
中断されたフィクション

マラルメ「見世物中断」とマネ論をめぐって

SAKAGUCHI Shusuke

坂口 周輔

はじめに

ステファヌ・マラルメ (1842-1898) はフィクションの詩人と言える。Fiction という言葉は、語源的に、ある対象を職人的に「こしらえ (façonner)」たり、「製作し (fabriquer)」たりすることと同時に、何か思いついたものを「想像した (imaginer)」り、「見せかけた (feindre)」りすることをも意味するラテン語 *fingere* から由来するが⁽¹⁾、マラルメの場合はとりわけ、人工的に何かあるものを創造するといったような意味が強い⁽²⁾。彼の文学観が決定的に確立されたトゥルノンの危機と呼ばれる時期、つまり1866年の「虚無」の発見の際、彼は、超越的な神は人間という物質がただ創り出したものでしかないと断言するに至る。神という世界の根拠を失い、全ての事物がただの物質として根無し草のように存在するといった「虚無」の世界観に至ってしまった彼であるが、だがしかし、そこに絶望だけを見出すわけではない。神が不在であっても、「物質の劇 (spectacle de la matière)⁽³⁾」を演じればよいではないか。「真である虚無」を前にした人間の使命は、「夢」あるいは「輝かしい嘘 (Glorieux Mensonge)⁽⁴⁾」を創造することであり、それこそが詩人の役割であるだろう。マラルメの詩学はまさしくこの宣言から始まるといっても過言ではない。この後しばらくは書簡で自分の文学観を語るときには「夢」や「宇宙」という言葉がしばしば使われているが、3年後の1869年、初めて「フィクション」という言葉が使われたとされる⁽⁵⁾。それは、「虚無」という事態から自分自身までも非人称的な状態へと追いやった危機的な状況を脱そうとして言語学研究を始めようとする時期である。最終的には未完で終わった言語学研究のメモが残っているが、そこでは言語こそ「フィクションの道具」であり、「フィクション」とは「人間の精神の方法そのもの (le procédé même de l'esprit humain)⁽⁶⁾」であると述べられており、いわば、言語による「フィクション」の創造が人間精神の基盤であるとマラルメが考えていたことが窺われる。この時点から、人間によるあらゆる制度の基盤は、自我や超越的な絶対者ではなく、まず言語によるフィクションであるというマラルメの言語至上主義的な詩学が練り上げ始められるわけであり、それは終生マラルメの詩学の根本をなすことであろう⁽⁷⁾。例えば、晩年の1894年にオックスフォードとケンブリッジで行われた講演「音楽と文芸」では、「在るものしかない (n'est que ce qui est)⁽⁸⁾」という虚無的な現実でこそ「彼方 (*au-delà*)⁽⁹⁾」へ向かおうとする喜びが語られる。そして、それを可能にするものが「フィクション」という「文学のメカニズム (mécanisme littéraire)⁽¹⁰⁾」なのである。

(1) Cf. « Fiction », in *Dictionnaire universel des Littératures*, sous la direction de Béatrice Didier, PUF, 1994.

(2) したがって、現実的なものを前にしてそれを模倣するといったミメシス的な要素は弱い。

(3) Lettre du 28 avril 1866 à Henri Cazalis, in *Mallarmé Correspondance Lettres sur la poésie*, éd. Bertrand Marchal, Gallimard, « folio », 1995, p. 298. 以後、注記がない限り欧文からの引用は拙

訳による。翻訳があるものについてはそれを参考にさせていただいた。

(4) *Idem*.

(5) 1869年1月24日のアンリ・カザリス宛の書簡。Cf. Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, José Corti, 1988, p. 84. マルシャルはこの「フィクション」という言葉の使用にマラルメによるデカルトの『方法序説』の読解を見る。『方法序説』の第4部の「私は、それまでに私の精神に入って

だが、それは、超越的な真実を宗教的に語るのではなく、あくまで「輝かしい嘘」であり、それ以上のものではない。

ここで、我々は、この「フィクション」がマラルメが出会った「虚無」の裏返しであることに注意したい。「フィクション」は語義どおり、見せかけの創造物、嘘でしかないものであり、それは永遠に続くわけではないし、実ははかないものなのである。マラルメは「芝居鉛筆書き」でバレエに言及しながら以下のように述べる。

バレエは少ししか示してこない。それは想像力を必要とするジャンルだ。花、波、雲そして寶石などといった一般的で散乱する美の記号が視線に対して孤立して現れるとき、もし、我々において、この記号を知る唯一の方法が、その様相を我々の精神の裸形に並置してみることであり、その記号を類似的なものと感じる [...] なら、踊り子は、夢想がたゆたうなかで、半分は問題となっている要素、半分はそこに溶け合おうとする人間性、として見えないだろうか。まさに、操作、あるいは詩であり、そして演劇だ。[...] オーケストラによって音頭を取られた我々の恍惚と勝利の意味を彼女 [踊り子] が示してくれる動きにおいては、全てが、芸術そのものがそれを望むように、劇場において、*虚構でつかの間のもの (fictif et momentané)* なのである⁽¹¹⁾。

一文一文が長いので断片的に切り取ってしまった引用だが、ここではマラルメの言う「フィクション」の性質が比較的明快に呈示されている。つまり、「フィクション」とは、我々の視線と、対象が発する「要素」つまり「記号」の、想像力を介した交差、言い換えれば詩的な「操作」である。ただし、同時にそれは、「記号」を我々の視線が捉える瞬間に生じるはかないものであり、シャンデリアアやダイヤモンドの一瞬の煌きに例えられるようなものであるだろう。そして、この引用のあと、マラルメはフィクションが常に無という現実には晒されていることを指摘する。

劇作品というものは、行為の様々な外面の一連の継起を見せるものであるのだが、どの瞬間も現実を保持することなく、生じるものは、結局、何もない(rien)⁽¹²⁾。

きた全てのものは、私の夢の幻想と同じく、真ならぬものである、ということにする (feindre) と決心した」という文句から、全ては嘘であるという懐疑的態度がマラルメにおけるフィクション (fiction) と結びつくというわけである。

(6) Mallarmé, « Notes sur le langage », in *Œuvres Complète I*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Gallimard, 1998 (désormais OC I), p. 504.

(7) このマラルメにおけるフィクションの概念をいくつかの詩篇を分析しながら扱った論文に次のものがある: Éric Benoît, « Le monde virtuel des Poésies de Mallarmé : une poétique de la « fiction » », in *Romantisme Colloques : Les poésies de Stéphane Mallarmé*, société des études romantiques, 1999.

(8) Mallarmé, « La Musique et les Lettres », in *Œuvres Complète II*, édition présentée,

無 (rien) という現実すれすれのところから生じるフィクションは、潜在的なものであるがゆえに、賽を投げるようにその可能性に賭けてみるしかないものであり、たとえ生じたとしても、それは火花が散った後のように、再び夜の暗闇、いわば無に我々は包まれるのである。

本稿は、以上のようなマラルメ詩学の根本をなす「フィクション」の性質を、二つのテキストを辿りながら具体的に探るものである。同時期に書かれながらも一見すると何の関係もなさそうなテキスト、散文詩「見世物中断 (Le spectacle interrompu)」と評論「印象派の画家たちとエドゥアール・マネ (The impressionists and Édouard Manet)」には、フィクションという現象そのものに対する詩人の深い考察が見受けられる。外部に常に脅かされているフィクションは実は中断されることによってその本質を露にするのではないだろうか…。我々は、まず、二つのテキストの書かれた背景を確認し、その次に、テキストの分析に入っていきたい。

1. 「文芸共和国」

散文詩「見世物中断」は、他の3篇の散文詩——「秋の嘆き (Plainte d'automne)」、「冬のおののき (Frisson d'hiver)」そして「未来の現象 (Le phénomène futur)」——とともに、1875年発行の「文芸共和国 (*La République des Lettres*)」誌に掲載された。ただし、これら「見世物中断」以外の詩篇はすでに1860年代に書かれており、「秋の嘆き」と「冬のおののき」はすでに他の媒体に何度か掲載されていて初出ではない。ちなみに、この1年前の1874年には一篇の散文詩「類推の魔 (Le démon de l'analogie)」が「新世界評論 (*Revue du monde nouveau*)」に初掲載されているが、これも60年代中頃から後半にかけて書かれたものと推測されている⁽¹³⁾。つまり、この時期に発表された散文詩のなかでは「見世物中断」だけが70年代に書かれたと推測される新たな作品だとみなすことができるのである⁽¹⁴⁾。久々に書かれた散文詩というわけだが、ただし、こればかりが新しいわけではない。というのも、「文芸共和国」誌そのものが1875年に創刊された新しい文芸誌であり、マラルメ自身がカチュール・マンデス主導のもと発行にこぎつけたものなのである。この文芸誌の新しさとは何か。それは、当時、若き詩人たちにとっての登竜門としての役割を果た

établie et annotée par Bertrand Marchal, (14)ただし、この作品は「忘れられたページ (Pages Gallimard, 2003 (désormais OC II), p. 67. Oubliées)」という総題のもとに、「秋の嘆き」、「冬のおののき」に続く3番目に置かれている。最後

(9) *Idem.*

(10) *Idem.*

(11) Mallarmé, « Crayonné au théâtre », *OC II*, p. 163. 強調マラルメ。

(12) *Idem.*

(13) Cf. Notes du « démon de l'analogie », *OC I*, p. 1335.

していた詩誌「現代高踏派詩集 (*Le Parnasse contemporain*)」との決別を意味する。ルコント・ド・リールやテオドル・パンヴィルなどといった高踏派として括られる先輩詩人を仰ぎながら、他の新人に洩れずマラルメもこの雑誌に詩を投稿する一人であった。1866年の第一次高踏派詩集、1871年第二次と引き続き己の作品を掲載にこぎ着けたマラルメであったが、1875年6月、第三次への掲載を巡っては、凶らずも落選という憂き目にあってしまう。第三次の選考委員であったアナトール・フランスがマラルメの提出した「半獣神の即興 (*Improvisation d'un faune*)」の掲載に反対したといういわゆる「高踏派事件⁽¹⁵⁾」である。だが、長い付き合いの上で今まで信用していた相手からの思わぬ拒絶はこれだけではなかった。実は、マラルメはすでに同年3月、「現代高踏派詩集」を出版していたルメール書店にマネの挿絵つきのポーの翻訳詩集の出版企画を持ちかけたのだが、それを断られているのである。同じ年に、「現代高踏派詩集」とそれを出版する書店から二回も拒絶を受けたマラルメの憤りは、ついに彼をこの場から決別させ、新たな道へと歩ませることになるのである⁽¹⁶⁾。この「高踏派事件」が起こってから間もなく、マラルメは己の新たな決意を実現するべく動き出す。1875年11月27日の書簡である。

この文学雑誌は始まったばかりですが、現在においても長い過去から見ても最も美しいものであることは明らかです。著名な人の名前も欠けていません。大御所の方々の協力も定期的に行われるでしょう（最初は原稿料を払えないにもかかわらず）。そこで私が起こそうとしている運動は宿命的なものです。我々はある場所から他の場所へ移るのです。古い「高踏派詩集」は、「文芸共和国」になるのです⁽¹⁷⁾。

貴族主義的で、身内同士で固まりがちな「古い高踏派詩集」から抜け出し、若い書き手にも等しく開かれた書き場所を提供すること。この行動は「宿命的」と形容されるほど、マラルメの文学人生に大きな痕跡を残す出来事だったに違いない。彼は当時、「ゴシップ (*Gossip*)」というタイトルで文学、演劇あるいは美術に関する記事をイギリスの週刊誌「アテネウム (*Athenaeum*)」誌に寄稿していたが、そのなかの、上の書簡と同じ1875年11月27日付で送られた記事には、この「文芸共和国」の宣伝が大々的になされている。

(15) Cf. Henri Mondor, *L'affaire du Parnasse : Stéphane Mallarmé et Anatole France*, Fragrance, 1951.

(16) 例えば1875年7月28日カチュール・マンデス宛の手紙を読むと、審査員に「平手打ちを食らわせた」とか「うんざりだ」とか書かれていて彼の怒りがよく分かる。

(17) Lettre du 27 novembre 1875 à Artur O'Shaughnessy, in *Mallarmé Correspondance*

II 1871-1885, éd. Henri Mondor et Lloyd James Austin, Gallimard, 1965, p. 87. 強調マラルメ。

今は、新たな定期刊行物が出版される時期である。1875年をここ数年の文学史上重要な一時期とすることになるだろうある出来事がある。それは、雑誌「文芸共和国」の出現であり、これを発行する真面目な出版社はなんとしても長く存続させたいと願っている。厳密に、そして純粋に文学的な雑誌である⁽¹⁸⁾。

ここでは、フロベールやゴンクールなどの大家とともにゾラやドーデーといった才能豊かな者たち、さらにはスウィバーンといった英国の詩人たちの作品も載せられている。国を越えた様々な作家を巻き込み、文学におけるセンセーションを目論むマラルメの意気込みは「共和国」という命名が仄めかす通りである⁽¹⁹⁾。フランスで第三共和政が成立したのはわずか5年前の1870年であった。

以上のような背景が散文詩「見世物中断」にはある。この作品は、マラルメが己の文学人生を賭けた新たな場に捧げられたものなのである。そして、このような文脈が実は、マラルメとマネを結びつけている。パスカル・デュランは1875年前後におけるマラルメとマネ、それぞれを取り巻く状況の近似性を指摘している⁽²⁰⁾。両人ともこの頃、マラルメは文学において、マネは美術において、それぞれの分野の権威によって周辺に追いやられた存在だったのである。マネに関して言えば、1874年に彼がサロンに提出した三作品のうち二作品が落選し、マラルメがその理不尽さに憤怒し、マネを擁護する記事を同年に発表している（「1874年のための絵画審査委員会とマネ氏」）。さらに、76年にもマネの作品の落選に際して、新たな記事がマラルメによって書かれる（「印象派の画家たちとエドゥアール・マネ」）。マラルメに関しては、言うまでもなく先の「高踏派事件」のことである。「1875年6月以降の彼らの立場の類似性は、様々な事実のなかで最も驚くべきこととして認められる。実際、10歳上の先輩がしつこくつきまとった公的なサロンは、国家的な面を除けば、彼 [マラルメ] が遠ざかったばかりの現代高踏派に相当するのではないか⁽²¹⁾」。本質的な面から考えると、マージナルな存在として辛酸を味わっていた両人は、高踏派やサロンといったある種の特権的な場とは相いれない何かを追求していたのだからこそ、このような立場に追いやられたと言えるだろう。それは、公衆の持つべき権利への眼差しである。つまり、社会に芸術作品というフィクションが成立するための条件をこの公衆を軸として考えたところに二人の現代性の共通点がある。「1874年のため

(18) Mallarmé, « Literary Gossip 27 novembre 1875 », OC II, p. 429.

(19) ただし創刊号には、ルコンド・ド・リールやディエルクスなどの高踏派詩人の作品を載せているし、アンリ・ロジヨルによる「現代高踏派詩集の伝説」の連載も始まっている。したがって、実はこの雑誌は必ずしも高踏派との決別を意味するわけではない。むしろ、マラルメがうんざりしたのはルメール書店や、アナトール・フランスに対し

てか。1876年1月の第二分冊ではアナトール・フランスも寄稿しているのだが。

(20) Pascal Durand, *Mallarmé - du sens des formes au sens des formalités*, Seuil, 2008, pp. 103-104.

(21) *Idem*.

の絵画審査委員会とマネ氏」において、マラルメは公衆を芸術を判断するための「主権者」として捉えている。以下の引用では、公衆は「群衆」と言い換えられるが、彼らが「主権者」である所以が述べられている。

群衆に対しては何も隠すことができない、というのも全ては群衆から発するからだ、その群衆は、今度こそ、蓄積され生き延びた作品のなかに己の姿を認めることだろう⁽²²⁾。

マラルメもマネもいわば「共和国」の芸術家である。芸術の主権者である公衆との関係のなかで、文学作品あるいは美術作品というフィクションを創作していかなければならない。このことは、兩人によれば、「真実」として言い表される。マラルメはマネを評しながらこう述べる。「真実の追求、それは現代芸術家たちに特有のものだが、それによって彼らは、自然が正確で純粋な眼に対して現われるままに自然を見ることができ、再現することができる⁽²³⁾」。画家の「真実の追求」は、当然詩人の役割でもある。それは「見世物中断」の最後において言及されている。ただし、一見すると、公衆に関してマネ論におけるそれとは違った距離感が見受けられる。

私は、外の空気を吸うために、皆と同じように立ち上がった。今回も、私の同胞と同じ種の印象を受けなかったことに驚いていたが、しかし、穏やかな気持ちだった。というのも、私のものの見方が結局は優れており、そして真でもあったからだ⁽²⁴⁾。

見世物を見終わった詩人である「私」が劇場を出るこの場面で「見世物中断」は終わるのだが、確かに詩人の見方が「優れて」いるといった云いようから、詩人とその他の観客である公衆との差別化を図っているかのように見える。これが、従来のマラルメの貴族主義を意味するかどうかは判断するのが難しいところだが、むしろここで重要なのは、見世物と、それを公衆が観るという状況に詩人が立ち会ったということである。詩人が公衆と立場を同じにしてしまっただけで、そもそもそこから詩作品を作り上げるなどできないだろう。詩人は、劇場に蝟集する人々からは一步距離をとった存在でなければならないのであり、詩人はそのような立場からこそ「真なるものの見方」を

(22) Mallarmé, « Le jury de peinture pour 1874 et M. Manet », *OC II*, p.414.

(23) Mallarmé, « The impressionists and Édouard Manet », *OC II*, p.456. この記事は英語に翻訳され英雑誌に発表されているが、マラルメの書いたフランス語の原稿はまだ発見されていない。ここでは、マルシャルによるフランス語翻訳を参照した。

(24) Mallarmé, « Le spectacle interrompu », in *La*

République des Lettres, première livraison, Alphonse Derenne, 20 décembre 1875, in *La République des Lettres, première série et deuxième série*, tome I, Slatkine Reprints, 1971, p. 26. 「見世物中断」の訳出は1875年初出時のテキストからによる。なお他に Mallarmé, « Un spectacle interrompu », *OC I*, pp. 420-422. も参照した。「見世物中断」は「ディヴァガシオン」の一部としてプレイヤッド全集2巻にも収録され

することができるのである。

ならば、ほぼ同時期に書かれたマネ論そして「見世物中断」において、フィクションにおける真実とはどのように現われるのか。以下、この二つのテキストのなかから、フィクションの中断という共通のテーマを取り出すことによって、この時期にマラルメが見据えたフィクションの本質を明らかにしてみたい。

2. 二重の合意

まずは、読むのがなかなか容易ではない「見世物中断」を冒頭から追っていくことにしよう。詩人は1871年にパリに居を構えたのだが、そのパリの喧騒に身を埋めた詩人は否が応でもジャーナリスト的視点をもってこの大都会を観察せざるを得ない。

文明というものは、この状態に与えられるべき享楽をもたらすのになんてほど遠いことだろう！ 例えば、夢に固有の観点から様々な出来事に注目するような新聞を設けるのに、大都市のどこにも、そこに滞在する夢想家たちのあいだに一つの結社も存在していないとは驚くべきことである。現実とは、ある事実から生じるいくつかの蜃気楼のあいだに平均的な知性を定着させるのによい技巧のことであるが、このことによって、現実^レは、何らかの普遍的な合意のもとに成り立ってしまっているのだ。だからこそ見てみようではないか、理想において、典型として役立つ、必然的で、普通で、単純なある側面がないかどうかを。私は、自分自身だけのために、そのような逸話を、それが詩人である私の眼にぶつかってくるありのままに書きたいと思う。一つ一つの事柄にありきたりな性格をあてがうよう群衆によって調教された報道記者がそれを露見させてしまう前に (pp. 24-25. 強調マラルメ)。

この散文詩は、文明の欺瞞的な性格に対する詩人の歎きから始まる。記者は、都合のよい合意の上に成り立つ平凡な「知性」によって、ある事実を「現実」という名のもとで報道する。だが、このような「現実」は「夢に固有の観点」から検討されたものではない。ありきたりな報道にその度に一喜一憂する群衆と、それを目的としてしまう報道記者。彼らが結託したこのような文明社会に

ているが、1巻のテキストには注と異同も記載されている。細部の異同に関しては、本全集1巻の1338-1339頁を参照されたい。なお、繁雑さを避けるため、今後「見世物中断」の引用だけに際しては、引用の隣にカッコ内でページ番号だけを記す。

は詩人の求める「享楽」は存在しない。群衆に対するこのような蔑視は、1873年に発表された詩「喪の乾杯 (Toast funèbre)」から連なるものとも考えることもできる。この詩では群衆のなかの一人の通りがかりの者が、「盲目」で「口のきけない」人として描かれていた。そもそも真実など追求しようとしぬ群衆と違って、詩人は「典型として役立つ、必然的で、普通で、単純なある側面」を探し求めようとするだろう。それは、「日常の詩化⁽²⁵⁾」であり、詩人の求める「逸話」なのである。しかし、優れた詩人と劣った群衆といったような単純な構図がこの作品を覆っているのではないことに注意しよう。この「逸話」がこれから語られる劇場における見世物見物であることからわかるように、群衆は「日常の詩化」にとって必要不可欠な存在なのである。では、この「逸話」の中身を見ていくことにしたい。

この作品は、その題が示す通り、詩人が小劇場を訪れて、古典的夢幻劇を見るという話である。劇は「野獣と天才」と題され、モスリンの衣装をまとった踊り子たちのあいだから熊とパントマイム役者が登場する。詩人はそこで、道化師が「我々の優越性」(p. 25.)によって熊をからかうという「無邪気な見世物 (naïf spectacle)」(p. 25.)を目撃することになる。というのも、それは、人間と動物という典型によって構成された「あらゆる平凡な事柄に含まれる神話」(p. 25.)だからである。この「神話」とはまさに「何らかの普遍的な合意のもとに成り立つ」寓意的な表象であり、群衆はこのようなフィクションを観ることを己の享楽としている。もっとも、我々はこの合意を二つの次元で考えることができるだろう。一つ目は、アンリ・グイエの概念を借用するなら、演劇的な約束事である。それは、「俳優が自分の生から脱し、登場人物のなかに、そして登場人物が一人の人である世界のなかに入り込むこと⁽²⁶⁾」である。観客は、舞台上の人間の「優越性」と、それに従う熊の存在を、まるでそれが「現実⁽²⁷⁾」の関係であるかのように信じ込む。二つ目の合意は、この「普通だが壮麗な」(p. 25.) 夢幻劇のような種類の演目に対する人間の嗜好によって成り立つ。つまり、観客は、自分たちと同じ人間が熊をからかうのを観て、まるで闘牛を観ているときのように興奮するのである。だからこそ、「〈人間〉の本来的な特権が舞台の上で実証されること」が「多くの人々の嵐のような拍手喝采」(p. 25.)を引き起こす。人間のもつ特権性のもとに成り立つ観客と舞台上の道化師とのあいだの共感である。

しかし、このフィクションを成立させている二つの合意は、ある事故により突然打ち破られる。「こ

(25)Thierry Alcoloumbre, « Mallarmé – Poème en prose et théorie poétique « Un spectacle interrompu » », in *Romantisme*, n° 87, 1995, p. 56.

(26)Henri Gouhier, *Le théâtre et l'existence*, Vrin, 1991, p. 103.

(27)これはマラルメが散文詩の冒頭で使った「現実」である。このことに関してグイエは以下のように言う。「自ら進んで受け入れた演劇的約束事から

生じる、「まるで－のようだ」という信は、実在するもの (réel) への参照を導入する。しかし、それはレアリズム美学とはなんの関係もないし、何の美学的な意味ももたない」。マラルメの「現実」はグイエの言う「実在するもの」に相当するだろう。

うした夜の公演のあらゆるおぼろげな記憶とは異質の、まったく初めての！事故が私の注意を呼び起こした」(p. 25.) のである。「空想や象徴」(p. 25.) を追い求めるも、劇の平凡さによってつまどろみかけていた詩人は、この突然の事故に驚きつつも注目する。

空中に五本の指をひらき片方の手のひらを引き攀らせた、操り人形のような動きに、私は理解した、彼は、巧みな奴だ！ 空中に飛んでいる何かを捕まえようとした身振り、そして不意に私たちの誰もがその意味 (idée) の分かる、容易だという顔つき (それが全てだ) によって皆の共感を掴み取ったのだ。そして、これも理解したことだが、この軽やかな空気に興奮した熊が、リズムカルにそしてゆっくりと立ち上がり、爪を人間の肩のリボンの上に乗せながら、この [人間の] 偉業について問いただしたのである (p. 25.)。

まさに道化師が観客の注意を引くために得意げにポーズをした瞬間、言い換えれば、道化師と観客のあいだに「意味」の伝達が行われた瞬間、その人間の行為の正当性を確認するかのように熊が人間に襲いかかろうとしたのである。これに関して、ジェラルド・ピュシェが面白い分析をしている。「熊によって感じ取られた形而上的な不安⁽²⁸⁾」が人間による「輝かしく、埃っぽく、声のある雰囲気のもつ美德 (la vertu de cette atmosphère de splendeur, de poussière et de voix)」(p. 25.) を察知したのであると。人間は意味や象徴を操れるのであり、それが人間と動物を分かち、この人間の美德を欲する熊によって事故が起こったわけであるが、人間は己の神秘に固有の〈声〉と〈イデー〉を熊に伝授することを拒絶することになる。詩人の見た真実とは、熊の欲望によって明るみに出された、人間の奥底に潜む「パロール」(声)と「イデー」のことだとピュシェは言う。つまり、人間性 (humanité) の啓示である。確かに記号を読み取ることにフィクションの働きを捉えていたマラルメにとって、この言葉を操る人間の能力は一つの「神秘」であり、それは神の全能に代わる「神性」として捉えられた。だが、我々はこの散文詩のテーマを人間性とは違った側面から、つまり、意味の伝達という合意によって成り立つフィクションが解体する瞬間のもつ意味を探ることから考えていきたい。

(28) Gérard Bucher, « De splendeur de poussière et de voix : le songe de Mallarmé », in *Po&sie* n° 85, 1998, p. 70.

3. 熊の問いかけ

事故が発生した際、観客は、人間と動物のあいだに「秘密の和解によって結ばれたカップル」(p. 25.) のようなものが成立するのを目撃する。この瞬間から、新たな見世物が始まるだろう。それは、「はっきりとした、大道芝居の域を超えた壮大な、芸術に固有の、長く持続するという才能を備えた」(p. 25.) 見世物である⁽²⁹⁾。人間と動物の垣根を越えた「芸術に固有の」見世物を前にして、詩人は、人類の傲慢を託されていた道化師の反応に心を惑わされることなく、「北極景観の末裔」(p. 25.) つまり熊にスピーチを託すのである。皮肉にも、人間を代表していた道化師ではなく(そもそもパントマイムなのでしゃべれないが)、動物である熊が、たとえ詩人の想像力のなかであるにしても、人間に向かってしゃべることになるのである。

「慈悲を欠くことなく、親切にしてください(これがその意味である)、この輝かしく、埃っぽく、声のある雰囲気をもつ美徳の意味を説明してください。このような雰囲気の中で動き回るようあなたは私に教えたのです。私のこの嘆願、差し迫っていますが、正当なものですよ。あなたが、見せかけの不安顔で知らないなんて答えるようには見えませんね。というのも、英知の領域では勢いのある、鋭敏な先輩ですからね! あなたを自由にさせるために、私に教えてください。という私は、悲しき夜の時代のなかに自分の潜在的な力を沈めこんでしまった洞窟での不格好な頃の姿をしています。さあ、こうしてぎゅっと抱き合って、これが目的で議席を持つ多数の人々の前で、我々の和解の契約が本物であるってことを証明しようではありませんか。」(pp. 25-26.)

この熊による「嘆願」は何を意味するのだろうか。人間と熊の和解の契約を求めるこの行動は、「境界の消去、そしてそのうちにおいて非人間が人間に加わることができる⁽³⁰⁾」という「形而上学的ドラマ⁽³¹⁾」というよりも、むしろフィクションの表象を中断しようという提案として考えることができる。「輝かしく、埃っぽく、声のある雰囲気をもつ美徳」とは、道化師や熊が演じていた劇場内の埃っぽく人々の声がある雰囲気のことであろう。まさにフィクションを成立させている演劇空間そのものの説明を熊は求めているのである。しかし、問われた人間である道化師もすぐさま

(29) アルコロンブルによれば、この「長く持続する」

とは、従来の時間を宙づりにするというのである。Cf. Thierry Alcoloumbre, *op. cit.*, p. 62.

(30) Thierry Alcoloumbre, *op. cit.*, p. 63.

(31) *Idem.* アルコロンブルはこのことを次のようにも

言っている。「宇宙的で、普遍的な出会いの現われであり、その情景は神秘的な眺めである」。Cf. Thierry Alcoloumbre, *op. cit.*, p. 62.

答えるようには見受けられない（「あなたが、見せかけの不安顔で知らないなんて答えるようには見えませんね」）。なぜなら、道化師の仕事とは「見せかけ」そのものなのであり、フィクションのなかで成り立つものだからである。演劇空間の説明をしましては元も子もない。だが、熊は見世物がただのフィクションでしかないと論しながら、このような表象空間から抜け出そうと提案するのである（「あなたを自由にするために」）。アルコールブルが指摘するように、この熊のスピーチでは法律用語が多用されている。「嘆願 (requête)」、「正当 (juste)」、「本物であることの証明 (Authentiquons)」、「議席を持つ (siégeant)」、「契約 (pacte)」といった具合である。つまり、熊はまるで裁判所にいる弁護士のように、目の前にいる「多数の人々」を相手に、人間が己の特権を振りかざして一方的に熊をいじめるというフィクションの正当性を問いただしているのである。

この散文詩におけるフィクションの逆説性とはこのことだろう。夢幻劇という名のもとに演じられた人間と熊のフィクションが中断されるや否や、熊が観客に問いかけるという新たなフィクションが成立している。演劇的合意と人間の特権に関する合意という二重の合意が熊の反逆によって破棄され、この合意そのものが問いかけられることになる。それは言い換えれば、見世物とは何かという根本的な問いである。

いかなる息も押し殺されてしまった不在が空間と一体化し、私はなんと絶対的な場のなかで生きたことだろう、この総体的なドラマが、己を創出すべく、この質素な劇場を選んだのだ。群衆は、全体が、この光景を賛美する精神的な状況の紋章と化して、消え去ってしまった。ただ一つ、恍惚の現代の分配者であるガス灯だけが、最低限のものとしての公平さで、ホールの高いところで、期待に輝く音を立て続けていた (p. 26.)。

フィクションそのものの存在意義が問われた時点で、観客という存在も揺らぎ、消滅してしまう。ここで述べられている「恍惚」は、劇場の登場人物や音楽と一体化して我を忘れるという状態とは違う。それは、むしろ見世物が中断する前に、熊をからかう道化師と自らを一体化して嵐のような拍手喝采を送る観客の状態に認められたものだろう。ここでは、人の吐く息さえ聞こえない沈黙の空間、いわば非人称的な「絶対的な場」そのものが現前している。自らを問いかけるフィクション

そのものの出現、言い換えれば記号そのものの出現（「紋章と化して」）であるのだが、このことを問うには、散文詩の続きに移る前に、マラルメのマネ論の検討へと移ることが必要である。

4. 遠近法と額縁

だが、このマネと印象派を扱った比較的長い記事を前にして、我々は「見世物中断」に対するような逐一の分析は当然加えられない。今までの論の流れから、そしてそれを補強するものとして、マネ論における、タブローを前にした観覧者の立場と、そして表象の中断というテーマについて考えてみたい。

「見世物中断」の冒頭において「典型として役立つ単純なある側面」を見ようとしていた詩人は、マネのなかにも同じ姿勢を見出す。それは「自然」のなかにある法則を見出し、そこから「自然」の「典型」をタブローの上に表象することである⁽³²⁾。しかし、それは、マネ論の末尾で述べられているように、自然を「模倣」することではなく、「再創造」するということを意味する。つまり、自然から抽出された「典型」がタブロー上に表象・創造されることによって、観客はそこに、現実の自然の似姿ではなく、虚構（フィクション）の自然を観てとるのである⁽³³⁾。マラルメにとって、対象がバレエであれ、文学であれ、絵画であれ、それらが記号の機能でもって自然の典型を表象（再創造）するならば、それはフィクションとして成立するのである⁽³⁴⁾。そして、マラルメがタブローの前に集まる公衆を「主権者」としたように、さらには、本論冒頭で述べたとおり、マラルメにおけるフィクションが観覧者の視線と対象の発する記号との交差から生じるように、絵画を鑑賞する者は自分の眼でもってタブローを観る権利を有する⁽³⁵⁾。

さて、ここで問題となるのは、例えばルイ・マランが記号論を援用しながら分析したタブローの表象装置（dispositif）そのものである。マランはこの装置に3つの要素を認める。形象が描き込まれるタブローの物質的な下地（fond）、形象が表象されている場面としての面・スクリーン（plan de représentation）、そしてこの表象を画定する枠・額縁（cadre）である⁽³⁶⁾。この3つの装置が機能することによって、観客はその視線を表象された世界のみ注ぐことになる。それは視線の修正（modification）、形式化（modalisation）である⁽³⁷⁾。つまり、これらの装置により、表象は自律化させられるのであり、その表象が「遠近法」的に知覚されることによって、観客はタブロー上

(32) Mallarmé, « The impressionists and Édouard Manet », *OC II*, p. 452.

(33) マラルメのフィクションがミメシス（模倣）的な意味合いを持たず、むしろ「創造」を意味するということは、本論の冒頭で述べたとおりである。そして表象と模倣は必ずしも一致するものではない。このことに関しては以下の論文を参照されたい：Bernard Vouilloux, « À l'œuvre : l'usage de la représentation », in *L'œuvre en souffrance* –

Entre poétique et esthétique, Belin, 2004.

(34) マラルメにおけるフィクションと「記号」に関しては本論2ページにある引用とその前後をご覧ください。またマラルメの記号論に関しては拙論「マラルメの詩学とカトリックの典礼——『聖務・典礼』の読解を中心に——」、『言語情報科学』11号、東京大学総合文化研究科言語情報科学専攻、2013年においても扱ったのでご参照いただければ幸いです。

に、ある世界を認めるのである⁽³⁸⁾。それは、窓を通して世界を覗くようなものであり⁽³⁹⁾、そのような窓は当然透明でなければならない。窓を通しながらも、窓の向こう側に広がる世界を見つめる者は、窓の面であれ、窓の枠組みであれ、それらを基本的には気にはしない。それらは透明な媒体としてあるだけである。だが、マネを論ずるマラルメは、まさにこのような絵画をめぐる、そして視線を操作する基本的な「合意」を問いに付す。ルネサンス期以降成立した西洋絵画の装置は、様々な時期に透明でなくなるが⁽⁴⁰⁾、マラルメはマネの絵画のなかにこの西洋の伝統の解体を覗いてとったのである。それはとりわけ遠近法と額縁の問題として現われる。

もしわれわれが自然な遠近法（私たちの目を文明化された教育のかもにする、あの全くもって人工的に古典的な技巧ではなく、私たちが極東—例えば日本から学んだあの芸術的な遠近法）に目を向け、マネの海景画、そこでは水平線の水が、それを唯一中断させる（l'interrompt）額縁の高さにまで上がっている絵を見ると、我々は長いあいだ抹消されてきた真実の復活に新たな歓喜を味わうのである⁽⁴¹⁾。

ルネサンス以来の西洋の遠近法が「人工的に古典的な技巧」であるならば、日本の版画に認められる遠近法こそ「自然」で「芸術的」であるとマラルメは評する。つまり、西洋のではなく、当時のジャポニズムによってもたされた日本的な遠近法こそが我々を「真実」へと導くのである⁽⁴²⁾。だが、この遠近法と「真実」の関係をどのように捉えればいいのだろうか。注意したいのは、もしタブローのなかに「真実」が顕現するのならば、それを覗いてるのは「我々」、観覧者であるということだ。マラルメにとって、西洋の遠近法は、我々の眼から「真実」を隠してしまう「虚飾や様式（l'affectation et le style）⁽⁴³⁾」でしかないものであり、それは「構図（composition）」に主題を当て嵌めてしまう結果である。

構図は（アトリエの隠語をもう一度拝借するなら）、〈印象派〉の大家たちの一人の美学において重要な役割を果たしているのだろうか。否、確かに否だ。基本的に、同時代の人々が集う有様は構図を前提とするものではなく、このような理由で画家は構図なしに済ますことができる

(35) Mallarmé, « The impressionists and Édouard Manet », *OC II*, p. 467.

(36) Cf. Louis Marin, « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures », in *De la représentation*, Seuil / Gallimard, 1994.

(37) *Ibid.*, p. 347. マランは作品を観るという行為に関して *contempler* という動詞を使いながらこのことを強調する。

(38) 言語論的な枠組みを絵画に適応するマランによれ

ば、この「世界」は *énoncé* であり、それは様々な表象装置 *énonciation* によって可能になる。額縁もこの *énonciation* という形式的な装置である。Cf. Louis Marin, *op. cit.*, p. 348.

(39) アルベルティ『絵画論』、三輪福松訳、中央公論美術出版、1992年参照。アルベルティからの引用も含めて、遠近法に関してはE・パノフスキー『〈象徴形式〉としての遠近法』、木田元監訳、ちくま学芸文庫、2009年を参照。

し、同時に、虚飾や様式を避けている⁽⁴⁴⁾。

西洋の遠近法を前提とする「構図」は焦点を中心に表象世界を構成し、観覧者の視線を制限してしまうのであり、その視線の自律性を奪いかねない。しかし、このような制御機能によってこそ、まさにルイ・マランも述べたように、作品あるいは表象の自律性を保つことができるのではないか。この芸術作品の絶対的な自律性を考えた哲学者にゲオルク・ジンメルがいる。彼は、ロマン派の文学的絶対の精神を引き継ぎ、芸術作品を一つの必然的な「全体」として考える。それは、作者からも観察者からも独立した自律性をもつ完璧な構造物であり、自身固有の法をもつことで己の正当性を確保する⁽⁴⁵⁾。この発想はいかにもマラルメと似ており比較検討の余地があるが、ここでは、我々の関心にしたがって、ジンメルの有名な美学的エッセイである「額縁——ひとつの美学的試論⁽⁴⁶⁾」を読むことによって、マラルメの額縁に関する考察の独自性を浮き彫りにしたい。

このエッセイでもジンメルは芸術作品を一つの全体として定義し、それを出発点として考察を進めるのだが、そこで額縁は、芸術作品の完結した統一性を構成するべく「絶対的な遮断⁽⁴⁷⁾」として機能すると述べられる。そもそも芸術作品の限界とはジンメルによれば、「外界に対しては冷ややかに防備を固め、内界に向かつては統一的な結合を行なう⁽⁴⁸⁾」といった二重の作用を意味するのであり、これを象徴化し、強調するところに額縁の機能がある。この装置はつまり芸術作品と外界との境界としての役割を果たす⁽⁴⁹⁾。

額縁は、周囲のものすべてを、とはすなわち眺める者までも、芸術作品から閉め出し、こうして作品を、芸術作品の美的な享受がそれによってはじめて可能になるほどの距離に保つ。ある存在のわれわれに対する距離とは、魂に関する一切において、その存在自体の統一に他ならぬ。なぜなら、ある存在がそれ自身完結している度合いに応じてのみ、それは誰ひとりとして踏み入れることのできない領域を持ち、他の誰に対してもみずからを留保し得る独自の存在のありようをそなえることになるからである⁽⁵⁰⁾。

ジンメルは「距離」と「統一」を強調する。芸術作品が一つの統一体として自己充足するために

(40) 例えばヴィクトル・ストイキツァは1522年から1675年までの時期における絵画の枠を問いに付すような試みについて論じている：Victor I. Stoichita, *L'instauration du tableau – Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Droz, 1999.

(41) Mallarmé, « The impressionists and Édouard Manet », *OC II*, pp. 457-458.

(42) 印象派の時代における遠近法の変容を扱ったもの

に以下の論文がある：三浦篤「西洋近代絵画におけるパースペクティヴの変容-フランス印象派のパラダイム転換」、ヘルマン・ゴチエフスキ編『知の遠近法』所収、講談社選書メチエ、2007年。

(43) Mallarmé, « The impressionists and Édouard Manet », *OC II*, p. 457.

(44) *Idem*.

(45) G. Simmel, « La légalité dans l'œuvre d'art », traduit par Patrick Lang, in *Annales de*

は、観覧者を作品の世界から閉め出すための「距離」が必要である。このような「距離」を保ちつつ、額縁は、観覧者をタブローのなかに表象された自律した作品内へと導く。そこでは、観覧者の視線は作品の中心へと導かれる。この運動は作品の統一体によって可能となる。

まず最初は、縁の四隅の接合部という一見いかにも偶然的なもの。この接合部に沿って視線が奥へと滑り込んで行く。眼はこの接合部を想像上の交点にまで引き延ばすので、絵とその中心との関係は四方から強調される⁽⁵¹⁾。

作品を統一せしめる「想像上の交点」つまり、遠近法における焦点を通して、額縁と視線は作品の表象にうまく適合される。以上のようにジンメルは、マラルメと違って、タブローの完全なる構図を構成するための様式や形式を重要視していることは明らかである⁽⁵²⁾。ただし、ジンメルがここで西洋的遠近法に則った絵画における額縁を対象にしているならば、日本的遠近法に注目したマラルメの額縁に対する考察はジンメルのと違ったものになるのは実は当然である。しかし、どのようにしてか。

5. 表象の中断

マラルメあるいはマネにとっては、「真実」はタブローの「構図」に存するのではなく、作品を眺める観覧者による。ジンメルによれば、観覧者の視線は、作品の中心である「想像上の交点」に集束するのであるが、マネの絵画において観覧者はタブローのなかに己自身を発見するのである。マネにすれば、重要なのは、神話を題材にしたような物語を幾何学的な構図に嵌め込むことではなく、キャンパス上に同時代の人々を描くことであった。己の観た対象をありのままに描けばいいのであり、そこに人工的な形式など必要ない。

彼は、それでもやはり、その上に自分のタブローを成り立たせている何かを見つけなくてはならない——たとえ一分のためだけにせよ——というのも、必要とする唯一のものは、観覧者が表象を、その真実とのつながりのためにちょうど十分な敏速さをもって、見て賛嘆するために

Phénoménologie, n° 8, 2009, pp. 107-116.

Cf. Victor I. Stoichita, *op. cit.*, p. 53.

(46) ゲオルク・ジンメル『額縁——ひとつの美学的試論』、『ジンメル・エッセイ集』所収、川村二郎編訳、平凡社ライブラリー、1999年、131-143頁。

(50) ゲオルク・ジンメル、前掲書、132-133頁。

(51) 前掲書、133-134頁。

(52) 前掲書、140頁を参照。

(47) ゲオルク・ジンメル、前掲書、132頁。

(48) 同上。

(49) これは基本的にはマランの考察と特に変わるところはない。ちなみにストイキツァも額縁を、イメージと非イメージを分かち装置として定義する。

必要な時間であるからだ⁽⁵³⁾。

観覧者の視線は表象のなかに出現した「真実」を素早く発見する。マラルメによれば、マネは、「公衆の様々な本当の美しさ」をあるがままに見たいと願う「公衆の眼を教化⁽⁵⁴⁾」しようとした画家であった。今や、公衆こそが芸術のモデルである。マネの試みとは、「これらの真実を自然のなかで表現するための闘争」であり、「これら真実は自然においては永遠であり、群衆にとってはいまだ新しいもの⁽⁵⁵⁾」なのである。だが、いくらマネでも全ての公衆を対象とすることはできない。だから、この画家は、「個性」よりも「典型」を描こうとする。マラルメが評価するマネの絵〈洗濯〉で描かれているのは、一人の母親とその息子であり、彼らが戸外で洗濯している様子である。当時の日常的な光景であり、この親子は一つの「典型」として描かれている。観覧者はそこに、同時代に生きる自分と同様の人の姿を認めるだろう。このように表象された自然の「典型」を観覧者が把握することに「真実」があるわけだが、この「典型」を捉えるという行為は、その「典型」を成らしめる表象装置である額縁との関係において考えられなければならない。

額縁の機能、それは、ジンメルによれば、芸術作品の統一性を画定する構成要素であったが、だが逆説的にもこの機能は作品の限界を示すことにもなる。マネにとって額縁とは、作品の統一性を中断してしまうものであった。しかし、それは否定的に捉えられてはいない。むしろこのような視点こそがマネの新しきであり、マラルメはそれを「絶対的に新しいある技法」と呼ぶ。

このこと〔真実〕の秘密は、絶対的に新しいある技法のなかに、タブローを切り取ってしまうやり方のなかにあるのであり、このことは額縁に、両手で縁取られた情景のなかの一目で選ばれたものとか、少なくともその情景のうち保存するに値すると見なされる全てのもの、といった純粹に気まぐれな境界というものの魅力の全てを与えるのである。ここにタブローがあり、それを隔離するのが額縁の機能である⁽⁵⁶⁾。

もはや芸術作品は一つの自己完結した世界を表象するのではない。むしろ、それは画家による「純粹に気まぐれな境界」によって切り取られた世界の一部なのである。観覧者は、水平線が額縁の高

(53) Mallarmé, « The impressionists and Édouard Manet », *OC II*, p. 457.

(54) *Ibid.*, p. 451.

(55) *Idem.*

(56) *Ibid.*, p. 458.

さにまで上がっている絵を見て、どうしてこのような中断が生じたのかを自らに問いかける。「例えば、この腕、この帽子、あるいはこの川の岸を表象するどんな必要性があるのだろうか、もしそれらがタブローの外の誰か、あるいは何らかのものに属する場合⁽⁵⁷⁾」、と。観覧者は、タブローの外部に広がる全体と作品として切り取られた部分の連関を想像することに喜びを覚える。それは、どのような必要性により、この「典型」が選ばれたのかを問うこと、つまり、ある場面を額縁によって切り取るという表象行為そのものを問うことである。もともと、ジンメルもこの芸術作品と外界とを完全に分け隔てることはない。「芸術作品は、それ自体ですでにひとつの全体でありながら、みずからの周囲と合一してひとつの統一的全体にもならなければならないという、矛盾にみちた立場におかれている⁽⁵⁸⁾」と述べるジンメルは、外界と芸術作品を分けつつも結合する媒介の役割を額縁に認めている。しかし、部分としての全体と総体としての全体という弁証法的な図式のうえで議論を進めるジンメルにとっては、芸術作品も必然的な法則に則った統一体であり、作品をまるで恣意的かのように中断させ、一つの部分として切り取るといったマネの行為は理解しがたいものだろう。マネのタブロー上では、まさに先に見た引用のように、観覧者の視線は、中断機能をもつ額縁のある周囲へと拡散する⁽⁵⁹⁾。言い換えれば、作品の統一体より、作品を画定づけている境界そのものに視線を向けるのである。

観覧者は、群衆あるいは自然のなかで、自分の気に入る一つの断片を隔離するのに慣れている、ただし同時に、部分を全体に結ぶ細部を完全に忘れることはできない上での話ではあるが。このような観覧者が芸術作品を前にして彼のいつもの楽しみを逃さないようにし、そして、彼は絵の前にいるのだと認めつつも、なんらかの自然の情景の蜃気楼を見ていると半ば信じることなのだ⁽⁶⁰⁾。

もはや観覧者の視線は制限されることなく、タブローの額縁を跨ぎながら、作品の内部と外部を行き交うことになる。したがって、観覧者は常に作品の外部にいることも意識せざるを得ないだろう。つまり、作品を覗つつ、「絵の前にいるのだと認め」るのだ。

(57) *Idem.*

(58) ゲオルク・ジンメル、前掲書、143頁。

(59) パスカル・デュランもマネ論の分析において以下のように述べる。「芸術家は全体のなかに部分を構築し、観覧者は部分から全体を再構築する」。つまり、「芸術家の空間」と「観覧者の空間」の違いを指摘する。だが、デュランは視線の動きには言及をしていない。額縁は、実在する領域から表象の領域を切り取り、後者を画定する機能を持

ち、作品の自律性を示しつつタブローを構成すると、デュランが述べるとき、彼はジンメルの分析を追隨していると言ってよいだろう。だが我々は、視線に関して、マラルメー・マネとジンメル・デュランの視点の違い、つまり、内部に集中する動きと外部に拡散する動きの違いを指摘する必要がある。Cf. Pascal Durand, *CRISES Mallarmé via Manet*, Peeters Vrin, 1998, pp. 56-61.

(60) Mallarmé, « The impressionists and Édouard

表象可能性の条件として機能しながらも、その表象の中断をも露わにする額縁。表象に視線を注ぐ者は、表象の先にある外部と触れることによって、マランの言葉を借りるなら、タブローの現前 (présentation)⁽⁶¹⁾ を目撃するのである。「見世物中断」において我々が確認したフィクションの中断に関しても、それが生じるのはその内部と外部の境界線上においてであった⁽⁶²⁾。つまり、フィクションあるいは表象を構成する、あるいは「創造」させる記号の装置が、己の役割を果たすことに少しでも抵抗するや否や、その表象内容どころか、フィクション-表象という機能作用そのものが露呈する。それは、「見世物中断」では熊の反逆であったし、マネ論においては額縁による恣意的な切り取りであった。どちらにしても作品の流れは中断させられ、その統一体は解体してしまうが、しかし、それだからこそ作品のフィクションとしての一瞬の輝きが公衆によって捉えられるのである。マラルメにとってフィクションの魅力とは、それがフィクションでしかない、ということを見聞させてくれるところにあるのである。

おわりに——事故のあとで

散文詩「見世物中断」は、熊のスピーチによる中断で幕を閉じるわけではない。逸話はその後も続く。実は、群衆が消え去ったと語られた前回の引用のあと、二度目の中断が起ることになる。熊のスピーチという新たなフィクションは、見世物にとって異質なものの侵入によって中断させられる。

魔法が解けた (Le charme se rompit)。それは剥き出しの、血のしたった、生々しい肉の一塊が、舞台装置の隙間から差し出されて、私の視界を横切ったときだった。普段なら上演を閉じたときに与えられるはずの秘密のご褒美の、少し早い前払いであった。醜悪なぼろきれのような肉が熊のわきに横たえられると、熊は、演劇の輝きが授けていたより高尚な好奇心以前の状態へと立ち戻った本能を再び見出し、また四つん這いになると、まるで〈沈黙〉を自分のものとして持ち去るかのように、この種族特有の息を押し殺したかのような歩みで、この獲物に噛みつき、匂いを嗅ぎに近寄った (p. 26.)。

Manet », *OC II*, p. 458.

(61) Cf. Louis Marin, *op. cit.*, p. 343.

(62) 額縁のように、作品を可能にする装置として機能しながらも、作品内部にもその外部にも位置付けられる、あるいは位置付けられないというこの問題意識は「パレルゴン (Parergon)」という言葉によって語られる。Cf. Victor I. Stoichita, *op. cit.*, pp. 35-52 ; Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*, Champs Flammarion, 1978.

これで事故は終息したのであり、観客は現実世界へ立ち戻ることになる。ここまで読むと「見世物中断」という題が二つの中断を意味していることが分かるだろう。一つ目は、熊の道化師に対する反逆による平凡な見世物の中断、二つ目は、熊によって始められた新たなフィクションの、外部から投げ入れられた肉による中断。まさに、四つん這いである熊の動物性によって始められた表象空間は（「野獣と天才」という演目の題を思い出されたい）、再び熊が動物性に戻るところで閉じられるのである。だが、この中断による終幕は、熊の反逆の試みの失敗を意味するものであろうか。いや、そもそも熊は人間になろうとしたのではない。道化師と一緒に表象空間からの脱出を試みただけである。それならば、人間によって従属させられるという役割から解放され、従来の四足の動物に戻ることができた時点で、それは熊の勝利を意味するのであり、肉は文字通りの「ご褒美」だと考えることができるだろう。「〈沈黙〉」とは、フィクションの本質、つまり外部へと晒されたときの危うさを見せつけられた観客の反応であり、熊は、まるで戦利品かのようにその「〈沈黙〉」を持ち帰ろうとするだろう。ところで、この後、観客はオペラグラスで道化師のその後の姿を探そうとするが、彼はもはや「特権」を担った「人間」ではなく、「恐怖のなかで気化しそうになっている光喜ある愚か者 (splendide imbécile évaporé dans sa peur)」(p. 26.) となってしまっている。彼は、もはや道化師というフィクションのための役割を担っていないにもかかわらず、舞台上にたち続けている。彼のアイデンティティは、「気化」という言葉で言い表されているように揺らいでしまっている。

劇場であれ、美術館であれ、公衆は表象空間に立ち会うわけだが、そこに新たな世界が出現すると考えるならばそれは奇跡的なことだとも言える。だが、マラルメが指摘していたように、実は何も起きていないのであり（なぜならそれは嘘だから）、劇場内で公衆の見るものはかない夢でしかないのだろう。「見世物中断」の最後、アイデンティティを失くした道化師を見た公衆は、その視線を劇場内に放り込まれた肉に移す。このフィクションの外部からの侵入者によって今夜の劇は幕を閉じる。舞台上ではあまりにも異質な肉は、その露骨な生々しさでもって夢うつつの公衆を現実へと押し返すのである。