

不在の豹

リルケの詩 *Der Panther* とボルヘスの詩 *La pantera*

古田島伸知

はじめに

ジョン・ダンの詩において「コンパス」が恋人同士のシンボル（象徴）であるように、ブルガーコフの小説『巨匠とマルガリータ』において「原稿」が不滅性の寓意（アレゴリー）であるように、またカルペンティエルの小説『失われた足跡』全体が『オデュッセイア』の変奏（パロディー）であるように、文学作品には往々にして隠された意味が前面に登場してくる。小論は、このような観点からリルケとボルヘスの「豹」という詩を読み解く試みである。諸々の文献を通覧するという恣意的に始めたその作業から、豹に或る類似的な繋がりが見えてきた。例えば「豹の眼」の持つ「邪悪なもの」という意味は、アルテミドロスからレオナルド・ダ・ヴィンチを経てアンブローズ・ピアスの豹へと、共通に使われている。また豹自身はキリスト教と関連するイメージを持っていて、『エクセター書』ではイエス・キリストのシンボルであり、ドライデンの詩ではイギリス国教会のシンボルである。ただ、この一連の類縁関係は調べる手間さえかければ分かることなので、大して私の興味を惹かない。私は発掘作業人であって、見物人ではないからだ。今回はリルケとボルヘスのテキストが発掘場所で、何が出てきたかを以下にお見せする——それが真正な発掘品であれ紛い物であれ。

I リルケの詩「豹」

„Der Panther“

Im Jardin des Plantes, Paris

詩の脚 (Versfuß)

Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe	∪—∪—∪—∪—∪—∪—∪
so müd geworden, daß er nichts mehr hält.	∪—∪—∪—∪—∪—∪—
Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe	∪—∪—∪—∪—∪—∪—∪
und hinter tausend Stäben keine Welt.	∪—∪—∪—∪—∪—∪—
Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte,	∪—∪—∪—∪—∪—∪—∪
der sich im allerkleinsten Kreise dreht,	∪—∪—∪—∪—∪—∪—
ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte,	∪—∪—∪—∪—∪—∪—∪
in der betäubt ein großer Wille steht.	∪—∪—∪—∪—∪—∪—

Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille ∪—∪—∪—∪—∪—
 sich lautlos auf—. Dann geht ein Bild hinein, ∪—∪—∪—∪—
 geht durch der Glieder angespannte Stille— ∪—∪—∪—∪—
 und hört im Herzen auf zu sein. ∪—∪—∪—

„Neue Gedichte“ (1907年刊行) 所収

「豹」

パリの植物園にて

その視線は通り過ぎる鉄格子のため
 疲れてしまい、もはや何ものをも保持し得ない。
 豹には、まるで千もの鉄格子があって
 千もの鉄格子の向こうには世界はないように思える。

力強い足取りもしなやかに
 極小の円を描いて廻る柔らかな歩み、
 大きな意志が麻痺してたたずむ中心を
 回りめぐる力の踊りのようだ。

ただ時おり瞳にかかった幕が音もなく
 持ち上がると——ひとつの像が入り込み、
 四肢の張りつめた静けさの中をとおり——
 心臓の中で消滅してしまう。

分析と解釈

分析：一般的なドイツ語韻律論にしたがって構造を分析する

ホイスラー (A. Heusler) のタクト理論 (Takttheorie) ではなくて旧来の韻律論に従って分析をする。詩の脚はすべてヤンプスで、五つのヘーブングをもつ十二行詩である。ただし最終行だけは四つのヘーブング。第三連一行目の der Pupille の der は本来はゼンクングであるのだが、詩の脚を調節するためにヘーブングとして読まれる。いわゆる軽強音の適用。詩の脚をドイツ語本来のアクセントに完璧に従って規則的に作っていくということは作詩を窮屈にしてしまうので、一般に軽強音は頻繁に使われる。脚韻は《abab/cdcd/efef》の交叉韻となっている。奇数行と偶数行とでそれぞれヘーブングとゼンクングの数が一定になっているが、この規則性は美しい。ただし最終行だけは例外的に短くなっている。

解釈：視線と捕囚の詩、「しかしこれはいったい豹なのか」

ここで歌われている豹は当然動物園の檻の中に囚われている生き物であって、その檻の

中から踏み出すことはできない。そもそも豹という動物はヨーロッパには棲息していないので、1900年代のヨーロッパ人が豹に接触するということは、檻の中に飼われている豹に接触するということに限られる。現在のように写真やムービーなどの鮮明な映像によって野生の豹を目にすることは不可能であったのだから、自然、動物園という特別な場所で豹に接触することになる。そこでの動物はいびつに限られた空間内で^{てきちよく}イジリ、捕囚としての時間を担っている。それはつまり、「檻」という構造物によって、広い世界にあって自己を發展させる可能性を奪いつくされ、単に受動的な展示品となることを意味している。すべての動物は「檻」という特性をまともされ画一化される。動物園というものは動物を集めたものというより、多数の「檻」もしくは「檻」の意味するものの蝸集である。まず始めに「檻」があって、次に動物が運び込まれる、それが動物園であって、リルケがこの詩で試みていることも、まず始めに「檻」があって次に豹が歌われる、つまり捕囚ということが豹に先行している。「檻」と不可分の豹であって、捕囚の詩である。

第一連で強く興味が引かれるところは、まず劈頭に豹の視線 (Sein Blick) という言葉が置かれていることであって、この言葉はじつに詩全体を総括しているものでもある。リルケのいくつかの詩でたびたび感じることは、(リルケ本人も触れているように)「見る」ことの行為にかなり執着があることで、この詩でもリルケは何度も動物園に足を運んでひたすら豹を観察するとともに、豹の視線というものに注目して豹の存在を定着させようとしている。第一連は檻の描写になっている。檻の中の豹。ここでの「檻」は文字通りに自由を拘束し強制的に限られた空間に閉じ込めるものである。鉄格子の外には豹の精神と交流する世界が、豹がそれに向かって自己を表出し生産的な交流を出現させる世界が欠落しているので、外界へと射出される視線は目前の鉄格子の列にぶつかる。アンブローズ・ピアスの小説で間接的に子供を絞め殺したその視線の強度¹⁾はここでは剥落してしまっている。檻の中を静かに動くその動きからは鉄格子の単調で一律な移動だけが生じ (das Vorübergehn der Stäbe)、鉄格子と鉄格子の間の空間は、豹と外界との対峙に生の躍動を促す相互交通的な意味が剥奪されているため、遮り拒絶し疎外する鉄格子だけが眼前に稠密に並立し、豹の視線を跳ね返しているようだ (als ob es tausend Stäbe gäbe)。鉄格子という絶対的な障害物によって格子の向こう側への連絡を奪われた捕囚の豹にとっては、踏み込んでいくべき世界が消失している (und hinter tausend Stäben keine Welt)。そのため障害する鉄格子自体が世界に代置され、世界に向かうべき視線は格子に捕らわれ困憊して、もはや何ものをも保持することができない (so müd geworden, daß er nichts mehr hält.)。その閉塞状況を、鉄格子 (Stäbe) という単語を三回繰り返すことによって印象付けている。千もの鉄格子があるようであり、しかも動きをもって (もちろんこの動きは豹の視線の移動から生じるものだが、豹の存在感が薄いためこのような表現になる) 通り過ぎている

1) ピアスの短編小説『豹の眼』では、豹の恐ろしい眼を見た女性が恐怖のあまり抱いていた子供を絞め殺してしまう。Ambrose Bierce: The collected works of Ambrose Bierce. Vol. II. The eyes of the panther. New York (Gardian press 1966)

(Vorübergehn) というのだから鉄格子の存在感はたいへん強い。

第二連では豹の徘徊の運動が描写される。それは力強くもしなやかで柔軟な徘徊であって (Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte), 極小の円を描いている (der sich im allerkleinsten Kreise dreht)。この詩にあって見たところ唯一豹らしい姿を髣髴させる描写はこの部分だろう, starker Schritte (力強い足取り) という表現から当の動物が例えばハリネズミやイタチのような小動物ではなく, その足取りが geschmeidig (しなやかに) なのだからカバやゾウのような巨体をイメージさせることはない。Der weiche Gang (柔らかな歩み) と描写されていることは, 豹の攻撃性を緩和している。im allerkleinsten Kreise というのだから, 徘徊というよりもあまりにも小さな円を描く動きであり, その円の中心そのものに同化してしまうほどに小さな回転だ。捕囚の重荷を担ってあまり活発に動けないのか。しかしそれは中心を廻る力の踊りのようだ (ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte) というのだから, 反転, 生命力溢れる動物が出現する。視線が疲弊してはいても, 依然として強烈な逞しさを発散しつつ, なおかつ力の踊りを踊ることによって, 沸々と逞しさがその場に生産されるように見えるが, ただその中心がいかがわしい。in der ein großer Wille steht (大きな意志がたたずむ中心) に betäubt (麻痺して) の一語が挿入されていることによって, 生命力溢れる動物が立ち消えてしまう。大きな意志は憩い安らいでいるのではない, 麻痺させられているのだ。その麻痺している大きな意志を中心として不毛に回転し続けるのである。力の踊りのごとき豹の歩みが, 鈍重な空っぽの力の踊りになってしまって, いわばよくできた機械仕掛けのぐるぐる運動になってしまっている。この betäubt という単語は第二連において最も重要なメッセージ性を持っている。betäubt というひとつの単語によって, この連の豹のイメージが詩全体の豹のイメージ, 虚ろな豹のイメージへと連結し, またそのイメージを形作るのに与っている。ためしに betäubt という単語を除いて詩全体を読んでもみると, いかにもちぐはぐな印象を受けるか分かるだろう。

第三連にきて, 記述はまた視線のことに戻る。第一連では豹の視線は疲れきってしまってどんな対象も保持することができないという完全な不能状態を呈示しているが, この連ではその視線があえて何をなし得るかを示そうとして, 結句その視線の虚しさを示している。その点第二連の力の踊りの不発と同様である。完全な不能状態にあってはそのイメージは不動のままなので心に訴えてくるものが乏しいが, 何かを行為して虚しく躓くことはより完全な不能状態を露呈するので, 一入の感慨がある。この連では豹の主体性の絶対的な欠如, 意志的な動きの払底を描写している。Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille sich lautlos auf (ただ時おり瞳にかかった幕が音もなく持ち上がる) のだが, aufschieben (押し上げる) というのだから, その瞳にかかった幕, 疲弊して最早何ものも捕らえないようにしていた幕はなかなか重たいものであるらしい。そして重要なのはこの動作が豹の意志によって行われるのではないこと, つまり sich aufschieben という再帰動詞になっていることと, 音もなく (lautlos) 持ち上がる静けさといい, この動作には意志の積極的な働きかけの力強さが感じられない。では, 一時的な疲弊から逃れた視線は何かを捕らえるのだろうか, 豹は何かを「見る」ことを欲しているのだろうか, 何かを「見る」

のだろうか。次に続くのはひとつの像がファイと入り込んでくることにすぎない (Dann geht ein Bild hinein), これは眼が掴み取ったものではなく、ぼんやりと眼が受け入れたものにすぎない。この像は、豹に対して興味なり楽しみなり怒りなり悲しみなり、およそ感情的なささやかな刺激の何ものかを齎すこともなく、豹の四肢の張りつめた静けさの中を通り抜けていく (geht durch der Glieder angespannte Stille)。そして豹の心臓の中で存在することを止めてしまう (und hört im Herzen auf zu sein)。檻の中に入り込んだ豹が檻の中で檻そのものと化して、その存在を実質消滅させているのと同様に、心臓に入り込んだ像もそこで存在することを止めてしまう。檻の中で自身のアイデンティティーを失った獣は、檻と自身との対立構図に立つのではなく、檻の特性の中に自らを埋没させていく。心臓、心の中も「檻」になってしまっていて、入り込む像を捕囚し、そのアイデンティティーを振り落とし消滅させてしまう。

なお敷衍してこの詩を解釈してみる。第二連で豹は円を描いて動いているが、この円運動というものは、荘子やプロティノスによれば、彼我の区別性の廃止に繋がる動きである。荘子は無窮の円運動で彼我の区別の虚妄を説き²⁾、プロティノスは円運動の中心に接するところに「英知界」を想定しているのだが、「英知界」では彼我の区別が消滅している³⁾。この彼我の区別の消滅という解釈を踏まえて、この詩を豹の視点からリルケを歌った詩とも読んでみることはできないか。

リルケは何度もパリの植物園(動物園も兼ねている)に通いつめて熱心に檻の中の豹を観察したのだが、豹の特性を輝かしく取り出すことが出来ない。『新詩集』の他の動物の詩、「かもしか」「白鳥」ではそれぞれの動物の特性を生き生きと歌ったというのに、眼前の豹からはその特性が漲流してこない。まるで捕らわれの時間の中で浸蝕されていったかのように、単なる一個の檻の中の生き物でしかない。そもそもまだ生き物であるのだろうか。檻の空間に同化してしまったかのように、生き物としての能動性を失っているのではないか。そのためリルケは檻の前で何度も観察を繰り返すが、リルケの視線には通り過ぎる鉄格子の存在しか感じられず疲れてしまい、その視線はもはや豹の形象の何ものをも保持し得ないほどだ。リルケは「見る」という行為によって檻の中にいる豹と同様に捕らわれているのだ。まるで千もの鉄格子があって千もの鉄格子の向こうには世界はないようにすら、リルケには思える。ここでの世界というのは豹の内面世界のことであり、また、豹と豹の生存空間が醸し出す活動的な状況のことだ。その世界がないので視線は宙吊りになり、豹と自分との中間にある鉄格子が宙吊りになった視線を絡め取ってしまう。「見る」という行

2) 荘子(金谷治訳): 荘子 第一冊(岩波文庫, 1971年) 54-57頁を参照。

3) プロティノス ポルピュリオス プロクロス(田中美知太郎/田之頭安彦/水地宗明共訳): 世界の名著第十五巻 プロティノス ポルピュリオス プロクロス(中央公論社, 1980年) 138-141頁。ここで記述されている円の中心は「第一者」(ト・ヘン)である。ただ「第一者」はアルケー(始原)であって存在性すら持たないものであるため、彼我の差異が消滅しつつもなお存在するとするためには、「第一者」から派生した「英知界」をこそ想起すべきだろう。

為に専心しているリルケは眼前の鉄格子が己の檻になったように感じる。

第二連ではリルケの心理状況が比喩的に叙述される。「見る」という行為が、力強くもしなやかで柔軟な歩みとして表現される。「見る」ということは精神の移動だからだ。「見る」という行為は大概、精神の飛翔であるとか、駉々と駆けるものであるとか、素早い動きを連想させる比喩を引き出すものだが、リルケの「見る」行為は、他の詩でもそうであるように、ゆっくりとしたものだ。この歩みが、力強くもしなやかで柔軟であるということは、リルケがどのような感情の動きを持って物を見ているかを説明する。ただし、この歩みは極小の円を描いているのだから、行き場所を失っているのが分かる。しかも極小の円を描いているのだから、運動性が次第に萎縮してきているのだろう。精神的な疲労を感じさせる。鉄格子の向こうに歩み入った視線は虚しく空転する。しかしまた、この円運動というものは「見る」主体とその対象との関係を示唆するものでもある。「見る」ことは直行的なものではなく、「見る」主体と対象との相互交流的な現象であり、「見る」ことは「見る」行為を続けることで刻々と変容していくものだ⁴⁾。そしてこの相互交流を円運動に見立てていることは彼我の同一を連想させるものでもある。主体と対象との同一化。その交流は、大きな意志がたたずむ中心を回りめぐる力の踊りのようになされるはずだ。この「力の踊り」という表現はレールモントフの詩『ムツィリ』での豹との格闘場面を説明するものでもあるだろう。ムツィリと豹(бapц)とは「つがいの蛇のようからみ合い、親しい友も及ばぬほどに固く抱き合ったまま」⁵⁾闘うが、この「力の踊り」によってムツィリは「豹や狼の一族に生まれ変わったように」⁶⁾変貌する。そして「大きな意志」とはムツィリと豹との衝突によって発生する、主体と対象との同一化である。リルケの精神はその「力の踊り」を踊ろうとするが、いくら踊り廻っても豹は何の反応も示さないために中心の大きな意志は麻痺するのだ。

第三連では、第二連で *wie* を使って比喩的に叙述された「見る」行為の不発が実際どういう経過を辿るものかを説明している。疲れたリルケの視線は時おり気力を回復して豹の形象を捕らえるのだが、豹の特性を捕らえるものではない。時おり瞳にかかった幕が音もなく持ち上がり、ひとつの像が入り込んでくるが、リルケの張りつめた注意力にもかかわらずこの像は豹の実像を結ぶのではなく、虚像となって崩れる。リルケの四肢の張りつめた静けさの中を通り抜けていき、リルケの心臓の中で存在することを止めてしまう。存在することを止めてしまうのはひとつの像ばかりではなく、韻律における最終行のヘーブン

4) 一つの例を挙げよう。マルセル・デュシャンの作品「与えられたとせよ (1) 落ちる水 (2) 証明用ガス」では、「見る」主体は「見る」ことによってオブジェの一部となり、「見る」意味が変容するが、その変容した視線によって再度「見る」のである。オクタビオ・パス(柳瀬尚紀/宮川淳共訳): マルセル・デュシャン論(書肆風の薔薇, 1991年) 110-114頁を参照。

5) ミハイル・レールモントフ(池田健太郎・草鹿外吉共訳): レールモントフ選集 第二巻(光和堂, 1976年) 289-316頁「ムツィリ」から308頁。

6) 同上。

グも同様である。ヘーブングの不足、つまり豹の発掘 (Hebung) がこの詩では不足している。

以上、ふたつの読みが可能だが、いずれも豹は歌われない。捕囚を歌った詩であり、檻や檻の中の存在を歌った詩であり、さらには如何にしてリルケが「見た」か、もが歌われているが、豹の存在は零れ落ちて消えている。この檻の中の動物は何だったのだろうか。この詩の本文には豹 (Panther) という字面すら不在である。それは不在の動物が登場することはないからである。

II ボルヘスの詩「豹」

La pantera

Tras los fuertes barrotes la pantera
 Repetirá el monótono camino
 Que es (pero no lo sabe) su destino
 De negra joya, aciaga y prisionera.
 Son miles las que pasan y son miles
 Las que vuelven, pero es una y eterna
 La pantera fatal que en su caverna
 Traza la recta que un eterno Aquiles
 Traza en el sueño que ha soñado el griego.
 No sabe que hay praderas y montañas
 De ciervos cuyas trémulas entrañas
 Deleitarían su apetito ciego.
 En vano es vario el orbe. La jornada
 Que cumple cada cual ya fue fijada.

La Rosa Profunda (深遠の薔薇, 1975年刊行) 所収

豹

頑丈な鉄格子の後ろで豹は
 不幸な囚われの身の黒い宝石である
 運命（だが豹はそれを知らない）としての
 単調な道を繰り返すだろう。
 通り過ぎる豹が何千もあり、戻る豹が
 何千もあるが、しかし唯一無二の永遠の豹は
 ギリシア人が夢見た夢の中で

永遠のアキレスが描く直線を
 洞窟で描く宿命の豹である。
 震える内臓がやみくもな食欲を
 大いに満たすであろう鹿たちの棲む
 草原や山脈があることを、豹は知らない。
 世界は無駄に多様なのである。各自が
 一日に辿る道のりはすでに定められている。

分析と解釈

分析：音節詩法によって書かれた十一音節詩十四行のソネット形式

スペイン語詩の韻律もしくは韻律論の歴史に関してオクタピオ・パスが解説しているところによれば、それは十九世紀後半のモデルニスモ運動によって劇的に変化している。すなわち、十三世紀の「メステール・デ・クレレシーア」のグループによってフランス詩法に倣った音節詩法による作詩が始まり、十六世紀にはボスカンやガルシラソなどの詩人がイタリア流の音節詩法を輸入したことによって、従来のアクセント詩法を決定的に凌駕したが、モデルニスモ運動によってドイツ語や英語と同様のアクセント詩法に回帰した⁷⁾。ボルヘスはモデルニスモ以後の詩人であるが、この詩では音節詩法に則って書かれているので、アクセント詩法、つまり詩の脚の規則性は無関係である。つまりドイツ語韻律論の用語でいえば、„silbenzählend“（音節の数を数える）の詩になっている。スペイン語詩の音節詩法にはその音節数を数える際にいくつかの規則がある⁸⁾。終わりから三番目の音節にアクセントのある語の場合には一音節減らし、最後の音節にアクセントのある語の場合には一音節増やす変則的音節価値、二重母音の解消、語尾の母音に続く語頭母音を一音節に約める約母音である。この規則に則って音節数を数えると、この詩は各行十一音節の詩である。音節の数え方として第十二行 (Deleitarian su apetito ciego.) を例にすると次のようになる。

Deleitarian は二重母音を一つの母音と数え、また最後の音節にアクセントのある語であるので、一音節増えて五音節である。su apetito は約母音になっているので四音節である。ciego は二重母音を一つの母音と数えるので二音節である。よってこの行は十一音節になる。また行数が十四行になるので、ソネット形式の音節詩であるといえる。

脚韻は《abba/cddc/effe/gg》の抱擁韻で、最後の二行だけが対韻となっている。この形は「シェイクスピア風ソネット」と呼ばれる詩形で、四行詩三連のあとへ二行詩一連を添えた形である。ただし脚韻配置は本来の「シェイクスピア風ソネット」の《abab/cdcd/

7) オクタピオ・パス（竹村文彦訳）：泥の子供たち（水声社、1994年）123-159頁「翻訳と隠喩」、および、オクタピオ・パス（牛島信明訳）：弓と豎琴（ちくま学芸文庫、2001年）101-150頁「散文と韻文」を参照。

8) cf. Helena Beristáin: Diccionario de retórica y poética. México (Editorial Porrúa 1985)

efef/gg》の組み合わせとは異なり、交叉韻の代わりに抱擁韻を使用している。

解釈：豹に仮託したボルヘスの思想と『エクセター書』の豹

ボルヘスの文学を読み込んでいる人が見れば、一見してボルヘスの文章だと悟るにたるキーワードがある。la recta que un eterno Aquiles traza（永遠のアキレスが描く直線）という言い回しだが、これはボルヘスがしばしば言及する「ゼノンの第二論証」のことである。「ゼノンの第二論証」というのは、アキレスの走る距離を等比無限級数で表し、アキレスは永遠に亀に追いつけないというもの。ボルヘスは「アキレスと亀の果てしなき競争」⁹⁾「亀の変容」¹⁰⁾という試論で、このことについてはまとまった形で論じている。いくつもの豹のうちの una y eterna [pantera](唯一無二の永遠の豹) というイデア的なイメージに収束させるのもボルヘスの好む作業である（例えば、試論「キーツのナイチンゲール」¹¹⁾）。ボルヘスがイデア的なものから離れる「増殖」という現象（具体的に言えば、鏡と父性）を病的に毛嫌いしたのはよく知られている¹²⁾。この詩の最後の二行、En vano es vario el orbe. La jornada / Que cumple cada cual ya fue fijada.（世界は無駄に多様なのである。各自が一日に辿る道のりはすでに定められている。）という宿命観もボルヘスの好む固定観念である（例えば短編小説「タデオ・イシドロ・クルスの生涯」のテーマ¹³⁾）。

ボルヘスのすべての著作の中心にあるのは、いくつかのテーマを持ち運びながら書物の上を渡り歩く姿勢である。つまり小説であっても詩であっても、すべては論考の延長であり派生である。ボルヘスにとって小説・詩とは形を変えた論考であり、その思想（というよりも発想、発想の組み合わせ）の繰り返しされる表明であって、仮装衣装である。ボルヘスのすべての著作はおよそその淵源をこの姿勢に持っていると言することができる。フランツ・ブライの伝に倣えば、モグラに喩えることができるだろう。視力は悪いが、独特な鼻（イギリス製だが）を持っており、地中を自由自在に動き回る。文学的な地質を有する国土は大概通過しているが、特にイギリスの地質が肌に合うようで、そのためかフランスの地層にはそんなに出没しない。目立つ特徴は古い地層によく出没するということと（ヘラク

9) Jorge Luis Borges: Discusión. Madrid (Alianza editorial 1997) págs. 140-149. *La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga*.

10) *ibid.* págs. 161-171. *Avatares de la tortuga*.

11) ホルヘ・ルイス・ボルヘス（中村健二訳）：異端審問（晶文社、1982年）180-185頁。

12) ボルヘス文学での「鏡」と「父性」の意味合いについては、エミル・ロドリゲス＝モネガルの論文「シンボルの体系」を参照されたし。ホルヘ・ルイス・ボルヘス（鼓直訳）：ボルヘス詩集（思潮社、1998年）153-176頁。

13) その要約として次の言葉を挙げておく：Comprendió que un destino no es mejor que otro, pero que todo hombre debe acatar el que lleva adentro.（ある運命は他の運命よりも良いということはなく、それゆえすべての人は自己の内に持つ運命を尊重しなければならない、と彼〔タデオ・イシドロ・クルス〕は理解した。）Jorge Luis Borges: El Aleph. Madrid (Alianza editorial 1997) *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)*, pág. 67.

レイトス層によくたむろしている)、四方八方のミミズにやたら詳しいということだ。それぞれのミミズに通底する類似性を剔出し、さまざまに変奏させながら、地中に思わぬ道筋を作りつつ、それぞれのミミズを捕食していくのである。その動き方のモグラとは思えない移動性と捕食するミミズの多彩さから、モグラのマエストロと見做されている。ただしマエストロともなれば、チェルシーの哲人¹⁴⁾のように架空のミミズをもって料理をこしらえることもやる。このモグラは時に地上に飛び出して政治的発言をするのだが、そのたびに人はやはりモグラはモグラだと納得する(もしくは憤慨する)のである。このモグラの特徴についてまだ述べるべきことは多いが、一つ言っておくと、その地層は異なるにせよ、たびたび同じ道筋を辿るのである。

ではこの詩「豹」は一体「豹」の何を歌っているのだろうか。下敷きになっているのはボルヘスの思想、すなわちキーワードとして挙げた「ゼノンの第二論証」「イデア的なイメージ」「宿命観」であって、それが先行的に形作られていて、詩が組み立てられる前に既に他の文章で語られていることが、再びここで語られているわけだ。「豹」とは単にそれらの思想の衣装を羽織って登場するものに過ぎない。頻繁に同じ領域を踏み分けていくその円環的なボルヘスの世界にあっては、豹はただ偶有的な添景であって、実質この文章に豹は不在である。

それにしても何故ボルヘスは「豹」の詩を作ったのだろうか。何故ボルヘスは何の感銘をも与えることのなかった豹を詩のテーマに選んだのか。実際ボルヘスはこの詩を発表して十年後に次のように言っている。「いったいなぜ、豹やジャガーではなく、虎なのか、という疑問が出されるのも無理からぬことだ。これにはこう答えるしかない、斑点が気に入らず縦縞が好きなのだ、と。虎ではなく〈豹〉と書いたとしても、読者はたちまち、わたしが嘘をついていることを見破ってしまうだろう。」¹⁵⁾しかしこの詩では〈豹〉なのだ。ではどういう嘘をついているのだろうか。実はこの豹は豹ではないのだ。この詩で豹がどういう役回りをさせられているかを検証してみよう。まず、豹は檻の中で囚われの身としての「単調な道を繰り返す」だけの敢え無い存在を晒す。いっぽう「唯一無二の永遠の豹」、原型たる豹は何をしているかと言えば、洞窟の中で「アキレスが描く直線を」ひたすら描いているのであるが、これは描ききることが出来ない直線である。それゆえ、豹という生き物を全的に体現する「唯一無二の永遠の豹」ですら洞窟から脱出することが出来ない。洞窟の中の豹という状況はプラトンの対話篇『国家』第七巻の洞窟の中の囚人¹⁶⁾をも想起させる。世界との接触の不可能性。さらに、豹は己の生命力を維持するための獲物の存在すら知らないとまでボルヘスは言う。つまり現実的に生存が不可能だと言っているようなものだ。最後に、この詩は「世界は無駄に多様なのである」というすごいコメントで終わ

14) Thomas Carlyle (1795-1881) のこと。

15) ホルヘ・ルイス・ボルヘス(鼓宗訳):アトラス——迷宮のボルヘス(現代思潮社, 2000年) 47頁。

16) プラトン(藤沢令夫訳):国家, 下巻(岩波文庫, 1979年) 94-165頁。

る。豹にとって世界の多様性が峻拒されていることを、豹が世界の中に登場することを酷薄に否定している宣言である。ボルヘスは自己の思想の露出強度によって豹の特性を隠すとともに、なおかつその思想を用いて豹の存在をも世界から排除する。私は、この豹は豹ではない、ボルヘスは嘘をついているのだ、と言った。今、この言葉をいくぶん手直ししてこう言おう、この豹は豹ではないが、パロディーなのだ、と。

ボルヘスの豹は『エクセター書』¹⁷⁾ に収録されている豹 (pandher) のパロディーだというのが私の見解だ。正確に言うと、ボルヘスの詩全体が『エクセター書』の豹のパロディーになっている。それを示唆する要素はいくつかある。ボルヘスはこの詩を出版 (1975) する十八年前に『幻獣辞典』¹⁸⁾ (1957) を出版しているが、このアンソロジーで豹の項目を設け『エクセター書』の「豹」について紹介している¹⁹⁾。当時のボルヘスは古英語を熱心に勉強していたので²⁰⁾、『エクセター書』の「豹」は読んでいただろうし、実際『幻獣辞典』での「豹」の記述は『エクセター書』からの抜粋が大部分である。『エクセター書』の豹はキリストのアレゴリーとして非現実的に描かれていて、その非現実性が『幻獣辞典』へと豹を導き、詩「豹」の豹に変容しているのだろう。この詩での「唯一無二の永遠の豹」という記述、これは唯一無二の永遠のキリストとしての豹と対応するもので、豹に仮託してキリストを歌っている『エクセター書』の調子を、この詩はパロディーとして繰り返している。檻の中の豹の記述を早々に放棄して空想的な豹の記述へと動く態度、これは『エクセター書』でキリストの寓意になるようにと豹の生態を架空描写している記述方法に酷似している。『エクセター書』では豹はドラゴン (dracon)²¹⁾ と戦い、三日三晩眠りについた後に目覚めて甘い匂いを発し、ドラゴン以外の全ての生き物を自分の方へと引き寄せる²²⁾ と書かれているが、ボルヘスの豹は洞窟の中でアキレスの直線を永久に描き続けているのである。『エクセター書』では豹にキリストの聖性を発現させているが、ボルヘスの「豹」ではボルヘスの思想を発現させている。ボルヘスの豹が洞窟に (en su caverna) いるというのも『エクセター書』の豹と連結している。『エクセター書』に、„ræste seceð dygle stowe under dúnsrafum“²³⁾ (〔豹は〕洞窟の隠れた場所にねぐらを求める) とあるからだ。この「豹」の詩が収録されている詩集『深遠の薔薇』には三十六の詩が収められているが、古英

17) the exeter book, part II. London (Oxford University Press 1934) 古英語で書かれた中世写本集である。これは 1060 年ごろにエクセターの司教レオフリックが編纂したものが現存している。そのうちの「動物物語集」(the bestiary) に豹 (pandher) が記述されている。

18) Jorge Luis Borges / Margarita Guerrero: Manual de zoología fantástica. México (Fondo de Cultura Económica 1957)

19) ibid. pág. 116, 117.

20) ホルヘ・ルイス・ボルヘス (牛島信明訳) : ボルヘスとわたし 自選短編集 (ちくま文庫, 2003年) 282-284頁。

21) ドラゴンは悪魔の象徴である。

22) 三日後の目覚めは、キリストの復活を、この甘い匂いは、キリストの説教を暗示している。

23) the exeter book, part II. p.65. この部分の現代英語訳は „he always seeks a resting-place, a secret spot in the caves in the hills“ となっている。

24) 《Un espíritu errante fue tu símbolo / En un libro de enigmas.》(謎めいた一冊の本では、おま

語文学に言及もしくはそれを仄めかしている詩は九つを数える。しかも「ナイチンゲールに奉げる」(Al Ruiseñor) という詩では『エクセター書』に出てくるナイチンゲールが歌われている²⁴⁾。この事実も『エクセター書』の豹のパロディー化、というボルヘスの意図を裏付ける要素だ。しかし最大の信拠となりうるのは、逆説的だが、この「豹」という詩が『エクセター書』の豹に言及していないことだ。ボルヘスは遊び心の豊かな人で、一種の謎掛けをよくする。効果的な偽装のためにはもっともらしいテーマを設定することだとしても言いたげなボルヘスの韜晦癖、もっとも重要なライトモチーフを時おり隠すボルヘスの創作姿勢である²⁵⁾。「ゼノンの第二論証」「イデア的なイメージ」「宿命観」と、あまりにもボルヘス的なテーマで豹を隠して、豹の特性の不在を演出しておきながら、実はその不在に『エクセター書』の豹を潜ませているのだ。

豹 (pantera) がボルヘスの作品に登場することは珍しいことだが、豹の亜種であるジャガー (jaguar) は短編小説『神の書跡』に登場する。この動物も檻に閉じ込められている。そして「捕囚の時間と空間とを、同じ忍びやかな足取りで計測している (mide con secretos pasos iguales el tiempo y el espacio del cautiverio)」²⁶⁾。その隣り合った牢屋にはカホロムのピラミッドの神官が捕囚されているが、その神官の独白に読者は偶然にもリルケの「豹」を暗示する言葉を見出すだろう。——「人は徐々にその運命の形態と混じりあうものだ。人は長い目で見るとその環境なのである。暗号解読者や報復者である以上に、神官である以上に、わたしは囚われ人であった (Un hombre se confunde, gradualmente, con la forma de su destino; un hombre es, a la larga, sus circunstancias. Más que un descifrador o un vengador, más que un sacerdote del dios, yo era un encarcerado)」²⁷⁾。リルケの豹が檻の中という環境で捕囚の運命を生き、ついにはその運命が豹に浸染したことを、豹が豹ではなくなり単なる一頭の捕囚の動物 (un encarcerado) になったことを、このカホロムの神官は呟いたのだ。

おわりに

リルケとボルヘスの取り上げた「豹」を比べると、二人の「豹」はともに檻の中の豹で

えのシンボルは一個の彷徨える精神だった。) Jorge Luis Borges: *La rosa profunda*. Buenos Aires (Emecé 1975). pág. 49. ここでいう un libro de enigmas (謎めいた一冊の本) とは、『エクセター書』収録の一連の謎詩 (riddles) を指す。

25) もっとも有名なものは、短編小説『アレフ』が『神曲』のパロディーであるということだろう。『アレフ』について作者自身の説明として、ウェルズ『水晶の卵』、ルキアノス『ほんとうの話』、スペンサー『神仙女王』、『千夜一夜物語』の影響を殊更に列挙しているが、この説明の主旨は本当の説明 (ダンテの『神曲』のパロディー) を隠すことにある。ちなみに、この手法はボルヘスの大のお気に入りだった G. K. チェスタトンの推理小説の代表的なトリックでもある。

26) Jorge Luis Borges: *El Aleph*. Madrid (Alianza editorial 1997) *La escritura del dios*. pág.133.

27) *ibid.* pág.139.

あるが、この檻の中に豹はいない。リルケの豹は、豹であることの特性が剥落した豹であって、檻の中にいる囚われの獣以外の表象を持たない。そしてテキストの裏にはリルケの「視線」が潜在している。ボルヘスの豹は、豹であることの特性が閑却視された豹であって、イデア的な想像上の獣以外の表象を持たない。そしてテキストの裏には『エクセター書』のパロディーが潜在している。現実的な存在感を示す豹は確認されない。西洋での豹という存在が半ば空想的なものであったように²⁸⁾、一方の詩人は捕囚の動物を描くことで、もしくは豹の前面の鉄格子で挫けた視線を描くことで、他方の詩人は豹の後方に自己の思想を広げることによって、もしくは『エクセター書』の豹をパロディー化することで、実在する豹は消失している。リルケとボルヘスは「豹」という幻の動物をそれぞれ歌ったのだと結論してもいいと思う。世界のあらゆるものは隠された意味（隠喩）を自然と引き寄せるものだろうが、ここで論じた豹は、レオナルド・ダ・ヴィンチが記したように²⁹⁾、その模様で隠喩を引き寄せるとともに、その隠喩を逃さないために顔を隠したのである。『エクセター書』の豹はキリストのシンボルを、リルケの豹は捕囚のアレゴリーを、ボルヘスの豹は『エクセター書』のパロディーを、それぞれ引き寄せて顔を隠している。そしてそれは（現実の豹の）「不在」という共通した意味を示唆するものでもある。

今私はこの三者の共通項として「不在」という言葉を提示したのだが、これはあえて言えば、図らずも文学全体の有り様を示すパラダイム (paradigm) となるかもしれない。つまりこう言うことが可能かもしれない——創作行為はその発現によって「オリジナルの存在の不在」を発生させるものだということ、もしくは「不在」とまでは言わないまでも「変容」を促すものだ、と。しかし急いで訂正する要があるかもしれない。そもそもオリジナルはあるのか、と。豹とは何だろうか。ボルヘスの詩では「唯一無二の永遠の豹」としてイデア的な豹が指定されているが、これは単にボルヘスの個人的なオリジナルの豹であって、いみじくも同詩が表白しているように、「世界は無駄に多様なのである」。

ここでアンブローズ・ピアスの言葉を思い出してもいいだろう。アンブローズ・ピアスは自分が編纂した英語辞書の「辞書編纂者 (lexicographer)」の項目に「言葉に定義を与えることで、言葉のもつ可能性をそぎ落とす者」³⁰⁾ といった趣旨を書き込んでいる。そして、

28) アリストテレスの『博物誌』での現実離れした記述以来、カフカや T. S. エリオットに至るまでの豹の記述を調べると、空想的な動物というイメージが認められる。アリストテレス (島崎三郎訳)：動物誌、下巻 (岩波文庫、1998 年) の第八巻二十八章および第九巻第六章； Franz Kafka: Gesammelte Werke. Bd. III. New York (S. Fischer 1946) S.41.; T. S. Eliot: Collected Poems 1909-1962. London (Faber 1963) pp.93-105.

29) レオナルド・ダ・ヴィンチ (杉浦明平訳)：レオナルド・ダ・ヴィンチの手記 下巻 (岩波文庫、1954 年) 135-136 頁には次の記述がある。「野茨の花のような、[しかし] 黒い斑点がついている。どの動物もみんな豹を見て喜ぶ。その顔が恐ろしくさえないければ必ずその周りにたたずむにちがいない。豹はこのことを承知しているので顔を隠す。と、あたりの動物たちは安心してこのような美しさをもっとよく観賞できるようにと近寄ってくる。すると突然一番手近のを捕らえて、たちどころに平らげてしまう。」(強調は引用者。)

30) Ambrose Bierce: Devil's Dictionary. Bungay (Penguin Books 1984) p.207f.

この定義に反応するかのような、ボルヘスとピオイ＝カサレスの共著になる『ブストス＝ドメックのクロニクル』のうち的一篇、「ローミスの様々なる書目とその分析」³¹⁾をも思い出してみよう。この作品は単語に潜在する連想の多義性を踏まえながら、「世界は無駄に多様なのである」という事実の戯画的な批判になっている。前者は言葉が限られた定義付けをはねつけることに私たちの注意を喚起する。後者ではそもそも定義自体の存在が峻拒されているのであるが、それがあまりに戯画的に論じられているために、かえって無限の定義付けの可能性を浮上させる。すなわち、豹とは、何かではあるのだが厳密に定義することの不可能なもの、もしくは多様に定義可能なものであろう。しかし豹のオリジナルは無いとしても、豹のオリジナリティは常に発生している。創作行為もしくは表現行為は絶えざるオリジナリティの消去であって、逆に、更新されたオリジナリティの創造、と言っているであろう³²⁾。と同時に、一方にあるものは一方には欠けているという「不在」作用をも発生させていることに注目したい。つまり言葉に意味を提供することは他の意味を排除することでもあり、ある表象の資質を与えることは他の表象の不在を連綿と作り出す行為を帯同する。結局のところ、オリジナリティの共有からではなくて不在からこそ新しい創作行為が発現してくるものかもしれない。複数のオリジナリティの同時並立は可能か、という疑問も当然あるだろうが、しかし、オリジナリティの複数性をひたすら増幅し何らの不在も許容しないとすればどうなるだろう。全てのオリジナリティを胚胎し、かつ発現させてしまうことは、全てを棄却してしまうことと同等ではないだろうか。私は少なくとも次の三つの壮麗ではあるが空漠な発想を指示しておきたい。すなわち、プロティノスの部分即全体³³⁾と、『神曲』でダンテが観望する書物³⁴⁾と、ボルヘスの「アレフ」³⁵⁾とを。「不

31) ホルヘ・ルイス・ボルヘス／ピオイ＝カサレス共著（斎藤博士訳）：ブストス＝ドメックのクロニクル（国書刊行会、2001年）57-65頁「ローミスの様々なる書目とその分析」。

32) その一例としてアイスランドのケニング(kenning)について考えてみよう。ケニングはある概念を複数の言い回しで表現する機能であるが、その数だけのオリジナリティを同一の概念に対して生産しているものだ。「剣」のケニングについて見てみよう。「合戦の鉄」「憤怒の棒」「兜の火」「剣のドラゴン」「兜の鼠」「戦いの剣」「戦いの魚」「血の糧」「傷の狼」「傷の枝」、これらは全て「剣」の等価語句である。この十個のケニングは「剣」という一つの概念に収束するとともにその概念を敷衍説明する機能を有しているものであって、「剣」の十個の異なったオリジナリティを呈示している。ホルヘ・ルイス・ボルヘス（土岐恒二訳）：永遠の歴史（ちくま学芸文庫、2001年）49-89頁「ケニング」を参照。

33) 部分が全てであり、全てが部分である英知界においては創作行為という概念は湮滅している。その英知界については例えば次の記述がある。「つまりすべての者がすべてのものを自己の内にも有しているし、また他者の内にもすべてのものを見るのもあるから、あらゆる所にあらゆるものがあり、あらゆるものがあらゆるものであり、またそれぞれのものがあらゆるものであって、その輝きは無限である。」世界の名著 第十五巻 306頁。

34) ダンテ・アリギエーリ（平川祐弘訳）：神曲（河出書房新社、1992年）372頁にある次の書物を指す。「その光の深みには／宇宙に散らばったもろもろのものが／愛によって一巻の書物にまとめられているのが見えた。／実体も偶有もその様態も／たがいになんともいえぬさまで混じりあっているから、／私の言葉なぞその微かにほのめく光でしかない。」

35) Jorge Luis Borges: El Aleph. にはアレフを説明する次の記述がある。《Aclaró que un Aleph es uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos.》（アレフとは、すべての地点を内包するところの空間の諸点の一点である、と彼は説明した。）pág.187.

在」の挿入が剥奪されれば、本質的にそれは全てであり且つなにもものでもないが、なにかではなくなる。「不在」こそが創作行為の要であると結論することは、『老子』的³⁶⁾な言い様だが、存在の確かな有効性を発動させるだろう。

テキスト

Rainer Maria Rilke: *Sämtliche Werke, Erster Band*. Wiesbaden (Insel 1955)

Jorge Luis Borges: *La rosa profunda*. Buenos Aires (Emecé 1975)

参考文献

山口四郎：ドイツ韻律論（三修社，1973年）

山口四郎：ドイツ詩必携（鳥影社，2001年）

山口四郎：ドイツ詩を読む人のために（郁文堂，1982年）

Helena Beristáin: *Diccionario de retórica y poética*. México (Editorial Porrúa 1985)

ライナー・マリア・リルケ（高安国世他訳）：全集 第二巻 新詩集（弥生書房，昭和48年）

ホルヘ・ルイス・ボルヘス（鼓直他訳）：永遠の薔薇・鉄の貨幣（国書刊行会，1989年）

Jorge Luis Borges/Margarita Guerrero: *Manual de zoología fantástica*. México (Fondo de Cultura Económica 1957)

the exeter book, part II. London (Oxford University Press 1934)

ジャン＝ポール・クレベール（竹内信夫・柳谷巖他訳）：動物シンボル事典（大修館書店，1989年）

世界文学辞典（集英社，2002年）

36) 『老子』第十一章では次のように言っている。「三十本の輻が、車輪の中心(轂)に集まる。その何も無い空間に車輪の有用性がある。粘土(埴)をこねて、容器を作る。その何も無い空間に容器の有用性がある。戸口や窓(牖)の穴をあけて、家をつくる。その何も無い空間に家の有用性がある。こうして、何かが有ることから(もちろん)利益を受ける。(だが実は)何も無いことの有用性(が根本に在るの)である。」老聃(小川環樹訳注):老子(中公文庫, 1973年) 25-26頁。