

## フランシス・ポンジュ試論：オブジェとの出会い

飯田，伸二  
九州大学大学院博士後期課程

<https://doi.org/10.15017/9917>

---

出版情報：Stella. 8, pp.60-76, 1990-09-29. 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：

## フランシス・ポンジュ試論<sup>1)</sup>

### ——オブジェとの出会い——

飯 田 伸 二

ジャン・ポーランの尽力<sup>2)</sup>により「メタモルフォーズ叢書」の第13巻として、1942年に新フランス評論社から出版された『物の味方』は、たちまち批評界の注目を集め、さらに1944年のパリ解放後には、フランスの芸術家たちや一般読者のあいだに、広くポンジュの名を知らしめた<sup>3)</sup>。詩人の名を広めるのにもっとも重要な役割を果たしたのはサルトルの記念碑的ポンジュ論「人間と事物」（『ポエジー』誌1944年10-12月号）である。「物の本質の理解を彼より遠くへおし進めた人は誰もいない<sup>4)</sup>」と指摘する、卓見にみちたこの批評こそが、＜ポンジュすなわちオブジェの詩人＞という公式を決定的なものにしたのである。じじつ『物の味方』では、雨・パン・ドア・小石といった身の回りにあるオブジェが主題となっており、ポンジュ自身がそうしたオブジェの「美的にも、修辭的にも適切な定義＝描写」<sup>5)</sup>の実現を自らの文学活動の重要課題としていたことは論をまたない。しかし、この簡潔な定義も一朝一夕に作りあげられたものではけっしてない。そこにいたるまでに詩人は、言葉・物・そしてそれらにとりまかれて生きる人間のあり方に対して深く錯綜した思索をつづけたのである。それゆえに、テキストの表面的な明晰さ<sup>6)</sup>に目を奪われて、彼の思想やテキストの豊かさを矮小化してしまうことは厳に慎まねばならない。

『物の味方』というタイトルが示すとおり、従来の文学がすすんでとり上げていた、人間の感情・情熱・思想のドラマをテキストの表面から排除すること、そしてひたすらオブジェを凝視し、オブジェと言語を決定的にへだてている溝に最大限のエクリチュールを投資すること、これこそが表現することの困難に苦しんだすえに、作家としてのアイデンティティー確立のためにポンジュが見いだした救いの道であった。だが、オブジェを主題とすることは、「言葉に対する新たな信頼」<sup>7)</sup>の回復のための手段であると同時に、逆説的ではあるが、晩年まで社会の動きに関心を払いつづけたポンジュに、兩次大戦後のあるべき人間像の探究を可能にしたこともまた見のがせぬ事実である。本稿では、『物の

味方』の本格的執筆に先立って書かれた『前詩』第1部<sup>8)</sup>、同詩集出版後の1943-44年のメモを中心に構成された『前詩』第2部、そしてさらに『物の味方』が読書界に引き起こしたセンセーションに応えるかたちで執筆された『メトッド』をとおして、ボンジュの動きを追いつつ、彼の書記行為をつねに支えてきた〈やむにやまれぬ表現の欲求〉がどのような経緯をへてオブジェの描写へ結実し、さらには〈人間〉に対する関心に結びついていったのか、その軌跡を検討してみたい<sup>9)</sup>。

## 1 〈表現〉をとりまく絶望的状况

ボンジュの思考の変遷を追うにあたり、少年期の彼が社会をどうとらえていたかを考えることからはじめよう。国立割引銀行につとめる父の転勤で10才までをアヴィニョン、17才までをカーンで幸福にすごしたボンジュは高等師範学校の受験準備のためにパリへ上るが、この時期の彼の心情をうかがい知る恰好の資料として、1917年、18才のときにサント・ジュヌヴィエーヴ図書館でとられたメモがある。これは、今日われわれが読むことのできる彼のもっとも古いテキストのひとつで、ジャン・チボードーの『ボンジュ』のなかに引用されたものである。

私は、いくつかのことにははっきりときづいた。／いわゆる人格というものは、見せかけ、〈ポーズ〉、滑稽な虚礼の結果であること。／おとなは子供たちにとって怪物であること。／おとなたちの社会は羞恥なき集まりであり、そこではすべての恥ずかしき行いが許される、つまりは臆面もなく、ありもしない仕返しを恐れることなく見せびらかされるということ。／おとなは誰も彼も倒錯しており、ほかの者もそれを知っていることを承知している。そしてそのことを一向に恥ずかしいと感じない。／醜き放逸の社会。<sup>10)</sup>

少年期から青年期への移行期に書かれた、公表をまったく意図していないテキストとはいえ、「おとなは子供たちにとって怪物である」「おとなは誰も彼も倒錯している」あるいは「醜き放逸の社会」といった、当時の社会とそれを構成するおとなに対するボンジュの怒りは、身の回りのオブジェに彼がそそいだやさしい視線を知るわれわれにとっては、あまりに激烈すぎる。そこには、社会的・政治的関心が旺盛な若者の怒り——労働者を抑圧することで発展する資本主義体制に対する呪祖の念、そして一向に終結の予兆を見せぬ戦争に対するやり場のない憤懣——が深く関与していたと思われる。

社会に対するきびしい非難の声と同時に、若きボンジュを語るさいにわれわれが注目すべきもうひとつの点は、言葉への愛情と、表現の手段としての言語を信頼しようとするかたくなな姿勢である。1919年に執筆され、『前詩』に収められた「われらの温室での散歩」は、わずか2ページ弱の小品とはいえ、将来のボンジュの詩法を支える言語の物質性への強い関心が示された興味深いテキストだが、それにもましてこのテキストがここでわれわれの関心をひくのは、言語の不完全性を漠然と意識しながらもなお自己表現の媒介としての言語に対してボンジュが強い信頼を寄せ、言語によるコミュニケーションの可能性にきわめて楽観的な願望をいんでいる点である。つまり、この時期のボンジュにとって、言語は自らの心情を完璧に写しだす鏡であり、そこに彼は、詩人と言語とのひとつの理想的関係を見いだしているといえよう。

おお、言葉の毛織物よ、文学技法の集まりよ、おお集合体よ、おお複数形よ、色彩豊かな母音の花壇、行による舞台装置、無音文字の影、子音の壮麗なリング、句読点や記号類の建築と装飾、私を助けたまえ！ もはや踊ることもできず、ジュスチャーの秘密を忘れてしまい、動きによって直接表現をする勇気も術もたぬ人間を助けたまえ。

感情の飛躍のための不動の貯蔵庫、おそらく今日のすべての文明人に共通している情熱の貯蔵庫よ、しかしながら私は信じたいのだ、あなたたちのおかげでこそひとは私を理解し、私は理解してもらえるということを。〔…〕道具、しかしそれは根本的に感覚をもった道具なのだ。<sup>11)</sup>

しかしながら、ボンジュのいっていた期待とは裏腹に言語は人間に表現の可能性を与えるどころか、むしろそれを抹殺する方向に機能してしまう。そのことを彼が痛感したのは、1923年の父の死を契機にしてではあるまいか。父の死を彼がどう受けとめたかを具体的に教えてくれる資料は多いとは言えないが、父の死後ポーランドにあてた書簡のなかでボンジュは、狂気に陥るのではないかという不安をもらしていること<sup>12)</sup>、父の死をテーマにした作品を一度ならず試み、それに特別の愛着を感じていること<sup>13)</sup>、さらに当時はまったく無名であった彼の最良の理解者は父であったこと<sup>14)</sup>などを考え合わせるならば、その死は彼に、言語化することさえ不可能な精神的ショックを与えたといつて差し支えあるまい。つまり、言語の力、さらにボンジュ自身の表現能力をさえ疑問に付してしまうような、危機的な〈事件〉であったのだ。ところで、1941年に書かれた「〈不条理論〉を読んでの考察」のなかでボンジュは、表現の手段がいかに人間に不忠実で、自己表現にかぎらず、一般に表現すること自体がいかに困難であるかという、表現にまつわる不条理をカミュがほとんど等閑視してい

ることを非難して、自分自身が表現の問題を考えるにあたっては「自己を表現することの不可能性」<sup>15)</sup>が出发点となったと語っている。じじつ、父の死と同じ1923年に制作された「ありふれた鷲」ではこうした経験がすよく反映しているためであろう、言語に対する深い疑念を、鷲の翼の運動という比喻を用いて次のように表現している。

おお、言葉よ！ おお私の翼のなげかわしい動きよ、どこに、いかなる恥辱のなか、いかなる下劣な地域へ私を連れていくのか？ どこまで私は落ちていくのだろうか？ ひとつひとつの音節が私の動きを鈍くし、落下のたびに大気を乱す。<sup>16)</sup>

言葉がむなしく費やされるばかりで、確固とした意味をそなえた表現へ生成されぬという状況、後に1950年代に入ってイヨネスコやベケットが執拗にとり上げることになる〈言葉の不条理〉とも呼ぶべき状況がこのわずか数行のなかに凝縮されている。この作品以前には、こうした〈言葉の不条理〉がとり上げられていないことから、父の死はボンジュの言語観に決定的な変更を余儀なくしたといえよう<sup>17)</sup>。

表現の媒介としてあるべき言語が逆に表現を圧迫するという、言語の内在的矛盾に対してボンジュが味わう不条理感にくわえ、1920年代をつうじ、言語と社会との関係について詩人が考察をかさねるにつれ、言語への不信感はますますつのるばかりである。先ほどわれわれはボンジュのいだいている社会へのはげしい怒りを指摘したが、この怒りは単に青年期の一過性の感情にとどまらず、自分に固有の表現スタイルを模索しつづける詩人の前に、ぬきさしならぬ問題として突きつけられることになる。というのも、嫌悪すべき社会状況と、そこでの言語のあり方・使用のされ方とが深く関連していることを、自らの社会的・政治的な関心およびシュルレアリストたちからの影響をとおして、彼自身、ほかのだれよりも強く感じていくようになり、それにつれて言語への信頼は失われる一方であったからだ。しかも、どうあろうと人間が、言葉とのいっさいの関係をたち切って生きてゆくことは不可能なのだ――

人間＝軟体動物に共通する真の分泌物、身体に一番よく釣り合い、整っていないながらも、考えられるかぎりその形から異なったもの、つまり私は言葉のことを言っているのだ。<sup>18)</sup>

おお人間たちよ！ 形も定かでない軟体動物、通りにあふれる群衆、〈時間〉の足に踏みつぶされる何百万の蟻たち！ おまえたちは棲み家として、おまえたちの本当の血からたちのぼる蒸気、つまり言葉しかもたぬのだ。おまえたちの反芻は嫌悪を催

させ、おまえたちの呼吸は窒息を引き起こす。おまえたちの人格とおまえたちの表現はたがいに貪り合っている。この言葉にして、この風俗あり、おお社会よ！ すべては言葉でしかないのだ。<sup>19)</sup>

こうして個人と、それをとり囲む社会のなかで流通している言語との関係はボンジュのなかにはげしいディレンマをひき起こさずにはおかない。たとえば彼を書く行為へと駆り立てた大きな要因に、一般に社会で使用されている言語に対する嫌悪と、それを告発しようとする強い欲求とがあったにせよ<sup>20)</sup>、ボンジュ自身が、その嫌悪すべき言語に深く規定されずにはいられないからである<sup>21)</sup>。

社会、あるいはそこで使用される言語を個人がいかに非難しようとも、社会は言語をつうじて個人を統制しつづけるという事態に直面し、ボンジュがかつていただいていたナイーブな言語への信頼は瓦解してしまう。それどころか、言語はボンジュの希望とは逆に、個人の表現・思考を支配する抑圧的体系として彼の前にたちあらわれることになる。たとえこの言語習慣が自分のあずかり知らぬところで作りだされた〈他人たちの言語習慣〉であろうとも、これにまったく束縛されずにいることはほとんど不可能なのだ。もう一度先ほどの引用に立ち返ろう。「おまえたちの人格とおまえたちの表現は互いに貪りあっている」という一文は、社会に蔓延する〈他人たちの言語習慣〉と個人の表現の欲求とのあいだで繰り返される衝突のはげしさをもの語っている。そして、この両者の戦いで勝利をおさめるのは、つねに抑圧の体系としての言語習慣であり、『前詩』第1部では、その強圧的な力がたびたびとり上げられている。

人々は言うだろう。「せめてあなた自身の少数者に言葉を与えてみなさい」と、「詩人でいなさい」と。しかしそこでこそ、そこでもなお私は自分自身の内部に他人を感じてしまい、自分自身を表現しようと努めても、それに成功しないのだ。言葉はすべてレディー・メイドでそれ自体を表現し、私のことは少しも表現してくれぬ。そこでふたたび私は息をつまらせるのだ。<sup>22)</sup>

そして、たとえ自分自身がどんなに勝手にふるまおうとも、それは〔自分自身ではなく〕、他人たち、乳母たち、ことわざというやつ、あなたの内部に巣くいなあなたを他者に似せ、もっとも貴重なるものの声を押し殺す、あの多数派のすべてなのだ。<sup>23)</sup>

この2つの引用文では個人独特の表現を妨げ、既成の言語秩序を押しつける「他者」の存在が強調され、〈他人たちの言語習慣〉の圧倒的優位のなかで表現することの困難、そこからくる息苦しさが問題にされている。また、「言葉はすべてレディー・メイドでそれ自体を表現し、私のことは少しも表現してくれぬ」という一文に歴然と示されているように、表現の媒介としての言語にたいす

る信頼は完全に失われている。言語芸術のみならず、表現、コミュニケーションを取り巻くこのような絶望的状况を冷静に見つめたくて、それではいかにして沈黙状態から脱するのかという、表現者にとっては避けて通れぬ難題がかび上がってくる。次節ではこうした状況を克服し、表現の意志を実現させるために、ボンジュがとった戦術を検討することにしよう。

## 2 <沈黙>との戦い

ボンジュが日常言語と社会的規則・慣習とを抑圧の体系として並列し、その状況に対しはっきりと反対の声をあげたという事実を考えると、1920年代後半のシュルレアリストたちとの交友から受けた影響ももちろん無視できないが、それ以前の作品、たとえば1926年11月の『新フランス評論』誌に発表された「一編の詩にかんするノート(マラルメについて)」<sup>24)</sup>で、沈黙に抗して言葉を発する道を選ぶ態度によって、言語の表現媒介としての不忠実さ、<他人たちの言語習慣>に妥協することなく、表現の可能性を追求しようとする彼の意志はすでにあらわされているのである。実際、ボンジュの決意は、シュルレアリストたちへの接近よりもはるか以前に、確固としたかたちでその萌芽を表す。シュルレアリスム運動の席卷した時代に生きながら、ボンジュはそれとはまったく違う立場から独自の思索をおし進めていったのだ。1925年3月の『ディスク・ヴェール』誌に、ボンジュは「3つの小品」と総題を付した散文詩群を発表するが、最初の2つの作品には、表現者としての彼の立場が明瞭に開陳されている<sup>25)</sup>。第1のテキストは「ハムレットの台詞」というタイトルが暗示しているように、1923年5月の父の死による精神的ショックと、それに起因する発狂の恐怖との格闘のすえに生まれた作品と考えられる。このテキストは、1926年3月31日に新フランス評論社から出版されたボンジュの処女詩集『12の小品』ではタイトルが削除されてしまうものの、依然として巻頭に配されたことを考えれば、ボンジュの詩的マニフェストとして読まれるべきであろう。このテキストのなかで彼は、自らをハムレットになぞらえ、冒頭から「私たちの関係に欠陥があるようにみえることを許してくれ。私はどうしても自分のことをうまく説明できないのだ」と、言語への不信感に根ざした、自己表現に対する深い懷疑をうったえながらも、同時に「私から発せられた言葉はいかなるものであれ、沈黙よりもよく私を守ってくれるのだ」<sup>26)</sup>と、現実的方法としてはやはり、自分自身の言葉によって身を守るしかないことをはっきりと認識している。

「無意味なるもの」と題された2番目のテキストも、初出後の経緯こそ大いに違え<sup>27)</sup>、〈沈黙に対する挑戦〉というテーマにおいては「ハムレットの台詞」と密接に関連しあっている<sup>28)</sup>。

蒼空よりも気をそそるものといって何があるだろう、光に従順なひとつの雲のほかには？

そういうわけで私は沈黙よりも、どんなものであれひとつの理論を好み、そして、なにも書いてないページよりもはるかに、無意味なものとして通用するときは、ひとつの作品を好むのだ。

それこそが私の練習のすべてであり、衛生上必要なため息なのだ。<sup>29)</sup>

かつてマラルメによって「永遠の蒼空の清澄な皮肉が／花々のようになげやりに美しく／自らの才を呪う無力な詩人を押しつぶす」<sup>30)</sup>と歌われ、完成された詩的言語の象徴として、つまりはその完璧さがゆえに詩人にとりつき、彼の制作を妨げるものとして描き出された「蒼空」を、ここでは正反対に人を表現へと誘う導き手ととらえることによって、ポンジュは己の詩的立場、表現することへの飽くことなき欲求をはっきりと宣言している<sup>31)</sup>。しかも、彼自らが発する言葉は、社会に流通することなく、つまり意味の体系に組み込まれることなく、「無意味な」状態にとどまりつづけねばならないのである<sup>32)</sup>。実際、彼にとっては、こうして一般の言語習慣に対立してさえ言葉を発することこそ、固有の表現の可能性を探るための「練習」であり、他人たちの汚れた言葉から身を清めてくれる「衛生上必要なため息」なのだ。

父の存命中には、「譬え話のスケッチ」に代表されるように社会風刺を意図した作品や、また「昼と夜」といった後期象徴派の影響を色濃く反映した作品を発表してきたポンジュが<sup>33)</sup>、父の死を境に一転して言語と自分との関係をテーマとしてとり上げ、自らの文学的立場を「ハムレットの台詞」や「無意味なるもの」のなかで発表したという点だけでも、1925年はポンジュの詩法の発展を追跡しようと試みるわれわれにとってきわめて重要な意味もっている。しかし、転換期としてのこの年の重要性はそれだけにとどまるものではけっしてない。というのは、後に『物の味方』のなかに収められることになる「羊齒のラム酒」をポンジュが制作し、『コムルス』誌に発表するのがこの同じ1925年だからである<sup>34)</sup>。この作品では、羊齒の拡大されたイメージの描写が作品の軸となっており、現在知られるかぎりポンジュ最初の〈オブジェの詩〉といえる。また、その翌年の1926年に制作された「事物のドレス」では、身の回りのオブジェに関心が注がれ、ポンジュは、〈事物が差し出すスペクタクルにあくま



で敏感であれ、と自らのオブジェに対する執着を表している<sup>35)</sup>。さらにまたその翌年には、表現しえない自己の内面ではなく、外界の事物に関心を注ぐことで精神を活性化することを提唱する。たしかにこの方法はあまりに「ナイーブな方策」かもしれないが、これを貫くことによってこそはじめて、自らを沈黙から解き放つことができるとポンジュは主張するのだ――

私は、自分のにせもの人格の外で、今日のオブジェや事物との関係において自分の幸福を考える。そのとき、私の注ぐ関心によって、そうしたオブジェや事物は、それらに対するわれわれ自身の行動のしかたとは何の関係ももたない、まったく予測しなかった性質、つまりは固有の行動のしかたのかたまりとして私の精神のなかに形作られるのだ。そうすることによって、ああ美徳よ、ああ突然に存在することが可能になった理想よ、私はおまえたちを発見するのだ、そしておまえたちのなかで新しく精神は働き、崇拜されるのだ。<sup>36)</sup>

オブジェがはじめてとり上げられた時期が、「3つの小品」発表と年代的にかさなり合っていることの意義深さについては先ほども触れた。これについてポンジュは第二次大戦中に取られたノートのかなかで次のように述べている。

ある種の危機を経験した後、言葉を再発見すること、自分なりの辞書を打ち立てることが私にとって必要であった。そこで私は物に味方することを選んだのだ。<sup>37)</sup>

「危機」とはなによりもまず、表現とその方法のあいだに広がる不条理に源を發することは今さらくり返すまでもあるまい。「言葉にさからって」<sup>38)</sup> さえ話そうとする態度と並んで、オブジェの凝視と描写は、父の死を契機に、言語の内在的欠陥から生じた表現の危機をのり越えるための窮余の策なのだ。以上を確認するならば、父の亡くなった1923年からオブジェの詩をはじめて制作した1925年までの2年間をポンジュにとっての「危機」と断言しうる<sup>39)</sup>。

表現の困難に起因する沈黙状態を打破しようとする意志が、一方で断固として言葉を発しつづける立場へとポンジュを導き、またもう一方では彼をオブジェの凝視へと誘ったのだ。そしてとくに後者の選択において重要な役割を果たしたのが、自己の沈黙状態を見つめることにほかならない。オブジェに対するやさしさにみちた視線は、ポンジュのテキスト全体を支える大きな魅力のひとつにあげられるが、それは彼自身が味わってきた内的体験と根源的に結びついている。いくら自分を表現しようと悪戦苦闘したところで、言語は自分の内面を忠実に写しだす鏡として機能することは決してなく、それどころか、自己の内部で語られ、考えを支配するのはしよせん信をおくことのできぬ他人たちの

言語習慣>でしかないという絶望的認識につきまといわれたボンジュだからこそ、いまだかつて発言の機会を与えられたこともなく、満足に視線の対象ともならぬオブジェたちのおかれている状況を、自分自身のおかれている立場に引きつけてとらえることができたのだ。人間の感情・情熱・思想のドラマを決然と拒否し、描写をとおしてオブジェに言葉を与えるという、まったく新しい目標のもとに言語にたち向かうことで、ボンジュは、既製の文学言語から解放され、言語との新しい関係を予感することができたのである<sup>40)</sup>。こうして、オブジェを描写することは、オブジェに言葉を与えることであると同時に、ボンジュ自身が苦しんでいる沈黙の迷宮から、彼を救い出してくれるアリアドネーの糸でもあったに違いない。

ボンジュがオブジェをテーマに詩作を行うにいたった経緯を考えると、小説やコルネイユ・ラシーヌ風の悲劇創作の試みの失敗<sup>41)</sup>、当時の文学界で話題となったジュール・ルナールの『博物誌』(1894)、アポリネールの『動物詩集』(1911)、クローデルの『東方所観』(1895-1909)などの散文詩風の作品からの影響、さらに1900年前後にジャーナリズムの興隆とともに起こったコントの流行<sup>42)</sup>から受けたインスピレーションも、見のがすわけにはいかない。しかし、ボンジュとオブジェの出会いの決定的な要因は、オブジェの沈黙に対する深い共感にはかならない。『物の味方』発表後10年あまりをへた1953年に発表された「詩の朗誦法にかんするラジオ・アンケートに対する回答」のなかにわれわれは、オブジェに対峙するボンジュの独特の感性をはっきりと読みとることができるのだ――

[...] 私に書く気を起こさせ、駆り立て、強いるもの、それは私たちを取り巻いている事物の沈黙が与える感動なのです。たぶん、あわれみ、心づかいに似た気持ちでしょうか、要するに私は事物からの無言の懇願を感じるのです、それらは自分たちのことを語ってくれるようにと私たちに訴えかけてくるのです……<sup>43)</sup>

### 3 <表現>の新しい可能性

オブジェの描写によって表現の可能性を見いだしたボンジュにとって、人間がオブジェ同様に陥っている沈黙が新たな問題となるが、先に引用した「詩の朗誦法にかんするラジオ・アンケートに対する回答」の一節につづいて、人間とオブジェを比べながら、彼は次のように述べている。

私たちには、人間自身もその大部分が言葉を失い、石のように黙りこんでいるように見えるのです。人間がしゃべるとき、彼らは何も言わぬし、何でもないことしか言わぬ、つまり彼らの無言の性質のなにもも表現しない——そう私たちは判断します。<sup>44)</sup>

ここでポンジュは、多くの人間は昔からいく度となく語られてきたことをもう一度くり返すだけであり、彼らの発する言葉のなかには彼らに固有のもの、存在に根ざしたものなどまったく息づいていない状況を人間の沈黙ととらえている。だが、現実には、日常言語の制度に安住してしまった人間たちは、自分たちを脅かす沈黙状態を自覚しようとさえしない。〈他人たちの言語習慣〉の専横のもとで沈黙に苦しみ、本来表現の媒体としてあるべき言語が、じつは表現の意志を圧殺してしまう、という矛盾に人一倍敏感だったポンジュなればこそ、人間が知らず知らずのうちに陥ってしまっている沈黙、つまり表現の硬直化状態に気づくことができたのだ。表現をとりまく重大な諸問題、そして人間を脅かす沈黙状態を、だれひとりとして真剣に見つめようとしないうことへの強い苛立ちは、1933年に制作された「小石への序論」のなかですでに示されている。

それにしても、言葉、精神、つまり人間の現実が数世紀このかた、どれほどちっぽけな馬場をぐるぐると回っていることかと思うと、いろいろな見地からみて耐えがたい。<sup>45)</sup>

かくて、一旦は自分の沈黙からぬけ出したポンジュに、同時代人が囚われている閉塞状況からいかに彼らを解放するか、という新たな課題が提出されることになる。

「小石への序論」中、ポンジュは人間が無意識のまま囚われている沈黙状態を自覚するには、まず何であれ、身の回りにあるオブジェに注意深く視線を注ぐべきだと主張する。同様の方法はすでに1926-27年に、「事物のドレス」や「ナイーブな方策」のなかでも示唆されていたが、「小石の序論」にいたるまで数々の作品でこの方法を実践してきたポンジュは今や自信をもってこれを推奨する。オブジェを凝視することで、われわれの世界認識がいかにステレオタイプ化されたものであるかがあきらかになるのだ。

何でもよいから身の回りのオブジェに関心を注ぐだけで十分だ。そうすれば、誰もオブジェを観察したことがないし、それについてもっとも基本的なことさえまだ言いあらわされていないことに、すぐに気づくだろう。<sup>46)</sup>

われわれの意識のなかに定着していないにせよ、オブジェが秘めている性質を命名し、言語化する作業は、人間が潜在的に有しているさまざまな性質の発見につながる。これこそポンジュの選びとった決意＝味方バルブアイ・アッリにはかならない。それゆえ、彼は人間について語るとなればきまって、「誇り」と「謙譲」、「誠実」と「偽善」、「快活」と「悲しみ」、「親切」と「意地悪」などの言い古された言葉や、それらの組み合わせばかりが利用されてきたことを嘆き、もっとも感受性の強い人間でさえまだ知らずにいる感情が何百万もあるのだ、と高らかに宣言する。さらに同じ「小石への序論」でポンジュは、上に列挙したような形骸化された言葉よりも、ライオンや、あるいはダイヤモンドを語るさいの言葉のほうがはるかによりよく自分自身を定義できると、旧来の言語の使用法の無効をつよい挑発の意図をこめて宣言している<sup>47)</sup>。

「小石への序論」は従来の言語で語られてきた人間像を否定する見解を明示してはいるものの、力点はむしろ「他人たちの言語習慣」のもとに安住している人間の現実の告発におかれており、自らの書記行為によって新しい人間像を模索しようとする意欲をさほど感じさせるものではない。「小石への序論」執筆当時には、ポンジュの関心はあくまでいかに言語を使用するかという点に集中しており、人間に対する関心はまだまだ周辺的なテーマにすぎなかったのである。じじつ、1930年代のポンジュ最大の課題は、オブジェを描写することで表現の可能性を広げることであり、その意味で1920年代後半から30年代半ばまでに制作された『物の味方』や「サパート」詩群、『やむにやまれぬ表現の欲求』を、ある時期まで彼自身が沈黙を逃れるための一種の練習(エグゼルシス)ととらえていたのである<sup>48)</sup>。

しかしポンジュの関心は、第2次世界大戦の勃発と『物の味方』の出版を契機にオブジェから人間へと射程を広げてゆく。このような運動のなかで、とくにわれわれが注目したいのは「<人間>は来るべき存在である。人間とはその未来のことなのだ<sup>49)</sup>」と、「人間」の制作ノートにあるように、戦時下の貧窮生活にもかかわらず詩人の視線が未来に向けられている点である。また、「ユマニスム」、「新しい人間の概念」<sup>50)</sup>といった言葉が戦後の作品のなかでしばしばくり返されることもポンジュの関心の変遷を裏づける証左となろう。こうした変化を考えるさいに、たしかに戦争による近代的価値体系の崩壊、そして戦後の新しい価値体系を構築しようとする運動の影響も見おとすわけにはいかないが、なによりも注目すべきは、『物の味方』の「<読書体験>」が彼にあたえた自己の表現スタイルへのゆるぎない自信ではないだろうか。1939年に第2詩集出版のため、原稿をポーランに託したが、同年にルーアンに動員され、翌年には

ドイツ軍のフランス侵攻のせいで非占領地域に逃れることを余儀なくされたボンジュは、出版までの作業をポーランに一任したため、いつ詩集が出版されるのかも知らぬまま、自分の作品を再読する機会をまったくもたずに42年の初夏をむかえることになる<sup>51)</sup>。同年5月19日に出版された『物の味方』を彼が手にした経緯は未詳だが、7月6日のポーラン宛書簡に、ようやく3年ぶりに自分の詩集を読んでの感想を以下のように記している。

〔…〕この灰色の小冊子は、僕自身について、そして(将来の)僕の作品について、20年間にわたってつづいた問いかけ、苛立ちよりも、多くのことを教えてくれる。

<絶対に> (—この本について僕がどう考えているか君に知ってもらいたいんだ)『味方』は、文学の分野で長らくまえから発表されてきたもののなかで、もっとも美しいもののひとつだ。この本に自信をもつようになって以来、僕は自分にまったく自信をもてない状態を脱した。君からこの本をヴァレリーとファルグに見せてやってくれ、そして彼らが何と言うか知りたいものだ。ジッドには僕自身で本を送るつもりだ。<sup>52)</sup>

作品を書きあげると同時にポーランの批評・助言を乞い、彼の評価だけを頼りに詩作をつづけてきたボンジュが<sup>53)</sup>、そのポーランにむけてこれだけはっきりと自信のほどを示し、さらに当時フランス文壇の重鎮であったヴァレリー、ファルグ、ジッドに詩集を送りつけようとしたことから、この詩集に対する彼の並々ならぬ自信がうかがえる。『物の味方』を読むことは、ボンジュが個々のテクストの制作段階では気づかなかった自己の方法の豊かさを発見し、ひいては今後の作家活動に対する新たな自信と指針を獲得することを可能にしたに違いない。『物の味方』の<読書体験>は、自己の表現スタイルの可能性をあらためて認識させたひとつの啓示であり、ボンジュが作家としてのアイデンティティーを確立するうえで、同詩集の執筆に匹敵する重要な事件だったのだ。「人間」の制作と同時期のノートに、彼は「表現こそ私の唯一の方策」<sup>54)</sup>と書き記しているが、こうした自信に支えられていたからこそ、詩人は表現の力によって戦後の新しい人間像を模索するという、新たな冒険に挑むことができたのだ。

「人間」の制作は着手から1年後の1944年に放棄されるが、にもかかわらず表現の力に対するボンジュの信頼はゆらぐことなく、以後、物の描写は単に沈黙から逃れるための手段にとどまらず、人間の未知の可能性を追求するための手段としてより積極的な意味を担うことになる。

それぞれのオブジェの概念の内容全体をつまびらかにしようとのぞむ、ただそれだけのことで、私はオブジェたちに連れ出してもらおうのだ、旧きユマニズムの外部へ、

現在の人間の外部へ、現在の人間の前方向へと。私は、新しい性質を名づけ、人間につけ加えるのだ。<sup>55)</sup>

これは1948年に執筆され、その翌年に発表された「マイ・クリエイティヴ・メソッド」の一節だが、ポンジュ自身のなかで、言葉・物・人間が描く関係がどのようなものであるかを明瞭に示している。20年代から30年代をつうじて、言語は人間の感情・思考を忠実に表現することを妨げる抑圧の体系としてとらえられていたが、今や詩人の命名・表現の力により人間に新たな可能性を開くために不可欠の道具という新しい側面を付与される。こうして、言語の不完全性をのりこえて獲得された表現への信頼に支えられ、ポンジュの視線は来るべき人間へとむけられる。『物の味方』の発表後、1988年の逝去までついにポンジュは人間をテーマとした詩を書くことはなかったが、それにもかかわらず彼の作品全体を評するのに次の言葉ほどふさわしいものはほかにあるまい——「人間的であること、断固として人間的であること、つまり、断固として人間であること」<sup>56)</sup>。

## 結 語

言語が表現の媒介として忠実に機能しえず、しかも陋劣な社会のあり方を反映しているという、二重の困難に苦しむポンジュが、このような現実を見つめながら、いかに自分固有の表現の可能性を見いだしていったかという点に注目して、われわれは彼の詩法、つまり彼と言語との関係の変遷を追ってきた。オブジュの凝視・描写によって沈黙から脱し、自分の表現スタイルを確立したポンジュであるが、『物の味方』以降はテキストの完成のみならず、そこにいたるまでの過程に大きな関心をいさぐことになる。この点にかんしては『物の味方』出版を契機に彼が出会ったブラック、ピカソ、フォートリエラから受けた影響を見おとすわけにはいくまい。彼らとの交友は、ポンジュに現代における芸術家の使命について、また同時に言語芸術の特殊性について彼なりの思索を発展させる恰好の機会であった<sup>57)</sup>。じじつ、画家たちのデッサン、習作を重んじる姿勢に接することがなければ、ポンジュが下書きをあれほど積極的に評価し、それを出版にまでふみきったり、創作の現場を報告する詩的日記を試みるようなことはなかったであろう。

『やむにやまれぬ表現の欲求』や「1杯の水」あるいは『1冊のマレルブ論のために』といった詩的日記で、ことに我々の注意をひくのは、表現の探究者

ボンジュのかたわらで、その営為を批判的に見つめる〈読者〉としてのボンジュにはかならない。これらの作品のなかでくり広げられているのは、表現者ボンジュと読者ボンジュのかぎりなき対話であり、そこにわれわれは彼の書記行為の新たな深化を見てとることができるのである<sup>58)</sup>。この問題はボンジュ的書記行為のダイナミズムをじかに把握することを、可能にしてくれるに違いない。しかし、この点にかんしては稿を改めて論ずることにしたい。

## 註

- 1) ボンジュの作品の引用は以下の版に依って訳出する。*Le parti pris des choses précédé de Douze petits écrits et suivi de Proèmes*, Gallimard, coll. «Poésie», 1967; *Méthodes*, Gallimard, coll. «Idées», 1971; *Pièces*, Gallimard, coll. «Poésie», 1971.
- 2) 1986年にガリマルより刊行されたボンジュとポーランの往復書簡集によれば、ポーランは、詩集に収録する作品の選択から、個々のテキストの細部にいたるまで、多くの有益な助言をボンジュに与えている。この点で、彼は『物の味方』の産婆役をつとめたと言えよう。Voir Jean PAULHAN et Francis PONGE, *Correspondance I (1923-1946)*, édition critique annotée par Claire BORETTO, Gallimard, 1986.
- 3) 『アトリエ・コンタンポーラン』の序文（「読者へ」）によれば、『物の味方』の発表直後、ポーランの仲介でボンジュはブラック、ピカソ、フォートリエらと知り合うが、この出会いが、創造行為について詩人がいっていたさまざまな考えに及ぼした影響を把握することは、ボンジュの書記行為の変遷を追ううえできわめて重要な課題である。Cf. Francis PONGE, *L'Atelier contemporain*, Gallimard, 1977.
- 4) Jean-Paul SARTRE, *Critiques littéraires (Situations I)*, Gallimard, coll. «Idées», 1975, p. 318.
- 5) «My creative method», dans *Méthodes*, p. 20.
- 6) ソレルスはボンジュの作品の特徴をあらわすために「奇妙な明晰さ」という表現を使っている。Voir Philippe SOLLERS, *Francis Ponge*, Seghers, coll. «Poètes d'aujourd'hui», 1963, p. 14.
- 7) Jean-Paul SARTRE, *op. cit.*, p. 305.
- 8) 『物の味方』が本格的に執筆されたのは1930年代であるが、いくつかのテキストはすでに20年代に完成していた模様であり、『前詩』と執筆時期を同じくする。
- 9) このような視野をもつ本稿は以下の2研究に多くを負っている。阿部良雄, 『ボンジュ——人・語・物』, 筑摩書房, 1974; Jean-Marie GLEIZE, *Francis Ponge*, Seuil, coll. «Les Contemporains», 1988.
- 10) Cité par Jean THIBAUDEAU dans son livre, *Francis Ponge*, Gallimard, coll. «Bibliothèque idéale», 1967, p. 29.

- 11) «La promenade dans nos serres», dans *Proèmes*, pp. 127-8.
- 12) Jean PAULHAN et Francis PONGE, *op. cit.*, p. 16.
- 13) 父の死をテーマにボンジュは1923年に「賢者の家族」を製作している。この作品が、1961年に出版された3巻からなる『大集』で、制作年順による配列という方針にもかかわらず巻頭を飾っていることはボンジュが父に対していただいていた敬慕の念がいかに強かったかを示唆するものであろう。また、1929年にも「肉の落ちた父へ」というメモから「モニュメント」という作品を執筆しポーラン宛に送っている。Voir Jean PAULHAN et Francis PONGE, *op. cit.*, p. 15 et pp. 112-4.
- 14) 父アルマン・ボンジュは息子が最初に発表した詩「昼と夜」についての感想を書き残しているが、そのなかで彼の詩法に対する深い理解を示している。また1930年11月12日のポーラン宛書簡中、ボンジュはポーランに手紙を書き送るよう最初にアドバイスしたのは彼の父にはかなならぬことを記している。Voir Jean THIBAUDEAU, *op. cit.*, pp. 237-8; Jean PAULHAN et Francis PONGE, *op. cit.*, p. 115.
- 15) «Réflexions en lisant “l’Essai sur l’absurde”», dans *Proèmes*, p. 181.
- 16) «L’aigle commun», dans *Proèmes*, p. 132.
- 17) 1924年に制作されたとされる「仮面のかげら」においても、「ありふれた鷲」と同様、表現につきまとう矛盾が問題になっている。Voir «Fragments de masque», dans *Proèmes*, p. 150.
- 18) «Notes pour un coquillage», dans *Le parti pris des choses*, p. 75.
- 19) «Des raisons d’écrire», dans *Proèmes*, p. 163.
- 20) ボンジュは後年『ソレルスとの対話』のなかで、創作の動機に社会で流通している言語に対する嫌悪感を挙げている。Voir *Entretien de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Gallimard/Seuil, 1970, p.15.
- 21) こうした問題は『前詩』の「アウゲイアス王の厩」でとり上げられている。Voir «Les écuries d’Augias», dans *Proèmes*, p. 155.
- 22) «Rhétorique», dans *Proèmes*, p. 157.
- 23) «Pas et le saut», dans *Proèmes*, p. 117.
- 24) «Notes d’un poème (sur Mallarmé)», dans *Proèmes*, pp. 136-8.
- 25) 「3つの小品」のうち、3番目の「厄介な主題について」は、父が存命中の1922年から制作が開始されていることから、最初の2つの作品とは趣を異にするので本稿では議論の対象にしない。
- 26) «Excusez...», dans *Douze petits écrits*, p. 7.
- 27) 「無意味なるもの」は1961年になってようやく『大集』第3巻の『小品集』に収録されることになる。
- 28) 発表は1948年の『前詩』刊行まで待たねばならぬが、同じ1925年に制作された「若い樹木」にも沈黙に挑戦しようとする姿勢が強くうちだされている。
- 29) «L’insignifiant», dans *Pièces*, p. 7.
- 30) Stéphane MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri MONDOR, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1945,



pp. 37-8.

- 31) マラルメをどう読み、どんな影響を受けたのか、ボンジュが明言することはなかったが、この問題を解明することはボンジュ研究を進めるうえできわめて重要な課題である。とりあえず、「一編の詩にかんするノート（マラルメについて）」や「無意味なること」、さらに『小品集』に収められた「蜘蛛」や「新しい蜘蛛」などの作品のなかにはっきりとマラルメのこだまを聞きとることができることを指摘しておく。
- 32) この点にかんしては、とりわけ阿部良雄の前掲書、pp. 231-50が多くのことを教えてくれる。
- 33) Francis PONGE, «Esquisse d'une parabole», dans *Nouveau recueil*, Gallimard, 1967, pp. 11-4; «Jour et Nuit», dans *Lyres*, Gallimard, coll. «Poésie», 1980, p. 10. 『12の小品』に収められた作品についても1920年から23年にかけて執筆されたものは社会風刺を強くうちだしている。
- 34) 『コメルス』誌1925年秋号。なお、この号に同じく『物の味方』に収録されることになる「貧しい漁師」も発表された。
- 35) «La robe des choses», dans *Pièces*, p. 8.
- 36) «Ressources naïves», dans *Proèmes*, p. 165.
- 37) «Certainement...», dans *Proèmes*, p. 189.
- 38) «Des raisons d'écrire», dans *Proèmes*, p. 163.
- 39) 「ナイーヴな方策」執筆の翌1928年に、ボンジュは『物の味方』を代表する「小石」を制作し、「小石への序論」の下書きと思われる「物の味方への序論」と題されたメモを残し、さらに大作「太陽」に着手していることから、この時点ですでに彼はオブジェの凝視・描写の手法を確立していたものと思われる。
- 40) 「物の味方への序論」のなかでボンジュは、「長いあいだ〔…〕言葉は私を騙し」てきたが、オブジェの凝視・描写をとおして、「今日、言葉のほうか私を発見してくれた」と記している。Voir Francis PONGE, «Introduction au parti pris des choses», dans *Partique d'écriture ou l'inachèvement perpétuel*, Herman, 1984, p. 79.
- 41) Jean PAULHAN et Francis PONGE, *op. cit.*, p. 44-5.
- 42) 『物の味方』とそれに類似した先行作品との関係は興味をそそる問題だが、ボンジュの作品を広く同時代の文学的コンテクストに位置づけようとする研究は、理論的研究にくらべて大きく立ち遅れていると言わざるをえない。こうした問題に注目した数少ない論考のひとつとして以下の論文をあげておく。Voir Benoit LE ROUX, «Du poème "1900" aux pièces de Ponge», in *Analyses et réflexions sur Ponge, Pièces—les mots et les choses*, Ellipses, 1988, pp. 152-60.
- 43) «Réponse à une enquête radiophonique sur la diction poétique», dans *Méthodes*, p. 231. 人間が陥っている沈黙状態は、同じ『メトッド』に収録された「文学の実践」(1956年)のなかでも取りあげられている。Voir «La pratique de la littérature», dans *Méthodes*, pp. 267-93.
- 44) *Ibid.*

- 45) «Introduction au galet», dans *Proèmes*, p. 173.
- 46) *Ibid.*
- 47) *Ibid.*, p. 174.
- 48) «Certainement...», dans *Proèmes*, p. 189.
- 49) «Notes premières de “l’homme”», dans *Proèmes*, p. 218. この作品の制作は1943年初頭から開始されたが、執筆当初のポーラン宛の書簡のなかで、ボンジュはこの作品を『物の味方』の延長線上にくるべき作品であると記している。Voir Jean PAULHAN et Francis PONGE, *op. cit.*, p. 286.
- 50) 「ユマニズム」, 「人間の新しい概念」はともに『メソッド』と『1冊のマレルブ論のために』に頻出するテーマである。
- 51) この間の経緯については以下の著作を参照のこと。Jean PAULHAN et Francis PONGE, *op. cit.*, pp. 219-74.; Jean-Marie GLEIZE, *op. cit.*, pp. 97-110.
- 52) Jean PAULHAN et Francis PONGE, *op. cit.*, pp. 273-274.
- 53) いく度かの仲違いにもかかわらず、ポーランは最良の読者として、また助言者としてボンジュをつねに支えていた。『前詩』の序文でもボンジュが書きはじめてからというもの、つねにポーランからの評価を求めていることを示唆し、この態度は第2次大戦後にボンジュが名声を獲得した後もかわることがなかった。Voir «Préface», dans *Proèmes*, p. 105; Jean PAULHAN et Francis PONGE, *op. cit.*, *passim*.
- 54) «L’expression...», dans *Proèmes*, p. 205.
- 55) «My creative method», dans *Méthodes*, p. 26.
- 56) «Nous ferons...», dans *Proèmes*, p. 202.
- 57) 現代芸術とボンジュのテキストの関係を論じた研究としてはとくに、Anette SAMPON, *Francis Ponge — la poétique du figural*, Peter Lang, 1988 をあげておく。
- 58) こうした問題を本格的にとり上げた、つぎの2つの研究はボンジュのテキストの新たな読解の可能性を示唆するものである。Voir Jean-Marie GLEIZE et Bernard VECK, *Francis Ponge “Actes ou Textes”*, Presses Universitaires de Lille, 1984; Gérard FARASSE, «La métaphore traversée» in *Analyses et réflexions sur Ponge, Pièces — les mots et les choses*, Ellipses 1988, pp. 66-79.