

## ルネ・シャール『激情と神秘』の風景描写における半過去

中 嶋 美 貴

ルネ・シャールの代表作『激情と神秘<sup>(1)</sup>』は、1938年の執筆開始から10年もの歳月を経て、第二次世界大戦による詩人としての活動の中断のあと1948年に出版された。5つの詩集をひとつに集成して出版された詩集『激情と神秘』には、一般的に「シャールらしい」と思われるような格言調の詩ばかりが見られるのではない。そこには、シュルレアリスム運動からの離脱、戦中、戦後を経た詩人の、詩作の変化を見ることができるだろう。しかし、シャールの詩作において一貫してあらわれるのは、生まれ故郷の南仏の風景である。アヴィニヨン近くのソルグ川が流れる町リル・シュル・ラ・ソルグの豊かな自然に囲まれて幼少期を過ごしたシャールの詩中には、多分に自然の要素が織り込まれているのである。とはいえ、南仏の風景そのものを描く、いわゆる風景画のような詩は、『激情と神秘』において殆ど見られない。南仏の自然の要素はしばしば比喩として用いられ、幼少期の思い出のような詩人の記憶と結びついているようである。

1938年から1947年の間に書かれた詩をまとめた詩集『激情と神秘』において、風景を描いた詩が登場するのは、とりわけ1941年にシャールがレジスタンスに本格的に参加する前と、第二次世界大戦後に創作された詩の中である。この詩集では、戦争という時間軸を境に、顕著にこれらの風景描写の間に変化が生じているようだ。その描写の違いは、動詞の直説法半過去形（以下、半過去）の使用に見られるような、時制の使い分けにより区別できる。半過去は、過去の動作の継続をあらわす時称と定義されるが、その用法は多岐にわたり、継続という概念のみにその用法を限定することはできない。『激情と神秘』において、半過去は具体的な情景の説明や場面の強調に多く登場し、戦争の情景を語るときや、思い出を語るときに効果的に用いられている。

しかし、風景という言葉は多義的であって、どこか掴みどころがない。そこで、シャールの風景描写の変化の過程を解明するために、まず風景が具体的に何を指すのかを明らかにしたい。風景が生じるためには、視野にある「一つ一つのものが、われわれの感覚を束縛してはよろしくない<sup>(2)</sup>」と哲学者ジンメルは言及する。つまり、風景は、個々の自然の要素が一つのまとまりを形成して視覚に訴えるものだけということである。そのうえで、風景においては「ほかでもない局限が、瞬間的であれ持続的であれ、ある視野の地平のうちに包みこまれることが、何よりも重要<sup>(3)</sup>」であるとし、「《風景》として思い描かれた時、それは目で見ても、美的な意味からしても、気分の上でも、他からへだたった自分だけの存在である」と結論付ける。

ジンメル の定義は、字義的にも証明される。語源辞典によると、風景 *paysage* は1493年に、「地域 *pays* を表象している絵画<sup>(4)</sup>」を指す言葉として使われ始めたとされており、フランス語の歴史辞典によると、風景 *paysage* は「眺め、全体的に見渡せる地域 (*pays*) の広がり<sup>(5)</sup>」とされている。また、この *pays* 「地域」は「地方、町、生まれた町、生まれた地方の一地域」と定義されている。よって、フランス語における風景という言葉は、「全体的に見渡せる、特定の地方の広がり」を意味すると提唱でき、その広がり が表象するものも風景に含まれることがわかる。また、『激情と神秘』においても *pays* の大部分はフランスを指すものではなく、*mon pays*<sup>(6)</sup>、*ton pays*<sup>(7)</sup> のように所有形容詞が付けられることから、この言葉は、故郷のような慣れ親しんだ土地を指していることがわかる。したがって、先に述べた定義を念頭に置くと、フランス語における *paysage* : 風景という概念には、目の前に広がる眺めが、見るという行為によって切り取られるような視覚的な限定と同時に、地元意識や故郷といった、ある種の属性の限定が含まれると 言うことができる。

さらに具体的にその概念を浮き彫りにするために、風景という言葉に関する二つの点に注目したい。一つ目は、14世紀にペトルカがヴァントゥー山から風景を発見したと同時に、自己内省のきっかけを発見したことである<sup>(8)</sup>。この自己内省こそが、風景を思考することのはじまりとなっているのだと、ケネス・クラークは著書『風景画論』のなかで言及する<sup>(9)</sup>。二つ目は、フランスにおいて、風景という言葉が美術用語としてはじめて使われた、という事実である。それは技術的要求から生まれた表現方法のひとつとして使われ始めた言葉だった。したがって、当然のごとく文学の中の風景においても、その表現方法が問題となるべきであろう。

以上のような風景の定義を前提とするとき、半過去が風景描写に効果的に使われるのはなぜか。詩と風景の関係を論じたミシェル・コロは、著書『風景と詩 ロマン主義から現在まで<sup>(10)</sup>』の中で、風景描写における半過去の効果について注目し、次のように言及している。

[...] L'imparfait, dans la mesure où il ouvre un horizon temporel et spatial, suppose, au foyer de cette perspective, la présence d'un sujet. Une de ses fonctions traditionnelles dans le récit est l'expression de l'analyse des sentiments. Mais celle-ci n'a nul besoin d'être explicite ; toute action évoquée à l'imparfait, du fait qu'elle est envisagée de l'intérieur, en focalisation interne, est investie de subjectivité<sup>(11)</sup>. [...]

[...] 半過去は、それが時間的、そして空間的な水平線を開く限りにおいて、この遠近法の中心、すなわち主題の現前を提示する。物語における伝統的な半過去の役割のひとつは、感情分析の表現である。しかしながら、これは明白である必要がない。つまり、半過去で連想されるすべての行為は、内的なものを見つめていることから、内側に向かって焦点を当てな

がら主体性を与えるのである。[…]

半過去で過去を語る行為は、語り手が以前に起こったことを見つめながら語るのもので、記憶や思い出といった、内的なものに向かっていく行為である。また、主語が一人称でない場合も、語り手は、過去に出来事が起こっている時点に視点を移して語るのもので、半過去の語りは、出来事が内包している過去に向かって焦点を当てる行為であると言える。いずれの場合も、語りの時点である現在と、出来事が起こった時点である過去は、半過去という線上で結ばれている。コロの主張を受け入れる場合、たしかに、絵画における遠近法は、対象と見る者を線上で結んでいるという点において、出来事と語り手を同時性の線上で結ぶ動詞の半過去と共通している。また、詩の中の風景における「見るものと見られるもの」という関係性は、空間的な広がりを作るという作用だけでなく、見る側の位置を限定するという働きにおいても、絵画における遠近法と共通するものとなる。そのうえで、半過去で出来事を語る時、自動的に線上のつながりが形成される相互関係を、コロは遠近法の構造と照合させているのである。このように、『激情と神秘』の風景描写に使われる半過去は、この「見ている位置を決定する」働きにおいて、重要な役割を果たす。それは、半過去による語りするとき、風景は時空間を越えて語り手の前にあらわれ、鮮やかに広がりを展開するからである。

半過去も風景も、同様に内側に向かっていく現象であるが、絵画の技法である遠近法と半過去を連動させて考えるのは、多少強引ではないだろうか。そこで、それらを直接的に結びつけるのではなく、半過去の「語り」が、詩の中に風景を立体的に浮かび上がらせる遠近法の効果を生み出していると考え、この二つの概念を有機的に結び付けることにする。以上のことを踏まえながら、第二次世界大戦という時間軸の設定を前提に、とりわけレジスタンス活動中に書かれた『イプノスの手帖』を境とし、半過去の使用に焦点を当てながら『激情と神秘』における風景描写の変化を辿る。

## I. 『イプノスの手帖』以前の風景描写

1943年から1944年の間に書かれたメモを編成した『イプノスの手帖』以前に、1938年から1944年に書かれた『ただ残るのは』が『激情と神秘』に収められている。次に挙げるのは、そのなかの「暴力」と題された詩である。

La lanterne s'allumait. Aussitôt une cour de prison l'étreignait. Des pêcheurs d'anguilles venaient là fouiller de leur fer les rares herbes dans l'espoir d'en extraire de quoi amorcer leurs lignes. Toute la pègre des écumes se mettait à l'abri du besoin dans ce lieu. Et chaque nuit le même manège se répétait dont j'étais le témoin sans nom et la victime<sup>(12)</sup>.

[…]

角灯が灯っていた。すぐに牢獄の中庭がそれを締めつけていた。鰻の釣り人たちがそこに、釣り糸に付けるえさを取り出そうと、彼らの鉄具でまばらな草を掘りにやっ来ていた。屑で一杯の盗賊団全体が、必需品が十分あるようにと、ここに身を落ちつけていた。そして夜毎、私とその名もない目撃者でまた犠牲者となっていた同じ駆け引きが繰り返されていた。

[…]

この詩では、半過去の使用によって動作の継続が生み出され、時空間に広がりをもたらされている。はじめに状況描写でそれが使われるのは、詩の冒頭「角灯が灯っていた」の部分である。灯りの出現によって、見えている範囲の限定がなされ、見ているものと見られているものの関係性が形成される。同時に背景にある暗闇が強調され、「角灯が灯っている」状態の継続が半過去で語られることで、背後にある暗闇の空間は広がり続ける。このように、この場面では、時空間の広がりが生まれているのだが、先述したような、いわゆる風景としての広がりは見られない。しかしながら、この詩には時空間を創造する際の、半過去の特異な様態があらわれている。

それは最後の部分に見られる。「繰り返されていた」という、反復をあらわす動詞が半過去で用いられ、継続的な時間の流れが再び強調される。しかし、繰り返されるのは「同じ駆け引き」であり、この部分では、習慣的反復を「目撃」している「私」があらわれる。見ている「私」は、詩の中に固有名を持たずに存在し、現実味を持たない時空間が形成される。詩篇「暴力」の中で見られるのは、このような異空間の創造における半過去の使用と、習慣的反復の半過去の使用の共存である。これらの異なる半過去が同時にあらわれることができるのは、詩の語り手が異空間のなかという位置にあることによるものである。

このように、半過去は、時間の流れを離れて非時間的に用いられる。情景描写が半過去で語られることで、詩のなかには、現在とは別の世界が形成される。その別の世界は、半過去のみで語られ、ほかの時制の制約を受けないため、語り手は過去の世界でも現在の世界でもなく、仮想の世界に視点を移すことができるのである<sup>(13)</sup>。このように、『イプノスの手帖』以前の詩には、いわゆる現実を超えた時空間が感じられ、シュルレアリスムの余韻を示すような半過去の使用が見られる。語り手は、視点を非現実に移すことによって、現実ではないことを現実であるかのように語ることができる。その効果は、事態が完結したものとして設定されないという、この時制の特質によるものでもある。未完結による同時性により、詩中の半過去は非現実的描写を現前させる。しかしながら、このような効果は、その部分を取り巻く文脈との関係によって決定されることを忘れてはならない。先述したように、この詩において半過去は、他の時制の制約を受けないため、非現実的描写を可能にするのである。

また、詩篇「エヴァドネ<sup>(14)</sup>」において、シャールは現実的とも非現実的とも呼べるような牧歌的風景を、半過去形を用いて展開している。

L'été et notre vie étions d'un seul tenant  
 La campagne mangeait la couleur de ta jupe odorante  
 Avidité et contrainte s'étaient réconciliées  
 Le château de Maubec s'enfonçait dans l'argile  
 Bientôt s'effondrerait le roulis de sa lyre  
 La violence des plantes nous faisait vaciller  
 Un corbeau rameur sombre déviant de l'escadre  
 Sur le muet silex de midi écartelé  
Accompagnait notre entente aux mouvements tendres  
 La faucille partout devait se reposer  
 Notre rareté commençait un règne  
 (Le vent insomnieux qui nous ride la paupière  
 En tournant chaque nuit la page consentie  
 Veut que chaque part de toi que je retienne  
 Soit étendue à un pays d'âge affamé et de larmier géant)

C'était au début d'adorables années  
 La terre nous aimait un peu je me souviens.

夏と私たちの生はひとつづきだった  
 田園が君の薫るスカートの色を覆っていた  
 渴望と束縛が和解していた  
 モーベックの城は粘土の中にのめり込んでいた  
 まもなく揺れるその豎琴が崩壊するだろう  
 植物の荒々しさは私たちがよるめかせていた  
 一羽のカラス、艦隊からはぐれた陰気な漕ぎ手が  
 引き裂かれた真昼の無言の火打石のういで  
 優しい動きに満たされた、私たちの睦まじさに同行していた  
 鎌は至る所で休んでいるにちがいがなかった  
 私たちの特異さが支配し始めていた

(私たちの脛に皺を刻む不眠の風は  
 毎晩、承認されたページをひっくり返しなが  
 望むのだ、私が忘れずにいる君のひとつひとつの部分が  
 飢えた時代とコロナの国に広がっていることを)

素晴らしい歳月の始まりのことだった  
 大地はいくらか私たちを愛していた、私は覚えている。

夏の南仏の田園風景の中を歩く「私たち」が描かれたこの詩の題名「ÉVADNÉ」は、「ÉVADÉ 脱走者」のモノグラムであるとも考えられる。半過去によってはじまる「夏」と「私たちの生」のつながりは、出来事が起こった「時」と、語りの「時」の時間の完了による限定からすり抜けて(ÉVADÉ)、あたかもそこに現前しているような回想へと広がっている。語り手の視点は過去に移り、半過去であらわされた動作は、過去において現在の様態になる。そのため、人物の動作には躍動感が、そして風景描写には鮮やかさが与えられる。

それは、例えば、4行目「モーベックの城は粘土の中にのめり込んでいた」の描写に見られる。半過去によって、風景を見ている者が、歩いている者の視点と同時に語りを行うため、詩人は、歩きながらでなくては見ることのできない光景を、描きだすことができる。もし、ここでの時制が現在形や複合過去であったなら、動作は中断されてしまい、風景の広がりや失われ、歩く者の視線と語り手の視線が同位置に重なることはないだろう。また、「植物の荒々しさは私たちをよろめかせていた」の部分では、植物の荒々しさを、半過去によって、人間をよろめかせるほどまでに執拗なものに押し上げて強調している。このように、半過去は、動作を継続させることによって、その動作を取り巻く風景に、遠近法を通して見るようなある種の生々しさを与え、それらを強調することができる。

10行目「鎌は至る所で休んでいるにちがいなかった」と11行目「私たちの特異さが支配し始めていた」では、詩の冒頭で展開していた風景描写に変調が起こる。9行目までは、平和的と呼べる田園風景が広がりを見せていた。しかし、10行目には「鎌」という不吉な要素があらわれ、その不気味さからは、この平和的風景の儂さが暗示される。さらに、11行目「支配し始めていた」の描写では、半過去の冷静な語り口が、平和的風景の喪失に現実味を与えている。

そして、ポール・ヴェーヌが「次の四行は、詩人が自らの熱愛に意図的な妥協によって身を任せただけであり、一方的にその現実をふくらませているのだと特記している<sup>(15)</sup>」部分であると言及する12行目から15行目は、括弧の中で現在形が用いられることで、それまで半過去形で語られていた部分とは切り離される。この4行は、半過去で語られる風景を語っている。それを、最後の部分の現在形の使用によって、「私」が語る、という何重にもなった語りの構造がここに形成

されている。したがって、具体的な風景描写にも関わらず、この詩は、どこか実体のないものになってしまうのである。

## Ⅱ. 『イプノスの手帖』のなかの風景描写

上記のように、『イプノスの手帖』以前に収められている詩のなかの風景描写は、どこか非現実的な雰囲気をもっている。では、レジスタンス期に書かれた詩篇ではどうか。臨場感のある表現で戦場を語ったといわれる、これらの237個の詩篇のうち、風景描写の存在する詩は極めて少ない。まず、『イプノスの手帖』の冒頭部分に注目したい。「これらは、緊張、怒り、恐怖、対抗心、嫌悪、計略、束の間の内省、未来の幻想、友情、愛の中で書かれた。それはつまり、メモは現実の世界にどれだけ影響されているかということを示している<sup>(16)</sup>。」シャール自身も告白するように、内省の時間は束の間に過ぎなかったようである。その内省の時間の少なさが直接的に風景描写の少なさに反映しているというのは極端かもしれないが、先に挙げた風景の定義を前提とする場合、自己内省は、風景の現前において欠かせない要素なのである。そのような緊迫した状況に置かれていても、詩人は風景描写をして場の再現を図り、戦争を語る。『イプノスの手帖』53番<sup>(17)</sup>の詩では次のように半過去が用いられ、戦闘の情景が語られる。

Le mistral qui s'était levé ne facilitait pas les choses. À mesure que les heures s'écoulaient, ma crainte augmentait, à peine raffermie par la présence de Cabot guettant sur la route le passage des convois et leur arrêt éventuel pour développer une attaque contre nous. La première caisse explosa en touchant le sol. Le feu activé par le vent se communiqua au bois et fit rapidement tache sur l'horizon. L'avion modifia légèrement son cap et effectua un second passage. Les cylindres au bout des soies multicolores s'égaillèrent sur une vaste étendue. Des heures nous luttâmes au milieu d'une infernale clarté, notre groupe scindé en trois : une partie face au feu, pelles et haches s'affairant, la seconde, lancée à découvrir armes et explosifs épars, les amenant à port de camion, la troisième constituée en équipe de protection. Des écureuils affolés, de la cime des pins, sautaient dans le brasier, comètes minuscules.

L'ennemi nous l'évitâmes de justesse. L'aurore nous surprit plus tôt que lui.

(Prends garde à l'anecdote. C'est une gare où le chef de gare déteste l'aiguilleur!)

発生していたミストラルは事態を容易にはしなかった。時が経つにつれ、私の恐怖は私たちへの攻撃を発展させるために、路上で輜重隊の通過と時折の停止を見張っている「伍長」の存在に一層強められるや、募っていた。戦車の最初の車体は地面に触れると爆発した。風

に煽られた火は森に伝わり、すぐに地平線にそぐわなくなった。飛行機はわずかに進路を変え、二度目の通過をした。多くの色の絹のシリンダーが、広い場所に散らばった。何時間も私たちは地獄の光のさなかで戦い、グループは三つに分かれた。一つのグループは火事に向かって、燃え広がるのを防ぐためにシャベルと斧を忙しく働かせ、二番目は、散らばっている武器と火薬を見つけ、トラックで無事にそれを届けるようにと放たれ、三番目は防衛のチームとして作られた。逆上した栗鼠たちが、松の梢から猛火の中へ飛び込んでいた、ごく小さな彗星のように。

私たちは敵から間一髪で逃れた。夜明けが敵よりも早く私たちを捕えた。

(逸話に気をつける。これは駅長が転轍手を嫌う駅だ！)

語り手は、冒頭で見ている情景を説明することで、場面としての時空間を開いている。南仏特有の強い風であるミストラルが継続して吹いている様子は、半過去で描写されることによって、払拭できない不安と恐怖を表出しているかのように思われる。時間の経過とともに戦いを前にした「私」の恐怖が増大していく様子は、半過去によって生々しく描かれることで、情景に緊張感が生まれている。場面は緊迫しながらも、そのあとに展開される戦闘のシーンでは、「私」が見た光景が、複数の時制の組み合わせによって描写される。具体的にいえば、単純過去はすでに起こった出来事を時系列に述べ、また、「La première caisse explosa en touchant le sol. 戦車の最初の車体は地面に触れると爆発した。」の部分に見られるような現在分詞は、単純過去で語られる完了の時制を生き、過去の描写に臨場感をもたせている<sup>(18)</sup>。一方、このように単純過去を使った淡々とした叙述とは対照的に、「逆上した栗鼠たちが、松の梢から猛火の中へ飛び込んでいた、ごく小さな彗星のように。」の部分では、半過去の語りの中に隠喩が織り込まれることで、歴史的事実の重さが取り去られ、詩的な叙述となっている。現在形で語られる最後の部分は、激しい戦いを語りの現在に包み込んでいるようである。

なおここで付言すれば、とりわけシャルが単純過去と組み合わせて使用し、強調したい場面に用いているのが「imparfait descriptif 描写的半過去<sup>(19)</sup>」と言われる半過去の用法だろう。半過去は、一般的に物語の背景になる状況を示すことができるもので、完了的な行為をあらわすものではないが、描写的半過去は、単純過去と同じように、過去の一定の時期に完了した行為を示すことができる用法である。この描写的半過去と、複数の時制の語りの組み合わせによって、詩人は臨場感あふれる風景描写を形成するのである。

描写的半過去は、213番<sup>(20)</sup>の詩の風景描写においても使用されている。ここでは、ムーラン・デュ・カラヴォンという南仏の地名が挙げられる。現存する固有名詞を用いることで、詩人はより明確にその土地の雰囲気を描こうとしている。

J'ai, ce matin, suivi des yeux Florence qui retournait au Moulin du Calavon. Le sentier volait autour d'elle : un parterre de souris se chamaillant ! Le dos chaste et les longues jambes n'arrivaient pas à se rapetisser dans mon regard. La gorge de jujube s'attardait au bord de mes dents. Jusqu'à ce que la verdure, à un tournant, me le dérobat, je repassai, m'émouvant à chaque note, son admirable corps musicien, inconnu du mien.

私は今朝、ムーラン・デュ・カラヴォンに戻っていくフロランスを目で追った。小道が彼女のまわりを飛んでいた。花壇のなかにいるような、二十日鼠の一群がつまらない喧嘩をしている！清らかな背中と長い足は、私の視線の中でうまく小さくならなかった。なつめの喉は、私の歯の縁で、ぐずぐずしていた。青々とした草むらのために、曲がり角で、私から見えなくなるまで、私の身体が知らない、彼女の音楽的な素晴らしい身体の線を、その音のひとつひとつに心を揺さぶられながら、思い返した。

この詩では、はじめに複合過去で「私」が「見た」という動作の完了が告げられ、その後「見た」ものが語られる。場面は道を中心に展開し、遠ざかっていくフロランスと「私」との距離を線上で結んだ構造となっている。見ている「私」と見られている彼女の間には、二人をつなぐ道が延び、その道の様子が半過去形で描かれる。道という線の上を遠ざかっていく彼女の歩調は、音楽的なリズムとなって身体の曲線と一体化し、「道」と「彼女」のつながりがこれらの線によって生み出されている。「私」の視線は、あまりに彼女にくぎ付けになっているので、詩のなかで彼女は遠近法を無視して、風景の中に浮かびあがるようである。詩人はこのように、現実に見たであろう過去の風景を、半過去と隠喩を用いていきいきと再生させる。南仏の小道によく見られる灰白色の小石が、二十日鼠に喩えられているように、詩人は、南仏の自然の要素に、隠喩でもって動きをもたせている。その結果、小道は「彼女のまわりを飛んでいた」という描写になるのである。この詩における半過去形は、最後の部分の単純過去「思い返した」と共に用いられているため、過去の一定の時期に完了した行為を示し、描写的半過去の相をもっている。このようにして、『イプノスの手帖』の中の風景は、現実味を帯びて鮮やかなものになるのだろう。

なぜ、これらの詩を風景描写として捉える事ができるのか。それは、広範囲の眺めのなかに来来事が展開していると同時に、それを見ている「私」の視点が存在するからである。その「私」は、一度完了している出来事を、自己内省の働きによって風景のなかに現前させている。とりわけ、シャールの風景描写において、自己内省の作用は重要である。詩人にとっては、そのままの自然の姿よりも、人間の思考を経て内化され、表象となった自然に美を見出す傾向があったからである。ポール・ヴェーヌはそれを、シャールにとっては「重要なのはこの世の美ではなく、美を生み出す人間の任務である<sup>(21)</sup>。」と説明する。そして、それは「人間の作品は腐らない。自然

が素朴であるのに反して、美しい作品を作ることは人間にとって尊厳である」からだとしている。詩人は、隠喩を用いることで自然に詩的様相を与え、独自の世界を形成する。そして、その世界のフィギュールのひとつが風景描写なのである<sup>(22)</sup>。その一連の作用を、シャルルは次の言葉で説明する。

L'arracher à sa terre d'origine. Le replanter dans le sol présumé harmonieux de l'avenir, compte tenu d'un succès inachevé. Lui faire toucher le progrès sensoriellement. Voilà le secret de mon *habileté*.

生まれた土地からそれを引き離すこと。まだ成し遂げられていない成功を考えに入れて、未来の、調和がとれているように思われる土地にそれを植え直すこと。それが感覚的に進歩に触れるようにさせること。これが、私の巧妙さの秘訣だ<sup>(23)</sup>。

### Ⅲ. 第二次世界大戦後の風景描写

『イプノスの手帖』のあと、シャルルは1947年までに書いた詩篇を『粉碎される詩』と『物語る泉』に収め、創作年不明の『忠実な対抗者』を加えて1948年に『激情と神秘』を出版する。これらの詩篇の中では、『イプノスの手帖』のあとの風景描写の変化を読みとることができる。そのきっかけは、第二次世界大戦の経験であると考えられる。『物語る泉』の冒頭の詩篇「年代記<sup>(24)</sup>」では、単純過去で出来事の完了が示され、半過去でそのときの心情が語られる。

[...] Les ans passèrent. Les orages moururent. Le monde s'en alla. J'avais mal de sentir que ton cœur justement ne m'apercevait plus. Je t'aimais. En mon absence de visage et mon vide de bonheur. Je t'aimais, changeant en tout, fidèle à toi. [...]

[...] 何年も過ぎ去った。いくつもの嵐が消えた。世界は行ってしまった。私は、まさに君の心が、もう私をわからなかったので苦しんでいた。私は君を愛していた。顔をなくし、幸福を空っぽにしなが。私は君を愛していた、何もかも変わったけれど、君には忠実に。 [...]

ここでの「君」は、詩人自身とも考えることができるだろう。戦争による世界の喪失によって、「私」が混乱し錯綜する様子が、過去の時間の継続の中に描かれている。しかし、過酷な状況でも失うことのなかった愛によって、詩人は、喪失した世界を取り戻そうとする。1948年の手紙で、彼は「フランス解放後の数カ月、私は心ならずも、わずかの血によって汚された自分のものの方・感じ方を整理しようとし、心の暖炉の灰と火を区別しようとする。熱帯住民のように、私

は影を求め、記憶、自分以前の記憶を取り戻した<sup>(25)</sup>。」と記している。戦後、このような心の動きを経て、詩人は心の中の風景を詩中に現前させようとする。

詩篇「ル・トール<sup>(26)</sup>」では、慣れ親しんだ南仏の風景が語られる。失われた時が、風景という新しい空間に現前しているようである。

Dans le sentier aux herbes engourdis nous étonnions, enfants, que la nuit se risquât à passer, les guêpes n'allaient plus aux ronces et les oiseaux aux branches. L'air ouvrait aux hôtes de la matinée sa turbulente immensité. Ce n'étaient que filaments d'ailes, tentation de crier, voltige entre lumière et transparence. Le Thor s'exaltait sur la lyre de ses pierres. Le mont Ventoux, miroir des aigles, était en vue.

Dans le sentier aux herbes engourdis, la chimère d'un âge perdu souriait à nos jeunes larmes.

麻痺した草の小道で子供の私たちは驚いていた、夜は必死に通り過ぎたし、雀蜂たちももう茨に、鳥たちも枝に向かわなかった。大気は、朝の住人たちに、その騒がしい広さを解放していた。それは翼のフィラメント、叫びたい欲求、光と透明さの空中曲芸にほかならなかった。ル・トールは石のリラの上で高揚していた。ヴァントゥー山、鷺たちの鏡が見えていた。

麻痺した草の小道で、失われた時代の空想が、私たちの若い涙に微笑みかけていた。

単純過去が用いられ、先に述べた描写的半過去がここでも適応されている。風景は、道から空へと視点に変化するにつれ、空間的広がりをもって展開する。とくに、「ヴァントゥー山、鷺たちの鏡が見えていた」の部分では、近くから遠くへ視界が開かれることで風景に動きが加わり、描写に瑞々しさが生まれている。このように、半過去によって経験としての語りを生きることができるので、過去の風景は現在に再生することができるのではないだろうか。また、次の詩は「最初の瞬間<sup>(27)</sup>」という幼少期の思い出を語ったもので、詩人とヴォークルーズの泉の出会いを描いている。

Nous regardions couler devant nous l'eau grandissante. Elle effaçait d'un coup la montagne, se chassant de ses flancs maternels. Ce n'était pas un torrent qui s'offrait à son destin mais une bête ineffable dont nous devenions la parole et la substance. Elle nous tenait amoureux sur l'arc tout-puissant de son imagination. Quelle intervention eût pu nous contraindre? La modicité quotidienne avait fui, le sang jeté était rendu à sa chaleur. Adop-

tés par l'ouvert, poncés jusqu'à l'invisible, nous étions une victoire qui ne prendrait jamais fin.

私たちは、少しずつ高まっていく水が、目の前を流れるのを見つめていた。水は、その母なる山腹から自分自身を追い立てながら、一挙に山を消していた。それは自己の運命に身を捧げていた奔流ではなく、言い表しようもない獣で、私たちはその獣の言葉と実体になっていた。獣は、その想像力の全能のアーチの上で、私たちに恋をさせていた。どんな干渉が、私たちの心を抑えることができただろう。日常の貧弱さは遠ざかり、投げ出された血は、元の熱さに戻っていた。開かれた場所によって養子にされ、目に見えなくなるまで研磨され、私たちはけっして終わることのない勝利だった。

詩の前半部分は、半過去と「私たち」という人称の使用によって、読み手もその場に立ち合って激しく流れる水を見ているかのような、迫力のある描写が生まれている。それに対し、詩の中盤は、大過去の使用により過去の動作の完了が示されるため、語りに変調が起こる。半過去は、近くの節の他の時制との同時性をもつので、ここでは大過去との同時性が示され、詩の前半部分で語られた出来事は、一気に過去の出来事へと引き戻される。このとき、語り手の視点は過去から現在に移り、完了した過去の動作を語っている。そして、再び最後に半過去が用いられることで、語り手は過去に視点を押し戻し、過去を現在として語るのである。このような、異なる時制の組み合わせは、臨場感のある半過去による語りの効果を引き立て、思い出としての風景を立体的に現前させている。

『イプノスの手帖』以後の、これらの詩篇における半過去は、語りの「とき」に重点が置かれている。半過去が過去における未完了の行為を表すのは、現在の視点を過去に移すときである。したがって、その行為が継続している時点で語り手が視点を置くことで、過去における現在としての風景を語ることができ、風景は再生するのである。これについてガストン・バシュラールは、「情熱をこめて人に風景を愛させるのは事実についての認識ではない。根本的な第一の価値は感情である<sup>(28)</sup>。」と言及している。詩人が戦争を経験し、世界観が変わってしまった後でも故郷の風景を思い浮かべることができたのは、それに対する深い愛情があったからに違いない。シャルルにとっても「ひとつのイメージを愛することは、知らず知らずのうちに、昔の愛のための新しい隠喩をみつけること<sup>(29)</sup>」だったのである。詩人の故郷への愛情は、半過去によって語られることで、生き続けることができるのである。このようにして、10年という歳月が流れる中で、半過去による風景描写は、シュルレアリスムの影響が強く見られる非現実的様相から、詩人自らの記憶の内にある情景の再現にまで『上流回帰<sup>(30)</sup>』をするように変化を遂げるのである。

## 注

- (1) CHAR René, *Fureur et Mystère*, Gallimard, 1948.
- (2) ゲオルグ・ジンメル『ジンメル・エッセイ集』川村二郎訳, 平凡社, 1999年, 67項。
- (3) 同上69項。
- (4) DUBOIS Jean, MITTERAND Henri, DAUZAT Albert, *DICTIONNAIRE étymologique*. LAROUSSE, 2001, p.558.
- (5) REY Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Dictionnaire LE ROBERT, 2006, p. 2623.
- (6) CHAR René, *Œuvres Complètes*, Gallimard, 1983, 1995, p. 274.
- (7) *Œuvres Complètes, op.cit.*, p. 264.
- (8) フランチェスコ・ベトラルカ『ルネサンス書簡集』近藤恒一訳, 岩波文庫, 1989年, 75項。
- (9) ケネス・クラーク『風景画論』佐々木英也訳, 筑摩書房, 1974年, 21-22項。
- (10) COLLOT Michel, *Paysage et poésie de romantisme à nos jours*, José Corti, 2005.
- (11) *Ibid.*, p. 269.
- (12) *Œuvres Complètes, op.cit.*, p. 130.
- (13) RIEGUL Martin, PELLAT Jean-Christophe, RIOUL René, *Grammaire méthodique du français*, Presses Universitaires de France, 1997, pp. 306-307.
- (14) *Œuvres Complètes, op.cit.*, p. 153.
- (15) ポール・ヴェーヌ『詩におけるルネ・シャール』西永良成訳, 法政大学出版社, 1999年, 234項。
- (16) *Œuvres Complètes, op.cit.*, p. 173.
- (17) *Ibid.*, p. 187.
- (18) シャール研究者、ジャン＝クロード・マチュウも『イプノスの手帖』における過去形の効果について言及している。  
MATHIEU Jean-Claude, *LA POESIE DE RENE CHAR OU LE SEL DE LA SPLENDEUR II POESIE ET RESISTANCE*, José Corti, 1995, p. 232.
- (19) *Grammaire méthodique du français, op.cit.*, p. 307.
- (20) *Œuvres Complètes, op.cit.*, p. 223.
- (21) ポール・ヴェーヌ『詩におけるルネ・シャール』西永良成訳, 法政大学出版社, 1999年, 561-565項。
- (22) MAULPOIX Jean-Michel, *Fureur et mystère de RENE CHAR*, Gallimard, 1996, p. 75.
- (23) *Œuvres Complètes, op.cit.*, p. 187.
- (24) *Ibid.*, p. 273.
- (25) *Ibid.*, p. 632.
- (26) *Ibid.*, p. 239.
- (27) *Ibid.*, p. 275.
- (28) ガストン・バシユラール『水と夢 物質的想像力試論』及川 馥訳, 法政大学出版社, 2008年, 177項。
- (29) 同上179項。
- (30) 『上流回帰』は、1971年に出版された詩集『失った裸』の中の詩篇の題名。*Œuvres Complètes, op. cit.*, p. 419.