

マラルメの『最新流行』

— 1874年装飾の文法 —

山中 哲夫

Tetsuo YAMANAKA

(外国語教室)

はじめに

アヴィニオンで詩的言語探究の成果とも言うべき『エロディヤード』、『彼(それ)自身の寓意的ソネ』(後の「yxのソネ」)をひとまず脱稿して、マラルメは1871年8月にロンドンに立った。イギリス詩人ボナパルト・ワイズの招きに応じたものだが、またその地で行われている万国博覧会の探訪記事を書いてパリへ送るためでもあった。翌年の7月にもマラルメはロンドン万国博会場を訪れ、報告記事を送っている。各国に先んじていち早く産業革命に成功したイギリスでは、さまざまな産業機械の発明・改良を行っていたが、同時にウィリアム・モリスらによる「アーツ・アンド・クラフツ運動」の影響もあって、「タピシエ様式」と呼ばれる室内装飾のデザインにおいても一歩進んでいた。1866年頃に「宝石論」を構想していたマラルメは、この二度の渡英によって装飾芸術への夢をさらにふくらませたらしい⁽¹⁾。第二回目の渡英の年(1872年)の10月、リセ・フォンターヌに専任の英語教師として正式に赴任が決まり、彼は家族をつれて11月末にパリへ転任した。アナトールが生まれて家族はひとりふえていた。

第二帝政期からパリは大きな変貌を遂げた。1860年に隣接町村がパリ市に合併されたことにより、人口は世紀初めに比べると三倍に増大した⁽²⁾。地方からも労働者が流れ込んできた。それにともなって乗合馬車の台数も急速にふくれあがり、600台以上の乗合馬車が新たに開通した大通り(サン＝ミシェル大通り、セバストポール大通り、マルゼルブ大通り、フォッシュ大通り)をにぎやかに行き交い、乗客たちを当世流行のブローニュの森や、ボン・マルシェ、ルーヴル、プランタンなどの新しく創業を開始したデパート、またサン＝ラザール駅や新北駅などに降ろした。女性のシルウェットがクリノリーヌからトゥルニユールへと移行しつつあった頃、有名デザイナー・ヴォルトの発表するモードは皇室や社交界の女性の話題の中心となり、いままで自然界に存在しなかった合成染料による流行色、「ソルフェリーノ赤」、「ビスマルク茶」、「皇妃青」などが一世を風靡した。高級品とされていたカシミアのショールも機械により大量に製造されるようになり、デパートのカatalogによる通信販売という新機軸も当って、布地を含めたファッション全体が一般女性にも次第に親しいものとなってきた。鉄道網の拡充によって、ブージュヴァルやアルジャントゥイユなどの田舎が郊外化し、ノルマンディやブルターニュなどの海岸地方が高級別荘化し、さらにそのような地方にもパリの流行のファッションがさまざまな風俗とともに

流れ込んできた。このような大量の人と物の移動には急速に発展してきた各種のジャーナリズムの影響も大いにあったと思われる。アドルフ・ジョアンヌの鉄道路線案内を兼ねた旅行ガイドブック「絵入パリ近郊案内」(*Les environs de Paris illustrés*)は1856年に初版が出たが、鉄道路線拡張にともなって、1872年には大幅な増補改訂版が出た。1863年にはパリのさまざまな通信記事を載せた「パリ生活」(*La Vie Parisienne*)や三面記事を中心とした「ル・プチ・ジュルナル」(*Le Petit Journal*)などの新聞が相次いで発刊され、また一方で女性向けモード雑誌は類例を見ないほどの発展を見せた。

いわゆる「パリ・モード」が成立しはじめたこの時代に、《十九世紀の首都》(ベンヤミン)であるパリを中核とした祝祭空間の舞台装置が整ってきたわけである。そのようなパリにマラルメは入ってきた。そしてまったく独力でモード雑誌『最新流行』(*La Dernière Mode*)を刊行した。この雑誌刊行にロンドン万国博で抱いた装飾芸術への夢が反映しているのは明らかだが、その他に上述のモード雑誌の繁栄、親友ヴィリエ・ド・リラダンが自分の雑誌を持ったこと、マンデスの強い勧めなどが影響していたと思われる⁽³⁾。またつい先頃亡くなった敬愛する詩人テオフィル・ゴーチエのかつての『モード論』(1858)もなんらかの示唆をあたえたかもしれない。もっともこの雑誌刊行には、ひとりふえた家族の生活を守る他に、ヴァルヴァンの別荘を維持したり、ボートを購入したりするために余分の金が必要であったという経済的理由もあった⁽⁴⁾。(しかしそれにしてもマラルメはこの雑誌が売れると本気で考えていたのか)

「社交界と家庭の雑誌」(*Gazette du Monde et de la Famille*)という副題のついたこのモード雑誌の簡単な内容については、すでに前号で触れたのでそちらの方も合わせて参照⁽⁵⁾していただきたいが、当時のデパートの広告をまねた雑誌の体裁からも推察できるように、マラルメは一般大衆向けにできる限り平俗な雑誌を作ろうとした。いや、そうではない。平俗を装いつつ、むしろそこに自己の夢を盛り込んだと言った方がよい。各記事の行間には反＝平俗に支えられた、知的なプレシオジテに溢れたマラルメ特有の精神が見え隠れしている。ソクラテスでもダンスを踊ったのだと言ったマラルメ学者ヌーレ女史の言葉に倣えば、そのダンスは「ソクラテスのダンス」であった。同時代人グールモンは散文詩としての『最新流行』を高く評価した。《これは女性に関して、こまごまとした服飾品に関して書かれたわれわれの時代の覚書のうちで、もっとも貴重なものであり、驚くほど専門的な価値を持ったものだ(……)しかしそれでも文学的価値はいささかも損われていない》⁽⁷⁾

本稿ではこのモード雑誌『最新流行』を通じて、前号で詳しく触れることのできなかったこの時代の文明の特質を、印象主義絵画と関係づけながら明らかにし、さらに、マラルメ独特の世界の関係学の様態を探り出し、最後に文明の負の裏面をも合わせて指摘したいと思う。

文明の遊色効果

モード雑誌刊行の前年(1873年)、マラルメはゴーチエ追悼の綜合詩華集に『葬杯』*Toast funèbre*と題する長詩を載せたが、この作品のなかには見過ごすことのできないきわめて重要な問いかけがある——《Souvenir d'horizons, qu'est-ce, ô toi, que la Terre?》(「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?」)この問いを発するのは「虚無」であり、《おまえ》とは死者となったゴーチエだが、しかしより正確には、

これは私人を捨てて虚構の存在と化したマラルメによって、観念化され歴史上の存在となった物故詩人にむかって発せられた問いである。つまり現実世界と縁がなくなった存在同士で発せられた問いである。サルトルによれば、1848年の二月革命によって《神は死んだ》⁽⁸⁾。それと呼応するかのようになり、かつてマラルメは「天」(＝祖国)とは何かという苦い問いを⁽⁹⁾発した。この被追放者はゴーチエの死に際して再び同じような問いを、しかし今度は位相を逆転させて《大地とは何か》と問いかける。被追放者はもはや空を見上げない。死者も天に昇らず、地下にも埋葬されず、天と地の境界線——地平線——を漂っている。マラルメの観念の花園はいまや垂直方向ではなく水平方向に存在する。もはや〈彼方〉は「空」を指さない。そしてこの地上は死者を埋葬しない空洞の、表層だけの世界となる。表層の燦めきだけが存在する。あれほど自然を描いた印象派の絵画にも、実はこの文明の相が反映しているのである(印象派の「自然」はたんなる自然ではない)また、さまざまな筆名を使い分けながら、凄じい速度で各種の記事を書きとばしていったルポライター・マラルメの筆がからめとってのがさなかったのも、この燦めきである。ともに神の死後に成立した印象派絵画とマラルメの詩学の骨組——絵画上の地平線がこれらの画家たちから次第に上方へ移動したことで、文明の諸相をとらえるマラルメの眼の動きとの間には、「神の死」を通過した、ある共通点が感じられる。

オスマンのパリ大改造と鉄道網の整備拡充によって新しい風景がひろがり、初期印象派の出現によって新しい「視覚」が誕生した。郊外化したブーヅヴァルやアルジャントゥイユなどのセヌ河沿いの田舎町、高級別荘地となったディエップ、ル・アーヴル、トゥルヴィル、サンニタドレス、エトルタなどの英仏海峡沿いの海岸都市、初期印象派たちはこのような観光地化した、文明化した「自然」を描いた。マラルメがモード雑誌の旅行案内で勧めたのもこのようなパリ化した地方であった(《かつてのカフェ・トルトニの正面階段の椅子が、西海岸の数百もの浜辺にならべられ……》p. 732)⁽¹⁰⁾一方、パリから逃がれる者もいればパリへ来る者もいる。都心の駅サン＝ラザールはそのような季節ごとの地方の匂いをあたりに撒き散らす。

《西駅は厳密な意味でパリのあらゆる駅のうちでもっともパリの駅です。都会のまんなかの、きわめて近代的な一劃に位置していて、ノルマンディやブルターニュのファッショナブルな沿岸地方のすべてに急行列車を走らせているのです。夏がくると、この駅には海が匂います。ちょうど春がくるとヴィル＝ダヴレー、ブーヅヴァル、シャトゥー、サン＝ジェルマンなどの若葉やパリ周辺の林や公園の木の葉が匂うように》(p. 724)

モネ、ルノワール、ピサロ、シスレー、ギョーマンなどが風景画を描くために汽車に乗ったこの駅を、マラルメはいみじくも《常に神秘的なこの駅》(*Toujours spirituelle, cette gare*)⁽¹¹⁾と形容した。最新のパリ・モードをまとった社交界の婦人たちやブルジョワの紳士たちと、地方からなだれ込んでくる労働者や外国人観光客とでごったがえす、鉄材とガラスでできた駅の構内そのものが、すでに新しい「視覚」を呼びさます《近代の寺院》(ゴーチエ)に他なるまい。栈橋によって中の島クロワシーや小島「植木鉢」と続いているブーヅヴァルの水上レストラン「ラ・グルヌイエール」の新奇な賑わいや、水上のアトリエから見たアルジャントゥイユの対岸や鉄橋、あるいはレガッタも、その新しい形態、視角、

色彩によって画家の目を魅了した。これらの情景に共通するものは〈運動〉と〈変化〉である。ガス燈、鏡、シャンデリア、スポットライトというあらゆる照明設備を駆使して夜の色相を高めた劇場や大通り、あるいはデパート商品の形と色の多様性と同様に、光と水と風に包まれた昼間の観光地にも人間と自然との「混淆」の燦めきがあった。印象派画家たちがあれほどタッチを重要視したのは、その情景の〈運動〉と〈変化〉に溢れた多様な相をあざやかに描くためであったが、実は当時のファッションそのものがまさしくそのようなものであったのだ。

《どんな舞踏会の衣裳も多少ともしたがわなければならない伝統、それを私どもはこう定義します——舞踏と呼ばれる歩行のこの最高形式のために、ドレスの雲に包まれて現われた女神を軽快に、ふんわりと透けるように、空気のように表わすこと》(p. 797)

《サテン地のアンダースカートはファイユやうね織絹でできたものよりも一般により好ましいものです。チュールや薄物の下ではもっと玉虫色に輝きますから》(p. 798)

《上流階級のあらゆるエレガントな女性たちによってエリゼ宮ではじめられたファンタジー、「ファンション・フリリューズ」(寒がりのスカーフ)はその上品な真新しさをまだ守っていて比べものもなく優雅です。これは白く、軽く、気化するようなチュールでできていて、顔のまわりにゆったりとまとい、あごの下で結ぶものです》(p. 831)

このような雲状の絹織物は帽子にもハンカチにも扇にも使われた。特に舞踏会のドレスなどでは、光沢のあるタフタや薄いチュールのような絹織物を重ねながら、そこには織物の層が透けて見える透明感があった。見せることと隠すこと、扇それ自体のように。この媚態は恰度、過度の装飾を施されたスカートによって女性の下半身を完全に隠しながら、深い襟ぐりをもったコルサージュのぴったりとしたラインによって上半身の裸形の輪郭を浮き上がらせる当時のスタイルそのものによく表われている。流行の新しいカシミア地についてマラルメはこう語る。

《豪奢なものでも簡素なものでも、こういう生地に含まれますと、いままでのどんな時代にもまして「女性」が透きとおってくるのです。それも女性自身の輪郭の優美さやその人物の大事なラインによって描かれて目に見えてくるのです》(p. 833)

雲状のドレスやスカーフのやわらかく透明で朦朧とした軽快感と、コルサージュやカシミア地のあざやかでシャープな輪郭線——これは外光の下で女性や花を描いた印象派たちの絵筆のタッチによって出現したものと同価値のものであろう。マラルメはマネの絵画に《明確であると同時に朦朧としたひとつの相》を見るが、この一見矛盾する形容の仕方そのものにこの時代の文明のひとつの特色があるように思われる。ともかく、ダンスを踊ることによって内部に隠された意匠や装身具を垣間見せる、〈運動〉と〈変化〉に富んだこの軽快感は、その透けて見えるドレスの多層性を通じて、限りなく宝石やバレエに近づくのである。

《次に、晩餐会か夜会のために、鉤型イヤリングとメダイオンをえらびましょう。メダイオンのまんなかにはとても大きな黒真珠が占めて、そのまわりを三列にブリリアン・カットのダイヤモンドが取り巻きます。これは現在、有名な宝石デザイナーの間でも、まったく新しい品です。(……)とびきり美しい装身具がこのとなりに並びます。テーブル・カットされた、そしてブリリアン・カットのダイヤモンドに取り巻かれたサファイヤを組み合わせたもの。サファイヤという宝石は、現在はいままで以上に求められている石ですが、これはその少しくすんだ輝きで、燦然と光るエメラルドの色を抑える石です》(pp. 713—714)

《ゲエテ座ではオペラ=ブッフア夢幻劇『地獄のオルフェ』。これには名指揮者オッフェンバッハによって新しい観客のために海的一幕が作られました。音楽、舞台装置ともすばらしいものになるでしょう。蠅の踊りはもはやなく、代りに魚のバレエ(?) / ポルト=サン=マルタン座では、夢幻劇バレエ『羊の足』。これはモスリン、絹、新革など、1874年の流行にしたがってグレヴァンがデザインした衣裳を着て上演されます。シャトレ座では(……)、ジムナーズ座では(……)》(p. 722)

当時はモードと演劇には切っても切れない関係があって、女優はデザイナーの新作のモデルでもあったし、モード雑誌には必ず演劇欄が設けられて舞台衣裳について報告をしていた。マラルメもここでそのような習慣にしたがっているが、ともかく色あざやかなスポットライトを浴びて、きらびやかなバレエ衣裳をまとった踊子たちによる群舞は、軽快でしかも多層的で、連続的でありながら各瞬間ごとに独自の燦めきを見せる。このブリリアン・カットのダイヤモンドを幾層も連ねたような<運動>と<変化>の世界を、マラルメは劇場名、上演プログラム、主演女優名をただ書きつらねることによって表現する。ここにはマラルメ独自の夢が窺い知れるが、これは彼が文学以外のものに「文学に近いなものか」を感じ取る嗅覚の鋭さを示している——《劇場のポスターをただ写し取るということだけで奇蹟的な一頁を作り上げることになります》(p. 824) それぞれの石の輪郭を光らせながら輝く宝石の連なり、断続的で絶えず変化するバレエの踊り、このような多面体としての複数の相は、この時代の混交趣味を反映して上流階級と下層階級とが混在していた避暑地の情景とも共通するものであろう。次々に変わる風景のなかであざやかな点景だけが印象として重なり合い響き合う車窓からの眺めのように、この絶え間なく変化する諸相の単純化された輝きは、花壇のなかにも見出される。

《乾いて繊細で、固い青の小花をもったこの植物は、他の花々の間隙をぬって、楕円形の花壇の縁から小さな丘の頂きへと姿を消していきます。主調は色あせたものですが、これがかえって頂きを色あざやかにします。思いがけない、それでいて単純な赤い炎色のいくつかのタッチ、これが必要です(……) 正確なデッサンもなく投げ入れられたこれらの花々がすべてひとつのハーモニーに出会うのです。このハーモニーは巧みに花々の色合そのもので飾られて、それだけで、大胆にも、八月の真昼や午後を作り上げるのです》(p. 720)

第二帝政期以来、フランスは花壇を中心とした造園術において、ヨーロッパで主導権を握っていた。その花壇は刺繍花壇や模様花壇のような装飾花壇であった。マラルメは《正確なデッサンもなく投げ入れられた》という表現で、*corbeille*（円形花壇）のもうひとつの意味である「花籠」を示唆しつつ、一見無秩序に粗雑に重ねられたように見えながら、見事な諧音を鳴り響かせる印象派（特にモネ）のタッチを想起させている。《思いがけない、それでいて単純な》とはまことに適確な表現であろう。色彩と色彩、形態と形態はたがいにその境界線を守って独自の光輝を発しつつ、また全体としても《ひとつのハーモニーに会おう》のである。

モードも、バレエも、宝石デザインも、避暑地の情景も、走る汽車からの眺めも、そしてこの装飾花壇も、＜運動＞と＜変化＞を表出するタッチの多層性によってはじめてその真価を発揮する。その意味で、「金の手帖」欄でマラルメが勧めた室内インテリアとしての家庭用嵌め込み式小型水槽はもっとも興味深いものであろう。壁掛などではすぐに油煙で汚れてしまう食堂の壁を、明るく新鮮な色合で飾るにはどうしたらよいか。それには、壁を四角にくりぬいて、隣の部屋または中庭に面した部分と手前の食堂に面した部分とにガラスを嵌め込み、水を入れ（水は二本のパイプで絶えず流しておく）、さらにそこに珍しい魚介類、ドラード（鯛の一種）、ラスキャッス（笠子の一種）、珊瑚虫、ひとで、日本の「望遠鏡魚」(*poissons-télescopes*)や海草類を入れて、一種の水族館を作る。内庭から射し込む昼間の日光や夜の室内のガス燈に照らされて、この《二枚の裏箔のない広く頑丈な鏡》の間で、彩りあざやかな生物が交叉し合いながら絶え間なく泳ぎ、這い、ゆらめき動くさまは、まるで生きているタピスリーそのもの、いや、自然によって偶然に描かれた印象派の絵画そのものといった観がある。この《魔術的で、生きていて、動く、驚異の》室内装飾は、その多様性と豊かな色彩において、フォーリーニベルジュールのプログラムに匹敵する（《その上、これはなんと変化に富んでいて多種多様な、次々に変化するスペクタクルだろう》⁽¹⁴⁾）*mobilité* ゆえの燦めき——女性読者からのファッションに関する質問に答えるポンチィ夫人や「夢青ドレス」(*robe bleu-rêve*)について語る縞子嬢（いづれもマラルメ）の頭にも常にこのことがあったと思われる。

《白はあなたを蒼ざめて見せることはないでしょう。イリュージョン・チュールは（…）本当に匂い立つようなふんわりしたあなたのお顔を、動く雲で包んでくれるでしょう》（p. 827）

《私たちみんながそうとは知らずにこのようなドレスを夢見てきたのです。ヴォルト氏ひとりだけが、私たちの思いと同じくらいに消え去りやすい衣裳を創造することができたのです》（p. 783）

揺れ動く燦めきは、ゾラが描き出したような⁽¹⁵⁾、《燃えさかる火のような布地類、ガス燈の饗宴、シャンデリアのきらめき、豪壮な丸天井、金メッキの燭台、それを幾重にも映す鏡などで》《太陽のように輝いて》（ペロー）いるデパートの売場にも当てはまるだろう。⁽¹⁶⁾ ロンドン万国博覧会でマラルメが見たトルコやペルシアの絨緞のように、それは《細分化された、強烈な着色》⁽¹⁷⁾によって、しかもシーズンごとに、また流行に応じてめまぐるしく

商品が入替ることも手伝って、買物客をひどく目眩ませたものであったろう。

当時の文明とはそのようなものであった。印象派の絵筆の早さは光や水とともにこれらの諸相をとらえるために生まれたものだ。いかにも自然でありながら装飾的な、複雑に絡み合って多面的な要素を持ちながら思い切り単純化された、そのような彼らのタッチの魔術によって、見る角度によって色が変わったり明滅したりするオパールの遊色効果のように、「自然」をも巻き込んだ文明の様相が画布に生きたまま定着するのである。その『エドゥアール・マネと印象派の画家たち』のなかでマラルメは彼らのタッチの本質を見事に説き明かしたあと、描かれた対象についてこう指摘する。

《反射し常に変化する光の調和で構成されたこの表現対象は、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、生命を帯びて顫えている》⁽¹⁸⁾

<モード> = <宝石> = <バレエ> = <汽車> = <花壇> = <嵌め込み式水槽> — これら一連の文明の遊色効果を表わす諸相はまた、世界の断片化を暗示するものでもある。フランス式幾何学庭園であったブローニュの森がイギリス式風景庭園に改造されたことに象徴されるように、確かに世界は断片化の方向に向っていく。断片化は空間と時間の両面でなされる。連続的に見えるバレエや花壇の装飾空間も実は断続的なものであって、あたかもマイブリッジの動体写真を見ているかのように、舞踏の流れの各局面ごとに、数種の花の組み合わせの各面ごとに、独立した位相の美が立ち現われる。流れる車窓の風景についても同じことが言えるだろう。断片化は印象派絵画において特に顕著である。マネのオペラ座の仮面舞踏会で右半身が切断されてしまったアルルカン、カイユボットの安全地帯から車道へ歩き出した歩行者の切断された下半身、ドガの踊子の手足、あるいはスナップ・ショット的な自然風景や都会風景の構図、まさしくこれら世界の切り口のあざやかさを、ゾラはその小説や演劇に持ち込み、マラルメはゾラはその点を絶賛したのである——《風俗劇と呼ばれるこの演劇⁽¹⁹⁾が表わした作品のそのあとに、まだ作品が続いているという効果を惹き起こすのである》舞台の上で劇は完結せず、断片のままで幕が降りる。世界の断片化はまた、新しい読書法をも生み出す。それはゾラのような素早い筆致で書かれた小説においてはじめて可能であろう。『ウジェーヌ・ルーゴン閣下』恵贈に対する礼状のなかで、マラルメは一挙に、不可逆的に読む古典的読書法の他に、断続的に、可逆的に読む読書法⁽²⁰⁾があり、これこそ現代的な読書法であると語る。これは空間（場面）の切断であると同時に時間（筋）の切断でもある。駅、干草、寺院、水蓮、踊子、大通り、サント＝ヴィクトワール、これらを「連作」という形で描いていく画家たちの、その描かれた作品の連なりは、時間の連続性よりもむしろ各瞬間が独自に生きている断続性が表現されていると言った方がよい。マラルメが8月から12月まで連続的にモード雑誌に各種の記事を書いていく間、季節から季節へと移ることによって、各欄のモードや劇場のプログラム、流行の駅名は次々に移り変っていく。《歓びの総量》（マラルメ）を満載したこの八冊のモード雑誌は、いわば季節ごとにとらえた玉虫色の文明諸相の「連作」であると言えるだろう。汽車やアイススケートあるいは軽気球旅行に代表される早まっていく時代のスピード感とともに、また聞き慣れない、なんとなく気ぜわしい汽笛や蒸気、シューシューというガス燈の、そしてアンダースカート「バレイユーズ」の曳き摺る衣ずれの、これら現代的な新しい音

とともに、⁽²¹⁾寸断された空間と時間はますますその断面の輝きを強めていくのである。

装飾の文法

《当時、服飾は時間と場所に従って厳しく規定されていた。すなわち、朝、昼間、心安い訪問、儀礼的訪問、内輪の夕食会、正式招待の晩餐会、簡単な夜会、舞踏会、観劇などに従ってである。ドレス、その生地とデコルテ、帽子、外套などの選択は、本格的なしきたりに従っており、このしきたりから外れれば教養のない証拠とされていた》(ブーシェ、石山彰他訳)⁽²²⁾

《身づくろいを自分自身と、つまり自分の性格や気質、年齢、容貌、肌の色合い、服や髪の色と調和させるだけではなく、財産や社交界での地位や当日の出来事、時刻、季節、出かける場所など諸々の要素と釣り合わせることで、これが服装作法の第一の奥義であり、このような法則でそれらの手引書の理想的な基準・絶対的模範である“上品なお仲間”の時間と空間は細かく区切られている》(ペロー、大矢タカヤス訳)⁽²³⁾

時間と空間が細分化されるにしたがって、モードに関する社会的な規則性もきわめて複雑多岐のものになる。一種のステイタス・シンボルであるモードは、社交界のさまざまな約束事を知った上でまとうのでなければ、かえって社会的地位の低さや教養のなさを暴露するものとなる。マラルメはこの *high-life* の服飾の規則をよくわきまえていたように思われる。外出着のためのさまざまな布地の選択、それらの布地に合った多彩なニュアンスを帯びた流行色、また観劇用のカシミア地、それに合った装飾、そして襟ぐりはどうあるべきか。(p. 781)「服飾の文法」はドレスばかりでなく、靴においても宝石においても同様に存在する。

《深靴は靴のなかでいちばん足をすてきに見せるもので、浜辺のファッションとして無限の変化を見せてきた布地も、いまでは革にかわりつつあります。短靴はこれからはじまる舞踏会だけのものです。深靴をはいて歩き、短靴をはいて踊るのです》(p. 727)

《昼間にあしらう宝石類は夕べの宝石類とはまったく別ものですので、例えば私たちが結婚の花籠を作らなければならない場合、その両方の宝石類を細心の注意を払ってならべることになりましょう》(p. 713)

このような規則性は「モード」(様式、方法)としての微笑や首の構え方にも見られる。

《私は奥様の両の唇の開花の、その優美さを書き留めておくつもりです。こっそりとこれをお読みになった他のご婦人方の唇が、この優美な微笑みを試されるのですから。まさしくそういうものなのです。私たちの本能のもっとも深い現われに対しては、社交界は繰り返し模倣する権利のようなものを持っているのではありますまいか。社交界はそれを挑発し、洗練していきます。すべては生きた形で学ばれるのです、美ですらも。首の構え方も、皆は誰かから、つまりそれぞれから盗んで自分のものにするのです、ドレスの

着方と同様に》(p. 719)

これらがそれぞれその規則(規範)にしたがって独立した美の局面を形成するのである。そして《歎びの総量》として劇場やデパートや旅行とともに多面的文明の表層に取り込まれるとき、マラルメはそこに世界の関係学を見出す。装飾花壇や劇場のプログラム、料理のメニュー、商品の陳列などが、それ自体で思いがけないハーモニーの効果を生み出すように、この各領域におけるアンサンブルとは別に、領域を越えた、異種類間の配列の調和を彼は感じ取るのである。これはモードにおける服飾の取り合わせに似たものだが、マラルメにあってはその関係学ははるかに精妙なものである。自然界における美の本能という点で植物相と宝石相はある種の間接関係を持っている(《花と宝石——それぞれの種類がその出生地を告げているものようではありませんか。これこれの太陽の輝きはこの花に適している、この女性のタイプはこの宝石に、というように》p. 712) また宝石の立体的な燦めきは建築の幾何学的な美しさを想起させる(《大切な宝石のカットデザインを誰に依頼したらよいかまよっていらっしゃるご婦人には、こうおすすめします。盛装のドレスを作り上げる有名なファッションデザイナーよりも、ホテルを建てる建築家にそれを依頼なさった方がよいと》同) 服飾品の取り合わせについてもマラルメのやり方はなかなか斬新である。宝石は織物と組み合わせられることによって、逆に織物を宝石に匹敵するほど高価なものに変える(《東洋風の装飾りのついたこの〔カシミヤの〕ショールを肩からはずして、それで他のすばらしい品々をお包みください。つまり先ほど宝石類や真珠類についてひとつずつお話ししましたが、そういうものがすべて入ったすてきな宝石匣をそのショールでお包みください》p. 714) かつては最高級品であったが現在は流行遅れとなったインド産のカシミヤのショールの価値を、マラルメはこのような思いがけない配列によってもう一度よみがえらせようとする。織物には確かに宝石がよく似合うが、また香水壺ともよく釣り合う。そのときの織物はレース刺繍のハンカチである(《ちいさな香水壺——いろいろな金細工の、あるいは薔薇色の、緑色の、黄色の、ルイ十五世様式の、あるいはルイ十六世様式の、花綵紋様のついた(または日本風の花鳥紋様のある七宝でできたモダンな)香水壺は、レース刺繍のハンカチのそばに置くのに欠くことのできない品で、これは忘れてはならないものです》同) このロココ風の瀟洒な香水壺には軽やかで清潔なレース刺繍のハンカチがよく似合う。これはひとりの婦人像を惹き立てる背景幕のような役目を果している。デパートの発展にともなって女性の身のまわりを飾るようになった数々の *chiffons* (おしゃれ用品)——あるいはこの関係は逆かもしれないが——それらの室内デザインとの調和、服装との調和、さらに *chiffons* 同士の調和、これには何か不思議な美の法則性が潜んでいるのではないかとマラルメは考える。異なる事物を並置するだけで、単独では到底生み出し得ない高次の美が生じる。実は象徴詩の本質もここにあるのではないか。

Atlas, herbiers et rituels. (Prose)⁽²⁴⁾

Solitude, récif, étoile (Salut)⁽²⁵⁾

Nuit, désespoir et pierrerie (Au seul souci de voyager)⁽²⁶⁾

いまこれらの詩句の詳しい注釈をする余裕はないが、何気ない単語がたがいに相手を映し返すことによって詩句全体に輝きと深みと広がりとは生まれ出る。このような「配列の調和」から、マラルメは独特の“類推の魔”によって、空間における事物の関係学を打ち建てようとする。彼にあっては言語文法と織物の「文法」とは相互に呼応し合うものとなる。

《言語の文法はいきあたりばつりに形成されたものではまったくなく、刺繍やレース編みのすばらしい作品と同様に構成されていて、あるイデーが姿を消しても、少し先で別のイデーとひとつになって再び現われ出るのです。そうでないようなイデーの糸は一本もありません》(p. 828)

〈言語文法〉＝〈織物文法〉という等式は一見無秩序で偶然に支配されているかのようなアラベスク模様になんらかの規則性が存在することを証すものだが、この等式はまた同様に、数種類の植物が複雑に植え込まれた装飾花壇においても成立するものであろう。組紐の一本を注意深く目で追うことによってある規則性を発見するように、花壇の主導線は見え隠れしながらも確かに存在している。《他の花々の間隙をぬって、楕円形の花壇の縁から小さな丘の頂きへと姿を消し》ながらも、あの固い青の小花は頂きを色あざやかに見せるほどその存在を主張している。複雑なアラベスク模様のなかの規則性はバレエにも存在する。目隠しをして床の卵にどれひとつ触れずに踊ったあのミニョンの踊りのように、そこには不思議な法則が潜んでいるかに思える。これは殆ど魔術的なものだ。そのとき踊子はもはや《踊っている女性ではない》(傍点マラルメ) 彼女は《われわれの形態の基本的な相のひとつを要約する隠喩》となる。⁽²⁷⁾このバレエの *figure* (像, 図形) という隠喩の織りなすアラベスク模様は、さきほどの配列の生み出す美の効果——そのためには前章でたびたび述べた多層的なタッチが必要なのだが——とともに、この地上に存在せず、人間の目には隠されている「神秘」の姿を詩人の目に映し出すのである。晩年の『音楽と文芸』と題する講演のなかでマラルメは次のように語る。

《ある対象が何気なくわれわれに触れてくるときのその諸相やその数を比較するだけで充分でしょう。それらが交叉するところで、装飾としていくつかの美しい像がぼんやりと現われ出ます。これらの像を結びつける全体のアラベスク模様が見えてくると、それは目も眩むばかりの早さで恐怖へと変り、不安な調和音を鳴り響かせるのです》⁽²⁸⁾

印象派画家たちが大通りや駅、鉄道や橋、あるいは田舎の小道や川といった〈結びつける〉機能をもったものをモチーフにしたように、マラルメは裸形の眼差し、すなわち新しい視覚 (*vue* であって *visions* ではない – *Prose*) を動員してパリの諸相をひとつのテキストを解読するように読み込んでいき、世界の関係学としての「装飾の文法」を確立しようとするのである。

しかしその背景となった文明の本質は、軽快できらびやかなその表面とは裏腹に、内実をもたない空疎なものであった。少なくともマラルメにはそう見えた。このことは忘れてはなるまい。

《「文明」！この言葉はこうお読み下さい——“宝石デザイン界においても、調度家具の世界と同様、創造的な力がほとんどすべて消え失せてしまった時代”と》(p. 712)

事実、先のロンドン博の報告記事のなかでマラルメはこの時代のフランス室内装飾の特徴を《*composite*》《*rétrospective*》《*exotique*》という言葉で表現した。混淆様式も、古代への回帰も、異国趣味も、本当の意味での時代の様式が存在していないことを表わしている。様式の不在——それが第二帝政様式である。これをマラルメは《デカダンス》とさえ断定した⁽³⁰⁾。ガルニエのオペラ座がそうであるように、そこには精神の高貴な輝きが欠けている。輝きはブルジョワの金貨の輝きに他ならない。創刊号の宝石を扱ったモード欄の最後でマラルメは時代の遊色効果の本質を見事に要約している。

《それにまた、いまでは私たちの目はさまざまな虹色光彩やオパール色化や燦めきなどによって目眩まされているのですから、容易には「未来」と同じくらいに曖昧なもののかをながめることはできないでしょう》(p. 715)

《虹色光彩》《オパール色化》《燦めき》というこれらの言葉は、直接には1860年代から急速に発達してきたガラス工芸の技法（例えば虹彩ガラスや乳白ガラスの製造など）および宝飾技法を示唆したものだが、もちろんそれだけではなく、ガス灯などによる劇場やデパートの照明効果をも暗示したものである。これらの言葉のなかで特に注目すべきは、マラルメがこのモード雑誌でフランス語としてはじめて作った《オパール色化》*opalisations* という造語である⁽³¹⁾。オパールのもろさ、遊色効果と呼ばれるその色の変り易さ、そのことだけでも当時の文明の隠喩としてまことにぴったりした用語だが、さらに薄い乳白色に青味を帯びたその色調は、第二号の「パリ通信」欄で語られた、ヴェカンスで無人となったパリ市庁舎やチュイユリー宮殿の窓ガラスにただそれだけ映っている空の色を連想させる⁽³²⁾。空だけが住んでいる窓。内部は空虚である。神なき空を映す窓ガラスの表面の豪華さと建物内部の不安な空洞感。これは水上に浮ぶレストラン「ラ・グルヌイエール」の不安定感と結び合う。〈文明のオパール色化〉＝〈窓ガラスの空〉というイメージがいみじくも要約するこの時代の華やかな空疎感、その不透明さによって、内実の不在、予見の不可能性、未来のなさを予告するものである。

それでもともかく、モードを予見し、いわば未来を先取りした形で定着させ、しかし雑誌が刊行されたときにはすでにいくぶんか時代遅れのものとなって、早くも次のニューモードの気配が漂う、といったこの“書かれたモード”のジレンマをマラルメは楽しんでいるかのようだ。「流行」という名の時間と空間を自由に飛び越える不可思議な妖精との鬼ごっこに夢中になっているマラルメの姿は幸福に見える。しかし、時代の表層に執拗に目を注ぎながら、モードを通じて、中性の大地の彼方へ、既知の自然や文明とは別の次元へ、マラルメは自らの夢をかきたてるのである。メビウスの環のように、モードを通じて、モードの裏側へ出ようとする。様式の不在の向うに新たな美の様式——自然・文明とは一歩距離を置いた、独立した美の存在様式を見出そうとする。

《この社交界から逃がれるのですか？確かに事態はそこまで来ています。自然に向って

ですか？人は外界の現実のなかで、その風景、その場所もろともに全速力で自然を横切って、他の所へ到達しようとしているのです。これは自然が私たちにとって不十分なものであるという現代的なイメージなんです！そうです。天井の上張りの下でのよく知られたさまざまな歓楽が、そのシーズンを屋外での遊び、すなわち森の競馬や川のレガッタなどに譲っても、なお奥様が森や川を離れて、広大で裸の水平線によって惹き起される忘却のなかに、その眼差しを十分に憩わせようとなさるなら、確かにそういうことになります。〔奥様がこのようになさるとすれば〕それは、その水平線に、見事で賢明な装いの〔誰からも見られないという〕逆説を巧みに味う眼差しの新しさを見出すためではないでしょうか、その装いの足元では大海原が泡で刺繍をほどこすというような》(p. 719)

忘却を惹き起こす横一線に引かれた雲も帆もない《広大で裸の水平線》を眺める眼差しは、マネについてマラルメが用いた語《*self-isolation*》⁽³³⁾を思い起こさせるが、まさしくガエタン・ピコンが「別れの眼差し」と呼んだマネの『フォーリーニベルジュールの酒場』のカウンターに立っているあのシュゾンの眼差しこそがこれであろう。「フォーリーニベルジュール」というこの時代のもっとも典型的な歓楽の場のただなかで、シュズンはあたりにまったく無関心のように焦点の定まらない目を中空に向けている。彼女はわれわれを見ているようで見ていない。われわれは彼女を見ているが、彼女の実体はそこにはない。まるで背後の鏡に映った彼女の遠近法の歪んだ背中同様、正面の彼女の姿そのものまでも鏡像のひとつかと怪しまれるほどである。彼女の美しさは、《見事で賢明な装いの〔誰からも見られないという〕逆説を巧みに味う眼差しの新しさ》のその美しさなのだ。

都会のなかで都会とは無関係にただ単純に存在するというところに、マラルメは深いポエジーを感じ取る。ゾラの『愛の一頁』のエレーヌがそうであった。⁽³⁴⁾マネのシュズンも同様であろう。そして文明化された自然を横切って、抽象的な自然に目を注ぐこの無名の貴婦人もまた、マラルメにとって時代の背景から切り取られて永遠の *Type* と化した美しい抽象体であろう。

結 び

スピード感溢れた新しい視覚によって、断片化された祝祭世界の多面的な位相を素早く切り取る、このようなジャーナリズムの仕事によって、マラルメはタッチによる装飾化・単純化の価値、配列・配色の効果、そこから引き出される一連の関係学、そういうものを学んだように思われる。特に当時のモードは種々様々な組み合わせを可能にするほど多様性に富んだものであった。マラルメがモードに目をつけたのもこのような理由があったからであろう。ポロネーズあるいは縞柄のチュニックと組み合わせる場合は、アンダースカートは無地のものにし、もし両方とも無地の場合はアンダースカートの方を濃い色にする、⁽³⁵⁾とか、《頭を包むというよりもむしろ頭の上にとまっている》⁽³⁶⁾ように見える当時の小さな帽子の、ヘア・スタイルやアクセサリとの組み合わせなど、その例は枚挙にいとまがない。

すでに何度も触れたように、『最新流行』と初期印象派絵画との関係にはきわめて緊密なものがある。このモード雑誌は1874年4月から5月の第一回印象派展のすぐあとに出

版された。すでに前年から親交を結んでいたマネのサロン落選作を擁護したマラルメの記事が出たのもこの年の4月である。外光の下での公園の緑と肌の映り具合とを注意深く配慮してドレスに関して女性読者にアドヴァイスするポンチ夫人の目は、すでに立派な外光派画家のものである。⁽³⁷⁾

またモンドールも指摘しているように、⁽³⁸⁾この雑誌の最後に設けられた女性読者との通信欄には、マラルメの秘められたエロチズムが垣間見られる。ポンチ夫人（マラルメ）は読者から送られてきた写真やコルサージュ——それはすでに述べた通り、からだにぴったりした、女性の上半身のラインを露わにする胴衣である——を片手にさまざまな相談に応じるが、ポンチ夫人の顔の下にはあの半獣神の目が隠されていると言っても過言ではあるまい。いやマラルメのエロチズムは女性の語り口で記事を書くことそのものにすでに窺えるだろう。十数年前の、後に妻となるマリーへの最初の恋文が、女性の名で出されたように、最初にして最後の自分の雑誌の筆名も多く女性の名が使われた。このような擬態はサルトルがマラルメの本質を《女性的》と見たその裏付けともなるものであろう。⁽³⁹⁾

最後に拙論では殆ど触れることのできなかつた「モードの文体」という問題がある。“書かれたモード”独特の文体はマラルメの思考にどのような影響をあたえたのであろうか。また本文8ページの大判の雑誌を月二回も発行するほどの筆の早さとこの文体の質との間にはなんらかの関係があるのではあるまいか。マラルメの難解と言われる象徴詩の統辞法が意外に会話体の統辞法に似ていることとも関係がありそうに思われる。この重要な問題については別の機会に譲りたい。

(昭和61年8月18日受理)

註

- (1) 1866年9月11日付のマラルメ宛ヴィリエ・ド・リラダンの手紙のなかに《「宝石論」はいつ陽の目を見るんだい?》という一節が見える。(Correspondance générale de Villiers de L'Isle-Adam et documents inédits, Mercure de France, 1962, p.100) 一方、装飾芸術への関心は、1872年4月7日付エレディア宛のマラルメの手紙で『装飾芸術』という名の月刊誌刊行を企画していると報告していることから窺い知れる。(Stéphane Mallarmé Correspondance II 1871-1885, Gallimard, 1965, p.26 - 以下, Corr. と略す)
- (2) 北山晴一「おしゃれと権力」三省堂, 1985, p.203 参照。
- (3) Cf. Henri Mondor, *Vie de Mallarmé t. 2*, Gallimard, 1941, p.358.
- (4) Cf. E. Noulet, *Vingt Poèmes de Stéphane Mallarmé*, Droz, 1972, p.37.
- (5) 拙論「マラルメとゾラ(Ⅲ) —都市の劇場—」(愛知教育大学研究報告第35輯, 1986, pp. 69-83) 参照。
- (6) 表紙の最新モードをまとった二人の婦人像、その上に配置された活字の型とレイアウトは、活字の位置を婦人像の下に置き直すと、それは有名デパート「ルーヴル」の広告(1872年)とそっくり同じになる(北山晴一, 前掲書 p.248 参照)
- (7) Remy de Gourmont, *Promenades littéraires III*, Mercure de France, 1963, p.21 および p.27.
- (8) J.-P. Sartre, *Mallarmé La lucidité et sa face d'ombre*, Gallimard, 1986, p.15.
- (9) *Stéphane Mallarmé Oeuvres complètes*, biblioth. de la Pléiade, Gallimard, 1974, p.263 および p.1547. (以下, O.c. と略す)
- (10) カフェ・トルトニは第二帝政期に繁昌したジャーナリストたちがよく利用するレストラン兼用のカフェで、大通りの歩道まで迫り出した正面階段で有名であった。
- (11) O.c., p.826.

- (12) *Documents Stéphane Mallarmé I*, Nizet, 1968, p.88. (以下 *D.S.M.* と略す)
(13) *O.c.*, p.821.
(14) *id.*, p.824.
(15) フィリップ・ペロー「衣服のアルケオロジー」(大矢タカヤス訳), 文化出版局, 1985, pp. 90—91参照。
(16) 同書 p. 91.
(17) *O.c.*, p.681.
(18) *D.S.M.*, p.76.
(19) *O.c.*, p.321.
(20) *Corr.*, p.106.
(21) マラルメは第3号の「金の手帖」欄でこの衣ずれの音を利用して雲雀を追出し, かすみ網で捕るリクレーションを兼ねた狩猟法を提案している (*O.c.*, p.754.)
(22) フランソワ・ブーシェ「西洋服装史」文化出版局, 1973, pp. 393—394.
(23) 前掲書, p. 132.
(24) *O.c.*, p.56.
(25) *id.*, p.27.
(26) *id.*, p.72.
(27) *id.*, p.304.
(28) *id.*, pp.647—648.
(29) *id.*, p.678.
(30) *id.*, p.668.
(31) *Grand Larousse* による。初出は≪1874年8月1日マラルメ≫となっているが、これは彼のモード雑誌(創刊号)の「モード」欄の日付である。
(32) *O.c.*, p.731.
(33) *D.S.M.*, p.69.
(34) *Corr.*, p.173. なおこの『愛の一頁』をめぐるマラルメとゾラとの関係については拙論「マラルメとゾラ(Ⅰ)―『愛の一頁』をめぐる―」(愛知教育大学研究報告第33輯, 1984, pp. 77—90)を参照のこと。
(35) ブーシェ, 前掲書, p. 393.
(36) 同書, p. 394.
(37) *O.c.*, p.762.
(38) Mondor, *op. cit.*, p.360.
(39) *Stéphane Mallarmé, Poésies*, coll. “poésie”, Gallimard, 1975, p.14. この版の序文でサルトルはマラルメを次のように形容している——「*Héros, prophète, mage et tragédien ce petit homme féminin, discret, (.....)*」

(イタリック体は論者)

なお、本文中のマラルメの引用テキストの頁数はすべてプレイヤード版のものである。