九州大学学術情報リポジトリ
Kyushu University Institutional Repository

松林から見上げる太陽 : フランシス・ポンジュ『松林手帖』読解のために

飯田, 伸二

https://doi.org/10.15017/10027

出版情報：Stella. 19, pp.93-112, 2000-09-05. 九州大学フランス語フランス文学研究会
バージョン：
権利関係：

KYUSHU UNIVERSITY

松林から見上げる太陽

―― フランシス・ポンジュ『松林手帖』読解のために ――

飯　田　伸　二

『松林手帖』は1947年4月にローザンヌのメルモ書店から出版された。公刊された詩的日記としては前年に同じ版元から出た『カーネーション，雀蜂，ミモザ』に続く2番目の著作である。作品は2部構成のかたちをとっており，オート・ロワール県の小村ラ・シュシェールに広がる松林に想をえた詩的日記と，それに対する説明・批評からなる。第1部は40年8月から9月にかけて執筆され，「松林の楽しみ」「詩的膿瘍の形成」「これはみんなまともじゃない」と題された3つのセクションに分かれる。作品の中核はこの詩的日記であり，長さにして全体のほぼ5分の4を占める。第1部をあえて〈詩的日記〉と呼ぶのは，テクストに執筆日が印されているうえに，松林の描写だけでなく描写の進捗状況やできばえに対するコメントが詳細に記録されていることによる。いっぽう「『松林手帖』への付記」と題された第2部は，上梓間近に出版社の要請を受けて急遽追加されたテクストで，松林を描写する意義を弁明するために第1部執筆中にとられた若干のメモ，そして詩的日記という形式をめぐって41年に詩人と2人の友人，ガブリエル・オーディジオとミシェル・ポントゥルモリとのあいだで交わされた書簡からなる[1)]。

ポンジュは『松林手帖』を失敗作と考えていた。だが作品の生成過程をいっそう綿密に追跡・記録できる詩的日記という形式には大きな関心を寄せていた。執筆からおよそ3年後の1943年8月にポーランへ宛てた書簡からは，新しい形式に込められた作者の期待が読みとれる。彼はこの書簡で，詩的日記の将来について「確かさ」と「もしかしたら」のあいだで揺れながらも，その可能性の開拓に取り組む意志をはっきりと示している。『松林手帖』，およびこれと相前後して執筆された同形式の作品「ミモザ」と「ムーニーヌ」を評した一節を読んでみよう――

これらの作品がただの下書きでしかないなんて，もうそれほど確信しているわけじゃない。たしかなのは，僕はもう散文詩には満足していないこと，ある他の（同時により内面的でより叙事的な？）形式に向かっていることだ。そして，もしかしたらこれらの作品がその形式への道筋を示してくれていることだ。[2)]

「これらの作品」は，やはりメルモ書店から出版された『やむにやまれぬ表現の欲求』（1952年）に収められる。同書は『物の味方』（1942年）とは根本的に異なる表現スタイルのテクストをまとまった形で発表した点でポンジュ詩学の新たな展開を告げる一巻であるが，そのなかで『松林手帖』は最も長い作品である。ドイツ軍侵攻により南仏への避難を余儀なくされたポンジュが非占領地域で取り組んだ最初の作品でもあり，松林の描写の背後には第3共和国の崩壊を目のあたりにした彼の思索が散りばめられている。こうした事情から，プレイアッド版で校訂を担当したベルナール・ヴェックとジャン＝マリー・グレーズは，テクストがはらむ錯綜した数々の主題系，構成の複雑さに格別の注意を払い，「多様な主題からどれかを選択することが不可能であることを作者自身が強調している」と評している。また彼らは作品を「新しい詩学の模範となる場所」と高く評価し，その理由を「本質的に異質の要素」からなる構造の「複雑さ」に求めている［1037-1038］。

しかし作者の詩的変遷におけるその重要性にもかかわらず，『松林手帖』に的を絞った研究は，近年とくに活況を呈しているポンジュ研究のなかで異様なほどに少ない[3)]。本稿では，作品読解の鍵を松のイメージと太陽のそれとの対立に求め，『松林手帖』の意義を検討する。そのためにまずは「松林」という空間の特徴を洗いだそう。つづいて「松林」の主題が「太陽」の主題に浸食されていくさまを追跡し，最後に二項対立の構図が徴候的に示すポンジュのアンビヴァレントな世界観・社会観の一端をつまびらかにしたい[4)]。

Ⅰ．〈内部〉としての松林

1．避難所としての松林

執筆開始の段階では，太陽はまったく作品に姿をみせない。ドイツ軍の侵攻を逃れ，ようやくラ・シュシェールで家族と再会したポンジュの心をつかむのは松林そのものなのだ[5)]。村にたどり着くまでの「動乱の長い月日の話」や

「フランスと世界の政治状況」，あるいは彼が「おかれている特殊な状況や〔…〕不確実性に対する〔…〕考察」[405] を記録・報告するほうが，残り少ない「もち合わせの紙」の使い方としてはるかに常識的であることは彼自身も十分承知していた。にもかかわらず，なぜ彼は松林を選んだのだろうか。松林のなにが詩人を『松林手帖』の執筆へと向かわせたのか。この問いに答えるための手がかりをテクストに求めることにしよう。詩的日記は以下のように書きはじめられる——

> 松林の楽しみ。
> こでは気ままに（à l'aise）動き回れる（青銅色と生ゴム色の中間の色をした大きな幹のあいだを）。幹からはきれいにとり払われている（débarrassés）。すべての下枝が。無秩序（anarchie），蔓植物の錯綜（fouillis），障害（encombre）がまったくない。きままに腰をおろし横になれる。いたる所に絨毯が敷きつめられている（règne）。まれにある岩が家具代わりになっている（meublent）。いくつかの花が地面に低く咲いている。いかにも清々しい空気，ほのかで趣味のよい香り，朗々とし，それでいておだやかで心地よい音楽性があたりを支配している（règne）。[377]

動詞「支配する régner」の反復が示唆するように，松林のなかではフランス社会が戦争で失ったある種の秩序が営々と維持されている。「無秩序」「錯綜」「障害」といった言葉はエグゾードによる混沌を否応なく喚起するが，まさしく松林の特徴とは，人間を不安に陥れるこうした要素の不在にある。くわえて「気ままに」「絨毯」「家具」「趣味のよい香り」「おだやかで心地よい音楽性」といった表現が，自然をブルジョワ的室内空間の典型へと変容させる。松林とは外部の混沌から隔絶した場所であると同時に，人間を優しく包みこむ空間なのだ。つまり秩序によって外部の暴力から守られている〈内部〉にほかならない。

執筆が進むにつれ，〈居心地のよさ〉にさらに〈精神性〉という意味素がくわわる。こうして〈内部〉としての松林の在り方がいっそう明確になる。執筆開始から2日をへた8月9日のノートを検討しよう——

> この楽しみはなにからできているのか。——基本的にはこうだ。松の林とは自然の断片／部屋（*une pièce de la nature*）である。はっきりと限定された種類の木ばかりでできている。総じて人気のすくない，境界がはっきり定まっている空間である。

そこでは太陽，風，視線からの避難所が見つかる。だが，それは完全な避難所ではない。孤立によってできた避難所ではない。そうではないのだ。それは間接的な避難所だ。〔…〕高貴な避難所だ。〔…〕

どの松林も自然のサナトリウム，また音楽サロンのようだ……寝室，そして，すべての風に開かれているのだが，あまりに扉が多くて，まるでそれが閉ざされているかのように見える巨大な瞑想のための大聖堂のようでもある。[380]

松林を自然の提供する精神的「避難所」ととらえる比喩に，戦火がポンジュに残した傷跡が見てとれる。最も進歩したはずのヨーロッパ文明がひきおこした混沌・暴力・野蛮をじかに経験した作者は，自然のなかに人間を精神的活動へといざなう場所を見いだす。この場所は外界から完全に閉ざされているわけではない。逆に外部に限りなく開かれているがゆえに，散策する者に〈精神性〉を再発見させる空間である。「音楽サロン」「寝室」「瞑想のための大聖堂」といった比喩表現からもあきらかなように，松林は散策者が自分をとりもどすために「すべてが人間を自分ひとりにしておくために整えられた」空間として提示される。松林の内部には「視線の注意をそらせるものはなにもなく」，「すべてが好奇心を挫く」。それゆえ散策者は孤独を見いだし，「自分自身の考えと向きあう」ことができるのだ。執筆開始の時点ではブルジョワ的空間の演出に一役買っていただけの岩さえも，「孤独の性格を増し謹厳さを強める」[381] のに欠かせぬ要素に様変りしている。これもテクストによる〈精神性〉の演出がもたらす結果にほかならない。

上に掲げた一節でさらに注目すべき点は，太陽への言及がはじめてなされていることである。「太陽からの避難所」という表現が暗示するように，太陽はたとえば生命・運動の源といった肯定的意味ではなく，攻撃性・荒々しさといった否定的な価値をまとって登場する。そして松林とは太陽の過剰から人間を守る自然の装置にほかならない。じじつ太陽や，その換喩である光・暑さが過剰という概念と分かちがたく結びつけられる一方で，松林は過剰・暴力を自然からの恩恵へと緩和・変容させるフィルターとして描かれる。以下に太陽のテーマ系と松林の出会いがどう描かれているかをピックアップしよう——

8月9日〔…〕天空に向けられた光を和らげ，風が通り抜ける円錐形の緑の帽子（かぶり物）。[380. 以下強調はすべて引用者]

8月12日〔…〕光も，風自身さえもそこ〔＝松林〕では和らげられ，濾過され，押し止められ，優しくされる。本当のことを言えば無害にされるのだ。[382]
8月12日夜〔…〕幾千の虫にとってのサンルーム。[382]
8月13日朝〔…〕光／風の緩和。[383]

これらの例が示すように，第1セクション「松林の楽しみ」では太陽のテーマは風への言及と組織的に結びつき，〈外〉からの暴力を象徴するのである。

2．社会・芸術モデルとしての松林

松林のなにが〈太陽〉のあの過剰な力を緩和するのだろうか。一言でまとめれば，それは個々の松がもつ自己実現能力，そしてそれぞれのあいだに結ばれる連帯である。松の特性は〈高さ〉であり，これは他の木となんら変わりない。だが松は〈高さ〉を実現するために，それ以外の諸々の可能性を「ほとんど重要でない」ものとして切り捨てることができるのだ。それゆえポンジュの眼に松は「樹木の根元的な概念」[386] そのものと映るのである——

松とは最も多くの枯れ木を出す木ではないだろうか。
自分の身体の大部分を棄て，自身の大部分を棄て，それらにまったく無関心になり，自分自身から樹液を抜きとり，それをただ頂（緑の円錐）のためだけに使っているのではないだろうか。[379]

またポンジュは，松の自己実現は互いの共生関係に因るところが大きいことに注目する。これは松林の成立過程の分析に重点をおいた第3セクション「これはみんなまともじゃない」のなかで集中的にとりあげられる。とりわけ，松林で育つ松のあり方を浮きぼりにするために，公園や砂浜の松と比較・対照がおこなわれ，同じ松でありながら両者が大きく形態を異にしていることが確認される。同種の樹木に囲まれた松は上にまっすぐ伸びることしかできないのに対し，孤立して生えている松には上ばかりでなく左右にも成長していく自由がある。林に生える松は「ほかの松の自由のために自分の発育の自由を制限する」[401] 義務を負うが，公園や砂浜の松にはそれがないからである。その反面，他との共生が課す義務を受け入れるまさにそのことによって，林の松は自身に重くのしかかる存在上の条件から解放される可能性をうる——

彼らは集まることで自分たちの存在を矯正〔…〕した。ひとりでいたなら，彼らは絶望と倦怠（あるいは恍惚）でみごとにねじ曲がってしまっただろう。自分の動作の重みを全部を堪え忍んだことだろう。最期には苦しむ英雄の大そう美しい彫像ができあがるかもしれない。だが，集まることで，彼らは植物であることの不運な宿命から解放されたのだ。[401]

共生によって，林の松は「枯れ木」と化した「過去の生育から別れ」，さらに高みを目指すことができる。松林の松には一本で立っている孤独な松がけっして知ることのない「廃棄して再度出なおす〔…〕悦び」[401] を生きるのだ。こうした共生関係が機能するまでにはたしかに莫大な時間が必要である――「それ〔＝松林〕は完成していく。沈黙のうちに，そして大変じっくりと，落ち着いて」[385]。しかし砂浜や公園の松が孤立したまま自然の荒々しさに晒され，生と死をいたずらにくり返すだけなのに対し，共同体が一度形成されるや，そこで成長する松は仲間の松に「風や寒さから守って」もらい，「林というなにか別のものを創る」[402] のである。

これまでの論述をまとめ，それぞれ「松」に「個人」，「松林」に「社会」という言葉を重ねあわせれば，ポンジュが描きだす松林からは以下のような社会像がイメージできよう。松林が暗示する共同体とは，個人が若干の自己犠牲を払うことで所与の諸条件から解放され，自己実現を可能にできる社会である。また詩人自身が 1930 年代半ばから積極的に社会運動に参加し，37 年からは共産党員として活動したという伝記的な事実を思いおこせば，上の文の「個人」をさらに「階級」と読みかえることも許されよう。すると，当時の作者の政治的信条を色濃く反映した社会像が浮かびあがってくる。

『松林手帖』が描写・寓意化する「松林＝共同体」とは，成員の連帯・協力によってのみ成立しうる点に注目しよう。つまり外部から与えられた超越的な権威・意味づけによって支えられていないのだ。「結局のところ森とはなんだろうか」と自問しながら，ポンジュは森とは「建築的な社会である」[400] という定義を与えている。「建築的な」という形容詞はまさに共同体としての松林がもつ内在的価値を表すものだ，後でもふれるが，これは太陽との関係を考えるうえで鍵となる基本特性である。

松林がになう寓意をさらに詩法の観点から読んでみよう。すると寓意の射程は社会的関心だけに止まらないことが了解できる。松林とはエクリチュールの

モデルのひとつでもあるのだ。作者自身がしばしば指摘したように，『物の味方』では多くのテクストが，外界の事物を描写しながらも「書く」行為そのものを問う自己言及的な構成をとる[6]。作風は大きく異なるとはいえ，『松林手帖』にも同様の問いかけが息づいており，とりわけ第3セクション「これはみんなまともじゃない」の末尾では自己言及的な傾向が顕著である——

> それら〔＝松〕には自分たちの表現を廃棄することができる。忘れることが許されている。
> （部分の全体への服従。そうだ。だがその部分が木，動物，［人間］，あるいは言葉，文，章のようにひとつの存在である時——，それは大変なことになる！）［401］

ここでは社会的関心と，書く行為への思索が分かちがたく絡みあう。共同体の視点から読むならば，個に全体への服従を強いる社会の怖さが問われてる。背景にはファシズムに対する不安や恐れがあることは言うまでもない。また引用をエクリチュールのアレゴリーととらえるならば，新たなテクストのあり方が読みとれよう。ロラン・バルトも指摘するように，パロール・話し言葉はとり返しのつかない言語行為である。一度発してしまうや，訂正をほどこすには「言い直せば」とか「言い方がまずかったが」といった語句をさらにつけくわえる必要がある[7]。つまりパロールの世界ではいくら巧妙に訂正をしても拙い表現・言い回しがディスクールに残す汚点そのものを消し去ることはできないのだ[8]。だがエクリチュール＝松林ではそうした汚点を払拭することが可能である。そこでは常にまずい表現を「忘れることが許されている」。なぜならば，書きためてきた言葉を「廃棄し再度出直す」ことこそは近代的な書記行為の本質にほかならないからである。また日常の話し言葉は交換価値しかもたないが，エクリチュールの現場ではそれぞれの言葉が他の言葉ととり結ぶ関係によって，意味の厚みや揺らぎを生み出すことができる。つまりそれぞれの「言葉，文，章」が，テクストを貫くまとまった意味・主張という「ひとつの」「全体」に還元されることなく，固有の輝きを放つことが可能なのである。松が互いの連帯により，「植物であることの宿命的な不運」から自らを解放するように，書き手もエクリチュールが織りなす言葉の重層性により，単なる伝達の道具としての言語のあり方に根本的な変更をくわえることができるのだ。

これまでは松林がなぜ太陽の過剰な力からの避難場所であるかを問うことに

より松林の特色・価値を洗い出してきた。次節では松林と太陽が対になって繰り返し登場する第2セクション「詩的膿瘍の形成」の分析を通じて両者の対立のあり方に迫ろう。

II. 太陽と松林の対立

「詩的膿瘍の形成」は，描写対象への視線が第1セクション「松林の楽しみ」であまりに分析的だったことへの反省から生まれた。執筆開始から10日後の8月17日，ポンジュはそれまでに書きためた原稿とアポリネール，レオン＝ポール・ファルグの作品とを読みくらべ，以下のような厳しい判断を下す——

> 型にはまったものの見方が自分でも恥ずかしい。人をうっとりさせる力，独創力に欠けている。自分だけに言えることを露にすること。松林にかんしてだが〔…〕残すべきものはほんのわずかだ。[384]

この自己批判を契機にテクストは趣向を著しく変えてゆく。瞑想・孤独を保護する場として松林をとらえる視点は断念される。代わって松林は女性の化粧室にたとえられる。つまり〈精神性〉のテーマがテクストから影を潜め，〈官能〉のテーマが大きくクローズアップされるのである——

> 8月21日〔…〕簡潔に語ろう。夏，とても暑い日に，松林に入り込むときに感じる心地よさは，野性的でありながら高貴な女性の浴室につづく小さな化粧室で感じる爽快感とよく似ている。〔…〕なぜ彼女は選んだのだろうか。緑色の毛と全体を緑青色の苔で細工をほどこした紫色の木の柄がついたブラシを。この野生の貴婦人が，もしかすると赤毛だからだろう。そしてこれから彼女は近くにある湖の，あるいは海の浴槽に身を浸すだろう。こここそは鏡の壁面にフェビュスの電球をはめ込んで作られたヴィーナスの化粧室だ。[386-387]

この一節以降，〈官能〉のテーマ系が描写の主旋律を奏でる。またテーマの転換と同時に，風への言及は徐々に後退し，太陽のイメージだけが松林と結びつけられる。とはいえポンジュの目算では，そもそも対象の写実的・分析的アプローチと神話的・官能的イメージは作品が生成する過程で相互補完的に機能するはずであった。まず彼はヴィーナスの化粧室という官能的イメージを肯定的

に受け入れる——

> まんざらでもない光景だ，なぜなら8月に松林に入り込むと誰もが感じるある種の心地よさをうまく表しているから。[387]

同時に〈官能〉のテーマの導入は，描写対象の本質をより的確に照射するのに貢献するはずでもあった——

> 私たちが自然のこれらの特別な小部屋と慣れ親しんだのは〔…〕ただ単に神人同型論的にこの官能的心地よさを表現するためだけではない。より重大な認識が生まれるためだ。さあ，もっと本質へ向かおう。[387]

だが後続のセクション「詩的膿瘍の形成」を読むかぎり，この宣言がポンジュの目論見通りに実現されたとは言いがたい。なぜならば，同セクションでは女神の化粧室のイメージを密度の濃い散文で表現する作業が2日間（22日と24日）行われた後は，それを韻文に流し込む試みが1週間以上にわたり（8月25日-9月2日）ひたすらくり返されたからである。この執筆行程は問題を提起しないではいない。なぜならひとたびテクストを支える視点・イメージが見いだされるや，〈詩〉とはもはや単なる形式の問題でしかないという印象さえ読者に与えかねないからである。たしかに「詩的膿瘍の形成」は，文学テクストの生成という問題群を形式と本質，あるいは内容と文体といった二元論に還元してしまったかのようだ。だが同時にこのセクションは，『松林手帖』の生成に「太陽」のイメージが占める重要性を考えるうえではきわめて興味ぶかい。というのも，このセクションでは太陽への言及が格段と頻繁におこなわれているからである。それはしばしば太陽にまつわる換喩，あるいは光と松林の対立が生み出す影への言及というかたちをとる。

セクションの冒頭から女神と太陽の結びつきは念入りに強調される。「詩的膿瘍の形成」の執筆がはじまる直前の21日の時点では，女神の髪は「もしかしたら赤毛」[387] と形容されていた。ところが23日に入ると，「もしかしたら」の表現が削られ，女神は「赤毛の野生の貴婦人」として登場する。さらに同日のヴァリアントで女神は「炎の女性 la flamboyante créature」にたとえられる。こうして登場当初は海の女神ヴィーナスの属性をまとっていた「女

性」のイメージは，一連の書き換え作業を通じ，太陽とより深い類縁関係を担うようになるのだ。さらにこの「赤毛」で「炎の女性」は，プレイアッド版校訂者も指摘するように，50年代を代表する大作「深淵に置かれた太陽」(1928–54年）の最後に登場する女性像ときわめて興味ぶかい類似関係にある[9]。

散文テクストを韻文に鋳直す作業が始まると，太陽の存在感はいっそう際立つ。書く行為に占める写実的・分析的配慮が弱まるのに反比例して，太陽はますます執拗にテクストの構造にコミットするのである。8月25日から9月2日にかけて試みられる20近い韻文テクストのすべてに太陽が登場する。これらの韻文では，太陽，そして松林はどう描かれているのだろうか。どのテクストも省略，倒置がひんぱんなうえ，句読点のない難解な統辞構造だが，あえて日本語に置きかえたうえで最初の韻文テクストを読んでみよう——

「松林」

数々の鏡にかこまれたアルプスのブラシよ
緑色の毛がふさふさした高い深紅の木の柄がついた
太陽が差し込んでくるお前の暑い薄暗がりのなかに
周辺に水蒸気が立ちこめている海のあるいは湖の
浴槽から上がったヴィーナスが髪を整えにやって来た……
その結果は格好を気にしないたくさんの木の頂から振り落とされた
香り高い数々のヘアピンでできた
朱色で弾力のある地面の厚み
——そしてそこで眠りを味わう私のよろこび。
そして眠りを知らないその織物に斜めに掛けられたこのスカーフ。
……眠りを知らないスカーフがその織物の上を斜めにたなびく。[390]

3行目の「太陽が差し込んでくるお前の暑い薄暗がり」では，執筆の比較的初期に見られた構図，つまり過剰なエネルギーを発する太陽と，それを「和らげ」，「濾過」し，「押し止め」，「優しい」ものにする装置としての松林の対立が変奏されている。これ以降展開される一連の書き換え作業のなかでもこの構図は維持される。

入浴直後のヴィーナスの官能性，そして女神が使うブラシにたとえられる松の木々にくらべれば，この段階ではまだ背景の一要素にすぎない太陽にとりわけ注意をひくものはない。いずれのヴァリアントにも登場するとはいえ，描写

に動員される語彙は貧弱であり，また著しくパターン化されている。これらの文体的特徴は太陽に対するポンジュの注意・意識の低さを物語るものであろう。それを承知のうえで，なおわれわれがやはり太陽こそが『松林手帖』読解の鍵だと考えるのは，語彙のパターン化にもかかわらず，ヴァリアントを重ねるごとに太陽が徐々に存在感を強めてゆくからにほかならない。じっさい一連の書き換えのなかで太陽のイメージの強化に大きく貢献しているのは，ヴィーナスのイメージの修正，統辞構造の改変，タイトルの変更といった手法である。これらの手法は語彙の変化よりはるかに重要な役割をはたす。たとえば8月28日のヴァリアントのひとつをとりあげよう——

「もうひとつのヴァリアント」
数々の鏡に囲まれ深紅の木の柄がついた
緑色の毛でふさふさした長いブラシたちみんなが
周囲に水蒸気が立ちこめた海のあるいは湖の
浴槽から出てきたひとつのある形を隠し
格好を気にしないたくさんの頂から振り落とされ
芳香に満ちたヘア・ピンでできた
朱色で弾力のある絨毯の上には
眠りを知らない微粒子で織られた
太陽が差し込む薄暗がりでできたバス・ローブしか残らない。[393]

このテクストを，先ほど引いた最初の韻文と比較すると，太陽に直接関連する語彙には特別な変化は見られない。太陽にかかわる書き換えは統辞の改変であり，語彙上の変更はむしろヴィーナスに集中している。先ほどの韻文ではヴィーナスの存在は明示され，その動作も「浴槽から上がったヴィーナスが髪を整えにやって来た」と詳しく描かれていた。ヴィーナスとは松林を舞台にダイナミックに活動するヒロインであったのだ。しかし28日のテクストでヴィーナスは「ひとつの形」と漠然と言及されているだけである。しかもその「形」も松林に「隠され」，ヴィーナスのイメージはきわめて曖昧になっている。女神の存在・動作が大幅に弱められているのとは対照的に，太陽と影はne...queの構文により強い限定を受け，さらに文末に置かれることで著しく強調される。さらに先のテクストでは主体が松林の中で「眠りを味わう〔…〕よろこび」がとりあげられていたのに反して，ここでは主体の知覚への言及は

影を潜めている。これらの文体的操作の結果，すべてが曖昧模糊となった風景をバックに，太陽とその光が松林に作り出す影との対照だけが鮮明にクローズアップされるのである。

8月28日以降，太陽と影はテクストの結末という特権的な場所から離れることはない。さらに8月31日になると，これまで化粧のために松林に入っていくヴィーナスはテクストから姿を消す。代わって松林に姿を見せるのは太陽神フォイボス，あるいはその語源「輝ける者」から派生した「光輝く身体 un corps radieux」「きらめく身体 un corps étincelant」である。こうして中心テーマであった松林とヴィーナスに代わり，太陽とその属性を帯びた要素がテクストにあふれるのである。

このように松林から太陽へとトピックが移動するのに対応して，韻文テクストに付されるタイトルも微妙に変化する。「詩的膿瘍の形成」の前半では，「松林」「松林の一側面」といったタイトルが冠せられていた。これらはいずもテクストの中心テーマはあくまでも松林であることを宣言していた。だがセクション後半では「松林のなかの太陽」「松林のなかの太陽について」[395-394]といったタイトルが登場する。これらは，太陽と松林との対照に焦点を当てると同時に，太陽こそが中心的イメージであって，松林はもはやそれに付随する一要素にすぎないことを示している。かくして作者の署名，執筆場所・日時までが記されたセクション最後の韻文テクストでは，太陽を中心テーマにした「うめく蝿たちあるいは松林のなかの太陽」というタイトルが付されることになる——

「うめく蝿たちあるいは松林のなかの太陽」
数々の鏡に囲まれ深紅の木の柄がついている
緑色の毛が長くふさふさのこのブラシたちのせいで
周囲に水蒸気が立ちこめた海のあるいは湖の
浴槽から出てきた輝くひとつの肉体が入り込むや
眠りを知らぬ蝿たちの話ではなにも残っていない
格好を気にしないなたくさんの頂から振り落とされた
芳香に満ちたヘア・ピンでできている
朱色で弾力のある絨毯の上に
太陽が差し込む薄暗がりでできたバス・ローブを除いては。

フランシス・ポンジュ　ラ・シュシェール，1940年8月［396］

このテクストを8月28日のそれと比較すると，「蝿」の導入以外では書き換えの力点が，太陽の存在感の強化（「輝くひとつの肉体」），そして太陽と松との出会いから生まれる影の演出（「なにも残っていない，……を除けば」）に注がれていることが分かる。ここにも「詩的膿瘍の形成」におけるエクリチュールの運動の一貫性を確認できるだろう。

これまでわれわれは『松林手帖』の第2セクションを松林と太陽が織りなす対立の反復・変奏として読もうとしてきた。だがこの読みには一定の留保が付されるべきかもしれない。なぜなら8月31日の韻文テクストにつづく注意書きでポンジュ自身が指摘するように，太陽が主題で，松林がその背景となり，影が詩の最後を飾る韻文詩は，統辞構造の操作から生まれた潜在的テクストのひとつにすぎないからである。つまり作者はそれぞれの詩句を「〈随意に〉配列することができる」[397] 以上，他の語句を強調することも理論上は可能なのである。とはいえこの留保は，松林へのアプローチが「詩的膿瘍の形成」の執筆過程で決定的に変化した事実をなんら否定するものではない。「松林の楽しみ」というタイトルのもとに着手されたテクストに，「女神の化粧室」というイメージが現れるや，エクリチュールに働く写実的配慮は大きく後退した。その一方，「海から出たヴィーナス」という神話的イメージを借りて，太陽と松林の対立という構図が繰り返し変奏された。太陽，そしてそれが松林に作り出す影こそが「詩的膿瘍の形成」における一連の書き換えの方向性を決定づけたイメージなのである。

Ⅲ．太陽とのジレンマ

すでに触れたように，ポンジュは散文から韻文への書き換えがもたらした成果にはまったく満足しなかった。この試みはそもそも「松林の認識と表現で進歩を遂げ〔…〕自分自身がなにかをつかむ」[398] ために着手された。しかし結果は，松林と太陽の対立をめぐって1週間以上にわたりヴァリアントを積み重ねただけだった。当初の目論見は完全に不首尾に終わったのである。そのため彼は第2セクションに「詩的膿瘍」というきわめて否定的な小題を付け，韻文テクスト執筆を試みた期間を「混乱」「逸脱」「錯乱」[398] といった言葉で清算し，さらに第3セクションではふたたび個々の松の木と松林との関係を分

析しようと試みる。

こうした執筆の流れのなかでとりわけ関心をひくのは，もともとは「松林の楽しみ」というテーマで着手されたテクストに太陽のテーマが大々的に導入されるや，なぜ「混乱」「逸脱」「錯乱」が生じたのかという問いである。これに答える準備として，そもそも「太陽」がポンジュにとってどんな意味を担っているのか概観しておこう[10]。「太陽」は彼にとってさまざまな価値を体現するイメージだが，ここでその主要ないくつかを整理し，それぞれに共通する要素を抽出したい。

まず「太陽」は世界の始原・根源を意味する。たとえば，『物の味方』の最後を飾る大作「小石」においても，小石の壮大な描写はまず太陽に遡ることで幕を開けた——

〔…〕すでに艶を失い冷たくなった惑星の上で，今や太陽が輝く。もはやどの炎の惑星も太陽と見まがうことはない。すべての栄光，すべての存在，見ること，生きることを可能にするすべてのもの，客観的外観を生むすべての源が太陽に引きこもってしまった。太陽から生まれ，その周囲を回る英雄たちはみずからひっそりと姿を消してしまった。[30]

こうした視点は後年の「深淵に置かれた太陽」ではいっそう深みをまし，太陽の定義は形而上学的な意匠のもとに行なわれる。この作品で「太陽」は絶対的ロゴス，世界の秩序を司る審級そのものを意味する。すべての存在は最終的な審級への参照によって正当化されるのだ——

世界で最も輝かしい物体〔＝太陽〕は〔…〕——いや——物体ではない。それは穴だ。形而上学的な深淵だ。世界のすべての断固とした，そして欠かすことのできない条件だ。他のすべての物体の条件。視線の条件そのもの。[781]

このロゴス・秩序があまりに強大な力を発揮すると，主体の行動・表現が抑圧されてしまう。太陽は主体の活動を絶え間なく監視し，法を押しつける専制君主ともなりうるのだ。ポンジュは太陽が及ぼすこうした暴力にとりわけ意識的であった。たとえば初期作品「夜明けのプロセス」では，秩序の成立に伴って発生する暴力の様相が集中的に主題化されている——

突然，身体中，顔中をかさぶたで覆う性病のように，みんなのなかに導入され，行き渡る。世界を再構築する太陽による錯綜した，否定不可能で，傲慢で，光り輝く説明の網の目が。〔…〕

みんな満足そうにほほえむ。これこそすべての説明，「なぜなら我は獅子なり」，獅子による説明だ。強者の理屈，論点先取だ。

……

でも，ぼくはちょうど言葉を発しようとしていたのに。そして事物は口を開けようとしていたのに。またもやだまされ，うち負かされてしまった。[11]

絶対的な秩序の監視・抑圧に屈することなく詩的発話行為をいかに成立させるか。これこそが1920–30年代のポンジュにとっての最重要課題であった。第1セクション「松林の楽しみ」で見られた，過剰なまでの攻撃性・荒々しさを象徴する太陽，そして互いに連帯することでそれから身を守る松という構図に，この課題を克服するためにポンジュが見いだしたエクリチュール実践の寓意を読みとることも許されよう。

世界の始原，秩序の審級，抑圧的専制君主——太陽がまとう意匠は三者三様だが，これらはいずれも，太陽とは世界の安定した支えであるという暗黙の共通認識に支えられている。だがその一方で1920年代以降のポンジュは，世界の意味や秩序がアプリオリには存在しないこと，世界は主体の眼前に〈だたあるだけ〉で，〈外部〉から与えられたなんらかの意義・方向性に導かれているわけではないことを痛感していた[12]。こういった世界認識は先ほど引用した「夜明けのプロセス」の「論点先取 la pétition de principe」という表現に象徴的に読みとることができる。「論点先取」とは，これから証明すべきことをすでに論証ずみのものとして，論理展開の前提に用いる論理上の誤りのことである。ほんらい証明・説明の対象となるべきものがその論拠とされてしまう事態は，そのままポンジュと太陽との関係にあてはまる。太陽は他の事物の存在を説明し，ポンジュ自身の知覚を機能させているとはいえ，太陽じたいは彼からのいかなる説明も受けつけない。しかし主体が世界になんらかの意義・秩序を読みとるには，まず太陽が明確な意味付けを受け入れなければならないはずである[13]。

こうした太陽の存在の様態は，ポンジュに次のような認識をもたらさずにはおかない。すなわち世界を支える根底そのものになんの意味・説明も見いだせ

ない以上，すべては無意味である。世界は偶然に支配され，人間社会のなかで理解すべきものはなにもない。このような考え方は1920年中盤から後半にかけての彼のテクストで執拗にくり返されている——

> 本質的に，私は騙されなんかしない。というのも本質的に私が取り組んでいること，それは死でしかないのだから。そうだ。同じように，事物を瞬く間に破壊してしまう歯車に宿命的に引きずり込まれていても，その事物についてそれがなにかに取り組んでいると言うことはできる。思考とはまさしくそれだ。波の行き着く末にはナイアガラの滝が控えている流れのまっただなかに浮かぶ小舟。それに乗りあわせた人間がする一種の待機，予感。[14]

> この世で自分のことを説明するのに，俺にはたったひとつの方法しかない。絶望によってだ。この世界のなかで，俺はなにも分からないし，なにも認めたくないし，なにも欲しくない（とんでもない）。おまけに俺はひとつの態度，だいたいなんでもいいから態度をひとつ決めるように強いられている。でも皆が同じハンディキャップを背負ってると考えれば，この世の不可解なあり方も説明がつく。絶望が強いるポーズが作りだす偶然によって。[193]

太陽は絶対的な力で主体の理性の働きを厳しく監視・抑圧する。同時に，太陽それじたいは主体が試みるあらゆる説明・意味付けを拒絶・無視する。こうしてまさに太陽のせいで世界は自らの存立の意義を完全に奪われかねないのである。

以上の概観をふまえて，もう一度『松林手帖』で執拗に繰り返される松林と太陽の対立に立ちもどろう。すると，松林とは〈世界の無意味性〉を確認した後に人間がなお建設しうる社会空間のモデルと考えられる。こうした視点に立って，『松林手帖』執筆からおよそ1年後に『シーシュポスの神話』の読書体験から生まれた「〈不条理にかんするエッセー〉を読みながらの考察」を参照しよう[15]。そのなかでポンジュは〈世界の無意味性〉を確認し，受け入れた後でも人間は十分に幸福に生きていけることをカミュへの共感を込めて書き記している。〈世界の無意味性〉を受け入れた人間が獲得できる「相対的ではあるがとても価値のある結果」の多くは，「絶対」の高みにけっして達しない松が互いに寄り添い連帯することで太陽の過剰な力から自らを守り，そこに棲息し憩う生き物・人間を保護する松林の特徴と一致する——

幸福なシーシュポス。そうだ。なぜなら彼は自分の運命をじっくり見つめるばかりでなく，彼の努力は相対的ではあるがとても価値のある結果に至るから。

たしかに彼は岩を目的地の高みにしっかり固定するには至らない。絶対には達しえないのだ（その定義からして到達不可能である）。だが，彼はさまざまな科学の分野，とりわけ政治学の分野で確かな成果をあげることができる（人間世界，人間社会の組織，人間の歴史の制御，そして個人と社会の二律背反の制御）。[208]

この一節は，カミュの思想に触発されたポンジュが松林のイメージを思弁的にリライトした，という印象さえ抱かせる[16]。松林とは，人間が存在の不条理を確認した後になお，生きることの相対的意味を再発見できる社会のアレゴリーにほかならない。『松林手帖』では，テクストが対象の描写・分析から解放されるのに比例して，松林と太陽の対立関係が徐々に浮きぼりにされていった。その背景には，主体のそれぞれが世界の根源的な無根拠性から出発して――これは同時に人間を不条理へと追い込んで行く絶対的な意味の追求から背を向けることでもある――相対的な意義・幸福を見いだしうる社会・共同体の建設を志向するポンジュの欲求・願望が読みとれるのだ[17]。

結　語

ポンジュにとって太陽が特権的な主題であることはつとに指摘されてきた。じっさい，太陽を正面から扱った「深淵に置かれた太陽」は，これまでもっとも頻繁に論じられてきた作品のひとつである。その一方で，数多くの作品のなかで背景の一要素として挿話的に登場する太陽のイメージに対しては十分な注意が払われてきたとは言いがたい。こうした研究状況のなか，本稿はあえて松林を扱った作品に描かれる太陽に注目した。とりわけ松林と太陽の出会いの強迫的な強調・繰り返しの分析を通じ，1940年代初頭のポンジュの世界観のあり方を明らかにしようと試みた。その結果，松林と太陽の対立が反復して描かれる事実のなかに，世界・存在がアプリオリの意味を有するのか否かを問うのではなく実践的・具体的な行為を通じ人間の存在・共同体に具体的な価値を見出そうと指向するポンジュの欲求を読みとった。

だが，『松林手帖』をもって〈存在論〉から〈行為のプラグマティスム〉へと詩人の問題意識が不可逆的に移行したと結論づけるにはまだまだ慎重である

べきだろう。ポンジュは〈世界の無意味性・無根拠性〉を自明の世界認識として受け入れ，現実の社会運動に積極的にかかわりながらも，失われた〈意味〉の「郷愁」[207] に惹かれてつづけていたふしがあるからだ。『松林手帖』では明言こそされていないものの，彼の活動を記した年譜がそのことを雄弁に物語っている。生涯を通じて彼は，自分の存在・行為に〈外から〉意味を与えてくれうる何かに，あるいは誰かに一体化しようとしつづけた。時代の文学・芸術運動や社会状況に応じてポンジュはポーランやピカソ，ブラック，共産党の教義やド・ゴール主義，またマレルブ，ルクレチウスらを擁護しながら，それらと一体化する戦術を絶えずとってきた事実をここでもう一度思いおこそう[18]。この所作は流行への単なる追随である以上に，自作品の精神的・芸術的保証人の開拓，つまり自らの書記行為に〈外から〉意味を与えてくれる父性的審級の探求だったと解釈できる。彼のなかでは，アプリオリに世界に付与された意味や秩序に背を向ける決意（parti pris）と，執拗にそれらを追い求める誘惑とが微妙な緊張関係のなかに絶えず共存していたのだ。『松林手帖』において，松林が〈内部〉として理想化されていく一方で，太陽のイメージが強迫的に回帰しつづけるのも，〈存在・世界の統一的意味〉をめぐるこのアンビヴァレントな志向のためにほかなるまい。

註

1）プレイアッド版所収のポンジュ作品はすべてこの版により，出典は編者注を含め［　］内にページ数のみを示す（Francis Ponge, *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», t. I, 1999, C + 1210 pp.）。同版に収められていないものについては，そのつど出典を明記する。なお訳出にあたってはすべて拙訳によるが，阿部弘一（『表現の炎』，思潮社，1980年），阿部良雄（『ポンジュ，人・語・物』，筑摩書房，1974年；『フランシス・ポンジュ詩集』，小沢書店，1996年）の訳業から多くを学んだ。

2）Jean Paulhan et Francis Ponge, *Correspondance 1923–1968*, Paris: Gallimard, 2 vol., 1988, t. I, p. 301.

3）『松林手帖』を集中的に論じた数少ない研究のひとつとして以下の論考を挙げる——Jacques Chessex, «Francis Ponge et le carnet du bois de pins», *Maupassant et les autres*, Paris: Ramsay, 1981, pp. 159–168.

4）こうした分析がたどる手続きの性格上，本稿では「『松林手帖』への付記」は議論の対象から除外する。じっさい『松林手帖』初版では，詩的日記の部分はアラビア数字でページ数が印されているのに対し，「付記」だけはローマ数字が使用されている。ここにも『松林手帖』と「付記」とのあいだにはステイタスの違いがあることを暗示し，作品が異質な要素から成り立っている事実を際立たせようとした作者・編集者の配慮が読みとれよう。なお，この使い分けは初版だけに見られる特徴で，他の版では一貫してアラビア数字が使用されている。Voir Francis PONGE, *Le Carnet du bois de pins*, Mermod : Lausanne, 1947, 64 + XXI pp.

5）じじつプレイアッド版編者によれば，手稿の第1ページには『松林の楽しみのためのノート』というタイトルが付けられ，それが消された上に『松林手帖』という新たなタイトルが付されている［1036］。

6）Voir Francis PONGE et Philippe SOLLERS, *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris : Gallimard / Éd. du Seuil, 1970, pp. 101–116.

7）Voir Roland BARTHES, «Écrivains, intellectuels, professeurs», *Tel Quel*, n° 47, automne 1971, cité dans Jean-Marie GLEIZE, *Poésie et figuration*, Paris : Éd. du Seuil, coll. «Pierres vives», 1983, pp. 157–158.

8）パロールに固有の汚れをエクリチュールにより清めることはポンジュの書記行為を規制する強迫観念であった。この点についてはとりわけ以下を参照——Jacques DERRIDA, *Signéponge*, Paris : Éd. du Seuil, coll. «Fiction & Cie», 1988, p. 39 sq.

9）参考までに「深淵に置かれた太陽」の最終部分から問題の一節を引用しよう——「おお太陽，怪物のような女友達，赤毛の娼婦よ。今日の午後，見るもいらだたしいお前の頭を左腕に抱き，長い腿に寄り添って俺は身を横たえる。相思相愛のために乱れに乱れたシーツの中で，黄昏の痙攣を感じながら，お前の中心の濡れた扉がずっと前から開かれていたのを俺は見つける。そして俺はぶち込む，俺のペン軸を，さらに右からオパール色のインクでお前を浸すのだ」［793–794］。

10）この点にかんしては，以下に示すミシェル・コローの論考および注釈から多くを学んだ——Michel COLLOT, *Francis Ponge. Entre mots et choses*, Seyssel : Champ Vallon, coll. «Champ poétique», 1991, pp. 207–214 ; Francis PONGE, «Manuscrits inédits du *Soleil placé en abîme*», présentés par Michel COLLOT, in *Genesis*, n° 2, 1992, pp. 151–181.

11）Francis PONGE, «Le processus des aurores», présenté par B[ernard] V[ECK], *Les Cahiers de l'Herne*, n° 51, 1986, p. 73.

12）初期作品の貴重な助言者であった父アルマン・ポンジュの死（1923年）は，〈世界の無意味性・無根拠性〉にかんするポンジュの認識をさらに強固で切迫したものにした。この点については拙論「フランシス・ポンジュ試論——オブジェとの出会い」，『ステラ』8号，九州大学フランス語フランス文学研究会，1990年3月，60–76頁を参照されたい。

13)「論点先取」という表現は「深淵に置かれた太陽」にも使われており［790］，そのことからも太陽に対する思考の一貫性が見てとれよう。

14) Francis Ponge, «Proême», *Nouveau recueil*, Paris: Gallimard, 1967, p. 24.

15) この哲学的エッセーは当時は未刊であったが，ポンジュはパスカル・ピアの仲介で原稿を読むことができた。Voir Francis Ponge, «Lettres», *La NRF*, n° 433, février 1989, pp. 51–52.

16)『シーシュポスの神話』との出会いから『物の味方』出版にかけてのおよそ1年間（1941年初夏から1942年初夏），ポンジュの〈不条理〉的世界観はいっそう尖鋭化する。その一端は「ミモザ」，そしてとりわけ「ムーニーヌ」に認めることができるが，これら2作品の詳細な分析・検討は今後の課題としたい。

17) 本稿では詳しく論じる余裕がないが，松林と太陽の対立は，社会論的レベルばかりか，さらにポンジュ自身における創作態度の推移の徴候としても解釈可能であろう。すなわちポンジュは「絶対的言語」（Francis Ponge, «Première et seconde méditations nocturnes», *Nouveau nouveau recueil*, Paris: Gallimard, 3 vol., 1992, t. II, p. 30）を追求するあまり，言語を使っては「どんなことですら表現不可能」［206］という認識に至ったにもかかわらず，1940年代からはこの不可能性そのものを作品の構成要素として取り入れるようになる。こういった表現スタイルが松林と対応関係にあるのは明らかであろう。

18) このうちブラックやピカソと一体化しようとする傾向については以下を参照――Bernard Vouilloux, *Un art de la figure. Francis Ponge dans l'atelier du peintre*, Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, coll. «Peintures», 1998, 251 pp.