

passare/ col loro selvaggio/ grido triangolare,/ d'amore al miel lunare./ Veggo co'l lume/ i pesci entro i burchielli/ presi pe'l fiume/ di donne coi capelli,/ ed amano anche quelli./ Come ogni amante/ all'amante s'allaccia/ non ho la faccia/ di dare qui una traccia/ al pubblico ignorante./ Amano i gatti./ Oh, canti armoniosi/ sciogon vezzosi/ gli asinelli amorosi/ come poeti matti./ La nostra nave/ adoprare non potendo,/ ché con soave/ color la sta pingendo/ il famoso Kso-Isendo./ Vo'tra i piselli/ stenderti, sora Lalla, e i ramoscelli/ tra i gridi delli uccelli/ vanno nautili a galla./ Ma tu non fai/ il gesto che mi piace,/ e te ne vai/ sotto la lunar face/ qual noctia [sic] fugacc./ Già pel chiarore/ il più breve, oneroso/ preme ogni fiore:/ e mangia il fresco odore/ il naso portentoso./ Ma in altro incanto/ sono i tuoi sensi immersi:/ tu bevi intanto/ certi fragili versi/ pur or dall'acqua emersi./ Oh i nostri cuori/ s'appagan tutti quanti:/ tu ami i canti/ del novo Tenemori.../ io amo i pomodori.》

(9) 前掲拙稿、pp. 136-138, 140-141, 146参照されたし。

第5章

(1) Gabriele D'Annunzio, *Poesie, teatro, prose*, a cura di Mario Praz e Ferdinando Gerra, Milano-Napoli, Ricciardi, 1963, p. 29. cfr. 前掲拙稿、p. 145.

(2) cfr. 前掲拙稿、pp. 143-145.

(3) cfr. 前掲拙稿、pp. 141-142.

「伝統」・「読み」・「私」⁽¹⁾

浦一章

1. 13世紀(ドゥーエチェント) 詩人の「私」

「これらの文学の総体は、ひとりの詩人の作品と見做しうるであろう。ただ、さまざまな調律によって表現されているにすぎない」⁽²⁾。トゥルバドゥールの詩に関するディーツのこの評言はあたかも諺のように頻りに引用されてきた。そして、「形式的な詩 *poésie formelle*」というギエットの言い方も同じ印象を物語っていると言えるであろう⁽³⁾。このような認識は、ドラゴネッティやツムツールによっても受け継がれ、詩の技法に関する彼らの分析の出発点としての役割を果たした⁽⁴⁾。同じことは、「シチリア派」や「新優美体派」の詩についても言えるに違いない。最初に数少ない幾つかの作品に触れただけの状態の時には、それなりに感動したりもするが、さらに読みすすめて多数の作品を読むと、ある種の感覚の麻痺が生じてまったくと言っていいほど感動しなくなる。中味はいつも同じで、それを包んでいる衣には違いがあるが、その差異もきわめて微小なものにすぎない。13世紀のイタリアの恋愛詩を研究する者は、必ずやこのような感じを抱き、この「単調な」対象をどのような方法で取り扱ったらよいのかと頭を悩ませた経験があることだろう。

全体を、これあたかもひとりの詩人の作品と見做しうるとすれば、「シチリア派」や「新優美体派」の区別はいったいどこに見いだしうるのでしょうか。また、そのように区別することにはどのような有効性があるのだろうか。たとえ、状況をわかり易く整理してくれる歴史叙述上の枠概念として、そのような区別が一定の便利さを提供してくれようとも、それが歴史の現実をどれほど正確に反映しているかは別の問題であり、検討しなければならない課題であろう。それゆえ、これらの枠概念を用いなければならぬ際には、筆者は《いわゆる「新優美体」》のような書き方をして、一定の留保の態度を示すように心掛けている。

「シチリア派」や「新優美体派」の区別を「インスピレーション」に求めたコンティニーニは、次のように書いている。

「新優美体」とそれ以前の詩(広い意味での「シチリア派」の詩)の根本的な違いは、後者は恋愛詩としてはまったく儀式的で、コンヴェンショナルな主題に

縛られていて、実際の動機に結びついていないのに対して、「新優美体」は詩の設定を体験から惹きだしている点にある(5)。

このような評価の背景にあるのは、「私は、愛が靈感を与える時、注意深く書きとり、愛が心の中で語るとおりに表現していく者にすぎないのです」(6)という、しばしば「新優美体」の定義として扱われてきた『煉獄篇』の一節であることは明白であろう。さて、この扱いが正当であったかという問題はある。『煉獄篇』の一節は、いわば、「新優美体」の事後的定義であり、「新優美体」という運動の生成のさなかにあったダンテの意識との間に乖離が見られないかという配慮はする必要がある。とくに、ダンテにあっては、現在書いているものの中で過去の作品に言及したり、あるいは引用したりして、過去の作品のももとのプランに変更・修正を加えようとする(コルティが、「交叉的」あるいは「遡及的」なテキスト相互性と呼んだ現象(7))がしばしば生じるのであるが、そうだとすれば、ダンテの言説に証言としての価値を認める際には、十分慎重でなければならないであろう。また、「愛の神の忠実な筆記者としての詩人」、「心の中から湧きだす詩」ということ自体がひとつのコンヴェンションではないかという疑問もある。バルナルト・ダ・ヴァンタドルンは「心の中から発せられるのでなければ、歌はほとんど価値を持ちえない。もし打算のない心の愛がなければ、心から歌が発せられることはありえない」(8)と詠じているし、ティボー・ドウ・シャンパーニユも「愛を題材に詩を詠もうと努める者は、表わそうとするあの苦悩を感じていたり、あるいは感じたことがあるのでなければ、徒に多くの骨折りと苦勞をすることになる」(9)と書いている。因みに、ツムツールによれば、「歌が心から湧きだす」というのは最も頻繁に繰り返されるモチーフであるとされる(10)。詩の「誠実さ」が「新優美体」を特徴づける性質として承認されるためには、それゆえ、幾つかの条件が満たされなければならないことになる。

それらの条件が実際に満たされているかどうかという検討、ひいては、「新優美体」の定義とは何かという問題は別の機会に取り扱うこととして、ここでは立ち入って論じないことにしたいが、仮に「実際に体験されたインスピレーション」という基準が認められたとしても、13世紀のイタリア恋愛詩を読む者が味わうあの「単調さ」とそのような基準とはどのように折り合わせるができるのであろうか。この世紀の詩人たちの作品に精通したコンティーニは、さすがに、「ただし、経験は個人から一般的な人間へと即座に転送される」と書き加えることを忘れなかった(11)。しかも、このような配慮はダンテの『詩集』への序文が書かれた1938年、実にコンティーニがまだ26歳

の段階から行われているのである。序文の中でコンティーニは、「新優美体」の「インスピレーション」は「個人的で、その場かぎり」のものではなく、「客観的で絶対的な」性質のものであると述べている。換言すれば、「新優美体」の詩は、われわれの経験界に属した個人のことを語っているのではなく、「人間の普遍的なひな型」のことを語っているというのである(12)。

彼、1人称で語る登場人物が「絶対的な個人」であるように、婦人の方も史的な特性をすべて失い、真の複数性のあらゆる可能性を喪失してしまう。徐々に観察の範囲を広げるならば、「新優美体」の経験の全体が非個性化されていて、普遍的なレヴェルに移されていることに人は気付く。(具体的な)機会の記憶はすべて失われ、純粋な形で結晶化するのである(13)。

このようにコンティーニが書くとき、「新優美体」の特色は見事に捕捉され、その詩に触れる際にわれわれが受ける印象をこれ以上に的確に表現することは生やさしいことではない。神沢氏はトゥルバドゥールの叙情詩の「私」について次のように書いているが、同じことは恐らく「シチリア派」や「新優美体」についても言えることであろう。氏のことばを借りて、コンティーニに唱和することとしよう。

詩の主人公《私》は作者自身の《私》から多少とも虚構された《私》を経て聴衆の耳に届くまで幾重にもバイアスをかけられた《私》であった。それは個人の内面を主題としながら個人的な詩ではないという逆説的な詩であった。限りなく作者に近いロマン派の叙情詩の《私》とは違ったもの、一つの集団の最大公約数的な渴望・感性のスペクトル、ある種の普遍性を持ったフィクションの《私》であった(14)。

このようなバイアスがかかる要因として、神沢氏はトゥルバドゥールの詩が音楽に合わせて職業的な歌手(ジョングルー)によって歌われたものであるという事実を重視している。音楽家のカゼツラによってダンテのカンツォーネが歌われたらしいということは『煉獄篇』の一節(2歌106行以下)からも推測されることであるが、とりわけイタリアで生まれたソネット形式の詩においては音楽との結び付きは弱く、そのことが「南仏の詩よりは強い個人的な、知的な色彩」をイタリアの詩に与えたと神沢氏は考えている(15)。だが、「より強い」といってもその程度がごく微弱なものであることは、

われわれの読みの経験が、そしてまた、上で引いたコンティーニのことが証言するところではないか。プロヴァンスの詩におけるのと同様、ここでも「私」は「文法的な存在」であるにすぎない(16)。

2 「伝統」と「紋切り型辞典」

神沢氏は適切にもロマン派の「私」について言及した。燃える情熱が冷えて形式の中に凝固したものがロマン派の詩であるとする、冷えた外面を剥がして遡及を続けると作者の「私」の血の通った暖かい内面の到達できるだろうと人は期待を抱く。手紙や日記、周囲の者たちの証言が、作品を生み出す契機となった核としての経験を確定する上で、援助となってくれることもあるだろう。これに対して、中世の詩人の場合には、そのような補助となる史料が残っていないことが多く、極端な場合には、詩人の名前さえ知られていないといったことが生じる。作品の表面にあるあの無菌消毒されたような「私」も、作者の内面世界に辿りつくための手がかりをほとんど与えてくれない。それにしても、コンティーニが語るころの非個性化の過程で消滅してしまう具体的な機会や個人的な体験、あるいは自分だけのインスピレーションとはいったい何なのであろうか。具体的なもの、個別的なものが消えてしまうとすれば、あのコンヴェンショナルな詩と規定された「シチリア派」の詩との違いはどこにあるのだろうか。個別的なものを消去していった一般的なものを作り出すのではなく、寧ろ、普遍的な鑄型のようなものの方が先行して、それによって、しかもそれによってしか個別的な体験は判明な形をもつものとして組織されえないのではあるまいか。現実にはさまざまな階層がある。ある階層に身を置けば、世界は絶えることのない原子・分子のダンスであり変転きまわりない。今日の私を形作っている細胞は数年のうちにはすべて新しいものと入れ替わり、古いものは、骨さえも、一切残らなくなるであろう(重力のかからない宇宙空間では、支えとしての骨は不要となり、更新されずに退化することは知られている)。ところが、年がたつにつれて皺が増え、肌には染みが目立つようになって、私は相変わらず自分を私だと認識し続けるであろう。それは社会がわれわれを責任ある主体にするために課す枠であるかもしれないし、ある日目覚めてみたら突然自分が松尾芭蕉であると感じるようなことがないように、自然がわれわれに押し付けた「正常さ」という退屈なまでに当たり前の制限なのかもしれない。数年前に購入したテーブルも例外ではない。表面には無数の小さな傷がつき、光沢は失われ、しっかりとしていた脚もネジが緩んで不安定になってきた。にもかかわらず、私はそれを相変わらず同じテーブルだと普段は見做している。それはテーブル

がもつべき機能について意識の中に鑄型があって、それに嵌まり込む限りは、たとえ表面が傷ついてもその点は捨象して、それはテーブルだとわれわれが捉えるからであろう。だが、もし脚がとれてもはや機能を果たすことができず、鑄型に嵌まり込まなくなれば、「テーブル」ではなく「壊れたテーブル」だとか、「テーブルが壊れてきた邪魔物・ごみ」だとか認識されることであろう。もし、自分が「私」の鑄型にもはや嵌まらず、「私」だと認めることができなくなったならば、狂気という形をとって私は自分を拒否することであろう。虹が7色に見えるのは、「虹は7色である」という鑄型をもつ日本人にだけ可能な経験であるらしい。それと同じように、13世紀イタリアの詩人たちは、普遍的な鑄型をもって愛しの貴婦人との自分の人間関係を組織していたのではあるまいか(あるいは、極端な場合には、鑄型にあて嵌まるような状況を意図的に作り出すことも可能だったに違いない)。^{なま}生の人間関係と鑄型とは現実の異なった層に属しているのであるが、鑄型によって実際の生を組織しようとする際に、その層の違いのために組織されるべき素材の方が少なからぬ変質を被るのは避けられないことであろう。ちょうど、音楽を聞いたり絵画を見たりする時の印象をことばという違ったレベルのものに移そうとすると、もともとの印象が変質してしまうように。すぐれた音楽批評や絵画批評は、ことばによってももとの印象に限りなく近い類似物を創造しているのだという感じを人は抱いたことがあるのではあるまいか。事情は詩を翻訳する際も同じであろう。

鑄型とは、伝統のことであり、伝統とは不可避免的に保守的でコンヴェンショナルなものであり、何度も繰り返されることに意味があり、その繰り返しによって生命を維持するものことであろう。ダンテが好んで用いる比喩を借りれば、それは潜在的な「書物」とでもいうべきものであり、詩人たちはそこからの「引用」をつなぎ合わせて作業をすれば、現実のテキストを生み出すことができる。詩人たちに要求されるのは「引用」を如何につなぎ合わせ、「コラージュ collage」するかという点、「引用」された断片を如何に「敷衍 amplificatio」するかという点に絞られることになる。いわゆる「シチリア派」や「新優美体」の詩の作者に何らかのインスピレーションがあったとすれば、それは血の通った熱い体験ではなく、詩の組み立てのために向けられた冷たいドライ・アイスのようなものだったのではなからうか。冷えた表面に湿った肌が凍りついてくっついてしまうように、冷たいインスピレーションの核の周りには「引用」された断片が貼りつく。断片はより寄せられながら、お互いに支え合うようになり、ドライ・アイスの核はいつの間にか断片の隙間から気化して跡形もなく消え去ってしまう。「コラージュ」された断片を剥がしながら人は作者の内面を捜しだそうとする。だが、

中心には何も無い。あたかも棘萐の皮をむく猿のように、人は虚しい試みに憤る。しかし、「文法的な存在」にすぎない「私」に苛立ちをぶつけるのはやめて、“State contenti, umana gente, al quia”（人の民よ、現状を知るのみで満足せよ）⁽¹⁷⁾の言を拳々服膺しよう。そして、表面に留まろうではないか。「シチリア派」に対する「新優美体」の「新しさ」を求めるとすれば、この表面にしかないのだ。詩の中味ではない、詩の組み立て、「出来ばえ」にこそ「新しさ」は求められねばならないのである。

このような見方は、成熟した伝統を前提にしている。だが、そのような伝統はいつ、どこで、どのように形成されたのであろうか。「シチリア派」の代表的詩人であるジャーコモ・ダ・レンティーニの作品の制作年代として推測される最も古いものは1233-34年である⁽¹⁸⁾。ロンカーリヤが1983年を「シチリア派」の生誕750周年であるとしてアッカデーミア・デイ・リンチエイで講演し、その原稿が岩倉具忠氏の訳により『イタリア学会誌』で紹介されたことはまだ記憶に新しい⁽¹⁹⁾。パンヴィーニは、ジャーコモ・ダ・レンティーニは代表的詩人であるとはいえ必ずしも創始者というわけではないので記号、「シチリア派」の起源はそれゆえ1233年より以前に溯るであろうと考えている⁽²⁰⁾。ともあれ、ジャーコモ・ダ・レンティーニの活動期間からダンテの最初の作品、18歳の時の作とされるソネット“A ciascun'alma”まではおよそ半世紀しかたっていないのである。今日伝わっている「シチリア派」の作品に触れると、それはすでに大人として誕生したという印象を受ける。ロンカーリヤが「シチリア派」の誕生に対して果たしたウック・ダ・サニユ(ト)・シルクの役割を強調したように、プロヴァンスの詩のテーマや文体素を自分たちのことばに移し変えることで「シチリア派」の詩人たちは創作を始めた。視野をイタリア半島にだけ限定しておくことはできない。実際、一種の「詩論」ともいべきVita Novaの25章では、ラテン語に對置されるものとしての「俗語」による詩作の伝統を、オック語圏を含めて150年とダンテは見積もっている⁽²¹⁾。Vita Novaの成立は1290年代前半だと推定されるので、ダンテは「俗語」による詩作の開始を1140年代だと考えていたことになろう。ところが、現存する最古のトゥルバドゥール、ボワチエ伯グリュームは1071年に生まれ、1126年に歿しているので、「俗語」による詩作の伝統はダンテが考えていたよりは長かったのである。しかも、グリュームの詩に関するドロロンケの解釈によれば、彼は宮廷風恋愛詩の創設者でもなければ、その代表的イデオログでもなく、すでに自分の周りで歌われていた宮廷風恋愛詩を時にはパロディー化するなど微妙な形で利用したのだとされる⁽²²⁾。この解釈によれば、「俗語詩」の伝統はさらに以前に溯ることとなろう。さらに、中世におけるラテン語による文学の伝統のことも考慮しておかねばならないだろう⁽²³⁾。ダンテに達するまで

に成熟した伝統が形成されていたとしても奇妙なことではあるまい。

同じことは、ダンテの教養の一部をなすスコラ哲学についても言えるのではあるまいか。あるテーマを異なった著作の中で論じる際に、ダンテは極端な場合には、正反対の見解を示すことがあるのだが、そのような「矛盾」の中に思想の発展や成長を見ようとするのは止めようというのが、1992年秋の学会報告の際の筆者の提案であった。読書を日課として課された修道僧たちは、あたかも遠くに蜜を捜し求めにいく蜂のように、勤勉に忍耐強く学習の成果をまとめ上げたことだろう。「権威 auctoritates」の見解を問題ごとに集成し配列することが彼らの単純な方法であり、その具体的成果が「フロリレーギウム」のようなアンソロジーだったのではないか。調停・折衷の作業がアンソロジー編纂の延長線上に現れてくることは予想に難くないが、ダンテの態度は「大全」を作りだそうとする13世紀に典型的なあの知的態度ではなく、アンソロジーに記載されているさまざまな見解のうち、その都度、都合のよいものを利用するという態度であろう。それは、説得のためにもっともらしい議論を展開するという修辭的な性格のものにはほかならない。だが、そのような態度はアンソロジー編纂の作業が十分に成熟していたから可能になったに違いない。

ちょうど、貴婦人の愛を失ったバルトラン・ダ・ボルンがさまざまな貴婦人たちの美点を寄せ集めて自分の恋人の美を再構成しようとしたように⁽²⁴⁾、伝統を再現することはできないであろうか。潜在的な「書物」としての伝統から「引用」し、断片を「敷衍」しながら詩人たちが作業をしたとするならば、彼らの作品の中にばらばらに散在している要素を寄せ集めなおすことによって、伝統を具体的な書物の形に形式化することができるのではあるまいか。それはフロベールの「紋切り型辞典」のようなものになるに違いない。ただ、ロマン主義の個性崇拜の洗礼を受けた今日のわれわれは、そのような「紋切り型辞典」を前にするとき、迂闊には口をきけないものだと、ぞっとするのに対して、中世の詩人たちは何の気兼ねもなくそれを利用したことであろう。『愛の海』⁽²⁵⁾というあの奇妙な長編詩は、「紋切り型辞典」の様相を呈してはいないだろうか。また、『狼猫の物語』⁽²⁶⁾にも「寄せ集め詩 fatrasie」の側面があり、さまざまなジャンルを想起させる一連の断片が途切れることなく連結されているのを人は読むことができよう。

3. 「読み」と「味わい」

恋人に会いたいと思うはものの、いざ彼女の前にでると胸が高鳴り、とり乱して口も聞けなくなる恋する男の心理。失態を演じることがわかっているので彼女の側には

近寄るまいと避ける一方で、美しい婦人の姿を見たいという気持ちによって彼女の方に惹き寄せられてしまう心の葛藤。このような恋愛の「ダブル・バインド」の状況を「紋切り型辞典」の『愛の海』は、次のように表現することを教えてくれる。

...la vostra gran beltade,/ che mi fa forsenar, quando vi miro,/ si come il parpaglion che fere al foco/ veggendo il gran splendor de la lumiera(そなたを見つめる時、卓越せる美わが理性を狂はしむ。そのさま、さながら、燈明の眩しき光見て火をうつ蝶のごとし)(27).

「飛んで火に入る」蛾のように、秀麗な婦人のために理性をなくした詩人は危険を顧みることでもできず、輝く彼女の美に近づき身を焦がす。愛の《情念》は、まさに《受難》であるというわけである。“si come”の直喩のパターンに凝縮された状況は、チーノ・ダ・ピストーイヤやダンテの筆にかかると、次のように「敷衍」され変形される。

Cino: Io son sì vago de la bella luce/ degli occhi traditor che m'hanno anciso,/ che là dov'io son morto e son deriso/ la vaghezza pur mi riconduce (わが命絶ちし不実なる眼の麗しき光、我かくも強く愛すれば、ただ欲望に導かれ再び赴くなり。蔑すまれ、息の根とめられしあの場所に)(28).

Dante: Ciò che m'incontra, ne la mente more,/ quand'i' vegno a veder voi, bella gioia;/ e quand'io vi son presso, i' sento Amore/ che dice: «Fuggi, se l' perir t'è noia»./ Lo viso mostra lo color del core,/ che, tramortendo, ovunque pò s'appoia;/ e per la ebrietà del gran tremore/ le pietre par che gridin: Moia, moia(麗しき人よ、わが身に生ずること記憶より失せはてて、そなたの姿見むとてわれ来たり。そなたの側に寄る時、「逃れよ、身を滅ぼすこと、うしと思はば」と宣ふ、愛の神が声聞こゆ。面には心の色ぞ顔はとなり、息も絶え絶えに、ところも構はず支へを求む。激しき鼓動に正気も失せたらば、「死ね、死ね」と石さへも叫ぶと見ゆるかな)(29).

『愛の海』の例は、こう言ってよければ、「理知的な」性格のもので、ふたつの類似したイメージをならべることによって、ことばを節約しながら恋愛の心理を説明しようとする。これに対してチーノはイメージをあまり喚起しない抽象的なことばで同じ心

理状態を述べ、ダンテにいたるとその心理状態はもはや「説明」を要しない自明のこととして前提とされているように思われる。愛神、しゃべる壁の石、「私」—それは、すぐに、顔や心・心臓といった要素に分解してしまうが—などの登場人物によって構成される奇妙な「演劇」の場面。ダンテが目指しているのは、「説明」することではなく、心理状態を劇的に「描出」することではあるまいか。ともあれ、チーノにおける例にせよダンテにおける例にせよ、「飛んで火に入る蛾」のイメージは表面からすっかり姿を消し去ってしまっている。だが、チーノやダンテの断片に触れる際に、それらを「飛んで火に入る蛾」のパターンだと認識することは断片の理解を援けることになる。例えば、『申し出る』、『承諾する』、『所定の場所に所定の時間に現れる』といった一連の行為は、「会う約束」という一般的な名称によって包括することができる。ロラン・バルトのことばを借りて言うなら、「読む」とは「おびたたい記述の連鎖を多かれ少なかれ《要約する》名前に到達しようとしてつとめること」(30)にほかならない。換言すれば、詩を読んで理解するとは、「既視感 déjà vu」ならぬ「既読感 déjà lu」に基づくことであり、現に読んでいるものを「どこかで既に読んだことのある類似したもの」に関連づけて飼い慣らすことである。読者は「紋切り型辞典」(あるいは、ダンテの比喩を転用するならば、「記憶の書」)の項目を検索して断片にぴったりあて嵌まる名前を見つけてさそうとする。そして、小林秀雄風に言えば、名づけると同時に理解は達成される。「読み」は停止するのだ。コード名の再確認だけで終わるならば、「読み」は不可避的に「単調なもの」となり「退屈なもの」となることだろう。だが、「味わう」とは「読み」の彼方にさらに広がったものであり、コードを確認すると同時にそこに加えられた変奏に視線を向け、表面にとどまり生地の感触を楽しむことである。その作業は「比較」によってすすめられ、類似したテキストを読み較べてみることによって行われることとなる。筆者はかつて、ピツェティが曲を付けていることでも有名なペトラルカのソネット“La vita fugge”(Rime, 272)を取り扱ったことがある(31)。それはまだ類似した諸テキストと関連づけたにすぎず、ソネットを「伝統」から借用された要素に還元したものの、まだ「味わう」という段階にまでは達していなかったに違いない。注意力は「伝統」という書物の中から関連した「記述」を拾いあげてグループ化することに全面的に奪われてしまい、味わいながら読み較べてみるまでにはいたらなかった。

だが、Vita Nova巻頭のあの「記憶の書」のイメージの拡がりや「味わい」たいと望むなら、それはどのようにしたら可能となるだろうか。そこでは緊密に張りめぐらされた縁語のネット・ワークに罫めとられて、人生自体がひとつの書物になぞらえられる。事態を組織的に異なった次元に移し変え、イメージ化する、この驚くべき隠喩を味読

