

詩と舞踊の交点

ゲルトルート・コルマルの詩「薔薇の踊り」を手がかりに¹

山 口 庸 子

はじめに

舞踊の記号論的解釈

コルマルと舞踊芸術

- 1 同時代舞踊とのかかわり
- 2 フランス文学の影響
- 「薔薇の踊り」の分析
- 1 ツュクルス『薔薇の像』
- 2 「薔薇の踊り」の構造
- 3 衣装としてのテキスト
- 4 マラルメのロイ・フラール論との比較
- 5 世界の変身

はじめに

世紀転換期から1930年代にかけてのモデルネの時代は、舞踊表現が「舞踊の言語」(マリー・ヴィグマン)²として認識されるようになった時代である。つまり、舞踊も、狭い意味での言語も、種類は違うが比較可能な「ことば(記号)」である、という記号論的認識が成り立って始めて、舞踊表現を「至高の事物の比喩」(ニーチェ)³として解釈することが可能になるのであり、このような認識が一般化したのがモデルネの時代なのである。そしてこのような「舞踊の言語」は、「言語の危機」に直面していた文学者たちにとって、ある種の理想の芸術形式として立ち現れていた⁴。たとえば、ホーフマンスタールは、「言葉による言語(die Sprache der Worte)」と、「肉体の言語(die Sprache des Körpers)」を対置して次のように述べている。

言葉による言語(Die Sprache der Worte)は、一見個人的だが、本当は、人間という種に属するものである。肉体の言語(die [Sprache: Y.Y.] des Körpers)は、一見一般的だが、本当は最高に人格的なものである。また肉体が肉体に語りかけるのではなく、人間としての全体が、全体に語りかけるのである⁵。

批評家ヴァルター・ベンヤミンの従妹にあたる詩人ゲルトルート・コルマル (Gertrud Kolmar 本名 Gertrud Chodziesner 1894-1943) もまた、「言葉による言語」とは異なる「肉体の言語」に魅了され、舞踊を詩学的なモデルとした、一連の詩人たちの一人である。本稿では、まずモデルネにおける舞踊の記号論的解釈について考察する。コルマルと同時代の舞踊芸術との関連を具体的に検証した後、詩「薔薇の踊り (Tanz der Rose)」を手がかりに、コルマルが舞踊をどのような詩学的モデルとして理解したかを考察する。さらに、マラルメのロイ・フラール論『もう一つの舞踏論 バレエにおける背景 最近の実例に基づいて』と比較しつつ、コルマルにおける現実世界とテキストの関係を考えてい。

舞踊の記号論的解釈

そもそも、踊る身体そのものの記号論的解釈を、最初に定式化したのは、マラルメである。書き手と書かれた作品、意味する語と意味される内容という、主客構造に縛られた言語表現に対して、舞踊表現は、表現者(踊り手)から表現対象(踊り)への、そして素材としての肉体から記号としての肉体への、瞬間的な絶えざる「変身(Verwandlung)」をその特質とする。マラルメが、そのエッセイ「芝居鉛筆書き」で述べていることに従えば、バレエの「踊り子は、夢想のたゆたいの内部で、半ばは問題の要素、半ばは、それに溶け合おうとしている人間」⁶ なのであって、表現者と表現対象、記号表現と記号内容が、分かち難く絡み合っている。

すなわち、踊り子は踊る女ではない、それは次のような並置された理由による、すなわち、彼女は一人の女性ではなく、我々の抱く形態の基本的様相の一つ、剣とか盃、花、等々を要約する^{メタフォール}隠喩なのだということ、そして彼女は踊るのではなくて、縮約と飛翔の奇跡により、身体で書く文字によって、対話体の散文や描写的散文なら、表現するには、文に書いて、幾段落も必要とするであろうものを、暗示するのだ、ということである。書き手の道具からすべて解放された詩篇だ⁷。

マラルメはここで、舞踊という記号システムにおける、二つの「二重性」について触れている。その一つは、記号の内部構造におけるシニフィアンとシニフィエの二重性という問題であって、シニフィアンである「一人の女性の」肉体と、シニフィエである「剣とか盃、花、等々を要約する隠喩」が、同一の踊り手の肉体において現前しているという二重性である。もう一つは、言語芸術であれば「書き手」であるような、表現す

る主体である踊り子と、言語芸術なら「詩篇」にあたるような、表現された客体である舞踊作品が、同じく同一の踊り手の肉体において現前するという意味での二重性である。逆説的になるが、まさにこの二重性ゆえに、マラルメは、今述べたような主客構造自体を否定し、踊り手の「非人格性」を強調する。「彼女は踊るのではなく」、「書き手の道具からすべて解放された詩篇」として存在するのである。このようにして、踊り手(あるいは書き手)の主体性が否定される場合、逆にクローズアップされてくるのが、「身体で書く文字」を読む読み手 観客ないしは読者 の存在である⁸。以上のような重層的な二重性の結果、舞踊においては、踊り手の「演ずる美の形と、女体である限りの彼女とが常に二重写しに見えてい」⁹ることになり、これこそが、記号論的に見た舞踊芸術の特徴なのである。

舞踊表現においては、「記号論的な確定と否認」¹⁰がたえずくり返され、結果として「踊り子」の肉体と、記号となった肉体が表現する「様々な表意的形象」¹¹という二つの異質なものは、デーブリーンの言う「異質でありながら関連づけられているもの」となる。既存の意味体系によって分節された日常世界に対して、舞踊はいわばそれらをもう一度、可視的な形のままに括弧に入れる。シュザンヌ・L・ランガーの言う「見る者の現実感を破り、別世界の虚のイメージを作り出す」¹²という舞踊の性質は、このようなシニフィアンとシニフィエの結びつきの緩やかさからもたらされるのである。

舞踏においては、身振りの実際の様相と、虚の様相が複雑に混ぜ合わされている。その動作は、勿論、実際のものである。それは、ある意図から生れたものであり、この意味においては、それは実際の身振りである。しかしその動作は、外見的に見えるそのままの身振りではない。その動作は感情から湧き出るように見えるが、実はそうではないからである。舞踏家の実際の身振りが自己表現の模像を創造するために利用され、それが虚の自然発生的な動作、すなわち虚の身振りに変えられるのである。そのような身振りを起こす時の感情は虚のものであり、それは動作全体を舞踏の身振りに変える舞踏の一要素である。¹³

マラルメが言う「踊り子」と「様々な表意的形象」の二重性を、ランガーは「実際の身振り」と「虚の身振り」という言葉で表現している。舞踊芸術においては、現実の様相と虚の様相が複雑に絡み合いつつ、一つの全体性を作り上げている。言語芸術と異なるのは、この二つの様相が二つとも可視的であり、しかも明確に分かつことができないままに運動しているという点である。モデルネにおける舞踊芸術は、「言語の危機」にあった言語芸術に、記号の生成の過程をまさに「過程」として可視化して見せた。それゆえそれは「腐ったキノコのように口の中で崩れてしまう」¹⁴言語とは異なる生きた

言葉、「人間の身体による無言の音楽」¹⁵として感得されたのである。のちに見るように、
コルマルの「薔薇の踊り」では、現実の様相と虚の様相のはざまで起こる、この記号の
生成そのものが問題となる。そこでは、踊る女性と薔薇（詩）が常に二重写しにされ、
前者から後者への変身が、肉体（現実）から布（テキスト）への変身として扱われるの
である。

コルマルと舞踊芸術

1 同時代舞踊とのかかわり

1940年9月11日、スイスに亡命した末妹ヒルデ・ヴェンツェルに宛てた手紙の中で、
コルマルは自分のダンスの才能について、「もしも早くから教育を受けていれば、磨か
れ花開いていたかもしれない。」と述べている（KB 25-26）。ヴェンツェルによれば、成
人してからのコルマルは、重要なダンス公演のほとんどを見ていて、そのプログラムを
長い間手元に置いていた。また若きマックス・ラインハルト しばしば舞踊家とともに
に仕事をした の舞台の余韻は、何週間も彼女の裡に残っていたと言う¹⁶。

ヴェンツェル宛ての同じ手紙の中で、コルマルは、ダンスが好きな幼い姪のザビーネ・
ヴェンツェルにこと寄せて、アンナ・パヴロワ、シャルロット・バラ、グレーテ・ヴィー
ゼンタール、ルーツィエ・キーゼルハウゼン、マリー・ヴィグマンといった同時代の代
表的なダンサーに言及している。（KB 74-76）また、10月27日付けの手紙では、ザビー
ネのために、有名なダンサーになったザビーネが公演するというメルヘンを書いている
（KB 77-81）。コルマル研究者のマリオン・ブラントは、このメルヘンの「雪の精の踊り」
と「小さな怪物」を、それぞれ9月11日の手紙に言及されるアンナ・パヴロワとマリー・
ヴィグマンの舞踊になぞらえて解釈し、この二つの踊りが「幻想的な、自己解体しつつ
ある女性」と、「自己自身の重さの中に憩う女性」を体現していると説明している¹⁷。

2 フランス文学の影響

コルマルにおける舞踊の問題を考える際に、もう一つ影響を与えた可能性があるのは、
フランス文学である。語学的才能に恵まれたコルマルは、英語、フランス語、ロシア語、
チェコ語、スペイン語、フラマン語、また後にはヘブライ語を学んだ。1916に得たフラ
ンス語教師と英語教師の免状は、いずれも優秀な成績で取得されたものである¹⁸。1927
年夏、コルマルはフランスのディジョン大学の夏期講座に参加し、パリを含むフランス
各地を旅行する。このフランス旅行は、コルマルに、失恋の痛手と詩作の行き詰まりか
ら脱出するきっかけを与えた¹⁹。コルマルのフランス語は完璧で、「最初のフランス滞在
の時、パリ生まれと間違えられたほどなまりのないフランス語を話した。」²⁰という、妹

の証言が残っている。

コルマルとフランス文学の関係については、すでにボードレールやジュリアン・グリーンの影響が指摘されている。コルマル自身、自分が「偉大なフランス抒情詩」から影響を受けたことを認めている（KB 73）。従兄ヴァルター・ベンヤミンに宛てた手紙の中では、高踏派の指導者ルコント・ド・リール、ヴァレリー、ランボーらの名が挙げられている²¹。もっとも舞踊に関する限り、コルマルがフランス文学の舞踊論から影響を受けたという、はっきりした証拠があるわけではない。だがコルマルが少なくともヴァレリーの名を挙げていることから、彼女がマラルメやヴァレリーの舞踊論を知っていた可能性は否定できない。そして以下に示すように、この「薔薇の踊り」には、詩学的に見て、マラルメの舞踊論との親近性が認められるのである。

舞踊は、コルマルの最も初期の作品から見られるモチーフである。たとえば1917年の『詩集』には、「子供たちの輪舞」(KSG 544-545)、「トランペット吹きの伝説」(KSG 558-562)、「カルメン」(KSG 577-578)といった詩が収められているし、1917年から1922年までの初期詩篇の中にも「孤独な踊り」(KSG 621)という優れた作品がある。また日光や、星、蝶などの様々な動きを舞踊に喩えた個所は、他の詩にも数多く見受けられる。だが「薔薇の踊り」がとりわけ興味深く思われるのは、コルマル中期の出発点に当たるこの詩の中で、舞踊が詩学的な思考と明確な形で結びついているからである。

「薔薇の踊り」の分析

Tanz der Rose

So geschwätzig schweigend
 Bist du Rauschrock einer Tänzerin;
 Mit den Flatterfalbeln reizend,
 Schwebt sie über grünen Teppich hin,
 5 Blond sind ihre Düfte,
 Du bist sanfte Schale, die sie hält,
 Das Geheimnis ihrer Hüfte
 Ist das zärtlichste der Welt.

Rosa Atlas rieselt,
 10 Und ein goldner Schleier schweift und irrt,
 Leises Lachen nieselt,

Wenn das Silberküglein tropft und klirrt,
Morgenrotes Schäumen
Glitzert im Vergehen,
15Frühlingsnächte träumen,
Die so jung wie ihre Augen wehn.

Ihrer Ringellocke,
Ihrem Wiegefuß und weißem Knie
Summst du, seidne Glocke,
20Selbst die süße Walzermelodie:

Wie Geläut der Bienen
Als ein braun und bronzner Sammet singt,
Und die Scherbe Himmel über ihnen
Blau an deine Wandung kling!

25Sieh, du willst kein Alter
Mit verschleißnem Siechtum, Fadenschein;
Taumeln Küsse, taumeln Falter
Schlaff zu deinem Buchten ein,
Schmilzt du wie die Flocke,
30Die ihr Leben reulos streift und läßt.
Eine aschenblonde Locke
Flicht der Kirschirol ins Nest. (KSG 264-265)

(「薔薇の踊り」 こんなにもお喋りに黙っている、/あなたは 踊り子のさやぐス
カート、/ひらめく裾飾りとの輪舞、/彼女は 緑の絨毯の上を漂い流れる、/そ
の芳香は黄金の髪、/彼女を支える あなたはやわらかな花のうてな、/彼女の腰
にひそむ秘密は、/この世で一番愛らしいもの。//薔薇色の繻子はせせらぎ、/
金のヴェールはさまよい乱れ、/小声の笑いは 霧雨のように降る、/銀のしずく
が 滴って音をたてると、/朝焼けが泡立ち/きらめき消える、/夢みる春の夜々
は、/彼女の眼のように 若々しく風に吹かれる。//その波打つ巻き毛に/その
揺れる足に 白い膝に/口ずさむ、あなた、絹でできた鐘は、/みずから 甘いワ
ルツのメロディーを。/蜜蜂の羽音のように/茶と青銅色のピロードが歌う、/蜂
たちの頭上の空の破片が、/あなたの内壁に当たって青く響く!//ごらん、年老

いることはあなたには厭わしい、ノすりきれ衰え、襤褸となるのは。ノ口づけが揺らめき、蝶たちがはためきノぐったりと あなたの窪みの中へ舞い落ちる、ノあなたは溶ける ひとひらの雪のように、ノ悔いなく軽やかに 生に別れを告げる。ノ灰の金髪の巻き毛を一すじ、ノ紅いコウライウグイスが巢に編み込む。)

1 ツュクルス『薔薇の像』

「薔薇の踊り」は、ほぼ1928年から1929年にかけて成立したツュクルス『薔薇の像 (Bild der Rose)』に収められている。先に述べたように、1927年のフランス旅行以降、コルマルは最も充実した創作時期を迎えることになる。1928年末、コルマルはペーンでの教師の職を辞し、ベルリン郊外のフィンケンクルークにある両親の家に戻った。大きな庭のあるこの屋敷で、コルマルは、好きな動物や植物の世話に勤しんだという。ヒルデ・ヴェンツェルは、「ゲルトルートは薔薇のツュクルスや、蛙その他の動物を扱った詩は、この家の庭のおかげでできあがった。」²²と述べている。

中期の出発点にあたる『薔薇の像』は、テーマの点でも形式の点でも他の詩集とは異なる構造を持っている。この詩圏に含まれる20篇の詩は明確な形式を持ち、本稿で論じる「薔薇の踊り」以外は、すべて厳格なソネットである。また「薔薇の踊り」を含む最初の3篇以外には二つの題がつけられ、そのほとんどが、薔薇の品種名と、ある女性の属性を表している。それぞれの詩は、薔薇の花と、様々な愛にとらわれた一人の女性の肖像を同時に描き出す²³。たとえば「悲しみの薔薇、エトワール・ド・オランド」(KSG 274)では、「エトワール・ド・オランド (オランダの星)」が薔薇の品種を表し、同時に死者を悼む一人の女性の姿が描かれるという具合である²⁴。薔薇の花が芽ぐみ、咲き、しおれる様子が、愛が生まれ、花開き、過ぎ去っていく過程を象徴している²⁵。二つの題名こそないが、「薔薇の踊り」においても薔薇の姿と、女性の愛の過程が、重なり合うようにして描写されるのは同じである。

一方で、ベルント・バルツァーが小説『ユダヤ人の母』に関して指摘したように、コルマルの作品世界では、子供と薔薇、詩作は、しばしばパラレルな関係に置かれる。「子供、薔薇、メロディー、歌、そして被造物という連想は、明らかな意図を持って、詩人のもう一つの『被造物』、つまり彼女自身の作品と結びつけられている。」²⁶従って『薔薇の像』の薔薇も、詩学的な側面を持っていると考えることができる。このツュクルスの副題「ソネットの花壇 (Ein Beet Sonette)」も、薔薇と詩の結びつきを暗示している。

2 衣装としてのテキスト

『薔薇の像』というツュクルスの特徴の一つは、布や衣装を表す語の多さである。絹、ピロード、喪章、リボン、ヴェール、装飾りなどの語が用いられ、衣装ではないが、髪、

羽根、蝶などもこの系列に含まれる。「薔薇の踊り」には、特に多くの衣装に関する語が認められる。スカート、裾飾り、絨毯、繻子、ヴェール、絹、ピロード、襷褌、巻き毛、鳥の巣などである。そして、踊る女性の肉体の動きは、動く肉体そのものとして描写されるよりも、肉体が纏う衣装の動きと、その衣ずれの音によって表わされている。この詩のほとんどの要素が、衣装の音や動きと関わっている。音や動きは、せせらぐ、さまよう、乱れる、滴る、歌う、響くといった動詞によって表されることもあれば、「さやくスカート (Rauschrock)」、「ひらめく裾飾り (Flutterfalbeln)」、「揺れる足 (Wiegefuß)」といった造語の複合名詞によって表されることもある。特に奇妙に思われるのは、語り手が冒頭で「あなた」と呼びかけるのが、踊る女性自身ではなく、彼女のまとうスカートであるという点である。

ブランドは、コルマルの作品世界において、布を縫う行為が文学的創造を暗示していると指摘している²⁷。詩を象徴する薔薇が「さやくスカート」と呼ばれ、「あなた」と呼びかけられるのは決して偶然ではない。薔薇であり衣装であるものとは、詩すなわちテクストなのである。スカートが「お喋りに黙って」たり、「絹でできた鐘」が「甘いワルツのメロディー」を「口ずさ」んだり、「茶と青銅色のピロードが歌」ったりするのは、このためである。そして、踊る肉体の動きは、このような衣装の動きや音を通して間接的に知られる。つまり、生きた世界の動きは、そのままの形で観客に理解されるのではなく、テクストの運動と音　つまり言語　を通して伝えられるのである。

20世紀初頭の文学と舞踊において、衣装が果たした役割は重要である。

身体形象の（「ギリシア的なもの」と「異国的なもの」という：山口注）この二つのモデルを結ぶ線は『布』、すなわち、ダンスの衣装に使われたドレープである。ダンスの衣装は、流行服や舞台衣装、ギリシアのチュニック、エキゾチックなダンサーのヴェールといった形で用いられ、舞踊とテクストにおいて、つまり舞台上と文学作品の両方で、動く像を表す媒体となった。²⁸

ガブリエレ・ブランドシュテッターによれば、衣装　特にヴェール　は、舞踊そのものと同じように「動的な意味の創出とそのずらしという暫定的な行為」と関わっており、その際、身体と衣装の関わり方は二つの側面がある、一方で、身体は、形の定まらない衣装に「輪郭」を与える。他方で、衣装はその運動によって身体の「輪郭」を解体し、「身体が、いわば織物の織り目の中へ変容していく抽象化のプロセス」を演出することもできる。マルルメがそのロイ・フラワー論で強調しているのは、もっぱら後者の側面である。また、衣装そのものにも、「身体の隠蔽と脱物質化」と、「身体あるいは、身体のある特定の部位の強調、ないしはエロティックな呈示」という働きの、二重の機

能がある。有名なサロメの「七色のヴェールの踊り」は、後者の典型的な例である²⁹。

コルマルの「薔薇の踊り」に登場する衣装には、ブラントシュテッターの挙げている要素がすべて含まれているように思われる。この詩の中で、衣装の動きは身体の「輪郭」を創造しつつ解体している。衣装と触れ合うことによって、髪や腰、眼、膝などの身体部位が浮かび上がってくる。だがこの身体は全体像を結ぶことはなく、詩の最後では、「巻き毛」が「巢」の中へ、つまり「身体が、いわば織物の織り目の中へ」変容していく。

このように、身体を隠蔽し脱物質化する一方で、衣装は「身体のある特定の部位」を強調し、エロティックな効果をも産み出している。というのも、「薔薇」はスカートであるばかりでなく、「彼女の腰にひそむ秘密」を支える「花のうてな」、つまり女性器そのものの暗喩でもあるからだ。幻想的なこの踊りの世界は、「世界で一番愛らしい」「秘密」が開示される、エクスタシーの世界でもある。このエロティックなイメージはコルマルのもう一つ概念、「出産としての創造」に結びついていく。詩人にとって、「文学的創作」とは、常に「分娩」の謂でもあった（KB 43）。

3 「薔薇の踊り」の構造

「薔薇の踊り」の形式自体はソネットではないが、4つの連がそれぞれ「起 - 承 - 転 - 結」の役割を担うソネットの構造は、この詩においても踏襲されていると見ることができる³⁰。この詩の特徴の一つは、平行する三つの「動的な」時空間が、重ねられていることである。すなわち、布をまとった踊り子の踊りと、花咲き枯れていく薔薇、それに、女性の性愛の過程である。

第一連の1行目の「お喋りに黙っている (geschwäzig schweigend)」という撞着語法は、直接には、スカートの動きと衣ずれの音を表現している。同時にそれは、もの言わぬ踊る身体と、言葉からできたテキストとの緊張関係を表すのである。言語と沈黙をめぐる撞着語法は、『薔薇の像』の他の詩にも見られる。たとえば、「悲しみの薔薇 エトワール・ド・オランド」では、「そして彼女の沈黙から囁く語が生い育つ (Dann wächst ein Flüsterwort aus ihrem Schweigen)」(KSG 274)と言われているし、「女優 マダム・エドゥアール・エリオ」では、「そんなふうに薔薇は 揺らめきながら美しく緑の中に現れる / 珊瑚色のマントを沈黙の雄弁さで (stumm beredt) 翻し」(KSG 281)と述べられている。

「薔薇の踊り」に見られる言葉と沈黙の緊張関係は、この詩に多用される多様な韻個々の韻自体は意味を持たないが、全体として何がしかの意味を伝える によっても表現されている。脚韻以外にも、頭韻や半韻が多く見られる。たとえば第3連を見ると "Wiegefuß - weißen - Walzermelodie", "Summst - seidne - Selbst - süße - Sammet -

singt"、"Bienen - braun - bronzner - Blau" といった頭韻が目につく。また "Wiegefuß - Knie - Walzermelodie - Bienen - ihnen" や "weißen - seidne - deine" は半韻である。特に、テキストを象徴する薔薇の変身は、「スカート (Rock) - 花のうてな (Schale) - 波打つ巻き毛 (Ringellocke) - 鐘 (Glocke) - 雪のひとひら (Flocke) - 巻き毛 (Locke)」という視覚的・聴覚的に類似する比喩の連なりによって示されている。

第一連の緑の絨毯、芳香、花のうてな、といった語彙は、みずみずしい薔薇のイメージを呼び起こす。このイメージは、二連以下の、蜜蜂、霧雨、朝焼け、青空といった語彙に引き継がれていく。内容的には直接の関係はないが、コルマルは、ニジンスキーが本物の薔薇を衣装につけて踊った、バレエ『薔薇の精』を意識していたかもしれない。またクラシック・バレエの『眠りの森の美女』にも、オーロラ姫が薔薇を捧げる四人の求婚者と踊る、ローズ・アダージョと呼ばれる有名な場面がある。さらに、性愛という側面から見ると、「彼女の腰にひそむ秘密」という語によって、薔薇が性的な表象でもあることが暗示される。"Rauschrock" に含まれる「陶醉 (Rausch)」、"Flatterfalbeln" から連想される「移り気な (flatterhaft)」なども、同じ性的なコンテクストから読むことができる。

第二連では、さまよい乱れる金のヴェール、滴り音を立てる銀のしずく、泡立つ朝焼け、夢見る春の夜々、といったイメージによって、踊り子の衣装も、薔薇の花の形象も、舞踊空間の具体性も、次第にぼやけはじめる。境界の侵食は、せせらぎ、霧雨、泡立ちと、徐々に激しくなる水のイメージが示している。またそれは、舞踊の音楽と、性的なエクスタシーの高まりをも表現している。

第三連では、視点が切り換えられ、女性の肉体と、肉体を包む衣装、薔薇の花のイメージが、近接しつつオーバーラップする。踊り子の「揺れる足」や「白い膝」を包むスカートは「絹でできた鐘」であり、「甘いワルツのメロディー」を奏でている。舞踊と性愛の極致を　そして薔薇の開花の盛りを　示すが、21 - 24行目の、花にもぐる蜜蜂と、響き碎ける青空のイメージである。世紀転換期の文脈では、「蜜蜂の踊り」がマイナデスの忘我の踊りや、オリエントのダンサーの「エロティックなパントマイム」の象徴であったことにも触れておかねばならないだろう³¹。

第四連は、古い、襤褸、舞い落ちる蝶、溶ける雪、灰の金髪など、終末と死のイメージによって支配されている。それは、舞踊と性愛の行為の終わりであり、薔薇の花の生命の終わりである。踊り子の肉体は「ひとひらの雪のように」溶けてなくなり、布の名残である鳥の巣だけが後に残される。先で詳しく述べるように、これは現実世界からテキストへの変身を表現していると解釈できるのだが、そこには異物として踊り子の「灰の金髪の巻き毛」が織り込まれている。この「巻き毛」は、テキストに織り込まれつつも異物であり続ける、身体 = 世界の象徴と解釈できるだろう。

4 マラルメのロイ・フラール論との比較

「薔薇の踊り」に描かれるテキストの舞踊を、マラルメのロイ・フラール論「もう一つの舞踏論 パレエにおける背景 最近の事例に基づいて」におけるそれと比較して見れば、コルマルが舞踊をどのような詩学的モデルとして理解したかが一層明らかとなる。

1892年以降パリを中心に活動したアメリカ出身のロイ・フラール（Loïe Fuller 1862 - 1928）は、モダンダンスの先駆者の一人である。ヨーロッパ中に模倣者を生んだフラールの舞踊の特徴は、写真に見られるような、ダンサー自身よりも大きな蛇のようにうねる



絹の衣装であった³²。その衣装に各方向から様々な色彩の照明を当て、空間に浮かび上がる布と光の動きによって、花や蝶、蛇、炎をモチーフとする多くの作品が産み出された。一方、マラルメの詩学の眼目は、何かを再現するのではなく、自立的な記号として産出される虚構のテキスト空間であった³³。従って、自分の身体が隠れてしまうほど大きな衣装を操って、抽象的な舞台上に様々な形象を描き出すフラールの舞踊は、マラルメにとっては

は自らの詩学を体現したものとされたのである。実際、そのような「脱人間性、記号的主体性」、あるいは「主体と客体、現前と表象、指示と反省」の混乱こそ、フラールの舞踊の特徴だったのである³⁴。

形象の面から見れば、コルマルとマラルメの近似性は明らかである。マラルメのテキストには、薄布、横糸、翼、織物、紗幕などの布のイメージと、花卉、蝶、雪、香り、水泡などといった自然のイメージが入り混じっている。とりわけ「花」がマラルメの詩学の中で、詩の象徴であることはよく知られており、踊る女性と衣装、それに花が絡み合う構図は、コルマルの「薔薇の踊り」と同じである。一方で、このロイ・フラール論における衣装と身体の関係は、コルマルのそれとはかなり異なっている。舞踊は、ここでは自己のみに関連しつつ増殖していく「虚無」の生じる場であって、生身の女性のセクシュアリティはかき消されていく。マラルメは、踊り手の「裸身」をとりまく衣装の運動に、意味の空位をめぐるテキストの戯れを見ていたのである³⁵。

かくして一個の裸身のまわりに変幻自在に繰り出されるものは、反転し翻る飛翔の運動によって大きくなりまさる、その中で裸形の女がその操作を整えているのだが、それは嵐となり、空を駆けて飛翔の中で彼女を偉大なものとし、ついにはそれ

を溶解せしめるに至る。中心を占めるものとして、というのもすべては渦巻きとなって疾走し消え去る衝動に従っているからだ、それぞれの翼の先端にある錯乱した意志によって [自らを] 要約し、また隙のない立像として自らの小像をしっかりと床に突き刺すのであり かとえば、息絶えて見えるのは、ほとんど彼女自身の中から解き放たれて外に現れた空や海、夕べや薫り、水泡といった、遅ればせの装飾的跳躍を、濃縮しようとする努力のためである³⁶。

プレイアード版『全集』で僅か 2 頁ほどのこのエッセイの中で、マラルメは、舞踊による「虚の力の場」(ランガー)の生成、マラルメ自身の言葉で言えば、虚構のテキスト空間である「虚無 (rien)」の生成を描き出そうとする。引用部分では、大きな布がフラーの周囲で膨張と収縮を繰り返すにつれ、次第に内部と外部が入り混じり、虚構の空間が生成してくる様子が描かれている。この運動は、膨張的で錯乱的な外部と、凝縮され純化された内部を表す二つのイメージの系列の対比によって描き出されている。前者を表すのは、「変幻自在に繰り返されるもの(dégagement multiple)」、「反転し翻る飛翔(des contradictoires vols)」、「翼の先端にあつて錯乱した意志 (le vouloir aux extrémités éperdu de chaque aile)」、「遅ればせの装飾的跳躍 (des sursautements attardés décoratifs)」などであり、後者を表すのは、「裸身 (nudité)」、「要約する (résume)」、「隙のない (stricte)」、「濃縮する (condenser)」などである³⁷。

フラーが踊る空間は、最初「ギャラの劇場」と呼ばれるのだが、舞踊が進むにつれ、次第に透明化、稀薄化、抽象化されていく。それは、「夢想されたことのない風景の純粹無垢な姿 (une virginité de site pas songé)」となり、「雰囲気というか無 (l'atmosphère ou rien)」、「知覚されるや散乱する幻像、その透明な喚起 (visions sitôt éparées que sues, leur évocation limpide)」であるとされる。従って「裸身 (nudité)」という語も、生身の女性のセクシュアリティの表現ではなく、意味から解放された身体として理解されねばならないのである。

5 世界の変身

布と身体をめぐるイメージの鮮やかさ、映像の切り換えの見事さは、コルマルの詩を読む際の大きな魅力のひとつである。だがマラルメの場合とは異なって、そこでの身体は、言語から自由な「意味の空位」を表すのではない。むしろその身体は、語る「私」を含めた世界の手応え、テキストの外部に確かに存在し、テキストに織り込まれてもなお自己を主張し続ける世界そのもののメタファーとなっている。例えば『女の肖像』の中の詩「少女」では、ベッドに横たわる少女の肉体がヨーロッパからアフリカ、アジア、アメリカへ広がっていく (KSG 57)。「拓かれざる女」では、語る「私」は「大陸」であ

る。「私は持つ 処女峰を、未踏の原生林を、ノ湾曲した沼、大河のデルタ、塩を吹く海
の岬を、ノ洞窟には、巨大な爬虫類が暗緑の光を放ち、ノ内海は 柑橘色のクラゲを
誇らかに見せつける。」(KSG 10)そして、確かな質量を持つこの世界と、それを取り込
み定着しようとするテキストのせめぎあいが、布と身体の上に緊張した運動を産み出す
のである。

暖かい布のように 私は夜を身にまといたい。
その白い星と、その灰色の呪いとともに、
昼の鴉を追い払う そのたなびく先端と
孤独な沼々で湿った、その霧の総飾りとともに。 「変身」(KSG 18)

もしも私がこの世界の一端を つかむことさえできるなら、
残りの三つの先端も見つけ、布を結ぶだろう、
それを杖に吊るし、うなじに担って行こう、
頬を染めた地球が その中に包まれている、
茶色い種とりんごの芳香とともに。 「放浪の女」(KSG 9)

このような例は枚挙にいとまがない。内部と外部、主体と客体、夢と現実、詩を讀
み進むにつれて分ち難いものとなる。世界はテキストに織り込まれ、テキストは世界
となるのだが、その関係はあくまで流動的である。「薔薇の踊り」では、身体と布、内
部と外部、主体と客体、現実と虚の世界の境界は、舞踊の動きによって踏み越えられて
いく。そこでは身体がテキストへ、現実が虚の世界へと織り込まれて行くのだが、その
運動は決して一方的なものではない。様々な対立は、絶え間なく交替し、逆転させられ
る。矛盾を孕んだ異なるレベルの比喩が重ね合わされ、そこから詩的なエネルギーが引
き出されているのである。

従って、コルマルの作品世界では、身体と布の、そして世界とテキストとの対立を調
和することよりも、その間の緊張関係を維持することに重点が置かれる。両者の力動的
な関係から、詩的なエネルギーが引き出されてくるのである。それゆえ、ゲルトおよび
グンデル・マッテンクロットが指摘するように、「変身」は、コルマルの「詩的な構成
原理」なのであり、その変身を体現する芸術として、舞踊は、コルマルの作品世界の中
心的な位置を占めるのである³⁸。

注

- 1 コルマルの詩作品の引用は、Kolmar, Gertrud: Weibliches Bildnis. Sämtliche Gedichte. München 1960, 1980(以下 KSG) 手紙の引用は Kolmar, Gertrud: Briefe an die Schwester Hilde. (1938-1943) München 1970 (以下 KB) を底本とし、略号とページ数を本文中の括弧内に示した。なお、本論文は、拙論 Yamaguchi, Yoko: Tanz als poetologisches Modell in der Dichtung Gertrud Kolmars. In: Gertrud Kolmar. Orte. Hrsg. von Marion Brandt. Berlin 1994, S. 72-79. の前半部をもとに、大幅に加筆訂正したものである。
- 2 Wigman, Mary: Die Sprache des Tanzes. Stuttgart 1963.
- 3 Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra. Kritische Studienausgabe. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin/ New York 1967-1977 und 1988, S.144.
- 4 山口庸子「文学における『舞踏的なもの』 世紀転換期から1930年代のドイツ文学」『言語文化論集』(名古屋大学言語文化部)第 XVII 卷第 2 号 1996年 65 - 79頁参照。
- 5 Hofmannsthal, Hugo von: Über die Pantomime. In: ders: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa III. Frankfurt am Main 1952, S. 50. なお、ホーフマンスタールはこのエッセイの中で、「パントマイム的なもの」の例として舞踏家ルース・セント・デニス、ニジンスキー、川上貞奴の身体表現を挙げている。
- 6 ステファヌ・マラルメ「芝居鉛筆書き」渡辺守章訳 ステファヌ・マラルメ『マラルメ全集 ディヴァガシオン他』筑摩書房 1989年 153頁。
- 7 ステファヌ・マラルメ「バレエ」渡辺守章訳 ステファヌ・マラルメ『マラルメ全集 ディヴァガシオン他』166 - 167頁。なお、引用文中の強調は、原文のまま。
- 8 渡辺守章「マラルメあるいはバレエによる主題と変奏」渡辺守章編 井村実名子・渡辺守章・松浦寿輝訳『舞踏評論 ゴーチエ/マラルメ/ヴァレリー』新書館 1994年 171頁。
- 9 同 157頁。
- 10 Kleinschmidt, Erich: Der Tanz, die Literatur und der Tod. Zu einer poetologischen Motivkonstellation des Expressionismus. In: Tanz und Tod in Kunst und Literatur. Hrsg. von Franz Link. Berlin 1993, S. 379.
- 11 マラルメ「バレエ」前掲書153頁。
- 12 シュザンヌ・K. ランガー『感情と形式 続「シンボルの哲学」』大久保直幹・長田光展・塚本利明・柳内茂雄訳 太陽選書16 太陽社 1970年 310頁。
- 13 同書 278 - 279頁。
- 14 Hofmannsthal, Hugo von: Ein Brief. In: ders: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa II. Frankfurt am Main 1952, S. 13.
- 15 Hofmannsthal, Hugo von: die unvergleichliche Tänzerin. In: a.a.O., S. 260.
- 16 Wenzel, Hilde: Nachwort. In: KSG, S. 773.
- 17 Brandt, Marion: Schweigen ist ein Ort der Antwort. Eine Analyse des Gedichtzyklus "Das Wort der Stummen" von Gertrud Kolmar. Berlin 1993, S. 60.
- 18 Woltmann, Johanna (Bearb.): Gertrud Kolmar 1894-1943. Marbach am Neckar 1993, S. 36.
- 19 Brandt, Marion: Hohe Kerze der Richtenden. Gertrud Kolmars Frankreichreise und der Neubeginn ihres literarischen Schaffens im Jahr 1927. In: Kambas, Chryssoula (Hrsg.): Lyrische Bildnisse.

- Beiträge und Biographie von Gertrud Kolmar. Bielefeld 1998, S. 15-28.
- 20 Wenzel: a.a.O., S. 772-773.
- 21 Woltmann: a.a.O, S. 63. ベンヤミンは1928年と1929年の二度にわたって、コルマルの原稿発表を仲介している。だが彼とコルマルの文学上の交流の詳細は不明である。
- 22 Wenzel: a.a.O., S. 776.
- 23 薔薇と動物園のコンドルのイメージを重ねた「コンドルの薔薇 ヴィルヘルム・コルデス」(KSG 272)のような例外もある。
- 24 Shafi, Monika: Gertrud Kolmar. Eine Einführung in das Werk. München 1995, S. 101.
- 25 Brandt: Schweigen ist ein Ort der Antwort, S. 27.
- 26 Balzer, Bernd: Die Wirklichkeit als Aufgabe. Nachwort. In: Kolmar, Gertrud: Eine jüdische Mutter. Frankfurt am Main/ Berlin/ Wien 1981, S. 174.
- 27 Brandt: a.a.O., S. 93.
- 28 Brandstetter, Gabriele: Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde. Frankfurt am Main 1995, S. 118.
- 29 A.a.O., S. 127-128.
- 30 山口四郎『ドイツ詩を読む人のために 韻律論的ドイツ詩鑑賞』郁文堂 1982 121頁。
- 31 Brandstetter: a.a.O., S. 209.
- 32 踊るロイ・フラー 図版出典 Brandstetter, Gabriele/ Ochaim, Brygida Maria: Loïe Fuller. Tanz - Licht-Spiel - Art Nouveau. Freiburg im Breisgau 1989, Abb. 43.
- 33 Gumpert, Gregor: Die Rede vom Tanz. Körperästhetik in der Literatur der Jahrhundertwende. München 1994, S. 154-169.
- 34 MacCarren, Felicia: Stéphane Mallarmé, Loïe Fuller, and the Theater of Femenity. In: Goellner, Ellen W./ Murphy, Jacqueline Shea: Bodies of the Text: Dance as Theory, Literature as Dance. New Brunswick/ New Jersey 1995, S. 218.
- 35 Brandstetter, Gabriele: "La destruction fut ma Beatrice"- zwischen Moderne und Postmoderne: Der Tanz Loïe Fullers und seine Wirkung auf Theater und Literatur. In: Fischer-Lichte, Erika/ Schwind, Klaus (Hrsg.): Avantgarde und Postmoderne: Prozesse struktureller und funktioneller Veränderungen. Tübingen 1991, S. 198.
- 36 ステファヌ・マラルメ「もう一つの舞踏論 パレエにおける背景 最近の実例に基づいて」渡辺守章訳『マラルメ全集 デヴァガシオン他』175頁。
- 37 フランス語の引用は、Mallarmé, Stéphane: Œuvres complètes. Texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry. Paris 1945 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 307-309 に拠る。以下も同じ。
- 38 ゲルトおよびグンデル・マッテンクロットは「変身はツェクルスの内容とモチーフの綱目を決定し、また詩がその中で自らを反省するための鏡でもある。」と述べている。Gert und Gundel Mattenkrott: Berlin. Transit. Eine Stadt als Station. Mit Fotografien von J.F. Melzian. Reinbeck bei Hamburg 1987, S. 192. またギュンター・ホルツも、「変身」は、「生きられた生を詩的に超越する方法であり、時間と空間の限界の中で生まれ通用しているものが詩人に押し付けた境界の跳び越えである。」としている。Holtz, Günter: Metamorphosen einer Passion. Zu Gertrud Kolmars >Verwandlungen<. In: Gedichte und Interpretationen. Hrsg. von Harald Hartung. Bd. 5, Stuttgart 1983, S. 388.