

イメージ批判

——イヴ・ボヌフォワの場合——

兼子正勝

1

イメージについて考えたい⁽¹⁾。「イメージ」の概念そのものについてというよりは、無数の具体的なイメージについて。われわれを喜ばせたり悲しませたりするイメージについて。面白かったりつまらなかったりするイメージについて。ここを開かせたり閉じさせたりするイメージについて。われわれが生きるさまざまなイメージの、そのさまざまな実践のかたちについて考えたい。われわれが「イメージ」について持っている概念は、じつはきわめて貧困である。「イメージ」の美しさを賞賛する者も、「イメージ」が何ものかに操作されていると告発する者も、「イメージ」がいまや現実よりも現実的なもの(ハイパーリアリティ)になったとお祭り騒ぎを演じる者も、それぞれの価値判断は違いこそすれ、誰もが同じ「イメージ」概念を無邪気に共有しているようにみうけられる。それは比較的あたらしい「イメージ」概念、たかだか百数十年の歴史しか持たない概念だが、一時の熱心な擁護と顕揚の時代を経て、いまその概念はわれわれの日常的な思考のなかに静かにまぎれこんでいる。「イメージ」の概念が議論されることはもはやない。「イメージとは何か」があらためて問題になることもない。それほど「イメージ」の概念はわれわれにとって自明であり、それほどわれわれの「イメージ」理解は貧しく均一化されているのである。その貧しの構図を裏切るのは、ただいくつかの実践だけである。いくつかの個別の実践といくつかの具体的なイメージだけが、貧しさの構図をまえにして、苛立ち、とまどい、あがき苦しみ、つましい抵抗をつづけている。それらの実践をみつめること。それらの実践のなかでひらかれるすきまのようなものをみつめること。それを通してわれわれは、もう少し豊かなイメージの風景を、あるいは目にすることができるかもしれないと思うのだ。

今回の論考でイヴ・ボヌフォワを取り上げるのは、だから何よりもまず彼のイメージの実践がそれ自体として豊かな可能性をはらんでいると考えるからだが、同時に彼の理論的な文章のなかで繰り返される「イメージ」に対する批判の言葉が、われわれ自身の「イメージ」批判をある場所までは導いてくれると思うからでもある。ときおり誤解されもするのだが、ボヌフォワはすべてのイメージを否定するのではない。彼が

否定するのは、ある特定の「イメージ」、特定の形態と特定の歴史性を持った「イメージ」であり、それはわれわれが「イメージ概念」として理解しているものとほとんどそのまま重なりあう。たとえばボヌフォワは次のように言う。

そのときからすでにわたしはこう主張していたのです。つまり、イメージは、かくもながきにわたって芸術創造のもっとも深遠な内容となり、また現在もなりつづけているのですが、そのイメージに対するわれわれの欲求は、われわれの世界を再現・表象したいという欲望を意味するというよりは、もうひとつの世界、われわれの世界のさまざまな瑕疵から解放されたもうひとつの世界を建設したいという欲望を意味するのだ、と。これはいうまでもなく、超越をあくまで求めつづける姿勢がわれわれのうちにあることを示しているわけですが、ただしそれは特殊な種類の超越であり、<形式>を神としエクリチュールを公^{パブリック}現の場とするような、そうした超越なのです¹⁹。

ボヌフォワの文章は、概念の限定をなるべく避けるように書かれているために、必ずしも読みやすいとはいえないが、それでもニュアンスのひとつひとつを確認しながら読んでいけば、論旨はきわめて明快である。ここでは最初にイメージの実践全般について肯定的な姿勢がうちだされ（「芸術創造のもっとも深遠な内容」）、それに対比されるべきもの、したがって暗に批判されるべきものとして、イメージに対してわれわれがいだく「欲望」が語られている。それは「もうひとつの世界を建設したいという欲望」、「瑕疵のない世界を建設したいという欲望」にはかならないが、ここではそれが「われわれの世界を再現・表象したいという欲望」に對置されていることにも留意したい。この對置はけっして文飾ではない。というのもそこでは「イメージ」をめぐる問題の重要な<係争点>が指示されているからである。この對置のなかで強調されるのは、「われわれの世界」に対する関係の有無である。一方には世界に対して何らかの関係を持ちつづけようとする姿勢がある。他方には、その関係を断ち切って、まったく別の世界をつくろうとする姿勢がある。このふたつの姿勢のあいだの落差こそが、批判される「イメージ」とそうではない「イメージ」とを分かつのだ。ボヌフォワはまたこうも言う。「[イメージとは...]われわれの生の場所とは違う場所に属す事実」²⁰であると。ここでもやはり「場所の違い」が、トポロジックな断絶が、「イメージ」の基本的な性格であることが語られている。ボヌフォワが「イメージ」を批判するのは、それがたんに「瑕疵のない世界」をつくるからではなく、むしろその世界をつくるために、すでにある世界との関係が無残に切断されてしまうからなのだ。

ボヌフォワの批判する「イメージ」が<切断>を裏にひめた「イメージ」であることは、いくら強調しても強調しすぎることはない。というのも、19世紀に成立し、現在にいたるまでわれわれの思考を規定しつづけている「イメージ」概念もまた、<切断>

にひそかに根拠を置いた概念だからである。たとえば『想像力の問題』のサルトルは、「イメージ」を「不在の対象についての意識」として定義した。サルトルにとって「イメージ」は「人間の自由」のもっとも重要な発現形態にはかならないのだが、それは、「知覚」が現前する志向対象についての意識であり、そのかぎりにおいて現実と縛りつけられているのに対し、「イメージ」は志向対象が不在あるいは非在として指定されている場合の意識であり、そのかぎりにおいて現実からの束縛をうけることがないからである⁶⁾。ここにも<切断>が隠れている。ここでも「イメージ」は現実からの<切断>として思考され、<切断>されているゆえにこそ魅惑的なものとして顕揚されているのである。これはボヌフォワが描いてみせた「イメージ」図式そのままである。もちろん責任はサルトル一人にあるわけではない。「イメージ」をめぐる諸理論の混乱に決定的な解決を与えることができたと自負するサルトルだが、彼が提出した「イメージ」概念は、まったくあたらしい概念というよりは、すでに暗黙のうちに流通していた概念を理論的に整備しなおしたものでしかない。たとえばマラルメは、語の意味についてだが、「花」という語の「観念」は現実の花の不在のうえに成立すると言っていた。あるいはシュールレアリストたちは、「超現実」を成立させるためには「現実」を何らかのかたちで破壊しなければならないことを知っていた(ピストルという物理的破壊、催眠術やパラノイアという精神的破壊)。「非現実的なもの」を称揚するために「現実」を抹殺するという同じ身ぶりが、かたちや主義をかえながら、いたるところで繰り返されていたのである。ついでに時代をさかのぼれば、たとえば1842年に発表されたポーの短編「楕円形の肖像画」のなかに、われわれは現代的な「イメージ」図式の<祖型>のひとつを見ることができる。この短編は、題名どおり、一枚の肖像画についての話である。一人の画家が妻をモデルに絵をかいていた。画家は絵に熱中するあまり、妻が次第に衰弱していくのに気づかなかった。そして最後の日、完成した肖像画をまえにして画家は「これは生き身そのままだ!」と歓声をあげるのだが、ふと妻をみると彼女はすでに息たえていた⁷⁾。——^{イメージ}画像の完成とモデルの死。イメージが「生き身そのまま」になるためには、つまり現代的な意味での自立した「イメージ」となるためには、現実としてのモデルは死ななければならないと、ポーのこの短編は教えている。つまり「イメージ/現実」。「イメージ」はその「現実」のうえに刻印された抹殺の印によって、はじめて「イメージ」として成立するのである。

これらのことはあるいは常識に属する事柄かもしれないと思う。しかしそれをあえて指摘したのは、ひとえにボヌフォワの「イメージ」批判が歴史の外で展開されているわけではないことを確認したかったからである。ボヌフォワについての批評の多くは、この確認をおこなっている。というよりも文学史的な事実の確認から、「概念」そのものの歴史性の確認へと論理を進めることをおこなっている。じつはボヌフォワにおいてはすでに「イメージ」の意味がかわっている。ボヌフォワが詩作のなかで実践し、ときに謎めいた言葉で語りもするイメージは、彼が批判する19世紀的な「イメー

ジ」とは、すでに別の歴史の場所に立っており、すでに別の構造と別の形態をもっている。それを理解しない多くの批評は、ボヌフォワの実践の独自性に魅了されながら、しかしその独自性を語る言葉を持ってないように思われるのだ。たとえば一人の論者は、ボヌフォワが「イメージ」に対立させる「現前 présence」について、それもまた「ボヌフォワのファンタズムにすぎず、したがってイメージにすぎない」ことを証明してみせた⁶⁾。これはある意味では正論である。しかしその正論は、ボヌフォワがなぜそのイメージを「現前」という一見相反する言葉で呼ばなければならなかったかを考えようとしていない。これはすでに別のものにかわってしまったイメージを、古い「イメージ」概念の枠組みに無理やり押しこめようとした例である。あるいは別の一人の論者は、「ボヌフォワの詩のなかでは、現実と主体の出会いが語られる」というそれだけの理由で、「ボヌフォワにおいては言語が現実である」と結論した⁷⁾。これは発話の内容と発話そのもの、言語の指示対象と言語そのものを混同した奇妙きわまりない論法だが、そうした論法の背後には「現実とは、言語あるいはイメージ以前に存在する」という19世紀以前の「現実」概念が隠されている。ボヌフォワのイメージは、このどちらにも属さない。それは19世紀的な「イメージ」図式に属さないと同様に、19世紀以前に流通していた「イメージ」を現実の模倣として貶める考え方(つまり「現実/イメージ」)に退行しているわけでもない。それは要するに「別の」ものなのだ。だからそれを語るためには「別の」言葉が必要なのだ。ただしその言葉はどこかにあらかじめ用意されているわけではなく、ただ実際に詩を読む行為のなかで模索するしかないのだが。

2

最初に読んでみたいと思うのは、1953年に発表された散文「ラヴェンナの墓」である。これは周知のようにボヌフォワのなかではもっとも早い時期に属する文章で、同じ1953年に出版された詩集『ドゥーヴの動と不動』とともに、習作時代を抜けて言わばボヌフォワ自身となったボヌフォワの、最初の一步をしるしたテキストである。多くの作家の処女作がそうであるように、このテキストもまたボヌフォワのすべてを語っている。イメージに対する批判の姿勢(ただしこの時点では、まだ「概念」という言葉が好んで使われている)、そして「現前」を追求する姿勢、現在にいたるまで一貫したそれらボヌフォワ的姿勢のすべてが、すでにこのテキストには原型のようにして刻みこまれているのである。ここでは実際に詩のテキストを読むまえに、この散文作品によってボヌフォワの思考の基本的枠組みを確認しておきたいと考える。幸いにして——むしろ、当然、と言うべきか——、この作品は「イメージ」の19世紀的な構図にことさら寄り添うようにして書かれている。テーマはタイトルが示すとおり「墓」あるいは「墓石」。かつていかなる哲学も「墓」を考察したことがないとボヌフォワは最初に嘆いてみせるのだが、その「墓」を彼があえて取り上げるのは、それが「死」の

表象であり、代理であることと、「イメージ」(あるいは「概念」)が「現実」の死のうえに成立することのあいだに、彼が一種の等価関係をみているからにはほかならない。「イメージ=墓」が死に対立するというその図式。そのきわめて19世紀的な図式をボヌフォワがどのようにずらしていくか。それがこのテキストの眼目である。

「明らかに概念は[...] 死の深い拒否である」¹⁹とボヌフォワは言う。「(西洋の)哲学のほとんど唯一の道具である」概念は、抽象であるかぎりにおいて普遍であり、普遍であるかぎりにおいて死の原理に対立する。概念がつくりあげる世界は「永遠の世界」である。そこではすべてが不朽であり、不滅である。たしかにそこでも死が語られることはあるのだが、それはあくまでも定義された「死」、定義されることによって不滅の概念と化した「死」にすぎない。西洋のあらゆる思考は、そうした概念の世界を築きあげることで、死から徹底的に目をそらしつづけてきたとボヌフォワは言う(「概念」を<切断>として考えるこうした立論が、後の「イメージ」批判とまったく同じ構図を描いていることを確認されたい)。

最初ボヌフォワは「墓」をその「概念」になぞらえる。厳密には、たとえばラヴェンナの墓に刻まれているような装飾紋様を彼は問題にするのだが、そうした装飾紋様について彼は以前ひとつの理論を素描したことがあるという。それによれば、「装飾紋様は普遍的なものの追求である」。大理石に描かれた鳥の紋様は、「そのモデルに対して、概念がその対象に対すると同じ関係にある」²⁰。つまりそれはひとつの抽象であり、普遍性であり、具体性から切り離された一種の記号である。そうした記号に覆いつくされた「墓石」は、「概念」と同じように、死の否定をめざすものなのではないかというのである。

だが、とボヌフォワは考えを翻す。ボヌフォワには「回心のレトリック」とでもいうべきものがあって、結局は否定することになる考えをいったん自分のものとして生きてみせることがしばしばあるのだが、ここでも「墓=概念」の等式をいったん素描してみせたのは、そのあとの「回心」を強調するためにほかならない。だが、とだからボヌフォワは言う。

だが、これは石めきにして考えることだった。石は装飾紋様の存在そのものに属している。石は、装飾紋様の奇妙な普遍性を可感の世界にひきとめるのだ²¹。

ボヌフォワは、装飾紋様が石に刻まれていることを、新しい思考の鍵にする。装飾紋様は宙に浮いた記号ではない。それはきわめて具体的に石のなかに刻まれている。石の重さ。石のぬくもり。石のざらつく肌ざわり。あらゆる具体性を備えた石という物質と、装飾紋様は文字どおり一体をなしており、そのことによって「記号」の抽象性からあらかじめ救済され、ボヌフォワが「可感の世界」と呼ぶものに深く結びつけられている。「墓」はだから「概念」ではない。それは抽象的であることを本質とする

「概念」とは違い、死の否定の冷たい形象ではないと、ボヌフォワは考えるのだ。——こうしたボヌフォワの論理の転回が何をめざしているかは明らかだろう。ここでボヌフォワは「概念/死」と仮に要約できるような19世紀的な構図に異をとねえ、それに別種の構図を対置させようとしているのである。ただしその新しい構図を理解することはまだこの段階では難しい。とりわけそれを、単純な現実主義だと性急に判断することは避ける必要がある。ここでボヌフォワが言う「可感の世界 le monde sensible」とは、たんなる「現実」ではないのである。

ボヌフォワの言う「可感の世界」を「現実」と取り違えること。それは事実、ボヌフォワについてはかなり広く流布した誤解である。すでに挙げた論者の一人が、「ボヌフォワは詩のなかで現実と出会う」と言っていたのはそうした誤解のあまりにも典型的な一例だし、批評の場以外でも、ボヌフォワにときおり寄せられる批判や揶揄の多くは、ボヌフォワを「現実に戻れ」と声高に叫ぶアナクロニストと考えることから生じているように思われる。しかし、そうした理解が曲解にすぎないことは、テキストを子細に読めばわかることである。たとえばボヌフォワは言う。「可感な世界は禁じられた街のようにわれわれから遠い、とわたしはいいたい。しかしわたしはまた、それがわれわれひとりひとりの中に可能な街のように存在する、ともいいたい」⁽⁹⁾。「可感な世界」が「現実」であるならば、それはどうしてこのように同時にわれわれから遠かったり近かったりすることができるのか。「現実」とは定義上、われわれとは無関係にあらかじめ存在するもののことである。それがわれわれから遠いと想定することは、確かに立場によってはありうることもかもしれないが、少なくともそれを「可能な街」としてわれわれに内在するものと想定することは、通常の立場では許されない。ボヌフォワはここで明らかに「可感な世界」を「われわれ」自身の問題として考えている。それは「現実」のようにどこかにあらかじめ存在するものではない。それはわれわれとの関係において、われわれが生きる関係において、現れたり消えたりするものなのだ。だからこそボヌフォワは「可感な世界」が「倫理学に属している」⁽¹⁰⁾と言うのである。それは現実のなかに存在するあれこれの事物ではない。それは、あれとかこれとかと命名できる「実体」ですらない。それはひとつの状態であり、ひとつの関係のあり方なのだ。

ボヌフォワは「可感な世界」を次のように説明する。

可感な対象は現前である。それが概念的なものから区別されるのは、なによりもひとつの行為によってである。それは現前(すること)なのだ。そしてうつろいによってである。それは「ここ」であり、「いま」である。そしてその場所(なぜなら、それは実在の場所ではないのだから)、その時間(なぜなら、それは時間の一片にすぎないのだから)は、その現前という異様な力、その現前というわれわれへの贈り物を、構成する要素なのである。おお、すでにいたるところからはじま

ったその解体のなかで確固たるものとなった現前よ。可感な対象は、みずからが現前するかぎりにおいて、たえず消滅しつつけている。みずからが消滅するかぎりにおいて、それはみずからの現前を押しつけ、みずからの現前を叫んでいる⁽¹⁾。

奇妙な説明と言うべきだろう。「可感の世界」が「現前」として、つまりわれわれとの関係のなかにそのつど現れるものとして定義されることは理解できる。しかしそれが同時に「うつろい glissement」として定義されるのはなぜなのか。言い換えれば、「うつろい」という時間の原理がなぜここで導入され、「消滅」という時間の軸にそった運動がなぜここで強調されなければならないのか。いうまでもなく「消滅」は「現前」に対立する。その相反する性格がなぜここで一つに結びつけられなければならないのか。この一見矛盾した説明を理解するためには、テキスト全体の文脈をいま一度思い出す必要があるだろう。この「ラヴェンナの墓」というテキストは、「概念/現実-」というおなじみの図式にかえて「概念/死-」という図式を出発点に置いたのだった。ここで「うつろい」の原理が語られるのは、あくまでもその「概念/死-」の図式に対する反措定としてである。実際「うつろいもの」とは何なのか。それはたえず死につくものである。それは「いま」という時間のなかに現前しながらも、すでにその瞬間に時間の流れに巻き込まれ、静かに消滅にむかいはじめている。つまりそれは半ば「死」の領域に属するものなのだ。それは「死」と「死ならざるもの」とのあいだにあり、「死」と「死ならざるもの」とが相互に流通しあう場所にある。「概念」が排除し抹殺した「死」というトポス。それにむかっていま一度開かれた通路が「うつろい」とここで呼ばれているものなのだ。

もうすこし厳密に言えばこういうことになる。「うつろい」によって定義されたボヌフォワの「可感の世界」とは何よりもまず境界の廃棄であると。それは19世紀的な図式のなかで抹消された「死」や「現実」を単純に復活させようとするのではない。「概念/現実-」の図式にかえて、「~~概念/現実~~」の図式を蘇らせようとするのではない。一見してわかることではあるが、この二つの図式はじつはただひとつの図式のヴァリエーションでしかない。価値がどこに置かれるかは違いこそすれ、「概念」と「現実」が<切断>のスラッシュをへだてて対置させられるという全体の枠組みは、どちらもまったく同じなのである。ボヌフォワの「可感の世界」が否定するのは、この二つの図式に共通の構図、スラッシュによって世界が<切断>されるという構図そのものなのである。「うつろい」を語ることによってボヌフォワはいったい何をなし遂げるのか。それは<切断>が置かれていた場所に道を開くことである。いま目のまえにある現実を、現実ならざるものに接続しなおすことである。かつては現実ならざるもののすべてに冷たく対立させられていた「現実」を、もうすこしゆるやかなもの、もうすこし曖昧なもの、つまりは外との関係にもうすこし開かれたものにすることである。それは言葉をかえれば、<切断>のスラッシュを世界から廃棄すること、世界を通行がついに可

能であるような場所として再解釈することにはかならない。ボヌフォワが別の歴史の場所に立っていると先に述べたのは、こうした意味においてである。「概念/現実」や「概念/現実」という古い世界解釈の二項図式。それが支配していた時代から、ボヌフォワはすでに遠く離れている。あえて古い図式に即して続ければ、ボヌフォワにとっては「概念」も「現実」もすでにない(というのも、それらを成立させる<切断>がすでにないのだから)。あるのはただそれらのあいだの関係だけ、<あいだ>という中間項だけである。かつてはスラッシュという境界線があった場所、いまや<あいだ>という関係の舞台として再解釈されたその場所が、ボヌフォワにとっての世界であり、そこを何かが行き交うということが、ボヌフォワにとっての出来事なのである。

3

<あいだ>という場所。<あいだ>としての世界。そのきわめて特殊な世界解釈は、「ラベンナの墓」ではどちらかといえば思弁的な議論を通じてわれわれに提示されたのだが、しかしそれが抽象的な思考の産物でないことはいうまでもない。「ラヴェンナの墓」と『ドゥーヴの動と不動』で現在に至る活動をはじめて以来、ボヌフォワはいつも一貫してその<あいだ>について語りつづけてきた。詩作品そのものやエッセーにおいてはもちろんのこと、詩論や詩人論、絵画論などの理論的著作においてさえ、彼はさまざまな意匠のもとに<あいだ>を語りつづけてきた。だから<あいだ>についてのボヌフォワの思考は、ときとして抽象的な水準で展開されることもあるし、ときとして人生論風の装いをまとうこともないではない。しかしそうした水準だけで<あいだ>の思考を理解することは、間違いとはいわないまでも、不正確である。ボヌフォワにおいて<あいだ>が特権的な意味を持っていることを見事に指摘したスタロバンスキーは、たとえばそれを「失われた世界ときたるべき世界とのあいだ」として解釈した¹⁴⁾。これはロマン主義である。現在を楽園からの失墜とみなし、現在の生をはてしない流涕とみなす古いロマン主義的物語。その残滓がときにボヌフォワの文章をパセチックなものにすることがあるのは事実だが、しかしそうした物語の水準だけにボヌフォワを押しこめてしまうのは、やはり一種の貧困化であり抽象であるといわざるをえないのだ。ボヌフォワの<あいだ>の思考はもうすこし具体的な何かである。とりわけ詩作品のなかであきらかになるのだが、それはもうすこし具体的な欲望に結びつき、したがって具体的なイメージの問題に結びつく。以下ではいくつかの詩のテキストを読みながら、その<あいだ>の具体的な姿をもうすこし見つめてみたいと考える。

『ドゥーヴの動と不動』にはじまるボヌフォワの一連の詩作品には、ときに前景に浮きあがり、ときに背景に沈みこむ、ひとつの基本的な枠組みがある。それは、あらためて言うまでもないのだが、ドゥーヴと呼ばれる一人の女性との関係である。ドゥー

ヴは実際には誰だったのか、そもそもドゥーヴは実際に存在したのだろうかと問うことは、ここではあまり意味を持っていない。重要なのは、そのドゥーヴが詩のなかでどのようなものとして語られているか、詩のなかの「わたし」にとってドゥーヴがどのような存在であるかということである。詩のなかでは、ドゥーヴはすでに死んでいる。おそらくは「わたし」のかつての恋人であつたらしい。死によって「わたし」から奪われた愛の対象、それがとりあえずはドゥーヴと呼ばれる存在である。

『ドゥーヴの動と不動』の最初のセクション「芝居」は、そのドゥーヴの死の情景からはじまっている。

ぼくはきみが高台を駆けのを見ていた、
きみが風と闘うのを見ていた、
寒さがきみの唇のうで血を流していた。

そしてぼくは見た、きみが枝のように折れるのを、そして死者であることの悦楽を味わうのを
稲妻が白い窓ガラスをきみの血で汚すとき、おお、その稲妻よりも美しいものになって⁽¹⁹⁾。

こうして死んだ一人の女性。いまは不在であるその女性と、あとに残された「わたし」とが、どのような関係を持ちうるかと模索するのが『ドゥーヴの動と不動』にはじまる一連のボヌフォワの詩作だと考えて間違いはない。——しかし、と回り道を覚悟で考えてみたいのだが、そもそもわれわれは死者とどのようにつきあうのだろうか。とりわけ文学のなかでわれわれは、死者とどのようにつきあってきたのだろうか。答えはある意味では「ラヴェンナの墓」ですでに用意されている(このテキストが「死者に対する関係」という同じ枠組みを持っているのは、もちろん偶然ではない)。つまりわれわれは、あるいは文学は、死者を懸命に否定しようとするのだと。たとえばマラルメの場合を思い出す。周知のようにマラルメは、彼の詩作の絶対量からすれば「多い」といわざるをえない数の追悼詩や追悼文を書いたのだが、そのいずれにもあてはまるのは、死者と永遠とを結びつける姿勢である。「あるがままの彼自身について永遠が彼を変え[...]」⁽²⁰⁾。このあまりにも有名な「エドガー・ポーの墓」の冒頭が典型的に示しているように、彼にとって死とは永遠の領域に移行することであり、現実という偶然性の世界を離脱することだった。だから彼は死者を嘆かない。死者は死んで不幸なのではない。むしろ死者は死ぬことによってついに「彼自身」になったのだ。つまり文学がそうであるところの「永遠」に、「イデー」とときおり彼が呼ぶものに、ついに一体化したのである。こうしたマラルメの死に対する考え方は、「ラヴェンナの墓」で語られた「概念による死の否定」と同じである。つまりマラルメは、死者を「イデー」

の世界に住まわせることで、死そのものの意味を無限に小さなものにしてしまうのだ。ヴェルレーヌの一周忌に捧げられたソネ「墓」では、「死」は「あまり深くない川」¹⁰⁴だと語られる。たしかに死者は川を渡ったのには違いない。しかしその川はあまり深くない。というのも川の向こう側でもこちら側でも、詩人が「イデー」に属していることにはかわりがないからである。こうしてマラルメは死を忘却する。というよりも「イデー」という仮構がマラルメに、死という事件を忘却させる。あらゆる埋葬の儀式がそう願うように、死者は別の空に昇天し、死そのものの生々しさはわれわれの記憶から抹消されてしまうのだ。

ボヌフォワが死者に対して持とうとする関係は、そうした「文学的」な死の否定とはまったくの逆である。ボヌフォワはむしろ死をみつめようとする。死者を死という事件の生々しさのなかにあくまでも置こうとする。先に引用した「芝居」の続きを読んでみたい。そこで描かれるのは昇天したものとしてのドゥーヴではない。そうではなくて、依然として死のなかにとどまりつづけるドゥーヴ。死をゆるやかな過程として生きつづけるドゥーヴである。たとえば第7節はこうである。

傷を負い、葉叢のなかに隠れたきみ
しかし紛れていく足跡の血のなかにとらえられ、
まだ生きることの共犯者でありつづけるきみ。

ぼくは見た、きみが闘いのはてに座礁して
沈黙と水との境で踏み迷うのを、
そして最後の星々で口を汚しながら、
きみの夜のなかに目覚めつづけることの恐怖をひとつの叫びでうち砕くのを。

おお、固い大気のなかに突然岩のように
石炭の美しいしぐさを屹立させながら。

だからドゥーヴは境にいる。「こちらの岸」はすでに離れ、しかし「向こう岸」にはまだ行き着かぬまま、そのあいだの境界地帯にドゥーヴはいつまでも迷っている。「向こう岸」に行き着いたとき、それはドゥーヴが昇天するときである。「向こう岸」とは定義上、「こちらの岸」から切り離された場所。「こちらの岸」との関係は死者たちがついにうしなう場所である。そこで死者たちは別種の生を獲得する。純化され、理想化され、死の血なまぐさを拭い去られた、あたらしい生。「永遠」と呼ばれる生である。それは死者たちにとっての最後の幸福だが、しかしドゥーヴはその幸福にはいつに行き着くことがない。ドゥーヴはいつまでも<あいだ>にいる。つまり「生きること」との共犯関係のなかに。生きている「わたし」との関係のなかに。そのようにあ

くまでも関係として設定された場所がドゥーヴにとっての死の世界であり、そこにドゥーヴはいつまでも停滞しつづけるのだ。

ドゥーヴののろさ。だからドゥーヴの運動は基本的に「のろさ」として表象される。すでに第6節にはこうあった。「きみの顔が遠ざかる。しだいに濃くなるいかなる霧が、ぼくからきみの眼差しを奪うのか。闇のゆるやかな断崖、死の国境」。あるいは第16節。「賛嘆すべきドゥーヴ、あおむけになった彼女。死の空間にさしこむ太陽の光の足取りで、彼女がゆっくりと下の階に降りてゆくときに」。ドゥーヴにとって死は一瞬では終わらない。それはいつまでも続く過程であり、のろろと引き延ばされた持続である。引用した第7節のあと、第8節からはドゥーヴの肉体がしだいに腐敗していくさまが語られるのだが、その腐敗の過程もきわめてゆるやかなものである。第8節ではまず「手のなか、膝のなかで、突拍子もない音楽がはじまる」。つまり関節がゆるみ、筋肉がほどけ、骨と肉とが分離する。やがてドゥーヴの身体には、無数の虫たちが侵入し、木や草たちが根をのばす(第12節)。眼が腐り、「顔という語はもはや意味を持たなくなる」(第13節)。土に覆われ、骨だけになり(第15節)、最後にはかつてドゥーヴであったすべてのものが自然のなかに帰っていく(「いまや雨溝が口のなかに侵入する、いまや五つの指は森の偶然のなかに散逸する、[...]」第17節)。腐敗の過程の一こま一こまを、あたかもこま送りのように追っていくこうした描写のかずかずは、ときにそのグロテスクさによって16-17世紀に流行した「メメント・モリ」の絵画を想起させもするのだが、しかし「メメント・モリ」のテーマとは異なって、ここでの描写の目的は死の残酷さを描くことでもなければ、生のはかなさを知らしめることでもない。重要なのは持続である。これらの描写がゆるやかに、延々10節にもわたって続けられるという(第8節から第17節まで、つまり全19節からなる「芝居」の半分以上)、その持続の異常なまでの長さである。その持続はいうまでもなくひとつの意志に支えられている。つまりドゥーヴを昇天させないこと。ドゥーヴを<あいだ>としての死のなかに維持しつづけること。ドゥーヴの腐敗の描写のほとんどは、「ぼくはドゥーヴが横たわっているのを見る」というリフレインで導入されるのだが、その「見る」という動詞の執拗な反復に、死を死そのものとして見つめようとする「わたし」の意志の執拗さがおそらくはあらわれている。いま「わたし」の目のまえでドゥーヴはしだいに腐っていく。それから目をそらすことは容易だが、「わたし」はその容易さに懸命に抵抗する。美しかったドゥーヴの追憶に「わたし」はひたらない。天使となったドゥーヴの想像に「わたし」は陶醉しない。「わたし」はあくまでも死のなかにいるドゥーヴと関係しようとするのである。

<あいだ>にいるドゥーヴ。そのドゥーヴの場所の特殊な性格は、ドゥーヴ自身にも反映する。ドゥーヴを描くさまざまな描写、ドゥーヴが見せるさまざまなしぐさ。それらの多くは特異な両義性によって支配されている。たとえばすでに引用した第1節の死の場面はこうだった。「そしてぼくは見た、きみが枝のように折れるのを、そして

死者であることの悦楽を味わうのを／稲妻が白い窓ガラスをきみの血で汚すとき、おお、その稲妻よりも美しいものとなって」(下線引用者)。ここではドゥーヴの死の瞬間が二重の両義性によって語られている。ひとつは死という苦痛と、それを悦楽として味わうこと。もうひとつは稲妻という破壊の力と、その美しさ。それぞれに対立しあうイメージがここではひとつに結びつけられて、ドゥーヴの死の意味を両義的たらしめている。あるいはこれもやはり引用した第7節の最後の二行。「おお、固い大気のなかに突然岩のように／石炭の美しいしぐさを屹立させながら」。ここでは両義性の一方の項は意味の織目のなかに隠されている。「石炭の美しいしぐさ」とは何なのか。それは多くの論者が指摘するように、燃えあがる炎のイメージだと考えられる(「芝居」のこの節までに、ドゥーヴの身ぶりがやはり直立する炎のイメージですでに何度か語られていた)。だとしたらその炎のあつさと、石炭や岩のひややかさ。あるいはゆらめく炎の可塑性と、「固い大気」をさえ貫き通すその堅牢性。ここでも相反するイメージどうしの緊張が、ドゥーヴの死を描き出している(これはある意味では二度目の死。というのもドゥーヴはこのしぐさによって死の国における逡巡に一応のピリオドを打ち、次節からの腐敗の過程に移行しようとするのだから)。ここではあえて二つの例を挙げるにとどめるが、『ドゥーヴの動と不動』を一読すればわかるとおり、こうした両義性はドゥーヴの描写のほとんどすべてに隠れている¹⁹⁾。肝要なのは、これらの両義性をあくまでも両義性そのものとして受けとめることである。たとえば「石炭の美しいしぐさ」をたんなる「炎」の隠喩として解釈することは、とりあえずは文の表面に露呈した「石炭」の固さを忘れることであり、両義性の緊張を比喩という二項図式の安定性に解消してしまうことである。ある種の論者はこの一節にフェニックスの火との関連を読み、そこにドゥーヴの再生の予感を感じとってしまうのだが、それが両義性抹消の読み方であることはいうまでもない。たしかにフェニックスのテーマは『ドゥーヴの動と不動』で幾度か語られる。しかしドゥーヴはけっして簡単には「再生」しないのだ。ドゥーヴはある意味では「死」と「再生」とのあいだにいる。「わたし」の視点から言いなおせば、ドゥーヴの死を悲しむ態度と、イメージあるいは観念のなかにドゥーヴが再誕することを願う態度。その二つのあいだにドゥーヴはいる。ドゥーヴの描写につきまとう両義性はこの二つの態度のあいだの両義性なのだ。普通ならば死の悲しみが予想されるところには(第1節)、その悲しみに対立するように「悦楽」や「美しさ」の言葉が介入する。あるいは再生の願いが語られたかもしれないところには(第7節)、燃えあがる炎=生を二重に凝固させるものとして「岩」のテーマが介入する。針がどちらかに振れようとするそのたびに、その振れをひき戻すようにして逆の力が加えられるのだ。その二つの力のあいだの場、両義性の<あいだ>の場にドゥーヴはいる。運動のゆるやかさが時間の流れのなかでドゥーヴを<あいだ>に維持していたとするならば、描写の両義性は一瞬一瞬のしぐさのなかでドゥーヴを<あいだ>に維持していると言っている。

<あいだ>のドゥーヴ。そのドゥーヴの<あいだ>としての性格は、ドゥーヴが「現前」と呼ばれるようになってもかわらない。すでに見たように、第8節以降ゆるやかな腐敗と解体の過程を生きたドゥーヴの肉体は、第17節にいたってついに土に帰し、山や森の自然のなかに四散したのだが、肉体がそのように完全に消滅しまったその瞬間、ドゥーヴは逆説的に「現前」としてたちあらわれる。第18節。

もはやいかなる炎によっても制約されない、過不足ない現前よ。ひそかな冷気をはこぶ女よ。きみは生きている、詩が引き裂かれる場所でふたたび生まれ増加する、その血によって。

このようにして、きみは沈黙の境界地帯に姿をあらわす必要があった、そしてきみの光が君臨する死の土地の、試練をきみは受ける必要があった。

おお、より美しく、そして笑いのなかに死をひそませながら！ いまやぼくはきみに出会うことをおそれない、きみのしぐさのまばゆさに目をそらすことはない。

ボヌフォワの思索のもっとも重要なテーマとしてさまざまに語られ分析される「現前」の、核ともいえる場面がここにある。すでに部分的には指摘したように、ボヌフォワの「現前」をめぐる思索のかずかずは、ときには倫理的に、ときには存在論的に、ときには状況論的に、じつに多様な水準で展開されるのだが、その出発点にあるのはあくまでもこうした一人の女性の「現前」である。その女性は死んで「わたし」から奪われたのだった。その女性の死のあとの空白を「わたし」はずっと見つづけてきたのだった。その永遠に不在である一人の女性が、ここでついに「わたし」のまえに「現前」する。しかし誤解してはならないのだが、「わたし」についに与えられたその「現前」は、彼女の不在を埋めるものではないし、彼女に対する「わたし」の欲望を満たしてくれるものでもない。それは彼女の代理ではないのであり、彼女そのものでもないのである。「現前」がここでもやはり両義的なものとして語られていることに注意したい。現前する彼女は「生きている」と一度は語られる。しかしその「笑い」のなかには依然として「死」がひそんでいるし、何よりもそのようにして現前した彼女に対する「わたし」の態度には、かすかなたじろぎがかくされている。「いまやぼくはきみに出会うことをおそれない」とは、「おそれ」があるゆえの言葉であり、「きみのしぐさのまばゆさに目をそらすことはない」とは「目をそらしたくなる」気持ちがあるゆえの言葉である。ドゥーヴに対する「わたし」の態度の両義性、あるいはドゥーヴ自身の両義性は、ここではいささかも解消されていないのだ。言いかえれば、彼女は依然として死という両義的な場所にいる。かりに彼女が「向こう岸」に昇天したり、あ

るいは「こちら岸」に再誕したのであるならば、「わたし」は嬉々として彼女に「出会う」ことができただろう。しかし彼女はあいかわらずその二つの岸の<あいだ>にいる。<あいだ>としての死。追憶や忘却によって無害なものとされた死ではなく、出来事としての生々しさをいつまでも叫びつづける死。そうした死のなかにいるものとしての限りにおいて、はじめて彼女は「わたし」に現前するのであり、だからこそ「わたし」はその「現前」をまえにして、あえて「おそれない」という言葉を使うのだ。「現前」とは関係である。死んで不在となったドゥーヴに対して「わたし」が開かれた関係を持ちつづけているという、その関係のあり方に別の角度から与えられた名前である。それは不幸にして神秘神学的な語感を持つために、しばしば「わたし」のドゥーヴに対する関係の、目的とも終点とも誤解されてしまうのだが、しかしテキストの意味の網目のなかでその言葉を読み取れば、そこではテキストがこれまで維持しつづけてきた<あいだ>の関係がそのまま維持されていることがわかるはずである。ここで「現前」という言葉が使われるのは、おそらく前節でドゥーヴの肉体が消滅しおえたからである。腐敗しつづける肉体から解放されて、ドゥーヴは言わば純粋な意味での死者となる。その出来事のあたらしさがおそらく「現前」という言葉には託されているのだが、しかしそれはまた別の話題である。

4

<あいだ>の関係がいかに詩人にとって重要か、というよりもその関係を詩人がどれほど徹底して生きぬくか、それをわれわれは『ドゥーヴの動と不動』の「芝居」のセクションに読んできた。たかだか20頁のこのセクションにこれほど時間を費やしたのは、二重の意味でボヌフォワの詩の活動の出発点に位置するこのセクション(『ドゥーヴの動と不動』がすでに出発点であり、その冒頭に置かれたのが「芝居」である)が、その後のボヌフォワの活動の一種の核をなしていると思われたからである。「芝居」以後の『ドゥーヴの動と不動』では、ドゥーヴの死の血なまぐさい情景が描かれることはもはやない。さらに『ドゥーヴの動と不動』以後、『昨日は荒涼と支配して』『書かれた石』『敷居の幻惑のなかに』とつづく詩集では、ドゥーヴの名前が言及されることすらもはやない。しかし『ドゥーヴの動と不動』全体でドゥーヴとの関係が語りつけられているのはいうまでもないとして、その後の詩集でも、生きている「わたし」と死んでいる「きみ」との関係が基本的な枠組みとして維持されていることにはかわりがない¹⁰⁾。「芝居」以後で何か変化があるとすれば、それは「芝居」の最後で語られたドゥーヴの肉体の消滅がもたらす変化、肉体を失っていまやいたるところに遍するドゥーヴ(というのも彼女の肉体は土となり、自然のなかに四散したのだから)に対して、「わたし」がもうすこし自由な関係を持つことができるようになるという変化である。「芝居」における「わたし」とドゥーヴとの関係は、ある意味では過酷にすぎるも

のだった。死んでいくドゥーヴ、腐敗していくドゥーヴに対しては、「見る」という距離をおいた関係だけが「わたし」にゆるされたものだった。しかしドゥーヴの肉体が消えたいま、「わたし」には「見る」こと以外の無数の関係がゆるされる。たとえば「わたし」は夜の静けさにドゥーヴの声を「聞く」ことができる。野道を一人で歩いているときに、かたわらにドゥーヴの存在を「感じる」ことができる。あるいは、後に見るように、ときにはドゥーヴの肉体に「触れる」ことさえできるのだ。「芝居」以後のドゥーヴとの関係は、あらゆる意味で可塑的になる。関係の<あいだ>としての性格がかわることはないのだが、その<あいだ>という曖昧な領域で、ときには遠く、ときには近く、さまざまな距離のもとに、さまざまな形態で、関係の無数のヴァリエーションが生きられるようになるのである。

そうしたヴァリエーションの豊かさを、たとえば『敷居の幻惑のなかに』⁹⁹に読んでみたい。1975年に発表されたこの詩集は、『ドゥーヴの動と不動』から四半世紀におよぶボヌフォワの見事に一貫した姿勢を示すと同時に、そのイメージの多様さと言葉の美しい緊張によって、ボヌフォワの最高の到達点を示していると思われる。そのすべての頁を読むことができないのは残念だが、詩集全体の流れを左右するようないくつかの重要な詩節を読むだけでも、ここでのわれわれの目的は達成できるととりあえず満足するしかない。

最初のセクション「川」は「わたし」の目覚めからはじまっている。

否、いつも
不可能性の翼の展開から
あなたは目をさます、叫び声とともに、
夢にすぎないひとつの場所から。[...] (p.231)

ここでの目覚めは二重である。もちろん一義的には具体的な意味での睡眠から、しかし同時に「夢にすぎない」空間から、「わたし」はここで目をさます。「不可能性の翼の展開」とは、いうまでもなくマラルメを思わせる用語である。ボヌフォワは、彼が批判する「イメージ」としての世界のあり方をしばしばマラルメに代表させるのだが、ここで「夢」と語られている場所も、そうしたマラルメ的な意味での「夢」、現実からの切断によってつくりあげられた「イメージ」の世界だと考えて間違いはない。その「イメージ」に心を奪われていた状態から、「わたし」はここで脱出する。

見て！ おおきく目をひらいて見て！ ここでは何も、
その谷も、嵐につつまれた峰にみえる
かすかなその光も、パンやワインも、
すでになくしてしまっている、

あの夜のしずかな吐息の永劫を、
星々のマントにつつまれて、無限の
夜の床についた獣たちと事物たちを
古代の眠りのなかで結びつけていた
あの夜の吐息の永劫を (p.232)。

目覚めたばかりの「わたし」にとって、世界はまだ<切断>に支配されている。そこには太古にあるいは存在したかもしれない安らかな眠りはすでにない。事物のすべてをひとつに結びあわせていた夜の静けさ。夜の眠り。その深い一体性はすでになく、事物は相互に相互から切り離されたままである。だから――

突きあたれ、
いつまでも突きあたれ。

敷居があるという幻惑のなかに (p.237)。

事物と事物のあいだに<切断>があり「敷居」があるというのは幻想である。だから「わたし」はその幻惑の「敷居」に幾度もつきあたり、つきあたることによってその幻惑を破ろうとする。原文は「Heurte, /Heurte à jamais. / Dans le leurre du seuil.」 「heurter」という動詞の通常の構文は「~ qc」あるいは「~ contre qc」だが、ここではそれが「~ dans qc」という見慣れない構文で使われていることにすこしばかり目をとめたい。というのも、この動詞は通常の構文では「何かに突きあたって、そこから先に行けない」という語感を持つからであり、それが「~ dans qc」という構文に歪められることによって、1)自動詞としてのもう一つの構文であり、実際にこのあとに使われることになる「heurter à qc」(たとえば、開けてもらうために扉をたたくといった場合)の構文と響きあって、「突きあたることによって、その向こうに道がひらける」といったニュアンスを持つ、2)「突きあたる」べき対象が「dans」に導かれることによって、それがたとえば「壁」のような平面ではなく、ある幅をもった空間として表象される⁽²¹⁾、――ように思われるからである。いずれにしてもここでの「敷居」は絶対的なものではない。そうではなくて、それはすでに通過の可能性をはらんだ場所であり、したがってすでに<あいだ>の場所である。「夢」への埋没から目覚めた「わたし」は、すでに<切断>を嘘と感じる場所におり、そこで本当は存在しないはずの<切断>に幾度も身体を突きあてるのだ。だからこのあとにつづくのは「~より向こうに (plus avant que...)」というリフレインである。このリフレインは第2セクション「敷居の幻惑のなかに」から次の「二つの色」のセクションまで十数頁にわたって繰り返される。「わたし」が<切断>の幻惑に身体をぶつけるたびごとに、「わたし」はすこしずつ「より向こうに」すすんで

いく。〈切断〉はすこしずつのり越えられ、〈あいだ〉の場所はすこしずつ関係の場所としての性格を強めていく。「わたし」はすこしずつ「わたし」が本来いるはずの場所に近づいていくのである。

そして、そうした運動の過程のなかで、ドゥーヴらしき姿がたちあらわれる。ただし最初は禁止として。「わたし」に対する拒否として。

このワインを飲むためにあなたはやってきたのでしょうか、
それを飲むことをわたしはあなたに許しません。
約束の火に焦がされた、この黒いパン、
それを学ぶためにあなたはやってきたのでしょうか、
そこに光をもたらすことをわたしはあなたに許しません (p.245)。

しかしその拒否もしだいにゆらぐ。やがて彼女と「わたし」のあいだには一種の接触が成立する。

飲みなさい、わたしは水、
高まる潮の肩先で、
胸がふくらむその場所で、
星の反映に焼かれた水。
飲みなさい、反映のなかで。
[...]
わたしは信頼し、わたしは飲む、
水はわたしの指からこぼれ落ちる、
否、水は輝く (p.257)。

ここで「わたし」と「きみ」との接触が水という物質によって媒介されていることは重要である。というのもここで「(わたしを)飲みなさい」と声をかける一人の女性、かつてはドゥーヴと呼ばれていたその女性は、依然として死者でありつづけているからである。生者と死者は違う世界に住む以上、二人が直接接触しあうことは不可能である。二人が直接に触れあうように見えるとき、それは二人が何らかの仕方(たとえば「イメージ」によって、あるいは「イデー」によって)同じ世界にあらかじめ帰属させられているときである。それは、すでに見たように、結局は死を否定することであり、死者を〈切断〉の彼方に逆に追いやることなのだった。ここでの二人は、だからけっして直接には触れあわない。死者はあくまでも死者の国におり、生者はあくまでも生者の国にいる。それぞれがそれぞれの場所に立ちながら、その〈あいだ〉にあやうく成立する関係にそれぞれが心をひらくのだ(「わたしは信頼し、わたしは飲む」)。その

<あいだ>の関係は、ここでは「水」のなかにある。「水」というまでもなくボヌフォワにとっては特権的なテーマだし、特にここでは「反映=イメージ」のテーマに結びつけられていっそう重要な意味を与えられているのだが、テーマ分析の迷路にはここではたち入ることを慎みたい。「水」はたしかに重要だが、それ以上にわれわれにとって重要なのは、ここで<あいだ>の関係を支えるものとして「事物」が登場したことである。「芝居」での<あいだ>の関係は事物の媒介を欠いていた。そこでは死の空間そのものが<あいだ>の場所として生きられており、そこには具体的な事物が入りこむ余地も必要も存在しなかった。「芝居」以後でもっとも大きくかわるのは、実はこうした事物の存在である。事物はなにも「水」だけにかぎらない。「光」でも「木」でも「炎」でも、「トカゲ」や「鳥」や「コオロギ」でも、あらゆるものが<あいだ>の関係の舞台となる。先には「媒介」という言葉を使ったが、実はこれは不正確である。これらの事物はたとえば橋のようにして、二つのもののあいだに介在するのではない。橋のようにそれ自体が確固とした物として存在し、しかるのちにそれが何かと何かを繋ぐ役割をはたすのではない。これらの事物は言ってみれば、すでにそれ自体が関係なのだ。「ラヴェンナの墓」を思い出す。そこでは「事物の世界=可感の世界」は「うつろい」によって定義され、したがってすでにあらかじめ「ここ」と「よそ」の関係として、<あいだ>として見つめられていた。ここでの「水」も同じである。ここでの「水」は「星の反映に焼かれた水」。つまり「星」というよその世界との関係を「反映」としてあらかじめ自身のなかに取りこんだ水である。それはだから単純素朴な物質ではない。それ自体のなかに凝固した「即自」としての物質ではない。それは確かに「指からこぼれ落ちる」具体性をそなえてはいるのだが、しかしその具体性のただなかで、関係の場所として再解釈された物質なのだ。<切断>を越え、距離を越え、最初ドゥーヴが見せる拒否のしぐさを越えて、「わたし」はここでようやくドゥーヴとの親密な関係のなかに入るのだが、それはこのようにして身近に存在する「事物」たちを関係の場所として生きることによってである。「わたし」がドゥーヴに対して維持しつづけてきた<あいだ>の関係。それと同じ<あいだ>の関係がいまや「事物」たちのなかに開かれる。だから「わたし」は「事物」を通して、「事物」のなかで、ドゥーヴに親しく出会うことができる。逆にいえば、ドゥーヴに対する「わたし」の関係は、「事物」という身近な存在のなかで、まさに身近なものとして、生きられるようになる。『敷居の幻惑のなかに』の後半をつつむいいようなないほどの幸福感。「きみ」という失われた存在がいつも<近さ>として感じられているような幸福感。それは「ラヴェンナの墓」に見られたように、世界の事物が、世界そのものが、<あいだ>の場所として再解釈されたからなのだ。

そう、啓示の光に照らされた夕暮れの石であるこのわたし、
わたしは同意する。

そう、空よりも広大な水たまりであるこのわたし、
そこで泥をゆらす子供であり、
休息も思い出もなくゆれる水の反映に
映るアイリスであるこのわたし、
わたしは同意する

そして火であるこのわたし、
無数の草と無数の世紀の煙のなかの、
火の瞳であるこのわたし、わたしは同意する。
雲であるこのわたし、
わたしは同意する。宵の明星であるこのわたし、
わたしは同意する [...] (p.286-287)。

いまやドゥーヴはあらゆる事物のなかに現前する。あらゆる事物がドゥーヴであり、あらゆる事物がドゥーヴとともに「わたし」に対して「ウイ」という。それはいささかも神秘ではない。それは神秘主義的な思考や実践によって到達された特殊な境地ではまったくなく——というのもそれは現実や世俗からの<切断>として設定されるようなものだから——、たんに事物や死者に対する関係を<あいだ>として開きつづけた倫理的な姿勢の結果である。『敷居の幻惑のなかに』の最後のセクション「とりとめのないもの、分割不可能なもの」は、そのようにして世界を<あいだ>として生きることの高らかな宣言である。そこでは「Oui, par ...」というリフレーションがセクション全体にわたって反復されるのだが、その「par」という多義的な前置詞をわれわれは「通過」をあらわす前置詞として解釈したい。「そう、... をとおして」。無数の事物を「とおして」、「わたし」はドゥーヴとの関係を生きるものであり、無数の事物をボヌフォワは「... をとおして」という相のもとに生きるものである。

そう、... の沈黙を破る
激しい声をとおして、
... の距離を破る激しい
肩のぶつかりをとおして
[...]
そう、穴をあけられた外観の
息づかいで
顔える扉をとおして。
[...]

そう、ときには終わるように思われる

顔をえをとおして。

そう、世界のなかにようやく戻ってくる熱気をとおして (p.313)

あるいは、

そう、死をとおして、

そう、終わりのない生をとおして、

ふたたび生まれた昨日をとおして、今夜、明日、

そう、ここ、そこ、よそ、ここ、さらにむこう、

[...]

そう、過ぎていく

錯誤をさえとおして (p.326-327)。

5

それ自体がボヌフォワの最高の到達点である『敷居の幻惑のなかに』の最後に置かれたこのリフレン、無数の事物や現象を通過の場所として高らかに肯定するこのリフレンは、そのままボヌフォワについてのわれわれの分析の結論を示している。われわれは19世紀的な「イメージ」概念の支配に対してボヌフォワがどのような抵抗を見せるだろうかと問うことからはじめたのだが、この<通過>あるいは<あいだ>としての世界の解釈は、それ自体がすでに「イメージ」概念の支配に対するボヌフォワの答えである。すでに最初に指摘したように、ボヌフォワはすべてのイメージを否定するのではない。ボヌフォワが否定するのは<切断>のうえにうち立てられた「イメージ」であり、19世紀以降のさまざまな言説があたかも唯一絶対であるかのように流布させてきた「イメージ」の概念である。それに対してボヌフォワは何を対置させるのか。あたらしい「イメージ」の理論ではない。「イメージ」に代わるべき何かあたらしいものの理論でもない。ボヌフォワが対置させるのは、たんにイメージ、ただし別種のやり方で生きられたイメージである。ボヌフォワは『現前とイマージュ』のなかでこう言っていた。

言葉の真実、それを私はためらうことなく、現前のためのイメージとの戦い——イメージ=世界との戦い——であると言いました。しかしそれは、手はじめの近似的な言い方にすぎず、[...] 今度はその背景に言及してみたいと思うのです。[...] もろもろのイメージは、絶対化されれば詩の瞞着ともなったはずですが、人がそ

れを横切るように体験する瞬間から、かくも原初的で、かくも貪欲であるが故に、われわれの裡にあって人間性のありのままの姿に他ならぬこの欲望の、全く単に自然な形態にすぎないものとなる、このことを詩は、少なくとも予感することはできるその最高の高みにおいては、理解することに成功しなければなりません。[...] 要するに、詩は<イメージ>を告発しましたが、それはもろもろのイメージを心底から愛するためだったのです⁽²⁾。

だからボヌフォワはイメージを肯定する。ただしそれは「横切るように体験された」イメージ。通過の場所としてのイメージであり、そこで<あいだ>が<あいだ>として開かれつづけるようなイメージである。われわれがここまで読んできたボヌフォワの幾つかの詩のテキストは、そうした別種のイメージの実践の場にほかならない。ガザリアンが思わず単純化して言ってしまったように⁽³⁾、あるいはジェローム・テロが理論的な言説との矛盾に素朴に驚いてしまったように⁽⁴⁾、ボヌフォワのテキストには誰よりも豊かなイメージが溢れている。しかしそれらのイメージは他のどんなイメージにも似ていない。それらはすでにひとつの「イメージ」の歴史性をのがれ出て、別の歴史性を開きはじめているイメージなのだ。

註

- (1) 本論では「image」の訳語として、フランス語からの音訳である「イマージュ」を避け、英語からの音訳ではあるがほとんど日本語としても定着している「イメージ」を用いることにした。本論の主たる研究対象であるイヴ・ボヌフォワの場合には、その数少ない日本語訳のひとつが「イマージュ」の訳語を採用していることもあってか(実は筆者もそれに加担しているのだが)、ボヌフォワを論じる文章のなかでは「イマージュ」の語を使うことが慣例化しつつあるようにもみえるのだが、その大勢にここであえて逆らうのは、筆者が「image」の問題を、ボヌフォワだけの問題としてではなく、映画や絵画を含めた広い領域の同時代の問題として考えたいと思っているからである。『現前とイマージュ』(朝日出版社、1985年)の翻訳にあたって、阿部良雄先生との相談のうえで「イマージュ」の訳語を採用したのは、ボヌフォワの「image」概念の特殊性をきわだたせるためだったと覚えている。ここではつまりその逆が志向されていると考えていただければ幸いである。
- (2) Yves BONNEFOY, *Entretiens sur la Poésie*, Neuchâtel, Baconnière, 1981, p.43.
- (3) *ibid.*, p.12.
- (4) 厳密には、サルトルはこういう言い方をする。「^{イマージュ}像」もまた、信憑的作用或いは措定的作用を含んでいる。この作用は四つの、そして四つ限りの形式をとり

得る。すなわちそれは対象物を、非存在として、あるいは不在として、あるいは何処か他の所に存在するものとして、措定する。それはまた己の作用を「中和する」こと、つまりその対象物を現存するものとして措定しないことも出来る。」(『想像力の問題』、平井啓之訳、人文書院、27頁)

- (5) 東京創元社版『ボ十全集』、第2巻、94-98頁。ただしこの全集版では、タイトルは「楕円形の肖像」となっている。なお「イメージ」をめぐる反省の枠内でこの作品に言及するのは筆者の独創ではない。ジャン＝リュック・ゴダールの『女と男のいる舗道』(1962年)は、「愛」と「映像」^{イメージ}の関係についての苦い省察をはらんだ映画だが、その最後の部分にこの作品が長々と引用されていたことを想起されたい。
- (6) Gerard GASARIAN, *La poésie, la présence*, Champ Vallon, 1986. たとえばガザリアンは結論の冒頭で次のように言う。「現実の方向へのファンタスムの振じ曲げである現前は、ほとんどいつも、振動やまたたきや揺動といった間歇的な形態をとった現実とファンタスムのあいだの反復運動」^{レバットマン}のなかにあらわれる」(傍点引用者、同書、137頁)。これはもちろん特殊な例ではなく、ガザリアンは一貫してボヌフォワのあらゆる詩的試みをイメージ＝ファンタスムの次元で解釈する。他には、たとえば後に言及する「ラヴェンナの墓」の一節についてのガザリアンの解釈を参照のこと(同書、19-20頁)。
- (7) Ronald Gérard GIGUERE, *Le Concept de la réalité dans la poésie d'Yves Bonnefoy*, Nizet, 1985. ボヌフォワにおいては言語が現実であるという結論は、同書、145頁。だがその結論を導くために使われる論法は、たとえばつぎのようなものである。「現実の対象を名ざすために、われわれの詩人〔ボヌフォワ〕はある特定の対象から出発する。『その対象、馬の頭』。そして彼はその対象の具体的な現実性を身にまとうような言語、たとえば『目』とか『鼻面』といった言語のなかで、その対象の可感な実在を露呈させ、それを具体的なものとするのである。[...] ここでは言葉と対象が、まるで望みどおりの明証性をなして、相互に照応しあっているのである」(傍点引用者、同書、22頁)。
- (8) Yves BONNEFOY, "Les Tombeaux de Ravenne", *L'Improbable*, Nouvelle édition corrigée et augmentée, Mercure de France, 1980, p.11-12. このテキストには宮川淳による美しい邦訳がある(「ラヴェンナの墓」、『ボヌフォワ詩集』、宮川淳訳編、思潮社、1975年)。引用には、文脈にあわせるために筆者自身の訳文を用いたが、随所でこの邦訳を参考にしたことを記しておくたい。
- (9) Id., *ibid.*, p.15.
- (10) Id., *ibid.*, p.16.
- (11) Id., *ibid.*, p.22.
- (12) Id., *ibid.*, p.23.

- (13) Id., *ibid.*, p.23-24. この引用部分の訳文も筆者自身のものだが、以下で問題となる「うつろい」の訳語は宮川淳による。
- (14) たとえば次の一節を参照のこと。「ボヌフォワのすべてのテキスト——詩、散文、エッセー——には、何かを横断する時間にも似た一連の時間が孕まれており、そこではひとつの欲望が、思い出と希望のあいだ、『感わし』の告発と目標への志向のあいだに引き裂かれたままでの目覚めつつけている。それらのテキストは、言わば、二つの世界のあいだに位置しているのである(個人史においても、集団の歴史においても)。つまり、かつてひとつの世界が、意味のひとつの十全性が、存在した。しかしそれらは失われ、破壊され、霧散させられた。[...] 幻想や絶望のとりこにならなかった者たちには、ふたたびひとつの世界が、住みうる場所が、存在することになるだろう。」Jean STAROBINSKI, “Yves Bonnefoy: la poésie, entre deux mondes”, *Critique*, no 385-386, juin-juillet 1979, p. 511.
- (15) Yves Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, 1953; repris dans *Poèmes*, Mercure de France, 1978, p.23. 「芝居」のセクションは一節が一頁に収められるという単純明快な構造なので、以下の同セクションからの引用は、たんに節の番号だけを本文中に表記することとする。
- (16) Stéphane MALLARME, “Le Tombeau d'Edgar Poe”, *OEuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, p.70.
- (17) Id., *ibid.*, p.71.
- (18) 参考までに「芝居」のセクションからあと幾つかの例を挙げるなら、たとえば第3節ではドゥーヴが「きみのしぐさの心奮い立たせる太鼓にのせて、〔きみは〕懸命に死を求めて〔前進する〕」(死という悲しむべき事柄と、「心奮い立たせる太鼓」の音)し、第4節では「おき火の村よ、一瞬ごとにぼくはきみが生まれるのを見るのだ、ドゥーヴ、/一瞬ごとに死ぬのを」(生と死)と語られるし、第16節では「[...] ぼくはきみが光るのを見る、不動のドゥーヴよ、死の垂直の網にとらえられたまま」(横たわるべき死者とその垂直性)と語られる。
- (19) 最新詩集『光なしにあったもの』(1987年)をおそらく例外として。そこでは神話=寓話的な次元に語りの次元が移っており、したがって「わたし」と「きみ」との関係も、それまでの具体性を失っているように思われる。
- (20) Yves BONNEFOY, *Dans le leurre du seuil*, 1975; repris dans *Poèmes*, Mercure de France, 1978. 以下、この詩集からの引用は、メルキユール版における頁数だけを添えることにする。
- (21) なおこの「Dans le leurre du seuil」の一行は、そのまま詩集のタイトルに使われているのだが、タイトルの訳として定着しつつある『敷居の感わしのなかで』をここでそのまま使うことを筆者は避けた。それは「敷居の感わしのなかで」という表現が、「敷居があって、それがひとを感わせる」というニュアンスに誤解

されがちだと思うからである。「le leurre du seuil」とはあくまでも「敷居の偽物（疑似餌）」のことであり、「本当は敷居はないのだが、それがあるように見せかけるもの」の謂である。「敷居は本当はない」というニュアンスがボヌフォワにとって決定的に重要であることは、本論でもおわかりいただけるはずである。

- (22) Yves BONNEFOY, *La présence et l'image*, Mercure de France, 1983, p.55-56 (邦訳『現前とイメージ』、朝日出版社、1985年、57-58頁。ただし文脈にあわせて一部訳文を変更した)。
- (23) 註(6)を参照のこと。
- (24) Jérôme THELOT, *Poétique d'Yves Bonnefoy*, Droz, 1983. 「イメージを批判するのに<イメージに満ちた>言語をつかうというボヌフォワのパラドックス」を指摘している箇所(218頁)と、その箇所にボヌフォワ自身がつけた註(264頁)を参照のこと。