しかも、マラルメは1898年1月16日にラムルー演奏会に行き、『さまよえるオランダ人』序曲を聞いている。マラルメがこのソネの原稿をモークレールに手渡したのは、われわれの推測では1月21日から25日にかけてと思われるので、ワグナーの序曲を聞いたことがソネ創作になんらかの影響をあたえたとも考えられる。演奏を聞いて、以前に完成していた第一稿を手直したか、あるいは一気に第一稿、第二稿と出来上がっていったか、さまざまな可能性が想定される。しかしそういった可能性よりもさらに有力と思われる可能性をここに挙げておきたい。それは、実在の人物の死である。

どの年譜にも記載されていないが、1890年代の火曜会の重要なメンバーの一人で、マラルメの作品の蒐集家であった若い詩人ジュール・ボワシエールが、副公使としてトンキンに在留中、アヘンのために1897年8月20日に急死している。1892年以来、彼はトンキンから幾度もマラルメに手紙を書き送っており、一時帰国の折には必ず火曜会に顔を出している。彼の妻テレーズは南仏時代のマラルメの友人、プロヴァンス語作家ジョセフ・ルーマニーユの娘で、マラルメの娘ジュヌヴィエーヴと同一齢で、幼い頃からよく知っていた相手であった。ジュール・ボワシエールは花婿として彼女からマラルメに紹介された人物であったが、火曜会の仲間に入ってからマラルメの熱烈な讃美者となった。以後十年近く家族ぐるみのつき合いをしてきたのである。その彼が三十三歳で急逝した。妻テレーズは妊娠中であった。この死の知らせを彼女から受けて、マラルメは悲しみに満ちた悔みの言葉を書き送っている。ジュールはインドを越えて旅した人であった。ソネの依頼があったのはそれからひと月経った頃のことである。《蒼ざめたヴァスコ》に、亡くなった親しい友人の面影が（そしてその微笑みが）反映していると考えるのは、それほど穿ちすぎでもあるまい。フィクションとしての幽霊船の船長の蒼白の顔よりも、現実のこの「事件」の方がマラルメを強く動かしたと考えたい。テレーズに宛てたマラルメの悔みの手紙はこのようなものであった。その一部を引用する（傍点は論者）。

あの彼の微笑みを見て以来、いったい突然何が起こったというのでしょうか。どうしてこんな恐ろしい不幸があなた方お二人に、いや三人に襲いかかったのでしょうか。九月の誕生をあんなに心待ちにしておられて、私どもも楽しみにしておりましたのに。

素晴らしい詩人として敬服していたジュール・ボワシエール、あれほどの炯眼を持った誇り高い高貴なる精神を（……）私はいつまでも忘れることはないでしょう。彼を亡くなった人のように見做したくありません。私は彼をどこか遠くにそのままいる人のように思いたい。（1897年8月22日付）<sup>(17)</sup>

9月には子供の誕生を告げるテレーズからの手紙をマラルメは受け取っている。相手の胸中は察するに余りある。子供の誕生を聞いて、亡くなったジュールも微笑んでいるだろうか、生前最後に見たあの優しい微笑みそのままに。母のように、妹マリアのように、あるいは息子アナトールのように、突然の不幸によって早すぎる死を迎えたジュール・ボワシエールのこの顔を、マラルメはヴァスコ・ダ・ガマの蒼白の顔に重ね合わせたのではあるまいか。ソネの最終行の《蒼ざめた》と《微笑》はそのことを証しているのではあるまいか。

### Sourire du pâle Vasco.

しかしながら、この最終行のヴァスコがジュール・ボワシエールのことだけを示唆したものである、というつもりはない。人称が二人称から三人称に変化しているが、これは、ジルの考えとは逆に、《蒼ざめたヴァスコ》が歴史上の人物ではないことを示すものと考えたい。つまり、カラヴェル船が出港したソネの第一詩節で《お前》と呼ばれた人物は確かにヴァスコ・ダ・ガマであったが、しかし実際に《インドを越えて》旅を続行しようという意図を持っていたのは、この最終詩節最終詩行の括弧に括られた《蒼ざめたヴァスコ》、つまりもう一人の航行者、すなわちマラルメその人の姿に他ならない。このソネの依頼を受けた1897年には、彼は最後の重要な作品『骰子一擲』 *Un Coup de dés* を完成し、5月に『コスモポリス』誌に発表している。 *Au seul souci de voyager* はひと続きの文章になっていて、それはソネ自体が船の航行を示しているのだと前に指摘したが、実は『骰子一擲』こそ、それを出来る限り忠実に、印刷技術を駆使して、視覚的に再現してみせた作品なのである。しかも、そこでも船は遭難する。チボーデはこの作品を《極地航海のある地点での羅針盤のように狂った作品》と呼んだ<sup>(18)</sup>。偶然に打ち勝つ必然への極北の旅に出発した詩人の船は、方向を見失い、星座の輝く大海を漂泊する。《星座はそこで、正確な法則に従って、それも印刷されたテキストに許される限りにおいて、星座のアルバムの形をとるだろう。船は一ページの上からもう一ページの下へと傾く。》(ジイド宛)<sup>(19)</sup>そして遭難。チボーデの要約を借用すると、《孤独の裡で予感を得たにもかかわらず、波浪を支配することのできない彼は、いまや浪に吞まれてしまう。浪のひとつが彼をとらえ、彼は海に沈む。難破だ……偶然に対する勝利について彼は幻覚か夢を抱いたにすぎなかった。そして偶然はこの消えた夢を、偶然自体が生み出したものごとく、自分のうちに取り込もうとする。》<sup>(20)</sup>天空に星座が書き込まれているように、紙の上にこの星座に似たある美の方程式を書き込みたい、というのがマラルメの願望であった。世界は結局のところ一冊の美しい書物に到達するために作られている、とアンケートに答えた人らしい願望であった。しかし天空の黒と白が反転した紙の上での美の作業は、たちまち大海原での危険きわまりない漂泊となり、座礁する。まことに、希望の岬は「嵐の岬」でもあったのだ。ついに星座の美しさには到達せず、目の前に星座の光を映す岩礁の海がひろがっているばかりである。すなわち——《Nuit, désespoir et pierrerie》

ヴァスコの「蒼白」は詩人のこの失敗の予感を表わしたものでもある。失敗の予感にもかかわらずなおも「愚行」を企てようとする己の業、詩人の宿命を、彼は皮肉をもってながめている(《Sourire》)。確かにもう少しで目的地に到達したはずであった。《gise-

ment>がその微笑に反映している。まるで「死者たちの太陽」のように彼は微笑んでいる。マラルメは『骰子一擲』と *Au seul souci de voyager* を発表したあと、1898年9月9日、ヴァルヴァンで亡くなる。彼は自分の死を予感していて、死の前日、妻と娘に宛てて遺書を書き残している。かつて人が書いた遺書の中でもっとも感動的な遺書のひとつであろう。この文章の中にヴァスコの蒼白さと微笑みを垣間見るのは論者だけであろうか。

(……) したがって焼き捨てなさい。ここには文学的遺産はないのだ。だれかの鑑定に供するのやめ、好奇心や友情からの干渉はすべて断りなさい。なにひとつ識別できないだろうと言いなさい、それは本当のことなのだ。そして気の毒に茫然としているお前たち、誠実な芸術家の全生涯を尊重することを知っていたかけがえのないふたりよ、信じてほしいが、それはとても美しいものになるはずだった。

(1898年9月8日付)<sup>(21)</sup>

### 結びに代えて——精神分析的解釈の可能性について

すでに述べたように、このソネはマラルメの生前活字になった最後の作品である。ところで、彼が人生で最初に書いた作品は何であったろうか。それは1854年8月3日の日付をもつ作文『黄金の杯』 *La Coupe d' Or* で、このときマラルメは十二歳であった。その書き出しには大変興味深いものがある——<汝ら、騎士や馬丁のうち、この深淵にあえて飛び込む勇気のある者はいないか。余は余の黄金の杯をこの淵に投げ込む。それを取ってきた者にはその杯をくれよう。><sup>(22)</sup>このようなお触れがシシリアの町に出たところから話が始まっている。生涯で最初に書いた作文の文頭にいきなり<深淵> *abîme* がでてくる。マラルメの文学的出発は<深淵>ではじまる。そして人生最後のソネは沈没への予感で終わっている。これは単なる偶然の一致であろうか。

王のお触れに対して、家臣の中では誰ひとり進み出る者はいなかった。そこへ、貧しい若者が現われ、深い海の中に飛び込み、襲いかかる恐ろしい怪物たちから逃がれながら、珊瑚の間に沈んでいる黄金の杯を拾い上げ、王の前に差し出す。王は再び杯を海中に投じ、今度持ち帰ったら金の腕環をやろうと言う。再び若者は水に飛び込む。若者がこれほどまでにして危険を冒すのは、貧しい母を裕福にしてやるためであった。二度目に海に飛び込んだとき、群集の間から悲鳴のような叫び声上がる。息子を制止する母の声であった。若者は浮び上がってこなかった。やがて遺体が引き上げられ、木の十字架の墓標が立てられた。その碑銘には「母のために死す」とあった。『骰子一擲』との類似は驚くばかりである。作品の構造もそうであるし、また『骰子一擲』には<暗礁の苦き王子>や<波に揺すられ、磨かれ、打ち返され、洗われ、揉まれて、板切れのあいだに漂う硬い骨片から救い出された幼い影>といった表現が見出される。この<王子>や<幼い影>が四十三年前の作文の主人公の投影された姿だと言えば奇異に思われるかもしれない。文学の極北をめざして格闘した五十五歳の詩界のソクラテスが書いた哲学的散文と、生まれてはじめて物語を書いた十二歳の小学生の作文とを同列に扱うことは、確かに理にかなったことではあるまい。乱暴ですらあるだろう。しかし、もしこの二つを精神分析的な方法にしたがって扱

うとすれば、この比較はむしろ正当すぎるくらい正当なものと言えよう。マラルメには明らかに生涯消え去ることのない外傷<sup>トロマチスム</sup>があった。その外傷は、彼においては、「窒息」という形で表われた。その最初の書かれた例がこの作文である。以来、溺死のテーマは間断なく出現する。『海の微風』も「YX のソネ」も「白鳥のソネ」も *A la nue accablante tu* も、そしてこの *Au seul souci de voyager* も、もちろん『骰子の一擲』もすべてこのテーマを含んでいる。『蒼白く哀れな少年』 *Pauvre enfant pâle* の旅芸人の少年の蒼白さは、よみがえった水死人の蒼白さである。息子アナートルが死んだときに書いた未完の作品『アナートルの墓のために』では、アナートルは水兵服を着た死者として描かれている。アナートルの死ぬ直前は、水で腹がふくらんでいた。まるで溺死者のように。一方、マラルメ自身の直接の死因は咽喉の麻痺による窒息死である。しかも最初の発作は仕事中に起きている。書けない——「素白なる悩み」という、終生彼を悩ましたこの不毛の状態は、一種の窒息の状態であると言える。すなわち言葉が出てこない（＝息ができない）のである。書けない彼の前にひろがる白い原稿紙は海そのもので、彼は原稿紙の白い海の底に沈んで溺れてしまったのである。ちょうど、十二歳のときに書いた作文の主人公のように。しかも美しい宝物を持ち帰ろうとしたために。

のちのマラルメの作品を動かしているものの、その原型がこの少年期の作文『黄金の杯』にすでにうかがえるように思われる。この原型は精神分析的な解釈によらなければ明らかにされないだろう。ここではとてもそのような詳しい分析はできないので、手懸りになると思われるものだけを簡単に指摘しておく。きわめて日常的なレベルで言えば、二度までも杯を投じてその回収を命じる王は、母を失った幼いマラルメを引き取って養育した母方の祖母を表わしており、彼女は孫に対して過度の要求をしつづけた（とマラルメが感じた）親代わりの存在である。この存在はマラルメに大きく負担としてのしかかっており、現実生活においては、マリーとの結婚という形でこの軛から逃れることに成功した。しかし十二歳の少年には逃れる術はなく、彼は溺死するほかはない。つまり溺死という形で逃れたのである。逃れる先は「海」（すなわち「母」）。母が亡くなったのは1847年8月2日、イタリア旅行から戻った直後である。翌年の8月2日には一周忌ミサが行われている。そしてこの作文が書かれたのが8月3日。母の死と結びついた作文であることは自明であろう。マラルメは死んだ母との同一化を海での溺死（海との一体化）という形で成し遂げようとしたのである。それはナルシスの泉のように、ナルシズムの典型的な形である。遺書の最後にある「それはとても美しいものになるはずだった」という表現も、すぐれてナルシズム的な表現である。謂わば四十四年来の「黄金の杯」を引き上げることができずに溺死（窒息死）したのである。窒息とは、また去勢コンプレックスのひとつの表われでもあって、ペニスの代わりに首を切られる（絞められる）わけだが、この恐怖の対象は直接的には祖母であり、さらにその背後には、マラルメと妹を捨てて若い娘と再婚した父ニューマの姿が隠されている。

マラルメの精神分析的な研究は大変興味ある分野であり、現にモーロンが試みているけれども、その研究書のタイトルにもある通り、彼の研究は「序説」にとどまっており、はなはだ不完全なものである。マラルメの生活史をもっと詳しく掘り下げ、徹底した分析作業を行う必要があるだろう。生涯の最初の作文の書き出しと、印刷された最後の作品の末尾とが呼応し合うというのは、これは尋常なことではない。

(平成4年7月30日受理)

注

- (1) Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes Poésies*, Flammarion, 1983, p. 447.
- (2) *Ibid.*
- (3) S. M., *Oeuvres complètes*, biblioth. de la Pléiade, 1974, p. 1497.
- (4) S. M., *Poésies*, Imprimerie nationale, Paris, 1986, p. 142 及び p. 319.
- (5) S. M., *Poésies*, Garnier-Flammarion, 1989, p. 181.
- (6) 井原鉄雄『J. ドゥーセ図書館とマラルメ』「ユリイカ」九月マラルメ特集号, 1986, p. 53.
- (7) A. Gill, «From *le pâle Vasco* Mallarmé's debt to Chateaubriand», *The Modern Language Review*, oct. 1955, pp. 414-431.
- (8) L. Cellier, «Le pâle Vasco», *RHLF*, oct-déc. 1958, pp. 511-514.
- (9) Chateaubriand, *Mémoire d'Outre-Tombe t. II*, biblioth. de la Pléiade, 1948, p. 805.
- (10) *id.*, t. I, 1951, p. 200.
- (11) L. Cellier, *op. cit.*, p. 516.
- (12) E. Noulet, *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, Librairie Droz, 1972, p. 273.
- (13) S. M., *Poésies*, Imp. nat., *op. cit.*, p. 320.
- (14) L. Cellier, *op. cit.*, p. 519.
- (15) E. Noulet, *op. cit.*, p. 277.
- (16) クルト・フォン・ヴェステルンバゲン『ワグナー』三光長治・高辻知義訳, 1973, p. 92.
- (17) S. M., *Correspondance* V, Gallimard, 1981, p. 263.
- (18) A. ティボーデ『マラルメ論』田中淳一・立仙順朗訳, 沖積舎, 1991, p. 302.
- (19) 『無限』マラルメ特集号, 1976, p. 222.
- (20) A. ティボーデ, 前掲書, p. 308.
- (21) 『無限』, 前掲書, p. 223.
- (22) *Documents Mallarmé* III, Nizet, 1991, p. 16.