

## マラルメ「エロディアード／舞台」： その翻訳と解釈をめぐる問題（3）

上 田 和 弘

Notes sur les problèmes de traduction et d'interprétation d'«*Hérodiade/Scène*» (3)

Kazuhiro UEDA

### 要旨

マラルメの詩「エロディアード／舞台」について、2010年刊行の日本語版『マラルメ全集』で新訳が出たのを機に、日本、欧米を問わずその数多い翻訳を調査したところ、それら翻訳のあいだに原詩の解釈をめぐる若干の見のがせない相違点があることが判明した。本稿ではまず問題の所在をあきらかにしたうえで、上記相違点を検討し、あらためて筆者自身の解釈を提示する。

キーワード：マラルメ、エロディアード、「舞台」、『マラルメ全集』、翻訳と解釈

### 3

最後に、マラルメ「エロディアード／舞台」（以下「舞台」）の翻訳と解釈にかんする前節までの筆者の立論を補完し、それとあわせて「舞台」の成立時期の問題そしてそこから「舞台」の創造全般をめぐる問題へと考察をつなげることで本論考を締めくくりたい。

「エロディアード」という名が制作されるべき作品を指すものとして詩人のペンによってはじめて書きとめられるのは、現在知られているかぎり1864年10月のカザリス宛の書簡においてである。以後、詩人はこの制作されるべき、あるいは制作中の作品を書簡のなかでほぼ変わらず「エロディアード」の名で呼びつづける（以下これを詩人と同様たんに「エロディアード」と呼び、1871年が初出の実際に発表された作品「エロディアード／舞台」はいままでどおり「舞台」と略して両者を区別する）。そしてその（作品）名は数年にわたって詩人を幻惑しつづけ、知られるとおり書簡のなかにくりかえし何度もあらわれることになる。ただし書簡で「エロディアード」という名のもとに制作中のもの、ないしは制作されるべきものとして語られていた作品が、たとえば1871年発表の「舞台」へと収斂していく同じ単一のテキストをつねに指示していたのかどうか、そしてまた書簡で「エロディアードの『序曲』」<sup>1</sup>という名称で語られるものもあって、それが詩人の死後遺稿のなかから未定稿のまま発見され現在「古序曲」の通称をあたえられているテキストそのものないしはその異稿といった関連テキストなのかどうかなどもふくめて、書簡において「エ

1 Stéphane Mallarmé, *Correspondance complète (1862-1871)*, éd. Bertrand Marchal, Gallimard, 1995, p. 295. 1866年4月24日〔推定〕付カチュル・マンデス宛書簡。

ロディアード」の名で、あるいはその名を含んで制作中ないし制作予定として言及されているテキスト（群？）と現在目にすることのできる「舞台」や「古序曲」という個々の具体的なテキストとの関係について、いまなおその実態は必ずしも明らかではない。<sup>2</sup>

いっぽう、草稿としてのみ残った「古序曲」はいま措くとして、1869年に投稿され1871年に共同詩集『(第2次)現代高踏詩集』に発表された「舞台」（このときの表題は「エロディアードの古き舞台的習作の断章」）に限定して、その活字になったテキストからながめたばあい、〈虚無〉との遭遇として語られるいわゆる詩人の〈危機〉がはじまった1866年冬から春にいたるそのさなかにも、そしてそれ以降も、「エロディアード」の（作品）名がなおしばしば書簡で言及されていることから、たとえばその〈危機〉の時代における実存＝認識体験が、数年後（1871年）に発表された、じっさいエロディアードの名を標題にふくむ「舞台」に（も）なんらかの刻印を残しているのかいないのか、もし刻印を残している場合それはどのようなかたちでなのか、1866年以降の〈危機〉の時代に刻まれていく詩人の実存＝認識体験の道程と「舞台」が書かれていく創造＝書く体験の道程とが、もし時期的にかさなる部分があるとすれば、両者は互いに触発しあい緊密にからみあうように並行していたのか、それとも両者はほとんど没関係であったのか、あるいはそもそも〈危機〉以前に「舞台」はその大枠が書きおえられていたのかなど、これらのこともなおじゅうぶん明らかにされてはいない。あるいは現在手にすることのできる書簡などの資料をもってするかぎり完全に明らかにすることはできない。これらの問題は、狭くとらえれば、「舞台」がいつごろ書かれたのかという成立時期の問題ということになるかもしれないが、同時に作品全体の理解や解釈、さらには〈虚無〉との遭遇にはじまる実存＝認識体験との関係いかなんでは、書簡でさまざまな詩の原理や理念が語られていた〈危機〉の時代における詩人の創造全般の問題とも密接に関係してくるものであるといえよう。

「舞台」の創作時期についていえば、たとえばガードナー・デイヴィスは『エロディアードの婚姻』（1959年）で「たぶん1865年末にはすでに完成されていた」<sup>3</sup>とし、その後刊行した『マラルメと「エロディアード」の夢』（1978年）では、詩人の書簡における「舞台」をふくむであろう「エロディアード」（と呼ばれる作品）への言及の痕跡をていねいにたどった上で『「舞台」の大部分は[1865年冬から春にかけての]これら数ヶ月のあいだに書かれたはずである』<sup>4</sup>という推定をおこなっている。デイヴィスの推定はしかし作品への参照や詩の具体的な分析をまじえたかたちでおこなわれてはおらず、つまりはあくまで詩人の書簡のみを拠りどころにしている点で論証としてはやや不十分というところが難点といえる。

日本語版『全集』（2010年）も「舞台」の作品解題（菅野昭正執筆）で、書簡のなかにみられる「エロディアード」への言及を同様に追跡している。いっぽうでこの『全集』解題の特徴は、「エロディアード」の制作過程を追うさい、その制作時期といくらか重なっていたかもしれない、「人間として存在する根拠、詩人として活動する精神の基盤、さらに詩の言語の成りたつ場」（解題に

2 フラマリオン版『マラルメ全集』によれば、未完の草稿として現在残されている「古序曲」（通称名）には、本文テキストの上に鉛筆書きで「乳母（降霊呪文）」という舞台指示らしき文言が、それも抹消された形であるのみで、「序曲」などの表題そのものはないということである。また欄外ないし余白の書き込みのなかには、判読しにくいものの、同じく抹消されたエロディアードの名もみえるとのことだが、本文テキストそれじたいには知られるとおりエロディアードの名はまったくあらわれない。Cf. Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, t.I, *Poésies*, éd. Carl Paul Barbier et Charles Gordon Milan, Flammarion, 1983, p. 217.

3 Gardner Davies, *Les Noces d'Hérodiade*, Gallimard, 1959, p.12.

4 Gardner Davies, *Mallarmé et le rêve d'Hérodiade*, Corti, 1978, p.12.

よる。以下同じ)など「一連の最も根源的な問題」の「探求」の場に詩人がふみこんだとされる、<sup>5</sup> 1866年の〈虚無〉との遭遇にはじまる「筆舌に尽くしがたい異例な時期」の書簡に注目し、当時の詩人の精神的「探求」を重視して、その解説にも力点をおいていることである。<sup>6</sup>が、「舞台」の作品解題という枠内でありながら、書簡を引用しつつかなり詳細に論及される詩人の「探求」が当の「舞台」そのものとどのように関係するのか必ずしもあきらかにされていないし、また作品の成立時期の究明にも結びついていないように思われる。

それにたいして『マラルメの宗教』(1988年)の著者ベルトラン・マルシャルは、たんに書簡のみに依拠することなく、「舞台」制作にはじまるマラルメの1864年以降の創造の足どりを、書簡から浮かびあがる詩人の生や実存をめぐる考察と「舞台」および「(古)序曲」のテキストについての簡潔ながらも具体的な読解、その双方の作業を緊密にからみあわせ、生と創造の両次元を相互に往還しながら周到丹念に論をすすめている。その上で、「舞台」は「1865年12月には(それよりもっと早期にということはないが)すでに書きおえられていた」<sup>7</sup>と推測し、いっぽう1866年4月の書簡に「詩を深く掘りさげてゆくことで〈虚無〉に遭遇した」<sup>8</sup>とあるその詩句とは現在遺稿として読むことのできる「古序曲」のそれであることなど個々の論点についても小気味よく積極的に推断をかさねていく。「舞台」の成立時期についてはあとで見るように筆者はマルシャルと見解を異にするが、マルシャルの考察と分析じたいはしかしきわめて示唆に富み、また密度の高いものとなっていることは認めないわけにはいかない。とはいえ、いくぶん奇妙なのは、2011年に発表した新しい論文のなかでマルシャルは、なんら論拠をあげずに「舞台」は「1865年の最初の数ヶ月で書き上げられた」<sup>9</sup>と述べ、『マラルメと「エロディアド」の夢』のデイヴィスとよく似た見解を提示していることである。ただ新旧いずれの推定においてもマルシャルは、「舞台」が〈虚無〉との遭遇にはじまるいわゆる〈危機〉の時代以前にはほぼその大枠は書きおえられたものと判断しているようであり、その意味では「舞台」創造と〈危機〉時代の実存＝認識体験との関連は薄い、というかもとよりないというのが現下のマラルメ学第一人者の見方なのだろう。

いっぽう逆に、「舞台」の最終的な成立時期を1866年末あたりにおく研究者も存在し、シルヴィア・ユオは『マラルメのエロディアド神話』(1977年)で、書簡よりむしろ作品に着目し、「舞台」発表稿にあらわれる詩行(第113-115行)のいまだ断案の状態にあるものが「古序曲」草稿断片<sup>10</sup>に見いだされることを根拠に「『舞台』の練りあげは『古序曲』が書きはじめられた時期をもこえて進展して」いったはずだとし、さらに「舞台」の最初のほうの詩行が1866年11月に刊行されたテオドール・ド・バンヴィルの詩集の一篇(「神々の流涕」)から想をえている可能性が

5 以前述べたことがあるが、筆者には、『全集』解題が「探求」と呼ぶところのマラルメのいわゆる〈危機〉時代の精神的体験のある部分は、なにか一種見神体験、啓示体験にも似た神秘体験、もはや日常的理性や合理的推論では追尾も把握もできない神秘体験と考えられ、詩人が記した書簡の字面そのものは追うことはできても、みずからの研究者の立場からするとそれはほとんど〈理解不能〉にして〈語りえぬもの〉の領域にあるとしかいいようがないものと考えている。

6 『マラルメ全集』第1巻「詩・イジチュール」、筑摩書房、2010年、「別冊 解題・註解」79-93頁、とくに88-92頁(本稿では『全集』と略す)。ただし菅野昭正は以前の著書では、バンヴィルのマラルメにあてた書簡を根拠に、「『エロディアド・舞台』として現在読むことのできる作品の初稿もしくは原型のすくなくとも大枠は、1865年の春頃までにはほぼ出来あがっていた可能性がある」と推定していた(菅野昭正『ステファヌ・マラルメ』中央公論社、1985年、183頁)。

7 Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, Corti, 1988, p.49.

8 Mallarmé, *Correspondance complète (1862-1871)*, éd. citée, p. 297. 1866年4月28日[推定]付アンリ・カザリス宛。

9 Bertrand Marchal, «La Scène d'Hérodiade de Mallarmé : Une lecture insistante», in *Lecture insistante. Autour de Jean BOLLACK*, Albin Michel, 2011, p.245.

10 Cf. Gardner Davies, *Les Noces d'Hérodiade*, op.cit, p.164 et Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, I, éd. Bertrand Marchal, Gallimard, 1998, Bibliothèque de la Pléiade, p.1105.

あることを理由に「舞台」は「1866年のかなり遅くに書かれた、もしくは手なおしされた」と推定している。<sup>11</sup> 後者の可能性については、バンヴィルの詩は1866年3月、分冊形式で刊行の『(第1次)現代高踏詩集』ですでに発表されていたものであり<sup>12</sup> (同じ共同詩集に参加したマラルメがその時点で読んでいた可能性が大いにある)、影響というなら個人詩集が刊行された段階にする必要はかならずしもないだろうし、ユオの指摘するようにバンヴィルの詩に触発されて「舞台」の最初のほうの詩行が成立した、あるいは手なおしされたとするには二つの詩の雰囲気や二、三の語彙の類似性だけではいかにも根拠が薄弱である。もうひとつの指摘の、「舞台」制作が「古序曲」のそののあとにもつづけられた可能性があることについては、このあと検討することにもなるが、筆者はとりあえず以下のように考えている。1866年4月末の書簡で詩人が告げている〈虚無〉との遭遇は「詩を深く掘りさげる」なかで起こった体験であるというわけだが、そこで「深く掘りさげ」られていたとされる詩とは、詩人が同じ書簡で「[それまでの]三ヶ月を大ざっぱに語ると『エロディアド』に熱中して過ごし […] 音楽的な序曲を書いたのだ」<sup>13</sup> (傍点引用者)とあることから、多くの研究者は、それを「古序曲」の詩句と見なしている。「音楽的な序曲」がほんとうに現在草稿としてのこる「古序曲」ないしはそれにつながるテキストであるのかどうかはいま措くとして、詩人がその「詩を深く掘りさげ」ながら「三ヶ月熱中して過ごした」という「エロディアド」に「舞台」の詩句もふくまれていたのではないか、1866年の最初の数ヶ月というばあい大きくは書簡でいう「序曲」の制作が中心であったかもしれないが時期によっては詩人のペンはときに「舞台」に向かい、「序曲」と「舞台」とのあいだを往き来することがあったのではないかと。

ともあれ「舞台」の成立時期についてだけいえば、たとえばデイヴィスであれマルシャルであれ、同じひとりの研究者においてもそのときどきの立論にあわせて年代推定が微妙にゆれうごいているところからもうかがわれるように、けっきょく確実にして精確なことは何もいえないというのが実情ということになる。くりかえしになるが、書簡には「エロディアド」という名の作品への言及が数多く見られるとしても、じっさいはそこからたとえのちに成稿として活字になった「舞台」(あるいはまた未定稿のまま終わった「(古)序曲」)の作品の練りあげやそれが具体的に生成してゆく制作過程をたどることはほとんど不可能であるということが「舞台」成立時期を精確に劃定することをむずかしくしている。

しかしながら、劃定が困難であること、また結果の不首尾が予想されるからといって、作品の成立をめぐるこの追究をはなから無意味とばかりに放棄していいことにはならないはずであり、「舞台」創造全体の解明にもかかわって、そこにどこまで迫れるかいちどは追尋してみる必要があるのではないだろうか。ただいままでもなくテキストの成立と創造の問題を扱うには、マルシャルがいうつぎのような危険性にじゅうぶん注意しておかねばならない。「アプローチがむずかしいとされるテキストにたいする安易な解決は、(序文であれ書簡における言及であれ)より明快とされるパラテキストに作者が意図を語っている箇所を探しもとめに行くことである。ところでマラルメの『書簡集』、少なくとも1860年代のそれは、あきらかに解釈者にとって尽きせぬ宝庫である

11 Sylviane Huot, *Le «Mythe d'Hérodiade» chez Mallarmé*, Nizet, 1977, pp.49-50.

12 Cf. Théodore de Banville, *Œuvres poétiques complètes*, édition critique, tome IV, Champion, 1994, p.344.

13 Mallarmé, *Correspondance complète (1862-1871)*, éd. citée, p. 297. 1866年4月28日 [推定] 付アンリ・カザリス宛。この数日前のカザリス宛の書簡にも「あいかわらず『エロディアド』の序曲」に打ちこんでいる」(*Ibid.*, p. 295) という文言が読まれる。

が、そこには上のような解決の論理がはらむ危険性、すなわちテキストをパラテキストでもって、あるいは作品を想定される作者の意図でもって置きかえるという危険性がともなっている。<sup>14</sup> そうであれば、あるいはむしろそうであるだけに、「舞台」の創造と成立をめぐる問題の解明にかかわってたんに書簡にだけ根拠資料、推定材料をもとめるのではなく、マルシャルをのぞけばこれまであまり試みられることのなかった、作品それじたいの内在的な理解や具体的なテキスト分析という次元からもあわせて「舞台」成立時期の問題そしてさらにマラルメの創造全般をめぐる問題の次元へと接近してみるべきだろう。それに、〈危機〉の時期といくらか重なりあっているかもしれない、「エロディアード」制作開始の1864年末から1860年代後半にかけてのマラルメの創造の地平、数多い書簡にもかかわらず深い謎にとざされた創造の地平にわけり、その創造の現場で何が起こっていたかを解明するためには、書簡というパラテキストにとどまらず、ほかならぬその時期の数少ない作品テキスト（ここでは「舞台」のテキスト）そのものが丹念に踏査し検分すべき「宝庫」となるはずである。

ところで筆者自身は、「舞台」についてはテキストにそくしたその読解と解釈の試みをすでにおこなっている（前掲旧稿）。<sup>15</sup>そしてそこで「舞台」のテキストをできるだけ精密に読むという作品の内在的な理解から出発して、「舞台」の成立時期、というより正確に言えば1860年代のマラルメの創造の地平における「舞台」の位置をあきらかにしようとした。以下、基本的には旧稿で試みた「舞台」読解にもとづき、上でのべたいいくつかの問題を検討しつつ「舞台」の創造全般をめぐる問題の再考へとつなげていきたい。

筆者はまず旧稿で、「舞台」全体の作品構造をおもに主題論的な観点から分析したうえで以下のようにのべた。

過去におけるエロディアードの自己自身との関係性としてあった〈百合〉と〈薔薇〉との対立であれ、現在のエロディアードと乳母との関係性にあらわれる〈鉱物的なもの〉と〈植物的なもの〉との対立であれ、さらに現在のエロディアードの自己自身との関係性としてたちあらわれる〈鉱物的なもの〉と〈流体的なもの〉との対立であれ、「舞台」に生起するさまざまな主題論的な対立は最後にすべて解決され、*dénouement*へといたる。主人公の受動的な待機状態という形をとるこの*dénouement*は、むろん作品の結構からいえば何か曖昧で未完的な印象がぬぐえないが、主題論的にいえばもはやそこからさらなる展開や接合があらたに可能なようにはみえないほどにひとつの完結性をみせているとはいえる。<sup>16</sup>

そしてあくまでこのようなテキスト読解による作品の内在的な理解の次元から、これまでマラルメの書簡のみに依拠して憶測がめぐらされることの多かった「舞台」の創作年代について次のようなひとつの推論を結論にして旧稿を締めくくった。

自己を〈百合〉にすること、いいかえれば自己の処女としての純粋性を永遠化すること、このエロディアードが過去にいただいていた、しかしすでに剥落散乱している夢は、現実としてあ

14 Bertrand Marchal, «La Scène d'*Hérodiade* de Mallarmé : Une lecture insistante», in *Lecture insistante, op. cit.*, p.246.

15 拙稿「夢の裸形—『エロディアード／舞台』読解の試み」、『フランス文学』第26号、2007年、25-36頁。

16 同上、35頁。

る自己のいわば精神化ないし霊化をめざす夢であるという点において、1863年春制作の詩篇「窓」の抒情主体にみられた自己の天使化の夢とほぼ同質のものだと考えられよう。いっぽう現在のエロディアドにとっては、自己の鉱物化の夢すなわちもはや成熟することのない固く氷結した不感無覚の生の夢が、さきの夢にかわる二次的な夢として問題となっているが、これも、マラルメの詩的創造の時間軸において「窓」制作以降の1864年初頭に書きあげられた詩篇「青空」やその同じ年に書かれたと推定される「夏の悲しみ」で物質への同化の夢として主題化されていたものである。こうしてみると「舞台」においては、〈私〉という抒情主体を定立する1860年代前半制作のマラルメの詩にあらわれたふたつの主要な夢が、まさにエロディアドというひとりの〈私〉のそれぞれ過去と現在という生の時間軸に投射されたかたちで反復されていることがわかる。とはつまり、エロディアドなる女性形象は、それまでのマラルメの抒情詩にたちあらわれた〈私〉を一種総合した詩的主体とみなすことが可能であるということだ。あるいは、「舞台」は、主題論の観点からいっても詩的主体の観点からいっても1860年代前半のマラルメの詩的創造の問題圏に属している、あるいはその延長線上にあるということができ、さらにいえばその問題圏をある意味で総括し精算するものでもあるということだ。エロディアドは窓や青空、花々を嫌忌し、そこから顔をそむけようとしていたが、「エロディアド／舞台」は1860年代前半に書かれた「窓」や「青空」、「花々」に深く顔を向けている。そしてその上で最後にそれらを完全に断ち切っているのである。

引用が長くなってしまったが、「舞台」がマラルメの1860年代前半の詩的創造の地平で書かれている、「舞台」が主題論の観点からいっても詩的主体の観点からいっても1860年代前半のマラルメの詩的創造の問題圏に属しているという以上のような旧稿の結論を現在も基本的に修正する必要はないと考えている。とはいえ誤解の余地はないと思われるが念のためいそえれば、それは、たとえばマルシャルが「マラルメの詩的野心の先史時代」と呼ぶような、1860年代前半、つまり1864年末にはじまる「エロディアド」制作開始の早い時期に、いいかえると1866年の〈虚無〉との遭遇を契機とするマラルメの実存的危機以前に、「舞台」の原型の粗描がほぼ完了していたということも必ずしも意味していない。ようするに作品の内在的理解から導きだした筆者の結論は、あくまでマラルメの詩的創造の地平における「舞台」の位置について述べたものであって、「舞台」がじっさいの日付として1860年前半のうちに、より正確に言えば1866年にはじまる〈危機〉以前にはほぼ現在読まれるような形となったと必ずしも主張しているわけではない。ただし、このあたりの「舞台」創造をめぐる微妙な消息について、とりわけ「1860年代前半のマラルメの詩的創造の問題圏 […] をある意味で総括し精算するものでもある」と書いたその「総括」や「精算」とは何であったか、また「舞台」が「1860年代前半に書かれた『窓』や『青空』、『花々』に深く顔を向けている。そしてその上で最後にそれらを完全に断ち切っているのである」と書いたその切断面すなわち「舞台」という作品の成層が見せる1860年代前半の詩的創造の地平との連続と不連続のありようとはいかなるものであったかを旧稿ではじゅうぶん詳述できなかったので、そのことを、旧稿の補足もかねてここでもう少し丁寧にマラルメの創造の地平にそくして明らかにしておく必要があると考えている。そしてそのこととあわせて、「エロディアド」の(作品)名が、さきにのべたように、〈虚無〉との遭遇にはじまる重大な実存＝認識体験がつづく1866年以降のいわゆる〈危機〉の時期においてもなお書簡で言及されていることから、その数年後(1871年)にエロディアドの名を題にふくんで発表された「舞台」が、成立時期の問題とからめて、詩人の実存＝認識体験とふかく関係しているのかどうか、そしてまたその両者の関係について——「舞

台」が1860年代前半のマラルメの詩的創造の問題圏に属しているという筆者の見立ては見立てとしてひとまず措いて——何が語れるかという問いを立ててみる必要があるだろう。じっさい詩人は「詩を深く掘りさげながら〈虚無〉に出会った」ことで「自分の詩の存在が信じられないほど」打ちのめされたこと、つまり詩人の実存＝認識体験が詩の創造体験と深くからみあいながら起こったこと（このことは何度でもくりかえし想起しておきたいことだ）を強調しているわけだから。「舞台」の成立時期を考える上で、たとえば〈虚無〉との遭遇にはじまる実存＝認識体験が、もし詩人の創造の地平を大きくゆるがし、じっさいの詩作に少なからぬ影響をもたらしたことが作品の上で跡づけられるならば、「舞台」制作が1866年の段階でも（あるいはそれ以降も）なお進展継続していたという推測があるていど成りたつかもしい。しかしもちろんそうはいつでも、ことはそう単純ではなく、そのような徴しがなくとも、つまり実存＝認識体験が痕跡をのこすほどには創造の地平に影響を及ぼさないままに、1866年以降も1864-1865年の初期の構想にしたがって「舞台」制作が大きく成稿にむけて進展していった可能性ももちろんいっほうにあり、他方で1865年末までにはほぼ完成されていた場合でも、みずから意識せぬまま、詩人が、〈虚無〉との遭遇にさきがけて、「(古) 序曲」ではなく）ほかならぬ「舞台」の「詩を深く掘りさげながら」その実存＝認識体験へとつながるなんらかの徴候的な体験に逢着してしまっていたということもありうるのである。これはまさに創造の機微にかかわることであって、書簡その他のパラテキストのなかで詩人が作品の意図や理念として語っていることと作品としてのテキストがじっさい言語的に実現していることが同期しない、また照応しないということがありうるからである。いずれにせよ、こうして「舞台」の創作年代のそれをふくんだ創造全般の問題は、「舞台」をどう読むかという作品解釈の問題とも相互に関連しあうものとなる。

ともあれ、旧稿では、詩人の書簡をまったく参照することなく、あくまで「舞台」なるテキストの内在的な理解からその創造の地平を展望しようとしたのであったが、じつはそのとき紙幅の関係もあって、「舞台」の成立時期や創造史上の位置づけを考えるうえで検討しのこした問題があった。さきほどからくりかえし言及している〈虚無〉との遭遇にはじまる実存＝認識体験と「エロディアド」の創造体験との関係、なかでもとりわけ〈虚無〉との遭遇を語る書簡（1866年4月）のなかで語られた創造原理と「舞台」との関係である。

以下にまずその問題の書簡を引用する。「詩を深く掘りさげながら」〈虚無〉との遭遇が起こったこと、そしてその遭遇が「自分の詩の存在が信じられないほどに」詩人を打ちのめしたこと、そうした詩の地平と実存の地平とが相互に深くからみあって起こった詩人の危機的事態を語るあのよく知られた1866年4月末のアンリ・カザリス宛の書簡である。

この三ヶ月のことを大ざっぱに君に話さなければならない。しかしそれは怖いものだ。私はその期間をエロディアドに夢中になって過ごしたのだ、ランプもそれを知っていよう。音楽的な序曲を書いたのだ、まだほとんど粗描でしかないが。でも、うぬぼれなしに言うことができる、それが未聞の効果をもつであろうことを。そして君が知っている劇的な舞台は、この詩にくらべたら、レオナルド・ダ・ヴィンチの絵にたいする卑俗なエピナール版画のようなものでしかないのだ。[…]

不幸なことに私は、詩をこんなに深く掘りさげてゆくことで、絶望に陥れるふたつの深淵に出会ったのだ。そのひとつが〈虚無〉であり、私は仏教も知らずにそこに行きついたので。そしていまなおひどく打ちひしがれていて、自分の詩が存在するということがすら信じられなくなっている。[…] いかにも私は知っている、私たちが物質の空しい形態にすぎないことを——

だがそれは、神や私たちの魂を作りだしたことからするとなかなかすばらしいものではあるのだ。じつにすばらしいものなので、友よ、この物質の演じる劇を、すなわち物質が、物質であることを意識しつつ、しかも物質には存在しないことがわかっている〈夢〉のなかに狂おしくとびこんで、〈魂〉、および幼いころよりわれわれの内部に堆積してきた、同じように神性をおびたありとあらゆる印象をうたい、真実である〈無〉をまえにして、それら栄光ある虚偽のわずかな高らかに語るという、そんな物質の劇を私はみずからのために上演したいと思う。これが、私の〈抒情的〉著作のプランであり、その題名はこうなろう、『虚偽の栄光』、あるいは『栄光ある虚偽』と。私は必死になって歌うだろう。<sup>17</sup>

この書簡の後半で詩人が揚言する創造における原理的選択と「舞台」のなかでエロディアードの発話態度としてあらわれている原理的選択とあいだに何か相同性ないし類縁性のようなものが認められるように以前より筆者は考えてきた。つまりこういうことである。夢——〈百合〉たらんとする過去の夢はすでに剝落散乱しているとして、〈鉱物的なもの〉たらんとする現在の夢（ふたつの夢はエロディアードなる詩的主体にとってはともに自己超越の夢）——を、それが存在しないことを意識しつつあるいは虚偽と知りつつ「必死になって」語ること、夢をあえて〈語ること〉の強度で生きること、これをしも「舞台」におけるエロディアードの発話態度、エロディアードがみずからに選びとっている自身の存在原理と見るならば、これが、存在しない夢をあえて「栄光ある虚偽」と認めることでその夢を〈書くこと〉の強度において生き、そしてそのことを詩の栄光たらしめるという書簡のなかで詩人が強い決意をもって選びとろうとしていた創作態度ないし創造原理とひそやかな照応をみせているのではないかということである。<sup>18</sup>そしてそれとともに、『現代高踏詩集』（1866年5-6月刊行の分冊）への掲載に向け、1862-1865年のあいだに書かれた11篇の詩の、掲載のための稿の見なおしにつづく印刷のための校正をこの書簡とほぼ同時期に終え、1860年代前半のみずからの抒情詩制作にひとつの大きな区切りをつけたともいえる詩人は、以後もはや抒情詩——夢を語る〈私〉の定立をめざす抒情詩を書かなくなるわけだが、そのことからすると、その11篇につづいて書きはじめられた、虚偽としてであれ夢を語る主体の定立をなお問題化していた「舞台」は——「舞台」と同じく制作途次で劇詩から抒情詩へと転生された「半獣神」<sup>19</sup>とともに——マラルメの創造の地平において最後の〈抒情的〉作品であったといえるかもしれない。その意味で、「エロディアード」へ熱中したことを語る書簡で「虚偽の栄光」を標題とする作品を詩人がなお「〈抒情的〉著作」と呼んでいたのは、その著作（のひとつ）に——書簡で言及されていた「音楽的な序曲」よりむしろ——「舞台」が念頭にあったためではないかということもあわせて考えてきた。

17 Mallarmé, *Correspondance complète (1862-1871)*, éd. citée, p. 297. 1866年4月28日〔推定〕付アンリ・カザリス宛書簡。

18 簡単ながら、渡邊守章にも、エロディアードが明らかにする「『嘘』は、詩作というものをマラルメ自身が定義した、例の『栄光ある嘘』"glorieux mensonge"を思い出させる」という指摘がある（「ステファヌ・マラルメ『エロディアード舞台』訳・註解」、『ルプレザンタシオン』第4号、筑摩書房、1992年秋、99頁）。また同氏の別の論文のなかでも同じような指摘がみられる（「マラルメ『エロディアードの婚姻』——プログラム」、『ルプレザンタシオン』第3号、筑摩書房、1992年春、44頁参照）。なおこの「栄光ある虚偽」あるいは「虚偽の栄光」という原理がその後鍛えなおされて、たとえば数年後（1860年代末）に語られる「虚構」（「言語に関するノート」）やさらに1890年代に語られる「虚構」や「ペテン」（ともに『音楽と文芸』）といった詩人の考え方にどのようにつながっていくのか（あるいはいかないのか）——ここでは問題の所在だけを提示しておきたい。

19 「半獣神」の劇詩から抒情詩への転生については拙稿「『半獣神の午後』の冒頭句について」（『フランス文学』第22号、1999年、1-10頁）を参照されたい。



では「舞台」とは、はたして書簡で詩人のいう「〈抒情的〉著作のプラン」がじっさいに実行にうつされて書かれたものということになるだろうか。

たしかにエロディアドは、花（より正確に言えば薔薇）としての自己という現実を——「わが唇の裸形の花」に言及する最後の台詞までは——けっして語らず明かさず（その意味では虚言としての語りをエロディアドは乳母を前に徹底かつ一貫させている）、外面的にはみずからの夢に執着し、みずからの夢を語りつづけるという、あるいはむしろこういってよければ、みずからの夢をみずからのために演じようとする（「みずからのため、みずからのためだけに〔植物の花ではなく、鉱物の花すなわち宝玉として〕花咲こうとする」）態度をとっている。しかしそれはみずからの夢を内側からつき崩そうとするものを押しかくし抑圧することでかろうじて可能であるかのようにみえる。つまり、書簡で語られたような原理的な態度決定をエロディアドにみるには「舞台」の主人公は内圧——乳母からの外圧以上に内圧に脅かされすぎているようにみえる。エロディアドは、自身にとっての本源的な夢ともいべき〈百合〉の夢はすでに過去において剥落散乱してしまっているうえに、舞台上の現在にあっては二次的な夢（自己の鉱物化＝氷結化）への没入の契機とその夢の自壊（自己の流体化＝液体化）への契機という二重の契機に不安定にも引き裂かれているようにみえる。そしてじっさいエロディアド自身は最後、そのような「虚偽」（の栄光）を語るという自己欺瞞に耐えきれぬかのように、夢を語ってきたおのがいっさいの言説をそっくりそのままほかならぬ虚偽と、つまりその言語的な真実を支え保証する根拠はみずからのうちには何もないことを告げるのである。

いっぽう、上のような決然たる創造原理が前提にあるならば、もとより主人公を夢からひきはがし反省へと立ちかえらせる乳母との対話のかたちをとった戯曲体の詩形が要請される必要がなかったのではないだろうか。もう少し具体的にいえば、「舞台」の登場人物は、エロディアドただひとりではなく、ひたすらみずからの夢に自閉しようとするエロディアドと、それにたいしてエロディアドを夢の空間（鉱物的な死の空間）から現実の空間（植物的な生の空間）へとひきもどそうとエロディアドにさまざまにはたらきかける乳母が登場人物として「舞台」上にいる。ここで、よくみられる解釈のように、二人がそれぞれ詩人の分裂した意識が投影された詩人の分身的存在とするならば、エロディアドが詩人の夢みる意識であり、乳母のほうは詩人の現実的意識ないし反省意識を体現しているということになるのかもしれない。つまり、エロディアドと乳母との関係性をとおして、「舞台」の劇生成の力学をかたちづくる、夢と反省との葛藤相剋が問題になっているというわけである。しかし「舞台」における乳母は、反省意識の形象化であるというより、どちらかといえばエロディアドによって終始完全拒否されるころのたんに常識的、世俗的な立場にたった人物形象といいいい。乳母には、エロディアドとのあいだに真に緊張をはらんだ関係性をもつにはいたらない、つまりエロディアドの存在をゆるがし、おびやかす真の〈他者〉たりえぬ役割の限界が否みようもなく刻印されているようにみえる。ようするに乳母は人物造型において、詩人の、ひいてはエロディアド自身の尖鋭な反省意識を外在化したもののだとはとうていいえないのではないか。ひっきょう乳母は「舞台」においては、どこまでも世俗的な態度に執ることによって、また挑発的な態度をみせることによってエロディアドの反撥を呼びおこし、その反撥を契機としてむしろ頑ななまでの現実の拒否と夢への自閉にむかう長大な独白をエロディアドから引きだす、そんな役割に終始している。そしてそのかぎりではたしかに乳母は作劇上必要な登場人物であったともいえるかもしれないけれども。

いっぽう筆者の旧稿においてあきらかにしたように、むしろエロディアド自身のうちにこそ、エロディアドの存在をその深部からゆりうごかし、夢の世界への自閉をつきくずそうとする、え

たいのしれない〈他性〉があらわれている。エロディアードは、氷結化の夢、鉱物的な自己の夢を語りながらも、その夢をつきくずすように自己の存在を内側からおびやかす——たとえば「金属の不毛の冷たさ」をもつ（ことが夢みられている）髪が「奔流」torrentとなることや花のように「芳香」parfumを発散することへの恐怖といった——流体化（液体化＝気化）への恐怖、つまり溶解感覚、崩壊感覚をほのめかす。恐怖を呼びますほどの何かえたいのしれない、エロディアードの内にひそむ溶解感覚、崩壊感覚、そのような一種の生理感覚、身体感覚をしかし反省意識という名で呼ぶのはなにかそぐわないものがある。いずれにせよ、エロディアードと乳母との関係性においてではなく、なによりエロディアードの存在それじたいの内においてこそ、夢とその夢をつきくずす何か言いしれぬものとの相剋、つまりはエロディアードの存在そのものを引きさく危機が隠微に、しかし確実に起こっているというべきだろう。

「舞台」最後で、せきあげる涙の予感とともに押しかくしていた内面の真理が一挙にこぼれだすように、夢を語ってきたおのがいっさいの言説をそっくり虚偽と唐突に告げるエロディアード。それではいったい、それまでのエロディアードの行為、みずからのことばの呪力を信じるかのように存在変容の夢、自己超越の夢を語ってきたそれまでのエロディアードの行為とは何であったのか。もし「舞台」が書簡で言挙げされていたような創造原理にもとづいて書かれているならば、つまり虚偽であることを知りつつ「必死になって」夢を語るという行為、この行為じたいがまさに「舞台」の詩的主体にとって自己の存在証明にして存在原理になるはずのものであったならば、「舞台」の詩的主体は最後までその「虚偽の栄光」をこそ決然と語りつづけたはずではないだろうか。あるいは語るべきではなかっただろうか。しかしエロディアードは最後に自己の夢を支えきれぬ、あるいは夢を語ることを支えきれぬかのように、というより夢を語る行為の欺瞞に耐えきれぬかのように、あっさりと、というか少なくとも唐突にみずから語った夢を虚言として自己告白、というか自己暴露する。

こうして書簡で詩人が選びとったという「虚偽の栄光」という創造原理と「舞台」でじっさいエロディアードが選びとっている存在原理のありかたとを対比させてみると、「舞台」が〈虚無〉との遭遇後に選びとられた創造原理（「虚偽の栄光」）に応じるかたちで書かれたものとは考えにくい面がでてくる。両者には、存在危機の深い淵へすべり落ちそうになりながら、しかしあえて虚偽としてではあれ夢を「必死に」語ることでみずからの存在を支えようとしている点でたしかに類似性があるとしても、いっぼうで乖離というほどではないが微妙なずれのようなものを感じないわけにはいかない。

この微妙なずれはしかし見方をかえれば、いまつぎのようにとらえかえして見ることはできないだろうか。すなわち、「虚偽の栄光」という創造原理によって書きはじめられたかにみえた「舞台」には、詩人の意図にもかかわらず、結果的にその創造原理それじたいの失効と廃棄までもが書きこまれてしまっている、そんなテキストの事実があるのだと。

1866年4月の書簡では、「魂」や「神」をはじめとする霊的なもの、神的なものはわれわれ物質である人間が創造した「虚偽」であるとして、そうした超越的なものを否定する唯物主義的認識をまず根底にすえ（第1段階）、そこからその認識を逆倒させて、詩人の存在理由をそうしたほかならぬ「虚偽」の栄光をこそそうたいあげることにあるとする、そんな創造への転回（第2段階）が言挙げされていた。「舞台」でもエロディアードは、〈百合〉であることの夢つまり自己の霊化＝精神化というエロディアードにとっての本源的な自己超越の夢はすでに散乱しているとして、〈鉱物〉であることの夢つまり自己の物質化＝無機化というエロディアードにとっては二次的な自己超越の夢を——ときにエロディアードの身を襲う自己の流体化＝液体化という溶解感覚がその

夢の「虚偽」を示唆しながら——乳母をまえにして、そしてみずから自身にむけても昂然と語っていた。<sup>20</sup> しかし「舞台」最後でそうした夢を語るみずからの言説そのものがまさに「虚偽」であったことを最終的に自己暴露する主体がたちあらわれる点では、書簡の後半部分で語られた「栄光ある虚偽」という創造原理（第2段階）それじたいの無効化、ないしは少なくともその創造原理のからくりの暴露までもがテキストのなかに書きこまれてしまっているようにみえる（そしてまた視点をかえれば、「虚偽の栄光」を乳母に、そしてみずから自身に「必死に」語りつづける（第2段階）かに思えた「舞台」の主体は、ある意味、最終的には、書簡の前半部分で語られた認識すなわちいかなる夢も虚妄でありいっさいの超越はないとする〈虚無〉との遭遇時のいわばゼロ地点（第1段階）にもういちど立ちもどってしまっている、あるいは差しもどされているようにもみえる）。<sup>21</sup> ようするに、詩人は「自分の詩の存在が信じられないほどに」〈虚無〉の認識に打ちひしがれつつ一時（しのぎ）的に「虚偽の栄光」という「自分の詩」の原理の発見を言挙げしながらも、しかしひっきょうそのような原理によってみずからの存在とことばを支えられるものではなかったそんな状況が「舞台」最後のエロディアドなる詩的主体の言語的身ぶりのなかに書きこまれているのではないかということである。「舞台」は、あの1866年4月の書簡において「虚偽の栄光」に自身の創造を定位して詩人が立とうとしていた地平をすでにみずから足下から掘りくずしてしまっている、あるいは少なくとも「舞台」は、詩人の意図にもかかわらず、「虚偽の栄光」なる原理の実践と同時にその廃棄と放擲までもテキストに書きいれてしまっているというわけである。

このことからいま「舞台」の成立時期をめぐる問題にたちかえると、あの1866年4月末の書簡は、〈虚無〉との遭遇につづいて「虚偽の栄光」が創造原理として着想された時期がその年の最初の数ヶ月のあいだであったことを告げているいっぽうで、じっさいに書かれた作品としての「舞台」はその創造原理の放擲にまでいたっているとするならば、「舞台」は1866年の最初の数ヶ月以降に最終的に成立したと推測してみるのはどうだろうか。

またいっぽうで、1866年5月末あたりからは〈美〉の発見（5月に「〈美なるもの〉」についての本<sup>22</sup>の構想が、7月には「〈虚無〉を見いだしたあと〈美〉を見いだした」<sup>23</sup>と書簡で語られる）、7月からは自己の〈全作品〉の劃定（「私は壮麗な全作品の土台をすえた」<sup>24</sup>）などつぎつぎとあらたな創造の原理や理念がある種の高揚感につつまれて同じく書簡のなかで語られだすことを考えあわせれば——「エロディアド」の名がその原理や理念においてもなお重要な位置をしめる作品として詩人にときに言及されることがあるとしても——7月以降のまったくあらたな創造の

20 ついでながら言いさえれば、「窓」における詩的主体の天使たらんとする夢、「舞台」における詩的主体の百合たらんとする夢、それらは同質等価なものとして自己の霊化＝精神化の夢である点で地上的な生ないし現実的なものからの超越の夢であったとすれば、「舞台」における主体のもうひとつの夢、「金属の不毛の冷たさ」をもつ自己の水結＝鉱物化の夢とは、もちろん「人間的なものは何もいらぬ」とする自己の物質化＝無機化の夢といえようが、それはボードレールの詩における娼婦やレスピエヌの女性形象と同様に人間社会の「生殖連関から遠ざかる」（アドルノ）その不毛性、石胎性、無用性への志向（その主題化は「娼婦に」が初稿の標題だったマラルメの「苦悩」にすでにみられる）において地上的＝社会的な生ないし現実的なものからのいわば負の超越の夢であったといえるだろう。

21 旧稿（前掲拙稿）でも述べたように、エロディアドの台詞「おまえ【唇】は嘘をついている」が直接的には「わが父祖の地」からの「出発」（初出稿では「逃走」）が虚偽であること、つまりいまここからの超越の夢がありえないことを意味していると考えれば、1860年前半の創造の地平における抒情主体の特徴的な夢のひとつであった〈逃走〉＝〈出発〉の夢もそこであわせて「総括」「精算」されているともいえるだろう。

22 Mallarmé, *Correspondance complète (1862-1871)*, éd. citée, p.305. 1866年5月21日【推定】付アンリ・カザリス宛。

23 *Ibid.*, p.310. 1866年7月13日【推定】付同宛。

24 *Ibid.*, p.312. 1866年7月16日【推定】付テオドル・オーバネル宛。

展望がひらかれつつあった地平において「舞台」が書かれていったとは想像しにくいということがある。そうであれば「舞台」は、もう少し成立時期を限定して、1866年の最初の数ヶ月以降というばあいでも遅くともその年の5月あたりまでにほぼ完成されたのではないかと推測してみるのはどうだろうか。

他方、筆者が旧稿で分析した、エロディアードの夢想の空間における百合の花弁の剥落（「私の内なる青白い百合の花を摘みとる」、「獅子たちは、萎れた花の残骸が、／私の夢想をよぎって、しめやかに落下していくのを目で追う」）や宝玉の散乱（「夢想のなかを／冷たい宝玉が散乱する」）がそのまま現実の空間からみればエロディアードの衣の落下（「獅子たちはしどけない私の衣を押しやる」）や涙の散乱（「痛ましい最後のすすり泣きをまき散らす」）となるあの「舞台」を構成している内と外との重層空間、夢と現実との並行世界の出現はやはり劇場では仕掛けも演出もおそらく困難なものであり（現代の劇場ではもしかするとイリュージョンのようなかたちで技術的に可能かもしれないが）、言語空間においてこそ創出可能な「神秘」の顕現、詩という言語テキストこそが生みださうな驚異にして幻惑であろう。これは、1865年10月の書簡で詩人が、その一年前に悲劇として構想され一時その制作が中断していた「エロディアード」を「悲劇としてではなく詩篇として」制作を再開し、そのことで「神秘はいうまでもなく身体姿勢や衣裳、装置や室内調度」の点で利するところがある、<sup>25</sup>と書きしるしていたように、まさに「身体姿勢や衣裳、装置や室内調度」の必要といった劇場空間ゆえの実際的な制約から自由になった言語空間でこそ可能となる「神秘」だったといえるはずである。<sup>26</sup>またそれと関連して、現在残されている「舞台」の異文に、ト書きがついていまだ戯曲体の跡をとどめた「エロディアードの化粧」というテキストがあるが、たとえばそのなかのエロディアードの台詞にみえる「[鏡のなかに] 私は大いなるわが裸形の姿をじっと見入った」*j'ai contemplé ma grande nudité*<sup>27</sup>というどちらかといえば散文的な詩句が、「舞台」では「私は散乱するわが夢の裸形の姿を知った」*J'ai de mon rêve épars connu la nudité*という夢の裸形の姿が裸形としての（エロディアードの）肉体でもあるという観念と現実との重層的なヴィジョンを凝縮した詩句へと書きなおされている。そういうところにも、劇場を意識した「悲劇」から言語テキストとして自律した「詩篇」への言語態の変更によってこそ可能になった詩固有の「神秘」創出の消息がみてとれるのではないか（「舞台」にみられる「わが汚れなき髪の金色の奔流」*le blond torrent de mes cheveux immaculés*や「わが衣の萼」*calices de mes robes*、「わが唇の裸形の花」*fleur nue de mes lèvres*<sup>28</sup>は、「ためいき」（1864年制作）における「天使を思わせる君の目の定まらない空」*le ciel errant de ton œil angélique*<sup>29</sup>や「苦い休息に…」（同年制作）における「わが脳髓の不毛にして冷たい土地」*le terrain avare et froid de ma cervelle*<sup>30</sup>と同様の隠喩するもの／隠喩されるものを前置詞*de*で結合して同時提示するやや単純な喩法ともいえ、こうした詩的修辞ないし文体特性の層において「舞台」の1860年代前半の詩につながる面をなお見てとることができ、「舞台」のテキストはその点では時期の異なるさまざまな

25 *Ibid.*, p. 253. 1865年10月16日 [推定] 付同宛。

26 この点で、デイヴィスやマルシャルが主張するように「舞台」が「1865年の最初の数ヶ月で書き上げられた」とは考えにくく、少なくともその当時は、「舞台」はいまだ「身体姿勢や衣裳、装置や室内調度」を想定した「悲劇」すなわち戯曲作品に限りなく近いものとして構想され創作されていたのではないかとと思われる。

27 «Toilette d'Hérodiade», Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, I, éd. Bertrand Marchal, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1998, pp.140-141.

28 *Ibid.*, p.17, p.22.

29 *Ibid.*, p.15

30 *Ibid.*, p.12.

言語的成層で形成されているともいえるかもしれない。ただし、たとえば「苦い休息に…」の上記の詩句ではたしかに単純な喩法となっているのにたいして、「舞台」のばあい、花が唇のたんなる隠喩にとどまっておらず、二つの形象を結びつける前置詞deが二つの空間を分岐させつつ同時に共在させることでエロディアードが両方に身をおく現実と夢との並行世界ないし重層的空間を示現せしめる固有の効果——それはすでに「ためいき」でこの喩法をもちいてためされてもいた<sup>31</sup>——をあげていることは指摘しておかねばならない。<sup>32</sup>このことから、では「舞台」が現在読まれるようなテキストとしての形を本格的にとりはじめたのは、悲劇から詩篇への言語態の変更が告げられた1865年10月以降ではないかと推測してみるのはどうだろうか。そして最終的に、以上提示した推測をすべてまとめて、1865年10月ごろから1866年5月ごろまでのほぼ半年のあいだに「舞台」が現在読まれるようなかたちに向かって本格的に生成していったと推測してみるの

こうして作品と書簡とを照合させることで、「舞台」創作時期については以上のような推定が可能ではないかといまとりあえず書きとめてみる。とりあえずというのは、ここにいたってもやはりいくら慎重になりすぎてもなりすぎることはなく、この創作時期をめぐる問題にはこのあと述べるような可能性があることもいっぼうで考えあわせておく必要があるからだ（ただそうであっても、こうした「舞台」の創作時期をめぐる推定作業は、書簡で語られている言語態の変更にとともなう「神秘」の実現や「虚偽の栄光」として〈夢〉の再定立をめざす詩の原理の発見ないし選択とのかかわりでマラルメの創造の地平を展望し、そこから「舞台」をとらえかえすことで「舞台」のもつ作品としての奥行きを見とおし、「舞台」をより深く読むためにも必要な作業であったと書きそえておきたい）。

つまりこういうことである。もとより作品なるものは詩人の認識や創造原理、またその意識化などといったものを先どるかたちで、あるいは逆にそれに同期せず時間的な遅れをともなって書かれることがありうるということはさきほども少し述べたとおりである。また、書きおえたテキストから事後的に創造にかかわる認識や詩の原理が見いだされ、かつ意識化され、それが書簡などパラテキストにおいて言挙げされるということもじゅうぶん考えられることでもある。すなわち、詩人はすでにほぼ書きあげられていた「舞台」の詩的主体（エロディアード）のありようを念頭において、つまりすでに二次的な夢（無機的な鉱物たらんとする夢）であれ、その夢が存在しないことを意識しつつ、しかしその夢を「必死に」語るという「舞台」に生成した詩的主体の発話態度が事後的に意識化され、それが「虚偽の栄光」という創造原理として見いだされたという可能性が考えられるということである。いっぼうでまた、理念や原理（ここでの「虚偽の栄光」なる創造原理）にのっとって書かれたはずの作品にその理念や原理の破綻それじたいが——詩人の意識しないまま、あるいは詩人の意図にもかかわらず——書きこまれてしまうということがある。そして書かれたあとも、ちょうどあの詩篇「窓」（1863年制作）においてそうであったように、<sup>33</sup>テキストの現実が明らかにしていること（「舞台」の場合「虚偽の栄光」なる創造原理そのものの破綻）に詩人はなおしかし盲目なままにしているということがありうるということである。

31 「ためいき」の読解を試みた拙稿「1864年のマラルメ（3）」（『岡山大学教養部紀要』第30号、1991年12月、79-105頁）を参照されたい。

32 ここで述べた修辞法への言及はないが、「舞台」の言語空間を作り上げている隠喩法的重要性については、以下の論文を参照：Peter Szondi, «Sept leçons sur Hérodiade», in *Poésies et poétiques de la modernité*, Presse universitaires de Lille, 1982, pp.73-141.

33 この問題については「窓」の読解を試みた拙稿「天使の夢、あるいはエクリチュールの出現」（2）およびその（3）（『岡山文学文学部紀要』第23号、1995年7月、61-74頁および同第24号、1995年12月、23-33頁、とくに30頁）を参照。

〈書く〉という行為は、ひっきょう詩の理念や理論と緊密に同期し照応するということはまれというべきであり、あるいは、そもそも作品は理論や理念にしたがおうとしたからといって——たとえそれが厳密かつ精緻にすみずみまで考えぬかれ組み立てられた理論、苛烈な精神的探求のすえに見いだされた高度にして深遠な認識、思考をふくむ理念や原理であっても——そのとおりに書けるというわけではない。むしろペンの下ですべてが変わってしまうということすらありえる（これをマラルメのことで「偶然」と呼んでもいい）、つまりは〈書くこと〉は詩人の創造原理や本来の意図さえも裏切るものとしてたちあわれるということがありうるということである（作者自身が思いもよらなかった作品解釈が読み手によって可能となるのもそういう〈書くこと〉にまつわる背理とふかくながっているはずである）。思えばこれこそが「詩を深く掘りさげる」そのこと自体がはらむ逆説、すなわち（天使であれ百合であれ逃走であれ出発であれ夢の定立定着をめざして）「詩を深く掘りさげる」ことがかえってみずからの詩に穿つことになる深淵（夢の不可能性への逢着そして最終的には夢を非在とする〈虚無〉との遭遇）として1860年代前半のマラルメが逢着した詩を書く体験の要諦ではなかったかと筆者は考えている。（その意味でいまあらためて想起したいのは、詩人の作品への構成意志（「虚偽の栄光」なる原理）を、書かれた作品そのものが、書くという行為そのものが曲げてしまう、少なくともその本来的な意図から逸脱させてしまう（「虚偽の栄光」なる原理の廃棄）ということでは、窓ガラスに映る天使の夢を詩みずから打ち砕く詩篇「窓」や出発の夢を詩みずから座礁させてしまう「潮風」（1865年制作）と同じ書く体験に詩人は遭遇しているともいえる。その点でも「舞台」には1860年代前半の詩的創造の地平に特徴的な書く体験がたちあらわれているように思われる。）<sup>34</sup>

ところで、これまで「舞台」の創作時期の問題をめぐって検討してきたことから、いまあわせて指摘しておきたいのは、1860年代前半の夢の定立をめざす詩的創造の地平が——夢をなお問題化している点で「虚偽の栄光」なる創造原理までもふくめて——「舞台」においてほぼ完全に「総括」そして「精算」されているといえるのではないかということである。旧稿で、「舞台」が「主題論の観点からいっても詩的主体の観点からいっても1860年代前半のマラルメの詩的創造の問題圏に属している、あるいはその延長線上にあるということができ、さらにいえばその問題圏をある意味で総括し精算するものでもある」と書いたゆえんでもあるが、つまり「舞台」は、すでに二次的な夢（無機的な鉱物たらんとする夢）であれ夢の定立をなお問題にしている点でいまだ1860年代前半の詩的創造（抒情詩制作）の地平の「問題圏」にあり、ただしその夢がそこでは「虚偽の栄光」としてとらえなおされている点で1860年代前半の詩的創造の地平に付加された「延長線」上にあるといえようし、最終的に「虚偽の栄光」としてであれ夢の定立そのものの破産と放擲にいたっている点では1860年代前半の詩的創造の地平を「総括」し「精算」するものであったといえるのではないかということである（このとき「かくのごとき年来の〈夢〉は／私 [マラルメ]のなかでその疑うべくもなかった翼を折りたたんだのだ」<sup>35</sup>）。そしてこうしたことを別の角度か

34 「窓」については前掲拙稿、「潮風」については「天使の夢あるいはエクリチュールの出現（4）」（同上第25号、1996年12月、33-46頁）参照。ただし厳密にいうと、「窓」——詩を表象するものでもある窓ガラスの、ひっきょう夢を映しだせないその強度の欠如にいらだち、窓ガラス＝詩を打ち砕いたすえの虚空への「私」の自己投身で詩が閉じられる作品「窓」の激越ともいえる詩の自己否定的＝自己破壊的な身ぶりとなり、むしろ「舞台」のエロディアドなる詩的主体は、夢の崩落を見さだめ、夢の虚妄性のある意味最後に受け入れており（その点で「舞台」はやはり、詩人が夢の非在を見さだめ〈虚無〉の認識を受け入れたことを語る書簡と相同的のようにみえる）「舞台」は、詩の自己否定的＝自己破壊的な解決をもつというより、夢を語る詩それ自体のからくりの自己暴露——後年の詩人の表現をつかえば「虚構の不敬な分解・解体」（『音楽と文芸』）——にいたっているといったほうが正確である。

35 詩「闇が宿命の法則により…」第4行（Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, I, éd. Bertrand Marchal, p. 36）。筆者

らながめれば、「舞台」の主体は、本源的な夢はすでに散乱しており、それにかわる二次的な夢を「嘘」と知りつつなお夢み、それを「必死に」語るも、その語る行為のからくりを最終的に暴露してしまうという点で、つまり1860年代前半の夢を語る抒情詩の反復的自己模倣のなかにそれへの批判的距離を同時内在させている点で、1860年代前半の詩的創造（抒情詩制作）と詩的主体（抒情主体）との集大成的な、あるいはむしろ一大自己パロディのような側面をもっているともいえるのではないだろうか。<sup>36</sup>

1866年5月あたりから、なお夢を定立する根拠でもあった「虚偽の栄光」の原理から離れ、徐々にあらたな創造的前進ないし転回がはじまる。そうであるならば、1866年のなかばあたりにおいてマラルメの詩的創造の地平に一種の断層が刻まれているとっていいかもしれない。つまりその時期あたりで、「詩をふかく掘りさげる」なかで「自分の詩の存在が信じられない」ほどの衝撃を詩人にもたらした「真実である〈無〉」（そのなかで「虚偽の栄光」なる詩的原理の言挙げがあったにせよ、結果的にそれは一時的なものとなったといえる）、その虚無の深い淵の底から、〈美〉の発見であれ自己の〈全作品〉の幻視とその劃定であれ創造の展望がしだいにひらけてゆく地平へと浮上する、そんな一種の反転ともいべき転回が起こったと見なすことが可能ではないかと思われるからである（しかしさきほどのべたように後者のような理念や認識の獲得で詩人が現実的に詩を書けるようになったかどうかはまた別問題である）。そういう意味で「舞台」は、マラルメの創造の地平に断層が刻まれた1866年なかばからみれば、もちろんそれ以前つまり〈夢〉の定立をめざした1860年代前半の地平、抒情詩創造の地平に位置し、そちらの創造の地平を「総括」し「精算」しているのではないかということになる。

とはいえ〈美〉の発見や〈全作品〉の劃定のなかで「エロディアド」がみずからの創造の地平においてあらためて位置づけなおされ、詩人がなおそこで「エロディアド」に執着し、その名を呼びつづけていることを考えあわせると、それが必ずしも「舞台」そのものではなかった可能性があるとしても、作品としての「エロディアド」の進展の可能性があったこと、あるいは少なくとも詩人自身そのことをつねに意識していたことはぜひ書きとめておく必要があるだろう。

そしてこの作品の進展の可能性、あるいは1866年以降の「エロディアド」の行く末について、マラルメの書簡とからめて、最後にもう少しその後の経過を見ておきたい。ただし「エロディアド」関連でマラルメの書簡に着目するばあい、多くの研究者がそうするようにとりわけ「エロディアド」の名が言及されている箇所をとりあげるのではなく、また『全集』「舞台」解題のように、「エロディアド」創造となお時期的に重なる部分もあったかもしれない〈虚無〉との遭遇以降の精神的「探求」を重視するのでもなく、むしろ、「エロディアド」との関連ではこれまでの研究でとりあげられることが少なかった書簡の別の箇所、すなわち明確な形をなした認識や思考の次

は、1884年が初出のこの詩を、1870年代、それもその前半あたりに書かれたものと推測している。この詩は、1873年発表の「葬の乾杯」とともに、詩の地層のいちばん深いところで、「私たちは物質の空しい形態にすぎない」という、詩人が〈虚無〉との遭遇にはじまる危機のなかで得たあの唯物主義的な認識へとつながっていると考えられる。

36 渡邊守章は、筆者とは別の観点から、「この詩篇 [= 「舞台」] のある場所に響く明らさまに〈悲劇的な〉調子にもかかわらず、この戯曲は、ある種の距離の認識とその作用との上に書かれている。それはパロディーというよりは、〈本歌取り〉とでも呼ぶほうがふさわしいような一連の変形の遊戯であって […] この形而上学的冷感症の姫君は、かなりの部分までそれを演じているのであって、極言すれば、この『舞台』は、そのような壮麗であると同時に極めてソフィストケイトされた一つの〈ごっこ芝居〉として読んでみることも、ほとんど可能だとさえ思われるのだ」（『都市と劇場——祝祭の譜面』、『海』1978年9月号、中央公論社、295頁）と書いている。またかつて菅野昭正は、筆者と必ずしも同じ論拠からではないが、「舞台」には「それまでの作品を集大成したような側面がある」と指摘していた（菅野前掲書、199頁）。

元とはいまだほど遠い、なお身体的生理的な次元にある詩人の生ないし実存、それと「エロディアド」とが交差する地平をおもに主題論的接点というところで注目してみたい。

「舞台」にたちあられるエロディアドと書簡にみえる詩人を照らしあわせてみるならば興味ふかい事実がうかびあがってくる。たとえば他者を拒絶し、「何にも犯されない (inviolé) / 蛇となって臥所にひきこもり」みずからの夢に没入しようとするエロディアドにたいして、「未知の〈夢想〉の圏域にひとりこもって、[...] 何にも犯されない (inviolés) 孤独と静寂のなかに生きる」<sup>37</sup> (1865年12月) 詩人とがつよく感応しあっているようにみえるし、幾夜となく鏡のなかに「はるかな亡霊のようにみずからの姿があらわれる」のを見たエロディアドには、「私に〈存在〉を映しだす鏡はたいいていの場合〈恐怖〉(Horreur) となった」<sup>38</sup> (1867年9月) という詩人の姿がかさなってくるようにみえる。後者はまた「怖ろしいこと (horreur) [...]、／私はわが散乱する夢の裸形の姿を知った」と語るエロディアドの声とひびきあうものといえようし、いっぽうでこのエロディアドの声は「わが〈詩〉をその裸形の姿でふたたび見た」<sup>39</sup> (1866年1月) から「〈夢〉をその観念上の裸形の姿で見る罪を犯した」<sup>40</sup> (1868年4月) と語る詩人の声へとひびきかえしてゆくように思える。さらに「氷塊と冷厳な雪からなる白い夜」への同化を夢みるも「夏の生温かい青空が私を見れば、／私は死ぬ」と語るエロディアドと、書簡で「家のなかで何日かの精神的緊張のあと、私は氷結してしまい、この氷のダイヤモンドのなかでやつれている (je me congèle et se mine dans le diamant de cette glace) ——死の苦悶にいたるまで。ついで地上の太陽にあたって生気をとりもどしたいと思うと、太陽は私を溶かすのだ——太陽は私の肉体的存在の深い崩壊を私にしめし、私は完全な衰弱を感じとるのだ」<sup>41</sup> (1867年5月) と語る詩人とは、その氷結感覚と溶解感覚において感応しあってはいないだろうか。いずれにせよ、書簡で詩人が主題論的にも語彙的にもほとんどエロディアドのように語っていることは見やすいし、いっぽうで「舞台」には詩人の書簡における語彙や比喻形象がほとんどそのまま持ちこまれているかのようにも読める。そこには身体的生理的次元にまでおよぶ詩人の生や実存と(「舞台」にとどまらず) 作品「エロディアド」を書くこととが、相互に影響をおよぼしあうほどに両者は深い共生の関係で結ばれていたことを想像させるものがある。

「エロディアドには、私はそうと知らぬまま自分をそっくり全部注ぎこんでいた。そこから疑惑や不安が生じていたのだ」<sup>42</sup> (1866年7月カザリス宛書簡)。上にみたように、「舞台」の語彙や詩句をいくらか想起させる1860年代後半の書簡にみられる文面には、詩人の生や実存が作品創造に反映されるいっぽうで、作品創造が逆に詩人の生や実存にふかい影響をあたえるという詩人と作品とのあいだの一種相互触発的、相互干渉的な共生があったことをうかがわせる。そういう意味では、ひるがえってあの1866年4月の書簡で語られた、「詩を深く掘りさげてゆくこと」が詩人をして〈虚無〉との遭遇にいたらしめたという書<sup>エクリチュール</sup>体験と実存＝認識体験との相互的な関係性(こ

37 Mallarmé, *Correspondance complète (1862-1871)*, éd. citée, p. 259. 1865年12月5日 [推定] 付アンリ・カザリス宛。

38 *Ibid.*, p.367. 1867年9月24日付ヴィリエ・ド・リラダン宛。

39 *Ibid.*, p.280. 1866年1月3日 [推定] 付テオドル・オーバネル宛。

40 *Ibid.*, p.380. 1868年4月20日付フランソワ・コベ宛。

41 1867年5月27日付ウジェーヌ・ルフェビュール宛。モンドール＝リシャール編『マラルメ書簡集』(Stéphane Mallarmé, *Correspondance 1862-1871*, éd. Henri Mondor et Jean-Pierre Richard, Gallimard, 1959, p.247) のほうの読みによる。「やつれている (se mine)」と訳した原文箇所を、マルシャル編『書簡集』では「われとわが身を映している (se mire)」と読みとっている (Mallarmé, *Correspondance complète (1862-1871)*, éd. citée, p. 350)。その場合は「この氷＝鏡のダイヤモンドのなかにわれとわが身を映している (se mire)」と訳すことになるだろうが、筆者はこの読みを採らない。

42 *Ibid.*, p.310. 1866年7月13日 [推定] 付アンリ・カザリス宛。



の関係のことは何度でもくりかえし強調し想起しておきたいことだ）もまさにそこに深くつながっているというべきだろう。ようするに、〈虚無〉との遭遇のあとに「〈抒情的〉著作のプラン」が生まれ、それが実行にうつされ「舞台」になったというより、〈虚無〉との遭遇そして「虚偽の栄光」の原理的選択という決定的な体験までに、「エロディアード」の書くことエクリチュールの掘りさげと積みかさねられてきた実存＝認識体験の深化とがからまって相互に触発しあいながら、いっぼうでそのことが創造の地平では生成しつつあった「舞台」のテキストにも反映され、他方実存＝認識の地平ではあの書簡の文面に読まれる〈虚無〉との遭遇という決定的な体験にもつながっていった、そんな創造と実存＝認識との同時進行的な過程が想像されるということである。

「舞台」はマラルメの1860年代前半の詩的創造の地平で書かれている、「舞台」が主題論の観点からいっても詩的主体の観点からいっても1860年代前半のマラルメの詩的創造の問題圏に属しているとする、という筆者の指摘は変わらないが、そのうえで上に見たような詩人と作品とのあいだの一種相互触発的な共生関係の深さを考えるならば、そこには、1864年末の「エロディアード」制作開始にはじまって1866年前半あたりまでにほぼ完成されたと推測される「舞台」は、しかしなお数年にわたる持続的ないし断続的な加筆の過程があった可能性を想像させるものがあるということになる。そうであれば、「1860年代の後半、身心の不調に悩まされる危機の期間を通して、詩篇〔「エロディアード」〕はたえず詩人の関心の中心を占めていたと推量される。『舞台』についても『序曲』についても、いつ、どの程度までと細目を突きとめるのは不可能であるにせよ、折にふれて手直しが加えられていたのは間違いない」<sup>43</sup>という『全集』「舞台」解題の指摘も、最後の部分を筆者としては「折にふれて手直しが加えられることがあったかもしれない」と修正させていただいたうえで、たしかに首肯できるのである。もちろん、「手直し」が小さな字句レベルの修正なのか、作品構成レベルにかかわる修正なのかでは、その意味は大きく変わってくるが、おそらくは前者つまり最後の入念な仕上げのための補筆のようなものだったのではないかと思われる。ただもっとつきつめていえば、1860年代の後半、詩人が「舞台」にむけてそのような補筆のためのペンをほとんどまったくとらなかつたとしても、なおマラルメは、〈危機〉のさなか、そしてそれ以降も、ある意味エロディアードを、そして「エロディアード」を深く生きていたのだ。<sup>44</sup>

あらためていま「舞台」の終結部というか *dénouement* を思いかえしてみたい。自己の本源的な夢（百合の夢）がすでに散乱剥落しているなかで、もうひとつの夢（氷結化＝鉱物化の夢）をその「虚偽」を知りつつ、その「虚偽」をしかし輝かしく「必死になって」語ること、つまりことばによってみずからの存在を支えなおそうとしたエロディアード。けれどもけっきょく最後は自身の選んだその存在原理をみずからすべて欺瞞として自己暴露してしまうわけだが、そのとき、そしてそのあと「エロディアードが彼女自身の存在をどう支えようとしているのか […] 判然としない」<sup>45</sup>ともいえた。むろんそれはエロディアード自身にとって判然としないばかりでなく、この作品を書く詩人自身にとっても判然としなかつたというべきである。詩人があいまいに「舞台」の幕を閉じ、ペンをとりあえずおかざるをえなかつたゆえんでもある。しかし旧稿でのべたように「『舞台』に生起するさまざまな主題論的な対立は最後にすべて解決され」、詩は「ひとつの完

43 『全集』「別冊 解題・註解」、92頁。

44 ただし詩人は、1869年に「舞台」を『現代高踏詩集』に投稿したあとの1970年の書簡（1870年4月5日〔推定〕付アンリ・カザリス宛）では、「舞台」がすでに「古い詩」となっていて自身が「それから遠く離れてしまっている」ことを告白していた（Mallarmé, *Correspondance complète (1862-1871)*, éd. citée, p. 471）。

45 菅野前掲書、203頁。

結性をみせている」とすれば、ひとつの完結、ひとつの終わりはいっぼうでひとつの始まりにもなるだろう。<sup>46</sup>つまり最後に「未知なるもの」を待ちのぞむと告げるエロディアドからは必ずしも悄然と立ちつくしたままの暗い影のみがうかびあがってくるというわけではないようにもみえる。みずからの存在を支える根拠を失って「未知なるもの」を待つという未来への漠たる期待と不安に身をかまえるエロディアドには、「みずからの詩の存在が信じられない」ほどに深く銷沈しつつもあらたな未知の詩の地平、あえていえば——エロディアド（の名）がふたたび登場してくるであろう——いまだ書かれざる未知の詩の頁にむけて待機——おそらくは長くなるであろう待機に身をひそめようとする詩人の姿がかさなるようにも思えるのだが、どうだろうか。

最後に——必ずしも「舞台」の成立時期を明確に結論づけようとしたものではないにしても、その問題の検討から、マラルメの創造の地平における「舞台」の位置という旧稿での論点も再考しながら、あらためて「舞台」創造をめぐる問題全般について種々考察をかさねてきたわけだが、ただもちろん問題はなおいくつかのこざれている。たとえば「舞台」の創作時期や詩人の〈危機〉の時期とからめての「古序曲」——大いなる言語的残骸（とあえて筆者は呼びたい）として遺棄された「古序曲」の創作時期およびその創造の地平の問題、あるいはまたテキスト上の「舞台」と「古序曲」との関係の問題などいずれも解明すべきものとしてある。「古序曲」読解の試みとあわせて、<sup>47</sup>稿をあらためたい。

46 "What we call the beginning is often the end /And to make an end is to make a beginning. /The end is where we start from." (T. S. エリオット) という詩句が思い出される。

47 「古序曲」読解にあたっては、加筆や訂正や抹消が複雑にいくつかの層をなしたまま未定稿として遺棄された「古序曲」草稿を（この草稿の状態を活字に転写したものがGardner Davies, *Les Noces d'Hérodiade*, op. cit., pp.143-152とStéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, I, éd. Bertrand Marchal, pp.1095-1101に見ることができる）、プレイヤード新版『マラルメ全集』やフラマリオン版『全集』が提示したような、そのもっとも古い初案の形や最後に加筆された段階の形に復元したテキストで読むのではなく、ヘラ・ティーデマン-バルテルスや佐々木滋子がかつて試みたように、前者つまり加筆や訂正がいくつかの層をなしている草稿のままでやはり読む必要があると筆者は考えている。兼子正勝は、フラマリオン版『全集』が読み起こした復元稿が文法的な「修飾関係」や「全体の整合性」で「齟齬」があるなどの理由でその「読み」に疑問を呈しているが（兼子正勝「マラルメの『エロディアド』——境界線の劇」、『ユリイカ』1986年9月臨時増刊号、青土社、295頁参照）、フラマリオン版の「読み」の当否そのものはいま措いても、生成途上の草稿では文法上の「整合性」を無視したままとりあえず加筆がおこなわれたり、語と語との「修飾関係」で「齟齬」をのこしたまま草稿が放棄されたりすることはじゅうぶんありうることである。なおこのような生成途上で中断されたマラルメの草稿をめぐる研究上の問題点については、Cf. Lucette Finas, «Noces suspendues», in *La Toise et le vertige*, Des femmes, 1986, pp.199-200（「エロディアドの婚姻」草稿の読解を試みたこの論文は同じ著者の *Centrale pureté*, Belin, 1999にも再録されている）