

オクタビオ・パスの他者の探究

平山 幸乃

関西外国語大学大学院
外国語学研究科 博士課程後期

目次

目次.....	1
はじめに.....	4
I. オクタビオ・パスと 20 世紀のアヴァンギャルド芸術運動.....	6
1. オクタビオ・パスについて.....	6
2. パス以前のアヴァンギャルド芸術運動.....	9
2.1. アヴァンギャルドの台頭.....	9
2.2. メキシコのアヴァンギャルド.....	11
2.2.1. エストリデンティスモ.....	11
2.2.2. 『コンテンポラネオス』のグループ.....	13
3. オクタビオ・パスとシュルレアリスム.....	15
3.1. パスのアヴァンギャルド.....	15
3.2. パスのシュルレアリスムの要素.....	17
3.2.1. 他者の探求と愛について.....	17
3.2.2. インスピレーションの働き.....	19
3.3. ランボーとの比較.....	21
3.3.1. ランボーの他者.....	21
3.3.2. 生に対する姿勢.....	22
3.4. ブルトンとの比較.....	25
第 1 章のまとめ.....	27
II. パスの他者の性質と働き.....	33
1. 私と他者について.....	33
1.1. パスの私と他者に関する先行研究.....	33
1.2. 他者の種類.....	35
2. 二つの他者の特徴と性質.....	36
2.1. 身体を持つ他者について.....	36
2.1.1. 「幼児の対人関係」に見る他者認識.....	36
2.1.2. 鏡越しの視線.....	37
2.2. 身体を持たない他者について.....	39
2.3. 他者の他者としての私.....	41
3. パスの他者の特徴.....	44
3.1. 他者の欠如と孤独の感情.....	44
3.2. パスの孤独と孤独の経験.....	45
4. 詩と他者の関係.....	48
4.1. 仮面の他者性.....	48

4. 2. 詩作品「他者」の他者.....	50
第2章のまとめ.....	52
III. 「出逢い」が持つ他者のかたち.....	57
1. 「出逢い」の概要.....	57
1. 1. 他者の要素.....	57
1. 2. 語りの視点.....	58
2. ボルヘスとの比較と言葉の他者性.....	59
2. 1. ふたりの私の考え得る関係性.....	59
2. 2. 夢の可能性.....	61
2. 3. 言葉の他者性.....	62
3. ベネデッティとの比較と他者の否定性.....	65
3. 1. 私と他者の否定的関係.....	65
3. 2. 他者との決別の不可能性.....	66
4. 「出逢い」とパスの詩論.....	68
4. 1. 「出逢い」が持つ詩的創造のイメージ.....	68
4. 2. 他者との出逢いによる私の消失.....	70
4. 3. 私の探求と他者の承認.....	71
4. 4. 書く行為の働き.....	73
第3章のまとめ.....	76
IV. パスの「ラッパチーニの娘」.....	80
1. 原作との比較.....	80
1. 1. 小説から戯曲へ.....	80
1. 2. ベアトリスと庭の木の描写.....	84
1. 3. 娘の死と最後の台詞.....	85
2. 「ラッパチーニの娘」と愛の働き.....	87
2. 1. 愛と他者の関係.....	87
2. 2. 愛の悲劇的性格.....	91
2. 3. 劇中の生と死の対立.....	93
3. 新たな読みの可能性.....	95
3. 1. 「ラッパチーニの娘」における他者との出逢い.....	95
3. 2. フアンから見た出逢い.....	98
3. 3. ベアトリスから見た出逢い.....	99
4. メンサヘーロについて.....	101
4. 1. メンサヘーロの台詞.....	101
4. 2. メンサヘーロと作品の受容者.....	103
第4章のまとめ.....	106

V. 「白」と読みの可能性.....	111
1. 「白」の先行研究.....	112
1. 1. 前書きと読み方.....	112
1. 2. 「白」とマンダラ.....	115
2. 「白」に存在する他者のかたち.....	118
2. 1. 「白」の余白と静けさ.....	118
2. 2. 中央の詩.....	119
2. 3. 左右の詩.....	124
3. 新たな他者としての読者.....	130
3. 1. 読者の研究.....	130
3. 2. パスの読者像.....	132
4. 「白」の読書行為とテキストの作用.....	134
4. 1. 「白」のテキストの特徴.....	134
4. 2. 理想の読者は存在するのか.....	137
4. 3. 「白」の読者の働き.....	140
第5章のまとめ.....	143
おわりに.....	149
参考文献・資料.....	151

はじめに

本研究の目的はオクタビオ・パス (Octavio Paz, 1914-1998) が詩論の中で用いている他者という概念をとりあげて、パスの言う他者とはいったいどのようなものなのかを明らかにすることであり、そのうえでパスの短編小説、戯曲、詩といった複数のジャンルの作品の中で描かれている他者のかたちを考察し、それぞれの作品における他者の働きを明らかにすることである。パスは詩についての考えを述べる際、他者という表現をしばしば用いているにも拘らず、その他者が本当の自分自身になるために必要な存在であること以外は、具体的に誰を、あるいは何を意味しているのか彼自身で明確に述べてはいない。そもそもパスの他者という表現はその都度異なる使い方をされているため、限定された誰か／何かを指すのではなくさまざまなものを意味すると考えられる。パスの他者の概念はシュルレアリスムの自己の内面的な探求という性質を受け継いでおり、自己の形成に不可欠なもうひとりの私、あるいは私に欠如しているものとして働く。しかしそれは目の前に存在する女性から言葉という身体を持たないものまで幅広く可能性を持っており、他者が誰／何であるかを一言で表すことはできない。本研究ではパスの他者を、身体を持つ他者と身体を持たない他者に二分しその性質や違いを見たうえで、実際に他者が作品内でどのように描かれているのかを詳しく見てゆく。その際パスの作品内で描かれている他者を多角的に考察するために短編小説、戯曲、詩といった複数のジャンルから他者を扱う作品をとりあげる。それぞれ短編小説は「出逢い」("Encuentro", 1951)、戯曲は「ラッパチャーニの娘」("La hija de Rappaccini", 1956)、詩は「白」("Blanco", 1966) である。

第1章ではパスのプロフィールやパス以前の20世紀のアヴァンギャルド芸術運動を概観したうえで、アヴァンギャルドの中でも特にパスと深い関わりを持つシュルレアリスムをとりあげ、パスとシュルレアリスムに共通している他者の探求について見てゆく。その際シュルレアリスムに大きな影響を与えたアルチュール・ランボー (Arthur Rimbaud, 1854-1891) にも言及する。

第2章ではパスの他者を身体を持つ他者と身体を持たない他者に二分し、その性質や相違点を見てゆく。身体を持つ他者についてはメルロ＝ポンティの「幼児の対人関係」(『眼と精神』所収) を参考に、身体を持たない他者については大澤真幸の「待つことと待たれること」(『恋愛の不可能性について』所収) を参考にしながら考えてゆき、二種類の他者の性質を見たうえで他者がなぜ我々の目の前に現れるのか、あるいは他者が我々にどのように働きかけるのかを確認する。その際引用するのはパスの『孤独の迷宮』(*El laberinto de la soledad*, 1950) である。また『孤独の迷宮』で述べられている他者の考えが表現されている作品として詩作品「他者」("El otro") を検討する。

第3章からは実際に作品の中で他者がどのように描かれているのかを見てゆく。まず第3章では短編小説の「出逢い」をとりあげる。パスの「出逢い」は不可解な物語であるため、その内容をよりよく読み解くためにホルヘ・ルイス・ボルヘス (Jorge Luis

Borges, 1899-1986) の短編小説「他者」("El otro", 1975) とマリオ・ベネデッティ (Mario Benedetti, 1920-2009) の短編小説「もうひとりの私」("El otro yo", 1968) と比較しながら「出逢い」の解釈を試みる。また「出逢い」にはパスの詩論『弓と豎琴』(*El arco y la lira*, 1956) で述べられている言葉や詩的創造に関する記述との類似点が見られる。そこで「出逢い」の中で『弓と豎琴』で述べられた言葉や詩的創造に関するパスの考えが実践されていることも確認する。

第4章ではパス唯一の戯曲である「ラッパチーニの娘」を取りあげる。「ラッパチーニの娘」はナサニエル・ホーソーン (Nathaniel Hawthorne, 1804-1864) の同名の小説 "Rappaccini's Daughter" を基に執筆された作品であり、パスの「ラッパチーニの娘」には原作と比べて少しずつ違いが見られる。そこで第4章では原作との違いを中心にパスの「ラッパチーニの娘」の特徴的な点を明らかにしたうえで、パスの「ラッパチーニの娘」に描かれている他者を見てゆく。特にベアトリスをめぐる恋人という他者の存在や、パスの作品オリジナルの登場人物であるメンサヘーロ (*el mensajero*) が作品の観客や読者といった現実に存在する他者を露呈する重要な働きをしていることを明らかにする。

第5章では他者を描いた詩作品としてパスがインド滞在中に執筆した「白」を取りあげる。「白」は言葉に関する詩と女性を扱った詩で構成されており、身体を持つ他者と身体を持たない他者の両方の他者のかたちを見ることができる。また「白」にはパス本人による読み方の表が付けられていることから、作品の読者の働きにも注目しなければならない。そこでハンス・ロベルト・ヤウスの『挑発としての文学史』とヴォルフガンク・イーザーの『行為としての読書』を参考に「白」の読者の働きを明らかにする。

1. オクタビオ・パスと 20 世紀のアヴァンギャルド芸術運動

第 1 章ではオクタビオ・パスのプロフィールと、パスが生きた時代の芸術に多大な影響を及ぼした 20 世紀のアヴァンギャルド芸術運動を中心に、パスとアヴァンギャルド芸術運動の関わりを見てゆく。20 世紀のアヴァンギャルド芸術運動は多くの場所で起こり、メキシコではエストリデンティスモと文芸誌『コンテンポラネオス』のグループによる二つの運動が確認されている。ただしパスは両方の運動の詩人と交流があったものの、パスに最も影響を与えたアヴァンギャルド芸術運動はパリでアンドレ・ブルトン (André Breton, 1896-1966) を中心に広まったシュルレアリスムである。そこで第 1 章では 20 世紀のアヴァンギャルド芸術運動の中でもパスの詩論と特に関係の深いシュルレアリスムとシュルレアリスムに大きな影響を与えたアルチュール・ランボー (Arthur Rimbaud, 1854-1891) の詩に関する考えをとりあげ、パスの詩論と比較しながら詳しく見てゆく。

パスは彼の詩論の中で「詩は、その人の気質や心や才能がどのようなであれ、あらゆる人に開かれた可能性である¹」と述べると同時に、「詩人の声は詩人の声であって詩人の声ではない。この私のディスクールを遮り、言うつもりがなかったことを言わせるものは一体誰なのだろうか²」という疑問を抱いていた。確かに我々は誰もが詩をつくることができる。詩作は許可を得たものだけができるような限定された行為ではないし、秀でた才能を持つ人物がいることを別にすれば、程度の差こそあれ特別な能力が必要な行為でもない。しかし誰もがができる行為でありながら、パスが指している我々とは誰でもないのかもしれない。パスはこの誰かを他者と表現しているのであるが、誰だか分からない誰かを他者としてまとめてしまうのは少し曖昧ではないだろうか。

他者に関しては、パスが詩についての考えを述べる際に他者あるいは他者性という表現をしばしば用いていることから、パスの詩論が他者の概念に基づくものであり、他者がパスの詩論において重要な要素のうちの一つであることが分かる。しかし他者を引き合いに出すことで自己を明らかにしようとした詩人はパスだけではない。パスと深い関わりのあるシュルレアリスムの詩人ブルトン、あるいはシュルレアリスムなど後世の詩人たちに大きな影響を与えたランボーもまた他者という考えを用いている。そこで第 1 章ではパスのプロフィールとメキシコのアヴァンギャルド芸術運動を確認した後、パスの詩論の中から他者に焦点を当てランボー、ブルトンの他者と比較しながら見てゆくことで、パスの他者の性質を明らかにしてゆく。

1. オクタビオ・パスについて

オクタビオ・パスは 1914 年、メキシコ・シティに生まれた現代メキシコを代表する詩人、思想家、外交官である。パスに関する研究では特にパスとシュルレアリスムとの関係について言及されることも少なくないが、パスがシュルレアリスムと深い関わりを持ったのは第二次世界大戦中、バンジャマン・ペレ (Benjamin Péret, 1899-1959)、ル

イス・ブニェル (Luis Buñuel, 1900-1983)、カリントン (Leonora Carrington, 1917-2011)、パーレン (Wolfgang Palen, 1905-1958)らがメキシコに亡命し、そこがシュルレアリスムの活動拠点の一つとなったことに関係している。そのためパスはシュルレアリスムの作家と親交があったものの、パス自身がシュルレアリストというわけではない。パスは神話や宇宙のビジョンをシュルレアリスムに導入して貢献したが、それに止まることなく仏教、禅にも強い関心を示しており、50年代後半以降のパスの作品には東洋的なものからの影響を多く見ることができる。パスは1946年から1951年まで外交官としてパリに駐在している間、ブルトンをはじめとするシュルレアリスムの詩人と交流し、帰国後は詩人として活躍する一方、1968年にメキシコオリンピックに際してトラテロコ広場で起こった学生の虐殺に抗議するかたちで大使を辞任し注目を浴びた。まずは詩人としてのパスの生涯を順を追って見てゆこう。

パスが詩を出版し始めたのは1931年頃からである。同じ1930年代の後半、1937年はパスにとって、人として、詩人として重要な年となった。この年、パスはバレンシアで開かれた反ファシスト作家会議に参加している。当時スペインは内戦下であり、この会議への参加によってパスは内戦下にある国の状況を目の当たりにすることとなった。それと同時にこのスペイン滞在はパスに当時活躍していたスペイン語圏の詩人たちとの交流をもたらした。ラテンアメリカからはセサル・バジェホ (César Vallejo, 1892-1938)、ビセンテ・ウイドブロ (Vicente Huidobro, 1893-1948)、パブロ・ネルーダ (Pablo Neruda, 1904-1973) といった作家が参加しており、またこの会議の後、短期間ではあるがパリを訪れカルペンティエル (Alejo Carpentier, 1904-1980) を介してデスノス (Robert Pierre Desnos, 1900-1945) などシュルレアリスムの作家とも接触している。

1944年にはグッゲンハイムの奨学金を得てアメリカ合衆国へ渡り、この経験を基に『孤独の迷宮』(*El laberinto de la soledad*, 1950) を執筆した。『孤独の迷宮』はメキシコ人をメキシコの外側から多角的に見つめたエッセイであり、パスの代表作とも言える作品である。またアメリカ合衆国で過ごした期間はT. S. エリオット (Thomas Stearns Eliot, 1888-1965) やエズラ・パウンド (Ezra Pound, 1885-1972)、e. e. カミングズ (Edward Estlin Cummings, 1894-1962) といった詩人たちの詩と出逢い、英米の近代詩に没頭した時期でもあった。

1945年、メキシコ外交官として、当時シュルレアリスムの運動が盛んであったパリへと移り、そこで生涯親交を持つことになるブルトンと出逢う。外交官としてはフランスだけではなく、1951年にはインド、翌年には日本といったアジア諸国にも滞在している。1962年からは大使に任命され再びインドで過ごすことになるが、そこでの時間は世界という概念、人生や芸術についての深い瞑想を繰り返した時間であり、パスの詩的創造に大きな影響を与えた何よりも重要な時期である。インドでは大使の仕事の傍ら、東洋哲学やタントラ美術の研究、古代インドの神話の研究に没頭した。これらの研究が

パスの作品をより普遍的で独特のものにしている。

しかし1968年、メキシコ政府がトラテロルコ広場で起こした学生の虐殺に抗議するかたちで大使を辞任した。その後はケンブリッジやハーバードで客員教授として教壇に立ちながら執筆活動を続け、1981年にセルバンテス賞を、1990年にノーベル文学賞を受賞した。1998年、84歳でこの世を去った。

以上のように、パスの人生はさまざまな土地を渡りながらのものであった。外国での生活はパスにメキシコを外から見つめる機会を与えるだけでなく、非ヨーロッパ的あるいは非ラテンアメリカ的なアイディアも与えている。例えば本論文の第5章でとりあげる詩作品「白」("Blanco", 1966)は巻き物の書式とヘーヴァジュラ・マンダラの構造を参考にしており、インドや日本での生活から着想を得たことが窺える。このようにさまざまな国の芸術作品や考え方を取り入れたパス独特の作風は、パスを誰にも似ていない唯一の存在にしている。この点についてホセ・ミゲル・オビエドは次のように述べている。

オクタビオ・パスの死をもって、20世紀中ごろのメキシコの重要な知識人が姿を消した。(中略)さらにラテンアメリカから、おそらく二度と存在することがないであろうタイプの作家が消えた。彼は時代のアンテナ、証人そして主人公としての役割を果たした文学者であり、一時的なものを永遠のものへと変える情熱と直接性をもって時代を吸収した。³

パスの死はメキシコ文学史における一つの時代の区切りとして捉えられ、J. M. オビエドはパスをラテンアメリカに「おそらく二度と存在することがないであろうタイプの作家」と評価している。パスがこのように重要な人物として見なされる理由の一つは、パスが取り扱うテーマの広さにあるのではないだろうか。初期の頃のパスは詩作品だけを書いていたが、徐々にエッセイや短編小説の執筆も始め、その中で扱われるテーマは歴史、芸術、政治と非常に幅広いものである。パスが詩作品のみならずさまざまなジャンルのもを数多く執筆していることから、彼を一言で詩人と言い切ることはできない。この誰に似ているでもなく、また一つのジャンルに定まることのない彼の作品群がパスを独特な作家にしている。ただしいずれのジャンルの作品においても共通して見られるテーマがある。それは「私とは誰か」という問いかけ、自己の探究である。パスの詩、エッセイ、短編小説、戯曲のすべてに私と他者の関係を扱った作品が存在している。

パスが「私とは誰か」という問いかけに答えるために用いている「他者」という概念は、自己の内面の探求という点で20世紀のアヴァンギャルド芸術運動、とりわけシュルレアリスムの影響を受けていると考えられる。アヴァンギャルドはその名称から窺え

るようあらゆるものの最前列を占める芸術運動、既存のものとは違った新しい芸術運動である。芸術において、アヴァンギャルドとは今・ここという言葉で表現される世界の先をゆくことであり、それは未知の場所を目指すこと、今までにない新しい世界を築くことに他ならない。この未知のものとの対峙は、パスの詩論において他者との出逢いとして表現されている。パスにとって詩は他者の声である。

ロマン主義の詩人にとって詩人の声は「万人」の声であった。私たちにとっては厳密に言って「誰でもない者」の声である。万人と誰でもない者というのは同等であり、作者とその自我から同じ距離のところに在る。詩人はウイドブロが望んだような「小さな神」ではない。詩人は自身の声の背後へ消えてゆく。その声は言語の声であり、誰でもない者の声であり、万人の声であるがゆえに詩人の声である。この声に与えられる名前が何であろうと—インスピレーション、無意識、偶然、出来事、啓示—それは常に「他者性」の声である。⁴

「ロマン主義の詩人」と「私たち」が区別されている時点で、パスには彼自身が次の時代の詩人だという自覚があると分かる。「誰でもない者」や「他者性」といった考えが登場したのはパスが「私たち」の時代と呼ぶ時代、つまり近代と呼ばれる時代である。20世紀のアヴァンギャルド芸術運動の台頭が、詩における近代の決定的な始まりとなった。そしてアヴァンギャルドの始まりは、パスにとって他者との関係の始まりだったと考えられる。

2. パス以前のアヴァンギャルド芸術運動

2.1. アヴァンギャルドの台頭

19世紀から20世紀初め、ニカラグアの詩人ルベン・ダリーオ (Rubén Darío, 1867-1916) を中心にして、ラテンアメリカの各地域で同時多発的にモデルニスモと呼ばれる文学言語の革新運動が起こった。モデルニスモの特徴はフランス象徴主義の詩人の影響を受けながら唯美主義的、コスモポリタンの傾向を持つ点と、詩的言語の改革を行っている点にある。なおスペイン語圏でモデルニスモと呼ばれるこの運動は、英語圏でモダニズムと呼ばれる運動とは異なるものであり、その点に関してパスは次のように述べている。

1880年頃、イスマノアメリカでモデルニスモと呼ばれる文学運動が起こる。ここに少し説明を加えておくが、イスマノアメリカのモデルニスモは、ある程度ま

でフランスの高踏派や象徴主義と同等のものであり、したがって、英語でモダニズムと呼ばれる運動とは何の関係もない。後者は1920年代に始まった文学、芸術運動を指す。すなわち、アメリカ合衆国やイギリスの批評家がいうモダニズムとは、フランスやスペイン語圏でアヴァンギャルドと呼ばれているもの以外の何ものでもない。⁵

ダリーオの死後モデルニスモはその影響力を失うが、その時期と重なって多くの場所でアヴァンギャルド芸術運動が登場した。この運動には伝統との決別、絶えざる革新や刷新の欲望、芸術ジャンルの垣根の消失、非ヨーロッパ的な文化への傾倒といった傾向が見られる。またヨーロッパでアヴァンギャルド芸術運動が活発になり始めた頃、ラテンアメリカの詩人たちがこの新たな芸術運動に触れている。例えばチリの詩人ビセンテ・ウイドブロは1918年マドリッドを訪れ、スペインの詩人に影響を与えた。その結果カンシーノス＝アセンス (Rafael Cansinos Assens, 1882-1964) によって前衛詩の運動ウルトライスモが提唱された。またアルゼンチンの詩人ホルヘ・ルイス・ボルヘス (Jorge Luis Borges, 1899-1986) は1914年から1921年までヨーロッパに滞在し、イタリア未来派やダダといったアヴァンギャルド芸術運動に触れ、またスペインではウルトライスモの運動に参加した。

ヨーロッパで起こったアヴァンギャルド芸術運動としてパスと関係のある主なものはイタリア未来派、ダダ、シュルレアリスムである。イタリア未来派は1909年にフィリッポ＝トンマーゾ・マリネッティ (Filippo-Tommaso Marinetti, 1876-1944) が発表した「未来派創立宣言」によって始まった。これは過去との断絶を目指し、伝統を破壊して新たな芸術スタイルを確立しようとした運動である。イタリア未来派は「速度と機械の礼賛によって『私』を追い越すことで、死の予感から逃げようとする非合理的な試み⁶」であった。このイタリア未来派を否定するかたちで生まれたのがダダである。

ダダはルーマニア生まれのトリスタン・ツァラ (Tristan Tzara, 1896-1963) を中心にチューリッヒで1918年に発表された「ダダ宣言1918」と共に起こった。その基本思想はヨーロッパの近代社会がつくり上げた文化を払拭することである。ダダもまた「過去への一切の未練を捨てて『私』を解体し、あらゆるモノと存在から意味を追放しようとした⁷」点で、未来派と同様「私」を否定している。ダダは一つのイデオロギー運動であり形式ではなかったが、その後の芸術の多くに影響を与え、具体的には20年代にシュルレアリスムが誕生した。

シュルレアリスムのグループは、はじめダダとして活躍していた中から、アンドレ・ブルトンとトリスタン・ツァラの対立によってブルトンを中心として別のグループになったものである。1924年に「シュルレアリスム宣言」を、1930年には「シュルレアリスム第二宣言」を発表した。シュルレアリスムは自己の未知なるものを探求し、人間の

内面的な冒険を不可欠なものとしていた。したがって未来派やダダとは異なり、シュルレアリスムは私を否定してはいない。シュルレアリスムの大きな試みは、ブルトンがスーポー (Philippe Soupault, 1897-1990) と共に 1919 年に創始した自動記述である。この記述方法は理性や既成概念にとらわれず、頭に浮かぶことを自動的に記述することで意識下の世界を表そうとした試みであることから、意識の支配を受けずに内面的な思考を表出させ、書く主体について考える重要な試みとなった。また第二次世界大戦中には重要なシュルレアリストたちがメキシコに亡命し、メキシコがラテンアメリカでの活動拠点の一つになっている。

2.2. メキシコのアヴァンギャルド

2.2.1. エストリデンティスモ

先ほど確認したようにダリーオの死後多くの場所でアヴァンギャルド芸術運動が始まったが、それはメキシコも例外ではない。メキシコのアヴァンギャルド芸術運動としては、エストリデンティスモと『コンテンポラネオス』のグループによる運動が存在している。

メキシコで最初に誕生したアヴァンギャルド芸術運動は、その運動の提唱者であるマヌエル・マプレス＝アルセ (Manuel Maples Arce, 1898-1981) 自身によってエストリデンティスモと名付けられた運動である。また、この運動以前のメキシコにホセ・ファン・タブラーダ (José Juan Tablada, 1871-1945) のような革新的な詩人の存在や壁画運動のあったことが、メキシコのアヴァンギャルドの誕生に大きく影響したと考えられる。

「エストリデンティスモ宣言」は 1921 年の 12 月に印刷されたとされている。この時代は第一次世界大戦、メキシコ革命、ロシア革命と世界的に大きな変動のあった時代である。エストリデンティスモは社会と文学を結びつけようとする試みであり、マプレス＝アルセが中心となってメキシコの文学史に足跡を残した。つまりマプレス＝アルセはエストリデンティスモの提唱者であり、メキシコにおけるアヴァンギャルドの創始者でもある。マプレス＝アルセの詩学は次のように考えられている。

マプレス＝アルセの理想的な詩学は「時代の大きいなる苦しみ、怒り、反逆、漠然とした不安、そして我々の時代の武装した入り口で季節や存在を荒廃させる悲劇」を写し出すことである。⁸

エストリデンティスモの性質として、今までにない新たな文体やレトリックを取り入れ伝統を破壊すること、そして社会や時代の変革を表現することが見られる。実際、エストリデンティスモの詩人たちにとって特別な存在となったのはマリネッティ率いる

イタリア未来派であった。イタリア未来派は速度の美学を追求し、そのスピードで過去を振り切ることによって過去との断絶を試みたのである。これはエストリデンティスモに色濃くみられる因習破壊の性質とよく似ている。既存のものを破壊するエストリデンティスモにとって、最も大切な時間は現在であった。過去でも未来でもなく今・この瞬間といった現在である。次の意見に見られるように、マプレス＝アルセは現在の詩人であることを望んでいたと言える。

(マプレス＝アルセは) ベラクルスで生まれ育ち、首都で法学を学んだ。そこは、血にまみれた革命—自身も参加した—の時代を過ごした場所である。マプレス＝アルセは宣言には疲れ知らずの実験者や挑発者のように登場していたにも拘らず、彼の詩作品はそれほど極端なものではなかった。並外れたイメージ、視覚的な影響、聴覚的な印象は—ウルトリスモやクレアシオニスモのように—速いリズム、騒音、慌しさ、近代都市のエネルギーを伝えようとした。マプレス＝アルセは永続する芸術には興味がなく、現在の詩人であることを望んでいた。⁹

マプレス＝アルセのように永遠に生き長らえるような詩作品を生み出す詩人となることよりも現在の詩人であることを望み、今まさにここに存在している現在という時間と向かい合うことは、今をこれまで続いてきた継続的な時間の一部として捉えることではなく、現在を一つの孤立した時間として捉えることである。それは今という時間が現在に至るまでに辿ってきた過去の時間と切り離されなければ成立しない考え方である。そしてこの考え方は以下のようにパスのアヴァンギャルドに関する記述の中にも見られるものである。

アヴァンギャルドは文学では象徴主義や自然主義、絵画では印象主義といった直前の伝統と断絶した。この断絶はロマン主義に始まる伝統の継続である。この伝統において、象徴主義、自然主義、印象主義といったものもまた断絶と継続の瞬間であった。しかしこれまでの運動とアヴァンギャルドの運動を区別するものがある。それは態度と計画の暴力性、作品の急進性である。アヴァンギャルドは先行する傾向の激高と誇張である。¹⁰

パスによればアヴァンギャルド芸術運動において何よりも特徴的な点は、それが直前の伝統と断絶していること、そして作品に暴力性と急進性が備わっている点である。た

だしアヴァンギャルドは決して一つの形式ではない。モデルニスモの衰退に伴い20世紀のアヴァンギャルド芸術運動がさまざまな国や地域で生み出されたが、この芸術運動がどのような形式のものであるかを一言で説明することはできない。なぜならこの芸術運動は今までにあった形式という概念をすべて破壊し、モデルニスモを乗り越えるために生まれたからである。パスは直前の過去を乗り越えてゆく様を表わすのに「断絶」という言葉を用いているが、この断絶という表現は連続性の破壊を意味するのではないだろうか。アヴァンギャルドは、少なくとも文学の分野において、直前の伝統と断絶している。しかしまたアヴァンギャルドとロマン主義の類似が繰り返し指摘されていることから考えられるように、この断絶はアヴァンギャルドが現代において繰り返された現代のロマン主義であることをも物語っているのである。

エストリデンティスモとパスの関係としては、詩作の面よりもマプレス＝アルセとパスの間にあった個人的な面での繋がりが挙げられる。タブラーダからマプレス＝アルセへと続くメキシコのアヴァンギャルド、そしてそこから繋がる現代メキシコを代表するパスには日本という共通点がある。タブラーダは1900年に来日しており、その後スペイン語圏で俳句を広めている。パスは在日公館長臨時代理として大使館開設準備のため1952年に初めて来日しているが、そのメキシコ大使館に赴任した初代大使がマプレス＝アルセであった。タブラーダ、パス、マプレス＝アルセは共通して日本の文学作品や芸術作品に対して好意的である。したがってパスの作品にエストリデンティスモの持つ攻撃的な性質からの影響は見受けられないが、パスとマプレス＝アルセが共に東洋的なものから影響を受けていたことは考えられる。

2.2.2. 『コンテンポラネオス』のグループ

メキシコのアヴァンギャルドをとりあげる際、エストリデンティスモと引き合いに出されるのがほぼ同時期に活躍した『コンテンポラネオス』のグループの詩人たちである。どちらの運動もメキシコで生まれたアヴァンギャルドであるにも拘らず、エストリデンティスモと『コンテンポラネオス』のグループの違いは非常に明確である。その違いについてJ. M. オビエドは次のように述べている。

エストリデンティスモとコンテンポラネオス（出版されていた雑誌の名前によりこう呼ぶ）の違いは非常に明確である。まず、後者にはエストリデンティスモのような因習破壊の痕跡やグループ全体による攻撃性といったものがない。コンテンポラネオスのグループはアヴァンギャルドの中でも穏健で思慮深いかたちをとり、メキシコ文学では初めての傾向を開拓した。それは伝統をすべて放棄することなく刷新すること、そして過去を消滅させることなく復権することである。

因習破壊やグループの攻撃性的のように、エストリデンティスモと『コンテンポラネオス』のグループには大きな違いが見られる。しかしそれでもどちらの運動もメキシコ文学史において重要な運動であることには違いない。またエストリデンティスモがダダやイタリア未来派、ウルトラリスモのように速いリズムや騒音などを表現しようとしたのに対し、『コンテンポラネオス』のグループはメキシコのアヴァンギャルドの中でも穏健派で思慮深いかたちを取っており、エストリデンティスモのような因習破壊や集団としての攻撃性が見られなかった。こうした性質からも分かるように、『コンテンポラネオス』のグループには当時のメキシコの知識人たちが集まっていたのである。

『コンテンポラネオス』のグループは教育者、文化人、有名なクリエイターに加え研究者などであった。ある程度は、スペインの27年世代を構成する「詩人－教師」と似たグループを形成し、彼らと豊かなダイアログを持った。(中略) エストリデンティスモの詩人たちの興味と比べ、『コンテンポラネオス』の詩人たちの興味はもっと広いものであり(あらゆる芸術を覆っていた)さらに『コンテンポラネオス』の詩人たちの探究は詩の創造と批判に集中しており、それは対象が演劇や小説の分野にまで広げられることもあった。¹²

上記のように『コンテンポラネオス』の詩人たちのグループによる研究は詩、演劇、小説といった幅広い分野の作品の創造と批判が主な研究内容である。『コンテンポラネオス』のグループの追求は詩の創造と批判に集中していたため、『コンテンポラネオス』は革命を賞賛する作品ではなく、詩人による詩とその批判、純粋な詩作品を掲載していた。『コンテンポラネオス』のグループには社会の改革を、詩を通して行おうという態度はなかったのである。エストリデンティスモと比べ、よりアカデミックに、純粋に詩人として詩を書くことを目的として詩を書いていたのである。

メキシコのアヴァンギャルドとパスの関係に関しては、因習破壊や攻撃性を持つエストリデンティスモに比べ、詩の創造と批判に集中していた『コンテンポラネオス』のグループの方にパスはより近い詩人だと言えるのではないだろうか。「メキシコでは当初、不当にも彼は『コンテンポラネオス』誌のグループの亜流だと見なされた。そのあとを受けた雑誌『タリエル』に積極的に寄稿したためである。¹³」しかしパスは『コンテンポラネオス』のグループにせよシュルレアリスムにせよ関わりを持ってはいるが、それに止まることなく幅広いテーマでの創作活動を行っており、パスを単に20世紀のアヴァンギャルド芸術運動の影響を受けた現代の詩人として片づけることは不可能である。

『コンテンポラネオス』の詩人たちはエロティシズムや夢や死という個人的で抽象的な世界をテーマとしていた。このエロティシズムや夢や死といった、目に見ることのできない抽象的なものをアヴァンギャルドの中核とみなす考え方は、後の時代のパスへと繋がってゆく。パスは『泥の子供たち』(*Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*, 1974)の中でアヴァンギャルドの中核とは夢、エロティシズム、靈感といった類のものだと述べている。

ロマン主義とアヴァンギャルドの類似点は繰り返し強調されてきた。両方ともが若者の運動であり、両方ともが理性とその構造、その価値に対する反逆である。そして両方において肉体、情熱、ヴィジョン—エロティシズム、夢、インスピレーション—が基本的な部分を占めている。両方ともが、目に見える現実を破壊し、他の現実—魔術的、超自然的、超現実的なもう一つの現実を見出すか—つくり出そうとする試みである。¹⁴

つまり、ロマン主義もアヴァンギャルドも破壊から生まれた運動である。そしてエロティシズムや夢、インスピレーションといった抽象的で目に見ることのできないものがテーマとなった詩は、読者の理解しようという意思と想像力—参加—が必要不可欠である。

メキシコのアヴァンギャルドとして台頭したエストリデンティスモや『コンテンポラネオス』のグループ、そしてパスの詩論と深い関わりを持つシュルレアリスムでは、エストリデンティスモが過去との断絶を試みたのに対し、『コンテンポラネオス』のグループとシュルレアリスムが過去に対して否定的ではない点で異なっている。パスの詩は『コンテンポラネオス』のグループやシュルレアリスムと同様に過去の詩を否定してはおらず、これまで続けてきた時間の最先端として今を切り開こうとしている。なかでもパスにとってシュルレアリスムの存在は大きく、パスの詩作品の中には「シュルレアリスムが称揚した、自己の未知なるものを探求する人間の内面的な冒険が不可欠のものとして残っている¹⁵」と考えられる。この未知なるものの探求こそが、パスの詩論において中心となる他者の探求である。

3. オクタビオ・パスとシュルレアリスム

3.1. パスのアヴァンギャルド

パスと特に深く関係している20世紀のアヴァンギャルド芸術運動はシュルレアリスムであるが、パスとシュルレアリスムの関わりを見る前に、まずはパスがアヴァンギャルドに対して肯定的であったことを確認しておこう。パスの作品の中でアヴァンギャル

ドに関する考えが特に述べられているのは『泥の子供たち』である。

『泥の子供たち』は主に近代詩あるいは近代性について論じられた作品であるが、その中ではパスのアヴァンギャルドに対する考えが述べられており、パスはアヴァンギャルドを単なる芸術の形式ではなく、芸術家の生に対する態度だと明らかにしている。『泥の子供たち』の中ではアヴァンギャルドとしてイタリア未来派、ダダ、ウルトラリスモ、シュルレアリスムが挙げられており、パスによるロマン主義とアヴァンギャルドの類似の指摘を見ることができる。パスによればこの二つの根本的な類似点は生と芸術を一つにすることを目指した点にあり、アヴァンギャルドとはロマン主義から繰り返された歴史だと言うことができる。

アヴァンギャルドが新たな道を切り開いても、芸術家や詩人はものすごい速さでそれを踏破してしまい、すぐ最終地点に到着し、壁に衝突した。再度の侵犯の他に手段は残っていない。それは壁に穴を開け、深みを飛び越えてゆく。それぞれの侵犯が新たに障害物を生み出し、その障害物がまた別の跳躍を生み出す。常に追い詰められているアヴァンギャルドはロマン主義から始まった変化の美学の激化である。それは加速と増加である。美学の変化は世代の歩みと一致することをやめ、芸術家の人生において起こるようになる。¹⁶

アヴァンギャルドは芸術家の人生において起こるものである。この意見はパスがこの運動を、一つの形式ではなく生に対する一つの態度だと考えていたことを意味している。このようなパスの意見を参考にすれば、自分自身の生と向かい合うという自己批判的な性格をパスの考えるアヴァンギャルドの大きな特徴として捉えることが可能である。それは自分を自分の外側から見つめることであり、私が私の中にいるもうひとりの私を認めることである。

パスが述べるようにこの 20 世紀のアヴァンギャルド芸術運動は一つの形式を持つものではない。そのためアヴァンギャルドがどのような形式のものであるかを一言で説明することは不可能である。なぜならこの芸術運動は今までにあった形式という概念をすべて破壊するために生まれたのだから。アヴァンギャルドは伝統と呼ばれるそれまで続いてきた社会の状態が終わりに近づこうとしている時に、そこから起こるであろう変化を意識のどこかで予感し、その状態の意識的な破壊とその変化をいち早く受け入れることを目指していたと言える。

またパスは『泥の子供たち』以外に「回転する記号¹⁷」("Los signos en rotación") の中でもアヴァンギャルドに対して肯定的と取ることのできる表現をしている。イタリア未来派などアヴァンギャルドが台頭し始めた頃に信仰の対象となった技術について「技

術の普遍性は古代の宗教や哲学のそれとは違ったものである。それは我々に世界のイメージを与える代わりに、あらゆる人間に等しい空白の空間を与える¹⁸」と述べている。技術が我々に与えてくれるものが世界ではなく空白の空間だとしたら、そこにあるのは何もない空間、ヴィジョンのない、中心のない空間である。¹⁹この不安定で揺らいでいる空間の中において、我々は我々の世界をゼロから想像力で作り上げてゆかなければならない。ゼロから自分自身で作り上げてゆくというのは、ある種、技術の肯定と解釈することが可能である。「技術はこれやあれの変化を予見することができ、ある一定のところまで未来の現実をつくることができる。この意味で、技術は未来の生産者である。²⁰」そしてこの技術の肯定は、パスによるアヴァンギャルドの肯定とも言える。

またパスは技術の肯定と並び、先ほど確認したように『泥の子供たち』の「アヴァンギャルドの黄昏」の中でエロティシズム、夢、インスピレーションといった目には見えない抽象的なものをアヴァンギャルドの中核としてとりあげていた。シュルレアリスムに見られるような抽象的な感覚がテーマとなった詩には、読者の理解しようという意思と想像力が必要不可欠である。読者は詩作品に入り込むのではなく、詩を読む自分を発見することで自分を外側から見るができるようになるため、パスにとってアヴァンギャルドのキーワードは自己批判だと言える。つまり読者は他者としての私を見つけて出さなければならない。

3.2. パスのシュルレアリスムの要素

3.2.1. 他者の探求と愛について

1943年から1953年までの10年間はパスのシュルレアリスム時代と位置付けられており²¹その10年の間にパスはパリでブルトンと出逢っている。パスはペレによってブルトンに紹介され、以後パスとブルトンの間で友人関係が続いた。パスとブルトンは他者の探求という比較すべき共通点を持ち合わせており、パスの詩作品や詩論、あるいは歴史的な事柄に関するエッセイに至るまで、作中では幾度となく他者という存在が扱われている。例えば『弓と豎琴』(*El arco y la lira*, 1956) の中では次のように他者について詳しく述べられている。

我々の目の前に世界がないように、外部も内部もない。我々が我々となって以来、我々は世界にあって、世界は我々の存在の構成要素の一つである。同じことが言葉にも起こっている。言葉は我々の内側にあるのでも外側にあるのでもなく我々自身であり、我々の存在の一部を形づくっている。言葉は我々自身の存在である。そして我々の存在の一部であることにより、それは異なり、他者のものである。それは我々を構成する「他者性」の一つである。詩人が世界から引き離されたと感じ、言語に至るすべてのものが詩人から逃げて壊れてしまうとき、詩人自身も

逃げ、消滅してしまう。そして次の瞬間、静けさの前に、あるいはひどく騒々しい混沌に直面すると決めたとき、そして言葉につまり、言語をつくり出そうとするとき、彼は自分自身をつくり出し、命がけの跳躍をし、生まれかわり、そして彼は他者となっている。自分自身になるためには他者にならねばならない。²²

ここにパスの他者に関する考えを見ることができる。パスによる自分という存在の認識も理解も表現もすべて言葉によって実践されている。つまりあらゆる他者の概念の根底には言葉があり、パスの他者の探求は言葉を通して行われるものである。言葉を発するためには、自分が何を言いたいのかを把握しなければならない。つまり言葉を発するためには自分を客観視し、自分の考えていることを理解しなければならない。自分で自分を外側から見つめなければならないのである。したがってパスの「他者になる」という表現は別人になる、という意味ではない。それは言葉をつくり出すこと、あるいは他者になること、すなわち私を意識的な他者であるもうひとりの私が客観視し他者の象徴である言葉でもって表現することである。それは自分で自分を把握することであり、自分の存在を自分の外側から見つめることである。したがってパスの私と他者の関係は根本的に書く行為の中に潜んでいる。他者は書くことによって自己を実現する手段、あるいは自己を肯定する手段の一つである。

またパスが先ほどの引用部分で自分自身になるためには他者にならねばならないということを述べているように、他者の探求は私の探求でもあり、パスの他者に関する考えにおいては私と他者という対立する存在が対立しなくなる状態を認めることができる。この対立の解消はブルトンによる「シュルレアリスム第二宣言」の有名な言葉「生と死、現実的なものと想像上のもの、過去と未来、伝達可能なものと伝達不可能なもの、高いものと低いものが、そこからはもはや互いに矛盾したものとは感じられなくなるような精神の一点²³」を想起させる。

しかしパスとブルトンが友情で結ばれていたことは確かであるが、それは決してパスがブルトンを中心としたシュルレアリスムのグループ内で中心的に活躍するようなシュルレアリストであったことを意味するわけではない。ただし先ほど述べた他者の探求や、あるいは愛という点においてパスはシュルレアリスム的であったと言えるのではないだろうか。愛に関しては、例えば先行研究において次のような指摘を見ることができる。

パスが接したシュルレアリスムが、オートマティスムを中心に活動した前期のそれではなく、愛に関する考察を深めていた後期のそれであったことは、単なる偶然ではない。二十歳過ぎの若者だったパスにとって、当時、愛は、当然ながら最

大のテーマであり、愛に関する示唆に対しては、特に敏感に反応したはずだからである。²⁴

パスがブルトンと面識を持ったのはパスが30歳を過ぎてからではあるが、パスはそれよりも早い時期にブルトンの『狂気の愛』に目を通しており、そこでブルトンの愛に関する考えを読んでいる。

パスは、「女性とは、自然界と人間界の架橋であり、和解の場である」こと、「愛する女性と自然とのアナロジーというよりむしろ同一性」について学んだのだ。すなわちシュルレアリスムにとって、女性とは始原のヴィジョンを捉え、宇宙との合一を成し遂げるための手段のひとつであることを知ったのである。だが、この「思想」をパスはすでに体内に同化していたことを忘れてはならない。²⁵

こうした考察からパスの中に男性と女性の明確な区別のあったことが窺える。男性と女性の区別については『孤独の迷宮』でも詳しく説明されており、パスの中で男性と女性是对立する立場であり続けていることが分かる。しかしおそらくパスであれブルトンであれ男性と女性に優劣をつけようとしていたわけではなく、ただ男性にとって女性が未知の存在であり、同時に魅力的な存在であったということの表れではないだろうか。パスが詩作品の中で扱う恋人というモチーフや愛は常に異性を対象としたものであり、その点からもパスにとって女性が愛を体現する存在であったことが窺える。そして他者の探求と並び、こうした愛という点においてパスはシュルレアリスム的であったと言える。

3.2.2. インスピレーションの働き

シュルレアリスムは「シュルレアリスム宣言」において「心の純粋な自動現象²⁶」であり、そのオートマティスムに基いて「思考の実際上の働きを表現しようとする²⁷」ものであるとされている。またこの思考とは「理性によって行使されるどんな統制もなく、美学上ないし道徳上のどんな気づかいからもはなれた思考²⁸」であると定義されている。さらに「シュルレアリスム第二宣言」でよく知られているようにシュルレアリスムは生と死、主体と客体といったさまざまな対立を否定する。ここではパスがシュルレアリスムをどのように捉えていたかを確認しておこう。パスはこのような思考とインスピレーションとの間に一つの関係性を指摘している。

シュルレアリスムの世界観は分離的であり再創造的でもあるインスピレーションの働きに基いている。シュルレアリスムは詩的世界によって、神もしくは理性が占めるべき中心がインスピレーションによって占められている社会の創設を企てる。すなわちシュルレアリスムの本当のオリジナリティとはインスピレーションを一つの思想ではなく、根本的に一つの世界観にまで変えた点にある。²⁹

上に引用した部分でパスはインスピレーションを思想ではなく世界観と述べている。つまりパスはシュルレアリスムを芸術の形式としてではなく一つの世界観として捉えていたことが分かる。事実、シュルレアリスムは詩をはじめ絵画や彫刻、写真や映画などの単なる形式ではなく、こうした創作活動を自己表現の手段として持ち合わせていた芸術家たちの生き方そのものである。

人間とは、本質的に矛盾の存在である。生きることは死にゆくことであり、この矛盾の中で人間はさまざまな感情を持ち、愛や憎しみを抱えている。こうした本質的な矛盾を解消するために今・ここを乗り越えようとした点において、シュルレアリスムとは生き方、あるいは生に対する一つの態度だと言うことができる。またパスはシュルレアリスムとインスピレーションについて以下のように述べている。

シュルレアリスムはインスピレーションを一つの世界観とすることで対立と追放を無効にする。そのとき神、自然、歴史、人種などの外的要因は必要としない。インスピレーションとは人間の内奥に与えられ、人間の存在そのものと混ざり合い、人間によってのみ理解される何かである。これが「第一宣言」の出発点である。³⁰

インスピレーションとは自然現象ではなく人間の存在と不可分な何かであることから、インスピレーションに出発点を持つシュルレアリスムは人間の存在と向かい合うための一つの態度である。パスはシュルレアリスムを、インスピレーションを世界観として成立させたという点に独創性があると評価している。またインスピレーションの下に展開する世界ではあらゆる対立が解消される。ここでは生と死、主体と客体といったパスの詩論においても避けることのできない対立したテーマでさえ解消されることになる。パスはこのような一つの世界観であるインスピレーションを「シュルレアリスム宣言」の出発点であると指摘しているが、これはまたパスの他者性の出発点でもある。³¹

ブルトンによるインスピレーションへの言及³²、あるいはパスによってなされたシュ

ルレアリスムの分析によりインスピレーションがシュルレアリスムの世界観を構成していることは明確である。そしてパスもまた「インスピレーションはイメージにおいて現れたり、現実化される。我々はインスピレーションによって想像する。そして想像することで我々は主体と客体を溶かし、我々自身を溶かし、矛盾を消滅させる³³」と述べているようにインスピレーションを詩的創造の基盤としていたことが窺える。このインスピレーションは常に既に我々の前にある。どこかに存在する具体的な何かや誰かではなく、表れては消える一瞬のエネルギーである。

パスにとってインスピレーションとは我々人間を我々の存在へと向かわせるもの、または詩作に向かわせるエネルギーそのものである。すなわちパスの言うインスピレーションとは人間の本質的なエネルギーであって、何らかの分節の結果現れたものではない。インスピレーションは我々の存在の根源にあり、我々を我々へと導くものでありながら我々自身でもある。インスピレーションによって自分自身の内奥へ向かうことから、パスの生に対する態度は前向きであり、自分という存在に対して肯定的だと言える。これから詳しく見てゆくが、ランボーが他者への同化を望んだことや、ブルトンが他者の中に自分を探し求めたことと比べてみてもその違いは明らかである。パスは常に自分へと向かって前進していた。未だ自分の知らない未知の自分を探し求め、自分の内奥へと向かっていたのである。

3.3. ランボーとの比較

3.3.1. ランボーの他者

ランボーの他者に関する考えは、「見者の手紙」の中に見ることができる。またその考えが実践されている作品として挙げることができるのは詩集『地獄の季節』や『リュミナシオン』である。ランボーが他者という概念について具体的に記した手紙は1871年5月13日にイザンバール (Georges Izambard, 1848-1931) に宛てて書いたものと、1871年5月15日にポール・ドメニー (Paul Demeny, 1844-1918) に宛てて書いたものの二通であり、そこに書かれた他者に関してはさまざまな解釈がなされている。しかしランボーが用いた他者の意味を探る前に、二通の手紙の中で他者という表現の使い方が異なる点に注目しなければならない。手紙を一通ずつ見てゆくと、二通の手紙における他者の使い方には少しずつ違いが見られる。

ランボーはイザンバール宛の手紙では「わたしといふのは一人の他人です。³⁴」と述べ、ドメニー宛の手紙では「『わたし』と云ふのは一人の『他人』だからです。³⁵」と述べている。どちらも私が私ではない他者であることを伝えているのに違いはないが、一通目のイザンバール宛の手紙では詩人と詩人ではない人物を区別するために他者という表現が用いられているのに対し、二通目のドメニー宛の手紙で言われているのは個々の詩作品が詩人の思い通りにつくられるものではないということ、つまり自分の中にもうひとりの私がいるということである。この二通目のドメニー宛の手紙から読み取るこ

とができる、詩作品が詩人の思い通りにつくられるものではない、という考えはパスのインスピレーションに関する考えと通じるところがある。

ランボーは「『わたし』と云ふのは一人の『他人』だからです。」とすることによって明確な私を存在させている。しかし私は私でありながら「他人」である。このことからランボーの考えでは先に私が存在し、その後他者が存在することが窺える。私も他者もひとりの人物として存在しているが、他者は私ではないために私から見た他者である。またドメニー宛の手紙は「詩人たらんと願ふものの第一に究むべきことは、自分自身を完全に知ることです。³⁶」と続く。この言葉は自分自身を探求することが、未知の自分を知ることにつながるということを表わしている。ランボーは一通目の手紙でも詩人になるためにはあらゆる感覚の錯乱を通して未知のものに達する必要があると述べているが³⁷、この未だ気が付かない自分自身の潜在的な部分、理性を超えた部分、まだ知らない未知の私こそ、ランボーにとっての他者である。

以上のことからパスとランボー両者の他者は単なる他人という意味での他者ではなく、またアナロジー的な意味においての他者でもない。両者の他者が示すのは詩人の内にある未知のもの（状態）である。この点でパスとランボーの他者は同じ性質をしており、パスとランボーの中で未知のものこそ他者であることが分かる。したがって両者にとって何よりも重要なのは、自分自身を完全に知ることである。自分自身を完全に知ること、それは知らなかった自分を知ること、つまり未知のものに到達することである。

3.3.2. 生に対する姿勢

文学史上、ランボーは19世紀後半を代表する象徴主義の詩人とみなされており、ダダやシュルレアリスムをはじめ後世の詩人たちに多大な影響を与えたとされている。なかでもランボーの生に関する考えは「シュルレアリスム宣言」の中に直接的な影響を見ることができる。

ランボーは自分の向かい合うべき生について「そうだ、生活の時計は、先刻止ったばかりであった。俺ははやこの世にはいないのだ。(地獄の夜)³⁸」、「明らかに、俺たちはこの世にはいない。何の音も聞えて来ない。俺の触感は消えた(地獄の夜)³⁹」と述べている。また「あの世」と「この世」という表現で世界を描写し、「私たちのいるのはこの世ではありません。(錯乱I)⁴⁰」、「どうしてこの人はあんなにこの世からさまよい出ようとするのかと考えながら、妾は眠っているあれの恋しい身体の傍で、幾度となく長い眠られぬ夜を過しました。(錯乱I)⁴¹」と述べている。「錯乱I」はヴェルレーヌ (Paul Verlaine, 1844-1896) から見たランボー像として読まれていることから、「この世」から出てゆこうとしているのがランボーだということが分かる。ランボーの言う「この世」はパスの表現における今・ここと考えることができるが、ランボーがここではなくどこか別のところへ関心を寄せているのとは反対に、パスは以下のようにここにおける生に関心を寄せているのである。

いかなる場合でも、私は自身の救済ではなく存在を、変わりゆく存在を求めている。私はあそこにある別の生ではなく、ここにある生を気にしている。〈他者性〉の経験とは、まさしくここにおいて、もう一つの生である。詩は人間に対して死を慰めるのではなく、生と死が切り離せないことをぼんやりと写し出す。それは、全体である。具体的な生を取り戻すことは生—死というペアを再会させること、他者の中のひとりを、私の中のきみを取り戻すこと、つまり分散した断片の中に世界のかたちを発見することを意味する。⁴²

ここに見られるパスの生に対する姿勢は、ランボーのそれとは対照的である。「錯乱 I」に描かれたランボーの生への姿勢は後のシュルレアリスムに影響を与えているが、ランボーやブルトンにとって「この世」ではなく別のところにある生が大切であるのに対し、パスは「ここにある生」と向かい合っている。「シュルレアリスム宣言」において、ランボーの「錯乱 I」に呼応するかたちで「生きること、生きるのをやめることは、想像のなかの解決だ。生はべつのところにある⁴³」と述べられているのに対し、パスは「あそこにある別の生ではなく、ここにある生を気にしている」のである。パスの念頭にあるのは自分とは異なる存在の他者ではなく紛れもない自分、絶対的な自己である。この点において、パスの他者が第一にパス自身であることを読み取ることができる。

パスは「あそこにある別の生ではなく、ここにある生を気にしている」。ランボーが「この世」ではなく「あの世」にまで自己を探求していたこと、つまり今を乗り越えることを求めていたのに対し、パスは毎瞬間の今・ここにおいて自己の探求をしている。パスの詩人としての自己の探求は、自分が既に存在しており、その自分を明らかにする自己の探究とすることができる。この点に関してパスは次のように述べている。

詩人は聴く。過去、詩人は見る者であった。今日、詩人は聴覚を研ぎ澄ませ、静けさこそが声であること、自身の具現化のための言葉を探すざわめきであることを感じ取る。詩人は時間の語ることを聴く。それが何も言わないとしても。ページの上ではいくつかの言葉がくっついたり、ばらばらになったりしている。この形成こそが予感、つまり差し迫った存在である。⁴⁴

詩人としてのパスは「聴覚を研ぎ澄ませ」、静けさの声を聴く。人間を構成する他者性の表明であるインスピレーションが「どこか」にあるのではなくただ「ない」のは、

我々を我々自身とするために呼んでいる何か(誰か)もまた存在しないことを意味する。それはそのような何か(誰か)が自分とは別に存在するのではなく、この何か(誰か)が我々の存在そのものだからである。つまり他者は自分自身の内に潜む未知の自分であり、他者と言いながらもそれは私である。この場合、文字通り他人という意味での他者はいない。存在するのは私でしかないが、未だ私として認識されていないがために他者と呼ばれているに過ぎないのである。

そしてこの他者の存在は常に今・このものである。だからこそパスは「差し迫った存在」という表現を用い、毎瞬間があらゆる時間の最先端であることを表現した。他者はいない。他者の声は聴こえない。その声はいつでも静けさである。そしてこの静けさこそパスが求めていた他者の声、つまり自分自身の声であり、この声を聴くことこそ、私が他者となり、そして本当の自分自身となることであった。具現する言葉を求めるざわめきを聴き、ページの上で言葉を組み合わせたり引き離したりして詩をつくりあげてゆく行為が、パスの詩作である。そしてこの言葉の結合と離散こそが今この瞬間を生きる差し迫った存在である。

こうした私と他者の関係には、私から他者へ向かうものと、他者から私へ向かうものの二通りの方向が存在する。さらに私と他者の接触に関しては、私が他者を含む場合、他者が私を含む場合、私と他者が部分的に重なり合う場合が考えられる。ただし他者性に関して考察する際、私と他者のはっきりとした境界を定めることは不可能である。しかしパスとランボーそれぞれの他者の違いを比較し考察することでその特徴的な点を明らかにすることは可能である。

自分の中の未知なるもの(状態)を他者として捉え、完全な自分となるために他者を必要とする点において、パスとランボーの他者が意味するものに大きな違いはない。両者の間で異なるのは私と他者の接触の仕方である。詩作についてランボーが「感覚の錯乱」、パスが「もうひとつの声」と述べているように、詩作は自分の意思通りにはゆかないものである。つまり両者は自己の内にある他者のものである言語を通し、自己を他者と化すことによって自己を確立していると考えられる。結果として、ランボーの場合は他者への同化であり、パスの場合は他者との同化であると言えることができる。

ランボーが常に「あの世」に生を見出そうとしていたのに対し、パスは「この世」の生に関心を抱いていた。「シュルレアリスム宣言」においてもブルトンが「生はべつのところにある⁴⁵」と述べていたように、ランボーに続く近代詩には今・ここを乗り越えようとする姿勢が窺える。しかしパスはあくまでもここにある生と向かい合っていた。それは変わらないものを望む姿勢というわけではない。パスの考えでは「他者になる」のは他者へ同化することではなく、完全な私となるために他者と同化するということがある。つまりパスの他者は自己を否定するものではなく、「私とは誰か」という問いに対する「私は私である」という答えであり、自己を確立するための手段の一つだと考えられる。

3.4. ブルトンとの比較

「シュルレアリスム宣言」ではブルトンによってシュルレアリスムとは何かということが説明されており、ランボーの自分自身の生に関する考えの影響を見ることができる。宣言の中には特にランボーの『地獄の季節』からの引用や、ランボーの作品に呼応する表現が見られる。ただしブルトンがランボーの有名な「我は他者なり」という言葉のように自分自身を他者と見立てていたとは考え難い。それとは反対に、ブルトンは他者の中に自分という存在を探し求めていたとさえ言えるのではないだろうか。つまり「シュルレアリスム宣言」は自己の内面と対峙する態度を表わしているのである。ブルトンは「シュルレアリスム宣言」の中で「私とは誰か」という問いに答えるために、あるいは私が本当の私になるために自分の欲望を抑制してはならないと述べている。

事をはかるのは人間、事をなすのも人間である。自分がすっかり自分のものになるかどうかは、つまり、日ごとにおそろしさをます自分の欲望のむれを無政府状態に保てるかどうかは、ひとえに人間しだいである。詩がそのことを人間に教える。詩は私たちの耐えているもろもろの悲惨に対する完全な補償をうちにふくんでいる。⁴⁶

ここで言われている「自分がすっかり自分のものになる」ことや「自分の欲望のむれを無政府状態に」保つといった表現は、先に見たランボーがイザンバールやドメニーに宛てた書簡での他者を用いた記述を想起させる。「自分がすっかり自分のものになる」という表現はドメニーに宛てた手紙の「詩人たらんと願ふものの第一に究むべきことは、自分自身を完全に知ることです⁴⁷」という言葉に、「自分の欲望のむれを無政府状態に」保つことはイザンバールに宛てた手紙の中で、詩人になるためにはあらゆる感覚の錯乱を通して未知のものに達する必要があると説明されている部分に類似している。⁴⁸

また「シュルレアリスム宣言」の最後の部分では生きることについて述べられているが、この部分にもランボーからの影響を見ることができる。

この夏、薔薇は青い。森、それはガラスである。緑の衣におおわれた大地も、私には幽霊ほどのかすかな印象しかあたえない。生きること、生きるのをやめることは、想像のなかの解決だ。生はべつのところにある。⁴⁹

実存あるいは生が別のところにあるというブルトンの言葉には、ランボーに続く近代詩の持つ今・ここを乗り越えようとする姿勢が窺える。ランボーもまた「この世」ではない別の世界を求めている様子が『地獄の季節』に見られる。そしてこの点こそランボーやブルトンとパスの大きな違いである。シュルレアリスムやダダといった20世紀のアヴァンギャルド芸術運動が過去と断絶し、現在を乗り越えようとしていたのに対し、ランボーとの比較で見たようにパスは今・ここと向かい合っている。したがってパスが向かい合うのは今・ここにある生であり、別のところにある生ではない。またパスは詩が慰めにはならないことについても言及しているが、この意見は先ほど確認したブルトンの詩が我々の耐えているもろもろの悲惨に対する完全な補償を含んでいるという意見と対立するものではないだろうか。パスにとって、詩とは人間に生と死を意識させる一つの手段であり、他者を見つけ出すための空間でもある。

今は昨日の続きでもなければ明日への通過点でもない。毎瞬間の今が現実であり、今・ここで生きている私こそがまぎれもない存在である。そして現在生きている私は死への前進をしている。生きているということは、毎瞬間、確実に死へと近づいていることを意味する。すなわち人間という存在の中には生と死が共存しており、パスにとって詩はそのことを我々に確認させる一つの手段である。また生と死の捉え方と並び、パスの詩の捉え方もブルトンのそれとは異なっている。

シュルレアリスムの大きな試みの一つは自動記述である。自動記述はブルトンの詩に対する態度をよく表しているとも言える。自動記述は理性や既成概念にとらわれず、頭に浮かぶことを自動的に記述することで意識下の世界を表現しようとした試みであり、書く主体あるいは書く行為について考える重要な試みとなった。しかしシュルレアリスムの思考の書き取りの実践である自動記述に関しては、どちらかと言えばパスは否定的である。自動記述に関するパスの考えは以下の通りである。

継続的な自我の破壊—より正確に言えば主体の客体化—はさまざまな手法を通して行われる。最も効果的で注目に値する手法は自動記述である。すなわちそれは倫理による禁止、理性や芸術的感覚から解放され操られることのない思考の書き取りである。⁵⁰

このように自動記述を理性から解放された「思考の書き取り」と認識したうえで、パスはこうした最高度の放心状態へ到達することの難しさ、もっと言えばパスにとっては不可能であったことを踏まえ、パスは自動記述に対して否定的な姿勢を見せている。またパスはこの放心状態を禅の実践と比較したうえで能動的な受動性と捉えてもいる。⁵¹ パスをランボーやブルトンと比較した場合、パスと二人の詩人との間にある最大の違い

は仏教や禅などの東洋文化に直接触れた経験の有無ではないだろうか。⁵²特に無我の境地を追究する禅に、自動記述によるシュルレアリスムの自我の破壊との共通点を見出そうとしているあたりに、パス特有のシュルレアリスムに対する理解があったことを見ることが出来る。

しかし自動記述の場合は記述することが不可欠であり、この点から完全な自我の破壊が不可能に思われる。「シュルレアリスム宣言」において、ブルトンは自動記述に関してできる限り受動的な状態に自分自身を置くよう指示しているが⁵³そうした状態に自分を委ねようとする時点でそれ自体が既に意図的な行為であり、また記述するというアウトプットの作用が働く点で自動記述は理性や美意識から完全には解放され得ないのではないだろうか。禅やヨガに精通していたパスは、おそらく自我の破壊の状態に理解を示すことはできても自らの手で書きだす作品に意思を働かせないわけにはゆかなかった筈である。

自動記述はその性質から、書き上げられた作品よりも書くという行為そのものに重点が置かれている。ブルトンは「形となった作品そのものには、さしたる尊敬の念を払わなかった。『後世』における作品の意味などは、あからさまに無視していた。これは彼のダダイズム的側面とも言えるし、青年期に出会った自己破壊型の友人ジャック・ヴァシェから、あるいは芸術の撲滅を夢想したロートレアモンから、学んだこともかもしれない。⁵⁴ それに対し自動記述に否定的であったパスは書く過程よりも書き上げられた作品に重点を置いていたと言える。パスの作品には後になってパス自身によって書き直されたものが数多くあるが、それはパスが一度書き上げられた作品をそれで完結したものとして捉えず、絶えず生きた言葉として扱っていたからである。また書き直しによる意味の変化などは読者に判断を委ねており、パスが書くという詩人の行為だけではなく、詩人と読者の共同作業によって詩の意味をつくり上げようとしていたことが窺える。⁵⁵ したがってパスはシュルレアリスムと深い関わりを持つ詩人であるが、シュルレアリスムの詩人ではない。パスは書く行為の先に存在する読者、あるいは読者による解釈の可能性を追求した詩人である。

第1章のまとめ

第1章ではオクタビオ・パスのプロフィールやパス以前の20世紀のアヴァンギャルド芸術運動を概観したうえで、アヴァンギャルドの中でも特にパスと関わりの深いシュルレアリスムをとりあげ、パスとシュルレアリスムに共通している他者の探求について考察した。まずはじめにパスは現代メキシコを代表する詩人、思想家、外交官であり、1914年に生まれてから1998年に亡くなるまでの間にさまざまな国を渡り歩き多くの作品を残した人物である。なかでも1962年から68年まで大使として滞在したインドでの経験は「白」や『東斜面』、『大いなる文法学者の猿』などの優れた作品を生み出すきっかけとなった。また1968年にトラテロルコ広場で起きた学生の虐殺に抗議するか

たちで大使を辞任して注目を浴びている。その他には1981年にセルバンテス賞を、1990年にノーベル文学賞を受賞した経歴を持つ。

パスが詩人として活躍する以前のラテンアメリカでは、ルベン・ダリーオを中心にしてさまざまな地域でモデルニスモと呼ばれる文学言語の革新運動が起こった。次いで、多くの場所でアヴァンギャルド芸術運動が登場した。メキシコにはエストリデンティスモや『コンテンポラネオス』のグループなど独自のアヴァンギャルドが存在するが、20世紀のアヴァンギャルド芸術運動の中でも特にパスと関係のあるものはシュルレアリスムである。シュルレアリスムははじめダダとして活躍していた中から、アンドレ・ブルトンとトリスタン・ツァラの対立によってブルトンを中心として別のグループになったものである。パスは1945年にパリでブルトンと出逢い、その後パスとブルトンの友情はブルトンが死ぬまで続いている。ただしパスがシュルレアリスムのグループ内で活躍する詩人であったわけではない。確かにパスの他者の探求や愛といったテーマにはシュルレアリスムの影響が見られるが、パスは一概にはシュルレアリストとは言えないのである。

パスは詩や詩を書く行為について論じる際に他者という表現をしばしば用いており、他者の探求はパスの詩論の中で重要な要素の一つだと言える。ただし自分自身の存在を明らかにするために他者を引き合いに出したのはパスだけではない。シュルレアリスム、とりわけブルトンやシュルレアリスムの詩人など後世の詩人に多大な影響を与えたランボーもまた他者という概念を用いている。

ランボーの他者に関する考えが具体的に述べられているのは「見者の手紙」と呼ばれる書簡である。それは1871年にイザンバールに宛てて書いた手紙と、同じ年にドメニーに宛てて書いた手紙の二通である。この中で用いられている他者という表現の使い方は少しずつ異なっており、イザンバール宛の手紙の中では詩人と詩人ではない人物を区別するために他者という表現が用いられているのに対し、ドメニー宛の手紙では自分の中にいるもうひとりの私を指すために他者という表現が用いられている。この二通目の手紙に記されたもうひとりの私という考えはパスのインスピレーションに関する考えと類似している。ランボーがもうひとりの私を表わしたドメニー宛の手紙の中で自分自身を探求し未知の自分を知ることの必要性を述べ、またイザンバール宛の手紙の中では感覚の錯乱について言及していることから、彼の言う他者が未知の存在であることが分かる。したがってパスもランボーも自分自身になるためには他者になることを必要としており、その他者が自分にとって未知の存在を意味していることになる。

しかしパスとランボーでは生に対する態度に違いが見られる。ランボーが常に今・ここを乗り越え別の場所にある生を求めていたのに対し、パスは今・ここにある生と向かい合っていた。この違いはパスとブルトンでも同様である。ブルトンは「シュルレアリスム宣言」の中で「私とは誰か」という問いに答えるために、あるいは私が本当の私になるために自分自身の欲望を無政府状態に保つ必要性を述べているが、この考えはラン

ボーがイザンバールに宛てた書簡の中で述べた感覚の錯乱と類似しており、ブルトンのこうした考えにはランボーの生に関する考えの影響を認めることができる。またブルトンは生が別のところにあるとも述べているが、この言葉もランボーが「この世」ではなく「あの世」に生を見出そうとしていた考えと類似している。つまりブルトンの言葉にはランボー以降の近代詩に見られる今・ここを乗り越えようとする姿勢が窺える。

以上のことからパスの他者との出逢いは自分を失うことなく他者を受け容れる他者との同化である。この点からパスの他者とは「私とは誰か」という問いに対する「私は私である」という答えであり、自己を確立するための手段の一つだと言うことができる。

¹ Paz, Octavio. *El arco y la lira*. p. 25. "El poema es una posibilidad abierta a todos los hombres, cualquiera que sea su temperamento, su ánimo o su disposición."

本論文中におけるパスの作品の日本語訳はすべて拙訳である。ただし既訳のあるものに関しては参考にした。

² *Ibid.*, p. 157. "La voz del poeta es y no es suya. ¿Cómo se llama, quién es ese que interrumpe mi discurso y me hace decir cosas que yo no pretendía decir?"

³ Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana 4*. pp. 175-176. "Al morir Octavio Paz (1914-1998) desapareció la figura intelectual de más peso en México durante la segunda mitad del siglo XX; (...) y además desapareció un *tipo* de escritor que ya no queda en nuestra América y que tal vez no vuelva a existir: el hombre de letras que actúa como antena, testigo y protagonista de su tiempo y lo absorbe con tal ardor e inmediatez que transfigura lo transitorio en algo de valor perenne."

本論文中における J. M. オビエドの作品の日本語訳はすべて拙訳である。

⁴ Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. p. 207. "Para los románticos, la voz del poeta era la de *todos*; para nosotros es rigurosamente la de *nadie*. Todos y nadie son equivalentes y están a igual distancia del autor y de su yo. El poeta no es «un pequeño dios», como quería Huidobro. El poeta desaparece detrás de su voz, una voz que es suya porque es la voz del lenguaje, la voz de nadie y la de todos. Cualquiera que sea el nombre que demos a esa voz –inspiración, inconsciente, azar, accidente, revelación–, es siempre la voz de la *otredad*."

⁵ *Ibid.*, p. 126. "Hacia 1880 surge en Hispanoamérica el movimiento literario que llamamos modernismo. Aquí conviene hacer una pequeña aclaración: el modernismo hispanoamericano es, hasta cierto punto, un equivalente del Parnaso y del simbolismo francés, de modo que no tiene nada que ver con lo que en lengua inglesa se llama modernism. Este último designa a los movimientos literarios y artísticos que se inician en la segunda década del siglo XX; el modernism de los críticos norteamericanos e ingleses no es sino lo que en Francia y en los países hispánicos se llama vanguardia."

⁶ 塚原史『反逆する美学』71頁。

⁷ 同上書、71頁。

⁸ Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas*. p. 356. "El ideal poético de Maples Arce es el reflejar "los grandes dolores de la época, las cóleras, las rebeldías, los sudores oscuros y las tragedias que devastan las estaciones y los seres a las puertas blindadas de nuestro tiempo."

拙訳。

⁹ Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana 3*. pp. 386-387. "Nació y se crió en Veracruz, e hizo estudios de derecho en la capital, donde vivió los años sangrientos de la Revolución, a la que se adhirió. Aunque en sus manifiestos y declaraciones aparecía como un incansable experimentador y provocador, en su poesía era menos extremo: sus imágenes insolitas, sus chispazos visuales e impresiones auditivas quieren transmitir –como el ultraísmo y el creacionismo– los ritmos veloces, el ruido, el trajín y la energía de la ciudad moderna. No le interesaba el arte como algo permanente: quería ser sólo el poeta de la actualidad."

¹⁰ Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. p. 159. "La vanguardia rompe con la tradición inmediata –simbolismo y naturalismo en literatura, impresionismo en pintura– y esa ruptura es una continuación de la tradición iniciada por el romanticismo. Una tradición en la que también el simbolismo, el naturalismo y el impresionismo habían sido momentos de ruptura y de continuación. Pero hay algo que distingue a los movimientos de vanguardia de los anteriores: la violencia de las actitudes y los programas, el radicalismo de las obras. La vanguardia es una exasperación y una exageración de las tendencias que la precedieron."

¹¹ Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana 3*. pp. 387-388. "Las diferencias entre los estridentistas y el grupo de los Contemporáneos (así llamado por el nombre de la revista que publicaron) son muy marcadas. En primer lugar, no hay en los últimos casi ningún rastro de la iconoclastia y la agresividad colectiva de los primeros, pues cultivaron una forma moderada y reflexiva de la vanguardia y otras tendencias modernas que incorporaron por primera vez a la literatura mexicana; querían innovar sin renunciar en masa a la tradición depurar sin aniquilar el pasado."

¹² *Ibid.*, p. 388. "(...) : los Contemporáneos eran edicadores, funcionarios culturales, hombres de estudio aparte de notables creadores; en cierto modo forman un grupo semejante a los «poetas-profesores» que integran la Generación del 27 española, con la que tuvieron un enriquecedor diálogo. (...) Además, siendo los intereses de los estridentistas menos profundos, son más amplios (pues cubrieron todas las artes) que aquellos de los que los siguieron, cuya búsqueda se concentró en la creación y crítica de la poesía, con algunas extensiones al campo del teatro y la narrativa."

¹³ ジョゼ、ジャック『ラテンアメリカ文学史』100-101頁。

¹⁴ Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. p. 145. "Una y otra vez se han destacado las semejanzas entre el romanticismo y la vanguardia. Ambos son movimientos juveniles; ambos son rebeliones contra la razón, sus construcciones y sus valores; en ambos el cuerpo, sus pasiones y sus visiones –erotismo, sueño, inspiración– ocupan un lugar cardinal; ambos son tentativas por destruir la realidad visible para encontrar o inventar otra –mágica, sobrenatural, superreal."

¹⁵ ジョゼ、ジャック『ラテンアメリカ文学史』101頁。

¹⁶ Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. pp. 159-160. "Aunque la vanguardia abre nuevos caminos, los artistas y poetas los recorren con tal prisa, que no tardan en llegar al fin y tropezar con un muro. No queda más recurso que una nueva transgresión: perforar el muro, saltar el abismo. A cada transgresión sucede un nuevo obstáculo y a cada obstáculo otro salto. Siempre entre la espada y la pared, la vanguardia es una intensificación de la estética del cambio inaugurada por el romanticismo. Aceleración y multiplicación: los cambios estéticos dejan de coincidir con el paso de las generaciones y ocurren dentro de la vida de un artista."

¹⁷ 「回転する記号」は第二版以降の『弓と豎琴』にエピローグとして収められている。

¹⁸ Paz, Octavio. *El arco y la lira*. p. 263. "La universalidad de la técnica es de orden diferente a la de las antiguas religiones y filosofías: no nos ofrece una imagen del mundo sino un espacio en blanco, el mismo para todos los hombres."

¹⁹ 実際「回転する記号」の中で技術の時代の世界が中心を持たないことについて言及されている。

²⁰ Paz, Octavio. *El arco y la lira*. p. 264. "La técnica puede prever estos o aquellos cambios y, hasta cierto punto, construir realidades futuras. En este sentido, la técnica es productora de futuro."

²¹ Wilson, Jason. *Octavio Paz* を参考にした。

²² Paz, Octavio. *El arco y la lira*. p. 178. "No hay exterior ni interior, como no hay un mundo frente a nosotros: desde que somos, somos en el mundo y el mundo es uno de los constituyentes de nuestro ser. Y otro tanto ocurre con las palabras: no están ni dentro ni fuera, sino que son nosotros mismos, forman parte de nuestro ser. Son nuestro propio ser. Y por ser parte de nosotros, son ajenas, son de los otros: son una de las formas de nuestra "otredad" constitutiva. Cuando el poeta se siente desprendido del mundo y todo, hasta el lenguaje mismo, se le fuga y deshace, él mismo se fuga y se aniquila. Y en el segundo momento, cuando decide hacerle frente al silencio o al caos ruidoso y ensordecedor, y tartamudea y trata de inventar un lenguaje, él mismo es quien se inventa y da el salto mortal y renace y es otro. Para ser él mismo debe ser otro."

-
- ²³ ブルトン、アンドレ『シュールレアリスム宣言集』90頁。
- ²⁴ 野谷文昭「パスのエロティシズム」69頁。
- ²⁵ 同上書、69-70頁。
- ²⁶ ブルトン、アンドレ『シュールレアリスム宣言・溶ける魚』46頁。
- ²⁷ 同上書、46頁。
- ²⁸ 同上書、46頁。
- ²⁹ Paz, Octavio. *El arco y la lira*. p. 172. "La visión surrealista del mundo se funda en la actividad, conjuntamente disociadora y recreadora, de la inspiración. El surrealismo se propone hacer un mundo poético, fundar una sociedad en la que el lugar central de Dios o la razón sea ocupado por la inspiración. Así, la verdadera originalidad del surrealismo consiste no solamente en haber hecho de la inspiración una idea sino, más radicalmente, una idea del *mundo*."
- ³⁰ *Ibid.*, p. 173. "El surrealismo hace cesar la oposición y el destierro al afirmar la inspiración como una idea del mundo, sin postular su dependencia de un factor externo: Dios, Naturaleza, Historia, Raza, etc. La inspiración es algo que se da en el hombre, se confunde con su ser mismo y sólo puede explicarse por el hombre. Tal es el punto de partida del *Primer manifiesto*."
- ³¹ *Ibid.*, p. 179. 参照。
- ³² ブルトン、アンドレ『シュールレアリスム宣言集』142頁、「靈感こそは、あらゆる時、あらゆる場所において、表現という史上の欲求に糧を与えてきた」。
- ³³ Paz, Octavio. *El arco y la lira*. pp. 171-172. "La inspiración se manifiesta o actualiza en imágenes. Por la inspiración, imaginamos. Y al imaginar, disolvemos sujeto y objeto, nos disolvemos nosotros mismos y suprimimos la contradicción."
- ³⁴ ランボオ、アルチュール『ランボオの手紙』38頁。
- ³⁵ 同上書、46頁。
- ³⁶ 同上書、47頁。
- ³⁷ 同上書、38頁。
- ³⁸ ランボオ、アルチュール『地獄の季節』23頁。
- ³⁹ 同上書、24頁。
- ⁴⁰ 同上書、28頁。
- ⁴¹ 同上書、30頁。
- ⁴² Paz, Octavio. *El arco y la lira*, pp. 269-270. "En cualquier caso, aspiro al ser, al ser que cambia, no a la salvación del yo. No me preocupa la *otra vida* allá sino aquí. La experiencia de la *otredad* es, aquí mismo, la *otra vida*. La poesía no se propone consolar al hombre de la muerte sino hacerle vislumbrar que vida y muerte son inseparables: son la totalidad. Recuperar la vida concreta significa reunir la pareja vida-muerte, reconquistar lo uno en lo otro, el tú en el yo, y así descubrir la figura del mundo en la dispersión de sus fragmentos."
- ⁴³ ブルトン、アンドレ『シュールレアリスム宣言・溶ける魚』84頁。
- ⁴⁴ Paz, Octavio. *El arco y la lira*. p. 284. "Mientras tanto, el poeta escucha. En el pasado fue el hombre de la visión. Hoy aguza el oído y percibe que el silencio mismo es voz, murmullo que busca la palabra de su encarnación. El poeta escucha lo que dice el tiempo, aun si dice: nada. Sobre la página unas cuantas palabras se reúnen o desgranán. Esa configuración es una prefiguración: inminencia de presencia."
- ⁴⁵ ブルトン、アンドレ『シュールレアリスム宣言・溶ける魚』84頁。
- ⁴⁶ 同上書、32-33頁。
- ⁴⁷ ランボオ、アルチュール『ランボオの手紙』47頁。
- ⁴⁸ 同上書、38頁。
- ⁴⁹ ブルトン、アンドレ『シュールレアリスム宣言・溶ける魚』84頁。
- ⁵⁰ Paz, Octavio. *Las peras del olmo*. p. 142. "La sistemática destrucción del yo -o mejor dicho: la objetivización del sujeto- se realiza a través de diversas técnicas. La más notable y eficaz es la escritura automática; o sea: el dictado del pensamiento no dirigido, emancipado de las interdicciones de la moral, la razón o el gusto artístico."

⁵¹ Paz, Octavio. *Las peras del olmo* "El surrealismo"を参照されたい。

⁵² パスと東洋思想のつながりは日本、インド、中国などに関連する言葉が用いられた詩作品や、松尾芭蕉の『奥の細道』のスペイン語訳、連歌への取り組み、インドでの体験を基にした『大いなる文法学者の猿』や『インドの薄明』などから確認できる。とりわけパスの詩論において自己の探求が自分自身の内奥へと向かうあたりに仏教との類似性も考えられる。そこで東洋思想とパスの関係を明らかにすることを今後の課題の一つにしたい。

⁵³ ブルトン、アンドレ『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』53頁。

⁵⁴ 『狂気的愛』訳者あとがきより。

⁵⁵ Paz, Octavio. *Obra poética I Obras Completas II*. p. 18.

II. パスの他者の性質と働き

『孤独の迷宮』(*El laberinto de la soledad*, 1950) や『弓と豎琴』(*El arco y la lira*, 1956) をはじめ、パスのエッセイでは他者という概念が繰り返し用いられている。他者とは人間の存在について考えるうえで私の意識と共に我々とは切り離すことのできないものであり、文学の分野に止まらず我々の日常に溶け込んだものである。パスの他者や他者性は主にパスの詩に関する考えを述べる際に用いられる概念であるが、パスにとって詩が他者の探求であり、他者性の発見であると言われていることから¹パスの詩論において他者が重要な位置を占めていることが分かる。またパスの作品には詩、短編小説、戯曲、エッセイと複数のジャンルがあるが、作品のテーマはさまざまであり、作中で他者として描かれていると考えられるものもその都度異なるため、パスの他者には複数のかたちがあると考えられる。しかし他者が誰であるのか、あるいは他者であることがどういった状態であるのかは、パス本人の言葉で具体的に説明されていない。

そもそもパスの他者という表現は、目の前に存在する他人という第一義的な意味で用いられるだけではなく、死や愛をはじめとする抽象的なものも表すと考えられる。そこで第2章ではパスの他者を身体を持つ他者と身体を持たない他者の二つに大きく分け、それぞれの他者の性質を詳しく見てゆく。身体を持つ他者に関してはメルロ＝ポンティの「幼児の対人関係」を参考に、身体を持たない他者に関しては大澤真幸の「待つことと待たれること」を参考にそれぞれ他者の性質、共通点と相違点を見てゆく。

またパス本人の言葉によって他者の正体が明らかにされていないのに加え、他者がなぜ我々の目の前に現れるのか、あるいは他者の存在が我々にどのように働きかけるのかも説明されていない。そこで『孤独の迷宮』で描かれている孤独に関する考察を参考に、他者と孤独の感情が持つ関係を見てゆく。そのうえで詩作品「他者」("El otro")を通して、パスの詩において身体を持つ他者と身体を持たない他者がそれぞれどのような役割を持つのかを明らかにする。

1. 私と他者について

1.1. パスの私と他者に関する先行研究

パスは『孤独の迷宮』や『弓と豎琴』などのエッセイの中で自分自身の存在、詩、その他パスを取り巻く環境などについて述べる際、他者や他者性という表現をしばしば用いている。しかし他者が誰であるのか、あるいは他者であることがどういった状態であるのかは、パス本人の言葉で具体的に説明されていない。近年のパス詩学の研究においても、パスの他者は未知という性質を持つこと、また死や愛が他者性を持つことが指摘されているのみであり、具体的には何がパスの他者の性質を持つのかを多角的に考察した先行研究は見られない。²

先行研究において他者性を持つと言われている死は存在の経験であるという点において、現代人の存在に対する憂いというパスの作品が持つイメージと向かい合う手段の

一つである。死が我々に与えるものは存在の不在であり、時に死は我々を孤独な状態にさせもする。この点についてはマルティナ・メイデルによる先行研究の中にも同様の指摘を見ることができる。

死とは、オクタビオ・パスの詩学によれば、神秘主義の啓示、時間の外へ出てゆくこと、時間を超越した個人経験といったものを与える決定的な瞬間の一つであり、存在の経験の一つである。今の瞬間と溶け合うことは、パスにとって、死すべき運命を乗り越えることである。³

神秘主義の啓示や時間を超える経験を我々に与える決定的な瞬間の一つである、という死の性質はパスの詩の中で描かれている。パスにとって死は否定的なものでもなければ怖れるものでもない。生と向かい合うときに避けることのできない現実の一つである。しかし同時に、死とは今・ここにはない不在の現実でもある。それは私の死が常に未知の出来事だからである。私が考えることのできる私は生きている私であって、私が自らの死を体験することは不可能である。また他人の死であっても、それを自分の存在の経験とすることはできない。すなわち死の経験は未知の経験である。

死の他には、愛もまた他者性を持つ存在の経験として考えられている。愛は常に愛する対象を要しひとりでは成立しないことから、愛の下には必ず他者が存在する。この世には恋人、家族、友人などさまざまな関係性の愛情があるが、パスの作品では基本的に女性への愛が扱われていることから、愛によって明示されるパスの他者は恋人である。また愛の働きは恋人という他者を明示するだけではない。それは私の内面にも働きかける。

パスの詩学によれば、愛の経験は私の「別の」顔を明らかにする。それは自分自身の存在の知られざる部分である。⁴

愛が私に与える他者は恋人だけではない。愛が示す私の別の顔が自分自身の知らなかった一面と言われている通り、愛は私に私の未知の部分をも明示する。またパスの作品内で描かれている恋人同士の愛は異性間のものであり、詩が詩人の、すなわちパスの男性としての視点で描かれていることから、愛の働きによって描かれる恋人という他者は女性となる。そのためパスの愛は女性の存在を伴っており、男性のパスに女性という他者をも明示する。すなわちパスは愛を通し女性という他者を描いてもいる。

以上のように近年までの先行研究の中でパスの他者性を読み取れるものとして挙げられているのは死、愛、そして愛によって明確になる女性が主である。しかし『弓と豎琴』ではインスピレーションが他者性の表明であることや、私になるためには他者にならねばならないというパスの考えが述べられていることから、パスの作品内でこうした他者の性質が見られるものは死、愛、女性がテーマのものに止まらないのではないだろうか。愛や死に他者性を見出すのは人が人の存在を見つめた結果である。しかしパスは詩人である。詩人が詩論の中で他者や他者性に言及しているのであれば、それらは詩的創造の中にも含まれるのではないだろうか。すなわちパスの他者および他者性は愛と死に止めず言葉や詩的行為にまで広げ、多角的に考察されるべきである。

1.2. 他者の種類

パスによれば詩とは他者の探求であり、他者性の発見である。⁵すなわちパスの他者を考察する際は、それが基本的に詩の中で表現されていることを忘れてはならない。またパスの詩作品は基本的に「私」の視点で描かれていることから、詩を読む際は私を把握する必要がある。したがってパスの詩で描かれている他者の探求は、私の視点での他者の探求だということが分かる。

私という言葉はあらゆる人間に対して開かれたものであり、いかなる人物であれ私とすることによって自分自身を指し示すことができる。また私とすることによって周囲の他者と私自身を区別することさえ可能である。すなわち「私」とは誰が用いる場合でも必ずその発話者を意味すると同時に、他のなにもものにも代えられない唯一の存在を指し示す言葉である。しかし「私は私である」を成立させるのは私ではない他者の存在であり、私は私ひとりで完成するものではない。そのため私を考えることは、他者を考えることでもある。

パスは私と他者の関係について、自分自身になるためには他者になる必要があると述べており⁶、パスにとって私であることと他者であることが根本的には同じことを意味すると考えられる。この一見矛盾したように感じられる私と他者の関係は、私の可変的な性質を考えれば解決することができる。私という表現をあらゆる人間が使い得ることから、「誰もが『私』と言えるのなら、それぞれの人が『私』の具体例だと言ってもよさそうに見えるが、しかしその人物自体は、時によって『君』とも『彼』ともなりうる以上、その人物自体が『私』の具体例をなしているわけではない⁷」のである。私とはあくまで「私」の発話者にとっての私であり、周囲の人間にとっては常に「きみ」や「おまえ」や「彼」と言った二人称あるいは三人称の存在である。つまり私は私であると同時に私以外の人物から見た他者でもある。

以上のことから自分自身になるためには他者にならねばならないというパスの意見は、「私は私である」と「私は他者である」という二つの命題を含んでいる。「私は私である」が文字通り私が自分自身を私として認識していることを意味するのに対し、「私

は他者である」は私が自分自身を別人として認識しているという意味ではない。「私は他者である」は「私は（他者にとって）他者である」という他者からの承認を意味している。つまり「私は私である」も「私は他者である」も共に私の同一性を示している。「自分は自分であるという『自己』の感覚は、なによりまず『他者の承認』なしには成立しない⁸⁾」。すなわち私と他者の関係は相互に依存していると言うことができる。

しかし、パスの他者は常に同一の存在として描かれるのではなく、パスの作品内にさまざまなかたちで表れている。この複数ある他者は身体を持つ他者と身体を持たない他者のどちらかに分類することができる。身体を持つ他者とは目の前に存在する具体的な他人であり、この場合は他者という表現が文字通り他人という意味で用いられている。こうした他者はパスの作品内では女性や外国人、あるいは詩人と詩人ではない人の区別を表わしている。そのため身体を持つ他者は具体的な他人として存在していなければならない。つまり私は目の前に存在する他者を見ることによって私の身体と他人の身体が別の身体であることを知ることになる。一方、身体を持たない他者とは実際に存在する他人ではなく、私という存在の探求において私に欠如しているものとして、あるいは欠如しているものを浮かび上がらせるものとして用いられている。それは例えば言葉、エクリチュール、愛、死、生などパスの作品のテーマとなっている。これら二種類の異なる他者には私の存在を問う、という共通点が見られる。身体を持つ他者も身体を持たない他者も、どちらも私について考えさせる存在であるため、他者の存在が明確にするのは常に私の存在である。すなわちパスの他者は複数のかたちを持つが、あらゆる他者が私という共通の到達点を持つと考えられる。

2. 二つの他者の特徴と性質

2.1. 身体を持つ他者について

2.1.1. 「幼児の対人関係」に見る他者認識

パスの身体を持つ他者は、女性や外国人など具体的な他人として存在する人物を指す。これらの他者は私とは別の人間として存在していることから、身体を持つ他者は私の誕生から周囲の人間によって明確にされる他者であり、それは幼児が自分と周囲の人間とを区別したときから始まる私と他者の関係を参考にして考えることが可能である。メルロ＝ポンティの「幼児の対人関係」によれば、幼児は可視的なものの中で、他人の表情よりも先に自分の身体を認識する。「自分が身体をもっているということを意識することと、他人の身体が自分のとは別な心理作用によって生気づけられていると意識することとは、論理的に言って対称的な二つの操作であるばかりか、現実の一つの系をなしている操作⁹⁾」である。したがって自分自身の身体の認識は他者の認識へと発展してゆくと考えられる。

幼児は三歳頃から「自分が単に自分自身の目に見えるとおりのものではなく、他人が見ているところのものでもある¹⁰⁾」ことを理解すると言われている。すなわち自分が他

者を見るのと同様、自分自身もまた他者から見られていることに気が付く。したがって我々人間は早い段階から自分と他者が相関的に存在していることを身をもって知っていることになる。またこの研究からこうした現実中存在する他者とは自分の身体を発見した後に認識されることも分かる。つまり現実中存在する身体を持つ他者は、私の身体によって私と区別された他者である。

私が自分自身の身体を見ている段階では、私という主体が身体という客体を見ているだけであり、主体から客体への一方向的な視線しか存在しない。しかし他者と向かい合い、その他者を見るということは、同時に他者から見られているということでもある。したがって私が他者を見ているとき、私が見ている他者もまた、ひとりの私として向かい合う相手を見ていることになる。私が見ている他者は、彼／彼女もまたひとりの「私」として、向かい合う私のことを他者として見ているのである。私から他者への視線は、見ると同時に反転し、他者から私への見られている視線となって私の元へ戻ってくる。このように私が他者を見る時、向かい合う他者もまたひとりの「私」として私を見ていることから、私とは他者の他者だと言うことができる。こうした見ることと見られることが相互に関わり合う点に関するメルロ＝ポンティの指摘は以下の通りである。

「私」なるものが入りこんでくるのは、人々が彼に向って言う「お前」(tu, toi) が、自分にとっては「私」だということがわかったときです。つまり、「私」という語が使用されうるためには、視点というものは相互的なものだという意識がなければならぬわけです。¹¹

「私」の意識を成立させるためには視点が相互的なものであることの理解が必要とされている。すなわち「私」を意識するきっかけの一つは、周囲の人間が私に向って言う「きみ」や「お前」といった二人称の他者と、「私」という一人称の存在との一致である。この一致こそ、見る視線と見られる視線の反転である。私が他人から「きみ」や「お前」といった二人称で呼ばれるとき、私もまたその他人を「きみ」や「お前」と捉えている。つまり私ときみは相互に私ときみであり、私と他者は同一のレベルにあると言える。私は私でありながら他者でもあり、他者は他者でありながら私でもある。

2.1.2. 鏡越しの視線

私が「私とは誰か」と問うとき、私はすでに身体という具体的な私の一部分を通して私という存在を知っている。したがって自己の探求のはじまりにおいて、私はすでに私という存在のあることを把握していることになる。しかし私が私であることに気が付いたのがいつであるかが明かされることはない。人はどれほど記憶をさかのぼったところ

で、私の意識の起源に辿り着くことなどできないものである。「私」の意識の有無に拘らず、私は生まれたときから私として生きている。だからこそ人は自分の起源を知るために、自分自身を見つめるために、自分の姿を鏡に映し出すのではないだろうか。鏡の働きに関しては次のような意見がある。

精神分析の問題は、起源において、自己は、いかにして自己が在るということを知り得たか、ということである。始原に在ったと想定される無力な受難と、現に考えている主体との間には裂隙がある。その裂隙はどのように橋渡しされるのか。精神分析にとって根本的なこの問題に、鏡像段階論はともかくも答えている。確かに、考えている「私」は、自分の考えの起源を見ることはできないように思われる。しかし、「私」は、己れの起源を鏡に映すことによって、その裂隙を橋渡しする連続性を身にまとうことができる。ちょうど、直接肉眼では見えない自分の体の部分を、鏡に映して見るができるように。あるいは、体を写真に撮ってもらって、それを自分が見る場合のように。¹²

「幼児の対人関係」によれば、幼児は自分が身体を持っていること、またその身体と他人の身体は別の心理作用に基づく別個のものだということを理解している。しかし身体という可視的なものを発見しただけではそれが誰のものであるのか、あるいは他人の目にはどう映るのかという点は解決されていない。そこで身体を得た自己は自分自身の身体を鏡を使って確認する必要がある。

鏡を使った自己の確認は身体的なものから始まり、やがて「私」という内面的なものの探求へと繋がってゆく。そのとき私が「私とは誰か」を知るために私の姿を映し出す鏡こそ他者である。「私とは誰か」という問いの答えに辿り着くためには、私は誰／何と関わっているのか、誰／何と似ているのか、そして誰／何かと置き換え可能なのか、ということを知らねばならない。このとき私もまた他者にとっての他者であることから、他者は私が私を見るための鏡として機能する。そこで私は他者を通して私を見ることができる。

また私が他者という鏡に映し出される私を私として信じていることができるのは、その鏡が他者であることによって自問自答の域を抜け出しているためである。私が自分自身の存在に対し「私は私である」と確信を持つためには目の前に私ではない存在を認める必要がある。したがって私がいるためには他者がいなければならない。他者は鏡として働き、常に私が他者へと向けているものをすべて私の元へ向けて映し返す。私から他者への態度が他者から私へと反射されるとき、その態度は本物となる。つまり私は他者と関わることで私の意識を持って存在する私となるのである。メルロ＝ポンティは私の存在

と他者の関わりを次のように述べている。

人間の身体があると言えるのは、〈見るもの〉と〈見られるもの〉・〈触わるもの〉と〈触られるもの〉・一方の眼と他方の眼・一方の手と他方の手のあいだに或る種の交差が起こり、〈感じ—感じられる〉という火花が飛び散って、そこに火がともり、そして—どんな偶発事によっても生じえなかったこの内的関係を、身体のある突発事が解体してしまうまで—その火が絶え間なく燃え続ける時なのである。¹³

以上のように、メルロ＝ポンティによって人間の身体が真に存在するのは見るものと見られるもの、触わるものと触られるもの、一方の眼と他方の眼、一方の手と他方の手といった対極にあるもの同士が交わり、どちらも同様にその交差を感じ—感じられるようになる瞬間だと言われている。ここで言われている真に存在する、ということは他者からもその存在を認められる、ということを目指している。この条件を満たすためには私は交差する他者と離れることができない。すなわち私は私として生きるために常に他者を必要としていると言える。

私が他者を認識するよりも先に私の身体を一つの身体として知覚するように、私が私であると感じる条件の一つとして私の身体がある。しかし今・ここで感じている身体が私の身体であるかどうかの判断は、他者の身体ではないということに基いており、私の身体が私のものであるためには他者の身体が必要だと分かる。したがって私はまず私の身体を発見するが、それが自分に属したものであることを知るのは、他者が私に晒している身体を見たときである。目の前にある私のものではない身体を知ることによって、自分の身体は置き換えのできない自分自身の身体だということを知るのである。

こうした一連の流れの中で私は私ひとりだけで私の存在を認識できないことが分かる。私が一つの身体として存在していることは私だけで知覚し得るが、それが他の誰でもない私のものであることや、私とは私の周囲を取り巻く他者とは異なる存在であること、置き換えのできないひとりの私であることを知るためには他者の存在を欠かすことができない。したがって私と他者の視線の反転がもたらすのは「私は私である」と「私は他者である」という二つの命題である。

2.2. 身体を持たない他者について

身体を持つ他者が目の前に存在し、私に私が他者の他者であることを教えるのに対し、身体を持たない他者は私が私を探し求める際に私の欠如として現れる。人は生きている中で「私とは誰か」という疑問を抱き、本当の自分を探し求めることがあるが、パスが

自分自身になるためには他者にならねばならないと述べている通り、身体を持たない他者は私が本当の自分になるために私に欠けているものである。つまり身体を持たない他者は私に欠けているからこそ求められる存在だと言える。すなわち身体を持たない他者とは不在の他者である。

不在の他者について論じた大澤真幸の「待つことと待たれること」はサミュエル・ベケットの『ゴドーを待ちながら』といとうせいこうの『ゴドーは待たれながら』を通し、他者とは何か、他者とは我々に対しいかに働きかけるか、という点について論じたものである。この中で大澤は他者の他者性がその不在にある点を指摘している。

他者の他者性、他者の本性とは、決して縮減・消去されることのない、志向作用（≒意志）の不確定性である。他者は、私に帰属する私の宇宙との差異によって、定義できる。言い換えれば、他者は、私の宇宙の中に、なにものかとして規定された場所を持たないのである。規定された宇宙内の要素に変換されたとともに、他者は馴致され、他者たるところの所以を失ってしまう。そうであるとすれば、他者は、まさにその本源的な不確定性のゆえに、虚無でなくてはならない。他者の存在とは、まったく逆説的なことだが、その虚無なのである。他者は、存在の否定においてしか、存在できないのだ。¹⁴

身体を持たない他者の場合、私が他者を求めるのは、他者が未だ不在であり、私とその他者を探し求めるからである。他者は私の宇宙の中でなにものかとして規定された場所を持たない、と指摘されているように、身体を持たない他者は私の中で何か一つの固定されたかたちを持つのではない。身体を持たない他者はなにものでもないがゆえにあらゆるものになり得る一方で、何か明確な姿を手にした途端、他者はその明確な何かとなり、他者としての他者性を失うことになるのである。身体を持たない他者の他者性とはまさしくこの点にある。もしも身体を持たない他者が明確に規定されたイメージを持つとすれば、それはもはや不確定で不在の他者ではなく明確なこの人やあの人といった特定された誰かになる。つまり身体を持たない他者とは我々が不在の存在を求める瞬間に存在するのである。だからこそ私にとって他者は「私ではないもの」という否定のかたちにおいてしか他者として存在することができない。なにものでもない不在の他者は、私が私になるために欠けている何かである。パスの詩が他者の探求であるように、この他者は詩の中で探し求められており、そこで不在の他者は生、死、愛、言葉、エクリチュールなどを通して表現されている。

しかしこうした他者の不在に対し、私に他者のイメージを抱かせるものがなければならぬ。身体を持たない他者が完全なる不在の他者であるとき、他者は我々の意識にお

いてイメージとしてすら存在できる筈がないのだから。大澤はこの謎に対し「他者の存在が空虚なのは、一言い換えれば、他者が私の宇宙の中で積極的に既定されえないのは、—非常に奇妙に聞こえるかもしれないが、この私こそ、実は、すでに他者だからである¹⁵」と答えている。他者が不在であるとすれば、我々に他者を与え得るのは我々自身でしかあり得ない。

同一性をもつということは、つまりなにももの（物）かであるということは、その否定を、言い換えればそれと他との差異を主題化しうるということである。他者は同一性を映し出す鏡として機能するわけだ。¹⁶

私が他者を成立させるのと同様に、他者は私を成立させる。それは私と他者が対極に位置するからである。不在の他者もまた私を映し出す鏡として機能するのである。人が自分自身について考え「私とは誰か」という問いに答えようとするとき、人は未だ自分を本当の私だと考えてはおらず、今・ここには存在していない本当の私のイメージを求めているにすぎない。この自己の内面の探求は、本当の自分になるために欠けている何かである筈のものを手にすることで終わりを迎える。この何かは身体を持たない他者である。つまり人は本当の私になるために他者を探している。パスの他者の探求が詩であることから、詩の中で身体を持つ他者ではない何かを探し求められている場合、それは身体を持たない他者の探求だと言える。したがって詩のテーマとして表現されている生、死、愛、言葉、エクリチュールもまたパスの他者である。そしてこれら不在の他者は、私に欠けているものという点で私の欲望の対象である。したがって身体を持たない他者は私が欲するものとして—ただし今ここにはないものとして—あらかじめ私の中にある。それは欲望として私の一部である。

2.3. 他者の他者としての私

私という存在を、視点の反転を通して表現する際の他者は身体を持つ他者である。一方、私の欲望の対象として私に欠如しているものを示す他者は身体を持たない他者である。パスの他者はこれら二種類の他者の性質を持っている。パスにとって身体を持つ他者である女性、外国人、詩人ではない人などはすべてパスの身体を持たない他者を通して浮かび上がる他者でもある。女性は愛の向こう側に、外国人は生と死に対する態度の向こう側¹⁷に、詩人ではない人は言葉の向こう側に存在している。身体を持たない他者は私の欲望の対象として不在であるが、その働きにより身体を持つ他者を示すことができる。したがって身体を持つ他者と身体を持たない他者は相関的である。

身体を持つ他者を通して私という存在を考えると、「私は私である」はすべての「私」

の発話者において成立する。それはあらゆる発話者が私であることを示す。あらゆる私にとって、私の周囲に存在するのは他者である。しかしそれは私にとっての他者に過ぎず、それぞれの他者もまたひとりの私として存在している。すなわち私と他者は相互に私と他者であり、私は私である時点で、常に既に私の内に他者を含んでいる。私とは、私である時点で他者の他者だと言うことができる。パスの私と他者に関する考えも、私が他者の他者であることを示している。

一方パスの身体を持たない他者として考えられるものは、不在であるからこそ他者として考えることができる。なぜならパスの抱く私と他者の関係は基本的に詩人としてのパスの立場からのものであり、詩人である私と、その私が向かい合うあらゆるもの（＝他者）との関係に基いているためである。大澤の私こそが既に他者だという考え同様、パスは「詩の声、〈もうひとつの声〉は私の声である。人間の存在はなりたいと望む他者を既に含んでいる¹⁸」と述べている。詩の声は私のものとは別の声でありながら、私のものでもある。つまり私の声は他者の声であり、他者の声は私の声でもある。パスにとって詩を構成する言葉は、詩人がつくり出すものではなく詩人が再び出逢うものである。詩人が言葉を選ぶのは既に自分の内に秘められた言葉の中から選ぶのであって、その都度新しい言葉をつくり出すのではない。詩の声、つまり詩のテキストとは詩人が求めた言葉という他者の発見によって生み出されるものであり、その求めていた他者とは既に自らの内に含まれていたものである。次の意見に見られるようにパスの他者もまた常に既に私の内に含まれている。

きみゆえに私はイメージであり、きみゆえに私は他者であり、きみゆえに私は私である。あらゆる人間は他者であり自分自身でもあるこの人間である。私とはきみである。また彼であり、我々であり、きみたちであり、これであり、あれでもある。我々の言語の代名詞は秘められた他の代名詞の変化と屈折である。その代名詞は言い表すことはできず、言語から生まれたあらゆるもの、詩の終わりと限界を支えている。言語とは、私であることと他者であること、私の声と他者の声、すべての人間とそれぞれの人間といった本来の代名詞のメタファーである。インスピレーションとは存在することに向かって自分自身を放つことであるが、またとりわけ存在することを思い出し、それに回帰することでもある。存在への回帰。

19

私が私であるのも、私が他者やイメージであるのもすべてきみ（＝他者）がいることによる。同時に、他者が他者であり、またひとりの人物であるのは、他者の他者である私がいるからである。すなわちあらゆる人間は私でありながら他者である。「私」とは

あらゆる人間に開かれた表現であり、発話者を指し示すが、それは発話者の立場から発話者本人を表現する言葉であって、他者が前述の発話者を指すために「私」を用いることは不可能である。そのためパスの指摘通り、私はきみであるだけでなく彼、我々、きみたち、これ、あれといったさまざまなものでもある。私がいずれの私であるのかを決定するのは、私を見るものの視点である。

また先ほど引用したパスの意見から、パスが自分自身の持つ他者性および「きみ」という二人称の他者によって自分を明確にしている点を読み取ることができる。すなわち私はきみにとって他者であり、きみによってつくり上げられていることになる。同時に先ほどの引用部分ではインスピレーションについても言及されているが、ここで明らかなことは自分自身の存在と向かい合うことが、自分自身の存在を思い出すことでもある、という点である。存在することが存在への回帰であるということは、我々は自分自身を自分から放つと同時に、自分自身へと戻って来るということになる。それは他者の探求が他者を求めながら自分自身に辿り着くのと同様である。

パスがきみという二人称の他者の視線を通して私を見つめることから明らかなように、ひとりの人物が自分自身の存在について深く考えるとき、自分を取り巻くあらゆるものを遮断し、完全に自分自身の存在だけを見つめるということは不可能である。それは外部がなければ内部がないように、自分の外側の世界が存在しなければ自分の内側を自分の内側として認識することも不可能だからである。私の意識は他者の存在によって浮かび上がるものであり、決して私ひとりでは得ることのできないものなのである。ジャック・ラカンが述べるように私と他者は相関的である。

自我は他者の参照に拠るものです。自我は他者との関係で構成されます。自我は他者と相関的なものです。他者が体験される水準は、文字通り主体にとって自我の存在する水準に相当します。²⁰

自分自身の存在と向かい合い、自分の内奥に向って「私とは誰か」と問いかけるとき、その「私とは誰か」という問いに対する普遍的な解答は存在しない。問いかける者と問いの解答の所有者が同一であるとき、それは問いではなくその解答はあらかじめ問いかける本人によって手に入れられている筈だからである。つまり「私とは誰か」という問いの解答は、私自身の内にあるのではない。それは私の外側に存在している。自分にとって私は私でしか在り得ない。あまりにも明らかな私自身である。そうではなくこの問いに答えるためには、私以外の者、すなわち他者にとって「私とは誰か」ということを知る必要がある。したがって「私とは誰か」という問いに答えるためには他者の存在が不可欠である。私は他者を認識することによって私に辿り着く。しかしそれは本当の意

味で私を知ることにはならない。私は他者を認識し、私であることを自覚し、目の前の他者にとって私とは誰であるのかを知るとき、つまり私が他者の他者であるとき、私の目の前にいる他者が私を振り返るための手段となり、私もまた他者の他者として、他者がひとりの私として自分自身を振り返るための手段となるのである。「私とは誰か」という問いが「他者にとって私とは誰か」になる以上、私とは他者の他者である。

3. パスの他者の特徴

3.1. 他者の欠如と孤独の感情

これまで確認してきた身体を持つ他者と身体を持たない他者には共通している点が二点ある。一点目は両者が「私とは誰か」という問いに対する解答を求める手段だという点である。身体を持つ他者は「私ではない」という否定の存在によって私が私であることを肯定し、身体を持たない他者は私に欠如しているものを通して私の姿を映し出す。どちらの他者も「私とは誰か」という問いに対する解答を示している。二点目は、どちらの他者も否定的な存在だという点である。身体を持つ他者は「私ではない」という否定によって存在し、身体を持たない他者は「存在しない」という否定によって他者として存在している。こうした否定を呼び起こすのは、私の存在が私だけで成り立つものではないという事実である。完全な私になるために欠けているものに対して欠如を感じることで、それが他者の探求へとつながってゆくことになる。パスは『孤独の迷宮』の中で他者の欠如を感じる際の感情を孤独と表現している。

パスが扱うさまざまなテーマの中でも、パスの実体験に基づくエッセイ『孤独の迷宮』に見られるように孤独は重要なテーマの一つである。孤独とは私に対する意識と他者に対する意識の狭間で私に働きかけ、私の存在と他者の存在を明るみに出すものである。なぜなら「ひとりであること、やがて死にゆく存在であることを運命として受け容れられるようになってはじめて、人は他の誰でもない自分自身を確立することができる²¹」からである。人は自分として生きるためには人間が根本的にはひとりぼっちであることや、生きることとは死にゆくことであることを受け容れねばならない。そのため孤独はあらゆる人間が持ち得るものであり、特別なものではない。この点についてパスは次のように述べている。

孤独、すなわち自分はひとりであること、世界から引き離され自分自身に対してもよそよそしくなり、自分からも離れていると知り、感じることはメキシコ人特有の性質ではない。あらゆる人間は人生のある瞬間にひとりであることを感じる。そしてさらにあらゆる人間はひとりである。生きることは、常に未知の未来へ入り込むために過去と離れることである。孤独は人間の性質の最も深い部分である。人間は自分がひとりであることを感じる唯一の存在であり、また他者を探す唯一

の存在である。人間の性質は一性質に対し「ノー」と言うことによって自分自身をつくり出す存在である人間について言及するのに性質と言ってよいのなら―他者の中に自己を実現することの熱望に基いている。人間は共同体のノスタルジーであり探求である。それゆえ自分自身を感じるたびに他者の欠如を、孤独を感じる。²²

この部分にパスがメキシコ人に限らず人間という存在を、また孤独の感情をどのように捉えていたのかが表れている。パスにとって孤独とは、自分がひとりぼっちだと感じることはない。それは自分自身も含めた世界からの疎外を意味している。自分がひとりであると知るきっかけになる孤独の感情は、パスにとって人間の最も深いところに根差した感情である。すなわちパスの抱く人間とは必ず孤独を抱えた存在であることが分かる。パスにとって孤独と他者の探求が人間の基本的性質となっている。

また孤独と他者の探求を抱えた人間の最大の望みは、他者の中に自己を実現することだと述べられている。すなわちパスにとって自己実現には他者が不可欠であり、他者の存在なくしては完全な自分になることができない。つまり自分自身を感じるたびに他者の欠如と孤独を感じるのは、私が他者に認められることを望み、私が自己の実現に他者を必要としているにも拘らず、他者は不在であることによって他者であり、私が自己の実現を望む瞬間に他者の不在（＝孤独）と直面するからである。

以上のことから孤独を感じることは他者の欠如を感じることであり、他者の欠如に気が付くのは孤独を感じるからだと分かる。つまり孤独とは他者に基づく感情である。他者を知らない私が孤独を感じて他者を探すのではない。そもそも私は他者がいなければ孤独を感じるなど不可能である。すなわち私に対し、他者を明示するのは孤独の感情である。そして私が孤独によって他者を意識するときとは、言い換えれば私が他者を探しているときである。このことから、他者とは私を孤独にさせる存在だと言うことができる。

3.2. パスの孤独と孤独の経験

パスが孤独を人間の最も深いところに根差す感情と表現したように、人間が存在するうえで孤独を感じるのは避けようのないことであり、我々は誕生の瞬間から孤独に付きまといまわっている。パスはこの必然的な孤独について『孤独の迷宮』の中で青春期に起こる自己の探究と関連付けた考えを述べている。

あらゆる人間が、あるとき、我々の存在は何か特別なものであり、貴重で譲渡できないものだと気が付いたことがある。ほとんどいつもこの啓示は青春期に現れ

る。我々自身の発見は、我々がひとりぼっちであることを知らせる。世界と我々の間には触知できない壁が、我々の意識という壁が広がっているのだ。我々が生まれるとすぐにひとりであると感じることは疑いようがない。しかし子供と大人は遊びや仕事を通し孤独を乗り越え、自分自身を忘れることができる。反対に幼年期と青年期の間で優柔不断になっている若者は、世界の無限の豊かさの前で中途半端になっている。若者は存在に驚嘆する。そして驚きに対しよく考える。自らの知識の川に身を傾け、水に歪められながら底からゆっくりと表れてくる表情が彼自身のものであるかを問いかける。存在の特異性—子供にとっては純粋な感情である—は疑問の意識において問題となり、問いとなる。²³

パスによって大抵の場合は青春期に起こると言われている、自分という存在に対する疑問は、幼児が自分と他者を区別した際の他者認識における他者への疑問とは異なるものである。ここで言われている青春時代の疑問は、このなにもものにも代り得ない私とは誰なのかという自分の存在に対する抽象的なものであって、目の前にいる他者が誰なのか、ということ进行を問うような具体的なものではない。これはある程度の年数を生きた人間が、これまでに逢ってきた人々と自分が別々の人間だという当たり前的事实を問題視する瞬間である。

自分が他の誰でもない、たったひとりの自分だと気が付くことは、自分は周囲の他の誰になることもできず私としてしか在り得ないと知ることでもある。このこと的发现は多くの青春期の若者を途方もない気持ちにさせるのではないだろうか。自分が誰なのか分からなくても、どれほど自分が嫌いでも、どこまで進もうとも私は私でしかない。未だ自分を表現する手段を手にしていない若者にとって、これはあまりにも大きな問題である。この問題に直面した瞬間、私は世界から疎外されていると感じることになる。周囲の世界からの疎外は私を孤独にさせる。パスによればこの孤独は青春期の私にとって何よりも重大な問題となって迫ってくる。つまりパスもまた自分が周囲に存在する誰とも同じではないこと、自分はひとりであることに気が付き、その結果として他者を見つけたのではないだろうか。パスが言う通り、我々自身の発見は、我々がひとりぼっちであることを知らせる。つまり自己を取り囲む周囲の人々の中において、自分とは一個の存在であり、周囲から区別された存在であることを理解し、その瞬間、自分は自分であって他人とは違うのだということに気が付くのである。こうした孤独の捉え方は多くの人々に共通するものではないだろうか。しかしパスはあらゆる人間が孤独だとする一方で、メキシコ人はメキシコ人特有の孤独を持つと指摘している。

あらゆる面において人間は孤独である。しかし未だ飽くことを知らない神々が住

む高原の、偉大な石の夜の下にあるメキシコ人の孤独は、機械と同国人と道徳法則による抽象的な世界で道に迷っている北米人の孤独とは異なっている。メキシコ盆地では、人は天と地の間に吊るされ、対立する権力や力、石化した目、貪り食う口の間でためらっている。我々を取り囲む世界はそれ自身で存在しており、自然の生を持ち、アメリカ合衆国のように人の手で作り上げられたものではない、というのが現実である。メキシコ人は、創造的であると同時に破壊的であり、母であると同時に墓でもあるこの現実の胎内から引き抜かれたと感じている。彼らは生を明らかにするためにこれらすべての力を結びつける言葉の名前を忘れてしまった。だからメキシコ人は叫んだり黙ったり、刺したり祈ったり、百年の眠りにつき始める。²⁴

我々が皆、孤独を感じ得ることは間違いないが、パスの中でメキシコ人の孤独感とアメリカ合衆国の人々の孤独感とは完全に異なるものとして考えられている。パスはメキシコ人が創造的であると同時に破壊的であり、母であり墓でもある現実から引き抜かれた存在だと述べている。生を生み出す母は創造的であり、死を象徴する墓は生の終わりという破壊を示すことから、創造と破壊、母と墓という対立は生と死を意味すると考えられる。

さらにパスがメキシコ人とアメリカ人を区別したのは孤独だけではない。性格についてもまた、メキシコ人の性格をメキシコ人特有のものとして説明している。

恐怖を見つめること、恐怖への親しさと恐怖への寛容でさえ注目に値すべきメキシコ人の性格を特徴づける一面である。村の教会にある血染めのキリスト像、新聞の見出しに用いられる不気味なユーモア、「通夜」、11月2日に骨や髑髏のかたちをしたパンやケーキを食べる風習などは、インディオやスペイン人から継承した習慣であり、我々の生とは切り離せないものである。我々の死への礼賛は生の礼賛である。それは生の渴望である愛が死への切望であるのと同様である。この自己破壊に対する美的感覚はマゾヒズム的性向から生じるものであるだけでなく、それはまた信仰でもある。²⁵

パスがメキシコ人の性格として挙げているものの中で孤独と並んで特徴的なのが、死に対する礼賛が生に対する礼賛と同一だという点である。メキシコ人の死生観、すなわちパスの死生観とは死を拒絶するものではない。死の肯定については『孤独の迷宮』だけでなく『弓と豎琴』でも述べられていることから、それがメキシコ人的な考えである

だけではなく、パス個人にとってもまた死が生に欠如ではないことが分かる。すなわちパスの作品の中で死を扱うものは同時に生を扱うものでもあり、生と死はどちらも人間の存在を表わす手段だと言える。メキシコ人にとって、すなわちパスにとって、死は日常に溶け込んだものである。そして生と死は孤独の経験である。

生まれることと死ぬことは孤独の経験である。我々はひとりで生まれ、ひとりで死ぬ。もしも死ぬことが未知へのもう一つの墜落であるのなら、生まれる、という孤独への最初の水没ほど深刻なことはない。死の個人的経験はすぐに死への意識に変わる。子供や未開の人々は死を信じてはいない。むしろ死は彼らの内側でひそかに働きかけているにも拘らず、彼らは死が存在することを知らないのだ。死の発見は文明人にとって決して遅すぎることはなく、我々に我々が必ず死ぬことを知らせ警告する。我々の生とは、死を学ぶ日々である。生は我々に生きること以上に死ぬことを教える。しかし上手に教えてはくれない。²⁶

この引用部分から、パスにとって死とは生に対してネガティブなものではなく、生と同等のものであり、どちらも自分が孤独であることを知るうえで欠かせないものであることが分かる。つまり死は生の欠如なのではなく、生の完全性の欠如である。しかし我々は自分の死について知ることはできない。自分自身の死は常に未来の出来事であり、未だ存在していない未知のものとして捉えることしかできない。すなわち私にとって私の死は常に不在である。

以上のことから、孤独の経験である生と死は他者性を持つと言える。この二つの経験は他者と出逢う経験でもある。人は生きることで他人という身体を持つ他者と触れ合うと同時に、生きること一日々少しずつ死へと近づいてゆく前進の中で、私が存在している限り決して手にすることのない私の死という欠如が訪れるのを待ち続けている。孤独の経験である生と死は、我々に身体を持つ他者と身体を持たない他者を与えると言える。

4. 詩と他者の関係

4.1. 仮面の他者性

先に見た『孤独の迷宮』の中で言及されているメキシコ人の性質は、一メキシコ人男性であるパスから見たメキシコ人像であり、必ずしもあらゆるメキシコ人に当てはまるものではない。しかしパスの抱くメキシコ人像であるという点から、『孤独の迷宮』で描かれているメキシコ人像は、パスがパス自身を客観視した際のイメージと重なるとも考えられるのではないだろうか。そしてパスの抱くメキシコ人像の中で欠かせない要素

の一つが孤独である。したがってパスにとってメキシコ人とは孤独な存在であるが、それはつまりパス自身もまた孤独な存在だと捉えられることになる。すなわち『孤独の迷宮』の中で扱われている孤独の感情とは、パスの感情でもあるとすることができる。

パスはこうしたメキシコ人の生と死を同一のものとして扱う性格や、人間の存在と切り離せない孤独の感情を仮面で表現している。仮面とは、自分自身の姿を他者の姿に変えてしまう力を持つものである。

老人であれ若者であれ、クリオージョであれメスティソであれ、将軍、労働者あるいは学士であろうとも、メキシコ人は自分自身の内に閉じこもり身を守る存在である。表情は仮面であり、微笑みも仮面である。不愛想な孤独に身を置き、気難しくもあり忠実でもあるメキシコ人にとって、すべては身を守るものである。静けさと言葉、礼儀と軽蔑、アイロニーと諦め。他人の親密さに対しても敏感なので、隣人を少しも見ようとしない。たった一度見るだけで、電気を帯びた魂の激怒を引き起こしかねない。²⁷

パスによればどのような立場のメキシコ人であっても、彼らは自分自身の身を守るために仮面を身につけ、素顔を隠してしまう。そのため他者は仮面の下に隠されたメキシコ人の素顔を見ることはできない。このとき他者にとって自分へ向けられた表情の役割を果たすものは仮面である。しかし素顔もまた一つの仮面であるのはメキシコ人に限られたことではなく、あらゆる人間にも当てはまることである。

表情とは必ず他者へと向けられたものであり、自分で自分の表情を直視することは不可能である。たとえ鏡を通して自分の表情を見るときであっても、そのとき私が見ているのは鏡像の私であり、自分自身を直接見ていることにはならない。この他者へと向けられた表情が仮面であるということは、メキシコ人に限らず人は他者と向かい合う際、必ず自分自身と相手との間に距離を持つことを意味している。すなわち私と他者の間には埋めることのできない距離があることになる。メキシコ人に限らずあらゆる人間が自分自身と他者との間に距離を持つという点については、次のような意見がある。

わたしの素顔もまた、わたしにとって、他者（ないしは〈他者の他者〉）以外のものではなく、他者性につきまといわれることのない純粋な自己、自己への絶対的な近さ、現前、親密さなどというものは、本来、どこにも存在しない。〈わたし〉は（おそらく、それが、絶対的な〈汝〉の面前における代替不可能な〈わたし〉というようなものである場合ですら）、つねに、〈人称〉 *personne* ないしは、〈仮

面) persona として以外には、形どられあらわれることがないのだ。²⁸

私やきみといった誰かについて考えたり説明したりする場合、その作業は考える対象となる誰かを明確にすることを意味しているが、説明するためには対象となる人物をかたちどり、具体的なひとりの人物として存在させなければならない。しかし対象としてかたちどられた時点で対象はその人物を指す人称で示され、対象を見つめる人々の目には他者へ向けた顔(=仮面)が映っている。あらゆる人間が他者性を帯びていない純粋な私を持つことなどないのである。このことは仮面、すなわち他者性を持つ素顔が、他者性を持たない純粋な私より劣っているわけではないことを示している。仮面を外し、何も隠していない筈の素顔でさえもまた一つの仮面である。それは表情が他者へと向けられたものだからである。私の表情は、私を見ている他者にとって他者の表情である。表情が誰かへ向けられた途端、それは見ている人の視点からは一つの他者の表情となるため、我々人間は決して他者性という仮面を取り外すことができない。私は他者の他者である以上、私が誰であるかを知るためには、私とは他者にとって誰であるかを知らなければならない。

4.2. 詩作品「他者」の他者

第2章のはじめに確認したようにパスの他者には大きくわけて身体を持つ他者と身体を持たない他者の二通りのかたちがある。どちらの他者にも自己の探求という共通の目的があり、私が他者の他者であることを示している。また私がこうした他者を求めるきっかけとなるのは孤独の感情である。パスは『孤独の迷宮』の中でメキシコ人が孤独な存在であること、そしてメキシコ人の表情が他者へと向けられた仮面であることを説明しているが、孤独を感じたり素顔の上に仮面をかぶるのはメキシコ人に限ったことではない。人は皆、誰もが他者性につきまといわれた存在である。こうした他者性と仮面に関するパスの考えが直接表れている作品は詩作品の「他者」である。「他者」はそのタイトルからも他者と他者性をテーマとしていることが窺える。ウーゴ・ベラーニは「他者」で描かれている私の複数性を指摘しているが、私と他者が同一であることから、「他者」の中では他者の複数性が描かれているとも考えられる。

自我は常に認識することができず理解不能なものである。世界の本当の感覚は「他者」の啓示の中にあるものである。他者はすべての存在に付された補足、あるいは敵であり、あらゆる創造的可能性を引き起こす。それはまた、一方では、現代思想の中心的動機である。アイデンティティーの絶え間ない探求は我々の自我の二分化を生み出すことを可能にする。パスにとって、自我の復活は優れた意

識の源泉である失われた統一を取り戻すための可能な手段の一つである。自我の多様な仮面はばらばらになった私を明らかにする。その私は自分自身の顔でさえ認識しないという自分自身の疎外の意識を手に入れている。(これに関しては詩作品「他者」を思い出していただきたい。) ²⁹

ここで注目すべき点は、他者がすべての存在が有する存在の補足あるいは敵であること、またその他者があらゆる創造的可能性を引き起こすということである。他者とはウーゴが指摘している通りすべての存在が持つものである。すなわち私と他者は不可分であり、私と他者は共に補完的な役割を果たしていると言える。そしてまた他者はあらゆる創造的可能性を引き起こすのだが、それは他者が自我の多様化の結果であること、また多様化した自我の中で私に欠如しているものであるためである。私に欠如しているものを補うかたちで詩作などの創造的行為が行われるとすれば、他者が創造的可能性を引き起こすと言うことができる。このことを踏まえたうえでパスの詩作品「他者」を見てみよう。「他者」にはパスの他者の働きが描かれている。

Se inventó una cara.

Detrás de ella

vivió, murió y resucitó
muchas veces.

Su cara

hoy tiene las arrugas de esa cara.

Sus arrugas no tienen cara.³⁰

ひとつの顔がつくりあげられた

その顔のうしろがわで

生きた 死んだ そして 生き返った

なんども

その顔には

皺が刻まれている

その皺は表情を持ちはしない

ここでは「他者」のテキストを以下のように四つに区切って見てゆく。

- ①Se inventó una cara.
- ②Detrás de ella vivió, murió y resucitó muchas veces.
- ③Su cara hoy tiene las arrugas de esa cara.
- ④Sus arrugas no tienen cara.

まず①で述べられているつくり上げられた顔とは、詩のタイトルからも自分とは異なる別人の顔ではないかと考えられる。つまりパスにとって他者の顔とは意図的に用いられるものであり、人は自分自身の顔と他者の顔を使い分けることができること、あるいは自分と他者は区別されたものであることが窺える。パスは私になるためには他者になる必要があると述べてはいるが、あくまで私と他者は別々の存在である。パスの意見を基にすれば、生きることを通して少しずつ私と他者の関係に変化がもたらされる。私と他者の関係の中ではひとり人間が生のはじまりから私であり他者であるのではなく、私と他者の異なる存在が一つになってゆく。

②では、①の節でつくり上げられた他者の顔のうしろ側で、我々が繰り返し生き、死に、復活してゆくことが述べられており、この顔が我々人間の顔を覆う仮面であることが分かる。そしてこの仮面は次第に元の顔との距離を狭めてゆく。パスが言うようにメキシコ人が老若男女問わず自分の殻に閉じこもるのであれば、他者へと向けられたメキシコ人の顔は、すでに仮面である。彼らの表情は仮面であり、微笑みもまた仮面である。すなわち仮面をかぶるメキシコ人の、あるいはパスの自分にとっての私と他者に見せる私は本来異なる私と私であり、本質的な部分はその中間に存在していると言えるのではないだろうか。しかしふたりの私の距離は近づき、次第にひとりの私となるのである。

③で描かれているのはつくり上げられた顔に刻まれた皺である。私の顔に皺が現れるという点から年齢を重ねるだけの時間の経過が窺える。すなわち②で述べられていたように人は仮面を身につけて生き、死に、復活し、生と死を繰り返してゆく。

そして④では皺は表情を持たないと述べられている。つまり顔に刻まれた皺は表情をつくり出す要素ではあるが、皺そのものが表情となることはない。それは人間が自己の内に、もしくは周囲に複数の他者を持ち、その他者によって私のかたちをつくり上げているにも拘らず、その他者ひとりひとりが私そのものではないのと同様である。他者が私を持つのではない。私が自分自身の内や周囲に他者を持つのである。すなわちパスの私と他者の関係の中で「私は私である」と「私は(他者の)他者である」は成立するが、「他者は私である」とはならない。以上のことからパスは私に対して肯定的であり、他者は私を明確にするための一つの手段だと言うことができる。

第2章のまとめ

パスの身体を持つ他者は、女性や外国人など具体的な他人として存在する人物を指しており、この場合「他者」という表現は文字通り他人という意味で用いられている。私

が私の目の前にいる他者を見つめるとき、私が私として他者を見ることができるのは、周囲の人間と私が区別され、私と周囲に存在する他者が相関的だと気が付くためである。しかしこのとき私が他者を見ている視線は他者から私へと反転する。身体を持つ他者がそこにいる他者であることから、私が他者を見ているとき、他者もまた私を見ているのである。私は私の視点から他者を見ているが、この〈見ている—見られている〉立場を反転させたとき、元の私が他者として捉えていた人物が私となり、その私が見つめる相手（＝元の私）が他者となる。私が他者を見るとき、向かい合う他者もまた私として向かい合う私を見ていることから、私とは他者の他者である。

私と身体を持つ他者の間で起こるこうした視点の反転は、身体を持つ他者が私を映し出す鏡として機能していることを示している。私が自分自身の姿を鏡に映し出すのは自分を見つめるため、「私とは誰か」という問いに対する答えを見つけるためである。つまり私は鏡に映るものを自分の姿として受け取ることになる。身体を持つ他者は他者であることによって他者の他者である私を証明することができる。他者は鏡として働き、私から他者へと向ける視線を私から他者への視線として反転させることで、「他者の他者としての私」という私の立場をつくり出す。したがって身体を持つ他者によって「私は私である」と「私は（他者の）他者である」という二つの命題が導き出される。

一方、身体を持つ他者が私に私が他者の他者であることを教えるのに対し、身体を持たない他者は私の探求の中で私に欠如しているものとして現れる。したがって私が身体を持たない他者を求めるのは、他者が私に欠如しており、私はその他者を探し求めるからである。私に欠如した他者とは言い換えれば不在の存在である。しかし身体を持たない他者が他者であるのはその存在が不在の存在であることによるため、身体を持たない他者の他者性はこの存在の否定にあると言える。

これら二つの他者は目の前に存在している、もしくは不在であるというそれぞれの基本的な性質によって異なる他者である。その一方でこれらの異なる他者には二つの共通点が見られる。一点目は二つの他者が「私とは誰か」という問いに答える手段だという点である。身体を持つ他者であれ身体を持たない他者であれ、他者の存在が明かすのは常に私の存在である。二点目はどちらの他者も否定的な存在だという点である。身体を持つ他者は「私ではない」という否定に、身体を持たない他者は「今・ここにはいない」という否定に基いており、どちらの他者も私の中に存在していない。そしてこの私の中に存在していない、という他者の欠如という性質こそ他者を生み出すものでもある。パスはこの欠如を感じる際の感情を孤独と表現している。以上のことから他者とは自分自身を見つめるための手段であり、その他者が孤独から生じる存在であることから、私の探求は孤独の経験であり、私とは孤独によって他者を求める存在である。

パスはこうした孤独の感情を仮面で表現している。仮面で素顔を隠したメキシコ人はその表情も微笑みもすべて仮面であり、他者との間に埋めることのできない距離を持っている。しかし他者と向かい合う際に他者性という仮面を取り外すことができないのは

メキシコ人に限られたことではない。あらゆる人間が他者の他者である以上、我々は「私とは誰か」という問いに答えるためには私が他者にとって誰であるのか、すなわち他者の目にどう映るのかを知らなければならない。こうした他者性と仮面に関するパスの考えが直接表れている詩作品が「他者」である。その中では人間が自分自身の内や周囲に複数の他者を持ち、その他者によって自分自身をかたちづくっているにも拘らず、その他者ひとりひとりが自分自身ではないことが示されている。すなわちパスの私と他者の関係の中で「他者は私である」は成立しない。パスの「他者」は「私は私である」と「私は（他者の）他者である」を成立させることによって、「私とは誰か」という問いに答えるための手段である。

¹ Paz, Octavio. *El arco y la lira*. p. 261. 参照。

² 筆者の知る限りでは Martina Meidl が "*Poesía, pensamiento y percepción*" の中で死と愛の他者性について論じている。

³ Meidl, Martina. *Poesía, pensamiento y percepción*. pp. 158-159. "La muerte es uno de los momentos cruciales, una de las experiencias ópticas que facilitan, según la poética de Octavio Paz, una revelación mística, una salida del tiempo y una vivencia de la intemporalidad. Fundirse con el instante presente significa, a su vez, superar la mortalidad."
拙訳。

⁴ *Ibid.*, p. 244. "(...) según la poética paciana la experiencia del amor revela la 'otra' cara del yo, la parte desconocida de su ser."

⁵ Paz, Octavio. *El arco y a lira*. p. 261. "La poesía: búsqueda de los otros, descubrimiento de la otredad."

⁶ *Ibid.*, p. 178. 参照。

⁷ 滝浦静雄『「自分」と「他人」をどうみるか』45頁。

⁸ 竹田青嗣『エロスの世界像』124頁。

⁹ メルロ＝ポンティ『眼と精神』140頁。

¹⁰ 同上書、188頁。

¹¹ 同上書、184頁。

¹² 新宮一成『ラカンの精神分析』178頁。

¹³ メルロ＝ポンティ『眼と精神』260頁。

¹⁴ 大澤真幸『恋愛の不可能性について』165頁。

¹⁵ 同上書、170頁。

¹⁶ 同上書、152頁。

¹⁷ メキシコ人であるパスにとって異質のものとも言える外国人は、メキシコ人特有の死生観を通し、パスの目の前に他者として現れると言える。

¹⁸ Paz, Octavio. *El arco y la lira*. p. 180. "La voz poética, la "otra voz", es mi voz. El ser del hombre contiene ya a ese otro que quiere ser."

本論文中におけるパスの作品の日本語訳はすべて拙訳である。ただし既訳のあるものに関しては参考にした。

¹⁹ *Ibid.*, p. 181. "Por ti soy una imagen, por ti soy otro, por ti soy. Todos los hombres son este hombre que es otro y yo mismo. Yo es tú. Y también él y nosotros y vosotros y esto y aquello. Los pronombres de nuestros lenguajes son modulaciones, inflexiones de otro pronombre secreto, indecible, que los sustenta a todos, origen del lenguaje, fin y límite del poema. Los idiomas son metáforas de ese pronombre original que soy yo y los otros, mi voz y la otra voz, todos los hombres y cada uno. La inspiración es lanzarse a ser, sí, pero también y sobre todo es recordar y volver a ser."

Volver al Ser."

²⁰ ラカン、ジャック 『フロイトの技法論』 84 頁。

²¹ オディベール、カトリーヌ 『「ひとりではいられない」 症候群』 12 頁。

²² Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. p. 349. "LA SOLEDAD, el sentirse y el saberse solo, desprendido del mundo y ajeno a sí mismo, separado de sí, no es característica exclusiva del mexicano. Todos los hombres, en algún momento de su vida, se sienten solos; y más: todos los hombres están solos. Vivir es separarnos del que fuimos para internarnos en el que vamos a ser, futuro extraño siempre. La soledad es el fondo último de la condición humana. El hombre es el único ser que se siente solo y el único que es búsqueda de otro. Su naturaleza -si se puede hablar de naturaleza al referirse al hombre, el ser que, precisamente, se ha inventado a sí mismo al decirle «no» a la naturaleza- consiste en un aspirar a realizarse en otro. El hombre es nostalgia y búsqueda de comunión. Por eso cada vez que se siente a sí mismo se siente como carencia de otro, como soledad."

²³ *Ibid.*, p. 151. "A todos, en algún momento, se nos ha revelado nuestra existencia como algo particular, intransferible y precioso. Casi siempre esta revelación se sitúa en la adolescencia. El descubrimiento de nosotros mismos se manifiesta como un sabernos solos; entre el mundo y nosotros se abre una impalpable, transparente muralla: la de nuestra conciencia. Es cierto que apenas nacemos nos sentimos solos; pero niños y adultos pueden trascender su soledad y olvidarse de sí mismos a través de juego o trabajo. En cambio, el adolescente, vacilante entre la infancia y la juventud, queda suspenso un instante ante la infinita riqueza del mundo. El adolescente se asombra de ser. Y al pasmo sucede la reflexión: inclinado sobre el río de su conciencia se pregunta si este rostro que aflora lentamente del fondo, deformado por el agua, es el suyo. La singularidad de ser -pura sensación en el niño- se transforma en problema y pregunta, en conciencia interrogante."

²⁴ *Ibid.*, p. 163. "En todos lados el hombre está solo. Pero la soledad del mexicano, bajo la gran noche de piedra de la Altiplanicie, poblada todavía de dioses insaciables, es diversa a la del norteamericano, extraviado en un mundo abstracto de máquinas, conciudadanos y preceptos morales. En el Valle de México el hombre se siente suspendido entre el cielo y la tierra y oscila entre poderes y fuerzas contrarias, ojos petrificados, bocas que devoran. La realidad, esto es, el mundo que nos rodea, existe por sí misma, tiene vida propia y no ha sido inventada, como en los Estados Unidos, por el hombre. El mexicano se siente arrancado del seno de esa realidad, a un tiempo creadora y destructora, Madre y Tumba. Ha olvidado el nombre, la palabra que lo liga a todas esas fuerzas en que se manifiesta la vida. Por eso grita o calla, apuñalea o reza, se echa a dormir cien años."

²⁵ *Ibid.*, p. 166. "La contemplación del horror, y aun la familiaridad y la complacencia en su trato, constituyen contrariamente uno de los rasgos más notables del carácter mexicano. Los Cristos ensangrentados de las iglesias pueblerinas, el humor macabro de ciertos encabezados de los diarios, los «velorios», la costumbre de comer el 2 de noviembre panes y dulces que fingen huesos y calaveras, son hábitos, heredados de indios y españoles, inseparables de nuestro ser. Nuestro culto a la muerte es culto a la vida, del mismo modo que el amor, que es hambre de vida, es anhelo de muerte. El gusto por la autodestrucción no se deriva nada más de tendencias masoquistas, sino también de una cierta religiosidad."

²⁶ *Ibid.*, p. 350. "Nacer y morir son experiencias de soledad. Nacemos solos y morimos solos. Nada tan grave como esa primera inmersión en la siedad que es el nacer, si no es esa otra caída en lo desconocido que es el morir. La vivencia de la muerte se transforma pronto en conciencia del morir. Los niños y los hombres primitivos no creen en la muerte; mejor dicho, no saben que la muerte existe, aunque ella trabaje secretamente en su interior. Su descubrimiento nunca es traído para el hombre civilizado, pues todo nos avisa y previene que hemos de morir. Nuestras vidas son un diario aprendizaje de la muerte. Más que a vivir se nos enseña a morir. Y se nos enseña mal."

²⁷ *Ibid.*, p. 172. "Viejo o adolescente, criollo o mestizo, general, obrero o licenciado, el mexicano se me aparece como un ser que se encierra y se preserva: máscara el rostro y máscara la sonrisa. Plantado en su arisca soledad, espinoso y cortés a un tiempo, todo le sirve para defenderse: el silencio y la palabra, la cortesía y el desprecio, la ironía y la resignación. Tan celoso de su intimidad como de la ajena, ni siquiera se atreve a rozar con los ojos al vecino: una mirada puede desencadenar

la cólera de esas almas cargadas de electricidad."

²⁸ 坂部恵『仮面の解釈学』82-83頁。

²⁹ Verani, Hugo J. *Octavio Paz: el poema como caminata*. p. 115. "El yo es siempre incognoscible, imposible de aprehender; el verdadero sentido del mundo se encuentra en la revelación del "otro", un complemento, un contrario, que acompaña a cada ser y plantea toda suerte de posibilidades creativas; es, por otra parte, un motivo central del pensamiento moderno. La incesante búsqueda de la identidad permite elaborar un desdoblamiento imaginario de nuestro yo. Para Paz, la restauración del yo es una de las vías posibles para rescatar la unidad perdida, una fuente de conocimiento superior. Las diversas máscaras del yo revelan a un yo fragmentado que adquiere conciencia de su enajenación, de no reconocer siquiera su propia cara (recuérdese el poema "El otro", entre tantos)." 拙訳。

³⁰ Paz, Octavio. *Obra poética I Obras Completas 11*. p. 354.

III. 「出逢い」が持つ他者のかたち

パスの他者の探求は私の探求でもあり、それは他者と出逢うところまで続いてゆくものである。パスの詩論によれば他者と出逢うことによって私は他者となり、他者になることを通して私は本当の自分自身となる。他者との出逢いは自己の実現を生み出すのである。第3章では他者との出逢いそのものに焦点を当て、パスのパリ時代に書かれた『鷲か太陽か?』(¿Águila o sol?, 1951) 中の短編小説「出逢い」("Encuentro", 1951) を中心に他者との出逢いという現象と、「出逢い」から読み取ることができる他者の要素を見てゆく。

パスの「出逢い」は不可解な物語であるため、もうひとりの私との出逢いに戸惑う私という類似した設定のホルヘ・ルイス・ボルヘス (Jorge Luis Borges, 1899-1986) の短編小説「他者」("El otro", 1975) や、マリオ・ベネデッティ (Mario Benedetti, 1920-2009) の短編小説「もうひとりの私」("El otro yo", 1968) と比較しながら「出逢い」の解釈を試みる。また「出逢い」は未知の人物との出逢いを扱った作品であり、『弓と豎琴』(*El arco y la lira*, 1956) に見られる言葉や詩的創造に関する記述との類似点も多い。そこで『弓と豎琴』で述べられているパスの言葉や詩的創造に関する考えが「出逢い」において実践されていることも確認する。

ボルヘスの「他者」とは作中のふたりの私が持つ関係性を中心に比較し、「出逢い」のふたりの私が、私ともうひとりの私という関係性の他者であることを明確にする。ベネデッティの「もうひとりの私」に関しては、主に他者との決別の不可能性を見てゆく。そのうえで「出逢い」とパスの詩論を照らし合わせ、「出逢い」の他者の要素と「出逢い」から明確にできるパスの他者を確認する。

1. 「出逢い」の概要

1.1. 他者の要素

「出逢い」のスペイン語のタイトルである"Encuentro"には出逢いだけではなく発見などの意味もあり、第一にタイトルからこの作品で扱われているパスの他者が見つげ出されるという性質のものであって、つくり出されるものではないということが考えられる。また「出逢い」の中で他者を示す言葉は"el otro"ではなく"el desconocido"が用いられている。パスは作中で"el desconocido"という単語をよく考えたうえで使用していると言及しており、見知らぬ人を意味する言葉を用いて他者を示す点からは、「出逢い」で描かれているパスの他者が未知の存在を意味することも分かる。

「出逢い」における他者の発見は物語の冒頭、物語の語り手でもある私が帰宅した際に起こる。そこで私は私が家を出てゆくのを見かける。すなわち私が見かけたこのもうひとりの私が「出逢い」における他者である。もうひとりの私という他者を見かけた私は、その他者を追いかけることに決める。つまり私にとって他者とは拒絶するものではなく、認め、探求し、そして明らかにする必要がある存在だと言える。私が他者と出逢

い、追いかけてゆく作品の冒頭部分は次の通りである。

家に帰りちょうどドアを開けるその瞬間、私が出てゆくのをみた。そこで私は私の後を追いかけてやろうと決めた。その未知の人物—よく考えたうえでこの言葉を書いている—は建物の階段を下り、入口を横切り通りへ出た。彼に追い付きたかったけれど、彼は私が歩調を速めるのとまったく同じリズムで歩調を速めるので、私たちの距離は変わらなかった。少し歩くと、彼は小さなバルの前で立ち止まり、店の赤い扉を通過して中に入っていった。¹

このように「出逢い」は私が私を目撃するところから始まり、物語のはじまりから私ともうひとりの私の物語であることが分かる。「出逢い」の中の元の私は私である筈の人物を見ているのであって、感覚的に感じ取っているわけではない。すなわち「出逢い」において他者は具体的に目の前にいる存在、身体を持つ他者として描かれている。

私はもうひとりの私を追いかけるが、もうひとりの私は他者であると同時に私自身でもあるため、私と同じリズムで歩調を速め、ふたりを隔てる距離は変わることがない。元の私がもうひとりの私を一方向的に追いかけている段階では、ふたりの私が一つになることは不可能である。なぜならこの段階では片方の私がもう片方の私に気が付いているだけであって、互いに認識し合っているわけではないからである。私と身体を持つ他者が互いに他者として関係するには対等のレベルで向かい合うことが必要である。そのためふたりはまだ本当に出逢ったとは言うことができず、彼らの間には一定の距離が保たれていることになる。私がもうひとりの私に追いつくとき、私はもう元の私ではない。それは私が他者との出逢いによって新たな私—他者—になるときを意味している。

1.2. 語りの視点

パスの「出逢い」は比較的短い作品であり、私の行動を中心に展開していることから、読者がテキストから得られる情報は私を基準にしたものに限定されている。「出逢い」のテキストから知り得る情報としては主人公の私が帰宅すると同時に自分自身である筈の人物が家から出てゆくを見かけること、元の私が見かけたもうひとりの私は赤い扉の小さなバルにしばしば出入りしていること、物語の舞台がメキシコであること、そして私やもうひとりの私が男性であるということに止まり、もうひとりの私との出逢いによって私の身に何が起こり、どのような変化がもたらされたのかは明かされていない。そのうえ「出逢い」の物語は元の私の視点で展開していることから、読者はこの不思議な出来事を客観的に判断するための要素を十分に与えられていないことになる。しかし「出逢い」をドッペルゲンガーと出逢う怪奇な物語としてではなく、パスの詩論になぞ

らえて解釈した場合、この物語は詩を書く行為を表わす物語と考えられるようになる。この点に関しては後ほど詳しく確認する。

「出逢い」は物語のはじまりから終わりまで一貫して主人公の私の視点で描かれているため、読者は私が認識したことしか情報として与えてもらえない。そのため全知の語り手を持たない「出逢い」では、テキストに書かれたことを信じている限り、読者が元の私以上に真実に近づくことはできない。登場人物の精神的な面は私のものしか描かれておらず、そのため読者にとって私の突然の怒りに対してもうひとりの私がどう感じたかを正確に把握することは不可能である。

また「出逢い」の視点である私の時間は実際の他者との出逢いよりも後のものである。なぜなら物語の冒頭で私が自分でこの物語を書いていると述べている点や、物語の最後ではこの他者との出逢いに関する疑問に未だに悩まされていることを告白している点から、「出逢い」が私の回想だと考えられるためである。したがって「出逢い」は私が後になって書いたものであり、それによって我々読者は読書という行為の中でその不思議な出来事を再体験できる。ただし再体験の内容は私による主観的な描写を基にしたものであるため、読者は私に寄り添うかたちで物語を受け取ることになる。「出逢い」に描かれている私と他者の出逢いを客観的に受け取り理解するためには、テキストに書かれていない情報を読者が自分で想像しなければならない。

2. ボルヘスとの比較と言葉の他者性

2.1. ふたりの私の考え得る関係性

「出逢い」で描かれているようにもしも本当に私が私を見かけ、追いかけて、私同士で言葉を交わしているのであればそれはあまりにも非現実的な出来事であり、また驚くべきことである。しかしこの不思議な出来事は「出逢い」の中で淡々と描写されており、周囲の人間はふたりの私のやりとりに参加しているにも拘らず、誰ひとりとしてふたりが同一人物であることに気が付いていない。ただし「出逢い」の冒頭で私は私を見かけることでそれが自分自身だと判断していることから、元の私が家で見かけたもうひとりの私はその見た目に私であることを判断する要素を持ち合わせていなければならない。元の私がもうひとりの私に気が付いており、反対にもうひとりの私が元の私に見覚えがないということから、考えられる可能性の一つはもうひとりの私が元の私の若い頃の姿をしているということである。そうであれば年を取った私は若い私に気が付くことができ、反対に若い私や周囲の人間が年を取った私の正体に気が付かないということもあり得る。

年老いた私と若い頃の私という他者同士が出逢う物語として類似したものではボルヘスの「他者」を挙げることができる。特に「他者」は年老いた私の視点で描かれている点でパスの「出逢い」と類似している。「出逢い」においてももうひとりの私が決して元の私を自分自身として認識しないように、「他者」の中でも若いボルヘスは年老いた

ボルヘスを未来の自分自身として受け容れようとはしない。「出逢い」と「他者」で描かれているふたりの私はどちらにおいても互いに理解し合うことも受け容れ合うこともできずに対立している。「他者」のふたりの私は「出逢い」のように激しくぶつかり合うことはないが、相容れない様子が以下のように年老いたボルヘスの視点で描かれている。

さまざまな読書や色々な趣味の人物についての我々の会話から我々は理解し合えないことが分かった。我々はあまりにも異なり、そしてあまりにも似ていた。互いに相手を騙すことはできず、それが会話を難しくした。我々は互いにもうひとりの滑稽な模倣だったのだ。²

若い頃の自分自身と対面した年老いたボルヘスは、臆することなくもうひとりの自分と向かい合い、自分たちが同一人物であることを示す証拠を次々と挙げてゆく。ふたりのボルヘスの持つ読書の趣味などは大きく異なるが、年老いたボルヘスはそうした過去の自分を含め、ふたりが異なると同時に似ていることを受け容れている。これは「出逢い」の中で、もうひとりの私と真っ向から対立する元の私の状況とは大きく異なる点である。

「我々はあまりにも異なり、そしてあまりにも似ていた。」それは「他者」の中だけではなく「出逢い」においても同様である。「出逢い」の中の私ともうひとりの私は同一人物である筈がひとりには不安を抱えて苛々し、もうひとりには穏やかに相手を宥めようとしている。同じ人物である筈が、共有している出来事に対しまったく反対の感情を抱いている。「出逢い」の中で元の私がもうひとりの私を自分自身であると判断した決定的な理由は述べられていないが、とにかく元の私には相手が自分だという確信がある。しかし「出逢い」の中では登場人物の姿かたちの特徴に関する描写はまったくされおらず、鏡など姿を確認するものも描かれていないため、ふたりの私が同時にふたりの姿を目で見て確認することは不可能である。「出逢い」の中の元の私にとって唯一の鏡は目の前にいるもうひとりの私である。もうひとりの私が元の私を誰だか理解していない、すなわち未知の人物として見ていることから、元の私はもうひとりの私という鏡に映る他者（＝私）を見ている。ただし周囲の人々にふたりが同一人物だと認識されていないことから、作中の現在ではふたりの私が同様の姿をしているとは考え難い。私にとってもうひとりの私は紛れもなく私であるが、彼らを取り巻く周囲の人々にとって、彼らはまったくの別人である。しかし我々読者は物語を元の私の言葉で受け取っているため、何らかの理由で作中にふたりの私が存在することを事実としてひとまず受け容れねばならない。

2.2. 夢の可能性

ボルヘスの「他者」では若いボルヘスが最終的に目の前の老人を未来の自分だとなんとか受け容れようとするのに対し、パスの「出逢い」では追いかけられた私は元の私を自分と同一人物だと一切認めない。そのため読者は作中のふたりの人物が同一人物であると確信を持つに至らない。「出逢い」の中のふたりの私は本当にふたりの私なのだろうか。この問題を解決するために、ボルヘスの「他者」でふたりのボルヘスによって指摘されているように、パスの「出逢い」の出来事を夢として解釈してみよう。「他者」にふたりの出逢いを夢かもしれないと疑う場面があるのに対し「出逢い」にはそのような場面は見られないが、この不思議な出来事がごく当たり前のよう突然始まっている点は夢だとすればそれほど不思議なことではない。

また「出逢い」が収められた『驚か太陽か?』が全編パリで執筆されていることから言えることだが、「出逢い」を夢と関連付けるのであれば、シュルレアリスムとの関係を必ず考慮に入れなければならない。塚原史は次のようにシュルレアリスムにおいて夢が自動記述と並び自己の内面の探求に働きかけるものであることを述べている。

無意識が意識化される場面をつくりだすという意味で、夢は自動記述とともに、意識的な「私」をもうひとりの未知の「私」との突然の出会いへと誘う「導きの糸」をつむぎだす。夢は外的現実と内的現実の「通底器」とであると同時に、そこで二つの現実がたがいに相手を映し出す、あの「裏箔のない鏡」となるだろう。こうして、夢の体験がみずからの日常性を不安におとし入れ、生きることを意味を変えてしまうことをシュルレアリストたちは求めたといつてよい。³

「出逢い」で展開される出来事はまさしく、私は私であるといった意識を持つ私と、その私から見た未知の私の突然の出逢いであり、〈二つの現実—ふたりの私〉が互いに他者という鏡として相手を映し出す関係にある。また元の私はもうひとりの私との出逢いによって、自分こそが偽りの私ではないかという疑念に憑りつかれ続けることになる。元の私は自分自身の日常性を不安に陥れられ、置き換え不可能な筈の自分自身を見失い、生きることを意味を変えられてしまうのである。夢が意識的な私と未知の私との出逢いへと誘う導きの糸を紡ぎ出すのと同様に、「出逢い」のテキストもまた私と未知の私との出逢いを表わしている。そしてこのふたりの私のように分裂したもののたちの出逢いを生み出す導きの糸となることこそ、ブルトンがシュルレアリスムに対し望んだことである。

シュールレアリスムは、あまりにも分裂している数々の世界、つまり覚醒と睡眠、外的現実と内的現実、理性と狂気、さめた認識と愛、生活のための生活と革命、等々に分裂している数々の世界のあいだに一本の導きの糸を投げかける以上のことは何も試みたことはない、とみなされることを私は願っている。⁴

ブルトンがシュールレアリスムに望んだ分裂した数々の世界に一本の導きの糸を投げかけること、それは対立するもの同士の和解である。パスの「出逢い」の場合、テキストが私の視点で展開していることから、テキストは私を基準としており、テキスト内で対立しているものは私ともうひとりの私ということになる。すなわち読者は「出逢い」の中でテキストを展開させる私によってもうひとりの私だと言われている人物を、主人公の私に対するもうひとりの私(=他者)として信じていることができるようになるのである。

2.3. 言葉の他者性

パスの「出逢い」とボルヘスの「他者」の大きく異なる点は、「他者」の私がもうひとりの私に自分の正体を言葉で明かすのに対し、「出逢い」の私は言わなくても分かるものだろうと決め込み最後までもうひとりの私に自分の正体を伝えない点である。「他者」の中では年老いたボルヘスが若いボルヘスに自分の正体を明かし、その事実を受け容れられない若いボルヘスを少しずつ説得してゆく。一方「出逢い」では元の私が自分のことを誰だか分かってくれないもうひとりの私を殴りつけてしまう。どちらの作品においても他者との出逢いは穏やかなものではなく暴力性や不穏な空気を含んでおり、当事者たちを惑わせる。

反対にこうした出逢いの中で共通している点は、どちらの作品においてもふたりのうちのどちらかが他者との出逢いを記憶のどこかで知っているように感じている点である。「出逢い」では追いかけられた私が「面白いことに、私は以前あなたにお目にかかったような気がします。でもどこでだったかは言えませんけれど。⁵」と話し、「他者」の中では年老いたボルヘスが若いボルヘスとの出逢いについて既に経験したことがあるような印象を受けている。したがって「出逢い」と「他者」の両作品に他者に対するノスタルジーにも似た感情を読み取ることができる。

「出逢い」の中で、向かい合う他者と以前どこかで出逢ったことがあるかもしれないと話すのは追いかけられる私である。この追いかけられる私は「出逢い」の中で作中で描かれている世界と繋がりを持った存在である。そのため元の私に比べ作中の現実に近いと考えられる。一方、「他者」では年老いたボルヘスが若いボルヘスとの出逢いを次のように回想している。

あの出逢いは本物だったが、他者は私と夢の中で会話したのであって、だから私を忘れることができたのだ。私は彼と目の覚めた状態で会話したので未だにその記憶に悩まされている。⁶

「他者」の冒頭で年老いたボルヘスが若いボルヘスとの出逢いを既に知っているような印象を受けているのに加え、年老いたボルヘスの方は眠っていない状態にあるのだと述べられている。つまり年老いたボルヘスの方が若いボルヘスに比べて作中の現実に近いと考えられる。したがってパスの「出逢い」とボルヘスの「他者」の両作品において、目の前の他者に対してどこかで逢ったことがあるように感じているのはいずれも作中の現実に近い方の存在であり、他者との出逢いに対し、他者を相手にうろたえたり自分自身を見失うのは現実から離れた方の私である。

この記憶のどこかで知っていると感じる感覚は、言葉と詩人の関係に関するパスの考えと重なる。そもそもパスは次のように言葉を生きたものとして捉えている。

言語は自ら隠喩に結晶化する傾向がある。言葉は絶えず互いにぶつかり合い、金属のような火花を散らし、燐光を放つ対を形成したりもする。言葉の空は新しい星で絶えずいっぱいである。常に言語の表面上には言葉や句が未だ湿気と沈黙をその冷たい鱗片からしたたせながら表れている。そしてその瞬間に他の言葉は消滅する。突然、疲れきった言葉の荒地は突出した言葉の花によって覆われる。光り輝く生きものは話し言葉のしげみに住んでいる。生きものたち、とりわけ、貪欲な生きものたちが。言葉の内奥では区画のない内戦が起きている。それは全対一。そして、一対全。⁷

言葉は常に生まれ変わり、生まれたての言葉は未だ乾ききらずに沈黙をしたたせながらそこに在る。新たな言葉が生まれればその瞬間に他の言葉は消滅する。それは使い古された言語表現が消えてゆくのと同様である。

「言葉の空は新しい星で絶えずいっぱいである。」詩人の宇宙は言葉という星で満ちている。言葉の星々は混沌の中から空へ、宇宙へ向かって生まれてくる。ここで描かれているのはこうした言葉の誕生ではないだろうか。⁸言葉の誕生を生きものの誕生に譬え、混沌の深淵から詩人の宇宙へ生まれ出てきた言葉の星がまだ真新しいものであり、そのためまだ生まれたての体が乾ききっておらず、混沌の湿気と沈黙をしたたらせてい

ると表現されている。

こうした言葉の消滅と誕生は時代の流れと共に繰り返され、疲れきった言葉の荒地は言葉の花によって覆われるようになる。花はすぐに咲くものではない。種を撒き、芽が出て花が咲くまでには時間を要する。同様に言葉が使い古され新たに生まれ変わるためにも時間が必要である。つまり言葉は人と同じように生まれては死ぬことを繰り返す、歴史の一部である。

また「言葉の内奥では区画のない内戦が起きている。」敵も味方も入り乱れ、誰が敵かも分からないような内戦とは無秩序そのものである。区域に分かれてもおらず、どこからどこまでが味方など定まってもいない。この表現から考えられるのは言葉には内側も外側もなく、また言葉と詩人の間に明確な境界など存在しないということである。言葉は生きたものとして存在し、詩人に生かされるのではなく詩人と共に生きている。詩人は詩を書くためにこうした言葉と出逢う。つまり詩の中に自分を投げ出す詩人にとって、言葉は他者であり、もうひとりの私である。このような性質をした言葉が他者であるということは、言葉はまた未知のものでもあり、詩人が自由にコントロールできるものではないということである。つまり詩人は自ら言葉を選ぶのではなくふさわしい言葉を見つけ出すのである。

詩人は言葉を選ばない。詩人が自身の言語を探すと言われるとき、それは新しい文体や古い文体を見つけに図書館や市場を歩くという意味ではない。そうではなくて、それは詩人がもともと自分の中にあつた本当の意味で自身に属している言葉や、本や通りで覚えた言葉の間ではっきりできずに迷っているということだ。詩人が言葉と出逢うこと、それは再認識である。言葉はすでに詩人の中に、そして詩人はすでに言葉の中に存在していたのだ。詩人の言葉は詩人自身と混ざってしまう。詩人は自身の言葉なのだ。⁹

詩人であるパスにとって、詩人と言葉の関係は、私と他者の関係と同等である。詩人が自分自身の言語を探すのは私が本当の私を探すことと同様であり、詩人と言葉の出逢いが再認識であるということは、私と他者の出逢いが再会だということになる。身体を持たない他者は私に欠如しているものとして、私が完全な私自身になるために必要不可欠なものである。つまり詩人が失っていた言葉を再び認識するように、私は失っていた他者と再び出逢うことになる。言葉が既に詩人の中に、そして詩人が既に言葉の中に存在するように、私は既に他者の中に存在し、他者もまた私の中に存在している。

以上のことから詩人と言葉の出逢いとは、詩人にとって既に彼の内に潜んでいた言葉と出逢うことを意味している。つまり既にずっと以前から知っていた言葉との出逢いで

ある。言葉のこの性質は、詩人が失っていた何かという意味でもある。すなわち記憶のどこかで知っている、ノスタルジーにも似たものとして表れている。「言葉は物体ではない。それは我々と言葉の間にかかるかけ橋である。詩人は言葉の意識である。すなわち、物体の本当の現実のノスタルジーである。¹⁰」こうした言葉の性質から、言葉との出逢いを言葉の再認識あるいは言葉への回帰として捉えられる。すなわち言葉への回帰は他者への回帰であり、回帰であるということは、それが自分自身への前進であることを意味する。したがって「出逢い」の元の私、あるいは「他者」の若いボルヘスの存在は言葉の意識、現実のノスタルジーを参考に解釈することができる。彼らは詩人が言葉と向かい合うように、私や年老いたボルヘスというもうひとりの私と向かい合っている。

3. ベネデッティとの比較と他者の否定性

3.1. 私と他者の否定的関係

パスの「出逢い」とボルヘスの「他者」に共通して見られるのは他者が私を否定する点である。パスの「出逢い」では追いかける私が追いかける私によって同一性を否定され、ボルヘスの「他者」では若いボルヘスが年老いたボルヘスとの同一性を否定しており、どちらの作品でも目の前に存在する他者を自分自身と認識していない様子が描かれている。これら両作品に見られる自己の否定は自分自身である筈のものの否定であり、他者の否定でもある。一方、ベネデッティの「もうひとりの私」に見られる自己の否定は、パスの「出逢い」やボルヘスの「他者」に描かれているものとは異なっている。「もうひとりの私」の中でアルマンドともうひとりの私の関係は次のように描かれている。

もうひとりの私は眼差しにいくらかの詩情があり、女優に恋をし、用心深く嘘をつき、夕暮れに感動していた。青年は彼のもうひとりの私がとても気がかりで、彼の友人の前では居心地が悪かった。そのうえもうひとりの私は憂鬱だったので、アルマンドは自分が望むようには普通になれなかった。¹¹

作中ではアルマンドがもうひとりの私を持つこと以外は極めて平凡な青年だと言われている。普通の青年として振る舞いたいアルマンドにとって、繊細でメランコリックなもうひとりの私は邪魔な存在である。したがって「もうひとりの私」で描かれている否定は、私による他者の否定であり、私は私の中に存在する他者を否定することを通し、自己を否定していることになる。ただしパスの「出逢い」やボルヘスの「他者」における私が私である筈の他者の存在を否定しているのに対し、アルマンドはもうひとりの私という他者の存在を認めたくて、その性格を否定的に捉えているに過ぎない。したが

ってベネデッティの「もうひとりの私」における私ともうひとりの私は、既に出逢い、一つになってもいる。

アルマンドがもうひとりの私の影響によって友人の前で居心地悪く感じるという事実は、アルマンドが抱く自分自身の像ではなくもうひとりの私の方こそが、友人たちの目に映るアルマンドであることを示している。つまりアルマンド自身が否定するもうひとりの私こそ、友人から肯定されているアルマンドである。すなわち友人など周囲の者へ向けられる顔は、私自身にとって他者のものだと言える。

またベネデッティの「もうひとりの私」にはパスの「出逢い」やボルヘスの「他者」には見られない自己の否定のかたちも見ることができる。

ある日の午後、アルマンドは仕事から疲れて戻ってきた。靴を脱いで、足の指をゆっくり動かして、それからラジオをつけた。ラジオからはモーツァルトが流れていたが、彼は眠ってしまった。目が覚めたとき、もうひとりの私は悲しみに泣いていた。はじめ、アルマンドはどうすれば良いのか分からなかった。でも、立ち直り、もうひとりの私を徹底的に罵った。もうひとりの私は何も言わなかった。ところが翌朝、もうひとりの私は自殺してしまった。¹²

自己嫌悪や自殺はどちらも自己に対して否定的なものであり、自己の否定のかたちとして受け取ることができる。またもうひとりの私の自殺は私と他者の別れを表わしている。したがって他者と出逢った際の私の反応は必ずしも常に肯定的なものであるわけではない。確かに人は自分自身の存在の空虚な部分を埋めるために他者を必要とすることもあるが、他者と出逢ったことにより、あえて他者と出逢う以前の孤独な状態へと回帰することを望むことも考えられる。

「孤独とは人間にとっての根源的な問題で、誰もが生涯を通して、なかでも幼年期、老年期、また病に苦しんでいるときや他人から見捨てられたときなどといった、特別に傷つきやすくなっている時期に向き合うこととなるもの¹³」である。しかしアルマンドは自分の存在という一種の空間の中で他者と共存し、ひとりであることの孤独を乗り越えている。ところが彼の中でもうひとりの私の存在が大きくなり過ぎてしまい、ひとりになることができないという理由から、今度は以前の孤独の状態への回帰を望み、彼の中のもうひとりの私を否定しているのではないだろうか。そこで次に他者との別れ、他者と出逢う以前の私に戻るということが可能かどうかを見てゆく。

3.2. 他者との決別の不可能性

パスの「出逢い」をボルヘスの「他者」およびベネデッティの「もうひとりの私」と

比較すると、パスとボルヘスの作品が他者との出逢いを描いているのに対し、ベネデッティの作品は他者との別れを描いていることが分かる。ベネデッティの「もうひとりの私」では物語のはじまりから私は他者と同化しており、他者と同化した状態のアルマン드가私として扱われている。そのアルマン드가最終的には他者と別れることで私ではなくなってしまう。つまり私が私であるためには、私であると同時に他者であらねばならない。このアルマンドを通して描かれている私と他者の関係は、パスが『弓と豎琴』を中心に繰り返し述べている私と他者の関係と類似している。

アルマンドのもうひとりの私はある朝自殺してしまう。その後、アルマンドは彼の友人から見つけてもらえなくなる。

アルマンドが彼の新しく完璧な普通さを見せびらかしに出かけるまでの間、悲しんだのは5日間だけだった。遠くから彼の友人たちが近づいてくるのが見えた。彼はとても嬉しくなり突然大笑した。しかし友人たちは彼のそばを通るとき、彼の存在に気が付かなかった。¹⁴

これは簡潔に説明するともうひとりの私がいなくなったことで、アルマンド自身もいなくなってしまった、という状況である。すなわちアルマンドという存在はもうひとりの私と同化しているときにのみ彼自身であり、彼はもうひとりの私によって私だということである。そもそもベネデッティの「もうひとりの私」で描かれているアルマンドともうひとりの私の関係は、アルマンドが周囲から見られている具体的な存在としてのアルマンドであり、もうひとりの私がアルマンドの内面に潜む精神的な部分だと考えることができる。例えばもうひとりの私を失ったアルマンドは憂鬱を感じるができなくなってしまう。それは憂鬱がもうひとりの私特有の感情だからである。この点からももうひとりの私がアルマンドの精神的な面を指していることは明らかではないだろうか。

また「もうひとりの私」で描かれているアルマンドの友人の反応から分かるように、アルマンドが持つもうひとりの私の死は、アルマンド自身の死をも意味していた。つまりアルマンドはメランコリックで常に彼を悩ませていたもうひとりの私なくしてはアルマンドとして存在することができないのである。アルマンドはもうひとりの私という他者に見捨てられ、彼自身の存在を失ってしまった。おそらくこれ以降、アルマンドはひとりに耐えられない、という理由からひとりであることの孤独を乗り越えるために他者を必要とするようになるだろう。このことから他者と出逢った私にとって、他者はもう引き離すことのできない存在であることが分かる。

パスは他者との出逢いには言及しているが、他者との別れについては言及していない。しかし「もうひとりの私」で描かれている私と他者の関係がパスの私と他者の関係と類

似していることから、「もうひとりの私」を参考にパスの私が他者と決別した際どうなるのか、あるいは私は私として他者と別れることができるのかを推測することが可能である。

私と他者の関係は、その他者が身体を持つ他者であれ身体を持たない他者であれ、出逢ってしまったその瞬間に私を以前の私から引き離す。例えば恋人や外国人などの身体を持つ他者と出逢えば、私はその他者と何かしらの関係を持つ。詩人が言葉や書く行為という身体を持たない他者と出逢えば、新たな詩のテキストが生み出され他者との出逢いとして残り続ける。また読者が詩のテキストと出逢えば読み終えたテキストは記憶として残り続け、読者が生きている限り読者とは切り離せない関係になる。こうした他者との消すことのできない出逢いは、私が生きている限り続いてゆくものである。アルマンドが死ぬことでしか他者と決別できなかったように、パスの私と他者もまた、引き離すことのできない関係である。

4. 「出逢い」とパスの詩論

4.1. 「出逢い」が持つ詩的創造のイメージ

「出逢い」の中心人物であるふたりが私ともうひとりの私であること、彼らが相互に鏡として機能すること、私と他者は一度出逢えば離れられないことを確認したうえで、「出逢い」とパスの詩論を照らし合わせてみよう。

帰宅したばかりの私が追いかけることにしたもうひとりの私は小さなバルに入ってゆく。最終的にふたりの私はそのバルの中で殴り合いの喧嘩をし、元の私は店の外へと放り出されてしまうのだが、そこに至るまでのふたりのやりとりの中で、元の私が追いかけていた私は、元の私とどこかで逢ったことがあるように感じると話している。つまりこのときすでに追いかける私と追いかけられる私は完全な他者ではなくふたりの間には何かしらの関係を想定することができる。

こうした殴り合いの喧嘩などふたりの私の中で繰り広げられるやりとりから、「出逢い」は暴力性のある作品だと言える。パスが『弓と豎琴』において説明している詩的創造に関する考えを参考にすれば、暴力性を持つ「出逢い」の中の私と他者の出逢いは詩作の瞬間と照らし合わせて解釈することができる。

詩的創造は言語に対する暴力として始まる。この作用の最初の段階は言葉を根こそぎにすることである。詩人は言葉を日常的なつながりや活動から根こそぎにする。言葉は話し言葉のかたちの定まらない世界から別々にされ、単語はまるで生まれたばかりのように唯一のものになる。二つめの段階は言葉の回帰であり、詩は参加の対象となる。二つの敵対する力が詩の中にある。一つは言葉を言語から引き離す精神の高まり、もしくは根こそぎにする力であり、もう一つは言葉を回

帰させる重力である。詩はオリジナルで唯一の創作であるが、また読みであり、暗唱でもある。つまり参加である。詩人は詩をつくり、民衆がそれを暗誦することによって詩を再創造する。詩人と読者は同じ現実の二つの契機である。¹⁵

詩的創造が言語に対する暴力であるのは、日常言語をこれまでとは全く異なる詩のテキストへと導き入れるからである。日常言語は会話の中で常に消費されるが、詩的言語は消費されず、繰り返されることになる経験をつくり出す。詩人は言語にこうした大きな変化を与えるため、パスは詩的創造を言語に対する暴力と譬えている。詩人によって日常的なつながりや活動から引き離された言語は詩のテキストを構成し、そこではまるで生まれたばかりのように、唯一のものとなる。書き上げられた詩のテキストにおいて単語は置き換え不可能なものであり、また読者に読まれるたびに新たな読書体験として生まれ変わる。

言葉は詩人によって日常的なつながりから引き離された後、詩的言語となって我々の元へ帰ってくる。その瞬間、言葉は我々の参加の対象となる詩を構成している。つまりパスは、詩人が人々から言葉を引き離すことも、人々に言葉を与えることもできると述べており、詩人と詩人ではない人を明確に区別している。詩人と詩人ではない人は互いに他者であり、ここではそれが詩人と読者の関係として言及されている。詩人と読者が同じ現実の二つの契機と述べられている通り、詩は詩をつくり出す詩人と詩を読む読者の両方を得て初めて成立するものである。パスにとって詩人は私であり、読者は他者である。すなわち私と他者は一つの現実の二つの契機である。それは私という存在が自分自身の内に私と他者を併せ持って存在しているのと同様である。パスにとって詩人と読者の関係も、詩人と言葉の関係も、いずれも私と他者の関係である。

こうしたパスの意見を参考にすれば、「出逢い」で描かれている私ともうひとりの私の関係も、私と言葉という他者との出逢いとして捉えられるのではないだろうか。「出逢い」におけるやりとりは元の私のもうひとりの私に対する攻撃的な態度によって始まる。元の私が追いかけていた私である筈の人物がもうひとりの私であり、私にとっての他者であるのなら、その他者は言葉に当てはめることができる。そのとき私と言葉の出逢いは詩作の瞬間となる。すなわち「出逢い」の中の私ともうひとりの私のやりとりから詩人の言葉に対する態度と書く行為を読み取ることができる。

また「出逢い」の中では詩人が言葉を日常的なつながりや活動から根こそぎにする点も描かれている。「出逢い」の読書を通して我々読者が得られる唯一の日常的な情報は、追いかけられた私がバルの常連客と顔見知りであること、つまり追いかけられた私がそのバルにしばしば出入りしているということだけである。しかし追いかけてきた私はもうひとりの私の穏やかな日常を破壊してしまう。ふたりの私は二つの敵対する力として存在し、互いにぶつかり合っている。すなわち「出逢い」はパスの言葉や詩的創造につ

いての考えの実践として解釈することが可能である。

4.2. 他者との出逢いによる私の消失

「出逢い」で描かれているのは主に私がもうひとりの私と出逢った際にどのような現象が起こるのかという点である。帰宅すると同時に外出するもうひとりの私を見かけた元の私は、目の前のもうひとりの私を追いかけることにする。元の私が見かけた私はもうひとりの私であると同時に、自分でありながら自分ではない。そのもうひとりの私という他者を追いかけるということは、私が高者を、その正体を突き止めるために求めていることになり、この私による私の追跡がパスの詩論で言うところの他者の探求に当てはまると考えられる。

しかし追いかける私は追いかけられる私を自分自身であると判断すると同時に、偽物の自分として捉えてもいる。したがって「出逢い」で描かれているのは主人公の私の地平から見た本物の私と偽物の私である。物語の最初の段階で追いかける私が抱えているのは自分が本物の自分だという意識であって、完全な自分だという意識ではない。

『いや、あなたには権利がない。あなたの方が少し遅れてやってきた。私はあなたよりも先にいたんだ。似ていることは言い訳にならない。問題は似ていることじゃなくて入れ替わったことなんだ。でもあなた自身から説明してほしいけど・・・』¹⁶

ここで注目すべき点は私である筈の人物をバルまで追いかけてきた元の私が、自分と相手との問題をふたりの類似性ではなく入れ替わりだと主張している点である。元の私がもうひとりの私を見てふたりの入れ替わりを問題点として挙げている時点で、元の私は目の前のもうひとりの私を本来の私として認めてしまっている。それは同時に元の私が自分自身を私ではないと、すなわち他者であると認めていることにもなる。

パスの詩論の中で私と他者の入れ替わりと比較できるものとしては、詩を構成する言葉の置き換え不可能性と関連付けて考えることができる。

創造の瞬間、私たちの最も秘められた部分が意識に表れる。創造とは私たちの存在と切り離せない言葉を明るみに出すことである。このような言葉であって、ほかではない。詩は必要な、そして置き換えられない言葉でできている。¹⁷

詩は置き換えられない言葉でできている。詩人と言葉の関係が私と他者の関係であるのなら、言葉は詩人に対して他者であるが、詩が置き換えられない言葉でできているのであればその他者の存在もまた置き換えることなどできるものではなく、なにものにも変わり得ない存在でなければならぬ。パスは他者を通してなにものにも変わり得ない比類なき私を探求しているが、その他者もまたひとりの他者として唯一の存在である。したがって詩作において選ばれる言葉はそれではなければならない言葉であって、その言葉との出逢いは詩を完成させるために、すなわち完全な自分自身になるために必要な他者との出逢いになる。

しかし入れ替わりを問題としている時点で追いかける私はもうひとりの私を私だと認め、自分がなにものにも変わり得ない唯一の私だという意識を失っていることになる。先に引用した台詞を参考にすれば、ふたりは入れ替わり、元の私は目の前のもうひとりの私を私として認めてしまっている。ところが元の私が入れ替わりによって本来のもうひとりの私になっているわけではない。もしもそのようなことがあればもうひとりの私に気が付く筈であるし、そもそも元の私が目前の他者を私として認識することが不可能となる。すなわち私はふたりの入れ替わりを指摘してはいるが、読者の立場から客観的に見た場合、この不思議な状況がふたりの入れ替わりによるものだとは考え難い。

なにより、ここでの問題点は元の私がいまだもうひとりの私に対して私であることを認める他者の承認を与えてしまっている点である。私はもうひとりの私から私であることの承認を得られず、この点から、もうひとりの私と向かい合うことで、元の私が「私は私である」という意識を失っていることが分かる。元の私がいまだ私であるためにはもうひとりの私に認められなければならない。それは他者に認められることである。すなわち私は他者の他者であるときに私となるのである。

4.3. 私の探求と他者の承認

「出逢い」の中で他者との出逢いを回想している私は、他者でありながら私である筈の人物に対してよく考えたうえで"el desconocido"という言葉を用いている。自分自身である筈の人物を未知の者として捉えている点で、私は既に私を見失っていることになる。目の前の他者を私であると認識しながらも、出逢いの段階ではその他者は元の私からもうひとりの私ではなく未知の存在として扱われている。

物語の終盤、ふたりの私はバルの中で殴り合いの喧嘩をし、それが原因で元の私は店の外へ放り出されてしまう。その場でのもうひとりの私との対峙を諦めた元の私は、仕方がないので先に家に帰り次の機会を待つことにする。しかしその帰り道、私は次のようにある疑問を抱き始める。

服は破れ、口元は腫れ、口の中はからからだった。なんとか唾を吐き出した。体

が痛かった。少しの間、私は動かずに待ち伏せていた。石を、何か武器を探した。何もなかった。店内では人々が笑い、歌っていた。カップルが外に出てきた。女の方は私のことをじろじろと見て笑い出した。私は人々の世界から追い出されたかのように孤独を感じた。怒りに続いて恥ずかしさが込み上げてきた。いや、家に帰り別の機会を待つ方がよさそうだ。私はゆっくりと歩きだした。帰り道、未だに私を眠れなくさせるこの疑問を抱いていた。彼ではなくて、私の方だとしたら・・・？¹⁸

店の外へ放り出された私は自分自身の体や身にまとっている服、感情に至るまですべてを破壊されてしまい、人々の世界から追い出されたかのような孤独を感じる。そして自分のことを誰だか認めようとしないうひとり私ではなく、自分の方が偽物なのではないかと、自分自身の存在を疑い始める。パスにとって詩人とは世界から引き離されたと感じるとき、あるいは言語に至るすべてのものが詩人から逃げて壊れてしまうとき、自分自身もまた逃げ出してしまふ存在である。¹⁹もうひとりの私という未知の存在へ向かって私を投げ出した結果、すなわち命がけの跳躍をした結果、私は私を見失い、私自身の存在を疑うことになる。このとき私は既に元の私ではなく他者になっている。私は命がけの跳躍をすることで、生まれかわり、他者となる。他者を通して行われる私の認識は、同時に私の中に他者を認めることである。

「出逢い」におけるふたりの私の関係が私と他者の関係と同等であり、また詩人と言葉の関係に置き換えられるとき、私と私の出逢いは書く行為（＝エクリチュール）へと繋がってゆく。パスにとって「詩とは他者の探求、〈他者性〉の発見である。²⁰」私は目の前の他者の中に私を見ているが、それはあるものの中にそれとは異なるもの、他のものを認識することであり、同時に認識している他のものが私であることから、私と他者が同一のものとなっている。

「出逢い」の中で元の私はもうひとりの私を見かけ、追いかけて、その正体を突き止めようとするが、元の私は既に相手も私であると分かっている。しかしバルでの周囲の反応などから元の私こそ偽物であるような印象を受ける。そもそも物語が追いかける方の私の視点で始まったからと言って、追いかける私が本物の私とは限らない。追いかけていた私の方が本物の私であり、突如として未知の私がぶつかってきたことも考えられる。実際「出逢い」はその不思議な出来事そのものしか描かれておらず、個々の登場人物をどのような存在か判断する情報がほとんどない。先に見たように唯一の情報は追いかけられた私がバルの常連客と顔見知りだという点である。このほんの少し垣間見える日常が、登場人物に関する唯一の情報である。

このどちらが本物の私か分からない状況の中、追いかける私が最終的に求めているものは自分自身の正体である。彼は私の消失の中でもうひとりの私と対峙することを通し、

なにもものにも変わり得ない比類なき私を探し求めている。そして私を認める手段として他者からの承認を求めている。私を認めてくれない目の前の私に対し、元の私は「本当に私を知らないのか？私が誰だか知らないのか？²¹」と激怒する。問いかける私が目の前のもうひとりの私に気が付いてもらうことは、自分自身が誰であるかを他者によって認められることを通して、自分自身を認識するために必要なことである。

「出逢い」の中で帰宅した私が出かけてゆく私を目の当たりにしていることから、「出逢い」の他者は目の前に存在するもうひとりの私であり、身体を持つ他者であるかのように思われる。しかしバルでのやりとりから分かるように目の前の人物をもうひとりの私と認めているのは元の私のみであり、追いかけられた人物は自分に話しかけている人物が誰であるかを把握してはいない。パスの扱う女性や外国人といった身体を持つ他者は相互に認識し合うものであり、「出逢い」における二人の関係は他者ではなく単なる他人に止まっている。この点から「出逢い」で描かれているのがふたりの私であるにも拘らず、読者はふたりの私の関係にまつわる謎を解くことはできない。しかし私と他者の出逢いの考察を作中のふたりの私に当てはめるのではなく、作品全体から見る場合、言葉と書く行為という詩人に対する他者を見出すことができるのではないだろうか。そこで最後に、「出逢い」の主人公である私が語り手でもあること、そして語り手によって「出逢い」の書き手が露呈されることを確認しておこう。

4.4. 書く行為の働き

先に見たように「出逢い」の中で私が出逢う他者は、詩人にとっての言葉に相当する。しかし「出逢い」で書かれているのは私と他者の出逢いだけではなく、他者との出逢いについて書いている私が存在する、ということもまた書かれている。まず物語の冒頭、帰宅したばかりの私は私が出かけるのを見かけ、その後をつけることにする。原文でのこの場面は次のように表現されていた。

Al llegar a mi casa, y precisamente en el momento de abrir la puerta, me vi salir. Intrigado, decidí seguirme. El desconocido -escribo con reflexión esta palabra- descendió las escaleras del edificio, cruzó la puerta y salió a la calle.²²

家に帰りちょうどドアを開けるその瞬間、私が出てゆくを見た。そこで私は私の後を追いかけてやろうと決めた。その未知の人物—よく考えたうえでこの言葉を書いている—は建物の階段を下り、入口を横切り通りへ出た。

主人公の私の帰宅先が「私の (mi)」と表現されていることから、物語が私の視点

で展開されているのは間違いない。さらにテキストの中では、私は家から出てゆく私を「見知らぬ人 (el desconocido)」と表現する際、"el desconocido"という言葉をよく考えたうえで「書いている (escribo)」と書かれている。物語自体は過去形で書かれているが、「書いている (escribo)」に関しては現在形が用いられており、今まさに物語が書かれているというイメージを読者に与える。テキストは私の視点で語られるだけでなく、私によって書かれてもいるのである。ただし書いている私、物語を語る私、語り手によって伝えられている主人公の私は全員が同じ私というわけではない。例えばこの物語の私をパスと名付けることにしよう。このとき書き手、語り手、主人公はすべてパスという人物である。しかし全員が同じパスという人物であるにも拘らず、これら三人のパスは機能的に同一人物とは言うことができない。語り手のパスによって伝えられている主人公の私が行動する今は、今・ここで語る語り手の今、あるいは今・ここで書いている書き手の今とは異なる時間である。ただし語り手は自分を物語に登場させていることから、語り手と主人公は作中に存在する一人の私だと言える。つまり語り手は語り出す時点で主人公の身に起こることをすべて把握しており、自分の時間を振り返るかたちで物語を語っていることになる。

またテキストが私によって語られているのであれば、「出逢い」の終わりも私によって閉じられていることになる。「出逢い」のテキストは以下の文章で終わっている。

En el camino, tuve esta duda que todavía me desvela: ¿y si no fuera él, sino yo...?23

帰り道、未だに私を眠れなくさせるこの疑問を抱いていた。彼ではなくて、私の方だとしたら・・・？

冒頭部分の「書いている (escribo)」を除き、物語の終盤に差しかかるまで、動詞はすべて過去形であり、物語は私が回想しているかたちで展開されていた。しかし最後の一文で言われているようにこの一連の出来事は「未だに私を眠れなくさせる疑問 (esta duda que todavía me desvela)」となっている。私は今なお他者と私のどちらが偽りなのかという疑問に憑りつかれ眠れないでいる。この一文によって「出逢い」の出来事は今なお続く時間の流れに組み込まれたものとなる。この今とは私が他者との出逢いを回想しながら語っている、あるいは書いている今であるだけでなく、読者が「出逢い」を読む瞬間でもある。読者ははじめ作中の私が他者と出逢った当時の時間の流れと共にテキストを読み進めてゆくが、最後の一文で読者が読んでいる今まさにこの瞬間へと連れ戻される。作中の私の今と読者の今が重なるのである。「出逢い」が今この瞬間に書かれ

ているという語り手によって読者に与えられたイメージは、書いている私とその私の書く行為を浮かび上がらせる。

書く行為について、パスは次のように述べている。

詩を書く行為は我々の目の前に、我々の声ともうひとつの声が結びつき混ざり合うような対立する力の結び目として現れる。境界ははっきりしないものになる。我々の考えは気が付かないうちに、我々がすべてを支配できない何かになる。我々の自我は名前のない代名詞に譲歩する。それはきみでも彼でもない。²⁴

「出逢い」の中で私がもうひとりの私とぶつかり合った出来事を書き記しているように、パスにとって詩を書く行為は対立する力の結び目として我々の目の前に提示される。その中で書くことによって私は書く以前の私へは後戻りできなくなり、読者は読書というテキストの再創造を通して新たな自分になる。書く行為とは他者と出逢うための手段であると同時に、読者に他者と出逢う場（＝テキスト）を差し出しもする。そして何より書く行為は作者にとって最大の他者である読者を生み出す。

一度詩が書かれると、詩の以前に彼であったあれ、彼を創造へと導いたあれ—それは愛、喜び、苦悩、退屈、異なる状態へのノスタルジー、孤独、激怒など言い表すことができない—はイメージとなる。それは名付けられ、詩であり、透明な言葉である。創造の後、詩人は孤独である。そして今、詩を再創造することで自分自身を創造するのは他者、すなわち読者である。²⁵

ベネデッティの「もうひとりの私」との比較を通し確認したように、一度他者と出逢った私は、私でいる限り他者とは離れることができない。同様に一度詩が書かれると、詩人は詩を書く以前の自分には戻ることができなくなる。パスにとって詩を書く行為は私と言葉を結びつけ、私をこれまでの私とは異なる新たな私という他者と出逢わせる行為でもある。

また書き終えた詩人と書かれたテキストが次に必要とするのはそれを読む読者である。なぜならテキストは読者によって作品として完成させられるためである。パスが言うように、創造を終えた詩人は詩作の源となった愛やノスタルジーなどさまざまなものを自分の中から詩として外へ出したことによって孤独である。そして何より書き終えた詩の読者を欲することによって孤独である。したがって書く行為は作者にとって最大の

他者である読者を生み出すのである。

第3章のまとめ

パスの短編小説「出逢い」は不可解な物語であり、読者はテキストを読むだけではふたりの私の謎を解くことができない。また物語の語り手は主人公の私でもあるため、読者は私に寄り添うかたちでしか物語を受け取ることができない。そこで第3章ではパスの「出逢い」をボルヘスの短編小説「他者」、ベネデッティの短編小説「もうひとりの私」と比較し、物語の解釈および「出逢い」から読み取ることのできるパスの他者のかたちを明らかにした。

「出逢い」は私が私を目撃するところから始まるため、物語のはじまりから私ともうひとりの私の物語であることが分かる。まずボルヘスの「他者」との比較によって、「出逢い」もまた夢の中の物語である可能性を持つことになる。そして夢であることによって「出逢い」で見られるのが私の意識を持つ私とその私から見た未知の私の突然の出逢いとなる。シュルレアリスムにおいて夢が意識的な私と未知の私との出逢いへと誘う導きの糸を紡ぎ出すのと同様に、「出逢い」のテキストもまた私と未知の私の出逢いを表わしている。したがって「出逢い」は自己の内面の探求に働きかける作品である。

またパスの「出逢い」とボルヘスの「他者」の違いは、「他者」の私がもうひとりの私に自分の正体を明かすのに対し、「出逢い」の私は最後までもうひとりの私に私の正体を伝えない点である。結果として「出逢い」の私は自分のことを誰だか分かってくれないもうひとりの私を殴りつけることになる。そのためパスの「出逢い」は暴力性のある作品であるが、パスが詩的創造を言語に対する暴力²⁶と表現していることから、「出逢い」の中の私と他者の出逢いをパスの詩作に関する考えと照らし合わせて考えることができる。一方二つの作品に共通しているのは、どちらの作品においても作中の現実に近い方の私が目の前の他者にどこかで出逢ったことがあるような感覚を抱いている点である。この記憶のどこかで知っているという感覚は、言葉と詩人に関するパスの考えと類似しているが、詩人であるパスにとって詩人と言葉の関係が私と他者の関係であることから、「出逢い」の元の私は詩人が言葉と向かい合うようにもうひとりの私と向かい合っていると考えることができる。

ベネデッティの「もうひとりの私」は、他者との出逢いを描いた「出逢い」や「他者」とは異なり他者との別れを扱った作品であるため、「もうひとりの私」からは他者との決別の不可能性を読み取ることができる。パスは他者との別れについて言及してはいないが、「もうひとりの私」で描かれている私と他者の関係がパスの私と他者の関係と類似していることから、「もうひとりの私」を参考にパスの私が他者と別れた際どうなるのか、もしくはパスの私は私として他者と別れ得るのかを考えることが可能である。したがって「もうひとりの私」で描かれている他者との決別の不可能性は、パスの私と他者の関係にも当てはめることができる。つまりパスの私は他者と出逢うことによって他

者との出逢い以前の私に戻るができなくなるのである。これは詩人が言葉という他者と出逢い詩を書くことによって詩的創造以前の自分に戻れなくなるのと同様である。

以上のように「出逢い」は私がもうひとりの私という未知の私と出逢う物語であり、物語全体を通して私と他者の出逢い、その出逢いが暴力的であること、一度出逢った他者とは離れ離れになることができないこと、「出逢い」が自己の内面の探求に働きかける作品であること、そして何より語り手によって「出逢い」を書く書き手の私が存在していることが表されている。これらの要素から「出逢い」の中にパスの詩論で述べられている言葉と詩を書く行為に関する考えを見ることができる。そして何より他者と向かい合う私が最終的に求めているものが自分自身の正体であることから、私の目の前にいる他者は私が誰であるかを映し出す鏡として機能することが分かる。したがって「出逢い」から読み取ることができる言葉と書く行為もまた、「私とは誰か」という問いに答えるためのパスの身体を持たない他者として捉えることが可能である。

¹ Paz, Octavio. *Obra Poética I Obras Completas II*. p. 173. "Al llegar a mi casa, y precisamente en el momento de abrir la puerta, me vi salir. Intrigado, decidí seguirme. El desconocido -escribo con reflexión esta palabra- descendió las escaleras del edificio, cruzó la puerta y salió a la calle. Quise alcanzarlo, pero él apresuraba su marcha exactamente con el mismo ritmo con que yo aceleraba la mía, de modo que la distancia que nos separaba permanecía malterable. Al rato de andar se detuvo ante un pequeño bar y atravesó su puerta roja."

本論文中におけるパスの作品の日本語訳はすべて拙訳である。ただし既訳のあるものに関しては参考にした。

² Borges, Jorge Luis. *El libro de arena*. p. 13. "Bajo nuestra conversación de personas de miscelánea lectura y gustos diversos, comprendí que no podíamos entendernos. Éramos demasiado distintos y demasiado parecidos. No podíamos engañarnos, lo cual hace difícil el diálogo. Cada uno de los dos era el remedo caricaturesco del otro."

本論文中における「他者」の日本語訳はすべて拙訳である。ただし『砂の本』（篠田一士訳）を参考にした。

³ 塚原史『シュルレアリスムを読む』80-81頁。

⁴ ブルトン、アンドレ『通底器』107頁。

⁵ Paz, Octavio. *Obra Poética I Obras Completas II*. p. 174. "Es curioso, pero me parece haberlo visto antes. Y sin embargo no podría decir dónde."

⁶ Borges, Jorge Luis. *El libro de arena*. p. 14. "El encuentro fue real, pero el otro conversó conmigo en un sueño y fue así que pudo olvidarme; yo conversé con él en la vigilia y todavía me atormenta el recuerdo."

⁷ Paz, Octavio. *El arco y la lira*. pp. 34-35. "El lenguaje tiende espontáneamente a cristalizar en metáforas. Diariamente las palabras chocan entre sí y arrojan chispas metálicas o forman parejas fosforescentes. El cielo verbal se puebla sin cesar de astros nuevos. Todos los días afloran a la superficie del idioma palabras y frases chorreando aún humedad y silencio por las frías escamas. En el mismo instante otras desaparecen. De pronto, el erial de un idioma fatigado se cubre de súbitas flores verbales. Criaturas luminosas habitan las espesuras del habla. Criaturas, sobre todo, voraces. En el seno del lenguaje hay una guerra civil sin cuartel. Todos contra uno. Uno contra todos."

⁸ 言葉を詩人の宇宙に広がる星に譬える様子は、「出逢い」同様『驚か太陽か?』に収められた短編小説「青い花束」(El ramo azul)の中で、主人公が見上げている星空の描写を通して表現されていることが確認できる。その中では宇宙を無数の生き物たちの会話とする表現から、主人公の存在もまた宇宙の一部であることが窺える。

⁹ Paz, Octavio. *El arco y la lira*. p. 45. "El poeta no escoge sus palabras. Cuando se dice que un poeta busca su lenguaje, no quiere decirse que ande por bibliotecas o mercados recogiendo giros antiguos y nuevos, sino que, indeciso, vacila entre las palabras que realmente le pertenecen, que están en él desde el principio, y las otras aprendidas en los libros o en la calle. Cuando un poeta encuentra su palabra, la reconoce: ya estaba en él. Y él ya estaba en ella. La palabra del poeta se confunde con su ser mismo. Él es su palabra."

¹⁰ Paz, Octavio. *Cuadrivio*. p. 148. "Las palabras no son las cosas: son los puentes que tendemos entre ellas y nosotros. El poeta es la conciencia de las palabras, es decir, la nostalgia de la realidad real de las cosas."

¹¹ Benedetti, Mario. *La muerte y otras sorpresas*. p. 97. "El Otro Yo usaba cierta poesía en la mirada, se enamoraba de las actrices, mentía cautelosamente, se emocionaba en los atardeceres. Al muchacho le preocupaba mucho su Otro Yo y le hacía sentirse incómodo frente a sus amigos. Por otra parte, el Otro Yo era melancólico y, debido a ello, Armando no podía ser tan vulgar como era su deseo."

本論文中における「もうひとりの私」の日本語訳はすべて拙訳である。

¹² *Ibid.*, p. 97. "Una tarde Armando llegó cansado del trabajo, se quitó los zapatos, movió lentamente los dedos de los pies y encendió la radio. En la radio estaba Mozart, pero el muchacho se durmió. Cuando despertó el Otro Yo lloraba con desconsuelo. En el primer momento, el muchacho no supo qué hacer, pero después se rehizo e insultó concienzudamente al Otro Yo. Éste no dijo nada, pero a la mañana siguiente se había suicidado."

¹³ オディベール、カトリーヌ『「ひとりではいられない」症候群』4頁。

¹⁴ Benedetti, Mario. *La muerte y otras sorpresas*. pp. 97-98. "Sólo llevaba cinco días de luto, cuando salió a la calle con el propósito de lucir su nueva y completa vulgaridad. Desde lejos vio que se acercaban sus amigos. Eso le llenó de felicidad e inmediatamente estalló en risotadas. Sin embargo, cuando pasaron junto a él, ellos no notaron su presencia."

¹⁵ Paz, Octavio. *El arco y la lira*. pp. 38-39. "La creación poética se inicia como violencia sobre el lenguaje. El primer acto de esta operación consiste en el desarraigo de las palabras. El poeta las arranca de sus conexiones y menesteres habituales: separados del mundo informe del habla, los vocablos se vuelven únicos, como si acabasen de nacer. El segundo acto es el regreso de la palabra: el poema se convierte en objeto de participación. Dos fuerzas antagónicas habitan el poema: una de elevación o desarraigo, que arranca a la palabra del lenguaje; otra de gravedad, que la hace volver. El poema es creación original y única, pero también es lectura y recitación: participación. El poeta lo crea; el pueblo, al recitarlo, lo recrea. Poeta y lector son dos momentos de una misma realidad."

¹⁶ Paz, Octavio. *Obra poética I Obras Completas II*. p. 173. "«No, no tiene derecho. Ha llegado un poco tarde. Yo estaba antes que usted. Y no hay la excusa del parecido, pues no se trata de semejanza, sino de sustitución. Pero prefiero que usted mismo se explique...»"

¹⁷ Paz, Octavio. *El arco y la lira*. p. 45. "En el momento de la creación, aflora a la conciencia la parte más secreta de nosotros mismos. La creación consiste en un sacar a luz ciertas palabras inseparables de nuestro ser. Ésas y no otras. El poema está hecho de palabras necesarias e insustituibles."

¹⁸ Paz, Octavio. *Obra poética I Obras Completas II*. p. 174. "Tenía el traje roto, la boca hinchada, la lengua seca. Escupí con trabajo. El cuerpo me dolía. Durante un rato me quedé inmóvil, acechando. Busqué una piedra, algún arma. No encontré nada. Adentro reían y cantaban. Salió la pareja; la mujer me vio con descaro y se echó a reír. Me sentí solo, expulsado del mundo de los hombres. A la rabia sucedió la vergüenza. No, lo mejor era volver a casa y esperar otra ocasión. Eché a andar lentamente. En el camino, tuve esta duda que todavía me desvela: ¿y si no fuera él, sino yo...?"

¹⁹ Paz, Octavio. *El arco y la lira*. p. 178. 参照。

²⁰ *Ibid.*, p. 261. "La poesía: búsqueda de los otros, descubrimiento de la otredad."

²¹ Paz, Octavio. *Obra poética I Obras Completas II*. p. 174. "¿De veras no me conoces? No sabes quién soy?"

²² *Ibid.*, p. 173.

²³ *Ibid.*, p. 174.

²⁴ Paz, Octavio. *El arco y la lira*. p. 159. "El acto de escribir poemas se ofrece a nuestra mirada como un nudo de fuerzas contrarias, en el que nuestra voz y la otra voz se enlazan y confunden. Las fronteras se vuelven borrosas: nuestro discurrir se transforma insensiblemente en algo que no podemos dominar del todo; y nuestro yo cede el sitio a un pronombre innombrado, que tampoco es enteramente un tú o un él."

²⁵ *Ibid.*, p. 168. "Una vez escrito el poema, aquello que él era antes del poema y que lo llevó a la creación -eso, indecible: amor, alegría, angustia, aburrimiento, nostalgia de otro estado, soledad, ira- se ha resuelto en imagen: ha sido nombrado y es poema, palabra transparente. Después de la creación, el poeta se queda solo; son otros, los lectores, quienes ahora van a crearse a sí mismos al recrear el poema."

²⁶ *Ibid.*, pp. 38-39. 参照。

IV. パスの「ラッパチーニの娘」

パスの「ラッパチーニの娘」("La hija de Rappaccini", 1956) は、ナサニエル・ホーソーンの名義の小説 "Rappaccini's Daughter" (1844) を基にパスが書き上げたパス唯一の戯曲である。¹ホーソーンの小説、パスの戯曲共に、物語はひとりの青年（ジョヴァンニ／ファン）と、科学者の父によって毒で育てられた娘（ベアトリーチェ／ベアトリス）との間の悲恋の物語として受け取られることが一般的である。パスの「ラッパチーニの娘」の場合は、台詞の中に戯曲と同時期のエッセイ『弓と豎琴』(*El arco y la lira*, 1956) に見られる詩に関する考えや、後年の『二重の炎』(*La llama doble*, 1993) へと繋がってゆく愛に関する考えを読み取ることができるため、パスの「ラッパチーニの娘」にはパスの詩論の実践を見ることができる。

パスの「ラッパチーニの娘」の最も特徴的な点は、作中にホーソーン作品には存在しないメンサヘーロ (*el mensajero*) という新たな登場人物が存在する点である。メンサヘーロは明確な誰かではない、という性質をしており、パスの身体を持たない他者とも言える存在である。またメンサヘーロがプロローグやエピローグの中で作品の受容者（観客、読者）に語りかけていることから、パスが再創造にあたり作品の受容者を考慮していたことも窺える。一般的に「ラッパチーニの娘」は青年が主人公として捉えられている物語であり、おそらくパスが想定していた受容者もファンを主人公として物語を受け取る存在であったのではないだろうか。しかしファンとベアトリスの恋が作品の一つのテーマであるということは、ファンが恋する対象であるベアトリスもまたファンと対等なレベルの主人公として扱うことが可能な筈である。

第4章ではホーソーン「ラッパチーニの娘」とパス「ラッパチーニの娘」の違いを見てパスの作品の特徴的な点を明らかにしたうえで、パスの「ラッパチーニの娘」に描かれているパスの愛に関する考えや他者のかたちを確認しながら、ベアトリスの立場やメンサヘーロの働きを見てゆく。ベアトリスの立場に関してはファンとベアトリスをふたりの主人公とすることで、パスの「ラッパチーニの娘」における恋人という他者を明確にし、ベアトリスを主人公とした新たな読みを提起する。またメンサヘーロの働きに関しては、メンサヘーロの持つ他者性と、メンサヘーロによって作品の受容者という他者の存在が浮かび上がることを確認する。

1. 原作との比較

1.1. 小説から戯曲へ


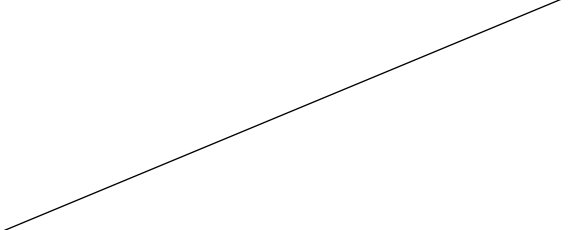
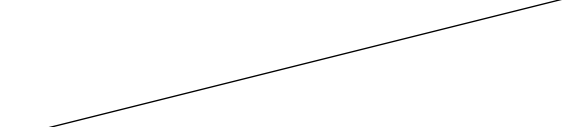
パスの作品は初期・中期・後期の三つの時期に分けて考察することが可能である²。初期は『野生の月』(*Luna silvestre*, 1933) を発表した1933年から外交官としてパリへ派遣される1945年まで、中期は外交官としてフランス、インド、日本とさまざまな土地で過ごした時期である。そして1968年にメキシコ大使を辞任してメキシコに帰国してからを後期とする。中期はさらに前半・後半と二分して考えることができる。前半は

パリ、ニューデリー、東京とさまざまな土地を移動した 50 年代であり、後半はニューデリーに滞在した 60 年代にあたる。なかでもパリで過ごした時期は、シュルレアリストたちと知り合い、シュルレアリスムのグループから厚遇を受け、パスがシュルレアリスムと深く関わった時期である。こうした時期に書かれたパス唯一の戯曲が「ラッパチーニの娘」である。この時期の代表的な作品としては「ラッパチーニの娘」の他に『孤独の迷宮』(*El laberinto de la soledad*, 1950) や『鷲か太陽か?』(*¿Águila o sol?*, 1951)、『弓と豎琴』があるが、なかでも『弓と豎琴』で論じられている他者に関する考えと「ラッパチーニの娘」で表現されている他者の存在には類似点が見られる。そのためこれら両作品を照らし合わせることで「ラッパチーニの娘」からパスの詩や他者に関する考えを読み取ることや、ベアトリスと庭の木の関係に着目した新たな読みの可能性を提起することができると考えられる。

「ラッパチーニの娘」はホーソーンの小説、パスの戯曲共にラッパチーニ博士の隣家に越してきた青年が、毒草園を舞台に博士の娘と恋に落ちる物語である。しかしパスの作品には原作との大きな違いが三点ある。一点目は原作においてベアトリーチェの妹のように描かれていた庭の灌木が、パスの作品では男性として描かれている点である。二点目は原作ではベアトリーチェが息絶える場面でバリオーニがラッパチーニに向かって話しかけるのに対し、パスの作品ではバリオーニは登場せず、ラッパチーニがベアトリスに話しかけている点である。そして三点目はパスの作品にはメンサヘーロという原作にはない新たな登場人物が存在する点である。メンサヘーロは他の登場人物を見ているにも拘わらず、作中の誰ひとりとしてメンサヘーロの存在を認識していないため、他の登場人物とは異なるレベルに存在していると言える。またメンサヘーロの働きは場面毎に異なっており、一言でどのような存在であるのかを言い表すことはできない。

以上三点の大きな変更点を中心に、ホーソーン「ラッパチーニの娘」とパス「ラッパチーニの娘」には最後の場面に向かうまでのエピソードおよびその場面設定に少しずつ違いが見られる。その違いを明確にするために物語の流れを表にまとめると以下のようなになる。なおパス「ラッパチーニの娘」の登場人物の名前はラッパチーニとバリオーニを除き、ベアトリーチェはベアトリスに、ジョヴァンニはフアンに、リザベッタはイサベルに変更されている。

<i>Rappaccini's Daughter</i>	<i>La hija de Rappaccini</i>
ジョヴァンニがラッパチーニの隣家に越してくる。	フアンがラッパチーニの隣家に越してくる。
ジョヴァンニが部屋からラッパチーニとベアトリーチェを覗き見る。	イサベルがフアンにバラを渡す。

<p>ジョヴァンニがバリオーニを訪問した帰りに花束を買う。</p>	<p>フアンが部屋からラッパチーニとベアトリスを覗き見る。 ベアトリスにバラを投げ渡す。</p>
<p>ジョヴァンニが窓からベアトリーチェを覗き見る。 その際、ベアトリーチェが手にした花の露によってトカゲが、彼女の息によって傍を飛んでいた虫が死んでしまうところを目撃する。その後ジョヴァンニは窓からベアトリーチェに花束を投げ渡す。</p>	<p>バリオーニがフアンを訪問し、ラッパチーニの噂を聞かせる。</p>
<p>ジョヴァンニはしばらく庭を見ることなく過ごす。</p>	<p>フアンは自分の部屋の窓からラッパチーニの庭へ侵入し、ベアトリスと出逢う。 フアンが紫色の花を咲かせた木に触ろうとした際、ベアトリスが腕を掴んで止めるが、ベアトリスの触れた部分が痣になる。</p>
<p>ジョヴァンニが道でバリオーニに呼び止められ、そこをラッパチーニが通りかかる。</p>	<p>バリオーニがフアンに解毒剤を渡す。</p>
<p>ジョヴァンニがリザベッタから庭の入口を聞いて侵入し、ベアトリーチェと出逢う。</p>	<p>フアンがイサベルからバラを買うと、その花はたちまちフアンの手の中で枯れ始める。 庭へゆきベアトリスに真実を問いただす。</p>
<p>ジョヴァンニは紫色の花を咲かせた灌木に触ろうとするが、ベアトリーチェがジョヴァンニの腕を掴んで止める。その後ベアトリーチェに掴まれた部分が痣になる。</p>	<p>ベアトリスが解毒剤を飲む。</p>
<p>バリオーニがジョヴァンニに解毒剤を渡す。</p>	
<p>ジョヴァンニが花束を手にとると、その花は彼の手の中で枯れ、また彼の息で蜘蛛が死んでしまう。 その瞬間、ジョヴァンニはベアトリーチェを憎悪する。</p>	
<p>ジョヴァンニは庭へゆきベアトリーチェに真実を問いただした後、彼女を責め立てる。</p>	

ベアトリーチェが解毒剤を飲む。	
-----------------	--

以上のように原作に比べ、パスの「ラッパチーニの娘」は物語の展開がはやくなっているのに加え、場面設定が少なくなっている。この変化は戯曲化にあたり、戯曲の持つ制約を受けていると指摘できる。例えば原作では〈ジョヴァンニの下宿／庭→バリオーニの研究室→庭→下宿→通り→下宿→庭→下宿→庭〉といったように繰り返し場面の転換が行なわれるが、これは小説だからこそできる場所の移動である。パスの「ラッパチーニの娘」では場面転換が少なくなっており、〈フアンの下宿／庭→庭→下宿→庭〉と二箇所で開催してゆき、原作で一度しか登場しないバリオーニの研究室や通りといった空間は削除されている。

また原作でジョヴァンニがベアトリーチェを覗き見る際にはベアトリーチェの異様さを際立たせるトカゲや虫のエピソードがあるのに対し、パスの「ラッパチーニの娘」ではこうしたエピソードはすべて削除されている。つまりホーソーン作品とは異なり、パスの戯曲ではベアトリスが異様な毒娘であることは大きなドラマではない。パスはフアンとベアトリスのふたりが出逢ってしまったことを、この物語の最大のドラマにしたと考えられる。したがってフアンとベアトリスの最大の問題あるいはドラマはふたりが出逢ってしまったこと、そして恋をすることである。そのためパスの「ラッパチーニの娘」ではトカゲや虫によるラッパチーニの娘の毒性を示すエピソードは消え、パスの作品オリジナルのメンサヘーロが登場し、パスの愛に関する考えの実践が見られる。つまりパスは「ラッパチーニの娘」の再創造にあたりベアトリスの異様さではなく、登場人物の台詞の中にパスの詩に関する考えを織り交ぜることに重点を置いたと考えられる。

以上のことからパスの「ラッパチーニの娘」は決してフアンだけが主人公なのではなく、ベアトリスもまた主人公となり得る作品である。パスの「ラッパチーニの娘」においてはフアン、ベアトリスといったふたりの人間を通して愛により浮かび上がる他者、すなわち恋人という他者のかたちを見ることができる。ベアトリスはフアンとの出逢いについて「あなたの望みは私の中に生きています。あなたと知り合う前は、誰のことも知らなかった。自分のことさえ、知らなかった。³⁾」と話している。この台詞は、対象化する他者を認識することによって初めて主体としての自我が認識されることを表している。この他者はフアンとベアトリスが存在し、相互に対象化し合うことで生まれる他者である。そして互いに他者の他者となることによって自我が芽生える。我々人間は他者になるとき自分自身にもなるのである。つまり恋人とは対象化する他の存在がなければ明示されない他者である。したがってパスの「ラッパチーニの娘」は異様な毒娘との悲恋ではなく、もうひとりの私とも言える他者と出逢うことの物語と解釈することができる。

1.2. ベアトリスと庭の木の描写

ベアトリーチェ、あるいはベアトリスが初めて登場するのはいずれの場合もラッパチーニから庭へ呼び出される場面である。そこで彼女は父親から庭にある紫色の花を咲かせた木の世話をしよう言い付けられる。この木は原作では灌木であり、パスの作品では大きな木となっている。ベアトリーチェは紫の灌木を自分の妹のように扱っており、妹 (**my sister**) と呼びかける様子や、灌木を愛おしそうに抱きしめる様子が描かれている。一方ベアトリスは庭の木をお兄さま (**mi hermano**) と呼び慕っている。ベアトリスはその木が人間であれば美しく逞しい筈だと話しながら木の世話をしている。そのなかでも原作との大きな違いはベアトリスが紫の木の果実を摘いで食べる点であり、その場面は次のように描写されている。

(木から果実を取って食べる。) あなたを食べるなんて、ごめんなさいね。まるで自分をひとくち食べているみたいね。(笑う)⁴

まるで自分をひとくち食べているようだ、という表現からこの行為を共喰い行為と呼べるのではないだろうか。パスが『弓と豎琴』の中で肉体関係に関して「エロティックな共喰い行為⁵」という表現を用いている点から、ベアトリスが紫の木の果実を食べることを愛の行為とみなすことが可能である。ベアトリスと木の関係に関しては、彼女自身が庭の植物の一部でもあることから、ベアトリスが果実を食べる場面での彼女と木の触れ合いが一種の共喰い行為となる。彼女自身が紫の木を自分の一部のように話しているように、自分自身の一部のような他者とのエロティックな共喰い行為こそが、パスにとっての愛の行為である。したがってベアトリスと木の間には愛という感情を認めることができる。

またパスの「ラッパチーニの娘」においては、原作のベアトリーチェと灌木の間に見られるような同性愛的な要素は完全に排除されている。反対にベアトリスはこの木を兄のほかに夫や息子とも呼んでおり、兄や息子という表現が夫と同列である時点で近親相姦的な要素も窺える。したがってベアトリスにとって紫の木は愛する対象であることが分かる。パスの作品には愛をテーマとするものが多くあるが、その愛は必ず異性間のものであり同性愛的な要素は見受けられない。つまりベアトリスが本当に愛していたのは、触れ合うことすらできなかったファンではなく、その涙を飲み、またその体の一部として果実を食べる関係にあった庭の木だと考えられる。

以上のことから原作では恋人というモチーフがベアトリーチェとジョヴァンニを指すのに対し、パスの「ラッパチーニの娘」ではベアトリスとファンの他に、ベアトリスと庭の木の関係を恋人として見ることも可能である。あるいはベアトリスはむしろ触れ合うことのできないファンより、触れ、抱きしめ、果実を食べていた庭の木とより深い

関係にあったと言うことさえ可能である。そのためパスの「ラッパチーニの娘」は紫の花を咲かせた木の男性化によって、物語の大筋は変更されていないにも拘らず、フアンに引き裂かれたベアトリスと庭の木の物語という解釈の可能性も持ち合わせている。

1.3. 娘の死と最後の台詞

ホーソーンの「ラッパチーニの娘」とパスの「ラッパチーニの娘」ではベアトリーチェ／ベアトリスが息絶える場面の登場人物と台詞に違いが見られる。原作ではベアトリーチェの死の間際にバリオーニがラッパチーニに話しかけるのに対し、パスの「ラッパチーニの娘」ではベアトリスの死の場面にバリオーニは登場しない。またベアトリスはベアトリーチェと異なり、フアンではなく紫の木に別れを告げている。したがってこの最後の場面にもホーソーン原作とは異なるパスの「ラッパチーニの娘」の特徴を見ることができる。

ホーソーンの「ラッパチーニの娘」はキリスト教的色彩の濃い作品であり「愛の物語」、「信仰の物語」、「科学者の物語」とさまざまな解釈が可能とされている作品である。⁶先行研究では「魔法使いめいた科学者の娘をめぐる青年の恋物語⁷」や「ラッパチーニ博士の栽培するこの毒草園の隣家に下宿したジョヴァンニが、博士の娘ベアトリーチェにまつわる奇怪な出来事を目撃し、巻き込まれて起こる悲劇⁸」といったように、ジョヴァンニを主人公とした物語として読まれることが一般的である。ジョヴァンニはラッパチーニの科学実験の被害者のように描かれており、ベアトリーチェの正体が明らかになった際は彼女に対して悪意を持って罵声を浴びせてもいる。最終的にベアトリーチェは命を落とすことになるが、彼女はまるでジョヴァンニを含めた周りの男性たちから逃げかのように薬を口にするのである。

したがってベアトリーチェを追いつめたものはラッパチーニの科学実験とバリオーニの嫉妬だけではなく、ジョヴァンニの憎悪もまた彼女を苦しめた原因であり、ベアトリーチェは彼女を取り囲む男たちの〈毒〉によって殺害されたと言える。ジョヴァンニの人格としての毒に関しては、ベアトリーチェ本人が死の間際、ジョヴァンニに向かって彼の内に潜む毒について指摘までしている。しかしベアトリーチェがラッパチーニの天才的な科学実験の作品でなければ、ジョヴァンニの内に潜む言葉の毒を浴びせられることはなかったのだろうし、ましてやバリオーニの嫉妬の被害者となることもなかった筈である。バリオーニの嫉妬の根深さはベアトリーチェが息絶えた瞬間に発せられた彼の台詞からもよく見て取れるものであり、この状況はバリオーニが一連のやり取りを覗き見ていたことの証拠でもある。バリオーニはジョヴァンニに解毒剤をあずけ、その成り行きを眺めていたのであり、ベアトリーチェの死はバリオーニによる計画的な殺人だと言うことさえ可能である。しかし彼女はあくまで何も知らない娘として父親と恋人を責めながら死んでゆく。⁹

以上のようにホーソーンの「ラッパチーニの娘」はラッパチーニの科学実験に巻き込

まれた男女の悲恋の物語であり、特にラッパチーニに貶められたという被害者意識を持ったジョヴァンニを主人公に展開してゆく物語である。ジョヴァンニとベアトリーチェに共通しているのは、ふたりともラッパチーニの科学実験の被害者だという意識があること、そしてジョヴァンニとベアトリーチェが互いに憎しみを抱き合っている、という点である。ただしラッパチーニの実験の被害者という点においては両者ともに自分自身を哀れんではいるものの、そのことで仲間意識が生まれる様子は見られない。

ホーソーンの「ラッパチーニの娘」でベアトリーチェが解毒剤を飲み命を落とすのと同様に、パスの「ラッパチーニの娘」ではベアトリスがフアンから受け取った解毒剤を飲み命を落とすことになる。しかしベアトリス自身は解毒剤が彼女にとって毒であることを理解していたと考えられる。第3場でラッパチーニがベアトリスに向かって彼女の毒について話しており、その際ベアトリスは自分の毒性に嘆きながらもその性質を理解し受け容れている。ベアトリスが幼い子供ではなく成長した娘であることから、彼女はそれなりの年月をラッパチーニと過ごしてきた筈であり、これまでも彼女の毒についてラッパチーニから聞かされてきたことが十分に考えられる。すなわちベアトリスがフアンから渡された解毒剤が彼女にとって毒であると承知したうえで、それを飲み干した可能性は大いにある。

ベアトリスが自分自身にとって毒であると分かったうえで薬を飲んだのであれば、彼女は自ら死を選んだことになる。原作ではベアトリーチェの死の場面でバリオーニが「ラッパチーニ！ラッパチーニ！これがきみの実験の結末かね？」¹⁰と放つのに対し、パスの作品ではラッパチーニがベアトリスに「ベアトリス、どうして私を見捨てるんだ？」¹¹と疑問を投げかけている。パスの作品ではベアトリスの死の場面にバリオーニは登場しない。このバリオーニとラッパチーニの台詞によりベアトリーチェとベアトリスの死についての解釈が異なってくる。またベアトリスの死の場面にバリオーニが登場しないことも作品の解釈に影響を与えている。

原作のバリオーニによるあからさまな嫉妬と悪意は、ベアトリーチェの死が第一にバリオーニによる殺害であることを思わせる。しかしパスの「ラッパチーニの娘」は原作とは異なり、ベアトリスの死の場面はベアトリス、ラッパチーニ、フアン、庭の木の間で展開してゆく。ベアトリスは解毒剤が彼女にとって、そして既に毒に侵され始めていたフアンにとって毒であることを理解したうえで、フアンには飲ませず自分ですべて飲み干してしまった。つまりベアトリスは自ら死という決別を選んだのである。以下の台詞がベアトリスのその意思を表わしている。

もう最後の跳躍をしてしまった。私はもうあちら側にいるのです。私のなつかしい庭、毒に侵された楽園、私のお兄さま、私の息子、私のただひとりの恋人、そして私のただひとりの夫である木、私を隠して、抱きしめて、燃やしてください。

私の骨も、想い出も、すべて燃やして。もう落ちてゆく、ずっと内側まで落ちてゆく、けれど私の魂の底までは届かない。¹²

この台詞はベアトリスが解毒剤を飲み干した際のものである。そしてこの台詞を話すベアトリスに対し、ラッパチャーニが先ほどの「ベアトリス、どうして私を見捨てるんだ？」という疑問を投げかける。このようにベアトリスの死の場面はあくまでベアトリスが自ら死を選んだように描かれている。またこの台詞から明らかなように、ベアトリスはフアンとの別れを惜しんではない。この場面でベアトリスが語りかけているのは紫の木である。したがってベアトリスの感情はこの庭の木に向けられていたことが分かる。

パスの「ラッパチャーニの娘」のベアトリスが息絶える場面での最後の台詞はラッパチャーニからベアトリスへの質問であり、この台詞からラッパチャーニにとってベアトリスは従順であるべき娘だったということが窺える。ベアトリスが解毒剤を飲んだことにより、ベアトリスはラッパチャーニの言い付けを破ったことになるが、作中のラッパチャーニとベアトリスのやりとりやフアンに対する彼女の心優しく純粋な言動から、おそらくこれまで彼女はずっと父親に従ってきたと考えられる。つまり解毒剤を飲むのはベアトリスの考えであるだけでなく、父親に対する反抗でもある。

以上のようにホーソーンの「ラッパチャーニの娘」とパスの「ラッパチャーニの娘」ではベアトリーチェ／ベアトリスの死という結末は変わらない。しかし最後の台詞が書き換えられていることから、ベアトリスは彼女を取り囲む男たちに翻弄されるだけでなく、自らの考えを持ったひとりの登場人物であり、またベアトリスと紫の木の関係に愛や恋人というイメージを見るのが可能となる。

2. 「ラッパチャーニの娘」と愛の働き

2.1. 愛と他者の関係

原作との比較によってパスの「ラッパチャーニの娘」が持つ愛や恋人のイメージを確認したところで、パスの「ラッパチャーニの娘」における愛の働き及び愛と他者の関係を確認しておこう。

ホーソーン原作、パスの戯曲のどちらの「ラッパチャーニの娘」においても、物語は博士の娘をめぐる恋の物語として描かれている。パスの作品では〈ベアトリス—フアン〉に加え、〈ベアトリス—庭の木〉も恋人として捉えることが可能であり、こうした恋人たちは愛の働きによって結びつけられたものである。恋人という他者のように自分ではない別の人物を身体を持つ他者として認識するという事は、自分と他者との間にある距離を認めること、自分は目の前の他者とは別の生であると認めることに他ならない。したがってパスの言う恋人という他者をつくり出すのは、他者との間にある距離、そし

てその距離によって生まれる孤独である。パスは他者との距離と孤独について以下のよう
に述べている。

奇妙さと認識、拒絶と魅惑、他者との分離と結合といった状態は孤独の状態でも
あり、我々自身との繋がりでもある。自分に対して本当に孤独な者、自分の孤独
において充足している者は孤独ではない。本当の孤独とは自分自身の存在と分離
している状態、ふたりである存在なのだ。我々はふたりであるために孤独である。
未知の人、すなわち他者とは我々の複製なのだ。¹³

パスによれば我々は他者と出逢うことによって、他者の欠如（＝孤独）を感じる可
性を持つようになる。つまり他者との関係は必ず孤独を伴っており、我々人間が孤独を
感じる存在であるのは他者がいるためである。パスにとって孤独はこうした他者の欠如
を示すものである。すなわちパスの他者は私を孤独にさせる存在である。また「奇妙さ
と認識、拒絶と魅惑、他者との分離と結合」という孤独の状態はまるでフアンの状態
である。パスの「ラッパチーニの娘」が男性（フアン）に寄り添うかたちで描かれてい
ることからも、パスの意見とフアンの意見が類似するのは有り得ることではないだろう
か。つまりパスによって表現されている孤独は男性の視点によるものだと考えられる。

人は他者と出逢うことで自分と他者の間にある距離を知るが、その距離の認識こそが
自らの存在を自分自身から引き離すものに他ならない。目の前の他者がもうひとりの私
であるとき、そこには私がふたり存在する。向かい合うふたりの私とは、すなわちふた
りの他者である。作中のベアトリスとフアンもまたふたりの他者として向かい合ってい
ることから、彼らを恋人として、すなわち互いに孤独を感じる存在として考えることが
できる。フアンはベアトリスとの出逢いによって、愛の働きを引き起こす。それは自分
を自分自身から引き離し、未知のものへと向かわせる働きである。フアンはベアトリス
との出逢いを通して女性という未知の存在へと彼自身を投げ出す。未知の存在へ向かっ
て自分自身を投げ出す様子は『弓と豎琴』の中で次のように言われている。

愛は我々を宙吊りにし、我々を我々自身から引き離し、そして我々をすばらしく
未知なるものへと向かわせる。それは他の身体、他の目、他者という存在。そし
て我々のものではないその体、どうしようもないほどに他者のものである生にお
いてのみ、我々は我々自身となることができるのである。もう他者はいない。も
うふたりではない。完全なる疎外の瞬間とは、我々の存在の完全なる奪回の瞬間
である。そしてまたそこではすべてが現存であり、我々は存在のもう一つの面、

暗く隠された存在の一面を見る。再び存在はその内奥を露わにするのだ。¹⁴

以上のようにパスの意見では愛の働きによって、人は自分自身の生だけを見つめるのをやめ、他者を想うようになる。他者を想い、他者に集中することで、人は自分自身から離れてゆくことになるが、それは愛が作用するほどの他者と出逢ったためである。確かに人が生きてゆく中で自分ではない誰かを目の前にして自分自身の存在を改めて考えたり否定したりすることは起こり得る。そしてこのような他者が恋人の場合、パスにとって他者は女性を意味している。ただしパスの抱く女性像とはあくまで男性から見た女性のイメージに過ぎない。パスにとって女性は自分自身を解放すると同時に、自分自身へと回帰させる存在である。

エロティックな共食いにより人間は変わる。これは以前の状態への回帰である。あらゆる宗教的儀式、あらゆる神話、そしてユートピアにおいて、回帰の概念は愛の重みである。女性は我々を高揚させる。女性は我々を我々自身から解き放ち、そして同時に我々を我々自身に戻す。落ちてゆくこと、存在への回帰。生への渴望、死への渴望。生のエネルギーの跳躍、噴出、拡大。それは怠惰、宇宙の惰性、終わりなき墜落。他者を前にしての不思議、自分自身への回帰。存在の繋がり、究極の同一性という経験。¹⁵

こうしたパスの女性に対する意見はあくまで男性の視点から描かれた意見である。そしてこれは先ほどと同様ファンに当てはめることが可能である。ファン（男性）はベアトリス（女性）に対して身勝手な理想を抱き、身勝手に幻滅したに過ぎない。ファンの立場から見たベアトリスとの恋はまさしく自分自身を高揚させ、自分を自分自身から解き放ち、それと同時に自分を自分自身に連れ戻すような恋である。しかしベアトリスがファンを夢中にさせたとしても、それはファンの選択である。女性が男性を解放するのではない。男性が女性を通し自らの選択で自分自身を解放するまでである。こうした男性による女性の理想化はあくまで男性によるものである。しかし「ラッパチーニの娘」のように一組の男女の物語である場合は、男女ともに同じレベルに立って向かい合うべきである。男性が女性を通して自分自身を解放する面のみ考察されていたままではパスの「ラッパチーニの娘」からはベアトリス（女性）の中に取り込まれたファン（男性）という一方向的な関係しか生まれることはないのである。

確かにパスの「ラッパチーニの娘」はベアトリスをめぐる愛の物語である。しかし愛とは愛する相手を必要とすることから、愛と他者を切り離すことは不可能である。つま

り愛の物語とは互いに対象化し合う他者の物語とも言える。そして対象化し合う者たちの物語であるとき、対象化し合う他者とは互いに対等な立場でなければならない。すなわちファン（男性）だけではなくベアトリス（女性）もまた「ラッパチーニの娘」の主人公となり得る筈である。したがって「ラッパチーニの娘」はベアトリス（女性）の立場からも読まれるべきである。このように恋人という他者を生み出し、「ラッパチーニの娘」を女性の立場から読む可能性を提示する愛は、パスの作品を読むうえで避けることのできないテーマの一つである。

ところで先ほどパスは愛し合う行為をエロティックな共食いと表現していた。すなわちエロティックな体験が絶頂に達するときを、愛の働きが最も高まった状態と考えることができるのではないだろうか。この点に関してパスは次のように述べている。

エロティックな体験が絶頂に達する行為であるオルガスムは言い表し難い。それは極度の緊張から完全なる放棄へと、そしてまた、凝固した集中から自我の忘却へと移りゆく感覚である。それはつまり対立するものの束の間の結合である。すなわち、自我の肯定と解体、上昇と下降、あちら側とこちら側、時間と非時間の結合である。神秘的な経験もまた同じように言い表し難いものである。すなわちそれは、対立するものの瞬間的な溶解、緊張と弛緩、肯定と否定、和解した自然の内奥において自己の外に存在することと自分自身と再会することの瞬間的な溶融である。¹⁶

愛が最大限に働くとき、愛は自我の肯定と自我の溶解、上昇と下降、あちら側とこちら側、時間と非時間といったさまざまな対立を否定する。これはシュルレアリスムがインスピレーションによってあらゆる対立を無効にするのと同様である。このような愛をパスは完全への希求とも表現している。¹⁷そもそも愛とは複数のものの中で成立する。なぜなら愛するという行為は愛する対象となる他者を必要とするのだから。たとえ自己愛であっても愛する私と愛される私の存在によりふたりの私が存在し、愛される私は愛する私の地平から見た他者として愛されている。つまり愛は他者へと向けられる。また完全への希求という点においては、男性も女性もあらゆる人間が失われた半身を探している¹⁸と説明されていることから、愛における完全への希求が他者性を構成する恋人という半身を求めるものであることが分かる。そのため愛はひとりでは生まれない。愛する対象としての他者を必要としており、愛と他者は別つことができない。愛は愛する相手（他者）を対象化する。すなわち愛もまたインスピレーションと並んで他者性の表明である。

2.2. 愛の悲劇的性格

先ほど確認したように愛は我々に他者を与えることができる。しかし愛が我々を存在による不幸や危険から守ってくれることもなければ、時間に逆らうことを可能にするわけでもない。そのためパスは愛を悲劇と表現している。例えば「ラッパチーニの娘」で描かれている愛もまた一つの悲劇である。どのような愛であろうとも遅かれ早かれ死という結末を避けることはできない。しかし愛は一瞬の時を我々に与え、我々はその瞬間、生や死と向かい合うことができる。

時間と出来事に対する二つの主体が結びつくのが人間の愛である。その出来事とは変化、情熱、病気、死である。人間の愛は我々を時間から救ってはくれない。しかし時間を少し開いて、一瞬の輝きの中でその矛盾した性質を明らかにする。終わることなく消えては蘇る生气、常に、そして同時に、今であり、今ではない。だからこそ、たとえどれほど幸せな愛であっても、あらゆる愛は悲劇である。¹⁹

パスにとって愛が幸せなものであるだとか、不幸なものであるだとか、そういったことは問題ではなく、あらゆる愛が悲劇である。しかしパスは愛が悲劇だからと言って、愛が人間を不幸にするとも述べてはいない。愛は我々人間を時間の流れの中で起こるさまざまな出来事から救うのではなく、時間の流れの中で一瞬の時を取り出し、その一瞬と我々を対峙させる。生きることが死にゆくことであるように、生と死は不可分である。このとき愛や愛によって明示される恋人という他者は生と死と向かい合うための回答の一つとすることができる。つまりインスピレーションと愛という二つの他者性の表明は人間の存在と向かい合うものである。生き、そして死んでゆくということはそこに時間が流れていることを意味する。我々人間がいかなる人物であれ時間に侵され死んでゆくのを避けることができないように、すべての愛は時間に支配されているのである。

我々は自分たちが死ぬことも、愛するひとが死にゆくことも知っている。我々は時間と、それに伴う病気や老いといった出来事の玩具である。これらの出来事は身体を変質させ、魂を惑わせる。しかし愛は人間が死を正面から見つめるためにつくりだした回答のうちの一つである。我々は我々を殺してしまう時間から愛によって少しの時間を盗み出す。そしてその時間を時には楽園に時には地獄に変える。楽園であろうと地獄であろうと時間は緩み、一つの手段であることをやめる。幸せや不幸のもっと向こう側で、たとえ愛がそれら二つのものであるであろうとも、愛は濃密である。我々に永遠ではなく生气を、すなわち時間と空間の扉が少し開く

瞬間を与えてくれる。こちら側はあちら側であり、今は毎瞬間である。愛においてはあらゆるものが二つであり、あらゆるものが一つになろうとする。²⁰

愛は決して時間に逆らうことを可能にできるわけでもなければ、我々人間を永遠に生き長らえさせるような働きをするわけでもない。しかし愛は時間の流れの中からある一瞬を取り出すことができるのである。そして愛によりその瞬間は永遠となる。そのとき〈今〉は〈毎瞬間〉である。今という時間が永続するのではない。常に今となる。愛するものと一つになること、すなわち他者との同化は未知のものと出逢うところまで、我々自身と出逢うところまでの前進である。それは常に今・ここと表現される場所からの脱出、止まることのない前進、今・ここにある自己の破壊である。

我々は毎瞬間、止まることなく死へと向かって進んでゆく。パスはこうした逆らうことのできない時間の中で、愛がほんの一瞬の時の弛緩をもたらすと述べている。そしてこのわずかな間の時への反抗をもって、愛は死を打ち負かすことはできずとも、人間を死と向い合わせてくれると言及している。すなわち愛は死という人間の存在における孤独の経験と正面から向かい合うための一つの手段である。つまり愛は生の中に死を組み込むことができる。

生きたいという強い気持ちは生きる意欲の消失という同じくらい強い気持ちと区別できない。上昇は下降であり、極度の緊張は弛緩である。つまり全体的な溶解というものは死をも含むものである。死がなければ生—我々の、そして地球上の—は生ではない。愛は死を打ち負かさないが死を生の中に組み入れる。愛する人の死は、我々に科せられた刑を明らかにする。つまり、我々は時間であり、永続するものなどなく、生きるとは分離し続けることだということを確証する。そして同時に、死において時間と分離が終わるということ、我々は初めの区別できない状態、肉体的な交接において垣間見る状態へと戻ってゆくということを確認する。愛は死という再会の場への帰結である。死は万物の母である。²¹

生きたいという気持ちと生きる意欲の消失が区別できないのは、生が生きたいという気持ち、死にたくないという気持ち、もしくは死にたいという気持ちのいずれの下にあるろうとも生きているという事実には変わりがないからである。そしてその生が死へと向かって進んでいるというのもまた事実である。死と向かい合うということは、第一に我々が死にゆく存在だと認めること、つまり自分自身のありのままの存在を受け容れることである。

また愛によって恋人あるいは女性という他者が浮かび上がるが、愛はそれらの他者を死から守ることはできない。どのような愛であろうとも、愛とは死への帰結である。またパスは死を「万物の母」と譬えており、パスがあらゆる物事の根底に死があると考えていたことが窺える。この点からも分かるように死は人間の存在にとって否定的な要素ではない。生とは我々の存在そのものであると同時に、死へと進む時間に他ならない。つまり死は我々が今・ここで少しずつ消費している生に欠如したものである。そしてこうした死と向かい合うための一つ的手段である愛は、生と死の対立を抱え込む他者性の表明である。

2.3. 劇中の生と死の対立

どのような場合であれ、生きることは死への前進である。パスは我々人間が決して逃れることのできない死を否定的なものとして捉えず、必ず迎えるものであるという点から生の完全性と捉えている。死とは生の完全性として生に欠けているものである。つまり生きることも死ぬこともそれを見る視点が異なるだけで同じものである。なぜならどちらの意味にせよ生きているという事実を見ていることには何一つ変わりなどないのだから。

生きることは死ぬことである。そしてまさしく死とは外的なものではなく生に含まれているものであり、またあらゆる〈生きること〉が〈死ぬこと〉であることから、死とは否定的なものではない。死は人間の生の欠如ではなく、反対に、その完全性である。生きるとは前へと進んでゆくこと、未知のものまで進むことである。そしてこの前進こそが我々自身と出逢うところまでゆく動きである。²²

パスによって生きることと死ぬことがとりあげられ、自分自身の存在や他者に関してさまざまな考察がなされているのは「私とは誰か」という問いに答えるために他ならない。そして自分という存在について考えるということは、自分の生を生きることについて考えることでもある。パスも述べているが生きることは端的に言って死にゆくことである。我々は生きているが、それは言い換えれば確実に死へと近づいていることを意味している。我々人間は常に死へと向かって進んでいるが、この紛れもない事実から明らかかなように生とは誕生の瞬間から死を含んでおり、生は死から逃れることができない。こうした生死と向かい合うことで生まれる「私とは誰か」という問いに対し、その誰かを明らかにするために他者が生まれる。他者とは、自分に対して自分以外の者である。すなわち自我が存在することで自分以外の存在を他者として認識することができるようになるのである。

しかし他者の存在が私の存在によるものだという事は、他者とは私以外でありながら私と不可分の存在だということになる。私という一つの存在を構成する自己と他者の関係は私の存在そのものにおいて解消される。

ブルトンの言う「生と死、現実的なものと想像上のもの、過去と未来、伝達可能なものと伝達不可能なもの、高いものと低いものが矛盾したと感じられなくなる」状態は永遠の生とは呼ばれないし、あそこにあるのでもなければ時間の外に存在しているわけでもない。それは時間でありここにある。それは自らを構成するものとは反対のあらゆるものに向けられた人間存在である。そして生まれると同時にすべてを備えているがゆえにあらゆるものになることができる。すでにそれである。自分自身となると、人間は他者でもある。他者たち。²³

自己と他者は今・ここに存在する私において和解する。すなわち人は存在する時点で常に既に存在の内に自己と他者を備えていることになる。またパスが上の引用部分で「他者たち」と他者の存在を複数形で表現していることから、パスの他者が複数のかたちを持つことも分かる。

人間は生まれた瞬間から死ぬことが決まっており、死が人間の運命の最後の瞬間であることから、人間とは常に死が欠如した存在ということになる。そして死が生の完全性の欠如であるように、他者もまた存在の完全性の欠如である。私は他者に対する否定として私であり、他者は私に対する否定として他者である。そしてパスの詩論において欠かすことのできない他者性こそ我々人間の構成要素だと言える。欠如の存在である人間にとって、他者という不在の存在との同化により完全な自分になるということは不可分の構成要素である。

パスの「ラッパチーニの娘」ではラッパチーニ、ベアトリス、フアンの台詞を通して繰り返し生と死の対立について語られている。しかしベアトリスにとっての生と死がフアンにとっての生と死と一致することはない。ベアトリスにとって生を意味するものはフアンにとって死を意味し、フアンにとって生を意味するものはベアトリスにとって死を意味するからである。彼らにとってそれぞれの生／死は欠如している。生と死に関してはラッパチーニが第3場で「毒と解毒剤。同じものだ。²⁴」とつぶやき、生と死の対立の解消を表現している。例えばラッパチーニの娘であるベアトリスは博士の実験により毒の身体となっているために、一般的な人間にとっては毒であるものが彼女には栄養となる。ラッパチーニは毒と解毒剤が同じものであると述べているが、これは一般的な人間一作中ではフアンがその象徴である一とベアトリスの両者において証明される。確かに解毒剤とは我々人間を毒から救う生のための薬だと考えられるが、毒そのもので

あるベアトリスにとっては解毒剤こそが何よりの毒である。フアンにとって生であるものはベアトリスにとって死を意味している。フアンに死が欠如しているように、ベアトリスには生が欠如していると言える。したがって劇中の生と死の対立は、今・ここにはいない不在の他者、身体を持たない他者を浮かび上がらせる。生と死は人間の存在と向かい合い、「私とは誰か」という問いに答えるための手段として身体を持たない他者だと言うことができる。

3. 新たな読みの可能性

3.1. 「ラッパチーニの娘」における他者との出逢い

パスの「ラッパチーニの娘」の持つ原作との違いと、作中で描かれている愛の働きと他者の関係を踏まえたうえで、パスの戯曲の新たな読みの可能性を考えてみよう。第4章のはじめに確認したように、パスの「ラッパチーニの娘」の最大のドラマはフアンとベアトリスの出逢いである。

物語の中心となるフアンとベアトリスの本格的な出逢いは第6場、フアンがベアトリスに話しかける場面である。第6場においてフアンとベアトリスは知り合い、言葉を交わし、すぐにお互いを探し求めていた相手、失われた半身だと確信する。しかしベアトリスは何度もふたりの間に埋めることのできない距離があること、ベアトリス自身が庭に咲く植物のうちの一つであること、そして彼女の存在がフアンにとっては死を意味することをフアンに言い聞かせ、彼らが異なる世界に住むことを話している。それにも拘らずフアンはベアトリスと出逢うことでベアトリスの側へと近づいてゆく。ただしそれはフアンの選択である。ベアトリスが紫色の花を咲かせた木に触れようとしたフアンを止めたことから明らかのように、彼女は彼女自身の世界の自然とフアンの世界の自然が相容れないことをわきまえている。それだけではなく、フアンが自分の側へ近づかないように、また彼が紫の木に触れないように注意までしている。

パスの「ラッパチーニの娘」の世界ではフアンとベアトリスがそれぞれの自然の中で生きている。その自然は一般的にフアンのそれが生、ベアトリスのそれが死のイメージとして表れている。しかしフアンの生はベアトリスにとっての死を意味している。そして生と死の表明であるフアンとベアトリスにとって、相反する自然である互いの存在が、存在における完全性の欠如となり得る。それゆえフアンとベアトリスは互いに失われた半身であり、完全への希求とも言い得る存在となり得る。

こうしたパスの「ラッパチーニの娘」で描かれている他者との出逢いは、『弓と豎琴』で述べられている他者との出逢いと照らし合わせて解釈することができる。フアンはベアトリスとの出逢いによって彼の知る自然とは異なる自然に触れ、驚き戸惑いながらもベアトリスに歩み寄ろうとすると同時に、ベアトリスに対する驚き、葛藤、拒絶といった反応を避けることができない。それはフアンには欠けている死というものへの怖れである。この点に関してパスは我々が他者に惹かれるのはまず最初の感情として驚きがあ

り、それによって他者から目が離せなくなるからだ『弓と豎琴』の中で述べている。

驚き、茫然自失、喜びというように他者を前にしての感覚は多様である。しかしあらゆる感覚に共通してその初めの反応は後退りである。他者は我々を拒絶する。深淵、蛇、喜び、美しく残虐な怪物。そしてこの拒絶に対し反対の動きが起こる。つまり我々は他者の存在から目を離すことができず、その深みへと心が傾くのである。拒絶と魅惑。そして、目眩。落下、自己の喪失、他者と一つになること。空っぽになること。無であること、すべてであること、存在。死の重力、自我の忘却、放棄、そして同時に瞬間的にこの未知の存在が我々でもあると気が付くこと。この私を拒絶するものは、私を引き付けもする。この他者は私でもあるのだ。

25

この『弓と豎琴』で述べられている他者との出逢いに対する感覚は、ベアトリスと出逢ったフアンへの反応そのものではないだろうか。例えばフアンがベアトリスに窓から投げ渡したバラの花束はベアトリスが手にするや枯れ始めてしまったり、あるいはベアトリスに掴まれたフアンの右手にベアトリスの指の跡が痣になって残ったりしている。これらの出来事がフアンや作品の受容者に驚きや戸惑いを与えないわけがない。作中ではフアンの態度にベアトリスに対する驚きや戸惑いが大きく表現されてはいないものの、その要素は確実に含まれている。またベアトリスは彼女自身がラッパチーニの庭の植物であること、その庭から出ては生きてゆかれないことを述べており²⁶、ベアトリスが一度はフアンを拒絶したことになる。しかしその拒絶にも拘らずフアンとベアトリスは互いに惹かれ合い、ベアトリスの死という結末を迎えることになった。まさにフアンはベアトリスという他者の存在から目を離すことができず、その深みへと心が傾いてゆくこととなったのである。ベアトリスによる拒絶と魅惑はフアンを引き付け、彼に彼女が自分自身でもあると、すなわちもうひとりの私であるというイメージを抱かせる。しかしこうした『弓と豎琴』やパスの「ラッパチーニの娘」で描かれている他者による拒絶と魅惑のイメージは常に男性の視点からのものである。それでは女性（ベアトリス）にとって、他者との出逢いはどのように働くのだろうか。

ベアトリスはフアンを見た瞬間に失くしていた何かを思い出したような気持ちだと話している。²⁷すなわちベアトリスもまたフアンをもうひとりの私のように捉えているのではないだろうか。フアンとベアトリスは出逢ったことにより、目の前の未知の存在が自分たちに欠けているものだと気が付いたのである。ベアトリスは彼女に欠けている生という死のかたちをフアンと解毒剤を通し手に入れる。それは生と死の対立の解消であり、他者との同化である。ただし「ラッパチーニの娘」の物語は、パスが言う愛の悲

劇的性格によって男性の視点から見た悲劇として終わりを迎えている。物語の最後の場面は他者との和解の場面と捉えることができるが、他者との和解に関しては『弓と豎琴』で詳しく説明されている。

「他者性」を前にしての怖れが、奇妙でよそよそしく感じられるような我々の究極の同一性に対する疑惑で染まったものでなければ、魅惑は不可解である。静止は落下であり、落下は上昇であり、存在は不在であり、怖れは深く抑え難い魅力である。他者の体験は結合の体験である。二つの対立する運動が混ざり合う。後退りの中には既に前方への跳躍が潜んでいるのだ。他者への落下は我々が引き抜かれた何かへの回帰である。二重性はなくなり、我々は彼岸にいる。我々は決定的な跳躍をしたのだ。我々は我々の内において和解したのである。²⁸

パスの「ラッパチーニの娘」の最後の場面はまさに自分に欠如しているもの(=他者)との結合の体験を描いた場面である。ただし男性視点の悲劇であることから、他者と結合し、決定的な跳躍をすることで自分自身の内において他者と和解するのは女性(ベアトリス)の方である。ベアトリスが解毒剤を飲むことにより、彼女に欠如していた生(=死)が彼女の中へと溶け込む。対立物が溶け合い解消されるのである。フアンを持つ自然とはベアトリスにとっての不自然であるため、フアンと出逢った時点で彼岸への跳躍は決まっていたのである。他者(=フアン=死)へと落ちてゆくこと、ベアトリスから引き抜かれていた生(=死)への回帰。彼女は死の間際に最後の跳躍(*el salto final*)をし、もう彼岸まで辿り着いてしまったと話している。²⁹

ベアトリスとフアンが同じ世界で共に生きることは不可能である。それは初めから決まっていたことであり、両者の間にはたとえ解毒剤を用いたとしても埋められない隙間があったのである。しかしフアンは力づくでベアトリスの世界に侵入してきたために、ベアトリスの世界の秩序を乱し、最終的には彼女を死へと追いやるまでになった。ベアトリスは最後の場面でフアンがベアトリスの目を開いたと主張するが³⁰この一言により、フアンがベアトリスの世界に侵入してきたことがはっきりと述べられている。フアンはベアトリスに見なくて良い世界を見せたのである。すなわちパスの「ラッパチーニの娘」はベアトリスの立場から物語を見つめるとき、男性により力づくで人生を狂わされたひとりの女性の物語、悲劇的な性格を備えた物語、そして彼女を抑えつけていた父親や秩序を乱した男性から自分自身を解放することを選ぶという意味を持った女性の物語というように、女性視点の新たな読み方が可能である。

3.2. フアンから見た出逢い

パスの「ラッパチーニの娘」がベアトリスの立場から読むことも可能である場合、物語の最大のドラマであるフアンとベアトリスの出逢いを、フアンの立場から見た場合とベアトリスの立場から見た場合とでどのように異なるのかを明確にしなければならない。まずは一般的に主人公と考えられているフアンの立場から、ふたりの出逢いを見てみよう。

フアンとベアトリスの出逢いは、フアンがベアトリスに話しかけることをきっかけとして起こる。彼は下宿先の部屋の窓から突然ベアトリスに話しかけ、彼女を驚かせてしまう。その後フアンは部屋の窓からラッパチーニの庭へ侵入し、ベアトリスと対面する。そのとき、ラッパチーニの庭で初めて正面からベアトリスを見たときのフアンの衝撃は驚き以上のものであった。なぜならベアトリスはフアンが完全な自分となるために彼に欠けている部分、もうひとりの私とも言える他者であったからである。ただしふたりの出逢いの場面において、フアンとベアトリスは対等に向かい合い互いに対象化しているとは言い難い。この場面でのフアンはベアトリスに取り込まれてしまっている。「ラッパチーニの娘」がジョヴァンニあるいはフアンを主人公とし、異様な毒娘に巻き込まれてしまった青年の物語として捉えられているのは、このようにジョヴァンニ／フアンが目の前のベアトリーチェ／ベアトリスと対等な地平に立つことができていないことを原因の一つとして指摘することができる。フアンの目の前に立つベアトリスは、フアンの地平から見たきみである。私はきみを目の前にしたとき、私を失うことになる。きみは私を見つめ、私はきみを見つめるが、きみの目に映るのは私であり、私は私を見つめるきみの目の中に映る私を見つめている。このとき私はきみの瞳の奥に存在し、きみを目の前にして私はきみの視線へと取り込まれてしまう。

パスの「ラッパチーニの娘」のフアンはベアトリスを一目見ただけで恋に落ちている。戯曲化による制約の影響も忘れてはならないが、原作のジョヴァンニのように異様な魅力への戸惑いなどがほとんど見られない。またフアンはためらうことなく愛を告白する台詞を口にしてはいるのだが、そのためらいのなさからはフアンの幼さや女性に対する無知を想像することができる。すなわちフアンの立場から見たベアトリスとの恋は、フアンとベアトリスが対等な立場に立つものではなく、フアンがベアトリスに夢中になっている状態である。それはフアンが下宿先の窓から突然ベアトリスに話しかけたり、ラッパチーニの庭へ無断で侵入したことからも明らかである。したがってフアンの立場からパスの「ラッパチーニの娘」の物語を受け取った場合、非日常的な世界に巻き込まれてしまった、という受け身的な物語として捉えることになる。フアンはラッパチーニの科学実験の被害者であり、出逢えたはずの恋人さえも失ってしまった悲劇の主人公となるのである。

3.3. ベアトリスから見た出逢い

パスの「ラッパチーニの娘」は一見フアンが主人公の物語のように感じられる。フアンがベアトリスと出逢い、不運にも毒娘とその父親に巻き込まれ、恋人まで失ってしまった悲劇の恋の物語のように読むことができる。しかしベアトリスの立場からパスの「ラッパチーニの娘」を読んだとき、物語は別の物語となる。フアンはベアトリスに逢うため自らの意思でラッパチーニの庭へ侵入しており、庭でベアトリスと出逢えたことは予期せぬことではなく、彼にとっては望み通りの出来事である。しかしフアンが侵入者としてベアトリスの目の前に現れたとき、その出逢いはベアトリスには予期せぬものであり、その瞬間のベアトリスの感情は愛よりも驚きであったと考えられる。そもそもフアンはベアトリスがフアンの存在を知るよりも先に彼女を部屋の窓から見かけており、最初に声をかけた際もそれはベアトリスにとって予期せぬものであった。フアンを初めて見たときのベアトリスの気持ちは次のように表現されている。

あなたを見たとき、たくさんの扉が開いたような気分でした。私は閉じ込められていて、周りも壁でふさがれていて、そこへ突然、風が強く吹いて扉や窓を開きました。外へ飛び出して踊りたくなった。あの夜は空を飛んだような気分でした。でもまたここへ、この庭へ落ちてきてしまったの。これらの植物の香りが絡み合って、気が付くことがないほどの細かな編み目を編上げているみたいでした。それはまるで私を優しく、本当に優しく、捕まえるためのよう。私は地面に縛り付けられているんです。私を地面から引き抜けばきっと死んでしまうわ。もう行って。ひとりにしてください。³¹

確かにベアトリスはフアンとの出逢いによってこれまで感じたことがないような気持ちになったと話している。しかしそれはフアンが外の世界からやってきた人物だからであって、フアンだから、というわけではないように思われる。ベアトリスはこれまで閉ざされた空間で生きてきた。彼女はラッパチーニの庭で庭に生える植物の一部として生きてきたのである。外の世界や他の存在とは関わらず、毒草という大きなグループの一部として生きてきた。すなわちフアンはベアトリスが初めて接触する外側の存在、他の存在である。それは内側の秩序を乱し得る存在でもある。初めて庭の外部の存在と接したベアトリスに、フアンに対する驚きがあってもおかしくはない。そのため初めて他者を目の当たりにしてのベアトリスの感情は愛よりもむしろ驚きである。

またベアトリスがフアンを本当に愛していたかどうかは疑わしい。ただし先に確認したようにベアトリスはフアンを一目見た瞬間に忘れていた何か、もしくは欠けていた何かを思い出したと話しており、フアンとの出逢いによってベアトリスに自我が芽生えた

ことは彼女の台詞から明らかである。外部の存在、すなわち他者との接触により、ベアトリスは自分自身と他者との間に存在する距離を自覚したのである。自分ではない存在として他者を認識することで、自分は他者ではなく自分であることを知る。そしてまたそのときベアトリスはフアンにとっての他者であり、彼女は自分にとっての他者の他者となることで自分自身となるのである。

物語は女性（ベアトリス）の死により、ハッピーエンドとしては受け取ることのできない終わり方を見せている。パスが愛の悲劇的性格を指摘していた通り、物語は恋人を失った青年という、一見男性（フアン）の立場から見た悲劇として結末を迎えている。しかしベアトリスをフアンと向かい合う対等な他者として捉え、ベアトリスの立場から物語を受け取る場合、「ラッパチーニの娘」はベアトリスを主人公とした女性の立場から見た悲劇としても読むことが可能である。もしもフアンと出逢わなければベアトリスが死を迫られることはなく、愛する庭の木と共に外の世界に侵されることなく静かに暮らしてゆけた筈である。ところがフアンと出逢ってしまったことにより、ベアトリスの人生は狂わされてしまう。そもそもフアンは彼の下宿先からラッパチーニの庭へ飛び降りるといふ強引な手段でベアトリスの世界に侵入してきたのであって、ベアトリスがフアンを誘ったわけではない。

ベアトリスはフアンのことを愛していると述べてはいるが、物語の中で彼女の愛や欲望として受け取ることのできる感情が向けられているのは、一貫して庭にある紫色の花を咲かせた木のみである。その証拠に原作では姉妹のように描かれていたベアトリーチェと灌木であるが、その木はパスの「ラッパチーニの娘」では男性として、そして大きな木として表現されている。この木の男性化とベアトリスの台詞により、ベアトリスが紫の木に愛という感情を抱いていたことは明らかである。

ベアトリスは最終的に解毒剤を飲み息絶えることとなるが、先に確認したベアトリスの死の間際の台詞により、最終的には彼女が自らの意思で薬を飲んだと考えられる。つまりベアトリスはラッパチーニやフアンを置き去りにしたことになる。ラッパチーニやフアンは彼女を愛しているように振舞ってはいたが、彼らの愛はベアトリスに押しつけられた一方向的なものである。ベアトリスが自分自身の毒性に嘆いていることから、彼女がラッパチーニに毒で育ててくれるよう頼んだとは考え難い。またフアンとの出逢いの場面でも、フアンにバルコニーから飛び降りてくるよう誘ったわけでもない。ラッパチーニの科学実験は科学者としての興味もしくは娘に対する歪んだ愛情であり、またフアンは強引な手段でベアトリスの世界に侵入してきた招かれざる者であった。ラッパチーニもフアンもこのように一方向的な愛を押しつけたところで、またどれだけ愛の言葉を並べようとも、彼らはベアトリスと触れ合うことのできる関係ではなく、本当の意味で彼女と愛し合える立場にはいないのである。

パスは愛の悲劇的性格を指摘しているが、そのうえでパスの「ラッパチーニの娘」を受け取る我々は、フアンとベアトリスの死別を悲劇として捉えがちである。ただしそれ

は男性の視点での悲劇である。それに対し、パスの「ラッパチーニの娘」における最大の悲劇はベアトリスと木の死別ではないだろうか。少なくともベアトリスの立場から、すなわち女性の視点からこの物語を受け取った場合はそうである。なぜならベアトリスはただひとり愛し合える存在の庭の木との死という永遠の別れを選択せざるを得ないところまで追い詰められたのだから。そしてこの死別はフアンと出逢ったことの結果である。だからこそフアンとベアトリスの出逢いをパスの「ラッパチーニの娘」の最大のドラマとすることができる。

ベアトリスの死はラッパチーニやフアンをこちら側の世界に置き去りにした。力任せに毒を注いだラッパチーニや強引な手段で彼女の世界に侵入してきたフアンは、ベアトリスに置き去りにされてしまったのである。女性の視点でパスの「ラッパチーニの娘」を読むとき、ベアトリスは自らの手で父親をはじめとする彼女を取り囲む男性の存在から自分自身を解放することを選んだ自分の意思を持った女性となる。そしてベアトリスが自分自身の意思を持っているからこそ、ベアトリスとフアンは対等な立場で向かい合うふたりの主人公であり、相互に対象化し合う他者だと言うことができる。このとき彼らは男性と女性という他者であり、パスが「ラッパチーニの娘」とフアンの視点を通して女性という身体を持つ他者を描いていたことが分かる。

4. メンサヘーロについて

4.1. メンサヘーロの台詞

パスの「ラッパチーニの娘」の特徴的な点、愛と他者の関係、そして新たな読みの可能性を確認したうえで、最後にパスの戯曲オリジナルの登場人物であるメンサヘーロについて見てゆこう。メンサヘーロは原作には登場しない特殊な存在であり、その性質や台詞によってテキストの外側の世界が露呈されることになる。

先に確認したようにフアンとベアトリス、あるいはベアトリスと紫の木から恋人という他者のかたちを見ることができるが、作中には彼らにとって最大の他者であるメンサヘーロが存在する。メンサヘーロはフアンやベアトリスと同様作中に存在し、フアンやベアトリスを観察しているが、反対にフアンやベアトリスがメンサヘーロの存在を知ることはない。メンサヘーロは作中に存在しながらも他の登場人物たちとは異なる世界に存在しているのである。パスの「ラッパチーニの娘」にはメンサヘーロによるプロローグとエピローグが設けられている。すなわちこの作品はメンサヘーロの台詞に始まり、メンサヘーロの台詞に終わる。この点からメンサヘーロは作品の中で重要な位置を占める登場人物だと判断できる。あるいは物語のはじまりと終わりを司ることからパスの「ラッパチーニの娘」がメンサヘーロによって語られている、と考えることも可能ではないだろうか。ただしメンサヘーロは全知の語り手ではなく、他の登場人物と同じ時間を生きている。

そもそもメンサヘーロの存在に関しては冒頭の台詞を通し、メンサヘーロ自身の口か

ら誰でもないことが告げられている。特定の誰かではないメンサヘーロは、つまりあらゆるもの、誰にでもなり得る。ただしメンサヘーロは特定の誰かではなくともパスの「ラッパチーニの娘」に登場するメンサヘーロという一つの存在である。それはフアンやベアトリスなどの名前を持つ登場人物が知ることのない完全な他者である。しかしメンサヘーロはフアンをはじめとする他の登場人物たちの存在を知っており、時に彼らの精神状態を観客あるいは読者に伝える働きをすることから、フアンたちを見ているという点において、観客や読者といった「ラッパチーニの娘」の受容者と近い地平に立っていると言うことができる。メンサヘーロは最初の時点で誰でもないために誰にでもなり得るという条件を自ら提示したことによって、フアンやベアトリスといった登場人物とは異なりながらも、フアンたちの状況を作品の受容者に伝えるために作中に存在していることが分かる。そのうえ物語を我々に語りかけることにより作品の外側と接触することのできる特殊な存在でもある。メンサヘーロが自分について説明する台詞は以下の通りである。

私の名前はどうでもいい。私の素性も重要ではない。本当のところ、私は名前も性別も年齢も故郷も持たない。男か女か、子供か老人か、昨日か明日か、北か南か。二つの性別、三つの時間、四つの年代、四つの基本的な方角もすべて私のところへやってきて、そして一つに溶け合ってしまうのだ。³²

パスの「ラッパチーニの娘」は上に引用したメンサヘーロの台詞で幕が開ける。そこでメンサヘーロは自分が誰でもないこと、またメンサヘーロの存在においてあらゆるものが溶け合うことを説明している。性別、年齢、時間、空間といったあらゆるものの間の矛盾の解消は、パスの詩論における完全性と同様の性質でもある。パスの詩論において完全であることは自分であると同時に他者であること、自分と他者の境界の喪失といった対立の解消に基いている。完全な自分であること、すなわち他者と同化することは、自分の中に他者を取り込むことでも他者に取り込まれることでもない。それは自分でありながら他者でもある新たな状態を意味する。

メンサヘーロは最初に誰でもないことを述べているが、それを言葉で述べた瞬間に彼／彼女は言葉によるものとして存在している。すなわちメンサヘーロは「ラッパチーニの娘」におけるメンサヘーロという確固たる存在である。メンサヘーロは作中に存在しながら作中人物とは決して言葉を交わさない。しかしメンサヘーロの行動はフアンの行動と深く関わっているときもあれば、フアンとベアトリスを観察しているときもある。すなわちメンサヘーロの働きは場面毎に異なっている。

第4場はメンサヘーロの台詞のみで構成されている。しかし舞台上にはメンサヘーロ

とフアンが登場し、メンサヘーロが話している間、フアンはメンサヘーロの台詞をパントマイムで表現している。この点からフアンとメンサヘーロのふたりは舞台上で直接関わってはいないが無関係ではない行動をとっていることが分かる。このメンサヘーロとフアンが同じ場所に存在していながら直接関わらず、しかし同時に同じ内容を表現するというのは舞台ならではの演出である。メンサヘーロはメンサヘーロ以外の登場人物から認識されることなくフアンやベアトリスを観察し、その一方でフアンはメンサヘーロの存在を知らないままメンサヘーロ以外の登場人物と関わっており、メンサヘーロとフアンは異なるレベルで同じ世界に同時に存在していると言える。

またメンサヘーロはフアンではないがフアンの思い悩んでいることを知っており、メンサヘーロの台詞は時にフアンの考えそのものである。

眠っている、そして眠っている間に自分自身と戦っている。ベアトリスがバラの花束を抱えた途端、光線が差したかのように黒くなったことには気が付いたのだろうか？夕方のぼやけた明りと、庭の香気でめまいのする頭とでは、摘み立てのバラと枯れたバラを見分けるのは難しいだろう。眠れ、眠れ！³³

この台詞は一見メンサヘーロがフアンに語りかけているように思われる。しかし実際は同じ舞台上でフアンがメンサヘーロの台詞をパントマイムで表現しており、また台詞の内容がフアンの気持ちそのものであることから、まるでフアンが自分で自分に語りかけているかのようにも考えられる。すなわち第4場のメンサヘーロはフアンの中にいるもうひとりのフアンのように振る舞っていると言うことができる。この場面のメンサヘーロとフアンのやりとりは自問自答そのものである。このときメンサヘーロはフアンの中に潜む未知の自分、すなわちもうひとりの私という他者の働きをしている。

ここでメンサヘーロをパスの他者に関する考えに当てはめると、メンサヘーロは身体を持たない他者ということになる。ひとりの登場人物として役者が演じる時点で、確かにメンサヘーロは目に見えて存在しているように思われるかもしれない。しかしメンサヘーロの住む作中世界では、メンサヘーロはフアンやベアトリスにとって見えない存在、すなわち不在の他者である。メンサヘーロは「なにものかとして規定された場所を持たない³⁴」。なにものでもないがゆえになにものにもなり得るといふ存在の本源的な不確定性によって、メンサヘーロはフアンのもうひとりの私という他者としての役割を果たしている。

4.2. メンサヘーロと作品の受容者

メンサヘーロの働きは、フアンの中に潜むもうひとりの私という他者を表わすだけで

はない。先に見たようにパスの「ラッパチーニの娘」は女性（ベアトリス）の立場からの新たな読みの可能性を持つ作品であるが、この自由な解釈の可能性はメンサヘーロの存在によって生まれるのである。

パスの「ラッパチーニの娘」はメンサヘーロによるプロローグで開幕する。その後のメンサヘーロの台詞とフアンの動きが重なる場面などによって、我々はフアンを主人公だと考えるようになる。プロローグで暗示的なメッセージを伝えるメンサヘーロはその登場の仕方と状況、台詞の内容からして重要なものだと感じられるし、その後フアンが登場し物語が進んでゆくことで、フアンを主人公だと捉えるのが妥当である。しかしメンサヘーロは最初に自分自身が男でも女でもないことを述べている。我々は自然とフアン（男性）を主人公として捉えがちであるが、メンサヘーロが性別を特定しないように男性の目線で作品を受け取る必要はない。またメンサヘーロの台詞はどれ一つとして対話の形式を持たないことから、その台詞が他の登場人物に向けられたものではないことが分かる。それではメンサヘーロは一体何のために存在し、誰に向けて言葉を発しているのだろうか。

そもそもパスの「ラッパチーニの娘」で描かれている物語を一つの出来事として捉える場合、パスのテキストはフアンに寄り添うかたちで書かれており、作品の受容者はこの一連の出来事を客観的に捉えるだけの十分な情報を与えられていないことになる。例えば第7場もまたメンサヘーロの独白によって構成されているが、ここではフアンとベアトリスがメンサヘーロの台詞に合わせた動作をしている。この場面でメンサヘーロによって語られる台詞の内容はメンサヘーロがフアンとベアトリスを観察した内容であり、この場面でのメンサヘーロはフアンとベアトリスを見つめる立場にあるのだが、メンサヘーロがベアトリスの心情を伝えることはない。

世界から孤立し、彼らは得体の知れない花々の間を歩き、怪しげな空気を吸い込んでいる。その空気は妄想のマントのように広がり、そしてまるで夢のイメージが夜明けの水に溶けてゆくように、なんの跡も残さず消えてゆく空気である。同様にフアンの右腕、前日ベアトリスが触れたのと同じ場所に、小さな赤い痣が数時間のあいだに現れ、そして消えた。その痣はまるで五つの小さな花に似ていた。しかし彼らは何も訊ねなければ疑いもしないし夢を見ることもない。じっと見つめ合い、互いに相手の息を吸っているだけである。死を吸い込んでいるのか、生を吸い込んでいるのか。フアンもベアトリスも生や死について、あるいは神や悪魔についても考えなどしない。彼らにとっては、己の魂を救うことも、富や権力を勝ち取ることも、幸せになることも誰かを幸せにすることもどうだっていい。彼らは向かい合い、見つめ合うだけで良いのだ。³⁵

第7場のメンサヘーロはフアンとベアトリス両者を客観的に観察した様子を伝えている。メンサヘーロによれば、恋人たちは庭を散歩して過ごしているがどこかまともではない雰囲気は漂っている。フアンの右腕、ベアトリスが触れた部分には赤い花のような痣が浮かび上がっているにも拘らず、フアンは見て見ぬふりをしており、両者ともその点については触れないようにしている様がメンサヘーロによって伝えられている。あるいはこの台詞から、フアンとベアトリスの両者が前日、ベアトリスがフアンの腕をつかんだ以外には触れ合っていないことも窺える。彼らは見つめ合い、互いの息を吸い込むだけで良いのである。この場面のメンサヘーロはフアンとベアトリスのどちらかに限定することなく、ふたりの様子を伝えている。続く台詞でもふたりの様子が詳細に語られている。

彼は回転する彼女のまわりを回っている。彼の描く円がだんだん狭まってゆくにつれ彼女は動かなくなり、まるで夜の花が花びらを閉ざしてゆくように、彼女の中には入り込めないように自分の中へと閉じこもってしまう。彼は欲望と恐怖の狭間で揺れ動く。とうとう彼女の方へ身をかがめると、彼女は彼の無防備な視線の下で再び開き、広がり、恋人のまわりを回りだす。彼は動かず彼女に魅了されている。しかし彼らは決して触れ合わず、彼らを近づけては遠ざけるような二つの敵対する力によっていつまでも回り続けるしかない。口づけも愛撫もできない。互いに相手の目を貪り合うのみである。³⁶

第4場や第7場でのメンサヘーロの台詞を通してフアンの抱く欲望や恐怖といった感情が表現されているのに対し、ベアトリスが何を想って心を閉ざすのか、あるいはなぜ再びフアンを受け容れるようになったのかは説明されていない。この点でやはり作品は全体的にフアン（男性）の側へ偏ったものとなっており、メンサヘーロの台詞からはフアンがベアトリスに取り込まれている様子を読み取ることができる。最終的にベアトリスは周囲の男たちによって死を選ばざるを得なくなるが、フアンとの関係においては常にベアトリスの方が冷静であり、愛の働きによって自分自身を見失っていたのはフアンの方である。したがってメンサヘーロの台詞はフアンとベアトリスの関係がどのようなものであったのかを描き出していると言える。

以上のような対話ではないメンサヘーロの台詞が我々に伝えるのは、フアンとベアトリスの状況の補足とも言えるものであり、決してフアンやベアトリス本人に働きかけるものではない。むしろメンサヘーロの台詞は観客や読者といった作品の受容者の理解を助けるものであり、作品の外側へと向けられたものである。したがってメンサヘーロは

フアンのもうひとりの私として働くのに加え、作品の受容者というテキストの外部の他者を露呈する。作品の外部に存在する他者は、作者にとって最大の他者である。すなわちメンサヘーロという身体を持たない他者によって、読者あるいは観客という身体を持つ他者が明確になる。パスの「ラッパチーニの娘」はメンサヘーロを通し作品の受容者という新たな他者の可能性を提示しているのである。

第4章のまとめ

パス唯一の戯曲「ラッパチーニの娘」には、原作となったホーソーンの小説「ラッパチーニの娘」との大きな違いが三点ある。一点目は原作でベアトリーチェの妹として描かれていた庭の灌木が、パスの戯曲ではベアトリスの兄／夫である大きな木として描かれている点である。これによって、恋人というモチーフが当てはまる対象として〈ベアトリス—フアン〉のふたりだけでなく、〈ベアトリス—紫の木〉の可能性も生まれる。二点目は物語の最後の場面に関して、原作ではバリオーニが登場するのに対し、パスの作品ではバリオーニが登場しない点である。ベアトリスが息絶える際の台詞はベアトリーチェのそれに比べ、彼女の死が自分の意思によるものだということを強調している。そのためベアトリスは周囲の男性に翻弄されない自らの考えを持ったひとりの登場人物と考えられる。この一点目と二点目の違いによって、パスの戯曲はベアトリスの視点からベアトリスと庭の木の別れを扱った作品という新たな読みの可能性を提示することが可能である。

三点目は、パスの「ラッパチーニの娘」にはメンサヘーロという原作には存在しない登場人物が存在する点である。メンサヘーロの存在が物語の流れに影響を与えることはないが、メンサヘーロが他の登場人物から見えないという性質を持つことから、パスの「ラッパチーニの娘」の中に身体を持たない他者としてメンサヘーロが描かれていると考えられる。メンサヘーロはフアンに寄り添うかたちでフアンのもうひとりの私を演じており、フアンがベアトリス（＝死）という自分の存在に欠如しているものを求める様子表現している。

第4章を通し確認したパスの「ラッパチーニの娘」の原作との違いや新たな読みの可能性はすべて作品の受容者に委ねられたものであり、テキストを基にさまざまな解釈を試みなければ見出すことができないものである。すなわち作品解釈の可能性はテキストだけに潜在しているのではなく、我々読者にもまた潜在していると言って良い。テキストは作者によって与えられた言葉で構成されており、あらゆる読者に対して同一のかたちで開かれている。一方テキストが常に変わることなく存在するのに対し、読者はひとりひとり異なる経験を持っており、常に同一の読者が存在することはない。そのためある一つの作品に関して多様な解釈の可能性を認められる場合、それは読者の違いによるものである。

既存の読みとは異なる新たな読みの可能性を追求するにあたり、我々はテキストの意

味を一つに限定して探し求めるのではなく、テキストの内容から考え得るさまざまな解釈の可能性を検討する必要がある。そして新たな読みの可能性を追求するには自ら思考する作品の受容者が不可分である。パスの「ラッパチーニの娘」に対するこのような受容者はメンサヘーロが語りかけるその先に存在する。作中でファンやベアトリスは読者や観客に語りかけているのではない。彼らは彼らの世界で言葉を交わしている。またファンやベアトリスの台詞は対話であり、我々はその対話としての台詞である彼らの言葉が本音であるのか、つまり作中世界の真実かどうかを確かめる術を持ち合わせてはいない。登場人物たちがそのコミュニケーションにおいて嘘をついている可能性は大いにある。だからこそ我々はテキストを疑ってかからねばならない。

一方メンサヘーロは登場人物でありながら他の登場人物とは異なるレベルに存在しており、メンサヘーロの台詞は作中の誰かに向けられた言葉ではない。反対に登場人物の誰に向けられるでもないメンサヘーロの台詞は、我々読者や観客への台詞だと考えられる。メンサヘーロの台詞がモノローグであること、また作品のプロローグやエピローグがメンサヘーロの台詞であることから、メンサヘーロの台詞は作品の受容者へと向けられたものである。そのためテキストを疑い、積極的な読みあるいは解釈を行う作品の受容者はメンサヘーロの語りかけるその先に存在している。

したがってメンサヘーロの存在は作品の受容者というテキストの外側に存在する他者を認識するきっかけとして作用する。この文学作品の外側に存在する他者とは読者という生身の存在である。読者は作品の享受において、作品を自分自身のレベルに合わせて理解し解釈を行う特権を持ち合わせており、身体を持つ他者として作品や作者と向かい合う。パスの「ラッパチーニの娘」は生や死といった孤独の経験、女性という他者を描いているだけではなく、メンサヘーロの存在を通し、我々にこうした作品の受容者という新たな他者の可能性を提示する作品でもある。

¹ パスの「ラッパチーニの娘」の初演は1956年7月30日、メキシコシティで行われた。パス自身「ラッパチーニの娘」が収められている全集の中で彼の作品がホーソーンの作品を基にしていること、またホーソーンの作品とパスの作品は異なるものであることを述べているが、ホーソーンの作品を戯曲化するに至った理由は説明されていない。ただしパスが「ラッパチーニの娘」を戯曲化した理由の一つとして、ホーソーンの「ラッパチーニの娘」の土台になったと言われているインド神話のモチーフ―生ける毒のフラスコと化した乙女―を挙げることができる。このモチーフがインド神話を研究していたパスの興味をひいたのではないかと考えられる。

² Oviedo, José Miguel. "Octavio Paz o la lucidez ardiente", *Historia de la literatura hispanoamericana 4 De Borges al presente*, pp. 175-194. 参照。

³ Paz, Octavio. *Obra poética I Obras Completas 11*. p. 252. "Estoy habitada por tu deseo. Antes de conocerte no conocía a nadie, ni siquiera a mí misma."

本論文中におけるパスの作品の日本語訳はすべて拙訳である。ただし既訳のあるものに関しては参考にした。

⁴ *Ibid.*, p. 246. "(Corta un fruto y lo come.) Perdona que te coma; es como si me comiese un pedazo

de mí misma. (*Se ríe.*)"

⁵ Paz, Octavio. *El arco y la lira*. p. 135. "el canibalismo erótico"

⁶ 松阪仁伺『ホーソン研究—前テクニクの美学』150-168頁。

⁷ 大井浩二『ナサニエル・ホーソン論—アメリカ神話と想像力』92頁。

⁸ 神徳昭甫『炎と円環—ホーソン文学の両義性』63頁。

⁹ Hawthorne, Nathaniel. *Nathaniel Hawthorne's Tales*. p. 253. "I would fain have been loved, not feared," murmured Beatrice, sinking down upon the ground. "But now it matters not. I am going, father, where the evil which thou hast striven to mingle with my being will pass away like a dream—like the fragrance of these poisonous flowers, which will no longer taint my breath among the flowers of Eden. Farewell, Giovanni! Thy words of hatred are like lead within my heart; but they, too, will fall away as I ascend. O, was there not, from the first, more poison in thy nature than in mine?"

¹⁰ *Ibid.*, p. 253. "Rappaccini! Rappaccini! and is *this* the upshot of your experiment?"

¹¹ Paz, Octavio. *Obra poética I Obras Completas II*. p. 259. "Hija, ¿por qué me has abandonado?"

¹² *Ibid.*, p. 259. "Ya di el salto final, ya estoy en la otra orilla. Jardín de mi infancia, paraíso envenenado, árbol, hermano mío, hijo mío, mi único amante, mi único esposo, ¡cúbreme, abrázame, quémame, disuelve mis huesos, disuelve mi memoria! Ya caigo, ¡caigo hacia detro y no toco el fondo de mi alma!"

¹³ Paz, Octavio. *El arco y la lira*. p. 134. "Los estados de extrañeza y reconocimiento, de repulsión y fascinación, de separación y reunión con lo Otro, son también estados de soledad y comunión con nosotros mismos. Aquel que de veras está a solas consigo, aquel que se basta en su propia soledad, no está solo. La verdadera soledad consiste en estar separado de su ser, en ser dos. Todos estamos solos, porque todos somos dos. El extraño, el otro, es nuestro doble."

¹⁴ *Ibid.*, p. 134-135. "El amor nos suspende, nos arranca de nosotros mismos y nos arroja a lo extraño por excelencia: otro cuerpo, otros ojos, otro ser. Y sólo en ese cuerpo que no es el nuestro y en esa vida irremediamente ajena, podemos ser nosotros mismos. Ya no hay otro, ya no hay dos. El instante de la enajenación más completa es el de la plena reconquista de nuestro ser. También aquí todo se hace presente y vemos el otro lado, el oscuro y escondido, de la existencia. De nuevo el ser abre sus entrañas."

¹⁵ *Ibid.*, p. 135. "Gracias al canibalismo erótico el hombre cambia, esto es, regresa a su estado anterior. La idea del regreso —presente en todos los actos religiosos, en todos los mitos y aun en las utopías— es la fuerza de gravedad del amor. La mujer nos exalta, nos hace salir de nosotros y, simultáneamente, nos hace volver. Caer: volver a ser. Hambre de vida: hambre de muerte. Salto de la energía, disparo, expansión del ser: pererza, inercia cósmica, caer en el sinfín. Extrañeza ante lo Otro: vuelta a uno mismo. Experiencia de la unidad e identidad final del ser."

¹⁶ Paz, Octavio. *La llama doble*. p. 111. "El acto en que culmina la experiencia erótica, el orgasmo, es indecible. Es una sensación que pasa de la extrema tensión al más completo abandono y de la concentración fija al olvido de sí; reunión de los opuestos, durante un segundo: la afirmación del yo y su disolución, la subida y la caída, el allá y el aquí, el tiempo y el no-tiempo. La experiencia mística es igualmente indecible: instantánea fusión de los opuestos, la tensión y la distensión, la afirmación y la negación, el estar fuera de sí y el reunirse con uno mismo en el seno de una naturaleza reconciliada."

¹⁷ *Ibid.*, p. 76. "deseo de *completud*"

¹⁸ *Ibid.*, p. 76. "todos, hombres y mujeres, buscamos nuestra mitad perdida"

¹⁹ *Ibid.*, p. 112. "El amor humano es la unión de dos seres sujetos al tiempo y a sus accidentes: el cambio, las pasiones, la enfermedad, la muerte. Aunque no nos salva del tiempo, lo entreabre para que, en un relámpago, aparezca su naturaleza contradictoria, esa vivacidad que sin cesar se anula y renace y que, siempre y al mismo tiempo, es ahora y es nunca. Por esto, todo amor, incluso el más feliz, es trágico."

²⁰ *Ibid.*, p. 132. "No sólo sabemos que vamos a morir sino que la persona que amamos también morirá. Somos los juguetes del tiempo y de sus accidentes: la enfermedad y la vejez, que desfigurán"

al cuerpo y extravían al alma. Pero el amor es una de las respuestas que el hombre ha inventado para mirar de frente a la muerte. Por el amor le robamos al tiempo que nos mata unas cuantas horas que transformamos a veces en paraíso y otras en infierno. De ambas maneras el tiempo se distiende y deja de ser una medida. Más allá de felicidad o infelicidad, aunque sea las dos cosas, el amor es intensidad; no nos regala la eternidad sino la vivacidad, ese minuto en el que se entreabren las puertas del tiempo y del espacio: aquí es allá y ahora es siempre. En el amor todo es dos y todo tiende a ser uno."

²¹ *Ibid.*, p. 145. "(E)l sentimiento intenso de la vida es indistinguible del sentimiento no menos poderoso de la extinción del apetito vital, la subida es caída y la extrema tensión, distensión. Así pues, la fusión total implica la aceptación de la muerte. Sin la muerte, la vida -la nuestra, a terrestre- no es vida. El amor no vence a la muerte pero la integra en la vida. La muerte de la persona querida confirma nuestra condena: somos tiempo, nada dura y vivir es un continuo separarse; al mismo tiempo, en la muerte cesan el tiempo y la separación: regresamos a la indistinción del principio, a ese estado que entrevemos en la cópula carnal. El amor es un regreso a la muerte, al lugar de reunión. La muerte es la madre universal."

²² Paz, Octavio. *El arco y la lira*. pp. 149-150. "Vivir es morir. Y precisamente porque la muerte no es algo exterior, sino que está incluida en la vida, de modo que todo vivir es asimismo morir, no es algo negativo. La muerte no es una falta de la vida humana; al contrario, la completa. Vivir es ir hacia adelante, avanzar hacia lo extraño y este avanzar es ir al encuentro de nosotros mismos."

²³ *Ibid.*, p. 155. "Ese estado del que habla Breton en el que «la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo pasado y lo futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo cesan de ser percibidos contradictoriamente» no se llama vida eterna, ni está allá, fuera del tiempo. Es tiempo y está aquí. Es el hombre lanzado a ser todos los contrarios que lo constituyen. Y puede llegar a ser todos ellos porque al nacer ya los lleva en sí, ya es ellos. Al ser él mismo, es otro. Otros."

²⁴ Paz, Octavio. *Obra poética I Obras Completas II*. p. 244. "Venenos y antídotos: una y la misma cosa."

²⁵ Paz, Octavio. *El arco y la lira*. pp. 132-133. "Asombro, estupefacción, alegría, la gama de sensaciones ante lo Otro es muy rica. Mas todas ellas tienen esto en común: el primer movimiento del ánimo es echarse hacia atrás. Lo Otro nos repele: abismo, serpiente, delicia, monstruo bello y arroz. Y a esta repulsión sucede el movimiento contrario: no podemos quitar los ojos de la presencia, nos inclinamos hacia el fondo del precipicio. Repulsión y fascinación. Y luego, el vertigo: caer, perderse, ser uno con lo Otro. Vaciar. Ser nada: ser todo: ser. Fuerza de gravedad de la muerte, olvido de sí, abdicación y, simultáneamente, instantáneo darse cuenta de que esa presencia extraña es también nosotros. Esto que me repele, me atrae. Ese Otro es también yo."

²⁶ *La hija de Rappaccini* の第6場を参照されたい。

²⁷ Paz, Octavio. *Obra poética I Obras Completas II*. p. 252. "Al verte, yo también recordé. Recordé algo extraviado hace mucho tiempo, pero cuya huella era imborrable, como una herida secreta; algo que de pronto surgiría frente a mí para decirme: mírame, recuérdame, ese que olvidaste al nacer, ése, soy yo."

²⁸ Paz, Octavio. *El arco y la lira*. p. 133. "La fascinación sería inexplicable si el horror ante la "otredad" no estuviese, desde su raíz, teñido por la sospecha de nuestra final identidad con aquello que de tal manera nos parece extraño y ajeno. La inmovilidad es también caída; la caída, ascensión; la presencia, ausencia; el temor, profunda e invencible atracción. La experiencia de lo Otro culmina en la experiencia de la Unidad. Los dos movimientos contrarios se implican. En el echarse hacia atrás ya late el salto hacia adelante. El precipitarse en el Otro se presenta como un regreso a algo de que fuimos arrancados. Cesa la dualidad, estamos en la otra orilla. Hemos dado el salto mortal. Nos hemos reconciliado con nosotros mismos."

²⁹ *La hija de Rappaccini* の第9場を参照されたい。

³⁰ *La hija de Rappaccini* の第9場を参照されたい。

³¹ Paz, Octavio. *Obra poética I Obras Completas II*. p. 251. "Cuando te vi, me pareció que se abrían muchas puertas. Yo estaba encerrada, tapiada. De pronto, un golpe de viento abrió puertas y ventanas. Me dieron ganas de saltar y bailar. Esa noche sentí que volaba. Pero volví a caer aquí, al

jardín. Sentí que los perfumes de todas estas plantas se habían entrelazado para formar una malla de hilos impalpables, que dulcemente, con gran suavidad, me apresaba. Estoy ligada al suelo. Soy una de estas plantas. Si me arrancasen, moriría. ¡Vete, déjame aquí!"

³² *Ibid.*, p. 241. "Mi nombre no importa. Ni mi origen. En realidad no tengo nombre, ni sexo, ni edad, ni tierra. Hombre o mujer; niño o viejo; ayer o mañana; norte o sur; los dos géneros, los tres tiempos, las cuatro edades y los cuatro puntos cardinales convergen en mí y en mí se disuelven."

³³ *Ibid.*, p. 247. "Duerme, y mientras duerme batalla contra sí mismo. ¿Habrá notado que el ramo de rosas, como si hubiese sido tocado por el rayo, ennegreció apenas Beatriz lo tomó entre sus brazos? A la luz indecisa del crepúsculo, y con la cabeza mareada por los efluvios de jardín, no es fácil distinguir una rosa seca de una acabada de cortar. ¡Duerme, duerme!"

³⁴ 大澤真幸『恋愛の不可能性について』165頁。

³⁵ Paz, Octavio. *Obra poética I Obras Completas 11*. p. 253. "Ajenos al mundo, se pasean entre las flores ambiguas y aspiran su vaho equívoco, que se extiende como el manto del delirio y luego se desvanece, sin dejar huella, como las imágenes del sueño se disuelven en el agua del alba. Y del mismo modo, en el espacio de unas horas, aparecieron y desaparecieron de la mano derecha de Juan -la misma que Beatriz había rozado un día antes- cinco pequeñas manchas rojas, parecidas a cinco flores minúsculas. Pero ellos no preguntan, no dudan y ni siquiera sueñan: se contemplan, se respiran. ¿Respiran la muerte o la vida? Ni Juan ni Beatriz piensan en la muerte o en la vida, en Dios o el diablo. No les importa salvar su alma ni conquistar riqueza o poder, ser felices o hacer felices a los demás. Les basta con estar frente a frente y mirarse."

³⁶ *Ibid.*, p. 253. "Él da vueltas alrededor de ella, que gira sobre sí misma; los círculos que él describe son cada vez más estrechos; entonces ella se queda quieta y empieza a cerrarse, pétalo a pétalo, como una flor nocturna, hasta que se vuelve impenetrable. Vacilante, él oscila entre el deseo y el horror; al fin se inclina sobre ella; y ella, bajo esa mirada desamparada, se abre de nuevo y se despliega y gira en torno de su enamorado, que se queda quieto, fascinado. Pero nunca se tocan, condenados a girar interminablemente, movidos por dos poderes enemigos, que los acercan y separan. Ni un beso ni una caricia. Sólo los ojos devoran a los ojos."

V. 「白」と読みの可能性

パスの詩作品「白」("Blanco", 1966) はインドでの経験を織り交ぜて書かれたものであり、パスの作品の中で最も野心的な詩と評価されるのが一般的である。「白」とインドの関係については「白」の形式がヘーヴァジュラ・タントラのマンダラを参考に行っている点や、詩の中にインドに関連付けられた言葉が用いられているほか、インドでの実体験に基づく『大いなる文法学者の猿』(*El mono gramático*, 1975) との類似点が多くあることなどからも明らかである。それは「白」がラテンアメリカやヨーロッパ以外の土地の思想を含んだ詩であることを意味する。パスは一メキシコ人男性としてヨーロッパ、アメリカ合衆国、アジア諸国を体感しており、そうした異文化での経験が詩に活かされていると言える。

また執筆におけるインド滞在の重要性や影響力についてはパス自身が「白」や『東斜面』(*Ladera este*, 1975) を引き合いに出し「インドでの生活がなければ『白』も『東斜面』を構成する詩の大半も書くことはできなかつたろう¹」と言及している。パスは1951年と、1962年から1968年まで、二度に渡ってインドに滞在しており、特に1962年から1968年までの長期に渡る滞在を経てさまざまな作品を執筆している。なかでも『大いなる文法学者の猿』は旅行記であると同時に精神的な旅路を描いた作品としても読めるため、パスのインドでの時間のはじまりから終わりへと向けた回想とも読める作品である。

こうしたなかで書かれた「白」にはパス本人による読み方の表が設けられており、「白」はその特徴的な形式からさまざまな読み方が考えられる。一方作品の解釈の面では、先行研究を参考にすれば特にマンダラをとりあげ非ヨーロッパ的、非アメリカ的な考えを用いた解釈が見られる。そもそもパスの詩や詩論については多くの先行研究が存在するが、それを研究するにあたり特徴的なのは多くの先行研究に加えパス自ら詩の解説を行っていること、またパスの詩論を解釈の一つの根拠とできる点である。パスの詩はパス自身によって細かく分析されており、それは理想的な研究の一つとも言える。しかし同時に彼自身の詩論において作品の解釈がすべて読者に委ねられていることも述べられており²パスは未来の読者に新たな読みの可能性を残したとも考えられる。実際「白」にはパスによる読み方の表が設けられていることから、「白」が読者を考慮した作品であることは明らかである。

第5章では「白」とマンダラの構造を関係づけているパス自身による「白」の解説や、「白」を英訳したエリオット・ウェインバーガーによる研究を概観した後、他者の存在に焦点を当て異なる側面から「白」の解釈を試みる。そのうえでハンス・ロベルト・ヤウスやヴォルフガング・イーザーの受容美学の理論を参考にしながら「白」の読者の機能を見てゆく。

1. 「白」の先行研究

1.1. 前書きと読み方

一般的に「白」はパスの詩作品の中でも特に野心的な作品として扱われているが、その理由は「白」の形式にある。「白」の初版本は縦に長い一枚の紙に書かれたテキストが蛇腹状に折りたたまれたものであり、本のようにページをめくることなく全体で一つの作品を表わす形式をしていた。しかし「白」は詩集『東斜面』やパスの全集に収められる際、初版本で用いられていた特殊な形式を失っている。そのためパスはこの特殊な形式を失った「白」に以下のような前書きを付け、どう読まれるべき作品なのかを自ら説明している。

「白」の初版本の特徴をこの本に再現することはできないので、この詩は一枚のページの上にある記号の連続として読まれるべきである、と指摘しておく。読み進むにつれて、ページは広がってゆく。つまりページは運動の中でテキストを現出させ、ある意味ではテキストをつくっている空間である。それはタントラの絵や表象の巻きものが私たちをいざなう不動の旅のようなものである。巻きものを広げれば私たちの目の前に一つの儀式、一種の行列や巡礼が広がるのだが、どこへ向かって？ページという空間は流れ、テキストをつくりあげ、そしてテキストを四散させる—空間はまるで時間のように流れてゆく。この時間的秩序の配列にしたがって。そしてそれは詩の流れが採用する形式である。詩の文は別の配列、空間的配列に対応する。詩を構成しているさまざまな部分は、マンダラの領域、色、シンボル、像のように配置されている。「白」の初版の印刷と製本は、詩を支える空間の存在ほどテキストの存在を強調していない。その空間とは、エクリチュールと読みを可能にし、そしてあらゆるエクリチュールと読みの終わるところである。³

この前書きを通しパスが語りかけているのはこれから「白」を読む読者である。つまりパスは実際に目の前にいて顔の見える読者ではなく、想像の中で作り上げた未来の読者へ向けてこの前書きを書いたことになる。したがってこのときパスが抱いている読者像は、パスのどう読まれたいかという意図を理解し、それを踏まえたくて作品を読む理想の読者像である。

この前書きから読み取ることができるパスからのメッセージは大きくわけて三つある。まず「白」は一枚のページの上の記号の連続として読まれるべきテキストである。一般的な本はページをめくりながら読み進めてゆくが、本来の「白」はそれとは異なりたった一枚のページの上に書かれている。したがって「白」はページによる区切りを持

たず、本質的にはテキストのはじまりから終わりまでで一つの詩を構成している。それと同時に「白」は記号の連続として読まれるべき作品である。つまりテキストは途切れることなくはじまりから終わりまで不断の運動を行う。「白」は運動するテキストである。次に「白」は「タントラの絵や表象の巻きものが私たちがいざなう不動の旅のようなもの」である。パスの作品の中で旅に関連したものとして「白」と同様パスのインド滞在を基に書かれた『大いなる文法学者の猿』があるが、「白」も『大いなる文法学者の猿』も作品全体を通し終着点へと向けた一連の運動となっている。それははじまりと終わりを持つ閉じられた運動ではあるが、同時に読者と接触するたびに再創造される常に未完の作品でもある。最後に「白」のページという空間は時間のように流れてゆくものだと述べられている。つまり「白」のテキストの運動は、詩の展開であり同時に時間の経過も表現している。パスは『弓と豎琴』(*El arco y la lira*, 1956) において詩のリズムが時間であることを述べており⁴「白」のテキストがリズムという詩の本質を描き出したものであると分かる。

また「白」は前書きと共に読み方の表も持ち合わせている。読書において作品のはじまりから終わりへ向けて読み進める読み方が一般的であるのに対し、読み方の表は「白」をはじまりから終わりへ向かう読み方の他に、詩のテキストを複数のものに分け、特殊な組み合わせで読み進める方法を提示している。「詩の組み合わせは『白』において時間的なものではなく空間的なものである。詩はパズルのようにさまざまな詩節から構成されている。読者はその詩節を結び合わせたり分離させることができる—20通り以上の可能性がある。それぞれの詩節はそれだけで一つの詩であり、またそれぞれの組み合わせや分離が一つのテキストをつくり出す。したがってただ一つの解答、一つのかたちを持つパズルとは異なり、『白』には20種類以上のかたちがあり、20通り以上のテキストがある。それぞれのテキストは異なり、そして同じことを言う。『白』の究極的な運動性は静止に変わる。⁵」

パスが言うような「白」の複数の読書の可能性や、それらの読みの可能性が読者の解釈に委ねられていることは、読み方の表によって証明されている。読み方の表は詩の構造と内容の面から説明されており、読者に自由な読書を提供すると同時に、読書の展開をある程度方向づけるような読者に対するパスからの直接的なメッセージともなっている。パスによる「白」の読み方の表は以下の通りである。

「白」はさまざまな読みの可能性を提供する作品である。すなわち、

- a) 総体的には一つのテキストである。
- b) 左右の列を除いた中央の列は一つの詩である。そのテーマは、黄・赤・緑・青の四つの状態を通して静けさから静けさへ（空白から白いものへ、そして白色へ）移ってゆく言葉の変化である。

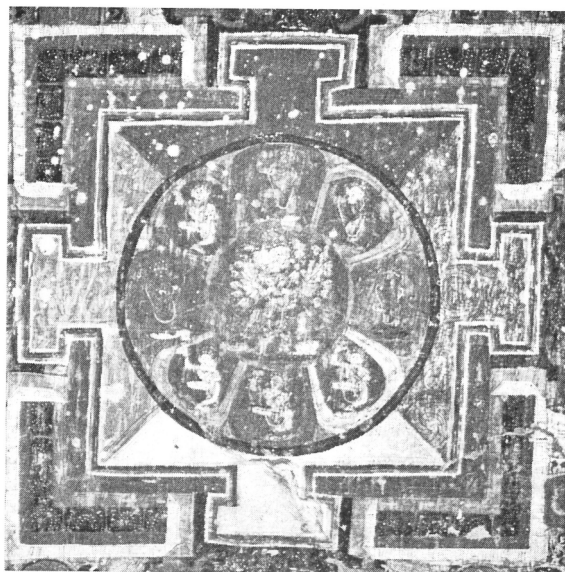
- c) 左側の詩は四大元素に対応する四つの要素に分けられた一つの詩である。
- d) 右側の詩はもう一つの詩であり、左側の詩と対照的な関係にあり、予感・知覚・想像・理解についての四つの変奏から構成されている。
- e) 左右二つの列によって構成された四つの部分は、左右の区切りを無視してそれぞれ一つの詩として読むことができる。つまり四つの独立した詩として。
- f) 中央の詩はそれぞれ独立した六つの詩として、左・右の詩は八つの詩として読むことができる。⁶

この表は「白」の読み進め方を説明すると同時に、パスがテキストに込めた意味内容を提示している。読み方の表のうち **b, c, d** は詩の意味内容を説明しており、これらの読み方からまず第一に「白」には精神状態の移り変わりを見られることが明らかである。中央の詩では読み方 **b** にあるように言葉の変化が表現され、左右に配置された詩では愛を体現する女性が表現されている。パスが自ら詩のテーマが言葉の変化であると言及していることから、詩の中で表現されている言葉や言葉に関する考えはパスのものだと考えられる。すなわち **b** で述べられている、白色の中をさまざまな色の変化を通りながら真っ白な状態へと辿り着く一連の運動は、まさに私の中に潜む未知の自分、もうひとりの私という他者の探求を表わすと考えられる。私の中に潜むもうひとりの私を見つけ出すことは、私の内奥から言葉をつくり出すことだと言い換えられる。つまり何も無い無の状態から私をつくり出し、まっさらな新しい私に生まれ変わるのである。ここに「白」と名付けられた理由の一つを見ることができる。それと同時にパスのもうひとりの私という他者の探求が、詩の実践においても私の内側へと向いていることが明らかとなる。

「白」の内容は内省的である。詩のテキストという空間の中で"el mundo"が示すのは常に言葉と女性であり、私の内的な世界しか示されていない。その世界とは私が言葉や女性と共に存在している外的な世界ではなく、私が私の中で向かい合う言葉と女性、もっと端的に言えば私の意識に認識されることによって存在する他者であり、私の意識に収まる世界である。しかしこのように複数の読み方を提示されたところで、これらのさまざまな可能性を実践するためには、まず全体を一つのテキストとして読む必要がある。全体に目を通さなければどの部分が中央の列や左右の列であるのか、またどのように **b** から **f** の読み方に対応するのかを判断することができない。複数の読みの可能性とは全体を一つのテキストとして読んだ後に生産的に増やしてゆくものである。したがって「白」は作者の意図で繰り返し読むように、また読者が自ら考えながら読書をするように方向づけられた作品である。

1.2. 「白」とマンダラ

パス自身がさまざまな場面で述べている通り、「白」の形式はヘーヴァジュラ・マンダラにインスピレーションを得たものである。ヘーヴァジュラ・マンダラは図1のように中尊ヘーヴァジュラを八人のダーキニーたちが取り囲むかたちを基本としている。

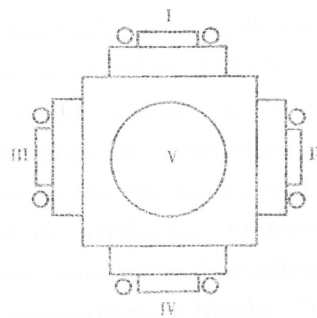


[図1]7

またマンダラは必ず構造を有しているが、その構造はそれ自体で完結した世界としての構造でなければならない。これは「閉じられた世界⁸⁾」である。同様に詩のテキストもまたそれ自体で完結した世界だと言える。「詩ははじまりと終わりを持っている。詩とは過ぎゆく時間である。⁹⁾」詩のテキストははじまりと終わりを持ち一つのテキストとして閉じられている。しかし「白」は複数の読書の可能性を持つ、読者へと開かれた作品である。つまり「白」は詩のテキストとして閉じられた構造であると同時に、詩の体験として読者へ開かれた作品である。閉じられた構造であるテキストに読者が参加し、その参加が条件となりテキストが読者に対して開かれる。読者が詩を開き、再創造し、こうした読者の参加によって詩は生きた作品となり、読者へ開かれた作品となる。

またマンダラの構造と「白」の形式の関係はエリオットが"*Paz en la India*"において詳しく説明している。エリオットは「白」のテキストが単純化されたマンダラであること、それが瞑想のための図面であることを指摘している。すなわち「白」のテキストは自分自身との内省的な対話をテーマの一つとしていることが窺える。エリオットは「白」を次のように捉え、図面化している。

その詩は当然ながらポエジー以外の神を持たず、詩を表わすイメージは抽象概念の性質を持っている。しかし一般的にはヘーヴァジュラ・タントラのマンダラのスケッチであり続けており、上から見たストゥーパのように概念を形成している。それは中央のドーム、四つの壁、二本の円柱を備えた四つの扉、そして四つのアーチを携えている。¹⁰



[図 2]¹¹

「白」を図面化した図 2 を図 1 と比較すれば明らかな通り、「白」はヘーヴァジュラ・マンダラと同様中央の部分とそれを取り囲む部分とで構成されている。図 2 で V は「白」のはじまりと終わりに位置する中央の詩を表わしており、I から IV は残る中央の詩と左右の詩を表わしている。パスが読み方の表で説明した通り「白」は四つの色の移り変わり、四大元素、四つの感覚に対応している。図 2 において北に位置する I は詩の中の黄色・炎・予感を、東に位置する II は詩の中の赤色・水・知覚を、西に位置する III は詩の中の緑色・大地・想像を、南に位置する IV は詩の中の青色・空気・理解をそれぞれ示している。エリオットは中央の V を白色と想定している。ただしそれは白色という色だけではなく、四つの色、四大元素、四つの感覚の終着点としての「白」、あるいはすべてがなくなる空白としての「白」を含んでいると考えられる。

先行研究において以上のような「白」の読みが存在する一方で、このエリオットによる詩の解釈は高度な知識を要するものであり、一般的な読者が自然に辿り着くものだと考え難い。確かにパスは「白」の前書きやインタビューにおいて「白」とマンダラの関係に言及しているが、構造的なことについて述べているだけであってそれ以上詳細な説明がされているわけではない。反対にパスが述べるように「白」が読者の自由な読みの可能性を提示する開かれた作品であるとすれば、エリオットによる詳細な解釈も一解釈として止まり、「白」は必ずしもヘーヴァジュラ・マンダラに基いた解釈のみを引き出すものではなくなる。パスやエリオットが述べるヘーヴァジュラ・マンダラに基づくテキストの解釈は誰にでも平等に与えられる普遍的な条件に過ぎない。それは解釈とい

うよりも説明とでも言うべき不動のもので、個人的な読書の経験ではない。記号としてのテキストの働きを考察したものではあるが、テキストから読み取り得る個人的な経験としての意味の可能性を提示してはいないのである。

「白」の形式に関してはパス本人が言及している通りヘーヴァジュラ・マンダラの構造を参考にしていることが明らかであるが、そのほかにも「白」のテキストが持つ詩の新たな可能性についてもパスの意見を見ることができる。マンダラの構造を基に「白」を形式的に解釈することは、マンダラの知識さえあれば誰が行ってもほぼ同様の結果に行き着くのに対し、テキストからどのような意味を取り出せるのか、内容的な面から解釈を行った場合、それは読者によって異なる結果を生み出すことになる。したがって「白」の形式はあくまでも読書を補助するものである。

「白」のテキストが持つ新たな可能性に関して、パスは「白」が本のページに止まらず映画のフィルムやテレビの画面といった新たな可能性を持つとも述べている。

「白」に関して、私はそのページと書式が精神的な経験の映写となるような本にしようとした。その経験とは空間と時間が同時に広がってゆく詩の読書である。そうした探求は映画のフィルムやテレビの画面という未知であり予想外であった可能性を認識させることになった。どちらも本のページに当たる。マラルメが望んだような開かれたページ。しかしそれだけではなくページは運動という夢にも見なかった特質を備えてもいる。運動するページ、その中では動くテキストが現れる。過ぎゆく空間、それは時間である。¹²

「白」のページに映写される精神的な経験とは、「白」が簡略化されたマンダラであり内省的な対話のための図面であることから明らかな通り、自分自身との対話、自己批判的なものである。そして自分自身の探求により浮かび上がる他者の探求、他者との対話でもある。パスの詩や詩論について考察する際は基本的に他者の存在や他者性をキーワードとして挙げられるが、これらはあらゆる対立を解消する概念である。他者性により、詩において私はきみであり、きみは私である。私は他者であり、他者であることによって私である。

「白」を構成する中央の詩には言葉と向かい合う詩人の姿勢が見られる。もうひとりこの私という他者の探求は本質的な部分で言葉の探求でもあることから、言葉と向かい合う中央の詩は言葉という他者の探求の詩である。一方、左右の列に配置された詩は男性と女性のイメージを持っており、恋人あるいは女性という他者を表わす詩だと考えられる。したがって「白」には身体を持つ他者と身体を持たない他者の存在を読み取ることが可能である。

2. 「白」に存在する他者のかたち

2.1. 「白」の余白と静けさ

本論文の第2章で確認したように、パスの他者は身体を持つ他者と身体を持たない他者の二種類のかたちを持っているが、「白」にはこれら両方の他者のかたちが描かれていると考えられる。まず「白」の中央の列の詩ではもうひとりの私の探求と、詩を書く行為について描かれている。詩を書く行為は詩人が言葉を見つけ出す行為であるため、これは言葉の探求と捉えることができる。一方左右の列の詩には愛や女性が表現されており、こちらには恋人あるいは女性という他者を読み取ることができる。こうした複数の他者のかたちを持つ点は「白」の特徴の一つである。また「白」は読み方の表を持つことから明らかなように、読者という新たな他者の可能性を秘めてもいる。したがって「白」は第2章で確認した身体を持つ他者と身体を持たない他者に加え、読者という新たな他者の可能性も持ち合わせている。

このように「白」はさまざまな読みの可能性を持つが、何よりもまず原作のタイトル"Blanco"そのものが複数の意味の可能性を秘めている。タイトルの意味は、読み方の表に色の移り変わりが示されていることから白色と捉えられるほか、仏教や禅と関係づけた解釈としての無、あるいはテキストが終着点へと向かう前進のかたちをしていることから目標点として捉えることも可能である。したがって「白」というタイトルの複数の意味からも詩の解釈の可能性を探ることができる。例えば「白」の解釈の一つとして、パス自身がインタビューの中で静けさをとりあげたものがある。

「白」はマンダラのように入口と出口を持っている。入口は言葉の前の静けさであり、出口は一度音楽となった言葉の後の静けさである。この読者であり詩人である言葉の巡礼は、宇宙の体であり女性の体である詩の体において実現する。¹³

言葉の前の静けさを詩の入口、一度音楽となった言葉の後の静けさを詩の出口としてある点から、「白」はテキストを縦に長い一枚のページとしたときの上部に位置する部分から下部に位置する部分へ向かって戻ることなく読み進めるべき作品だと分かる。したがって「白」は静けさに取り囲まれた中で一定の方向に向かって流れてゆく詩である。またパスが詩について述べている中での言葉という単語は、詩を構成する言葉そのものだと考えられる。そのうえで言葉の前後が静けさだということは、言葉は無音ではなく音を伴うもの、書かれることに止まらず、読まれることによって、読まれた詩の声として読者を伴う言葉であることが分かる。

もっと言えばパスは上の引用部分において「白」を音楽そのものとして捉えているのではないだろうか。「白」には読者に読まれている、すなわち読者の声によって再創造

されている瞬間があり、読書の前後は読まれていないために何の音が鳴ることもない静けさそのものである。詩がテキストとして書き記されるように、音楽もまた楽譜として書き残されるが、演奏される、あるいは奏者が譜読みを行わない限り、そこに書かれたものは記号であってメロディーではない。同じことが「白」にも起こっている。ここで言うメロディーとは読者が「白」の再創造によって手にする意味である。したがって「白」は静けさに取り囲まれた読みの可能性である。テキストは受容者を得ない限り作品ではなく、作品となる可能性を秘めたものでしかあり得ない。また「白」がリズムを描き出したものであるのなら、書かれた言葉はリズムそのもの、すなわち声であり、テキストの空白部分は声のない無音の状態、静けさを表わしていると言える。このとき〈白—余白—静けさ〉が成り立つ。「白」には詩のはじまりから静けさが漂っているのである。

読者は読書行為の中でテキストに書かれている内容を想像することができる。しかしそれだけで十分な理解を得られない場合はテキストに書かれていないことを自らイメージとして描き出さなければならない。だからこそ余白の部分が多ければ多いほど、読者は自ら考えることを求められる。テキストの余白は言葉を不確かにし、読者を戸惑わせる。しかしそれと同時にテキストに自由な解釈の可能性を持たせることができる。

2.2. 中央の詩

「白」が身体を持つ他者と身体を持たない他者を併せ持ち、さまざまな読みの可能性を秘めた詩作品であることを踏まえたうえで、実際に「白」の中で描かれている他者のかたちを確認してみよう。「白」では中央の詩と左右の詩が交互に配置されており、先に読み方の表で確認したように中央の詩と左右の詩では詩のテーマが異なっている。まず「白」は中央の詩によって始まるが、中央の詩は詩を書く行為を表現しており、言葉や書く行為といった身体を持たない他者の探求を読み取ることが可能である。

el comienzo
 el cimiento
 la simiente
 latente
 la palabra en la punta de la lengua
 inaudita inaudible
 impar
 grávida nula
 sin edad
 la enterrada con los ojos abiertos
 inocente promiscua

la palabra
sin nombre sin habla¹⁴

はじまり
 いしずえ
種子
 潜んでいる
云えそうで云えない言葉
きいたことのない きこえない
 何にも似ていない
たくさんある まったくない
 年もとらずに
目を開いたままに埋葬される
純粹な 雑多な
 ことば
名前はない 声はない

上に引用したのは「白」のはじまりの部分である。「白」は"el comienzo"という言葉で始まる。この"el comienzo"は言葉の意味通り詩のはじまりであり、そして言葉そのもののはじまりでもある。言葉のはじまりには何にも似ていない未だ聞いたことのないような言葉、まだ話されていない言葉の根源が潜んでいる。それは舌の先に、すなわち詩人の舌の先に潜んでいる。「白」の中央の詩は読み方 **b** で言葉の変化がテーマだと説明されているが、言葉の変化とは詩人によって言葉がつくり出され、声に出され、言葉として存在し、作品の一部となってゆく変化を表わしている。

この部分で描かれているのは詩人によって生み出された言葉そのものではなく、言葉が誕生する直前の瞬間である。"sin nombre"あるいは"sin habla"とあるように名前も声も持たないということは、その言葉は未だ存在していないことが分かる。しかし"la palabra en la punta de la lengua"から想像できるように、これから生まれてくる言葉は既にすぐに詩人の手の届きそうなところにある。この声を持たない瞬間こそが未だ何も聞こえない状態、静けさという状態である。言葉の誕生の瞬間、何か言葉として存在するとき、その直前そこには静けさだけが存在する。「白」の特徴的な書式はページ上に散りばめられた単語とその周りの余白によって、視覚的な面からも静けさを表現している。まだ静かな状態、名前を持たず言葉となっていない状態、そのとき静けさだけがそこにあり、他には何も認識することなどできない。あらゆるものは名前を持つこと、言葉として発せられることで認識可能となりその存在を認めることが可能となる。この

desvanecido

da realidad a la mirada¹⁵

精神

それは体のつくりごと

体

それは世界のつくりごと

世界

それは精神のつくりごと

ちがう

そうだ

見られているものの非現実

透明だけがのこる

となりの部屋からきこえるきみの足音

みどり色の雷鳴が

成熟する

空の葉のなかで

きみははだかだ

シラブルのように

炎のように

炎の島

同情的な燠の情熱

世界は

きみのイメージで

音楽に溺れて

きみの体は

ぼくの体にこぼれて

見られて

消えて

視線に現実を与える

この詩は中央の詩の中で最後に配置されたものであり、「白」そのものの終わりの詩でもある。この最後の詩に描かれている精神と体と世界の一体化は、パスのインスピレーションについての考えの表れである。パスの考えではインスピレーションによってあらゆる想像が可能となり、その想像によって主体と客体を溶かすこと、我々自身を溶かすこと、そして矛盾を消滅させることが可能となる。パスにとってインスピレーション

は詩的創造の基盤である。したがってインスピレーションに基づく詩作品からは詩を書く行為を読み取ることが可能である。例えば中央の詩で表現されているように詩の中できみは裸である。つまり生まれたての状態である。そして世界はきみのイメージである。すなわち世界はきみによって描かれており、中央の詩が詩を書く行為についての詩であるのなら、生まれることで詩の世界を描き出すことができるものとは言葉に他ならない。

またこうした「白」の中央の詩で描かれている言葉の探求、詩人と言葉の出会い、詩を書く行為は『大いなる文法学者の猿』の内容と類似している。『大いなる文法学者の猿』の内容も「白」と同様精神的に終着点へと向けて突き進んでゆくものであり、もうひとりの私という今・ここにはいない未知の存在の探求をテーマとしている。特に『大いなる文法学者の猿』の6には何かを書くことについて、あるいは「白」でも扱われている私ときみの境界の消失についての記述が見られる。

斑点、茂み、インクの染み。消した跡。線の中で、文字の蔓の中で捕えられている。書かれた線、母音の結び目に溺れている。子音の鉤や鉤に齧られ、啄まれている。記号の茂み、記号の否定。ばかばかしい身振り、グロテスクなセレモニー。充溢は絶滅に終わる。記号が記号を食べてしまう。茂みは砂漠に、静けさはざわめきになる。文字の砂地。腐敗したアルファベット、燃えたエクリチュール、言葉の残滓。灰。生まれかけの言語、幼虫、胎児、墮胎。茂み、殺人的な繁殖、荒地。反復、きみは反復の中を迷いながら進む、きみは反復の中の反復。反復の芸術家、変質の巨匠、破壊の芸術家。木々は木々を反復し、砂は砂を反復し、文字の密林は反復であり、砂地は反復であり、充溢は空白、空白は充溢、わたしは反復を反復する。記号の茂みで迷いながら、記号のない砂地をさすらいながら。ガルトアの太陽に照らされた壁の染み、ケンブリッジの午後の染み、茂みと砂地、不確かな景色を集めて分散させるわたしの額の染み。きみは（わたしは）反復の反復だ。それはきみでありわたしだ。わたしはきみで、きみはわたしだ。破壊。わたしは粉々になったわたしの上に横たわる、わたしは破壊に息づいている。¹⁶

冒頭の「斑点」「インクの染み」「消した跡」などから上に引用したテキストの中では何かを書く行為について論じられているのは明らかである。またテキスト内で用いられているさまざまな表現から、詩人が書いたり書いたものについて悩んだりしている様子が窺えるが、言葉を書き出すことに関するこのような逡巡は「白」の中央の詩と同様である。「インクの染み」と「消した跡」、そこから詩人が書いたものについて考え、書き直しているこの描写の中で、詩人は言葉を求め、母音と子音に身動きを奪われている。そして静けさがざわめきになるときは、詩の言葉が生まれる瞬間である。詩人は詩

にふさわしい言葉を見つけ出したのである。これらのことから、この部分で向かい合っているきみを言葉だと考えられるのではないだろうか。パスの愛をテーマとした詩の中ではきみと呼びかけるとき、呼びかける先には愛を体現する女性が存在する。しかし上に引用した部分では愛ではなく詩を書く行為と私の探求が描かれている。したがってここで私が向かい合うきみは詩人が向かい合う言葉だと考えられる。

以上のことから「わたしはきみで、きみはわたしだ」とは詩人である私と言葉であるきみの同化を表わしているのではないだろうか。それは詩人と言葉が一つになった状態、すなわち詩作の瞬間だと考えることができる。言葉が詩人にとって身体を持たない他者であるのなら、詩人が他者（言葉）と出逢いその言葉と同化することこそ詩の創造、詩を書く行為を表わしている。パスが述べていた他者と同化し完全な自分自身になること¹⁷とは、詩人の立場から見たとき、自分自身の思考と言葉が一致すること、そしてそれによって詩を生み出すことを意味している。

2.3. 左右の詩

「白」は中央の列と左右の列の交互に配置された詩によって成り立っているが、なかでも左右に配置された詩は感情的な詩であり、男女の関係、互いに向かい合う恋人たちの姿を読み取ることができる。またこの左右の詩では特に女性の身体や女性の眼差しを感じることができる。その視点はパスが男性であることも影響して特に男性が女性を見ているものと考えられる。

左右の詩は左が黒、右が赤で書かれており、詩が進むにつれ黒い節と赤い節の距離が縮まったり広がったりしてゆく。そうした左右の詩の視覚的に表された距離の変化からは、詩の内容のみならず、視覚的な面でも男女の様子が描かれていることが分かる。作中の男女が互いに引き寄せ合う様子とともに¹⁸詩が展開してゆくにつれ、男性は彼が見つめている女性との境界を失ってゆくことになる。

*los ríos de tu cuerpo
país de latidos
entrar en ti
país de ojos cerrados
agua sin pensamientos
entrar en mí
al entrar en tu cuerpo
país de espejos en vela
país de agua despierta
en la noche dormida*

*el río de los cuerpos
astros infusorios reptiles
torrente de cinabrio sonámbulo
oleaje de las genealogías
juegos conjugaciones juglarías
sujeto y objeto abyecto y absuelto
río de soles
las altas fieras de la piel luciente
rueda el río seminal de los mundos
el ojo que lo mira es otro río*

*me miro en lo que miro
como entrar por mis ojos
en un ojo más límpido
me mira lo que miro*

*es mi creación esto que veo
la percepción es concepción
agua de pensamientos
soy la creación de lo que veo*

*delta de brazos del deseo
en un lecho de vértigos*

*agua de verdad
verdad de agua*

La transparencia es todo lo que queda¹⁹

きみの体の川
鼓動の国
きみのなかへと流れてゆく
閉じられた視線の国
思考を持たぬ水
ぼくのなかへと流れてゆく
きみのなかへと流れてゆくとき
眠らぬ鏡の国
目覚めた水
眠っている夜のなかで

体による川
天体 細胞 爬虫類
夢遊病の辰砂の早瀬
家系の波
駆け引き 結合 旅の芸
主体と客体 卑劣であり許されている
光の川
輝く肌の高潔で残忍なひとびと
世界の種の川が流れてゆく
見られているものと見る目は別の川だ

見ているもののなかにぼくを見る
自分の目のなかへと入るように
ずっときれいな目のなかに
見ているものにぼくは見られている

見ているものはぼくのつくりごと
知覚は理解
思考の水
ぼくは見ているもののつくりごと

欲望の腕によるデルタ
めまいがしている川の底

真実の水
水からの真実

透明だけがのこる

パスが「白」の読み方の表 d で指摘している通り、左右の詩は対照的な関係にある。例えば上に引用した詩では左右の詩が共に冒頭に"río"という単語を持ち、上から下へと川が流れてゆくイメージで詩が流れてゆく。パスは『大いなる文法学者の猿』を通し女性性は川であったと述べているが、タントラにおいては女性を水で表すとされており、インドでの経験に基づいた「白」の中では水や川が女性のイメージに繋がると考えられる。

一つめの節を川として流れた水は、二つめの節で水たまりのように、鏡のようにさまざまなものを映し出す。そして最後の節ではすべてが流れ、一つになっている。

上に引用した左右の詩では、その中で用いられている表現から男女の交わりが表されていると考えられるが、私はあくまで私の中に自分を見ようとしている点に注意しなければならない。パスは目の前に他者としての女性がいたとしても、自分の中に自分自身を見ようとしている。パスにとって目の前に存在する女性とは自分自身を映し出す鏡である。自分の中に他者を見つけるということは、あるものの中に他のものを認識することである。そしてモノログとして自分の中に語りかける相手（私でありきみである聞き手）を見つけるということは、自分の中にきみという他者を存在させることである。この意味において、パスの詩的創造は存在の発見である。また、あるものの中にモノログのきみである私を見つけ出すことこそ、他者でありながら自分であるというパスの他者性の表明に他ならない。そしてこの他者の発見は上に引用した「白」の左右の詩の中に読み取ることが可能である。

モノログにおける聞き手が私の中の他者であり、自分と向かい合う他者は私から見たきみである。「白」の左右に分かれた詩においても、それぞれの詩が私ときみとして対照的であると考えることができる。以上のような「白」で述べられている私ときみの相関的な関係は、『弓と豎琴』に見られる私と他者の関係に関するパスの意見とほぼ同じことを表わしている。

きみの思考は透明である。その思考の中で、わたしはきみのイメージと熱狂するほど繰り返し混ざり合うわたしのイメージを見る。きみにより、わたしはひとつのイメージである。きみにより、わたしは他者である。きみにより、わたしはわたしである。あらゆる人間はこのように他者でありながら自分自身である。わたしはきみだ。そしてわたしは彼であり、わたしたちであり、きみたちであり、これであり、あれである。²⁰

ここで述べられている最も大きなことはきみが存在するからこそ私は私だ、ということである。私は私ひとりだけで私なのではない。自分の中に私にとって他者となり得るきみがいなければ、私が完全に私であることはない。先ほども述べた通り、私の中にきみを見つけるということは、あるものの中に他のものを認識することであり、言語に比喩力という他者を存在させる力を与えることである。

『弓と豎琴』からの引用部分において「きみの思考は透明である。その思考の中で、わたしはきみのイメージと熱狂するほど繰り返し混ざり合うわたしのイメージを見る」とあるのと同様に、「白」の左側の一つめの節では私が私を認めるのはきみの中におい

てである。私の中にきみがいて、その中に私がいる。おそらくさらに奥へ進めば再びきみがいて、そのきみの中には私がいる。終わりなく繰り返される私ときみの関係の中で、私が私を認めるのはきみの中においてであり、それと同様にきみがきみを認めるのは私の中である。つまり我々は他者を通して我々自身を認識するということである。だからこそ"entrar en ti"であり、"entrar en mí"であり、私ときみが映し合うということが、「白」において"país de espejos en vela/ país de agua despierta"と表現されている。また「白」の右側の詩は感覚的な詩であることから、一つめの節の"río de soles/ las altas fieras de la piel luciente/ rueda el río seminal de los mundos/ el ojo que lo mira es otro río"という部分が視線の複数性を意味していると考えられる。"el ojo que lo mira es otro río"というフレーズが、見る者の視線によってすべてが変わることを意味している。

二つめの節では、まず左側の詩の"me miro en lo que miro/ como entrar por mis ojos/ en un ojo más límpido/ me mira en lo que miro"の部分に注目してみよう。ここで確認できる主語は「私」と「私を見ているもの」である。最初の段階では私が自分自身を見ているのだが、動詞の活用形から分かるように最終的に私は私ではないものから見られていることになる。しかしはじめに私を見ていたのは動詞 *mirar* の活用形から私でしかあり得ない。つまり私が見られているという事実は変わらないが、私を見ている私はその視線の途中で私ではなくなってしまうのである。ただし私を見ているものは私ではなくなったが、見ているという点で私と向かい合い続けている。そして私が私を見ている人と向かい合っているということは、私を見ている人は私自身ではなく私にとって他者としての人物であり、また向かい合っているということは、私の地平から見たきみとなり得る。

同時に左側の詩に呼応している右側の詩の"es mi creación esto que veo/ la percepción es concepción/ agua de pensamientos/ soy la creación de lo que veo"の部分に関しては、こちら側をもととの私が見つけたきみ、つまり自分の中の他者の地平から見た世界を描いていると考えることができる。また、ここでは左右の詩はそれぞれが円環のような性質となっている。左側の詩のはじまりと終わりが"me miro en lo que miro/ me mira lo que miro"であり、右側が"es mi creación esto que veo/ soy la creación de lo que veo"であるが、どちらの詩もそれぞれのはじまりと終わりが呼応した意味内容である。さらに、左側の詩のはじまりと右側の詩の終わりが対照的な意味内容になっている。左の詩、右の詩はそれぞれ一つの円環であり、また左右二つの詩は二つで一つの大きな円環となる。はじまりと終わりが呼応し合い、すべての部分が境界でありながら境界ではないという性質を持つ詩からは、自分自身でありながら他者であるという私と他者の明確な境界が存在しないパスの他者性の考えを読み取ることができる。

また「白」の読み方 e にあるように左右二つの列によって構成された詩は左右の区切りを無視してそれぞれ一つの詩として読むことができる。しかし先に引用した左右の詩のように二つの詩の間に余白があれば、視覚的には左の詩と右の詩はそれぞれで独立し

たように捉えられやすい。一方次に引用する詩のように、左右の詩の間に余白がなければ左右の区切りを無視した一つの詩として捉えやすくなるのではないだろうか。

*se desata se esparce árida ondulación
se levanta se erige Ídolo entre brazos de arena
desnuda como la mente brilla se multiplica se niega
en la reverberación del deseo renace se escapa se persigue
girando girando visión del pensamiento gavilán
en torno a la idea negra cabra en la peña hendida
el vellón de la juntura paraje desnudo
en la mujer desnuda snap-shot de un latido de tiempo
pirauista nudo de presencias real irreal quieto vibrante
inmóvil bajo el sol inmóvil pradera quemada
del color de la tierra color de sol en la arena
la yerba de mi sombra sobre el lugar de la juntura
mis manos de lluvia obscurecida por los pájaros
sobre tus pechos verdes beatitud suficiente
mujer tendida hecha a la imagen del mundo*

El mundo es tus imágenes²¹

ほどける ちらばる 乾燥した波
おきあがる たちあがる 砂の腕に抱かれた偶像
精神のようにはだかである きらきら 増えて 拒絶して
欲望の反射のなかで 生き返って 逃げ出して 追いかけて
くるくる くるくる 思考のヴィジョン ハイタカ
黒い思いのまわりで 割れた岩の上のヤギ
羊毛の継ぎ目 むきだしの場所
はだかの女神のなかで 時間の鼓動のスナップショット
ピュラウスタ 存在の結び目 本当の 非現実の 静かな 振動する
動かぬ太陽の下で動くことなく 焼け野が原
大地の色の 砂のなかの太陽の色
僕の影による草 継ぎ目の場所の上で
雨による僕の手 鳥によるたそがれ時
きみのみどり色の胸の上に 満ち足りた幸せ
横たわる女 世界のイメージへと向けられて

世界はきみのイメージである

ここに引用した詩の内容として、詩の中に私ときみが存在している。私ときみが相互に取り込み合って両者の境界が消失するとき、当人たちは私ときみを同時に認識し得ない。私がきみできみが私であるとき、きみから見た私は元のきみの地平から見たきみに過ぎず、境界が消失した状態ではきみしか存在しなくなる。私はいない。テキストに存在している私ときみを同時に認識し得るのはテキストの受容者による読書行為においてだけである。同様に、この読書行為は左右二つのテキストの融合の場でもある。読者が「白」を読む際、左右に位置する詩は二つの詩を隔てる余白の有無によって、ページの上で左右の詩の距離が目に見えるかたちで変化する。このように「白」は詩を読むことで得られる言葉の意味だけで構成された詩ではなく、視覚的な要素を持った詩でもある。またテキストが静止することなくページを一つの空間として動いていることから、「白」は運動するテキストとも言える。先に見たようにパスは「白」を本のページに止まらず映画のフィルムやテレビの画面といった運動する性質を持ったものになぞらえて新たな読書の可能性を持つ作品としているが、こうした点がテキストの視覚的な構造によく表れている。

また読み方 e によって、先ほどの詩を一つの独立した詩として捉えることができるため、"El mundo es tus imágenes"がこの詩の最後のフレーズとなる。"El mundo es tus imágenes"から分かるように、最終的に世界はきみの持つイメージへと収斂される。きみが「白」の中のきみであることから、ここで描かれている世界とは「白」のテキストそのものではないだろうか。したがって"El mundo es tus imágenes"の一文により詩の中で描かれている視線はすべてきみのイメージであり、詩そのものもまたきみのイメージを意味することになる。このきみは作中で私と向かい合うきみであるが、詩そのものを世界として認識するきみは作品から直接語りかけられており、それは作品の外側の存在、すなわち「白」の読者になり得るのではないだろうか。詩の中では私ときみの境界が消失してゆくにつれ、テキストと読者の間の境界も薄れてゆく。「白」のテキストと読者の境界の消失に関しては"como esta página²²"とテキストの内側と外側が混同される描写もあり、「白」がもうひとりの私として言葉や恋人というパスの詩論で述べられている他者を探して進んでゆくと同時に、読者という新たな他者の可能性を秘めていることが窺える。

「白」の読者に限らず、一般的に読者は作品の外側から作品全体を把握できる存在である。テキスト全体を総体的に一つの詩として把握できる読者は、テキストの全体像を把握すると同時に、テキスト内に見出される他者の考えを自分の考えに取り込み、他者の経験を読書過程の中で知覚、想像、理解を通して経験することが可能である。したがって、「白」においてももうひとりの私という他者を探求し、中央の詩が言葉と書く行為

という他者を、左右の詩が恋人という他者を浮かび上がらせるとき、読者はその両方の他者を読書行為において経験することができる。すなわち読書は他者性の経験である。そして他者性の経験をする読者は、作者にとって作品の共同制作者であると同時に最大の他者である。読者とは作者と同じく作品の外側に存在し、作品を隔てて作者と向かい合う身体を持つ他者である。

3. 新たな他者としての読者

3.1. 読者の研究

先ほど確認したように「白」はテキストを挟んで作者と向かい合う読者という他者の可能性を露呈させる作品である。後ほど詳しく確認するが、読者に関してパスが彼の書いたものの判断は読者に委ねると述べていることから、パスにとって読者が作品の共同制作者であることが分かる。しかしパスは読者について、あるいは読むことについては詩人や詩作について詳しく論じているのに比べ、自分自身の詳細な考えを展開していない。そこでヤウスの『挑発としての文学史』を参考にパスの詩、とりわけ「白」の読者について考えてみよう。

読者について考えることは、自己批判的な態度の考察でもある。第一に読者という存在を読者の地平から考察できるのは読者本人に他ならない。なぜなら作者が読者を想定すると、それは特定の作品に対する限定された読者像になりかねないからである。しかし我々が読者として文学作品を手取る際に意識しているのは、まさに手の中にある文学作品や、それを書いた作者である。作品を手にしたときの読者の意識は、これから読む作品に期待を膨らませたり、それが好みの作者であればこれまでの読書の記憶を辿ってみたり、あるいはタイトルやあらすじから内容を想像するといったものであり、おそらく読者は自分が作品の読者であることをわざわざ意識することはない。

しかし文学作品に限らず、あらゆる芸術作品の完成に作品の受容者が必要であることはもはや明らかである。もっと言えば、文学や芸術における創造物は受容者を得たときに作品として完成するのであって、この世に生み出された段階では未だ作品とは言えないのである。したがって文学作品の研究はヤウスが述べているように作品や作者のみならず読者とその読書行為にも焦点を当てるべきである。

文学と芸術の歴史は、総じてあまりに長い間、作家と作品の歴史であり続けた。文学と芸術の歴史は、いわばこの分野での「第三階級」である読者、聴衆、観客を隠蔽し、あるいは黙秘してきたのである。この「第三階級」の機能は不可欠でありながらも、それについて語られることは稀であった。不可欠というわけは、文学や芸術は、作品を受け容れ、享受し、判断を下すひとびとの経験を媒介として、初めて具体的な歴史過程となるからである。彼らは作品を容認したり、拒否

したり、選別したり、忘れてたりするひとびとなのである。このようにして、彼らはさまざまな伝統を形成するのだが、他方では、さらに彼らは自ら作品を生み出すことによって、伝統に応える積極的な役割を担う力をもっていることを見のがすわけにはいかない。²³

文学や芸術に作品の受容者の機能が不可欠であるのは、あらゆる芸術の享受行為こそ芸術に生命を与えるものだからである。「享受は、先ず何よりも美的対象と同化し、驚き、身震いし、感動し、ともに泣き笑うという働きであって、この行為こそ、芸術が自律性をもつとされる時代までは自明のことであった、あの美的実践本来の意思疎通機能を支えているものなのである。²⁴」

ヤウスが「文学や芸術は、作品を受け容れ、享受し、判断を下すひとびとの経験を媒介として、初めて具体的な歴史過程となる」と述べていることから明らかなように、ヤウスは文学や芸術を単なる作品ではなく歴史という大きな単位で捉えており、このことが作品の研究において受容者という存在を浮かび上がらせている。例えば作者と作品だけが存在している場合、それは当人だけの限定された経験であり、作品が存在したという事実は第三者の記憶として生き続けることができない。しかし受容者を得ることで他者に経験され、作者と作品の外部の時間に参加できるようになる。したがって文学作品や芸術作品を歴史過程として捉えるためには作品の受容者が必要であり、また受容者が存在するときに作品は具体的な歴史の一部となるのである。

しかしこうした作品が一つの歴史過程であるとするれば、過去から現代まで続いてきた時間の流れの中で作品の受容者が時代と共に変化していることもまた事実である。作品は、いつの時代においても一つの歴史過程として受容者を必要としていることに変わりはないが、作品を受け容れ判断を下す受容者は絶えず変化している。すなわち作品は時代に合わせて常に異なる作品として存在しており、その瞬間ごとに変化していると言える。ヤウスはこの点について次のように述べている。

文学作品は、それ自体で成り立っている客体などではなく、どの時代のどの観察者にも同様の姿を示すことはない。文学作品は記念碑ではなく、独白的にその時代を超えた本性などを開示するものではない。それはむしろ、総譜のようなもので、読むたびにいつも新たな共鳴をおこすように作られていて、その共鳴音がテキストを言葉の素材から解き放ち、アクチュアルな存在、「語りかけると同時に、それを聞く能力をもつ対話者を創造しなければならない言葉」にするのである。

ヤウスが述べている通り、一つの文学作品がどの時代の誰に読まれようとも常に同じ印象を与える作品であることはあり得ない。作品を判断する美的感覚に時代ごとの流れがあり、また読者ひとりひとりが異なる感性を持つように、作品はいつ・誰に受容されるかでその都度違う姿を見せる。この当たり前の事実こそが、文学作品を未来へと生き長らえさせるのである。

ヤウスは上の引用部分で文学作品を総譜に譬えているが、それはテキストが受容者によって異なる顔を見せることを表わしている。総譜が我々にメロディーを伝えるのはそこに音符が書き込まれているからではない。対象となる曲を構成するすべてのパートが記されており、指揮者に合わせて各演奏者が実際に音を出すからこそ、総譜は我々にメロディーを伝える役割を果たすことができるのである。総譜に書き記された音符は、詩の言葉にあたる。そして指揮者は読者である。指揮者が楽譜を読んで自分なりの解釈で演奏を導くように、読者は自分の読書を通じてテキストに参加する。したがってヤウスが用いている共鳴という表現は、言い換えるなら読者の参加である。読者の参加こそテキストを現存とする。テキストを単なる言葉であることから解放する共鳴音は、テキストそのものだけで鳴り響かせられるものではない。読むたびにいつも新たな共鳴をおこすということは、文学作品は文学作品の受容者と共に共鳴をおこすということである。

3.2. パスの読者像

我々読者が作者という言葉を用いるときに想定している作者とはあくまで作品を通して抱く作者のイメージである。我々はほとんどの場合現実に存在する生身の作者とは触れ合うことなく作品を読んでいる。しかし我々は作品を読む際、作品をよりよく理解するために作品の書かれた当時の時代背景や作者の経歴などを作品を読み解く手がかりとして考慮に入れることがある。このとき読者にとっての作者とは、作品の説明にあたり一貫された解釈をし得る想像上の存在である。同様に作者が読者という言葉を用いるときに想定している読者とは彼あるいは彼女の作品を読む読者であり、読者もやはり作品を通して抱かれるイメージである。読者とは読む対象の書物に対し、それを読むひとである。各読者は個人的な背景を持ちながら作品を前に現実に存在しており、作者と読者の関係は作品を通して互いに向かい合うかたちである。何より作品が存在しなければ作者も読者も存在しないことが分かる。作者や読者はテキストによって生み出されると言うことができる。

色々な作家による多種多様な作品が存在するのと同様に、読者もまた色々な読者が存在している。そしてさまざまな読者が存在するということは、それぞれの読者が各自の理解の下、一つの作品に対し異なった読書を展開する筈である。後年のパスはこの点を考慮し作品の解釈を読者に委ねると述べている。²⁶詩が詩人によって意味を固定されたものではなく、読みの中に自らの知識や経験を入れてゆくという読者の積極的な参加に

よって再創造され続けるものであるというのは、近代以降多くの文学者によって論じられてきた。そもそも詩とは書かれたものが詩なのではなく、書かれたものから読者がそこに込められた問いと解答を読み取るものであるべきではないだろうか。イーザーの言葉によれば「解釈はテキストの意味の解明 [限定] にあるのではなく、テキストが内包する意味の可能性を明らかにしなければならない²⁷」のであり、詩作品は普遍的な意味を持たないものである。

もしもテキストそのものに作者の手によって問いや解答が明示されていた場合、読者が積極的な読みを行うことはない。それはもはや読書ではなく、単なるテキストの消費ではないだろうか。その点についてパスは「回転する記号」の中で詩に最終的な意味を与えるのは読者であると指摘している。

要するに、創り手という概念は個人的であれ集団的であれ一現代の作者とまったく同じものではないが一詩作品とは切り離すことができない。本当はあらゆる詩が集団的なのだ。創造には詩人の能動的あるいは受動的な意思と同じくらいに、もしくはそれ以上に、その時代の言語そのものが介入する。これはすでに完成されたような言葉ではなく、今まさに形成されている言葉、言語そのものについて述べることを望む言語である。そして詩人が望むと望まないに拘らず、詩の存在は作品を読むたびに再創造し最終的な意味を与える者、つまり作品の真の受容者である読者や聴衆によって証明される。²⁸

詩人は新たな言語をつくり上げるのではなく、ふさわしい言葉を与えるのである。それゆえに詩作とは名付けの行為である。我々は言語を介して理解し、表現する。すなわち我々「人間は言語である。なぜなら話したり聞いたりするのは常に人間だからである²⁹」。そして詩人が言語によってつくり上げられる、いわば言語を支配するのではなく言語に属する存在であるとするれば、詩人が詩の最終的な意味を与えることは不可能となる。つまり詩人が言葉を与えて表現し、読者が作品を受け取り読みの行為を通して作品に意味を与える。それは作品を受け取るという点において戯曲でも同様である。観客は演じられているものを通し、自ら考え理解しなければならない。

またパスは、作品の判断を読者に委ねることについては晩年に出版された全集の前書きにおいても再び言及している。

作者は自分の作品に対する良き裁き手というわけではない。作品に関する最終的な判断は他者へ、つまり読者へ委ねられなければならない。ただし美的感覚は時

と共に変わるため、それは一時的な最終判断である。しかし、それならなぜ私は自分の詩を読み直し、書き直すことに時間を費やしているのでしょうか？私は、詩とは言語による未完成であり、また終わることのない作品だと考えている。それぞれの詩は、決して書き上げられることのない別の作品の草稿なのだ。³⁰

詩が詩人という創り手によって生み出されたものであるにも拘らず、詩人は決して作品に対する良き裁き手であるとは限らない。詩を読むためには作者としてではなく読者として読む必要があるが、パスが述べている通り、美的感覚は時代と共に変化しており、いつの時代でも変わりのない普遍的な判断を下される詩というものは考え難い。詩に関して確実なことは、詩が言葉による作品だという点と、詩人によって作り上げられ読者によって読まれるという点である。しかし詩は読者に読まれるその瞬間に完成すると同時に、未来の読者へと残される新たな作品の草稿となるのである。

パスの詩作品は全集に収める際に多くの異同や修正を加えられており、パスはその変更点についての判断もまた読者に委ねていることになる。そのため詩人の立場は詩に対して絶対的ではないこと、またパスの詩が読まれる前提で書かれていたことが窺える。詩作品の最終的な判断は読者に委ねられるべきである、というパスの意見は、作品がその完成のために読者という他者の存在を必要としていることの表明であるが、詩に限らず、文学作品とは読者を得てはじめて作品として完成する。それぞれの詩作品が「決して書き上げられることのない別の作品の草稿」であるのはそのためである。テキストが読まれることで作品になるという考えはヤウス、パス共に見られる考えである。ヤウスはテキストが作品の受容者を創造するということを、そしてパスはテキストが詩人を創造するということを述べている。したがってテキストは読者や詩人と相補的な関係である。

4. 「白」の読書行為とテキストの作用

4.1. 「白」のテキストの特徴

先に見たように読者の存在とその働きを明確にするのであれば、同時にテキストの機能と読書という行為も明らかにする必要がある。そこでイーザーの『行為としての読書』を参考に、パスの読者とテキストの関係を見てみよう。読者のテキスト理解の行為は、イーザーによって明確に言い表されている。第一に、テキストの意味は言葉と読者双方の存在に依拠している。第二に、こうした相互作用の結果生まれる意味は普遍的な意味を持つものではない。

テキストからえられるイメージとしての意味は、テキストの記号と読者の理解行

為との相互作用の産物である。しかもこうした相互作用から、読者が自己を消去することなどはできない。むしろ読者は、テキストによって触発されたイメージ形成という能動性を通じて、テキストの状況に参加し、テキストが作用するのに必要な条件を作り出す。このように、テキストと読者とが相互に一つの状況を作り出すと考えるならば、ここでは主体-客体の対立関係はもはや通用せず、意味ももはや規定の対象ではなく、作用としてしか経験しえない。³¹

ここでは二つのことが言われている。一つ目は、意味はテキストそれ自体と読者のテキスト理解との相互作用によって生み出されるという点である。このとき読者のテキストへの参加はテキストが作用するのに不可欠な条件である。したがって読者とテキストは意味を生み出すために同等の働きをしており、〈読者—テキスト〉に〈主体—客体〉という関係が当てはまらなくなる。そしてこの意味の産出は、一つの経験に過ぎない。そのため意味は固定された内容ではなくテキストが作用するたびに生み出される可変的なものである。

二つ目はこうした経験を得ている間、読者は自己を消すことができず、あくまで自分の意識の下に意味を産出している、という点である。イーザーは読書におけるテキストの作用に関する読者の役割を指摘すると同時に、読者が完全にはテキストと一体化できないことを明確にしている。読書によって読者は他者の考えを経験することはできるが、元の私を完全に捨てて他者になることはできない。たとえ読書を通し空間的、時間的に遠くへ行くことができたとしても、私という本質から離れることは不可能である。

読者が自己を消去することができないという事実は、読者がテキスト作用に必要な条件をつくり出すという読者とテキストの関係を示す一方で、読者が持つ消去されることのない自己は、読書においてテキストに集中するのを妨げることがある。つまり私の意識が読書を邪魔する可能性がある、ということである。それは物語の作中人物の意見や、エッセイであれば作者の意見、詩であればテキストの内容を上手く感じ取ることができないなど、私の意識がテキストとスムーズに同化することができず、理解するのに時間を要する場合である。しかし読者はなぜ自らの知識や経験を手掛りに私として読書するにも拘らず、私の意識がテキストの理解を邪魔することになるのだろうか。この謎を解くために、読者とテキストの関係について、次のイーザーの意見を参考にしてみよう。

読書行為こそ、テキストが作用し始める場であり、読者こそテキストに生命を与えるものである。読者は、その〈意味〉がすでに過去のものとなり、もはや自分にとって有意的ではないテキストにも生命を与える。読書においてこそ、われわれは、もはや存在せず、また未だにないものが経験でき、それとともに、全く異

質なものを理解することができるのである。³²

上の引用部分でイーザーが述べていることは、読書行為の普遍的な可能性である。ここで注目すべきことは、イーザーがテキストではなく読書という行為を一つの場として捉えている点である。イーザーの考えでは読書行為の中でテキストが作用し、読者の存在が作用の条件となっている。一方パスの場合、パス自身が「白」について「言葉による体」と表現していたことから、空間的な拡がりを持つテキストに関して、テキストそのものが意味という言葉の作用を起こす一つの場であり、読書行為は言葉の作用を起こす一つの条件として捉えられていたと考えられる。いずれの場合にせよ、テキストに用いられた言葉が詩的作用を起こすことが共通している。

読書行為において我々読者は詩的作用を起こした言葉という未知のものの経験を得ることができる。未知のもの、すなわちそれは他者性を持つものである。読書行為の中で未知の経験を得るとき、つまり他者を受け容れるとき、本来の私の意識は他者と相対するものであり、この私の意識が強すぎるとき他者との同化、すなわちテキストの理解を妨げる原因となりかねない。一方、読書行為やテキストが他者との同化を可能とする一つの場であるのなら、読者は読書過程において他者性の経験をしていることになる。その最も大きな例として読者が他者の考えを自分の考えとして持ち得る点を挙げることができる。

結合可能な関連の網目を展開するのは読者であるし、またこの網目から特定の関連を選択するのも読者であるが、この選択を行なわせるに至る要因の一つは、読者であるわれわれが、他者の考えを自分の考えとしてもつところにある。その考えは個々にはどのようなものであっても、異質な経験を表現していることには違いない。そのため、当然われわれ自身の経験とは重なり合わぬところがあり、即座にはうけ入れられないことがある。そこで、選択にあたっては、ひとまず自分にとって既知と思える部分が手掛りとなる。³³

上記のようにイーザーも述べている通り、我々は読書という現象の中で他者の考えを自分の考えとすることができる。それは決して我々が他者と同じ思考回路を持つということではなく、他者の考えを確認し、意識の片隅に存在させることである。このとき確認した他者の考えと本来の我々の考えが近ければ近いほどテキストの理解は容易であるし、また我々は読書の中で出逢った他者に思い入れを持つ。こうしたことは現実世界のコミュニケーションでも起こり得る。したがって読書はコミュニケーションと類似し

た行為だと言える。ただし現実のコミュニケーションにおいては双方向的なやりとりであるのに対し、読書はテキストから読者への一方向的な関係でしかない。この読者とテキストの関係は読書の瞬間に生まれるものであり、テキストは読者を得るまでは何の現象も起こさない。ただしテキストは読者の記憶に留まることができる。テキストは読者を得るまでは何の現象も起こすことはないが、読書過程で得られた経験は、読者の中で常に今・この瞬間の記憶として生き続けることが可能である。また読書の中で出逢う他者によって示される経験が我々の持つ経験とはまったく異質であるとか、あるいは我々とはあまりにも異なる考え方である場合、我々はテキストの理解に時間を要する。このことから、我々は我々自身の経験や知識に応じてしかテキストを理解できないことが分かる。それはテキストの意味が読者に応じて変化することを示している。

以上のようにテキストから得られる意味はテキストと読者の理解行為の結果であり、読者はこうした読書過程において自己の意識を消すことはできない。反対に読者は自己の意識を残したままテキストに参加し、テキスト作用の条件となる。このとき〈読者—テキスト〉の間に〈主体—客体〉という関係はなくなる。したがって読者は私のままテキストに参加する。そのため我々は読書の間、私の意識から完全に解放されることがない。しかしこのように私の意識が残るからこそ、読者はテキストに参加しながらテキストを外側から見ることができる。「白」の読者はテキストにさまざまな組み合わせを施し複数の読書を行うが、このとき読者はテキストに参加しつつテキストを一步退いたところから眺めてもいる。つまり「白」は読者に参加と傍観を同時に強いる詩だと言いうことができる。「白」は読者をテキストの近くに存在させ、同時にテキストから離れた場所に存在させるという特徴を備えた詩作品である。

4.2. 理想の読者は存在するのか

詩や小説が読まれることで完成すること、そのため作品の完成には読者の存在が必要であることは説明するまでもなく明らかである。しかしどういった読者にどのように読まれるのか、そして読んだ後に読者がどう感じるのかといった読者の経験に関しては、どれ一つとして同じ経験はない。あるひとりの読者が同じ本を繰り返し読んでいる場合、読書行為の主体が同一人物であったとしても行為としての読書はその都度違っており、同一の読みが行われているとは言い難い。それは読者の心理状態、あるいは読者の持つ知識によって読書の内容が変わるためである。

読書というのは読んだものの内容を理解するだけの行為ではなく、読んだものを自分の知識や記憶の一部として取り込む行為でもある。このような読んだものを自分の一部とする読書行為は、ただ目で文字を追うだけでは不可能であり、読者の理解しようという意思が働いていなければならない。すなわち読者の参加が必要である。このとき問題となるのは読者は一体何を理解するのか、ということである。

文学作品の理解とは言葉の意味の理解と作者の意図の理解の二つを含んでいる。言葉

の意味を理解するためには作品に使用されている言語を知っていれば良いが、作者の意図を理解するためには言語能力だけでは不十分である。特に用いられている表現が抽象的であればあるほど、作者が何を表現したいのかを想像する能力が読者には求められる。そしてこのとき、作品の書かれた当時の時代背景や作者の言語観、創作上のテーマや趣向などを知っていれば、それらは作者の意図を理解するために読者を助けてくれる。しかしこうした読者に与えられた作者像は作品を通してのみ得られるものであり、現実生きる生身の作者ではない。それは作品によって読者の目の前に現れる作者であり、読者による想像上の人物である。

同様のことが作者から見た読者にも起こっている。作者は自分自身が作者であるために作品に与えられたメッセージを把握しているが、それを把握しているからこそ作品に対する理想の読者像を抱き得る。例えば作者が自分の作品をどのような作品かと述べる際、そこに表れる作品の評価は作者の抱く「こう読まれるべきだ」という意図の現れである。このことから「白」は特に理想の読者を持つ詩作品だと言える。「白」はマンダラの構造に着想を得ているとのことだが、必ずしもあらゆる読者がマンダラに関する知識を持ち合わせているわけでもなければ、そもそもすべての読者が「白」がマンダラの構造を参考に行っていることに気が付くとも限らない。したがって「白」に対する理想の読者としては先に見たエリオットの先行研究を挙げることができるが、こうした詩の解釈は決して一般的なものとは言えない。理想の読者とはあくまで理想の存在であり、現実に存在しているとは言い難い。それは作者本人でさえそうである。作者であろうと読書過程において必ずしも理想の読者となり得るわけではないのである。この点に関してイーザーは次のように述べている。

作者でさえ、自分自身の理想の読者になり難い。それはさまざまな作家の自作解説を見れば、すぐにわかる。自作の〈読者〉となった作者は、大抵の場合、作品のもつ作用をとらえることはせず、作家特有の言葉で、制作の意図、狙い、構成などを語り、読者の案内をしようとするが、その立場、視点は、読者の立場と本質的に変わらない。作者は作品の中ではすでに既存のコードを転換してしまっているのに、作品について語るとなると、もとのコードに立ち戻っている。従って、作者は、作者であると同時に理想の読者という二重人格になるのは原理的に無理である。作者が理想の読者になれる唯一の人間というのは、単なる要請にすぎない。³⁴

そもそも我々が同じ読書を繰り返すことは不可能である。それは読書とはその瞬間の現象であり、読書によって生み出される経験は読書を行う主体としての我々が既に持ち

合わせている経験に依拠しているからである。

意味は時間の推移の様態に結びついており、意味が具体化されるにしても、個別な経験の性格を濃厚にもつことになり、同一のテキストに対しても同じ意味の反復はほとんど不可能である。たとえば、同じテキストを二度目に読むときには、最初の場合と異なる印象をうける。そのときの気分ということもあるが、それは考えに入れる必要はない。重要なのは、最初の読書でえた意味地平が再読にあたって影を投げかけるところにある。われわれは以前にはもち合わせていなかった知識をもっており、時間軸に沿って集積する想像対象は、最初の読書のときと同じ順序をとるとは限らなくなる。³⁵

同じテキストを二度目に読むとき、読者は一度目には知らなかったことを既に知識として身につけており、そこに何が書かれているかを把握した状態でテキストを読み進めてゆくことになる。読書は瞬間の現象であるが、読書で得た経験が消えることはない。それは我々の中に生き続け、我々の知識となる。すなわち同じ読書などは起こり得ず、我々は常に変化し続けていることになる。詩を読むとき、そこには詩を読む私が存在する。それは常に分離している。詩を読み、参加し、再創造するということは、その読みの中に自分の経験や知識を入れてゆくということであり、また同時に読みながら新しい経験をしているということになる。なによりも、詩を読む私は詩を読んでいる間絶えず変化し続けていて、読んでいるうちに元の私からずれてゆくことになる。この場合の私は作品の共同制作者だと言える。受け身の読書ではなく積極的、生産的な読書を行うことで、詩は作者によって意味を固定された作品ではなく、読み手に開かれた作品となる。「白」は読者に起こるこの現象を利用した作品である。「白」の読み方の表に記されたような複数の読み方を経験するためには、先に述べたように、まずテキストをはじめから終わりまで読むことが必要である。そして読み方の表にあるさまざまな読書を行うために、「白」のテキストを繰り返し読むこととなる。この反復される「白」の読書の中で、同じテキストを読んでいるにも拘らず、同じ読書内容が反復されることはほぼ起こり得ない。すなわち読者はその都度新たな経験をしていると言える。

したがって「白」に限らず理想の読者が現実存在することはない。作品に内包された読者はあくまで虚像であり、そこに近づくことができたとしても、やはり各読者は作者の理想の読者とはなり得ない。理想の読者は、作者の意図を完璧に反映した理想的な解釈を常に行う存在であるが、一つのテキストに対して二度以上同じ読みを行うことが不可能であるのなら、こうした常に理想的である読者というのは存在し得ないことになる。読書の経験の中で読者がすべきことは、現実の作者が抱く理想の読者に近づこうと

することではなく、テキストから引き出し得る解釈の可能性を見つけ出すことである。その際、読者の判断基準となるのは各読者の持つ知識である。読者は自分の持つ知識をもとに、自分自身でテキストに含まれる未知の経験と向かい合わなければならない。

4.3. 「白」の読者の働き

ヤウスやイーザーが読者の参加をテキスト作用の条件として考えていたのと同様に、パスもまた詩の完成に読者の参加が不可欠だと考えていた。パスはこの参加をポエジー (poesía) という言葉を用いて説明している。パスは"poema"と"poesía"を明確に、とまではゆかないがある程度使い分けており、"poesía"で表現されるのは詩作品ではなく、詩に込められた詩人の想いなどもっと感覚的なものだと考えられる。あるいは詩をはじめあらゆるものに意識を向けさせる何かとも言える。ポエジーについて、パスは次のように述べている。

詩は、その人の気質や心や才能がどのようであれ、あらゆる人に開かれた可能性である。ところで、詩は可能性であり、それは読者や聴衆との接触によってのみ活気づくものでしかない。あらゆる詩には、それなしではポエジーとならないという共通点がある。それは、参加である。読者が詩節を再体験するたびに、詩的と呼ぶことのできる状態に達する。体験は色々なかたちを取り入れることができるが、それは常に他者となるために自身の向こう側へゆくこと、時間の壁を壊すことである。詩的創造と同様に詩の体験は歴史の中にあるために、それは歴史であり、同時に歴史を否定する。³⁶

以上のようにパスもまた、ヤウスやイーザー同様、文学作品と読者の関係を不可分のものとして捉えていた。詩はあらゆる読者が手にすることのできる可能性であり、読者との接触および読書行為を通してのみ現実となる現象である。パスが言うように詩は常に読者の参加を必要としており、我々は誰であれ詩を読むことができる。詩とは読者を選ばずあらゆる人に開かれているのである。パスにとって読書は今・ここにいる自分を乗り越えてゆくこと―他者となるために自分自身の向こう側へゆくこと―である。読者は読書過程において他者の考えを自分の考えとし、他者の経験を自分の経験とできる。すなわち詩の再創造という体験の中で読者は常に他者となる。

またパスの考えでは詩ではないものがポエジーを持つことはあっても、ポエジーを持たないものが詩であることはない。つまりポエジーとなるには欠かせない読者の参加がなければ、パスにとって詩は詩とはならないのである。ポエジーとは読者の参加、もっと正確に言うのであれば意識を向けさせる何かではないだろうか。例えばパスは絵画、

建築、音楽、さらには風景もポエジーを持つと述べている。³⁷これらに共通しているのはそれぞれの受容者が対象となるものに意識を向けさせられる、という点である。絵画や建築や風景は見なければ見えないし、音楽は聴かなければ聴こえない。またこうした対象物を意図的に受け取らない場合であっても、それらと接触を持った瞬間、意識は必ずそのものへと向けられる。その意識に触れるものがポエジーである。だからこそ、あらゆる芸術がポエジーを持つのである。

ポエジーを理解するあらゆる試みの中に残滓—哲学や道徳やその他のもの—が入り込むのが確かなら、あらゆる詩の疑わしい性格が救済のようにおもわれることも確かである。そして私たちがこれらの言葉を忘れ、その風味や意味が消えてしまったとしても、あふれるような時間であり、時間の連続という堤防を破壊した高潮であるその瞬間の感動は、未だに私たちの中に生き生きとしている。詩は純粹なる時間への道であり、存在の本源という海への没入である。ポエジーは時間、永久の創造的なリズムに他ならない。³⁸

ポエジーが時間でありリズムであるとすれば、時間とリズムこそが言葉を詩とする本質的な要素となる。運動を物理的に表したものが時間であるのなら、読者が詩を読むときに流れてゆく時間は読書という一つの運動であり、その運動そのものがポエジーである。またポエジーが時間であるのは、詩の中では時計の時間とは異なる詩の時間が流れていること、始原において詩は口述されるもの、声であったことによる。詩の時間は詩人が詩をつくり出す瞬間、あるいは読者が参加する瞬間にのみ動き出すため、休止を挟みながら流れてゆく時間である。そして時間の流れの中に休止が入ることによって、ある種のリズムが生まれる。リズムはある一定の単調な塊に何かしらの変化や刺激を加えることで生まれるものである。したがって時間とリズムは相補的であり、これら二つを切り離すことはできない。独自の時間を持つ詩において、リズムは詩の本質的な役割を果たしている。ちなみに詩人とリズムに関しては、パスは次のように述べている。

詩は魔法でも呪術でもないけれど、詩人は祈祷や占いに似せて言葉の秘められた力を呼び覚ます。詩人はリズムを使って言葉に魔法をかける。一つのイメージが別のイメージを呼び起こす。こうしたリズムの支配的な働きは、詩を他の文学形式から区別する。詩はリズムに基いた詩句の集合体、言葉の秩序である。³⁹

パスが述べている通り、詩人が言葉とリズムで詩をつくる。したがってある詩をとりあげる際、その詩の言葉とリズムは不可分である。どちらか片方が欠けていては、その詩を表わすことができない。それは詩のはじまりが発話であり、声によって読まれるものであったことに由来する。またリズムは詩が書き言葉となってからも韻律として生き続けてきた。しかしパスはリズムを単なる韻律ではなく、もっと大きく抽象的なものとして捉えている。

リズムが我々の目の前に広がる時、それと共に、すなわち我々に、何かが起こる。リズムには「～まで行く」という動きがある。それは我々とは何なのかが解明されると同時にしか解明され得ない。リズムは韻律でもなければ我々の外側にある何かでもなく、我々をリズムに注ぎ、我々を「何か」まで放つ我々自身である。リズムは意味であり何かを言う。そのため、リズムの持つ言葉の内容やイデオロギーの内容は不可分である。⁴⁰

パスが述べるようにリズムが詩の本質であり我々自身であるとすれば、個々の詩がそれぞれ普遍的なリズムを持つのではなく、リズムは我々が詩を介して実践するものとなる。それは読者ひとりひとりが自らの知識や感覚を頼りに実践するものであり、したがってその読書行為は、詩人の手で生み出された詩の単なる再創造などではなく、読者による新たな経験の創造である。このことから、パスは読者の参加に関して詳しく言及していなかったにも拘らず、彼の詩論には本質的に他者性の概念と並び読者の参加が含まれていたと考えられる。つまりパスの他者として読者も指摘することが可能である。

パスのリズムに関する考えから、リズムが詩の本質を成していることが分かる。「詩における音と意味の密接な結びつきはほかの文学ジャンルには見られない。これこそ詩の本質的な特徴であり、詩をほかの文学形式から区別するものである。詩はリズムカルな言葉の有機体である。それは書かれたり読まれたりするものではなく、言われたり聞かれたりする言葉による作品なのだ。⁴¹」しかしリズムは音であり、多くの視覚的な特徴を持つ「白」はリズムと並びそのテキストの形式も重要な要素である。それはパスが「白」を通し従来の詩には認めることのできなかつた新しい詩のかたちを求めていたからに他ならない。

詩が口頭で読まれるものから書かれるものへと変化したときから、詩は書かれたものとしてそれ自体で独立して残ることができるようになった。その結果、詩は耳で聴くものから目で見える要素も持ち合わせた新たなかたちを手に入れ、そこから記述された詩と発音された詩という二つの詩が生まれたのである。これら二つの詩はページの上で一つになる。「白」はページを一つの空間として自由に捉え、その空間において言葉が自由

に流れてゆく作品である。そこではエクリチュールとディスクールは単なる詩の要素ではなく、エクリチュールとディスクールこそが今・ここで読者によって読まれている現存の詩を構成するようになる。パスはこうした新たな詩を通して未来の詩のあるべき姿を述べている。

来るべき詩において、それは聞いて読む詩、見て聞く詩であり、祝祭と瞑想という二つの経験を結び合わせる。画面というページのうえでタイポグラフィは色彩と運動を与えられた記号、文字、イメージの源泉となるだろう。また声は反響と反映の幾何学を、空気、音、意味を結ぶ織物を描くだろう。⁴²

パスが考える未来の詩のかたち、それはまさしく「白」の形式である。「白」は目と耳で読み、聞く詩である。「白」のページはスクリーンのように空間となり、そこに記された文字は色彩や運動を備えている。なによりも祝祭は参加や共有の芸術であり、瞑想は宇宙や自分自身との静かな会話である。祝祭と瞑想、これらは「白」のテーマでもある。詩が〈書かれたもの〉というかたちを手に入れたときから、我々人間は意識の描写として詩を書き残すことができるようになった。詩はテキストとして残ることによって、詩を享受する人が途切れることなく存在する必要性から解放され、たとえ長い間忘れ去られていたとしても、もしも誰かが発見すれば息を吹き返すことができるようになったのである。詩は忘却の彼方で読者に見つけられるのを待つことが可能となった。つまり現在の読者だけに詩を読む機会が与えられるのではなく、未だ見ぬ未来の読者にも向けて、詩は存在するのである。

そして読者は詩を読むことで他者性の経験をすることができる。今を生き、未来を生きる読者は「白」をその時代、その瞬間に応じた読書行為で再創造するという機会と働きを与えられている。パスが予言した来るべき詩として「白」を経験すること、「白」に参加しその中で「私とは誰か」という大いなる問いかけに応じ解決を試みること、そして各読者が自らの手でその解答を見つけ従来解釈に捕われることなく「白」を読解すること、それこそが「白」の読者に求められる最大の働きである。そしてこの働きは「白」の読者に限らずあらゆる書物の読者に与えられた喜びでもある。

第5章のまとめ

第5章ではパスの詩作品「白」から読み取ることのできる他者の要素を確認したうえで、「白」のテキストが持つ新たな他者の可能性として読者を指摘しその働きを明らかにした。パスは大使として1962年から1968年までインドに滞在していたが「白」はその間に書かれた詩作品である。「白」はその特徴的な形式からパスの詩の中でも野心

的な詩と評価されるのが一般的であり、さまざまな読みの可能性を持つ作品である。「白」の初版本は縦に長い一枚の紙に書かれたものであり、ページによる区切りを持たないことで詩のはじまりから終わりまで流れるようなかたちで書かれていた。また詩のテキストは中央の列に配置されたものと左右の列に配置されたものの二種類で構成されており、左右に配置された詩のうち右側の文字は赤色で書かれている。このことから「白」は言葉を読むだけでなく目でそのテキストを見ることも要する詩である。この特殊な形式の詩にはパス本人による読み方の表が付けられており、その中で読者は詩をさまざまな組み合わせで読むことができると説明されている。

中央に配置された詩では基本的に言葉や書く行為について表現されている。その中には「白」と同じくパスがインドに滞在していた間に執筆された『大いなる文法学者の猿』との類似点が見られる。どちらの作品においても詩を書くにあたって悩む様子や書いたものを読み考える様子が描かれている。パスによればこうした言葉の誕生の瞬間とは静けさに囲まれているが、「白」ではテキスト上の言葉を取り囲む余白によって静けさが表現されていると言える。したがって「白」の中央の詩には言葉や書く行為といったパスの身体を持たない他者を読み取ることができる。

中央に配置された詩が主に言葉や書く行為を表現していたのに対し、左右に配置された詩は男女の関係や女性の身体などを読み取ることができる感情的な詩となっている。左右の詩は左が黒、右が赤で書かれており、詩の流れの中で黒い節と赤い節はくっついたり離れたりしながら視覚的な面でも男性と女性の距離を表現している。左右の詩の中では私ときみの相関的な関係が描かれており、女性や恋人というパスの身体を持つ他者を読み取ることができる。

「白」はパスによる読み方の表で説明されているようにこれら中央の詩と左右の詩を全体を通して一つの詩として読むことも、中央の詩だけを一つの詩として読むことも、あるいは左右の詩だけを一つの詩として読むことでさえも可能である。しかしこうした複数の読みの可能性というものは読者に自由な読書だけでなく「白」を繰り返し読む必要性も与える。つまり「白」は読み方の表を持つ時点で読者という作品の外側にいる他者をも含んだ詩だと言える。「白」の読者に限らず、一般的に読者は作品の外側からテキスト全体を把握できる存在である。テキスト全体を把握できる読者は読書過程の中でテキストに描かれたものを他者の経験として自分の中に取り込むことができる。すなわち読書とは他者性の経験である。そして他者性の経験をする読者は作者と同じくテキストの外側に存在し、テキストを挟んで作者と向かい合う。読者は作者にとって最大の他者とも言える存在である。

読者について、パスは「回転する記号」の中で詩に最終的な意味を与えるのが読者であることを指摘している。つまりパスにとって詩とは読者に読まれるその瞬間に完成すると同時に、次の瞬間には未来の読者へと残される別の作品の草稿である。またパスの詩作品が全集に収められる際に多くの異同や修正を加えられていることから、全集の前

書きでも「回転する記号」と同様、読者に作品の判断を委ねるというパスの考えが記されている。こうしたテキストが読者によって作品として完成させられるという考えはヤウス、パス共に見られる考えであり、パスの詩論においてもヤウスの受容美学の理論と同様に読者が重要視されていたと分かる。なによりヤウスやイーザーが読者の参加をテキスト作用の条件として考えていたのと同様に、パスもまた詩の完成に読者の参加を必要としていたのである。このことから、パスは読者の参加について詳しく説明してないにも拘らず、彼の詩論には読者の参加が含まれていたと考えられる。したがってパスの他者として読者も指摘することが可能である。

¹ Paz, Octavio. *Miscelánea III Obras Completas 15*. p. 345. "Sin mi vida en la India no habría podido escribir *Blanco* ni la mayoría de los poemas que forman *Ladera este*."

本論文中におけるパスの作品の日本語訳はすべて拙訳である。ただし既訳のあるものに関しては参考にした。

² Paz, Octavio. *El arco y la lira*. p. 278. 参照。

³ Paz, Octavio. *Obra poética I Obras Completas 11*. p.422. "Como no ha sido posible reproducir aquí todas las características de la edición original de *Blanco* (México, 1967), señalo que este poema debería leerse como una sucesión de signos sobre una página única; a medida que avanza la lectura, la página se desdobra: un espacio que en su movimiento deja aparecer el texto y que, en cierto modo, lo produce. Algo así como el viaje inmóvil al que nos invita un rollo de pinturas y emblemas tántricos: si lo desenrollamos, se despliega ante nuestros ojos un ritual, una suerte de procesión o peregrinación hacia ¿dónde? El espacio fluye, engendra un texto, lo disipa —transcurre como si fuese tiempo. A esta disposición de orden temporal y que es la forma que adopta el curso del poema: su discurso, corresponde otra, espacial: las distintas partes que lo componen están distribuidas como las regiones, los colores, los símbolos y las figuras de un mandala... La tipografía y la encuadernación de la primera edición de *Blanco* querían subrayar no tanto la presencia del texto como la del espacio que lo sostiene: aquello que hace posible la escritura y la lectura, aquello en que terminan toda escritura y lectura."

⁴ Paz, Octavio. *El arco y la lira*. pp. 49-67. 参照。

⁵ Paz, Octavio. *Miscelánea III Obras Completas 15*. pp. 50-51. "En *Blanco* las combinaciones no son temporales sino espaciales. El poema está hecho de distintas partes, como un rompecabezas. El lector puede asociar o disociar las partes -hay más de veinte posibilidades. Cada parte es en sí misma un poema y cada asociación o disociación produce un texto. Así, a diferencia de los rompecabezas, que sólo tienen una solución, una figura, en *Blanco* hay más de veinte figuras, más de veinte textos. Cada texto es distinto y todos dicen lo mismo. La extrema movilidad de *Blanco* se resuelve en inmovilidad."

⁶ Paz, Octavio. *Obra poética I Obras Completas 11*. p. 423.

"BLANCO es una composición que ofrece la posibilidad de varias lecturas, a saber:

- a) En su totalidad, como un solo texto;
- b) la columna del centro, con exclusión de las de izquierda y derecha, es un poema cuyo tema es el tránsito de la palabra, del silencio al silencio (de lo «en blanco» a lo blanco —al blanco), pasando por cuatro estados: amarillo, rojo, verde y azul;
- c) la columna de la izquierda es un poema dividido en cuatro momentos que corresponden a los cuatro elementos tradicionales;
- d) la columna de la derecha es otro poema, contrapunto del anterior y compuesto de cuatro variaciones sobre la sensación, la percepción, la imaginación y el entendimiento;
- e) cada una de las cuatro partes formadas por dos columnas puede leerse, sin tener en cuenta esa división, como un solo texto: cuatro poemas independientes;
- f) la columna del centro puede leerse como seis poemas sueltos y las de izquierda y derecha como

ocho."

⁷ 森雅秀『マンダラ事典』47頁、ヘーヴァジュラ・マンダラ (ラダック/チャチャプリ寺)。

⁸ 立川武蔵『マンダラ』を参照されたい。

⁹ Paz, Octavio. *Miscelánea III Obras Completas 15*. p. 91. "El poema tiene un comienzo y un fin: es tiempo que pasa."

¹⁰ Weinberger, Eliot. "Paz en la India", *Archivo Blanco*. pp. 194-195. "El poema, por supuesto, no tiene otros dioses que la poesía, y las imágenes que lo representan tienden a la abstracción. Pero en lo general sigue el esbozo del mandala en el *Hevajra Tantra*, concebido como una stupa vista desde arriba, con su domo central, cuatro muros, cuatro puertas con dos columnas cada una, y cuatro portales."

拙訳。

¹¹ *Ibid.*, p. 195.

¹² Paz, Octavio. *La otra voz*. pp. 120-121. "En el caso de *Blanco*, me propuse diseñar un libro cuyas páginas y tipografía fuesen la proyección física de una experiencia mental: la lectura de un poema que se despliega, simultáneamente, en el espacio y en el tiempo. Estas búsquedas desembocaron en el obvio reconocimiento de las insospechadas e inexploradas posibilidades de la cinta cinematográfica y de la pantalla de televisión. Ambos son el equivalente de la página del libro. Páginas sueltas, como quería Mallarmé pero, asimismo, dotadas de un atributo que nunca soñó: el movimiento. Páginas móviles y en las que aparece un texto móvil. Espacio que transcurre: tiempo."

¹³ Paz, Octavio. *Miscelánea III Obras Completas 15*. p.136. "Como el mandala, *Blanco* tiene una «entrada» y una «salida». La entrada es el silencio antes de la palabra; la salida, el silencio después de la palabra, una vez convertida en música. Esta peregrinación del lenguaje que es el poeta que es el lector se realiza en el cuerpo del poema que es el cuerpo de la mujer que es el cuerpo del cosmos."

¹⁴ Paz, Octavio. *Obra poética I Obras Completas 11*. p. 425.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 446-447.

¹⁶ Paz, Octavio. *El mono gramático*. pp. 39-40. "Manchas: malezas: borrones. Tachaduras. Preso entre las líneas, las lianas de las letras. Ahogado por los trazos, los lazos de las vocales. Mordido, picoteado por las pinzas, los garfios de las consonantes. Maleza de signos: negación de los signos. Gesticulación estúpida, grotesca ceremonia. Plétora termina en extinción: los signos se comen a los signos. Maleza se convierte en desierto, algarabía en silencio: arenales de letras. Alfabetos podridos, escrituras quemadas, detritos verbales. Cenizas. Idiomas nacientes, larvas, fetos, abortos. Maleza: pululación homicida: erial. Repeticiones, andas perdido entre las repeticiones, eres una repetición entre las repeticiones. Artista de las repeticiones, gran maestro de las desfiguraciones, artista de las demoliciones. Los árboles repiten a los árboles, las arenas a las arenas, la jungla de letras es repetición, el arrenal es repetición, la plétora es vacío, el vacío es plétora, repito las repeticiones, perdido en la maleza de signos, errante por el arrenal sin signos, manchas en la pared bajo este sol de Galta, manchas en esta tarde de Cambridge, maleza y arrenal, manchas sobre mi frente que congrega y disgrega paisajes inciertos. Eres (soy) es una repetición entre las repeticiones. Es eres soy: soy es eres: eres es soy. Demoliciones: me tiendo sobre mi trituraciones, yo habito mis demoliciones."

¹⁷ Paz, Octavio. *El arco y la lira*. p. 178. "Para ser él mismo debe ser otro."

¹⁸ Paz, Octavio. *Obra poética I Obras Completas 11*. pp. 428. "en la noche magnética".

¹⁹ *Ibid.*, p. 432.

²⁰ Paz, Octavio. *El arco y la lira*. p. 181. "Tus pensamientos son transparentes. En ellos veo mi imagen confundida con la tuya mil veces mil hasta llegar a la incandescencia. Por ti soy una imagen, por ti soy otro, por ti soy. Todos los hombres son este hombre que es otro y yo mismo. Yo es tú. Y también él y nosotros y vosotros y esto y aquello."

²¹ Paz, Octavio. *Obra poética I Obras Completas 11*. p. 436.

²² *Ibid.*, p. 434.

²³ ヤウス、ハンス・ロベルト『挑発としての文学史』日本語版への序文、5頁。

²⁴ 同上書、日本語版への序文、11頁。

²⁵ 同上書、33頁。

²⁶ Paz, Octavio. *Obra poética I Obras Completas II*. p. 18. 参照。

パスは全集 11 巻の前書きの中で作品に対する最終的な判断は読者という他者へ委ねられなければならないと説明している。この意見からもパスにとって読者とは現実に存在する他者であることが分かる。

²⁷ イーザー、ヴォルフガング『行為としての読書』36 頁。

²⁸ Paz, Octavio. *El arco y la lira*. p. 278. "En suma, la noción de un creador, personal o colectivo -algo que no es exactamente lo mismo que el autor contemporáneo- es inseparable de la obra poética. En realidad, todo poema es colectivo. En su creación interviene, tanto o más que la voluntad activa o pasiva del poeta, el lenguaje mismo de su época, no como palabra ya consumada sino en formación: como un querer decir del lenguaje mismo. Después, lo quiera o no el poeta, la prueba de la existencia de su poema es el lector o el oyente, verdadero depositario de la obra, que al leerla la recrea y le otorga su final significación."

²⁹ *Ibid.*, p. 277. "El hombre es lenguaje porque es siempre los hombres, el que habla y el que oye."

³⁰ Paz, Octavio. *Obra poética I Obras Completas II*. p. 18. "Los autores no son buenos jueces de sus obras. Hay que dejarle a los otros, a los lectores, el juicio definitivo. Provisionalmente definitivo: los gustos cambian con el tiempo. Si es así, ¿por qué me he empeñado en revisar y corregir mis poemas? Creo que los poemas son objetos verbales inacabados e inacabables; cada poema es el borrador de otro que nunca escribiremos."

³¹ イーザー、ヴォルフガング『行為としての読書』14-15 頁。

³² 同上書、31 頁。

³³ 同上書、219 頁。

³⁴ 同上書、48-49 頁。

³⁵ 同上書、261 頁。

³⁶ Paz, Octavio. *El arco y la lira*. p. 25. "El poema es una posibilidad abierta a todos los hombres, cualquiera que sea su temperamento, su ánimo o su disposición. Ahora bien, el poema no es sino eso: posibilidad, algo que sólo se anima al contacto de un lector o de un oyente. Hay una nota común a todos los poemas, sin la cual no serían nunca poesía: la participación. Cada vez que el lector revive de veras el poema, accede a un estado que podemos llamar poético. La experiencia puede adoptar esta o aquella forma, pero es siempre un ir más allá de sí, un romper los muros temporales, para ser otro. Como la creación poética, la experiencia del poema se da en la historia, es historia y, al mismo tiempo, niega a la historia."

³⁷ *Ibid.*, p. 14. 参照。

³⁸ *Ibid.*, p. 26. "Si es cierto que en toda tentativa por comprender la poesía se introducen residuos ajenos a ella -filosóficos, morales u otros- también lo es que el carácter sospechoso de toda poética parece como redimido cuando se apoya en la revelación que, alguna vez, durante unas horas, nos otorgó un poema. Y aunque hayamos olvidado aquellas palabras y hayan desaparecido hasta su sabor y significado, guardamos viva aún la sensación de unos minutos de tal modo plenos que fueron tiempo desbordado, alta marea que rompió los diques de la sucesión temporal. Pues el poema es vía de acceso al tiempo puro, inmersión en las aguas originales de la existencia. La poesía no es nada sino tiempo, ritmo perpetuamente creador."

³⁹ *Ibid.*, p. 56. "Aunque el poema no es hechizo ni conjuro, a la manera de ensalmos y sortilegios el poeta despierta las fuerzas secretas del idioma. El poeta encanta al lenguaje por medio del ritmo. Una imagen suscita a otra. Así, la función predominante del ritmo distingue al poema de todas las otras formas literarias. El poema es un conjunto de frases, un orden verbal, fundado en el ritmo."

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 57-58. "Cuando el ritmo se despliega frente a nosotros, algo pasa con él: nosotros mismos. En el ritmo hay un "ir hacia", que sólo puede ser elucidado si, al mismo tiempo, se elucida qué somos nosotros. El ritmo no es medida, ni algo que está fuera de nosotros, sino que somos nosotros mismos los que nos vertemos en el ritmo y nos disparamos hacia "algo". El ritmo es sentido y dice "algo". Así, su contenido verbal o ideológico no es separable."

⁴¹ Paz, Octavio. *La otra voz*. p. 122. "En ningún otro género literario es de tal modo íntima la unión entre sonido y sentido como en la poesía. Esto es lo que distingue al poema de las otras formas

literarias, su característica esencial. El poema es un organismo verbal rítmico, un objeto de palabras dichas y oídas, no escritas ni léidas."

⁴² *Ibid.*, pp. 123-124. "En el poema venidero, oído y leído, visto y escuchado, han de enlazarse las dos experiencias. Fiesta y contemplación: sobre la página animada de la pantalla, la tipografía será un surtidor de signos, trazos e imágenes dotadas de color y movimiento; a su vez, las voces dibujarán una geometría de ecos y de reflejos, un tejido de aire, sonidos y sentidos enlazados."

おわりに

パスの作品は詩に止まらず短編小説や戯曲など幅広く存在するが、これらすべてに他者を扱った作品が見られる。また、パスの詩論には他者という言葉が繰り返し登場する。この点から、パスの創作活動にとって他者という概念が重要な要素の一つであることは明らかである。本研究ではパスの詩論の中で用いられている他者という概念をとりあげ、主としてランボー、ブルトン、メルロ＝ポンティ、大澤真幸の他者に関する考えを参照することでパスの言う他者の性質を明らかにした。また短編小説、戯曲、詩といった複数のジャンルのパスの作品を多角的に考察し、パスが実際に作品内で他者をどのように描いているかを確認した。

第1章ではパスのプロフィールやパス以前の20世紀のアヴァンギャルド芸術運動を概観したうえで、アヴァンギャルドの中でも特にパスと深い関わりを持つシュルレアリスムと、シュルレアリスムに大きな影響を与えたランボーをとりあげ、パスの他者の性質を明らかにした。パスの他者はランボーの他者と同様未知の存在を意味しているが、ランボーやブルトンが今・ここを乗り越えようとしたのとは異なり、今・ここにある生と向かい合っている。したがってパスの他者は「私とは誰か」という問いに対する「私は私である」という答えであり、自己を確立するための手段の一つであると結論づけた。

第2章ではパスの他者を身体を持つ他者と身体を持たない他者に二分し、メルロ＝ポンティの「幼児の対人関係」と大澤真幸の「待つことと待たれること」を参考にしながら、その性質や相違点を確認した。そのうえでパスの『孤独の迷宮』を引用しながら、なぜこれらの他者が我々の目の前に現れるのか、また他者の存在が我々にどのように働きかけるのかを確認した。パスの身体を持つ他者は女性や外国人など具体的に存在する他人を指している。身体を持つ他者は鏡として働き、私から他者への視線を反転させることで「他者の他者としての私」をつくり出す。一方身体を持たない他者は私の中で私に欠如しているものとして現れる。これら二つの他者はどちらも私の存在を明かすために働く。身体を持つ他者は「私ではない」という否定に、身体を持たない他者は「今・ここにはいない」という否定によって私を孤独にさせる存在であり、私は孤独によって他者を求めることになる。これらの他者は「私は私である」と「私は(他者の)他者である」を成立させることによって、「私とは誰か」という問いに答えるための手段となると結論づけた。

第3章ではパスの短編小説「出逢い」に描かれた他者のかたちを、ボルヘスの短編小説「他者」とベネデッティの短編小説「もうひとりの私」との比較を通して明らかにした。「出逢い」の中で、他者と向かい合う私が最終的に求めているものは自分自身の正体である。したがって「出逢い」から読み取ることができる言葉と書く行為もまた、「私とは誰か」という問いに答えるためのパスの身体を持たない他者として捉えることが可能であることを論述した。また「出逢い」には『弓と豎琴』に見られる言葉や詩的創造に関する考えとの類似点があるため、「出逢い」の中でパスの言葉や詩的創造に関する

考えが実践されていることも確認した。

第4章ではパス唯一の戯曲である「ラッパチーニの娘」の中に描かれた他者のかたちを明らかにした。またホーソーンの原作との違いを通し、パスの作品オリジナルのメンサヘーロの働きや、ベアトリスの立場からの新たな読みを提起した。パスの「ラッパチーニの娘」はベアトリスとフアンの悲恋ではなくベアトリスと紫の木の悲恋として解釈する可能性も持ち合わせている。またメンサヘーロは作品の受容者というテキストの外側に存在する他者を露呈する存在である。したがってパスの「ラッパチーニの娘」は生や死といった孤独の経験、女性という他者を描いているだけではなく、メンサヘーロの存在を通し、我々に作品の受容者という新たな他者の可能性を提示する作品でもあることを論述した。

第5章では他者を描いた詩作品として「白」をとりあげた。「白」は言葉に関する詩と女性を扱った詩で構成されており、詩の中に身体を持つ他者と身体を持たない他者の両方のかたちを見ることができる。また「白」は「ラッパチーニの娘」同様テキストの外側に存在する他者を露呈する作品である。そこでパスの詩論をヤウスの『挑発としての文学史』とイーザーの『行為としての読書』と比較し、パスの抱く読者像と「白」の読者の働きを確認した。ヤウスやイーザー同様パスも読者の参加を重要視していたことから、パスの他者として読者も指摘することができる。読書の喜びの一つは読者が自分自身で作品を理解することにあるが、それは作者が抱いている作品の理想的な解釈などではなく、読者がその作品を自分自身で判断し、自分なりの解釈を行うといったもつとずっと自由な読書である。「白」はこの読書の喜びを大いに刺激し得る作品として、また常に未来の読者へと向けて開かれた詩作品として存在している。パスが「白」の読者に対して抱いていたのは作品に対する理想の読者像ではなく、自由に読むという理想的な読書をする未来の読者のイメージであると結論づけた。

以上第1章から第5章までの考察を通し、パスの短編小説、戯曲、詩といったあらゆる作品の中で、パスの他者は身体を持つ他者であれば女性、外国人、詩人と詩人ではない人の区別として、身体を持たない他者であれば生、死、愛、言葉、書く行為とさまざまなかたちで表現されていることが分かった。また「白」や「ラッパチーニの娘」、パスの読者に関する考えや受容美学との比較を通し、作者と向かい合う読者という新たな他者の存在も認めることができる。これらすべての他者に共通しているのは他者を追求することで明らかになるのが私の正体だという点である。パスにとって他者は「私とは誰か」という問いに答えるための手段である。すなわちパスは他者の探求を通し自己を探求していたと言える。パスの他者の探求は自己の探求であり、他者を通して「私は私である」という自己の肯定を果たしていると言える。

今後は本研究で明らかにしたパスの他者という概念の中から特に読者の存在に焦点を当てさらに詳しく研究し、読者の働きを中心に受容美学の理論を用いてパスの作品を分析することで、新たな作品解釈の可能性を提起することを課題としたい。

参考文献・資料

- 安藤哲行『現代ラテンアメリカ文学併走 ブームからポスト・ボラーニョまで』松籟社、2011年。
- イーグルトン、テリー『詩をどう読むか』（川本皓嗣訳）岩波書店、2011年。
- イーザー、ヴォルフガング『行為としての読書』（轡田収訳）岩波書店、1998年。
- 石原千秋『テキストはまちがわな—小説と読者の仕事』筑摩書房、2004年。
- 『未来形の読書術』筑摩書房、2007年。
- 『読者はどこにいるのか—書物の中の私たち』河出書房新社、2009年。
- 石原千秋ほか：『読むための理論—文学・思想・批評』世織書房、1991年。
- 巖谷國士「二人になった『私』」『ユリイカ 6月臨時増刊号』1976年、274-299頁。
- 『シュルレアリスムとは何か』筑摩書房、2002年。
- ウィルソン、ジェイソン「オクタビオ・パスとシュルレアリスム—姿勢と行動」（鼓直訳）『ユリイカ 6月臨時増刊号』1976年、252-266頁。
- ウェイミュレル、フランソワ『メキシコ史』（染田秀藤/篠原愛人訳）白水社、1999年。
- エーコ、ウンベルト『開かれた作品』（篠原資明/和田忠彦訳）青土社、1997年。
- 大井浩二『ナサニエル・ホーソン論—アメリカ神話と想像力』南雲堂、1974年。
- 大澤真幸『意味と他者性』勁草書房、2009年。
- 『行為の代数学』青土社、2008年。
- 『恋愛の不可能性について』筑摩書房、2011年。
- 大橋洋一『新文学入門』岩波書店、1995年。
- オディベール、カトリーヌ『「ひとりではいられない」症候群』（平野暁人訳）講談社、2012年。
- 神徳昭甫『炎と円環—ホーソン文学の両義性』ニューカレントインターナショナル、1992年。
- 久住真由「存在を旅する詩人オクタビオ・パス—『二つの庭の物語』」*LIBRARY iichiko*、第76号、2002年、39-42頁。
- 黒木朋興『マラルメと音楽—絶対音楽から象徴主義へ』水声社、2013年。
- クンデラ、ミラン『カーテン—7部構成の小説論』（西永良成訳）集英社、2005年。
- 在日メキシコ大使館編『条約から条約へ：墨日関係史ノート』メキシコ大使館、2005年。
- 坂部恵『仮面の解釈学』東京大学出版会、1979年。
- 佐々木健一『せりふの構造』筑摩書房、1982年。
- シェニウー＝ジャンドロ、ジャクリーヌ『シュルレアリスム』（星埜守之/鈴木雅雄訳）人文書院、1997年。

- 清水憲男「パス詩学の諸相」『季刊 iichiko』第 123 号、2014 年、17-32 頁。
- ジュネット、ジェラルム『物語の詩学』（和泉涼一/神郡悦子訳）書肆風の薔薇、1985 年。
- 『物語のディスクール』（花輪光/和泉涼一訳）書肆風の薔薇、1985 年。
- 『フィクションとディクション』（和泉涼一/尾河直哉訳）水声社、2004 年。
- ジョゼ、ジャック『ラテンアメリカ文学史』（高見英一/鼓直訳）白水社、1998 年。
- 新宮一成『ラカンの精神分析』講談社、2015 年。
- 鈴木和成『境界の思考—ジャベス・デリダ・ランボー』未来社、1992 年。
- 『書簡で読むアフリカのランボー』未来社、2013 年。
- 竹田青嗣『意味とエロス—欲望論の現象学』作品社、1986 年。
- 『エロスの世界像』講談社、1997 年。
- 立川武蔵『マンダラ 神々の降り立つ超常世界』学習研究社、1996 年。
- ダリーオ、ルベン『青・・・』（渡邊尚人訳）文芸社、2005 年。
- 鼓宗「メキシコにおける前衛主義—『同時代人』*Contemporáneos* を中心に—」『外国語教育研究』第 5 号、関西大学、2003 年、69-80 頁。
- 外山滋比古『読者の世界』角川書店、1969 年。
- 『近代読者論』みすず書房、1994 年。
- 滝浦静雄『「自分」と「他人」をどうみるか』日本放送出版協会、1990 年。
- 塚原史『言葉のアヴァンギャルド』講談社、1994 年。
- 『アヴァンギャルドの時代』未来社、1997 年。
- 『シュルレアリスムを読む』白水社、1998 年。
- 『反逆する美学—アヴァンギャルド芸術論』論創社、2008 年。
- 永井均『〈魂〉に対する態度』勁草書房、1997 年。
- 中地義和『ランボー—精霊と道化のあいだ』青土社、1996 年。
- 西上青曜『[図解] マンダラのすべて』PHP 研究所、1996 年。
- 丹羽隆昭『恐怖の自画像—ホーソーと「許されざる罪」』英宝社、2000 年。
- 野内良三『ランボー考』審美社、1978 年。
- 『ランボーの言葉—地獄を見た男からのメッセージ』中央公論新社、2012 年。
- 野村喜和夫『ランボー「地獄の季節」詩人になりたいあなたへ』みすず書房、2007 年。
- 野谷文昭『越境するラテンアメリカ』PARCO 出版、1989 年。
- 野谷文昭/且敬介編『ラテンアメリカ文学案内—文学の祭典』冬樹社、1984 年。
- パス、オクタビオ『孤独の迷路』（吉田秀太郎訳）新世界社、1976 年。
- 『大いなる文法学者の猿』（清水憲男訳）新潮社、1977 年。
- 「アンドレ・ブルトン—あるいは起点の探究」（野谷文昭訳）『ユリイカ 5 月臨時増刊号』1981 年、318-329 頁。
- 『孤独の迷宮』（高山智博/熊谷明子訳）法政大学出版局、1982 年。
- 『泥の子供たち—ロマン主義からアヴァンギャルドへ』（竹村文彦訳）水声社、

- 1994年。
- 「白」(鼓直訳)『ラテンアメリカ五人集』(安藤哲行ほか訳)集英社、1995年、193-216頁。
- 『エロスの彼方の世界—サド侯爵』(西村英一郎訳)土曜美術社出版販売、1997年。
- 『オクタビオ・パス詩集』(真辺博章訳)土曜美術社出版販売、1997年。
- 『二重の炎—愛とエロティシズム』(井上義一/木村榮一訳)岩波書店、1997年。
- 『三極の星 アンドレ・ブルトンとシュルレアリスム』(鼓宗訳)青土社、1998年。
- 『続オクタビオ・パス詩集』(真辺博章訳)土曜美術社出版販売、1998年。
- 『インドの薄明』(真辺博章訳)土曜美術社出版販売、2000年。
- 『驚か太陽か?』(野谷文昭訳)書肆山田、2002年。
- 『ソル・フアナ=イネス・デ・ラ・クルスの生涯—信仰の畏』(林美智代訳)土曜美術出版販売、2006年。
- 『もうひとつの声』(木村榮一訳)岩波書店、2007年。
- 「自分にとっての他人」(鼓直訳)『ペソア詩集』澤田直編、思潮社、2008年、124-133頁。
- 『弓と豎琴』(牛島信明訳)岩波書店、2011年。
- 『太陽の石』(伊藤昌輝/三好勝/阿波弓夫/田村徳章/松山彦蔵/後藤丞希訳)文化科学高等研究院出版局、2014年。
- 濱田明/田淵晋也/川上勉『ダダ、シュルレアリスムを学ぶ人のために』世界思想社、1998年。
- ハンスリック、エドゥアルト『音楽美論』(渡辺護訳)岩波書店、1970年。
- ヒュルゼンベック、リヒャルト編『ダダ大全』(鈴木芳子訳)未知谷、2002年。
- 平田オリザ『演劇入門』講談社、1998年。
- フィッシュ、スタンリー『このクラスにテキストはありますか』(小林昌夫訳)みすず書房、1992年。
- フランコ、ジーン『ラテン・アメリカ』(吉田秀太郎訳)新世界社、1974年。
- ブランショ、モーリス『書物の不在』(中山元訳)月曜社、2007年。
- フルトヴェングラー、ヴィルヘルム『音と言葉』(芳賀檀訳)新潮社、2004年。
- ブルトン、アンドレ『シュールレアリスム宣言集』(森本和夫訳)現代思潮社、1977年。
- 『通底器』(足立和浩訳)現代思潮社、1978年。
- 『ナジャ』(巖谷國士訳)白水社、1980年。
- 『シュルレアリスムとは何か』(秋山澄夫訳)思潮社、1994年。
- 『シュルレアリスムと絵画』(粟津則雄/巖谷國士/大岡信/松浦寿輝/宮川淳訳)人文書院、1997年。

- 『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』（巖谷國士訳）岩波書店、2011年。
- 『狂気的愛』（海老坂武訳）光文社、2008年。
- 『秘法十七』（入沢康夫訳）人文書院、1993年。
- ベアール、アンリ 『アンドレ・ブルトン伝』（塚原史/谷昌親訳）思潮社、1997年。
- ベイカー、ラッセル 『フロイト—その思想と生涯』（宮城音弥訳）講談社、1975年。
- ベンヤミン、ヴァルター 『複製技術時代の芸術』（ヴァルター・ベンヤミン著作集2）
（高木久雄/高原宏平/田窪清秀/野村修/好村富士彦訳）晶文社、1980年。
- 細見和之 『アイデンティティ／他者性』岩波書店、1999年。
- ホーゾン、ナサニエル 『ラッパッチーニの娘—アウペパンの作から』（岡本綺堂訳）『最後の箱』松山俊太郎編, pp. 3-47. 筑摩書房、1991年。
- 『ラパッチーニの娘』（阿野文朗訳）松柏社、2013年。
- ボルヘス、ホルヘ・ルイス 『ボルヘス、文学を語る』（鼓直訳）岩波書店、2002年。
- 『砂の本』（篠田一士訳）集英社、2011年。
- 松阪仁伺 『ホーゾン研究—前テクニクの美学』旺史社、1995年。
- マニー、クロード・エドモンド 『アルチュール・ランボー』（有田忠郎訳）白水社、1982年。
- マラルメ、ステファヌ 『骰子一擲』（秋山澄夫訳）思潮社、1991年。
- マルキス、ジョルジオ・デ. 1992. 『アヴァンギャルド芸術論』（若桑みどり訳）現代企画室。
- ミラー、ヒリス 『文学の読み方』（馬場弘利訳）岩波書店、2008年。
- 村田純一 『「わたし」を探検する』岩波書店、2007年。
- メルロ＝ポンティ、モーリス 『見えるものと見えざるもの』（中島盛夫監訳）法政大学出版局、1994年。
- 『眼と精神』（滝浦静雄/木田元訳）みすず書房、2010年。
- 『知覚の現象学』（中島盛夫訳）改訂版、法政大学出版局、2015年。
- 森雅秀 『マンダラ事典』春秋社、2008年。
- 森村泰昌 『踏みはずす美術史』講談社、1998年。
- ヤウス、ハンス・ロベルト 『挑発としての文学史』（轡田収訳）岩波書店、1999年。
- ヤーコブソン、ローマン 『詩学』（ローマン・ヤーコブソン選集3）（川本茂雄/千野栄一監訳）大修館書店、1985年。
- 山本哲士 『パスの「愛」論：『二重の炎』にみる相反共存の述語状態』『季刊 iichiko』第123号、2014年、123-127頁。
- ラカン、ジャック 『フロイトの技法論（上）』（小出浩之/小川豊昭/小川周二/笠原嘉訳）岩波書店、1991年。
- ランボオ、アルチュール 『ランボオの手紙』（祖川孝訳）角川書店、1973年。
- 『地獄の季節』（小林秀雄訳）岩波書店、2013年。

- 鷺田清一『じぶん・この不思議な存在』講談社、1996年。
- Benedetti, Mario. *La muerte y otras sorpresas*, Madrid, Santillana Ediciones Generales, 2010.
- Blasco, Gala/ Caballero, María/ Navascués, Javier De/ Rayo, Fernando/ Soria, Luis. *Manual de literatura hispanoamericana: IV Las Vanguardias*, Pamplona, Cénlit Ediciones, 2002.
- Borges, Jorge Luis. *El libro de arena*, Madrid, Alianza Editorial, 1977.
- Breton, André. 1963. *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1963.
- — — — . *Manifestos del surrealismo*, Madrid, Traducción de Andres Bosch, Guadarrama, 1969.
- Fleck, María Inés. *The visual poetry of: Vicente Huidobro, José Juan Tablada, and Octavio Paz*, University of California, 1995.
- Flores, Tatiana. *Mexico's revolutionary avant-gardes: from Estridentismo to ¡30-30!*, Yale University Press, 2013.
- Forster, Merlin H. *Las vanguardias literarias en México y la América Central Bibliografía y antología crítica*, Frankfurt, Vervuert, 2001.
- Franco, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana*, Traducción de Carlos Pujol, Barcelona, Editorial Ariel, 1975.
- Giraud, Paul-Henri. *Octavio Paz: Hacia la transparencia*, Traducción de David Medina, México, D. F., El Colegio de México, 2014.
- Grünfeld, Mihai G. *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia*, Madrid, Ediciones Hiperión, 1995.
- Hawthorne, Nathaniel. *Nathaniel Hawthorne's Tales Second Edition*, New York, W. W. Norton & Company, INC., 2013.
- Jiménez, Felipe B. Pedraza. *Manual de literatura hispanoamericana: IV. Las Vanguardias*, Pamplona, Cénlit Ediciones, 2002.
- Lafaye, Jacques. *Octavio Paz en la deriva de la modernidad*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Magis, Carlos Horacio. *La poesía hermética de Octavio Paz*, 2ªedi., México, D. F., El Colegio de México, 2014.
- Meidl, Martina. *Poesía, pensamiento y percepción Una lectura de Árbol adentro de Octavio Paz*, Madrid, Iberoamericana, 2015.
- Miranda, Roberto Santiago. *El pensamiento oriental en la obra de Octavio Paz*, Harvard University, 1989.
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana*, 2. Del Romanticismo al Modernismo, Madrid, Alianza Editorial, 2001.

- . *Historia de la literatura hispanoamericana*, 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo, Madrid, Alianza Editorial, 2001.
- . *Historia de la literatura hispanoamericana*, 4. De Borges al presente, Madrid, Alianza Editorial, 2001.
- Paz, Octavio. "El desconosido de sí mismo", *Cuadrivio*, pp. 131-163, México, D. F., Editorial Joaquín Mortiz, 1969.
- . *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*, 2ªedi., Barcelona, Seix Barral, 1974.
- . *Teatro de signos; Transparencias*, Selección y montaje de Julián Ríos, 2ªedi., Fundamentos, 1974.
- . *El mono gramático*, México, D. F., Ariel Seix Barral, 1975.
- . *Ladera este*, México, D. F., Editorial Joaquín Mortiz, 1975.
- . *El laberinto de la soledad*, 2ªedi., México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1976.
- . *Las peras del olmo*, Barcelona, Seix Barral, 1982.
- . *Árbol adentro*, Barcelona, Seix Barral, 1987.
- . *La otra voz : Poesía y fin de siglo*, Barcelona, Seix Barral, 1990.
- . *Libertad bajo palabra*, 2ªedi., Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- . *Conjunciones y disyunciones*, Barcelona, Seix Barral, 1991.
- . *Fundación y disidencia: dominio hispánico*, Obras Completas 3 Edición del autor, 2ªedi., México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1994
- . *La casa de la presencia Poesía e historia Obras Completas Edición del autor*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1994.
- . *Obra poética I*, Obras Completas 11 Edición del autor, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1998.
- . *Miscelánea I Primeros escritos*, Obras Completas 13 Edición del autor, 2ªedi., México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1999.
- . *El laberinto de la soledad*, edi., conmemorativa 50 aniversario I, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 2000.
- . *¿Águila o sol?*, edi., Conmemorativa, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 2001..
- . *El laberinto de la soledad: Postdata*, 3ªedi., México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 2002.
- . *Miscelánea III*, Obras Completas 15 Edición del autor, 2ªedi., México, D. F., Fondo de Cultura económica, 2003.

- . *Obra poética II*, Obras Completas 12 Edición del autor, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- . *El arco y la lira*, 3ªed., México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 2012.
- . *La llama doble*, Barcelona, Seix Barral, 2013.
- . *También soy escritura: Octavio Paz cuenta de sí*, ed. y selec. de Julio Hubard, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Paz, Octavio/ Ríos, Julián. *Solo a dos veces*, 2ªed., México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Rashkin, Elissa J. *The stridentist movement in Mexico*, Lexington Books, 2009.
- Rimbaud, Arthur. *Une saison en enfer; Illuminations et autrestextes*, Paris, Livre de poche, 1998.
- Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1991.
- Seabrook, Roberta. *The poetry of Octavio Paz: 1957 to the present*, The City University of New York, 1977.
- Stanton, Anthony. *Las primeras voces del poeta Octavio Paz (1931-1938)*, México, Ediciones Sin Nombre, 2001.
- . "Árbol adentro, cima de una obra poética". En *Octavio Paz; entre poética y política*, pp. 125-152, ed. Anthony Stanton, México, D. F., El Colegio de México, 2009.
- Verani, Hugo J. *Octavio Paz: el poema como caminata*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Weinberger, Eliot. *The collected poems of Octavio Paz, 1957-1987*, New York, New Directions, 1987.
- Wilson, Jason. *Octavio Paz*, Boston, Twayne Publishers, 1986.
- Octavio Paz*, ed., de Alfredo Roggiano, Madrid, Editorial Fundamentos, 1979.
- Archivo Blanco*, ed., de Enrico Mario Santí, Madrid, Turner, 1995.
- A treinta años de Plural (1971-1976) : Revista fundada y dirigida por Octavio Paz*, ed., de Marie-José Paz/ Adolfo Castañón/ Danubio Torres Fierro, México, D. F., Fondo de Cultura Económica. 2001.
- Octavio Paz: Entre poética y política*, ed., de Anthony Stanton, El Colegio de México, 2009.

参考資料

パス、オクタビオ原作「劇団クセック ACT 2014—ラッパチーニの娘」（田尻陽一訳・

脚色/神宮寺啓構成・演出・舞台美術)、劇団クセック ACT、2004 年。