

初期のマラルメに関するテーマ研究試論(3)

山中哲夫

第三章 上昇と落下

青空が、冷たく見つめる主体から、懐かしく見つめられる対象へと戻るためには、青空の透明さが和らげられる必要がある。つまり、鏡のようなその表面を、不透明で多孔質のものに変える「染み」*taches*が必要となってくる。これによって青空は攻撃性を失い、原初の母的な穏やかさを回復する。初期の青空において、その「染み」の役目を果たすのは、あるときは霧と煙である。

霧よ立ち昇れ！ たなびく霧の縋れとともに

お前の単調な灰を空に流し込め

(『青空』第三連)

さらに！ 悲しい煙突が絶え間なく

煙を出してくれんことを (……………)

(『同』第五連)

こういった「染み」の存在によって、“見つめられている”という詩人の強迫観念は和らぎ、そのまなざしの上昇ははるかに容易なものとなる。言わば青空の裸体を「灰」や「縋れ」で覆い、〈青〉の鋭い切っ先を隠すことで、詩人のまなざしは傷つけられることなく、見えないものの奥へと突き進むことが可能になる（もっとも、前章で見たように、青空はその覆いさえも突き破り詩人につきまとうのだが¹⁾）。ロンドンからカザリスに宛

てた手紙の中で、マラルメはこう告白する――

霧がないとき、僕はロンドンが嫌いだ。霧の中であってこそ、ロンドンは比類ない都会なんだ。(1863年7月24日付)

夜になると、今度は月や星が詩人を誘う。言うまでもなく、これらは空に凹凸を生じさせる重要な詩的要素である。マラルメにあっては、月や星がロマンチックなのは、それ自体のためではなく、それらが虚無を和らげてくれる「染み」の働きをしているからである。月や星のない夜は、雲一つない青空と同じく、マラルメにはたえがたい。彼には底無しな暗黒世界に見える。月や星はかつてのボードレールの家具のように、彼に故郷の言葉を投げかけてくれる天使の変貌した姿である。

マラルメは孤児のように路地をさまよっているうちに、この天使に遭遇する。彼はふと足をとめて、夜空を見上げる。

月は悲しげだった。涙の熾天使は
指に楽弓をたずさえ、朧な花の静寂の中で
夢見がちに絶え絶えのヴィヨールを弾いていた
その白いすすり泣きは花冠の青空をすべってゆき

(『出現』 *Apparition* 1863)

ここでは《月》《朧な花》《花冠》が「染み」の役割を果たしている。《朧な》という表現によって、霧の存在も示唆されている。《絶え絶えのヴィヨール》あるいは《白いすすり泣き》にも覆いとしての霧の存在が窺える。詩人のまなざしは、この斑に輝く朦朧とした夜空に向かって上昇する。求めるものは、やはり《お前の最初の接吻で祝福された日》²⁾である。しかし「過去」はあくまで不在の存在であり、まなざしは「過去」の痕跡をしか認めることができない。

自らを犠牲にすることを好む私の夢想は
賢しくも悲しみの香に酔いしれていた
それは夢を摘んだこの心に夢摘みが
悔いも恨みもなしに残してくれたものだ

夢の花は熾天使とともにほのか天上にあり、地上に取り残された者はその残り香を嗅ぐよりほかにない。

だから私は、古びた舗石を見つめたまま、さまよっていた

そのとき、天上の思い出にとらわれているこの詩人の目の前に、突然、一人の女性が現われる。その女性は光り輝くような金髪をしていた。

そのとき、その夜、その街角に、太陽の髪をした
お前が笑いながら私の前に現われた
私は光の帽子を被った妖精を見たと思った。

天使的存在のこのような出現の状況は、かつての『三羽のコウノトリの語ったこと』におけるデボラの出現状況にきわめてよく似ている³⁾。この金髪の女性は現実には後に妻となるマリーであったのか（《純金の塊、それはマリーだ》⁴⁾）、初恋の人エッティ・ヤップであったのか。いずれにしても、この《光の亡霊》⁵⁾の背後には死んだ母親と妹マリアが立っている。この詩の表題になっている「出現」apparitionとは、本来、幽霊や霊魂がこの世に現われることを意味する。現実に現われた女性が何者であっても、それは死者の出現を詩人に錯覚させるものであった。このことは色彩結合の上でも明白である。基調となる色は〈白〉であり、そこに確かに栄光や希望を表わす〈金色〉が存在するが、しかし生命力や活力をもっともよく表

わす〈赤〉が欠けている。〈赤〉の不在はこの現世の希望が危ういことを暗示している。

ともかく、まるでそれが詩人の使命でもあるかのように、マラルメは空を見つめ続ける。「思い出」に向かって上昇し下降するこの放物線は、次の『ため息』*Soupir* 1864において、より明確に描き出されている。

おお静謐なる妹よ、そばかすの散らばった
秋が夢見るお前の額のほうへ
お前の天使の目がさまよう空のほうへ
私の魂は昇ってゆく、憂愁の庭で
忠実なる白い噴水が青空に向かってため息をつくように！

《そばかす》*taches de rousseur* は文字通り秋の空に散らばった「染み」*taches* であり、具体的には風に舞い上がる木の葉（天使の羽）であろう。この空が妹マリアの額を連想させ、詩人のまなざし=魂は、その額に向かって上昇してゆく。それはまた、青空に恋い焦がれて水を噴出し続ける噴水でもある（この噴水の隠喩には極めて性的な意味が隠されているが、ここでは触れない）。マラルメがこの詩で自らを噴水に譬えたのは、まさしく当を得たことと言えよう。空に到達しようとして上昇し、そのたびに落下する噴水のそれぞれの水滴がそのまま、マラルメの詩の一つ一つだと言っても過言ではあるまい。

今まで見てきたように、彼の詩を動かす力動的なものはすべてこの噴水的な運動である。物理的な重力の法則を破って進り出ながらも、最後には力尽きて重力の法則にしたがって落下する水の粒と同じく、「過去」と「現在」の境界を越えようとする、渴望を原動力とするその動きは、時間の法則に跳ね返され、途中で停止してしまうか、現在時に引き戻されてしまう。それでも上昇（過去への遡行）を繰り返さなければならないのが、噴水としてのマラルメの宿命であり、またそれが死者にたいする誠実さの証しで

もあった。繰り返しになるが、個々の詩は独立して存在しつつも、それでもそれらは次々に空に向かって飛び立つ水滴である。独立しながらも連綿として続いている。

このことは翻って、二者間の空隙を埋めるのが不可能であることを証明するものでもあろう。噴水が絶えず噴出することも、「天」との合体を求めて絶えず詩作することも、このような不可能性をそのたびに証明していることになろう。ともかく詩人の魂は空=妹の額へと昇ってゆく。「青空」にたいする以前の妄執はほとんど消え去っていると言ってよい。

その果てしない物憂さを大きな泉水盤に映す
蒼ざめて純粋な十月の和らげられた青空に向かって

一方、《和らげられた青空》のほうは妹の《天使の目》で泉水盤を見下ろしている。泉水盤には空が映っている。空と水が呼応し合っている。しかし、《そういった結合が内包している不安定で憂鬱なものすべて》⁶⁾が次の詩行からはっきりした形で現われる。

そして青空は、枯葉の鹿毛色の苦悩が風に舞い
一筋の冷たい水脈^{みづな}をうが^うつ澱んだ水の上に
細長い光線の黄色い太陽を棚引^{なげ}かせる

詩人のまなざしは再び地上に落ちて、足元の水盤に浮かぶ落葉と、死に瀕した秋の落日の反映を見る。それからはかつて存在していたものの遺物であり、今はもはや存在しないということの証しである。前出の『出現』において、かつて摘んだ夢の花の残り香だけをかくしかなかったように、《澱んだ水》の上の朽葉や、それがつくる《冷たい水脈^{みづな}》、また《細長い光線の黄色い太陽》という、過去の残像をしか認めることはできないのである。季節そのものの落下である秋の中で、墮天使である詩人は、こういっ

た落下物に自分の故郷を見、同時にまた故郷に戻れないことを痛感する。このことは色彩結合の面からも容易に指摘することができる。マラルメにとっての完全無欠の天使的結合は〈白〉=〈青〉=〈赤〉=〈金〉である。確かにこの詩に見られる色彩結合はほぼそれに近くはある。〈白〉は《噴水》であり、〈青〉は《青空》であり、〈赤〉は《そばかす》《枯葉》であり、〈金〉は《黄色い太陽》である。しかしながら、〈白〉と〈青〉は《蒼ざめた十月》を生み出し、〈赤〉も本来の純粋な色でなく、むしろ力の弱い色調であり、《苦悩》の鬱屈した色合いを帯びている。さらに〈金〉もまた、いまだ黄金とは呼び難い、くすんだ弱々しい夕日の色である。かつて『窓』において老病人が目撃した空の光景とは好対照をなしている。『窓』の一節をもう一度引用しよう。色彩の強さに注意してもらいたい。

白鳥のように美しい黄金のガレール船が
緋色と香料の大河の上でその輪郭の
鹿毛色の絢爛たる光彩を揺すりながら
思い出をのせた広大な物憂さの中で眠っているのを見る！

このように読み比べてみれば、『ため息』のほうには、栄光・祝福を象徴する〈金〉が決定的に欠けていることが分かるだろう。「黄金力」あるいは「金剛力」とでも呼びたいような、大天使ミカエルのな神力が欠けている。〈金〉ばかりではない。ほかの色彩語も純度、明度とも低く、色彩そのものからしてすでに「斑」である。美しく結晶した白鳥の〈白〉に比べて、流動してやまない噴水の〈白〉は、周囲の色を映して不純であり、天に届かない無力感を漂わせて、いわば羽の抜け落ちた天使の様相を呈している。〈青〉についても事情は同じである。『窓』の《美が花咲く》《無限の清浄なる朝》の青空に比べて、『ため息』の青空には《そばかす》が点在していて、生氣なく《蒼ざめて》、また、その《そばかす》の〈赤〉についても同じで、純粋な〈赤〉にはほど遠い。

『ため息』は1864年4月作のものであるが、ほとんど間を置かずに書かれたと思われる散文詩『秋の嘆き』*Plainte d' Automne* はこのようにしてはじまっている。『ため息』との類縁関係は明白であろう。

マリアが私からはなれてほかの星に行ってからというもの——どの星だろう、オリオンか、^{アルタイル}牽牛星か、それともお前、^{ヴェネゥス}緑の金星か——私はいつも孤独を愛してきた。(……)つまり、長い日中を私は猫と、ラテン顔唐期の最後の作者の一人と孤独に過ごしてきた。というのも、あの純白の女性がもはや存在しなくなって、奇怪にも私はこの言葉に要約されたすべてのものを愛したからである、つまり、その言葉とは、「凋落」である。かくして、一年のうちで私の好む季節は、秋がやってくる直前の夏の、衰弱した最後の日々であり、一日のうちでは、私が散策する時間は、消え入る前の、灰色の壁に黄銅色の光線を、窓格子には赤銅色の光線を投げかけて、太陽がまどろんでいる時刻である。

したがって『ため息』において妹の額で夢見ている秋は、より正確に言えば、もはや夏でもなく、しかしまだ秋にならない束の間の時刻である。詩人の晩夏への偏愛は、最後の最後の瞬間という、時の落下のこの極みにその理由がある。すなわち、「過ぎた夏」という過去に最も近い一線に立ち、来るべき新しい秋という未来にまだ浸食されずに、この一瞬を「終末」という形で引き延ばそうとするのである。ちょうど湖面の道化が、水と空を分かち一線で永遠に宙吊りになったように。『秋の嘆き』の引用を続けよう。

同様に、私の精神が官能的にむさぼり読む文学は、ローマ末期の死に瀕した詩歌、しかしながら、それも、文学に刷新をもたらす間近に迫った夷狄の息吹も吸わず、初期キリスト教散文の稚拙なラテン語も口ごもらぬ詩歌である。

昨日は終わったが、まだ明日はやってこない。明日のない現在ではむしろまだ昨日と繋がっている。『ため息』や『秋の嘆き』は未来の予兆よりも、過去の遺物に満ちている。「凋落」chute は言ってみれば、〈過去〉=〈天〉に昇る（溯る）逆説的な落下である。リチャールも指摘しているように⁷⁾、「凋落」という表現はデカダンスの唯美主義によってマラルメを惹きつけるのではない。《むしろ、恐らく落下したもののすべてが、彼を超越へと付託してくれるがゆえに》マラルメの心を惹きつけるのである。《落下物はまさしく超越のしるしである。ほかされたものではあるが、それでも明白な証拠品である。》（リチャール）

一般に、マラルメにおける「凋落」のイメージは過去の思い出に満ちている。「凋落」にたいする偏愛が、《その現在においてもものをとらえる、現在あるがまま以外のなにものでもない瞬間においてもものをとらえる、そういうことにたいするこの詩人の嫌悪》（プーレ）⁸⁾に由来しているとすれば、マラルメの夢想が「ものの故郷」へ向かおうとするのも当然のことと言えよう。前出の『ため息』における落下物あるいは衰弱した事物は、落日の光線であり、棚引く水脈^{みづ}であり、枯葉であり、そしてもちろん噴水の水であった。これらは「ものの故郷」へと詩人の夢想を導きながら、同時にそれらは過去の遺骸として、もはや通用しなくなった時代後れの貨幣として、現在の詩人との間に距離を保っているのである。この距離を越えるためには、詩人自身が一個の遺物として、源泉である「過去」に向かって「生成」するほかにない。詩人が絶えず鏡の底へ降りてゆこうとするのは、この意味においてである。

ともかく、夏の終りが夏の遺物に満ちているがゆえに、詩人はこの季節の終焉を惜しむのである。季節が春であれば、今度は直前の過去である冬を惜しむ。春は現在であり、したがって現実である。過去である冬はそれだけで、夢想の対象となる。

病的な春が悲しくも清澄な芸術の季節である

冬、明晰な冬を追いやってしまい

(『春』 *Renouveau* 1862)

マラルメの春に対する嫌悪には、少なからず生理的なものが反映しているとは言え、また冬への好みが燃え盛る暖炉の部屋に閉じこもりがちな、寒がり屋の性質に因るとは言え、春=現実、冬=夢という繋がりには彼にあっては本質的で絶対的なものであった。冬は何よりも明晰、透明、完璧、絶対の季節であり、マラルメが部屋の親密さの中でもっとも創作に集中できた季節である。《その純粹さが冬によってのみ、あるいは氷河によってのみ象徴化され得るような、そういった絶対的思考にとどまるためには、このように、「生」とそれが纏わせ得る春や暁のような再生の諸形態とを、この思索家は拒まなければならないのである。》(ワルゼル)⁹⁾「再生」*renouvellement*とはまた「取替え」のことでもある。創作の部屋の親密さを保つためには、ブルーストの場合のように、部屋の事物は可能な限り動かされずに、各自の場所に配置されている必要がある。猫ですら彼の膝の上でじっと動かない。

どれほど長い日中を、私は自分の猫と一人きりで過ごしたことだろう。

「一人きり」というのは、猫が現実的な存在ではないという意味だ。私の猫は神秘的な伴侶、精霊である。

(『秋の嘆き』)

この作品に登場する、ほとんど現実的な肉体を持たないマラルメの猫は、周囲の事物と同じく、《限りなく夢の中でまどろんでいる》(ボードレール)¹⁰⁾存在であり、その静けさは、真っ直ぐに立ち昇る詩人のパイプの煙の静けさと呼応し合う。この静謐さを破るものは、おそらく風であろう。風が吹き込むと、猫は風音に驚き、詩人の膝から離れ、パイプの煙は無秩序に揺れて拡散し、冬の親密さは雲散霧消する。かえって詩人にはたえがたい季節となる。「不吉な風」は彼の手紙を見ても分かるとおり、¹¹⁾彼自身

の病気や息子アナトールの死に関係する《恐ろしき風》(ロベール・ド・モンテスキュー宛)であった。一方、作品に現われた仇敵としての風がいかなるものであったかについては、すでに前章で『海の微風』において見たとおりだが、初期詩篇中、もっと早く現われる風も、やはり仇敵としての風である。

海の聖なる膨らみの通る彼らの旗を
灰の混じった風がおびえさせていた
そして、彼らのまわりに血みどろの溝を穿っていた(『不遇の魔』1862)

逆に風のない状態では、詩人の倦怠は〈天〉に向かって真っ直ぐに昇ってゆくこともできるだろうし(『春』*Renouveau*)、また《霧よ、立ち昇れ!》(『青空』)と叫ぶこともできるだろう。風さえ吹かなければ何者もこの上昇を妨げはしないのである。この状況はあるいは、第一章で取り上げた少年マラルメの詩『初めての聖体拝領のための誦歌』の状況の無意識的な蘇りでもあろうか。

お前の愛の天上の姿である
芳香の煙が祭壇の足元から
発散してゆくように

もっとも、風は何も恐ろしい仇敵としてばかり現われるわけではない。散文詩集『ディヴァガシオン』*Divagations*では、音楽と結びついて、天上の記憶を思い起こさせる地上の遺物として、詩人を夢に誘いもするのである。

だが、思い出の黄昏の中で鳴るバルバリア手風琴は、私を絶望的なほどに夢想させたのだった。今やそれは(……)月並みな時代後れの小唄

を囁いていた。どうしてこんなにその繰り返しの楽句は、私の魂に染み入って、ロマン的なバラードのように私を泣かすのだろう。(『秋の嘆き』)

風は音楽と結びついて、鋭いその切っ先を丸く和らげ、一方音楽も風と結びつくことによって、落下物のもつ断片的で「凋落」的な様相を呈する。しかしこういった風の様態はむしろ稀であって、概して風はマラルメにとっては負性を帯びた忌まわしい神の息吹であり、不吉なものイマージュ、仇敵としての存在でありつづける。「染み」の存在が上昇を容易にしたように、この風の不在もまた上昇を容易にする。

お前の眠った苔の上で太陽は
お前の漆黒の髪を水浴のように暖めた
そして鳥も仇敵の風もない空中に
危険な香りとなってお前の白粉が気化してゆく

(『夏の悲しみ』 *Tristesse d'été* 1864初稿)

あるいはこの無風状態は、「生」に背を向けた人間に、地下墳墓の中で埃に埋もれたいという願望を抱かせる。次の第二連では、気化し上昇する白粉にたいして肉体は下落し石化しようとする。むろんその目的は死者との合体である。

この白い燃焼の不変の風は私に
生と私たちの熱っぽい恋とを嫌悪させる
私の全存在は砂漠の砂と埃まみれの棕櫚の木のように
物憂いミイラの眠りを嘆き求める！

(『同』)

後に述べるように、「埃」は詩人にとって過去を想起させる、直接太古に繋がる時間の遺物そのものである。のみならず、処女性の象徴でありな

がら本質的に溶解してゆく運命にある「雪」の、時間のうちで石化した姿に他ならない。マラルメの《こぞの雪》*les neiges d'antan* は「埃」という独特の存在形態を取る。

〈天〉と〈地〉との間に風が吹かないとき、そして〈天〉が斑の模様で織りなされているとき、〈天〉からもまた、天使的な存在が降下してくることがある。『エピローグ』*Épilogue* 1864（後の『苦い休息に疲れて』*Las de l'amer repos*）では、その角を湖に浸す月という形を取る。

ほっそりと青白い青空の一線は
裸の磁器の美しい空の下の湖となるだろう
白い雲のようにふんわりしたか細い三日月が
水の鏡にひとつの角を浸すだろう
エメラルドの三本の長い睫毛、葦から遠くなく

中国の磁器を思わせるこの器の表に描かれた《ほっそりと青白い青空の一線》は、今までたびたび例を挙げて分析してきた「存在」=「非在」を分かち一線である。月が湖水に角を浸すとは、詩人にとって越えることが不可能であった境界線を、〈天〉の側から越えてくれるということである。「瞳」=「湖」の境界線を越えられなかった道化は、いまや《清澄な心を持つ中国人》の絵師となって、月にこの一線を越えさせようとする。これにたいして、月の降下に応じるのは、空に向かって伸びた睫毛（葦）である。ここでは〈天〉=〈地〉の合体を求めて、上昇と降下が一度に行われる（上昇して力尽きて落下するという今までの放物線を描く運動は消滅している）。

だが天使的なものの訪れのうち、もっともマラルメ的なものは、星と花の降下であろう。前後するが、すでに第一章で引用した『彼女の墓は掘られる』では、星はいまだ降下していなかった。死者のまなざしで地上の人間を見下ろしているだけであった（《彼女の星のまなざしは紺碧の球体の上で／夕べの星のように輝くきらめきを帯びた》）。それゆえに地上の人間

は星の降下を哀願する。死者との合体を願うからである。(《いや、今日と昨日とが結ばれるのは／星の落下によってのみだ》)。落下する星の着地点は、当然思い出が宿る場である「額」の上ということになる。

御身（イエス）の喜びは友愛に満ちた幸福に微笑みかけることであり
御身の生誕の朝に頭上に永遠が結びつけた

その星を彼女（母）の額に結びつけることである！

（『ある母の祈り』 *La prière d' une mère* 1859）

ここで、「額」の詩的意味について少し触れておきたい。〈天〉の額とはすなわち「空」のことだが、これは魂が昇ってゆく目標である。これに対して地上における額とは、天上を恋い慕う詩人の、あるいは天上に繋がる母の文字通りの額のことで、ここは聖なる星を受け入れる特権的な場所であり、言うなれば、地上の人間の身体部分における《憂愁の庭》（『ため息』）である。その庭に星が下りてくるとき、それは救済＝昇天を意味する。孤児を慰めにくる神の額はすでに《優しい後光で飾られて》いるが（『母の祈り』）、この後光は《美の花咲く以前の空》に向かって上昇してゆく詩人の額を飾る星の《王冠》 *diadème* でもある（『窓』）。またこの星は真珠の雫となって、老樵夫ニック・バリットを慰めもする（《この真珠の玉は老人の額を星と輝かすことだろう》『三羽のコウノトリ』）。したがって慰めとしての星が、額に触れる「接吻」の隠喩となるのも当然の成り行きだろう。『彼女の墓は閉じられる』では、死者の蘇りはこの額への接吻によってなされるが、『三羽のコウノトリ』においても同様である。

「デボラ！」と樵夫は叫んだ。娘だと知って父がその額に接吻すると、まだ墓を思わせていたもの一切が消え失せてしまった。というのは、父の接吻というものは、死をさえ若返らせるからだ。

つまり額に星が下りる、あるいは星で飾られるとは、この蘇生能力をもつ接吻を額に受けるということに他ならない。これによって死者は蘇り、また地上に取り残されたものは天上の存在と一体になることができる。さらに言えば、この「星で飾られた額」というきわめてマラルメ的なイメージは、その源をキリスト教のイコン（聖画）にもっている。すなわち、額を星で飾られた天使である。白い翼もまた天使と切り離すことができない。『レダ』 *Loeda* 1859における白鳥はその典型であろう。

苔のようにふんわりしたその白い頸（……）

レダはその額に一個の星が輝いているのを見る

こういった星の降下への期待や願望は、初期詩篇になると、花との比類ない結合によって実現されることになる。

（……） いつもその半ば広げられた両手から

香りに満ちた星の白い花束が雪と降り

（『出現』）

こういった結合のもっとも鮮やかな例は、『花々』 *Les Fleurs* 1864の冒頭の詩行であろう。

最初の日、古い青空の黄金の雪崩から

星々の永遠の雪から、わが神よ [かつて]、お前は

まだ若い、災厄の汚れを知らぬ大地のために

大きな数々の花の萼を分離した

（[] 内は決定稿）

満天の星が、雪崩のように降り落ちてくる。それはさながら、摘み取られて空中に放り投げられた花びらのようである。かつて生前に、妹マリアが兄の前で花びらをまき散らしてみせたように。『三羽のコウノトリ』で

天使が歌う舞踏歌が、この〈星〉＝〈花〉落下というイメージの「原曲」
となっている。

百合よ！ リラよ！ くまつづらよ！
花々よ！ 両手いっぱいには私は放り投げよう！
(……)
芳しい雪崩となって
私の手から蔓日日草が泣いて降る

このように、〈星〉＝〈花〉落下において、中心となるのは、どちらかとい
えば花のほうである。その落下を星で綾取るのは、花の起源がエデンの
園にあることを示唆するためにすぎない。《まさしく、明らかに母胎的で
あるがゆえに貴重なイメージである》(リシャル) ¹²⁾ 事実、《この花はそ
のものずばり、その起源がエデンの園にあることを我々に明かしてい
る》 ¹³⁾ 詩人の努力はもっぱら、この星と等価のエデンの園の花々の衰弱、
消滅を防いで、地上においてこれらを永遠化しようという理想＝観念に注
がれる。『花々』の第二連と第三連の冒頭はこうである。

すらりとした頸の白鳥が泳いでゆく [白鳥がいる] 鹿毛色のグラジオ
ラス
また追放された魂のこの神秘なる月桂樹
熾天使の至純なる足指のように真紅の色
踏まれた暁の羞恥心が赤らんでいる [熾天使を赤らませる]

ヒヤシンス、愛らしくきらめく桃金嬢 ^{てんにんか} ([] 内は決定稿)

まさしくこれらの花々は友人のカザリスが言うように、《生きている花、
生きようとする花、きわめて甘美なほどに我々が嗅ぐあの夢の花ではなく、

我々を殺す、しかし君を救えるのなら、君を蘇らせもする花¹⁴⁾である。
救済の花だが、また危険な花でもある。

女の体にも似た残酷なる薔薇
明るい花園の花エロディヤード
獰猛で光輝く血が濡らす女よ

(『同』第三連)

ここで〈赤〉の質的变化に注意してもらいたい。この〈赤〉はその恐るべき自己増殖によって、これまでの初期詩篇中にはなかった「攻撃性」を帯びている。今まで〈赤〉は冷たく凍ったものを溶かし、生命の息吹を吹き込む「活性」の象徴であった。ところがその心理的な反対色である〈白〉や〈青〉との結合へ向かわない場合、〈赤〉はあたかも《刺す短刀にして刺される傷口、死刑執行人にして死刑囚》(ボードレール)であるエロディヤードの残虐性をもつようになる。〈赤〉はこのように《芳香としての罪をもつ悪意の薔薇の雪崩》へと変貌し、その内在する意味(「活性」)に「攻撃性」——それはエロディヤードの「自虐性」を呼び起こす)が加わって、落下した薔薇はさらに《堕ちた花束》へと罪の匂いを濃くしてゆく。一方、〈赤〉から隔離された〈白〉と〈青〉は、詩人の努力にもかかわらず、死の匂いに包まれたまま気化し、天上に戻ってゆく運命にある。無垢であるものは、無垢のまま存在しつづけ得るだけの持続力をもたないのである。マラルメにあっては処女＝死者という結びつきが強固であるだけに、〈赤〉を失った白い花は、不在の花となる他はない。

そしてお前は百合のすすり泣く白さを創造した
それはため息の海をさまよい、海に触れながら
青ざめた彼方の青い香煙をくぐり抜け
泣いている月に向かって夢見がちに昇ってゆく!

(『同』第四連)

これは第一章で引用した『彼女の墓は閉じられる』で、遺骨箱である《香気の壺》から立ち昇る《白い破片》(死者の霊)を思い起こさせる。この束の間の〈白〉を不死のものとするためには、つまり〈白〉に当初から執拗にまとわりついている不吉なもののイメージを完全に払拭し、〈白〉をさらに漂白して永遠化するためには、のちの「精神的自殺」という観念的な死を経過したあとの美の発見を待たなければならない。ここでの〈白〉はまだもろく刹那的で、〈赤〉とは逆にその「活性」の欠如によって不吉な色合を帯びている。死者であるデボラですら、こう告白していた。

白いのは嫌い。この青白い薔薇は私には耐えられない。

ところで、数ある天史的なものの訪れのうちで、天使そのものの来訪がマラルメにとってもっとも親しいものであるのは言うまでもない。だが、守護天使が怒りの剣を持って立ちはだかる大天使ミカエルに変容した初期詩篇においては、もはや恩恵を与える天使は十全な姿で降下することはできず、例えば『明け方』*Le Jour* 1865 (のちの『詩の賜物』*Don du poème*)では、誕生した子(詩作品)を父=詩人に祝福するために降りてくるときも、翼を血に染めて息も絶え絶えである。天使はここで、暁に姿を変えている。(決定稿とは大幅な異同があるので、紙面の関係で、決定稿は示さない)

私はイデュメアの夜の子をお前にもたす！
血みどろの黒い、羽の抜け落ちた翼の青白い
暁は、大いなる薫香と黄金に富んだ窓ガラスを貫いて
ああ！ しかしまだ陰鬱に沈んでいる疲れた窓格子を
天使のような私のランプを執拗に襲った

《執拗に襲った》*s'achama* は同年に書き直された第二稿『夜の詩』

Poème Nocturne からは、《光を投げかけた》*se jeta* に改められるが、ともかく暁=天使の訪れは時宜を逸したものであり、子=作品の誕生には何らの力も与えない。詩人はただ夜との格闘の末、独力で生み出したのである。暁=天使にとって、父=詩人との共感関係は、その血みどろの翼で辛うじて保たれているにすぎない。《イデュメア》*Idumée* とは、モンドールによれば、アダム以前の王たちの支配する国であり、彼らには《性がなく、女性なしで増える存在》であり、¹³⁾ 詩人はまさしくその王の一人として、《お前に》、すなわち妻に、妻の力を借りることなしに子=作品をもたらしたのである（この作品は『エロディヤード・舞台』と見なされている）。ここで詩人は彼方に目を注がない。地上の子=作品だけに目を落としている。「窓」とは逆に、境界線を越えて部屋の中に降りてくる暁=天使の翼の方が羽が抜け落ちている。

それでもこの降下、というより落下を誘い、境界線を越えさせるものは、天使的色彩をもった《大いなる薫香と黄金に富んだ窓ガラス》である。教会のステンドグラスを思わせるこの窓ガラスは、朝焼けに彩られた現実の窓ガラスであろうが、それは実際には《まだ陰鬱に沈んでいる疲れた窓格子》という顔をもっている。つまり依然として、「現実」=「生」と「夢」=「死」という対立が続いているわけである。「夢」の産物である子=作品は、「死」の落し子でもある。

棕櫚の枝よ！ 暁が、敵意ある微笑みを試みる

この父に、その遺物を捨てていったとき [指し示したとき]

青く不毛な孤独はうめき声をあげた [震えおののいた]

([] 内は決定稿)

《青く不毛な孤独》とは、あの「見つめる青空」の無感覚の別称に他ならない。不毛の象徴としての青空は闇を内包しているが、その闇が破れ(黎明の現われ)、不毛が敗北して(作品の誕生)、孤独な青空はうめき声をあ

げるばかりである。《棕櫚の枝》*Palmes*とは、羽の抜け落ちた天使の翼に他ならないが、同時にそれは、「過去」との無垢なる合体、平安なる死を意味している。勝利の象徴であると同時に、キリスト教図像学では、貞潔と不死の象徴でもある。つまり、この詩にもなおまだ、死者＝妹＝母という連想が消えずに残っているわけである。『夏の悲しみ』（初稿）の詩句を思い出していただきたい。

そして私の全存在は砂漠の砂と埃まみれの棕櫚の木のように
物憂いミイラの眠りを嘆き求める！

棕櫚＝死者＝妹＝母という連想に、『明け方』ではさらに妻マリーが加わる。マリーも昔日のイメージに満ちた存在である。

おお、幼い妹と冷たい純潔の足をもった
揺籃を揺する女よ、この悲しい誕生を眠らせよ [この恐るべき誕生を受け入れよ]
お前の声はヴィヨールとクラヴサンの音を思わせて

《巫女のように白い》乳房を含ませる妻マリーは、まぎれもなく聖処女にして聖母であるマリアに他なるまい。マラルメは妻マリーにも愛娘ジュヌヴィエーヴにも天使の面影を見るが、処女にしてイエスを孕む活力をもったヨセフの妻こそ、「処女性」と「活性」の象徴ではあるまいか。このことはキリスト教図像学が如実に示してくれる。マリアの処女性は燃える茨や、空の露を集めるために地面に広げられた羊毛によって表わされるが、前者は「王冠」*diadème*、後者は「金髪」の祖型であろう。ともに無垢のまま絶えざる生命力を備えた典型的なイメージである。《実際、マリアはその胎内に、焼きつくさされることのない聖なる炎を受け入れることができた。彼女は天の直接の賜物によって、子イエスを孕んだのであ

る。)¹⁴⁾ 事実、この詩においては詩人は、《処女なる青空の大気に渴いた唇に／その萎えた指で巫女のように白い乳房を／お前は搾ってやってくれるだろうか》と妻に願う。それは赤ん坊のジュヌヴィエーヴのためというより、暁＝天使によって暴露された新生児＝作品の生命力のなさを、その聖なる滋養の液体で補ってほしいという願望である。まさしく、《冷たい純潔の足》《巫女のように白い乳房》が連想させる「冷たい母乳」は、「処女性」と「活性」とをともに備えた液体であろう。こういう形でまた、危うく消え去る運命にあった〈白〉は、純潔のまま永続性を獲得する。

ところで、ヴィヨールの音色を思わせる妻マリーの声は、かつて熾天使たちが鳴らした《絶え絶えのヴィヨール》（『出現』）の音色を思い出させるが、より直接的には、『天使ケルビムの翼に乗って奏でる聖女セシル』*Sainte Cécile jouant sur l'aile d'un chérubin* 1865（のちの『聖女』*Sainte*）の聖女のもつ楽器と繋がっている。この作品は、ジュヌヴィエーヴ誕生の際に代母となってくれたブリュネ夫人に贈られたもので、彼女は“セシル”と呼ばれていた。ジュヌヴィエーヴ誕生を契機とした、言わば『明け方』と対になった作品である。夫人の夫は、マラルメの友人オーバネルと親友であり、ガラス職人の親方であった。こういったことを踏まえて、マラルメは教会のステンドグラスに現われた、音楽の聖女セシルをイメージしてこの詩を作ったと思われる。

ともかくこのきわめて静的な空間には、かつての「幸福なる一致」を呼び起こす、思い出としての《楽器の羽》*le plumage instrumental* が秘められている。

かつてフルーツ、マンドリンの間で [を伴って]
燦然と輝いていたヴィヨールの
いまは金の褪せた古い白檀を
秘めた玻璃窓に

かつて夕刻終課の折 [にしたがって]

きらめく聖母頌歌の

広げられた古い祈祷書を

胸に秘めた [開示する] 一人の聖女がいる

《かつて》*Jadis* と《古い》*vieux* の二度の繰り返し、色あせた白檀、きらめく聖母頌歌、これらは遠い過去の遺物であり、《夢見る目が金色に彩る青空の中に／雪山の背後から太陽が昇る》（『彼女の墓は掘られる』）原風景をより宗教的に発展させたものである。そういう意味では、この聖女は『出現』の金髪の女性と同一人物であり、守護天使そのものと言っても過言ではない。彼女は教会の窓ガラスに出現した。それは、《その夜に飛来し／繊細なその指で／天使が捧げたハーブを閉じるため》である。広げられた祈祷書やハーブは天使の翼の形を連想させる。一年前に書かれた『文学的交響楽』*Symphonie littéraire* の次の一節にも同じようなイメージが登場する。

古い石の装飾の間で、我々のありふれた青空よりむしろ青いその目から立ち昇る、祈りのような、熾天使的群青の中で微笑んでいる白い天使たちは、生け贄のように、自分たちの法悦を歌っている。その翼を模したハーブ、天然黄金のシンバル、トランペットの形に隈取られた至純の光輝、若々しい轟きの処女性が鳴り響くタンバリンを伴奏にして。

そうしてやはり、《聖女たちは棕櫚の枝を持っている。》『聖女セシル』のステンドグラス的韻文を、そのまま石のモザイクの散文に直したのかと思えるほど、このふたつはよく似ている。しかしながら、『聖女セシル』の場合はこれほど栄光に包まれてはいない。過去はことごとく閉じられ、聖女はステンドグラスに描かれた古の画像のように、窓ガラスの表に立っているだけで、決して地上には舞い降りてこない。今はもはや、《古い白

檀も／古い祈祷書もない)。聖女の訪れは束の間であり、聖女の去った後には、《陰鬱に沈んでいる疲れた窓格子》(『明け方』)があるだけである。

ハーブが連想させる「天使の翼」は、棕櫚の葉と結びつくことによって、今度は忌まわしい楽器を生み出してゆく。その楽器は、やはりハーブのような弦楽器である。

引きずるような、軽やかな、楽器の弦の上を滑る翼の、独特の感覚で、私は自分のアパートマンから外に出た。

その難解さで有名な散文詩『類推の魔』 *Le Démon de l'analogie* 1864の冒頭である。ここにはすでに天使的なものが訪れる予兆がある。《楽器の弦の上を滑る翼の、独特の感覚》は詩人の頭上をかすめるなものかの翼の風を予感させる。散文詩『秋の嘆き』や『孤児』では、風は音楽と結合して、過去を想起させる契機となるのだが、ここではまずはじめに、言葉と結びついて、詩人に過去を想起させる。しかしその言葉は、思い出したくない過去を詩人に無理やり思い出させようとする、不吉な呪文の言葉である。

その感覚は落下する調子でこのような言葉を発する声に変わった。

ラ・ベニユルチエーム
「脚韻前綴は死んだ」と、それはこんなふうに落下してきた――

ラ・ベニユルチエーム
「脚韻前綴は」

と、詩句を終え、そして

エ・モルト
「死んだ」

はさらに不必要なほど予言的な中断で切り離され、意味の空白のうちにあった。

この言葉を発した声が、天使の声であるのは容易に了解できるだろう。しかし天使は「翼」「楽器」「声」といった断片的な形でしか、詩人を訪れ

ない。しかもその来訪は、死を思い起こさせる不吉なものであり、まったく思いがけないものである。この「不吉さ」と「意外性」はこれまでの初期詩篇にあまり見られなかった、天使的来訪の新しい様相である。

詩人はトゥールノンの町の路地を歩きながら、なぜか楽器の張られた弦に“nul”という響きがあるのを思い出す。この“nul”という音は、
ラ・ベニユルチエーム エ・モルト
《脚韻前綴は／死んだ》という言葉から導き出されたものであった。音楽は語を誘い、のちにすぐ見るように、その語がまた楽器と結びつく。ともかく、長い間忘れられていたこの“nul”という音は、《栄えある「思い出」が確かにその翼で、あるいは一本の棕櫚の枝で訪れたばかりの》(強調は筆者)音であった。ちょうど、昔の女友達ハリエット・スミスの死を前にしたときのように、マラルメはラ・ベニユルチエーム・エ・モルト エレモルト、
ビヤンモルト ラ・ベニユルチエーム
《脚韻前綴は死んだ、彼女は死んだ、確かに死んだ、絶望の脚韻前綴》と弔辞を読むようにつぶやく。

そのとき、ふと目をあげると、彼は骨董店の並ぶ通りの一角にある、あの楽器店の前に立っていた。

弦楽器の店の前に私はいた。壁には古い楽器が掛けられ、床には黄ばんだ棕櫚、そして、影の中に隠れる昔日の鳥の翼。(強調は筆者)

《黄ばんだ棕櫚》は前に二度引用したことのある、砂漠の《埃まみれの棕櫚の木》である。過去と墳墓に繋がるイマージュであり、死の匂いを含んでいる。壁に掛けられた古い楽器は、スタンドグラスに現われた聖女が残していったものであろう。あるいは聖女の変貌した姿そのものと言ってよいかもしれない。昔日の鳥の翼は、天使の翼に他ならない。しかしなぜ影の中に姿を消すのか。生者は決して死者と合体できないことを示すためである。不吉な呪文の言葉は、この天使が発したのだ。その棕櫚の葉に似た翼を通じて。天使の翼にも飛翔力がなく、羽が抜け落ちて、棕櫚の葉のように疎らで、打ち萎れている。影に隠れるのはそのためでもある。

この空虚感が、さらに不吉なものを生み出す。詩人が目にとめた、壁に

掛かった弦楽器である。弦楽器もまた、忘れ去られたかのように古く、もの寂しく掛かっている。この楽器は、内部が空洞になったマンドリンでもあったのか。マンドリンはマラルメの詩によく登場する、彼の好みの楽器である。マンドリンの外形は、妊婦の姿を連想させる。内部が空洞であるということは、妊婦がすなわち墳墓であるということである。妊婦＝墳墓とは、取りも直さず、幼いマラルメと妹を残して若くして死んだ、彼の母親のことである。さらに呪わしいことには、その母親の胎内は空っぽである。胎内の空洞は、胎児すなわちマラルメの存在そのものをも脅かすものである。母親の死と自分の死、この弦楽器は二重に不吉なのである。

奇怪にも、恐らく不可解な脚韻前綴ラ・ペニユルチエームの喪に服する運命にある人として、私は逃れ去ったのである。

「脚韻前綴」とは何だろうか。これは詩法で使われる用語で、最後から二番目の音綴という意味である。《脚韻前綴は死んだ》をマラルメが考えたように一種の詩句と見なして、この詩句の「脚韻前綴」を探してみよう。原文は次の通りである。

La Pénultième est morte.

マラルメは《La Pénultième》（脚韻前綴は）と《est morte.》（死んだ）との間に決定的な意味の空隙を感じ取った。その意味内容も影響して、述語が脱落していった。あとに主語だけが残った。この主語 La Pénultième それ自体の脚韻前綴は、まぎれもなく“nul”である。このようにして、フランス語で「虚」を意味する“nul”が、不吉な呪文の言葉（“脚韻前綴は死んだ”）から導き出されたのである。さらにこの音は詩人に、弦に触れる羽の音を想起させた。すなわち、マンドリンに代表される空虚な楽器の出現である。もっとも、実際の心理的な動きとしては逆に、楽器の出現→

“nul” → La Pénultième est morte. であった可能性が強い。

ともかく、最後に亡くなった肉親の「女性」は、マリアである。その最後から二番目に亡くなったのは、母親である。「最後から二番目」に宿る不吉感は、そこに含まれた不吉な音“nul”のせいであり、それが暗黙裡に母親を指し示していたからに他ならない。こういったことから、《est morte.》(死んだ)という決定的な述語が生まれたのである。

註

- (1) 「ヨーロッパ」第6号、愛知教育大学ヨーロッパ文化選修、1994、p. 2、参照。
- (2) *Apparition*, biblioth. de la Pléiade, Gallimard, 1975, p. 30.
- (3) *Documents Stéphane Mallarmé*, Librairie Nizet, 1971, p. 32.
- (4) Stéphane Mallarmé, *Correspondance 1862–1871*, Gallimard, 1959, p. 53.
- (5) *Ibid.*, p. 38.
- (6) Jean–Pierre Richard, *L' Univers imaginaire de Mallarmé*, éd. du Seuil, 1961, p. 59.
- (7) *Ibid.*, p. 60.
- (8) Georges Poulet, *Études sur le temps humain t. II*, éd. Rocher, 1976, p. 313.
- (9) P.–O. Walzer, *Essai sur Stéphane Mallarmé* Ed. Pierre Seghers, 1963, p. 59.
- (10) Charles Baudelaire, “Les chats”, *Les Fleurs du Mal*, Garnier, 1970, p. 72.
- (11) Cf. *Corr.*, pp. 97, 100.
- (12) Richard, *op. cit.*, p. 61.
- (13) *Ibid.*
- (14) Marcel Pacaut, *L' iconographie chrétienne*, coll. “Que sais–je?”, n° 553, PUF, 1962, p. 51.