

断章(II)

山中哲夫

Tetsuo YAMANAKA

外国語教育講座

XXXI

幻肢。事故や戦争で手足を失った者は、失われた手足がまだあるような錯覚に陥る。これを幻肢という。ないにもかかわらず、その部分を踏まれたり打たれたりすると、痛みすら覚えるという。最愛の夫や妻、あるいは恋人を失った者も、これに似た錯覚に陥ることがある。いないにもかかわらず、思わず呼びかけたり、手を握ろうとしたりする。不在がまだ身体的に認知されていないのだ。身体的にその不在に慣れていないということほどつらいものはない。想像においては、相手は声や身振りで応えてくれるが、身体的には何ら応答がないからである。相手の不在に身体的に慣れるためには、幻肢以上に、苦痛と孤独に耐えなければならぬ。

XXXII

文体について。文体とは書き方ではなく、考え方である、と若い頃日記に書いたことがある。これはいまでも変わっていない。確かにチボーデのフローベール論などを読むと、その感が深い。特にフローベールのような超意識的な作家は、文体が思想にまで高められている。志賀直哉は芥川の短編を絶賛したあと、いくぶん嫉妬の思いを込めながら、芥川のある描写について、その欠点を指摘している。最後に付け加えられた余分な描写——駆け出す主人公の着物の裾の翻り——のために、読者の目がそちらにそらされ、せっかくの緊張した場面がそのために損なわれている、というものだった。わたしはここに、芥川と志賀の資質の違いを感じて興味深かった。もし芥川が志賀の考えるような描写を行ったとすれば、彼の長所もまた、それによって失われてしまっただろう。才気煥発で、幻暈的で、華麗な彼の文体は、一挙に生彩を失ったことだろう。「余分な描写」は彼のそういった文体が書かせたものである。ある意味では必然の成り行きであった。たとえ、志賀の言い分を百パーセント認めるとしても。

XXXIII

文体について、再び。文体はまた、音楽に似ている。言葉という音を駆使して、旋律を奏で、和声を響かせる。四分の三拍子もあれば、八分の二拍子もある。文

体のワルツがあり、ポルカがあり、メヌエットが、スケルツォがある。激烈なシンバルを鳴り響かせる文体もあれば、思わず耳をそば立てたくなる、弱音器にかけられたヴァイオリンの音色のような文体もある。不協和音や音程の外れた音があるのも、また音楽と同じである。作曲法が音符の書き方ではなくて、音楽というものについての考え方である、という点でも、また文体と音楽はよく似ている。ところで、果たしてモーツァルトのような完璧な音楽に匹敵する文体を持った作家がいたのだろうか。バッハのように、神の存在を実感させる音楽に匹敵するほどの文学があったのだろうか。文学も絵画も到底音楽には太刀打ちできない、と考えるのは、早計だろうか。音楽が現実世界に汚されていないことをわたしは羨む。

XXXIV

オイディプス王。父親を殺し、母親を娶った悲劇の王。ホメロスが歌ったこの伝説をもとに、ギリシアの三大悲劇作家がそれぞれ劇を作った。すなわち、アイスキュロス、ソポクレス、エウリピデスである。そのうちで最高傑作はソポクレスの『オイディプス王』であろう。これは彼の劇作品のうちでも最高のものである。それまでの悲劇の三部構成をばらばらに独立させ、緊密な構成と表現によって、ギリシア悲劇の代表作を作り上げた。彼の作品が優れているのは言うまでもないが、あえて不満な点をひとつ挙げれば、悲劇へと至る運命の流れの中で、重要な要素となるものを省いている点である。罪の子オイディプスがなぜ罪の子とならざるを得なかったのか、という宿命が語られていない。父王ライオスがアポロンの神命を三度もないがしろにしたがゆえに、その因果が子に宿されたわけだが、アイスキュロスの劇（『テバ攻めの七将』）において明確に語られているこの重要なことが、ソポクレスでは省かれている。運命の反復によって悲劇が重層的にその重みを増してゆくとするならば、この「前世」を語らずにいることは、悲劇性の度合いを薄めるもののように思われるのだが。

XXXV

オイディプスに恐ろしい予言を伝える予言者テイレスは、盲目である。盲目とは、単に目が見えない

ということではない。常人に見えるものは見えないが、常人に見えないものが見える、という意味である。盲目の予言者はその欠陥によって逆に特別な地位を占めている。彼は言う——「知っているということは、なんとという恐ろしいことであろうか」オイディプスの悲劇は己れ自身を知ったことによる。知るべき者は予言者ただひとりであるべきだが、彼はまたその予言を伝える務めも担っている。神と人間とを仲介する者の定め——“盲目”はその宿命性をよく表わしたものである。

XXXVI

忌まわしい事実を知っているが、それに耐え、あえて黙秘のままやりすごそうとした人間——王妃イオカステ。彼女はオイディプスがライオスと自分との間に生まれた子であることを知っていた。結末では彼女も縊死するが、オイディプスが事の真相をあえて追及しないでいたならば、彼女はそのまま息子の妻として君臨しつづけていただろう。彼女の苦悶も大きかったろうが、しかしそれでも黙秘してやりすごそうとした。女と性について多くのことを考えさせられる。

XXXVII

ソポクレスの『オイディプス王』は次のようなコロスの斉唱によって終る——《されば死すべき人の身ははるかにかの最期の日の見きわめを待て。／何らの苦しみにもあわずして この世のきわに至るまでは、／何びとをも幸福とは呼ぶなかれ》(藤沢令夫訳、岩波文庫) 人生の幸不幸は、死ぬ間際に明らかとなる。最後の最後で悲惨な死を迎える者は、それまでの生涯がいかに幸福であっても、その人の一生は結局不幸な一生であったということになる。功成り名を遂げても、自殺によって人生を閉じたものは、敗残者である。しかし、幸せな敗残者もいる。妻の後を追って死にゆくような場合である。

XXXVIII

精神分析はギリシア悲劇に似ている。運命の反復。子どもの問題は、その親とそのまた親との無意識の葛藤が反映したものである。ライオスが神命に背いたことから、オイディプスの悲劇が生まれ、オイディプスと母であり妻であるイオカステの間に生まれたアンティゴネもまた、王の命に背き、生きながらにして埋葬され、母と同じく縊死する。神話においても同様で、ナルキッソスにしても、ミュラにしても、因果応報を見事に体現した物語である。このような運命の反復や、またオイディプス、ナルキッソス、ミュラの物語の奥に潜む、人間本来の自己や近親者に抱くエロスの欲動などを考えると、まるでギリシア人はその昔から無意識の世界を熟知していたのではないかとさえ思われるほどである。

XXXIX

オイディプス伝説は、息子が自分の妻を犯すのではないかという父親の恐怖と、自分は父親の妻である母親を犯すのではないかという息子の恐怖を物語っている。この伝説は原始の頃より人間に禁じられてきたタブーの表現と言えよう。タブー、すなわち禁制、すなわち去勢である。オイディプス伝説は去勢の物語と呼んでもよいくらいである。神託により父親殺しを運命づけられた子は、両足を留め金で刺し貫かれて山中に捨てられる。ペニスの代わりに足を切られたわけである。そこから“腫れた足”(オイディプス)という名がつけられた。勃起し、切断されたペニスである。真実を知り絶望したオイディプスは、自らの手で両目を潰す。目はペニスの等価物である。決して母親と交わってはならぬというタブーは、トリスタンとイゾーの間に置かれた剣のように、常に去勢という脅しによって息子たちに向けられているのである。それを、ラカンが「父の名」(ノン・ド・ペール)という言葉で表現した。「父の名」(ノン・ド・ペール)は常に父親が息子に向かって発する禁止の言葉(“ノン”)を意味している。

XL

死後の部屋。急死した辻邦生の書斎のことを加藤周一が書いていた。たったいま出かけたばかりといった部屋の様子を、かえって永遠に戻らない主人の不在が印象深く感じられて、心打たれた。この新聞記事を読みながら、わたしはマラルメの『YXのソネ』を思い起こした。部屋の主人は地獄の河スティックスに水を汲みに行き、不在。主人のいない夜の部屋に、縞瑪瑙の燭台が輝き、暖炉の上の鏡には、夜空の七つ星が光っている。マラルメはその七つ星を—OR(黄金)という脚韻で浮び上がらせ、鏡に映って倍になったこの星座を、十四行詩というソネの詩句そのものに対応させている。しかしそういった技巧的なことよりも、むしろ不在の部屋という寓意を用いて、空虚な自己の内面空間を描いたマラルメの固定観念のほうが重要だろう。書き手である詩人の存在を消し去ってはじめて詩が真の詩になるように、主人を失って、ようやく詩人の書斎は詩人の書斎らしくなったというべきか。ヴァルヴァンの別荘を訪れたとき、わたしはマラルメの不在と、彼がかつてここにいたという存在感とを同時に感じ取ったものだ。

XLI

“正午大黒屋”——晩年の荷風の日記。彼は正午にいつも決まって大黒屋でカツ丼を食べている。大正六年からはじまった彼の『断腸亭日乗』は、昭和三十四年に七十九歳で亡くなるまで、一日も欠かさず書きつ

つけられている。まるで妄執に取り憑かれた人のように、毎日日記を書きつけ、正午に大黒屋でカツ丼を食べつづけている。日記とカツ丼。荷風の生活のスタイルというにはあまりに病的だ。正午・大黒屋・カツ丼……一日も欠けることなく四十年間書きつづけられた日記。外国生活を送った大正時代の青年期から、荷風の人生は世捨て人の人生であった。捨ててしまった人生の、その残骸が正午に食べた大黒屋のカツ丼であり、肌身離さずカバンの中にしまっていた日記であった。彼は日記を書くために生きた。そして、カツ丼を食べて死んだ。あまりにも早く西洋を知りすぎ、日本とのギャップを体験した知識人の、エリートなるがゆえに挫折せざるを得なかった悲惨な運命。彼にとっての父親もまた、西洋と同じく、乗り越え難い巨大な障壁であった。荷風の悲惨。それは文学者の悲惨ではなく、人間の悲惨である。

XLII

緩慢なる自殺。肝臓病患者の飲酒。肺気腫患者の喫煙。詩人の詩。死へ向かったの詩作。もう一つの遺書。

XLIII

詩人と川。水と共生した人生。妹マリアとすごした小さな町サンスには、ヨンヌ川が流れていた。貧しい英語教師として赴任した風の町トゥールノンには、ローヌ川が流れていた。次の赴任地ブザンソンにはドゥーブ川があった。さらに次の赴任地アビニョンでは再びローヌ川と生活を共にした。詩人のいる場所には常に川があった。パリのローマ街には川はなかったが、代わりに鉄の川が流れていた。サン＝ラザール駅から発した鉄路が詩人のアパルトマンの下を通っていた。夜の部屋に響く汽笛に、詩人は旅愁を感じた。ヴァルヴァンにある晩年の別荘は、セーヌ川に面したところにあった。書斎の窓から、眼下にゆるやかなセーヌの流れと対岸のフォンテーヌブローの森がよく見えた。詩人はその部屋で死んだ。近くのサモローの墓地に埋葬された。彼の墓は、セーヌ川の見えるところに建てられた。詩人と川。水と共生した人生はまた、死と隣り合った人生でもあった。水の上は黄泉の国へ詩人を導く道であった。水の上にいるとき、詩人の魂は半ばこの世を離脱し、あの世の靈気を吸っていた。

XLIV

眠る。バチストのように眠る。すべてを忘れるために。怒鳴られても、殴られても目をさまさない。バチストのように、夢の中で生きるために眠る。眠りは人を救ってくれる。眠っている間は、すべてを忘れることができる。現実を忘れるために眠っているのだということすら忘れることができる。

XLV

点滴の雫は生命の雫のように見える。残りが少なくなると、次第に落ちる速度が遅くなり、やがてとまる。そう、心臓の鼓動のように。点滴を打つたびに、この心臓停止の状態を見せつけられているようで、いやな感じがする。いずれこのようになるのだから、いまから覚悟しておけ、と言わんばかりのチューブの中の薬液の落下。

XLVI

一日、空を見てすごす。雲の千変万化には驚かされる。天候、時刻、風向き、風力その他、さまざまな要因によって、空は表情を変え、瞬時も同じ相貌を見せることはない。朝の曇った空は、夕方の曇った空とはもちろん異なるし、同じ天候、同じ時刻、同じ風向き、同じ風力であっても、今日の雲は昨日の雲と同じではない。雀の群が飛び立ってゆくか、一羽の鳩がよぎってゆくか、ただそれだけでも空の表情は異なる。なにより変貌してやまない雲の形と色が、空のこの多様性を生み出すもっとも大きな要因となっている。まるで動く印象派絵画といった趣がある。コンスタブルがなぜあれほどまでに執拗に、かつ正確に雲の習作を試みたか、理解できるような気がした。

XLVII

パリの空。いつまでも動かない巨大な雲の群。無機質な空。メリヨンの空。都市文明の非情と悲惨をよく表わしたメリヨンの空と雲は、このパリの空と雲をもってしなければ到底描き出せないものだった。湿気が多く、また季節風が吹く日本の空には、鉱物質のこの雲は決して出現しない。石灰質の大地には、この鉱物質の空がよく似合っている。銅版画が徹頭徹尾、ヨーロッパの技法である理由も、またここにある。この大地と空から銅版画ができたのだ。非情なほどに冷たいその描線も、また。

XLVIII

自然を見るモネの冷徹な目。人物に注がれたルノワールの温かいまなざし。対照的なのはそればかりではない。モネの冷徹な目を通して出現した色彩は、常に夏の残照のような熱を帯びている。それにたいして、温かいまなざしによって描き出されたルノワールの人物の色調(特に青は)、磁器の表のような冷ややかさを保っている。冷たい目に熱い色調。温かいまなざしにひんやり冴えた色調。モネとルノワール。二重に対照的な不思議な二人の画家。

XLIX

見舞いの花束は美しい。とりわけ窓辺に飾ると、空

を背景にして、生命の彩りに輝き満ちる。病んだ者にとって、この輝きは正視するのがためらわれるほどだ。いまの自分と対極にある自然と向き合う。すべての点で打ち負かさず、圧倒されてしまう。しかしながら、見舞いの花束が美しいのは、一週間までのこと。その後はどんなに豪華な花束も、無残に萎れてしまう。萎れた花の姿を見て、ようやく対等に向かい合えるようになったと思う。この自然とは同等に向かい合え、また目を逸らさずにみつめることができる。生命に光り輝くのも自然なら、萎れてゆくのもまた自然の姿だ。人間も、そうだ。病気は健康の反意語ではない。病気も健康も「自然」という大きな世界に包含された、同一のもの表と裏に他ならない。萎れない花、すなわち造花は、まさにそれゆえに美からもっともかけ離れたものなのだ。人間も、そうだ。

L

病室の壁にヴァン・ドンゲンの複製画がかかっている。しみだらけの色褪せた絵。額縁は傾いて、いくら直しても水平にはならない。そんな中で、ベル・エポックのモードをまとった、肌を露出した厚化粧の女が、テーブルに頬杖ついて、目の前の大輪の菊をながめている。菊は驚くほど大きく、これまた大きなガラスの花瓶に無造作に活けられている。菊の黄色も葉のみどりもすっかり色がさめてしまって、全体が青一色におおわれている。かろうじて、女の爪にマニキュアの赤が残っているだけ。こんな情けない貧相なヴァン・ドンゲンを見たのははじめてだった。しかし、なおながめつづけているうちに、不思議なことに、大輪の菊の黄色が、葉の濃いみどりがあざやかに蘇ってきた。それとともに、女の艶やかなドレスの色も、匂い立つような肌の色も見事に本来の彩りを取り戻し、露出したその二の腕からは、あまいわきがの臭いさえしてきそうだった。そこには紛れもなく、フィッツジェラルドを魅了した二十年代の乱痴気騒ぎのあのパリの姿があった。腐ってもヴァン・ドンゲンというところか。

LI

急性の病気は一挙に激しい症状が出るが、素早く手当てをすれば、一過性のものとして終ってしまう。これにたいして、慢性の病気は良くなったかと思うとまた悪くなり、だらだらといつまでもはっきりしない症状がつづき、しかも確実に悪い方向に向かう。慢性の病気は一方通行で、決して後戻りはできない。青春期の恋愛が急性の病気のようなのだとすれば、結婚生活は慢性の病気のようなものだ。

LII

鬱病。悲しみや苦しみを感じまいとして、そういうものははじめからないものと見做して、無感動、無感

覚に自らを陥らせた結果生じた病気。悲しみに涙し、苦しみを訴える声を出すことさえできれば、鬱病は治る。しかしまさにそれができないゆえに、人は鬱病に陥るのだ。

LIII

緑内障。網膜が破壊され、次第に視野が狭くなり、最後には失明する病気。白内障と異なって、手術をしても治らない。さらに厄介なことに、肝硬変のように、かなり進行しないと症状が表に現われない。気づいたときには手遅れというわけだ。緑内障によって失明し、肝硬変によって死ぬ人は、何によって自分の死を実感するのだろうか。自分に呼びかける身内の声が次第に聞えなくなってゆくことで、死を覚悟するのだろうか。握られた手に相手の手の感触が感じられなくなってゆくことによってか。盲目のまま死んでゆくとき、その人の顔の裏側には何が映っているのか。暗闇で生きるその人にとって、生と死の境はどこにあるのか。人の声も人の手も感じられないとき、例えば深夜の病室で孤独に息を引き取るとき、盲目の死は、光から闇へといった生死の境界がないだけに、より一層残酷であり、孤独である。

LIV

すぐれた作品は、どんなに暗いものを描いても、見る者に明るい印象をあたえる。関根正二を見よ、青のピカソを見よ。

LV

贋作は、どんなに本物に似せて作られても、見る者に下品な印象をあたえる。永仁の壺を見よ、セザンヌやモジリアニの贋作を見よ。

LVI

シラー。失われたものを求めつづけた詩人。彼にとって「自然」は失われている。すでに失われている。それゆえにこそ彼は「自然」を求める。オルフェウスへの共感を見よ。(『挽歌』)シェイクスピアやゲーテのように、「自然」が無疵で現前している詩人を、彼は「素朴詩人」と呼んだ。これにたいして、自らのように、「自然」を喪失し、それを永遠に追い求める詩人を、「感傷詩人」と呼んだ。そして“感傷(情感)詩人”こそが近代人だとした。後世の人々は、このような詩人たちを「ロマン派」と名づけた。そして、この「ロマン派」以降、文学は失われたものを追い求めつづけることになった。

LVII

物は失われることによって「聖なるもの」に変わる。物ばかりではない。時間も場所も人間もすべて同じで

ある。失われた時間としての幼年時代、失われた場所としての自然(あるいはアルカディア)、そして失われた人間としての亡き母あるいは亡き妹——これらがロマン派にとってなくてはならぬ世界の構成要素であった。失われることによって「聖なるもの」になる、その最高のものは「己れ自身」である。かくして、ロマン派詩人の多くは正気を失い、健康を失い、肉体を失っていった。狂気と化し、病死し、あるいは自殺していった。「己れ自身」を失うことによって、見事に「聖なるもの」へと到達した。しかしここには、何か喜劇的な悲慘さが感じられる。あるいは、集団的ヒステリーに似たものが。

LVIII

ロマン派の同性愛。あるいは同性愛的傾向。異常なほど緊密な兄弟関係。シュレーゲル兄弟、グリム兄弟。旧制高校のそれを思わせる、異様な友情関係。ゲーテとシラー、シュレーゲルとノヴァーリス、ワーズワースとコールリッジ。ドイツやイギリスのロマン主義は文学における“ナザレ派”から誕生したと言ってもよいくらいだ。文学の神に帰依する同性の修道僧たちの精神共同体、それが初期ロマン主義の特質だった。ハイネやネルヴァルの悲劇は、こうした共同体の幻想が崩れたところから出発しなければならなかったことにある。孤立した個しか存在しない産業社会の中で文学をはじめより他になかったのだ。初期ロマン派にはアルカディアは確かに存在した。しかし中期から後期のロマン派には「新しきエルサレム」は蜃気楼にすぎなかった。

LIX

爛熟した時代が終ろうとするとき、そこにロマン派が生まれる。顔唐期のラテン文学も一種のロマン派であったし、十九世紀末の象徴派やデカダン派もそうであった。ところで、この現代にロマン派は登場したのだろうか。驚異的な経済発展を遂げた戦後日本を筆頭に、半世紀もの長い間、世界的規模の戦争を体験せず、繁栄をつづけた国々の、ようやく曲がり角にさしかかったその文化の奥底から、ロマン派的な熱い泡が沸き上がっているのだろうか。十八世紀末も十九世紀末も、その熱い泡はやがて「革命」という明確な形を取った。果たして二十一世紀に何か(精神的、心的な)革命が起こり得るだろうか。答えは否定的である。

LX

足し算の人生から引き算の人生へ。老境を迎えるとき、人は人生にたいするスタンスを変えなければならなくなる。積み上げるばかりであったいままでの人生から、カウント・ダウンの人生へ。文明が行き着くところまで行き着くと、これと同じことが起こる。人類は自らの文明の引き算を余儀なくされる。そこから、これまでとはまったく異なる新たなる文明が生まれる。この新文明を生み出したとき、人類は真の「新人類」へと進化するだろう。しかしその可能性はきわめて薄い。人類もまた恐竜と同じ運命を辿るような気がしてならない。

(平成12年8月7日受理)