

システムズアプローチは今のところ三世代に分かれていると考えられている。ホメオスタシスをシステム機構の中心的関心とした第一世代、自己組織化を中心とする第二世代、神経系をモデルとし、オートポイエーシスをその中心的なシステム観とする第三世代システム論である。第一世代のシステム論は、サドウスキーによって文学に応用され、一定の成果を出している。² また、常人がシャーマンに変化するような人間の心的システムの機制の激変を理解するには第二世代の自己組織化のシステム論が有効であることを筆者は以前論じたことがある。³

第三世代のシステム論の根幹を成すオートポイエーシスの機構はマトゥラーナ、ヴァレラの『オートポイエーシス』によれば次のように定式化されている。「オートポイエーシス・システム（機械）とは、構成素が構成素を産出するという産出（変形および破壊）過程のネットワークとして、有機的に構成（単位体として規定）されたシステムである。このとき構成素は、次のような特徴をもつ。（i）変換と相互作用をつうじて、自己を産出するプロセス（関係）のネットワークを、絶えず再産出し実現する。（ii）ネットワーク（システム（機械））を空間に具体的な単位体として構成し、また空間内において構成素は、ネットワークが実現する位相的領域を特定することによってみずからが存在する」⁴。

このオートポイエーシスの定式化を社会システムに拡張したのがルーマンであり、彼はさらに社会システムのサブシステムとしての芸術システム一般を位置づけた。ルーマンは、社会システムとしての芸術を論じようとして、その出発点となる知覚とコミュニケーションの関係について次のように述べている。知覚とコミュニケーションはそれぞれ意識システムと（社会システムの要素で

² Piotr Sadowski, *Systems Theory as an Approach to the Study of Literature* (New York: The Edwin Mellen Press, 1999) および *Gender and Literature: A Systems Study* (Lanham: University Press of America, 2001) が代表的なものとしてある。

³ 佐々木充「自己組織化とシャーマニズム」『システムズアプローチと人文科学』第一輯 平成13年度新潟大学基礎的研究プロジェクト「システムズアプローチの人文科学への適用」報告書 49-65頁。

⁴ H.R.マトゥラーナ/F.J.ヴァレラ『オートポイエーシス 生命システムとは何か』（河本英夫訳）国文社1991年70-71頁。また、河本英夫『オートポイエーシスの拡張』青土社2000年11頁参照。前者で「機械」と訳されていた言葉は、後者では「システム」に変更されている。前者の「機械」に「システム」という言葉を付け加えておいた。

ある) コミュニケーション・システムに属し、したがって別のシステムに属する。コミュニケーション・システムは知覚できない。コミュニケーションは知覚を受け取ることも産出することもできない。知覚についてコミュニケーションできるだけである。社会システムの要素はコミュニケーションである。コミュニケーションは意識を持つ二人の生きた人間を前提にした創発的現実であるが、そのどちらの一方あるいは二人の組み合わせにも還元できない。芸術は知覚を利用したコミュニケーションである、と。⁵

しかし、芸術のサブシステムとして詩のシステムが存在するとして、システムの要素とすべきは詩性^{ポエジー}である。つまり詩的体験の発生およびその認知である。テキストでも、作品でもない。詩性^{ポエジー}は詩を作る人間、もしくはそれを受容する(読む、聞く、見る)人間のうちに、詩的言語の形成/知覚以前もしくはそれとともに経験される。このような経験が起こるのは主体としての心的システムにおいてであり、したがってこれを主体から切り離すことはできない。詩句として外在化されたテキストは詩的体験を保証するものではない。テキストを読むことと詩的体験が生ずることとは別である。また、詩的体験は必ずしもコミュニケーションのように二人の人間を前提としない。それは一個の主体においてまず発生する。詩的言語の生成とその体験は内面における創発的現実である。詩的言語はその発生と同時にあるいはその後にはテキストとして外在化される。しかしそのテキストは、それを読むものに作者と同じ体験を保証してはいない。読者の内面において、そのテキストにより詩性^{ポエジー}が発生したとき初めて詩的コミュニケーションが成立する。このような詩性^{ポエジー}の生成とコミュニケーションのありかたから詩のシステムが成り立っている。

コミュニケーションと詩性^{ポエジー}は同一ではない。コミュニケーションは複数人間を前提とするが、詩性^{ポエジー}は複数人間を前提としないからである。ある主体における詩性^{ポエジー}の発生があり、それがテキストとして外在化され、そのテキストによって他の主体の中に詩性^{ポエジー}が発生するという事態が生じた場合にのみコミュニケーションが成立する。このとき、前者における詩性^{ポエジー}と後者における詩性^{ポエジー}は必

⁵ Niklas Luhman, *Die Kunst der Gesellschaft* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995), p.19. 英訳 *Art as a Social System* (Stanford: Stanford University Press, 2000), pp.9-10.

ずしも同一である必要はない。

詩的コミュニケーションのあり方は、ある主体における^{ポエジー}詩性の発生-テキストとしての外在化-他の主体における^{ポエジー}詩性の発生という形で考えることができる。しかしこのとき、^{ポエジー}詩性の発生うちに主体の経験が含まれており、主体つまり心的システムにおける^{ポエジー}詩性の発生自体がコミュニケーションの中に含まれている。したがって心的システムとコミュニケーションを切り離すことはできない。詩的コミュニケーションにおいては、単に^{ポエジー}詩性の発生についてコミュニケーションするのではない。ある経験の発生が主体において次々と連鎖的に生じてくる事態が詩的コミュニケーションであって、体験についての伝達が行われるというのではない。

2 オートポイエーシスの外形の五段階

河本英夫は、マトゥラーナとヴァレラのオートポイエーシスの定式を展開し、それをオートポイエーシスの外形の五段階として論じている。このように展開されたオートポイエーシスの外形から、マラルメの詩の成立過程を見ていくことにしてみよう。河本によればこの五段階とは次のようなものである。

「第一に生成プロセスの継続と物質の産出の同時進行であり、第二に生成プロセスの進行とそれに関与する物質そのものの区別であり、第三に生成プロセスの連鎖がプロセスのどこかに回帰することをつうじて、プロセスの継続と閉域の形成が同時に進行することであり、第四に産出的なプロセスの継続と、産出された要素からの構造の形成であり、第五にプロセスの継続と産出された物質による感知の機能の出現である。」⁶

第一の「生成プロセスの継続と物質の産出の同時進行」ということについて言えば、生成プロセスの継続とは心的システムにおける詩の生成過程であり、物質の産出とは言葉として、またそれを記す文字として外形化された作品であ

⁶ 河本英夫『メタモルフォーゼ』青土社2002年35頁。

る。文学的想像力の作動のプロセスの中で物質としての言葉が産出されると事態がオートポイエーシスの外形の第一に相当する。

外形の第二。詩の創作過程において、心的システムの中にある種の動き、あるいはエネルギーがある種の方向性を持って動き出し、さまざまな、表象が心的システムの中に浮遊し始めるということはありうる。あるいは、クリステヴァの言うコーラ・セミオティックなるもの、つまり、「激しく変化しながらも枠をはめられている動性 [motilité]」の中で、欲動とその鬱滞から形成される、表現的ではない全体性⁷⁾の形成である。そのような心的プロセスはいまだ言葉としては成立されておらず、したがって観念でも着想でもない。しかしそれは詩の生成つまり詩としての言葉の形成へと発展してゆくものであるとすれば、詩の創作プロセスの始動であり、しかも物質としての言葉とは区別されなければならないものである。しかしながら、詩作においては言葉はプロセスから排出される単なる物質ではない。それは、プロセスそのものが目的とするものである。したがって、またプロセスを発動させる契機でもある。詩性を伴った言葉が目指されてプロセスは動きを開始する。したがって、詩作においては、プロセスと言葉の区別はなされうるが、物質はプロセスの目的としてプロセスの一部である。この「プロセスから析出された物質が再度生成プロセスに関与する場面」⁸⁾が通常フィードバックと呼ばれるものであるが、詩作においても、ある詩の中に用いられた言葉やその持つイメージ等が他の詩の中に再度用いられるといった形で、このような事態は常に生じている。「プロセスの析出された物質のどの部分であれ、次にみずからを生み出したプロセスに関与するものと、そうでないものとの区別が、プロセスの継続という点でおのずと出現する。プロセスから見れば、プロセスの継続をつうじて同時に物質間におのずと区別を行っていることになる。また物質から見ればプロセスへと再度関与し、プロセスへと巻き込まれていくものと、プロセスとはまったく疎遠なものとの分岐する。」⁹⁾ある特定のイメージが何度も詩の中に現れるというのはマラルメに顕著に認め

⁷⁾ ジュリア・クリステヴァ『詩的言語の革命 第一部 理論的前提』勁草書房1995年15頁。

⁸⁾ 河本英夫『メタモルフォーゼ』29頁。

⁹⁾ 河本英夫『メタモルフォーゼ』29頁。

られる現象である。ただそれは、単なる繰り返しということではない。あるイメージが他の詩に用いられるときに、それは同一性を形成するというよりも、新たなる自己形成作用の中に組み込まれている。

第三の局面では、運動プロセスが継続してゆく中で、プロセスのある部分がプロセスに回帰することによって自己 (sich) を形成する。詩の制作を継続してゆくという心的過程の中で、マラルメ的と呼ばれるようなものが生まれてくる。これは、詩という物質の中にも刻印されているというよりも、そのような物質を産み出してゆく心的過程の中に生じている事柄である。散文の中にあつては、それが文体、あるいは作家の声、心のおいや色合いなどと呼ばれるものの中に現れてくる。それは精神の運動の持つある特有の様式として認識される。また、マラルメ特有の詩の美しさとしか言いようのない詩性^{ポエジー}の創発。このような形でマラルメの詩や散文の中に認知される「マラルメ的」と呼ばれるものが、マラルメの文学的想像力のプロセスが閉域つまりある特有の運動を形成するときの「自己」というものである。

第四の局面は、産出された物質つまりは詩句が、「擬似恒常的な関係を形成」¹⁰し、それが、またプロセス自体の継続を支える場面である。文学的想像力という心的プロセスが詩句としての言葉を産み出し、その言葉は更なる詩句を産み出すプロセスを発動させるという形で、「運動と物質との間の相互に他方を支えるという循環的な関係が出現している。¹¹」また、物質としての詩は、それが集まって詩集という構造体を形成することになるだろう。そのときそれは単なる詩の集積ではなく、相互の関連を持つ構造体となるであろう。

オートポイエーシスの第五の機構は、「円環のプロセスの各段階で産出された物質が、物質的な親和性によって外界の認知を行うようになる場面」¹²とされるが、詩において物質としてのつまりテキスト化された詩自体が外界の認知を行うということはない。詩はあくまでも、それが詩だと認められたとき、つまり、詩性を持つものと認知されたときに初めて詩になる。すなわち物質としての詩

¹⁰ 河本英夫『メタモルフォーゼ』33頁。

¹¹ 河本英夫『メタモルフォーゼ』33頁。

¹² 河本英夫『メタモルフォーゼ』34頁。

は心的システムの中での詩性^{ポエジー}の認知とともにあって初めて詩になるのである。それを産み出す心的プロセスと、それを認知する心的プロセスは常に連動しながら詩的創作過程を形成している。詩性が創発した時、それは明らかに他の形での言葉とは区別される。また他の詩性を持った言葉ともその違いが認知されるということはある。オートポイエーシスのこの局面は文学においては物質としての詩ではなく、文学的想像力のプロセスにおける外界の認知という形に変更する必要がある。

以上のような詩の生成におけるオートポイエーシスをマラルメの詩において具体的に見て行くことで、詩の創作過程においてオートポイエーシスが実際にどのような形で動いているのかを見ることにしたい。

3 マラルメの創作過程におけるオートポイエーシス

マラルメの文学テキストとして残っている最初期のものは、1854年8月3日という日付のついた学校の課題作文として書かれた「黄金の盃」という文章である。またその2ヵ月後に書かれた「守護天使」という文章もある。いずれにしても、これらの文章は自発的に書かれたものではない。これらの文章を書かせる契機になったのは学校での上からの強制的な力である。課題作文はnarrationの訳であるが、これは、「学校の課業として生徒に課せられるものであり、その主題は、普通、教師によって生徒たちに指示される。」¹³これらの文章を書く心的過程を発動させたものは外的なものであるが、いったん心的過程がこのような形で言葉の生成過程へと動き始めれば、それとは直接関係を持たない心的システムの要素も働き始め、文学的想像力と言っているような言語生成過程が生起するであろう。この文学的生成プロセスという心的システムにかかわってくる要素とはなんだろうか。それはこのプロセスが生み出した物質である作品から推測するしかないのであるが、上に挙げた2つの文章には、ある特有の要素が含まれている。それは、〈死〉と〈母〉である。「黄金の盃」は母の

¹³『マラルメ全集 Ⅲ 別冊 解題・注解』筑摩書房1998年337頁。

ために黄金の盃を求めて海に身を投じ、死んでしまう若者の話であり、「守護天使」には、「その子があるいは亡くしたかもしれない母親」という一節がある。ここにはマラルメの生涯に起こった母の死という出来事が関わっているだろう。マラルメは1847年8月2日、当時5歳のときに母親を失っている。マラルメはその後の詩や散文の中で母親に対して直接言及することはほとんどない。¹⁴みずからの母親の死とその庇護の喪失ということがマラルメの精神に影響をもたらさなかったはずはないが、表立って詩や散文に現れてくることはない。しかし、この二つの課題文が示すように、マラルメの文学的想像力という生成過程が作動し始めるとき、母と死という要素が想像力の中で動き始めるのも確かなことのようにである。母の死がそのままの形で現れることはなくとも、母の持つ役割としての母性的な保護は、たとえば「守護天使」であればその代替的なものとしての守護天使にその役割が引き取られ、「黄金の盃」の場合には母と息子の役割が交代し、息子が母親の生活をいくらかでも豊かにするために死の危険を冒し、最終的には死んでしまう。このように作品の中に母の死がさまざまな変形を経たのち、位相を変えながら姿を現してくることで、それはその後の詩作における想像力のプロセスの中で更なる作動を誘発してゆくことになるだろう。プロセスの作動によって産み出された物質としての言語として定着化されたテキストが、さらなるプロセスの作動を誘発してゆくというオートポイエシスのあり方がここに現れている。

1857年8月31日、マラルメが15歳のときに妹のマリアが死ぬ。このような外界に起こった事柄、つまり客観的な事柄に関して、外界の中に起こったことをマラルメがどのように受け止めたかというように問題を設定するのは正しいことではない。心的システムからすればそれは外界の中での出来事というよりも、マラルメの心的システムの中で起こった事柄と考えるべきである。この事柄は、マラルメの残した書き込みによれば「サンス中学の第二もしくは第三学年」、すなわちマラルメが15歳のころ「自由主題による作文」が課されたときに、マラルメの想像力のプロセスの中で作動し、「三羽こうのとりの鶴の昔話」CE QUE DISAIENT

¹⁴ 「自叙伝」とも呼ばれているヴェルレーヌ宛の書簡（1885年11月16日）では、7歳で母親をなくしたと述べている。

LES TROIS CIGOGNES という物語として結実する。菅野昭正の要約によれば次のとおりである。

「御公現の祝日の夜。森の一軒家に住む樵夫ニック・パリットの小屋。昼の間に降り続いた雪で戸外は白一色に覆われ、星々と月の光が降りそそいでいる。「雪と月の光の寒々した夢」のような風景のなかで、ニックの小屋の屋根に三羽の鶴がとまっているのが見える。小屋のなかでは、ニックが暖炉のそばに飾った大きな赤い薔薇の花を見つめている。薔薇の花は、彼にとって、去年の御公現の祝日には生きていた、そして去年の春に死んだ娘デボラを思い出させるよすがである。薔薇を見つめながら、すべてが死ぬ冬に薔薇が咲いているのに、すべてが生まれかわる春に娘が死んでしまったのは、なんとも理不尽だと彼は考える。そのニックのかたわらに猫のピユスがうずくまり、屋根の上の鶴の叫びに答えている。ニックのなかにはしだいに悲哀がつり、そしてキリストに呼びかけて、「父なる神はとても年老いておられるようです。たぶんお間違えになって、わたしに向けて鎌の一撃をふるわれて、彼女を刈りとられたのです」と訴える。そして娘が活着している頃、歌い踊って慰めてくれたときの姿を思い出す。ニックの嘆きを聞きつけた鶴は、隣りの村の教会へ飛んでいって、教会の正面の大扉に彫られた熾天使にそのことを告げる。熾天使はニックの小屋まで飛んできて、かつてデボラが歌った楽しげな歌を、淋しげな、悲しげな節まわしで歌う。「魔法とばかり咲き乱れる花々のなか あたしは踊り狂いたい」……。それを聞いて、ニックは、娘がこの歌をもう一度明るく歌うのを聞きたいと願う。すると、そのとき第二の鶴が墓地のほうへ飛んでゆく。墓地に着いた鶴が、白い薔薇の花の冠を着けて眠っているデボラを探しあてると、そこへあの熾天使^{セツプイム}がやってくる。そして手にたずさえた金の喇叭を三度吹き鳴らすと、デボラは雪よりも純白な姿で柩から立ちあがり、ニックの小屋へ向かってゆく。小屋へもどってきたデボラの亡霊は父の前で花々を讃える楽しい歌を歌い、そして踊る。歌い、踊るうちに、「少しずつ彼女は透明な亡霊からもとの金髪の少女になった、しかもずっと理想的な、ずっと優美な少女、そして輝かしい肉体をもつ金髪の少女に」。まだ額に着けていたあの墓場の白い薔薇の花びらをむしって、父親の持っていた赤い薔薇の花びらと混ぜあわせたりしながら、美しい髪の毛を豊かに波打たせて彼女は踊りつづけるのである。やがて踊りが

終ると、デボラは、墓にいても夕方になると、いつもお父さまのことを考えている、しかしお墓のなかはとても寒いと言ったり、今日は御公現の祝日だけど、お菓子^{ケーキ}は用意してあるのか、と尋ねたりする。デボラがそう尋ねたとき、第三の鶴がまた教会のほうへ飛びたってゆく。そして娘の墓をつくったために貧しくなったニックがお祝いの菓子を用意することができなかったことを、教会の大扉の熾天使に告げる。熾天使は小屋を訪れて、「あらゆる財宝のなかでも最も貴重なものである」若い娘デボラの涙をたずさえて、大天使ガブリエルのもとを訪れる。やがてもう一度小屋へもどってきた熾天使は、祝日の菓子を運んできただけでなく、大天使ガブリエルがデボラの涙で作った金色に輝く真珠をニックに授けて立ちさってゆく。(そのケーキを父親、自分、ピユス、貧者の分と切り分けた後、「白い光線の中に赤く輝いて／私は歌い、夢のように飛んでゆく!」と歌いながら頭の冠から残っていた白い薔薇をはずすと、その薔薇の花は星の雨となって落ち、デボラの姿も消えてゆく)……」¹⁵

文学的想像力において、散文を書く行為のありようを考えてみよう。マラルメが自由作文という課題を与えられたとき発動する文学的想像力においては、一種の準備期間というものが存在するはずである。たとえばテーマを何にするか、どのような形態、たとえば昔話風か聖者伝的なものか、どのような筋にするか。そのようなことをある程度決めた上で、実際に書く作業に着手することになる。そして書くというプロセスの中で文学的想像力の中で生成してくる表象は言葉としてまた文字として定着されてゆくことになる。文学的想像力は言葉を生み出すという運動を行いながら、同時に紙の上に文字を残してゆくという形で空間的・物質的定着がなされてゆく。われわれは、紙の上に残された文字を文学だと錯覚しやすい。しかし、文学は言葉を生み出す想像力の作動にあるのであって、紙の上にあるのではない。音楽が楽譜にあるのではなくてそれを産み出した作曲家の音楽的想像力の中にあり、また、楽譜からの演奏にあるのと同様である。また、ダンスがステップの痕跡にあるのではなく、ステップ

¹⁵ 菅野昭正『ステファヌ・マラルメ』中央公論社1985年37-39頁。一部字句を改めた。()内は、『マラルメ全集 III 言語・書物・最新流行』筑摩書房1998年686-687頁を参考にして付け加えた。

を踏んでゆく身体運動にあるのと同様である。プロセスの運動それ自体とは違った過程が紙の上や床の上に出現しているという点において、オートポイエーシスの二重作動という局面がここに現れているとあってよい。¹⁶われわれは、紙の上に残された文字から言葉を産み出す想像力の運動を、われわれ自身の心的システムの中に再現することによってその運動にシンクロナイズする。この心的システム相互の同調がなければ読者の心的システムの中に詩性^{ポエジー}が生成することはない。紙に残された文字をたどりながら作者の想像力の作動にシンクロナイズすることによって初めて、文学のコミュニケーションは成立するのである。

このとき、散文であれば文体というものが発生する。詩においては詩性^{ポエジー}というものが文学的想像力によって生み出された言葉の中に直観されることによって、もっと正確に言えば、その言葉を産み出した想像力の作動と同調する運動の中にそれが直感されるということがあって、初めて言葉は詩として認知される。散文においては、文体の認知が詩における詩性の認知の代わりとなるとあってよい。文体というものがあって散文は文学として認知される。文体の認知は、想像力の運動の中では必ずしも行われるものではない。自分の文体がいつの間にか変わってしまったことを作家自身が知っているとは限らず、他人に指摘されて始めてそれを認知するというようなことはまれなことではない。文体とは自己 *sich* の様態である。しかし、言葉を次々に生み出してゆくという文学的想像力のプロセスの中で、その運動自体は自己の様態すなわち文体を認知することはない。文体や詩性という形で運動を対象化する自己意識においてしか知ることができない。この自己意識は心的システムの中に存在するものであるとはいえ、想像力の作動それ自体の中にある働きではない。想像力と自己意識は相互的な運動を繰り返しながら一体化しようとする。しかし、一体化しようとする事態それが同一でないことを示している。文体の発生によって、散文が文学として成り立つならば、それを目指して行われなければならないこともまた確かなことである。運動の中で自己を実現しつつも、しかも、運動自体には認知されないこの文体という自己の形成に、文学としての散文の本質が隠され

¹⁶ 河本英夫『メタモルフォーゼ』27頁。

ている。ここで、オートポイエーシスの外形の第五の機構すなわちプロセスによって産出された物質による外界の認知に近い事柄が起こっていると考えることができよう。文学においては物質自体が感受機能を持つということはありません。感受するのは物質たる言葉の連続の中に文体を認知する直観である。

マラルメの「三羽の鶴の昔話」というテキストには、文体の萌芽が生じている。それはモンドールに、この文章をマラルメの「最初の散文詩」¹⁷と呼ばしめた事態が生じているということであり、菅野昭正に「優雅に洗練された表現を偏愛するプレシオジテの意識」が存在すると認めさせたところのものが生じているということである。この文章の文学的規範になったであろうキリスト教的説話や昔話などには一般に見られないマラルメ的なもの、後年の散文詩「秋の嘆き」などに見られるような、マラルメに特有の文体の萌芽が現れていると見ていいからである。しかし、これが菅野の言うような「プレシオジテの意識」というようなものと同一であるかは問題である。そのような意識を持って文体を作ろうとするとき想像力は不自然な、ぎこちない形を取るのが普通であって、真の文体とはなりえない。それが、マラルメの真の文体となるためには結果としての文章が「プレシオジテの意識」と思わせるようなものを文体が帯びることになるのであって、作られた文体ではないことが必要である。想像力の運動が取るモードが文体であり、それが目的となるといったものではない。目的としての文体は、たとえば、漢文体、和文体というようなときの文体であり、想像力のモードとしての文体は精神の運動が帯びる精神に固有のスタイルである。たとえば、「三羽の鶴の昔話」の冒頭の部分。

Il a neigé tout le jour. La terre est en blanc comme une mariée, et les constellations limpides diamantent un ciel laqué.

Deux gémissements sinistres traversent cette froide rêverie de la neige et du clair de lune.

Le premier est celui d'une porte tournant sur ses antiques ferrures, la porte de Nick Parrit qui sort de sa cabane, un nid dans les broussailles. Nick Parrit ramasse le

¹⁷ Henri Mondor, Mallarmé lycéen (Paris:Gallimard, 1954), p.329.

long du mur deux fagots d'aubépin, secoue ces grappes de neige dont l'hiver les refléurit par compassion avant qu'ils brûlent pour l'éternité, et rentre.

Le second gémississement, assez semblable au premier du reste, part des airs. Est-ce le vent qui se plaint désespérément à travers les branches grises et mouillées?¹⁸

(その日は一日中雪が降った。地面はまるで白無垢の花嫁のように白一色だった。ミルクを流したようにほの白い空には星々がダイヤのようにきらきらと輝いて透明な星座の形を描き出していた。

と、不吉な呻き声が二度、雪と月光の冷たくさえわたったこの夢の光景を貫くように響き渡った。

最初の声は古い鉄の蝶番をきしませながら開く扉の声、そう、ニック・パリットが、まるで繁みのなかの小鳥の巣のようなその小屋の扉を押して外に出ようとして立てた音だった。小屋の壁際で西洋さんざしの束を二つ拾い上げたニック・パリットは、房のようにこびりついた雪を払いのけた。花のない西洋さんざしを哀れに思い、冬がその枝に雪の花を咲かせてくれていたのだったが、それも暖炉で燃やされてしまうまでの束の間のことだ。それから彼は小屋に戻った。

二つ目の呻き声は、最初の声に似てはいたけれども、今度は空の方から聞こえてきた。¹⁹)

この部分に見られる比喩の使い方にしろ (〈les constellations limpides diamantent un ciel laclé〉〈cette froide rêverie de la neige et du clair de lune〉)、また、第三節に見られる文章の流れにしろ (Le premier est celui d'une porte tournant sur ses antiques ferrures, la porte de Nick Parrit qui sort de sa cabane, un nid dans les broussailles. Nick Parrit ramasse le long du mur deux fagots d'aubépin, secoue ces grappes de neige dont l'hiver les refléurit par compassion avant qu'ils brûlent pour l'éternité, et rentre.), このコントがジャンル上の範を取っている昔話とは明らか

¹⁸ Mallarmé, *Œuvres complètes I*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal (Paris: Gallimard, 1998) (Bibliothèque de la Pléiade), p.452.

¹⁹ 『マラルメ全集 Ⅲ 言語・書物・最新流行』筑摩書房1998年670頁。

に異なった、マラルメ自身の文体・声が生成している。

マラルメの文学的想像力というプロセスの中で、このプロセスを発動させる契機である妹マリアの死は、ニック・パリットの娘デボラの死へと変わっている。マラルメと妹マリアの間にあった、保護者・被保護者という関係がそうさせているのかもしれない。また、物語と直接的な関係を持たないような、読者としてあるいは聞き手としての子供たちに呼びかけるという形で、課題作文「守護天使」の中に出てきた守護天使と母の結合が、ここにも姿を現していることに注意しておくべきだろう。「生まれて初めてのほほえみを見せたときから、子供たちよ、きみたちはあらゆる喜びの初物を味わってきたのだよ。／おおかあさんの朝の露のようにさわやかなキスに目覚めた初めての朝、君たちを守る守護天使の夜の露のようなキスに誘われて眠った初めての夜。」²⁰ 母親は朝に、守護天使は夜にと分散させられているが、それぞれはほとんど重なり合ってあらわれているとっていいだろう。この母親／守護天使の甘美なキスの思い出も、ニック・パリットがもつ死んだ娘への思いとはくらべものにならないだろうとされている。このような、文章のレベルとしても、読者への呼びかけと物語の叙述自体という違いはあるが、娘の死として姿を変えた妹の死の叙述の中に、母に対する言及が現れることに注意すべきだろう。このような事態は他の場合、たとえば「あらわれ」という詩においても発生することになるからである。

このように母の死や妹の死は、マラルメの文学的想像力を動かす原動力的なものとして働いていると考えられるが、これとは性質を異にする別の要素もある。すなわち、これ以後のマラルメの詩や散文詩に共通して出てくる言葉やイメージの存在である。たとえば、薔薇、白さ、天使、青空、百合、雪に埋もれた墓など。

たとえば「三羽の鶴の昔話」と「秋の嘆き」との共通性を考えてみよう。「秋の嘆き」は、1864年の初出の形では「バルバリア風琴」となっていた。その形を以下に示す。

²⁰ 同上671頁。

POÈMES EN PROSE

À Charles Baudelaire

I. L'ORGUE DE BARBARIE

Depuis que Maria m'a quitté pour aller dans une autre étoile. — Oh! laquelle, Orion, Syrius et la Grande Ourse? — j'ai toujours chéri la solitude. Que de longues journées j'ai passées seul avec mon chat. Par seul, j'entends sans un être matériel, et mon chat est un compagnon mystique, un esprit. Je puis donc dire que j'ai passé de longues journées seul avec mon chat, et seul avec un des derniers auteurs de la décadence latine; car depuis que la blanche créature n'est plus, étrangement et singulièrement, j'ai aimé tout ce qui se résumait en ce mot: *chute*. Ainsi, dans l'année, ma saison préférée, ce sont les derniers jours alanguis de l'été qui précèdent immédiatement l'automne, et, dans la journée, l'heure où je me promène est celle où le soleil se repose avant de s'évanouir, où les rayons sont de cuivre jaune sur les murs gris et de cuivre rouge sur les carreaux. De même, comme l'âme est l'esclave des sensations, la littérature où mon esprit jouit d'une volupté triste, c'est la poésie agonisante des derniers moments de Rome, tant, cependant, qu'elle ne respire aucunement l'approche rajeunissante des Barbares et ne bégaie point le latin enfantin des premières proses chrétiennes.

Je lisais donc un de ces chers poèmes, dont les plaques de fard ont plus de charmes sur moi que l'incarnat de la jeunesse, et plongeais une main dans la fourrure parfumée du cher animal, quand un orgue de Barbarie chanta languissamment et mélancoliquement sous ma fenêtre.

Il jouait dans la grande allée de peupliers dont les feuilles me paraissent jaunes, même au printemps, depuis que Maria a passé là, avec des cierges, une dernière fois.

Oh! l'instrument des tristes par excellence! Le piano m'égaie, le violon m'ouvre les portes vermeilles où gazouille l'Espérance, mais l'orgue de Barbarie me fait désespérément rêver et évoque chacun de mes souvenirs.

Et cependant il murmurait un air joyeusement vulgaire et qui mit la gaîté au cœur des faubourgs, un air suranné, banal.

D'où vient que sa ritournelle m'allait à l'âme et me faisait pleurer comme une ballade romantique? Je la savourai lentement, et je ne lançai pas un sou par la fenêtre de peur de me déranger et de m'apercevoir que l'instrument ne chantait pas seul.

Oh! l'orgue de Barbarie la veille de l'automne, à cinq heures, sous une allée de peupliers jaunis, Maria!²¹

(マリアが私を棄てて、他の星に往つてから、一ああ、どの星だらう、オリオンか、^{アルタイル}牽牛星か、それとも大熊座か—私はいつも孤濁を愛した。猫と共に、唯ひとり、^{ひねもすよすがら}暮らし果たした永い永い昼日終夜。唯ひとりとは形而下の存在の無いといふ意味で、わが猫は神秘の伴侶、精霊だ。それゆゑ私は永い永い幾日を唯ひとりわが猫と、また、唯ひとり、^{らてん}拉丁類廃末期の作家の一人と、暮らし果たしたと言へる。それは純白の女性がこの世を去つてから、奇怪にもまた不思議にも、私は『凋落』といふ語に要約されたあらゆるものを愛したからだ。かくて、一年のうち、わが鍾愛の季節は、秋の直前に先駆する^{なつたけ}夏闌た慵日々、また、一日のうち、私の逍遙する時刻は、太陽が沈む前に、^{にびいろ}鈍色の壁の上には^{しんしゅう}真鍮の色、窓玻璃の上には^{あかがねいろ}銅色の光線を落して休らふ時である。同じく、心は感覚の奴婢であれば、わが精神が^{こころ}愛に^{いらく}悲しき^{いらく}怡樂を味はふ文學は、羅馬終焉期の瀕死の詩歌であらう。而もその詩歌が、未だいささかも^{いてき}夷狄の^{こうしゅん}接燭による^{こころ}甦春の息吹を吸はず、また、基督教初期散文の幼稚なる羅典語の^{とつしふ}納滋のない限りに於いて。

^{さて}却説、私はこの懐しい詩歌の一篇を読んでゐた。その^{えんじふんたい}唾脂粉黛の化粧は、私には、青春紅顔の容色にも勝る魅力がある。そして一方の手で、このいとほしい動物の芳香のする^{けなみ}毛竝を弄んでゐた。その折も折、窓の下でバルバリア風琴が物倦げにまた心悲しく歌を唱つた。

奏でられてゐたところはポプラの竝木のある大通り。マリアが、最後に、大蠟燭に衛られてこの街路を通つて行つてからといふもの、春でさへも木の葉が黄葉してゐるかに思はれる。

ああ、とりわけて悲しい人々の樂器よ。ピアノは私を陽気にし、ヴィオロンは希望がささやく真紅の門を私に開いて見せるが、このバルバリア風琴は、私

²¹ Mallarmé, *Œuvres complètes I* (Bibliothèque de la Pléiade), pp.443-444.

を絶望的に夢みさせ、思ひ出の一つ一つを喚起こす。

さうかうしつつある間、その楽器は快活にも卑俗な曲を咬いてゐた。場末の町の心臓を浮き立たせる、流行遅れの、黴臭い奴だ。その繰り返しの極文句が、私の心の底に滲み徹つて、浪漫的な唄のやうに泣かせたのはなぜだらう。私がただ緩々と味つて、窓から一銭も投げてやらなかつたのは、自分の心を掻き乱すのを恐れた上に、楽器がひとりでに歌を唱つてゐたのではないと、氣がつくのが嫌だつたからだ。

ああ、バルバリア風琴よ、秋になる直前の夕べの五時、黄葉したポプラ並木の下、マリアは逝つたのだった。)³³

「三羽の鶴の昔話」でも、「バルバリア風琴」でも、妹マリアの死がマラルメの想像力を発動させる現実的な契機になっていることは同様である。「三羽の鶴の昔話」ではマラルメとマリアの関係は父と娘の関係に変わっているが、「バルバリア風琴」ではマリアという名がそのまま出てくる。ただし、それが妹であるか、恋人であるかは文章を読むだけでは分からない。おそらくそれはわざと曖昧なままにしてある。あるいは、ボードレールのように恋人を妹と呼ぶ、そのような心的態度を受け継いでいるのかもしれない。1862年11月27日付けの英国からアンリ・カザリスにあてた手紙の中で、マラルメはこの文章の素材になった手回しオルガン弾きについて書いている。マリアが死んだのはフランスであり、イギリス的な雰囲気を漂わせているとはいえ、「バルバリア風琴」の舞台もフランスであろうから、素材と散文詩の間にはすでに懸隔があり、マリアの性格もマラルメの伝記的事実を知らずに読むものにとっては恋人と取られがちであろう。この文章と「三羽の鶴の昔話」の間に、ニック・パリットや「私」の孤独とそれを共にする「猫」が共通する要素としてある。ニック・パリットの孤独の友である猫の「プスは威厳に満ちた偉大な思想家だった。彼は暖炉の前に座っている。白い前足がそっと置かれている床の上には、物憂さに満ちた大きな尻尾が長く伸びている。彼は目を半ば閉じ、そのために眼球はほとんど

³³ 訳文は『マラルメ ヴェルレーヌ ランボオ』（世界文学大系43 筑摩書房1962年）37-38頁所載の鈴木信太郎訳「秋の嘆き」に、初出の原文に合うように手を加えて作成した。

見えず、わずかに細い三日月が煙めいて見えるだけだった。そのようにして、ブスはあかがね色に焼けた不動の地平線の見えるエジプトの詩を夢想しているのだった。²³「バルバリア風琴」のほうでは、猫は「猫と共に、唯ひとり、暮らし果たした永い永い昼日終夜^{ひねもすよもすがら}。唯ひとりとは形而下の存在の無いといふ意味で、わが猫は神秘の伴侶、精霊（精神）だ」とある。昔話風のコントとボードレール風の散文詩というジャンルの違いということもあって後者ではより簡潔な言い回しになっているが、単なる動物という域を脱した精神的な存在となっているということでは同様である。また、「バルバリア風琴」の猫にはボードレールの詩に出てくる猫に共通するものがある。いずれにしても孤独を慰めてくれる精神的な伴侶としての位置をいずれの文章でも得ていることは疑いのないことである。

また、「三羽の鶴の昔話」の中で、デボラは「白く輝く雪の上に、雪よりも白い乙女の夢のような幻影²⁴として墓の中から立ち上がり、父親の前に、「白い光線の中に赤く輝いて／美しく透明な影²⁵として現れる。この白という要素は、「バルバリア風琴」のなかで、「純白の女性」マリアとして新たな展開を見せる。しかしながら、「三羽の鶴の昔話」の中で、デボラは白だけでなく赤という色と結びつく両義的な存在として描かれている。赤はニック・パリットの小屋の中にあったデボラの生きていた頃を思い出させる赤い薔薇であり、白は死んだデボラの冠の中の白い薔薇である。この両方の薔薇の花びらをデボラは踊りを踊りながら混ぜ合わせ、空中に投げ出す。そしてデボラは「白い光線の中に赤く輝いて」歌いながら「夢のように飛んでゆく」²⁶のである。白は死後の生と結びつく理想的な純潔の状態であろうし、赤は生命力の表現であろう。このようなデボラの両義性を最もよくあらわしているのが、デボラが生きていたころ歌い、死んだ今、天使が歌う歌である。その歌の歌詞には、

香り立つ雪崩のように、

²³ 『マラルメ全集 Ⅲ 言語・書物・最新流行』673頁。

²⁴ 同上679頁。

²⁵ 同上681頁。

²⁶ 同上689頁。

私の手から流れ落ちるつるにちにちそう。
 真っ赤な私は白い光線のなかで、
 歌を唄って、夢のように空を飛ぶ…
 一空の星々からそのさわやかな香りと、
 私の歌を奪っておくれ、タペの風よ。

というような「純潔」「理想」の表現である一節があるかと思えば、もっと通俗的に、

タンバリンたたき、片肌脱いで、
 酔いにまかせて、気の向くままに、
 頭かしげてその上に、澄んだ三日月さながら
 きれいな腕を丸めてみせれば、
 それとも思い入れたっぷりに
 青い眼で青い天国じっと見れば、

ほれ、ミサの得意なあのおいほれ坊様も、
 一蜂蜜の色にも勝る純潔の
 わが亜麻色の髪振り分けて—
 ヴェールで覆わぬわたしの肩に
 お空の星の数よりも、その数よりもたくさんの
 くちづけ振りまくことでしょう！²⁷

というような、「十八世紀風の嬌態」²⁸を示すところもある。このような理想的なものと同俗的なものが並存する両義的性格は、「バルバリア風琴」の中にも現れていて、その楽器が奏でる曲は「快活にも卑俗な曲」であり、「場末の町の心

²⁷ 同上676-677頁。

²⁸ Charles Mauron, *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé suivie de Mallarmé et le Tao et le Livre* (Neuchâtel: La Baconnière, 1968), p.75.

臍を浮き立たせる、流行遅れの、黴臭い奴」なのだが、それがなぜか「私を絶望的に夢みさせ」、純白の女性であるマリアの「思ひ出の一つ一つを喚起こす」のである。前者ではそれが赤と白の同時存在という形で現れ、後者は卑俗なものが純潔な存在を思い起こさせるきっかけとなるという形で、それぞれのテキストにおいてありようが異なってはいるが、しかし、通俗性と理想性の混合・並存がこの二つの文章の中に共通して現れているということに変わりはない。

この白と赤、卑俗と純潔は、マラルメの想像力のプロセスの展開の中で、あるいは独立し、あるいは並存しながら、新たな詩を作り出す核となって作用してゆく。

(つづく)