

## マラルメと「遺贈」

### — 『賽の一振り』を中心に

熊谷謙介

「遺贈」という概念は文学研究においては耳慣れないものかもしれない。「遺贈」、フランス語で言う legs という言葉は、より一般的な言葉である「遺産 héritage」と、いかなる点で異なるのであろうか。héritage の元の動詞 hériter が「継承する」「受け取る」意味であるのに対して、legs の元の動詞 léguer が「譲渡する」「与える」意味であることを考慮すれば、遺贈 legs は次のように定義できるだろう。すなわち、「ある種の遺言によってある価値を伝える行為、またはその文書や作品」である。過去の文学的遺産をただ受容するのではなく、それを作りかえながら、未来の世代へと能動的に発信すること——この行為を『賽の一振り』のモチーフとして考えることが本稿の課題となる。

マラルメにおいては、例えば「墓」と呼ばれる亡くなった先輩詩人へのオマージュが「遺産」的側面であるのに対して、年表（資料1）のようにまとめられる活動が遺贈的側面を表していると言える。ここでは二点注目したい。第一に、1897年の二つの作品、すなわち『ディヴァガシオン』と『賽の一振り』である。『ディヴァガシオン』がマラルメの批評活動の総括として編纂されたように、『賽の一振り』もマラルメ詩学の総決算として書かれたものなのであろうか？ 翌年に詩人が死を迎えるという結末を知っている後世の読者にとっては遺作のように見えたとしても、実際には『賽の一振り *Un coup de dés*』は古典的韻律法も

自由詩も逸脱した、詩の新機軸を打ち出すまさに一撃 un coup であったと言うほうが正確であろう。むしろ最後の年に書き進められていた『エロディヤードの婚姻』こそ、正調のアレクサンドランに基づいた畢生の大作と言える。しかしだからといって、『賽の一振り』に遺贈のテーマが見られないわけではない。本論で示すように、自分が一族の末裔であると考えていたマラルメは、ある時期から、自分の子孫に対する夢想を、それもかなり振れた親子関係の夢想を抱くようになるのである。

第二に、年表には記されない日常的な活動として、後輩詩人たちとの頻繁な手紙のやりとり、とりわけ火曜会の主宰が挙げられる。「師匠 maître」と呼ばれることに嫌悪感を覚えつつも、マラルメは19世紀末の文学者交流の中心という役割を忠実に務めた。マラルメの話を知る火曜会は、若い詩人たちにとっては文学の世界に入るイニシエーションの儀式であったが、マラルメにとっては、第三共和政という民主主義・資本主義の社会において、一種貴族主義的で非生産的な文芸サークルがどのように維持されるかという問題にかかわるものであった。その答えとしてアカデミー・フランセーズをモデルにした文人組織や、古典の売り上げによって若い文学者を助成する「文学基金」の提唱があったと言える。また、火曜会における師弟関係は作品の中に投影されることもあった。例えば「行動」と題された論考は、詩人が「君 tu」と語りかける仲間に対して、政治的行動を自重して書物を刊行するように説得するという形式をとっている。

ここで『賽の一振り』を分析する前に見ておきたいのは、あまり論じられることのない、雑誌掲載時には「様々な状況 Particularités」と題された文章である。その名の通り、そこには一人の文学者と世間との接触の場面が三つ描かれている。それは同僚との付き合い、ジャーナリストとの折り合い、そしてここで見る弟子との関係である。

教えることは私には常に、内なる行為のように思えた。ああ、例えば祝祭、何物もそれを外で祝うことがない、そしてあの陶醉、新参者と年長者の光の融合。思うに、こうした婚姻だけが神秘主義的なものなのである<sup>1)</sup>。

元英語教師マラルメのローマ街での教育においては、師匠と弟子の区別は溶解して、両者の間でのコミュニケーションは奇妙にも「婚姻」と呼ばれる。この儀式が「神秘主義的」とされるのは、必ずしも門外不出の秘儀の伝授が問題になっているからではなく、彼らの精神のうちで成立するという意味で「内的な」ものだからであろう。この年長者と年少者の「婚姻」というイメージを念頭に入れつつ、『賽の一振り』の読解を進めていくことにしよう。

## I. 詩句の難破

『賽の一振り』は詩句をページ上に散乱させた、二十世紀の視覚詩のさきがけともなる詩作品である。難破船の船長と思しき「主人」が、人間の宿命を象徴する大波に向かってサイコロを投げ上げるのかどうか？ というサスペンスが、このドラマの主旋律とひとまず言うことができよう<sup>2)</sup>。

1) «Particularités [Solitude]», *Revue Blanche*, 1<sup>er</sup> novembre 1895, p.419 (II, p.257). マラルメからの引用の訳については、『マラルメ全集 I-V』(筑摩書房、1989-2010)を参照させて頂きながらも、筆者の解釈を明示するために、本稿では拙訳を用いることにした。なお、本稿で使用する略号は以下の通り。

-I: *Œuvres complètes I*, éd. Bertrand Marchal, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1998.

-II: *Œuvres complètes II*, éd. Bertrand Marchal, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 2003.

2) 『賽の一振り』の校訂については、上記プレイヤード版全集Iと『マラルメ全集I』(清水徹訳・解題)の他に次を参照。 *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, édition et obser-

『賽の一振り』で「遺贈」という語が現れるのは見開き五頁目である(資料2)。まず冒頭は、前の頁にある箇所を補足して読むと、「[[〈主人—船長〉は] 無用なる頭の上に痙攣する手を上げ、先祖のごとく手を開かないままであることを [ためらって]]<sup>3)</sup>と読むことができる。次に問題の遺贈 legs が出てくるが、それは「痙攣した手」と同格で、彼の手の中にある「消え去る遺贈」となる。この消えようとしている遺産とは具体的には何を指しているのであろうか。「先祖のごとく Ancestralement」という語からここで想起されるのが、一族の末裔として先祖の運命を実現すべくサイコロを振るイジチュールの物語であるならば、彼の手の中にあるサイコロは『イジチュール』に記されているように、二つで12の目を出すはずである。ここからまず次のような仮説を導くことができよう。すなわち、『賽の一振り』における遺贈は12という数、つまりフランスの古典的韻律法の中心となる十二音綴詩句(アレクサンドラン)なのではないか、ということである。

この説は1980年に『賽の一振り』の画期的な校訂本を発表したミツウ・ロナによって提唱された。ロナは『賽の一振り』のページ数やフォーマットなど至る所に12という数が支配していることを指摘するほどであったが<sup>4)</sup>、近年、ベルトラン・マルシャルの全集のためのエディション研究によって、そこには牽強附会の傾向があったことが示された。しかし、『賽の一振り』の問題がまず詩の形式であることは否定できな

---

vations de Françoise Morel, La Table Ronde, 2007. (『賽の一振り』は断じて偶然を廃することはないだろう) 柏倉康夫訳、行路社、二〇〇九年。) 研究書としては次を参照。Robert Greer Cohn, *L'Œuvre de Mallarmé: Un Coup de dés*, traduit par René Arnaud, Les Lettres, 1951; Cohn, *Mallarmé's Masterwork: New Findings*, The Hague, Mouton, 1966. («Réflexions sur le Grand Œuvre de Mallarmé», traduit par René Arnaud, in *Poésie* 85, Belin, 1998, pp. 6-52.); Gardner Davies, *Vers une explication rationnelle du «coup de dés»*, José Corti, 1953, nouvelle édition, 1992.

3) *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, I, p.374.

4) Mitsou Ronat, «Le "Coup de dés": forme fixe ?», in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 32, mai 1980, pp. 142-147.

い以上、ミシェル・ミュラのように同時代の自由詩との関連からこの作品を考えていく意義は大きいように思われる<sup>5)</sup>。他方、ミュラは形式に分析を限定し、物語内容については論じなかったので、本稿では『賽の一振り』を詩的寓意として、難破する詩句のドラマとして読む可能性について考察したい。

まず「遺贈 legs」とそれにかかわる語をマラルメのコーパスの中に探っていくと、遺贈が詩人たちに代々受け継がれてきた「詩句 vers」であることが明らかになる。

フランス詩句という、ときに調律の狂う古い楽器を我々が望むようにきっちりと調律して、すばらしい状態で後世に引き渡すこと (léguer)<sup>6)</sup>。

[……] 彼は自らおのれを作り直し不要なものを捨てましたが、そこから二十四の文字に対する信仰は厳格に区別し保持するよう気をつけてきました。これらの文字は無限の奇跡によってある言語に、彼の言語ですが、そこに定着したのですから。そして文字が対称に並び、作用し合い反映し合い、ついに詩句という超自然的な要素に変容することへの感覚を持ち続けたのです [……]。私たちが立つ基盤のもつ純粹さによって、正書法という、古き魔術書のこの遺産 (ce legs, l'orthographe, des antiques grimoires) は、ある記し方を〈文学〉として、自発的な形で分離するのです<sup>7)</sup>。

5) Michel Murat, *Le Coup de dés de Mallarmé. Un recommencement de la poésie*, Belin, coll. L'extrême contemporain, 2005.

6) *Villiers de l'Isle-Adam* (1890), II, p.33 (強調筆者)。

7) *La Musique et les Lettres* (1894), II, pp.66-67 (強調筆者)。

第二の引用によれば、二十四の文字、すなわちアルファベットに対する信仰を基盤に、父祖伝来の正書法にのっとして文字が並べられ、聖なるものとして詩句が生まれるとされる。そして「遺贈」という語は「詩の危機」にも見られる。次に見る引用は1895年のテキストが元になっており、ここでは初出のヴァージョンを三つに分けつつ追っていくことにする。

- 1) たとえ、フランス語の特質に関して、いかなる私的な発明も韻律法という共有の遺産 (**le legs prosodique commun**) を超えることがなくても、歌い手は、自らの声がある決まった譜面に出くわす [そして韻律法という譜面に従わなければならない] ようなところではどこでも、花が咲き乱れる中を一人離れて、足が赴くままに花を摘みたいがそれもかなわない、という不満が炸裂するかもしれない…。[……]
- 2) しかし、さらに、本気で見積もられるべき解放、つまりすべての個人が新奇で、自分の息の長さに合わせた韻律法を——そして何らかの正書法も——持ち寄るべきだという解放については、冗談が高らかに笑い、序文を執筆する者たちが演じる卑俗な舞台が目には浮かぶかのようなようである。
- 3) 詩句と詩句の間の相似や古来の均整といった、規則性は変わらず残るだろう。なぜなら詩的行為とは、ある観念が等価値のいくつかのモチーフに分割されるのを突然に見ること、そしてこのように分かれたモチーフをひとまとめにすることにあるからである<sup>8)</sup>。

---

8) «Averses ou critique», *RB*, 1<sup>er</sup> septembre 1895, p.229 (*II*, pp.208-209).

1) では「韻律法という共有の遺産」の超え難さが示されつつも、12音の譜面という束縛を離れ自由に花を摘みたい欲求がいったんは認められる。しかし2)、3) に至って個人的な韻律法という概念は冗談として扱われ、自由詩の発明後も昔ながらの規則性は残り続けることが予言される。ここで注目したいのはマラルメが自由詩を、「自分の息 *souffle* の長さに合わせた韻律法」と記している点である。個人の魂はまさに息吹という形で歴史的な韻律法を超え出ようとするわけだが、詩人はそれに対して否定的なのである。

「遺贈」という語の使用例を順に追った後で、もう一度『賽の一振り』の問題の五頁目、「消え去る遺贈」のある頁に戻ることにしよう。詩的寓意の観点から見た場合、この頁には難破する詩句の危機のドラマを暗示する表現が散見される。例えば、「波に愛撫され磨かれ返され洗われて *caressée et polie et rendue et lavée*」<sup>9)</sup> には、「精神の産物に最後の手を加える」という比喩的な意味を伝統的に持つ「磨く *polir*」と、「復元する、仕上げる」という意味の「返す *rendre*」が含まれている。この詩句が『賽の一振り』では例外的にアレクサンドランであるのは皮肉であろうか。そしてそもそもこの形容辞がかかる「その幼い影 *son ombre puérile*」からは、同音の表現「その幼い、幼年期の数字 *son Nombre puéril*」を連想することもできる。マラルメ特有の源泉に回帰するモチーフと併せて考えれば、老いた十二音綴詩句が水で身を清め、若さを取り戻す姿が想起できるかもしれない。

しかし一方でやはり疑問にのぼるのは、ここでの「遺贈」が詩人たちが受け継いできた韻律法であったとしても、『賽の一振り』自体がその韻律法から大きく逸脱したものではないか、物語の遺贈のメッセージが、その形式によって裏切られているのではないか、ということである。こ

9) *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, I, p.374.

の問題を明らかにするために、マラルメが『賽の一振り』を『コスモポリス』誌に掲載した際に付記した、「詩『賽の一振りは断じて偶然を廃することはないだろう』に関する考察」を取り上げ、詩人が伝えるべき「詩句」を具体的にはどのように考えていたのかを見ていきたい。

この断り書きを読む限り、『賽の一振り』の基本線にあるのは、作品の構成単位を詩句からページへ移行させることと言える<sup>10)</sup>。しかしここで強調したいのは、詩句とページの二項対立よりも、両者が共通して視覚的イメージによって示されていることである。詩句という線、そしてページという一度に見ることのできる像 vision を支配する原理は、実は同じものなのではないだろうか。

実際、「白」が重要性を担っており、まず目を引くものである。かつて作詩法は自らの周りに沈黙として白を要求することが常であり、抒情的なものであれ詩脚のないものであれ、一詩篇は紙の中央において、全体の約三分の一の分量を占めるにすぎなかった。私はこの尺度に背くのではなく、ただ散乱させるのだ<sup>11)</sup>。

したがって、『賽の一振り』においては伝統的形式の詩句が完全に解体しているように見えたとしても、定型の詩句がかつて頁に繰り広げた黒と白の配分は、文字と空白の配分は守られたままなのだ。マラルメが同時代、自らの『詩集』の活字や版型をめぐる試行錯誤していたことを想起してもよい。しかし、このことは『賽の一振り』においても詩句

10) 「通常とは異なり、規則的な音の線すなわち詩句は問題にはならない。むしろ〈観念〉のプリズムの分割である [……]。」「(Observation relative au poème *Un Coup de dés jamais n'abolira le Hasard*, I, p.391.) 「ページの一度に目に入る像。ページこそ、別のところで詩句という完璧な線がそうであるように一つの単位とみなされる。」 *Ibid.*

11) *Ibid.* (筆者強調)。



の原理という歴史的「遺産」は受け継がれ、未来の世代へと、より限定して言えば自由詩を實踐する若い世代へ「遺贈」されることを意味するのであろうか。マラルメが「詩句」についてどのように考えていたか、もう一度「詩の危機」に立ち戻ることによってこの議論をまとめたい。次に示すのは、言語の不完全性とそれを補完するものとしての詩句という有名な定義に続く箇所である。

奇妙な錬金の秘法である。そして、それに劣るわけでもない意図から、抱卵の時代に韻律法が湧き出したのである。

いくつかの語がつなぎ合わされて中くらいの長さになり、一望して把握できるくらいに、決定的な線となって並べられ、それとともに沈黙も並べられることを願おう<sup>12)</sup>。

ここでいう奇妙な錬金の秘法とは、例えば昼を意味するのに jour という暗い音感を持ったり、夜を意味するのに nuit という明るい音感を持つ語に対して、他の語を並べていくことでこのような矛盾を、言い換えれば偶然をなくしていく詩句の原理であり、それに付随する中世以来の韻律法である。とはいえ、マラルメにとって韻律法とは 12 といった決まった数の音綴というよりも、まずは視覚的な問題なのではないであろうか。息が続く長さではなく、一目で見ることのできるような中くらいの長さの語の並び、これは「ページの一度に目に入る像」という『賽の一振り』の構成要素と矛盾をきたさないものである。「一目で見ることのできる言葉の連なり」という表現は、実は『賽の一振り』とほぼ同時代にマラルメが『ディヴァガシオン』の巻末の書誌に記していた、「批評詩 poème critique」の定義にもすでに現れていた<sup>13)</sup>。マラルメが

12) «Crise de vers», II, p.208 (筆者強調)。

『賽の一振り』においても「批評詩」においても手放さなかった *poème* という言葉に、内容面ではなく形式面での定義、つまり一度に目に入る語の並びと空白が織りなすイメージが含まれていたことだけは確かである。『賽の一振り』の登場人物である Maître は主人とも船長とも訳すことができ、さらにはマラルメが現実に役割を引き受けた「師匠」、さらには「韻律 *mètre*」まで連想させる。彼のサイコロを握った拳によって遺贈されるものとは、12 というアレクサンドランの数字を超えた、詩句の視覚的原理と言えるものだったと、ここでは結論づけることができるだろう。

## II. 父と息子の儀式

ここまで『賽の一振り』において遺贈されるもの、さらには『賽の一振り』によって遺贈されるものについて考えてきたが、これから考察するのは遺贈する相手 *légataire* は誰かという問題である。『賽の一振り』見開き五頁目では「消え去る遺贈 *legs en la dispartion*」の直後に「何者かに／曖昧なる者へ *à quelqu'un / ambigu*」と続き、以降「記憶を絶する古から存在する魔の最後の姿 *l'ultérieur démon immémorial*」、「波しぶきから生まれた彼 *celui [...] né d'un ébat*」、「その幼い影 *son ombre puérile*」がそれと同格で続いていく。このように並べると気づかされるのは、この「曖昧なる者」が一族の「最後の」「幼い」子孫であると同時に「記憶を絶する古」の過去に属し、「生まれた」とされながらすでに「亡霊 *ombre*」であるという矛盾である。『賽の一振り』は

13) 「自由詩を実践する習慣のない詩人にとっては、韻律法を秩序づける思考のそのような直接的なリズムに、一目で把握できるくらいの短い断片という様相を与え、その後で経験とともにそれを示す方法が、確かにそこ [= 批評詩] にはあるのかもしれない。」(Bibliographie des *Divagations*, II, p.277 (筆者強調).)

1870年頃に書かれたと推定される未完の物語『イジチュール』から主題を多く借りていることに疑いの余地はないが、『イジチュール』においては主人公は一族の末裔という意識を持っているのに対して、『賽の一振り』において主人はむしろ、自らの秘宝を遺贈する相手の存在を強く意識している。しかし、水底に沈まんとしている主人が遺贈しようとしている子孫がすでに死んでいる事態とは、何を意味するのであろうか？

この問題に光を当ててくれるものとして、ルドンによって制作された『賽の一振り』の挿絵をあげたい。『賽の一振り』の豪華本の計画は詩人の死によって断たれるが、三点の試し刷りされた挿絵が残されている(資料3)。ルドンは『賽の一振り』の形象を比較的忠実にモチーフとしているが、先ほど見た「幼い影」は作品3に映し出されているように思われる。レオン・セリエが示唆するように、ここには二人の芸術家を見舞った不幸、つまり早世した息子の影が浮かび上がっているのではないであろうか<sup>14)</sup>。この挿絵のモデルはルドンのもう一人の息子アリだと言われているが、彼をモデルにしたパステル画をルドンは1889年にマラルメに贈っていた(作品4)。1879年に八歳で亡くなったアナトール・マラルメの姿を、マラルメはルドンの作品の中に見だし、また自らの『賽の一振り』において「幼い影」として登場させようとしたのではないか。レオン・セリエのこのような示唆を踏まえつつ、彼が行わなかった『アナトールの墓のための覚書』の分析を「遺贈」の観点から行うことで、『賽の一振り』における相続関係について解明を試みよう。

『アナトールの墓のための覚書』が先輩詩人のための「墓」と大きく異なる点は、遺産を受け継ぐというモチーフに、息子に自らの偉大な作

14) Léon Cellier, «Mallarmé, Redon et 'Un coup de dés...'» in *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n° 27, "Stéphane Mallarmé", 1975, pp. 373-375.

品の夢を伝えること、そしてそれが果たせなかったというモチーフが絡み合っていることである。「悪い時代に生まれ——息子に——崇高な務めを準備した父」<sup>15)</sup>という言葉には、「悪い時代」という、後に「空位時代」と呼ばれるトンネルの時代において作品を準備する父と、トンネルを抜け光り輝く時代に作品を実現する息子という関係が記されている。また別の箇所では、息子は父の野望を受け継ぐ者として父と同一化されるに至る。

お前はだから私だった。

[……] お前に譲り渡したのは私、呪われた波紋の喪布だ! ([……]  
c'est moi, Moire maudite — qui t'ai légué!)<sup>16)</sup>

「呪われた波紋の喪布 Moire maudite」は謎めいた表現だが、もしこのバルタン・マルシャルによる語の解説が正しいのだとしたら、moire はワーグナーへの「オマージュ」と題された詩の冒頭に現れる「波紋の布のすでに喪の沈黙が Le silence déjà funèbre d'une moire」を連想させ、つまりは葬いを喚起するものと言えよう。

この二つの箇所では、遺贈は挫折するとはいえ、父から息子へという生物学的には自然な順序を保っていた。しかし息子に先に死なれた父が「墓」を制作しようとするとき、この順序に逆転が生じる<sup>17)</sup>。年少の死者のメッセージを生きながらえる年長の者が受けとる、つまり息子から父への遺贈が起こるのである。

15) [Notes pour un tombeau d'Anatole] , f° 10, I, p.516.

16) Ibid., f° 26,27, I, p.519.

17) 父が息子の遺志を継ぐという系譜の逆転については、次を参照。石田英敬「私の死よりも白い死——マラルメ『アナトールの墓』覚え書き」『仏語仏文学研究』（東京大学）第六号（一九九一）、九六頁。

息子のこの卓越した知性を受け継ぎ、蘇らせて——作品を——私には大きすぎるあの作品を——彼が備える明晰さによって打ち立てなければならなかった

そして（作品のためでなくとも私自身を生から切り離し、生を犠牲にしつつ）——

——彼は大きくなる必要があった。——そして彼の死と戯れるのを恐れずにそれを行わなければならなかった——私は彼に生を捧げていたのだから——私については受け入れていたのだから——あの死（幽閉）を<sup>18)</sup>。

息子の死によって、作品を打ち立てる義務は再び父へ送り返されたのであり、そのために息子の卓越した知性を継承する必要が生まれる。この知性とは、別のメモの言葉を借りれば「生から純粹に旅立つこと *partir pur de la vie*」<sup>19)</sup>、言い換えれば死によって実現された純粹性と言える。父マラルメは息子の教えに従って、ここに示されているように生を犠牲にし、部屋に籠る禁欲という名の死を受け入れるのである。

父と息子が互いに遺贈しあう関係になった結果、詩人の想像の内に生まれるのは両者の同一化、より正確に言えば結婚のイメージである。『アナトールの墓』を通じて繰り返されるのは「死んだ息子は私たちの内で生きている」というモチーフであり、喪とメランコリーという観点からも考察が必要であるが、マラルメにおいては父親と母親で同一化のやり方が異なるとされる。母親は自ら生んだものを、大地のごとく自らの内に戻して蘇らせるという形をとるのに対して、父親マラルメは死ん

18) *Ibid.*, ff<sup>o</sup> 14–16, I, p.517 (強調筆者)。

19) *Ibid.*, f<sup>o</sup> 11, I, p.517。

だ息子を蘇らせるのではなく、むしろその死によって理想となった姿を作品にしようとするのだ。この作品こそ「父と息子の婚姻、おそらくは詩句での」<sup>20)</sup>と記される『アナトールの墓』であるが、その婚姻には、母親マリーがジュヌヴィエーヴを懐胎する中、父親が詩句によって「詩の贈りもの」を制作したように、生物学的母親は不在なのである。

お前は、その小さな手で私をお前の墓に連れて行ってもいいのだ  
 ——お前にはその権利がある  
 ——私自身お前と一つだった、どこまでも行ってしまおう——  
 ——しかしお前が望むなら、二人でしよう…結婚を  
 ——婚姻、この上ない婚姻——私の内に残る生を使って、私は……  
 それでは母はいない？<sup>21)</sup>

死んだ子供に手をひかれ墓に導かれることも願う父親——このような死のベクトルが結婚という概念によって示されることで、マラルメにおける死と愛、葬礼と婚礼の儀式は同一のもの二つの面を指しているにすぎないことが示唆されるであろう。

かくして『賽の一振り』の約二十年前に書かれたと考えられる『アナトールの墓』にまで遡ることで、マラルメ特有の「遺贈」の概念が確認できた。すなわち父から息子へという遺贈の方向の逆転、父と息子の結婚という二つの主題である。結婚というテーマは実は、本稿の冒頭の引用にもすでに含まれていたものであった。年長者と年少者の結婚というマラルメのヴィジョンは、光の融合というイメージによって、師匠から弟子への一方的な教えの伝達ではない、相互的な遺贈の夢を示している

20) *Ibid.*, f° 23, I, p.519.

21) *Ibid.*, ff° 41-42, I, p.521.

のではないであろうか。そして「《書物》のための覚書」においても、『アナトールの墓』における父親と息子は、「老人」と「若者」に置き換えられて再登場する。老人は「司祭」であり、生きながら墓に入り飢餓の責め苦によって群衆の罪をあがなおうとするが、その「幽閉 clausturation」によって老人は自らの内に子を宿すこととなる。

司祭は、人間の栄光のために、女性の神秘を知らないままに  
なければならない——そこから（足の間の子供）これで万事解決するだ  
ろう

若者は死んで聖なるものとして到来し、愛の神秘を見出そうとす  
る<sup>22)</sup>。

肉欲によってではなく墓穴に閉じこもるという禁欲によって子を産むという道筋は若者によって徴づけられたものであり、実際、『アナトールの墓』のように若者は墓穴に残り、司祭は天空の神秘をたずさえて墓穴から抜け出すのであった。しかし「《書物》のための覚書き」におけるこの物語はこれで終わりではない。若者は天空の神秘と愛の神秘の両者を体現するものとして姿を現すことになる。ここでは、女性の神秘を知らないままに、純粹性だけを残して旅立ってしまったアナトールのありうべき成長が希求されているのではなかろうか。

『賽の一振り』に戻ると、ここまで検討してきた見開き五頁目においても結婚のテーマは、大文字で書かれた「〈婚約〉 Fiançailles」という語に見出される。この「婚約」は、主人 Maître すなわち「老人 vieillard」と「海 mer」の間のものであり、そこからできた波しぶき ébat から「幼い影」が生まれたとされる。「海 mer」はもちろん音声上の類似か

22) [Notes en vue du «Livres», ff<sup>no</sup> 43, 45, I, p.556.

ら「母 mère」の形象を喚起するが、マラルメ特有の結婚の観点から見て重要なのはむしろ、海が老人を飲み込む死を意味していることである。婚約が成立するのは死に瀕する時であり、子という作物が生まれるのは我が身を生から引き離し純粹さを手に入れるときに他ならない。しかし、ここで「結婚」と「婚約 fiançailles」を区別しなくてはならない。婚約は結ばれることが未決定な状態であり、それを象徴するのが婚礼のヴェールなのである。

〈婚約〉——そこで生まれた固定観念として、波から跳ね返ったその幻想のヴェールは、ある身振りの亡霊のように、揺れ動くだろう、手繰り下ろされるだろう——狂気<sup>23)</sup>

老人と海の格闘から生まれた波しぶきのヴェールは幻想であっても、老人が実際に溺死することを阻む最後のガードと言える。しかしこのヴェールも落ちることが予期されており、偉大な作品を制作する者にとってその瞬間は、狂気の瞬間である。かつて精神的危機のさなかに、若きマラルメは「〈夢〉をその理想の裸形の姿で見るという罪を犯してしまった」<sup>24)</sup> ことを告白していた。その周りを覆うヴェールこそ、マラルメがその生涯を通じて言葉によって織りあげていく対象であり、葬礼そして婚礼を通じて神秘に接近するための特権的な手段となるのである。

23) *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, I, p.374.

24) À François Coppée, 20 avril 1868, *Correspondance complète 1862-1871, suivi de Lettres sur la poésie 1872-1898*, préface d'Yves Bonnefoy, éd. Bertrand Marchal, Gallimard, coll. Folio classique, 1995, p.380.



## 結論

本稿では、『賽の一振り』における「遺贈」を前半では詩学の面から、後半では家族論的読解から分析してきたが、この二つの側面に共通するものを指摘することで結論に代えたい。第一に、マラルメにおける「遺贈」は「危機」と深い関連をもつということである。アレクサンドランの衰退を「詩の危機」によって論じたマラルメは、自由詩に与するのでも単に伝統を墨守する立場に居直るのでもなく、むしろ「詩句とは何か」という問いを根源にまで遡ることによって、「一望できる語の並び」という考えに辿り着き、それを『賽の一振り』で極限にまで展開したのではないであろうか。そして危機の物語形象とは先に述べたようにヴェールの落ちる時であり、実はそれは「詩の危機」においても神殿の至聖所にかかる幕が引き裂かれるイメージとして提出されていたものであった<sup>25)</sup>。今回、分析対象としてきた『賽の一振り』の五頁目以降、六頁目から九頁目までイタリックで海の泡に羽が消えていく姿が喚起された後で、十頁目は「何もない／記憶される危機は」という断片から開始される。「何も起こらなかつたらう、場を除いては」につながるこの箇所において、マラルメはむしろ危機を記憶し、そこで起こったことを「あたかも…のように *comme si*」という潜在的な相で浮かび上がらせることで、遺贈の行方を見定めようとしたのではないであろうか。

第二に、『賽の一振り』がきわめて自己言及的・個人的なシナリオの刻印を受けているということである。詩的寓意をもつ詩はマラルメの詩の一大特徴であり、難破の危険にさらされた航海は、例えば「挨拶」に

25) 「人々は、ひとつの世紀のフィナーレとして、前世紀においてそうであったようにはないが、騒乱に立ち会う。しかし、公共の場の外部で、聖所の幕の動揺に、意味深げな幾条かの襞と幕のわずかな裂け目とともに、立ち会うのである。」《Crise de vers》, II, pp.204-205.

おいて詩的営為の困難を寓意するものとして描かれていた。また、主人が死に瀕したときにその内部から出現する「幼い影」がアナトールの影ならば、『賽の一振り』もまた『アナトールの墓』同様、一種の家族小説として読まれるべきものかもしれない。本稿では父子関係に焦点を当てたが、母や娘の形象との関係についても分析する必要があるだろう。そしてこのような個人的な遺贈のドラマを、普遍的な人間のドラマに近づけるために、マラルメがとった技法とは何か、具体的に言えば、先行するロマン主義的叙事詩から借用し変容させたモチーフを追うことを今後の課題としたい。

## 資料 1：晩年のマラルメと「遺贈 legs」

1894

- ◆ オックスフォード、ケンブリッジにおける「音楽と文芸」講演（3月）  
（私は「年長者の熱情を年少者に打ち明ける」習慣を好んでいる。「我が国でも貴国でも、[……] 文学という事実の継承において欠けるものがあってはなりません。」）
- ◆ 『フィガロ』第一面に「文学基金」掲載（8月17日）  
（「遺産は [……] 生物学的親子関係から精神の系譜へと移される。」）

1895

- ◆ 「行動」（2月1日）  
（「君の行為は常に紙に対してなされる。」）
- ◆ 「擁護」（アカデミー・フランセーズ論）（5月1日）  
（「文学基金、古典作家が後継者に遺贈した宝」）
- ◆ 「様々な状況 [孤独]」（11月1日）

1896

- ◆ ヴェルレーヌの死（1月8日）。マラルメは後継の詩王に選ばれる（1月27日）。  
（「我々の間には師範と生徒という関係は問題たりえないのです。」）

1897

- ◆ 『ディヴァガシオン』（1月15日）
- ◆ 「賽の一振り」を『コスモポリス』誌に発表（5月）。

1898

- ◆ マラルメの死（9月9日）  
（「燃やさない。[……] そこには文学的遺産などないのです。」）

## 資料 2 : 『賽の一振り』 五頁目 (左半分) 日本語訳

[主人 = 船長は] 無用なる頭の上に痙攣する手を上げ  
 先祖のごとく  
 開かないままであることを [ためらって]

消え去る遺贈

何者かに  
 曖昧なる者へ

記憶を絶する古から存在する魔は最後に

何物もない

土地から

確率とのあの至上の合へと老人を導いた

それは彼<sup>か</sup>の人

老人の幼い影

波に愛撫され磨かれ仕上げられ

洗われてしなやかにされ

そして船の板の間に消え失せた硬い骨から引き離されて

波しぶきから

生まれたる者

海が祖先を介して あるいは祖先が海に対して試みる

あだなる運試し

〈婚約〉

そこで生まれた

固定観念として 波から跳ね返ったその幻想のヴェールは  
 ある身振りの亡霊のように

揺れ動くだろう

手練り下ろされるだろう

狂気

資料3：ルドンと『賽の一振り』



1. 《エナン帽をかぶった女》



2. 《羽飾りをつけた女》



3. 《虹と子供》



4. 《極北の曙を見る子供》