

マラルメの“Sonnet en yx”の一解釈

井 田 三 夫

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.

この詩は『ソネ詩篇』 Plusieurs Sonnets の最後を飾るにふさわしい
硬質なタッチで彫琢された、最もマラルメ的な荘重なイメージの煌めく
一だがより根本的には後期詩篇に共通するあの底なしの夜を思わせる絶対

的な暗さが漂っているのだが一詩といえるが、それだけにまた古来マラルメ詩の中で最も難解な詩の一つに数えられているものである。したがってこの詩の‘解釈’ *exégèses* なるものも夥しい数にのぼっており、同詩の性格上当然のことではあるが多くのマラルメ研究家が一致して認め得る最少限度の統一的な解釈すらいまだになされていない。もとより浅学非才な私にそのような「統一的解釈」なるものを試みる意図もまた能力もあろう筈はなく、したがって以下において私にできることといえば、主観的な“素人解釈”を試みしてみる、ということだけである。

ところでマラルメは1868年5月以前にすでにこの詩の着想を得、同年7月以前には書き終えていたことが『マラルメ書簡集』 *Correspondance* から知られる¹⁾。この時 Henri Cazalis に送られた詩には“*Sonnet allégorique de lui-même*”という *titre* が付せられており、今日われわれがみる決定稿の詩とはまったく別個の詩と考え得るほど大きなヴァリエントがみられる。さらに1887年の *édition photo-lithographiée* の内容見本によれば²⁾、このソネットにはまだ“*La Nuit…*”という初稿の第一行が *titre* になっており、このことからこの詩の決定稿（無題，“*Ses purs ongles…*”という書き出し）が完成されたのは1887年以降とみることができよう。なお以下に試みる解釈の上で重要な *punctuation*（句読法）はマラルメ自身が編んだことからもっとも信頼できるとされる1899年刊行のデマン版（*Les Poésies de S. Mallarmé, A Bruxelles, chez Edmond Deman, Libraire*）のテキストに依拠することとしたい。なおデマン版では第2 *tercet*, 第2行目の“*l’oublî fermé*”が“*l’oublî formé*”となっているが、これは意味の上から考えて誤植ではないかと考えられるので、“*fermé*”と訂正されているプレイヤード全集や Gallimard 版の『マラルメ詩集』に従うこととしたい。

まず最初に第1 *quatrain* の2行目、*L’Angoisse* から考えていこう。
『イジチュール』 *Igitur* の中で語られるピロード服をつけた胸像 *le*

buste³⁾に関係があるとすれば、Charles Chassé⁴⁾や Guy Delfel⁵⁾の説、つまり両手を上にあげてランプを支えているアレゴリックなブロンズ像、あるいはそうした像でできたランプそのもの、という解釈に近づかざるを得ないが、いずれにしても私はこの L'Angoisse を Igitur にしばしば出てくる la bougie (燭光)、ないしそれに類した恐らくは石油を燃料としたランプとみたい。というのは第1 tercet で“un or”という言葉がでてくるが、これは Hugo が Les Contemplations の中で《un or du soir》といて夕陽の意味に使っているように、夕陽の金色の光に対してもいえるように、Angoisse というランプが lampadophore のように、夕陽によって呼び醒まされた rêve を次々と伝えている、と解釈しうるからだ。同時にそのランプは詩人の不安な意識をも象徴している。というより Angoisse というランプがすでに詩人の意識そのものと化している、というべきだろう。詩作の労苦や「形而上学的苦悩」angoisse métaphysique を引き受け、一途に純粋意識 conscience pure を求めてやまないあの Igitur における「われ」ないし「かれ」の意識の様態をも意味していると考えられる。Igitur の別稿にみえる《et cet état d'angoisse consciente était comprimé vers le mirage》⁶⁾という言葉もこうした解釈の一つの根拠となるのではなかろうか。

次に第1詩句のSes purs ongles…：に戻れば、Chassé や Delfel の説に近づくと、文字通り、その像の指ということになるが、私はランプ（あるいは bougie）の火焰とりたい。ランプの 焰が夜の闇の中に上方高々と (très haut) 蒼白い光を投げかけている。したがって leur onyx とはしま縞瑪瑙のように蒼白く輝く焰の明るさ、純粋さをいっており、dédiant とはランプが焰の蒼白い輝き、純粋さを高々と誇り、いつまでもその純粋さを保とうとしている様の形容であろう。ところでこの焰とは詩人の意識そのものの象徴ではなく、意識の働き、つまり意識作用の象徴。次に再び第2詩句の lampadophore であるが、このランプ（同時に詩人の意識そのもの）はあたかも古代ギリシアの「松明継走競技で松明を次々と伝える 走

者」(Littré)のように、あるいは宗教儀式において燈明を捧持する人のように *maint rêve vespéral* を真夜中までも大事に伝え、保持してきた (*ce minuit, soutient*)。

ce minuit : 深夜(真夜中)であると同時に『ソネ詩篇』Ⅲ “Victorieusement fui le suicide beau” における《*il est minuit*》であり、Igitur における *Minuit*, すなわち夜の12時であり、午前零時でもある。ところで Igitur の *Minuit* が「24時であると同時に、零時でもあり、一日の終わりでもあり、一日の始まりでもある時」であるように、この詩の *minuit* も詩的創造の始源の時であり、詩人の意識がゼロ地点に「還元された」純粋状態にあることを、すなわち詩的創造のために意識が「待機状態」*l'état disponible de la conscience* にあることを示しているように思われる。したがって詩人の意識はすでに完全に *minuit* に同化しており、いわば〈*minuit-conscience*〉として夜の静寂の中に刻一刻と現存しているのだ。

Maint rêve vespéral brûlé par le phénix : 初稿では “*Du soir aboli par le vespéral phoenix*” (夕陽のために、もはや力を失ってしまった夕ぐれ) となっていることを考え合わせると、詩人の不滅の *génie* としての詩的想像力 *imagination poétique* を象徴している *phénix-soleil couchant* 一自ら燃えて死に、翌日には再び誕生する不死の存在—によって焼かれながら(練磨され、推敲されつつ)毎日夕刻時に現われてくる *rêve* と考えられる。

Maint rêve vespéral : とは Igitur で 《*Depuis longtemps morte, une antique idée se mire telle à la clarté de la chimère en laquelle a agonisé son rêve*》⁷⁾ と語られている *rêve* に近いものと考えられる。G. Davies⁸⁾ や J.-P. Richard⁹⁾ によれば、マラルメは夜と昼の境界としての夕ぐれ *le soir* あるいは黄昏 *le crépuscule* に生誕と死という世界生成のドラマを感じ、事実そこにポエジーの源泉をみていたという。私もこの説を一定の留保つきで採用しておきたいが、“*vespéral*” という形容詞は夕暮時のみを意味するのではなく、*nocturne* (夜間の) と解釈できないこともな

い¹⁰⁾。なお“maint”という形容詞は plusieurs (いくつもの) という意味のほか, “Quand l'ombre menaçait…” の《Tel vieux Rêve…》とか Igitur の《maint et maint génie》といった用例にみられる tel と同様, 「大きな, 壮大な」という意味をも有していると考えられる。ところで夕暮時の詩人の夢 *rêve vespéral* とは大自然(宇宙)のもっている絶対や無限—Igitur の主人公が願望する「絶対」l'Absolu や「無限」l'Infini—to 到達せんとする欲求。別の言葉でいえば先ほど引用した Igitur の一節ですでに理解されると思うが, 具体的にはそのような絶対や無限を成立せしめる場 *champ* としての「作品」(Œuvre ないし純粋詩 *poésie pure*—これがマラルメの生涯の見果てぬ夢であった—実現の夢でもある。ところで *brûlé par le Phénix* とはそのように夕暮とともに詩人の脳裏—同時に詩人の部屋 *salon*—に訪れる夢が夕陽の残映で焼かれ純化される, というこを意味すると同時に, 詩人の不滅の想像力 *imagination* ないし *génie* (*phénix* にはこの意味がある) によって豊饒化され, しかも純粋理念化される (*Idée pure*) ということをいっているように思われる。

ランプ (意識) はそうした *rêve* を夜の12時まででも大事に保持してきたが, 一日の終わりであると同時に一日の始まりでもある—それ故に創造行為 *acte poétique* にふさわしい—*minuit* に, 夕刻に生れた夢 *rêve* を, 今開花させようとしている。

第4詩句から第6詩句の部分はいみじくも A. R. Chisholm が指摘したように¹¹⁾, デマン版では *amphore* の後に終止符がない以上, 《*Que ne recueille pas de cinéraire amphore sur les crédences, au salon vide : (et que ne recueille) nul ptyx (qui est) aboli bibelot d'inanité sonore.*》と考えるべきだろう。

ptyx : 初稿では *insolite vaisseau* といっているところからある種の容器 *réceptif* であることは確実である。また *contexte* から考えても *amphore* と同一物とまではいえないにしても両者は同類のものであろう。というのは *amphore* も *ptyx* もともに *rêve* (の灰) や Styx 河の水 (初稿) を

入れ得る容器だからである。ところでこの“ptyx”が何であるかについてはこれまで実にさまざまな説が提出されてきたが、代表的なものとしては(1)E. Noulet のかき貝説¹²⁾—この説が今日まで有力視されてきた、(2) G. Davies のインク壺説¹³⁾、(3)C. Chassé の牛の角笛説¹⁴⁾—この説は相当説得力がある—などが挙げられるが、A. R. Chisholm は貝説を認めた後で“ptyx”という言葉は英語の“pyx”から連想したのではなかろうかと述べているが¹⁵⁾、私は英語のこのpyx(聖体器)そのもの、フランス語のCiboireのことをいっているのではないかと考えたい。理由は(1)リセの英語教師でもあったマラルメは珍しい英単語をことのほか知っていたらしい¹⁶⁾、ということ、(2)ラルース大辞典によればこの容器は内側を通例金ないし銀メッキされているとのことであり、したがって蓋が外されている(あるいは紛失してしまっているのかも知れない→aboli)ときには上方から射し込む太陽の灰すなわち夕映の光を収め、そこに反映することができるからである。(3)また“ptyx”のギリシア語源が“pli”(しわ)を意味するという点についても古風な聖体器“pyx”は外側に曲線や波状(→しわ状)の模様が付せられているものが一般的だからである。このcinéraire amphore ないし“ptyx”とは象徴的意味としてrêveすなわちポエジー poésie を収める容器たる詩 poème ないし sonnet でもある。つまりそのような詩人の「夢」を実現している Sonnet は部屋のテーブルの上にはまだ現実には書かれていない、という意。

crédences : Igitur におけるテーブル、あるいは1868年7月 H. Cazalis 宛の手紙にいわれている小卓¹⁷⁾ console (《l'ébauche plausible de vagues consoles》)と同類の小テーブルではなかろうか。したがって4~5詩句の意味は「誰もいない部屋の小卓の上には(詩人の)夢(の灰)を収めるべき壺も、(骨董品と化した)聖体器もない。」

Aboli bibelot d'inanité sonore : この“ptyx”と呼ばれる容器(聖体器)は今ではその本来の用途—ミサのパンなどを入れる—には使用されておらず(aboli)、詩人の部屋に骨董品 bibelot として中は空っぽのまま(in-

anité) 置かれているものである。そしてそれはあたかも詩人の呻吟の吐息を空しく響かせている (d'inanité sonore) だけのようである。また Igitur で《L'heure(…), évoquant un ameublement par sa vacante sonorité》¹⁸⁾ともあり、要するにこの“ptyx”は金属性の澄んだ音は立てるが中には何も入っておらずある種の空虚さを湛えているだけである、という意味。

次の二行が括弧に入れられている理由は多くの注釈家が指摘しているように、この部分は同詩に歌われている直接的な décor の叙述からはずれ、“ptyx”が部屋 salon になく理由を説明している、いわば挿入文だからである。

Avec ce seul objet dont le Néant s'honore : ce seul objet=ptyx つまり聖体器。Igitur の《Sur les meubles vacants, le Rêve a agonisé en cette fiole de verre, pureté, qui renferme la substance du Néant》¹⁹⁾ といった言葉を考え合わせるならば、ptyx (聖体器) はかつては「虚無の実体」たる死を再生に導く聖パンを「い込めて」renferme いたが、今や何も入ってはならず空虚である。詩人はそこに己れの rêve たる poésie そのものを新たに「い込む」つもりらしいが、いまだその術を知り得ず苦しんでいる、という意味ではなからうか。

Le Maître est allé puiser des pleurs au Styx : le Maître はマラルメ自身、さらには詩人一般。初稿では“des pleurs”が“l'eau”となっていくことから逆推してみると、E. Noulet がいうように²⁰⁾地獄の死の河であるスティックス河は地獄の別の河レテ Léthé と同一視される。ところでレテというこの河の名は“oubli”忘却を意味しており、伝説によれば死者の霊たちが泣きながら (pleurs), 前生 (地上) での苦しみ maux を忘れるために、この河の水を飲んだ、といわれる。部屋の主^{あるじ} le Maître (詩人) は死者たちが涙を流した地獄の河の水を汲みに“ptyx”と呼ばれる聖体器を持ってスティックス河に出かけてしまっている。ところで主^{あるじ}が何故このの水を汲みに行くかといえば、それはこの水が彼に「忘却」

oubli を約束しているからである。つまり詩人たる主は^{あるじ}汲んできたその水を飲みほすことによって自己を忘れ、自己が完全に無と化すことを願っているからだ。したがって Styx 河に涙を汲みに行くとは、所謂自意識 Conscience du moi (自己を意識する自己) を捨て去り、自己そのもの、意識それ自身(純粹意識=無 conscience pure-vide) たろうとする詩人のイジチュールのあり方の象徴ではなからうか。この間の消息は1867年5月14日付 H. Cazalis 宛の手紙に詳しい²¹⁾。そこでマラルメは自己が無 vide となり、impersonnel (anonymat) となった、といっているが、styx 河に涙を汲みに行くとはそのような虚無体験のことをいっているのではなからうか。

次に後半部、tercets の部分の解釈だが、この部分は *encor que* という接続詞を支点にして一つの *contraste* を形作っている。すなわち暗い部屋ではランプの光が消えようとしているのに、それと入れかわるように、外部世界たる夜空ではさん然と星々が輝いている。そしてこのマイクロコスモスとしての地上の部屋とマクロコスモスとしての夜空とを一個の鏡 *glace* が結び合わせている。

Mais : 初稿では“Et”だったことに注目すれば、この *mais* は *et* に類したニュアンスを持って使用されていると思われる。ただ *mais* に変えることによって前半 *quatrains* 部から後半 *tercets* 部へ、という場面転換が明確になり、両者の *contraste* が一層鮮かになっている。

Proche : 「～のあたりには」 *près de* の意。

la croisée au nord vacante : *la croisée* は H. Cazalis にこの詩の背景としてマラルメ自身が《*une fenêtre ouverte, les deux volets attachés*》²²⁾ (雨戸だけが両側に開けられていて止め金に止められており、ガラス戸は閉っている) と説明している窓、十字窓のことをいっている。さらに vacante という語は *Igitur* にも何度も使用されているが²³⁾、いずれもそこに何もないという意味に使用されている点を考え合わせると、ここに

われている vacante とは窓が開け放たれているという意味ではなく、雨戸が両側に開けられていてガラス窓のすぐ前にはないという意味ではなからうか。(Cazalis の手紙では“fenêtre ouverte”といわれているが、ガラス窓は透明であるため、開けられていても閉じられていても光学的には等しく“ouverte”といい得る。)

un or : G. Davies によればマラルメの特殊な vocabulaire においてはこの語はつねに光 la lumière を意味しているとのことだが²⁴⁾、この点を考慮に入れて考えると、この“un or”とは L'Angoisse (ランプ)の光ととれる。したがって un or agonise とはランプの光が消えかかっている、という意。ところで“agoniser”ということばも Igitur の中にしばしばでてくる。たとえば《Sur les meubles vacants, le Rêve a agonisé en cette fiole》²⁵⁾ などであるが、こうした使用例を参考にすると、この un or agonise とは「詩人の rêve vespéral を lampadophore のように保持し、伝えてきたランプの光は今や消えかかり、その夢 rêve も虚無に投げ返されようとしている」という意。この場合 L'Angoisse が詩人の意識だったのに対して、“un or”は詩人の意識作用の象徴と考えられる。

selon : E. Noulet は「～につれて」conformément à と解しているが私は初稿の《selon la croisée au nord…》と同様「～に沿って、～のあたりに」le long de ととりたい。

peut-être : R. J. Nelson は peut-être が使われている理由としてこの tercet で語られているシーンが詩人の想像力 imagination のうちで見られているからだとしているが²⁶⁾、必ずしもそうとはいえない。部屋の主 le Maître が詩人(マラルメ)自身だとすれば、彼はその部屋にいない以上、この sonnet 全体のシーンが imagination のうちで眺められている、ということではなければならない。imagination のうちで、とは詩人の視点が部屋 salon の外にある、ということである。野外から部屋の中を眺めているわけで、そこから「恐らく」peut-être という言葉が使用されたのではなからうか。

le décor/Des licorne…contre une nixe : Cazalis 宛の手紙《sinon(…), un cadre belliqueux (初稿では monstreux) et agonisant, de miroir appendu au fond》²⁷⁾ (部屋の奥に掛けてある鏡の攻撃的で(妖怪じみた), 人を苦しめる²⁸⁾枠縁以外には) から推測すると鏡の枠縁 cadre に飾り模様として彫られている chimères (怪獣像) をいつているように思う。

ruant は lancer, jeter (投げつける)。nixe はゲルマン神話における水の精。

次に第2 tercet を考えてみよう。

Elle, défunte nue en le miroir : この “Elle” は une nixe. “nue” は Hérodiade 第2場におけるエロディアードの《j’ai de mon rêve épars connu la nudité !》²⁹⁾ (乱れ散るわが夢の裸形を知りぬ!) とか T. Aubanel 宛の手紙の中の《j’ai été assez heureux la nuit dernière pour revoir mon Rêve dans sa nudité》³⁰⁾ (僕は昨晚夢をその裸形の裡にみた) といった言葉と共鳴し合っているように思われる。マラルメにあっては nue (裸形の) は nul (何もない), さらに vide (空の, 無の) に通じ合う特徴的な形容詞の一つである。ともあれ Igitur に出てくる鏡 glace がそうであるように, ここでも鏡 miroir は純粋性 pureté の象徴であり, 詩人の意識が純粋状態にあることを暗示している。つまり鏡はこの意味で vide であり néant であるわけで, そこから鏡 (純粋意識) に映る物体もまた純粋状態 l’état pur, つまり nudité (裸形) の状態で映る筈である, ということがでてくる。というより鏡が純粋そのものであれば, そこに映るものはすべてあるがままの姿, つまり素裸 nu の状態で映る筈である。いずれにしてもこの水の精 nixe は nymphe であり, 事実裸婦としてその鏡の枠縁に彫られているのである。

Défunte : 初稿で《en l’obscurcissement de la glace》(鏡の暗闇の中に) とあるように, ランプの光が徐々に暗くなっていき, ついにはその光が消えてしまったとき, 水の精 nixe の鏡への反映 reflet も鏡自身の暗闇 obscurcissement の中に消え去ってしまい, 鏡の面 écran には彼女の姿は

すでに映っていない、という意味ではなかるうか。

なおこのソネットの tercets の部分、ことに次の encor que までの部分の情景（道具立て）décor は1864年に制作された散文詩『冬の戦慄』Frisson d'Hiver のそれと驚くほど類似しているの、それとの関連も見ておく必要がある。この散文詩を重視すると、第1 tercet の“un or”は Frisson d'Hiver に《en rivage de guivres dédorées》³¹⁾とあることから鏡の枠縁に彫ってある一角獣 licorne や水の精 nixe の彫刻に塗られた金箔と解した方が自然のようにも見える。しかしながら私としてはこの散文詩を考慮に入れてもなお次のように解したい。「鏡の枠に彫られている一角獣や水の精に塗られている金箔の輝きはランプの光が徐々に暗くなっていくにつれて、弱まり、今やほとんどそれと識別できないほどにまでなっている。」次に Elle, défunte nue も E. Noulet の説に従えば³²⁾, Frisson d'Hiver の「裸身の幻」^{まぼろし} fantôme nu ということになるが私はこの説はとらない。というのは水の精 nixe は第1 tercet ではまだ鏡の中に見えていたが、次の瞬間には（つまり第2 tercet の時点では）鏡の中に消えてしまう nixe そのものをさしているからである。こういう二つの時間相を捕えていることを示すために（prosodique な要因は別にして）、わざわざ第2 tercet で Nixe を“Elle”といい直しているように思われる。

encor/Que : 最終 tercet の劇的展開の上で実に効果的かつ見事な enjambement であるが、意味としては譲歩 concession と考えても (Noulet), G. Davies のように初稿の sinon que (=avec cette réserve que, excepté que) と考えても意味の上からは大きな違いはないように思われる。ただ sinon que ととった場合には encor que を境とした前半部と後半部との contraste が一層鮮かになるように思われるので、私も sinon que の意にとりたい。

Dans l'oubli fermé par le cadre : 「忘却」_oubli は Igitur の中で鏡と同一視されて現われるが³³⁾, ここでも鏡をさしている。そのことは初稿ではこの部分が《Sur la glace…》(鏡の上に…)となっていることでも確か

められる。鏡のもっている性格を“oubli”という抽象語であらわしたものと考えられる。つまり鏡 *miroir* は *Igitur* における鏡 *glace* がそうであるように、恐しいまでに何もなく nul, 空虚 *vide* であり、したがって最も純粋な存在である。それは物が現存 *présence* の相にある限り、それを十全に現出せしめ、定着 *fixer* せしめるが、ひとたびものが鏡に対して不在 *absence* の相に置かれるや、あとかたもなくその事物を忘れてしまう存在である。それ故この鏡 *miroir* はすでに述べた通り、詩人の純粋意識の象徴と考えることができる。

fermé : この言葉は「忘却」*l'oubli* がどのような種類の *oubli* であるかを明かにし、限定している形容詞。「その忘却とは枠でふちどられ、*limité* を与えられた *oubli*, つまり鏡のことだ」といった意味ではなからうか。

se fixe/Des scintillation sitôt le septuor : この部分の E. Noulet の解釈は“De”を *par* の意味にとり、“se fixe”の主語を“Elle”ととっているが³⁴⁾、統辞法からみて少々無理ではなからうか。ここの *syntaxe* は《*encor que le septuor de scintillations se fixe sitôt dans l'oubli fermé par le cadre*》と考えるのが自然であろう。『骰子一擲』*Un Coup de Dés* に《*ce doit être le Septentrion aussi Nord/UNE CONSTELLATION*》³⁵⁾ という表現がみえるが、これは小熊座 *la petite Ourse* のことをいっている。H. Cazalis 宛の手紙では《*…avec sa reflexion stellaire et incompréhensible de la Grande Ourse*》³⁶⁾ となっていることから、北極星の近くに現われる星座（恐らく大熊座）の7星のさん然と輝く様をいったものと解し得る。Septuor は『古代の神々』*Les Dieux Antiques* で述べられているように³⁷⁾、星の数（7星）に関係があると同時に *Chisholm* もいっているように³⁸⁾、音楽（7重奏、7重唱）への *allusion* を含んでいることは当然考えられる。

Sitôt : 「またたく間に」*aussitôt* の意。

tercets 部（後半部）の意味をまとめると次のようになるかと思われる。「北側に面した十字窓の雨戸が開け放たれていて、部屋の奥には鏡が掛け

てある。その鏡の枠には水の精 nixe に火を吹きかけている一角獣 licorne の像が彫刻されている。この彫刻には金箔が塗られており、それが窓辺にあるランプの光に照らされて、鏡の枠縁の内側、つまり鏡面 écran に金色に映っている。ランプの光は今正に消えようとしており、そのため水の精や一角獣たちは鏡の中に吸い込まれつつある（第1 tercet）。そして今や水の精 nixe はランプの光の消滅とともに鏡の底に沈み込み、完全に姿を隠してしまった。しかしランプの光の消滅と同時にただちに大熊座のさん然と輝く7つ星の星明りが窓ガラスを通して射し込んできて、たった今ニックスがその中に消えた鏡の中に再び現われ、鏡面に定着された。」

そこで最後にこのソネ全体の意味を通して考えてみよう。夕暮時に夕陽の残光に触発されて毎夜（詩人に）訪れる例の夢 rêve—イジチュール的〈絶対＝虚無〉l' Absolu-Néant（具体的にはそれを成立せしめる forme としての poème）に到達せんとする願望—が今夜もまた再び生れた（phénix）。詩人の意識たる L' Angoisse-lampe は古代の松明継走競技者のようにそうして「夢」を実現させるべく、真夜中までも大事に保持し、伝えてきたが、詩人の部屋にはその夢を現実化する手だては何もない。というのはこの部屋の主（詩人）は部屋の中におらず、ランプに生きづいて（^{あるじ}）いる詩人の意識のみが燭光の焰のたゆたいと化して空しく部屋の中を徘徊しているだけだからである。それに部屋の主は「夢」の表現手段、夢を収める容器たる“ptyx”をもってステイックス河に死の水（涙）を汲みに行ってしまうているからである。つまり詩人は純粹詩 poésie pure ないし「作品」Œuvre を実現するための前提条件として、虚無体験、精神的自殺 suicide spirituel という苦行体験をおこなっている最中だからである（quatrains 部）。

そのように夢を真夜中まで保持し続け、伝えてまた詩人の意識の象徴たるランプは今まさに消えようとしている。つまり詩人の意識は「純化され」³⁹⁾ épuré, 純粹状態に近づきつつある。しかしそれはなお他者性 altérité を意識する意識であり、それ故に鏡の枠縁に彫られた水の精と一角獣

が鏡面 *écran* に金色に映っている様を「攻撃的」*belliqueux* と感じ、「挑発的」*aqonisant*（このことばには“瀕死の”，のほか“罵る”という意味がある。註28参照）と自覚するわけである。しかし *conscience-lampe* が完全に消え（つまり意識が純粹状態となるに及んで）、鏡と真夜中の〈闇〉*obscurcissement-obscurité* が水の精の残映を呑み込んでしまう。この時点で詩人の意識はランプから鏡へと転移し、鏡そのものと化したと考えられる。このことは同時に *conscience-lampe* によってこの時まで保持されてきた夢 *rêve vespéral* の消滅をも意味する。しかしランプが消えるや、鏡の中に大熊座の光り輝く7星が現われ、そこに収まるに及んで詩人の夢は恐らく翌朝まで部屋の中に保持され、生きつづけることとなるだろう（*tercets* 部）。

このように意識が鏡と化し、*vide* と化した時、*Igitur* の主人公が望んだあの虚無の歌 *chant du Néant* が「世界から打ち捨てられた」⁴⁰⁾ *abandonné du monde*〈われ〉の残骸（部屋 *salon* さらに限定するなら鏡 *miroir*）の上に、冷々とした硬質な星明りを通して奏でられているのみである。主（詩人）は限りなく遠く高いところから己れの部屋を眺めている。そして己れの全感覚がはてしない宇宙の大いなる神秘、夜空の戦慄の中に融け入ってしまうのを覚えるのである。

ところですでにみてきたように、意識は時として部屋そのものにすら同化する。そのことは意識が部屋（外部）を映す鏡と化すだけでなく、部屋（外部）が意識作用（内部）を反映する鏡に変容し得るといふ、この詩のもつとりわけイジチュール的な特徴を物語っている。意識がこのように完全に近い純粹状態となり、いわば鏡と化すと、そこに外界が、マラルメの言葉によれば〈宇宙〉*l'Univers*⁴¹⁾ が映じてくる。それが彼の虚無体験であり、この体験を通して、彼は美 *le Beau* (*poésie*) を発見することができたわけである。そのことを彼はこういつている。「私は虚無を見出した後、美を発見したのだ。」⁴²⁾ *après avoir trouvé le Néant, j'ai trouvé*

le Beau したがってこの段階（1860年代—ちなみにこのソネットや Igitur が書かれたのは1868～1869年頃である）ですでに 後期の詩作の基礎作業—「氷のように最も純粋な美学」⁴³⁾ les plus purs glaciers de l'Esthétique—は完成していたといえる。

このようにみてくるならばこの sonnet の初稿に付せられていた“Sonnet allégorique de lui-même”という題名の意味は Nelson がいうように、詩作の過程について詩作したソネットも、あるいはまた先に引用した Cazalis 宛の手紙で理解できるように、マラルメが詩作に先立って試みた純粹意識 conscience pure の追求過程を詩作したソネットも考えられる。さらには1868年7月18日付の Cazalis 宛の手紙の中で《J'ai pris ce sujet d'un sonnet nul et se réfléchissant de toutes les façons》と語っているように、ある語が次に出てくる別の言葉で受け直され、したがってことばが意味論的に、あるいは音韻的に相互に反映し、反響し、影響し合う技法によってつくられたソネットも解釈し得る。たとえば脚韻 rime のたぐいまれな照応関係は多くの研究家が指摘するところだが、ほかにも ongles→onyx (つめ), L'Angoisse→lampadophore→or→scintillation→septuor (光), amphore→ptyx→bibelot→objet (容器), phénix→brûlé→vide→nul→aboli→inanité→est allé→Styx→Néant→vacant→agonise→défunte→nue→miroir→oubli(無,不在), phénix→cinéraire(灰), dédiant→véséral→cinéraire→crédences→ptyx (=pyx) (宗教的connotation) などが挙げられるが、さらに別の関係叢も無数に考えることができよう。いずれにしてもこの詩はそれ自身に関して allégorique な方法で作られたものであり、いわゆる「形而上学的な思想」など—とはいえ深い意味ではこの詩の、ことに後半部は宇宙論的存在論を暗示しているように私には感じられるのだが—を内容としたものではなく、したがってある意味では何もいっていない詩である。それゆえこの詩はマラルメにとっては自己に対する皮肉もこめて「取るに足らぬソネット」sonnet nul であると同時に、「何もいっていない無のソネット」sonnet nul でもあったわけである。

註

- 1) Stéphane Mallarmé : Correspondance, I, éd. Gallimard, 1959, pp. 273~274, 277~279. (以下 Correspondance I と略)
- 2) Œuvres, éd. Pléiade, 1945, p. 1483 (以下 Œuvres と略)
- 3) Œuvres, p. 439.
- 4) Charles Chassé : Les clefs de Mallarmé. éd, Mantaigne, 1954, p. 124.
- 5) Guy Delfel : Mallarmé, pages choisies éd. Hachette, 1954, p. 67.
- 6) Œuvres, p. 448.
- 7) Ibid., p. 436.
- 8) Gardner Davies : Mallarmé et le drame solaire, éd. José Corti 1959, pp. 108~109.
- 9) Jean-Pierre Richard : L'Univers imaginaire de Mallarmé, éd. du Seuil, 1961, p. 107.
- 10) Robert J. Nelson : Mallarmé's *Mirrored Art*, an explication of *Ses purs ongles*, N. L. Q., march, 1959, p. 51.
- 11) A. R. Chisholm : *Ses purs ongles*, French Studies, juillet 1952, p. 231.
- 12) E. Noulet : *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé* éd. Droz, 1967, pp. 183~184.
- 13) op. cit., p. 121.
- 14) op. cit., pp. 126~128.
- 15) op. cit., p. 232.
- 16) Ibid., p. 232.
- 17) Correspondance I, p. 279.
- 18) Œuver, p. 435.
- 19) Œuvres, p. 439.
- 20) op. cit., p. 185.
- 21) Correspondance I, pp. 240~242. 《je viens de passer une année effrayante : ma Pensée s'est pensée, et arrivée à une Conception pure (初稿では Conception divine). Tout ce que, par contrecoup, mon être a souffert, pendant cette longue agonie, est inénarrable, mais, heureusement, je suis parfaitement mort et la région la plus impure où mon Esprit puisse s'aventurer est l'Éternité, mon Esprit, ce solitaire habituel de sa propre Pureté, que n'obscurcit plus même le reflet du Temps.(…) J'avoue du reste, mais à toi seul, que j'ai encore besoin, tant ont été grandes les avanies de mon triomphe, de me regarder dans cette glace pour penser

et que si elle n'était pas devant la table où je t'écris cette lettre, je redeviendrais le Néant (初稿では reformerais dans le Néant). C'est apprendre que je suis maintenant impersonnel et non plus Stéphane que tu as connu,—mais une aptitude qua l'Univers spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi》(下線筆者)

- 22) Correspondance I, p. 279.
- 23) Œuvres, pp. 435, 439, 446.
- 24) op. cit., p. 126.
- 25) Œuvres, p. 439.
- 26) op. cit., p. 54.
- 27) Correspondance I, p. 279.
- 28) agoniser には「死にかけている」という意味のほかに agonir の意味, つまり injurier (人を悪口雑言で攻撃する) という意味がある。語源的には “combattre” の意味を有しており, マラルメの語源的な意味, 原義への goût を考慮して, 私は agonisant をこう訳してみた。
- 29) Œuvres, p. 45.
- 30) Correspondance I, p. 195.
- 31) Œuvres, p. 271.
- 32) op. cit., p. 190.
- 33) Œuvres, p. 435.
- 34) op. cit., pp. 190~191.
- 35) Œuvres, p. 477.
- 36) Correspondance I, p. 279.
- 37) Œuvres, p. 1173.
- 38) op. cit., p. 233.
- 39) Œuvres, p. 448.
- 40) Correspondance I, p. 279.
- 41) Ibid., p. 259.
- 42) Ibid., p. 221.
- 43) Ibid., p. 220.

(筆者は本学講師・フランス語)