

フランシス・ボンジュと現代美術

－『調停者ブラック』(*Braque, le réconciliateur*)を中心に－

横道 朝子

はじめに

フランシス・ボンジュの第一詩集『物の味方』(*Le Parti pris des choses*)は1942年に発表されるが、この詩集の成功がきっかけとなって、詩人はピカソ、ブラック、フォートリエ、ジャコメッティといった当時の画壇を代表する画家たちと親交を結び、彼らについてのテキストに取り組むようになる。この動機については1967年に行われたフィリップ・ソレルスとの対談に詳しいが、詩人は画家のうちに「制作者 (ouvrier)」としての共通のモラルを見出しており、古い思考形態に対抗し、来るべき状況の中で何を作り出せばいいのかという同じ問題に直面している彼らと親交を保つことが非常に有益であると考えていた。じじつ、この時期の詩人に画家との交流が与えた影響は非常に大きい。というのも、第二次大戦後の時期というのは、ボンジュの作品が大きな創作形式の変換を遂げた時期であるが、画家の仕事に触れ、それについての考察を深める過程で、詩人は彼自身の詩論を確立していったように思われるからである。詩人の画家論は『同時代のアトリエ』(*L'Atelier contemporain*)にまとめられているが、これらはボンジュ詩学が確立していく経緯を考察するために非常に有効である。本研究では、ボンジュと同様に平凡な事物を対象に作品を産み出すキュビズムの画家ジョルジュ・ブラックを取上げ、ボンジュとブラックに共通する制作のモラルを明らかにしていきたい。

1. 対象との関係：浸透作用 (imprégnation)

ボンジュとブラックは 1944 年、共通の友人であるジャン・ポーランを介して知り合った。以来、二人の親交は画家の死まで途絶えることがなく、詩人はこのキュビスムの巨匠を「現代芸術の旗手」として尊敬し続けた。画家論の中でもブラックについて書かれたものは数多いが、その中でも最も早い時期に書かれた『調停者ブラック』(*Braque, le réconciliateur*, 1946) は、「なぜ事物を描くのか」「対象物といかに関わるのか」というボンジュ詩学の最も重要な問題を取上げている非常に重要な作品である。

このブラック論の冒頭で、詩人は芸術家にとって最も重要なのは、自分の特異性を表現する手段を獲得することであるとし、そのためには「自分の特異性の中に深く入り込むこと」、「自分の方針を決めることが必要だ」と述べる。そして「自分の方針」としてブラックと詩人が見出した方法、それこそが「物に味方すること」なのである。以下の引用を見よう。

Il nous est arrivé de constater que pour nous satisfaire, ce n'était pas tant notre idée de nous-mêmes ou de l'homme que nous devons tâcher d'exprimer, mais en venir au monde extérieur, au parti pris des choses. Et qu'enfin l'homme—son chant le plus particulier il ait des chances de le produire au moment où il s'occupe beaucoup moins de lui-même que d'autre chose, où il s'occupe plus du monde que de lui-même. (Œ, p.130)

(我々は次のことに気がついた—我々を満足させるために、我々は、我々自身について、あるいは、人間についての観念表現をあらわそうとすべきなのではなく、むしろ、外の世界に、物の味方をすることに至らなければならない。そして結局、人間にとって最も独自の歌を産み出す可能性が多いのはいつであるかと言えば、自分自身より他のことにずっと気を取られているとき、自分自身よりはるかに世界について気を取られているような時である、ということ。)(下線部筆者)

ボンジュ詩学の根本命題である「物に味方する」という立場が詩人の言葉で説明されるのはこのテキストにおいてが初めてであり、そのことは、詩人がブラックを彼自身と制作のモラルを共有する芸術家ととらえ、厚い信頼を置いていたことを端的にあらわしていると言えるだろう。

それでは、なぜ「物に味方する」ことによって、人間は「最も独自の歌を生み

出すことができる」のだろうか。詩人の言説を追おう。

Or il se trouve justement que nous sommes « gorgés d'éléments naturels », d'impressions sensorielles, gorgés dès l'enfance. Il s'agit dès lors simplement de libérer cela. Sans vergogne. Cela n'est déjà pas si facile. Étant donné le plus simple objet, l'on peut tenir que chaque personne possède de lui une idée profonde, à la fois naïve et complexe, simple et nourrie (épaisse, colorée), puérile et pratique ; qui plus est, arbitraire et commune. Ce n'est pas le *bon sens*, ce n'est pas l'idée raisonnable: c'est, dit Jean Paulhan, « ce qu'il a en tête à tout moment ». Voilà ce qu'il s'agit de rendre honnêtement, sans autre scrupule. Si chacun y parvenait, quelle poésie (faite par tous !)

(ところで、我々は子供の頃からすでに「自然の要素で満たされている」、感覚的印象で満たされている。だから、ただ単にそれを臆面なく解放すればいいのだ。それだって簡単なことではない。最も単純な物が与えられたとして、各人がそれについて深遠な観念、素朴でかつ複雑で、単純でかつ充実した(厚みがあり、彩られた)幼稚でかつ実際的な観念を持っている、と考えられる。それは、「良識」というものでもなければ、理にかなった観念でもない。それはジャン・ポーランの言う「人がいつでも頭の中に持っているもの」である。それを正直に言い表すべきであって、他に気を使うことはない。もしも、各人にそれだけのことがうまくできたら、(万人によって作られた)なんというポエジーだろう！

すなわち、「物に味方する」ことは、各人が^{オブジェ}物について持っている観念、「人がいつでも頭の中に持っているもの」を見出すきっかけとなり、この観念を解放するだけで自分の特異性をあらわすことができ、それが詩となる、というのである。そして、この観念は以下の引用にあらわされる^{オブジェ}物による浸透作用(imprégnation)によって形成される。

D'où vient cette idée, à laquelle ne correspond encore aucun mot, qui se forme contre la simplicité abusive du mot qui désigne communément jusqu' alors la chose? Est-elle innée? Est-ce l'idée enfantine (Braque dit qu'on cesse de voir après 25 ans)? Ou plutôt, formée par une sédimentation incessante, la somme à ce jour des impressions reçues? Reçues dans le silence aussi que par la science? Le résultat d'une lente et profonde imprégnation... par laquelle il se fait que le monde extérieur et le monde intérieur sont devenus indistincts? A la faveur de quoi se produit alors la saturation, le besoin de rendre, de dégorger, le besoin de se débarrasser de l'idée, de la remplacer par un objet esthétique? Quels sont ses caractères, une fois communiquée? Quels sont ses pouvoirs? Telles sont quelques-unes des questions que pose et que résout le moindre tableau de Braque. (E, p.131)

(どこからこの観念は来るのだろうか？ その観念にはどんな言葉もまだ適合せず、その観念は、今までにそれを示すのに用いられた言葉の単純さに「対立」している。生まれながらのものか？ 子供っぽい観念なのか(ブラックによれば、25歳をすぎれば、物

を見る目がなくなるとか)? それとも、絶え間ない沈黙によって作られた、今までに受け取った印象の総和なのか? 学問によってと同様、沈黙のうちに受け取った印象の総和なのか? ゆっくりして深い浸透作用の結果・・・それによって外の世界と中の世界との区別がつかなくなってしまう浸透作用の結果だろうか? それによって、飽和し、表現したい、吐き出したいという欲求、その観念を取り払いたい、それを一つの美的な物によって置き換えたいという欲求が生まれるような、そういうものだろうか? その観念がひとたび伝達されたなら、その特徴はどのようなものか? その動きは? これらが、ブラックのこの上ない小さなタブローさえもが提出し、解決しているところの様々な問題のいくつかである。(下線部筆者)

しかし、^{オブジェ}物 による「浸透作用」という言葉こそ斬新なものであっても、対象とのある種の交感によって自分自身を(再)発見するというのは取り立てて新しいことではなく、何もポンジュの独創性を示すことにはならない。ただ、同時代のシュールレアリストやミショー、シャールと比較し、表現の差異がどこから来るのかを、人と^{オブジェ}物との関係という側面のみにしぼって考察すれば、それは、作用(働きかけ)の方向の違いにあると指摘できるだろう。以下、この点について考察していく。

まず、ポンジュ以外の場合を見よう。それまでの西洋の伝統では、常に人が^{オブジェ}物に作用してきたと言っていいだろう。例えば、ロマン派以降なら人間の感情を^{オブジェ}物に貼り付け、それ以前なら神話やアレゴリー的な要素を貼り付けてきた。つまり、から^{オブジェ}物へと一方的である。それは、ポンジュと同年代のミショーにおいても同様であるように思われる。ミショーは彼自身の無意識を探索する手段としてのみ、^{オブジェ}物との交感を求めるように思われる。彼は^{オブジェ}物に一方的に自分の感情を貼り付け、自分の感情を対象物に語らせようとする。したがって、そこから明らかにされるのは、常に「je-poète」であり、究極的には^{オブジェ}物は詩人に包含されてしまう。こういった詩人と^{オブジェ}物の関係は、以下に引用する「海」(*La mer*)と題された短いテキストにも端的にあらわれている。

Ce que je sais, ce qui est mien, c'est la mer indéfinie.

A vingt et un ans, je m'évadai de la vie des villes, m'engageai, fus marin. Il y avait des travaux à bord. J'étais étonné. J'avais pensé que sur un bateau on regardait la mer, qu'on regardait sans fin la mer.

Les bateaux furent désarmés. C'était le chômage des gens de mer qui commençait.

Tournant le dos, je partis, je ne dis rien, j'avais la mer en moi, la mer éternellement autour de moi.

Quelle mer? Voilà ce que je serais bien empêché de préciser ⁽²⁾

(私の知っているもの、私のものであるもの、それははてしない海だ。／21 歳になったとき、私は街の生活をのがれ、志願して船乗りになった。船にはいくつかの仕事があった。私は驚いた。私は船では人は海を眺めているのだ、いつまでも海を眺めているのだ、と思っていたのだ。／船はギソウを解かれた。海の人々の休業が始まった。／くると背中を向けると、私は出発した。何も言わずに。海は私の中にあった。永遠に私をとりまく海は。／それはどんな海か？ だが、それは私がどうしてもはっきりと述べることができないことなのだ。)

これに対して、ポンジュの場合はこの作用の方向が全く逆転する。すなわち、ポンジュの作品では、^{オブジェ}「物」が人に作用し、人はその作用を受ける側であることが強調されるのである。『調停者ブラック』に戻ろう。ブラックのテキストの続く部分で述べられる「その時の我々の快樂の素材は最も身近な事物、我々がそれによって最も本格的に浸透されているところの^{オブジェ}「物」」という記述が示すように、我々が^{オブジェ}「物」によって浸透され、作用を受けるのであり、人間が^{オブジェ}「物」に作用を与えるのではない。この作用を与える^{オブジェ}「物」— 受ける人という関係は、詩人の創作の初期から晩年に至るまで、あたかも通奏低音のようにポンジュ詩学を支えており、およそ 10 年後に書かれた以下のテキストの中でも、この関係がさらに展開されている。

Le rapport de l'homme à l'objet n'est du tout seulement de possession ou de d'usage. Non, ce serait trop simple. C'est bien pire.

Les objets sont en dehors de l'âme, bien sûr, pourtant, ils sont aussi notre plomb dans la tête. Il s'agit d'un rapport à accusatif.

*

L'homme est un drôle de corps, qui n'a pas son centre de gravité en lui-même.

Notre âme est transitive. Il lui faut un objet, qui l'affecte, comme son complément objet direct, aussitôt.

Il s'agit du rapport le plus grave (non du tout de l'avoir, mais de l'être.) L'artiste, plus que tout autre homme, en reçoit la charge, accuse le coup. ⁽³⁾

(人と物との関係は単に所有する、あるいは使用するといった関係では全くない。それは、非常に単純であるが、厄介でもある。／物は言うまでもないが、魂の外にある。しかし、それらは私たちの頭の錘にもなるのだ。それは対格に置かれた関係だ。

*

人間とはおかしいもので、自分自身の中に重心を持たない。／我々の魂とは他動詞的である。それには、直接目的語のように直に働きかける対象が必要なのである。／問題なのは、(「所有」ではなく「存在」という) もっと重要な関係である。芸術家は他のどんな人間より、そこから荷重を受け取り、その衝撃をはっきりと示すのだ。)

この引用は、ボンジュにおいて人と物^{オブジェ}の作用の主客の関係が全く逆転していることを明白にあらわしている。また、「人と物^{オブジェ}との関係は単に所有する、あるいは使用するといった関係では全くない。(中略)物^{オブジェ}は言うまでもないが、魂の外にある」という表現は、ミショーの「わたしのものである海」「海は私の中にあつた」という表現と極めて対照的であり、この物^{オブジェ}との距離感もこの二人の詩人の差異をより際立たせているように思われる。

しかし、物^{オブジェ}から人へと向かう作用の方向だけでは、人と物^{オブジェ}との関係を十分説明したことにはならない。なぜならば、ボンジュにおいても、それが詩であるかぎり、人から物^{オブジェ}へと向かう作用も同時に存在するからである。すなわち、人間は物^{オブジェ}から作用を受けることによって自分に固有の観念を獲得し、それを解放することによって、自分自身を表現することができるわけだが、そのことは、物^{オブジェ}のほうも、それまでの平凡で陳腐な言い回しから解放され、新しい言葉で語られるという受動的作用も同時に受けることになるのである。したがって、ボンジュにおける「浸透関係」は、「相互的」とであると展開できるだろう。こういった対象物との関係は、『物の味方』におさめられた詩人の初期の詩篇に「相互浸透」(interpénétration)という言葉ですでに明確にあらわされている。以下の引用を見よう。

Au contraire des escarilles qui sont les hôtes des cendres chaudes, les escargots aiment la terre humide. Go on, ils avancent collés à elle de tout de leur corps. Ils en emportent, ils en mangent, ils en excrémentent. Elle les traverse. Ils la traversent. C'est interpénétration du meilleur goût parce que pour ainsi dire ton sur ton — avec un élément passif, un élément actif, le passif baignant à la fois et nourrissant l'actif — qui se déplace en même temps qu'il mange. (E, pp.24-25)

(熱い灰の主である炭殻とは反対に、かたつむりは湿った土を好む。ススメー彼らは土に全身をくっつけて進む。彼らは土を持ち運び、食べ、排泄する。土がかたつむりを突きぬけ、かたつむりは土を突きぬける。これは本当にすばらしい相互浸透だ。というのは、それはいわば、相互関係にあるもの—つまり、受動の要素と能動の要素であるが、受動のほうか能動のほうを浸すと同時に養い、能動は食べると同時に移動していく、といった具合だからである。) (下線部筆者)

この作品の標題「Escargots」が「écrire」、あるいはその古形である「escrire」に非常に近い語であることを語源に敏感な詩人が気付かなかったはずがないだろ

う。じじつ、この作品で描かれているのは、かたつむりであり、同時に「書く」ことでもあるのだ。引用した冒頭部分では、かたつむりと土の関係が詩人と対象物の関係に置き換えられ、この両者の関係は「最も趣味のよい相互浸透である」とされる。この「相互浸透」の関係は下線部でさらに詳しく述べられる。すなわち、本来、作用を受けるだけの「受動の要素」が逆に「能動の要素を浸すと同時に養う」というように「能動の要素」に作用を及ぼすのであって、結果、この二つの要素は「相互的」に作用しあうこととなる。この「相互浸透」の関係を詩人と^{オブジェ}物の関係に当てはめれば、詩人に描かれる「受動の要素」である^{オブジェ}物、詩人に「固有の観念」を与えることによって詩人を描くという能動の作用をするわけである。この『調停者ブラック』も、対象であるブラックについて語ることによって、結局は詩人自身の詩論を説明することになるという相互浸透の産物だとみなすことができるだろう。

以上のように、ブラックのテキストをきっかけに、詩人と画家がなぜ、平凡な事物を対象に選び、それといかに関わっているのかをみてきた。物に一方向的に人間的な要素を貼り付けることをやめ、物からの作用の受け皿として存在しはじめたときから、人と物は仲直りするわけである。このような新しい関係を打ち立てることによって人と物を「調停する（仲直りさせる）人 *réconciliateur*」、それがブラックであり、それは同時にボンジュの立場にほかならなかったのである。

ボンジュは詩人として活動しはじめるのが遅かったが、詩人のしての活動の最初期から、^{オブジェ}物との関係は非常に明確に確立されていて、このキュビスムの巨匠を詩人自身の詩論を弁護し、正当化してくれる後ろ盾、精神的パトロンのように認識していたように思われる。

2. キュビスム絵画

それでは、「対象物との相互浸透」の結果が、実際に作品でどのようにあらわされるのか。非常に興味深いのは、同じモラルを共有するこの二人の芸術家のそれぞれの最初期の表現形式が酷似していることである。

ボンジュの『物の味方』に収録された最初期の作品は、詩人自身が「爆弾形式」

(*texte sous forme de bombe*)という言葉で定義しているように、非常に簡潔にまとまっていることを特徴とする⁽⁴⁾。そして、対象の描写の特徴として指摘できるのは、詩人が対象物をさまざまに分解していき、その分解された対象に非常に突飛なイメージを貼り付けていくことである。「パン」(*Le pain*)を見よう。まず、テキストの冒頭では、硬い外皮の盛り上がりがさまざまな山脈に見立てられる。

La surface du pain est merveilleuse d'abord à cause de cette impression quasi panoramique qu'elle donne: comme si l'on avait à sa disposition sous la main les Alpes, le Taurus ou la Cordillère des Andes. (CE, p.22)

(パンの表面はまず、それが引き起こすほとんどパノラマめいた印象によって、驚異的なのだ。まるで、アルプス山脈、トロス山脈、または、アンデス山脈を手中に収めたかのようなのである。)

続く部分で詩人の視線はパンの塊を分解し、中の「mie」と呼ばれる柔らかい部分に注がれる。そして、この部分にもさらに突飛なイメージが貼り付けられる。

Ce lâche et froid sous-sol que l'on nomme la mie a son tissu pareil à celui des éponges: feuilles ou fleurs y sont comme des sœurs siamoises soudées par les coudes à la fois. Lorsque le pain rassit ces fleurs fanent et se rétrécissent: elles se détachent alors les unes des autres, et la masse en devient friable... (CE, pp.22-23)

(パンの身と名づけられるこのしまりがなくて冷たい下層土はスポンジと似た組織をもっている。葉、あるいは花がそこでは、一度にくっついたシャム双生児のようである。パンが固くなると、これらの花はしおれ、縮む。その時、花は互いに離れ、塊はそのためにはずれやすくなる。)

この対象物の分解は他の多くの作品において同様に行われる。「オレンジ⁽⁵⁾」(*L'orange*)における描写は、外皮から始まり、果肉、種と、対象を分解しながら進んでいく。「黒イチゴ⁽⁶⁾」(*Les mûres*)においても、まず、いばらに守られた黒イチゴの全体像に注がれた詩人の視線は、黒イチゴの房、房を構成する粒、その粒の果肉、種というように、対象の細部へと分け入っていく。

分解されるのは事物だけにとどまらない。多くの詩人によって叙情的に歌われた雨もボンジュの作品において描かれるのは、それがもたらす情景でも、その情景が喚起する心の状態でもない。雨は「カーテン」から「雨粒」の段階にまで分解され

て描き分けられる。以下は「雨」(*Pluie*)の一部である。

La Pluie, dans la cour où je la regarde tomber, descend à des allures très diverses. Au centre c'est un rideau (ou réseau) discontinu, une chute implacable mais relativement lente de gouttes probablement assez légères, une précipitation sempiternelle sans vigueur, une fraction intense du météo pur. À peu de distance des murs de droite et de gauche tombent avec plus de bruit des gouttes plus lourdes, individuées. Ici, elles se semblent de la grosseur d'un grain de blé, là d'un pois, ailleurs presque d'une bille. Sur des tringles, sur les accoudoirs de la fenêtre la pluie court horizontalement tandis que sur la face inférieure des mêmes obstacles elle se suspend en berlingots convexes. (Œ, p.15)

(雨は、それが降っているのを私が見つめている中庭では、実に種種さまざまな様子をして落ちてくる。中央では、それは不連続なカーテン(または、網)だ。執拗に、しかし比較的ゆっくりと、察するところ、かなり軽い水の滴りとなって落ちてくる。無気力な果てしないせわしさと、純粋な流星の莫大な数の細粒である。左右の壁から少し離れたところでは、もっと重い個々の水滴となり、一段と大きな音を立てて落ちてくる。こちらでは、麦粒、あちらでは豌豆の大きさに見える。また別のところでは、ほとんどビー球ほどの大きさだ。窓の金棒や手すりの上では、雨は水平に流れているが、これらの障害物の裏側では、凸状のキャンディのようにぶらさがる)

さらに対象の分解はその対象物のシニフィアンにまで及ぶ。「体操選手」では「GYMNASTE」という語がアルファベットに分解され、「G」や「Y」の形と体操選手の姿の類似が述べられる。

Comme son G l'indique le gymnaste porte le bouc et la moustache que rejoint presque une grosse mèche en accroche cœur sur un front bas.

Moulé dans un maillot qui fait deux plis sur l'aine il porte aussi, comme son Y, la queue à gauche. (Œ, p.33)

(Gが示すように体操選手は山羊ひげと口ひげをたくわえている。口ひげは狭い額の上で巻き毛になっている髪の毛とほとんどくっついて一つになっている。/鼠径部に二本のひだをなしているレオタードにぴったりと体を包まれ、彼はYが示すように尖った一物を持っている、左側に。)

以上の引用が示すように、詩人は対象を分解し、新しいイメージで再構成する。さらに、この描写は、1) 対象の極端な単純化・歪曲化、2) 一点集中遠近法による空間描写の完全な否定、3) 多視点的イメージの結合、という三点から特徴付けられるが、この特徴はまさしくキュビズム絵画の定義そのものであり、それはまさにブラックの最初期の絵画、すなわち、分析的キュビズムと呼ばれた時代の絵画を

思わせるものがある。そのように詩人の作品をとらえると、多くのパラグラフの頭におかれる接続詞「mais」は、あたかもキュビズム絵画の画面における「稜線」のようにパラグラフを区切り、全体の意味の流れを阻止しているように思われる。

この『物の味方』が書かれた 1930 年代には、ポンジュはまだブラックをはじめとする画家たちと親交がなく、絵画についてのテキストも見つかっていない。ブラックの創作活動についてみても、分析的キュビズムの時代を 1910 年頃に終え、パピエ・コレの時代を経て、「玉突き台」の連作を手がけていた時期であり、この表現の共通点によって、キュビストからの影響を云々しようというわけではない。しかし、20 世紀初頭の芸術状況においてモデルニテの担い手であったキュビストたちと、ポンジュが（画家たちの「革命」から 20 年ほど遅れることになるが）、従来の見方を変え、表現形態を変えるために採った「最初」の表現方法が偶然にも多くの類似点を持っていた、ということは非常に興味深いことだと思われる。

3. キュビズムとの訣別—今後の研究課題

しかし、詩人が画家たちと知り合い、彼等についてのテキストを手がけ始めた 1940 年代、詩人の関心はこういった最初期の「爆弾形式」というテキストのあり方にはもうすでになく、「詩的日記」(journal poétique) という新しい形式を模索していた。この形式の作品では、単語の羅列や詩の断片などがまとまりのない草稿のような状態で提示され、作品は十数ページにわたる長いものとなる。また、描写の特徴としても、先ほどの「爆弾形式」の作品で見られたような、対象の分解、歪曲化、突飛なイメージの貼り付けは減っていき、その代わりに、自己批評や、愛用のリトル辞典からの長い引用が増えていく。これは、詩人の関心が作品を一つの完成したオブジェとして提示することよりも、作品ができあがりつつある創作過程そのものを提示することに移っていったことを端的にあらわしている。この画家論を手がけ始めた 1940 年当時、詩人はこの新しい形式に対する関心を高めていく一方で、どうしても確信は持つまでには至っていなかった⁽⁷⁾。しかし、この形式に対する確信を詩人に与え、それまで書き溜めたこの形式の作品を第二詩集『やむにや

まれぬ表現の欲求』(*La rage de l'expression*, 1952) として出版する決心をさせたのが、この時期、詩人と交流を始めた現代画家たちの仕事であった。中でも詩人とはほぼ同年代であるフォートリエやジャコメッティからは多くを得たように思われる。ポンジュは彼らのうちに制作者のモラルだけでなく、時代の共同意識のようなものも同時に見ていたのではないかとと思われる。それは、この同年代の画家論で取上げられている問題が、ブラック論においてのそれと比べるとより深刻であることが物語っている。すなわち、ブラック論では、詩人よりも年長の偉大な先達として、20世紀初頭の芸術状況の中でこのキュビスムの画家が及ぼした影響を第三者的なまなざしで評価しているのに対し、ジャコメッティ論では、第二次大戦後の「危機の時代」を同時に生きる芸術家として、虚無や不条理など実存主義に近いテーマがとりあげられているからだ。次回の考察では、ジャコメッティ論を取上げ、詩人がこの同年代の画家が仕事をいかに評価し、そこからどんな影響を受けたのか、さらには、戦後の芸術状況の中で彼らの仕事がどのように位置付けられるのかを考察していきたい。

使用テキスト：Francis Ponge, *Œuvres complètes I*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1999. (「Œ」を略記し、ページ数のみを示す) なお、訳出は全て拙訳によるが、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。

注：

- (1) ポンジュ詩学の根本命題については、この詩人自身の説明より先にサルトルが有名なポンジュ論「人と物」の中で次のように説明している。「言葉をそれまでの陳腐な用法から引き離し、我々の視線を新たな対象に向け、物の厚みが持つ無限の富を、言葉の意味の持つ無限の富によって表現しなければならない。では、この新しい対象とは何か？ ポンジュの詩集の題名がその説明となる。物は実在する。それを運命として受け入れ (*en prendre son parti*)、物に味方(*prendre leur parti*) すべきである。そして、我々は物について断固として (*de parti-pris*) 語りだすべく、あまりに人間的な性格を持つ言辞を放棄するであろう。物すなわち非人間的なものについて語りだすために。」
Jean-Paul Sartre, «L'homme et les choses» in *Situation I*, Paris, Gallimard, 1948, pp.264-245.
- (2) Henri Michaux, *Epreuves, exorcismes, 1940-1944*, Paris, Gallimard, 1946, p.108
- (3) *L'objet, c'est la poétique* in *L'Atelier contemporain*, Paris, Gallimard, 1977, pp.221-222.
- (4) ポンジュはソレルスとの対談の中で、『物の味方』に収められた最初期の作品について、「爆弾形式」の作品と呼び、その爆弾を次のように定義している。[...] *une bombe que je voulais préparer, c'est-à-dire quelque chose de beaucoup plus clos, de beaucoup plus fermé, de beaucoup plus efficace, une fois qu'on aurait mis en action.* (Francis Ponge/Philippe Sollers, *Entretiens de Ponge avec Philippe Sollers*, Paris, Gallimard/Seuil, 1970, pp.77-78.
- (5) Œ, pp.19-20.
- (6) *ibid.*, pp.17-18.
- (7) 「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。確かなのは、僕はもう散文詩の形式には満足していないこと、これ以外の (内面的で、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ることだ。」 Jean Paulhan et Francis Ponge, *Correspondance 1923-1968*, Paris, Gallimard, 2 vol. 1988. t. I, p.301.

(博士課程後期課程)