

# マラルメとマネ

——新しき詩の誕生——

山 中 哲 夫

なぜマラルメはマネに惹かれたのだろうか。マネの絵画のなかにマラルメは何を見つけたのだろうか。あるいは、何を見つつけようとしたのだろうか。それは彼の詩法といかなる関係を持つものであったのだろうか。

一般的な西洋美術史の上では、マネは印象派の先駆者ということになっている。しかしこの先駆者は印象派最大の特徴である「外光」を、印象派たちと交流のあった弟子ベルト・モリゾ **Berthe Morisot** から教わっているし、印象派たちの独立展覧会には一度も自作を出品せず、彼らと一線を画している。また印象派以前の社会改革派クールベの「リアリズム」とも異なる。彼は謂わば、絵画の題材を虚飾のない日常生活に求めたクールベの「リアリズム」と、その日常生活をさらに光のプリズムによって分解拡散させ、運動と生成に溢れた新たな美の **aspect** として再現しようとした印象主義との間で、執拗に自己を守り通した過渡期の画家であったと言えるだろう。<sup>(1)</sup> クールベであるには、その絵にはあまりに夢と不自然さがありすぎ、<sup>(2)</sup> 印象派であるには輪郭線と個有色が強すぎる。これは恰度、高踏派から象徴派へ移行する過渡期に自己の詩法を確立し、後に若い象徴派の詩人たちによって師と仰がれるようになったマラルメの立場とよく似ている。<sup>(3)</sup> むろん、絵画と詩を同列に論ずることはできない。絵画は絵画であり、詩は詩である。《言葉は彼らが見ているもの（絵画）とは通約不可能である》(ヴァレリイ)。<sup>(4)</sup> しかし、マラルメのマネの絵画にたいする執着は、その不可能性を越えようとする、いや、彼の絵画から、新たな表現の可能性を抽出しようとする意図を表わすものではあるまいか。拙論

では牽強附会は覚悟で、あえて言葉の側から、マネの絵とマラルメの詩の関係を考察してみたい。

\*

マネを支持した最初の文学者はポオドレエルであった。もっとも彼のサロン批評では殆ど取り上げなかったが、スペインの踊子を描いた『ローラ・ド・ヴァランス』(1861—62)にたいしては、ローラを薔薇と黒の宝石にたとえた四行詩をマネに献げている。サロン批評では、ただ一箇処、次のような言及がある。

《マネ氏とルグロ氏は、レアリテにたいする、現代的なレアリテにたいするはっきりとした趣味——これはすでに好ましい兆候である——とあの活き活きとした、豊かな、感覚的で大胆な想像力を合わせ持っている。》(『油彩画家と銅版画家』)<sup>(5)</sup>

《現代的なレアリテ》と《想像力》——ポオドレエルが看破したマネのこの二面性を、ヴァレリイはより明確な形でこう述べる。

《ポオドレエルはマネのなかに、すでに衰弱している絵画的な (pittoresque) ロマン主義と、極めて対照的にそこから導き出されるレアリスムとの分割を感じ取っていたに違いない。》<sup>(6)</sup>

《絵画的なロマン主義》とは当時マネが熱中していたスペイン趣味に見られるような、新奇な形態・色彩へ傾斜する性向を示す。上述のポオドレエルの用語で言えば《想像力》である。この《想像力》と本質的に対立するものが《レアリスム》、ポオドレエルの《現代的なレアリテ》であり、これは現存するものをそのままの姿で描き出すという以上に、現存するものの悲劇、不安定性、消滅直前の光芒をその裡に含むという意味を持っている。瞬間の永遠化と言ってもよい。これが『通りすがりの女に』を書い

たポオドレエルの《現代的》の意味であり、「風俗」はまさにそのようにして彼を惹きつけたのである（これは マラルメに引き継がれる）。ドーミエやギーヌはそれを線で描いた。しかし本質的に色彩の画家であったマネは、「風俗」を異国趣味のなかに見出した。《新しきものの到来》（傍点はポオドレエル）<sup>(7)</sup> はマネに献げた四行詩の最終行《薔薇と黒の宝石の思いがけない魅惑》<sup>(8)</sup> の《思いがけない》*inattendu* という形容詞に表わされている。だがここでもっとも重要なことは、マネの真の「思いがけなさ」は新奇な「風俗」の色彩の衝突にあるのではなく（これはポオドレエルのマネである）、1860年代後半からのマネ、現代風俗を描くリアリストとしてのマネの、そのリアリズムの「思いがけなさ」にある、ということである。しかもそこには、ポオドレエルが見抜いた通り、《現代的なリアリテ》と《想像力》が共存してさらに、その《想像力》はもはや《絵画的なロマン主義》のそれではなく、より抽象的なポエジーの《想像力》である。したがって、彼のリアリズムはたんなるクールベの所謂「リアリズム」とは異なり、むしろ「新リアリズム」*néo-réalisme*、もっと極言すれば「擬リアリズム」*pseudo-réalisme* と呼ばれるべきものであり、まさしくこれがマラルメ的リアリズムなのである。

マラルメ的リアリズム？マラルメはリアリストであったのか？あの夢想王国の絶対君主マラルメが？

マラルメとマネの関係にはいる前に、もう一人、熱心にマネを擁護した文学者エミール・ゾラについて触れておかなければならない。マラルメがマネに出会う以前、1866年5月7日付の『エヴェヌマン』紙において、すでにゾラはその年のサロン落選作『笛吹き少年』を強く支持している。《マネのすべての作品のなかから、私は今年落選したこの『笛吹き少年』を断然とる》。<sup>(9)</sup> あのすさまじいスキャンダルを巻き起した『草上の食事』、『オランピア』よりも、である。この絵にたいするゾラの執着は強く、翌年の『十九世紀評論』誌では《当代の風景画の一家は『笛吹き少年』はまるで「衣裳店の看板」と変らないと言っているが、もし彼の言

うのが、この若い楽師の制服が流行のファッション画に見られるような単純な様式で描かれている、ということなら、私は彼の言うことに賛成する》<sup>(10)</sup>と皮肉をまじえながら再度自分の立場を力説している。ここにはマネよりもゾラその人が現われている。この姿は、幾分形を変えて、ゾラの高弟ユイスマンスが同じくマネの作品（『ラチュイユ親父の店で』1879と『化粧』）を論じた次の箇処に再び現われる。

《この若い男女は素晴らしい。そしてこの画面は極めて明るく、生き活きとしていて、人の意表をつく。目をこの絵に転ずるや、官製の絵の悉くが黄ばんで色褪せ、そのなかでこれは光り輝いている。私が述べた現代的なるものとはまさにこれである。戸外の真の光のなかで、人々は昼食を取っている。つんとすました婦人がいかに生きた人のようであるかを見なければならぬ。この幸運、というより不運にじりじりしている若い男が、いかに話しかけている人らしく忠実に描かれているかを／（……）その真実性を考えると、これは在るがまま、誇張なしに表わされた生活であり、溢れるほどあるサロンの絵のなかで、現代絵画という観点から見ると、唯一の見事な作品である。》

《この絵の登場人物たちを、彼らが属している社交界の匂いで包み込むこと、そういうものがマネ氏のもっとも変らぬ関心事の一つであった。》（『1880年の官展』）<sup>(11)</sup>

ゾラの《流行のファッション画》の様式化とは、換言すれば、「時代の風俗」という現在の環境を、恰度マネの画法に見られるような《単純な手段によって》《力強い効果が得られ》<sup>(12)</sup>るように描き出す方法の一つであった。あるがままに描きながら「時代風俗」という移ろい易い現象を芸術作品という形で結晶させること、そのためには、科学的な知識と冷徹な観察眼が必要だが、この必然化された対象物を描出するためには、さら

に正確無比なタッチと生彩ある単純化が必要であるということ——簡単に言えば、これがゾラの主張した「自然主義」Naturalismeの骨子であろう。これは一見、ポオドレエルの《現代的なリアリテ》に相通ずる点があるかに思える（例えば上のユイスマンスの評で言えば人の意表をつくほどの見事な現代生活の断面の活写、一瞬をとらえた真実性、等）。しかし前述した通り「風俗」を消滅直前の一瞬の光芒、したがって悲劇的なまでに崇高な観念の美、周囲のあらゆる否定によって辛うじて存在する奇蹟的な現象と見做したこのロマン派最後の詩人に比べて、ゾラの「風俗」はあまりに固定的で肯定的すぎた。全体のために個体を犠牲にし、偶然を故意に必然化しすぎた。「風俗」を信じすぎ、あまりに自らの肌近づけすぎた。そこから一種の作品の *cataplexie* が生じた。あまりに巨大な対象に取り囲まれて、作者自身、身動きが取れずに、作品が対象に打ち負かされてしまった。後に《統計》だけが残った。<sup>(13)</sup> マラルメにしたがえば、「自然主義」は事物を数え上げるだけで《それらの相互関係をとらへ》得なかった。《ゾラが、その作品を書き終へると、そのとき言葉は死滅してしまふ》。<sup>(14)</sup> マネの絵画との関係で言えば《ゾラはマネの芸術のなかに事物の現実存在、生き活きと力強くとらえられた「真実」を見、それを賞讃していた》（ヴァレリイ）。<sup>(15)</sup> しかしマネの作品はたんにそれだけのものではなかった。少なくともマラルメにとっては別の意味を持っていた。彼もまた偶然を必然化しすぎるといふ危険を同様に犯しながら、個体をけて全体の中に埋没させはしなかった。「風俗」とも一定距離を保っていた。ポオドレエルは《現代的なリアリテ》と《想像力》と言ったが、当時のマネはまだロマン派的題材に終始していた。『草上の食事』、『オリンピア』からモデルを日常の街角から掬い取ってそのままの姿でキャンパスに表わした。大衆は驚き非難したが、ゾラは擁護した。それはその《現代的なリアリテ》のためであった。しかしゾラが理解したリアリスト・マネには、《想像力》が欠けていた。ゾラは風俗小説的な興味を惹き起こす現実的な想像力のみを見ていた。その意味ではこの世界の遠近法に依然としてした

がっていたと言える。全く新しい《想像力》によって、《現代的レアリティ》に「美」を喚起する高いポエジーを見出し、ポオドレエルの《思いがけない魅惑》をさらに抽象世界と触れ合うほどに観念化したのは、マラルメである。

マラルメがこの《よそよそしい印象派》(パタイユ)<sup>(16)</sup>にはじめて出会ったのはいつのことか。明確な日附は分っていないが、おそらく1873年頃であろうと言われている。<sup>(17)</sup> 1873年といえば、その前年に亡くなったテオフィル・ゴーチエの業績を記念して、ルメール社から総合詩華集『テオフィル・ゴーチエの墓』が刊行された年で、マラルメはこれに『葬杯』*Toast funèbre* と題する長詩を寄稿している。この作品は一連の『エロディヤード』・『牧神』とともに、初期詩篇から中・後期詩篇へと移行する新らたな転回期の象徴的な作品である。一方、マネも同じ年、重要な作品『オペラ座の仮面舞踏会』、『鉄道』(一般には『サン・ラザール駅』と呼ばれている)、『海辺にて』等を制作しているが、いずれも、マラルメの目を驚かし、彼の精神に一石を投じたものであった。<sup>(18)</sup> これより先、パリに移る以前のマラルメは田舎の中学で英語を教えるかたわら、自己の観念の鏡に映った内的世界とのすさまじい格闘(自己の存在証明→自己の不在証明)を経て、断片的な形で『イジチュール』・『エロディヤード』を作り上げたが、これらの世界は他者には全く閉ざされた、《私》を埋葬した堅牢な墳墓といった観がある。この1866—1868年頃の所謂「トゥールノンの危機」にあって、マラルメはカザリスに宛てて《幸運にも私は完全に死んだ》、《私は今や非人稱となり、君の知つてゐるステファスではないのだ》<sup>(19)</sup> と公言する。すでに「虚無」も「美」も発見している。「時間」に腐蝕されない「純粹」も。だがここではまだそれらの発見は観念の世界にとどまったままである。自己の意識的な解体のあと、その再生が明確な形を取るためには、外部世界に目を向けなければならない。つまり「表現」である。すでにマラルメにはその準備ができていたと言えるだろう。1871年にパリに居を移してからのマラルメの外部世界との交渉は目を見張

るものがある。堰を切ったように具体的活動が開始される。

1872年——『文芸復興』*La Renaissance littéraire et artistique* 誌に次々とポオの訳詩を発表。また同誌に評論『レオン・ディエールの詩について』を載せ、一方で木曜日にサロンをひらき詩人たちとの交流を持ち、自らもルコント・ド・リールのサロンその他に出入りし、《*Dîner des Vilains Bonshommes*》ではランボオにも出会っている。

1873年——マネ、ゾラと出会い、マネとの共作ポオの『大鴉』刊行を企て、一方で国際的な詩人共済組合の組織化を計画し、その綱領草案まで作る。

1874年——『文芸復興』誌に、マネを擁護する『1874年度繪畫審査委員會とマネ氏』*Le Jury de Peinture pour 1874 et M. Manet* を掲載し、また生涯の安息地となるヴァルヴァン Valvins をパリ郊外に見出し、さらにモード雑誌『最新流行』*La Dernière Mode* を独力で刊行し、これは8号までつづく。

1875年——マネの挿絵入りで『大鴉』を出版。ロンドンに赴き、オーショネッシー O'Shaughnessy、エドモンド・ゴス Edmund Gosse と知り合い、またマンデス Mendès を主筆として雑誌『文学共和国』*La République des Lettres* を創刊する。

1876年——『牧神の午後』*L'Après-midi d'un Faune* 刊行。ベックフォードの『ヴァテック』*Vathek* を翻刻、序文入りで刊行。ポオの訳詩を発表。ロンドンの『月刊美術評論』*The Art Monthly Review* 誌に『印象派の畫家たちとエドゥアール・マネ』*The Impressionists and Edouard Manet* を掲載。また肖像画をマネから描いてもらうために殆ど毎日、アトリエに通う（これはほぼ十年間続く）。

1877年——木曜会は後に有名になる火曜会に変わり、画家、彫刻家たちと親

しく交わる。

1878年——英語学の著書『英語単語集』*Mots anglais* 刊行。姉妹篇として『英作文』も執筆したが、これは死後出版となる。他に『商業英語』の教科書も書く（出版されず）。

1879年——息子アナトール Anatole の死。

1880年——『昔の神々』*Les Dieux antiques* 刊行。

1881年——翻訳童話『妖精の星』*L'Etoile des Fées*（エルフィンストーン・ホープ作）刊行。ヴァルヴァンでの田舎芝居のための詩『ヴァルヴァンの劇』*Théâtre de Valvins* 創作。

以上、ざっとこの十年間の活動を見ても、それ以前の十年間とは比較にならぬほど活潑である。しかもその活動範囲が広汎であることは注目されてよい。マラルメの詩が自由自在にその触手を周囲のあらゆる事物に伸ばしはじめた証左である。彼の詩学に特徴的な事物の関係学が成立しはじめている。なかでも大きな軸となっているのは絵画である。このように、パリ定住の初期にあって、自らの目を外に向けさせる重要な契機となったのは、特にマネの絵画であろう。これは彼の詩法の「表現」にある具体的なヒントをあたえた記念すべきものであると考えられる。

上記の *chronique* にも見られる通り、マラルメはマネに関して二つの重要な記事を発表している——『1874年度繪畫審査委員會とマネ氏』と『印象派の畫家たちとエドゥアール・マネ』である。前者はその年に出品されたマネの二作『鉄道』と『オペラ座の仮面舞踏会』のうちあとの作が落選したことにたいして画家を弁護した、謂わば *polémique* の記事であり、<sup>(20)</sup>むしろロンドンの『月刊美術評論』に掲載された後者の方がより適確にマラルメのマネ観、印象主義にたいする態度を、われわれに示してくれている。<sup>(21)</sup> この記事のなかで、マネの最大の特徴の一つである画面の単純化について、マラルメはこう述べている。



《しかしこの時代のもつとも特異な人物の一人であるマネの主たる魅力と眞の特徴は、彼が（フランス内外の主要な畫廊に足繁く通ひ、また畫法について造詣深い研究者ではあつたが）他の畫家たちによつてなされた藝術上のいつさいについてよく知らなかつたらしいこと、むしろ彼自身の内部の知覺から單純化のあらゆる効果を抜き出し、畫面全體をまつたく新しい光の効果によつてあらはに示す、といふことにある。これは畫家の至上の獨創であつて、畫家は自然そのもののなかに、あるいはそれまでその魅力を知らなかつた大衆の注視のなかに、自己の人格を消し去らうとし、そのことによつて、彼の獨創は二重に否定されるのである。》<sup>(22)</sup>

《二重に否定される》とは、画家の側と大衆の側との双方から否定されるということであろうか。人格の消滅は当然、獨創の存在をも消し去る。ともかく、ここには注意すべき要点が三つある。1) マネの知識が西洋繪画史のパースペクティブの枠から外れているということ。2) 單純化の効果は光の効果と繋がっていること。3) 画家の人格が画面から消滅すること。これら三点は一種の因果関係を形成する。單純化への志向は彼が既成概念の枠にとらはれなかつたがゆえに生まれ得たものであり、繪画の自律性を産み出す單純化と光（時間）の発見により、必然的に現実の人格は画面から消滅する。その絵のなかに作者マネは存在しない。絵があるだけである。3) については後述することにして、いま 2) の單純化のみに絞ってさらに詳しく考えていきたい。

マネの單純化は二つの技法を駆使して行われる——「タッチ」(touche) と「輪郭線」(contour) である。これはヨーロッパ繪画の伝統である透視画法を根柢から覆す。『オランピア』のスキャンダルの一つはこれに因る。この「タッチ」というものがいかにマラルメの興味を惹いたか、同じ『月刊美術評論』の記事の次の二つの言及を見れば充分であろう。

《印象派の力から私が心に留めたものは、(……) タッチを重ねることによつて自然を再創造してきた喜びといふものである。》<sup>(23)</sup>

《どんな畫家も自分のパレットには外光に應へる透明な中間色を持つてゐないので、この求める効果はただタッチの輕重によつて、色調の調整によつてのみ得られるのである。現在、マネとその一派はみづみづしい單純色を使ふか、さもなくば、軽く塗る。常に現存する光があらゆるものと混ざり合ひ、それを生き活きたものにするといふ彼らの狙つた効果は、最初のひと塗りからすでに達成されてゐるかのやうである。繪の細部について言へば、(……) 反射し常に變化する光の調和で構成されたこの表現對象は、いつも同一であると想定することはできない、これは運動、光、生命を帯びて顛へてゐる。》<sup>(24)</sup>

最後の部分はマラルメに親しい扇のイマージュを思い起こさせるが、マラルメの扇は謂わば「タッチ」だけで出来上がった觀念の運動体といえるだろう。「タッチ」は画面の部分 *détail* にすぎないが、これらの各部分が各部分を際立たせるような形で照応して、はじめて全体の生命に溢れた「美」が生ずる。

*A jeter le ciel en détail*

*Voilà comme bon éventail*

*Tu conviens mieux qu'une fiole*

*(Éventail 1890)* <sup>(25)</sup>

マラルメの詩は「非連続的」であるとよく言われる。これには様々な理由が考えられるが、一つにはマネのこの「タッチ」を意識的に言語に移し替えようとしたためではなからうか。例えば次の『アルバムの一葉』*Feuillet d'album* 1890 では冒頭から短い音節からなる副詞を重ねて一葉 (*feuille*) 一木の葉 (*feuille*) の一種の輕みと意外性を表わしている。

*Tout à coup et comme par jeu*  
Mademoiselle qui voulûtes <sup>(26)</sup>

次の『マラルメ夫人の扇』1891ではさらに極端に前置詞を三つ重ねて、

*Avec comme pour langage*  
Rien qu'un battement aux cieux  
Le futur vers se dégage  
Du logis très précieux <sup>(27)</sup>

「扇」と呼ばれるこの《極めて高價なすまひから未來の詩句が飛び立つ》には、軽さが必要である。軽さは《打ち振ること》 *battement* によって、冒頭の前置詞の重層によって保証されている。言語が自由に舞い上がるためには、伝統的な統辞法の枠から抜け出て、個々の語が、恰度画家のタッチ（筆触—色彩効果）のように自律性と力動性を持つ必要がある。マラルメは次のようにはっきりと主張している。

《悦びが軽くなるといふこの条件で、歌は飛び上がるのである。  
(……) この狙ひを、私は「轉置」(Transposition) と言ふ——別の狙ひは「構成」(Structure) である。》

(『詩の危機』 *Crise de vers*) <sup>(28)</sup>

したがって部分（あるいは細部）は《ただ事のついでに眺められる》 <sup>(29)</sup> 類のものではない。絵画も詩も部分（細部）の集積であり、「転置」と「構成」によって全体は保証され、そのことで再帰的に部分（細部）もその存在を保証されているのである。これは、マネの次の興味深いエピソードの奥に隠された意味を示すものであろう。

《「早くしなさい」とマネは言った。「バックなど気にしないことです。

ただヴァールールには十分に気をつけなければいけません。わかりましたね。あそこにある紙を見ても、あなたにはその縞模様が見えないし、また見ようともしません。そうじゃありませんか？また全体を見ている時は、いちいち鮭の鱗なんか数えませぬね？それらは灰色やピンクの地の上の小さな銀色のビーズに見えるでしょう？それなのにこの鮭は何と鮮やかなピンク色なのでしょう。／（……）ともあれ何よりも先ず影をつけすぎないことです。／》（干足伸行訳）<sup>(30)</sup>

《ヴァールールのソルフェジオの名人》（ジャック・ド・ビーツ）と呼ばれたマネの面目躍如といった観があるが、銀色のビーズで蔽われていながら鮭はそれでも鮮やかなピンク色である。鱗という部分（細部）なしでは決してピンク色の鮭という全体のヴァールールを表わすことはできないし、またその部分（細部）は全体の色を壊してもならない。ここに「タッチ」という「転置」の必要性が生ずる。軽さ（すなわち、明度と色度の高さ）を表現するには《先ず影をつけすぎないこと》である。陰影は透視画法の必須要件である。マネはこれを壊した。マラルメは伝統的な言語の統辞法を。従来の統辞法に纏わりつく陰影、つまり、統辞法が漸次文章の意味内容を規定・固定化し、言語が本来内包している主観的な多義性（*connotation*）を次々に排除していき、言語の自律的な運動能力を抹殺してしまうという、この言語の万有引力の法則からいかに抜け出すか、マラルメ詩法の統辞上の格闘はここに集中されていたと言っても過言ではない——《事物を表はすのに、それに色彩や速さとしてこたへるタッチを言葉が持つてゐないのを、私の感覚は惜しむ》。<sup>(31)</sup> ジャック・シェレール Jacques Scherer はその『マラルメの文法』*Grammaire de Mallarmé* 1977 の第四章で、マラルメにおいて各品詞がどのように変化していったかを詳細に検討しているが、それは、恰もクーチュール Couture のアカデミズム、クールベの「リアリズム」から新しい印象派へと移行した（但し、条件つきで）マネの足跡を見る思いがする。まづ冠詞について言えば、シェレール

ルによると、初期の *version* において所有形容詞であったものが多く定冠詞、不定冠詞に書き改められている。<sup>(32)</sup> シェレールは『徒な願ひ』 *Placet futile*, 『窓』 *Les Fenêtres* 他数多くの例を引いて証明しているけれども、この定・不定冠詞への移行は語と語の統辞上の繋がりの明確さを消し去って、語各自の存在感を強める意図のもとになされたのであろう。文脈の整合性を犠牲にして、代りに語自体のもつイメージの領域を押しひろげたとと言える。文脈の整合性とは、言ってみれば言語における透視画法の本性的なもの、その画法にしたがうかぎり、詩の文脈はあくまで散文的な意味に終始してしまう。固有色がその属する対象物のなかに吸収されて色彩そのものとしての価値を半ば失うように、既成の文法という檻に閉じ込められて語は極めて狭い意味作用の能力しか発揮できなくなる。所有形容詞から定・不定冠詞への移行によって、マラルメはその限界線を越えようとした。形容詞について言うと、この品詞は動詞を消す。例えば次の数例を見ていただきたい。イタリック体の形容詞には動詞が隠されている。括弧内が通常統辞法（透視画法）にしたがった場合である。

Un livre est tôt fermé, *fastidieux* (s'il est fastidieux)

...avant de captiver, *imprimés*, le regard (quand ils seront imprimés)

Ma vie *interrompue* tout le jour désolerait les miens (s'ils savaient qu'elle est interrompue)

...avec le sens, *pochards*, du merveilleux (puisqu'ils sont pochards)

(シェレールによる)<sup>(33)</sup>

これらの形容詞は *épithète* (付加形容詞) としてではなく *adjectif attribut* (属辞形容詞) として用いられている。もちろんこのような *laconisme* は従来でも行われてきた。例えば次の二例のように：*«Fatigué d'un long voyage, un marchand d'étoffes s'était endormi au pied d'une statue de Bouddha. / Seule, que deviendrait chacune de*

ces hirondelles voyageuses?》<sup>(34)</sup>：しかしそれは統辞上のコードに基づいたもので、語と語の関係は極めて明瞭である。意味の流れに少しの淀みも停滞もない。マラルメはそれを極端に押しひろげて、流れのなかに独立した渦を作った。これは動詞を消す形容詞の多用によるばかりでなく、同じ形容詞を重層的に使ったり（《Du souriant fracas originel hai》<sup>(35)</sup>、《Cet unanime blanc conflit》<sup>(36)</sup>）、直前の名詞を飛び越えて、さらに前の名詞を修飾する変則的な使用法をあえて行ってみたり（《La robe de tissus vaporeux froissée》<sup>(37)</sup>、《l'escalier de pierres extérieur》<sup>(38)</sup>）、また一見独立したもののように見える強力な間投詞や、ダイナミックな *rejet* などを効果的に使って、めくるめく言語と観念の渦巻を作り出しているのである。シュレールによって分析されたマラルメの統辞法の推移は、品詞にのみ絞って纏めると次の四つに要約できるだろう。

—1) 所有形容詞は定・不定冠詞へ移行。2) 形容詞は動詞を消す。3) 動詞・形容詞は名詞化される。4) 名詞の複数形は単数形へ移行—以上四つの特徴を一瞥しただけで明らかに一つの方向性が看取できる。つまりこれらは具象から抽象へ向っている。2) や 3) に見られる動詞の消滅傾向は具体的な「動作」から抽象的な「状態」へと志向するその結果から生じたもののように思われる。静的ではあるが、しかし固定化されていない。それは非連続的な語の「タッチ」による。そこからマラルメの詩特有の連続性、すなわち「詩作品」(poème) が終結してもなお「詩」(poésie) が存続しているという遍在性が生ずる。したがって、マラルメの作品はどれも未完成である。ゾラの作品とは反対に終った頁の先まで「詩」が生きている。マラルメがマネを次のように弁護するのはなにもマネ個人のためばかりではなかったろう。

《それ（審査委員のマネの絵にたいする留保）は次の点にある。隠語を使へば、「この繪は充分に突つ込まれてゐない」、未完成である、といふことである。（……）その全ての構成要素の間で一つの調和を保つてゐ

て、それによつて作品が新しくタッチを一つ付け加へただけで容易に裁ち切られてしまふやうな魅力を保ち、その魅力を自分のものとしてゐるときに、そもそも「充分に突つ込まれてゐない」作品とはどういふことか。》（『1874年度繪畫審査委員會とマネ氏』）<sup>(39)</sup>

語と語、タッチとタッチは緊密に結び合つてもはや一語も、一つのタッチも付け加えることができないほどに「完成」されたものであり、しかも作品独自に生成発展していく可能性を秘めている。

しかしながら、マネの単純化＝マラルメの抽象化という図式はあまりに単純すぎる。ことはそれほど直截的には行われぬ。<sup>(40)</sup> マネの単純化は、「タッチ」のみで行われたわけではなく、一方マラルメの抽象化もたんなる抽象化ではないからである。マネの単純化はすでに述べた通り「タッチ」ととも「輪郭線」によつても行われている（もう一つ、これに背景の平面化が加わるが）。同じ単純化と言ってもここがマネと異なる点で、マネはマネほど固有色と固有の形態を犠牲にしない。1863年に制作された二つの作品——『草上の食事』と『オランピア』——が惹き起こしたスキャンダルはともに裸の女性に由来している。この二作はそれぞれジョルジョーネの『田園の奏楽』、ティツィアーノの『ウルピノのヴィーナス』を下敷きにしているが、これらは古典的名作であり些かもスキャンダラスなものではなかつた。したがつて、スキャンダルは裸やポーズのためではなく、その描き方にあつた。モデルはどちらも、ヴィクトリーヌ・ムーラン **Victorine Meurent** という目鼻立ちのはっきりした、しかし平凡な娘である。いま『オランピア』について考えてみよう。この作品が1865年のサロンに出品されたときの騒動はすさまじいもので、クールベでさえも「風呂上がりのスペードの女王」と呼んだと言ふ。<sup>(41)</sup> これはむしろマネの特質を言い当てている。逆説的な讃辭と解することもできる。ゾラは『笛吹きの少年』にたいする「衣裳店の看板」<sup>ク</sup> という悪口を逆手にとつて弁護したが、このオダリスクについては、マラルメその人が弁護している。

《(……) オランピアは青ざめ、疲れ切つた娼婦で、はじめて公衆にその非傳統的な、非慣習的な裸體を見せた。まだ紙包みに包まれた花束、暗い黒猫（あきらかに『惡の華』の作者の散文詩の一つから示唆をうけたものだ）、また周圍の附屬品のいつさいは、眞實感に溢れてはゐるが——言葉の通常の、そして馬鹿げた意味において——不道德的である、といふものではない。これらはあきらかに知的な邪惡さをもつてゐる。現代の制作で、この革新者の作品ほど少數によつて賞讃され、多數によつて手きびしく非難されたものは稀である。(……) これはマネの仕事のなかでも私の好きなものである。長い間隠されてゐて、突然にあらはにされたなにものかのやうに、この全てが私たちを驚かす。惹きつけると同時にね返す、風變りて新しい、彼が私たちにあたへたさういふタイプが、私たちを取り巻くこの生活には必要だつたのである。》<sup>(42)</sup>

(榜点は論者)

《美とは常に奇怪なものだ》(『1855年の万国博覧会』)<sup>(43)</sup> と言ひ放つたボオドレエルに即して、マラルメはマネのこの作品の審美的な本質を明らかにしている。《知的な邪惡さ》とは人間から半ば遊離しながら、それでも人間にたいする働きかけをやめない「美」の本性に他なるまい。『オランピア』には確かにそういうところがある。見る者に名状し難い恍惚感と不安感をあたえる。《惹きつけると同時にね返す》。まさに《思いがけない魅惑》に満ちていて、オランピアの淡い薔薇色がかつた肢体と官能的でしかも高貴な黒のリボンなどを見ると、ヴァレリイならずとも、例の『ローラ・ド・ヴァランス』に獻げられたボオドレエルの四行詩は、むしろこの作品にこそ獻げられるべきだという思いがしてくる。<sup>(44)</sup> さらに、この《裸体の冷たいオランピア》、《獸性の処女》*Vestale bestiale*<sup>(45)</sup> はマラルメの「美」の化身、エロディヤードを連想させる。

*Le blond torrent de mes cheveux immaculés*



Quand il baigne *mon corps solitaire le glace*  
*D'horreur, et mes cheveux que la lumière enlace*  
Sont *immortels*. (...) <sup>(46)</sup>

J'aime *l'horreur d'être vierge et je veux*  
Vivre parmi l'effroi que me font mes cheveux <sup>(47)</sup>

ヴァレリイは「オランピアは人に衝撃をあたえ、聖なる恐怖を惹き起こす」<sup>(48)</sup>と言った。これをマラルメのエロディヤードは「私は處女であるといふ恐怖を愛す」と言い直す。オランピアが「惹きつけると同時にはね返す」のは一つにはその眼差しのためだが、この眼差しはマネの女性像に個有的なものである。例えば弟子の女流画家で後に弟の妻となったベルト・モリゾのバルコニーでの全身像でまづこちらに飛び込んでくるのは、その眼差しである。

「私は彼女の眼に言い及びたかったのである。彼女の眼は殆どあまりに大きく広く、極度に色が濃かった。そのためマネは、彼女を描いた若干の肖像画において、闇のような、磁気的なその力をそのまま画布に固定しようとして、実際の緑がかった眼を黒く描いた。」<sup>(49)</sup>（ヴァレリイ『ベルト・モリゾ』——傍点はヴァレリイ）<sup>(49)</sup>

「惹きつける」意味は確かにその眼差しにある。しかし「はね返す」意味の方がさらに重要である。眼差し自体にもよそよそしい距離が感じられるが、バタイユはより本質的な核心に触れてオランピアを評して適切にこう述べる。

「その挑発的な姿は正確無比であるが、彼女は何者でもない。彼女の裸体性（真実、肉体の露わさと一致して）は座礁した船、空虚の船の沈黙のように発散される沈黙である。彼女という存在はその現存の「聖なる

恐怖」であり、その現存の単純さは不在の単純さである。》（傍点はバタイユ）<sup>(50)</sup>

これほど見事にマラルメのエロディヤード像を示唆するものもない。乳母は彼女に三度触れようとするが、そのたびに彼女から厳しく拒絶される。エロディヤードもオランピアも触れてはならぬ存在である。いや、現実のレベルでは存在し得ない「不在の存在」であるがゆえに——恰度マラルメの《青空》のように——それは永遠に触れられぬ存在であり、《見たものの彼方》（バタイユ）<sup>(51)</sup>にある。眼差しはその象徴であろう。この距離性を帯びた眼差しによって、見る側が逆に見られているという錯覚が生ずる。この「距離」は眼差しのためばかりではない。それはこのオダリスクの随所に見られる二次元的表現のためでもある。つまり《明確な輪郭線と平坦な色面》（高階秀爾）である。しかしそれでもなおヴァールは適確である。『草上の食事』のモデルと同様、オランピアはこれ以上裸にはなれないほど裸である。しかも、いかなる神話的な美化もなされていない。街の娘がそのままそこにいる。そうでありながらトランプの絵札のように平坦で、現実にはない輪郭線で縁取られ、殆ど抽象化されかかっている（ヴィクトリーヌ・ムーランのはっきりした目鼻立ちがそれを容易にするがために、マネは彼女を選んだのだろう）。バタイユがいみじくも言ったように、《オランピアは近代詩と同様、この世界の否定である》。<sup>(52)</sup>これは従来 of 絵画に全くなかった現象である。《『オランピア』はいかなる観点からも説明できない》（ゴーチエ）。<sup>(53)</sup> 紛れもなく現実世界と瓜二つの **figure**（姿）がそこにある。しかしその **figure**（肖像）は現実の遠近法からも、神話や慣習的な芸術の遠近法からも離脱した抽象的な **figure**（顔）、装飾的なトランプの **figure**（絵札）、さらに幾何学的な **figure**（図形）へと変貌する可能性を秘めている。しかしそのことで現実の意味作用が失われることはない。裸体が裸体でなくなることはない。立体感と二次元性は両立している。《ぎりぎりの所で奇蹟的に均衡を保っている》（高

階秀爾)。具象と抽象との共存、というより抽象化をその裡に含んだ「絶対的具象」と呼ぶ方がいい。これはマラルメの *figure* (詞姿—象徴) に見られる特徴的な現象であり、彼の「隠喩」(*métaphore*) とはこのことである。<sup>(54)</sup> (もっとも、言葉自体すでにこの二律背反を犯している。具体的な意味内容を表わす言葉自身は抽象的な存在である)

パンチで切り抜いたようにくっきりとその輪郭が浮び上がるのはなにも人物像に限らない。静物においても同様である。静物は静物でその存在を強く主張している。しかもそれは、オランピアの《不在の単純さ》と同じ性質を持ち、静物それ自体で充足している。《マネは見事に静物を取り扱った。静物はその無意味さによって、絵画に本質的な価値をあたえようとした彼の固定観念に応えるものであった》(パタイユ)。<sup>(55)</sup> 《無意味さ》*insignifiance* は絵画本来の意味(造型と色彩、線と構成)を完全にあたえ得る性質のものである。セザンヌのようにマネは静物を取り扱ったというべきか——空間構成をもたない色彩のレアリスト・セザンヌ。ここでセザンヌと同様、奇妙なことが起こる。人物の静物化と静物の人物化である。《マネは人間のイメージを薔薇やパン菓子と同じレヴェルに置く。『草上の食事』の静物は、人物が事物のレヴェルに引き下げられたと同様に人物のレヴェルに引き上げられる》(同)。<sup>(56)</sup> かくして人物と静物は同一平面上に共存することになる。《惹きつけると同時にはね返す》奇妙な魅力はすでに述べた通り、立体的で二次元的な微妙な表現方法によって生じたものだが、これは静物—人物の価値の交換を産み出し、それがまた作品の件の魅力を倍化させるのである。新しい世界の単純化とはこのことであり、のみならず、これがマラルメの事物の関係学が成立する基本的な構造を形作っているのである。

《「自然」は存在してをり、人は何もそこに付け加へることはできない。せいぜい都市や鐵道、私たちの實生活に役立つ發明くらゐしか。

(……) 私たちがいつでも自由にできるのは、ただ時によつて稀だつた

り多様だつたりするその諸關係をとらへることだけである。自己の内的状態に應じて、その状態を思ふままに拡大させて、世界を單純化することだけである。》

(『音楽と文藝』 *La Musique et les Lettres* 1894) (57)

ところで、明確な輪郭線と確実なタッチとによって表現されたマネの絵から受ける印象——恰も現存しているかのように見えながら、少しも現実の奥行が感じられず、逆に絵自体が彼方に退いて行き、見る側と見られる側との間に一種の透明な障壁が築かれる——という印象は、これはまさに鏡面の像を見るときに感じる印象である。

《公衆について言へば、この多様な性格を即座に描き出した産物を前にして、彼らはもはや、この邪しな鏡から目をそらすことはできなくなり (……) 》 (『1874年度繪畫審査委員會とマネ氏』) (58)

鏡——これもまたマラルメに親しいイマージュであり、のみならず、イジチュールの観念上の自殺やエロディヤードの不在性を支え、それを実証する重要な機能を果すものでもある。より radical に言えば、言葉自体がすでにその意味内容を映し出す鏡に他ならない。この「言葉の鏡」を使っていかにマラルメがマネ的輪郭とタッチの生み出す効果、つまり抽象化をその裡に内包した「絶対具象」という「世界の單純化」の効果に迫まろうとしたか、彼の詩法の総決算とも言うべき有名な『プローズ (デ・ゼッサントのために)』から若干例を引いて考えてみよう。

Nous promenions notre *visage*  
(Nous fûmes deux, je le maintiens)  
Sur maints charmes de *paysage*,  
O soeur, y comparant les tiens. (str. 3) (59)

この《私たち》 *Nous* を構成する《私》と《妹》は極めて緊密な関係によって結ばれていて、次の詩行で直ちに《私たちは二人であつた、そのことを主張する》と括弧を挿入させて殊更強調しなければならぬほど瓜二つの存在であり、両者の *identité* は次の詩節で《私たちの二重の無意識》 *notre double Inconscience* となおも断わらねばならぬほどに——しかも同質性を示す *double* を使って——自明のものである。したがって《私たちの顔》 *notre visage* の単数形は二人が一つの顔を共有していることを示すもので、謂わば一方が他方の鏡に映った顔である。この鏡の顔に風景が呼応する。《私たちはこの顔を 風景の幾多の魅力にさまよはせてゐた》の《風景》 *paysage* とは「国の顔」 *visage de pays* に他ならない。第四詩行の《おお妹よ、おまへのもの（おまへの顔の魅力）をそれ（風景の魅力）と比べながら》によって、「顔」という鏡を介して、《私》—《妹》—《風景》とが殆ど同程度に照らし合っていることが分る。<sup>(60)</sup> ここでは《顔》 *visage* という語に注意しなければならない。この《顔》には具体的な表情や目鼻立ちが感じられない。輪郭だけしか分らない（《さまよはせてゐた》のは眼差しではなく顔全体である）。「顔」というものはその人物の *identité* を証明する、名前に代るものである。目や鼻や口がその具体的な内容である。それが無い。つまりここでの《顔》は抽象化され、その個別的な具体性を失って、現実世界から遊離している（鏡像現象）。しかも《私たちの顔》と《風景》とは《比べながら》という一語で一線を画され相互に融合することはない。「輪郭線」は明らかである。それはマネのように明解な美しさを表わす。

私の美は／私ではなく、／私だつたかもしれぬものの／最後の諸瞬間／  
——明析，美，／顔——で／できてゐる。

（『アナトールの墓のために』）<sup>(61)</sup>

第五詩節を見てみよう。

Que, *sol des cent iris, son site,*  
Ils savent s'il a bien été,  
Ne porte pas de nom que cite  
L'or de la trompette d'Été. <sup>(62)</sup>

ここでも第二詩行は挿入節になっている。先の例と同様、主たる内容と並行して置かれた説明的な詩行だが、それ自体は主たる内容を規定するほど重要な価値を有しており、謂わば大きな「タッチ」であろう。さらにこの第一・第二詩行はいくつかの小さな「タッチ」で構成されている。《數百のアイリスの領土》*sol des cent iris* は《その風光》*son site* の《その》にかかり、この全体が《それは確かに存在した》*il a bien été* の主語代名詞《それは》となり、一方《數百のアイリス》は《彼らは知つてゐる》*Ils savent* の主語代名詞《彼ら》に置き替えられている。こういう複雑な代名詞への置き替えがマラルメの詩を「非連続的」なものにしているが、この置換によって、《領土》*sol*、《アイリス》*iris*、《風光》*site* という各名詞が独自の燦めき方をしてその存在を強めるのである。すなわち、語の輪郭がくっきりと浮び上がるのである。しかも《領土》、《風光》という抽象的な普通名詞の間に《アイリス》という具体的な花の種類が挿入されて、《語は動的状態に置かれ、そのたがひの不均衡によつて衝突し、それによつて寶石にあてた火の虚像の線のやうに、たがひの反映で光り輝くのである》（『詩の危機』）。<sup>(63)</sup> さらに代名詞への置き替えというこの統辞的な「転置」の後には意味の「転置」が行われる。《風光》が具体的な名（地名）を持たぬように（《Ne porte pas de nom》）次の詩節ではこの《アイリス》も《全ての花》*Toute fleur* という一語で無名化されてしまう。さらにしかし、この総称としての花は具体性を帯びぬまま分割され、恰も現実の花のように明確な輪郭線を有するようになるが、その描線は存在と不在の境界線である。

Telles, immenses, que chacune

Ordinairement se para  
D'un *lucide contour, lacune,*  
Qui des jardins la sépara. (str. 7) <sup>(64)</sup>

戸外の光にあたった女の顔についてマラルメは「ただ外光だけが、あらゆる方向から殆ど均等に照らし出すがゆゑに、モデルの新鮮な色合を保つことができる」と言ったが、<sup>(65)</sup> 同様にここでは花が四方から光を浴びて、そのどこにも影がなく、くっきりとした輪郭線が庭園から浮き上がり、花の周囲には「不在」を示す「空隙」*lacune* が生じている。まさしくそのことによって、花は「新鮮な色合を保つことができる」のである。先の「顔」が「私」と「妹」という具体的な存在を含みながらも、表情のない抽象的な「顔」でありつつけたように、この「花」も「アイリス」や「グラジオラス」*glaiëul* という具体的な花の種類を内包しつつなお「全ての花」*「それぞれの花」* という「観念」*Idées* でありつつける。

「發せられた言葉の作用（戯れ）に應じて、自然の事象が殆ど大氣の震動となつて消滅していくといふ奇蹟も、しかしながら、もしそこから純粹觀念が、卑近な、あるいは具體的な想起に苦しめられずには發散しないとなれば、その奇蹟も無意味なものだ。」（『詩の危機』）<sup>(66)</sup>

「具體的な想起」*concret rappel* とは言葉の本来持っている直接的意味（「顔」ならば誰の顔、「花」ならばどんな花）のことである。われわれが今見てきた詩句の有様はこれを払拭するために行ったマラルメの努力の成果に他ならない。言葉の鏡に映った「顔」・「花」という「静物」は、何処にもない此処という「彼処」を指し示すものであり、その限りにおいて、それらはあくまで「静物」としての「輪郭線」を失ってはならないのである。上に引用した『詩の危機』の一節の次に、有名な花束の不在の一節がくる。

《私は言ふ、花ノと。すると私の聲がなんらかの輪郭を残して忘れられたあとに、よく知られた花の夢とは別のなにものかとして、えも言へぬ観念そのものの全ての花束の不在の花が音楽的に立ち昇る。》<sup>(67)</sup>

《なんらかの輪郭》と訳した原語 《aucun contour》の aucun は、従来否定的に訳されてきたが、前述のシェレールの『文法』によれば、否定辞の ne を伴わない aucun は、マラルメにおいてはラテン語の aliquis のように肯定的な意味を持つ（《Il met également l'élève à même de se passer d'aucun autre livre》, 《L'absence d'aucun souffle》）。<sup>(68)</sup>

このシェレール説は拙論のコンテクストにも合致する。《花ノ》という音声の輪郭は存続していなければならない。たとえそれが《不在の花》という観念がなぞる仮説上のものであろうと。むしろ、その輪郭が仮説上の虚像であるがゆえに、マネの事物のように絶対的距離を保ちつつける鏡像の存在でありつつけ得るのである。

「輪郭線」と「タッチ」による「世界の単純化」の例として、今度は名詞を三つ重ねた triade について見てみよう。『ブローズ』からの引用ををつけると、

Atlas, herbiers et rituels. (str. 2) <sup>(69)</sup>

動詞省略の最たるものである。《地圖帖》, 《押葉標本集》, 《典禮定式書》はいずれも複数概念をもつもので、総合的な意味合いを帯びている。《地圖帖》は、先の《領土》, 《風光》（《島》）が帰属する空間であるが、現実には存在しない観念上の多空間である。その意味でこれは空間を越えたものと見做すことができる。《押葉標本集》とはやはり《アイリス》, 《グラジオラス》（《あやめ科》）が帰属する空間であるが、これは生成の彼方において常に過去が現存している場で、その意味では時間を越えたものである。最後に《典禮定式書》だが、これはこの第二詩節であ



らかじめ《様々な精霊の心の頌歌》と、その定式書の一部が示されているが、これは同じ詩節の《學によつて》あるいは《わが忍耐の著作(制作)》という錬金術を思わせる表現からも知られる通り、詩法の秘術を明かす奥義伝授の書であり、全ての詩語が帰属する空間である。その意味では通常の言語の統辞法を越えている。そればかりではなく、《様々な精霊の心》という、言語に宿った過去の無数の精霊を讀めるものであってみれば、歴史的時間の重層性という点で、これは《地圖帖》、《押葉標本集》と同質の属性を帯びたものでもある。このように、これら三語はその裡にいくつかの共通項を持ちながら、つまり同一のトーンをもつ「タッチ」で描かれながら、それぞれに《地圖帖》—《押葉標本集》—《典禮定式書》という明確な「輪郭線」を保ち、たがいにその境界線を守っている。《なんらかの輪郭を残して忘れられた》もののその輪郭は、ここではそれぞれ地図、標本、定式書という形で保存され、さらにそれら三種の異なった世界は、同時に存在し《たがひの反映で光り輝く》ことによって、さながら忘却の海に呑み込まれまいと努めているかのようなようである。前に論者はマネの単純化=マラルメの抽象化は単純にすぎると言った。マネの単純化には「輪郭線」が重要な役割を果していることはすでに述べたが、この「輪郭線」がマラルメの詩では「絶対具象」を確立する主要な力となっているのである。語が内的なアナロジーを多様に含みながらなおも直接的意味作用を失わないのは、この「輪郭線」のためである。これをまた「タッチ」が補完している。ともかく、上の triade の例はまだ他にも見られる。

Rien, cette écume, vierge vers (*Salut*, str. 1, v. 1)

Solitude, récif, étoile (*ibid.*, str. 4, v. 1)

Nuit, désespoir et pierrerie (*Au seul souci de voyager*, str. 3, v. 4) <sup>(70)</sup>

このような言語の「断層」(dislocation)あるいは「分割」(segmentation)は先の二つの挿入節についても言えることだが、マラルメが狙った

もっとも絵画的効果に近いものであろう。間投詞についてシェレールは言う——《この詩人はただたんに一つのあるイマージュ、ある観念を書いて示すだけだが、これは自分のフレーズに一時的に挿入するに適當であると判断したものであって、それらにある種の情感的色彩をあたえるためのものである》<sup>(71)</sup>（傍点は論者）。この効果は絵画で言う「ハイライト」に匹敵するものであろう。「断層」や「分割」には必然的に潜在する「整合」(coordination) が含まれていて、詩の内部に流れる思想（あるいは詩想）の意味は、その「整合」を顕在化することによって得られるが、詩の表面上の効果——これが内的意味と呼応するのは言うまでもない——は「断層」を「断層」のまま、むしろそれを積極的に感受してはじめて得られるものである。《地圖帖》はどこまでいっても《地圖帖》であり、《押葉標本集》や《典禮定式書》そのものにはならない。いたづらに内部構造を分析・解釈してその面のみで語と語を融合・溶解させるのはマラルメ本来の意図に逆らうことになりかねない、言葉のもつ生まのマチエールを活かそうとした言語のレアリスト・マラルメのとまれ、次に一例だけ間投詞の例をあげる。数あるマラルメの間投詞のなかでも、もっとも美しいものの一つであり、語の色彩効果に溢れたものである（したがって訳出は不可能であるが）。

《沈黙／確かに、私のかたはらに、数々の夢のやうに、馬車の散策の揺れのなかに、全女性がひろがつて、揺れる車輪は花々の間投詞を微睡ませ、そして私はここにはつきりと、そのなかのひとりの女性を見てゐるのである、彼女のおかげで、私はただ一つの語も發しようと努める必要はないのだ（……）》（『市の呼び込み』）<sup>(72)</sup>

《全女性》という包括的で抽象的な観念と、《そのなかのひとりの女性》という個別的具体的な存在とが共存するこの不在の場（《沈黙／》 *Le Silence!*）は、すでに見た《花》の複合的現象の場とよく似ている。

鏡に戻ろう。今度は現実の鏡である。現実の鏡を描いたマネの絵に『フォーリー=ベルジエール酒場』(1882)がある。これはマネの死の前年に描かれたもので、中央に立ってこちらを見ている女給仕シュゾンの眼差しをガエタン・ピコン Gaëtan Picon は《別れの眼差し》と呼んだ。<sup>(73)</sup> まことに不思議な絵である。この女給仕の背後の鏡は歪んでいる。前景に立つ女給仕の鏡に映った背中は少しも遠近法にかなっていない。この「歪み」はいままで縷々述べてきたマネの「世界の単純化」の特質をよく表わしている。マネの絵それ自体がすでに「風俗」を映す一つの鏡であるが、この「鏡」はけて外的現実を正確に映し出すものではない。つまり、彼の絵画のリアリテは「彼処」に属し、「此処」のリアリテとは符合しないのである。歪んだ鏡は、さながらこの虚構の現実を象徴しているかのようだ。バタイユが、ゾラはマネの描いたものを、彼のリアリズムを《位置づける》が、それはどこにも位置づけられないものだ、《散文的な言語の動きが表わす魅力のない世界》のどこにも位置づけられない類のものだ、と主張するのはまさしくこの意味においてである。<sup>(74)</sup> そしてこれをマラルメは詩的世界のうちで実現しようと努める。《繪畫といふこの明るく持續的な鏡》に映るものは《永劫に生き、かつ絶えず死滅する》もので、それは《ただアイデアの意志によつてのみ存在し》、《私の領域では唯一真正の、確かな自然の眞價——ゝ相を構成するのである》。<sup>(75)</sup> ゝ相 Aspect とは、この酒場の鏡に映った虚構のゝ相であるとともに、マラルメ自身の自然のゝ相に他ならず、その好例が『プローズ』の《花》や《風光》であろう。

鏡(絵画)は不在の象徴である。すでに『草上の食事』、『オランピア』において作者は不在化されている。《マネの主たる魅力と眞の特徴》に言及したマラルメが、その人格の消滅によって《彼の獨創は二重に否定される》と指摘したことを思い起していただきたい。この人格の消滅こそ、マネの絵画を現代的なものにした最大の要因であり、マラルメの著作を近代詩から現代詩への架け橋とした最大の基盤である。

《思ふに、私の個人的な仕事は無名のものとなり、そこでは「テキスト」が、作者の聲を持たずに、自ら自身について語ることになるでせう。》（ヴェルレーヌ宛自伝的書簡）<sup>(76)</sup>

《非人稱化されると、作者としての人はそれから乖離し、その限りにおいて、書物は読者の接近を求めない。》（『書物について』）<sup>(77)</sup>

つまり、先のマラルメの表現を言い替えるならば、書物（絵画）はその作者も読者（観衆）も二重に否定するのである。作品に至高の「美」が生まれるのはそこからである。

マネがその画布に「風俗」を映したように、マラルメも『最新流行』というモード雑誌を自ら作り上すことによってその原稿紙に「風俗」を映した。これは紛れもなく《永劫に生き、かつ絶えず死滅する》世界の「相」を映したものに他ならない。

《今日は見えかかつてゐて、二週間後にはとても活き活きと輝き出すものの圖を、その二週間後に延ばさなくて、どうして今の私たちのこの言葉を、とほい未来のおしやべりの響きに合はせることができませう。》

（第二号『パリ消息』欄）<sup>(78)</sup>

《いろんなことが變つてしまひました。でもそれだけのことです、なにも失はれてはゐません、幼年時代の笑ひ聲すら。》

（第八号『パリ消息』欄）<sup>(79)</sup>

《明日になつてはじめてえも言はれぬものになる悦びを前日に報告するのは魅力のあることではありませんか。》

（同上）<sup>(80)</sup>

流行は絶え間なく流動して、未来を志向するその新しさもそこから古びて

過去の産物となっていく。明日が到来すれば今日となり、それまでの今日は昨日となる。全ての瞬間が昨日を含み、明日を約束された今日である。《處女にして、活き活きとした、美しき今日》<sup>(81)</sup> である。この予見と回想に満ちたデリケートな流行という「相」を掴み取り描き出すには、くだいようだが、やはりマネのあの奇蹟的な「タッチ」が必要であろう。

《良いセンスで描かれた最後の仕上げのタッチのやうな、甘美で光輝く細部のなにもものなほざりにしないで (……) 》

(第三号『モード』欄一傍点はマラルメ)<sup>(82)</sup>

このようにしてマラルメがとらえた「風俗」の時代は、「神」をはじめとしてあらゆるものの不在の時代であった。マネの『鉄道』（『サン=ラザール駅』）には汽車の不在を示す煙しか描かれていないように、この世紀末の詩の「空位時代」にあって、マラルメは周囲のこの不確実性、内実のない空しさを逆説的に「詩」というフィクションのなかで結晶させ実体化させようとしたと言えるだろう。《冬よ／質造する世紀末よ》<sup>(83)</sup> と詩人が呼んだ暗く寒い人工の季節のトンネルのなかで、息を殺して夢想していたのは、意味と無意味とが交錯するマネのあの絵画の可能性であったろうか。

\*

マラルメとマネとの関係について、その作品世界に立ち入ってやや具体的に述べてきたが、とてもこれで充分だとは言えない。まだ触れておかなければならぬことがいくつもある。例えば、マネのそれ自体で光を表わすと言われる黒や、際立って美しい青が、たんに色彩中でマネに特徴的な色だと言うばかりでなく、マラルメにとっては、ある個人的な執着を呼び起こす特別な種類の色であった、ということや、絵画という鏡に映し出された事物の不在性を紙面に定着させるために生じた、マラルメ独特の「記憶

の詩法」の重要性について等々。しかし紙幅の都合上、そこまでは言及できなかった。また、ともに都会人の嗜好を持ち、強い目の好奇心で女性の内部に立ち入る一方で、深いメランコリイと死の観念に取り憑かれ、重く苛ら立った官能性に悩んだ二人の人格上の共通性についても触れることができなかった。これらはまた別の機会に譲る。

最後に、マラルメとマネが出会った現場の証人とも言うべきマネの『マラルメの肖像』について、バタイユが述べている箇所を引いて、この拙論の終りとしたい。

≪(マネの他の作品に反して)この肖像は意味している。マラルメが意味するものを意味している。(……)この厳密なフォルム、その本質は飛翔の波動であり鳥の敏捷さであるが、そういうフォルム、またこの薄い青の緻密な調和、これらは、キャンパスの上でマラルメと繋がっている。この作用(戯れ)は、たんに画家の手の顫えが高めた形態と色彩の作用(戯れ)ではない、これはマラルメの表現なのだ。≫

(傍点はバタイユ) (84)

## 註

- (1) ヴァレリーの言をまつまでもなく、当時の新しい画家たちはそれぞれに个性的で独創性があり、そういう芸術家たちを「印象派」と一言で纏めてしまうのは妥当ではない。これは当時の神秘的自然主義作家にして慧眼なる美術批評家でもあったユイスマンスも同様に認めていることである。彼らに共通していることは≪反官展派≫という一点のみであるが、ユイスマンスはあえてこの新派を「印象派」と「独立派」とに分け、前者にピサロ、モネ、シスレー、モリゾ、ゴーギャン、セザンヌ、後者にドガ、ラファエリ、キャイユボット、ザンドメネジイを入れている(J.-K. Huysmans, *L'Art moderne, Coll. 10/18*. 1975. p. 96. note 1.)
- (2) 例えば不自然さについて言えば、『ギターを弾く人』(1860)ではギタリストのベンチにかけているはずの上げた右足は宙に浮いていて、さらに右用のギターを左手で演奏しているし、『マキシミリアン皇帝の処刑』(1867)では群集が退くには癖はあまりに高すぎ、メキシコ人である管の兵士は明らかにフラ

ンス人である。またゾラの周囲の事物は遠近法的にやや不自然であり（『エミール・ゾラの肖像』1868）、『テオドール・デュレの肖像』では意図的に静物をつけ加え、これは『アトリエでの昼食』についても同様である。クールベならば絶対に拒否したであろう。

- (3) ユイスマンスはその1879年のサロン評で、現代の美術界は詩壇同様、まだ高踏派の技巧時代にとどまっているとし、出現したばかりの新しい現代の息吹を伝える印象派を讃えているが、そこでも、マネは印象派とは別個に扱われている（Huysmans, *op. cit.*, p. 26.）
  - (4) Paul Valéry, *Triomphe de Manet, Oeuvres II*, Biblioth. de la Pléiade, 1960, p. 1332.
  - (5) Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, Edition Garnier Frères, 1962, p. 410.
  - (6) *Triomphe de Mauet*, p. 1328.
  - (7) *Curiosités esthétiques*, p. 85.
  - (8) *Les Epaves, Oeuvres complètes*, Biblioth. de la Pléiade, 1954, p. 228.
  - (9) ビエール・クールテヨン 『エデュアル・マネ』（干足伸行訳）、美術出版社、1968、p. 90.
  - (10) *ibid.*
  - (11) Huysmans, p. 164.
  - (12) ビエール・クールテヨン、前掲書。
  - (13) *Triomphe de Manet*, p. 1330.
  - (14) Mallarmé, *Réponses à des enquêtes, Oeuvres complètes*, Biblioth. de la Pléiade, 1974, p. 871.
- しかしゾラは普通に考えられる以上にマラルメと接近している。マラルメの有名な「書物」という観念は意外にゾラが目論んだ *Rougon-Macquart* 叢書の発想と近いところにあったのではないか。同時代人でたがいに交流があり、のみならず、マラルメはゾラの小説を高く評価し、ゾラもまたマラルメを思いの他正確に理解していたことを考え合わせると、「自然主義」と「象徴主義」は謂わば顔の似ない兄弟のような類縁性を持った性質のもではなかったろうか、少なくとも、その統帥である二人の間には。これはもっと研究してよい問題である。
- (15) *Triomphe de Manet*, p. 1331.
  - (16) Bataille, *Manet*, Editions d'Art Albert Skira, 1955, p. 109.
  - (17) Mallarmé, *O. c.*, p. 1620, 及び同書年譜（XXIII）と Bataille, *Manet* p. 12 参照。

- (18) 『オペラ座の舞踏会』では黒のシルクハットの並ぶその黒の色階 (gamme) に現代性を見出し、『鉄道』では汽車の不在、『海辺にて』では水平線の位置に強い印象を受けている。
- (19) *Correspondance I, 1862—1871*, Gallimard, 1959, pp. 240—242.
- (20) マラルメはなぜか、マネの出品作三点のうち二点が拒否されたとしている。マラルメの思い違いであるのか。それとも他に一点落選した作品があったのか (O. c., p. 695)
- (21) これは現在まで英訳されたプレテクストしか残っていない。訳者は編集責任者 George T. Robinson なる人物なのか、その部下なのか、明らかではない。オリジナルのマニュスクリが欠けているので、本稿の引用部分はすべて英訳から訳出した。訳出にあたって *NRF* 誌 1959年8月1日号に掲載された Marilyn Barthelme の仏語による抄訳も参考にした。英訳からの重訳に際しては本学の英語の先生方にお世話になった。
- (22) *The Impressionists and Edouard Manet, Documents Stéphane Mallarmé I*, Nizet, 1968, p. 78.
- (23) *ibid.*, p. 86.
- (24) *ibid.*, pp. 75—76.
- (25) O. c., p. 59.
- (26) *ibid.*
- (27) *ibid.*, p. 57.
- (28) *ibid.*, p. 366.
- (29) *Documents I*, p. 76.
- (30) P. クールチョン, 前掲書, p. 20.
- (31) Mallarmé, *Crise de vers*, O. c., p. 364.
- (32) Jacques Scherer, *Grammaire de Mallarmé*, Nizet, 1977, p. 99.
- (33) *ibid.*, p. 113.
- (34) 田辺貞之助『現代フランス文法』, 白水社, 1970, p. 101.
- (35) *Hommage (à Wagner)*, O. c., p. 71.
- (36) *Une dentelle s'abolit ...*, p. 74.
- (37) *La Dernière Mode*, p. 717.
- (38) *Conflit*, p. 355.
- (39) O. c., p. 698.

次のマネのエピソードも参照すべきである。——「私はあなたの肖像を心をこめて描きました。私にはあなたが手にもっている手袋を一気に描いたのがつい昨日のように思われます。そしてあなたが『どうかもうそれ以上手は加えないように』とおっしゃった時、私は思わずあなたを抱きしめずにはいられない



ような親近感をおぼえました。」(干足伸行訳) この相手はアントナン・ブルーストである(クールション『マネ』p. 144)

- (40) 動詞の省略傾向についてシエレールは≪マラルメの文法にあっては動詞は関係に乏しい縁者である≫(op. cit., p. 120)と言っているが、マラルメの詩空間を支えて内的ドラマを活性化しているものはまさしくその動詞である。

(『出現』の *apparaître*, 『窓』・『花々』・『青空』・『ため息』の *monter*, 『窓』・『苦き休息に倦んで』・『海の風』の *fuir* など)むしろ逆に減少され力を弱められた動詞群にあってなお生き残りその存在を主張している数少ない動詞こそ、マラルメが力点を置いた重要な語であるはずである。しかし拙論ではこの動詞のポジティブな機能については本論からはずれるので触れないことにした。

- (41) 高階秀爾『名画を見る眼』, 岩波新書, 1969, p. 177.  
(42) *The Impressionists., Documents I*, p. 71.  
(43) *Curiosités.*, p. 215.  
(44) *Triomphe.*, p. 1329.  
(45) *ibid.*  
(46) *O. c.*, p. 44.  
(47) *ibid.*, p. 47.  
(48) *Triomphe.*, op. cit.  
(49) *Berthe Morisot, op. cit.*, p. 1303.  
(50) *Bataille, Manet*, p. 67.  
(51) *ibid.*, p. 71.  
(52) *ibid.*  
(53) *ibid.*, p. 62.  
(54) Cf. Valéry, *Variété, O. c. I*, Biblioth. de la Pléiade, 1957, p. 658.  
(55) *Bataille*, p. 81.  
(56) *ibid.*, pp. 105—106.  
(57) *O. c.*, p. 647.  
(58) *O. c.*, p. 696.  
(59) *ibid.*, p. 56.  
(60) 詳細については拙論『Prose (pour des Esseintes) の ≪soeur≫ について』(九州フランス文学会『フランス文学論集1980』所収)の pp. 11—12 を参照。  
(61) *Pour Tombeau d'Anatole*, Ed. du Seuil, 1961, pp. 160—161.  
(62) *O. c.*, op. cit.

- (63) *ibid.*, p. 366.
- (64) *ibid.*, p. 56.
- (65) *The Impressionists.*, p. 75.
- (66) *O. c.*, p. 368.
- (67) *ibid.*
- (68) Scherer, pp. 57—58.
- (69) *O. c.*, p. 56.
- (70) *ibid.*, p. 27, p. 72.
- (71) Scherer, p. 110.
- (72) *O. c.*, p. 279.
- (73) 坂崎乙郎『女の顔』美術公論社, 1979, p. 19.
- (74) Bataille, p. 67.
- (75) *The Impressionists.*, p. 86.
- (76) *Correspondance II, 1871—1885*, Gallimard, 1965, p. 302.
- (77) *O. c.*, p. 372.
- (78) *ibid.*, p. 734.
- (79) *ibid.*, p. 836.
- (80) *ibid.*, p. 837.
- (81) *ibid.*, p. 67.
- (82) *ibid.*, pp. 745—746. マラルメの非連続的な語法はモードの記述にはいかにも適している。ロラン・バルトの次の一節を参照されたい。  
《記述された衣服とは断片的な衣服なのだ。写真に較べて、それは一連の撰択、  
切断の結果である。》（『モードの大系』佐藤信夫訳、みすず書房, p. 29.）
- (83) *ibid.*, p. 153.
- (84) Bataille, p. 116.