The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

| | |
|---|---|
| Title | 現代詩への架橋 : ボオドレエルからマラルメへ |
| Author(s) | 上村, 邦子 |
| Citation | Gallia. 1971, 10-11, p. 86-97 |
| Version Type | VoR |
| URL | https://hdl.handle.net/11094/7941 |
| rights | |
| Note | |

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

# 現代詩への架橋

## —ボオドレエルからマラルメへ—

上村邦子

ここで私が試みることは，ボオドレエルのマラルメに対する影響を，仔細に調査することではない．ボオドレエルこそ，現代詩の蒼茫たる前途を，漠然とではあるが展望した，初めてのフランス現代詩人と思われるが，マラルメは，このボオドレエルの視点をいかにうけつぎ，そしていつ，いかに彼と訣別したかということを，明らかにしたいのである．従って，この小論は，現代詩とは何かという，根本的問題についての，何らかの仮説なしには成り立ち得ない．むしろ私は，私なりの仮説の上に，ボオドレエルとマラルメを，適用してみたいと望んでいるわけである．このため，本論は，現代詩一般を論ずるための研究ノートであり，枚数の制約のため，引用が少なく，いきおい抽象的になることをお許し願いたい．

### I

さて，現代詩というものが，現在存在するとして，現代詩とは，それ以前の詩とどの様に異なり，いかなる新しい問題を孕んでいるのだろうか．様々な仮説が可能であり，様々なことが語られねばならないが，私は，いま次の事を強調したい．即ち，現代詩は，外部の，あるいは客体の主体に対する圧倒的力についての，明確で苦い意識をその出発点として居り，詩人達はいかに客体とかかわりあいながら，足場のうすれてゆく主体を確立せしめるかという問題を切実に追求し始めたということである．云いかえれば，もはや主体と客体は相容

れないのであるという乖離感，外部世界が主体によって呑みつくされることは，決してあり得ないという発見が，くつがえすことのできない前提として認められた時から，現代詩の歩みは始まるのである．これは十九世紀末，第二次産業革命以来，今日に到るまでの，無気味で際限を知らぬ開花を続ける物質社会を背景としていることは言うまでもない．このころから，あらゆるものは，合理的で客観的な尺度―即ち資本の論理―をもって計られ得る様になったのであり，精神的な営みさえも，商品化をまぬがれ得なくなったのである．例えば，ボオドレエルは，ブルジョワにも，貧民にも組せぬ遊民と自らを規定しているが，その経済的基盤は，パトロンを離れて，市場にその知性を売りに出なければならない時期に来ていた．現代資本主義社会は，このボヘミアンの存在を完全に放逐せずにはすまないだろう．こうして彼は，この苦い原理の，最初の，そしてきわめて明晰な犠牲者となったのである．勿論，それ以前にも，芸術家達は，現実と彼等が抱く理想との相剋を主題とはしている．しかし彼等は，詩を書くという行為によって，客体は主体に完全に支配され得るという確信を，いささかも揺がすことはないのである．レアリスム思想は，この主体と客体の調和説の最後の砦である．なぜなら，この思想は，醜悪な客体を，いかなる変形も蒙らせることなく，ありのままに描写することによって，主体は客体を超克し得るという確信を，その中核としているからである．この調和前提説がくずれた時，この思想も又無効なものとなり，芸術家達は，否応なく侵入してくる現実の相貌とのダイナミックな混淆の中で，拡散する意識が生み出す怪奇な幻想に耐えねばならなくなるのである．

当時，一つのジャンルとなっていた怪奇小説は，レアリスムに対抗するというよりは，レアリスム思想からはみ出すものとして，客体の暴力的侵入に苦しむ主体の不安を強調しているという点において，現代詩の抱いている主題と共通点を持つと言える．しかし，そこでは，いまだ幻想世界と現実世界の間には，はっきりとした境界線が画されている．主体は，二つの世界のどちらかを選んでそこに逃げこむことが可能である．作家の時代についての意識が尖鋭であればあるほど，この逃避行は不可能なものとして描かれねばならなくなる．幻想と現実は区別できないものとなり，現実にそっくりの幻想が，あるいは幻想に

そっくりの現実がめまぐるしく交叉し，合体し，そして分裂する．いわば，怪奇小説に於ては，怪奇なるものは〝趣味〟として追いもとめられるのであるが，もはや現代では〝怪奇なるもの〟が，現実的な相貌を帯びて，われわれの中に，否応なく浸蝕してくるのである．

II

さて，ここで，ボオドレエルの例を見てみよう．彼は想像力を，あらゆる人間の諸能力を統合するものと定義し，この想像力こそ，無秩序な物質の堆積にすぎぬ自然に意味を与え，かつそれを支配するのだと断言する．「眼に見える世界はすべて想像力によってはじめてそのあるべきところと相対的価値とを与えられる多くの映像と記号の倉庫であり，想像力が消化し，変貌させねばならぬ飼料である．」[1] この論調からのみ見れば，彼は主体が客体を完全に統御することの可能性を前提としている．この限りで，彼は前現代的詩人であるといえるのである．しかし，この熱烈な調子の裏には，彼の自然に対する，偏執狂的な嫌悪感が煮えたぎっているのであり，むしろこのマニフェストは，外界に対する絶望的な挑戦状とも読めるのである．こうして彼は，客体に自我の刻印を徹底的に刻みつけようとして，終に，客体を自己の意識に写るイマージュ群にまで還元せしめたのである．言いかえれば，すべての事物を，自己についての意識と化したのである．このことによって，きわめて内密で閉ざされた詩的世界の構成が可能となったのであった．「悪の華」という詩集も又，この完結した内面世界のアナロジーとして，一つの鎖ざされた円環の構造を持っている．しかしながら，われわれは「悪の華」に含まれる後期の詩篇に於て，この完成した円環が内部崩壊してゆく様を，すでに目撃するのである．例えば，〝七人の老人〟と名付けられた詩篇に於ては，怪奇な老人の幻覚が詩人の意識の中にたちあらわれ，しかもそれは七人にまで増殖し，詩人の意識がこの対象をはっきりと捕え尽そうとすると，それは，無秩序な連なりのうちに消え去ってしまう．詩人の意識構造は，この幻覚を完全に主体化することは出来ず，むしろ反対に，この外界の暴力的侵入によって攪乱せしめられ，その根拠を失うのである．いわば主体は外部に強制的に向かわされるのである．ここに到ってボオドレエルは，詩人の意識から独立した無気味な非人称的世界が現存しているこ

とを認めざるを得ず，前述の様な方法によっても，内面世界と，この主体を拒否する世界の間に横たわる深淵は埋められるどころか，ますますその深さを増すばかりであることを痛感する．こうした理由によって，彼は計算され，練磨され尽した韻文で成立する〝悪の華〟にはもり込み得ないものを，散文という形式で表現しようとする．散文詩や，アフォリスムは，意識の急激な跳躍や落下や，あるいは激越な感情の吐露を，より確実に表現し得るであろう．その意味で，〝パリの憂鬱〟〝赤裸の心〟〝あわれなベルギー〟などは，単なる〝悪の華〟の衰弱した反復とみるべきではなく，現代詩の新しい試みとしてもっと注目すべきものであると私は思う．例えば，〝悪の華〟に古風なロマン主義的印象を与えるところの，奇異な道具立て—腐肉，かたつむり，吸血鬼，骸骨等—は〝パリの憂鬱〟に到ってほとんど完全に姿を消している．ボオドレエルは，もはやわざわざ怪奇で新奇なものを，遠い古代や異国に探し求める必要性を全然感じなくなったのであり，新しさは現代都市パリそのものの中に，現実と背中合わせで存在していることを発見したのである．又散文詩の中に瞥見される夢の自動筆記は，彼がいかに幻覚のレアリテを痛感していたかを物語るものである．

かくして，ボオドレエル以後，詩人達は作品を腐蝕し，磨滅し，驚くべき速度で解体に導く外部の力に自分が晒されていることを意識するのである．可能な解決法は二つ考えられるであろう．即ち，事物の視線の中に自我を消滅せしめて，物質の無限の自己増殖に耐えるか，あるいは直立するおのれの精神と，水平に無秩序に拡がる物質との，閃光の様な一瞬の交点のみを生き，そこで絶対化された自我をいわば言葉の暴力でもってむりに固定するか．言いかえれば，客体をとって主体を消滅せしめるか，あるいは主体をとって客体を暴力的に殺戮するか，現代芸術家はこの二者選択を迫られて居り，両者の間に調和はあり得ない．このふたつの方法の狭間で，詩人達の歩みぶりはそれ故苦渋に満ちたものであり，常に書く行為について根本的に問い直すことが強要される．

すべての現代詩人達はかくして主体の崩壊の危機を経験し，そこからなんらかの解決法を見出して再生してくる．注目すべきことは，この解決法が非常に非合理的であり，この転換を機にしてあらゆるものの価値が全く逆立するとい

うことである．この逆転のドラマを見ることは非常に興味あることであろう．例えばボオドレエルは，陳腐で退屈でかつ醜悪な現実そのものの中に，彼を夢中にさせる幻想に満ちた美を，いわばグロテスクの美を見出す．そしてこの中に，絶対の永遠性を，美の永劫回帰の可能性をみてとる．ボオドレエルにとってグロテスクとは，自然と人間との絶え間ない闘争関係のうちで，最も程度の高い緊張から生み出されるものである．ここで自然と人間は，即ち視られるものと視るものは，激しくぶつかり合い，合体しながらお互いに刺しちがえる．そのとき視るものの側に起るところの，はげしい眩暈，あるいは痙攣に似た笑いこそが，主体の客体に対する勝利のしるしであると，ボオドレエルは断言するのである．「言うならば，この場合には，笑いが，人間の人間に対する優越感の表現ではなく，人間の自然に対する優越感の表現なのだ」[2]．かくして，主体は，この自然との観念的な心中の瞬間に体験される主体の意識の錯乱を持続し，固定させようとするわけである．このようにして，ボオドレエルは客体と調和し，自然に回帰したのである．その後，マラルメは，この解決法を拒否する視点を持つのである．次に，詩人としての出発点における，マラルメの位相を決定しよう．

## Ⅲ

さて，ボオドレエルとマラルメを並べてみようとする時，常に念頭におかねばならないのは，彼等を隔てる二十一年という時間の差である．マラルメが，始めてボオドレエルの全容を知ったのは，彼が十九歳の時，即ち1861年，〝悪の華〟第二版が出版された時と思われる．この年，マラルメは語彙の上でも，思想の上でも，ボオドレエルの影響を直接に受けた形跡を残している．しかし，彼が二十歳をすぎた頃には，彼はすでにボオドレエルとはちがった道を歩みはじめるのである．そして，〝パリの憂鬱〟がマラルメにいかなる影響を与えたかは，今はなにも言えない．なぜなら，散文詩のひとつが，始めて雑誌にあらわれたのは1855年であり，その後ぽつぽつと発表されて，その全貌をあらわしたのはようやく1869年，死後出版のレヴイ版全集に於てであった．マラルメがそれを，いつ読んだか決定しかねるし，又，後述する様に，彼は自己の視点をかなり早い時期にうちたてた詩人であり，二十歳をわずかすぎたころには，す

でに彼なりの詩論をうちたてていた．従って，〝パリの憂鬱〟が持つ新しさに彼が新たに触発されたとは思われないとも言えるのである．いずれにしろ，マラルメがボオドレエルの中に圧倒的な魅力を感じたとすれば，それは，主体と客体との決定的乖離を全身にひきうけて苦悩する詩人の姿勢であったと思われる．

さて，外部の力の否応ない侵入に自分がさらされ，自己の意識が根こぎにされる地点に立っているという危機感を，マラルメはいつごろ持っただろうか．少なくとも，彼が二十二歳の時には，この危機感を確実に自分のものとしていたと言わねばならない．なぜなら彼は，すでにその時，〝類推の魔〟を書いており，この中で我々は，不思議な幻覚と幻聴が彼の意識を攪乱し逆なでするのを目撃する．マラルメは，この意識の乱れである，幻想の避けがたい干渉にわが身を晒すのである．

「しかしながら，超自然の不可避な干渉の存在するところ，及び近頃己を支配していたわが精神が苦悩の下に悶えるその始めは，実に，私が，本能的に辿って来た骨董商の竝んだ街で，ふと眼を挙げて，とある絃楽器商の店の前に立って居たのを見た時である．古風な楽器が壁に吊され，また地面には黄ばんだ棕梠と，暗がりに埋れた太古の鳥の翼．私は，解くに解き得ぬ脚韻前綴（ペニュルテエエム）の喪に，恐らくは服する宿命の人として，奇怪にも遁れ去った．」[3)]

いわばマラルメは，ボオドレエルが後年に到るにつれて，次第にその尖鋭性を増す，外部の暴力的侵入の危機感を，彼の詩作の出発点においたのである．だからマラルメは，自然をボオドレエルの様に，主体の支配を待っている空虚な意味のない空間と見なすことは出来ない．彼は自然を，彼とは全く無関係な発展原則を持つ無気味な物体と看做すのである．詩人がこの外界を支配することは不可能である．例えば，目の前に現存する森を，感じ易い白紙にとじ込め得たと信ずる事は，マラルメによれば美学的な誤りであり，樹々の密集する現実の森そのものは決して書物には収められないのである．詩人は現実をありのままに描写したと信じつつ，実際には，自己と自然の関係を計算し，自己の意識の尺度に合わせて，世界を単純化してきたにすぎないのだ．後年マラルメは〝音楽と文芸〟に於て，次の様に述べている．「自然は存在し，それに対して

人間は，せいぜい都会とか鉄道とか，我々に便宜を与える発明とか以外のものは，つけ加えることが出来ません．ですから，いつの時代でも，人間に出来ることと云えば，ただ自然の中に存在し，時によって稀な，あるいは数多く増える事物相互の関係をとらえるだけです．そして自分の魂の状態に合わせて，その魂を思うままに拡大し，世界を単純化することだけなのです．」[4] だとすると一体，この様に，客体の厳然たる現存を認めながら，しかもこの現実から遠くのがれ去り，外界を拒否し続けて自我の絶対化を計りたいという，やむにやまれぬ情熱を，最初から抱いているマラルメの様な詩人にとって，詩作はいかにして可能なのか？彼は，詩作の不能という事実から出発せねばならない．なぜなら，主体の無能を認めながら，一方で客体即ち現実をも烈しく拒否するのだから．彼は，一意識的な詩人程そうなのであるが一先に述べた二つの解決法のうちの，どちらをも選ぶことは出来ない．ボオドレエルの様に，グロテスクなるものの中に，止揚の契機を見出すことも出来ない．マラルメにとって，主体と客体との二元性は，ボオドレエルに於けるよりも遥かに深刻であり，徹底的なのである．当然，主体から生じる夢や欲望は，現実から遠くはなれて，まだ実現されていない可能性のみで出来ている未来へと逃避せざるを得ない．しかし主体は客体から切り離されるに従って，その存在理由を失う．自己意識の可能性は対象との関係をその前提とするのである．こうして夢や欲望は，主体と客体の間の空洞を，自己消滅の危機にさらされながらさ迷うことになる．だが一方，見方を変えれば，夢や欲望はこのことによって，客体のあらゆる偶然性を免れて，純粋になる可能性をも持ってくるのではないだろうか．欲望は，消滅の危険を伴なう，不毛の淵の彷徨を強いられるのとひきかえに，至高の純粋性を得ることが出来るのではないだろうか．これがマラルメの問題設定である．そして彼はついに，コペルニクス的転換とでも言うべきものを体験して，主体の復権の確信を得るのである．本稿において，この体験について論ずることは出来ない．ただ，ボオドレエルとの完全な訣別点を，若きマラルメの詩篇の中に窺い，マラルメの到達点を遠く展望するのみである．

## IV

二十歳前後のマラルメにとっての世界は，それ故，はっきりと二つに分裂し

ていた．即ち，彼の夢の，あるいは欲望の世界と，それとは全く無関係な発展原則を持つ事物の世界．あるいは，主体の世界と客体の世界というふうに．そして，この詩人の目的も又，この亀裂を認識すると同時に，はっきりと決定したように思われる．即ち，客体を極限まで拒否して，主体の純粋性を確保することである．言いかえれば，夢によってしか存在し得ないような美を希求することである．彼の夢は，現実からは完全に独立した思考の最も純粋な部分から生ずるものであらねばならない．彼にとって出発点は，始めから現実，あるいは客体の側にはない．彼は客体を始めから忌避すべきものとして，徹底的に拒否するのである．この拒否の激しさと切実さこそ，マラルメを彼独自の詩人にした，核とも言うべきものと私は思う．マラルメには，最初から，ロマン主義詩人達の様に，自発的で自由な空間飛翔は出来ないし，又ボオドレエルの様な，人工的飛翔もできない．飛び立つためには，そこで身を固め，踏み出す足場が必要なのである．マラルメの思考は，常に彼岸に向いているが，この思考は，決して此岸に足場をもってはならない．そしてマラルメは，外部を拒否する主体の閃光の強烈さを，その足場とすることもできない．なぜなら，この主体は，外部を拒否したという理由によって，常に消え去る危険を孕んでいるからである．思考とは，常になにものかについての思考であり，なにものかから出発する事によってしか存在することは出来ないのだから．詩人はこうして常に夢をみることの不可能に直面せざるを得ず，ただ夢みることを夢みることしか出来ないのである．いわば彼は，不可能な思考を，それと知って追求することを決心したのである．だから思考は最初から，いかなる明確なイマージュをも形成し得ず，イマージュは，ただ待ち望まれているものの影として，即ち不在そのものとして，二つの世界の無限の隔りの間に，定かならぬ形のまま，立ち現われては消えるのである．そしてこの二つの世界のあいだに横たわる無限の距離こそ，もしあるとすれば，彼が居を定めることができる唯一の場となるのである．言い換えれば，彼は場の欠如ということから出発するのであり，出発できないということから出発するのである．客体を拒否し，従って不能となる主体を，どうにかして可能にしようというのが彼の企てなのである．

さて，この頃の詩篇の中で，最も重要で中心的主題となるのは蒼空である．

一体，この蒼空とは何であろうか？　それは，現実から完全に切り離された純粋な主体の象徴であり，理想と言い換えてもよいだろう．だからそれは，マラルメの夢そのものであり，かつて詩人はそれを所有していると信じていたのだが，今はこの理念から，無限に隔てられているのである[5]．しかも，この美しい蒼穹は，詩人が目のあたりにする現実の青空と重なり合う．この事実はマラルメにとって残酷である．いかなる根拠も持たないはずの夢が，詩人の目前に，現実として存在するのである．言いかえれば，この蒼穹は最初，マラルメの欲望そのものであったが，即ち「理念としての蒼空」であったが，詩人はそこには決して到達することが出来ず，ただ，この「理念としての蒼空」に形を与えた現実の青空が厳然とあるだけである．こうして「理念としての蒼空」は，詩人から遠く離れて，いかようにもし難い独自性を帯びてくる．こうして「理念としての蒼空」は，現実の青空に変貌してしまい，「物性を持った蒼空」となって逆に詩人を脅かす．いわばマラルメの思考に於て，己れから発したものが己れから独立して自己発展を続け，逆に己れを抑圧するものとして戻ってくるという，疎外作用が起ってくるわけである．この蒼穹に対する，欲望と憎しみのアンビバレンツな感情は，例えば「蒼空（アジュール）」と題された詩篇に典型的な形で目撃することができる．ここで，この頃の詩篇にあらわれる，蒼穹を中心とする風景と，詩人との力関係について考察してみよう．両者を繋ぐものとして，二本の視線が考えられる．即ち一方の視線は詩人から発して蒼空に向けられ，もう一方の視線は，蒼空から発して己れに向けられ，自我の空虚さをあばきたてる証人として，脅迫的な性格を帯びる．しかし，当然予想できることながら，自我から発する視線は，その出発点が始めから奪われているという理由によって脆弱となり，消滅してゆく危険を免れることが出来ず，蒼空から発するまなざしのみが，無限に強靱になってゆく．己れから蒼空へ向うまなざしは，結局，「蒼空の乞食」[6]として，ただやみくもに熱烈になってゆく．そしてそれに比例してまなざしの根拠も薄れてゆく．一方，蒼空から自我に向かう視線は，自我から発する視線をも吸い取って肥大し，ますます強烈なものとなる．詩人には，それが皮肉で悪意あるまなざしと意識される．「蒼空」の一部を読んでみよう．「永遠の蒼空の　朗らかな皮肉は，恰も　もろもろの花のごとく　無関

心に美しく，懊悩の実を結ばぬ沙漠のさなかに，自らの天分を呪っている無力の詩人を圧倒する[7]．」

こうして主体はうちひしがれて，己れの空虚な魂が蒼穹に凝視されているのを感ずる．詩人から独立して，物性を帯びてしまった蒼空は，主体を犯し，詩人の内的風景は，蒼空の過剰そのものによって死に瀕している．そもそも，この物質の侵入性そのものと化してしまった蒼穹は，もとは，マラルメが理想と仰いだ，「理念としての蒼空」から生じたものではなかったか？　従ってマラルメは，この「理念としての蒼穹」をとりもどすために，絶望にかられて，己れと蒼空とを隔てている無限の距離をうち破り，言葉を両者の仲介物とすることもやめ，素手で生の物質としての蒼空に対決せんとする．だが所詮青空の鋭いまなざしに勝つことはできない．彼はかえって激しくうちのめされ，蒼空から目をそらさざるを得ない．「懲戒された道化」と題された詩において詩人は，生の蒼空を見んとして飛び出し，その結果，紛黛も才能もはぎとられて裸形の身となり，太陽に激しく打ちのめされる道化を，自己の分身として歌っている．ならば残された道は徹底的な逃避行しかない．詩人は今度は逆に，蒼空を遮って主体を保護してくれる仕切りを待ち望むようになる．例えば「蒼空」と題された詩に於ては，霧や靄が主体の保護者として待ち望まれている．だが蒼穹は，この厚い壁をさえ浸透して詩人に執拗な視線を投げかける．「蒼空は死んだ」という，呪詛の言葉も空しい．「蒼空，蒼空，憑かれているのだおれは！」という絶望の叫びをあげて，彼は不可能な逃避を望みつづける．ここには，どこへ逃れていいのか，何を待望してよいのかわからない，ただ熱烈で根拠のない欲望があるだけである．この欲望のゆきつくところは，一体どこであろうか？この追いつめられた地点から，逆にどこにも行き様がないという事を武器に，蘇生する可能性は，私見によればマラルメが「窓」という詩篇を書いた事によって見出されたのである．従って，マラルメは，この「窓」によって，中途半端といえるボオドレエルの二元論を，二元論を徹底させるという方向で，超えたと言えるのではないかと思われるのである．さて，この「窓」を読んでみよう．「窓」に於ても，二つの世界の分裂は明らかである．即ち，己れの身体を置いている淋しい病院と，己れの空虚を凝視する蒼空がある．詩人は，こ

の身体の位置している場と，蒼空との間の障害物としての透明な窓ガラスの前で停止せざるを得ない．窓は痩せさらばえた詩人の姿を映す．こうして蒼空は変じて鏡と化し，天使の姿をした己れを反映している．言いかえれば，窓のこちら側には身体としての己れがあり，むこう側には，蒼空の住人としての己れ，あるいは「理念としての己れ」の姿があるのである．この反映性の重要さは強調されるべきである．この反映性こそ，マラルメを，虚無（ネアン）の体験から，自己肯定へと導いた鍵となるのであるから[8]．たしかに，ボオドレエルも，「とり返し得ぬ」の詩篇に見られる様に，ある種の反映性にたどりついた．彼は，サルトルが「ボオドレエル論」に於いて指摘している様に，樹木や家を観察する場合に，それらを物として眺めることはしないで，それらについての自己の意識として眺める．確かに，対象と彼の間には，根源的懸隔があるが，しかしこの隔たりには，なにかしら不透明で生温かい仲介物が存在する．自我は，グロテスクの熱気とでもいうべきものによって保護されている．ボオドレエルは，対象との交わりを，媒体を通じて行なったわけであるが，マラルメは，この媒体は結局無力であるという事を知らねばならなかった．マラルメに於ける主体と対象との間に拡がる空間は真空で出来て居り，仲介物が存在するにはあまりに息苦しいものであったのである．そして終に対象が，空虚となってゆく自我を映す明かるい鏡と化しているのを彼は見るのである．この分裂の悲劇性は強調しすぎるということはない．それは地獄に堕ちた亡者が，天国で遊ぶ自分を夢で見るようなものである．自我から発する視線は，客体・蒼空から発する威圧的な視線に吸い取られて無力化し，ますます空虚になってゆく自我の上に戻ってくる．詩人を巡るすべての風景は，かくして己れのみを凝視するあまりにもまぶしい視線でしかなくなってしまう．言いかえれば，それは根拠を失ってゆく自我についての意識でしかなくなるのである．このことに気づいた主体はどのような反応を示すだろうか？自我意識そのものと化した風景の中で，主体は拡散して消滅する危機に瀕しているのであり，それを防ぐためには，主体はこの風景を拒否する身ぶりをして，無限に凝集しなければならない．ここに到ると，あの有名な虚無の体験は真近かである．なぜなら，もはや客体は空虚な主体の反映でしかなく，自我が根拠を失って消滅するとすれば，客体も又同様に消滅

するのではないだろうか？こうして彼は客体も主体と同様に空虚なものであることを発見するのである．マラルメは，「窓」によってこの視点の端緒を得るのである．かくして彼は1866年から67年にかけての根本的危機の中で「虚無」を発見し，客体は空虚で虚偽そのものであると高らかに宣言し，そのことによって，絶対的で非人称的自我を確立するという試みに突入するのである．この時すでに彼は，ボオドレエルから遠くはなれて，エロディアドからイジチュールへの道を，真直ぐに進むのである．

## 注

1) Baudelaire. *Salon de 1859*, Pléiade, p. 1044, 高階秀爾氏訳.

2) Baudelaire, *De l'essence du Rire*, *ibid.*, p. 985, 阿部良雄氏訳.

3) Mallarmé, *Le Démon de l'Analogie*, Pléiade, p. 273, 鈴木信太郎氏訳.

4) Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, *ibid.*, p. 647, 南條彰夫氏訳.

5) マラルメが中学生の頃の詩篇には，穹空との自由な交流の歓喜が歌われている．cf. Henri Mondor, *Mallarmé Lycéen*, Gallimard.

6) Mallarmé, *Le Guignon*, Pléiade, p. 28.

7) Mallarmé, *L' Azur*, *ibid.*, p. 37, 鈴木信太郎氏訳.

8) G. Poulet はその著 *La Distance intérieure* に於いて，Les fenêtres の variante に着目している．即ち1863年版においては， Je me mire et me vois ange! et je *songe*, et j'aime とあったのに対して，66年版では Je me mire et me vois ange! et je meurs, et j'aime と書きかえられているのである．Poulet はこの meurs という一語で，詩の意味が全く変わったと言うのである．即ち，63年のマラルメにとって，青空の天使は，ただのまぼろし，目の錯覚にすぎず，あらゆる行為は不能であったが，66年に於ては，死という意志的行為によって，この幻覚に，ポジティブな意味を与え得た，というのである．実際，この死という行為こそ，虚無の体験から非人称的自我を確立せしめる鍵となるのである．この死について研究することは，とりもなおさず，1866—67年以後のマラルメを研究することになるであろう．

（D．在学中）