マラルメとローデンバックの舞踊思想について
――マラルメの書き換えに見られる二人の舞踊観の相違から――

村　上　由　美

Mallarmé and Rodenbach's Perspectives on Dance and Negotiations with Each Other's Ideas

Yumi MURAKAMI

Abstract

This paper examines the similarities and differences between the ideas of Georges Rodenbach (1855-1898) and Stéphane Mallarmé (1842-1898) about dance. Mallarmé influenced Rodenbach's style; Rodenbach began to write dance criticism under the influence of Mallarmé's *Crayonné au théâtre* in *Divagations*. More importantly, Mallarmé's use of an extract from Rodenbach in his work is noteworthy. Why did Mallarmé admire Rodenbach's views on dance? To answer this, we need to investigate and analyze the views on dance found in their references to the other's work in their own criticisms. Studies comparing Rodenbach and Mallarmé are not rare, but it is a worthwhile endeavor to consider the problem from the perspective of dance. This paper explores what Rodenbach sought in Mallarmé's work and what Mallarmé found in Rodenbach's work.

First, we will explore Rodenbach's review of *Danseuses* in *Figaro* (May 5, 1896) in which he cites Mallarmé's famous text from *Pages* (1891): "La danseuse n'est pas une femme…." Rodenbach never deepens or develops Mallarmé's consideration of dance, but bases himself in Mallarmé's world. On the other hand, Mallarmé intentionally rewrites one word when citing Rodenbach's text. As his modification of Rodenbach's text is very limited, it appears insignificant, however, it reveals the differences between their points of view.

In Mallarmé's work, the body of the danseuse is at the same time invisible and visible because her steps seem to be notes of music, and the body play and dance assimilate the music. The danseuse's body and the music are closely connected in Mallarmé. Conversely, the danseuse's body does not relate to the music in Rodenbach's work. Rodenbach's argument focuses on the costume; therefore, Rodenbach emphasizes the significance of the cloth's movement around the body. Thus, although both Mallarmé and Rodenbach similarly approach the concept of dance, this paper reveals the subtle differences in their opinions.

1.　研究目的と問題の場

マラルメの舞踊芸術論「〔唯一人、魔術師のように流動的で･･･ (1)〕」は、1897 年刊行『ディヴァガシオン』所収「芝居鉛筆書き」の一章である。「芝居鉛筆書き」は、ほぼすべての章が新聞や雑誌に一度発表された舞台芸術についての記事から成り、マラルメ自身が各評論記事を解体、編集することで新たな作品として仕上げたものである。そのなかで、本稿が扱う「〔唯一人、魔術師のように流動的で･･･〕」ではじまる章は、唯一題名がなく、マラルメがこの「芝居鉛筆書き」制作にあたり 1896 年頃に書き下ろしたものであるという点で例外的な評論だといえる。

すなわち、この章は『ディヴァガシオン』の編集の最終段階で、90 年代のマラルメの舞踊論において中核となる思想が展開されたロイ・フラー論のあとに、舞踊論の総括として書き加えられたものであるゆえ、「芝居鉛筆書き」の制作過程において最後に執筆された点で重要であるのみならず、マラルメの舞踊思想の到達点としてもきわめて重要な論考だといえる。

「〔唯一人、魔術師のように流動的で･･･〕」の章の冒頭で、マラルメはローデンバックの舞踊論を引用し賞賛する。マラルメが舞踊思想を総括する箇所で、ローデンバックに言及せねばならなかったのはなぜであろうか。マラルメはローデンバックのどの点をほめたのか、またなぜローデンバックひとりが特権化されたのかについて考える必要がある。ただし、ローデンバックにおいては、舞踊のテーマは等閑視され、その舞踊思想がいかなるものかについてほとんど知られていないゆえ、これを明らかにするところからはじめなくてはならない。

これらの点について、本稿では、ローデンバックの舞踊論としてはほぼ唯一のものとなる1896年5月5日発行の『フィガロ』紙の記事「踊り子たち」に着目し、マラルメの舞踊論と比較する。2人が互いの意見に同調あるいは対立している箇所を手がかりに、2人の舞踊思想および相互の影響関係を分析し、それぞれの舞踊観の問題点と相違点を提示する。本稿では、とりわけ、マラルメによるローデンバックの引用を一箇所書き換えている点を集中して取り上げ、そこから分析を試みる。とくに、ローデンバックが考える舞踊とマラルメのそれは、本質的に同じものとみなせるか否か、この点を明らかにする。むろん、わずか一箇所の表現の変更から両者の舞踊観の相違を論じることに無理が生じるのは否めないが、マラルメの一語も疎かにしない詩的創造のあり方、あるいは、マラルメの詩作品において、ただ一語の変化が作品の解釈を根底からかえてしまう可能性を常に秘めている事実を考慮に入れると、たった一箇所の書き換え部分を根拠に、両者の思想の相違をみてとることは難しいことではないと考えられる。

2. 先行研究

ローデンバックの文学上のキャリアは、マラルメの晩年期と歩みを共にし、マラルメの死と同年に若くして亡くなるまで、2人の交流は文学上のみならず私生活においても親しく続いた。こうしたマラルメとローデンバックとの交流は、これまでの研究においてどのように描かれてきたのだろうか。

2人の交流については、『ステファヌ・マラルメとジョルジュ・ローデンバックの友情[(2)]』という書簡や記事を中心に、アンリ・モンドールが1949年にまとめた選集があり、これが最も重要な参考文献となっている。また、2005年にヴァルヴァンのマラルメ記念館において、ローデンバックをテーマにした展覧会が開催され、これに付随して刊行された展覧会カタログ『ジョルジュ・ローデンバックあるいはブリュージュの伝説[(3)]』によって、マラルメとローデンバックの関係を新たに見直す機会が与えられた。

しかしこの2冊は、いずれもマラルメ研究の側からのローデンバック像であり、かつ半世紀ものあいだ、この2人の関係の研究がほとんどなされてこなかったことを示している。その結果、マラルメとローデンバックについての言及の多くが、書簡にみられる私的交友からの伝記的な側面の紹介に留まり、2人の文学上の交流を、作品から、あるいは詩論の観点から、本格的に論じたものは少ない。

他方、ローデンバック研究については、1950年代にピエール・マエス[(4)]による伝記的な研究があり、90年代後半になってベルギーの研究者ジャン＝ピエール・ベルトラン編纂の論集『ローデンバックの世界[(5)]』が重要視されてきた。また、2000年にベルギーで『ローデンバック全集[(6)]』が刊行され、2007年にはローデンバック研究で近年目立った活動をしているポール・ゴルセイによって『あるジャーナリストの批評集[(7)]』という、ジャーナリストとしてのローデンバックの仕事（雑誌や新聞の記事）をまとめた選集が刊行されるなど、活気を帯びつつある[(8)]。しかしローデンバック側の研究が遅れているせいか、マラルメとの交流に関する論考に目立ったものはなく、先行研究が少ないのが現状である。

こうした研究背景から、本稿の立ち位置は、あくまでマラルメ研究からの視点となるが、とくに舞踊を鍵概念として、2人の思想を浮き彫りにする点で、他の研究とは異なるものである。とりわけ、本稿ではマラルメとローデンバックが舞踊論において互いに引用した箇所の比較分析から出発することで、二者の舞踊概念を浮かび上がらせることを試みる。本稿ではまず、マラルメがローデンバックの舞踊論をなぜ扱ったのか、また、「〔唯一人、魔術師のように流動的で･･･〕」の執筆背景を書簡や伝記的記述に求め、そこから2人の影響関係の深さを示し、最終的に2人の思想的交流を明らかにすることを目的とする。

3. マラルメ（1842-1898）とローデンバック（1855-1898）の交流

マラルメとローデンバックのあいだで交わされた書簡は1887年から残されており、1895年～1896年頃に頻度を増すが、2人の初対面は1888年にテオドール・ド・バンヴィル邸でのことだったといわれている[9]。私的には、1889年頃から妻を交えた交流を始め、互いの夕食会に招きあい、92年にローデンバックに息子コンスタンタンが誕生してからはさらに親しさを増し、95年9月にはローデンバックが一家でヴァルヴァン近くのサモアに滞在し、マラルメ家とより密に交流する様が書簡からみてとれる[10]。

マラルメにおいて1887年は、エミール・ヴェラーレンによる『ステファヌ・マラルメ詩集』の書評がブリュッセルの「現代芸術」誌（10月30日号）で紹介され、同じくブリュッセルで『詩と散文のアルバム』が刊行された年であった。1888年には、このヴェラーレンの紹介でベルギーの出版者エドモン・ドマンとの交流がはじまり、『エドガー・ポー詩集』をドマン書店より刊行する。1890年にはベルギーの5都市を巡り6回の講演を行い、さらに1891年には『パージュ』がドマン書店より刊行され、ベルギーの文学関係者との親交が密になっていた。

一方、ローデンバックは、ガン（ゲント）大学で法学を修めた後、法律事務所研修のため1878年10月から1年間パリに滞在し、作家や詩人たちとの交わりに生き甲斐を見いだすものの、ガンに戻り法律の仕事につく[11]。しかし、1885年にエドモン・ピカールに招かれ、ブリュッセルの法律事務所に移り状況が変化する。というのも、エドモン・ピカールは、当時ベルギーの法曹界の権力者であると同時に「現代芸術」誌の主幹であったからであり、ローデンバックはこの雑誌に協力するようになる[12]。そして1888年1月に本格的に文学活動を再開するためローデンバックはパリに移住する。このとき、マラルメの住むローマ街と鉄道をへだてた向かいに位置するブルソー街に居を構えたこと[13]、97年にグノー街[14]へ転居するさいにも17区にこだわっていたことなどから[15]、ローデンバックはマラルメとの公私にわたるかかわりに熱意をもっていたことがうかがえる。

1888年8月にアンナ＝マリア・ウルバンと結婚した後、同年9月に『フィガロ』紙への旅行記執筆を皮切りにローデンバックは『流謫の芸術』(1889)、『沈黙の支配』(1891)、『死都ブリュージュ』(1892)、『閉ざされた生命』(1896) などを発表し、93年には戯曲にも手を染め、コメディ・フランセーズでの『ヴェール[16]』上演で成功をおさめてゆく[17]。ローデンバックは、作品が刊行されるたびにマラルメに献呈し、マラルメが必ず感想を述べているのは書簡にあるとおりである[18]。

マラルメとローデンバック間の書簡には素朴で長閑な表現が多く、心温まる交友に留まるものと捉えられがちであるが、上にみてきたとおりローデンバックにとっては人生を賭けた真剣なものであったと考えられるゆえ、この交流は、2人の文学思想上の問題を解明するものとして、適宜ふり返る必要があろう。

4. マラルメにおけるローデンバック

ローデンバックがマラルメについて残した詩[19]や文章はいくつかある。その風貌や生活習慣を細かく描き親近感あふれるマラルメ像を紹介した記事（『ジュルナル・ド・ブリュッセル』、1890年2月10日号）を筆頭に、1895年5月25日付『フィガロ』紙特別号などがあるが、なかでも長文の力作といえるものは、1895年7月号『ルヴュ・フランコ＝アメリカン』において詩人マラルメを初期作品から最新作に至るまで総合的に論じた記事、そしてマラルメの死の直後に書かれた追悼文（1898年9月13日『フィガロ』紙）の二点であり、とくに後者の追悼文において、ローデンバックが回想するマラルメのしぐさを「踊り子のようであった」と形容している点は、舞踊をテーマとする本稿では、とくに注記しておきたいところである[20]。

一方、マラルメは『ディヴァガシオン』において「小さな円形肖像と全身像いくつか」の題のもとに、交流のあった詩人、画家、小説家たち11名に対して友情の証しとして、マラルメ的な視点でもって彼らの精神を描写した肖像作品を執筆編集している。「円形肖像」と「全身像」とはその言葉のとおり、小さな胸像と大きな全身像を指し示す。「円形肖像」は「エドガー・ポー」、「ホイスラー」、「エドゥアール・マネ」等に対応し、短く要所を捉えた姿で描かれ、「ヴィリエ・ド・リラダン」、「ベックフォード」、

「アルチュール・ランボー」等が「全身像」として長文で詳細にその姿が描かれている。もっとも、それぞれを書く機会は「ベックフォード」を除くすべてが追悼文として、遺作展カタログあるいは弔辞などの、受動的要因によるものであり、何らかの媒体に一度掲載されたものであった。マラルメは年若いローデンバックのために、その才能を認めるがゆえ[21]、11名の友に捧げた肖像に代わるかたちで、友情や敬意を込めた文章を残したいと常々考えていたことが以下の書簡（1896年5月8日ヴァルヴァン）から読み取れる。

> なんと君からではないか、ローデンバックよ、私に届いたこの新聞は。この記事はまったく見事だ。舞踊というこの未開拓の主題について、幾つもの予見がある。あるいくつかの文章は絶対的だ。手前勝手ながら、私は満足している、なぜなら、私のファスケルの本のよき場所に君の名をおきたいと努めていたところであったし、まさに絶好の機会だ。[22]

マラルメは毎年、初夏から秋口までヴァルヴァンで過ごすことを習慣とし、86年頃からは、より多くの時間をそこで過ごすようになった。この96年は11月末までヴァルヴァンにいたこと、また、『ディヴァガシオン』編纂はこの夏に行われていたこと、とりわけ「〔唯一人、魔術師のように流動的で･･･〕」の章を96年6月に準備していたことが書簡に記されている[23]。上記の引用では、ローデンバックが自ら、「踊り子たち」という題の自分の記事を、マラルメのいるヴァルヴァンに送付していたことがうかがえる。「私のファスケルの本」とは『ディヴァガシオン』のことであるが、「そのよき場所に君（ローデンバック）の名を置きたい」と考え、「これこそ絶好の機会」と記している。これはすぐ実行にうつされ「〔唯一人、魔術師のように流動的で･･･〕」の章として仕上げられ、翌97年に『ディヴァガシオン』というかたちで上梓された。上記の引用にみられる「舞踊という未開拓の主題（ce sujet vierge, la danse）」や「あるいくつかの文章は絶対的（Telles phrases sont absolues）」という表現はそのまま『ディヴァガシオン』において「ローデンバック氏は、このモスリンのように手つかずの主題（ce sujet vierge）について、いともたやすく絶対的な文章（des phrases absolues）を書き、また彼の持つ先見の明は[･･･][24]」というように使用された。このことから、マラルメがローデンバックに対して一貫した印象を抱いていたこと、そして、これがマラルメの描くローデンバックのポートレートであり、単なる円形肖像に留まらぬ作品として彼の姿を残しておきたいという希望がうかがえる。

5. ローデンバックおよびマラルメによるそれぞれの引用

マラルメは、ローデンバックから先の『フィガロ』紙の記事「踊り子たち」をヴァルヴァンで受け取ってすぐ妻と娘に感想を伝え、大いに喜びを示している[25]。その理由は、ローデンバックが『フィガロ』紙の第一面記事で、マラルメの舞踊論の名言を引用していたからにほかならない。

> 「踊り子は一人の女なのではなく」、とはマラルメ氏がバレエについての精緻な論考で語るところだが、「われわれの形式の最小要素となる様相のひとつ、つまり、剣、盃、花等を要約するひとつの隠喩であるのだ。」[26]

ローデンバックがここで引用しているマラルメの一節の出典は、91年5月5日にドマン書店から刊行された『パージュ[27]』である点は注目しておきたい[28]。91年7月7日付の書簡にてローデンバックはマラルメに『パージュ』の感想を書き送っている。現在では、マラルメの舞踊論の白眉ともいわれるこの箇所は、20世紀においてこそ繰り返し引用され有名になったものの、この一節を重要なものとして評価し引用したのはおそらくローデンバックが初めてであった[29]。

ローデンバックにおける舞踊思想はほぼ全面的に『パージュ』における舞踊論およびロイ・フラー論（『ナショナル・オヴザーヴァー』紙93年）にもとづくものと考えられる。ローデンバックの舞踊論に具体名のあがる踊り子は、マラルメが言及したコルナルバ、ロジタ・モーリ、ロイ・フラーに限定されるからである。

とりわけ、ローデンバックがマラルメの舞踊論を引用し自説を展開するに至ったのには目的があり、シャンゼリゼのサロンに出品されたファルギエール

の「踊り子」と題する裸婦の彫刻が、その美貌ゆえに人気の高かったオペラ座のエトワール、クレオ・ド・メロードに似ていると大評判であったため、踊り子を「裸婦」としてとらえることを批判しようと考えたからである。

マラルメにおいて踊り子とは生身の身体をもつ女ではなく、紋章あるいは記号であり、踊りとは身体が舞台上に書く文字、あるいは書くという行為そのものとなると説く。舞台上で展開されるバレエのパ（ステップ）のひとつひとつが何らかのものを指し示すゆえ、踊りは詩を読み解くのと同じ仕方で読まなければならない。このとき観客は、踊りを読むことができた場合に限り、対象の概念の裸形を受け取ることができる。マラルメが舞踊論において「裸形（nudité）」という言葉を多用するのは、それは女性の裸体なのではなく、概念のむき出しのかたちであるからなのだ。こうしたマラルメの舞踊観に感化されてローデンバックは、マラルメの評論文を後ろ盾として堂々と批判文を展開してゆく。

マラルメは、自らの舞踊思想が色濃く反映されているローデンバックの舞踊論をうけて、ローデンバックの文章を引用する。これは、先に引用した「〔唯一人、魔術師のように流動的で･･･〕」ではじまる章の冒頭に続く箇所である。

> 「あらゆる霞みがかった装飾でもって舞踊の魅惑を複雑にすることである。そこでは彼女らの身体は、すべてがそこに属してはいるが、しかしそれ［身体］を隠している律動としてのみあらわれる」［*où leur corps n'apparaît que comme le rythme d'où tout depend mais qui le cache.*］。(30)

ローデンバックは「踊り子たち」において、踊り子の普遍的な定義づけを行っている。上記の引用は、そのなかでも中心的な一節である。上記の箇所を出典の「踊り子たち」と比較しよう。

> あらゆる霞みがかった装飾でもって舞踊の魅惑を複雑にすることに心を砕いてきたのだった。そこでは彼女らの身体は、すべてがそこに属している律動としてのみあらわれる。ただし、その律動は自らを隠している［où leur corps n'apparaît que comme le rythme d'où tout depend, mais qui se cache］。(31)

マラルメはローデンバックの記述から一語、ことわりなしに書き換えて引用するが、その語を含む一文をイタリックにしていることからも、この書き換えが意図的なものであり、かつ、ローデンバックに対する応答であるとして捉えてよいだろう。マラルメは、ローデンバックにおいて「, mais qui se cache」と書かれてあるところの再帰代名詞「se」を「mais qui le cache」として三人称単数男性・直接目的語「le」に置き換えた。この箇所は2人の舞踊思想の分岐点として重要であり、この一語の書き換えの意味をより詳細に検討するため、以下の分析を行う。

6. 引用箇所の比較検討

マラルメが「se」を「le」に書き換えた意図は、「cache」の目的語を明確に「corps」であると指示し「律動が身体を隠す」意味にするためだと考えられる。このことはヴィルギュールも削っているところからもうかがえる。一方、ローデンバックのもとの文章での「qui se cache」の場合は、「qui」の先行詞が「le rythme」となるため、再帰代名詞は「le rythme」をうけ「律動が自らを隠す」となる。ローデンバックの文章では、身体が律動となってあらわれながらも、その律動自体は消えていることになる。この「se」から「le」への書き換えで袂をわかつ二つの文にローデンバックとマラルメの舞踊観の相違をみてとることはできないだろうか。

このテーマは『フィガロ』紙での記事において、踊り子が衣装を着用することの重要性と、小道具にヴェールを使用することの意味としてあらわれている。

> それゆえここ最近において姿を見せている踊り子たちの中で最も暗示に富む踊り子は、まさしくその魅力的な力を、彼女のまわりで布を増やしてゆく行為に負っているものといえる。あの驚くべきロイ・フラーを思い出したい。身体は見つけられないものとして魅了している。(32)

ここからは、あくまでローデンバックの関心は踊り子の身体と布（衣装あるいはヴェール）の関係であることがうかがえる。すなわち、踊り手が布で身を包むことではじめて魅力が発揮される、というの

である。とりわけ、ロイ・フラーの踊りは、布で身体をすっぽりと覆い、自分を軸にして広がる布を、遠心力を使って大きく動かすことで表現する芸術であるゆえ、布は不可欠な要素となる。ローデンバックが先の引用において「qui se cache」とする意味は、踊り子の身体が、律動に属しつつも、律動そのものは消えてなくなるからである。そのとき、身体があらわとなるからこそ、身体を衣装で隠すことが重要な課題となるのである。

問題は、ローデンバックによる原文において、律動と身体とヴェールの関係性が曖昧に表現されている点にある。なぜならば、「律動が自らを隠す」ことにおいて、身体が一体いかなる状態にあるのかがまったく不明だからである。はたして、ローデンバックはヴェールをいかなるものとして位置づけていたのであろうか。

> フローベールをみたまえ、彼はあの見事な『ヘロディアス』の物語で、サロメが色彩豊かなドレスを身にまとい、マンドラゴラをちりばめた黒いカルソン（長ズボン）で両足を隠すように工夫して描いているではないか。さらに、青みがかったヴェール、絹の端々が光の加減によって色が変わるヴェールをかけている。(33)

ここから、ローデンバックが、あくまで衣装が身体を隠していることを重視し、基本的にヴェールを衣装の小道具としてとらえていた点を指摘しておきたい(34)。それは、ローデンバックにおけるヴェールとは、具体的な事物の意味に留まり、それが何かを指し示したり、象徴的な効果をもたらしたりするものではなかった可能性を示すものである。

7. 比較分析、および分析結果から導かれる考察

7-1 マラルメとローデンバックにおけるヴェールの役割の相違

ローデンバックにおけるヴェールの役割は先にみたとおり、視覚的効果にかかわるものであり、一義的な意味にとどまる傾向があるが、ひとつ例外的に、布の役割に興味深い解釈をもたせているところが以下の記述である。

> したがって「踊り子」はイリュージョンとしてあらわれるのであり、「女」というよりは、より美しいもの、むしろ「欲望」としてあらわれるのだ。これを、踊り子は、薄衣とおしろいの陰に退き、要約する。断続的にあらわれる魅惑的肉体よ！(35)

踊り子の身体が、薄衣をとおして間欠的に見えたり見えなかったりするところに欲望を感じるというこのくだりは、マラルメに影響している。マラルメは、ローデンバックの一節を引用したあとで、以下のように布とヴェールにふれる。

> とりわけ骨組みは、いかなる女性にも属さず、それゆえに不安定な、一般性というヴェールを通して、形象によって啓示されたしかじかの断片において、またその断片を神格化するところの光をひきつけ、とりこんでゆく。あるいはまた今度は、薄布の波動によって漂い、うち震え、散乱するものとして、この恍惚を発散する。そうとも、舞踊のサスペンスとは、あまりに見えすぎてしまっているか、また同時に、まだ充分に見えていないという矛盾した恐れあるいは願望であるが、それは透明な延長を要求している。(36)

この箇所でマラルメは、ローデンバックの論評をうけるかたちで、舞踊における衣装の重要性を述べている。この一節にみられる舞踊のイメージはローデンバックとおなじくロイ・フラーのものである。すなわち中心に性別をこえた存在となっている踊り子を骨組みとしてすえおき、その周囲で、漂い、震え、散乱するイマージュを効果的に表すには、ヴェールが重要であるということである。マラルメにおいてヴェールには二つの役割があり、ひとつには舞踊の視覚的効果として踊りの表現を助ける役割、もうひとつは、対象物を明確に知覚することへの欲求をかきたてながらも同時にそれをはっきりと知覚させることを拒絶し、曖昧性をあえて残すという役割である。

とはいえ、マラルメがヴェールについて語るのはロイ・フラー論においてだけではなく、むしろバレエ論においてであり、ロイ・フラーにおけるヴェールとバレエにおけるヴェールを同一視して扱うことは難しいと考えられる(37)。マラルメはバレエ論においては、ヴェールをもっぱら象徴的な意味で用

いていたが、ロイ・フラー論においては両義的な役割をもたせている点が特徴的である。ここにおいて、ローデンバックがマラルメからヴェールのテーマを受け取り、議論を展開したことが刺激となり、マラルメがこのテーマを改めて捉えなおし、筆をとったことが何よりも重要な点である。

7-2　舞踊と律動の関係〜踊り子の非人称性の問題

もう一度マラルメが意図的に修正した箇所に立ち戻ろう。そこで主張されていたのは舞踊における律動（le rythme）の重要性ではなかっただろうか。マラルメの「qui le cache 律動が身体を隠す」には、マラルメの舞踊思想がうかがえる。なぜならば、踊り子の踊る身体はステップを踏むことで自らが音楽となる、つまり身体が奏でる音楽となるからであり、そのとき身体そのものは、可視でありながらも不可視の存在となり、身体は音楽に隠れていなければならないからである。

この点からすると、ローデンバックの「qui se cache 律動が自らを隠す」は、身体と律動がどのように関係しているのかが曖昧であり、ひたすら律動が隠されていることにのみ力点がおかれているといえる。むろん、ローデンバックも律動という言葉に以下でふれてはいるが、それほど深くは追求していない。

> 舞踊とはまったき暗示である。かくして舞踊は、詩のなかでも至上のものである。造形的で色彩豊かで律動をもつ詩、そこでは、身体は一枚の白い紙にほかならず、詩は自ずと書かれてゆく。(38)

ここに律動（le rythme）という言葉がみられるものの、ローデンバックは律動についてはこれ以上に語ることはなく、踊り子の視覚的効果、すなわち踊り子と衣装の関係に論点が集中する。一方、マラルメは律動という語を非常に注意深く使用する。とくに舞踊論において全般的にいえることであるが、律動と音楽とを意識的にわけて考え、音楽の語はことさら慎重に使用している。

> バレエは、目に見えるかたちでのポーズと様々な記号的特性の間で、その律動の各々、はじめは潜在的であり、あらゆる相関関係をもつもの、すなわち「音楽」を表すために、絡みつき同時に活き活きとさせる。それほど「舞踊」による世俗の小道具の具象的な表現は美的段階に相関する経験を含んでおり、ひとつの聖別式が我々の宝物の証しとしてそこで行われる。バレリーナの非人称性が、彼女の女性的外見と模倣している対象物との間で、いかなる婚姻のために置かれているのか、その哲学的な点を推論すべきである。(39)

舞踊と律動の関係を、すぐさま舞踊における音楽のテーマと言い換えることができない点が重要であるが、これは別の問題に発展してゆく議論となるため、ここで展開することは控えたい。ただし、マラルメが舞踊を語るさい、あえて音楽と言わず律動とする理由としては、律動という語のほうが音楽の構成要素の相関関係がうみだす効果そのものを示すことができるからである、と言うことはできるだろう。踊る身体は、律動となり、文字となって舞台上で表現してゆくので、可視的でありながら虚構の性質をもつとマラルメは考えた。マラルメの舞台芸術論において、音楽のテーマが語られるのは、とくにワーグナー論においてであり、あるいは「典礼(Offices)」においても重要なテーマとなるが、舞踊論においては、バレエにおける音楽の役割について語られることはほとんどない。それだけに、舞踊と音楽が同時に語られている箇所は貴重であり、この関係性を明らかにすることが今後の課題となる。

上記の引用において、律動と舞踊の延長上にバレリーナの非人称性のテーマが書き込まれている点は見逃してはならない。踊り子の身体は、律動にからむとき非人称性を獲得する。もしくは、踊り子の身体の非人称性が律動によって保証される、と言うこともできるかもしれない。すなわちマラルメの舞踊思想のなかでは、踊る身体と律動の関係が明確に位置づけられていることが証明されていることになる。このように、マラルメが「qui le cache」と書き換えたことには深い意味があったことを本稿は指摘した。

8.　結論

ローデンバックがマラルメの舞踊論を読み、マラルメが、ローデンバックの舞踊記事を読むことによって、舞踊と律動の関係が掘り下げられたことが明らかとなった。この、ひとつの書き換えのなかに、踊り子とヴェールの関係、そして律動のテーマをめ

ぐる議論を見いだすことができたとすれば、それはひとえにマラルメとローデンバックにおける舞踊観の問題の重要性ゆえのことであり、この問題は今後さらに検討されて然るべきであろう。こうしたマラルメにおける舞踊と音楽（律動）の関係についての考察は稿を改めることとしたい。

注

(1) Stéphane Mallarmé, *Œuvres Complètes*, tome Ⅱ, éd. Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, 2003. (以下 *OC Ⅱ*)

(2) *L'Amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach*, Lettres et textes inédits 1887-1898, publiés avec une introduction et des notes par François Ruchon, Pierre Cailler Éditeur, Genève, 1949. (以下 *Amitié*)

(3) *Georges Rodenbach ou la légende de Bruges,* (édit. par Joël Goffin), ouvrage réalisé dans le cadre de l'exposition Georges Rodenbach présentée au Musée départemental Stéphane Mallarmé du 24 septembre au 24 décembre 2005 à Vulaines-sur-Seine.

(4) Pierre Maes, *Georges Rodenbach 1855-1898*, Éditions J. Duculot, Gembloux, 1952.

(5) Jean-Pierre Bertrand e.c., *Le Monde de Rodenbach*, Labor, Bruxelles, 1999. その他、パトリック・ロードによる詩の分析研究も忘れてはならない。Patrick Laude, *Rodenbach-Les décors de silence,* Labor, Bruxelles, 1990.

(6) Georges Rodenbach, *Œuvre Complète*, tome Ⅰ, Ⅱ, Introduction générale par Gaston Compère, Édition philologique des œuvres poétiques par Christian Delcourt, Le Cri, 2000.

(7) *Les essais critiques d'un journaliste*, Choix de textes précédés d'une étude par Paul Gorceix, Honoré Champion, 2007. 選集の前半部はポール・ゴルセイによる最新の研究を盛り込んだローデンバックの伝記となっており、非常に重要な文献である。

(8) 日本においては村松定史による受容史研究があり、近年では岩本和子によって民族性の観点から小説作品分析が行われ、またローデンバックのジャーナリストとしての活動にも関心が向けられている。

(9) *Georges Rodenbach ou la légende de Bruges, op.cit*., p.9. *Les essais critiques d'un journaliste, op.cit*., p.57.

(10) Cf. 書簡 19 mai 1889 ; 8 septembre 1892 ; 28 septembre 1895.

(11) *Les essais critiques d'un journaliste, op.cit.*, p.24.

(12) *Ibid*., p.25. 岩本和子、「ローデンバック『死都ブリュージュ』における民族性の問題」、国際文化学研究、神戸大学国際文化学部紀要、2002-03、p.2.

(13) *Georges Rodenbach ou la légende de Bruges, op.cit.,* p.8.

(14)『折りふしの詩句』の「郵便つれづれ」には住所が詩句によまれている。

(15) *Georges Rodenbach ou la légende de Bruges, op.cit.,* p.14.

(16) 戯曲、およびこの戯曲に対するマラルメの立場については『マラルメ全集Ⅲ別冊解題・注解』（筑摩書房、1998 年）の川瀬武夫による注解に詳しい。

(17)『ヴェール』についてのインタヴュー記事「コメディー＝フランセーズにベルギー人」において（初演前に）マラルメはローデンバックについて語る。ここではマラルメが『ディヴァガシオン』以外にもローデンバックを高く評価している箇所として注記しておきたい。

(18) Cf. 書簡 15 avril 1891 ; 28 juin 1892 ; 2 février 1893 ; 17 mai 1894 ; mars 1896.

(19) *Pour la gloire de Mallarmé* (1896), dans *Georges Rodenbach ou la légende de Bruges, op.cit.,* p.105.

(20) *Amitié* に全て再録。ローデンバックによるマラルメ像の全貌が示されてある。

(21) 例えば 1896 年 3 月の書簡にて『閉ざされた生命』について「独創的な天才の作品」であると激賞している。(*Amitié, op.cit*., p.88.)

(22) *Ibid*., p.90.

(23) 1896 年 6 月にマラルメはローデンバックに『フィガロ』紙の舞踊論が掲載された号の日付を再度問い合わせ (*Correspondance Ⅷ*, 1896 recueillie, classée et annotée par Henri Mondor et Lloyd James Austin, Gallimard, p.167)、同年 6 月 27 日書簡 (*Correspondance Ⅷ*, p.185.) において、『ディヴァガシオン』においてローデンバックの舞踊論に言及している旨を報告している。

(24) *OC Ⅱ* , p.177.

(25) 1896 年 5 月 6 日書簡 (*Correspondance Ⅷ*, p.125.)

(26) « La danseuse n'est pas une femme, dit M. Mallarmé, dans ses subtiles notes à propos des ballets ; mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme : glaive, coupe, fleur, etc. » (*Amitié*, p.145.)

(27) *Pages*, Bruxelles, Deman, 1891.

(28) マラルメがこの箇所を『パージュ』刊行の時点で『ディヴァガシオン』の決定稿とわずか句読点の差異を除き変わらないかたちに仕上げていたことがわかる。86 年『独立評論』版がかなり異なるものであったことを以下に示しておく。« A savoir que la danseuse n'est pas une femme qui danse, pour ces motifs juxtaposés qu'elle n'est pas une

femme mais une élémentaire puissance résumant un des aspects analysés de notre forme, fleur, urne, flamme etc., [...] . » (Revue Indépendante, n° 2, p.248.) すなわち、踊り子は一人の女ではなく、踊る女ではない。なぜなら彼女は一人の女というのではなくて、基本的に可能態なのであり、我々の形である花、壺、炎などの分析からなる外的様相の一つを要約するのだ。

(29) 92 年に発表されたローデンバックの代表作である『死都ブリュージュ』で、主人公ユーグを翻弄する悪女ジャーヌがバレリーナであることが、この『パージュ』での舞踊評論からの影響を受けたものであるのかは、今後別の箇所で検討する必要があるだろう。

(30) *OC Ⅱ* , p.177.（下線筆者）

(31) *Amitié, op.cit.*, p.146 (*Le Figaro*, 5 mai 1896).（下線筆者）

(32) *Ibid*., p.147.

(33) *Ibid*., pp.145-146.

(34) 大鐘敦子は、ローデンバックがマラルメにおける「ヴェール」の重要性を指摘したと言及している。『サロメのダンスの起源』――フローベール・モロー・マラルメ・ワイルド』、慶應義塾大学出版会、2008 年、p.180.

(35) *Amitié*, *op.cit.*, p.146.

(36) *OC Ⅱ* , p.177.

(37) ジャン・モレアスの「象徴主義宣言」(1886 年) でもヴェールの重要性が説かれている。各人がヴェールをいかに考えていたのかは重要な問題である。

(38) *Amitié, op.cit*., p.145. これはローデンバックがマラルメの舞踊論を紹介し熱く語るくだりであるが、「身体が一枚の紙となり、詩は自ずと書かれる」からはローデンバックが舞踊を本質的に理解していたのかどうか不明である。マラルメは舞台を紙に、身体をペンに見立てていたのであり、舞踊の本質を捉えている。

(39) *OC Ⅱ* , p.163.