

総合文化研究

Trans-Cultural Studies

vol.

17

2013



表紙：松浦寿夫、『この夏とその他の夏』、2012年、27.3 x 22.1cm（紙、アクリル絵具）

裏表紙：松浦寿夫、『《許された果実》のために』、2013年、91 x 117cm（綿布、アクリル絵具）

総合文化研究

vol 17. 2013

Trans-Cultural Studies
東京外国語大学総合文化研究所

今年度も多くの研究所員の先生方のご援助で様々な企画を実現できたことを改めて感謝の意とともにご報告しておきたい。また、筆者自身が昨年度構想し、本誌前号のこの場で予告した企画を残念ながら実現できなかったことを深くお詫び申し上げたいと思う。予想外の業務に多くの時間を割かざるをえなかったという事情はあるにせよ、所長としての任期を終えるにあたって大きな悔恨を残すことになってしまったが、来年度以後に、一社員としてその一部でも実現できるよう努力したいと思う。

また、私事にわたるが、筆者の友人たちによって形成された芸術教育の場が閉鎖の危機に晒されるなか、その側面的な支援を通して、思考のインフラストラクチャーの構築という課題に直面することになった。たとえば、かつてのフランス語講読の教室では必ずといってよいほど取り上げられた作品のひとつに、ポール・エリュアールの詩、「自由」がある。「僕は書く 君の名前を」を最終行とする四行のブロックが二十回以上にわたって反復されるこの作品は、最終行で君と呼ばれる対象の名前が自由という語であることが判明するにいたって、文学史的な記述を援用すれば、恋愛詩の形式を採用した抵抗の戦線を構築する詩であるということになるが、何よりも注目すべき点は、各ブロックの残りの三行が、名前の表記の場の列挙であることだ。しかも、この表記可能な場所は読者による変形と追加に無制限に開かれているという意味で、読者は自らの手で、この表記の場をさらに拡張することを要請されているかのようである。その意味で、「詩は万人によって書かれなければならない」というロートレアモンの信条の具体的な実現であるこの作品は、小さな、そして可塑性に開かれたインフラを構築したといえるかもしれない。

本号の特集名となった「感覚の組織化」という語は、いうまでもなく、セザンヌの「組織化された感覚の論理」という語を喚起するものだが、このセザンヌの表現もまた、自らに襲いかかってくる感覚の混乱状態への対処として生産されたインフラであったといえるはずだ。

- 2 巻頭言
- 6 ペルシア詩に見る「共感覚Hiss-āmizī」の諸相
——ジャラルッディーン・モハンマド・バルヒー・ルーミー
Jalāl al-Dīn Muḥammad Balkhī Rūmī (一二七三年没) の詩
作を読み解くための一つの視点
藤井守男
- 19 記憶のオセロゲーム
——『ドン・カズムツホ』と自伝的記憶
武田千香
- 37 「非我」のなかの「真」
——『三四郎』『それから』の「空気」と「気分」
柴田勝二
- 62 事象との邂逅
——竹中郁の初期詩篇における感覚についての断片的覚書
陶山大一郎

報告

- 90 「もっと海を！」 Mehr Meer—ヨーロッパで多言語世界の文学を考える
対談・朗読 イルマ・ラクーザ × 多和田葉子
山口裕之

新刊紹介

- 102 アントニオ・タブッキ著／和田忠彦訳
『夢のなかの夢』
夢の帰属
石井沙和
- 104 武田千香著
『千鳥足の弁証法—マシャード文学から読み解くブラジル』
サンバを踊る哲学
福嶋伸洋

Organized Sensations

- 2 Prefatory Remarks
- 6 Aspects of “Synæsthesia (Hiss-āmizī)” : FUJII Morio
in Persian Poetry with a Special Reference to Jalāl al-Din Muḥammad Balkhi Rūmī (d.1273)’ s Poetical Art.
- 19 Dom Casmurro and Autobiographical Memory TAKEDA Chika
- 37 ‘Truth’ in ‘Not-Ego’ World: The ‘Air’ and ‘Feeling’ in “Sanshiro” “Sorekara(And Then)” SHIBATA Shoji
- 62 Encounter with Phenomenon: SUYAMA Daiichiro
Fragmentary Notes on the Sensations in the Early Poems of Iku TAKENAKA

Reports

- 90 *Mehr Meer (More Sea)* YAMAGUCHI Hiroyuki
A Reading and Conversation with Two Multicultural Authors: Ilma Rakusa and Yoko Tawada

Book Reviews

- 102 Antonio TABUCCHI Trans. by WADA Tadahiko
Sogni di sogni Dreamin’ Dreams ISHII Sawa
- 104 TAKEDA Chika
Drunken's Style Dialectic Philosophy that dances samba FUKUSHIMA Nobuhiro

特集 / Featured Articles

感覚の組織化

/ Organized Sensations

ペルシア詩に見る「共感覚 Hiss-āmīzi」の諸相——ジャラールッディーン・モハンマド・バルヒー・ルーミー Jalāl al-Dīn Muḥammad Balkhī Rūmī（一二七三年没）の詩作を読み解くための一つの視点

藤井守男

はじめに

西暦一〇世紀以降に本格化するペルシア語による詩作の過程には、詩人の想像力によって、視覚、聴覚、嗅覚、味覚、触觉の五感が、本来の感覚の働きの枠を超えて自在に組み合わせられた独特な表現が見出せる。西暦千年頃に執筆された長大な民族叙事詩『王書 *Shāhnāme*』の詩句、

二本の足かせから我を解き放ち　まずはホスロウにこの件を告げよ

この言葉で汝の謎は解かれ　その耳に明るき声 *rawshan awāz* が届く¹

にある「明るき声」という表現も、この種の言葉の組み合わせによって生みだされた隠喩的表現とされる。イランの現代詩の分野で、「視覚」の対象の花が「聴覚」の対象となる「叫び」と結びつけられた「葦の叫び」という表現が物議をかもしたことは記憶に新しい²。

本来の働きからすると矛盾するかのような「感覚の組み合わせ

わせ」によって生み出される詩的表現に関連して、ペルシア詩研究の古典的名著とされる『ペルシア詩における詩的イメージ』（シャファイイー・キャドキャニーが一九七一年に上梓）の中で、文学上の「*synesthesia*（共感覚）」のペルシア語訳として「*hiss-āmīzi*（詩文中に見られる、五感の一つを他の感覚に関係づける表現）」というペルシア語の新たな術語が提案されている³。

この研究書は、その副題「ペルシア詩の詩的イメージの発展とイスラーム・イランにおける修辞理論の変遷に関わる批判的研究」が示すように、イスラーム世界の伝統的修辞学 *Balaghah* と現代世界の文学理論とを批判的に融合させつつ、西暦一二世紀までのペルシア詩の個々の詩的イメージの構造を論じたものである。著者は、本書の一節で、五感覚のなかでも視覚機能をもつ重要な役割に注目し、「視覚」に関わる色彩表現を軸に、聖典クルアーンから、アラブ詩、ペルシア詩の色彩に係る表現上の構造の特徴と変遷を記述する中で、西暦一一世紀（ヘジラ歴五世紀）頃までの、自然を投影したペルシア詩の色彩に関わる特徴的な表現が、徐々に、可視的事物の感覚的次元を超えて拡大し、観念化、抽象化、さらに、思想・思惟などの文化的要素の表象表現として発展する経緯を述べている⁴。一三世紀

半ばに登場する中世イラン最大の神秘家、ジャラールッディーン・モハンマド・バルヒー・ルーミー（以下、一般的慣習に従い「ルーミー」とする）の詩作には、彼の思惟が詩として昇華する過程で無意識の内に生まれた「共感覚」的な表現域が、精神界の揺らぎの濃淡の中で拡張されている姿を読み取ることができ⁵。ここで注意すべきは、一見、隠喩的表現としての相貌をもつ「共感覚」的表現が、いわば、詩作に現れる「比喩」自体が生成される過程を映し出している点であろう。「共感覚」的表現の考察は、ペルシア詩に特徴を与える多様な詩的「比喩」表現が生まれる表現の場自体への参内を可能にするものであり得る。それは神秘家が発する言葉の表現上の矛盾を説明する一つの手掛かりを提供するものである。

小論は、「共感覚」的な表現のイスラーム文化上の淵源に係る議論の枠組みに触れたうえで、文学上の「共感覚」的要素の視点から、後世のイスラーム世界の詩人、思想家に計り知れない影響を与え続けているルーミーの詩作の源泉に迫ろうという試みである。

一. イスラーム文化と「共感覚」との接点をめぐって

イスラーム文化と「共感覚」との接点に関わる例として、イスラームの根幹であるクルアーンの句が挙げられる。クルアーンの中に、五感の内之二つが、それぞれの本来の働きとしては矛盾するかのよう⁶に組み合わせられた表現があり、クルアーン注釈を通してその表現上の妥当性が議論されてきたことが

報告されている。例として、「ナフル（蜜蜂）」章、第一二二句（井筒訳では第一二三句）に関する二つの邦訳を挙げてみる。

「神はある街を譬えにひきたもうた。そこは平穩無事で、食糧はいたるところから豊かにはいつてきた。ところが、神の恩恵にたいして恩知らずの態度をとったので、その悪事の報いとして、神はそこに飢餓と恐怖とを、衣を着せるように味わせた。」（『コーラン』中央公論社、責任編集 藤本勝次）

「またアッラーが喩（たとえ）をお引きになった。ある邑（まち）があつた。なんの心配もなく、何不足なく、ありあまるほどの物資がいたるところから集まって来るのだった。ところが、これほどのアッラーのお恵に忘恩の態度をとりおつたので、アッラーはこれに飢餓と恐怖の衣を（すつぽり被せて）、人々のした（悪）事の報いを味わせ給うた。」（岩波文庫版『コーラン』井筒俊彦訳より）

井筒訳には、神が不信仰な民に対して「（飢餓と恐怖の）衣を（彼らに）味わせた *adhāga-hā Allāhu libāsa al-ju'i wa al-khaufi*」という、クルアーンのアラビア語原文の構造が、より明確に浮かび上がっていることがわかる。ここでの問題の所在は、「触覚」に関わる「衣」に、「味覚」に関わる「味わう」という表現の組み合わせが、通常の感覚の働きに基づく表現としては矛盾しているかのような印象を与えるという点である。すぐれたクルアーン注釈として、古来、確たる典拠とされているザマフシャリー *Jar Allāh Mahmūd b. Umar al-Zamaksharī*（一一一四年

没)の『啓示の真理を開示するもの *al-Kashshaf ‘an haqqi q al-tanzil*』はこの句の隠喩に関して、飢餓と恐怖を味わうことは現実でありえる喩であり、人を覆う衣は、何かを「包み込む」隠喩としての意味をもつ、と注釈している⁶。この句の「触覚」に続く「味覚」の組み合わせの解釈をめぐっては、総じて、この「共感覚」的な組み合わせに積極的な意味合いを見出す解釈は報告されていないが⁷、「共感覚」の問題が聖典にもその関わりを示す例として興味深い。

聖典クルアーンの一部にも見出される「共感覚」の主題は、人間の感覚に関する神学的な理解の道筋の中で、より明確で具体的な議論の対象となっていた。ギリシャ哲学の影響下、神の唯一性を徹底させるためクルアーンを神の永遠性から切り離し、クルアーンの被造性を説き、人間の側の行為の選択権を主張するなど、啓示的事象の解釈に理性を持ち込む合理的傾向を示したムウタズィラ派神学に対する反動として、合理的なクルアーン解釈への理解を残しながら、クルアーンを神の言葉としてまとめ、神の全能性を重視する立場をとったアシュアリー派神学(及び、マートリーデー派神学)の洞察には、図らずも、「共感覚」の問題が顕在しているといえる。この点に関する正統派のアシュアリー派の「感覚」に関する教義論的見解を知るため、ここでは、ハナフィー派の聖法学者で神学上はマートリーデー派に属すナジュムッデーイン・アブー・ハフス・ナサフィー *Najm al-Dīn Abū haf al-Nasafī al-Mātūrī* (一一四一／二年没)が執筆した『信条』 *al-‘Aqā'id al-Nasafīya* に関して、一四世紀後半、タフターザーニー *Sa'd al-Dīn al-Taftāzānī* (一三八九

／九〇年没)が独自の解釈を展開した『ナサフィーの「信条」注釈 *Sharh al-‘Aqā'id al-Nasafīya*』における「感覚」に関する注釈に注目する。タフターザーニーが『ナサフィーの「信条」注釈』の中で展開する教義論において、正統派のアシュアリー派、およびマートリーデー派の神学上の考え方の典型を知ることができると考える⁸。

注釈では、まず、創造に対する知識の原因には、健全なる感覚、正しき伝承、理性、の三つがあるとした上で、これに対する疑義にこたえる教義論が展開されている。

ここでは、「感覚」について、ナサフィーの本文にそつて、以下のように釈義がなされている。「⁹内は、『ナサフィーの信条』の本文を示す。ここで注目すべきは、本文自体の内容というより、本文に注釈を加えながら展開されるタフターザーニーの説く内容である。

「諸感覚 *hawās* は」すなわち、感覚 *hassa* の複数形、感覚機能の意味。

「五つある。」その存在の必然性を決定する理性の意味である。哲学者たちがその存在を主張する内的感覚 *hawās al-bā'ina* についていえば、イスラームの原理に応じた証明は不十分である。

タフターザーニーは、この前段の部分で、神的世界に関わる事象に関して、徹底して詳細にまで記述する哲学者の方法に否定的であった初期の神学者の意見を紹介する際に「共通感覚 *hiss musharak*」などの内的感覚を挙げている。¹⁰ここで正統派

によつて否定されている、哲学者の説く五つの内的感覚とは、「共通感覚」、「事物形象の保持力 *musawwara*」、「直観的推察力 *wahn*」、「形象統合力（想像力 *mutakhayyala*）」、「記憶力 *hafiza*」の五つである⁹。

アシュアリー派神学で認められるとされる、いわゆる、五感については、「外的感覚」として以下のように注釈が付される。

「すなわち、聴覚」は、耳の聴道に広がる神経に付与された機能であり、音質を構成する空気と聴道を結び付けることにより音が知覚される。その意味は、神——至高であられる——が、そのようにして、人間の内面に知覚を創造されたということ。

「さらに視覚」は、脳内で相互に結びついてから双方に分かれ、二つの目に向かう、二つの窪みの神経に付与された機能である。この機能を通じて、光の輝き、事物の色彩、形、嵩（かさ）、動き、ものの美醜その他を知覚される。至高なる神は、神の下僕（被造物）がこの機能を使う度に人間の内面にこれを創造なさる。「さらに嗅覚」は、前頭部に突き出ている、動物の乳首に似た、二つの盛りあがった突起に付与された機能で、香りの質を決める空気と鼻孔とを結び付けることにより、香りが知覚される。「さらに味覚」は、舌の器官に広がる神経に付与された機能で、口の中で味わわれるものと共にある唾液と混ざりあい、それが神経に到達することにより味わいが知覚される。「さらに触覚である。」これ（触覚）は、体全体に広げられた機能であり、これによつて、熱、寒さ、湿気、乾きが知覚される。何かに触れたり、接触する際に、そのようにして知覚される。

「そして、これらのそれぞれの感覚によつて」すなわち、五

つの感覚は、「知らされる。」すなわち、知識を与えられる、「そのおのおのが定められた世界に対応して」すなわち、個々の感覚（の対応）。この意味するところは、神——至高なるお方に栄光あれ——は、これらの感覚をそれぞれに特定される事物の知覚のために創造された、すなわち、聴覚は音のために、味わわれるもののためには味覚、香りのために嗅覚、というように。他の感覚によつて知覚されるものが、それぞれの感覚を通して知覚されることはない。他の感覚によつて知覚されることが許されるか（可能か）、あるいは、可能でないかについては、異なる見解があるが、正しい見解は、これが可能であるとするものである。何故ならば、それは至高なる神の創造によるものであるからであり、神の創造による諸感覚に影響をおよぼすものなどないのである。したがつて、例えば、神が、視覚に対応した感覚に続いて音の知覚を創造することは不可能なことではないのである¹⁰。

「外的感覚」に関わる注釈の最後の部分で、ある感覚が「他の感覚によつて知覚されること」という点については、神の全能を背景として「可能である」としている。ここでいう正統派神学の教義論が、文学上の「共感覚」の議論に直接関わることはあり得ないが、正統派神学の考え方では、「外的感覚」の相互が交代する可能性は神の全能を背景として否定されないとすることは確認できる。これは「共感覚」の神学的土台ともいえる考え方である。合理的なムウタズイラ派神学の立場からは導き出されない結論であらう。

冒頭でも指摘したように、ペルシア詩の世界、とりわけ、ルーミーの詩作に見出せる「共感覚」的表現は、可視的・感覚的次元の枠組みを破砕し、観念化と抽象化に関わる思惟の領域にまで拡大した。これは、アシュアリー派がみとめることができなかった「内的感覚」が、哲学的思惟の世界の文学的表現としてペルシア語の知的伝統に組み込まれたことに他ならない。一二世紀後半にイブン・スリーナー Ibn Sīnā (一〇三七年没)の哲学的伝統を継承しつつ、ギリシャ哲学の哲学的命題と神秘主義的内的経験との結合を試みたシハーブッディーン・ヤフヤー・スフラワルディ Shihāb al-Dīn Yahyā Suhrawardī (一一九一年没)が、五つの「外的感覚」と五つの「内的感覚」(一〇感覚)の比喩を用いて、能動知性と人間の合体をペルシア語で著した象的物語の題名『赤い知性 *Aql-i-Surkh*』¹¹にも、そうした隠喩表現の変遷の反映を読みとることは可能であろう。

二. ルーミーの詩作に見る「共感覚」と「感覚の統合」の問題

神の全能によって生み出され、「神の慣習」の中で天命の實現によって運行する世界観を受け入れるアシュアリー派神学の教義の展開を背景として、詩的経験と世界存在の波動を感知する感性から表出する想像力は、詩人の「共感覚」的表現の可能性を押し広げた。ペルシア詩におけるそうした表現の典型はルーミーの詩作に見出せる。

ルーミーの代表的詩作品には、ルーミーが霊的存在として心酔したスーフイー、シャムセ・タブリーズが姿を消して以降、

彼への思慕と熱情が詩として奔出した膨大な抒情詩群(『シャムセ・タブリーズ詩集』現在でも真作を土台とする校訂の決定版はないため総句数は明言できないとされる)と、後に、一二五八(九)年以降の精神的静謐の中で口述筆記された精神的叙事詩集『マズナヴィー』(約二五〇〇句)がある。

「共感覚」的表現がルーミーの詩作の中にもつ意味は、通常の語句連想の枠を超える、いわば、一種の「異化作用」の機能を通じて、ルーミーの複雑に波動する内面の世界を、より如実に「感じさせる」ことであろう。前に触れたように、こうした表現世界は、「聴覚に視覚を付与し、視覚に聴覚を授ける」神の全能への信頼をその背景としてもつことを前提に読み解くことが求められる。

『シャムセ・タブリーズ詩集』の例(フルーザーンファル版の巻数と句番号を付す)¹²

もう十分にも十分の境地　そこで私は息をすることやめた

あとは恋人(神)が語るだろう　耳に眼(視覚)を与える恋人
が

(vol.II.605)

われは鏡　鏡のわれは　言葉の徒にあらず

耳があなたの目となれば　わが境地が見えるというもの

(vol.I.38)

甘い調べ *tarāna-hā-yi shīrīn*

金色の言い繕い *bahāna-hā-yi zarīn* ㄝ

麗しき 美貌の月の家に導かれ

(vol.I.63)

蒼穹の嗚咽から生まれるは

黄金の微笑み Khanda-yi mudhahab を湛える 百の庭園

(vol.I.297)

知恵の言葉は 彼(神)の神秘の熱情の中で 耳となる

彼の神秘には 別の通訳者がいるのであるから

(vol.I.384)

また、『マスナヴィー』(以下、Nicholson 版の巻数と句番を付す¹³)にも、これらに類した表現がある。

(だが) 彼(その薪運びは)の方は 心の内面を読み取つてい

た

彼の耳は 神の前のろうそくから 光を得ていたのだから

(vol.IV.694)

知るがよい 肉体から解き放たれば

耳と鼻は 眼になり得ると

かの甘美なる言葉の王(神秘家バスターミーとされる)が語つ

たことは 正しい

神秘家は 髪の毛一本一本が そのまま眼となると

(vol.IV.2400-2401)

アシユアリー派の神学教義でも触れたように、アシユアリー派はアリストテレス派の哲学者が説く「内的感覚」に否定的な認識を持つていたが、一方で、アシユアリー派に近い立場とされるルーミーは、特にシャムセ・タブリーズとの出会いによる新たな精神世界への没入以降は、そうした神学教義による呪縛から解放されていたと考えられる。ルーミーにあつては、神秘道の修養の過程で「外的五感」への拘泥は消滅し、外的・内的五感は、それぞれの感覚の枠を超え、「感覚の統合(調和)」に向かう。通常感覚の超越へと意識が純化し、真なる實在の直観的把握を通じて得られる新たな生の自覚の過程で、「感覚の統合」の境地が見えてくる。そこでは、可視的感覚界の感覚の超越が説かれている。

五つの感覚(訳註…ここでは個々の内的知覚力を内的五感と喚

んでいる)は

互いに 結びついている

五感それぞれは 唯一なる根源から 生まれるもの

知覚力は 他の知覚力の力となる

個々の力が 他を充溢させる

眼で見ることが 話す力を増し

話すことが 眼に 神を見通す力を与え

神の姿の洞察こそが それぞれの感覚を目覚めさせ

神秘的感性と 内的感覚は 親密な友となる

(vol.II.3236-3239)

さらに、「神秘家が不可視界を透視する光によって輝きだす」

と題した個所で

一つの感覚が広がる中で 物質の束縛の枷を取り払うと
他の感覚も すべて変容する

一つの感覚が非感覚世界を経験すると

不可視界が すべて感覚に 現れる

一頭の羊が群れを離れ 小川を飛び越そうとすれば

それを追って 次から次に 群れが動き出す

己の感覚の羊を 感覚界から追いやれ

神の「緑の牧草萌えたたせ」[087:4]の牧草地で草を食め

かの地で その感覚が 不可視界のヒヤシンスと黄水仙を食み

真理の庭園に参内するのだ

そうなれば 感覚は それぞれが他の感覚の使者

物質界の感覚は すべて 天国へと誘う

物質界を超えた諸感覚は 汝の感覚に神秘を語る

言葉もなく 真理もなく 比喻もない 沈黙の言葉で

(vol.II.3240-3246)

聞け この葦笛が いかにかに語るか

幾多の別離を 嘆くそのことばを

で始まる、『マスナヴィー』冒頭の一八句（「葦笛の調べ」）は、
人間存在の本源的始原への回帰を語っており、『マスナヴィー』
全体の主題を象徴する重要な句である。この一八句の中の

わが神秘は 呷吟とともにあるのに
目と耳には 深奥の神秘にいたる光がない

の意味に関して、一七世紀インド（ムガル朝インド）の
マスナヴィー注釈書 *Mukashifāt-i-Razawī* (Muhammad Riza Lahorī -
一六七三年頃没——著) で、*ḥuṣṣ* という「目」と「耳」の間に
等位接続詞を入れる意味 (*chashm u gūlosh* 「目と耳」) に対して、
「耳」を直前の「目」にそのまま結び付け「耳という目 *gūlosh-
i-chashm*」とする読解——耳の目には 深奥にいたる光がない
——の妥当性が説かれている。この場合、同句は、より普遍化
した「耳には神秘を見る目がない」の意味となる点が報告され
ている¹⁴。

これに関連して言えば、『マスナヴィー』には、

耳が通れば 目が変わる

さもなくば (神の) 言葉は耳の中で絡み合う

(II.865)

という句がある点からも、こうした「共感覚」的解釈は『マ
スナヴィー』の本質的理解にある程度妥当性がある点が指摘で
きる。この解釈に対しては、一八世紀インドのワリー・ムハン
マド・アクバラバーディー *Wāli Muḥammad Akbarābādī* が、
自身の『マスナヴィー』注釈書 (*Makhzan al-Asrār*) で、そのよ
うな理解を可能にするような意味の美を感じ取る動作の持ち
主はまれにしかいない、として否定的な見方を示している¹⁵。

ルーミーの「共感覚」的な表現を通常の固定化した文学的比喩表現としてとらえることがルーミーの詩的世界の理解に必ずしも繋がらない点を理解するため、ここで、ルーミーの弟子筋でルーミーの生前の事績を、ルーミーにまつわる逸話を中心に記述した『神秘家たちの美德 *Manaqib al-Arifin*』の中から一つの事例を挙げる。本書は、筆者のアフラーキー（一三六〇年没）が一三一八年から執筆を開始したとされ、ルーミーとその一族の側から試みられた「伝記」であるため、こうしたテクスト特有の誇張した記述ぶりが指摘されているが、ルーミーの詩の言葉が生み出される背景を知る上では不可欠な文献である。

聖なる代理者のスルターン（ルーミー二代目の後継者フサームッディーンへの尊称）、フサームル・ハック・ワッディーン——神よ、彼の堅固なる神秘で我らを清め賜え——は述べた。

ある日、我らの導師（ルーミーのこと）——神よ、彼の精妙なる身を清め賜え——が我らの家を訪れ、蒸し風呂部屋に一人で入ったきり十日の間、全く食事をとらぬまま戸も閉じ、窓穴を覆うように、さらに、バグダーデー用紙を数束用意するよう命じた。神から授かる神秘の意味について、アラビア語とペルシア語で導師が語り始め、私はそれを書きとめた。私は大きな声で、書きとめたものを一枚一枚読み上げてから脇に置いた。それが終わると、導師は、かまどに火をつけるよう命じ、百枚ほどであろうかという紙の束を、一枚づつ挿んではかまどに放り込んで言った、「見よ、すべてのものは最後にはアッラーのみもとに帰りゆく。」「クルアーン 042:53」火が炎をあげ、紙が燃えると、導師は笑みをうかべて言った、あの言葉は、隠され

た世界からやってきたもの、再び、不可視なる世界へと戻っていくのだ。チャラビー（フサームッディーンのこと）は彼に向かって言った、神の御恵として、あの紙を隠しておこうとしたのですが、導師は声をあげて言った、いや、それはあつてはならぬ行為。誰にも触れられたことがない神秘の世界は、現世の領域の善良なる者たちの耳にはふさわしくない。神に選ばれし選良の靈魂にこそ、この言葉を聞き取る能力が備えられているのだ。あの書きとられた言葉はそうした選良たちの糧食となるのだ。¹⁶

誇張に満ちた逸話ではあるが、ここで示唆されているのは、ルーミーの発する詩句が霊的世界と通底する言葉であることであろう。「共感覚」的な表現が生まれる世界は、感覚的世界の矛盾をろ過して表出する。ルーミーの雅号「沈黙 *Khamush* (Khamush)」が示す通り、可視的世界の沈黙はルーミーの言語的実体を支えるものである。

三. ルーミーに見る思惟と詩的形象

ペルシア詩における「共感覚」に関連して、ルーミーの詩行が単なる言葉の奇異な組み合わせの工夫から生み出されていない点を理解するため、さらに、ルーミーの言葉の背景にあるもの、すなわち、彼の思惟の軌跡に言及する必要がある。全能なる絶対者から恵まれた存在そのものを感得する鋭敏な直観と狂気ともとれる陶酔への沈潜がもたらす詩的体験が言葉

となつて奔流する世界がルーミーの文学の根底にある。絶対者の生み出す存在の諸相はルーミーを通じてようやくその実相を示す。単なる言葉の遊戯は深い情念の経験を通して生み出されるルーミーの詩行とは無縁である。

『神秘家たちの美德』にある以下の逸話の中に、彼の思惟と詩作との関係を知る上での貴重なヒントがあるように思われる。誇張された物語として再構成されているが、逸話全体が醸し出す雰囲気は、ルーミーの詩が生まれる生々しい瞬間、表現衝動の深層を伝えていると考えられる。

同様に、尊敬さるべき、栄光ある友、喜ばしき聖域（メッカ）の近親者たち——神よ彼らの記憶に栄光を与えたまえ——は述べた。時の王女、世界の淑女、スルターン（君主）の妻ゴルジー・ハートウーン（注釈・グルジアの王女の娘でキリスト教徒。アフラーキーは本書での記述では、王女と娘を混同している）——彼女に神の憐れみを——は、モウラーナー（ルーミーの敬称）の一族の純正な支持者、親密な弟子であり、絶えず、ルーミーへの熱い思いにその身を焦がしていた。たまたま、彼女はカイサリー（地名）に行くことにしたが、スルターンには、抜きんでた人物で、確かな見識の持ち主であった彼女がそばにいないわけにはいかなかった。だが、彼女は、かのお方（ルーミー）との別離の劫火の重荷に耐えられなかった。当時、肖像画と姿かたちの描写で第二のマーニー（訳注・マニ教の始祖のマニは熟達の絵描きとする伝承があった）と呼ばれた画家がいた。その画家は、自らの描く技量について、マーニーさえも面目を失うであろうと豪語していた。彼はアイヌッドウレイエ・ルー

ミー（ルーム出身の意味）と呼ばれていた。ゴルジー・ハートウーンは、画家を厚遇した上で、ルーミーの顔を紙の上に、この上なく美しく描くように命じたのだった、その絵が彼女の旅の伴侶となるように。

そこで、アイヌッドウレは、信頼できるものたち数名とわれらの師（ルーミー）の許に向き、この件を伝えた。画家は、頭を下げたまま、ルーミーから離れて立っていたが、彼が話をしようとする前に、我らが師が言葉を発した、「もしそれができるなら結構です」と。素描用のマフザニー紙を取り出したアイヌッドウレは筆を取り、彼（ルーミー）の方を向いた。我らが師はすでに立ち上がっていた。画家は彼に一度視線をおくり、その顔を描き始めた。紙の上には、究極の優美さでその姿が描かれた。二度目に彼（ルーミー）を見ると、最初に見た姿とは別のものであった。別の紙に別の素描を行った。素描が終わつてみると再び違う姿であった。結局のところ、二〇枚の紙に様々な姿を描いたが、何度繰り返して見ても別の姿の絵画を見ることになった。画家は困惑し、叫び声をあげて気を失い、絵筆を折った。無力の様子で蹲り祈りささげるばかりであった。その時、我らが師が、この抒情詩を歌い始めたのだった。

ああ 色もなく、微もなき わが身よ

わが姿を このわが身が

いかに見ることができよう

汝は語る 神秘を わが内に 持ち込めよと

このわが内の 内なる我は いずこに在るといふのか

わが靈魂の 静穏なるときは いつのこと

動きつつある 静止の姿こそ われなり
 わが大海は 己自身の内にこそ 沈めり
 岸辺なき 驚嘆の海こそ わが姿

このようにして、アイヌッドウレは泣きながら部屋を後にし、一方で、絵が描かれた紙はゴルジー・ハートウーンの許に届られた。彼女は絵をすべて荷物箱に入れて、旅であれ自宅であれ、身から離さず保持していた。かのお方（ルーミー）への熱情が彼女を覆い尽くすとき、かのお方は、すぐさま、その姿を見せ、彼女は平安を得るのであった¹⁷。

不可視界の生々しい内的体験を通じて、ルーミーは、この世界が刻々として変容する姿を感じ取る。定まることなく瞬間ごとに新たな世界が生まれ、そして消滅し、再生する。こうした世界存在の実相を感得する過程で、「動きつつある 静止の姿こそ」のような逆説表現が生まれる。「共感覚」的な矛盾する比喩的表現と同様な位相で、ルーミーの思惟は、世界の矛盾する二項対立を克服する存在論的思惟へと発展する。この逸話で紹介されている詩は『シャムセ・タブリーズ詩集』に所収されているが、これと同じ思惟の向かう道筋は『マスナヴィー』にも様々な形で現れている。

この言葉（単語）と音なるものは 思惟から浮かびたつ

汝は知るか 思惟の海 bahri-andisha のいづくにあるや

言葉の波 nauji-sakum を優美と見るや

その海は高貴なもの知ろう

知によって 思惟の波が起こり
 言葉と音で 思惟は その姿を現す
 言葉から形が生まれ
 波は再び 海へといざなわれる

形は 形なき姿から 出現し
 「まことに我々はアッラーのもの。我々はやがてアッラーのお傍に還らせていただける身」[Q2:156]へと戻る
 預言者は言葉を残した 現世は一時のものと
 我らの思考は 至高なるお方から 大気にはなたれる矢に似る
 空気のなかに いかにも留まろうや 矢は神へと戻る
 現世は 瞬間ごとに 新たなものとなっている
 我らは 新たな姿になっていることに気づかず そのままの姿
 でいると思ひ込み

(vol.I.1137-114)

さらに、

刻々と 新たな形 shat nawa 新たな美が生まれる
 新たに生まれる形と美に 倦怠は失せる

(vol.IV.3264)

本稿では主として「共感覚」的な要素に絞ってルーミーの詩作を考察したが、感覚に関わるルーミーの言葉に限定された議論とはいえ、彼の思惟そのものの広大な世界への視座なくして

はその本質に迫ることは困難であろう。

四 おわりに

以上、ここで見たペルシア詩にみる「共感覚」的な比喩表現は、中世期にはルーミーの詩作中にその詩的世界との豊饒な結び付きの諸相を見出すことが可能である点を述べた。

一方で、「共感覚」にかかわる詩的表現としては、ここで二人の詩人の名を外すことができない。

一人は、ムガール朝最大のペルシア語詩人ミールザー・アブドゥル・カーデイル・ベーデイル（一七二〇年没）で、ペルシア詩の代表的詩形「インド・スタイル」の詩人として知られる。今一人は、現代イランのソフラーブ・セペフリー（一九八〇年没）である。

ベーデイルの「インド・スタイル」での詩作は、まさに「共感覚」表現と呼ぶべき比喩表現が多用されている。彼の詩は、インド亜大陸ばかりか、中央アジアのペルシア語詩人への深い影響が知られている。形而上学的な主題なども含めて自然界を独自の比喩で表現する境地は、他者を圧倒している感がある。特にベーデイルについては、「インド亜大陸のペルシア語文学の展開」¹⁸としてこの詩人にも若干触れているが、ベーデイルの詩作に見る「共感覚」的比喩表現の淵源にここで見たルーミーの詩的世界からの連想があったかどうかについては明確ではない。

セペフリーの特異な比喩表現はイランの現代詩の圧巻とい

えるもので、イランにおけるペルシア詩研究が本格化する中で「共感覚 *hiss-amitzi*」的比喩表現の典型として分析の対象になっていたのは、とりわけ、この詩人の詩行であった。本稿では考察の対象としなかったこうした詩人たちの詩作の「比喩」についても、「喩」が詩として生成される過程に注目することが必要な点は言うまでもない。

本稿では感覚に関わる「共感覚」的な側面を中心に論じたが、「感覚」も含めた多様な要素を包含した「喩」はルーミーの詩的世界の一つの特徴といえるものであろう¹⁹。特に、神秘的境地のただ中で詠まれたとされる『シャムセ・タブリーズ詩集』には、「選ばれしお方（預言者ムハンマド）の御光が嘆きの柱を撫でる」(vol. V:213)、「知性は愛の掌から阿片を飲み」(vol. IV:193)の類いの人間の五感に関わる擬人法的な比喩表現が敷き詰められている感がある。五感に関連した隠喩的な表現という点では、『マスナヴィー』の第一巻を瞥見しただけでも、「心の口」(1994)、「信仰の匂い」(2882)、「髪の毛一本づつ、これに耳をかたむけよ」(2595)といった表現が見出させるが、抽象と具象がそのまま結び付いた「知性の海」(1109)、「抑圧の牧場」(1705)、「精神の大海」(755)、「精神の茂みの狼」(2219)、「意味なき茨」(2922)などの表現はルーミーの真骨頂であろう。いずれの「喩」も独自の宗教意識の深遠と無意識の境涯に踏み込んだルーミーの詩的経験の深層から浮かび上がったものである点が理解されなくてはならない。

- 1 *Shāhnamā-yi Firdawst, bar asās-i chāp-e Moskow* (サヌタノ版), ed. by Sard Hamidiyān, Tīhrān, 1994, vol.IX., v.925,926.
- 2 Shaṭṭr-yi Kadkani, M.R., *Musiqr-yi Shi'r*, 1994 (4th ed.), Tīhrān, nuzdah-chil-u yak.
- 3 idem, *Šuwar-i Khivāl dar Shi'r-i Fārsī*, 1987 (3rd ed.), Tīhrān, 271-2.
- 4 *ibid.*, 273-285.
- 5 idem, *Ghaziyāt-i Shams-i Tabriz*, vol.I., 2008, Tīhrān, 92-100.
- 6 Zamaksharī, *al-Kashshaf 'an haqā'iq al-tanzīj*, Vol.II., Beirut, 2003, 613-614. なお、クルブーンのテクストは *The QUR'AN, English Translation and Parallel Arabic Text*, by M.A.S. Abdel Haleem, Oxford University Press, 2010 を参照した。
- 7 *Ghaziyāt-i Shams-i Tabriz*, vol.I., 93-94.
- 8 Sa'd al-Dīn al-Taftāzānī, *Sharḥ al-'Aqā'id al-Nasafīya*, al-Qāhira, 1988, 16-17. 小論では、フニョブリー派とワーナーリー派の神学教義上の差異には触れず、議論を進める上で、双方をともに「正統派」として枠組みの中で考察の対象とした。
- 9 哲学者の説く「内的感覚」については必ずしも参照。Ibn Sīnā, *Tabrī'yāt (Dānīsh-nāma-yi 'Alā'ī)*, 2004 (2nd ed.), ed. by Sayyid Muḥammad Mishkāt, Hamadān, 95-97.; Parwīz Morewedge, *The Metaphisica of Avicenna (Ibn Sīnā)*, New York, 2001, 253-254, 321-322. なお、Rasā'il Ikhwān al-Safā, vol.III., Beirut, 2008, 410-418. 詩的想像力と内的感覚については J.Landau, Naṣīr al-Dīn Tūsī and Poetic Imagination in the Arabic and Persian Philosophical Tradition, *Metaphor and Imagery in Persian Poetry*, ed. by 'Alī Asghar Seyed-Gohrab, Boston, 2012, 15-65 を参照。
- 10 *Sharḥ al-'Aqā'id al-Nasafīya*, 16-17.
- 11 Pūrāmādiyān, Taqī, *Sharḥ wa Ta'wīl-i Dastān-hā-yi Rumī-yi Suhrawardī*, Tīhrān, 2011, 225-288. 『赤い知性』で比喩的に描かれているのは、物質界・感覚的世界から脱却することで能動知性との合体を通じて、人間が精神界の始原へと帰還する道筋の表象に他ならない。そこでは、外的感覚は人間の自我の感覚的世界と事物の形象の世界への入り口とされる。次の段階で感覚界の形象的世界は内的感覚に委ねられ、個々の事物はそれぞれの潜在能力に応じて物質性を削ぎおとし、知性のもとにもたらされるが、物質性から完全に脱却した形象を認識することができない内的感覚は知性に仕える存在となるとされる。感覚的形象の認識に関わる内的感覚は知性に向う一方で、人間を感覚的形象に係づける外的感覚は、この内的感覚に仕える身となる過程が比喩的に描かれる。
- 12 *Kulliyāt-i Shams (Drwān-i Kabrī)*, ed. by Furuzānfar, B., 1999, 4th ed., vol.I-X.
- 13 *THE MATHNAWI of JĀLĀU'DDĪN RUMI*, ed. by R.A.Nicholson, vol.I., II-vol.III., VI, 1985, vol.-V., VI, 1971 (repr. of E. F. J. Gibb Memorial Series).
- 14 *Šuwar-i Khivāl dar Shi'r-i Fārsī*, 286-287.
- 15 Walī Muḥammad Akbarābādī, *Sharḥ-i Mathnawī-yi Ma'nawī mawṣūf bi Makhzan al-Asrār*, vol.I., 2007 (2nd ed.), Tīhrān, 10-11.
- 16 Shams al-Dīn Aflākī, *Manāqib al-'Arīfīn*, ed. by Tahsīn Yazjī, vol.I., Tīhrān, 1996 (3rd ed.), 556-557.
- 17 *ibid.*, 425-426. 上の逸話も含めて、「世界が刻々と定まる」となる「変容する」とする世界観を提示した。ムルシア語の神秘主義詩人として、ルーミー以前には、フアリード・デューン・アッターール *Fardal-Dīn 'Aṭfār* (一二二九年没) がいる。特に、アッターールの詩作中の『神秘の書 *Asrar-nāme*』の中にあった世界観の反映が読み取れる点が指摘されている。Furuzānfar, *Sharḥ-i Mathnawī-yi Sharḥ juzv-i*

diwān az dafṭar-i awwāl, 8th edition, Tīhrān, 1996, 441.

- 18 「インド亜大陸のペルシア語文学の展開…いわゆる「インド・スタイル *Sabk-i Hindī*」派として」(平成17年度～19年度科学研究費補助金…基盤研究 (A) 研究報告書…研究代表者 水野善文) 平成二十年三月、15-26。イラン側からのビーデイル (ビーデル) に関する研究としては *Shafī'i-yi Kādkānī*, M.R. *Shā'ir-i Āmā-hā*, Tīhrān, 1987/8 がある。

- 19 井筒俊彦のいう「形象的体験の次元における新たな形象的陶酔の言語的反映」は、ルーミーの詩作品のこうした傾向を言い表したものである。『ルーミー語録』イスラーム古典叢書 (ルーミー著、井筒俊彦訳) 岩波書店、一九七八年、四二〇頁。

記憶のオセロゲーム——『ドン・カズムツホ』と自伝的記憶

武田 千香

1 『ドン・カズムツホ』は告発記か？

カピトウの謎からサンチアゴの謎へ

『ドン・カズムツホ (Dom Casimiro)』は、ほぼ必ずといっていいほど、『ブラス・クーバスの死後の回想 (Memórias Póstumas de Brás Cubas)』と並べて挙げられるブラジルの文豪マシヤード・ジ・アシス (Machado de Assis, 1839-1908) の最高傑作である。孤独な老境を送る語り手ベント・サンチアゴが、妻カピトウと親友エスコバルの不義を確信して、ついには妻子ともどもスイスに追いやるまでの経緯を綴った手記という形式をとるこの小説には、コペルニクスの転回とも言うべき作品の解釈上の大きな転換を引き起こした、ある重要な「伝説的な事件」がある。一九六〇年に、この小説を英語に翻訳した北米のブラジル文学研究者のヘレン・コードウエル (Helen Caldwell) が、カピトウの不義は「冤罪」だという説を発表したのである。すると、六十年もの長きにわたり自明のこととして受け取られ、まったく疑われることのなかった妻の不義が、たちまちにして、嫉妬に駆られた夫が作りあげた妄想だという解釈が趨勢になった。これにより、妻カピトウは悲劇のヒロインに躍り出て、逆にそれま

で同情は集めても責められることはなかった夫サンチアゴが、無実の妻を追い出した卑劣な男として糾弾されるようになった。

現在では、カピトウの「白・黒」を議論することは、この小説の本題ではなく、むしろその両義的なところがこの小説の最大の特徴とされるようになっていくが、この論議は一時、一般読者のみならず批評家や文化人らまでを巻き込んで展開された。

コードウエルの問題提起をきっかけに、謎はカピトウではなく、「ドン・カズムツホ」こと語り手ベント・サンチアゴ本人にこそ向けられるようになった。「ドン・カズムツホ」とは、本人によれば、彼の「無口で自分の殻に閉じこもった」性格ゆえにつけられたあだ名で、彼はその名をこの回想記を執筆するときに引き受けている。そもそもサンチアゴがこの回想記の執筆を思い当ったのは、以前に「人生の両端を結び合わせ、老境に青春を再興」(二章) すべて行なった生家の再建が、失敗に終わったからだ。昔の家をそっくりそのままに建てなおしてみたものの、いざ建ってみると、それはまったく同じではなく、肝心な「自分」が欠けていた。そこで、生家の再建では埋められなかった「欠落した自分」を、回想記を書くことで取り戻したいと思ったのだ。サンチアゴは妻と親友の仲を疑い、嫉妬に駆られて妻子を追い出し、孤独な老境に独り暮らす偏屈者「ド

ン・カズムツホ」になり果てていた。その「ドン・カズムツホ」こそが、この小説でもっとも問われる存在で、だからこそ題名が『ドン・カズムツホ』なのである。

一人称の語り手による回想記である以上、読者が知り得るのは彼の視点で書かれたことのみである。ブラジルの文学者のシルヴィアーノ・サンチアールゴ (Sylviano Santiago) は、マシャードの唯一の関心は、ドン・カズムツホに美貌を遂げた語り手ベント・サンチアールゴという「心を持った人間 (Pessoa moral)」にあると述べる。カピトウの「白・黒」を論議する場合に問われるのは「カピトウの真実」だが、「サンチアールゴの真実」こそが問われるべきなのである。

カピトウへの情愛と追慕の情

コードウエルの指摘以降、この小説の両義性は広く認められるところになった。だが、これにより形勢は圧倒的にサンチアールゴにとって不利に傾き、姦通は嫉妬に駆られた夫の捏造で、『ドン・カズムツホ』は、それを告発するために夫がしたためた手記として読まれることが多くなった。実は私自身も、当初はカピトウの「白・黒」論議に気をとられ、この小説を、サンチアールゴがカピトウの罪を読者に説得するために書いた手記として読んでいた時期もあった。

だが、『ドン・カズムツホ』のテキストを丁寧に読むうちに、果たしてベント・サンチアールゴは、本当に最初から妻を告発するつもりで書いたのだろうかという疑問を抱くようになった。

というのも、サンチアールゴの記述には、カピトウに対する彼の否定的な見解はほとんど見られず、むしろカピトウへの深い情愛と追慕の情の方が随所から伝わってくるからである。否定的な評価は、たいがい食客のジョゼ・ジアスや母の従姉妹ジュスチーナの口を通して伝えられている。サンチアールゴのほうは、たとえ自分が強い嫉妬に苦しむようになった後も、カピトウのやさしさや濃やかな気遣いを強調している。自分の天文学の雑談を聞かずに他のことを考えていたカピトウに腹を立て、サンチアールゴが部屋を出ていってしまったときも、その後のカピトウは「さらにやさしくなり、空気ももつと柔らかに、夜ももつと明るく、神ももつと神になった」(百七章)と、彼女の並々ならぬ努力を書きとめ、サンチアールゴがいろいろな疑念に苛まされたときも、カピトウは「オリンピオの悲しみさえも吹き飛ばす」妙技で解消してくれ、「ますますやさしさを募らせた」(百十五章)と記している。サンチアールゴの嫉妬に対しても、カピトウは、それを呼び覚まさないように、窓辺で彼の帰りを待つことをやめ、子どもと一緒に階段の上で「子どものころと変わらぬこやかな笑みをたたえた愛らしい顔を覗かせて」待つていくれたと書いている(百十五章)。そして、さらにはエスコバールの死後、サンチアールゴが憂鬱な日々を送っていたときも、カピトウは「石をも感動させるほど」のやさしさ(百三十章)で接してくれたと、わざわざ書きとめているが、これは彼がカピトウの視線に目を留めたエスコバールの葬儀後のことである。

ここまでのカピトウのやさしさを、その罪を告発しようとする人間が書くだろうか。たしかにそれは彼女が自分の非を相殺するための擬装だったと考えられないわけではない。だが、た

とえそうであったとしても、ここまで頻繁に書きとめることはないのではないか。しかもこれらの記述にはアイロニーは感じられず、むしろ少なくともそれらを綴っているあいだは、カピトウのことを本当に愛おしく懐かしく思い出しているように読めるのだ。

つじつまが合わない物語

さらにまた、もしサンチアゴが最初から妻を告発する目的で書いたとしたならば、「告発記」は、抜かりのない説得力のあるものに仕上がっているはずだ。ところが、サンチアゴの記述には、曖昧な箇所や齟齬や誤りが多々見受けられる。すべては書き出せないのですが、ここでは、とりわけ重要なものを三点、挙げておこう。

何よりもまず、サンチアゴが読者に対してカピトウの不義の証拠としている、エスコバル似だという息子エゼキエルに関連する証言自体が、根拠が乏しく曖昧である。サンチアゴによれば、エゼキエルはエスコバルと似ているというが、彼の主張する類似性は、頭の動き（百十六章）や目の動き（百三十一章）など後天的な特徴で、それらはむしろ癩と言ったほうがいい。また双方とも明るい色の瞳を持ち、ハンサムで、一人で考え込むところがあるとも言いが、それらはカピトウの特徴ともいえないことはない。そして数字を違えることなく話すところがエスコバルに似ているという主張も（百四十五章）、そんなことは考古学専攻ならば当然で、むしろ考古学という利潤度外視の

分野を専攻したことが、商売上手のエスコバル（九十八章）とは正反対だ。むしろ引き籠り気味のサンチアゴ似だといったほうがしっくりくる。このような心もとない類似性よりも、サンチャの父親グルジェルによって指摘された、亡妻とカピトウの他人の空似という反証のほうが、よほど説得力を持つ。

またエゼキエルの出生に関する証言も曖昧だ。サンチアゴは、エゼキエルの墓碑にある「おまえの歩みは完全なものであった。おまえが創造された日から」という聖書からの引用文を見て、「エゼキエルが創造された日は、いつだったのだろうか？」（百四十六章）と問う。だが、その答えを、彼の物語から導こうとすると、齟齬を来してしまうのだ。サンチアゴによれば、結婚二周年め（すなわち一八六七年三月）にはまだ子室に恵まれていない（百四章）。だとすると、たとえその後でカピトウがすぐに妊娠したとしても、エゼキエルの誕生は、どんなに早くても一八六七年の年末で、エスコバルが死んだ一八七一年三月（百二十二章）には、せいぜい三歳三ヶ月である。だが、サンチアゴの回想記では、エゼキエルの五、六歳のときのエピソードが、エスコバルがまだ生きていたときのこととして書かれているのだ（百十章）。

年号の誤りは、彼が事の発端として重要視するジョゼ・ジアスによる密告事件が起こった「ある午後」についても認められる。この密告事件は、母グロリアに十数年前の願掛けを思い起こさせるきっかけとなり、そもそも自分が神学校へ行かなければならなくなる原因を作った重要な事件である。だからこそサンチアゴは、「かの忘れもしない十一月のある午後」（二章）と書いているのだが、それにも拘わらず、百三章ではそれを「一八五八

年のあの午後」と記しているのだ。二章で、「午後は、それ以外にもたくさん経験した。もつといいものもあれば悪いものもあったが、あの午後は、一度たりともわたしの精神から消えたことがない」と言い切っている午後の年号を誤って記載しているのである。それは、告発記としてはあまりに致命的である。それほど誤りをそのままにするくらいだから、やはり執筆開始当初のサンチアゴには、告発の意図がなかったのではないか。むしろそこは彼が瞬間的に犯した記憶違いと解釈したほうがいいのではないか。サンチアゴは、自ら「わたしの記憶力は」「昨日履いたズボンすら思い出せない」（五十九章）、と言っているほどに、記憶力が悪かったのだから。

2 〈記憶の流れ〉

主体性を獲得した「記憶」

実は、「記憶」は、『ドン・カズムツホ』においてきわめて重要な役割を担っている。この作品に出てくる記憶にまつわる語彙数は半端ではなく、lembrar (覚えてる) / 思い出す / 思い出させる (recordar (思っ出す) / evocar (思っ起っす) / esquecer (忘れる) / 忘れさせる) といった動詞や、memória (記憶) / reminiscência (心覚え) / recordação (回想) / lembrança (思っ出) / evocação (想起) といった名詞など、「記憶」に係る語彙が多く見受けられる。そればかりではない。perder (失う) などの語彙を使って間接的に「忘失」を表現するものもあり、「記憶」への言及が見受けら

れる章は大多数に及ぶ。回想記ならば当然だと思えるかもしれないが、過去の事実を淡々と述べる分には、必ずしも記憶に関わる語彙を頻繁に使う必要はない。それにも拘わらず、なぜそうした語彙が多く使われているかといえば、それはおそらくこの小説が回想や想起という行為を主題化しているからなのではないか。

「記憶」に関してサンチアゴは、五十九章「記憶のよい賓客」をはじめとするいくつかの章で、独自の論を展開し、初接吻の思い出に浸っているときの自分についても、「わたしは多少、接吻の思い出を濫用しているのかもしれない。だが、郷愁とはそういうものだ。昔の記憶を再生しては、また再生すること」と記す(三十四章)。登場人物を描写するときも、記憶力は重要な視点である。カピトウについては、自分の話を聴いているときの様子を、「わたしの報告を確認しながらラベルを貼り、記憶に貼りつけている」(三十一章) ようだと書き、エスコバールについても「自分の三歳のときの記憶を二つか三つ話」(九十三章) したと書く。さらには登場人物同士の会話にも、「覚えているかい?」「覚えてないわ」といった、相手の記憶を確かめるやりとりが六ヶ所認められるほか、読者にも、「女性読者は(……)あの歌詞を覚えていて、「カピトウの」物忘れのひどさに驚いていることだろう」(百十章) といって、記憶力を確かめる。カピトウと椰子菓子売りの歌を忘れないように誓い合ったというエピソードに至っては、四回も繰り返されている。

サンチアゴの「記憶」に対するこだわりは、文体にも反映される。たとえばlembrarという動詞でいえば、通常この動詞は、「思い出す／覚えている」という意味で使うときは再帰動詞とし

て用いることが多い (tembrarse de) が、『ドン・カズムツホ』では、それが「思い出させる」という他動詞で使われていることが圧倒的に多い。つまりサンチアゴは、「わたしは〇〇を思い出す」とは言わず、「(過去の出来事が) 私に〇〇を思い出させる」という言い方をするのである²。つまりこのとき主体的に動いているのは「わたし」ではない。「わたし」が稼働させている「記憶」である。このことは、サンチアゴが、「筆をおき、窓辺へ行つて、記憶に気分転換をさせ」ている(八十五章)と書いていることからわかるだろう。『ドン・カズムツホ』には、語り手が能動的に思い出したことではなく、語り手が自分の「記憶」を自由に働かせた結果、よみがえってきた過去が綴られているのである。

サンチアゴの自伝的記憶

人がそれまでの生涯を振り返って想起する個人的経験に関するエピソードは、自伝的記憶と呼ばれ³、それは自己と不可分な関係にあり、自己機能と呼ばれる重要な機能を持つている。「自己機能」とは、「自伝的機能が自己の連続性や一貫性を支えたり、望ましい自己像を維持するのに役立つ面」を言う⁴。この機能が「人生の両端を結び合わせ」(二章)るというサンチアゴの執筆動機とまさに重なることを考えると、どうやら『ドン・カズムツホ』は、典型的な自伝的記憶の形式をとった小説と捉えられそうである。

そもそもサンチアゴが、この回想記の執筆にとりかかったのは、「壁の肖像画が声をかけ」てくれ、「自分たちに過去の時

間を復元することができなかったのなら、自らペンをとつて少し語って見たらどうか」と言ってくれたことだった。彼はその提案を受け入れ、「少しづつよみがえってきた心おぼえの数々を紙面に綴り」、「これまで生きてきたものをふたたび生きる」(二章、傍点筆者)べく、作品にとりかかり、「まずはかの忘れもしない十一月のある午後を呼び起こした。そしてその「ある午後」を手がかりに湧き出てきた記憶を起点に綴られ始めたのが『ドン・カズムツホ』なのだが、注意したいのは、その「ある午後」を思い出すときだけは、サンチアゴが「evocação (呼び起こすこと、想起)」という単語を使っていることだ。つまりこのときだけは、記憶の手がかりとしてそれを故意に呼び起こす必要があったのだ。だがその後は、とくに努力することもなく、自然と「少しづつよみがえってきた心おぼえの数々を紙面に綴り」っていくことになる。内容の齟齬や記憶違いや曖昧さがそのまま残されているのは、このためなのではないか。

さて、自伝的記憶には、意図的に思い出す「随意記憶」と、「意志の働きなしに過去のことが自発的によみがえってくる形態」をとる「不随意記憶」があり⁵、後者には「人々が過去の自分と現在の自分を結び付け、自己の連続性の感覚を付与する役割」があるという⁶。これがサンチアゴの執筆動機と一致する点も興味深いが、不随意記憶に関しては、気分がニュートラルなときに想起しやすい⁷という点も興味を引く。なぜならばそれが、やはりサンチアゴがこの回想記の執筆を思い立ったときの状況と一致するからだ。彼はそのときのことを、「時間の大半を、畑仕事と庭いじりと読書に費やし、食事もちゃんととり、寝つきも悪くない」と書いている。つまり彼は、気分がとくに高揚

部	章	主な記述内容(出来事)	経過時間	手がかり
第一部	1～10:プロローグ	執筆動機、登場人物紹介	数か月	「ある午後」
	11～16	「ある午後」の密告事件		
	17:紙魚			
	18～53	18～24:「ある午後」(密告直後、カピトゥとのやりとり等) 18:椰子菓子売りの歌① 25～31:「ある午後」の翌日(パセイオ・プブリコにて) 31～41:「ある午後」の数日後(髪結い、初接吻、母との会見等) 42～49:その翌日の出来事(カピトゥと喧嘩・和解)		
	50～53	神学校入学前の別れ		
第二部	54:序	『聖モニカ』の想起、届けられた経緯	2年	『聖モニカの賛歌』
	55:ソネット			
	56～58	紙面から甦ってきた神学校時代(神学生、転んだ女性等)		
	59:記憶力のよい貴客			
	60～63	紙面から甦ってきた神学校時代(ジョゼ・ジアスの神学校訪問) 60:椰子菓子売りの歌② 62:イヤーゴウの矛先:第一の嫉妬		
	64:あるアイデアをためらい			
	65～67	紙面から甦ってきた神学校時代(カピトゥの擬装、母の病気)		
	68:美徳は延期しよう			
	69～71	紙面から甦ってきた神学校時代(教会へ) 71:エスコバールの訪問①		
	72:戯曲の改造			
	73～75	紙面から甦ってきた神学校時代 73:ステージマネージャー:第二の嫉妬		
	77:古い苦悩の快楽			
	78	紙面から甦ってきた神学校時代(ふて寝) 78:エスコバールの訪問②		
	79:問題の章に行こう 80:いよいよ問題の章だ			
	81～90	紙面から甦ってきた神学校時代(サンシャ宅へ、マンドウカの死) 85:いったん中断。記憶に気分転換		
91:論争:心なくきめられる発見				
92～100	紙面から甦ってきた神学校時代(ローマ行き提案、代替案) 93:エスコバールの訪問③(庭を案内) 97:神学校中退 98:18歳～22歳、大学卒業			
第三部	101	結婚式	30年余り	現在の結果 (なぜこんな結果になったのか?) 「グロリアのカピトゥは マタカヴァーロスのカ ピトゥの中にすでに 宿っていたのか?」
	102～118	102:結婚後～ 105「腕」:腕に触れる男に嫉妬 106:海に嫉妬 107:妻の頭にあったかもしれないことに嫉妬 108:エゼキエル誕生。カピトゥが愛情の配分に配慮 108:「今はカズムツホ」 109:エゼキエル5歳、110:5、6歳のエピソード 109:椰子菓子売りの歌③ 113:全員に嫉妬 114:椰子菓子売りの歌④の誓い 115:疑念の井戸。カピトゥがサンチアーゴの嫉妬に配慮 121:エスコバールの溺死→葬儀 123:「引き波の目」に目を留める		
	119:女性読者よ、それはしないでくれ			
	120～124	葬儀		
	125:嘘			
	126～128	126:妻の目への疑念、再構成		
	129:サンシャへ			
	130～143	131:エゼキエルの目の類似に目をとめる。 132:エゼキエルを寄宿学校へ 134:毒を購入 135:「オセロウ」観劇 136～137:服毒の試み 138:別れの宣告 141:妻子、ヨーロッパへ 142:母の死 143:ジョゼ・ジアスの死		
	144:運まきの質問			
	145～147	145:エゼキエルの帰還 146:エゼキエルの死 147:ドン・カズムツホの忘憂		
148:エピローグ(さて、残りは?)	グロリアのカピトゥはマタカヴァーロスのカピトゥの中にすでに宿っていたのか?			

表1

※網掛けの章は、語りが現在からの視点による思考のみのもの

したり消沈したりしていいときに書き起こし始めているわけで、このことはすなわち、彼が嫉妬ゆえの激情に駆られて執筆にとりかかったのではないことを示しているからである。

「記憶」の時間

では、よみがえってきた記憶はどのように綴られたのだろうか。今度はそれをみていこう。

『ドン・カズムツホ』は、内容から二つの部分に分けることができる(表1参照)⁸。第一部は、神学校へ入学する五十三章までの部分、第二部は、神学校入学後、中退を果たして大学を卒業するまでの五十四章から百章である。そして第三部は百一章以降で、そこには結婚、妻と親友の姦通への嫌疑、妻子の追放、孤独な老境が書かれている。ご覧のように章の配分は、各章がだいたい五十章ずつで均等である。だが、それぞれの経過時間となると、数か月、七年、約三十年と不均衡になる。しかも第一部の数か月は、表1からも明らかのように、四十九章から五十章の間に流れた(というより跳んだ)時間であり、大半が「ある午後のできごと」から一週間内に起こったことに割かれている。最近の記憶の研究によれば、「自伝的記憶は、たった一つの時間軸から成り立っているとは考えにくく、「おそらくいくつかのテーマに沿った複数の時間の流れが存在し、それらの時間軸は所々で接点をもつことにより、ゆるやかなまとまりを持って自伝的記憶という一つの過去を構成している」という⁹。つまり第一部に流れている時間は、「ある午後」というテーマに沿

った時間であり、第一部は大部分が「ある午後」を手がかりとしてあふれ出てきた「記憶」だと考えられるだろう。

人間の体験の背後には、かならず時計的な時間の流れがあるように思いがちだが、それは間違いで、体験を枠づける時計的な時間と、当の体験を生きている視点は同じものではない¹⁰。第一部の内容は、時計的な時間から言えば、大部分がたった一週間だが、サンチアゴの主観的時間としては、全回想の三分の一に相当するのである。

とはいえ、第一部が完全に主観的時間によって綴られているわけではない。たとえば、「ある午後」があった一八五七年のよきな客観的な時間もところどころに織り込まれているが、それは、読者がサンチアゴの「記憶」と共有できるようにとマシャードが行なった、いかなれば「時間的体制化」である。人は自伝的記憶を語るときに、「他者と記憶を共有するための正確な時間的体制化と同時に、多少変容した主観的な時間的体制化を行な¹¹」う。章の配分と経過時間のずれは、サンチアゴがその体験に対しておく重要性を表わしているのである。

次に第二部を見てみよう。神学校についてサンチアゴは、「神学校のことは語るまい」(五十四章)と書きながら、結果的には九十六章までずっと「しばしわれわれの古い神学校を生きる」(五十四章)ことになる。第一部の記憶のつながりが「ある午後」の事件」だったとすれば、第二部は、『聖モニカ賛歌』が手がかりとなつてよみがえってきた「記憶」だということが出来るだろう。第二部では一年半ほどが経過しているが¹²、これを書くときのサンチアゴは、第一部以上に客観的時間に頓着しない。それをよく示しているのがエスコバールの訪問である。第二部

には、エスコバールがサンチアゴの家を訪問したというエピソードが合計三回出てくるのだが、生起した時間が特定できないため、果たしてそれらが同一の訪問を指すのか、あるいは別の訪問を指すのかが、読めば読むほどわからなくなってくるのである。

最初の記述が出てくる七十一章で、「そこまで訪ねてきてくれたことはそれ以前に一度もなく」と書かれ、また三回目の記述でも「わたしが最初に帰宅した土曜日」（八十一章）の翌日に起こったと書かれていることから、そこだけを読めば、それらは同一の訪問を言っているように読めるが、内容が一部食い違っているのだ。一回めでは、エスコバールがいったん遠慮した後で受けたと書かれている昼食が、三回目では、最初から食べるつもりで来た（九十三章）ことになっているのである。このような例は、エスコバールの訪問に限ったことではない。こうした齟齬は、第二部のサンチアゴの語りが、相当に主観的時間の支配を受けている表われであろう。

サンチアゴは九十七章で、「本来ならばここが本の半分になるべきなのだが、わたしの経験不足のせいでペンのあとを迫りかけることになり、物語の佳境を話さぬうちに、ほとんど紙面が尽きてしまった」と書いている。回想記の最初から合計しても二年と少しであり、その後まだ数十年の人生が残っているというのに、なぜこの時点が「本来ならばここが半分になるべき」と言えるのか。この疑問は、これまで多くの研究者を悩ませてきたものだが¹³、結局はそこがサンチアゴの記憶の主観的時間感覚ということなのだ。自伝的記憶には、「青年期から成人期にかけての期間について不釣り合いなほど多くの出来事を思

い出す傾向がある」という特徴があり、これを「レミニセンス・バンプ」と呼ぶという¹⁴。『ドン・カズムツホ』に描きこまれているのは、まさにサンチアゴの「レミニセンス・バンプ」なのではないか。それにしても、マシヤードが人間の記憶の在り様を、そこまで忠実に描きこんだことにはつくづく驚かされる。

3 再構成される過去

「記憶」の逆行的視点

第一部と第二部は、いずれも過去の事物を記憶の手がかりとしていた点では共通しているが、これらのあいだにはひとつ大きな違いがある。それは第二部では、第一部に比べて現在の視点からの考察やコメントが増えていることである。表1にある網かけのある欄は、語りが現在からの視点による思考のみで構成されている章である。そのような章が、第二部で突として増えているのがわかるだろう。ただし、だからといってこのようなコメントや思考が第一部にまったくなかったわけではないことは注意しておきたい。第一部でもサンチアゴはしょっちゅう過去の自分や自分の語りについて、冷静な分析やコメントを加えていた。そもそもどんな想起においても、現在の既定事実を前提に過去を眺めるといふ側面を免れることはできないのである¹⁵。したがって、現在からの視点による思考やコメントは、『ドン・カズムツホ』の全語りを通して見られるが、語りをいったん中断し、一章丸ごとを割いて現在の考察やコメントを行なっ

ているのは、第一部では十七章の「紙魚」、一章である。

だが、第二部は違う。よみがえってきた記憶の流れを中断して、現在の視点からの考察を加えたり、挿話を入れたりすることが、頻度や量ともに多くなっている。つまり第一部で主を成している「順行的」な語りのところどころに「逆行的」な視点による語りが交叉するようになっていっているのだ。

そして、この「逆行的」な視点こそが第三部を支配するようになる。このことは、記述内容にも反映され、表1からも明らかのように、第三部に入ると、物語はにわかには歩みを速め、一気にエスコバルの死と妻子の追放という結末へ向かって急展開していく。経過時間は、実に三十余年で、一週間のできごとが約四十章にわたって綴られた第一部と、時間軸も曖昧にされ、冊子から浮かびあがる思い出が、やはり約四十章をかけて書かれていた第二部とは大きく異なっている。

第三部のサンチアゴが記憶の手がかりとするのは、もはや過去の特定の事物ではない。彼は、現在を想起の起点とし、現在の結果をふまえ、なぜこうなったか、その原因や経緯を、現在の視点から逆行的に探りながら語り始める。七十二章の「戯曲の改造」で、『オセロウ』を見たサンチアゴが、「もしかしたら、このジャンルは多少の改造の余地があるかもしれない、わたしたちだったら、試しに戯曲を結末から上演することを提案してみるかもしれない」と書いたのは、第三部で彼が採用することになるこの手法を予告してのことだったのだろう。

さて、この逆行的視点が語りを支配すると、過去は現在の結果から逆にたどられ、経緯をあとづけられて、逆行的に解釈されるものになる¹⁶。すなわち「結果が物語を彩る」¹⁷ようになる。

ベントの嫉妬と疑念

では、なぜサンチアゴは、語りの手法を急に変えたのだろうか。

実は逆行的視点のほかに、もうひとつ第三部で際立っているものがある。嫉妬と疑念である。第一部では皆無、第二部では二度だった嫉妬に関する言及が、第三部に入るなり急増しているのである。

「嫉妬と疑念」というテーマは、マシャードが小説を書き始めた頃から取り組んだものである。最初の長編小説『復活 (Resurreiçào)』(一八七二)に出てくる主人公フェリックスは、嫉妬深く非常に猜疑心が強い青年である。そのため、愛し合っただけで婚約まで交わした未亡人リヴィアの過去や男性関係に対しても疑心暗鬼になり、結婚間際に婚約を破棄してしまう。ちょうど『ドン・カズムツホ』のベント・サンチアゴが、カピトゥの眺める海にまで嫉妬し、「イベリア半島の雌馬」(四十章)並みの想像力を持つていたように、フェリックスも「どんな軽いバラの葉一枚にも苦悩するほど」¹⁸嫉妬深く、「疑念にとつて彼の精神は肥沃な土壌」で、何気ない他人の一言で「種を植えつけられ、撒かれたらすぐに根を生やし、成長する」¹⁹ほどの想像力を持つていた。この二編の小説は、どちらにもシェイクスピアの『オセロウ』への言及があり、異常なまでの嫉妬と疑念ゆえに主人公が自滅していくという点で共通している。

だが、初めて書いた小説『復活』と約三十年の知見と経験の賜物である『ドン・カズムツホ』のあいだには、当然のことな

がら大きな開きがある。ここでは重要な形式上の違いを二点指摘しておく。

一つは、語り手の違いである。『ドン・カズムツホ』は、語り手ベント・サンチアゴの一人称小説であるが、『復活』は、全知の語り手による三人称小説である。このため『復活』では、語り手が登場人物の性格や筋の展開について絶えず解説を加え、たとえばフェリックスがリヴィアの男性関係に疑念を抱いたときには、それが「冤罪」であることが語り手によって明かされる。まさに同じような疑念が、『ドン・カズムツホ』においては永遠の謎として残されるのとは対照的である。

もう一つの大きな違いは、物語の舞台である。マシャードは『復活』で、嫉妬以外にも一つ描くことをめざした。それは「二つの異なる性格の対照性」²⁰で、それは猜疑心が強く嫉妬深い主人公フェリックスと、寛大で包容力のある人物として描かれるリヴィアという主要登場人物の性格の違いというかたちで実現されている。この結果、二人の攻防は、まるで「悪」と「善」の戦いのような様相を帯びる。

同じような戦いは『ドン・カズムツホ』でも見られるが、舞台はもはや二人の別々の人間ではない。それはサンチアゴの頭（心）の中に移され、「善」なるものと、嫉妬から生じる「悪」なるものの葛藤として繰り広げられる。このことは、コードウエルが指摘したように、「Santo（聖人）」と「Iago（イヤーゴウ）」の二つの部分を含む彼の名前「サンチアゴ（Santiago）」にも表われている²¹。「イヤーゴウ」は言うまでもなく、シェイクスピアのオセロウに嫉妬を植えつけた張本人である。

嫉妬は、第三部で初めて現われたわけではなく、すでに第二

部で見え隠れし、ベントを二度襲っている。入学直後に神学校を訪ねたジョゼ・ジアスの口から、カピトウは楽しそうにやっていると聞かされたとき（六十二章）と、自宅に帰ったときに馬に乗って通り過ぎながらカピトウに目をやったダンデイを見たとき（七十三章）である。最初に嫉妬が登場した六十二章には、シェイクスピアの『オセロウ』で、嫉妬の原因を作った登場人物の名をとって、「イヤーゴウの微かな兆し」という題名がつけられている。

伝統の逆襲・嫉妬の刃

第二部で芽生えた嫉妬は、第三部に入ると、ベントに猛襲をかけ始め（表1参照）、百五章の舞踏会では、カピトウの見事な腕に見入る他の男性に感じる程度だったが、百六章ではカピトウがみつめた海に対して抱くようになり、百七章では「妻の頭の中にあつたかもしれないこと」にまで向けられるようになる。そしてそれは、百十三章で極限に達する。

その度合いときたら、彼女のどんな些細な動作にも苦しみ、つまらないひと言にも、どんなこだわりにも苦しむほどだった。とうとうあらゆる人にまで向けられるほどになった。多くのばあい、無視されただけでじゅうぶんだった。わたしはすべてに対し、全員に対して嫉妬を抱くにいたった。近所の人、ワルツの相手、男ならだれでも、若くても熟年でも、わたしを恐怖や疑念で満たした。
(百十三章「第三者の異議申し立て」)

一方、募るサンチアールゴの疑念や嫉妬に対し、カピトウは「ますますやさしさを募らせ」、「嫉妬を呼び覚まさないように」窓辺ではなく階段の上で、子どもといっしょに「こどものころと変わらないにこやかな笑みをたたえた愛らしい顔を覗かせて」（百十五章）待つようになるほど細やかな気を配った。それでもベントの嫉妬の増殖を抑えることはできなかった。

では、なぜ第三部に入って、嫉妬ががぜん力を発揮し始めたのか。

ブラジルの文学研究者ホベルト・シュワルツは『ドン・カズムツホ』を二つに分けて考える。前半は、カピトウのリードのもとに、恋愛成就をめざして二人が一致協力し、晴れて結婚を勝ち取るまでの勝利への道のりである。対する後半は、結婚してから破滅に至るまでの奈落への下り坂だ。どうやら分水嶺は結婚にありそうである。

ここで忘れてはならないのが、サンチアールゴとカピトウのあいだに横たわる社会的な身分の差である。当時のブラジルは、奴隷制度が敷かれた家父長制社会で、父親が連邦議員まで務めたサンチアールゴ家は、支配階級に属していた。かつて地方には農場を持ち、名前の頭文字でアルファベット全文字が揃いそうなくらいに大勢の奴隷を所有する富裕な旧家である。一方のカピトウは、父親が公務員で、一軒家には宝くじで特賞を当てたからこそ住めるという境遇である。そのうえ「褐色肌」で「人種」的な違いもあった。結婚前は、身分の違いを克服して結婚することをめざして、力を合わせて伝統社会を相手に戦ったが、結婚後は、その共通の目標も失い、サンチアールゴは家長としての

権力を手にし、カピトウは既存の社会体制に組み入れられてしまふ。

問題は、彼に家長としての能力が備わっていなかったことだった。シュワルツは、彼は「明らかに家父長になる訓練ができていず」、またカピトウに対しても常に劣等感を抱き続けていたために、「自分が彼女にふさわしい『男』でないことを痛感していた」と言う。そもそも結婚前にサンチアールゴが従順で素直だったのも、実は指導力や行動力のなさの表われだったのだ。資格のない者が長となったとき、能力のなさは往々にして横暴性として裏返る。このために家長という「新しい状況のなかで、昔からの思慮分別のなさや、一家の頭としての意思と自分自身の意思の間に線を引けない無能さ」²²が嫉妬をあらぬ方向へと炸裂させることになったのだ。こうしてせつかく二人の協働で勝ち取った近代的かつ民主主義的な関係も、あえなく、息を吹き返した家父長的主従関係の前にねじ伏せられてしまったのであった。

記憶のオセロゲーム

重要なことは、サンチアールゴの想起が、感覚を伴って行なわれていることだ。サンチアールゴは、青春時代の恋の危機を語りながら「特別な快感を味わ」（七十七章）い、エスコバールの強く握る手を思い出したときには、「いまでも指が痛」（九十四章）い思いをしている。使う「聴覚も耳ではなく記憶によるもの」（六十二章）であるため、当時の激しい動悸が今のサンチアールゴ

に聞こえているほどである。「感覚によって思い出」(五十章)しているため、当時の感覚はそのままよみがえる。

結局、嫉妬もその一つなのである。サンチアゴは結婚後の記憶を取り戻すにつれ、強い嫉妬の再襲来を受け、当時と同じ混乱と危機的状況に陥ったのだ。不義の重要な証拠であるはずのエゼキエルにまつわる省略や非論理性や曖昧さは、その表われなのではないか。

またもう一つ重要なことは、サンチアゴが想起している対象が過去の事実や事象ばかりではないことである。彼は、過去のある時点で思い出された「記憶」や思考、そしてその想起や思考の在り様も現在の想起の対象にしている。たとえば、カピトウから別離の最終判断をゆだねられたときのことを、サンチアゴは次のように書いている。

そのあいだ、わたしは亡きグルジェルの言葉を思い起こしていた。(……)それに混じって、遠い昔のエピソードがぼんやりと浮かび、言葉や出会いやでき事なども思い出された。すべては、わたしの盲目ゆえに、そこに悪意を見出さず、またわたしの古い嫉妬も見おとしていたものだ。あるとき、帰ったら彼らは二人きりで黙っていたことがあったし、思わず聞いて笑ってしまった秘密、彼女の寝言など、すべての心おぼえがいまになって次々とよみがえり、あまりに一気に押し寄せたため、わたしは頭がくらくらしてきた……。 (……)そのときはなんとも思わなかったがすべて、いまになって思い出されてきた。(百四十章「教会から帰って」)

ここで彼が綴っているのは過去の事実ではない。過去のある

時点で想起された「記憶」に関する現在の「記憶」である。

人間の「記憶」は、不安や嫉妬を栄養にして膨らんだかと思えば²³、自分に都合の悪いことがあると、注意をそらさせ、たとえ目に入っているものでも見えなくしてしまう²⁴。人間にはだれしも自分を肯定的にとらえ自尊心をたかめたいという欲求と自分を否定的な事実から守りたいという自己防衛傾向がある²⁵。このため、私たちは無意識のうちに、自分に納得のいく素材を取りそろえ、自分にとって都合のいい物語を作るために、情報を巧みに取捨選択したり修正や歪曲を施したりし²⁶、ときには結論を恣意的に操ることもある²⁷。過去は、今、自分が置かれている状況に合わせていくらでも再構成されて書き換えられるのだ²⁸。「人は、自分の望んでいることを信じる」と、ユリウス・カエサルは言ったという(『ガリア戦記』)²⁹。

おそらくカピトウとの別離を決意する直前のサンチアゴにも、同様のことが起こったのだ。普通の心理状況であれば、無実のデズデモーナが殺される『オセロウ』が自分の情況に当てはまらないことはすぐにわかるはずだ。だが、そうした矛盾にも気がつかず、「死ぬべきなのはわたしではなく、カピトウ」だという結論を導いてしまったのも、たとえ目に入っているものでも見えなくなる情況に追い込まれたからなのだろう。

いろいろなことを思い出すうちに「遠い昔のエピソードがぼんやりと浮かび、言葉や出会いやできごとなどが思い出され」、「すべての記憶が次々とよみがえり、あのときはなんとも思わなかったことがすべて、いまになって思い出されてきた」(百四十章)と彼は書いている。昔は何とも思わなかったことが、今、思い出すと、急に悪意のあるものに思えてきたりすることは、だ

れにでもある。もしかしたら昔は感心したカピトウの慎重さや強い好奇心や向上心が、一転して、下心のある計算高さや飽くなき野望や出世欲に見えてきたのではないか。たとえばシユワルツは、十四歳のときのカピトウに関する次の描写の多義性を指摘している³⁰。

ご覧のとおりカピトウは、十四歳にしてもう大胆なアイデアを持つていたが、それもまだ、その先にやってくるものに比べればかわいものだった。とはいえ、大胆なのはアイデアだけで、じつさいの行動は器用で、曲がりくねり音もなく、目標へもひとつ飛びではなく、小刻みな跳躍をへて到達した。(十八章「計画」)

この描写は、読む情況によっていろいろな解釈を施すことができるだろう。まだ嫉妬の洗礼を受けていない段階では、慎重で着実に事にあたる優秀さとして肯定的に評価できるが、裏切られたのではないかという疑念と嫉妬に苛まれた夫が、それを振り返ったとき、それはカピトウの大胆で狡猾な性格の表われと様相を変え、「グロリアのカピトウはマタカヴァーロスのカピトウの中にすでに宿っていた」という結論を導くための誘因となる。

情報の中には、少しスピンさせるだけで、同じことをまったく正反対にとらえることができるものがある³¹。曖昧な情報は、自分の予想や思惑と合致するように一方的な解釈をあたえることで、簡単に百八十度異なる結論を導くように使うことができる。このような両義的な記述が『ドン・カズムツホ』には無数に散りばめられている。第一部で主を成す順行的な語りの文脈

では肯定的に捉えられることも、第三部を照らす逆行的な光に照らされると、それらは突如として否定的な輝きを放つことになるのだ。

そのようにして評価を変えたサンチアゴに、ジョゼ・ジラスやジュスチーナの否定的な評価や、ジョゼ・ジラスの与えた「裏のありそうな斜に構えたジプシーの目」という規定が追い打ちをかけた。すると、まるでオセロゲームのように、それまでは「白」だった一連の「記憶」の数々が、いつせいにばらばらと「黒」へ変わり始め、疑わしきカピトウの物語ができあがったのだ。

「自分」の奪還

おそらくだまされたのは読者だけではない。ほかのだれよりもサンチアゴ自身が、彼の「記憶」という無意識の「だましの情報処理システム」³²にだまされたのだ。となると、カピトウの姦通は、たとえサンチアゴの捏造であったとしても、それは故意ではない。『ドン・カズムツホ』は、夫サンチアゴが最初から妻カピトウの罪を告発するつもりで書いた手記ではなく、夫が自らの記憶をたどるうちにそのときの感覚が甦り、やはり昔、記憶をたどりながら作ってしまった物語を、ふたたび紡ぎ出してしまふそのありさまが綴られた手記なのだ。

サンチアゴは、日ごろから「ゆらめく影たち」(二章)の来襲を受けていたようだが、もしかしたらその「影」とは、過去に下した判断に対する一抹の不安だったのではないか。姦通を疑い、妻子を追いつ出したことは、もう動かしえない厳然たる事

実で、過去は変えられない。それを否定すれば、自分の人生そのものを覆すことになる。果たして自分がしたことは正しかったのかと。

だからこそ彼は、自伝的記憶を語ったのだ。すでに述べたように、自伝的記憶の重要な機能の一つには、自己の連続性や一貫性を支えたり、望ましい自己像を維持するのに役立つというものがある³³。サンチアゴにとって『ドン・カズムツホ』の執筆は、言ってみれば自己の心理療法のようなもので、自分の記憶を想起する中で、過去の出来事と自己を結びつけ、ライフストーリーを構成することで自己の一貫性を確認するプロセスとなったのだ³⁴。『ドン・カズムツホ』の執筆終了後で、サンチアゴが次なる作品への意欲を見せているところを見ると、おそらく彼はその「影」を振り払うことに成功したのだろう。

マタカヴァーロスの家を再建したとき、そこでは「すべてが異様で、敵意があつた」(百四十四章)というが、きつとそれは、過去を忠実に再現した家が「望ましい自己像を維持するのに役立つ」たなかったからなのだ。自分の納得するような物語を作つてこそ、彼はマタカヴァーロスの生家の再建では取り戻せなかった自分を、見事に奪還できたのだ。これこそがフィクションまたは文学の威力なのだろうか。

4 問われる読者の姿勢

それにしてもなぜ昔はだまされた読者が、今はだまされなくなったのだろうか。

彼は、執筆方針を次のように書いている。

さて、自分の本質を書く方法はただ一つ。善いことも悪いこともすべて語ることだ。それを、わたしはする。思い出が少しずつよみがえり、わたしそのものの構築と再構築に合っていくうちに。

(六十八章「美德は延期しよう」)

つまりサンチアゴは、記述に偏りが生じないように心がけ、自分にとって有利なことも不利なことも書いていく。たとえばカピトゥと喧嘩後、仲直りしたときの場面では、「もしこの本にみずからの栄光を求めているならば、交渉はわたしから持ちかけたと書くだろう。だが、そうではない。それは彼女がもちかけた」(四十六章)と、自分に不利な情報を正直に告白している。そうやって「善いことも悪いこともすべて語」られるうちに、それらが「わたしそのものの構築と再構築」に合っていくのだ。したがって、できあがった物語に偏りが生じたとしても、それはサンチアゴの再構築のプロセスで起こったことであつて、回想記の内容のせいではない。

読者に示されているのも、このサンチアゴができる限り偏らないように配慮して作成したテクストである。ここで読者に求められるのは、サンチアゴが彼の物語を作つたように、今度自分でこれを使いながら「欠落部分を埋め」(五十九章)、「再構築」をし、自分の物語を作ることなのである。

だが、このときに問われるのが読者の姿勢である。というのも私たち人間は、過去のさまざまな経験に基づいて特定のスキーマと呼ばれる潜在的な知識構造を獲得しているからだ。いつ

の間にか独自のものの見方や考え方の枠組みを身に着け、これが見ること、聞くこと、注意を向けること、記憶すること、考えることなど認知に影響を与え、規定する³⁵。その代表的なのがステレオタイプや偏見だ。サンチアゴが作った物語に彼の先入観や偏見が反映されていたように、読者の物語にも、各自のスキーマが反映される。この回想記の何を無視して、何を選び取り、どのような物語を作るかで、読者それぞれの頭の中が問われるというわけである。

また世の中で起こるできごとは、それがどのようなフレームのなかにおかれるかによって、意味を変える³⁶。個々の事物は、それそのものとしては何も語らず、何らかの物語に位置づけられたとき、はじめてその意味が確定する³⁷。バルザックの『谷間の百合』や、フローベールの『ボヴァリー夫人』、『感情教育』といったフランスの「姦通小説」を、十九世紀を通して受容した後のブラジルで、『ドン・カズムツホ』が、やはり「姦通小説」として提示されたとき、そこには最初から「姦通」というフレームがはめられた。おそらく初期の読者は、この小説をそのフレームの中で読んだことだろう。そして、そのフレームじたい、それが置かれる時代や社会によっても意味を変える。したがって、「姦通」という行為そのものの受け止め方や評価も一様ではありえない。

『ドン・カズムツホ』に複数のヴァージョンが生まれる理由はここにある。「両義性」どころではない。この作品は、時代や社会や文化にに応じて、複数のスキーマと輻輳的な関係を結び、複数のヴァージョンを生み出す。『ドン・カズムツホ』は、複数の意味を複数のままに体験する姿勢を受け入れる作品なのである。

このように考えると、「カピトウの冤罪」が、アメリカ人の、しかも女性によつて初めて唱えられたことにも意味があることはすぐに見当がつくだろう。同時代のブラジルの読者らには見えないものが見えたからこそ、新しい物語が作られたのだ。非ヨーロッパで、非ラテンで、非カトリックで、しかも非男性の注意深い読者が現われたからこそ、有色の肌をした貧しい生まれのカピトウは、出版から半世紀以上を経て初めて弁護人を得たのである。

注

- 1 武田一九九六、武田二〇一一。覚えているかどうかを確認する会話が見られるのは以下の六カ所。十八章（ジョゼ・ジラスとベンチーニョ〔サンチアゴの子供時代〕の会話）、五十四章（サンチアゴと『聖モニカの賛歌』の作者の会話）、九十三章（ベンチーニョと奴隷の会話）、百八章（サンチャとベンチーニョの会話）、百十章（ベンチーニョとカトウの会話）、百四十五章（サンチアゴとエゼキエルの会話）。椰子菓子売りの歌のエピソードが出てくるのは、十八章、六十章、百九章、百十四章の四カ所。
- 2 このことは Coutinho 2001, p. 608. でも指摘されている。
- 3 神谷二〇〇七、二六〇頁。また自伝的記憶について、佐藤は「人が生活の中で経験した、さまざまな出来事に関する記憶の総体」（佐藤他二〇〇四）、「エピソード記憶よりも曖昧な概念で、過去の自己に関わる情報の記憶」（佐藤他二〇〇八）と定義し、森は「人生の過去に関する記憶のすべてを意味する言葉である」と述べている（森二〇一三）。
- 4 佐藤他二〇〇八、六三頁。

- 5 神谷二〇一〇、二頁。不随意記憶以外には、意志を働かせて過去を思い出す形態である随意記憶、過去を思い出しているという意識がないにもかかわらず、過去の経験によって現在の考え方に影響を与える「潜在記憶」があるという。
- 6 佐藤他二〇〇八、四二頁。
- 7 神谷二〇一〇、六頁。
- 8 Juracy Assmann Saraiva (Saraiva 1993, pp. 94-95) をはじめとして多くの研究者が指摘している。
- 9 佐藤他二〇〇四、十頁。
- 10 浜田二〇〇九、二〇一頁。
- 11 佐藤他二〇〇八。
- 12 サンチアゴが神学校に入ったのは、「ある午後」から数か月後とあるので(五十章)、一八五八年の五月前後だろうか。そして、神学校を中退したのは、十七歳のときの年末なので(九十七章)、一八五九年だということになる。
- 13 おそらくこれを最初に指摘したのはヘレン・コードウエルで、それがシルヴィア・サンチアゴによって引用され、その後は多くの研究者によっても指摘されることとなった。この二人は、全体の三分の二がカピトゥの幼少時代に充てられ、大人のカピトゥには三分の一しか紙面が割かれていないという捉え方をしている。
- 14 レミニセンス・バンプについては、ニース二〇一二には「おおむね十歳から三十歳くらいまでの間に経験した出来事が、それ以前やそれ以後の経験よりもたくさん思い出せる」、佐藤二〇〇八には「十歳〜三十歳の出来事の想起量が多いという現象」とある。
- 15 浜田二〇〇九、七四頁。
- 16 同書、一一九頁。
- 17 同書、一一八頁。
- 18 Machado de Assis 2008, p. 264.
- 19 Ibid., p. 266.
- 20 Ibid., p. 236.
- 21 Caldwell 1960, pp. 138-139.
- 22 Schwarz 2006, p. 29.
- 23 浜田二〇〇九、四五頁。
- 24 菊池二〇〇八、五四頁。
- 25 同書、九四頁。
- 26 同書、九六―九七頁。
- 27 同書、一〇一頁。
- 28 榎本二〇〇九、七〇頁。
- 29 菊池二〇〇八、九九頁。
- 30 Schwarz, p. 26. 以下、この段落の引用箇所解釈の多様性については、同書のこの部分を参照した。
- 31 菊池、二〇〇八、一〇三頁。
- 32 同書、五四頁。
- 33 佐藤他二〇〇八、六三頁。
- 34 同書、六五頁。
- 35 菊池二〇〇八、三一頁。
- 36 浜田二〇〇九、一八四頁。
- 37 同書、一八五頁。

参考文献

- CALDWELL, Helen. 1960. *The Brazilian Ohello of Machado de Assis: a Study of Dom Casimiro*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Coutinho, Afrânio / Souza, José Galante de 1990 *Enciclopedia Literatura Brasileira*. São Paulo: Global.
- Franchetti, Paulo 2008 "Fortuna crítica revisitada". In *Jornal da Unicamp*, 25 a 31 de agosto de 2008 - ANO XXII - No. 406. http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/agosto2008/ju406_pag04.php 閲覧日：二〇一三年一月五日。
- Machado de Assis. 2008 *Obras completas em quatro volumes*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar.
- SANTIAGO, Silvano 1978 "A retórica de verrossimilhança". In: -----, *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva.
- SARAIVA, Assmann 1993 *O Circuito das Memórias em Machado de Assis*. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos.
- SCHWARZ, Roberto 2006 *Duas meninas*. 2a edição. São Paulo: Companhia das Letras.
- 榎本博明 二〇〇九『記憶はウソをつく』、祥伝社。
- 神谷俊次 二〇〇四「不随意記憶の感情一致想起効果に関する研究」、『アカデミア』人文・社会科学編第七九号、六五―八六頁、南山大学。 <http://www.whum.meijo-u.ac.jp/labs/hh002/paper/content/pdf/acad-hs79.pdf> アクセス：二〇一三年十一月五日。
- 神谷俊次 二〇一〇「想起契機からみた不随意記憶の機能に関する研究」、『アカデミア』自然科学・保健体育編第一五巻、一一―一六頁。 <http://www.whum.meijo-u.ac.jp/labs/hh002/paper/content/pdf/acad-ns15.pdf> アクセス：二〇一三年十一月五日。
- 神谷俊次 二〇〇七「不随意記憶の自己確認機能に関する研究」、『心理学研究』第七八巻第三号、二六〇―二六八頁。 https://www.jstage.jst.go.jp/article/jpsy/1926/78/3/78_3_260/pdf アクセス：二〇一三年十一月五日。
- 菊池聡 二〇〇八『自分だまし』の心理学』、祥伝社。
- ゲーテ、ヨハン・ヴォルフガング、池内紀訳 二〇〇八『ファウスト第一部』(第五刷)、集英社文庫ヘリテージシリーズ。
- 佐藤浩一他 二〇〇四「自伝的記憶研究の理論と方法」、日本認知科学会。 <http://www.jcss.gr.jp/technicalreport/TR51.pdf> アクセス：二〇一三年一月五日。
- 佐藤浩一／越智啓太／下島裕美編著『自伝的記憶の心理学』、北大路書房。
- スープレナント、A. M. / ニース、I. 今井久登訳『記憶の原理』、勁草書房。
- 武田千香 一九九六『ドン・カズムーロ』の両義性のトリック』、日本ポルトガルブラジル学会『Anais XIX』(一九九六年度)号、四五―五八頁。
- 武田千香 一九九八『オセロウ』から『ドン・カズムーロ』——主人公の「嫉妬」を中心に見たブラジル版オセロウの翻案——、神奈川大学『人文研究』第一三三号、七五―一〇三頁。
- 武田千香 二〇〇〇「マシャード・デ・アシスの〈語り〉についての一考察——『ドン・カズムーロ』を中心に」、國學院大學紀要第三八巻、六九―九四頁。
- 武田千香 二〇一〇『ドン・カズムッホ』と探偵小説』、『東京外国語大学論集』第八二号、二五一―二七七頁。
- 浜田寿美男 二〇〇九『私と他者の語りの世界：精神の生態学へ向けて』、ミネルヴァ書房。
- フォスター、ジョナサン・K、郭哲次訳『記憶』、星和書店。
- マシャード・ジ・アシス、武田千香訳 二〇一〇『ブラス・クーバスの死後の回想』(古典新訳シリーズ)、光文社。

森茂起 二〇一三 『自伝的記憶と心理療法』 (甲南大学人間科学研究所叢書 ..
心の危機と臨床の知第一五巻)、平凡社。

「非我」のなかの「真」——『三四郎』『それから』の「空気」と「気分」

柴田勝二

1 「我」と「非我」の関係

夏目漱石は東京朝日新聞社に入社した翌年の明治四一年（一九〇八）二月におこなった講演「創作家の態度」で、職業作家となった立場からあらためて「創作家」すなわち小説作者のあり方について自説を披瀝している。この講演会は「時勢の必要に鑑るところあり」（『東京朝日新聞』一九〇八・二・一一）という趣意から東京朝日主催によっておこなわれた連続文化講演会「朝日講演会」の第一回をなすもので、二月一五日に神田美土代町の青年会館で開かれている。池辺三山の趣旨説明につづいて社内からは漱石と杉村楚人冠ら三名が、社外からは三宅雪嶺、内藤鳴雪ら三名が壇上に上がっている。字数にして六万字を超える漱石の長い講演は当初「作家の態度」と題され、後に『ホトトギス』に収載された際に現行の表題に改められたが、そこでは表題のとおり「創作家」がどのような姿勢で小説作品を生み出していくかが主題として語られている。そこで焦点化されているのは「創作家が如何なる立場から、どんな風世の中を見るか」という問題であり、その提示につづいて次のように語られている。

だから此態度を検するには二つのものゝ存在を仮定しなければなりません。一つは作家自身で、かりに之を我と名づけます。一つは作家の見る世界で、仮に之を非我となづけます。是は常識の許す所であるから、別に抗議の出様訳がない。

「常識の許す所」とされているのは、作家が表現する対象が「世の中」へと敷衍される外部世界を指す「非我」であり、またそれは純粹に客観的に表現されるのではなく、あくまでも作家の「我」という主観を通過した形でしか作品化されないということである。これを前提としてその後の議論では、「我」がいかにか「非我」としての外部世界を捉え、言語表現に結実させていくかという機構について、具体的な例を取りつつ語られている。興味深いのは、この議論が漱石の晩年の境地として古くから取り沙汰されてきた「則天去私」へと繋がる連続性をはらむことである。「則天去私」は、作品中には姿を現さないものの漱石自身が口にするものあつたもので、松岡譲や小宮豊隆、森田草平、安部能成といった弟子筋の人びとの論評によって周知されるに至った言葉だが、戦後の漱石論においてはそれを相対化して近代的自我と格闘した作家として漱石を捉える江藤淳をはじめとする批評が支配的となることによつて、その

重きを低減させてきた。

しかし、この言葉は漱石の晩年の死生観を示すとともに、創作への意識も盛り込まれたものであり、必ずしも軽視することはできない。通例「則天去私」は、漱石の娘婿となった松岡讓の『ああ漱石山房』（朝日新聞社、一九六七）に、漱石の発言として紹介された「自分が自分という所謂小我の私を去つて、もつと大きな言わば普遍的な大我の命ずるままに自分をまかせる」という言葉からもうかがわれる、世俗的な我執を離れて「天」としてイメージされる大きな命運に身を委ねる姿勢として眺められがちであり、小宮豊隆は「無我になるべき覚悟」としてこれを捉えていた（『夏目漱石』岩波書店、一九三八）。しかし「則天去私」はこうした個人的な自我が無化された東洋的な悟達の境地を含蓄するだけでなく、創作の姿勢にも援用され、西洋文学の作品にも関連づけられている。松岡の『漱石先生』（岩波書店、一九三四）では漱石が「則天去私」の精神に即応する文学作品としてジェーン・オースティンの『高慢と偏見』やオリヴァー・ゴルドスミスの『ウエイクフィールドの牧師』を挙げていることが語られており、江藤淳はこの言及について「こうなると、「則天去私」という言葉で漱石が何をいおうとしていたかは、かなりあいまいになって来る」（『決定版夏目漱石』新潮社、一九七四）と訝しがっている。

けれどもこの言及はとくに奇妙ではなく、また「則天去私」の精神に矛盾するものでもないと思われる。『高慢と偏見』は一八世紀末のイギリスの田舎町を舞台として、良縁を求めめる五人の姉妹たちと、この町にやってきた資産家の独身青年やその友人たちとの交わりの行方を、皮肉と諷刺を交えて描いた長編

小説であり、『ウエイクフィールドの牧師』は人生において辛酸を舐めながらも寛容な優しきをもつて他者に相対しつづける楽天的な牧師の姿を描いたやはり長編の作品である。なかでもオースティンについては、漱石は単調な叙述ながら一般的なイギリス人の生活の表層を巧みに描き出す作家として繰り返し称揚しており、自身が実践しようとしていた「写生文」の実例とも見なされる文章の書き手であった¹。この作家が「則天去私」と関連づけられるのは、作者の技巧を押し出さず外界の様相を浮かび上がらせる叙述によつてであり、そこに「私」ないし「我」を無化しつつ「天」として意識される生の大きな枠組みに同一化しようとする姿勢の、文学表現における具現化が認められたのであろう。

その点については、松岡讓の娘である松岡陽子マックレインが的確な議論を展開している。松岡は漱石がオースティンの作品を「則天去私」と関連づけていることから、この言葉を「漱石が晩年理想とした生き方」の表現であると同時に、「自分（私）を作品の中に入れて自然に物を書くという作家の態度、と解釈していいようである」と述べている（『孫娘から見た漱石』新潮選書、一九九五）²。松岡讓らが「則天去私」とオースティンを結びつける漱石の発言を聞いたのはその晩年であり、当時の彼の人生観と文学観がそこに込められていると見なされる。それに相当する時期に生み出された『道草』（一九一五）や『明暗』（一九一六）にそれが実現されているかどうかは別として、松岡陽子マックレインがいうように晩年の漱石が先に指摘した「私」や「我」を抑えつつ外界を描き出そうとする姿勢を保持していたことは否定し難いと思われる。

そこから逆にいえば、漱石の「創作家」としての主眼はつねに自我や内面の表現ではなく、「非我」としての外部世界の描出にあり、死の予感のなかにあつた晩年においてはそれを捉える起点としての「我」への執着が一層低減していたということになるだろう。そのように考えれば職業作家として歩み始めた頃の講演である「創作家の態度」における主張と、晩年に私的に口にされていた境地の間には明確な連続性があり、作家が言語表現によつてその「我」を刻みつけつつも、主となるのはあくまでもその対象としての外界の様相であるという姿勢の下で、漱石の創作の営みがおこなわれていたことが察せられる。そしてその構図は前年の明治四〇年（一九〇七）に刊行されていた漱石の英文学研究の主著である『文学論』の議論とも重ねられるのである。

漱石が一高と東京帝大を辞して作家専業となつた明治四〇年から一、二年の間は、その同一性が〈作家〉と〈学者〉の間で揺らいでいた時期であつたが、現実はこの時期には新聞紙面によつて小説作品が世に送られると同時に、職業としての〈学者〉でなくなつたにもかかわらず、その営為が著述として結実していった。帝大での英文学講義を聴講学生であつた中川芳太郎が筆記したものを大幅に書き改めた『文学論』が大倉書店から上梓されたのは東京朝日に入社した翌月の明治四〇年五月であり、二年後の明治四二年（一九〇九）三月には一八世紀英文学を論じた『文学評論』が春陽堂から出されている。前者が英文学作品の表現を素材としつつ、文学表現の基本的理念とその基底をなす人間の意識的営為の機構を探る性格をもつのに対して、後者はアディソン、スウィフト、ポープ、デフォーら

一八世紀文学の作者たちを対象として、彼らが同時代のイギリスの社会と人間をいかに捉えたかを作家論的に語つていく内容を中心としている。いずれも「我」によつて「非我」を描くという漱石の創作理念と合致した内容を持ち、図式的な分け方をすれば『文学論』では主体としての「我」の構造に、『文学評論』では対象としての「非我」の様相に重きが置かれた議論が展開されている。

『文学論』の議論の基本は、知られるように観念的焦点である「F」と情緒的要素である「f」の和としての「F+f」が文学表現の条件をなすという考え方である。そしてこの図式がいかに具体化されていくかという問題が、主に英文学の作品に用例を取りつつ論じられていく。しかしこれまでも指摘したようにこの著作はイギリス留学中に書き溜められた哲学的、文化論的考察を、東京帝大での英文学講義のために書き直したものであり、論理の構築や用語の概念がかなり錯雑とした様相を呈している。「文学論」であるにもかかわらず、人間の意識の時間的変容に議論が集中する部分が少なくなく、Fとfの含意も一定していない。「凡そ文学的内容の形式は(F+f)なることを要す」という冒頭の規定から逸脱して、多くの箇所ですれらは〈普遍的関心〉と〈個人的関心〉の意味で使われているが、『文学論ノート』としてまとめられているもとの考察においてはむしろそうした意味で使われていた比重の方が高いのである。

「F+f」の規定がおこなわれている第一編第一章の「文学的内容の形式」においても、すでにFの内実として「冒険」「恋愛」「金銭」といった個人的関心から「攘夷、佐幕、勤王」といっ

た時代的潮流まで幅広い対象が挙げられ、「花、星等の観念」という冒頭の例示からの逸脱を示している。本来「F+f」としての表現は、「花、星」のような自然の事物を詩人が独自の表現によって彩りつつ作品として結実させるような事例を指している。漱石が愛好したステイヴンソンの叙述を一例に取れば『The ground was hard as iron, the frost still rigorous』（地面は鉄のように堅く、冷気はまだ厳しかった）『ジョン・ニコルソンの不運』といった「F+f」の表現によつて、凍てついた冬の光景のイメージが浮かび上がることになる。

こうした自然の事物から時代社会的な出来事、潮流に至るまでFが適用されるのは、『文学論ノート』の軸をなす思想的考察を文学表現に振り向けたことに加えて、やはり漱石の表現者としての関心の広さに拠るところが大きい。出発時においては『吾輩は猫である』（一九〇五）や『坊っちゃん』（一九〇六）のような社会諷刺的な作品を書き継ぐ一方で、『倫敦塔』（一九〇五）『幻影の盾』（一九〇五）や『草枕』（一九〇六）のような夢幻的な趣きの中短編群を送り出していたのであり、Fの含意の揺れも漱石が現実的な世界と詩的な世界の両方に生きうることから生まれてきている。しかしステイヴンソンの文例が含まれる章の表題が「fに伴う幻惑」であるように、いずれにおいても表現の対象であるFはfの感性的修辭によつて作者個人の色合いを付与されるのであり、それは「創作家の態度」における「非我」と「我」の關係に照応している。いいかえれば漱石の理念のなかでは修辭の主体としての〈我―f〉はあくまでも〈非我―F〉を言語化するための装置にほかならず、比重は後者にかかけられている。『文学論』においても、

第五編全体の表題が「集合的F」であるように、Fに関する議論が著書の大勢を占めているのである。

2 気分による相互浸透

見逃せないのは、『文学論』におけるFが基本的に外部世界に存在する普遍的、一般的な事物や事象を指しているにもかかわらず、一方では前節で挙げたような個人的関心に適用されていることである。例に取られている「冒険」や「恋愛」にしても、外界の自然や他者が相手になるにしても、それ自体は個人の精神性に発する行為であり、むしろfの地平に置かれる事例であるといえるだろう。これは「花、星等」がFの端的な例として挙げられている冒頭の定義と矛盾をきたすようにも見えるが、それが漱石にとっては自然な展開として提示されているのは、Fとfの間に反転的な關係が存在するからである。すなわち情緒的要素として位置づけられるfは、いいかえれば人間の感情的作用の表出でもあるが、それはあくまでも外界の事物や事象を受容する過程に現れる営為にほかならず、その時fはFの浸透を蒙り、Fによつて満たされることになる。たとえば満開の桜の美しさに感動するのは個人的感慨であったとしても、それはその場にいた人びとと共有しうる感慨でもあり、それが普遍化した時には〈桜の美しさ〉はfというよりもFの領域に置かれることになる。もちろん〈桜の美しさ〉はるか往古に概念化されたFであり、そのFを内在化させていることが個人的感慨としてのfを導き出す前提として働いてもいる。

こうした内面と外界の相互浸透は「冒険」や「恋愛」においても当然成り立ち、さらに時代社会的な事象においてはFとfの反転性が一層明瞭である。たとえばある政治的体制に対して肯定の姿勢を示すか、否定の意志を示すかの個人の選択は、いずれにしても何らかの潮流への参与という形を取るために、ここでは個人のfは集合的なFの一位をなすことになる。「文学的形式の内容」で挙げられている「攘夷、佐幕、勤王」はその代表的な一例だが、『文学論ノート』では「F || コ・F」という等式がはつきりと書き付けられていた。

こうした相互浸透的な関係は、時代のある地点において共時的に生起するだけでなく、時間的推移の次元においても成り立つ。ウィリアム・ジェームズやモーガンの理論の影響下で、漱石は人間の意識的な焦点が時間の推移につれて波が動くように変化していくことをよく了解しており、『文学論』の「文学的形式の内容」の章でもその議論が姿を現している。こうした意識的焦点つまりFの時間的変容は集合的な次元でも当然生起するのであり、第五編第五章の「原則の応用(三)」では「男女の愛」のうつろいやすさという例を示した後に、「歴史」に話題を移してフランス革命がもたらされた経緯について、それが決して突然出現した事象ではなく、民衆は「五十年前既に貴族の面上に無形の唾を吐き、三十年前権責の背を心中に打ち、十年前脳裏の断頭台に王者の首を刎ねるたるやも知る可からず。仏国革命は有史以来の絶大反動にして、又有史以来の漸移的運動ならずんばならず」と述べられている。すなわち前代未聞の大革命であるフランス革命は一面ではあくまでも「漸移的運動」なのであり、それがもたらされる胚珠が民衆の間に十分

醸成されていたということだ。またここではそう語られていないものの、王制に対する反撥はもちろん個々の人民に分有された感情でもあり、それが束ねられることによって革命に至る民衆のうねりが生み出されたという入れ子関係が想定されているだろう。

漱石の作品に繰り返し見られる、主人公を同時代の日本の雛形とし、彼を作中の人間関係のなかで動かしていくことよって物語を構築しつつ、そこに日本と他国の関係を透かし見せるという手法は、こうした論理のなかからもたらされている。人間は外界の事物や事象に浸透されやすい存在であり、しかもそれがほとんど無意識の次元でおこなわれる機構を漱石が「暗示」(Suggestion) という言葉で表現し、それに対して詳細な論及をおこなっていることはこれまでも論じている。『文学論』第五編第二章の「意識推移の原則」では、FがF'に移行するには、Fに即応する意識状態であるCが外界からの刺激であるSを受けてCに変容することが必要であり、その間には明確な形を結ばない中間的な⑤も生まれているという議論がなされている。漱石自身の歩みにおいては、漢文学という当初のFは西洋志向という社会のSを受けることよって英文学というF'へと変容していったのであり、その間には一時的な建築家志望という⑤も生みだしていたのだった。

明らかかなことは、漱石にとっては人間の自我はあくまでも外界の事物や事象から何らかの刺激を蒙り、それが暗示として意識に作用することよって形成されていくということ、外界との交渉なしに確立されていく自我という観念は抱かれていない。これはいうまでもなく経験論的な自我観であり、『文学

評論』第二編の「十八世紀に於ける英国の哲学」ではその代表的な哲学者の一人であるヒュームの名著『人性論』の要諦が次のように紹介されている。

彼の説によると、吾人が平生「我」と名づけつゝある実体は、丸で幻影の様なもので、決して実在するものではないのださうである。吾人の知る所は只印象と観念の連続に過ぎない。たゞ此印象や観念の同種類が何遍となく起つて来るので、修練の結果として、此等の錯雑紛糾するものを纏め得る為めに、遂に渾成統一の境界に達するのである。

漱石が的確にまとめているように、ヒュームの思想においては人間の観念は決して天与のものではなく、内面化された知覚作用の習慣的な堆積の結果にほかならず、倫理観さえも共同体の他者との共感という感情作用を基盤としていとされる。漱石はこうした「神とか不滅とかを口にするのは不法である」とするヒュームの姿勢を「懷疑派」と位置づけつつ、「こんな方面から物を見、物を考へて煎じ詰めて行くと、矢張りヒュームの様な結論に達しはせぬだらうか」という同意を表明している。それが示唆するように、外界の刺激を受け取りつつ営まれる意識作用の結果、自我の支えとなる価値や関心すなわちFが形成されるという漱石の論理は、明確にこのヒュームの自我観との重なりを示している。

また漱石がヒューム以上に影響を受けたウィリアム・ジェームズの思想はヒュームのな経験論哲学の末流であり、プラグマティズム（実際主義、道具主義）の代表と称されるように、そ

ここでは人間の自己 (Self) があくまでもそれ自体として存在するのではなく、「もつとも広義においては人が自分に属するといいうるすべてのものの総和」であり、そこには身体や心的な力のみならず家、家族、祖先、友人や自身の名声や仕事、さらには所有する土地や馬、ヨットに至るまでが含まれるとされる（『心理学の諸原理』³）。ジェームズの理論では人間の自己は底辺に肉体的自己を、頂上に精神的自己をもち、その間を種々の社会的自己が埋めていくことによって成り立つとされるが、自身の心的傾向として捉えられる精神的自己さえも、意識の内奥として想定される自我 (Ego) によって対象化される外部性をもち、一方その自我は必ずしも永続不変の起点ではない。その自我自体が物質性を帯びた自己の取り込みによつて変容を蒙るからであり、絶え間なく更新される過去を意識する主体の連続性といった次元でしか主体的な自我は仮構されないことになる。

漱石の自我観とそれに基づく文学理論は、こうしたヒュームのな経験論やジェームズのなプラグマティズムの影響下に構築されており、〈f—我〉と〈F—非我〉の間に反転的な関係が想定されるのも、結局前者が後者の浸透的受容の結果としてもたらされるからであった。重要なのは「創作家の態度」において、両者を相互浸透させる契機として「気分」が挙げられていることである。とりわけ象徴的表現の基底にあるものとしての気分と言及され、自身の気分に対応した対象を「客観的なる非我の世界」に見出そうとすると、それを喚起する象徴を用いざるをえないとされる。

要するに象徴として使ふものは非我の世界中のものかも知れませんが、其暗示する所は、自己の気分であります。要するに、おれ、の気分であつて、非常に厳密に言ふと他人の気分ではない、外物の気分では無論ない。(傍点原文)

このように述べて、象徴表現が曖昧な気分を外在化する手立てであることが示されている。ここではとくに具体的な例が取られていないが、たとえば〈熱い炎〉と〈暗い闇〉はともに人間の内面を仮託した象徴的ないし比喩的表現としてありうるが、その背後にあるものが主体の対照的な気分であることはいうまでもない。しかしこうした象徴や比喩を使うことで自身の気分を外在化することができるのであり、その点でこの場合〈炎〉や〈闇〉は外在物すなわち「非我」でありながら「我」の等価物でもあることになるのである。

気分の本質を探究したオットー・ボルノウは、気分を明確な外的対象をもたない内的様態として、外部世界への志向性の明瞭な感情と区別している。その典型が「不安」であり、喜びや希望が具体的な照応物をもつ感情であるのに対して、不安はむしろある状況に置かれた自己がその欠如を、いいかえれば「無」を漠然と感受することによって生まれている。そして、その「無」は自分が本来あるべき姿を満たしていないという認識に根付いており、不安は人間をその非本来性の状態から救い出し、本来の自己を取り戻す契機でもありとされる(『気分の本質』⁴)。

ボルノウの理論は人間を「世界内存在」として捉え、人間は気分を通してこそ世界に投げ出された自己のあり方を知ること

とができるというハイデッガーの理論を強く踏まえ、その引用が頻繁にされているが、ハイデッガーの考察がもつばら不安に限定されているのに対して、ボルノウは喜びや悲しみ、陶酔や恍惚といった多彩な気分的状態を例に取りつつより多角的な次元で探求をおこなっている。しかし方向性の明確な感情と差別化されるその曖昧な志向性が、人間が自身の置かれた状況を身体的に感受することによつてもたらされるとする点では両者は共通している。気分が、人間が「世界内存在」であることを気づかせる契機となるのは、それが人間と外界を結ぶ縁だからであり、個人の気分が多くの場合外界に流れているある色合いをもつた空気を浸透させることによつて生まれているというのには常識であろう。

漱石自身が気分という言葉を講演で用いている背後には、直接的には当時森鷗外や島村抱月らの紹介によつて反響のあつたりリップスやフォルケルトらの感情移入美学の取り込みがあると考えられる。明治半ばから日本でも知られるようになったこの理論においても、自己は美的な対象に移入することによつて自他の境界を曖昧にした情調や気分のなかに生きるとされている⁵。いずれにしても気分が自己と外界を結びつけ、重ね合わせる契機であるとすれば、それを形象化した象徴や比喩はおのずとひとつの状況下における〈f—我〉と〈F—非我〉を統合する機能をもつことになるといえるだろう。

3 自然主義との関係

「作家の態度」で漱石が挙げている、気分を仮託された「象徴」は、単に叙述中に現れる個別の表現を指すにとどまらない意味をもっている。すなわち文芸や芸術の作品そのものが人間精神の象徴であり、そこには作者と時代社会に共有される気分が込められているからだ。漱石の作品自体がその代表的な例であることはいうまでもなく、そこには日露戦争時からその後の日本社会を生きる作者の気分が動機として作動しているとともに、それが託された主人公を中心とする登場者たちの行動や内面には、同時代の日本社会を流れる気分が写し出されていた。たとえば『坊つちゃん』（一九〇六）の「おれ」の威勢の良さには日露戦争の戦勝後の昂揚感が浸透していると同時に、彼の分身的存在であるうらなりのひ弱さは、外交面で西洋世界に對等に渡り合えない日本の無力感を象徴してもいた。あるいは『吾輩は猫である』（一九〇五〜〇六）の苦沙弥先生の偏屈さが、彼が対立している金田一党に代表される功利主義を嫌悪する作者の気分の具現化であるとともに、彼の生活者としての卑小さはその功利主義の支配力の大きさをほめかしてもいたのである。

こうした描き方はとりもなおさず時代的な気分の形象化を通じた作者の外部世界への把握、認識の形にほかならない。「我」によって「非我」を描くという漱石の理念は、いいかえれば気分によって両者が結びつけられる様相を浮かび上げさせるということであり、そこに「真」を描くというもうひとつの理念との連携が生まれてくる。東京朝日入社直後におこなわれた講演「文芸の哲学的基礎」（一九〇七）では、漱石は人間が意識的営為の分化の過程で活動の領域に応じた種々の理想

を生じさせていくという前提を語った後に、「現代文芸の理想が美にもあらず、善にもあらず又莊嚴にもあらざる以上は、其理想は真の一字にあるに相違ない」と断言している。この文芸における「真」のあり方について、漱石は人生の機微をアイロニカルに摘出したモーパッサンやゾラの作品を引き合いに出しつつ、それらに対しては「探偵と同様に下品な気持ちがいます」と否定的な評価を与え、美や道徳といった他の理想と連携しつつ社会に対する「感化力」をもつような作品にこそ本当の「真」が込められているという見解を示している。

「作家の態度」でもやはり「真」を描くことが重視され、「真」を目的とする以上は、真を回避するのは卑怯であります。露骨に書かなければなりません」と語る一方で、作者の主観がより強く押し出された「善、美、壮」を叙して之に對する情操を維持しもしくは助長する文学」も、ひとつの文学のあり方として肯定されている。これは漱石自身がここで示している、創作における「非我」と「我」の二極性と照応した分類であるといえるだろう。文学作品に込められた「真」が「非我」つまり所与の現実世界のあるがままの様相を指すのに対して、「善、美、壮」といった他の理想ないし価値は、それを読者に訴えかけるための修辭による所産であり、その技法に作者の「我」が現れることになる。

こうした議論からも、この講演における「非我」と「我」の互いを支え合う対照性が、『文学論』での「F + f」の理念を創作行為の地平で捉え直したものであることが確かめられる。見逃せないのは「作家の態度」でこの二種の文芸のあり方に「自然派」と「浪漫派」という、日本で営まれていた文学的な

流派の対比が照応させられていることで、その構図においては「非我」の世界における「真」の描出を重んじる漱石は「自然派」に属することになるのである。通念的には反自然主義の立場を取ったと見られがちな漱石だが、現実のありのままを直視しようとする自然主義の方法に対して決して否定的ではなく、むしろ理念的にはその近傍にいたといつてよい。たとえば同時期の談話『『坑夫』の作為と自然派伝奇派の交渉』（一九〇八）では次のように自然主義への共感が語られている。

自然主義の議論も色々出た。解釈もさまざまある。私も一々見たんではないが、見た限りぢや何れも面白い。所で世間では私を自然派と目して居らん。自然主義を主張する人は、間接に私を攻撃して居る様に外見上見える。この意味から云へば私は夙に弁じて居なければならぬのだ。けれども今迄何にも云はない。云へなんだのかも知らんが、まア云はなんだ方だ。何となれば私は自然派が嫌ひぢやない。その派の小説も面白いと思ふ。私の作物は自然派の小説と或る意味では違ふかも知らんが、さればとて自然派攻撃をやる必要は少しも認めん。

「作家の態度」でも「自然派」と「浪漫派」の「双方共大切なものであります」と語られ、「名前こそ両種でありますから自然派と浪漫派と対立させて、墨を堅ふし濠を深かうして睨み合つてる様に考へられますが、其実敵対させる事の出来るのは名前前で、内容は双方共に往つたり来たり大分入り乱れ居ります」と、両者の間に相互の重なりがあることが指摘されている。これは半ばは自身の作品に対する評価であり、漱石の作

品自体が両面を備える形で成り立っていることに加えて、理論的な言説もその二面性を跡付けていた。実際「真」の表出を重んじる漱石の姿勢は、同時代の自然主義と基本的な同調を示している。前節で感情移入美学の紹介者として言及した島村抱月は自然主義の代表的な理論家でもあったが、「文芸の自然主義」『早稲田文学』一九〇八・二）で写実主義や理想主義と対比させつつ次のように明言している。

写実主義は現実を写すを目的とするといひ理想主義は理想を写すを目的とするといふ。然るに自然主義はひとり真 (Truth) を写すといふ。真といふ語は自然主義の生命でありモットーである。自然主義から言はずれば、理想といひ現実といふ語はまだ浅い、第二義の役にしか立たぬ。なまなか理想といふが為に、狭隘な個人の選択技巧を自然に加へて、厭悪軽蔑の念を生ぜしめる。なまなか現実といふが為に、外形に拘泥して深奥な自然の味に触れ得ない。此等の上に立つて、第一義の標的となるものは真に外ならぬ。文芸の目的は真を写すにある。

他の自然主義の批評的言説においても、長谷川天渓は「幻滅時代の芸術」(『太陽』一九〇六・一〇)で、現代を自然科学の進展が旧弊な自然観を覆し、日露戦争が西洋優位の幻像をうち砕いた「幻滅時代」として捉え、その「幻滅時代の世人が欲むる物は、真実を描きたる無飾芸術なり」と述べ、片上伸(天弦)は「未解決の人生と自然主義」(『早稲田文学』一九〇八・二)で現実生活の苦悶の表白こそが自然主義の基底であり、「苦悶すべき現実生活の真相を離れて、苦悶の表白は無意義である。自

然主義の文学は、かくの如くして苦悶すべき現実世界の真相を表現する」と主張していた⁶。

こうした理念的な共通性が見られるにもかかわらず、漱石は自然主義の文学者たちから批判的に眺められることが少なくなかった。なかでも漱石に辛辣であったのは正宗白鳥で、たとえば『それから』（一九〇九）について「作者の頭は自在に働いて、恋愛心理の経過に於ても、へまなことは書いてゐないのだが、どこまで行つても理詰めな感じがする」と述べている。作品全般についても、人間心理に精通していることに感心させられるものの「いつも実感が欠けてゐて、生な人間らしいところが欠けてゐるので、強く胸を打たれることがない」と批判するようになり、総じて漱石作品が知的操作の産物として「理詰め」に構築されているために、生きてゐる人間の強い実感が伝わつてこないという不満を語つてゐる（『夏目漱石論』『中央公論』一九二八・六）。田山花袋も漱石の描く人物が「深い個性に入らずに、類型の程度に留つて居る」ために、その心理描写についても「作者の想像した一般的類型的の心理で、作中人物の個々の心理ではない」という物足りなさを指摘している（『描写論』『早稲田文学』一九一一・四）。

総じて彼らが漱石に不満を覚えるのは、作品が意識的、技巧的に作られることで、個々の人物の現実的な存在感が希薄に写るからである。その根底に想定されるのは島村抱月が漱石の初期作品について「作者は何もかも知りぬいてゐながら、皆さらけ出すことをせぬのである。眼の前へありのまゝに列べることをせぬのである。知りぬいてゐながら、懐手をして見てゐるのである」（『文壇最近の趨勢』『ホトトギス』一九〇八・一）と述べ

るような、距離を置いて現実を眺めるかのような叙述の姿勢であつた。それは「大人が子供を眺める」という漱石の「写生文」（一九〇八）の理念とも合致する、半ばは自身が意識的に取つた方向性であり、それゆえ漱石は自他ともに認める「余裕派」であつた。しかしむしろそこにこそ、ともに現実世界の「真」を捉えることを主眼としていながら、漱石が自然主義の作家たちと差別化される所以が見出されるといえるだろう。つまり漱石が現実世界に対して取つてゐるようには写る距離は、時代社会を象徴すると同時に自身にも浸透してゐる気分をすくい取るために必要な装置であり、それを形象化する形で個別の人間や事象を描くことで、同時代の国や社会の姿を透かし見せることができるのだつた。しかしその分登場人物の姿や感情は具体的な生々しさを減じさせるといふ面が生じることもなるのである。

漱石作品についてしばしば指摘される、展開の不自然さや登場人物の行動の唐突さも、こうした手法によつてもたらされてゐる面が大きい。主人公たちは一つの状況のなかに置かれた個別の存在であるとともに、作者と時代社会の間に相互浸透してゐる気分の象徴として（作られる）ために、『門』（一九一〇）の宗助の参禅や『こゝろ』（一九一四）の先生の殉死のような、生身の人間としては奇妙にも写る振舞いを示すことが少なくない。しかしそうした手法によつて、漱石作品にはつねに同時代の日本のあり方に対する把握が込められ、そこに漱石が創作家として探求した「真」が現れていた。また我々後世の読者はその表現を通して、功利主義や帝国主義に覆われていた明治日本のある方を看取することにもなるのである。

4 「自然派」と「浪漫派」

こうした表出の姿勢を持続的に作品に込めつづけることで漱石は「国民作家」となつていったが、そこで追求される「真」が外部世界を統一的にまとめ上げる形でもたらされるものであることは『文学論』でも明言されている。文学的認識と科学的認識の差違が論じられた第三編第一章の「文学的Fと科学的Fの比較一汎」では、後者が自然という対象に対する「解剖」の所産であるのに対して、前者は外部世界を「総合」した結果であるとされる。この「総合」の例として「吾邦の俳句が僅かに十七文字の制限のうちに生存しながらもよく描写の方面に文学的効果を奏し得る」ことが挙げられているように、漱石がもともと自身の気分と響き合う外部世界の姿を「十七文字」に掴み取る俳句の作者であつたことが、作家になつてからもその基底で作用していたことが考えられる。

俳句はもつぱら叙景を機軸としているが、そこにはその時点での作者の気分が底流しており、それをほのかに感じさせることが句の味わいをなすことになる。たとえば芭蕉の「しづけさや岩にしみ入る蟬の声」の句は、「蟬の声」によつて一場の光景が「総合」されているとともに、その騒がしさを逆に「しづけさ」として受け取る作者の澄明な気分を浮かび上がらせ、そこに自然との親和を愉しむ作者の精神が看取されるのである。俳句こそが外部世界という〈F—非我〉と作者の内面という〈f—我〉の直感的な統合によつて成立する形式であつたが、その表現の表層を占めるものはあくまでも外部世界の一断片である。その点で俳句は部分によつて全体を代表させる提喻表

現の一形態として眺められるが、小説作品にしても、そこで描かれる人物の姿・行動やそれらが織りなす出来事は時代の雛形としての意味をもち、やはり提喻的な機能を果たしうる。とくに漱石はそうした手法によつて作品を構築することで、時代社会の「真」を捉えようとする姿勢を出発時から取りつづけた。

一方、自然主義の作家たちが追求する「真」はそれとは別個の次元に置かれるものである。彼らの重んじる「真」は人間の内側から動かしていく否応ない力のことであり、性欲が重要な主題のひとつになつたのはそのためであつた。ある意味では明治一〇年代の終わりに坪内逍遙が『小説神髓』（一八八五～八六）でおこなつた、どれほど上辺を取り繕つた紳士であつても、その内側にはどろどろとした情欲が渦巻いており、その様相をありありと見えさせるのが小説家の仕事であるという主張を成就することになつたのが明治四〇年代以降の自然主義文学であつた。その代表的な作品となつた田山花袋の『蒲団』（二九〇七）の主人公は、神戸から上京してきた若い女の弟子に執着し、彼女を追うようにやつて来た恋人の男に嫉妬し、彼女が去つた後は残された蒲団にその残り香を嗅いで「性慾と悲哀と絶望」に捉えられる。面白いのは竹中時雄という主人公が芳子という弟子に性的な執着を覚えれば覚えるほど、その言動が逆に倫理的になつてくることで、彼女の恋人にも、彼の本来の仕事である牧師の道を歩むことをもつともらしく勧めるのだった。

その乖離にこそ逍遙の唱えた人間の二面性と、欲望に動かされる「真」の姿が露呈されることになる。島村抱月の評論でも「現実を現実として最も真に写さんには一切人工虚飾の分

子を擺脫するを要する、赤裸々の人間、野性、醜、描いてこゝに至れば、最も真に近づく」（「文芸上の自然主義」と述べられていたが、私小説の起点ともなる作者と主人公の極端な接近は、こうした次元における「真」を満たすための条件にほかならなかつた。もつとも哲学者の川合貞一がこうした見解に対して、いくら現実を赤裸々に描き出そうとしても「人生の一断面を描き出すより他に途はな」く、「さうして出来上がりたるものは、最早ありのまゝの現実ではなくして、作家の主観によりて着色せられた偽なる現実である」（「自然主義」『時事新報』一九〇八・五・二〇）と批判したように、摘出しようとするものが人間の醜悪さであつたところで、それが鮮明に現れているとすれば、そこにはそれを焦点化するための技巧が施されているからであり、今見たように『蒲団』にしてもそうした技巧を認めることができたのである。

花袋の『蒲団』と比べれば同じ自然主義の代表的な作品であつても、徳田秋声の『あらくれ』（一九一五）や岩野泡鳴の『耽溺』（一九一八）が前景化させているのは、物質的あるいは性的な欲求に動かされやすいために周囲との人間関係に軋轢を感じさせがちな人物の姿であり、その具体性から人間の「野性、醜」が観念的に焦点化される度合いは高いとはいえない。いずれにしてもそうした問題性を含んだ現実の模像を提示することに彼らの「真」の追求があつたのであり、そこから眺めれば外部世界を「総合」的に捉えようとする漱石の手法が人工的なものに写つたのは当然であつた。

「創作家の態度」の講演がおこなわれ、抱月の「文芸上の自然主義」など上に言及した評論の何点かが書かれた明治四一年

（一九〇八）における漱石の主要作品である『三四郎』に、自然主義と浪漫主義をめぐる議論が姿を現していることは見逃せない。「九」章で語られる、洋食屋で開かれた芸術愛好家の会の場面で、物理学者の野々宮がおこなつてゐる「光線の圧力」を計測する実験の話聞いた出席者たちが、自然に相対する姿勢が「自然派」か「浪漫派」をめぐつて意見を交わす。三四郎が熊本から上京する汽車で乗り合わせて以来、東京での知己となる英語教師の広田は「どうも物理学者は自然派ぢや駄目の様だね」と断定し、その理由として次のように語つてゐる。

「だつて、光線の圧力を試験する為に、眼文明けて、自然を観察してゐたつて、駄目だからさ。彗星でも出れば気が付く人もあるかもしれないが、それでなければ、自然の猷立のうちに、光線の圧力と云ふ事實は印刷されてゐない様ぢやないか。だから人巧的に、水晶の糸だの、真空だの、雲母マイカだのと云ふ装置をして、その圧力が物理学者の眼に見えるやうに仕掛けるのだから。だから自然派ぢやないよ」

（九）

それに対して画家の原口が「然し浪漫派でもないだらう」と疑念を呈すると、広田は「光線と、光線を受けるものとを、普通の自然界に於ては見出せない様な位地関係に置く所が全く浪漫派ぢやないか」（九）と反駁するのだつた。広田の言説に託された「浪漫派」の理念は漱石が講演や評論で述べるものと通底しており、対象を自己独自の意識作用によつて捉え、表現する主体として想定されている。「創作家の理念」で「自然派」

と「浪漫派」が対立し合っているように見えて、「其実敵対させる事の出来るのは名前丈で、内容は双方共に往つたり来たり大分入り乱れ居ります」と語られるように、この場面の議論でもこうしたやり取りを聞いたある博士が「すると、物理学者は浪漫的自然派ですね。文学の方で云ふと、イブセンの様なものぢやないか」という感想を口にし、批評家の男もそれに同意するのだった。すなわちイブセンの劇が一九世紀北欧の社会現実を写し取っている点では「自然派」であるにしても、展開を織りなす登場人物たちの行動はあくまでも作者の個的な意識によつて技巧的に構築されている点で「浪漫派」であるということである。

ここに提示されている姿勢はまさに〈F—非我〉と〈f—我〉の統合であり、あるいは後者によつて前者が括り取られる機構である。見逃せないのはここで議論されている「光の圧力」という話題自体が、こうした機構のなかで抽出された〈F—非我〉の核としての象徴性をもつことで、そこにこの作品に込められた「真」のあり方が認められる。つまり野々宮は光の圧力の研究について、「理論上はマクスエル以来予想されてゐたのです。が、それをレベデフといふ人が始めて実験で照明したので。近頃あの彗星の尾が、太陽の方へ引き付けられべき筈であるのに、出るたびに何時でも反対の方角に靡くのは光の圧力で吹き飛ばされるんぢやなからうかと思ひ付いた人もある位です」⁷（九）と語り、その真偽を問われると「光線の圧力は半径の二乗に比例するが、引力の方は半径の三乗に比例するんだから、物が小さくなればなる程引力の方が負けて、光線の圧力が強くなる」（九）という論理でその仮説が正しいことを力説する。

三四郎は熊本から東京帝大文科大学に入学するために上京して間もなく、郷里の先輩である野々宮が講師として勤務する理科大学の「穴倉」のような研究室を訪れ、そこで光の圧力を測定する装置を覗かせてもらったのだった。「九」章の議論はこの「二」章の場面を伏線としており、この作品で光圧の測定という問題に付与された重要性が示唆されている。漱石はこの問題に関する情報を野々宮のモデルである、弟子で物理学者の寺田寅彦から得ている。寺田の「夏目漱石先生の追憶」⁸（一九三二）によれば、光圧測定の実験に興味を覚えた漱石はそれに関する論文を取り寄せて勉強するなどしたようである。その成果が作品に盛り込まれている。漱石が参照したのはおそらく『Physical Review』(Vol. XVII, 1904)に掲載されたニコルス&ハルの「The Pressure Due To Radiation (放射による圧力)」で、「九」章で野々宮が語る光圧測定の歩みも冒頭近くで紹介されている。⁸しかし「彗星の尾」が太陽の反対側に向くのが光圧によるのではないかという仮説が「近頃」提示されたという野々宮の説明は事実と反している。ニコルス&ハルの論文によればこの仮説は一七世紀初めにすでにケプラーによつて出され、その後もニュートンやオイラーらによつて検討されてきたもので、決して「近頃」の学説ではない。

このズレは、『三四郎』において「光の圧力」が「近頃」の主題としての意味を与えられているところからもたらされている。すなわち「啓蒙」の英語が「Enlightenment」であるように、「光」はこの作品では開化をもたらす〈西洋〉の寓意であり、「光の圧力」とはとりもなおさず〈西洋の圧力〉を指しているからだ。反面この話題にも示されているように、彗星と太陽すなわち日

本と西洋の間には「圧力」だけでなく「引力」も存在するのであり、西洋の「引力」に引かれて近づいていくと今度は逆に「圧力」によつて弾かれるというのは、漱石自身がイギリスとの間で経験した両義的な関係でもあった。こうした両義性が込められている点でも、この彗星の話題は象徴的な比喩性を帯びている。とくにここで問題化されている「圧力」については、開国以降の近代化の過程で日本人はつねにそれに晒されてきた。この作品の主な舞台が東京帝大であるのは、〈学者〉としての居場所を失つた漱石のなかに遡及的に浮上してきた〈学問〉の場への執着をほめかすことに加えて、そこが西洋の科学や知見を吸収する中心的な場でもあったからである。

またそこでの教育も明治初期の「お雇い外国人」以来西洋人の教師に委ねられる比重が高かったが、作中でも三四郎の友人の与次郎が見せる新聞記事に「従来西洋人の担当で、当事者は一切の授業を外国教師に依頼してゐた」（十一）状態であることが記されている。与次郎は一高で教鞭を執る広田を文科大学の教師に就任させるべく運動するものの、実を結ぶことなく終わるのだった。当時の文科大学で英文学を担当していたのはイギリス人のジョン・ローレンスであったが、漱石自身がラフカディオ・ハーン（小泉八雲）の後任の講師として一年前までそこに務めていたのであり、西洋人だけによつて外国文学科の教育がおこなわれていたというのは正確な表現ではない。しかし〈西洋の圧力〉のなかに日本人が生きているという構図を浮上させるために、舞台となつている空間が〈西洋〉の浸透に晒されているという設定が求められたのであろう。

〈西洋の圧力〉を象徴する「光の圧力」は野々宮の実験の場

に限られず、彼に思いを寄せるヒロインの美禰子の身にも与えられている。野々宮の研究室を出た三四郎は池の端に立つ女として美禰子を初めて見るが、その際彼女は「夕日に向いて立つて」おり、「まぼしいと見えて、団扇を額の所に翳して」（二二）いた。「夕日」はその前の箇所でも「西の方へ傾いた日」（二二）とも表現されていたように〈西からの光〉であり、その光の方へ向かつて立ちながらそれを「まぼしい」と感じて団扇で遮ろうとする美禰子の姿は、彼女に託された近代の日本人の、〈西洋〉に向かいながらそれを圧迫としても感じる姿勢と呼応している。美禰子は英語を良くし、バイオリンにも巧みであるといった西洋的な教養を身につけた女性だが、一方では内面を雄弁には語らないために三四郎たちに謎を残しつづける彼女の言動のあり方は、彼女が〈西洋〉に合一した存在ではないことを暗示していた。その両義的な姿勢がこの登場の場面にすでに漂わされているが、さらに「光」に関わるこれら二つの場面が連続して語られていることによつて、この作品で「光」に込められた含意が示唆されているといえるだろう。

5 「圧迫」の下の日本

「光の圧力」に仮託された「近頃」すなわち近代の問題にほかならない〈西洋の圧力〉は、『三四郎』のなかでそれとして言及されてもいる。「六」章で語られる学生集会室での討論の場面では、一人の学生が立ち上がつておこなう即興の演説で、次のような問題を投げかけていた。

吾々は旧き日本の圧迫に堪へ得ぬ青年である。同時に新らしき西洋の圧迫にも堪へ得ぬ青年であるといふ事を、世間に発表せねば居られぬ状況の下に生きて居る。新らしき西洋の圧迫は社会の上に於ても文芸の上に於ても、我等新時代の青年に取つては旧き日本の圧迫と同じく、苦痛である。

(六)

この挿話的な場面での演説の内容は、作品全体の主題と関わる重要性を帯びている。『三四郎』の登場人物たちはこの二種の「圧迫」の狭間に生きていく人びとであり、とりわけ三四郎と美禰子という主要人物二人にはその相貌が色濃く、やや図式的にいえば、「新らしき西洋の圧迫」をもつばら担っているのが三四郎であり、「旧き日本の圧迫」を引き受けているのが美禰子であることになる。三四郎は旧時代の日本を象徴する熊本という郷里を脱出したことでとりあえずその「圧迫」から免れているものの、新時代が息づく場である東京で西洋の学問を学ぼうとすることでその重圧を受け取っている。その重圧は西洋からのものにとどまらず、図書館のどの本にも読まれた形跡があるのを見て驚くといった形で、日本での修学においてもすでに後発者でしかないという「圧迫」を感じているのである。一方美禰子が西洋文化を吸収することにとくに問題はないものの、そうした教養を身につけていながら、西洋的な個人主義を奉じて生きるわけにはいかない明治期の日本社会の「圧迫」に浸透されている。迷子を意味する「stray sheep」に代表される美禰子の発言が謎めいているのは、個人としての意見を明確に

語ることを自身が抑圧しているからであり、どれほど高い知性や教養を備えていても結局〈結婚〉という形でしか女性が自分の居場所を社会に確保できないという諦念が彼女を捉えているからである。

両親を早く亡くして兄と共に暮らしてきた美禰子は、その兄が結婚して独立しようとする事で孤立した境遇に追い込まれることになる。小森陽一が指摘する¹⁰ように、女性が〈独り〉で生きることが許容されない明治時代にあつては、美禰子は早晩配偶者を見つけない必要に迫られるのである。帝大講師で自身の野々宮は美禰子にとって最適の配偶者候補であつたが、彼女と結婚する意志が野々宮にいたために、結局美禰子はそれを断念せざるをえず、野々宮の妹のよし子が見合いをした相手と結婚するという形で彼女は落ち着き先を得るに至る。野々宮がもつばらよし子との関係を大事にして、美禰子と結婚しようとならない背後に想定されるものもやはり「新らしき西洋の圧迫」である。物理学者として西洋の学者たちとのせめぎ合いのなかに置かれている野々宮は、その「圧迫」に抗するべく精力を研究に注がざるをえない。中盤彼がよし子との共棲をも解消して学生時代のような下宿生活に戻ろうとするのは、その姿勢の現れであるとともに、美禰子との結婚の意志がないことの表示でもあつた。

「あの位研究好きの兄が、この位自分を可愛がつて呉れるのだから、それを思ふと、兄は日本中で一番好きな人に違ない」(五)と明言するよし子は、「穴倉」のような研究室に象徴される自身の世界に閉じこもろうとする野々宮の分身的存在でもあり、彼女が陰に陽に兄と美禰子の間に入ることで、二人の間に距離

をつくる役目を果たしている。その代表的な場面が大学の運動会の場面で、美禰子が計測掛を務める野々宮の元に赴いて嬉しそうな表情を浮かべると、よし子は負けじとその間に割って入り「二人が三人になつた」(六)という〈三角関係〉がそこに生まれていることが示唆される。したがってよし子の見合いの相手が美禰子に譲られることになるような結末は、美禰子の接近を拒絶したことへの野々宮からの象徴的な償いとしても眺められるのである。

野々宮がよし子との間で「この兄妹は絶えず往来していないと治らない様に出来上つてゐる」(六)と記されるような、近親相姦的ともいえる関係をもっていることは、野々宮の内にある退行的な心性をほめかしている。エーリツヒ・フロムは近親相姦的願望の基底にあるものが、性的欲求というよりも「自分の出所と縁を切りたくない願望」(鈴木重吉訳、以下同じ)や、「自らを無力化」するものによつて「破壊されはしないかという恐れ」であることを挙げている(『悪について』¹¹)¹¹が、こうした願望は野々宮のなかにもうごめいているものである。自己を「無力化」するかもしれないものは、この作品に底流する「西洋の圧迫」であり、それに抗しつつも一方では分身的存在である妹のよし子との関係を密にすることによつて「自分の出所と縁を切りたくない願望」を満たしている。またフロムは別の箇所で「自分の出所」を「子宮」になぞらえてもいるが、野々宮が日々を過ごす「穴倉」のような暗い研究室は、まさに子宮の暗喩にほかならなかつた。

「旧き日本の圧迫」と「新らしき西洋の圧迫」は後者にやや比重をかけたつともこの作品の中心的なFをなし、両者の狭

間で日本の青年たちが生きざるをえないというのが、この作品に込めた漱石の「真」にほかならない。また儒教的な倫理観に支配された旧時代と個人主義に傾斜しつつある西洋志向の新時代の狭間に置かれているものが、個別の人間にとどまらず日本という国自体に敷衍されることはいうまでもない。

美禰子が口にする「stray sheep」という言葉にしても、自身と三四郎に照応するとともに、明治期の日本にも該当する表現であることが作中に示唆されている。この新約聖書にちなむ言葉¹²は一人が広田や野々宮とともに菊人形を観に行つた際に口にされたもので、三四郎はその真意を測りかねるのだが、数日後美禰子から川縁に二匹の羊が寝た姿を描いた葉書をもらい、その二匹が自分と美禰子を指すことを知つて喜ぶ。葉書の図では、小川の向こうには「大きな男が洋杖ステッキを持つて立つてゐる」ところが描かれており、さらにその「大きな男」が「西洋の絵にある悪魔デビルを模したものであるところから、この構図に日本と西洋の関係の寓意がはらまれていることが察せられるのである。

もともと羊は群をなして動く習性が強い動物であり、集団主義的な行動を取りがちな日本人の比喩をなす。しかし新訳聖書の迷い子となった羊が、集団を離れることで進むべき道を見失つた存在であることは、美禰子と三四郎がやはり〈群〉から離れた単独者の孤立をはらんだ者たちであることをほめかしている。事実三四郎は熊本の郷里から離れて上京したものの、東京でも自分の居場所を見出しかねており、また美禰子は西洋風の教養を身につけた知的な女性である一方で、すでに両親の庇護をなくして、単独的に生きざるをえない境遇に

置かれている。彼女自身はそれを引き受けうる膂力を備えているものの、社会が未だそれを肯う段階にないために、結婚によつてその境遇を解消することを迫られているのだった。

このように見ると美禰子と三四郎という「羊」が離れてしまった〈群〉とは、旧時代的な価値観に支えられた共同体としての〈日本〉のことであることが分かる。したがつてそれを起点としていえば、葉書に描かれた「羊」は江戸時代という旧時代から強引な離脱を図つて近代化を遂げてきた明治日本にも見立てられることになる。維新以降の近代化が息せき切つておこなわれたために表層的な開化にとどまつているという漱石の批判（「現代日本の開化」一九一一）は誰もが知るところだが、それは前近代と近代との間に円滑な連続性をつくることのできなかつたために、近代が〈孤児〉化してしまつたということでもある。加えて葉書に描かれた、小川の向こう岸に立つ「悪魔」^{デヴィル}を思わせる「大きな男」に当たる存在は、作中での美禰子と三四郎の置かれた状況では具体的に想定し難い以上、この二匹の羊はやはり西洋列強との対峙のなかにある同時代の日本に転じていく象徴性を付与されているといえるだろう。またその前提として、三四郎が熊本という〈田舎〉から東京という〈都会〉へ移動していくという設定自体が、前近代から近代への展開の比喩として配されていることは明らかである。

それは渋川玄耳に宛てた書簡（一九〇八・八、日付不詳）に記された作品の構想からもうかがわれる。ここで漱石は「三四郎」の他に「青年」「東西」「平々地」といった題も候補としていたことを述べた後に、着手した作品の概要を以下のようにまとめている。

田舎の高等学校を卒業して東京の大学に這入つた三四郎が新しい空気に触れる。さうして同輩だの先輩だの若い女だのに接触して、色々に動いて来る。手間は此空気のうちに是等の人間を放す丈である。あとは人間が勝手に泳いで、自ら波瀾が出来るだらうと思ふ。さうしてゐるうちに読者も作者も此空気にかぶれて、是等の人間を知る様になる事と信ずる。

ここでははつきりと「東京」と「田舎」が新旧の対比のなかに位置づけられているが、さらにそれを表現する「新しい空気」を含めて「空気」という言葉が三度も使われていることは重要である。「空気」は先に触れた「創作家の態度」のなかでいわれていた「気分」と近接する言葉であり、ここではもつぱら主体に内在するものとして捉えられていたこの状態を、それをもたらず契機としての外部世界から表現した言葉と見ることが出来る。気分が自他の間で相互浸透する性質をもつ以上、東京の「空気」のなかを泳がされる三四郎は当然その浸透を蒙ることで、自身の気分をももたらしているはずである。そして「新しい空気」と簡単に記されているその「空気」は決して単純に〈新しさ〉によつて括られるものではなく、これまで見てきたように二重の「圧迫」を混在させた重さによつて色付けられていた。その重さを浸透させることによつて、三四郎は上京後も動的な行動とは無縁のまま過ごしていき、美禰子に対しても積極的な接近を取ることができないのである。また美禰子にしても、明治という時代の空気の支配力のなかに生きざるをえない人物であつた。

それによつて三四郎と美禰子はともにこの作品において、旧時代と西洋という二つの「圧迫」のなかにたゆたつている明治日本の寓意として意味づけられることになる。そして葉書に描かれた、小川の向こう側で「大きな男」が「洋杖ステッキを持つて立つて」いる構図は、維新以降の対西洋の關係全般の比喩をなすとともに、もう少し作品が書かれた時代に引き付けられる文脈をもつている。すなわち小川が〈海〉の比喩であるとすれば、日本が面している太平洋の向こうに位置するのは〈アメリカ〉であり、この凶柄は日露戦争後の日米關係を表象しているともいえるからである。

アメリカは日露戦争時には両国の間に入り、ポーツマス講和条約を成立させる仲裁的な役割を担ったが、戦後はロシアに勝利した日本を脅威と見なすところからいわゆる「黄禍論」を生みだし、日系移民への排斥運動が顕在化していった。明治三九年（一九〇六）一〇月にはサンフランシスコ市当局が日本人の学童を隔離するという措置が取られ、日本政府がこれに抗議するという事態が生じた。これに対してはルーズヴェルト大統領の要請を受けて市当局が差別的な措置を撤回する一方、日本は移民を自発的に制限するという協定が結ばれて一旦は解決を見たものの、その後も折に触れて移民に対する差別問題は噴出することになる。翌明治四〇年（一九〇七）九月にはシアトルで移民排斥運動が起こり、一〇月にはサンフランシスコで日系人の洗濯店が暴徒に襲撃され、「洋杖ステッキ」を想起させる「鉄棒」で洗濯機が破壊され、家人や雇い人の生命が危機に晒されるといふ事件が起こっている。

中国大陸においては戦争中に計画されていた南満州鉄道（満

鉄）に対する日米共同経営の提案を日本側が拒絶したことでアメリカの反感を招き、戦後も満州での日本企業の活動に対する優遇措置を取るなどによつて、アメリカの態度を硬化させていった。『三四郎』が書かれた明治四十一年（一九〇八）にはアメリカとの間に特筆すべき事件は起きていないものの、ロシアへの勝利を得たことの代償として戦後アメリカをはじめとする西洋諸国の警戒と反感も掻き立てていたのであり、そうした「圧迫」が三四郎の生きる時代の「空気」の一要素をなしているのである。

6 「それ」という空気

「空気」と「気分」は自他の相互浸透を含蓄する近似した概念でありながら、漱石の内では微妙な差違が立てられている。「作家の態度」でいわれる「気分」はあくまでも「自己自己の気分」であり、それが「非我」としての外部の対象に込められることによつて、象徴的な意味を帯びることになるのだ。一方「空気」は基本的には外的な環境であり、それが主体の内部に浸透することで、彼ないし彼女の感情生活の基底すなわち「気分」が形成されることになる。

『三四郎』は作者自身が語っているように、同時代の空気を作中人物に託すことによつて成り立っており、その企図は満たされているといえるが、ここには近接する時期の作品群からの方向転換が明瞭である。つまり『二百十日』（一九〇六）『野分』（一九〇七）『虞美人草』（一九〇七）といった東京朝日新聞社入

社の前後に書かれた作品の基調をなしていたのは、物質的な功利主義を嫌悪する漱石の「気分」であり、それは彼一人の独占物ではないにしても、やはりあまりにも個人の内面に偏ったモチーフの具現化であった。これらの作品が高い評価を得にくいのも、作者個人の道義的な倫理観のなかで自己完結している性格が顕著だからだが、『三四郎』はこうした浪漫的ともいえる内面性の過剰さを払拭し、時代の空気のなかに人物を泳がせるようにして描くという手法によつて、出発時に標榜されていた「写生」的な側面を取り戻している。

それを端的に物語っているものが文体の変化である。『草枕』（一九〇六）も含めてこの時期の作品を特徴づけているものは漢語を多用した美文だが、それはその文体が世俗を相対化する装置だからであった。たとえば次のような叙述である。

只まのあたりに見れば、そこに詩も生き、歌も湧く。着想を紙に落さぬとも瑣鏘の音は胸裏に起る。丹青は画架に向つて塗抹せんでも五彩の絢爛は自から心眼に映る。只おのが住む世を、かく観じ得て、霊台方寸のカメラに澆季溷濁の俗界を清くうららかに収め得れば足る。

（『草枕』）

紅を弥生に包む昼たけなわ酣なるに、春を抽ぬんずる紫の濃き一点を、天地の眠れるなかに、鮮やかに滴したたらしたるが如き女である。夢の世を夢よりも艶に眺めしむる黒髪を、乱るゝなと畳める鬢びんの上には、玉虫貝を冴々と董たけに刻んで、細き金脚きんあしにはつしと打ち込こみ込んでゐる。

（『虞美人草』）

前者に語られているのは「詩」や「歌」に求められる脱世間の境地であり、後者に連ねられているのはヒロイン藤尾の美しさの修辭だが、美文の機能は両者の間で対照的である。『草枕』における詩歌や絵画といった芸術表現はそれ自体が世俗の重圧を軽減する道具であるのに対して、『虞美人草』の藤尾は世俗的な我執と虚栄心をはらんだ女性であり、そうした女性が漢語の多い美文によつて構築される時空に生かされることは、彼女がそこで断罪されるべき存在であることを予示することになる。過剰な修辭によつて飾られることが、彼女の未来に待っている悲運を際立たせる前提になつていたのである。

〈風流人〉として自己を周囲から差別化するために書かれたかのような初期の『木屑録』（一八八九）が漢文で綴られていたように、もともと漱石にとつて漢文的世界は日本の近代から距離を取るための手立てであり、その色合いが強い作品ほど功利主義社会を揶揄的に眺める作者の眼差しが明瞭であった。今挙げた作品群はまさにそうであったが、『虞美人草』の失敗を経て漱石は新聞を舞台とする小説作者としての方法と自覚を身につけたようである。

うとくとして眼が覚めると女は何時の間にか、隣の爺さんと話を始めてゐる。この爺さんは慥たしかかに前の駅から乗つた田舎者である。発車間際に頓狂な声を出して、馳け込んで来て、いきなり肌を抜いだと思つたら背中せなかに御灸の痕が一杯あつたので、三四郎の記憶に残つてゐる。

こうした叙述で始まる『三四郎』の文体は『草枕』や『虞美人草』よりも平俗であり、書き手の「我」を抑えつつ対象としての「非我」の世界の様相を捉えることに比重がかけられている。その「非我」は時代の空気を浸透させた人物たちの行動や内面であり、それを物語の布置のなかに位置づけることによつて「非我」の世界の「真」を浮かび上がらせることが目指されていた。こうした姿勢に貫かれている点で『三四郎』はいわば漱石の「則天去私」の起点となる創作であつた。

この作品で意識的に取られている、時代の空気のなかに登場者たちを泳がせるようにして描くという方法は、次作の『それから』(一九〇九)にも色濃く現れている。三年前に友人に譲つた女性と再会することをきつかけとして彼女との交わりを復活させていき、結局友人から彼女を奪い取るに至る顛末を内容とするこの作品で、展開の契機となつているのは主人公の代助の気分的な変化である。すなわち執筆時と同じ明治四二年(一九〇九)という時間的設定のなかで、主人公の代助は友人平岡の妻となつている三千代と再会後接触を深めていくにつれて、三年前になぜ彼女を平岡に譲つたのかを訝しく思うようになるが、それは三年前の行為が彼の内の気分に促されるようにしてなされたために、その気分から脱落している現在の時点ではその過去の行為を位置づけることができなくなつてきているからである。代助は三年前の春に、それまでその兄を介する形で交わりのあつた三千代を平岡に譲り、新橋で別れたのだったが、その判断は「今日に至つて振り返つても、自分の所作

は、過去を照らす鮮やかな名譽であつた」(八)と述べられるような昂揚感とともにおこなわれた。その一方で「何処かしらで、何故三千代を周旋したかと云ふ声を聞いた」(八)という疑念が今は頭を擡げているのである。

中盤の「十」章では代助の気分的な状態について次のように描出されている。

彼の今の気分は、彼に時々起る如く、総体の上に一種の暗調を帯びてゐた。だから余りに明る過ぎるものに接すると、その矛盾に堪えがたかつた。擬宝珠の葉も長く見詰めてゐると、すぐ厭になる位であつた。

この「暗調」をもたらししている一因は、父の得に佐川という知己の娘との政略的な結婚を強く勧められている状況であつたが、このくだりにつづけて「その上彼は、現代の日本に特有なる一種の不安に襲はれ出した」(十)と記され、その「不安」の根源にあるものとして「日本の経済事情」が挙げられているように、この時期の日本の経済的沈滞という「空気」が代助の気分の一端をなしているのである。

ここではこれまでにも眺めた、外部の「空気」が主体に浸透してその「気分」をもたらすという因果関係が現れている。代助を取り囲んでいる「日本の経済事情」は、明治四〇年(一九〇七)一月二〇日の株式の暴落から急速に悪化していつた。同年一〇月にはアメリカでも株式の暴落に端を發する恐慌が起こり、それがヨーロッパにも波及すると世界恐慌の様相を

呈し、日本もあらためてその衝撃に晒された。生糸、綿糸、綿織物といった主要な繊維製品の輸出が激減し、日露戦争後勃興していた製粉、製糖、造船、海運といった業種も大きな打撃を受け、農家も恐慌の波に呑み込まれた。明治四一年（一九〇八）七月に第二次桂太郎内閣が発足した際には、桂はその政綱のなかで「政費年々膨張して、収支相償はず」という状況の上に輸入超過の状態が止まらず、民間では企業の破綻が相次いで「商工業は破綻して恐慌の極に達し金融全く杜塞して破産相続く」という事態に陥っていることを訴えねばならなかった。明治四二年もこうした状況の連続のなかにあつたが、それが代助が平岡とのやり取りのなかで「日本国中何所を見渡したつて、輝いてる断面は一寸四方も無いぢやないか。悉く暗黒だ」（六）と断言する背景をなしている。

一方代助が三千代を平岡に譲つた三年前に当たる明治三九年（一九〇七）は、日露戦争の戦勝の余韻がまだ残るとともに、鉄道の国有化や南満州鉄道（満鉄）の設立を呼び水とする企業熱の昂揚が社会を活気づけていた時期であつた。田山花袋は『東京の三十年』（一九一七）でこの年を回想して「償金は取れなかつたが、社会は戦勝の影響で、すべて生々として活気を帯びてゐた」と記している。紙一重とはいえ大国のロシアと戦つて負けなかつたことは日本人に強い自信を与え、「東洋人種の保護者」としての「国民の自覚心」が生まれていることを寿ぐ論調（『太陽』明治三九年二月臨増号）も見られた。「過去を照らす鮮やかな名譽」として記憶されている三千代の平岡への「周旋」がおこなわれたこの年の春に漱石自身は『坊つちやん』を書いているが、この作品の主人公も同僚のために教頭とその腹

心的な教師に私的な制裁を加えて、勤め先の中学校を去るといふ、自己犠牲をはらむ（英雄的）な行為をおこなっている。周囲との衝突を辞さない彼の威勢の良さにはやはり戦勝の昂揚感が浸透していたが、代助の三年前の行為もこうした昂揚した空気の感化によって導かれた側面をもつていたと考えられるのである。

そのため代助は三年後の現在から振り返つて、その時の判断を逆に訝しいものとして受け取らざるをえない。作品の表題である「それから」はこうした彼の意識のあり方を巧みに暗示しているといえるだろう。つまり代助が平岡と再会した際に「それから、以後どうだい」（二）という問いを發するように、この表題は端的には（三千代と別れてから）の時間的経過を意味するが、その起点が「それ」という曖昧な形でしか名指しえないのは、とりもなおさずこの大胆な決断の根底にあるものがそれだけ曖昧な気分的状態だからである。周知のようにフロイトは自我の下層にある無意識の層を「エス」と称したが、「エス」はドイツ語の「それ」であり、「自我とエスの間に明瞭な境界はなく、自我は下の方でエスと合流している」（中山元訳、『自我とエス』¹³）と述べるように、人間の自我がつねに意識の下層でうごめいている欲望や衝動の備給を受けることで、可變的な形で成り立っているという認識をもつていた。

漱石の蔵書には原書でも英訳でもフロイトの著作はなく、フロイトの言説をそれ自体として読んでいた可能性は乏しい。しかし自我を身体的な次元で捉えるフロイトの着想は漱石が影響を受けたウィリアム・ジェームズとの類縁をもっている。両者に共通するのはともに人間の自我が外部的な存在の浸透に

よつて変容を蒙る相対的な概念でしかないということ、その外部的存在をジェームズが社会的空間的な地平で想定するのに対して、フロイトはもっぱら個人の内面の深層に求めている。しかし人間の欲望や衝動はいずれにしてもその対象が外部に存在するからこそ喚起されるのである以上、こうした「エス」の内実も外界の感化や暗示を契機として生まれているといつても誤りではないだろう。

代助の意識的推移は『文学論』などで漱石が述べるFの変容の論理と合致している。三年前の彼のFは浪漫的道義心の発露にあり、それをもたらしていたものが戦勝による昂揚感という外部世界のS（刺激）であつた。「空気」としての曖昧さをはらむこのSないし暗示にほとんど無意識のうち浸透されることによつて、三千代の「周旋」という行為が遂行されていた。しかしそのFは三年間の時代的変容によつて消え去り、「自然」として意識される内的欲求への忠実さという新たなFに促されるとともに、実家からの結婚の要請という具体的なSがその促しを強めることで、三千代を取り戻すという判断に代助は導かれていたのである。

この「自然」への回帰という主題が『それから』の中心部分を占めていることは、代助がこの言葉を繰り返し意識に上らせる叙述によつて明瞭である。「十四」章で代助は人妻となつてゐる三千代との関係を深めるか否かの選択について「自然の児にならうか、又意志の人にならうか」という迷いを浮かべせ、嫂の梅子に縁談を断る意向を示した後、「今日始めて自然の昔に帰るんだ」という決意を「胸の中」で響かせる。奇妙なのはかつての三千代との交わりから別れに至る経緯を現在では納

得しかねているにもかかわらず、逆にそれが「自然の昔」として捉えられていることである。この逆説も、それが彼の個人的な主体性のなかだけでおこなわれたのではなかつたことを考えれば理解することができるといえる。これまで見てきたように、それは多分に時代の空気に同調することによつて生み出された成り行きであり、その意味で「自然」な性質を帯びていた。だとすればその「自然の昔」に帰るためには、再びこの時代に流れている空気に自分を開けばよいことになるのである。

ここで代助が「帰ろう」としている「自然」という言葉には、巧みに重層的な意味が込められている。それは自身の意識の促しに逆らわないという意味での「自然」さであるとともに、同時代の「自然主義」の作家たちが摘出しようとしていた、人間の深奥に渦巻く欲望や情念の赤裸な動きとしての「自然」とも連携するのである。長谷川天溪が描くような「幻滅時代」としての色合いを日露戦争後の社会は強めていったが、それは国家としての自律と独立を西洋列強に対して確保するという目標の実現に国民一人一人が献身するという福澤論吉的な観念の束縛が低減していき、個人の内的な欲求にしたがつて生きる生き方があらためて浮上してきた流れでもあつた。『三四郎』でも話題となつていた「浪漫派」と「自然派」のせめぎ合いは、『それから』では代助個人のなかに仮構されている。彼が三年前にしたことは、彼のなかで高まっていた道義心による「浪漫派」的な所行だったのであり、明治四二年の現在では自身の内的な欠如感を満たそうとする「自然派」的な選択を取るところへ移行しているのである。

しばしば指摘されるように¹⁴、代助の三千代への働きかけが

彼女への〈愛〉によるものであるかどうかは疑わしい。彼を苦しめているものは現在の自分が〈不自然〉な生のあり方に放置されていることであり、そのため彼は寝る時にも自分の心臓の鼓動を確認するような漠然とした不安感に捉えられている。その核にあるものとして〈三千代の不在〉を見出しているのがこの作品における展開の軸であり、その〈不在〉が自分を苦しめる〈不自然〉さの源泉であるという論理によつて、代助はそれを解消する行動にのめり込んでいく。それは紛れもなく同時代の自然主義との共鳴をはらんだ造型だが、またそれが作者自身の生活とは関わりなく、時代の空気を「総合」するよう虚構的につくられた主人公に託すところに、「小生は小説を作る男である」（『田山花袋君に答ふ』一九〇八）と自認する漱石の、反自然主義者としての面目が現れていたのである。

註

- 1 漱石は「写生文」（二九〇七）のなかで、大人が子供を眺めるような眼差しで外界を「客観的」に描いた文章を「写生文」とし、「西洋の傑作として世にうたはるゝものゝうちに此態度で文をやつたもの」の例の一つとして「オーステンの作物」を挙げている。
- 2 ゴールドスミスの『ウェイクフィールドの牧師』については、松岡陽子マックレインはその主人公の性格の楽天的な素朴さが、我執を離れた「則天去私」の境地に通じるものではないかとしている。ちなみに松岡によれば、漱石は牧師の娘であったオースティンの伝記的な事実についてはほとんど知らず、そこから彼女を女性一般の地平に置くことによる思

い違いをしている点もあるという。

- 3 William James "The Principles of Psychology Volume 1", Dover, 1950 (1890).
- 4 オットー・F・ボルノウ『気分の本質』（藤縄千艸訳、筑摩書房、一九七三、原著は一九四二）。ボルノウはハイデッガーの「外から」生ずるのでも「内から」生ずるのでもなく、世界の中にあるものの様態として、常に、この存在そのものから生じてくる（『存在と時間』）気分の特質を重視し、それを人間の「精神生活の最下層」をなす基底として捉えている。
- 5 森鷗外は明治三十一年（一八九八）五月から翌三十二年（一八九九）九月にかけて『めざまし草』にフォルケルトの『美学上の問題』を『審美新説』として翻訳しているが、感情移入美学の紹介が本格的になされるのは明治三十八年九月にドイツ留学から帰国した島村抱月の活動によつてである。「囚はれたる文芸」（『早稲田文学』一九〇六・一）「自然主義の価値」（『早稲田文学』一九〇八・五）などで、人間と外界を結びつける契機としての「Stimmung」（情趣、情調、気分）のなかで自他の合一が達成されるという論理を展開し、「新自然主義」の先鞭をつけた。本論で述べているように漱石は決して自然主義と疎遠だったのではないのである。こうした考え方に影響されている可能性は十分にある。なお感情移入美学の紹介については主に権藤愛順「明治期における感情移入美学の受容と展開——「新自然主義」から象徴主義まで」（『日本研究』第43号、二〇一一・三）を参照した。
- 6 なかでも漱石にも影響を与えていると推される感情移入美学の紹介者の一人である島村抱月の言説は、漱石のそれとかなり重なる面がある。抱月は自然主義と写実主義を区別し、後者が自然の外形の模写にとどまるのに対して、前者は「単に自然といふ以上に或る条件を加へたものを、単に模写といふ以上の或る方法で写すもの」であるとし、「主観

の情趣」によって自然の本質を捉えることを目指すという論を提示している（「文芸上の自然主義」）。これは主体の気分に浸透された外界の対象を描くという漱石の趣旨とも連携し、また「情趣」も「気分」も同じ「Stimmung」の訳語である。また情趣による自然の把握という姿勢は一種の象徴主義に傾斜することになり、田山花袋も「象徴派」が「自然派」から「産れ出た真珠のやうなもの」に譬えている（「象徴派」『文章世界』一九〇七・二〇）が、本論でも引用したように、漱石も基本的に表現を主体の気分の象徴として捉えている。ただ自然主義の作家たちが、作品が象徴するものが人間の内的な生命であるとするのに対して、漱石はむしろ人間と外界の関係が作品に象徴されると考えており、そこに両者の差異があるといえるだろう。

7 この引用は春陽堂から明治四二年（一九〇九）五月に刊行された単行本によっている。『朝日新聞』初出による全集版では「始め気が付いたのは、何でも瑞典か何処かの学者ですが。あの彗星の尾が、太陽の方へ引き付けられべき筈であるのに、出るたびに何時でも反対の方向に靡なびくのは変だと考へ出したのです。それから、もしや光の圧力で吹き飛ばされるぢやなからうかと思ひ付いたのです」となっている。単行本版で挙げられている「マクスエル」つまり物理学者のJ・C・マクスウェルはイギリス（スコットランド）人であり、「瑞典か何処かの学者」というのは曖昧な表現である。単行本を出す際に記述を詳しくしたのは、これが物理学の話題として〈近年〉探求の対象となつていてという印象を高めるためと考えられるが、この修正自体が光圧の測定という話題に込められた象徴性の大きさを物語っている。

8 ニコルス&ハルの実験については池野順一「光放射圧による微粒子操作——三四郎の見た光の圧力とは？」（計測自動制御学会 第15回センシングフォーラム資料、一九九八）を参照した。

9 『東京帝国大学五十年史』（下巻、一九三二）による。

10 小森陽一「漱石の女たち——妹たちの系譜」（『文学』一九九一冬）。

11 エーリッヒ・フロム『悪について』（鈴木重吉訳、紀伊国屋書店、一九六五、原著は一九六四）。近親相姦への傾斜についてはフロイトの理論がよく知られるが、現実にはフロイトが問題化するような母子間の性的関係よりも、きょうだい間の関係の方がはるかに多いとされる（ロバート・スタイン『近親性愛と人間愛——心理療法における「たましい」の意義』小川捷之訳、金剛出版、一九九六、原著は一九七三）。

12 「stray sheep」の挿話が新約聖書にちなむことはよく知られているが、この語自体は新約聖書には見られず、ヘンリー・フィールディングの『トム・ジョーンズ』（一七四九）に初めて出てくる言葉である。捨て子として生まれたトム・ジョーンズが恋人との結婚に至るまでの軌跡が描かれるこの作品で、「stray sheep」という言葉は主人公ではなく、彼と肉體関係をもつことになるウォーターズ夫人という女性によって口にされている。彼女は高い教養をもちながら、それがわざわいして周囲の怨嗟を買ったりする女性であり、その自身について言われたこの言葉にはやはり単独的な孤立が含意されている。

13 引用はジークムント・フロイト『自我論集』（竹田青嗣編、中山元訳、ちくま学芸文庫、一九九六）による。なお『自我とエス』の初出は一九二三年である。

14 石原千秋「反II家族小説としての「それから」（『東横国文学』19号、一九八七・三）では代助の「過去」の恋がまさに「現在の関係」から逆算されたものである」とし、現在の自己を肯定しようとする意識が過去を虚構化しているとされている。また中山和子「それから」——〈自然の昔〉とは何か（『國文学』一九九一・一）では「彼はそれほど三千代を愛していたか」という疑念が投げかけられ、三千代と彼の兄を介した関

係が崩れたことが「平衡を失った」と記されるのも、「それほどの情熱を持ちえなかったことの粉飾にすぎまい」と述べられている。

事象との邂逅——竹中郁の初期詩篇における感覚についての断片的覚書

陶山大一郎

1

飄々、軽快、平明、向日的——竹中郁（二九〇四—一九八二年）の詩を形容するに際しては、これらの語が詩人の生前から今日に至るまでしばしば用いられている。彼がほぼ終生を暮らした海港都市神戸の白砂青松にも喩えられるその〈明るさ〉は、とりわけ初期の幾篇かを読む際の印象として、ごく自然に看取されることだろう。実際にそこでは、日常のうちで眼にした事物や出来事が、都会的な機知——これも竹中の詩を語る際には多くの場合用いられる語である——を伴いつつ軽妙に描かれている。たとえば第一詩集『黄蜂と花粉』（二九二六年）の冒頭を飾る「撒水電車」や、同詩集に収められている「氷菓」は以下のとおりである。

この移動噴水は
懶い午睡をさましてゆく

見よ！

颯爽と

街路の篠懸樹は整列した¹

こんな冷たい接吻があるものか
それにうつつかりしてゐると
対手は夢のやうにとけてしまふ
はかない恋の一時だ！²

昼間の街中を通り過ぎる散水車や、整然と立ち並ぶ街路樹のプラタナス、あるいは束の間の心地よい冷ややかな触感もたらずアイスクリームといった、ごく身近な事物が、詩人にとつては新鮮さを惹き起こしつつ一つの出来事として立ち現れてくる。それらの情景には、おそらく詩人のみならず都市生活者の多くがすでに馴染んでいたはずであるが、偶然接した折に感知しえた新たな相貌を見逃さず、なおかつ読み手にとつても違和感を与えぬ平明な表現で提示するさまが、この二篇だけでも確認される。あるいはまた、引用した「撒水電車」に続く「庭」では、その〈明るさ〉がより具体的に現れているともいえよう。

日光をあびた庭の風景は

寢室の窓から躍りこむ

夏の朝！

ぼくの寢台の白布のうへに

庭の樹々が青々と染みついた³

陽光に彩られた庭の景色と、それを映し出す「白布」^{シヤッ}。画布といった、絵画にもなぞらえられる事物間の関係が、「日光」^{ひかり}のもたらす明澄性のもとに視覚的与件として描き出される。「寝室」というごく個人的な場における光景は、「夏の朝」の爽やかさとともに、白と青を基調とした〈明るさ〉のうちで、その一過的な相において捉えられている。また、五つの語に付されたルビ——この所作は、とりわけ初期詩篇では特徴的で、第四詩集『象牙海岸』（一九三二年）と第五詩集『署名』（一九三六年）では、誌篇と章の題名および数字を除くすべての漢字におこなわれる徹底ぶりである——によつて視覚的にも注意を引きつつ、事物と同様の身近な言葉が、改めて清新さを吹き込まれているかのようである。

ところで、友人であつた稲垣足穂が一九三六年に著した竹中に関する文章では、詩に関する細かい解説はおこなわず、主にその人柄について語るとする体裁がとられているものの、竹中の詩を理解するうえで示唆的な指摘がなされていると考えられる。都会的な洒脱さの感じられる竹中の詩を揶揄する人々に対し、彼らが逸しているのは、「その作品を作り出す郁さんその人、その周囲、郁さんに詩を作らせる事象と郁さんのそれに對する取扱ひ方」という「デリケートな問題」であると足穂は断言する。そして、

〔……〕硝子窓に映つてゐる夕雲の拭き消すだの、縄跳びをし

てゐる女の子は球の中に入つてゐるだの、イナビカリのした空に不思議な世界が見えただの、又、闘牛の手が紅いリボンを脚に纏まれてツンのめめるの、それからこの二三月前には燕の来る三等郵便局だの、さういふ詩を読むと、かういふ事を書かせては、第一人者やなと思ふ。

としたうえで、これを堀辰雄の散文と並んで「すこぶる注目すべき事」とみなし、「他の者がうっかり眞似したら怪我をする」ものだとし記している⁴。ここでは堀の散文として何が念頭に置かれているのかは明示されておらず、竹中の詩に關しても具体的な引用がなされているわけではないため必ずしも確定はできないが⁵、少なくとも、日常の場面で眼にした何気ない対象をモチーフとする際の、詩人の手つきの特異性に注視すべきことがわかる。

足穂のいう「事象」と、詩として生成される言葉とが、ある關係を取り結ぶことを可能にする契機とは、前者の「取扱ひ方」のうちで作動する作り手自身の感覚を以て他にはあるまい。そしてすでに挙げた詩篇でも確認しうるように、竹中の詩においてそれは、とりわけ視覚による把握というかたちで現れている。だが、その性質上、他の詩人や作家に対して模倣を峻拒することとなる感覚とは、単に作り手の独自性を示す弁別的な徴として機能するに留まらず、当人にとつても同様の峻拒を呈するものと化す可能性はないのだろうか。とはいえそれは、時の経過とともに生じる作風の変遷⁶や、それに呼応する関心の多様化⁷というかたちで結果的に回避されうるような、マンネリズムへの危惧というのではなく、むしろ詩を創り出す行為その

ものにおいて働く根本原理のようなものとして、竹中の場合には捉えることのできる事態であるように思われる。そしてこの点において、〈明るさ〉にまつわる様々な形容が図らずも喚起してしまう平板な印象とは別の相貌が、『象牙海岸』へと至る初期詩篇のうちに垣間見えることとなる。それは、「事象」との新たな邂逅をいかに実現するのかという課題にまつわるものと、ひとまずは考えられる。

2

『黄蜂と花粉』という書名自体が明示しているように、最初の詩集に収められた数篇には、外界の事物間に見出される、親和的とも呼びうる結びつきが扱われているように感じられる。竹中の代表作としてもしばしば引かれる「晩夏」は、そのうちのひとつといえよう。

果物舗の娘が

桃色の息をはきかけては

せつせと鏡をみがいてゐる

澄んだ鏡の中からは

秋がしづかに生れてくる。⁸

吐く息の「桃色」と「鏡」の反映という光学的な要素の結びつきから、それらと本来は直接の関連を持たないであろう「秋」

の現出へと至る過程は、さほどの違和を感じさせることもなく読み手へと提示される。ここでもまた、偶発的な日常の一齣が詩人の視線によって捉えられているのであるが、その視覚のうちでは、個々の事物の間に新たな関係が設定されているともいえる。後に触れるように、この詩に読み取れるような事物の結びつきに関してはシュルレアリスムとの比較も検討しうるのだが、その点は今おくとして、まずは竹中の初期詩篇における事物の現れの傾向を概観しておこう。

事物間もしくはは事物とそれを把握する者との間の親和的な関係性という点に関連するものとして、とりわけ竹中の詩において頻繁に用いられる手法は、擬人化である。すでに引いた「撒水電車」では、散水車が午睡を醒ますものとして、またプラタナスがその通過に沿うかたちで「整列する」ものとして、それぞれ捉えられており、また「氷菓」でも、当の対象は「対手」と呼ばれ、食する者の口へのその接触は「接吻」にも喩えられていた。『黄蜂と花粉』にはこれらと同種とみなしうる表現手法が散見される。たとえば「夕暮」や「花市」などはそれに当てはまるだろう。

みんな一日の仕事がすんだ

お太陽さまも家へ帰った

さて 夜になると

風さへ軽い洋杖をついて

散歩に出かけにやつてくる。⁹

雑鬧ひとごみの中で

かよわい呼吸をきらしながら

花々は買手をまつてゐる

咲ききらない愛嬌を口許くちぐちにためて

薔薇あかりが一輪

灯あかりの方にむいてゐる¹⁰

太陽や風、花といった自然物が擬人化されているこれらの詩には、端的に詩人の側からの共感に近い親密さが漂っている。この他にも、「川」（「踊り疲れて／はだかでねた／若い女」¹¹）や「月夜」（「蝙蝠がいつびき／月の出しほに賭博場へでかけた」¹²）といったわずか数行の詩篇に同様の感覚が働いており、それらは総じてアントロポモルフイックな視線であるといえる。

第二詩集『枝の祝日』（一九二八年）以降においても、擬人化の手法による類似した傾向の詩篇はいくつか認められる。シヨウウインドウに映った「日傘パラソルの女」——通りを歩く女性の反射像とも、「飾シヨウウインドウ窓」越しに見えるマネキンの姿ともとれる——が、通過する電車の音の振動により「身体からだ中でしばらく笑った」とする光景（「街角」¹³）や、「死んでゐる吸入器」を前にして、かつての恋人Ⅱ「貴女あなた」の姿が連想される過程（「吸入器」¹⁴）などに現れる、無機物と有機物との等号化は、その代表例である。

擬人化とは異なり、捉えられた事物が他の事物へと重ね合わされる隠喩的な表現を用いたものとしては、とりわけ第一詩集に読まれる、「だまつて この羽毛うもに埋れてゐやう／きれいな

白鳥の羽交締だ！」という「雪」¹⁵が、詩人にとって親和的な関係性をなしているものとして挙げられる。また、パリを中心にヨーロッパに遊学していた時期（一九二八年三月—一九三〇年二月）に作られた断章的作品のひとつ、「エツフェル塔」（第三詩集「一匙の雲」（一九三二年）所収）に簡潔に記されている、楽器としての人工の建造物（エツフェル塔）と、演奏者・伴奏者としての自然物（風、セーナ川）とが、音楽的に調和している情景なども¹⁶、月並みな着想ともいえようが、この系列に付け加えられるだろう。

一方、『黄蜂と花粉』に収められている「箱馬車」¹⁷では、「この手風琴は／あまりいい音を発しない」と言われ、事物に対する非親和的な関係が認められる。また、同詩集の「室内」¹⁸や、詩集には収められなかった「土のパイプ」¹⁹にも、ときに擬人化が用いられつつ、日常生活の品々との間に生ずる齟齬そごの感覚が断章的に描かれていることが看取しうる。だがそれすらも、たとえばジョルジョ・アガンベンが一九世紀フランスの風刺画家グランヴィルの作品に見出した「物の悪意」という事態、すなわち、日常で接する事物がそれを扱う者に対して違和感を生じさせ、たとえ一瞬であれ自らの存在を顕在化するという事態——それは、アガンベンが詳細に論じているように、密かに商品経済という問題に深くかかわる出来事と捉えうる²⁰——とは些か異なり、ある種滑稽味を帯びた、親密さの裏返しとしての表現と捉えることができる。

しかしながら、以上に挙げた詩篇が醸成する親和的な雰囲気にもかかわらず、詩人の視線によって捉えられる事象が、つね

に親密なものとして立ち現れてくるとは、必ずしも断定できない。初期の詩のうちには、現実に対する違和の表明も散見されるのである。とりわけ『枝の祝日』の冒頭に置かれた「神経」では、外界の事物のうちに設定される関係の親和性を謳うのは異質な情景が描かれている。

昇降機^{リフト}で屋上庭園へ運ばれた僕は

自分自身が信用できない

僕はあの中へ体重を忘れてきた 帽子と一緒に

見下ろす歩道の群衆の中に

真実^{ほんと}の僕が帽子をかむつて

ゆつくり歩いてゐるのかも知れない

こゝは飛行機のやうに風が強い

僕にはまるで目的^{あて}がないのだ

僕は皺くちやの新聞紙のやうに

屋上庭園の片隅へ吹きよせられてしまつた

僕にはこの柵を越えて

街路へ跳び下りるより仕方ないのだ

跳び下りやう!

真実^{ほんと}の僕はきつとあすこを歩いてゐる²¹

屋上から柵を飛び越えて眼下の世界へと降り立とうとする所作は、エウリュディケを探し求めて冥府へと赴くオルフェウ

ス——竹中が敬愛していたジャン・コクトーが、戯曲や映画で幾度か主題化した神話的形象である——のそれにも比較しうるが、「僕」にその所作を促すのは、高所へと連れられたことによる上昇感や、その場に吹く「風」の作用などによって生じた、自らの存在の事物化・希薄化の感覚である。詩的主体の〈神経〉——それは感覚の別の謂である——に作用する「屋上庭園」の環境は、親密さからはほど遠い関係性を強いるものであり、そのことが、「見下ろす歩道の群衆」という、日常的な空間を体現する別の現実への移行を決断させる契機となる。

この第二詩集のほぼ全体を通じて〈疲労〉や〈憂鬱〉という言葉が反復的に用いられる点から見ても、身の回りの現実に対する違和は、これまで指摘した親和性と並行して感じ取られるものとなつている。初期の作品で、とりわけこの側面を体現している事物と考えられるのは〈鏡〉である。「晩夏」におけるときとは異なり、〈鏡〉は見る者の内面を忠実に映し出すものでも、あるいは近しい対話者としてでもなく、自身とのズレを生じさせる契機として描かれている場合が見受けられるのである。『枝の祝日』の「退屈」では、「鏡の中で僕の髪は／退屈のやうに伸び放題だ」²²というかたちで、自身の反映による異化の感覚が述べられており、また「化粧」においては、女性が覗き込んでいる鏡は、「他人の心のやうに冷たいのだ／鏡の裏で雀のやうに枯葉が嗤笑^{わら}ふ」²³と、見る者に対して冷笑的な事物として現れている。さらに、『象牙海岸』中の「ボクの反射」には、鏡像との間に生ずる確執がより鮮明に表されている。

鏡^{かがみ}の中へ私^{わたし}は這入^{はい}つてゆけない。

私は断ことわられる。
鏡かがみの中に私わたしのカラー、私のネクタイ、私わたしのカフス釦ボタンなどが
散らばつてゐる。

くづれ落ちた私わたしを拾ひろひ集あつめようとして、手てを差さし伸のべる。

私わたしの手てをつかまへて、私わたしでない私わたしが、

「おまへとともに居ゐたくはない。

おまへはその儘ままであるのがいいんだ。」

と命令めいれいするやうに叫こゑぶ。

私は崩折くづれる。白しろい灰はひのやうに。

光ひかりを前まへにして²⁴。

鏡像に見出される自我解体のさまや、鏡との齟齬の感覚は、分身ないしは二重人格という主題に引きつけて、さらに考察することもできるであろう。また、事物のよそよそしさという点では、この詩が書かれたヨーロッパ遊学中の心理状況を語るものとして捉え返すことも可能かもしれない。だが、竹中の詩における感覚を考えるうえでこの作品が何よりも重要となるのは、最後に現れる「光」という語の存在による。

福田知子は、あくまでも「詩風の変換期における既刊詩集の大まかな性格上の分類」であると断つたうえで、各詩集に対する〈光〉と〈影〉という二分法を提案している。それによると、詩人の青春期の二作のうち、『黄蜂と花粉』は〈光〉を、『枝の祝日』は〈影〉をなしているときれる²⁵。この明暗の区別が、詩人の意識に立ち現れる事象や、あるいはそれを捉える際の意識自体の状態に見受けられる、親和性の多寡を指すとするならば、たしかに大きな傾向としては首肯しえよう。また、作品

で用いられている語彙レベルにおいても、たとえば色彩を表す語が前者で頻出するのに対し、後者においては明らかに減少する傾向を見せている事実が確認される（ただしこの傾向は、〈光〉の側の詩集として福田が位置づける『象牙海岸』においても実際には認められる）。闇あるがゆえの光であり、詩人の向日性にはつねにその暗部が伴われているとする指摘もすでになされてはいる²⁶。だが、鏡の照り返す「光」を前にして崩れ落ちる詩的主体の姿を見ると、〈明るさ〉の程度を基準としてそれぞれの作品なり詩集なりを性格づけることにさして有効性があるとは思われない。

明暗の対比や親和性の有無を通底して確認されるのは、むしろ新たな事象が見出されることへの詩人の関心が反復的に表されている点である。つまり、自らの影像も含め、同一と思われていたものが別の様相を呈する機会へとつねに開かれ、それを詩として定着しているさまを想定することができるのである。十代の頃の作とされる『黄蜂と花粉』中の「万華鏡序詩」²⁷はすでに、個々の像が描き出す事象の変化への関心を即物的にあらわしたものだと考えられるし、同詩集の「海の色调」²⁸では、題名も示すように、「わたし」に対して「きのふ」と「けふ」の海が呈する色调の変化が語られている。

清岡卓行は、第五詩集『署名』（一九三六年）に収められた散文詩「半身像」のうちに、「二十代末の自分の内心の形を（……）日常的現実における偶然があたえてくれた一瞬のうちに茫然と眺める」²⁹さまを確認している。

大きな雨が雨戸を蹴る。下水溝をビール罍のころがつてゆく

音がする。雨戸をあける。稲妻が庭の秘密を私に見せてゆく。荒れた庭に、私のすてたシガレットの罐や燐寸の軸が落ちてゐる。新しい愛のやうに生き生きとして、そして一瞬のうちに消えてしまつたあれら。雨はやまない。あいた雨戸にいつまでも動かぬ私の半身像がくつついてゐる。あれらが、私のなかで生きてくる。³⁰

「稲妻」の光る一瞬のうちに、庭に散らばつた事物を介して、かつての生の記憶が現れてくる。ここでは、あくまでも過去への回顧が、偶然性のもとに生じただけでも捉えられるが、その回顧された生の一齣一齣は、それぞれが「新しい」、そして一過的な「愛」のよななものとして感じ取られてゐる点には注意しなければならぬ。このように、身の回りの事象が絶えず新たな相貌を呈しつつ日常において現れてくることに對し、詩人の眼がそれ以前から鋭敏であつた点は、たとえば『象牙海岸』中の「スエズ以東」に記された以下の一節にも明確に読み取ることができる。

跨線橋を越しながら、ほんの四十秒くらゐ、いつもと違つた眼で自分の町を見下ろすと、その度ごとに、見も知らぬ新しい路次のあるのをみつける。³¹

稲光の瞬間ほどではないにせよ、一分にも満たないわずかな時間のうちに、馴染みの景色が別の面を提示するに至るには、たしかに見る側が「いつもと違つた眼」を持つことが前提とされるのだが、それは同時に、事象の微細な変化そのものへと注

視する感覚だともいえる。竹中にとり、そのように刻々と変容する事象は、何もヨーロッパにのみ見出されるものではなかつた。先に指摘した万華鏡がそうであり、「海の色調」と同様、神戸から稲垣足穂のいる明石へと車で向かう途中で眼にした窓外の海の景色、「幾度ながめても眺めるたびに新しい感興をうけるやうな性質」³²をもつた海の景色もそうであつた。そしてそれは、「見るたびにどこかに新しいものを加へて」³³現れる足穂当人の姿にも通じる経験であつたのである。

3

鏡像や光、あるいは明暗の対比が言及しうるといふ事実からも推し量られるように、竹中の詩についてはほゞきまつて、その視覚的な側面が言及される³⁴。それに関連すると思われる事柄を詩人の伝記的な面から見ると、第二神戸中学で同窓となつて以来の親友である画家小磯良平との関係や、彼と同じくかつては画家を志望し、自作の作品や詩集の装丁に自らの手になる挿画をたびたび付していたこと、そして晩年には、「私は文学でめしを食つてゐるが、体質は視覚型で、色彩感覚はすぐれたものをもつてゐると自負してゐる」³⁵とも漏らしていたことが挙げられる。

前節で引用した「晩夏」は、「桃色の息」と「澄んだ鏡」という要素が結びつけられてゐる点で、竹中の詩の視覚的な性格を例示する作品の一つであつた。ところで、西脇順三郎はこの詩に関して、シュルレアリスムの発想に近づけた解釈を提示し

ている³⁶。竹中の多くの詩篇に認められる、コクトーのような
 機知に富んだ詩風とは違い、この作品に現れるイメージを「ラ
 ンボー的」であると形容する西脇は、ここでは「夢と現実と
 が混合しているのでなく化合している」とみなしているのでは
 ある。ただし、コクトー／ランボーといった峻別は西脇の論では
 必ずしも厳密なものとは思われない節がある。前者の作風に近
 い竹中の詩に見出される「芸術的ウィット」を定義するにあた
 り、「相反する二つのものか、観念の連想として遠くかけはな
 れている二つのものを連結する超自然的な超現実的な想像力
 すなわち「イロニー」のことである」としている点から見ても、
 アンドレ・ブルトンの「シュルレアリスム宣言」（一九二四年）
 で引用されることにより人口に膾炙した、ピエール・ルヴェル
 デイのイマージュの定式³⁷に似た発想が、つねに念頭に置かれ
 ていると考えられるからである。

そのような観点から論じるに際して、西脇はブルトンに依拠
 しつつ「融合」という言葉を繰り返すのだが、竹中の詩におけ
 る感覚の様態を考えるためには、むしろ先ほど引いた「化合」
 という言葉の方がより適切であるように思われる。ただしそれ
 は、視覚上の作用という観点から受け取った場合であり、この
 とき、竹中が後年ジョルジュ・スーラの分割主義について書い
 た以下の言及が示唆的なものとなる。

しかし、同じ点描法でも、それら（シニヤックなど他の分割
 主義の画家たち）とスーラとを思いくらべると、スーラの遣り
 口は全くちがっていた。スーラのは全く別個の色彩を隣り合せ
 に置いてある。その二個の色彩が激突し合うことによつて、見

るものの目の網膜の視細胞を刺戟する。画家がパレットの上で
 混ぜ合せて中間色を生むよりも、スーラがこうして二個以上の
 色彩を隣り合せて生み出す視覚上の色彩の方が、一層ふかく、
 一層かがやかしく、一層不可思議な効果を見るものに感じさせ
 るように見えた³⁸。

パリ滞在中、リュクサンブール美術館に足繁く通つては鑑賞
 したスーラの作品のうちには、シニヤックたちとの技法上の決定
 的な相違を捉えた点には、たしかに竹中の「色彩感覚」の鋭さ
 の一端が現れているようだが、分割主義の記述としては、端的に網
 膜上での色彩の混合に触れたものと考えられ、そして目新しい
 指摘がなされているわけではない。ただし、ここで竹中がその
 ような表現を用いずにいる点には注意すべきである（そして西
 脇もまた、竹中の詩については「夢と現実とが混合しているのだな
 いと、簡潔ながら指摘していた）。スーラの絵の魅力は、あくま
 でも隣接する「別個の色彩」の「激突」によつて生じる「刺戟」
 に起因するとされるのであり、受容する側は、個々の小さな筆
 触を〈融合〉させるのではなく、それらの関係からもたらされ
 るその「刺戟」に感覚的に反応することで、自ら新たな色彩を
 生み出すこととなる。

異なる色彩同士の関係という点では、補色のそれが代表的な
 ものとして挙げられるが、『黄蜂と花粉』の「桜果」はそれを
 明確に意識して作られたものとみなすことができる。

緑色の朝食卓^{アレクファスト}

丹念にみがきたたてた食器の顔に
微笑がある

——赤い桜果さくらんぼ！³⁹

テーブルの緑と果実の赤の対比が、「みがきたてられた食器」の明澄さとともに、鮮明な映像として見る者に現出している。そこには同時に、「顔」や「微笑」といった擬人化の作用も生じているのだが、それは色彩の対比や明度に対する詩人自身の感応——第三詩集『一匙の雲』の一章の表題、「リトマス氏感応反応紙」にしみじくも現れている言葉でもある——の結果としての、事象の「取扱ひ方」の一つであるといえる。

前節でも簡潔に指摘したように、『黄蜂と花粉』において色彩を表す語彙は、これまでに引用してきた詩篇に見出されるものの他にも、「造化術」⁴⁰の白や、「ある夜景」⁴¹の飴色と青など、全篇にわたって頻出している。それらは竹中の自負する「色彩感」の顕著な現れとみなすことができるが、外界からもたらされる視覚的与件への感応という点で、これにもまして重要なのは、同詩集の「冬の倦怠」において明示的に表されているように、〈光〉が詩を生み出す行為と深く関係するものとされていることである。

僕の眼は古いP・O・Pのやうにしか感光しない

冬は硝子戸の外で荒れてゐる

波が渚に食塩を撒いてゐる

鶏は垣根の隅へ飽屑のやうに吹きよせられてしまった

勿論こんな日射ひざしのうすい日に

詩なんか感光する筈がないのだから

僕は眼を閉ぢて雲のやうな安楽椅子に乗つてゐる⁴²

日光写真の印画紙のように、日射しが弱まると感度が下がってしまう詩人の感興は、文字どおりに受け取るならば、詩を書くためには〈明るさ〉が不可欠であることを指示しているように捉えられる。杉山平一はこの詩に関して、竹中の詩人としての資質を如実に表すものとし、「詩は、明るい太陽によつてしか感光されないというのである。従つて、つねに明晰めいせきで、曖昧を許すことがない」⁴³と結論づけているが、たしかに『黄蜂と花粉』ではこれと前後して、先に見た「庭」における「日光」や、「一時」⁴⁴の「お日様」、「テニス」⁴⁵の「お天気」など、陽光や晴天にまつわる表現が散見され、詩作と〈光〉の存在との緊密な関係を確認することができる。ただし、多くの詩篇を貫いて〈光〉が一つの重要な主題をなしている点は否定しがたいものの、それが詩の内実の平明さをもそのまま体现するかどうかは、なお検討する余地があると思われる。そもそも、〈明るさ〉が詩の曖昧さのなさを意味するのだとし、それこそが竹中の資質をなすのだとするならば、日射しが弱いために詩が感光しないとする言葉自体が詩として提示されている事実を、どのよう

に理解すればよいのだろうか。

竹中の詩において、〈光〉が必ずしも肯定的なものとは捉えられない点は、前節で引用した「ボクの反射」にもすでに垣間

見えた。同じく『象牙海岸』に収められている「樹の枝」の方でも、〈光〉は単に詩人の感応を可能にする要因としてではなく、より複雑な位置づけを与えられている。

編んだやうな樹の枝のあちらに、明るい空気が揺曳してゐる。
世界はあすこに在る。

私は手をのぼしてあすこに届きたいのだ。

私は見つめる。樹の枝を引寄せするために。

私が光りを掴んだと同時に、私の精神は乱れた。樹の枝が私の中に入り交つた。⁴⁶

向こう側に見える〈光〉の「世界」を把握しようと、視覚において「樹の枝」もろとも「掴んだ」末、「精神」の乱れを被るといふ過程からは、〈光〉が詩人にとり、魅惑的であると同時にある種の危機を生ぜしめるものでもあることがわかる。この過程において、「私」と「明るい空気」の間に介在する「樹の枝」は、視覚上の単なる障害物とみなすこともできるが、見る行為においてそれを「引寄せ」ようとした以上は、「私」が世界に対して望む接近のうちで、その対象の一部をなしているとも考えられる。それゆえ、〈光〉と「樹の枝」の両者からなる「世界」との距離の無化という事態が、ここでは危機的なものとして生起していることになる。またその点で、この詩は先ほど触れた視覚混合が前提とする距離という問題と関連しているともいえる。距離の設定が適切なものでなければ、観者の感応は不首尾に終わることとなるのである。

しかしながら竹中の詩においては、〈光〉に感応する主体は、

同時に、自身の変容や希薄化へと向かう傾向も強く帯びている。『象牙海岸』の「孤独の記念」に書かれたいくつかの断章的な文章は、その最も顕著なものである。たとえば最初の節では、異邦人として感じる疎外感とは別の、幸福的とも呼べる観者の変質のさまが描かれている。

モンスウリ公園にて。

ベンチに腰かけてみると、木の葉洩る日影が僕をもてあそぶ。僕はいつのまにか、ベンチの上に揺れる陽炎になつてしまつてゐる。洋服の縞模様ある陽炎に。そして近くで遊んでゐる輪まはしの女の児に見惚れてゐる。⁴⁷

光の戯れの効果によつて肉体の確かな物質性を失い、「陽炎」へと気化する「僕」は、いわば身の回りの風景と一体化し、同じ生地のうちへと溶け込んでいく。と同時に、そのときの機能は、遊んでいる女の子をただ見続けるだけの視線へと収斂しており、自身の堅固な存在の希薄化は、そのまま見ることそのものの愉悅に結びつけられることになる。別の節では、これと同質とみなせる自我の消失への希求が、より明確に記されている。

夕日の氾濫、おびただしい夕日の氾濫のなかに沈没しよう、
一瞬のうちに何万年以前を生き、何万年未来を生きるのは、
かかる時にたつた一人で、自分自身を気体にまで燃焼させてしまふのにある。⁴⁸

ここでは過剰な〈光〉のうちで生じる自らの生の消失が、自然史的な規模ともいえる生の時間的拡張へと、瞬間的に至る事態が目指されている。「気体」への昇華というこの過程は、かつてボードレーが、都市のうちで眼にするものへと自らの存在を発散させていく経験を念頭に置いて記したと思われる、「〈自我〉の蒸発 (vaporisation) と集中について。すべてがそこにある」⁴⁹ という格言的な文と響き合うとともに、同じく群衆のさなかでの観察中にまさにその経験をしている画家G氏 (コンスタンタン・ギース) を形容して、「飽くことなく非我をもとめる自我」⁵⁰ であるとしていた点をも想起させる。『象牙海岸』中では先に置かれている「セエヌ河岸 2」においても、欄干にもたれて夕日を眺めているときの情景として、同様の事態がさらに空間的な拡張も加えられつつ、完了相のもとに語られていた。

きらぎらと呼吸もつかれぬ光線の中で

僕は幾万年かの昔を生きた、

僕は幾万年かの未来を生きた、

僕は底知れぬ廣大無辺の世界中を

一瞬のうちに歩きまはった⁵¹。

また、同詩集の「傷」の末尾には端的に、「そして僕は楽しいことをみつけた。何時僕がなくなつてしまふかと云ふ、大きな楽しい期待をみつけた」⁵² という文が書きつけられているのだが、いずれにしても、事象へと感応する主体が同時に無と化すことへの願望が、反復的な主題をなしていることが認められ

る。ただしそれは、『象牙海岸』にのみ固有の主題というわけではない。これらの言葉に先行するかたちで、『枝の祝日』の「秋昼」には、

自然は水晶の耀きをもつてゐる

素足も白く水に磨かれる

風は驅を一本の草にしてしまふ

ここで魂とはぐれてしまひたい⁵³

と述べられており、自然の明澄性のもとでの身体の矮小化に応じて、すでに自らの喪失への願望が吐露されていたともみなせるのである。

以上のような自己消失への傾向は、見ることの愉悦や生の時空的拡張への希求を伴うものである点から見ても、新たな生とも呼びうる状態へと向かう過程の重要な契機をなしていると考えられる。竹中の詩の視覚性をその観点から読み返すならば、それは前節で見た事象の変化を感受するための、新たな詩的主体の生成のさまを描くものであるといえよう。事象を新たな相のもとに〈見る〉ことへと収斂するには、それ以前の観者としての主体性を喪失するという、過酷な変容の経験が要請されるのである。

竹中の詩における事象の視覚的な取り扱いを考えるにあたり、『象牙海岸』の冒頭に置かれたシネ・ポエムの実践を無視することはできないだろう。「五つの Cinépoemes」、とりわけ最初に掲げられている「ラグビー」は、この詩形式の試みのみならず、竹中の作品中でも代表的なものと思われる。各行に番号が施され、それぞれが一つのシーンをなすように続けられてゆく構成は、映画のシナリオを模したものであり、形式上、作り手に対しては、一つ一つのショットの捉え方とそれらの連結という、少なくとも二つの課題を要請するといえる。たとえば、全三十行からなる「ラグビー」の冒頭七行は以下のようになっている。

- 1 寄せてくる波と泡とその美しい反射と。
- 2 帽子の海。
- 3 Kick off! 開始だ。靴の裏には釘がある。
- 4 水と空気とに溶解けてゆく球よ。楕円形よ。石鹼の悲しみよ。
- 5 《あつ どこへ行きやがった》
- 6 脚。ストッキングに包まれた脚が工場を夢みてゐる。
- 7 仰ぎみる煙突が揃つて石炭を焚いてゐる。雄大な朝をかまへてゐる⁵⁴。

主にここで現れている海、ラグビーの試合がおこなわれる競技場、そして工場という三つの場における出来事が、以降も不

連続なかたちで接合しつつ詩は展開される。それらの間には意味上の直接的な連関はなく、むしろ形象上の連想により、オーヴァーラップ（たとえば海の情景と競技場のそれとが「帽子」という形象により結び合わされている点や、選手の脚と工場の煙突との重ね合わせなど）やカットバックがおこなわれ連鎖していく。また、ラグビーの試合など個々のシーンにおいては、カメラのズームインの技法に似た視点の取り方が用いられ、その点でも映画の手法との類似が指摘される。

「ラグビー」の各行の解説については、すでに多くの論者が試みており、ここで詳細に振り返ることはしない。以下ではむしろ、シネ・ポエムという詩形式が提起する感覚の問題に關連して、当時、日本においてそれがどのように捉えられていたのかを、やや長くなるが概観する。竹中の手になる五つのシネ・ポエム作品のうち四作が雑誌上で発表されていた一九三〇年前後、この実験的な詩形式をめぐる交わされた議論については、すでに福田知子によつて主要な経緯がまとめられているが⁵⁵、ここでは若干の補足もしつつ、今後さらなる詳細な歴史の考察をおこなうための予備的な作業として、やや精密にその論点を振り返っておくこととする。

詩にかかわる問題として、日本でシネ・ポエムないしは映画詩という言葉が積極的に使用した最初期の人物としては、近藤東が挙げられる。すでにパリのシュルレアリストたちの成果や日本での先駆的な試みを意識したうえで、近藤はまず一九二七年三月に、「映畫も最早絶對映畫なんかも提唱されてゐる位だから、誰か初めから意圖した「映畫の爲の詩」を書く人はない

ものだろうか」⁵⁶との期待を表明する。また翌月には、「詩のやうなシナリオ、シナリオの形式を借りた詩」として自らも「五つ六つの作品をものし」、それらに「ポエム・イン・シナリオの名稱を附けた」と告白している⁵⁷。

同年七月、近藤はそれまでの見解をまとめるかたちで、「映畫詩」と言ふは二通りに使用されてゐるやうである。即ち、映畫脚本に依つて表現された詩といふのと、映畫それ自體が詩である場合とである」⁵⁸との定義上の確認をおこなつてゐる。後者の試みについてはマン・レイの作品例を挙げつつ、それを「主觀的構成作品」とも呼んで言及しているのだが、前者に関してはいまだ具体的な作品提示はなされてゐない。しかし、日本での同様の映画制作の試みを待望しつつ、「その第一の味方はどんな種類かと言へば、先づ詩人と音楽家であらうと思つてゐる。然り詩人と音楽家であらねばならぬと信ずる者である」⁵⁹と述べて論を閉じるとき、改めて詩人としてこれに呼応する作品の制作へと向かう意志が表明されているとも考えられる。そして翌年五月、ここで言及されている前者の意味での「映畫詩」の体裁をとりつつ、近藤は「ポエム・イン・シナリオ」と題して「軍艦」「豹」の二篇を発表する⁶⁰。

近藤と歩を同じくするかのごとく、「詩と詩論」を中心にシネ・ポエム作品を発表した竹中や北川冬彦をはじめ、当時の多くの詩人がこの実験的詩形式を試みることとなり、それに付随して、この形式の妥当性自体も様々な詩誌で議論されてゆく。ところで、この議論において興味深いのは、シネ・ポエムを擁護する側と批判する側の双方で、詩に対するほぼ共通した現状認識が前提とされていたと思われる点である。

擁護派の代表として挙げられるのは、自身も同様の作品を制作した経験を持つ神原泰である。一九三〇年九月の時点で彼は「シネ・ポエムを「詩的に書かれたシナリオ」として、あるいは「詩を映畫的に書く事」として捉えるのに反対し、以下のような定義を提唱している。

僕はシネ・ポエムを定義して

「シネ・ポエムは文字によつて讀者に、現實を映畫的に構成する一つのメカニカル・メソッドである」と云ひたい⁶¹。

このように主張する神原にとり、その「メカニカル・メソッド」を機能させるために重視されるべきは、映画の構成原理そのものに触れる要素というよりもむしろ、カメラの眼に比される視覚的な正確さであった。それは讀者に対し、「カメラを通して見られた現實をビジュアライズさせる」⁶²という時代的要請に応えるためであり、その制作者には、「シネ・ポエムが讀者をしてなきしめるビジュアライゼーションが一〇〇％に正確である事」⁶³という課題が求められることとなる。

肉眼による不正確な対象把握に代えて、機械の眼を持つて現實を捉えることが、神原にとつては何にもましてこの詩形式の目的として掲げられていたのであるが、「幸にして、今日カメラは、その正確さに於て、遙かに肉眼にまさつて居る」⁶⁴とするとき、その例証として挙げられるのが、野球のプレーを判断する際の肉眼と高速度写真との正確さにおける優劣である点は、後にまた触れるように、シネ・ポエムとスポーツとの結び

つきを暗示するものでもある。

ただし神原にとつては、カメラの眼が同時代性をも体現する精密な認識手段とみなされ（「はつきりと、機械的に、物質的に、現実を見得るものは一九三〇年に於てはカメラである。〔……〕一九三一年は、現実を更に正確に見得る眼が持てるかも知れない。然し一九三〇年に於ては、カメラは可能な極度に於て正確な眼だ」⁶⁵）、詩人によつて実現される作品の価値も「そのメカニカル・メソッドを行使する正確さと強度さに比例する」こととなるものの、最終的にその価値を決定するのは、「そのメソッドを適用する現実の種類」、すなわち「如何なる現実を彼が問題とし、取扱ふかによる」とされる⁶⁶。現実の対象として何を選択すべきか、具体的な提案がなされているわけではないが、主題に応じた表現形式としての必然性こそがシネ・ポエムの実践の起点となることが、ここに確認される。

神原の見解とは異なり、シネ・ポエムに対して批判的な立場をとつたのは、詩誌「リアン」を主たる活動の場としていた竹中久七である。同時期に発表された短文⁶⁷において、「詩が現代文化様式のヘゲモニーたる機械によつて進化すること、詩の感覚が感情やエスプリでなく、カメラに變ること、換言すれば心としての詩から物としての詩にうつることは今日の文化史的必然である」と表明する彼の言葉には、カメラ＝機械としての詩人の視覚という着想が、歴史的な認識に裏づけられたものとして表明されている。そこには詩の現状に対する、神原ときわめて類似した姿勢を認めることができるだろう。

だが、詩形式として捉えた場合、シネ・ポエムには芸術上の必然性がない点を彼は批判する。それは「最近認識不足、或ひ

は輕薄愚昧の詩人達」による「思ひつき」に過ぎず、「丁度繪畫の現實存在を脅かした寫眞に於て所謂藝術寫眞が試みられたと同じ無意味さである」と断罪する。竹中久七からすれば、「寫眞は繪畫的である必要がないやうに、映畫も詩的である必要はない」のであり、シナリオの装いを纏つた詩の表現は安易な意匠にすぎない。それゆえ、

それにしても寫眞や映畫を無理に藝術にこじつけるのはブルジョア美學者の悪い癖だ。軍艦やラヂオまで藝術として取扱つてゐるがそれは彼らが藝術と美を混同してゐるからだ。今日の所、現實存在に生きる機械は實用性によつて美をもつが、それは決して藝術ではない。従つて未だ藝術と機械は決して交流してゐない。

という最終的な診断が導き出されることとなるのだが、ここには、擁護派たちが無批判的に前提としていたであろう〈芸術〉と〈美〉の同一視に対する、概念上の峻別の必要が唱えられるとともに、すでに触れたやうに「軍艦」という作品を制作した近藤を標的としてゐるともとれる揶揄が読み取られる。

詩形式としてのシネ・ポエムに対する擁護と批判を代表する以上のような見解に対し、竹中郁自身の当時の考えはどうだったのかといえ、肯定的であるのは確かなのだが、神原とは幾分異なる見解を漏らしている。詩作品としての「紙上シネ・ポエム」を実現するにあたり、「單にシナリオの尻切れとんぼのやうなのや、今までの行分け詩に簡單に番號だけをくつつけて平然シネ・ポエムでございと見せつけられるのには閉口だ」⁶⁸

とし、何かしら新たな要素が必要である点が仄めかされるものの、それ自体は具体的に説明されているわけではない。ただし、神原が唱えていた「飽くまでカメラに頼らうとする考へ」は「解しかねる」としたうえで、

我々がシネ・ポエムをよみ得て感ありと云ふことは、何も我々がカメラに通曉してゐるからではない。ただ單に、我々は今まで見てきた映畫の示唆によつて我々の脳裡にあるところの組織が、紙上のシネ・ポエムをよむ毎に反應を呈し得るからなのである。云ひかへれば我々讀者はもはや、映畫的イマジユを頭の中で連鎖し得るやうになつたのである。⁶⁹

と明言している点には、竹中がシネ・ポエムに託した独特の意図を読み取ることができる。それは、神原のように現実を捉える際の視覚的な正確さを追求し、その精密な映像を提供して改めて読者に映画的な構成をさせるのではなく、読者の側で自然に再構成される映画的な「連鎖」をいかに促すかという点を重視するものである。つまり、知覚形式としての映画的な読解はすでに成立しているのであり、作品の成否はその知覚の連鎖を首尾よく機能させることにかかっているといえる。この点に関して、中河與一が「ラグビー」を評するにあたり、紙面の都合上、第十八行までしか引用できなかつた直後に、「いくら書いても切れるところが來ない」⁷⁰と漏らしているのは、竹中の意図が密かに作用した一つの現れとも取れる。

その中河は、「ラグビー」に対して、

この中には機械の美がある。運動の美がある。構造の美がある。心理的な効果を純粹に形式の組合せによつて算出してゐる。動的である。緊密である。爽快な飛躍がある。金属の面のやうにペタペタしてゐない。

今日までの詩は、何と云つても精神の美しき許りをネラツた。然しこの中には明らかに物質の明快な美がある。明日の詩の出發が感じられる。その意味でこの詩は最も形式主義的であると信じる。⁷¹

と絶賛している。「運動の美」や「形式の組合せ」、「動的」といつた、竹中自身の「連鎖」という語に呼応しうるものが見受けられるが、これら以上に注意を引くのは、「機械の美」や「金属」、「物質の明快な美」の方である。それは、事象を捉える視覚の非人間性を表す表現であり、密かに、運動の撮影に用いられるカメラの眼を連想させる。神原の論考においても、カメラの視覚的な精密さの例として野球のプレーが挙げられていたように、実際にシネ・ポエムを制作するにあたってスポーツを題材としたものには、竹中の「ラグビー」の他にも、たとえばハードル競技をする女性たちを主題とした北川冬彦の「エネルギーの過剰」⁷²などの例があつた。当時すでに受容され始めていたノイエザツハリツヒカイトとの同時並行性が指摘されうるとともに、後の村野四郎の『体操詩集』（一九三九年）へと至る道筋が、ここに描かれようとしているともいえる。⁷³

映像とスポーツの連関を明敏に捉えた論者のうちでも、神原たちと同時期にシネ・ポエムを精力的に論じていた五城康雄

は、いみじくも「シネ・スポーツ・ポエム」という言葉を用いている。雑誌「地上楽園」で断続的に展開した彼の議論は、ときに神原の論にも賛同しつつ、竹中久七とは異なり、積極的に美の観点から映画・運動・詩の三者を結びつける。まず、機械のうちに視覚的な「新しき美を発見」⁷⁴する同時代の感性を確認した後、五城は、

而して以上の視覚的現象や視覚的形態としての機械は映画の中に巧みに撮取せられ益々吾々の機械的視覚的感覚を育てつゝある。鋭いカメラ・アクターの視取りやクローツ・アツプやダブルやモンタージュによる機械的機能の性格化は一層吾々の視野をおし擴げてゆく。⁷⁵

として、映画的な視覚表現がもたらす感覚上の効果へと論を結びつけている。続けて、彼はこの効果をスポーツの映像のうちにも確認する。

かのスポーツに於ける美的感覚も要するにかくして育成されつゝある機械的視覚的感覚によりはしまいか。例へば世界記録保持者シルヒフェルドの砲丸投げのモーション（……）を見よ。このすばらしい且つ無理のないフォーム（即ち生理學的立場から見ても）は一つ一つ、最後の投擲に有効に役立ちながら、従て前述した合目的性と藝術性が手を連ねて運動しつつ、吾々を偉力が、明朗、結晶的美が壓倒する。その他マースゲームに於ける集團的幾何學的秩序とリズム等を見よ。⁷⁶

一つの運動のうちに合目的な連鎖や形態・律動上の規則性を見出す現代の視覚は、「機械的視覚的感覚」という、先に習得された形式のもとで生じたのだとするこの考えは、「即ち機械的、従て映画の視覚的感覚が一層多く近代スポーツ美を觀賞し、發達せしめたのではないか」⁷⁷という問いへと集約され、ここに至つて美的感覚における機械—映画—スポーツという関連づけが成立することとなる。そして、「然らばシネマは如何なる點で文學（詩）に撮取されるか。曰く「映画眼」的視覚より」⁷⁸という断言に見られるように、シネ・ポエムの実践もこの関連の延長上に位置づけられる。

竹中のシネ・ポエム作品に対しては、五城は別の論考で、彼の推奨する「「映画眼」的視覚から来る」ものだとしつつ、「竹中氏のものは必然に、かの大寫しとか溶暗とか稱するわづらわしき術語を棄てゝある。それは何處までもそれ自身として、文字を通して表現され且つ受け容られるものだ」⁷⁹との評価を与えている。この指摘は、福田知子の見つけ出した未完の論考で折戸彫夫が指摘していた、言語と映像との表現媒体上の峻別を喚起させるものともいえる。折戸によれば、「單なる流動し、運動し、轉換する畫面と、言語のもつ特殊性との間にある境界線は飛び越えることは出来ない」⁸⁰のだが、その差異は、とりわけシネ・ポエムにおいて、「スクリーンに於ける畫面の連續の直接性を、言語それ自らの意味の時間的構成に於て發見しやうとする」⁸¹点に現れるとされる。この観点から見た場合、シネ・ポエムは視覚的イメージの構成ではなく、あくまでも「意味に於て殊種の時空形式を採るモンタージュ構成」⁸²として捉えられる可能性が開かれることになる。

だが、五城自身にとつてシネ・ポエムの要となるのは、神原と同様、やはり「レンズの眼」のもつ「正確さ」の方であり、それは肉眼とは異なる「科学的」なものとして顕揚される⁸³。シネ・ポエムやそれに似た作品が数多く発表されるに至った現状に対して、そこには、「映畫眼」的視覺によつて肉眼の持つた傳統的因襲的觀念を排しながら、再び新しい肉眼に歸つてそれ自身を進出させる⁸⁴。傾向があるとされるのだが、新たなその視覺の特性とは、以下の別の論考での言及にも明らかのように、あくまでもカメラのレンズの機能を指す。

シネ・ポエムとは何處までもそのシネといふアツトクビユウトに特質を持たねばならぬ。そしてそれは「機械」の有つ特質でなければならぬ。それは単にラインに番號を附すこと又はシネマのテクニックスを借用することに終つてはならない。むしろデテイル、ドナチユアリズム即ちレンズを通しての細部抽出こそその本義がありはしないか⁸⁵。

本来は運動を表していたはずの *cinématographe* の接頭辞が、ここではその意味を失い、肉眼では見ることのできない対象の細部を捉えること、それも写真的なクローズアップを指すものへと転用されている。「……」映畫は既に私達の日常に於ける生活様式をすら變革しつゝあるではないか⁸⁶。という五城の言葉は、一見したところ、竹中が映畫的な知覺形式を既存のものとして積極的に思考の対象としていたのと呼応するかのようにも思えるが、その際に用いられている「映畫」という語の内実は、似て非なるものであることがわかる。

五城の論にも見受けられるように、シネ・ポエムや「ラグビー」に対する当時の評価はそのほとんどが、あたかも映画と写真とを等しく見なした上で、個々の映畫の斬新さについてのみ議論を組み立てたものとなっている。先ほども述べたように、「ラグビー」では主に海と競技場、そして工場という三つの場での映畫が連結・合成されているのだが、これらの事象を捉える際の、視覺の鋭敏さに関する言及はあつても、竹中自身が重視した「連鎖」の問題性に触れるものは皆無と言つてよい。工場やそこで用いられる機械といった形象——ちなみに竹中自身、「ラグビー」とは別に「ハンマー」⁸⁷と題したシネ・ポエム作品も書いている——については、当時の詩誌に掲載された作品に頻出する主題であつたがゆえに、むしろことさらに指摘されることはないのだが、ラグビーに具現されるスポーツに関しては、当然意識されてしかるべき時間的な進展という意味でのシーンの継起性が問題視されないのである⁸⁸。

たとえば長江道太郎が「詩と詩論」に寄せた文章では、「ここにはじめて、新しいラグビー競技の寫眞がある」という断言にも明らかのように、あくまでも事象を瞬間的に捉える竹中の「眼のレンズ」の正確さが讃えられている⁸⁹。また阪本越郎は、竹中のシネ・ポエム作品に対する比較的早い段階での論考の中で、「その「物體と光線の位置」の數十齣に於けるエフェクトをカットングして文字の上に表現することが出来るとしたら、彼は詩人である。竹中郁はさういふカットングの能手である」との評価を示すとともに、「實にカットング、フラツシユ・バツク、クローズ・アップ等のキネマ上の用語はまた軌近詩派の語録でなければならぬ」と主張している⁹⁰。この時点

では、まだ映画の構成との類比を念頭に置いての見解が述べられているように思われるのだが、しかしながら実際は、「竹中郁は屢々、リフレクターのエフェクトをもつて、あるひはバレーシヨン⁹¹によつて、小供や老婆やエツフェル塔や娘等を素晴らしく浮き出すことに成功」⁹¹しており、「彼はよきフォトグラフアーである」と規定している以上、結果的には、個々の一齣としての瞬間的映像と、その連鎖を経た持続的表現との差異は、等閑視されているといえる。

「ラグビー」に関しては、「いわばイメージのシヨットをさまざまに組み合わせるモニタージユによつて、ある現代的な活力を生生しく漂わせ」ているとする清岡卓行の指摘⁹²など、各行の繋ぎ合わせに着目した言及がわずかながらある。だが、その接合を可能としているのは、実際には、競技そのものの時間的な経過とみなしうる点には注意すべきである。キックオフ（第三行）、タックル（第十三行）、ドリブル（第十七行）、スクラム（第二十行）、そして「23 ^{トライ}Try！」へと至る一連の過程は、各行に付された番号とともに、一つの時間的な線をなす。それは言語が有する線状性に照応しているともいえ、さらにはレッシングが『ラオコーン』（二七六六年）において、「継起する記号」からなる言語芸術である詩（それをレッシングは「時間的な描写方法をとる」芸術とみなしている）が表現できるものを、「継起する対象、あるいはその諸部分が継起するところの対象」と規定していたことにも呼応する⁹³。先ほど触れた折戸の未完の論考では、「……」シネポエムでは、モニタージユの観念は事件に關係の有無に關わらず成立する。シネポエムの成立はストー

リーの有無に關しない——この意味で、シネポエムは絶対映畫に近づく可能性を多分に有つ」⁹⁴との希望の見解が述べられているのだが、それを時間的な構成の問題に置き換えるならば、「ラグビー」の試みは、それに応えるまでには至っていないとも捉えうるのである。

競技の進展という主題上の要因により、外部的に裏づけられた時間的継起性を前提とする点に限るならば、竹中のシネ・ポエムは近藤東の先駆的作品などと比べた場合、むしろ形式の可能性をめぐる先鋭さにおいて後退している感すら与える。近藤の場合、たとえば一九二八年に発表した「ポエム・イン・シナリオ」中の「軍艦」⁹⁵は、指示詞の使用などにより必ずしも可逆的な読解を許すわけではなく、またある「夫人」^{まだむ}を主たる対象としながら、舞踏や合唱などが展開されている点で、語られている内容の時間的経過を読み取ることができるとの、各行は竹中の試みのようにナンバリグされてはおらず、ただダッシュで始められている。また、第一行と第六行、そして末尾の二行で計四回繰り返されるリフレイン（「笑っている、にやにや」と、誰かが。」）による効果は、対象の不確かさと相俟つて、単線的な時間軸が必ずしも設定されない構成をなしているともいえる。

これに対し、竹中の場合、たとえば競馬の一レースの進展をなぞった「競馬場」⁹⁶では、扱われている事象の展開がそのまま時間軸に沿ったかたちで読み手の側に受け取られる仕組みとなっており、各行のナンバリグはその感を補強する働きをしている。また「ラグビー」においては、競技とは別の情景へと交替することで、読解の線が複数化されているともいえる

が、その複数性自体を支えるものは、やはりラグビーの試合経過となつている。近藤のような試みに近いのはむしろ、マン・レイに献じられた「百貨店」⁹⁷——そこでも第一行と最終の第三十行に「開いては閉まる昇降機だ。人ひとり居ない。」というリフレインがおこなわれている——などであるといえよう。

とはいえ、形式上、先鋭さにおいて劣るかもしれない竹中の試みの主眼は、あくまでも読み手の脳のうちで成立している既存の知覚形式に「反響」を与え、改めて「映畫的イマジユを頭の中で連鎖し得る」ようにすることであつた点に変わりはない。その課題に彼自身の作品が成功しているかどうかを判断するにはなお検討を要するが、シネ・ポエムを提示するにあたり、そこに時間的継起性を設定することも含め、読者の側での再構成にゆだねようとする行為のうちには、詩を、個々の事象を捉え直すための共有化された感覚編成の装置へと化す意図が垣間見える⁹⁸。

5

第七詩集『動物磁気』の刊行からちようど二十年後に出された第八詩集『そのほか』（一九六八年）の書名は、「子供の詩が仕事の中心であり、詩作も余業という考えからつけられた」⁹⁹のだと推定される。戦後、主に雑誌「きりん」（一九四八年二月—一九七一年三月、全二二〇号）の選評・監修の活動を中心として児童詩の普及に精力的に携わつてきた竹中は、それと並行して各誌に多くの作品を発表したが、『動物磁気』以降に公刊し

た詩集としてはわずかに『そのほか』と『ポルカ マズルカ』（一九七九年）の二冊があるのみで、さらに前者の全詩篇は後者のIIに再録されている。詩集にまとめられた作品は「作者の気に入りのもの」（『そのほか』「あとがき」¹⁰⁰、「好きなもの」（『ポルカ マズルカ』「あとがき」¹⁰¹）であるときれる一方で、その量的な少なさは、「仕事の中心」の所在を語る一つの指標ともみなされうる。

ところで足立巻一によれば、詩人の晩年に全詩集の編纂にあつた折、本人より幾篇かの削除の要請を受けていたとのことである。削除すべきものとして指定された詩篇は、死の翌年出版された『竹中郁全詩集』に収録の既刊詩集の各目次に指示されているのだが、その多くが「初期の作品」であることが確認されるところに、死の直前には詩人自身、『動物磁気』と『ポルカ マズルカ』との二冊があればそれでいい」と述べていたとも伝えられている¹⁰²。

主として戦前の作品が削除を検討すべき対象となつた事情について、足立は、「特に戦後を子どもへの詩の指導に費やした心境からすれば、若いころの作品にはやはり一種の気取りを感じられるのであろう」¹⁰³との推測を提示している。この足立の見解を裏づけるかのように、竹中自身、生前最後に公刊された第九詩集『ポルカ マズルカ』の「あとがき」で、

はつきりと、これは自分だけに書けるものだと云えるようなものに到達できたのは、つい、ここ二十年かそこらのこととなる。そうだとすると、それまでの四十年は、ああでもないこうでもない、うろろうろとしていたのだろう¹⁰⁴。

と記していることも想起するならば、戦後三十年余りを経た時点において、『動物磁気』より以前の作品は、シネ・ポエムのような実験性を帯びた詩篇なども含め、もはや試行錯誤の副産物に過ぎないものと映っていたことになる。

以上のような戦後の竹中の言動のうちに、言語意識のタブラ・ラサ的な状態とも呼べるものへの憧憬があるのではないかと想定するのは容易い。しかしながら、「きりん」終刊から四年後の時点で、「わたくしは厳密な詩学に則るような詩をつくれといつてきたわけではなく、詩のような短い形を書くことに習熟しておくことが、少年期には大切なことだ、という立場ですすめてきた」と述懐しているように、児童詩への竹中のこだわりは、あくまでも言語表現上の「教育」を目的としていた点には留意すべきであろう¹⁰⁵。そしてこの指摘は同時に、自らの詩作が「うろうろと」した足どりであったとはいえず、あくまでも「厳密な詩学」に則ろうとする意志の下になされたものであることを密かに語っているとも捉えられる。

詩における事象の取り扱いは、畢竟、言葉のそれと不可分であることに思い至るとき、子供が新たな事象に出会い、それを表現するために言葉を駆使する際に感じるであろうものと同じ新鮮な喜びを、実質的にはけつして追体験できないという困難に、詩人が無自覚であったはずはあるまい¹⁰⁶。そのような困難の意識を携えつつ、なお子供と同様の新たな感覚を反復的に取り戻そうとする企ては、たとえばボードレーが「現代生活の画家」（二八六三年）で論じたG氏の体現する二重性に近似したものとも思われる。

ボードレーが観察者としてのG氏のうちに垣間見たのは、あたかも幼年期へと回帰したかのごとく、「新しいものを前にして動物的に恍惚とした眼差しをじつとそそぐ」¹⁰⁷子供と同様の姿であった。「子供はすべてを新しきのうちに見る。子供はいつも酔っている」とする詩人にとり、感受性の極まった状態で大都市の群衆のうちを遊歩する画家は、自ずとそれに重なり合うものと映る。しかし、これはけつして制作の点においても子供の感性和厳密に同一化しているということではない。彼はG氏の天才を「意のままに再び見出された幼年期 (l'enfance retrouvée à volonté)」とし、すぐさま、「今や己を表現するため¹⁰⁸に成年の諸器官をもつようになり、無意志的に集積された材料の総体に秩序をつけることを可能にしてくれる分析的精神をもつようになった、幼年期」であると敷衍しているのである。

竹中が少年期における表現形式の「習熟」や、あるいは「厳密な詩学」に言及していた点には、感覚と表現との連結という問題に対する類似した姿勢が見受けられる。「幼年期」と「分析的な精神」という両立不可能とも思える二つの存り方を、絶えず同時に実践することが、おそらくは詩人としての竹中にとつての課題であったのだろう。ボードレーによれば、G氏は「まったくの独力で、技能の小さな手管もことごとく見出し¹⁰⁸てしまひ、助言も受けずにわれとわが教育をなしとげて、自己流の力強い名匠とな」ったとされるのだが、なおかつ観察の時点で、事象を新たな相のもとに捉える感覚を失わずにいる。子供でありつつ大人でもある、あるいは子供でもなければ大人でもない、その中間的な様態を、詩人は「永遠に恢復期にある

人 (un éternel convalescent)」¹⁰⁹とも呼び変えている。

「竹中君のウィットは多くの場合永遠という思念に連結されている」¹¹⁰とする西脇順三郎が、それを暗示するものの一つとして挙げていたのは、『そのほか』に収められた作品中でも特に有名な「足どり」であった。

見知らぬ人の

会釈をうけて

こちらも丁寧に会釈をかえした

二人のあいだを

ここによい風がふいた

二人は正反対の方向へあるいていった

地球を一廻りして

また出会うつもり足どりだった¹¹¹

おそらくは街中の路上で生じた出会いの一齣を描いたと思われるこの詩は、ほぼ一世紀前、都市改造の進むパリでの、見知らぬ女性との一瞬の邂逅の場面を描いたボードレールの「通りすがりの女に」(« A une passante », 一八六〇年初出)¹¹²を想起させるとともに、それとの差異を否応なく意識させる。ボードレールの詩では、「丈高く、細そりと、正式の喪の装いに、厳かな苦痛を包み」ながら通り過ぎる女性と擦れ違った瞬間、彼女の眼のうちに、「金縛りにする優しさと、命をうばう快樂と

を」感じつつも、「私」は最終的に、「もはや、永遠の中でしか、きみに会わないのだろうか？」と自問するに至る。出会いの儚さは、「きらめく光……それから夜！——はかなく消えた美しい女」という言葉に集約され、最終節に読まれる「きみの遁れゆく先を私は知らず、私のゆく先をきみは知らぬ」からは、その束の間の経験が二度と繰り返される気配のないことが伝わる。

一瞬の視線の交錯——そこには死と再生という主題も内包されている——と永遠の別離の情景を描いたこの十四行詩に比すならば、竹中の詩の末尾には、再会への期待にも似た情感が漂い、その点では幸福的な交感に支えられた邂逅が描かれているのだともいえる。悲嘆やノスタルジーとは無縁である二人の人物の足どりは、飄々としたものにも見え、改めて彼の詩の〈明るさ〉を印象づける一例と化す。それはあたかも、竹中の詩を批判する者たちに向けて、

つまりこれは物判りがよいといふ事で、「今日は」と挨拶をされて「今日は」と挨拶を返す、それが一そう洗練されたもんや、
「何が今日でえ、今日がどうした」と返事したら、もう何もかも要らんのやないか¹¹³。

と反論していた足穂に応答するため、二十年以上の時を経て提示されたものであるかのようにも見える。

しかしながら、この見知らぬ二人がいつかまた出会うことがあり得るのだとして、その際に両者はすでに旧知の間柄となっているのだと、果たして確言しうるのだろうか。二人はあくま

でも再び見知らぬ者として互いを見出すだけであり、その際には以前と同様の快適な瞬間を感得しうるのだとしても、わずかな会釈を交わすだけでまた擦れ違うことになるのではないかと想像を進めるならば、単に再会への希望を帯びているとも思われた結語は俄に異なる相貌を呈しはじめ。このとき両者の出会いは、反復可能と映ると同時に、つねに初めてのものとして経験されうるものともなるのだ。

そして、この束の間の擦れ違う「見知らぬ人」を、詩人が取り扱うこととなる事象そのものへと置き換えてみるならば、この詩は竹中の詩における感覚の核心を語る一つの寓話ともなっていていよう。その感覚とは、事象との邂逅の一瞬において「こちよい風」を感じ取るものである一方で、その清新さを再び見出すためには、果てしない迂路を経ることが要請されるという点で、このうえなく峻厳なものであったのだと、ひとまずは考えられるのである。

註

- 1 『竹中郁全詩集』井上靖監修、足立巻一・杉山平一編集、角川書店、一九八三年、一七頁／『竹中郁詩集』杉山平一・安水稔和監修、沖積舎、二〇〇四年、一九頁。以下、竹中の詩の引用に際しては右記二冊を参照し、それぞれ『全詩集』『詩集成』と略記して頁数を付すこととする。
- 2 『全詩集』四六頁／『詩集成』三五頁。
- 3 『全詩集』一八頁／『詩集成』一九―二〇頁。
- 4 稲垣足穂「郁さんの事」、「文藝汎論」第六卷第二号（一九三六年二月）、

四八頁。この竹中論は『竹中郁詩集』思潮社、一九九四年（以下『詩集』と略記）、一四三―一四五頁に再録されている。なお、同じ号に合わせて掲載された竹中の足穂論（注32参照）とともに、これら二つの書誌情報として『詩集』では「昭和16年2月」と表記されているが、正しくは右記のとおり。

- 5 「硝子窓に映つてゐる〔……〕」は「象牙海岸」中の「カイロの旅宿」（『全詩集』二〇〇頁／『詩集成』一五六頁）を、「燕の来る三等郵便局」は「燕何でもない詩抄より」（『羅針』第一〇号（一九三五年二月）、三一―三三頁）を、それぞれ指すものとほぼ断定できる。また、「縄跳びをしている〔……〕」は「縄跳び 繪に添へて」（『文藝汎論』第五卷第一〇号（一九三五年一〇月）初出。『詩集成』五九三頁）を、「闘牛の手が〔……〕」は「象牙海岸」中の「殺される牛」の2（『全詩集』二〇八頁／『詩集成』一六一頁）を、「イナピカリのした〔……〕」は「夏の夜」（『文學』第三冊（一九三三年九月）初出。『詩集成』五六四―五六五頁）を指示していると思われるが、定かではない。
- 6 たとえば杉山平一は、「竹中郁の詩は前期においてはモダニズム、中期以後においては、ロマンチズムの色を濃くして、しだいに、人生的・社会風刺的な傾向を示しているが、一貫してきわめて清新、明快、平明の独自の詩境を展開している」という見取り図を提示している（『竹中郁の詩』、『詩集』一四七頁。初出は『現代詩鑑賞講座』第9巻 モダニズムの旗手たち』角川書店、一九六九年）。
- 7 ヨーロッパ滞在中の一九二八年、春山行夫編集によるモダニズム的傾向の強い詩誌「詩と詩論」に参加した一方で、一九三三年には堀辰雄編集の「四季」の創刊同人となった点に関し、清岡卓行は帰国後の竹中が、「自分の日常的な生活に親しみ、彼なりの現実主義と抒情を新しくさせ」た結果だとしている（『竹中郁（1904～1982） 日常的現実において瀟

酒から深遠へ」、「文學界」二〇〇一年一月号、二〇七頁。

- 8 『全詩集』一九頁／『詩集成』二〇頁。
- 9 『全詩集』五一頁／『詩集成』三九頁。
- 10 『全詩集』五二頁／『詩集成』四〇頁。
- 11 『全詩集』三六頁／『詩集成』三〇頁。
- 12 『全詩集』五三頁／『詩集成』四〇頁。
- 13 『全詩集』一一四頁／『詩集成』八六頁。
- 14 『全詩集』一〇一—一〇二頁／『詩集成』七五—七七頁。
- 15 『全詩集』三七頁／『詩集成』三〇頁。
- 16 『全詩集』一三三頁／『詩集成』一〇一頁。
- 17 『全詩集』三一頁／『詩集成』二七頁。
- 18 『全詩集』五四—五七頁／『詩集成』四一—四三頁。なお、『全詩集』で別詩篇とされている「踊り場の床板」は、『詩集成』に従って直前の「室内」のうちに含まれるものとみなす。
- 19 『全詩集』六五四—六五五頁／『詩集成』五四三—五四四頁。初出は「ドノゴトンカ」第二巻第一号（一九二九年一月）。たとえば最初に掲げられている「靴」は以下のとおり…
靴匠が正しい型を造つてくれたのです。しかし、足がその型にならうとはしないのです。机の下で。
- 20 ジョルジョ・アガンベン『スタンツェ』岡田温司訳、ありな書房、一九九八年、七三—七六頁を参照。
- 21 『全詩集』八七—八八頁／『詩集成』六五—六六頁。
- 22 『全詩集』九三頁／『詩集成』六九頁。
- 23 『全詩集』一〇七頁／『詩集成』八一頁。
- 24 『全詩集』一七七頁／『詩集成』一三九頁。
- 25 福田知子『詩的創造の水脈——北村透谷・金子筑水・園頼三・竹中郁』

- 晃洋書房、二〇〇八年、二〇三頁。ちなみにそれ以降の詩集については、「留学体験期」は「象牙海岸」／「署名」、「戦災体験期」は「動物磁気」／「龍骨」、「晩年期」は「ポルカ マズルカ」／「そのほか」というかたちで明暗の対比が認められるとしている。
- 26 たとえば安水稔和「竹中郁 詩人さんの声」編集工房ノア、二〇〇四年、一七二—一七三頁を参照。
 - 27 『全詩集』七四—七五頁／『詩集成』五五—五六頁。
 - 28 『全詩集』六〇—六一頁／『詩集成』四六頁。
 - 29 清岡、前掲、二〇七頁。
 - 30 『全詩集』二七二頁／『詩集成』二一三頁。
 - 31 『全詩集』二二六頁／『詩集成』一七六頁。
 - 32 竹中郁「廣サイゴオ（稻垣足穂の肖像）」、「文藝汎論」第六巻第二号（一九三六年二月）、四六頁（『詩集』一一九頁）。
 - 33 同前。
 - 34 たとえば杉山平一は、「竹中の場合は、全く新しいことばにより絵をかきという、きわめて視覚的要素の強い作品が主流をなしている」と指摘しており（前掲、『詩集』一四七頁）、また清岡卓行は「晩夏」などの初期作品を引用しつつ、そこに「鮮明な色彩。現実の情緒を増幅させるその明晰な反映。澄んだ光と影。意表をつく絵画的な連想による比喩。あるいはそれらのイメージの輪廓の生動」を見、「視覚に優れた技法」であるとしている（前掲、二〇六頁）。
 - 35 竹中郁「善助茶屋」、「神戸新聞」一九七八年二月二日。福田、前掲、二二三頁より引用。
 - 36 西脇順三郎「竹中郁 詩人の肖像」、「詩集」一四〇—一四二頁（初出は『日本の詩歌』第二五巻、中央公論社、一九六九年）。
 - 37 アンドレ・ブルトン「シュルレアリスム宣言」、「シュルレアリスム宣言」。

- 38 『溶ける魚』 巖谷國士訳、岩波書店、一九九二年、三七頁を参照。
 竹中郁「ジヨルジュ・スーラの香水」、『世界の名画9 スーラと新印象派』中央公論社、一九七二年、五一頁。なお、引用箇所最後まで続けられている三つの形容（「一層ふかく、一層かがやかしく、一層不可思議な」）は、ボードレールの散文詩「窓」（一八六三年初出）にも順不同ながら用いられているのだが、関連の有無は定かではない。
- 39 『全詩集』二四頁／『詩集成』二四頁。
 40 『全詩集』二五頁／『詩集成』二四―二五頁。
 41 『全詩集』二九頁／『詩集成』二六―二七頁。
 42 『全詩集』二二頁／『詩集成』二二頁。
 43 杉山平一「竹中郁の世界」、『全詩集』七一―七五頁。
 44 『全詩集』二〇頁／『詩集成』二二頁。
 45 『全詩集』二三頁／『詩集成』二二―二四頁。
 46 『全詩集』一七三頁／『詩集成』一三六頁。
 47 『全詩集』二二九頁／『詩集成』一七八頁。
 48 『全詩集』一三六頁／『詩集成』一八五頁。
 49 シャルル・ボードレール「赤裸の心」、『ボードレール全集』第六巻、阿部良雄訳、筑摩書房、一九九三年、四〇頁（強調は原著者）。
 50 シャルル・ボードレール「現代生活の画家」、『ボードレール全集』第四巻、阿部良雄訳、筑摩書房、一九八七年、一四七頁（強調は原著者）。
- 51 『全詩集』二二七頁／『詩集成』一六七頁。
 52 『全詩集』一九一頁／『詩集成』一四九頁。
 53 『全詩集』一一二頁／『詩集成』八五頁。
 54 『全詩集』一四一―一四二頁／『詩集成』一〇八―一〇九頁。
 55 福田、前掲、特に二〇九―二二二頁を参照。
 56 近藤東「映畫と詩人と」、『近代風景』第二卷第三号（一九二七年三月）、八四頁。
- 57 近藤東「ポエム・イン・シナリオ」、『近代風景』第二卷第四号（一九二七年四月）、七三―七四頁。
 58 近藤東「シネ・ポエム」、『近代風景』第二卷第六号（一九二七年七月）、七三頁。
 59 同前、七四頁。
 60 近藤東「ポエム・イン・シナリオ」、『近代風景』第三卷第五号（一九二八年五月）、九一―九三頁（この二篇は「詩と詩論」第一冊（一九二八年九月）、一四二―一四五頁にも再録）。
 61 神原泰「シネ・ポエム試論」、『詩・現實』第二冊（一九三〇年九月）、二六八頁。
 62 同前、二六九頁。
 63 同前、二六八頁。
 64 同前、二六九頁。
 65 同前、二七〇頁。
 66 同前、二七一頁。
 67 竹中久七「シネ・ポエムは何故無意味か」、「リアン」第七集（一九三〇年九月）、三一頁。
 68 竹中郁「シネ・ポエムのこと」、『詩神』第六卷第一二号（一九三〇年二月）、五一頁。
 69 同前。
 70 中河與一「念佛を要求しない月評」、『新潮』第二七年第三号（一九三〇年三月）、一〇七頁。
 71 同前。
 72 「シネ・ポエム」の一篇として、「詩と詩論」第七冊（一九三〇年三月）、八八―八九頁に発表。

- 73 ちなみに村野は詩誌「旗魚」第一五号（一九三三年四月、四六頁）において、『象牙海岸』を簡潔ながら評している。
- 74 五城康雄「シネ・スポーツ・ポエムに就て」、『地上楽園』第五卷第八号（一九三〇年八月）、一三三頁。
- 75 同前、一四頁（強調は原著者）。
- 76 同前。
- 77 同前。
- 78 同前。
- 79 五城康雄「シネ・ポエム再論」、『地上楽園』第六卷第一号（一九三一年一月）、一三三頁。
- 80 折戸彫夫「シネポエムの詩學的建設（上）——断片として——」、「旗魚」第一五号（一九三三年四月）、四〇頁。
- 81 同前。
- 82 同前、四一頁。
- 83 五城康雄「シネ・ポエム再論」、一四頁。
- 84 同前、一五—一六頁（強調は原著者）。
- 85 五城康雄「詩・モンタージュ論」、『地上楽園』第六卷第三号（一九三一年四月）、一二頁（強調は原著者）。
- 86 五城康雄「寫眞と文字との交流 ——シネ・ポエムの一傾向として——」、「地上楽園』第六卷第七号（一九三一年九月）、七頁。
- 87 『全詩集』一五二—一五三頁／『詩集成』一一七—一一九頁。
- 88 戦後においても、たとえば原子朗は「ラグビー」について、「1から30までの各シーンの推移は、おおむねラグビーゲームの進行を追っているが、この詩のおもしろさは、そうした時間の構成よりも、各シーンのイメージの新鮮さ、カメラアイの奇抜さ、大胆なメタファのあざやかさ……にある」とし、時間的継起性の問題をいわば捨象したかたちで解

- 説を進めている（「竹中郁「ラグビー」、『国文学 解釈と教材の研究』一九六七年四月号、八二頁）。
- 89 長江道太郎「竹中郁・ラグビー そして彼のステツキの道」、「詩と詩論」第一一冊（一九三二年三月）、二二七—二二八頁。
- 90 阪本越郎「竹中郁と輓近派」、「FANTASIA」第二輯（一九二九年十二月）、三二頁。
- 91 同前。
- 92 清岡、前掲、二〇七頁。
- 93 レッシング『ラオコオン——絵画と文学との限界について——』斎藤栄治訳、岩波文庫、一九七〇年、一九六頁。
- 94 折戸、前掲、四二頁。
- 95 「近代風景」第三卷第五号（一九二八年五月号）、九二—九三頁。
- 96 『全詩集』一五四—一五六頁／『詩集成』一一〇—一一三頁。
- 97 『全詩集』一四六—一五〇頁／『詩集成』一一二—一一六頁。
- 98 「ラグビー」は、タイトルに続き「アルチウル・オネガ作曲」とあるように、アルチウル・オネゲル（一八九二—一九五五年）作曲の「ラグビー（交響的運動第二番）」（一九二八年）に着想を得て制作された詩であり、映画だけではなく、実は音楽との関連からも考察すべき作品である。
- ここで思い出されるのは、ブレイズ・サンドラールの「シベリア鉄道とフランスの少女ジャンヌの散文」（一九一三年）が「音楽家たち」に献じられていた点である。サンドラールの詩が、ソニア・ドロローネーの絵画と並置されつつ、「最初の同時的書物」として提示されていたことも考え合わせるならば、そこには、個々の芸術の時間的特性という差異を超えて、諸芸術の間に新たな関係性を確立しようとする意志が働いているものとみなせる。
- また、日本のシネ・ポエムを振り返るならば、近藤東が映画上の実験

- 110109108107
 同前、一四三頁。
 同前、一四五頁。
 西脇、前掲、『詩集』一四〇頁。
- 106
 「雪」(「ローズサークル」二月号(一九六七年一月)初出。『全詩集』六九七頁)、『詩集成』六八九頁)と題された戦後の詩では、雪を「天からの手紙だ」と書く「小学二年生の女兒」に対して、「巧すぎるじゃないか/しゃれすぎているじゃないか」と感じつつ、「地面ばかりみて歩いている」大人には、「天から手紙がくる」資格などないと断じている。
 ボードレール「現代生活の画家」、前掲、一四五頁(強調は原著者)。
- 105104
 『全詩集』六四八頁／『詩集成』五〇九頁。
 竹中郁「意見と経験」、「中央公論」一九七五年六月号、一二二頁(『詩集』一二四頁。『詩集』では「子供の詩について」と改題)。
- 103
 足立巻一『評伝 竹中郁 その青春と詩の出発』理論社、一九八六年、一〇頁。
- 102101100 99
 『全詩集』六四八頁／『詩集成』五〇九頁。
 「編者あとがき」、「全詩集」七七〇頁。実際に、たとえば『黄蜂と花粉』五十二篇からは十八篇、『枝の祝日』二十一篇からは十一篇が削除の対象とされているのに対し、『動物磁気』四十三篇からは八篇のみ、『ポルカ マズルカ』からはいつさいの削除なし、となっている。
 (一九二九年二月)に、サンドラールの他の詩の翻訳を載せている。
 「解題」、「全詩集」七三七頁／「解題」、「詩集成」七八五頁。
 『詩集成』四六六頁。
 『全詩集』六四八頁／『詩集成』五〇九頁。
 「編者あとがき」、「全詩集」七七〇頁。実際に、たとえば『黄蜂と花粉』五十二篇からは十八篇、『枝の祝日』二十一篇からは十一篇が削除の対象とされているのに対し、『動物磁気』四十三篇からは八篇のみ、『ポルカ マズルカ』からはいつさいの削除なし、となっている。
 足立巻一『評伝 竹中郁 その青春と詩の出発』理論社、一九八六年、一〇頁。
- 113
 稲垣、前掲、四八頁(『詩集』一四四頁)。
- 112111
 『全詩集』六三四頁／『詩集成』四五八頁。
 シャルル・ボードレール「通りすがりの女に」、『ボードレール全集』第一巻、阿部良雄訳、筑摩書房、一九八三年、一七九―一八〇頁。

A blurred image of a microphone on a stand, positioned on the left side of the page. The microphone is silver and mounted on a dark stand. The background is plain white.

Reports

「もつと海を！」 Mehr Meer —— ヨーロッパで多言語世界の文学を考える

対談・朗読 イルマ・ラクーザ 多和田葉子

報告 山口裕之

二人の作家イルマ・ラクーザと多和田葉子による対談・朗読会の夕べ「もつと海を！」は、二〇一三年一月八日、総合文化研究所主催により同研究所にて行われた。ラクーザはスロヴァキア生まれ。スロヴェニア人の父とハンガリー人の母との間に生まれて、幼少期をブダペスト、リュブリャナ、トリエステで過ごし、ついで一家でスイスに移住、現在もチューリヒに暮らしている。作家・批評家としての活動とやらんで、ロシア語、セルビア・クロアチア語、ハンガリー語、そしてフランス語からドイツ語への翻訳活動（とりわけツヴェターエワやマルグリット・デュラス）は特筆すべきものである。一方の多和田葉子は、よく知られているように早稲田大学でロシア文学を学んだ後、ドイツに渡り、ハンブルク、そして現在はベルリンにて、日本語およびドイツ語によって非常に精力的な作家活動を繰り広げている。「もつと海を！」というこの対談・朗読会のタイトルは、直接的には、二〇〇九年のチューリヒ書籍賞を受賞したイルマ・ラクーザの著作 *Mehr Meer* の書名にちなんだものでもあるが、それと同時に、サブタイトルにもあるように、何よりも多言語多文化のはざまにあり、国と国を隔てているものであると同時に、そしてまたそれ自体がつねに動いているものがそれによってイメージされている。

結びつけるものであると同時に分断するもの、すべてを等しいものとするのではなく、むしろ差異を保たせるもの、そしてそれを越えて新しい体験を可能とさせるもの——このような「海」や「境界」のイメージが、冒頭の対談のなかで二人の作家の個人的体験を通じて語られることになった。そして、そのイメージはそのあとの朗読の部においてもそのまま引き継がれていった。朗読は、1. イルマ・ラクーザ『もつと海を』からの三つの章、2. 多和田葉子の作品、3. ツヴェターエワの二つの詩、の三部からなっていた。ラクーザの「国境」の章については、本人の朗読に加えて、当日参加していた学生によって日本語訳も朗読、また、ツヴェターエワの詩については、原文のロシア語、ラクーザによるドイツ語訳、そして、この日のためにこれらの詩の日本語訳を用意してくれた所員の前田和泉（ロシア文学）が、自らの翻訳を朗読することによって、同じ詩のロシア語、ドイツ語訳、日本語訳の響きを感じ取ることができた。

「もつと海を！」を掲げたこの対談・朗読会は、実際、まさに「海」というイメージをめぐるながら、さまざまな文化・言語のあいだを行き交うものとなった。この催しが終わった後に寄せられた複数の方々感想からも強く確信したのだが、おそ

らくこの満員の会場に居合わせたすべての人にとって、ここで時間はきわめて刺激に満ちたものになったのではないかと思われる。

以下において、この日朗読された作品のうち、ラクーザ『もつと海を』から「海辺で」「シエスタの部屋」「国境」の三つの章の日本語訳、およびツヴェターエワの二つの詩のそれぞれについて、ロシア語、ドイツ語訳、日本語訳を紹介したい。

* * *

イルマ・ラクーザ『もつと海を』から

山口裕之 監訳 註

(Ilma Rakusa, Mehr Meer. Erinnerungspassagen. Graz-Wien: Literaturverlag Droschl, 2009)

海辺で *Am Meer*

リュブリヤナ、それは霧と褐炭のにおい、褐炭のにおいと霧でもあった。霧の下でキノコが繁殖し、風邪が流行った。カフエ・ヨーロツパでは少なからず不機嫌な雰囲気か漂っていた。

Then we were heading towards the sea. (その時、私たちは海の方へ向かっていった。)

カルスト地帯にくると突然、天候が変わる。霧の靄もやはそのまま残り、石灰の大地の上にマツの黒い輪郭が浮かび上がった。

カシヤビヤクシン、ハリエニシダ。赤土。ガレ。遠くに点々と見える集落の教会の塔は尖っていない。教会の塔ではなく鐘楼だ。地中海的な雰囲気とする。

私は息を呑んだに違いない、この初めての海を前にして。今でもなお、北方に行つて目を閉じると、あの明るい海の広大さが見えてくる。潮の匂いを嗅ぎ、波が岸を打つのを耳にする。そして世界は平穏に存在している。自然と唇が「O」の形を作ってしまう。

水、風、温もり、石、白、青、貝、海藻、ツルニチソウ、月桂樹、ローズマリー、ブドウ、キョウチクトウ。また、子ども用ブランコやファラオ「トランプゲーム」、ミラマール城や魚や船。あるいはこんな感覚だ。

子どもたちの四角形には

灯台や入江

城やツゲ

ベランダや狐の

メルヒェン、浜辺や

イストリアの砂、父さん、

母さん、それに寄せて碎ける波

アイスキャンデイや風がある

でもカルストからは何の不安もやってこない

ある幸せな思いを速記でとどめたものだ。そこには、実際、たくさんの顔がある。海のように、空のように、分断された都

市のように。A地区は連合国に、B地区はユーゴスラヴィアに管理されていた。私たちはA地区に住んでいた。ミラマーレ方面にあるバルコラに。牝牛の血のように真っ赤な屋根の家だ。その当時の南部鉄道が走る陸橋の上方にあり、急勾配のサン・ポルト口通り沿いに立っている。庭と東屋があり、朝を告げて鳴く雄鶏がいた。上の階からは海の眺め。浴室は隣のアパートに宿泊しているアメリカ人将校の一家と共用していた。二つの新しい言語が私の耳に刺激を与えた。英語とイタリア語だ。英語は私にとつていつまでも未知の世界の言語だった。イタリア語は隣の家の娘で猫背のヴィオレッタや浜辺の子供たち、市場の露天商の女性たちから教わった。

私はどんだん学んだ。コルクベルトをつけて泳ぐこと、ヴィオレッタとおしゃべりすること、市街電車に乗ること、向かい風に逆らうこと。私はくたくたになるまで学び、父と母に挟まれて、子供らしくぐつすりと眠った。

私たちの目と同じ高さで陸橋を通り過ぎる列車も、私は怖くなかった。昼でも夜でも。列車はおもちゃのように水平線に向かって滑るように走り、見えなくなつた。

庭には何の魔法の力もなかった。狭く、荒れ果てていて、緑色のがらくた置き場のようだった。ツゲや何本かの無花果の木があり、野菜が少しばかり植えられ、まばらな草叢の中では雄鶏がただ一羽、不満そうに地面を引っ掻いていた。

私は庭に行きたいとは思わなかった。せいぜい藤が鬱蒼と茂つたベランダに行くくらいのところだった。私は海に行きたがつていた。いつだつて海に。写真に写る私はくるぶし丈のハンガリー風の子羊の皮のコートを着て、毛糸の帽子をかぶり、バ

ルコラの防波堤の上に立っている。寒くて風が強かつたに違いない。私は額にしわを寄せている。しかし天候など私を海から引き離すことなどできない。せいぜいボーラが一番強く吹くときくらい。私のトリエステでの子供時代は、バルコラの岸とミラマーレ城が立つ岬を半円形に縁取る、石灰の白い岩壁の上で繰り広げられた。大きく、いろいろな形のブロックの間では、水がゴボゴボ、シューツと音を立てたり、眠気を誘うようにモゴモゴと言ったりした。一方で、私のまなざしは水平線に船の姿を捜し、あるいは海の青さの中に消えていった。

夏には毎日のことだった。海水浴バッグに荷物を詰めて一〇時に下の岩場に降りてゆく。母と私は一番平らな所を選び、白雪姫と七人の小人の絵が描いてあるシートを広げて、ゆつたりと横になったり座ったりできるようにした。母は私の背中に、私は母の背中にクリームを塗り、それから母は本を取り出して私に読み聞かせてくれた。メルヒエンに出てくる悪魔たちは、今では打ち寄せる波間にいる。本を読んでくるとき、母の声はとても自然に海の音と結びついていたので、私はいつもきまつて眠ってしまうのだった。いつの間にか太陽と私たちの周りののにぎわいで、私は目を覚ました。岩場はすでに人でにぎわっていた。遊歩道では退職した老人たちが小さなキャンピングテーブルを置いてチェスをしているか、持ちよつた軽食を食べていた。海の中では子どもたちがはしゃぎまわり、ときどき犬も一緒にいた。熱さとまぶしい光でぼうつとなつて、私はすぐにでも海に入りたかつた。母は私にコルクのベルトを巻いて、私の首を濡らし水の中へと優しく押した。そして母もあとに続いて入ってきた。

ここで語っているのは、風のない日のことだ。そんな日は、海が鏡のようになめらかで、うねるような波もない。もしくは軽い波しかない。海は泡立ちながら揺れ、ときおり少し冷たい水の流れもあった。ちつぽけな魚がキラキラ輝いた。私は歓声を上げた。

これで満足ということにはなかった。

岩場の間にいくらか砂浜があり、そこでとても素敵なものを見つけた。突然両足が地面をしつかりととらえ、両手は貝殻をつかもうとした。貝殻を湿った砂から拾い集め、きらきらひかるまで洗った。壊れた貝殻は役に立たない。全てのふち、模様、光沢、形の整い具合が大事だった。

これで満足ということにはなかった。

昼間が区切られる。太陽が天頂にくると、牡牛の血の色のようになつて赤な家に戻るようになっていた。あのひんやりとした、タイルの敷き詰められた部屋に。私たちは軽く食事をし、それからシエスタの時間になった。切り離された時間。スロー・ダウン・タイム・ダウン・タイム。ゆっくりと落ちていく時間。シーつという声。その声で音もなく素早く動き回るトカゲも隠れてしまった。ただ光のウサギだけが床の上でゆらめいていた。

おやつにスイカを食べた後、母は海水浴バッグを背負い、私たちはまた元気に海へと急いだ。海はもう赤っぽい柔らかな光を帯びていた。海辺は大にぎわいだ。海に入らない人は岩の上で日向ぼっこをするか岸辺を散歩していた。大人も子どももいた。兵士も散歩をしている人たちに交じっていた。母の麦わら帽子は午後の海風に揺られている。私は激しく息をはずませるイルカのように、何度も泳いだ。あるいはゴムボートに乗

って揺られていた。そして私は、岩場にうつぶせになって水のなかをじつとのぞきこんだ。水は黒みを帯びて石に打ちつけ、水面が上がったかと思うとまた下がっていった。呼吸だ。そんな思いが頭をよぎった。海が呼吸している。そして海藻を揺り動かしている。私は岩の間の暗がりのをぞき、鳴り響く音に耳をすませた。それはときおり轟きのように聞こえた。あたかも私の下で動物が動いているかのようだ。眩暈がして岩が揺れるように見え始めるまで、私はそうしていた。それから私は目を閉じた。

目をもう一度開けると、傾いた日差しに目が眩んだ。火の玉のように太陽は水平線の上にある。そして、赤い帯を海の上に投げかけていた。何艘かのボートがそこを滑るようになり抜け、暗く陰った場所に呑み込まれていった。岸辺の騒音は次第に静まりを見せ、その頃、入江は紫に染まった。老人たちのキャンピングテールも片づけられる。岩場には誰もいなくなった。母と私は黙ったままだ。私たちは急いでいなかった。海風が涼しい夜の風に変わるころになつてようやく、母は私の肩に手を置いた。そして私たちはそこをあとにした。空にはもう三日月が掛かっていることもあった。

家に帰る途中、海水とツタの渋いにおいが混じりあったにおいを嗅ぐだけで私は時間を言い当てることもできただろう。草木は深く息をついていた。

疲れた？ 海辺での長い一日の終わりに、母はよく私を街に連れて行き、父を迎えに行つて一緒に晩御飯を食べた。私はお腹が空いていた。でももつと楽しみだったのは、プラタナスに

覆われた九月二〇日通りで食べるアイスだった。コーヒーのかかったバナラアイスのボールに極薄のワッフルがさしてある、あのコルネットやベルリーナだ。

夜の一〇時。木々の雀たちはまださかんに騒いでいた。その下にある通りは、人で溢れかえっている。南の地での散歩は、はしやぎつつも、気だるい雰囲気。若い人も年配の人も。散歩が映画館で終わることもめずらしくなかった。父は映画館から眠っている私を運び出すのだった。

シエスタの部屋 *Das Siestzimmer*

静けさの中ですべてが同時に起こった。

イメージたちが部屋に掛かっている、
それらがいつまでも続いていくこともありえた。

アンジェイ・スタシユク

ここが私の子供時代の中心だった。鎧戸が下ろされた部屋、シエスタの時間のためだ。私は一人だが、眠ってはいない。身体を伸ばしてベッドの上にいる。頭は起きているのだが、何もしてはいけないと言いつけられている。つまり、静かにしていること。休まなければならぬこと。私はこの切れ目の時間が好きではない。白昼のこの薄暗さが。だが決まりは決まり。私はいまもう静かにしている。静かに。そうすると、それは突然起こる。静寂は長く続くほど、雄弁になる。声の断片、かすかな葉

のざわめきが聞こえる。どこか遠くで犬が鳴いている（動物も寝ているのに）。何かを軋む。向こうで、トイレの水が流れている。私の耳はそれらの物音を焼結し、吸い込む。そして緊張したまま、さらに耳を澄ませる。Viaggio（旅たち）。それともハンガリー語でVigyazs（気を付けて）か。誰がどこで話しているのか？ 誰と？ 何のために？ 聞こえてくるものが曖昧であるほど、さらにあれこれ思いをめぐらせた。わたしはもうもごもごと口に出して呟いている、文や会話を。「私は行くよ。」「旅に出るの？」「そうと云えるね。」「どこへ？」「南米へ。」「船で？」「船で。」「長い期間？」「多分。」「沈黙。」「勇気があるんだね。気を付けてね。」「あつというまに別れが来る。別れについてはよく心得ている。でも、ちよつと出まかせを言った。なじみの領域に入っていくために、少しばかり作り話をした。もちろん、見知らぬものに気をそえられることもある。そして、私は想像を膨らませながら、それらを集めていく。ステラが、三つの帆のマストが三本ある黒い船で、海賊にさらわれるさまを。不思議なことに、海賊たちは彼女になんの危害も加えない。ステラは魚を焼き、服を繕い、それによつて得るものといえは毎日夕日を眺めることだけ。海賊どもがステラを故郷へ連れ戻したときには、彼女の肌は船乗りのように焼け、赤みがかった髪は金のように輝いていた。ステラ、わたしたちの星、と幸せに包まれた両親はステラを迎えた。海賊どもは光る歯をにやつと剥き出し、彼らに手を振って、大海へと漕ぎ出していた。

白昼夢のなかで私は世界を創造していた。そしてそのほかの時間のことは忘れ去っていた。暗くされた部屋にもうどれだけ

いたのだろう。実際は暗いわけでも、活気がないわけでもないこの部屋に。けれどもすぐに目は暗闇に慣れ、天井のひび割れがつくる網目模様やタイル張りの床をさつと飛び跳ねていく光のウサギを目で追っていった。鎧戸の隙間からはいつも、少し明かりが漏れていて、光の筋が揺らめいたり斑状に震えたりしていた。それらのお芝居を見ていると飽きることがなかった。あれはヤギの頭か、それともロバの横顔か。見ることに意味を呼び寄せ、そして突然、部屋はにぎやかになる。動物やその他の生き物で。囁くのがもう聞こえてくる。その度ごとにカメラ・オブスキュラが魔法の部屋に変わっていくのを体験し、私は一人の時間を楽しむのだった。そのうちにワインレッドのタイルさえ喋りはじめる。ひとしきり彼らのおしゃべりをきいてから、私は足の裏でそれに触れてみる。その冷たい表面で足を滑らせながら、点々とある光の斑は避けていく。ゲームボードのような床、動かすことのできる模様でできた床。

シエスタの部屋は私の王国だった。そこへ入りこんでくる現実には薄められ弱められて、私の想像力は離陸することができた。一方から他方が決められていく。鎧戸がなければどんな空想の旅もできない。鎧戸が少し光を通すことによつて私はいわば自分自身に辿りつくことになった。空高くを飛ぶことや、ラビリンスのように入り組んだ道にも勇氣を持つことができた。もちろん、私の思考が堂々巡りしてしまうこともあった。そうなるといくらか窮屈で、部屋さえ縮み始めた。自分を解き放つてやつて、強情な考えを騙してやらなければならなかった。しばしば歌の一節に助けられて、思考はそこから漕ぎ出していく。頭のなかにある海での自由な船旅に。

この二時から四時のあいだの時間は、私の秘密だった。母は私が寝ていると思っていた。いずれにせよ、どのように時間を過ごしたかわたしに訊いてはこなかった。母に呼ばれると、思いつき伸びをして、白昼夢を振り払う。何も言わない。外の光で目が眩んだ。すべてがあまりにまぶしく、あまりにうるさく聞こえた。私はその暗さのニュアンスや光と影の濃淡に慣れてしまっていて、日の光はあまりに刺激的に感じた。世界が痛かった。

時がたつにつれて、シエスタ部屋は隠れ家となつていった。それは私を守ってくれる空間だった。その多孔性の膜に囲まれて、私は安全と自由を感じていた。ここで私は自分の着想を綴り、突然の閃きを体験した。

私は、鎧戸の子どもだった。

国境 *Grenzen*

それはほんとうにどこにでもあった。トリエステ周辺に行きたいときは、A地区からB地区へ移動しなければならなかった。さらにリュブリャナに行こうと思えば、また新たな国境があった。どこでも証明書類を見せる。検問だ。私たちの車の後部座席から、たいていは、毛布にくるまれ、夢うつつに国境警備隊員を、敬礼する兵士を見た。遮断機が下がったり、上がったりした。時々、スーツケースをぞんざいに引つ掻き回されることもあった。私は、さらに深く毛布にうずくまった。だが、この奇妙な行為が終わるやいなや、すぐに周りを見回した。国

境の向こうでは、何かが違うのだろうか、木はもつと大きく育つのだろうか、人々はもつと親しげな顔をしているのだろうか、そして、彼らの話すことを私もわかるだろうか。

これらの国境は矛盾するもの、二つに分けるものだった。これらは、異様で、不気味で、不安が忍び寄ってくるようなものだった。しかしまた魅了するものでもあった。私は、国境を私の好奇心をそそる緊張の場所として経験した。一方で慣れ親しんだものとそうでないものとのあいだに障壁を作りだした。私にカーテンの端を少しめくり、フェンスの穴から向こうを覗き見て、遮断機を越えて向こうの様子をうかがわせるようにそのかすものだった。他方でそれは通過地点であつて、厄介ごとの種であり、そして二つの領域の接点であつた。私は、それらの秘密を予感していたが、本能的にこれらが相対的なものであることも感じ取っていた。国境は、越えられるためにあるのだ。

私たちは、父の姉妹を訪ねるために頻繁にリュブリヤナへ行った。一二〇キロメートルの荒れたカーブの多い道。旅は、二回国境を越えることから始まった。そしてたいてい夜に同じように終わった。おそらくそのせいかな、とても遠くまで旅をした気分になった。私たちは、さまざまな障害を乗り越えていった。国境は波頭のように、そこではすべてが堰き止められて集中し、そして重なりあつていく。時間もそうだ。最高潮に達した後、弛緩の時間が訪れたが、なにかが変わつていった。

人気のない地域もあつた。カルスト地帯で、石がごろごろしておりやせている。給油所があつたかどうか、覚えていない。覚えてるのはただ、この未開の、手つかずの自然だけ。夜に

一度、ウサギを轢いてしまったことがあつた。父はそれをトラックに入れて、ある農夫にあげた。

これらの旅の記憶は、私の中で入り交じつていて、あまりに多すぎるからだ。今でも私は、道を暗闇のなかに手探りで探していた車のライトが目につかぶ。道路には白い側線もなければ、センターラインも引かれていない。あるのはただ暗闇と穴ぼこ。ときどき私たちの車はその穴に入つてガタツとなつた。

車輪の交換もした。無人地帯に停まる居心地の悪さ。そもそも先に進めるのか、あるいは、どうすれば進めるのかよくわからない時の。(私たち三人のうち、誰が神への信頼の気持ちをもっていただろうか?) 走っているほうが停まっているよりまし、そんな決まり文句を私はすぐに理解した。

ある夜、おそらくザグレブへ向かつていた時だろうか、ある男が私たちに手を振つて無理矢理停車させた。逃げているヤツらを見なかつたか。逃げているヤツ? 泥棒が私のブドウ畑を荒らしたんだ。そう遠くにはまだ逃げていないはずだ。いや、私たちは、誰にも会わなかつた。彼は後ろに下がつて、諦めたように両方の手をおろした。

泥棒という言葉は、そのあと何日にもわたつて私の想像をかきたてた。寂しい道を進んでいるとき、この言葉は真夜中、私に襲いかかり、眠っている私をたたき起したのだった。それは、つらまり、人を脅かす恐怖そのものである。それは、突然現れてもおかしくないものだった。ほらその次のカーブの向こうに。

今日にいたるまで私は夜間の運転を避けている。異質なものが、夜によって倍増され、私を不安にする。私の中にいる子供

が、危険を察知するのだ。

私は、いつもどこかに旅をしている子どもだった。車のすきま風のうちに私は世界を発見した。そして、それが風に消えていくさまを。

今を発見した。そして、それが溶けていくさまを。

私は、到達するために走り去り、また走り去ってゆくために到着する。

私は、片方の毛皮の手袋を持っていた。それを持っていた。父と母がいた。

子供部屋はなかった。

だが、三つの言語、私には三つの言語があった。移っていくために、こちらから、あちらへと。

検問官が険しい顔でじろりと見ると、私は指を髪に突っ込んだ。

髪の毛が制服をじつくりと眺めた。

制服への光は露出過度になっていた。

そんなふうには先に進んでゆくことができた。そしてそのように進んでいった。

国境のはざまには、ほとんど遊びの余地がなかった。

いちど大はしやぎすると、それでちょうどいいくらい。

ほんのいちどだけ。

そして、子豚を川のほとりで焼くには。

あるいは、乾いた車輪の跡を天へと駆けていくくらいしか。

そうすると、車輪の跡はまたすつくと立ち上がった。

そして時間は、慣れのうちへと消えていった。

左には別れ、右には到着。
そのあべこべでもある。

註

二〇三年二月八日に行われた多和田葉子とイルマ・ラクーザの対談・朗読会「もつと海を！」のために、山口裕之がこの年度開講していたゼミ「文学と翻訳」の参加者たちが、朗読会で予定されていたこれらの章の翻訳を分担して担当し、山口も手を入れながら、それを授業のなかで検討してゆくことによつて、これらの翻訳を作り上げていった。最終的に、学生たちが「確定」とした表現を山口が変更したところもある。

* * *

マリナ・ツヴェターエフの二つの詩

MARINA SVETAEVA

Кто создан из камня, кто создан из глины,

А я серебрюсь и сверкаю!

Мне дело — измена, мне имя — Марина,

Я — бременная пена морская.

Кто создан из глины, кто создан из плоти –
Тем гроб и надгробные плиты...

– В купели морской крещена – и в полеге
Своем – непрестанно разбита!

Сквозь каждое сердце, сквозь каждый сети
Пробьется мое своеволье.

Меня – видишь кудри беспутные эти ? –
Земною не сделаешь солью.

Дробясь о гранитные ваши колена,
Я с каждой волной – воскресая !

Да здравствует пена – веселая пена –
Высокая пена морская !

23 мая 1920

Марина Звetaева

Einen schuf er aus Stein, einen aus Lehm -
und funkelnd wie Silber mich !
Verrat ist mein Werk und mein Name - Marina,
flüchtiger Meerscham bin ich.

Einen schuf er aus Lehm, einen aus Fleisch -
sie alle enden im Grab, entstell...

Doch ich bin im Meer getauft
und im Flug unauffällig zerschellt !

Durch jedes Herz und durch jedes Netz
bricht sich mein Eigensinn Bahn.
Siehst du meine wildwirren Locken ? -
Erdensalz bin ich niemals.

Und schlag ich mich wund an granitenen Knien,
aufsteh ich mit jeder Welle!

Es lebe der Schaum, der fröhliche Schaum -
der hohe Meerscham, der helle !

23. Mai 1920

(Übersetzung: Ima Rakusa)

マリーナ・ツヴェターエワ

ある者は石から創られ ある者は土から創られた
けれどわたしは銀色に輝く！
裏切りこそがわたしの業 わたしの名はマリーナ
わたしははかない海の泡

ある者は土から創られ ある者は肉から創られた
彼らには棺と墓碑銘を与えよ……

——わたしは海で洗礼を受けた——そして飛びながら
絶えまなく打ち砕かれた！

どんな心も どんな網も

この気まぐれはすり抜けてゆく

わたしを——乱れたこの髪が見えるでしょう？——
地の塩になどできはしない

あなたたちの膝の岩に砕かれても

ひと波ごとに——わたしは甦る！

泡を讃えよ 朗らかな泡を

気高い海の泡を！

一九二〇年五月二三日

(前田和泉訳)

О поэте не подумал

Век — и мне не до него.

Бог с ним, с громом. Бог с ним, с шумом

Времени не моего !

Если веку не до предков —

Не до правнуков мне: стад.

Век мой — ад мой, век мой — вред мой,

Век мой — враг мой, век мой — ад.

Сентябрь 1934

Nicht nach dem Dichter fragt die Zeit -
und mir ist sie völlig fremd.

Was soll der Krach, was soll der Lärm,
dieses ganze Elend !

Fragt die Zeit nicht nach den Vätern,
sind mir die Enkel gleich: Vieh.

Die Zeit - mein Gift, die Zeit - mein Leid,
die Zeit - mein Feind, meine Qual ist sie.

September 1934

(Übersetzung: Ima Rakusa)

時は詩人のことなど

考えもしなかった——私もそれどころではなかった

私のものでない時代の

轟きもぢわめきも 私にはどうでもいい

時は過ぎ去った人々のことなどおかまいなし

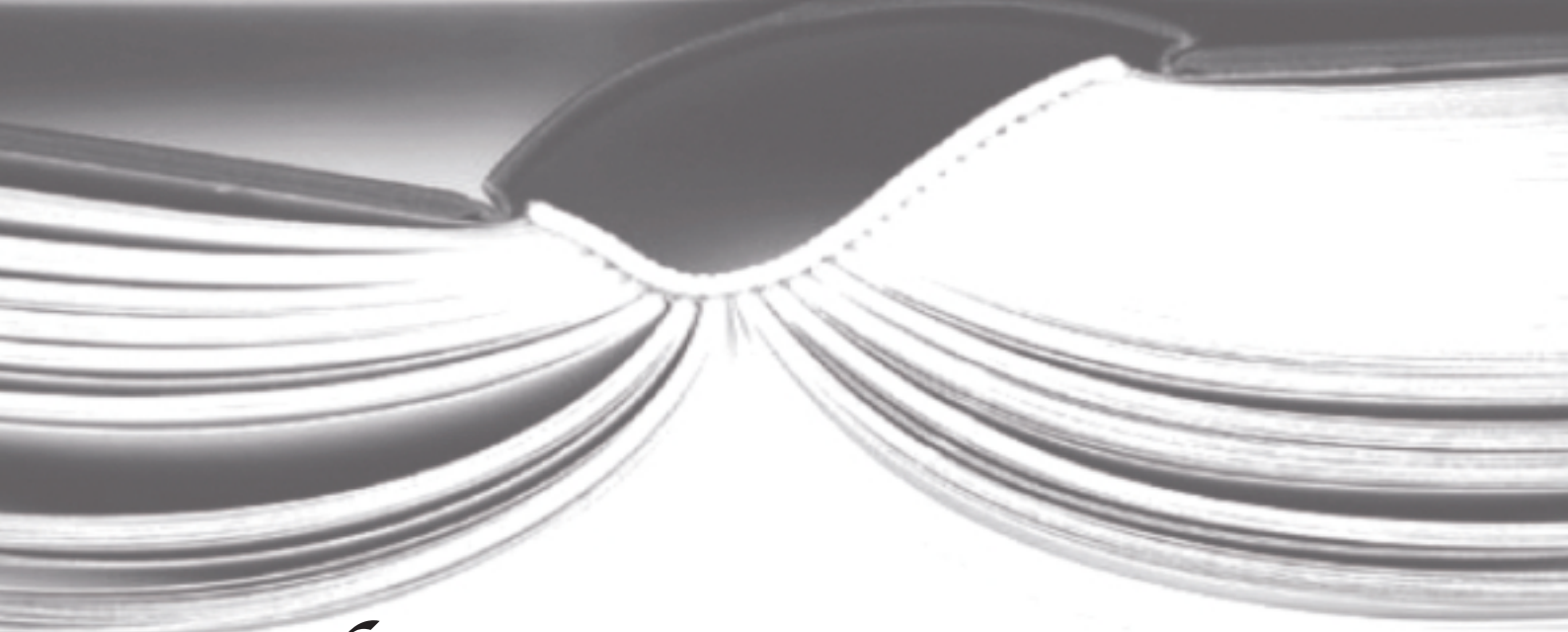
私も未来の者たちの群れなどどうでもいい

時は毒 時は悪

時は敵 時は罪

一九三四年九月

(前田和泉訳)



Book Reviews

夢の帰属

アントニオ・タブッキ著／和田忠彦訳

『夢のなかの夢』

岩波書店 二〇一三年九月

声の作家タブッキが夢に耳をそばだてる。夢の持ち主が特定の時代・場所・空間で何を夢に見ていたかを夢想し、自分の夢であり他人の夢である二十の世界をつなぎ、「愛する芸術家」たちの夢の語り部となることで、各芸術家の創造の源泉や運命の前奏を描き出してみせている。

夢は感覚の堆積を材料に、感覚の塊である人間が脳で、無意識下で再構成する世界である。脳には経験や思い出が状態として蓄積されている。その蓄積から生まれる夢の世界は、記憶という行為による表出とは異なり、捏造されていない記憶のようなものだといえるだろう。

それら二十の夢をタブッキは愛情をこめて騙る。熟練した鍵師のように、錠前の微かで確かな音を聞き取り他人の夢に踏み込む扉もいつでも現れるわけではないだろう。夢は入り口のない個室のようなものかもしれない。絶妙なタイミングで壁のどこかのまきにその場所に触れたら指先に鍵穴がみえるような幸運な偶然のひとつを、感度のよいソナーのような声の作家は見逃さない。

タブッキが魅せる二十の夢は、それぞれの夢がその持ち主の創作の源泉であり運命を囁く。迷宮からの飛翔を描いたダイダロスの

の夢から始まり患者を体験するフロイトの夢で閉じられる『夢のなかの夢』は、ひとつの大きな夢と捉えることができる魅力的な構造を持つ作品である。ダイダロスの夢から始まると述べたが、この小さいながらも壮大な夢の本は表紙からすでに夢を始めている。表紙で私たちを迎え入れるのは三人の女性である。シャヴァンヌの作品「夢」（二八八三年）を部分的に使用したもので、それぞれ愛を表す薔薇、栄光を表す月桂樹、財を表すコインを持っている。彼女たちはどこかに向かっている。どこだろうかとページを繰ると、ダイダロスの夢が幕をあける。

ダイダロスの夢は夢の原型である。ミノタウロスを閉じ込めるための迷宮をつくった建築家であり、太陽のもと息子のイカロスと翼で飛んだ悲劇の飛行家だが、タブッキのダイダロスは少々異なり、夜の建築家であり翼を与えるものである。彼は入り組んだシナプスの様に夜に張り巡らされた迷宮を慎重かつ確実にたどる。彼だけが「ここから抜け出る術を知っている。」迷宮の奥で、彼は月に恋焦がれてすすり泣くミノタウロスに出会う。「ぼくには手がとどかない。この宮殿に囚われの身なのですから。草原にでもからだを投げ出して、夜中、かの女の光で口づけされるだけで満足だというのに」。夜の翼は悲劇を起こさない。ダイダロスは自らのために用意した翼を与えて脱出を手助けし、ミノタウロスの迷宮からの飛翔を見守る。建築家の姿は穏やかである。昼の空に飛んだ息子を失うダイダロスは自らが迷宮にとどまることを選び、人間の業を司る夜の女神ニクスに囚われ続けた牛頭人身の怪物を救い出し夜の空に放つ。どこまでも飛翔するミノタウロスの姿は夢の国の門から人間の世界をめざすオネイロスさながらである。ダイダロスの夢をはじめ、夢想される二十の夢にはニクスの子孫

が立ち会っており、オネイロスはもちろん、モロス、ケール、タナトス、ヒュプノス、モーモス、オイジユス等が二十人の夢のまわりを漂っている。

フロイトの夢のあとに設けられた「この書物のなかで夢みる人びと」という章では、タツキが愛する芸術家たちの生涯を簡潔に紹介しており、そこで読者は夢の持ち主の夢の外での姿を提示され、夢のなかの夢から目覚めさせられる。それまで追ってきた夢の持ち主の紹介は夢の一部を成している。史実のように思えるものも、実際は複数の誰かの記憶と記録の集積であり、その厳密な真偽は不明で、各生涯の紹介は私たちの「夢のなかの夢」から「夢」への着地を助ける仕組みとして作用する。

表紙の三人の女性に向かって先にいるのは、一人の旅人である。シャヴァンヌの「夢」には、ミノタウロスが望んだように夜に月の光に照らされて眠り込んでいる男性が描かれている。しかし本書では彼の姿は隠され、夢をみる人物は描かれない。夢を夢だと意識していると思ひ込むこと、夢の持ち主が夢見る自己を認識することは、自画像を描く自己を描ききることと同様に不可能だからではないだろうか。そもそもその夢の起源は、オネイロスがいずれかの門をくぐることで生まれていたとされていたのだから、夢の帰属は夢にある。辿れば合わせ鏡のように永遠に続くかもしれない夢のこだまを、本書は時空を縫い合わせて描き出してくれている。

本書は一九九四年に青土社より刊行され、一九九七年に同社より新装版が出版された『夢のなかの夢』（和田忠彦訳）を文庫化したものである。

(石井沙和)

サンバを踊る哲学

武田千香著

『千鳥足の弁証法——マシャード文学から読み解くブラジル』

東京外国語大学出版社 二〇一三年三月

ブラジルとは何か。単純であるがゆえに困難なこの問いに逸つて答えようとする前に思い出しておきたいのは、ブラジル表象の系譜において、おおよそふたつの構えによつてふたつの異なる像が現出してきたという事実である。そのひとつは、中枢としての〈西洋〉を背にして、周縁というか、世界の果てとしてのブラジルの〈閩の奥〉——やはり地理上の概念であると同時に抽象的な理念でもある「奥地」^{セルタオン}や「貧民街」^{ファヴェーラ}という形で現れる——を消失点とする遠近法^{パースペクティヴ}のなかに見据えられる〈ブラジル〉。もうひとつは逆に、〈西洋〉を消失点とし、大西洋とその両岸を手前に置きながら、ブラジルの〈閩の奥〉を背にした遠近法のなかに見据えられる〈ブラジル〉である。

二〇世紀ブラジルを代表する詩人のひとり、ヴィニシウス・ヂ・モライスが一九五六年にリオデジャネイロで初演された戯曲『オルフェウ・ダ・コンセイサオン』——リオの貧民街を舞台としたオルフェウス神話の翻案——の想を得たのは、アメリカ人作家ウォルドー・フランクに付き添つてブラジルのアフリカ系宗教儀式を観察して回つたときのことだつた。このとき明らかに外からのまな

ざし、〈西洋〉からのまなざしで〈ブラジル〉を再発見したと思つたヴィニシウスはしかし、フランス人映画監督マルセル・カミュがその戯曲に大胆な改変を加えて製作した『黒いオルフェ』(一九五九年)の、安直な異国趣味によつて戯画と化した〈ブラジル〉には、失望を禁じえなかつたという。またいつぽうで忘れてはならないのは、五六年の公演期間中、キャストのひとりだつたアビヂアス・ド・ナシメント——のちに『ブラジル、混濁か虐殺か?』などを著して黒人運動の主導者となる——が「黒人を利用しては」とヴィニシウスを論難し、役を下ろされていることである。舞台は、顔を黒く塗つた白人俳優に代役を務めさせて急場をしのいだが、この解決策とカミュの誇張とどちらがより戯画風かは、容易に判断のつかないところだろう。

ヴィニシウスにとつてはブラジルの「混淆」の現実を存分に描くものだつた作品が、フランス人監督の目にはブラジル幻想がまだ足りないものと映り、黒人運動家の目はブラジル幻想が過剰なまがいものと映つた、というわけである。ニーチェの口吻を借りれば、ブラジルの実像(＝真理)なるものは存在せず、その数々の虚像(＝誤謬)がそのつど取られる遠近法の効果によつて実像の見かけを持つて現れるのみである、と言えるだろうか。

十九世紀末、「熱帯のパリ」とも呼ばれたリオデジャネイロの花形のひとりだつた文人マシャード・ジ・アシスの代表作『ブラスクーバスの死後の回想』(原著一八八一年。著者による邦訳が二〇二二年に光文社古典新訳文庫から出ている)をめぐる精緻な研究である本書『千鳥足の弁証法——マシャード文学から読み解くブラジル』がわたしたちに与えるのは、このような遠近法の複数性をめぐるレッスンである。

たとえば、一九二〇年代のはじめにサンパウロを中心に興った、「近代主義」^{モダニズム}という誤解を招きがちな名前を持つ前衛主義の美学、ヨーロッパ系文化とアフリカ系文化やインディオ系文化との混淆、また崩れたブラジル口語を是とする美学において、マシャード文学はいわば、十分にブラジルのでないもの、あまりにも西洋的すぎるものとして批判的になったこともあった。そのようなマシャード像はしかし、十九世紀末が近過去だったこの時代の遠近法のなかでたまたま現出したものに過ぎない。ブラス・クーバスと同時代に身を置いてみれば、当時の知識人たちが傾倒していた進化論や実証主義のパロディを「ウマニチズモ」として作り出すことによつて、マシャードが西洋を相対化し、批判する姿勢のほうがかむしろ目立つてくる（第二章）。

いつぼうで、識字率があまりにも低い国、「厳格な芸術を作ろうとする志」のある者に望みはなく、「感情や下等な感覚に訴えるものばかり」がはびこる国で、文学を民衆に開く糸口を演劇的なものに見出そうとしたり（第二章）、「我が国の文学は、これ以上ないほどくだらないものに属する」という認識から、フィクション内の存在である小説の語り手が、フィクション外の存在である読者に向かつて小説の読み方を直接に教示する、という手法を取ったりする（第四章）マシャードには、いわば「遅れた」ブラジル文学を「進んだ」西洋文学に近づけ、また乗り越えさせようという時系列的な思考をする、本来の意味での「近代主義者」の一面もあった。

本書第六章はさらに、マシャード文学のこのようなさまざまな、ときに左右の足があらぬ方を向く足取り——千鳥足（ebrio）——に、十九世紀末には用語として定着してはいなかったが、の

ちに「ブラジルのな」生き方の最たるものとされることになる「マランドロ流」という、のらりくらりと、「悪賢さや巧妙な手段によつて不可能なことを可能にしてしまうやり方」の源流を見出しているが、これはマシャードに「ブラジルのなもの」を見出せなかった一九二〇年代の美学をすでに遠景に退けた新たな遠近法のなかでこそ可能なことだろう。

〈ブラジル〉とは、広くそう信じられようとしている反西洋の実体ではないことは言うまでもなく、西洋化（＝テーゼ）と反西洋化（＝アンチテーゼ）の対立から持ち上がってくる何か（＝ジンテーゼ）なのでもなく、消失点が絶えず入れ替わる複数の遠近法のなかに浮かび上がってくる像、脱リズム的なリズムを持つ千鳥足の弁証法、あるいは弁証法の千鳥足がもたらす目眩いのなかでのみ灰見られる像に過ぎないのではないか——。三拍子のワルツを踊る哲学に二拍三連を揺さぶるサンバのステップを手ほどき、というか足ほどきする本書、ブラジル文学研究の、また「ブラジルのな」文学研究の到達点である本書は同時に、その新たな出発点としても読まれなければならない。

（福嶋伸洋）

総合文化研究所主催講演会

「インドネシアにおけるイスラー・ミウラー・ジュ物語」

2013年5月20日

ディック・ファン・デル・メイ（シャリフ・ヒダヤトゥラ国立イスラム大学宗教・文化研究センター顧問）

「もっと海を！ Mehr Meer ヨーロッパで多言語世界の文学を考える」

2013年11月8日

イルマ・ラクーザ（作家・翻訳家）、多和田葉子（作家）、山口裕之、前田和泉

「ピーター・フランクル特別講演会 僕が11カ国語を話す理由!!」

2014年1月31日

ピーター・フランクル（数学博士・大道芸人）

総合文化研究所共催講演会

「アントニオ・ロベスのリアリズム ～永続する瞬間～」

2013年5月17日

木下亮（昭和女子大学教授）

「この気持ち いったい何語だったらつうじるの？ ～表象文化とグローバリゼーション 漫画家・小林エリカ特別講義～」

2013年5月30日

小林エリカ（作家・漫画家）

「文芸フェス！ ～村上春樹は来ないけど（笑）～」

2013年7月5日

沼野恭子

「20世紀の日西美術交流——アンフォルメルを中心に」

2013年12月3日

松田健児（慶應義塾大学）

「文学翻訳の難しさ」

2013年12月5日

コリーヌ・アトラン（日本文学研究者・作家）

「ガウディだけじゃない！ スペインの近現代建築——合理性と表現性のはざま」

2013年12月10日

伊藤嘉彦（東京理科大学）

「東南アジア文学の魅力と翻訳——インドネシアベストセラー小説『虹の少年たち』の訳者にきく」

2013年12月16日

福武慎太郎（上智大学外国語学部アジア文化研究所准教授）

加藤ひろあき（東京外国語大学外国語学部卒業生）

「アンデスに生きる西洋中世：キリスト教教会と先住民芸術における「人魚」の表現をめぐる」

2014年3月3日

マルガリータ・ピラ・ダ・ピラ（ポリビア、サン・アンドレス・デ・ラパス大学）

総合文化研究所上映会

『マルメロの陽光』（ピクトル・エリセ監督）

2013年6月18日

松浦寿夫

編集後記

「感覚の組織化」——この古典的であると同時に、いまだ開かれた認識論をめぐる問題系に、さて同僚所員はどんなふうに取り組むのだろうか、と少なからずはらはらしつつ、各氏の玉稿が出揃うのをながめていた。

結果は案ずるより産むが易し。

「半自然主義者」漱石のありようを、例によって穿つがごとく浮き彫りにした柴田論文、記憶の生成とアイデンティティをめぐる両義性をはらんだ小説テクストを、ブラジル社会の実相まで視野におさめつつ、「開かれた作品」として読み直した武田論文、十三世紀中葉、神秘家ルーミーの遺した詩作に「共感覚」的表現域を、詩的テクスト（とりわけ比喩）生成の「参加」の様態として析出した藤井論文——いずれも力作であることは言うまでもないが、編者のようにヨーロッパの文学・芸術を主たる研究対象として足掻いている者には、このどれもがみずからの研究と呼応し、あるいはそれに援用可能であると確信するものであった。

こうした、いわばヨーロッパ研究者の予感の行き着く先をしめしてくれているのが、山口所員による多和田葉子とイルマ・ラクーザの対談・朗読についての報告であるだろう。

昨秋、本研究所にて開かれた催しは、言語を起点に差異と結合と越境、あるいは侵犯を繰り返すことで手渡される自己表出の沃野において、果敢に表現の冒険をつづけるふたりを迎えて、聴衆も巻きこんだみごとな「感覚の組織化」の実践の夕べであった。

さて小誌次号にむけて、あらたに山口裕之氏を所長に迎える本研究所が、いっそう充実した活動を展開することを祈りつつ、編集子としてのささやかな仕事を終えることにする。

（和田忠彦）



vol. 17 2013

総合文化研究
Trans-Cultural Studies

Tokyo University of Foreign Studies
Institute of Transcultural Studies

