

## 断章 (VI)

山中哲夫  
Tetsuo YAMANAKA

外国語教育講座

### CLI

エロス。ヴァレリーによる恋愛の神秘性の否定。《愛にもいろいろある。情熱恋愛とは、いわば心の病いであり、人びとがこれを崇めるのは、昔、人びとが精神錯乱を聖なるものと見なして崇めたのとほとんど同じだ。》(清水徹訳、以下同じ) ルージュモンの『恋愛と西洋』はヴァレリーのこの言葉への反論でもあろうか。南方(あるいは中東)を起源とする、トゥルバドゥールたちが讃美した情熱恋愛を、ヴァレリーは単なる心の病と断じる。情熱恋愛を崇めることは、中世のヒステリーを聖なるものと見誤るのと同じだという。この態度は恋愛を「症状」と見做す精神医学の態度に似通っている。フロイト嫌いのヴァレリーが、ここでは皮肉にも精神分析と同じ立場に立っている。もっとも、彼は自分の血の中に流れる、ロマネスクで不合理な情熱を、知性と精神でなんとか封じ込めようとしたにすぎない。ヴァレリーの中にある、彼自身の否定すべき部分。

### CLII

ヴァレリーのスタンダールへの反論。《愛——結晶作用などない——愛の対象のもつさまざまな美質の発揚などないし、それらの美質を完全なものを見なすなど、とんでもない。》愛によって二つの人格がともに高まり合うなどというのは幻想である、と彼は考える。高まり合うのは欲求と神経であり、それは執着に他ならないという。言ってみればエゴイズムの変装である。確かにスタンダールの結晶作用も、スタンダール自身のエゴイズムの巧妙な隠蔽工作と考えられなくもないが、それにしても、愛と性にたいするヴァレリーの警戒心は執拗である。愛と性に騙されるのが死ぬほど嫌なのだろう。彼はあくまで冷静である。エロス全般にたいして、彼は冷静なアナキストである。

### CLIII

しかし彼はまた一方で、神のように愛されたいとも願う。結晶作用を否定した一年後に、彼はノートにこう書きつける——《愛。理解してもらうより愛してもらうほうがいい。いつでも間違っただけであるのにたいして、愛のほうは心から愛してもらうこと

がありうるからだ。(……)神は理解されることを自らに禁じ、人間のだれかが神を理解しようなどという意図を抱くのをひどく嫌う。そういう人間を罰し、打つ……。しかし、神は愛されることを求めるのである。》冷静なアナキストがここでは人間的なモラリストに変じている。しかし根底には、それでも愛にたいする一種のペシミズムが流れているように思われる。植物の成長のように開き広がりまた実る、愛の花や葉や果実の部分も、地下の暗い根なしには存在し得ない。その根の状態はどのくらい深いのか、どのようなプロセスを経て、いまあるような状態になったのか、誰も知り得ない。このような不可知なものに身を委ねることはできないと彼は考える。不可知であるがゆえに身を委ねる人間がいる。彼はそういった人間をどのように判断するのだろうか。

### CLIV

《無意識状態のありとあらゆるおぞましさ。肉の喜び。私は自分がどうなっているのかわからなくなったことはない。情欲のもっとも激しく燃えあがった瞬間にも、私は他のことを考えてきた。このカイエのことを(前の晩にやった変分法のことを。)(1894年)ヴァレリー、二十三歳のときの言葉。若いときには誰でも一度は吐く言葉。セックスとはただ速度の問題。その性急さから少し離れたところで眺めているもう一人の自分の目。青春期、誰もがもつ男性のまなざし。ただ単に平衡状態に立ち返りたいだけの振り子運動。《定刻に到着》(強調はヴァレリー)したとき、名状しがたい空しさに襲われる。それはこの目のためだ。これもまた青春特有のもの。性愛が未熟である証拠。》

### CLV

《絶望の唄を歌うのはまだ早い、と人は言うかも知れない。しかし、私はもう三年も五年も前から何の明るい前途の曙光さえ認めることができないでいる。》昭和十五年、日本が大陸でますます戦火を拡大していった頃、真珠湾攻撃の一年前に、林達夫は「歴史の暮方」と題して『帝国大学新聞』にこう書いた。《時代が大きく膨れ上がったときに垣間見せる *bêtise* ないし *sottise* の救い難き底知れなさを林は嘆いた。時代にたいして完全に関心を失ってしまったと告白する彼

は、自ら時代の落後者であることに甘んじた。それでも彼は、ないものはあくまでないのだ、欠けているものはあくまで欠けているのだ、と明言し、率直にまずそのことを凝視することからはじめるべきだ、と断じた。苦渋に満ちた裁断だ。なぜなら、時代が標榜する「勇気」や「希望」や「団結」や「正義」といった美辞麗句の下に隠された、人間の軽薄、欺瞞、狡猾、偽善、虚妄をあるがままに見据える覚悟が必要だからだ。膨脹とは正反対に衰弱し萎縮していつているこのいまの時代に、まさしく、このまなざしが同じように必要とされている。つまり、まず真に絶望するところからはじめることだ。

### CLVI

《生きる目標を見失うということ、見失わされるということ——これは少なくとも感じやすい人間にとってはたいへんな問題である。》(林達夫「歴史の暮方」)歴史は暮れてゆくこうとしている。確かに、伝説の彼方に葬ってしまえるような、生易しい話ではない。すべてが音を立てて崩壊してゆくこの現在の社会機構をながめていると、思わず眩暈をおぼえてしまう。途方に暮れてよろめいてしまう。それはこちらの病気のせいではない。身体的な病が精神をさえ冒して、それで立っていられなくなったのではない。生きる目標を見失った者(あるいは奪われた者)は生きつづけてゆくことができない。これは自明のことだ。病者には病と闘うという、あるいは病と末永く付き合うという目標がある。それは、さらに大きなところに生きる目的があるからだ。完治する、しない、は問題ではない。病者ですら、いや病者ゆえに生きる理由があるのだ。しかし大多数の者にとって、この大空位時代に、それがあろうというのか。愛の空位時代に。

### CLVII

あらゆるものが崩壊したあと、瓦礫の山を前にして、なおもまだ生きる目標をもてる者は、愛する人をもっている人間である。真の絶望の果てに光明を見いだし得る者は、愛する人をもつ者である。愛する人がいるということは、愛する人にたいする責任を負っているということである。すなわち、生きる義務を負った者であるということである。あなたがいるかぎり、わたしは生きる、ということである。

### CLVIII

その愛すらないではないか、という声が聞える。すべてが崩壊したこの現代という時代は、確かにその愛すらも(あるいは真っ先に)崩壊した時代である。これからの人間は、愛する人をもつ者と、もたない者と二分されてゆくのかもしれない。むろん、愛をもつ者は少数派だ。愛の不在は、科学的なセラピーと非科

学的な“癒し”を生む。この相反する二つのものが互いに接近し合うとき、危険な集团的行動が生まれる。本来的に愛とかけ離れたものが、「愛」という仮面を被って人間に近づき、愛に飢えた人間を絶望の底へ突き落とす。

### CLIX

林達夫が暮れてゆく歴史のこちら側に茫然と立ち尽くした、その十年前に、ある無名の文学批評家が古典主義をニヒリズムと結びつけて、諦念の清浄な世界を呼び起こした。《諦念——およそ今日のわれわれにとつて、この言葉程誘惑的なものはないであらう。現実の絶望的な無秩序と、その盲目的な支配に苦しめられ、追ひつめられたゲーテが求めた安息所はこの諦観の世界であつた。今日、宿命と現実の挟み撃ちに遭つてゐるわれわれの安息所も、この諦観の世界を措いて他にあるのだろうか。／諦観の世界——静寂な世界——音響の無い世界——運動の無い世界——無表情な世界——真空の世界——清浄な世界》(井上良雄「宿命と文学に就いて」)彼はゲーテを想起したが、わたしにはこの世界は、マネの絵画が表わす世界に思える。パタイユが“沈黙の絵画”と形容した、あの非人称の世界、シニフィアンに満ち満ちていながら、シニフィエがまったく欠けている不可解な世界に。ディスクールの世界でありながら、何もかも表現していない、無表情の絵の世界に。オランピアやシュゾンのまなざしがそのことをよく物語っている。

### CLX

現代のわれわれは、マネの絵画に安息の場を見いだすだろうか。ゲーテは幸福であつた。彼は産業革命以後の神なき世界を知らなかった。神が死んだ世界をもっとも見事に暗示したのは、他ならぬマネであつた(ミレーの逆説的な宗教的農民絵画もそこに含めてよいかもしれない。あのような農夫は現実には存在しなかった)。マネの絵画はわれわれに救いをもたらすか。答えはおそらく否であろう。マネの静寂の世界は、神なき世界の死後の不気味さを表わしている。それをこそ“諦観”と呼び得るならば、そこにある種の安息があるいは見いだせるかもしれない。しかしながら、そこまで達観できない人々は、むしろマネの「真空の世界」に、迫りくる死の底なしの恐ろしさを感じ取ることだろう。性の悦楽のシンボルであるオランピアにも、歓楽の渦の真っ只中に立つシュゾンにも、いやバルコニーのこしかけたベルト・モリゾにすら、その迫りくる死の不気味さを感じるのである。凍りついたようなその表情の、あの世をみつめているような大きな、不思議な瞳——マグリットがバルコニーの人物たちを棺に見立てたのも故なしとしない。

## CLXI

ワトーにも悲しい諦念がある。彼のいわゆる「<sup>フェット・ギ・フラン</sup>雅 宴 画」の、楽しかるべき宮廷人の野外の遊びには、名状しがたい夕暮の悲しみが漂っている。生きる歓びと引き換えに、描く歓びを手に入れた男の諦念と悲しみ。この諦念と悲しみは、彼の絵の背景にのぞく深淵のような空にもっともよく表わされている。まるで死の世界からこちらをのぞくなものかの瞳のような、まるい小さな空——ワトーの神秘的な静けさの謎は、この空にあるのではなからうか。

## CLXII

肉親の死。その臨終の場面は一生涯忘れ得ぬものである。この世での最後の別れの場であるからだ。相手と生をともした、その歴史が終りを告げた瞬間であるからだ。その人の死とともに、その人の記憶の中に生きていた自己の姿が、そのとき死んだからだ。自分ですら忘れていた幼い頃の自分の姿が消滅した瞬間であるからだ。その人の生が終り、その人の死がはじまる、その境目に自分が立っている。これからはその人の死後を生きてゆかなければならない。しかし死後はいまはじまったばかりである。その人とともに生きて生ぬくもりがまだ残っている。その人の最後の息とともに。一生涯忘れ得ぬのは、この最後の息のぬくもりが、苦しげな胸のひと呼吸が、いつまでも脳裡から消えないためかもしれない。親を失う、とはこういうことを言うのだろうか。

## CLXIII

林達夫が伝えるところによれば、世界的大作家となったトルストイが雑誌社に送った小品が、いつまでも経っても掲載されないで、彼が自ら問い合わせたところ、無署名で送ったために、編集局では没原稿とされて、しかもご丁寧にその原稿を読んだ編集者の手で、「トルストイの拙劣な模倣、掲載無用」と表紙に朱書されていたそうである。この没原稿がトルストイ本人の原稿であることが分かり、編集局は慌てて掲載したそうだが、このエピソードはいろんなことを教えてくれる。大家でも駄作を書くことがある、と林は考えているが、あるいは、当の編集者＝批評家は作品の真贋を見抜けず、本物を偽物と見誤ったのかもしれない。つまり署名入りでなければ作品を正当に評価できない人種であったのかもしれない（件の編集者は「トルストイの」と付けただけましな人種だったか）。話としてはこちらのほうが面白いが、ともかく、老大家の駄作であったにしろ、名品であったにしろ、トルストイの作品と分かった瞬間、雑誌掲載が決定するあたりは、これは現代日本の文芸ジャーナリズムにも通用しそうな話である。

## CLXIV

誤訳。誤訳するケースでもっとも多いのが、自信を持って訳した部分である。思い込みがあるからである。自信のない部分はかなり用心して慎重に調べるので見落されることが少ないが、自信を持って訳した部分はほとんど見落される。思い込みは恐ろしい。なぜ思い込みが起るのか。これは文化の違いによるところが大きい。林達夫が示した例で言えば、アナトール・フランスの『シルヴェストル・ボナールの罪』で、主人公が泊まる田舎家の寝室に、ラヴェンダーが入った枕が置いてあって、これは田舎風の素朴な趣を醸し出すために、フランスが仕立てた小道具だったが、邦訳では、「ラヴェンダー香水をまき散らした枕」となっていて、せっかくの風雅も台無しだと林は嘆いている。ラヴェンダーはまず何より香水である、という思い込みが訳者にあったためだろう。さらに薬草としてのラヴェンダーの、ことに強壯剤としての意味合いをこの場面に重ねるならば、事は単なる田舎趣味にとどまらない、微妙な意味合いを帯びることになる。逆の例もある。川端康成の『千羽鶴』をあるフランス人は「千本の羽をもつ鶴」と解していた。当時、タイトルをそのように訳していた仏訳本があったので、無理もないことだったが、鳥を一羽、二羽と数えることを知らなかったことから起った誤訳である。ましてそれが実際の鶴ではなく、折り紙に折られた鶴であることなど、想像もつかなかつたらう。「千の羽をもつ」異様な鶴が風呂敷包みの図柄として用いられるなど、われわれ日本人にとってはそのほうが奇異なのだが、フランス人にはそれが少しも異様に見えないのである。さすがに現在ではタイトルは改められ、*Nuée d'oiseaux blancs* とぼかされている。鶴とは言わず、単に「白い鳥」として、鶴を想像させようとしているのかもしれないが、白鳥にも、コウノトリにも取れる表現である。しかも白一色の千羽鶴とは、いかにも不吉である。ただの一色のみで鶴を折ることはあまりない（あったとしても、金や銀や朱だ）。このように訳すことによって、川端の文学世界の不吉さを象徴化しようとしているのか。

## CLXV

『千羽鶴』の仏訳本のタイトルについて、再び。「桃色のちりめん白の千羽鶴の風呂敷を持った令嬢は美しかった」——小説の冒頭部分で、茶会に現われた令嬢が手にしていた風呂敷包みを、川端康成はこのように表現した。桃色のちりめん白の千羽鶴。生の世界を離れ、死の世界に近いところで繰りひろげられる夢幻の物語。白は確かに『雪国』と同じ色調をもって、人間離れした性愛の世界を、いかにもそれらしく見事に象徴化している。白い千羽鶴——ここではやはり、風呂敷包みの鶴は白でなければならないのだ。だとす

るならば、*oiseaux blancs* (白い鳥) という訳語は、あながち不鮮明、不明瞭とばかりは言えないかもしれない。しかしながら、*Nuée* とは雲霞のごとき大群を表わす言葉であって、*Nuée d'oiseaux blancs* では空一面の白い鳥の大群ということになって、あの美しい千羽鶴の輪郭がぼやけてしまう。たかが風呂敷包みの絵柄ではないか、と言う勿れ。この白い輪郭の美しさが令嬢の美しさと呼応しているだけに、しかもまた、これから先の物語の怪しげな世界をも暗示しているだけに、ここには思いのほか深い意味が込められているように思われる。

### CLXVI

京の春寒の宵に冷たいプラットホームに振り落された漱石は、産み落されたあとすぐに里子に出された赤ん坊の彼自身の姿である。京の暗さと寒さは、そのときの彼の境涯を示唆したものだ。町中を突っ切っているときに失った洋傘と膝掛けは、自分を捨てた両親のメタファーである。洋傘(父親)は要らないが膝掛け(母親)は必要だというのは、まさしく乳飲み子にとっては当然のことだろう。一方、『雪国』のあまりにも有名な冒頭の一節——《国境の長いトンネルを抜けると雪国であった》——が当時の新感覚派風の斬新な表現であったということよりも、漱石とは反対に、これが母親の胎内への回帰を意味していることは面白い(産道というトンネルを逆にくぐって子宮へ戻ったのである)。トンネルの向こうに広がる夜の白い世界は、この世ならぬ世界である。すなわち、死の、というより、“未生の”世界である。志野の肌合いが太田夫人という存在を生み出したように、雪の白さが駒子や葉子を生み出したが、同時にこれは、母親の胎内への帰還願望が生み出したものとも言えるだろう。

### CLXVII

マネの『オランピア』について。この絵の前に立つと居心地が悪くなる。それはオランピアと呼ばれる高等娼婦のまなざしのせいである。いったい彼女は「誰」を見ているのだろうか。この冷厳なまなざしは「誰」に向けられたものなのだろう。答えは黒人女が差し出した花束と黒猫で明らかである。彼女は自分の寝室を訪れたパトロンを見ているのだ。しかし、このパトロンは愛されていないし、何よりまだ彼女と親密になっていない。初めての訪問かもしれない。黒猫が見知らぬ男に向かってのように、毛を逆立てて敵意を示しているのがその証拠である。オランピアは蔑みの目で、自分の前に立っている、成り上がりの好色なブチ・ブルジョワのパトロンを見下ろしている。この絵がサロンの壁に掲げられ、この絵の前に人が立ったとき、誰も否応なくこのパトロンに仕立てられてしまう。独特の居心地の悪さはそのせいなのだ。鑑賞者をいきなり

絵の登場人物たちの中に引き入れ、共犯者の一人に取り込んでしまうこのやり方を、マネはおそらく、スペイン旅行で見たベラスケスの『ラス・メニナス(宮廷の廷女たち)』から学んだのだろう。

### CLXVIII

『オランピア』の居心地の悪さ。この絵を見ることの後ろめたさ。それはまたその裸体の描き方のせいでもある。この絵が制作された1863年は、立体写真の全盛期であった。立体写真は真っ先にヌードをその対象とした。特殊なレンズを通してながめると、女性の裸体はくっきりとした輪郭をともなって背景から浮び上がって見える。しかしその立体感には妙な平面性があった、まるでボール紙で切り取って手前に立てかけたような印象をあたえる。マネのオランピアは、ちょうどスタジオで撮影したように、どこにも影を作らず、くっきりと裸体を浮び上がらせているが、中間色を抑えているために、まるで立体写真のヌードのように平面的に浮び上がって見える。高等娼婦の部屋を訪れることのできない一般庶民は、せめてひそかに立体写真のヌードをのぞき込んで、自分の好色を満足させるしかなかった。オランピアの目はそのことまでも暴いてみせているように思われる(日曜日に妻と娘を連れてサロンを訪れた、偽善家の小市民の狼狽ぶりを想像してみるとよい。彼らの怒りもある意味ではよく理解できる)。

### CLXIX

『オランピア』の美しさについて。それでもこの絵は比類ないほど美しい。この絵から具体性をすべて取り去っても、それでも抽象絵画として見事な色調をもった作品になり得るのではないか。なまなましいほどに白いシーツの色、間近で見ると灰色にすぎない青い花のタッチ、黒人女が着ている服の、どこにも存在しないようなピンクのニュアンスと彼女の肌との調和、さらに背景の暗緑色との響き合い、オランピアの淡い白桃いろの足、足首、踵、爪先と金いろの部屋履きとの輝き合い、金の腕輪と首のエレガントな黒の細いリボンと髪に挿したハイビスカスのような大きなピンクの花との心地よいハーモニー。これはオランピアの白い肌があってこそ映えるのだが、この肌がまるでもう一つのキャンパスのような働きをして、腕輪とリボンと花とがそれを背景に浮び上がって見えるのである。画面左下隅の三角形に仕切られたベッドの布地の深い紅色とその模様、これはシーツの白と見事に呼応し合っている。やはりマネの絵は美しいと言わざるを得ない。

### CLXX

マネ『フォーリー＝ベルジェールのバー』の女給仕

シュゾンのまなざし。『オランピア』では黒人女の花束と黒猫とで、オランピアが見ているものがそれとなく暗示されていたが、ここでは、シュゾンの背後にある大きな鏡が、彼女の前に広がる光景をはっきりと映し出している。しかし彼女はこの目の前の光景を本当にながめているのだろうか。彼女の目はどこも見ていないように思われる。不思議なまなざしである。ガエタン・ピコンは「別れのまなざし」と呼んだ。確かにこの絵がマネの最後の作品ということの思い起こすならば、まことに当を得た呼び方だろう。足が悪く、白血病が悪化した画家は、アトリエでの制作を余儀なくされた。この作品はすべてアトリエで制作されたのである。つまりこれは構成された作品、モデルに基づく写実と、記憶と、想像とで描かれた作品なのだ。写実にしても、マネはできるだけ大胆に簡略化し、トーンを実際以上に明るく描き上げた。当時の夜のフォーリー＝ベルジュールの室内はこんなに明るくはなかったはずだ。ユスマンスがこの点で批判するのも無理はない。マネは夜の歓楽の室内に、夏の庭の陽光を持ち込んだ。それは、すべて、色彩のためであった。外光は女性の顔をまんべんなく照らし出し、どこにも影を作らず、女性の顔をもっと美しく映えさせる。この外光を『フォーリー＝ベルジュールのバー』に持ち込んで、マネは最後の大作を仕上げたのである。色彩画家マネの最高傑作がこのようにして出来上がった。金のハーモニー。主調はあくまでも金いろである。シャンペン、腕輪の金、ペンダントの金、ピロードの服の襟飾りの金、遠くの客席で両肘をついているメリー・ローランの手袋の色さえこの金と響き合っている。したがって、モデル女はどうしても「金髪」でなければならなかった。しかし彼女はなぜ正面を向いて、しかも何もながめていないような目つきをしているか。背後の鏡に映った彼女のうしろ姿は明らかに現実的な動きをしているのに、下絵とは異なって、なぜマネは実物の彼女だけ正面に向けさせたのか。しかもその不思議なまなざし。

## CLXXI

『フォーリー＝ベルジュールのバー』はマネの最後の作品であると同時に、マネの最高傑作の一つである。晩年に描かれた、ガラスコップに入った切り花の数点の作品とこの遺作は、近代絵画史上の名作と言ってもよい。同時にまた、『フォーリー＝ベルジュールのバー』はマネの絵の中で、もっとも謎めいた作品でもある。その謎は女給シュゾンの正面を向いた左右対称のポーズ (frontalité) と、名状し難いまなざしにある。まなざしについて言えば、オランピアの目は明らかに彼女の前にいる人物を見ている。彼女の目によってそこに誰かがいることがわれわれにはよく分かる。しかし、シュゾンの場合、彼女はこちらを見ているようで、見

ていない。まるで彼女とわれわれとの間にある距離をぼんやりながめているように見える。彼女はもう現実世界から離れているようだ。鏡に映った世界は、確かに現実の1880年代のパリの歓楽の世界 (画家にあれば親しかったもの) であるけれども、それは結局、「この世」という仮象の世界にすぎない。そのまぼろしのような現実世界に、いまや画家は別れを告げようとしている。そのために、シュゾンはあえて真正面を向き (まるで鏡に映った彼女の鏡像から抜け出た魂のように——ここでは魂のほうが主人公なのだ)、その目は現実から遊離して、あえて言えば「彼方」のほうに目を向けようとしている。まことに「別れのまなざし」(G. ピコン) とは絶妙の譬えだと思う。シュゾンのまなざしは画家のまなざし、この絵は、画家の、この世との別れの絵だと言えまいか。

## CLXXII

『フォーリー＝ベルジュールのバー』は絵についての絵である。絵画は現実を映す鏡である、しかしその鏡は歪んでいる、現実と寸分違わないように見えて、根本のところでは現実と配置関係がずれている、それが絵画というものだ、という画家のメッセージを伝える絵である。マネ自身による、彼のすべての自作についての解説である。マネの遺言と言ってもよい。わたしの絵はこのバーの鏡に映った鏡像のようなものだ、色彩のハーモニー、光のきらめき、パリの多様な位相、しかしはかない現実の相、また絵画は決して「現実」ではない、それは虚構の世界、「現実」を越えた美の世界、それがこの絵に他ならない、とマネは最後の言葉を残していったように思えてならない。絵に描かれたパイプをくゆらすことができないがゆえに、マグリットがパイプの絵の題名を「これはパイプではない」としたように、このフォーリー＝ベルジュールのバーとシュゾンは、絵画世界の中だけに存在する架空のバーであり、女給である。われわれはこの歓楽の世界を楽しむことも、この女給と語ることもできないのである。

## CLXXIII

二つのパラソル。赤いパラソルと白いパラソル。二人の作家が描いた、物語の最後に現われる美しいパラソルの情景。パラソルの女を描いた文学作品で、おそらくこの二つは五本の指に入る傑作だろう。どちらも短い作品。白いパラソルの方は掌篇と言ってよい。どちらも作品の最後に一度だけ登場する。しかしそれがこれら二つの作品の画竜点睛となって、じつに見事である。高原の青い野の中に傾きながら遠ざかってゆく、湯治場の若い娘が差した赤いパラソルと、クルクルと快活にまわって、目の前を去ってゆく清潔な若妻の白いパラソルは、目に染み入るようで、まことに忘れ難い。一つは、中山義秀『秋風』。もう一つは、太宰治『満

願]。

#### CLXXIV

宇野浩二がどこかで書いていたが、友人であった葛西善蔵は唯我独尊的なエゴイストで、彼の小説にもそれがよく表われていて、善意の友人たちを悪意ある人物に、本来加害者であるはずの自分自身を被害者のように描いている、という。彼の小説を読んで感じる虚構性には、あるいはそういうものが含まれているのかもしれない。そのような、ある種の暗いわだかまりをもって描かれた私小説よりも、わたしはむしろ『馬糞石』のような、民話めいたフィクションの方に、(伝説となったその貧乏物語よりも)彼の真骨頂があるように思われる。そこに見られる諧謔味はなかなか捨てがたい。もっとも、主人公の、息子や本家にたいする怒りや呪詛は、葛西自身の誰かにたいする、あるいは何かにたいする八つ当たりに近い怒りや呪詛のように感じられて、少し後味が悪い。

#### CLXXV

葛西善蔵の小説を読んで、菊池寛夫人が「葛西さんは可哀相」と夫に言ったと、菊池本人から聞かされて、内情をよく知っている宇野浩二が、「あれはフィクションですよ」と答えたところ、菊池はがっかりしたように、「何だ、あれは作り話なのか」と言ったそうである。葛西の読者は、理不尽な扱いを受け、常に不遇の憂き目に遭う主人公(つまり葛西自身)と同一化して、主人公と傷を舐め合いながら、そうやって不健康なナルシズムへと陥ってゆく。宇野浩二はそれが葛西の小説の魅力であり、読まれる理由であり、かつまた欠点でもある、と述べている。明治末期から大正期にかけての私小説の存在の在り様というものが、少し分かったような気がした。

#### CLXXVI

広津和郎の若い頃の言葉——「作家は自惚が強い方がいい。長い間自惚を持続けられたら、それだけでも大仕事だ。」当時の文壇というところの仮借なさを思い起させる言葉である。出版社の意向で無理やり書かされた一文かもしれないが、便箋の二行にまたがって伸びやかに綴られた自筆の文字をながめると、新進作家としての並々ならぬ覚悟と、強い矜持とが読み取れそう。この厳しい世界で自惚れを持ちつづけてゆくことは大変なことだ、と自戒しながらも、その底ではなにやら自信めいたものが横たわっているように思われる。作家の若々しさと信念とを感じさせる筆跡である。これは松川裁判まで失われずに残りつづける。

#### CLXXVII

芥川賞と直木賞は「文藝春秋」社の社長であった菊

池寛が創設したものだと言われている。新人作家を世に出すという以上に、この賞の創設によって衆人の注目を集め、自社の出版物の売上向上をはかる意図があった、と指摘する文芸評論家もいる。しかし、宇野浩二の言葉を信じるならば、両賞の創設は、確かに形の上では菊池寛によるものだが、実質は、当時「文藝春秋」社内で編集、企画、立案、運営その他実務一切を取り仕切っていたナンバー2の佐佐木茂索によるものらしい。菊池はお人好しで、何事も断り切れず、「文藝春秋」社の社長も、自らおさまったというより、祭り上げられたと言った方がよいと宇野は言っている。世の中には、一度既成事実と化してしまうと、殆ど歴史的事実となって、未来永劫にわたって語り継がれる、「誤った真実」あるいは「不正確な真実」が数多くある。芥川・直木両賞の創設者などたいしたことではないけれども、それよりももっと重大な多くの「虚偽」あるいは「誤解」が歴史的真実として、誰一人疑わないものとして語り継がれていることだろう。例えば、二・二六事件を起した青年将校たちによって日本は軍国主義への道を歩んでいった、というような。「常識」は当てにならない。当てにならない以上に、恐ろしい。

#### CLXXVIII

アルフォンス・ドーデの『最後の授業』は母国と母国語にたいする愛をフランス国民に向けて訴えたものだ、という「常識」がある。ある高名なフランス文学者が、ドーデのヴァリエント(異文)を拠り所にして、この「常識」を覆した。当時アルザス地方ではフランス語は話されておらず、アルザス語が話されていて、彼らにとってフランス語は決して母国語ではなかったという。件のフランス文学者によれば、ドーデは文学的名声を得るために、時の為政者ナポレオン三世に取り入って、御用作家のように振舞ったにすぎず、『最後の授業』はそれほど美談ではないということである。ところが、この小品がおさめられている短篇集『月曜物語』の、普仏戦争を扱った他の短篇を読むと、必ずしもそうとばかりは言えない。作者の(主人公も含めた)対象を見る目は正確で、まぎれもなく純然たる作家のそれである。御用作家のそれではない。声高に愛国心を鼓舞するような作品は、むしろ稀である。ここに描かれているのは、戦争の惨禍そのものである。たとえときとして諷刺やユーモアにくるまれていたとしても。何気ない日常生活の中に戦争の悲劇をあざやかに描き出すその手腕は、もって生まれたその抒情性ととも、ドーデの優れた資質であろう。(『月曜物語』以前の『風車小屋だより』によってドーデはすでに文学的名声を得ていたことも付け加えておこう)

#### CLXXIX

『最後の授業』について、ふたたび、『最後の授業』

が最初に発表されたのは、ナポレオン三世失脚後の、1871年7月18日付「ル・ソワール」紙においてである。パリ・コミューンの蜂起、コミューン宣言、コミューン壊滅といった歴史的事件も二ヶ月近く前に終わってしまっていて、大統領ティエールが第三共和制を敷く一月半ほど前のことである。つまり発表当時、ナポレオン三世の存在は影も形もなかったわけである。発表に際して配慮すべきはむしろ占領中のプロシア軍である。アルザス・ロレーヌ割譲の条約（フランクフルト講和条約）に署名したティエールの姿勢に真っ向から反対するように、ドーデはアルザスの悲劇を筆にして、新聞紙上に発表した。ナポレオン三世治下に書かれた（あるいは構想された）とは考えにくい以上、やはり同年5月10日に締結された割譲条約以後に書かれたと見る方が自然だろう。ともかくアルザス・ロレーヌの悲劇は、日本軍部によって切り捨てられた沖縄の悲劇を連

想させる。

### CLXXX

フランスの自然主義小説と日本の私小説について。これらの小説をすべて読んだわけではないので、断定的なことは言えないが、読んだ範囲のことで言えば、日本の私小説の場合、対象との距離が描かれていないように思われる。まず何よりも主人公と作者との間に距離がない。主人公をみつめる作者の目がない。一人称体小説でも、小説であるかぎり、そこには客観的なまなざしがなければならない。ところが作品の中に作者が取り込まれてしまっているような気がする。特に明治・大正期の、外国文学が移入されはじめた頃の私小説にそれを強く感じる。

(平成16年8月4日受理)