

一瞬と永遠とは、私たちの想像力において、対極にあるものでありながら、ほとんどいつも対になったものとして現れてきた。時のいわば最小の単位である瞬間と、プロティノスが時の「雛形」と考えた永遠。その結び付きのあり方はしかし、古典主義時代から近代への移行のなか、微妙だが決定的な変化をこうむってきた。その経過は、ボードレールの詩学に縮約されている。

リオで生まれ、没した女性詩人セシリア・メイレーリス (1901-1964) は、生まれる前に父を、三歳になる前に母を失ったために、小さい頃から儚いものと永遠のもの結び付きを知っていた、とみずから語っていたが、そのレッスンは決して彼女ひとりに突然与えられたものではなく、抒情詩の歴史が長らく育んできたものである。セシリアもそのことを知っていたはずである。

第2章 儚いものと永遠のもの——セシリア・メイレーリスと過ぎ去る女

O vento do meu espírito...

O vento do meu espírito
soprou sobre a vida.
E tudo que é efêmero
se desfez.
Ficaste só tu, que es eterno...

私の精神の風が……

私の精神の風が
生の上に吹いた
儚いものの全ては
消え去った
君だけが残った、永遠のものである君が……

*

ロバート・キャパとともにマグナム・フォトを設立したフランスの写真家アンリ・カルティエ＝ブレッソンは、彼自らが巧みに選んだ言葉通り、「逃げ去るイメージ」をフィルムに焼き付けることの比類なき名手だった。

たとえば《イエール、フランス、一九三二年》と題された作品では、らせん階段と鉄の手すり、緩やかな曲線を描く石畳の道とが、それだけで不動の構図を成しているように見える。その画面の左はしに、今にも視界の外へと消えてゆこうとしている、自転車に乗った男の最後の後ろ姿が捉えられている。私たちには、あとに残される空白の方がはっきり

と見えるようでさえある。そこに写し出されているのは、彼の現前というよりむしろ、その不在である。

また、彼のもっともよく知られている作品の一つ、一九三二年にパリのサン＝ラザール駅裏——ノルマンディ往きの列車の出発地であるためにブルストが愛し、晩年にはその近くに居を構えた駅——で撮られた写真では、雨上がりのあと、当時この辺りは水はけが悪かったのか、路面を覆い尽くす水の上に、男が、たった今意を決したばかりなのだろう、最初の一步を落とそうとしている。水たまりのなかには、ジャンプする男の完全な姿が反映されている。

次の瞬間に——おそらくは、瞬間と呼ぶにはあまりにも短い間のうちに——起こることを、蹴り出されたはしごの周りの波紋が予告している。水面の静けさを破って最初の一步が作る波紋と、飛び散った滴が作る数々の波紋とが、鏡のなかのイメージをこなごなにしていまい、その上に次の一步が作るだろう波紋、引き続いて起こるだろう波紋が、さらにそれをめちゃくちゃにしてしまうに違いない。

これらの写真がともに捉えているのは、それに先立つ時間、その後続く時間とを含み持つ「含蓄のある瞬間」だと、レッシングの言葉を借りて言うことができるかもしれない。永遠が一瞬に出会う、という言い方を好んだカルティエ＝ブレッソンにとって、それはもっとも儂い瞬間でもあった。一九五二年に写真集『決定的瞬間』への序文として書かれた同名のエッセイで、写真家自身はこう語っていた。

私たち写真家が扱うのは、絶えず消えゆくとするもの、そしてひとたび消えてしまえば取り戻すためのどんな仕掛けも地球上には存在しないようなものである。私たちは記憶を現像することもプリントすることもできない。作家には考える時間がある。彼は受け入れることも拒むこともできるし、拒んだのちに再び受け入れることもできる。紙に思考を委ねる前に、関連のあるいくつかの要素をまとめあげることができる。脳が〈忘れ〉、潜在意識が思考を整理するための期間がある。しかし、写真家にとっては、過ぎ去ったものは永遠に過ぎ去ったままである。¹

優れた芸術作品の多くがそうであるように、カルティエ＝ブレッソンの作品もまた、作品であると同時に、自らのジャンル——写真——についての詩学となっている。詩であり詩学でもあるその写真は、もしかすると時間の哲学や科学よりも多くのことを、時間について教えてくれているのかもしれない。

*

Motivo

Eu canto porque o instante existe
e a minha vida está completa.
Não sou alegre nem sou triste:

Sou poeta.

Irmão das coisas fugidias,
não sinto gozo nem tormento.
Atravesso noites e dias
no vento.

Se desmorono ou se edifico,
se permaneço ou me desfaço
— não sei, não sei. Não sei se fico
ou passo.

Sei que canto. E a canção é tudo.
Tem sangue eterno a asa ritmada.
E um dia sei que estarei mudo:
— mais nada.

動機

私は歌う、瞬間は存在するから
私の生は完全だから。
私はうれしくも悲しくもない。
私は詩人である。

逃げ去る物々の兄弟であり、
喜びも苦しみも感じない。
夜と昼とを渡る
風のなかで。

自らを崩すのか、築き上げるのか、
永続するのか、消え去るのか、
——私は知らない、私は知らない。私は知らない、留まるのか
過ぎゆくのか。

知っているのは、私が歌うこと。そして歌が全てであること。
韻律の翼は永遠の血を持っている。
そして知っている、いつか私が沈黙するだろうことを。
——何ものでもなくなることを。

*

神話——とりわけホメーロスが描いたそれ——の時代から離れた「魂」にとって、「自然」が疎遠な、親しみのないものとなり、神々が近い存在だった時代にふさわしいものだった叙事詩が廃れ、小説という新しいジャンルが成り立ってゆく、という過程を論じたジェルジ・ルカーチの初期の主著『小説の理論』は、このような歴史の流れのなか、かたわらにひっそりと生み出されるような抒情詩にも言い及んでいる。

抒情詩が持ちうる「偉大な瞬間」において、たがいに遠ざかったものとなっていた魂と自然との新たな結び合わせが、あるいはそれらの分離そのもの——魂にとっては避けられないものである孤独——が「永遠化」される。留まることのない時の流れを超えて、またものごとの混沌から抜け出して、純粹なる魂が確固たるものとなり、一方で、謎めいた暗号だった自然は、明白な象徴となる。しかし、魂と自然との結び合わせが取り戻されるのは、このような「抒情的な瞬間」においてのみである。……²

ここでルカーチが「瞬間」を名指したのは、叙事詩や小説といった叙事文学が、長い時をかけて聴かれるもの、読まれるものであるのに対して、抒情詩が形からいってごく短いものであることが理由の一つであるだろう。もう一つの理由は、抒情詩が好んで、一瞬の出来事、儂い感覚、つかのまのヴィジョンを捉えてきたことにある。そして、そのような瞬間の「至福」を表現することを、抒情詩は絶えず事としていた——叙事文学においてはそれは、たとえ現れたとしても、遅かれ早かれ「破滅」へと至る運命、あるいは最善の場合でも「死」へと至る運命の先づれとならざるを得ないものである。

「そしてあらゆる美しいものはいつか衰える / [...] / だが君の永遠の夏は色あせはしない / [...] / 永遠の詩行のなかに君が生き続けるなら」といったシェイクスピアの、また、「ただ人間だけが / 一瞬を永遠のものにすることができる」といったゲーテの、現在ならメタポエジエ的とも呼びたくなるような詩行は、このような抒情詩の本性をはっきりと捉えていたと言える。

だが、ルカーチが描いたこのような抒情詩の枠組みに、古典主義までの詩がみごとに収まっていたとしても、十九世紀からのちの詩は、そこからの微妙だが決定的なずれを、しだいにはっきりと示すようになる。

そのもっとも明白な分水嶺を、ジョン・キーツの作品に見ることができる。この詩人の名を不動のものにした《ギリシアの壺への頌歌》は、一七世紀からあとのヨーロッパで多くの文人が分かち合った——そしてのちにヘーゲルの美学に結晶する——古代芸術への賛美に満ちている。壺に描かれた、今まさにキスをしようとしている、しかし決して果たすことのない若い恋人たちの「瞬間」が、シェイクスピアやゲーテが考えていたように「永遠」のものであることを、この詩は明言している。

Fair youth, beneath the trees, thou canst not leave
Thy song, nor ever can those trees be bare;
Bold Lover, never, never, canst thou kiss,
Though winning near the goal - yet, do not grieve;
She cannot fade, though thou hast not thy bliss,
For ever wilt thou love, and she be fair!

美しき若者よ、木々の下で、君は
歌を止めることはできず、それらの木々が裸になることもない

恐れを知らぬ恋する者よ、君は決して、決してキスすることはできない、
ゴールに達しそうではあるが——だが、悲しむことなかれ、
彼女は色あせることはないのだ、君が幸福を手に入れることはなくとも
永遠に君は愛し続け、彼女は美しくあり続けるのだ！

念入りに作られたこの頌歌のなかで、キーツが古代の芸術——ギリシアの壺——に認めている、ある儂い瞬間を、時を超えたもの、永遠のものにするという力を、自分の詩が同じように持ちうるか否かについて、遺稿に残されたソネットの一つにおいて、詩人は偽るところのない不安を告白してもいた。

When I have fears that I may cease to be
Before my pen has glean'd my teeming brain,
Before high-piled books, in character,
Hold like rich garners the full ripen'd grain;
When I behold, upon the night's starr'd face,
Huge cloudy symbols of a high romance,
And think that I may never live to trace
Their shadows, with the magic hand of chance;
And I feel, fair creature of an hour,
That I shall never look upon thee more,
Never have relish in the faery power
Of unreflecting love; - then on the shore
Of the wide world I stand alone, and think
Till love and fame to nothingness do sink.

私のペンが溢れるほどの私の考えを拾い集める前に、
豊かな農夫が完熟の穀物を抱くように
積み上がる何冊もの本を書き上げる前に、
私が存在することを止めてしまうのではないかと怖れるとき、
星が煌めく夜のおもてに
気高い口マンズの、巨大な雲でできた象徴を見守りつつ、
その影の跡を、幸運の魔法の手によって
追い果てるまで、私が生きることは決してないだろうと思うとき、
そしてわたしが、ひとときの美しき創造物たる君、
君を再び見ることはないだろうと
もの狂おしいまでの愛の、妖精のような力のうちに
喜びを覚えることもないのだと感じるとき、——そのとき私は
広い世界の岸にひとり立って、想いにふける
愛と名声とが無へと沈み込んでゆくまでのあいだ。

ここから近代の詩学までは、すでに一步しか残されていない。過ぎゆく時は、永遠のものとなるべき詩を出来上がる前に蝕んでしまうものとして現れている。そのため、忘れ去られてしまうかもしれない考え、ひとときの美しいものは、何よりも先に守られなければ

ならないものとなるのである。さらに、ロンドンの社交場である庭園で遠くから見かけただけの女性の色あせないイメージ、言葉を交わしてさえいないその女性への狂おしいまでの想いを歌ったソネット《ヴォクソールで数秒見かけた貴婦人へ》ではキーツは、ボードレールを先取りしてさえいた。

*

Discurso

E aqui estou, cantando.

Um poeta é sempre irmão do vento e da água:
deixa seu ritmo por onde passa.

Venho de longe e vou para longe:
mas procurei pelo chão os sinais do meu caminho
e não vi nada, porque as ervas cresceram e as serpentes andaram.

Também procurei no céu a indicação de uma trajetória,
mas houve sempre muitas nuvens.
E suicidaram-se os operários de Babel.

Pois aqui estou, cantando.

Se eu nem sei onde estou,
como posso esperar que algum ouvido me escute?

Ah! se eu nem sei quem sou,
como posso esperar que venha alguém gostar de mim?

話

そして私はここにいる、歌いながら。

詩人はいつも風と水の兄弟であり
自らのリズムを過ぎ行くところに残す。

私は遠くから来て、遠くへ行く。
だが自分の行くべき道の徴を、地面に探し求めたのだ
そして何も見出さなかった、草が育ち、蛇が動き回っていたから。

空に旅程の標を探し求めもした、

しかしあったのはいつもたくさんの雲。
そしてバベルの塔の作業員たちは自殺を選んだ。

というのも私はここにいて、歌っているから。

自分がどこにいるかも知らないとしたら、
私の声を聴く耳があると望むことなんてできるだろうか？

ああ！ 自分が誰なのかもわからないとしたら
誰かが来て私を好きになると望むことなんてできるだろうか？

*

ボードレーは、同時代の風刺画家コンスタンタン・ギースについての名高いエッセイにおいて、彼が言う「現代」——私たちなら「近代」と呼びたいもの——において、芸術美がすぐれて〈時〉や〈持続〉との関わりにおいて定まるものであるとしていた。このような思考は、美を「感性的認識の完全性」であるとしたバウムガルテン、「想像力と悟性の自由な戯れ」としたカント、「理念の感性的な現われ」としたヘーゲルらの美学の系譜が用いた言語とは全く違ったそれではなされているものである。

彼の索めるあの何ものかを、現代性 (modernité) と名づけることを許していただきたい。なぜとって、そうした観念を言い表すのにこれより良い語は見当たらないのだから。彼の目指すところは、流行 (mode) が歴史的なものの裡に含み得る詩的なものを、流行の中から取り出すこと、一時的なものから永遠なものを抽出することなのだ。³

現代性とは、一時的なもの、うつろい易いもの、偶発的なもので、これが芸術の半分をなし、他の半分が、永遠なもの、不易のものである。⁴

ロマン主義詩人キーツが予感した、美しいものにおける瞬間と永遠との結びつきを、近代を切り拓いた詩人ボードレーがきわめて意識的に詩作の方法としていたことには注目しておいてよいだろう。『悪の華』に収められた名高いソネット《過ぎ去る女に》⁵は、このエッセイで詩人が画家のものとして描いた美学を、すでに自らの手で完璧に演じてみせたものだった。抒情詩的な瞬間において、魂と自然との結び合わせが、あるいはそれらの分離が永遠のものとなる、という若きルカーチの主張は、ここにおいて新たな解釈が可能なものとなる。

La rue assourdissante autour de moi hurlait.

Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit! — Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! *jamais* peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!

通りの喧噪が私の周りでわめいていた。
背が高く、細い、喪服姿の、おごそかな悲しみ、
一人の女が通り過ぎた、華美に装った手で
花綱と折り返しとを、持ち上げ、揺らしながら。

軽やかで気高く、脚は彫像のよう。
私は、心を失ったように立ちすくみ、飲んでいた、
彼女のまなざし、嵐が芽生えつつある青白い空のなかに、
魅惑する優しさ、命を奪う悦びを。

閃光……そして夜！——逃げ去る美しい女よ
君のまなざしが私を突然に生まれ変わらせたというのに、
私はもう君に、永遠のなかでしか出会わないのだろうか？

他のどこか、ここから遠い場所で！ もう遅い！ おそらくは「決して」！
私は君がどこに逃げたのか知らず、君は私がどこに行くのか知らないから、
私が愛しただろう君、そのことを知っていた君！

奇蹟的な美は、動きの止まない街路のただなか、予想されていなかった瞬間に、つかのまの、偶然の出来事として現れる。ここで取り違えてはならないのは、変わりなく美しくあり続けるものが一瞬のみ認められた、ということではなく、一瞬という持続の短さこそが、美しいものを美しいものとして目に見えるものとして現すことを可能にした、ということである。一九三七年から翌年にかけて成立したエッセイ「ボードレーンにおける第二帝政期のパリ」において、ベンヤミンは、詩人が街路でほとんど一方的な、瞬間的なものでしかないまなざしによって捉えたイメージ——私たちなら、カルティエ＝ブレッソンの、とさえ呼びたいイメージ——がどこからその強烈な力を汲み出しているのかを、正確に言い当てていた。

ソネット「過ぎ去る女に」は群衆を、犯罪者の避難所としてではなく、詩人から遁れてゆく愛の避難所として描いている。このソネットは、市民の生活ではなく恋愛人 (Erotiker) の生活における群衆の機能を扱っていると言ってよい。この機能は、一見するとネガティブなもののように思える。だがそうではない。恋愛人を魅惑するあの女の形姿は、群衆の中で彼から逃げてゆくだけ、というのでは決してなく、それはこの群衆によってはじめて彼のもとへ運ばれてくるのである。都市住民の恍惚は、最初のひと目による恋というよりは、最後のひと目による恋である。⁶

一方で、いちはやくボードレールの優れた読み手の一人となったプルーストが、一九一七年の『花咲く乙女たちのかげに』の一節で、ベンヤミンに二十年ほど先駆けて、近代都市の街路が生み出した「過ぎ去る女」の詩学の核心をつかんでいたことは、決して忘れてはならない。「最後のひと目による恋」とベンヤミンがきわめて巧みに名付けた心の動きの機微を、プルーストのペンはすでに余すところなく捉えていた。

だがそのあいだに私たちの乗った馬車は遠ざかって、美しい少女はもう背後になり、また彼女は私をひとりの人間に作り上げる観念を何ひとつ持ちあわせていないのだから、こちらをほとんど見もしなかった彼女の目は、もう私のことを忘れている。彼女をこれほどまで美しいと思ったのは、ちらと垣間見ただけにすぎなかったからだろうか？ おそらくはそうだろう。だが何よりも、一人の女の傍らに足を停めることもできず、別な日の再会もありそうにないという恐れが、不意にその女に魅力を与えるのだ。[...] さらに、もし想像力が所有できないものに対する欲望によって左右されるのだとすれば、過ぎ行く女 (la passante) の魅力が一般に通過の速さに正比例するようなこうした出会いの場合、想像力の飛躍は現実の完全な知覚によって制限されることがない。田舎であれ都会であれ、夜の帳が少しでも落ちて来て車が少しでも速く走っていれば、私たちが動かすスピードと周囲をひたす宵闇のために古代の大理石像のように手足をもがれてしまった女のトルソーは、道の曲がり角という曲がり角で、店という店の奥から、かならず私たちの心に〈美〉の矢を射こんでこずにはいないのだ。その〈美〉について、人はときおり自分にこう問うてみたくなるだろう、これはこの世界において、断片的で逃れ行く通りすがりの女に、すっかり興奮しきった私たちの想像力が付け加える補足の部分とは別のものだろうか、と。⁷

ベンヤミンがこの主題をめぐる議論において、プルーストからさらに前に歩み出たとすれば、自由を得た想像力に現実の知覚よりも豊かに美を描き出す力を与えたのが、他ならない「近代」であることを明らかにしている点においてである。すでに引用したボードレールについてのエッセイでベンヤミンは、オスマンの大改造を間近に控えた一八五〇年代のパリにおいて、街の失われつつある風景、失われるだろう風景こそが、詩人たち、芸術家たちの想像力を刺激し、彼らに靈感を与えたのだろうと書いている。「もうじき自分

の目の前からなくなるだろうと分かっているもの、それがイメージになる。当時のパリの街路は、おそらくそのようにしてイメージとなった」⁸。

近代の経験においては、もっとも儂いイメージがもっとも力強いイメージになる。そして、美しいものの条件でもあるその儂さが、瞬間的な本性を持つと同時に、歴史的な本性を持つ——遡ることのない時の流れのなかでのみ生じる——、という点で、近代におけるイメージは、ロマン主義時代までのそれと決定的に異なるに至る。

*

Não sejas o de hoje...

Não sejas o de hoje.
Não suspires por ontens...
Não queiras ser o de amanhã.
Faze-te sem limites no tempo.
Vê a tua vida em todas as origens.
Em todas as existências.
Em todas as mortes.
E sabe que serás assim para sempre.
Não queiras marcar a tua passagem.
Ela prossegue:
É a passagem que se continua.
É a tua eternidade...
É a eternidade.
És tu.

今日のものであってはならない……

今日のものであってはならない。
過ぎた日々を焦がれてはならない……。
明日のものであることを望んではならない。
時のなか、限りのないものとなれ。
君の生を全ての起源のなかに見よ。
全ての存在者のなかに。
全ての死のなかに。
そしてそのように君は永遠のものとなる。
君が過ぎゆく跡を印すことを望んではならない。
それは進んでゆく。
続いてゆくのは、過ぎゆくこと。
それは君の永遠……。
それは永遠。

君がそれである。

*

詩人であるために「うれしくも悲しくもない」という、また、「逃げ去る物々の兄弟であり／喜びも苦しみも感じない」という詩人が、「瞬間は存在するから／私の生は完全だから」という理由で「歌う」ことを宣言する、セシリア・メイレーリスの詩学をおそらくもっともみごとに言い切っている詩《動機》は、同時に、彼女が「時」について考えていたことの全てを含んでいると言えるかもしれない。

「自らを崩すのか、築き上げるのか、／永続するのか、消え去るのか」を知らないというセシリアがかるうじて知っていることとは、「私が歌うこと」であり、「歌が全てであること」であり、また「いつか私が沈黙するだろうこと」であり、自分が「何ものでもなくなること」である。しかし、この詩のなかでもっとも力強い一行に言われているように「韻律の翼が永遠の血を持っている」のだとすれば、彼女は「永続」し「留まる」存在なのではないか？

セシリア自身があるとき語っていたように、「儂いものと永遠のものとの関係」について、彼女が早くから「甘い感情とともに」学んだのが、まだ幼い頃に家族に起こった死のためであることは確かだとしても、セシリアがボードレールの詩の核心のひとつを自らのものとしていたこともまた——扱われる主題の明らかな遠さにもかかわらず——、否定しようのないことである⁹。

ボードレールのソネット《過ぎゆく女に》では、詩人自身がはっきりと意識していたように、美（美しい女）は、「逃げ去る」ものであるからこそ、「永遠のなか」のものなのであった。一方、セシリアの詩はすでに、大都市の街路も、そこを逃げるように過ぎ去る女も必要としてはいない。「逃げ去る物々」の兄弟、また「いつも風と水の兄弟」であるセシリアの「精神の風」が吹けば、あらゆる「儂いもの」は消え去り、「永遠のもの」に場を譲る。……

《動機》への反歌、あるいはその変奏とも読める詩《話》では、自らの存在の不確かさへの不安が告白されている。「私は遠くから来て、遠くへ行く」、だが「行くべき道の徴」も「旅程の標」も見出すことはできず、自分が「どこにいるかも知らない」し「誰なのかもわからない」。たったひとつ確かそうなものが現れるのは、次の一行においてである。「自らのリズムを過ぎゆくところに残す」。この「リズム (ritmo)」はもしかすると、あの「韻律の翼 (asa ritmada)」と同じく「永遠の血」を、永遠の生命を持っているものではないだろうか。

この一行において「過ぎゆく (passa)」という動詞が使われているのを見逃すことはできない。すでに見た《動機》でも、「私は知らない、留まるのか／過ぎゆくのか」と用いられていたこの語は、日常の語彙に含まれるものであり特別なものではないにしても、ある思惑を持って選ばれていることはまちがいになく、さらに、セシリアがこの動詞に長いあ

いた強い愛着を覚えていた痕跡がある。その証のひとつが、最初期の詩集『歌の歌』に収められた無題の詩《今日のものであってはならない……》である。

この詩の最初の三行では、「今日」のものであってはならないし、「過ぎた日々」を焦がれてもならないし、「明日」のものであることを望んでもならない、と——私たちにはそれで全てと見える——三つの時間の相が否定される。では、セシリアが求めるのはどのような存在なのか？ その答えは続いて、「時のなかで限りないもの」「永遠のもの」として示される。そして「永遠」が「過ぎゆくこと (passagem)」という形を取って現れるのが、たたみかけるような最後の六行である。「それは進んでゆく。／続いてゆくのは、過ぎゆくこと。／それは君の永遠の……。／それは永遠。／君がそれなのだ」。

セシリアがまだ若い頃からにとって、「過ぎゆくこと」に「永遠」と「君」と等しい重みが与えられていたのは、あるいはそれが、——ボードレールとプルーストに対してそうだったように——儂い美を、現わすと同時に運び去るという役割を担っていたからというより、詩人自らが、彼らのまなざしの先に立っていた儂い存在、「過ぎゆく女」だったからなのかもしれない。後年の詩集に収められたある詩は、最後にイタリックで記された動詞 *passar* とともに、このような彼女の場所を仄めかしていた。

A tua raça de aventura
quis ter a terra, o céu, o mar.

Na minha, há uma delícia obscura
em não querer, em não ganhar...

A tua raça quer partir,
guerrear, sofrer, vencer, voltar.

A minha, não quer ir nem vir.
A minha raça quer *passar*.

冒険を事とする君の種族は
大地を、空を、海を持つことを望んだ

私の種族には、望まない、手に入れないという
暗い喜びがある……

君の種族は望む、出発することを、
戦争をし、苦しみ、打ち勝ち、帰還することを

私のそれは、行くことも来ることも望まない
私の種族が望むのは、**過ぎゆくこと**

セシリアは、ボードレールが十九世紀のパリの街路でまなざした——それ以前にはキーツがヴォクソールの庭園で見かけた——過ぎ去る女なのかもしれない。この詩人は、自らが残すつかのまのイメージ、「水に書かれた名前」にも似た——水溜まりに一瞬だけ反映

された姿のような——イメージが、文字となり、詩となって「永遠のページ」の上に留まることを知っていた。「自らのリズムを過ぎゆくところに残す」セシリアにとって、詩とはそのようなものであり、詩人であることとはそのようなことだった。「自らを崩すのか、築き上げるのか、／永続するのか、消え去るのか」をセシリアが知らないのは、彼女にとっては、消え去ることと永続することが、「過ぎゆくこと」を通してひとつながりのことだからなのだろう。

Há um nome nas águas.
Há o teu nome, Poeta.
Breve assinatura
nas ondas do tempo.
Letra da alma, rápida,
em página eterna.

水の上に名前がある。
君の名前がある、詩人よ。
つかのまのサイン
時の波の上の。
すばやい、魂の文字、
永遠のページの上の。

註

セシリア・メイレーリスの詩は次の文献による（訳は引用者による）。

Cecília Meireles, *Obra Poética I & II*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1972.

¹ Henri Cartier-Bresson, *The Mind's eye*, New York, Aperture, 1999, p. 27.

² ジェルジ・ルカーチ『小説の理論』原田義人・佐々木基一訳、ちくま学芸文庫、1994年、pp. 68-69。

³ シャルル・ボードレール「現代生活の画家」、『ボードレール批評2』阿部良雄訳、ちくま学芸文庫、1999年、p. 168。

⁴ 前掲書、p. 169。

⁵ この題名に含まれる動詞 *passer* の派生語である *passante* をここでは仮に「過ぎ去る女」とした（阿部良雄訳では「通りすがりの女」）。すぐあとで見ると、プルーストの作中にも同じ語が用いられている（鈴木道彦訳では「行きずりの女」）が、これは「過ぎ行く女」とした。また、同じルーツを持つポルトガル語の動詞 *passar* も「過ぎ去る」あるいは「過ぎ行く」とした。いずれにせよこの動詞の可能性が汲み尽くせるわけではないので、これらの訳語も心に留めておくべきである。

⁶ ヴァルター・ベンヤミン「ボードレールにおける第二帝政期のパリ」、『ベンヤミン・コレクション4』浅井健二郎編訳、ちくま学芸文庫、2007年、p. 228。

⁷ マルセル・プルースト『花咲く乙女たちのかげにII』鈴木道彦訳、集英社文庫、2006年、p. 56-58、一部改訳。（Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard, 1987 et 1988, pp. 280-281.）

⁸ ヴァルター・ベンヤミン「ボードレールにおける第二帝政期のパリ」、前出、p. 296。

⁹ Cecília Meireles, *Obra poética I*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1972, p. 58.