

# 私の死よりも白い死

— マラルメ『アナトールの墓』覚え書き —

石田英敬

喪はマラルメの詩と詩学の成立と展開にとってしばしば本質的な事件となって回帰した。1879年の長男アナトールの死に際して書きとめられた『アナトールの墓』草稿においては、肉親の死という詩人にはすでに何度目かの悲痛な体験が、いかにエクリチュールにとっての本質的な喪として生きられているのか、を本稿では考えてみたい。喪が詩人にとって決定的な事件であり得たのは、マラルメ詩の発話のシステムが喪の問題系を核として構成され、また組替えを受けたかぎりにおいてである。マラルメにおいては、人生の意味の織物に死が作り出す罅が、その都度、詩の行為の意味の位相を変える罅としてエクリチュールの中に内在化され定位された。そこでは、実人生上の事件の記入は、文字通りひとつの“生のエクリチュール (bio-graphie)” となり、マラルメの書記行為のリズムを決定する優れて構成的な要素 (伝記素 biographème) のひとつとなったのである。

『アナトール』草稿がマラルメ作品史上に持つ意味については、しかし、例えば、同じく死の問題系を色濃く帯びた『イジチュール』草稿のような転回点としての決定的な意義をそこにみとめることは出来ない。むしろそれは『イジチュール』が作り出した発話のシステムとエクリチュールの神話の延長上で構想された埋葬劇であると言ってよい。ただ、『アナトール』において活性化した問題系が、それ以後の作品にいくつかの重要なフィギュールをあたえ、また、のちにやや詳しく見るように、マラルメに於ける幻想的家族の構図を大幅に書き換えていることも事実である。以下、覚え書きふうにそれらの問題系を粗描してみることにする。

\*

J.-P. Richard\* が示したように、残された草稿から浮かび上がるのは三部構成からなる劇の構想である。1. 病気以前、2. 病気、3. 死後、という時間軸の三つの分節がそれら三部にはほぼ対応していると見ていい。さらに、それが走り書き程度の練り上げしか受けていない未定稿のせいだとは言え、喚起されるアナトールの姿は多分に暗示的、あるいは「白紙的」ですらあり、その印象は、彼がほとんど言葉を発しないこと、彼を取り巻くモチーフ群や身振りが、兆し (シーニュ) としてのみ選び取られていることに

もとづいているだろう。われわれはここでもまた現実性・現在性を忌避しつつ潜在性の場に展開しようとする、『エロディード』、『半獣神』以来のマラルメ劇の基本特徴を見いだすことになるのだ。

実際、最初の発作にいたるまでのアナトールの姿を喚起することに当てられている第一部は、来るべき事件の〈予兆〉のシークエンスであり、多くの断片 ([fs.53,54,55]) が書きとめている「彼は死んだ ("il est mort!")」という母親の叫びが、言語的にはひとつの折れ目としての〈事件の時〉を記刻し、第一部における説話的時間性=主体性はその発語から折り返しつつ分節される構造が予定されていたと見て取ることは難しくない。そして、その叫びが、じつは現実の死ではなく、死の予告である発作に対して放たれている、したがって、叫び自体も〈予兆〉の発語であるという仕掛けは、死の事件でさえ現実化=現在化することを忌避し遅延する潜在性の劇の構造をわれわれに再確認させることにもなるのだ。

「病のポエジー」 [f.21] (あるいは、「病と幼い亡霊」 [f.158]) と名打たれ、アナトールの病氣そのものをテーマとする第二部でもそうした時間構造は変わらない。病氣は、現在時からの剥離のプロセスとして生きられ、現実から非在への〈二重化〉のドラマとして構想されていることは、「病氣となって、彼は現在時から先取りされた未来時ににおいて回帰するかのようだ」 [f.53]、あるいは「彼はすでに、彼を待ち受けているおそるべき未来時から回帰する (死なねばならぬという空間のなかに)」 [f.69] といった断片が端的に示している。主人公は、彼の病氣を通して現在時から離脱し、来るべき死の方から回帰する時間性のなかに据えられている。彼は、未来の方から非在化を受けることによって、その存在が現在時に属さないひとつの〈影〉、すなわち「亡霊 fantôme」へと変貌してゆくのだ。そして、この主人公の存在の二重化が、現実からの離脱を意味する限りにおいて、それは「理想化 (idéalisisation)」や「純粋化 (épuration)」と呼ばれもし、そのシークエンスは「病のポエジー」と名づけられているのだ。

そして、最後に、アナトールの死後の時間に当てられた第三部では、「埋葬 (ensevelissement)」 [fs.106,110] の儀式にせよ、「不在の部屋 (la chambre vide)」 [f.37] のシークエンスにせよ、主人公の〈不在〉こそがテーマであり、舞台は文字どおり何も起こらない、思い出のみが回帰する空白の場所と化することが予定されていたのだった。以上、〈予兆〉、〈二重化〉、〈不在〉という劇にとっては逆説的ともいえるシークエンスからなるドラマの構想は、『エロディード』、『半獣神』そして『イジチュール』以来、現在性から隠退するマラルメ的時間性=主体性を強く活性化させる演劇的仕掛けとなって久しいものであり、それゆえにまた、『アナトールの墓』も、マラルメにおける不可能な劇の系譜を形作ることを宿命づけられていたと見てよいのである。

\*

発話の枠組としては70年代初めにはすでに成立していた<不在劇>の構造のなかに転位されたアナトールの喪が、エクリチュールの神話との関わりにおいて如何なる意味付けを受けようとしていたかを見るために最も重要なのは、『アナトール』草稿の持つ『イジチュール』の延長テキストとしての性格であることは間違いない。いまその著しい共通性を列挙すれば、1.回帰の時間構造と主人公の非在化、2.舞台装置（「不在の部屋」、「墓」）、寓意的モチーフの扱い、3.「絶対」、「イデー」そして「作品」といったマラルメ的神話素の記入、さらには、4.祖先、種族、子という詩人の系譜の問題系、といったものであり、『アナトール』が『イジチュール』の延長線上で構想され、マラルメが息子の死をエクリチュールの神話に沿って聖別することをめざしていたことは確かなのである。

＊

『イジチュール』との比較において『アナトール』草稿が持つ際だった特徴はその<家族劇>としての性格である。

この時期以前、マラルメにおいて<家族>が問題となったのは、ひとつには『エロディード』制作をめぐることであり、もうひとつは『イジチュール』の中においてであった。より厳密には、前者が<家族布置 constellation familiale>をエクリチュールの圏域に転位しテーマ化した（「詩の贈物」に見られるような<母と子/父と作品>というパラレル）のに対し、後者が導入したのは、死を介した詩人の<系譜 filiation>の問題である。そこでは、<作品 l'Œuvre>は、詩的営為を遺贈 (legs) によってリレーする詩人たちの<系譜>によって完成に近づけられるものであり、イジチュールこそは詩人たちの種族 (la race) の最後の子孫 ("le dernier rejeton") とされていた。『アナトール』が顕在化させているのは、『イジチュール』以後に、<息子>というフィギュールを核に、<家族布置>と<系譜>との双方を分節しつつ、<作品の神話>のただ中に成立していたひとつの<幻想的家族>の存在であり、また、息子の死によってもたらされたその突如の変容である。

父、母、娘、息子の四大家族が作り出していた家族布置の均衡とその突然の崩壊は、「完全な家族、父息子/母娘の均衡の崩壊、[取り残された]三者とわれらのあいだのひとつの空虚」と記す紙片 [f.76] が端的に表している。<作品>の夢と父子の系譜との関わりは、「邪悪な時代に生まれた父は息子にひとつの崇高な使命を準備したのだった」 [f.9]、「大きすぎる計画のために心臓が鼓動を打った父の息子」 [f.13]、「作品の子」 [f.22] といった記述に読むことができるし、「われらの不死青春以後、神秘を発見することに絶望した男によって女に託された子」 [f.19] といった箇所には、家族布置と系譜との連関が記されている。アナトールの死がもたらしたのはそうした<家族布置>の解体と<系譜>の断絶の光景である。

父の精神性と母の身体性とが構成する両極は子において結び合わされていたのであり、子の消失はその結合の解消を意味する（「かれ[アナトール]のなかにうまく結び合わされず、お互いに離れてしまった両極」としての両親 [f.1]）。母の身体性は「土 terre」と想像的に同一視されることにより死んだ子を抱く〈墓穴=母胎〉へと変容する（[fs.94, 112, 122, 154, 173]）。娘（ジュヌヴィエーヴ）は、外婚によって家系の外に出ることを約束された存在であるがゆえに、家族の墓を将来にわたって守るものとされる（[fs.57, 58, 113]）。詩人の幻想的家族布置のなかで、アナトールの「婚約者」の位置までが予定されていることは、「幼い処女、妻であったかもしれぬ婚約者」[f.47]という記述が示しているし、この婚礼は死後の純潔性のなかに投影されることになる。ここで起こっているのは、〈家族の非在化〉である（「彼女自身亡霊と化した母」[f.187]）。親族の絆は喪の交感においてのみ確認され、家族は、〈生〉ではなく〈死〉を媒介に、ひとつの陰画（ネガ）としてのみ存続することになるのだ。

息子の死が〈父〉との関わりにおいて決定的であるのは、それが現実の世界での〈系譜〉の連続を断絶させる結果を招いているからだ。〈作品 l'Oeuvre〉の「大き過ぎる計画」の実現という使命をリレーされるはずであった将来の書き手の喪失を前に、マラルメは死んだ息子を〈作品〉に固有な非在の圏域へと転位することによって〈系譜〉を、文字どおり詩的に、維持しようとする。その時、生の世界における系譜と詩の否定的宇宙におけるそれとは完全に逆転した構図を持つにいたるのである。死んだ息子の「未来」は父の不在の詩学の知の中に身を移したのであり（「わたしのなかに身を移した おまえの未来は生涯を通してのわたしの純粋さとなる」[f.7]）、父こそは息子の潜在的未來を体現する者であるという系譜の逆転が生ずることになる（「彼の存在を引き継ぐ父」[f.114]、「おまえがそうなったであろう男、それは私だなぜなら、これからは、私がおまえとなるのだから」[fs.130-131]）。

＊

エクリチュールによる〈否定的生成 l'engendrement négatif〉の問題系が読まれるのはこのコンテキストにおいてである。『イジチュール』以後のマラルメにおいて、詩的主体は現存の世界から死ぬ（=隠退する）ことによってエクリチュールに固有な非在の境位に非人称化されて生成する、という構図をすでに持っていた。『アナトール』草稿はこの主体の運動にそって息子の埋葬=再生を企てる。書くことによる死者との〈婚礼 l'hymen〉、エクリチュールが引き継ぐべき息子の存在の〈胚芽 le germe〉といったテーマが指し示すのは、死んだ子供の存在を詩の空間に産み直し、〈系譜〉を維持しようとする父の〈生成=生殖 l'engendrement〉行為である。

父の行為とは、まず、「供儀者」（“père sacrificateur”[f.13]）として息子を「聖なるものへ供し、神化する」（“père sacrifie et divinise”[f.154]）こと、彼を詩に固有な聖性の空間へ

と記入することである。そして父は自らの不在の詩学ゆえに、「現代的虚無」(“le néant moderne”[f.59])の時にあっても、そこにおいては死者が「死によって聖別された主人公」(“héros, sacré par mort”[f.75])と化し、「若い神」(“jeune dieu”[f.75])に変貌する、<作品>の非在の空間(「そこにおいて時が回転し再生する絶対の純粋性、かつては神のうちにあった、最も神々しい状態」[f.165])に息子を転位することが出来ると考えているのだ。死についての父の<知>をめぐる紙片はそれを証している(「それを知っている私は彼のためにおそるべき秘密を保持している/父/彼[=アナトル]は、そのようなことにはまだ幼すぎる/私がそれを知っている、そのことによって彼の存在は継続されているのだ」[f.166])。

<婚礼=処女膜 l'hymen>という語の使用によって、父による息子の転生の試みが、死を介した詩の空間への否定的<生成=生殖>の行為として指示されていることに注目すべきだ(「婚礼/父と息子」[f.22 note]、「婚約/見事な婚礼」[f.40])。死んだ息子は父の中に再吸収される(「再吸収された息子」[f.4])。息子に「存在を与えた」父の役割は、「その存在を失わせぬこと」[f.199]であり、かれは息子の「存在の胚芽」を自らの詩の空間に移植することを夢想している(「自己の中に取り戻された彼の存在の胚芽、それが彼のために思考し、彼を見ることを可能にする」[f.33])。だが、父はエクリチュールにおいて自らの消滅を通してしか、息子の存在の胚芽を増殖させることが出来ないし、他方、「死によって聖別された主人公」(“le héros, sacré par mort”)として産み出されことになる息子は、その非在においてしか父と交流することがないであろう。エクリチュールによる否定的生成は、したがって、なにものをも生むことのない処女生殖=単性生殖であり、父が子の不在を産み、子が父の不在を先導する、この<白い生成>によって、マラルメにおいては、現実界における系譜の断絶が代補されることになるのである。

\*

失われた他者を回復しようとすればするほど、喪の作業の主体は他者の<他者性>を自己の同一性と混同し見失っているかもしれぬという疑念にさいなまれることになる。それが喪における独我論の疑惑である。私の「言葉の贈与」(“don de parole”[f.22])によって他者を聖別化しようとするとき、それが<私の>言葉であるかぎりにおいて、私は他者の他者性をすでに危うくしているかもしれない。とりわけ、その他者が子供という言葉を持たぬ存在(infans)(「閉じた口」[f.22])であるとき、父の言葉による死者との「感情同化 transfusion」[f.101]は、息子の他者としての存在を消去しかねない。多くの紙片はこのジレンマを指している(「私のなかの私ではないようにすること/.../つねに自己、自己でしかないこと、それが繊細な魂を苦しめる」[f.155])。アナトルの死がもたらした人物像とは、こうした言葉の徹底的な潜在性のなかにとどまり続ける他者、<白紙の他者>のフィギュールに他ならない。

喪のエクリチュールが、＜私の＞言葉の独我論から脱出しうる契機があるとすれば、それは、喪の運動のよりいっそうのラディカル化によって以外にない。すなわち、言葉が私という人称性を失って非在化の運動と化し、そのリズムにおいて愛しい存在の消失という絶対的な事件（「死の絶対的な断絶」[f.84]）の衝撃に一致しようとする限りにおいてである。それは、書くことを、終わらなき喪と化すこと、他者の喪失の傷口を言葉に於て繰り返し開いたままに保つことである（「墓そこへ行くことが苦悶苦痛を更新するために必要である」[f.126]）。その時、マラルメの発話は二重の消滅の運動と化すことになる。喚起されるべき他者の姿はつねに言葉の潜勢態のなかにとどまり、発話の運動のなかに幽かにいま見られては現れては消えゆく。同時に、喪の発話は発話者自身の人称性の消失を意味するだろう。そして、この二重の非在化のリズムこそが終わらなき喪の発話の運動であり、主体はそこにおいてこそ白紙の他者と交通することができるかもしれないのだ（「存在しないことの苦悩を— それをおまえは知らない— 私は自分に課す（おまえがそこへ私を連れて行く生の外部へと引き篋りながら）」[fs.170-171]）。

＊

アナトールの死の衝撃は、もともと喪を核に成立したマラルメの言葉にもうひとつの死の襲を加えた。そして、アナトールの喪がマラルメの詩にもたらしたのは、言葉の潜在性のなかにとどまり続ける他者、白紙の他者のフィギュールとしての＜子供＞と、非在についての知を支えに消滅の運動に身を任す詩人＝父のフィギュールとしての＜老人＞という人物対である（「子供、宿命— 墓 思い出 老人（彼が語る）」[f.97]）。アナトールが「作品の子」として、＜作品＞の特権的な受け手（*destinataire*）と考えられていたとすれば、その受け手は、現実の世界に記入されることをやめて、父の言葉の否定的生成の運動の中に身を移したのだ。＜作品＞はこの時外在的契機をまたひとつ失って、自己の言語的リズムの襲をいま一度非在の圏域の内側へと折り畳んだのだ。

『イジチュール』が示したのが書く主体の非人称化という＜私の死＞であったとすれば、『アナトール』草稿が書きとめているのは受け手の非在化＝白紙化という私の死よりもさらに白い死である。

＊ Stéphane Mallarmé, *Pour un Tombeau d'Anatole*, introduction de Jean-Pierre Richard, éd. du Seuil, 1961.

以下マラルメのテキストは、この版の紙片番号 ([f. ]) に基づいて引用する。