

マラルメの初期詩篇における空間構造と その内的意味の推移について

山 中 哲 夫

Tetsuo YAMANAKA

(外国語教室)

はじめに

拙稿で言う初期詩篇とは、マラルメが1887年にはじめて纏めて出版した自筆写真石版刷の『詩集』で彼自身が名付けた所謂「初期詩篇」(*Premiers poèmes*) のことではなく、その「詩篇」と、*Parnasse Contemporain* (1866) に掲載された後の詩篇とを合わせた十六篇全体を指す。作品空間の二元論的な対立構造、天使的存在の出現→逃走の企て→逃走の失敗→無限宙吊りというその動態(二、三の例外はあるが)、同質の価値を持ったいくつかの鍵語の存在——そういった特徴が程度の差こそあれこの十六篇に見出せるからである。すべてマラルメ二十歳から二十四歳までの作品であるが、創作時期は二十二歳(1864年)に集中している。

拙稿ではこれらの初期詩篇に見られる空間構造と、その内的意味の推移を、1866年の*Parnasse* 掲載の改稿詩篇とも照合しながら分析していきたい。

I 旧稿(1862—1865)における初期詩篇

1) *Apparition*

1863年にロンドンで書かれたらしいこの作品は、それ以前の少年時代の作品群(*Entre quatre murs, Ce que disaient les trois cigognes, etc.*) と後の他の初期詩篇とを繋ぐ懸橋の役目を果している。これは前者の空間構造と其中的動きとをもっとも簡潔に表現したものである。詩人の視線はまづ夜空に向けられる。

La lune s'attristait. Des *séraphins* en pleurs
Rêvant, l'archet aux doigts, dans le calme des fleurs
Vaporeuses, tiraient de mourantes violettes
De blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles

[斜字体は論者・以下同じ]

斜字体で記した語は天使的存在を表わしている。マラルメの幼年時代の *édénique* な記憶の蘇りである。しかもこれらの語はすべて衰弱の徴候を示している。それ自体すでに衰弱の色である白の《lune》(月)は《悲し気であった》し、《*séraphins*》(熾天使)は《涙ぐん

で》、一方天上の《fleurs》（花々）も《朧ろ》であり、熾天使の奏でる《violes》は《息もたえだえ》で、《l'azur des corolles》（花冠の青空）の上を滑って聞えてくるその楽の音は《白い啜泣き》（傍点は論者—以下同じ）である。これらは、「私」の眼差しによる上昇願望（過去時への遡行）を消極的に拒否する天使的存在の身振りであろう。十六歳の頃に書かれたと見做されているフランス語作文 *Ce que disaient les trois cigognes* においては、夜空から三つの天使的存在が舞い降りてくるが——鶴、熾天使、デボラ（死者）——それらは、嘴を餌袋の中に埋めて夢想していたり、物思わし気な顔を両手で隠していたり、ほっそりした百合のような（これは月の属性であり清浄無垢と衰弱を表わす）両腕を胸のところで交叉させたりして、⁽²⁾ 老樵夫（「私」）に対して同種の拒否を示している。しかし *Apparition* では天使的存在は降下せず、天空から「私」を見おろしたままである。（《fleurs》と結びついた《Des séraphins en pleurs》は夜空に鏤められた星屑であろう）。

— *C'était le jour béni de ton premier baiser.*

この動詞の時制（半過去）によって「天」と「地」、「過去」と「現在」という空間と時間の二元論的な二重構造が決定的となる。《baiser》は天使的生命力を賦与する機能をもつ。先のフランス語作文で言えば《おまえ達〔子ども達〕がはじめて朝の露である母の *baiser* で目覚め、宵の露である天使の *baiser* で眠ったとき》⁽³⁾ の *baiser* にあたる。さらにこれは《*premier*》（最初の）と《*béni*》（祝福された）の二語によって受洗のときの聖水盤の水の意味を隠し持っていることが分る。死から生へ移行した幼な子の生命を祝福し聖別するためのものである。

《「デボラ！」と樵夫は叫んだ。そしてこの父が娘と知って額に *baiser* すると、まだ慕を思わせていたものいっさいが消え去ったのである。父の *baiser* は死さえも若返らせるからである》⁽⁴⁾

ともかく過去時である彼方との結合が《*C'était*》という表現で否定された以上、「私」の眼差しの上昇運動は落下を強いられ、生命力のないこの地上（現在時—現実）を彷徨する他はなくなる（《*J'errais donc, l'œil rivé sur le pavé vieilli*》v.10）。そのときこの地上に出現したのが、金髪の女性である。つまりマラルメが現実世界に見出した天使的存在であり、これは後に妻となるマリイと言われている。

Quand avec du soleil aux cheveux, dans la rue
Et dans le soir, tu m'es *en riant* apparue
Et j'ai cru voir la fée *au chapeau de clarté* (v.11–13)

斜字体の語は「私」に生命力をあたえる機能を有したもので、「金髪」は「笑み」と「明るさ」に結びついて、最終詩行の星の花束を撒き散らす行為とともに、「私」に陽気さを約束する重要な要素である（陽気さ、とは詩作行為の情熱を表わす）。この金髪女性がマリイであるとする理由は次の親友カザリス宛の手紙の一節から来ている。

《純金の塊、それはマリイだ》（1862, 10）
《僕は天使を一人知っている。それはマリイと呼ばれている》（1869, 9）
《（……）すると彼女は微笑むだろう。それで僕はこの光に乗じて彼女を呼び戻すつもりだ》
（1863, 2）⁽⁵⁾

しかしマリイに出会う一ヶ月前、すでに彼は別の金髪女性にも出会っていて、カザリスと一緒に夢中になったことがある。彼女(エッティ・ヤップ)についてはカザリス宛に《(…)その濃い青の眼差しは深い善意などは、クエーカー教徒となった熾天使が天を思い出しているような感じだ》と記している(1862, 12)。この作品で出現した《妖精》はマリイであると同時に、このヤップの面影も宿しているのではあるまいか。さらにその奥に隠されているのは、早逝した実の母と妹であろう。いずれにしても、「金髪女性」は謂わば「天」に対応する地上幻想の中核をなすものと言える。だがこれはあくまで欺瞞的なもので、「天」(過去時)との合体を試みるたびに、詩人は仮借ないほどに拒絶される。

2) *Soupir*

Mon âme *vers* ton front où rêve, ô calme *sœur*,
 Un automne jonché de *taches de rousseur*
 Et *vers* le ciel errant de *ton œil angélique*
Monte, comme dans un jardin mélancolique,
 Fidèle, un blanc jet d'eau soupire *vers* l'Azur!
 — *Vers* l'Azur attendri d'Octobre pâle et pur⁽⁶⁾

Soupir の前半部である。このわづか六行の中に方向と運動を表わす前置詞《*vers*》が四度も使われている。この種の繰り返しはマラルメとしては異例のことだ。この《*vers*》の重複はなによりも天空を恋慕う「ため息」の強さを示している。先に引いたカザリス宛書簡の第一の手紙の中で、マラルメは《僕を彼女の方へ惹きつけるものは》の前置詞を“à”からより強い“*vers*”へ書き改めている。動詞 *attirer* は“à”が普通であるから、ここにもマリイ=失樂園の関係が見てとれるだろう。

この作品では前出の「私」はより本質的な「私の魂」となり、同時に「噴水」と化している。この魂=噴水が上昇する(*Monte*)その行先は《*front*》(額)であり、《*le ciel errant*》(さ迷える空)であり、十月の《*l'Azur attendri*》(和らいだ青空)である。《*front*》とは《*sœur*》(死んだ妹)の額であるから、これが空と同格でなおもこの空が《おまえ(妹)の天使的な目》を持っているのであってみれば、魂=噴水が上昇する先は、やはり前回同様、失われた過去時である「天」ということになる。月と熾天使がここでは「妹」に変わり、同じように地上の孤児を見おろしている。噴水と化してこの「額」に向かうということは、謂わば地上の側から聖水盤による洗礼の *baiser* を実現しようとする行為に他なるまい。キリストと共に死に、キリストと共に蘇える契機となるこの行為によって、魂は死者と合体しようとする。先のフランス語作文で老樵夫が死んだ娘に *baiser* した場所が《額》であったことを思い出していただきたい。これはキリスト教でいう「接手」が重なったものだ。さらにまた上昇運動を促す情況も前回と共通している。ロンドンの霧の間に見え隠れるる月や星(乳白色の雲が天使の翼になったのだろう)が詩的な襞を作り、これが凸凹となって眼差しを受け入れるだけの透過性を帯びるように、*Soupir* においても、《茶褐色に斑点の撒き散らされた秋》という表現で、この空の襞が示されている。《茶褐色の斑点》*taches de rousseur* とは空に舞う紅葉した落葉であると考えられるが、のみならず、これは空=額(妹の)の関係から見て、亡き妹の雀斑 *tache de rousseur* をも暗示していると考えてよい。

上昇した噴水の水は落下しなければならない。《噴水は立ち昇るが、この上昇運動はすぐに力つき、ため息の価値しか持たなくなる、青空へ向かうため息の》(G. プーレ)⁽⁷⁾そして魂=噴水の眼差しは水盤に映った衰弱した青空へと落ちていく。後半部を引用すると、

Qui mire aux grands bassins sa langueur infinie
Et laisse, sur l'eau morte où la fauve agonie
Des feuilles erre au vent et creuse un froid sillon,
Se traîner le soleil jaune d'un long rayon.

上昇と落下を絶えず繰り返す(《Fidèle》)という点が前回になかった新たな形態(動態)だが、もう一つ、ここには別の新たな局面が生じている。すなわち、枯葉が水盤の面に水脈を曳いているのである。「枯葉」は前回の《妖精》が撒いていった星の花束の衰弱した形であろう。視線は今度はそういう水面に映った思い出の青空に向かって潜り込もうとしている。動詞 *creuse* (掘る) は文字通りの意味に解すべきである。《水脈》にかかる形容詞 *froid* (冷たい) あるいは《死んだ水》と合わせて、これは地下墳墓に埋葬された死者と合一しようとする、逆説的な昇天の顕れと見做し得る。

最終詩行の夕日らしき太陽は、その長く伸びた光線によって水盤の棚曳く水脈と呼応しているが、この太陽は斜めに射していて、いかにも鬘をもった空から射す光らしく、これ自体で別の鬘を形作っている。

3) *Les Fenêtres*

前二作において見られた「天」(過去時)―「地」(現在時)の対立構造は、この作品においてはさらに強められ、一種の劇的効果を生み出すまでになる。この効果を生み出すものはこの作品から新たに加えられることになる別種の動態である。

ここでは魂=噴水は「病人」に変る。現実世界を意味する汚ない病室から逃がれようとする病人は、夕日の射し込む窓格子に《長く苦い *baiser*》を与えるが、ここですでに *baiser* の価値は《苦い》*amer* の一語によって天使的な力を失いはじめている。病人(書けない詩人)には天空に舞い上がるだけの飛翔力が欠けている。青空に飢えた病人が上方に見たものは、前二作の空と同質の世界である。

Voit des galères d'or, belles comme des cygnes,
Sur un fleuve de *pourpre* et de parfums dormir
En berçant l'éclair *fauve* et riche de leurs lignes
Dans un grand nonchaloir chargé de souvenir! (str. 5)⁽⁸⁾

斜字体は色彩に関する語で、栄光と活性を表わす《黄金》*or*、《緋色》*pourpre* 及びこの二色の混ざった《鹿毛色》*fauve* と、百合の清浄無垢を表わす《白鳥》*cygnes* とは、無論、夕焼空の光景を象徴したものだが、それ以上に、これは失われた「天」の楽園を示すものであって(ガレール船=白鳥=天使)、前二作と同種の記憶の蘇りであ(《chargé de souvenir!》)る。現実世界の劣質な幸福に耐えられず―《この下界での幸福などは卑賤なものだ(……)「僕は幸福だ」と言うのは「僕は卑怯だ」と言うことだ》(カザリス宛)⁽⁹⁾―

《私は逃がれる、あらゆる窓格子にへばりついて、この人生に背を向けて、その玻璃窓に祝福されて、無限の清浄な朝が黄金に染める永遠の露に洗われて、私は自分の姿を映し、自分が天使であるのを見る！そして夢見る》(str. 7-8)。(10) ここにおいてはじめて「逃走」(évasion)の主題が現われ、Ici-basと Là-hautの境界線が出現する——「窓」である。しかしながら、そこに映された夕焼空のédéniqueなイメージによって、この窓は、かつての聖水盤の水である子供達に与えた母の朝のbaiser(露)という天使的な力を帯びて、病人に《夢を王冠として載いて私は美の花咲く以前の空に蘇りたい》(str. 8)と熱望させるほど強力なものとなる。同じ青空を映す鏡であったSoupirの噴水盤とはここが大きく異なっている。噴水盤にはこの栄光を約束する力はない。もっとも、前二作同様、病人の上昇願望は拒絶される(《しかし、悲しいかな！この下界が王である》str. 9)。この詩がこれで終れば従来通り上昇・落下という運動を再現したにすぎなくなるが、最終部に至って、全く別種の動態が加えられる。それは、「無限宙吊り」である。

Et de m'enfuir, avec mes deux ailes sans plume,
— Au risque de rouler pendant l'éternité?

《sans plume》(羽がなく)の《plume》は同時に詩人のペンplumeをも表わして、創作の不毛性を暗示している。書く行為によって詩人を圧迫する現実世界から逃がりたい、しかし不毛である。また彼方の天空へも戻れない、という「天」と「地」の双方から突きつけられる二重否定によって、病人＝詩人は無限に宙吊りの状態にある。これが初期のマラルメを悩ましたIdéalismeの正体である。

4) L'Azur

これは前のLes Fenêtresと対にしてよく論じられる作品であるが、前作をさらに徹底して、「青空」の存在を大きく前面に押し出し、窓ガラスに密着して存在するという逆説的な距離によって、詩人の回帰願望を完膚なきまでに打ち砕き、詩人の無力と非才を思い知らせるという形を取っている。

De l'éternel Azur la sereine ironie
Accable, (...)
Le poète impuissant qui maudit son génie (str. 1)

Fuyant, les yeux fermés, je le sens qui regarde
Avec l'intensité d'un remords atterrant,
Mon âme vide. Où fuir? (...) (str. 2) (11)

またしても「逃走」とその不可能性が主題である。しかし斜字体で記した部分は注意すべきであろう。《sereine》(晴れやかな)、《intensité》(強度)は、goutte sereine〔眼球が透明であるところから「黒そこひ」〕あるいはintensité du regard〔射抜くような視線〕と同じ意味を持つものである。上の青空はそれまでとは異なって、透明なほどに青一色の澄んだ眼差しと化して、抜身の《適確な剣》(str. 9)のように詩人の空ろな魂を刺し貫くのである。(青一色の空が空洞となってこの魂と呼応している)。これはそれまで見られた天使的存在の「降下」というような生易しいものではない。むしろこれは“仇敵としての青空”

(Azur-ennemi) の姿である。Soupir の《和らいだ青空》Azur attendri と比べてみるとよい。Soupir, Les Fenêtres の青空は落葉の舞う、あるいは夕焼空に暮れ残った青空であって、優しく地上の眼差しを誘う髪に満ちていた。ところがここにはこの髪がない。抜身の剣さながらに直接に垂直に攻撃する存在である。したがって詩人は、むしろこの「剣」を覆う霧の加護を祈るのである(《Brouillards, montez!》str. 3) そして《空の棚曳く霞の檻樓を秋の鉛色の沼が溺れさせる》ことを望む。⁽¹²⁾ 沼に溺れる空は Soupir の噴水盤に映った青空の変形であろう。ただしこの場合は、逆説的昇天である地下降下をめざすのではなく、《溺れさせる》noiera ことによって、妄執となった「天」(過去時)の存在を、逆に地上の側から抹殺しようと企てるのである(《Le ciel est mort》str. 6) しかし《空しい! 青空が勝利する》(str. 8)。

Où fuir, dans la révolte inutile et perverse?

Je suis hanté. L'azur! l'azur! l'azur! l'azur!

[斜字体はマラルメ]

最終詩節のこの末尾の二つの point 《?》・《!》は極めて印象的である。これはこの詩の対立構造をよく表わしている。《私は憑かれている!》、《何処へ逃がれよう?》——謂わば、「“逃走”からの逃走」である。まさにこれがこの作品を特徴づけるものである。《何処へ逃がれよう?》の疑問符は、詩人の心理的な無限宙吊りを表わしていて、Les Fenêtres の《sans plume》をそのまま引き継いだものとなっている。

5) Le Sonneur

観念的な「無限宙吊り」は今度は文字通りの《縊死》という形で示される。縊死者は「鐘を撞く人」である。彼方の空は再度、以前の《熾天使的群青》の失樂園の空に戻る。斜字体の部分がその属性を表わしている。

Pendant que la cloche enivrant sa voix claire

De l'air plein de rosée et jeune du matin

Invite la faucheuse à chanter pour lui plaire

Un *Angélu* qui sent la lavande et le thym; (str. 1)⁽¹³⁾

鐘撞き人は蠟燭のあかりに照らされ、息を切らしてラテン語の祈りの文句を吟きながら、幾世紀を経た鐘の引き綱の石に跨って、天使的なアンジェラスの朝の鐘の音が、遙か遠くから落ちてくるのを聞くばかりである(str. 2)。《私はこの男。ああ! 悪が私の百合のような心の台座におさまって以来、臆病な情熱でイデアルの鐘を鳴らすべく引き綱の石を砕けんばかりに打ち振っても、声は途切れ途切れに空虚にしかこちらに届いてこない》(str. 3-4)。この《声》は《イデアルの鐘》を指すが、同時にはじめに挙げた第一詩節中の朝のアンジェラスの《明るい声》voix claire とも対応している。「アンジェラスの鐘」とは元来、天使による聖母マリアへのイエス降誕のお告げを感謝する祈り——Angélu に由来するもので、ここでは詩作品誕生の希願を意味するが、これが天使的存在である朝の鐘と対応しているということは、取りも直さず、この詩作行為が彼方に向けてなされることを意味する。すなわち、《イデアル》Idéal とは観念的に実現された過去時への回帰そのも

のに他ならない。*Les Fenêtres, L'Azur* 同様、この希願も空しく、過去時＝詩の鐘は《途切れ途切れに空虚にしか》響かない。現実世界からの逃走も、彼方の空への到達も、詩作による自己救済も否定されて、鐘撞き人は首を括る。

— Si bien qu'un jour, après avoir en vain tiré,
O Satan, j'ôterai la pierre et *me pendrai!*

6) *Le Pitre châtié*

この作品の意味はその標題『罰せられた道化』によく顕われている。この作品においても「此方」——「彼方」の空間的な対立関係が生じるが、今度は「彼方」はこれまでの上方ではなく、水平的距離をもった彼方、すなわち——「湖」である。湖は岸辺に《美しい睫毛（葦）が生えた》《青い朝が差し込む》瞳と化している。青味を帯びたこの湖は青空の変形であり *Soupir, Les Fenêtres, L'Azur* 同様、天使的存在の眼差しを持つが、*L'Azur* のあの攻撃性は持っていない。したがって道化はこの湖＝瞳に向かって、ケンケ燈の燻ぶる陋屋（詩人の部屋）の窓から逃げ出すのである（str. 1）。

Et d'herbes enivré, j'ai plongé comme un traître
Dans ces lacs défendus, et, quand tu m'appelais,
Baigné mes membres nus dans l'onde aux blancs galets,
Oubliant mon habit de pitre au tronc d'un hêtre. (str. 2)⁽¹⁴⁾

《ces lacs défendus》（この禁断の湖）とは現実世界の時間の流れに逆行して、死者の清浄無垢の世界へと駆り立てる瞳のことで、*Apparition* の月と熾天使、*Soupir* の妹の眼差し、*Les Fenêtres, L'Azur* の青空がこれに当る。湖の《天国の青を帯びた青い日》（*M. plus int.*, p.29）に裸の手足を《浸した》*Baigné* ということは、すでに幾度も出てきた例と同様、聖水盤の水で《心の台座におさまった》《悪》を抜って、元の《百合のような心》に戻りたい、すなわち「幼年時」に戻りたいという回帰願望を意味している。一方、道化の衣裳は《樵の木の根元に》脱ぎ捨てられてあるが、《樵》*hêtre* とは現実世界の「存在」（*être*）に他なるまい。引用詩中に《tu》（お前）と呼ばれているのは《美神》*Muse* である。これが所有形容詞となつてかかる名詞を全詩節から拾い出すと——*ton pitre*（道化）、*tes quinquets*（ケンケ燈）、*ta tyrannie*（独裁、圧迫）などで、すべて道化＝詩人の逃走の対象である。つまり「私」は地上における詩人という息苦しい道化の役から逃がれようとするのである。そして彼は湖水に裸のからだを浸す。《私はお前の圧迫（詩作の不毛）から遠く離れて、清められた私のからだの中で、氷河の雪が涼むのを感じていた》（str. 3）。この箇所はすでに引いた *Les Fenêtres* の次の一節と殆ど同工異曲である。——《この人生に背を向けて、その玻璃窓に祝福されて、無限の清浄な朝が黄金に染める永遠の露に洗われて私は自分の姿を映し、自分が天使であるのを見る！》。したがって、道化の衣裳（ペン）を脱ぎ捨てて禁断の湖（「天」）に浸るということは美神（詩作）に対する背信行為となる。書かない詩人は罰せられなければならない。

Ne sachant pas, hélas! quand s'en allait sur l'eau

Le *suiif* de mes cheveux et le *fard* de ma peau,
 Muse, que cette *crasse* était tout le *génie*! (str. 4)

汚辱のものと見做していた道化の《髪の脂》*suiif*, 《紅白粉》*fard* という《この垢》*cette crasse* が、実は《才能》*génie* のすべてだったのである。それを湖の水は洗い流してしまった。「天」の *baiser* によって皮肉にも罰せられたわけである。「天」はもはや回帰すべき場所ではなくなっている。「イデアル」はこの地上において実現しなければならないのである。

7) *Las de l'amer repos* ...

当初 *Epilogue* と題されて、1866年の総合詩華集 *Parnasse Contemporain* に掲載された十篇の最後を飾ったこの作品は、過去時—現在時という対立構造、及び「逃走」の主題については従来の作品とはほぼ同じだが、「逃走」が彼方への逃走ではなく、「逃走」からの逃走」という点で、これは *L'Azur* (1864. 1) と近い位置にある。創作推定年代が近いのも肯けるわけだが (*Epilogue* は1864年2月)、まず冒頭の七詩行を引いてみる。

Las d'un amer repos où *ma paresse offense*
Une gloire pour qui jadis j'ai fui l'enfance
Adorable des bois de roses sous l'azur
Matinal, mais plus las cent fois du métier dur
 De creuser chaque jour une fosse nouvelle
 Dans le terrain aride et mort de ma cervelle,
 Fossoyeur sans pitié pour la stérilité,⁽¹⁵⁾

ここでもつとも重要な点は斜字体で記した部分である。《私の懶惰は[・]栄光を傷つ[・]ける、その栄光のために、私はかつて朝の青空の下にある薔薇の木々の、崇拜すべき幼年時代を逃がれ去ったのだが》— *L'Azur* の思想がより正確に集約された部分である。《栄光》と《幼年時代》が対立していることは注意すべきであろう。《栄光》とは詩人として作品行為をなすその目的であり、しかもそれは天国的彼方に向かってなされる行為 (*Sonneur*) ではない。しかし鐘撞き人のように、また *L'Azur* の《自分の才能を呪う無力な詩人》のように、道化のように、やはりここでも詩人は不毛に苦しむ。不毛性が墳墓のイメージと重ね合わされていることは重要である。ここでの地下降下は *Soupir* で見た逆説的昇天願望ではなく、《ついに私の脳漿 (*cervelle*) は (……) 空っぽになって、もはや啜り泣く思想を[・]ごたごた飾り立てる術もないので、真暗な死に向かって陰惨に欠伸をしたい》(*L'Azur*, str.7) という自己抹殺、自己の虚無化としての地下降下に近い。さらに言えば、空洞の脳漿は謂わば遺骸のない墳墓であって、神のない、救いのない絶望的な青一色の蒼穹と同義であり、したがって明らかに従来の逃走の方向が上方においても下方においても否定されていることが分る。先の *Le Pitre châtié* では、同じ不毛に悩んだ挙句、道化は天使的存在である湖に逃がれ罰せられた。しかしこの作品では、すでに「幼年時代」から逃がれている以上、そのような行為は直接には行われぬ。代りに「私」は中国の画家のように平静な心で陶器の表に一つの絵柄を描こうとする。

Que je peindrais comme eux des tasses, distrait:
Une *ligne d'azur* mince et pâle serait
Un *lac*, sous un beau ciel de porcelaine unie;
Un fin *croissant* léger comme une blanche nue
Tremperait une corne en la glace des eaux,

青空と湖の境界線が混じり合い（「天」＝「地」合体）、その証しのように月が足を湖に浸す、
というこの光景は、フランス語作文以来マラルメが思い描いてきた浄化と祝福の天使的情
景であるが、それを道化のように自らの行動によって実現しようとせずに、創造者として
距離をもって描出しようとしたところに、この作品の新らたな局面が窺える。「彼方」の断
念と地上での「彼方」の実現である。しかしこの動詞の条件法にはその可能性を危ぶむニ
ュアンスがある。

この段階ではまだ“「現実」からの逃走”が窺える。“逃走”の主題はなおも続く。

8) *Brise marine*

La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres.
Je veux aller là-bas où les *oiseaux* sont ivres
D'errer *entre la mer inconnue et les cieux!* ⁽¹⁶⁾

《肉は悲し！全ての書は読まれたり》という冒頭の詩句で有名なこの作品は、空間構造の
点では *Le Pitre châtié* に類似しているが、その内的意味は、前作品 *Las de l'amer repos*
と同義である。《見知らぬ海と空の間》というこの接点は、先の青空と湖の境界線を指す。
「天」＝「地」合体のこの《彼方》 *là-bas* に向かって、詩人は《汽船》 *Steamer* となって道
化のように水平的な脱走を企てる。ここで留意すべきは形容詞《見知らぬ》 *inconnue* と
《鳥たち》 *oiseaux* であろう。かつて「鳥」は「天使」の変形であった。フランス語作
文の《鶺鴒》がそうであり、*Les Fenêtres* の病人が天使化しながらも無限落下するのは“羽”
がないためであった。ところが、ここでは《彼方》は後の詩行で《異国の自然》 *exotique
nature* と呼び改められている。《異国の》と《見知らぬ》は同義である。すなわち、祖国
であり、よく見知った昔日の《熾天使の群青》の彼方とは全く異なった場所へ向かって汽
船＝詩人は旅立つのである。内的意味が前作品と同じだと言ったのはこのことである。つ
まり、「逃走」とは作品行為に他ならず、したがって《鳥たち》とはこの行為を誘う先達・
天才達のことであろう。それでもやはり、「逃走」は現実世界に対してなされる。《古い
花園》、《卓燈》、《子に乳を与える若き妻》という現実世界に見出した天使的存在から
さらに離脱して、英仏海峡での妻マリイとの思い出である《ハンカチ》を打ち振りなが
ら、汽船は出帆するが、あとに嵐と座礁が待ち受けている。

Que le Destin charmant réserve à des naufrages
Perdus, *sans mâts, ni planche*, à l'abri des îlots
Mais, ô mon cœur, entends le chant des matelots! (v.14-16)

船はもはや現実世界にも戻れず、また決して《彼方》の世界にも達することができず、

《桅檣》 *mâts* も《通板》 *planche* もなく、海の只中で「無限宙吊り」に遭っている。道化の失った紅白粉や髪の毛、また病人に欠けている羽、これが汽船では《桅檣》・《通板》である。汽船＝詩人は鳥の羽にも等しい帆や帆柱 (*génie*) を失って、飛翔できずに深淵へ向かって永遠に落下し続ける。しかしその意味するものが前の二つと異なっていることは言うまでもないだろう。最終詩行の《水夫の歌》 *le chant des matelots* とは、《真暗な死に向かつて陰惨に欠伸を》する詩人の、「私」の崩壊を指す。「私」を完全に消滅させなければ作品行為の《彼方》へは達し得ないのである。

9) *Don du poème*

Apparition からここまで八篇の初期詩篇を見てきたが、それらの空間構造を纏めるとこうなる：眼差しの上昇と落下、天使的存在の降下、逃走とその失敗としての無限宙吊り、あるいは地下降下、それが *L'Azur* に至って「“逃走”からの逃走」となり、*Las de l'amer repos* からは「作品に向かつての“逃走”」へと変化しはじめたわけである。この空間構造を支えていたものが、相反する水（光）の *baiser* と不毛性であった。

初期詩篇の最後を飾るこの作品（旧題は *Le Jour* あるいは *Poème Nocturne*）では、詩に力動的な効果を与えていた「逃走」がなくなる。詩人は詩人の部屋から動かない。

Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée!

Pâle, à l'aile saignante et noire, déplumée,

(...)

L'aurore s'acharna sur ma lampe angélique (v.1-5)⁽¹⁷⁾

《*Idumée*》とは創世紀XXV—XXXに登場する怪物めいたエサウ *Esäü*（エドム *Edom*）の国のことで、ユダヤの神秘主義的聖書解釈（カバラ）によれば、ヤコブに取って代られた長子エサウは、神がアダムを創造する以前の《*humanité monstrueuse*》を象徴するという（D. ソーラ）⁽¹⁸⁾。

「エドムの国」とは男性原理である《*le Yod*》のみによって創造された、女性原理である《*le Hé*》の全く存在しない世界のことである（『光輝の書』*Zohar*）⁽¹⁹⁾。これが詩作行為とその成果である作品（《*l'enfant d'une nuit d'Idumée*》）を指すのは明白であろう。さらにこの作品は *Hérodiade : Scène* の初期形態である *Fragment d'une Etude scénique ancienne* であろうと言われている⁽²⁰⁾。 *Fragment* は初期詩篇から後期の作品群へ移る過渡期の作品である。ここで論じる *Don du poème* に「逃走」の主題が消えているのもその意味では象徴的であると言えよう。さらに、ここでは新たに、“天使の衰弱” という現象が起きている。『窓』の病人とは逆に天使＝暁の方が《羽が抜け落ちて》 *déplumée*、《蒼ざめて》死に瀕している（*à l'aile saignante et noire*）。

Palmes! et quand elle a délaissé sa relique. (v.6)

唐突に現われるこの《*Palmes!*》（棕櫚）という語にこそ、詩人の希願がこめられているのである。かつてH. ルージョンはマラルメに“*Palme*”の説明を求めたことがある。それに対してマラルメはこう答えた——《“栄光”というイデーを喚起するためですよ》⁽²¹⁾。

暁の光に照らされたこの《聖遺物》*relique* の前で父=詩人は《敵意ある微笑》*sourire ennemi* を試みる。マラルメの「天使主義」(*angélisme*) である。《アンジェリスムは公然たる敵としてではなく、競争者として神に対立するのである。それはイカルスの飛翔であって、(……) マラルメは、世界創造者としての価値を有する詩、神の創造した事物の世界と競争して遂には隔々までその地位を奪いとれるような詩を、創りだそうと冷静に努力する》(スタロバンスキー)。(22) 一言で言えば、詩作によって *Apparition* 的天上世界をこの地上に実現しようと試みるのである。そのとき、初期作品の空間構造にみられたいくつかの動態は消滅し、同時に、回帰願望を齎す二元論対立関係も姿を消し、またたとえ存在し続けたとしても、それは否定的な意味作用しか持ち得なくなるのである。

II *Parnasse Contemporain* (1866) における初期詩篇

1866年4月、マラルメはカザリスに宛てて極めて重要な手紙を書き送っている。重要な点は二つある。一つは虚無の発見である。—《不幸にして、これほどまでに詩句を穿つことによって、僕は絶望的な二つの深淵を発見した。一つは虚無である。仏教を知らない僕はこの到達した。そう、よく分っている、僕らは物質の空しい形態にすぎない—しかし神と魂を創り出すほどに崇高な形態だ。この物質は(……)存在しないと分っている夢の中に狂おしく飛び込み、(……) 貞実である無を前にして、この栄光の虚偽を宣言する》(23) 《栄光の虚偽》とは詩という「虚構」の栄光のことである。この宣言はまた、過去時への遡行を拒否するという宣言でもあろう。

重要なもう一点は、*Parnasse* に載せるための旧稿の加筆修正に触れていることである：《僕は『ハナルス』の僕の詩篇を改稿するときだけ仕事を中断している。(……)僕は昔よりも現在の方が現実的に優位にあると信じている》：これは5月の同じカザリス宛の手紙でより詳しく述べられている。《(実際、あの詩篇のどれも美を狙って着想されたのではなく、むしろ多く自分の気質とその調べを直観的に表わしたようなもので、だから、僕が現在抱いている原理に則してこれに訂正を加えるべきではなかったのだが)それでもいくつかの詩篇はリズムの点から見てもあまりに不完全で、幾夜も続けて訂正したのだが、疲れ果てて、それにマンデスが無益にも急げと命ずるので、あのままの状態に彼に送ったわけだ》(24)——これを見ると、1866年当時、マラルメは自分が抱いていた思想に基づいて加筆修正すべきではなかったが敢えて行った、しかしそれも不十分なものだ、と考えていたことが分る。不充分は当然のことで、完全に修正するためには詩の骨格をなしている空間構造それ自体を変えなければならない。それをそのままにして、部分的修正を施し、出来る限りその空間構造の意味内容を変えようとしたのであろう。

本章では前章の初期詩篇のいくつかを挙げて、その修正の跡を辿ってみるが、その前に、1866年に彼が抱いていた原理とはどのようなものであったか、簡単に触れておかなければならない。マラルメはその一年前に *Préface à «Vathek»* なるものを書いている。

《全青春期を支配していた妄執から自己を解放するために、生れ故郷のものとは別の方言に助けを求めるといふ一般的事実》

《うら若くとも美しい結婚相手の傍で、またその人の死や思い出を至る所さまよわせるためになされた、そういう数々の旅の円環が終結すると、回帰の瞬間がやってくる。しかしそれは昔日の強

迫観念を帯びてはいない》

《万難を排してあらゆる風光、あらゆる時間を蘇らせること。新らたな内部を充すべく誘われた唯夢のみが、素材として、その驚嘆の事物によって表わされた普遍的な芸術の素材を持ったのである》⁽²⁵⁾

第一例は、初期詩篇の詩語とは異なる全く新しい詩的言語・統辞法が必要であり、それによって自己の妄執から逃がれ得るという意味であり、第二例は、永劫回帰の絶頂点で自己を転回させ、《此方》を《彼方》と化す努力を意味し、第三例はその結果としての詩作品の相貌を示している。旧稿から *Parnasse* 版への移行を要約すれば、ロマン的な残滓を保った「私」から、無名の作者としての非人称的な「詩人」への移行を表わしていると言っ

てよいだろう。

1) *Les Fenêtres*

旧稿と比較すると、*Parnasse* 版では数ヶ所の字句の修正と、それまで多用していた大文字を大部分小文字に書き改めたこと以外に大きな変化は見られない。ただこの旧稿との僅かの異同の中で、極めて重要な修正箇所がある。二つを並べてみよう。

Je me mire et me vois ange! Et je songe, et j'aime (*Ms. Vacquerie*)

Je me mire et me vois ange! Et je *meurs*, et j'aime (*Parnasse 1866*)

《「私は夢見る」を「私は死ぬ」と置き替えることで、1866年においてマラルメはこの詩に絶対的に新しい意味作用を与えることになるのである》とプーレは指摘し、⁽²⁶⁾“ 夢想 ” から “ 行為 ” への *positif* な転換としてこの異文をとらえている。確かに「死」は詩人を新らたに蘇らせるための必須条件であり、66年のすぐ後に書かれた *Igitur* のライト・モチーフでもある。

《別れだ、私であった夜よ、私はおまえ自身の墳墓であったが、影となって生き残った私は、永遠に変身することだろう》⁽²⁷⁾

しかしプーレの《1866年において》というのは正しくない。1863年12月から64年1月にかけて書かれたと推定される *Ms. Renaud* において、すでにマラルメはこの箇所を《*Et je meurs*》としている。「死」の積極的な意味付けはさらに後年になってなされたようだが、すでにこの時期に「夢想」よりも「死」に重きを置く傾向があったことは注目されてよい。

2) *Le Sonneur*

マラルメが二十二歳のとき(1864年)自ら手帳に浄書した旧稿と *Parnasse* 版との間にはかなりの異文が見られ、重要な部分が少なくない。例えば次の二箇所。

De l'air plein de rosée et jeune du matin, (Carnet)

A l'air pur et limpide et profond du matin (P.)

Depuis que le Mal trône en mon cœur lilyal (C.)

De froids Péchés s'ébat un plumage féal, (P.)

先の例では、《露に満ちた若い》というまだ幼年時代の追想を思わせる修飾語句が消えて、代りに《至純にして清澄で深い》という強い調子の語句に変わり、《朝》の裸形のイマージュを前面に出しているが、これは *Hérodiade* 創作と関係があると思われる（後述）。後の例では、《悪》—《百合のような心》の対立関係が弱まり、《悪》は《罪業》 *Péchés* という宿命的な存在に変わり、複数形によって意味を弱められ、しかも動詞が《おさまる》 *trône* から《戯れる》 *s'ébat* へ移行して、創作行為を表わす《plumage》の出現とともに、否定的世界であった鐘撞き人の世界をやや肯定的に改造している。しかし、もっとも重要な箇所は次の部分であろう。

— *Si bien qu'un jour après avoir en vain tiré, (C.)*

Mais, un jour, fatigué d'avoir enfin tiré, (P.)

接続詞《*Si bien qu* (e)》(したがって)が《*Mais*》(しかし)に置き替えられている。これでは論理的意味が逆になる。詩的価値も転倒したことになる。外部にある天使的存在の空間に向かって自己の「イデアル」の鐘を鳴らそうとしても果せずに此方で首を括るという構造は同じである。創作行為が空しいので首を括る、という古い意味から、ついに (enfin) 以前の創作行為を投げ捨てて、それにも拘らず、私は死んでもう一度新たな創作活動を起す、という新しい意味に移り変わったと解釈できる。「死」の積極的な意味付けが前の作品以上に強調されていると言える。《enfin》は以前の初期詩篇と改稿後の初期詩篇との接点を示している（この重要な語がプレイヤー版その他で依然として旧稿の《en vain》のままなのは納得できない）。

3) *Le Pitre chétie*

この作品は先の作品以上に異文の多いもので、殆ど全般にわたって書き改められている。しかし、道化が部屋を抜け出し、湖に浸って罰せられるという基本構造は同一である。全体を通して見ると、《*Muse*》が消え、したがって《お前の》という所有形容詞も消されている。さらに天使的存在を示唆していた《彼女の》という《瞳》を修飾する所有形容詞も削除されて、《*Yeux, lacs avec ma simple ...*》と瞳＝湖の輪郭線が鮮やかに表現されることになる。なおも天使的存在について言うならば、*Sonneur* になおまだ残されていた《朝》 *matin* がここで消され、一方旧稿ではそれほど強調されていなかった詩作行為が、《*Comme plume*》の加筆訂正によって、才能を表わす《煤》 *suie* — 道化の《紅白粉》などと同格である — と極めて直載に結びついて道化＝詩人の関係がより明確なものとなっている。この他に旧稿に存在しなかった重要な語句を挙げれば、《*limpide nageur*》(str. 2, v.1), 《*la nudité*》《*pure*》(str. 3, v.2, v.3) などだが、この純粋と透明を表わす語句は、1866年1月3日消印のオーバネル宛の手紙（《僕は昨夜、幸運にも自分の詩を裸形で再び見た》）から推察される *Hérodiade : Scène* 創作時期と重なり合うのではあるまいか。

J'ai de mon rêve épars connu la nudité! (Scène)

しかしこの作品でもっとも注目すべきは次の箇所であろう。

(...) *j'innovais*

Mille sépulcres pour y vierge disparaître. (str. 2, v.3-4)

この部分に対応するものは旧稿にはない。全く新たに追加された詩句である。《私は無数の墳墓を刷新して、そこへ処女（無垢）のまま姿を消した》——これは *Igitur* の先に引用した永遠に変身する「私」の、その前段階を表わした詩句だと言ってもよいだろう。また《処女（無垢）のままの姿を消す》 *vierge disparaître* ことは、再び浮上して虚無の上で花開く人工の花＝詩＝虚構＝夢成立のための必要条件でもあるだろう。

4) *Las de l'amer repos ...*

これもかなり異文の多い作品である。ここでも「朝」は消され「自然」に取って代られている (*Matinal* → *Naturel*, v.4)。また形容詞《calme》(静かな)が *Hérodiade* 的《pure》(至純な)に置き替えられている。そして《処女（無垢）のまま姿を消す》という先の *Le Pitre châtié* における「死」の positif な意味付けがここでもまたなされる。

Et, la mort telle avec le seul rêve du sage,
Serein, je vais choisir un jeune paysage (V.21-22)

「死」は混沌でも腐敗でもなく、陶器の表の《若々しい風景》のように透明で静かな境地である。そして、そこに描かれた絵柄は、旧稿の場合とは事情が大きく異なっている。末尾の異文に注意してもらいたい。

De qui l'extase *calme* est de peindre *sans fin* (C.)
De qui l'extase *pure* est de peindre *la fin* (P.)

《限りなく (*sans fin*) 描く》というなおまだ *Soupir* の噴水を思わせていた部分が、《(不思議な花の) 終り (*la fin*) を描く》という、恰度 *Sonneur* の《enfin》に似た改稿を施されている。これは詩人の目ざす至高点を示すもので、謂わば《私の尖塔に達した至純の影が完璧に支配し、終らせる過去と未来》(*Igitur*)⁽²⁹⁾ という円環の閉じ目に当るものであろう。この絶頂点はこの作品ではまた月が足を浸す空と湖の一線でもあり、旧稿の不安定な《*Tremperait*》(浸すだろう)という条件法が《*Trempe*》(浸す)という断定的な直説法に変わって、マラルメの件の原理に対する信念の強さをよく表わしている。

なお、前章で検討した初期詩篇中最後の二篇 *Brise marine* と *Don du poème* にもかなりの異同があるが、その空間構造の内的意味が大きく変るような例は見出せなかった。これらはいずれも1865年の作で *Parnasse* 改稿時期と接近しているためであろう(後者は *Parnasse* には掲載されていない)。

結 語

以上極めて粗略ではあるが、二章にわたってマラルメの初期詩篇の空間構造とその裡に包まれている意味内容を分析してきたわけだが、すでに旧稿において、その意味内容が漸次変化していったことが諒解できるかと思う。この変化は1866年において決定的な変質を加えられるが、しかしすでにそれ以前の意味変化において、この変質への移行の兆しが窺えるだろう。

マラルメが現代詩に多大の影響を与えたのは、むしろ初期詩篇以後の作品群においてである。初期詩篇では、ボオドレエルの「逃走」からマラルメ自身の「逃走」へ、ロマン的憧憬と現実嫌悪、存在の苦痛から発して、そういう感情の抹殺と作品行為の純粹化へと向かう、所謂“*débaudelaïriser*”の試みが見て取れるが、まさしくこれが、この詩篇全体に見られるもっとも顕著な、もっとも重大な特徴である。しかも二十代前半において、この現実世界における詩人の存在理由、存在形態、詩作の意味、詩作の可能性などを模索し、自らの詩篇を「詩の詩」、「詩と詩人についての詩」としたことは驚くべきことである。

(昭和57年8月2日受理)

註

- (1) *Mallarmé, Œuvres complètes*, biblioth. de la Pléiade, 1974, p.30. [以下、*O.c.*と略す]
- (2) *Documents Stéphane Mallarmé III*, Nizet, 1971, p.28, p.32, p.37. [以下、*DSM III*と略す]
- (3) *id.*, p.29.
- (4) *id.*, p.37.
- (5) *DSM VI*, Nizet, 1977, p.58, p.55, p.125.
- (6) *O.c.*, p.39.
- (7) Georges Poulet : *La distance intérieure* in *Etudes sur le temps humain t.2*, éd. du Rocher, 1976, p.300.
- (8) *O.c.*, pp.32-33.
- (9) *DSM VI*, pp.155-156.
- (10) *O.c.*, p.33. 及び *Les Fenêtres, historique du poème, Londres 1863-Paris 1893*, in *DSM V*, Nizet, 1976, pp.439-443. 本文では異文は *Ms. Vacquerie* を使用。
- (11) *O.c.*, p.37. 及び H. Mondor : *Carnet de la vingt-deuxième année* in *Autres précisions sur Mallarmé et inédits*, Gallimard, 1961, p.49.
- (12) 《*Que noiera le marais livide des automnes*》— この関係代名詞 *Que* は第一次大戦後の nrf 改訂版より *Qui* と誤植され、同版に據るものは全てこの誤植が現在まで踏襲されている。
- (13) *O.c.*, p.36. 及び *Carnet.*, p.54.
- (14) *id.*, p.1416. 及び p.53. (C.)
- (15) *id.*, p.35. 及び pp.54-55. (C.)
- (16) *id.*, p.38. 及び H. Mondor : *Autres versions retrouvées, op. cit.*, p.131.
- (17) *id.*, p.1438.
- (18) Denis Saurat : *La nuit d'Idumée/Mallarmé et la Cabale, NRF déc.*, 1931, pp.920-922.
- (19) *ibid.*
- (20) Ch. Mauron : *Mallarmé l'Obscur*, Corti, 1968, p.73. 及び P.-O. Walzer : *Mallarmé, Poètes d'aujourd'hui*, Seghers, 1973, p.93.
- (21) J.-P. Richard : *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, du Seuil, 1961, p.42.
- (22) J. スタロバンスキー 『マラルメとフランス詩の伝統』(菅野昭正訳), 「無限」第39号, 無限社 1976, p. 128
- (23) *DSM VI*, p.308.
- (24) *id.*, p.316.
- (25) *O.c.*, pp.552-553.
- (26) Poulet, *op. cit.*, p.306.
- (27) *O.c.*, pp.436.
- (28) *Mallarmé, Correspondance 1862-1871*, Gallimard, 1959, p.195.
- (29) *O.c.*, p.438.