

『聖女』論

山 中 哲 夫

愛嬢ジュヌヴィエーヴの最初の誕生日の翌月に、マラルメは親友カザリスに宛てて次のような手紙を書き送った。

《アンリ、過去のこと、未来のことを赦してくれ。過去のことといふのは、君の甘美なる書を受け取つてまだ返事も出してゐないといふこと。僕は一週間も恐るべき神経痛に苦しめられて、こめかみで動悸が打つて、晝も夜も、齒の神経が噛みつかれるやうにキリキリと痛むんだ。小康状態になつたときには、絶望的な偏執狂の思ひで、自分の詩のとらへがたい序曲に没頭するのだが、この詩は僕の内で歌つてゐるのに、僕は書きしるすことができないのだ。

《未来のことといふのは、僕を虜にしてゐるこの作品のために「夢想」の未知の地に唯一人はひつて、ぼんやり過ごすこともできず、友情に満ちた優しい會話に身をまかすこともできないからだ。犯され得ない孤獨と沈黙の中で僕は生きてゐる。だから手紙もほんの短いものにしかならないだらう。

《ああ、この詩、壯麗なる寶玉よ、僕の思想の至聖所から出て来て欲しい。さもなければ、この遺骸の上で僕は死んでしまふだらう。僕には夜しかないで、その夜を、この詩のありとあらゆる言葉を前以つて夢想・することで過ごしてゐる。》⁽¹⁾

(トゥールノン、火曜夜、〔12月、1865年〕)

そしてこの書翰の結びに、《旋律豊かな小曲》⁽²⁾を送ると告げているが

これが後に『聖女』 *Sainte* となる『ケルバンの翼に乗つて奏する聖女セシル』 *Sainte Cécile jouant sur l'aile d'un chérubin* である（以下、『聖女セシル』と略す）⁽³⁾。さらにこの手紙で問題になっている《この詩、壯麗なる寶玉》とは、おそらく遺稿として *NRF* 誌1926年11月1日号に発表された未完の韻文詩『エロディヤードの古序曲』 *Ouverture ancienne d'Hérodiade*（以下、『古序曲』と略す）を指すものと思われる。⁽⁴⁾ エロディヤード連作は終生マラルメの頭から離れなかった大きな主題であったが、幾度かの構想の変更のうちについに破棄されてしまったのが、この詩である（したがって、現在もなおプレイヤード版その他において、あたかもエロディヤード三部作を構成するがごとく、この詩を冒頭に配置することには問題がある）。

この頃、『エロディヤード・舞臺』の前身である『詩篇エロディヤードの古代舞臺的習作断章』 *Fragment d'une Etude scénique ancienne / d'un / Poème de Hérodiade*（以下、『舞臺・断章』と略す）と並行して企てられていたこの『古序曲』を通して、すでに完成されていた小曲『聖女』を改めて解釈し直してみればどうなるか、というのがこの小論の試みである。

*

したがって、その比較研究の性質上、決定稿の『聖女』ではなく旧稿の『聖女セシル』を示すのが本来であるが、二、三の語を除き、本質的にはそれほど重要な差異がないので、論を進める都合上、先に決定稿『聖女』を引用する。全詩節を挙げれば次の通りである。

A la fenêtre recélant
Le santal vieux qui se dédore
De sa viole étincelant
Jadis avec flûte ou mandore,

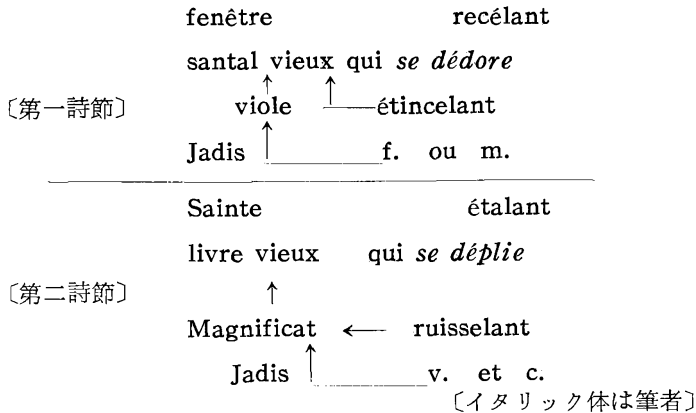
Est la Sainte pâle, étalant
Le livre vieux qui se déplie
Du Magnificat ruisselant
Jadis selon vêpre et complie:

A ce vitrage d'ostensoir
Que frôle une harpe par l'Ange
Formée avec son vol du soir
Pour la délicate phalange

Du doigt que, sans le vieux santal
Ni le vieux livre, elle balance
Sur le plumage instrumental,
Musicienne du silence. ⁽⁵⁾

旧稿では表題の下に括弧があって《古^{いにしへ}の小唄と畫像》という説明的な副題がついているが、この決定稿においてもその音楽性と絵画的な形象の豊かさは保持されていて、詩句の配置は旧稿よりもさらに *symétrique* になっている。⁽⁶⁾ 音とイメージの見事な均衡を保つこの詩は、一見して感じられる分りやすさに反して、何かわれわれを時間と空間の双方において欺いているような、一種の「騙し絵」*trompe-l'œil* 的なところがある。つまり、歌われている時は＜いつ＞なのか、また聖女は＜どこ＞にいるのか。

まづ、この詩の対称構造を簡単に示してみる。これは、祭壇画における *diptyque*、ミサ曲における *duo* とも言うべき整った構造を持っている。すでに諸家によって指摘されているが、男性韻と女性韻とが交互に現われる所謂交韻の、八音綴四行詩の最初の二詩節と後の二詩節とが照応し合っており（《A la fenêtre...》/《A ce vitrage...》）、さらに最初の二詩節も互いに緊密に呼応し合っている。図で示すと次のようになる。



第一詩節と第二詩節とでは統辞法まで酷似しているが、いまここで、明らかに対応するものと思われる語句だけを消してみる。二つの《Jadis》、《étincelant》と《ruisselant》は無条件だろう。この二つの形容詞の前に置かれた《viole》と《Magnificat》、及びこの二つの名詞と結びつく《santal vieux》と《livre vieux》もまた、その音楽を伴った liturgique な意味合において互いに呼応し合うものと見做してよいだろう。しかもこれらはすべて過ぎ去ったもののイメージである。とすれば当然、二つの《Jadis》に導かれた《flûte ou mandore》と《vêpre et complie》も消える。《vêpre》とは聖務日課で行われる一昔は夕べに、現在では午後の終りに——晩祷のことであり、《complie》とはこの晩祷の後に夕べに歌われる終課のことである。本来はともに複数形を取るのだが、マラルメはここで古い形を使っている。こうして消去した後残る語は《fenêtre》—《Sainte》、《recélant》—《étalant》、《se dédore》—《se déplie》の三例である。最初の《fenêtre》と《Sainte》はこの詩の謂わば骨格であって、極めて prosaïque な見地から言えば、十六行あるうち、詩の現実的な意味を担っているのは《A la fenêtre / Est la Sainte》のみであって、他は悉くその幹から伸びた枝葉にすぎない。しかしその枝葉や接木の重要性についてはすでにマラルメ

自身が認めていることである。⁽⁷⁾むしろ《A la fenêtre / Est la Sainte》という統辞上の骨格よりも、その枝葉をこそ慎重に調べてみなければならない。《fenêtre》と《Sainte》をこのように別箇のものとして取り除くと、後に残るものは二つ、そのうちの《recélant》と《éta-lant》は、実は旧稿の『聖女セシル』ではどちらも《recélant》であって、決定稿『聖女』において第二詩節の《recélant》が《éta-lant》に書き改められた。⁽⁸⁾この改稿の意味は後に触れるつもりだが、ここでは、ひとまづ発生を同じくするものとして仮に排除しておこう。こうして最後に残ったのが、《se dédore》と《se déplie》である。

《se dédore》と《se déplie》とはいかなる点で結び合うのだろうか。se dédorer とは「金箔、金泥が剥げる」という意味であり、ここでは、かつてのフリュートやマンドリンと一緒に光り輝いていたヴィヨール（あるいはその素材としての古い白檀）が殆どステンドグラスの中で消えかかっている（《recélant》）ことを証すものである。一方、se déplier とは「たたんだものがひろげられる」という意味で、ここではかつて晩祷や終課の際にマリア讃歌のためにひろげられた光り輝くマニフィカト（あるいはその讃歌を載せている古い聖歌集）の頁が開かれているということを証すものである。するとここで奇妙な時間の錯誤が生じる。つまり、かつて奏されていたヴィヨールはこの詩の現在時においてはすでにステンドグラスの中に埋没しているのに対して、同じ昔日の聖務日課のミサにおいて歌われた「マニフィカト」（聖歌集）はなおまだひろげられたままである——過去時が現在時に食ひ込んでいる——ということになる。少なくとも一見するとそういう印象を受ける。第一詩節と第二詩節とでは時間のズレがあると言えそうだが、ここがこの詩の「騙し絵」的なところで、実際はそうではない。このことをはっきりさせるためには、《se déplie》の素姓をもっと詳しく調べてみなければならない。

マラルメはこの詩（旧稿）の成立した1865年に、文字通り《詩句を穿つ》（creuser le vers）ような苦吟の夜を二つのエロディヤード（『舞

臺・斷章』、『古序曲』) 創作のために費したが、そこから二つの副産物が生まれた。一つはこの『聖女セシル』であり、もう一つは『夜の詩』(後の『詩の賜物』*Don du poème*) である。『夜の詩』(あるいは『詩の賜物』) とこの詩の類似関係(例えば同一の窓における二つの暗喩等)はすでに指摘されていることなのでここでは述べない。⁽⁹⁾ むしろ、中・後期のマラルメ的難解さの出発点とも言うべき未完の長詩『古序曲』に注目したい。『聖女』の謎を解く鍵はこの詩に多くあるのではあるまいか。

『古序曲』にもやはり括弧付きで《咒文》(Incantation) という註釈がついている。まさしく《咒文》と呼ぶに相応しい難解を極めた《grimoire》である。これは、鳥の訪れない、「訪れない」という形跡だけがある、暁の塔の寝台に一人横たわるエロディヤードが、寝台を離れて、純粹の「美」を《過去の長い喚起》(du passé longue évocation) ⁽¹⁰⁾ によって現前させるようにと願う、乳母 Nourrice の祈りの詩である。『聖女』との類似関係は明瞭であろう。詩全体を包む liturgique な雰囲気は勿論であるが(ただし、そのトーンは対照的で『古序曲』の方が pathétique で funèbre である)、またエロディヤードの臥床のある《La chambre singulière en un cadre》⁽¹¹⁾ は、『聖女』では聖女セシルの現われるステンドグラスの窓となり、さらにこのエロディヤードの閨房を持つ《Notre tour cinéraire et sacrificatrice》⁽¹²⁾ あるいは《le pâle mausolée》⁽¹³⁾ は、ステンドグラスを嵌め込まれた教会の外陣 transept、さらに教会建築そのものとなる(『聖女』では《ostensoir》という暗喩が使われている——後述)。《ostensoir》、《ange, Ange》、《vitrage》、《jadis, Jadis》、《selon》等の極めて独特の詩的価値を有する語は共通に使われている。統辞法でいえば、この時期から顕著になる主語の引き延ばしも共通である。『聖女』冒頭で《A la fenêtre》とすでにその位置を指定されているにも拘らず、聖女セシルは、第二詩節にはいはじめて出現するが、同様に、エロディヤードの塔の窓を訪れる衰弱した暁も、第一詩行冒頭においてその存在を示唆されているにも拘らず

(《Abolie》), 実際にその名が現われるのは第四詩行においてである。⁽¹⁴⁾

そこで問題は例の 《se déplie》 だが、次の『古序曲』の一節を見て
いただきたい。

(……) le lit aux pages de vélin,
Tel, inutile et si claustral, n'est pas le lin !
Qui des rêves par plis n' a plus le cher grimoire,
Ni le dais sépulcral à la déserte moire,
Le parfum des cheveux endormis. (……) ⁽¹⁵⁾

〔イタリツク体は筆者〕

前の省略部分は 《Elle (Hérodiade) a chanté, parfois incohérente,
signe / Lamentable !》 であり、この歌の説明部分が上の引用句である。
《犢皮紙の頁をもつ寝臺は》《亜麻ではない》。亜麻は《もはや襲
による夢の愛ほしい 魔術の書を持つては ゐない》。《犢皮紙》(vélin)
とは死産した子牛の皮で造った紙で、羊皮紙 (parchemin) よりも薄いも
のである。無論、シーツの亜麻布よりはるかに繊細なものである。《夢の
愛ほしい魔術の書》をこしらえるにはまさにそういう精妙な紙を使う必要
があるだろう。したがって《犢皮紙の頁をもつ寝臺》とはこの《魔術の
書》(grimoire) に他ならない (lit-livre)。マラルメが終生夢想してや
まなかつた「書物」のように、それは決して開かれることのない四つ折判
(in-quarto) である。開くためにはペーパーナイフ coupe-papier を入れ
なければならない。しかし、ナイフを入れることで、それまで紙の〈襲〉
によって完璧に守られていた他者の世界の内密さは雲散霧消してしまう。

《閉ぢられた一葉の紙は一つの秘密を含んでをり、そこでは沈黙が、
高い価値を持ちつつけてゐて、精神にとつては、まったく文學的に廃棄
されたものの後から喚起力を持った 前兆 (signes) が現はれる のであ
る。》⁽¹⁶⁾ (『書物について』 *Quant au livre*)

逆に聖女セシルの持つ古書の開かれた頁こそ、エロディヤードが立ち去った後に残された《亜麻布》のベッドである。この寝台（本の頁）は開かれていてもはや上のような《一つの秘密》も含んではいない。それゆえにエロディヤードは《もはや髪による夢の愛ほしい魔術の書を持てはゐない》と嘆くのである。「夢の孵化器」としての〈髪〉 pli の消滅である。引用句最後の《Le parfum des cheveux endormis》にしても同様である。ここでの〈髪〉は《眠った髪》である。眠っている髪の毛が互いに作り出す内密なく髪を壊すことは、牧神 faune の犯す罪として、すでにこの65年に、『牧神の獨白』 *Monologue d'un faune* 中に現われている。⁽¹⁷⁾ 至上の《香氣》はこの眠った髪による〈髪〉によって守られているのである。『聖女』の《se déplie》についても同じことが言える。

Le livre vieux qui se déplie（異同なし）

かつてはフリユート、マンドリン、そしてヴィヨールの伴奏によって、あるいは聖歌隊のコーラスによって歌われた「マニフィカト」は、昔日においては開かれていながら、その実、それらの楽器や和声の〈髪〉によって閉ぢられていたのである。現在時においては、開かれた「マニフィカト」の頌歌を聞くことは絶対に不可能である。これは昔日の時間の枠内で閉ざされている。

Jadis selon vèpre et complie :

先に図示したように、《vèpre》, 《complie》は《flûte》, 《mandore》に対応するものであるが、後者が伴奏楽器として〈髪〉の機能を果たすように、前者もまた聖務日課における〈髪〉を形作っている。この二つの名詞を拘束する前置詞《selon》は、J, シェレールの指摘⁽¹⁸⁾をまづまでもなく、マラルメにあってはかなりその意味が拡大されて使われてい

るが、この《selon》の使用例を『マラルメ詩集』中にもとめた結果、面白いことに気がついた。この前置詞が使われているのは作品数で言えば全六十六篇（プレイヤード版）中、八篇にすぎないが、⁽¹⁹⁾ その殆どが詩的価値の高いこの〈襲〉と関係をもっていて、作品成立の年代から言えば、まさに『古序曲』がその最初の例である（《selon》と結びつかない〈襲〉も勿論数多くあるが、〈襲〉と結びつかない《selon》は殆どない）。同様に、幼年期の *virginité* と結びつく《Jadis》も調べてみたが、⁽²⁰⁾ 《selon》—〈pli〉、《Jadis》—〈virginité〉をとともに有するのは、ここで論じている『聖女』と『古序曲』だけである（但し、旧稿『聖女セシル』においては《selon》は現われないが、代りに同じ機能をもつ動詞《clore》が使われている）。⁽²¹⁾ 午後の終りに、そして夕べに、過ぎ去った屋の記憶を伴って唱される、それ自身 *rétrospectif* なこの二つの祈り、晩祷と終課は、エロディヤードの《過去の長い喚起》にして《返答の唱句を持つ交誦》⁽²²⁾ である呪文の声を、その裡に秘めていると言えるだろう（〈唱句〉*versets* とは教会の聖務日課において歌われる聖書の一節であり、その代表的なものが、ルカ伝福音書第一章の「マニフィカト」である）。このような「夢の孵化器」の中に守られていた「マニフィカト」（聖歌集）は、いまや《開らかれている》のである。〈襲〉を失った結果、そこに息づいていた夢は、エロディヤードの立ち去った寝台（書物の頁）と同様に、現在では楽器ともどもに消えてしまっているのである。このゆえに、先に少し触れた《recélant》から《étalant》への改稿が適切であったと言えるのである。第一詩節で使用した《recélant》の重複によって不在のものを表わすよりも、〈襲〉の喪失を証す《étalant》を使うことによって示唆した方が、はるかに不在の程度が強くなる。詩に力が生まれる。この箇処の旧稿と決定稿をならべてみよう。

Est une Sainte, recélant

Est la Sainte pâle, étalant

決定稿においては母音の交換も行われて、新たに〔a〕が二個、〔a〕が一個加えられて、全体を、水平にひろがるものを示す音だと言われるこの母音⁽²³⁾が支配することになる。「水平にひろがる」——つまり〈襞〉を失うのである。また《étalant》に改めることにより、前詩節の《recélant》とよりも、次の詩行の《se déplie》と強く結びつき、さらに「開陳する、見せびらかす」という意味において、《se déplie》とともに、この《étalant》は次の詩節冒頭の詩行最後の《ostensoir》（聖体顕示台）と照応して、イマージュの繋がりにはむしろ次々に後のものと結びついて、このことによって——また句跨がり、節跨がり（？）によって——詩全体に時間の不可逆的な流れが生じ、過去への逆行が不可能であることが際立つのである。ともかく、過去の世界へ通じる「夢の孵化器」はマラルメ嬢の扇のように完全に閉ぢられてその内に微妙な〈襞〉を守っていなければならぬのである。

Au fond de l'unanime pli ! ⁽²⁴⁾

ここで最初の疑問に戻る。つまり歌われている詩の〈現在〉はいつなのか。晩祷・終課の時刻は《Jadis》の一語によって過去時へ葬り去られるが、それはかつて「マニフィカト」が燦然と輝いていた頃の晩祷・終課の時間である。次の第三詩節を見ていただきたい。

A ce vitrage d'ostensoir
Que frôle une harpe par l'Ange
Formée avec son vol du soir
Pour la délicate phalange

最終詩節ではヴィヨールも「マニフィカト」も消滅してしまうが（《sans le vieux santal / Ni le vieux livre》），詩全体を通して最後まで存在しつづけるのは窓と聖女と、そしてここではじめて出現した《天使》及び

その翼が形作る《ハーブ》とである。この《ハーブ》を形作る翼はしかし飛翔している（《Formée avec son vol du soir》）。《soir》とある以上、この詩の＜いま＞とは晩祷・終課の行われた後の夜（あるいは夕べ）と考えられるが、ここでの《天使》の出現とその一瞬の飛翔の形態によって、その夜（夕べ）も実は、かつての＜過去＞と同様、どこにも存在しない＜いま＞と化している。『古序曲』において暁と黄昏とが交錯するように（《De crépuscule, non, mais de rouge lever, 》）, ⁽²⁵⁾ 過去時と現在時とが触れ合っている。この詩で使われている動詞の時制は全て現在形であるが、《frôle》と《balance》を除いて、そして勿論中核となる動詞《Est》も除いて、それらはどれも詩の進行過程において過去時制へと移行していく。また現在分詞についても事情は同じである。そのように周辺の動詞（及び現在分詞）が過去時制へと揺れ動いていく中で、先の三つの例外の動詞もどことなく不安定な色合を帯びてくるようである。最終詩節最終詩行の《Musicienne du silence》という詩句によって、この詩の骨格を成していた《A la fenêtre / Est la Sainte》が《A la fenêtre / Etait la Sainte》へと微妙に移行する気配を見せている。

ところで、もう一つの疑問点は、この聖女の空間的な位置である。往時の燦然と輝いていた種々の＜巋＞を失って《蒼ざめている》聖女は正確にはどこにいるのであろう。マラルメは単に《A la fenêtre》あるいは《A ce vitrage d'ostensoir》としかしているのみである（旧稿も同じ）⁽²⁶⁾。この《vitrage》（ガラス窓）が vitrail（ステンドグラス）であるのは詩全体の照応関係から言っても自明であるから、《ostensoir》は建造物としての教会の象徴と考えなければならぬだろう。⁽²⁷⁾ リトレ辞典には Duboille の言として、古くは十字架の形をしていたと記されているが、このカトリックの礼拝用具は、事実、その上に十字架を戴く細長い外観からして、ゴシック建築の尖塔を連想させる。しかもこの《ostensoir》の内部にはイエスの肉体を象徴する「聖体のパン」hostie が納め

られている——これは聖女と対応するのではあるまいか。すなわち、「聖体のパン」のように、聖女は教会（《ostensorio》）の窓の内部に、ガラス質のその中に、恰も眠れる森の美女 *La Belle au Bois dormant* のように、外界と隔絶されて納められているのではあるまいか（しかもその姿形を外界に晒しながら）。『古序曲』を見てみよう。黄昏とも見紛う《最後の日の日の出》⁽²⁸⁾ に、臥床の塔を離れたエロディヤードは、昔日の時間の彼方に最高の「美」の世界を呼び出そうとしてついに果たせず、《その羽毛の内に己が目隠す白鳥のやうに》、《年老いた白鳥が竝木路であるその羽毛（髪）の内に目を埋めるやうに》⁽²⁹⁾、彼女は自らの心の内部に閉ちこもるのであるが、

Sur l'enfant, exilée en son coeur précieux ⁽³⁰⁾

それは何のためにかと言えば、《もはや輝やかない、死にかけた星の／選ばれたダイヤモンド *diamants* を見るため》⁽³¹⁾ にである。この絶望的な自己閉鎖はそのまま聖女に当てはまるのではあるまいか。全ての古楽器を失い、在りし日の唱句ももはやなく、そのようにして＜髪＞を奪われて、《沈黙の女音楽家》⁽³²⁾ となった聖女は、ただ一つ残された＜髪＞——ステンドグラスの十字窓の横木 *croisillons*——をエロディヤードの《*cœur précieux*》としてその中に閉ちこもっているのではあるまいか。すなわち、あの『白鳥のソネ』の白鳥のように、「過去」から取り残された唯一の存在として、彼方でも此方でもなく、己が心の玻璃窓の内部に、恰度マラルメその人のように、見出し得ない「過去」にして「永遠」の世界の断片を、秘めやかに夢想しているのではあるまいか。

En mon rêve, antique avenue

De tentures, (……) ⁽³³⁾

(『アルテルナチーフ』)

註

- (1) Stéphane Mallarmé, *Correspondance 1862—1871*, Gallimard, 1959, pp. 179—180. なお、同月 7 日に Aubanel に宛てて Mallarmé は同種の手紙を送っているが、その手紙の中で、約束していた詩『聖女セシル』を Brunet に手渡して、その夫人に読んで聞かせてあげてくれと頼んでいる。プロヴァンス語詩人であり焼絵ガラスの名工でもある Jean Brunet の夫人は“セシル”と呼ばれていて、愛嬢 Geneviève の名付け親 (marraine) である。11月22日がその聖女の祝祭日であったが、Mallarmé はその時期を逸したことになる (cf. *Œuvres complètes*, p. 1468, *Corr.*, p. 180. note 3.)
- (2) Ibid.
- (3) *Œuvres complètes*. Biblioth de la Pléiade, [Gallimard, 1974, pp. 1468-1469. (以下, *O.c.* と略す)
- (4) *Chronologie de Mallarmé* par Daniel Leuwers, in *Europe*, avril-mai, 1976, p. 185.
- (5) *O.c.*, pp. 53-54.
- (6) 例えば、旧稿の第三詩節冒頭の《Sainte à vitrage》は決定稿では《A ce vitrage》と改められて、第二詩節の《la Sainte》を中心軸にして、第一詩節冒頭の《A la fenêtre》と見事な対称線を形成することになる。
- (7) *O.c.*, p. 901.
- (8) Pléiade 版の註釈者は、意図的な繰返しか筆写の際の不注意によるものか明確な答は出していない。不注意による繰返しの可能性がないではないが、この小論では意図的なものとして論を進めた (cf. *O.c.*, p. 1469.)
- (9) Charles Mauron, *Mallarmé, écrivains de toujours*, Seuil, 1979, p. 180. 及び P.-O. Walzer, *Mallarmé*, Seghers, 1973, p. 95.
- (10) *O.c.*, p. 42.
- (11) Ibid., p. 41.
- (12) Ibid.
- (13) Ibid.
- (14) Ibid. このような形容詞の使い方は、同年の *Poème nocturne* (あるいは *Le Jour*) にも現われている。 (par ex. 《Pâle》 — 《Noire》 — 《L'aurore》)
- (15) Ibid., p. 42.
- (16) Ibid., p. 379.
- (17) Ibid., p. 1452.
- (18) Jacques Scherer, *Grammaire de Mallarmé*, Nizet, 1977, p. 136 sq.

- (19) 八篇の内訳は次の通り。 — *Ouverture* (p. 42, p. 43), *Hérodiade: scène* (p. 47), *Cantique de Saint Jean* (p. 49), *Feuillet d'Album* (p. 59), *Dame sans trop d'ardeur* (p. 60), *Remémoration d'amis belges* (p. 60), *Ses purs ongles...* (p. 69), *Une dentelle s'abolit* ... (p. 74)。他に *Hérodiade* に関する最晩年の草稿 (p. 1448) と *Pour un Tombeau d'Anatole* (p. 156, f. 58) にこの《selon》—〈pli〉の例がある。
- (20) 《jadis》—〈virginité〉(d'enfance) の例を有する作品を全て挙げると次の通りである。 — *Les Fenêtres* (p. 32), *Les Fleurs* (p. 33), *Las de l'amer repos...* (p. 35), *Ouverture* (p. 42), *Toast funèbre* (p. 55)。他に *Pour un Tombeau d'Anatole* に一例ある (p. 263, f. 165)。
- (21) 因みに、この第三詩節を全て示せば次の通りである。 (Biblioth. de la Pléiade, p. 1468)

Sainte à vitrage d'ostensoir
 Pour clore la harpe par l'ange
 Offerte avec son vol du soir
 A la délicate phalange

決定稿では《Sainte》が削除されて第二詩節の《la Sainte》のみとなりその存在力がより求心的に示されることになる。また、《Pour clore》は《Que frôle》と改められて、ここで消された《Pour》は決定稿最終詩行の《Pour la délicate》という形で復活する。他に大きな異同としては《Offerte》から《Formée》への改稿がある。ところで、本論の主旨から言えば、《clore》のままの方が遥かによくこの詩の性格を表わし得ると言える。《天使から献げられたハーブ》を《閉ちる》ことで、聖女は過去と訣別し、*Hérodiade* の白鳥のように自己の内部への沈潜をより確かなものにし得るはずである。のみならず、こういう思考の内部封鎖は当時の Mallarmé にもっとも相応しいものであったはずである。E. Noulet が旧稿の方がより Mallarmé 的だと惜しんだ《parmi》(改稿後《avec》)とともに、これは、*Hérodiade* 創作の余韻とも言うべきものであろう。

- (22) *O.c.*, p. 42.
- (23) Marcel Raymond, *Paul Valéry et la tenation de l'esprit* (La Baconnière, 1946), pp. 73-74. 彼は Valéry の *Charmes* 中の一篇 *Palme* の《table》を問題にしたのだが、響きと意味との間にある有機的な繋がりを探っていた Mallarmé においても、同様のことが言えると思う。Mallarmé にあっては、尚更その作業は意識的であったがゆえに (有名な《jour》と

《nuit》の裏切り)。ともかく、この〔a〕及び〔a〕母音の連鎖による〈襞〉の消滅は他の詩にも見られ、*A la nue accablante tu...*、においては、その喪失が遭難のイマージュを呼び起こしている。この詩の母音連鎖については堀田敏幸氏が詳しく分析している（『マラルメ・詩と仮説——「押し崩れる雲に黙しつ」をめぐる』日本フランス語フランス文学会中部支部研究報告集・No. 5）。

- (24) *O.c.*, p. 58. なおこの *Ouverture ancienne* に頻出する 〈襞〉のイマージュについて、J. -P. Richard は次のように言っている： 《Porteuse d'une rêverie d'enfouissement, l'image du pli pourra posséder aussi des résonances maléfiques: enfouissement n'est pas loin en effet d'ensevelissement, repliement appelle claustration, et bientôt mise en bière》 (*L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, 1961, p. 225), 確かに自ら一つの 〈襞〉と化してその内に《蟄居》することは、自らを一つの墳墓と見做して自分で自分を埋葬することに他ならない。しかしここで引用した『扇』及び『聖女』には、そのような《maléfique》な調子は窺えない。〈襞〉が常に暗鬱な死と埋葬のイマージュを伴うものではないということを証明するものであろう。

(25) *O.c.*, p. 43.

(26) *Ibid.* p. 1468.

(27) これは、恩師である西南学院大学文学部教授有田忠郎先生から指摘していただいた。

(28) *O.c.*, p. 43.

(29) *Ibid.*

(30) *Ibid.*

(31) *Ibid.*

(32) 存在と不在の吃水線を横切る天使の翼《le plumage instrumental》が形作る《une (la) harpe》を奏する以上、また旧稿の《clore》であれば尚更、この聖女自身が《Musicienne du silence》であるのは当然であるが、この沈黙に満ちた楽器は〈襞〉と同様、二面性を持つ。一つはこの詩の例のように、「不在」の恐怖を感じずに、一種の宗教的な晴やかさでそれを「歌う」場合であり、もう一つは、*Une dentelle s'abolit...* の《une mandore / Au creux néant musicien》や、*Démon de l'analogie* の《vieux instruments pendus au mur》のように恐怖に満ちた「空隙」と肌を接しながら声をひそめてそれを「語る」場合とである。

(33) *Alternative*, publié par H. Monder, in *NNRF*, janvier 1954, p. 188.