

マラルメの「トリプティカ」

安藤, 俊次

(出版者 / Publisher)

法政大学教養部

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

Bulletin of the Faculty of Liberal Arts, Hosei University / 法政大学教養部紀要

(巻 / Volume)

85

(開始ページ / Start Page)

91

(終了ページ / End Page)

105

(発行年 / Year)

1993-02

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00003586>

マラルメの「トリプティカ」

安藤俊次

1

マラルメと言えば、難解というのが通説であり、中でも後期ソネの難解さは改めて言う要もないくらい喧伝されているが、本稿ではその後期ソネの内の三部作、所謂「トリプティカ」を取り上げ、これに解釈を加えるのではなく、主としてその語法を検討することでどういうイマージュが得られるかを、見ていくことにする。差し当たっては、難解な詩人マラルメを理解しようとした評家の苦闘の一部にざっと触れて置こう。

アルベール・ティボーテが画期的な大著のマラルメ論『ステファン・マラルメの詩歌』(La Poésie de Stéphane Mallarmé, Gallimard)を公にしたのが1912年、その後このマラルメ論は長きに亘って絶版となっていたが、それが漸く再版された1926年、ティボーテ自身、この年、初版刊行時をこう振り返っている。

1911年頃、一種のネオ・クラシズムが栄えていて、マラルメと云えば珍奇物陳列館行の「倶楽部の看板」位にしか、大体思われてこなかった頃の話、「ステファヌ・マラルメの詩歌」に就いて、大型四百頁もある著書を公にするが如きは、正に譎怪千万な考えであった。この著書は何人かの出版業者に渡されたが、日の目を拝まず、自費で五百部だけ出版されねばならぬ破目に陥り、それが漸く売れ始めたのは、七・八年後のこと、世界大戦の終り頃であった。即、これは、ゴンクウル賞がマルセル・ブルウストに与えられたことと、「若きバルク」が世に現われたこと、この二つの事件を以って始り、又我々も、尚数年の間は面白く且極めて有効に月日を送れるに違いないと思われた文学時代の話である。(『ステファヌ・マラル

メの詩歌』へのエピロオグ」渡辺一夫訳⁽¹⁾)

マラルメの栄光を疑う者のまずいない現在、この詩人が世を去った(1898年)十数年後のティボーデの証言により、当時のフランスに於けるマラルメ評価の実態は、記憶に留めて置くべきだろう。事実、ハンプトン・モリス編『二十世紀に於けるマラルメ論(1901—1971)』⁽²⁾のリストには、今世紀初頭に何人かのマラルメ非難の評論が見える。

ティボーデはまた、1936年に『フランス文学史(1789年から現代)』を著したが、この中でマラルメを、ヴェルレーヌ、ランボー、コルビエールといった、ヴェルレーヌ自身名付けたところの「呪われた詩人達」les poètes maudits にロートレアモンを加えた「異端者達」les dissidents の一人として扱った。ティボーデには、これら詩人達の置かれている位置に対して正しい認識があった。

それ(詩の革新)は、1870年の異端者と呼び得る人々によって告げられる……(彼等は)未来に向かって遠ざかる……⁽³⁾

「長い間、民衆の声により《理解不可能な》詩人、《難解な》詩人として拒絶されてきたこの《無力な》詩人」⁽⁴⁾は、まさしくその理解不可能にして難解であるがために、異端者だったのである。

シャルル・モーロンは、そのマラルメ論に『マラルメ、難解なる人』Mallarmé l'obscur(初版はDenoël, 1941)という書名を付け、またダニエル・ブッレはその著書を『マラルメの審美的難解さ』L'Obscurité esthétique de Mallarmé(Imprimerie R. Léger, 1960)と題し、いずれも「難解」obscur, obscurité(本来は「明るさを欠いている」意)という語を採っているのは、その態度の表明である。

モーロンは、マラルメの諸詩篇の注釈を始めるに先立って、「理解不可能な型の文とは、行き当たりばったりを選び配置した単語からなる文である」⁽⁵⁾と断言し、「理解不可能」l'intelligibilité と「難解」l'obscurité との間に一線を画した。また、ブッレも、マラルメの難解さは「絶対に理解不可能な難解さではなく、何とか忍耐すれば入っていける美学の難解さである」⁽⁶⁾と述べ、「理

解不可能」を退けた。更にブッレは、詩篇や絵の解釈の仕方には三つ方法があり、一に、ナンセンスに帰すか、二に、純粹に質的な音楽性に帰すか、三に、難解ではあるが意味を有する言語に帰すか、だと前置きして、一は、モーロンの説を援用して採らず、二は、マラルメを非難するものではないが不十分であることを理由にしてこれも採らず、残る三によって注釈を始める⁽⁷⁾。これは、「マラルメの（後期）詩篇には意味があるか」⁽⁸⁾という問から、リトレに基づいて分析を始めたシャルル・シャッセとも呼応する。少なくとも三十年程前まで、マラルメの研究書はそうした前置き、問を以て書かれていたのである。

しかし、難解な言語に一つの意味を探るブッレの解釈法、精神分析によるモーロンの解釈法、また辞書を駆使したシャッセの解釈法の、それぞれの有効性は認めるにしても、それが一詩篇の、一語・句の多種多様な意味を生み出し、多義性へと拡散していったのも事実である。例えば、ブッレが行った、極めて難解な詩の一篇<プローズ> *Prose pour des Esseintes* の分析では、「妹」*sœur* という一語に就いて、ティボーデ、シャルパンティエ *Henry Charpentier*、モーロン、ジャングー *Jacques Gengoux*、と、各評家のそれぞれ異なる解釈を挙げ、更に新たに自らの解釈を主張することになった。

そうした、解釈が無限に拡散する傾向に対して、デリダが採用した方法はこうだった。

テキストの持つ三つの心的領域を越えて、一つの想像物、一つの志向性、あるいは一つの体験の中に再整合すべき主題の統一性、または全体的意味がない場合、テキストはもはや多義的な文学の中に回折、または集合するような何らかの真実の表現、または再現（卓抜したものであろうとなかろうと）ではなくなる。この多義性という解釈学的概念に代えて、散種という概念を置くべきだろう⁽⁹⁾。

デリダが云う、マラルメの詩句を追うときに感じる「ついでいきかねるある種の苦痛」は、一つの意味、主題に収斂していくテーマティックな解釈によっては実際解消され得ない。その種の苦痛とは、例えばこれまた最も難解な詩篇として多くの人が挙げる後期ソネの一編<その清らかな爪が……> *Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx.....*を読む時のような、容易には各語・句の繋りを把握し得ない、その配列、分断され宙吊りになるイメージと関連

する。デリダの「散種という概念」の選択は、「解釈」の一種の放棄と考えられよう。

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,
L'Angoisse ce minuit, soutient, lampadophore
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore

Sur les crédences, au salon vide: nul ptyx,
Aboli bibelot d' inanité sonore,
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore.)

Mais proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe,

Elle, défunte nue en le miroir encor
Que dans l'oubli fermé par le cadre se fixe
De scintillations sitôt le septuor.

このソネの場合、先ず目につくのは異様な脚韻である。-yx, -ore, -ix, -ore, -yx, -ore, -yx, -ore, -or, -or, -ixe, -or, -ixe, -or 音の上では [-iks], [-or] の二種類のみ、これが第一、二節では男性、女性であるのが、第三、四節では女性、男性と逆転している。その特殊性からみて、元々がこの脚韻を基に構想されたソネであることは容易に想像されよう。

解釈の難解さはもちろん依然として残るとして、問題は既にそれを越えていると言っていだろう。〈蒼空〉 L'Azur の最終句 Je suis hanté. L'Azur! L'Azur! L'Azur! L'Azur! がトゥルノンの人々に与えた、ただ奇怪な詩人という印象から、マラルメは遙か彼方にいる。〈蒼空〉の初稿が1864年、〈その清らかな爪が……〉の初出が1887年、両者の間には、「事物を描くのではなく、事物が産み出す効果を描く」(カザリス宛書簡、1864年10月⁽¹¹⁾) という全

く新しい詩法を打ち立てるために、絶望的なまで自己に沈潜した体験があることは周知の事実である。

このソネの明かな前身と見られる〈ソネ自体の寓意的ソネ〉 *Sonnet allégorique de lui-même* (未発表) に、マラルメ自身が寄せた解説があるので、下に挙げる。尚、この〈ソネ自体の寓意的ソネ〉は、友人カザリスが仲介した『ソネとエッチング集』の企画のためにマラルメが創作したものである。

告白すれば、これは君の要求するのと違って、余り《造形的》とは言えないが、少なくともこれもまた限りなく《白と黒》であり、「夢」と「空白」とに満ちた銅版画には適しているように僕には思われる。

例えば、開いた夜の窓、取り付けられた二枚の鎧戸。その取り付けられた二枚の鎧戸が呈する安定した大気にも拘らず、中には誰もいず、不在と設問でできている夜の闇に包まれた寝室。そこには漠とした華卓子（コンソール）のもっともらしい素描と、奥に掛けられた鏡の好戦的で瀕死の粹を除けば、家具もない。鏡には星らしい不可解な姿が映っている。それは「大態度」で、それだけが世界から見捨てられたこの住まいを天空へと結び付ける⁽¹²⁾。

〈ソネ自体の寓意的ソネ〉と〈その清らかな爪が……〉の間にはかなりの修正が見られる。決定稿〈その清らかな爪が……〉のイメージとこのマラルメ自身の解説とそれほど異なるものとは思われないが、この決定稿をここで扱うには、明かな前身がある以上、煩瑣は避けられない。今はただ、〈ソネ自体の寓意的ソネ〉（恐らく1868年制作）が無題の決定稿となってこれから見る「トリプティカ」、ソネ三部作と同年（1887年）に発表されていること、「トリプティカ」もその前身はカザリス宛書簡から見て、〈ソネ自体の寓意的ソネ〉とほぼ同じ頃に制作されていたらしい（原稿未発見）こと、従ってイメージ、語法とも極めて類似していること等を指摘して置くに止める。

2

「トリプティカ」、後期ソネ三部作とは、〈I. 夕暮れ時のあらゆる誇りは煙り……〉 *Tout orgueil fume-t-il du soir.....* 〈II. 尻と跳ね返りから現れ

た……> Surgi de la croupe et du bond…… <Ⅲ. ダンテル編みが己を廃止する……> Une dentelle s'abolit…… の三篇, 1887年1月の《ラ・ルヴェ・アンデパンダント》La Revue Indépendante に三篇揃って, それぞれ SONNETS |I|, |II|, |III| として掲載されたのが初出。しかし, 前述したように初稿は20年ほど前に制作されたと考えられる。

三篇ともに, 脚韻構成は<その清らかな爪が……>と全く違って A/m, B/f, B/f, A/m-A/m, B/f, B/f, A/m-C/f, C/f, D/m-E/f, D/m, E/f の厳格な正韻8音綴ソネである。

SONNETS

I

Tout orgueil fume-t-il du soir,
Torche dans un branle étouffée
Sans que l'immortelle bouffée
Ne puisse à l'abandon surseoir !

La chambre ancienne de l'hoir
De maint riche mais chu trophée
Ne serait pas même chauffée
S'il survenait par le couloir.

Affres du passé nécessaires
Agrippant comme avec des serres
Le sépulcre de désaveu,

Sous un marbre lourd qu'elle isole
Ne s'allume pas d'autre feu
Que la fulgurante console.

ここでも当然, 各評家の解釈は多様であって, 1行目の語・句だけでも fume は自動詞か他動詞か, du soir はどの語とつながすのか, といった統辞上の解釈にさえ相違が既にあることから, それは窺えよう。本稿ではその点はでき

る限り触れず、以下の特徴から浮かび出るイマージュだけを取り上げてみよう。以下、語・句の訳は、既存の日本語訳も多種多様であるので、できる限り直訳とした。

場所は室内、時は夕暮れ。主はいず (*s'il (l'hoir) survenait*)、燃える火もない (*ne s'allume pas d'autre feu*)。この室内の家具調度として言及されるのは、戦勝牌 (*trophée*)、大理石 (*marbre*)、華卓子 (*console*) のみで、全体に漂っているのは、放棄 (*abandon*)、苦悶 (*affres*)、否認 (*désaveu*) といった観念 (抽象語) の数々。

統辞の面である程度はっきりしているのは、第一節 4 行で一文 (主節は「夕暮れ時のあらゆる誇りは煙り」*tout orgueil fume-t-il*, 第二節も 4 行で一文, 第三節, 第四節合わせて 6 行で一文を成していること。各語・句のつながりは極めて錯綜している。特に第二節の主語「古い部屋」*la chambre ancienne* とそ述部「暖められることはないだろう」*ne serait pas chauffée* との間には一行が割って入っており、第三、四節にしても、主節「他の火は燃えはしない」*ne s'allume pas d'autre feu* 一行を巡って、他の五行が配されている。更に特徴的なのは、否定語が全体の長さの割には頻出することである。「不死の一吹きも放棄を延期することはできないで」*sans que l'immortelle bouffée ne puisse.....*, *la chambre ancienne.....ne serait pas même chauffée, ne s'allume pas d'autre feu*。

こういった要素は一体どういうイマージュを形成するのか。同じように、ソネ II, III を見た上で、まとめてみよう。

II

Surgi de la croupe et du bond

D'une verrerie éphémère

Sans fleurir la veillée amère

Le col ignoré s'interrompt.

Je crois bien que deux bouches n'ont

Bu, ni son amant ni ma mère,

Jamais à la même Chimère,

Moi, sylphe de ce froid plafond!

Le pur vase d'aucun breuvage
 Que l'inexhaustible veuvage
 Agonise mais ne consent,

Naïf baiser des plus funèbres !
 A rien expirer annonçant
 Une rose dans les ténèbres.

場所は同じく室内，時は宵，または真夜中 (veillée, 闇 ténèbres)。家具調度は，ガラス器具 (verrerie)，壺 (花瓶, vase, 前出のガラス器具のことか否かは不明，更にこのガラス器具はシャンデリアともとれる)。「私」はいても，この「私」は空気の精 (sylphe) で，室内はやはり無人。壺はあっても飲物は入っていない (aucun breuvage)，バラも予告されるだけで今はない (annonçant une rose)。室内に漂うのは，苦々しさ (veillée amère)，冷氣 (froid plafond)，孤独感 (veuvage)，死 (agonise, funèbres)。

統辞の面では，ソネ I とほぼ同じような構成となっている。即ち，第一節で一文 (主節は，4行目「人の目に触れない頸は己を遮断する」le col ignoré s'interrompt)，第二節も一文 (同じく，5行目「私は思う」je crois bien que.....)，第三，四節で一文 (「清らかな壺は……死に瀕しながらも同意はしない……何かを吐き出すことには」le pur vase.....agonise mais ne consentà rien expirer.....)。語・句のつながりも I 程ではないにせよ，やはり錯綜はしている。更に，否定語の頻用，「花で飾ることなく」sans fleurir.....，「二つの口が，私の母もその愛人も，同じく幻想>を飲んだことは一度もない」deux bouches n'ont bu, ni son amant ni ma mère, jamais à la même Chimère，「いかなる飲物も (ない)」aucun breuvage, le pur vase.....ne consent.....à rien expirer.....。

III

Une dentelle s'abolit
 Dans le doute du Jeu suprême
 A n'entr'ouvrir comme un blasphème
 Qu'absence éternelle de lit.

Cet unanime blanc conflit
 D'une guirlande avec la même,
 Enfui contre la vitre blême
 Flotte plus qu'il n'ensevelit.

Mais chez qui du rêve se dore
 Tristement dort une mandore
 Au creux néant musicien

Telle que vers quelque fenêtre
 Selon nul ventre que le sien,
 Filial on aurait pu naître.

場所はもちろん同じ室内、時は恐らく夜明け（青白い窓ガラス vitre blême）。家具調度（と言ってよければ）は、ダンテル編み（の窓またはベッドのカーテン dentelle）と、窓ガラス vitre、楽器マンドーラ mandore は果たして本当にあるのかどうか、定かではない。花飾り（模様, guirlande）は恐らくダンテル編みのもの。ベッドは永久に不在（absence éternelle de lit）。部屋を支配するのは、疑い（doute）、冒瀆（blasphème）、悲しみ（tristement）、無（absence éternelle de lit, creux néant musicien）。相変わらずの無人（on aurait pu naître）。

統辞上も、ソネ I、II とほとんど同じで、第一節は「ダンテル編みが己を廃止する」une dentelle s'abolit、第二節は「この一様の白い争いは……漂う」cet unanime blanc conflit.....flotte、第三、第四節は「誰かが生まれることができたろうに」on aurait pu naître、を主節に、語・句が複雑に絡み合っ、それぞれ展開される。否定の表現は、このソネでは寧ろ強い限定表現となつて現れる：「半ば開いてもベッドの不在しか見せない」n'entr' ouvrir..... qu'absence de lit、「屍衣に包むよりも」plus qu'il n'ensevelit、「その腹以外のいかなる腹にも」nul ventre que le sien。最後の一行, filial on aurait pu naître も条件法本来の用法からすれば、事実の否定と考えられよう。

3

以上、個々のソネを見てきたが、個別にはもちろん、全三篇を通して極めて周到に構成されていることが分かる。更に二、三の特徴を付け加えて、諸要素を総合してみよう。

1) 物(家具調度)を中心に場景が展開すること。その際物は材質(marbre, verrerie, dentelle)で表され、明示されない(Iの華卓子 consoleのみ例外)。これに他の、存在し、あるいは存在しない、あるいはそれも明らかでない物が絡み合う(Iでは戦勝牌 trophée, IIでは壺 vase, パラ rose, IIIではベッド lit, 窓ガラス vitre, マンドーラ mandore)。

2) 人間は不在、その介入も敢しく拒絶されている。このことで、様々な観念(ほとんどが否定的な)が物に託され、あるいは物自体がそういった観念を産み、まるで明確な物の姿を覆い隠すように見える。

3) 否定語(あるいは限定語)が頻用され、物語的展開は排除されている。

4) 語・句は通常の文法、語法に拠らず、互いに極めて曖昧なつながり方をする。逆に言えば、その分独立性が高く、まるで音節の数だけの要素を紙面に配置した、コンポジションといった観を呈する。

5) 各場景の中心となる位置に代名動詞が用いられ(ne s'allume pas d'autre feu, le col ignoré s'interrompt, une dentelle s'abolit), その主語は当然物であること。あたかも、物に意志があり、イニシアティブを持っているが如くである。(この場合、代名動詞は受身と解すべきではないだろう。)

6) 色彩で際立つのと白と黒(その諸段階)、他は暗示されるのみ(鮮やかな色を代表すると思われるバラが予告されるだけなのは象徴的であろう)。

整理の都合上1)~6)と簡条書きにしたが、これらは互いに関わり密接な関係にある。例えば、語・句と語・句の関連、絡み合いは、語・句と物、物と物、物と観念(抽象語)、語・句と観念、観念と観念の関連、絡み合いへと容易に展開する。

そこで改めてこのソネ三部作を眺める時、いわば白と黒の(ということは色々な色彩を内包したということでもあるが)静物画のような、絵画的な一面が浮かび出ては来ないだろうか。飽くまでも一面ではあるが、<ソネ自体の寓意

的ソネ>を説明したマラルメ自身の言葉は、ここでも通用するように思われる。ティボーデは言う。

マネやホイッスラーと固い友情で結ばれていたものの、マラルメは語の絵画的照応にはほとんど執着せず、むしろ音楽との照応関係を好んだ。美術批評家としては何一つ書かず……

……触覚的、視覚的、聴覚的イメージも彼の中でことごとく動態化され、他の感覚においてそれに対応するイメージへ移行する傾向を示すが、その場合にも力点は出発点や到達点ではなく、それが描く軌跡そのものに置かれる……

舞踏への嗜好をもとにマラルメは精妙な美学のか細い足場を組み上げたのであったが、この嗜好も動性的イメージへの傾向と切り離せない関係にある。音楽も詩そのものも越えた本質的芸術のすべてが、彼が夢見るバレエの中に踊り手の運動によって形象化されている。(田中淳一、立仙順朗訳)⁽¹³⁾

これに続きく尻と跳ね返りから現れた……>の第一節、更にくダンテル編みが己を廃止する……>の第一節から第三節を引用し、こう述べている。

……造形的イメージがいったん解消され昇華されて、その結果同じような動性的イメージの組み合わせに変化する(同上)⁽¹⁴⁾

この言葉は、マラルメの詩が絵画的でないことを証明しているというよりむしろ印象派の絵画を語っているように映らないだろうか。マラルメは「美術批評家としては何一つ書か」なかったのではなく、1876年英国の《月刊芸術》The Art Monthly Reviewには優れた美術批評『印象派の画家達とエドゥアール・マネ』The Impressionists and Edouard Manet (ティボーデ執筆時未発見)を發表している。これを読むと、ティボーデ自身が引用している、ユゴーがマラルメに対して使っていたという呼称「わが親愛なる印象主義の詩人君」mon cher poète impressionisteも留保付けではあるが、あながち的外れではないように思われる。

望み通りの効果は、筆のタッチの軽重、あるいは色調の調整によってのみ得られる……いかなる物も絶対に固定されてはならない……描かれた物は、反射され絶えず変化する光の調和で構成され、常に同じに見えるはずはなく、運動と光と生命とを伴い鼓動している……

……私自身は絵画の明燈で持続する鏡の上の反映で満足する。それは、まだ生きているが一瞬毎に死んでいく、〈観念〉の意志によってのみ存在し、しかも私の領域では唯一真正で確かな自然の価値を形成する——つまり〈アспект〉（一面）である⁽¹⁶⁾。

これをマラルメの詩論と重ね合わせてみれば、その照応ぶりは明かだろう。『詩の危機』に曰く、

……詩人は主導権（イニシアティヴ）を語群に、相互の不等性の衝突によって動員される語群というものに譲るのである。そして語群は、あたかも宝石を連ねたあの玉飾りの上における灯影の虚像の一条の連鎖のように、相互間の反射反映によって点火される……

……自然の一事象を言葉の働きに即してその振動的なほとんどの消滅に置き換えてしまうという、この驚異すべき営為も、仮にこの振動現象から、単に手近にある具体的ななじかじかの事物の記憶が蘇って来るという狭苦しい制限などはなしに、[その事象の] 純粹観念 そのものが放射されるためでないとしたらそもそも何の役に立とうか。（松室三郎訳）⁽¹⁶⁾

だからといって、印象派の絵画とマラルメの詩との間にどちらからにせよ、あるいは相互的にせよ、何らかの影響関係を見て取るべきではない。飽くまでも詩は詩、絵画は絵画、更にはマラルメが一種の憧憬、羨望を抱いた音楽でさえ、詩や絵画と影響し合うわけではない。ただ同じような状況に置かれたそれぞれの分野が、それぞれ同じような道を辿るように見えることはある。ティボデは詩と絵画の印象主義ということについて正確にこう述べている。

……この印象主義という用語は絵画と詩のいずれにおいても極めて漠然たる用語のようにみえはするが、おそらくは逆に、一時期の詩と一時期の絵画とのあいだに存在する平行関係を指すのによってつけの用語である……

このように画家においても詩人においても、印象主義という語の二つの意味、つまり生のまま写しとられた直接的な印象ということ、また既製の印象を喚起するのではなく、読者（鑑賞者）のうちに触発しなければならぬ積極的な印象ということ、この二つの意味のあいだに同じ連続性がみられる。（田中淳一、立仙順朗訳）⁽¹⁷⁾

詩と絵画は正にこうした同じ状況にいた（音楽の印象派は多少事情が異なる）。マラルメの印象派を扱った絵画論と詩論の照応は、そういった状況を如実に物語るものであろう。マラルメはマネを始め印象派の絵画に同じように苦悶する同志の姿を見ていた。平面である紙に、「事物を描くのではなく、事物の産み出す効果を」、「観念の曲がりくねる可動的な変奏」⁽¹⁸⁾を定着させようと努める詩人が、絵画に、同じ美術でも彫刻ではなく（高踏派と違い）絵画に親近感を持ったのは当然であろう。

では、音楽はどう位置付けられていたか。これはまた様々な問題をはらみ、その分検討を要するが、やはり『詩の危機』の中の次の言葉を引いて、マラルメは決して詩を音楽にしようとしたのではないこと、飽くまでも詩の立場から発言していたのであることの一証拠とするに止める。

……単にわれわれの富を再び〔音楽から〕奪取する技術を追求するといふところまでわれわれはまさしく来ている……なぜならば、〈音楽〉が万象の中に存する相互関係の総体として、充満と明証とを以って、結果として生ずることになるのは、勿論金管、弦、木管による初歩的な音響性からではなく、その極限、絶頂における理智的な言語からこそ生ずるに違いないからである。（松室三郎訳詩）⁽¹⁹⁾

詩が本来の姿を取り戻すことに主眼が置かれているのは明白であろう（「われわれの富」という言葉に注意）。この立場をマラルメは終始一貫変えなかった。

一方絵画との関係でも、明るい、色彩豊かな「戸外（オープンエア）の理論」を中心に展開していった印象派と手を携えて行くわけにはいかなかった。詩人にとって色彩は語にあり、「（語群の）相互間の反射反映」にあるが、その語は、所詮紙面の白の上に配置される黒であることが運命付けられている。マ

ラルメはその白と黒に深く沈潜していく。

インクの壺は、一つの意識のように透明なクリスタルだが、底には、暗黒の色をした滴が溜っている。この暗黒の滴というものが、何か或るものが存在するというに関係があるのだ

……ひとは黒地の上に、光り輝くインクで書くのではないのだ。ただ一つ、星々のアルファベットだけが、そうすることによって、粗描されたか【書くことが】中断されたかしたような姿を現して来る。——つまり、人間は、白【紙】の上であくまでも黒を追い求めているわけだ。(松室三郎訳)⁽²⁰⁾

白地に黒を視覚的に配置する試みの究極に『骰子一擲』Un coup de dés が生まれることになる。

「トリプティカ」から少々離れてきてしまったが、このソネ三部作はそれだけの（あるいはそれ以上の——解釈等を斟酌すれば）問題を含んでいる。絵画は、印象派から独自の道を歩んだセザンヌを経て、キュービズム、抽象画へと進んだが、「自然に即して」を創作理論の根本に置いて、主として静物、風景、肖像を描き続けたそのセザンヌと「トリプティカ」のマラルメが平行しつつ重なり合うように見えることを付記して置く。「自然に即して」とは、簡明に見えて至極曖昧な言い方であるが、「自然」をどのように見、またそこに何を見たかは、セザンヌの静物画、風景画、肖像画を見て看取するしかない。マラルメの場合も、「自然」は一つのキーワードとなり得るだろう。

《註》

各ソネのテキストは、Œuvres Complètes, Bibliothèque de la Pléiade N. R. F., 1945による。

- (1) THIBAUDET, Albert, Reflexions sur la littérature: Epilogue à la poésie de Stéphane Mallarmé, N. R. F., novembre 1926. p. 553. 訳は『新詩論第三輯 マラルメ研究』, アトリエ社, 昭和8年, p. 153.
- (2) MORRIS, Hampton. Stéphane Mallarmé Twentieth-Century Criticism (1901-1971), University, Mississippi, 1977.
- (3) THIBAUDET, Albert, Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours, Stock, p. 481.
- (4) *ibid.*, p. 485.
- (5) MAURON, Charles, Mallarmé l'obscur, José Corti, 1968, p. 6.

- (6) BOULAY, Daniel, L'Obscurité esthétique de Mallarmé, Imprimerie R. Léger, 1960, p. 10.
- (7) *ibid.*, pp. 10-15.
- (8) CHASSÉ, Charles, Les Clefs de Mallarmé, Aubier, 1954, p. 9. なお, 解釈に就いては, Beausire (P), Davies (G), Michaud (G), Noulet (E), Poulet (G), Soula (C), Richard (J-P) 等々, 幾多の力作がある。
- (9) DERRIDA, Jacques, La Dissémination, Seuil, 1972, p. 294.
- (10) *ibid.*, p. 294.
- (11) Documents Stéphane Mallarmé VI, présentés par Carl Paul Barbier, Nizet, 1977, p. 239.
- (12) *ibid.*, pp. 375-6.
- (13) La Poésie de Stéphane Mallarmé, rééd Gallimard, 1926, pp. 193-4. 訳は『マラルメ論』, 沖積舎, 1991年, p. 138.
- (14) *ibid.*, pp. 194-5. 同上。
- (15) Documents Stéphane Mallarmé I, pp. 75-86, traduit du français en anglais par George T. Robinson.
- (16) Crise de vers, CE.C., Bibliothèque de la Pleiade N.R.F., 1945, pp. 365-8. 『マラルメ全集Ⅱ』, 筑摩書房, 1989年, pp. 237-242.
- (17) La Poésie de Stéphane Mallarmé, p. 54. 前掲書, pp. 44-5.
- (18) La Musique et les Lettres, CE.C., p. 648. 『マラルメ全集Ⅱ』「音楽と文芸」, p. 528 清水徹訳。
- (19) Crise de vers, CE.C., pp. 367-8. 『マラルメ全集』, p. 240.
- (20) L'Action Restreinte, CE.C., p. 370. 『マラルメ全集Ⅱ』「限定された行動」 p. 246-7.