

明滅の詩学

——「YX のソネ」読解——

山中 哲夫

はじめに

1862年にイギリスで“エッチング・ブーム”が起こり、アマチュアの婦人たちによるエッチング・クラブなどが出来たりしたが、この流行はすぐにフランスにも伝わって、この年に行われたマルチネの画廊でのホイッスラーのエッチング展、メリヨンのコレクションの売立て、出版主カダールによるエッチング画集の定期的刊行なども手伝って、フランスでもエッチングが盛んに制作されるようになった。この年にはマネ、ルグロ、ヨンキンが画壇に登場してくるが、彼らはまず腐蝕銅版画家（エッチャー）として認められたのである⁽¹⁾この流行はその後もつづき、六年後の1868年にはルメール社が美術批評家フィリップ・ピュルティを編集責任者にして、詩とエッチングを抱き合わせた『ソネとエッチング集』*Sonnets et Eaux-fortes*と題する詩画集刊行を企画した。ところでこの企画を知ったカザリスはマラルメにこの詩画集に載せるためのソネを送ってくれるように依頼した。これは7月11日のことと思われる⁽²⁾

これより二ヶ月ほど前、マラルメはトゥールノン以来ずっと苦しめられてきた神経症から少しずつ回復しはじめて、ときおり発作はあったけれども次第に落ち着きを取り戻しつつあった。5月3日のルフェビュール宛の手紙で、カザリスの詩集『メランコリア』、ヴィリエ・ド・リラダンの『前兆』などに触れたあと、最後に彼は奇妙な依頼をしている。

《カザリスがハンモックを買った店の住所を彼から聞いてお

いてください。というのは、まだ詩が書けないのならせめて、中庭の月桂樹にそういうものを吊り下げて、葉蔭にくすぐられながら眠りたいからです。つまり、ハンモックのリズムに促され、月桂樹によって靈感を受けて、ソネを一つ作り出すこともあるのですから。それで、私は“イックス”という脚韻を持つ語を三つしか知らないの、彼とご相談の上、“p-tyx”という語の実際の意味をお教えてください。この語はどんな国の言語にも存在しない、と聞いておりますが、それならなおのこと私には都合がよいのです。音韻の魔法によってそれを創造するという魅力を味えますから⁽³⁾

やがてマラルメはこの言葉通り、“イックス”という音を脚韻にもつソネを作る。これは『それ〔彼〕自身の寓意的なソネ』 *Sonnet allégorique de lui-même* と題されて、件の詩画集に掲載すべくカザリス宛の手紙に同封されて送られた⁽⁴⁾ところが、エッチングの数よりも詩篇の数の方がずっと多くなったため、という理由でこのソネは掲載を拒否されてしまった。《たとえ神自らが作ったソネであったとしてももう一篇も受け入れられない》とビュルティは断った⁽⁵⁾。しかしこれは表向きの理由で、実際はマラルメのソネが難解で一般向きではなかったためであろう。結局、詩画集は翌年、サント＝ブーヴ、ゴーチエ、ルコント・ド・リール、バンヴィル、エレディア、ヴェルレーヌ、アナトール・フランスなど41人の詩人たちの詩を載せて刊行されたが、もちろんマラルメの詩はこれには入っていなかった。不運なこのソネはその後大幅に書き改められて、1887年の自筆写真石版刷の『詩集』中に無題のソネとしておさめられて、はじめて陽の目を見ることになった。これが俗に「YXのソネ」と呼ばれている《*Ses purs ongles très haut...*》ではじまる有名な詩である。

これはまことに特異な詩である。ここで主導権を握っているのは思考でもイメージでもなく音韻である。しかもただの音韻ではなく、呼応し合

い、ぶつかり合いながら、ただひたすら「不在」を表わすために空気中に立ち昇る音の蜃気楼である。ここでは音が意味を表わすのではなく、意味が音を示唆している。〈つまり逆なのだ。要するに、もしこの詩に意味があるとすれば（しかしこの詩が含んでいるポエジーの量のおかげで逆の結果になっても私は慰められると思うが）その意味は語自身に内在する幻影によって喚起されたものだ〉（1868年7月18日カザリス宛）個々の語が集まって一つの詩の意味を形成するのではない。一つの詩全体が個々の語の相互反映を示してみせているのだ。さらに個々の語の意味は音韻によって解体され、音韻はそのことによってさらに強まり、独自の響きを持つにいたるのである。

〈このソネットの詩的効果はきわめて広い範囲でフランス語の実際の音に依存しているが、そのソネットにおいてマラルメは、最大級の困難さを伴った脚韻——四行詩における“yx”と“ore”，三行詩における男性韻・女性韻が逆転した。“ixe”と“or”——を選ぶことによって、不可能を可能にしようという賭けを行ったように思われる。また、マラルメが自分の詩句を彫琢するのに利用した内部押韻を見ると、詩の論理的意味作用などは犠牲にしているようにも思われる。稀有の、丹念に刻み込まれた言葉それ自体で、詩に黄金と瑪瑙でできた宝石という印象をあたえるのに充分なのである。意味不明であったとしても、この詩の美しさだけははっきりしている〉（モーロン）⁽⁶⁾

これは現代流に言えば、*signifié*を持たず *signifiant* だけを持った語から成る詩であるということになるかもしれない。マラルメが先程のルフエビュール宛の手紙で言及していた“*ptyx*”などはその典型であろう。

拙論ではマラルメ自身が〈何度もくちずさんでいると、かなり秘教的な

感覚をおぼえてくる》⁽⁷⁾と評したこの詩を、1868年の旧稿【それ〔彼〕自身の寓意的なソネ】と比較しつつ読み解いていこうと思う。韻律の秘術を尽した、きわめて巧妙に織りなされたこのソネの読解は、したがって意味論的構造の分析よりも、音韻上の分析の方に力点が置かれることになるが、しかし意味論的構造も当然のことながら音韻構造と深く関わっているので、つねに両者を照応させながら論じていきたいと思う。モーロンの意見にもかかわらず、むしろ音韻構造の面から逆に意味内容が明らかにされる場合もあり得るかもしれない。

I 第1詩節について

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,
L'Angoisse ce minuit, soutient, lampadophore
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore⁽⁸⁾

この詩節では星の輝く夜の外部空間と、すでに過ぎ去った落日の光景とが連続して描かれている。最初の2詩行を旧稿と比較してみる。旧稿ではこの箇所はこうになっていた。夜空に輝く星の情景という点では内容的には殆ど同一である。

La Nuit approbatrice allume les onyx
De ses ongles au pur Crime, lampadophore,⁽⁹⁾

マラルメはこれをどのように改めたか。まず第1詩行を〈onyx〉を除いてすべて削除し、第2詩行にあった〈De ses ongles au pur〉を〈Ses purs ongles〉として冒頭に出し、新たに〈très haut〉を加え、動詞

を〈allume〉から〈dédiant〉に変え、定冠詞を所有形容詞に改めた。そして第2詩行は削除されていた第1詩行の〈La Nuit〉が〈ce minuit〉として復帰し、新しく主格の〈L'Angoisse〉と動詞〈soutient〉が置かれ、音節の長い〈approbatrice〉とやや平板な〈Crime〉は抹消されたままになった。その結果、統辞的には曖昧だった〈ses〉(NuitかCrimeか)が明確に〈L'Angoisse〉に帰属するようになった。また旧稿では〈lampadophore〉(神燈奉持者)が〈La Nuit〉であるのか〈Crime〉であるのか判然としなかったのも、¹⁰⁾〈L'Angoisse〉の同格として明示されるようになった。しかしマラルメの意図は統辞的なものではなく、別のところにあったと言うべきだろう。決定稿の第1詩行の意味は〈その(苦悩の)純粋な爪がきわめて高くその(爪の)縞瑪瑙を献じ〉ということだが、〈爪〉と〈縞瑪瑙〉は同義反覆でどちらも星を表わしたものである。縞瑪瑙は宝石のなかではそれほど高価なものではないが、この爪に入る筋に似た模様をもった透明な石は、その形態からの類推で爪の暗喩として使われたものであろう。また語源的にも、ヌーレヤファーブルが指摘する通り¹¹⁾元来 *onyx* はギリシア語の *ὄνυξ* から来た語で、これは“爪”を意味していた。決定稿では冒頭の語と末尾の語とが意味の上で重なり合っている。そして定冠詞 *les* → 所有形容詞 *leur* の移動により (*leur* は爪を指す) この *tautologie* はさらに際立たされた形になる。しかもこれは音韻的にも支えられていて (*ONgles—ONyx*)、なおまたこの照応関係は冒頭と末尾の2つの [s] 音によっても暗示されている (*Ses—onyX*) 音韻上の工夫はそればかりではない。〈ongles〉を修飾する形容詞〈purs〉という音はマラルメにとって光の明るさを感じさせる音であった。ポオの隕石が落下するときの〈Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur〉(*Le Tombeau d'Edgar Poe*) という最後の長く光の尾を引いて消える〈obscur〉と同じ価値を持っている。〈purs〉は「純粋」という意味の他に、音声的な「光」という意味をも合わせ持っている。これがダイヤモンド (*diamant*) を連想させる〈dédiant〉の音の効果と相俟って、〈爪〉—〈縞瑪瑙〉—「星」

という連鎖を確かなものに行っているのである。さらに、新しく付け加えられた **〈très haut〉** という副詞について言えば、この語の置かれた位置に注目してもらいたい。

Ses purs ongles très haut / dédiant leur onyx,

これは前半部の半句 (hémistiche) の最後に置かれている。通常、詩句 (vers) の抑揚は上昇部から下降部へと移っていくのだが、この詩句では **〈très haut〉** (きわめて高く) がリズム分節の切れ目に位置し、文字通りもっとも高い調子で発せられる語となる。さらにこの語の後に短い間 (pause) がくることにより、[o] 音は独立した音のように響き、その前後にある **〈Ongles〉** - **〈Onyx〉** の母音を互いに結びつけ、**〈hAUt〉** を含めたこの三つの母音が次の詩行の脚韻 **〈lampadophORE〉** を予告するのである (実際はおそらく逆で、われわれは **〈lampadophORE〉** という脚韻に出会ってはじめて第1詩行の **〈Ongles〉** - **〈hAUt〉** - **〈Onyx〉** という母音の重複を思い起こすのだろうけれども) さらに付け加えれば、**〈onyx〉** の脚韻 *yx* は視覚的にも光の明滅を連想させるものであろう。

このようにして次にこの2詩行の主格である **〈L'Angoisse〉** が冒頭に現われる。旧稿では主格は **〈La Nuit〉** であった。「夜」はあくまでも背景であって、詩人の創作行為を象徴する「苦悩」こそが中心となるべきだとマラルメは考えたのであろうか⁽¹²⁾。「夜」を脊後に退かせ、「苦悩」を大文字にして寓意的に擬人化した彼の意図を正確に読み取ることは困難だが、少なくとも、この第2詩行冒頭にこの語が来たことによって、音韻的には第1詩行と同様の照応関係が成立した。

L'ANgoisse ce minuit, soutient, LAMPadophore

また抹消された **〈Crime〉** 中のやわらかく深い響きをもった [m] 音が

〈minuit〉という形で復元され、さきほどの〈très haut〉と同様、この語が前半部の半句の最後に置かれることによって、[m]音の響きとともに夜の深さを高めることにもなっている。そればかりではない。マラルメにとって〈minuit〉の[nɥi]という音は〈jour〉とは反対に、明るい響きを帯びた語であることは周知の通りだが、⁽¹³⁾ そうなるとここでは〈purs〉とは逆に意味と音とが衝突し合っていることになる。つまり、〈minuit〉(真夜中)という意味の暗さの奥に[nɥi]という音の明るさが明滅している。これは夜空の星の明滅である。シェイクスピアが *night—light (bright)* という二語の脚韻をもって意味と音の衝突を表わしたのに対して、⁽¹⁴⁾ マラルメは語自体に内在する不一致を利用した。すなわち一語でもって夜の暗さと星の明るさを暗示した。マラルメが旧稿において〈*La Nuit*〉で詩を開始した意図もそのあたりにあったのではあるまいか。まず冒頭に意味と音の乖離から生ずる不思議な効果を配置してみせたかったのではあるまいか。まさしくこのソネ自体がそのような音韻の衝突をいたるところで示しているのである。さらにこの第2詩行で重要なのは、[s]音の *allitération* (疊韻法) である。

L'AngoiSSE, CE minuit, SOUtient, lampadophore

[s]音の特殊な機能については後に詳しく論じるが、この[s]音と同じく散在する鼻母音と[n]音、それにさきほどの[o(ɔ)]音とが絡まり合って([s]-[n]-[o(ɔ)]), 二詩行全体から文字通り“*sonore*”(よく響く)という音が残響のように聞えてくる。このことはこの二つの詩行に限ったことではない。またさらにこの詩の特徴である二種類の脚韻 [iks]・[ɔ:r] は絶えず見え隠れしながらこの二つの詩行に暗示されている。あたかも最初の二詩行によってこのソネは自身の二種類の脚韻をあらかじめ提示しているかのようである。

SES purs Ongles très hAUt dédIant leur On YX,
L'AngoiSSE CE mInuIt, SOUtlent, lampadOphORE

この第1・第2詩行について音韻上の問題点は以上のようなものだが、詩の内容と関わって、意味論的に問題となる語がある。それは《苦惱》の同格語である《神燈奉持者》*lampadophore*が具体的に何を表わしたのか、という点である。この語はその語源を同じくする「ランプ」(*lampe*)を表わしたものとする説がある。この説にしたがえば、擬人化された《苦惱》もランプ(をいただいた台)ということになる。ランプの存在を認めているのは、Ch. シャッセ、P-O. ワルゼル、Ch. モーロン、E. パートなどである。⁽¹⁵⁾《したがってこの場所は、初稿では「罪」の、決定稿では「苦惱」の、一個のランプをもったブロンズの立像によって照らされた室内である》(ワルゼル)⁽¹⁶⁾ワルゼルはおそらく初稿については《*lampadophore*》の直前にあるべき読点が脱落した、不正確なプレイヤード版かモンドールの『マラルメの生涯』*Vie de Mallarmé*に挿入されたやはり不正確なテキストを参照したと思われるが⁽¹⁷⁾ともかくこの《*lampadophore*》解釈については異論も多い。《何人かの註釈者のように、ここにランプをいただいた、「苦惱」を表わすブロンズの像を見るべきであろうか？ここで問題になっているのは「苦惱」、すなわち“夢”を再創造したいという詩人の強迫観念である。(…)詩人の夢は夕陽に燃え上がるのである》(ファーヴル)《したがって苦惱は擬人化されたものであって、客体化されたものではない。これはランプではない》(ヌーレ)《例えば詩人のランプだが、1868年の旧稿では居間は“暗く”なっていたし、同年7月のカザリス宛の自註を含んだ手紙では、マラルメは調度家具に触れているが、そこでは“調度家具はなく”と書かれており、部屋はいかなるランプも備えていなかった》(ヴィアル)⁽¹⁸⁾——上に引用したヌーレはさらにつづけて《これは立像の形をしたランプでもなければ、マラルメが「ロンドン万国博覧会」でそのモデルを見たかもしれない縞瑪瑙を嵌め込んだランプでもない》と念を押

している。⁽⁹⁾万国博覧会の展示品である縞瑪瑙のランプというのはおそらくシャッセの説だと思われるが、これはなかなか魅力的な仮説である。実際、マラルメはこの博覧会の報告記事を書いているが、そこには次のような一節が見出される。

〈要するに、われわれがブロンズの方を好むのは、これらのヌビアランプやモールランプの本体が深い緑青を纏うからであり、金銀張りの、あるいは贗造の宝石類で活性化され、半透明のセイヨンにドレープが施されて、アルジェリアの縞瑪瑙を模した黄色で縞模様が作られるからである〉⁽²⁰⁾

確かにマラルメはロンドンの産業館でこれら北アフリカの縞瑪瑙を象嵌したランプを見たかもしれない。しかしこの記事は1872年に書かれている。1868年の旧稿にすでに《縞瑪瑙》や《神燈奉持者》という語が使われている以上、ロンドン博の実物がこの詩に影響をあたえたとは考えられない。それになによりも、《神燈奉持者》がランプの暗喩ということになれば、《苦悩》もランプということになり、後に明らかになるような宇宙空間の星座と詩的空間の語との照応関係が弱まるように思われる。《不在と問いとで作られた夜に》⁽²¹⁾というマラルメの註釈は詩的行為の夜を指している。ここはやはり、調度家具はない、と語ったマラルメ自身の註釈を信じてランプは存在しなかったと見做すべきであろう。現実の光源は星晨の光芒のみである。そうでなければ後に現われる鏡の反映は不可能であろう。この反映はもう一つの虚構の光源である《神燈奉持者》たる《苦悩》の創作によって出現した詩の言語の反映そのものをも意味している。

次に第1詩節の後半部に移る。ここでは「苦悩」が支える対象が描かれている。決定稿と旧稿を並べてみる（イタリック体は旧稿のヴァリエントである）

Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore

Du Soir aboli par le vespéral Phoenix
De qui la cendre n'a de cinéraire amphore

マラルメはここで連続する二種類の *tautologie* を消した。すなわち
〈Soir〉－〈vespéral〉, 〈cendre〉－〈cinéraire〉のどちらも名詞の方
を削除した。*tautologie* はすでに 〈ongles〉－〈onyx〉にその例があり、
また前者二つは後者に比べあまりに明白で単純にすぎると判断したのだろ
うか。この単調さは音韻の上にもあらわれていて、直前の詩行と次の詩節
冒頭の詩行も含めて [d] 音, [s] 音がくどく響く傾向にある。

DE SES ongles...
DU SOIR aboli...
DE qui la CENDre...

SUR DES conSOles...

マラルメはこれを避けたのかもしれない。しかしこの部分の改稿は統辞的
にはいくぶん曖昧さを残していた旧稿をさらに曖昧なものにした。〈灰〉
*cendre*は何の灰なのか。あるいは〈遺灰の壺〉*cinéraire amphore*は何
を受け入れないのか。旧稿では〈De qui〉の先行詞は〈Soir〉であるよ
りも〈Phoenix〉である可能性が強かったが、決定稿ではこの部分が〈Que〉
と改められたために、〈cinéraire amphore〉を受け入れないのは〈Phénix〉
の方が、〈Maint rêve〉の方が判然としなくなった。〈遺灰を納める壺が
受け入れないフェニックスによって焼かれた夕べの幾多の夢〉——落日か
ら夕暮にいたる、マラルメがもっとも愛したこの時刻の情景によって喚起

された多くの詩想（それを詩作行為そのものである「苦悩」が真夜中まで支えつづける、と繋がっていく）フェニックスというのは周知の通り、数千年に一度、薪の巣の上で自らを燃やし、その灰から再び生き返る神話上の鳥である。これが日毎消滅と生成を繰り返す太陽（夕陽）の暗喩と受け取ることは自然であろう。この夕陽によって《焼かれた》（掻き立てられた）《夕べの幾多の夢》（詩想）はフェニックスと同様、絶えず消滅・生成を繰り返すのである。幾度も繰り返されながら常に同一の夢は、したがって意味の上では複数の観念を持ちながら文法上は単数形である《Maint》（幾多の）という形容を受けている。ということになれば、《遺灰を納める壺が受け入れない》という部分の意味も自ら明らかになるだろう。消滅・生成を繰り返す《夢》（詩想）には封印を意味する《壺》（墓）は不用なものである（この部分の解釈には異説があって、壺が室内に存在しない、と見做す説もある）このように解釈してくると、《cinéraire amphore》が受け入れないのは《Phénix》の灰ではなく《Maint rêve》の灰ということになる⁽²²⁾ マラルメが《Phénix》との曖昧さを残したのは《rêve》—《Phénix》関係を示唆しなかったためではあるまいか。《第4詩行の“Que”の先行詞はその直前の“Phénix”であるが、しかしこの構文は image—digression を示唆している。すなわち“Que”は同様に、また（そしておそらくこの方が興味深い）この関係節を“maint rêve”とも結びつけている）（アバスタード⁽²³⁾ アバスタードは逆の論法を使っているが、結果的には同じである。ロジェ・フライが英訳した「YXのソネ」のこの部分のはっきりと《Que》の先行詞を《Maint rêve》と取っている（イタリック体は論者）。

Many vesperal dreams by the Phenix burnt
That are not gathered up in the funeral urn⁽²⁴⁾

また別の英語による散文訳も同様である（《many an evening dream

burned by the Phoenix *and* not received in a cinerary urn))⁽²⁵⁾

最後に音韻の問題についてもう少し補足するならば、この二詩行は前の二詩行と比べると音の響きが一変している。[s]・[n]・[ɔ(o)]・[i]が支配的であった前半に対して、ここでは[ɛ(e)]と[r]という強い母音と子音が優位を占めている。旧稿でもいくぶんその傾向が窺えるが、決定稿ではこれが徹底された。

Maint *RÊve vEspÉRal bRûlÉ* paR le PhÉnix
Que ne Recueille pas de cinÉRAIRE amphoRe

この転調は視線が現在の真夜中の星空から過去となった夕暮の情景をまさぐるといふ時間の反転を表わしていると同時に、またその視線が外部空間から次第に内部空間である詩人の室内へと移行するその契機をも示したものである。次いでに蛇足を付け加えるならば、先に指摘した詩行の冒頭部分と末尾部分との照応関係がこの第3詩行にも見られるが (Maint *rÊve—le PhÉnix*)、これはこの詩行に散在する[ɛ(e)]音のために薄められているし、また第4詩行にはまったくこの例はない。調子の変化はこういうところにも見られるだろう。

II 第2詩節について

Sur les crédençes, au salon vide: nul ptyx,
Aboli bibelot d'inanité sonore,
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore.)

視線は室内に移る。いくつもの空虚が重層する奇妙な光景である。冒頭

で引用したマラルメのルフエビュール宛の手紙で言及されていた“*ptyx*”なる語がここに現われている。まず例によって最初の二詩行を旧稿と比較してみよう。

*Sur les crédences, au salon vide: nul ptyx,
Aboli bibelot d'inanité sonore,*

*Sur des consoles, en le noir Salon: nul ptyx,
Insolite vaisseau d'inanité sonore,*

《des consoles》の不定冠詞《des》が定冠詞《les》に変えられたのは先に見たように [d] 音の単調さを破るためであろうが、では《consoles》が《crédences》に変更された理由は何なのか。《渦形脚小卓》から《食器棚》（祭器壇）に変えられたのは、《神燈奉持者》との関係からそこに宗教的なニュアンスをこめたかったからなのか。確かにそれも理由の一つかもしれない。しかしもっと大きな理由は旧稿に顕著な [ɔ] 音（あるいは [so] 音）の重なり合いが脚韻の《ptyx》をよく響かせないと考えたからではあるまいか。二つの詩行にわたって単調に連続するこの音の侵蝕に犯されまいとして《ptyx》の [i] 音が一人で抵抗している、といった印象を受ける。もっともそのためにかえて《ptyx》という音の響きが際立つようにも思われるのだが、ともかく《consoles》を《crédences》に変えることによって、重く鈍い [ɔ] 音の連続は避けられ、さらに前詩節後半から鳴り響きはじめた [r] 音と [ɛ(e)] 音がこの《cRÉdences》まで引き継がれることになって、詩節の移行がなめらかになったように思われる。次に前置詞《en》が《au》に取って替られた。《au》の位置は恰度前半の半句の終りにあたる。本来アクセントを受けないこの品詞がリズム分節の切れ目にくることはないと言われている²⁶⁾。マラルメはここに《au》をもってくることによって、前詩節第1詩行中の、やはり同じ位置にあったあの《haut》と倍音

を響かせることに成功する。また [ɔ] 音が整理されたために、この ⟨au⟩ はさらに効果的に響くことになった。そして直接的で、⟨Soir⟩ 同様、エッチング的色彩の濃かった ⟨noir⟩ を捨てて、代りに新しく ⟨vide⟩ をもってきた。これは意味の上でも次の ⟨nul⟩ と繋がり、また音韻上も ⟨ptyx⟩ と半諧音 (assonance) を構成する重要な語である。⟨vide⟩ という語は ⟨noir⟩ を使わずに ⟨noir⟩ を表現した好例であろう。次に、決定稿に比べ旧稿では大文字の使用が目立つが、この大文字多用をマラルメは決定稿では改めた。⟨Salon⟩ → ⟨salon⟩ はその一例である。

次の第2詩行の改稿は明解である。前半の ⟨Insolite vaisseau⟩ を ⟨Aboli bibelot⟩ に変えただけである。改稿の実際はこのように一目瞭然だが、しかしその意味するところはなかなか複雑微妙である。この第2詩行の解釈は後述する。以上のようにマラルメは旧稿をより効果的に手直ししたが、それでも共通する点がある。これはいわば詩句の骨格とも言うべきものでそのまま維持されている。すなわち、二種類の脚韻を構成する ⟨ptyx⟩ ・ ⟨sonore⟩ の位置、さらに ⟨sonore⟩ に行き着くまでに通奏低音として流れつづける、⟨sonore⟩ を予告する [s] ・ [n] ・ [ɔ(o)] の各音の燦き、そして最初の ⟨Sur⟩ と最後の ⟨ptyx⟩ の [s] 音の対応関係、これらは変っていない。

決定稿の二詩行を意識すると——⟨空虚な居間の祭器壇の上には、ptyx はない。これはよく鳴り響く空洞の破棄された骨董品⟩ となるが、しかしそれにしてもこの “ptyx” とは何か。この語の解釈をめぐっては爾来多くの論議を呼んできた。「YX のソネ」に触れる研究者が必ず問題にする一語である。ここで簡単に諸説を紹介しておこう：詩人の無力を象徴する貝の殻片 (スーラ)⁽²⁷⁾、空洞の貝殻であり、⟨髷⟩ *repli* であり、インク壺であり、⟨書き板⟩ *tablettes à écrire* である (シヨルム)⁽²⁸⁾、蝶番によって一つに結ばれた二枚の板であり、「書物」を示す (クローマー)⁽²⁹⁾、貝殻であり、空洞の壺であり、したがって (死者が) 不在の墳墓の姉妹語であり、髷を意味する (J.-P. リシャルル)⁽³⁰⁾、聖体容器を意味する英語の “pyx” と関係深

い語で、旧稿の《vaisseau》と同義である（モソップ）⁽³¹⁾、語源的にはギリシア語の“甕”を意味する *πεισσω* から来た語で、ここでは貝殻の一種であるほら貝を指す。この貝を耳にあてると潮騒が聞こえてくると言われている（ヌーレ、ヴィアル）⁽³²⁾。モーロンはギリシア語起源の語でおそらく甕を表わすものであろうが、しかし現実の意味はあまり重要ではないと考える⁽³³⁾。パートも意味不用論者である⁽³⁴⁾。ファーヴルは語源探究ではなく詩のコンテキストから考えるべきだとして、《ptyx》を《l'amphore》（壺）と見做している⁽³⁵⁾。以上の諸説をまとめると貝殻説、壺説、甕説に大別できるように思われる。もちろん、これらを全て含む説もあるし、書物や聖体容器とする説もいちがいに退けられない（特に後者は《祭器壇》との関係、音と綴り字の類似から、かなりの妥当性を持っているように思われるが）いずれにしても、この語が空虚に満ちて何らかの残響を響かせる「器」であることには変りない（モーロンやパートの考え方でいけば、この“*ptyx*”という音自体が一種の器である）ところで拙論の最初で引用したマラルメのルフエビュール宛の手紙を思い起していただきたい。

〈私は“イククス”という脚韻を持つ語を三つしか知らない
ので、彼とご相談の上、“*ptyx*”という語の実際の意味をお
教え下さい。この語はどんな国の言語にも存在しないと聞いて
おりますが、それならなおのこと私には都合がよいのです。
音韻の魔法によってそれを創造するという魅力を味えますか
ら〉

ルフエビュールはエジプト学に詳しかった。この手紙の冒頭でマラルメはやや冗談めいた口調で《貴兄は学問と栄光の王です》と書いているが、この調子と、《彼とご相談の上》という言い廻しから考えて、マラルメはすでに“*ptyx*”の意味を知っていて⁽³⁶⁾、ルフエビュールとカザリスの学殖を試しているのではないかと思われなこともない。しかしやはりマラルメの

本来の意図は《“*ptyx*” という語の実際の意味》を詩に定着させることではなく、その音の響きの《魔法》の方にあったというべきであろう。そのためには“*ptyx*”に音の響きを防げるような意味の響きがない方が都合がよい。論者は「YXのソネ」はまさしくこの“*ptyx*”とその前後の“Phoenix”, “Styx”という三語から発生したのではないかと考える。⁽³⁷⁾これはあくまでも想像だが、この詩はまず脚韻から先に出来上がったのではあるまいか。すなわち、あの【類推の魔】の奇怪な《La Pénultième est morte》と同様、“Phoenix”, “Styx”に應える韻をさがしているうちに、ふいに“*ptyx*”という不思議な語が口を突いて出てきたのではあるまいか。この“-yx”にマラルメはある種の光の燦きを感じ取った。彼が実際にハンモックを買ってそれに揺られたかどうかは不明だが⁽³⁸⁾ハンモックの往復運動とこの燦きからマラルメは星の明滅を想起した。そして“*ptyx*”という響きそのものに対する執着から、鋭く透明な前舌非円唇閉母音の[i]音に対立する鈍く重い後舌円唇開母音の[o]音を想起し、この母音を文字通りよく響かせる“*sonore*”という語が浮び上がった。このようにして脚韻[iks]-[o:r]の最初の交韻(*ptyx-sonore*)が見出された。次に、“*sonore*”のなかには「黄金」が含まれているが(*son or*)、しかしこの[o:r]の響きには輝きとは反対に空洞を連想させる暗い音が隠されていることを彼は知っていた。(イタリック体は論者)

Le santal vieux qui se dédore

.....

Jadis avec flûte ou mandore (Sainte)⁽³⁹⁾

Mais, chez qui du rêve se dore

Tristement dort une mandore (Une dentelle s'abolit...)⁽⁴⁰⁾

古色を帯びた空虚な響き“*sonore*”は*mandore*と同じがらんどうの器で

ある“amphore”を引き出し（amphorique－壺腹音性の、souffle amphorique－肺結核患者の呼吸音）、この“amphore”から“lampadophore”という稀語が見出された。一方、『類推の魔』でがらんだの楽器の本体と結びついていた“nul”がここでも同じように機能し、“ptyx”と結びついた。“ptyx”がなにか空洞の器を示唆する語であるらしいことはすでに先の諸説紹介のところで述べたが、このことはまた音韻的にも証明される。マラルメによれば（“-yx”という輝きの音をもちながらも）[p]音は堆積と沈澱を表わし、[t]音は中断を表わす⁽⁴¹⁾すなわち音が中断しその内部にこもって残響を響かせる「器」のイメージを喚起させる。空虚＝何もない（nul）＝ptyxという連鎖にはまたパートが指摘するように英語のemptyも何らかの影響をあたえているかもしれない⁽⁴²⁾このようにして〈Phoenix〉－〈Styx〉→〈nul ptyx〉→〈sonore〉→〈amphore〉→〈lampadophore〉という脚韻が出来上がった。〈lampadophore〉の前に置かれて交韻を構成する〈onyx〉は〈Phoenix〉と〈lampadophore〉が喚起する炎のイメージから見出されたものであろうか。以上が脚韻についての論者の推測だが、もちろん事実がどうであったかは誰にも分らない。

〈一度、今年の夏に考えたこのソネは「言語」に関して企てられた研究から抽出されたもの⁽⁴³⁾と語ったマラルメの真意に従って、まさしくこの「言語」研究の遺産である『英単語集』*Les Mots anglais*のなかの[p]音、[t]音についての仮説を参考にしながら推論したまでである。“ptyx”が明滅のイメージを想起させるにもかかわらず、空洞・中絶の響きをも合わせ持っているということは、また〈vide〉の巧みな配置によっても理解される。前詩節最後の脚韻〈amphore〉は〈crédences〉・〈salon〉と鼻母音の半諸音を作り出している。ところで〈鼻母音のヴェールに覆われたような共鳴音は、口むろ母音のはっきりした音よりも、定かならぬ、漂うような幻の出現をよりよく想起させる力をもっています〉（杉山正樹）⁽⁴⁴⁾

Son fantôme dans l'air danse comme un flambeau

この不在感に満ちた〈定かならぬ〉鼻母音〈amphore〉－〈crédences〉－〈salon〉が〈vide〉という文字通り不在を意味する語に受け継がれ、しかもこの語は先に触れたように〈ptyx〉と半諧音によって結ばれていて、さらに念を押すかのように〈ptyx〉は音の上でも空洞の弦の響きをもった〈nul〉によって二重に否定されている。それ自身で虚の光を放つ、空白の〈ptyx〉はなおも否定の対象となるのである——〈ptyx はない〉虚に虚を重ねると言うべきか。空虚の余韻と言うべきか。かつて虚光を放つ器がそこにあったというその痕跡が、この鼻母音の連続と *vide-ptyx* の [i] 音の半諧音とによって実に巧みに感じ取れるようになっている。またテーマティックな面から見ても、〈遺灰を納める壺〉－〈空虚な居間〉はがらんどうの空間（器）という点で、〈nul〉によって強調された〈ptyx〉をもまたそのイメージの環のひとつに組み入れているように思われる。

ここでさきほど解釈を保留した第2詩行の改稿の問題（〈*Insolite vaisseau*〉→〈*Aboli bibelot*〉）に触れなければならない。旧稿の第1詩節第3詩行冒頭の〈*Du Soir aboli*〉の削除されていた〈*aboli*〉がここで冒頭の語として復活したわけだが、〈思いがけない容器〉から〈廃棄された骨董品〉への移行に対して異論を唱える研究者もいる。ヴェルダンなどは子音がより音楽的に響く旧稿を破棄して、窮屈な、あまりに置韻法が明白な詩句をもってきたことに不満を示している⁴⁶⁾。確かにそういう面もあるだろう。内容的にも「思いがけない」「突飛な」(*Insolite*) という形容詞は“*ptyx*”という語の出現状況をよく物語っている。これに対してヌーレは決定稿を支持してこう言っている——“*ptyx*”と同格のこの語 (*bibelot*) はその描写のされ方、オノマトペ的な意味によって、空洞の貝殻が問題になっていることを確認するものである。旧稿の“*vaisseau*”ではこれほど正確に“*ptyx*”を定義できるだろうか⁴⁷⁾引用中の〈オノマトペ的な意味〉というのは“*bibelot*”の *bib-*が「集められた物」を示す

オノマトペであることを言っているのだろう (*TLF*) つまり潮騒の音を集める器という意味である。“*bibelot*” は元来、飾り棚に飾るのを目的とした、中国趣味や異国趣味に溢れた古い芸術品を指していた。それが次第につまらないガラクタへと価値が下がっていったのだが、マラルメは *onyx—Phénix—amphore* という貴重品を示唆する脚韻の力によって、“*ptyx*” をその本来の芸術品の器としての *《bibelot》* と重ね合わせたのである。しかしやはりここでも改稿の決定的な理由は音韻上の問題にあったと考えられる。この二つの詩句の音韻を比較してみよう。

In*S*olite vai*SSEAU* d'ini*n*ité *S*On*O*re, (旧稿)

ABOLI BIBelOt d'Inan*It*é sOn*O*re, (決定稿)

子音の主調は [s] 音から [b] 音に変わり、半諸音は [ɔ(o)] 音の他に [i] 音が新たに付け加えられた。ここでも彼の『英単語集』を採用したい。『英単語集』によると [b] 音は次のものを意味する：生産，産出，豊饒，充溢，膨脹，湾曲，ほら話，団塊，沸騰等⁽⁴⁸⁾ これらには共通するものがある。それは「ふくらみ」である。「ふくらみ」に満ちた *《骨董品》* (*bibelot*) はしかしながら充溢したものではなく、空洞になったものである (*《aboli》*) この二語は *《d'ini*n*ité sonore》* (よく鳴り響く空洞の) という形容を受けるにまことにふさわしいものと言えるだろう。マラルメが旧稿の [s] 音のトーンを落したのは、旧稿、決定稿ともに直前の詩行において支配的であった [s] 音にも邪魔されて、最後の重要な脚韻 *《sonore》* がよく響かないと判断したからであろう。[ɔ(o)] 音に [i] 音の半諸音が加わった理由についても、やはり *《sonore》* の効果を高めるためであろうと思われる。もっと詳しく言えば、決定稿の第2詩行前半の [i] 音は前詩行最後の *《ptyx》* の残響を鳴り響かせ (したがって音韻的にも *《bibelot》* が *《ptyx》* の同格性を保証している)、しかも旧稿にはない [i] 音と [ɔ(o)] 音の強烈な交錯によって、二つの脚韻 [iks]・[ɔ:r] を提示しつつ、星の明滅の度合を高めながら、

一気に《sonore》へとなだれ込んでいくのである。二つの母音を《Aboli bibelot》で交差させ、《d'inanité》で [i] 音を強く打ち出しながら暗黙裡に [o] 音を予感させて、最後に《sonore》と一挙に [o] 音を放射させている。このような構造は旧稿には見られない。

このようにして、*amphore-salon-ptyx* という一連のがらんだものイマージュは新たに《bibelot》をその系列に加え、そして次に見るように、不在の《主人》のがらんだもの脳髓へと連鎖の枝を延ばしていくのである。

(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore.)

Car le Maître est allé puiser de l'eau du Styx
Avec tous ses objets dont le Rêve s'honore.

第3、第4詩行で例によって上が決定稿である。この部分はこのソネの恰度まんなかにあたる。あたかもソネの前半部と後半部がこの二詩行を軸に反転するかのようこの部分だけが括弧に括られている。そして時制もここだけ唯一、過去形が用いられている。いままでは追憶の夕陽も含め主として現在の状況が描写されていたが、ここだけは明確に過去となった事実を述べ、かつ《Maître》は行ってしまっいまはいないと現在完了的な意味もこめられている。しかし“*ptyx*”のようにかつて存在したものの余韻はここにはない。《Maître》はいかなる痕跡も残してはいない。この部分だけ現在の時点に過去の事実が割り込んでいる。したがって決定稿で加えられた括弧はまことに適切な処置といえる。この括弧はまた脚韻の数の問題とも関わっているが、このことは最後に述べる。例によって旧稿と比較してみよう。まず《de l'eau》が《des pleurs》に変えられた。音節の数は同じである⁽⁴⁹⁾この改稿により [p] 音の allitération が可能となり、この詩行が第1詩行末尾の“*ptyx*”を想起させる力を持つことになった

— *Puiser des Pleurs au STYX* さらに ⟨*puiser*⟩ – ⟨*pleurs*⟩ は “*pur*” という語の響きを引き起こし、それによって ⟨*pleurs*⟩ (涙) は輝きをまし、地獄の河であるとともに、その水を飲んだ者は死ぬといわれているアルカディアの透明な冷たい水 (*Littré*) でもある ⟨*Styx*⟩ の水と呼応し、また一方で前詩節最後の ⟨*遺灰を納める壺*⟩ *amphore* を「涙壺」に変え、そしてこの *amphore* = 涙壺は次の詩行でさらに確かなものとなっていくのである。このような音と意味の共鳴作用は旧稿の ⟨*de l'eau*⟩ という鈍い音では生じ得ないであろう。この詩行について音韻の面でさらに付け加えるならば、旧稿、決定稿ともにここで支配的な母音は [ɛ(e)] 音であり、これは第1詩節第3詩行以外には使われなかった主調音である。さらに直前の詩行で圧倒的であった [i] 音が今度は激減し、次の詩行ではまったく消滅してしまっている。したがって音韻的にもここで一種の転調が行われていると言ってよいであろう。

次に第4詩行はどのように改稿されたか。⟨*tous ses objets*⟩ (彼のすべての事物) が ⟨*ce seul objet*⟩ (この唯一の事物) に改められた。内容から言えば、この改稿によって、前後に “*amphore*”, “*bibelot*” を持つ “*ptyx*” の姿が鮮明に浮び上がるようになった。複数形から単数形への移行により、⟨*Avec*⟩ の意味も変化した。⟨*彼のすべての事物を携えて*⟩ が ⟨*この唯一の事物を使って*⟩ (スティックスへ涙を汲みに行っている) となって、⟨*この唯一の事物*⟩ が指示形容詞のおかげで ⟨*bibelot*⟩ すなわち ⟨*ptyx*⟩ であることが明確になり、⟨*ptyx*⟩ が空洞感をもつことにも筋道が通るようになった。のみならず ⟨*amphore*⟩ を涙壺として再度想起させることにも役立っている。以上が内容に関して言えることだが、一方音韻の面から言うと、⟨*Rêve*⟩ を ⟨*Néant*⟩ に入れ替えたことも手伝って、最後の ⟨*s'honore*⟩ を強く印象づけることに成功している。

Avec CE SEUL Objet dONT leNÉANT S'hONORE

ところでこの《Maitre》とは誰のことか？ これにも諸説があって、オルフェ説（シシヨルム）、ゴーチエ説（ヴェルダン）、バンヴィル説（モーロン）などもあるが、⁶⁰有力なのはイジチュール＝詩人説である。前の三つの説にもそれぞれ根拠があるけれども、詩のコンテキスト、ゴーチエの *Histoire du Romantisme* の刊行年及びバンヴィルの没年などを考えると、これらの根拠は稀薄であるように思われる。やはりこの《Maitre》は、ガラスの小壘を持って死者の住む虚無の世界へ降りて行ったイジチュール＝詩人と解釈した方が自然であろう。ファーヴルが『イジチュール』からの一節を引用しているので紹介しよう。

《空虚な調度家具の上の、純粹そのもののこのガラスの小壘
のなかで、「夢」は死に瀕した。このガラス壘は「虚無」の
中味を閉じ込めているのだ》⁶¹

この《ガラス壘》 *fiolle de verre* を “ptyx” = “bibelot” に置き替えれば、そのまま「YXのソネ」の室内情景を表わしたものと言えるほどである。ただし、ソネでは “ptyx” = “bibelot” はなかった。「主人」が透明な死の河スティックスで涙の水を汲むために持って行ったからだ。その情景は『イジチュール』では次の場面に相当するだろう。

《一族の共有の灰である星晨の灰の上にこの哀れな人物は横たわっていた、海にはない虚無の一滴を飲んだそのあとで（狂気である^{から}空になったこのガラス壘、これが城の名残りの唯一のものか？）》⁶²

^{から}空になったのはガラス壘ばかりではない。イジチュールの脳髄自体も空洞と化した。これはまたマラルメその人の空洞でもあった——《例えば、純粹な虚無の消しがたい観念を守るために、私は自分の脳髄に絶対空白の感

覚を押しつけなければなりませんでした》《夢に犯された私の脳髄は、もはや脳髄を必要としないその外面的機能から拒否され、永続的な不眠の中に滅びようとしていたのだ》⁽⁵³⁾——このように見ると、《主人》のいない不在の部屋は無と化した詩人の脳髄の象徴とも受け取れよう。

これでこのソネの前半部にあたる二つの四行詩の解釈を終えたことになる。次に後半部の二つの三行詩に移る。前半部は不在感が強く打ち出されていたが、後半部では新たな展開を見る。

Ⅲ 第3詩節について

*Mais proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe,*

拙論の冒頭部分で引用したモーロンも指摘していたように、ここで [iks] と [ɔ:r] の男性韻・女性韻の交替が行われる。y(i)x は ixé となり ore は or になる。いわば不在から存在への質的転換の開始を告げる脚韻の交替である。旧稿と比較してみよう。まず第1詩行——

Mais proche la croisée au nord vacante, un or

Et selon la croisée au Nord vacante, un or

接続詞《Et》が《Mais》に変えられた。このことによって先の二つの四行詩との対立関係が明確にされた。《Mais》は統辞的には第1・第2詩行の《un or Agonise》にかかるが、このソネのコンテクストからいくと、実質的には最終詩節最終詩行末尾の語《le septuor》にまで繋がっている。

この点については最後に触れる。次に、“aboli”同様きわめて重要な語である〈selon〉が一時的に消され、代りに〈proche〉が置かれた。この〈proche〉は古語としての前置詞と考えられている。言うまでもなくこの語は〈la croisée〉にかかる。同じ2音節の“proche”と“selon”はしかしながら音韻的にはきわめて対照的な効果を引き出す。すべるようになめらかな〈selon〉に対して、〈proche〉ははじけるように強く響く。決定稿では[r]の乾いた音が、それも *pr*, *cr* という形で強調されて出現する。しかも *Mais* という [ɛ] 音の後に続くことによって [ɛ]-[r] といういままでになかった強い調子の音の配置を作り出し (*Mais proche la croisée*)、明解に響く *la-croisée-vacante* という半諧音も加わって、ここにフォルテで奏される転調が実現する。後半の半句について言えば、大文字の〈Nord〉が小文字に変えられたただけだが、ここは殆ど手をつけなくともよいほど見事な音の連なりを示している。後半の半句の頭に出された〈au〉が次の〈nord〉の [ɔ:r] を印象づけ、この〈nord〉は今度は〈un or〉と響き合う。しかも脚韻となる〈un or〉は次詩行にまたがる逆送り語 (*contre-rejet*) となっていて、直前の読点も加わって、きわめて独立感の強い響きの効果を生み出している。[ɔ:r] という音がマラルメにとって黄金の輝きと同時に、色褪せた鈍い響きを持っていることは前述した通りだが、ここでも、この輝きの空虚感とは〈nord〉と〈un or〉との間に挿入された〈vacante〉(空虚な) というよく響く形容詞によって支えられている(ただしこの形容詞は文法上は〈la croisée〉にかかる) このような音と意味の相乗効果によって北の窓近くの金の虚光の輝きが巧みに表現されている。また全体から見るとこの詩行の二つの半句はそれぞれに冒頭と末尾とが対応し合っている。(*Mais-croisée / au nord-un or*) これは旧稿でも同じである。

音韻について触れるべき点は以上のことくらいだが、しかし具体的な語の意味作用という点から見ると、曖昧なところが多い。いったい〈un or〉とは何を指しているのだろうか。そしてそれは“どこに”あるのか。〈un

or〉は星か？夕陽か？窓枠の反映か？(バート)⁽⁵⁴⁾それとも鏡に映った星の反映か？(モーロン)⁽⁵⁵⁾あるいは鏡の飾縁に嵌め込まれた金細工の、その金の燦きか？(ファーヴル, シトロン)⁽⁵⁶⁾または鏡の星の反映と飾縁の燦きの両方か(ヌーレ)⁽⁵⁷⁾もし星の鏡像とするならば〈十字窓のあたり〉 *proche la croisée* という表現とは相容れない。星が鏡に映るためには、星はひらいた窓のそのなかに存在していなければならない。もっとも〈十字窓のあたり〉は室内の暗さを表わしているので、窓のなかにある星でさえマラルメはそのように表現したのだ、という解釈も成り立つだろう。しかし、これは次詩行との関係から考えて受け入れがたい。窓枠の反映とするバートの説も捨てがたいが、やはり次の〈Agonise selon〉を考慮に入れるならば、これは鏡の額縁に施された金細工の光と取る方が妥当であろう。ただし、われわれがこのように推論できるのは次の詩行、さらに最終詩節までもすでに熟知しているからであり、第3詩節のこの段階ではまだ“鏡”は提示されておらず、〈un or〉のあたかも星の燦光を暗示するかのような曖昧さは依然として保たれている。したがって、〈un or〉とは何か、それは“どこ”にあるのか、という疑問は解決されないまま、ソネは次の第2詩行へ移っていくのである。

Agonise selon peut-être le décor

Néfaste incite pour son beau cadre une rixe

旧稿は全面的に書き改められて、決定稿では殆ど何の痕跡もとどめていない。辛うじて先の第1詩行で消されていた〈selon〉が復帰しただけである。このような大幅改稿はこの詩行がはじめてである。意味の上では〈(un or) Néfaste incite...une rixe〉(不吉な〔黄金が〕諍いを掻き立てる)が〈(un or) Agonise〉(〔黄金は〕死に瀕する)に対応し、〈pour son beau cadre〉(その美しい枠に対して)は〈selon peut-être le décor〉(おそらく装

節に従って)に対応する。実は削除された〈cadre〉(枠)は決定稿では最終詩節に現われ、決定稿の〈décor〉(装飾)は旧稿の最終詩節にあった語で、いわばこの二つの語はその位置を交換した形になっている。しかしこの改稿でなによりも注目してもらいたいのは、脚韻の変更である。このような大幅改稿はおそらくこの脚韻の変更から生じたものであろう。ではなぜ変更の必要が生じたのか。“rixé”といういかにも苦しませの脚韻を抹消するためばかりではなく、これは次詩行の脚韻〈nixé〉と交韻を踏ませたかったためであろう。平韻ではなく、なぜ交韻なのかという理由は最終詩節と関わることなので本論の最後の部分で述べる。

脚韻の変更の次に注意していただきたいのは〈selon〉の詩的意味作用である。息吹きに似た摩擦音 [s] と流動性と滑らかさを表わす流音 [l] とで構成されたこの語は、ある特殊な意味作用を引き起こす。ラシーヌは [s] 音を巧みに使って蛇の滑らかな動きを見事に表現したが、⁽⁵⁸⁾ マラルメも散文詩『類推の魔』の冒頭でラシーヌに劣らぬ [s] 音の効果を引き出している。

Je Sortis de mon appartement avec la SenSaTion
propre d'une aile gliSSant Sur les cordes d'un inStru-
ment, traînante et légère, que remplaÇa une voix pro-
nonÇant les mots Sur un ton deSCendant: La Pénul-
tième est morte (...) Se détacha de la SuSPenSion fati-
dique plus inutilement en le vide de SignificaTion.⁽⁵⁹⁾

マラルメの『英単語集』では [s] 音は “placer”, “asseoir” という「定着」の意味と, “chercher” という「探索」の意味を合わせ持っている。⁽⁶⁰⁾ *selon* はまさにこの相反する二つの意味を同時に含んでいるように思われる。すなわち, 「探索」－「定着」によって, 無のなかから有を引き出し位置づけるための語, ある光り輝くものを出現させるために導入された様

態の変化を示唆する語、といえるのではあるまいか。例えば——律動と純粹のレース編みの襷に“従って”，過去を喚起するひとつの声（あるいは香の匂いの染み込んだ星）や，ヴェールに覆われた古色を帯びた輝きが立ち昇ったり（『エロディヤード・古序曲』），トランペットの思い出に“従って”，燭台の炎である爪が立ち昇ったり（『同』）⁽⁶¹⁾ 悪意の世紀に生まれたエロディヤードの動きに“従って”，彼女のドレスの萼から裸体の白い戦慄が発せられたり（『エロディヤード・舞台』）⁽⁶²⁾ 晩祷の祈りの声に“従って”，聖女が立ち現われたり（『聖女』）⁽⁶³⁾ ブリュージュの霧に覆われた建物の石の襷に“従って”，ローデンバックとの友情が精神の光のように放射されたり（『あるベルギーの友の記念に』）⁽⁶⁴⁾ 何本かの指の動きに“従って”，笑いが空中にはじけ飛んだり（『秋のアルバム』）⁽⁶⁵⁾ 子供の夢想に“従って”，妖精が立ち現われたりする（『ロンデル・I』）⁽⁶⁶⁾——このように『詩集』の各個所で *selon* はきわめて重要な機能を果たしている。このソネの場合でも同様である。

〈(黄金は) おそらく装飾に“従って”死に瀕している〉

つまり闇ではなく薄暗がりのなかで——これは〈*proche*〉〈*peut-être*〉で示唆されている——何か金色に光るものがある。それはどうも装飾の凹凸の具合に“応じて”，光っていたり，黝んでいたりしている，ということである。〈死に瀕する〉*Agonise* は〈*or*〉の響きと呼応し，さらに末尾の〈*décor*〉とも共鳴し合っているが，[ɔ:r]の虚光の有様をよく表わしている語である。

Des licornes ruant du feu contre une nixe,

Faite d'un dieu que croit emporter une nixe

第3詩行では〈*aboli bibelot*〉以来久しく現われなかった [i]–[ɔ(o)] 交差が再び現われ、この交差は以後最終詩節最終詩行まで連続していく。やはり旧稿は徹底的に手直しを受けている。〈*d'un dieu*〉が〈*Des licornes*〉に置き換えられて、冒頭に出された。巧みな配置である。このことによってこの語は前詩行末尾の〈*décor*〉の脚韻を際立たせる余韻となった (*DES liCORnes*) そればかりではない。〈*contre*〉の導入により、さらに複雑な音韻の残響を響かせることになった。

(*déCOR*–) *liCORnes*–*COntRe* (–*enCOR*)

これは“*or*”を響かせると同時に、というよりもそれ以上に“*cor*” (角笛–ホルン)の空洞的音響効果を引き出している。空洞の器の音によるイマージュが *licornes*→*bibelot*→*ptyx*→*amphore* へと逆の連鎖を可能にする。ところで旧稿の〈*un dieu*〉はなにやら半獣神のような存在を連想させるけれども、そうなると関係代名詞は *que* ではなく *qui* でなければおかしい。しかしここは *que* である。これは水の妖精〈*nixe*〉の性格から来ている。

〈ドイツ人たちは「ニクセ」あるいは「ウンディーネ」と呼び、地中海沿岸の人々はオンディーヌ、シレーヌ、ナイアード、水の精と呼んでいるが、これら河や湖や海の精を詩人の想像力がすべてひとつに溶け合わせたのであろう。ドイツ民話あるいはドイツ文学における「ニクセ」はあるときは魔女、誘惑者という悪意をもった役を演じ、彼女に心奪われた軽卒な男を自分の棲家に引きずり込むのである〉

(ヴィアル)⁶⁷⁾

ヴィアルによるとこの〈*nixe*〉の説話はグリムにあるが、ハイネも彼の

Elementargeister (『精霊物語』) で要約しており、またラ・モト・フーケにも有名な『ウンディーネ』があり——この物語にもとづいてフェスリが絵を描いている——、フランスでも十九世紀にはド・ゴネの翻訳 (1865年)、ゴーチエの翻訳 (1887年) などがあり、この妖精の存在は広く知られていたという。そしてドイツ人である妻のマリアによってマラルメはこの説話を教わった可能性も大きいとしている⁽⁶⁸⁾。〈nixe〉に関してハイネの著作を傍証として最初に提示したのはおそらくスーラであろう。スーラは『ドイツ論』のなかに挿入された話を根拠にしている。

〈この「ニクセ」という美しいイメージはハイネの読書から生まれたように思われる。『ドイツ論』のなかに「白鳥」に関する頁とそれほど離れていない所に一角獣とニクセとの争いについての記述がある〉
(スーラ)⁽⁶⁹⁾

シショルム、ヴェルダンなどは同じハイネでも、次の詩節の第1詩行と関わって、雲をギリシアの神々に比較した記述をもつ *Die Götter Griechenlands* (『ギリシアの神々』) からヒントを得たものだとしている⁽⁷⁰⁾。マラルメが若い頃にハイネの詩を愛読していたことはモンドールによって証言されている⁽⁷¹⁾。しかしここで問題なのは〈nixe〉の出典などではなく、なぜ〈nixe〉か、ということであろう。この理由の主たるものは、マラルメのルコント・ド・リールへの回答のように⁽⁷²⁾、“ptyx”, “Styx” と脚韻を合わせたかったからだ、と見做すべきだろう。また一方で、“nixe”が北方伝説の存在であるという点も見逃がしてはなるまい。十字窓は北に開いている。

ところで、〈nixe〉の位置は旧稿、決定稿とも変わらない。変わったのは〈d'un dieu〉→〈Des licornes〉である。この音韻上の問題についてはすでに触れたが、あるいは〈nixe〉に合わせて〈licornes〉に変えたとも考えられる。これはイマージュの問題である。〈nixe〉と響き合う〈licornes〉

には月の存在を予感させるところがある (licorne=unicorne→lune) 事実、神話的表徴作用において、licorne は月の動物であり、太陽の表徴である lion と対立する (『イメージ・シンボル辞典』)⁽⁷³⁾ また錬金術では licorne は水銀を表わし、lion は硫黄を表わす⁽⁷⁴⁾ とするとこれはなにやら第1詩行末尾の〈un or〉にまで照応関係は広がりそうな気配だが、これはひとまず置く。licorne はこの他に解毒、浄化の象徴としても重要な意味をもっている (その角には蛇と夜の毒を解毒する力があると言われている)

〈一角獣はヘビの毒を解毒する：他の動物達は朝、水場で一角獣の来るのを待つ。一角獣はその角で水の上に十字を切り、角を水にひたして飲む。このように一角獣がヘビの毒と夜の毒気を解毒したのち、他の動物達はその水を飲む〉⁽⁷⁵⁾

これは一種の聖別式であろう。licorne は〈精神的豊饒さの象徴〉であり〈肉体的生活の奇蹟的浄化の観念を惹き起こす〉⁽⁷⁶⁾ すなわちガラス壘から「虚無」という夜の毒のひとしづくを飲んで仮死状態にあったイジチュールを蘇生させる聖なる行為——創作行為に他なるまい。licorne がその円錐状の角を水に浸たす行為はこのような神聖な創作行為を表わしている。この円錐状の角は、マラルメにあっては湖に足を浸す三日月の角と同義である。

Un clair croissant perdu par une blanche nue
Trempe sa corne calme en la glace des eaux,
(Las de l'amer repos...)⁽⁷⁷⁾

したがって、“Styx”と呼応しながら透明な水のイメージを喚起させる〈nixe〉に炎を噴きかける、この装飾化された〈licornes〉の錬金術的な

描写は、暗黙裡に詩人の創作行為を示しているかのような感じを抱かせつつ、さらに北の窓の向うには星の他に三日月も昇っていそうな気配を感じさせる⁽⁷⁸⁾。またそうなればこれは同じ創作行為を表わしていた第1詩行の「苦悩」の部分と見事に対応することにもなる。

いずれにしても、これまで不在に不在を積み重ねてきた前半の四行詩から一転して、《un or》の出現を契機にネガティブなものからポジティブなものへと、不在から存在へと、詩は大きく反転を開始したように思われる。

Ⅳ 第4詩節について

Elle, défunte nue en le miroir encor
Que dans l'oubli fermé par le cadre se fixe
De scintillations sitôt le septuor.

ここではじめて鏡の存在が明らかとなる。したがって前詩節の《le décor Des licornes》が鏡に付随するものであることが明確になる（しかし依然としてその位置は曖昧である）ともかくこのソネはいよいよ終幕を迎える。[iks]・[ɔ:r]の燦きはますます純度を増し、その瞬きも頻繁になる。この詩の絶頂点はこの詩節の最終詩行末尾の脚韻に集約される。

旧稿の大幅改稿はなおも続く。

Elle, défunte nue en le miroir encor

En l'obscurcissement de la glace, décor

旧稿の脚韻《décor》はすでに見たように前詩節中央の脚韻として移動し

た。夜空の星の、室内の鏡への定着という動きを、旧稿では [s] 音の滑るような響きによって表わしていた。

En l'obScurCISSEment de la glaCE, décor
De l'abSENCE, SInon que SUR la glaCE encor
De SCINtillaTIons le SEptuor SE fiXE.

ところが決定稿では、おそらく最終詩行の [s] 音の効果をより高めるためであろうと思われるが、この [s] 音の連続を排して、定かならぬぼんやりした響きをもつ鼻母音が前詩節の終りから連続して鳴らされることによって、鏡の星の出現が予告されることになった。

Des licornes ruANt du feu cONtre une nixe,

Elle, defUNte nue EN le miroir ENcor
Que dANs (...)

次に〈défunte nue〉はどちらが名詞なのか、という問題もあるが、ともかく音の上では次の前置詞〈en〉と連結することによって実に巧妙に鏡の透明さを表わす語となった。すなわち、〈nue〉は半句の切れ目にあたるのでここに短い区切りがくるはずなのが、前詩節最終詩行の半句の切れ目の〈ruant〉と、直前の〈défunte〉という二つの鼻母音の影響を受けて、〈nue〉は〈en〉と一つに結ばれ、あたかも“nuage”のような音の響きを生み出し、その結果、〈nue〉は「裸の(女)」という意味の他に、もう一つの意味「(薄)雲」を浮び上がらせ、〈défunte〉(死んだ[女])の意味作用と、さらに前詩節最終脚韻〈nixé〉が響かせる否定辞“ni”と、また〈nue〉が想起させる否定の“nul”というこの三つの要素によって、この鏡には曇りが^るない、ことが暗示されている。〈défunte nue〉すなわ

ち “dead cloud” (パート) である⁷⁹⁾。旧稿で 〈glace〉 が消されたのは、[s] 音の排除の他に、湖か鏡かの曖昧さをなくしたかったのと (合わせて代替の 〈miroir〉 の [i] 音で次の 〈encor〉 の [ɔ:r] 音と交差させ)、次詩行に再び出てくる 〈glace〉 の単調さを一掃したかったためであろう。

ともかく 〈彼女〉 (nixe) は鏡のなかに姿を消した。しかし代りに鏡に星が映る。この予感逆送り語である 〈encore〉 (〈Que〉) によって引き起されるが、ともかく鏡はいわばもう一つの窓となる。

Que dans l'oubli fermé par le cadre se fixe

De l'absence, sinon que sur la glace encor

すでに指摘したように旧稿はここでも [s] 音の排除を受けている。そして前詩節では抹消されていた 〈cadre〉 がここに戻ってくる。脚韻の 〈encor〉 は前詩行に移され、代りに最終詩行の脚韻であった 〈se fixe〉 が上にあげられた。すなわち脚韻の交替が行われたわけである (encor→se fixe, se fixe→septuor) このことによって冒頭の語 〈Que〉 と末尾の語 〈fixe〉 とが呼応し合うようになったが、最重要動詞 〈se fixe〉 の位置を最終詩行から第2詩行へと上げたことで、主語の存在を示唆し、かつその出現を期待させる効果が生まれた⁸⁰⁾

ところでこの詩行で特に問題としたいのは 〈fermé〉 である。果してマラルメは本当に “fermé” と書いたのか、ということである。1887年自筆写真石版刷の『詩集』でこの決定稿が陽の目を見て以来、1889年の *La Wallonie* においても、1892年と93年のペラン版 *Vers et Prose* においてもこの部分は確かに 〈fermé〉 であった。しかし生前マラルメが最後にその校正刷に目を通した、いわば決定版となった1899年のデマン版『詩集』では “formé” に変えられた。その後1913年のボニオ博士校訂による NRF 版の『詩集』から、デマン版の “formé” を誤植として、以前の 〈fermé〉

に戻し、以後現在までこれが踏襲されている⁽⁸¹⁾。しかし簡単にそう言えるものかどうか。誤植である証拠はどこにもない。1887年から93年まで変えなかった語を1899年になって（実際は98年だが）訂正することは考えられない、とは言えないのである。確かにデマン版における修正は *punctuation* に関するものが大部分だが、しかしマラルメはなおもそれ以外に重要な訂正をわずかだがやっている⁽⁸²⁾。「開かれた」夜の窓に対して「閉ざされた」窓である室内の鏡——なるほどテマティックな面ではこの方がよいだろうし、後に見るように左右相称的な詩の構造から言っても理にかなっている。そしてなによりも詩的意味という点でこちらの方が質が高い。さらに直前の語《忘却》*l'oubli* から考えると《閉ざされた》*fermé*の方が筋道が通るように思われる。ところが音韻的に見ると、むしろこれは“*formé*”の方が相応しいと言える。第3詩節の《au nord》によって準備された後半の [ɔ:r] の輝きは《un OR》→《décOR》→《licORnes》→《encOR》と繋がれて一番最後の《septuOR》によって絶頂をきわめるのだが、このように各詩行に必ず一個は鳴り響いている OR がこの詩行では欠落している。OR はこの詩行まで常に [k] 音を各詩行のどこかに伴っていること、また [i] 音との交差が必ず行われていることなどを考え合わせると、ここは fORMé とした方が音韻の燦きが増すように思われる。つまり“*formé*”であってはじめて *ixe-or* の共鳴が可能となる (fORMé-fIXE) 現行の《fermé》ではこうはいかない。fERMé ではこの詩行（あるいはこの詩節）ではいかなる音韻も響かせないように思われる。しかしこれも *formé* 誤植説同様、確証はない。あくまでも推測である。推測次いでに言えば、マラルメは1868年の旧稿を改稿した当初から、ここを *fermé* にするか *formé* にするか迷いつづけていたのではあるまいか。 *fermé* でずっと通ってきて、最後の決定版になって思い切って（音韻上の理由から） *formé* に直したのが、後に誤植と見做され、これが現在までつづいているのではあるまいか。いずれにしても《fermé》は疑問の残る一語である。

De scintillations sitôt le septuor.

De scintillations le septuor *se fixe*.

すでに述べたように旧稿の《le septuor》が末尾の脚韻となった。この移動はまことに効果的である。前詩節の《un or》とこの詩節の《encor》というともに第1詩行の逆送り語によって際立たされた [ɔ:r] がソネの最後の締め括りの脚韻でもっとも高く鳴り響くように配置された。この語は意味の上でも最重要語である。さらに前詩行末尾の《se fixe》によって提示されていた流れるような [s] 音と鋭い [i] 音とが、この詩行では特に集約的に現われて (de SCintillaTions SItôt), 星の光の鏡への移動と明るい輝きを示唆しながら《septuor》という語の出現を準備している。これには [i] 音と [ɔ(o)] 音の交錯も一役買っている (scintillatIONS sItOt) このような効果は《sitôt》の導入によってはじめて可能になった。ついでに《se fixe》について一言触れるならば、[iks] という脚韻は *onyx-Phénix* という二音節の語から、*ptyx-Styx-nixe* というように一音節の語へと変化し、最後に同じ一音節の《fixe》という語で「定着」する。この音節の減少は言うまでもなく星の瞬きが頻繁になってその輝きが純度を増していることを示している。また《se fixe》は音の上で類似の“*suffixe*” (接尾辞) を連想させる。この連想によって《septuor》の“-or”が意識される。“-or”は星の輝きを暗示しているが、同時にこれはラテン語において多く名詞を表わす接尾辞でもある⁽⁸³⁾。《septuor》は七重奏を意味するが、これが北斗七星の暗喩であることは論を俟たない。このことは“septuor”が含んでいる「北」の要素によっても確められる (SEPTuor → SEPTentrion = nord) 地獄を七度めぐるといわれているスティックスの河 (ラルース辞典) と結びついた、北方伝説の妖精ニックスが姿を消すこの鏡に、北天の七つ星である七重奏の反映はいかにもふさわしいものであろう。さらに“septuor”のなかの *pt* という子音字の組み合わせがマ

ラルメにとって 〈*pt*は *st*という組み合わせが表わすものと類似の「駐留」(stationnement)を意味する、と推測することができる)⁸⁰ということになれば、この星座の定着は動詞の意味と脚韻の響き以外に、その子音字によっても暗示されていることになる (*st*という組み合わせも暗示されている——*Scin Tilla Tion Si Tôt le Sep Tuor*)あるいはまたこの“*-pt-*”は直前の脚韻 〈*fixe*〉と、この詩行に集約された [i] 音, [s] 音の力とによって、不在の余韻に溢れたあの幻の 〈*ptyx*〉を再び思い起させるかもしれない。

ともかく 〈*septuor*〉はソネの最後尾に位置していなければならなかった。そして [iks]・[ɔ:r]は明滅を示すために交韻を踏まなければならなかった。決定稿における脚韻変更の理由はこれであったと思われる。全詩行の脚韻だけをならべてみよう。括弧内は旧稿である (*Phoenix-Phénix*は同一のものと見做した)

第1詩節	第2詩節	第3詩節	第4詩節
<i>onyx</i>	<i>ptyx</i>	<i>or</i>	<i>encor (décor)</i>
<i>lampadophore</i>	<i>sonore</i>	<i>décor (rixé)</i>	<i>se fixe (encor)</i>
<i>Phénix</i>	<i>Styx</i>	<i>nixe</i>	<i>septuor (se fixe)</i>
<i>amphore</i>	<i>s'honore</i>		

後半は旧稿では *cdd/ccd* というよく行われている平韻だったが、決定稿では *ccd/cdc* と最終詩節が交韻に変わり、*décor-nixe-encor-fixe-septuor* と交互に脚韻が鳴り響くようになった。

さらに、最後に配置された 〈*septuor*〉は意味論的にはこのソネ冒頭の 〈*ongles*〉 - 〈*onyx*〉の左右対称の鏡像であり、したがって最後の語から再び冒頭の語へ戻っていくという循環構造をなしている (*or-yx*の新たな共鳴——*septuor-onyx*)

前に少し触れた接続詞の 〈*Mais*〉は、実はこの最後の 〈*septuor*〉に

かかっている。すべてが不在の空洞と化した部屋で《しかし》《七重奏》だけが鳴り響いている（つまり鏡に映っている）と要約できる。すなわち後半の二つの三行詩は Mais—septuor によって一体化したものとなっているのである。

ところで最後まで曖昧であった鏡の位置はどうなったか。明確にされたであろうか。最後に鏡像が出現したことによって、夜空の星と室内の鏡とは窓をはさんで真正面に向い合っている、とする解釈が生まれた⁽⁸⁵⁾。星と鏡の正対関係は静止感を伴った強い調子の《se fixe》によって裏付けられていると考えられるが、そうなる《北の窓のあたり》という表現で表わされていた飾縁のついた鏡の位置とはずれてくるようにも思われる。北の窓の近くで鏡は星空と向き合っているのだろうか。

結びにかえて

ここで決定稿の全詩行を挙げる。

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,
L'Angoisse ce minuit, soutient, lampadophore
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore

Sur les crédences, au salon vide: nul ptyx,
Aboli bibelot d'inanité sonore,
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore.)

Mais proche la croisée au nord vacante, un or

Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe,

Elle, défunte nue en le miroir encor
Que dans l'oubli *fermé* par le cadre se fixe
De scintillations sitôt le septuor.

このように破線を境にしてこのソネの前半部と後半部は反映し合っている。第2詩節後半に付けられた括弧は情況説明のためのもので、この二つの詩行は除外して考えることができる。するとこのソネでは恰度六行詩同士が向い合った形になる（各々二つの詩節間は統辞的に連続している）これは一種の *diptyque* である。前半の二つの四行詩と後半の二つの三行詩の照応関係をもっとも特徴的に表わしているのは脚韻の性の交替だが、その他にも例えばパートが指摘するように⁽⁸⁶⁾ 同じ位置関係にある〈Angoisse〉－〈Agonise〉、〈Phénix〉－〈feu〉〈nixe〉、〈Aboli〉－〈l'oubli〉などの対応関係も見出せるだろう。またそれぞれに“火”と“水”に関わる重要なイメージが嵌め込まれている点も見逃がしてはなるまい。また各詩行における半句同士が照応関係をもっている例も多い。この点についてはアバスタードが精密に分析している⁽⁸⁷⁾。

ともかくマラルメ自身が〈何ものも表わさないソネで、あらゆるやり方で自ら自身を映し返すソネというものを企てた〉⁽⁸⁸⁾ と打ち明けた、まさしくその言葉通り、この「YXのソネ」では〈あらゆるやり方で〉語それ自身が音韻的に映し合っていると言える。そして〈sonore〉の残響であり、説明的記述に属す部分の〈s'honore〉を括弧に括ることによって、マラルメはここに7個の“or”を出現させた（*lampadophore—amphore—sonore—or—décor—encor—septuor*）この七つ星の鏡に映って二倍になった姿は、十四行詩という詩行そのものに現われている（ヌーレ）⁽⁸⁹⁾

エッチングでは余分な部分が腐蝕されないようにプレートにグランドを

ひく。そしてこの透明な皮膜に施したひっかき傷が見易くなるように、このグランドを油煙の炎で黒くいぶす。ここを釘で削ると赤銅色のプレート面が現われる。つまり黒の部分は印刷では白になり、グランドの削り取られた部分が黒になる。そして凹状のネガティブは凸状のポジティブに逆転する。この二重の逆転作用をもつエッチングの挿絵として、あたかも互いに相手を震動させる紙の白と黒のように脚韻が共鳴し合いながら、夜の鏡像現象を巧みに表わしたこのソネほどふさわしいものはないであろう。ボードレールがいみじくも定義した、《もっとも内密な個性》を引き出すもの、《夢想の秘密》を抱いたもの、《文学の表現にもっとも近い》もの⁽⁶⁾、というエッチングの特色を、このソネは最大限に活かしたものだと言えるだろう。このようなソネの旧稿が難解という一言で拒絶されたとすればまことに惜しいことだと言わなければならない。

註

- (1) このような版画の流行にはボードレールも関心を持ち、版画と版画家について記事を書いているが、本質をついた適確な論考である (Cf. Baudelaire, *L'eau-forte est à la mode* および *Peintres et aquafortistes in Curiosités esthétiques*, pp.405-407, pp.411-415)
- (2) カザリスからの依頼を受けて *Sonnet allégorique de lui-même* を書いたのではなく、それ以前に構想していたソネを大急ぎで完成させ、これを詩画集のために送ったと考えられる (Cf. *Documents Stéphane Mallarmé VI*, Nizet, 1977, p.375, p.379—以下 *DSM VI* と略す)
- (3) *Stéphane Mallarmé, Correspondance 1862-1871*, Gallimard, 1959, p.274.
- (4) *lui-même* が作品中の《Maitre》あるいはマラルメ自身を表わすのか、それともこのソネ自体を表わすのか、疑問が残る。この点も含めて、1868年の旧稿の分析は菅野昭正『ステファヌ・マラルメ』(中央公論社)に詳しい(第十章「鏡のなかの星」pp.329-340)これはすぐれた論考で教えられるところの多いものだが、ただいくつか疑問な点もある。第十章に限って言えば、あたかもマラルメが実際にハンモックに揺られてこのソネの詩想を得たかのように述べられているが (p.329), この真偽は不明である。カザリスはマラルメに店の住所を教えなかった (Cf. *DSM VI* p.372)
- (5) *DSM VI*, p.375.
- (6) *Stéphane Mallarmé Poems*, AMS Press, New York, 1982, p.190.
- (7) *DSM VI*, *op. cit.*

- (8) テキストは校訂の正確な *Stéphane Mallarmé Oeuvres complètes I Poésies*, Flammarion, 1983, を使用した (*O.c.*, I と略す) プレイヤード版全集の本文テキストは punctuation の面で若干問題がある。また旧稿のテキストも Flammarion 版を使用したが、その理由も上と同様である。
- (9) *O.c.*, I, p.220. プレイヤード版の注とモンドール「マラルメの生涯」に挿入された旧稿テキストには異同がある。プレイヤード版とモンドール著作の間でもわずかの異同があるが、ここではプレイヤード版の例を出す。括弧内は Flammarion 版のものである——*nuit* (*Nuit*), *Crime* (*Crime.*), *l'eau* (*de l'eau*), *rêve* (*Rêve*), *nord* (*Nord*), *Décor* (*décor*), *scintillation* (*scintillations*)
- (10) 上の註に見る通り、Flammarion 版以前の版では《*Crime*》の後に *virgule* がなく、したがってこの部分は《*De ses ongles au pur Crime lampadophore.*》となり、あたかも《*lampadophore*》が《*Crime*》と同格であるかのような印象をあたえていた。
- (11) Cf. Emilie Noulet, *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, Droz, 1972, p.181 および *Mallarmé Oeuvres*, Garnier, 1985, p.524.
- (12) アンドレ・ヴィアルはこの「夜」と「苦悩」を同一のものと考えている。彼によれば、「夜」は「苦悩」という形で擬人化されたものであるという (A. Vial, *Mallarmé Tétralogie pour un enfant mort*, José Corti, 1976, p.22)
- (13) Cf. *Crise de vers* (*Stéphane Mallarmé, Oeuvres complètes*, biblioth. de la Pléiade, 1945, p.364)
- (14) *Shakespeare, Romeo and Juliet* (The Riverside Shakespeare, Houghton Mifflin Company, 1974) なおこのシェイクスピアの脚韻については次の論文から示唆を受けた——梅田倍男「『ロミオとジュリエット』論—愛と死の主題—」(愛知教育大学研究報告第35輯, 1986)
- (15) Ch. Chassé, *Les Clefs de Mallarmé*, Aubier, éd. Montaigne, 1954, p.124, P.-O. Walzer, *Mallarmé*, Seghers, 1973, pp.170-171, Ch. Mauron, *Stéphane Mallarmé Poems, op. cit.*, p.191, E. Burt, *Mallarmé's "Sonnet en yx": The Ambiguities of Speculation* (*Yale French Studies*, No.54, 1977, p.61)
- (16) Walzer, *ibid.*
- (17) Cf. *O.c.*, biblioth. de la Pléiade, p.1488, 及び H. Mondor, *Vie de Mallarmé*, Gallimard, 1941, p.260.
- (18) A. Vial, *op. cit.*, p.23.
- (19) E. Noulet, *op. cit.*, p.182.
- (20) *O.c.*, p.684. なおこの引用文中に *que* ではなく *qui* と思われる個所がある。これは *qui* で訳出した (《...et rayé de jaune *qu'*imite l'onyx algérien.》)
- (21) *DSM VI*, p.376.
- (22) 《*amphore*》が受け入れないのは《*Maint rêve*》が遺灰を持たないからだとする説もある (Cf. Noulet, p.183, Vial, p.22, Mauron, p.191)
- (23) Abastado, *Lecture inverse d'un sonnet nul in Littérature*, mai 1972, p.83.

- (24) *Stéphane Mallarmé Poems, op. cit.*
- (25) *Mallarmé*, Penguin Books, 1970, p.87.
- (26) 杉山正樹『やさしいフランス語法』白水社, 1981, p.18.
- (27) Camille Soula, *Groses sur Mallarmé*, éd. Diderot, 1945, p.138.
- (28) Cf. *Mallarmé, Oeuvres, op. cit.*, p.524.
- (29) Cf. *Colloque Mallarmé*, Nizet, 1975, p.108.
- (30) J.-P. Richard, *Feu rué, Feu scintillé* in *Littérature* n°17, fév., 1975, pp.99-100.
- (31) *Colloque Mallarmé, op. cit.*
- (32) Noulet, *op. cit.*, p.184 および Vial, *op. cit.*, p.25.
- (33) *Stéphane Mallarmé Poems, op. cit.*, p.192.
- (34) E. Burt, *op. cit.*, p.72.
- (35) *Mallarmé Oeuvres, op. cit.*, p.525.
- (36) この語を貝(殻)とする説の多くはギリシア語辞典 *Thesaurus linguae graecae* によっている。そこでは“ptyx”は牡蠣を意味している (Cf. Noulet, *op. cit.*, p.184)
- (37) “ptyx” — “vaisseau”とはピアノのことではないのかと、ルコント・ド・リールはマラルメにたずねた。マラルメは驚いて次のように答えた——(私がですか? いいえ、先生。私はただ Styx と韻を踏む脚韻が必要だったので。それが見つからなかったので、新しい楽器を作り出したのです。“ptyx”が「思いがけない」のは、それが存在しないからです。これははっきりしています。韻を踏んでいますからよく鳴り響きますが、それでも「空洞の思いがけない容器」であることには変わりません。かつて存在したことの無い語ですから!)
(*Stéphane Mallarmé O.c. I*, Flammarion p.222)
- (38) 註(4)参照。
- (39) *O.c.*, biblioth. de la Pléiade, p.53.
- (40) *id.*, p.74.
- (41) [p]音と [t]音のこの意味作用については同書 p.933および p.953参照。
- (42) E. Burt, *op. cit.*
- (43) *DSM VI*, p.375.
- (44) 前掲書, p.281.
- (45) 同書
- (46) Simone Verdin, *Stéphane Mallarmé Le presque contradictoire*, Nizet, 1975, p.167.
- (47) Noulet, pp.184-185.
- (48) *O.c.*, biblioth. de la Pléiade, p.929.
- (49) プレイヤード版の註およびモンドール『マラルメの生涯』に引用された旧稿では、この〈de l'eau〉の de が欠落している。長い間、マラルメの韻律上の誤りと見做されていた個所だが、誤りはモンドールの方である (Cf. *Documents Stéphane Mallarmé IV*, Nizet, 1973, p.40)
- (50) Chisholm (Noulet, p.185), Verdin, p.168, Mauron (*S.M. Poems* p.193)

- (51) *Mallarmé Oeuvres, op. cit.*, p.525.
- (52) *O.c.*, biblioth. de la Pléiade, p.443.
- (53) *Mallarmé, Correspondance 1862-1871, op. cit.*, p.258 および p.301.
- (54) Burt, *op. cit.*, p.58, p.78, p.59.
- (55) Mauron, *op. cit.*, p.193.
- (56) Favre (*M. Oeuvres* p.525) および Pierre Citron, *Sur le sonnet en-yx de Mallarmé* in *RHLF* janv., 1969, p.116.
- (57) Noulet, *op. cit.*, p.188.
- (58) 杉山正樹, 前掲書 p.279参照。ラシーヌのこの例は『アンドロマク』から引かれている。
- 《Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?》
- (59) *O.c.*, biblioth. de la Pléiade, p.272.
- (60) *id.*, p.947.
- (61) *id.*, p.42, p.43.
- (62) *id.*, p.47.
- (63) *id.*, pp.53-54.
- (64) *id.*, p.60.
- (65) *id.*, p.59.
- (66) *id.*, p.176.
- (67) Vial, pp.28-29.
- (68) *id.*, p.29.
- (69) Soula, p.139.
- (70) Cf. Verdin, p.169.
- (71) *Vie de Mallarmé*, p.23.
- (72) 註(37)参照。
- (73) アト・ド・フリース『イメージ・シンボル事典』(山下主一郎他共訳)大修館, 1974, p.662.
- (74) Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Laffont, 1969, p.570.
- (75) アト・ド・フリース, 前掲書。
- (76) J. Chevalier et A. Gheerbrant, *op. cit.*, p.569.
- (77) *O.c.*, biblioth. de la Pléiade, p.36.
- (78) パートは星の他に月の存在を認めている (Burt p.59)
- (79) *id.*, p.80.
- (80) ヌーレはこの詩節冒頭の Elle (nixé) を《se fixe》の主格と見做しているが (Noulet, p.190), そうなると《le septuor》の帰属が不明になる。
- (81) Cf. *O.c.I.*, Flammarion, p.357 および *O.c.* biblioth. de la Pléiade, p.1489.
- (82) たとえば *Au filigrane bleu du songe → ...de l'âme (Las de l'amer repos), Occupe mon exotique soin → J'occupe mon antique soin (Prose)*, Si ce très vierge ébat → Si ce

- très blanc ébat (*Mes bouquins refermés...*) など。
- (83) A. Horn, J.F. Gummere, M.M. Forbes, *Using Latin*, Scott, Foresman and Company, 1961, p.241.
 - (84) Catherine Lowe, *Le mirage de ptyx* in *Poétique* n°59, 1984, p.342.
 - (85) 明らかに正対していると思倣しているのは Noulet, Favre, Burt などであるが、他の研究者もおおむねそれに近い考え方をしている。
 - (86) Burt, p.78.
 - (87) Abastado, p.80.
 - (88) *DSM VI*, p.376.
 - (89) Noulet, p.191.
 - (90) Baudelaire, op. cit.