

提喩について

鈴木大悟

目次

はじめに

1. 「薄っぺらいもの」

2. 「花崗岩」

3. 「藍色」

おわりに

はじめに

テキストには刺繍が縫い込まれている。それは糸が重なったり、重なったりしてできている。ある箇所を引っ掛ければ、ストッキングの伝線よろしく、他の糸が応えてくれる。糸と糸が重なって、自分とは別の色になるだろう。伝線の起点はどこでもよい。重なる糸の、どれが奥でどれが手前かも、あまり問題ではない。本は最初から読まなければならない。が、ひとたび理解された模様は、無時間に立ち上がる。読むとはおそらく、めくるめくイメージの、始まりも終わりもない運動と、ヒエラルキーなき重畳の、目撃者となることだ。それも、自分自身が加担者であるが故に、動く光景の。だから、テキストを前にした態度は、「読む」というよりは「立ち会う」に近い。

この立ち会いは、傷を伴う。さしずめ博物館のジオラマに走る、ボタン式の点灯装置を押して、その光が眩しい。ギリシア人の星空とまでは言わなくとも、ぶらつく繁華街に図形を見出だして、そのネオンが目に染みる。光の模様が網膜に残る。

サルトルは、われわれは感光紙ではないと言った¹。読むとはしかし、ある種の自傷行為である。

言葉のまとまりを前に、光源に働きかけ、感光する。焼き付けられた模様を、誰か別人に指し示し、「面白いね」などと言ってもらう。その模様には、素直に作者の意図と呼んでみたくなるものが、時に立ち込める。しかしそれは、誤解だ。作者がいることは、読者がいることと同様、言葉にとっては決定的だ。しかし、読者が言葉を通じて作者に行きつくことは、ついぞない。読むとはだから、恋愛に似ている。

ここに、エリュアールの詩がある。

Poisson

Les poisons, les nageurs, les bateaux

Transforment l'eau.

L'eau est douce et ne bouge

Que pour ce qui la touche.

Le poisson avance

Comme un doigt dans un gant,

¹ 「読書は、実際、知覚と創造の総合のようにみえる。そこでは主体と対象 [客体] が同時に本質的なものである。対象が本質的なものであるのは、それが厳密に超越的なものであり、その本来の構造を読者におしつけ、読者はそれを期待し、それを観察しなければならないからである。しかし主体もまた本質的なものであるのは、それが単に対象を発見するために（即ち対象をしてそこにあらしめんがために）必要であるばかりでなく、またその対象が絶対的に存在するために（即ちそれをつくり出すために）必要であるからである。一言でいえば、読者は同時に発見し創造する意識を持つのであり、想像することによって発見し、発見することによって創造することを意識する。実際、読書が機械的な操作であると信じてはならない。また読者が、写真の乾板が感光させられるように、記号に感光させられるのだと信じてはならない。」サルトル『文学とは何か』（加藤周一・白井健三郎・海老坂武訳）、人文書院、1998年、53頁。

Le nageur danse lentement
Et la voile respire.

Mais l'eau douce bouge
pour ce qui la touche,
Pour le poisson, pour le nageur, pour le bateau
Qu'elle porte
Et qu'elle emporte.

魚²

魚たちも 泳ぎ手たちも 船も
水のかたちを変える。
水はやさしくて 動かない
触れてくるもののためにはか。

魚は進む
手袋の中の指のように。
泳ぎ手はゆっくりと踊る
そして帆は 息をつく。

だが、やさしい水は 動くのだ
触れてくるもののためになら。

魚のため 泳ぎ手のため 船のため。
水はそれらを支えてやり
そしてそれらを押し流す。

² 『フランス名詩選』(安藤元雄・入沢康夫・渋谷孝輔編)、岩波文庫、1998年、294-295頁(安藤訳)。

ポール・エリュアール（1895-1952）、1920年の詩集『動物たちとその人間たち、人間たちとその動物たち』に所収の詩。「魚は進む／手袋の中の指のように」の個所が特に有名な一篇である。最初にこの詩を引いて、本論で使う比喩の用語について、例示しておきたかった³。

直喩：「～のように」のような明示的表現を伴う類似関係が、二項の間に認められるとき。この場合、「魚」と「指」の間に。

隠喩：直喩のような明示的表現を伴わない類似関係が、二項の間に認められるとき。この場合、「泳ぐ」と「踊る」の間に。

換喩：具体的に大小の比較が可能な、組成的な隣接関係（例えば、全体と部分、内容と容器、物と持ち主）が、二項の間に認められるとき⁴。この場合、「船」と「帆」の間に。

提喩：具体的には大小の比較が不可能な、概念的な伸縮関係（例えば、種と類、製品と素材⁵）が、二項の間に認められるとき。この場合、「触れてくるもの」と「魚」の間に。

手袋の中を進む一匹の魚（直喩）。ゆっくりとしたスイマー＝ダンサー（隠喩）。安らぎの白い帆（換喩：組成的な寄り）。水に触れるもの（提喩：意味的な引き）。魚の男性、水の女性、持ち主の知れぬ手袋のフェティシズム、指の挿入、ベッド（船）のシート（帆）、裸体の動き、接触。これはきっと、「さわやかなエロティス

³ もとより筆者は、論者によって異なる比喩定義の詳細に立ち入ることができない（定義の論争が無意味だと言いたいわけでは毛頭ない）。比喩については、赤羽研三『言葉と意味を考えるⅠ：隠喩とイメージ』、夏目書房、1998年、92頁及び、佐藤信夫『レトリック感覚』、講談社学術文庫、1992年を参照。提喩については、後者の見解に従った（184-190及び194頁）。

⁴ 本文には記さなかったが、足と足跡、巨人と地響き、風と桶屋等、原因結果ともとれる隣接関係も、全体と部分の延長とみなし、筆者は換喩と考える。

⁵ 製品と素材は、一見具体的にみえるけれども、物理的な大小比較は難しい（「製品」と「成分」ではない）。本論は後で、「スフィンクス」と「花崗岩」の間に、提喩をみることになるが、これは、「花崗岩でできているもの」（製品）と「花崗岩そのもの」（素材）の関係の意である。

ム⁶」の詩に違いない。

たしかに手袋の中を進む魚というイメージが力強く、目を惹く。この直喩がそれでも突飛に思えないのは、繰り返される「触れる＝タッチする」toucherという言葉が、手袋の「手」と親しみやすいからでもあるだろう（泳ぎ手の「手」は、訳の妙で、原文nageurを「泳ぐ人」や「スイマー」と訳せばそれまでのところ）。そしてこの動詞が、提喩を形作っている：「触れてくるもの」（直訳「それに触れるもの ce qui la touche」）。

提喩こそがテキストの核であり、読み解きの唯一の起点であるなどと言いたいわけではない。ただ、提喩が描く模様は、一種独特に思われるのだ。「魚」も「泳ぎ手」も「船」も、各々の具体性から離れて、水に「触れるもの」と抽象化され、括られている。まるでヘアバンド（結束帯）が三つ編みを束ねているかのようなのだ。これによって詩が、括^{くび}れている。通常、「魚が水に触れているね」とは、なかなか言えない。だから、ほかでもないこの詩こそ、魚に触れるものの一要素に仕立てている（外延と内包の関係を新たに作り出している）。これはおそらく、隠喩が紡がれて伸びていくさまや、ちぐはぐな要素が圧縮されて複合体となるさまなどとは、別様の言葉の動きなのではないか。

本論は、吸収と照射を同時に果たすような、そんな提喩に頼ってみる。テキストはどのようにみえるだろう。それを記述したい。これから扱うテキストは、フランス語の詩（ボードレール、ヴァレリー）とその翻訳、日本語の散文（梶井基次郎、堀辰雄）である。テキストの選択に大きな意味はない。原文がフランス語の場合、それも併せて掲載するのがよいだろう（テキストに引いた強調線は筆者の手による）。

1. 「薄っぺらいもの」

ここに、梶井基次郎（1901-1932）の散文がある⁷。

⁶ 安藤元雄『フランス詩の散歩道』、白水社、1974年、33頁。

⁷ 梶井の文章からの引用は、脚註8を除いて、次の版を採用し、略号「桜」と該当頁をもって本文中に記した。『梶井基次郎全集 全一卷』、ちくま文庫、1986年。

桜の樹の下に屍体が埋まっている！

これは信じていいことなんだよ。何故って、桜の花があんなにも見事に咲くなんて信じられないことじゃないか。俺はあの美しさが信じられないので、この二三日不安だった。しかしいま、やっとわかるときが来た。桜の樹の下には屍体が埋まっている。これは信じていいことだ。

どうして俺が毎晩家へ帰って来る道で、俺の部屋の数ある道具のうちの、選りに選ってちっぼけな薄っぺらいもの、安全剃刀の刃なんぞが、千里眼のように思い浮かんでくるのか——お前はそれがわからないと云ったが——そして俺にもやはりそれがわからないのだが——それもこれもやっぱり同じようなことにちがいない（「桜」211-212）。

1928年に発表された、梶井基次郎の短編『桜の樹の下には』の冒頭である。主人公の「俺」が、桜の花を前にして抱いた美しさと不安について、「お前」に向けて語る、一人称小説もしくは散文詩である。全三章からなる断章形式をとっており、上に引いたのはその二章分全てである。全三章と云ったが、むしろ上に引いた「どうして俺が」に始まる第二章が、全体に短くカットインしているのが実状で、テキストを断章化している原因のようにみえる。

上の冒頭部は、「信じていいこと」、「信じられないこと」、「薄っぺらいもの」、「同じようなこと」と提喩が目白押しである上、「それ」だの「これ」だの指示語にたけた文章だ。ここではそんな第二断章における「ちっぼけな薄っぺらいもの」にむけて、まず、短編の大半を占める続く三つ目の断章について、梗概的な記述から始めてみたい。

「俺」はまず、桜の花の美しさについて語る。桜は、爛漫と咲き乱れ、満開の状態である。真っ盛りの桜は、静止してみえる高速回転の独楽や、すばらしい演奏から立ち上る幻に喩えられる。「灼熱した生殖の幻覚させる後光」（「桜」212）とあるように、この美しさは、エネルギーの高まりの絶頂にあって、その個体が周囲に発散する見えない輝き、生き生きとした神秘とされる。

しかし、この美しさが、「俺」には信じられない。反対に彼を不安にさせる。この不安を解消するのは、桜の樹の下には、屍体が埋まっているという一見突飛な空想である。

馬のような屍体、犬猫のような屍体、そして人間のような屍体、屍体はみな腐爛して蛆が湧き、堪らなく臭い。それでいて水晶のような液をたらたらとたらしめている。桜の根は貪婪な蛸のように、それを抱きかかえ、いそぎんちゃくの食糸のような毛根を集めて、その液体を吸っている。

何があんな花卉を作り、何があんな蕊を作っているのか、俺は毛根の吸いあげる水晶のような液が、静かな行列を作って、維管束のなかを夢のようにあがっていくのが見えるようだ（「桜」212）。

腐乱し、蛆がわき悪臭ただよう動物の屍体に、タコのような根がその食糸を伸ばし、屍体からたれる液体を吸い上げる。美しい桜の花弁や蕊は、この液体からできているのではないか。桜の花を前にしたこの正反対の「美しい透視術」（「桜」213）が、朦朧とした心象の輪郭を確定し、主人公の心を和ませる。

桜の花の生き生きとした美しさと、その反対物たる死の憂鬱は、現実目にしうる谷間の光景に、まるごと描かれることになる。薄羽かげろうの産卵と墓場の話がそれである。

二三日前、俺は、ここの溪へ下りて、石の上を伝い歩きしていた。水のしぶきのなかからは、あちらからもこちらからも、薄羽かげろうがアフロディットのように生まれて来て、谷の空をめがけて舞い上ってゆくのが見えた。お前も知っているとおおり、彼等はそこで美しい結婚をするのだ。しばらく歩いていると、俺は変なものに出喰わした。それは溪の水が乾いた磧へ、小さい水溜を残している、その水のなかだった。思いがけない石油を流したような光彩が、一面に浮いているのだ。お前はそれを何だったと思う。それは何万匹とも数の知れない、薄羽かげろうの屍体だったのだ。隙間なく水の面を覆っている、彼等のかさなりあった翅が、光にちぢれて油のような光彩を流しているのだ。そこが、産卵を終った彼等の墓場だったのだ。

俺はそれを見たとき、胸が衝かれるような気がした。墓場を発いて屍体を嗜む変質者のような残忍なよろこびを俺は味わった（「桜」213）。

水しぶきから舞い上がり、美しい結婚（産卵）をするかげろうは、交尾の後、短

い命を終える。その何万匹という死骸が、水たまりにかさなり、翅が光にちぢれ、石油のような光沢をはなっている。主人公は、屍体に性欲をかきたてられるネクロフィリアとしての自分を、そのとき認めた。主人公の胸を衝いたこの光景は、現実のものとしてわれわれ読者に差し出され、桜と屍体という想像上の結合を、支えているようにみえる。

このとき、いくつかの類似が効果的である。

大量に発生し、空中で結婚相手を探すかげろうと、咲き乱れ、花卉と蕊おしべとめしべを開き、一種異様な雰囲気醸し出す桜との類似。かげろうも桜も、ともに大量であり、生殖の盛りにあり、翅と花卉の形態も類似している。

また、翅が折り重なり、光にちぢれてはなつ石油のような液体と、桜の花の下に埋まる屍体から滴る、水晶のような粘着質の液体との類似。いずれも屍体から生まれる光景だ。これらの液体のイメージは、「精液」に喩えられる「冷や汗」とも連結可能な、一続きの紡がれた隠喩である。

——お前は腋の下を拭いているね。冷汗が出るのか。それは俺も同じことだ。何もそれを不愉快がることはない。べたべたとまるで精液のようだと思ってごらん。それで俺達の憂鬱は完成するのだ。

ああ、桜の樹の下には屍体が埋まっている！（「桜」214）

男根と隣接関係にある「精液」は、美と愛と豊穡の女神たるアフロディテの、誕生にまつわる神話的イメージともまた、繋がっている。ウラノス（天）は、ガイア（地）との間にもうけた子供たちの末っ子クロノスによって、その性器を切断された。海に投じられた陰部からは泡が湧き出し、女神は、そこから生まれたとされる。液体の隠喩はだから、誕生と死を結ぶ効果をもつ（維管束を夢のように上昇する液体）。

生き生きとした「目に見える」花の美しさは、正反対ともいうべき「想像の」屍体と「一つ」である。この断言はしたがって、無償ではない。桜の樹の下の屍体というイメージが、かげろうの結婚と墓場という現実的な光景との間に持つ、複層的な隠喩の装置が作動しているからである。生が死によって、つまり、反対物との平衡によって心象を明確にさせるというのは、詩的に動機付けされている。

こうしてテキストの冒頭と末尾を挟む「桜の樹の下には屍体が埋まっている」という二つの断言は、もはや同じものではなくなった。たしかにこれは、どこまでいっても異様な断言に違いない。しかし梶井は、薄羽かげろうの結婚と死という現実描写を選び、ギリシア神話の人物を援用しテキストに普遍性を導入し、隠喩にうったえながら、「俺」の感覚はまた、われわれ（「お前」）のものだと錯覚させる。以上は、いかにもテキストの上と下、そしてそれらを繋ぐ媒体の關係に、要約できるだろう：「桜／かげろう」（上）・「水晶のような液体／石油のような液体」（媒体）・「動物の屍体／昆虫の屍体」（下）。

ここで、安全剃刀の第二断章に戻ろう。剃刀はテキストを断章化した上、横切る。

毎晩家へ帰ってくる道すがら、千里眼のように脳裏に浮かぶこのちっぽけな生活用品は、桜にとっての屍体と同じような、自分自身を理由づける対を要求している。しかし、それが何かは明示されない（「それがわからない」）。この暗示はまず効果的だ。

読者は、このわからなさを、一種の空白として、埋めようと試みるだろう。しかし、答えは用意されていない。ただし、剃刀は、「安全」であり、日常にくるまれ、危険をむき出しにしていないが、それによる出血や自刃による遺体などと、容易に連結可能なアイテムだろう（換喩）。つまり、「桜」と「屍」、「かげろう」と「屍」、これらのペアのみならず、「剃刀」もまた、「屍」のイメージに隣接しているということだ。このことは、テキストの初出時、末尾に行アキで付されていたが、いずれ削除されることになる次の四つ目の断章を読むと明白だ。

——それにしても、僕が毎晩家へ帰ってゆくとき、暗のなかへ思い浮かんで来る、剃刀の刃が、空を飛ぶ虻のように、僕の頸動脈へ噛みついて来るのは何時だろう。これは洒落ではないのだが、その刃には

Ever Ready（さあ、何時なりと）

と書いてあるのさ⁸。

⁸ 『梶井基次郎全集 第一巻』、筑摩書房、1999年、586-587頁（「解題」）。前掲ちくま文庫版は、削除済のテキストを収めているが、言葉の新旧はこれになった。

削除の意図はともかく、この一節は、削除された（削除するために挿入された？）。おそらく冗語だ。「空を飛ぶ^{まむし}蝮」は、空飛ぶ^{むし}虫の薄羽かげろうとすぐに関係してしまふし、「頸動脈」を出すと、屍のイメージが露骨すぎるかもしれない。剃刀は遺体の平易な換喩となりうる。

削除されたことで謎のいやましたこの第二章は、提喩や指示語のせいで、「わからない」といった言葉のせいで、極めつけは「それもこれも同じようなこと」といった言葉のせいで、テキストの別の場所に意味を辿らなければならなくなり、全体の輪郭がぼやけ、何かを待ち受ける言葉の群れと化している。

「ちっぽけで薄っぺらいもの、安全剃刀の刃」。そんなものがなぜか鋭角に脳裏に飛来する。「薄っぺらいもの」はこの場合、一義的に安全剃刀の刃を指す。が、テキストの待機の雰囲気も手伝うのだろう、この提喩が、「薄っぺらいもの」を求めて、断章をまたいで動き出す。かげろうの翅も、「薄っぺらい」だろう。桜の花びらもそうだろう。「薄羽かげろう」の「薄羽^{うすば}」と、安全剃刀の「薄刃^{うすば}」は、同音異義語ではないか。「薄っぺらいもの」が、テキストを横断する。桜、剃刀、カゲロウの三者が、「薄っぺらいもの」によって束ねられる。

このテキストの中で、桜と死の垂直的イメージ（「透視術」）は、剃刀と翅の水平的イメージ（「千里眼」）と、交叉しているように見える。いささか浮いた感のある剃刀の第二断章の提喩が、テキストに刻むのは、横切りの模様のことである。「この二三日」、「一体どんな」、「昨日、一昨日」、「一つ一つ屍体が」「二三日前」……。テキストには横棒「一」が遍在する。まるで切り傷のようだ。梶井の文章は是非とも、縦書きで読まなければならない。

2. 「花崗岩」

ここに、ボードレールの詩がある。

Spleen

J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans.

Un gros meuble à tiroirs encombrés de bilans,
 De vers, de billets doux, de procès, de romances,
 Avec de lourds cheveux roulés dans des quittances,
 Cache moins de secrets que mon triste cerveau.
 C'est une pyramide, un immense caveau,
 Qui contient plus de morts que la fosse commune.
 — Je suis un cimetière abhorré de la lune,
 Où comme des remortds se traînent de longs vers
 Qui s'acharnent toujours sur mes morts les plus chers.
 Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées,
 Où gît tout un fouillis de modes surannées,
 Où les pastels plaintifs et les pâles Boucher,
 Seuls, respirent l'odeur d'un flacon débouché.

Rien n'égale en longueur les boiteuses journées.
 Quand sous les lourds flocons des neigeuses années
 L'ennui, fruit de la morne incuriosité,
 Prend les proportions de l'immortalité.
 — Désormais tu n'es plus, ô matière vivante!
 Qu'un granit entouré d'une vague épouvante,
 Assoupi dans le fond d'un Sahara brumeux;
 Un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux,
 Oublié sur la carte, et dont l'humeur farouche
 Ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche.

憂愁⁹

僕は千年生きたよりも、尚多くの思い出をもっている。

勘定書に詩の原稿、やさしい恋文に訴訟書類、
 はやり歌、また領収書に包まれた重たい髪の毛などが、
 抽出いっぱいになり満ちた大きな古筆筒でさえも、
 僕の悲しい頭脳ほどに秘密を隠してはいないだろう。
 僕の頭脳はピラミッド、涯もない奥津城どころ、
 共同墓地よりも数多い屍を埋めている。
 ——僕はたとえば、月にまで嫌われた墓地、
 長い蛆虫どもが悔恨のようにうごめいて、
 嘗て僕の近しかった死人を目指して、いつも這い寄る。
 僕はたとえば、萎れた薔薇に充ちた古い閨房、
 流行おくれの数々の品が投げ捨てられ、
 愁い顔のパステル画、色蒼ざめたプーシェの風景、
 栓の抜けた香水壺の匂を吸い込んでいるばかり。

跛を引いて過ぎて行く月日ほど長いものはない、
 雪多い年また年の重たい雪片のつもるもとに、
 陰鬱な無頓着の、終の収穫である倦怠が、
 永劫に不滅なものの形をとって拮据する時に。
 ——この後は、おお生命ある物質よ！お前は最早、
 漠とした恐怖に包まれて、霧深いサハラ砂漠の
 涯しらぬところに眠る花崗岩にすぎないだろう。
 世間の人の関心を呼ぶこともなく、地図の上でも
 忘れられ、ただ獰猛な気分のままに、西に沈む太陽の

⁹ 訳文は、「憂愁」（福永武彦訳）、『悪の華』（再版）所収、『ボードレール全集I』、人文書院、1963年、171-172頁を採用させていただき、文脈の都合で一部変更した。この詩の原文は再版を複製した次からとった。Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Flammarion, 2019, p.116.

光を浴びてのみ歌う、かの年老いたスフィンクスに。

シャルル・ボードレル（1821-1867）、1857年初版の詩集『悪の華』における「憂愁」シリーズの一篇である（再版1861年）。時間に対する強迫的な観念が、「長さ」や「重さ」という言葉で形容されている。「千年生きたよりも」「重たい髪の毛」「長い月日」「重たい雪片」……。「長い蛆虫どもが悔恨のようにうごめいて」の一文はだから、「悔恨のように蠢く蛆虫」という奇抜な直喩のみならず、その「長」さにおいて、とみに知られているだろう。

この詩は、二か所の行間によって区切られ、「僕は～である（Je suis～）」、「それは～である（C'est～）」、「お前は～である（Tu es～）」といった、『悪の華』によくみられるシンプルな構文を基調としている。便宜上、「勘定書」で始まる部分を[A]、「跛を引いて」で始まる部分を[B]とする。[A]の主語は「僕」であり、[B]は「お前」であろう（引用文中の下線部参照）。

[A]においては、「否定的列挙¹⁰」が顕著だ。「眼前にあるいくつかの具体的な事物を列挙し、それをもって既知の現実を代表させたのち、心にとりついて離れないある一つのものの名にかけてそれらを一気に否定し去るという、この語法こそ、ボードレルにおけるSpleen [憂愁]の基本的な表出形態だった¹¹」。「勘定書」、「詩の原稿」、「恋文」、「訴訟書類」、「はやり歌」、「領収書」、「髪の毛」……。抽出いっばいにこれらを詰め込んだ大きな古筆筒でさえ、「僕の悲しい頭脳ほどに秘密を隠してはいないだろう」。列挙は、記憶の容量を変えながら、入れ子状に続くようにみえる。「瓶」「抽出」「筆筒」「閨房」「墓地」「ピラミッド」「月」……。 「僕」は「閨房」であり、「墓地」であり、「ピラミッド」である。

[B]においては、列挙というよりは、言い換えが特徴的だ。雪が重くのしかかり、終わりなき「倦怠」がはびこる時、お前はもはや身動き取れず石と化し、ただ生きるだけの「物質」、「花崗岩」と変わらない。「お前」は、「物質」であり、「花崗岩」であり、「スフィンクス」である。そしてこの言い換えこそは、提喩である（素材と製品）。

¹⁰ 安藤元雄『『悪の華』を読む』、水声社、2018年、118-119頁。

¹¹ 同上。

[A]:「僕」は「ピラミッド」。
[B]:「お前」は「スフィンクス」。「花崗岩」は、素材として、この両者を繋ぐ。畢竟、「僕」とは「お前」のことであり、墳墓（ピラミッド）にしてその守り人（スフィンクス）のことである。墓場（抽出）には「詩の原稿」（[A]）があり、スフィンクスは斜陽に（つまり死に）「歌う」（[B]）のであれば¹²、「僕」こと「お前」は、詩人にちがいない。

この提喩は、すぐれてボードレール的な問題に触れる。石化作用のイメージである。ジャン＝ピエール・リシャールは、われわれが引用したのと同じ詩「憂愁」を採り上げながら、石と霧が同じものだといった¹³。ボードレール的な物質の想像力のひとつは、固体と気体を自由に往来できる能力によるのかもしれない（この意味で、[A]における栓の抜けた「香水壺」flaconは、「霧」と親しみやすい。音としてはなによりも、「雪片」floconsと）。サハラ砂漠に立ちこめる霧は、いずれ石と化し、石は霧となって発散（発汗？）するだろう。スフィンクスと霧の間に、蒸発と凝固の詩的關係があるとしたら、「花崗岩」は「霧」の提喩となる。

悠久のサハラ砂漠の（つまりは石が風化して砂と化す地の）、ずっしりとした石でできたスフィンクスやピラミッド、そしてそれらを取り巻く砂塵、霧、倦怠。「花崗岩」（素材）の一語は、形づくられる製品（スフィンクス、ピラミッド）と、それらの風化・蒸発（サハラ砂漠、霧）とを、同じものにまとめる言葉である。『悪の華』に所収の詩篇「自ラヲ罰スル人L'Héautontimorouménos」が思い出される。

¹² ボードレールは、朝日に歌うとされるメムノンの巨像と、エジプトのスフィンクスとを、「おそらく意識的に」混同しているらしい。Baudelaire, *ibid.*, “notes et variants”, p.324.

¹³ 「従って我々は、石を、霧の一つの誘惑、霧が凝固して行った最後の形と見ることができる。石は霧の不透明さをいよいよひどくし、その密度を高め濃くする。石は、極度に、苦痛なまでに収縮した霧の一種状態なのである。つまりボードレールは、濁った霧の固定観念につきまとわれ、それが彼を岩の強迫観念へと導いて行くのである。サハラ砂漠のスフィンクスのまわりに、彼は霧がひろがり漂うのを見るであろう。まるで岩の表面が蒸発して霧になるように。或いは逆に、神秘的な地平線上で霧が凝り固まって岩になるように。とどのつまり、蒸発とは凝固のことであり、霧がかかるとは肉体的に死ぬことを意味する。生物学的な死もまた、化石したような外観を帯びているのである。」(強調筆者)。J=P.リシャール『詩と深さ』、有田忠郎訳、思想社、1995年、123頁。サルトルのボードレール論を引きながら、詩人と「石」について言及のある次も参照。ジョルジュ・バタイユ『文学と悪』、山本功訳、ちくま学芸文庫、1998年、66-69頁。

「僕のサハラ砂漠に水かうため¹⁴」……。詩人は、サハラ砂漠であり、ピラミッドであり、スフィンクスであり、霧であり、つまりは花崗岩であるだろう。

3. 「藍色」

ここに、堀辰雄（1904-1953）の文章がある。

それらの夏の日々、一面に薄の生い茂った草原の中で、お前が立ったまま熱心に絵を描いていると、私はいつもその傍らの一本の白樺の木陰に身を横たえていたものだった。そうして夕方になって、お前が仕事をすませて私のそばに来ると、それからしばらく私達は肩に手をかけ合ったまま、遙か彼方の、縁だけ茜色を帯びた入道雲のむくむくした塊りに覆われている地平線の方を眺めやっていたものだった。ようやく暮れようとしかけているその地平線から、反対に何物かが生まれて来つつあるかのように……。

そんな日の或る午後、（それはもう秋近い日だった）私達はお前の描きかけの絵を画架に立てかけたまま、その白樺の木陰に寝そべって、果物を齧っていた。砂のような雲が空をさらさらと流れていた。そのとき不意に、何処からともなく風が立った。私達の頭の上では、木の葉の間からちらっと覗いている藍色が伸びたり縮んだりした。それと殆ど同時に、草むらの中に何かがぱたりと倒れる物音を私達は耳にした。それは私達がそこに置きっぱなしにしてあった絵が、画架と共に、倒れた音らしかった。すぐに立ち上がって行こうとするお前を、私は、いまの一瞬の何物をも失うまいとするかのように無理に引き留めて、私のそばから離さないでいた。お前は私のするがままにさせていた。

風立ちぬ、いざ生きめやも。

¹⁴ 前掲『ボードレール全集I』、175頁。

ふと口を衝いて出て来たそんな詩句を、私は私に靠れているお前の肩に手をかけながら、口の裡で繰り返していた。それからやっとお前は私を振りほどいて立ち上がって行った。まだよく乾いてはいなかったカンバスは、その間に、一めに草の葉をこびりつかせてしまっていた。それを再び画架に立て直し、パレット・ナイフでそんな草の葉を除りにくそうにしながら、
「まあ！ こんなところを、もしお父様にでも見つかったら……」

お前は私の方をふり向いて、なんだか曖昧な微笑をした¹⁵。

堀辰雄の中編小説『風立ちぬ』（1938年）の冒頭、「序曲」の出だしである。輪郭だけ茜色に「むくむく」立ち上る不安な「入道雲」のあちら側には、いずれ病に侵されゆく恋人との限りある時間がサナトリウムでまわっている。「すぐに立ち上がって行こうとするお前を、私は、いまの一瞬の何物をも失うまいとするかのように無理に引き留めて、私のそばから離さないでいた」。そんな仕草が「序曲」にふさわしい。

『風立ちぬ』は、エピグラフに次の一文を掲げていることで知られている。「Le vent se lève, il faut tenter de vivre. (風が立つ、生きる努力をせねばならぬ)¹⁶」。

¹⁵ 堀辰雄『風立ちぬ』（1938年）、『堀辰雄全集 第一巻』所収、筑摩書房、1977年、452-453頁。言葉の新旧は梶井の引用にならった。

¹⁶ 「さて、『風立ちぬ』のエピグラフ「Le vent se lève, il faut tenter de vivre.」は、よく知られるようにポール・ヴァレリーの詩「海辺の墓地」の最終連に見出せる言葉だ。だが堀は、『風立ちぬ』執筆とほぼ同じ時期に、それをエピグラフとして掲げたジャック・リヴィエールの未完の小説『フロオランス』の中で、この言葉に出合っている。／「一九三五年晩秋。或高原のサナトリウムのヴェランダ。二人の患者の対話。[…] A その本は何だい？／B これか。これはジャック・リヴィエールの「フロオランス」という小説だ。(略)／A で、その「フロオランス」というのは、何を書こうとしているの？／B Le vent se lève, il faut tenter de vivre (風が立った、生きんと試みなければならぬ。)——ヴァレリーの詩句だが、これがこの小説の^{エピグラフ}題辞になっている。[…]」（「ヴェランダにて」「新潮」一九三六・六）」（渡部麻実『流動するテキスト 堀辰雄』、翰林書房、2008年、211頁。堀辰雄「ヴェランダにて」（1936年）、『堀辰雄全集 第三巻』所収、筑摩書房、1977年、238-241頁参照）。引用の起源の詳細に、われわれは立ち入ることができないが、堀のヴァレリーが、題辞への注目ともあるのは、興味深い。ヴァレリーもまた、この形式を採用しているのである。このこと自体、特段珍しくない。が、内容を鑑みるに、両者の類似が際立つ。ヴァレリー

ポール・ヴァレリーの詩『海辺の墓地』からの引用で、堀の主人公は、風が想起させたこの詩句を、自分自身に言い聞かせるように反芻した（「風立ちぬ、いざ生きめやも」）。以下は、24節からなる長編詩の、終結部4節である。書物のタイトルにも採用された問題の一文は、最終節に登場する。

Zénon! Cruel Zénon! Zénon d'Élée!
 M'as-tu percé de cette flèche ailée
 Qui vibre, vole, et qui ne vole pas!
 Le son m'enfante et la flèche me tue!
 Ah! le soleil... Quelle ombre de tortue
 Pour l'âme, Achille immobile à grands pas!

Non, non!... Debout! Dans l'ère successive!
 Brisez, mon corps, cette forme pensive!
 Buvez, mon sein, la naissance du vent!
 Une fraîcheur, de la mer exhalée,
 Me rend mon âme... Ô puissance salée!
 Courons à l'onde en rejaillir vivant!

の詩は、ピンダロスを題辞にもつ。「いや、親しい魂よ、不死の生などにあこがれず、可能なことの領域をきわめるがよい。（ピンダロス「ピュティア祝捷歌」Ⅲ）」（前掲『フランス名詩選』、231頁。『シーシュポスの神話』のカミュも、これを題辞として採用するだろう）。堀の引用したヴァレリーも、ヴァレリーの引用したピンダロスも、ともに生きることについでての命令である。

ピンダロスの詩は、シラクサの僭主ヒエロンに宛てた私信と思しく、内容的に『風立ちぬ』と親しみやすい。ヒエロンの病いを慰めるものだからである。賢者ケイロンが生きていたら、死者を蘇らすことができた弟子のアスクレピオスのような名医を、あなたのために紹介してもらおうのだが。「高みで吹く風の息吹きはその時々でかわるもの」。不死の生を追求するなかれ。詩があなたを不死にするのだから。「偉大さは名高い歌によって語りつがれる」。ピンダロス『祝勝歌集／断片選』、内田次信訳、京都大学学術出版会、2001年、131-141頁参照。堀とヴァレリーを、題辞を番にして、重ね合わせることも可能だろう。

Oui! Grande mer de délires douée,
 Peau de panthère de chlamyde trouée
 De mille et mille idoles du soleil,
 Hydre absolue, ivre de ta chair bleue,
 Qui te remords l'é�incelante queue
 Dans un tumulte au silence pareil,

Le vent se lève!... Il faut tenter de vivre!
 L'air immense ouvre et referme mon livre,
 La vague en poudre ose jaillir des rocs!
 Envolez-vous, pages tout éblouies!
 Rompez, vagues! Rompez d'eaux réjouies
 Ce toit tranquille où picoraient des focs!

ゼノンよ！ 残酷なゼノン！ エレアのゼノン！
 おまえは私を射抜いたか あの翼ある矢、
 ふるえ、飛び、しかも飛ばない矢で！
 音が私を生み、矢が私を殺す！
 ああ！ 太陽…… 魂にとっては何という
 亀の影、足どり大きく、しかも不動のアキレウス！

いや、いや！…… 立て！なお続く時代の中へ！
 打ち壊せ、私の体よ、思いにふけるこの姿勢を！
 飲むがいい、私の胸よ、いま生まれてくる風を！
 一陣の涼しさが、海から吹き寄せて、
 私をわれに返す…… おお 潮かおる力よ！
 波へと走り 生きてふたたびほとぼしろうか！

そうとも！ 熱狂をそなえもつ大海よ、
 豹の毛皮よ 太陽の幾千万の偶像に

穴をあけられた古代ギリシアの外套よ、
 わが身の青い肉に酔いしれて、
 沈黙にも似たどよめきの中で、われとわが
 きらめく尾を囓む究極の水蛇ヒドラよ、

風が立つ！…… 生きる努力をせねばならぬ！
 広大な大気が私の本を開いては閉じ、
 波が飛沫となって岩からほとぼしる！
 飛び去るがいい、光にくらむページよ！
 砕け、波よ！ 砕け 喜びに沸き立つ水で
 三角帆が餌をついばんでいた穏やかなこの屋根を！¹⁷

ヴァレリー（1871-1945）の詩集『魅惑』（1922年）所収の詩である。足元には死者たちの眠る墓地。不滅の海を望み、ゼノンの飛ばない矢に射抜かれ、知性は動けない（亀を追い抜けないアキレウスのように）。それでも海風を受け、生きんと思いなおす。きわめて孤独なつよい決意であり、定言的な命令だ（「ねばならぬ」）¹⁸。

¹⁷ 前掲『フランス名詩選』、234-237頁（安藤訳）。

¹⁸ 中村真一郎「風立ちぬ（鑑賞）」、竹内清己編『堀辰雄「風立ちぬ」作品論集』所収、クレス出版、2003年、90-91頁参照。中村は、ヴァレリーをめぐる矢内原伊作のコメントを引いている。「風が吹く——吹かなければ死なねばならないだろう。と同時に、風が吹き、肉体が生を修復するのは知性の死に於いてである。生ある限り、生を願ふ限り、計量し、分析し、置換し、構成する知性の本は閉ざされ、砕かれ、飛び去らねばならず、真昼の知性の太陽によって明るく構成され、緻密に建築され、黄金の壘を波打たす屋根は、躍りあがる歓喜の水で打破られなければならず、知性は海辺の墓地に葬られ、そして此の詩の頁もここに終わらなければならぬ。[...] 知性の葬られるこの海辺の墓地に、我々を生かす風は如何にして何処から吹いてくるのか。如何なる風が知性の下に動かなかった海を波立たせ、歓喜の水で打破り、新しい生の中に我々を立ちあがらせるのか。この絶望的な極点から我々は何処に行けばよいのか。残酷な知性の虫が容赦なく肉体を啗り生命を蝕むにまかせるのか。知性を放棄して単純な生の流動に、盲目的な肉体の衝動に、忘却そのものに帰るのか。それとも忍耐が、或は祈りが、知性の倨傲を超えて、更に深い生命と詩との根源に我々を導くのか」。このあと中村は、「『風立ちぬ、いざ生きめやも。』というのは、この『この絶望的な極点から我々は何処に行けばよいのか。』という積極的な問いである」と書いている。

ヴァレリーの風は本の飛翔によって、堀の風は画架とともに倒れたキャンバスによって、それぞれ可視化されている。開閉し飛び去る本と、倒れるキャンバス、ともに白色の支持体は、しかし対照的な動きをみせるだろう。飛び散りと挫折。

ここでは、堀にあって風を見えるものにしてあるもうひとつ、「藍色」について考えてみたい。「木の葉の間からちらっと覗いている藍色が伸びたり縮んだりした。それと殆ど同時に、草むらの中に何かがぼったりと倒れる物音を私達は耳にした」。この「藍色」は、提喩である。

「藍色」はまず、「空」の提喩である。雲を縁取る「茜色」などと相まって、絵を描くにふさわしい。堀の冒頭は、実に色彩豊かだ。読者は、恋人が描く絵を見ることはかなわない。ただ、描いているということは知っている。どうやら風景画らしい。絵はだから、堀が彩色しているのだろう。キャンバスを文章が埋めている。絵はしかし、だめになってしまう。描く対象のひとつだろう、草がこびりつき、表象の距離が保てない。「藍色」（空）はまず、キャンバスを構成する色のひとつとして想起される。画架にのせられた絵がどのようなものかわからず、埋めるべき空白であるとしても、その埋め合わせは、テキストにまかされている仕掛けだ。

「藍色」はまた、「海」の提喩である¹⁹。ここに『海辺の墓地』の冒頭の一節がある。

Ce toit tranquille, où marchent des colombes,
Entre les pins palpite, entre les tombes;
 Midi le juste y compose des feux
 La mer, la mer, toujours recommencée!
 Ô récompense après une pensée
 Qu'un long regard sur le calme des dieux!

穏やかなこの屋根は、鳩たちを伝い歩かせ、
 松の間、墓石の間に脈打っている。
 真昼がまさに、火をもってそこに形づくる

¹⁹ 有島武郎『一房の葡萄』（1922年）の冒頭を思い出してもよいかもしれない。盗まれた二つの絵の具のうちのひとつは、「海」を本物のように描くための「藍色」であったから。堀も有島も、風景画の代替となる言葉の仕掛けについて、考えさせる。

海、海、いつもふたたび始まる海！
 おお 一つの思いをこらしたあとの報酬か
 神々の静けさをじっと眺めやることは！

松の「間」、墓石の「間」の「屋根」とは、眼前の「海」のことである。ヴァレリーのテキストは、その「屋根」たる海によって、上方への視線を90度回転させ、「見渡す」ことが実は「見上げる」ことであると告げている。空のように海は仰がれる。「間」が「海」であること、そしてそれは「青い肉」をしたヒドラのような、「沈黙にも似た」動きをみせること（「脈打っている」）。木の間にうねる海、葉の間に伸び縮みする空。ヴァレリーのテキストと、堀のそれは、「見上げた」合間に動く藍色という同じ結構をもっている。堀の「藍色」は、その「空」と、ヴァレリーの「海」とを重ねる。

また、この90度の錯覚（望む＝仰ぐ）は、画架とともに「ぼったり」と絵が倒れるその角度でもあろう。堀もヴァレリーも、90度ずれるのである。そもそも堀の本は、「風」が「立つ」をタイトルにしているが、上に引いた冒頭部には、「立つ／横たわる」の対語が頻出するのも、これと無縁ではいられない²⁰。「お前が立ったまま熱心に絵を描いていると、私はいつもその傍らの一本の白樺の木陰に身を横たえていたものだった」。「私達はお前の描きかけの絵を画架に立てかけたまま、その白樺の木陰に寝そべて、果物を齧っていた」。「すぐに立ち上がって行こうとするお前」。「それからやってお前は私を振りほどいて立ち上がって行った」。

間隙の動き、藍色、90度回転。堀とヴァレリーのテキストは、提喩を中心に重ねて透かすことができるアニメのセル画のようだ。互いにバタバタ対照させると、空と海が混同され、地軸が歪む。碎ける波の飛沫のごとく本は飛び立ち、キャンバスは打ち伏す。お前と私は、立ったり、横たわったりしている。躍動と転倒の差異が動きだす。ここでの提喩は、間テキストの（テキスト間の）、蝶番となっている。

²⁰ 西原千博『堀辰雄試解』、蒼丘書林、2000年、83-84頁、及び288頁参照。西原は、「節子」が立ち「私」が横たわる直交関係が、物語のその後、転倒すること、つまり「節子」が病床に伏し「私」が傍らに立つという構図に変わることを指摘している。

おわりに

提喩は、寄りすぎた顕微鏡が暗くなるように、引きすぎた望遠鏡が白むように、ブラックアウトとホワイトアウトを両極にもつ。ボードレールの「花崗岩」は前者の、堀の「藍色」は後者の近似値である。提喩は、一切が黒塗りの書物と、すべてが白紙の書物の両方を、だから想起させる。近すぎて読めない本と、遠すぎて読めない本。草のこびりついた堀のカンバス、風にはばたき遠のくヴァレリーのページのような。

提喩は、その抽象性によって（あるいは結局は抽象的にならざるを得ない過度な具体性によって）、二項の転義にとどまらず、テキストにちりばめられた複数の意味を収斂し、同時に拡散するよう誘う。提喩は、イメージの集合場所であると同時にその欠員を呼びに向かわせるような、出口であり入口である。

エリュアールの「触れるもの」は「魚／泳ぎ手／船」を、梶井の「薄っぺらいもの」は「桜／剃刀／薄羽かげろう」を、ボードレールの「花崗岩」は「サハラ砂漠／スフィンクス／ピラミッド／霧」を、堀の「藍色」は「空／海」を、束ねた。光の膨れる白い引きと、光を失う黒い寄りの間に、提喩の括弧は直交し、可視の地平を切り開く。梶井の「千里眼」のような。

提喩は、テキストとの距離を、意識させる。