

私はここでその幻影を観ているのか？

— マラルメの『エロディアド』上演をめざして

中 畑 寛 之

[...] *un jour*

Qui ne finira pas sans malheur sur la tour ...

*O jour qu'Hérodiade avec effroi regarde!*¹⁾

はじめに

1998年は、フランス19世紀末の詩人ステファヌ・マラルメ（1842-1898）の死後百年を記念して、世界各地でさまざまな催しやコロックが開かれていた。その年の10月24日、『Mallarmé, et après?』と題された、そのようなコロックのひとつを聴きにトゥルノン（Tournon）まで出掛けていった際、詩人がかつて教鞭を執っていた帝立高等中学校（現在のガブリエル・フォーレ高等学校）の講堂で、エロディアド「舞台」上演のひとつの試みを観る機会に恵まれた。²⁾ これはその後、12月5日にパリで開催されたべつのコロック『Mallarmé et l'initiative aux mots』の際にも、ポンピドゥー・センターに場所を移して再演されたので、ご覧になられた方も多いかもしれない。芝居それ自体は確かに楽しんで観ていたのだけれども、「これは違うのではないか」というそのときの印象は今もまだ消えてはいない。とはいえ、それと同時に、「べつのもの」を求めようとする思考を刺激されたのも事実である。

マラルメの「エロディアド」はこれまでも幾度か上演されたことがあるようだ。実現はしなかったが、〈制作座〉のリュニエ＝ポーが1896年にそれを試みようと考えたこともあった。³⁾

1) Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, I, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998, p. 87. 本書を以下、OC. I と略す。

2) *Au filigrane bleu de l'âme*, poèmes de Stéphane Mallarmé, musique et mélodies de Debussy, Ravel, Saint-Saëns, conception et mise en scène par Robert Bensimon, Spectacle du Théâtre de l'Impossible.

3) Lettre d'Aurélien-François Lugné-Poe, [20 juillet 1895], in *Corr.* VII, p.240 n.2.

研究紀要 第四十六号

また、詩人のアンヌ＝マリ・アルビアックがジルベール・ブルソンによる舞台化の印象を語っている⁴⁾。確かにそれは上演不可能とも言われる作品だが、現実の舞台に立ったエロディアードの姿を観て感じた違和感を解消するためにも、マラルメの書簡などから再構成した制作過程、詩人自身の演劇論、そしてテキストそれ自体の解釈などから多角的に、この作品の上演可能性を考えてみたい。いつの日にか、我々を驚かせてくれる「エロディアード」の舞台が誕生することを願って。

I

マラルメにとって、〈エロディアード〉Hérodiade という名が産みだしたテキストは、果たして何であったのか？ あるいは、何であり得たのか？ つねに全体が仄めかされながら、ついに一部分だけしか発表されずに終わった作品。しかも、死後出版となったデマン版『詩集』*Poésies* (1899) に附された「書誌」にまで、詩人自身によって素描されたその全体像を見ることのできる「エロディアード」という作品。あたかも、潰えた夢の墓碑銘のように。

「エロディアード」、ここでは対話の部分だけしかない断章だが、聖ヨハネの頌歌と最後の独白による結末のほかに、後日発表されるはずの〈前奏曲〉と〈終曲〉を備え、詩篇(poème)として整えられる⁵⁾。

また、モンドールやステンメッツのマラルメ伝を繙いたことのある者なら、「私の書類についての勧告」と走り書きされた詩人の遺言に目を止め、その震えるペン先の行方を見つめながら、「誠実な芸術家の生涯」に心を痛めたことがあるのではないか。この悲痛な遺言によって、死の直前まで、マラルメが「エロディアード」の完成に心血を注いでいたことを我々は改めて実感させられる⁶⁾。詩人の死後、その詩篇に関する未発表資料が少しずつ公になり、1959年にガー

4) Anne-Marie Albiach, 《Le jeu divisé : miroir (Les Noces d'Hérodiade de Stéphane Mallarmé, mise en scène de Gilbert Bourson.)》, in *Anawratha*, Éditions Spectres Familiers, 1984, pp.17-20.

5) *Ibid.*, p. 47.

6) 《Hérodiade terminé s'il plaît au sort》, cité dans Henri Mondor, *Vie de Mallarmé*, Gallimard, édition complète en un volume, 1950 (1941), p.804 et, Jean-Luc Steinmetz, *Stéphane Mallarmé, L'absolu au jour le jour*, Fayard, 1998, p.472. また、*Correspondance*, édition de Bertrand Marchal, Gallimard, coll. folio, 1995, p.642も参照。また、ヴァレリーのジッド宛書簡(12 septembre 1898あるいは26 septembre 1898付の手紙など)、ジュリー・マネの『日記』(29 octobre 1898)などからも、その様子が窺われる。

私はここでその幻影を観ているのか？

ドナー・デーヴィスの努力により解説・編集された『エロディアードの婚礼 神秘劇』が刊行されることで、ようやくその全貌が現に書かれたテキストとして読めるようになった。その後、ベルトラン・マルシャルが編集した新しいプレイヤード版『全集』に、訂正・加筆を含む草稿・メモも含め、「エロディアード」関連資料が可能な限りすべて採録された。確かに未完ではあるが、かなりの量と完成度を持つそのマニュスクリを前にするとき、必ず完成させようという強い意志、あるいはマラルメの「素白の苦しみ」というものをそこに感じとることもできる。それならば、これらの草稿類が示しているのは、青年期、マラルメ22歳の年から始まるこの作品の制作が、詩人の頭上に死の鎌が振りおろされるその瞬間まで、30年以上に亘り、完成をめざして弛まず続けられていたということ、また幾度も挫折した「エロディアード」ではあるが、今度こそ成功しようとしたそのような執念と苦悩の痕跡なのか？ おそらくそうではない。テキストの生成過程を精確に跡づけることはほとんど不可能だが、マラルメの書簡によって、その制作を表面的・通時的に追っていくとき、そこには無視することの出来ない空白期間が生まれてくる。つまり、この時間的な空白を挟んで、青年期のもの（「舞台」Scène と「古序曲」Ouverture ancienne の制作）と、1885年以降に制作が意図されたと考えられるもの（すなわち『婚礼』の制作、「舞台」はそのままに、「古序曲」がそこから除外されたことが、詩人自身の「書誌」から判る）とがあり、これらはひと続きのようであり、時間的なものだけではない切れ目を含んでいるように思われる。もちろん、その空白期間に詩人が「エロディアード」をどうしていたのかは分からないのだが、少なくとも、晩年に『婚礼』へと収斂する形で再度その作品と取組んだときには、詩人自身の言葉にもかかわらず、唯々「青年期の詩篇を補う」といったような意味での完成をめざしていたのではないはずである。確かに、『婚礼』の「書誌」が明らかにするところでは、マラルメはその制作を青年期と同じ意図で試みようとしている。けれどもまた、「青年期の詩篇を補うのは危険」だが、「私がそれを作ったとき、それは十分に

7) 詩人の死後、まず1913年、NRF版『詩集』に《Le Cantique de Saint Jean》が、次いで1926年、*Nouvelle Revue Française* 誌で《Ouverture ancienne d'Hérodiade》が発表された。次に、1945年、プレイヤード版全集刊行の際に、「舞台」のト書き付き草稿と「序曲」3番目の詩篇がその註に紹介される。1959年、デーヴィスによって、『婚礼』の原稿がメモに至るまで公にされた。1983年に第1巻が出たきりのフラマリオン版『マラルメ全集』にも詳しい注解が附されている。また、Lucette FINAS, 《Noces suspendues: à propos du troisième brouillon des "Noces d'Hérodiade" de Mallarmé》, in *La Toise et le vertige*, Éditions des Femmes, 1986, pp.197-230が、『Prélude』(Si./Génuflexion [...]) の校訂版を収録している。そして、2003年、ベルトラン・マルシャル編集による新プレイヤード版『マラルメ全集』第2巻が刊行されたことで、「エロディアード」の読み直しの準備は十二分に整えられている。

私より先に進んでいたから、今日、それほど後戻りせずに済む」⁸⁾とも書きつけている。したがって、「危険」を冒してでも「エロディアード」を補い、つまり『婚礼』という作品として完成させずにはいられない何かを、そのとき詩人は抱えていたと考えるべきではないのか。あるいは、言葉どおり、単にマラルメ自身が「エロディアード」に漸く追いついたと感ずることが出来たので、その制作を再開したのだとしても、そのことはこれまで自分と作品とのあいだに超え難く存在し、彼を躊躇させていた距離の意識、または詩人に憑きまをとっていた不能の影をふり拭えるような何かを晩年の詩人がついに手に入れたということである。いずれにせよ、『婚礼』のテキストを生成させ得る「何か」がそこに見出せるにちがいない。そこで始めの問いをふたたび、今度はもう少し限定して改めて問うならば、『婚礼』を書くこと、それは何であり、何であり得たのか？ 今、この問いから出発し、最後にはまたここへ戻ってくることになるであろう。

II

先に、『婚礼』のテキストを「1885年以降に制作が意図されたと考えられるもの」として位置づけた。1885年は、マラルメの生涯を考える際、ひとつの区切りとなる重要な年であるが、『婚礼』を構成するテキスト群には青年期の「舞台」が含まれている。というよりも、それを軸に全体が形づくられているのであるから、そのような区別は本来必要のないことかもしれない。『婚礼』は、確かに、詩人の青年期に発見された〈エロディアード〉という源泉から湧きでたものである。マラルメ自身、殊更に、青年期との一致を強調している。しかし、「舞台」という同一点を尊重したうえで、「古序曲」を「前奏曲」Préludeにおき換えた制作者の意図に、そこに見られる何らかの選択意志に注意を向けるならば、『婚礼』に取組む詩人は、その作品が孕む問題——青年期にすでに胚胎されていた問題——と対決する姿勢を変化させたと考えられる。この同一と差異とをどのように考えるかによって、『婚礼』は異なる表情を顕にしてくるにちがいない。繰り返し述べることになるが、本論においては、その差異を手がかりにテキストを読み解いていくことになるであろう。したがって、青年期の詩篇（「舞台」と「古序曲」）と『婚礼』との関係をもう少し明確にするため、マラルメを中心に紡がれる書簡の網でもって、「エロディアード」制作の過程を掬いあげておくことは無駄ではないはずである。

「きわめて新しい詩法から必然的に湧きでるにちがいないひとつの言語を作り出すことにな

8) OC. I, *op.cit.*, p.1080.

私はここでその幻影を観ているのか？

る」未曾有の作品「エロディアド」の制作開始を、1864年10月末、マラルメは友人たちに報せている⁹⁾。このとき、彼は22歳、新任の若い英語教師であり、ひとりの娘の父親になろうとしていた。「きわめて新しい詩法」と詩人自らが意気込んで宣言しているとおり、「エロディアド」はこれまでの作品とは一線を画したものとして着想されたのである。同じころ、マラルメが1862年から64年前半までに書きあげた詩作品を纏め、丁寧に清書し、「1864年の手帖」と呼ばれる1冊の「詩集」を自作したこともそれを傍証している。さて、その新しい詩法とは、

事物ではなく、事物が産みだす効果を描くこと¹⁰⁾

というものであった。「ゆえに、詩句は語によってではなく、意図によって構成されるべきであり、すべての言葉は感覚の前で消え去らなければならない」と、言葉を換え、その詩学のあり方を説明してみせる。ここから、後年マラルメによって導き出されることになる「詩人は語に主導権を譲り、非人称的存在にならなければならない」という命題へと至る道程には、実のところ、乗り越えるべき弧峰が聳えたち、暗い深淵が横たわっている。そして、その非人称的存在へといかに自己を変容させ得るかという問いに対する解法の変化が、すでに述べた「差異」となって現れてくると考えられる。しかし、急がずに詩人の足跡を追っていかう。

制作当初マラルメが想い描いていた「エロディアド」は、800行程の長さを持つ「悲劇」形式のものであり、また舞台上演をめざしていたことが書簡から窺える。構築すべき詩句の困難に加え、生まれたばかりの赤ん坊の泣き声が制作を中断させることもあったにせよ、「舞台」の一部分は比較的早く、1865年の4月末頃にはすでに十分な形を成していたようである¹¹⁾。

9) 「エロディアド」に関する最初の言及は、1864年10月12日付エマニュエル・デ・ゼッサールからの書簡に見出される。彼は「僕が行ったら、エロディアドの詩を読んでほしい」(*Corr.* I, p.130, n.1)とマラルメに頼んでいる。この書簡により、マラルメがこの年の9月にパリを訪れた際、「エロディアド」の構想を友人たちに話していたことが判る。マラルメの手紙では、10月（おそらく13日）オーバネルに宛てたものが一番早い。これ以後くり返される「エロディアド」の仕事を「始めた」こと、あるいは「始めようとしている」ことを報せる詩人の言葉は、この仕事がついに「終わらない」ものであることを不吉にも予告しているかのようだ。1898年5月（おそらく10日）、家族宛の手紙でも、同じような言葉が書きつけられる。「ついさっき、こっそりとエロディアドに取りかかったよ、前途有望」(*Corr.* X, p. 180)。

10) *Lettre à Henri Cazalis*, [octobre 1864], *Corr.* I, p.137.

11) Cf. *Lettre de Cazalis, Dreyfous et Des Essarts à Mallarmé au mai en 1865*, in *Documents Stéphane Mallarmé*, VI, présentés par C.P. Barbier et L.A. Joseph, Nizet, 1977, pp.272-274. デ・ゼッサールは、1865年4月30日に行われたジュヌヴィエーヴの洗礼式に名親として立ち会ったが、そのとき「エロディアド」の草稿を読んだばかりであったと『資料集』の編者は注記している。

研究紀要 第四十六号

しかしそれ以降、石胎の「エロディアド」は詩人の不能を嵩じさせるばかりとなり、6月半ばにはべつの作品の計画を立て、冬が来るまでその制作を一時放擲する。しかし、バンヴィルがくれたチャンスを逃さないためにも、¹²⁾舞台上演を前提にした「絶対に舞台的な、劇場では可能ではないが、それを要求する」作品¹³⁾——これ以後1876年迄、夏の仕事となる「半獣神」——を、「エロディアド」に代えて、この夏のあいだに書きあげ、¹⁴⁾おそらくかなりの自信を抱いて、マラルメはバンヴィルとコ克蘭の面前で朗読したはずである。けれども、「観客の要求している肝心の筋というものが欠けている」という理由でその上演を断わられてしまう。この拒否が、1865年10月16日付オーバネル宛の書簡で言及されるように、「エロディアド」を「もはや悲劇ではなく、詩篇とする」直接の原因となる。¹⁵⁾この詩人本人の一言が、多くの研究者をして、『婚礼』がその根底に持つ演劇との繋がりをしばしば見失わせる結果を招いたように思われる。しかし、このような現実の劇場からの拒絶、そして劇作家としての挫折は、演劇の現実とマラルメ自身が考えていた演劇というもののあり方のあいだに横たわる隔たりの大きさを痛烈に自覚させはするが、彼を演劇そのものから遠ざけてしまう類のものではない。「南仏文学復興運動」を率いる詩人に宛てた同じ手紙のなかで、演劇の現実に失望した青年は

12) テオドール・ド・バンヴィルからのマラルメ宛書簡 (31 mars 1865) が、旧プレイヤード版全集 p.1441およびモンドールの『マラルメ伝』p.161 に抄録されている。それは「詩とともに、劇的な興味があるように努力してください。というのも、貴方の作品が受け入れられ上演されるように書いてくれることのほうが、それをいっそう詩的にし、いっそう上演し難いものにするよりも、お互いの為であるから」といった内容のものであった。成功している先輩劇作家の実務的な忠告が、エロディアド制作になんら影響を与えなかったとは考え難い。しかし、のちに「半獣神」が「観客の要求している肝心の筋というものが欠けている」という理由で上演を断られるように、バンヴィルとコ克蘭兄に代表される同時代の演劇的な要求とマラルメの示した解答とのあいだにはまだ大きな開きがあったのである。結局、詩人は同時代の演劇の現実にあはることは決してなかった。

13) Lettre à Henri Cazalis, [fin juin ? 1865], *Corr.* I, p.166.

14) この短いあいだに書きあげられる「幕間狂言」intermède が、「半獣神の独白」Monologue d'un Faune、「ニンフたちの対話」Dialogue des Nymphes、「半獣神の目覚め」Réveil du Fauneと呼ばれるテキスト群である。例の上演拒否のあと、「独白」は、「詩として」、「半獣神即興」Improvisation d'un Faune に書き改められるが、〈危機〉以後、「半獣神」を主人公とする作品がマラルメのペンのもとに姿を見せることはない。1873年第三次『現代高踏詩集』に寄稿するためようやく「即興」が抽斗の奥からとり出されてくるが、それも「時間不足で筆写しかできない」という程度であった。しかし、『現代高踏詩集』の編集委員会による「即興」の掲載拒否が、またしてもマラルメに次の一步を踏み出させる。それが、1876年に出版される『半獣神の午後』制作である、このマネの挿絵入り豪華本が「半獣神」テキスト群の一応の終着点となる。詩人の青年期、「エロディアド」と「半獣神」の制作は、規則正しく交互に進められていた。それゆえ、「半獣神」の分析を欠くことは許されないのだが、これは将来の課題としたい。

15) Lettre à Théodore Aubanel, [16 octobre 1865], in *Corr.* I, p.174.

私はここでその幻影を観ているのか？

次のように続けている。

(…)そしてとりわけ、「エロディアド」を詩篇として制作することで¹⁶⁾ 僕は、神秘は言うまでもなく、仕草とか衣装とか小道具とかを獲得するのです。

マラルメは、「半獣神」制作の最中に、「大衆に向けて多彩な効果のある詩を排除することなく、韻律の句切り句切りが所作をそのまま模して敷き写しにしているという点で、斬新な演劇的詩句¹⁷⁾」を見出したように感じると友人のひとりルフェュールに書き送っていた。それを突き詰めていけば、舞台すべてを詩句によって出現させ得るという確信がここで語られているのではないか。舞台、すなわち演劇そのものは、戯曲よりも詩篇によってこそ、実現されなければならないのである。のちに、この方向がさらに尖鋭化され、舞台は詩句に先立って存在するものではなく、詩句によって現れる〈場〉として思考されるようになるであろう。劇の舞台は、劇場という建築物により堅固な壁で囲い込まれ、外の世界から切り離された一種特権的な場所であるかのようにみえる。けれども、この場所が特権的であり得るのは、そこで劇が上演されるからであり、決してその逆ではない。その場所は、芝居が行われることによって初めて、ひとつの舞台として、その価値を獲得する。舞台とは、ふつう考えられているように、あらかじめ用意され、すでに現前しているものではなく、それはつねに事後的にしか名指し得ないものなのである。つまりそれは、上演もしくは書くことによってその可能性が開示される創造の〈場〉——少なくとも、上演以前には未知のものでしかないひとつの〈場〉——なのである。しかも、マラルメが考える〈舞台〉には、さらに厳密な、しかし唯一つの条件が要求されている。劇場のなかで、舞台装置があり、俳優がいて、たとえそこで芝居が演じられていたとしても、そこに詩句がなければ、「舞台の奇蹟が不活性かつ無効のままに終わる」ゆえに、それは〈舞台〉とは看做されない。換言すれば、詩句が生成する場、そして詩句が立ち上がってくる場、それこそが〈舞台〉と呼ばれるのである。ただし、その詩句は、単に韻文と称されるものではなく、〈美〉の完璧な、そして唯一の表現である〈詩〉 Poésie であることは言うまでもない。

16) *Ibid.*

17) Lettre à Eugène Lefébure, [juillet 1865], in *Corr.* I, p.169.

18) Mallarmé, «Richard Wagner. Rêverie d'un poète français», in *Œuvres complètes*, II, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003, p.154. 本書を以下、OC. II と略す。

さて、現実的な制約の多い劇作、そのプロメテウスの鎖から解放されたものの、というよりもそれゆえに、詩句構築の困難さはマラルメの想像以上のものとなった。今日、「トゥルノンの危機」と呼ばれる状況は、確かに「エロディアード」の着想がその種を蒔くのであるが、直接的には「古序曲」の制作に伴う激しい精神の集中がそれを芽吹かせる。〈危機〉への陥穽となった「虚無」の発見をカザリスに伝える1866年4月28日付の書簡が、青年期における「エロディアード」制作に関するほぼ最後の報告となる。

僕は例の音楽的な序曲を書いたのだ。まだほとんど草案の状態ではあるが、それは前代未聞の効果のあるものとなるだろうし、君の知っている劇仕立ての舞台など、この詩句と並べると、まるでレオナルド・ダ・ヴィンチの油絵と較べた場合の俗っぽいエピナル版面のようなものでしかない、と自惚れでなく言うことができる。¹⁹⁾

けれどもまた、この「トゥルノンの夜」に虚無と遭遇した詩人は、いきなり〈危機〉の真っ只中に放りだされることにもなったのである。

III

マラルメがふたたび「エロディアード」に着手する意欲を示す姿を確認するためには、1886年9月、レオン・ドルフェ宛書簡にまで、時計の針を一気に20年も進めなければならないのだが、ここで1884年に出版されたヴェルレーヌの『呪われた詩人たち』とユイスマンスの『さかしま』、この二つの著作が一躍マラルメに詩的名声を齎したことを確認しておこう。マラルメに宛てたユイスマンスの書簡からも窺えるように、²⁰⁾発行部数の少ない前衛雑誌に発表されたために、ほとんど読むことが不可能な状態になっていたマラルメの詩を紹介したこれらの書物は、読者には至美な宝石の数々を、詩人本人には栄光の冠を与えることになった。しかし、それと同時に、この詩的名声が「エロディアード」の無断掲載という事件をひき起こし、²¹⁾ローマ街の

19) Lettre à Henri Cazalis, [fin avril 1866], in *Corr.* I, p. 207.

20) Lettre de Huysmans à Mallarmé au 27 octobre 1882, in *Corr.* II, p.234 n.1 を参照。また、たとえば、マラルメの詩を書き写すために国立図書館に通ったピエール・ルイスや、パリから遠く南仏のセットにいた青年ヴァレリーの場合を見よ。「マラルメを持っているとは、なんと君は幸福なのでしょう。僕のほうは、方々から少しずつかき集めてきているのです。『エロディアード』については、この二年来虚しく探し求めて、読むことを諦めているところでした。」

21) 『スカパン』誌1886年1月2日号に、エミール＝ジョルジュ・レイモンがマラルメの許可なく「舞台」全体のテキストを再掲載した事件。Cf. Lettre à Léo d'Orfer, in *Corr.* III, pp.48-49.

私はここでその幻影を観ているのか？

師は苦々しい思いをも味わうことになる。ドルフェに宛て、それを仕上げ、まもなく小冊子を出すつもりであること、したがってこれを何度も発表したくはないことを辛辣な口調で伝えている。5年後の1891年春、すでに触れたデマン版『詩集』の刊行が企画されるが、このとき交わされた手紙のなかにも、完全な「エロディアード」でもってその詩集の最後を飾ろうとするマラルメの目論みを確認することができる。1896年夏には、『詩集』刊行が遅々として進まないことに苛立つベルギーの出版人へ「休みあけまでに、エロディアードを完成させようとしています。すでに発表した断章とそれぞれ同じ長さを持つ序曲と終曲が、この秋、二回に分けて『ルヴュ・ブランシュ』誌に発表されるでしょう」と書き送った²²⁾。結局、この『詩集』に完全な「エロディアード」を収録することは断念し、後日それを単独で出版する心づもりでいたようである。1898年5月以降、ヴォラルの申し出による豪華版詩集として刊行するために、集中してその制作に取り組んでいる²³⁾。同年9月9日、突然の死がマラルメを襲うことがなかったならば、それは完成していたのかもしれない。

ああ！この詩篇、すばらしい宝玉、それが僕の思考の聖域から出て来て欲しい。そうであれば、その残骸のうえに僕は死ぬであろう！²⁴⁾

あるいは... その死は「エロディアード」の不可能性を告げるものなのか？

IV

次に、制作過程の年表を書簡から作成した場合に浮かびあがってくる1866年春から少なくとも1886年秋まで、よく知られた「危機の時代」で始まり、また今まで殊更に無視されてきた感のある1870年代を含むこの大きな空白期間が、実は、詩人自身だけではなく、「エロディアード」にとっても重大な転機になっていることを見ていきたい。マラルメ究竟の夢となる「書物」の構想が生まれ、この「書物」と〈美〉について執拗に語り始めるのも1860年代後半からのことである。そのあいだ、草稿類は抽斗のなかにうち棄てられたままであったと推測されるが、

22) Lettre à Édmond Deman, [21 juillet 1896], in *Corr.* VIII, p.204.

23) Lettre de Mallarmé à Ambroise Vollard, 12 mai 1898, *Corr.* X, p.187. また、ジュヌヴィエーヴに宛てた書簡および彼女からの書簡も参照のこと (*Corr.* X, pp.185-186) も参照のこと。さらに、画商ヴォラルは自著 *Souvenirs d'un marchand de tableaux*, Éditions Albin Michel, 1937, pp.309-310 のなかで、この豪華版詩集の思い出を語っている。

24) Lettre à Cazalis, [décembre 1865], in *Corr.* I, 180.

つねに「書物」という神殿を構成するもの、その列柱のひとつであり続ける。²⁵⁾ただ、詩人は「危機」の数年間を経て、その出発点から遥か離れた場所に立っている自分を自覚したとき、すでに制作発表した「舞台」（これは、1871年刊行の第二次『現代高踏詩集』に「エロディアードに関する詩篇の古き舞台的習作の断章」と題して発表された）は、もはや詩人の意を充たすものではなくなってしまっていたようである。²⁶⁾この時期のマラルメが「舞台」に与えたその不当な過小評価を、のちに『婚礼』において、詩人自らの手で取り下げることになるのではあるが。

「古序曲」の制作がマラルメに齎した「危機」は、彼自身の言葉に従えば、「自己認識不在症」²⁷⁾というものが引き起こす精神と言語との解体の危機であったと要約できる。それはマラルメの詩法、その《Pharmakon》^{ファルマコン}（薬にして毒）が不可避免的に持たざるを得なかった副作用の現われであった。制作当初から、詩人が問題にしていたのは、エロディアードという名前であり、そこから詩句を構成する手法であった。女主人公が持つ登場人物性および彼女が属している物語が問題なのではなく、《Hérodiade》の名、つまりこの語が産みだす音的かつ／あるいは意味的な広がり、その深さに詩人の関心はなによりも惹きつけられていた。それらを記譜するための方法が「きわめて新しい詩法」と言われたのである。この一語を基に響き始める交響曲はマラルメを魅了するとともに、ある怖れをも抱かせる。その直感的な怖れは、のちの〈危機〉の到来を正確に見抜いていたともいえる。詩人は語に主導権を譲り、非人称的存在にならなければならない。書簡でくり返し語られるマラルメの詩作風景は、語それ自体に語らせるとき、詩人という語る主体に抑圧された状態から自由になった語が、自身の持ち得る音的・意味

25) たとえば、1867年5月14日付のカザリス宛書簡などから窺えるように、「エロディアード」と「書物」は、マラルメの意識下において、密接に結びつけられている。「書物」に関するメモのうちには、『婚礼』に関連づけ得るものが散見される。たとえば、OC. I, pp.952-964そしてpp.1030-1031などを参照。

26) Cf. Lettre à Cazalis, [avril 1870], in *Corr.* I, p.323. Voir aussi, Lettre à Cazalis, 22 mai 1870, in *Corr.* I, p.324, etc.

27) 《mon absence cataleptique》の訳に関しては、このカザリス宛書簡（31 décembre 1869, in *Corr.* I, p.315）を訳された竹内信夫氏に従った。氏による註を引用しておこう：「例の自己認識不在症」と訳した原文は mon absence cataleptique である。フランス語の cataleptique は普通医学用語として「強硬症」と訳される cataleptie の形容詞形である。カタレプシーは精神分裂症の症状の一つで、意志発動、表情、身体動作の極めて減退した状態を特に指す用語であるから、「ぼくの強硬症的自己不在の状態」と訳せないことはないのだが、一八六七年度の所謂「トゥルノンの夜」以来のマラルメの精神的危機が、特に自己認識の危機であったこと（それがやがて対象化され、『イジチュール』という作品の主題になったのであるが）を勘案して、強いて、このように訳しておく（『マラルメ全集IV 書簡I』, 筑摩書房, 1991, pp.405-408）。

私はここでその幻影を観ているのか？

的な広がりや深みとを十全に展開し、自己の能力を自在に発揮するさまを描きだしている。語は自己を拡張し、詩句を成し、ひとつの交響曲＝同時に響く複数の音（と意味）sym-phonieを詩篇として構成する。それは初め、おそらくは音と意味の過剰、そして混沌として現れてくるにちがいない。余分な音、余分な意味、余分な広がり、余分な厚み、それらをマラルメは削除し、焼尽させなければならない。それらの相互関係、効果を検討し、そこに「存在する」ひとつの交響曲をとり出してくる必要がある。原石から宝石を切りだし、さらにカットを施して美しさを最大限に引き出してくる宝石錬磨職人のように。この交響曲＝詩を担う語は、通常の言語構成が持つ線状性（それは言語が語る主体に従属していることを示す）を解体し、語自体で独自の関係性を、語の精妙なレース模様を作りあげていく。この線状性の解体は、詩句のうえでは、統辞法の複雑さ、その攪乱として端的に現れるであろう。クリステヴァはその著書『詩的言語の革命』（1974）のなかで、このような線状性の解体が、言葉により言葉とともに成立する自己の定立性、つまり語る主体の定立性に動揺を齎すことを指摘している。²⁸⁾ マラルメの場合、言語の線状性の解体と自己の定立性の解体とは相互連関的に進行していく。この相乗の解体が「古序曲」執筆の過程で特に進んだのは、「舞台」を規定していた悲劇という形式を放棄してしまったことで、それがかりうじて繋ぎ留め得ていた通常の線状的論理（それが物語の筋や理解可能なものとしての科白を支えている）を必要としなくなったためと考えられる。語る主体は、まさに語ることによって、つまり言語によって、主体として構成され、同時に言語はその語る主体によって生成される。語る主体は、発話することで、〈あなた〉に対して〈私〉を定立し、〈私〉という主体に対してさまざまな客体を定立していく。この作用は、演劇上演においては、決定的に必要な要素として要求されていたものである。舞台上で俳優は、語り手〈私〉、聞き手〈あなた（方）〉、そしてコンテクスト〈場所〉（たとえば、「ここ」という風に定められる空間）を定立し、身体が存在とその空間的位置づけとを確立する。すなわち、その行為がひとつの場面を設定することになる。したがって、「古序曲」の制作が見せているような言語の線状性の解体は、同時に「エロディアド」がその根幹で関係を持ち続ける演劇をも解体する方向へと進むものなのである。この演劇の解体は、晩年のマラルメを特徴づけている演劇への関心との関わりにおいて、興味深い問題を提出することができそうだが、ここではとりあえず触れるだけに止める。

ところで、主導権を語に譲り渡したときに放射される音と意味との交響曲的な作用をマラルメが〈詩〉と呼んでいるとするなら、語る主体の意識にまったく制約されずに、語が自己の能

28) Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Seuil, coll. points, 1985, pp.265-274.

力を最大に発揮するとき、その〈詩〉の作用は最も純粋なものとなるにちがいない。そして、詩句は詩人の主体から完全に分離した状態で言語化されるはずである。1867年5月「幸いなことに、僕は完全に死んでしまった」とマラルメがカザリスに書き送るとき、「かつて僕であったものを通して、精神の〈宇宙〉が自己を見、自己を展開するべく所有しているひとつの能力」という詩人の状態は、まさに主体の非人称化が実現された瞬間であった。マラルメ個人の自我を担うステファヌは死んだ。言語の自由な運動と現われを抑制し、制限するフィルターとしての自我は破棄されたのである。「物質の虚しい形態」は、今、その最も純粋な最高の状態にまで高められた。個人性にまったく根ざしていない、個人に関わるすべての意識をこそぎ落とし、純粋な自己 (Soi) だけが残し、それは一点の曇りもなく決して曇ることはない、限りなく澄んだ鏡のようなものとなったのである。そこには、言語自身の純粋な動きだけが映しだされる。こうして、かつて、言葉でもって、詩人という主体が〈私〉を定立し、その周りに客体を定立することで構築されていた世界は解体し、代わりに言語が言語によって創りあげていく世界が新たに出現し得る。当然、それは〈私〉という主体によっては決して言語化され得なかったものとなる。この体験は、詩人マラルメにとっては「幸」であったかもしれないが、人間マラルメには「不幸」なものでしかない。しかし、計り知れない犠牲を払ってでも、マラルメは〈詩人〉として一度はそこまで行かなければならなかった。

(…)僕は〈虚無〉に至る長い下降を果たしたから、確信をもって話すことができる。

〈美〉だけが存在する。——そして、それは唯一完璧な表現しか持っていない。〈詩〉だ。
ほかの一切は、虚妄なのだ。³⁰⁾(…)

我々人間が「物質の虚しい形態でしかない」という絶望、しかしそのような人間が、逆にそれだけが、〈美〉を創り出すことのできる「実に卓絶した形態」でもあるという信念となり、この地点にまでマラルメを連れてきた。詩作とは語を構築することで〈詩〉をその詩句のうちに封じ込め、かつ解き放つ操作であるが、物質である詩句それ自体は〈美〉を表現する〈詩〉とはまったく別のものでしかあり得ない。ちょうどマンドーラは音楽を産み出すことは出来るが、マンドーラそれ自体は音楽とはまったくべつの「物質の虚しい形態」でしかないように。しかし、音楽はマンドーラの虚しい空洞からこそ生まれてくる。「自分のなかで幾らかの神秘

29) Lettre à Cazalis, 14 mai 1867, in *Corr.* I, p.242.

30) *Ibid.*, p.243.

私はここでその幻影を観ているのか？

的な音符が歌うのを聴くのに、僕には魂の最も沈黙している孤独と未知の忘却が必要である」
とマラルメは言う³¹⁾。こうして、言語の楽器職人は、すばらしい楽器を作りだすために、精神の
激しい集中による自我の放棄を自らに課することになる。自我の放棄が、詩作の必要条件として
掲げられることになったのである。だからといって、現実のマラルメという個人の存在が、そ
の存在自体の否定に繋がるようなこの自我放棄の状態のなかで安穩としていられるはずがない。
「今や、ひとつの純粹著作という恐ろしい幻影に到達し、私は理性も、日常よく使う言葉の意
味も、ほとんど見失ってしまったのです」³²⁾と述懐することになる詩人は、実際、狂気に限りな
く接近していく。しかし、この意識の集中による自我の消滅を体験したことで、彼は「マラル
メ」という名の独自の詩人になったといえるのだ。

決然と、僕は〈絶対〉から降りてきます...しかし、(…)この2年間に亘る〈絶対〉へ
の入り浸り（覚えていますか？ 僕らのカンヌ滞在以来のことです）が、僕にひとつの印
を遺すでしょう。僕はそれを〈聖別式〉にしたいのです。僕は、2年のあいだうち棄てて
いた僕の自我のなかへふたたび降りていきます。いずれにせよ、詩篇は〈絶対〉の色合い
を帯びていさえすれば、それだけで美しいのです。(…)³³⁾

狂気に触れたマラルメは、こうして、破棄していた自我の方へと退避し、解体していく自我
の再建を開始しようとする。その試みは、「僕の神経疾患が主に狙っているように思える言語
の機構全体に影響を与えないでもなかろう」言語学³⁴⁾の研究、あるいは〈危機〉の言語的追体験
としての『イジチュール』制作という形をとって現われ、再建と解体の振幅をくり返しながら
も、少しずつ自我が再建される方向へと進んでいく。そして、1870年代に入ると、それまでの
意識のベクトルを反転させたかのような活動が行われ始める。言語それ自体の囁きを聴きとる
ために必要とした「孤独と沈黙」——それは「非人称的存在」となることへの要請だったのだ
が——を、マラルメは捨て去るかのようだ。これまで「犯すことのできない孤独と沈黙」のな
かに暮らしていた詩人³⁵⁾が、執拗にパリに出ることを望み、半ば無理矢理に普仏戦争後の傷痕も
生々しい首都に上京したあとには、教師の仕事の続けながらも、ジャーナリズムの場で多くの

31) Lettre à Aubanel, [7 décembre 1865], in *Corr.* I, p.181.

32) Lettre à François Copée, [20 avril 1868], in *Corr.* I, p.270.

33) Lettre à Lefébure, 3 mai 1868, in *Corr.* I, p.273.

34) Lettre à Lefébure, 20 mars 1870, in *Corr.* I, p.318.

35) Lettre à Cazalis, [décembre 1865], in *Corr.* I, p.180.

研究紀要 第四十六号

仕事をこなし、「必要に迫られての仕事」にも精力的に取り組んでいくのである。詩人自身の「空位時代」*interrègne* とこれまで看做されてきた1870年代は、これからますます研究され、新たなマラルメ像を提出し得る肥沃な土壌を持っている。³⁶⁾ しかし今はまだ、ここで必要となる要点だけを指摘することしか出来ない。

いいかい、語るべき世界はやはりある！僕はそれを語るつもりだ。書くのではない。決して。³⁷⁾

親友アンリ・ルニューの戦死で悲嘆にくれるカザリスからの手紙に、マラルメはまずこのように応えた。彼とて親友の死に悲哀を感じないわけではないが、この年の2月頃から、パリに職を得るためのさまざまな案を練って、友人たちに働きかけていた地方在住の英語教師は、それ以上に、文筆で暮らしを立てる決意のうちに、そして「僕はふたたび純然たる文学者になる。僕の著作はもはや絵空事ではなくなっている」³⁸⁾ と、かつての〈危機〉から回復しつつある喜びのうちに我が身を浸している。しかし、ここでは「語る」と「書く」というマラルメの区別に注意を向けるべきであろう。この書簡で、地方暮らしのマラルメは文筆で暮らしを立てるための皮算用を描いており、図書館での仕事云々はとりあえず措くとして、ここでジャーナリズムそして大衆演劇に関心が向けられていることは興味深い。「僕はこれを語るつもりだ」と宣言する文学者は、その手段をジャーナリズムと大衆演劇に求めている。「書く」ことが「孤独と沈黙」を必要としたこれまでの手段であったとすれば、「語る」ことは〈危機〉から回復しつつあるマラルメが選んだ新しい手段であるといえよう。「これ [= 演劇] を当てにすべきではないが」と留保を付けながらも、彼は演劇への回帰を見せている。そして、1870年代の書簡は、劇作の夢に高揚した詩人の姿をしばしば描きだす。このジャーナリズムと大衆演劇への関心は、まったく同じひとつの要求に根をおろしているに違いない。それが〈大衆〉であり、以後マラルメのまなざしが注がれていく対象となる。パリ上京を希求する詩人は、このときまさにボー

36) 1870年代の詩人の活動については、マラルメとジャーナリズムとの関わりなどとともに、近年盛んに研究が行われ、掘り起こしが進んでいる領域となってきた。とりわけ、日本においては、マラルメの言語論に関して、竹内信夫氏や佐々木滋子氏が早くからすぐれた論文を発表しており、また最近も、高橋達明氏、大出敦氏、そして立花史氏らが同時代の比較言語学との関係を視野に入れた精緻な実証研究を精力的に続けている。

37) *Lettre à Cazalis*, 3 mars 1871, in *Corr.* I, p.341.

38) *Ibid.*, p.342.

私はここでその幻影を観ているのか？

ドレー尔的な「群衆」を求めていたのだ。ボードレー尔が謳ったように、かつての「孤独」solitudeを「群衆」multitudeに置換え、詩人としての仕事を成そうというのである。「群衆」とは、そこに意識を拡散させてしまい、「非人称的存在」となることを可能にする詩人の場であった。³⁹⁾しかしながら、マラルメの時代、「群衆に身を浸す」ことは『悪の華』の時代ほど容易ではない。それを求めてみても、身を浸すべき当の「群衆」——マラルメにとっての〈大衆〉——の存在がもはや見出せなくなっていたのである。

この世で初めてのことだが、(…)〈現在〉がないのだ。そう——現在というものが存在しない..⁴⁰⁾〈大衆〉が自己を表すことがないからだ。つまり——一切が欠けているのだ。

1870年代に始まるジャーナリズムでの活動が、そのことをマラルメに徐々に強く感じさせるようになった。詩人たちにとっての「空位時代」というマラルメの認識は、詩人に必要な群衆、すなわち〈大衆〉の非-現前の意識からこそ生まれてくる。しかし、「エロディアード」の作者の絶望がつねにそうであったように、この絶望は希望を孕んでいる。というよりも、その希望を現前させるために、まずは絶望することが必要とされているかのようである。

新聞が毎日指し示しているような、政治にまで拡大された存在のつまらない駆引きによって満足させられているこの群衆。なんということだ、——本当なのか——本能に基づいてなのか、文学という間隙を跳び超えて、群衆が〈言い表し得ないもの〉あるいは〈純粹なもの〉⁴¹⁾、つまり語のない詩と向かい合う必要を突然感じるということが起きている！

マラルメの目には、現実の群衆が、都市に蠢き、文学をもはや無視した単なる個の群れに映った。しかし、そのような群衆でさえも「〈言い表し得ないもの〉あるいは〈純粹なもの〉、つまり語のない詩と向かい合う必要」を感じることもある。管弦楽演奏会、とりわけワーグナー楽

39) ボードレー尔の散文詩「群衆」や評論「現代生活の画家」のなかで語られる情景は、まさに群衆に浸ることで「非人称的主体」を実現している先輩詩人の姿であった。パンヴィルとアスリノー編集によるミシェル・レヴィ版ボードレー尔全集（全7巻）の刊行が1868年末から始まり、1870年には全巻の配本が終わっている。川瀬武夫氏も指摘するように、マラルメはそこから改めて何らかの示唆を受けたのではないか（Cf. 川瀬武夫「祝祭と現在——マラルメの1870年代を読むために」, in『早稲田フランス語フランス文学論集』第2号, 早稲田大学フランス文学研究室, 1995, pp.45-63）。

40) Mallarmé, 《L'action restreinte》, in OC. II, p.217.

41) Mallarmé, 《Plaisir sacré》, in OC. II, p.236.

劇において、その現象が観察される。晩年の詩人は、現実の群衆のなかに「まだ手つかずの要素としてこれほど我々を驚かし始めている大衆、あるいは我々自身」を見出すことで、自己の⁴²⁾芸術の基盤を確保しようとする。かつて／いまの狭間で、来るべき日を、「トンネル」を抜けでる未来のある日を見据え、マラルメはいま自分が生きる世界を離れず、そこに留まり続けようとする。⁴³⁾

これまで見てきたように、「危機」の経験によって、詩人は〈美〉へと赴くための戦略の変更を余儀なくされた。そこで、自我の集中による「孤独と沈黙」への沈潜から、逆に自我の拡散ともいえる「群衆に身を浸すこと」への転換が試みられる。ジャーナリズムと大衆演劇に対する関心は、彼の未だ知らない群衆を知ろうとする意欲の現われなのである。それ以後のマラルメの仕事は、〈大衆〉へのまなざしに裏づけられ、未来の〈祝祭〉の夢に対して、己れの精神のインクを費やすものとなるであろう。

ただし、1870年代初め、演劇にふたたび目を向けたときには、マラルメの演劇理解は十分に深く成されていたわけではなかった。当時の演劇はきわめて都市的な営みであったのであり、逆に彼は地方に住む「流浪の詩人」に過ぎなかった。たとえ失望することがあらかじめ判っているにしても、現実の演劇空間を一度つぶさに観ておく必要があったにちがいない。しかし、そのような機会も余裕もあるはずはなく、マラルメが多くの演劇に批評的態度をもって触れることのできる時間を得たのは、80年代も半ば以降になってからであった。しかしそのあいだ、演劇へのアプローチがまったく行われていないわけではなく、渡邊守章氏が詳しく論じているように、⁴⁴⁾演劇に対する考察と実践とはその生涯に亘ってつねに続けられていたのである。ただ、演劇の問題性をはっきり意識してテキスト化していくのは、やはり80年代半ば以降のことであった。そして、その端緒に位置するテキストが「リヒャルト・ワーグナー ―あるフランス詩人の夢」である。ワーグナーを論じながら、詩人が自らの演劇の理念に明確な形を与えようとしたこの戦略的なワーグナー分析から、マラルメ演劇論の核が析出されてくる。1886年11月から1887年7月にかけて、エドゥアール・デュジャルダンの依頼で『独立評論』誌に演劇時評を意欲的に書き、以後『ルヴュ・ブランシュ』誌1896年7月15日号に所載の「ハムレットとフォー

42) *Ibid.*, p.237.

43) Cf. 《Aussi garde-toi et sois là》(L'action restreinte, in *OC*, II, p.217) ou 《[...] ou bien reste, nulle part ne seras-tu plus loin qu'ici : [...]》(Le genre ou des modernes, in *OC*, II, p.181).
これらはマラルメが同時代に対してどのような姿勢＝構えを取ろうとしていたのかをかいま見させる一例である。

44) 渡邊守章「都市と劇場―祝祭の譜面」、『海』1978年9月号、中央公論社、pp.284-328.

私はここでその幻影を観ているのか？

ティンブラス」に至るまで、ジャーナリスティックな場で、マラルメは演劇に関する言説を公にする少くない機会に恵まれた。さらに1891年『パージュ』*Pages*、93年『詩と散文』*Vers et Prose*そして97年『ディヴァガシオン』刊行に際して行われたそれらへの加筆訂正およびコラージュ作業により、新たな切り子面を輝かせようとするテキスト変成の過程が、〈祝祭〉を遠く見据える詩人の視線のもとに、その演劇論を尖鋭にかつ観念的に練りあげていく。そういった作業を経て、ようやく彼は自分が出現させるべき〈舞台〉の姿を補足することが可能になったのである。実際、最初に演劇論を纏めることになる『パージュ』刊行の際、その著書目録に「半獣神の午後、朗読および上演用の新訂決定版、注記、ト書き付き…（印刷中）」⁴⁵⁾という一文が載せられた。マラルメはひとまず自分の演劇論を纏めあげたことで、独自の演劇上演の夢にふたたび火を点したのである。おそらく、この話を耳にして、ポール・フォールが芸術座で『半獣神の午後』を舞台にかけることを企画したにちがいない。1891年3月19日、20日の両日、Théâtre Moderneにおいて、Georgette Camée嬢によるマラルメの詩の朗読が実際に行われている。結局、『半獣神の午後』の代わりに「不運」が朗読されたのであるが、この出来事は、演劇の現実が詩人の思考を受け入れつつあることを予告するものとマラルメの眼に映ったことであろう。こうして、未来の〈祝祭〉を背景にした「エロディアード」制作の内的・外的な必要条件が整えられていくことになる。

（次号につづく）

[追記]

マラルメの書簡は、Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, I, éd. Henri Mondor et Jean-Pierre Richard, Gallimard, 1959 ; *Correspondance*, II-XI, éd. Henri Mondor et Lloyd James Austin, Gallimard, 1965-1985から引用し、略号 *Corr.* のあとに巻数とページ数とを記す。邦訳は基本的に、筑摩書房から刊行中の『マラルメ全集Ⅳ 書簡Ⅰ』（1991）および『マラルメ全集Ⅴ 書簡Ⅱ』（2001）に従っているが、文脈によって訳を変えたところがある。

45)『半獣神の午後』を舞台にかけるというマラルメの夢が、『パージュ』刊行と並行して、ふたたび頭を擡げてきたことは単なる偶然ではない。1890年11月29日付デマン宛書簡 (*Corr.* IV*, pp.164-165) にはその計画が詳しく語られているが、そこにも未来の〈祝祭〉の一端を窺い知ることができる。