

「アンチ＝プラトン」解釈の試み

尾崎孝之

1923年に生まれたイヴ・ボヌフォワが、1953年に刊行した最初の詩集『ドゥーヴの動きと不動』¹⁾は、多くの処女作と同じように、その内に既にボヌフォワの将来の詩作品の世界の展開を予見させるような幾つかの側面を含んでいる。

そこには、シュールリアリストたちの影響を強く受けた詩人が、その影響から離れて、独自の世界を形成しようとする様子が垣間見られるのである。²⁾

ボヌフォワが目指そうとする詩の世界は、既に詩集の題名『ドゥーヴの動きと不動』からも窺うことができる。

ドゥーヴという語は、詩集の中で、一人の女性を思わせる固有名詞として使われている。もともとの固有名詞は、ボヌフォワが最終的にその出版を断念した作品『秘密工作員の報告』の登場人物の一人に与えていた名前だった。ドゥーヴには普通名詞としての「城などの掘割」という意味も残っていると詩人は述べている。³⁾この語は事実、詩集の中で、一人の女性と結びつくだけではなく、「荒地」や「地下を流れる川」「崖」といった自然の情景にも結びついている。

また、ドゥーヴという語には、ボヌフォワがその詩を読んで感動し、やがては自らの詩集を送って親しく交際するようになる詩人ピエール・ジャン・ジュヴ (Pierre Jean Jouve) の名前の響き (Jouve) を聴き取ることもできる。⁴⁾この時、Douve-Jouve はボヌフォワが目指す詩の世界の理想となるかのようである。

因みに、ミシェル・フィンクはドゥーヴ (Douve) という語の内に「ドーバー海峡 (Douvres)」や「開かれた (ouvert)」という語との共鳴を聴き取っている。⁵⁾

ダニエル・ランソンはドゥーヴという語について、「特定化することのできない名前、つま

り言ってみれば、空ろな記号表現⁶⁾と言っているが、それは同時にボヌフォワが目指す詩のあり方の一側面を暗示していると思えることもできる。

最後に、詩人自身も研究者たちも言及していないが、ある一つの事柄を挙げておきたい。それは、ドゥーヴが現実存在する一つの川の名前であるという事実である。

ドゥーヴは、軍港で有名なシェルブールの南から発して、ヴェイ湾に注ぐ、ノルマンディー地方のコタンタン半島を流れる全長64キロメートルの川の名前である。⁷⁾その河口近くに、1944年のノルマンディー上陸作戦で多くの死者を出したユタ・ビーチがある。この事実の内に戦争の影を読み取ることは余りにも恣意的であるかもしれないが、インドシナで戦争が始まった時、イヴ・ボヌフォワはジルベール・ルリを始めとする仲間と共に、反植民地主義的な文書の作成を計画したりした。⁸⁾ここに、社会問題、特に戦争に対する詩人の関心の深さを認めることができる。ボヌフォワが、一時期シュールレアリスムに接近したのも、アンドレ・ブルトンとそうした社会問題、政治問題に対する考え方を共有したからでもある。そして、ドゥーヴという語の内に「侵犯の標章であると同時に侵犯の工作員」という側面もあるとボヌフォワは言っている。⁹⁾

ミシェル・フィンクが、ドゥーヴ (Douve) の内に「ドーバー海峡 (Douvres)」や「開かれた (ouvert)」を聴き取った例に倣えば、この単語の内に「二重性 (double)」の響きを聴き取り、その内に動きと不動が提示する二重性を重ね合わせることができる。¹⁰⁾そして、それは例えば甘美さ (douceur) と苦しみ (douleur)、生きることや死ぬことの甘美さと苦しみとどこかで繋がっているのかもしれない。ここに、互いに対立するような二つの動きが並び立つ様子を窺うことができ、それがボヌフォワの詩の世界の主調低音を奏でていると言えるだろう。

ともあれ、動き (du mouvement) は具体的な動きのあり様を示し、不動 (de l'immobilité) は動きの (抽象化された) 不在を示している。しかも二つともが部分冠詞という抽象化の許されない具体的なあり様を示す語によって先立たれている。(〈de〉を部分冠詞を構成する語ではなく、前置詞と解釈すれば、この詩集の題名は『ドゥーヴの動きと不動について』となる。) この部分冠詞からも、あくまでも具体的な場面に留まろうとする詩人の思いを読み取ることができる。

詩を形成するのはことばであるが、正にことばそのものに、この具体と抽象の、あるいは動きと不動の両方の側面がある。極めて単純化して言えば、ことばの中の具体的な側面とは、人が発声するその音であり、白い紙の上に刻印されているその黒いしみであろう。そして抽象的な側面とは、いわゆることばが意味しようとする内容であろう。

例えば、「叫ぶ」という単語を例にして、このことばの具体と抽象について少し考察してみよう。

まず具体的な側面として、〈sa-ke-bu〉という音がそこにはある。そして〈叫ぶ〉という黒いしみが白い紙の上に観察される。一方で、この単語に対面する人は心の中や頭の中で、他人や自分が叫んでいるイメージをその声と共に思い描く。叫ぶというイメージは具象的なものであると思われるかもしれないが、それが今とここという現在の時空に存在しないという意味において、抽象的なものなのである。

しかし次のように、逆の方向から観察してみると、どうなるのであろうか。「叫ぶ」ということばが存在しないとしたら、何が起こるのであろうか。その時、叫ぶという動作が今とここという現在の時空にあったとしても、それが叫ぶという動きとしては認識されないということが起こる。と言うことは「叫ぶ」ということばが、叫ぶという動きを今とここという現在の時空に存在させていることになる。

この意味においては、イメージを具体的に思い描くためには、(それ自体は)抽象的なことば(の存在)がどうしても必要なのである。

もう一つ例を挙げて、ことばをめぐる動きと不動について考えてみたい。それは、ことばを水の流れと解釈して、その流れる水が形成する動きと不動の関係、つまり川となって流れる水の動きと、それを動きたらしめている岸辺の不動の関係について考察することである。つまり、川の流れそのものをことばの流れと重ね合わせる時、流れていく水をことばの意味内容の動きにつなげ、岸辺をことばの音や白い紙の上の黒いしみという不動とつなげることが可能であろう。

しかし、ここでも岸辺という不動がなければ、川の流れという動きは存在しないということを理解しなければならない。

即ち動きは動きだけで自立することはないし、不動も不動だけで自立することはないということである。動きは不動があって初めて動きであり、逆に不動は動きがあって初めて不動たりえるのである。そしてこの関係は、生と死とのそれとも重なり合う。

具体的に言えば、この詩集の中で「ドゥーヴが語る」¹¹⁾というセクションがある。つまり、死んだ女性が生きている詩人に語りかけるのである。死者が生者に語りかける。詩の源としてのことばが、詩人を通して、詩人の場において出現する。言ってみれば、ことばを通して、ことばの場で、死が生と出合いをする。¹²⁾

詩を作るとは、詩を読むとは、この「動きと不動」という、言ってみればことばの持つ二重性の内に身を置くことなのだ。ことばを持ってしまった人間、ことばに領略されている人間にとって、最早、ことばから完全に切り離された、裸形の今とここという現在の時空に身を置き続けることはできない。しかしボヌフォワにとって詩に関わることは、ことばを通して、ことばの場でそうした時空に身を置こうとする、少なくともそれへの接近を常に試みようとするこ

となのである。

だからこそジャン・スタロピンスキーは、「現前」（今とここという現在の時空に立ち合い、そこに身を置こうとすること）に接近するためには、ことばという道を通るしかないと言うのである。¹³⁾イヴ・ボヌフォワも、「受肉化（incarnation）＝現前」の叫びはことばが必然的にもたらず「脱肉化（excarnation）＝非現前」の後にしか生じないと言っている。¹⁴⁾そしてジョン・E. ジャックソンも「イメージはことばの宿命であり同時に好機である」と言っている。¹⁵⁾

さらに言えば、そうした裸形の今とここという現在の時空がもしあるとすれば、それは真空中に譬えることができるかもしれない。しかし、真空の中では人は一瞬たりとも生きることができない。人が生きてゆくためには、ことばという空気を欠かすことができないのだ。

モーリス・ブランショが『文学空間』という書物を刊行したのが1955年であった。¹⁶⁾その書物の中でブランショは文学という世界を空間（espace）、しかもそれは、今でもなくここでもないニュートラルな空間としてとらえている。一方で1953年に最初の詩集を刊行したボヌフォワは「詩と希望とをほとんど同じものと見做したい」¹⁷⁾と言う。そこには、ボヌフォワにとっての詩の世界がことばとここという空間（むしろ「場所（lieu）」と言った方がいいかもしれない）に関わるものだけではなく、同時に過去—現在—未来という時間にも関わっていることが含意されている。

ともあれ、ボヌフォワは今とここという現在の時空に拘る。しかし先ほどから述べているように、今とここという現在の時空は、ことばとの関わりを通して、ことばとの関わりの中で、今でもなく、ここでもない時空に常に既に結びついてしまっている。ところが、シュールレアリストたちは、ことばやイメージとの関わりを通して、ことばやイメージとの関わりの中で、今とここという現在の時空をいきなり超えようとする、そのことでその現在の時空を否定しようとして、もう一つの世界を作り上げようとする。ボヌフォワには、それを受け入れることができない。詩人はあくまでも今とここという現在の時空から眼を逸らすことはない。

しかも、今とここという現在の時空が必然的に押し付ける苦しみや不幸、最大のそれは愛する人の、あるいは自らの死であるのかもしれないが、そうした苦しみや不幸や死を詩ということばの場で、ことばを通して希望に変えようとする。ことばという希望を生きようとする。何故ならボヌフォワにとって、生きようとする意欲（希望）のないところに生（詩）はないからである。¹⁸⁾

これから、1986年に刊行された『詩集』において、『ドゥーヴの動きと不動』の前に置かれた「アンチ＝プラトン」¹⁹⁾を構成する〈I〉から〈IX〉までの詩篇を順を追って読みながらイヴ・ボヌフォワの詩作品がどんな特徴を提示しているのかについての考察を始めよう。

Anti-Platon

(1947)

I

Il s'agit bien de *cet* objet : tête de cheval plus grande que nature où s'incruste toute une ville, ses rues et ses remparts courant entre les yeux, épousant le méandre et l'allongement du museau. Un homme a su construire de bois et de carton cette ville, et l'éclairer de biais d'une lune vraie, il s'agit bien de *cet* objet : la tête en cire d'une femme tournant échevelée sur le plateau d'un phonographe.

Toutes choses d'ici, pays de l'osier, de la robe, de la pierre, c'est-à-dire : pays de l'eau sur les osiers et les pierres, pays des robes tachées. Ce rire couvert de sang, je vous le dis, trafiquants d'éternel, visages symétriques, absence du regard, pèse plus lourd dans la tête de l'homme que les parfaites Idées, qui ne savent que déteindre sur sa bouche. (p. 11.)

アンチ=プラトン

(1947年)

I

たしかにこの物が問題である。実物よりも大きな馬の頭が問題なんだ、一つの町全体がそこに嵌めこまれ、通りや砦がその眼の間を走り続け、曲がりくねって伸びる鼻面と一つになっている。一人の男が木や段ボールでこの町を作り上げて、本当の月で斜めからそれを照らすこともできた、たしかにこの物が問題である、蓄音機のターンテーブルの上で髪を振り乱して回る一人の女の蠟の頭が問題である。

ここのすべてのもの、柳やドレスや石の国のすべてのもの、つまり、柳や石にそって流れる水の国、しみのついたドレスの国のすべてのもの。私は、永遠の密売人、左右対称の顔、眼差しの不在であるあなた方に言いたいのだが、血に覆われたこの笑いは、男の口の上で色褪せることしかできない完璧

な「アイデア」よりも、男の頭の中に重くのしかかっている。²⁰⁾

昼という現実の太陽の明かりの下ではなく、夜の月というもう一つの明かりの下に展開する世界を描いた、キリコ²¹⁾を始めとするシュールリアリストたちの絵画を思わせるイメージから「アンチ=プラトン」が開始される。そこには、頭に対するボヌフォワの拘りが垣間見られる。「馬の頭」、「一人の女の蠟の頭」、「男の頭」と3回用いられている。この3つの「頭」は外側から見られた頭の形、物としての頭であると同時に、その内側で思考作用が司られる場所でもある。この「アンチ=プラトン」には、「頭」が多用されているが、次の『ドゥーヴの動きと不動』の終わりに近くなると「心（臓）」が多用されるようになる。²²⁾

ここでの「頭」はプラトンの究極的な「アイデア」²³⁾を司る部位に結びつくよりも、むしろ今とここという現在の時空において、具体的な思いを働かせる部位として用いられている。ボヌフォワは完璧な「アイデア」よりも、不完全な現実の生、死を含んでしまった、その限りにおいて、敗北せざるを得ない生の形としての現前の方を肯定する。何故ならジャン・ピエール・リシャールの言うように、「アイデア」（あるいは「概念」）とは「畏、逃避、閉鎖、麻痺、裏切りとして描写される」ものなのであり、「我々を偽りの安らぎの内に浸らせて本質的なものから迂回させようとする」ものだからである。²⁴⁾

また、「アンチ=プラトン」という形で詩人がプラトンに反対しているのは、ギリシャの哲学者がその『国家』において、詩人は国家にとって相応しくない存在であると言っているからでもあろう。²⁵⁾「アンチ=プラトン」とは従って詩人擁護の書でもある。因みに、ボヌフォワには『ことばが犠牲にされた世紀』と題された詩の存続を祈願する書物もある。²⁶⁾

ところで、詩人が、「この物」という具合に指示形容詞の「この」を強調するのは、あくまでも今とここという現在の時空に拘るからである。しかし問題なのは、今とここが必然的に今でもないここでもないものから成り立っているということである。つまり、「馬の頭」は、ただ単純に今とこここの馬の頭であることはできずに、その内に今でもないここでもない時空としての町を、いわゆる現実とは違うもう一つの世界を含みもっている。

「馬の頭」に内包される町という「アンチ=プラトン」冒頭のこのイメージに、川端康成の『雪国』のやはり冒頭の有名な描写、夕暮れの汽車の窓ガラスに写った娘の顔と外の風景との二重写しの描写を結びつけることができるかもしれない。『雪国』には次のような文章がある。「鏡の底には夕景色が流れていて、つまり写るものと写す鏡とが、映画の二重写しのように動くのだった。（中略）人物は透明のはかなさで、風景は夕闇のおぼろな流れで、その二つが融け合いながらこの世ならぬ象徴の世界を描いていた。」²⁷⁾

イヴ・ボヌフォワの詩がうたう「馬の頭」と町の重なりには、しかし、「この物」の持つ物

質性、堅固さがある。一方で、川端の二重写しは「はかな」くて「おぼろ」である。そこには、立体的な世界と平面的な世界との違いが垣間見られる。換言すれば、川端の世界では窓ガラスの上で出会う人物と風景とは「融け」てしまう。これに対して、ボヌフォワの詩篇においては二つの世界が重なり合うことはあっても「融け」てしまうことはない。²⁸⁾

また、町を含んだ「馬の頭」は、マニエリスム芸術を代表する16世紀のイタリア生まれの画家ジュゼッペ・アンチンボルトの絵画世界を彷彿とさせる。この画家は、花や果物や魚貝類を使って、人物像を多く描いている。

例えば、「水」と題された作品について、高階秀爾氏は次のように言っている。「この作品の興味深い点は、個々の魚類や甲殻類だけにあるではありません。これらの標本が集まって一人の人間の胸像を作っていることが、何よりも特徴的なのです。頭に珊瑚の飾りをつけ、首にみごとに真珠の首飾りをしているところを見ると、おそらく描かれているのは女性でしょう。貝の耳には、下の方がふくらんでいる真珠のイヤリングまでつけています。つまり、ここに描かれた海の生物は、それぞれ魚や貝であると同時に、女の人の衣装であったり、顔の一部であるという役割を果たしています。まことに手のこんだ卓抜なダブルイメージの好例といつてよいでしょう。」²⁹⁾

いずれにしても、「馬の頭」という「この物」³⁰⁾に町というイメージが重なり合うのだが、ここでは、何故「馬の頭」なのかを問わなければならない。馬はここでは恐らく馬力という語が喚起する、人間を超えた大きな力を暗示している。そして、その大きな力の内に人間や町を破壊する戦争の持つ力を感得することが許されるかもしれない。因みにアルノー・ビュックスは、この「馬の頭」はトロイア戦争で使われた木馬、その内にギリシャ兵を隠して敵陣に入り込み、トロイアの町を破壊する手段として用いられた木馬の伝説を想起させると言っている。³¹⁾

さらには、「馬の頭」に嵌めこまれた町が、あたかも生きたもののように「走り続け」たり、馬の鼻面と「一つになっている」という2つの現在分詞の働きによって能動的な、主体的な動きを呈していることが理解される。

しかもその町は、一人の男が「木」や「段ボール」で作り上げたものであるという。ここに、この町と〈I〉の後半部に出てくる「完璧な『アイデア』」と、それに結びつく「永遠の密売人、左右対称の顔、眼差しの不在」との重なりが感得されるであろう。³²⁾

頭は肉体的な頭であるだけでなく、その内に宇宙と拮抗することのできる無限の広がりというもう一つの想像世界を持っている。そして、頭の中のこの無限の広がりがある今とここという有限な時空にいる人間のあり方に深く関わっているのは先に観察した通りである。

ところで、〈I〉の後半部には、ボヌフォワの生まれ育ったトゥールやその周辺の風景とその

時代が反映されているかのようなのである。そこでは、ロワール川の流れと、第二次世界大戦のときに流された血に覆われた（生の発現としての）笑いがうたわれている。その笑いは、しかし、（生の発現としての）笑いだけではなく、その底に、その内に死を秘めた笑いでもある。それは、死を象徴する頭蓋骨が口を開けたイメージを喚起してもいるのだ。

その時、「眼差しの不在」は、死者の眠りを思わせると同時に、戦争を引き起こして、多くの者を死に追いやってしまった人間の悲惨さに眼を向けようとしないう永遠の存在としてのイデア＝神をも思わせる。

II

L'arme monstrueuse une hache aux cornes d'ombre portée sur les pierres,
Arme de la pâleur et du cri quand tu tournes blessée dans ta robe de fête,
Une hache puisqu'il faut que le temps s'éloigne sur ta nuque,
O lourde et tout le poids d'un pays sur tes mains l'arme tombe. (p. 12.)

II

化け物のように恐ろしい武器 石に支えられた影の先端を持つ一つの斧、
怪我をしたお前が祭りのドレスを着て回る時の青白さと叫びの武器
一つの斧 時がお前の首筋の上を遠ざからねばならないからだ
おお重々しく、お前の手の上に一国のすべての重さがのしかかって武器が襲いくる。

「アンチ=プラトン」においては、奇数の番号を付された詩篇の多くが2つの部分に分かれた散文で構成され、偶数の番号を付された詩篇が、4行の韻文で書かれている。そして前者が3人称（〈I〉）の後半の「私はあなた方に言いたいのだが（je vous le dis）」、〈V〉の前半の2つの直接話法「永遠よ、お前が憎い！（Éternité, je te hais!）」「この一瞬が私を自由にしてくれるように！（Que cet instant me délivre!）」、そして〈IX〉の冒頭の直接話法「掘るがいい、お前の歯が（creuse ... tes dents）」という例外を除いて）の語りで、後者が1人称、2人称の語りで書かれている。ここでも、外の世界と内の世界の出会いと重なり合いが見られる。

この最初の韻文では、女が「お前」と呼びかけられている。この「回る（tournes）」「お前」は、〈I〉で同じように「回る（tournant）」という動詞と共に用いられていた「一人の女」とどこかで関係しているのであろう。〈I〉の女は「ターンテーブル」の上で回っていた。³³⁾〈II〉で

は、それが「祭りのドレスを着て」回っている。〈I〉と〈II〉との間には、レコードが奏でる音楽、祭りをにぎやかなものにする音楽、生きることの楽しみや悲しみを象徴する、そのことで日常の時空から離れたもう一つの生の時空としての音楽という共通項がある。その生の時空に、「青白さと叫び」をもたらす「武器」が侵入して、女を傷つけ、その生を構成していた時空を破壊しようとする。

またこの女は、例えば「私」の傍にいた現実の女であると同時に、フランスを擬人化しているのかもしれない。第二次世界大戦で多くの死傷者を出してしまったフランスに対する、あるいはボヌフォワの故郷であるロワール川やトゥールに対する「お前」という呼びかけでもあり得る。

日常生活において人は、武器を持つことは稀である。とすれば、この「武器」、あるいは「斧」は、自分や同朋や祖国の生と死とが賭けられた戦争という非日常の時空に結びつくと考えられる。ここでも、「お前のドレス」「お前の首筋」「お前の手」という具合に2人称単数の所有形容詞が、男にとっては愛する女の大切な指標となる名詞に結びついて用いられている。生そのものを象徴する「お前」、その「お前」を傷つけ、死に至らしめようとする「武器」、戦争の脅威をここに聴き取ることが許されるだろう。

ところで、この「お前」に対する呼びかけからは、「私」は「私」だけでは成り立たない、必ず「お前」が要るし、さらには「彼」や「彼女」も要るのだという考えを読み取ることができる。それは、自分を成り立たせる他者の存在と、他者を成り立たせる自分の存在のあり方である。

先にも述べたように、特に初期のボヌフォワにはシュールレアリスムの影響がある。〈I〉でうたわれていた馬の頭にしても、女の頭にしても、それは、キリコに代表されるシュールリアリストたちが描いた世界を感じさせる。所謂現実にも密着してそれを忠実に描いた世界ではなく、現実の裏に潜むもう一つの現実を視る者に感じさせる世界である。そのもう一つの現実を、このボヌフォワの詩篇では、ことばが創出している。

今とここという現在の時空にいて、詩人は、机に座って詩を構成することばを書くこと以外の何もしていない。しかしことばの世界では叫んだり、走ったり、愛したり、死んだりしている。ことばが描き出すこの振舞い (gestes)、中世フランス文学で言う武勲詩 (gestes) がうたいあげる行為、振舞いこそが、ボヌフォワの詩に窺えるもう一つの現実の世界である。³⁴⁾

ともあれ、詩作品を作ること、読むことは、ことばで構築された世界に立ち向かうことであるが、その世界は、詩人にしても読者にしても完璧には「分かる」ということができない世界である。ことばの主な存在理由は、所謂コミュニケーションを成り立たせる意味内容の遣り取りであるが、その意味内容の遣り取りだけでは詩作品は完成しない。

換言すれば、詩人は自分が何をうたっているのか、うたおうとしているのか完璧には「分か」らないし、読者も、詩人が何をうたおうとしているのか本当には「分か」らない。この「分か」らなさがことばの一方的な、一方向的な流れを止めて、そこに宙吊りの時間、時間の宙吊りを生むのだ。

その宙吊りをもたらす一つの要因に、ジェローム・テロの言う詩のことばが出現させる「矛盾」³⁵⁾があるのだろう。読者にできるのは、そして恐らく詩人にできるのも、こうして出現した宙吊りの時間、時間の宙吊りを真正に生きることだけであろう。それでも、読者や詩人が、詩作品の「解説」を試みようとするのは、「分か」りやすいことばを使って安心したい、納得したいという気持がその心の内にあるからであろう。

III

Quel sens prêter à cela : un homme forme de cire et de couleurs le simulacre d'une femme, le pare de toutes les ressemblances, l'oblige à vivre, lui donne par un jeu d'éclairages savant cette hésitation même au bord du mouvement qu'exprime aussi le sourire.

Puis s'arme d'une torche, abandonne le corps entier aux caprices de la flamme, assiste à la déformation, aux ruptures de la chair, projette dans l'instant mille figures possibles, s'illumine de tant de monstres, ressent comme un couteau cette dialectique funèbre où la statue de sang renaît et se divise, dans la passion de la cire, des couleurs ? (p. 13.)

III

次のことにどんな意味を貸与したものだろう。一人の男が蠟と色彩で一人の女の模造品を形作り、あらゆる似姿で飾り立て、生きるようにしむけ、巧みに組み合わせた照明によって、動きの縁のこのためらいそのものを彼女にもたらしている、そのためらいを微笑が同じように表明している。

その後で、松明を手にする、気ままに燃える炎に女の全体像を投げ捨て、その肉肌の形が崩れて壊れるのに立ち合い、一瞬の内に可能な千もの像を投影し、多くの化け物の光で輝き、この葬送の弁証法をナイフのように感じるのだろうか、そこでは血の彫像が蘇り、蠟の苦難の内で、色彩を配分し合っている。

〈I〉では「一人の女の蠟の頭」がうたわれていたが、〈III〉でも「蠟と色彩」で形作られた「一人の女の模造品」がうたわれている。また〈I〉の「血に覆われたこの笑い」が〈III〉では「微笑」や「血の彫像」となつてうたい継がれている。そして、〈II〉の「武器 (arme)」という名詞が〈III〉では「松明 (という武器) を手にする (s'arme)」という動詞となつて引き継がれている。こうしたことから、「アンチ=プラトン」の〈I〉から〈IX〉までの9つの詩篇は、相互に緊密な関係を作り出しながら全体を構成していることが理解される。

本稿では、「アンチ=プラトン」を構成する9つの詩篇を、主に二つの観点、その内の一つが、終わったばかりの戦争という観点から、もう一つが、ボヌフォワが目指す詩の世界がどんなものであり得るのかを追求する観点から論じているが、ここでもそれを続けていきたい。

さて、〈III〉の2部構成は、前半が生や創造への肯定的な動き、後半が死や破壊への否定的な動きに結びついているようだ。

例えば、モナリザの微笑のように、果たして微笑しているのか、それとも微笑していないのかを決定することができない宙吊りの状態を、「動きの縁のためらい」と形容することを通して、二つの対立するものが出会い、重なり合う動きを読者に実感させるところにボヌフォワの詩法の一つを感得することができる。

また、彫像の破壊とその蘇りを通して、生と死との微妙な出会いが表現されている。この蘇りもボヌフォワの主題の一つを形成している。彫像が生きた女に蘇る動きは、オリヴィエ・イミも言うように³⁶⁾「ピュグマリオン神話」を思い起こさせる。

それは、ギリシャ神話においてキプロス島の王ピュグマリオンが、自ら作り上げた彫像に恋して、アフロディーテに自分の彫像に似た女に会わせてほしいと懇願して家に帰ると、その彫像が生きた女に変わっていたという話である。

シェークスピアの『冬物語』にも、この神話に題材を借りたと見做すことのできる場面があるが³⁷⁾、イヴ・ボヌフォワは自らの詩集にエピグラムとして、『冬物語』からの抜粋を掲げている。³⁸⁾

因みに、イミは、特にキリスト教によって代表される、不完全なこの世と完全なあの世に二分する考え方に対して、ボヌフォワが反対していると述べている。³⁹⁾だからこそ詩人は、この世とあの世との間を明確に隔離することはなく、2つの世界を、詩のこぼれを通して、こぼれ場で、行き来するのである。

そしてイミは〈III〉が「次のことにどんな意味を貸与したものだろう」で始まり、最後が疑問符で終わっていることから、たとえ前半は建設的、肯定的で、後半が破壊的、否定的な動きをうたっているとしても、その二つの動きは分離されたものではなく、むしろ強く結びついていて、その結びつき方をこそ追求しなければならないと言っている。⁴⁰⁾

また後半部には本来あるべき「一人の男 (un homme)」の主語人称代名詞「彼 (il)」が欠けている。そこには、他者を破壊しようとする時、自分も破壊されることになるという暗示を読み取ることができるかもしれない。

ところで、オリヴィエ・イミは「与える (donner)」ではなく、「貸与する (prêter)」という語の選択、また「次のこと (cela)」という表現から、冒頭で既に〈III〉の詩篇全体の意味が宙吊りにされることになるかと述べている。⁴¹⁾彼はまた、後半部において、破壊の動きが、同時に現実を豊かなものにする「可能な像」の創造にも転換しようと述べているが⁴²⁾、ここにも、死の後の (funèbre)、死を超えた、生の蘇りに通ずる「弁証法」の姿が垣間見られる。それは、生と死との弁証法だ。⁴³⁾生と死との出会いの上に、出会いの場で、出会いを通して、もう一つの生が想定されている。あたかも、「血」が生と死とを、さらにはもう一つの生を喚起するようである。

それでも、それは今とここという現在の時空を離れてしまうことを意味しない。「弁証法」は、今とここという現在の時空と、今でもないここでもないもう一つの世界の両方を超越しつつ、同時にその両方をも保存するのである。それは二分法という閉ざされた世界ではなく、三分法という完結することのない開かれた世界なのである。

詩のことばは、滅びや死から生を取り戻してくれる。今とここにあるものは、今とここにある限りにおいて必ず滅びる。それを蘇らせてくれる働きが詩のことばにはある。それが、ボヌフォワが詩に求める希望のあり方である。

IV

Le pays du sang se poursuit sous la robe en courses toujours noires
 Quand on dit, Ici commence la chair de nuit et s'ensablent les fausses routes
 Et toi savante tu creuses pour la lumière de hautes lampes dans les troupeaux
 Et te renverses sur le seuil du pays fade de la mort. (p. 14.)

IV

いつも黒く競い合うドレスの下で血の国が追い求められる
 その時、「ここに」夜の肉肌が始まり、偽りの街道が砂に埋もれる、と言う人がいる
 すると物知りのお前は、高いランプの光を求めて群れの中を掘る
 と、死のくすんだ国の戸口であおむけに倒れる。

この〈IV〉の韻文作品でも、女の「お前」が用いられている。〈II〉でも述べたように、この「お前」は、生身の女であると同時に、アレゴリーとして用いられたフランスやフランスの魂のことなのかもしれない。〈I〉でも既に「ドレスや石の国」「水の国」「ドレスの国」という具合に「国」が多用されていた。やはりここにも、2回繰り返されている「国」の使用を通して、ドイツによって蹂躪され、存亡の危機に曝された祖国フランスに対する切迫した気持ちが読み取れるのではないだろうか。

この詩篇は「血の国 (pays du sang)」で始まり、「死の国 (pays (...) de la mort)」で終わっている。戦争という語はどこにも用いられていないが、「血」「黒い」「夜の肉肌」「偽りの街道」「ランプ」「群れ」「死」という単語が、軍隊や戦争の暗い時代の雰囲気や醸し出している。しかも、この4行で構成される韻文は極めてスピーディーにうたわれている。そのスピード感は、例えば1行目における一つひとつの単語の短さ（2音節の単語が3回用いられているが）に由来するし、[s] と [u] という音がそれぞれ5回繰り返されることによってもその感覚が強化されている。

ここで、戦争によって大量に引き起こされる死のことを考える時、「アンチ=プラトン (Anti-Platon)」というこの詩篇の題名（アンチ= (anti-) という接頭辞そのものが既に戦争の本質をなす敵対する動きを提示している）は同時に「アンチ=プルトン (Anti-Pluton)」という響きを持つこともできる。何故なら、ギリシャ神話においてプルトンこそは、死者が赴く黄泉の国を司る王であるし、人間をそこに突き落とす力（その最も極端な例が戦争の破壊力）でもあるからである。

因みに、シュヴァリエとゲールブランドは、ユングの説を引きながら、人間の心の奥底にはプルトンによって象徴される最も深い真理、あるいは最も根本的な欲求としての力が蠢いていて、もし人間がこの力を無視しようとするれば、この力が人の心の内に発酵させるものによって、人間はバランスを失い、そのために引き起こされる破局を通して深淵に突き落とされると、述べている。⁴⁴⁾

ところで、イヴ・ボヌフォワの詩作品の中で象徴的に用いられるようになる「ランプ」という語が、この詩篇で（「死」という語と同じように）最初に用いられている。夜の闇を照らす光源としてのランプ。それは、死の肉肌を形成する暗闇から生の明るさを取り戻すものとしての詩のことばと結びついている。ここでも、しかし、「弁証法」は作動していて、夜の闇がなければ、死の闇がなければ、ランプの明るさも価値がない、その存在理由がないことになる。希望と切り離すことのできない詩のことばも、従って、絶望の闇がなければ意味を持ちえないことになる。「ランプ」と「死」とが〈IV〉で同時に登場するのは偶然ではない。

ボヌフォワにとっては、絶望や苦しみは、言わば必然的に、希望としての詩のこぼれを求めている。とすれば、絶望や苦しみや死がない時には、希望という詩のこぼれもないことになるのだろうか。そうではなくて、ボヌフォワにとっては、絶望や苦しみや死がない時はないのである。だからこそ、希望という詩のこぼれを常に既に欠かすことができないのだ。それは詩人にとって、生きることとほとんど同じことであるのかもしれない。

V

Captif d'une salle, du bruit, un homme mêle des cartes. Sur l'une : « Éternité, je te hais ! » Sur une autre : « Que cet instant me délivre ! »

Et sur une troisième encore l'homme écrit : « Indispensable mort. » Ainsi sur la faille du temps marche-t-il, éclairé par sa blessure. (p. 15.)

V

一つの部屋に囚われ、物音に囚われた男が一人トランプをまぜる。一枚のトランプには「永遠よ、お前が憎い！」もう一枚には、「この一瞬が私を自由にしてくれるように！」

そして3枚目のトランプにも男は書く、「不可欠の死」。こうして時の裂け目にそって彼は歩く、自らの傷に照らされて。

〈II〉では、女としての「お前」が「怪我をし (blessée)」ていたが、この〈V〉では男が「傷 (blessure)」を負っている。こうして男と女とが傷を共有していることが理解される。もっと言えば、生きることは傷つくことであると詩人が思っていると考えてもいいかもしれない。

ところで〈V〉の、部屋と物音に囚われる男、今とここという現在の時空に限定されてしかありえない男はトランプをまぜている。トランプは、人の運命を占う手段としての、あるいは、今とここを逃れる遊びとしての道具だ。普通、トランプには常に既に印や絵が描かれている。しかし、この作品では、男がトランプにこぼれを書く。男は自分の人生を自分で生きる、人に命令されるがままに生きるのではなく、自分で生きる。しかもそれは「永遠」「瞬間」「死」という過去、現在、未来にわたる時間や、その時間に結びつくことを通して自分を束縛し続けるものからの解放を求めてもいることを意味する。

この箇所でもやはり解放を求めるためには、その前に、それと同時に、束縛に囚われることが不可欠なのだという動きを読み取ることができる。だからこそ死は「不可欠」なものとなるのである。そして〈V〉においても、前半と後半において、生と死との出会いと重なり合いがある。

人は生きている限り、「永遠」や「死」を避けることができない。そして、生と死とは、それだけで完結する二つのものではなく、第三の方に向かって開かれたままになっている。「弁証法」の動きをここに感得してもいい。

ボヌフォワが今とここを肯定しようとしても、それがいきなり出現したり、それが永続することはない。最早存在しないものとしての過去と、未だ存在しないものとしての未来との間に挟まれた時空にあるかもしれない現在を、詩人といえどもそれを直接的に、いきなり (immédiatement) 把持することはできない。ボヌフォワが今とここをそれでも肯定しようとし続けるのは、それが一回限りに、そして完璧に実現しないからなのである。

ところで、この9つの詩篇の題名「アンチ=プラトン」を通して詩人は、前述したように、ギリシャの哲学者が想定するアイデアという完全無欠な理想世界に対する疑惑、否定を表明している。それはそのアイデアの世界が、どこかで、永遠につながり、不死につながっているからである。詩人は、そうした完全無欠な理想世界から出発したり、そこに収斂したりすることを望まない。あくまでも今とここという現在の時空から眼を逸らすことはない。

一方で、彼は、詩と希望とを切り離すことができないと言う。そのときの希望と、今とこことはどんな関係にあるのであろうか。希望とは、本来今とこことは違う、今とここにはない状態やものに憧れることである、そのことを通して、希望は一見すると今とここを否定するかのようである。

ボヌフォワが詩をうたわずにいられない、そのことで希望を抱かずにいられないのは、今とここという現在の時空が「永遠」や「死」というアイデア、理想、破局に常に既に曝されているからである。だからこそ、詩を通して、詩の場で、そうしたアイデア、理想、破局に負けないように立ち向かうことが希望の動きと結びつくのだ。「死」という「時の裂け目」を「彼」は背負いながら、「傷つき」ながら、むしろ「傷つく」ことで逆に希望の明かりを灯しながら歩いて行くのである。

VI

Nous sommes d'un même pays sur la bouche de la terre,
Toi d'un seul jet de fonte avec la complicité des feuillages

Et celui qu'on appelle moi quand le jour baisse

Et que les portes s'ouvrent et qu'on parle de mort. (p. 16.)

VI

私たちは大地の口に面した同じ国の出だ
葉群と共謀してたった一度だけ投擲された鑄鉄のお前
と、陽の光が低くなり、戸が開けられ、死が
話される時に私と呼ばれる者とは。

この〈VI〉でも〈I〉や〈IV〉と同じように、「国」がうたわれている。そしてここでも以下に観察するように、戦争を暗示する語彙が用いられている。⁴⁵⁾

ところで、〈VI〉で初めて「私たち」（「お前」と「私」）が登場する。「私たち」が「大地の口」に属しているとは、誰もがそこから生まれ、そこに帰っていくという死に宿命づけられた人間のあり方をうたっている。誰もが「大地の口」から出てきて、そこに飲み込まれるのだ。

「お前」は、葉群の陰から、誰にも分からないようにいきなり発射される銃弾、つまり、死をもたらすもの、あるいはもたらされる死であろう。一方で「私」は、「お前」によって生命を奪われる者であろうか。そのために生きている者のように自ら「私」と名乗ることはできずに、他人によって「私」と呼ばれるしかないのだ。その「私」は、一日の終わりが象徴する生命の終わりにいる。そしてそこで開かれる「戸」とは、「大地の口」と同じく、死への入り口であるかのようだ。

また、「私と呼ばれる (qu'on appelle moi)」と「死が話される (qu'on parle de mort)」における構文の外見上の類似から、「私 (moi)」と「死 (mort)」とが重なり合っている様子が窺える。陽が低くなり、夜の闇が訪れる。それは、死の国の始まりでもであろう。死の家の「戸」が開くことでもあろう。

こうして、生の裏には常に既に死が張り付いていることが理解される。生と死とは表と裏の関係にあって切り離すことはできない。ボヌフォワにとって、生を肯定するとは、同時に死を肯定することでもある。

むしろ、こう言った方がいいかもしれない。生と死とは重なり合う、と。例えば「アンチ=プラトン」〈II〉の中で用いられていた「石」は、武器（や墓石⁴⁶⁾）という生と死の境を分ける、そのことで生と死とを結びつける動きを呈していた。シュヴァリエとゲールブランドは、ギリシャ神話におけるプロメテウス伝説をめぐって、石と人間との関係を次のように述べてい

る。「石と人間は、上昇と下降という二重の動きを提示する。人間は『神』から生まれ『神』に戻る。自然の石は空から下降し、加工された石は空の方へと上昇する。」⁴⁷⁾ここには人間と同じように石の二重性が観察される。それは、〈II〉の「石」と同様、生と死とを結びつける石の二重性を思わせる。⁴⁸⁾

生と死をめぐるっては、生と死とは二つの別のものであるという二面性ではなく、生が死ぬと言えるとすれば、逆に、死が生きるとも言えるという二重性の方を見なければならぬ。もう一度言えば、「石」が死を喚起するとしても、それは同時に生を蘇らせ、立ち上がらせる土台でもあるのだ。

VII

Rien ne peut l'arracher à l'obsession de la chambre noire. Penché sur une cuve essaye-t-il de fixer sous la nappe d'eau le visage : toujours le mouvement des lèvres triomphe.

Visage démanté, visage en perdition, suffit-il de toucher ses dents pour qu'elle meure ? Au passage des doigts elle peut sourire, comme cède le sable sous les pas. (p. 17.)

VII

黒い部屋の強迫観念から何も彼を引き離すことはできない。水槽の上に身を屈めて彼は水の広がりの下にある顔を見つめようとする。いつも唇の動きが勝利する。

マストをなくした顔、遭難する顔、歯に触れさえすれば、彼女は死んでいくのか。歩む足の下で砂が沈み込むように、指を動かすと彼女は微笑むかもしれない。

〈I〉と〈III〉では、女の頭や彫像が蠟や色彩で造形されていたが、この〈VII〉の女は、写真というもう一つの模造品の形式でうたわれている。この3つの詩篇において、女の頭や彫像や写真を出現させているのは男である。ここには男である詩人がうたいあげようとする詩作品は女であるという構図も思い浮かぶ。

前半の死の闇を思わせる「黒い部屋」とは、同時に写真の暗箱、あるいは現像を行う暗室のことでもあろう。写真を現像する時に、写像=イメージが浮かび上がるのを待つと同じように、ここでは、死んでしまった「彼女」、あるいは「彼女」の写像=イメージが蘇るのを待つ

「彼」の姿勢がうたわれている。⁴⁹⁾「唇の動き」とは、写像＝イメージとしての女が男に語りかける唇の動きであると同時に、写像＝イメージとしての死者が蘇るようと呪文を唱える「彼の唇」であるのかもしれない。本稿の冒頭でも触れたように、『ドゥーヴの動きと不動』の中に「ドゥーヴが語る」というセクションがあって、そこでは死んだドゥーヴが詩人に語りかけている。死者がことばを通して、ことばの場で蘇るのだ。

後半では「歯に触れる」とか「歩む足の下で砂が沈み込む」とうたわれている。「歯」はここでは、〈IV〉でうたわれていた「肉肌」という柔らかさ（〈IV〉でも「肉肌」は死を想起させる「夜」と結びついていた）に対比される、死を思わせる石や骨の堅さに結びつくのであろうか。また、やはり〈IV〉で「偽りの街道が砂に埋もれる」とうたわれていた生を覆う死としての砂が、ここでは、足の下で沈み込むとうたわれている。これは、生を支えるものとしての死＝砂が、生と死との区分局を超越した時空の内に滑り込む様子を提示しているのであろう。

また「歯」について次のように考えることも可能であろう。それは、前半でうたわれていた、死に勝利して男に語りかける女の唇の間に見えていた歯である。その女の顔は「マストをなくした」ような、「遭難する」ような顔をしていて、必死に男に訴えかけているのだが、その歯に男が触れる（toucherには人やものに弾丸を命中させるという意味もある）ことで、女は語ることを止めてしまうのであろう。そして男がさらに指を移動させることで、女は「歩む足の下で砂が沈み込む」ように「微笑む」。それは死を受け入れる「微笑」なのかもしれない。その時の男の指の動きは前半の唇のそれと同じように、どこかで祈りの時の指の動きでもあろう。

いずれにしても、ここでうたわれている「歯」や「砂」が生に結びつく動きの内では用いられているのか、死に結びつく動きの内では用いられているのか明瞭に結論づけることはできない。

ボヌフォワは、それでも、生とは何か、死とは何かを問わない。何故なら、その問いが正にプラトンのアイデアに向かうからである。そもそも、生とは何か、死とは何か問うてもそれに対する答えは得られない。私たち人間は常に既に生を与えられ、そのことで死を与えられている。生を与えられ、そのことで生を奪われるように宿命づけられている。本質的な受動性がそこにはある。

私たちにできるのは、私たちが能動的に振る舞えるのは、生きること、生きようとするだけだ。「風が出てきた！ 生きてみなければならぬ！ 〈Le vent se lève!... Il faut tenter de vivre!〉」とポール・ヴァレリーは「海辺の墓地〈Le cimetière marin〉」⁵⁰⁾の最後にうたう。ここでは生きることが問題になる。生きるとは何か問題なのではなく、何かは明瞭には分からないとしても、とにかく生きることが問題になる。

VIII

Captive entre deux voleurs de surfaces vertes calcinée

Et ta tête pierreuse offerte aux draperies du vent,

Je te regarde pénétrer dans l'été (comme une mante funèbre dans le tableau des herbes noires)

Je t'écoute crier au revers de l'été. (p. 18.)

VIII

緑の表面を盗む二人の泥棒の間に捕まって焼け焦げ

風のドレープにお前の石の頭が捧げられると、

(黒い草の絵の中に入る葬送のマントのように) お前が夏の中に入って行くのを私は見つめる、

裏返された夏にお前が叫んでいるのを私は聴く。

〈V〉が「一つの部屋に囚われ、物音に囚われた男が一人 (Captif d'une salle, du bruit, un homme)」で始まっていたように、この〈VIII〉も「二人の泥棒の間に捕まって (Captive entre deux voleurs)」で始まっている。〈V〉では男がトランプをしていたが、〈VIII〉では女である「お前」が捕まっている。そして、二つ前の韻文〈VI〉では、「お前」は「私」に死をもたらす者、あるいはもたらされる死としてうたわれていた。事実、ここで「お前」は「焼け焦げ」たとうたわれているが、この語は、どこかで戦場での死を思わせる。

ところで、「緑の表面を盗む二人の泥棒」とは、緑が生命を象徴することを考慮する時、今とここという現在の時空を前後左右から盗もうと窺う過去や未来という時間、あるいはここではなくあそこという空間のことを暗示しているのかもしれない。

それでも「お前」は「夏の中に入って行く」し「裏返された夏に叫ん」でもいる。つまり、「私」にとっては、死んだ「お前」は「私」がうたいつつある詩の中では生き続けるのである。

また、「緑」と「黒」、「石」と「風」、「夏」と「葬送」、「見つめる」と「聴く」という具合に、普段は対立する語が並んで用いられている。それは、あたかも、生と死とがそこで出会いをしているかのようである。

そして「捕まって (captive)」と「焼け焦げ (calcinée)」という具合に同じような音で構成される2つの単語が1行目の始まりと終わりを形成している。また、3行目も「入って行く (pénétrer)」と「夏 (l'été)」という具合に同じ音の繰り返しが効果的に使われている。詩の中における音の役割は、ことばが喚起するイメージに劣らず重要なものである。この視覚と聴覚

との出会いは、「見つめる」と「聴く」の使用の内にも観察される。

生命の高揚する「夏 (été)」は、同時に「ある (être)」という動詞の過去分詞 (été) としての、過ぎ去ってしまった存在としての、死でもあり得る。

総じて言えば、ここでも、現前とイメージ、あるいは動きと不動、生と死の二重の関係を観察することができる。

ところで、現前といっても、それは私たちが何もしないでもそこにあるものではない。現前はイメージという不在を通して、不在によって、始めて存在するようになるものであることにもう一度注意しておこう。これはどういうことであろうか。

私たちは見たり聞いたり味わったり嗅いだり触れたりして、つまり五感の働きの内で、五感の働きを通して、感覚する (sentir)。この感覚 (sens) が意味 (sens)、方向 (sens)、道筋 (sens) という言わば広義のイメージを喚起する。

例えば、一つの青い広がりを見るとき。ことばを知る前の幼児は、この一つの青い広がりを目に映すとしても、必ずしもそれを「見」ているとは限らない。それを大人のように「見る」とは、その一つの青い広がり「海」とか「空」ということばを与えることであろう。目に映すことと「見る」こととはこうして同一のことではなくなる。「海」ということば、「空」ということばが一つの青い広がりにとって代わる、あるいはその一つの青い広がりにも重なる、さらにはそれを覆ってしまうところにイメージというものが生まれる。

その時、イメージはことばと極似たものになる。幼児の目に映った像 (vision) そのものがイメージなのではなくて、イメージはどこかで「海」や「空」ということばと結びついてしまっている。それは「空」のイメージであり、「海」のイメージでないのであって、何ものでもないもののイメージ、つまりことばと結びつくことのないもののイメージというものは考えられないと言ってもいい。

恐らく詩人はイメージ以前、ことば以前の像 (vision) から出発して、ことばというイメージを経由してもう一度出発点としての像 (vision) を現前させようとする。換言すれば、ことばを使って、ことばでは表現しきれない時空を現前させようとする。一方で、詩の読者は、詩人が使っていることばというイメージから出発して、詩人が最初に感じた像 (vision) の時空に辿り着こうとする。『『これが手だ』と、『手』といふ名辞を口にする前に感じてゐる手、その手が深く感じられてゐればよい』⁵¹⁾という中原中也のことばを使えば、『手』がイメージであり、「手」が像 (vision) に相当するのである。

IX

On lui dit : creuse ce peu de terre meuble, sa tête, jusqu'à ce que tes dents retrouvent une pierre.

Sensible seulement à la modulation, au passage, au frémissement de l'équilibre, à la présence affirmée dans son éclatement déjà de toute part, il cherche la fraîcheur de la mort envahissante, il triomphe aisément d'une éternité sans jeunesse et d'une perfection sans brûlure.

Autour de cette pierre le temps bouillonne. D'avoir touché cette pierre : les lampes du monde tournent, l'éclairage secret circule. (p. 19)

IX

人が彼に言う。柔らかいこの少しの土、彼女の頭を掘るがいい、お前の歯が一つの石を再び見つけるまで。

ただ転調や、推移や、均衡の震えや、既に至る所で起こった炸裂の内に確証された現前だけを感じる彼は忍び寄り死の瑞々しさを求め、若さのない永遠や火傷をすることもない完璧さに易々と勝利する。

この石のまわりで時が沸騰する。この石に触れたために、世界のランプがまわり、秘められた照明が循環する。

〈IX〉では「人」が、〈VI〉で「私と呼ばれて」いた男に呼びかける、むしろ命令する。「柔らかいこの少しの土」と同格に置かれた、〈VIII〉で「お前の石の頭」とうたわれていた「女の頭」を掘るようと、しかも、男の歯が女の生きた証であるかのような「一つの石」を見つけたら掘るようと命令する。〈VII〉で「触れる」べくうたわれていたのは「彼女の歯」であったが、この〈IX〉では男である「お前の歯」が「石を見つける」とうたわれている。とすれば、ここでも死んで石になってしまった女を見つける、女を蘇らせようとする男である詩人の「歯」をめぐる、そこに詩のことばの働きの暗示を読み取ることが許されるかもしれない。その時、「石」はことばの働きが作り上げる詩作品の形姿を取ることになるであろう。

今まで奇数の番号を付された詩篇はすべて二つの部分から成り立っていたが、最後の〈IX〉

に来て、それが三つの部分に分けられている。二つから三つへのこの変化はやはり、「アンチ=プラトン」の次に配置されている『ドゥーヴの動きと不動』に付されたエピグラムの作者ヘーゲルの言う「弁証法」の動きを反映したものかもしれない。二つの互いに対立するものが出会うが、最終的には三番目の時空へと開かれたままで対立関係は、超越されつつ存続するのである。

「アンチ=プラトン」は、〈I〉の「馬の頭 (tête de cheval)」で始まり、〈IX〉の「彼女の頭 (sa tête)」で終わっている。〈I〉の「馬の頭」はその内に一つの町を取っていた、一つの町と二重写しになっていた。〈IX〉の「彼女の頭」でも、頭は「柔らかいこの少しの土 (ce peu de terre meuble)」と重ね合わされている。⁵²⁾頭と町や土との重なりは、ことばと今とここという現在の時空との重なりに通じている。

そして、〈VII〉に出てきた「歯に触れる (toucher ses dents)」と共鳴するかのように「お前の歯が石を再び見つける (tes dents retrouvent une pierre)」とうたわれている。「歯」をめぐることは前述したように、いろいろな意味が存在するであろうが、ここでは詩人のことばの働きを暗示する「歯」が、一つの具体的な詩作品、しかも砂や土とは違って持続する堅固さを備えた詩作品を暗示する「石」を「再び見つける」という先ほどの解釈を提示することができる。

そして、2番目の部分では「彼」がうたわれていて、その「彼」も偽りの世界であるアイデアの完璧さの不動ではなく、今とここを脅かす「死の瑞々しさ」に結びつく様々な変化との出会いを求めている。ここでも、〈VII〉で女の唇が死に対して「勝利 (triomphe)」したように、男はアイデアが象徴する「若さのない永遠や火傷をすることもない完璧さ」に「勝利する (triomphe)」。

最後の3番目の部分に来て、「この石 (cette pierre)」が二回繰り返されている。「この石」は〈IX〉の冒頭でうたわれている詩のことばや女の死に結びつく「一つの石」であろう。〈VII〉では「歯に触れさえすれば、彼女は死んでいくのか」という文脈で用いられていた「触れる (toucher)」が、ここでは「この石に触れたため (D'avoir touché cette pierre)」とうたわれていて、それが完了したことが強調されている。そのために死がもたらされ、従って死に結びつく時がもたらされることになる。

つまり、1番目にうたわれていた石と2番目にうたわれていた死とが出会って、そこに時間がマグマのように生じるあり様がここでうたわれている。そして動き出した時間をもたらす死の闇を照らすランプとしての詩も誕生し、そこに秘かに希望の明かりを灯し始めるのである。

また〈I〉で「女の蠟の頭」と共に用いられていた「回る」が〈IX〉の最終行で「世界のランプ」と共に用いられていることから、女の頭が物そのものでありながら、同時に詩のことばを創出する世界の広がりを持っていることが理解されるのである。

最後に「アンチ=プラトン」という詩篇の題名についてももう少し補足しておこう。

イヴ・ボヌフォワがここで名付けているプラトンとは、勿論ギリシャの哲学者であるが、その中でも彼の「イデア」という考え方に対してボヌフォワは反対を唱える。極めて簡略化して言えば、「イデア」はこの世に存在するすべてのものが、この世とは別の時空にある理念の反映にしかすぎないという考え方である。その限りにおいて、今とここという現在の時空に存在するものは、それ自体としては存在していないことになる。この現在の時空の否認が詩人には耐えられない。「イデア」を肯定するために現在の時空を否定することは詩人にはできない。

たとえ今とここという現在の時空で展開されるものが、その前の虚無（「永遠」）とその後の死後という二つの永遠によって制限、限定されているとしても、それは、制限し、限定する永遠よりも、とは言えないとしても、それに劣らず貴重なものなのである。ただ前述したように、今とここという時空はそれだけが直接的にいきなり出現するものではない。それを制限しそれを限定するものによってしか、あるいはそれらを通してしか出現しえないし、存在しえない。

と言うことは、今とここを生きようとすればどうしても今でもなくここでもない時空を想定せざるを得ないことになる。極言すれば、生を生きるには死を想定せざるを得ないことになる。そして、受け入れた死の圧力に負けないで、今とこの生を肯定しなければならない。そこに働くのが希望の力なのである。死の圧力に負けない希望は、ボヌフォワの詩の世界において死者が蘇る、死者が語るという形で表現される。死を受け入れざるを得ないが、しかし、詩のことばの場で、詩のことばを通して死者はことばとして蘇るのである。

ただ「アンチ=プラトン」に見られる死は、それが1947年という第二次世界大戦の直後であることを考慮する時、戦争における死、戦場での死が詩人の意識を侵略していたのではないのかというのが、本稿の視点の一つであった。そのために「アンチ=プラトン」は同時に「アンチ=プルトン」でもありうるという意見を述べておいた。この二つは「アンチ=モール（mort=死）」という共通項を持っているのである。プラトンは今とここという現在を否定し、プルトンは今とここという現在に生きる人を破壊して死に至らしめるからである。

しかし忘れることが許されないのは、「アンチ」と言っ、あるものに反対するという行為は、その前提として反対すべき対象を想定していなければならないということだ。つまり、プラトンやプルトンや死は、それを一回限りに否定したり、遠ざけたりすることはできなくて、反対するその都度まずそれを受け入れなければならない。ボヌフォワにとって重要なことは、死を受け入れた後で、それを乗り越えようとする事だ。それが詩人にとっての希望という詩のことばのほのかな明かりになるのだ。⁵³⁾

注

- 1) *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* dans *Poèmes*, Mercure de France, 1986, pp. 23–91.
- 2) « Entretien avec John E. Jackson sur le surréalisme » dans *Entretiens sur la poésie (1972–1990)*, Mercure de France, 1990, pp. 68–87.
- 3) « Lettre à John E. Jackson » dans *Entretiens sur la poésie (1972–1990)*, pp. 95–96.
- 4) 平井照敏も、ドゥーヴの内にジュエヴの響きを聴き取るジャン・ルスロの意見を記述している。(平井照敏、『イヴ・ボヌフォワ研究』、1967年、115頁。)
- 5) Michèle Finck, *Yves Bonnefoy le simple et le sens*, José Corti, 1989, pp. 57–58 et pp. 66–67.
- 6) Daniel Lançon, *Yves Bonnefoy histoire des œuvres et naissance de l'auteur*, Hermann, 2014, p. 115.
- 7) *Grand Larousse encyclopédique*, Librairie Larousse, 1961. (non paginé)
- 8) Daniel Lançon, *Yves Bonnefoy histoire des œuvres et naissance de l'auteur*, pp. 44–45.
- 9) « Lettre à John E. Jackson » dans *Entretiens sur la poésie (1972–1990)*, p. 96.
- 10) この動きと不動の二重性については、「ラヴェンナの墓」の中の次の文を参照。「水の清澄さと装いの流麗さとが会おうと、荘厳な不動と秘められた動きとが会おうと、不思議なことに最悪の不安も鎮まるのだ。」(*L'improbable*, Mercure de France, 1971, p. 16.)
- 11) *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* dans *Poèmes*, pp. 57–70.
- 12) ことばは、人や物を死に結びつけるが、それは他方において人や物を死から逃れさせてもくれるという動きについては、ジェラルド・ガザリアンの文を参照。(Gérard Gasarian, *Yves Bonnefoy, la poésie, la présence*, Champ Vallon, 1986, p. 23 et p. 51.)
- 13) Jean Starobinski, « Préface » aux *Poèmes* (d'Yves Bonnefoy), Poésie / Gallimard, 1982, pp. 27–28.
- 14) *Le Nuage rouge*, Mercure de France, 1977, p. 344.
- 15) John E. Jackson, *Yves Bonnefoy*, Seghers, 2002, p. 26.
- 16) Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, 1955.
- 17) *L'improbable*, Mercure de France, 1971, p. 149.
- 18) ボヌフォワは次のように言っている。「存在があるようにという私たちの意欲のあるところにしか存在は存在しない」(*La Présence et l'image*, Mercure de France, 1983, pp. 43–44.)
- 19) *Anti-Platon* dans *Poèmes*, pp. 9–19. (本文における引用では、その末尾に頁のみ表示した。) この作品は最初、1947年に発表されたが、1962年に縮小された。(「Note bibliographique」 dans *Poèmes*, p. 333.)
 ジャックソンが著した2冊のボヌフォワの評伝の内、1979年版の「作品抜粋 (choix de textes)」には「アンチ=プラトン」が掲載されていないが、2002年のボヌフォワ自身による「作品抜粋」には「アンチ=プラトン」が掲載されている。この事実から詩人のこの作品に対する愛着を読み取ることができるであろう。(John E. Jackson, *Yves Bonnefoy*, Seghers, 1979 et *Yves Bonnefoy*, Seghers, 2002, pp. 99–102.)
- 20) 下線は、原文がイタリック体であること、そして「 」は、原文が大文字で始まっていることを示す。
- 21) *L'arrière-pays*, Flammarion, 1982, pp. 53–61.
 キリコの絵画に対しては、それが想像の作り上げる、その意味において現実にはありえない世界であると感じていたボヌフォワは、イタリアに行ってそれが実際に存在していて、そこに居住することもできることを発見する。
- 22) 11–19頁の「アンチ=プラトン」では「頭」5回、「心(臓)」0回という使用状況であり、71–91頁の「オ

レンジ園「真実の場所」では「頭」2回、「心（臓）」6回という使用状況である。

23) 『哲学事典』、平凡社、1983年、85頁。

なお、アルノー・ビュックスは、「イメージ=世界」をめぐる、プラトンとボヌフォワが類似した考え方をしているが、プラトンがあくまでも「イメージ=世界」に拘るのに対して、ボヌフォワは現実の方を目指すという違いがあるとしている。(Arnaud Buchs, *Yves Bonnefoy à l'horizon du surréalisme*, Galilée, 2005, p. 243.)

24) Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, Éditions du Seuil, 1964, p. 208.

25) プラトン、『国家』『プラトン全集』第11巻、藤沢令夫訳、岩波書店、1987年、718頁。

26) *Le siècle où la parole a été victime*, Mercure de France, 2010.

27) 川端康成、『雪国』、新潮文庫、2014年、10頁。

28) しかし、*Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, p. 34, p. 36には、ドゥーヴの肉体が土に融ける情景がうたわれている。

29) 高階秀爾、『岩波美術館・テーマ館第11室』、岩波書店、1983年。(頁表示なし)

30) ボヌフォワは、1980年の「手紙」において、「今」だったら「物」と名付けずに「現前」と名付けると言っている。(« Lettre à John E. Jackson » dans *Entretiens sur la poésie (1972–1990)*, pp. 92–93.)

31) Arnaud Buchs, *Yves Bonnefoy à l'horizon du surréalisme*, p. 269.

32) *Ibid.*, p. 273.

33) アルノー・ビュックスは、「ターンテーブルの女」のイメージは『客観的な照明』の次の文に由来すると述べている。「夜の広場には多くの彫像があって、その頭がレコードのように回るであろう」。(Arnaud Buchs, *Yves Bonnefoy à l'horizon du surréalisme*, p. 278.)

34) *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, pp. 43–56. には、「最後の振舞い（武勲詩）(Derniers gestes)」と題された15の詩篇を取めたセクションがある。

35) Jérôme Thélot, *L'immémorial*, encre marine, 2011, p. 253.

36) Olivier Himy, *Yves Bonnefoy—Poèmes commentés*, Champion, 1991, p. 23.

37) Shakespeare, *Winter's Tale in Complete Works*, Oxford University Press, 1974, pp. 352–354.

38) *Poèmes*, p. 161 et p. 229.

39) Olivier Himy, *Yves Bonnefoy—Poèmes commentés*, p. 20.

40) *Ibid.*, p. 22.

41) *Ibid.*, p. 22.

42) *Ibid.*, p. 25.

43) 『ドゥーヴの動きと不動』のエピグラムでボヌフォワはヘーゲルの次の文を引用している。「だが精神の生は、死の前で決してたじろぐことはないし、死から身をきれいに守る生でもない。それは死を支え、死の内に身を保つのである。」(*Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, p. 21.)

44) Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont / Jupiter, 1984, pp. 768–769.

45) 詩人は『ドゥーヴの動きと不動』の中の「真実の名前」において、ドゥーヴについて「私はお前を戦争と名付けよう、そしてお前から/戦争の自由を取り上げよう」という具合に「戦争」という名詞を使っている。(*Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, p. 51.)

46) ボヌフォワは「ラヴェンナの墓」において、墓石に彫られた葡萄の実について「そこに、心が知らず識らずのうちに、生きることの栄光と死の教えとを汲み尽くしにやってくる。石とはそういうものだ」と述べな

がら、石が持つ二重性を表現している。(L'improbable, p. 18.) また、その「ヴァレリー論」の中で、「形を、意識や陽光の中で作動する精神と同一視しているが、石にとってしか、つまり破壊や夜にとってしか形はないということを知らなかった」ヴァレリーとは違って、石の秘める死の重みを強調している。(Ibid., p. 145.)

47) Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, p. 751. (太字は、原文がゴシック体であることを示す。)

48) ミシェル・フィンクも石を生の実と死の両方に結びつけている。(Michèle Finck, *Yves Bonnefoy le simple et le sens*, p. 55 et p. 61.)

49) 詩人はドゥーヴと共にブラック (Plaque = 感光板) と名付けられるべき人物を『秘密工作員の報告』に登場させることを計画していた。その名残がこの詩篇の「黒い部屋 (暗室)」にもあると言っている。(« Lettre à John E. Jackson » dans *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, p. 95.)

50) Paul Valéry, *Charmes* dans *Œuvres I*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1957, p. 151.

ボヌフォワは、しかし、ここでヴァレリーがうたっている「風」は(本当の)風ではない、そのためにヴァレリーのうたはボヌフォワが目指す祈願の形の芸術ではなく、閉じた形の芸術でしかないと言っている。(L'improbable, p. 145.)

51) 中原中也、「芸術論覚え書」『中原中也全集』第3巻、角川書店、1967年、81頁。

52) 注28参照。ここに「アンチ=プラトン」と『ドゥーヴの動きと不動』との連続性を読み取ることができる。

53) ジューヴは自らが目指す詩について次のように言っている。「詩とは、死んだとしても、そのことによって生き延びる偉大な『エロス』の生そのものである」(Pierre Jean Jouve, *Sueur de sang* dans *Œuvre I*, Mercure de France, 1987, p. 199.)