

## ヴェルレーヌの墓

山 中 哲 夫

### はじめに

1896年1月8日午後8時、ヴェルレーヌは気管支性肋膜炎のため、パリのデカルト街39番地で亡くなった。彼を看取ったのは娼婦あがりのお針子ウージェニイ・克蘭ツ Eugénie Krantz と画家コルニュティ Cornuty だけであった。五十二歳であった。急をきいて他の友人たちが続々とかけつけた。翌日の木曜日の夜には、マラルメが墓の花束を抱えて弔問に訪れた。そのとき死の床では恰度デスマスクを取る準備をしていた。葬儀は1月10日サン・テチエンヌ・デュ・モン寺院で行われ、埋葬はパチニョルの墓地でなされたが、この寺院から墓地までの葬列には数千もの若い詩人たちやカルチエ・ラタンの学生たちが参加し、彼らは口々に故人の詩を朗読しながら行進した。<sup>(1)</sup>

墓地ではコペ Coppée, マンデス Mendès, カーン Kahn, モレアス Moréas など故人が生前親交を結んでいた高踏派生き残りの詩人や象徴派詩人たちが次々に弔詞を述べたが、マラルメもそこで《墓はすぐに沈黙を愛す……》ではじまる追悼の演説を行った。これは一つの「宿命」を語った痛切極まりないものであった。「《呪われた詩人たち》という言葉は、単に《不幸を運命づけられた詩人たち》という意味ではなく、《詩人であるという不幸を選ぶべく運命づけられた人たち》」（橋本一明）<sup>(2)</sup> という意味において、マラルメは《呪われた詩人》 Pauvre Lélian の悲惨と栄光を語ったのである。これは他人事ではなかった。ヴェルレーヌによってマラルメその人も《呪われた詩人たち》の一人に数えられていたのである。

ヴァレリーの言をまつまでもなく、二人は全く対照的な生涯を送った詩人であった。実に《かつてこれ以上に真の対照はない》。<sup>(3)</sup> またその詩法においても、一方は奇数脚 *impair* や大胆な半諧音 *assonance*、単韻の三句に反復句一つ (*Streets*) というような新しい、しかしいかにも自然な技法で詩を音楽と水彩画に近づけたのにたいして、他方はあくまでも厳格な十二音綴のソネット形式を固守した。さらに1880年代後半にセエヌ川をはさんで対峙するデカダン派と象徴派の若い詩人たちの領袖は、前者がヴェルレーヌであり、後者はマラルメであった。しかし、所謂「詩派」とは無関係に、この《酔っ払った神》と《詩界のソクラテス》はすでに1866年の第一次高踏派詩集によって親交を結び、以後一方の死まで三十年間、友情関係は連続として続いたのである。もともと早くヴェルレーヌの素質を見抜いたのはマラルメであり、<sup>(4)</sup> マラルメを世に送り出したのはユイスマンスとともにヴェルレーヌであった (*Les Poètes maudits in Les Hommes d'Aujourd'hui* N° 296)。またともに『プリューム』誌饗宴の際に主卓につき盃を挙げ、1894年にヴェルレーヌが「詩王」*Prince des Poètes* に選出されて二年後、上述の死による空席を今度はマラルメが埋めた。彼もまたそれから二年後に亡くなっている。

これより先、ヴェルレーヌの死から恰度一年経った1897年1月、マラルメはヴェルレーヌ追悼号の『白夜評論』*La Revue Blanche* 誌に、『墓』*Tombeau* と題するソネットを載せた。これは彼の『逍遙集』*Divagations 1896* とともに当時物議をかもした問題の作品だが、難解さにおいては、二大難解詩と称される『続誦 (デ・ゼッサントのために)』、『シャルル・ポオドレエルの墓』にけしてひけを取るものではない。

## TOMBEAU

*Anniversaire—Janvier 1897.*

Le noir roc courroucé que la bise le roule

Ne s'arrêtera ni sous de pieuses mains  
Tâtant sa ressemblance avec les maux humains  
Comme pour en bénir quelque funeste moule.

Ici presque toujours si le ramier roucoule  
Cet immatériel deuil opprime de maints  
Nubiles plis l'astre mûri des lendemains  
Dont un scintillement argentera la foule.

Qui cherche, parcourant le solitaire bond  
Tantôt extérieur de notre vagabond —  
Verlaine ? Il est caché parmi l'herbe, Verlaine

A ne surprendre que naïvement d'accord  
La lèvre sans y boire ou tarir son haleine  
Un peu profond ruisseau calomnié la mort. <sup>(6)</sup>

拙論ではこの『墓』の注解を試みようと思う。冒頭にヴェルレーヌとマラルメに関する伝記的事実をならべたのも、謂わば『墓』解釈のための状況証拠を示したかったからである。たんなる同時代の巨匠の死を悼む追悼詩以上のものがこのソネットにはあるように感じられるからである。当時の人々になぜこの作品が反感をもたれたのか、なぜ《réactions hostiles》<sup>(6)</sup>を惹き起したのか、そこまで説明できればと思っている。

『墓』は『マラルメ詩集』中の *Hommages et Tombeaux* 詩篇に納められている（但し、生前詩人が目を通したデマン Deman 版 1899 にはこの総題は付されていない）。『墓』の前には二つの『墓』が置かれている。即ち『エドガー・ポオの墓』 *Le Tombeau d'Edgar Poe* と『シャルル・ボオドレエルの墓』 *Le Tombeau de Charles Baudelaire* である。この排列は現行のいかなる版においても変わらない。ポオ=ボオドレエル=ヴェルレーヌの追悼詩三部作 *trptyque* を構成するこの『墓』には、しかしなが

ら、前二作と異なり、その標題に物故詩人の名が付されていない。ただだんに『墓』 *Tombeau* とのみ題されている。なぜマラルメは前二作に倣って『ポール・ヴェルレーヌの墓』 *Le Tombeau de Paul Verlaine* としなかったのか。論者の知る限り、この点に触れた批評家は一人もいない。しかしこれは重要な点である。このことについては全詩節注解後、結びの章で述べることにする。前二作の追悼詩においてマラルメはそれぞれ対象となる詩人の主要作品を暗示し、その作品の雰囲気や巧みに表わしている。例えば『エドガー・ポオの墓』では彼の長詩『大鴉』を、<sup>(7)</sup> 『シャルル・ポオドレエルの墓』では彼の代表的詩集『悪の華』を、<sup>(8)</sup> という具合である。ポオドレエル研究の大御所であるジャン・ポミエ *Jean Pommier* 教授によれば、マラルメはその脚韻の一部までもこの詩集から借りてきているということである。<sup>(9)</sup> とすれば、これから検討する『墓』においても、ヴェルレーヌの主要作品がどこかに示唆されているのではあるまいか。むしろ、前二作の『墓』とも緊密な照応関係を持っていよう。さらにバチニョルの墓地でマラルメが行った棺前演説も無視できない。これらがヴェルレーヌのための『墓』を解釈する上で重要な鍵になる。他にヴェルレーヌに関するマラルメの証言なども考慮に入れて、以下全詩節にわたって逐語的に解釈を試みていく。

## I. 第一詩節について

Le noir roc courroucé que la bise le roule  
Ne s'arrêtera ni sous de pieuses mains  
Tâtant sa ressemblance avec les maux humains  
Comme pour en bénir quelque funeste moule.

第一詩行冒頭の〈Le noir roc〉の〈roc〉(岩)が何を示すのか、『続誦』の〈soeur〉解釈ほどではないが、それでも様々な論議をよんでいる。『墓』解釈で最初にぶつかる障り物がある。これは「ヴェルレーヌの墓」

説（デイヴィス）、もっと厳密に「墓石」とする説（ヌーレ）、また「墓を作る素材としての隕石」説（シャッセ）、「玄武岩の隕石」説（Y.-A, ファーヴル）、あるいは「雲」説（モーロン）などがある。これら諸説を大別すれば次の三種に纏められるだろう。：1) 墓（石）2) 隕石 3) 雲：シャッセの説は 1) と 2) を含んでいるが、いずれが妥当であるか、あるいはこの他に別の解釈が可能であるかどうか、それは、少なくともこの第一詩行と第二詩行の大意を掴んだあとでなければ判明しまい（より正確には全詩節を解釈し終えたあとでなければ、というべきだが、ここでは事後確認としておく）。そこで問題はその大意だが、第一詩行のみを再度引くと、

#### Le noir roc courroucé que la bise le roule

この *syntaxe* には注意が肝要である。《le》が《roc》を表わす直接目的補語であることは間違いなさそうだが、そうなると、《que》は関係代名詞ではなく接続詞ということになる。ではこの接続詞《que》はいかなる意味を持つのか。ヌーレが指摘しているように、<sup>(10)</sup> 《roc》と《courroucé》が隣接しているために、そこに鋭い乾いた二つの〔k〕音の衝突が起り、この障害を避けるため、《roc》の後に短い *pause* を置かなければならなくなる。これは《読点と同じ価値を持つ》。<sup>(11)</sup> 英訳ではまさしくそのようになっている。

#### The black rock, angered that the north wind... <sup>(12)</sup>

したがって上述の《que》は《courroucé》のみにかかる。つまりマラルメは *étant courroucé que* となるべきところを *être* を省略して詩句を簡潔に、軽くしたと言える。*être* の省略は彼の常套手段である。<sup>(13)</sup> そこでこの《que》は程度を表わす *tel que*, *tellement que* と解することができる。とすればこの詩行の意味は《北風が転がすほど、黒い岩は怒つてるので》となる。怒りが北風を呼び起こすのである。嵐と言ってもよい。

これは、淫蕩無頼の生活によっていよいよ自らを破綻の人生の底へ突き落したヴェルレーヌ自身を髣髴とさせる。《北風》bise は、その対極にある《そよ風》brise とともに、この詩人に終生ついてまわった運命的な風である。『秋の歌』（『サチュルニアン詩集』）のフィクションの色濃い《Au vent mauvais》<sup>(14)</sup> から、地上での愛の対象を見失って巡礼者のように漂泊する旅人に吹きつける《Au souffle mauvais...》（『叡智』Ⅲ-2）<sup>(15)</sup> に至るまで。ヴェルレーヌの二大傑作詩集の一つと言われる『叡知』Sagesse 1881 は『墓』解釈の重要な手懸かりを与えてくれる（この詩集の重要性については夙にマラルメが認めたところである）<sup>(16)</sup>

*La bise se rue à travers*

Les buissons tout noirs et tout verts, (III-11) <sup>(17)</sup>

（イタリック体は論者一以下同じ）

この《La bise se rue》は先の《la bise le roule》に対応する。恰もヴェルレーヌが《襲いかかる》se rue と表現したところを、マラルメは《転がす》roule と言い替えた観がある。《北風》はヴェルレーヌの詩人としての誠実さの証しに他ならなかった。詩人たり得ようとしたときに《襲いかかる》ありとあらゆる不幸を、甘んじて一身に引き受けるその誠実さに、マラルメはもっとも心を打たれたのではあるまいか。さらに言えば、悲痛の思いでもあったのではあるまいか。墓地での追悼の辞で、彼はこう述べている。

《彼は運命から身を隠さなかつた。むしろ挑戦によつて、種々のためらひに打ち勝ち、かくして、恐るべき誠実の人となつた》<sup>(18)</sup>

この《恐るべき》terrible という形容詞は前述の《怒っているので》courroucé と直接繋がり得る。《roc》《courroucé》《que》《roule》という極めて荒々しい、乾いた鋭い子音〔r〕と〔k〕のぶつかり合いと、《bise》の

引き裂くような [i] 音とによって、見事にヴェルレーヌの苛酷な《恐るべき誠実》が表わされていると言える。J.-P. リシャルルによればこの第一詩行は《まつ、墓所の奥処に、水平的な漂泊、つまりヴェルレーヌの放浪が対立している》<sup>(19)</sup> ということになる。

ここで再び最初の疑問点《roc》(岩)が何を暗示するものかということが問題になってくる。しかしまだこの第一詩行のみでは十分に明らかにすることはできない。ただここで一言だけ付け加えておかなければならないが、《roc》に付された形容詞《noir》の意味するものは、けして『エドガー・ポオの墓』にあるような、否定的な《quelque noir mélange》<sup>(20)</sup>や《Aux noirs vols du Blasphème》<sup>(21)</sup>と同価値のものではない。これらの《noir》は詩人(ポオ)の蘇生や作品の栄光を妨げる悪意あるものの特性を示すものであるが、『墓』の《noir》はそれとは異なる。むしろこの《黒》はすぐれてヴェルレーヌ的な、優しい生温かく、深い光沢のある、植物的な《黒》(草叢の蔭、葉の照り)を表わしていると考えられる。先に引用した『叡智』の詩句を見ていただきたい。

*Les buissons tout noirs et tout verts, (III-11)*

あるいはまた

*Monte, ravi, dans la nuit blanche et noire, (I-21)*<sup>(22)</sup>

*Et que sonnent les angélus roses et noirs, (II-4)*<sup>(23)</sup>

植物的な色合はもう一つの傑作詩集『言葉なき恋歌』*Romances sans paroles 1874*において顕著である。

*Dans l'herbe noire (Charleroi)*<sup>(24)</sup>

*Et les lierres étaient tout noirs. (Spleen)*<sup>(25)</sup>

このようにして見ると、《黒》は詩人の属性と見做し得る。したがって、少なくともこの時点では問題の《Le noir roc》は『ポオの墓』で言えば《son Ombre》——つまりポオの亡霊——にあたると言えるだろう。ではなぜ《Ombre》とせず《roc》としたのか。ポオの亡霊もかつては天稟の光を象徴する星として輝いていたが、現在は隕石として地上に落下し、自らの墓石を形成しているのである。<sup>(26)</sup> 前二作の『墓』においてはいづれも「靈魂」—「墓石」というイマージュの繋がりを有している（『ポオドレエルの墓』では《Le temple》）。<sup>(27)</sup> ゆえに、この詩においても、マラルメは「墓石」のイマージュを創り出す《roc》を使ったと考えられる。もちろん、その本質的な意味は《魂》である。それもまだ完全に浄化されずにさまよっている地上の霊である。こうして見るとはじめに紹介した諸説（墓(石)、隕石、雲)のいづれもあながちに誤りであるとは言い切れない。いづれも正解だろう。「雲」は《魂》の現象を表わしたものである。したがって、そういう意味作用を含んだまま、あえて《岩》とそのまま解しておく方が妥当であろう。

次に第二詩行に移る。この詩行は統辞的には冒頭の詩行よりはるかに分り易い。文字通りに記せば——《(北風が転がすほど、黒い岩は怒つてゐるので) 憐れみ深い手でも転がりやまぬであらう》となる。最初の半句の切れ目にあたる《ni》は *pas même, pas même si* と解してよいだろう(ヌーレ、シェレール、ファーヴル)。<sup>(28)</sup> ところで《転がりやまぬであらう》は論者の意識でこの個処の動詞は《s'arrêtera》(止まる)である。これにはヴァリエントがあって、H. モンドール資料によれば、《s'apaisera》(和らぐ、静まる)となっている。<sup>(29)</sup> 決定稿ではこれが上の動詞に置き替えられたわけだが、この置換の理由は、ヌーレが指摘するように、<sup>(30)</sup> 《s'apaisera》では物質感を帯びた《roc》と照応せず、《roule》(転がす)という動詞との兼ね合いから見ても、非人称的な《s'arrêtera》の方が適当であるからだろう。しかも《和らぐ、静まる》とすれば直前の《北風》のイマージュと混同される懼れがある。ともかく《s'arrêtera》の前身が



主として感情のレヴュルで使う《s'apaisera》であったことは、ここで《roc》が基本的にヴェルレーヌの《魂》であるとする推察を裏付けてくれる（因みに同資料によれば、《ni》は《pas》となっている。《ni》と改めたのは《pieuses mains》を強調したかったためであろう）。

しかし問題が全くないわけではない。なによりこの詩行最後の《de pieuses mains》とは何か。誰の手であるのか。なぜ《手》なのか。なぜ《憐れみ深い》のか。ここでもマラルメの追悼の辞を引きたい。

《愛しい故人への別れの挨拶の手を差しのべる》<sup>(31)</sup>

これによると、この《手》はマラルメをはじめとする、ヴェルレーヌの死を悼む詩人や友人たちの《手》（別れの挨拶）と解することができる。しかし上の言葉には後がある。

《もしそれで、自分は正しく理解されてゐないと考へて、最後にもう一度現はれて、かう言ふのがこのやうな人間の至上の姿に相応しければ：私のやうにもつとよく見なさい》<sup>(32)</sup>

憐憫の情をもって死者に別れを告げることはこの《人間の至上の姿》には相応しくない。なぜならばヴェルレーヌは死んでいないからだ。いや、結論は急ぐまい。少なくとも問題の詩行《憐れみ深い手でも転がりやまぬであらう》のみで考えれば、ある程度この追悼の辞だけで説明がつくように思われる。「詩人よ、安らかに眠り給え」と目の前の墓石（roc）に手を触れて祈っても、魂（roc）はそんな場所を安息の地とはしない（《転がりやまぬ》）。埋葬という状況に即して言えばそのように解釈できる。《北風》も一方では実際に吹いていた冬の風であったかもしれない。しかし《憐れみ深い手》はたんなる友人たちの別れの手ではない、これはもっと宿命的なニュアンスを含んだものだ。マラルメの有名な「火曜会」の常連の一人

にカミーユ・モークレール **Camille Mauclair** という若い詩人がいたが、彼はマラルメを主人としたモデル小説『死者たちの太陽』 *Le Soleil des Morts* 1897 を書いた。マラルメの私生活と当時の青年たちの精神風土がよく分る興味尽きない作品だが、この最後の部分で、トリスタン・ソームーズ（ヴェルレーヌ）の埋葬に際してカリクスト・アルメル（マラルメ）が弔詞を述べる条りがある。すでに二、三度引用した真正の弔詞をさらに散文的にパラフラーズしたものだが、モークレールのマラルメはこう言っている——《唯ひとり、あなたは丸裸で、母の前にあるやうにこの運命の前にある。あなたの生活は、まさしくその運命の手によつて作り上げられた偉大な、簡素な生活でした》（傍点は論者—以下同じ）。<sup>(38)</sup> まことにヴェルレーヌはすぐれた「手」の詩人であった。「風」と同様、「手」も詩人の悲惨という栄光の発露であった。『叡知』ではそれは自分の傷口に触れる「不幸」という騎士の「手」であり（I-1）、監獄にはいった揺籃のなかの自分を揺する沈黙の「手」であり（III-5）、かつまた、あるときは愛しい夢のなかに現われた自分の魂に触れる小さな美しい妻の「手」であり（I-17）、『双心詩集』1885 では、机の上において見た恐るべき自分の「手」である（*Mains*）。この「手」は若い妻マチルドと少年詩人ランボオを同時に愛撫し、またそのマチルドの髪を掴んで引き摺りまわし、自分の赤んぼをベッドから抛り投げ、あるいはランボオにむかっては拳銃の引き金を引き、母親の首を締め、ロザリオをまぐると同時にアブサントを傾けた、人生そのもののような「手」であった（この「同時に」というのが彼の最大の不幸であったろう）。他者と最初に触れる部分は「手」である。最初に知る相手の世界の端緒であり、最初に知る自分の触角である。二つの「手」が一つになるのがヴェルレーヌの所謂“home”の形であったろう。一つの「手」は一つの「心」である。

Ne le [mon coeur] déchirez pas avec vos deux *mains* blanches  
(Green) <sup>(34)</sup>

したがって、第二詩行最後の《de pieuses mains》は、昇天を願う会葬者たちの「手」でありながら、また魂を安息所へと導く運命(あるいは神)の慈悲深い「手」でもあると解することができるだろう。しかしそれでも魂は《転がりやまぬ》。それはその「手」のある動きのゆえである。第三詩行と第四詩行を両度引用すると、

*Tâtant sa ressemblance avec les maux humains  
Comme pour en bénir quelque funeste moule.*

先にこの二つの詩行を意識するところなる — 《(憐れみ深い手は) なにやら凶々しい型を祝福するためであるかのやうに、人間の諸悪とのその類似をまさぐつてゐる》。第三詩行目の《sa ressemblance》は既出のモンドール資料では《la ressemblance》となっている。<sup>(85)</sup> 通常、改稿に際してマラルメは、所有形容詞は定冠詞・不定冠詞へ改めるのだが、ここではそれに反して定冠詞を所有形容詞に変えている。この移行は《ressemblance》(類似)の帰属をより明確にするためであろうが、のみならず、あえて自己の改稿方針に逆らってまで《sa》と書き改めたのは、この置換により、直前の詩行で《s'apaisera》→《s'arrêtera》の変更によって生じた物質感を覆して、《roc》にもう一度人格を与え直そうという目的があったのではないだろうか。そうだとすれば、マラルメにとって《roc》はますます非物質的な、生命をもった存在と思われてくる。ともかく、この《人間の諸悪とのその類似》という表現は微妙である。《類似》とは「相違」をその根柢としている。「似ている」ことは「異なっている」ことである。ヴェルレーヌの素行はあらゆる悪の汚辱に酷似している。しかし《われらが友の見かけの意味に騙された人に教へよう(…)この品行はなによりも正しかつた》(マラルメ)。<sup>(86)</sup> 詩人として彼は正しい道<sup>・</sup>を歩んだのだ。第四詩行最後の《moule》(型)とは、具体的には、弔問に訪れたときにマラルメが目撃した《moulage》(デスマスク)の現場を暗示している。《型》とはつまりデスマスクのことである。デスマスクの型を剥ぐ

ときに見えたヴェルレーヌの顔の異様なほどの醜悪さに衝撃を受けて、マラルメは自分の死においてはこれを拒絶している。<sup>(37)</sup> 《funeste》(凶々しい)という形容詞はこのような背景をもっている。だが同時に、死者の顔を写したこの《型》は《人間の諸悪》の型(type)をも示している。それを示そうする「手」の持主は、彼の本質をその表面上の不行跡と結びつけて考えるデカダン派の崇拜者たちであるばかりでなく、人間の上に超越的に君臨する運命、あるいは神の「手」でもあろう(《pieuses》, 《humains》, 《bénir》)。そのような手つきに、ヴェルレーヌの魂が安穩として眠っているはずがない。魂は墓窟のなかにはいない。

《(…) 自分は正しく理解されてゐないと考へて、(…) かう言ふのがこのやうな人間の至上の姿に相応しければ：私のやうにもつとよく見なさい》(既出)

## II. 第二詩節について

Ici presque toujours si le ramier roucoule  
Cet immatériel deuil opprime de maints  
Nubiles plis l'astre mûri des lendemains  
Dont un scintillement argentera la foule,

先の第一詩節は謂わば状況の提示、事実確認のための四行であると同時に、一つの問題提起を含んだものでもあった。すなわち、皆が鎮魂の祈りを捧げているこの墓石の下に果して彼の魂は眠っているだろうか、ということである。この問題提起は詩節が進行するごとにより明瞭な形を帯びて、第一詩節で半ば与えられた解答をますます確かなものにしていく。

例によって各詩行ごとに検討していく。まづ第一詩行。冒頭の《Ici》(此処)とは狭義にはヴェルレーヌを埋葬するパチニョルの墓地だが、さらにひろく解釈して、現実世界を代表するこの場を、取り残された詩人たちの

境涯と見做すことも可能だろう。『叡知』（Ⅲ-6）で《人生はあそこにある》（*la vie est là*）と歌われた場所が《此処》（*Ici*）であろう。すなわち《この世の（*d'ici-bas*）むごたらしく醜い生活》（Ⅰ-5）がつづく場所である。次に、《*si*》は *même si, quand bien même* であると考えてよい（ヌーレ）。<sup>(38)</sup> とすれば残るのは最後の《*le ramier roucoule*》である。

文字通りの意味は単純である —— 《山鳩がクウクウと鳴く》。《クウクウと鳴く》を意味するこの動詞 *roucouler* には他に「遣る瀬なく歌う」という意味もある。そこから、この山鳩の鳴き声を、あの模糊としてとらえがたい、哀調を帯びたヴェルレーヌの嘆きの歌と解することができる。事実、『叡智』（Ⅲ-6）では彼はこう歌っている。恰も、この詩行をマラルメがそのままなぞったかのように。

Un oiseau sur l'arbre qu'on voit  
Chante sa *plainte*.<sup>(39)</sup>

ではなぜ《山鳩》*ramier* であるのか。《*ra-*》と《*rou-*》、また次の詩行の《*opprime*》と韻を合せるためだけでこの語を使ったのか、恰度、ヴェルレーヌが『叡智』の上の作品で《*calme*》と韻を踏ませるために実際にその場には存在しなかった《*palme*》を使ったように。<sup>(40)</sup> そうではあるまい。《近代的な著作からは偶然はいつさい追放されるべきだ》（『大鴉・評釈』）<sup>(41)</sup> としたマラルメである。《*ramier*》でなければならない理由が *prosodique* な理由以外に他にあると考えるのが至当であろう。ヴェルレーヌの主要な詩集においてはこの語はどこにも使われていない。具体的に鳥の名が現われる場合、それは『サチュルニアン詩集』*Les Poèmes saturniens* では《*alouette*》（*Après trois ans*）、《*hirondelles*》（*A une Femme, Nocturne parisien*）、『艶なる宴』*Fêtes Galantes* では《*rosignol*》（*Fantoches, En sourdine*）、『言葉なき恋歌』では《*tourterelles*》（*Ariettes IX*）、《*Pigeon*》《*colombe*》（*Bruxelles*）、『叡智』では《*mouettes*》（Ⅲ-7）、《*hirondelles*》（Ⅲ-19）、また『双心詩集』で

はやはり《hirondelles》(*Sur le balcon*)などである。《hirondelles》(燕)にたいする愛着は彼の自由への解放の念と合わせて、宿命的な「風」の存在を証すものに他なるまいが、ともかく、《ramier》はどこにも登場しない。またマラルメ自身、『墓』を除いて、この鳥の名を詩語として自らの『詩集』のどこにも使用してはいない。殊更、ここで使った理由は何であろうか。牽強附会を覚悟であえて指摘するならば、それは *étymologique* な面で解答が求められると思われる。因みに *Grand Larousse* を引くと《ramier》の ram- は古語フランス語で *raime*, 即ち *branche, rameau* (木の枝)を指すとある。つまり《ramier》とは枝の住人ということである。マラルメのバイブルと称される *Litttré* を引いても同様である——《*ramier, oiseau branchier; (...) le ramier est proprement un oiseau qui se tient dans les branches.*》また *Petit Larousse illustré* では簡潔に《*La plus grande espèce de pigeon de nos pays, commune dans les jardins publics.*》と記されてある。ヴェルレーヌに《ramier》という語はないが、《ramure》(葉枝)ならばこれは彼に気に入りの用語である。さらに、枝にとまって低く長く曳き摺るように鳴く鳥のイメージは極めてヴェルレーヌ的である。前出の『叡智』の詩句を見ていただきたい。

*Un oiseau sur l'arbre qu'on voit  
Chante sa plainte.*

しかも *Petit Larousse illustré* にあるようにこの鳥は《公園に普通に見られる》。この鳥のとまる樹木は深い森のそれではなく、人家に近い木々である。これまたヴェルレーヌ好みである。彼は蔽いかぶさるような鬱蒼とした森を嫌い、殆ど恐怖している：《ヴェルレーヌは森を好まない。森は彼には敵と見える。彼は草原の子である》(ヌーレ)。(42) マラルメは《ramier》という一語をもって、「枝で鳴くもの寂しい鳥」というヴェルレーヌ的情景を喚起させようとしたのではあるまいか、しかも、人家に近

い——つまりこの埋葬の墓地で——樹木の枝で鳴いている鳥の情景を。しかしながら、この『墓』で重要なのは実は《ramier》選択の理由などではなくて、その詩的機能である。《ramier》はヴェルレーヌの哀歌それ自体であると同時に、その死を悼む人々の嘸り泣きの声である、と一応は解することができるが、事情はもっと複雑である。この複雑さは残りの第二詩行以下の関係で生じる。

Cet immatériel deuil opprime de maints  
Nubiles plis l'astre mûri des lendemains  
Dont un scintillement argentera la foule.

これら三つの詩行は、『ポオの墓』で言えば《Le Poète suscite (…) Son siècle》および《Donner un sens plus pur aux mots de la tribu》に匹敵する、極めて重要な、謂わばマラルメの詩人としての信仰告白にも似た、この詩の中核ともなるべき箇所である（但しこの詩ではもう一つ後半に別の中核部分がある）。まづ逐語的に意識してみる——《この非物質的な喪は、数多くの妙齡の嬖で、明日の日々に満ちた星晨を虐げてゐるが、（いつの日か）その一閃の燦めきですら群集を銀色に輝やかすことであらう》となる。括弧内は論者が補足的に付け加えたものである。

難解である。マラルメ独特の「簡潔話法」(laconisme)で周密に緋い合わされたこの箇所を解明するには、やはり既に行ってきたように、各詩行を解きほぐして各語を一つ一つ詳細に吟味していく他はないだろう。最初の《この非物質的な喪》はそれでもまだ分り易い。具体的には前詩行の《ramier》の鳴き声を示している。《Cet》という指示形容詞は非物質的な喪がすでに名指しされているという観念を含んでいる。ゆえに《この非物質的な喪》は《山鳩がクウクウと鳴く》と同格である(ヌーレ)。(43) 《非物質的な》immatériel はそれが山鳩の声という音であるからであるし、《喪》というのはその声の調子のゆえであるのは言うまでもない。問題は

その次である。《数多くの妙齡の髪》 *maints Nubiles plis* とは何か。《*Nubiles*》(妙齡の、結婚適齡期の)については説が二つに分かれている。一つはヴェルレーヌの柩に被せた黒布(《髪》)を形容する語で、その布は真新しいがゆえに《*Nubiles*》だとする説(ヌーレ)。(44) もう一つは、Ch. ジャッセが唱えたラテン語起源説。《*Nubiles*》の語源であるラテン語の *nubilus* (雲状の)をマラルメは援用したとする説である。(45) ヌーレは《*Nubiles*》と「真新しさ」、「新鮮さ」との関係性をマラルメの他の作品から例証して、ジャッセのラテン語起源説を否定している。(46) しかし必ずずいづれかでなければならぬ根拠はどこにもない。むしろマラルメは様々な臆測を可能にするだけの柔軟性をもった語を選んで詩語としたのであってみれば、ヌーレ説をひとまづ認めるとしても、そこには《髪》との相関関係も内在していると考えた方がよいだろう。なにもラテン語まで遡るには及ぶまい。《*Nubiles*》には「雲」の文語表現である *nue*, *nuée* が含まれていると考えるのはたやすいことだ。《山鳩の鳴き声》=《喪》=《布》=《髪》=《雲状》という連関は自然に成り立つ。この連関からさらに邪しமான不吉の雲を運ぶ、悲劇的な運命を示唆する第一詩節の《*bise*》(北風)が浮び上がってくる。また《虚げてゐる》との関係で言えば、この《*Nubils*》は *nuire* (損う、害する)とも繋がり得る。このように《*Nubiles*》内部には *nue*—*nuire*—*bise* という要素が隠されていると考えてもよいだろう(事実、「雲」は『ポオの墓』では星叢を隠す悪意ある雲として既に登場済みである——*Str. 3, v. 1.*)。次に、そういう《髪》で《明日の日々に満ちた星叢を虚げてゐる》部分の解釈が問題だが、まづ個々に見ていく。《明日の日々》 *des lendemains* とは未来の栄光のことであろう。『ポオの墓』で言えば非人称と化した抽象的な「詩人」が蘇えらせる《彼の世紀》 *Son siècle* と同義であろう。《満ちた》 *mûri* は意訳で本来は「熟した」である。この部分はモンドール資料では《昇った》 *levé* となっている。(47) この《星叢》 *astre* は現在ではまだ《妙齡の髪》に蔽われていて、恰度表皮にくるまれながら、熟して今まさにほげ飛ばうとする柘榴の実のイマ



ージュに近い。したがって《昇った》とするよりも《熟した》の方が表現としては適確であろう。最終詩行で《その一閃の燦めきですら》とある以上、なおさらである。柘榴のイメージはマラルメにはけっして無縁のものではない。<sup>(48)</sup> これは新鮮な果物・花・葉・枝と胸高鳴る心臓とを並べてみせた、ヴェルレーヌのあの清冽な『グリーン』（既出）の冒頭を思わせる。しかしむしろこの部分は同じ『言葉なき恋歌』から引用するならば、詩篇「忘れられた小唄」Ⅱの最初の四行詩をより強く連想させるものだ。

Je divine, à travers un *murmure*,  
Le contour subtil des *voix* anciennes  
Et dans les *lueurs* musiciennes,  
Amour pâle, une *aurore future!* <sup>(49)</sup>

この《囁き声》 *murmure* は《山鳩》の鳴き声を思わせるし、《微光》 *lueurs*、《未来の曙》 *aurore future* はまさに《明日の日々に満ちた星晨》そのものと言っても過言ではない。同様の例は『叡智』にも見られる。一つだけ引けば、

Et dans *longs plis* de son voile  
Qui palpite aux brises d'automne,  
Cache et montre au coeur qui s'étonne  
*La vérité comme une étoile.* (I-16) <sup>(50)</sup>

《そのヴェールの長い襷》はいま検討してきた《数多くの妙齡の襷》の原型であろうか。そのヴェールのなかには人知れず一個の星のように真実が光っている。論者には、マラルメはヴェルレーヌの詩集中に散らばった詩句を様々に援用しているように思われる。彼の詩句を援用して、『イジチュール』*Igitur* 以来妄執ともなった「新しき詩」の誕生のための《*science*》と《*patience*》の観念を暗黙裡に述べているように思われるのである——《*Car j'installe, par la science, (...) En l'œuvre de ma patience,*》

(『続誦』)。(51) とすれば、《数多くの妙齡の髪》とは、その裡で新たな詩を孵えす「夢の孵化器」の機能を果すものだということになる。《髪》のこの機能については別に稿を改めて論じなければならないが、ここではひとまづ簡単に「夢の孵化器」ということにしておく。そのような機能を《髪》がもつならば、《虐げる》 *opprime* はより正確には《曇らせる》 *offusque* という意味になるだろう。詩が新たに閃光となって光り輝くまで、《髪》はエネルギーが充電されるようにその力を遮り、《曇らせる》のである（しかし前述のように《Nubiles》との関係から《虐げる》という表面上の意味そのまま保っておきたい）。マラルメは追悼の辞で冒頭の《墓はすぐに沈黙を愛す…》の後、次のように述べた。

《喝采、名声、甲高い声はやみ、打ち果てられた詩句の噉り泣きも、この慎しみの場までは、この人について来はしない、この人はその存在の栄光を曇らさない (*ne pas offusquer*) ために、そこに姿を隠してゐるのだ。》(52)

ヴェルレーヌが《姿を隠してゐる》場所は墓石の下でも柩のなかでもない。別の場所である。このことは次の詩節ですぐに明らかにされるのでここでは触れない。《打ち棄てられた詩句の噉り泣き》とは《クウクウと鳴く山鳩》である。しかし意味は二重になっている。しかも二重の意味は同一でありながら相対時している。ヴェルレーヌはポオドレエルに劣らず時代の子であった。その詩も時代の詩であった。このことは作者の死とともに作品が作者の手から完全に離れる（打ち棄てられる）という意味以上に、この「時代の詩」は作者の時代が過ぎ去れば他のあらゆる時代から取り残されてしまう（打ち棄てられる）運命にある、ということの意味している。《山鳩》とは、したがって、ヴェルレーヌの現実の詩作品——生前においては正当に評価されなかった作品である。それは皮肉にも「時代の詩」であったがゆえに。まさしく、《岩》（ヴェルレーヌの魂）が《星長》（天才）

となるように、その不当な扱いを受けた現実の作品（《山鳩》の声＝《襲》）の裡から、真実の星のように正当な、同時代人が考えている以上に新しい「詩」が生まれ出て、人々の蒙を啓く（《その一閃の燦めきですら群集を銀色に輝やかす》）ことをマラルメは切望しているのである。《死ぬときに彼の栄光がはじまるのである》（マラルメ）。<sup>(53)</sup> 前に少し触れた《山鳩》の詩的機能とはこのことである。デカダン派の若い詩人たちが口ずさむ現実の作品こそ真の「作品」を産み出すための器に他ならない。甦えるのは同じその作品である。意味が二重になって対峙していると言ったのはこのことである。この再生の可能性は《Nubiles》の含む「新鮮さ」、「真新しさ」の観念によって約束されているかに見えるが、《銀色に輝やかすことであらう》*argentera* という未来形は永久に未来形のままである。つまり、未来が到来したとき、その瞬間に「現在」となり、未来ではなくなるからだ。マラルメはこのような場合、むしろ「現在形」を使う。<sup>(54)</sup> この未来形による願望は希望というよりも、実現の困難さ、その不可能性を示すとした方がよい。

ともかく、この詩節では、《ramier》→《immatériel deuil》→《Nubiles plis》という語の連関によって、そしてこの経路をへて、《ramier》（詩作品）に特殊な詩的機能、負性のもを正の価値に変える機能が賦与されて、その後はその機能によって再生する（かのような）真の詩の存在が暗示されていると考えることができる。この機能は『ボオドレエルの墓』で言えば、《埋葬された寺院》*Le temple enseveli*（詩作品）→《犬頭神》*Anubis*（魂の導き手）→《吠え声》*aboi*（襲）というイマージュの結合関係にあたる。<sup>(55)</sup> 詩の「擁護と顕揚」という点で言えばその機能は同質である。

## Ⅱ. 第三詩節について

*Qui cherche, parcourant le solitaire bond*

Tantôt extérieur de notre vagabond-  
Verlaine? Il est caché parmi l'herbe, Verlaine

まづこの三行詩の内容を前二詩節との関係で要約すればこうなる——  
「怒り狂った岩である彼の魂は墓の下などにはおさまっていないし、また  
栄光の星となるのは永遠に未来のことで、今の彼の魂は草のなかに隠れて  
いる」この要約を、例によって逐語的に検討しながら確認していこう。  
冒頭の《Qui cherche》（誰が捜してゐるのだ）の目的語は最終詩行冒頭  
の《Verlaine?》である。捜し手は《parcourant le solitaire bond》  
（この孤独な跳梁を追ひかけまはしてゐる）。《Tantôt》はヌーレの指摘す  
るように *naguère*（少し前）を意味する古語であろう。<sup>(56)</sup> しかし次の  
《extérieur》は厄介である。「外部の」という形容詞で《孤独な跳梁》を  
修飾するのは確実だが、その具体的な意味は何であるのか。象徴主義研究  
の大家ギイ・ミシヨール Guy Michaud はこの箇処を極めて簡明にこうパ  
ラフレーズしている——《いったいなぜ彼をその孤独な放浪者という外面的  
の生活に求めようとするのか》。<sup>(57)</sup> ミシヨールは《跳梁》 *bond* を《放浪  
者》 *vagabond*、《extérieur》を《外面的》と見做してこのように解釈し  
たわけだが、この《*bond*》と《*extérieur*》解釈には異説がある。すなわ  
ち、優れたマラルメ学者の一人、ガードナー・デイヴィスは《*bond*》を見  
知らぬ世界への《跳梁》、したがって《*extérieur*》はわれわれの「生」の  
世界の埒外を指すと解している。<sup>(58)</sup> ヴェルレーヌ埋葬の一ヶ月後に『プ  
リューム』誌に掲載された、ヴェルレーヌに関するアンケートの答のなか  
で、マラルメ自身は、ヴェルレーヌは以前は高踏派詩人であったが、その  
後孤立し、複雑にして至純なるパイプオルガンを弾くようになったと述べ  
ている。<sup>(59)</sup> これはおそらく『叡智』を示唆したものであろうが、マラル  
メのこの回答を援用して、そういう詩壇の孤独な鬼っ子を追いかけまわす  
——われわれ研究者のように——ことは無意味なことだ、真のヴェルレー  
ヌの姿はそんな *biographique* な探究ではけっして見えてこない、と解

しておく方が穏当であろう。マラルメは既出の追悼の辞（本論第一章最終部）で《われらが友の見かけの意味 (*le sens extérieur*) に騙された人に教へよう》と明言したのではなかったか。しかしデイヴィスの解釈も捨てがたい。というのは、この《*extérieur*》は次の最終詩行の《草のなか》*parmi l'herbe* と密接に繋がっているからだ。《*extérieur*》は外面的生活と墓窟の外側という二つの意味を合わせ持った語ではあるまいか。そこで最後にその最終詩行に移る。

かつてこれほど個有名詞を美しく響かせた詩人がいたろうか。《*Verlaine*》という名を二度繰り返して、マラルメは他ならぬヴェルレーヌ好みの柔らかく、流れるような、しかも微温的で湿り気のある韻律を見事に再現した——《*Verlaine ? Il est caché parmi l'herbe, Verlaine*》第二章のはじめのあたりで触れた《*Calme*》《*palme*》のように、あるいはヴェルレーヌに頻出する《*arbre*》のように、音はいったん上昇に向かい、上昇し切れぬうちに再び落下する (*Ver-laine, par-mi, her-be*)。しかも流音〔l〕を随所に効果的に使い、〔*er*〕の *assonance* とともにこの「疊韻法」(*allitération*) はヴェルレーヌの有名な『秋の歌』の一節 (*Les sanglots longs Des violons De l'automne*) に劣らぬほど見事な出来映えを見せている。はじめに《*Verlaine ?*》と提示し、<sup>(60)</sup> それを《*Il*》で受けているにもかかわらず、最後にもう一度《*Verlaine*》と出している。この「冗語法」(*pléonasmе*) は最終詩節の三行詩をこの詩節と繋ぐ役目を果たすが、同時にこの「冗語法」の効果によって、この詩行は《親しさの調子》を帯び、《*Verlaine* という語はしなやかな蝶番となる》。<sup>(61)</sup>

しかしここではそういう韻律的なことが重要なのではない。《*parmi l'herbe*》(草のなか)をこそ問題にしなければならない。前置詞《*parmi*》は通常は後に複数形を要求する。ところがここでは単数形で使われている。デイヴィスはこの使用例を他に求めて、マラルメはその著作において《*parmi l'herbe*》を三度使っていると指摘しているが、<sup>(62)</sup> このデイヴィスの著作を書評した故スザンヌ・ベルナール *Suzanne Bernard* も批判

しているように、意味があるのはその使用法の特質であって、使用回数などではない。《その使用法が抽象化作用にたいする マラルメの好みを証す》<sup>(63)</sup> がゆえにそれは重要なのである。しかしこれはマラルメのみが行った使用法ではない。ヴェルレーヌの主要な五つの詩集（『サチュルニアン詩集』 *P.S.*、『艶なる宴』 *F.G.*、『言葉なき恋歌』 *R.P.*、『叡智』 *Sag.*、『双心詩集』 *Paral.*）を調べてみると、デイヴィス流に言えば、合わせて二十四回《*parmi*》を使っているが、そのうち単数形の名詞をしたがえている例は十三例もある。しかも二十代前半の最初の自費出版詩集（*P.S.*）では、殆どが植物と関係する——《*parmi l'ombre verte des branches*》<sup>(64)</sup>、《*parmi le feuillage jaune*》<sup>(65)</sup>、《*parmi les herbes vertes*》<sup>(66)</sup> 第三詩集（*F.G.*）、第四詩集（*R.P.*）においてもほぼ同様の傾向が見られる（*Sag.* にはなぜかその例は一つもない）。もし植物と関わる「水」のイメージを加えるならば、例えば *R.P.* では全て《*parmi*》はその範疇にはいる。詩句のなかで《*parmi*》の後に単数形の名詞を置くのはなにもマラルメの独創ではなかった。

#### Des simples *parmi l'herbe brune*.<sup>(67)</sup>

この『緑り人形』 *Fantoches* (*F.G.*) の一節をマラルメが知っていたかどうかは分らない。もっとも彼は、この詩集『艶なる宴』はヴェルレーヌの傑作で、若い詩人たちは皆暗記するほどおぼえておくべきだと主張してはいるが。<sup>(68)</sup> とにかく、熱心なヴェルレーヌの愛読者であったマラルメが《*parmi*》と「植物」—「水」というヴェルレーヌ詩の特性に気づかなかったわけではない。《*parmi l'herbe*》は一見、極めてマラルメ的な表現のように思われるが、デイヴィスの指摘にもある通り、マラルメは詩作品以外の著作を含めても三回しか使っていない。これは稀な部類に属す（この前置詞の後に単数形を置くことは常套手段であるが）。とすれば、これはマラルメ的表現というよりも、マラルメによるヴェルレーヌ的表現と解

した方がより自然ではあるまいか。ともかく、水の流れのようにしなやかにその名を冒頭と末尾に使われたヴェルレーヌが身を隠すには、《草のなか》はいかにも相応しい。それは『叡智』の悲痛な内心の声と宗教的な静けさとがまざり合う煉獄の詩人ではなく、明るい空に軽く憂愁の風がふく舞踏の歌声にあふれた『艶なる宴』の詩人の姿である。マラルメの『逍遥集』の《魔法》*Magie* と題された散文のなかに次の一節がある。

(…) *les ronds, parmi l'herbe, de la fée ou du magicien.* <sup>(69)</sup>

件の詩行はまことによくこの《*ronds*》のさまを垣間見させてくれる詩行である。これは詩行のほぼ中央に置かれた《*parmi*》の効果に負うところが大きい。《この簡単な前置詩は逆に絶えざる変化を仄めかしている》(ヌーレ)。<sup>(70)</sup> さらに言えば、これは『ボオドレーヌの墓』の月桂樹の王冠を象徴する《*feuillage*》(葉叢)<sup>(71)</sup> や芸術の象徴である『読誦』*Prose* の《*herbiers*》(押葉標本集)<sup>(72)</sup>とも対応している。

#### Ⅳ. 第四詩節について

A ne surprendre que naïvement d'accord  
La lèvre sans y boire ou tarir son haleine  
Un peu profond ruisseau calomnié la mort.

《*roc*》(岩)ではじまったこの詩は対立的な《*la mort*》(死)で終る。第一詩行の動詞不定法《*surprendre*》の主語は前詩節最後の《*Verlaine*》である。この《*A ne*》+*V*+《*que*》の構文は『マラルメ詩集』巻頭の『禮』*Salut* 冒頭に見られる。

Rien, cette écume, vierge vers  
A ne désigner *que* la coupe; <sup>(73)</sup>

《処女なる語句はただ盃を指し示すのみ》という意味である。これを上の詩行にあてはめれば——《(ヴェルレーヌは)ただ素直に頷いて **surprendre** するのみ》となる。《**surprendre**》をここで訳出しなかったのは「驚かす」という意味と「(秘密などを)発見する, 見破る」という意味とが重なり合っているからである。ヌーレも Y.-A. フェーヴルも後者の意味のみに解釈している。<sup>(74)</sup> しかしこの動詞の目的語が否定的な《**la mort**》であることから考えると、『ポオの墓』の第一詩節第三・四詩行(《死がその奇怪な声のなかで勝利してゐたとは知らなくて、その世紀は驚いてゐる》)と恰度裏返しの形で対応していると思われる。時間を超越したポオの世紀は、否定的な死がその世紀の甦る前まで《勝利してゐた》ことを知って呆れ驚くのであるが、今度は逆に、ヴェルレーヌの魂を呑み込んだと思ひ込んでいる《死》に、彼の魂は、実は自分はそのそこにはいない、《死》の埒外のこの特権的な《草叢》に隠れているのだと公言して《死》を驚かしている。「発見する, 見破る」とは、そういうふうに《死》の無力を見破るという意味に解し得る。これは《中傷された》**calomnié** という語の解釈ともなるが、先廻りはすまい。順を追って見ていこう。

《que》の後の《**naïvement d'accord**》については先に便宜上《素直に頷いて》と訳しておいたが、若干疑義がある。J.-P. リシャールの解釈ではこうなる。

《彼(マラルメ)の魂と同様、自然のままの子供である一つの魂にとっても、おそらく死ぬことほど容易で自然なものはないであろう。自分に忠実であれば充分である。かくしてヴェルレーヌは難なく彼の死の運命に同意するのである。もっとも、彼を生き返らせるがゆえに中傷されたこの死から、彼はすでに殆ど抜け出ているのではあるが》。<sup>(75)</sup>

もう一つ参考までに拙論でたびたび引用させてもらった E. ヌーレ女史の説をあげる。



《ヴェルレーヌは草のなかに隠れて、悪意も欺瞞もなく (naïvement) 死ぬふりをすることに、あるいはこんな風に死ぬことに同意している。》(但し、女史は驚く主体を《死》ではなくヴェルレーヌとしている) (76)

両者に共通している点はヴェルレーヌは普通の意味では死んでいないということである。これは確かである。前の三つの詩節とも矛盾しない。両者の意見が分かれるのは《naïvement》の解釈である。リシャルは《草のなか》から「幼年時代」という観念を抜き出し（それ自体は無理な操作ではない）そこから子供の素直な魂というものを想定する。事実、これは実際のヴェルレーヌの魂に他なるまい。ヌーレの解釈は上に引用した通りだが、両者とも、マラルメのヴァリエントを無視している。《que naïvement d'accord》の箇所はこうなっている。

... que dans le vacant accord (77)

《accord》は《d'accord》と殆ど同義であるから問題は《dans le vacant》である。この部分が決定稿では《naïvement》と改められたことになる。マラルメの基本的姿勢は、若干の例外を除いては、ヴァリエントを通じて一貫して変わらないのが通例であるから、《naïvement》表現は《dans le vacant》表現をさらに推し進めより精確さを期したものと考えられる。旧稿の意味は《無為の（空ろな）同意のなかで》である。何が「無為（空ろ）」であるのか。「同意」である。なぜそうなのか。自分が真に死んではいず、現実であって現実ではない虚構の——すなわち至高の——《草のなか》に隠れ潜んでいることを人々は知らず、人々が口にする「ヴェルレーヌは死んだんだ」というその《死》に無言のまま同意する他はないからである（部分否定表現）。したがって、《naïvement》（素直に）とはむしろ皮肉をこめた、「本心を偽って」という意味の逆説的表現だと考えられる。

このように解釈してくると、最後の二詩行はある程度容易に理解できるだろう。「無為であるがゆえに、真に死んではいないがゆえに、彼の口は〈その（死の）水を飲むこともなく〉 *sans y boire*, また〈その息も絶えることなく〉 (*sans*) *tarir son haleine*, そうやって《死》を驚かす。一方《死》は己れの掌中からヴェルレーヌの魂をのがしたがゆえに《中傷きれ》 *calomnié*, 辱しめられているのである。マラルメはむしろ、この《死》を作品や作家を浄化させるための必要悪、通過儀礼と見做していたようだ。追悼の辞でこう言っている。

〈しかしながら、「死」はいまあからさまにこの墓石を据えつけ、それによつて爾後、一つの地歩が強固に踏み固められ、なんらかの説明が可能になり、また誤解の霧を霽らすことができるのである。〉<sup>(78)</sup>

同様にわれわれがいま問題にしている《死》もポジティブな面へ相手を抛り投げるスプリング・ボードの性格をもっている。その意味では、例えば『ポオの墓』において、《勝利してゐた》という半過去表現の逆説的意味において敗北した《死》(Str. 1, v. 4.)とは詩的機能は同一でもやや性格が異なる。このヴェルレーヌの『墓』の《死》には軽やかさがある。

#### *Un peu profond ruisseau calomnié la mort.*

《Un peu profond ruisseau calomnié》は《la mort》と同格である。つまりこの構造は《la mort》が末尾で一語だけで完結して宙に浮いたようになっている。《ruisseau》(小川) さながらに動いてやまない性質を帯びている。いかにもこれは《cette mort seulette》(このひとりぼっちの死)<sup>(79)</sup>あるいは《mort légère et délicate》(軽やかで繊細な死)<sup>(80)</sup>を好んだヴェルレーヌの《フランコ》 *escarpolette* のような魂に似合っている。

## 結 語

《岩》roc とは魂であるが、それは「天稟」génie をもったがゆえに不幸とならざるを得ない詩人の宿命の魂である。「天稟」は未だ完全に光を放って人々を目眩ますほどには至っていない。謂わば「天稟」の原石にすぎない。『ポオの墓』で言えば《静かなる塊》Calme bloc (Str. 4, v. 1) である。しかしこの『ポオの墓』といままで分析してきた『墓』とは、その意味構造において決定的に異なる点がある。それがまた『墓』の標題の疑問にたいする解答となり得るように思われる。すなわち、アメリカが建てたこのポオの墓石は何のためかといえ、マラルメからみれば、それは《それ（ポオの亡霊）がけつして再び現はれ出ないといふ安心のために》（『1898年の書誌』）<sup>(81)</sup> である。どこに葬られているか分らない彼の遺骸は別にして、現在さ迷っている靈魂をこの記念碑の墓石の下に安置することによってはじめて、ポオの「天稟」と「作品」は天翔け得るのである。《彼の世紀》を獲得し得るのである。しかるに、この『墓』においては事情は全く逆である。ヴェルレーヌの遺骸は墓石の下にあるが、彼の魂は《草のなか》に隠れている。「作品」の蘇える時間は永遠に未来である。ポオが亡くなったときマラルメはまだ七歳であった（1842年生）。しかも異国人である。ポオドレエルは同時代人であり、かつ同国人であったが、ついに生前言葉を交わすことなく終った。それにたいして、ヴェルレーヌは、内輪の人間であり、生涯の友であり、よきライヴァルであった。ゆえにマラルメはもっともヴェルレーヌの不幸を悼んだ詩人であったと言ってもよいだろう。ヴェルレーヌは生前、『ステファヌ・マラルメに』と題する献呈詩のなかで——貴兄は「象徴派詩人」として通っているが、果してそうだろうか。私は「デカダン派」に祭り上げられた。しかしそんなことはどうでもよい——という意味のことを述べている。<sup>(82)</sup> むろんこの詩はマラルメも読んでいる。たまたま時代の方から二人を迎えに来たのであ

る。意に反して二人はそれぞれ「象徴派」・「デカダン派」の領袖という時代の子になったのである。二人ともそのことをよく承知していた。二人はただ——ともに師と仰ぐポオドレエルのように——いままで誰も作らなかった新しい詩を作ろうとしただけである。ヴェルレーヌの死は、昏れかかった世紀末に彼の時代が終ろうとしているとき（象徴主義の絶頂期は1891年で、『墓』が出た1897年にはモーリス・ル・ブロン Maurice Le Blond やサン＝ジョルジュ・ド・ブーエリエ Saint-Georges de Bouhélier らによる反動的新詩派「ナチュリスム」が抬頭してきて、象徴主義は次第に衰退していく）、やはり同じく不遇のまま窮死した親友ヴィリエ・ド・リラダンと同じ墓地に埋葬するという奇しき因縁とも合わせて、<sup>(83)</sup> その死はマラルメにとって「詩人であることの不幸」を痛切に思い知らせるものであったろう。ポオやポオドレエルの場合のように、ある一定距離を保って、魂の平安を願い、「作品」の蘇生と栄光を祈る、というような生易しいことではなかったはずだ。もっと直接的な、肺腑を抉られるような思いがあったはずだ。それが、ポオの場合と異なって、彼の魂をむしろ《草のなか》にさ迷わせ、神からも世人からも孤立した存在として描かせたのであろう。これは当然、故人の霊の昇天を願う人々からは非難されることである。しかしマラルメはあえてした。

墓地での追悼に際して、最初に棺前演説を行ったのは、故人の親友であるフランソワ・コペである。《彼の病める肉体と悩める心のために、いかにポール・ヴェルレーヌが苦しんだかを思い出しながらも、なおかつ私は幸福な詩人よとあえて繰り返して言うのであります。（…）人生はしばしば残酷に彼を傷つけました。しかし苦悩というものは天才が運命に抗う身代金であります》（河盛好蔵訳）。<sup>(84)</sup> これはその一節だが、マラルメにとってはそんな樂觀的なものではなかった。ヴェルレーヌは時代の英雄などではなかった。時代の犠牲者であった。コペの後でマラルメはこう弔詞を述べた——《孤独、貧しさ、不作法、窮乏など、これら科せられた侮辱にたいして、この犠牲者は自ら好んで自分に浴せた別の侮辱によつてこたへる権

利くらは持つてゐたらう》。<sup>(85)</sup> まことにヴェルレーヌ自身も言ったように《この世紀は、あらかじめ遭難が書きしるされているような悲劇的な空である》。<sup>(88)</sup> そして紛れもなくこれは *A la nue accablante tu* や *Un coup de dés* の作者の言葉でもある。『墓』を発表して一年後にマラルメも亡くなる。この標題を『ポール・ヴェルレーヌの墓』とせずにとた『墓』としたのは、マラルメ自身、自らの運命をそこに重ね合わせていたからではなかったろうか。ヴェルレーヌの墓であると同時に自らの墓でもあり、またこのような時代に詩人とならざるを得ない全ての個人の悲劇をも、そこに象徴するためではなかったろうか。

#### 註

- (1) 参照した資料は次の通り：*Verlaine Œuvres poétiques complètes* (Biblioth. de la Pléiade, 1954, p.XXII), *Verlaine Œuvres poétiques* (Editions Garnier Frères, 1969, p. XIII), *Europe* (avril-mai, 1976, p. 119) 及び『マラルメ・ヴェルレーヌ・ランボオ』（『筑摩世界文学大系』, 1969, p. 419), 河盛好蔵『フランス文壇史』（文芸春秋新社, 1964, p. 165）  
なお、ヴェルレーヌの死亡時刻については、「筑摩世界文学大系」の年譜では午後8時、『フランス文壇史』では午前7時になっている。拙論では年譜として精確な前者を採った（上記の原資料には死亡時刻の記載はない）。
- (2) 『純粹精神の系譜』河出書房新社, 1971, p. 124.
- (3) Valéry: *Passage de Verlaine, Œuvres I*, Biblioth. de la Pléiade, 1957, p. 713.
- (4) Cf. Stéphane Mallarmé, *Correspondance I, 1862-1871*, Gallimard, 1959, p. 235.
- (5) Mallarmé, *Œuvres complètes*, Biblioth. de la Pléiade, 1974, p. 71. 以下 O. c. と略す。
- (6) Mallarmé-Whistler, *Correspondance*, Nizet, 1964, p. 259, note.
- (7) この点については、拙論「『エドガー・ポオの墓』試解」（西南仏文会『仏語仏文学研究』創刊号, 1979）pp. 8-10 を参照。
- (8) Cf. Jean Pommier: 《*Le tombeau de Baudelaire*》, in *Mercure de France avril*, 1958, p. 661.
- (9) *ibid.*

- (10) Emilie Noulet: *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, Droz, 1972, pp.259—260.
- (11) *ibid.*, p.260.
- (12) *Mallarmé, edited with an introduction and prose translations by Anthony Hartley*, The Penguin Poets, 1970, p.92.
- (13) Jacques Scherer: *Grammaire de Mallarmé*, Nizet, 1977, pp.78—81.
- (14) *Verlaine, Œuvres poétiques*, Editions Garnier Frères, 1969, p.39. 以下この版をテキストの底本とする。
- (15) *ibid.*, p.221.
- (16) 1891年に行われた文学の進歩に関するユレのアンケートに答えて、マラルメはヴェルレーヌの『叡智』を、それまでの高踏派と一線を劃する新しい詩集と讃え (*O.c.*, p.873), また1896年の『プリューム』誌に発表されたヴェルレーヌに関する別のアンケートの回答においても、この詩集を全ヴェルレーヌが反響し合っている唯一無比の詩集だと高く評価している (*ibid.*)。
- (17) *Verlaine*, p.229.
- (18) *O.c.*, p.511. また次のマラルメの言葉も、この追悼の辞の裏付けとなるだろう。
- 《(...) le magnifique Verlaine dont je trouve l'attitude comme homme aussi belle vraiment que comme écrivain, parce que c'est la seule, dans une époque où le poète est hors la loi: que de faire accepter toutes les douleurs avec une telle hauteur et une aussi superbe crânerie.》 (*O.c.*, p.870)
- (19) J.-P. Richard: *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Editions du Seuil, 1961, p.249.
- (20) *O.c.*, p.70.
- (21) *ibid.*
- (22) *Verlaine*, p.205.
- (23) *ibid.*, p.216.
- (24) *ibid.*, p.155.
- (25) *ibid.*, p.162.
- (26) 拙論前掲書 pp.2-30 を参照。
- (27) Cf. *O.c.*, p.70.
- (28) Noulet, *op. cit.*, p.261, Scherer, *op. cit.*, p.62, Yves-Alain Favre, *Mallarmé Poésies*, Hachette, 1977, p.89.
- (29) *O.c.*, p.1495. 旧稿の《s'apaisera》と決定稿まで残った《roule》とを並

置してみると、ヴェルレーヌの有名な『グリーン』の形が浮び上がる。

Sur votre jeune sein laissez rouler ma tête.

.....

Laissez-la s'apaiser de la bonne tempête, (p.162)

- (30) Noulet, op. cit., p.260.
- (31) O. c., p.510.
- (32) ibid.
- (33) Camille Mauclair: *Le Soleil des Morts*, Slatkine Rep., Genève, 1979, p.236. この標題は Villiers de L'Isle-Adam の *L'Eve future* 中の第六章のエピグラフ《La gloire—est le soleil des morts》という Balzac の句に由来していると思われる。
- (34) *Verlaine*, p.162.
- (35) O. c., p.1495.
- (36) O. c., p.511.
- (37) Michael Pakenham: *Mallarmé nous parle de Verlaine*, in *Europe*, op. cit., p.124, note (2)
- (38) Noulet, op. cit., p.262.
- (39) *Verlaine*, p.226.
- (40) Noulet: *Le Ton poétique*, Corti, 1971, p.52.
- (41) O. c., p.230.
- (42) Noulet, *Le Ton.*, p.24.
- (43) Noulet, op. cit., p.262.
- (44) ibid., p.263.
- (45) ibid.
- (46) ibid.
- (47) O. c., p.1495.
- (48) 例えば *Faune* では、初稿の *Monologue d'un Faune* においても (O. c., p.1453), 第二稿の *Improvisation* においても (p.1458), 決定稿の *L'Après-midi* においても (p.52), この《柘榴》grenade は位置は変化しながらも存続している。二度の改稿において削除されなかったという点で、この語は少なくともこの詩において詩語として第一級の位にあると言えるだろう。
- (49) *Verlaine*, q.148.
- (50) ibid., p.201.
- (51) *Prose. O. c.*, p.56.

- 52) *O. c.*, p. 510.  
 53) *ibid.*, p. 873.  
 54) 拙論前掲書 p.3 参照。  
 55) Cf. Jean Pommier, *op. cit.*, 658-662.  
 56) Noulet, *op. cit.*, p. 266.  
 57) *ibid.*, p. 265.  
 58) *ibid.*  
 59) *O. c.*, p. 873. 因みに亡き橋本一明は『叡智』をこう評している：『『かしこさ』(81年) は名実ともにヴェルレーヌ作品の頂上をなす詩集だ。彼の全生涯を通じてこれほどの均衡を見せる詩集はない』(前掲書 p. 128) —— この《均衡》をマラルメの表現《パイプオルガン》と結びつけるのは強引であろうか。  
 60) 詩行冒頭にこのような疑問符をもってきたのは、次のヴェルレーヌの  
*A Stéphane Mallarmé* と題された献呈詩への応答のためでもあろうか。

Des jenues——c'est imprudent!——  
 Ont, dit-on, fait une liste  
 Où vous passez *symboliste*.  
*Symboliste? Ce pendant* (Biblioth. de la Pléiade, 1954, p. 396)

詩行の冒頭と末尾に同じ名詞を置いている点、最終詩行末尾の語が次の詩節にまたがっている点、『墓』とよく似た構造を取っている。

- 61) Noulet, *op. cit.*, p. 265.  
 62) Suzanne Bernard: *Compte-rendu de G. Davies, Ise "Tombeaux" de Mallarmé* in *R. H. L. F. avril-juin*, 1951, pp. 212-213.  
 63) *ibid.*  
 64) *Verlaine*, p. 38.  
 65) *ibid.*, p. 40.  
 66) *ibid.*, p. 50.  
 67) *ibid.*, p. 89.  
 68) *Mallarmé, Correspondance II, 1871-1855*, Gallimard, 1965, p. 221  
 及び note 2.  
 69) *O. c.*, p. 400.  
 70) Noulet, *op. cit.*, p. 266.  
 71) *O. c.*, p. 70.  
 72) *ibid.*, p. 56.  
 73) *ibid.*, p. 27.  
 74) Noulet, *op. cit.*, p. 266 及び Y.-A. Favre, p. 89, note 12.



- (75) J.-P. Richard, *op. cit.*, p. 249.
- (76) Noulet, *op. cit.*, p. 267.
- (76) *O. c.*, p. 1495.
- (78) *ibid.*, p. 510.
- (79) *Verlaine*, p. 148.
- (80) *ibid.*, p. 189.
- (81) *O. c.*, p. 78.
- (82) 本論註 (60) 参照。
- (83) Villiers de L'Isle-Adam の遺骸は五年間という期限つきで埋葬され 1895 年にモンマルトルのペール・ラシェーズ墓地に移されているので、*Verlaine* の遺骸が埋められた 1896 年にはこのパチニョルには彼の遺骸はなかったことになる。(『渡辺一夫著作集』第 7 巻, 187 頁参照)
- (84) 『フランス文壇史』p. 166.
- (85) *O. c.* p. 511.
- (86) *Verlaine*, p. 198.