

Toast funèbre 注解

山中哲夫

はじめに

パリ・コミューヌの記憶もまだ新しい1872年10月23日、パリ郊外にあるヌイイの田舎の家でテオフィル・ゴーチエが亡くなる。彼の死は当時の文学者たちに大きな衝撃をあたえた。グラティニーの呼びかけで、ゴーチエを師と仰ぐ高踏詩派の詩人たちがルメール社に集まり、彼の業績を讃える記念刊行物を出版することになった。やがて翌年の10月19日、『ルネサンス』誌に次のような予告記事が載った——

〈1872年10月23日、パリで死去したテオフィル・ゴーチエはひとつの完成されたフォルムからなる数冊の書物と、芸術的営為に満ちた生涯の思い出を残した。われわれはこの巨匠を記念して一個の「文学的記念建造物」を捧げようと思う。これは十六世紀の詩人たちが高名な死者たちのために築いたあの「墓」を新たな形で甦らせたものである。やがて遠い将来、ひとはこの記念の書物をめぐりながら、フランスや外国のこれほどの詩人たちが、風俗習慣、精神、言葉の相異なった彼らが、一堂に会して、穏やかであった一存在とその模範となるべき著作を讃美したことを知り、胸を打たれることであろう〉⁽¹⁾

ゴーチエを記念したこの総合詩華集は『テオフィル・ゴーチエの墓』と題されて、一周忌にあたる1873年10月23日にルメール社から出版されたが、

総頁数180頁、これに協力した詩人は83人、予告記事の通り、イギリス、ドイツ、イタリアの詩人たちも加わり、他にプロヴァンス語、ラテン語、ギリシア語の詩も載せられた。さらに巻頭にはヴィクトル・ユゴーの見事な詩が掲げられた。

マラルメはすでに十七歳のときに（1859年）、ゴーチエの『全詩集』を手に入れていたが、その前年に書いたフランス語作文『三羽のこうのとり語ったこと』は1852年に出たゴーチエの『螺鈿七宝集』中の「燕の語ること」と次の「クリスマス」の二つの詩から着想を得た可能性が大きく、十七歳よりもさらに早い時期にゴーチエの詩に接していたと考えることもできる。1863年には『新詩集』（シャルパンティエ版）を買い、1865年には『アルティスト』誌にゴーチエ、ボードレル、バンヴィルを讀めた散文詩『文学的交響楽』を発表した。このように《無瑕の詩人にしてフランス文学の完璧なる魔術師》に対する尊敬の念は常に変わらず、先の総合詩華集刊行の際にも、彼はルコント・ド・リール、エレディヤ、コペ、バンヴィルなどと同様、最初からこの企画に加わったメンバーの一人であった。ゴーチエが亡くなった年の冬、マラルメは総合詩華集に載せるべき自分の詩について、リヨン駅からある友人に宛てて次のような手紙を書き送っている。

《フォンテーヌブローの森に入る前に、貴兄に一言。（…）ゴーチエの本のことですが、私は〔アナートル〕フランスに会いました。彼はこの散策の同伴者になるはずだったのですが。彼から話は全部聞きました。土曜日にはルメール社には行けないでしょう。貴兄が私のことを紹介できるように付け加えておきますと、最初の草案（秋、ヌイイの小さな家）は破棄します。というのは、コペは悲歌詩人だし、それに香炉や崇拜の燦光で輝いている喪中の会食の場でこういうことを語るのはむづかしいからです。《おお汝よ…》（O toi qui…）で始まり、男性韻で終るような形で、たぶん平韻になると思いますが、ゴーチエの栄光に満ちた資質のひ

とつを詩に歌いたく思っています。彼の栄光に満ちた資質のひとつとは、眼でものを見る神秘的な天賦の才のことです（「神秘的な」を取って下さい）この世界にあってこの世界をよく凝視めた——これは誰にでもできることではありません——見者を歌うつもりです。これは完全に一般的な観点に立ったものです（傍点はマラルメ）⁽²⁾

この詩のマヌスクリは *Toast* と題されて社主のルメールに手渡されたが（1873年8月－9月）、その際に上の手紙で触れられていた書き出し第一行は現在の〈われわれの幸福の、おお汝、宿命を語る表徴よ！〉（*O de notre bonheur, toi, le fatal emblème!*）と改められた。マラルメはさらにこの校正刷に手を加え、総合詩華集に掲載されたときには表題は現在の *Toast funèbre* に変えられたが、男性韻で終る平韻の詩形は一貫して変らなかった。全部で五十六詩行、総合詩華集の109頁－111頁に納められた。この詩は1887年の自筆写真石版刷の『詩集』および決定版と見做し得る1899年デマン版の『詩集』においてなお若干の修正を受けている。

1866年に『第一次現代高踏派詩集』が刊行され——これはマラルメとヴェルレーヌの交流のきっかけとなったが——つづいて1871年に『第二次』が出たときには参加人数は急速にふくれ上がり、高踏詩派は詩壇において大きな勢力となりはじめた。『第三次』は1875年に出たが、このときにはすでに高踏詩派内部で分裂の兆しが見えはじめていた。マラルメもヴェルレーヌもこの頃には高踏詩派から離れていた。したがって1873年にテオフィル・ゴーチエを記念して出版された83人もの詩人の作品からなる総合詩華集は、謂わば高踏詩派の崩壊前の絶頂点であったと言えるだろう。のみならず、ここに掲載されたマラルメの *Toast funèbre* は、沈黙の七年間のあとにはじめて発表された、マラルメ中期から後期の詩的世界を形成する上で礎となった重要な作品である。パリに移った（戻った）マラルメの1870年代は、この作品とモード雑誌『最新流行』とエドゥアール・マネ

によってはじまったと言ってもよい。

Toast funèbre は《真のマラルメによって着想された最初の作品であり、1874年以後の彼の思考に占める三つの主題の総合である》(E. ヌーレ)⁽³⁾、総合詩華集『テオフィル・ゴーチエの墓』巻頭のユゴーの詩に唯一匹敵する、あるいはそれを越える、ヴァレリーの言葉を使えば《難解な作者という観念を作り出した》契機となった作品でもあり(H. モンドール)⁽⁴⁾、それゆえになおさら《厳密で内容のびっしり詰った詩》(J.-P. リシャル)⁽⁵⁾であり、失われた楽園ではなく、詩人が地上に作り出した観念の花園を描いた作品であり(Ch. モーロン)⁽⁶⁾、世人の冒瀆的な好奇心から詩を守るべく心に期した、機会詩である以上に信念の詩である(D. ルーウェ)⁽⁷⁾

拙論ではこの作品の注解を試みようと思うが、かなり長い詩なので、逐語的に詳しく論じられない箇所もあるのであらかじめお断りしておく。上述の通り、この作品は七年間の空白のあとに発表された。したがって、具体的に注解に入る前に、この沈黙の七年の意味を探ることが必要であろう。

I 1866年以前と以後

1866年以前とは *Le Guignon* から *Don du poème* までの初期詩篇の時代(1862-1865)を指す。1866年に『第一次現代高踏派詩集』に載せるために、マラルメはそれまでの詩作品にかなり手を入れ、作品によっては大幅に改稿している。この改稿の問題については以前に少し論じたので詳しくはそちらの方を参照していただきたいが⁽⁸⁾、ここでもう一度簡単に整理しておこう。まずそれぞれの詩の内容(改稿以前)を要約すると次のようになる。

Le Guignon (1862)

詩人=旅人=殉教の使徒。愚劣な地上からペガサス

のように舞い上がろうとするが、抜身の剣を持った天使によってはね返され、また宿命的なその不遇 (guignon) のゆえに地上に縛りつけられ、ついには街燈で首を絞る。

Le Sonneur (同) 詩人=鐘を撞く人。鐘楼に登り、天にもっとも近いこの場所でイデアルの鐘を鳴らそうとするが、鐘の音は天まで届かず、それゆえに鐘を撞く人は絶望してその紐で首を絞る。

Apparition (1863) 詩人=私。霧に煙ったロンドンの夜空には天使的存在が私を誘っているが(月、熾天使、楽弓、花、ヴィヨール) それらは私を引き上げるほど力強くなく、絶望して私は視線を舗石の上に落とす。そのときこの地上に天使的存在に代るものが出現する。

Les Fenêtres (同) 詩人=病人。現実世界を意味する汚ない病室の窓から病人は逃げ出そうとする。夕陽の照る窓のむこうには茜空が見えるが、それは天使的存在に満ちている(黄金のガレール船、白鳥、緋色の雲の河、薫香、思い出)窓ガラスに映った自分の姿も天使化されて、彼方の空と一体化されたと思えたのも束の間、病人には天に届く翼(ペン)がなく、彼方と此方の双方から突きつけられた二重の拒否によって無限宙吊りにあう。

Soupir (1864) 詩人=魂=噴水。死んだ妹の額を思わせる暮れ残った青空に向って魂は憂愁の花園の噴水のように上昇

する。しかしこの上昇力はため息ほどの力しかなく、詩人の眼差しは水盤の上に落ちる。そこにはまるで墓を掘るかのように枯葉が水脈を曳いている。

L'Azur (同)

詩人自身。まるで手の届くほど近くに見えるという残酷な皮肉によって、一点の曇りもない青空は抜身の剣を持った天使のように詩人の胸を抉る。その青空の眼差しを蔽うべく霧を立ち昇らせようとするが空しく、詩人は永遠に青空に取り憑かれた者として逃避の場を求めてもがく（青空からの逃走）

Le Pitre châtié (同)

詩人＝道化。美神の道化はケンケ燈のくすぶった陋屋の窓から朝の青空を思わず瞳のような湖に逃がれる。樺 (*hêtre*) = 存在 (*être*) という現実界の幹の根元に道化の衣裳 (ペン) を脱ぎ捨てて禁断の湖にからだを浸すが、湖水は道化の髪の毛や粉黛 (詩才) を洗い流してしまい、道化は溺れてしまう。創作を抛棄したがゆえに美神から罰せられた詩人。

Las de l'amer repos

(同)

詩人＝中国の画家。*L'Azur* 同様、「逃走」からの逃走。不毛の空洞に悩んだ果てに、詩人は中国の画家のように平静な心で陶器の表に、ほっそりとした青空の水平線を描き、そこに細い三日月が湖にその足を浸す絵柄を描こうとするが、これはあくまで願望のままである。

Brise marine (1865)

詩人＝汽船。*Le Pitre châtié*と同様、水平的な逃走。しかしその逃走の目的地は *Las de l'amer repos* と同様、虚構世界という彼方であって、死者の住む天国的な失楽園ではない。汽船は《見知らぬ海と空の間》にある《異国の自然》（創作世界）をめざして、群飛ぶ《鳥たち》（先達）に案内されて出帆する。しかし嵐に遭って桅樁や通板を失い（才能の喪失）、座礁する。もはや出発地（現実世界）にも戻れず、目的地（作品世界）にも達し得ず、永遠に無限の宙吊りにあう。

Don du poème (同) 詩人自身。詩人はもはや詩人の部屋から逃がれない。創作の一夜が明けて、詩人は自己の力だけで一人の子（『エロディヤード』）の前身）をこの世にもたらすが、しかし祝福の天使（暁の光）は羽を血みどろにしてその力を持たず、生まれた子は死に瀕して、聖遺物匣に納められた存在さながらである。

これらの作品に描かれた空間構造はどれも驚くほどよく似ている。否定すべき此方（現実世界）と到達すべき彼方（死者の国、理想世界）の間で詩人は宙吊り状態にある。特に *Le Guignon* から *Le Pitre châtié* までの彼方は過去時と繋がる死者の天国的なイマージュに満ちている。この詩人の上昇願望は死者（母・妹・女友達）との合体願望に他ならなかった。詩を書くことによってこの過去時を現在時に変えようとする、謂わば私小説的世界の詩から、やがて「私」を捨てた、純粹世界の詩へと移行しようとする新たな態度が *Las de l'amer repos* から *Don du poème* あたりに窺える。一言で言えば、キリスト教的二元論の世界の否定である。そのことは

マラルメの改稿の跡を辿ることによってもある程度確認できる。*Le Sonneur*では天国的な幼年時代のイメージを示唆していた語を捨てて、純粋詩への希願を思わせる語に置き換え、さらに、イデアルの鐘を鳴らせないので首を絞るという接続句〈したがって〉(Si bien que)を〈しかし〉(Mais)に変え、イデアルの鐘が鳴らせないが、それにもかかわらず、〈ついに〉(enfin)私は死んで、新たに甦り、何度もこの試みをつづける、というように意味をまったく転換させてしまった。イデアルの鐘はここでは天国との合体ではなく純粋作品の出現を希願する行為を指す。他の作品についても事情は同じである。プーレの指摘によって有名になったが、〈私は自分の姿を窓ガラスに映し、自分が天使であるのを見る！そして私は夢想し、私は愛す〉が〈私は自分の姿を窓ガラスに映し、自分が天使であるのを見る！そして私は死に…〉に変えられたり(*Les Fenêtres*)、また、現実世界を象徴していた〈樺〉(hêtre)がなくなり、天使的存在の〈朝〉も消され、代りにあまり強調されていなかった詩作行為が強められて道化＝詩人の関係がより明確に示され、さらに旧稿にはまったく対応しない新たな一節〈私は無数の墳墓を刷新して、そこへ処女(無垢)のまま姿を消した〉を書き加えることによって非人称的存在として再生するイジチュール的世界を垣間見せたり(*Le Pitre châtié*)、「朝」が「自然」に変わり、〈神聖なる夢のみで賢者には充分であると知り〉が〈賢者の唯一の夢を抱く死のように〉に変わって〈晴れやかに私は若々しい風景を選ぶ〉と繋がり、さらに〈限りなく(sans fin)描く〉が〈(不思議な花の)終り(la fin)を描く〉と直され、死と再生の間の絶頂点が示される(*Las de l'amer repos*)

このように1866年前後にマラルメの中である決定的な変化が起っている。その変化に従って彼は旧稿に加筆修正をほどこした。しかし当初作り上げた詩の基本的な構造は動かしようがない。別に新しいものを作り上げる他はない。そのようにしてはじめられたのが『エロディヤード』と『半獣神』の純粋詩化の試みであり、哲学的演劇的散文『イジチュール』の構

想と実作であった。したがって沈黙の七年は文字通りの無為ではなく、完成された作品を築き上げるための試行錯誤の七年間であったわけである。自己自身の幼年時代に憧れ、死者と合体しようとした初期抒情詩篇を否定し、もっと新しい地平を切り開く別種の作品世界を構築しようと呻吟したマラルメの、その精神の過程を、今度は書簡を通じて見てみよう。これは本稿の目的である *Toast funèbre* 注解の上できわめて重要な意味を含んでいる。(書簡中の傍点はすべてマラルメ)

《不幸にして、これほどまでに詩句を穿つことで、私は絶望的な二つの深淵を発見した。一つは虚無だ。仏教を知らないで私はこれに到達した(…) そう、よく分っている、私たちは物質の空しい形態にすぎない——しかし神と魂を創り出すほどに崇高な形態だ。友よ、これはきわめて崇高なものだ。だから私は、自分がこの物質であることを意識しつつ、それでも存在しないと分っている夢の中にも狂おしく飛び込み、魂を歌い、幼年時代から私たちの中に集められてきたさまざまな似た聖なる印象を悉く歌い、真実である無を前にしてこの栄光ある虚妄を宣言することで、私はこういった物質の演ずる劇を自分のものとしたいんだ。そういうものが私の抒情的書物のプランで、この表題はおそらく、虚妄の栄光あるいは栄光ある虚妄となるだろう。私は絶望の中で歌うつもりだ!》(1866年4月カザリス宛)⁽⁹⁾

《私はいま、美に関する書物の基礎を据えているところだ。恒久不変なるものについてもしこう言えるなら、私の精神は永遠の中で死んで、何度かそれで顛え慄いたのだ。私は三つの短い詩篇のおかげで心安らいでいる。短いが未曾有のものとなるだろう。三篇とも美を讚美するものだ》(同年5月21日同宛)⁽¹⁰⁾

《私の方はこの夏、いままでの生涯以上に仕事をしました。こう言ってもよいでしょう、私は自分の全生涯のために仕事をし、と。ひとつの壮麗な著作の礎を据えました。人は誰でも自分の裡にひとつの秘密を持っているものですが、多くはこれを見つけ出せずに死んでいき、発見されないままになります。死んでしまえば、その人も秘密の方も存在しなくなるのですから。私は死に、精神の最後の宝石匣をひらく鍵を手にして甦りました。いまや、私はそれを開くだけです。あらゆる借りものの印象を拭き去って。その神秘はきわめて美しい空に放射されるでしょう。自己の内部に閉じこもり、友人たちが読んでくれる他はいつさいの公開をやめます。これには二十年が必要です。私は同時にすべてに取りかかります。というよりむしろ、すべては私の中できわめて見事に秩序立てられていて、ある感覚が私に起ると、それにつれて感覚はひとりでに形を変えてしかじかの書物や詩の中に自然に納まるのです。一篇の詩が熟すと、それはひとりでに木から落ちます。私は自然の法則をまねているだけです》(同年7月16日オーバネル宛)⁽¹⁾

《どうしても暇がなく自分の手紙の謎めいた言葉を説明することができませんでした。(…)私はただこう言いたかっただけです。つまり、私自身の鍵、つまり穹窿の鍵、あるいは隠喩で分りにくければ、中心と言ってもよいでしょう、それは私自身の中心ですが、その鍵を見出した後、私は自分の全著作のプランを作り上げたところでは、この中心にいて、私は聖なる蜘蛛のように、すでにこの糸の交叉する点で、私は精緻なレースを編むのです。レースはすでに美の内懐にあって、私には予見できます。／五冊の書物からなる著作を作り上げるのに二十年は必要だろうと思います。私は待ちます。貴兄のような友にだけその断章を読み上げな

がら、栄光などは使い古された愚劣なものと軽蔑して。生きながらにして自己の中で永遠を凝視め、それを享受するという楽しみに比べたら、愚かな人間たちの心に生まれる相対的な不朽の名声など何物でしょう》(同年7月25日同宛)⁽¹²⁾

《ご惠贈の本はあらゆる点で私自身だとことさら言う必要がありませんか。『百合』は詩が私に与えてくれたもっとも豊麗なひとときの一つですし、『彼等、鉄ヲ愛ス』はなおさらそうです。これこそ大兄だと思えます。非常に澄み切った純粹さ——詩が生み出す他のいっさいの感動(例えば深さ、豊かさ)は精神の中でばらばらに放射されずに、むしろこの明確な独創的な純粹さに向って競い合っているほどです。大兄の純粹さの光は外的人の人たちの作品のように光るのでもなければ、枠組みの中に滲出するものでもありません。それは枠組のなくなったところでくっきりとした輪郭のうちに凝固するのです(私の考えでは、いまやこの他に詩はあり得ません) 思いつきで傷つけられた詩句はひとつもありません。これは大したことです。私たちのうちの何人かはこれに到達しました。これほど完璧に境界線を引かれた詩行こそ、私たちが何より目ざさなければならないものです。それはもっと具体的に言うと、こうです——詩の言葉はもうすでに外部からの印象を受けつけないほど言葉そのものになっていて、もはや互いに固有の色彩を持たないように見えるほど反映し合いながら、それでも色階の移行過程そのものであるようなもの。大兄の詩の言葉には空隙がなく、見事に関連づけられています。私が思うに、ときとして大兄の言葉は少し言葉本来の生を生きすぎています、恰度宝石細工のモザイクの宝石類のように》(同年12月5日コペ宛)⁽¹³⁾

《私は恐しい一年を過ごしたところだ。私の思考は自ら思考し、**純粹觀念**に到達した。この長い苦悩の期間、その当然の結果として私が蒙ったものすべてはとても口では語り得ないものだが、幸いにして私は完全に死んだ。私の**精神**が危険を覚悟で入り得るもっとも不純な領域は永遠だ。私の**精神**——自らの**純粹性**に慣れたこの孤独者は、もはや時間の反映を受けても曇ることすらないのだ（…）君にだけ告白するが、勝利のために受けた損傷が大きかっただけに、私はまだ思索するために自分の姿をこの〔ヴェネツィアの〕鏡に映して凝視めなければならない。この手紙を書いている机の前にもしこの鏡がなかったなら、私はまた**虚無**と化していることだろう。これはつまり君に、私は今や非人称の存在で、もはや君の知っているステファヌではないと知らせることなのだ。——私は、かつて私であったものを通して見られ展開する**精神的宇宙**が持っている一能力そのものなのだ。／地上での現われ方と同様に脆弱な私は、**宇宙**が私の裡に同一物を見出すためにどうしても必要とする展開にしか耐えることができない。このように**綜合**の時にきて、私はこの範囲を限定したところだ。三篇の韻文詩、その中の『エロディヤード』は「序曲」だが、いままで人間が到達しなかった、おそらくこれからもけて到達しないような**純粹**さで書かれている（…）》（1867年5月14日カザリス宛）⁶⁴

《貴兄からお手紙が来たことに驚いています。というわけは、私は忘れ去られたかったからです。**過去**でさえも訪れることはない時間を独りで思い起しておりました。**将来**については、少なくともごく近い**将来**においても私は解体されたままでしょう。私の思考はそれ自身で思考するまでになりました。そしてもはや唯一の**虚無**のその多孔性の中に散布された空隙というものを喚起する力

を持たないのです。私は大きな感受性のおかげで詩と宇宙との親密な相関関係というものを理解しました。詩を純粹なものにするために、それを夢と偶然から切り離し、宇宙の概念に並置させようともくろみました。不幸にして、たんに詩的享受のために作り上げられた魂である私は、このもくろみの準備作業において、貴兄のように精神を自由に駆使することはできませんでした。ただ感覚のみによって宇宙の理念に到達した（例えば、純粹な虚無の消しがたい観念を守るために、私は自分の脳髓に絶対空白の感覚を押しつけなければなりません）ということを知れば、貴兄とても恐怖を覚えることでしょう。私に「存在」を映し返す鏡は、多くの場合、恐怖でした。残酷にも私がこの「無名の夜々」のダイヤモンドから懲罰を受けたことは貴兄ならばお分りでしょう！ 私には新しく同時に永遠の、二冊の書物の限定と、その内部の夢とが残っています。一冊は完全に絶対的なものである美、もう一冊は個人的なもので「虚無の壮麗な寓意」ですが（これはタンタロスの受けた嘲弄、責苦かもしれませんが）いまは書く力がありません——いまからしばらくの間は。たとえ私の遺骸が甦るに違いないとしても。書く力のないことは、最近の神経の衰弱から見ても明らかです。ひどい痛みが脳にきて、私はよく訪問客の月並な会話すら理解できないことがあります。またこんな簡単な手紙も懸命に書いていてもまったく問の抜けたものになってしまっ、私には危険で厄介な仕事です。／（なるほど永遠が私の内部で燦き、時間という後に残った観念を貪り食いはしましたが）われらの憐れな聖なるボードレールの終ったところから始めるということは確かに恐いことです）（同年9月24日ヴィリエ・ド・リラダン宛）⁽¹⁵⁾

《大兄は詩句を通してしか何物も求めなかった。なんと賢明なこ

とでしょう。私の方は夢をその観念的な裸形で見るという罪を犯しました。むしろ私は夢と私との間に音楽と忘却の神秘を積み上げるべきでした。今は純粹著作という恐るべきヴィジョンに達して、私は殆ど理性を失い、もっとも日常的な言葉の意味すら失いました（…）私は次のような私たちの偶然の一致に夢中になりました——大兄の詩句の旋律は支那の墨で描かれたような精妙な線であって、その見かけの不動性は、それが極度の顫動で出来ているからこそこれほどの魅力を持っているのだ、ということです）
（1868年4月20日コペ宛）⁽¹⁶⁾

〈しかしこの二年間の絶対への頻繁な没頭は（おぼえていますが、私たちのカンヌ滞在以来のことです）私にある刻印を刻むことでしょう、私はこれを聖なるものにしたいのです。私は再び、二年間打ち棄てていた自我の中に降りていきます。結局、詩作品はただ絶対の色合いを帯びてさえいれば、すでにそれは美しいのです。しかしそういうものは殆どありません。もっとも、詩篇を読むことが、私が夢想してきた詩人を未来に出現させることはありますが。私は何度も『メランコリア』を読み直しています。これは現在の私には愛読書のひとつになっています。安らかで同時にきわめて暗示的な作品です。次のようなとても美しい詩句、これは私が死んで以来の私の全生涯そのものです——「彼らは無限を通過して、新しい土地を開きにゆく」〉（同年5月3日ルフェビュール宛）⁽¹⁷⁾

〈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。私は偉大な夜を嘆願した。夜は私の願いを聞き入れ、闇をひろげてくれた。私の生涯の最初の段階が終わったのだ。影に押し潰

されていた意識はゆっくりと目覚め、新しい一人の人間を作り上げ、この創造のあとに、ふたたび意識は私の夢を見出さなければならぬのだ。これは数年続くだろう。その間に私は人類の幼年時代からの生命をもう一度生き直さなければならぬのだ、そのことを意識しつつ）(1869年2月18日カザリス宛)¹⁰⁹

トゥールノン、ブザンソン、アヴィニヨンと流謫の地を英語教員として転任していきながら、マラルメはたえず経済的窮乏と神経疾患に悩まされつづけた。その一方で、引用した書簡に見られるように、別の苦悩、純粹著作の思いにとらわれつづけた。宇宙と呼応し得るような絶対詩の創作、世界を体系化し得るような数冊からなる著作（彼はときとしてそれを“*œuvre*”と言い、また“*volume*”あるいは“*Livre*”と呼んだ）これらを実現するために精神を使い果した。マラルメ自身がとても口では言い表わせないと言ったこの精神の危機的変質をここで明確に示して見せることは不可能なことだが、謎めいたこれらの書簡の中で少なくとも次のことは明確に言えると思う——1)自己も含め人間は物質の空しい形態であること。（虚無の発見）2)精神を純化させ宇宙の一能力へと昇華させること。（「私」の非人称化）3)これらの二つのことを通して絶対美を発見したこと。4)詩人の栄光はしたがって反世俗的なもので、現実世界においては《虚妄の栄光》にすぎないが、それこそ詩人と詩に恒久不変を約束する《栄光ある虚妄》であること。5)虚無を通過した絶対美に相応しい表現を見出すこと。この最後の問題こそがもっともマラルメを苦しめたものだろう。書簡で言及されていた『エロディヤード』の「序曲」や他の詩篇（その中の一つは「半獣神」か）は彼の凄じい言葉との格闘の成果である。ヌーレは *Toast funèbre* を《真のマラルメによって着想された最初の作品》と呼んだけれど、これは1)から4)までの思想的背景を持っているからというばかりではなく、5)の最高度に洗練された詩的言語の探究の成果であるからでもある。したがって、以前問題となったりトレ辞典からの解釈 (Ch.

シャッセ)も単純に恣意的としてこれを退けることはできないだろう。南仏時代のマラルメは、すでに《オクシタン》の辞典『フェリブリージュ宝典』(1862-1886)に着手していたミストラルとの交流によって、辞典そのものに対してある夢想をおぼえたのではなからうか。マラルメの「書物」の観念がゾラの『ルーゴン=マッカール叢書』とある共通点を持っているように、彼の後に出版する『英単語集』*Les mots anglais*はミストラルのこの辞典と何らかの関係を持っているのではあるまいか。

ともかく、1866年以前にはあくまで個人的・主観的であった「夢」・「幼年時代」・「抒情性」を鏡の虚無を通じて——はっきりした輪郭、裸形、極度に顫動する不動性などはこの鏡のイマージュを示唆している——まったく新しい、没个性的で客観的な「相」の下に出現させようとしたのが1866年以後であると言える。詩壇のレアリスムとも呼べる高踏派の詩からその長所を最大限に引き出しながら(例えばコペの作品讃美とその批判)、言葉の絶対性へと赴いたマラルメに、さらにその方向を決定づけ、深化させたのはパリで出会ったエドゥアール・マネだと思うが、まさしく彼と出会ったその六ヶ月後にマラルメは *Toast funèbre* を発表している。したがって、マネの絵画から受けたものがこの作品にも多少とも影響していると考えるのはそれほど無理なことではないだろう(私見によれば、マネの絵画との関係はこの作品をさらに押し進め、決定的なものにした *Prose (pour des Esseintes)*の方がはるかに強いものだと思う)さらにまた、現実の意味作用を悉く消し去る虚無への冥府降下の果てに、主体にして客体という新しいヴィジョンを持って甦った『イジチュール』の主人公のその架空の劇そのものを、実はテオフィル・ゴーチエ自身が実際に演じてみせたわけである。少なくとも1866年以後の経験を経たマラルメには「ゴーチエの死」はそのように見えた。いや、そのようなものでなければならなかった。本質的存在としての「詩人」はどのように存在し得るのか。「作品」というこの具体的存在でありながら抽象的な産物は、現実世界と繋がりながら、どのような一線を劃しているのか、後に *Tombeau d'E-*

dgar Poe においてより簡潔に、より断定的に表わされるこれらのことが、すでに *Toast funèbre* に窺える。

前置きが長くなってしまったが、以上のような1866年以降のマラルメの精神的変質というコンテクストに基づいて *Toast funèbre* を検討していこうと思う。

II *Toast funèbre* 注解

O de notre bonheur, toi, le fatal emblème ! (V. 1)

マラルメの詩はどれも冒頭の詩句がすぐれているが、とりわけこれは素晴らしく、しかもこの作品全体のトーンを決定する重要な一行である。マラルメは意識的にこの一行だけを独立させている。つまり次の第二詩行との間に余白を設けている。そのまま訳せば〈おお、我らの幸福の、おまえ、宿命の表徴よ！〉となる。〈我らの〉 *notre* と 〈おまえ〉 *toi* がそれぞれ生き残った現実の詩人たちと亡くなったテオフィル・ゴーチエを指すことは明白であり、この点については問題はないが、残る三語——〈幸福〉 *bonheur*、〈宿命の〉 *fatal*、〈表徴〉 *emblème* については慎重に考えなければならぬだろう。〈幸福〉を文字通りに解してよいものかどうか。この語が〈宿命の〉と繋がっているだけに、むしろこれはマラルメの反語的表現、いや幸福と不幸とが対になった彼独特の複合的表現と受け取った方がよいのではあるまいか。この〈幸福〉は現実世界の鏡には「不幸」と映る。しかし詩人の住む鏡の裏側には「幸福」と映る。先にあげたマラルメの手紙の一節——〈真実である無を前にしてこの栄光ある虚妄を宣言することで、私はこういった物質の演ずる劇を自分のものとしたいんだ。そういうものが私の抒情的書物のプランで、この表題はおそらく、虚妄の栄光あるいは栄光ある虚妄となるだろう〉(1866年4月カザリス宛) あるいは

は《貴兄のような友にだけその断章を読み上げながら、栄光などは使い古された愚劣なものとして軽蔑して。生きながら自己の中で永遠を凝視め、それを享受するという楽しみに比べたら、愚かな人間たちの心に生まれる相対的な不朽の名声など何物でしょう》(同年7月25日オーバネル宛) 現世的な名声とは別に、それ自体フィクションである文学的世界の中で生きること。文学に殉ずるといふこの《幸福》は「不幸」と脊中合わせのものである。《表徴》とは、それを覚悟の上で作品を書きつづけていく詩人の《宿命》を語るものではあるまいか。このことを語るのに、現世的に多くの名声を獲得したテオフィル・ゴーチエをもって来たことはきわめて逆説的である。ロマン主義最盛期の若き闘士であり、60年代後半から70年代初めの高踏派の青年詩人たちの師であった成功者ゴーチエを借りて、マラルメは「詩人」というもの、「作品」というものの《幸福》と「不幸」を語ったのである。リヨン駅から友人に宛てて彼はこう書き送ったのではなかったか——《これは完全に一般的な観点に立ったものです》ピエール・ボージールの簡潔な表現を使えば《この『乾杯』が誰のために作られたかなどはどうでもよいことで、ここで問題なのはある詩人の死などではなく、詩人それ自体の死なのである》⁽⁹⁾ということになる。したがってさきほど《おまえ》*toi*はゴーチエを指すと言ったが、より正確には、ゴーチエの向うにいる「詩人」を指すと言うべきだろう。これはもはや現実世界には存在しないという形で抽象化作用を受けたものであって、現実世界に生き残っている詩人たちとは明確に区別されなければならない。抽象化作用を受けたゴーチエは《表徴》と化す。そしてこの《表徴》は《宿命》を語る(《fatal》は *étymologique* な意味に解すべきであろう) どのような宿命であるかはすでに触れた。シャルル・モーロンはこの *Toast* 解釈において、ゴーチエ・マラルメの無神論的性格を強調し、この作品は反キリスト教的な一種の信仰告白であると見做し、冒頭詩行を《おお、汝(テオフィル・ゴーチエ)、純粋に地上的な我々の幸福の表徴よ(《宿命的な》は死によって中断されるからである)》と解している。⁽¹⁰⁾ 確かにマラルメは反キリスト教的な

立場から、天国的イマージュに満ちた死者の魅りを否定する。モーロンの《純粹に地上的な》(*Purely terrestrial*)には反キリスト教的な意味がこめられているが、しかし同時にこの地上に孤独に存在するものの悲劇——たとえそれがいかに名声に包まれていようと——をもその言葉にこめる必要があるだろう。《宿命》は死によって創作が中断されるからではない、それは救済のないこの地上で「詩人」でありつづけ、「作品」を書きつづける不幸(幸福)をひきうけるというところからくる。したがってカミーユ・スーラのようにこの部分を《人間の幸福の表徴》と単純に割り切るわけにはいかないのである。⁽²⁾

さて、問題の三語のうち残る一語《表徴》*emblème*について少し触れなければならない。*emblème*を「象徴」とせず「表徴」と訳したのは *symbole* と区別したかったからである。どちらも2音綴で女性韻で終る語であるから *symbole* でもよかったわけだが、マラルメは *emblème* という語を使った。通常は殆ど同じ意味に使われるこの二つの語はしかし、リトレ辞典によるとラフェ説として次のような明確な区別がなされている——「象徴」はブリミティヴで伝統的であり、聖なるものを起源とする一般的なものであるのに対して、「表徴」はかなり個別的で、個人の創意が反映されたものである。《宗教は「象徴」を有するが、芸術家は「表徴」を持つ。「象徴」は一般的に認められた定型的なものだが、「表徴」はある種の制作もしくは個別的な創造の結果である》——キリスト教的な意味を残した「象徴」よりも、反宗教的な、フィクション化の作業と繋がった「表徴」の方をマラルメが選んだ理由はあえて述べるまでもないだろう。元来、モザイクや截嵌細工の作品を表わしていたこの語は、また標語とも関係していて、宿命を語る言葉が嵌め込まれたこの《表徴》こそ、詩人(あるいは作品)を表わすのにもっとも相応しい語であろう。

Salut de démente et libation blême,

(V. 2)

《狂気の乾杯、蒼ざめた灌奠》——この乾杯、この灌奠は死者の栄光を讃えるためのものではない。なぜ狂気であるのか、なぜ蒼ざめたものであるのかは、この乾杯、灌奠の意味を正確に読み取ることによって明らかになる。この意味は以下の詩行を読み進めていくうちにあらわになっていくだろう。マラルメは《幸福》《乾杯》《灌奠》をそれらとは不釣合な《宿命の》《狂気》《蒼ざめた》と繋ぎながら冒頭に複雑な謎を示してみせる。この詩行の解釈は後に譲る。

Ne crois pas qu'au magique espoir du corridor

J'offre ma coupe vide où souffre un monstre d'or !

Ton apparition ne va pas me suffire : (V. 3-5)

《黄金の怪物がのた打っている私の空虚な酒盞を、廻廊の魔的な希望に捧げているとは思うな！ おまえの出現だけでは足りないのだ》——かなり散文的な訳になったが、《廻廊の魔的な希望》については説が二つに分れていて、生から死へ繋がる通路とする説（ヌーレ、Y.-A. フェーブル）²³と逆に死から生に繋がる通路とする説（スーラ、モーロン）²³とがあり、前者の解釈では引用詩行最後の《おまえの出現だけでは足りないのだ》とは繋がりにくい。これはやはり死者の国から現世へと通じている回路であろう。しかしマラルメはそれを否定する（《…捧げているとは思うな》）栄光に包まれた死者の甦りを願った酒盞ではないのだ。例えば *Toast* と同様、総合詩華集に納められたアルセーヌ・ウセーの『テオフィル・ゴーチエの肖像画を前に』の次の二行（《彼ら》とはゴーチエとネルヴァルを指す）

だが無論、死んではゐない。君たちは日々、私の中をよぎり掠める。

死者を愛する者にとつては、彼らはいつも生きてゐるから。

（川口顕弘訳）

マラルメはこれを否定しようとした。後の *Tombeau d'Edgar Poe* で明確に述べているように、死者は完全に死者でなければならない。死者の霊はこの世に甦ってはいけないのだ。個人的な存在としての作者の消滅こそが作品の真の栄光——それをマラルメ自身は《虚妄の栄光》と呼んだが——を保証するのである。

Car je t'ai mis, moi-même, en un lieu de porphyre.

(V. 6)

《私自身で斑岩の場におまえを閉じ込めるのだから》——《斑岩の場》*un lieu de porphyre*とは墓窟に他ならない。後にポオの霊を封じ込めるように、マラルメはゴーチエの霊を閉じ込める。また彼の霊と同様に彼に纏わりつく現実的なあらゆる意味作用をも消し去る。もはや死者とその思い出は存在しないのである。

Le rite est pour les mains d'éteindre le flambeau

Contre le fer épais des portes du tombeau : (V. 7-8)

《我々の手にとっての葬いの儀式とはこの墳墓のふ厚い扉を照らしている炬火の火を消すことである》——死者を讃えるための総合詩華集に納める詩の一節にしてはなんとという皮肉な調子を帯びた表現であろう。リヨン駅からの手紙の一節《それに香炉や崇拜の燦光で輝いている喪中の会食の場でこういうことを語るのはむつかしいからです》が思い起される。マラルメにとってはもはや「現実」しか存在しないのである。若い頃のキリスト教的な色彩の強かった「彼方」は消滅し、代りにこの「現実」そのものを「彼方」の存在としなければならなくなったのである。不在感に満ちたこの「現実」を虚構の「彼方」と化さなければならぬのである。先に解釈を保留したあの《狂気》《蒼ざめた灌漑》はこの精神の危機的状態を示

している。この試みはすぐに虚無に嘸み込まれる危険性をはらんでいるからだ。

Et l'on ignore mal, élu pour notre fête
Très simple de chanter l'absence du poète,
Que ce beau monument l'enferme tout entier. (V. 9-11)

マラルメは上に述べたことをさらに強調する。どれほど強調してもしすぎることはないだろう。なぜなら、死者の不滅を願うことこそゴーチエを記念した総合詩華集には相応しいのだから。しかしあえてそのことを否定しているのだ。マラルメは言う——《詩人の不在を歌うというきわめて簡素な祭礼のために選ばれた人々が、この素晴らしい記念建造物が詩人を完全に封じ込めているということを知らないのは間違っている》——《この素晴らしい記念建造物》*ce beau monument*についても説が二つに分かれているが、直接には総合詩華集『テオフィル・ゴーチエの墓』を指している。冒頭に紹介した『ルネサンス』誌の予告記事に《この巨匠を記念して一個の「文学的記念建造物」を捧げようと思う》とある。マラルメがこの「文学的記念建造物」を意識していたことは明らかである⁽²⁴⁾。しかし彼はこのことを示唆しつつ、もうひとつの重要なイメージである「墳墓」をそこに重ね合わせた。ところでこの引用三行のうち、もっとも大事なのは *l'on ignore mal* の解釈であろう。この点についてはモーロンを別にして、ヌーレ、スーラ、ファーブルともに意見が一致している。この部分をヌーレは *〈on a tort de ne pas croire (mal=à tort)〉*、スーラは *〈c'est grand tort que méconnaître〉*、ファーブルは *〈on a tort d'ignorer〉* と解しているが⁽²⁵⁾、それぞれニュアンスは異なるようだが、選ばれた詩人たちが、この詩人の不在を知らず、絶えず甦り来るものと考えているのは間違いである、という意味においては一致している（モーロンは *〈I know〉* としている）⁽²⁶⁾。実はヌーレによると当時においてもこの部分は誤解されていて、

マラルメー派は *l'on sais très bien* (よく知っている) と言わずに *l'on ignore mal* と言うと冷やかしているということだが、⁽²⁷⁾「猫を猫と呼ばない」式の非難はここでは当るまい。むしろマラルメは正確に表現している。死者の蘇生を信じるのは誤りである、なぜなら総合詩華集(墓)は完全に死者を封じ込めているのだから。蘇生すべきは「詩人」と「作品」の方である。そのためには墳墓と化したこの詩華集は必ず次のような機能を果す必要がある。

Si ce n'est que la gloire ardente métier,
Jusqu'à l'heure commune et vile de la cendre,
Par le carreau qu'allume un soir fier d'y descendre,
Retourne vers les feux du pur soleil mortel !

(V. 12-15)

《ただし(詩人という)職業の燃え盛る栄光が、誇らしくも下降する落日の陽に照らされた窓ガラスを通して、灰の共通の卑賤な時まで、死せる純粋の太陽に向かって帰っていくのでなければ)——文脈を解りやすくするため二番目の詩行と三番目の詩行の順序を逆にして訳したが、それでも難解である。繰り返すようだが、個人の霊を完全に忘却の淵に沈めた後にはじめて普遍的な「作品」が甦る。それは「ゴーチエの」という形容詞のついたものではない。無名の文学作品である。この墳墓は作品そのものであるようなものを孵す孵化器の機能を果すのである。まづ最初の詩行から見ていこう。《職業》*métier*とは多くの研究者が考えるような観念的なものではなく、技術・技倆の意味も含む現実的なものであり、謂わばその道において経験を積んだ「玄人」、《フランス文学の完璧なる魔術師》(ボードレール)を示唆している。これが“プロ”の文学者であったゴーチエを指すことは言うまでもない。したがって《燃え盛る栄光》とはゴーチエの生前の華やかな栄光を指している。次の詩行の《灰の共通の卑賤な時まで》とい

うのは生者が死者になるときまでという意味であろう。《共通の》 *commune* は誰にでも訪れるからである。またそれは《卑賤な》 *vile* と関わって、「平凡な」「月並な」という意味もこめられている。つまり個人に訪れる死などは後の「作品」の栄光に比べれば取るに足らぬことであるということだろう。《共通の》という形容詞は綜合詩華集に掲載された当初は《最後の》 *dernière* となっていた。そこからヌーレのように《灰の時まで》をポジティブにとらえる解釈（ゴーチエを読む詩人たちが悉く死に去る時まで——つまり「永遠に」）も出来るのだが、それではもう一つの形容詞 *vile* とはなじまない。むしろマラルメは誤解され易い《*dernière*》を避けて *vile* と繋がり易い《*commune*》を使ったと考えた方がよいのではあるまいか⁽²⁸⁾。最後の詩行の《死せる純粹の太陽》とは夕陽だが、これは無限性を帯びた地平線を連想させる。そこはキリスト教的彼方を否定したあとに出現した、現実と虚無とが切り結ぶ危機的な場である。そこはマラルメが自分の全生涯そのものと呼んだカザリスの詩の一節——《彼らは無限を通して、新しい土地を開きにゆく》というこの「無限」のひろがる場である。神なき空の下にひろがる、現実世界とすれすれのところに存在する観念上の一線——地平線。

ここまでの詩行でマラルメはキリスト教的救済を否定し、靈魂の不滅を否定し、俗世界でのゴーチエの栄光をも否定した。ゴーチエの栄光などはどうでもよいのである。「詩人」というものの真の栄光とは何か、「作品」の真の存在の可能性はどこにあるのか、それを自ら自身に問いかけているのだ。《これは完全に一般的な観点に立ったものです》唯心論の世界を拒絶した後、マラルメは物質世界に取り残される。

Magnifique, total et solitaire, tel

Tremble de s'exhaler le faux orgueil des hommes.

(V. 16-17)

《壮麗にして、全体の、孤独な、そういう人間たちの偽りの誇りは、自ら気化していくことに恐れ慄いている》——キリスト教的救済を意味していた「彼方」を否定したあとには虚無の危機にさらされた現実世界しかない。しかし彼は唯心論の世界を否定したように、この唯物論の世界をも否定しようとする。最初の詩行《壮麗にして、全体の、孤独な》は落日に照らし出された地平線のイメージを暗示している。現実世界しか存在しないということ象徴するかのようこの地平線を眺めているのは《人間たちの偽りの誇り》である。この《誇り》をマラルメは《偽り》と見做す。現実世界がすべてであるという「傲慢」も実はすぐに巨大な地平線上の虚無に呑み込まれてしまうのである。

Cette foule hagarde ! elle annonce : Nous sommes

La triste opacité de nos spectres futurs. (V. 18-19)

《凶暴な顔つきをしたこの群集！ 彼らは告げる：われわれは未来の亡霊の悲しい不透明体である、と》——《未来の亡霊》*spectres futurs*とは殆ど無に近い、実体を持たない浮遊物ほどの意味だろう。《不透明体》*opacité*というのは不純な物質的存在を示すのだろう。とすれば、この部分は八年前にカザリスへ宛てた手紙の中の《私たちは物質の空しい形態にすぎない》という認識と一致する。この《群集》*foule*は虚無にさらされた昔日のマラルメの姿でもあった。

Mais le blason des deuils épars sur de vains murs

J'ai méprisé l'horreur lucide d'une larme, (V. 20-21)

《しかし、喪の紋章は空しい壁に散らばり、私は涙の明析な恐怖を軽蔑したのだ》——冒頭の《しかし》*Mais*は《私は軽蔑した》*J'ai méprisé*に繋がる。つまり、彼方は存在せず、現実世界を去ってしまえば、あとは無

に等しい空間をさまようばかりだ、というこの恐怖を私はあえて軽蔑する。この恐怖がいかにも真実らしく思われようと（《明析な》）、このことを拒否するには充分の理由がある。それが次の詩行以下だが、次の詩行に入る前に、《喪の紋章》 *blason des deuils* について一言触れておかなければならない。これは実際の葬儀の際に飾られた装飾であろうとファーブルは推測している。²⁹ 故人の栄華を表わす装飾もかえって空しく散らばって、とひとまづは解すことができる。形容詞 *épars* をマラルメは *se trouvant épars* というラテン語法的な使い方をしてしている。しかし「紋章」(blason) にはまたリトレ辞典によると次のような意味もある。

〈古くは平韻の短い詩句からなる一篇の詩作品の呼称で、紋章化しようとするものに対する称讚または非難を含んだもの〉

(傍点、論者)

この *Toast funèbre* が平韻で書かれていることを思い起していただきたい。これはたんなる偶然の一致だろうか。「紋章」(blason) にはさらに「武器」と「栄光」という意味もある。「武器」が詩人のペンを連想させることは容易である。この《喪の紋章》は実際の葬儀の装飾の姿を取りつつ、以下の詩行にすぐ現われる《私の聖なる詩句》 *mon vers sacré* を暗示したものであるまいか。この《紋章》が空しい壁に散らばる、というのは、もはや自分のこの作品——まさしくこの作品そのものが《宿命を語る表徴》であるが——は死者には届かないという意味に解せないか。さらにまた、自分の作品が「作品」の真の永遠性を獲得するにはあまりに力の弱いものであり、現実と虚無との狭間で明るく輝くにはまだ遙かに遠い存在である、いや、そもそもそのような「作品」が可能なのか、という疑念の表われでもあるまいか。このような企ては取りも直さず創作の自殺行為に他なるまい。まさしく《狂気の乾杯》であり、《蒼ざめた灌奠》である。ともかく、

前の文脈を続けると、私が《涙の明析な恐怖》をしりぞけるのに
は充分の理由がある。それはこういうことだ。

Quand, sourd même à mon vers sacré qui ne l'alarme
Quelqu'un de ces passants, fier, aveugle et muet,
Hôte de son linceul vague, se transmuait
En le vierge héros de l'attente posthume. (V. 22-25)

《私の聖なる詩句も耳に入らず、したがって私の詩句に驚くこともなく、
目も見えず、口もきけぬ誇り高きこの地上の通過者のある者、その漠とし
た経帷子の主が、死後の期待の真新しい英雄となった、そのとき》——
そのとき《私は涙の明析な恐怖を軽蔑したのだ》と続く。sourd (聾の)、
aveugle (盲の)、muet (啞の) は顔のない存在と化した、つまり「無名」
と化したゴーチエを指す。経帷子に包まれた、かつてゴーチエと呼ばれた
この《ある者》*Quelqu'un* が、このように顔を失った抽象的な存在となり、
死後に新しく蘇生した「作品」の作者^{ヒーロー}となったときに、私は現実世界の裏
にひろがる虚無に打ち勝てると思ったのである。恰度、*Tombeau d'E-*
dgar Poe の有名な冒頭でマラルメがこのように宣言したように——

Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change,⁽⁹⁰⁾

《ついに永遠が彼を「彼自身」に変えるように》そのようにゴーチエは人
格を失った「作者」となったのである。《真新しい英雄》*vierge héros* と
はこのことである。絶対の色合を帯びていればそれだけで美しい、とマラ
ルメは告白した。そして《詩篇を読むことが、私が夢想してきた詩人を未
来に出現させる》とも言った。絶対の色合を帯びているのはこの詩人でも
ある（《真新しい》）《私の聖なる詩句》がこの *Toast funèbre* そのものを
示すことはもはや自明であろう。この作品を読み上げてもすでに死者であ

るゴーチエには聞えないが、もし彼がこのような思想を語るこの詩句を聞いたならばさぞかし驚くだろうという諸諺がこめられているようにも思える。それはともかく、「虚無」に打ち勝とうとするマラルメに対して、今度は「虚無」の方が逆襲してくる。詩人の立つ地盤はきわめてあやうい。現実世界と「虚無」の狭間を通り抜けて観念の文学的花園を作り上げようとする努力も、一瞬のうちに水泡に帰するかのようである。

Vaste gouffre apporté dans l'amas de la brume
Par l'irascible vent des mots qu'il n'a pas dits,

(V. 26-27)

《彼が語らなかった言葉の怒りを含んだ風によって、霧の塊の中にもたらされた広大な裂け目》——《彼が語らなかった言葉の怒りを含んだ風》とは何なのか。これは前に見た《凶暴な顔つきをしたこの群集！》と関係している。《怒りを含んだ》*irascible*と《凶暴な》*hagarde*とは殆ど同格と言ってよい。つまり「虚無」を現前に出現させる人間の認識の、マラルメに与える印象である。かつては彼自らこの認識によって傷を受けた。《広大な裂け目》とは具体的には風によって地平線上の雲が動き、その隙間から現われた青空であろうが、これは次の詩行のはじめで《虚無》*néant*と名づけられる。若い頃に天国的青空に憑き纏われていたマラルメが《禁じられた祈願が作る青い裂け目》（『文学的交響楽』）と呼んだものが、ここでは《虚無》に取って代られる。

Le néant à cet Homme aboli de jadis :
《Souvenir d'horizons, qu'est-ce, ô toi, que la Terre?》

(V. 28-29)

《虚無は過去から廃絶されたこの「男」に向って（吠える）：“地平線の思

い出となった、おお、おまえよ、大地とは何なのか？”——全五十六詩行中の恰度真ん中にあたる重要な二詩行である。この位置にこの問いがあるのは偶然ではない。これはかつてマラルメが幾度も自らに発したと思われる悲痛な問いかけであり、この作品の二つの絶頂部分の一つをなすものである（もう一つは後半部にある）《過去から廃絶されたこの「男」》が誰を指すかは自明であろう。テオフィル・ゴーチエという現実存在していた一個の詩人から、個人的なあらゆる衣裳を脱ぎ捨てた、観念としての無名の作者に変わった「男」である。この「男」は《地平線の思い出》と化す。⁽⁸¹⁾《地平線の思い出》とはむしろこの現実世界からの忘却を意味している。

《広大な、どこまでもつづく地平線によって引き起される忘却の
中に完全に目を翳わせようとして（…）》（『最新流行』）⁽⁸²⁾

“地平線の思い出となった、おお、おまえ、大地とは何なのか？”——この問いかけの意味するものは何だろうか。先に《広大な裂け目》のところで『文学的交響楽』からの一節を引用したが、これはボードレールに捧げられた散文詩の冒頭近くにある部分だが、同じこの散文詩の後半部には次のような問いかけがある（この散文詩はさらに推敲され、この問いかけで作品が終るように改められた）

《ついにインクの闇がすべてを浸した。罪、後悔、死の羽搏きだけが聞える。私は顔を覆って啜り泣く。この魂の底からの啜り泣きは不眠の夢魔によるというより、追放されているという苦い感覚からきたものだ。私の啜り泣きは黒い沈黙のなかを通り抜けていく。いったい祖国とは何なのか？》⁽⁸³⁾

《いったい祖国とは何なのか？》 *Qu'est-ce donc que la patrie?* という言

葉の中にはいまだ天国的な失樂園を完全には諦め切れないこだわりが感じられるが、この問いかけは推敲を経て、次のように変った——〈天とは何なのか?〉*qu'est-ce le Ciel?*⁽³⁴⁾ 旧稿の〈追放されているという苦い感覚〉という甘い孤児意識も〈全追放の陰惨な残骸〉というきっぱりとした表現に変えられて、ここに完全に上昇願望は捨てられ、眼差しは水平になる。そしてそこには地平線が広がってる。現実にはこの地上しか存在しなないとすれば、そもそも「天」とは何だろう。この裏返し問いかけがさきほどの「虚無」の言葉〈大地とは何なのか〉である。われわれは物質の空しい形態にすぎない。神と魂を作り出すほど崇高なものであっても、所詮は「虚無」に呑み込まれてしまう一過性の存在である。そのような物質的存在にとってこの地上とはどれほどの意味をもつものなのか。鏡のように表層を映し返すだけの、その内部にいかなる実体も救済ももっていない一種の「相」にすぎないもの、それが大地ではないのか。

Hurle ce songe ; et, voix dont la clarté s'altère,
L'espace a pour jouet le cri : 〈Je ne sais pas !〉

(V. 30-31)

《(虚無は) この夢を吠える。しかしその声の明快さは変質し、空間が戯れのようにこう叫ぶ：“私は知らない！”》——現実世界しか存在しないという人間の傲慢が「虚無」に呑み込まれて気化していくように、「虚無」の問いかけもうたかたの夢のように消滅していき、代りに、眼前にひろがる地平線上の空間が素っ気なく答える——〈私は知らない〉ここでマラルメは解答を保留している。現実世界の表層を一種の「相」となり得るほどに具体的かつ抽象的(象徴的)に映しながら、それでもその即物性によって「虚無」の側に引きずり込まれるという危険性を免れた、確固とした文学空間、それは可能か。眼前の地平線は答える——〈私は知らない〉しかし確かにマラルメの眼差しは変ったと言えらる。〈広大な、どこま

でもつづく地平線によって引き起される忘却の中に完全に目を憩わせよう) (『最新流行』既出) とするのはそれは〈眼差しの新しさを見出すためではないのか〉(同) この眼差しに裏打ちされた、現実世界と瓜二つでありながら非現実世界に存在し、しかも「虚無」にも嚙み込まれない、力強く、新鮮で、魔力的な芸術作品——それをマラルメはマネの絵画に発見し、またゾラの小説やゴーチエの詩作品にその可能性を見出そうとした。

Le Maître, par un œil profond, a, sur ses pas,
Apaisé de l'éden l'inquiète merveille
Dont le frisson final, dans sa voix seule, éveille
Pour la Rose et le Lys le mystère d'un nom.

(V. 32-35)

ここからこの作品の主題である観念の花園の具体的な記述にはいる。具体的とは言っても、むろん象徴的な要約に他ならない。〔師〕は歩きながら深い目によって地上楽園の不安な驚異を鎮めた。その不安な最後の慄きは、〔師〕の声だけで、〔薔薇〕と〔百合〕のための名前の神秘を目覚めさせるのだ——〈〔師〕 *Le Maître* とはゴーチエだが、このゴーチエは〈真新しい英雄〉となった姿で表現されている。この〔師〕にマラルメはマネと同時に自らの理想の姿をも重ね合わせている。〈深い目〉 *un oeil profond* が単数形で書かれていることは重要である。リヨン駅からの手紙の一節を思い起していただきたい。

〈ゴーチエの栄光に満ちた資質のひとつとは、眼でものを見る神秘的な天賦の才のことであり (「神秘的な」を取って下さい) この世界にあってこの世界をよく凝視めた——これは誰にでもできることではありません——見者を歌うつもりです〉(傍点マラルメ)

マラルメはわざわざ「神秘的な」を取って下さい」と言っている。彼が言いたかった見者とは幻視者のことではない。幻想を見る力ではなく、現実を見る力であり、現実をそのまま非現実に変える力である。すなわち「薔薇」と「百合」のための名前の神秘である。客観的にして詩的な見者の眼差しによって「師」は虚無に脅かされて震えている文学空間を鎮める。「師」の声（言葉）を聞き、その最後の顫動の裡に「命名」というものの神秘が出現する。先の詩行ではゴーチエは *sourd* であり、*aveugle* であり、*muet* であった。このように個人の表情を失ったあとに、至上の目や声があらわれるのである。

Est-il de ce destin rien qui demeure, non ? (V. 36)

またしても「虚無」の逆襲である——〈この運命から何か残るものがあるのか、何もないというのか？〉これには興味深いヴァリエーションがある。最初はマラルメは〈何もないというのか？〉*non?* を 〈何もない！〉*non!* としていた。次に最後の感嘆符を取り去って 〈何もない〉*non.* とポワンで終らせ、そうして次に大文字の *Non?* として疑問符を付し、最後に現在の形になった。マラルメのためらいの跡がよく分る推敲である。「虚無」に打ち勝つ永遠の作品を作り上げることは可能なのか、いや作品を書くこと自体に何の意味があるのだ、そう自問を繰り返したあとの *non?* であろう。しかしこの反論にはある種の悲しみが感じ取れる。それは「地平線上の無限」に目を注ぐ眼差しの悲しみに似ている。〈至上の運命の不幸と結びついた、きわめて広大無辺の巨大なパースペクティヴの悲しみ〉(『ヴァテック・断章』)⁽³⁵⁾

O vous tous, oubliez une croyance sombre.

Le splendide génie éternel n'a pas d'ombre. (V. 37-38)

〈おお、おまえたち皆、この暗い信仰を忘れ去れ。光り輝く永遠の天稟は影を持たないのだ〉——〈暗い信仰〉 *croissance sombre* とは先に述べた文学に対する懐疑である。この「暗さ」が〈天稟〉の「明るさ」と対比させられている。さらに〈影を持たない〉明るさは、前出の凶暴な群集の語る〈未来の亡霊の悲しい不透明体〉の暗さとも対比させられている。ただしこの三十七詩行目にもヴァリエントがあって、はじめマラルメはこのように書いていた。

O nous tous, bannissons une croyance sombre.

さきほどの *non?* の場合と同様、懐疑の思いはマラルメその人にもあったわけだ。改稿後の〈おまえたち皆〉 *vous tous* というのは、したがって同時代の詩人たちのことを指す。

Moi, de votre désir soucieux, je veux voir,
A qui s'évanouit, hier, dans le devoir
Idéal que nous font les jardins de cet astre,
Survivre pour l'honneur du tranquille désastre
Une agitation solennelle par l'air
De paroles, pourpre ivre et grand calice clair,

(V. 39-44)

いよいよ花園の核心に入る。かなり入り組んだ構文だが、統辞法的にはこのようになる。修飾句を取り去って簡潔にすれば—— *soucieux de votre désir, Moi, je veux voir Survivre Une agitation solennelle A qui s'évanouit, hier,* : 引用詩行を全て訳出すると——〈おまえたちの望みを気づかうゆえに私はこの星晨の庭がわれわれに課すイデアルな義務のうちに見たいと思う、昨日亡くなった者よりもなおその後までも静かなる災厄

の名誉のために陶酔の真紅にして明るい大きな花の萼である言葉の風によってうち顫える壮麗な顫動が生き残りつづけるのを》分り易くするために補足しながら訳したが、各詩行ずつ見ていこう。まづ最初の詩行中の《おまえたちの望み》 *votre désir* とは《暗い信仰》を忘れ去ったあとの詩人たちの望み、すなわち永遠を獲得しうる作品を作り上げることである。次の《昨日亡くなった者》とは言うまでもなくゴーチエのことである。《昨日》とはマラルメ独特の修辞で実際は一年前のことを指す。《この星晨の庭がわれわれに課すイデアルな義務》の中の《この星晨》 *cet astre* もゴーチエを指すが、これは影を持たない透明な天稟となったゴーチエである。『文学的交響楽』中で描かれたボードレルについての心象風景は苦く暗いものだが、逆にゴーチエのそれは晴れやかに澄み切っている。マラルメはゴーチエを表現するのに《軽快さ》 *légèreté* 《完璧さ》 *perfection* 《明析さ》 *lucidité* という言葉を使っている。そして、おそらくこの *Toast* 前後に改稿されたと思われるゴーチエに捧げる散文詩の最後はこのようになっている。

《しかしながら、私の静かな目の縁に海の泡が、涙が、えも言えぬ甘美な快樂の涙がこみ上げてくる。これはあまりに崇高なこの読書によって引き起されたダイヤモンド。この涙がどんな源から流れ出ようが構わない、私はこの涙の澄明さに語らせるのだ——この無瑕の芸術家の頭脳の近代的な出現以前に、あらゆる時代の目録に存在した、潜在的なあの詩のおかげで、人間的な感動の月並な羽搏きを軽蔑する魂は、美がわれわれを魅了するあの晴朗さの至高の頂に達し得るのだ、と》(傍点はマラルメ)⁶⁶⁾

この《晴朗さの至高の頂》こそ《星晨の庭》に他なるまい。垂直にして水平の絶対的な場、そこにおいて無類に美しい花々(詩句)を咲かせることこそが詩人に課せられた義務である。次の詩行の《静かなる災厄の名誉の

ために」というのは俗に言えば「無駄死にをしないために」ということだろう。《災厄》*désastre*とは死を意味するが、これは無名性を獲得するために必要不可欠のものである。ただし死とは必ずしも現実的な死ばかりを意味するものではない。問題は残りの二詩行である。《陶醉の真紅にして明るい大きな花の萼である言葉の風によってうち顫える壮嚴な顫動》とは何を指しているのか。《陶醉の真紅》*pourpre ivre*が赤チョッキを着て暴れた若きロマン主義の闘士ゴーチエを暗示しているのは明らかで、またこれは先の「薔薇」とも呼応し合うものだが、《明るい大きな花の萼》*grand calice clair*という表現は重要である。これも「薔薇」や「百合」に対応するが、それ以上にマラルメの考える詩句のイメージそのものを表わしたものと見做すことができる。コペの詩を賞讃しながらマラルメはこう語った。

《非常に澄み切った純粋さ——詩が生み出す他のいっさいの感動（例えば、深さ、豊かさ）は精神の中でばらばらに放射されずに、むしろこの明確な独創的な純粋さに向って競い合っているほどです。（…）それは粹組のなくなったところでくっきりとした輪郭のうちに凝固するのです（私の考えでは、いまやこの他に詩はあり得ません）》

《明るい大きな》という何気ない形容詞はこの《くっきりとした輪郭のうちに凝固する》詩句の姿（花の萼＝言葉）を表わしたものに他ならない。後の *Prose (pour des Esseintes)* でより明快に《*lucide contour*》と表現される部分である。この言葉による風が花の観念を顫動させる。前の詩行の《彼が語らなかつた言葉の怒りを含んだ風》と対比させられているが、なんとという相違であろう。一方は忌むべき「虚無」を垣間見せた。他方はその「虚無」と踵を接して存在する讃えるべき文学的花園を垣間見せる。最後の《壮嚴な顫動》*agitation solennelle* だが、これにはマラルメ個人

の深い体験が生かされている。彼の書簡の中から再度引用すると——

《恒久不変なるものについてもしこう言えるなら、私の精神は永遠の中で死んで、何度かそれで顫え慄いたの》(傍点はマラルメ)

《大兄の詩句の旋律は支那の墨で描かれたような精妙な線で、その見かけの不動性は、それが極度の顫動で出来ているからこそこれほどの魅力を持っているのだ、ということです》

この戦慄は *Las de l'amer repos* で彼が《(花を) 限りなく描く》という個所を《(花の) 終りを描く》と改稿したときのこの《終り》の顫動に似ている。たんなる無限から、より具体的な消滅寸前の一瞬の美しさへ。これは *Igitur* 体験を経たマラルメの精神の顫えを連想させるとともに、また一方でマネの奇蹟的な花のタッチにも似ている。

Que, pluie et diamant, le regard diaphane

Resté là sur ces fleurs dont nulle ne se fane,

Isole parmi l'heure et le rayon du jour ! (V. 45-47)

最初の関係代名詞 *Que* の目的格は二行前の *Une agitation* である。《雨の雫でありダイヤモンドである透明な眼差し、それはあの花々に注がれ、花々はひとつとして萎えしほむことがないのだが、その眼差しが(このような壮嚴な顫動を) 時間と陽と光との間に浮び上がらせるのだ》——眼差しが雨の雫でありダイヤモンドであるとする比喩はその透明さを表わすにしてもどこかマラルメらしくない。先に引用した『文学的交響楽』の中のゴーチエ讚の散文詩に《私の静かな目の縁に海の泡が、涙が、えも言えぬ甘美な快樂の涙がこみ上げてくる。これはあまりに崇高なこの読書によって引き起されたダイヤモンド》という個所があったが、《雨の雫》と《ダイヤ

モンド》が涙を湛えた目の比喩と解するのは自然だが、ゴーチエ讃の散文詩にあえてマラルメがこの表現を使ったのは、他ならぬゴーチエ自身の次の詩句を示唆したかったためではあるまいか。

Et, pour moi, cette obscure tache
Reluit comme un écrin d'Ophyr,
Et du vélin bleu se détache,
Diamant éclos d'un saphir.

Cette larme, qui fait ma joie,
Roula, trésor inespéré,
Sur un de mes vers qu'elle noie,
D'un œil qui n'a jamais pleuré ! (Diamant du coeur)⁸⁷⁾

『螺鈿七宝集』に収められた詩の一節だが、ゴーチエの詩の頁を濡らした涙を今度はゴーチエ讃の散文詩でマラルメが流してみせる。そして *Toast funèbre* の花園の記述の最後にそれとなく挿入する。しかし *Toast* の眼差しは前にも述べたように《人間的な感動の月並みな羽搏きを軽蔑する魂》の《深い目》の眼差しであり、“見者”の眼差しである。現実の中に現実を越えた神秘を見抜くこの力を彼はマネの中にも見出すのだ。

《この目——マネ——古くからの都会人の一族の幼年時代を送ったこの目は、ある対象に、ポーズした人物に、真新しく、処女のように、抽象的に注がれて、大衆の眼差しの笑いの釣爪からずっと直接的な出会いの清冽さを守り通してきた》⁸⁸⁾

別の個所でマネの目は《視線の透明さ》と呼ばれているが、これはそのまま《透明な眼差し》*regard diaphane* と言い換えてもよいものだ。ともか

くこのような眼差しが《陶酔の真紅》にして《明るい大きな花の萼》である《言葉》という花々に注がれたとき、それはゴーチエの描いた、あるいはマネの描いた花のように永遠に生きつづける生命を得る。しかもそれは例の《壮厳なる顫動》を伴うものであることを忘れてはなるまい。《顫動》が《時間と陽の光との間》に浮き上がるのだ。*Isole*（孤立させる）はこの永遠性と《顫動》の両方を見事に表わす語である。（的に刺さった矢を想起していただきたい）この最後の二つの詩行は *Prose* では次の詩句に相応するものだろう。*Prose*の方が表現がさらにあざやかになって、暗示的な力が増している。引用中の《la》は *chaque fleur* を指す。

D'un lucide contour, lacune
Qui des jardins la sépara.⁽³⁹⁾

ここまで四十七行の詩句を読んできたが、第一詩行のマニフェストの次の余白を別にして、途中で余白が二箇所入れてある。つまりここまでで三部構成になっている。第一部がキリスト教的蘇生の拒否である。すなわち死者の完全な抹殺である。第二部が現実世界の物質性と虚無への落下の拒否である。そして三部がこの現実世界と虚無の狭間に水平にひろがる観念的な文学的花園の姿である。次の詩行からは第四部に入る。ここからは一気に最終詩行まで加速度的に収束していく。最後には第一部で見た墓が再び出現する。

C'est de nos vrais bosquets déjà tout le séjour,
Où le poète pur a pour geste humble et large
De l'interdire au rêve, ennemi de sa charge :

(V. 48-50)

《これはすでにわれわれの真の木立の憩いのすべてであり、純粹の詩人は

そこで、詩人の責務の仇敵である夢に対してこの憩いを禁ずる慎しくもまた大きな身振りを示す——《真の木立》 *vrais bosquets* が先の花園を指していることは言うまでもあるまい。この虚構の花園に《真の》という形容詞を付したところにマラルメの願いがこめられている。《詩人の責務の仇敵である夢》とはマラルメの妄執となったかつての *angélisme* を示している。自らを天使と見做し、天国的な失樂園への回帰を夢想したその姿を、ここで敢然と拒否している。もはや回帰すべき「天」は存在しない。この *édénique* な《夢》 *rêve* と、虚無が問いかける唯物的な《夢》 *songe* (“大地とは何なのか”) とは全く対蹠的な位置にあると言えよう。現実世界を見据え、無に帰すその一步手前で反現実的な文学空間を作り上げることこそ純粋詩人の務めである。ロマン主義的な夢想の住人には禁じられた、憩いと言うにはあまりに厳しく冷徹な世界である。この禁止の身振りによって、個人としてのゴーチエはいよいよ墳墓の中に密封されることになる。この詩はここで一挙に終結へと向う。

Afin que le matin de son repos altier,
 Quand la mort ancienne est comme pour Gautier
 De n'ouvrir pas les yeux sacrés et de se taire,
 Surgisse, de l'allée ornement tributaire,
 Le sépulcre solide où gît tout ce qui nuit,
 Et l'avare silence la massive nuit. (V. 51–56)

《詩人の高邁なる安息の朝、古い死がゴーチエに対するかのように、その聖なる目を開かず、押し黙るとき、付属の飾りである小径から堅牢な墳墓が立ち現われるために。その墳墓には浪費を惜しむ沈黙と厚く重たい夜を損ういっさいのものが眠っている》——《詩人の高邁なる安息の朝》とは真の木立で詩人が憩う朝ということだが、『文学的交響楽』を改稿して新たに『わが長椅子の上の三冊の詩書』と題した散文詩のゴーチエ篇では

より具体的にこのように描かれている。

《日々の黄昏の垢を落され洗い清められたこの精神が「樂園」に
目ざめ、享受するにはあまりに不死不滅の染み込んだ、そんな例
外的なある日の朝》⁽⁴⁰⁾

ここにもまた *angélisme* (《日々の黄昏》) からの脱却が見て取れる。《享受するにはあまりに不死不滅の染み込んだ》という表現は *Toast* の詩句で言えばさきほどの《詩人の責務の仇敵である夢に対してこの憩いを禁ずる》に対応するものであろう。ロマン主義的な黄昏の「夢」はいまや「垢」にすぎない。「享受」という憩いはそのような「夢」には禁じられている。次の《古い死》というのはゴーチエの死が一年前であったことを示している。前には《昨日》と呼ばれたが、ここでは《古い》*ancienne* となっている。この表現は墳墓が死者を封じ込め、その蘇生を断固として禁じていることを証している。一年前の死者は百年前の死者と同じになる。ここにいたってようやく《ゴーチエ》という固有名詞が出てくるが、これが先の《純粹の詩人》と同一でないことに注意してもらいたい。固有名詞としての詩人は黙殺されるべき存在である (《その聖なる目を開かず、押し黙るとき》) ことさらここに《ゴーチエ》という名をはじめて登場させたマラルメの意図は明らかであろう。抽象的存在の「詩人」とゴーチエとを混同されないように彼は注意深くこの固有名詞を伏せておいたのだ。はじめて出されたこの固有名詞は現われた瞬間、黙殺される。次の《付属の飾りである小径》*l'allée ornement tributaire* は難解だが、死の世界と生の世界を繋ぐ小径であろうか。そうであればこれはこの詩の冒頭部分の《廻廊》*corridor* と殆ど同じ意味を持つことになる。《付属の》と仮に訳した形容詞 *tributaire* はまた一方で「川が河や海に注ぐ」という意味もあって、この意味で考えるならば、まさにレテの河に注ぎ込む小川であると言えるだろう。ただし《廻廊》とは逆に生から死に通じるということになるが。

さて最後の二つの詩行である。墳墓がなぜ《堅牢》であるかは言うまでもあるまい。《この素晴らしい記念建造物が詩人を完全に封じ込めている》(V. 11) 以上、堅牢であるのは必然である。《その墳墓には浪費を惜しむ沈黙と厚く重たい夜を損ういっさいのものが眠っている》——《浪費を惜しむ》と訳した形容詞 *avare* は普通には「吝嗇な」と訳されるが、本来は「持っている財物を離そうとしないこと」(白水社「仏和大辞典」)を意味している。この部分は押し黙った死の、その特殊な機能——個人を無名化し、具体的存在を抽象化する機能——という財物を固守する沈黙と解せないか。そして《厚く重たい夜》。《厚く重たい》 *massive* という形容詞は夜の深さを表わしていると同時に、*or massif* (純金) というように、表層と内実が同一の純粹無垢のイジチュールの真夜中(虚構の死の時間)をも表わしたものではあるまいか。先の《その聖なる目を開かず》に相当するこの「夜」は、《浪費を惜しむ沈黙》同様、作者を消滅させ、作品の永遠性を産み出すために必須のものである。これらを《損ういっさいのもの》とは、なおも個人としてのゴーチエの復活を、ゴーチエの作品の栄光を求めようとするいっさいのものを指し示しているのではあるまいか。しかしそれは堅牢な墳墓の中に眠っている。つまりゴーチエとともにいっさいの思い出が。そのようにしてはじめて《われわれの真の木立の憩いのすべて》が、《この星晨の庭》が立ち現われるのであろう。

結 び

絵画では1860年代後半から地平線の位置が上がってきている。逆に言えば視線が下がってきている。そうして絵画の対象も神話や歴史、バルビゾンの風景画から都市風俗、都会的風景へと変っていく。この流れに沿うようにしてマラルメはロマン主義的憧憬、ボードレールの逃走を破棄して、この地上に目を注ぐようになる。そのとき《地上とは何なのか》という痛

切な問いにぶつかるのである。最終的には無に帰してしまうこの現実世界を観念化するために、彼は東の間と永遠とを重ね合わせる。生まれ変わった漸新な眼差しによって。そのようにしてモード雑誌『最新流行』が誕生するのだが、この *Toast funèbre* はそれ以前の古いマラルメへの訣別の辞であり、70年代の新しい歩みへの「乾杯」の辞であった。

註

- (1) Henri Mondor, *Vie de Mallarmé II*, Gallimard, 1941, p.348.
- (2) Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes I, Poésies*, Flammarion, 1983, p.244.
- (3) Emilie Noulet, *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, Librairie Droz, 1972, pp.xv-xvi.
- (4) Mondor, *op.cit.*, p.349.
- (5) J.-P. Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, du Seuil, 1961, p.246.
- (6) Stéphane Mallarmé *Poems*, Oxford University Press, 1937, p.25.
- (7) *Mallarmé Poésies Anecdotes ou Poèmes Pages diverses*, Le Livre de Poche, 1977, p.327.
- (8) 拙論「マラルメの初期詩篇における空間構造とその内的意味の推移について」(「愛知教育大学研究報告」第32輯1983, pp.57-71)
- (9) *Mallarmé, Correspondance 1862-1871*, Gallimard, 1959, pp.207-208.
- (10) *id.*, p.216.
- (11) *id.*, p.222.
- (12) *id.*, pp.224-225.
- (13) *id.*, p.234.
- (14) *id.*, pp.240-242.
- (15) *id.*, pp.258-259.
- (16) *id.*, p.270.
- (17) *id.*, p.273.
- (18) *id.*, p.301.
- (19) Pierre Beausire, *Mallarmé Poésie et Poétique*, Librairie Honoré Champion, 1974, p.129.
- (20) Stéphane Mallarmé *Poems, op.cit.*, p.142.
- (21) Camille Soula, *Gloses sur Mallarmé*, Édition Diderot, 1945, p.181.
- (22) Noulet, *op.cit.*, p.11. および Y.-A. Favre, *Mallarmé Poésies, Nouveaux Classiques illustrés*, Hachette, 1977, p.65.
- (23) Soula, *op.cit.*, および Mauron (O.U.P.) *op.cit.*, p.143.
- (24) Cf. *Colloque Mallarmé*, Nizet, 1975, pp.51-52.

- (25) Noulet p.13, Soula p.182, Favre p.65.
- (26) Mauron, *op. cit.*
- (27) Noulet, *op. cit.*
- (28) マラルメ詩集の Edition critique である Flammarion 版ではこの個所は綜合詩華集掲載時の《dernière》のままになっているが、その理由が明示されていない。マラルメが最後に目を通したデマン版の詩集その他の版はすべて《commune》に改められている。
- (29) Favre, *op. cit.*
- (30) *Stéphane Mallarmé Oeuvres complètes*, bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1974, p.70.
- (31) マラルメ研究者バルビエによると、この《Souvenir d'horizons》は本来単数形であったのだが、マラルメの生前から誤植によって《Souvenirs》と複数形で印刷されてきた。その都度マラルメは単数形に直したにもかかわらず、現在でも大部分の版では複数形のままだになっている。複数形では《toi》と同格になり得ず、この部分の解釈が不明瞭になる (cf. *Colloque, op.cit.*, p.51)
- (32) *Stéphane Mallarmé Oeuvres complètes* (Pléiade), *op. cit.*, p.719.
- (33) *id.*, p.263.
- (34) *id.*, p.1547.
- (35) *Stéphane Mallarmé Igitur Divagations Un coup de dés, coll. Poésie*, Gallimard, 1976, p.111.
- (36) *Mallarmé, O.C.*, p.1546.
- (37) *Poésies complètes de Théophile Gautier t. III*, Nizet, p.1970, p.28.
- (38) *Mallarmé, O.C.*, p.532.
- (39) *id.*, p.56.
- (40) *id.*, p.1546.

本文引用中の *Toast funèbre* の各詩行は第29詩行を除いて Pléiade 版によった (第29詩行は Flammarion 版による)

なおこの *Toast* 注解にあたっては、千葉商科大学の川口顕弘氏から「『テオフィル・ゴーチエの墓』抄」(季刊「森」4号, 森開社, 1977) の貴重なコピーを送っていただき、また中京大学の伊藤進氏からは古いフランス語法について有難いご教示をいただいた。両氏には心より感謝いたします。