

『イジチュール』あるいは夜の物語から夜の詩学へ

佐々木 滋子

【はじめに】

本誌二九号に掲載した『イジチュール』あるいは夜の物語で明らかにしたように、マラルメの未完の著作『イジチュール』あるいはエルベノンの狂気（以下『イジチュール』と省略する）は、書くという行為とその主体（『作品』の言表行為の主体）についてのマラルメの思考の深まりと歩みを共にしながら、『作品』の重要な一部としての構想を変化させていった。現在公刊されている『イジチュール』のテキスト中でも、もっとも完成度の高いものと見做すことのできる《真夜中》の章と《彼は部屋を出て階段で道に迷う》の章、及び《注解》に収められているその異文 F・A・E は、その構想が最終的に到達した地点を示しているものである。『イジチュール』の最終的な（四番目の）層を構成しているこれらのテキストが、いつ頃執筆されたものかをはっきり特定することは、目下のところ困難であるが、書簡や伝記的事実を注意深く辿っていくと、きわめて大まかなながら、これらのテキストの位置する時間

的枠組みを推定することができるように思われる。

一八六七年夏頃から一八六九年初頭にかけてのマラルメの書簡は、六六年以来追求されてきた『作品』の構想が疑惑にさらされ、動揺をこうむり、挫折するに至った過程を告げている。これと正確に対応しているのが、『イジチュール』第三層に特に明白に認められる疑惑、動揺、不信、とりわけ『試み』と題される断章が突き当たっている解決不能の矛盾——人間的なものの残存は『作品』の言語空間の純粹さを損なうが、逆に、人間的なものの完全な無化は、純粹さをではなく、闇をしか生みださない——である。この挫折を、マラルメは、言語学研究という外部の導入によって打開しようと図る。マラルメが実際に言語学研究に専念したのは、一八七〇年前半であったと推測されるが、結局そのものとしては完成には至らなかったこの研究は、「自らを反映する言語」という認識をマラルメに与えることによって、彼の思考を根本的に活性化したものと思われる。この言語学研究の時期とその前後に、『作品』、とりわけ『イジチュール』への回帰を示すと思われる証言が幾つか発見される。先ず、一八六九年七月から十二月にかけての三通の書簡に登場する「コント」の計画、⁽¹⁾次いで、一八七〇年四月三日付け書簡で言及されている「長い間夢見られてきた古い書名〈虚無の豪奢〉」の想起と「夢への美しい回帰」、そして、同年八月二日、マンデスがヴィリエと共にマラルメを訪問した際、主の書齋で『エルベノンのイジチュール』と称する著作の朗読を聞いたという証言、⁽²⁾最後に一八七一年三月三日付け書簡が告げている『作品』の最後の構想（とりわけその三本柱の一つとなっている「夢見られたコント」）である。だが、この最後の書簡と相前後して、マラルメの身の上に降ってわいたパリ帰還の可能性が、もう一つの政治的事件（パリ・コミューン）とあいまって、「民衆」という新たな文学の受け手の存在にマラルメの注目を引きつけ、彼らのいまだ潜在的な欲求を言語化するべき新たな文学形式として突然着想された「ドラマ」の計画へと、マラルメの関心をさらっていくのである。従って、最大限でも、一八六九年七月から一八七一年二月末まで

のおよそ二十カ月の年月が、『イジチュール』第四層の位置すべき期間であると考えられる。

だが、今も述べたように、マラルメが『イジチュール』第三層において逢着した矛盾は、それに縛られているかぎり、もはや書くことが不可能になるほどに根本的なものである。したがって、この矛盾以降に位置している『イジチュール』第四層を構成するテクストには、「自らを反映する言語」の実践を通して、この矛盾とそれが引き起こした思考の挫折とを乗り越えていく過程が読み取られるはずである。そこで、以下の分析の中心をこの点に置くことにしたい。そして、そのために、ここではいきなり『イジチュール』第四層の諸テクストに直進するのではなく、『イジチュール』第三層の挫折の時点に一度立ち戻って、この作品がそこで置かれている状況を正確に認識することから、分析を再開していきたい。

【夜の物語——その生成と挫折】

既に分析を施した『イジチュール』第一層から第三層までの諸断章⁽⁵⁾を通してみると、相互の差異にもかかわらず、そこで一貫して提示されているのは、主人公が、偶然に支配されているこの現実の世界を、偶然が廃棄され、絶対が出現する世界へと変形しようと企てる物語であるということに気づく。言い換えれば、各断章は互いにこの変形の物語の異文の関係にある。この変形について、以下のような点に着目しながら、断章全体を整理し直してみると、およそ次のようなことが確認される。

1. 変形の目的——表現は断章によって様々だが、一言でそれを言えば、今述べたように、「偶然の否定Ⅱ絶対の出現」ということになるだろう。

II. 変形の型——この目的を達成する変形行為には、三つの型がある。

1、時間的変形——通常の物理的時間↓特権的な「創造の時間」。

この特権的時間のおそらくもっとも古い形象は、『古い習作』に見られる「時間を超越した月」であろう。以後、それは断章を追って除々に、創造の時間としての「真夜中」へと収斂していく。「真夜中」は、(1) 時計の打刻によって明示される、(2) 投擲された骰子の出す目の数によって暗示される。最後に、(3) 単に骰子の投擲によって示唆される。(2)と(3)は、当然互いに排他的であるが、(1)は(2)もしくは(3)と共存することができる。

2、空間的変形——室内↓室外(階段・墓)

空間的変形は、明示される場合と、既に完了したものとして特に明示されていない場合があるが、明示されている場合には、〈下降〉の形式を採ることが多い。

3、主体的変形——二種類の主体的変形が、区別される。

(1) 言わば「資格付与的」なものであり、主人公が世界の変形を行うに足る存在に変形する。

(2) 主人公が、自己同一的な主体から非人間的主体(絶対・純粋さ)に変形する、本来的な主体の変形(自殺)。

自殺は、① 鏡像の消失、② 蠟燭を吹き消すⅡ(予言の)発話(両者の息による同一化)、③ 服毒自殺を通して実践されるが、この三つの行為もしくは出来事が共存する断章は存在しないので、これらは互いに範列的關係にあると言える。

III. 変形の遂行形式——これらの変形の様々な組み合わせの内、実際に断章に出現するものは以下のとおりである。

1、一つの変形だけが取り上げられ、他の二つは言及されない。

2、二つの変形のみが取り上げられ、他の一つは言及されない。

2—1、二つの変形のうち、一方の成就だけが追求され、他方は回避される。

2—1—1、この回避のために変形の企ては挫折する。

2—1—2、反対に回避が挫折したために、結果的に二つの変形が共に成就する。これは見かけ上は2—3と同形になる。

2—2、二つの変形の段階的な成就が追求される。

2—3、二つの変形の同時的もしくは連動的な成就が追求される。

3、三つの変形が全て取り上げられる。

3—1、三つの変形の段階的な成就が追求される。

3—2、三つの変形の同時的もしくは連動的な成就が追求される。

従って、見るように、ここにはもっとも単純なものからもっとも複雑なものまでをカヴァーする組み合わせの各レベルが見いだされる。

IV. 変形の結果の分類——変形の結果を次のように分類することができる。

1、資格付与（Q）——主人公が世界の変形を行うに足る存在に変形する。

2、挫折（E）——変形の企てが挫折する。

3、可能性（P）——変形の成就が単に予言もしくは期待されている。

4、成功（R）——企てられた変形が成就する。

5、両義性（A）——企てられた変形は成就するが、この結果に対する懷疑・不信・嘲弄も同時に示される。

右の四点を各断章に当てはめて整理してみると、次のようになる。

《古い習作》——ここでは、第一・第四段落と第二・第三段落を別々に検討する。というのも、未来時制で書かれている第二・第三段落は、主人公が「秘法書」に読み取る一種の予言であり、物語のなかの物語（ジュネットの用語で言うメタ・ディエジェーズ⁽⁶⁾）を構成しているからである。

第一・第四段落

変形のための——「秘法書」を解読し、「義務」を読み取る。

変形の型——主体的変形（主人公は自分の義務を理解する）。

変形の遂行形式——主体的変形のみが成就され、他の二つの変形は言及されない（1）。

変形の結果——資格付与（Q）。

第二・第三段落

変形のための——偶然の無化＝絶対の外在化。

変形の型——時間的変形（「時間を越えた月」）。なお、発話＝灯火を吹き消すことが既に見いだされるが、これは主人公の自殺を意味していないので、本来的な意味での主体的変形はここではまだ問題になっていない。

変形の遂行形式——時間的変形のみが追求され、成就する（1）。

変形の結果——可能性（P）。

《イジチュールの生涯》第二段落

変形のための——通常の時間（＝偶然）の否定。

変形の型——時間的変形（「時計の打刻した時間が室内に現在として残存し、私にとって糧とも生命ともなるように……」）、主体的変形（これは回避されている、「私を疑わないためにはこの鏡を前にして座っていないければならなかったで……」）。

変形の遂行形式——時間的変形は追求されるが、主体的変形は回避される（2—1—1）。

変形の結果——挫折（E）。

《イジチュールの生涯》第四段落

変形の目的——「純粹な時間すなわち倦怠」の安定した維持。

変形の型——時間的変形（「……純粹な時間すなわち倦怠は、観念性の病のために不安定なものになっている……彼が懇望し、夢見ている倦怠」）、主体的変形（鏡像の消失）。

変形の遂行形式——時間的変形は追求されるが、主体的変形は回避される（2—1—1）。

変形の結果——挫折（E）。

《イジチュールの生涯》第五段落

変形の目的——特権の時間の「無限の時間」からの分離。

変形の型——時間的変形（「それは無限の時間から分離して、存在する！」）、主体的変形（鏡像の消失）。

変形の遂行形式——時間的変形が追求されるが、主体的変形は回避される、だが、この回避が挫折する結果、二つの変形が連動して成就する（2—1—2、見かけ上、2—3と合致）。

変形の結果——成功(R)。

《凡そ以下のように》

変形の目的——絶対の出現。

変形の型——時間的変形(真夜中の打刻、骰子の投擲)、空間的変形(下降)、主体的変形(発話||蠟燭を吹き消す||自殺)。

変形の遂行形式——時間的・空間的・主体的変形が段階的に遂行される(3—1)。

変形の結果——両義性(A)(三つの変形は遂行されるが、主人公は行為自体の有用性を認めつつも、それを「氣違い沙汰」と判断している)。

《イジチュールはただ骰子を弄ぶだけだ……》第一―第三段落

変形の目的——絶対と種族の純粹さとの合一。

変形の型——空間的変形(既に完了している、「祖先たちの骨灰」の存在は、舞台が室外(墓)であることを暗示している)、時間的変形(骰子の玩弄)、主体的変形(書物を閉じる||蠟燭を吹き消す||自殺)。

変形の遂行形式——空間的・時間的・主体的変形が段階的に遂行される(3—1)。

変形の結果——成功(R)。

付記——この断章を再検討した結果、以前の分析を若干訂正し、補足する必要を認めた。先ず、「イジチュールはただ骰子を弄ぶだけだ(……)彼のどっちつかずの態度」は、行為の有用性に対する主人公の不信の現れとしてでは

なく、むしろ積極的・肯定的に解釈すべきものではないかと思われる。なぜなら、この行為は、「彼の祖先たちの骨灰（……）」と一つになるべく赴く前の、運動。彼の内にあるこの運動は解放される」と語られているからである。従って、骰子の玩弄は、主人公の「内にある」偶然を解放し、偶然がその運動によって自ら自己を否定するように促す行為ではないかと考えられる。次に、「彼は書物を閉じる——蠟燭を吹き消す——偶然を含んでいた彼の息で」も、表面的な理解から、発話の不在を結論したのだが、むしろ「書物を閉じる」ことは、暗黙のうちに発話の完了も含意しているのではないか、また「蠟燭を吹き消す」がティレに挟まれて「書物を閉じる」と同格に置かれていることは、この二つの行為の同一性を示すものではないか、と考えを改めた。したがって、この解釈に従うなら、ここでも発話と蠟燭を吹き消すこととの息による同一性は暗示されているわけである。最後に、この断章では主人公は骰子を弄ぶのであって、投擲はしていない。だが、この玩弄は、潜在している偶然の運動を解放し、偶然の自己否定（すなわち、骰子の十二の目が必ず出ること）を促すものであるから、時間的変形も含意されていると解釈した。

《イジチュールはただ骰子を弄ぶだけだ……》第四段落

変形の目的——偶然の否定・絶対の出現

変形の型——時間的変形（構造的時間の否定、「この偶然が時間の混乱により否定されたので」、主体的変形（自己のうちに絶対の存在を感じている人物は、孤独に、人間の言葉を秘法書のなかに、自己の思考を灯火のなかに、忘却してしまい（……））。なお、この断章では、これらの変形は共に、既に完了したものとして与えられているので、変形を実践する行為については言及されていない。

変形の遂行形式——時間的変形の結果、主体的変形も実現されている（2—3）。

変形の結果——成功（R）。

《古イジチュール》

変形の目的——偶然の否定。

変形の型——空間的変形（「風」、「亡霊たち」の存在は、舞台が室外（墓）であることを暗示している、したがって、空間的変形はここでは既に完了したものと与えられている）、時間的変形（骰子の目によって暗示）、主体的変形（予言の発話）。但し、時間的変形と主体的変形とは、両立しているのではなく、むしろ二者択一的関係にある。

変形の遂行形式——空間的・時間的（もしくは主体的）変形が段階的に遂行される（2—2）。

変形の結果——両義性（A）（変形は遂行されるが、主人公は行為に対して懐疑的・嘲弄的・演技的である）。

《彼は墓に横たわる》

変形の目的——虚無の否定（もしくは偶然の廃棄）。

変形の型——空間的変形（既に完了している、舞台は室外（墓＝星辰の骨灰）である）、主体的変形（服毒自殺）、時間的変形（骰子の投擲）。但し、主体的変形と時間的変形は、二者択一的関係にある。

変形の遂行形式——空間的・主体的（もしくは時間的）変形が段階的に成就する（2—2）。

変形の結果——両義性（A）（服毒自殺は「気違い沙汰」と言われている、また、飲み干された毒薬の小壘（「空っぽの小壘、気違い沙汰」）を受ける「これだけが城の残余なのか？」という疑問文も、変形の企てに対する疑惑を

読み取らせる)。

《母の禁止にもかかわらず……》

変形の目的——絶対の出現。

変形の型——空間的変形(下降、「概念の逆向きの歩み」、主体的変形(ここでは、厳密には、二つの主体的変形を区別すべきである。第一段階とその欄外書き込みに認められる、主人公の「幼年時代」に向かう螺旋階段の下降は、同時に主人公の「資格付与的」な変形でもある。なぜなら、この下降を通して、主人公は、変形の遂行者としての自分の義務を理解するからである、「彼は自分の到達すべきところに到達し、彼を死から分かち行為を理解する」。次いで、第二段落以降では、変形の遂行者となった主人公は、発話と服毒自殺を通して、本来的な主体的変形を遂行している)、時間的変形(骰子の目の数によって暗示)。

変形の遂行形式——空間的・主体的・時間的変形の段階的成就(3—1)。

変形の結果——資格付与(Q)・両義性(A)。

《試み》

変形の目的——鏡面の純粹さの確立。

変形の型——時間的変形(時計の打刻)、空間的変形(部屋を出る)、主体的変形(鏡像の消失・服毒自殺)。

変形の遂行形式——時間的・空間的・主体的変形の同時的・連動的成就(3—2)。

変形の結果——挫折(E)。

以上の結果に基づいて、各断章を変形の遂行形式に従って図式的に配分してみると（次頁参照）、そこからは次のような確認が得られる。

(1) 追求される変形の組み合わせの分布を見ると、偶然の廃棄 $\parallel$ 絶対の出現を可能にすると考えられる三つの変形の型について、その可能な組み合わせができるかぎり網羅的に検討されていることが分かる。しかも、もっとも単純なものからより複雑なものへと向かう道程を考えると、それは『イジチュール』の構想の第一層から第三層への移行と、ほぼ平行している。

(2) 次に変形の結果の分布を見ると、もっとも単純な構想であるレベル1では、資格付与的もしくは可能的な結果しか見られない。レベル2の二つの変形を満たすことが問題となる構想に至ると、レベル2—1の二つの変形のうち一方を回避する形式は論理的必然として挫折に陥り、また、二つの変形を段階的に成就する形式（レベル2—2）には早くも両義的な結果が登場していることが注目される。更に、レベル2—3には、二つの変形の同時的な成就が認められるが、この構想に属する二つの断章のうち一つ（V.L—5）は、既に述べたように、実際にはレベル2—1—1の否定的ヴァリアント（2—1—2）であり、見かけ上ここに位置するにすぎないので、むしろ消極的な成功であると言える。またもう一つの断章（T.S—5）では、変形自体は当初から完了したものとして提示されており、実際の変形行為が企てられているわけではないことに、注意する必要がある。次いで、レベル3—1において三つの変形を段階的に成就する構想が検討されているが、ここでは結果は両義的なものが多い。最後に、レベル3—2で、三つの変形の同時的・連動的成就という、出現している変形の組み合わせのなかでは最終的な形式が試みられているが、その結果は挫折である。

遂行形式のレベル	追求される変形の組み合わせと対応する断章及び変形の結果	
(1)	主体的変形 <i>A.E.</i> -1 (Q)	時間的変形 <i>A.E.</i> -2 (P)
(2-1-1)	時間的 / 主体的変形 <i>V.I.</i> -2 (E), <i>V.I.</i> -4 (E)	
(2-2)	空間的+主体的(時間的)変形 <i>A.I.</i> (A), <i>I.C.T.</i> (A)	
(2-3) (2-1-2)	時間的=主体的変形 <i>I.S.</i> -2 (R), <i>V.I.</i> -5 (R),	
(3-1)	空間的+時間的+主体的変形 <i>A.P.P.</i> (A), <i>I.S.</i> -1 (R), <i>M.D.M.</i> (Q, A)	
(3-2)	時間的=空間的=主体的変形 <i>T.</i> (E)	

略 号 表

断章名—*A.E.* -1:《古い習作》第一・第四段落,

A.E. -2: 同第二・第三段落,

V.I. -2:《イジチュールの生涯》第二段落,

V.I. -4: 同第四段落,

V.I. -5: 同第五段落,

A.I.:《古イジチュール》,

I.C.T.:《彼は墓に横たわる》,

I.S. -1:《イジチュールはただ骰子を……》第一〜第三段落,

I.S. -2: 同第四段落,

A.P.P.:《凡そ以下のように》,

M.D.M.:《母の禁止にもかかわらず……》,

T.:《試み》

なお、図式中で、=は同時的成就を、+は段階的成就を、/は一方の回避を、各々示している。

ここで、変形結果を『イジチュール』の構想の進展に重ね合わせてみると、変形の企てに対する抜きがたい疑惑の表明と相關的な、両義的な結果は、『イジチュール』第三層に至って初めて現れてくることが確認される。このことは、『イジチュール』の構想が進展するにつれて、詩人の義務——虚無からの人類の救済——の自覚と、行為——『作品』のエクリチュール——の有効性に対する疑惑との拮抗が、マラルメの内部で次第に激化していったことを十分に推測させる。しかも、現れているなかでは最終的な段階であるレベル3—2に認められる挫折は、既に述べたように、根本的で解決不能の矛盾に起因するものであった。したがって、変形結果のこのような分布は、『イジチュール』の構想の進展とともにマラルメが陥った思考の袋小路を反映していると言える。

(3) (1)と(2)から結論できることは、『試み』と題された断章において、『イジチュール』の構想は決定的な挫折に立ち至ったということである。変形の組み合わせの分布は、構想が、細部の多少の修正は許容するとしても、本質的にはもはやこれ以上変形しえないことを示している。『試み』が追求している時間的・空間的・主体的変形の同時的・連動的成就という形式は、もっとも複雑で最終的な、全ての組み合わせのなかで究極的な位置を占めるものであり、これ以外のいかなる組み合わせも、この形式から派生する、緩和された、言い換えれば次善のものでしかあり得ないのである。同様に、変形結果の分布は、この断章に向かって構想が練り上げられていくにつれて、挫折が不可避的なものになってきたことを示している。以上が、この挫折の内容の形式であるとするなら、内容の実質は、この断章の意味論的核となっているあの解決不能の矛盾のうちに端的に見いだすことができる。マラルメが、「とても辛抱強く再構成された(……)構築物全体が崩壊してしまった」⁽⁷⁾、「一年間の忍耐の構築物全体、——気を配り、戦い、一分一分を積み重ねた努力——が崩壊してしまった」⁽⁸⁾と、絶望の叫びをあげたのも当然のことなのである。

従って、この挫折を重り越えようとすれば、その方向性は表現のレベル、つまり『イジチュール』を語る言語のレ

ベルでの根本的な手直しにしか求められない。マラルメが言語学研究という外部の導入を図ったのは、この意味では必然の道程であった。ところで、この研究がマラルメに与えた「自らを反映する言語」という認識が、挫折を打開すべき新たな表現の形式となるものであるとするなら、表現の実質はこの認識の実践によって一語一語組み立てられていかなければならないものである。それがマラルメにとって至難の業であったことは、「書くという単純な行為だけでも私の頭にはヒステリーが居座ってしま⁽⁹⁾う」という書簡の言葉からも十分に推測できる。だが、『試み』の挫折以来マラルメが潜り抜けねばならなかった、この苦悩に満ちた長く明けない夜に、ここでは、もはや書簡を通してではなく、テクストを通して分け入っていかなければならないだろう。そこで、まずこの夜の扉を開いてくれる一つのテクストを、次に取り上げることにする。それは、一八六八年初夏に書かれた『ソネを寓意するソネ』である。

【夜のソネ】

注意しておかなければならないのだが、このソネは、既に多くの研究者によって『イジチュール』との関連性を指摘されてい⁽¹⁰⁾るものの、実際には決してこの著作に属するものとして書かれたわけではない。それにもかかわらずここでこのソネを『イジチュール』第三層と第四層との媒介として取り上げるには、幾つかの理由がある。目下のところはその内の一つ、ソネの成立時期に関わるものだけをあげておくのが適当である。

このソネは、一八六八年夏に書肆ルメールが企画した豪華詩画集『ソネとエッチング』への掲載を見込んで、同年七月一八日付け書簡でカザリスに宛てて送られたものである。バルビエは、このカザリス宛書簡とそこに同封されたソネの手稿とのインクや書体の差異、書簡の「私はこのソネを今年の夏一度考えたことがあったのだが、ヘパロール」

に関して企てられた研究から抜粋する」という文面、また同年五月三日付けのルフェビュール宛書簡に見られるこのソネへの言及——「私にはでで終わる脚韻が三つしかないの、協議の上、¹²という語の実際の意味を私に教えてくれるか、あるいはどんな言語にもそんな語はないことを私に保証してください、後者のほうが私にとってはずっと好ましいでしょう、というのも、脚韻の魔術によってその語を創造するという喜びが得られますから」——の三点を根拠として、ソネは既に五月中に着想・完成されており、カザリスに送られた手稿自体も、五月から七月の間に清書されたものであると推定している。¹³ところで、一八六八年五月という時点は、マラルメが彼の思考の陥った袋小路を脱却するために、言語に関心を示した最初の時期なのである。従って、バルビエの推定に従うなら、このソネはまさしく言語に対するこの関心（「パロール」に関して企てられた研究）から誕生している。このことから、このソネは、言表行為の非人間的主体という概念がもたらした逆説を言語を通して乗り越えることを、その重要な執筆動機としているのではないかと疑うことができる。言い換えれば、そこには、前述した『イジチュール』の挫折の解決が模索されているのではないかと、思われるのである。¹⁴それがどのようなものであったかを考えることが、以下の分析の課題となる。だが、そのためにはまず、『イジチュール』を考慮に入れずに、このソネ自体を読むことから始めなければならない。

Sonnet

allégorique de lui-même

La Nuit approbatrice allume les onyx

De ses ongles au pur Crime, lampadophore,
Du Soir aboli par le vespéral Phoenix
De qui la cendre n'a de cinéraire amphore

Sur des consoles, en le noir Salon : nul ptyx,
Insolite vaisseau d'inanité sonore,
Car le Maître est allé puiser de l'eau du Styx
Avec tous ses objets dont le rêve s'honore.

Et selon la croisée au Nord vacante, un or
Néfastes incite pour son beau cadre une rixe
Faites d'un dieu que croit emporter une nixe

En l'obscurcissement de la glace, décor
De l'absence, sinon que sur la glace encor
De scintillation le septuor se fixe.⁽²⁾

以下にこのソネの仮の訳文を挙げる（仮の、というのは、後の分析が明らかにするように、このソネは意味論的に

も統辞的にも複数の読み方を許容しうるように構成されているために、単一の日本語表現に置き換えることが不可能だからである。）

ソネを寓意する

ソネ

〈夜〉は同意して、その爪の縞瑠璃に火をともし

〈夕刻〉の純然たる〈罪〉で、松明を掲げるかのように、

この〈夕刻〉を失効させた夕暮れの不死鳥の

灰にはそれを納める骨壺はない

不吉な〈サロン〉の、小卓^{コンソール}の上には。不在のブティックス、

虚ろに響く奇体な器、

というのも〈主〉はステュクスの水を汲みに行ったからだ

〈夢〉を誇らかなものにする持てる全ての品々を携えて。

そして〈北〉に面した虚ろなガラス窓の形そのままに、一つの黄金が

禍々しくもその美しい枠のためにある戦いをけしかけている

その戦いを行う神を水の精は運び去っているつもりなのだ

鏡のいや増す暗がりのなかへと、不在の装飾だ、

けれども鏡の上にはまだ

きらめきの七重奏が定着している。⁽¹⁶⁾

マラルメはこのソネをカザリスに送るにあたって、次のような解説文を同封した。

私はこのソネを今年の夏一度考えたことがあったが、〈パロール〉に関して企てられた研究から抜粋する。このソネは向きが逆なのだ、つまり意味は、もしあるとしたらだが、（しかしそれが秘めている詩の容量のために、その反対であって私は心慰むだろうと思う）語それ自体の内的な蜃気楼によって喚起されるのだ。何度かこのソネを何気なく口ずさんでみれば、かなりカバラ的な感覚が味わわれるだろう。／つまり白状すれば、このソネはあまり君が求めているような《可塑的》なものではないのだが、少なくともできるかぎり《モノクローム》^{ブラン・エ・ノワール}ではある。だから、〈夢〉と〈空虚〉に満たされたエッチングに向いているように思われる。／——例えば、開かれている夜の窓、二枚の雨戸は留められている。部屋の中には誰もいない、雨戸はしっかりと留められているように見えるのに。そして不在と問いかけてで作られた夜のなかにあって、家具と言えば、ただぼんやりとした小卓の^{コンソール}それと美しい輪郭、奥処に掛けられた鏡の、戦いと臨終を表す、粹だけ、そこには、大熊座の星のそこはかとなない反映があり、それが、世界から打ち棄てられたこの住まいをただ天空にだけ結び付けている／——私はこのあらゆるやり方で自らを反映する無なソネという主題を得た。というのも、私のこの作品は見事に準備され階層化されていて、で

きるかぎり〈宇宙〉を反映しているので、積み重ねられた私の印象のどれかを傷つけずには、何物をもそこから取り去ることはできなかっただろうからだ、——だからそこにはいかなるソネも見いだされはしないのだ。⁽¹⁷⁾

このソネはたしかにきわめて難解なものであるが、それは専らマラルメが語っているように、それが「あらゆるやり方で自らを反映する無なソネ」、言い換えればソネが不在なソネ（そこにはいかなるソネも見いだされない）であり、「意味は（……）語それ自体の内的な層気様によって」しか喚起されないという点に因っている。従って、このようなソネを、例えば作者自身の筆になるものではあっても、本来ソネの外にしかない解説へと送り返してみても、何ら理解に益するところはないだろう。実際、解説文の存在は難解さをいささかも減少させるものではない。解説文が語っているのは、主としてソネの構成方法である。中間に挿入されている一見ソネの解題と見えるものも、むしろこのソネに添えられるべきエッチングの一例を示唆しているものと思われる。従って、それは挿絵という資格でのみ、ソネの意味内容を照らしだすものとなるのである（後にこの点に再び触れることにする）。だが、それでもこの解説は役に立つ、なぜなら、それは、このソネを読み解くためには、まさしく視線を「逆向きに」、つまり詩篇の外部ではなく内部に向けて、語がどのようにして互いに反映しあいながらソネ自体を無化していくかを見なければならぬことを、教えているからである。

ソネが「自らを反映する」やり方の一つとして、先ず第一に述べなければならぬのは、夙に指摘されているこのソネのきわめて特異な脚韻の構造である。このソネは見るとおり《ix(e)》と《or(e)》という二つの脚韻しか持っていない。前半二つのカトランでは、《ix》が男性韻、《ore》が女性韻に置かれ、後半二つのテルセでは、その性が交換されて、今度は《ix》が女性韻、《or》が男性韻に置かれている。更に、この二つの脚韻はソネを構成している二

つの文の主語から各々採られている。すなわち、カトランを構成する文の主語《Nuit》の語源であるギリシャ語の《νύξ》が《ix(e)》を、テルセを構成する文の主語《ot》が《ot(e)》を、与えているのである。

詩句の第一行を読んだ読者は、殴られたようなショックを受けるだろう——「〈夜〉は同意して縞瑪瑙に火をとます」。第二行も、このショックを全然和らげてはくれない。なぜなら、「縞瑪瑙」とは「〈夜〉の爪」のそれであり、また点火装置として機能するのは「純粹な〈罪〉」であると言われているからである。そして最後に、「〈夜〉の同格句「松明を掲げるかのように」《ampadophore》が、この二行全体を要約しつつ、「〈罪〉によって点火した爪を松明のように高々とかざす〈夜〉の姿を一気に一つのイマージュとして提示している。従って、ここには多くの「問い掛け」がある。〈夜〉は何に同意するのか、〈罪〉とは何なのか、そして、そもそも、〈夜〉が爪に、あたかも松明のように火をとますとは、一体どういうことなのか。

これらの「問いかけ」の答えは、続く詩句の中にしか与えられていない。なぜなら、これは「あらゆるやり方で自らを反映するソネ」だからである。だから、続く詩句を読んでいくことにしよう。最初に解読の鍵を与えてくれるように思われるのは、第三行目の詩句である。それを、とりあえず「夕暮れの〈不死鳥〉が失効させた〈夕刻〉」と訳しておこう。周知のように、自らの灰から蘇る超自然的な鳥を指す《Phoenix「不死鳥」》という語は、実に豊かな神話的・象徴的文脈へと開かれていく。だが、この語の語源となるギリシャ語《φωξ》の第一義である「緋色、赤紫色」や、この語に付されている形容詞「夕暮れの《vespéral》」は、ここでこの語の意味を、燃え尽きる夕陽に収斂させているように思われる。他方、《soir》は、「日が傾く時刻」であり、比喩的には「夕陽」あるいは日が傾く方角としての「西方」をも意味するので、その限りでは《vespéral Phoenix》と重複することを免れないが、リトレ辞典はこの語の語源としてラテン語の《serus》を挙げ、「serus はサンスクリット語の語幹 s、続く、引き続くに結

びついて、長い、遅いを意味する、そこから *soir* が生ずる」と、この語の成り立ちを説明している。従って、この語源を参照するなら、《*Soir*》は西空に傾きつつもまだ輝いている太陽の光そのものである。こうして、「夕暮れの不死鳥」が失効させた「夕刻」は、壮麗な落日の光景のうちに太陽の光の消滅を含意していると考えることができ。こうして読み解かれた一行を先の二行に送り返すことによって、カトラン全体がひとまず解読されることになる。

先ず、「松明を掲げるかのように」ととりあえずは訳した「夜」の同格句《*lampadophore*》は、リトレ辞典によれば「松明を掲げる者」、「神燈を奉持する者」を意味する名詞であり、更には、「松明送り競技の走者」を意味する《*lampidiste*》の同義語でもある⁽¹⁸⁾。従って、《*lampadophore*》としての「夜」は、消滅した太陽の光に代わるものを天空に「松明のように高く掲げる」、太陽の「リレー・ランナー」であることが明らかに。ここから、「夜」が「火を点す」「爪の縞瑪瑙」は星を意味していると推論することができる。ところで、この「松明送り競技」は、古代ギリシャのプロメテウス祭において、この神がヘーパイストスおよびアテーナーと共に祀られているアカデメイアからアテーナイのアクロポリスまでをコースとして行われた競技であり、そこで運ばれた松明は、この神が太陽神の戦車から盗んで人類に与えたと言われている火を表していた。従って、《*lampadophore* = *lampidiste*》としての「夜」が、「松明として高く掲げる」「爪の縞瑪瑙」(星)は、まさしくプロメテウスによって太陽から盗まれた火を含意しているし、この「爪」に「点火する」「純然たる「罪」」はこの火の窃盗を含意していると言えよう。ここからさらに、「夜」が「同意する」のは、まさしくこの「罪」(火の窃盗)自体であることが推論される。なぜなら、太陽の死に他ならない日没が光を消滅させてしまう以上、その火を盗むという罪は、光を完全な消滅から救うものだからである(《*approbatrice*「同意する」》は、《*approuver*「ある事柄に同意する・賛同する、事柄を是認する・褒むべきものと見なす」》から派生している、従って《*le pur Crime//Du Soir……*》の前置詞《*de*》は、この「罪」を必然ならし

める原因を表していると考えられる、すなわち「夕暮れの〈不死鳥〉が失効させた〈夕刻〉ゆえに犯された純然たる〈罪〉」。こうして、第一カトランの最初の三行の詩句は、先ずは次のように解説される——「夜」は、燃え尽きようとする太陽からその光を盗み取るという「〈夕刻〉ゆえに犯された純然たる〈罪〉」に「同意して」、太陽の「リレー・ランナーとなって」、光を受け継ぎ天空に輝かせるべく、まさしくこの「罪によって」（太陽から盗み取った火で）、夜の「爪の縞瑪瑙」である星に「火をともし」、「松明のように高く掲げる」のである。

ところで、第一カトラン最終行は、カトランという枠組みを相対的に拘束的なものと見なすならば、その死（日没）にもかかわらず不滅な、太陽の「不死鳥」としての性格を再度強調しているものであるように見えるかもしれない。というのも、先に挙げたソネの訳文では仮に「（不死鳥の）灰にはそれを納める骨壺はない」と訳したこの行は、統辞的には「夕暮れの不死鳥」に係る関係節であると見做すのがもっとも順当であり、この繋がりを重視するなら、「その灰を納めるべき骨壺を持たない夕暮れの不死鳥」と訳出すべきだからである。しかしながら、不死鳥は、本来燃え尽きて死んでもすぐにまたその灰から蘇る以上、「骨壺」を必要とするものではないと言える。従って、この最終行の関係節は、ちょうど「遠矢射るアポローン」のような「ホメーロスの形容詞」、すなわち対象の本質的属性——ここでは「不死鳥」としての太陽の不滅性——を表す詩句と、解釈することができる。こうして、この最終行は、新たな昼と燃え上がる太陽の再来とを約束して、第一カトランが描きだす光景を太陽の束の間の消滅に限定しているような、従って、天空にその爪の松明を輝かせる「夜」は単に「夕刻」と「朝」とをつなぐ中継ぎのランナーではないかのような印象を与えるのである。

だが、実際には、第一カトラン最終行は続く第二カトラン冒頭の詩句「不吉な〈サロン〉の、小卓ゴッソールの上には」にまで、統辞的に連続している。そして、二つのカトランに跨がったこの二行を、「夕暮れの不死鳥」に結び付ける時、

事態は一変する。なぜなら、その時には、描きだされる光景は、もはや日々ありふれた昼と夜との交代ではなく、宇宙進化論的次元を内包した、言わば不可逆的なものになるからである。ベルトラン・マルシャルが指摘しているように、カトランの内部でなら単なるホメロース的形容詞とも読まれた第一カトラン最終行は、第二カトラン冒頭の詩句につなげて読まれる時には、すぐさまそうした形容詞であることを否定されてしまう。というのも、この詩句は、背景となる空間を「不吉な（サロン）」に限定することによって、「骨壺」の不在を対象の一般的属性から切り離してしまふからである。ところで、この「サロン」は、一義的には部屋であるが、そこには、壁に沿って幾つかの小卓コソールが並んでいる。従って、それは次いで、この豪奢さと「暗く《noir》」また、そのうえに何も飾られていないこれらの小卓が暗示するその不在の雰囲気によって「不吉な《noir》」性質の故に、闇のなかに絢爛と星々がきらめいている「夜」そのものと同じ視することができる。従って、「骨壺」の不在は絶対的なものとして指定される（「不吉な（サロン）」「夜」の小卓の上には／／その灰を納める骨壺を持たない夕暮れの不死鳥）。太陽は、日没とともに、弔われることもなく「夜」の闇のなかに「廃棄され《aboli》」てしまったのであり、その灰が集められない以上、この不死鳥は二度と蘇ることはできないであろう。ここで想起されるのは、天空に太陽に代わって輝くことになった星（「爪の縞瑠璃」に点火するあの「罪」（火の窃盗）は、神々の秩序から人間の文化的秩序への宇宙論的秩序の決定的な転換を画するものであったということである。なぜなら、それまで神々のものであった火を獲得した人類は、以後、神々から与えられた宿命である闇を、この火（文化）によって乗り越えることができるようになったからである。（従って、「夜」が《lampadophore》として高く掲げる《onyx》であるこの火は、とりわけて言語のなかで、またこのソネのなかで、語相互の関係によって輝く潜在的な火（詩）となるだろう。）こうして、「夕暮れの不死鳥が失効させた夕刻」は文字通り神的秩序の失効を、また、「骨壺」の不在はまさしくこの宇宙論的秩序の転換の絶対的帰結

を示すものとなるのである。

主として第一カトランに関わる以上の読解から既に確認されることであるが、このソネでは、個々の語は、現れるやただちにその指向対象に送付され、それに裏付けられることによって意味を決定されるという状況には置かれていない。理解可能性は、ソネ外的な対象の現実立脚してではなく、語相互の連関に基づいて初めて決定される意味論的地平を通して確立されている。更には、語の相互連関もまた右に述べたようなものとどまるわけではない。例えば、リトレ辞典は《onyx》について、「様々な色合いの平行する層を提示する、きめの細かい瑪瑙」という語義を提出した後、この語が用いられている文例を幾つか挙げているが、その中には、この鉱物が、腐食に強いと見なされてエッセンス類を蓄える容器に用いられていたと語るものがある。続いてリトレ辞典は、この語の語源が「爪」を意味する《onyx》であることを明らかにしている。従って、《onyx》という語は、文例によっては「壺《amphore》」との、語源によってはソネにおいてこの語の直後に現れる「〔夜の〕爪」との、類縁関係を保証され、これらの語をほぼ同語反復的に呼び出していると言いうことができる。同様の同語反復は、「灰《cendre》」と「灰を納める《cineraire》」(↑《cinis》=《cendre》)との間に、あるいは《ampadophore》を語源において《aquinat》と共に合成する《phopos》「持つもの」と《amphore》の語源における合成部分《phopeus》「運ぶもの、把手」(amphore←amphora←au-phopeus)との間にも指摘される。

さて、第二カトランの残りの部分は一見するとそれ程難解ではないように思える。というのも、後続する「プティックス《ptyx》」と「虚ろに響く奇体な器《insolite vaisseau d'inanité sonore》」とは、統辞的には《amphore》の同格句と見なすことができるので、第一行後半から第二行にかけての詩句は、単に「骨壺」の不在を反復しているように、またそれに続く二行の詩句は、この不在の理由を説明しているように思えるからである。

従って、おそらくここで読者を躓かせるのは、「プティックス」という辞書には見当たらない語であろう。マラルメが五月三日付けのルフェビュール宛の書簡で問い合わせていたのもこの語についてであった。書簡のなかではマラルメはこの語を「脚韻の魔術によって創造」したと考えたがっていることを隠していない。多くの研究者が、これまでもマラルメのこの言葉を「冗談と見なし、何とかこの語に意味を与えようと努力してきたことは、周知の事実である。その結果、この語には、ほとんど研究者の数だけ独自の意味が付与された⁽²¹⁾」、読者の教養と想像力とはその数を今後無限に増やしていくことになるだろう。だが、このようにこの語を安定した意味論的同一性において把握しようとする作業が、実際には常にそれとは反対の結果に導いていくことを、これらの研究の歴史は教えているように思われる。

従って、ここでは、ベルトラン・マルシャルに倣⁽²²⁾って、この語を、マラルメが意図していたように「脚韻の魔術によって創造」された、それ自体としては意味を持たない語として捉えるところから出発してみよう。その問題となるのは、(マルシャルが注意を促しているように、《ptyx》よりは)むしろ《nul》の「aucun」いかなる「もない」にも、「vide」空虚な」にも、また「sans valeur」価値のない、無な」にも代置しうる多義性であり、また《ptyx》と同格に置かれている《vaisseau》の「容器、船、教会や回廊や部屋等を内部から見たときの空間的拡がり」という多義的意味であろう。というのも、この二つの多義性は、《nul ptyx./insolite vaisseau d'inanité sonore》のもう一つの統辞的連関の可能性を明るみに出すからである。すなわち、この詩句は、一方ではたしかに、前行の「壺《ampphore》」と同格関係に従って、失効した神的秩序の骨灰を納める「器《vaisseau》」の絶対的不在を言表するものとして読むことができる(「不死鳥の」灰を納める骨壺はない／／不吉なサロンの、円卓の上には。いかなるプティックス／虚ろに響く奇体な器も、ない)。だが、他方では、同時に、この詩句は直前の「不吉なサロ

ン《le noir Salon》』との同格関係に従って、神の秩序に取って代わった人類の文化の秩序、すなわち言語空間〔夜〕そのものであるこの「サロン」の属性を表象するものとしても読むことのできるものになるのである（「死鳥の灰を納める壺が存在していない」不吉なサロン。（すなわち）空虚な、無なプティックス、／虚ろに響く奇体な空間）。この第二の統辞的連関に従えば、今問題にしている詩句は、先行する詩句全体を要約するものとなる。このように考える時、《ptyx》は、更には、言語による創造そのものとしての詩篇に、より厳密にはいかなる意味も持たずただ語相互の反響（「響きのよい虚ろな《inanité sonore》」）によってのみ構成される、「無」にして「空虚な」《nu》「異様な容器—空間《insolite vaisseau》」としてのこのソネ自体に、送り返されることになるのである⁽²³⁾。

《ptyx》が反映しているもののこの二重性——一方では「壺」、他方ではソネそれ自体としての「サロン」——に従って、カトラン後半の二三行も二重に解説されることになる。すなわち、一方ではそれは「骨壺」の不在を、部屋の主の行為の結果として説明しているが、他方では、むしろ「サロン」であるこのソネの空間自体が内包している「無」と「不在」を、その主の不在によって説明している。⁽²⁴⁾ この二重（あるいは三重）の不在が、存在を表す動詞《être》の不在によって裏打ちされていることに、注目すべきであろう。実際、このソネでは、《être》は、《Maitre est alle》の行にのみ集中的に——つまり、先ず「《Maitre》主」のなかに音韻的に、次いで《est》という活用形として、二度繰り返して——出現しているのだが、この「サロン」に唯一存在するべき主体であり、またその中に《être》を音韻的に含んでもいる《Maitre》は、それ自身不在であると語られ、他方活用された《être》はというと、存在の動詞から、（まさしくこの主＝主体の自らを不在にする行為の）完了の助動詞へとその機能を転向させられているのである。

第三節をなす最初のテルセはもともと難解である。それはおそらく、幾つかの意味論的・文法的曖昧さのためなの

だが、また、巧妙にもそれと感知できないような潜在的なやり方で、意味論的な横滑りが実行されているので、詩句が第一カトランにおけるような相対的に固定した像を結ばないためでもある。だが、反対に、第二カトランで明白になったソネそれ自体への送り返しは頻出することになる。

冒頭の「そして」は、先行する二つのカトランが記述している情景の不動性を維持しながらも、ちょうどピント合わせのときに起こるような微かなずれの動きを引き起こしている。というのも、カトランでは「夜」そのものとも同一視されていた「サロン」が、テルセでは「夜」の天空に面した一つの「サロン」でしかないものへと転位させられ、その「窓」を通して「夜」が見つめられているからである。

《croisée》は、十字型の枠で区切られた「窓、窓枠、ガラス窓」を意味することによって、最後のテルセに現れる「《face》ガラス、鏡」と呼応している。と同時に、他方ではその長方形によってソネそれ自体にも送り返される。だがより広義には、この語は交差する（《croiser》）ものを意味している。従って、それはまたソネの二つの脚韻の交錯にも送り返されることになるだろう。この「窓」には《vacante》という形容詞が付加されている。だが、この語をカザリス宛解説文の「開かれた夜の窓《une fenêtre nocturne ouverte》」に送り返して、窓が開かれていると解することは、ソネの向きに反することになるだろう。そればかりではなく、《vacant》の語義は、「占められていない、満たすべき」であって、それは必ずしも《ouvert》と重なるわけではないのだから、ここで問題になっているのは、開かれているにせよ閉じているにせよ、その向こうに当然見えるべきいかなる風景もない「窓」、何物によっても占められていないという意味で「空虚な《vacante》」「窓」、夜の天空にしか面していない「窓」であるように思われる。このことは、この「窓」が「北に面して」いる⁽²⁵⁾とされていることから確認されうるように思われる。この点に関して松室三郎氏が行っている興味深い指摘に従うなら、「北」は、「生」の方角である《le Midi》に対立

する、「死」の方角である。ここからさらに、『*Le Midi・生／le Nord・死*』の対立を、『*陽光に満ち溢れた昼／闇に閉ざされた夜*』と敷衍することができるが、その時、この「死・闇・夜」である「北」は、明白に「夜」の別名となつて、先の二つのカトランで明らかにされた神的秩序の絶対的廢絶を、改めて確証させるものになる。〔夜《*Nuit*》と「北《*le Nord*》〕のこの対応は、一方の女性名詞、他方の男性名詞の対応によって、また前者からは脚韻《*ix*》が導き出され、後者にはもう一つの脚韻《*or*》が含まれているという対応によつても、裏打ちされている。〕こゝうして、テルセ第一行の『*la croisée au Nord vacante*』は、二つの脚韻の交錯に代表される語の相互反映・相互反響からなるこのソネ自体である「窓」が、「虚ろに響く奇体な器＝空間」としての「夜」をしか提示しないことを再度明らかにして、ソネの「無なプティックス」としての本質を断言するのである。

だが、それでもこの「無」は、まだ完全な無ではないように見える。なぜなら、テルセ第一行の末尾には、「一つの黄金《*un or*》」が輝いているからである。従つて、二つのテルセはこの「黄金」自体を「無なプティックス」へと変容させるべく展開していくことになるだろう。

このような方向性は、まず、二つのテルセの主語となっているこの《*un or*》が意味論的に特定しがたい語であるという点によく現れているように思われる。この「金色」を、（十九年後に公表された決定稿に特に基づかなくとも）後出の「鏡」の金箔を貼った枠の輝きと解することは不可能なことではないし、興味深いものでもある。なぜなら、その時には、先に述べたテルセのカトランに対するかすかなずれの動きが實際上「二重のものになる、つまり、「夜」が「サロン」から分離されて「窓」を通して眺められるだけではなく、この「窓」とその向こうの「夜」とが共に、この「金色」の枠のなかの「鏡」に反映した光景としても眺められることになるからである（解説文を全く無視するとしても、第二テルセの意味内容は、この「鏡」が「窓」と、従つて、その向こうにある「夜」と、正確に相対する

位置——部屋の「窓」と正反対の壁——に掛かっていなければならないことを示している。⁽²⁷⁾

ところで、《un or》には「不吉な、禍々しい」を意味する《nefaste》という形容詞が付されている。だが、この語がこのような意味を持つのは、それが語源的に「瀆神、不敬」[nefaste←nefastus←nefas「神の掟に対する一切の侵害」]を意味しているからである。言い換えれば、この「不吉さ、禍々しさ」は、侵すべからざるものに對する反逆の「罪」が招き寄せる災厄の予感なのである。ここから、この「禍々しい」黄金を、再び、あの宇宙論的秩序の轉換を画することになった「純然たる罪」(＝火の窃盜)に結び付けることができるように思われる。同時に、他方ではこの形容詞はまた語呂合わせによって、《ne faste》「豪奢に生まれた」とも読むことができる。従って、この《un or/nefaste》を鏡の枠の「豪奢で禍々しい金色の輝き」と解するなら、それはさらには、第一カトラン冒頭の「夜」が点火した「爪の縞瑪瑙」である星々を第二テルセ末尾の「鏡」のなかのその反映(「七重奏のきらめき」)へと媒介しつつ、この「罪」の「不吉な」結末(《un or》の無への変容)を予言的に暗示している、と考えることができるだろう。

しかしながら、他方では、この《or》は、音韻的にも字母的にも、「夜」に他ならない《Nord「北」》の中央で輝いているものでもある。この入れ子に従うなら、《croisée au Nord》「北の交点」は、まさしくこの《or》が位置している点を示している。従って、北方の天空の中心に輝く「豪奢で禍々しい一つの黄金」には、まさしくあの「純然たる罪」がもたらした「〈夜〉の爪の縞瑪瑙(星)の一つに圧縮された姿を、すなわち北極星を読み取りかつ聞き取れることもできるように思われる。その時、同時に、《croisée au Nord》〔……〕、un or」の下には、《croisée honore》〔……〕、un or「ガラス窓は一つの黄金の栄光を讃える」が聞き取られるだろう。だが、この読み取り並びに聞き取りは、《or》をいささかも肯定的に措定するものではありえない。なぜなら、《Nord》のなかに《or》を聞き取る時

には、同時に、否定の《ne》もまた聞き取られるからである。加えて、この「黄金（＝北極星）」が、真実、天空に輝くそのものとしての北極星なのか、それとも再び「鏡」のなかにしか見いだされないものなのかは、字母的にも曖昧にされている。なぜなら、「《croisée au Nord》北の交点」をこの星の位置を示すものとして読む時には、同時に、《Nord》のなかでの《or》の輝きが、「《glace》ガラス、鏡」と呼応する「《croisée》ガラス窓」のなかに鏡像となつて反映しているのもまた、読み取られるからである。従つて、ここでもまた、《un or/néfasté》は、「爪の縞瑪瑙」である星々から「鏡」のなかのその反映への（言い換えれば《un or》の無への）変容を予言するものであることに代わりはないのである。

ところで、この「禍々しい一つの黄金（金色）」はその美しい枠のためにある戦いをけしかけている」。ここできりに「その美しい枠のために」と訳した《pour son beau cadre》もまた、意味論的・文法的な非決定性を含んでいる。所有形容詞《son》は、《croisée》を受けるとも《un or》を受けるとも、あるいは後出の《glace》を受けるとも読むことができる。だが、この多義性は、相互に反映しあつてもいる。というのも、《son beau cadre》を「天空あるいは鏡の奥に輝く「黄金」としての北極星自身の「美しい枠組」と解するとき、それは「窓枠」あるいは「鏡の枠」に、さらには鏡に映った「窓枠」に、送り返されずにはいないからである。同様に、前置詞《pour》も、《à cause de》（「～が原因で、～ゆえに」）（この枠（組）が原因となつて引き起こされた戦いを煽り立てる）」とも、また《pour la défense de》（「～を護るために」）（この枠（組）を護ろうとして戦いをけしかける）」とも、《à l'égard de》（「～に対して」）（この枠（組）を対象とし、それに対して差し向けられた戦いを煽り立てる）」とも、《à la place de》（「～として」）（この枠（組）としての・この枠（組）に代わる戦いをけしかける）」とも読むことができるし、それに応じて《inciter》に係る副詞句とも、また《une rixe》に係る名詞補語とも解することができる。言わば、ここ

で《pour》は、合わせ鏡のように対面しあっている「窓」と「鏡」のあいだで乱反射しているのである。だが、この曖昧さにもかかわらず、というよりもむしろこの曖昧さを丸ごと抱えたまま、ここで、《cadre》は明らかに、星である「黄金」（従って言語）に与えられた枠組としても、また「鏡の枠」もしくは「窓枠」の長方形としても、この詩篇のソネという形式それ自体に送付される。同時に、《son beau cadre》の語呂合わせによる別の読み方「美しい枠組である音」あるいは「枠組となる美しい音」もまた、この語をソネの脚韻に送り返していることが認められる。他方、「戦い」は、第一テルセ最終行から、「一人の神」と「水の精」とをその当事者として提示していることが明らかである。解説文に含まれている「挿絵」は、この「戦い」を「鏡」の枠に彫刻された装飾として提示している（「鏡の、戦いと臨終を示す、枠」、なお、決定稿もそれを採用しているように思われる——「水の精に火を吹きかける一角獣の装飾」）。従って、解説文を参照するかぎり、提示されているのは、暗闇のなかで鈍い輝きを放つ、金箔を貼られ彫刻を施された鏡の枠の、のたうつような凹凸である。水の精の潜む深い淵を思わせる暗い鏡面を取り囲んで、闇と輝きの激しいコントラストを示すこの不気味な凹凸が、「戦い」、それも小文字の「神」であることから明らかに、異教の、獣的な姿をした「神」の荒れ狂う瀕死の「戦い」を髣髴とさせるのである（従って、必ずしもリアルな「戦い」の様が彫られていると考えるには及ばないし、水の精は鏡面そのものである）。だが、このような参照が明示するイマージュは、ソネが内包しているこれまで述べてきたような非決定性を清算してしまう。（第一テルセは、「北に面した空虚な窓の形そのままに、禍々しい（鏡の枠の）金色が、鏡の美しい枠が連想させる戦いのようなもの——まるで、鏡面が連想させる水のなかに引きずり込まれようとしている異教のある神が、激しく抗って争っているように見える枠の凹凸——を際立たせている」とだけ読まれることになるだろう。）そして、その結果、テルセはその外にある（現実的であるか想像的であるかは別として）特定の指向対象——ここでは右に述べたような枠を持つ鏡——へ

と還元されてしまうことになる。ところが、解説文が教えていたのは、まさしくこれと反対の方向へとソネを読んでいくことなのである。従って、「戦い」は、ソネ自体のなから呼び出されてきたはずである。

さて、既に述べたように、このテルセでは「窓」を通して「夜」が（もしかしたら「鏡」のなかで）眺められている。「夜」の「爪の縞瑪瑙」である星々は、天空もしくは「鏡」のなかのこの空間の中央に輝く「禍々しく、豪華な一つの黄金」（北極星）に、また天空はそれを切り取る「窓枠」あるいは「鏡の枠」によってソネそのものの形である長方形に、各々圧縮されている。この圧縮が、ここでは光と闇との（「神」と「水の精」との）「戦い」を導き出すのである。イマージュのレベルで言えば、この「戦い」は情欲に満たされて「水の精」に挑みかかる「神」と、彼を水界に引きずり込んでいるつもり「水の精」との間に交えられるものであるかもしれない。だが、その時には、それは再びソネの男性韻と女性韻との衝突に送り返されることになる。実際、「《nixe》水の精」は脚韻《xe》そのものであり、他方、彼女が「神を運び去る《emporter》」行為には《ot》が含まれている以上、水中に引きずり込まれる「神」は、脚韻《on》でもある。ついで、このイマージュが送付される意味論的レベルでは、「戦い」は、暗い水底を支配する水の精と《or》でもある神とに表象される、光と闇との宇宙論的戦いでもあるかもしれない。この時、それはさらに、天空を領する闇（虚無）と輝く星（盗まれた火、すなわち言語）との拮抗に、従って、「不吉なサロンの」としての「夜」であるこのソネ自体に、送り返される。最後に、こうしたソネ自体への送付と同時的に、この「戦い」は語呂合わせに支えられて、「窓」が切り取る「《nyx》「夜」」の天空を「《nixe》水の精」の場である水界へと置換する役割も果たしている。従って、既に「《croisée》窓ガラス」と「《glace》ガラス、鏡」との意味論的呼応が、また「《croisée au Nord》における《or》の鏡像反転が、暗示していた、「窓」から「鏡」への転位が、この置換とともに暗黙裡に作動しはじめる。その最初の兆候は、まさしく「神」を水中に引きずり込んでいるつもり「水の

精」の記述——《un dieu que *croit emporter une nixe*》——に認められる。そこでは、先ず《emporter》に含まれる《or》が《*croit*》に鏡像反転し、ついで、ついで「鏡」として機能する《*croit*》が「《*croisée*》窓ガラス」の部分正射影を構成する結果、《*croisée au Nord* (……), un or》が《un dieu que *croit emporter une nixe*》に投影されているのが、見いだされるのである。

(=la Nuit) [窓の奥の夜]

(glace=) *croisée au Nord* (……), un or

「鏡像反転」

↓ 投影 (天空→水界の置換)

un dieu que *croit emporter une nixe* (=glace)

(=un or) 「鏡像反転」 (=nyx) [鏡の中の夜]

おそらく、このテルセにおける《un or》や《son》の意味論的な非決定性は、こうして見かけの不動状態の下で音韻的反響や字母の反映に基づく意味論的横滑りの運動が絶えず行われていることにも起因しているのである。

統辞的には「《emporter》運び去る」の状況補語である第二テルセ冒頭の「《en l'obscurissement de la glace》鏡のいや増す暗がりのなかへと」を、このつながりにもかかわらず、文の先行する他の要素から切り離している。二つのテルセの間の空白は、暗示的である。というのも、そこには決定的な事柄がえて言い落とされているために生じた一種の跳躍のようなものが感じられるからである。実際、「光を取り除く行為」を意味する《obscurissement》

この位置への出現は、『un o』である「神」の死、言い換えれば『un or』の光の消滅（無への変容）がなされるのは、水の精の「運び去る」行為においてではなく（事実、詩句は「水の精は神を運び去っているつもりだ、*en Dieu que croit emporter une nixe*」と語っている、つまり、第一テルセでは、『un or』の無への変容は、まだ想像的な事柄でしかないのである）、この空白においてであることを示唆しているように思われる。従って、この空白を経て再び詩句が再開されたときには、水面は再び「鏡」の面のように滑らかに静まり返っているが、その面はいまや闇に覆われているのである。

同時に、この空白は、天空の水界への置換によって作動を開始した「窓」から「鏡」への転位を、詩句の表面で意味論的に明示するための転轍器としても機能している。というのも、この空白があるために、第二テルセは第一テルセから相対的に独立して、まさしく「鏡」から始まり、「鏡」だけを中心として構成されることになるからである。ところで、この転位も再び、詩句の水面下では、語相互の関係、ここでは「水」と「ガラス、鏡」との『glace』という語のなかでの結合を通して果たされている。というのも、『glace』は「水、鏡、ガラス」を同時に意味する語だからである。（語源に遡れば、『glace』は「冷たさと水を意味する」……『gelu（氷結）』に結び付けられる」とリトレ辞典は述べている。）つまり「ガラス、鏡」とは「凍りついた水」なのである。こうして、『nux』夜」の場である天空から、それを圧縮し切り取る「窓」へ、ついで『nix』水の精」の場である水界へ、最後に「鏡」へと、境界の分明でない横滑りのうちに、転位が進行する。語源的・意味論的・音韻的關係に基づいているこの転位もまたソネの意味論的レベルにおける闇の勝利を下から支えているものである。というのも、この転位につれて、闇は、天空のそれから水底の闇へ、次いで「鏡」の氷結した面の下にたゆたう闇へと、いっそう凝縮され閉鎖的なものになっていくからである。闇のこの閉鎖性の増大もまた語源的裏付けを与えられている。なぜなら、リトレ辞典は『op-

scurcissement》(鏡の)いや増す暗がり」を派生させている形容詞《obscurus》の語源《obscurus》について、「《obscurus》はあたり一面を再び覆う、を意味している」と説明しているからである。

最後に、「鏡」の同格句である《décor de l'absence》不在の装飾＝装置」が、転位を完全なものにする。というのも、「《décor》装置」という語は、いまやこの「鏡」が、その向こうに天空を開示する「窓」や水の精がそこから姿を現す水界との類似性に基づく隠喩として導き出されているのではなく、逆に、天空や窓や水界がそこに映し出され、上演される「舞台装置」に他ならないことをはっきりと示しているからである。だが、他方で、「不在の」という限定辞は、この「舞台装置」のなかにはいかなる上演も見いだされないことを示している。なぜなら、第一に、鏡とは反映することしかないものである以上、そのなかには何一つ存在してはいないからである。加えて第二に、それが反映しているものもまた「不在」でしかない——映し出されているのは「夜」であり、この「夜」を切り取る「北に面した空虚な窓」なのである。こうして、この限定辞は、この「鏡」が、「不在を上演する舞台装置」として、ソネの内包するあらゆる「不在」——太陽の死、「骨壺」の不在、「主」の不在、「不吉なサロン」、そして、この「鏡」の間に覆われた面が表象する「神」(《un o》)の不在、ようするにプティックスの不在(不在なプティックスであると同時に、「空虚な、無な」、言い換えれば不在に満たされたものとしてしか現れることのないプティックス)——を反映していることを示している。従って、「不在の装飾」としてのこの「鏡」もまた、ソネ自体に送り返されることになる。言い換えれば、「プティックス、虚ろに響く奇体な器＝空間」がそうだったように、この「鏡」もまたソネ全体を要約しつつ反映しているものである。

この「鏡」の上に、だがまだきらめきの七重奏が定着している《sinon que sur la glace encor / De scintillation le septuor se fixe》。従って、ソネの意味論的表面においては、この暗さを増していく「鏡」＝ソネの面に、それでも

まだ残存している輝きがあることが断言されている。それはまだ、完全に闇に閉ざされて、もはや何一つ反映しなくなった「鏡」ではないのである。この輝きが「大熊座」のものであることは、夙に多くの研究者によって指摘されてきた。それは、単に解説文の「挿絵」がそう言明している（「大熊座の星のそこはかとなない反映」）からだけではなく、『septuor』七重奏」と『septu(s)-or(s)』七つの沈黙した黄金」との字母的・音韻的類似性と『scintillation』の天文学用語としての意味である「星のちかちかする瞬き」とが、共に、この語に「七つの星」という言外の意味を付与しているからである。従って、「鏡」の表面に散らばるこの『septuor』には、鏡のなかに飲み込まれた『scintillation』が『scintilla』（小さな火花）となって散乱しているのを見ることが出来る。だが、この星座の残存は、「鏡」の不在を上演する装置としての性質をいささかも否定するものでない。一方では、『encor』まだ」という副詞がこの反映の定着は恒久的なものではないことを断言している。この副詞は、「鏡のいや増す暗がり」が前もって暗示しているこの反映の確実に訪れる消滅を予告するために、呼び出されたものなのである。（だが、おそらくこの副詞自体のなかには、この断言を否定するものが語呂合わせに支えられて内包されていることを読み取らねばならないだろう。なぜなら、『or』はまさしくこの副詞のなかにも『encor』再び、『en corps』全体的に「見いだされるからである。従って、この副詞は両義的である。それは、この反映が、まさしく「鏡」であるこのソネのなかに、このソネが呟かれ読まれるかぎりにおいてのみ、定着するものであることを示しているように思われる。）他方で、「鏡」のなかに見いだされるのは、星座のそのものとしての存在ではなく、その反映であることにも留意する必要がある。つまり、定着しているのは、実体の「不在」を表象する反映だけなのである。従って、それ自体としては「不在」なこの『septuor』は、それを自らの反映としているそのものとしての星座の存在を前提としているが、それは現実もしくは想像上の天空に輝く星座以上に、むしろ再びこのソネ自体にこそ求められるであろう。なぜなら、第一に、本来的な音

楽用語としての《septuor「七重奏」》は、《x(e)》と《or(e)》の七対の脚韻によるこのソネの音響的效果に、また《un or》が「鏡」のなかで分裂・増幅した「七つの黄金」としてのこの語は、《un or》もその一つである脚韻の七つの《or(e)》に、送り返されるからである。また第二に、「夜」の天空にあつては散乱する「爪の縞瑪瑙」でしかないこれらの星が、「大熊座の七つの星」というある秩序と意味の下に把握されるのは、このソネ自体である「鏡」のなかに反映された時だけだからである。こうして、「きらめきの七重奏《le septuor de scintillation》」の「定着」は、一切の外部を廃棄して、ソネを無限に自己を反映する装置として完成させる。それは「不在」と「無」によって構成されたこのソネ自体の「寓意」となるのである。

このソネは、絶対的に廃棄された日没の太陽に代わって、天空に星を輝かせる「夜」の情景を提示することから始まっている。この夜の星は、次いで唯一の星である北極星に圧縮された後に、光と闇との拮抗を経て、鏡の闇に覆われた面にそれでもまだ残存している大熊座の反映となる。ソネの意味論的表面での星のこの推移は、それ自体で、夜の天空に輝く星からその反映へと、措定されたものが否定される道程をたどっている。この意味論的展開と平行して、ソネの指向性のレベルにも同様に、指向作用そのものの否定が見いだされる。というのも、既に見てきたように、個々の語の意味は、語相互間の意味論的・音韻的・字母的反映によって、あるいは語それ自体の内部への掘り下げ（語源、語呂合わせ）によって、決定されるよう企てられているために（このような組み立てを支えていたのが「パロール」の研究）であったことは、十分に想定できる）、個々の語が指向するものは、その外にある何らかの対象ではなく、他の語であり、自分自身であり、最終的にはこれらの語によって構成されるソネそれ自身だからである。しかも、この最終的な指向対象としてのソネも、否定の運動においてしか捉えられていない。というのも、先ずは星を散りばめた広大な夜の天空として把握されたソネは、次いで「空虚な・無なプティックス」、虚ろに響く奇体な器Ⅱ

「空間」に、虚ろな天空を切り取る窓に、置換された末に、最後には不在を反映する鏡となるからである。⁽²⁹⁾ 従って、このソネは、その意味論的・指向的展開のなかで、指向対象としてのそれ自身をますます内実の空虚なものにしていくのだということが出来る。こうして、「語それ自体の内的な蜃気楼」による意味のほかにはいかなる措定的な意味をも失効させ、また指向対象とそれが存在する一切の外部をも廃絶した、一つの閉ざされた「宇宙」が確立する。だが「積み重ねられた印象のどれかを傷つけずには、何物もそこから取り去ることができない」ほど緊密に組み立てられているこの「宇宙」のなかには、何も無い。それは豊かで空虚な響きが反響する空の「器」であり、無限の自己反映のなかで徹底化される否定の運動そのものである。これは「あらゆるやり方で自らを反映する無なソネ」、「不在」を語るのではなく、語ることを通して自らを「不在」に変えていくソネなのである。

さて、次に、本来『イジチュール』に属するものとして書かれたわけではなかったこのソネを、この作品との関連において考察するために、両者のあいだの架橋として、既に引用したカザリス宛解説文に挿入されている「挿絵」を再び引用することにした。

「……」白状すれば、このソネはあまり君が求めているような《可塑的》なものではないのだが、少なくともできるかぎり『モノクローム』^{フラン・エ・ワール}ではある。だから、〈夢〉と〈空虚〉に満たされたエッチングに向いているように思われる。／——例えば、開かれている夜の窓、二枚の雨戸は留められている、部屋のなかには誰もいない、雨戸はしっかりと留められているように見えるのに。そして不在と問い掛けとで作られた夜のなかにおいて、家具と言え、ただぼんやりとした小卓^{コンソール}のそれと覚しい輪郭、奥処に掛けられた鏡の、戦いと臨終を表す、枠だけ、そこには大熊座のそこはかとなない反映があり、それが世界から打ち棄てられたこの住まいをただ天空にだけ結び付けてい

る。

マラルメはソネにエッチングが添えられることを知らされていたし、まさしくエッチングについての話題から、「例えば」という挿入句に導かれてこの「挿絵」が語りだされるのだから、ここに「挿絵」が挿入された意図は、（おそらく画家の便宜のために）ソネを図像化する具体例を指示することにあつたと考えられる。そして実際、「挿絵」は、ほとんど語呂合わせに近い入り組んだ語の相互反映によって成立している二つのカトランをほぼ全面的に捨象して（残されているのは、「誰もいない部屋」と「小卓」^{コソッル}に関する言及のみである）、主として二つのテルセだけを参照しているし、それでも一切の意味論的・音韻的・字母的反映や横滑りを清算して、ソネを一義的なイマージュに還元することに努めている。従って、重要なことは、ソネの大部分を喪失してしまったこの「挿絵」のなかに、ソネの何が残されているのか、言い換えれば、図像化に先立つ解釈の作業において、マラルメがソネの何を見落としてはならないものと見做していたかである。残されているのは、明らかに「サロン」を領している不在、それも一切の人間の要素の不在である。とは言っても、あるものの現前を図像化することは容易であっても、その不在を図像化することは、不可能とは言わないまでも、相当程度困難であるように思われる。従って、「挿絵」においてはマラルメは反対に、現前している要素を列挙することによって、それらを通して不在を暗示するという方法を取っている。その興味深い一例が、ソネには現れていなかった要素である「雨戸」の「挿絵」への書き込みである。外に向かって開かれ、風でばたつかないように敷居のところでしたっかりと留め金で留められているこの「雨戸」は、「窓」が廢屋のそれではなく、たしかに人の住んでいる部屋のものであることを証言している。だが、それにもかかわらず「部屋のなかには誰もいない」、この異様さによって初めて、「挿絵」は「主の不在」を図像化するに至る、とマラルメは計算するの

である。

ところで、ソネの執筆時期の問題と並んで、不在をもっぱら人間的要素の不在として提示するマラルメのこのような解釈が、このソネを『イジチュール』に結び付ける第二の理由を与えている。実際、「挿絵」は「主の不在」に続いて「家具の不在」を強調しているが、家具は、単に部屋を人間の生活の場として表象するものであるばかりではなく、また『イジチュールの生涯』の諸断章においては、話者＝主人公の人間的属性を表象するものでもあった。同様に、第三の不在、すなわち星座以外の何物をも反映していない鏡は、この部屋を一切の人間的なものから切り離して、「宇宙」の運行にのみ結び付けていると解釈されているが、そこには容易に、六七年五月のカザリス宛書簡に読まれた一節——「私はいまや非人称のものであり、君の知っていたステファヌではもはやなく——〈精神的宇宙〉が私だったものを通して自らを見、発展させるために持つ一能力なのだ」——の別の表現を見いだすことができる。従って、主のいない、いかなる人間的要素も見当たらない、ただ宇宙とのみ結びついているこの「不在の部屋」という解釈は、『私』の排除の上に成立していたマラルメの言表行為の主体のきわめて特異なあり方を図像的に表現していることが、読み取られる。言い換えれば、マラルメは、このソネに『イジチュール』の一つの異文を読み取っているのである。従って、この「挿絵」を通して解読されるとき、このソネは、語る主体のこうした非人間化を言語的に実践する試みとしての『イジチュール』の草稿の系列に、正當に組み入れることができるものとなるのである。

この見通しの下にソネを読み返すとき注目されるのは、第二カトラン後半の二行、「主」はステュクスの水を汲みにいったからだ／〈夢〉が誇らかなものにする、持てる全ての品々を携えて」である。

とは言っても、それはこの二行が『イジチュール』の主人公の下降を想起させるといふ理由からではない。⁽³¹⁾むしろこの二行が注目に値するのは、それがソネを『試み』において話者である「私」が部屋を出た後の情景として捉え直

すことを可能にするからである。その時、ソネは、『試み』が突き当たっていた解決不能の矛盾——鏡の表を純粹なものにするためには「私」の像がそこから除去されねばならない、従って、「私」は部屋を出なければならぬ、だが、「私」が灯火を持ち去ってしまったら、鏡の表は闇に覆われてしまい、純粹さは定着しえない——を、目ざましいまでに解決するものとして読まれることになる。というのも、いかなる人間的なものをも反映せず、従ってそれに汚されていない鏡の面には、増殖する闇にもかかわらず、なお「大熊座」の星の反映が定着しているからである。矛盾の、こうした意味論的レベルでの解決は、さらにエクリチュールのレベルでの解決に裏付けられている。問題の矛盾は、エクリチュールのレベルに置換すれば、『作品』の言語が偶然を廃棄するものであるためには、そこからは語る主体である『私』のいかなる痕跡をも除去しなければならないが、その時には、言語が言語として成立しなくなる、と言い換えることができる。だが、ソネでは、既に分析してきたように、語の意味は語相互間の反映に基づいて確立されている。言い換えれば、そこでは語が互いに呼び出し呼び出されることによって、語っている。従って、いかなる語も、それを語る主体である『私』ではなく、他の語に、それ自身の内部に、あるいはソネ自身にしか、送り返されない。こうしてこのソネは、「自らを反映する言語」の、言い換えれば『私』という人間的主体の不在な言語の、実現となりえているのである。

クリステヴァは『述語機能と語る主体』において、「いかなる動詞的述語も、繫辞十名詞的述語である」という前提に立って、繫辞（原＝述語《ete》）に含まれている述語作用の六つの特性を列挙している——① 断言、② 結合、③ 話者のメタ言語的・自己指向的態度の発動、④ 言表行為の主体の超越論的措定、⑤ 他化（言表の多義化）、⑥ 無限化（言表の統辞的非完結性の産出）⁽³²⁾。ところで、このソネにおいては、語が様々な連辞を構成し、最終的には文という有限な集合へと統辞的に結合されているという点で、特性①と②は満たされていることが確認される

が、これらの連辞や文のなかには言表行為の主体を指向するもの——一人称の代名詞、呼び掛けや命令、言表に対する主体の心理的態度の表象等々——が欠如しているという点で、特性③と④は著しく弱体化されているということが出来る。反対に、個々の連辞内での語相互間の、もしくは複数の連辞相互間の反映に従って、言表の意義の一意性は多くの場合損なわれているし、またとりわけ《nul ptyx》の統辞的曖昧さや、《un or/Néfasté incie pour son beau cadre une rixe》の文法的・意味論的多義性は、言表の一義的理解を妨げて、複数の統辞的結合と多様な読解とを同時に考慮するべく強制している。同様に、二つのカトラン、二つのテルセをそれぞれ隔てている空白は、それをまたいでいる語の統辞的連続を切断して、空白以前と以後とは、詩句の意味を全く異ならせている。従って、このソネでは明らかに特性③と④の弱体化と相關的に、特性⑤と⑥が優勢を獲得していることが認められる。このようなメカニズムがこのソネを、「自らを反映する言語」、言い換えれば《私》の不在な言語として、成立させているのである。

こうして、このソネを、《試み》の矛盾を意味論的にもエクリチュールの面でも解決しているものとして、従って、『イジチュール』の草稿系列において、『試み』と『真夜中』の章とを中継するものとして、捉えることができるように思われる。とは言え、このソネの成功をそのまま『イジチュール』に適用するわけには行かないことは言うまでもない。『イジチュール』における問題は、何よりも、話者の言葉のなかで、彼を構成する二つの様態（言表行為の主体と話者と、言表の主語と主人公）を分離して、話者を純粹な形で取り出すことにある。だが、ソネの成功は、この問題を予め主人公の不在という形で回避していたからこそ、得られたものだったのである。従って、ソネを成功させた「自らを反映する言語」を、語る主体《私》の言語のなかに成立させることが、マラルメの次の課題となるのである。

【真夜中の手前で】

最初に《真夜中》の章の前身と見なすことのできる短い断章を検討することにした。この断章は、ボニオが『イジチュール』の編集・公刊の後に発見して、一九四八年に *Les Lettres* 誌《マラルメ特集号》に掲載したものである。

長い間、おお！ 長い間、不在の雰囲気を持しつつ、お前が空しく鳴り響いていたとき、お前の黄金の音響は、私の夢想のなかで、お前へと立ち返り、そこで黄金の宝石よ、お前を創造していた、そして私にお前の星と海との錯綜の上で、世界の戯れの外的な偶発を示しつつ投げ出されるのだった。だが、お前が喚起する種族の記憶を示唆しつつ、私はこう言うことができる、決して、普遍的思考の多様性によって組み合わされた多様な戯れを記すこれらの表面に、決して、宇宙の縮図たるお前、諸事物の宝石よ、お前はこれほど壮麗な一致の瞬間を作り出したことはなかったと、だから私は、この瞬間が、世界の言語を絶する多様性のなかで、それに似たものを現在のなかに持っているだろうかと疑う。だから私の思考は再創造される、だが私は、再創造されるのだろうか？ される、私のなかに注ぎ込まれるこの時間が私をこの私にするのが感じられる、そして、私は私が麻酔にかかった鎮静状態から発する波に似ているのが分かる、その波の震える輪は、来ては去り、無限の限界を形成するが、中心の静けさを冒すことはないのだ。⁽³³⁾

以下、先に挙げた三つの変形という視点を再び利用しながら、分析していく。同時に、以前に分析した諸断章に認

められた話素がまだ受け継がれているかどうか、受け継がれているとしたら、その意味や機能は維持されているかどうか、またどのような新しい話素が導入されているかも検討する。

(1) 先ず、既出の話素を確認しておくことにしたい。第一に確認されるのは、時計の打刻の明示である（「お前が空しく鳴り響くとき」、「お前の黄金の音響」）。従って、この明示の直前にある断章冒頭の副詞《Longtemps, oh! long-temps》の、くぐもって反響する鼻母音の反復は、打刻音のオノマトペであるかもしれない。また、「お前の黄金の音響」にかかる過去分詞「投げ出される」《a été》には、骰子の投擲の話素の痕跡が認められる。従って、真夜中という時刻も認められる。それは、明示されていないが、投擲が暗示している一二の目、つまり一二回の打刻音（「お前の黄金の音響」）が、現に話者の「夢想のなかで創造している」ものなのである。（従って、話者が「お前」と呼びかけている「黄金の宝石」は、この時刻であって、決して時計ではない。）最後に、「お前が喚起する種族の記憶」には、「祖先たち・種族・一族」の話素の痕跡も見いだされる。

(2) だが、これらの話素は過去の諸断章におけるとは異なる意味と機能を付与されている。骰子の投擲という話素では、投擲されるのはそのものとしての骰子ではなく、真夜中を告げる時計の音である。しかも、この投擲は、もはや「偶然による偶然の否定」という機能を果たすのではなく、反対に偶然が発現する行為でしかない。なぜなら、「投げ出された」打刻音は、偶然に委ねられて、「星と海の錯綜の上で、世界の戯れの外的発現を示す」からである。同様に、「種族」の話素にも無視できない差異が認められる。この「種族」を喚起するのはまさしく特権的時刻としての真夜中であり、話者は、この「種族」との暗黙の比較において、「お前」と呼びかけているこの時刻の特異性をここで断言している（「お前が喚起する種族の記憶を示唆しつつ、私はこう言うことができる、〔……〕お前はこれほど壮麗な一致の瞬間を作り出したことはなかったと」）。また、これは後に見ることになるが、この断章には、まだ意

味論的にでしかないが、「私」と「真夜中」との一体化が既に認められる。従って、「私」の一族と解するなら、いささか唐突に言及されているように思われるかもしれないこの「種族」には、むしろ、「真夜中」の一族、つまり特権的なものとして現前することができずに時間の流れのなかに言わば流産されていた無数の時刻（あの「名もなき夜々」）を見るべきであらう⁽³⁴⁾。

(3) 打刻も時間的変形の必要十分な動因とはなっていない。打刻はその進行中の（言い換えれば未完了の）状態においては、二重に両義的なものとして、提示されている。先ず第一に、打刻の進行は、空虚と不在においてしか把握されていない（「不在の雰囲気を持続しつつ、お前が空しく鳴り響いていたとき」）。従って、この空虚と不在は、打刻が遂行しつつある時間的変形（特権的時刻としての真夜中の創造）を、先ずは話者の夢のなかに位置づけることによって、現実的には否定すると同時に想像的には肯定している（「お前の黄金の音響は（……）そこ（私の夢のなか）でお前を創造していた」）。だが、第二に、この想像的な時間的変形も、決して安定したものではない。なぜなら、打刻音は、夢のなかにとどまることなく、そのたびごとに現実へと投げ出されては、時々刻々と変化して止まない物質界の諸現象を世界の表面に書き込むからである。打刻のこの両義的な動揺は、鳴り響きつつ偶然へと投げ出されては、また夢のなかの特権的時刻へと引き戻される打刻音の一二の反復が示す往復運動として、知覚されている（「お前の黄金の音響は、私の夢のなかで、お前へと立ち返り、（……）そして投げ出されるのだった」（強調筆者））。従って、打刻が続いているあいだは、真夜中は、この反復する投擲と回帰の捉えがたい狭間にしか現れず、両義性から解放されないまま、実現と消滅を繰り返さざるをえないのである。明確な時制標識なしに用いられている半過去（《quand tu somnait en vain》〔……〕 ton son d'or revenait à toi 〔……〕 et t'y créait 「お前が空しく鳴り響いていたとき（……）お前の黄金の音響はお前へと立ち返り、（……）そこでお前を創造していた」）は、真夜中のこ

の反復する実現／消滅をよく現動化しているように思われる。

(4) 従って、この断章では、時間的変形の成就是その結果からしか確認されない。言い換えれば、変形は、いかなる動因にもよらずに、単に与えられ、発見されるのである。このことは、空間的変形にも重要な差異を生み出している。ここでは、空間は、もはや固定した特定の場所（「部屋」ないしは「墓」あるいは両者をつなぐ「階段」）ではなく、時間を関数とする物質界の諸現象が書き込まれる座標面に他ならない「星（天空）」と海」という世界の二つの「表面」である（「お前の星と海の錯綜の上に」）。言い換えれば、それは、時々刻々と変化して止まない運動の場である。従って、空間的変形は、もはや「行為」（「下降」）によってではなく、時間的変形の一つの側面としてしか実現されえない。時間的変形が、「世界の言語を絶する多様性のなかで、現在のうちにこれに似たものを持っているだろうか」と疑われるほどの唯一性によって特徴付けられる「瞬間」を創造するとき、同時に、空間に書き込まれる「普遍的思考の多様性によって組み合わされた多様な戯れ」もまた、「壮麗な一致」を現出するのである。こうして、真夜中は、「宇宙の縮図、諸事物の宝石」として、言わば時間と空間から同時に解放されて、現前する。

(5) 断章の最後の部分では、主体的変形の成就が、やはり時—空間的変形の結果として、断言されている。従って、ここでもやはり、「行為」（「自殺」）はもはや問題ではなく、変形は、出現した特権的な時刻との一体化を通して行われる、「私」と「私の思考」の「再創造」である（「従って、私の思考は再創造される」、「私のなかに注ぎ込まれるこの時間が私をこの私にするのが感じられる」）。こうして「行為」を排除することによって、この断章は、『試み』を縛っていたあの解決不能の矛盾を、少なくともその意味論的レベルでは回避することに成功している。実際、ここで語られている主体的変形（「私」と真夜中との一体化）によって、「私」は「麻酔にかかった鎮静状態」、「中心の静けさ」に、言い換えれば、いかなる刺激にももはや反応せず、いかなる活動も呈しない、ほとんど無に近いものに返さ

れた主体の状態に、また「私の思考」は、この無な中心から発した同心円状の波動が、拡大してはどこに定めない果てで再び回帰する運動に、還元されている。(「中心の静けさ」が主体の場でもあれば真夜中という時刻の場でもあり、他方「波」は打刻音の余韻であると同時に思考の運動でもあることは、『真夜中』の章ではより明確にされている。)従って、この変形には明らかに、言表行為の純粋な主体と見なされてきたあの語る主体『私』の非人間的な様態を読み取ることができるように思われるのである。

(6) この断章には、『イジチュール』の過去の諸断章には見られなかった独自性が認められる。これまで検討してきた断章は、一貫して、変形を遂行しようとする主人公の様々な行為とその最終的な成功(もしくは挫折)を、出来事の起こる順序にしたがって時間の流れのなかに配置して、物語っていた。言い換えれば、それは、一定の時間的経過において捉えられた、『私』から『私』ではないものへの移行の物語である。だが、この断章には、もはやこのような移行の物語を放棄しようとする意図が認められる。確かに、変形の遂行過程は、『試み』のそれを踏襲している(三つの変形の同時的・連動的成就)。だが、問題となっているのは、もはや互いに異なる三つの変形ではなく、唯一にして同一の変形の三つの側面(もしくは結果)である。しかもそれは、主人公の明白な目的意識に基づいて能動的に遂行されるのではなく、そもそも必要十分な動因すら持っていない。また、過去の諸断章に認められた様々な物語的要素——固有の歴史(「一族」もしくは「書物」によって予言された任務の達成の義務)と(しばしばハムレット³⁵のと評される)固有の個性とを持ち、時には固有名詞さえ持っていた主人公の存在や、彼の様々な変形行為(下降、自殺、骰子の投擲等々)——も、ほぼ完全に排除されている。これらに伴って、そもそも「主人公」と呼ぶに足るような、中心的・能動的な行為項の存在すら認めがたくなっている。従って、この断章には、『イジチュール』の構想が従来とは全く異なる方向に向かいはじめたことが、はっきりと確認されるのである。

だが、物語の放棄というこの新たな方向性を、ここではまだエクリチュールが裏切っている。例えば、ここでは、今まで僅か一行に満たない記述（「真夜中が打刻される——骰子が投げられるべき〈真夜中〉」《凡そ以下のように》、「時刻が鳴った——確かに書物が予言している時刻が——」《試み》）で片づけられていたものが、十数行にわたって敷衍されているのが見られる。そこで話者が行おうとしているのは、時—空間的変形を、時間的経過から解放して、その現場において捉えることである。だが、その時現動化されるのは、変形の未完了状態（進行中の打刻）もしくは変形から結果した状態（現前している「壮麗な一致」）であって、決して変形それ自体ではない。なぜなら、変形の未完了状態は、まさしくその未完了という性質のために、完了（変形の成就）を無限に先送りせざるを得ないからである。逆に、変形から結果した状態が現動化されるときには、変形は、まさしく完了した出来事として、その現場においてではなく、点括的に把握された過去としてしか報告されない。従って、話者の言述は、ここでは「真夜中」という変形の瞬間を本当には捉えるには至っていない。変形それ自体は、まだと既にのあいだで、決定的に言い落とされているのである。ここでは、この言い落としを、逆説の接続詞「だが」が、極めて不器用に、だが強引に、隠蔽しているにすぎないのである。

このような言い落としが不可避免的なもの、変形が、依然として話者の《私》によって、この《私》が拠って立つ〈今・ここ・私〉を中心として構造化された時間性内に位置づけられる一つの出来事としてしか捉えられていないからである。従って、ここでは、変形は話者とその言述に対していかなる影響も及ぼしていないことが確認される。同じことは、この「私」が「真夜中」に対して「お前」と呼びかけていることから結論できるだろう。この二つの人称は、「平等性も対称性も意味していない」⁽³⁶⁾対立、「初原的なただ一つの項に還元することが不当でもあれば誤りでもあるような二面性」⁽³⁷⁾であって、超越性は「私」の側にあり、「お前」は「私」によって措定される他者に他ならない。⁽³⁸⁾

この対立的相互関係が、『私』の主体性の根拠となり、また『私』の言語をそのものとして成立させている。従って、この『私』（言語）が、『私』は真夜中と一体化することによって「再創造される」と語っても、それは明白な偽りであるか、さもないければ空疎な修辭にすぎない。『私』の自己同一性は、ここでは幾重にも守られているのである。

【Le minuit crucial】

こうして、挫折をエクリチュールのレベルに持ち越したまま、この断章はボニオの『イジチュール』第一章『真夜中』として、書き直されることになる。

真夜中

たしかに〈真夜中〉の現前が存続している。この時刻は鏡を通して消え失せはしなかったし、壁掛けに埋もれもないで、その空虚な響きで室内の調度を喚起したのだった。私は思い出す、その黄金は夢想の無な寶石、豪奢で無益な生き残りを、不在のうちに装おうとしていた、だが金銀細工の海と星との入り組んだ錯綜の上には、結合の無限の偶然が読み取られるのだった。

真夜中を明らかにするその黄金は、だから決してこのような状況の結びつきを示したことはなかった。というのもここにはその黄金が創造した唯一の時刻があるからだ、また星座と海とは〈無限〉から分離して、相互に虚無となつて、外在化したまま、自らの本質が、この合一した時刻に、事物の絶対的現在を形成するに任せているからだ。

そしてこの〈真夜中〉からは現前が残って時間の部屋の視像となり、そこではあの謎めいた室内の調度が思考の茫漠とした戦きを、戻ってくる思考の波と最初に拡大した波とがぶつかり合う光輝く破片を、とどめている一方、（移動する限界のなかで）以前にこの時刻が落下した場所は長い間夢見てきた純粹自、我の麻酔にかかったような静けさとなって、動かない、だが時間は溶けてこの部屋の壁掛けとなっている、その上に、次第に弱まっていたあの戦きは、その輝きで壁掛けを補いつつ、忘れられて、停止してしまった、ちょうど、現前以外のいかなる意味作用も持たない、部屋の主の、鏡にも似た無な目をした、謎に満ちて輝いている顔の回りの、寝れた髪の毛のように。これは、それ自体のうちに消滅してしまった、ある〈真夜中〉の純粹な夢である。そして〈真夜中〉のそれと認められる〈光〉が、影に沈んだ〈真夜中〉の完了のなかにただ一つ残って、テーブルが提示する一冊の開かれた書物の青白さの上に〈真夜中〉の不毛の縮図を示している、〈夜〉のありふれたページと装置だ、だが〈真夜中〉が発話した昔の言葉の沈黙がまだ存続している、その沈黙のなかで、戻ってきたこの〈真夜中〉は、次のような言葉で自らの過ぎ去った無な影を喚起する、私は私を純粹にするべき時刻だった。

ずっと以前に死んでしまったある昔の觀念が、自分の夢がその中で臨終を迎えた妄想の光に、そんな自分の姿を映し、太古から伝わる受け継ぐもののない仕種に自分を認めて、この極北の夢想の敵対を終熄させるために、その仕種によって、妄想的な光と再び閉ざされた書物^{テキスト}とを携えて、流産した影と〈真夜中〉を解放した言葉との〈混沌〉へと赴こうと考える。

無益な時刻、なぜなら、完全なものとなった室内の調度は、常のごとく不変な形を取って既に重くなった壁掛けと同様、暗闇のなかに積み重なるだろうからだ、だが、自ら闇のきらめきとなって出現したために生みだされた、潜在する微光、永遠の〈夜〉の唯一の生き残りにして寶石たる、時計のダイヤモンドの純粹な炎は瞬いている、こ

の時刻が自己を語る言葉は、その行為が開いた〈夜〉の揚蓋の入口で、次のような筈となる、《さようなら、夜よ、私だったもの、お前自身の墳墓よ、だが、生き残った影よ、〈永遠〉へと変貌するだろうものよ》⁽³⁹⁾

このテキストでは、前半三つの段落と後半三つの段落とが明白な対照を提示しているように思われる。そこで先ず、その各々について、再び三つの変形の視点に沿って、分析を施していくことにしたい。

I (1) 先ず、前半三つの段落の前身となっているテキストを特定しておこう。

冒頭の二つの文（たしかに〈真夜中〉の現前が存続している。この時刻は鏡を通して消え失せはしなかったし、壁掛けに埋もれもしなかった）は、先ず「真夜中」という特権的時間の現前が断言され、次いで、この現前が認知された根拠が述べられる、という内容的構成から見て、明らかに、『イジチュールの生涯』第五段落の冒頭（「それは無限の時間から分離して存在する！そしてこの時間は「……」壁掛けに混じり合うことはもはやできないし、倦怠の鏡を満たすこともない」⁽⁴⁰⁾）を踏襲していると考えられる。だが、第二の文は、内容においては第五段落を踏襲しながらも、実質的な表現はむしろ第四段落の末尾に見られる対応箇所（「時刻は鏡を通して消え失せ、さもないければカーテンに埋もれようとして（……）」⁽⁴¹⁾）から採っているようである。

以下、第三段落の終わりまでの部分は、前節で検討した断章に大幅な加筆・推敲が施されたものである。次に、その対応箇所を列挙する。

《長い間、おお！ 長い間……》

《真夜中》

quand tu sonnais en vain

……par sa vacante sonorité.

お前が空しく鳴り響くとき……

その空虚な響きで……

maintenant une atmosphère d'absence, ton son d'or
[……] t'y [= dans ma rêverie] créait, joyau d'or,
不在の雰囲気を持しつゝ、お前の黄金の音響は、私の
夢のなかで、黄金の宝石よ、お前を創造していた

son or allait feindre en l'absence un joyau nul de ré-
verie,
その響きの黄金は、夢の無な宝石を不在のなかで装お
うとしていた

en m'indiquant sur ta complication stellaire et
marine, les occurrences externes du jeu des mondes ;
私に、お前の星と海との錯綜の上で、世界の戯れの外的
な偶発を示しつゝ……

sur la complexité marine et stellaire d'une orfèverie
se lisait le hasard infini des conjonctions.
金銀細工の海と星との入り組んだ錯綜の上には、結合の
無限の偶然が読み取られていた。

……ces surfaces qui marquent les jeux multiples et
combinés de la multiplicité de la pensée universelle,
普遍的思考の多様性によって組み合わされた多様な戯れ
を記すこれらの表面、

……les constellations et la mer, demeurées, en
l'exteriorité, de réciproques néants,
相互に虚無となって、外在化している、⁽⁴²⁾星座と海、

……jamais [……] tu n'a fait une minute d'une aussi

……il n'a jamais alors indiqué pareille conjoncture,

magnifique concordance

決して「……」お前はこれほど壮麗な一致の瞬間を形成したことはなかった

l'onde d'un narcotique tranquille dont les cercles vibratoires, venant et s'en allant, font une limite infinie qui n'atteint pas le calme du milieu.

麻酔にかかったような鎮静状態の波動、その震える輪は、来ては去り、無限の限界を形成するが、中心の静けさを損なうことはないのだ。

その黄金はだから決してこのような状況の結びつきを示したことはなかった

……lumineuse brisure du retour de ses ondes et de leur élargissement premier, cependant que s'immobilise, (dans une mouvante limite) la place [……] en un calme narcotique de moi pur [……]

回帰する思考の波とその最初の拡大とがぶつかりあう光輝く破片、一方、(移動する限界のなかで)「……」その場所¹は純粹自我の麻酔にかかったような静けさとなって動かない

見るように、《長い間、おお！ 長い間……》のほぼ全体が、推敲されて《真夜中》に移行している。移し替えられなかったのは、この断章に衰退した形でまだ残っていた骰子の投擲および「種族」の話素と、幾つかの重複する表現、そして断章全体を自己同一的な話者の言表行為に結び付けていた二つの人称代名詞《私》——《お前》と直説法一・二人称の動詞である(後に触れるように、これには唯一の例外がある)。

(2) 第一段落冒頭は、大文字のイニシャルによってその特権性を強調されている「真夜中《Minuit》」の「存続」を断言することによって、時間的変形が成就したことを共示している。続いて、二つの複合過去と一つの現在分詞を含む文が、完了したこの成就を報告している（「この時刻は鏡を通して消え失せはしなかったし、壁掛けに埋もれもせず、その空虚な響きで室内の調度を喚起したのだった」）。続く文は、未完了状態の打刻の両義性を話者の想起を通して現動化しているが、意味論的には、前節で検討した断章がほとんどそのまま踏襲されている。第一に、ここでも打刻の進行は「空虚さ」において把握されている（「その〔時刻の〕空虚な響き」）。第二に、この空虚さは、特権的時刻の出現を夢想のなかにしか位置づけていない（「その〔時刻の〕黄金は夢想の無な宝石、豪奢で無益な生き残りを、不在のうちに装おうとしていた」）。最後に、この想像的な時間的変形は、やはり、現実の世界に書き込まれる偶然と、対比させられている（「だが金銀細工の星と海の入り組んだ錯綜の上には、結合の無限の偶然が読み取られていたのだった」）。

だが、エクリチュールのレベルでは、推敲は非常に興味深いものである。煩瑣を恐れずもう一度ここで重要なものとなる異同を再現すると、

tu sonnais en vain	→	sa vacante sonorité
maintenant une atmosphère d'absence	→	en l'absence
ton son d'or	→	son or
créait	→	allait feindre
dans ma rêverie [……] joyau d'or	→	un joyau nul de rêverie, riche et inutile survivance

ta (complication) —————→ [la complexité……] d'une orfèvrerie

① 「お前が鳴り響いていた《tu sonnis》」に代わる「その〔時刻の〕響き《sa sonorité》」は、「sonor」を介して、「その〔時刻の〕黄金《son or》」を音韻的・字母的に呼び出している。また、「空しく《en vain》」に代わる「空虚な《vacante》」は、意味論的類縁性にしたがって、「不在の雰囲気を持しつつ《maintenant une atmosphère d'absence》」に代わった「不在のうちに《en l'absence》」を、従って「夢想《rêverie》」を、さらに「無益な《nu》」「無益な《inutile》」を呼び出す一方、「生き残り《survivance》」とも弱い筋を交わしている。従って、推敲された《sa vacante sonore》には、打刻音による「真夜中」の想像的な出現が前もって圧縮されている。

② 「その時刻の黄金《son or》」は、「お前の黄金の音響《ton son d'or》」の推敲であるが、そこにはまた「真夜中」という「黄金の宝石《joyau d'or》」の《or》も吸収されている。従って、それはとりわけ「時刻《heure》」の語源であるラテン語の《hora》に含まれている《or》が打刻によって解放されたものと言うことができる。だが、打刻音から時刻それ自体へのこの意味論的变化にもかかわらず、他方では、この語は、テキストには不在な「鳴り響く《sonor》」と字母的・音韻的に等価である以上、「黄金の音響」としても読まれる（あるいはむしろ聞かれる）。従って、《son or》は、依然として《ton son d'or》（真夜中の打刻音）でもある。こうして、《son or》は、打刻音の響きとそれが出現させる「真夜中」とを圧縮しつつ提示している。それは、意味するものと意味されるものとが一体化した、極めてマラルメ的な記号なのである。

③ この《joyau》と《or》との分離を、推敲は、《nu》によって補償し、さらにそれを、文字通りには、打刻音の余韻を意味していると思われる「豪奢で無益な生き残り《riche et inutile survivance》」によって敷衍している。

他方で、「創造していた《create》」に代わる「装おう」としていた《allait feindre》は、『《son or》が実現する言わば音響的な（言い換えれば非実体的な）「真夜中」の』（《nuil plyx》の場合と同じく）《nuil》無な、価値のない、不在な』本質を、二重に——「創造する」から「装う」への意味論的後退によって、また近接未来による延期によって——補強している。従って、ここではもはや、「真夜中」は打刻音の反復につれて実現と消滅を繰り返すのではない。「真夜中」は、常に既に消滅したものの余韻（残滓《survivance》）として、その不在のなかにしか現れないのである。

④ 「お前（真夜中）の（錯綜）《ta (complication)》に代わる「金銀細工の（入り組んだ錯綜）《la complexité……》d'une orfèvrerie》」は、夜の天空と海面とに一面に繰り広げられる光の戯れを意味しているとしても、それ以上にここでは、「時刻の」黄金—夢想《or-rêverie》」のアナグラムとして呼び出された語であるように思われる。従って、ここではもはや、時刻の、夢想のなかでの特権性と、現実における偶然性とは対立しているのではない。むしろ、その両者もまた一体のものであり、「金銀細工の（《or-rêverie》の）入り組んだ錯綜」とは、言わば裏側から見られた時の「夢想の無な宝石」としての「黄金」（真夜中）なのである。

こうして、推敲は、一方では、打刻音による真夜中の創造を、単に意味するのではなく、語の音韻的・字母的・意味論的相互反映を通して実践している。同時に他方では、真夜中の両義性（現前／不在、特権性／偶然性）が、より緊密かつ徹底的なものにされている。前身となる断章ではこの両義性は打刻の時間的規定（打刻音の十二の反復）の結果だったのだが、推敲はこの規定を削除して、両義性を本質的なものとして提示しているのである。この二つのことは、対応しあっている。推敲は真夜中を、語の相互反映にしか根拠を持たない、それ自体としては「無な・不在な」ものにした。だからこそ、真夜中の現前と不在、特権性と偶然性は、不可分一体のものなのである。

だが、真夜中の両義性のこの本質的性格は、じつはここでは前もって括弧に入れられている。なぜなら、それは、話者——冒頭で「確かに〈真夜中〉の現前が存続している」と断言した話者——の想起が現動化したものに他ならないからである（「私は思い出す、その黄金は……『Je me rappelle que son or……』」）。従って、真夜中の両義性は、冒頭の断言に些かの動揺も加えてはいない。それどころか、あたかも、話者がこの両義性に言及するのは、それが、現前している真夜中の驚くべき特権性を、かえって逆に照らしだす効果を發揮するからに他ならないかのように、「私は思い出す」という加筆は、真夜中のこの本質的両義性を、二重に——想起の内容として従属節に追いやり、また、半過去によって言表行為の時点とは異なる現実の現動化であることを明示して——、話者の言表行為の現在から遠ざけているのである。

(3) 第二段落は、この時間的変形が、同時に空間的変形をも引き起こしていることを、明示している。ここでも、前身となる断章がほとんどそのまま踏襲されている。先ず冒頭で話者は、時——空間的変形の成就を点括的な過去として提示し（「真夜中を明らかにするその黄金は、だから決してこのような結びつきを示したことはなかった」⁽⁴³⁾）、次いで、この断言の根拠となる現在の特異性を列挙しているが、その内容も同工異曲である（「というのもここにはこの黄金が創造した唯一の時刻があるからだ、また星座と海は〈無限〉から分離されて、相互に虚無となつて、外在化したまま、自らの本質が、この合一した時刻に、事物の絶対的現在を形成するに任せているからだ」）。

(4) 推敲は、この空間的変形に加えて、別の全く新たな空間的変形をここに出現させている。それは、既に最初の段落に、打刻された時刻が空間（「室内の調度」）を喚起する（瞬間の空間化）という形で提示されていたもので、第三段落の冒頭は、再びこの空間化された「真夜中」を取り上げ、それが今や一つの可視的な部屋（時間の部屋）となつて現前していることを明示している。（「そしてこの〈真夜中〉からは現前が残って時間の部屋の視像となつてい

る」。従って、この第二の変形は、第一の変形以上に、時間的変形と一体化している。

(5) ところで、ここにこの章の非常に興味をそそる点があるのだが、この「時間の部屋」は同時に思考の部屋なのである。

「時間の部屋」に係る関係副詞《on》に導かれた最初の関係節は、前節で検討した断章の記述を膨らませながら、この部屋が、打刻音の喚起した「室内の調度」を外延とする思考の運動的部分（「そこでは謎めいた室内の調度が、思考の茫漠とした戦き、回帰する思考の波とその最初の拡大とがぶつかりあう光輝く破片をとどめている」と、思考の主体が占める、中心の不動で静謐な部分（「長い間夢見てきた純粹自我の麻酔にかかったような静けさ」）とからなっていることを、明確にしている。加筆された、関係代名詞《don》に導かれる第二の関係節では、思考の波の拡大と回帰との衝突によって徐々に相殺されたこの運動的部分が、ついには停止してしまう（「だが時間は溶けてこの部屋の壁掛けとなっている、その上に、次第に弱まっていったあの戦きは、その輝きで壁掛けを補いつつ、忘れられて、停止してしまっ⁽⁴⁴⁾た」）。従って、それにつれて、中心の不動の静謐が徐々に拡大してゆき、「移動する限界のなかで」、最終的にそれが部屋全体を領することになる。ここに再び、言表行為の主体の非人間的様態を読み取ることができるだろう。

だが注意しなければならないが、ここで明示されている主体的変形も、もはや時—空間的変形と同時に成就した第三の変形なのではなく、時—空間的変形のもう一つの様相に他ならないのである。そのことが読み取られるのは、この部屋の中心部分をなすものについての、ある加筆においてである。すなわち、「以前にこの時刻が落⁽⁴⁵⁾下した場所は長い間夢見てきた純粹自我の麻酔にかかったような静けさとなって、動かない」（強調筆者）。この加筆は、先行する部分に対する読み直しを迫る。中心に位置する不動の静謐を占めているのは、単に思考の発信源である主体の非活

性状態ではなく、またそれと同一化した、既に終了した打刻音の沈黙でもある、だから、拡大しては回帰するものも、思考の波動と同一化した打刻音の余韻なのである。言い換えればここでは、思考と余韻とは、「時間の部屋」の外延を構成している「謎めいた室内の調度」をその拡大の最大限とする、同一の中心から発した同じ同心円状の波動に他ならない。

「時間の部屋」と思考の部屋とのこの同一性は、驚くべきことに、最終的には思考の主体である「部屋の主」の「顔」と「時間の部屋」との同一性を生みだすことになる（その壁掛けの上に、次第に弱まっていったあの戦きは「……」停止してしまった、ちょうど、現前以外のいかなる意味作用も持たない、部屋の主の、鏡にも似た無な目をした、謎に満ちて輝いている顔の回りの、寝た髪のように）。つまり、「主」の顔の周りのくしゃくしゃの髪は、彼の思考の「次第に弱まる戦き」でもあれば、それがその上に停止した「時間の部屋」の（おそらくは古びてはつれた）壁掛けでもあり、彼の「鏡にも似た無な目」は、思考の波動と打刻音の余韻との発信源である、部屋の不動の静謐に満ちた中心（終了した打刻音の沈黙）であり、その「現前以外のいかなる意味作用も持たない」、「謎に満ちて輝いている顔」は、打刻が終了したのちにもまだ現前している「真夜中」に他ならない部屋そのものである。このことを一言で言い換えるならば、部屋の主である「私」とは、「時間の部屋」となって現前を存続させつづけている「真夜中」そのものである。こうして、唯一にして同一のものである時間的・空間的・主体的変形が、前代未聞のやり方で成就される。

(6) 《真夜中》の特異性は、それが、まさしく物語の終わったところから始まっているということにある。「たしかに〈真夜中〉の現前が存続している」からには、もはや起こるべき何事もありはしないし、いかなる時間も流れることはありえない。これが、物語の放棄という『イジチュール』の新たな方向性に答えるものとして要請された設定で

あることは、容易に納得される。実際、この設定に拘束されて、今検討した三つの段落では、物語は、それが始まった（あるいは終わった）ところから一步も前進していない。話者は、様々に言葉を変えては真夜中の現前を敷衍することしかできないのだが、そうすることによって、エクリチュールは話者を変形の現場に踏みとどまらせようとしているのである。従って、この企ての成否を検討することによって、これらの段落の成功と挫折を判断することができる。

最初の二つの段落では、前節で検討した断章に見られたのと同じ挫折が、繰り返されている。なぜなら、話者の言述が現動化しているのは、やはり変形から結果した状態であって、変形それ自体は、点括的に把握された過去としてしか報告されていないからである。この挫折の原因は、明らかに、これら二つの段落が、第一段落にただ一度だけではあるがはっきりと現れている自己同一的な《私》の言述であるという事実に求められる。

だが、話者の言述が「時間の部屋」に焦点を定める第三段落では、この挫折が明らかに乗り越えられようとしている。そこで語られている変形は、「部屋の主」である「私」を、話者の言表行為の対象である「真夜中」および「時間の部屋」と同一化させるものである以上、話者と主人公とを《私》の内部で表裏一体的に結合させている等号を、意味論的レベルで切断するものである。従って、そこには、本来なら、自己同一的な《私》がこの《私》の分裂を語るという例の偽りが生ずるはずである。だが、ここではそれが回避されているように思われる。というのも、この意味論的レベルでの切断―移行と平行して、言述のレベルでも、同一の切断と移行が行われているのが観察されるからである。確かに、この段落を導く冒頭の断言「そしてこの〈真夜中〉からは現前が残って時間の部屋の視像となっていく」の背後には、先の二つの段落を支配している自己同一的な《私》の存在が明白に認められる。ところが、次に「私《moi》」という語が現れる時（この時刻が以前に落下した場所は長いあいだ夢見てきた純粹自我（《moi pur》）

の麻酔にかかったような静けさとなって動かない」、この語《moi pur》は、確かに一方では変形から結果する語の主体の様態（非人間化）を意味して、その限りでは話者に送付される代名詞「純粹な私」であるが、同時に他方では普通名詞「純粹自我」でもある。従って、ここでは既に話者は、半ばしかこの語の指向対象ではない。最後に主人公が言及されるのは、「真夜中」および「時間の部屋」との完全な同一化における一切の運動の停止が語られている、段落最後の《comme「ちようご」のように》に導かれた名詞句においてである。だが、そこでは話者は、主人公を「部屋の主」という普通名詞によって、純然たる対象として指示している。従って、この段落は、変形を、まさしく、自己同一的な《私》から出発した話者が、自らの言述を通してこの同一性を切断していく過程として、現動化しているのである。

だが、じつを言うと、この切断は成ったとたんに帳消しにされてしまうのである。なぜなら、話者は、「部屋の主」の思考でもあれば打刻音の余韻でもある「茫漠とした戦き」の「時間の部屋」の壁掛けの上での停止を、現在形ではなく、再び複合過去で語っているからである（「この部屋の壁掛けの上に、〔……〕次第に弱まっていったあの戦きは停止してしまった《s'est arrêté》〔……〕le frémissement amorti」）。従って、言述と同時的であるように見えた《私》の内部の等号の切断と言表の主語の他者化は、この一言で、一気に過去へと移送されてしまう。そうなれば、つまりこの時間差があれば、「部屋の主」の一切の能動性を欠いた状態も、再び話者に送付することが可能になる。「部屋の主」を「私」で置き換えて、話者が、「現前以外のいかなる意味作用も持たない、私の、鏡にも似た無な目をした、謎に満ちて輝いている顔」と語ったとしても、この言葉の真実性はいさかも損なわれないだろう。この「真実」を読者はどのようにでも好きに名付けることができる。だが、ここで重要なことは、結局、それが《私》の視点から合理化された「真実」でしかないということである。こうして、切断されたはずの自己同一性をまたもや修復し

た《私》が、再び姿を現すのが認められるのである。

従って、ここにあるのは、またしても《私》の言語によって語られた、《私》から《私》ではないものへの移行の物語である。話者は、真夜中の現前を報告することによって、実際には、〈今・ここ・私〉の視点から回顧的に真夜中の出現を物語っている。だから、物語が本当に終わるのは、それが「物語」であることが明らかになるとき、言い換えれば、《私》が再び姿を現し、それとともに、一度は身を委ねた変形（《私》の自己同一性の切斷）が過去に移送されて、この《私》から事実上分離されるときなのである。

だが、このことは、以下の段落のあり方を絶対的に決定する。なぜなら、そこでこそ話者は、終わったところから始めなければならないからである。

Ⅱ (1) その意味で、第四段落の冒頭、「これはそれ自体のうちに消滅した、ある〈真夜中〉の純粋な夢である」は興味深い。というのも、ここで話者は、代名詞《○》「これは」によって先行する三つの段落を（言い換えれば今自分が語った物語を）丸ごと捉えて、それに対する自己の判断を述べているのだが、そこでは、真夜中の現前が両義的なものとして提示されて、物語られた変形の成就の既定性に対して深刻な動揺を加えるものとなっているからである。

この両義性は、先ず「ある〈真夜中〉《un Minuit》」という表現に読み取ることができる。なぜなら、「真夜中」は、一方では明らかに大文字のイニシャルによってその特権的稀少性を肯定されながらも、他方では（もはや定冠詞ではなく）不定冠詞によってこの特権性を否定されているからである。同様に、真夜中の「現前」も今や一場の「夢」でしかなかったと断言されているが、それでもその「夢」はまだ特権化されている（「純粋な夢」）。最後に、

《en soi「それ自体のうちに」》には、《en soie「壁掛けの」絹地のうちに》を聞き取ることができる。従って、「それ自体のうちに消滅した」は、冒頭の「この時刻は（……）壁掛けに埋もれはしなかった」を暗黙のうちに否定している。要するに、真夜中の特権性は、重大な疑惑のなかに置かれているのである。

次いで、「時間の部屋」が両義的なものとして提示されている（「真夜中」のそれと認められる「光」が、（……）一冊の開かれた書物の青白さの上に「真夜中」の不毛の縮図を示している）。ここでもまた、「真夜中」の特権性は、「真夜中」のそれと認められる「光」に認知されている。というのも、「影に沈んだ「真夜中」の完了のなかにただ一つ残って」いるこの灯火は、たしかに、打刻音の響きの明晰さの、「時刻の黄金」の輝きの、思考の源である「純粹自我」の透明さの、「部屋の主」の「鏡にも似た無な目」の、縮小された姿だからである。他方で、認知された「真夜中」のこの末裔はやはり否定される。「テーブルが提示する一冊の開かれた書物の青白さの上に「真夜中」の不毛の縮図を示している」この灯火は、既に通常の夜の部屋に属するものでしかないからである（「夜」のありふれたページと装置）。「時間の部屋」はありふれた夜の部屋へと還元される、現前だったものは、「夜」のなかに消滅させられるのである。

これらの両義性は、最終的には次のような形で総括されることになる——「だが「真夜中」が発話した昔の言葉の沈黙がまだ存続している」。この総括は、「たしかに「真夜中」の現前が存続している」という冒頭の断言の訂正である。存続しているものは、現前ではなく、終了した打刻音の沈黙に他ならない。従って、沈黙は、同時に打刻音の終了として、だがまた今はない打刻音の響きをいっそう強調するものとしても、把握される。真夜中は、この沈黙のなかに現前しかつ消滅しているのである。こうして、「それ自体のうちに消滅した」真夜中は、「この沈黙のなかで」、言わば真夜中の本体とその影として、現前／消滅の両義的な姿を現す——「この沈黙のなかで、戻ってきたこの「真

夜中」は、次のような言葉で自らの過ぎ去った無な影を喚起する、私は私を純粹にするべき時刻だった」。

(2) この段落には、話者の言述の転調が認められる。なぜなら、話者は明らかに、ここで真夜中の現前に対して両義的な態度をとっているからである。従って、はっきりさせておかねばならないが、ここで両義的なのは、時間的変形の本質（夢想の無な宝石）ではなく、むしろ話者の判断の方なのである。⁽⁴⁵⁾ このことに留意されている危機的なものに、目を止める必要がある。この両義性を維持するかぎり、話者の言述は一義的な意味（判断）を打ち立てることができず、もはや肯定も否定も不可能になるような地点へしか向かっていかない。その時、話者の言述の論理的・意味論的一貫性を支えている合理性、話者の言語を《私》の言語として成立させ、話者に物語を可能にしていた合理性は、内部から崩壊する危険に出会うことになる。実際、この段落には、この危険のきわどい回避が言語の表層にまでその痕跡を残しているのが認められる。そのもっとも明白な例は、「ある〈真夜中〉《un Minuit》という相反する言語標識の併置である。そこでは、不特定性（不定冠詞）と強い特定化（大文字のイニシャル）という相反する言語標識の併置によって、両義性が辛うじて合理性内になぎ止められている。だが逆に、段落末尾に現れる真夜中の発話、「私は私を純粹にするべき時刻だった」では、合理性が両義性を言わば強引にねじ伏せている。なぜなら、そこでは、両義性（真夜中とその影）が同一性へと還元され、次いで、この同一性を根拠として真夜中の特権性（「純粹さ」）が回復を約束されているからである。言わば、両義性が最高度に達するとき、言述の合理性を維持しようとする話者の抵抗もまたもっとも強力になるのである。従って、この時から話者の言述は再び物語へと後退していくことになる。

(3) 真夜中の本体がその影を喚起した状態は、次の段落では、「ずっと以前に死んでしまったある昔の観念が、死んだ自分を妄想の光に映している」と言い換えられている。ここで、「ずっと以前に死んでしまったある昔の観念」は、「それ自体のうちに消滅した、ある〈真夜中〉」、つまり真夜中の打刻音が既に終了しているという事態と対応し

ている。言い換えれば、真夜中の消滅／現前は、「観念」の死んでいる／生きているという事態によって、従って真夜中の本体とその影との両義性は、「観念」とその鏡像によって、各々代置されている。ここでは、第三段落で成立した真夜中と「部屋の主」との同一化に即して、変形が、今度は主体的側面から両義的なものとして捉え返されているのである。

「真夜中」から「観念」へのこのような視点の移動に伴って、さらに幾つかの置換が行われていることが確認される。先ず、真夜中の「過ぎ去った無な影」は「流産した影」、つまり一度は胚胎されながらも挫折した観念に、また「真夜中」が発話した昔の言葉（打刻音）は、「真夜中」を解放した言葉、つまり打刻音と同一的なあの空無化した主体による思考の発出に、置換されている。注意すべきなのは、『antique 昔の』が『absolut 解放した』の単純過去に変換されたことである。打刻＝思考の発出は、現在に直接先行する出来事ではないことが、ここで改めて強調されている。（実際、打刻の出来事は、『真夜中』では、話者の想起のなかで現動化されている以外、そのものとしては語られていないことを、従って、この出来事はテキストの開始以前に既に終了していたことを、ここで想起するべきであろう。）

(4) だが、右に述べたような対応が確認できるとしても、ここでは話者の言述は明瞭に後退している。それが認められるのは、「観念」の自己認識においてである——「観念は、自分の夢がそのなかで臨終を迎えた妄想の光で死んだ自分の姿を映し、太古から伝わる受け継ぐものではない仕種に自分を認める」。ここで「観念」が認識するものは、既に述べたように、「真夜中」の現前／消滅の両義性の主体的ヴァリエーション（生／死）である。だが、ここではそれが、究極的な対立として、否定的に把握されている（「この極北の夢想の敵対」）。ところで、両義性を対立と認識することには、言うまでもなく、その一元的な還元欲望が含まれている。だからこそ、ここでただちに、両義性

をその絶対的始源へと解消することによって自己の純粹性を回復しようとする「観念」の行為が、現れることになるのである——「観念は、この極北の夢想の敵対を終熄させるために「……」流産した影と〈真夜中〉を解放した言葉との〈混沌〉に赴こうと考える」。だが、これは両義性の意味を取り返しのつかないほど変質させるものではないだろうか。この行為が出現するやいなや、両義性は、もはや、話者の判断の次元に属することをやめて、現に進行しつつある物語世界内の一つの状況に他ならないものとなってしまう。だからこそ、疑似的登場人物である「観念」が、この状況を覆す新たな変形行為を行おうとする意志を持ちうるのである。従って、「観念」の自己認識と行為への踏み出しを語ることを通して、ほとんど感知しえないやり方で、話者が再び登場人物（「観念」）に同一化したことが確認される。こうして、話者の言述はまたもや物語に回帰するのである。

この行為に関する記述をよく読んでみると、言述の後退（物語への回帰）はさらに明確になる。というのも、この段落は、過去の諸断章、とりわけ《試み》⁽⁴⁶⁾の推敲に他ならないからである。

① 「観念」とその鏡像との両義性は、《試み》でも「私」とその鏡像として現れている。しかも、この断章をその前身となっている断章（ボニオの『イジチュール』第二章最終段落）⁽⁴⁷⁾と比較してみると、鏡像が「私」の同一的分身であることをやめて、潜在的にはあるが「私」から分離されるのは、《試み》からであることが確認される。例えば、前身となっている断章では、鏡像は「この人物、私の視像」であるが、それが《試み》では、「私がその中に現れていた妄想の鏡の純粹さを損なっていた人物の邪魔な像」という回りくどい言い方で、不器用に「私」から分断されている。また同様に、前身となっている断章では、鏡像が消滅するのは、「彼（人物）が灯火を持ち去る」からである。従って、ここでは部屋を出るのは「私」であると同時にこの人物（鏡像）でもあり、両者は同一視されている。だが《試み》では、部屋を出るのは「私」であってもはや「人物」ではない。

② 「観念」はここでは真夜中の主体的側面であり、従って「観念」とその鏡像との二重性には真夜中の現前と消滅が置換されているが、注(34)でも述べたように、同様の関係は《試み》の「私」とその「鏡像」にも見いだされる。そこでは鏡像が「壁掛けの時間のなかに立ち去った多くの人物たちと同様に、消え失せようとしている」(強調筆者)と語られている。従って、この鏡像(人物の邪魔な像)には、一つの時刻として時間のなかに消滅する真夜中(真夜中の「影」)が、また逆に、この鏡像とは区別されている「私」には、現前する真夜中が、既に読み取られるからである。

③ この両義性が究極的な対立として認識される場となっている鏡(「妄想の光」と「仕種」)には、明白にあの虚無の小壘の話素の痕跡が見いだされる。先ず、「妄想の光」が「鏡」であることは、次のような対応から確認される。

第二章最終段落(《試み》の前身)		《試み》		《真夜中》	
la pureté de la glace		la pureté de la glace chimérique		la clarté de la chimère	
鏡の純粹さ		妄想の鏡の純粹さ		妄想の光	
le Rêve a agonisé en cette folie		agonie de rêve chimérique et pur,		la clarté de la chimère en laquelle	
de verre, pureté		une folie……		a agonisé son rêve……	

虚無の小瓶の話素は、次に示すような「夢の臨終」と透明なガラス製品との等価性という基本的図式の下で、「鏡」に統合されている。

〈夢〉はこのガラスの小壘、純粹さの
 純粹で妄想的な夢の臨終たる、この
 うちで臨終を迎えた、
 小壘
 〔觀念の〕夢がその中で臨終を迎え
 た妄想の光……

他方、「太古から伝わる、受け継ぐもののない仕種『*immémorial geste vacant*』」にも、今度は《母の禁止にもかかわらず……》に認められる虚無の小壘についてのある話素の痕跡が感知される——「この小壘は僕にまで種族が延期してきた虚無を納めている（種族が服用しなかったこの昔からある鎮痛劑（……））」（強調筆者）（《vacant》は、法律用語では、「相続人がいない〔遺産〕・相続を放棄された〔遺産〕」を意味している）。また、この仕種が、「觀念」に「混沌」への回帰を決意させるという点では、《彼は墓に横たわる》の別の話素——「一族のものはやどれが誰とも見分けの付かない骨灰の上に、哀れな人物は、海には欠けている虚無の雫を飲み干したのち、横たわっていた」——も想起される。そこでもやはり、虚無の小壘を飲み干すことは、主人公の「混沌」への回帰を引き起こしているからである。

④ 最後に、行為の同一性がある。「觀念」は「この極北の夢想を終熄させるために、〈混沌〉へと赴こうとする」。ここで「敵対」する両項は「觀念」とその鏡像なのであるから、対立の解消は、鏡面から「人物の邪魔な像」を取り除くために部屋を出ようとする《試み》の主人公の意図と一致している。また「部屋を出る」という話素は、過去の断章では常に「墓・事物の根底・（感情も精神もない）中立性」への下降であった以上、そこには既に「混沌」が含まれていると言える。更には、「觀念」が「混沌」への下降に際して携えていく「妄想的な光と再び閉じられた書物」も、《試み》の灯火と秘法書を踏襲している。

(5) 最後の段落は、「時間の部屋」だったものをやがて領するであろう闇の気配と、その中でただ一つきらめいて

いる「潜在する微光」とを提示している。このうち、闇については、その前身と見なしてもよいものが《試み》に見いだされる。

《試み》

les lourds rideaux tombant en temps, en (= la pureté)
feront les ténébres,

重いカーテンは落下して時間となり、純粋さを暗闇に変えてしまふだろう

《真夜中》

L'ameublement accompli qui se tassera en ténébres
comme les tentures, déjà alourdies en une forme
permanente de toujours.

完全なものとなった調度は、常のごとく不変な形を取って既に重くなった壁掛けと同様、暗闇のなかに積み重なることだろう

《試み》の前身となっている断章では、この部分は極めて簡潔に「夜だ!《a nuit》」と書かれていた。このことを思い合わせると、やがて室内をすっかり満たしてしまうであろうこの闇は、真夜中がその中に消滅した時間（永遠の〈夜〉）に他ならないことが理解される。打刻音が喚起した「室内の調度」、思考と打刻音の余韻の拡大―帰りのとりとめない外延を構成していたあの「謎めいた調度」は、ここに揺るぎないものとして完了―完成した、「時間の部屋」だったものは、全くもってありふれた夜の部屋へと、決定的に還元されたのである。だが、それでもこの闇のなかには、「潜在する微光」、「……」時計のダイヤモンドの純粋な炎、永遠の〈夜〉の唯一の生き残りにして宝石」が、輝いている。従って、そこには、打刻音が終了した後も、時間（永遠の〈夜〉）から生き残っている真夜中

〔夢想の無な宝石、豪奢で無益な生き残り〕が、「時計『horloge』」の《or》が、疑う余地もなく認められる。従って、この闇と光は、前の二つの段落が各々提示していた真夜中の現前と消滅、「観念」とその鏡像という両義性の空間的ヴァリエーションなのである。

同様に、ここでも行為が現れている——「時刻が自己を定式化する言葉は、その行為が開いた〈夜〉の揚蓋の入口で、次のような筈となる、『さようなら、夜よ、私だったもの、お前自身の墳墓よ、だが生き残った影よ、〈永遠〉へと変貌するだろうものよ』」。この行為を解きはぐすためには、先ずその引き金となっている「時刻」の発話自体を分析しなければならない。この発話（《Adieu, nuit, que je fus, ton propre sépulcre, mais qui, l'ombre survivante, se métamorphosera en Eternité》）の明瞭な形式的特徴は、その対称性にある——「夜」を同定する二つの呼び掛け、二つの、しかも一方は過去時制、他方は未来時制を持つ関係節——。この対称性は、「夜」（時間）を決定的に二分割する真夜中という時刻の特殊性に対応している。すなわち、後方には、この「時刻」の過去としての「夜」がある。だが、この時間にはもはや真夜中から截然と分離された、取消不能の過去である以上、真夜中のそれに対する同一性は、現在との直接的関連を含意する複合過去ではなく、単純過去によって客観的に歴史的事実として記されている（「夜、私だったもの『nuit, que je fus』」）。言い換えれば、この「夜」は、消滅した無数の時刻（「名もなき夜々」）の墓場なのである（「お前自身の墳墓」）。前方には、この「時刻」の未来としての「夜」がある。これから出現すべき無数の時刻の未分化な塊である「永遠の〈夜〉」のこの「生き残った影」は、従って、「永遠へと変貌するであろう」。だが、こうして「夜」を同定することによって、真夜中は同時に「自己を定式化」してもいる。なぜなら、「時刻」は、この同定を通して過去と未来の時間から自己を切り離し、「真夜中」としての自己の現在だけを、「夜」には属さない、特権的なものとして取り出してもいるからである。従って、この発話自体が既に「時刻の行為」そのもの

である。ゆえに、この発話行為は同時にまたもう一つの行為、「〈夜〉の揚蓋」を開く行為に連動している（「時刻」の行為によって開かれた〈夜〉の揚蓋）。なぜなら、真夜中が自らを「永遠の〈夜〉」にはもはや属さない非時間的存在として取り出すことは、言い換えれば、連続的な時間の流れに楔を打ち込み、そこに一種の縦穴を、時間に対して垂直に開いた開口部を穿つことに他ならないからである。従って、最後に、この発話行為は第三の行為を暗示している。こうして時間からついに解き放たれた以上、「時刻」は「夜」に訣別して（《Adieu, nuit!》）、この「開かれた〈夜〉の揚蓋」を通じて部屋を去り、時間の外へと下降するであろう。

この下降は、ここでは《試み》のあの矛盾を引き起こさない、なぜなら、「時刻」が後にする部屋には、増大する闇のなかに依然としてあの「潜在する微光、時計のダイヤモンドの純粹な炎が瞬いている」からである。この結末には明らかに《ソネを寓意するソネ》が実現したトリックの模倣を読み取ることができる。⁽⁵⁰⁾従って、ここでは両義性とははや対立ではなく、むしろ両項の完全な平衡による対立の実質的中和である。

(6) こうして、新たな物語もまた、見事に完結する。見方によっては、この新たな変形の物語は過去の諸断章の到達点であり、最終的な完成であるとさえ言えるかもしれない。《試み》の矛盾は異論の余地なく乗り越えられている。また三つの変形は、ここでも、最終的には同一のものとして実現されている（真夜中の時間からの解放、下降、「時刻」Ⅱ「観念」の混沌への回帰）。細かな指摘をすれば、「〈夜〉の揚蓋」を開く発話には、過去の幾つかの断章に認められた「予言の発話」の洗練された推敲を、また時間の外への下降には、かつて《イジチュールの生涯》の第二段落で述べられていた「イジチュールは時間の外に投げ出された」という話素の発展を、それぞれ認めることができる。従って、まさしく問題にしなければならないのは、新たな物語へのこの回帰とその完結なのである。それが、話者の言述の両義性に含まれる危機的なものに対する抵抗に起因していることは、明らかである。新たな物語に見られる

明白な後退（行為の復活）は、この抵抗が、従って、両義性の脅迫が、いかに大きなものだったかを暗示している。

Ⅲ たしかに、ブランショが言うように、死（変形）は語りえないものである。とりわけ《私》の言語から出発するときには。《私》は《私》の死を語ることはできない。だからこそ、《私》の言語をもって語られた、《私》から《私》ではないものへの移行は全て、物語でしかなかったのである。そのことは、過去の諸断章がその挫折を通して明瞭に証明してきたことである。そして、ここでもまた、自己同一的な《私》が語る移行の物語がテキストを始まらせ終わらせている以上、同じ挫折が繰り返されている。変形（ブランショの言う死）には、全く別の角度から接近しなければならなかったのである。だが、《真夜中》はそれをいささかも試みなかったというわけではない。第四段落に見られる話者の両義的な言述は、その可能性を拓いている。なぜなら、この両義性を含んでいる危機的なものは、一義的・合理的意味（判断）の定立を妨げることによって、物語の完結性を解体すると同時に、話者の超越論的主体を脅かしてもいるからである。従って、逆に、言述の合理性が両義性に打ち勝ち、それを言述のレベルから言表（物語内容）のレベルに転位させるときには、話者の判断する主体が再び確立される、そして、それと同時に、解体された物語も再び完結性を取り戻すことになるのである。このことはたしかに、マラルメの書く主体（『作品』の言表行為の主体）が、まだ十分には、語にのみ基盤を持つものとして構成されるに至っていないことを示していると言える。だが、エクリチュールは、束の間ではあるが、両義的な言語を実践している。このことの持つ意味は大きい。変形が最終的には『《私》の不在な言語』の実現でしかありえない以上、この両義的な言語を一貫して持ちこたえるときにこそ、《私》とその言語の変形は実践されうる、言い換えれば、『作品』の言表行為の主体は十全なものとして構成されうる、このことが今や知られたからである。この意味で、『真夜中』は、その挫折にもかかわらず、『イジチ

ユール』の構想に属する諸断章において、決定的な位置を占めているのである。

- (1) 一八六九年七月一三日（あるいは二〇日もしくは二七日）付けカザリス宛書簡『Documents Stéphane Mallarmé, présentée par Carl Paul Barbier (以下 *D. S. M.* と略す), tome VI, Nizet, 1977, p. 422; 同年十一月一四日付けカザリス宛書簡』*Ibid.*, p. 429; 同年十二月二一日付けカザリス宛書簡』*Ibid.*, p. 431.
- (2) *Ibid.*, p. 438.
- (3) *Une amitié exemplaire: Villiers de l'Isle-Adam et Stéphane Mallarmé*, G. Jean-Aubry, Mercure de France, 1942, p. 52.
- (4) *D. S. M.* tome VI, p. 454.
- (5) Stéphane Mallarmé, *Igitur ou la Folie d'Elbehnom*, Gallimard, 1925 (以下 *I. F. E.* と略す), pp. 35-38, 53-81; *Œuvres complètes*, Gallimard, 1945, 《Bibliothèque de la Pléiade》(以下 *O. C.* と略す), pp. 433-434, 439-451; *Igitur Divagations Un coup de dés*, Gallimard, 1976, 《Collection Poésie》(以下 *I. D. U.* と略す), pp. 43-44, 51-66, など以下の『イジチュール』の引用は『*I. F. E.*』を底本とし、引用のたより *I. F. E.*, *O. C.*, *I. D. U.* の順で該当ページ数を記す。
- (6) Gérard Genette, 《Discours du récit》 in *Figures III*, Seuil, 1972, pp. 238-243.
- (7) 一八六八年十二月二七日付カザリス宛書簡『*D. S. M.*, tome VI, p. 405. (書簡の日付はペンマンの推定に従うこと)。
- (8) 一八六九年一月七日付カザリス宛書簡『*Ibid.*, p. 408.
- (9) 一八六九年一月十九日（十八日）付カザリス宛書簡『*Ibid.*, p. 420.
- (10) このソネと『イジチュール』との関係に言及してゐる全ての研究をここに網羅するつもりではないので、筆者が特に参照したものを以下に挙げる。Guy Michaud, *Message poétique du symbolisme*, Nizet, 1947, pp. 170-172, 183-185; Alan Rowland Chisholm, 《Mallarmé's Eden II》, in *A. U. M. L. A.*, No. 14, 1960, pp. 15-16; Charles Mauron, *Introduction à la psy-*

chanalyse de Mallarmé, la Bacconnière (Neuchâtel), 1968, pp. 132-137 ; Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, 1961, pp. 167-169, 215-216 ; Bertrand Marchal, *Lecture de Mallarmé*, José Corti, 1985, pp. 165-189.

(11) *D. S. M.*, tome VI, pp. 374-377.

(12) *Ibid.*, pp. 367-370.

(13) *D. S. M.*, tome IV, Nizet, 1973, pp. 39-40.

(14) このソネは、たしかに直接的には、『イジチュール』からの意図的な逃避と休息の産物であったように思われる。「あなたはカザリスから、彼がハンモックを買ったジャコブ通りの商店の住所を教えてもらわなければいけません。なぜなら、私も同じようなものを中庭の月桂樹の間に吊るして、その葉叢の快い陰で眠りたいからです(……)／結局、それでもハンモックからリズムを、月桂樹からインスピレーションを与えられてであれ、私は一つのソネを作ることができるかもしれません。そして私にはそれで終わる脚韻が三つしかないのです(……)」一八六八年五月三日付けルフェビュール宛書簡(*D. S. M.*, tome VI, p. 367)しかしながら、この時マラルメの関心をもっとも支配していたものは、書簡が述べているような強制的な宙づり状態での眠りが必要とするほどに、マラルメを追いつめていたものは、言うまでもなく『イジチュール』の挫折である。従って、それがこのソネにも影を落としていなかったとは考えられない。

(15) *D. S. M.*, tome IV, Nizet, 1973, p. 41. このソネの手稿は、これ以前にも、Henri Mondor, *Vie de Mallarmé*, Gallimard, 1941, pp. 260-261、並ぶ、Henri Mondor et G. Jean-Aubryの編集による *O. C.*, p. 148に、公表されているが、この両者とバルビエが公表したものとあいだには若干の重要な異同がある。またバルビエは後に、*D. S. M.*, tome VI, p. 377にもこのソネの手稿を挙げているが、この手稿と *D. S. M.*, tome IV に公表された手稿とのあいだにも、二箇所のみ異同がある(*D. S. M.*, tome IV のテクストでは表題の末尾に打たれていなかったポワン)が、同 *tome VI* では打たれている、また七行目の詩句については、*tome IV* の《puiser》が *tome VI* では《puisé》になっているが、これは明白な誤りである)。ここではバルビエが *D. S. M.*, tome IV に挙げているテクストを用いた。なお、ステファヌ・マラルメ、『マラルメ 詩と散文』、松室三郎訳、筑摩書房、一九八七年の口絵には、この手稿の写真複製が掲載されているが、松室氏は、同書所収のソネを注釈した論

文「タイムカプセル《マラメル一九五五年》を今……後期ソネ注釈の試み——」のなかで、手稿の写真複製とバルビエが *S. M. tome IV* で再建したテキストとを比較し、両者のあいだには句読点に関して、なお三箇所 different があることを指摘している (pp. 182-4)。

(16) 本文でも述べたように、このソネには、意味論的もしくは統辞的に多義的な解釈を許す語彙や連辞があるために、ここに挙げた訳文は唯一のものではありえない。訳文の作成に関して留意した点を幾つか挙げると、第一カトラン二行目の《*Je pur Crime*》は「純粹な罪」とも訳せるが、特に形容詞《*pur*》が前置されると「全くの・純然たる・単なる」等々の意味になることから、「純然たる罪」と訳した。

同じく二行目の《*ampadophore*》は、本文中で述べるように複数の含意を持っているが、それをただ一つの日本語の単語に置き換えることは不可能である。だが、ここでは《*ampadophore*》は、その前後に打たれたヴィルギュール () によって周囲の詩句から切り離されて、主語《*La Nuit*》の同格句となり、「爪の編瑪瑙に点火した〈夜〉」の姿を全体的に視覚的イメージとして提示していると読むのがもっとも適当であると考え、このイメージをできるだけ分かりやすく伝える訳語として「松明を掲げるように」を選択した。なお、多くの研究者がこの語を《*Je pur Crime*》の同格句と解しているが、その主たる理由は、推測するに、バルビエが再建した二つの手稿では（また筑摩書房版『マラルメ 詩と散文』の口絵写真に挙げられている自筆原稿の写真複製においても）《*ampadophore*》の前に打たれているヴィルギュール () が、バルビエ以前に公表されたこのソネの手稿（モンドールの『マラルメ伝』及びブレイヤード版『マラルメ全集』）では、脱落していたことに、求められるように思われる。この脱落の結果、バルビエ以前の版では、この語は直前の《*Crime*》から遊離されないものである。

三行目の《*vespéral*》は、現代フランス語では「夕暮れの、日没の」を意味する文語的形容詞であるが、リトレ辞典には、「晩課集」を意味する名詞としてしか収録されていないところから見て、このソネが書かれた時期には、この語を形容詞として用いるのはそれほど一般的な用法ではなかったように思われる。リトレ辞典は、名詞《*vespéral*》の語源を特に挙げていないが、この語が「宵の明星」を意味する《*vesper*》から派生していることは一見して明らかであり、後者については、ラテン語《*Vesper*「宵の明星」》及びギリシャ語《*Εσπερος*「宵の明星」》を、語源として挙げている。だが、《*Vesper*》には他に

「夕方、晩、西方」の意味が、また《Erepos》には「夕方の、西方の、日没の」という形容詞での意味がある。従って、マラメルは、この語の形容詞としての用法の根拠を求めるために、ここでは語源となるラテン語及びギリシャ語の単語にまで遡っているものと思われる。なお、松室三郎氏は、語源となる《Vesper》及び《Erepos》の「宵の明星」という意味を重く見て、《Vespéral Phoenix》を「日々繰り返される荘厳な落日のイメージも背景にあると言えるが、*vespéral*という語の背後に希望の星 *Venus* をも併せ見ることができるとすれば、ここに謂う夕べの不死鳥とは、今宵こそはという希望的意欲に詩人を駆り立てた不死鳥なのであり、(……) *ŒUVRE UNIQUE* 乃至は究極の『詩』(ポエジー)を含意するものと考えてよからう」(松室三郎、前掲書、pp. 195-6)と述べておられる。このソネをこのように詩作の隠喩として解読することもまた、ソネをその外へ開くことになるのではないかという疑念を、ここでは追求しないでおく(それは注の範囲を大幅にはみ出してしまふことになるだろうから)。だが、確かに、《Vespéral Phoenix》を「毎夕不死鳥のように西空に姿を現す宵の明星」と読めば、「夕暮れの〈不死鳥〉が消滅させた〈夕刻〉」は、宵の明星の出現によって終焉する日没を意味すると考えることができ、従って、《Vespéral Phoenix》を日没と解したときに生ずる《Soir》との意味論的重複は消去されることになる。

三行目末尾の《Phoenix》は、現代フランス語では「棗椰子」を意味して、「不死鳥」を意味する《Phoenix》とは区別されている。だが、リトレ辞典には、《Phoenix: 不死鳥》しか挙げられていないことからみて、当時は少なくともまだ、《Phoenix: 棗椰子》は一般化された語ではなかったように思われる。他方、《Phoenix》の語源となるギリシャ語の《Φοenix》は、ラテン語では《phoenix》である。同様の例として、「輝くもの」を意味し、アポロンの別名ともなるギリシャ語《Φωβος》が、ラテン語《phobus》となり、フランス語では《phébus》となるのを挙げることができる。従って、ここで《Phoenix》は《Phoenix》のラティニスムであると考えるのが適当であると思われる。

四行目末尾の《amphore》は、本来は、液体や穀物を貯蔵する、古代ギリシャの二つの耳付きの壺を意味しているが、ここでは、先行する三つの名詞・形容詞——「不死鳥」・「灰」・「骨灰の〈cinéraire〉」——によって、またとりわけリトレ辞典が《cinéraire》の用例としてあげている《urne cinéraire, urne qui renferme les cendres d'un mort》「骨壺」死者の骨灰を納める壺」によって、「〔不死鳥の灰を納める〕骨壺」へと意味を限定されている。

第二カトラン第二行目の《le noir Salon》は、本来なら後置されるべき色彩の形容詞が前置される場合には、「黒い・暗い・闇の」という本来的な意味よりは、「不吉な・邪悪な・どす黒い」等々の意味を持つことになるので、「不吉なサロン」と訳したが、ここには当然「暗い」の意味が同時に含意されているはずである。

続く二行の詩句《nul plyn\Insolite vaissau dinanité sonore》は、後に本文中で示すように統辞的に二様の解釈が可能であり、単一の日本語表現には置換できないのだが、できるかぎりこの二様の解釈を含意するように訳文を作ってみた。

第一テルセ第一行目の《selon》はおそらくフランス人の読者にとっても曖昧なものであるように思われる。シモーヌ・ヴェルダン¹⁶は、マラルメが決定稿でこの前置詞を《proche》に代置して、《selon》を二行目に移動させ、《Agonise selon peut-être le décor》と詩句を訂正したことを「マラルメは前置詞 selon を「……」より美しくとは言わないがより正確に用いることができた」と評している¹⁷。(Simone Verdin, *Stéphane Mallarmé le presque contradictoire*, Nizet, 1975, p. 168.)

最後に、第一テルセ第二行目の前置詞《pour》及び所有形容詞《son》についても、様々な意味論的解釈が可能であり、ここに挙げた訳文は単にこれらの可能性のうち一つを示すものにすぎない。特に《son》については、原文の持つ曖昧さをそのまま訳文にも反映させることしかできなかった。

(17) D. S. M., tome VI, pp. 375-376.

(18) 「lampadophore, 男性名詞。古代ギリシャの用語。宗教儀式で神燈を捧げ持つ人々の名称。= lampidiste の同義語。——語源。Λαμπάδοφορος, λαμπάς, 松明、捧げ持つ者から。」「lampidiste, 男性名詞。古代ギリシャの用語。松明送り競技を行う者。——Λαμπάδιστής, λαμπάς, 松明から（ランプを見よ）」(リトル辞典)。従って、《lampadophore》という語には、「神燈を捧げ持つ者」という字義通りの意味だけではなく、そこに含意されているが、脚韻の要請から詩句のなかでは用いることができないなら「《lampidiste》松明を掲げる者」の意味をも読み取る必要があると考える。

(19) Marchal, *op. cit.*, p. 177.

(20) 《console》は、壁に取り付けられた、通常は渦巻き形の彫刻を施され、大抵は金箔で飾られた、内側に湾曲した脚を持つ、花瓶や彫刻などを飾るための小卓である。

- (21) この語は先ず、ユゴーが『諸世紀の伝説』中の詩篇《Le Satyre》においてローマの七つの丘の一つを意味するために用いていたことがつきとめられ、またギリシヤ語の《κρύβειν》が「隠す」を意味しているところから耳に当てるか海鳴りが聞こえる目殻、そこから更に誤植という意味に、また書き物机（確かに、このギリシヤ語は「書き物板」という意味を持っている）やインク壺（実際、この語と同格に置かれている《vaisseau》は、語源的にも第一義的にも「水等を汲むための器」を意味している）という意味に、各々同定されることになった。《ptyx》のユゴーによる用法を突き止めたのはエミリー・ヌーレであるが、彼女は、ユゴーの用法は固有名詞なので出典にはならないとして、この語に「目殻」という意味を与えている（O. C. p. 1490）。他方、シャルバンティエは、ユゴーの詩句との関連を否定して、この語を単にギリシヤ語の転記と見なし、同様に「目殻」の意味を与えている（*Ibid.*, pp. 1490-1491）。その他の解釈については、Marchal, *op. cit.*, p. 179を参照のこと。モローンは、この語を「海の目殻、つまり女性の性的象徴」であり、「死んだ女性を喚起している」と解釈している（*op. cit.*, p. 135）。また、チザムは、一九六〇年の前掲論文ではこの語を『イジチュール』本文第二章の最終段落に現れる「ガラス壺」と同定している（*op. cit.*, p. 16）が、一九七三年の別の論文では、「ptyxを、秘かに呟く目殻であるとか（かつて私が同意した理論）、装飾的なインク壺であるとか（かつて私が論じたように）」あるいは他の何らかの物理的対象であると定義しても無駄である」として、この語の出典をユゴーに想定しながらも、ユゴーの詩篇とこのソネとの関係については否定して、この語を「非物質的な容器」より正確には、「神々の誓言に用いるために、虹の女神がステュクスの河の水を汲むべく携えていった」黄金の瓶」と解している（Alan Rowland Chisholm, 《Mallarmé and the riddle of the ptyx》, in A. U. M. L. A., No. 40, 1973, pp. 246-247）。またリシャルは、『Chimère-nixe-rixe-faune』のテーマ系にヌーレが発見したユゴーにおける《ptyx》の用法（《Sylvain du Ptyx》「プティックスの丘の森の神」）を結び付けて、「それ自体牧神を喚起する ptyx」と語っている（J. P. Richard, *op. cit.*, p. 215）。
- (22) 「ptyx はとりわけ何も指し示していない語、響き以外の現実をもっていない語である。なぜなら、それは脚韻の魔術によって人工的に創造されたからである。この語はその時、詩篇のイマジユ自体であり、詩句のなかに入れ子にされた詩篇である。そればかりか、この詩句は、まるでこの語の異様さをもっとよく明示するためのように、その句切りの極度の不規則

性(5+5+2)によっても注意を引いている。ptyxは詩篇の記号である、不在であるがゆえに(nul=aucun)いかなるptyxもない)、また虚無しか閉じ込めていないがゆえに(nul=vide, sans valeur 無なptyx)、「二重に《無な》この詩篇の記号なのである。《nul ptyx》は、不在を語る詩篇の不在を表象している。この表現は自己の詩篇を《あらゆるやり方で自らを反映する無なソネ》として提出したマラルメの意図を説明している」(B. Marchal, *op. cit.*, p. 179)。同様に、松室氏も前掲論文において、「この謎語「ptyx」はこれ自体では意味ゼロの言葉、即ち作者はギリシャ語 *πτύξ* に由来するこの語を敢えて、意味ゼロの言葉として、この位置に据え、この語の意味はむしろその同格句(ないし説明語)によって語らしめようとした、と筆者は判断する。〔……〕ptyxとは、それが即物的なイメージとして「法螺貝」その他を示唆するにせよ、何よりもこれは文字通り *Petit x* (= *petite énigme*) と解すべきであって、ptyxは「言葉自体となりおさせた言葉」を意味する、と筆者は考える。〔……〕言葉は言葉でありつづける限り現実から *sécarter* して行く能力が内在的に備わっている〔……〕。従ってこの能力が高度に発揮されればされるほど、言葉はよりよく鳴り響く空在の容器たり得る。ここに謂うptyxとは恐らく『かかる能力を具えている言葉なるもの』の意ではなからうか」(松室三郎、前掲論文、p. 203-5)と述べておられる。マルシャルの読解は決定稿に関するものではあるが、それでも、松室氏の前掲論文とともに、今回参照しえたこのソネの注釈のなかでは、極めて示唆にとんだ十分に首肯しうる読解であり、多くの教示を得ることができた。

(23) 《nul》の多義性について、また《ptyx》のソネ自体への送付については、注(22)にも記したように、マルシャルの読解に負うところが多かった。しかし、マルシャルも、松室氏も、この詩句の統辞的關係については、「壺」との同格関係しか認めていない。〔……〕統辞的にはいかなる困難もない。ほとんど敷衍ができる。すなわち、空っぽの部屋の祭器卓の上にはフェニックスを集めるいかなる骨壺もない。なぜならptyxがないからである。明らかに《骨壺》と《ptyx》とは、よりよいものがないので仮に同一の現実と呼ばねばならないようなものに送付される」(B. Marchal, *op. cit.*, p. 178)。「第四行から第五行にかけては、不死鳥の死灰は、この暗黒の『広間』のなかでは、華卓子^{ハナコ}の上には遺骨壺を持っていない」と続き、これをひと言で要約して、即ち、何等のプティックスもないのだと断言されることになる」(松室三郎、前掲論文、p. 200)。

(24) 「主《Maitre》」のもう一つの読解の可能性は、そこに支配的な詩の流派もしくはその領袖たる「巨匠」を読み取ること

である。この時、主の不在は詩の「空位」の表象となる。アンリ・ルージュンによって次のように描写されている当時の詩壇の状況は、この解説の裏付けとなるかもしれない——「ミューッセの大きな傷ついた声が、臨終の喘ぎとともに沈黙したばかりだった。ラマルチーヌの泣き濡れた堅琴が、岸辺の柳に掛けられ、そこには悲嘆の蜘蛛の巣が織られていた。〈父〉は、芸術家だったが司祭に変身して、余りに高く余りに遠く、彼処の孤島に君臨していた。ゴーティエ、ルコント・ド・リール、ボードレー、バンヴィルの世代が、一人は死に、一人は打ち破られ、一人は追放されたこれら三人の賢者の後を継いでいた。忘れられていると同時に著名な司祭たちのコレージュが祭壇に火を維持していた。充実した青空の広大な祝祭はもはやなく、犠牲の火はもはや天には上らず、大衆に向かって声高に叫ぶ予言者はもはやいなかった。だが、厳密で尊大でほとんど深夜の信仰が、巧緻な儀礼と神秘とをもって行われていた。」(Henry Roujon, *La Galerie des Bustes*, J. Ruelf, Paris, 1908, p. 42.) (そしてこのソネが書かれた時には既にボードレーもいない。)だが、「先ずは異名として、後には貴族の称号として、《高踏派》という美しい渾名を貰った」(*Ibid.*, p. 43) この「秘教的宗教」の信徒たちだけが細々と支配しているという状況(それを必ずしもルージュンは否定的に見ているわけではないのだが)に、マラルメが「空位」を読み取り、そこに彼の「新しい詩学」の土壌を見いだしていたとしても、この事情をソネに適用することは、ソネをその意図に反してその外へと開いてしまうことになるだろう。

(25) 松室三郎、前掲論文、二〇九頁。

(26) 決定稿では、第一テルセは「*Mais proche la croisée au Nord vacante, un or // agonise selon peut-être le décor // Des licornes ruant du feu contre une nixe*」だが北に面した虚ろなガラス窓に近く、一つの金色が／／おそくは装飾の形にしたがって瀕死の光を投げている／／それは水の精に火を噴きかける一角獣たちの装飾だ、と推敲されている。従って、決定稿では、初稿の第一テルセ第一行目の《selon》が、二行目に移動し、《décor》(鏡の枠)を導く前置詞となり、また、初稿二行目の「その美しい枠組のためにある戦いをけしかけている」《incite pour son beau cadre une nixe》が、文字通りには、暗闇のなかで微かな光を放つ鏡の金箔を貼った枠を表していると思われる「瀕死の光を投げている」《agonise》「ただ一語に圧縮されたために、《un or》の輝きは、鏡の枠の輝きに重ね合わされている」。

(27) 言い換えれば、「鏡」は「北」に対面する方角である「南——《le Midi》」に位置していることになる。「生・昼・光」の方角である「南」に見いだされるのが「鏡」に他ならないというこの事態を、松室氏は、「詩人は星の微光によって部屋奥の隅に己れの自我の行きつく果てに鏡の存在することをやがて知ることになる筈である」(前掲論文、同頁ページ)と述べているが、これはきわめて含蓄の深い示唆に富んだ指摘であるように思われる。

(28) マラルメには既に、鏡—泉—そこから姿を現す裸女の観念連合が存在している (*Herodiade*——*Scène, Frisson d'Hiver* 参照) が、このソネを過去の詩篇へと開くまでもなく、ドイツ語で *nixe*、フランス語で *ondine* と呼ばれる水の精は、クリスタルの宮殿に住むと言われている (Jean Chevalier, Alain Gherbrant *Dictionnaire des Symboles*, Robert Lafont/Jupiter, 1982, p. 704 参照) ことから、水の精の住む水界—クリスタル—鏡というアナロジーは、十分に説明される。ちなみに、リトレ辞典が《*nixe*》の用例として挙げている『西世界評論』の記事の一節にも、「ヴォークリューズの水の精」が「その宮殿となるクリスタルの深淵から姿を現す」という記述が見られる。ただし、これは『補巻』に収録されているので、このソネの執筆時にマラルメがこの記述を参照したことはありえない。

(29) こうして自分自身を措定しては覆し、別なものへと置換していく、ソネのこの力動的な自己否定的運動の歯車として機能しているのは、各詩節を隔てる三つの空白である。すなわち、第一カトラ—ソネ—星を散りばめた夜の天空、第二カトラ—ソネ—不吉なサロン・無なブティックス・虚ろに響く奇体な空間としての夜、第一テルセ—ソネ—夜を切り取る北に面した空虚な窓、第二テルセ—ソネ—夜を反映する不在の装飾としての鏡。

(30) *D. S. M.*, tome VI, p. 341.

(31) たしかにそのような想起は容易であろう。例えばステュクスと「墓」の間の明白な類似性がそうである。神話的にはステュクスは冥府を流れる河、もしくはアルカディアを流れて末は冥府に注ぐ河である。冥府の河としてのステュクスは、宇宙の帯を形成して世界をその果てで取り巻いているオーケーアノスの十番目の河であり、その水は、死すべき人間にとっては余りの冷たさゆえに生命を奪う有毒の水、不死の神々にとっては、その誓いの証人となり、万—その水にかけて偽りの誓いを立てたときには、彼を昏睡状態に陥れる死の水であるが、同時に、女神テティスが幼い息子アキレウスを不死身にするためにその流

れに漬けた生命の水でもある（〈ロドトス、『神統記』廣川洋一訳、岩波文庫、一九八四年、七七五―七九八行；*Dictionnaire des Mythologies*, Flammation, 1981, tome I, p. 350）。つまり、ステュクスは、言わば人間的なものの死と非人間的なものの再生を引き起こす流れである。従って、それは、『イジチュール』の主人公の下降が目指していた、語る主体の非人間化という意味での死との深い類縁性を保っているように見えるのである。同様に、この二行から、『イジチュール』の主人公が墓に赴くときに灯火を持ち去ったことを想起することもできるだろう。というのも、このソネにおいても、「主」が去った後の部屋は、闇に包まれているからである。このような類似をさらに押し進めて、チザムは（*Mallarmé's Eden*, op. cit., p. 15）⁶ またモーロンは（op. cit., p. 133, 135）⁷ 『イジチュール』の断章の幾つかに現れるあの「虚無の小壘」を《*dyx*》と同一視するところまで行っている。たしかに「虚無の小壘」は「夢を誇らかなものにする品」にも、またステュクスの有毒の水を満たす容器にもふさわしいかもしれない。だが、『イジチュール』の主人公が部屋から持ち出す小壘には既に「虚無が封じ込まれている」が、ステュクスの水を汲む容器としての《*dyx*》は、とりわけその空洞性（空虚）を特徴としているのである。一見すると説得力に富んでいるように見えるこれらの類似を考慮する時には、このソネが決して『イジチュール』に属するものとして書かれたわけではないという自明の事実を念頭に置くべきであろう。

(32) Julia Kristeva, 《La fonction prédictive et le sujet parlant》, in *Polylogue*, Seuil, 1977, pp. 323-356.

(33) *Les Lettres*, Librairie des Lettres, 1948, p. 24.

(34) 「種族・一族・祖先たち」と時間の流れのなかに消滅していった無数の時刻との同一性のもっとも早い現れは、おそらく《試み》の「壁掛けの時間の中に立ち去った多くの人物たち」であるように思われる。以前の分析では、文字通りには、古びて色褪せはつれかかった壁掛けの定かには見分けられなくなった図柄であるこの「人物たち」に、《古い習作》以来、『イジチュールの生涯』の第二・第五段落を例外として、他の断章には一貫して登場している主人公の「祖先たち・一族・種族」の対応物を読み取っていた。この読み取りを撤回する必要はないと思われるが、それに加えて、そこには既に、時間の流れのなかに消滅していく無数の時刻をも読み取ることができるように思われる。というのも、彼らはまさしく「壁掛けの時間のなかに」消えていくからであり、また《試み》では、真夜中が打刻されると同時に、主人公自身ではなく、主人公の鏡像がやはり

消滅しようとするからである。これについては、『真夜中』の章の後半部分の分析において再び触れるつもりである。なお「種族」と時間のなかに消滅する無数の時刻との同一性は、『イジチュール』第二章とその異文においては、一層明白になっている。

- (55) Cf. Edmond Bonriot, 《préface》 *d'Igitur*, I. F. E., p. 19, O. C., p. 427; Bertrand Marchal, *op. cit.*, p. 263; Alan Rowland Chisholm, 《Mallarmé's Eden II》, *op. cit.*, p. 20; René Nelli, 《Igitur》 ou l'argument ontologique retourné, in *Les Lettres*, Librairie des Lettres, 1948, p. 149; Charles Mauron, *op. cit.*, pp. 137-138. また『ブーティン・スコンフィールズ』、『ハムレットの亡霊——『ハムレット』と現代文学』岡三郎・北川重男訳、国文社、pp. 37-50.

- (56) Emile Benveniste, 《De la subjectivité dans le langage》, *Problèmes de Linguistique générale*, tome I, Gallimard, Col-lection «TEL», p. 260.

- (37) *Ibid.*

- (38) 「私」は常に《あなた》に対して超・越・的である。私が《私》[moi]の外に出て、ある存在と生きた関係を確立しようとするときには、私は《あなた》に出会うかあるいは措定しなければならない。《あなた》は、私を除けば、唯一想像しうる《人称》なのである」Emile Benveniste, 《Structure des relations de personne dans le verbe》, *Ibid.*, p. 232. ベンヴェニストは、『私』と《あなた》とがこの「両項を包括し、それを相互関係によって定義する弁証法的現実においてこそ、主体性の言語学的根拠が見いだされる」として、「言語活動は主体性の表現を深く刻印されているので、もしこのように構成されないならば、まだ機能しうるものかどうか、また言語活動と呼ばれうるものかどうか、疑問である」と語っている(《De la subjectivité dans le langage》, *Ibid.*, pp. 260-261)。従って、ベンヴェニストのような観点からするならば、マラルメが「イジチュール」を通して実現しようとしている「私の不在な言語」は、もはや、言語ではないし、そもそも不可能な試みであるといふことになる。クリステヴァは、バンヴェニストが立てているような言語学的主体を、フッサールの現象学に接近させ、またチョムスキーのデカルト的主体もまた「共通の形而上学的基盤に依拠している」(Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Seuil, 1974, pp. 18-19、本文並びに注参照)ことを指摘しながら、このような主体を「超越論的エゴ」と規定

して、その閉域を乗り越える方向性を、言語活動の「外部」の導入によって見いだそうと試みた。

- (39) *I. F. E.*, pp. 39-42; *O. C.*, pp. 435-436; *I. D. U.*, pp. 45-46. なお、『真夜中』の章の三つのテクストの間の異同は以下のとおりである。(1) 第一段落最終行は『*I. F. E.*』の『……se lisait le hasard infini des conjonctures』。他二つのテクストでは『……se lisait le hasard infini des conjonctures』。*I. F. E.* は非文法的なので、この場合のみ他の二つに従った。(2) 第二段落冒頭は『*O. C.*』のみ『*Révérateur du Minuit*』。他二つでは『*Révérateur du minuit*』。*O. C.* は明らかに誤りであると思われる(注(43)を参照のこと)。(3) *I. F. E.* の第三段落中程『*cependant que s'immobilise, dans une mouvante limite, la place……*』は、他二つでは『*s'immobilise*』の後にヴァルギュール()がなべ、また『*limite*』の後のヴァルギュールが括弧の外に出ている。またいずれのテクストでも、第五段落末尾は『*Au Chaos de l'ombre avortée……*』となっているが、これは『*Au Chaos de l'ombre avortée……*』と解した。

- (40) *I. F. E.*, p. 55; *O. C.*, p. 440; *I. D. U.*, p. 53.

- (41) *I. F. E.*, p. 55; *O. C.*, p. 440; *I. D. U.*, p. 52.

- (42) 一見するとほとんど類似が認められないようだが、「これらの表面」は前出の「星と海との」に照応している。また、「普遍的思考の多様性によって組み合わされた多様な戯れ」と「虚無」とは、意味論的に対応する。推敲は、元の文の冗長で説明的な表現を、より簡潔で緊密なものにしている。たとえば、『*multiple-multiplicité*』の重複の削除、文(関係節)から形容詞句(過去分詞とその補語)への変換による構成の簡素化、説明的な『*Les jeux multiples et combinés*』から、抽象的な『*de réciproques néants*』への変換が、すぐ目につくだろう。

- (43) 従って、「真夜中を明らかにする」のは、「打刻音の通常の機能なのであるから、この連辞内に現れる「真夜中」は決して特徴的な(大文字の)「真夜中」ではなく、打刻が日々告げ知らせる時間上の単なる一時刻としてのそれをしか意味していないはずである。この意味で、この「真夜中」に大文字を与えているブレイヤード版は誤っていると考えられる。

- (44) ここで「時間『*temps*』」は文字通り「壁掛け『*tentures*』」のなかに音韻的に溶け込んでいる。『*temps—tentures*』の反響を指摘したコーンは、そこに溶解と同時に、反響(衝突)による運動の相殺と弱体化を見ている(Cf. Robert Greer

Cohn, Mallarmé : *Igitur*. University of California Press, 1981, p. 89)。

(45) プランシヨは、多くの点で示唆に富んでいるその『イジチュール』読解において、これとは異なる見解を示している。(Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Gallimard, «Collection Idées», 1955, pp. 133-149, 以下の引用は p. 138-143)°。彼によれば、この著作では、死(変形)が、その「もっとも内面的なもの」(真夜中)から「もっとも外面的なもの」(イジチュールという名前を持つ一人の青年の死)に移行している。「イジチュールの内面である夜、我々一人一人の心臓であるこの鼓動する死は、生そのものに、生を確信する心臓にならねばならない、それは死がその後が続くため、その後で死が瞬間的に把握され、同定され、死を決意し望んだ(イジチュールという)一つの同一性の死となるためである」。だが、プランシヨは、『イジチュール』の主人公の企てが自殺によって偶然を廃棄することを目的としているなら、これは「奇妙な逆転」であることを認めている。というのも、冒頭(《真夜中》第一―第三段落)に置かれているのは、まさしくこの企ての結末だからである(「このコントが終わりから始まっているということ、そこにこそ、このコントの不安をそそる真実を形成しているものがある。〔……〕《真夜中》がそこにある、投擲された骰子が一切の運動を解放した時刻が。夜はそれ自身に返され、不在は完成し、沈黙は純粹である。従って、全ては終わったのだ」。言い換えれば、そこにあるのは、いかなる行為も不可能なところからの出発なのである(「今我々が前にしているのは、広大な受動性である。それは前もっていかなる行動をも、イジチュールが、一瞬偶然の主人となって死のうとするあの行動までも、解体してしまふ」)。

このような始まり方が不可避だったのは、まさしく死(変形)が語りえないものだからである。「この出来事は決して起こりえない(死は出来事とはなりえない)」ということ、これこそ、この夜を予め描くという要請に前もって書き込まれていることなのである。」だが、マラルメは、この死(真夜中)に潜在している運動を言葉が「解き放つ」ならば(「操作」)、この語りえないものを語ることができると考えていた、とプランシヨは推論する。従って、このテキストでは「終わりは始まりへの回帰でしかありえない」、真夜中の前半三つの段落が語る物語の終わり(《真夜中》の空間、一つの場所である瞬間)と主人公との同一性)は、第二章が語る物語の始まり(主人公の行為への踏み出し)へと回帰するのである。

終わりを始めに回帰させるこの「操作」を、プランシヨは《真夜中》の後半三つの段落に読み取っている。そこでは、

「永遠の始まりにして終わりである《真夜中》は、そう思われるかもしれないほど不動ではない」ことが明らかに。先ず第一に、真夜中は現前する現在ではない（この存続する現前は、真夜中の単なる現前ではない。この実質的な現在、現在の否定なのである。それは消滅した現在である）。それは過去である（《真夜中》は、《それ自身のうちに消滅した《真夜中》の純粹な夢》に、もはや現在ではなく、〔……〕テーブルの上の一冊の書物によって象徴される過去になる）。だが、次いでそれは未来でもある（《夜》は書物である、〔……〕一冊の書物の沈黙と非活動である、この沈黙だけが、語っている、過去の底から語っている、同時にそれは言葉全体の未来でもある）。従って、この不在な現在としての真夜中においては、「過去が、直接、現在の何物をも媒介としないで、未来の先端に解れ、到達する」、言い換えれば、真夜中には、過去（終わり）が未来（始まり）へと回帰する運動が潜在している（現在ではない時間のなかで、かつて存在したものが存在することになる）、「入れ子にされ」不在なものにされた「abime」現在を越え、現在の深淵を越えて、かつて存在したものが存在するであろうものとの同一性を断言する）。従って、真夜中の現前の見かけの不動性の下に隠されているこの回帰の運動が、真夜中の、また時刻の、発話（過去から未来に対するこの呼び掛け）として言語化される時、不可能な出来事としての死の行為（「夜の揚蓋」を開き「部屋を出る」こと）は開始されるのである。

ブランショは、ボニオの『イジチュール』の少なくとも最初の二つの章に關しては、それを一続きのテクストとして受け取るという立場を取っている。この立場からすると、《真夜中》が示している逆転は、解決困難な矛盾を提起するものである。従って、明らかに、彼の《真夜中》の読解は、この矛盾を解消することを目的にしている。つまり彼は、なぜ、終わりが始まりに回帰するのかを、合理的に説明しなければならないのである。彼が、《真夜中》の後半三つの段落に、「操作」——真夜中に潜在している運動の「解き放ち」——を読み取るのは、そのためである。だが、この読解には幾つかの問題点がある。

第一に、私見によれば、《真夜中》と第二章とは決して連続していない。確かに、草稿の冒頭の「黒檀の夜の揚蓋はまだ影の上で再び閉まったわけではなかった」は、《真夜中》の結末、「時刻」がその発話によって開く「夜の揚蓋」を想起させる。だが、この文は、後の草稿では削除されている。そればかりか、第二章とその異稿には、もはや「真夜中」という特権化された時刻も、「観念」も現れないのである。

第二に、彼は「操作」という観点を、ボニオが『イジチュール』の序文で紹介しているマラルメのあるノートから得ている。ブランショはこのノートを『イジチュール』に関わるもの」と見做しているのだが、実際にはそれは明らかに後年の『書物』に関するものであり、それを『イジチュール』に関係付けるべき根拠はどこにもない。『書物』の構想は、たとえその淵源を六十年代の『作品』に持っているとしても、直接的には一八七六年以降活発化した「ドラマ」の計画の延長上に登場するのであり、かりにこの「ドラマ」が一八七一年前半にマラルメが熟中していたものと同じものであるとしても、それは『作品』の、従って『イジチュール』の放棄と引換えに得られたものだったのである。

第三に、彼の読解に従うなら、『真夜中』の第四段落に認められる言述の転調は、描写的記述から分析的記述への転調として説明されることになるし、この段落が提示している両義性は、まさしく分析が顕在化させた真夜中の本質に他ならないものとなる。だが、話者が「これはそれ自身のうちに消滅したある〈真夜中〉の純粹な夢である」と語るとき、この「純粹な夢」の主体は話者であり、真夜中は話者の「夢」のなかにある。『真夜中』の前半三つの段落と第四段落との意味論的対照（真夜中の不動／運動）を生み出しているのは、明らかに話者の真夜中を見る目の変化なのである。第四段落は、まさしくこの変化を明るみに出しているのであり、従って、両義性は、話者の側にある。だからこそ、ここで、前半三つの段落が語った変形の物語は、疑惑にさらされ、完結性を否定される。終わりが新たな始まりになるのはこのときであるが、しかし、ここで両義性が開始させるのは、語りえないものへの物語とは異なる接近なのである。確かに、それはすぐにも挫折してしまう。新たな物語（死（変形）の行為の物語）は、その時、話者の言述の後退として生み出されてくるのである。それだけに、この段落に束の間あらわになる両義性の意味を見落とさないことが重要であるように思われる。

(46) *I. F. E.*, pp. 67-68; *O. C.*, p. 445; *I. D. U.*, pp. 57-58.

(47) *I. F. E.*, p. 51; *O. C.*, p. 439; *I. D. U.*, p. 51.

(48) *I. F. E.*, p. 80; *O. C.*, pp. 450-451; *I. D. U.*, p. 65.

(49) *I. F. E.*, p. 63; *O. C.*, p. 443; *I. D. U.*, p. 56.

(50) 実際、「部屋の主」でもある「時刻」が部屋を出た後、無人の部屋の闇のなかで潜在的に輝くだろうこの光は、「自ら闇の

きらめきとなって出現したために生み出された」と、闇それ自体の息づかいが凝って自ずから発光しているかのように語られている。また、ここで「時計のダイヤモンド」は、時計に象嵌された宝石を指すのではなく、むしろ時計の文字盤を覆うガラスの隠喩であろうと思われるが、その時には、『イジチュールの生涯』第二段落で主人公が自分の姿を映す「鏡」がもしかしたら時計のガラスであるかもしれないように、そこには「鏡」が含意されている。さらには、『miroitement「きらめき」』が『miroir「鏡」』から派生していること、『scintiller「瞬く」』が『scintillation「七重奏の」きらめき』と対応していることも、指摘できる。従って、そこにソネの、鏡のなかの北斗七星の反映のヴァリエーションを見ないことは、むしろ困難なのである。だが、この「潜在する微光、純粹な炎」は、ソネにおいては高度に入り組んだ語相互の音韻的・意味論的・字母的相互反映によって生み出されていたが、ここではほとんどそうした支えを持っていない。それを呼び出しているのは、変形の時間的側面における現前／消滅、主体的側面における「観念」／その鏡像に対応する、空間的側面における両義性（闇／輝き）という形式的要請のみなのである。

(51) *I. F. E., p. 54; O. C., p. 440; I. D. U., p. 52.*