

いかなるプティックスも、いかなる語もない

—— マラルメの「ソネ自体のアレゴリーのソネ」について ——

野口 修

はじめに

Sonnet allégorique de lui-même

La Nuit approbatrice allume les onyx
De ses ongles au pur Crime, lampadophore,
Du Soir aboli par le vespéral Phœnix
De qui la cendre n'a de cinéraire amphore

Sur des consoles, en le noir Salon : nul ptyx,
Insolite vaisseau d'inanité sonore,
Car le Maître est allé puiser de l'eau du Styx
Avec tous ses objets dont le Rêve s'honore.

Et selon la croisée au Nord vacante, un or
Néfastes incite pour son beau cadre une rixe
Faites d'un dieu que croit emporter une nixe

En l'obscurcissement de la glace, décor
De l'absence, sinon que sur la glace encor
De scintillations le septuor se fixe.

ソネ自体のアレゴリーのソネ

〈夜〉は、夕べの〈不死鳥フェニックス〉に消滅させられた

〈夕暮れ〉の純粋なく罪)、つまり松明の捧持者に同意し、
自らの爪の縞瑪瑙に火を灯すのだ、
不死鳥の灰は、納骨のためのアンフォラの壺を、

暗い〈広間〉の中、コンソールの上には持っていない、すなわち、
空虚の鳴り響く異様な容器たる、いかなるブティックもない、
なぜなら、そこは〈主〉は、〈夢〉に栄をなす彼の全ての品々を携えて、
〈冥界の河ステュクス〉の水を汲みに行ってしまったのだから。

そして、〈北〉に開いた十字窓に合わせて、不吉な黄金が、
美しい額縁のゆえに、ある神の行う戦いを浮かび上がらせている、
一人の水の精がその神を連れ去ろうと思っているのだ、

それも鏡の闇の中へと、
鏡は、すなわち不在の装飾となる、
いまだ鏡の上に、きらめきの七重奏が現れているのを除けば⁽¹⁾。

マラルメという詩人を、言語に関する徹底した思考を展開した思想家の一人と定義しても、おそらく誰からも異論は出ないだろう。実際、彼の主として晩年の散文を集めた『ディヴァガシオン』やイギリスでの講演をもとにした『音楽と文芸』などには、言語をめぐる様々な考察が数多く読まれるし、彼の書簡集からも友人たちに言語についての彼独自の考えをなんとか伝えようとする詩人の姿が容易に見えてくる。彼の詩人としての生涯は、その全てが、言語という捉え難い謎を解き明かそうとする途方もない野望に貫かれていた。彼の残した作品は、古代から現代まで続く長大な言語思想史の中に、一つの特異な場を占めているようにも思われる。ところで、ベルトラン・マルシャルが注意を促しているように⁽²⁾、このようなマラルメの思想的側面が注目を集める一方で、それが実際の詩作という苦闘から生まれ出てきたという事実は忘れられがちである。1868年の「ソネ自体のアレゴリーのソネ」の制作は、彼が実際に行ったそうした苦闘の一つである。

マラルメは少なくともこの年の春にはこのソネを構想し始めていた。やがて出版社のルメールで、さまざまな詩人や画家の協力による、ソネとエッチング

を集めた本の出版が企画されると、友人のアンリ・カザリスの仲介で彼もその企画に参加することになった。彼はソネを完成させ、同年7月18日付の書簡でカザリスにこのソネを送ったのだが、すでに十分な数のソネの応募があったことを理由に、掲載は見送られることになった。彼のソネが難解すぎたのが原因かもしれないが、掲載が断られた本当の理由については確かなことは言えない。それ以降、彼はこのソネについて長い沈黙を守るものの、放棄したわけではない。このソネは、20年近く経った1887年、かなり大幅に書き換えられ、タイトルを外した無題のソネとして、「独立評論」誌版自筆写真石版刷『ステファヌ・マラルメ詩集』に掲載された。こちらのヴェルシオンは、死後出版のドゥマン版の詩集にも収められている。この1887年のソネはその独特の脚韻からyxのソネと呼ばれている。混乱を避けるために蛇足ながら述べておくと、本稿で私たちが読もうとしているのは、このyxのソネではなく、修正を施される前の1868年の「ソネ自体のアレゴリーのソネ」である。

さて、上記カザリス宛書簡において、彼は同封のソネについて次のように書いている。

このソネは今夏一度考えておいたもので、僕はこのソネを、計画中の〈言葉〉についての一つの研究から引き出している。すなわち、これは逆になっているのだ。僕が言いたいのは、このソネの意味は、もしこれに一つの意味があるとすればだが（しかし、このソネが含むポエジーの含有量のために、反対の意味になっていても、僕はあきらめるだろうし、僕にはそうなっているように思える）、語自体の内部の蜃気楼によって喚起される、ということなのだ。気の向くままにこれを何度か口ずさんでみれば、かなり神秘体験めいた感覚を覚えることになるよ⁽³⁾。

1860年代後半のマラルメが危機の時代を生きていたことは、よく知られている通りである。この時期、地方のリセを英語教師として転々と暮らしていた彼は、詩人として森羅万象を基礎づけているもの全てを根源的に捉えようと目論んでいた。そしてその試みの中心には常に言語の問題があった。書簡が示しているのは、彼が1868年、言語についての何らかの研究を進め、その成果を投影するものとしてソネを作った、ということである。そうであれば、このソネには彼が危機の時代に育んでいた言語をめぐる考察が色濃く反映されている

ものと期待される。それだけにこのソネは重要なものである。他方、この時彼が行っていた言語研究については、その実態を示すノートやメモの類などは一切残されていない。手がかりになりそうなのは、このソネとこのソネにかかわる数通の書簡だけである。そのため、当時の彼の言語研究の内容を正確に再構成することは困難と言わねばならないが、これから私たちは、そうした資料上の限界を承知しつつ、このソネを読むことを通して、危機の渦中で行われた彼の言語研究について、その一端なりとも明らかにしていきたい。それが本稿の目的である。

本論に入る前に一言付け加えておきたい。yx のソネはマラルメの詩篇の中でも最も頻繁に注釈されてきたものの一つである。そのため、この詩人に関心を持つ方々の中には、その原型であるこのソネをここで改めて問題にする意義があるのかと評る向きもあろうかと思う。だが私はそうする価値は十分にあると考えている。それは以下の事情による。この 1868 年のソネについては、一部の例外を除けば、ほとんどの研究において、1887 年の yx のソネを理解するための補助的な役割しか与えられていない。そのため、視点が 1868 年に置かれられない場合があり、そこから時系列の面で奇妙な事態が生じることがある。すでに 1868 年のソネにも登場していた語彙や主題が yx のソネの注釈で議論になる時、1868 年以降にマラルメが取り組んだこと、たとえば言語学の研究で博士論文を作成する計画とか、あるいはイギリスで出版されていた神話学の入門書を彼が仏訳して刊行した『古代の神々』などに、その由来を求めるといふ、時系列的に異常としか言えない解釈がしばしば見られるのである。その結果、1868 年のソネを生み出した母胎ともいふべき言語研究についても、それ以降の彼の諸活動にその起源を持つものとして論じられることがあり、厳密に 1868 年の時点で彼がどのような言語研究を行っていたのかが不明瞭になってしまっている。本稿が yx のソネではなく 1868 年のソネを取り上げるのも、そうした無用な誤解を解消するためである。

1. 「無に等しく、全ての仕方で自らを映し出す、一篇のソネ」

前述のカザリス宛書簡にはっきり示されているように、マラルメはこのソネ

を意味を持たないソネとして捉えていた。実際、同じ書簡で彼はさらに、このソネを「無に等しく、全ての仕方で自らを映し出す、一篇のソネ⁽⁴⁾」と定義している。そのような自らを映し出すだけの無のソネは、ソネを構成する「語自体の内部の蜃気楼」によって初めて意味を生み出す、とマラルメは言う。つまり彼は、ソネを構成するいかなる語も外部の対象を参照していない、したがってソネは外部に対して閉ざされたものになっている、と言っているわけである。ということは、彼の考えに従うなら、ソネを構成するそれぞれの語の意味を、それが指し示す外部の対象に求めながら読んでも、本来の意味は捉えられないし、あるいは意味を捉えることができたように思えても、それは間違った意味になっているということだ。詩人本人がそのような閉ざされたソネを作ったと主張している時、私たちはどのようなアプローチを試みるのが許されるだろうか。言うまでもなく、注釈とは詩篇の意味を探ることであり、音やリズムに配慮しつつ、詩篇という形式的に画定された小宇宙が持ちうる意味を決定していく作業である。それはほとんどの場合、それぞれの語の意味を詩篇の外部に存在する対象に還元しながら行う作業にならざるを得ない。すると、このソネは外部を参照していないと詩人自身が言う以上、私たちはこのソネに対する注釈を控えるべきなのだろうか。

このソネについての研究は主に三つのアプローチの仕方で行われてきたように思われる。第一に、詩人自身の主張を尊重したソネの捉え方がある。クロード・アバスタドは、このソネではなく 1887 年の yx のソネについてだが、ソネの意味を決定することは「ポエジーに逆らう態度」であると規定し、「解釈の手前⁽⁵⁾」にとどまってソネを理解することを提案している。そのような立場を宣言しながら、アバスタドは、ソネを構成する音、リズム、それに語彙の相關関係という三つの領域について、それぞれ執拗なまでに詳細な分析を行った⁽⁶⁾。アバスタドの分析は精緻を極めるもので、特に異論はない⁽⁷⁾。ただしアバスタドは、ソネを構成する全ての語が、彼の言うマラルメ的 *réécriture* というものによって、参照機能を失っているとまで断言しているのだが⁽⁸⁾、これはやや説得力に欠けるのではなかろうか。おそらくマラルメの狙いもそこにあったと思われるが、アバスタドの主張はマラルメの考えにソネの実体を強引に合わせようとしているように見える。

第二のアプローチの仕方は、マラルメの主張を意味をなさないものとして考慮しない立場である。ガードナー・デーヴィスは、ソネに意味がないというマラルメの主張について、「若い詩人の気まぐれ⁽⁹⁾」であるから考慮する必要はないとしている。しかしこの立場は、ソネを生み出したマラルメの言語思想も存在しないと言うに等しいのだから、やはり同意するのは難しい。

そして三番目は、ソネは意味を持たない、ソネを構成する語は外部を参照しない、というマラルメの考えそのものを、ソネの注釈に導入する立場である。これは多くの研究で見られる立場で、その際、必ず問題になるのは、爪 *ongle* と縞瑪瑙 *onyx* の関係である。*onyx* とは聞き慣れない言葉だが、これは縞模様に入った鉱石の一種で、一部は加工されて今日でも数珠などに使われている。この語はギリシア語由来で、ラテン語を経てフランス語になったものであり、元々はギリシア語で動物の鉤爪もしくは人間の爪を意味していた。そうすると、爪 *ongle* と縞瑪瑙 *onyx* とは同じものを指していることになる。これら二つの語は 1878 年の *yx* のソネでも *Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx* という冒頭の詩句に使われている。注釈家たちの多くはこれらの語が共通の対象を指示していることに注目し、そのことを根拠に、このソネは自分自身しか参照していないソネであると、したがってこれは外部を持たないソネであると主張している⁽¹⁰⁾。そうした主張は興味深いものだが、とはいえ、このソネを構成する全ての語が、語源に遡ると同じ意味を有していた語をソネの内部に持っているわけではないから、ソネの全体が自分自身しか参照していないと結論づけるのはやや早急だろう。

そこで私たちとしては、これら三つのアプローチとは別の道を選びたい。すなわち私たちは、マラルメの試みを一つの破綻とみなす立場からソネを読むことにしよう。マラルメが外部を参照しないソネを、意味を持たないソネを創作しようと試みたのは事実である。言い換えればそれは、1868 年の彼が、そのような無の詩篇を作り得るような、全く新しい言語の創造を目指していた、ということだ。しかし、それが不可能に近いのは明らかだろう。さまざまな語が、詩篇の中に配置された途端に、通常の意味を失い、新たな意味を獲得するといった、そのような言語の創造が問題になっているのだから。それが不可能に近いことは、彼自身もはっきりと気づいていた。ソネを送ったカザリス宛書簡で

の、「(しかし、このソネが含むポエジーの含有量のために、反対の意味になっても、僕はあきらめるだろうし、僕にはそうなっているように思える)」という括弧に入れられたつぶやきが、そのことを証し立てている。彼は自らの言語思想に基づく実践があらかじめ破綻することを自覚していたのだ。そう考えた場合、マラルメの試みを一つの破綻とみなした上でソネの注釈を行えば、私たちはその注釈を通して、彼の言語思想に別の角度から光を当てることができるだろう。

2. 夜と美

第一のカトランは、日没直後の世界を歌っている。ここでは、太陽が地平線に沈み込んで光を失っていくにつれて、交代するように夜空に出現した星々の輝きが歌われているのである。フェニックスは、多くの注釈で指摘されているように、太陽を指していると考えて差し当たり問題ない。この神話上の鳥は、死んでも自らの灰から蘇ることができる。この不死鳥は、ちょうど太陽が日没とともに消えても翌朝には再び現れることから、古代からずっと太陽と結びつけられてきた。まずはこのカトランの全体をあらかじめ散文に直しておこう。昼の間、その圧倒的な光の力で大地を照らし続けていた堂々たる太陽が、ゆっくりと地平線に向かって落ちていく。太陽は徐々に地平線の中へと引きずり込まれ、ついに臨終の時を迎える。地平線に完全に埋没して息絶える瞬間、太陽は最期の雄叫びを上げるかのように、その炎で黄昏の空を血まみれに染めあげると、光を完全に消し去ってしまう。光に照らされていた地上世界が闇に覆われてしまったのだから、この出来事は深刻な罪である。しかし、夜はその罪に同意する。なぜなら、夜は罪の中に松明の捧持者の姿を見出したのだから。松明の捧持者とは、ギリシアの競技や儀式において、松明を次から次へと受け渡していく者たちのことである。夜は罪の中に、次に松明を受けてくれる者を探す捧持者を見たのだった。夜は自らの役割を自覚し、消えようとしている光を守る決意をする。そして夜は、その重々しい腕を持ち上げ、太陽が断末魔に放った血まみれの炎のほとばしりに指先を伸ばし、その炎を使って爪に火を灯す。すると爪の先に灯された明かりはにわかに星となり、冷たい夜空に転々とほの

かな光が浮かぶ。太陽は燃え尽きて消滅してしまったが、その灰を入れる骨壺はない。なぜなら太陽は翌朝には蘇り、また地平線から神々しい姿を現すのだから。

ソネを開始する語として冒頭に置かれた夜という語は、夕方から夜への急激な移行を直ちにソネに導入する。一見して分かる通り、ここで夜は擬人化されている。したがって夜は、ソネの内的世界における単なる背景ではなく、より能動的な役割が与えられていると言える。ところで、危機の時代のマラルメにとって、夜は特権的なものだった。ソネを書いた翌年の1869年2月19日付（もしくは18日付）のカザリス宛書簡で、マラルメは妻のマリーに口述筆記してもらいながら、自分自身の危機の体験における夜の役割について次のように語っている。

僕の脳は〈夢〉で満たされて、もはや脳に刺激を与えることなくなった外的な諸機能を拒否し、自らの永続的な不眠の中で滅びようとしていた。僕が大いなる〈夜〉に懇願したところ、〈夜〉は僕の願いを聞き入れ、その闇を広げてくれたのだった。僕の生涯の第一の局面は終わった。意識は闇を超えられたわけだが、目を覚まして、一人の新しい人間をゆっくりと形作っていく。そして意識は、この新しい人間を創造した後で、僕の〈夢〉を再び見出すに違いないのだ⁽¹¹⁾。

見ての通り、ここでも夜は擬人化され、やはり能動的な役割を担わされている。リセの教師として昼間働いていたマラルメにとって、夜は限られた創作の時間だったから重要だったというわけではない。彼にとって夜はもっと本質的な働きを持ったものだった。それは危機に苦しむ彼に、人間の能力を遥かに超えた絶大な力で、新たな局面を開いてくれるものだったように思われる。それほど力を持つからこそ、夜はソネにおいて、失われようとしている太陽の光を受け継ぎ、闇の中に光の種火を残すという大仕事を引き受けることができたのである。彼にとって夜とは、彼の生きる地上世界を詩的世界に変えるもの、そして彼自身を詩人へと変えるものだったと言える。ソネにおける夜は、そのような能動的な力を持ったものとして構想されている。

さて、フェニックスが太陽を示していることはすでに述べた通りである。多くの注釈ではそれ以上のことは言っていないようだが、私たちはそれが、以下

に示すように、危機の時代の彼が抱いていた美の概念をも指し示していると考えことにしたい。マラルメが彼の危機の出発点において虚無を見出したことはよく知られている。そして彼が虚無の次に見出したものは美だった。1866年7月13日付の書簡で、彼はこうカザリスに述べている。

酷暑の現実から逃れるために、冷たいイマージュを好んで想起させるなら、僕は君にこう言おう。すなわち、僕は1ヶ月前から〈美学〉のこの上なく純粋な水河の中にいる。〈虚無〉を見出した後、僕は〈美しいもの〉を見出した。そして、僕がどんな明晰な高みの中へと危険を冒して入り込んでいるのか、君には想像できまい、と⁽¹²⁾。

マラルメが虚無の後に見出した美とは、人間に心の安らぎをもたらすような類のものではない。周知の通り、彼は虚無の発見に際し、宇宙の秩序の正当性を保証するあらゆる超越性の不在を看破した。全ては虚無の上に構築されたものでしかない。そのため、超越性としての神の存在の信用も失墜するし、人間も物質にすぎないことになる。書簡の中で彼が語っている美も虚無の上に見出されたものにほかならない。この美は危険なものである。美は簡単に把握できるようなものではなく、安易に接近を試みる者を虚無の中に引きずり込んでしまうのだから。書簡に見られる通り、彼自身、その危険を自覚している。

ソネの中に登場する太陽も、やはり危険なものであるに違いない。そもそも人間は太陽を直視できない。人間が太陽をそのままの姿で見ようとすれば、視力を失ってしまう危険がある。太陽は見ることを禁じられたものなのだ。しかし、太陽を見ることのできる瞬間がある。それは日没の最後、光が消えようとする瞬間であり、まさにこのカトランの瞬間である。見ることを禁じられた太陽を見れば、それは罪となる。ソネの2行目の罪とは、すでに述べたように、地上世界から光を奪うことだが、それと同時に、見てはならない太陽を見る罪を指しているようにも思われる。というのも、彼は1868年4月20日付のフランソワ・コベ宛書簡で、こう言っているのだから。

僕はと言えば、〈夢〉をその理想の裸形で見るという罪を犯して二年が経ちました。その間、僕は、〈夢〉と自己との間に、音楽と忘却とで作られた一つの神秘を

積み上げることになったのです。そして今では、僕は一つの純粋な〈作品〉という恐るべきヴィジョンに到達し、理性と最も身近な言葉の意味とを、ほとんど見失ってしまいました⁽¹³⁾。

この書簡で語られている夢は、美とほぼ同じものを指していると考えてよいだろう。ただしこの書簡での罪は、宗教的な意味合いを持った *péché* という語なので、ソネの *Crime* とは同一ではない。そのため *Crime* が大文字で書かれ、しかも *pur* と形容されているとはいえ、これら二つの罪を同じものとみなすのは差し控えるべきかもしれないが、それでも両者が無関係だとは言えないはずである。というのも、この書簡はソネの構想と直接結びついているからである。この書簡には「〈夢〉の壮麗な夕べ *les vèpres magnifiques du Rêve*⁽¹⁴⁾」という表現が書かれていて、書簡の編纂者が言うように⁽¹⁵⁾、これは *yx* のソネの *Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix* と 1868 年のソネの *Du Soir aboli par le vespéral Phoenix* に近いから、マラルメがソネを構想中にこの書簡を書いたのは間違いない。以上のように、太陽が美を指していると考えたら、消えようとしている危険な美を、夜がその特殊な力によって、星々の輝きとして保存している、という解釈が成り立つことになる。

3. プティックスと語

次のカトランによって、舞台は地平線を一望する屋外から一転して室内に移る。「イジチュール」の部屋を想起させるこの暗い広間は、ただ不在のみによって特徴づけられている。地平線に沈んでしまった太陽の不在、つまり美の不在を端緒に、フェニックスの灰を入れるべきアンフォラの壺の不在、そして、その意味についてはこれから考えていくが、プティックスというものの不在、さらにはこの広間にいるべき主の不在といったように、ここでは一連の不在が連鎖しているように見える。ところで、このカトランとそれに続く二つのテルセが、ソネを送ったカザリス宛書簡での次のような描写と直接的に結びついているのは間違いのないところだろう。

例えば、一つの窓が夜、開かれていて、二つの鏡戸が据えられている。据えられた鏡戸の示す落ち着いた雰囲気にもかかわらず、中に誰もいない一つの部屋。そして、不在と問いとで作られた夜の中、家具はなく、あるのはただ、いくつかのぼんやりとしたコンソールのものと思われる輪郭と、奥に掛けられた鏡の好戦的かつ瀕死の縁のみ。この鏡には、大熊座の星々の分かりにくい反映があり、この反映が、世界から見捨てられたこの家を、ただ空にだけ結びつけている⁽¹⁶⁾。

ここで注目されるのは、次々と連鎖している不在が、不在のものをめぐる問いに結びつけられていることである。夜が不在と問いで作られているということは、この夜の世界においては、不在とは不在のものについての問いになっている、ということの意味する。アンフォラの壺にせよプティックスにせよ、あるいは広間の主にせよ、本来そこにあるべきそれらのものは、何よりもまずその不在によって喚起されていて、その全体が問いになっているのである。ということは、それら不在のものをめぐる問いについて考えること、つまり不在のものの所在について考えることが、とりもなおさずこのソネを理解することそのものになるはずである。

ではまず、不在のプティックスについて考えてみたい。このプティックスという語は、第一のカトランの「納骨のためのアンフォラの壺」と同じものを指していて、なおかつ直後の「空虚の鳴り響く異様な容器」という詩句全体がその同格になっている。この語については、これまでに多くの注釈家たちが、ソネにおけるその意味を解き明かそうと努力を傾注してきた。この語にはフランス語としては意味はないのだが、ギリシア語でこれに相当する語は、ひだ *pli* を意味し、さらに貝殻（特に牡蠣の貝殻）、書字板などといった意味も持っている。ほとんどの注釈において、このギリシア語の意味をマラルメが知っていたのかが一つの論点となっていた。その際、彼自身の証言として必ず引かれるのが、1868年5月3日付のウージェーヌ・ルフェビュール宛の書簡である。マラルメはこの友人に、こんな依頼をしている。

それでも、ハンモックにリズムを与えられ、月桂樹から靈感を吹き込まれて、僕が一篇のソネを作るということもあるかもしれないので、それにまた、僕は *ix* という脚韻を三つしか知らないの、よく話し合っていたらうえで、*ptyx* という

語の本当の意味を僕に書き送って下さるか、あるいは、この語がいかなる言語にも存在しないことを僕に請け合ってもらいたいのです。この語が存在しないのであれば、脚韻の魔術によってこの語を創造するという魔法を自分に与えるために、僕は断然好ましいのですが⁽¹⁷⁾。

この問い合わせに対するルフェビュールからの返信は残されていない。マラルメがこの語のギリシア語としての意味を知っていたのかどうか、注釈家たちの間でも意見は割れている。問題はこの書簡を出した5月3日からソネを完成させてカザリスに送った7月18日までの間にマラルメが何らかの方法でこの語のギリシア語での意味を知り得たかどうかである。さすがにyxのソネが公開された1887年には知っていたと思われるが、それは本稿とは別の問題になる。アンヌ＝マリー・フランクによると、マラルメがリセの生徒だった頃に使っていたギリシア語の辞書は、1868年には、サンスに住んでいた義弟のピエールが使っていたと思われるので、マラルメの手許にはなかった可能性が高い⁽¹⁸⁾。とはいえ、ルフェビュールからの返信が届いていたかもしれないし、それに2ヶ月以上も時間があったのだから、同僚のギリシア語教師に相談したり、あるいは勤務先のリセの図書室やアヴィニョンの図書館でギリシア語の辞書を参照しようと思えばできたはずだから、マラルメはこの語の意味を知っていたと考えるのが妥当だろう。

プティックスは前述の通り、「空虚の鳴り響く異様な容器」が同格になっている。そのため、ここではプティックスは何らかの容器を指しており、ギリシア語の意味を受けて、貝殻のような形をしていると思われる。波が浜辺に運んでくる貝殻のように、この容器を耳に当てると音が聞こえてくるだろう。そして、その音は空虚なものに聞こえる。また、コンソールの上に置けるようなものなので、小さな容器のはずだ。この不思議な形をした小さな容器は、アンフォラの壺と同じものだから、本来はフェニックスの灰を入れるための容器である。しかし、それは不在とされている。

私たちの理解では、フェニックスとは太陽であり、太陽とは美である。三者は同じものと考えてよい。フェニックスは、地平線に消えた太陽が翌朝には再び昇ってくるように、死んでも自らの灰から再生する。ということは、美もた

とえ消え去っても灰から再生するはずである。するとプティックスとは、その再生すべき美の灰を入れる容器を指していることになる。そう考えた場合、プティックスとはどういうものであり得るだろうか。詩人以外の何者でもないマラルメにとって、美の実現は詩篇を通して行われる以外にない。とすれば、プティックスとは、彼が詩人として追い求めている理想の詩篇を構成する語を指していることになる。その語の内部には、美の再生する灰が存在しているのだ。プティックスを耳に当てた時に聞こえてきた音が空虚なのは、美がまだ灰にとどまっているからである。美は語の中で再生するのを待っている。ところで、美の灰の内蔵する語は日常で用いられる語と異なるものではない。というのも、どんな見事な詩篇であっても誰もが使う語で作られざるを得ないという事態を論じた 1862 年の「芸術の異端——万人のための芸術」以来、マラルメにとって詩は常に日常の語で作られるものである。美の灰はいかなる語の中にも眠っているのだ。

そのようなプティックス、つまり語が不在なのは、ソネで明示されているように、広間の主がステュクス河に全部持って行ったからである。晩年の「サイコロの一振り」を想起させるこの主とは、ここでは語を支配する者のことなので、マラルメ自身を投影した詩人と考えて差し支えない。そして、複数形の「〈夢〉に榮をなす彼の全ての品々」は、日常で用いられる無数の語を指している。ステュクス河という語が導入されたことによって、カトランの舞台は室内から神話的世界に一旦移される。しかし、なぜ詩人は全ての語を持ってステュクス河に水を汲みに行ったのだろうか。それについては、いろいろな解釈が提出されてきているが、ここではデーヴィスの解釈に従いたい。デーヴィスは、この神話的世界はアプレイウスの『黄金のろば』に登場するプシューケーの物語に由来していると主張し、そこに危機の時代にマラルメが経験した死と再生の苦行を見出している⁽¹⁹⁾。ウェヌスは人間の女でありながら息子クピードーの愛を得たプシューケーに一連の試練を課し、死に至らしめようとする。その試練の一つとして、プシューケーは瓶を携えてステュクス河に向かい、この死者たちの河の黒い水で瓶を満たすよう命じられる。プシューケーは死を覚悟してステュクス河に赴いたが、ユーピテルの鷲の助けで死は免れた。プシューケーはその後、紆余曲折を経て、ついに神の仲間入りを果たし、ウェヌスにも認

められてクピードと結ばれる。ところで、よく知られているように、マラルメはこのソネを書くよりも前の段階で、死と再生をその精神において体験している。デーヴィスは、マラルメの直面した危機が、一度精神の死を経ることで、新たな詩人として再生する苦行という側面も持っていたことから、広間の主も詩人として再生するためにステュクス河に向かったと考えている。なおデーヴィスは、マラルメの死と再生の体験を、このカトランの2行の詩句だけに結びつけているようだが、この体験はこれに続く二つのテルセにおいて、よりはっきりと見出されるように思われる。

4. ヴェネチアの鏡

二つのテルセに移ると、ソネの舞台は神話的世界から再び室内へと戻る。主のいない広間は、日没とともに徐々に闇に取り込まれ、光を失っていく。ここで歌われているのは、無人の広間にわずかに残っていた最後の光が消滅する瞬間である。北に開かれた窓から室内を見ると、一枚の鏡が正面の壁に掛けられている。これは「冬のおののき」にも登場していたヴェネチアの鏡と同じものと考えて問題ないだろう。「冬のおののき」では、金箔の剥げかかった鏡の縁には大蛇の装飾があしらわれていたが、このソネの鏡には、やはり金箔を貼られた縁に、神話上のいずれかの神と水の精の装飾が施されている。不吉な黄金とは、その金箔の縁にわずかに残っていた太陽の最後の光を指している。その光が不吉なのは、これまでの私たちの読みに従うなら、太陽が危険な美だからだと考えられる。動詞の *inciter* は不適切な使われ方になっているが、ポール・ベニシューに従って、このソネ特有の用法として *suggérer* に近い意味で取っておこう⁽²⁰⁾。鏡の金箔の縁に彫り込まれた、神と水の精を描いた装飾に、ちょうど室内の最後の光が残っている、ということである。ベニシューによると、水の精はゲルマン神話に出てくるものだが、戦いをすることはないらしい。すでに紹介したカザリス宛書簡での描写における「鏡の好戦的かつ瀕死の縁」に相当している部分で、これはさきほどの主の冥界降りとは異なり、特定の神話上のエピソードとは関係がないと思われる⁽²¹⁾。この装飾は戦いを描いたものではないのだが、そこに残ったわずかな光の加減で、まるで水の精が神を闇

の中に引きずり込もうとしているかのように見える、ということだろう。

ここで強調しなければならないのは、この戦いは、神話上の戦いではなく、実際にマラルメによって行われた戦いにほかならない、ということである。ソネを作る前年、1867年5月14日付（もしくは17日付）の有名なカザリス宛書簡の中で、「僕は恐ろしい一年を過ごしたところだ。僕の〈思考〉は自分自身を思考し、そうして、一つの〈純粹観念〉に到達した」と宣言していた彼は、数ヶ月前の戦いをこう振り返っている。

まずはあの年老いて悪辣な羽毛との恐るべき戦いだった。幸運にも、羽毛、つまり〈神〉は打ち倒された。しかし、この戦いは奴の骨ばった翼の上で行われ、その翼が、僕が予測していたよりも頑強な断末魔によって、僕を〈闇〉の中に連れ去ったために、僕は勝ち誇りながら、狂ったように、無限に、落ちてしまった。僕がある日、我がヴェネチアの鏡の前で、数ヶ月前に自分を忘れてしまったのと同じように、やっと僕自身を見るまで⁽²²⁾。

この書簡は、事実上、二つのテルセそのものである。室内から最後の光が消えようとする時、水の精が鏡の闇の中に連れ去ろうとしているのはマラルメなのだ。虚無を発見して以来、彼は現実の全てが虚無の上に構築されていると考え、現実の外部に神であれ何であれ超越性を想定することを拒否する立場を取り続けている。彼の思考の運動も外部の何らかの超越性に保証されることはないし、そればかりでなく、思考の対象も外部の超越性に保証されてはならないことになる。思考の内部に対象が置かれた時点で、その対象は思考において外部の超越性からの保証を失う。対象は対象それ自体によってしか保証されないことになるのだが、この場合、対象はすでに思考の内部に置かれているのだから、対象から外部の超越性を奪うのは思考の運動そのものである。そのため、対象は対象自体によって保証されると言うよりも、実際には対象は思考の運動が保証することになる。

そして、彼が思考の対象としてまず選んだのは、思考を展開させている彼自身の精神だった。おそらく危機の出発点はここにある。なお、自我とか意識とか言ってしまうと哲学や精神分析や心理学がそれぞれ行っている議論に取り込まれてしまうので、ここでは心とその働き全般を示すものとして精神と言って

おこう。さて、彼が思考の対象として自らの精神を思考の内部に置くと、彼の精神は思考によって外部の超越性の保証を奪われ、思考の運動そのものから保証されることになる。しかし思考を運動させているのは、ほかならぬ彼の精神である。こうして、思考と精神が互いに保証し合うということになるのだが、それでは思考と精神が何からも保証されていないということになってしまう。そのように危うい状態のまま思考が展開されることによって対象としての彼の精神が到達するものを、おそらくマラルメは純粹観念と呼んでいるのだと考えられる。

しかし、そのような思考の運動は、思考する人間の精神の自律的安定を許さなはずだ。そして精神は、崩壊の直前に追い込まれると、自らを守るために、思考の内部にすでにその存在を否定したはずの超越性を導入しようと試みるのではなかろうか。それは追放された超越性の残像と言ってもよい。マラルメのいう羽毛は、精神が思考の運動の中に勝手に生み出すその偽りの超越性を指しているように思われる。彼は、精神が自己防衛のために作り出した偽りの超越性に甘んじることはなく、改めてそれを追放しようとするのだが、しかし、それは危険な試みである。なぜならそれは、思考する人間が自ら精神を崩壊に追い込もうとしているに等しいのだから。事実、二つのテルセにおいて、神は水の精によって鏡の闇の中に連れ去られようとしている。

ところで、このソネにおいて不在とされてきたものは、全てが最初から不在だったのに対して、鏡の闇の中に引きずり込まれようとしている神は、今まさに不在へと導かれつつある。つまりこの鏡は、ソネを貫く不在の原理を完成させるものなのだ。太陽が沈んで光を失った世界では、鏡は何も映し出すことができない。昼間、存在するものを映し出していた鏡は、闇の中では不在の装飾になる。

こうして不在の原理が最も明確になったところで、ソネはその締め括りに、*sinon que* の節で一つの例外を導入する。これについてはエミリー・ヌーレが興味深い解釈を提出しており、それに同意することにしたい⁽²³⁾。夜空には7つの星がきらめいている。カザリス宛書簡の描写によると、それらは大熊座に属する星々なので、北斗七星のことであろう。北に向けて開かれた窓を通して、それらの星々が、不在の装飾となった鏡にも映っている。この場合、夜空には

7つの光があり、室内の鏡にも同じ数の光が映っているのだから、合計14の光がほのかにきらめいていることになる。この14という数は、ソネという形式を構成する詩句の数と同じである。星々のきらめきは、太陽が消える間に残した光を夜が受け継いだものであり、そして私たちの考えでは太陽とは美のことなのだから、それは美の種火である。すると、このソネを構成する14行の全ての詩句の中で、美の種火がきらめいていることになる。

おわりに

私たちはここまで、語が外部の対象を参照しないソネを、したがって意味を持たないソネを作ろうとしたマラルメの試みを一つの破綻とみなして、ソネの注釈を行ってきた。それによって彼の1868年における言語思想について従来とは異なる観点から考察しようと試みてきたわけだが、私たちは、語の中に内在する美という問題をそこから引き出せたように思われる。不在をめぐる問いで構成されたこのソネは、とりわけプティックスというものの不在によって際立っている。私たちの理解では、プティックスとは、美の灰の容器、つまり再生すべき美の種火を入れる容器であり、それは語である。そのようなプティックスが不在であるということは、必ずしも語の不在を意味しない。なぜなら語は現に無数に存在しているのだから。むしろプティックスの不在とは、語の中に灰のまま内在する美がまだ再生の準備に取り掛かれないでいるという事態を指していることになる。マラルメの試みの破綻をソネの注釈から説明しようとするなら、ここに原因があると言えるのではないだろうか。外部の対象を参照しない語はそもそもあり得ない。語は必ず何らかの対象と対応関係を持っている。したがって外部の対象を参照しない語で構築された詩篇もあり得ない。単純に言えばマラルメの試みの破綻はそのように説明される。しかし、別の説明も可能である。このソネは語の内部で美が再生を待ちながら眠っていることを歌っている。とすれば、何らかの仕方で、語の内部の美が再生するような詩篇を作り、それによって、語と対象との不可避的な結びつきを美へと昇華させることができれば、破綻は回避されるはずである。マラルメの試みが破綻したのは、そのような詩篇の制作が困難を極めるからだ。このソネはそうした詩篇を

作ることの困難さを歌い上げているとも言えるだろう。また、語の内部で美が灰として存在しているということは、かつて語の内部で美の炎が燃え上がっていた時代があったこと、そして現在では語の内部における美の炎は消えてしまっているということ、したがって、美の炎を語の内部で再生させるような詩篇の制作が詩人の務めになることを意味している。この美の再生という問題は、その後のマラルメの詩論の展開において、重要な課題の一つになっていくだろう。

注

- (1) «Sonnet allégorique de lui-même», *Œuvres Complètes I*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, abrégées en *OCI*, p.131. 本稿ではマラルメからの引用は全て拙訳を用いる。訳文の作成にあたっては、筑摩書房版『マラルメ全集』など多くの訳業を参照させていただいた。
- (2) Bertrand Marchal, *Lecture de Mallarmé*, José Corti, 1985, p.7.
- (3) Lettre du 18 juillet 1868 adressée à Henri Cazalis, *OCI*, p.731. C'est Mallarmé qui souligne.
- (4) *Ibid.*, p.732.
- (5) Claude Abastado, « Lecture inverse d'un sonnet nul », *Littérature*, N°6, mai 1972, p.78.
- (6) *Ibid.*, pp.79-83.
- (7) アバスタドは、ソネを生み出した「〈言葉〉についての一つの研究」とマラルメの博士論文作成の構想とを同一視している。*Ibid.*, p.78. しかし、それは時系列的に妥当ではない。マラルメが本格的に言語学の研究に打ち込むのは1869年の末からであり、博士論文の内容についてより具体的に語り出すのは1870年のことである。マラルメの博士論文の構想は、彼が言語学の学術的な文献を読み込んでなされたものであるが、それに対して、1868年における彼の言語研究は言語学とは無関係に行われたものである。マラルメの「〈言葉〉についての一つの研究」は、彼が後に学んだ言語学とは関係がない。
- (8) *Ibid.*, p.84.
- (9) Gardner Davies, *Mallarmé et le drame solaire, essai d'exégèse raisonnée*, José Corti, 1959, p.107.

- (10) マルシャルは yx のソネの注釈において、ongle と onyx が語源的に同じものを指していることに関して、それが『古代の神々』に由来するとしている。マラルメがこの著書で取り組んだ比較神話学は、神話に登場する神々や英雄をそれらの名称の語源的意味から理解しようとする学説であり、マルシャルは、マラルメがこの比較神話学の知見に基づいてこれら二つの語をソネに配置したと考えている。Bertrand Marchal, *op.cit.*, pp.172-173. しかし、それは時系列的にあり得ない。マラルメが『古代の神々』の原著であるジョージ・コックスの『Q&A 式神話学入門』をいつ入手したのか確定するのは難しいが、彼が比較神話学に没頭し始めるのは1869年の末からであり、その前の1868年の時点でコックスの原著を読んでいたとは考えにくいからである。マラルメの詩学において彼が比較神話学から学んだ語源の問題が極めて重要なものであるのは確かだが、それをこのソネと結びつけてしまうと、1868年に彼が行っていた「〈言葉〉についての一つの研究」の理解に支障をきたすことになる。
- (11) Lettre du [18 ou] 19 février 1869 adressée à Henri Cazalis, *OCI*, p.742.
- (12) Lettre du 13 juillet 1866 adressée à Henri Cazalis, *OCI*, p.701.
- (13) Lettre du 20 avril 1868 adressée à François Coppée, *OCI*, pp.726-727. 参考までに書き添えておくと、「〈夢〉をその理想の裸形で見るという罪」は、原語では le péché de voir le Rêve dans sa nudité idéale という表現である。
- (14) *Ibid.*, p.727.
- (15) Notes et variantes, *OCI*, p.1420.
- (16) Lettre du 18 juillet 1868 adressée à Henri Cazalis, *OCI*, p.732.
- (17) Lettre du 3 mai 1868 adressée à Eugène Lefébure, *OCI*, pp.728-729. C'est Mallarmé qui souligne.
- (18) Anne-Marie Franc, « La chasse au ptyx », *Europe*, N°825-826, janvier-février 1998, p.170.
- (19) Gardner Davies, *op.cit.*, pp.121-122.
- (20) Paul Bénichou, *Selon Mallarmé*, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1995, p.143.
- (21) *Ibid.*, note17, p.144.
- (22) Lettre du [17 ou] 14 mai 1867 adressée à Henri Cazalis, *OCI*, pp.713-714.
- (23) Emilie Noulet, *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, Genève, Droz, 1967, p.191.

