

# ptyx という音楽

——マラルメ「ソネ自体のアレゴリーであるソネ」を読む——

坂口周輔

## 1. マラルメの〈音楽〉

若い頃に発表したエッセー「芸術の異端」(1862)のときから、亡くなる直前に出版した『ディヴァガシオン』(1897)に至るまで、詩人ステファヌ・マラルメは己の作品と詩論において絶えず文学と音楽の関係を問い続けた。そこには音楽の富を文学に取り戻そうとする詩人の意志が一貫して見て取れ、それは例えば次に挙げる文章で明示的に述べられている。

われわれはここにいるのだ、まさしく、(それを先に問題にしたのだが)文学の大きなリズムの一つの裂け目を前にして、また、そのリズムが器楽編成と同じように、分節化された震えのなかで散乱してゆくのを前にして、交響曲の〈書物〉への転移を果たす技術、あるいは、単にわれわれの富を取り戻す技術を追究するということにわれわれはいるのだと私は想像するのだ。というのも、万象のなかに存在する諸関係の総体としての〈音楽〉が、完全さと明証性とをもって、生ずるのは、金管、弦、木管による初歩的な音響性からではなく、絶頂における知性的な言語からに違いないからである<sup>1</sup>。

ここに引用したのはマラルメの代表的な詩論「詩の危機」のなかの一部であるが、これはもともと1892年に発表されたエッセー「フランスにおける詩と音楽」の終わりをなした箇所である。コンサートに行った詩人が音楽を聴くうちに、音楽を文学に「取り戻」し、詩的言語が目指すべきところを述べてエッセーは閉じられるのだが<sup>2</sup>、ここで注目したいのは、詩人がコンサートで聞こえてくる音響を「不明瞭な崇高さ l'obscur sublimité<sup>3</sup>」や「初歩的 élémentaires」なものとして捉えている一方で、言葉による〈音楽 Musique〉には「明証性 évidence」や「知性的な intellectuelle」という言葉を充てているということである。つまり漠とした原初的な音を生み出す交響曲と、知性を要請する言葉の音楽との違いが示されているのだ。かようなマラルメ独自の区別は他の文章にも見出すことができる。例えば『ディヴァガシオン』所収の「聖なる楽しみ」においても、コンサートで演奏される弦楽器や金管楽器による音楽が「〈言葉には表し得ぬもの〉 l'Indicible<sup>4</sup>」と形容され、それを恍惚となって黙っ

て聞く聴衆とのあいだに「まやかし mystification<sup>5</sup>」なる現象が見て取れると言うのである。ただし、こうした状態の聴衆のなかに「神秘」を見出す詩人は、決して楽器が奏でる音楽と詩のあいだに優劣をつけようとするわけではない。確かにここには言葉を操る詩人としての矜持が見え隠れするのだが、そこには、音楽と言語の理想的な婚姻を訴える詩人の強い思いが根底にあるのだ。言語を前にしてはただ恍惚とするわけにはいかず、意味を読み取る知性が必要とされるのであり、そんな「知性的な言語」から生ずる音楽こそマラルメの求める〈音楽〉なのである。マラルメは講演「音楽と文芸」(1894)において次のように述べている。

〈音楽〉と〈文芸〉とは、ただ一つの現象、私が〈観念〉と呼んだ現象の面をなしており、そこでは、それぞれが代わる代わる現れ、こちらは闇に向かって拡がり、そちらは確かさをともなって燦めくのです<sup>6</sup>。

「〈観念〉」を抱くことができるという人間の奥底に潜む神秘の追求こそ、マラルメが己の詩学の核心とするところだが、観念の発生という現象は音楽と文芸という陰と陽の不可分の両面を通して生じる。したがってわれわれはマラルメの目指す「〈音楽〉」のことを言うとき、そこに管弦楽による演奏ではなく、詩的言語が奏でる観念—音楽を考えなければならないのである。そして、以上のような前提にたてば、次に引用する詩的現象についてのよく知られている断章ももう少し分かりやすく理解できるのではないだろうか。

私が花 fleur ! と言う、すると、私の声があらゆる輪郭をも遠ざける忘却の外側で、知られた花々とは別の何かとして、あらゆる花束にはない不在の花が、甘美な観念それ自体が、音楽的に立ち昇るのである<sup>7</sup>。

「音楽的に」立ち上るのは不在という観念であり、花という言葉聞いて日常的に抱く花という観念=意味の「忘却」のもとでそれは生じる。つまり、「fleur」という言葉が詩のなかに組み込まれ、それが詩作品のなかで読まれるとき、単語の「花」という意味はぼやけ(「忘却」)、「fleur」\flœʁ\と発音される音そのものが立ち上るのである。それは、今引用した断章のあとで述べられるように、「名指された対象の想起が全く新しい雰囲気の中に浸る<sup>8</sup>」現象なのである。

さて、以上のようなマラルメの音楽観を手短にはあるが確認した上で次に問わなければならないのは、詩作品そのものにおける「〈音楽〉」についてである。つまり、詩人の音楽観が論じられた詩論においてではなく、詩人が生み出した詩作品において詩的音楽はどのように奏でられるのかを問わなければならないのである。そこで本稿では、マラルメの代表作の一つと言われている詩作品「その純らかな爪が高々と… Ses purs ongles très haut…」の第

一ヴァージョンである「ソネ自体のアレゴリーであるソネ Sonnet allégorique de lui-même」を読んでいくことにしたい。この作品は「yx のソネ」とも呼ばれており、「ptyx」という謎の言葉が詩の軸をなしているのだが、これが先に見た « fleur » のように〈音楽〉として立ち上るのではないだろうか。

なお、「ソネ自体のアレゴリーであるソネ」は公にされていない。1868年に書かれたこの詩篇は大幅な改稿を経て、1887年刊行の「独立評論」社版『ステファヌ・マラルメ詩集』にてようやく日の目を見ることになる。普通なら読むべきは決定稿ということになるのだが、今回は1868年にまで遡り、書かれた具体的な文脈に照らし合わせつつ、作品が初稿の段階から持つ特質をまずは明らかにしたい。

## 2. 造形的ではないソネ

ソネを読んでいく前に、これが書かれた文脈をまず確認しておきたい。1868年、マラルメはフランソワ・コペに宛てた手紙のなかで、自分の詩学が新しい段階に入ったことを述べている。

私の方は、〈夢〉と自分とのあいだに音楽と忘却の神秘を積み重ねるべきであったのに、〈夢〉を理想的な裸の姿で見るという罪を犯してしまってから二年が経ちます。そして今、純粋な〈作品〉の恐ろしいヴィジョンにたどり着いた私は、理性も、日常最もよく使う言葉の意味もほとんど見失ってしまったのです<sup>9</sup>。

これは、1866年4月のアンリ・カザリス宛の手紙のなかで「〈虚無〉 Néant」に出会ったという精神的な危機が訴えられてからちょうど二年が経ったときに書かれたものである。つまり、引用した1868年の手紙のなかで、二年前の〈虚無〉との遭遇という出来事が改めて語られているのであり、〈夢〉を裸の状態で見ることとは〈虚無〉との遭遇を意味すると考えられるのである。では、〈虚無〉を意味するであろう裸性の〈夢〉とはいったい何なのだろうか。ここで手がかりとなるのは、詩人が同じ文章内で並べて言及している「音楽」と「忘却」である。すでに「詩の危機」の「私が花!と云う」で始まる文言を読んだわれわれは、一見すると何の関係性も持たないように見える両者のここでの意味を捉えることができるだろう。すなわち、言葉の表象するものが「忘却」されるところにその言葉の「音楽」が立ち上るのである。だが、1866年に詩人が遭遇したのは、言葉の表象する意味をぼやけさせるヴェールのようなものを突き抜けた〈虚無〉であった。それは完全に意味が剥がされた裸の言葉の物質性そのものであったと考えることができるのだ。

裸性の〈夢〉を目撃してしまったマラルメは、ついに「純粋な〈作品〉の恐ろしいヴィジ

ン」に到達する。「理性」も「言葉の意味」もほとんど見失ってしまったと述べる詩人の状態は決して芳しいものではないだろうが、しかし、先にも述べたようにこれはマラルメの詩学の新しい段階への一步を意味するのではないだろうか。マラルメがixで終わる単語の存在をウージェーヌ・ルフェビュールに尋ねるのはこの手紙が書かれた翌月である。

最後に、ハンモックにリズムカルに揺られ、月桂樹に靈感を与えられ、もしかしてソネを一篇作るかもしれないので、そして、僕はixという脚韻を三つしか知らないの、ご相談として、ptyxという語の本当の意味を知らせてくださるか、この語はどの言語にも存在しないと僕に断言していただきたいのです。脚韻の魔法によってこの語を創造することに魅せられている僕には存在しない方がずっといいのですが<sup>10</sup>。

引用した箇所から次のことが分かるだろう。マラルメが新しいソネを構想し始めたこと、「ptyx」という脚韻から詩の創作が始められようとしていること、そして、「ptyx」という単語が意味を持たないことが望まれていること、である。したがって、マラルメが新たな詩作を通して生み出そうとしているのは、まさに意味を持たない「ptyx」という「脚韻の魔法」による詩的音楽であると考えられるのである。

手紙が書かれた二か月後、「ソネ自体のアレゴリーであるソネ」と題されたソネがアンリ・カザリスに送られる。マラルメによればこの詩で生じるのは、「ずいぶんとカバラ的な感覚」を与えてくる「言葉そのものの内側から生じる蜃気楼」である<sup>11</sup>。「カバラ的」をユダヤ教という文脈を取り除いた神秘的な秘法と考えるならば、詩人が二か月前に述べた「脚韻の魔法」とほぼ同義であり、詩のなかで連なる言葉が生み出す「蜃気楼」とは「忘却」による言葉の意味の気化と考えてよいだろう。さらにマラルメが述べるのは、今回書かれたソネが「造形的」でないということである。

正直なところ、きみが僕にお願いするようにはこれ〔ソネ〕はあまり「造形的 plastique」ではないと打ち明けなければならないのだけど、少なくとも可能な限り「白と黒」でできあがっていて、〈夢〉と〈虚無〉に満たされたエッチングに適しているように思う<sup>12</sup>。

「きみが僕にお願いする」という文句が示しているように、このソネはそもそも、カザリスから『ソネとエッチング集』への寄稿を提案されたことへの応答として書かれたものである。『ソネとエッチング集』とは、19世紀に詩の世界ではソネの形式が、美術の世界ではエッチングの形式が復活の兆しを見せつつあったことから、高踏派の詩人たちとエッチングやグラフィックデザインの画家たちが協働して制作しようとしていた作品集である<sup>13</sup>。そこでは、ソネの一

つずつにエッチングが隣のページに対称的に付され、それらソネとエッチングは、ジャンルの違いはありつつも一つのイメージを表現するかのよう互いに響き合うこととなる<sup>14</sup>。以上のような企画がカザリスを通してマラルメにも伝わり、これに参加しようとしたマラルメはエッチングと並べられ得るソネをカザリスに送ったのである。だがマラルメによれば彼の書いたソネは「造形的」ではない。1864年にマラルメはテオフィル・ゴティエの文章を論じる際にすでに「造形的」という言葉をいささか侮蔑的に使用しているが<sup>15</sup>、1868年においても詩人はそもそも自らの作品を「造形的」にするつもりはなかったようにも思われる。いずれにせよマラルメによれば、作品は「造形的」なところをほぼ持たないにもかかわらず、白と黒によって構成されていることからあるイメージを生み出し、そういった意味で「夢」と「空虚」を表現するエッチングと対応するということなのだろう。少なくともここから分かることは、「ソネ自体のアレゴリーであるソネ」が、白と黒あるいは夢と虚無という二項を軸に成り立っているということである。

ここで、書簡で言及されている「夢」がマラルメにとって何を意味するのかも確認しておきたい。それは具体的に言えば彼が1864年から書こうと努め続けた「エロディアード」である。この作品は、彼にとって新しい詩学のための試金石であった。

僕はと言えば、制作に思い切ってとりかかるとにした。ついに「エロディアード」に着手したのだ。恐怖とともに、というのも、きわめて新しい詩学から必然的に湧き出すべき一つの言語を生み出すことになるからであり、僕はこの詩学を次のようなわずかな言葉で定義できるだろう。すなわち、事物ではなく、事物が生み出す効果を描くこと。詩句はそこではしたがって言葉ではなく、意図によって構成されるべきなのであり、あらゆる語句は感覚の前に消え去るべきなのだ<sup>16</sup>。

ただし、計算された意図でもって読者のなかに作者の狙う「効果」を生み出すはずの「新しい詩学」は、マラルメ独自のものというより、ボードレールによってフランスに紹介されたエドガー・アラン・ポーの詩学に由来する。とりわけ、詩篇「大鴉」がどのような意図のもとに書かれたのかを論じたポーの詩論「構成の原理」がマラルメに与えた影響は大きいだろう。「構成の原理」はボードレールが自らの「大鴉」の翻訳に付すかたちでフランス語に訳しており、まずは1859年に「フランス評論」誌上に発表され<sup>17</sup>、その後1865年に刊行された『グロテスクで真面目な物語集』に収められることになる。効果の詩学に言及している1864年の時点でマラルメは「フランス評論」のボードレールによる翻訳を読んでいたか、ポーの文章を直接原文で読んでいたのだろう。「構成の原理」で披露されている効果の詩学は様々な点に及ぶが、ここでわれわれが注目したいのは、「nevermore」という単語のリフレインである。ポーはこれに関して以下のように述べる。

知られている技法上のあらゆる効果について、あるいはもっと厳密に言えば、舞台上でという意味での〈効果〉を生み出すあらゆる方法について注意深く思いめぐらしているうちに、〈リフレイン〉の効果ほど広く用いられているものは他にないことにすぐ気が付かざるを得なかった<sup>18</sup>。

ポーによれば、繰り返される言葉はまず音の効果で決まってくる。変化を持たせるためには短い単語がふさわしく、最も引き延ばせる子音「r」と響きの良い母音「o」が含まれるべきであるという理由から「nevermore」という単語が選ばれるのである<sup>19</sup>。そのあとに、この単語の「もはやない」という意味を出発点とした筋が立てられるのであり、恋人を失くしてしまって喪失感に打ちひしがれる男と、「nevermore」という言葉を繰り返す鴉のあいだのやりとりを中心とした詩ができあがることになる。つまり詩のなかで繰り返される「nevermore」という単語は、喪失感を喚起するライトモチーフのようなものとして考えられるのであり、これが男の部屋で何度も鳴り響くのだ。「エロディアード」を通してマラルメが目指した夢とはこのような「効果」を生み出す詩句を創造することであった<sup>20</sup>。しかし、すでに見たように、裸性の夢という虚無を見出してしまったあとに書かれた「ソネ自体のアレゴリーであるソネ」において鳴り響くのは「ptyx」という意味を持たないライトモチーフなのである。

「ptyx」という意味の掴めない言葉が使われたことも影響したと考えられるが、結局、1868年に出版され「徹底的に現代的な作品<sup>21</sup>」と評された『ソネとエッチング集』の42編のソネのなかにマラルメのそれは含まれることはなかった<sup>22</sup>。エッチングが付されるよう「造形的」なイメージを持つ作品をおそらくカザリスに求められたとしても、マラルメが作り出したのは造形性つまりはイメージ性を超えた作品であった。エッチングで表現できるような造形的なイメージではなく、それを超えた「蜃気楼」を喚起するというマラルメによるソネとは、ではいったいどのような作品なのだろうか。ようやくわれわれは作品を具体的に読んでいくことになる。

### 3. 誰もいない部屋

まず詩篇を原文のままここに掲げ、右に拙訳を載せる。

## Sonnet allégorique de lui-même

## ソネ自体のアレゴリーであるソネ

La Nuit approbatrice allume les onyx	承認する〈夜〉が 純粋な〈犯罪〉へと
De ses ongles au pur Crime, lampadophore,	その爪の縞瑪瑙に火を灯す、聖火を奉げ持つ者、
Du Soir aboli par le vespéral Phœnix	夕べのフェニックスに廃棄された〈夕暮れ〉の犯罪
De qui la cendre n'a de cinéraire amphore	フェニックスの灰は真暗な〈居間〉のコンソールテーブル
Sur des consoles, en le noir Salon : nul ptyx,	の上に骨壺を持たず：存在しないプティックス、
Insolite vaisseau d'inanité sonore,	響く空無の異様な容器、
Car le Maître est allé puiser de l'eau du Styx	というのも〈主〉が〈夢〉の誇るオブジェの
Avec tous ses objets dont le Rêve s'honore.	すべてをもって冥府の川の水を汲みに行ったから
Et selon la croisée au Nord vacante, un or	そして北にぽっかりと開いた十字窓に应じて、不吉な
Néfaste incite pour son beau cadre une rixe	金色がその美しい縁のために 水の精が命を奪えると
Faite d'un dieu que croit emporter une nixe	信じる神による争いを煽る
En l'obscurcissement de la glace, décor	鏡が曇りゆくなかで、それは不在の装飾、
De l'absence, sinon que sur la glace encor	鏡のなかでなおも煌めきの七重奏が
De scintillations le septuor se fixe <sup>23</sup> .	固定されるのを別として。

まず「ソネ自体のアレゴリーであるソネ」というタイトルから考えてみたい。1867年9月24日付のヴィリエに宛てた手紙のなかで、マラルメは「虚無に関する豪華なアレゴリー群」についての本を書きたいと語っており、すでに「アレゴリー」という言葉を使用しているのだが、これをどういう意味で捉えたらいいのだろうか。アレゴリーとは、一つの形象を通して、それが直接的あるいは文字通りに示す面と、道徳的、心理的、神学的に解釈可能な象徴的意味を示す面の二つを兼ね備えたものであるとするならば<sup>24</sup>、「ソネ自体のアレゴリーであるソネ」というタイトルには、アレゴリーが持つべき二重性が認められない。すなわち、Aと同時にBも示すAではなく、Aを示すだけのAというトートロジーであり、今回のソネは何かを表象するのではなく、ソネが語源的に意味する「歌」であると考えられるのだ。言い換えるなら、それ自体とは別のものを表象-意味するのではなく、己自体を示す言葉、意味や象徴を欠くことで自らを差し出す言葉そのものによって奏でられる歌である。

詩の中身に入って行こう。われわれがいるのは誰もいない部屋である。部屋とは詩人にとって詩作をする場であるはずなのだが、ここには誰もいない。そういった意味でこの詩もポーの「大鴉」のようにある喪失感を醸し出している。より正確に言うならば、「犯罪」が行わ

れたあとの誰もいない部屋という犯行現場が詩の舞台となっているのであり、何かが起きたあとという事後の感覚をわれわれは抱くのだ。われわれは、部屋とそこに残された「犯罪」の痕跡を目の当たりにしていると言ってもよい。

まず、われわれが第一連の1-2行目を読んで認めることができるのは、「〈夜〉」、「爪」、「縞瑪瑙」そして「聖火を捧げ持つ者」である。比喩や擬人化が使われていることで意味の把握が大変困難な冒頭であるが、ここで読み取ることができるのは、擬人化された「〈夜〉」が「爪」の「縞瑪瑙」を照らしているということである。ベルトラン・マルシャルやジャン＝ピエール・リシャルの読みにしたがって<sup>25</sup>、ここでは夜の空に輝く星々の光が、室内にある「爪」の「縞瑪瑙」をかすかに照らしていると考えたい。では「爪」の「縞瑪瑙」とは何かと言えば、「聖火を捧げ持つ者」の形をしたランプの土台の、ランプの部分を支える「縞瑪瑙」でできた「爪」として捉えることができるだろう<sup>26</sup>。探偵か捜査官のように犯行現場に残された痕跡——それは換喩や擬人化というかたちで現れた詩句そのものである——を読み解くことで、詩の現場が、外の星の光がかすかに入り込んでいる誰もいない部屋であるということわれわれは見て取ることができるのである。そして、さらに注目すべきことは、輝く「縞瑪瑙 onyx」と「聖火を捧げ持つ者 lampadophore」の二つがそれぞれ「-yx」と「-ore」という詩全体を貫く韻を持つということである<sup>27</sup>。この二つの韻音は詩の最後で重要な役割を果たすことになるだろう。

第一連の1-2行目で真暗な部屋に差し込むかすかな光が認められたわけだが、3行目ではどのような「犯罪」が起きたのかが徐々に判明し始める。それは「夕べのフェニックス」によって「〈夕暮れ〉」が廃棄されたという「犯罪」である。もし「フェニックス」が多くの注釈者が指摘するように沈む太陽のことだとすれば、この詩句は、「沈む太陽」が「〈夕暮れ〉」を廃棄したという同語反復であることになるだろう<sup>28</sup>。ただし、それを太陽が沈むことで自らを廃棄するという自殺行為として捉えるならば問題は解決する。なぜ「純粋な犯罪」かと言えばそれが自殺だからである。さらに、「純粋な」という形容詞は、犯罪が自殺であることだけでなく、犯罪が今回の場合、存在の消滅をもたらしたということとも関係するだろう<sup>29</sup>。つまり、太陽が沈み夜になることで、その残滓としてのフェニックスの灰が骨壺を持たないほどにすべてが暗闇のなかに沈み込んでしまっているのである。

#### 4. プティックスという痕跡

第一連では、「爪」「縞瑪瑙」や「聖火を捧げ持つ者」といったオブジェの存在と犯罪の内実が、描かれるのではなく、比喩的な言い回しによってかろうじて把握されたのだが、第二連1行目でようやくわれわれはここが「真暗な〈居間〉」であり、そこには「コンソールテーブル」が置かれていることが分かる。テーブルと居間というその第一義的な意味だけで己の



存在を示す言葉を読むことでわれわれは少し安堵するのだが、しかし、第二連1行目の最後で突然「存在しないプティックス」という言葉に出くわすことになる。「プティックス」という意味の不明な単語が現れ<sup>30</sup>、それは比喩もイメージも生み出さず、第二連2行目で「響く空無の異様な容器」として説明されているのみである。第一連の難解な比喩から直接意味を伝える言葉へと移行したと思いきや、突然、意味さえ持たない単語にぶつかってしまうのである。詩の冒頭から「プティックス」にかけて、二重の意味によって成り立つ比喩群、第一義の意味で成り立つ単語、そして意味さえ剥がされた裸の単語へとわれわれは行き着いたのだ。「プティックス」とはまさに意味という内容を持たない音だけの「空無の異様な容器」であり、「縞瑪瑙 onyx」と「聖火を奉げ持つ者 ampadophore」の光によってかろうじて現前していたイメージは、「プティックス ptyx」と「響く sonore」というイメージなき音響へと同じ韻を踏みながらも成り代わってしまうのである。

第二連の後半では「主」が「〈夢〉」の誇るあらゆるオブジェをもって、死者の川である「冥府の川 Styx」に水を汲みに行ってしまったという過去の話が語られる。これは夢の死、つまり、マラルメが「エロディアード」を通して目指した言葉による理想的な美のイメージの創出の失敗を意味していると考えられる。イメージの現前を可能にする光がなくなるのと(日没)、イメージの創造を夢見ていた「主」の不在は同じ事態を指しているのであり、そのどちらもすでに起きてしまった過去の出来事として暗示されているか、あるいは語られているのである。日没後の真暗で空虚な空間はこの事後的な状況を物語っているのであり、「主」と「夢」が立ち去ってしまった後に残っているのは、コンソールテーブルの他には「プティックス」というそれ自体は何も意味しないまるで残骸かのような語なのである。

詩の後半に移ることにしよう。第三連では、居間にあるもう一つの物体「空いている〈北側〉の十字窓」に応じるかたちで、鏡の縁が「金色」に照らし出される<sup>31</sup>。先ほどはランプの「爪」を照らしたかに見えた光は、まさにそのもはや何も見えない光源(窓から覗く真暗な外)に応じるかのように、金色と思われる鏡の縁を照らすのだ。しかし、次の第三連2-3行目の「その美しい縁のために 水の精が命を奪えたと信じる神による争い」はどう読めばいいのだろうか。ここでは、鏡の縁に「神」と「水の精」(ゲルマン神話に登場する女性の水の神)の争いのイメージが彫られていると考えてもいいのだが、それよりも、「神」がイメージを可能にする光を象徴し、「水の精」は「冥府の川」の水の精として、イメージを廃棄しようとする死を象徴していると捉えてみたい。つまり、「金色」に照らされた鏡の「美しい縁」は、現れると同時に消滅させられてしまうような淡いイメージとして現れたのである(「不吉な金色」とはこのことを意味しているのだろう)。だからこそ最終連の1-2行目が示すようにそれは鏡のなかで「曇りゆく」のであり、縁(あるいは鏡)は「不在の装飾」と形容されるのである。「*déc-or*」という金色(or)によって成り立つ装飾というイメージは、「不在」というかたちで直ちに消滅してしまうのだ。

以上のように、光によるイメージの現前と廃棄の「争い」が詩を支えている。そして、最終連ではまたもや光が確認されることになる。それは、「～を別として *sauf que*」という接続詞によって導入され、虚無感が覆う真暗な部屋のなかに例外的に生じる希望の光のようである。すなわち、「*encor*」の「金色 *or*」という光が生み出され、それは「七重奏 *septuor*」という音となって鏡のなかで煌めくのである。それは7つ (*sept*) の金色 (*or*) であり、詩のなかの7つの *or* の韻と対応する音である。さらに、「*le septuor se fixe*」という最後の詩句に注目すれば、これが、7つの金色とは別に、「*pt*」と「*ix*」という音を含み、純粋な音韻の言葉「*ptyx*」を再構成して響かせていることが分かる。つまり、詩の最後の詩句において、詩を支えてきた二つの韻「*or*」と「*ix*」が改めて出現するとともに、「*pt*」と「*ix*」も現れるという重層的な詩的音楽が奏でられるのである。真暗な居間と、真暗な外という言葉は虚無の状況において、鏡のなかに七重奏という言葉の星座－音楽が浮かび上がるのだ。それは、イメージを可能にする太陽が沈んだ後の真暗な空間に浮かび上がる言葉の音、意味－表象で成り立つ夢の世界から覚めたあとに初めて感じ取ることのできる言葉そのものの触感である。

## 5. おわりに

今回のソネに合わせたエッチングが作られたとすれば、マラルメ自身が言うように、最終的には「夢」のイメージではなく、「夢」(＝イメージ)と「虚無」の「争い」、そしてそこに生じる「蜃気楼」を表現しなければならなくなっていただろう。しかし、ソネは、意味的に何も想起させない、つまりエッチングで表現しようのない「プティックス」という言葉を含んでいた。「プティックス」という語はポーの「大鴉」における「*nevermore*」とも、マラルメ自身が「詩の危機」で挙げた「*fleur*」とも違う。後者の二つにおいて音の側面が音楽として立ち上るとしても、それは「もはやない」や「花」という意味の気化とともに起きるのであって、前者「プティックス」の場合は、言葉の意味がほやかされ蜃気楼が浮かび上がるどころか、意味を持たないただの音響をわれわれは聴くだけなのである。夢と虚無のあいだのヴェールあるいは蜃気楼を生み出す代わりに虚無にまで至ってしまったとマラルメは述べたが、「プティックス」という言葉はまさに虚無の体験から生み出された語であるだろう。そして、以上のように考えるなら、「ソネ自体のアレゴリーであるソネ」はマラルメの目指す〈音楽〉を超えてしまった極端な試みであったと言えるかもしれない。

最後に、今回取り上げたソネは習作でしかないということをもう一度喚起しておきたい。1868年に書かれた詩篇は大幅な改稿が施され、1887年刊行の詩集に載ることになる。約20年のあいだのいつ頃になされたのかは定かではないが、少なくともこの大幅な改稿はマラルメの詩人としての成熟を示すものであるに違いない。「*ptyx*」という単語は同じ位置に留

まる決定稿のなかに、第一ヴァージョンでは聴くことのできない新たなマラルメ的〈音楽〉を探るのはだが次の課題としよう。

## 注

- 1 « Crise de vers », dans Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, tome II, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003 [以降は OCM II と表記], p. 212.
- 2 この箇所は、『ディヴァガシオン』所収の「詩の危機」38 段落目を構成することになるのだが、そこでも大きな区切りをなすことになる。残りの 39 - 44 段落は、ルネ・ギル『語論』のための緒言から持ってこられたもので、これらはそれまでの段落群からは少し独立したような体裁をとっている。
- 3 OCM II, p. 212.
- 4 « Plaisir sacré », OCM II, p. 236.
- 5 *Ibid.*
- 6 « La Musique et les Lettres », OCM II, p. 69.
- 7 « Crise de vers », OCM II, p. 213.
- 8 *Ibid.*
- 9 Lettre à François Coppée, 20 avril 1868, dans Stéphane Mallarmé, *Correspondance 1854-1898*, édition établie, présentée et annotée par Bertrand Marchal, Gallimard, 2019 [以降は *Corr* と表記], p. 205.
- 10 Lettre à Eugène Lefébure, 3 mai 1868, *Corr*, p. 208.
- 11 マラルメはすでに 1866 年 12 月 5 日付の書簡でも、同じような観点から詩的言語の作用を説明している。「言葉——それはもはや外から何の印象も受けないほどそれ自体で十分である——は、もはやそれ自身の色を持たないように思えるほど互いに反射し合い、一つの音階における変化にすぎなくなるのだ」(*Corr*, p. 179)。詩的言語は外部からの印象を伝達する媒体ではなく、それら自体の連なりから生じる内在的な作用によって一つの音楽（「音階」）を生み出すのである。この時点ですでにマラルメは外界のイメージを再現するという言葉の表象機能を「音階」によって乗り越えようとする。
- 12 Lettre à Henri Cazalis, 18 juillet 1868, *Corr*, p. 211.
- 13 この点に関しては次を参照。Joël Dalançon, « Introduction » dans *Sonnet et Eaux-fortes*, introduction, notices sur les collaborateurs du recueil, notes et variantes par Joël Dalançon, la licorne, 1997.
- 14 ソネという形式がそもそも一つの絵画的な側面を持つことについては次を参照。David Scott,

- « La structure picturale du sonnet parnassien et symboliste : Heredia et Baudelaire », dans *Bulletin d'Études Parnassiennes et Symbolistes*, n° 5, 1990.
- 15 「Th. ゴーテイエの文章は、愚か者の目には造形的に映るのだろうが、僕にとっては奇跡的に均整がとれており、正義といえる正確なタッチを持ち、〈美〉のなかに生きる魂の完璧な模範を示しているのだ。」(Lettre à Henri Cazalis, 25 avril 1864, *Corr*, p. 98)
- 16 Lettre à Henri Cazalis, 30 octobre 1864, *Corr*, p. 112.
- 17 なお「大鴉」の詩篇それ自体のボードレールによる翻訳はすでに1853年に「芸術家」誌に、1854年に「祖国」紙に発表されている。
- 18 Edgar Allan Poe, « Méthode de Composition », traduit par Charles Baudelaire, dans *Contes-Essais-Poèmes*, édition établie par Claude Richard, Robert Laffont, « Bouquins », 1989, p. 1011.
- 19 Cf. *ibid.*, p. 1012.
- 20 ポーが最終的に目指すのは「美」であり、「美の最高度の顕然を与える〈調子〉」(*ibid.*, p. 1011)として« nevermore »という言葉が選ばれたのだが、マラルメの目指すのも「エロディアド」という美であった。Cf. Lettre à Villiers de l'Isle-Adam, 31 décembre 1865, *Corr*, p. 150-151.
- 21 Paul Mantz, « Sonnets et Eaux-fortes », dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1<sup>er</sup> janvier 1869, p. 60, cité dans « Introduction », dans *Sonnet et Eaux-fortes*, *op. cit.*, p. 21.
- 22 『マラルメ書簡集』の編者は、おそらくマラルメの詩があまりに難解であったため載せられなかったのだろうと推測している。Cf. la note 7, *Corr*, p. 211-212.
- 23 « Sonnet allégorique de lui-même », dans Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, tome I, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 131.
- 24 Cf. Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Presses Universitaires de France, 5<sup>e</sup> édition, 1998, p. 65.
- 25 Cf. Bertrand Marchal, *Lecture de Mallarmé. Poésies - Igitur. Le coup de dés*, José Corti, 1985, p. 175 ; Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, 1961, p. 168.
- 26 Cf. Pierre Jourde, « L'intérieur et l'extérieur, ou le *ptyx* à ressort », dans *Stéphane Mallarmé. Colloque de la Sorbonne*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998, p. 161.
- 27 通常ソネは、ABBA、ABBA、CCD、EDE というふうには5つの韻を持つことが多いが、マラルメの今回の詩は、最初の二連は yx (ix)、ore、後半の二連は or、ixe と、二つの韻のみで成り立っている。なお、キャサリン・ロウは、前半で男性韻であった yx が後半で女性韻 ix となり、女性韻の ore が男性韻 or になることに、無音の e の意義を認め、さらに、詩の前半と後半のあいだに鏡において生じるような韻の反射を見て取る。Cf. Catherine Lowe, « Le mirage du Ptyx : implications à la rime », dans *Poétique*, n° 59, 1984, p. 330.
- 28 ポール・ベニシュウがこの箇所は意味をなさないと述べるほどである。Paul Bénichou, *Selon*

*Mallarmé*, Gallimard, « folio », 1998 [1995], p. 179.

- 29 ロジャー・ピアサンは「犯罪」はリズムが意味を殺したこととして捉え、詩の本質を象徴していると考え。Cf. Roger Pearson, *Unfolding Mallarmé: The Development of a Poetic Art*, Clarendon Press Oxford, 1997, p. 152.
- 30 ただしこの単語はギリシャ語で存在し、「襞」を意味する。ポール・ベニシュウは、そのことを指摘しつつ、われわれフランス語を読む者にとっては現実的でない単語をマラルメはあえて選んだのだと考える (Paul Bénichou, *op. cit.*, p. 183-185)。ベルトラン・マルシャルは、この単語に意味を求めるべきではないと判断している (Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 1190)。われわれも意味をギリシャ語にまで探るといふやっかいな手続きをとることはせず、これを意味の欠けた単語として捉えたい。
- 31 詩だけを読む限り、son cadre を「窓の縁」として捉えることも可能だが、ここに関しては、マラルメ自身が書簡で詩の内容を説明する際に「鏡の縁」に言及しているので、「縁」は鏡の縁であり、son は「金色」を指すと考えることにする。つまり、鏡の金色の縁である。Cf. Lettre à Henri Cazalis, 18 juillet 1868, *Corr.*, p. 211.

## **Ptyx comme musique : lire le « Sonnet allégorique de lui-même » de Stéphane Mallarmé**

SAKAGUCHI Shusuke

Cet article a pour objet de mettre en lumière la *Musique* que le poète Stéphane Mallarmé essaie de faire surgir dans ses œuvres poétiques. Au sein de sa théorie poétique et de ses œuvres, Mallarmé n'a eu de cesse de s'interroger sur les rapports entre littérature et musique tout en tentant d'appliquer le « bien » de la musique à la littérature. Or, la musique dont parle Mallarmé ne doit pas être considérée comme une performance orchestrale, mais plutôt telle une sorte de gamme produite par les mots d'un poème. Cette gamme émerge lorsque le sens des mots se brouille pour faire place à leur son même, créant par là « une neuve atmosphère ». Dans cet article, nous verrons ce phénomène musical et poétique à travers le « Sonnet allégorique de lui-même » écrit en 1868.

Au travers du « Sonnet allégorique de lui-même », portraying une pièce où personne n'est, nous voyons surgir le néant que le poète a rencontré en 1866 au terme de sa quête de l'image idéale du Beau avec « Hérodiade ». Ce poème prend place dans un salon alors que le soleil vient de se coucher et que tout est englouti par l'obscurité, autrement dit par le néant. Néanmoins, une faible lumière projetée sur l'« onyx » d'une lampe permet de déceler quelques objets placés dans cette chambre. Parmi ces objets se trouve le « ptyx », mot qui ne signifie rien en soi et qui se situe donc au-delà de la représentation de l'image par les mots pour s'exprimer telle la musique. Nous voyons également que le mot « ptyx » est composé du son « yx », l'une des deux rimes qui composent le poème, et du son « pt » qui apparaît dans le mot « septuor » placé à la fin du poème. Le son « ptyx » se disperse ainsi en constellation au sein des rimes et du mot « septuor ». Si la *Musique* mallarméenne s'élève du poème lorsque le sens des mots qui le compose se brouille, le « Sonnet allégorique de lui-même » va encore plus loin puisqu'avec le mot « ptyx » est affirmé une négation complète de l'image.