

# 神話を相続する —マラルメとハムレット—

坂口 周輔

## 要旨

Cette recherche a pour but de comprendre comment Stéphane Mallarmé a perçu le « mythe hamletien », lors de la représentation d'*Hamlet*, jouée à la Comédie-Française en 1886.

Le « mythe hamletien » s'est formé à l'époque romantique. Durant celle-ci, la pièce d'*Hamlet* est considérée comme le chef-d'œuvre d'un génie, Shakespeare. Du reste, Mallarmé assiste à la version réduite d'Alexandre Dumas, écrivain romantique. Le poète, qui perçoit ce mythe, se questionne alors sur son hérédité. Cet article remonte, tout d'abord, à la source du « mythe hamletien », afin de retracer la réception d'*Hamlet* en France, de l'époque romantique jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, notamment à travers les comédiens qui ont joué Hamlet. Cette recherche poursuit, ensuite, avec l'analyse de « Note sur le théâtre », texte de Mallarmé au sujet d'*Hamlet*. Finalement, nous mettons en lumière la réception mallarméenne de cette représentation d'*Hamlet*. Pour Mallarmé, Hamlet n'exprimerait plus ses émotions, mais hésiterait entre être et non-être, dans « le suspens d'un acte ». Ce suspens ne s'appliquerait-il pas, d'ailleurs, au « mythe hamletien » après le romantisme ?

**キーワード** : マラルメ, ハムレット, ロマン主義, ムネ=シュリー

the earth, seems to me a sterile promontory

*Hamlet*

## 1. はじめに

ハムレット、この固有名が荷うものはあまりにも大きく、重たい。このたった一つの名をめぐって、数え切れないほどの批評、舞台、物語が生み出され、それはある一俳優の息づかいまでも含められ得ることだろう。テキストの生み出す限りのない力は歴史的重みとなって我々に押し掛かるのであり、それを把握し、それに抵抗することはもはや不可能なことであるのかもしれない。そもそも、固有名が広く人々に認知され、その力を持つようになるのは、そのような力を形成する歴史を担保にしていることだろう。19世紀後半のフランスに生きた詩人ステファヌ・マラルメもこのことに無関心ではなかった。

理想と現実という、すでに使い古されつつもいまだ効力をもつこの二項対立の枠組みにとらわれていた詩人は、まさにこの枠組みの典型をハムレットに見出す。「To be or not to be」、今までに何度引用され解釈されてきたのか測り知れない文句であるが、このハムレットの問いかけにマラルメもまた「人間における夢と、不幸によって彼の人生に分け与えられた宿命の対決」<sup>1</sup>を見出しながら応じようとするのである。だが、それは無暗にハムレットという作品の普遍的な力を信じることではない。その背後に広がる歴史そのものを意識せずにはいられない地点にマラルメは立っていたのであり、19世紀末という時代はすでにそれほどに成熟していたのである。マラルメはこの普遍性と歴史性を「神話」という言葉で言い表す。つまりマラルメはハムレットという「神話」に立ち会ったのであり、それはただの演劇鑑賞ではもはやなかった<sup>2</sup>。

マラルメの観た「ハムレット」は1886年9月28日を初日としてコメディイ＝フランセーズで演じられたアレクサンドル・デュマとポール・ムーリス翻案による「ハムレット」5幕13景の韻文劇であった。そして、マラルメは、「独立評論」誌で連載を開始した「演劇についての覚書」の第一回をこのハムレット観劇にあてることになるのだが、そこでマラルメはハムレットという神話を己自身のやり方で相続しようとする。いや、むしろマラルメの生きた時代がそれを要請したのかもしれない。以下は、「覚書」の最終部である。

役者、思索家である悲劇俳優は、姿も精神も芸術の君主としてハムレットを演ずる。それは特にこの世紀末の精神において相続される形で存在するハムレットである。ロマン主義の不安に満ちた眠れぬ夜のあとで、一度は、我々のところまで、この美しき意地悪な輩が要約された形で辿りつくのを見るのは望ましいことだし、明日になればもしかして理解されないような振る舞いなかもしれないが、とにかくなされたのだ<sup>3</sup>。

詩人は自分が生きる時代の「ハムレット」上演に立ち会う。この「なされた」事實は、ロマン主義の時代から世紀末への「相続」を意味し、そこに詩人はロマン主義の不安から生まれたハムレット神話の「要約」された形を見ている。「要約」、それは過去の歴史の終わりを意味しないだろうか。ロマン主義の作り出した歴史はしたがって一つの終結点を迎えたのだろうか。だが、マラルメはそれでも「明日」について語ろうとする。たとえ、ハムレット神話が明日へ引き継がれるかどうか分からないとしても。それが不確かな未来だとしても。ならば、我々はこの過去と「明日」のはざまを、終結点あるいは通過点というよりも、一種の宙吊りとして捉えることができはしないだろうか。過去と「明日」という両極に挟まれた「世紀末」に生きる詩人は、己の生きる現在において「ハムレット」をこの「宙吊り」というやり方で相続するのではないだろうか。以上のような問いかけから我々は出発する。ロマン主義によって形成されたハムレット神話のマラ

ルメによる「相続」について。これが本論のテーマである。

## 2. ロマン主義ハムレット

フランスにおけるハムレットという名は当然長い歴史をとまなう。18世紀前半、ほぼ初めて公式にシェイクスピアをフランスに持ち込んだのはかのヴォルテールであった。ただし、当時の啓蒙期の社会にあつては、ハムレットは狂気と野蛮に満ちた作品として受け入れられた。演劇における三一致の法則はまったく尊重されておらず、狂気や悲しみや憂鬱といった感情が剥き出しになるこの作品は悲劇として捉えられることなく、ヴォルテールも結局ラシーヌやコルネイユといったフランス演劇を擁護することになる。ヴォルテールは、ハムレットの例のセリフ「To be or not to be, that is the question」の試訳を載せた『哲学書簡』の第18書簡では、「彼[シェイクスピア]は力、豊かさ、そして自然さに満ち満ちた天分(génie)を持っているが、よい趣味も、規則に関する知識も少しも持ち合わせていない」とし、彼の作品は「怪物的な茶番劇(farces monstrueuses)」<sup>4</sup>だと形容している。人間の理性を尊重する側からすれば、その作品の狂気に満ちた、あるいは「怪物」的な側面を全面的に受け入れる余地は未だなかったことだろう。だが、ヴォルテールがシェイクスピアのうちに認めた「天分」はそのままロマン主義の時代まで引き継がれ、より肯定的に受け入れられていくようになる。いわば「天才」の時代である。スタール夫人が『文学論』(1800)のなかで、自然を模倣したギリシャ・ローマ時代の作家をさらに模倣するフランスの作家と違い、シェイクスピアは直接自然から作品を創造する「天才」であり、彼の作品は「独創性」があり、「新しさ」があると褒め称え、スタンダールが『ラシーヌとシェイクスピア』(1823-1825)において、三一致の法則に縛られた古典主義からの脱却を唱え、同時代の人々により多くの楽しみを与えられるロマン主義を標榜するとき、彼らがシェイクスピアに見出すものは、それを観る人々の興味や情熱をかきたてるその作品の現代性であった。それは過去の作品を現在のために、そして未来の構築のために生かすということであって、過去、現在、未来という時間の流れへの自覚を意味する。このことは当時萌芽期を迎えつつあった学問としての歴史と関係がないわけではない。ミシュレが1872年に「時間の速度が完全に変わった」と記したように<sup>5</sup>、19世紀という時代には、フランス革命という国家の大変動を経たのち、この過去の出来事を歴史的な出発点としながら、現在の社会的仕組みをどう構築し、どのようにフランス国民を導くかという問いがいわゆる歴史家によって発せられたのである<sup>6</sup>。この時代に「フランスの歴史」を著したミシュレ、ティエリ、ギゾーといった歴史家が輩出したのも周知のとおりである<sup>7</sup>。このようなパラダイムがロマン主義を牽引したヴィクトル・ユゴーによる『ウィリアム・シェイクスピア』の一つの基盤になるのだが、この点はマラルメとの関連で後に論じられるだろう。

さらに、このフランス革命後という時代は、アンシャン・レジーム崩壊後の虚無感漂

う雰囲気をも醸し出していた。それは革命の熱気冷めやらぬなかで、しかし眼前に広がる灰色の世界に絶望するという一種の倦怠であった。当時、シェイクスピアに強烈な印象を覚えたヴィニーは、その倦怠をテーマとした劇作品「チャタートン」(1834)を書いている。タイトルの横にはシェイクスピアの「リチャード三世」からの言葉「絶望して死ぬ (Despair and die)」を、覚書の冒頭では「ハムレット」から「それが問題だ (Ceci est la question)」をエピグラフとして掲げ、作品内では、主人公チャタートンが、実利主義の社会で息詰まりそうになっている己の魂の叫びを、まるでハムレットのように長いモノローグのなかで吐露する<sup>8</sup>。

つまり、「天才」の作り出した代表作「ハムレット」はロマン主義の時代にブームを迎えることになるのである<sup>9</sup>。そして、マラルメの観た「ハムレット」もまたこの時代の産物であることに注意しなければならない。これはデュマとムーリスによる翻案であったと上で述べたが、翻案ということはつまり原作の忠実な翻訳ではない。マラルメもその文中で「フランス版」<sup>10</sup>と明記しているように、我々が現在慣れ親しんでいる「ハムレット」のストーリーとは多少なりとも違ったものなのである。ストーリー上の大きな違いをいくつか挙げると、ハムレットが狂気を演じ始める前にオフェーリアと愛を交わす場面が存在し、逆に、ハムレットが王によってイギリスに送られるという話が削られ、そして決定的なのは、「ハムレット」の最終場面で、死ぬハムレットから王位を譲られるフォーティンbrasが存在しないということである。このような場面ごとの切り貼りが行われた他、翻訳も決して忠実ではなく細かい点でも相違点が見受けられる。例えば、クローディアス王が、父ポローニアスを殺した犯人を探すレアティーズに対し、「それはハムレット」とはっきりと名前を出したりする。原作では名前が明言されることはない<sup>11</sup>。

以上のような改作ぶりだが、そもそもこの翻案の創作は1846年まで遡る。ソフォクレスのアンチゴネーの上演に関わって名前が知られていた詩人ポール・ムーリスがまず「ハムレット」を翻訳し、それにデュマが手を加えたのである。46年のバージョンはさらにひどい(5幕8パート)。というのも、「ハムレット」冒頭の衛兵が亡霊を目撃するシーンが省かれているし、最後の場面に至っては、先王の亡霊が現われ、クローディアス王や王妃を亡きものにし、ハムレットを生き長らえさせるのである。先王の亡霊がハムレットに対して投げかける「おまえは生きるのだ! (Tu vivras!)」<sup>12</sup>というセリフで幕が閉じるのだが<sup>13</sup>、これもデュマの手によるものだろう。以上のようにロマン派作家デュマは、長すぎるストーリーをうまく縮め、ロマンチックな場面、ドラマチックな場面を付け加えることにより、当時の観客を飽きさせないような作品を創り上げたのである<sup>14</sup>。当時1846年9月21日にこの「ハムレット」を観劇したゴーティエ<sup>15</sup>もさすがにこの最後の場面でハムレットが生き残ることに疑問を呈しているが、総じてこの翻案に対して賞賛の意を表している。それもまさに観客に向けて作品の「効果を増大させる」<sup>16</sup>ことに成功しているからである。

以上のようにロマン主義による「ハムレット」は、それこそ喜怒哀楽という剥き出しの感情を引き起こす作品なのであり、それには同時代の観客への配慮も加味されていた。スタンダールが当時の読み手あるいは観客そのものを意識し始め、デュマがそのような人々に見合った形にシナリオを描き変え、それが十分に成功していると称えるゴーティエから窺えるのは、それこそヴィニーが提出した運命に翻弄される人間の倦怠という物語と、そしてそれを感情的に受け入れる観客がいたという当時の社会状況だろう。だからこそこの「ハムレット」上演は大成功を収めたわけだし、当時ハムレットを演じた俳優ルヴィエールは一躍その名を馳せることになった。その時のことはボードレーが「フィルベール・ルヴィエール」という彼の名を冠した文章のなかで語るとおりである<sup>17</sup>。

### 3. 黒の相続

さて、ルヴィエールという俳優の名が登場したが、そもそも主役を演じる俳優の存在は演劇を語る上で欠かせないものである。マラルメもまたその観劇記で当時ハムレットを演じた俳優ムネ＝シュリーに一目置く。ボードレーがルヴィエールを賞賛するなら、我こそはムネ＝シュリーに、とでも言うかのように彼の名を書き記すマラルメはその名をテキストの最終バージョンまで消すことはない。というのも、「独立評論」での初出段階では名前が明記されてあった幾人かの俳優の名前が91年に編まれた散文集『パージュ』のために改稿された際全て取り除かれたのだが、ムネ＝シュリーの名前だけ一か所残されたのである<sup>18</sup>。改稿段階で固有名を消す傾向にあるマラルメがそれでも残したというこの事実は何を意味するのだろうか。そこで我々はまず、ムネ＝シュリーがロマン主義から何を引き継いだのかを確認することから始めよう。それは「ハムレット」のテキスト上では明らかにならない、ハムレットの姿と関わってくる。

シャルル・シャッセがその論文のなかで分析しているように<sup>19</sup>、ハムレットという登場人物そのもののイメージも、ストーリーに劣らず重要な位置を占めている。ロマン主義の作りだしたイメージは父の喪に服す憂鬱な「黒いハムレット」であった。黒い衣服に白い襟飾り、そして髭のない顔、このような姿のハムレット像が形成されていったが、それはロマン派の画家と言われるドラクロワのリトグラフや油彩画に依るところが大きかった。当時コメディ＝フランセーズで、デュシによって翻案された「ハムレット」が伝説的俳優タルマによって演じられ人気を博していたが、そのような影響のもと<sup>20</sup>ドラクロワは主に1830年、40年代に数点のリトグラフを作成した。これらは「ハムレット」のいくつかの場面を舞台としている。例えばハムレットが自分の父親の亡霊と対面する有名な場面では、ハムレットは眼を異様に大きく見開き、驚きと恐怖を全身に感じている。さて、ここで注目したいのは、ハムレットがヨリックの頭蓋骨をもつ場面が油彩画を含めると何度も描かれているということである。それらを見ると、それぞれ違ったハムレット像が提示されていることが分かるだろう。1839年の油彩画では青白く繊細

な顔つきで憂いを帯びているのに対し、43年のリトグラフではむしろ体を前面に押し出し、墓掘りの差し出す頭蓋骨に強い視線を注ぎ、男性的な感じを与える。さらに59年の作品では髭を生やして物思いに耽っている様子である。エデンバウムも指摘するように<sup>21</sup>、ドラクロワは、「ハムレット」のテキストを読みながら自分が想像する場面を作品にし、毎度、登場人物とりわけハムレットの性格や感情、ふるまいについての自分の解釈を提示したと考えることができるだろう。黒という色やその動作によってハムレットの心情を最大限に表現しようとするこれらのタブローのなかにボードレールは人間の苦悩や憂鬱といった神秘、そして「崇高な身ぶり」を見出す<sup>22</sup>。そして、このドラクロワ、あるいはロマン主義のイメージが作り出したハムレットの「黒」は、ルヴィエールを経て、マラルメが観た86年の上演でもそのまま「黒」であったのである。人間と宿命という主題がそのまま保たれているように、その主題を雄弁に物語る黒という色の神話もそのまま引き継がれていく。そしてこれも画家によって一つのイメージとして定着されている。ルヴィエールはボードレールとの共通の友人であったマネによって黒いハムレットに扮したところを描かれており（1866）<sup>23</sup>、86年のムネ＝シュリーは、マネとはむしろ逆の立場であるアカデミー会員の画家であったジャン＝ポール・ロレンスによってやはり黒を基調に描かれているのである（1887）<sup>24</sup>。

このように「黒」という色によってロマン主義を引き継ぐムネ＝シュリーはタルマやルヴィエールを凌ぐかたちでハムレット神話そのものを体現することになる。コメディエール＝フランセーズで1872年にラシーヌ『アンドロマック』のオレステース役でデビューしたムネ＝シュリーは<sup>25</sup>、強健な身体を有し、古代の演説家を思わせるようなよく通る太い声で観衆を魅了した。当時、第三共和政の成立にともなって1871年にコメディエール＝フランセーズのディレクターに就任したエミール・ペランは、普仏戦争やパリコミュンで疲弊したフランス国民を鼓舞するためにも、由緒あるこの国立劇場の再生に尽力することになる。そして、そのためにはカリスマ性をもつ国民のアイドルが必要であった。そこで彼が見出したのが、今でも伝説の俳優として名を残すムネ＝シュリーとサラ・ベルナルである<sup>26</sup>。70歳を越したバルベール・ドールヴィイがムネ＝シュリーのなかにかつて若き頃に拝んだ俳優タルマの再来を見てとり、「未来のタルマ」だと絶賛し<sup>27</sup>、テオドル・ド・バンヴィルがサラ・ベルナルを見て「演劇芸術の家に入り込む詩」だとその感激を大げさなまでに伝えていることから分かるように<sup>28</sup>、この二人のアイドルは大衆だけでなく、批評家や詩人からも好意的に受け止められていた。その人気と実力を確実に我が物としていたムネ＝シュリーが1886年に演じた「ハムレット」は当然失敗するはずもなかった。上演の翌日9月29日付の「ル・フィガロ」紙は、「ハムレット」上演は大成功のうちに始まったと告げ、タルマやルヴィエール、イアヴィングなどそれまでハムレットを演じた俳優全員にムネ＝シュリーは勝るといふ断言ぶりである<sup>29</sup>。ポール・ムーリスにとってもこのコメディエール＝フランセーズで自らの「ハムレット」を上

演させることは長年の夢であった。とにかく、ロマン主義が成熟していた時期に翻訳されたこの作品が、ボードレールやゴーティエによって賞賛されたルヴィエールという俳優を生み出し、それがこの度は、ムネ＝シュリーという新たなスター俳優によって再上演され、マラルメによって観劇される。これこそまさに「神話」の「相続」そのものではないだろうか。

#### 4. 俳優ムネ＝シュリーの存在

ではマラルメはこの「ハムレット」の上演をどう受け止めたのだろうか。ここでは、マラルメの同時代におけるハムレットをめぐる言説の一部を確認しつつ、マラルメの受け止め方の独自性を浮き彫りにさせたい。

当時の代表的な劇評家にフランシスク・サルセーとジュール・ルメートルがいるが、彼らも 86 年 10 月 4 日にハムレットを観劇している。両人は、まるで打ち合わせをしたかのように、似た傾向の記事を書いている。前者は、冒頭、「ハムレット！ 分かりますか、自分でもどうにもならない。私はこれをどうにも好きになることができない。[...] 劇場では、本当のところ、ハムレットのことが分からないのだ」<sup>30</sup>と、いきなりお手上げの観を呈しており、後者は「今日ハムレットについて語らなければならない。ぞっとする。ありとあらゆることが言われてしまったあとでシェイクスピアの作品と英雄について新しいことが言える自信がないからだけでなく、これらの無数の論評・解釈をはっきりと反駁することもできないからだ」<sup>31</sup>と嘆く。サルセーはハムレットの常に行動を先送りにする態度の一部にどうしても不可解な部分があると述べ、ルメートルは、そのような難解なハムレットにたくさんの解釈がなされた結果、結局何も分からないと、ハムレット研究いや「ハムレット」そのものをめぐる一種の飽和状態を指摘する。例えば、1867 年から 73 年に批評家エミール・モンテギユの訳による『シェイクスピア全集』が出版され<sup>32</sup>、その第 9 巻が収録する「ハムレット」には長大な解説が載せられているのだが、彼の前に緻密な研究に基づいた『シェイクスピア全集』（1858-1865）を世に出したフランソワ＝ヴィクトル・ユゴーと同様に「ハムレット」のオリジナルテキストの起源まで探るこのモンテギユの文章は、ルメートルをうんざりさせただろう。この時期には、その難解さ、不可解さから、「ハムレット」の作品上演に対する一種の飽きがきていたのだという指摘があるが<sup>33</sup>、その通りなのだろう。「青色評論」誌は、作品を楽しむことができない観衆の様子を描き、今まで散々偉大だとされてきた作品の前で無感動を示してしまっただけは恥ずかしいという観衆の本音を皮肉をもって書き表している<sup>34</sup>。同時期にはオペラ版「ハムレット」もオペラ座で再演されていたが、その見かけの人気とは裏腹にハムレット神話は頂点から下降線をたどり始める時期を迎えていたのかもしれないのであり、サルセーとルメートル、そしてマラルメがこのような神話の終焉という状況に置かれていたということに注意しなければならないだろう。

だがここで興味深いのは、先の絶望的な調子で文章を始めた二人の批評家が、そのハムレットに対する距離の取り方にも関わらず、ムネ＝シュリーに関しては非常に肯定的だということである。ルメートルは、数々のコメントや解釈で埋もれてしまったハムレットをムネ＝シュリーは生き生きと甦らせ、青年のもつ女性的な優しさを強調しすぎている嫌いがあるとしながらも<sup>35</sup>、そしていくつか演技について賛同できない部分があるとしても、「ハムレットの愛情と物憂さを大変魅力的にそして力強く表現している」<sup>36</sup>と評価する。サルセーの評については、マラルメの文章との関連から言えば、より重要である。というのも、サルセーは『ハムレット』のなかでは、作品を満たしているのは、実を言えば、一つの役しかない。それを演じているのはムネ＝シュリーである」<sup>37</sup>と述べるからである。実はマラルメもこれに似たことを言っている。

脇役、それは必要だ！ というのも、舞台という理想的な絵画のなかでは、全ては、それぞれの典型の、お互いのあいだの、あるいは、ある唯一の形象との関係のうちで、象徴的相互性にしたがって動くからだ<sup>38</sup>。

「唯一の形象」とはハムレットのことであり、この文章の意味を、ハムレットを中心にして舞台は動くと考えれば、サルセーの評と似ていなくもない。サルセーは先の引用から続けて以下のように述べている。

彼は偉大な芸術家として登場人物を描く。ウージェーヌ・ドラクロワのハムレットが歩いているのを見るかのようだ。彼は稀にみる知性でこの役を作り上げた。知性、それでは十分に言ったことにならない。もしムネがこの役を大変見事に表現しているなら、それは彼がその役をよく理解しているからではなく、それを根本から感じているからだ。[...] 厳密に言えば、ムネ＝シュリーは役を演じているのではない。彼は登場人物そのものなのだ [...] <sup>39</sup>。

シェイクスピアの「ハムレット」が苦手であったとしても、このムネ＝シュリーの「ハムレット」を観に行くだけで価値があるとまで言うサルセーは、自らを悩ます「ハムレット」のストーリーではなく、俳優の存在そのものに焦点を当てる。ハムレットとは何か、ハムレットは何を望んでいるのか、そういったことは不可解だと言う一方で、ムネ＝シュリーはハムレットそのものだと大絶賛するサルセーの論理に何かしら矛盾を感じないわけでもないが、おそらくサルセーはムネ＝シュリーの演技の、それが演技だとは思わせない程の完璧さを褒め称えているのだろう。では、サルセーやルメートルといった批評家と同様、ムネ＝シュリーを評価し、彼の演ずるハムレットを「例外的典型」<sup>40</sup>とするマラルメのテキストはいったいそこに見てとっているのか。

## 5. マラルメによるハムレット

サルセーがムネ＝シュリーのハムレットからドラクロワを喚起し、ルメートルが「気だるい憂鬱と狂気の暴力」<sup>41</sup>と言いながらハムレットの性格を分析するとき、彼らはまさにロマン主義のハムレット神話をそのまま引き継いでいると考えられるだろう。ハムレットは狂気を演じているのか、それとも本当に狂ったのか、なぜ復讐をなかなか成し遂げようとなしないのか、ハムレットはオフェーリアを愛していたのか、ハムレットが墓掘り人たちと話す場面はどういう意味があるのか等々、多くの解釈を誘う謎に満ちた物語やハムレットの正体を探る言説の多様性こそがロマン主義の時代からのハムレット神話を支えてきたのだと言うことができよう。例えばモンテギューは、オセロは嫉妬、ロメオは愛、マクベスは野心といったようにシェイクスピア作品の主人公をそれぞれ一つの感情に当て嵌めていくことができるが、ハムレットの場合はそのような単一の感情に当て嵌めることができると言う。ハムレットは極めて錯綜した魂の持主であり、それは二つの問いかけを生み出す。どうやったら復讐に辿りつくのか、そして、王子の計画は成功するのか。「ここでこそ、このサスペンス化 (suspension) のなかで、好奇心の長い不確かさのなかで、この作品のドラマチックで驚くべき面白さを探さなければならない [...]」<sup>42</sup>。つまり、最後まで謎に包まれているからこそ、行動がなかなか実行されないからこそ、サスペンスを見るようにこの「不確か」な状況をはらはらしながら楽しむことができるのである。

マラルメもまた「ハムレット」のなかにこのサスペンスを見てとる。いや、マラルメにとってはそれは文字通り「宙吊り」であり、それしか見出され得ない。そしてこのことは、本論冒頭で引用した「夢と宿命の対決」へと接続されている。

彼の孤独な劇だ！ そしてそれは、時おり、それほどまでに、錯乱と鬱屈の迷路を彷徨うものが、成し遂げられない行為の宙づり (suspens) によって、その迷路の通路を延長するわけだが、この劇は、フットライトとそれが守るほとんど精神的な金色の空間がそれゆえに存在するところの芝居そのもののように思われる、というのも、他にはいかなる主題もなく、知ってほしい！ その主題とは人間における夢と、不幸によって彼の人生に分け与えられた宿命の対決なのだ<sup>43</sup>。

人間の夢とそれに立ちはだかる宿命、このような構図はすでに確認したようにロマン主義から認められるものであった。そのはざまから滲み出る苦悩や憂鬱はチャタートンのモノローグを生み出したし、ドラクロワに青白い顔をしたハムレットを描かせた。そして、己の宿命を前にして、行動を起こすよりも自分の内面へと矛先を向けるハムレットの内心は、それに対する様々な解釈の余地を与え、それをいかに表現できるかで観客や批評家は俳優の力量を判断した。サルセーなどは、このハムレット解釈から俳優の表

現力そのものに力点を移してしまった一人である。しかし、マラルメは違う意味でこの「解釈」から距離をとる。先の引用からの続きである。

すべての好奇心は、確かに、今日にあっては、解釈＝演技（*interprétation*）に関わっているが、しかし、それを判断するのは、不可能だ！ その解釈を概念につき合わせない限りは。

ムネ＝シュリー氏がこの使命を私に語ってくる<sup>44</sup>。

重要なのはあれやこれやと解釈を廻らすことではなく解釈の裏に潜む「概念」なのである。つまり、人間の夢と宿命のあいだの、行動を引きのばし続けることによる「宙吊り」、これがマラルメの認める唯一の主題、「概念」なのであり、だからこそハムレットは「成ることのできない潜在的な君主」、「亡霊・影（*ombre*）」<sup>45</sup>として捉えられるのだ。それは様々な顔をのぞかせるハムレットではもはやない。むしろ、在るか無いか、その存在論的な問いかけそのものなのであり、ハムレットは、かつてマラルメが見出した「虚無」という暗闇に常に脅かされる朦朧とした存在なのである。

ここからマラルメは、舞台の演出と俳優たちの姿へと話を展開させていくのだが、マラルメはここで「フランス座の過ち」<sup>46</sup>と強調して非難するほど手厳しい。というのも、マラルメにとって、舞台上で歴史上の具体的な場所や時代を再現することほど自分の美学に反することはないのであり<sup>47</sup>、今回の舞台がルネッサンス風の雰囲気を作り出していることに対して「過ち（*tort*）」と断言するのである。実は、当時の劇場支配人であったエミール・ペランは芝居の演出にあたって、当時最も新しい文学潮流であった自然主義を取り込もうと画策し、そのために作品が舞台とする時代をそのまま再現しようと、衣装や舞台の装飾に大量の金を注ぎ込んだのである<sup>48</sup>。舞台装飾は、当時その方面の第一人者であったジャン＝バティスト・ラヴァストルに、衣装は、若き才能溢れる職人ピアンチーニに頼んだ。ピアンチーニはその際、画家デューラーとホルツィウスの絵から着想を得、登場人物がデンマーク人であるということから衣装に毛皮を付け加えた。したがって今回、ムネ＝シュリーのカリスマ性ととも、舞台と衣装の豪華さが大きな話題を呼んだようだが、マラルメはこの「毛皮」を非難し、サルセーはその金の無駄遣いにあきれをばかりであったのである。

だが、マラルメによれば、唯一ハムレットだけはその「過ちを逃れていた」。彼は、「少しゴヤの絵のように、その伝統的にほとんど裸形で暗い」<sup>49</sup>姿をしていたからである。「伝統的」とは、つまりサルセーがそれを見てまるでドラクロワのハムレットだと感嘆したように、今までハムレットを演じたルヴィエールやフォールから引き継いだ「黒」の衣装を意味する。ただし、マラルメは「伝統的」と言いながらも、このロマン主義以来の「黒」をそのまま引き継ぐわけではない。それはもはや憂鬱の「黒」ではなく、見える

か見えないかの瀬戸際のところで「姿を現わす苦しみにもがく (se débat sous le mal d'apparaître)」<sup>50</sup>、「亡霊・影」としての黒なのである。したがってそれは、ハムレットの感情を物語るものではなく、そのなかでハムレットの存在さらには俳優そのものの存在自体が立ち消えそうになる舞台の暗闇、消去、無を意味する。

この私にもよく分からない、往時のイメージ (imagerie) のかすかなそして色褪せた消去、これは、はっきりと明るい真新しいある事実を表象するのが好きな俳優一師匠がたには少し欠けているものだが、彼はそれをいかにやり遂げているだろう！ 彼、ハムレットは、彼が至る場所全てに対して異質であり、彼の存在のその不安で不吉な侵入によって、余りにも露骨に生き生きとする人たちに、それ[消去]を課すのである<sup>51</sup>。

ハムレットは「成ることのできない」宙吊り作用によって周りの俳優の現前を曖昧なものにしていく。外面上は狂気、内面は穢れなきものを保つ彼は、その二面性のはざまで、そして、見えるか見えないか、在るか無いかのはざまで、「亡霊・影」のように彷徨う。中心としての空虚、あるいは周りの人間のネガとしての役割を演ずるムネ＝シュリー一の魅力は、このような「概念」を「憂愁を帯びた優雅さ」<sup>52</sup>をもって提示してくるところにあるとマラルメは言うのである。

## 6. 歴史を宙吊りにする——ユゴーからマラルメへ

憂鬱や倦怠といった感情を差し出す存在そのものを無に帰してしまうようなハムレット。これはまさにロマン主義的な、つまり錯綜した感情を抱くある意味人間的なハムレットを宙吊りにしてしまうことではないだろうか。ロマン主義の宙吊りあるいは亡霊化<sup>53</sup>。だからこそ、我々はこれがついにはロマン派の巨人ユゴーに向けられていると考えることもできるのである。そもそもハムレット上演から遡ること20年以上前の1864年に出版されたユゴーの『ウィリアム・シェイクスピア』に対して、マラルメは賞賛どころか、憤りを覚えている。なぜならユゴーは芸術に、有用性あるいは進歩を結び付けるからだ。

僕はヴィクトル・ユゴーの本『ウィリアム・シェイクスピア』にとっても期待していた。それは僕を動揺させた。でもそれだけで、活気づけてはくれなかった。見事に彫琢されたページもあるが、なんといやな箇所もあることだろう！ そのなかでも「美、真実へと仕えるもの」という章は恥ずべきもので、数々の永遠に不名誉な文章のうちで、次のような一節が読めるのだ。「・・・公衆の不潔な桶を空にするのだ、ポリュムニア、袖をまくりあげて、この粗野な仕事をするのだ・・・いいだろう？」

腕をもたない幸福なるミロのヴィーナスよ、このような冒瀆がおまえには向けられ得なかった！ そして、なぜ無自覚な自然を芸術の永遠のモデルとするのか。「汚れ

てやろう」と言うのは大洋が泡立つからか？ 馬鹿げたことではないか。自然はしばしば失墜した芸術をもつが、〈芸術〉はパルテノンしかもたないのだ<sup>54</sup>。

「ミロのヴィーナス」や「パルテノン」といったギリシャの古典芸術はまさにゴッティエをはじめとする高踏派の模範となったものであり、その芸術美を表現するのに、袖をまくって民衆の汚い桶を洗う必要性は全くないのである<sup>55</sup>。若年の威勢も加わり、理想的な美を盾にユゴーに抗うマラルメ。そして、20年後に書かれたハムレット論を読む我々は、その文章の背後にやはりユゴーの影を見ずにはいられない。20年後のマラルメはもはや高踏派的な美を掲げることはないが、彼の書く文章はロマン主義のハムレット、つまりユゴーが一翼を担ったこの神話を解体することが一つの目的ではなかつたろうか。そしてこのことが、過去が形作る未来という歴史の問題を浮上させるのである。

マラルメが反発したユゴーの文句は「美、真実へと仕えるもの」であった。その章でユゴーは、「芸術のための芸術は美しくなり得る、だが、進歩のための芸術はよりさらに美しい」<sup>56</sup>と書きつける。当然ユゴーにとっても芸術は理念的なものであったが、その理念的なものは現実と連帯しなければならず、「〈美しき有用性〉」はその現実における人間の進歩に貢献しなければならないのである<sup>57</sup>。19世紀は歴史への自覚が芽生えた時代だったと冒頭で触れたが、ユゴーも地上に暮らす無名の人々（people）が歴史を形作ることを意識していた。進歩とはまさにこのような人々の精神を理念の無限の可能性へと導くことなのである。進歩は科学の原動力であり、理念とは芸術の原動力である<sup>58</sup>。そして芸術は科学を助けなければならない<sup>59</sup>。では、この歴史を形成する人類を導くものとは誰なのか。それが、ユゴーによれば、神によって地上に遣わされた天才たちなのである。つまり理想的な作品を作り上げた芸術家や作家たちのことだが、ユゴーはその天才たちの系譜をまさに19世紀の自分につなげる形で織り上げる。アダムを創造した神を起源として、古代からアイスキュロス、プラトウス、ラブレー、セルヴァンテス、モリエール、ボーマルシェ、といった錚々たる書き手たちが並べ立てられ、人類の歴史を導引した天才の系譜が形成されるのだが、そこに当然シェイクスピアも加えられる。そして、天才たちはそれぞれ典型を作り出す。例えば夢想家の典型、闘争家の典型、理性の典型といったように、人類の様々な典型的特徴を代表する登場人物を作り出すことによって、天才たちは人類を導くのである。そしてもちろん天才シェイクスピアの作り出した典型はハムレットである。

ユゴーにとって、アイスキュロスの作り出したプロメテウスが行動の典型であるなら、ハムレットは躊躇のそれであった。プロメテウスにとって障害が外部にあるのなら、ハムレットにとってそれは内部にある<sup>60</sup>。「大物ではないが、より人間的であるハムレットは偉大でないわけではない。ハムレット、この不完全のなかで完全になるということがどのようにぞっとすることか我々は分からない。全てでありながら、何でもないので

(Tout, pour n'être rien)。彼は、王子であるがデマゴグで、明敏であるが常軌を逸しており、奥深いが浅薄で、男であるが中性的だ<sup>61</sup>。「ゼロ」と化した世界で生きなければならなくなったハムレットのその「不吉」な性格は、このような二極に引き裂かれた内面を提示する。このような典型を生み出した作品「ハムレット」はユゴーに言わせれば「夢の悲劇の傑作」<sup>62</sup>であったが、矛盾した二面性をもつハムレットというこのユゴーの解釈もロマン主義上の系譜に連なるものだろう。人類を導くための歴史上の一典型として位置付けられるハムレットは、その運命に翻弄され己の内面に向かったために、行動を「躊躇」し続けざるを得なくなった人間のジレンマ、悩みを体現するのである。

マラルメのハムレットとユゴーのハムレットは非常に似ている。先の引用でユゴーが「全てでありながら、何でもないのだ」と言うとき、それはマラルメにおける「成ることのできない君主」ハムレットと近い。ユゴーが登場人物の性質を抽出するために「典型」という言葉を使うなら、「概念」によって支えられた「例外的典型」をハムレットに見出すマラルメは、まさにハムレットをユゴーから「相続」しているのである。だがハムレット論の最後でマラルメは次のように言う。

莊厳さでもって、一人の俳優が、解明されたかたちで、少し寄せ集め的な感もあるが、大変よくまとめて、至高で中間的な時代の刻印を押されて正当化されたものとして、一つの不滅の似姿を遺贈する、そんなものはおそらくあまり気にとめないだろうが少なくとも変質させることはできないであろうある未来へと<sup>63</sup>。

ムネ＝シュリーのハムレットが、「明日になればもしかして理解されないもの」、「おらく気にとめ」られないかもしれないと言うマラルメは、ユゴーのように単一線上の歴史を信じてはいない。過去から相続されたハムレットをそのまま未来へ手渡すといった進歩的な時間感覚はマラルメのうちにはもはやない。マラルメは、ロマン主義的なハムレット像が頂点に達したその瞬間を、「要約されたかたち」で捉えた。「中間的な時代」、それは過去と未来のあいだで躊躇し続ける「宙吊り」の状態として考えなければならないだろう。マラルメにおけるハムレットは「亡霊」であった。今にも無に吸い込まれそうなこの「亡霊」は、無として広がる白い紙に黒い文字を書くのを躊躇し、文学の存在を常に問い続けるマラルメ自身であり、天才が生み出したハムレットを後世の天才が引き継ぐといったユゴーの雄弁さからはほど遠いのである。

さて、マラルメは、マネの描いたパステル画〈ハムレットと亡霊〉(1877)を自宅の食堂に飾っていたという。それは、先に述べた俳優フォールの演じるハムレットをモデルにしたものだが、全身黒いハムレットを写實的に描いた〈ハムレットに扮したフォール〉とは違い、このパステル画は全体的にぼやけており、父の亡霊は真っ白でほとんど形を成していない。そして、この希薄化したイメージはもはや我々にハムレットの苦悩や怒

りを伝えてはこない。やはりハムレットは黒なのであるが、我々がそこに認めるのは、むしろ何もでもないただの無のようなもの、そのようなものなのである。

## 註

- <sup>1</sup> Mallarmé, « Notes sur le théâtre », *La Revue indépendante*, n° 1, novembre 1886, p. 39. 以下、日本語訳はすべて拙訳である。すでに邦訳がある場合はそれを参考にさせていただいた。
- <sup>2</sup> マラルメの時代のハムレット神話を扱った論文に次のものがあり参考になった。René Taupin, « The myth of Hamlet in France in Mallarmé's generation », *Modern Language Quarterly*, n°14, 1953.
- <sup>3</sup> Mallarmé, « Notes sur le théâtre », *op. cit.*, p. 42.
- <sup>4</sup> Voltaire, « Lettres philosophiques (dix-huitième lettre-Sur la tragédie) », *Mélanges*, Jacques Van des Heuvel (éd.), Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1961, p. 81.
- <sup>5</sup> *La littérature française : dynamique & histoire*, II, sous la direction de J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, « folio essai », 2007, p. 314.
- <sup>6</sup> このあたりのことは Antoine Prost, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Seuil, « Points », 1996, p. 24-25 参照。
- <sup>7</sup> ギゾーが18世紀のル・トゥルヌー訳をもとに自らのシェイクスピア新訳を出したことは興味深い事実である。彼は自らの翻訳にシェイクスピア研究を加えたが、それは新古典主義的な形式面の解釈を越えて、運命に翻弄されるハムレットの性格に焦点を当てたものであった。Helen Phelps Bailey, *Hamlet in France, from Voltaire to Laforgue*, Genève, Droz, 1962, p. 46-51 参照。さらに、この世紀にはすでに過去に遡ったシェイクスピア受容研究が出版されていることも注目に値する。例えば、A. Lacroix, *Histoire de l'influence de Shakespeare sur le théâtre français jusqu'à nos jours*, Bruxelles, Th. Lesigne, 1856 や J. J. Jusserand, *Shakespeare en France sous l'ancien régime*, Paris, A. Colin, 1898 などがある。
- <sup>8</sup> Alfred de Vigny, « Chatterton », *Œuvres Complètes*, I, François Germain et André Jarry (éd.), Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1986, p. 759.
- <sup>9</sup> ヴィニーは一例である。当時ハムレットに影響を受けた書き手は他に、ミュッセ、ネルヴァル、サンド、フロベールと、「ハムレット」は当時の文学場全体を覆っていた。ロマン主義時代のシェイクスピアについては以下を参照。Catherine Treilhou-Balaudé, *Shakespeare romantique. La réception de Shakespeare en France de Guizot à Scribe(1821-1851)*, thèse de doctorat, Paris III, 1994.
- <sup>10</sup> Mallarmé, « Notes sur le théâtre », *op. cit.*, p. 41.
- <sup>11</sup> Alexandre Dumas et Paul Meurice, *Hamlet prince de Danemark. Drame en cinq actes, en vers*, Paris, Calmann Lévy, 1886 参照。
- <sup>12</sup> Alexandre Dumas et Paul Meurice, *Hamlet prince de Danemark. Drame en vers, en cinq actes et huit*

*parties*, Paris, Michel Lévy frères, 1853, p. 31.

- <sup>13</sup> 86年版ではハムレットが「もう何も言うことはない (Le reste... est ... silence)」と息切れるところで幕が閉じる。
- <sup>14</sup> Helen Phelps Bailey, *op. cit.*, p. 79 ; Lee Johnson, « Delacroix, Dumas and 'Hamlet' », *The Burlington Magazine*, vol. 123, n°945, 1981, p. 718.
- <sup>15</sup> 46年9月にサンジェルマン・アン・レー劇場での初上演はプレスや批評家向けだったらしいから、ゴージェエもそこに招待されたのだろう。一般向けに公開されたのは翌年1847年12月15日、デュマ自らが建設させた歴史座においてである。
- <sup>16</sup> Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, quatrième série, Bruxelles, Hetzel, 1859, p. 330.
- <sup>17</sup> この記事は1955年に小冊子「存命の演劇アーティストの新ギャラリー」に掲載され、59年に「芸術家」誌、そして『ロマン派芸術』に収められる。ボードレールはこの俳優の才能を「圧倒的な壮麗さ (solenité subjuguante)」と形容する。
- <sup>18</sup> ただし、この名前も本文から註のなかへと退いている。
- <sup>19</sup> Charles Chassé, « Le thème de Hamlet chez Mallarmé », *Revue des sciences humaines*, n°77, 1955.
- <sup>20</sup> ちなみにドラクロワは『ブリタニキウス』のネロに扮したタルマを描いている。ドラクロワが観た「ハムレット」がいつの上演だったのかははっきりしない。イギリスからやってきた劇団の上演を見たという説もある。ドラクロワは俗悪なデュマが嫌いだったが、デュマはドラクロワの作品を数点買っている。Lee Johnson, *op. cit.* 参照。
- <sup>21</sup> Robert I. Edenbaum, « Delacroix's "Hamlet" studies », *Art Journal*, vol. 26, n°4, 1967, p. 350.
- <sup>22</sup> Charles Baudelaire, « Salon de 1846 », *Curiosités esthétiques. L'art romantique*, H.Lemaître (éd), Paris, Garnier, 1962, p. 129.
- <sup>23</sup> マネは1877年にももう一人のハムレットを描いている。アンブロワーズ・トマによって作られたオペラ版「ハムレット」でハムレットを演じたジャン＝バティスト・フォールである（ハムレットに扮したフォール）。彼も白い襟以外は全身黒い。
- <sup>24</sup> ただしこの頃になると別に油彩画でなくとも、この俳優の姿を写真で見ることができる。写真上でも彼は黒い。ちなみにルヴィエールもムネ＝シュリーも黒々とした髭を生やしていた。
- <sup>25</sup> オレステースとハムレットは両者とも父を殺され、その復讐に身を投じるという点で類似していることは当時からよく言われていた。オレステース役でデビューし、ハムレットで一世を風靡するのも、この俳優の運命か。
- <sup>26</sup> サラ・ベルナルは1862年にすでにデビューしていたが、必ずしも満足のいくものではなかった。一度は姿を消すが、1874年コメディ＝フランセーズの『フェードル』において復活を果たす。ムネ＝シュリーと恋仲だったこともある。

- <sup>27</sup> *Le Triboulet*, 15 août 1881. これはムネ＝シュリーがオイディプスを演じたときの評言である。
- <sup>28</sup> Hélène Tierchant, Gérard Watelet, *La Grande Histoire de la Comédie Française*, SW-Télémaque, 2011, p. 126.
- <sup>29</sup> *Le Figaro*, 29 septembre 1886. 演劇年鑑を参照した渡邊守章の註によれば、この演目はこの年に42回も上演されているから異例の大成功であった。『マラルメ全集Ⅱ 別冊 解題・註解』筑摩書房、1989年、80ページ。
- <sup>30</sup> Francisque Sarcey, « Hamlet », *Quarante ans de théâtre (Feuilltons dramatiques)*, III, Paris, Bibliothèque des Annales, 1900, p. 356.
- <sup>31</sup> Jules Lemaître, « Shakespeare », *Impressions de théâtre*, première série, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1888-1898, p. 126.
- <sup>32</sup> マラルメはモンテギユを読んでいた。1867年5月27日ルフェビュール宛の手紙参照。この年に刊行され始めたモンテギユ訳『シェイクスピア全集』ももしかして手にとったかもしれない。
- <sup>33</sup> Helen Phelps Bailey, *op. cit.*, p. 100.
- <sup>34</sup> *Revue politique et littéraire. Revue bleue*, 2 octobre 1886, p. 441-442.
- <sup>35</sup> このような指摘は「演劇芸術」誌の評にも窺われる。それによればムネ＝シュリーのハムレットは優しく、感じのいいハムレットであつたらしい。*Revue d'art dramatique*, tome IV, octobre et décembre 1886, p. 61. ハムレットの中性化については、Charles Chassé, *op. cit.*, p. 159 参照。
- <sup>36</sup> Jules Lemaître, *op. cit.*, p. 132.
- <sup>37</sup> Francisque Sarcey, *op. cit.*, p. 361.
- <sup>38</sup> Mallarmé, « Notes sur le théâtre », *op. cit.*, p. 40.
- <sup>39</sup> Francisque Sarcey, *op. cit.*, p. 361.
- <sup>40</sup> Mallarmé, « Notes sur le théâtre », *op. cit.*, p. 40.
- <sup>41</sup> Jules Lemaître, *op. cit.*, p. 132.
- <sup>42</sup> Émile Montégut, « Avertissement [d'Hamlet] », *Œuvres Complètes de Shakespeare*, IX, traduit par Émile Montégut, Paris, Hachette, 1872, p. 187. 文中の *suspension* という語は「中断」という意味だが、リトレ辞典を参照し、文脈から考えて、*suspense* に近い意味の「サスペンス化」と訳した。
- <sup>43</sup> Mallarmé, « Notes sur le théâtre », *op. cit.*, p. 39.
- <sup>44</sup> *Idem*.
- <sup>45</sup> *Ibid.*, p. 38. [強調マラルメ]
- <sup>46</sup> *Ibid.*, p. 39. [強調マラルメ]
- <sup>47</sup> その最も分かりやすい例がマラルメによるワーグナー論である。
- <sup>48</sup> ペランはここまで力を入れた「ハムレット」上演を観ることなく、1885年に亡くなっている。そのあとに、作家ジュール・クラルティーが後を継いだ。

- <sup>49</sup> Mallarmé, « Notes sur le théâtre », *op. cit.*, p. 39.
- <sup>50</sup> *Ibid.*, p. 38. なおフィシェは、ゴヤの色のコントラストを強調する。ゴヤの〈巨人〉を引きながら（現在この作品はゴヤの弟子によるものだとされている）、そこでは光と暗闇のコントラストによって、可視性と不可視性が問題となっていると述べる。Dominique D. Fisher, « L'Hamlet de Mallarmé. le personnage emblématique et la déchirure de l'espace », *The French Review*, vol. 62, n° 5, 1989, p. 775-776 参照。
- <sup>51</sup> Mallarmé, « Notes sur le théâtre », *op. cit.*, p. 41.
- <sup>52</sup> Mallarmé, « Notes sur le théâtre », *op. cit.*, p. 40.
- <sup>53</sup> マラルメと深いつきあいのあったカチュール・マンデスもまたロマン主義を清算しようとする。1896年に今度はフォーティンプラスの場面も付け加えられたほぼ完全版の「ハムレット」が再びムネ＝シュリーによって演じられたとき、それを観たマンデスは不満を漏らす。というのも、躊躇し続け、自分の内面にばかり目を向ける「真実のハムレット」とは違って、彼にとってムネ＝シュリーのハムレットは男性的でたくましく、激しい部分を持ちすぎるからである。そして、マンデスはこの男性的な英雄ハムレットの起源をロマン主義、とりわけドラクロワに見る。だが、内面性こそがロマン主義の一つの特徴ではないだろうか。マンデスによるこの言葉の使い方は少々雑のように思われる。Catulle Mendès, « Le Vrai Hamlet », *Le Journal*, 2 juin 1896 参照。ちなみにこのフォーティンプラスのシーンが付け加わったことは、マラルメに再び筆をとらせて興味深いのだが、これについてはまた次の機会に論じたい。
- <sup>54</sup> Lettre du 25 avril 1864 à Henri Cazalis, in *Mallarmé. Correspondance. Lettres sur la poésie*, Bertrand Marchal (éd.), Paris, Gallimard, « folio », 1995, p. 178.
- <sup>55</sup> ルコント・ド・リールもこの点についてユゴーに反対したことは当然のことと言える。「〈美〉は〈真実〉へと仕えるものではない、というのも、それは神の真実、人間の真実を含んでいるからだ」。Leconte de Lisle, « Les poètes contemporains », *Le Nain jaune*, 3 août 1864.
- <sup>56</sup> Victor Hugo, *William Shakespeare*, Dominique Peyrache-Leborgne (éd), Paris, GF Flammarion, 2003, p. 272.
- <sup>57</sup> ユゴーが芸術と有用性の対立を乗り越えようとしたことについては前掲書 28-31 ページ参照。
- <sup>58</sup> *Ibid.*, p. 125.
- <sup>59</sup> *Ibid.*, p. 273.
- <sup>60</sup> *Ibid.*, p. 212.
- <sup>61</sup> *Ibid.*, p. 215.
- <sup>62</sup> *Ibid.*, p. 216.
- <sup>63</sup> Mallarmé, « Notes sur le théâtre », *op. cit.*, p. 42.

