

# 大衆・フランス精神・典型

— マラルメの「演劇」に関する覚書 —

佐々木 滋子

## 1. 〈ドラマ〉・大衆

1871年春、ふとした偶然からパリに新たに職を得る機会を与えられたマラルメは、それまで心血を注いできた〈作品〉の構想に代わって、突然〈ドラマ〉の計画を語り始める。〈ドラマ〉のこの唐突な出現が、まずは、降ってわいたパリ帰還の戦利品という意味を持っていたことは、当時の書簡の次の一節から確認することができる。「僕が気かけるとしたらこれだ、いかなる条件でパリに帰還するか。[…] だが、この心を動かす幸運には、それにふさわしいものとしてしか屈するべきではない<sup>(1)</sup>。」だが、なぜそれが、〈作品〉ではなく〈ドラマ〉だったのか。なぜなら、現実的なものとなったパリ帰還は、彼を受け手の問題に直面させたからだ。

たとえ成功したとしても、それ〔〈作品〉〕を歩道の敷石を揺るがすことを考えている大衆に押し付けるのは難しいことを承知しなければならない。だがまさしく、政治が〈文学〉なしで済ませよう、銃声で解決しようとしているのは、悪いことではない。〈文学〉は政治に拘束されずに、政治から望むものを護る。[…] 人は戦いに疲れるだろう。目下、僕は〈ドラマ〉と〈ヴォードヴィル〉を準備している、注意深い〈公衆〉の目に、できる限りの年月、〈技術〉と〈科学〉の信用を落としてやる。この策略はうまくいくかもしれない、そして僕は地位を得る<sup>(2)</sup>。

「たとえ成功したとしても、それを歩道の敷石を揺るがすことを考えている大衆に押し付けるのは難しいということを承知しなければならない。」これまで、流謫の日々をいつ完成するとも知れない〈作品〉の夢に捧げていた間、彼が読者として

想定していたのは、「詩人」という選ばれた種族に属する人々だった。したがって、このとき初めて、「大衆」が彼の著作の可能的な〈公衆=受け手〉として、マラルメの意識に登場するのが見られる。この登場を促したのが、歴史上初めて、大衆が自らの手で政府を樹立したコミューンという事件であったことは、書簡のこの表現から十分に読み取れる。彼は、政治的事件としてのコミューンに対しては冷淡な傍観者だったとしても、この事件の主役となった大衆の裡には、いまだ潜在的な無限の創造力を見出したのだ。確かに、大衆というこの新たな主体は、まだ政治、つまり「歩道の敷石を揺るがすこと」、「銃声で解決する」ことにしか、その創造力の発露の形態を見出していない。したがって、彼らはもはや偶然に翻弄される空しい犠牲者ではなく、まさしくそのような自己の存在の虚無と戦う政治的主体ではあるのだが、まだこの虚無を言語化することによって乗り越えようとする文学的（言語的）主体ではない。こうして、文学と大衆の間には、文学と政治を隔てる隔たりそのものが横たわっていることが確認される。この隔たりは、マラルメにとっても文学一般にとっても、両価的なものだった。一方で、文学はこの隔たりによって、政治から護られている。大衆が文学に関心を持たないなら、政治もそれに手を伸ばすには及ばないからだ。主として世紀後半のフランス詩を支配した高騰派のものであるこの態度は、確かにそれまでのマラルメのものでもあった。だが、彼は既にこの態度を脱しつつある。なぜなら、他方では、この同じ隔たりが文学の限界を画してもいるからだ。大衆が新たな主体として出現したという事実は、彼らが自己の存在の虚無を言語化する形式となったものだけが、彼らを真正な受け手として獲得できることを明らかにしているが、まさしくこの隔たりのために、文学は大衆と出会うことができずにいるからだ。したがって、政治からの自律を守りつつ、大衆を文学的（言語的）主体として確立するためには、文学それ自身が変貌しなければならない。文学は、今のところ政治に局限されている大衆の潜在的な創造力を十全に発現させる形式にならねばならない。〈ドラマ〉の計画が、新たな生命を賦活されて、単なる戦利品以上の意味を持つのはこの時である。

続く5月9日付けの書簡も、いまやマラルメの関心を占めるのは〈ドラマ〉であること、しかもそれは大衆をその直接的な受け手とするものであることをはっきり語っている。「10月の初めには、小さなドラマを見せることに絶望してはいない。それは大衆のもっとも多様な好奇心に適合するものだ<sup>(3)</sup>。」ここでは〈ドラマ〉は、大衆の無限の創造力を汲み上げる、文学の、というより言語の、新たな形式という価値を与えられている。ここでマラルメが考えているのは、もはや詩篇やコントと

いう文学の既成の枠組みには収まりきらないような言語の形式、大衆に訴えかけることのできる言語行使のあらゆる形式を取り込むものなのだ。だが、このような〈ドラマ〉は、既に、「一卷の〈詩〉、一卷の〈コント〉、一卷の〈批評〉」と定義された〈作品〉を超えている。したがって、これは未完の〈作品〉に事実上の終止符を打つことでもあった。実際、これ以降マラルメの書簡では〈作品〉が言及されることはもはやなくなる<sup>(4)</sup>。代わって、以後マラルメが公的にも私的にも絶えず話題にし、また彼の読者が待ち望み、だが結局ついにマラルメが与えることがかなわなかったのは、この〈ドラマ〉あるいはその延長上にある〈演劇〉もしくは〈書物〉なのである。

したがって、コミュニューンの余燼さめやらぬ5月29日アヴィニョンを発つマラルメには、ある野心がある、大衆という新生共和国の新たな文化的主体を受け手とする、まったく新しい文学の形式を創出することだ。そして実際、上京した彼の主として70年代の、またむしろ詩作以外の分野できわめて多岐に亘った活動（万国博覧会探訪記事の執筆、モード雑誌『最新流行』の執筆・公刊、美術批評、ジャーナリズム活動など）は、当時の彼の関心が、まさしく「大衆」への働きかけ（ブルジョワジーの日常生活と密着した新しい文化・芸術形式の発見とその理論化ならびにプロパガンダ、彼らを新たな文学・芸術の受け手として創造・開拓する企て、そしてこの新たな文学・芸術の拠点創出の試み）にあったことを示している<sup>(5)</sup>。

## 2. 主権者たる大衆

当時、マラルメが大衆をどのように見ていたかは、1876年に公表されたマネ論『印象派の画家たちとエドゥアール・マネ』から知ることができる。そこで彼は、マネの絵画に露呈されている表象の危機（アカデミックな絵画の美学に代わる新しい美学の出現）を、当時の社会—政治の領域における危機とともに、同じルプレザンタシオンルプレザンタシオン表象＝代表の危機（新たな表象＝代表システムルプレザンタシオンの出現）の問題系に属するものとして取り扱おうとしている。ただし、マラルメは、マネと印象派の絵画が作り出した新しさを、完了した変化とは見ないで、むしろ「印象派に見出される」のは「古い想像的な芸術家にして夢想家から、エネルギーッシュな近代の製作者への推移」だと語っている、つまり、真に「近代の」と言える何かへの移行が始まっている、と見ていることに留意したい。そして、この移行において、絵画における変化が、政治（国体）の変化（民主主義的共和制の誕生）に比定されている。

フランスの政治生活への今まで知られていなかった人民の参加は、19世紀の終わり全体を称えることになる社会的事実である。平行するものが芸術の問題にも見出される、観衆が稀に見る先見の明によって、それが最初に現れたときから、「非妥協派」と命名した進展によって、その道は準備された、この非妥協派とは、政治的な言語では、ラディカルで民主主義的という意味である。

過去の諸時代の高貴な預言者たちの作品は […]（現実の対象の現在の表現ではない）、それらは人類のはるか昔の夢の時代の王や神々として現れている。この世捨て人たちには、無知な大衆に対する支配という特質が与えられた。だが今日、大衆は自分自身の目で見ることが求めている。[…]

[…] 人類にとって危機的なこのときに、自然は彼女を愛する者たちを必要としている——自己の時代の感情と直接的に交流する位置にいる、新たに非人称的な人々を——教育の束縛を解き、手と目にそれが望むことをさせ、こうしてそれらを通して、自然自体を明らかにするために。

[…] 静かで、むき出して、通常ルプレザンタシオンの自然自体を、これら明日の新参者に表現するためだ。彼らのそれぞれが、普通選挙の強力な多数の中の無名の一個人であることに、また、自然を観察するより新しくより簡明な手段をその力の中に位置づけることに、同意するだろう<sup>(6)</sup>。

ここには、芸術と社会—政治的領野の間に、いくつかの平行関係が設定されている。まず、マネ（と印象派）とラディカル共和派との、「非妥協派」という言葉を蝶番にして、明白に言明されている平行関係がある。彼らが普通選挙と新しい芸術という手段によって共通して開いているのは、政治と芸術への「人民の参加」の道であり、そのことによって彼らは表象ルプレザンタシオン=代表の危機を表している。次に、この平行関係と対立する位置に置かれたもう一つの、こちらは暗黙理の、平行関係、つまり、一方で「王や神々」を描く過去の絵画とそれを支持して「無知な大衆を支配」するアカデミックな画壇、他方で、まさしく「無知な大衆を支配」する王が君臨していたアンシャン・レジームの時代とそれをいまだに蘇らせようとしている王党派、この両者の間の平行関係だ。芸術と社会—政治的領野で、共に主権者として振舞ってきた彼らは、既に「現実の対象の現在の表現ではない」以上、もはや失効した表象ルプレザンタシオン=代表のシステムに属している。そして最後に、新生共和国の民主主義体制（普通選挙による人民の政治参加）と、観衆の、もはやいかなる権威による支配も経ない、芸術への直接的参加（「今日、大衆は自分自身の目で見ることが求めている

る)との平行関係。確かに、マネやマラルメに代表される芸術の最先端を理解できるのは、当時はまだブルジョワ大衆のごく一部でしかなかった以上、この「大衆」は、実はまだ到来していない(「明日の新参者」)。だからこそ、時代はまだ「推移」期、移行期にあって、変化は完了していない。だが、この「大衆」こそ、開始された表象ルプレザンタシオン=代表の危機が向かおうとしている来るべき時代の主権者となるはずのものである、なぜなら共和国の人民大衆は、「普通選挙の強力な多数の中の無名の一個人」(主権者たる人民)であると同時に、マネ(と印象派)の絵画が提示する「自然を観察するより新しくより簡明な手段」を自己のものとして受け取り、したがって、彼らの絵画を通して「自己の時代の感情と直接的に交流」しようとする、芸術の新たな公衆(観衆=受け手)でもあるからだ。そして、この公衆こそ、コミューンという事件にマラルメが発見し、自己の文学の真正な受け手として創造・開拓しようとしていた人々でもあった。

このような平行関係の設定の背後には、もちろん当時の社会—政治的状况がある。70年代の第三共和制は、まだ名前だけの共和制でしかなかった。首都は依然ヴェルサイユにあり、大統領を初め、議会の多数派も保守派に属していた時期が続き、道徳秩序の下でさまざまな反動的措置が取られ、露骨な選挙妨害が行われ、王政復古の策謀が練られていた。こうした社会—政治的状况が、文学・芸術の危機(古い美学と断絶した新たな美学の出現)と、社会—政治的危機(新たな国体の成立)との平行関係をマラルメに実感させていたのだ、とまずは言うことができる。だが、これらの表面的な現象の下で、マラルメはもう少し深いところでも時代の特徴を捉えている。なぜなら彼は、印象派の新しい「描き方の意味」をまさしくこのような平行関係において捉える根拠を、印象派の絵画が、「等しく特徴的な政治と産業からそれ自身を切り離すことができない時代の表象芸術<sup>(7)</sup>」である点に見ているからだ。言い換えればマラルメは、共和国の政治的代表システム(普通選挙)と、万国博覧会で実見した産業の表象=再現システム(複製品の大量生産)と、絵画の表象システムとを、同心円状に重なり合ルプレザンタシオンって新しい表象=代表システムを構成するものとして捉えている。その全体が、第三共和制という始まったばかりの新たな時代と社会であり、マラルメはこの時点ではそこに、コミューン以来抱いてきた〈公衆〉に対する希望をまだ託している。確かにこのとき、マラルメは時代と共に歩んでいた。

### 3. マラルメのコスモポリティスム

ところで、新しい時代と社会を担い、新しい文学・芸術の受け手となることを期待されているこの広大な大衆、マラルメはそれを国外にも開拓しようとしていた。その試みは、既に『最新流行』に認めることができるが<sup>(8)</sup>、フランス文学の読者をイギリスに開拓する企てとしては、とりわけイギリスの週刊誌『アシニアム』へのフランスの美術・演劇・文学情報の連載<sup>(9)</sup>を挙げることができる。この連載で、マラルメは熱心にマネとゾラを紹介し、また「今日の何人かの小説家や詩人にイギリスの読者を作る<sup>(10)</sup>」という目算を語っている。他方で彼はまた、新しい文学・芸術の拠点作りにも奔走したが、それもまた、国際的な視野の下に構想されている。たとえば国際詩人協会フランス支部創設のためのプロパガンダ(1873年)では、プロヴァンス、スペイン(とカタロニア)、イギリス、イタリア支部も予定されている(「紙片は二枚、一枚は君宛、ということはプロヴァンス宛だ […] もう一枚は […] スペイン宛だ、カタロニア支部が必要なら、君が送ってほしい […]。イギリスは僕たちの狙いに賛成している。イタリアもだ<sup>(11)</sup>」)。同じく、1875年にマラルメが友人たちと共に自己の活動拠点として創刊した雑誌、『文芸共和国』は、イギリスの詩人スインバーン、ジョン・ペイン、アーサー・オッシュネシーを寄稿者に数えている。またマラルメ自身はこの雑誌に、自己の作品としては大部分は初期の散文詩を公表しただけで、むしろポーの詩の翻訳やスインバーンの戯曲の分析・紹介記事を執筆していることが、ここでは注目に値する。彼がこの雑誌に新しい作品を発表しなかったのは、確かに、後にも触れるように「演劇」の計画に没頭していたからだが、その代わりにここでは彼は、英語で書かれた文学にフランスの読者を開拓し育成するために活動している。確かに、これらの試みはいずれも長続きしなかった。たとえば、『アシニアム』に送った「ゴシップ」だが、とりわけ彼が紹介に力を入れたマネに関する記事がほとんど採用されないことに不満を持っていたマラルメは、半年後、「『アシニアム』ですることは何もありません<sup>(12)</sup>」と語ることになる。国際詩人協会は、ミストラルの同意は得られなかったものの、それでもフランス(パリ)支部は二回は総会を開いたらしい<sup>(13)</sup>、だがその後の消息は不明である。『文芸共和国』も短命な雑誌に終わる。こうして、新生共和国に新たな文学形式を創出し、またその受け手となる新たな公衆を創出しようとしたマラルメの野心は挫折するように見える。だが、即断するのは早計だろう。確かに彼は、

次第に時代との乖離を実感するようになるのだが、それでも、公衆の問題は常に彼の思索の中心にあり続ける。

ところで、これらの活動に顕著な国際的視野について、当時、ヨーロッパ全体を「文芸共和国」（文学的共同体）と見做す考え方が存在した<sup>(14)</sup>ことを想起しておきたい。ピエール・ロザンヴァロンによれば、ヨーロッパという空間の歴史的例外性は、相対的に狭い空間内に「多数の差異が生き、[...] 一種の共通世界を構成することを可能にした」ことにある。「文芸共和国という大きな観念」はそのような「共通世界」の一つであり、「それによってヨーロッパ人は、[...] あらゆる差異を超えて、またあらゆる分割の手前に、存在する一つの共同体を明示することができた」。19世紀もまた、このモデルに基づいて、アメリカをも含む「実験と問ひかけの空間」を構成した。そこで問われ、また実験されたのは、主権者としての「国民」を二重の意味（委任・代表という法的意味と、形象化という象徴的次元に属する意味）で「表象＝代表する」にはどうすればいいのかという問題だった、つまり、一方では、この「国民」を、もはや原理として聖別するのではなく、内実として正しく代表しうるような「政治的代表装置」が、また他方では、まだこれから「発見すべき隠された実在」、「意味の辛抱強い解説」が要請されている実在であるこの同じ「国民」の文学的形象化が、探求された。この二つの探求は、当時は乖離しえないものだった、「なぜなら、いずれの場合にも、近代政治の基盤として呼び出され、だが同時に、常に定義を免れ、提起されるイマージュを絶えず超過する主体に、肉体を与えることが問題になっているからだ」。言い換えれば、政治的思考と文学は、「国民」といういまだ抽象的な概念に、それまでそれが持っていなかった具体的な（政治的—形象的な）「顔」を与えて、世界のまったく新たな見え方を提示するという同じ配慮を分有している。したがって、「社会に関する小説を書くことと社会の政治的代表を構成することとの間に、当時は根本的差異がない」。こうして、「19世紀には、文学作品や芸術作品の作業と政治を思考する企てとが補足的にかつ平行して現れている表象＝代表の一般的機構が存在し」た。

ロザンヴァロンがこの「文芸共和国」としてのヨーロッパの存在を見ているのは、主として19世紀前半の文学と政治思考（トックヴィル、バルザック、プルードン、ユゴー）であり、彼が「文学」として取り上げているのは「小説」と「労働者詩」なのだが、それでも、彼の議論はこれまで見てきたマラルメのさまざまな関心（表象＝代表の危機と公衆に対する期待、あるいは国境の外にまで開かれた文学・芸術の生産＝循環＝受容の空間の構成）と顕著に符号している。したがって、マラ

ルメが自らの活動拠点として創刊した雑誌のタイトル『文芸共和国』は、この考え方と無縁ではないように思われる。ただし、ロザンヴァロンとマラルメの間には、大きな違いがあることも見ておくべきだろう。ロザンヴァロンにとって、ヨーロッパを共同体として考えることは、「複数の民主的ネーションの組織化」を考えることである（「ヨーロッパの問題は、[…] 二つのレヴェル [ネーションとヨーロッパ] のそれぞれで、共同性と差異の関係のこの構成の作業に、再び肉体と生命を与えることである […] ネーションを作ることとヨーロッパを構成することは対になる」）、言い換えれば、ロザンヴァロンの「文芸共和国」は、国民（国家）が基盤になっている。だが、マラルメが国際詩人協会の支部として、フランスについてはパリと並んでプロヴァンス支部も、スペインについてはカタロニア支部も構想したことは、彼にとって言語とは国語ではなく、むしろそれぞれが固有の伝統を担った多様な文学言語だったこと、したがって、彼の「文芸共和国」は、国民（国家）の枠にはとらわれないコスモポリットな空間だったことを、物語っていないだろうか。マラルメは、国際詩人協会では、書かれたものを「研究しあい語りあった後は、もはや視点の違いもなくなる<sup>(15)</sup>」と語っている。マラルメが国際詩人協会や『文芸共和国』という文学・芸術の生産＝循環＝受容の拠点作りを通して、あるいは文学・芸術作品の公衆を国外にも開拓する試みを通して、追究したのは、多言語が共存し、異質なものが差異を乗り越えて相互理解に至る空間だったと言える。

#### 4. フランス精神

だが、それでも、この共和国の首都は、マラルメにとっては確かにフランスだったはずだ。実際、ロンドン万博探訪記事に読まれる「モダン」の定義（「アルカイックなまたエキゾチックなものに「ヒントを得」つつ、「それでもやはり西洋的なものを表現する」）と、その一つの形式としてのジャポニスムの定義（「きわめてフランス的な精神による高尚な日本の魅力の翻訳」）とを対照すると、「西洋的な」と「フランス的な」は明らかに等価と見做されている<sup>(16)</sup>。ところで、この「フランス精神」という言葉は、ここも含めてマラルメの著述中に少なくとも三度現れている。第二の出現は、『古代の神々』の《刊行者の緒言》であり、そこでは原著の配列の以下のような変更が、「フランス精神」の名において正当化されている。

翻訳という作業においても、フランス精神が現れていることが指摘されない

わけにはいかない。多くの必要な手直しを伴う、素材のまったく異なる配列によって、著作はほとんど変身してしまい、真の明晰さを投げられている。

原著とこの自由な脚色とを比較していただければ、書巻巻頭に、いささかも古典神話ではないヒンズー、ペルシャ、北方の同族の神話が集められ、またアーリア人種とは異質なエジプトとアッシリアの神統記は、付録として本文の外に置かれている点に、[原著との]多くの分岐点を認めていただけるであろう。ギリシャとラテンの神々はここでは旧知のアナロジーに従って並列させられている<sup>(17)</sup>。

この配列上の変更について、ベルトラン・マルシャルは以下のように述べている<sup>(18)</sup>。まず、原著の素材の配列には三つの欠陥があった。第一に、「インドーヨーロッパ神話体系の統一性を強調せず」、ギリシャ・ラテンの神話と、ヴェーダ、ペルシャ、北欧神話との間に、それらとは異質のエジプトとアッシリアの神話を置いている。第二に、「比較学の歴史におけるヴェーダ神話体系の重要性を正しく評価しておらず […]、それを著作の終わりに遠ざけている」。第三に、ギリシャ神話とラテン神話を分離しているので、相互の参照が不便、教育的ではない。マラルメの翻訳は、原著が扱っている神話をアーリア神話と非アーリア神話に区別して、非アーリア神話を本文外に「付録」として置き、またヴェーダ神話の位置をアーリア神話の冒頭に移し、最後にギリシャ神話とローマ神話を「古典神話」として一括して、これらの欠陥を訂正している。マルシャルはこれを次のように評価している。「彼のプランは一般から個別へ向かい、(アーリア人の神話体系に関する導入的章によって)インドーヨーロッパ神話体系の統一性を、また同時にヒンズー、ペルシャ、北方の神話の著作冒頭への転位によって、単にギリシャ・ラテン神話体系には還元できないその多様性を、聖別している。当然『古代の神々』の主要部分を構成するギリシャ・ラテン神話は、こうしてインドーヨーロッパの全体に見通しよく置きなおされ、他方、ギリシャとラテンの神話を平行しておくことは、コックスの継起的系以上に、神話的形象を共通するある自然的原型の統一に還元するという決意を正当化している。」こうしてマルシャルは「フランス精神」を、デカルトへの参照符号の下で、「提示の明晰さと総合の精神」と理解している。

だが、翻訳が行っている変更をもう少し仔細に眺めると、これだけではすまないものがあることが分かる。問題はアーリア神話体系内での素材の配列にある。第一に、翻訳は各アーリア神話をヒンズー(ヴェーダ)→ペルシャ(アヴェスタ)→北

欧→ギリシャ→ラテンという順序で配置するのだが、これは言い換えれば、アリア世界の辺境から中心へと向かう求心的ルートに従う配置である（単に「統一性」と「多様性」が「同時に」提示されているのではない）。第二に、ヒンズー・ペルシャ・北欧神話と、ギリシャ→ラテン神話の間には、それぞれ異なる章が充てられていることから明らかなように、切断があるが、それは明らかに辺境／中心の切断と重なっている。しかもこの辺境／中心は、インド→ヨーロッパの地理上のものであると同時に、（原著がそうなっているからでもあるが、）内容上（記述の分量上）のものでもある（言い換えれば、古典神話は単に「インド→ヨーロッパの全体に見通しよく置きなおされている」だけでなく、明らかにインド→ヨーロッパの神話体系の中心的なものという価値を付与されている）。マラルメ自身が、原著への加筆部分で、そのことをはっきりと語っている<sup>(19)</sup>。ヒンズー・ペルシャ・北欧神話とギリシャ→ラテン神話を区別し、後者を中心化しなければならないのは、ギリシャ→ラテン神話は「現在まですべての教養ある精神が学んできた二つの言語に対応する神話体系を形成している」ので、「芸術や詩によって我々の文明に交じり合っ」ているが、他の三つはそうではないからなのだ、「ヒンズー人の神話体系は、[...] サンスクリット語に通曉した学者のほとんど特殊な関心事にとどまっている」、ペルシャの神話体系だが、「その言語であるゼンド語は、まだ少数の専門家しか数えていない」、北欧神話は、「スカンディナヴィアの叙事詩の翻訳に垣間見るか、あるいはドイツの叙情的ドラマの上演で」知られているだけで、「我々にとっては本来的に馴染み深いものではない」。したがって、「我々の文明」の言語に属するか否かが、「ギリシャとイタリアの神々と英雄を十全に日の当たるところに位置させ、他方、北欧、ペルシャ、ヒンズーの神話を、アリア人のパンテオンの遠く特殊な土台のようなものにする」ことを正当化している。この「北欧、ペルシャ、ヒンズーの神話」という順序が、ギリシャ→ラテン神話から見た遠心的なものであることにも注目しよう。「我々の文明」と言う時の「我々」が古典語を理解できるすべての人々（「教養ある精神」）であるとしても、明らかに『古代の神々』が提示するインド→ヨーロッパ世界の中心はギリシャ→ラテン文明を後継するヨーロッパにある、そして既に見たように、ヨーロッパとは、フランスなのだ。

「フランス精神」という言葉は、最後に《リヒャルト・ワグナー あるフランス詩人の夢想》(1885年)に現れる。そこで、ワグナーを批判しながら、マラルメはこう語っている。

厳密に想像的で抽象的な、したがって詩的な、フランス精神がある閃きを放つことがあるなら、それはこのようにしてではなかろう、フランス精神は、この点では創出的であるというその完全性における〈芸術〉と一致して、いかなる〈伝説〉も嫌悪する。見なさい、〈文明〉のさまざまな行為の一つの〈聖別式〉である演劇的上演に、伝説が持ち込むだろう時代錯誤なものを予見しているかのように、芸術は、消え去った日々から、巨大で荒削りないかなる逸話も保存しない。既知の所・時・人物、いかなるものにも汚されていないあの〈<sup>フェアブル</sup>神話〉、〈天空〉のページに書き込まれていて、〈歴史〉自体はその空しい解釈でしかないもの、言い換えれば〈詩篇〉、〈オード〉が、ある国民の現前の潜在する意味を借りて姿を現すのでないならば。何と！ この世紀、あるいはそれを宣揚する我々の国が、思考によって〈諸神話〉を分解したのは、それをまた作り直すためなのだろうか！ 〈演劇〉が神話を求めるなら、そうだ！ それは固定した神話でも、また世紀を経た著名な神話でもなく、個人性から解放されているある神話だ、[...] それは前もって名づけられていない〈典型〉であり、そこから驚きが発散するために、そのしぐさは自己へと風景つまり樂園に関する我々の夢想を要約する、その夢想を含むあるいは描くと空しく自称する古代的な舞台は、その夢想を飲み込んでしまうだろう。[...]。精神的な事象が、つまり象徴や開花や準備が、そこで展開されるために、大衆の眼差しに貫かれるヴィジョンという虚構の中心以外の場所を必要とするだろうか（強調・下線部に引用者）<sup>(20)</sup>。

ここには、フランス精神に繋がる一連の等式の諸項が散種されている（太字部分参照）。つまり、フランス精神 = 〈文明〉 = 〈芸術〉 = 「創出的」 = 近代性（「神話を分解した」「この世紀」） = 「既知の所、時、人物、いかなるものにも汚されないあの〈<sup>フェアブル</sup>神話〉」（〈詩篇〉、〈オード〉）であり、したがって、この等式の陰画が、文字通り、ワグナー芸術のマラルメによる批判的一否定的な定義を構成することになる（下線部分参照）。ワグナー芸術とは、ゲルマン精神 = 文化 = 「古代的舞台」 = 「消え去った日々から逸話を保存」する = 「時代錯誤」 = 〈伝説〉・「逸話」・「諸神話」なのだ。とりわけその神話が、北欧（ゲルマン）神話であることは、重要である。わざわざ（マラルメから見れば）ローカルなものが特権化されているわけで、明らかに、このワグナー論におけるマラルメ（フランス精神・〈<sup>フェアブル</sup>神話〉）／ワグナー（ゲルマン精神・ゲルマン神話）の関係には、『古代の神々』の中心／辺境の図

式が投影されている。ただし、『古代の神々』では「中心」の位置と価値を与えられていた「古典神話」は、ここでは「既知の所・時・人物、いかなるものにも汚されていない〈神話〉」、つまり「古典神話」もその一つである「諸神話」の特定の地域や民族と結びついた性格からはもはや解放された、普遍的なもの、「典型」に置き換えられている。しかもこの「典型」は、既に確立している原型ではなく、これから作り出されねばならないものだ（「前もって名づけられていない〈典型〉」）。だからこそ、それは「中心」であるとしても、いかなる具体的なものにも準拠しない「虚構の中心」なのだ。この普遍的な典型を生み出すことができるのが、「フランス精神」の「厳密に想像的で抽象的な、したがって詩的な」性格であると語られるとき（そして、ここで「想像的で抽象的」を「詩的」と言い換えることができるのは、「詩」という言葉が、狭義の文学形式を意味するものとしてではなく、万象の間の関係を提示する形式という特殊な意味で用いられているからなのだが）、マラルメとワグナー、あるいはフランス精神とゲルマン精神は、次のような対立関係に置かれることになる。

フランス精神：文明＝普遍性＝近代性／ゲルマン精神：文化＝ローカル性＝時代錯誤

確かに、このような考え方の背後には、フランス語が当時の国際社会においてまだ持っていたほとんど公用語に近い地位<sup>(21)</sup>に支えられた、フランス文明の普遍性に対するかなり素朴な信頼がある。だが他方で、この対立関係の背後には、次のような政治的文脈があることにも留意しなければならない。

フランス革命〔とりわけナポレオン戦争とドイツの占領〕はドイツにおける政治的・思想的な状況に大きな衝撃を与えることによって、ドイツの「文化」概念に根本的な変化をもたらした。フランス革命の進展に応じてドイツの思想界がどれほど大きな変化を見せたかは〔…〕、より広くドイツ・ロマン主義の形成といった角度から論じることができるであろう。ドイツ・ロマン主義はフランス革命に対する素早い反応（基本的には反革命）であるが、この運動の中心をなしていたのは、まさしくドイツ的な「文化」概念の形成であり、「文化」概念と結合した「国民—国家」概念の形成であった。〔…〕ドイツの文化概念は、ロマン主義を経過することで、啓蒙主義から反啓蒙主義へ、合理主義から神秘主義へ、世界市民主義からナショナリズムへの大転換を行ったのであ

る<sup>(22)</sup>。

マラルメがワグナーとそのゲルマン精神を批判するのは、それがまさしくこの文脈から誕生したものである。ただし、普仏戦争後という時代はこの文脈に捻じれを加えている。なぜなら、かつての勝者と敗者の位置が入れ替わったからだ。したがって、ナポレオン戦争に負けたドイツが自己愛を修復するために国民的アイデンティティの形成とそれを裏付ける「文化」の発見に専心したように、今や逆にフランスが、同じ理由から、普仏戦争敗北後の国家的危機の中で「文明」概念の再興を行おうとするときには、それは必然的に反動（愛国的ナショナリズム）の色彩を帯びざるを得ない側面を持つ（とりわけ右翼陣営では、フランスの文明＝普遍の後退は危機感を持って受け止められる、マラルメのワグナー論から二年後の対独報復熱は、この文脈に出現している）。したがって、山田広昭は、まさしくこの捻じれた文脈に直接、マラルメのワグナー論を書き込んだ<sup>(23)</sup>。彼は、マルシャルの「マラルメにとって群衆は […] 国民的あるいは人種的にマークされてはいない。それはまったく逆に、普遍的な次元 […] を持つものである」に、こう反論している。

マラルメの構えは最初から最後までワグナーのドイツ的性格にフランス精神の本来的な可能性を対置するというものであって […] もしそうでなかったならば、彼のワグナー論は『あるフランス詩人の夢想』ではなく、『ある詩人の夢想』とだけ題されていたにちがいない。 […] マルシャルがマラルメのワグナー論を論じるに当たって「デカルト的伝統」を口にしていることは、その意味で興味深い。この言葉は現時点から見て、間違いなくフランス・イデオロギーの、フランス・ナショナリズムの代表的な常套句だからである。フォルク（民族）の概念が、フランス革命が打ち出した理念的普遍性に対する反動であることは、いまさら口にするまでもないことであるが、少なくとも1870年以降、フランスにおいて普遍性の再顕揚がはかれるとすれば、今度はそれがドイツ的フォルクへの「反動」であることもまた明白であるといえよう。 […] マラルメの企てもまた、広い意味では、この文脈の中で読まれなければならない。

だが、この立論は、「フランス精神」をマルシャルに従って「デカルト的伝統」と理解するなら、「マラルメの企て」は、「ドイツ的フォルクへの『反動』」という

「文脈の中で読まれなければならない」というものである以上、マルシャルの読解に対する反論とはなりえても、マラルメの意図の正確な読解にはなりえないだろう。正確ではないと言えるのは、第一に、マルシャルの介在なしに、直接マラルメのテキストに向き合うという作業が欠けているからだ。実際、「フランス精神」をデカルトに還元するのをやめれば、この議論は一気に成り立たなくなる。また第二に、マラルメには山田の言う「ドイツ的フォルクへの『反動』」に巻き込まれた形跡がないからでもある。既に1874年12月の『最新流行』第7号の《パリ時評》で、マラルメは、翌年1月の新オペラ座の柿落としに、ワグナーの『タンホイザー』を上演して、「かつて多くの誤解からフランスの名において引き起こされた侮辱を晴らすこと」、つまり61年3月の『タンホイザー』パリ初演時のスキャンダルを償うことを要請している。そして、確かにそれは当時のフランスでは「戦闘以来、アルザス以来、流血以来！　さらにもっとありえない解決」であることを認めながらも、それができないなら、新オペラ座という「一つの場所のこの単なる占有が […] 今日普遍的な娯楽を生むことはほとんどできません」とまで語っている<sup>(24)</sup>。芸術は普遍的でなければならないが、そのためには政治的・イデオロギックの対立を超越していなければならない、というのがここでのマラルメの立場である。したがって、1887年5月のエデン座での『ローエングリン』の上演が、シュネブレ事件で一段と勢いを増した愛国的ナショナリズムの妨害で中止されたときにも、彼は怒りを隠していない（「何か掃き溜めの嵐が優れたものに対して沸き起こって、それに唾を吐きかけている」）。なぜならこの上演は、フランスが「敵対する国民に、攻撃的な三面記事を控く礼儀正しさを示す簡単な機会」だったからだ<sup>(25)</sup>。ここでも注意しなければならないのは、「敵対する国民」と語っているのは、マラルメではなく、対独報復に熱狂する「フランス」だということだ。いずれの事例でも、マラルメは、この熱狂をあくまで冷静かつ批判的に傍観しているし、だからこそ、熱狂においてさえも他者に尽くすべき礼儀を忘れてはならないはずだと説くことができた。芸術の普遍性を担保する、対立を超えた相互理解は、他者の尊重（礼儀）からしか始まらないからだ。ここには、互いの作品を「研究しあい語りあった後は、もはや視点の違いもなくなる」と語った国際詩人協会の精神が脈々と息づいている<sup>(26)</sup>。したがって、一方ではこの反動に対して距離を置きながら、だが他方では、フランス文明の普遍性が生み出した負の側面であるドイツ的＝ワグナー的なもの（ゲルマン精神＝文化＝ローカル性＝時代錯誤）を批判して、言い換えれば、ドイツ的＝ワグナー的なものを生み出したと同時に、状況的な捻じれによってこの反動をも生み出し

ている、問題の政治的文脈自体を乗り越えるものとして、フランス精神＝文明＝普遍＝近代性を再興しなければならない、というのが、このワグナー論に限られないマラルメの終始一貫した立ち位置である。マラルメの一種のフランス中心主義を隠したコスモポリティスムは、そこから生じている。

フランスを首都として、政治的対立を超えて広がる、多様な文学言語からなるコスモポリットな文芸共和国、これがマラルメが創出しようとしていた文学・芸術の生産＝循環＝受容の空間であり、そこでは、単に文学・芸術の生産者だけでなく、受容者である公衆自身も、この共和国の主権者として、新たな文学・芸術に参加する。そして、その参加の形式となるものが、〈演劇〉だった。

## 5. 典型

マラルメが書簡において再び〈演劇〉の計画を熱心に語り始めるのは、1876年初頭からのことである。「主権者たる人民の目をくらませるような<sup>(27)</sup>」演劇という表現から、それが71年の時点で計画されていた〈ドラマ〉と無縁なものではないことが確認されるのだが、この話題が1876年初頭から書簡に現れるのは、マラルメが前年12月に『文芸共和国』を創刊したと無関係ではないように思われる、おそらく、こうして活動拠点が定まったので、マラルメは、長年温めていた計画に本腰を入れようと考えることができたのだ。また、「ここで一・二年忘れられ、三本のドラマを手にして、絶対に未知のつまり新たな人間としてまた現れねばなりません<sup>(28)</sup>」という言葉は、この時期にマラルメが新しい詩篇をほとんど公表しなかった理由を説明しているように思われる<sup>(29)</sup>。この演劇の草稿と見做されるものはまだ発見されていない。しかし、そこでマラルメが何を企てていたかは、80年代半ばに公表された幾つかの演劇論から、陰画的にあぶりだすことができる。ここではとりわけワグナー論の先にも引用した一節を、煩を厭わず再度引用して、別の角度から読み直しつつ、マラルメの構想の一端を明らかにしたい。

厳密に想像的で抽象的な、したがって詩的な、フランス精神がある閃きを放つことがあるなら、それはこのようにしてではなからう、フランス精神は、この点では創出的であるというその完全性における〈芸術〉と一致して、いかなる〈伝説〉も嫌悪する。見なさい、〈文明〉のさまざまな行為の一つの〈聖別式〉である演劇的上演に、伝説が持ち込むだろう時代錯誤なものを予見しているか

のように、芸術は、消え去った日々から、巨大で荒削りないかなる逸話も保存しない。既知の所・時・人物、いかなるものにも汚されないあの〈<sup>フェアブル</sup>神話〉、〈天空〉のページに書き込まれていて、〈歴史〉自体はその空しい解釈でしかないもの、言い換えれば〈詩篇〉、〈オード〉が、ある国民の現前の潜在する意味を借りて姿を現すのでないならば。何と！ この世紀、あるいはそれを宣揚する我々の国が、思考によって〈諸神話〉を分解したのは、それをまた作り直すためなのだろうか！ 〈演劇〉が神話を求めるなら、そうだ！ それは[……]個人性から解放されているある神話だ、なぜなら、それは我々の多様な様相を表すからだ、それを、国民の存在の働きに対応する威光のために〈芸術〉は喚起するが、それは、万人の内にそれを反映させるためだ、それは前もって名づけられていない〈典型〉であり、そこから驚きが発散するために、そのしぐさは自己へと風景つまり楽園に関する我々の夢を要約する[……。彼が誰か！]であることも、この舞台がどこかであることもない[……。精神的な事象が、つまり象徴や開花や準備が、そこで展開されるために、大衆の眼差しに貫かれるヴィジョンという虚構の中心以外の場所を必要とするだろうか。〈至聖所〉であるこの中心は、だが心的なものだ。その時、何らかの至高の稲妻からは〈何物でもない形象〉が覚醒し、個々の模倣的な態度はこの形象によって、シンフォニーに含まれているリズムから捉えられて、リズムを解放する！[……。強調引用者)。

ここでマラルメは、彼の「新しい演劇」の構想（太字部分）をことごとくワグナーの楽劇と対比させつつ展開している。まず、それらを列挙してみよう。マラルメの「演劇」は、「いかなる〈伝説〉も嫌悪する」、したがってそれが上演するのは、「既知の所・時・人物、いかなるものにも汚されないあの〈<sup>フェアブル</sup>神話〉」、「個人性から解放されているある神話」、「前もって名づけられていない〈典型〉」、「彼が誰か！]であることも、この舞台がどこかであることもない」、「何物でもない形象」であり、それは「我々の多様な様相を表す」、上演は「万人の内にそれを反映させる」、そしてそれが展開される場所は、「大衆の眼差しに貫かれるヴィジョンという虚構の中心」、「心的な中心」である。ところで、これらの様相は、実は、マラルメがマネの美学に見出している特徴ときわめて明確に重なり合っている。

たとえば、マネが絵画にもたらした「単純化<sup>(30)</sup>」とマラルメが呼んでいるもの、つまり、絵画から言説機能（「現実的あるいは想像的なスペクタクル<sup>(31)</sup>」）を物語る

雄弁さ)を剝奪し、もはや神話や歴史に題材を採らないで、自己の時代のありふれた現実を見えるがままに描くマネのタブローには、絵画における「〈伝説〉の嫌悪」が、したがって「既知の所・時・人物、いかなるものにも汚されない」、「個性から解放されている」、したがって「彼が誰か!」であることも、この舞台がどこかであることもない」場面が描かれているのが、認められないだろうか。マラルメは、この「単純化」の背後に、「個性よりは典型を明らかにしようとする<sup>(32)</sup>」画家の企てがあることを指摘するのだが、それもまた、「前もって名づけられていない〈典型〉」である、なぜならマネが提示する「典型」とは、平凡な日常的情景やモデルになった知人たちの中に毎回新たに発見される「真実」、たとえば「健康で堅固な、人民の真実の美」、「ブルジョワジーに存在する優美」だからだ。このような「典型」の発見は、マネの絵画を「絵画の理由に、またその自然との関係」に絶えず立ち戻らせる、とマラルメは言う。つまり、絵画とは何か、なぜ絵画は存在するのか(「日々の自然の前での画家のこの目的は一体何なのか」)、という根本的な問いが常に新たに問われることになる。そして、それは確かに「自然の模倣」ではありえない。絵画が存在するのは、画家が描くのは、自然を「再創造する」ため、つまり、特定の時と所において眺められた自然から抽象された、「あらゆる瞬間に死ぬが恒久に生きているもの、それだけが〈アイデア〉の意志によって存在し、だが私の領域で自然の唯一で確実な美点——〈様相〉——を構成している」ものを提示するためだからだ。絵画がそのつど自然から抽象して再創造するこの〈様相〉こそ、マラルメが「典型」と呼んでいるものに他ならない。最後に、このような「真実」あるいは「様相」の「典型」としての提示に、マラルメは、「我々の時代の欲求」を見ている。つまり観衆はマネの絵画に、彼ら自身が発見したいと欲求している自己の真実の姿を見出すのだ。たとえば、『オペラ座の仮面舞踏会』、そこに描かれている「今日の一様な着衣」を纏った黒衣の男性集団は、個性を何ら表象しない、匿名で互いに入れ替え可能な、典型としてのブルジョワ大衆に他ならない。そして、それが典型だからこそ、観衆はそこに「自己の多様な個性の直接的な再現」を、言い換えれば「我々の多様な様相」を、発見する<sup>(33)</sup>。

こうしてマラルメの「新しい演劇」は、マネの美学に全面的に合致したものとして、構想されていることが分かる。しかも、今検討した「典型」もしくは「様相」に関わる思考は、マラルメの60年代の思索と詩学には見出すことのできない新たな要素である。だが、明らかに70年代に入ってから獲得されたこの要素にマネの影響を想定する必要はおそらくない。むしろ反対に、マラルメは、マネの美学に自

己の美学の絵画への全面的な置換を見出した<sup>(34)</sup>からこそ、それを高く評価することができたのだ。実際、マラルメには、マネとの親交を得る以前から既に親しんでいた別のスールスがあったからだ、『古代の神々』の翻訳を通じて得た比較神話学の知見である<sup>(35)</sup>。

実際、比較神話学はこう語っていた。神話とは、そもそもは古代の人々が自然現象について語った文だった。各民族の神話が互いによく似ているのは、この文が共通の源泉になっているからで、それが神々や英雄の事跡を語る神話になったのは、民族移動の結果、それらの文の本来の意味が分からなくなってしまったからだった(当時の比較神話学の泰斗マックス・ミュラーは、これを《ランガージュの病》と呼んでいた)。したがって、諸神話の根底には、自然現象に関する同じ思考=文が存在している。比較神話学はそれを「自然の悲劇」と同定した、つまり一年と一日の太陽の運行を語る文である。「類似によって比較され、またしばしば大部分が、光と闇の戦いを語っている主要な特徴のただ一つのものにおいて同一視されている神々と英雄はすべて、この科学にとっては、この偉大で純粋なスペクタクルの当事者になり、やがて我々の見ている前で、このスペクタクルの偉大さと純粋さの中に消えうせる、そのスペクタクルというのが「自然の悲劇」である<sup>(36)</sup>。」したがって、比較神話学によって、「神話の優雅な登場人物たちは自然現象に変形させられた<sup>(37)</sup>」、「神格を、その人間的な外見から解放して、知的化学によって蒸発させられたかのように、日没、暁等々の自然現象という原初の状態に戻すこと、これが近代の〈神話学〉の目的である<sup>(38)</sup>」。つまり、比較神話学とは、自然現象を語る言葉から神々や英雄の事跡を語る神話の生成を説明するものではなく、逆に神話を自然現象を語る言葉へと解体するものなのだ。たとえば、ペルセウス、オイディプス、キュロス、ロムルス、パリスは、共通して、赤子のときに捨てられたにもかかわらず生き延びて、予言を実現して父や祖父を破滅させるという同一の生涯を生きるのだが、それは太陽が自らの生じた暗闇をその光で破壊するという現象に他ならない、インドラがヴリトラを、シグルドがファフニルを、アポロンがピュトンを、オイディプスがスフィンクスを、テセウスがミノタウロスを、ペルセウスがリュビアの竜を、ベレロポーンがキマイラを殺すという神話は、すべて、太陽が、雨を閉じ込めて地上を早魃に陥れている雲を破って恵みの雨をもたらず現象を語っている。神話のすべての登場人物は、「唯一で同一の人物のさまざまな形式でしかない。そしてこの人物の観念は、そもそも太陽の一年のまた一日の軌道の歩みを記述していた文から生じている<sup>(39)</sup>」。

ここに、比較神話学がマラルメにもたらした新鮮な驚きと深い洞察があったように思われる。といっても、すべての神話は「自然の悲劇」を語っている、という当時の比較神話学の命題そのものが重要なわけではない。むしろ、この知見はマラルメに何を教えたのかを考えるべきだろう。実際、すべての神話が「自然の悲劇」を語っているのだとしたら、そのことが意味しているのは、一見まったく異なるもののように見える多数の物語は、すべて、ある同一の話型に還元できるはずだし、そのような同一の話型を潜在させているはずだ、ということではないだろうか。したがって、特定の時と所においてある特定の人物に起こったとされている個々の出来事は、すべて、実際には、いかなる時、いかなる場所、いかなる個人にも属さない、ある典型的な情景の変奏に他ならないことになる。そして逆に、そのような話型、そのような典型は、その中に無限の変奏を可能にする豊かな潜勢力を秘めている。要するに、今日なら間テクスト性と呼ばれる考え方をこそ、マラルメは比較神話学から引き出したのだ。

実際、マラルメが、マネのタブローに見出していたのも、それと同じ事態だった。たとえば彼は、ティツィアーノの『ウルピノのヴィーナス』に題材をとった『オランピア』について、マネの絵画は過去に求めた主題を、「それ自身の目的のために近代化する」、つまり「古い擦り切れた理想と比較するときには、非常に奇妙な」「真実」（「あの青ざめて、荒廃しきった娼婦、[...] 伝統に拠らない、約束事を外れたヌード」）を表現すると語っている<sup>(40)</sup>。言い換えれば、『ウルピノのヴィーナス』を始めとする、互いに間テクスト的な関係にある無数の裸婦像に対して、『オランピア』は、近代が見出したその「典型」、「真実」を提示するものに他ならない。彼がその「新しい演劇」で企てようとしているのも、それと同じことだ、彼がワグナーの楽劇との対比において、「既知の所、時、人物、いかなるものにも汚されないあの〈神話〉<sup>フェアブル</sup>」、「個人性から解放されているある神話」と呼んでいるものこそ、そのような「典型」あるいは話型である。

70年代にマラルメが書いた唯一の非状況的な作品である《見世物中断》<sup>(41)</sup>は、このような「典型」の一例を具体的に示しているように思われる。語り手はある晩小さな劇場で、古典的な夢幻劇『野獣と天才』に絡めた熊の見世物を見る。銀のタイツに身を包んだ道化が、熊を躰って（紙でこしらえた金色の蠅を差し金で操って、熊がそれを不器用に捕らえようとするのを見て、客は拍手喝采する）、動物に対する人間の優越を誇示するという趣向である。だが突然、主客は転倒する、熊が立ち上がって、道化の肩と腕に掌を置いて、その上体を抱きしめたのだ。道化は恐怖に

唇をわななかせて、引き曇った顔をのけぞらせる。観客は固唾を飲む。それまで自己の優越を傲慢にも信じきって疑わなかった人間たちの沈黙が過剰に充満した劇場空間は、その時、「絶対的な場」に変形する。禁じられている境界が侵犯されたからだ。この侵犯行為を「完全なものにするために」、語り手は熊に、もう一つの禁じられているもの（言葉）を与える、「意地悪しないで、慈悲に欠けるよりはむしろ、説明してほしい、明るくて埃っぽくて喧しいこの雰囲気のを、ここでお前が俺に動くことを教えたんだから。俺の願いは、差し迫ったもので、真っ当なものだ、お前が怖がっているのはただの見せ掛け、俺に俺の願いを知らないなんて答えやしないだろう、叡智の領域にすっと立った、すばらしい兄さん！ そうしたら自由にしてやるよ、まだ見苦しい洞窟住まいの頃の形はしているけれど、その洞窟で、惨めな時代の夜の内に、俺の潜在的な力は沈めてしまったんだから。こうしてきつく抱き合っ、それが見たさにここにおいでの大勢の前で、俺たちの和解の契約を本物にしよう。」侵犯された境界は、自然と文明の、ではない。なぜなら熊は、もはや「北極の地 [sites arctiques : これは文字通りには、熊 [actros] の土地の意だ]」に住む野獣ではなく、人間の都市に連れてこられて、芸を仕込まれているからだ（「ここでお前が俺に動くことを教えた」）。したがって熊は既に文明に属している、その上で、この文明の中で、優越したものと劣ったもの、言葉を持つものとそれを禁じられたもの、という厳然たる階層性と境界が設定されて、それが踏み越えられない限りで、人間は、「毛むくじゃらの足を開いて立った、ずんぐりした、気のよさそうな、劣った人間のようなもの」を翫って、自己の「真正な特権」を例証して、楽しむことができたのだった。だが、この劣った生き物（「我々の優越性の犠牲」）はこの境界と階層性を侵犯し、この優越の秘密を明かすよう迫り、平等を要求している（「俺たちの和解の契約を本物にしよう」）。この半ば文明化されながら、言葉を禁じられている劣った生き物を、多様な存在に変奏することができるだろう、たとえば植民地人、労働者、あるいは女性…マラルメがこの散文詩を書くとき、そこまで想定していたかどうかは、問題ではない。多様な変奏を可能にするところに、この抱擁が「典型」でありうるゆえんがある。語り手は、この「典型」の現出をこう語る、「星の歴史のドラマの一つが、そこに生み出されるために、この慎ましい劇場を選んだ」。興味深いのは、観客全員もまた、同じことを考えている、とされていることだ。「大衆は、すっかりかき消されて、この舞台を賛美する彼らの精神的状況の表徴と化していた」。つまり、彼らは恍惚となって事態の推移を見守っている。事態には、二つの結末がありえた。人間の優越の秘密が明かされ

て、「和解」が成立するか、あるいはそれが拒まれて、惨劇が起こるか（「この動物はおそらく、味わってみるためにはまず我々のイマージュから同じもの〔血まみれの肉片〕を作らねばならなかったはずだ」）。いずれの結末も回避される、書割の間から投げ込まれた、普段なら上演終了後にご褒美に貰うはずの肉片に、「高貴な好奇心」以前の本能に立ち返った熊は、抱擁を解いて、「おぞましい食事」に取り掛かるからだ。こうして、「呪縛は破れた」、あわてて幕が下ろされて、結局ありふれた三面記事だけしかなかったように見える。だが、この散文詩がある、したがって、語り手やその夜の観客だけではなく、読者もまた見ることができる、「事柄に共通の性質を割り当てるよう調教された報道記者<sup>リポーター</sup>」には見ることのできないもの、つまりいかなるありふれた事態にも潜在している「典型として役立つ、必然的で、明白で、単純な様相」が一瞬現れたのを。

この「新しい演劇」の企ては、1879年の息子アナトールの病氣と死という出来事のために、一時中断される、再び書簡でマラルメがそれについて語るようになるのは1881年初頭からなのだが、そこには、70年代のそれとは大きく異なるある特徴が認められる。マラルメはもはや「演劇」とばかり語るわけではなく、時には「書巻」、「書物」、「散文」と語ることがあるからだ<sup>(42)</sup>。「演劇」という形式はもはや絶対的なものではなく、平行して、それとは異なる形式もまた模索され始めたことが分かる。だが、「ある書物の内容で軽業をする」や「レクチュール」<sup>(43)</sup>は、それが書物の形式をとるとしても、何らかのパフォーマンスを伴うものとして構想されているらしいことも推測させる。要するに、80年代に入ると、今日マラルメの〈書物〉と呼ばれているものが、初めは「演劇」の企てに重なり合い、やがて徐々にそれを後継するものとして、構想されていくのが見られる。だが、この形式上の変化は、それでも、ワグナー論に提示された定義を変更するものではなかったように思われる。たとえば、通常マラルメの〈書物〉の最初の言及と見做されているヴェルレーヌ宛のいわゆる《自伝書簡》を見よう。

私が常に夢見、試みてきたのは別なことです、[…]。何をか、言うのは難しい、端的に言って、書物です、[…] さらに先に進んで言ってしまえば、〈書物〉です、それは結局一冊しかなく、〈天才〉たちでさえ、書いた者なら誰でもが知らずに試みたものと確信しています。〈地上〉の詩<sup>オルフォイス</sup>的な説明です、それだけが詩人の唯一の義務であり、すぐれて文学的な賭けです、というのも書物のリズム自体が、その時は非人称的で生きたものになって、書物の頁づけにお

いてまでも、この夢の等式あるいは「オード」と並列するからです。

[...] 私は成功するかもしれない、この著作を全体として作ることにではなく（そのためには私の知らない誰かである必要があるでしょう）、その実行された断片を示し、一つの場所によってその栄光ある真正性を煌かせ、一つの人生では足りない残る全体を指示することに。作り上げられた諸部分によって、この書物が存在すること、私は自分が成し遂げられなかったものを知ったことを証明することに（強調引用者）<sup>(44)</sup>。

「結局一冊しかな」い、「書いたものなら誰でも知らずに試みた」、「〈地上〉のオルフォイス詩」的な説明」である「書物」、ヴィットリオ・ピカ宛書簡の次の一節も、再びそれを話題にしている。

思うに、文学は、技術と科学というその源で捉え返された時、我々に、その上演が近代の真の信仰となるような、ある演劇を、ある書物、つまり我々のもっとも美しい夢に十分な、人間の説明を、与えるでしょう。こうしたことすべては、何も見ないことに関心のある人々にだけ目を閉じさせておくやり方で、自然の中に書かれていると思います。この作品は実在します、誰もがそうとは知らずにそれを試みました、天才であれ道化であれ、言葉を語ったとき、そうとは知らずにその一つの表現を見出さなかったものはいません。それを示し、そのような詩篇がどのようなものでありうるかのヴェールの片隅を持ち上げることは孤立における私の喜びにして苦しみです（強調引用者）<sup>(45)</sup>。

この書簡では、「技術」並びに「科学」との対比で捉えられた「文学」が、「演劇」（さらには「書物」）として提示されると語られている点に、71年の時点で計画された〈ドラマ〉の構想との連続性が確認されると同時に、他方では《自伝書簡》との類似が明白である。まず、この「作品」は、「誰もがそうとは知らずに試みた」、「そうとは知らずにその一つの表現を見出し」た「人間の説明」であることが主張されている。つまり、〈書物〉において追求されているのも、あらゆる物語にその同一の話型を提供している「典型」に他ならない。その上で、この企てにおける彼自身の役割を、この「典型」そのものの提出ではなく、「それがどのようなものでありうるか」を示すという慎ましいものに限っている。次いで、やはりピカが同じ論考で引用している、演劇における〈バレエ〉の役割に関する次の書簡の一

節,

〈バレエ〉[…], それは人間の〈ドラマ〉に混じり合ってそこにより厳密にアレゴリックな要素をもたらし, 〈ドラマ〉をこうして物語やさらには伝説から詩に, つまり純粋な神話に連れ戻します (強調引用者)<sup>(46)</sup>。

は, この「典型」を「純粋な神話」と, ワグナー論の「既知の所・時・人物, いかなるものにも汚されないあの〈神話〉」を髣髴させる言葉で言い換えている。また, この「神話」が「詩」の言い換えであることは, ワグナー論で主張された「フランス精神」の「詩的」な(「想像的で抽象的な」)性格を思い起こさせる。さらに, 数年後のヴァレリー宛書簡では, 同じ考えが, 今度は「高度なシンフォニー」という言葉で言い換えられつつ(ここで詳述する余裕はないが, この言い換えの背後には詩の音楽性に関するマラルメの思考のより精緻な練り上げがある), 再び展開されて, それこそが文学の存在理由であることが主張されている。(これもまた, 絵画の存在理由は, 自然から抽象された〈様相〉を再創造することだと語っていたマネ論を想起させる。)

文学を考えるには, また文学が理由を持つには, この《高度なシンフォニー》に達しなければなりません, おそらく誰もそれを作るものはいないでしょうが, それはもっとも無意識なものにさえ憑依しました, そしてその主要な特徴は, 通俗なものも精妙なものも, いかなる書かれた作品をも徴づけています (強調引用者)<sup>(47)</sup>。

したがって, マルシャルが主張しているように, マラルメの「演劇」が, 「自然の悲劇」を上演するものだったと考える<sup>(48)</sup>必要はいささかもない。「自然の悲劇」という原型が既に諸神話の根底に存在しているなら, それを上演する演劇は, その多様な変奏の一つではありえても, いささかも「前もっては名づけられていない〈典型〉」を提出するものとはなりえないからだ。また, 実際には, さまざまな「典型」(同一の話型)が存在するはずだからだ。たとえば, マラルメが愛したパントマイムは, やはり, ピエロとコロンビーヌとアルルカンの三角関係という典型的状況, 同一の話型の, 無限の変奏ではないだろうか<sup>(49)</sup>。また立仙順朗は, マラルメが最晩年に再び取り上げた『エロディアドの結婚』が, 小説(フローベールの

『ヘロディアス』や戯曲（ワイルドの『サロメ』）、あるいはタブロー（モローの『あらはれ』）など、幾多の「サロメ」像に新たなものを付け加えようとする試みではなく、むしろ逆にそれらを解体するものであることを指摘している<sup>(50)</sup>が、そこにもこれらのサロメの変奏に対する「典型」を提示する企てを見ることができるようと思われる。さらには、ジャーナリズム初出の時点では、特定の時と所と人物に関わる事件（パナマ事件やプーラン事件）の「雑報」だったものが、後に『ディヴァガシオン』に再録されるときには、「歴史の抹消<sup>(51)</sup>」を蒙るという事態にも、同じ配慮の存在が感知される。

言わばマラルメは、これまでそしてこれからも生み出され続ける、すべての書かれたものを包含する広大な間テクスト的空間を、まさしく人間の生に意味を与える空間として、考えようとしている。『ディヴァガシオン』の企てが示すように、この空間に含まれるのは、単に狭義の文学・芸術作品（フィクション）にはとどまらない、文字通りすべての「書かれたもの」であるはずだ。（だからこそ『ディヴァガシオン』は、すべてを日付と固有名を持った逸話的出来事（三面記事）としてしか提示しない新聞に、陰に陽に常に反論している。）マラルメがその「演劇」や〈書物〉で企てたのは、この間テクスト的空間に潜在しそれを構成している基本的な話型を抽象し、それを、近代世界の多様な様相を余すところなく反映する一種の鏡として、受け手となる大衆（それは私たちだ）の前に差し出すことだったのではないだろうか。そのような企てが必要だったのは、この鏡に映る自己の生の真実とその意味とを見て、したがって、自己が経験する些細な出来事の一つ一つが実はある「典型」の無限の変奏の一つに他ならないことを知るとき、私たちは、この世界での自己の存在理由を発見するからだ。その時私たちは、「我々がこの世にいるのはその偉大さを検討するためである神秘<sup>(52)</sup>」に参与し、自己の社会的存在の虚無を償う何か「聖なるもの」と合一することができる。だからこそマラルメは、彼の「演劇」を「祝祭」と呼ぶことができたのだった。

## 注

1. 1871年4月23日付アンリ・カザリス宛書簡, Stéphane Mallarmé, *Correspondance complète 1862-1871 suivi de Lettres sur la poésie 1872-1898 avec des Lettres inédites, préface d'Yves Bonnefoy, Edition établie et annotée par Bertrand Marchal*, «folio classique», Gallimard, 1995, p. 509.
2. *Ibid.*, pp. 509-510.

3. 1871年5月 [8] 9日付アンリ・カザリス宛書簡, *Ibid.*, pp.513-514.
4. 晩年に至って、マラルメは、少なくとも〈作品〉のこの構想において「一卷の〈詩〉」と呼ばれていたものであったはずの詩篇『エロディアド』に再度着手する。だがそれはもはや独立した詩作品としてであって、〈作品〉の一環としてではない。
5. 本稿ではこれについては詳述しない。別稿（『民主主義社会における文学——マラルメと第三共和制』、『危機のなかの文学——今、なぜ、文学か』、水声社、2010年）を参照していただければ幸いである。
6. «The Impressionists and Edouard Manet», Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* (以下 *O.C.*, と略記する), t. II, Gallimard, 2003, pp.467-468. 本稿では、英文テキストを底本とする。
7. *Ibid.*, p.468.
8. 見本号がイタリアの詩人ルイジ・ガルドにも送られているほか、雑誌はイギリスにも出荷する用意があったようだ。ルイジ・ガルドの1874年8月27日付フランソワ・コベ宛書簡, Stéphane Mallarmé, *Correspondance recueillie, classée et annotée par Henri Mondor et Lloid James Austin* (以下 *Corr.* と略記する), t. V, Gallimard, 1981, pp.221-222, 及びマラルメのパートナーとして『最新流行』の製作と販売実務を担当していたシャルル・ヴァンドランの妻コンスタンス・ヴァンドランの同年9月26日付マラルメ宛書簡, *Ibid.*, p.224 を参照のこと。
9. *Les «Gossips» de l'«Athenaeum»*, *O.C.*, t. II, pp.416-440.
10. 1875年11月20日付エミール・ゾラ宛書簡, *Corr.*, t. II, p.83.
11. 1873年11月1日付フレデリック・ミストラル宛書簡, *Ibid.*, p.40.
12. 1876年3月20日付アーサー・オショネシー宛書簡, *Ibid.*, p.109.
13. Cf. *Ibid.*, p.40, n.4.
14. Pierre Rosanvallon, «Les figures de la représentation», *Identité littéraire de l'Europe*, PUF, 2000, pp.27-34. ロザンヴァロンの以下の引用はここから行っている。
15. *Corr.*, t. II, p.41.
16. «Expositions internationales de Londres Deuxième saison», *O.C.*, t. II, p.387.
17. *Les Dieux antiques*, *O.C.*, t. II, p.1448.
18. Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, José Corti, 1988, pp.140-141 et 142.
19. *Les Dieux antiques*, *O.C.*, t. II, p.1463. 『古代の神々』のマラルメの加筆は往々にして、実はコックスの別の著作（『アーリア諸国民の神話体系』）からの自由な引用あるいは要約であることが多いのだが、この箇所はそれに該当しない。
20. «Richard Wagner une rêverie d'un poète français», *Revue wagnerienne*, n°8, 1885, pp.198-199. この論考は、若干の修正を施されて、まず『パージュ』（1891年）に、次いで『ディヴァガシオン』（1897年）(cf. *O.C.*, t. II, pp.153-159) に再録されたが、ここでは初出の形で引用する。
21. たとえば、マラルメと多くの外国の通信相手との間に交わされた書簡は、一通を除きすべてがフランス語で書かれている。当時の「教養ある精神」は、古典語を理解できると同様に、フランス語も理解できたのだ。

22. 西川長夫, 『国境の越え方』, 平凡社ライブラリー, 214 ページ。
23. 山田広昭, 《群衆, 刻印としての政治》, 『現代詩手帖』1999年5月号。以下の引用はここ(44-45ページ)から行っている。
24. «Cronique de Paris», *La dernière Mode*, n°7, O.C., t. II, p. 623.
25. «Crayonné au théâtre», O.C., t. II, pp. 190 et 191.
26. この点で, アントワーン・コンパニオンが, やはり「対独報復」の文脈に, だがきわめて微妙な形で, マラルメを書き込んでいるのには, 同意できない(「マラルメが[対独]報復を皮肉ることができたのは, [...] 既に1885年の『あるフランス詩人の夢』で, ワグナーに対する距離を明白にし, 彼なりに, 有名な著作のタイトルに従えば, 《フランス思想のドイツ的危機》を解決して, 自己の報復を果たしていたからである, [...] マラルメはこうしてフランス精神をゲルマンの神話体系に対立させていた」, Antoine Compagnon, «La place des Fêtes: Mallarmé et la III<sup>e</sup> République des Lettres», *Mallarmé ou l'obscurité limineuse*, Hermann, Editeur des Sciences et des Arts, 1999, p. 55)。コンパニオンのこの議論は直接的にはランシエールに依拠しているが, そのランシエールは再びマルシャルに従って語っている(「マラルメは, ナショナリズムを理由にしてパリで『ローエングリン』を禁止しようとする人々には憤慨するが, またワグナーの企てに, 特殊な詩学と政治の刻印を帯びた《フランス精神》を対立させる。つまり, 伝説の魅惑を峻拒する想像的抽象化というデカルト的詩学と [...]」 Jacques Rancière, *Mallarmé la politique de la sirène*, Hachette, 1996, pp. 75-76, 強調引用者)。したがって, マラルメのワグナー論を正確に読むためには, まず, 「フランス精神」をデカルトへの準拠から解放しなければならない。
27. 1877年12月28日付アーサー・オショネシー宛書簡, *Corr.*, t. II, p. 159.
28. 1877年5月18-28日付セーラ・ヘレン・ホイットマン夫人宛書簡, *Ibid.*, p. 151.
29. 夙に指摘されているように, 80年代半ばにマラルメの名が広く世間に喧伝されるようになるまで, マラルメが制作した新しい詩篇は, 『牧神の午後』(1876年)を除けば, 『テオフィール・ゴーチェの墓』に寄稿した《葬の乾杯》(1873年), ボルチモアのポー記念碑建立の際の「記念論文集」に寄稿した《エドガー・ポーの墓》(1876年), 青年時代の友人エティ・ヤップの死に際して夫に送られたソネ《忘れられた森に……》(1877年), 『文芸共和国』創刊号(1875年)に掲載された散文詩《見世物中断》, そして『呪われた詩人たち』(1883年11月-1884年1月)のために提供されたソネ《この夜》のみであり, またその内三篇はすべて状況的な作品だったことは示唆に富んでいる。
30. «Le jury de peinture pour 1874 et M. Manet», O.C., t. II, p. 411.
31. Georges Bataille, *Manet, Œuvres complètes*, t. IX, Gallimard, 1979, p. 131.
32. «The Impressionists and Edouard Manet», *op. cit.*, p. 452. このパラグラフ中の引用はこの記事(*Ibid.*, pp. 444-470)から行っている。
33. «Le jury de peinture pour 1874 et M. Manet», *op. cit.*, p. 412.
34. この「典型」の問題以外にも, マネの描き方の主として技術的な側面と, 60年代からのマラルメの詩の技法との顕著な対応が, 夙に指摘されている。たとえば, 宗像衣子, 『マラルメの詩学——叙情と抽象をめぐる近現代の芸術家たち』, 勁草書房, 1999年, 99-100ページ, 柏倉康夫, 『パリの詩——マネとマラルメ』, 筑摩書房, 1982年, 103-104ペ

- ージ, 228-229 ページ, また, マラルメの二つのマネ論と後年の《詩の危機》に読まれる詩論とを詳細に比較対照した Pascal Durand, *Crise Mallarmé via Manet*, Peeters, Leuven, 1998 を参照のこと。
35. マネの友人アントナン・プルーストは, リセから帰宅する途中, 毎日のようにマネのアトリエに立ち寄って話し込んでいたマラルメについて, 「文献学に夢中の彼は, 好んで異教の事柄を語り, 消え去ったオリュンポスの神々を再建していた」と証言している (Laure Becdelièvre, *Nietzsche et Mallarmé: Rémunerer le «mal d'être deux»*, Les Editions de la Transparence, 2008, p.162)。プルーストにはよく理解できなかったようだが, 明らかにマラルメが話題にしていたのは比較神話学である。
  36. *Les Dieux antiques*, *op. cit.*, p. 1461. 原文はイタリック, 「自然の悲劇」はスモール・キャピタルである。
  37. *Ibid.*, p. 1447.
  38. *Ibid.*, p. 1448.
  39. *Ibid.*, p. 1518. この個所は原著 (George W Cox, *A Manual of Mythology in the form of question and answer*, second edition, Longmans, Green and Co, London, 1867, p. 89) の忠実な翻訳である。
  40. «The Impressionists and Edouard Manet», *op. cit.*, p. 450.
  41. «Le spectacle interrompu», *O.C.*, t. I, Gallimard, 1898, pp. 420-422 et 1338-1339. 以下の引用はここから行う。
  42. 1882 年 10 月 9 日付ジョン・ペイン宛書簡, *Corr.*, t. II, p. 232; 1883 年 11 月 3 日付ポール・ヴェルレーヌ宛書簡, *Ibid.*, p. 248; 1884 年 2 月 8 日付マリユス・ルー宛書簡, *Ibid.*, p. 273 を参照のこと。
  43. 1888 年 1 月 15 日付けエミール・ヴェラーレン宛書簡, *Corr.*, t. III, p. 162; 1888 年 11 月 1 日付けベルト・モリゾ宛書簡, *Ibid.*, p. 275 を参照のこと。
  44. 1885 年 11 月 16 日付ポール・ヴェルレーヌ宛書簡, *Corr.*, t. II, pp. 301-302.
  45. この書簡は, ピカが «Les Modernes Byzantins Stéphane Mallarmé» (*Revue indépendante*, fev. et mars 1891, repris dans *Mallarmé Mémoire de la Critique*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998, p. 238) に引用しているもので, 原本はまだ発見されていないが, 送られたのは 1886 年 11 月 27 日以前と, 『書簡集』の編者は推測している。Cf. *Corr.*, t. III, p. 73. 『書簡集』とピカの記事の間には若干の異同があるので, ここではピカから引用している。
  46. この書簡も Pica, *op. cit.*, p. 232, n. 40 に引用されているもので, やはり原本は未発見だが, 『書簡集』の編者は, 書簡が送られたのは 1886 年 12 月 4 日から 1887 年 1 月 15 日の間と推測している, Cf. *Corr.*, t. III, p. 83.
  47. 1891 年 5 月 5 日付ポール・ヴァレリー宛書簡, *Corr.*, t. IV, p. 233.
  48. Cf. Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, *op. cit.* マルシャルは, 『アナトールの墓』にも「自然の悲劇」を読もうとしている (cf. «Anatole et «la tragédie de la nature»», *Europe*, 1998, pp. 204-211) が, それは結局マラルメが「自然の悲劇」の新たな異文を生み出そうとしたと語ることでしかない。

49. ジャック・デリダは《二重の会》で、マラルメが賞賛している『妻殺しのピエロ』が、連綿と続くコメディ・ア・デ・ラルテの系譜に位置づけられることを指摘している (cf. Jacques Derrida, «Double Séance», in *La Dissémination*, Seuil, 1972, pp. 222-233) が、この系譜は、その後もパントマイムの枠を超えて映画 (たとえば『天井桟敷の人々』), アニメ (『ポパイ』), 小説 (ミシェル・トゥルニエ, 『ピエロあるいは夜の秘密』) などさまざまなジャンルで更新され続けている。
50. 立仙順朗, 『エロディアドの結婚を読む (一)』, 『慶應義塾大学日吉紀要フランス語フランス文学』第38号, 2004年, 137-164 ページ。
51. Cf. Barbara Johnson, «Erasing Panama: Mallarmé and the Text of History», *A World of Difference*, The John Hopkins University Press, 1987, pp. 57-67.
52. «Crayonnée au théâtre», *O.C.*, t. II, p. 181.