

断章 (IV)

山中哲夫
Tetsuo YAMANAKA

外国語教育講座

XCI

徳田秋声ならではの名言——「書を読まざること三日、面に垢を生ずとか昔の聖（ひじり）は言ったが、読めば読むほど垢のたまることもある。／体験が人間にとって何よりの修養だと云うことも言われるが、これも当てにならない。／むしろ書物や体験をたえず片端から切り払い切り払いするところに人の真実が研（みが）かれる。」これらの言葉を吐くために、秋声はいままでにどれほどの書物を読み、どれほどの辛酸を舐めてきたろうか。

XCII

武者小路実篤『友情』。実篤の作品は太くて明るい幹のようなものである。一本の樹木の幹だけで出来上がった作品である。こまかな枝葉の陰影は実篤のものではない。ミザントロップ（人間嫌い）を描いても、モリエールより人間にたいする大いなる信頼がある。

XCIII

武者小路実篤に、幼い頃を追想した、こういう内容の一節がある——「どうしても届かなかった木の枝に、ある日、手を伸ばしてみると、簡単に届くようになっていた。」この一節には、実篤の愚直とも言えるほどの明るいユマニズム（人間主義）が光り輝いている。

XCIV

“Eli, Eli, lamma subacthani”（神よ、神よ、なぜ御身はわれをお見捨てになった？）——これが生涯でただ一度、イエスが吐いた弱音である。「復活」は、したがってこの弱音にたいするきわめて皮肉なしっべ返しであった。キリスト教は意地が悪い。あるいは狡猾この上ない。教訓的である、というより、欺瞞的である。欺瞞的な演出がある。

XCv

シオラン『苦の三段論法』。相変わらずの不発弾の迫力。いつまでも爆発しない時限爆弾。あるいは内部に向かって爆発する、地下核爆発の真空状態。圧倒的な負の力。

XCvI

中島淳一。抽象画家。しかし無限に具体的イメージを喚起しつづける神秘的画家。魂の未来派。あるいは意に反した宗教画家。

XCvII

中島淳一。演劇家。「声劇の宇宙」と呼ばれる独特の舞台空間を創出する稀有の人。彼のまわりでは聞かざわめき、太古の海のさざ波が寄せ返し、人類の歴史がもう一度生き直される。

XCvIII

島田秀明。日本のルノワール。その存在の仕方も含めて。失意の底にいる人は彼の作品を見るがよい。春の光を浴びて無心に遊んでいる幼な子の笑顔を、そこに見出すことだろう。忘れていたおのが素顔を。

XCIX

聖ペテロの否認。ユダヤの大祭司カヤパの前にイエスが引き出されたとき、召使がペテロを見て、この男はイエスとともにいた、と証言した。ペテロは死を恐れて強く否定した。他の召使が同じことを言った。ペテロはまた否定した。別の召使がまた同じように証言した。三たびペテロは否認した。そのとき鶏が鳴いた。かつてイエスが告げた予言どおりになったことにペテロは愕然とし、泣きながら後悔した。聖ペテロの否認は人間の弱さをよく表わしているエピソードである。ボードレールはペテロが否認したのは正しかったと言った。それは、後の悔悛のためではなく、ボードレールにとっては神も救世主もこの世に存在しなかったからだ。どうして存在しないものとともにいることができよう。ボードレールほど神や救世主を必要とした人間はいなかったが、しかしもはや彼の時代には、彼を救ってくれるような神も救世主も存在しなくなっていた。聖ペテロの否認。人間の弱さをよく表わした印象深い場面だが、またそれをうまく取り入れたキリスト教の巧みさに、わたしは感心する。

C

周知の通り、サン＝テグジュペリの『星の王子さま』

はサハラ砂漠に不時着した作者自身の体験をもとにしたものである。星の王子さまが羊の絵を描いてほしいと「私」に声をかけたことから物語が開始されるのもまた、周知の通りである。その声によって星の王子さまは出現した。姿はそのあとである。しかしなぜ「羊」なのか。生死の境にあるぎりぎりのときになぜ「羊」の絵なのか。『マタイによる福音書』第25章にその答えがあるように思われる。「羊」は最後の審判に登場する重要な表徴である。神の御使いを従えて人の子（イエス）が現われ、人々を羊と山羊とに分ける。右に羊、左に山羊である。右は正義であり善である。左は不正であり悪である。生死の境にあった「私」は星の王子さまという超自然の存在から羊を描いてほしいと言われ、それを正確に描くことができなかった。いわば羊に似た山羊を描くことしかできなかった。あきらめて、ついには穴の開いた箱を描いて羊はこの中にいる、と言いつ捨てた。これが、サン＝テクスが自らに下した最後の審判である。すなわち、罪の意識の表明である。この罪の意識は、やがて薔薇の花を捨てた星の王子さまの罪の意識へと連動してゆく。

CI

池水は濁りににがり藤なみの影もうつらず雨ふりしきる——用意周到にも（彼のいわゆるサービス精神か）太宰治は伊藤左千夫のこの歌を遺書の末尾に記して入水自殺をとげた。おのが死ぬ日は雨の日とはじめから決めていたかのごとくである。青春からすでに「晩年」で、《うまいとも思わぬ酒を強いて飲み、さして愛さぬ女と離れも出来ず、徒に愚図々々と己の甘える対象にサーヴィスしているような凡夫》（亀井勝一郎）の最後が「人間失格」であり「グッド・バイ」であり、左千夫のこの歌である。この歌を書き写しているとき、太宰は泥水に浮び上がったおのが溺死体を想像したろうか。とにかく、中原中とはまた別の意味で、その生もその死もやりきれない。

CII

この二人がいっしょに酒を飲んだことがある。そばに草野心平と檀一雄がいた。例によって中原は太宰に猛烈に絡みはじめた。檀一雄によれば、《太宰は閉口して、泣き出しそうな顔だった。》中原から好きな花は何だと訊かれて、太宰は小さく「モ、モ、ノ、ハ、ナ」と答えた。それを聞いて、中原の絡みはいよいよひどくなり、草野と檀もまじえて取っ組み合いの大喧嘩となった。檀一雄が伝えているこのエピソードは、中原中という詩人と、太宰治という作家の実像をじつによく伝えている。

CIII

シャルドンヌの愛についての名言。当たり前のよう

に聞えながら、深い真実を秘めた言葉——「愛についてのわたしの考えは幾たびか変遷した。最初わたしは、愛は一つの創造と考え、次いで、それは完全さへの嗜好であると考えた。後に至って今度は逆に、それは一人の女性をあるがまま受け入れること、——真に自分自身であり、若くあることも老いてゆくことも共に許されている一人の自由な女性を、受け入れること、そんな風に考えだした。」（神西清訳）そんなふうと考えられるようになるためには、シャルドンヌはどれほどの試行錯誤、どれほどの有為転変を経てきたことだろう。このように、いま目の前にいる愛する女性をあるがままにすべて受け入れ、さらに深い愛で包むためには、少なくとも五十年の歳月が必要である。五十歳になってはじめて男は女から愛されるにふさわしい男となる。四十歳ではまだ若すぎるのだ。

CIV

愛する人の身体と心。シャルドンヌ風に言えばこうなるだろうか。愛する人の身体は、たがいの愛が真実であればあるほど、心に似たものとなる。すなわち、身体に優しさや思いやりや慈しみといった心の微妙な表情が現われる。また一方、愛する人の心は、ますます身体に似たものとなる。すなわち、心に体温や肌触り、発汗といった身体に属する具体的な感覚が現われる。このことは、真に愛し合っていない恋人同士のことを考えれば、すぐに納得できるだろう。真実の愛に裏打ちされていない男女の身体は、あくまで身体のまま、心のレベルの微妙なニュアンスに欠けているし、またたがいの心は、身体的な具体性に欠けている。身体的にはセックスだけでつながっており、心の交換は言葉だけで行っている。

CV

「愛とはどういうものか？ あるかなきかのもの……ひとりの女の内にあって一ばん生き生きした何かしら……思いもかけぬ風の一そよぎ……ほとんど見わけがつかないほどの、さりととても真似のできぬ眼ざしのなかに、うかんでいる悦びの色。」（シャルドンヌ、神西清訳）このような一節に出会うとホッとする。イー・ド・フランスの光と風に出会ったような安堵感を、心の安らぎを感じる。このような女性に出会えた人は最高に幸福な人であろう。

CVI

死についてのアンソロジーを読む。凡庸な文章ばかり。そのなかでただひとつ、わたしの心を打ったのは、田中小実昌の一文だった。ロサンゼルスから帰国して、地下鉄を降りて自宅にたどり着くまで、十回以上も電柱にしがみついたという。わたしも同じ病気なので、この感じはよく分かる。一度や二度ではだめなのだ、

十回以上も電柱にしがみつかないことには、人は死ぬことはできないのだ、と妙に納得した。彼はそれでも死の覚悟ができていないという。まだ死にたくないという。ロサンゼルスから帰国して間もなく、彼はふたたびロサンゼルスへ発った。そして彼の地で亡くなった。それだけにこの一文には言い表わし難い寂寥感が漂っている。この寂寥感は——たとえその覚悟ができていなくとも——死を間近にひかえた人の寂寥感である。そういえば、このアンソロジーで故人となったのは田中小実昌だけである。死から遠く生きていまある人の、死についての言説は、美辞麗句を弄して、死と押れ合っているといった印象を拭い切れない。

CVII

夏目漱石はその五十年の生涯において、瞬時も心休まるときはなかったろうと思われる。原因は複雑な家庭環境にある。自分の本当の親は誰なのか、本当の母親は果たしてこの人か。それともあの人か。自分は塩原金之助なのか、それとも夏目金之助なのか。後年の彼の理由なき苛立ち、突然の激昂は、このアイデンティティーの不確立からきている。文鳥が死んだのは、家の者が世話を忘れたからである。世話を忘れたのは、その存在を忘れていたからである。忘れられた存在——それは他でもない、幼児期の彼自身である。死んだ文鳥は実の親から捨てられ忘れられた自分自身の姿である。それゆえに、死んだ文鳥を、女中の目の前に乱暴にほうり投げたのだ。やり場のない怒りをもって、自己処罰的な手つきで、自分の死体を投げつけるように、母の代替物である女中に向かって、死んだ文鳥を投げつけたのだ。

CVIII

幼児期にアイデンティティーが確立しないと、「～としての自分」というものが構造化されない。「誰々の息子としての自分」「誰々家の長男としての自分」がやがて、社会的に「～としての自分」へと発展してゆく。すなわち、「俳人としての自分」「東京大学文学部教授としての自分」「英文学者としての自分」「小説家としての自分」等々。漱石において、これらいずれもが確立されなかった。留学中は「日本人としての自分」すら危うくなって、神経症に罹る。博士号授与を辞退したり、教授職をなげうって朝日新聞社に入社したりしたのも、結局は「～としての自分」が常に崩壊の危機にあったからである。小説家としても、漱石はそれほどその地位に安住していたとは思われない。常に不安、常に懐疑——その果ては修善寺での大吐血である。漱石ほどナルシズムからかけ離れた存在はいない。彼の苛立ちは、有名な『道草』の原稿紙のインクのしみによく表われている。原稿紙いちめんにおちまけられたあのしみを見るたびに、胸が痛む。

CIX

突如、激しく怒り出す者は、幼い頃に母親から愛されてこなかった人間である。ユトリロがそうだった。ゴッホもそう。漱石もこれらの人種のひとりである。ユトリロはアルコール中毒になった。ゴッホは耳を切った。漱石は胃潰瘍で死んだ。ユトリロとゴッホは絵画が精神療法だったが、病気がひどくなればなるほどますます大量に制作していった。制作すればするほど、ますます病気はひどくなっていった。漱石の場合は果たして文学が精神療法となり得ただろうか。書けば書くほど懐疑が深まり、分裂的になっていったように思われる。ユトリロとゴッホはヒステリーだったが、漱石は分裂病性の気質であったように思われる。皮肉にも、彼を思慕して漱石山房に集まってきた弟子たちは大方ナルシズムの塊のような連中ばかりだった。

CX

ユトリロ。「白の時代」からユトリロはユトリロになった。しかしその時代は彼のアルコール中毒がひどくなった時期でもある。母親である画家のシュザンヌ・ヴァラドンから見捨てられた子モーリスは、モンマルトル界隈をうろつき、喧嘩し、物を壊す、札付きの不良少年だった。画家となった彼の絵筆から生み出された建物、窓、扉はことごとく（母親のように）彼を拒否する冷たい壁であり、仕切りであった。「白」はその拒否を象徴する色である。また同時にその色は、ユトリロの人間としてのありとあらゆる無力、空虚を表わしており、言うなれば「骨」の色であり、したがってその空間は死の空間である。彼の風景画の異様な静けさを見よ。また、凍りついたその視線、独特の低いアングルは、母親に見捨てられて、その場に立ちつづいた幼児の視線であり、アングルである。建物の看板にはいつもアルコール類の文字が描かれており、それらは母乳の代わりに彼がいつも飲んでいて、心の渇きをいやす飲料水であった。そういう意味では、「白」はまた母乳への憧れの色でもあったのだ。

CXI

死ぬということは、この地上から姿を消すことだ、とかつてわたしは書いたことがある。「この地上から姿を消す」——死を一言で言い表わす表現としてこれにまさるものはない。人が死ぬことは、その人がこの地上からいなくなることである。それ以上でもそれ以下でもない。ところで、いなくなったその死者は、どこへ行ったのだろうか。彼はどこにいる？ どこにもいない。消えたのだ。身体も、意識も、魂も。火が消えたように消えたのだ。消えた火の行方が知れないように、消えた死者の行方も知れない。死ぬとはまさしくそういうものである。そのようにして漱石も啄木も死んで

いった。あとに伝説だけが残った。

CXII

ゴッホは天気の良い日にはアトリエで絵を描いた。室内のベッドや椅子を描いた。ゴッホ自身の言葉によれば、「誰にも共通な休息と眠りとを暗示」するためにそれらを描いた。しかし果たして、誰がこの椅子に座ろうと思うだろうか。ゴッホの椅子は窮屈そうに歪んでいかにもすわり心地が悪そうだし、ベッドも不気味に波打っていて、悪夢にうなされそうだ。彼の椅子やベッドが、彼の意図とはまったく正反対のものを表わしているのは、その描き方のせいではない。対象をとらえようとするゴッホの異常なまでに執拗なその眼差しのせいである。彼のヒステリー性の注視のせいで、対象は歪み、硬直し、爆発寸前となる。そのような椅子やベッドに誰が休息を感じ取るだろうか。ゴッホの最大の不幸は、そのような眼差しをもって己れを見たことにある。彼の自画像は、椅子やベッドと同じ注視を受けて、爆発寸前である。

CXIII

歴史の断絶。いまわれわれは未曾有の断絶の時代にいる。歴史が通用しないのだ。人類の過去の歴史が現在の危機の教訓とならないのだ。経済政策にしても、子供の教育にしても、精神治療にしても、われわれが前世紀までに培ってきた経験ではどうにも解決しないのだ。人類そのものが変わったのだろうか。いまわれわれはどうしようもないほどの断絶の時代にいる。世代の断絶というような生易しいものではない。過去の遺産をすべて放棄しなければ生きてゆけないような、まったく新しい状況下にいる。この断絶は九十年代からはじまったように思われる。あたかも、携帯電話とインターネットの普及と歩調を合わせたかのように。

CXIV

「音楽のみが死について語り得る」とアンドレ・マルローは言った。「絵画は暗闇に消え、代わりに音楽が聞えてくる」とポール・マチスは言った。闇の中から聞えてくる音楽、フェルメールの薄明りの画像が消えたあとに、まるでボタンを受けたかのようにして、仄かに聞えてくる音楽、死について何かをわれわれに語りかけるような、神秘的で超越的な音楽、それはドイツロマン派音楽において他にはない。死について語り得る音楽はまた、その作曲者すらをも死に追いやる。ライン河に身を投げるべき運命にあったから、狂気に冒されるべき資質を持っていたから、つまりはじめから死のすぐそばにいたから、死を語る音楽を作曲し得たのだ、と考えてはいけない。事情はまったくその逆である。音楽が人を死に追いやったのだ。作られた音楽が、作った者を死に至らしめたのだ。ドイツロマン

派音楽というもののそれ自体に内在する力が、彼を苦しめ、彼の愛を破綻させ、彼を狂気に追いやり、死に至らしめたのだ。本来なら、その音楽は二人の愛を育み、祝福し、二人の生を輝かせるはずのものであった。愛が不幸を招き、情熱的生が死をもたらすことを、ドイツロマン派音楽ほど見事に教えてくれるものはない。

CXV

フェルメールの優しい夕暮が去ったあとに、音楽が聞えてくる。窓辺の夜が深くなる。音楽は死について何かを語っている。心安らぐアンダンテは、同時に心をかぎりなく不安にさせる。ターバンを巻いた真珠の女の、うす闇に消えていったその微笑みのむこうから、しみ入るような音楽が聞えてくる。しかしそれは、わたしたちを死に誘う何か。それを、ある詩人は「美しい絶望」と呼んだ。ふかふかと呼吸する。生きていままあることを実感する。目を閉じる。音楽が耳元で囁く。己れもまたやがて死すべき身であることを。翼をたたんだ天使のように、卓上燈がほの明るい小さな光の輪を落している。音楽が聞える。静かで奥深いつややかな音楽が漂う。美しい薫りがする。ザルツブルグの作曲家が語ったように、まことに死は昔から人間の旧知の友である。夜の音楽は朝の光を準備する。光を浴びた万緑の木のみずみずしさが待っている。夜の音楽の先にこの光がある。

CXVI

ピュグマリオン。自らの彫像に恋した男。ナルキッソスとはまた違った形で、己れに恋した男。すなわち、芸術家が作り上げた作品は、特に女性像において顕著だが、それはかつて存在し、いまは不在の失われた対象a（ラカン）の再現に他ならない。失われた対象aとは、幼少期の母親のイメージである。幼少期の母親のイメージは、自己イメージと同一の関係にある。したがって、ピュグマリオンが彫った乙女の像は、失われた対象aとしての母親の像であると同時に、理念化された自己自身の像でもあり、この理念化（理想化）された自己自身の像を打ち壊さないかぎり、真の意味で芸術作品は出来上がらない。偶像を破壊し、ナルシズムを打ち破ってはじめて、芸術家は真の芸術家となり得る。ゲーテはさすがにその炯眼によってこのことを見抜いていた。彼は言った——「芸術家が自分の作品と恋愛関係に陥るのは不健康なことだ。」彼の頭の中には、当時の新興勢力であった、前衛芸術としてのロマン派があったのだろうか。

CXVII

ロマン派は自己のイメージを理想化していたか。多くの若きロマン派は自殺したり発狂したりした。自殺したり、発狂したりしたのは、自己のイメージが理想

化されなかったためではないのか。理念化された自己像として統合されずに、自己分裂を起したために、悲惨な最期を遂げたのではなかったか。あるいは悲惨な最期を遂げない場合でも、多くが深い鬱状態に陥った。彼らが抱く自己像はそれほど幸福なものではなかったのではないか——このような疑問が当然起るだろう。

「理念化」「理想化」とは必ずしも幸福を指し示す言葉ではない。「不幸」や「悲惨」を己れの理想像として抱く者は世間にざらにいる。彼らはなかなかその地獄状態から抜け出せない。抜け出せないのは、抜け出したくないからである。なぜなら、不幸が理想、虐げられた姿が己れの理想化された姿であるからだ。これは一般の患者にも言えることであり、十九世紀初頭のロマン派にも言えることである。思うに、この根底には、母親思慕と、それ以上に強烈な、父親とのサド・マゾ的同性愛関係が隠されているようである。

CXVIII

日本の文学研究者は精神分析的批評を嫌う。日本に果して真の意味での精神分析的文学批評が存在するかどうかはこの際問わないこととして、彼らがこの種の批評を遠ざけるのは、嘗々として築き上げてきた自らのナルシズムが壊されるからである。程度の差こそあれ、彼らは彼らの研究対象である文学者と同一化する傾向にある。精神分析的批評がこの偶像化された対象を打ち砕き、人間の根源的情動をむき出しにすることに彼らは耐えられないのである。それは取りも直さず、文学研究者である彼ら自身の根源的情動をもむき出しにすることに他ならないからである。もっとも、そこまで深くリビドーを抉り出した批評は稀であって、多くは心理レベルの幼稚なものにとどまっているが、その程度であっても、彼らの拒絶反応は激しい。研究対象との同一化を警戒し、偶像崇拜に陥らず、常に一定の距離をおいて対象と接するものは、言い換えれば、ナルシズムからもっとも遠い場所にいる文学研究者は、精神分析的批評に寛大であるのみならず、よくその意味を理解している。しかしながら、そのような文学研究者は日本では稀である。日本で精神分析的批評が受け入れられない土壌がここにある。

CXIX

『星の王子さま』の冒頭がなぜ獣を嚙み込む大蛇の話ではじまったのか。幼いサン＝テクススの心に強烈な印象を与えたからである。なぜ強烈な印象を与えたのか。彼自身が母親という大蛇に嚙み込まれる獣であったからである。この去勢恐怖が死の危機に陥った彼の心に再びよみがえった。砂漠に突然表われた星の王子さまは、なぜ「私」に羊の絵を描いてほしいと言ったのか。死の危機に陥ったサン＝テクススの脳裏に「最後

の審判」の情景が浮んだからである。すでに述べたように、神は自らの右手に羊をおき、左手に山羊をおいた。右手は善なるもの、左手は悪なるものの場所である。善なるもののはずである「私」はうまく羊を描けなかった。「巧みな」(adroite)は「右手に」(à droite)という意味である。下手くそなのは幼い頃に大人たちから絵をあきらめさせられたからだだと弁解する。「下手くそ」(gauche)は「左手」という意味である。ここに、サン＝テクススの罪責感が窺える。善なるもの(右手)のはずであった自分は、羊をうまく描けないということ、実は悪なるもの(左手)であったのではないかという疑念が生まれ、罪の思いを感じる。直接の罪責感は、妻のコンスエロにたいして生じたもので、これはのちに薔薇にたいする星の王子さまの後悔という形で再現される。しかしさらにその奥には、母親にたいする愛憎の念が秘められている。大地は母親を象徴するものであるが、彼にとって大地は災厄を象徴するものでもあった(したがってそれから逃れるために彼は飛行機乗りになり、大地を離れたのである)。大地は砂漠(désert)であり、災厄(désastre)であり、したがって絶望(désespoir)である。絶望の大地は苦きもの(amère)であり、それは母(mère)に他ならない。一方空は、彼に自由と希望と行動を約束するものであり、とりわけ星は夜間飛行においては、何よりサン＝テクススの指標となるものである。指標(repère)すなわち父(père)である。しかしながら、彼においては男性原理よりも女性原理の影響が大きく、去勢され、男性的アポロになれずに、罪人として、イカロスのようにこの大地(母親の懐)に落ちてしまったのである。空からの墜落を星の王子さまから笑われて、「私」は恥じ入るのだが、ここにはきわめて深いコンプレックスの影が落ちている。

CXX

サン＝テクススにとって、災厄の大地とは、愛の渇きを象徴する砂漠であると同時に、また火山が噴火する大地でもあった。火山とは、ヒステリーを爆発させる妻に他ならない(コンスエロは火山の国サン・サルバドル生まれの女性で、その激しい気性から、“サン・サルバドルの火山”と渾名されていた)。見かけは静かでおとなしいが、いつ激しく爆発するか分からない。爆発しないようにするためには、日常的に世話をしやる必要がある。『星の王子さま』で火山の世話が家庭生活に類似している(フライパンや箒など)のは興味深い。彼が真に望んだ家庭とは、あのようなものではなかったに違いない。しかし逃れられなかった。母親から逃れられないように、妻からも逃れられなかった。空からの墜落はそのことを示している。

(平成14年8月8日受理)