

断章 (X)

山中哲夫

外国語教育講座

Fragments (X)

Tetsuo YAMANAKA

Department of Foreign Languages, Aichi University of Education, Kariya 448-8542, Japan

CCLXXI

乾いた孤独と湿った孤独。日本人老画家のヨーロッパ風景画展を見る。巧みなデッサンによる石の教会や路地の建物は、まるで木造の建造物のようにやわらかで繊細この上ない。もろくも崩れ落ちてゆくかに見えるその風景画をながめていると、ヨーロッパ人の石の建物や広場や路地で営まれる生活の孤独というものを考えさせられる。彼らの孤独はその建物のように乾いている。われわれ日本人の孤独は、その風土と同じく湿っている。われわれの孤独の悲しみは「体液的な」ものである。一方、ヨーロッパ人の孤独はもっと硬質で、やはり乾いているとしか言いようがない。植物的な孤独にたいして鉱物的な孤独というべきか。ヴァイオリンの弦の音色や銅版画の線などに如実にうかがえるが、彼らの世界は乾いていて、理知的で、きわめて個人的である。われわれ日本人の世界はまったくその逆である。

CCLXXII

同僚のフランス人が佐伯祐三のパリの壁の絵を見て、「汚い」と言った。なるほどと合点がいった。彼らフランス人にはポスターの文字が絵画的な描線としてではなく、単なる破れかけた紙の文字として、真っ先に目に飛び込んでくるのだ。線よりも、意味の方が先に。フランスでの佐伯の評価の低さと、日本での人気の秘密が分ったような気がした。佐伯祐三の絵は、きわめて「日本的な」絵なのだ。日本人が好む「フランス的」あるいは「パリの」雰囲気をつたえている、というまさにそのことが、彼の絵を「日本的な」ものにしていくのだ。フランス人には理解できないことだろう。

CCLXXIII

湿った孤独の極みは放哉の句にある。教場の机から咳一つに至るまで。

CCLXXIV

尾崎放哉については、まだまだ知られていないことが数多くありそうだ。彼の人生の変転は、おそらく従姉との結婚が周囲の反対によって実現できなかった、そのときから始まったと思われるが、しかしそれ以前にすでにその前兆があったはずである。なぜあれほどまでに酒に溺れなければならなかったのか、結婚問題だけでは説明がつかない。もとより従姉に結婚を申し込むことからして尋常ではない（当時としてはそれほどめずらしいことではないとは言え）。彼の幼少年期に何か重大なことがあって、その事実が伏せられているように感じられるのである。何か幼い彼の心に決定的な負の影響をあたえたのではなかったか。十五歳で作った教場の机の句にすでにそれはうかがえるように思われる。

CCLXXV

しかし尾崎放哉の隠された生活史が露わにされ、それによって彼の句や随筆が完膚なきまでに分析されたとしても、あるいは精神分析の手法を使って、彼の無意識が白日の下に晒されたとしても、それでも彼の句の見事さ、作品としての潔さは少しも変わるところがないだろう。一級の文学作品とはそうしたものである。

CCLXXVI

生物学的に死んでゆくこと。

CCLXXVII

フロイトは反復強迫について述べたさいに、魚の産卵や鳥の渡りを例に引いている。彼らはどうして知るはずもない遠隔地まで移動し、産卵するのだろうか。フロイトはここに生物における反復強迫の見事な例を見る。有機体は反復強迫を通じて彼らの前史をくり返しているのだ。したがって、進化の極致は、生命から無生命に戻ることであろう。なぜなら《無生命が生命あるものより先に存在していた》(フロイト)からである。フロイトは《あらゆる生命の目標は死である》とすら断言している。彼によれば、生命は無生命によって創り出された。光が影を作り出すのではない、闇が本来の姿ということであろう。つまり、死が。

CCLXXVIII

死は中断ではなく、完成ということなのか。

CCLXXIX

「このままではすまない、という底ゆれが、日本全体をゆすっていたのだ。それならば、一体、どこへ向けて日本を動かそうというのか。左翼には理論があり、右翼にも理屈があった。しかし、左右両翼ともに、彼らの運動が成功したときに、国民の生活がどう変わるのか、その生活の姿については、具体的にそれを想像させるような材料は与えなかった。とにかく変らなければならぬ。そして、暴力的にでも、現状を破壊してしまえば、あとはよくなるという底ぬけの楽観的な考えが強く、国民も、なにかそんな気もちに感染して、それを期待するようなふしぎな気のよさを示しはじめた。結果を保証しないで現状を破壊するというのは、一種のデカダンスである。なんとなくそれに同意してしまうというのは、もっとひどいデカダンスである。ところが現状維持を主張したいにも、たしかに現状の腐敗が目の前に見えていた。そういうときに、左翼でさえ、革命後に人民の生活がどうよくなるかを具体的に説明できなかったのは、今考えてみると、驚くべき貧困といわなければならない。」(中島健蔵『昭和時代』)二・二六事件前後の社会の空気を伝えた文章である。ドイツではヒトラーが政権を握り、ユダヤ人から市民権を剥奪し、イタリアはエチオピア

と交戦し、スペインでは内乱が起きた頃である。つまりファシズムとデモクラシーの戦いの時代であった。日本社会も根底から揺らぎ出していた。中島健蔵は左翼による革命のことを述べているが、しかしこれはあり得なかった。右であろうと左であろうと、日本ではそういうものは到底起り得ない。ことの是非はともかく、日本人に革命を起すことはできない。革命の前にすべて決着してしまうからだ。“右向け右”で一斉に右を向いてしまうからだ。デモクラシーは存在し得ない。

CCLXXX

曲学阿世。世に阿る学もなしとシニズムを纏う人。自ら進んで学を曲げる人。はじめからそのような学を選ぶ人。

CCLXXXI

すでに書いたことだが、明治の自然主義文学についてある若いフランス人研究者が、森鷗外の小説は明晰で、一番よく分かる、横が縦になった西欧の文章だ、と語ったことがある。わたしは日本の私小説には主人公と作者との間に距離がなく、主人公をみつめる作者の目がないと思っているが、鷗外の小説が明晰なのは、作者のこの「第三の目」があるからではないだろうか。彼の文章が西欧の文章のように外国人研究者の目に映るのは、このためではないだろうか。『桜の園』をチェーホフは「喜劇」として上演してくれと言った。まさしくそのような非人称の目が鷗外にはあるように思えてならない。

CCLXXXII

漱石の文章の中には個人的な「私」が常に顔をのぞかせている。彼はこの「私」を嫌っている。一方、鷗外の記事には見事と言ってよいほどこの個人的な「私」が消されている。しかしながら、漱石が反ナルシストという意味合いで、鷗外はナルシストである。自己陶醉者ということではもちろんない。彼の文章はあくまで冷静で非人称的である。そのことが、じつはナルシズムの存在を証拠立てているのである。彼は個人的な「私」が文章に顔を出さないように極力つとめている。つまり幾重にも鎧を着けて自己をガードしているのである。これが彼のナルシズムの在り様である。漱石とは逆に、彼はこの「私」を愛している。そのことは娘茉莉にたいする態度によく表われている。娘は

父親の分身であるからだ。彼のナルシズムは娘茉莉が受け継いだと言ってもよいだろう。漱石の場合とはこれまた好対照をなしている。

CCLXXXIII

幾重にも鎧を着け、用心深く隠されていたこの「私」が、思いもかけず、顔を出しかけた個所がある。『余興』という掌篇で、若い芸者から何気なくかけられた言葉に、彼のナルシズムが傷つけられ、一瞬不機嫌になるが、すぐに自省の文章によって、この傷は修復される。自己分析という客観的操作（と文章化）を通して、すぐさま彼はゆるんだ鎧の紐を締め直す。「あら。どうなすったの。」——若い芸者のこの言葉は彼の深層のナルシズムが傷つけられた、その一瞬を表わす言葉である。彼は「自尊心」と呼んでいるが、これとは別の、もう一つの無意識の「自尊心」によって、意識上の「自尊心」を俎上にのせることにより、彼の傷つけられたナルシズムは修復されるのである。幼年期からの彼の非常な重荷を負わされた人生の歩みを考えると、この「無意識的自尊心」は彼の「生」を保証してきた、殆ど唯一無二の支柱であったろう。漱石とは異なって、鴎外は過度の抑圧から逃れ、その原因となるものを巧みに昇華させてきた作家と言える。

CCLXXXIV

ルドンの日記 (*A soi-même*, José Corti, 1979) を読む。何度でもくり返して読みたくなる日記だ。この誠実と静かな情熱は彼の絵そのものである。文章を読んでいると絵が浮び上がってくる。「隠世造寶」という古い言葉を思い出した。的確な批評と奥ゆかしさ。彼の黒の美しさの源にはこの深い目と繊細な手がある。黒の炭素の中に虹色の光の粒子が閉じこめられている。黒の闇の中にパステルの色彩の胚種が蒔かれている。花ひらくまで辛抱よく黒の中で息をひそめて待っている。彼の日記にはそういった絵の誕生の秘密を垣間見せる、不思議な個所がある。

CCLXXXV

堀辰雄について。「微熱文学」などと揶揄されるが、彼の文学がそのような生半可なものでなかったことは言うまでもないだろう。矢内原伊作が堀の文学について語った言葉にわたしは共感する——「堀辰雄の世界は美しく純粋だけれども狭くて弱い、こういった俗説をぼくは少しも信じない。美しく純粋なものがどうし

て強くないはずがあるろうか。」美しく純粋でありつづけることは並大抵のことではないのだ。

CCLXXXVI

矢内原伊作が最初に書いた評論は小林秀雄論であった。八年後に彼は小林秀雄と訣別する。そのときに書いた小林秀雄論で、彼は小林の戦争にたいする姿勢を批判する。その批判的態度はサルトルの文学の社会性と直截に結びついている。しかし彼はサルトルがノーベル文学賞を辞退したとき、その辞退理由の一貫性のなさを批判する。小林に心酔し、のちに批判し、またサルトルの影響を受けながら、これも批判し、そのようにして讃仰と否定をくり返しながらか、常に歩き難い一本道を孤独に辿ってゆく彼の足取りには、明らかに父矢内原忠雄との相克が影を落している。彼はおそらくそういった父子関係しかもち得ない自分自身が救せなかったのだろう。ジャコメッティが描いた彼の肖像画を見ながら、わたしはときどきそんな思いに捉われる。彼の文章が苦渋に満ちているのも故なしとしない。

CCLXXXVII

絶望。絶望するものがあるうちはまだよい。絶望するものを失ったとき、空白の無間地獄がはじまる。

CCLXXXVIII

思春期の危機を乗り越えた者はつよい。その後の人生を自信を持って生きてゆくことができる。思春期の危機があまりに深く、乗り越えそなかった者は、老年期にもう一度、この危機がやってくる。恰も提出し忘れた宿題のように。昇華と抑圧のなんという相違。

CCLXXXIX

「すごい夕日ですよ」——大学の同僚の声で顔を上げると、目の前に途方もなく大きな夕日が沈んでいた。空は燃えあがるようだった。やがてそれはすぐに赤黒く沈んで、見る間に夜の帳へと変った。窓ガラスに自分の顔が映っていた。ここへ赴任して、これを二十七年間くり返してきた。若い同僚もこれから何十年とこの夕日をながめることだろう。何十年後に窓ガラスに映った自分の顔を見て、彼も歳月の流れを思うだろうか。此岸と彼岸の境目の純粋な氷の枠に閉じ込め

られて、ステンドグラスの天使となって永遠に氷結してしまった、あの青春期のマラルメはまだ幸福と言える。十九世紀の詩人とは異なって、此岸の窓ガラスに映ったわたしは、彼岸の世界への入口を見出せないまま、ただ暮れなずむ空を眺めているばかりだった。窓ガラスの中に閉じ込められるなど、フランス語の文法上の誤りの中にしか起り得ないことだ。

CCXC

マルセル・エーメの小説に壁抜け男の話がある。彼は恋に落ちたために壁を抜ける神通力を失って、壁の中に閉じ込められてしまった。詩人はこの壁を抜ける存在である。言葉で通り抜ける。しかし壁のこちら側に抜け殻が残る。この抜け殻でこの世を生きてゆかねばならぬ。さらにしかし、その抜け殻にもなり得ない詩人もいるのだ。神通力を失って、彼岸にも此岸にも窓の中にもいることができないとしたら……。

CCXCI

詩人はたった一行の詩を見出すために一生を費やしている。

CCXCII

老人の自殺——ナルシズムが崩壊しはじめる頃、幼少期あるいは少年期の戦争の忌まわしい記憶がよみがえってくる。親の死を認められずに、どこかに生きているという幻影を抱いたまま老境に入ると、ナルシズムの崩壊とともに、恐ろしい地獄の闇が襲いかかる。空襲で子供を助けるために自ら犠牲となった親の姿、目の前で死んでいった親の姿が、長い偽りの忘却からよみがえり、激しい呵責の念となって襲いかかる。七十歳代の老人の自殺には、この戦争の影が色濃く落ちている。

CCXCIII

「復讐するは我にあり」——『ローマ人への手紙』(12.19)の中の主の言葉。復讐という欲望を神に預け、神の名の下に自己の欲望を果す。身内を殺された者は同じ残虐さで殺した相手を殺さなければ気がすまない。したがって、こう叫び訴えるのである——「復讐するは神にあり！」現代ではこの神に代るものが裁判官である。かくして死刑制度はいつまでも存続す

る。

CCXCIV

《青春の嵐ふきすさぶ日々、孤独は身を守る大いなる避難所、心の痛手を癒す大いなる慰めと、人は考える。しかしそれは大変な誤りである。人生の経験が教えるところによれば、同胞と平穏に生きてゆけぬところには、詩的感興もなく、魂の奥底に穿たれた深淵を埋め得るような芸術の喜びもない。》(ジョルジュ・サンド『冬のマジョルカ島』)

CCXCV

アマンチーヌ＝オーロール＝ルシール・デュパンはズボンをはき、馬を乗りまわし、「ジョルジュ・サンド」という男性名を使って男性的な文体で小説を書いた。そのこと自体、いかにもロマン派的なことのようと思われるが、彼女のときに饒舌にすぎる文章を、あの彫心鏤骨の大文章家フローベールが認めていたという事実もまた、面白い。

CCXCVI

彼女の『冬のマジョルカ島』には「ショパン」という名は登場しない。「われらの病人」と呼ばれているだけである。彼女は『冬のマジョルカ島』を紀行文や回想録としてではなく、小説として書いた。ドキュメントではなく、フィクションなのだ。「ショパン」という名を出さなかったのもそのためだろう。そこに、小説家としての彼女の計算が働いている。この夭折の天才作曲家を実際以上に重病人に仕立て上げているのも、その計算のひとつであろう。

CCXCVII

詩よ、おまえはどこを飛んでいる。わたしのそばを飛んでいるのか。それともわたしの手のとどかぬところを。詩よ、おまえはどこに漂っている。どこにその音を聞けばよいのか。詩よ、いつおまえはわたしにその素顔を見せてくれるのか。詩よ、おまえはいつ、わたしの前に現われるのか。詩よ、救いの翼よ。眠りの水音よ——わたしが「詩」と発したとき、友人の精神分析医は「死」に聞えると言った。この同音異義を面白く思った。ラテン語の *amor* (愛) がフランス語の *à mort* (致死) と同音であることを思い出した。ドラ

ノワの映画でエスメラルダが死ぬ間際に言い残した“人生はすばらしい”(C'est beau, la vie)という言葉が思い起こされる。西洋人にとって、死は人生と愛の中にも含み込まれるものなのだ。人生と愛の極致が死なのだ。われわれにとっては、人生も愛も死によって消し去られてしまう。

CCXCVIII

三十七年ぶりにアラン＝フルニエの『ル・グラン・モーヌ』を読む。大学二年の冬がよみがえる。『さすらいの青春』という映画があった。その映画のことをわたしに語ってくれた友人の顔もよみがえってくる。アラン＝フルニエと親友ジャック・リヴィエールの往復書簡集をむさぼるように読んだ昔のことがよみがえる。ル・グラン・モーヌのような年上の友人との出会いや心の葛藤も思い出される。この作品を講読のテキストを使いながら、フランス文学の香り高さを教えてくれた先生はすでにこの世になく、いまのわたしはその先生の年齢を越えてしまった。二十歳の頃に大学の教室で使った文学テキストを、その当時の辞書を傍らにおいて読み直す。テキストや辞書の余白に稚拙な文字で書き込まれた若き日の自分の文字を見ると、時の流れの早さを思い、茫然としてしまう。アラン＝フルニエのこの作品は、わたしがフランス語で読んだ最初の文学作品だった。

CCXCIX

神西清は昭和十一年二月五日付の日記の中で、中原中也のことを「毒草のやうな顔をした詩人」と書き、「骨ある毒念」とも書いた。また檀一雄は太宰治に酔ってからんだときの中也のすさまじさを克明に描いている。太宰をいじめて、檀に投げ飛ばされた中也は、檀とともに雪の夜に娼家に泊まり、明け方追い立てられるようにして、雪どけの道に出て「嘯くやうに」低い声で、

汚れちまつた悲しみに
今日も小雪の降りかかる

とつぶやいたあと、車を拾って今度は河上徹太郎の家へ向ったという。車代は河上が払ったらしい。中原中也の帽子を被ったあの写真は捨ててかからないといけない。あの帽子の写真から中原中也を論じてはいけない。

CCC

原作と映画化されたものがまったく別物であるように、書かれた詩と朗読される詩とはまったく別物である。書かれた詩は「詩」だが、朗読される詩は「演劇」である。「詩劇」と呼ぼうが「声劇」と呼ぼうが同じことだ。声に出された詩に、そこに、詩人はいない。ドビュッシーの『牧神の午後への前奏曲』の中にマラルメがいないのと同じことだ。シャンソン化された『秋の歌』にヴェルレーヌがいないのと同じことだ。詩はそういうものとはまったく別の出来事なのだ。

(2009年9月8日受理)