

言語表現における外界と内界

—ボードレールを中心に—

横山 昭正

はじめに —なぜ「外界の描写」が必要なのか？

生まれながらにして私たちには、外界の物象の内面を覗きたい、そしてそれをできるだけ深く正確に把握して〈私〉のなかに吸収したいという好奇心が具わっている。それだけでなく、〈私〉の内面に同化させたものを他者に伝えたいという根源的な願望がある。とはいえそうした願望を満たすには、その物象の外面を手掛かりにするしかない。ところが、ある物象を見て感動し、記憶したことを聞き手や読み手に鮮明に伝えたいと望んでも、ただ感情的に主観を吐露するだけでは不十分であることに、私たちは遅かれ早かれ気づくはずである。とすれば、他者を説得するとき私たち表現主体にまっ先に求められる基本的な姿勢は、対象の外表面（姿かたち・表情や身振り）から、常套的で画一的な視線が見逃すような特質や細部を切り取って自分独自の表現によって描き出し、それを他者に発見させることである。

そもそも私たちが外界の物象を描写するのは、ただ単にそのあるがままの外表面を忠実に再現して、他者に見せたいからではあるまい。仮に一つの対象を写實的に再現したとしても、私たちは主観をすっかり排除した、いわゆる客観的な視点をつらぬくことができるだろうか？

例えば絵画の場合、素材に撰んだ外界の物象（人物・静物・風景…）の目に映ずる外表面を描写するとき、画家が自らの主観を徹底的に殺したとしても、否、そうすればするほど私たちは、完成した画面の空間に、画家の眼を強く惹きつけた素材の外表面の逃れやすい魅力だけでなく、彼（女）が発見したその素材の不可視の内表面をも目に見えるかたちで実在させたいという願望を秘めた画家の眼差しが読み取れるはずである。なぜなら、必ずといっていいほど、表現主体の眼差しは自らの内表面の暗がりにもうごめく表出欲の促しに衝き動かされているからである。

畢竟するに、私たちにとって表現行為は、具体的な物質性を持たず、茫漠として移ろいやすい自らの内表面を感知し把握するため、さらにそれを自己と他者にむかって定着するために不可欠な手だて、ないしは仕かけにほかならない。

表現主体（私たち自身・詩人や小説家…）が自らの内表面や内的体験を相手の内表面にしっかりと刻みこむためには、その素材に現実感や実在性を与えねばならない。というのも、内表面の感情や情念、観念や理念などは抽象的もしくは形而上的なもの

であって、五官では捉えにくいからである。そのとき、外界の事物や現象の描写を表現に取り入れる工夫が必要になってくるといえよう。

1. 外界の内在化⇔内界の外在化

外界の事象を描くことによって主体の内面を表現することは、外界を内在化すると同時に内界を外在化する営みにほかならない。それは外界の客体と主体の内面との同一化あるいは一体化をも意味する。

自らの内部と外部世界との同一化を人生の途上で実際に体験し、作品中にそのときの様子を好んで再現している詩人や小説家は数多く、枚挙に暇がない。

例えばシュペルヴィエル Jules Supervielle (1884-1960) は、外界と内界を混同しがちな自身の性向について次のように述べている（下線による強調は筆者。以下同様）。

[...] quand je vais dans la campagne le paysage me devient presque tout de suite intérieur par je ne sais quel glissement du dehors vers le dedans, j'avance comme dans mon propre monde mental.

[...] 田舎に出かけると、外側から内側への不可思議な滑り入りによって風景がほとんどすぐに私の内部のものになる。私は自分自身の内面世界にいるかのように進んでゆく。

（「詩法のことを考えながら」 *En songeant à un art poétique*,

『誕生』 *Naissances*, Gallimard, 1951)

Rêver, c'est oublier la matérialité de son corps, confondre en quelque sorte le monde extérieur et l'intérieur.

夢みること、それは肉体の物質性を忘れること、いうなれば外界と内界を混同することである。

(*Ibid.*)

自然のなかに身を置くと、眼に映る外界がすんなりと自らの内部に融けこむため外界と内界を隔てる境界が消え、シュペルヴィエルは自らの内界を歩いている感じがする。この幻覚とも夢ともつかない感覚はそのまま、外界と内界の仕切りがなく融通無碍であるがゆえに幻想的に感じられる彼の詩空間と無意識のうちにつながっていると思われる。そのとき、彼の実在はその肉体的・物質的な要素をきれいに脱ぎ捨て、内面だけの存在に変容している。

詩人ルイーズ・コレ Louise Colet (1810-76. 46年から彼女の死まで恋人だった) に宛てた手紙のなかで、フロベール Gustave Flaubert (1821-80) は次のように書いている。

A force de quelquefois regarder un caillou, un animal, un tableau, je me suis senti y entrer. Les communications entr’humaines ne sont pas plus intenses.

時には一個の小石、一匹の動物、一枚の絵をじっと見つめるあまり、ぼくは自分がその中へ入ってゆくように感じた。人と人の関わりもこれほど濃密ではない。

(『書簡集』第3巻, コナール版全集, p.210)

彼が完成までに約30年かけた『聖アントワーヌの誘惑』(1874)では、主人公に悪魔が次のように語りかける。

Souvent, à propos de n’importe quoi, d’une goutte d’eau, d’une coquille, d’un caillou, d’un cheveu, tu t’es arrêté, immobile, la prunelle fixe, le cœur ouvert.

L’objet que tu contemplais semblait empiéter sur toi, à mesure que tu t’inclinais vers lui, et des liens s’établissaient [...]

しばしば、どんな対象であれ、たとえば一滴の水、一個の貝殻、一個の小石、一本の毛髪が目にとまると、お前は立ちどまり、身じろぎもせず、瞳を据え、心を開いていたな。

お前が凝視していた物は、お前がその方へ身をかがめるにつれてお前のなかへ侵入してくるように思われ、そのおかげで物との繋がりが築かれていったのだ [...]

(*La Tentation de Saint Antoine* [1849年の草稿] –III, *ibid.*, p.417)

この場面では、主体の内部へ侵入するのは物の方であるが、手紙ではその逆に、主体の方が物の内部へと入っていく。だが、どちらの場合も、外界と内界の合一という結果は同じである。シュペルヴィエルもフロベールも、知覚の対象である外界の物たちと主体が一体化する内的感覚を描いている。言い換えれば、外部の客体がそれを知覚する主体の内部に浸透するとき、その内在化とともに主体の内部の外在化が果たされるわけである。

リルケ Rainer Maria Rilke (1875–1926) は、外界の事象と主体の内界とがこんな風に相互浸透する空間を繰り返して描いているが、それは特に「世界内部空間」と呼ばれる(手塚富雄と神品芳夫は「世界内面空間」、生野幸吉は「世界内在空間」と訳している)。

2. 「世界内部空間」 Weltinnenraum

この語は、リルケの詩「ほとんどあらゆるものが」の第四連に出てくる。

あらゆる存在をつらぬいて一つの空間がひろがっている
「世界・内部・空間」が。私たちのなかを通りぬけて
鳥たちが静かに飛んでいる ああ 私が伸びようとして
窓のそとをのぞくと すでに私のなかに一本の樹が伸びている

(*Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen...*, 『1913-20年の詩』:

富士川英郎訳『リルケ詩集』新潮文庫, 1963, p.145)

また「鳥たちが横ぎって飛ぶ空間は」第二連には、単に「内部空間」Innenraumとして現れるが、これは「世界内部空間」を形成する主体側の空間である。

だから お前のために一本の樹を存在させるためには
樹の周りに内部空間を投げかけるがいい お前のなかに在る
その空間のうちから。[...]

(*Durch den sich Vögel werfen...*, 『1913-20年の詩』: 富士川英郎訳, *ibid.*, p.197)

このように、彼の詩作品ではしばしば外界と内界の境が消え失せ、両者が混じり合い融けあう。ただし、上記の二作品では未だ、詩法の図式的な説明ないしは宣言の感が強いと言わねばならない(晩年のリルケがヴァレリーやシュペルヴィエルの詩に心酔したのは、彼らの秀作にはそうした図式の縫目が透けて見えないことにもよろう)。

このリルケ独自の空間について、ベータ・アレマンは簡潔に分析している。

外部世界は、内面へと止揚され、変容することによって、消えてゆくのである。破壊されるのは外部世界ではなく、内面と外面の境界なのである。[……]

その際、問題なのは単に外部世界を内面化することだけではない。その逆もまた、世界内部空間という概念の範囲に属しているのである。つまり、リルケの晩年の詩句が示しているように、内部世界を外部の事物に向かって投げかけることにほかならない。

(Beda Allemann, *Rainer Maria Rilke*, Insel-Almanach, 1967 :

山本定祐訳、『リルケ—時間と形象—』国文社, 1977, p.17)

次に挙げる二つの作品には、そうしたリルケ的空間が鮮やかに描出されている。

だれがわたしに言えるだろう

だれがわたしに言えるだろう、
わたしのいのちがどこへまで届くかを？
わたしはまだあらしのなかをさまよっているものか、
波となって池に住むのか、
それともわたし自身、あおじろく青ざめて
早春の寒さにふるえる白樺の木なのだろうか？

(*Kann mir einer sagen, wohin...*, 『初期詩集』 1898 :

生野幸吉訳 『リルケ詩集』 河出書房, 1967, p.15)

愛に生きる女

あれがわたしの窓だ。たったいま
わたしはこんなにやわらかに眼をさました。
空をただよい飛ぶように思っていた。
わたしのいのちはどこへまでとどき、
そしてどこで夜ははじまるのだろうか？

周りの物みな、今なおわたし自身なのだと
思うことさえできそうだ。
すべてはまるで水晶の深みのように透きとおり
ほの暗く、物を言わない。

(*Die Liebende*, 『新詩集』 *Neue Gedichte*, 1907-08 : 生野幸吉訳, *ibid.*, p.160)

「わたし」は外界の「波」や「白樺の木」だけでなく、「周りの物みな」と一体化した感覚に浸されている。「あおじろく青ざめて／早春の寒さにふるえる」という形容、「水晶の深みのように透きとおり」という比喻の視覚的かつ触覚的な効果によって、私たち読者は主体と客体が浸透し合う空間に導かれ、融け入ることができる。それは、私たちの命、言い換えるなら私たちの内面も含めた肉体全体が外界の広大な空間に溢れ出し、無際限に拡がっていくことにほかならない。そのことを、引用の二作品に現れるほぼ同じ内容の問いかけが暗示している。

わたしのいのちがどこへまで届くかを？ *ich mit meinem Leben reiche ?*

わたしのいのちはどこへまでとどき、

Bis wohin reicht mein Leben,

リルケの詩世界に深く傾倒した辻邦生（1925-99）の短編小説『ある晩年』には、とある街（たぶんアムステルダム）の公園で噴水に見入っている放浪の詩人が登場するが、その男には明らかにリルケその人の面影が刻まれている。高齢の弁護士ファン・スターデンに、詩人は自分が噴水と一つになった感覚について語る。それを聞きとどけたファン・スターデンは、私たちの存在そのものが、そして一人ひとりの短い生涯が、水盤から噴き上げられて水柱の頂きを形づくるや否やみるみる落下して再び水盤に融け入る一しずくの水滴と少しもかわらないことに気づく。このような感覚は、引用詩の「波となって池に住むのか」という問いによって喚起される、「わたし」と「波」との一体化の感覚に似ている。

事実、「噴水について」*Von den Fontänen*（『形象詩集』*Das Buch der Bilder*, 1902）や「ローマの噴水」*Die römische Fontäne*（『新詩集』*Neue Gedicht*, 1907）など、リルケは噴水をモチーフにした詩を幾つも書いているが、その一つ「噴水」と題された小品を読んでみよう。

ああ 昇っては落ちてくる営みから
この私の内部にも このように「存在するもの」が生まれ得るといい
ああ 手なしで 投げ上げては受けとめる そのくり返し
精神の佇みよ ボールのないボール遊びよ

（*Fontäne*, 『1906-09年の詩』：富士川英郎訳、
op.cit., p.125. 筆者による字句の変更あり）

詩人の願いは、水盤からとぎれることなく伸び上がりながら空無（ここでは存在しない「手」と「ボール」）を支え続けている水柱の束によって虚空に描き出される透明なフォルムが、自らの内部世界にも生まれること、そしてそれを言葉によって造形することである。

リルケが執筆に約7年かけた『マルテの手記』（1904-10）の次の一節は、成熟期に差しかかった詩人がそれまでの半生を感性の網で一気に手繰り寄せているかのような、どの一行からでも詩が造れそうな濃密な散文である。

長い引用になるが、何度読み返しても色褪せぬすてきなパッセージである。

詩はいつまでも根気よく待たねばならない。人はまず一生をかけて、できれば

七十年も八十年もかけて、一匹の蜂のように蜜と意味を集めねばならない。そうしてやっと最後に、おそらく十行そこそこの本物の詩が書けるのだ。詩は感情だと人は思いこんでいるが、そうではない。[……]

詩は本当は経験なのだ。人はたった一行の詩のために、多くの都市、多くの人々を見なければならず、多くの書物を読まねばならぬ。多くの禽獣を知らねばならぬ。空飛ぶ鳥の翼を感じ、朝開く小さな草花のうなだれた羞らいを究めねばならぬ。まだ知らぬ国々の色々な道。思いがけぬ邂逅。遠くから近づいてくるのが見える別離。[……] いや、ただすべてを思い出すだけなら、実はまだ何でもないのだ。一夜一夜が互いに異なる夜々の閨の営み。産婦の叫び。[……] それらを詩人は思い出さねばならぬ。死にゆく人々の枕許についていなければならず、開け放した窓が風にかたことと鳴る部屋で死者の通夜もせねばならぬ。しかも、こうした追憶をもつだけでは何の足しにもならぬ。追憶が多くなれば、次にはそれらを忘却することができねばならない。そして、思い出が再び帰ってくるのを待つ大きな忍耐がいるのだ。思い出すだけでは何の足しにもなりはせぬ。思い出が私たちの血になり、眼になり、表情になり、名前のわからぬものになり、もはや私たち自身と区別することができなくなって初めて、ふとした偶然に、一篇の詩の最初の言葉が、そのように変質した追憶の中からぽっかり生まれてくるのだ。

(*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, 大山定一訳, 新潮文庫, 1953, pp. 27–28.

筆者による字句の変更あり)

リルケは、詩人を蜜蜂に喩えている。一匹の働き蜂がその短い生涯をかけて採取する花の蜜をすべて集めても、やっと小匙一杯の量にしかならないそうだ。詩人にとって、多大な労苦と時間の果てに得られるその一滴の「蜜と意味」こそ、ほんの数行の詩作品にほかならない。彼が「詩は経験なのだ」というとき、この「経験」は単なる日常体験の寄せ集めではない。彼の考えは次章で触れる森有正の「経験」という理念に流れこんでいる。一篇の詩が生まれるためには、広大な世界の数知れぬ事象を内面に取り込まねばならない。その蓄積された体験が、長い忘却と熟成の時間に耐えて真の「経験」に変質するのを辛抱強く待たねばならない。「私たちの血になり、眼になり、表情になり、名前のわからぬものになり、もはや私たち自身と区別することができなくなって」、言い換えれば外界と内界の合一・融合がなされた果てに、ようやく詩の一行が内面から生まれる。だがそれも「ふとした偶然に」であって、そこには何の確かな約束もない。詩の最初の言葉が内面からひとりだけで浮

かびあがるのを根気よく待っても、徒労に終ることが多い。仮にそんな言葉が生まれても、それが外界に実在する物のように確かで、私たちの内面の空虚を充たすに足る一つの作品に結晶することは稀である。リルケは芸術作品の創作について語っているが、その経験をめぐる思索は人の一生についても当てはまるであろう。

3. 森有正の「経験」

辻邦生は終生、森有正（1911-76）を「自分の規範として」仰いだ（辻「著者あとがきにかえて」、森『遠ざかるノートル・ダム』筑摩書房、1976、p.249）。森有正自身もまた、リルケから深い影響を受けている。1950年に第一回フランス政府給費生としてフランスに渡り、パリに暮して約15年、毎日のように眺めてきたノートル・ダム大聖堂を機縁に始まったヨーロッパ経験の深まりを、彼は次のように辿り直す。

やがてノートル・ダムの内部がだんだん見えるようになってきた。[...] この空間は単に量的なものではない。ヴィトロロー（玻璃窓）からさし入る多彩な光とオルガンの響きと祈りとは、その空間を外部に対してさらに質的に限定している。そしてこの内面の質がそのまま石になって凝固したものが、目の前に見るノートル・ダムなのである。[...] 頭で考えるのではなく、感ずる、内部があることが感ぜられてくる、ということ、これはそう手っとり早く起ってくるものではない。ただここで重要なことは、頭で解ることと感ぜられてくることとは決して同じではなく、雲泥の差がある、ということである。

（森有正『遙かなノートル・ダム』筑摩書房、1967、p.75）

上述の「内面」と「内部」は、大聖堂の内部空間を指す。彼はこれに続く一節で、自らの思想にとって極めて重要な「経験」という考えを丹念に分析している。

そしてこの第二の道、感ぜられてくるということは、対象がそのあらゆる外面的、したがって偶然的なものを剥奪され、内面に向って透明になってくることであり、それは対象が対象そのものに還ることだ、と言い換えてもよいであろう。それを私は感ずるという言葉でしか言い表わすことができない。そしてこれが経験の第一歩なのである。（*Ibid.*, pp.75-76）

上記の「内面」は、「私」の内面とも大聖堂の内部とも取れる。前者だとすれば、ステンド・グラスの華麗で深い色彩とそこを透りぬける光線が林立する石柱や椅子

や床に落とす淡い色模様、小礼拝室 (chapelle) でゆらぐ沢山の蠟燭の炎、パイプ・オルガンの荘厳な音響と信徒の祈りの声や讃美歌 —— それらの交響楽に日々充たされる緊密な石の空間のゆるやかな透明化を「感ずる」のは、「私」の内面の感覚にほかならない。

森有正はここで単に具象を抽象化させる主体の内面の働きを説明しているのではなく、むしろ、主体内面における真の抽象化・帰納の過程を示しているのだ。ここに至って、見る主体と対象のあいだに重要な転換が起こってくる。この現象を、外界と内界の相互浸透と呼ぶこともできよう。「私」の内部への大聖堂の内在化は、同時に「私」がその大聖堂を満たすことでもある —— 大聖堂と「私」の合一。

彼は同語反復もいとわず、次のように説く。

ところでこのことは、換言すれば、すなわちこの、経験の第一歩だということ
を別の言葉で言えば、我々の側においてもまた内面が始まる、ということ、さら
に言い換れば、我々自身が空虚でないものになり始める、ということなので
ある。 (Ibid., p.76)

ここには、私たちの内面はもともと空虚であるという認識が潜在している。この
パッセージの少し先で、彼は、上述のような外界の事物の内在化とそれに伴う内面
の変容を、次のような比喩で説明する。

それは、カタクリ粉を湯で捏ねると不透明な混濁した半流動体ができるが、そ
れがある瞬間からおもむろに透明になり始めるのによく似ている。これに必要な
なのは時間であり、忍耐である。 (Ibid.)

中世後期の息長い改築工事 (1163年から1330年頃までの約170年間) の末、ほぼ今の
姿に仕上がったときから数えてもおよそ700年の歳月を耐えぬいたゴシック建築
の傑作 —— パリのノートル・ダム大聖堂という、左右対称のきわめてシンプルで
しかもどっしりと大地に根づいた膨大な石の塊りが、それを見る私たちの内部で長
い時間をかけて透明化するという経験は、リルケの記述にあった、一生を費やして
ほんのわずかな蜜を集めてくる、あの働き蜂の営みとも重なってくる。

4. 比喩の働き

言語表現における「外界の内在化⇔内界の外在化」は多くの場合、「比喩」を介し

て表わされるが、私たちは、言葉の限界に気づいたときを境に、意識的・無意識的に比喩を探しはじめるのであろう。

(a) 比喩は言葉への絶望から生まれる。

私たちは見聞きした事実を、他者に、できるだけ正確に伝えようとする。それにとどまらず、そのときの自分の感覚や情念についてできるだけヴィヴィッドに語ることで、聞き手の共感を得ようとする。詩人や小説家は自分の思想や発見を、自分が想像するイメージを言葉で鮮明に描き出し、読者を説得することに努める。ところが、言葉はそうした願望にいつも十分に応えてくれるとはかぎらない。

例えばフロベールは言葉の不完全さ、無力さと格闘しつづけ、その壮絶な苦しみを 11 歳年上の恋人ルイーゼ・コレや友人の小説家ジョルジュ・サンド George Sand (1804-76) への手紙で繰り返し打ち明けている。彼は陳腐な決まり文句や常套句だらけの表現に偏執的な嫌悪と侮蔑を抱き、『紋切り型辞典』*Dictionnaire des idées reçues* (死後出版, Lemerre, 1881) を著す。また、そうした表現に安易によりかかるブルジョワ階層や芸術を解さない俗衆に対する苛立ちと諦めを隠さない。だが同時に、同質の小市民性を自分のなかに認め、彼らに恐怖とないまぜの親近感も覚えていたように思われる。彼の内に巣食う倦怠は、言語の力への絶望と期待、アトラス的な制作の苦闘と密に結びついている。

フロベールが執筆に 4 年半かけた『ボヴァリー夫人』(1856) には、私たち人間が用いる言葉について次のような考察がある。

彼 (女誑しのロドルフ) はエンマの言葉の無邪気さをろくすっぽ信用していない。大げさな物言いは月並みな愛情を隠しているから割り引いて聞かねばならぬ、と思っていた。今にも張り裂けそうな胸のうちも大ていは空疎極まりない比喩 (les métaphores les plus vides) をとおしてあふれ出るしかないのに。人は誰しも、とうてい、己の欲求も、考えも、苦悩も正確に示すことはできないし、人間の言葉は罅の入った大鍋そっくりで、空の星をほろりとさせたいとこれを叩いて曲を奏でても、熊を踊らせるくらいが関の山だからである。

(*Madame Bovary*, II-12)

「今にも張り裂けそうな胸のうち」*la plénitude de l'âme* から「熊を踊らせるくらいが関の山だからである」までの言語に関する省察は、狡猾な好色漢にすぎないロドルフにできるとは思えない。ここには、作者フロベールが顔を出して、エンマの「大

げさな物言い」の空虚さを彼自身の分析によって弁護し、同時にロドルフの計算ずくめの冷血ぶりを炙り出しているかのようだ。そのためにフロベールは「人間の言葉」*la parole humaine* を「罅の入った大鍋」*un chaudron fêlé* (=直喩) に喩え、「空の星をほろりとさせたい」*on voudrait attendrir les étoiles* というロマンティックでアナクロニックで誇大妄想的な、言ってみればドン・キホーテ的な、ということはエンマの、ひいては作者フロベールその人の願望の儂さ・空しさを、グロテスクで滑稽な《踊る熊》(サーカスで芸をさせられる野獣、ひいては「調教馬」*cheval de manège* に喩えられるシャルル・ボヴァリー [I-1] をも暗示) という隠喩によって鮮烈に、シニクに表現している。

1894年3月1日にオックスフォード大学で、翌2日にはケンブリッジ大学で開かれた講演「音楽と文芸」(*La Musique et les Lettres*, *La Revue blanche*, 1894. Perrin, 1895) のなかで、マラルメ *Stéphane Mallarmé* (1847-98) は「書くという行為には正当な理由があるのか」と問い、当時の詩人たちが懸命に探求した言葉の根源的な力を「喚起」*évocation*・「仄めかし」*allusion*・「暗示」*suggestion* の三つに集約している(この箇所は後に「詩の危機」*Crise de vers*, in *Divagations* [Bibliothèque-Charpentier, 1897] で引用される)。

ここには、言語の脆弱さと限界を知りぬいていながら、その極北の曠野で作品の構築に骨身を削っている詩人の絶望と決意がある。では、文学の特質とは何か？

音楽も色や形を暗示し、物象をおぼろげに喚起できるが、絵画的な形象や言語的な意味を明確に伝えることはできない。絵画は外界の自然や事物の色彩や形態を精緻に再現することができるが、音や声、明快に限定された観念や思想を表わすことはできない。言語は物象の性質や運動を説明し、内面の情念や抽象概念を定義づけることはできるが、音や色彩や形象の無限の変化を、耳で聴き眼で見ようには描写できない。しかしマラルメも言うように、それらを暗示し、喚起することはできる。歌曲や歌劇の場合、言葉はより音楽の状態に近づけるが、しばしば歌詞の意味やイントネーションが邪魔になる。楽曲が器楽のみによって演奏される場合、楽音は耳をとおして私たちの内部に侵入し、私たちの肉体の深部と共振・共鳴し、存在全体を内部からゆさぶることができる。楽音には、意味や観念をもつ言葉とは異なり、じかに私たちの感覚に浸透して、瞬時に私たちを「音楽的宇宙」のなかに包みこむ力がある。ヴァレリー *Paul Valéry* (1871-1945) によれば、「生み出される一つの楽音は、ただそれのみで音楽的宇宙を喚起します」*un son qui se produit évoque, à soi seul, l'univers musical*. (1939年、ヴァレリーがオックスフォード大学で行った講演「詩と抽象的思考」*Poésie et pensée abstraite*, Clarendon Press, Oxford, 1939. *Variété-V*, 1944)

いうまでもなく言葉は外界の物象や内面の情念・観念・思想などを表出し、実用

的な意味の伝達をになう。それと同時に、言葉には音とリズムがあり、色彩や形態を指示できる点で音楽と絵画の要素をあわせもつ。よく知られているように、ヴェルレーヌ Paul-Marie Verlaine (1844-96) やマラルメやヴァレリーら象徴派の詩人たちは純粹芸術としての音楽に憧れ、音楽の豊かさを詩に奪い返し、自分たちの「詩的宇宙」l'univers poétique (*Ibid.*) を「音楽的宇宙」l'univers musical (*Ibid.*) に近づけるため、言葉の散文的で実用的な要素をぬぐい去ることに全力を傾けた。その途上で、とりわけ言葉の « évocation ; allusion ; suggestion » の潜在力を生かすことにより、彼らはそれぞれの詩の宇宙を造りあげていったのである。

(b) 比喩と想像力

自分が見たり聞いたりした事象、発見したり考えたりした内容を他者に伝達するとき、話者はできるだけ正確に、客観的にそれを伝えたいと願うだろう。しかし、それだけだろうか？ 話者が客観的な事実とともに聞き手や読み手に伝えたいのは、むしろ自分がその事実を前にして感じた主観的な感覚や情念ではないだろうか？

だとすれば、話者は、そうした欲求を契機にして言語の限界を超えるような比喩を探しはじめる。想像力の働きが求められるのは、そのときからである。

このように、「受信者」récepteur を説得し、共感させる言語表現をするために適切な比喩を見つけようと試みる過程で、私たち「発信者」émetteur は対象を見直すことになる。それは私たち自身の感覚や情念を明確にすることでもある。その結果得られる知覚を、私たちはさらに広くしたり、深めたりすることも可能になる。

(c) 想像力と「普遍的類推」universelle analogie

地上と天上、人間と宇宙の森羅万象の奥ふかく隠された類似と照応を類推し、一見遠い二つの物象を結びつけること —— それが芸術作品における比喩の根本である。優れた比喩を生み出すのは、詩人の鋭く深い観察と想像力による。ヨーロッパだけでなく、日本の詩人たちも明治期以来、上田敏『海潮音』(本郷書院, 明 38)・永井荷風『珊瑚集』(靑山書店, 大 2)・堀口大學『月下の一群』(第一書房, 大 14) などの訳詩をとおして大きな影響を受けたボードレール Charles-Pierre Baudelaire (1821-67) は、次のように述べている。

彼〔ポオ〕にとって**想像力**はあらゆる能力の女王 (*la reine des facultés*) なのだ。しかし彼は、この語を普通の読者が解釈するよりもはるかに大きな何かを表わすために使っている。**想像力**は空想ではない。感性でもない。とはいえ、想像

力が豊かで感性が鋭くないような人間を思い描くことは難しいのだが。想像力は何よりもまず、哲学的方法の外にあって、物象の内なるひそかな関係、照応 (les correspondances) と類似 (les analogies) を感知するほとんど神聖な能力なのだ。

(「エドガー・ポオについての新しい覚え書-3」 *Notes nouvelles sur Edgar Poe-III*,
『続・異常な物語集』 *Nouvelles Histoires extraordinaires*, Michel Lévi, 1857)

ボードレールによれば、想像力の働きを根源的に支えているのは「類推」 *analogie* を感知する (*percevoir*) 能力である。これについて彼は次のように述べている。

スウェーデンボリは、フーリエよりずっと偉大な魂の持主で、早くから我々に **天は一人のきわめて偉大な人間である**、と教えていた。あらゆるもの、つまり形象、運動、数、色、香りなどは、**自然なもの**の内部でも、**精神的なもの**の内部でも何らかの意味をもち、相互に作用しあい、語りあい、**照応している**とも教えた。[……] 優れた詩人の場合、**隠喩 (métaphore)** でも**直喩 (comparaison)** でも、あるいは形容語でも、その置かれた状況に応じた数学的な正確さで用いられていないようなものは一つもない。というのも、これこれの直喩、これこれの隠喩、またこれこれの形容語は**普遍的類推 (universelle analogie)** という汲めども尽きぬ源泉から汲みとられており、しかも他所からは汲みとることができないからである。

(「ヴィクトル・ユゴー-2」 *Victor Hugo-II*, 『わが同時代人の数人についての省察』
Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains, L'Art romantique, Michel Lévi, 1869)

ただし「普遍的類推」は単なる空想や夢想ではない。この類推の働きによって発見される「物象の内なるひそかな関係、照応と類似」を作品に造形するとき、**比喩**や**修飾語**の選択にも必ず「**数学的な正確さ**」が伴う——これはボードレールがポオから学んだ《**詩人の想像力に不可欠な批評力**》を指している。彼以前のラマルテ、ユゴー、ミュッセラと、彼以後のランボー、マラルメ、ヴァレリーらとを分かťのが、この想像力と批評の共存である。

(d) **比喩の種類と働き**：主な比喩の種類は次の4つとみなされている。

① **直喩** [*comparaison ; simile*]：類似による転義法 (*trope*)

*主に「～のような；～のように」 *comme... ; ainsi que...* などで媒介される。

「そのきやしやな踵なぞは／ちやうど鹿のやうだ」

(中野重治「あかるい娘ら」, 『中野重治詩集』 ナップ出版部, 1931)

② 隠喩 (暗喩) [métaphore ; metaphor] : 類似による転義法 (trope)

* 「少女は鹿の脚をもつ」(隠喩) を「少女は鹿のような脚をもつ」(直喩) と言
い換えても、両者の内容にはほとんど違いが認められないといえよう。

「貴女の足の甲はまるで鳩の胸だ」(隠喩) と「[...] 鳩の胸のようだ」(直喩) ;

「人間は考える葦だ」(隠喩) と「人間は考える葦のようだ」(直喩) も同様。

物みな息がふさがり	Tout suffocant
青ざめている そのとき	Et blème, quand
時の鐘が鳴りひびき	Sonne l'heure,

(ヴェルレーヌ「秋の歌」 *Chanson d'automne*, 『サトゥルヌス詩篇』

Poèmes saturniens, Lemerre, 1866)

◎ « suffocant » と « quand » : [kã] という音韻から成る脚韻の響き合いは、鳴
りわたる教会の吊いの鐘 (glas) の音を喚起する —— いわば音響的な「隠
喩」あるいは「暗示」 *allusion* である。

* 直喩 : 二つの物象をつなぐ理由 (意味) が明かされる = 意味的

隠喩 : 二つの物象が媒介 (意味説明) なしに結びつけられる。

それぞれのもつ意味をすべて含んだまま直結 = 形象的

◎ 「A は B である」という断言肯定命題の述部は、しばしば隠喩を形成すると
考えられる。下記で引用するボードレールの詩「我と我が身を罰する者」は
その典型である。この詩法は続けて引用されるゲオルゲ Stefan George (1868
-1933) の詩に引き継がれる。

グールモン Remy de Gourmont (1858-1915) の「髪の手」 *Les Cheveux* (『シモ
ーヌ』 *Simone*, 1901) は全 30 行のうち 26 行が「お前は～の匂いがする」 *Tu sens...*
の列挙に導かれて展開する。匂いをめぐって喚起される多種多様な事象のほ
とんどは、隠喩と考えられる。この詩を書くときグールモンの頭にあったの
は、ボードレールの「髪」 *La Chevelure* (『悪の花』再版, 1861) であろう。

ブルトン André Breton (1896-1966) のシュルレアリスムの詩「自由な結合」
L'Union libre は、「～を持つ俺の女」 *Ma femme à ...* の列挙によって展開され

る全 60 行の長編である。「自動記述」*automatisme ; écriture automatique* の手法で「俺の女」と結びつけられる森羅万象のほとんどが、隠喩になっている。

(1931 年、この詩は一篇だけの冊子として、作者名も出版社名も伏せて刊行され、後に『自撰詩集』に収録される)

人間はあくきの葦でしかない。自然のうちでいちばん弱いものだ。だが、それは考える葦なのだ。

L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature; mais c'est un roseau pensant.

(パスカル『パンセ』*Pensées* – 347)

貴女は麗しい秋の空 明るくて薔薇色の！

Vous êtes un beau ciel d'automne, clair et rose !

(ボードレール「語らい」*Causrie*, 『悪の花』*Les Fleurs du Mal*, Michel Lévi, 1857.

以下に引用されるボードレールの詩はすべて『悪の花』から)

— 私は月にも忌み嫌われる墓地だ — Je suis un cimetière abhorré de la lune,

(ボードレール「憂鬱」*Spleen*)

私は傷口でナイフだ！

Je suis la plaie et le couteau !

私は平手打ちで頬だ！

Je suis le soufflet et la joue !

私は四肢で車裂きの車輪

Je suis les membres et la roue,

そして犠牲者で死刑執行人だ！

Et la victime et le bourreau !

[……]

私は私の心臓の吸血鬼だ

Je suis de mon cœur le vampire,

(ボードレール「我と我が身を罰する者」*L'Héautontimoroumenos*)

わたしは剣であり鞘だ

Ich bin der degen und die scheid

わたしは犠牲であり刺殺者だ

Ich bin das opfer bin der stoss

(ゲオルゲ〔詩の題名未詳〕：手塚富雄『ゲオルゲとリルケの研究』

岩波書店, 1960, pp. 606 – 07)

思い出はみな狩の角笛

Les souvenirs sont cors de chasse

角笛の音は死ぬ 風のなかで

Dont meurt le bruit parmi le vent

(アポリネール Guillaume Apollinaire (1880–1918)「狩の角笛」

Cors de chasse, 『アルコール』*Alcools*, 1913)

③ 換喩 [métonymie ; metonymy] : 隣接・接触ないしは共存・因果の関係

「赤頭巾ちゃん」 Le Petit Chaperon rouge → 村の少女／黒帯 → 有段者
暖簾 → 店舗／門 → 家：家柄…：換喩か、提喩か？
「容器 → 中味」 ボトル→ワイン；ウイスキー／皿 (dish ; plat) → 料理
Cf. 「青ひげ」 (le) barbe-bleue → 残忍な夫：提喩？

どうしろと言うんだ 街は飢えていた Que voulez-vous elle était affamée
(エリュアール Paul Éluard 「燈火管制」 *Couvre-feu*, 『詩と真実 1942年』 *Poésie et Vérité 1942*)
◎ 「街」 elle [la ville=ナチス占領下のパリ]：「市民」の換喩か、提喩か？

④ 提喩 [synecdoque ; synecdoche]：含有・被含有の関係

頭 → 人間／首 → 職；地位 etc. / 口 → 人間；職… / 舌 → ? / 手 → ?
「部分 → 全体」・「特殊 → 一般」・「種 → 類」：白帆 → 船／小町 → 美女
花 → 桜／パン・飯 (めし；おまんま) → 食物
◎ 「ペンは剣よりも強し」：換喩か、提喩か？ 「飴と鞭」：換喩か、提喩か？

上述の例を見ても分るように、直喩・隠喩、換喩・提喩の区別は必ずしも明確ではなく、比喩の意味内容と働きを把握する上であまり意味がないと考えられる。
それゆえ次章で、筆者は比喩の区別についての新しい考え方を提示する。

5. すべての比喩は次の4型に分類される：

① 具象←具象 ② 抽象←具象 ③ 具象←抽象 ④ 抽象←抽象

*ただし、「語」によっては、また「語」の用いられ方によっては、その「語」が具象語か抽象語か、明快には区別できない事例が生じる。しかし、その問題はここでは論じない。

① 具象←具象によって喩える (一般的)：明確さ・鮮明さの追求

(隠れた類似の) 発見と驚き ⇔ 語の再生

* 詩の大切な働き：「言語の絶えざる再創造」 perpetual re-creation of language

(セシル・デイ=ルイス Cecil Day-Lewis (1904-72), *Poetry for you*,

Basil Blackwell & Mott Ltd., London, 1944)

「金色のちひさき鳥のかたちして／銀杏ちるなり夕陽の岡に」

(与謝野晶子『恋衣』 山川登美子・増田雅子との共著、本郷書院、1905)

「大地へ落ちてくる木の葉 /それは 輝きのうせた空で/死んだ鳥のよう」

(ハイム Georg Heym 「午後」：神品芳夫『リルケ研究』小沢書店, p.156)

「女たちは乾いて/木の股のように歩くのだった」(村野四郎「暗い春」,『亡羊記』

政治公論社, 1959. 以下に引用される村野の詩はすべてこの詩集から)

彼女〔未亡人エロイーズ・デュビュク：シャルルの最初の妻〕は不器量で、薪みたい
に干からび、春のように吹出物だらけだったのに […]

Quoiqu'elle fût laide, sèche comme un cotret, et bourgeonnée comme un printemps,

(フロベール『ボヴァリー夫人』I-1. 以下に引用されるフロベールの

文章はすべてこの小説から)

秋の日の Les sanglots longs

ヴァイオリンの Des violons

長い啜り泣き De l'automne

(ヴェルレーヌ「秋の歌」, *op.cit.*)

◎ 「ヴァイオリンの／長い啜り泣き」 Les sanglots longs / Des violons

→ 「秋風」(隠れた「隠喩」あるいは「暗示」 *allusion*)

- ② **抽象←具象**によって喩える (一般的)：抽象的な概念や情念に、具体的・感覚的なイメージ (形態や色彩や動き) が与えられる。

「生きる時間が黄金のように光る」 (村野四郎「鹿」)

「少年のゆめが/ねずみの頸骨のように 小さく/くだけちる日」

(村野四郎「暗い春」)

「亜麻畑のむこうで/少年たちを待っている夏休みのように/死が明るい顔
して/私をまっている」 (村野四郎「近い夏」)

「死よ/ぼくの血ぶくれた やさしい同居人よ」 (村野四郎「仕切のあちら」)

「お死よ 老いた船長よ 今が潮時だ！ 錨を揚げよう！」

O Mort, vieux capitaine, il est temps ! levons l'ancre !

(ボードレール「旅」 *Le Voyage* - VIII)

けれど悲しみが私のなかで海のように満ちてくる

Mais la tristesse en moi monte comme la mer,

[……]

私の心は群集が荒らした宮殿だ

Mon cœur est un Palais saccagé par la cohue ;

(ボードレール「語らい」 *Causerie*)

貴女は言ったものだ「黒い裸の岩に這い上がる海のような
この異様な悲しみは どこから貴方に来るのかしら？」と

« D'où vous vient, disiez-vous, cette tristesse étrange,
Montant comme la mer sur le roc noir et nu ! »

(ボードレール「いつも同じく」 *Semper eadem*)

海のように深くておだやかな私の愛が

A mon amour profond et doux comme la mer,
彼女の方へ切崖へのように高まるのに

Qui vers elle montait comme vers sa falaise.

(ボードレール「宝石」 *Les Bijoux*)

◎ 「悲しみ」 *tristesse* ← 「海」 *mer* / 「心」 *cœur* ← 「宮殿」 *Palais*
「愛」 *amour* ← 「海」 *mer* / 「彼女」 *elle* ← 「切崖」 *falaise*

そのうえ我々は愛しい悔恨を養っている

Et nous alimentons nos aimables remords,
乞食らが蚤虱を育てているように

Comme les mendiants nourrissent leur vermine.

(ボードレール「読者に」 *Au Lecteur*)

◎ 「悔恨」 *remords* ← 「蚤虱」 *vermine*

絞め殺せるだろうか 古くて長い悔恨を

Pouvons-nous étouffer le vieux, le long Remords,

[……]

死者を食う蛆虫みたいに我々を食らう悔恨を

Et se nourrit de nous comme le ver des morts

(ボードレール「取返しのつかぬもの」 *L'Irréparable*)

◎ 「悔恨」 *Remords* ← 「蛆虫」 *ver*

私の青春は暗い雷雨にすぎなかった

Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage,
そこここを輝く陽光がよぎりはしたが

Traversé çà et là par de brillants soleils ;

[……]

おお苦しい！ おお苦しい！ 時間が命を食らう

O douleur ! ô douleur ! Le Temps mange la vie,

そして我々の心臓を齧る得体の知れない敵は

Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le cœur

我々が失う血で太り 逞しくなるのだ！

Du sang que nous perdons croît et se fortifie !

(ボードレール「敵」 *L'Ennemi*)

◎ 「青春」 *jeunesse* ← 「雷雨」 *orage*

「輝く陽光」 *de brillants soleils* → 「成功・栄光・幸福……」

「時間」 *Temps* ← 「敵」 *Ennemi* (= 「齧歯動物」 *animal rongeur*)

* ボードレールにおける「時間」：ローマ神話の農耕と時間の神サトゥルヌス *Saturne* ← *Saturnus* [ラテン語]。ギリシア神話のクロノス *Kronos* (ウラノスとガイアの子でゼウスの父) と同一視される。別称は《時の翁》。

Cf. ゴヤ *Francisco de Goya* (1746–1828) 「わが子を食らうサトゥルヌス」
SATURNO DEVORANDO A UN HIJO (1820–23) → 「食人鬼」 *ogre*

倦怠 陰鬱な無関心の果実が *L'ennui, fruit de la morne incuriosité,*

(ボードレール「憂鬱」 *Spleen*)

お前をめざし俺の欲望の群れが隊商を組んで出発するとき

Quand vers toi mes désirs partent en caravane,

お前の眼は俺の倦怠の群れが水を飲む貯水池だ

Tes yeux sont la citerne où boivent mes ennuis.

(ボードレール「されど女は飽き足らず」 *Sed non satiata*)

◎ 「欲望」 *désirs* ← 「隊商」 *caravane*

「倦怠」 *ennuis* ← 「家畜」 *bétail ; troupeau* (隠れた隠喩)

[…] 彼女の人生は天窓が北向きの納屋のようによろしく、おまけに倦怠の黙した蜘蛛が心の暗がりの四隅に網を張りめぐらしている。

[…] *sa vie était froide comme un grenier dont la lucarne est au nord, et l'ennui, araignée silencieuse, filait sa toile dans l'ombre à tous les coins de son cœur.*

(フロベール, I-7)

- ◎ 「人生」 vie ← 「納屋」 grenier ← 「心」
「倦怠」 l'ennui ← 「黙した蜘蛛」 araignée silencieuse

シャルルのお喋りは歩道みたいに平板で、世間並みの考えがそこを普段着でねり歩いていた […]

La conversation de Charles était plate comme un trottoir de rue, et les idées de tout le monde y défilaient, dans leur costume ordinaire, […]

(Ibid.)

- ◎ 「お喋り」 conversation ← 「歩道」 trottoir de rue
「考え」 idées ← 「群集」 (隠れた隠喩)

[エンマの] 未来はまっ暗な廊下で、しかも突き当りのドアはきつく閉じられていた。

L'avenir était un corridor tout noir, et qui avait au fond sa porte bien fermée.

(フロベール, I-9)

- ◎ 「未来」 L'avenir ← 「真暗な廊下」 un corridor tout noir

[…] もし彼 [シャルル] の視線が、一度でも、彼女 [エンマ] の思いに届いていたら、その思いのたけがたちまち胸から溢れだしていたかもしれない — — 果樹牆の熟れた果実が、手を触れると落ちるように。

[…] si son regard, une seule fois, fût venu à la rencontre de sa pensée, il lui semblait qu'une abondance subite se serait détachée de son cœur, comme tombe la récolte d'un espalier, quand on y porte la main.

(Ibid.)

- ◎ 「思いのたけ」 une abondance ← 「熟れた果実」 la récolte

[…] それまでは薔薇色の羽根の大きな鳥のように詩の天空の輝きのなかでだけ舞い飛んでいたあの素晴らしい情熱 — —

[…] cette passion merveilleuse qui jusqu'alors s'était tenue comme un grand oiseau au plumage rose planant dans la splendeur des ciels poétiques;

(フロベール, I-6)

- ◎ 「情熱」 passion ← 「大きな鳥」 un grand oiseau

その渴望、その悲哀、快樂の経験といつも若々しいその幻想が、さながら肥しや雨、風や太陽が花を育むように、彼女 [エンマ] を少しずつ成熟させた。

そしてついにその生まれながらの美貌が余すところなく花開いたのだった。
Ses convoitises, ses chagrins, l'expérience du plaisir et ses illusions toujours jeunes,
comme font aux fleurs le fumier, la pluie, les vents et le soleil, l'avaient par gradations développée, et elle s'épanouissait enfin dans la plénitude de sa nature.

(フロベール, II-12)

- ◎ 「渴望」 convoitises ・ 「悲哀」 chagrins ・ 「快樂の経験」 l'expérience du plaisir ・ 「幻想」 illusions ← 「肥し」 fumier ・ 「雨」 pluie ・ 「風」 vents ・ 「太陽」 soleil
「彼女 [エンマ]」 elle ← 「花」 s'épanouissait (花開いた=隠れた隠喩)

③ 具象←抽象によって喩える (特殊) : 多くない。

特定の観念的・抽象的な意味をもたない対象 (事象や個体)、あるいは限定された意味を有する対象に形而上的・思想的な意味が与えられ、対象のイメージに内的な、あるいは普遍的な広がりが生じる。

「[蜚蠊の雌の腹から喉まで充満した] 卵 ← 生き死にの悲しみ」

(吉野弘, *I was born*, 詩集『消息』私家版, 1957)

「夕焼けが悔恨のように赤い」 (鳥見迅彦「岳鴉」, 詩集『けものみち』昭森社, 1955)

「つめたいハムや荒巻の/悔恨に似た赤い切り口」 (村野四郎「歳末記」)

— すると蛆虫がお前の皮膚を悔恨のように齧るだろう

— Et le ver rongera ta peau comme un remords.

(ボードレール「死後の悔恨」 *Remords posthume*)

そこでは悔恨のように長い蛆虫どもが這いずりまわっている

Où comme des remords se traînent de longs vers (ボードレール「憂鬱」 *Spleen*)

- ◎ 「蛆虫」 ver (s) ← 「悔恨」 remords

N.B. remords ← remors [古フランス語: 「再び噛みつく」 remordre の過去分詞古形]

* 「後悔・悔恨の詩人」と呼ばれるボードレールは、しばしば「後悔」や「悔恨」を寄生虫や齧歯類の動物に喩える。

「寄生虫」 parasites (animaux parasitaires) : helminthe, punaise, ver, vermine, vermisseau...

「齧歯類」 rongeurs (animaux rongeurs) : fourmi, ligie, taret, termite...

** 寄生虫はまず最下層民 (paria) や物乞い、大道芸人や娼婦らを暗示する。

ボードレールやフロベールは彼らに恐怖と憧憬の念を抱く。彼らは忌むべき存在だが、近代人が失いつつある野生の生命力を秘めているからである。

一方でそれは、サルトルが批判するボードレールやフロベールの姿の投影でもある。すなわちブルジョワを嫌悪・批判しながら彼らに養われており、しかもそれが分っていながら「自己投企・社会参加」engagement を選択しない生き方である。 Cf. 「読者に」の「乞食」と「蚤虱」の関係。

④ 抽象←抽象によって喩える（特殊）：稀。

比喩の意味内容を具体的・感覚的に把握することが難しい。しかし、それが難解であっても、観念的・形而上的な広がりや深まりが生まれる可能性がある。

生きることは一つの不幸だ それは誰もが知る秘密

Vivre est un mal. C'est un secret de tous connu,

一つの苦悩だ とても単純で何の不思議もない

Une douleur très simple et non mystérieuse,

貴女の陽気さに似て 誰の目にも明らかな

Et, comme votre joie, éclatante pour tous.

(ボードレール「いつも同じく」 *Semper eadem*)

◎ 「生きること」 Vivre ← 「不幸」 mal ← 「苦悩」 douleur ← 「陽気さ」 joie

「悲哀が憤怒のようにこみ上げてきた」(筆者の思いつき)

「彼女の愛は憎悪のように激しい」(筆者の思いつき)

おわりに —シュペルヴィエルの二つの詩から—

シュペルヴィエルは「とり囲まれた住まい」 *La Demeure entourée* と題された詩のなかで、星に語らせている。

でも星は独りごとを言う—「あたしは一すじの糸の端っこで震えているの
もし誰もあたしのことを思わなかったら あたしは生きていられないの」

Mais l'étoile se dit : « Je tremble au bout d'un fil,

Si nul ne pense à moi, je cesse d'exister. »

(『未知の友だち』 *Les Amis inconnus*, Gallimard, 1934)

「一すじの糸」とは、星を見る人間や動物の視線、あるいは彼らの眼にまで届く星の光線、ひいては星を思い浮かべる人間の想像力を指すと考えられる。クロード・ロワ Claude Roy (1915-1997) の次の言葉は、この詩句の深い意味を捉えている。

世界を思わなくなることは、それは単に自分自身が虚無であることに同意することではない。それはまた、我々のお陰で存在しているこの宇宙を消滅させることでもあるのだ。
(Jules Supervielle, Poètes d'aujourd'hui, Seghers, 1970)

逆に、世界を思うことは虚無である自分を宇宙で満たし、自分自身と宇宙を蘇えらせることになるであろう。森有正の「対象がそのあらゆる外面的、したがって偶然的なものを剥奪され、内面に向って透明になってくること」を、頭で考え、理解するのではなく、時間をかけて身に沁み入るように感じるという「経験」を重ねるうちに、自ずから「我々の側においてもまた内面が始まる」、「我々自身が空虚でないものになり始める」という考えが想起される。

最後に、たった 12 行の平易な言葉で、深い広大な空間を描いたシュペルヴィエルの詩を、もう一つ読みたい。

炎の尖端

Pointe de flamme

一生を通じて 彼は
本を読むのが好きだった
ろうそくの灯で
それからよくかざすのだった
手を炎の上に
自分に言いかけさせるために
生きている
生きているんだ と

Tout le long de sa vie
Il avait aimé à lire
Avec une bougie
Et souvent il passait
La main dessus la flamme
Pour se persuader
Qu'il vivait,
Qu'il vivait.

死んだ日からもずっと
彼は自分のかたわらに
ろうそくを灯している
でも 両手を隠したまま

Depuis le jour de sa mort
Il tient à côté de lui
Une bougie allumée
Mais garde les mains cachées.

(『万有引力』 *Gravitations*, Gallimard, 1925)

外界と内界、生者の世界と死者の世界の境界を取り去った自在な空間は、言葉では名指されていない夜の闇に包まれている。このような闇と蠟燭の炎との対照は、ド・ラ・トゥール Georges de La Tour (1593-1652) の絵の世界を思わせる。比喻は用いられていないが、この作品全体が一つの生涯、人の生の隠喩になっている。

最後に詩の題名について：なぜ詩人は「蠟燭の炎」*Flamme d'une bougie*、あるいは単に「炎」*Flamme* か「蠟燭」*Une bougie* としなかったのだろうか？ この問いについて考えることは、作品と作者の深部に降りていくための重要な手がかりになると思われる。

「世界内部空間」の項で触れたリルケは、スイスのミュゾットの城館からシュペルヴィエルに送った最初の手紙（1925年11月28日付）で、この詩に感じられる「優しくて正確な軽やかさはほんとうに見事で、とても人の手になるものとは思えません」と述べている（*Jules Supervielle, Poètes d'aujourd'hui, op.cit.*）。

そのリルケは死の前年の1925年、パリでシュペルヴィエルと初めて会っている。そのとき、二人はどんな会話を交わしたのだろうか……

1921年、ヴァレリーの詩を読んで衝撃を受けたリルケが、それを契機に、スイスのヴァルモン療養所で亡くなる1926年まで、ヴァレリーと親交を結んだことはよく知られている。そのヴァレリーがどこかに書いていた戒めの言葉——「詩句を散文化するのには詩句を納棺するようなものだ」に従い、これ以上の解釈は控えたい。

〔註記〕

- 1) 引用の欧文の邦語訳は、指示のないかぎり筆者による。
- 2) 本論考は2013年7月27日（土）、広島大学文学部で催された第32回「広島大学フランス文学研究会」の席上で行った講演の草稿に修正・増補を施したものである。