

広島大学学術情報リポジトリ
Hiroshima University Institutional Repository

Title	夢の裸形 : マラルメ「エロディアド/舞台」読解の試み
Author(s)	上田, 和弘
Citation	フランス文学 , 26 : 25 - 36
Issue Date	2007-06-01
DOI	
Self DOI	
URL	https://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/00041081
Right	
Relation	



夢の裸形

—マラルメ「エロディアード／舞台」読解の試み—

上 田 和 弘

マラルメの詩「エロディアード／舞台」（以下「舞台」と略す）は、1871年発行の共同詩集『第二次現代高踏詩集』に「エロディアードの詩の旧舞台的習作の断片」の標題で発表されたのち（投稿は1869年）、大きな異同のないまま1899年刊行のいわゆるドゥマン版『マラルメ詩集』に収録され、それが最終稿となる。

マラルメの創造史をふりかえれば、「エロディアード」という名称で呼ばれる作品への言及は、知られるとおり1864年10月の制作開始の宣言にはじまって詩人の書簡のなかに少なからず見いだせる。しかし、書簡においてたんに女主人公の名でもって呼ばれるこの作品が、1871年に発表される戯曲体の詩篇へどのようにつながってゆくのかその創造の道すじはかならずしも明らかではない。また逆に「舞台」のほうからいえば、このテキストの創作年代を劃定するための具体的な手がかりを書簡などからほとんど引き出すことはできず、その成立過程の詳細をめぐってはいまだ不明な点が多い。

本稿は、まず「舞台」のテキストをできるだけ精密に読みとくことを目的としたうえで、そうした作品の内在的な理解から、あわせて「舞台」をマラルメの詩的創造史のなかに位置づけ、その成立を考える上でのひとつの指標となる観点を提示しようとするものである。

(1-3) おまえは生きている、それともここに見えるはひとりの姫なるものの亡霊か。／私の唇におまえの指とその指環を、そしてやめよ、／人知れぬ齡のなかを歩むのは。¹⁾

「舞台」は、ただならぬ驚愕のひびきがこもる乳母のことばでもってやや唐突にその幕が上がる。断定文による判断からただちにそれを打ち消すように疑問文へと反転する乳母の発話にみられる混乱ぶり。眼前になにやらなじみの人らしき姿を認め、思わずみずからの発話空間に親密にひきよせようとするかのように遠慮ない二人称（「おまえ」tu）が口から出たかと思えば（本来であれば、そしてこのあと冷静になったのちは、乳母はエロディアードに「あなたさま」vousを用いる）、すぐ

さま姫は姫でも不定冠詞がついて不特定化された「ひとりの姫なるもの」のその「亡霊」かと逆にその存在を疎隔化して事態を把握しなおそうとする乳母。こうして乳母は、目のまえにあらわれた生死さだかならぬ亡霊のような存在に実体があるのかどうか、あの既知の姫エロディアードがいまここにいるのかどうか確かめてみるためにその身体に触れようとする。指へのキスというかたちで。

キスの目的はしかし、たんにエロディアードの存在を確認するためばかりのものではない。なぜ乳母はエロディアードの指ばかりか、ことさらに「その指環」をみずからの唇にというのか。エロディアードがみずからの夢想によってつくりあげた非現実の空間、それは乳母にとってはエロディアードが亡霊さながらに彷徨するまさに死の空間なのだが、そこからエロディアードを、現実の空間、生の時間へとひきもどそうとする意図が、乳母のエロディアードの「指とその指環」へのキスという行為に秘められている——このことについてはしかしのちに明らかになるだろう。

乳母はさらに「人知れぬ (ignoré) 齢のなかを歩むのはやめよ」と聞き分けのないみずからの娘を叱りつける母のようになお親称二人称を用いて、年齢が「無視された」ignoré、つまり時とともに成長し成熟することを拒否した非時間性のなかに「亡霊」的存在としてさまよおうとするエロディアードを一喝する。乳母はあとになってもエロディアードに「あなたさまはさまよっている、亡霊となって」(63)と非難がましくつぶやくだろう。いずれにしても生(「生きている」と死(「亡霊」)、時間性と非時間性という互いに別次元の世界が、「舞台」冒頭、交錯するように重層しあってたちあらわれ、このあとエロディアードと乳母とのあいだで展開される「舞台」の一種並行世界的な空間構造がすでに予示されている。

エロディアードは、親称で無礼にも語りかけてくる乳母にふたりの関係上の距離を教えるかのように、逆に慇懃にも距離をおく敬称二人称を用いた命令法で乳母のキスをしりぞける。

(3-8) どうぞおさがりを。／汚れない私の髪の色が／私の孤独なる身体を洗うとき、私の身体は凍てつく、／恐怖によって。そして光がからみつく髪は／不死である。おお女よ、ひとつのキスでも私を殺せよう、／もし美が死でないとしたなら…

髪がここでエロディアードに恐怖をよびさますものとしてたちあらわれているのは、髪のもつ流体性(液体性)、それが自己に一種の溶解感覚をよびおこすためだろう。しかし注意すべきは、その溶解感覚をよびおこす長い髪の水のような流体性

にエロディアードの身体は恐怖のせいでこわばってしまうためにかえって身体は氷結したように鉱物化してしまうということだ。いっぽう髪はエロディアードにはいったん恐怖を呼びおこしつつ流体化したかのようにみえて、「光がからみつけば」たちまちそれは光沢ある鉱物的な「不死」性をおびる。エロディアードはここで鉱物化と流体化、氷結感覚と溶解感覚の双方への傾斜をはらんだ両義的な身体性、いわば〈鉱物的なもの〉と〈流体的なもの〉とがせめぎあうみずからの両義的な身体性を（すでに）みずからに認め、あきらかにしている。さらに「ひとつのキスでも私を殺せよう、／もし美が死でないとしたなら」——このエロディアードの反実仮想を反転させると、「じっさいは美（なる私）は死なので、ひとつのキス（生との接触）でも（美なる）私を殺せはしない」となろう。死と不死のパラドクスがここにある。死すなわち無生命、つまり生命がないがゆえに不死というパラドクス。とはいえ、このようなエロディアードの揚言にもかかわらず、乳母のキス（生との接触）をじっさいは拒否している点で、つまり行動が言葉を裏切っている点で、エロディアードは（すでに）冒頭よりみずからの矛盾をさらけだしてもいる。

このあとただちにエロディアードは回想に入ってゆく。

(8-23) どのような牽引の力に／ひかれてか、そしてまた予言者たちに忘れられたどの朝が／消え入るような遠ちかたにその悲しい宴を流しこんでいたか／私が知るとでも、とまれおまえはそのとき見たのだ、冬の乳母よ、／私が、石と鉄でできた重々しい牢のもとに、／わが年老いた獅子たちの鹿毛色の諸世紀が長くのびているそのなかに、／入るのを、そして私は歩いていた、宿命のまま、手は無傷で、／あれら昔の王たちの荒涼たる香りのなかを。／さらにおまえは見たらうか、私の恐怖がどんなものだったかを、／流滴を夢みながら私は歩みをとめ、そして摘みとってゆく、／噴水が私をむかえるそんな水盤のかたわらに在るかのよう、／私のうちなる青白い百合の花を。と、そのとき獅子たちは／夢中になって萎れきった花の残骸が、私の夢想をよぎって、／しめやかに落下してゆくのを目で追いながら、／私の衣のしどけなさを押しやって／海をも鎮めるであろう私の両足をみつめている。

「私は歩いていた、／あれら昔の王たちの荒涼たる香りのなかを」(14-15) という句は、むろん前段の乳母の台詞にあった「人知れぬ齡のなかを歩く」(3)、そして後段の「あなたさまはさまよっている、ひとりの亡霊となって」(63) と呼応しあっている。それゆえ、エロディアードがなにか父祖の霊廟を思わせる「石と鉄

でできた重々しい牢のもとに入る」という動作も、それは過去における現実の行為であると同時に、エロディアードがふみこんだ非現実の空間、〈鉱物的なもの〉でできた夢想の空間（乳母からみれば死の空間）への没入をも示唆しているようにみえ、そこに一種並行世界的な重層空間がたちあらわれているとも考えられる。

また、水滴を散乱させる流体的な噴水の運動に感応でもしたかのように、みずからの内的自己を〈百合〉と観じるエロディアードが、その夢の空間のなかではらはらとその青白い花卉を摘みとり散乱させていたとき、それは同時に、みずからの衣を花びらのように剥ぎとり摘みとって散乱させていたときであり、つまりここでもなお一種の並行世界が同時展開し、内なる夢の空間において〈百合〉たるエロディアードが摘みとってゆく百合の花卉のひとつひとつは、現実の空間においてエロディアードが脱ぎ落としてゆく衣の一枚一枚に重なりあっている。そのときエロディアードが恐怖をもって目撃したもの、それはおそらくみずからの裸形としての自己の肉体であり、また〈百合〉ではけっしてない人間としての肉体性であった。そしてそれは、ちょうど花がその花卉を落とすように、みずからを〈百合〉とみなすエロディアードの夢そのものが剥落散乱し、夢の裸形をさらけだした、つまり夢の虚妄と無根拠をあばきだした、エロディアードにとっては怖い、夢からの覚醒の瞬間であった。

ところで、このエロディアードの現実としてある肉体（性）を、エロディアードの夢である〈百合〉と対比的に、いま〈薔薇〉なる形象で語るができるように思うのだが、つまりさきほどの夢の剥落においてエロディアードはみずからの〈薔薇〉としての肉体性を目撃したといいかえられるように思うのだが、それにはこういうことがあった。

〈薔薇〉と〈百合〉。この二種類の花は、エロディアードがはじめてマラルメの詩、1864年制作の「花々」のなかに姿をあらわしたとき、鮮烈な対照性をみせてそこに競いあうように咲き誇っていた。「女の肉体にも似た、残酷な／薔薇、明るい庭に咲き誇るエロディアード、／輝かしくも荒々しい血にぬれた」薔薇と「涙ながす月にむかって夢見るように立ちのぼってゆく／すすり泣く白さ」をまとった百合。²⁾ここで、〈薔薇〉すなわち血、陽光、肉体性、官能、生、地上性、〈百合〉すなわち涙、月光、精神性、純潔、夢、天上性——というふうには、やや図式的ながら、〈薔薇〉と〈百合〉とがそれぞれ関係する諸事物や象徴し暗示している諸観念の目録を作成することはいうまでもなく可能であろう。そして重要なことは、「花々」に登場したエロディアードは、そこに薔薇の化身として、あるいは肉体性、官能、生、地上性といった観念を一身に体現した〈薔薇〉そのものとして姿をみせていたのであった。このような「花々」との主題論的な連関からすれば、「舞台」にあらわれたエ

ロディアードの〈百合〉の夢とは、肉体性、官能、生といった要素を排除拒絶して、自己の精神性、純潔、天上性を永遠化する欲望であったといえようか。しかしその夢はいまやすでに剥落し散乱してしまっている。

このあとエロディアードに髪を梳く手助けを求められた乳母は、それに乗じて髪に薔薇の香油をつけてみることを勧める。

(29-32) 封じられた壘のなかにある陽気な没薬ではなくて／薔薇の老朽から奪いとられた精油の／効能を、姫よ、試されてはいかがか、／その不吉な効能を。

乳母が、死体を香らせる香料として死に親和する「没薬」ではなく、「薔薇の精油=エキス」をエロディアードの髪につけようとするのは、それがまさしく乳母にとっては死の空間に身をひたすエロディアードをいきよに〈薔薇〉へと、肉体性、官能、生、地上性へと、つまりは現実の生の空間へとひきもどす「効能」——これはしかしエロディアードにとっては「不吉な」効能——をもつものであるからだろう。

エロディアードはしかし、乳母の勧める薔薇の香油をきびしく拒否する。

(32-41) そうした香料は放っておけ、おまえは知らぬか／私がそれをひどく嫌っているのを、乳母よ。おまえはお望みか／私が、香料の酔いに私のやるせない頭が溺れるのを感じとることを。／私の望みは、人間の苦悩の忘却をまきちらす花々ではなく／いかなる芳香からもまぬかれた黄金である私の髪が／その非情のきらめきと鈍い青白さにつつまれて／金属の不毛なる冷やかさを失わないこと。

ここでひるがえって「舞台」における乳母の立場ないし態度を考えてみるならば、乳母は、エロディアードと向かいあう現在の場において、エロディアードを、彼女が身をひたす夢の空間(それは乳母にとっては死の空間であり、乳母はエロディアードをたえず「亡霊」と呼ぶ)から、現実の空間、生の時間へと立ちかえらせようとする者として登場している。そして、「花々ではない、／いかなる芳香からもまぬかれた黄金である私の髪」というエロディアードのことばが明らかにするのは、「舞台」の現在を構成するエロディアードと乳母との関係性の場においては——過去のエロディアードにあっては〈薔薇〉と〈百合〉との対立があったのにたいして——〈植物的なもの〉と〈鉱物的なもの〉とが対立の綱目をかたちづくっているということである。ここでも〈植物的なもの〉すなわち生命、あるいは成熟し花開き実を結ぶ生、

〈鉱物的なもの〉すなわち非生命、あるいは不毛の、しかし永遠に変質することのない美しくも冷たく氷結し、固く結晶化した不感無覚の生、というようにそれぞれが象徴する観念の対照表をつくることは可能であろう。いわば乳母は、エロディアードの「黄金の髪」に「薔薇の香油」をそそぐことによって、エロディアードを〈鉱物的なもの〉から〈植物的なもの〉へ、というよりいっきよに〈薔薇〉の身体へとひきもどそうとしているわけである。そしてあらためて「舞台」冒頭の「指とその指環を私の唇に」(2)という乳母の挙措を思いおこせば、そこで乳母はまさしく指環という〈鉱物的なもの〉に護られたエロディアードの身体に、その指環の封印をどうとすのかのように唇——唇はのちにエロディアード自身によって〈植物的なもの〉たる「花」と名ざしされる——をおしあてることで、やはりエロディアードを鉱物的な空間（乳母にとっては死の空間）から植物的な空間（生の空間）へとひきもどそうとしていたのだといえよう。

ともあれ、乳母が香料をすすめたことへの言い訳をしようとするのをエロディアードはさえぎってつぎのように命令する。

(44-53) もうよい。私のまえにお持ち、この鏡を。 おお鏡よ、／冷たい水、
倦怠によっておまえの縁のなかに凍りついた冷たい水よ、／いくたびか、
そして何時間となく、夢想に／打ちひしがれ、奥深い穴をもつおまえの氷
の下に／葉のように沈む私の記憶をまさぐりつつ、／私ははるかな亡霊の
ようにおまえのなかに出現したことか。／それにしても怖いこと、幾夜
となく、おまえの峻厳な泉水のなかで／私は、散乱する私の夢の裸形の姿
を知ったのだった。

エロディアードの注視の対象たる鏡は、髪がそうであったように、いったん「冷たい水」としてその流体性をかいま見せつつもただちに「凍りついた」氷結の相をとりもどすという両義性ないし重層性をみせる。また、鏡のなかのこの凍った水は、「倦怠によって」氷結したものであるがゆえに、それはエロディアードの内的時間が凝結したものでもあるだろう。じっさいエロディアードは、かつてそこに目撃した自己の像の記憶が幾重にも堆積している鏡をみることで時間の底ふかくをまさぐり、現実の生の空間を拒否し非時間的な空間に身をひたす自己がみずからにとって疎遠な「はるかな亡霊」にしかみえなかった過去の記憶をよみがえらす。この独白部分で見落としてはならないのは、エロディアードが自身の目にもみずからが「亡霊」と見えていた過去を語ることで、現在の乳母のエロディアードを見るまなざしがすでに自身のものでもあったことを告げているということである。

それにしてもここに語られたエロディアードがいくたびか恐怖をもって「峻厳なる泉水」、鏡のなかで知ったという「散乱する私の夢の裸形」のその「私の夢」とはいったい何であったのか。それはおそらくこの台詞の少し前のところでエロディアードが語っていた、みずからが〈百合〉であることの夢であったと考えられる。そしてこのとき恐ろしくも知った〈百合〉の夢の裸形の姿とは、すでにふれたように、自己観察のはて、「幾夜となく」花卉のごとき衣を摘みとって散乱させたすえに、みずからの裸身をなんとか確認することであきらかになった、成長し成熟してゆく女としての否定しがたいみずからの肉体性、あるいはむしろこういってよければみずからの〈薔薇〉性であったはずである。

乳母は、落ちかかるエロディアードの編んだ髪を手で触ろうとするが、エロディアードはそれをきびしく制止する。そしてあらためて「あのキス、あの差しだされた香料そして／このいまいっそう冒瀆的な手」(57-58) というように乳母が三度にわたってエロディアードに触れようとしたことをふりかえり、接触は災厄をもたらすと警告する。こうしてエロディアードに触れることをきびしく戒められた乳母だが、さらにエロディアードを「ただひとり生いそだち、心の動揺とすれば／無気力にも水のなかに眺められたみずからの影しかない悲しい花よ」(76-77) と呼んで、触れることがかなわぬのであれば、こんどは言葉によって、言葉のもつ呪術的な力によって、というよりエロディアードの〈鉱物的なもの〉の比喩形象に覆われた言説に対抗するように、〈植物的なもの〉の比喩形象を用いた言説によって乳母はエロディアードを「花」へと変容させ、あくまで〈植物的なもの〉にひきもどそうとする。

しかしエロディアードは、それに対抗して、また言説空間を奪いかえそうとするかのように、長大な台詞をくりひろげてゆく。

(86-103) そう、私のために、私のために、私は花開く、荒涼と。／おまえたちも知っていよう、目も眩む、知的にも深い底に／果てなく埋もれている紫水晶の庭よ、／原初の大地の冥い眠りのもと／おまえの古代の光を守っている人知れぬ黄金よ、／きよらかな宝玉にも似た私の目が／その調べ美しい光を借りうける宝石の数々よ、／宿命的な耀きと重くゆたかなさまを／私の若々しい髪にあたえている貴金属よ。／おまえはといえば、シビュレの洞窟の悪意をそなえて／性悪しき時代に生まれ、ひとりの男について語る女よ、／その男にしたがって荒々しい悦楽をひめた芳香となって／私の衣の夢から私の裸身の白い戦きがたちのぼるというが、／それなら予言してみよ、もし夏の生温かい青空が、／そのほうへと女は

生まれつき衣を脱ぐのだが、／顫える星のような羞じらいにつつまれて
いる私を見たら、／私は死んでしまうと。

この長い台詞においてエロディアードは、言葉によって挑発をくりかえす乳母が口にした前の三つの台詞への応答をおこなっているといえる。

まず「どうして […]」／なお執拗に、そしてあなたさまの魅力の宝が／待つ神に
すぎるように夢にふけるのか。苦悩にさいなまれ、／いったいだれのためにあな
たさまの存在の／人知れぬ耀きと空しい神秘を守っているのか」(70-75) という乳
母の台詞にたいして、ただちにエロディアードは「私のために」(75)と答えていたが、
ここであらためてもう一度「そう、私のために、私のために…」と念を押すように
投げかえしている。そのさい、乳母の台詞にあった「宝」からの観念連合でもあり
そしてまさにその乳母のいう「魅力の宝」(エロディアードの髪や目)とも映発し
あう紫水晶、黄金、宝石などさまざまな〈鉱物的なもの〉を列挙し、かつまた乳母
の用いた「守っている－人知れぬ－耀き」の語彙連鎖を巧みに引用しながら。

つぎに、「ただひとり生いそだつ悲しい花」(76) というやはり少し前の乳母の台
詞、言葉の次元においてエロディアードを〈植物的なもの〉にひきもどそうとする
乳母の台詞に照準をあて、ここでエロディアードは、その乳母の台詞をいったんひ
きとりつつもそれを同時に逆用して、みずからを〈鉱物的なもの〉の庭にこそ「荒
涼と花開く」花だとうけかえしている。そしてみずからも乳母に競うように言葉の
呪術的な力、その変容の力にうったえ、〈鉱物的なもの〉によってずっと重くか
つまた隙間なくおわれた言説によってみずからを鎧う。大地ふかくに眠る〈鉱物
的なもの〉を頓呼法によって呼びだし、乳母を排除した、それら「おまえたち」と
の親密な発話空間を打ちたててゆく。

最後に、乳母のもうひとつ別の台詞「かれはときおりやって来るだろうか」(69)
にたいしても答えかえしている。その言葉で乳母がまず暗示しようとしていたこと、
つまりその言葉にこめていた乳母の欲望をエロディアードはみずからあばきだして
みせる。「ひとりの男にしたがって、[エロディアードの]衣の萼から／荒々しい悦楽
をひめた芳香となって／[エロディアードの]裸身の白い戦きがたちのぼる」こと
を願わんとする乳母の欲望。「かれ」なる男のまえで白い裸身をさらし、官能の匂
いを放つ花すなわち〈植物的なもの〉となって女として咲きひらき受精し実を結ぶ
ことを予言的に語らんとする乳母の欲望。しかしエロディアードは、そのまさに乳
母の巫女的な能力でもって、「夏の生温い青空」——容赦なくエロディアードの花
としての生、すなわち女としての肉体性を明るみにだす陽光、あるいは氷結したエ
ロディアードの存在を溶かすばかりか〈植物的なもの〉としての生を成長成熟させ

花開かせる「夏の生温い」陽光は、「顫える星」の光あるいは月光と感応しあうエロディアードを殺してしまうことになることを逆に予言せよと迫る。ようするに、生へと、あるいは生殖へとつながす陽光を浴びれば、逆に自分は死ぬのだと乳母に警告する。

そしてここでエロディアードは、生の空間にひきもどすべく陰に陽にはたらきかけてくる乳母のさまざまな誘いかけをきっぱりと断つように、ついに「私は処女であることの恐怖を愛する」と処女性への固執、成熟への拒否をはっきり昂然と乳母にむかって宣言する。

(103-111) 私は処女であることの恐怖を愛する、そして望みは／私の髪が私に生みだす恐怖のさなかに生き、／夜になれば、何にも犯されない蛇となって臥所にひきこもり、／おまえの青白い耀きの冷ややかな明滅を／無用の肉体に感じることだ。／死にゆくおまえ、純潔に燃えるおまえ、／氷塊と非情の雪との白い夜よ。／／そしておお私の永遠の姉よ、おまえの孤独な妹、／私の夢はおまえのほうへのぼってゆくだろう[…]

エロディアードはいまや、きらめく鉱物質の鱗におおわれた「何にも犯されない蛇」（蛇は地中をすするすると流れる水の鉱物化したものでもあるだろう）へと同化し、青白く氷結した月光、あるいは雪へと結晶化する星の光をその「無用の肉体」に反映させて、いよいよ鉱物的な夢想の空間にひきこもり自閉してゆくことの欲望を語り始める。すなわち、「純潔さに燃える」月夜を「私の永遠の姉」と呼びかけ、みずからの夢はその月夜の「孤独なる妹」とみなし、こうして強い親和力でむすばれた月夜 - 夢 - 私（エロディアード）の霊的共生をエロディアードは熱をおびたようにうたいあげる。この「純潔さに燃える」月夜には、諸家も指摘するように、むろん月と純潔の女神ディアーナへの暗示があるといえるだろう。また、星辰への帰依、星星との交感については、すでに「清らかな星星よ、聞きたまうな」（69-70）や「顫える星のような私の羞じらい」（102）ということばのなかでエロディアードが語っていたところでもある。こうして月光が氷結する夜の天上の世界との霊的交流を語るエロディアードだが、しかしいっぽうで地上は「単調なわが父祖の地」（113）にあって、あらゆるものの視線を浴び、欲望の対象、「偶像崇拜」（114）の対象とならんとする美しくも孤独な処女としての矜持と不安をこの独白の最後エロディアードは告白するにいたる——「私はたったひとりだ」（117）

このようなエロディアードの告白を乳母は、欲望の対象にされその純潔がおびやかされる孤立無援の地上の世界から離れ、天上にのぼって星となる、つまり死への

ひそやかな決意とうけとったのであろうか、「姫さま、あなたさまは死なれようとしておられるのか」(118) とたずねる。エロディアードはしかしそれをまず否定したうえで、「私は美しい青空は好まぬ」(122) といって乳母に窓(「鎧戸」)を閉めさせたあと、死への決意ではなく、「不吉な空が／金星＝ウェヌスによって嫌忌されたまなざしをもつ／国」(123-125) への出発をこそ語りはじめる。いうまでもなくウェヌスは、ディアーナと対比的な「愛の女神」でもあり、ここでエロディアードの語るウェヌスに嫌われた空の下にある国とは、愛ないし愛欲が支配しない国、つまり処女性がおびやかされることのない国と考えていいだろう。しかもここで国に不定冠詞がついていること、あわせて関係詞節が接続法におかれていることから、実在しているかどうかより、あくまでエロディアードの脳裏のなかにのみある、まだ想像の段階にとどまっている国であることがわかる。また、出発への決意も(「私はそこに出発するだろう」126)、もしそんな国があればというような仮定のもとにあくまで条件法におかれていて、断定的な措辞が避けられていることにも留意しておくべきだろう。

いっぽう、エロディアード——「海をも鎮める」(23) はずのエロディアードが視線をめぐらす周辺的空間において、水の波の揺れ(「波が／しずかに揺れている」122-123)、涙を流すように溶けてゆく蠟(「蠟は／空しい金色の光のなかでなにやらなじみなき涙を流している」127-128) のような〈流体的なもの〉が立ちさわぎはじめている。またエロディアードの口からも流音/l/,/r/がつたうようにさかんにあふれでてくる(120-128)。そしてついに「さようなら」(129) と乳母に別れを告げたエロディアードは、ひとりになってこんなふうにもずからに向かってつぶやきもらす——

(129-134) おまえは嘘をついている、私の唇の／裸形の花よ。 私は未知なるものを待っている／あるいは、おそらくは、神秘も自身の叫びも知らず、／唇よおまえは洩らすだろう、最後の痛ましいすすり泣きを、／夢想のなかで冷たい宝玉がついに乱れ散るのを／感じるひとりの少女のすすり泣きを。

このエロディアードの台詞は、直接的には乳母に語ったばかりの「その不吉な空が／金星＝ウェヌスによって嫌忌されたまなざしをもつ／国」への出発が嘘であることを明かすものなのかもしれない。しかし「私の唇の裸形の花」という言葉、まさに「唇」でもって「舞台」の冒頭(乳母が言及する「私の唇」)と最後を照応させるかのような「私の唇の裸形の花」という言葉で、エロディアードは、これまで

乳母のまえで否認し抑圧してきたみずからのいつわれざる現実である〈植物的なもの〉としての自己、〈花〉としての自己——成長成熟し花ひらき実をむすぶ自己、あるいはむしろこういってよければ〈薔薇〉としての自己をみずから明かしているものであり、そのことによってこの台詞は、〈鉱物的なもの〉としての自己を、その夢を語りつづけてきたこれまでのおのがいっさいの言説を嘘として、虚妄としておおきくくつがえす台詞にもなっている。

エロディアードは、他処の国への出発ではない、「未知のものを待っている」というある待機の決意をこそほんとうの決意、というか決意ならざる決意として最後に明らかにする。いずれにしても〈植物的なもの〉としての現実の自己を明らかにしたいま、エロディアードの〈鉱物的なもの〉の夢想の空間は崩壊しなければならない。思えばこの直前、みずからの周囲にたちさわぐ〈流体的なもの〉（波の揺れ、涙を流す蠟）を語ることによって、あるいはむしろすでに「舞台」冒頭より、エロディアードはひそかに鉱物的な夢想の空間の流体化あるいは溶解感覚をいわば予兆的に語っていたともいえる。そしていまや鉱物的な夢想の空間は一挙に氷結解除を受け、〈鉱物的なもの〉がエロディアードの存在そのもののうちにおいて流体化する、ほかならぬ噴きあげ迸りである「すすり泣き」の涙となって。そこには、現実の空間における衣の一枚一枚の剥落が夢想の空間における百合の花びらの一片一片の剥落と重層しあっていたかつてのエロディアードの夢の散乱のときとよく似た光景、あの並行世界的な展開が反復的にたちあらわれる。すなわち、エロディアードの現実の空間で流される涙の一粒一粒は、エロディアードの夢想の空間の崩壊、〈鉱物的なもの〉の自壊によって散乱する「冷たい宝玉」の一粒一粒であり、かつ同時にそれらが流体化したものなのだ。

結び

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、むしろ作品の結構からいえば何か曖昧で未完結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。

ところで、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ードにとっては、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、まさにエロディアードというひとりの〈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、エロディアードなる女性形象は、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。そして「舞台」の成立を考える上では、テキストが告げているこの「舞台」のマラルメの詩的創造史における位置こそが重要な指標となるはずである。つまり、たとえもし「舞台」のじっさいの完成が1860年代後半遅くにまで及んだとしても、作品の地平そのものはあくまで1860年代前半の詩的創造の圏内にあるということである。エロディアードは窓や青空、花々を嫌忌し、そこから顔をそむけようとしていたが、「エロディアード／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。

註1) Stéphane MALLARME, *Œuvres complètes*, t.1, éd. Bertrand MARCHAL, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998, p.17. 「舞台」の訳にあたっては、できるだけ原詩の詩行と対応するように逐語訳とした。なお、詩行はアラビア数字で引用のわきに示す。

2) *Ibid.*, pp.10-11.