

From the Crisis of Verse to the Poetic of Re-composition: *Divagations* and *A Throw of Dice*

KUMAGAI Kensuke

Keywords: Poetics, Visual Culture, History of Thought, Free verse

Abstract

This paper focuses on the question of re-composition in Mallarmé's poetics. While *Divagations* and *A Throw of Dice*, two masterworks published in 1897, seems to be a product of the period of "Crisis" (free verse vs. fixed verse, democracy vs. monarchy, laic vs. catholic), the paper considers their connection in terms of the esthetic perspective expressed in *Fin de siècle*: from the 1880s decomposition (decadence) to the 1890s synthesis (Chap. 1). The work "Crisis of Verse", which is seen as a manifesto of Mallarmé's new radical poetics, is composed from many texts written during different periods, and depicts the re-composition of verses after the breaking down of fixed verse (Chap. 2). This paper demonstrates some techniques used in the poetics of *A Throw of Dice* (Chap. 3).

The 1880s was dominated by the mood of "decadence", which is characterized as a verbal decomposition by Huysmans in *A rebours*, and theorized by Paul Bourget in *Essays in Contemporary Psychologies* (From book to pages, from page to lines, from lines to words). However, this mood was replaced by the mode of symbolism in 1889, the year of publication of Charles Morice's synthesis: *La Littérature tout à l'heure*. It was this symbolist idea that depicts the holistic vision and the unity of phenomenon in the world. (**Chap. 1 « From decadence to symbolism »**).

Even if Mallarmé's symbolism appears to be different from this perspective by those who consider it to be too spiritual, it belongs, all the same, to the paradigm change from analysis to synthesis. Mallarmé's "Crisis of Verse" (1897) is composed mainly of texts such as "Vers et

Musique en France” (1892) and “Averses ou Critique” (1895). In the latter, Mallarmé demonstrates the crisis of verse (Free Verse) in the historical and theoretical points of view, and points it out as being a new poetic order: 1) the visual regularity of verses (“une moyenne étendue de mots, sous la compréhension du regard”), and 2) the re-composition of verses (“grouper [...] un nombre de motifs égaux par valeur”). By virtue of this principle of re-composition, we can simultaneously perceive the various segments within a poem like *A Throw of Dice*. (**Chap. 2 « To the formation of “Crisis of Verse” »**).

Without rime and alexandrine, *A Throw of Dice* seems to be the death knell of regular verses. However, Mallarmé underlines the permanence of poetic unity: from the line (verse) to the page (“a simultaneous vision of the Page”). This spatial order appears as: 1) coexistence of linear verses, 2) convergence, 3) counterpoint, 4) flourish (as in the musical term), and 5) suspense. (**Chap. 3 *A Throw of Dice* and the Poetic of Recomposition »**).

In conclusion, *A Throw of Dice* of Mallarmé is seen to not be distinct from Mallarmé’s theory of verse. His poetics of re-composition in several fields of his poetic universe, as in some Notes on the “Livre”, will be discussed.

詩句の危機から再構成の詩学へ —マラルメ『ディヴァガシオン』と 『賽の一振り』を結ぶもの¹⁾

熊谷謙介

2017年は『ディヴァガシオン *Divagations*』と『賽の一振り *Un coup de dés*』が出版されて120年を迎える年であった。同じ1897年に出版された、一方は散文集である『ディヴァガシオン』、他方は伝統的な詩形を完全に逸脱したかのように見える詩作品について、両者の関係を焦点にして考えるというのが本論の第一の目的である。それはまた、後期マラルメの両輪とも言うべき、散文・批評活動と、『ポエジー』やエロディヤード詩群へと至る詩作の関連性を探るという大きな問題につながるものであり、さらにいえば、主に1885年以來の散文・批評の総括という『ディヴァガシオン』の過去へのベクトルと、自由詩、定型詩とも違う「一撃 *un coup*」 「新機軸」を打ち出した『賽の一振り』の未来へのベクトルが、どのように結びつくのかを考えることでもある。相貌を大きく異にするこれら二つの作品は、どのような点で交わるのだろうか。この一種の矛盾を考える上で、『賽の一振り』が革新的な姿を見せつつも、マラルメが一篇の「詩」²⁾と称して、伝統との連続性を強調しているように見える点は、注意しても

1) 本稿は、2017年12月16・17日に神戸大学で行われた「マラルメ・シンポジウム2017」において、筆者が発表した「詩句の危機から再構成の詩学へ—『ディヴァガシオン』と『賽の一振り』を結ぶもの」を基にしたものである。貴重なご意見をくださった多くの方々に感謝したい。

2) I, p. 365. 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。なお、本稿で使用する略号は以下の通り。また刊行地はその記述を省略する。

良いだろう。

第二の論点は『賽の一振り』の解釈の歴史にかかわる問題である。ティエリー・ロジェの浩瀚な『賽の一振り』受容史でいかんなく示されているように、この作品ほど20世紀の現代詩あるいは思想を根拠づける作品として援用されてきた作品はないといってよい³⁾。一方で、難破という物語と、偶然の廃棄の不可能性と読み取れるメッセージ、ページに散りばめられた断片=残骸としての詩句から、未完の作品『イジチュール』にける挫折の悲劇の反復を読み取る立場もあれば、絶対的秩序からの詩句の解放を見る唯物論的立場も存在した。こうした二極化した解釈のあいだで、偶然の問題を思弁的実在論の観点から、悲劇でも喜劇でもないものとしてとらえなおしたカンタン・メイヤスーもまた、神なき時代の新たな統合原理として「数」というものに注目した点では、20世紀のパラダイムに属していると言えなくもないだろう⁴⁾。

しかし、ここでまず問わなければならないのは、『賽の一振り』の言葉が本当に「断片」なのか、ということである。『ディヴァガシオン』と『賽の一振り』の関係を考える場合、目に入りやすいのは『ディヴァガシオン』の詩論である「詩句の危機 *crise de vers*」⁵⁾が理論的根拠となって『賽の一振り』が生まれたという、理論と実践の関係である。しかし、「危

-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.

3) Thierry Roger, *L'Archive du coup de dés*, Garnier, 2010.

4) Quentin Meillassoux, *Le Nombre et la sirène. Un déchiffrement du Coup de dés de Mallarmé*, Fayard, 2011. メイヤスー「『賽の一振り』あるいは仮定の唯物論的神格化」拙訳、『亡霊のジレンマ』所収、青土社、二〇一八年、一四七-二一〇頁。またメイヤスーの『賽の一振り』論に対する物語内容の分析からの応答については次の拙論を参照。「偶然と女—マラルメ『賽の一振り』分析」『人文研究』（神奈川大学）、177号（2012/12）、1-29頁。

5) 本稿では多くの場合「詩の危機」と訳されているタイトルを「詩句の危機」と訳した。危機に陥っているとされているのは詩 *poésie* ではなく、詩句 *vers* だからである。一方で、この論考の大半は自由詩の問題つまり音綴数の問題を議論しているが、音楽との競合や詩的言語の存立根拠などの問題も粗上り上げられており、「詩の危機」のように、より大きなパースペクティブを示す訳語を選択することは必ずしも不合理ではないだろう。

機」の時代の産物として詩句が碎け散った作品を作り上げた、という解釈は分かりやすい反面、複雑な論旨をもつ「詩句の危機」を単純化し、また『賽の一振り』の形式を、韻の不在や自由詩の枠組みでのみ解釈している傾向があるように思われる。本論で示したいのは、断片同士を結びつける「再構成 recomposition の詩学」といったものであり、それを「詩句の危機」の論旨の整理と『賽の一振り』の形式分析を中心にして跡づけていきたい。

第三の問題設定はミクロな解釈の問題である。「詩句の危機」終結部には、「一つの完全な語」という謎めいた概念が提示されている。

詩句とは、いくつかの語から一つの完全な語を、清新で、言語にとって未知の語を、呪文のごとき語を作り直すもの [……]⁶⁾。

いくつかの語を複合させた「一つの完全な語 un mot total」とは何だろうか。Aboli bibelot d'inanité sonore (「yx のソネ」) や Victorieusement fui le suicide beau など、これ以外の組み合わせが想像できないような詩句を想起させる表現であるが、ソネといった伝統的詩形に枠づけられたアレクサンドランだけでなく、『賽の一振り』の言葉の断片こそ「完全な語」の様態を明確に例示するものなのではないだろうか。これを仮説として、詩句を「語」として捉えるマラルメの思考様式から、「語」と「語」を結びつける構成の原理を『賽の一振り』の視覚的側面から考察していきたい。

序論を終えるにあたって、『ディヴァガシオン』を中心としたマラルメの時代意識を整理した先行研究として、川瀬武夫が論考「空位時代に対峙するマラルメ」で示した図式を示したい⁷⁾。現代は過去の秩序が失われ、

6) « Crise de vers », II, p. 213. (「詩の危機」[44] (断章番号を示す。卷末資料も参照))

7) Takeo Kawase, « Mallarmé face à l'interrègne », *Études de langue et littérature françaises* (Tokyo), N° 52, 1988, p. 97. (疑問符は川瀬によるもの)

領域	過去	現在	未来
舞台	ユゴー 古典演劇	ワーグナー 風俗劇の繁栄 マイナー・ジャンルの流入 交響楽コンサートの流行	多声の頌歌（オード）
詩	定型詩 （＝アレクサ ンドラン）	自由詩 …………… 批評詩	《書物》
精神	集団性	個人性	非人称性
宗教	神 カトリック	虚無 教会の失墜 宗教性の渴望	神性 未来の宗教
政治	君主制	民主制	アナーキズム（?）

新たな秩序が到来していない「空位時代 *interrègne*」、 「危機」の時代であるというのが『ディヴァガシオン』を貫くトーンであるが、舞台や宗教、政治という領域においては上記のような事例がそれを示すものである。

ここでは詩の領域にだけ注目したい。過去はアレクサンドラン（十二音綴詩句）に代表される「定型詩 *vers régulier*」であったが、現代は自由詩 *vers libre* と、マラルメが「批評詩 *poème critique*」と名づけた、断章形式の批評文などが実践できる時代とされる。そして未来に向けて望見しているのが《書物》という朗読会と新聞が複合した前人未到のパフォーマンスである。

それではこの『賽の一振り』はどこに位置するのか。川瀬はこの作品については言及していないが、おそらくは自由詩という枠組みを超え出た試みとして、未来の領域に組み込まれるものではないか。そして「批評詩」

と事後的に名づけられた言語表現も、そのきっかけとなったのではないか。本稿は、この図式を踏まえつつも、マラルメの最晩年の試みである『ディヴァガシオン』と『賽の一振り』を、ともに危機の時代の夜明けを告げる作品として、そして過去と完全に断絶するのではなく、不変の原理を見出し、それを手放さなかった二作品として、論じていきたいと考えている。

1. デカダンスから象徴主義へ

まず時代背景を振り返っておこう。1880年代に特筆すべき文学運動として「デカダンス」⁸⁾が挙げられるが、ここでは「分解 *décomposition*」の詩学という観点から再検討してみよう。

デカダンスと同時代に起こったことから見ていくと、例えば光の三原色に代表されるヘルムホルツの光学・音響理論は、光や音を感覚的刺激などの要素に還元していく「分析」の思考と言える。ラフォグが自ら打ち立てることを願った美学を、「ハルトマンの無意識、ダーウィンの生物変異説、ヘルムホルツの研究の三つに適合した美学」⁹⁾と定義していたことも留意すべきだろう。またヘルムホルツの光学も一つの理論的背景にした新印象主義は、印象主義の筆触分割の手法を科学的な分割主義 *divisionisme*・点描法 *pointilisme* にまで押し進めたことで知られている。この新印象主義を擁護した文学者としてギュスターヴ・カーンが知られるが、彼は自由詩を試みた最初の詩人の一人であった。彼の試みについてマラルメが「語の音調的な価値を記譜する非常に学究的な方法 *une très savante notation de la valeur tonale des mots* を用いて」¹⁰⁾ 詩作していたと評して

8) デカダンスは長らく文学・芸術作品の頹廃趣味として、いわば好事家的に論じられる面も見られたが、最近では思想史や政治、社会状況といった多様な観点から盛んに分析されている。例えば次を参照。Michel Winock, *Décadence fin de siècle*, Gallimard, 2017.

9) Jules Laforgue, *Œuvres complètes I*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1986, p. 850.

いることに示されるように、自由詩もまた要素還元的な面を持っていた。マラルメに近いところでいえば、ランボオの「母音」の美学を理論化して色彩などを当てはめていく、ルネ・ギルの「言葉の器楽編成 Instrumentation verbale」についても同様のことは言えるだろう。デカダンスは、科学とは無縁の、頹廢の美の顕揚に見えるけれども、このような分析の時代の産物でもあるのである。

後に示すように、マラルメはルネ・ギルの『語論』に序言（1886）を書き、それが「詩句の危機」に組み込まれる最初期のテキストになる。しかし抽象的な理論化を過剰に押し進めるギルに対して、マラルメはしだいに距離をとるようになり、「いや、ギル、人はエデンの園なしではやっていけないのだ」¹¹⁾と反論することになるだろう。反自然的な側面もまたデカダンスを特徴づけるものであり、デカダンスを代表する作品、ユイスマンズの『さかしまに』でも、人工性の美学がさまざまなエピソードを通して描かれている。しかしここでは、主人公デ・ゼサントがマラルメの作品をデカダンスの観点から語る部分に注目したい。ここで言うデカダンスは詩的思想の頹廢的な傾向に加えて、言葉の形式に関わるものである。

実際、その組織 organisme を癒しがたく蝕まれ、思想の老衰に衰え、文章構成法 syntaxe の放蕩に疲れた文学のデカダンスというものは、ただ病的な人々を熱狂させる好奇心にのみ感得されるものでありながら、しかも己れの頹廢をすべて表現しようと苛立ち、味わいつくせなかった快樂の一切を回復しようと躍起になり、死の床にあってもなお、最も隱微な苦悩を訴えようと懸命になるのである。このような文学のデカダンスが、マラルメの裡に具象化されて、まったく完璧な

10) « Crise de vers », II, p. 207. (『詩の危機』[24])

11) René Ghil, *Les Dates et les œuvres*, Crès, 1923, p. 114, cité par Jean-Luc Steinmetz, *Stéphane Mallarmé, l'absolu au jour le jour*, Fayard, 1998, p. 279.

精妙な域に達していたのであった。[...] フランス語の解体 *décomposition* は急激に行われた¹²⁾。

言語の解体は「有機体 *organisme*」の解体という病の比喩で語られ、そうした作品を嗜好する「病的」者たちを「熱狂＝発熱させる *enfièvent*」のである。「文章構成法 *syntaxe* の放蕩」について、同様の文脈からユイスマンスは、ヴェルレーヌと副詞の特異な用法について語っているが、長い副詞を効果的に用いるマラルメの詩語の組み立て方こそ、「放蕩＝過剰 *excès*」の名にふさわしいだろう。

こうしたデカダンスと言語の形式の関係は、同時期に書き進められていたポール・ブルジュエの『現代心理論集』（1883-1885）で理論化されている。ブルジュエはボードレール論において、「デカダンスの文体とは、書物という統一体が分解して *se décompose* ページの独立性に場を譲り、ページが分解して文の独立性に場を譲り、文が分解して語の独立性に場を譲るものである」¹³⁾ と定義している。書物からページへ、ページから文へ、文から語へ——、デカダンスの文学とは、秩序に統御された言葉の総体が断片へと分解していく場であり、文学史上の狭義のデカダンス流派を超えて、同時代のマラルメやヴェルレーヌ、そしてラフォルグやシャルル・クロの作品も含み込むような、既存のディスクリール秩序（ロマン主義、高踏派）の解体の運動とすることができるだろう¹⁴⁾。

一方、文学史上は、アナトール・バジュによる『デカダン』創刊から廃刊までの1886年から1889年までがデカダンスの時代とされる。そしてデ

12) ユイスマンス『さかしま』澁澤龍彦訳、河出書房文庫、2002年、274-275頁。Joris-Karl Huysmans, *Romans I*, Robert Laffont, 2005, p. 744-745.

13) Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine* (1883), éd. André Guyaux, Gallimard, tel. 1993, p. 14.

14) 次の広範な総括も参照。Daniel Grojnowski, « La décadence et le rire: à propos de "décomposition" », *Aux commencements du rire moderne*, José Corti, 1997, p. 55-67.

カダンスと競合していたのが、1886年にジャン・モレアスによって宣言される「象徴主義」であり、1889年はデカダンスと象徴主義の主導権争いが、象徴主義による前者の統合で決着がつく時期であった。象徴主義研究の泰斗、ギー・ミシヨーの言葉を借りれば「総合の時 *l'heure de la synthèse*」なのである¹⁵⁾。フランス革命100年に当たり、革命を完遂する、終わらせることを目的とした万国博覧会が開催された1889年、この年に発表された論としてミシヨーが挙げるのは、エドゥアール・シュレの『偉大な秘儀伝授者 *Les Grands Initiés*』、ジョルジュ・ヴァノールの『象徴主義芸術 *L'Art symboliste*』、そしてシャルル・モリスの記念碑的労作『近日の文学 *La Littérature de tout à l'heure*』である。

「近日」と訳したのは、前半ではこれまでの文学の置かれた状況（真実、美、宗教）を論じられるのに対して、後半では「新しい影響」（第3章）、「新しい定式」（第4章）、そして「未来の書物についての付言」（第5章）というように、これからの文学のプログラムについて論じられるからである。さらにこの最終章では、「思考における総合—形而上学」（第1節）、「思想における総合—虚構」（第2節）、「表現における総合—暗示」（第3節）で示されているように、各領域での総合が試みられている。デカダン文学者については「語源にさかのぼり取り戻された言語」を使い、「フランス語の《デカダンス》に反発して、[……] 言語の豊かさを眠らせておかないように」¹⁶⁾している評価をしており、ワーグナーについては諸芸術を組み合わせた union だけで、総合 *synthèse* したわけではない¹⁷⁾、とマラルメのワーグナー論に類似した指摘を行っているのも注目してよい。そ

15) Guy Michaud, *Le Symbolisme tel qu'en lui-même*, Nizet, 1995, p. 231. また文学のこうした動きに対応する同時代の美学運動として、ゴッガンやエミール・ベルナル、のちのナビ派の画家たちが印象主義に対抗するべく起こした、「総合主義 *synthétisme*」と称される動きも注目できる。

16) Charles Morice, *La Littérature de tout à l'heure*, Perrin, p. 295.

17) *Ibid.*, p. 196.

して、マラルメやヴェルレーヌを中心とした「これからの文学」のヴィジョンは、「分析から総合へ」というパースペクティブから次のように要約されている。

現代の精神は、〈分析〉によって分割されたものを〈総合〉により再構築しようとしている。この試みは完遂していない。これこそまさしく、「これからの文学」の成すべきものである¹⁸⁾。

シャルル・モリスのこのような見取り図は、まずは時代のパラダイムの変化として読まれるべきであろう¹⁹⁾。一方で、象徴主義における神話や伝説の援用に、「象徴」の原義、すなわち割符や破片（^{シユンボロン}symbolon）から、割れる前の全体を想起させる技法の実践を見ることもできるかもしれない。全体性への志向、精神的なものによる諸現象との連関が、象徴主義において押し進められたことは言うまでもないだろう。マラルメに限ってみても、脱宗教化された形で、世界の諸事象の統合を詩の中で再現することは、彼の一つのプログラムであった。アンリ・ド・レニエが1893年1月付けの日記で記すマラルメの言葉はそれを如実に示している。「真実とはこういうことだ。つまり、人間にとって、彼方とは自らの内にあるのだ。彼方とは世界を知ることである。[……] この知識を得ることを、私は文学と呼んでいる。その本当の名前は「音楽」かもしれないが。さまざまな関係を知覚し、事物の秩序だった表象を再創造し、観念にまで高めることだ²⁰⁾。

18) *Ibid.*, p. 266.

19) 世紀末の小説作品の分析により、1880年代の「独創性」「個人主義」の時代から1890年代の「責任の時代」への変化を跡づけた、ピエール・シッティの研究とも関連づけられるだろう。Pierre Citti, *Contre la décadence. Histoire de l'imagination française dans le roman 1890-1914*, PUF, 1987; *La Mésintelligence. Essais d'histoire de l'intelligence française du symbolisme à 1914*, Éditions des Cahiers intempestifs, 2000.

20) Henri de Régnier, *Les Cahiers. 1887-1936*, éd. David J. Niederauer et François Broche, Pygmalion / Gérard Watelet, 2002, p. 319.

具体的にいえば、鏡を拭く雑巾といった何気ない日用品を、「未来の詩句が放たれる」翼という詩的象徴に高める（『マラルメ夫人の扇』）見立てこそ、マラルメが得意とした「総合」の技法なのである。

本章では、「詩句の危機」と『賽の一振り』の関係を探るための前史として、1880年代にさかのぼり「分析から総合へ」というパラダイムの移行を追ってきた。『さかしまに』において分解の詩学を実践しているように見えるデカダン・マラルメの像は、1890年代が進むにつれてどのように変化するのか。そのためには、もう一つのデカダンスの現象である「自由詩」に対するマラルメの態度を跡づけていかなければならないだろう。

2. 「詩句の危機」成立まで

『ディヴァガシオン』において「詩句の危機 *Crise de vers*」と題されたセクションは、マラルメのみならず、近現代詩を導く原理のテーゼ群として、ヴァレリー以来読み継がれてきた名高い箇所である。しかしこの「詩句の危機」が、1886年から1895年までのテキストのコレクションによって構成されていることは見逃してはならない。一つ一つの断章は、当時の詩壇の状況に対するマラルメの反応を大なり小なり映し出すものであり、ブレオリジナル版がどのような媒体で発表されたのか、どのような変形・コレクションによって「詩句の危機」へと至ったのかを細かく見ていく必要があるだろう（巻末資料：「詩句の危機」要約参照）。

概観すると、まずはイギリスの読者に自由詩を紹介した論考「フランスにおける詩句と音楽 *Vers et Musique en France*」（1892）と、自由詩に対してむしろ留保を示す『ルヴュ・ブランシュ』誌への連載記事「驟雨あるいは批評 *Averses ou Critique*」（1895）を中心として、「詩の危機」が構成されていることが分かる。3年間の間に起きた、自由詩に対するマラ

ルメの態度変更の意味を考えることも重要であるが、まずはこの二つのプレオリジナル論考の理路をそれぞれたどってみよう。また、「詩句の危機」の結論部は「ルネ・ギル『語論』序言」（1886）である。「詩句の危機」を、アップデートした詩論を提出する場として考えるならば、なぜ10年以上も前のテキストをマラルメは最後に置き続けたのであろうか。

「フランスにおける詩句と音楽」（1892.3）は、イギリスの雑誌『ナショナル・オブザーバー』誌へ寄稿された論考である。レニエなど若手詩人たちの詩も引用されているように、自由詩も含むフランス詩の新しい傾向を伝える趣旨を多分にもったものであった。その後、この論考は『詩と散文 *Vers et prose*』（1893）の「第一ディヴァガシオン—詩句に関する」と題されたセクションの主に前半の構成要素となる。そしてそれに続く後半は『『語論』序言』からの断章であり、ここに『ディヴァガシオン』（1897）「詩句の危機」の祖形が作られたと言えよう²¹⁾。「序言」はいわば、自由詩流行というアクチュアルな事象を支える理論的基盤としての役割を果たしているのである。

1893年の後で「詩句の危機」に付け加わるテキストは、『音楽と文芸』（1894）、そして「驟雨あるいは批評 *Averses ou Critique*」（1895.9）である。窓越しに風雨を眺める場面から始まるのがこの論考の題名の由来であるが、*vers* という文字や「危機 *crise*」を喚起する *Critique* という語が含まれていることも指摘できよう。雨が降る外を見て倦怠しながら詩人が想起するのは「二十年前」の出来事であったが、それは1875年に起きた、第三次『現代パルナス詩集』編集委員会によるマラルメ『半獣神即興』の掲載拒絶という「パルナス事件」である²²⁾。マラルメ自身やヴェルレーヌが示す美学が、当時の詩壇のスタンダードから分離したことを象徴する

21) しかし「ディヴァガシオン」というセクションができたのは『詩と散文』が初めてではなく、『パージュ』（1891）であり、そこではワグナー論とともに『『語論』序言』からの引用が見られる。

この事件を示唆しつつ、現代の詩の危機の問題が提出される。ここには危機の状況を現場から伝える調子ではなく、むしろ距離をとって、より大きな歴史的背景から、またより理論的な見地から、詩句の危機を論じる調子聞き取ることができるだろう²³⁾。それを示すのが、「規則性 *régularité* は変わらず残るだろう」²⁴⁾ という言葉であり、自由詩運動は一時的なものにすぎず、定型詩への回帰が起こるのではないかという応答である。最晩年、マラルメが正調のアレクサンドランで構成される「エロディヤード詩群」の完成を目指していたことも参照すべきだろう。

しかし、「驟雨あるいは批評」において特筆すべきことは、詩句の危機を音節数に代表される自由詩の問題に還元するのではなく、新たな詩句の原理を模索する動きへと、読者を導こうとしていることではないか。先に述べた「規則性は変わらず残るだろう」という箇所先立つのは、言語の不完全性とそれを補完する詩句についての言及である。すなわち、*jour* (昼) という語には暗い響きが、*nuit* (夜) という語には明るい響きが矛盾して与えられるという言語の欠点を、語と語を巧みに構成して詩句にすることで補うという論であり、詩句の存在意義が主張される箇所である(「詩句は、諸言語の欠陥に哲学的に報いる、完全に最高のものである」²⁵⁾)。

とはいえ、詩句の補完原理が実際にはどのようなものかを突き止める必

22) 『マラルメ全集 II』における「詩の危機」の訳者である松室三郎の指摘である。『マラルメ全集 II 解題・註解』筑摩書房、一九八九年、一七七頁。実際、『ヴィリエ・ド・リラダン』において、マラルメは詩の危機について言及する前置きとして、「『現代パルナス詩集』という古めかしいあの看板は、今やいささか錆びついていて、風で外れてしまっていますが、どこから風は吹いてきたのでしょうか？ 誰もそれを言うことはできませんが、議論の余地ない風です。フランスの古い韻律法は（あえて詩とは言いませんが）、まさしく今この瞬間にも、驚くべき危機を被っているのです」(II, p. 33)と述べている。また、若年からマラルメがとらえられていた「すべての本を読んできた」(『海の微風』(1866))という意識も重要であろう。

23) Michel Murat, *Le Coup de dés de Mallarmé. Un recommencement de la poésie*, Belin, coll. L'extrême contemporain, 2005, p. 37.

24) « Crise de vers », II, p. 209. (「詩の危機」[24])

25) *Ibid.*, II, p. 208. (「詩の危機」[21])

要がある。それは第一に、視覚的原理である。先ほどの箇所が続くのは「いくつかの語が組み合わせら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 *une moyenne étendue de mots, sous la compréhension du regard*、決定的な線となって並べられ、それとともに沈黙という余白も並べられることを願おう」という箇所であり、詩句の音綴数が、息が続く長さや耳に心地よいリズムといった聴覚的規則性よりも、視覚的規則性であることがうかがえる²⁶⁾。

視覚的原理で詩句の長さについてはある程度定めることができたが、そうした詩句群はどのように並べられるのか。さらに続く箇所で語られているのは、分割と再構成の原理といったものであり、これが第二の原理である。

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 *une idée se fractionne en un nombre de motifs égaux par valeur* 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 *grouper* ことにあるからである。詩句は韻を踏むのだ [……]²⁷⁾。

詩的行為の定義として、まず観念を複数のモチーフ（詩句）へと分割することが挙げられているが、これは後に見る『賽の一振り』において「詩

26) 詩句の視覚的原理については次の拙論も参照。「マラルメと「遺贈」」『人文研究』第171号(2010年)、神奈川大学人文学会、1-29頁。以下の「批評詩」についての定義も参照。「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 *morceaux compréhensifs et brefs* 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.)

27) *Ibid.*, II, p. 209. (「詩の危機」[24])

句」にあたるセグメントの定義と類似している。またばらばらになったモチーフを再統合するのが「韻」とされているが、ここで問うべきなのは、韻がなくても、詩句群をいわば「垂直に」統合することは可能であるか、ということである。脚韻が存在しない『賽の一振り』においても再構成の契機は存在するのだろうか。

この問題を考える上で、1890年代に自由詩論議が続く中でもマラルメの詩的言語論の基盤となっていた「ルネ・ギル『語論』序言」からの引用、とりわけ「詩句の危機」を閉じる最後の断章における「完全な語 un mot total」という概念について立ち戻りたい。

詩句とは、いくつかの語 *vocables* から一つの完全な語 *un mot total* を、清新で、言語にとって未知の語を、呪文のごとき語を作り直すものだが、それが成し遂げるのは言葉の孤立 *isolement de la parole* というあの状態である。それぞれの語は水に浸され鍛えなおされるように意味と音に変化するという術策を弄してはいるけれども、それでも語 *termes* に残る偶然を、一本の至高の線によって否定するのは、詩句なのである [……] ²⁸⁾。

まず詩句が語を「作り直す *refait*」という表現は、ワグナー論などにも出現する源泉回帰のモチーフを想起させる。それは起源に立ち戻るというだけでなく、水浴や洗礼、さらには水に浸すことで金属を鍛えるというイメージへと展開している。また「言葉の孤立」については、この箇所在先立つ「不在の花」、「言葉によって立ちのぼる花」のイメージによって具体化されているように思われる（「私が「花！」と言う。すると、私の声によって花のいかなる輪郭も忘却の淵に沈むのだが、そこから、よく知られ

28) *Ibid.*, II, p. 213. (「詩の危機」[44])

た花の外見とは別の何かとして、甘美なる芳香を漂わせる観念そのものの花が、いかなる花束にもない不在の花が、音楽的に立ち上るのである。]。「この花は美しい」という通常のディスクールから「花！ Une fleur!」という語を孤立させることで、日常言語から詩的言語への変容の第一段階が起こる。そしてその後に、こうした語を詩句に再構成する *refaire* という第二段階が必要になる。こうしてはじめて、詩句という「完全な語」が生まれるのである。

実はこれに類似するモチーフは、すでに1890年の『ヴィリエ・ド・リラダン』講演にも見られるものであった。「詩句とは完全で大きな、生まれながらの一つの語 *un mot parfait, vaste, natif* に他ならず、故に語そのものが持つ力を賛美する」²⁹⁾ という表現からは、マラルメが考える詩句が、語の鍛えなおしであり、一語一語の「力 *vertu*」の集約形であることがうかがえる。詩を読むこととは、複数の語の力を一度に知覚することなのである。そして1894年の『音楽と文芸』講演では、詩句という完全な語を知覚するのは、散文を、一本の線をたどるように読むのとは異なることが指摘されている。

詩句は一つ一つ続けて放たれる矢というよりも、観念にとってはほとんど同時に *simultanément* 放たれる矢であって、一定の時間を、主題に固有の精神的な分割 *division spirituelle* に還元するものなのである。詩句は文すなわち時間の展開とは異なるのであり、一方で散文は詩句を隠しながら、さまざまな節回しでこの展開を演奏するのである³⁰⁾。

29) *Villiers de l'Isle-Adam, II, p. 33.*

30) *La Musique et les Lettres, II, p. 75.*

散文や音声言語は時間の経過のように線状的に進行するものであり、一次的な知覚の仕方を求めるのに対して、詩や書き言葉というものは平面的に展開し、複数の異なった詩句を「同時に」「一望のもとに」把握することができるものである。ここには語への分割や集中から生まれた、同時性の詩学といったものが垣間見られるのではないか。そしてそれは音綴数や韻の変革に限定された自由詩よりも、『賽の一振り』において顕在化するものなのではないか。「詩句の危機」そしてその周辺の詩論の分析から浮かび上がってきたのは、『賽の一振り』を準備するような、詩句の視覚的原理（断片化と同時性）だと言えよう。

前章で見たデカダンスの詩学との対比で言えば、次のようにまとめられるだろう。デカダンスは、ブルジェが定義する言葉を使えば、書物からページへ、ページから詩句へ、詩句から語へと、要素還元していく運動であった。また、ユイスマンスの『さかしまに』に特徴的なように、辞書にない綺語や隠語などの多用により、語の範列関係（パラディグム）を拡大させる文学であった。それに対し、マラルメが「詩句の危機」で提示した詩学は、こうした還元を前提にしながらも、語から詩句へ、詩句からページへ、ページから書物へと、打ち碎かれて散乱した要素を、新奇の包括的なモチーフによって統合することなのではないか。マラルメの難解さが、語の選択をめぐる問題（パラディグム）よりむしろ、語の並べ方をめぐる問題（サンタグム）が理由となっているとすれば、マラルメの独自性を再構成という観点から検討することは不可欠であり、その特権的な対象が『賽の一振り』なのである。

3. 『賽の一振り』と再構成の詩学

『賽の一振り』について多くの論者が主張するのは、当時存在していた

詩形を完全に逸脱した、革命的な作品であったということである。脚韻は存在しないと言ってよく³¹⁾、アレクサンドラン（十二音綴詩句）もほとんど見られない³²⁾。しかしここから、『賽の一振り』では伝統的形式の詩句が完全に解体している、と結論づけられるだろうか。「賽の一振り」を雑誌出版する前から、突然の死で中断するまで、マラルメが『詩集 *Poésies*』の活字や版型をめぐる試行錯誤を続けていたことには注意すべきであろう。『賽の一振り』も「詩」とジャンルが示されているように、伝統から革新へという「進化」の図式を前提とせずに、詩形の問題を検討する必要がある。

マラルメは『コスモポリス』誌に掲載する際に、「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」を付記している。ここで強調されているのは、多くの読者にとって新奇で理解不能だと予想されるこの作品が、むしろこれまでの詩形の伝統の延長線上にあるという点である。「通常とは異なり、規則的な音の線すなわち詩句 *traits sonores réguliers ou vers* は問題にはならない。むしろ〈観念〉のプリズム的分割 *subdivisions prismatiques de l'Idée* である」³³⁾ という文言は、デカダンス的な解体の詩学を想起させるが、この箇所の後では「ページの一度に目に入る像 *une vision simultanée de la Page*。ページ *page* こそ、別のところで詩句という完璧な線 *ligne* がそうであるように一つの単位とみなされる³⁴⁾」と、線からページへと「単位 *unité*」すなわち統合原理が移行しただけで、秩序が失われたわけではないことが示されている。そしてページ

31) 但し、以下の箇所のように韻がむしろ十全に展開している箇所もある。「(いかなる思考も) 夜を徹し/懐疑し/展開し/輝きそして思い沈み *veillant / doutant / roulant / brillant et méditant*」(見開き十一頁目)

32) 「波に愛撫され磨かれ返され洗われて *caressée et polie et rendue et lavée*」は6・6で区切れる古典的な十二音綴詩句だが、そこには難破し、波に洗われている瀕死のアレクサンドランの姿を暗示する意図も垣間見られるだろう。拙論「マラルメと「遺贈」」、前掲論文、六一頁。

33) « *Observation relative au poème Un Coup de dés jamais n'abolira le Hasard* », I, p. 391.

34) *Ibid.*

という像は複数の詩句を同時 *simultanée* に見られる単位であり、先述した同時性の詩学が発揮されることも明らかになっている。

また『賽の一振り』で目を引く余白をめぐって、マラルメは「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」³⁵⁾と述べている。言い換えれば、伝統的詩形であっても余白は三分の二を占めるほど存在していたのであり、『賽の一振り』ではその配分を変えることなく、ただ散らすことによって存在感を高めた、という論旨である。この割合が実際に正しいかどうかはともかく、『賽の一振り』で「詩句は裁断された」（「詩句の危機」[6]、ユゴーの死に際して）というよりむしろ、新たな原理によって複数の詩句（「完全な語」と余白が配置されていることに注意しなければならないだろう。

ともあれ、『賽の一振り』は一次元的な秩序から二次元的な秩序へ、「線的な読解 *lecture linéaire*」から「面的な読解 *lecture spatiale*」への移行を実現させた作品と言える。しかし、これが例えばアポリネールが『カリグラム』で生み出した図形詩の先駆であるという主張には疑問が残る。図形詩はあくまで線的に展開する詩行で図形を描いたものであって、図形としてみた場合には、一目見るという形で面的な読解が行われるが、詩句については線的な読解にとどまるものである（図1）。近接する語句を同時に知覚することは起こりにくいのであり、その点ではむしろ、定型詩において前後の詩句の韻の響き合いを楽しむ、垂直的な読解の方が面的な読解に近いものなのではないか。『賽の一振り』は図形詩とは似て非なるものであり、韻とは異なる統合原理によって、これまでになかった詩的效果を生み出していることを、以下に見ていきたい。

35) *Ibid.* (筆者強調)



図1 アポリネール「突き刺された鳩と噴水」『カリグラム』
(矢印は筆者による)

(1) 線的な詩句群の共存

見開き九頁目は字体やその大きさなどが最もヴァリエティに富むページであるが(図2)、「それが数であるなら偶然であろう [S] C'ÉTAIT LE NOMBRE CE SERAIT LE HASARD」という大文字の、大きなポイントで記される主旋律のような文に、図では丸で囲った部分(①譲歩節、②挿入句、③別の物語の進行)が添えられて、読者はそれらを同時に知覚したり、別々に読解したりすることができる。そもそも、マラルメは散文においても、ある種会話の調子を反映させたかのような挿入句や譲歩節によって、構文を複雑にする傾向があった。線的に展開する散文においては、括弧やダッシュ tiring の多用によって表現されることが、『賽の一振り』では各要素を平面上に配置することが可能となり、フォントやポイントの使い分けもあいまって、むしろ読解が容易になる部分もあるように思われる。

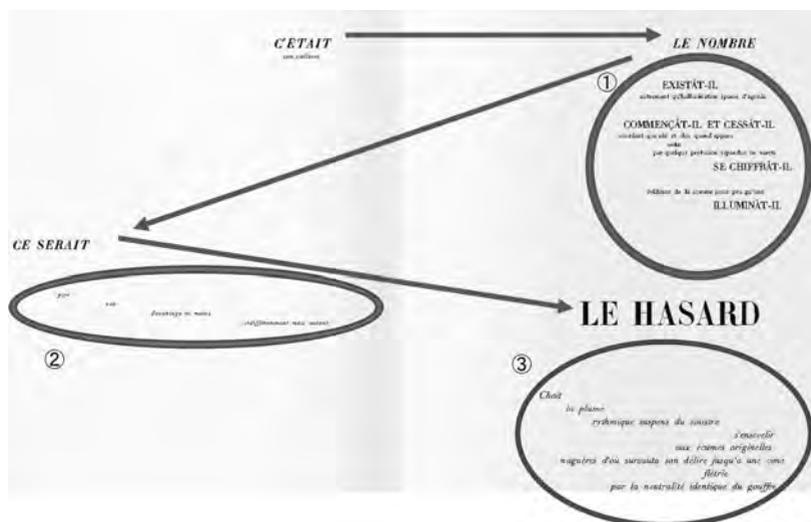


図2 『賽の一振り』見開き九頁目

(2) 輻輳

UN COUP DE DÉ S JAMAIS N'ABOLIRA

LE HASARD

SI C'ÉTAIT LE NOMBRE CE SERAIT

(1) で見た見開き九頁目の「偶然 LE HASARD」という語は、「それが数であるなら…であろう [SI] C'ÉTAIT LE NOMBRE CE SERAIT」とは字体やポイントが異なることから明らかなように、この詩における最大の主旋律である「賽の一振り」は決して廃さないだろう UN COUP DE DÉ S JAMAIS N'ABOLIRA」に続く語でもある。「偶然」は二つの文につながる語であり、二つの線的な秩序が交差するハブとしての機能を見るこ

とも可能であろう。

こうした輻輳的な関係がより複雑な形で見られるのが、見開き十頁目である。

RIEN

de la mémorable crise

ou se fût

l'évènement

accompli en vue de tout résultat nul

humain

N'AURA EU LIEU

une élévation ordinaire verse l'absence

QUE LE LIEU

何ものも

記憶される危機から

たとえ

出来事が成し遂げられたとしても その結果はたいしたことのないもの

人間的なもの

起こらなかったであろう

天に向かってもやはり不在が流れ出るだけ

場をのぞいては

大文字で語られる「何ものも起こらなかったであろう場をのぞいては RIEN / N'AURA EU LIEU / QUE LE LIEU」という主旋律に、小文字による、もう一つの物語が挿入されている形である。二つの物語は分けて読むことはできるが、互いの詩句が近接することにより、二つの物語の筋にある種の揺らぎが生じる。例えば冒頭、「何ものも／記憶される危機から

RIEN / de la mémorable crise」という二つの詩句は、隣接させられることで、「記憶すべき危機については、(記憶すべきなのに) 何もない Il n'y a RIEN / de la mémorable crise」というような別の読みを誘発する。同様に末尾については、「不在 l'absence」と「場 LE LIEU」の接触によって、「何も起こらなかつたであろう、不在の場」の印象が強められている。二つの物語は並行して進むだけでなく、輻輳する地点を持ったり、互いの物語に影響を与え第三の物語を生み出すような、一種のサブリミナル効果を発揮したりするのである³⁶⁾。

(3) 対位法

EXCEPTÉ

à l'altitude

PEUT-ÊTRE

aussi loin qu'un endroit fusionne avec au delà

ただあるのは

高みに

おそらくは

彼方と溶け合う 場ほどに遠く

見開き最終頁の冒頭では、大文字で記されるパートと小文字のパートが交互に折り重なるように進行する。『賽の一振り』を朗読劇として実演した場合、ここは音楽で言う対位法のように展開し、作品のクライマックスへと向かって盛り上がりを見せる箇所となるだろう。大文字のパートは / p / / t / の音で、小文字のパートは / l / / a / の音で特徴づけられるこ

36) 近接関係で頻出するのは調和型の近接である。vers / ce doit être / le Septentrion aussi Nord / UNE CONSTELLATION (向かうのは / きっと / 〈北〉と呼ばれる七星 / 星座) (見開き十一頁目) のように、「〈北〉と呼ばれる七星」に「星座」が言い換えの形で添えられている。

とで、音声上も互いに独立しながら、「星座 UNE CONSTELLATION」
という両者の音素を備えた語に収斂していくのである。

(4) 装飾符

CE SERAIT

pire

non

davantage ni moins

indifféremment mais autant LE HASARD

それは

より悪くなるのか

いや

これより多くでも少なくでもなく

どちらでもなく同じとなろう

偶然

見開き九頁目では、ポイントを下げられたイタリックによって、ほとんど意味を成さないといいよ言葉が、主旋律とも言うべき「それは偶然であろう」という命題を装飾的に取り巻いている。散文では挿入句ともなる譲歩や留保表現が、小さい文字で眩かれることで、『賽の一振り』を哲学的な命題に、偶然と必然を問うような問題劇に還元することが避けられているといえよう。

(5) サスペンス

あたかも

波間にただ身を沈めれば

可笑しなことに沈黙に巻き込まれるだけ

あるいは

[賽を投げて現れるだろう] 神秘が

身を投げ出し

大きな声を上げるとしても

近づく狂喜と恐怖の渦のようなものなかで

深き淵の周りでひらひらと舞うかのごとく

淵を覆うこともなく

逃れることもなく

そのけがれなき徴しを揺するかのごとく

あたかも

見開き六頁目の全体を見ると、冒頭の「あたかも COMME SI」の後に、イタリックの書体により大文字で始まる (Une insinuation...) 文が始まり、作品全体の筋 (船長は果たして賽の一振りを遂行したのか) に対して、ある種の幻想が繰り広げられる、仮想性の強いパートが展開する。このイタリックのパートは九頁目まで続くが、六頁目の最後に再び「あたかも」という語句が表れるように、物語の解明に向かっているように見える部分もスタートに逆戻りした印象を与える。つまり宙吊り状態は続くのであり、「あたかも」という語と相まって、作品自体において「何ものも起こらなかったであろう、場をのぞいては」という結果に至るかのようである。

ここまで『賽の一振り』に見られる線的な詩句群の共存という現象を、輻輳、対位法、装飾符、サスペンスという具体的な四つの様態として例示してきた。このような配置の詩学をマラルメ自身による作品へのコメント

や、『ディヴァガシオン』に収められた詩論により跡づけていきたい。

「詩『賽の一振り』に関する考察」では、詩句の効果的な空間的配置を可能にするものとして「可動性 *mobilité*」という概念が提示されている。

書かれた言葉の可動性 *mobilité* に従って、タイトルから始まる大文字の主要節 *phrase capitale* が、中断し断片を作り出しながら、進行していく。その停止点の周りで、虚構が浮かび上がってはまた姿を消していくだろう³⁷⁾。

「賽の一振りは決して偶然を廃さないだろう」といった「タイトルから始まる大文字の主要節」は、頁をまたいで語が登場し、間にさまざまな物語が挿入されることで、中断＝サスペンスを演出する。停止点 *arrêts* の周りに浮かび上がる物語は「虚構 *fiction*」と称されるが、それは泡のように広がっては消えていく姿をとらえたものであろう。語を文脈から孤立させた後に、別の文脈から取り出された語と隣り合わせることこそ、マラルメにおける可動性の詩学であり、この再構成の技法によって新しい物語＝虚構がおぼろげな形で浮かび上がってくるのである。『賽の一振り』の少し前に書かれた「文芸の中の神秘」(1896)では、すでに語の可動性は「原理」とされていた。

語ひとつひとつは、精神にとって最もまれで価値があると認められた多くの切り子面において、互いに高め合い、そのなかで精神は揺れ動き、宙吊り状態 *suspens* の核となる。そしてそれらの語を、通常の文脈から独立させ、洞窟の壁面に投射するかのように知覚するのである。語の可動性 *mobilité* すなわち語の原理が持続するかぎりであり、言

37) « Observation relative au poème *Un Coup de dés jamais n'abolira le Hasard* », I, p. 391.

説 discours については言われないことである。すべてが迅速に、互いに距離をとりつつ distante、はたまた偶然 contingence という形をとって、たちまちのうちに炎を投げ交わし、また消えていくのである³⁸⁾。

『賽の一振り』のような空間詩についての言及ではなく、詩一般について語られた言葉であるが、先ほどの引用の内容を予告していることは明らかだろう（中断＝サスペンス、可動性）。これはマラルメにおいて『賽の一振り』が、これまでの定型詩をはじめとする自らの詩業から決して断絶したものではなく、むしろその理念を継承した形の一つであることの証となるものである。その理念とは、線的・水平的な秩序によって進行する言説 discours とは別の秩序、定型詩であれば韻によって、空間詩であれば語の配置によって面的・垂直的な秩序を生み出すことだと言える。語の配置については、横に直接つなげて置くのではなく、「互いに距離をとりつつ」配置すること、そして、シュルレアリスム的な偶然の出会いではなく、あくまで「偶然という形をとる présentée de biais comme contingence」ことに注目したい。『賽の一振り』における断片性は、難破の悲劇の結果を読みとるにせよ、伝統的な秩序からの解放を読みとるにせよ、詩人による擬装なのではないか。再構成の詩学によって、断片的な詩句どうしが互いに炎を投げ交わし、ありうべき新たな虚構を次々に浮かび上がらせることこそ、『賽の一振り』が狙うところだったと言えよう。

結論に代えて

以上、『賽の一振り』の特異な形式について、『ディヴァガシオン』『詩句の危機』との関係から分析をしてきた。まず時代背景を確認して浮かび

38) « Le Mystère dans les Lettres », II, p. 233.

上がったのは、分解の詩学というデカダンス的美学から、再構成という象徴主義的美学への移行であり、とりわけ後者の理論的支柱とされたのがマラルメの詩作ということであった（第1章）。次に「詩句の危機」について、その成立過程もたどりつつ再検討を行った。マラルメが言う詩句の危機とは、単純に定型詩の解体と自由詩の登場で示されるものだけではなく、詩句の存立をめぐる問いかけであり、言語の不完全性を詩句がどのように補完できるかという問題であった。そこで答えとして提示されたのは、詩句の視覚的原理や「完全な語」としての詩句の実現であり、『賽の一振り』のプログラムを規定するものとなるだろう（第2章）。そして最後に、『賽の一振り』を再構成の詩学という観点から分析し、技法の分類を行った（輻輳、対位法、装飾符、サスペンス）。それは一言で言えば、ページの上に、余白とともに詩句群を共存させる試みであり、マラルメが定型詩でも散文でも、韻やアクロバチックな語順の操作などで行っていた実験を、ページという平面でより十全な形で実現させようとするものであった（第3章）³⁹⁾。

『賽の一振り』はしたがって、80年代後半から喧伝された自由詩的「革命」の試みというよりも、マラルメ自身にとっては自らの詩業の延長線上にあった展開であり、1886年から書き継がれた詩についての考察「詩句の危機」を理論的背景にした実践であると言える。晩年に行われたあるインタビューで、詩人はヴェルサイユ宮殿の唐草模様の部屋の美しさを話の枕にして、自らの文章の生成過程の秘密を解き明かしており、『ディヴァガシオン』の詩学的側面だけでなく「批評詩」としての側面が、『賽の一振り』を準備するものであることを予告している。

39) ハワード・ブロックは『賽の一振り』におけるサスペンス、倒置、省略の技法の事例を網羅的に列挙している。R. Howard Bloch, *One Toss of the Dice*, Liveright Publishing Corporation, 2016, p. 216-219.

貝殻装飾や渦巻模様、曲線や反復されるモチーフ——、私がまずはざっと紙に投げつける文とはまさしくこのようなもので、後でこれを見直し、精錬し、縮め、総合していく *synthétise* のです…。そして、ページの上の方に別のところすでに読んだことのあるような言葉から区別されるかのように、故意に置かれたあの大きな余白の空間に従って、汚れのない真新しい魂でページに目を落としてくれるのでしたら、私が心底から細心の注意を込めた語のつなぎ手 *syntaxier* で、文章に晦渋さなどなく、文も本来そうあるべき姿をしているにすぎないことに気づいてくれるでしょう [……] ⁴⁰⁾。

分解から再構成へ——、こうした展開は実は後期マラルメのテキストに秘められた物語と連動するものともいえる。《書物》のメモには、父子や二人の女性が分離され融合するという、ヘーゲルの弁証法的な物語素が確認できるだろう。またそこで言及される朗読会のプロセスや、《書物》のジャンルを模索する際にも、分離と突合せというモチーフが現れるのである ⁴¹⁾。こうした再構成の詩学を、『賽の一振り』の他の箇所分析の観点とするとともに、物語内容とも連動させて考察することが、これからの課題となるだろう。『賽の一振り』では「何もかも起こらなかったであろう、場をのぞいては RIEN / N'AURA EU LIEU / QUE LE LIEU」に代表されるような前未来的な時間、ある出来事が未来のある時点から見てすでに完了している事態にあるような、詩人の言葉を借りれば、現在を欠いた「空位時代」が支配している。こうした時間性は再構成という視点に、す

40) « Villégiatures. Un coin de Seine », II, p. 715 (ギユモ強調) cité par Bloch, *op. cit.*, p. 713 これは「芸術家たちの村住まい」というテーマで 1895 年に行われたインタビューで、1896 年に発表されたものであるが、詩人の言葉はインタビュアーのモーリス・ギユモによってまとめられたものである。

41) Kensuke Kumagai, *La Fête selon Mallarmé*, L'Harmattan, 2009, p. 460-470 (ch. 10-2 « Scission et rapprochement »).

なわち、散乱する断片としての語のひとつひとつは偶然に支配されていたとしても、それらを適切的な観点から見ることによって、必然的なつながりがすでにあったかのように見えるという視点に、立脚しているとはいえないか。船長と王子そしてセイレーンという、世代を超えた登場人物たちの物語の時間性をたどる上でも、再構成の詩学が有効な視点となるのではないかということを示唆して、本論を閉じたい⁴²⁾。

巻末資料：「詩句の危機」要約

(数字は断章番号。カッコ内は初出論考名)

1-3 (「驟雨あるいは批評 Averses ou Critique」1895)

雨、嵐の光によって喚起された、20年前(1875年頃)に始まる詩句の危機。

4-6 (「フランスにおける詩句と音楽 Vers et Musique en France」1892)

詩句を体現していたユゴーの死(1885年)。

7-9 (「フランスにおける詩句と音楽」)

ヴェルレーヌはすでに『叡智』(1880年)において古典的アレクサンドランから逸脱していたが、詩句の焼き直しがこの時点から開始される。

10-17 (「フランスにおける詩句と音楽」)

詩句というカノンに加えられた三つの変化

- 1) 12-13: アレクサンドランの12音を守りつつその中で6・6を逸脱する(ヴェルレーヌの場合)。
- 2) 14-15: 11音や13音の詩句について。アンリ・ド・レニエ。ラフォルクの vers faux。
- 3) 17: 「多形的 polymorphe」詩句である自由詩(モレアス、カーンなど)。「公的な数字の溶解」。

18-20 (「フランスにおける詩句と音楽」)

音楽の比喩(アレクサンドラン=大オルガン、自由詩=フルート)。

42) 本稿は、日本学術振興会科学研究費助成事業(学術研究助成基金助成金)若手研究(B)「美術批評から見たフランス象徴主義の言説の場の再構成」による研究成果の一部である。

21 - 23 (「驟雨あるいは批評」)

言語の不完全性とそれを補完する詩句。「いくつかの語が組み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た」ものとしての詩句。

24 (「驟雨あるいは批評」)

韻律法の遺贈としてのアレクサンドランは、韻とともに残るだろう。

25 - 28 (「驟雨あるいは批評」)

詩句 + 音楽 = ポエジー、神秘。光と闇を司る詩句と音楽。

29, 34, 36 - 37 (「驟雨あるいは批評」)

二つの帰結：転置 Transposition と構造 Structure。構造：配置 ordonnance により偶然を廃棄した、
書物。

30 - 33 (「フランスにおける詩句と音楽」、『音楽と文芸』1894)

暗示 Suggestion, ほのめかし Allusion の美学。

35 (『詩と散文』「ディヴァガシオン (詩句について)」1893)

書く主体は語に主導権を譲る。相互にぶつかり合い反映し、光を放つ語群。

38 (「フランスにおける詩句と音楽」)

音楽から富を取り返す書物。音楽 = 関係の総体。

39 - 44 (「ルネ・ギル『語論』序言」1886)

言葉 parole の二重の状態 (直接的用法と本質的用法)。本質的用法によって立ち上る言葉の花。語の
構成により生まれる完全な語 mot total としての詩句。