

詩人たちの手は語る（1）

—— ゴーティエ、ヴェルレーヌ、ヌーヴォーの描く手を巡って ——

田 島 義 士

人間は手を作った。つまり、手を動物界から徐々に離脱させ、太古から当然だった隷属状態から解き放った。いや、手が人間を作ったのだ¹⁾。 — アンリ・フォション

はじめに

物書きにとって、ペンを握る手は、その者の分身であると言えば大袈裟だろうか。手は人間が備える身体の一部に過ぎないにもかかわらず、物言わぬはずの手が、その手を備える人間について訥々と語ることがある。古今東西の藝術作品においては、雄弁な手すら見つけることができよう。例えば、身近なところにも、こんな風に。

親類のものから西洋製のナイフを貰って綺麗な刃を日に磨いて、友達に見せていたら、一人が光る事は光るが切れそうもないと云った。切れぬ事があるか、何でも切ってみせると受け合った。そんなら君の指を切ってみると注文したから、何だ指ぐらいこの通りだと右の手の親指の甲をはずに切り込んだ。幸ナイフが小さいのと、親指の骨が堅かったので、

文中のフランス語文献・作品は全て拙訳である。参考文献については、フランス語文献に邦訳がある場合は、優先的に訳書を記載し、必要に応じて原書の詳細を記す。

- 1) « L'homme a fait la main, je veux dire qu'il l'a dégagée peu à peu du monde animal, qu'il l'a libérée d'une antique et naturelle servitude, mais la main a fait l'homme. » (Henri Focillon, *Vie des formes ; suivi de l'Éloge de la main*, Paris, III^e édition, PUF, 1947, p. 102.) アンリ・フォション『[改訳] 形の生命』、杉本秀太郎訳、平凡社、2009年、179頁を参照のこと。

今だに親指は手に付いている。しかし創痕は死ぬまで消えぬ²⁾。

小説『坊ちゃん』の中で、自慢の西洋ナイフの切れ味について友だちから挑発された主人公は、それを証明すべく自らの手をナイフで傷つける。親譲りの無鉄砲さを表すエピソードのひとつだが、この時、傷つけたのが「右の手」の甲であることから、ナイフを持っていたのは「左の手」だと予想できる。つまり、引用部分では、主人公が左利きであることが仄めかされている。しかも、これは主人公だけの話に留まらない。なぜなら、作者である漱石自身が左利きだからだ。『坊ちゃん』という小説が、漱石の教師時代の思い出をベースとして書かれていることから、作中に登場した手は、作者のものと重なりはしないだろうか。『坊ちゃん』が書かれた1906年頃の風俗習慣からすれば、左利きは避けられ、右利きになるよう親は子を躾けることが多かったようだ³⁾。このようなことから、漱石は、主人公が親からの躾や愛情を十分に受けられなかったこと、あるいは時代の風潮に左右されぬ頑なな彼の性格を、手の描写の中に匂わせているのかもしれない。そこには、自身を見つめ直す漱石の鋭い視線を見つけることができよう。そして、それは社会における作家の在り様とも繋がっているように思える。

ヨーロッパの絵画や文学には、そうした手を描くための様々な伝統や技法があり⁴⁾、それは手に関わる膨大な数の語彙や表現によって裏付けら

2) 夏目漱石『坊ちゃん』、ちくま日本文学、2011年、10頁。

3) 八田武志『左対右 きき手研究』化学同人、2008年、182-183頁。19世紀末のヴィクトリア朝イギリスでは「両手きき運動」が起り、利き手について社会的に初めて取り組みが行われた。漱石がイギリスに留学した1900年は、その運動が起った後である（同書、184-185頁参照）。

4) 英文学に親しんだ漱石の描く手にはヨーロッパ文学の影響があるのかもしれない。1903年の東京帝国大学の講義で、漱石はシェイクスピアの『マクベス』を扱っており、この作品には、王の殺害に使ったナイフに触れたマクベス夫人が、手に付いた染みに暗殺者の血の刻印を見出し、執拗に手を洗う有名な場面がある。1904

れている⁵⁾。そして、19世紀のフランス文学には、手をテーマにした作品を書く者が殊更に多い。「手」« mains » をタイトルに含む詩作品に絞っても、アロイジウス・ベルトラン (1807-1841)、テオフィル・ゴーティエ (1811-1872)、フランソワ・コペー (1842-1908) ジョゼ・マリア・ドゥ・エレディア (1842-1905)、ポール・ヴェルレーヌ (1844-1896)、ジェルマン・ヌーヴォー (1851-1920)、アルチュール・ランボー (1854-1891)、ジュール・ラフォルグ (1860-1887) などの詩人の名を挙げることができるだろう。そして、これらの詩人たちの手の描写は、決して無関係でも、独立した存在でもない。先行研究において、その影響関係が指摘されてきたように、詩人たちはそれまでの伝統や技法を踏まえた上で詩作を行っている。本論では、その中から3人の詩人たち、ゴーティエ、ヴェルレーヌ、ヌーヴォーの描く手に焦点を絞って論じたい。

手は「書物」であると語るゴーティエ、「手というものは個性を備えている」と述べるヴェルレーヌ、「手は人である」と詠うヌーヴォー。手にはその人間の生きた歴史が刻まれる。彼らの言葉通り、手はその所有者である人物の社会的地位、思想、性質を表すことがある。実際に、彼らの作品には、上流階級から、殺人者、藝術家、労働者に至るまで様々な者の手が現れる。漱石の作品と同様、その手の描写は詩人たち自身を見つめる視点とも無関係ではない。「自分は一体何者なのか」という問いは、どの時代にも常にある問題であろう。社会環境が目まぐるしく変化していく19世紀フランスにあっては、己が属する世界における自身の存

年に発表した論文「マクベスの幽霊に就いて」の中で、「双手に血痕あり、潮海万鰯の水を傾くるも、これを洗うに由なきを知る」(『漱石全集 第10巻(初期の文章及詩歌俳句)』、漱石全集刊行会、1918年、236頁)と述べていることから、漱石は手の描写における人間心理の反映をヨーロッパ文学に学んだ可能性がある。シェイクスピア『マクベス』の第五幕第一場および夏目漱石「マクベスの幽霊に就いて」を参照のこと。

5) Paul Imbs, *Trésor de la Langue française*, t. 11, Paris, CNRS et Gallimard, 1985, p. 170-186, art. « main ».

在意義を論じることが、藝術家たちにとっては重要な問題であった。神や神話の登場人物として、あるいは民衆を導く先導者として自らを誇らしげに語る者もいれば、自分が何者であるのかを問いつつ、行き場のない我が身を持って余り苦悶する者もいる。己を客観的な視点で捉えるという点においては、両者には共通するものがあるものの、そこから導き出されるものは大きく異なる。そして、それは身体を描くことと無縁ではない。身体を細部に渡って観察し表現することは、他者と自己の差異を認識することであり、いつしかその眼差しが、社会における己の存在意義という問いかけへと還元されていくからだ。そこで、本論では、3人の詩人たちの手の描写を詳細に分析していくことで、社会という場において撮影された彼らのポートレイトを提示してみたいと思う。いわば、身体の一部である手の描写から、その全体像である詩人そのものの姿を読み解こうということである。

1. ゴーティエの手

古くから藝術家たちは、女性たちを色とりどりに描いてきた。神格化された理想の女性、高嶺の花である特権階級の女性、男の運命を弄ぶ宿命の女性、市井の生活を体現するかのような農村の女性など枚挙に暇がない。19世紀フランス絵画の世界においては、顔や手、足、骨相に至るまで多種多様な身体部位がエチュードの題材となったことはよく知られている。その題材のひとつとして、しばしば女性の手が選ばれた⁶⁾。画家の多くが男性であったことから、女性は見られる対象として描かれてきたと言えるだろう。そして、作品において常に「見られる」客体であった女性が、いつしか「見る」主体としての存在へと変化を遂げるのもま

6) 絵画における手については、アンリ・フォション、前掲書、173-214頁を参照のこと。絵画における女性の身体については、アンリ・ゼルネール「芸術家たちのまなざし」、アラン・コルバン編『身体史Ⅱ 19世紀 フランス革命から第一次世界戦争まで』、小倉孝誠監訳、藤原書店、2010年、104-145頁を参照のこと。

たこの世紀である。こうした視点の変化を作品に描くことで、時代を先導し、あるいは挑発しようとした者が絵画や文学の世界には多い。自らの作品が社会を変えられるのだと信じて疑わぬ者たちである。

ゴーティエの詩集『七宝と螺鈿』においては、様々な女性の姿が現れる。詩篇「女についての詩」では、多くの絵画の題材にもなった「海より現れるヴィーナス」になぞらえられた女性の身体美が詠われている。そして、この詩集の中には、本論のテーマである「手」を論じた作品群「手のエチュード」がある。女性の手について語った「アンペリア」と、男性の手を論じた「ラスネール」の2詩篇だ。共に8音綴で書かれた両詩篇のうち、「アンペリア」だけがまず1851年8月4日の『ラ・プレス』誌に掲載され、次いで両詩篇共に『七宝と螺鈿』に、マクシム・デュ・カンへの献辞が記された「手のエチュード」として収録された⁷⁾。まずは、16世紀イタリアの高級娼婦の名を題に掲げた「アンペリア」から読んでみよう⁸⁾。

I. IMPÉRIA

Chez un sculpteur, moulée en plâtre,
J'ai vu l'autre jour une main
D'Aspasie ou de Cléopâtre,
Pur fragment d'un chef-d'œuvre humain ;

Sous le baiser neigeux saisié
Comme un lis par l'aube argenté,
Comme une blanche poésie
S'épanouissait sa beauté,

I. アンペリア

ある彫刻家の所で、石膏で鑄造された
ひとつの手を、先日、私は見たのだ
アスパシアの、もしくはクレオパトラの手
人類の傑作にして純潔な欠片、

雪のように降り注ぐキスの下で掴まれ
まるで曙が銀色に輝かせるユリのように、
まるで真っ白な詩のように
その美を花と咲かせていた。

7) Note de Michel Brix, dans Théophile Gautier, *Œuvres poétiques complètes*, édition établie, présentée et annotée par Michel Brix, Bartillat, 2013, p. 451 et 453.

8) *Ibid.*, p. 451.

Dans l'éclat de sa pâleur mate
 Elle étalait sur le velours
 Son élégance délicate
 Et ses doigts fins aux anneaux lourds.

そのくすんだ蒼白さのもつ輝きに包まれて
 それはビロードの上に広げるのだ
 その洗練された上品さを
 そして、どっしりとした指輪をつけたその細い指を。

Une cambrure florentine,
 Avec un bel air de fierté,
 Faisait, en ligne serpentine,
 Onduler son pouce écarté.

フィレンツェの^{カーブ}反り返りは、
 威厳ある美しい調べと共に、
 蛇のように這いまわる^{ライン}線で、
 その孤立した親指をうねらせていた

A-t-elle joué dans les boucles
 Des cheveux lustrés de don Juan,
 Ou sur son caftan d'escarboucles
 Peigné la barbe du sultan,

それは戯れたのだろうか、
 ドンファン^の艶のある巻き毛の中を、
 あるいは、ガーネットを散りばめたカフタンの上で
 君主の髭を梳かし、

Et tenu, courtisane ou reine,
 Entre ses doigts si bien sculptés,
 Le sceptre de la souveraine
 Ou le sceptre des voluptés?

そして持ったのか、宮廷の遊び女あるいは女王よ、
 これほどまでに巧みに彫られた指の間で、
 女君主の王杖を
 めくるめく快楽の王杖を。

Elle a dû, nerveuse et mignonne,
 Souvent s'appuyer sur le col
 Et sur la croupe de lionne
 De sa chimère prise au vol,

神経質で愛らしいそれは
 しばしば寄り添ったに違いない、
 そして、宙で捉えられたそのキマイラの
 首や雌ライオンの尻に。

Impériales fantaisies,
 Amour des somptuosités ;
 Voluptueuses frénésies,
 Rêves d'impossibilités,

尊大な空想、
 豪華絢爛な愛、
 官能的な熱狂、
 不可能な夢

Romans extravagants, poèmes	常軌を逸した物語、
De haschisch et de vin du Rhin,	ハシッシュとライン川のワインでできた詩篇、
Courses folles dans les bohèmes	ボヘミアンの生活の中
Sur le dos des coursiers sans frein ;	止まらぬ駿馬たちの背に乗った狂気の疾走、
On voit tout cela dans les lignes	それら全てが見えるのだ
De cette paume, livre blanc	白い書物と化したその手のひらの皺に、
Où Vénus a tracé des signes	そこにヴィーナスが印を刻み付けたのだ
Que l'amour ne lit qu'en tremblant ⁹⁾ .	愛が震えながらでしか読み上げない印を。

小倉孝誠が述べたように、女性の身体は、男性にとって「神秘的な客体」¹⁰⁾である。なぜなら、男性にとって女性の身体は、女性にとって男性の身体がそうであるように、追体験することのできない「絶対的他者」¹¹⁾の身体であるからだ。詩篇「アンペリア」の冒頭が「私は見たのだ」から始まることから、この絶対的他者に向けられた興味の視線を見出すことができよう。ここでゴーティエは、女性の身体全体ではなく、その手に焦点を当てている。女性の身体のある一部に注目して描くという、身体を断片化する手法は、古くはルネサンス期のペトラルカの『カンツォニエーレ』や、ウスターシュ・デシャンのヴィルレー¹²⁾に見られるものである。その後、この手法はギヨーム・アレクシスやクレマン・マロに継承され、16世紀にブラゾンという詩的ジャンルとして確立した。中でも、女性の白い乳房の美しさを称賛するマロのブラゾンが有名であり、19世紀の詩人たちが好んで取り入れた詩的ジャンルである。ブラゾンについては、短い音綴、中でも最も古い詩型のひとつである8音綴で書か

9) Théophile Gautier, « Impéria », dans *Émaux et camées* (1852), *Œuvres poétiques complètes*, éd. cit., p. 451-452.

10) 小倉孝誠『身体の文化史 病・官能・感覚』、中央公論新社、2006年、17頁。

11) 同書、16頁。

12) ヴィルレーは、中世の詩形および音楽形式のひとつ。

れることが一般的で、平韻がよく用いられた¹³⁾。16世紀の遊女の名をタイトルとする「アンペリア」も、伝統的なブラゾンを踏まえた8音綴だが、リズムを変えるために交韻で書かれている。それに加えて、冒頭の「アスパシア」や「クレオパトラ」という女性の名前の列挙を考えれば、詩篇「アンペリア」は異国情緒たっぷりの古典的な雰囲気から始まっていると言えるだろう。そして、断片化かつ焦点化された女性の手は、「石膏」、「雪のように」、「ユリ」、「真っ白な詩」、「白い本」といった語で、その白さが幾重にも強調されている。特に、第二詩節に上記の語が連続して現れるのは、「ユリ」のように白い肌の美しさを、視覚的に印象付けるためであろう。ヴァカンスに海辺で日焼けするという習慣がまだないこの時代、日焼けした肌は労働者のものと相場が決まり、その魅力はまだ認知されていない¹⁴⁾。青い血管が透けるほどの肌の白さ(« sang bleu »)が特権階級の証であることは、スタンダールの小説『パルムの僧院』に明らかであろう¹⁵⁾。また、白という色が象徴する「純潔」という言葉が、第1詩節には見られる。19世紀には、こうした色の備える印象や象徴について論じる書物も少なくない¹⁶⁾。しかも、その肌の白さを際立たせる

13) Michèle Aquien, *Dictionnaire de poétique*, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 1993, p. 69-70.

14) 19世紀後半に日焼けした肌の魅力が認知され出したのは、海辺への小旅行が流行したこともあるが、ミシェル・パストゥローによれば、その根底には、産業革命によって工場で働く労働者の肌が白くなっていくことにより、それまでの白い肌＝貴族の価値体系が崩れたため、労働者との差異を際立たせようと肌を黒く焼く上流階級が増えたことに由来するようだ。ミシェル・パストゥロー『色を巡る対話』、松村恵理・松村剛訳、柊風舎、2007年、62-64頁を参照のこと。

15) « Je montais les chevaux de l'homme d'affaires, qui voulait bien le souffrir par respect pour mon *sang bleu* (pour ma haute puissance), mais il commençait à trouver mon séjour un peu long » (Stendhal, *La Chartreuse de Parme* (1839), dans *Romans et nouvelles*, édition établie et annotée par Henri Martineau, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1994, p. 225).

16) 色言葉については、Charlotte de Latour Cortambert, *Le Langage des fleurs* (1819),

「ユリ」は、フランス王家の紋章（ブラゾン）を容易に想像させる。フランス文学においては古くから、白さや高貴さを暗示する語として「ユリ」が選ばれるのは紋切り型だが、「ユリ」は、バルザックが作品のタイトルに使うなど19世紀前半の小説や詩に散見される語である。ユリに喩えられた白い手は、「宮廷」にいるような女性がもつ手であることが暗示されている。また「細い指」という表現は、その手の持ち主である女性の繊細さを示しており、それに比して大きい宝飾品は、その所有者の身分の高さを表す。

19世紀のヨーロッパにおいて、女性の身体は「神秘的な客体」あるいは「絶対的な他者」として藝術家たちの関心の的となったが、それは当時の解剖学や生理学の発展とも無関係ではない¹⁷⁾。医学の発展は、女性の性的快楽と妊娠についての研究に寄与したものの、こうした女性の生理現象には、男性からの偏見や差別が付き物であった¹⁸⁾。客体である女性の美しさを語る背景には、しばしば男性の性的欲望とその眼差しが隠されている。そうした意味においては、女性の身体を一部ずつ、あるいは一部だけを取り上げて讃えるブラゾンという詩的ジャンルも、「性器としての女性」¹⁹⁾としての表象と言えるかもしれない。

nouvelle édition, augmentée de plusieurs chapitres et illustrée de planches colorées, Bruxelles, Bruyant-Christophe, 1854、および L. D***, *Le Langage des plantes, des fleurs et des couleurs, ou dictionnaire complet des plantes, fleurs et couleurs symboliques, donnant leurs véritables significations*, L'Éditeur, 1821、または Simon-François Blocquel, *Nouvelle sélamographie. Langage allégorique, emblématique ou symbolique des fleurs et des fruits, des animaux, des couleurs, etc.*, Delarue, 1857を参照のこと。

- 17) アラン・コルバン、小倉孝誠、鷺見洋一、岑村傑『身体はどう変わってきたか』、藤原書店、2014年、26-28頁。
- 18) 医学書においては、女性とは欠落を抱えた男性、あるいは子供と同一視されてきた。男性は理性的で、女性は感情的であるなど、こうした言説が女性を身体的だけでなく、社会的にも弱者と位置付けてきたことは自明である。
- 19) 荻野美穂「女の解剖学-近代の身体の成立」『制度としての〈女〉』、平凡社、1990

この詩篇「アンペリア」もその例に漏れず、「快樂」や「官能的」という語が登場している。ただし、ここに描かれる「女王」あるいは「女君主」と呼ばれる者は、「快樂」を支配する者である。すなわち「快樂」を与えると共に、「快樂」を得るべく自らも「官能的な熱狂」を追い求める。第七詩節に、ギリシャ神話に現れる怪物「キマイラ」が登場する²⁰⁾。そして、女性の「神経質で愛らしい手」が、この幻想的な怪物を捉え、手懐けてしまうのだ。女性の性的快樂という視点があるのは確かだが、男性の命令に従うか弱き女性の姿というよりは、宮廷内において男性の性欲を支配し生き抜く強かさがここには見られる。19世紀の作家や詩人の多くが、こうした遊び女を作品に描いたのは、宮廷での駆け引きに長けた彼女たちの美しく気高い存在に、神聖さと自分たちとの親近性を見出したからかもしれない。

小倉孝誠が論じた通り、フローベールの『ボヴァリー夫人』においては、それまでの文学に見られた「女に注がれる」男の視点から、「男に注がれる」女の視点への変化を認めることができる²¹⁾。欲望の対象が女から男へと変化すること、しかもごく普通の家庭の女性が夫以外の男性を性的な対象として捉えるということは、19世紀のヨーロッパ社会の規範や道徳からするとセンセーショナルなことであった。一般家庭の女性の性的欲望と不倫を描いたこの作品が、当時の公序良俗に反したとして、裁判沙汰になったのはよく知られている²²⁾。その意味では、ゴーティエの描く女性は社会的な身分が高く、時代的にも離れているという点では斬新

年、58-62頁。

20) アカデミーフランセーズやリトレの辞書によると、「キマイラ」は身体の前部がライオン、中央部が山羊、後部が龍の姿をした架空の怪物である。*Dictionnaire de l'Académie Française*, VI^e édition, t. I, Paris, Didot, 1835, p. 314および *Émile Littré, Dictionnaire de la langue française*, Hachette, t. I, 1873, p. 604-605を参照のこと。

21) 小倉孝誠『身体の文化史 病・官能・感覚』、前掲書、32-36頁。

22) 不倫の問題にしても、19世紀のフランスにおいては、性別によって法的な制裁が異なる。同書、43-55頁。

さに幾分欠けるものの、男を虜にするという点では「宿命の女」« femme fatale » を想起させる。19世紀において、女性の身体は、男性にとって絶対的他者としての興味や欲望の対象であると同時に、忌み嫌い、蔑み、恐れの対象でもあった²³⁾。ロマン主義において、こうした両義性（天使的・悪魔的）をもつ女性の姿がしばしば描かれてきたように、ゴーティエの詩篇に登場する女性は、その美しさで男性を魅了する一方で、「クレオパトラ」さながら男性の運命を狂わせてしまう「宿命の女」の側面を備えている。

ブラゾンという懐古的な手法に、当時の藝術的流行を組み合わせたゴーティエの作品だが、実はここにはもうひとつ別の問題が隠れている。ゴーティエが描いているのは、実際の女性の手ではなく、美術品としての手であるということだ。女性の美の典型である肌の白さが強調されていたのは、美術品としての石膏が持ちうる素材としての白さが、そこに歴代の遊び女たちの肌を連想させるからだ。一時は画家を志したゴーティエだけに、繊細な筆致で造形美が描かれている。掌に浮き出る「皺」が、彫刻家の彫る「線」であることや「ヴィーナス」が刻みつける「印」であることから、その造形美が完全であることが分かるだろう。つまり、ゴーティエは、目に見える美術品（身体の一部）を鑑賞することを通して、目に見えない女性の姿（全体）を想像しているのである。まさしくここに、ゴーティエの作るブラゾンの新しさがあろう。しかも、手が寄り添う伝説の怪物「キマイラ」« chimère » という語には、「空想」という意味があるように²⁴⁾、この詩には、その手を持つ女性（描かれる客体）

23) 小倉孝誠『〈女らしさ〉の文化史 性・モード・風俗』、中央公論新社、2006年、20-21および32-33頁。

24) *Dictionnaire de l'Académie Française, op. cit.*, p. 314 et Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française, op. cit.*, p. 604-605. この詩篇の制作年とは時代が前後するが、画家ギュスターヴ・モローが1867年に、この「キマイラ」をテーマに絵を描いている。その絵において、「空想」を意味する「キマイラ」にしがみついた女性は、この怪物と空想の世界へと旅立とうとしているようだ。

の抱く「尊大な空想」があると同時に、美術品としての手を見た詩人（描く主体）の抱く「空想」という、二重の「空想」が存在するのだ。「尊大な空想」をする女性の白い手に刻まれた皺は、ゴッティエにとっての「白い書物」であり、イタリアを想起させる「フィレンツェ」や「ドンファン」、中央ヨーロッパを流れる「ライン川」という語が詩中に現れているように、それを読む詩人を幻想旅行へと誘う。このように美術品である石膏の手を、歴史上の遊び女たちの手と幻想的に繋げていくという、これはいわばゴッティエ流の美術鑑賞術を示した詩篇なのだ。

女性の手について、ゴッティエの手法を見たわけだが、男性の手は何を語るのだろうか。詩篇「ラスネール」を読んでみよう。

II. LACENAIRE

Pour contraste, la main coupée
De Lacenaire l'assassin,
Dans des baumes puissants trempée,
Posait auprès, sur un coussin,

Curiosité dépravée!
J'ai touché, malgré mes dégoûts,
Du supplice encor mal lavée,
Cette chair froide au duvet roux,

Momifiée et toute jaune
Comme la main d'un pharaon,
Elle allonge ses doigts de faune
Crispés par la tentation,

Un prurit d'or et de chair vive
Semble titiller de ses doigts

II. ラスネール

対照的に、切り落とされた
殺人者ラスネールの手、
香りの強いバルサムの中に浸され、
クッションの上の、傍らに置かれていたのだ。

不道徳な好奇心！
不快感を抑えて、私は触れたのだ、
不浄のままの、責め苦に苛まれた、
赤い産毛に覆われた冷たいこの肉体に。

ミイラと化して、すっかり黄色い
さながらファラオの手、
それは欲望で引き攀った
さながら牧神の指を伸ばす。

生ける肉体と金への激しい欲望が
その指をくすぐるのだ

L'immobilité convulsive,
Et les tordre comme autrefois,

Tous les vices avec leurs griffes
Ont, dans les plis de cette peau,
Tracé d'affreux hiéroglyphes,
Lus couramment par le bourreau,

On y voit les œuvres mauvaises
Ecrites en fauves sillons,
Et les brûlures des fournaises
Où bouillent les corruptions ;

Les débauches dans les Caprées
Des tripots et des lupanars,
De vin et de sang diaprées,
Comme l'ennui des vieux Césars!

En même temps molle et féroce,
Sa forme a pour l'observateur
Je ne sais quelle grâce atroce,
La grâce du gladiateur!

Criminelle aristocratie,
Par la varlope ou le marteau
Sa pulpe n'est pas endurcie,
Car son outil fut un couteau,

Saints calus du travail honnête,

痙攣する不動性、
そして、その指をたわめる、かつてのように。

鉤爪を持ったあらゆる悪徳が
この皮膚にできたいくつもの皺に、
死刑執行人がずらずらと読む
恐ろしきヒエログリフを刻んだ。

そこに見出すのだ、
野獣の皺で書き込まれた悪しき作品を、
そして、墮落が煮え立つほどの
業火で焼かれた傷を。

カプリでの放蕩生活
賭博場と娼家に通い、
艶やかなワインと血で満たされ、
さながら古き暴君たちの憂鬱！

柔らかくも残忍な
その形は観察者のために、
どのような残酷な気品かは分からぬが、
剣闘士の気品を備えている。

罪を犯した上流階級、
大砲あるいは金槌で
その指の腹は鍛えられてはいない、
その道具はナイフだったのだ。

誠実な労働によってできた聖なるまめ、

On y cherche en vain votre sceau,	そこに虚しくもあなたの印を探す。
Vrai meurtrier et faux poète,	本物の殺人者、偽の詩人、
Il fut le Manfred du ruisseau ²⁵⁾ !	彼は陋巷のマンフレッドであった。

詩篇のタイトルの「ラスネール」とは、19世紀文学にも大きな影響を与えた詩人であり、殺人者であるピエール・フランソワ・ラスネール(1800-1836)その人である²⁶⁾。同時代に盛んであった共産主義や社会主義に背を向け、社会的自由を説いたラスネールは、ブルジョワジーを憎んだ。自身は恵まれた家庭に育ちつつも、ラスネールは自らの環境、つまり上流階級そのものを断罪した人物であり、その姿や伝説は、ユゴーやバルザック、スタンダール、デュマの作品でも語り継がれている。『七宝と螺鈿』の序文を書いたマクシム・デュ・カンによれば、デュ・カンの所有するラスネールのミイラ化した手をゴーティエが見たことをきっかけとして、この詩篇「ラスネール」は書かれたようだ²⁷⁾。

ブラゾンという詩形式を確立した詩人のひとり、クレマン・マロは、女性の「美しい乳房」« beau tétin » だけでなく、「醜い乳房」« laid tétin » についても描いている²⁸⁾。前者のブラゾンに対して、後者はコントロール・ブラゾンと呼ばれ、ランボーやヴェルレーヌをはじめとする19世紀後半の詩人たちが、ブラズンを好んだ高踏派詩人を揶揄する際に使った手法である²⁹⁾。「対照的に」から始まる「ラスネール」は、「アンペリア」とは内

25) Théophile Gautier, « Lacenaire », dans *Émaux et camées* (1852), *Œuvres poétiques complètes*, éd. cit., p. 453-454.

26) ラスネールの獄中記については、ピエール・フランソワ・ラスネール『ラスネール回想録』、小倉孝誠・梅澤礼訳、平凡社、2014年を参照のこと。

27) Note de Michel Brix, dans Théophile Gautier, *Œuvres poétiques complètes*, éd. cit., p. 453.

28) マロは「美しい乳房」には白を、「醜い乳房」には黒という色を与えている。

29) 高踏派とは、『現代高踏詩集』に作品が掲載されている詩人たちを中心とした集まりを指すが、その詩人たちの興味やスタイルは多岐にわたる。高踏派について

容的に対照を成しており、「手のエチュード」の両詩篇は、このブラゾンとコントル・ブラゾンの体裁をとっているようだ。「アンペリア」では、「人類の傑作にして純潔な欠片」である女性の手を讀んでいたが、「ラスネール」では、犯罪者の「切り落とされた」男性の手を扱っている。前者が彫刻家の彫り上げた完璧な造形美を誇る人工物であるのに対し、後者は醜くおぞましい本物の手だ。両詩篇とも、実際に詩人の目の前に対象が存在するかのように描かれているものの、それによって詩人に齎される効果は大きく異なる。「アンペリア」の語り手は、その手の美しさから幻想世界を語るわけだが、「ラスネール」の語り手は、その冷たい死体の一部に触れ、解剖医か鑑識官のように現実のメッセージを読み取ろうと試みる。「白い書物」と呼ばれた前者の手が語るのは「ヴィーナス」が刻んだ愛の「印」であるのに対し、「悪しき作品」と銘打たれた後者は「死刑執行人」が読むことのできる「ヒエログリフ」であり、「野獣の皺」である。そして、「痙攣する不動性」という撞着語は、本来動かない死体が観察者の眼には動き始めるように見えるという、「アンペリア」とはまた違った幻想を表している。

これほどの違いがあるにもかかわらず、この死者の手がもつ「剣闘士の気品」とは何だろうか。前述の通り、それはラスネールの社会的身分が「上流階級」であるということと関係しているようだ。「罪を犯した上流階級」の出であるラスネールの手には、当然ながら労働者の「誠実な労働」によってできる「まめ」はなく、そこに生活の苦労や不安を感じることはできない。共に詩節の頭に来ている形容詞「罪を犯した」« Criminelle » と「聖なる」« Saints » によって、犯罪という悪と労働という徳を対立させている。この手に刻まれているのは、快楽や殺人とい

は、Yann Mortelette, *Histoire du Parnasse*, Paris, Fayard, 2005、および倉方健作「『高踏派』の擁護と顕揚：「文学の進展に関するアンケート」をめぐって」、『日本フランス語フランス文学会関東支部論集』19号、2010年12月、157-170頁を参照のこと。

うキリスト教的な罪とモラルの退廃であり、それは同時に悪の誘惑と背徳的な魅力を併せ持つ³⁰⁾。すなわち「不道德な好奇心」が、語り手を惹きつけているのである。

両詩篇において、美と醜の違いが明らかであるにも関わらず、描かれている二つの手には共通するものがある。それは描かれている対象が、どちらも快楽によって観察者の心を支配するということである。前者は「それはビロードの上に広げるのだ」とあるように、その美貌を見せつけることで、後者は「牧神の指を伸ばす」というように、悪の魅力という触手を伸ばすによって、見る者の心を支配しようとする。そして、そこには、これらの手を備える所有者への興味が前提となっている。「私は見たのだ」（「アンペリア」）や「観察者」（「ラスネール」）という表現がそれを裏付けているように、ここでは、描かれている対象と、その物語を語る詩人との心理的距離が重要なのだ。これらの手の所有者である人物（高級娼婦と犯罪者）と語り手（詩人）の心理的距離、すなわち追体験できない絶対的他者と語り手との距離が、この作品を生み出した原動力と言えるだろう。一方は伝説上の幻想的な美そのものであり、他方は現実にある醜い悪の化身である。ゲーティエは、伝統的な美と新たな価値観である醜（悪）の魅力を、快楽を齎すという意味において、ここで戦わせているのだ。バルトの言葉を借りれば、伝統的な美の「ドクサ」に対して、新たな醜（悪）の「パラドックス（パラドクサ）」を戦わせていると言えるだろう³¹⁾。藝術至上主義を掲げるゲーティエらしく、藝術が道徳によって正当化される必要性のないことを詩によって雄弁に語っている。そして、読者に新たな価値観を提示することで、時代を先導しようとする詩人の姿もここには見られる。美術品としての手と、ミイラ化した死

30) 文学と悪については、白百合女子大学・言語・文学研究センター編『文学と悪』、弘学社、アウリオン叢書15、2015年を参照のこと。

31) 「ドクサ」や「パラドックス（パラドクサ）」については、ロラン・バルト『彼自身によるロラン・バルト』、佐藤信夫訳、みすず書房、1979年、99頁を参照のこと。

体の手という相反する魅力を通して、ゴーティエの両詩篇は私たちを幻想世界へと誘うのだ。その技法として、ブラゾンとコントロール・ブラゾンという詩形を用い、身体のある一部分を通して、その全体である人物そのものを想像（創造）するという過程があった。このように、身体の一部からその全体を想像（創造）するという流れは、後に続く詩人たちに大きな影響を与えることになる。

2. ヴェルレーヌの手

詩人ヴェルレーヌも、ゴーティエと同様に、女性の手の魅力を数々の詩篇で描いている。妻である（あった）マチルド・モーテとされる女性の美しい手を描いた詩篇「ネヴァーモア」や詩篇「かつては私のものだった親しい手…」が有名だ。破天荒な生活により、ヴェルレーヌはマチルドとは手を切らざるを得ない境遇に陥ってしまうが、上記の詩篇の中では、絶対的他者としての女性の美しさを語るものとして、あるいはかつて愛した女性の手を想い、罪の清算と魂の浄化の意を込めて、その手を描いている³²⁾。しかし、1887年に書かれた詩篇「手」で、ヴェルレーヌが描くのは絶対的他者ではなく、詩人自身の手と通じるものがある。この詩は、1888年12月10日号の『ラ・クラヴァッシュ』誌に掲載され、詩集『並行して』（1889年）に収録された³³⁾。この詩篇「手」については、ゴ

32) ヴェルレーヌの伝記的読解については、Note de Jacques Robichez dans Paul Verlaine, *Œuvres poétiques*, textes établis avec chronologie, introductions, notes, choix de variantes et bibliographie par Jacques Robichez, Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1995, p. 581-582、および倉方健作「『歌詞のない恋歌』における伝記的要素：非人称的詩法とヴェルレーヌの自己表象」、『日本フランス語フランス文学会関東支部論集』16号、2007年、189-202頁を参照のこと。マチルドの手については、岡由美子「『よい歌』における〈純化〉」、『九州大学フランス語フランス文学研究会誌 *Stella*』11号、1992年、73-79頁を参照のこと。

33) Note de Jacques Robichez, dans Paul Verlaine, *Œuvres poétiques*, éd. cit., p. 697.

ーティエの「手のエチュード」の影響を指摘する研究者がいる³⁴⁾。ゴーティエの2詩篇と長さは若干異なるものの（ゴーティエは40詩行×2、ヴェルレーヌ48詩行）、8音綴で女性韻と男性韻の交韻という点では、ヴェルレーヌの詩篇も同様である。そして、それは詩型の話には留まらない。それでは、ヴェルレーヌの作品を読んでみよう。

Mains	手
Ce ne sont pas des mains d'atlesse,	これは王族の手ではない、
De beau prélat quelque peu saint,	いくらか敬虔な良き高位聖職者のものではない、
Pourtant une délicatesse	けれども繊細さがその手に
Y laisse son galbe succinct,	簡潔な曲線を残している。
Ce ne sont pas des mains d'artiste,	これは藝術家の手ではない、
De poète proprement dit,	正確な意味での詩人のものではない、
Mais quelque chose comme triste	しかし悲しげな何か
En fait comme un groupe en petit ;	実際には小さな寄せ集めのような何かだ
Car les mains ont leur caractère,	なぜなら手というものは個性を備えているからだ
C'est tout un monde en mouvement	それは動くひとつの世界そのものなのだ
Où le pouce et l'auriculaire	そこでは親指と小指が
Donnent les pôles de l'aimant,	磁石の極となっている。
Les météores de la tête	頭から流れ落ちる星々
Comme les tempêtes du cœur,	さながら心に吹く嵐、

34) *Ibid.* ルイ・フォレストイエは、ヴェルレーヌの詩にヌーヴォーの詩の影響を見ている。Note de Louis Forestier, dans Paul Verlaine, « Mains » dans *Parallèlement* (1889) ; *La Bonne Chanson* ; *Jadis et naguère*, édition présentée, établie et annotée par Louis Forestier, Gallimard, coll. « poésie », 1979, p. 232を参照のこと。ランボオの詩篇との比較について、紙面を改めて行う。

Tout s'y répète et s'y reflète
Par un don logique et vainqueur.

あらゆることがそこで繰り返され、映し出される
理に叶い、征服者の才によって。

Ce ne sont pas non plus les palmes
D'un rural ou d'un faubourien ;
Encor leurs grandes lignes calmes
Disent : « Travail qui ne doit rien, »

これは棕櫚の葉でもないのだ
田舎や場末にあるような棕櫚の葉では。
またもやその静かで大きな皺が
言う、「何の義務も持たぬ仕事」と。

Elles sont maigres, longues, grises,
Phalange large, ongle carré.
Tels en ont aux vitraux d'églises
Les saints sous le rinceau doré,

手は痩せこけて、長くて、灰色で、
大軍隊、四角い爪。
ある手は、教会のガラス窓に施された、
黄金の巻葉装飾の下にいる聖人の手を備える

Ou tels quelques vieux militaires
Déshabitués des combats
Se rappellent leurs longues guerres
Qu'ils narrent entre haut et bas,

また、ある手は年老いた軍人の
闘うことをやめたそれであって
彼らが静かに語る
自らの長い戦争を思い出す。

Ce soir elles ont, ces mains sèches,
Sous leurs rares poils hérissés,
Des airs spécialement rêches,
Comme en proie à d'âpres pensées.

今宵の手は、この乾いた手、
逆立った疎らな体毛で、
とりわけごわごわとしているみたいだ
不快な考えに取りつかれたように。

Le noir souci qui les agace,
Leur quasi-songe aigre les font
Faire une sinistre grimace
À leur façon, mains qu'elles sont,

手を苛立たせる真っ黒な気掛かりと
とげとげしい夢のようなものが手を
不気味なしかめ面にさせる
自らのやり方で、あるべき手として。

J'ai peur à les voir sur la table

私は机上有るその手を見るのが怖い

Préméditer là, sous mes yeux,	そこで企んでいるのだ、私の目の前で、
Quelque chose de redoutable,	恐るべき何かを
D'inflexible et de furieux.	頑な何か、猛烈な何かを。
La main droite est bien à ma droite,	右の手が私の右にあって、
L'autre à ma gauche, je suis seul.	その反対は私の左に、私は独りなのだ。
Les linges dans la chambre étroite	狭い部屋の中でシーツ（洗濯物）が
Prennent des aspects de linceul,	経帷子のように見える。
Dehors le vent hurle sans trêve,	外では風が絶えずうなり、
Le soir descend insidieux...	いつの間にか夜の帳が下りてくる…
Ah! si ce sont des mains de rêve,	ああ！もしこれが夢の手なら、
Tant mieux,- ou tant pis,- ou tant mieux ³⁵⁾ !	良かったのに、いや残念、いや良いのだ！

この詩篇は、否定から始まる。それは、理想の手をあてどなく探し求めるかのように、あるいは理想と現実の間にある途轍もない差を嘆くかのように、繰り返される。この手は、ゴッティエの描いたような上流階級の、すなわち「王族」のものでも「高位聖職者」のものでもない。ここには、ブラザンや当時の絵画がもて囃した美しい手は描かれていない。そうした美しい手へのアンチテーゼとして、冒頭の否定が繰り返されていると読むならば、醜い身体を描いたコントロール・ブラザンのように読めなくもない。そして、その手は、この詩を書いていた年齢（40代前半）の割には、些か疲弊してしまったヴェルレーヌ自身のものを想像させはしないか。しかし、この手は「正確な意味での詩人のものではない」と告げられることにより、その想像は容易には受け入れられない。この「正確な意味での」という表現からは、「詩人ではあるけれども」という譲歩

35) Paul Verlaine, « Mains » dans *Parallèlement* (1889) ; *Œuvres poétiques*, éd. cit., p. 474-475.

と、「今一度考え直してみると」という内省の意が読み取れるであろう。ヴェルレーヌの描く手は、身体の一部でありながら、その持ち主（全体）を見つめ直し、己を否定するような響きを持っている。

第三詩節では、自らの手を分析し「手というものは個性を備えている」と語る。だが、「個性を備えている」とは言うものの、ゴーティエの「アンペリア」や「ラスネール」のような美や悪といった魅力を、この手は持ち合わせてはいない。そこには、生活の中で蓄積されていく「悲しげな何か」があるだけだ。ゴーティエの描く手が、高級娼婦や犯罪者という、自分では追体験できない絶対的他者への興味から成立していたのに対して、ヴェルレーヌの描く手には他者との特段の差異を見つけることができず、それを探そうとすることで自らを深く掘り下げる視点へと繋がっている。ここに描かれているのは、ゴーティエのような客体としての身体には留まらない。手はこの時、描かれる対象でありながら、描くための手段でもある。手が手を描く時、手は独立したひとつの自立性を帯びるのだ。そのため、自らの手を観察し、自身を掘り下げていく過程において、いつしか語られるべき自らの手が、反対に他者のように持ち主に話しかけていく。

ゴーティエの両詩篇に現れるふたつの手は、語り手に夢を見させる幻想的なものであった。ヴェルレーヌも同様に、詩篇「かつては私のものだった親しい手…」では、語り手を夢心地にさせる愛する人の手を描いていた³⁶⁾。詩篇「手」でも、それは「夢の手」と称されてはいるものの、ずいぶんと趣きが異なるのはなぜだろうか。その「皺」によって手が持ち主に語るのは、「何の義務も持たぬ仕事」である。ゴーティエの「ラスネール」の手に「誠実な労働」の痕跡が見出せなかったように、ヴェルレーヌの描く手にも、その証はない。ここには、ランボーの『地獄の季節』『悪い血』の語り手と通じるような、あらゆる職の拒絶と放棄があ

36) « Les chères mains m'ouvrent les rêves. » (« Les chères mains qui furent miennes,... », v. 8)

る。その一方で、「棕櫚の葉」は栄光あるいは名声を象徴する語だが、「田舎や場末にあるような棕櫚の葉ではない」という表現からは、並大抵のものでは満足しない「藝術家」としての矜持が読み取れる。しかも、それを語るのが、手自身であるという身体の自立性は、ランボーの『イルミナシオン』にも通じるところがある³⁷⁾。ヴェルレーヌは、自らの手をまるで他人の手のように客観的な視点で描くことで、社会における「藝術家」としての己の特別な立場を物語っているのだ³⁸⁾。

後半部に入り、「個性」を持つ手は、その持ち主の過去をゆっくりと語り出す。その手は、聖人のそれと、軍人のそれを想起させる。物言わぬはずの手が、かつては聖なる者や戦いを厭わぬ者が持ちえた手であることを語り、その皺には戦いの歴史が刻まれている。しかし同時に、それはすでに過去の話であり、容赦のない現実の姿が暗示されているのだが、その現実に対して、手と持ち主の態度が乖離していく。不安を感じる語り手は、その「真っ黒な気掛かり」が自らの手をも苛立たせていることに気付く。「ラスネール」の手さながら、その手は不吉な様相を呈している、第十一詩節の「経帷子」という語からは、死の雰囲気すら漂っている。そして、現状に満足できない手は、持ち主の気持ちを置き去りにしたまま、「恐るべき何か」を企み始めるのだ。それは、社会的な成功だろうか、法をものともしない犯罪行為（自殺を含む）だろうか、あるいは詩を創造するという藝術行為だろうか。フォションが述べた通り、人間

37) ランボーの詩における身体の自立性については、Mami Tsukashima (塚島真実), « Le corps dans les Illuminations de Rimbaud : le dépassement du dualisme chrétien de l'âme et du corps », 『フランス語フランス文学研究』99号、2011年、22-42頁を参照のこと。

38) 倉方健作が指摘している通り、詩集『並行して』の中には、「ヴェルレーヌ風の」« À la manière de Verlaine »と題された「セルフ・パロディも収められており、当時すでに詩人が、自身のイメージを財産として文壇を生きていた事実をうかがわせる」(『歌詞のない恋歌』における伝記的要素：非人称的詩法とヴェルレーヌの自己表象、192頁)。

の顔面が「受信器官の集まり」であるのに対して、手は何かを「仕掛ける」器官である³⁹⁾。この詩篇の発表後、ヴェルレーヌが毎年のように詩集を上梓していることから、まさしく詩人の手は何かに取り憑かれたかのように書き続ける。歳を重ねる分だけ、人間の手には皺が刻まれ、手はその人間の過去を語る。ただし、書くことが常に詩人にとって幸せな状態であるとは限らない。満ち満ちた創作意欲が、世界に対する詩人の瑞々しい感性となって現れることもあれば、社会への憤りや不遇な過去の告白となって現れることもまた文学の常であろう。

そして、「右の手」が「私の右」、「反対の」手は「私の左」にあるという当たり前の認識すら疑うことで、自身を見つめ直す己の存在と、身体の自立性がここでも強調されている。「右の手」から始まり、「左」が「反対」であるのは、この詩人にとって「右の手」が詩を書く利き手であるためだろう⁴⁰⁾。持ち主から独立し、ものを語る手は「夢の手」なのか、現実の手なのか。自らの身体の一部である手を受け入れ、拒絶するという連続によって、詩人は己の存在を疑い、知ろうと試みている。すなわち、この手は、詩人のアイデンティティを写す鏡に他ならず、それが詩を創造する独立した身体器官として描かれているのと同時に、それ自身すらも描くという点において、この詩は、他者の身体の美や醜を描くブラゾンやコントロール・ブラゾンといったジャンルには留まらない。自らの手という身体の一部を描くことから始まり、いつしか描かれる対象である身体が、自身の全体である持ち主を描くという展開に繋がっているのだ。己の身体に自立性を認めることで、主体を客体として語るという手法が、ヴェルレーヌの詩篇にはある。それによって、他者の美醜ではなく、社会における詩人自らの姿、すなわち「藝術家とは何か」を模索しながら詩人としての自己を確立しようと苦悩する自らの姿を、ヴェルレーヌは手に重ねているのである。

39) アンリ・フォション、前掲書、174頁を参照のこと。

40) 残されたヴェルレーヌの写真において、詩人は右手でペンを持っている。

3. ジェルマン・ヌーヴォーの手

詩集『愛の教理』（1881年）に収録されているジェルマン・ヌーヴォーの詩篇「手」は、ヴェルレーヌの「手」の制作時期よりも早い⁴¹⁾が、『ルネサンス・イデアリスト』誌の1895年2月号に掲載された後、いくつかの改変が加えられ詩集『愛の作法』（1904年）に、次に詩集『貧しき者の詩』（1910年）に収録されている⁴¹⁾。ヌーヴォーの詩篇には、ゴーティエやヴェルレーヌの作品と関連するテーマを見出すことができるだろう。『愛の教理』に収録された最初のヴァージョンの「手」を読んでみよう。

Les mains

手

Aimez vos mains afin qu'un jour vos mains soient belles, 汝らの手を愛せ、いつかその手が美しくなるように、
 Il n'est pas de parfum trop précieux pour elles, 手に値するほどの高価な香りはない、
 Soignez-les, Taillez bien les ongles douloureux, 手入れせよ。痛みを我慢して爪をしっかり整えよ、
 Il n'est pas d'instruments trop délicats pour eux, 手に値するほどの繊細な道具はない。

C'est Dieu qui fit les mains fécondes en merveilles ; 豊饒な手を素晴らしいものにしたのは神だ。
 Elles ont pris leur neige au lys des Séraphins, 手は熾天使のユリに自らの雪を摘んだ、
 Au jardin de la chair ce sont deux fleurs pareilles, 肉体の園で、それは同じ二輪の花、
 Et le sang de la rose est sous leurs ongles fins, そして、バラの血はその繊細な爪の下に。

Il circule un printemps mystique dans les veines スミレが流れ、ヤグルマギクが笑う血管の中、
 Où court la violette, où le bluets sourit ; 血は神秘の春を循環させる。
 Aux lignes de la paume ont dormi les verveines ; 掌の線にクマツヅラが眠った。
 Les mains disent aux yeux les secrets de l'esprit 手は目に精神の秘密を語る。

41) Note de Louis Forestier, dans Germain Nouveau, *La Doctrine de l'amour ; Valentines ; Dixains réalistes ; Sonnets du Liban*, édition présentée, établie et annotée par Louis Forestier, Gallimard, coll. « poésie », 1981, p. 1223. *Les Poèmes d'Humilis* を『貧しき者の詩』と訳したが、『地上の詩』という理解も可能である。

Les peintres les plus grands furent amoureux d'elles, 最も偉大な画家たちは手に夢中で、
Et les peintres des mains sont les peintres modèles, 手を描く画家は、モデルとなる画家だ。

Comme deux cygnes blancs l'un vers l'autre nageant, 2羽の白鳥のように、一方がもう片方へ泳いでいく、
Deux voiles sur la mer fondant leurs pâleurs mates, 海に浮かぶ2枚の帆がそのくすんだ白さを溶け合わせる
Livrez vos mains à l'eau dans les bassins d'argent, 銀のたらいの中、自らの手を水に委ねよ
Préparez-leur le linge avec les aromates, 手のために、香り豊かな布を用意せよ。

Les mains sont l'homme, ainsi que les ailes l'oiseau ; 手は人である、翼が鳥であるように。
Les mains chez les méchants sont des terres arides ; 悪人の手は干からびた大地だ。
Celles de l'humble vieille, où tourne un blond fuseau, ブロンドの糸巻が回る、つましい老婆の手は
Font lire une sagesse écrite dans leurs rides, その皺に書かれた知恵を読ませる。

Les mains des laboureurs, les mains des matelots 農夫の手、水夫の手は
Montrent le hâle d'or des Cieus sous leur peau brune, 焼けた皮膚に、天から受けた金の日焼けを見せる。
L'aile des goélands garde l'odeur des flots, カモメの翼は波の香りを宿し、
Et les mains de la Vierge un baiser de la lune, マリアの手は月の口づけを宿している。

Les plus belles parfois font le plus noir métier, 最も美しいのは時に最も真っ黒になる職業となる、
Les plus saintes étaient les mains d'un charpentier, 最も聖なるものは大工の手であった。

Les mains sont vos enfants et sont deux sœurs jumelles, 手は汝らの子ども、双子の姉妹だ、
Les dix doigts sont leurs fils également bénis ; 10本の指は等しく祝福された息子たち。
Veillez bien sur leurs jeux, sur leurs moindres querelles, 目を離すな、その戯れから、ほんの僅かな諍いから、
Sur toute leur conduite aux détails infinis, そのあらゆる振る舞いから、常に細部に至るまで。

Les doigts font les filets et d'eux sortent les villes ; 指はくり型を作る、そこから町は生じる、
Les doigts ont révélé la lyre aux temps anciens ; その昔、指は竖琴を示した。
Ils travaillent, pliés aux tâches les plus viles, 指は、最も卑しい仕事にさえ付き添い、働く、

Ce sont des ouvriers et des musiciens, これは労働者、音楽家だ。

Lâchés dans la forêt des orgues le dimanche, 安息日には、オルガンの森に放たれた指は鳥だ、
 Les doigts sont des oiseaux, et c'est au bout des doigts 枝から枝へ飛ぶカケスを思い出させ、
 Que, rappelant le vol des geais de branche en branche, 十字の画くことに慣れ親しんだ者たちが笑うのは
 Rit l'essaim familier des Signes de la Croix, 指の先でなのだ。

Le pouce dur, avec sa taille courte et grasse, 硬い親指、その短く太った体つきで、
 A la force ; il a l'air d'Hercule triomphant ; 力を宿す。勝ち誇ったヘラクレスのようだ。
 Le plus faible de tous, le plus doux a la grâce, その中で最も弱く、最も穏やかなものは恩恵を受ける、
 Et c'est le petit doigt qui sut rester enfant, それは子どものままにいる術を心得た小指だ。

Servez vos mains, ce sont vos servantes fidèles ; 自らの手に仕えよ、それは汝らの忠実な侍者。
 Donnez à leur repos un lit tout en dentelles, その安息として、レースで囲った寝床を与えよ。

Ce sont vos mains qui font la caresse ici-bas ; この世で愛撫を齎すのは汝らの手だ。
 Croyez qu'elles sont sœurs des lys et sœurs des ailes ; それがユリの姉妹、翼の姉妹であることを信じよ。
 Ne les méprisez pas, ne les négligez pas, それを馬鹿にしたり、粗末に扱ったりしてはいけない。
 Et laissez-les fleurir comme des asphodèles, ツルボランのように花開かせておきなさい。

Portez à Dieu le doux trésor de vos parfums, 汝らの香りという心地よい宝を、神に、
 Le soir, à la prière éclore sur les lèvres, 宵には唇に花開いた祈りに、捧げよ、
 Ô mains, et joignez-vous pour les pauvres défunts, おお手よ、哀れな故人のために繋げ、
 Pour que Dieu dans les mains rafraîchisse nos fièvres, 神がその手の中で我らの熱を冷ますよう、

Pour que le mois des fruits vous charge de ses dons 実りの時期が汝らをその才で満たすよう、
 Mais ouvrez-vous toujours sur un nid de pardons, けれど、赦しの巣で常に開いておけ。

Et vous, dites, ô vous, qui, détestant les armes, 汝ら、言うのだ、武器を憎み、

Mirez votre tristesse au fleuve de nos larmes, その悲しみを涙の川に映す、おお汝らよ、
 Vieillard, dont les cheveux vont tout blancs vers le jour, 日差しで真っ白くなる髪の人よ、
 Jeune homme, aux yeux divins où se lève l'amour, 愛が目覚める神々しい目の若者よ、
 Douce femme mêlant ta rêverie aux anges, 天使に自分の夢をあしらう優しき女よ、

Le cœur gonflé parfois au fond des soirs étranges, 奇妙ないくつもの宵の末に、しばしば膨らんだ胸、
 Sans songer qu'en vos mains fleurit la volonté, 意志が汝らの手に花開こうとはつゆ知らず、
 Tous, vous dites : « Où donc est-il, en vérité, 皆、汝らは言う「本当のところ、どこにあるのだ、
 Le remède, ô Seigneur, car nos maux sont extrêmes? » 救いは、おお主よ、我らはそんなに悪いのか。」

— Mais il est dans vos mains, mais il est vos mains mêmes⁴²⁾. — けれど救いは汝らの手の中に、けれど救いは汝らの手そのもの。

ジェルマン・ヌーヴォーの描く手は、その前提として美しさを備えたものであり、この詩はプラザンのように見える。先行研究においては、ヌーヴォーの詩もまた、ゲーティエの「手のエチュード」の影響が指摘されている⁴³⁾。確かに、ゲーティエの「アンペリア」と同じく、身体の一部である手に焦点を当てながら、その肌の白さを示すために、第二詩節のように「ユリ」や「雪」といった紋切り型の喩えが用いられている。しかも、これらの語が呈する白さと「バラ」という語の連なりは、ゲーティエの詩篇「秘密の親和力」を意識してのことだろうか⁴⁴⁾。ヌーヴォーの詩の第二詩節の時制が、過去形（単純過去と複合過去）と現在形で描かれていることに注目してみよう。まず、多くの聖書の語りと同様、単

42) Germain Nouveau, « Les Mains » dans *La Doctrine de l'amour* (1881), éd. cit., Gallimard, coll. « poésie », 1981, p. 501-502.

43) Note de Louis Forestier, dans Germain Nouveau, *La Doctrine de l'amour ; Valentines ; Dixains réalistes ; Sonnets du Liban*, éd. cit., p. 1223

44) « Par de lentes métamorphoses, / Les marbres blancs en blanches chairs, / Les fleurs roses en lèvres roses / Se refont dans des corps divers. » (Gautier, « Affinité secrètes », v. 25-28.)

純過去で、キリスト教の神が人間の手を作ったという過去を語ることで、ヌーヴォーは自分なりの人間存在の根源を明らかにしてみせる。それと同時に、この詩篇のテーマとも言える宗教と詩の関わりを仄めかす。次に、白さや高貴さを示す伝統的な語である「ユリ」の喩えについては、複合過去で書かれている。つまり、詩作を行っている現在に因果関係のある複合過去で描くことで、ヌーヴォーは詩の伝統を重んじる姿勢を示している。しかも、ユリだけでなく、ヌーヴォーにとって先輩詩人にあたるゴーティエやバンヴィルらが好んだ「バラ」という語の使用および、それが血液に流れているという描写からは、詩壇におけるヌーヴォー自身のスタンスが明らかであろう。そうした意味では、ヌーヴォーとも縁の深いランボーが、バンヴィルを代表とする高踏派詩人が好んだ「ユリ」や「バラ」という語を嗤し立て、卑猥に書き換えているのとは対極の立場にあると言える⁴⁵⁾。続く第三詩節では、様々な花で飾られたこうした「神秘」を継承しながら、ヌーヴォーもまた掌の皺に注目している。神の創造物である自然の花々と人間の肉体を繋げ、そこに美を見出す壮大さは、ゴーティエやバンヴィルに通じる世界観である。ヌーヴォーは、先人たちの詩学や技法を継承し、自らの詩学を展開することを、ここで語っているのだ。

詩篇「手」において重要なのは、単純に手が造形的な美しさの対象として存在することには留まらない。ヴェルレーヌの詩篇でも明らかになった通り、ヌーヴォーの描く「豊饒な」手は造形的な美を生み出す行為を齎すものである。そのため、掌の皺といった造形的な美しさについては第三詩節までに留まり、その後は手の動きやそれによって生み出される美や信仰に重きが置かれている。「最も偉大な画家たちは手に夢中で、

45) ランボーの「花について詩人に語られたこと」については、Hisasahi Mizuno (水野尚), « Alcide bave les fleurs du nouveau. Ou quand Rimbaud dit à Banville : "Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs" », *Parade sauvage*, n° 23, Classiques Garnier, p. 101-116. および拙論「ランボー作品における花のエクリチュール——花について詩人が『語った』こと」『仏語仏文学』37号、2011年、181-206頁を参照のこと。

／手を描く画家は、モデルである画家だ」という表現によって、ヌーヴォーは、手のエチュードに代表される当時の藝術家たちの流行を仄めかしつつ、また自身の手を描くという行為が、描くという主体性と描かれるという客体性を併せ持つことを述べている。そして、ヴェルレーヌより明確に、ヌーヴォーは手がその持ち主を物語るということを「手は人である」という表現に込めている。

ゴッティエが好奇の目で宮廷の遊び女と犯罪者の手を、ヴェルレーヌが藝術家とは何かと己に問うための手を描いていたが、ヌーヴォーはここに新たな手を加える。前述の通り、ゴッティエやヴェルレーヌの作品において描かれた手は、その所有者である人物が、19世紀の詩人たちが神聖さや親近性を見出した高級娼婦、悪の魅力を余さず体現できる犯罪者、社会における存在意義を問いつつ自らを特別視する意味での藝術家だからこそ、作品のテーマになり得たと言えるだろう。しかし、ヌーヴォーが対象としたのは、ゴッティエやヴェルレーヌが描かなかった労働者の手⁴⁶⁾。

もちろん、ヌーヴォー以前にも、労働者の身体を称賛する詩人はいる。ゴッティエが『手のエチュード』を贈ったマクシム・デュ・カンがまさしくその詩人であろう。産業革命によって、蒸気機関車の導入、鉄道の整備など目まぐるしい文明の発展が19世紀にはあり、こうした文明の進歩が齎す物質的な豊かさについては、藝術家の中でも意見が大きく分かれ、肯定的な意見と否定的な意見を持つ者では、当然ながらその作品に現れる描写の差は著しく異なる。鉄道ひとつをとってみても、シャトーブリアンのように、鉄道に対する批判を通して、当時の政治への批判を行う者もいれば⁴⁷⁾、時代が下った第二次産業革命の頃には、デュ・カンの

46) 労働者の身体については、アラン・コルバン編『身体の歴史Ⅱ 19世紀 フランス 革命から第一次世界戦争まで』、前掲書、299-310頁を参照のこと。

47) 工藤庸子は、フュマロリの論考 (Marc Fumaroli, *Chateaubriand, Poésie et Terreur*, Fallois, 2003) を踏まえて、『墓の彼方の回想』におけるシャトーブリアンの政治的スタンスおよびその背後にある宗教の問題について論じている。工藤庸子『近

ように、文明進歩を高らかに称賛する者もいる。重奏的で伝統的な詩句を好んだ高踏派詩人たちの『現代高踏詩集』に自らの作品が掲載されながらも、デュ・カンの目は産業革命や労働に向けられている⁴⁸⁾。「進歩主義雑文家」と称されたデュ・カンは、その詩集『新しい歌』で「古い言葉など忘れてしまえ」⁴⁹⁾と叫び、蒸気機関車から炭鉱夫まで労働の美を詠い上げるのだ。ヌーヴォーの時代といえ、デュ・カンと同様、第二次産業革命の頃であり、多くの労働者が工場で働くために都市へ訪れた時代である。労働者の中には、重労働で体を壊す者や、労働に嫌気がさし素行の乱れる者がおり、物質的生産と共に精神的退廃が蔓延していた時代と言えるだろう⁵⁰⁾。デュ・カンほどの進歩主義者ではないものの、ヌーヴォーは、労働者の生活という目新しいテーマを、伝統的な詩句の中に持ち込んでいる。そして、ヌーヴォーは過ぎ去った詩人たちの「古い言葉」を忘れるのではなく、それを継承する形で、デュ・カンとは違った労働者の「ある側面」を描くのである。

キリスト教の心身二元論においては、崇高なる精神に比して、身体は穢れたものである⁵¹⁾。労働者、とりわけ肉体労働者の身体は、石炭や灰、

代ヨーロッパ宗教文化論——姦通小説・ナポレオン法典・政教分離』東京大学出版、2013年、133-157頁を参照のこと。

48) マクシム・デュ・カンについては、蓮實重彦『凡庸な芸術家の肖像 マクシム・デュ・カン論』青土社、1988年、および海老根龍平「進歩と旅——マクシム・デュ・カンとボードレール」、東京大学仏語仏文学研究会『仏語仏文学研究』17号、1997年、83-117頁を参照のこと。

49) « Poètes, croyez-moi ! ne dites plus : « Ma lyre ! » / Ne dites plus : « O Muse ! » Oubliez ces vieux mots ! » (Maxime du Camps, « Aux Poètes », v. 1-2, dans *Les Chants modernes*, Michel Lévy, 1855, p. 43.)

50) 19世紀の労働者の生活・風習については、ルイ・シュバリエ『労働階級と危険な階級——19世紀前半のパリ』、喜安朗・木下 賢一・相良 匡俊訳、みすず書房、1993年およびドニ・プロ『崇高なる者-19世紀パリ民衆生活誌』、見富 尚人訳、岩波文庫、1990年を参照のこと。

51) アラン・コルバン『身体はどう変わってきたか』、前掲書、30頁。

垢で真っ黒になる機会が多いだろう。デュ・カンが『新しい詩集』の中で賛辞を贈り、何度も強調していたのが、こうした労働者の「黒い」身体だった。そして、ヌーヴォーの詩篇に出てくる「黒い職業」とは、肉体労働のそれであろう。その労働が過酷なほど、身体に汚れを伴う仕事ほど、美しいとヌーヴォーは述べる。しかし、それは労働が物質的な繁栄を齎すからではない。「最も聖なるものは大工の手であった」という表現は、キリストの養父ナザレのヨセフのことを踏まえたものだろう。新約聖書のマタイによる福音書13章55節、そしてマルコによる福音書6章3節によれば、ヨセフは大工であったとされる。旧約聖書のソロモンの箴言10章4節に「ふしだらな手は貧困を生み、働く者の手は富を齎す」⁵²⁾とあるように、「労働」自体が、キリスト教の教義においては重要な意味をもつ。そして、この詩篇に登場する「農夫の手」や「水夫の手」は、日々の労働に励むという意味において、「大工の手」に繋がる。美の象徴であった白い肌の手ではなく、その反対ともいえる「日焼け」した「皮膚」は、労働の賜物であり、「天」からの祝福を、聖母「マリア」からの癒しを受けることができる。まさしく、聖書の説教をもじったような語りであり、ゴーティエやヴェルレーヌの描いた手とは、テーマ的にも真逆のものである。

「黒い職業」には宗教的な黒、すなわち聖職者の黒服のイメージも重ねられているのだろう。工藤庸子が『ボヴァリー夫人』について論じた宗教と科学（とりわけ医学）の問題⁵³⁾を、ここでは宗教と労働の問題に置き換えてみよう。『ボヴァリー夫人』の背景にある「科学の進歩」と「宗教の衰退」は、人間の生を追求する医学と人間の死を看取る宗教によって表されていた。科学の発展、そしてそれによる政治や教育の形態の変

52) « La main relâchée produit l'indigence, la main des forts acquiert la richesse. » (*La Bible*, traduction de Louis-Isaac Lemaître de Sacy (1700), préface et textes d'introduction établis par Philippe Sellier, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1990, p. 766.)

53) 工藤庸子、前掲書、45-58頁。

容によって、宗教による身体の束縛は前世紀までとくらべると格段に自由になったと言える。とは言え、市井の人々にとっては、労働が生産と日々の糧を意味するのに対して、宗教は神の赦しと死の安らぎを約束するものである。この詩篇の中にも、「哀れな故人」の手を握る葬儀の場面がある。そして、この時の手が、ゲーティエやヴェルレーヌの作品にはないヌーヴォーの独自性に繋がる。

ゲーティエの描く手は、空想の中では生き生きと動くように見えるものの、石膏と死体であるため実際には動かない。そして、ヴェルレーヌの詩では、「親指」と「小指」が描かれ、手は「動くひとつの世界」と喩えられながらも、詩中では何かを企むばかりで、これから動き出そうとする気配があるだけである。それに対して、ヌーヴォーの詩では、「親指」と「小指」が人間そのものに喩えられ、指の動作を強調する「オルガン」を始めとして、手の動きに重きが置かれている。「目を離すな」とあるように、ヌーヴォーの手は、鑑賞のためのものではなく、動くという点において初めてその価値が見出されるのである。そして、この手は、神への祈りを示す「十字を画く」動きをする。これらの指や手の動きは、宗教画にも散見されるような、キリスト教における重要な「宗教的マーカー」⁵⁴⁾であろう。すなわち、日々の糧を稼ぐものである労働者の手が、死者の手を握る時、あるいは十字を切る時、その手は二重に宗教的な聖性が保証される。勤勉な手は、日々の労働において真っ黒＝「黒い職業」となる上に、死者を思いやり、信仰を表す動作ができるという聖職者のイメージ＝「黒い職業」が見出されるのだ。ここで、ヌーヴォーは、そ

54) 「宗教的マーカー」« marqueur religieux » とは、オリヴィエ・ロワが『聖なる無知』で述べた、宗教と文化の相互関係を構築する4つの要素のひとつ（その他に、「規範」、「宗教性」、「神学」がある）(Olivier Roy, *La Sainte ignorance, le temps de la religion sans culture*, Éditions du Seuil, 2008, p. 47-48)。工藤庸子の言葉を借りれば、宗教マーカーとは「特定の事物、分野、人物などについて、それぞれの標章、仕草、名詞、レッテルなどを用いて、内在する聖性を保証するという現象」(工藤庸子、前掲書、25頁)。

れまでの詩に登場してきた「醜い」「不潔」「死」を喚起させる「黒」のネガティブな印象をも一新していると言えるだろう。同時に、ヌーヴォーの語りは、私たち読者（「汝」）にも向けられている。その手の価値に気付いた時、手の持ち主である人間は神の赦しを得る。

様々な労働者の手を描く中に、「音楽家」の手が含まれている。その昔、音楽家は「豎琴」を持つ詩人であり、その過去が詩中でも語られている。「豎琴」« lyre » は心情を吐露する換喩表現であり、詩を象徴する語として知られるが、ここでは、その伝統（音楽家＝詩人）を語り、ヌーヴォー自身もその末裔であることが仄めかされている。しかも、詩とは、決まった音節で韻を踏むという意味において、音楽的である。この詩篇は、伝統的なブラズンを踏まえたゴーティエやヴェルレーヌの詩篇が用いた8音綴とは異なり、音節数としては最も美しいとされる12音綴が用いられている。しかも、3分節と4分節をバランスよく取り入れることでリズムに流動性と柔軟性を付け、連続韻と交韻を入り混ぜた脚韻で作ることで、その音楽性を強調しているのだろう。すなわち、ヌーヴォーは、藝術家としての詩作も、聖なる労働のひとつであることを述べ、そうすることで、自らにも神の赦しが約束されていることを語っている。この詩篇が最終的に、イエスやマリアに捧げられた詩を多く含む詩集『貧しき者の詩』に収録されたことを鑑みれば、ヌーヴォーはここで詩の伝統と聖性を主張し、詩人という職業の社会的な重要性について物語っているのだろう。医学や科学といった文明の発展する中、藝術活動のひとつである詩作の宗教的な原点を見直すことで、詩人としての社会的地位を確立するという近代的な視点にも繋がっている。詩人の手が、詩作という労働によって、または信仰によって赦されることを、詩という手段で書き示すことで、詩人の手は神の手と繋がる。神が創った人間の身体の一部である手から、神を感じ、そして、人間全体の赦しという神の摂理へと繋げる巨視的な視点がここには隠されていたのだ。

おわりに

美醜という概念は、個人的な価値観によるものと考えられがちだが、その価値観自体が伝統や文化、教育や家庭といった社会環境を背景にして形成されるため、時代により美醜を定めるための何らかの基準というものが存在するのではないだろうか。とりわけ、目まぐるしく変化していく19世紀フランスにおいては、そうした価値観の変化に対応すべく、また新しく台頭してきた階級に美醜の基礎となるものを教育すべく、礼儀作法書が多く書かれた。こうした時代に、美醜を詠うブラゾンやコントル・ブラゾンという詩的ジャンルに注目した詩人が多いのは、当然のことだったのかもしれない。そして、この美の基準や価値観を定める一端を担ってきたのが藝術家であり、同時にそれらを壊し新たな美を提示としてきたのも彼らである。新たな美とは、社会の変化とそれに対する藝術家たちの鋭い観察眼によって生まれ、常に更新し続けなければならない。そうした意味において、本論でみた詩人たちの手の描写には、時代を見定める鋭い観察眼と新たな価値観を作り出そうとする企図があった。

「手が人間を作った」というアンリ・フォションの言葉通り、詩人たちは、等しく「手」を描きながら、社会における各々の詩人の姿をそこに反映させていた。他者への眼差しによって生み出されたゴーティエの2詩篇は、伝統的な美と、醜の中に存在する悪の魅力を戦わせることで、美醜の基準や既成概念を破壊し、新たな価値観の到来を詠っている。また、詩によって、そうした新たな価値形態を社会に発信することに、ゴーティエは詩人としての務めを見出していたのであろう。ゴーティエの作品と同詩形でありながら、ヴェルレーヌの作品は、詩人とは何かを問うという別の問題を持ち込んでいた。詩人自身の手が、自立性を伴った身体となって詩人を捉え直すことで、主体と客体の境界を揺らがせ、社会における藝術家の立場を問うと共に、それに対して溢れ出る表現欲を表していたと言えるだろう。ヌーヴォーの作品においては、手の動きに重きが置かれ、宗教と労働を通して、社会における詩人の役割を再確認しながら、自らの藝術行為の伝統と聖性を主張するという意図が読み取

れた。ヌーヴォーは、同時代の藝術家たちの不安や孤独を払拭するかの
ように、その手に神の赦しを見出したのだ。

詩人の手がペンを握る時、その手は詩人となる。本論で扱った3人の
詩人の作品については、これは提喻表現でも「自動記述」の話でもない。
詩人たちの手は、詩人たちに代わって、詩人たちのことを語り出す。そ
の手が携えた詩人たちのポートレートには、各々の詩人たちが考える藝
術家の在り方が映し出されていたのである。

(水産大学校専任講師)