

狂
溟
集

安
田
功

ББК 36.011111111111111111
nox insomniae
ex libris yasuda



狂
溟
集

安
田
功
私
家
版

妻
へ

目次

I 漢詩文集

湯島聖堂ニ游ブ……………	2
KONTRAPUNKT——或ヒハ、海ヲ感ズル時……………	5
MOONSTONE——開高健ノ珠玉ニ寄ス……………	8
重陽節・春の夢……………	11
秋思……………	13
七夕節……………	15
三余……………	17
RICERCAR……………	19
水邊ノ苑ニ樂音ヲ聽ク……………	21
接待——あるいは、猫と話のできるSくんとストリップに行く……………	23
荷風散人ノ日乗ニ寄ス……………	31
川崎柳巷ノ游子幻影……………	33

永井荷風『濯東綺譚』——勘違い恋愛小説	35
千鳥ヶ淵観桜、靖國参拝	43

II 文學贅言

令和——初春の令月にして、氣淑く風和ぎ	46
大津皇子の恋歌	49
近松門左衛門『女殺油地獄』	51
言葉の妖かし——沢田名垂『阿奈遠加之』	52
柔肌マサニ是レ些ノ隔リモ嫌フベク——江戸のエロティック漢詩	55
幻語と夢——高田衛『新編江戸幻想文学誌』	57
一休宗純『狂雲集・狂雲詩集・自戒集』	61
月白き師走は子路が寢覺哉	63
柏木如亭『詩本草』	64
宮本武蔵『五輪書』	67
白居易『長恨歌』	70
唐代伝奇	71
『梁塵秘抄』本二冊	73
長谷川權『「奥の細道」をよむ』	75
エロ・グロ・ナンセンス	77

ドナルド・キーン『日本の文学』	80
亡父の初盆——芥川龍之介『蜘蛛の糸』	84
夏の終わりに——日影丈吉『ふかい穴』	86
太宰治『パンドラの匣』	93
森鷗外『舞姫』	95
樋口一葉『にごりえ』	101
泉鏡花『紫障子』	105
泉鏡花『眉かくしの霊』	109
谷崎潤一郎『白日夢』	113
安部公房『砂の女』	117
朱川湊人『かたみ歌』	122
勝見洋一『餞』	124
村上春樹『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』	127
山口樁『ロベルトは今夜』	129
高橋克彦恐怖小説集	135
辻原登『マノンの肉体』	137
水村美苗『日本語が亡びるとき』	138
蓮實重彦『反∥日本語論』	140
川村カオリ『Helter Skelter』	145

森茉莉『ベスト・オブ・ドッキリチャンネル』	149
内閣法制局『基本法令用語』	155
吉岡実の散文集	158
鷺巣繁男詩集	161
鈴木しづ子『夏みかん酔っぱしいまさら純潔など』	163
ダンテ『神曲』、グレーヴィチ『中世文化のカテゴリ』	167
私達を名付けてください <i>Nommez-nous...</i>	173
トマス・ハリス『羊たちの沈黙』	176
ジュリアン・グラックの死	178
ジョルジュ・ロデンバック『死都ブリュージュ』	181
ロラン・バルト『エクリチュールの零度』——あるいは <i>La petite mort</i>	185
後を回顧みれば	190
人間トハヨク燃ユルモノ	192
夢幻能・月に憑かれたピエロ	193
マイスキイのバツハ無伴奏チェロ組曲	196
Year 2038 Problem, UNIX Millennium Bug	198
Windows 7 発売・計算機言語のエクリチュール?	201
NOP 命令——何もしない機械命令	205
願い事には気をつけよう	207

III SLAVISTIKA——露文学

プーシキン『コロームナの家』……………	210
タチヤーナとペテルブルク……………	218
『オネーギン』七章——読書追体験のモチーフ……………	224
プーシキン『青銅の騎士』……………	226
プーシキン『青銅の騎士』——震災を顧みて……………	228
ブルガーコフ『悪魔物語』……………	232
ロシアのエロティック詩集……………	234
西山宗因の俳句・ロシア詩人の俳句露訳……………	239
ヴァチャエスラフ・イヴァーノフの短歌……………	242
『エヴゲーニイ・オネーギン』のパラレリズムの一考察……………	245
1 問題提起……………	245
1・1 二つの雪の情景における白と赤の色彩表現……………	245
1・2 色彩表現の考え方……………	247
2 雪の情景のパラレリズム……………	251
2・1 第四章の特徴——皮肉なニュアンス、ことさらに詩的様式化、貴族の視点……………	251
2・2 第五章第2節の特徴——正確な把握と農民の視点……………	253
2・3 様式のパラレリズム……………	255
3 白と赤のイメージの諸相——プロットのパラレリズム……………	255

3・1	第一章から第三章——登場人物の特徴描写の役割……	256
3・2	第四章——白と赤を指標とするパラレリズムの導入……	258
3・3	第五章——タチヤーナの夢……	259
3・4	第五章——名の日の祝……	261
3・5	第六章——決闘……	264
3・6	第七章——オネーギンの書齋……	265
3・7	第七章——モスクワ……	267
3・8	第八章——ペテルブルク社交界……	269
4	まとめ——パラレリズムの芸術的意義……	273
5	要約 Аннотация……	278

I

漢詩文集

湯島聖堂ニ遊ぶ

今日、東京都文京区の湯島で、某省庁のマイナンバーシステムのデザインレビューがあり、久しぶりにJR中央線・御茶ノ水駅に降り立った。うちの会社の本社ビルは、以前はここ御茶ノ水の聖橋のたもとにそそり立っていたのだが、リーマンショック後の不況の煽りで、数千億の赤字を出し、その清算の一環として売却してしまった。その後取り壊されていまでは新しい高層ビルが建っていた。でも、そこからわが社は文字通りV字回復を果たした。俺たちは、結果的に中国系企業に買い叩かれている関西の家電メーカー——経営トップの哀れな自己保身ゆえに最悪の道筋を辿っている企業——とは、違うのだ。と、ま、俺の実力とは何の関係もないことをつい考えてしまった。

二十分ほど時間的余裕をもつて事務所を出たこともあり、聖橋を渡ったところで、湯島聖堂をちよつと散歩することに。湯島聖堂は徳川五代綱吉の家塾に始まり、その後、名高い昌平坂学問所としてわが国の高等教育の魁となった施設である。付近には東京大学、東京医科歯科大学があり、カルチエラタンの雰囲気横溢した一郭にある歴史的建造物に相応しい。来歴はかくのごとくあくまで学問所であったにもかかわらず、いまでは学問成就の願かけをなすお社のような信仰を集めていて、訪れる人々によつてたくさんの絵馬が奉納されている。

敷地内には大紫羅欄花おおあいらせいらんこう——中国名は諸葛菜——の薄紫の群生がいたるところに広がり、晩春の午下がりの方が静かに流れていた。観光客がほとんどおらず、ちよつと東京の繁華喧噪の陥穽に入り込んだかのような、長閑な気分だった。

会議は弊社顧客省庁担当プロジェクトのプロジェクトルームで開催されたわけだが、それは、本郷通りに面した、築五十年くらいかと思しき古くて狭くて汚らしい雑居ビルにあった。コンピュータシステム開発というよりはむしろ、トイチの町金融業に向いたたたずまいだった。エレ

ベーターは、三人も乗るとききちちでお互い照れてしまうくらいに狭い、三菱の古色蒼然とした古いロゴの付いた年代物であった。よくもまあ、よりによつてこんなところをみつけたもんだとヘンに感心してしまった。湯島、本郷というと、新しい建築物の裏手に大正風情のいわゆる看板建築も数多く残っていて、これはモダン都市・東京の面白い特色でもある。

会議のあと、帰社する前に、蔵前橋通り沿いのおりがみ会館、駿河台にあるニコライ堂に寄り道した。帰宅して万歩計を確かめたら、10,780歩、歩行距離約7.8kmであった。けっこう歩いたものである。

游湯島聖堂

Apr. 20, 2016.

湯島聖堂ニ游ブ

暮春^{ムスチ} 晡下^{ホカ} 聖堂^{セイダウ} 陰^{カゲ}

暮春^{ボシユン}ノ 晡下^{ホカ} 聖堂^{セイダウ}ノ 陰^{カゲ}

諸葛^{シヨカク} 紫叢^{シソウ} 周^{アマネ} 暢^{チヨウ} 林^{リン}

諸葛^{シヨカク}ノ 紫叢^{シソウ} 周^{アマネ}ク 林^{リン}ニ 暢^{チヨウ}ブ

老^{イテ} 學^{ガク} 難^ナ 成^ナ 猶^ナ 惑^{マド} 命^{メイ}

老^{イテ} 學^{ガク}成^ナリ 難^ナク 猶^ナホ 命^{メイ}ニ 惑^{マド}フ

有^{レバ} 閑^{カン} 良^{リヨウ} 日^{ジツ} 是^コ 惺^{シツカ} 心^{ココロ}

閑^{カン}有^{レバ} 良^{リヨウ}日^{ジツ} 是^コレ 惺^{シツカ}ナル心^{ココロ}

暮春の夕方 聖堂の日陰

諸葛菜の紫の叢が 暢び暢びと林に広がっている

老いて 学は成りがたく いまだに天命に惑う

でも 閑有れば よき日 それは 澄んで静かな心

KONTRAPUNKT——或ヒハ、海ヲ感ズル時

海浜の小さな廃工場に、俺はひとりで暮らしている。Webサイトの制作を引き受けている。舞い込む仕事はアダルトサイトばかりだ。業者のコンセプトを勘案してページをデザインし、業者の用意したエロビデオや写真素材から適当なカットを選び、コンテンツ用画像をPhotoshopとIllustratorで加工し、文言を脚色し、サブレットプログラムを書き、遙か遠く米国にあるサーバに接続してアプリケーションをdeployし、サイトを試験し、公開する。全部ひとりで行う。朝方、ここ二週間係った仕事を終えたところだ。

開け放した大きな窓から入り込む、爽やかな秋の午前空の空気と潮騒が、百平米ほどもあるだけだ。広い、薄汚い、かつての工場事務室、いまは俺の仕事場兼寝室兼食堂を満たしている。窓の横には異様に大きな事務机。この工場が倒産に追い込まれるにあたり、社長はこの机で頭を抱え、一家心中を思い描いたかも知れない。机の上には、俺の万能の仕事道具であるMacintosh。古道具屋から買ったいた薄汚い皮製デイヴァン。缶ビールしか入っていないHTACHI製の冷蔵庫。ONKYO製の高級オーディオセット。服やら、食器やら、本やら、レコードやらを雑然と押し込んだ、工場作り付けのキャビネット。あとは、建て替えるというので近所の病院から貰い受けた、何年ものかわからない、そして、この上で何人の人間が死んだのかもわからない、おそろしく使い古した、塗装も剥げ落ち赤錆も目立つ、やはり薄汚い寝台。ただそれだけ。

その古びた寝台に、いま、全裸の女が寝そべっている。朝から遣わせた、今日はじめ顔を見る女である。ひと仕事終えた彼女に、俺は——やはり素っ裸のまま——熱いシヨコラをいれてやる。そして、ピアノを弾くというこの女のために、Johann Sebastian Bachの「Das Wohltemperierte Klavier」Svatoslav Richterの演奏によるMEMOIRIN盤に針を落とす。朝刊にちゅと目を通してながら、「あとで領収書書いてくれるかな」と女に言う。「あとね……」と続けて、ひとつ猥褻な

要求をする。そして、耳を澄ます。

海を感じる時。海潮音。Bachの対位法^{KOUIRANUKI}。ピアノのこの上なく優しい、柔らかい響き。女のくぐもった吐息。新聞の紙面から遠く聞こえて来る、安保法案反対デモやら、シリア空爆やら、中国経済失速やら、幼児虐待殺害やら、一億総活躍社会スローガンやらの、現実的非現実、あるいは、非現実的現実の喧噪。そして、俺自身の腐った半生の記憶から、人の声——たいていは暗く悲しい声——の断片。これらすべてが、譬えようのなく青く澄み切った美しい秋の空と海の現実のなかで、同時に鳴りとよんでいる。

——映画『海を感じる時』を観し。Oct. 23, 2015.

KONTRAPUNKT

Oct. 23, 2015.

或ヒハ、海ヲ感ズル時

聽^ク窗^ニ秋浦^ノ海潮音

窗^ニ聽^ク秋浦^ノ海潮音^ニ

美姣^ノ寬^レ房^ニ奏^ス己^ノ琴^ヲ

美姣^ノ房^ニ寬^ク己^ノ琴^ヲ奏^ス

世縁^ノ脛^ニ撩^レ乖^ク我^ガ計^ニ

世縁^ノ脛^ニシテ撩^レ我^ガ計^ニ乖^ク

律鳴^ノ對法^ノ歎聲^ノ侵^ス

律鳴^ノ對法^ノ歎聲^ノ侵^ス

窓から来る秋の浦の海潮音に 耳をそばだてる

女は部屋でくつろぎ そのピアノを奏でている

世事は あまりに多くのことが茫漠と入り乱れて 我が思うようにはならない

対位法の旋律 嘆声がそれを侵す

MOONSTONE——開高健ノ珠玉ニ寄ス

四月十四日、清明末候、にじはじめてあらはる虹始見。桜はほぼ散つてしまった。花冷えというのか、冷気の快い、澄んだ上弦の夜。JavaServlet Webアプリケーションのデバッグにも疲れた。ジンにレモンを絞入れ、古びたデイヴァンで、地べたに乱雑に重ね置いた本の塊から一冊の文庫本を手に取った。

開高健『珠玉』、文春文庫、1993年刊。これは作家の遺作小説である。アクアマリン、ガーネット、ムーン・ストーンの輝きを巡って、人生の記憶を結晶させた、一種独特の文学的変奏曲集ともいえる作品である。まさに珠玉の名品である。開高が亡くなってそのシヨックの冷めやらぬころにこれを読み、日本文学の一時代の終焉を感じたものである。アクアマリンの底のない青い煌めきに己の半生の喪失感を投影して号泣する登場人物・高田先生のように、俺も『珠玉』を読んで、開高健という現代日本を代表する作家の魂の彷徨に思いを馳せ、涙を禁じ得なかった。

飛ばし飛ばしページを繰るうち、ムーン・ストーンの白濁の妖しい光輝に情欲を掻き立てられる。携帯電話からいつもの番号に発信して、Mを超越すよう依頼する。

事務室の開け放した西側の窓から、ちょうど四十五度の角度に弦月が鮮やかに見えた。事務機の白熱灯ひとつの薄暗い仕事部屋。吐いた煙草の煙で月が霞んだかと思うと、いつのまにやら部屋に紛れ込んだ蛾が、紫煙の帯を掻き乱して、Macのモニタの端にぴたりと止まった。春気が重くのしかかって来た。音のない夜になった。

ふと気づくと、いつからか、髪の毛の長い女が扉の傍に立っていた。「こんばんは。お待ちせ」——俺と目があったからはじめにMはそう言った。出かけるとき外鍵をかけないのを知る彼女は、俺の仕事部屋兼寝室兼食堂に勝手に入ってきて来る。俺は近づいて、持っていたジンを立ったままの女に一口飲ませ、女の唇を吸う。そして、乳房をつかむだろう。

寝台でMと交わる。上弦の月。青白い月光と一点のスタンド光とに照らされて、モニタにへばりつく蛾の鱗粉が、室内を漂って、ゆつくりと、ゆつくりと、拡散してゆくのが、俺の目にはつきりと見える。それが部屋を満たそうかというとき、女が腰を震わせた。そして俺は、高波を迎えるまさにその瞬間、ペニスを抜いて女の胸に精液を迸らせた。

荒い呼吸で大きく上下する乳房の、薄紅色をした乳首に寄り添って、白い艶やかな液体が月の光を集めている。月長石^{MOONSTONE}。それを指で掬い採りMの唇に擦り付ける。女の唇を、鼻孔を、耳を、瞼を舐めまわす。

MOONSTONE

Apr. 16, 2016.

開高健ノ珠玉ニ寄ス

清明花落上弦昭

清明 花落チテ 上弦 昭ナリ

蛾翅舞罷烟帶撩

蛾翅 舞ヒ罷レテ 烟帶 撩ル

長石乳輪適月曜

長石ノ 乳輪ハ 月ノ 曜ヲ

欲勝重夜倦勞潮

勝ヘント欲ス 重キ夜ノ 倦勞ノ 潮ニ

清明の時候 すでに花は散り 上弦の月がくつきりと出ていた

蛾の翅が飛び疲れて止まり 煙草の煙が乱れた

月長石の乳輪は 月の光をあつめている

重い夜 押し寄せる疲れの波を 持ち堪えようとした

重陽節・春の夢

九月九日重陽節。大雨で川崎市にも土砂災害避難勧告が出た。ズブ濡れになって帰宅し、熱い珈琲を淹れ、宮本輝の『春の夢』（昭和五十九年作品）を読む。

主人公・井領哲之は、やくざの借金取りから身を隠すために、大阪と奈良の県境に近い住道すみのどうのアパートに引越した。初日まだ電気が通らぬ闇のなかで柱に釘を打ち付けたところ、恐ろしい偶然で一匹の蜥蜴の腹を釘で貫いていた。まだ生きている。薄気味悪く放置するもなかなか死なない。いつそ殺してしまおうかとも思うそのうちに、水をやり、餌をやり、キンと名付けて、哲之は密かにこの不自由な蜥蜴と暮らすようになる。

心臓病に苦しむバイト先の先輩や、死んだ親父の借金を背負わされて怯えながら生きる母と己の姿をみつめるうち、哲之は、人の人生とは釘で貫かれた不自由なまま生と死の間で翻弄されるこの蜥蜴にほかならないと思うに至る。次の春の記念の日——それはうらかな陽光のなかで恋人・陽子とはじめて交わった輝かしい日だ——に、キンの釘を抜こう——哲之はそう決心する。釘を抜くことでキンは死ぬかも知れない。自由の生を再び生きはじめるかも知れない。

重陽節讀宮本輝春夢

Sept. 9, 2015.

重陽節ニ宮本輝ノ春ノ夢ヲ讀ム

重陽^{チヨウヤウ} 黑夜^{コクヤ} 雨^{アメ} 霏^ヒ 霏^ヒ 霏^ヒ

重陽ノ黑夜 雨霏霏タリ

冒^{オカ} 褥^{シトネ} 風^{フウ} 聲^{セイ} 剝^ハ 內衣^{ナイイ}

褥ヲ冒ス 風聲ハ 內衣ヲ剝グ

蜥^{セキ} 蜴^{エキ} 穿^{セン} 釘^{テイ} 振^{ゼン} 舌^{ゼツ} 尾^ビ

蜥蜴 釘ニ穿セラレテ 舌尾ヲ振ル

可^シ 期^{スル} 闇^{アン} 闇^{アン} 春^{シュン} 夢^ム 機^キ

闇闇ト 春夢ノ機ヲ 期スルベシ

重陽節の闇夜 雨が乱れ降っている

褥を冒す風の音は 下着を剥いでゆく

蜥蜴は釘に貫かれ 舌と尾を振る

暗いところでひそかに 春の夢のときを待っているのだ

秋思

雲ひとつない、気持ちのよい秋晴れだった。黄昏時、虎ノ門・特許庁の前を歩いていると、どこからか金木犀のほのかな匂いが漂って来た。ふと前を見ると、睫毛を伏せた女が僕の目の前を通り過ぎる。

Ты проходишь без улыбки,
Опустившая ресницы,
И во мраке над собором
Золотятся купола.

おまえは微笑むこともなく
通り過ぎようとする まつげを伏せ
そして伽藍の上の暗闇に
円蓋が金色に光る

ロシアの象徴派詩人アレクサンドル・ブロークの、帝政末期のころの詩。学生時代に読んだもののなかで記憶に留めている、僕の好きなパッセージである。とはいえ、僕の目の前には、女はすでに去ってしまい——もとより、現実に僕の目の前を通り過ぎたのかも定かではないのだが——、庁舎が秋の茜色の西日に侵されているばかりだった。

もう「運命の女」なんて流行らない。黒衣聖母のような、かつては微笑みを投げかけてくれたのかも知れない、煙るような睫毛をした哀しくも美しい女は、どこにもいない。

秋思

К Александру Блоку

Sept. 29, 2014.

秋思——ブローク Александр Блок 二 寄ス

霽秋^レ 薄暮^レ 桂香^レ 微^{ナリ}

霽秋^{セイシュウ}ノ 薄暮^{ハクモ} 桂香^{ケイカウ} 微^{カスカ}ナリ

蝙蝠^フ 翻^リ 虚^ニ 混^ズ 暗^ニ 幃^ニ

蝙蝠^{ヘンブツ} 虚^{キヨ}ニ 翻^{ヒレガヘ}リ 暗^{アンキ}幃^ニ混^ズ

俯^{セテ} 睫^ヲ 過^{グル} 嬢^ハ 無^ク 泛^レ 咲^ヲ

俯^{マツゲ}ヲ 睫^フセテ 過^{グル} 嬢^ハ 咲^{エミ}ヲ 泛^ウカブルコトナク

晚鐘^ト 汪^ト 洩^{イテ} 塔^ハ 形^ニ 輝^ク

晚鐘^{ワンシュウ} 汪^{ワウ}ト 洩^ヒイテ 塔^ハ 形^{アカ}ニ 輝^{カガヤ}ク

雨の霽れた秋のたそがれ 金木犀が微かに香ってくる

蝙蝠が虚空に翻り 暗いとぼりと混ざり合う

女は 睫毛を伏せ 微笑みを浮かべることもなく 通り過ぎる

晚鐘が溢れるように長く音を曳いて 寺院の塔は 朱に輝く

七夕節

今年の七夕は雨こそ降らなかつたが、宵月も限りなく朧な夜だつた。溽暑がぶり返した。西方では大雨の災害が出たとか。台風八号の警報も発せられ、とてもロマンティックな気分ではない。牽牛と織姫も会えずじまいだつたことだろう。天帝は織姫を哀れんで牽牛に添わせた。ところが、二人は、若い恋人たちの常として、どうもそればかりに励んだようである。織姫は機織りをさぼるようになり、怒つた天帝は、年に一度、七月七日の夜にだけ二人が会うことを許した、とか。

七夕節

July 7, 2014.

七夕節

繾綣綢繆トシテ一褥ヲ中

繾綣ケンケン綢繆チウビウトシテ 一褥ジヨクノ中

香烟ノ蔻蔻ノ曉窗ノ風

香烟カウエンノ 蔻蔻カカ 曉窗ゲウサウノ風

天河月落チテ恨ミ霖雨ヲ

天河 月落チテ 霖雨リンウヲ恨ミ

復眺ム山間花濕リテ蒙キラ

復マ夕眺ム 山間 花濕シメリテ 蒙クラキラ

慕い纏わりつき ひとつ褥のなか

気香ばしいシヨコラ 明け方の窓の風

天の川 月も沈んで長い雨を恨む

山あい 花の潤んで暗い景色を いま再び眺める

三余

二月十四日、バレンタイン・デーは、先週に引き続き大雪となった。首都圏ではいくら雪が珍しいといっても、こう度重なると、電車は止まるし、転んでケガはするし、ウンザリした気分だった人も多いただろう。

雪が降り積もると、札幌で過ごした学生時代を懐かしく思い出す。部屋に籠って、胸を灼く熱いコーヒーを啜りながら、勉強したものである（ウソじゃない）。就職すると学生時代のようにはいかなくなるけれども、余暇に本を読み音楽を聴く。雪に埋もれたこの夜も、バッハのオルガン作品集をひたすら流して、中国唐代の伝奇集を再読する。

古来、中国には三余ということばがある。これは、一年の余・すなわち農事の暇な冬、日の余・すなわち労働を終えた夜、時の余・すなわち戸外活動ができない陰雨のとき、という三つの時間を示しており、読書すべき閑を見いだすときとされている。かくして、秋ではなくて、冬の夜の陰雨のころこそが藝術を楽しむに相応しい、というのが中国文人の伝統である。上田秋成はこのことばに基づいて「三余齋」（三余のオヤジ）と号したことがあった。そう、仕事を持つ社会人にとって、三余齋こそが風流なのである。

三餘讀唐代傳奇

小望月

Feb. 14, 2014.

三餘ニ唐代傳奇ヲ讀ム

月濡雨霽逆三餘

月濡レ 雨霽レテ 三餘ヲ逆ヘ

夜半昏昏對故書

夜半ヤハコソ 昏昏ヨソソシテ 故書フルニ對ス

窓視暈洗膚皓透

窓ニ視ル 暈洗ウソクワウシテ 膚ハダシロク透クヲ

須臾轉翳四圍虛

須臾ニシテ 翳ニ轉ジテ 四圍ハ虚シ

濡れた月が出て 雨が上がリ 三余の閑を迎える

夜半うつらうつら 古えの書物を読む

ふと窓辺に 光の暈が茫と漂い 白い膚が透ける

たちまちそれは翳に転じて 私の周りには何も無い

RICERCAR

今日で年末年始休暇もおしまいである。

Johann Sebastian Bach の《Das Musikalisches Opfer》のアナログレコードに針を落とす。

熱いコーヒーを啜りながら、書斎の窓から午前の冷気を浴びた。

カップの褐色の面に深い青空が揺れていた。

RICERCAR 新春詠

Jan. 5, 2014.

RICERCAR 新春ノ詠

映^{ジテ}ニ 珈^ノ琲^ニ 面^ニ 彼^ノ 蒼^ク 濃^ク

珈^{コオヒイ}琲^ノ 面^ニ 映^{エイ}ジテ 彼^{ヒサウロ} 蒼^ク 濃^ク

巴^ハ 赫^ヘ 滿^{タス} 房^ヲ 鍵^ノ 卡^カ 農^{モチ}

BACH 鍵^ノ CANON モテ 房^{バウ}ヲ 滿^ミ タス

時^シ 世^セ 流^レ 遷^{ロヒ} 人^ニ 意^ノ 亂^ル

時^{ジセイ} 世^ノ 流^{ナガ}レ 遷^{ウツ}ロヒ 人^{ジンイミダ} 意^ノ 亂^ル

樂^{ガク} 音^{オン} 渦^ト 上^{リテ} 夙^{カツ} 雲^ニ 峰^ヲ

樂^{ガク} 音^{オン} 渦^{ウツ} ト 上^{ノボ}リテ 雲^{ウンホウ} 峰^ヲ 夙^ワ カツ

珈琲の褐色面の向こうに 青空が濃く映じ

バツハの鍵盤 カノンが部屋を満たす

時流れ 世変わり 人心は乱れ行く

楽音は渦のように昇り 雲の峰を分けて行く

水邊ノ苑ニ樂音ヲ聽ク

アントン・ウェーベルンが室内オーケストラのために編曲したバッハのRICERCARのCDを再生しながら、秘籍・江戸文学選巻六『医心方・房内』を読む。これは平安時代に編纂された房中術の書である。

ふと、玄溟に溺れる心地がし、漢詩を捻る。題して「水邊ノ苑ニ樂音ヲ聽ク」。我ながら何を言っているのかさっぱりわからない。噫。

水邊苑聽樂音

June 1, 2013.

水邊ノ苑ニ樂音ヲ聽ク

瞪ニ罌栗苑ニ清泉

罌栗苑ヲ瞪メ 清泉ヲ啜リ

聽ニ白面嬢琴與絃

白面ノ嬢ノ 琴ト絃ヲ聽ク

虚空蝶飜ニ翡翠

虚空ニ蝶ハ飜リ 翡翠ヲ唆ス

如將沈死洞中淵

將ニ洞中ノ淵ニ沈ミ 死セントスルガ如シ

罌栗の花苑を見つめ 清らかな泉を啜り

白面の女人の弾く 琴絃に聴き入る

蝶は虚空を舞い 翡翠を誘う

あたかも 暗い洞の淵に沈められて 死ぬ思いがする

接待——あるいは、猫と話のできるSくんとストリップに行く

レトルト
蒸留器の甘い薔薇の蒸気

熱せられた葡萄から滴る甘い液
いにしえ

太古の東方の地に産せる万能の香油
ギリアド

さこそわが恋人の乳房に宿る汗の露

わが恋人の白肌の項うなじに光るのは

汗ならず 真珠の首飾り

——ジョン・ダン『比喩』

勤務先部署が地方自治体向け戸籍管理ソフトウェアパッケージの新製品をリリースする運びとなり、今日、名古屋の販売会社担当SE（システムエンジニア）を対象に製品説明会を開いた。会に引き続き、いつものように懇親会。事業部ビルにあるラウンジで幹部が挨拶に顔を出すお決まりの立食パーティーだ。お開きの直前、生まれも育ちも名古屋の三十五歳のSE・Sくんを二次会に誘った。お次は、私がある時期に接待でよく使っていた、新宿歌舞伎町のクラブY。Sくんはその店のホステス・まどかちゃんが好きなのだ。「行きましょう」——「ええ、行きましょう」。五年ぶりである。

昔、わが国も景気が右肩上がり、わが商売では一台時価五十億ほどする高価な大型汎用機が飛ぶように売れた絶好調の時代があった。公務員倫理法などというシケた法律もなく、接待も開放的であった。私は営業として銀座、新宿、浅草、錦糸町のいかがわしいクラブで連夜のお客様を饗応した。浴びるほど吞ませ、女を抱かせた。湯水のように金を使った。数十億の受

注案件がぶら下がっていることを考えれば、それでも安いものだったのだ。錦糸町では、共産主義国家が崩壊して間もない混乱のロシアやハンガリーから出稼ぎに来た可哀想な(?)女の子に福沢諭吉を何枚か握らせ、お客様の言うことを何でもしてさしあげるように取りはからったこともある。こういう接待を恥ずべき営業手段と世の人は言うかも知れない。イエス。そう認めながらも私は喜んでやっていた。世の中には金ではどうにもならぬことがある。一方で、金を払えば許されることは、何をやつてもよい。恥じることはない。

時代は変わった。日本経済はそれから間もなく急激に失速した。儲けているのは投資家とそのディーラーだけという理解に苦しむ経済構造と化したように見えた。金の切れ目が縁の切れ目を地で行くような世情になった。接待も相手が公務員となると厳しい制限が設けられ、事実上オープンな立食の会合くらいでしか顧客と親交を深める手だてがなくなつた。もうピンク色のギトギトした暗所にお連れすることはない。法律には従わなければならない。

でも、接待相手が関連企業の販売会社員となると、グループ企業のウチワということもあり、ホステスが横に座るクラブに連れて行くくらいはまだできる。もちろん、不況風が吹き荒れるこのご時世、領収書の額面として理由の立つ数万円くらいの「お食事」接待が予算の限界で(しかも、店員を説得して、許容額で領収書を分割させることすらある——経理処理上、これは御法度なのだ)。何故なら、領収書の分割は額面を低くすることになり、非課税限度額を下回ると脱税行為となるからだ)、女色の匂いのするおもてなしはそれに準ずる範囲内ということになる。つまり、クラブに連れて行きホステスにお触りをさせるのが関の山で、昔のように「お持ち帰り」をさせ、泡姫に嵌めさせる余裕なんてありはしない。ま、Sくんは中部地方で弊社システム品を年に何億も売りまくってくれるやり手であり、少し度を超したもてなしをしたって構わない、と私は考えていた。おまけに、Sくんは私の数少ない友人のひとりでもある。

Sくんは社内外を問わず相手に対して常に礼儀正しく誠実な応対をする人物である。約束は必ず守る。決して自己保身のための嘘を吐かない——もちろん商売のために私も彼も、ウソにならない範囲で製品の欠点を秘匿し顧客をたんと籠絡して来たのだが。彼は学生のころ、名古屋の一流大学で応用物理を専攻しながら、どういうわけか英文学の教授にも私淑し、その指導のもとにジョン・ダン詩集原典を愛読したとのことだった。コンピュータ・システム商売の周縁で精神の同志を見出せなかつた文学好きの私は、はじめて呑んだ席でこのエピソードを耳にし、すぐにSくんと意気投合した。私より一回り以上の若年であるにもかかわらず、SくんはHP-DXオペレーティングシステム——米国ヒューレットパッカード社のブランド名——と弊社の製品について、開発側にいる私よりも広く深い知識を身に付けている。私の担当製品の問題点を理路整然と指摘して改善点を提案するかと思うと、同じ口調で英国バロック期詩人の綺想と聖なる淫蕩に言及する。バッハが好きだという音楽の趣味でもウマが合った。こんな精神的同志が同じグループ会社にいるということ自体に私は喜びを感じた。

しかし、私がSくんに強く惹かれるのはその人柄と趣味の点だけではない。彼は猫と話ができるのである。

否、話ができる、というのは正確ではない。ニャーニャー、あるいは名古屋流にミャーミャーやり合うのではなく、互いに見つめ合っていると猫が何を考えているのかが解せられるというべきである。そして、己の意思を猫に伝達できるといふべきである。

五年前。クラブYで、笑顔の愛くるしい、鼻筋の通つて、切れ長の、しかしどこか淋しげなところのある目をした、美しいまどかちゃんと、三人で、楽しく、イヤらしく呑んだあと、終電の気になるころ合い。コマ劇場——いまはもうなくなつてしまつた——辺りを二人で歩いていると、煙草の自販機のそばでじつと香箱を作るキジトラの野良猫がいた。Sくんはそれを認めあつと叫

ぶや、慌てて近寄つて猫の鼻前で、地べたに座り込んだ。猫と目で会話しているらしかった。しばらくしてSくんが「わかりました。必ずお伝えします。約束します」と神妙につぶやくと、猫はそそくさと姿を消した。「どうしたの？」と私が言うと、「新宿ニューアートのK・Kという踊り子宛てに、とても大事な伝言を預かりました」とSくん。「なるほど」。私は少し考えてから納得した。要するにストリップショーが観たいということだろうと。このスケベ。持つて回つたおねだりをするものだ。ま、私もこういう捻りは嫌いではない。「じゃあ、これから行きましょう」。

新宿ニューアートは歌舞伎町ゴールデン街にある、浅草ロック座系列の老舗のストリップ劇場である。劇場というよりは、そう、小屋というに相応しく、客が三、四十人も入れば満杯になつてしまう。私はSくん以外にも何度かお客様をここに連れて来たことがあつた。ヌードショーの半券を接待領収書扱いで経理部に提出するのはさすがに今も昔も不可能だが、これくらいの身銭を切るのは仕方がない。風営法の制限時間・深夜零時に近いこの刻限、公演終了間際のストリップ小屋に入るのは、正直、躊躇われた。小屋の前に掲げられた香盤——すなわち、その日のストリップ公演に出演する踊り子の一覧——に、K・Kの名前と唇も婀娜なる写真があつた。「確かに。K・K。いい女ですね。どんなおまんこしてるんでしょうか。行きましょう」。半地下への階段を降り、私は二人分の料金を支払つた。

箱に入ると舞台では、いましてがた演技の終わつたばかりの踊り子がちやうど大股開きで客にポラロイド写真を撮らせているところだつた。明るくなつた箱で、むき出しの音響装置や照明機器とともに、「盗撮禁止。罰金五十万円」だとか、「自慰厳禁。罰金百万円」だとかの、相変わらずの、白ける、汚らしい貼紙が目飛び込んできて、哀しくなつた。世の景観とは、一パーセントにも満たないごく少数の愚かな放埒者の存在によつて、決定的に損なわれるものである。

ほどなく照明が落ちて、音楽が轟きだした。折よくK嬢の演技がはじまつた。菖蒲柄も艶なる

小袖姿。着物にあしらわれた須磨の源氏香文様が心憎かった。ロックの激しいリズムに合わせて手際よく帯を、襲を解いて行く踊りは見事だった。Kのダンスは、ハダカで抱き合うだけではつまらない、セックスには、何かしら、フィクショナルな愛戯が必要だ、ということを変更してわからせてくれた。鍛えられたプロのダンサーだ。ベッド——メインの舞台から伸びる花道の先にある回転式円形小舞台——でスキヤンティーを脱いで足首に結んで全裸になるあたりには、香油を噴いたように汗が上体に煌めき、緩やかな動きにかなりの力を要するらしく、女の大腿、二の腕、指先が、小きざみに震えていた。

「ヤスダさん、僕は猫だけじゃなくおべんちよとも話ができるんです。あ、ヤスダさんは京都のご出身でしたね。おべんちよとおめこのことです」——Sくんはスポットライトを浴びたKの青白い裸体から目を離さないようにしながら、私の耳元でそう呟いた。「は？……あ、そうでしょう、そうですね。僕もアレは大好きですから。小沢昭一的ころってやつですね」。「でも、毛を剃ったおべんちよとは何故か話を通じない。どうしてなのでしょう。僕は陰毛の綺麗な女性のおべんちよとこそ通じ合えるのです。ロールシャッハテストの図案は皆それに見えて話しかけてしまうくらいなのです」。

私にはSくんが、何か、こう、川の対岸に行ってしまった者のように見えた……。とはいえ、彼はおべんちよ、おめこ、要するに女性器を巡ってすら、DIXIEオペレーティングシステムのスレックドメカニズムや、先の国会で可決された法案のビジネス環境への影響についてなど、仕事の話をするときとまったく同じ落ち着いた口調で、含み笑いもなく、真面目に、ごく自然に、フラットに、語る。そして、弊社ソフトウェア製品への顧客要望を説明されてでもいるかのように、こちらも何の違和感もない。

「あ、ちよつとすみません」と彼は、そつと席を外し、最後尾席でうつらうつら居眠りしてい

る客にそつと近づいてゲンコツをひとつ食らわせて戻つて来た。「Kさんの綺麗なおべんちよが私を視ないで寝てるヤツがいる」って訴えるものですから」。当の客は、突然の頭部の衝撃に何が起こったのか当惑しながらも、改めておべんちよに関心を集中させたようだった。Sくんは腐乱した蘭の花弁のようなKの女陰を静かに見つめていた。

Kの演技が終わつた。満足した。「Sくん、ポラ（ポラロイド写真を撮らせてもらいに）行きましょう」——「そうですね、伝言を伝えなくてはなりません」。私たちの順番が来た。野口英世を二枚K嬢に握らせる私をよそに、Sくんは彼女の耳元で何かを囁きはじめた。彼女が不審の振舞に迷惑がるそぶりを見せたので、私はちよつと危険な臭いを感じSくんを制しようとその腕を引き寄せた瞬間、Kの大きな目から涙がぼろぼろ零れ出した。「どうして、お客さん、知ってるの？ え、そうなの、ほんと？ 知らせてくれてありがとう……」。Kの表情には、何か、生まれてはじめて泣ける映画か絵画に出逢つたかのような、晴れやかな感動が現れていた。「その方からの伝言をお伝えしたまでです」とSくん。いったい何が起こっているのか。

それからひと呼吸おいて、SくんはKに、深紅のハイヒールを着けた脚を左右に大きく広げて紅色のおべんちよを指で開かせ、できる限り大きく写るよう近づいてカメラのシャッターを切つた。「おべんちよ、おべんちよ、うっれしいな」と楽しそうに唄を唄いながら。「お弁当、お弁当、うれしいな」じゃないの？ 一枚目のポラロイドフィルムが思い切りゆつくりと迫り上げられる。二枚目。ロールシャッハテスト。「あんまり近づくとピンボケしちゃうよ」とKは涼しく笑つた。

「猫の伝言つて何だったの？」——Kのオーブンショーが終わつたところでストリップ小屋を出ると、激しい好奇心を隠せず私はSくんに訊いた。「あの人——猫のことらしい——と約束したんです。内容をKさん以外に漏らしてはいけません。いくらヤスタダさんが信頼できる方で

も。ただ、ひとつだけお教えします。とつても幸せな内容でした。あの人はKさんの思い出のなかでとつても大事な方なんだそうです」。

あれから五年。今夜も歌舞伎町クラブYに、そして新宿ニューアートに、Sくんを連れて行つた。彼が製品説明会のために久々に上京すると聞いたとき、そうすることを私はここに決めていたのである。「おべんちよ、おべんちよ、うつれしいなー」がまた聞けた。しかし、まどかちゃんにも、K嬢にも、そしてあのキジトラ猫にも逢えなかつた。五年の間に皆、もう私の知らないところに去ってしまった。タクシーにSくんを乗せる間際、歌舞伎町のネオンの向こうで、一瞬間、冷えたレトルトのようなKの乳房に涙が滴つた。やつぱり訊いちゃいけないと自分に言い聞かせた。

June 23, 2012.

春宵遇顧客看上弦月

Mar. 19, 2013.

春宵、顧客ヲ遇シ、上弦ノ月ヲ看ル

氛満ニ春庭ニ細膩潤

氛ニ春庭ニ満チ細膩トシテ潤フ

柳花攀折迎ニ官人一

柳花攀折官人ヲ迎ス

遺ニ巫山ノ幻ニ獨彷徨

巫山ノ幻ヲ遺シ獨リ巷ヲ彷徨フ

弦月中天睚皓瞋

弦月中天ニシテ睚ミ皓トシテ瞋ル

氛気は春の庭を満たし きめこまやかな湿りを帯びる

攀柳 折花 大切な顧客をもてなす

巫山の幻を後にして ただ一人 巷を彷徨つた

弦月は天の真ん中で 白く怒り睨みつけていた

荷風散人ノ日乗ニ寄ス

こここのところ、通勤電車に揺られながら、永井荷風の日記『斷腸亭日乗』を読んでいる。

歸途新大橋を渡り電車にて小名木川に至り、砂町埋立地を歩む、四顧曠茫たり、中川の岸まで歩まむとせしが、城東電車線路を踰る頃は早く暮れ、埋立地は行けども猶盡きず、道行く人の影も絶えたり、「……」遠く曠野のはづれに洲崎遊郭とおぼしき燈火を目あてに、溝渠に沿ひたる道を辿り、漸くにして市内電車の線路に出でたり。

『斷腸亭日乗』昭和六年十一月廿七日――

『荷風全集』卷二十一、岩波書店、昭和四十七年、p.53。

今夕、出張先の桜木町からの帰り、横須賀線の車窓から川崎陋巷方面の街灯りを遠望していると、ふと、『日乗』のこの記述は荷風の心象風景だったのではないかと思に至った。四顧曠茫。沈滞した時代にあつて、荷風の眼には、周りの存在は何もかも曠野に等しく映じ、一方で衰えを感じはじめた身は、尚も妓楼の燈火に惹かれ行くばかり、ということではないか。

寄荷風散人日乗

Feb. 22, 2013.

荷風散人ノ日乗ニ寄ス

晏眠 午睡 夕陰 醒ム

晏眠 午睡 夕陰ニ醒ム

迷ヒ 倦ミ 白箋 櫻樹 暝シ

白箋ニ迷ヒ倦ミ 櫻樹ハ暝シ

四顧 曠茫 填海 地

四顧 曠茫タリ 填海ノ地

喘ニ 溝渠 徑ニ 矚ル 紅燈ヲ

溝渠ノ徑ニ喘ギ 紅燈ヲ矚ル

遅く起床し また午睡を貪り 夕方になつて覚醒する日々

真つ白な原稿用紙を前に 迷い 倦み 暗い庭の桜樹に目をやる

瀬東海浜の埋立地は 四方果てしなく 荒涼としていた

溝渠沿道で息を切らす 妓楼の燈火を遠くに眺めた

川崎柳巷ノ游子幻影

早めに仕事を上がった。今日、金曜日午前、開発工程の遅れに関する、プログラム開発担当部署との不愉快極まりない会議で、気分は最悪。「これ、お客にどう説明すりゃいいんだよ!」——でもって鬱な私は、仕事が一区切りした午後、事務所のある霞ヶ関から地元・川崎に向かった。この炎天下に、身をじりじり焼いて、悪意を汗とともに流し去ってしまいたくなり、旧東海道に沿って散歩することにしたのである。まずは頭を冷やすこと!

ここ数日の寝不足と、会議の怒りと、お彼岸の近いこのクソ暑さでムカムカしていた。カンカン照りのなか、川崎駅から大きく迂回するように府中街道まで出て、それを川崎競馬場方面に進み、本町交差点から狭い旧東海道に入った。堀之内から南町まで、と決めた。ここは川崎の柳巷。江戸時代から繁華な宿場街だった場所柄であろうか。たった二区画を挟んで一大ソーランド街が二つもある。

古風な珈琲専門店に立ち寄って一服。ピエール・ルイスの『アフロディテ』を読む。美しい娼婦・クリュシスと、理想美に囚われる彫刻家・デメトリオスとの悲劇的物語。古代アレクサンドリアの白昼の官能・ギリシア的清澄と、死臭の漂う東方的暗黒との、見事な頹廢的融合。

歩きながら、炎天下、クリュシスの輝かしい白昼の裸体を思い描く。そして、翻訳者解説について反芻する。夢のなかでクリュシスと交わったデメトリオスの快楽について、「夢は現実にまさる」などと説いている。思うに、これは、目の前にしかと存在する女性の肉体美を、理想美、絶対美などという持って回った陳腐な概念を媒介せずには肯定できない、日本の大卒文学インテリ独特の観念的教条主義だ。『アフロディテ』の藝術の核心は、地上的女性美の無条件の賛美にある。解説者のこんな幼稚な抽象的解釈とは真逆のものである。

現実には夢にまさるのである。

川崎柳巷ノ游子幻影

Sept. 14, 2012.

P. Louÿs — *Aphrodite* ニ寄ス

往^クニ^ニ舊^ク大^ク街^クニ^ニ焚^ク灼^ク風^ク

舊^{キウタイガイ}大^{ダイ}街^{ガイ}ヲ^ユ往^ユク 焚^{フシヤク}灼^{ヤク}タル^{タル}風^{フウ}

焦^{ガス}ニ^ニ希^ク臘^ク幻^クニ^ニ玉^ク玲^ク瓏^ク

希^{ギリシヤ}臘^{マボロシ}ノ^マ幻^{ボロシ}ヲ^シ焦^コガ^スス 玉^{ギョク}玲^{レイ}瓏^{ロウ}タ^リリ

嫦^ス齋^スニ^ニ蘭^ク燊^ク無^ク莖^ク葉^ク

嫦^{チャウ}、蘭^{ランズイ}燊^{モタラ}ヲ^モ齋^{タラ}ス 莖^{ケイエフ}葉^{エフ}無^クク

變^{ジテ}ニ^ニ輜^ク一^ク輪^ク還^クニ^ニ碧^ク空^ク

輜^{リヤウ}ノ^イ一^{チリン}輪^{リン}ニ^{ヘン}變^{ジテ} 碧^{ヘキクウ}空^ウニ^{カヘ}還^ルル

旧街道をわたり往く熱風

古代ギリシヤの幻 玲瓏たる玉飾りを焦がす

月のような美女がくれた胡蝶蘭一花 茎も葉もない花蕊

ふと二輪車の片輪に変容したかと思うと 紺碧の空に還って行く

永井荷風『墨東綺譚』——勘違い恋愛小説

思うに、文学の本質は作者の想像力・フィクションにある。作中の事物・状況がどれだけ風情に満ち、抒情的、浪漫的、刺激的、魅惑的に描かれていても、それは作者の想像力に依るものであり、描かれた事物の本性、現実、实在像とは異なるもの（「似ている、似ていない」ではなく、本質的に違うもの）と考えたほうがよい。

文学作品に描かれた事物の現実的な姿を己の経験と観察とに照らして解釈し、それと作品のなかでの取扱いとを見比べると、何が得られるか。このプロセスをきちんと踏みながら作品を楽しむのが「大人の読み」というものである。己の表象と作品世界とが近似していれば共感となり、不一致の場合でも新しい発見を与えてくれれば世界が広がり、生きることの豊かさがもたらされる。

『墨東綺譚』は、「玉の井の私娼街を背景として人事に添えて夏から秋への季節の移りゆくさまを描写」(p.116)した風俗小説にして、作者の意図として「玉の井という昭和の私娼窟を風物詩的に後世に伝え残そうとした」(p.117)、「作中人物の生活や事件が展開する場所や背景を情味を以て克明に描き写した一種の随筆的小説」(p.119)。引用はいずれも新潮文庫版『墨東綺譚』の秋庭太郎による解説と評される。このように、秋庭の評の核心には、『墨東綺譚』は「後世に伝え残す」べき現実（「生活」、「場所」、「背景」）を「克明に描き写した」リアリティと「情味」とを兼ね備えた小説である、という見方がある。おそらく本作品に対する評価の主流である。

僕もかつてはこの見方に準じて、『墨東綺譚』は、季節の遷移の詩情と江戸戯作・漢詩の文学伝統の情趣とに彩られた、「わたくし」とお雪との間の、成就しなかった（情事はいくらでもなされたであろうが）はかない一夏の恋愛譚、山の手の金持ち老人と「其身を卑しいもの」(p.72)とされる若く美しい娼婦との激しい落差にこそプロットの趣向のある恋愛譚と捉えて来た。そしていま現在も、文学的詩情と現代的遊女恋愛譚との融合にこそ作品の美点を認める。

しかしもう一方で、これだけで満足するのは、「大人の読み」といえるだろうか、現在の僕は疑いの目で見てしまう。「玉の井の私娼」たちの実際の生活、人となり、娼婦買春の遊びとしての習俗などなど、どこまでレアリアを調査した上で秋庭は「克明に描き写した」などと断言しているのか。まったくわからない。仮に娼婦というのが職業のひとつに過ぎないと突き放してみると、『澤東綺譚』を娼婦と客との恋愛譚として読むには、「わたくし」とお雪の「恋愛」関係にウソ臭さが否めないのである。

そういう疑問をもつて『澤東綺譚』を読むと、少し面白い作品構造が見えて来る。結論から言うと、この作品は「勘違い恋愛小説」の面白さがある。つまり「わたくし」とお雪とのやりとりは、江戸文学の雰囲気借りて上流のお忍び客と低級娼婦との異界流離譚風（己の上流出自を記しながらことさらに身を窶して最下層に降りて来た「わたくし」は、玉の井を「ラビリント」と呼んでおり、どこか地獄を巡るダンテを気取っている）の恋愛情趣をまき散らしながら、じつは、互いの目に見えない心の状態がまったくすれ違っているという心理的諧謔を示しているのではないか。娼婦、すなわち男性に性的サービスを与えその対価に金銭を得るプロの個人事業者は、毎日毎日、来る日も来る日も、「仕事で」男性器を口なり女性器なりの解剖学的人体で受入れている。女性器は要するに商売道具であり日々のプロフェシヨナルな鍛錬により鋼鉄のように鍛えられている。とはいえ、己の女性器を使ったサービスを販売するということを除けば、彼女はケーキを売る菓子屋の女店員とどこも変わるところがない。もちろん、娼婦は、それを「其身を卑しいもの」(p.72)と書く荷風ばかりでなく、世の中一般から差別的に蔑みをもって扱われている。しかし、客を遇する職業、仕事、生業という意味で、娼婦も、ケーキ屋女店員も等価である。すなわち、娼婦はケーキ売りと同様、客を恋愛対象として認識することはまずない、ということである。客がケーキを買ってくれ、リピートしてくれる限りにおいてケーキ売りがスマイルを振りまくのとき

さに同じく、娼婦は性行為に「恋愛」的演技（色目）を加えて客の満足度、リピート願望を掻き立てる。その様子によつて娼婦が自分に「気がある」と思うことの愚かしきは、ケーキ売りの女店員のスマイルに「おれに惚れてんのか」と勘違いするのとまったく同じである。娼婦は性行為とその周辺の雰囲気・疑似恋愛を売り物にしているだけいっそう、その勘違いが起きやすい。

もちろんケーキ屋女性店員が客と恋に落ちる可能性はゼロではない。同様に、娼婦が客に本當の恋愛感情を覚える可能性だつて当然ある。しかし、娼婦を「職業」として捉え、そのプロ意識の現実的理解（もちろん僕の理解）を念頭において、『澤東綺譚』のお雪の言動を観察すると、彼女が「わたくし」に対して恋愛感情を抱いてしまったという、甘美な小説的ストーリーよりもむしろ、性のプロフェッショナルによる疑似恋愛のフェイクのしたたかさこそが読み取れるのである。つまり、『澤東綺譚』は「おれに惚れてんのか」式勘違いを巧みに描いた小説なのである。

「わたくし」がどうも勘違いしているようだと思われるのは、『澤東綺譚』のお雪の振舞いに、「わたくし」が特別ではない、数ある客の一人でしかないことを示してあまりある記述が散見されるからである。お雪の客には、ひと月の間家に居座つた呉服屋のドラ息子のお話が出て来る（p.39）。これは「わたくし」のような金持ちの馴染みがお雪にはごろごろいるということである。「あなた、おかみさんにしてくれない」（p.51）という「わたくし」を怯えさせた決定的告白は、独身者と判明した年輩金持ちリピーターへの愛情フェイク表現の常套手段とも取れる。しかも、この台詞を発した直後にお雪は、馴染みの客が店口を叩くのを認めると、「アラ竹さん、お上んなさい」と言つて「わたくし」をほつぽり出して「馳け降りる」ように階段を急いで竹さんを出迎えるのである（p.57-8）。こうして『澤東綺譚』は「わたくし」以外の客の誰もが「わたくし」のような応対を受けている可能性が見えるように書かれているのである。そもそも、初対面で「どこに出ていたんだ」（p.25）というような立ち入った過去を訊く「わたくし」のような客は、娼婦にとつ

て馴れ馴れしいイヤミな客の第一属性である。それは「これで沢山だわねえ」(p.26) というお雪の苛立つた台詞によく現われている。お雪にとつて「わたくし」はいよいよ「金持ちのリピーター」としてしか映っていないかつたのではないかと想像されるのである。

江戸戯作・花柳小説の伝統を背景とした情趣を横溢させることにより、このような散文的勘違いをはかない一夏の恋愛譚に劇的に反転させて見えさせるところこそが、この小説の諧謔である。別離の半年ないし一年後の「わたくし」とお雪の再会を想像するくだりで、「この偶然的邂逅をして更に感傷的ならしめようと思ったなら」(p.8) 云々と描写をためらい、ロッチの筆に言及することで茶化しているのは、その諧謔を強調している。実際なら、どれだけ馴染みにしていたとしても、客は客に過ぎず、娼家の外では単なる通行人と変わりはなく、疑似恋愛サービスを与えなければならないわけで、おそらく、上がった(素人になった)お雪は「わたくし」を認めても「知らんぷり」(あれはサービスなんだから勘違いしないで、もう私は娼婦ではないのだから纏わり付かないで、という意図を込めて)をしたに違いない——これは僕の実際の・散文的な想像である。そして、思うに、荷風もそう考えていたのではなからうか。

『濯東綺譚』を読んで、昔の娼婦は風情があつてよかつたとか、こんな美人で気のよい娼婦に出会つて同じような切ない恋愛がしたいとか、そんなふうに関傷的にノボセあがるとしたら、それはガキの読み方である。腔に指を突つ込まれてぐりぐりされ潮吹きをさせられてよがるアダルトビデオ女優を観て、「女はこれをされると悦ぶんだ」とガキのように勘違いするのとどこも変わらない。それは男の勝手な欲望というものに依るフィクションでしかないのだ。それは、女のオーガズムの実態をではなく、観る側である男の独り善がりの趣味をこそ示しているのである。

新潮文庫版『濯東綺譚』の解説で、秋庭太郎は次のように書いている。

わたくしなる人物がお雪と別れる理由は、お雪が女房おかみさんにしてくれと云い出

したことからであつて、女は人妻となれば嬾婦か悍婦になるからだと敬遠するのである。これはわたくし則荷風の女性観結婚観であり、女性不信の作者の性向が窺われるものの、お雪をいと惜しむ結末の余韻ある巧みな描写に陶醉して作者の女性観などを是非する余裕を与えない。

『濶東綺譚』新潮文庫、1951年、p.118。

たしかに「女性観などを是非」するだけでは『濶東綺譚』の豊かさは抜け落ちてしまうだろう。それでも、おそらく荷風はそういう己の性情を作品で暗に、自嘲的に、からかいたかつたのだと僕は信ずる。だからこそ鋼鉄の女性器をもつプロフェシヨナルとの恋愛遊戯の反転的諧謔が意味をなすのである。小説的勘違い野郎を笑つてやる、つてなもんや。

考えてみれば、「おかみさんにしてくれない」と言われて敬遠してしまう「わたくし」の姿は、好きだけ恋人とセックスしておきながら、「結婚して」と彼女に迫られたトタンにドンビキしてしまう、覚悟のない無責任な若い男とじつに似ている。つまり、秋庭の指摘している荷風の「女性不信」は、無責任の持つて回つた言訳でしかないように僕には思われる。「女は人妻となれば嬾婦か悍婦になる」——これは「真理」だろうか？ それは、そのように「わたくし」ないし荷風が思っているだけであつて、ただただ彼が女性ときちんと向き合うことができない性格であるからこそ出て来る身勝手な偏見である、と考えたほうが穿つている。

荷風は正妻を一年で離縁し、次に迎え入れた娼妓上がりをやはり一年で追い出している。当たり前である。学校に通う弱年から、一人の生身の女性と真摯に向き合う前に、荷風は買春にハマつているのだ。性戯のプロ、しかも思いやりだとかをまったく示さなくとも金でラクに恋人気分を満喫できるプロ——そういうフィクシヨナルな女性に馴らされた若い男——しかも、江戸情緒あ

ふれる文学的フィルターを通してしか女性を眺められない男——が、普通の、あれこれ面倒を焼かなくては恨み言ばかり言う、手間のかかる、我慢を強いる、所帯染みた、性戯のへたな、性器の臭う、現実の、生身の女性に満足できるわけがないではないか。で、一年というわずかの間に飽きて女が厭わしくなってしまう。こうして女性観が崩れて行き、「女は人妻となれば嬾婦か悍婦になる」という単純極まりない考えに至るのは、容易に想像がつく。作家としては大いに尊敬する永井荷風が人間・男としては自己中心的な欠陥をもった人物であつたと僕は思っている。女を嬾婦だの悍婦だの蔑む前に、己の男としての器量を疑つたほうがよい——僕の独り言。

Post Scripum

お雪の部屋をはじめて訪れた際に「わたくし」が「おぶ代」（御祝儀）として五十銭を支払うくだりがある（p.26）。昭和十年ころの相場として、米十キロが二円五十銭くらいだったというから、五十銭はいまならその二千〜三千倍の千円、千五百円くらいの価値である。現代の性風俗に照らしてサービス料（要するに本番の対価）がその二、三倍としても、五、六千円でお雪を買えたことになる。いまのヘルスより安い。

そんな格安の娼家で、「わたくし」は「じゃ、一時間と決めよう」（p.26）などというケチな遊びをしている。一時間なんてショートコースもいいところであつて、娼婦からすれば「なによ、一発嵌めて終わりつてこと？ そんなに私は安い女なわけ？」と思われても仕方ない。あれほどお雪の江戸前の美に瞠目している割りには、安く上げ過ぎではなからうか。一方で「わたくし」は古雑誌と長襦袢の古着に三円七十銭をはたいているのである（p.14）。

こういうところからも、『濯東綺譚』の恋愛譚としてのウソ臭さを僕は嗅ぎ取つてしまうのである。誰か性風俗遊興観点で『濯東綺譚』のこうした経済学的意味論を説いてくれる——「情味」

に溺れるあまり玉の井のレアリアを「克明に描き写した」などと筆が滑ってしまう秋庭のような
感覚的論者ではない——実証的研究者はいないものだろうか。

再び Post Scriptum

上記で荷風の「人となり」をかなり手厳しく書いてはいるが、僕にとって荷風は明治以降で一
際深く尊敬している作家のひとりなのである。悪く思う部分は彼の一面でしかなく、彼の文学的
業績はそれを埋め隠してしまうばかりに大きい。『澤東綺譚』は諧謔的な読みを許すくらい豊か
な意味の膨らみを備えた小説なのである。

僕だってお雪さんが大好きなんである。ただ、その「大好き」の依って来る魅力は、「社会の
最底辺にある娼婦でありながら、可憐な心を失わない」などという子供だましの感傷的女性像に
ではなく、たった独りの観客（買春客）を前にした密室の疑似恋愛劇の巧みな役者の姿にこそあ
る。二十四、五の女性がそのプロフェシヨナルな演技でもって、五十八歳の「わたくし」の生を
狂わせ、手玉にとっているのだ。思うに、『澤東綺譚』の諧謔的・反転構造を捉えないと、その現
実性ある魅力は失われてしまうのである。

寄荷風先生墨東綺譚

July 22, 2012.

荷風先生ノ墨東綺譚ニ寄ス

墨水來東雨沛然

墨水ノ東ニ來タリ 雨沛然タリ

夜光蒸鬱妓樓咽

夜光 蒸鬱トシテ 妓樓咽ル

菖花插繖房門靠

菖花 繖ニ插シテ 房門ニ靠ル

窓下聽靴霽月還

窓下ニ靴ヲ聽ケバ 霽月還ル

墨田川の東に來た 雨がしとどに降つていた

夜の灯りが蒸し蒸しと鬱陶しい 妓楼は雨に咽つていた

菖蒲を傘に挿して 部屋の戸口に立てかけてある

窓の下で外の靴音に耳傾ける 霽れた月がいつかの姿で戻っている

千鳥ヶ淵観桜、靖國参拝

四月四日、土曜日、陰。花見がてら散歩をしようと、妻と二人で東京・九段に行く。先週の後半、三月二十六、七日あたりは天気もよく、桜も見ごろかと思われたが、その週末は仕事で花見の都合がつかず、今週にずれ込んだら天気は陰。花も風雨に乱れるかとしずこころない微妙な時機かも知れなかった。

鼠色の曇り空の下、うそ寒い日和に、千鳥ヶ淵の桜は盛りを過ぎて葉桜になり、そして散りはじめていた。田安門下の濠の水面をおびただしい落花が覆っていた。恋人たちのボートがそれを分けて行く。ふと、新古今を代表する女流歌人・宮内卿の歌を思い起こした。

花さそふひらの山風吹きにけりこぎ行く舟の跡みゆるまで

舟の行跡に焦点をおくことで却って落花撩乱を印象づける。宮内卿一流の「跡」の視覚的レトリックがある。散ることで恋人たちを彩る桜。

淵に沿って歩くうち、桜の樹の元に群生している白い花を指して妻が言う——「これシャガっていう花で、俳句によく出て来るのよね」。シャガ、著莪の花。帰宅して調べたところ、アヤメの一種で、別名を胡蝶花とも。絢爛と溢れる桜の海のためとで目立たずひっそりと咲いていたこの花の季は初夏である。

九段坂を上り、靖國神社を参拝する。大東亜戦争終戦七十年。英霊に感謝。本堂で拍手を打つて、霊を呼び起こす。能楽堂の桜。靖國の桜は、散ることの美で霊を鎮めている。また花を咲かせることを教える落花でもある。

九段坂幻影

Jan. 22, 2012.

九段坂幻影

櫻雪蕭然昇九堙

櫻雪 蕭然タリ 九堙ヲ昇ル

氣清雀囀薄霞洸

氣清ク 雀囀リ 薄霞 洸タリ

視靈廢卒幽跳坂

視ル 靈ノ廢卒 幽カニ坂ヲ跳ブヲ

途上娟人仰彼蒼

途上ノ娟人 彼蒼ヲ仰グ

桜花は静かに雪のように舞い落ちる 九段坂を上る

氣清かに 雀が囀り 霞が薄く茫とたなびく

視える 兵卒の幽かな亡霊が跳び下つて来る

坂の途上 女人は蒼い空を仰ぎ見る

II

文學贅言

令和——初春の令月にして、氣淑く風和ぎ……

五月一日の御代替わりの新しい元号は「令和」と決まった。万葉集卷五、梅花の歌三十二首の序文の一節から採られたとのこと。

時に、初春の令月にして、氣淑く風和ぎ、梅は鏡前の粉を披き、蘭は珮後の香を薫ず。

岩波日本古典文学大系『萬葉集二』 高木市之助・五味智英・大野晋校注、

岩波書店、昭和三十四年、p.73。

鏡の前の美女の白粉のように白い梅花、囊中のお香のように薫る蘭花という、清く美しい和の花の背景が麗しい。なるほど、めでたい元号ではないか。

しかしながら、「令和」という元号に対して、予想通り、一部の左がかったインテリたちは日本の右傾化を象徴していると息巻いているらしく、例にたがわず、このめでたい新元号発表に不愉快な一石を投じてくれている。欧米メディアにも、漢籍の伝統に反し国書から採用したのは、中国に對抗しナショナリズムに傾く日本の国情の現れだというような、独善的な論評をなすものもあるようである。

また、「令」は命令の令であり「和」を強制するとは安倍の独裁も極まった、などというのを見た。「令」は「巧言令色」にあるように悪い意味だ、というバカ左翼もいた。「令」は「氣品があつて麗しい」という意味（「令嬢」の「令」）があることを、頭から無視している。「令子」という名の女性は数多くいるが、それは「悪い意味」なのだろうか？ 人を侮辱していることがわからないのか。

そしてまた、元号は天皇制の時間軸を国民に強制するものだ、と、またぞろ、日本共産党は日本の伝統を否定するのに忙しい。これと同じように、天皇に結びついた元号を押し付けられるのは、国民の基本的人権の侵害であり、憲法違反だ、として裁判所に訴え出た八十老人もいた。見境なく人権尊重を振りかざす老醜。さらに、西暦を使えという、この老人の主張は、——この方の論理に準ずれば、——キリスト教の時間軸を国民に強制することである、となぜに思い至らないのか。一九六〇年代に学生運動にかぶれた世代は、ホント、傍迷惑な存在である。いったいどこまで日本の老人は愚鈍なのか。老醜。老害。もちろん、皆が皆ではないが。おまけに、もつともよい条件で年金を貰っているから、いよいよ頭に來るんである。

これらはすべて、己の Anti-Japan、反安倍政権の立場を説明するか、人権をはき違えているか、もしくは、元号というわが国柄のひとつを貶めたいに過ぎない。おまけに、その主張の過程で、「令子」さんに対してまったく意味のない侮辱的言説をなしていることにすら気づいていない。

もう一方で、今回、元号史上はじめて国書を典拠としたことが大きな話題となつたわけだが、「初春令月、氣淑風和」という文言は、中国古代の有名な詩文集『文選』にある「仲春令月、時和氣清」に淵源があり、万葉集から採つたというのは間違いだ、などと衛学的なことを言う人もいる。元号を決定した内閣が「万葉集から採つた」と公に言うのだから、この出典議論はなんの意味もない、ただの学者気取りである。

はつきり言つて、日本の古典が中国古典詩のレミニッサンスに満ちているのは当たり前であつて、この愚者の論理がまかり通ると、韓国人の病的なお家芸である「なんでも韓国起源説」と変わりがなくなってしまう。「米国産の小麦粉を使ったからと言って、日本人のパティシエが日本で作つた美味しい菓子を米国産だと言うバカがどこにいる？」と、ある人がうがつた譬えをしていた。

「初春の令月にして、氣淑く風和ぎ、梅は鏡前の粉を披ぎ、蘭は珮後の香を薫ず」——明らかに漢文調である。ここから漢文を俺なりに「再構成」してみると、「初春令月 氣淑風和 梅披鏡前粉 蘭薰珮後香」となるだろう。さらに梅、蘭に対し中国風に梅花、蘭花と花字を補うと、「初春令月 氣淑風和 梅花披鏡前粉 蘭花薰珮後香」。平仄は○○●●●○○○○○○●●○○●●○○。対句・平仄も見事な四六駢儷体となる。この序文を書いた古代日本人の漢籍の教養を推し量ることができる。

このように、「元号「令和」は漢籍の文言に拠るといふ元号の伝統をもきちんと踏まえている。その上で、万葉集というわが国最古の詩歌集を直接の典拠としたわけである。しかも、万葉集は、天皇、貴族から兵士、遊女、乞食にいたる、あらゆる社会階層の人々の作品から構成されているという、世界に類をみない「国民的・民主的」詩歌集である。まさにその点で、「令和」は、日本国民の民主的統合を象徴するに相応しい、たいへん美しい元号だと思う。こんなクールな元号を発案し決定してくれてありがとうである。

新元号発表直後に讀賣新聞社が行った緊急全国世論調査では、「令和」に好感をもっているとした人は62%で、国書から採られたことを評価するとした人は88%に上った。やはり、日本国民は総じて、上記の偽善的左翼、インテリぶった愚者（ホント、頭に来る！）とは違うのだ。安心した。

ここで改めて、典拠となった序文をすべて引用しておきたい。

天平二年正月十三日に、帥そちの老おいなの宅いへに萃あつまりて、宴會ひらを申まうきき。時に、初春の令月にして、氣淑よく風和やはらぎ、梅は鏡前の粉ひらを披ひらぎ、蘭らんは珮後はいごの香かうを薫くんず。加之しかのみにあらずあけほの、曙あけぼのの嶺のに雲移り、松は羅うすものを掛けて蓋きぬがさを傾かたけ、夕の岫くきに霧結きりび、鳥は穀うすものに封こめらえて林まよに迷ふ。庭には新蝶舞しんてふひ、空には故雁歸こかりる。ここに天あめを蓋きぬがさとし、地ちを座まとし、膝ちかづを促さかづけ觴さかづきを飛

ばす。言を一室の裡に忘れ、衿を煙霞の外に開く。淡然に自ら放にし、快然に自ら足る。若し翰苑あらぬときには、何を以ちてか情を據べむ。請ふ落梅の篇を紀さむ。古と今とをそれ何そ異ならむ。園の梅を賦して聊に短詠を成す宜し。

同書。

師匠の家に仲間が集い、令月、やわらかな風、白い梅、芳しい蘭、曙光をおおつてたなびく霧、蝶、帰る雁、など初春の麗しい暁の風景のもと、酒宴を囲み、各々気ままにくつろぐうちに、ある者がいまのこの快いところを表して梅の歌を詠もうと提案し、そして仲間が詠んだ歌三十二首を掲載する、というのが要旨である。

安倍総理が新元号発表後の談話において「人々が美しく心を寄せ合う中で、文化が生まれ育つという意味が込められている」と述べたのも、この序文全体から読み取れる、仲間が集まり美しい自然に喚起されて酒宴を和やかに楽しむなかで詩を生み出して行く、ということ踏まえているのである。

五月一日の御代替わりとともに、令和という新元号を、俺もここから寿ぎたい。

Apr. 6, 2019.

大津皇子の恋歌

『万葉集』巻二に、大津皇子（西暦 663-686）の興味深い相聞歌（恋歌）がある。

大船おほぶねの津守つもりが占うらに告うららむとはまさしに知りて我がふたり宿ねし

岩波日本古典文学大系『萬葉集一』 高木市之助・五味智英・大野晋校注、

昭和三十二年、岩波書店、p.73。

「大津皇子、石川いしかわ郎女いらつめに竊ひそかに婚あふ時、津守連通つもりのむらじとほるの其の事を占うらへ露あらはすに、皇子の作りましし御歌一首」(同書)との詞書がある。「占へ露はす」、つまり、占いに顕れるとは書かれているが、津守連通とは諜報・秘密警察のような役割を担った役人であつてみれば、これは密かに探りを入れて知るといふ意味だろう。ちなみに「大船の」は「津」に掛かる枕詞である。

つまり、この歌の意味は「スパイにバレると知りながら俺はお前と寝たのさ」。反対勢力に取り囲まれる政治的苦境のなかで、そんなのどこ吹く風とばかりに愛欲に身を委ねるその豪胆さに、思わずしびれてしまう。

大津皇子は父・天武天皇の崩御後まもなく、謀反の罪に問われ自害した皇子。享年二十四。二上山にある彼の墓に、俺は高校生のごころお詣りしたことがある。

それにしても、叛逆者とされた人物による、かような愛欲の詩さえも収録する『万葉集』というわが国最大の詞華集には、本当に驚かされる。詩精神が政治によって曇らされていないのだ。焚書坑儒の中国とはまったく異なるこの日本の文学伝統は、心から誇らしく思う。

令和に御代替りとなり、はじめて国書がその典拠とされたことから、四月以降、にわかには『万葉集』関連の図書が書店の平積みを占めるようになった。俺も令和を寿ぎ、久しぶりに『万葉集』を手にとりつまみ食い。

Dec. 22, 2019.

近松門左衛門『女殺油地獄』

近松浄瑠璃集を少し再読。一九五八年刊の岩波の旧大系本。『女殺油地獄』、『心中天網島』などの心中世話物がとくに好きである。

『女殺油地獄』はドラ息子子の超ド級の自己中犯罪ドラマ。主人公は女郎買いの金欲しきで油屋の女房に金を無心するが断られ、その挙げ句、油まみれで彼女を惨殺する。ここで、主人公はいかなる意味においてもなんの共感も誘わない。色ボケの狂気がムキ出しになっている。凄惨のひとこと。

しかしながら、なんでこんなバカで素っ頓狂な話にほろりと——そう、ほろりと——来るのか、つてところがまさに近松のパンクなところなんである。バカが極限にまで突き詰められると、一種独特のものあはれに襲われることがある。

隠に似て隠にあらず、賢に似て賢ならず、ものしりに似て何もしらず、世のまがひもの——近松の辞世である。こんなパンクな古典を有するのはわが国だけではなからうか。

ところで、近松の『女殺油地獄』をもとにした映画がある。ここで言うのは、一九九二年の松竹映画、樋口可南子がお吉を演じた五社英雄監督作品ではない。二〇〇九年の藤川のぞみ主演、坂上忍監督によるピンク映画である。

これ、近松の原作とは大きく筋が異なり、油売りの女房の浮気物語である。原作は女狂いのドラ息子子の殺人事件なのに対し、映画は、稼業にも子育てにも熱心な女房が、女郎の唆しがもとで平凡な主婦であることに女としての空しさを覚え、意を決して欲望のまにまにドラ息子との性愛に身を委ね、そして破滅してゆく、というものである。

原作ではドラ息子子の狂に焦点があるのに対し、映画ではお吉の狂に焦点が当てられる。原作を知らないとわからない位相のズレがたいへんに面白かった。

言葉の妖かし——沢田名垂 『阿奈遠加之』

男女が次のような歌を交わしている。男——

灯し火の明石の瀬戸をよそに見る須磨の浦こそうらめつらなれ

返し、女——

心あれや明石をよそに行き通ふ雁はとどめぬ須磨の関守

表面的に読み取れる大意は次のようになるだろう。

男——あなたのいる明石の狭い海峡を横目に見るにつけ、いまここに須磨の海浜が広がり続くばかりなのは恨めしい限りなこと。

女——あなたの心はこのわが明石におありではなく、他の女のところにお通いになっているのではないのでしょうか、でも須磨の関守が雁を、あなたを、引き止めてしまったことですね。

男の「つらなれ」（連なれ、あるいは、列なれ）を受けて、その縁である「雁」を歌に読み込むばかりでなく、本歌取り（「逢坂のせきの関守心あれや…」）までしているあたり、王朝の雅と歌の技が光る。

しかし、これ、じつは江戸時代の沢田名垂作『阿奈遠加之・下巻』に出て来る歌物語から、歌のやり取りだけを抜き出したものである。その文脈からもうひとつの裏の意味に力点をおいてこの二首を現代語訳すると、次のようになる。

男——灯火のように月経の血で赤く滲んだあなたの明石（陰門）の狭いはざまを横目に見ながら、須磨の浦（素股）をせつせとやることでガマンするのは恨めしい限りなこと。

女——あなたの心はわたくしの月の障りの明石（陰門）におありではなく、他の女の門にお入りになっているのではないのでしょうか、でもいまは須磨の関守（素股）のおかげで（男根の）雁首が締め付けられて動けないようですね。

ここで明石（アカシ）が月経の血の滲んで赤い陰門（アカシ）に、須磨（スマ）が素股（スマタ）に、喩えられている。須磨、明石はもちろん『源氏物語』で聖化された和歌の雅なトポスである。それも心憎い。源氏見ざる歌詠みは遺恨の事なり。

猥褻なレリアを優美な装いで伝える。あるいは、雅な歌が好色な狂歌に反転する。見事というほかない。言葉も化けるのだと評してもよい。江戸のインテリは艶笑譚においてすらこういう言葉の妖かしを楽しんだわけだ。日本古典文学の恐るべき重層性を垣間みる思いである。本当に舌を巻く。エロ・猥褻に諧謔と文学的重層性・多義性とを上乗せできるわが国の古典文学伝統は、おそらく他国にあまり例をみない。

若干の現代語訳を補いつつ、このくだりの原典古文の触りを掲げておく。全訳を知りたい方は、本を取り寄せて覗いてみていただきたい。

近き頃、何がしの殿、北のかたの御もとにしほしとだえておはしましゝに、うらあし
のさはりおほかるただ中にて「ちようど月の障りの最中で」、ねたうあやにくなり「ほ
んとうに生憎な」とくるしがり給ひしかば、さらにこと人などめさむも人わろしとや

おぼしたりけむ「今更ほかの女を求めるのも不人情だと思ったからだろう」、よしきらばとて、少し身じろぎし給ふほどに、女君の白う清げなる御足を、もも長に引きのばし「長く差しのばさせ」、なゝめに打ちちがへさせまゐらせて「斜めに交叉させて」、そのうへにつとそひふし給ひつ。女君、かゝるたはれめくわざはまだ見もならひ給はねば、いとあやしとおぼして、そはこと所にて侍るものを、さてだに御心はゆくにや「それでは場所がちがいますのに、それでも満足なされるのでしょうか」とはせ給ふに、殿、

ともしひのあかしのせとをよそにみる

すまのうらこそうらめつらなれ

とほゝゑみ給ふ。女君、きと心づき給ひて、さてはふる御達「年増の官女たち」などの、ともすれば枕ごとにいひさゝやく、すまとやらむはこのあたりにやとおぼしあはするもうひうひしくて「須磨とやら（スマタを聞き間違えた）はこんなことなんだとさとりなさるのも初心らしく」、我ながらはづかしとおぼしたり。御かへしとはなくて、

こゝろあれやあかしをよそにゆきかよふ

かりはとゝめぬすまのせきもり

となんひとりごち給ひける。やむごとなき御うへにも、かゝる御たはぶれは猶あるにこそ。

『秘籍 江戸文学選』巻三、日輪閣、昭和五十一年、pp. 214-5。

ついでに、『阿奈遠加之・上巻』からもうひとつ。

妹と寝る床よ離れて啼く雁の
涙や菊の露とおくらん

『秘籍 江戸文学選』 卷一、日輪閣、昭和五十一年、p.42。

両刀使いの男についての歌である。雁は男根の雁首で、上例と同じ。菊とは、菊の花弁に似た肛門のことである。雁の涙、菊に置く露、とくれば説明は不要であろう。女といたした男が今度は少年のカマを掘ったという歌である。これも雅な表と猥褻な裏との見事な融合の例である。沢田名垂は会津藩士だった。田舎侍にしてこれほどまでに粋な扇情的歌物語をもした江戸文学は、探せばいくらでもお宝が出て来そうである。

May 9, 2013.

柔肌マサニ是レ些ノ隔リモ嫌フベク……江戸のエロティック漢詩

江戸の小説は艶笑物語が多くて楽しいのだが、江戸漢詩にも遊郭を題材にしたエロティックな作品がかなりある。しばらくぶりに江戸漢詩、江戸時代後期の文化・文政のころの秋田藩家老・匹田松塘（1779-1833）の竹枝（エロティック漢詩）を楽しむ。

みちのくの田舎侍がこんな艶っぽい詩を書いていたということにこそ、江戸文藝の広がり・深さを感じてしまう。二首あげておく。僕の解釈を付けておく。旧表記で気取っているが、そこは趣味ということでご容赦を。

雲鬢髻鬆亂欲飛

雲鬢髻鬆、亂レテ飛バント欲シ

花簪錯落散珠璣

花簪錯落、珠璣ヲ散ラス

柔肌應是嫌些隔

柔肌マサニ是レ些ノ隔リモ嫌フベク

閑却盈盈一架衣

閑却ス、盈盈タル一架衣

豊麗なる髪が型も崩れ千々に亂れるまでの情事。花簪が一つまた一つと亂れ落ち、珠飾りが飛び散る。少しの隙も嫌ふかのやうに柔肌を密に重ね合はせる。衣桁にはゆつたりと溢れるやうに華やかな長襦袢が掛かつたまゝ。

激しい愛欲図を直截に描いた珍しい詩である。エロな動的シーンを三つ立て続けに投げ出して、衣裳のポツンと忘れ去られた静止画で突き放す。起承転結もぶつ飛んだかのような結構である。一句の「雲鬢」（うんびん——雲のように豊かで美しい女髪）と四句の「盈盈」（えいえい——水が満ちるやうにゆつたりと美麗な衣裳のさま）とが、水に縁のあるイメージで詩を取り囲むかのやうになっていて、何とも心憎い「濡れ濡れ」の情事の絵を造っている。読む者は最後の長襦袢になつたつもりにさせられる。

翠帳春深歡未央

翠帳、春深く、歡イマダ央ナラズ

胭脂和汗滴蘭牀

胭脂、汗ニ和シテ、蘭牀ニ滴ル

東扶西倒無憑在

東扶西倒、憑ル在ルナク

螭首纒擡喚小娘

螭首ワツカニ擡ゲテ、小娘ヲ喚ブ

娼妓の帳の内、春は深みを増し、淫樂もまだまだこれから。女の白粉と汗が混じり、芳しい牀を濡らす。いまや女は正氣を失ひ、こちらが抱き起こしては倒れ、所在も覺束ないありやう。やうやつと首をもたげて、お禿を喚んだ。

情交で何回も気をやり、疲れ果て、正体を失った娼妓の図。翠帳とは、直接的な意味は青みどりのとぼりのことだが、遊郭を青楼というように、遊郭の娼妓の部屋を謂うのだろう。女と交わりながら「春深シ」と感ずる男もなかなかである。底なしにいい女のようなのである。

ただ、娼妓はプロとして女陰を鋼鉄のごとくに鍛えているものであつてみれば、買春客に正気を失い腰が抜けるまでに気をやるなんてのは、はつきり言つてウソ臭い。ま、詩人は己の精力絶倫ぶりを誇りたかつたのだろう。男は昔も今もこのようなフィクションに忙しい。「胭脂、汗二和シテ、蘭牀二滴ル」は誇張も甚だしいわけだが、いい句である。白粉に混じた汗やらなにやらで床をしとどに濡らしたということ。

ところで、吉原遊郭では位のある娼妓は、お禿というお付きの少女を抱えていて、身の周りの世話をさせた。まさにこの詩のとおり、用事を言いつけるために「小娘ヲ喚ブ」わけである。喚べば聞こえるところに畏まつていたわけだから、客と情交する娼妓の声はおそらく少女にも筒抜けであり、こうして次世代の娼妓が培われていたのかと思うと、苦界の日常的非日常性に呆れるしかない。閨房に第三者が空気のように侍っているのは、王侯貴族の様式でもある。

July 2, 2017.

幻語と夢——高田衛『新編江戸幻想文学誌』

高田衛著『新編江戸幻想文学誌』は、江戸文学の想像力についてのモノグラフである。一七六〇年代の作品に焦点を定め、上田秋成、建部綾足、山東京伝、都賀庭鐘、滝沢馬琴の語りにおけ

る幻想的題材の取り扱いをテーマとしている。とくに面白かったのは、上田秋成の「幻語」書法と、江戸の物語作家における「夢」の捉え方とを巡る分析である。

高田衛の謂う「幻語」とは、古典文学の素材たることばが担う文学的意味と、ことばの発せられる局面の外的意味との相克に困って来る幻惑的書法、と要約できる。これだけでは意味がわからないだろうから、もう少し高田の論を紹介しておく。

上田秋成は『雨月物語』を古典的・伝統的和文で書いた。それ自体は明治新時代以前のわが国の文藝においては珍しいことではない。しかし、秋成にあつては、古典のことば（江戸人においてですらすでに日常性を喪失していた古典のことば——高田のチームでは「死語」）に文学伝統の過程で確固として纏わり付いた第二の文脈が、語りの外面的文脈に対し独自の影響を及ぼす、というような、ことばのドラマが自覚的に繰り広げられている。

たとえば、『雨月物語』「浅茅が宿」の零落した農夫、主人公・勝四郎が生計に困つたあげくに、行商人としてひとやま当てて来ると言つて、妻にこう約束する——「いかで浮木に乗りつもしらぬ国に長居せん。葛のうら葉のかへるは此の秋なるべし」。これは語りの外的文意としては、「知らぬ国に長居する気はない。葛の葉の反る秋までにはきつと帰る」という意味である。

しかし、高田は指摘する——古典的文脈にあつては、「浮木」とは「いくかへり行きかふ秋を過しつづ」（『源氏物語』松風帖）乗るべきものであり、しかも「浮気」に通じ、「葛の葉」とは「秋風と契りし人はかへり来ず」（『玉葉集』）に、さらには「葛の葉裏見」すなわち「恨み」に結び付く。すなわち古典語が、語りの外的文意とは真つ向から対立するもう一つの文意——「夫は旅のうち他に女と馴れ初めてしまい、結局何年も帰らず恨めしい事態になる」との妻の側からの心情——を予告するものになっているのである。

恐怖さえ感じるの、このたった三十六文字の文の表層意味が、薄く張られた皮膚に

すぎないことだ。いったん、この一枚の皮を剥げば、おそろしく不吉な逆意味や呪詛が臍物のように流れはみ出してくるという、その構造なのだ。『雨月物語』が怪異談であるのは、幽霊や精霊が登場するからだけではない。

高田衛 『新編江戸幻想文学誌』筑摩書房、2000年、p.39。

もうひとつ興味深いこととして、高田は、本居宣長の言説を巧みに引用することにより、上田秋成、建部綾足などの一七六〇年代の江戸幻視作家にとって夢が第二のリアルとしての独自の位置づけにあったと指摘している。

本居宣長は『源氏物語玉の小櫛』のなかで、「そもそも源氏物語は、まさしく世に有し事のごとく書たれども、みなつくりものがたりにて、光源氏ノ君といひし人をはじめ、何も何もことごとく、夢に見たりし事のごとくなるを」と醒めた断言をなす一方で「さてしか此物語、すべて夢のごとしといふには、心得の有べきことぞかし」と、物語が心得の必要な特別な「夢」であること含みをもたせて、さらに言う。

そはふるき抄どもには、例のことごとしく、仏ぶみども、又もろこしの莊周が言などを引出して、此世のはかなく常なきこと、夢のごとくなることわりを示せり、といひなされたれども、さる意にはあらず。これはただ、此物語に書たる事どもを、みな夢ぞといふ意にこそあれ、世の中を夢とをしへたるにはあらざるをや。此はじめ、よくせずは思ひまがへぬべし。

同書、p.90。強調は高田。

この宣長の言説に対し、高田は次のように指摘する。

空無なるものとしての夢現象——という認識的現実性に立った宣長は、「世の中を夢」と見なす考え方の、教条性や観念性をきびしく拒否するのである。[…]

そこから宣長は「夢」の、まったく新しい視角を、すなわち人間の文学的営為との結びつきの展望において示唆するのである。作り物語とは何か。それは範疇的に、実人生・実社会などの「世の中」そのものとは別なものだ、それは「世の中」を基礎としてできている。しかし、それは作者が想像した架空のものだ、という識別において、いわゆる「夢のごとし」というのは、そういう虚なる世界の中に固有な、真実性、美、あるいはそれらへの詠嘆語なのだ、と宣長はいつているのである。[…]

ここまでくれば、夢は、それまでとちがった明確な幻視性と虚妄性の自己限定において、逆に文学的な特権をかちとってゆくのは、もう目に見えているではないか。

同書、pp. 91-2。圈点強調部は高田。ボールド強調は筆者。

本居宣長の「夢としての物語」論を、それこそが「虚なる世界の中に固有な、真実性、美」であり「文学的な特権」であるという、恐ろしく modern な文学の「自律的価値論」へと定式化してみせる高田の手腕には、思わず唖らさせられた。強い共感を覚えた。

本書は、思うに、江戸の夢物語——明治以降のわが国における西欧文学への追従の過程で長らく無視され、「荒唐無稽、ただの封建的勸善懲惡」などと蔑まれてさえ来た、江戸の幻想的物語——の内在論理に深く分け入り、その文学的思想を日本文学伝統のなかで位置づけた、素晴らしい研究のひとつである。少し論調がオーバースタイルな気味になるところもあるにせよ、本書で論じら

れた作品を片っ端から読みたくなってしまう気持ちを抱かせてくれる、魅力的な江戸文学読書案内でもある。

Apr. 13, 2014.

一休宗純『狂雲集・狂雲詩集・自戒集』

一休宗純『狂雲集・狂雲詩集・自戒集』、中本環校註、新撰日本古典文庫第五卷、現代思潮社、一九七六年刊。一休禅師の漢詩集である。偈、頌、賛という禅詩ジャンルが主をなしている。複数の伝本を校合し、校註して、狂雲集、狂雲詩集、自戒集のすべての詩を収録しているよい版だ
と思う。

風狂々客起狂風	風狂ノ狂客	狂風ヲ起コス	
來往淫坊酒肆中	來往ス	淫坊酒肆ノ中	
具眼衲僧誰一撈	具眼ノ衲僧	誰カ一撈	
畫南畫北畫西東	南ヲ畫シ	北ヲ畫シ	西東畫ス

一休宗純『狂雲集・狂雲詩集・自戒集』、中本環校註、現代思潮社、1976年、p.151。

これは『自贗』と題された詩。風と狂という字が同字重出の禁則を犯しているが、それこそが風狂とでも評することのできる、平仄の正しい七言絶句である。

俺は女を買い酒をくろう風狂者だが、いくら眼力を備えた高僧でも俺に問答できる者はおらぬ、俺は自分勝手に進む方角を決める。——大意はそのようなものである。破戒と大悟とが拮抗する、一休禅師らしい詩と言えよう。言語道断の認識のもと言語に基づく詩をなす、という究極の矛盾が一休禅師の思想的緊張感を示す、そういう公案（禅問答）のような凄さがある。

もう一発、『姪水』なる題の、一休さんのエロな七絶をあげておく。「美人の森」で口にする淫らな水の説明は不要だと思ふ。痛快。詩のなかで一休さんはこれを清香、清浅（さつぱりとした）と評している。大悟することと女色に迷うこととは矛盾しない。一休さんは薄っぺらい現代的道徳観とは無縁の求道者だったのだ。

夢迷上苑美人森

夢ニ上苑 美人ノ森ニ迷フ

枕上梅花花信心

枕上ノ梅花 花信ノ心

満口清香清浅水

満口ノ清香 清浅ノ水

黄昏月色奈新吟

黄昏ノ月色 新吟ヲ奈ンセン

同書、p.440。書き下しは筆者による。

『狂雲集』に憧れて、俺は自分の漢詩文集を『狂溟集』と名付けた。雲ではなく溟（暗い海）。

Post Scriptum

ところで、ふと思ふ。交戦権の行使は日本国憲法違反である。国際法において、自衛のための

交戦権はあらゆる国家の有する権利である。日本国自衛隊は日本国憲法に規定されていない存在である。では、日本国自衛隊は交戦権を有するか。さあ、言え、言え。

日本はこの現代においても、禅思想が国家の基盤なのかと呆れる。憲法を巡る議論がかくして禅問答のようになるわけだ。そして、禅問答に終始する間に、既成事実でなし崩しとなつて流されて行くということか。

Dec. 11, 2017.

月白き師走は子路が寢覺哉

十二月六日は二十四節氣の小雪末候、冬の寒さにととうコートに身を包むことにした。陽が落ちてから、南武線に沿つて歩いた。今年最後の望月が、時折薄い雲間に隠れながら、東の空を渡つていた。師走というと、坊主が読経で方々を馳せ回る月として、忙しない年の暮れの連想と結びついているわけだが、西鶴の句「世に住まば聞けと師走の砧かな」にあるように、昔から、生活の苦しさ・侘しさが改めて身に沁みる頃合いでもある。すれ違ひ師走はビッチボッチかな。

夜半にふと目覚めることが多くなつた。年のせいかな。六日の深更もそうだった。もはや日付も変わり、七日、閉塞そくさいく冬となる大雪たいせつの夜半。真冬の満月を感じる寒々とした寢覺め。

月白き師走は子路が寢覺哉——芭蕉（貞享二年）。夜半の寢覺めは、精神が異常に澄み切るところがある。いやな思い出が怪しく蘇つて来て悔恨を新たにしながら、一方で、人ごとのようにそれを眺めている醒めた冷静さがある。

句に現れる子路は、孔子の愛した第一の弟子で、剛健にして直情的な清廉の士。夜中にふと寝覚めしたときの冴え渡った心と、冬の月の白さとの対比。哲人志士の記憶の裁ち入れ。きりりと引き締まるけぎやかさがある。

子路は謀反の乱のうちに残酷な殺され方をした。開高健の本で読んだところによれば、子路は殺されて引き裂かれ切り刻まれて塩辛にされて孔子のもとに届けられた。孔子は愛弟子の悲しい運命を思い、泣きながらそれを食った。そういう逸話が伝えられている。真偽は定かではない。それはともかく、——否、グロテスクな血腥さゆえに却って、いつそう、——そんな子路の壮絶な運命を重ね合わせて、寝覚めのもの狂おしくも静かな心と森嚴な皓月との姿は、美しくも悲劇的である。

芭蕉は、「義仲の寢覺の山か月悲し」（元禄二年）という寝覚句も詠んでいて、寝覚めの一種独特な精神状態において、歴史的空想に遊んだようである。

Dec. 7, 2014.

柏木如亭『詩本草』

江戸の漢詩人・柏木如亭（1763-1819）の書『詩本草』は和の食のグルメ本である。校注・解説者である掛斐高がいみじくも述べているように、洋のサバラン『美味礼讃』、中華の袁枚『随園食单』の二著に優るとも劣らない和書である。

如亭は少年期に父母に先立たれ十七にして家督を相続し幕府小普請方大工棟梁（いまで喩えれば政府御用達建築会社社長か）となったが、漢詩に深く傾倒するとともに、吉原遊女買道楽で身代を潰し、家督を譲つて、地方に出て詩作を教え詩画を売る遊歴の生活をはじめた。信州、越後、上方・京都、伊勢、讃岐、備中、などを訪れる過程で当地の食に舌鼓を打ち、それが本書に結実しているのである。

本書は酒、茶、蕎麦等々四十以上の食の品目について、味の特長、名高い産地、美味なる季節、効用について記している。ほとんどが海産物であり、調理法よりもむしろ食材そのものに対する凝視が徹底している点、和食の本質を見る思いがする。そして当該の食材にまつわる如亭の漢詩が添えられている場合が多く、これが産地の旅情や人とのかわり、季節の抒情をもつて食を彩つていて、「食は文化である」ということがひしひしとわかる文学的グルメ本になっている。この点こそが『詩本草』の最大の美点である。私が就中面白いと思った「河豚」の一節をあげておく。

河豚、美「美味」にして人を殺す。一に西施乳「中国古代の美女・西施の乳房」と名づく。又た、猶ほこれ江瑶柱「たいらぎ貝」の西施舌と名づけ、蠣房「牡蠣」の太真乳「太真」楊貴妃の乳房」と名づくるがごとし。皆な佳艶の称なり「名前が優美で色気がある」。関東、賞するに冬月を以てす。余が「雪園の蘿菔「大根」、自づから甘美。春洲「中国江南」、荻芽「荻の新芽」を生ずるを待たず」の句有る所以なり。

柏木如亭『詩本草』揖斐高校注、岩波書店、2006年、p.131。
〔〕内は本書注に基づく私の訳。

最後の詩句は、日本では河豚は冬が旬で大根とともに食するのが旨く、荻の新芽と合わせて河豚を食う中国・江南のように春を待つことはない、ということ。中国では河豚を西施乳（中国古

代の美女・西施の乳房」と称したなんて、河豚の膨らみ・毒に当たって死ぬ美味のリスクと、呉王・夫差を狂わせ破滅させたという西施の乳房・危険極まりない美貌とを、関連づけている点でいたく面白い。うん、今年の冬は、ちよつと奮発して、大根と一緒に煮たふくと汁を食いたくなつてしまった。ファムファタール美女の乳房を想像しながら……。

ところで、『詩本草』には食材の蘊蓄とともに「吉原詞」七絶二十首が収録されている。これは竹枝体、すなわち艶詩、吉原遊郭を詠ったエロティック詩である。如亭にとつて食は色に通じ、詩に通じ、これらは切つても切れない概念だったようである。食を漁り、色を漁る天性のエピキユリアンの姿を感じる。しかしながら、「吉原詞」を読むと、苦界に生きる花魁のものあわれな（自由意志ではどうすることもできない）隷属的境遇への共感、華美な遊興歓楽の裡にある生活感が詠われていて、如亭は単なる享楽本意の漁色家だったわけではないことがわかるのである。

舞閣 歌楼 繡蔓しゅうぼん連なる 「歌舞楼閣の美しい瓦が連なる」

夜深て処として春情ならざる無し

誰か知らん 戸外秋風の満つるを

明月 橋頭 紙を擣つ声 「山谷の浅草紙を打つ音」

十載の煙花「苦界十年の遊女生活」 儂わねを誤了す「生き方を誤らせた」

鏡中漸く減ず 旧姿容

曉窓 酒醒めて歓情少なし

自ら彫籠てうろう「彫刻を施した虫籠」を啓せういて小蛭せうぎやう「こおろぎ」を放つ

同書、p.178。〔〕内は本書注に基づく私の訳。

江戸時代は春本・春画等の性文化が花開いたことは確かだが、だからといって、あたかも性倫理において開放的だったと極め付けるのは短絡というものである。江戸のおおらかな性を称揚する江戸文化ディレッタントがたくさんいるけれども、それは一面的な幻想である。吉原は女が親に売られて身を沈めた苦界だった。その現実的悲哀を詠った如亭の吉原詞は、江戸竹枝体漢詩のなかでもちよつと異質なりアリティを備えているように思われる。

本書は、『詩本草』の本文（書き下し文、白文）が揖斐高の詳細な語注、的確な解説に支えられて、たいへんよい本に仕上がっている。この語注を読むと、訓詁の伝統に立脚した典拠探索の情熱に舌を巻く。学問とはこういう所業を謂うのである。また、漢文であるがゆえに顧みられなくなってしまうこういう上質の本を文庫で出版してくれる岩波書店という本屋にも、改めて敬意を表したくなってしまう次第である。

July 5, 2013.

宮本武蔵 『五輪書』

スイス在住ロシア人の友人から依頼を受けた。宮本武蔵の名言の英訳——“Under the sword lifted high, There is hell making you tremble. But go ahead, And you have the land of bliss.”の原文が知りたい、とのことだった。

書架から『五輪書』、といってもその原文、現代語訳及び哲学的解説からなる鎌田茂雄著『五輪書』（講談社学術文庫、一九八六年刊）を引っ張り出して来て、上記英文に該当すると思われる宮

本武蔵の文言を探しまわった。ところが、『五輪書』原文、すなわち、地・水・火・風・空の五巻、兵法三十五箇条、独行道を何度か速読で探しても、それらしいくどりが見当たらない。“hell”とか“the land of bliss”とかあるので、地獄、極楽みたいな文言に注意したが、武蔵は剣術の核心についてそんな抹香臭い喩えをどこにもしていない。

本書をいちから斜め読みしたら、あった。

つぎの歌を見よ。

振りかざす太刀の下こそ地獄なれ 一と足進め先は極楽

武蔵は岩の上で徹宵の坐禅に入った。彼は仏になることに全精力を傾注した。夜空は満天の星が輝いていた。武蔵は半眼を開いて星を見た。この天地乾坤の大宇宙が庭に見えた。自分は天地の外に超然としていることを悟った。しかしまだ仏の姿は見えなかった。

鎌田茂雄 『五輪書』 講談社学術文庫、1986年、pp. 32-3。

おお、これこれ、この「振りかざす…」和歌こそが、英文の元ネタとしてピタシカンカンじゃねえか？ さつそくネットで歌の出典、要するに、宮本武蔵がどこでこれを書きしるしたものかを調べてみた。ところがどこにも確からしい情報がない。鎌田氏の書きっぷりからして歌の作者は宮本武蔵らしいし、そもそもこの英訳は宮本武蔵の名言として流布しているようである。でも、先に記したように、『五輪書』ほかを見渡してもこの和歌は見当たらず、武蔵作説はどうも怪しい。鎌田氏のこのくどりは、よく読むと、「つぎの歌を見よ」というのみで、これが宮本武蔵自身の歌だとはどこにも書いていない。紛らわしくないか。ま、宮本武蔵の悟りについて、鎌田氏は

「見て来たような」なんとやらの筆勢を駆っているからして（まるで吉川英治）、眉にツバをつけるべきなのはすぐわかるというものである。友人にはこの歌の日本語を教えた。もちろん、「これが武蔵のものだというのは疑わしい」と但し書きをつけた。

『五輪書』は日本の武士道を学ぶに避けては通れない名著とされる。私も読んで感心させられたが、とうてい真似できない。どうも私には無縁である。宮本武蔵はこの書で剣術の精神論、実践論を披瀝しているのだが、剣術とは、究極、人を斬ることだ、と言い切つているところがなんとも凄い。人の命を奪う、殺す、ということばが見当たらない。要するに、道徳や倫理を超えたところで剣術を論じているのだ。地獄も、極楽も、宮本武蔵にとつては、どうでもよいことなのである。

有構無構といふは、太刀をかまゆるといふ事あるべき事にあらず。「…」太刀は、敵の縁により、所により、けいきにしたがひ、何れの方に置きたりとも、其敵きりよきやうに持つ心也。「…」然るによつて、構はありて構はなきといふ利也。先づ太刀をとつては、いづれにしてなりとも、敵をきるといふ心也。「…」何事もきる縁と思ふ事肝要也。能々吟味すべし。

同書 p.119。

Nov. 3, 2012.

白居易『長恨歌』

中国唐代の詩人・白居易は、平易にしてどこかお涙頂戴的なセンチメンタルがあるけれども、それこそが古来日本人の感性に訴えた親しみやすさだと私は思う。岩波中国詩人選集『白居易下』から『長恨歌』を読んだ。

春寒賜浴華清池

春寒くして浴を賜う華清の池

温泉水滑洗凝脂

温泉 水滑らかにして 凝脂に洗ぐ

侍兒扶起嬌無力

侍兒扶け起こせば 嬌として力無し

始是新承恩澤時

始めて是れ新たに恩沢を承けなん時

『白居易下』高木正一注、岩波中国詩人選集卷十三、昭和三十三年、p.95。

これは、並み居る宮中の美女から楊貴妃が選び出されたというロングショットから、彼女の接写に転じたくだりである。いきなり入浴の場面というのが凄い。人格を殺がれた腰元に裸の肢体を預けて世話をさせるところが、思うに、王朝風耽美の極みである。ピエール・ルイスが何頁も費やして書いたような高級なエロスをさらりと歌っている。

『長恨歌』は高校の漢文教科書や副読本で誰もが「習った」はずであるが、玄宗皇帝と楊貴妃との国を傾けた夢幻的恋愛譚がわが国の文学史に大いなる影響を与えた云々といった「お勉強臭さ」に閉口して、このような妖しいくだりを味わう余裕はなかったのではないだろうか。

『長恨歌』のこの深閨美女抜擢のモチーフは『源氏物語』桐壺巻に決定的影響を与えたと言われている。ところが、白居易がいきなりかくも艶かしい場面で読者にサービスを振りまいたのに対し、紫式部がヒロインに焦点を当てるとき、まず真つ先に宮中の居並ぶ女御・更衣の嫉妬による

イジメ、イヤガラセを描いたところ、白居易との視線の違いに改めて興味を掻き立てられる。なんだ、いまの日本人のイジメ根性と同じじゃねえか、と『源氏』の「近代性」に感心してしまうわけ。

Jan. 23, 2011.

唐代伝奇

明治書院から刊行されているシリーズ新書漢文大系のなかの一冊『唐代伝奇』は、数ある唐代の小説のなかから古来日本人にとりわけ親しまれている伝奇小説を精選したものである。芥川龍之介の『杜子春』（『杜子春伝』）、中島敦の『山月記』（『人虎伝』）の原作も収録されている。翻案作品はその原作と読み比べると近代的知性の特性が明らかになるだけでなく、原作独自の魅力をも発見できて面白い。

『杜子春伝』では、それが夢幻だとわかっていながら、目の前で愛する人が虐げられる光景を見せられて、道士との約束を破って主人公は声を出してしまう。芥川の短篇ではこの弱さこそが尊い人間性であるという感銘を催すように書かれている。一方、原作では、夢幻だと諭されそれを受入れた以上は、その態度を貫徹できるかどうか問われていて、ほかならぬそういう非情な思想的境地に物語の興味が置かれている。

主旨がまったく反転しているのだが、どちらにも人間の真実がある。どちらがより人間の真理を描いているかは読む人次第だろう。私は、原作との対比でもってはじめて顕在化する芥川作品の緊張感に打たれつつ、原作の感傷のまるでないところにも惹かれた。

中国の小説は——どこの国の散文読物もそうだろうけれども——説話、語伝えの再話というあり方に原点がある。文学的進化の過程で、唐代の小説は創作性・表現性に目覚めた芸術的志向が強くなったことが特色だともいわれている。現代の推理小説では当たり前になった暗号モチーフまで登場する作品さえある。『謝小娥伝』では、親兄弟を盗賊に殺された女主人公・小娥が父・兄の亡霊から聞いた言葉の意味を探り続け、語り手である「私」がその言葉の暗号を解読して犯人を明らかにし、小娥が復讐を果たす。

『李章武伝』は、男が死んだ恋人の亡霊と情を交わすという中国伝奇小説らしいモチーフをもつ作品である。私の酷愛する伝奇のパターンである。

昔見しと異ならず、但拳止浮急、音調軽清なるのみ。章武牀を下り、迎擁して手を携え、款すること平生の歡の如し。「…」章武倍倍与に狎暱するに、亦他異無し。

〔解釈〕昔と変わらぬ様子で、ただ動作がふわふわとしていて、声が軽く清らかなだけであった。章武はベッドを下りて、抱きとめ、手をとって、握りしめたが、その楽しさは昔と同じであった。「…」章武はますますうちとけて契り合ったが、別に変わった様子はなかった。〕

内田泉之助、乾一夫著・波出石実編『唐代伝奇』新書漢文大系10、
明治書院、2002年、pp.62-3。

訳文はとも色気がない。

『梁塵秘抄』本二冊

『梁塵秘抄』は日本歌謡の古典中の古典である。今日は『梁塵秘抄』関連本二冊。

西郷信綱『梁塵秘抄』日本詩人選²²、筑摩書房、一九七六年刊。「遊びをせんとや生れけむ 戯れせんとや生れけん 遊ぶ子供の声聞けば 我が身さへこそゆるがるれ」——このあまりにも有名な今様について、西郷はホモ・ルーデンス風の安易な読み方をしない。況や、「我が身さへこそゆるがるれ」の解釈において、「身をゆるがす」までの罪業深き生業への悔恨を読み取るような近代的倫理観を、さらさらに退ける。なぜならこれは遊女の歌だからである。

日常の仕事をやめて何かをするのが、アソビの本義である。タハブレも、常軌を外れるという意をふくむ。ところが遊女には、常人と違ってなりわいそのものが運命としてアソビであった。遊女のそういうなりわいとしてのアソビと童子らの無心なアソビとの二相が、かくてここで奇しくも等価関係に置かれるのである。

西郷信綱『梁塵秘抄』日本詩人選²²、筑摩書房、1976年、p.25。

遊女は話し、踊って、観るものを楽しませ、慰め、客と床を共にして、心身の究極の快を与えさえる（小沢昭一が指摘するように、密室でただひとりの観客を相手に色演技をなす）。「アソ

ビ」「タハブレ」とはそういうことである。与えられるほうは日常の仕事から一時的に解き放たれた遊興である一方、与えるほうは仕事、生業である。私と公との対峙・すれ違いなどというといささか大げさでかつ近代人の愚かな深読みと捉えられるかも知れないが、このギャップにもあはれを感じないではおれない。

いま一冊は『梁塵秘抄口伝集』馬場光子全訳注、講談社、二〇一〇年刊。本書は『梁塵秘抄口伝集』の校訂原典に対し、現代語訳、語釈、補説を付して、おそらくもつとも詳細な注釈書のひとつに仕上がっている。

『梁塵秘抄』は平安末期の後白河院の編んだものだ。本来、歌謡集十巻と口伝集十巻とから成っていた。そして院の意図としては、歌謡集よりもむしろ口伝集こそが主流をなす内容だったようである。今様の修練、系譜、傀儡女たちとの交流の記述を通して、この集成こそが今様の正統的な集大成であり、また院そのひとが今様の正統を体現した者であることを執念で綴った、というのが『梁塵秘抄』である。

それにしても、後白河院が『梁塵秘抄』を編んだというのはつくづく面白い。『梁塵秘抄』の歌謡の担い手は傀儡女、遊女である。いま現代の風俗で譬えるならば、枕営業をなす女性アーティストのような存在ではなからうか。上皇ともあろうやんごとなきお方が、そんな女たちを宮廷に招き入れて、彼女たちから熱心に歌と踊りを習っていたわけである。天皇陛下がAKB48に夢中になって、皇居内に私設劇場を設置し、連日その公演に夢中になり、血道を上げて研究に勤しみ、『AKB48研究大全・全二十巻』を刊行する——現代に置き換えるならば、さしずめそのようなイメージではなからうか (AKB48が枕営業をしているとは言わない)。

古代日本において「アソビ」女性は上下貴賤の枠を超越した特別な位置にあった。西郷信綱も指摘している。

かく遊女は端舟に乗って大傘をかざし、さながら貴女のごとき出でたちで、御幸の舟などにもおそれることなく推参した。延喜式に、大笠は妃以下、三位以上、及び大臣の嫡妻にのみ許す（雑式）と規定している、その大笠をかざすことができたのは、遊女が体制外の存在であったからではなからうか。

前掲書、p.33。

また、西郷は大江匡房の『遊女記』から、江口（古来有名な遊女の里）に関する次の記述を引用している——「蓋天下第一之樂地也」、「……」上自卿相下及黎庶、莫不接牀第施慈愛」（同書、p.35）。思うに、天下第一の遊興地であり、「……」上は貴族から下は庶民まで、床に共に寝て愛を施さないことはない（私訳）。上下貴賤を往来できる特別な存在だったということだろう。

Nov. 3, 2014.

長谷川權 『奥の細道』をよむ』

長谷川權著 『奥の細道』をよむ（ちくま新書661、二〇〇七年）を読んだ。久しぶりの芭蕉俳句論。長谷川權は俳人として著名である。『奥の細道』は日本の古典における紀行文学の最高位にあるわけで、現代の俳句実作のプロの目が見る『奥の細道』の面白さを教えて欲しいという気もあって、私は本書を手を取った。すでにこれを読んだ妻から借りたのである。

『奥の細道』は歌仙の面影を映すという見解は新鮮であった。深川出立から蘆野まで、白河関から平泉まで、尿前関から越後まで、市振関から終着大垣までがそれぞれ、初折の表、裏、名残の表、裏に対応するという。テーマ論的には各々、旅の襖、歌枕巡礼、宇宙的体験、浮世帰りだという。その論にはさすが現代俳人に相応しい構造感覚を認める。

なるほどそういう見方があったのかと感激した。古典との結びつき、不易流行の芸術観を経て「かるみ」に至る過程が旅の道程に敷衍されているというのだ。『奥の細道』についてはこれまでも実際の旅の体験に捕らわれないフィクショナルな細部が指摘されているけれども、歌仙という俳諧の最高様式と芭蕉詩の進化論とがパラレルになっっている作品構造の魅力を、本書はうまく伝えていく。

『奥の細道』のなかで、象潟のくだりがいちばん好きである。「松島は笑ふが如く、象潟はうらむがごとし。寂しさに悲しびをくはえて、地勢魂をなやますに似たり」と書き、象潟に中国古代の美女西施のなやましいイメージを重ね合わせるその文章は、蕭然として艶冶な色気がある。長谷川の次の指摘は、芭蕉が松島と象潟とを対比してみせた意匠を巧みに言い現している。

これは歌仙でいえば、初折の裏に松島があり、名残の表に象潟があることになる。まるで鏡の前の美女と鏡に映るその幻のように二つの多島海が向かい合う。

長谷川權『「奥の細道」をよむ』、ちくま新書661、2007年、p.181。

芭蕉の「古池や」の句を現実の風景と心象とのとりあわせと捉え、蕉風のひとつの型として分析している部分は、たいへん興味深かった。

Feb. 14, 2008.

エロ・グロ・ナンセンス

先日、寝る直前に妻となぜか四方山話をする流れになった。

妻は、少女のころ、父親の目を盗んで、彼の書齋でエロ週刊誌をよく盗み見た、というような話をした。そこに掲載されていた宇野鴻一郎や川上宗薫の官能小説を読んだらしい。少年のころの私など、エロ週刊誌については、エロ・グラビアにしか興味がなかったのと比べると、さすが文学少女だったわけである。妻の曰く「裏口入学で医大に行ったようなエロ医師が出て来て、看護婦を一行に並べ、パンツを脱がせて、片っ端から自分の肉棒で『お注射』をして行く、そんなナンセンスにただ笑ってしまった」。

ピンク映画も、エロ小説も、ゴマンと観たり読んだりして来た私が思うに、このナンセンスは意図的なものである。昔の——とくに一九七〇年代くらいのもの——ポルノには、このような「興奮するよりも、笑うしか反応のしようのない、いくら考えてもまったく意味の見出せない」エロ断片が必ずある。要するに解釈を拒絶するような nonsense の要素である。

「高尚な芸術的エロス」を求める、教条主義に毒された小賢しい読者は、まず間違ひなくこれで作品に「低俗」のレッテルを貼るはずである。思うに、こうしてポルノ作者は不純なエセ読者を遠ざけ、真に開かれた読者を招き入れるのである。

奇才・神代辰巳監督の日活ロマンポルノ作品にも、かかるホントくだらないシーンがいくつもあった。谷ナオミ主演『悶絶!! どんでん返し』（一九七七年）に、裸の女三人が四つん這いに並んで、それぞれ伸縮ビニル笛（吹くと、巻いたビニル管が呼吸で伸びて、ピーと音を出す、あの子供のオモチャだ）を膺に差し込み、いきんでピープー鳴らせようとするシーンがあった。コンテラストに何の意味も齎さないただのおバカ。むしろ、意味を拒絶するようなニヒリズム。シュールでさえある。笑うしかないのである。通常思考の限界に突き当たったとき人間は笑う、とい

うあのベルクソン風の笑いにちよつと似ている。

でも、こういう要素こそが、エロを無条件に肯定する日本の素晴らしい表現伝統だと、私なんかは思う。この神代ポルノのおバカシーンの趣向はじつはストリップショーの一演目「花電車」と同じである。性的扇情に諧謔を添える日本の凄い伝統。

江戸初期の草子に『きのふはけふの物語』というのがある。そこにこんな話がある。ある男が、自分の女房が間男を通わせているとの風聞を耳にして、そいつを取っ捕まえてぶち殺してやるとばかりに、外出する振りを装って間男を待ち伏せする。案の定、間男がやって来て、女房と事に及ぶ。それを男は覗き見している。女は間男に、アタシが心底好きならアタシのあそこを舐めてちょうだいと迫る。「よろしい」と間男。

そう言つて男は、女房のまたぐらに顔をさし寄せたが、さてその臭いこと。とても舌で舐める気にはならず、鼻の先でちよいちよいといじつて舐めたふりをしておいた。すると、女房はよく感触を分つてみるとみえて、

「今のは、鼻ぢや」

と言う。水掛け論になつて言い争つている。

二階に隠れていた亭主は、節穴から覗き、よくよく観察していて叫んだ。

「おれはどつちのひいきでもないが、今のは鼻ぢや」

林望『古典文学の秘密』光文社、2010年、pp.130-1。

ここでは「浮気の証拠を突き止めてコロース」という「ストーリー」があつたはずが、いつの間にか、あらゆる焦点が女のあそこを舌で舐めたか鼻でいじつただけかのナンセンスに収斂して

いる。このエロのシュールさはまったく見事というほかない。この無意味さこそ、意味以上の一撃を喰らわしてくれるということが、この江戸の仮名草子でよくわかる。日本人のエロは筋金が入っていて、凄いのである。これは林望の現代語訳だが、岩波日本古典文学大系本から、このくだりのオリジナル全文を引用しておきます。

「其方、女房を人が盗むをしらぬか。さてさてうつけぢや。よそへゆくていに、かくれ居て見付て、打殺せ」の、「叩け」のと、色々いひふくむる。「心得たる」とて、二階にかくれて待つ所へ、案のごとく間男きたり、さまざまちけい「痴芸」のあまりに、女申やう、「眞實思へば、前をねぶる物ぢやが、そもじは我々をさほど思し召さぬ」といふ。男の曰く、「一命をかけて此ごとく参るに、御疑ひなされ候。今なりともねぶらふ」とてひきむくるが、あまり臭さに鼻にてなづる。女房よくおぼえて、「いまのは鼻ぢや」と云。「いや舌ぢや」といふ。詮議まちまちするを、此男「亭主」節穴からのぞき、よく見て、「どちの鼻屑でもないが、いまのは鼻ぢや鼻ぢや」といふた。

岩波日本古典文学大系『江戸笑話集』、岩波書店、1966年、pp.138-9。

妻の四方山話に、もうひとつ、『岩手艶笑譚』という本を父の書齋で読んだというのもあった。体で文字を表してみよというお題があった。赤子を抱いた女はすかさず、『好く』という文字で「ございます」とやった。続いて、ある女が片足を真っ直ぐ水平にさし伸ばして言うには、『可』という文字で「ございます」。いかなる解釈も超越した、意味のないエロの哄笑。

こんな感じで——漢字で——、深夜に腹を振って大笑いして、私はその夜、なかなか寝付けなかった。

こうして少女時代の妻は思春期のスケベ心で父の書齋に忍び込んだわけだけど、少年のころの私はというと、妻とは違って、盗み見たというよりも、父が堂々と週刊誌のヌード・グラビアを広げて「えらい綺麗やなー」とまじまじと見蕩れているのを、横で一緒に眺めていた、そういう記憶のほうが鮮明である。父は「こんな別嬪とイッパツやってみたいなー」などと平気で口にしたものである。どうも父は子供の私には意味が通じないと思っっていたらしい。

私の父は、中学卒業と同時に、当時米国に占領されていた奄美徳之島から大阪に働きに出て、大いに苦労した田舎者で、まったく銜いがなかった。おまけに彼は一種独特の女評目線を持っていた。どこにでもいそうな無個性な美人（それでも、自分で自分が美人だとわかっているよくいるタイプ）を認めると、「ダイエーのマネキンみたいな別嬪やなー」と巧みな形容をした。「ダイエーの」という表現が、その安っぽさを強烈に突いていた。私もこういうつまらないところだけは父を受け継いだようである。

Aug. 5, 2010.

ドナルド・キーン 『日本の文学』

本日二月二十四日、ドナルド・キーンが亡くなった。ご冥福をお祈りいたします。

高校二年のとき、彼の『日本の文学』を吉田健一訳、中公文庫（昭和五十四年）で読んだ。

高校の古文の授業で日本の古典和歌などを学ぶわけだが、掛詞や縁語、枕詞などのわが国の特殊な文藝手法については、それらが伝統であるということ以上の文藝学的意味論などについてはほとんど教えられないことはない。「こういうのが伝統」でほぼおしまい。文藝手法、レトリックの観点で、現代文学、世界文学のなかで、どのような文藝的意義や特長があるのか、なんてほとんどまったくスルーされるのが常ではないかと思う。

掛詞なんて、日本語は音の種類が少なく同じ音の言葉が多いので地口、ダジャレが容易であり、日本古典においても面白半分の言葉遊びが文学的手法になってしまったのだろう、程度の想像を個人的にはしていた。

でも、ドナルド・キーンの『日本の文学』を読んでではじめて、掛詞や縁語等の日本のレトリックが、西欧文学の知性で捉えても、日本の文学表現を驚くほど豊かに、複雑に、高度に洗練させていることを、「わかりやすく」説明してもらったように思う。高校生のころのその感動を今でもはつきりと覚えている。日本人によつてではなく、アメリカ生まれのドナルド・キーンによつて、はじめて日本の古典の凄さを教えられたように思う。

悲劇的な印象をさらに深くするための掛け言葉も発達して、時には、詩人が一篇の詩の終わりまで全く違った二組の影像を並行させて、少しも破綻を来さずにいることもある。例えば、

消えわびぬうつろふ人の秋の色に身をこがらしの森の下露 定家

という歌はそのように二通りに解釈することが出来て、その一つは、自分は死にたくて、心変わりしやすい相手にもう飽きられたのが辛くて自分は森に降りた露も同様に弱っている、というのであり、この歌の音を別な意味に取れば、風が吹き荒ぶ森の露は秋の色が変わるとともに消えてゆく、ということになる。そしてこの何れの解釈も

完全なものではなくて、それは詩人の精神のうちでは言葉は絶えずこういう二組の影像の間を往復し、そのために、秋風に吹かれてたちまち消えてしまふような露は、恋人に捨てられて、自分が何故まだ生きているのか解らない女と一つになつてゐるからである。露は単に女の状態を語るのに（また、女が流す涙を暗示するのに）比喩的に用いられてゐるのではなくて、それは自然現象としての露でもあり、詩人はこの歌でその両方に表現を与え、いわば、何れもそれだけで完全でありながら、互いに離れられるものではなくなつてゐる二つの同心円を、言葉の上で描くことに成功してゐる。

ドナルド・キーン 『日本の文学』 吉田健一訳、中公文庫、昭和五十四年、p.16。強調筆者。

僕が強調を付したような明解な論理でもつて、掛詞の影像の往復あるいは同心円構造の性質を伝えてくれた先生がいただろうか。なんでこのように、「伝統」ですまざらずロゴスでもつて対象の特長をきちんと日本人が教えてくれないのか。高校生のころ、このように思ったものだった。また別のところで「日本語のこういう性格は時に、そして殊に能楽では、絃楽の三重奏か四重奏を聞いているような効果を生じることになり」云々というような美しい譬で、日本語と日本文学の特性をドナルド・キーンは教えてくれる。

日本の古典の特徴を説明するに際して、欧米の文学観との差異を明確にするために、シェイクスピアの演劇やモーツァルトのオペラとひき比べる比較文学観点もあり、わが国の古典の偉大さを、日本人にとつての単なる自画自賛としてではなく、理解させてくれたのである。

本書の解説を書いているのは、ドナルド・キーンの友人でもあつた三島由紀夫である。三島の自己流にして、従つて表層的な——作家であるからには己の美的感覚で古典を解釈しようとする

のは致し方ないのかも知れないが——日本古典文学理解に比べて、ドナルド・キーンの解説は視野もより広くかつ深い、といまだに僕は思っている。日本人ではなくアメリカ人——その後ドナルド・キーンは東北大震災後日本に帰化したので、名実ともに日本人のだが——によって日本古典文学の蒙を啓かれた、というのが、思うに、わが国の（わが国らしい）皮肉である。

海外の友人から日本古典文学について何か一冊お薦めの解説書がないかと問われれば、迷うことなく、ドナルド・キーンの本書のもとになった『Japanese Literature: An Introduction for Western Readers』を薦める。日本人もきちんと理解できていないことを日本人よりも深く理解している欧米人が解りやすく解説した本として。

いまアマゾンで調べたら、『日本の文学』中公文庫版は古書でしか見当たらなかった。ドナルド・キーンは『日本文学史』という大著において、包括的に、詳細に、専門的に日本文学について述べている一方、『日本の文学』は、もともと、西欧の知識人向けに日本文学の美点を明確にかつわかりやすく書いている名著であってみれば、手軽に入手できる版が今のところ古書でしか手に入らない、というのはちよつと残念である。新刊では、新潮社から刊行された著作集第一巻に収録されている。

Feb. 24, 2019.

亡父の初盆——芥川龍之介『蜘蛛の糸』

八月四日、大暑末候、気温36度の猛暑に噓せ返るくらいの日和に、大阪東住吉にあるお寺で、今年四月に逝った父の初盆会。

お坊さんに孟蘭盆経うらぼんを読経いただいた。地方によつて、お盆会は旧暦七月十五日に執り行う習わしで、孟蘭盆経にも七月十五日の日付が頻繁に出て来る。ま、お寺との日程調整でこの日にお願いした次第である。孟蘭盆とはサンスクリット語 uḷambana に由来するもので、餓鬼道に堕ちた亡者の苦しみを除こうとした供養が始まり、とお坊さんのお話だった。

芥川龍之介の蜘蛛の糸、孟蘭盆経にある地獄に堕ちた目連尊者の母についての法話は、興味深かった。芥川の有名な小説の逸話はエゴイズムをテーマとしているわけで、自分だけ救われようとしたがために、主人公・カンダタは蜘蛛の糸が切れてしまい地獄から救われずに終わる。目連尊者の母が餓鬼道に堕ちたその理由というのは、母子家庭であつた目連の母が我が子を思うあまりの現世の業だった。貧困母子家庭が社会問題になっていることも頭を過る。カンダタは窃盗、殺人も犯しており地獄堕ちは当然のように思われるのに、踏みつぶすのをやめて蜘蛛を救つただ一回の善行により、お釈迦様の思召しで蜘蛛の糸のチャンスを得た。それに比べれば、目連の母の餓鬼道堕ちは非情である。あまりに恣意的ではないか。御仏は酷なり。

ところで、この若いお坊さん、法話の語り始めに落語の枕のように語つたところとして、先日ミナミで終電に遅れてタクシーを使つたら、ウンちゃんが道を知らず南も北もわからず、往生しましとんの由。「夜中までミナミでナニしとつたんや、袈裟のなかにホステス抱えとつたんや、ちやうかあ」と、俺は生臭さにちよつと笑つてしまう。このお坊さん、俺の腕時計（去年の誕生日に妻から貰つた Pieteramon 製品）を認めて、「もしや旦那はん、それパテックフィリップやおまへんか」。ブランドにも目敏い。「ちやいます、ピエールラモンいうて、ハッキリいうてパ

テックフィリップの紛い物です」。生臭さにちよつと笑つてしまう。

そういえば、堂にアヴァンギャルドな写真(いろんな目があんたの悪き見とるでえ、なのか、なんでもお見通し、なのかはわからんが、目、目、目の写真)が飾つてあつたり、古風な柱時計や黒電話が備え付けられてあつたりと、個性的なお寺であつた。黒電話なんて、このごろは北朝鮮のキムくんの頭にしかないものと思つていた。「金正恩つてネットで黒電話つて呼ばれているの知つてる?」というと、さすがに妻は知らなかつた。「あの髪型、まるで黒電話の受話器みたいじゃねえか。エリンギつて言うヤツもいるらしいけど」。受けた。

帰りのタクシーのなかで母がとポツンと言う。——「おじいちゃん、亡くなるとき、うちが『これからどないしたらええねん』言うたら、『どうでもええわ』言いよつた……」。今際の際の親父に俺は「ほら、『ボロクソや』言うてみ!」と叫んで、励ましたつもりだったのだが、親父は「もう死ぬ。どうでもええわ」と静かに口にして亡くなった。母はまさにそのときの親父のことばを「死んだあとのうちのことなんかどうでもいい」と受け取つたようである。「そんなことあらへんで」と俺。

親父は、自分の死ぬところをきちんと家族に見せつけて、あの世に行った。俺はそれで十分である。

実家に帰宅してふとカレンダーに目をやると「鳴かぬ蛍が身を焦がす」とのことわざ。人の心に見えるものと見えないものについて少し考えた。

Aug. 6, 2017.

夏の終わりに——日影丈吉『ふかい穴』

終戦の日を過ぎ、夏の甲子園のサイレンも消え、熱い地面を秋霖が潤す八月の末になると、ふつと少年のころの記憶が降って来て郷愁にかられることがある。友人と喧嘩して唾を互いの顔に何度も吐きかけ合った感触が突然生々しく蘇って来たりする。そのあと家に帰り母親から叱られ呆れられ、「あんた、なんべんいうたらわかんねん……」。ひぐらしに母の小言や生返事。そうした記憶に胸が締め付けられる。それは耳鳴りに襲われるときのように前触れもなく訪れる。

夏の終わりの郷愁。日影丈吉(1908-1991)は、胸ふたぐほほどに、切なくなるまでに、それを感ぜさせる、私のもつとも愛する作家である。彼の処女作『かむなぎうた』(昭和二十四年、『別冊宝石』初出)ほか、未刊行短篇を集めた『暗黒回帰』(昭和四十九年、牧神社刊)は、大人になつてから己の孤独な少年時代の未分化の生を紡いだ、郷愁のアラベスクとでもいうべき傑作である。発表当時に江戸川乱歩をして絶賛させた『かむなぎうた』がこの短篇集の筆頭を飾るに相応しかつ支持するファンが多い作品であるわけだけど、ここでは『暗黒回帰』所収の一篇『ふかい穴』(昭和四十三年、『推理界』初出)を取り上げる。文庫でわずか三十二頁の短篇である。

語り手「私」の伯父・露谷貞吉の明治のころの昔話。貞吉は、西郷隆盛に共鳴する国事犯として獄中にいたその父(「私」からすれば母方の祖父)から、ある女殺人犯の斬首の有様を聞かされた。刀を前に女が男の名前をしきりに叫んで取り乱すので、首切り役人が幾度か切り損じた後によろやく女の首を落としたという。その後「私」は貞吉伯父に連れられて上野の博覧会に行き、そこで陳列されていた女の見事な刺青の皮膚に非常な印象を受けるとともに、それを目にして何かに打ち拉がれたような伯父を怪しむ。博覧会観覧のあとに入った料理屋で、伯父はある女の思ひ出を「私」に語って聞かせる——

貞吉は、神田の貧しい下町で母と二人で暮らしていた七歳くらいのころ、近所の友人・炭団子

(その母が炭団作りを内職としていたから付いた渾名)に連れられて入った蕪雑な駅舎敷地内——しかし子供にとつては藪の深い山奥のような魔所——で、大きな深い穴に落ちる。炭団子は貞吉を見捨てて逃げてしまう。そこへ「伊万里焼の陶器のような」白い手に引き上げられ、貞吉は助けられる。その手の持ち主は「凄いほど美しい顔」をした女だった。貞吉は彼女から「叱られるからここには二度と来てはいけない」と優しく諭される。

この事件を契機に貞吉は、かつて芝居でみた子持山姥(こもちやまんば)——一子・怪童丸とともに都を追われ、世を呪い人を恨んで、信州の山奥で山賊と化した女の物語。源頼光の武勇に屈服した際に、山姥は己の命を差し出してわが子・怪童丸の助命を乞う。古来、神楽舞の演目として有名である)の幻影を彼女に重ね、「恐ろしい魔所」に棲む、現実を越えた美しい女として、恐れと憧れの混じった思慕を抱く。女への関心に突き動かされる貞吉は、炭団子に導かれて覗き見した銭湯で、女が背一面に天女の文身を施しているのを知る。その後、炭団子とともに女の家を覗き見して、異様な光景を見てしまう——行燈の弱い灯火ひとつの蚊帳の薄闇のなかで、裸の女が何かに股がり体を上下に揺らしながら両手をそれに押し付けているように見えた。炭団子は、これは女が男の首を締めて殺そうとしているのだと主張する。

しばらくして貞吉は大人たちの噂話を耳にする。お絹というその女は、病気の亭主を抱えて仲睦まじく暮らしているようだが、一方で、羽振りのいい商売人と出来ているらしい。最近亭主の姿を見なくなったという。炭団子は、お絹が鬼婆のような悪い女で、あの宵に亭主を締め殺したに違いない、羅卒(警察)に訴え出て褒美を貰うと言い張る。

貞吉はお絹を救いたい一心から、あの深い穴に炭団子を落としてその口を封じようと考えるところが、いざという段になって炭団子を陥れるに躊躇い、逆に自分がまたもや穴に——今度は底まで——落ちてしまう。穴の底にはお絹の亭主の屍体があった。

『ふかい穴』の筋は以上のようなものである。

語り手「私」が震災前の大正時代に聞いた、伯父の明治の幼少時の思い出話を語る、という再話の手法によって、時代を手繰る扉が重層し、時代風俗の相貌のみならず人間精神も杳として昏くなくなってゆく。そのような臃に霞む遠い時空において、家屋、道、空気みな炭団くずに汚れたような見窄らしく貧しい世界と、極彩色の絢爛たる文身を彫れた皓白の美女の姿がその暗闇に揺曳する幻想的・耽美的世界とが対立している。この二つの世界の強烈なギャップと緊張とが、二つに共通する失われた時代に特有の世態風俗という通奏低音によって、主人公の抒情的郷愁として聖化される。

この昏昧と鮮明との共存を可能としたのは、語り手の巧みさにある。たとえば、女の文身の描き方にそれが認められる。少年貞吉の視点から、彼が垣間見た生きた女の文身の一瞬の残像によって物語の遠い過去の記憶の朧な幻影性を表現する一方で、語り手「私」の視点から、女の死後展示された刺青の詳細な図柄を描くことによって、フォーカスの鮮やかな現実感を印象付けるのである。女の文身は、語り手「私」が自分の目に収めた唯一の物語のよすが、「私」と伯父とが唯一現実に共有するものである。本作品のカバーショットとでもいうべき象徴的絵を構成するに、心憎い設定である。

物語の焦点にある女主人公の相貌において、世間からみた毒婦・犯罪者と、貞吉個人にとっての運命的な女、という対立が読み取れる。世間を代表する周囲の大人たちは、お絹の艶っぽい外見とスキャンダルにしか関心が無い。炭団子は貞吉と同じ年頃ではあるが「世間」側の立場にいる。炭団子にとってお絹は「鬼婆みたいな」「わるい女」である。貞吉の情念において、これらの要素はまったく意味をもたない。――

におい、ぬくもり、肌ざわり、眼つき……それは彼がはじめて感覚した女である。そ

して、いくぶんは、あの藪かげの草立った土地の主、野槌とかいう神の眷属かとも思えるのだった。

『日影丈吉全集 第六巻』 国書刊行会、2002年、p.129。

という、お絹に対する個人的・主観的な表象が、貞吉にとつてのすべてである。子持山姥への言及によつて、貞吉の目から見たお絹には、疎外され神格化された危険なファムファタールの美貌と同時に、ほのかな母性をも付加されている。子持山姥は、疎外する世界への呪い、悪と母性を体現しているからである。母性の要素は、物語の進行と直接的な関りをもつことはないが、母子家庭の貞吉の潜在的な心的傾向の特徴描写として心を打つものがある。

貞吉が炭団子を穴に陥れて殺そうとするのは、この世間と個人の対立のモチーフの現れである。この対立の破局的終末に、最高の世間たる国家権力によつてお絹が殺人犯として斬首される凶がある。

ところで、『ふかい穴』の語りを中心にあるのは、貞吉個人の心の諸相である。事件のリアルな描写、解明に至るための事実の伏線を張ることよりも、主人公の世界表象を描くことに注力している。これは貞吉が世間の言うことをまったく意に介さないのと相応している。たとえば、貞吉が深い穴から女に助けられたあとの次の描写――

家にたどりつくと同時に、彼は発熱して倒れ、それから二日、夢うつつのうちに過ぎた。そのあいだ苦痛と陶酔のまざりあつた夢を見続けた。彼は山の中で、しどけない恰好をした女と遊んでいた。それが二、三年前に、父や母と山村座へ行った時に見た「子持山姥」の幻影だとは、彼は気がつかなかった。そして山姥はもちろん例の女だった。

だが、彼の夢は、四季の山めぐりの踊りのように、ながながとしなやかに続くものではなかった。幻燈の人物のように、ぎごちなく、打ちあげ花火のように放胆に、万華鏡のように意味がない。それは空に散る大きな花弁のような、花紋のある白い腕や脚の……関節のはずれた、ばらばらの人体の……ひどく空想的なかたちの性器の……無意味に分裂する細胞の……スライド的幻影に似ていた。

同書、p.129。

このように、事件の過程で主人公の想像力が幻想的に駆け巡る。そして、事件のリアリステイックな解明よりも、事件によつて突き動かされる主人公の想像力の発露にこそ、作品のインタレストが据えられている。思うに、ここに日影ミステリーの大きな特長、美点がある。

なぜに女は亭主を殺さなければならなかったのか（貞吉の言うように、もし女が病気の亭主を邪魔者だと疎んじていたのだとしたら、亭主を見捨てて情夫と逃げれば済む話じゃないか?）。そもそも、本当に犯人は女なのか。どのようにして犯行に及んだのか。さらには、女が死に臨んで叫んだ男の名は、亭主と情夫のどちらだったのか。通常のミステリーでは必ず詳らかにされる、動機や、手口や、証拠隠滅手法（トリックというべきか）やといった「事件」の核心は、謎のまま残る。なのに、そんなことには文章の運びはまったく関心を向けていない。「本格もの」を指向するミステリーファンはこの側面を否定的に捉えるかも知れない。

しかし、ここに『ふかい穴』に限定されない日影ミステリー作品の顕著な特質がある。すなわち、ミステリーのカタルシスの核心にあるのは、事件の謎の解明ではなく、人間の昏い心模様の描出なのである。猟奇的事件の真実の異様な発火ではなく、事件の様相に応じて揺れ動く人間の情動の、破局へと向かつて突き進む期待感なのである。事件の謎のまま残される要素は、却つて

人間の深層の闇、女のミステリアの魅惑の色をいよいよ深め、奥ゆかしい読後感をもたらしている、といってもよい。

日影丈吉作品は私にとってどれも一級品なのだが、とくに『ふかい穴』を取り上げたのは、これが私自身の幼いころの記憶を呼び覚まし揺さぶる作品だからである。

「私」(括弧付きは『ふかい穴』の語り手のほう。ただの私はただの私。ややこしい)が小学生のころに、五十二、三になる伯父から、魔性の女を巡る、七歳くらいのころの思い出話を聞く。それを「私」が大人になってから語る。これが『ふかい穴』の作品構造である。どうやら「私」も伯父とほぼ同じ歳にこの物語を語っているようである。こうして、語り手の現在と幼年時、「私」に語った当時の伯父の現在と語りのなかの幼年時——これら四つの相があたかも同じスクリーン上に分ち難く投影されているような、抒情と記憶の表象とが曖昧に配置された独特の遠近法・モンタージュがあり、思うに、この手法こそがいま現在の生に強烈に作用する郷愁を表現しているのである。

さらに、読んでいる私自身、語り手「私」と「過去に生きている」伯父とほぼ同じ年であり、貞吉と同じ年頃に、貞吉と同じように、いまま脳裏に生きている妖しい白い肢体に心を動かされたと来れば、作品の表象は——四つの相にもう二つの読み手の相が加わるのだから——ただならぬ様相を帯びて、私は異様な気分にとさらされているところなのである。再話という構造が、語る者(作者とは言わないが)、語られる者(対象)、語りを聞く者(読者)の三者が同じ生(過去と現在)を生きているような錯覚を生み出している、とでもいうような。

小学生に上がる少し前、アパート暮らしたわが家は銭湯を使っていた。そのころの大阪の下町(大阪市東住吉区瓜破)は内風呂のない家が多かったと思う。父と男湯に入るのだが、幼い

私はふるちんで番台前の仕切を潜って女湯のほうに行き、「もう上がるで」と母に伝えに行くこともあった。子供なので誰も見咎めなかった。

そんなとき女湯でみた、『ふかい穴』にあるような「凄いほど美しい顔」をした、肩の辺りで髪を切りそろえた、透き通るように肌の白い若い女の記憶が、いまだに頭から離れない。南国育ちの肌の浅黒い母と比べると、その白さは薄い青にさえ見えた。男湯でしばしば目にする、全身に昇龍の文身を入れた角刈りの男と連れ立って、この女が藤色の銘仙姿——だったと思う。その当時、昭和四〇年代のはじめごろは、普段着に和服を着ける女性はまだ珍しくなかった——で大和川の堤防から続く坂を下って風呂屋に歩いて来るのを、私は見たことがあった。

頸元から乳首へと放出される流曲線。鎖骨から肩先に向けてやや盛り上がり二の腕へと落ちる、もうひとつの優しい曲線。秘所を手拭で隠した輝かしい白い裸体。女と並んで歩く極道者の恐ろしい刺青。『ふかい穴』をはじめ読んで読んだ学生時代、『ふかい穴』の銭湯のお絹は私の白い女の記憶と一直線で結び付いたのだった。

『ふかい穴』が書かれたころは、銭湯で私と同じような体験をした読者は決して少なくなかったのではないか、と私は確信している。つまり、私の読み方・思い入れは私の個人的経験に依存した独りよがりではないに違いない、ということなのである。そう勝手に思っている。

Sept. 6, 2014.

太宰治 『パンドラの匣』

太宰治の『パンドラの匣』は彼の戦後まもなくの作品である。戦争の災禍を経た一般的日本人を登場人物に配し、絶望的境遇からささやかな努力をしつつ未来へと歩いて行こうとする新しい生を描く。楽観的で、人の生に対して前向きであり、とりわけて優れているわけでもないごく普通の人々の人間的機微の微笑ましい造形があり、明るい作品である。晩年の『斜陽』、『人間失格』といった傑作の、底抜けに暗い文学的性格とは対極にあるかのごとくである。

東日本大震災の悲劇のあと、未来への再生、希望、人との絆、といった、人の根源的なところに触れるものを求めなかっただろうか。太宰治の『パンドラの匣』に、震災直後に覚えたのと非常によく似た、人への懐かしさというようなものを感じる。想像するに、作家も太平洋戦争の苦しみを経て戦後を歩き始めた日本人同胞が愛おしくてたまらなかったのだ。

作品の題名『パンドラの匣』は、言うまでもなく、ギリシャ神話の有名なエピソードから取られている。

君はギリシャ神話のパンドラの匣という物語をご存知だろう。あけてはならぬ匣をあけたばかりに、病苦、悲哀、嫉妬、貪欲、猜疑、陰険、飢饉、憎悪など、あらゆる不吉の虫が這い出し、空を覆ってぶんぶん飛び廻り、それ以来、人間は永遠に不幸に悶えなければならなくなったが、しかし、その匣の隅に、けし粒ほどの小さい光る石が残っていて、その石に幽かに「希望」という字が書かれていたという話。「…」人間には絶望という事はある得ない。人間は、しばしば希望にあざむかれるが、しかし、また「絶望」という観念にも同様にあざむかれる事がある。正直に言う事にしよう。人間は不幸のどん底につき落され、ころげ廻りながらも、いつしか一縷の希望の糸を手

さぐりで捜し当てているものだ。それはもうパンドラの匣以来、オリムポスの神々に依つても規定せられている事実だ。

太宰治『パンドラの匣』新潮文庫、1973年、pp.187-8。

これは書簡体作品の手紙の書き手である主人公の言葉だが、「希望」の捉え方は本作品全体に通底する明るいニュアンスを纏っている。あらゆる不幸に塗れた現実で、一縷の希望を頼んで慎ましく前を向く潔さで、作品の色調が貫かれている。戦前・戦中の思想的・政治的悔恨などという受け売りの下品な思考様式に塗れることなく、「民衆」のリアリスティックな情緒と行動様式の観察に支えられていて、慎ましいがゆえにこそ、時局を越えた上品な味わいがある。

しかし、ギリシャ神話の本来の意味をここで考えてみる。パンドラがあけた匣（壺）からはありとあらゆる災厄が飛び出して来た。彼女は戦慄とともに慌てて蓋をしたところ、唯一「希望」だけが残った。普通の思考に基づく限り、災厄が閉じ込められた匣だったわけだから、最後に残された「希望」もまた「災厄」のひとつだという解釈ではなからうか。つまり、希望というものが人間にとって災いとなる概念であるということ。

人間万事塞翁馬という故事があり、物事は禍福の両面性を持つという教訓である。それはそうなんだろうけれども、希望という言葉に対し、明るい未来への肯定的な信念ととるか、何かしら災いをもたらす否定的なものとするか。希望という言葉の正反対な解釈を前にすると、少したじろいでしまう。この両極端のどちらに引かれるのかは、時代が決めることのように思われる。主宰の生きた、戦禍のなかでゼロから歩き始めるような時代は前者に傾くのだろう。

さて俺はどちらだと自問する。普通の思考に基づく俺にとって、パンドラの匣の寓意において、「希望」は災厄である。希望がはかなく壊れたときの落胆は、堪え難いではないか。希望は適わ

ぬのがデフォルトなんて、このデフレ時代にピッタリではないか。夢や希望を諦めきれずに人生を不幸にしている人がたくさんいるではないか。受かりもしないのにめげずに医学部をめざす五浪、六浪の浪人生のように。寺山修司もこんなことを言っている——「人類が最後にかかる、一番重い病気は『希望』という病気である」。

Aug. 1, 2017.

森鷗外 『舞姫』

森鷗外『舞姫』を、なんとはなしに、久しぶりに、もう何回目か、再読した。なにをいまさら鷗外、Oh, Gay!とは言うなかれ。鷗外は明治・大正の文豪ではあるけれども、彼が描いた人間像はこんにちの日本人の性格をもよく現している、と改めて驚いたのである。

『舞姫』は鷗外がドイツ留学から帰国して一、二年しか経ていない明治二十三年に発表されたこの作品とそれに続く『うたかたの記』（明治二十三年）、『文づかひ』（明治二十四年）を合わせてドイツ土産三部作と称されている。鷗外二十八、九歳の初期小説作品である。

『舞姫』は一人称体の短篇小説である。その和漢混淆の擬古文体はドイツ土産三部作に共通する文体的特徴である。日本の過去を描くのならまだしも、西洋の同時代の風俗と近代的自我とを描くに、古めかしい文体を択んだのは、ちょうど言文一致の新文体が現れはじめた日本近代文学の草創期においては、若い作家特有の文学的銜いからではない。それこそ伝統的アプローチだつ

た。それでも、漢文訓読体の傾向の強い雅文様式に、一九世紀プロイセンの文物・風俗が織り込まれていると、現代人の目からすれば、却って一種独特のエキゾチズムが印象付けられる。当時の読書人がどのようにこの文体を受け止めたかは寡聞にして知らないけれども、思うに、そこに作品の大きな魅力がある。

明治中期の前途有望のエリート官僚である主人公・太田豊太郎は、官費留学中のベルリンで、貧しいけれども若く美しい踊り子・エリスと出逢い、恋に落ちる。賤しい踊り子に現を抜かしているのを同僚の留学生によって上長に告げ口された彼は役所を解雇されてしまう。友人の紹介で新聞記者として働くうち、語学力を買われて在独大使に外交官として重用されるようになり、大使から彼の片腕として共に日本に帰ろうと誘いを受ける。官僚としての出世か、エリスとの幸福な生活か、いずれを採るかで太田は悩み、心労で病に倒れてしまう。その病床の間に、友人・相沢謙吉はエリスに対し、太田が彼女を捨てて日本に帰ろうとしていることを告げ、エリスは太田に裏切られたと思い、精神を病んでしまう。太田はエリスと別れて帰国する。

あらずじはこのようなものである（高校の教科書などで誰もが一度は読んでいるだろうから、改めてしるす必要はなかったかも？）。出世か、恋人かを迫られ前者を選択した、という、ま、よくある話である。

しかしながら、明治の気風において、すなわち、西欧文化を吸収し立身出世を果たすことが、最高の男の生き方であり、かつそれが個人に留まらない家・眷属からの強い圧力を受けるべき価値であった時代にあつては、「出世」はいまわれわれが考える以上にエリートにとつて恐ろしい要請だったはずである。そして、踊り子などという職業の女性（売春婦とほぼ同じ蔑みを受けた時代だ）あるいは出自のいかかわしい外国人女性を正妻として迎えることは、封建秩序の著しい当時の日本では「出世」とは相容れない事態だったはずである。太田はエリスとの関係が露見して

現に解雇されている。だから、太田の選択は二者択一、二律背反だった。エリスと出世を両立するという道筋は考えられなかった。それゆえ太田は「腸日ごとに九廻すともいふべき惨痛」（はらわたが何度も振れるくらい甚だしい苦痛）と、——現代人からすればちよつと大げさではないかとさえ思われる——悔恨を吐露するわけである。

ここで太田の選択の仕方は新しい時代の日本人の心性を鮮やかに示している。太田は学力に秀で語学に堪能で、明治の帝国大学法科出身のエリート官僚である。しかし本人が「所動的、器械的の人物になりて自ら悟らざりし」と自己分析しているように、言われること、命ぜられることを完璧にこなせるだけの「活きたる辞書」、「活きたる法律」に過ぎない。要するに、お勉強はできが、「独立の思想を懐きて」「人なみならぬ」ことを敢えてなす主体性・能動性には決定的に欠ける、弱い人間である。そして、それを自覚している。

こういう人間が、西洋の文化に触れて、自由・独立の精神に富む西洋と、己を「活きたる辞書」、「活きたる法律」の鑄型に嵌めようとする偏狭な日本社会（作者は太田の母と官長の意向によって、社会の傾向を見事に代表させている）とのほぎまで、引き裂かれている。太田は明治の目覚めた日本人の悲観的肖像のようである。この倫ならぬ愛と世間との二律背反の葛藤は、もし江戸の近松の手にかかったのなら、太田とエリスはベルリンの道行きをしてシュプレー河あたりで情死、つてな究極の愛の姿で涙を誘っただろうが、立身出世至上の明治日本ではそれも時代錯誤である。

この弱い人間は人生の選択においても、主体性に欠け、決然たる態度が取れない。エリスか、出世か。結局、覚悟をもって決断をせず、曖昧なまま、日本の鑄型に嵌められる道にいる己を悔いている。気がつけば石炭を積み切ってしまったというわけである。しかも、その悔恨の因をどこか友人・相沢の所為にすらしている卑怯者である。旗色を鮮明にせず、半ば成り行き任せに

し、エリスを見捨てたことを友人の行為に帰せしめる、責任回避の狡い選択の仕方。思えば、この曖昧な態度について、いまの日本人も同じだ、とは言えないか？ 決めないことで、関与する他者を最悪の事態に追い込む無責任は、よく目にするところではないか？

こういう近代日本の病的性質に目を向けさせるところに、思うに、鷗外の近代的作家としての眼差しの鋭さがある。洋行した現地で恋をしたエリートであるという共通点があるにせよ、太田と作者・鷗外とを同一視することはできない。それでも、鷗外は自分のなかの類似の弱さを自覚していた、と私は思う。鷗外もドイツでエリスという、小説のヒロインと同名の恋人がいたが、彼女を見捨てて帰国した。その経緯が『舞姫』のストーリーとどこまで関連しているかは別として、のちにエリスが突然日本にやって来て鷗外に会おうとした際、鷗外は直接彼女に会うことをせず、親族に対応させて彼女を帰国させた。こういう、自ら決然と態度を明らかにすることなくウヤムヤのままに事を收拾させるやり方は、太田と相通じる無責任さを感じさせる。もちろん、これは『舞姫』の文学的価値・面白さをなんら貶めはしない。

可哀想なエリス。彼女に代わってちよつと太田に復讐したくなって来たぞ……。さて、以下は、わが『舞姫後刻』。これくらいの悪女でないとファムファタールに相応しからず、というのが私の趣味である。

舞姫後刻

エリスは癲狂院のベッドで掛布団を被ってほくそ笑んだ。あの太田って日本人はつくづく哀れな男。

ウンター・デン・リンデンの寺院で、似合いもしない立派な洋服を着た、田舎者というのかな、あの男がこつちに歩いて来るのを見たときは、いいカモ見つけたとピンと来た。東洋人が私のような金髪で青い瞳の女に弱いのは、ヴィクトリア座に来る日本の留学生の様子でよく知っていたから、啜り泣いてちよつと色目を使つたらすぐに引つかかった。不幸な境遇を訴え、甘えと羞恥とを交互に使い分けるのが、こういうクソ真面目タイプの相手に対するときのテクニクなの。父さんの葬式代。太田の腕時計を売った金でお釣りが来たもんだから驚いた。日本の留学生は国から費用が出ているわりには意外と金持ちだった。私の眼は間違つていなかったつてわけだ。はじめ太田にやらせたときはもつと驚いた。二十五にもなつてまだ童貞だっただなんて。なんて可愛いのか？ 東洋の神秘つてこれのこと？ 私はまだ十七なのに、こんな大きな子供としたつて感じ？ 神様のお許しをさすがに乞うた。そんな子供がシラーやらショーペンハウアーやらを讀めつて論ずもんだから、私は吹き出すのを堪えるのがたいへんだつた。そんな世迷い事は学校に通つていた時分だけで十分なのに。

私との関係がバレて太田が役所をクビになつてしまつたときは、ちよつと焦つた。私も、口うるさい母も、こんな金蔓、ラクな稼ぎはないと思つていたから。またぞろ、好色で、オヤジくさく、ケチなヴィクトリア座支配人の好きにさせなくちゃいけないか、つて腹を括つた。でも、太田は仲間の相沢の世話で新聞社通信員の仕事にありつき、給金はかなり減つたけど、新しい身入りを見つけることが出来た。おまけに相沢まで私にゾツコンになつて援助してくれるようになって、こつちは前よりも稼がせてもらえるようになった。

相沢はウブな太田と違つて遊び慣れていて、私が太田の女と知つた上で、体を求めて来やがつた。「さあ、僕のためだけのダンスを見せてよ」なんて、気障つたらしい野郎だ。ま、金は持つていた。

太田のヤツ。相沢がしばらく太田を追っ払いたい一心で大使に同行させるようになってから、私みたいなダンサー——そう、昼は舞台で、夜はベッドで踊らさせられる、いかがわしい、賤しい女——なんかと不名誉な愛欲に明け暮れるよりも、偉いお役人の地位のほうがいい合ってる、そう思い直しはじめたみたいだった。日本という国では、信じられないのだけど、お役人がお勉強の出来るだけで王侯貴族や将校みたいに威張っているってんだから、それも無理ないか。私でなくたって、日本にも綺麗な女はたくさんいるだろうし。じゃあ、手切れにどこまで踏んだくるか、つてことに私は頭を切り替えることにした。

それにしても、太田のヤツ。煮え切らないあの態度は何？ 相沢の話では一緒に日本に帰るつて大使と約束しているらしいのに、「私を捨てないで」つて私が泣きの演技をしたら、「きみを守るから」とか何とかカッコ付けて泣くんだから。

なんではつきりしないのかねえこの男はつて、ちよつと私もキレた。そこで、そんな苛立ちは露にも面に出さずに、「あなたの赤ちゃんができちゃった」とさも嬉しそうに告げて、太田の反応を見た。本当に守ってくれるつもりあんの？ 懐妊の診断書を、そうそう、一晩寝てやった見返りとしてヴィクトリア座付きのスケベ医師・ハンスに書かせた紙を、見たときの太田のあの恐怖の表情。忘れられない。

それで太田は卒倒して、なんと、何週間も寝込んでベッドで囁言を言つてた。何なんだ、こいつ。どこまでヤワなんだ。精神的ショックで気絶するのはヨーロッパ貴族女の使う手だよ。あんた男だろ？ よし。仕上げは、私が捨てられた女の気狂いを演じて、うちの婆が大金の慰謝料を太田からいたたく、つてことにした。孕ませ、気を狂わさせ、捨てた、と来りや、高く付くはずだ。癲狂院についても、あらかじめ、やつぱりスケベなドクトル・カールに一発やらせて、——パラノイアつての？——それらしい病名を診断させてしばらく入院できるようにしておいた。

太田は私の狂女の演技にまんまと騙されて、傷心のまま日本に帰って行った。もちろん、太田が払うべき金は、相沢のタヌキが大使と掛け合って工面してくれた。この金、行き着くところ太田に請求が行くのかしら。それとも、大使のポケットマネーかしら。それとも、日本国民の払った税金から出たのかしら。だとしたら、日本という国はなんと面白い国なんだろう。ありがとう日本！ 東洋の神秘。

そう、相沢がいまの私の情夫、金蔓つてわけ。

いま、ベッドで考えている。さて、次は、ほとぼりが冷めて太田の地位も少し上がった頃合いに、日本に押し掛けてたかるとするか。日出ずる国にも行ってみたい。情けない豊太郎、バカな豊太郎。私はあるに母性本能をくすぐられるの。だから、ずっと、ずっと、これからもたくさんいたたくわ。もちろん、いくらでも抱かせてあげるわ。それくらい、心底、愛してしまつたの。

Sept. 11, 2014.

樋口一葉『にぎりえ』

十一月二十二日、小雪初候、虹蔵れて見えす。ここ数週間、左側頭の偏頭痛に悩まされ、午前中、散歩を兼ねて妻と二人で武蔵小杉の病院に行く。雲一つない快晴、暖かい小春日和。病院の近くにある喫茶店で辛いビーフカレー、ガーリックトーストを食す。

樋口一葉の『にぎりえ』、『たけくらべ』を読む。樋口一葉『にぎりえ・たけくらべ』岩波文庫、1999年改版。一葉、奇跡の十四ヶ月の遺産。とくに、『にぎりえ』は、切なくて途方に暮れてし

まうくらい、哀しく美しい作品である。自らの思いを言語化することのできない低社会層の女の、複雑な心の陰翳を、江戸の人情本の伝統にある、和文脈のしなやかな語りで描く。

銘酒屋（飲み屋を装いひそかに売春を行う店）の私娼である主人公・お力は、かつて自分に入れ込んで散財し仕事を失いすかんぴんに落ちた客・源七によつて、無理心中のような形で殺されてしまう。作品の語りは、お力が金持ちの客・結城朝之助に気があるのか、あるいは、お力の仕事仲間・お高が冷やかすように、源七にいまだに未練を残しているのか、定かではないような描き方をしている。

いや。お力にとつて、朝之助も、源七も、ただの客でしかなかった。どちらも彼女にとつては対岸に棲む人間である。というよりも、お力は世界そのものが彼岸にあるかのような絶望感に捕らわれている。私娼の身上を運命と諦めて生きて行くしかない思いがすべてのようである。

なれど我身の上にも知られまするとて物思はしき風情、お前は出世を望むなと突然にだしぬけ朝之助に言はれて、ゑツと驚きし様子に見えしが、私等が身にて望んだ処が味噌こしが落、何の玉の輿までは思ひがけませぬといふ、嘘をいふは人に依る始めから何も見知つてゐるに隠すは野暮の沙汰ではないか、思ひ切つてやれやれとあるに、あれそのやうなけしかけ詞はよして下され、どうでこんな身でござんするにと打しほれて又も
の言はず。

樋口一葉『にぎりえ・たけくらべ』岩波文庫、1999年改版、p.31。

体売って生きるしかない閉塞感に苛まれる人間を前にして、「お前は出世を望むな」とか、「嘘をいふは人に依る始めから何も見知つてゐるに隠すは野暮の沙汰ではないか、思ひ切つてやれや

れ」などと、臆面もなくずけずけ言う朝之助。お力への愛欲で身を持ち崩し女房に逃げられた拳げ句に自分勝手な無理心中を強いる源七。どちらも最低の男に見える。

二人は買春客の両極的タイプである。源七は売春婦の恋愛演技を真に受け、金を溶かして破滅する愚者。朝之助は売春婦を、客の歡心を惹くウソに塗れた遊び相手だと、心の底で蔑む偽善的实际家。これら愛欲に群がる男と、それを生業として受け入れ愛欲を演ずる女との、心の隔絶感がいいようもなく哀れである。『にぎりえ』論には、お力が朝之助を愛したかのような解釈をなすものがあるが、笑止の愚論というべきである。作品の構造がまったく見えていないというべきである。

しかしながら、この作品の本当の凄さは、思うに、私娼・お力と、源七の貧乏女房・お初との視点から、行き場を失った女のもの思う姿を描いた点にある。このアプローチがいかに現代的かということとは、『にぎりえ』を、たとえば、江戸人情本、近松門左衛門の心中もの、永井荷風の花柳小説、泉鏡花の女妖怪異譚と読み比べると、はつきりとわかる。一葉以外のこれらの作品では、華魁、遊女や銘酒屋私娼は、徹頭徹尾、男から見られ愛される存在でしかなく、「なにかを考え、思う」人間としては描かれなかった、としかいいようがない。

もうひとつ、『にぎりえ』の凄さはそのリアリズムにある。江戸の近松の時代ならば遊女が愛の積極的主体となり世の不条理の論理的かつ破滅的な解決として「情死」というカタルシスがありえたかも知れないが、一葉の現実的眼差しを通すと、客と売春婦との相思相愛のロマンスはありえなかった。近松の情死はリアリストイックな「無理心中」に変容したのだ。

さらに、一葉は、お力の主体的愛なんぞは語ろうとはせず、リアリストイックにも、徹底的に恋愛演技のプロフェッショナルの相貌を女主人公に与えた。

口奇麗な事はいひますともこのあたりの人「私娼」に泥の中の蓮とやら、悪業に染まら

ぬ女子があらば、繁昌どころか見に来る人もあるまじ、「中略」それかと言って来るほどのお人に無愛想もなりがたく、可愛いもの、いとしいもの、見初めましたのと出鱈目のお世辞をも言はねばならず、数の中には真にうけてこんな厄種やくさぎを女房にと言ふて下さる方もある、持たれたら嬉しいか、添うたら本望か、それが私には分かりませぬ……

同書、p.29。

お力は客を、恋愛対象なんぞではなく、金を払って己を抱く男としてしか見ていない、恋愛演技のプロフェッショナルである、ということ。このお力の独白はこれを如実に示している。美しい娼婦のイメージに、男性の視線にのみ立った、根拠のない、自分勝手な感傷的ロマンスを紛れ込ませないではおれない男性文学には、決して見いだされない醒めた現実性が、思うに、ここにはある。新時代の新しいリアリスティックな人間像がある。

その意味で、鷗外、漱石よりも前に「もの思う」リアリスティックな新しい女性像を——しかも、わずか二十三歳で——創造した樋口一葉は、西欧文学に毒されていない点と合わせても、日本近代文学の奇蹟である。

Nov. 22, 2014.

泉鏡花『紫障子』

『鏡花全集』巻十九に『紫障子』という怪異小説が収録されている。大正八年発表の作。八十
二頁という分量からすれば中篇といえるだろう。泉鏡花作品のなかではマイナーな一篇で、彼の
代表作にあげるファンは数少ないかも知れない。しかし、中期のかなり力の入った作品であるこ
とは間違いない。また、思うに、鏡花怪異譚の構造的特徴をきわめてよく示すものである。

京都の宿。男が悪夢のような嘔吐感とともに目覚めると、横に慄然とするほどの美人が眠って
いる。物語のはじまり方が異様、凄い。

作者の親友・木菟みみずく（風貌がミミズクのようなだから作者はこう呼ぶ）は、友人の実業家・征矢そやの
計らいで、大阪南地の妖艶な藝妓・蘆絵と二人で奈良・京都の小旅行に出かけることになる。蘆
絵の美貌に悶々とし、食った玉子焼の悪腥さで嘔吐感に苦しむ木菟は、旅の宿で、蛇を提げた白
呈皓研の年増美人（「年増」といっても、当時は二十五、六歳だろう）、碁石で歯を叩く二人の綾
羅金繡の舞妓少女を幻に見る。蛇の女妖——蛇で美人を縛ってその油を絞り取り、油を舐め、あ
るいは、碁石に絡めそれで歯を磨くことによつて己の淫性を高めるといふ、遊女・藝妓の蛇神信
仰について、物語の最後に因縁が語られる——に魅入られ、蘆絵は儂くなる。

ごくごく切り詰めると『紫障子』のあらすじはこのようなものである。主人公・木菟の異様な
現在状況を説明するフラッシュバックと妖艶な女の幻影とが交錯した、鏡花怪異譚に相応しい
構造をもつ物語である。シンプルな筋のわりに伏線が多く、その語りの細部の共鳴ゆえに複雑で
入り組んだ印象がある。日常的情景と怪異との媒介をなす形象に碁石を使う意外性が、物語の異
様・恐怖を掻き立てている。

しかしながら、私が作品で何よりも異様に思うのは、いつものあの艶麗な幽霊の姿——もちろ
ん、それはそれで読む快樂を覚えるんだけど——ではない。木菟と極上の藝妓・蘆絵との男女二

人旅で、男女の関係が何も起こらないことである。

蘆絵は大阪南の有名な藝妓ということになっている。大阪行き汽車の食堂車で蘆絵を認めた給仕二人が「南地だ」、「蘆絵さんだ」と口にする場面がある。つまり、蘆絵は相当な有名人というわけだ。いまの世態風俗で喩えると、主人公は有力者のコネで人気アイドルタレントと二人旅をさせてもらっているのとまさに同じような状況である。「南地だ」、「蘆絵さんだ」は、「NMBや」、「山本彩やんけ」と同じようなものである。しかも、女はタクシーを探すなど旅の世話を焼き、万事に好意的に木菟を扱ってくれる。それくらい非日常的で羨ましいくらい幸運な状況にありながら、おまけに、ベッドの上でも恋愛遊戯を演ずる職業的覚悟を備えたであろう藝妓と相對しながら、木菟は、「あの婦を我がものに」と頭のなかでは悶々とするばかりで、実際には愛の行動を何も起こさない。超豪華な膳を饗応されて箸を付けない。私からすれば、これこそが怪異である。空想に遊ぶばかりで、目の前にいる女に指一本触れられない、このウブな小心者。目の前にいる蘆絵の美しい姿、さらにはそこから主人公の幻想のなかで天翔る妖艶な姿について語るとき、蘆絵はいつも眠っていて（あるいは独りで化粧などをしていて）、人間として主人公と対峙していないことに注意すべきである。蘆絵が話す内容や仕草から、その人となり、感情を觀察し、生きてくる人間として蘆絵の美点を理解する——そのような人間的交感には、何らの関心も払われていないのだ。

木菟は、語り合う相手の反応を觀察しながら相手に魅せられて行くのではなく、自己との人間的關係性を喪失した、死にも擬せられる眠れる姿にばかり、女の美を見出しているのである。生きてくる女はまるで、この世のものとも思われぬ至高の妖美に昇華する様を頭のなかで想像するための契機でしかないかのようなのである。要するに、目の前の美人には目もくれず、ひたすら己の理想美を頭のなかで追い求めるかのような、非行動的な柔弱男子。

この主人公の柔弱さ、優しき、性的不能ぶり（いまなら草食系男子というのだろう）は、しかしながら、鏡花怪異譚主人公の典型である。ワンパターンと評してもよいくらいである。行動しないがゆえに、ファムファタールの女人と情交に及ばないがゆえに、主人公は無傷のまま「生還」できるのである。『高野聖』（明治三十三年）の僧も、目の前の裸の美人に途方もなく心を奪われながら指一本触れられない小心者だが、女と一儀に及ばなかつたおかげで、畜生に変じさせられることを免れ、語りの現在に生き延びている。

この不能・不作為を「精神的美しき・高潔さ」と評する——失笑すら催させる——愚かな批評が多い。と思われるのも、泉鏡花批評の権威者である吉田精一が『高野聖』の僧の不能・不作為を「その愛情が清く美しかつたためである」（『高野聖・眉かくしの霊』岩波文庫版解説）などと断定しているのがその例である。この「清く美しい」なぞという馬鹿馬鹿しい説は、「汚らはしい欲のあればこそ憐うなつた上に躊躇するわ、其顔を見て聲を聞けば、渠等夫婦が同衾するのに枕を並べて差支へぬ、それでも汗になつて修行をして、坊主で果てるよりは餘程の増ぢや」という僧の苦悶の言と矛盾する。旅僧は「汚らはしい」欲望を遂げたいと思ひながらついになし得なかつたに過ぎないのである。

鏡花怪異譚主人公のタイポロジーを考えれば、行動なき柔弱者でしかないことが自ずとわかるのである。行動しないがゆえに無傷で帰還でき、だからこそわれわれに「語る」ことができるのである。『幻往来』（明治三十二年）の医学生も、記憶にある理想的女性を追いかけて吉原遊郭に通いながら、金で買っておきながら、理想美と食い違ふ遊女と一儀に及ぶことがない。

こんな男っているのか？——まったく信じられない。しかしながら、こういう非現実的なまでに「行動しない、一線を越えない」男、美人を前にして何もできない気の弱い男という性格こそ、その奔放な想像力が怪異に昇華するための幻視装置になっているのである。

私にはとても共感できない主人公である次第なのだが、その主人公の幻の至高の妖美には陶然とさせられる。

ほの明りに縁を籠めた、薄紫の春雨に、障子さへ細目に開けて、霞の流るゝ庭の樹立の梢に對し、立つと人たげばかりの黒檀の縁の姿に片膝立てゝ、朱鷺色に白で獨鈷の博多の伊達巻、ずりりと弱腰、鳩尾を縊らし、長襦袢のまゝで、朝湯のあとの薄化粧を、いま仕澄まして、ト肱を撓に協明を雪のやうに覗かせながら、油のやうな濡髪を、両手に紅を翻して撫付けながら、

「ほゝゝ、貴方の方が色が白い。」

「御串戯もんだ、鬼が笑ひます。」

『鏡花全集』 卷十九、岩波書店、昭和五十年、p.618。原典の総ルビは割愛。

この『紫障子』でもつとも美しいくだりの直前に、木菟の幻想のなかで、空を飛んで行く木菟と蘆絵とが履物を取り替える場面がある。『高野聖』にも主人公の僧が清水で女に清められたあとの帰路で女と履物を交換するくだりがある。どうも、泉鏡花にとって、男女が履物を取り替える行為はエロティシズムの濃密な行為のシンボリカであるらしい。

June 30, 2013.

泉鏡花 『眉かくしの靈』

梅雨だというのに雨霽れて涼しい日曜日、モーツァルトの後期交響曲集を聴きながら、岩波『鏡花全集』第二十二巻所収の怪異譚『眉かくしの靈』を再読した。『鏡花全集』は、雲母をひいた地の上に、桜、桃、梅と、紅葉賀の源氏香文様とを表カバーにあしらった、美しい装丁である。作品の季節は冬で、この日の夏の小休止にはそぐわないのだけれども、このところ荷風や江戸の暑苦しい淫靡な文藝に浸っていただけに、水も滴る鏡花怪談の冷気を浴びたくなった。

『眉かくしの靈』の舞台は木曾街道・奈良井宿山中の旅館。主人公・境は『東海道中膝栗毛』の弥次郎兵衛と喜多八の響に倣って、奈良井宿で蕎麦二膳を食いたくなり、宿を探し歩く。ようやく探し当てた宿で、鵜料理に舌鼓を打つうち、料理人・伊作、女中・お米を相手に、ある藝妓が木曾山中の霧深い空に美人の首を見たという怪異を語る。

翌日、境は腹を壊して宿に逗留することに決める。彼はふと、伊作が鷺に鯉を食われぬよう池を注視するのを、中年増女中（中年増といっても二十六、七だろう）と商人客とが床の間の炬燵を挟んで語り合っているのを垣間見る。洗面所の蛇口が三本無駄に水を垂れ流すのを不審に思い、栓を締めるが、しばらくするとまた水が出しっぱなしになっている。

水は、泉鏡花にあつて、幻想的世界へ移行するスイッチである。

その夜、境は自分一人だと思つて湯に入ろうとすると、女が湯を使う気配。引き返す。他の客はその湯に入るはずがないという女中の話。ちよつとした幽霊騒ぎ。夕食のあと湯殿に行くつもりでまた女がいた。今度は「入りますよ、御免」と思い切るも、「いけません」と女にはつきりと拒絶され、境は怒つて部屋に戻る。するとそこで、部屋の鏡のなかに、鏡台を斜めにして、眉を懐紙でかくした、鷺の化身のような白面の美しい女の姿が現れる。境はいつしか鯉の姿となつて、女の袖に抱き上げられて空高くまで釣り上げられる……。

その怪異のあとに、伊作の語りが続く。桔梗ヶ原の美しい奥方と彼女を虐げる婆の生活について。婆の息子の学士が不在の間起きた、彼の友人画家と嫁・奥方との姦通事件について。画家の情婦である柳橋藝妓・お艶が彼の間男疑惑を解こうと伊作に案内させて桔梗ヶ原に往く途中、伊作がお艶をひとりにしてしまった間に、彼女が猟師に猟銃で射殺された顛末について。境の見えた眉かくしの美しい女妖はお艶の幽霊だったと落ちのついたところで、物語は終わる。

幽霊の因縁が明らかになる最後の伊作の語りは、人間関係がかなり入り組んでいる。ここで作品には、主人公・境の幻想と、もうひとつ、桔梗ヶ原の奥方とお艶との凄艶なる姿がもたらした伊作の狂と、二つの円環があるとわかる。思うに、その二つの円環が妖艶な眉かくしの女妖という同心で重なり合うところにこそ、この作品の恐ろしさがある。

物語の発端に『膝栗毛』の弥次・喜多が言及されているのは単なる飾りではなく、文学的パラレルとなって物語の二つの円環を暗示しているのである。境と伊作は、弥次・喜多のパラレルである。いうまでもなく『膝栗毛』は、日本の街道沿いの宿を舞台に、遊女、飯盛女、湯女などの風俗を巡って、抱腹絶倒の珍道中を繰り広げる物語である。『膝栗毛』の言及は旅における色事アヴァンチュールの雰囲気、『眉かくしの霊』のコンテクトに導入する。『膝栗毛』コンテクトという視点で『眉かくしの霊』を見直すと、境の期待感のなかで、お米が湯女に、中年増女中が宿で客と閨を共にする飯盛女に、なぞらえられていることがはっきりとわかる。

「それがね、旦那、大笑ひなんでございますよ。……誰方も在らつしやらないと思つて、申上げましたのに、御婦人の方が入つておいでだつて、旦那がおつしやつたと言ふので、米ちゃん、大變な臆病なんですから。……久しくつかひません湯殿ですから、内のお上さんが、念のために、——」

「あゝ然うか、……私はまた、一寸出るのかと思つたよ。」

「大丈夫、湯どのへは出ませんけど、そのかはりお座敷へはこんなのが、ね、貴方。」

「いや、結構。」

『鏡花全集』巻二十二、岩波書店、昭和五十年、p.470。引用元のルビは省略。

商人客と炬燵を囲んでいた中年増女中と、境の会話である。これは、明らかに女が「今夜、私を買わないか」と艶めいて境を誘っているのに、彼は、わかつているのかいないのか、「いや、結構」とあいまいに断っている。その直後に湯殿で女の気配を感じて「お米さんか」と問うのは、お米＝湯女、もしくはアヴァンチュールへの意識せざる期待感の現れである。ここで湯殿の女が「いゝえ」と返答したのを受け、アヴァンチュールへの期待感のまま、決意をもって身を委ねようと「入りますよ」と「思ひ切つて」言い放つたところが、女から「いけません」と境はきつぱり拒絶される。ここで温厚そうな人柄の境が「勝手にしろ」、「馬鹿にしやがる」と意外の口ぶりでもつて怒りを露にする気持ちは、よくわかる。誘つておいて断るから「馬鹿にしやがる」という怒りになるのだ。これ、逡巡の挙句に意を決して遊女を買いに登楼したのに、素っ気なく遊女に振られたのと、まさに同じような状況に見えるのである（読みながら私は吹き出してしまった。断りなく一緒に風呂に入ればいいじゃねえか、この草食男子が！）。

色事への期待感はあるのに倫理観その他もろもろに邪魔されて、正直に目の前にいる女に手が出せない、そういう真面目で初心な、いくぶん見栄を張る、若者らしく屈折した境の性格が、ここには見事に表現されている。境は『膝栗毛』のアヴァンチュールをどこか期待していながら、その筋に乗れない初心な男という性格。この矛盾した心の揺れこそが妖しい幻想に化したとも解釈できる。心のうちで悶々とする男が、頭のなかで、美女のエロティックな幻想（眉かくしの女妖）

に迷い、他者の恋路を指を銜えて見るはめに陥る（伊作のドッペルゲンガーとお艶の幽霊を幻視する）。心理上の幻想論理である。

これに対し、伊作は、現実に眼にした桔梗ヶ原の奥方、お艶のぞつとする妖しい美に狂わされる。

お一人、何ともおうつくしい御婦人が、鏡臺を置いて、斜に向つて、お化粧をなさつて在らつしやいました。

お髪が何うやら、お召ものが何やら、一目見ました、其の時の凄さ、可恐おそろしさと言つてはございませぬ。唯今思出しましても御酒が氷に成つて胸へ沁みます。慄然ぞつとします。……それで居てそのお美しさが忘れられませぬ。勿體ないやうでございますけれども、家のないもののお佛壇に、うつしたお姿と存じまして、一日でも、此の池の水を視ながめまして、その面影を思はずには居られませぬのでございます。

同書、p.482。引用元の総ルビは割愛。

伊作が宿の池をじつと見つめる理由——鷺が鯉を食らわれないか監視するのだというのではない本當の理由が、明らかになる。一方で、伊作はお艶の眉かくしの化粧の場に居合わせ「似合ひますか」の台詞を直接聞いている。伊作は現実の女の凄艶を眼の当りにして、狂つたのである。ここが幻視するだけの境の狂との根本的な違いである。性格の異なる伊作と境とは、別の途を辿つて同じ女妖に狂わされる。この同心円のからくりが見事である。

『眉かくしの靈』には、思うに、遊女・藝妓といった玄人女のものあわれがある。お艶は、旦那の画家の疑惑を晴らしに往く準備で化粧をするに際し、柳橋の藝妓でありながら、眉を剃り、鉄漿おほぐろを付け、そうして伊作に「似合ひますか」と言う。ここには、察するに、作品が書かれた震

災後の大正では廃れてしまった既婚女性の化粧の習慣への、作者の懐旧の情が現れている。と同時に、藝妓であるお艶のことさらに素人の既婚女性を装いたくなる心理が、正妻への憧れを現しているかのようで、ものあわれなのである。

「似合ひますか」という台詞は、己の非日常的装いについての他者への問いかけである——非日常的世界に棲む遊女・藝妓にとつて、地女⇨素人・普通の妻の日常的装いは、皮肉なことに、非日常である。だからこそ似合うかどうかを確かめずにはおれないのである。遊女や藝妓は引眉を
しなかつた。

女のものあわれな情念と、男の現実的狂（実際に妖艶な女の姿に触れたがゆえに、外側から狂わされる伊作）・幻想的狂（耽美的想像ゆえに、内側から狂う境）とが、「似合ひますか」という台詞に結晶しているのである。ここに『眉かくしの靈』のいちばんの怖さがあり、ドラマがあり、造形の妙味がある。

June 4, 2013.

谷崎潤一郎 『白日夢』

谷崎潤一郎全集旧版を読んでいる。昭和三〇年代に中央公論社から出たもので、当時まだ作家が存命だったのであつてみれば、全集というのは名ばかりで、戦後の代表作『鍵』、『瘋癲老人日記』が未収録である。しかし、新書判の判型は私のような通勤電車で本を読む者にとつて扱いや

すく、棟方志功によるゴツゴツしたその装丁はたいへん魅力的である。谷崎小説はたいいてい読ん
でしまったので、今回手に取ったのは大正・昭和初期の戯曲。全集第十三巻。そのなかから『白
日夢』についてのみ記しておく。

『白日夢』は一幕、四場からなる戯曲である。大正十五年九月に『中央公論』に発表された。

第一場は、夏の都会の歯科医院での治療風景。人工的・機械的な医療器具・調度、薬品の無機
的な臭気、無表情な歯科医と看護婦という歯科医院の雰囲気。歯痛という不快から解放されたい
がゆえの激痛を伴う治療という、パラドキシカルな恐怖感。日常のなかの異様な非日常的状况は、
歯医者に痛い目に遇わされた者なら誰しも納得できるだろう。歯科治療の乾いた、殺伐とした痛
みへの期待感と、麻酔による陶醉とのあわいに、二人の患者が治療台で白昼夢を視る。

第二場は令嬢・千枝子の幻視。ドクトルと不倫関係にある己を幻想し、その不道徳に対して自
責の念に駆られている。しかしながら、一方でその墮落した関係に絆されている。第三場は青年・
倉橋の幻視。彼は、ドクトルと淫乱・背徳の不義を働いた令嬢を、大都会の賑々しい街路上で刺
殺し、警察に逮捕される。

ドクトルが支配願望のあるサディスティックな愛人である、という妄想が二人の幻視に共通し
ており、これを軸にして二人の幻が不即不離の内的恋愛関係にあるかのような錯覚を生み出す。
そこに面白みがある。男と女の想像力はすれ違っている。女は不倫関係に繋がれることにどこか
悦びを見出し、一方、男はそんな女の姿を「淫婦」と極め付け、罵り、殺害にまで及んでしまう。
不幸な恋愛を巡っては、女はいつでも感情と矛盾した行動を取り、男はいつでも己の極め付けに
依って軽卒に振る舞いかつ被害者面をしているものようである。

街路の中央に令嬢の屍骸が仰向けに臥てゐる。屍骸は第一場と同じ服装をし、髪を振
り亂し、襟をはだけ、片膝を立て、足袋が半分脱げかゝり、両手は握り拳を作つて、左

右に伸びてゐる。襟元と手頸に血痕があるが、顔には苦痛の跡方もなく、安らかに眠つてゐるかのやう。皮膚は光澤を失つた純白、豚の白味を連想させる。「…」が、通行人は誰も令嬢の屍骸を顧みない。彼等にはそれが眼に入らないのか、或は屍骸のあることを當然と思つてゐるやうである。そして何人も何人も平氣で街路を通り過ぎたり、商店から出たり這入つたりする。

『谷崎潤一郎全集』第十三卷、中央公論社、昭和三十四年、p.159。

近代的都会の群衆のなかに埋もれる人間的孤独と、医師・看護婦・患者の氣狂いじみたエロティックな死の幻想というモチーフとを組み合わせたところがモダニスティックだと思う。女が裸に近い姿で殺されて倒れているのに、周囲の群衆がまったくそれを顧みない、というシーンには、他者への無関心という酷薄な現代的ドラマを強く印象づけられる。しかも女は「顔には苦痛の跡方もなく、安らかに眠つてゐるかのやう」とある。死のイメージがエクスタシーと結びついている。思うに、ここに谷崎エロティックワールドの本領が発揮されている。

この谷崎の『白日夢』は、現代では紋切型になつてしまったサド的エロ医師ものポルノグラフィの原型ではなからうか。現代日本のエロ医師ものは、金力と権力とを濫用する医者、看護婦たちを並べて尻を突き出させ、己の一物で次々と「お注射」してゆくような、荒唐無稽の諧謔的ポルノグラフィばかりなのだが（諧謔という点でわが国の「わ印」の伝統的要素は健在なんだが）。

『白日夢』を読む契機は、じつは、武智鉄二監督映画『白日夢』（佐藤慶、愛染恭子主演、一九八一年）を久しぶりにDVDで再鑑賞したことにもある。奇才・武智鉄二は、谷崎のこの『白日

夢』のモチーフに魅せられていたようで、一九六四年、一九八一年、一九八七年と三度に亘って映画化している。私は三本とも、学生のころに映画館で観た。

武智鉄二は、潔癖性に冒され男女の性愛を扇情性以外では直視できなくなった現代のPTA的柔弱日本人にとってはもちろん、「藝術的エロス」なんてことを称揚する優等生的映画ファンや、女性蔑視とウソとに塗れた（何故なら、女性の肉体を愛玩物であるかのように扱い、女性の生理を無視して男性の欲望の視点からのみセックスを描いているに過ぎないから）アダルトビデオにしかエロ代金を支払わなくなったお子ちゃまスケベ男にとつても、不快・不潔・不道徳・不条理な唾棄すべきエロ映画監督である。

武智鉄二は女性の裸体の映像は「社会的意味」をもつと明確に主張していた。つまり、エロ映像が、アダルトビデオ（あるいはブルーフィルム）というメディアに専門化された人間の本能的情欲の消費という方を越えて、時代に対する怒り、絶望、反抗といった強烈な社会的感情の真剣表現、己の思想の身体的主張にまで高められることがある。これは現代ではもはや理解されない。

私は良識ある社会人・サラリーマンであつてみれば、ここではかつて武智鉄二に魅せられたというだけに留めておく。ものごとをフラットに眺めようと思う大人の方は、こつそりツタヤからでもDVDを借りて、武智鉄二作品を観てください。ただし、精神の安定によくありませんので、お子ちゃまは絶対に観てはいけません。

一九八一年の『白日夢』は、和製ハードコアとして当時大いに話題になり、愛染恭子を一躍スターダムにのし上げたヒット作品だったと記憶する。令嬢・千枝子が全裸のまま真夜中・無人のデパートの女性ファッションフロアで洋服を物色する。衣服が溢れマネキンが服を着ているのに購買客が素っ裸だなんて、なんともファンタスティックなのだ。遊園地のアトラクションで人形

に混じって千枝子が痴態を造る。こういった、まったく意味不明な幻想的シーンがたいへん印象的である。

けれども、武智鉄二監督作品の出来としては昔日の感がある。青年・倉橋役の男優の演技が台本ボー読みで、溜息の出るくらいに下手クソだった。佐藤慶の堂々たる演技との対比で、これじゃ女に軽んじられるのも当然やなと思わせるところ、じつは監督の意図だったのかもど勘繰ってしまいうくらいだった。八〇年代日本映画凋落を示す徒花のような作品である。

Aug. 29, 2013.

安部公房 『砂の女』

安部公房の『砂の女』——言わずと知れた、二〇世紀日本文学の最高傑作のひとつ——は一九六二年に世に出た。私の生まれた年である。今年はそれからちょうど五十年。半世紀も経ったというべきか。安部公房はすでに亡く、私は無駄に老いた。しかし『砂の女』は、この、クソ面白くない、壊れて行く現代にあつて、いよいよ光彩を放っている。何故いまの日本文学には安部公房のような「スゲー」作家がいらないのか。

主人公・仁木順平は実生活・人間関係にイヤ気がさしている。そこから一時的にも逃れたいと気持ちから、趣味の昆虫採集のために砂丘へと旅をする。砂の流動的世界——不毛であるがゆえに「生存」と「定着」の鬱陶しい現実的しがらみとは対蹠的にある世界——に、「言いようのない

衝撃と興奮」を覚えて。そこで新しい昆虫種を発見出来れば自分の名を残すことができよう……。ところが、そこは生活環境が不断に砂の底に埋もれて行くことを強いられる世界だった。村人たちによつて、彼は穴のなかの一軒家に閉じ込められ、未亡人の女とともに住まわされ、家が砂の底に沈まないよう絶えず砂を掻き出す作業に従事させられる。彼に従順な女は砂の世界に生まれ、砂掻き労働を受入れ、単調な生活に満足している。彼は奴隷的境遇を呪い自由を求め、村人や女に抵抗し、幾度も逃亡を試みるが、砂と村人との妨害により適わない。主人公はそのうち、砂掻き労働と、食事と、女との砂まみれの性交に明け暮れる生活に馴れ、砂丘の溜水装置の研究を唯一の知的生き甲斐とするようになる。彼が失踪して七年が経過し、失踪宣告の審判が下る。

作品の簡単な筋書きはこのようなものである。世の中にイヤ気がさしてころの赴くところに行つたら、さらに過酷で恐ろしい環境に縛られることになり、「自由」を求めて逆戻りしたくなる、なのに、人間とは思議なもので非現実的境遇にも適応してしまう——何か、身につまされる寓話である。自分が生きているのは、彼が一時的に逃げたくなつた「現実」とかいう世界なのか、労働と性交だけの単調で、しかも日々流動的で危機に晒された「砂」の世界なのか？ 語り手はこの逆戻りが保証された人間の社会的表象を「往復切符」と皮肉っている。普通の人はこの往復切符を握りしめて片道切符のブルースを歌つて精神の平衡を保っている……。

でも『砂の女』の魅力は寓意性だけではない。現実か非現実か境界の定かではないが、あの間違いなく懐かしい風景や生々しい人間感情・認識を拡大表示する比喻そのものにほかならない。

やがて、部落の外れに出たらしく、道が砂丘の稜線に重なり、視界がひらけて、左手に海が見えた。風に辛い潮の味がまじり、耳や小鼻が、鉄の独楽をしばいたような唸りをあげた。首にまいた手拭いがはためいて頬をうち、ここではさすがに靄も湧き立つ力がないらしい。海には、鈍く、アルマイトの鍍金がかかり、沸かしたミルクの皮

のような小じわをよせていた。食用蛙の卵のような雲に、おしつぶされ、太陽は、溺れるのをいやがって駄々をこねているようだ。水平線に、距離も大きさも分らない、黒い船の影が、点になって停っていた。

安部公房『砂の女』新潮文庫、1981年、p.168。

映画で意味のないシーンに酷く感銘を受けるときがある。文学において書かれた言葉の列とそ
の喚起する表象そのものにぞくぞくさせられることがある。まさに、そうした比喩に満ちた語り
そのものが、安部公房を読む快樂なのである。比喩はその論理をどこまでも追跡できるかのよう
な楽しさに満ちているのである。人間の性愛について次のような語りがある。

どうやら、ほとんどの女が、股一つひらくにしても、メロドラマの額縁の中でなければ、自分の値段を相手に認めさせられないと、思いこんでいるらしい。しかし、そのいじらしいほど無邪気な錯覚こそ、実は女たちを、一方的な精神的強姦の被害者にしたてる原因になっているというのに……

彼は、あいつとの時には、いつもかならずゴム製品を使うことにしていた。以前わずらった淋病が、はたして全快したかどうか、今もって確信がもてなかったのだ。

〔中略〕

「まあ、私たちには、おあつらえむきなんじゃない？」血がすけて見えるような皮の薄い、小さな顎と唇……その効果を計算に入れた、変に身軽な意地の悪さで、「私たちの関係は、いずれ商品見本を交換しているようなものでしょう？……お気に召さなかつたら、いつでもお引き取りいたします……封を切らずに、ビニールの袋ごしに、

ためつ、すがめつ、値ぶみしてゐるつてわけよ……どうかしら？……本当に信用できるのかしら？……うつかり買って、あとになつて、後悔したりするんじゃないかしら？」
しかし、あいつが、本心から、そんな商品見本的な関係に満足していたわけではない。たとえば、あいつがまだ寢床の中で、股に手拭をはさんだまま、素裸でいるというのに、こちらはすでに、追い立てられるような気持ちで、ズボンのボタンを掛けはじめているといった、あの過酸化水素の臭いがする時刻……

「でも、たまには、押し売りしてやろうくらいの気持ちになつてもいいんじゃない？」

「いやだね、押し売りなんて……」

「だって、もう、なおつちやつてゐるんでしよう？」

「君が本気でそう判断するのなら、合意のうえで、素手にしようじゃないか。」

「なんでそう責任のがれするのよ？」

「だから、押し売りは嫌だつて言つてゐるだろう？」

「変ねえ……あなたの淋病に、私が一体どんな責任があるのかしら？」

「あるかもしれないさ……」

「馬鹿言わないでよ！」

「まあ、とにかく、押し売りは願ひ下げだつてことさ。」

「それじゃ、一生、帽子は脱がないつもり？」

「どうして、そう非協力的なんだろうなあ……一緒に寝ていて、やさしい気持ちがあれば、それくらい当然じゃないか。」

「要するに、あなたは、精神の性病患者なんだな……それはそうと、私、明日は残業になるかもしれないわ……」

同書、p.128-30。強調部は原典では傍点。

男女の情事の真意を「値段」、「商品見本」、「信用」、「ビニールの袋」、「ためつ、すがめつ、値ぶみ」、「押し売り」と縁語で一貫した商品経済学的比喩で展開し、「信用」を「協力」関係で混ぜ返す。この諧謔的なやり取りのはてに、性愛における男の志向について「精神の性病患者」という本質をぐざりと刺す。「手拭を股にはきんだまま」だとか、「あの過酸化水素の臭いがする時刻」だとか、「ちよつとやめてよ、恥ずかしい」と思うくらいに生々しい現実的光景が、このキツイ皮肉と諧謔とにイヤらしい臭気を添えていて、私なんかは舌を巻く。文章を読む楽しみを覚えるのである。

砂の世界。それはちよつと油断して放置するとすぐ呑み込まれて、生きる環境が壊れてしまう世界。一九六二年という年は、「もはや戦後ではない」と経済白書で宣言され戦後の復興が完了したとされる一九五六年からさらに六年後、さらなる経済成長のなかで日本が活況ある安定期にあつたところである。そういう時代背景のなか、崩れやすい、流動的な、「安定」の対極にある、砂の世界に敢えて人間を置く作者は、繁栄のウラの人間的荒廃を藝術的洞察力によつて直視していたのだと思う。いまこの現代の日本は、経済的疲弊から立ち直れず、砂ならぬ震災の「波」による破壊に打ちのめされ、まさに壊れて行くなかにある。砂の世界こそが現実である。私は握りしめた往復切符を使つていま往路にあるのか、復路にあるのか。そういう思いに駆られた。

それにしても。砂の世界では、飯を食うか、女と性交するか、あるいは、何のためにやつているのかどこまで自覚しているのかも知れない労働に精を出すか、それ以外はわずかにディーブな趣味に沈潜するかの生活。確かに身につまされる。この危機的日本にあることがわかつていながら、馴れ切ってしまった。作品ではそこで衣食住に付随して必要とされるものとして「ラジオ」と「鏡」が語られている。乾いた情報と自己表層の確認手段。『砂の女』はまるで時代を予

見したかのような恐ろしい小説である。ん？ いや。いまの若者は、労働も、食も、性交も与えられていない。砂の世界よりずっと悲惨ということか。

Sept. 5, 2012.

朱川湊人 『かたみ歌』

朱川湊人『かたみ歌』は連作短編集といふべきものである。昭和三〇年・四〇年代の東京下町の『アカシア商店街』という商店街を舞台にした、ホラー仕立ての人間ドラマである。私も妻も、作者とまったく同年代であり、作品に登場する世相を反映した事件や歌謡曲のどれをも、説明抜きで同じ共感をもって受け容れることができるのである。そういう実世界の懐かしい固有名詞が一種独特のファンタジーの記号になっていて、「わかる人にはわかる」世界を形成している。ま、ノスタルジーというわけである。

専門店の集合としてのかつての商店街に特有の、生活のために物を買って求めることと、店の主人・店員との人間関係とが分ち難く結びついていて、そういう旧き良きコミュニティを、朱川は「そうそう、あつたあつた」と感じさせるまでリアルに再現した。それだけではなく、人間の悲しい性のもとで起こる怪異の恐ろしさ、あるいは切なさを、さらに大きな他者への優しさ・思いやりで包み込むような物語性こそが、最近めつたに味わえなくなった痛切な感動をもたらすのである。通勤電車のなかで『おんなごころ』、『枯葉の天使』を読みながら、私は不覚にも泣いてしまった。この作品の美点はノスタルジーではないということなのだ。

私はこの作品のノスタルジーをもつともよく共有できる世代だと思う。けれども、だからといって、この昭和三〇年・四〇年代を単純に美化したいとは思わない。本書の解説に「私たちが便利さとひき換えに失ったものを、本書は改めて思い出させてくれる」とある。その通りだと思うのだけど、これが昭和三〇年・四〇年代という時代に暮らしていた人々の社会性ゆえだとはまったく思わないのである。昭和を懐かしく思い出すのは人情だけど、一方でいまと比べて酷い時代であったことも私は否定できないのである。

私は大阪市住吉区に生まれ、松原市で育った。この作品で出て来る商店街のような懐かしい風景も記憶のなかに確かにあるけれども、いまこの現代の日本のほうがよい時代なんだとつくづく思うことがある。大阪は朝鮮人差別・部落差別が酷かった。友人の家に遊びに行くと、その老婆などから「あんたどこの子おや？」とまづ聞かれる。「高見ですけど」——「そか。ほんならええわ」。その答えによつては二度と家に入れてもらえなくなるのである。これは、家の子供の遊び相手が部落出身者ではないことをまず確認しているのである。友人の親から「あそこの子おと遊んだらあかんでえ」なんて何度言われたことか。

いまはこのような露骨な差別感情に出会うことはなくなった。もちろん、ネットでは陰湿なひねくれ自己満足の輩が匿名で朝鮮人差別発言を書き込んだり、有名人の在日朝鮮人のリストなどをサイトに掲載したりしているのをときおり目にするところがある。それ自体赦せない行為であつて、差別が根絶されたわけではない。けれども、社会一般の common sense としては差別が明確に否定されるようになり、その考え方はかなり浸透していると思われる。こういう点ひとつとつても、いまの日本のほうがよいと私は確信している。

『かたみ歌』には宮本輝の『夢見通りの人々』の味わいがある。しかし宮本の在日朝鮮人の描写に伺われるような社会の不条理に対する現実的視線は、この朱川作品には認められなかった。も

ちろんそれはそれで、いささかも『かたみ歌』の美点を貶めるものではないと思う。

「その頃は今では考えられないほど、世界に子供が溢れていた」と本書にある (p.55)。そうだ。私などの中学校は一学年十クラスもあった。当時、子供は国の大切な未来の宝なんて誰もしみじみとは考えなかつたのではないか。「子供がいて当然」だつたのだ。ガキどもお前らうるさい！ もつと静かに遊ばんかい！——そんな近所の偏屈オヤジとのバトルは日常茶飯だつた。ガキが元気だつたのだ。いま現在の不幸があるとしたら、少子化のために子供が大切になつたがゆえに、きちんと育つかどうかに怯えてさらに子供を生まなくなつた悪循環かと考えてしまった。

Oct. 14, 2010.

勝見洋一 『餞』

勝見洋一『餞』を読んだ。ひとことという、私小説の味わいのある幻想的にして麗しいポルノグラフィ。

古稀を過ぎた老人・欣哉は、若かりしころ暮らした北京を訪れ、中国に残した息子・志徳（じゆうど）の恋人だつた中国人女性・麗情（りーちん）と出会う。欣哉は彼女に、若くして死んだ妻・鳳霞（ふえんしゃ）の面影を重ねてしまう。麗情も欣哉に、文革（文化大革命）の果てに自殺してしまつた志徳を見出す。こうして自然に——そう、自然に——欣哉と麗情は交わつて、麗情は懐胎する。

物語は、文革時以来の北京において、欣哉が北京料理や変わり果てた天橋の街並に侵され、亡き中国人妻の面影を追い求めるセンチメンタル・ジャーニーである。あつさりとした極上の清蒸桂魚（ちんじようごえいゆい——作品にも登場する桂魚の丸蒸し料理）のように、抑制の効いたポルノグラフィである。何かに囚われる心、記憶という奔放な幻想装置のみが、動きのない肉体の上を激しく駆け巡る。日中戦争と文革という暗い悲劇的背景が、登場する中国美女の肌の白さと滑りをいや増しに引き立てる、そういう凄みがあった。

作者・勝見洋一は、本書の経歴をみると、中国料理をメインとする料理評論家のようなのだが、本作品が初の小説である。作品にも北京料理の数々が描かれており、しかも状況に応じた心憎い選定であることがわかる。三島由紀夫の小説では描かれる料理が作品世界のお飾りないし彼の文人的教養の披瀝でしかないのに対し、勝見洋一では、谷崎潤一郎や開高健の作品と同様、食したことの無い料理の描写で、一度でよいからそれを食つてみたい強い衝動に駆られるのである。女と二人で旨い料理を食うのは性交するのと同じである。

だから、それにつづく清蒸桂魚はさすがに見事な出来だった。ほんの少しの生姜と葱で蒸すだけで、淡いくせに口の中を切られるような鋭い桂魚の味が引き出されていた。白身の肉は締まっていたが、自分の舌よりもほんの少し柔らかかった。その白身にまとわりついているさらりとした脂は、胃からすぐに体の隅々に染みていくようで、麗倩との会話もなにかそんな不思議なもの力で押し流された。桂魚の棲んでいた深くて大きな河が、麗倩の背後に流れているようだった。今の十月の大河を疾走する緑色の水の流れを、欣哉は夢のように見た。「…」

すると欣哉の口の中に、ふと、さつき食べた大河の水と藻で育った桂魚の味がよみがえった。そんな野卑と繊細が入り混じった味が、鳳霞のくちびるの裏の柔らかな粘

膜にいつもうつすらと貼りついていたのでつたと思いますが、
大河の水の味と臭いを満々とかからだに湛えているのか。

勝見洋一『餞』幻戯書房、2011年、pp.13-4, pp.30-1。

親子世代の二人の男女の襻がけの一種倒錯したエロティックな関係は、残りの死した二人の存在への思慕そのものである。生まれて来る子供への呼びかけにその妄執が収斂して、作品は終わる。弦楽四重奏の入り乱れた黝い変奏がシンプルなりエゾンで楽曲を閉じられるような、明るい余韻を残す。

Post Scripum

『餞』の極上のポルノグラフィは、最近では珍しい美しい本作りに支えられている。単調な白のカバー、灰色クロス装表紙に空押しで「餞」のエンボス加工。艶消しの黒い帯。この白と黒とその中間色・灰は作品の老嫗・艶容の、死臭のあるエロスに相応しい。扉は題名といやらしさを秘めた赤の古風な飾り罫。この物語性にあって、版面の 3x12 文字の活字——そう、電算写植ではなく活版の活字——は、なまめくようないやらしい手触りである（印刷は内外文字印刷）。最近では稀にみる本なのである。装丁家・間村俊一の名は覚えておくとよい。ぜひ、手に取って、装丁ともども作品を堪能いただきたい。

Dec. 25, 2011.

村上春樹『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』

村上春樹『色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年』（文藝春秋社刊、2013年、初版第一刷）を妻から借りて読む。

理由のわからない不当な疎外感の原因を探って、記憶の人のいる場所を巡る行為を、巡礼と位置づけている。巡礼とは宗教色の濃いことばであり、人生をどこかで誤った魂の傷を恢復させようという実存的意図が感じられる。主人公・多崎つくるとは、仲睦まじかったグループの友人たちから、ある日突然、理由を告げられることもなく絶縁される。それが深い心の傷となる。じつは、これは、彼が自分の知らない間に、密かに憧れていた女性シロからレイプ行為のあらぬ咎をなすりつけられたためだったとわかる。

多崎つくるとは、個性豊かな友人など記憶のなかの人々が色の付いた名前を持つのに対し、自分の名が無色であることに疎外感をもっている。こういう根拠のないけれども妙なこだわりをしないではおれないコンプレックスはあるものだと思う。色のない人間であること。私は作品を読んでいると、多崎つくるとの妙なコンプレックスに共感を覚えるとともに、自分もかつては色のある人間でありたかった、しかし、いまは色のない人間であることのほうに意味を見いだすようになって——そんなことを考えた。「色」を「個性」と読み替えてもよい。こういうコンプレックスはなんらかの共同体からの疎外感があるからこそそのものである気がする。

多崎つくるとは巡礼の果てに生を取り戻したのか？ たしかになぜ自分は絶縁されたのかという疑問は解かれた。しかし、結局、自分にレイプされたと偽った可憐なシロが、なぜに殺害されなければならなかったのかという理由は不明のままである。こういう物語のひとつの悲劇的核心がサスペンドされていることで、生きることを巡る本質的欠落感というものを知る。わからないことは、わからないで終わることだってある。

作品では駅や土地が意味のある表象となつている。万人が利用するインフラとしての駅舎の設計に携わる主人公は、疎外されながらも、世間とほとんど交わることがなくても、なんらかの社会性の繋がりを体現しているかのようである。旧友のいる名古屋、自分のいる東京、そしてシロが皆に知られることもなく住まった浜松——それは名古屋と東京の中間地点である。シロは名古屋と東京からの引力に引き裂かれたゆえに殺されてしまったのかとも妄想してしまった。

ところで、本作品のおかげでリスト『巡礼の年、第一年スイス』のCDがよく売れたそうである。この曲集のうちの第八曲『Le mal du Pays』（郷愁）が、つくるの記憶のなかでこの上もなく美しいシロが奏でるピアノ曲であり、ラザール・ベルマンのピアノ演奏によるレコードがシロの記憶と結びつけて頻繁に言及されているからである。シンプルな旋律線に特徴のあるモノローグのような物思わしい小品である。

うむ。私としては、ラザール・ベルマンのDeutsche Grammophon盤よりもアルフレート・ブレンデルのPHILIPS盤(Franz Liszt: «Années de pèlerinage», Première année: Suisse. Alfred Brendel, piano. 1987年、西独PHILIPS輸入盤)が好みで、昔から後者を聴いて来た人である。そういう意味で、物語の最後、つくるがフィンランドのクロを訪れたとき、クロがつくるの求めに応じて『巡礼の年』ブレンデル盤をプレイヤーに掛けるくだりに、私はビビッと来たのでありました。演奏の違いに魅力的な女性の存在感の違いを現しているかのような、まったく根拠のないことから、なんと奥ゆかしい意味を与えていることかと。

物語とは、現実と想像との間をなんの根拠もなく繋げてしまう。それに勝手に感じ入ってしまったってよいではないか。

Sept. 23, 2015.

山口椿 『ロベルトは今夜』

山口椿という作家をご存知か。エロティスムの画家にして作家。チェロもよくする趣味人である。この『ロベルトは今夜』は、祥伝社文庫が『山口椿エロティシズム・コレクション』の一冊として刊行したものである。著者自身によるカバー画と挿絵で彩られ、なおかつ半透明の硼酸紙による帯にくるまれ、文庫本としてはなかなか洒落ている。

本書は、連作短編『罌粟のように Les Coquelicots』と一つの戯曲『薔薇と夜鶯 Rosent et Merleuse』、『ロベルトは今夜 Roberte ce Soir』から成る。これらは、西欧の淫靡なエロスの伝統に一度は嵌ったことのある者にとつては、「ああ、これこれ！」式の紋切型であるがゆえにこそ、堪らない蠱惑を湛えた官能文学なのである。要するに「エロ文学」。そういう意味では、大衆文学の一大ジャンル・官能小説と変わりが無い。

ここで直ちに、大衆官能小説と山口椿作品との違いは何か、との疑問が起こる。というのも、前者が、ほぼスケベ・オヤジで占められる読者たちが暇潰しに楽しむ、機能的にはエロ・グラビア週刊誌、アダルトビデオときほど変わらない「興奮道具」であるのに対し、後者は、まぎれもなく「趣味と教養ある大人」のための類廃美を装い、どうも知的で若い女性（そうそう、女子大学生など）が堂々と読むべき気品と風格とを備えている——らしいからである。現に、この文庫本の解説を書いているのはファッション・エッセイストの光野桃である。このことこそ、若い「ファッショナブルな」女性の趣味を代表している証左といつてよい。なぜ同じ「エロ」で、こんなことが起きるのか。

文庫の帯文には、光野桃の『エレ・マニ日記』からの一文が引かれている。

時代物から精神病理学、デカダンの香り高い幻想潭まで、山口椿の知識と趣味は広大

な地平を持つているのである。不倫小説が流行し、貧しい官能と、肉体のない男女の絡みが横行しているこの世紀末、素人臭い性の世界にはもう、うんざりだと思う。

山口椿『ロベルトは今夜』祥伝社文庫、1999年、光野桃による帯文より。

「貧しい官能と、肉体のない男女の絡み」でしかない不倫小説Ⅱ大衆官能小説がコキ下ろされているわけである。でも、「貧しい官能と、肉体のない男女の絡み」とはいつたいどういうことか。「肉体のない」、つまりリアリティに欠けることを「貧しい」と言いたいのか。この帯文からだけでは判断しようがなく、光野桃『エレ・マニ日記』そのものを読まないといけないのだから、どうもきちんとした定義ができるとは思われない曖昧な表現である。要するに、山口椿作品の「知識と趣味」こそが現実味の欠如した大衆官能小説との決定的な違いだ、というのが光野の意見だと読みとつてよいだろう。ここがスケベ・オヤジと知的な若い女性との読者趣味を截然と分断する、というわけだ。

そう、「知識と趣味」。欧州の「香り高い」頹廢趣味と文学的・精神病理学的ハイブローは、確かに山口椿作品に横溢している。要するに、光野はこれをもってこそ山口椿作品が「高尚なエロティスム」であり、大衆官能小説の下劣な「素人臭い性の世界」とは違う、とでも言いたいのだろう。しかしながら、山口椿作品において言及される、それを象徴する属性——シャルル・ボードレール、オスカー・ワイルド、ポール・クロソウスキー、ピエール・ド・マンディアルグ、アンリ・バルビュス、マルキ・ド・サド、ジークムント・フロイトなどなどの名前は、西欧のエロティック文学の聖化されたオーストリテイであり、糞尿とサディズムに充ちたポルノグラフィの嗜好も、ジョルジュ・バタイユをはじめとする「悪の文学」の論客によって理論的筋道を付けられて久しい、いまや安心できる「伝統」であり、新機軸が纏う危険性はどこにもない。

そして、あの性臭が、濃い霧のように、ロベルトの下半身を掩ってくる。

それは、いさか忌まわしげな匂いだつた。「…」

その匂いは、とても高価な香水、たとえばゲランや、コティのあるものによく似ている。

それは、注意深く嗅いでみると、微かに糞便の匂いが入りまじつたものだ……

同書『ロベルトは今夜』、pp.184-5.

糞便と香水という「性臭」の陰湿な取り合わせは、現実のあの匂いを現代の知性によって精密化した表現であるというよりもむしろ、バタイユによって定式化され、そのことによって解毒された、一九世紀末以来の頹廢文学の伝統的「紋切型」なのである。こうして、現代的リアリティから遠いという点では、山口樅作品のエロスは、「貧しい官能と、肉体のない男女の絡み」たる大衆官能小説と本質的にはあまり変わらない。むしろ、「肉体のない」性質は、海外文学伝統によって聖化されている分、山口樅作品のほうが遥かに強い。

伝統によって権威付けられた頹廢なんて、「頹廢」だろうか？ 名辞矛盾というものではなからうか？ 西欧の「高尚」な伝統の雰囲気には騙されていないか？ 権威付けられた頹廢美にただ「感心」しているだけではないのか？ 日本の女性は、かつて、神代辰巳監督の日活ロマンポルノには眉を擡めながら、一方で、おフランス製 un cinéma pornographique 『エマニユエル夫人』の上映には映画館に列をなして恥じなかつた、そういう不思議な習性がある。イヤらしさの本質はどつちも同じだというのである。

山口樅と大衆官能小説作家の「エロ」そのものには何の違いもない。型があるという意味で本質は同じである。光野のいわゆる「知識と趣味」の味付けによって——西洋起源であることが明

らかなゆえに！——山口樫作品がハイブローにみえるだけである。山口樫作品の美点は、じつはその「権威付けられた頹廢」、すなわち西欧的エロスの「紋切型」が、やはり堪らない魅力を失っていないということにこそあるのだ。ただのスケベが日本人でなく西欧人に関係しているならサマになるという美学が、西欧崇拜の伝統化した日本人にはある。光野の論理はまさにその美学に幻惑されているに過ぎないのである。

ところが、山口樫はその美学を意図的に操っているからこそ、一種独特の読ませる作家になっているのである。作品中にフロイトほか、先に挙げたオーソリテイの名前が不必要に言及されていること——これがパロディの感性による構成上の意図的寄り道であることは明らかである。つまり、その西欧文学ぶりの本質はパロディにあるわけだ。

日本人が西洋の美少女の透き通るような白い肌（「白い裸身の仄青い鬚だけが、記憶のなかでひりひりする」——同書、p.98）、碧い瞳（「人間という暖かな生きものに、鉱物質のブルーがあることに私は感動した」——同書、p.83）、ブロンドの髪（「琥珀の玉座に坐っている人魚の髪」——同書、p.151）に憧れること。括弧のなかに入れたこれら魅力ある表現は「知識」とは無関係である。それでいいではないか。なのにそれを、光野なりにジェンダー／フェミニスト文学評論風に——光野は山口樫の小説を「美しい叔母」に喩え、「女の自由な魂」の発露だと称賛している（同書、「解説」、p.241）——正当化しても、山口樫文学の備えた堪らないイヤらしさは説明できない。日本のインテリは「高尚なエロティスム」を云々するのになぜか急がないではおれない。どうしてエロをエロとして肯定できないのだろうか。

山口樫と大衆官能小説作家とは、その描写において、前者のまぎれもない自分自身の生の視線への執着と、後者の道具立ての職人的周到という違いがある。つまり、大衆官能小説のエロ描写の視線は、作家個人の直截的ビジョンというよりもむしろ、ジャンルが強制する職人的／プロ

ファッションなフィルターを一枚噛ませている。わかり易くいえば、「作法」がある。だからと
いつて、この相違は、優れた大衆官能小説作家の描写の腕前を否定するものでは決してない。大
衆官能小説作家の書法は職人芸であり、「貧しい官能と、肉体のない男女の絡み」として棄て去
るには——ヘンタイとエロスを区別できる者にとつて——、惜しい限りである。山口椿はひとえ
にその「作法」とは無縁で、西欧エロ文学の紋切型レミニサンス（読書記憶による有形・無形の
影響）と個人の視線が分ち難く融合して、それにとつて代わっている。そこが山口椿エロティス
ム文学の個性だと私は思う。

植物のように伸びてゆく骨格に、ついでゆかれない肉はうすい。骨格と肉とのせめぎ
あいを、少女は生きている。

同書『罌粟のように』、p.62。

ベルリンは怪しい魅惑を秘めた街だ。ゲルマンというものが、表層の整正とは裏腹
に、頽れたデカダンスをかくしていることを、私はデューラーや、マレーネ・デー
トリッヒから嗅いでいた。いや、そうした気障つたらしい謂いかたを捨てるなら、こ
の国のいたるところに見られる『黄金と群青』は、いったいなんだろう。現世の欲望
の象徴でもある『銭』と、はてしなく昏い『絶望』を、並べなければ納得のゆかない
ひとびと。

同書『罌粟のように』、p.115。

こういうミクロとマクロの——接視とロングショットといったほうがよいのか——確かな視線
に支えられた、触覚のある描写が、彼の「権威付けられたエロ」に奥行きを与え、学生時代にバタ

イユや澁澤龍彦を読み過ぎた元Romanikerの、ただのスケベ・オヤジにとつてこそ、懐かしく堪らない魅力になつているのである。大衆官能小説のジャンルの作法との差異がリアリティ（の錯覚）を生み出す。それは「知識と趣味」とは何の関係もない。「通」とはそういう魅力を、余計な、「女の自由な魂」などといった根拠のない正当化なくして、冷静に——先行する文学との差異を認知しつつ——享受できる読者のことを言うのである。

それにしても。「頽廃と倒錯、異端のサディズム文学！」との本書の帯。「戦後の拝金主義と画一主義。それらに背を向け、アンダーグラウンドの世界で表現活動を続けることこそ、彼「山口椿」の生を賭けての復讐だったのではないだろうか」（同書、「解説」、p.240）との光野の言。日本人（とりわけインテリ）は権威付けられた安全な「頽廃」・「倒錯」・「異端」・「アンダーグラウンド」がなぜこうも大好きなんだろうか、と私はほとほと呆れる。それこそまさに「画一主義」。そんな「アンダーグラウンド」つてあるか？ アンダーグラウンドつてのは、表に出ると警察に捕まるということである。ノリピーみたい在世間様から後ろ指を指されるということである。「異端」とはそれに関わると火炙りにされるような何かである。名辞矛盾というのではなからうか？ 文学を甘く見てませんか！

Nov. 13, 2009.

高橋克彦恐怖小説集

講談社文庫から高橋克彦の自選短編集が何冊か出た。高橋克彦は、『写楽殺人事件』、『北斎殺人事件』以来、日影丈吉、中井英夫、夢野久作、小栗虫太郎、江戸川乱歩、久生十蘭、横溝正史と並んで、日本のミステリー作家のなかでもとくに私の鼻屑にしているひとりである。そして恐怖小説の質の点では、これら作家のなかでもベストと行ってよい。

自選ということもあり、収録作品はいずれも甲乙つけがたい佳品である。『ゆきどまり』、『ねじれた記憶』、『母の死んだ家』、『うたがい』、『寝るなの座敷』、『私の骨』……。私の偏愛からすれば、いわゆるホラー小説とは違って、高橋の恐怖小説はおぞましき・グロテスクではなく、恋愛小説の土俗的歪みにこそその本領がある。東北のどこか荒唐無稽にすらみえる怪異伝説に、母性的存在への近親相姦じみた思慕や、記憶・人間意識そのものの踏み外し・裏返しやを絡めて、ドロドロした情念を描く。歪んでいる。けれどもめちやくちや甘美なのである。こういう短編を読んでいる時がいちばん私は仕合わせである。

『寝るなの座敷』には座敷童子(ざしきわらし)の話が出て来る。

不意に背中から声がかかった。振り向くとおかつば頭の六、七歳の少女がスケッチブックを覗きこんでいた。「…」黒い利発そう。瞳に生気が溢れている。赤いスカートから伸びた細い膝頭には擦ったかきぶたもあった。頬つべたの赤い元氣そうな子だ。

『高橋克彦自選短編集 2 恐怖小説編』講談社、2009、p.448。強調は筆者。

これは、洩垂れ小僧や頬の赤い子供が最近どうしていなくなってしまったのかとの不審感を抱かない者には、絶対に引つ掛からない描写である。つまり「わかる人にはわかる」描写——高橋

の唸らせる手法のひとつ。こういう白昼のさりげない筆致はあとで思い出して怖くなる。この子は主人公が宿泊する旧家の座敷童子だった。主人公はその「寝るなの座敷」で怪異に遭遇するが、座敷様の眼に叶い、美しい娘の婿として認知される。

私の妻は岩手県和賀の生まれである。ある年の冬、彼女の実家をはじめて訪れた寒い夜、私は立派な丹前を宛ってもらい、妻の祖母と炬燵で世間話をした。私は無遠慮にも手酌でひとり麦酒を呑んでいた。そのあと寝間でぼつとしてしていると、妻が部屋に入ってきた。私には、そのときの彼女がおかっぱ頭の頬の赤い子供のように見えた。と同時に、私の着た丹前の右肩に巨大な亀虫が止っているのにと気づいた。その悪臭をなぜか私は、心置きなく味わうように目を閉じて深く吸い込んだ。翌日、妻の両親に「娘さんをください」と申し入れた。あとで妻から聞いたところによれば、祖母——もう亡くなって二十年近くになる——が私を一目見て太鼓判を押してくれたので、妻の両親はなにも言うことがなかったそうである。

昨日の夜中の三時ごろ、『寝るなの座敷』を読み終わり便所で煙草を吸っていたら、突然、その北上の夜の記憶がありありと甦って来た。私は了解した——あれは妻ではなく座敷童子、あの部屋は「寝るなの座敷」だったのだ。ベッドでは妻が静かに眠っていた。私は布団に潜り込みながら、「さっきトイレで座敷童子に逢っちゃったよ」と冗談混じりに囁いた。すると妻は「その子、消えていなくなっちゃったんじゃないよね？」と、背を向けたままはつきりと応えてまた静かになった。私は本当に怖くなった。

座敷童子がいなくなるとその家は不幸になるそうである。

Jan. 22, 2010.

辻原登 『マノンの肉体』

辻原登の短編集『マノンの肉体』を読んだ。作者が芥川賞作家だということを、私はまったく知らなかった。

『片瀬江ノ島』、『マノンの肉体』、『戸外の紫』の三編が収められている。どれも時間がゆったりと流れる、濃い名編である。

この短編集の特徴は、他者の文学テクストと、それとはまったく異質な別の語りとを二重写しのように感応させ、その向こう側に、家族関係に横たわる静かな、そこはかとない狂気を醸し出すところか。

『片瀬江ノ島』におけるラフカディオ・ハーンの江ノ島紀行と、老婆の昔語りのなかの映画館・小津安二郎の映画『浮草』。『マノンの肉体』におけるアベ・プレヴォの心理小説と、和歌山の片田舎で起きた、当事者死亡をもつてその真実が閉ざされた殺人事件の調書。『戸外の紫』はその特質は薄いけれども——とはいえ、やくざの仕置きを怖れて逃げるという、孤独な女主人公にあっては暗に小説のようなストーリーが思い描かれている意味で、文学的パラレルがあるともいえる——、閉塞、腐臭、陰湿の味わいをもって、缶詰のような人生からの、未完に終わった逃亡ともいえるべきモチーフを語っている。

作品は終局で、蓮が一瞬開花するかのように、微かにスパークするが、期待感は宙ぶらりんのままである。そこがよい。ハーンの視野における富士の不在。マノンの肉体の不在。逃避行における逃亡の不在。それらは皆、人生の妙な欠落感を表現していて、切ない。

May 23, 2009.

水村美苗 『日本語が亡びるとき』

水村美苗のエッセイ『日本語が亡びるとき』——妻がクリスマスプレゼントにくれた本をやつと読み終えた。水村美苗は、『私小説 from left to right』や『續明暗』、『本格小説』など、小説に於いての小説という作品イメージがあり、現代日本の知的作家の代表格とも俺には思われる。「文学」してるね。

本書は、世界標準語と非標準・日本語の「非対称性」の相克に生まれた近代日本文学の意義を、切々と述べている。“une littérature majeure”としての日本文学の誇り、将来の日本語に対する危機感——よくぞ書いてくれたという感銘を受けた。全体として、非常に刺激的な内容だった。

ただし、最後の二章は飛躍を感じさせてあまり感心しなかった。英語が世界標準語の地位を確立したインターネット時代、英語のリーディング能力を高め日本語を保守する国民的努力がなければ日本語が亡びる、とまで主張する理屈は、そのころには共感できても、弱いと思つた。水村の言説は、西欧列強（ここでは英米）の武器を買い国を守らなければわが邦の民族・伝統は守れない、とする帝国主義的魂洋才とまったく同じである。そんなこと、高尚な文学者や大学の偉い先生は納得しても、俺のようなただのサラリーマン、漁師、百姓、土木作業員、レジの店員など下々の者たちは、なんのリアリティも感じないと思う。

水村の言う「最近の日本語は乱れている」とは彼女に限らずよくなされる言である。別にいいじゃないか。なぜなら、こんな文化人の愚痴はいつの時代にも共通のものだったからである。俺には、「日本語は何度も亡びて来た」と言われたほうが納得できる。亡び続けられることこそが日本語の素晴らしさだとさえ思う。古事記、源氏物語、平家物語、日本永代蔵、南総里見八犬伝、ころ、ノルウェイの森——それぞれ日本語としてまったく違う。でも、言語構造としてどれも間違いなく日本語であり、日本語はあたかも何度も亡び生まれ変わったかのようなのだ。死と再生

という日本人の生死観を表すかのように。俺にとつては、むしろこの日本語の変化こそが誇りである。

水村は、言葉を大切にするフランス人は三百年前の人間が書いたフランス語を普通に読むことができるのに、日本では現代人はもはや漱石すらもきちんと読めない、と嘆く。別にいいじゃないか。断言するが、そんな普通に読めるかどうかなどという表層的な継続性は日本語、日本文学の価値の範疇ではないのだ。日本人は、学ぶことを厭わない者にとつては、千三百年前の古典をありありと「日本語」として感じつつ、そこにある祖先のこころを偲ぶことができる。冗談抜きに、我が国の文学をフランス文学（なんか）と比べられては困ります。

水村はあまりにスタイリストに過ぎるように俺には思われる。西欧ぶりの「高尚な」スタイリストに。言語観・文学観において欧米帝国主義列強に征服されちゃったんじゃないでしょうか。水村の主張は、明治以降の西洋的概念での「一級の文学」に囚われ過ぎてはいないか。水村が現代日本文学を低く見るのは、漱石など錚々たる近代文学の巨星の言語と、日本の近代化に伴う西洋と東洋の相克とを、一体化して真面目に考え過ぎているからのような気がする。

文学の面白さは思想とそれを支える高尚な言語の存在感だけではないはずだ。真剣さも大事だけれど、ナンセンスや軽さ、心からの笑いもなくちゃ。日本語を破壊したいのかと思わせるような二流、三流、四流、五流の文学さえも、日本文学の体力、深さ、広さを感じさせる証左であつて、俺は却つて日本文学を頼もしく、誇らしく感ずるほうである。

Jan. 18, 2009.

蓮實重彦 『反Ⅱ日本語論』

蓮實重彦著 『反Ⅱ日本語論』（ちくま学芸文庫、2009年、1977年初版）を読んだ。もって廻つたような文体に少々辟易しながらも、読み進むにつれ、制約から自由たろうとするこの著者の思考に惹き付けられて行つた。

主旨は次のようなものと読めた。

「言語の一般性」と「文法の規則性」という普遍への指向をもつ言語概念は、フランス古典主義の反映に過ぎず、じつは極めて特殊な、つまり歴史的なものである。西欧の言語学の基盤には音声中心主義があり、文字表記はそれを写す二義的位置しか占めていない。日本語は漢字・仮名という文字を持ち、文字による言語認識ともいえる実効性を有し、必ずしも西欧的言語概念で仕切れない場合がある。

しかし一方で、こうした「音声」、「文字」、「意味」、「表記」が正書法、文法などの原理によつて「制度化」されてあるということ。そこには、近代の言語の暴力性（方言に対する隠然とした揶揄間違った綴りへの嘲笑と社会的・階級的優越感、占領国による言語の強制）が漲つているという観察。言語学という「学」もその「制度性」から自由ではないという指摘。制度としての言語に囚われた言語学、言語論者への批判。そういう「制度」に囚われない言語生活の諸表情への愛情。こうした言説を、己の見聞と、もっぱら身近な家族の言語生活とに対する観察から著者は導き出す。

「言語という制度」。なのに、日本語論者もまたそれを自覚することなく、西欧的観念に支配された言語アプローチに囚われてしまつていて、と著者は批判する。「反Ⅱ日本語論」の「反」はそこに由来する。「フランス語は明晰である」とか「日本語は美しい」とか「最近の日本語は乱れていて正すべきである」とか、そういう評価は「制度化」されたフィクションに幻惑されたも

のでしかないと言うのである。言語について語る場合には、それを自覚しそこから解放されそれを克服した地点に立たないと、目の前の言語の——制度化されていない——豊かなあり方、本質には至らないはずだと著者は言うのである。

私にとって極めて示唆的であった。「示唆」しかされなかったのが不満ではあるが。鋭い批判分析をなす一方、どうあるべきかのポジティブな理論が帰納されない点が——極めて困難な仕事であるのは認めますが——本書に対する私の不満である。それが目的ではないと言われればそれまでであるが。「それは『正しく美しい日本語』といった抽象的虚構を追い求める従来の『日本語論』に対して、根源的な異議申し立てを行うこと」（カバー）と要約している本書の編集者は優秀である。「異議申し立て」が本書のエッセンスなのだから。

水村美苗『日本語が亡びるとき』を読み、そのとき「日本語を保守する国民的努力がなければ日本語が亡びる」との水村の主張に感じた「胡散臭さ」のよって来る源を、私は蓮實に説明してもらえたように思う。萩野貞樹『旧かなづかひで書く日本語』のような「歴史的仮名遣い」原理主義者に認められる「表記」の絶対化を「制度としての言語」に無自覚な独善として私は理解した。そういう眼で見ると、萩野のマナー——敗戦によって文化的に押し付けを受けたという一種独特の被害者意識と、そこから来る攻撃的性格（他者攻撃しないではおれない、敗者に特有の性質）と、自己の主張を学問的装いでもって正当化したがる衛学的身振り（「論理的・合理的」言語への執着）——がいよいよ無惨である。水村や萩野など示威的に「国語を愛する」者たちに対する私の違和感は、言語の制度＝虚構を他人に押し付ける者たちの「帝国主義的言語観」の横暴ゆえなのだ。

ところで、私は蓮實重彦の学者随筆風評論の「文体」が嫌いである。

なにより、凝りに凝ったあの長大な書き出し。外国語の文法で謂うところの関係節・譲歩節が錯綜し、しかも論の主旨とは無関係な情報に満ちている。こういうのを「気取り」というのである。第二に、もつて廻った構成。具体・経験を詳細に語り、言いたいことを意図的に伏せるように叙述しているのかと思えば、その流れから読み手が想定する命題を否定し煙に巻いた拳句に、さり気なく要点をしるす。随筆としては巧みな表現で読ませるが評論としては究極において何が主張したいのか晦渋で間怠つこしい。あたかも、奥床しい本質の周りをぐるぐる廻つてぶつぶつ独言（本人以外には理解困難な言語）を呟いている不平紳士を眺める（対話するのではなく眺める）ような気分なのである。

今日では誰もが『パンセ』と呼ばれる一冊の書物として知っているキリスト教弁証論を書いた十七世紀フランスの思想家ブレーズ・パスカル、もつとも、書いたといつても、彼はその論証体系の構造を明示することなく、未完の草稿を幾綴りもの紙片のまま残して三十九歳の若さで死ななければならなかったのだが、そのことによつてかえつて、天才と天折との神話的結合ぶりを正当化しているかにみえるパスカルは、姉ジルベルトの回想によると、すでに幼少期から、「神童」にふさわしい孤独にして特権的な視線によつて、世界の諸々の相貌を鋭く解読していたらしい。

蓮實重彦 『反∥日本語論』ちくま学芸文庫、2009年、p.9。強調部は蓮實。

『パスカルにさからつて』のこの長大な書き出しの一文は、そのあとのコンテクストに照らしても、「姉の証言によればパスカルは幼少期から天才的に世界を解読していた」以上の機能を有していない。なのに何故、このようにあつちこつちに言を撒き散らさずにおかないのか。これが

「命題」(真か否か)ではなく「表現」、「文学」(美しい・カッコいい・正しいか否か)を指向するものだからである。ことばに芝居をさせている。これは蓮實の文体に特徴的である。私の性格なのか、不幸な国語教育ゆえなのか、残念ながら、私はここに「テキストの快樂」などは感じない。「論文」などでは絶対に真似をしてはならないマナーである。

「論」は言語がフラットであるべきだと私は思う。なんというのか、無味無臭を指向すべきということ。凝った「表現への指向」があると、ことばに身振りをさせてしまい、煩くてしようがないと私は感じてしまうのである。

譬えていえば何と言おうか。「鞆」とは何たるかを説明してくれるのだが、そのために指差された鞆の説明用実物が凝りに凝った装飾の施されたエルメスのブランド品であったりすると、これ幾らするんだろうかとか、この人お洒落だなあとか、そんなことばかり植え付けられてしまい、鞆の本質がどこかへ飛んでしまうような、譬えるならそういうことである。

そう、ここで起こっているのは「内容」と「形式」のすり替え・逆転である。鞆の「内容」を説明しているように見えるけれども、エルメス(鞆を説明するための「表現」)はその鞆を説明する「形式」のほずが、エルメスが使われることによつてそれ自体が意味を持ちはじめ、鞆の本質、「内容」が逆にその表現のための「形式」にとつて代わられてしまうのである。

でも蓮實の文体を巡る私の印象は、蓮實その人の個性に対するというよりもむしろ、学者随筆風評論一般に対する嫌悪といったほうがよいかも知れない。学者随筆風評論文体というのは、学者が学問を離れつつその学問に関わる専門用語を鏤め、「学問性にこだわらず」に詠嘆してみせたりする「文学的な」文章である。「正確」を志すように見えて本質から遠ざかることにしか奉仕しない——よつて知的な雰囲気醸成する——凝った冗長表現に満ちた晦渋な文体。

思うに、日本の有名な大学文学部先生の「有名」の根拠は、多くこのような学者随筆風評論の

文学性にあるのであって、その学問的成果ではない。日本の文学研究者の評論は「文学的」独言である。学問性を問うものではないから。その専門の文学分野の「香り」を伝える「文学臭さ」が特徴である。だから「知的」にして「孤高」の随筆になる。「さすがり！」と思わせる。ところが、学問的体系化への指向がないから、なにか本質とは別なものを掴ませられた、香り高い雰囲気に騙された気分になるのである。鞆の説明のために、凝りに凝ったブランド品を使っているに過ぎないのだ。

もちろん、そんな学者随筆風評論にも「文学的に」優れたものがないわけではない。森有正の『思索と経験をめぐる』(講談社学術文庫、1986年)などは私の愛読書のひとつである。私の友人の言語学者は、「森有正はデカルトやパスカルの学問的研究成果で日本の知を高めるのではなく、フランスの知的雰囲気をフランスから伝えるエッセイで人気を獲得した。『雰囲気』で勝負する日本の知識人の典型だ」と腐した。私は森有正の文章が好きなので、この批評に少し傷ついたのだが、しかし、この指摘は日本の西欧文化吸収における学者随筆風評論に現れた脆弱性の本質を突いている。この友人に私は教えられたのである。彼は上記の「文学性」を「雰囲気」と言っているわけであるが。

私にとって嫌悪すべきは蓮實重彦という著者の「文体」でしかない。本書には家族の何気ないことばをめぐる考察するくだりがたくさんある。そこには深い学識を有する観察の鋭い知識人の姿だけでなく、家族を愛しそのことばに注意深く耳を傾けるひとりの人間が浮かび上がっているのである。

Sept. 23, 2009.

川村カオリ 『Helter Skelter』

アマゾンから本が届く。勝見洋一『餞』、映画『終わってる』と、このところまたぞろポルノグラフィについてばかり書いているからか、妻から「またエロ本買ったの?!」と白眼の視線に晒された。違います。ロック歌手・川村カオリの自叙伝『Helter Skelter』。芸能人の本はおそらくはゴーストライターが感動的に纏め上げたものがほとんどなんだろうけど、また一方で「自伝」というものはその本性とていいことしか書かれていないわけなんだろうけど、それは別に構わない。書かれてあることから何が得られるかが問題である。

川村カオリは二〇〇九年に乳癌で亡くなり、いまや伝説的ロッカーになろうとしている。本書には、片方の乳房を切除した傷跡を晒し管が体に刺さった彼女の半身写真が掲載されていて、痛々しかった。しかし、それよりも、かねてからの私の関心は、彼女が日本人とロシア人の混血であるということだった。日露戦争にはじまり、第二次大戦時の満州侵攻（国際法違反）、それに続く日本人捕虜のシベリア抑留、北方領土問題、戦後の東西冷戦と、日本人の民族意識としてロシアは「伝統的敵国」となってしまった。ロシアに関係する日本人はすべからず冷たい目で見られて来た。私は自身がロシア文学を専攻する学生だったので（何かに付け「左翼」のように言われた）それがよくわかるし、その意味でロシアと関係する日本人について無関心ではおれないようになってしまった。そして、ロシア関係に関心をもつものだけが理解できる要素を、本書に認めることができたのである。

彼女はモスクワに生まれ、ソ連の日本人学校に六年間通った。ここでは、図書室で伝記シリーズを読むのが好きだったし、個性的な先生から太宰治の『人間失格』を勧められた、それほど平穏な（日本では珍しいくらい文化的な）日々だった。当時のソ連社会の彼女の素描もいい面、悪い面をきちんと見据えている。私は米原万里に感じたソ連育ちの日本人の冷静な視線を、川村に

も確かに認めたのである。

この頃のソ連はこんなふうに関国の製品などあまりなかったけれども、色とりどりのケーキやら果物、洋服や家具、必要な物は全て日本の十分の一の価格で手に入った。それに社会主義国はみんな平等（軍人やお役人は別ね）だったため、競争心や猜疑心がなく、人々の心も穏やかで豊かだった。知らない人でも喜んで家に招く、そんな国だった。〔…〕

今思うと母は一人でどんなに悲しい思い「私註——川村の母もまた日本人と結婚したことでソ連官憲から謂れない差別を受けたことがこの前にしるされている」をしたことだろう。国への不満や思想を唄や詩にして逮捕される国である。祖父や祖母も仕事場ではいいことだけではなかったという。私の知らない話もまだあるに違いない。あの頃はなぜロシア人がみんなウイソツキーという唄い手を愛すのかわからなかったが、最近では日本でも買うことができるようになり、聴き直してみてもその理由がわかった。みんな、笑顔の下には涙を隠していたのである。

ソ連には私服警察がいて、思想的危険分子とされる人はよく連れて行かれたらしい。だから不満があつてもみんなそれを言葉にできなかつた。ウイソツキーという人はそんな国民の心をギリギリの表現で唄っていた。見た目はアル・パチーノ、声はトム・ウエイツのような唄うたいだった。

川村カオリ 『Helter Skelter』宝島社、2005年、pp. 17-9。

ウイソツキーの名に出くわすとは思ってもしなかつたので、懐かしきで溜め息が出た。このシンガーソングライターはギター一本で弾き語りをするソ連時代の魂の詩人であり、一九八〇年

代のロシアを知る者にとつては、知らぬ者のない名前である。そしてウィソツキーをロシア人の「笑顔の下に隠した涙」に結びつける川村の感じ方に、私は数少ない同志を見つけたような感動を覚えたのである。

一九八二年に川村家が日本に移住してから、平穏だった川村カオリの人生は一変する。ロシア人のハーフであつたためか、日本の子供社会（それはすなわち大人社会の縮図である）のルールに適応出来ず、激烈なイジメに晒される。その契機をこう分析する。

クラスの中が細分化され、いくつかのチームがあり、みんなどこかに属さなくてはならないことを私はまるで知らなかった。教室の移動やら休み時間など、誘われるがままに付いていった。「…」なんとなく一緒に遊びながらも、これまでのような自然の中ではなく、ゲームに熱中したり、誰かの悪口を言ったり、男の子の話題ばかりだったりする遊び方に違和感を感じていた。ついこの前までトム・ソーヤーのような生活をしていただけだから無理はない。「…」少しでも違う意見を言うで一瞬で空気が凍るのを感じた。違う意見を言うことは許されないと気づくと、愛想よく付き合うことにすぐに疲れを感じ始めた。しかし疲れようが合わせるほかにない。「…」ところがその甲斐もむなしく、転校して数ヶ月でどうやら私はリーダーの機嫌を損ねてしまったらしい。あからさまにみんなの態度が変わり、無視されるようになった。「…」

まわりは、ああやられてる、という顔でただ遠くから見ただけだった。みんな先生の前では問題などないふりをするので、もちろん先生は気づかない。誰も助けてはくれない。六クラスもあるのに誰も何も言わない。

毎日隠される上履き。破かれる教科書、泣きたくなるような机の落書き、黒板に書かれた中傷。ロシアに帰れ。ブス。気持ち悪い。バカ。

川村死ぬ。

死んだ方がどんなに楽だったろう。

同書、pp. 26-7。

よくある話である。異質な人間が日本で自分を保って生きて行くのは至難の技なのである。Komu na Япония жить хорошо? (誰にニッポンはすみよいか?)。千葉という中途半端な「田舎」だからこんなことになる? 「先生は気づかない」——いよいよよくある話である。「イジメがあつた」という認識はありません」と生徒がイジメを苦に自殺してしまった学校の記者会見はいつもこうだ。一九八三年のソ連による大韓航空機撃墜事件のあとは、社会の授業中に教師にまで「この外道が!」と罵られた、とある。このように、集団主義的イジメは日本の「国民性」である。イジメているのに自分ではその感覚がない。この社会科教師も、ソ連の非道ぶりを許せないとの正義感を振りかざしているわけで、なんの罪悪感もないようだ。帰国子女は耐えるしかない。川村カオリは、その反動からか、その後万引きの常習犯になり、イキがって街を歩き、逆に弱いものイジメを始めるようになる。なんか彼女は学校環境ゆえに落ちて行く人間の典型だったようである。そんななかでパンク・ロックに出会い、彼女は救われる。「わけのわからない服を着た彼ら」私註——セックスピストルズ」は、ハーフである異端児の私と同じに見えた。でも胸張って堂々と自分のやりたいようにやっている強さを感じた。いじめられてもいいんだ。ケガしてもいいんだ。だってPUNKだもん。わけのわからない大義名分が私を守っていた」(p. 30)。

この自伝でもっとも感動的なのは、日本人とロシア人、イジメる側とイジメられる側、どちらにも属した「ハーフ」ならではの複眼的なものの方である。イジメる側にしか立ったことのない者は何も変わらないが、両方の立場に立った者は「人としてあるまじき行為をした場合、それ

は一生、自分に付いてまわる傷になる」(p.33)との深い認識に至ること、罪を自覚することができ、その間で引き裂かれた果てに「私は自分にふるさとが二つあることに感謝」(p.223)できるといふこと。これこそが、あらゆる尊敬すべき日露関係知識人に共通する属性なのである。日本人がロシア人を憎んでいる激しい緊張感ゆえにこそ行き着くことのできるバランス感覚だと思ふ。彼女はソ連で成長した方が文化的にも人間的にもおそらくずっと幸福だったろうに、閉鎖的で他人の顔色を窺わないと生きて行かない日本という劣悪国に帰って来てしまったばかりに不幸になった。しかし、日本に来て日本人とロシア人の両方の血筋を見つめなければ「川村カオリ」は成らなかつたに違いない。

Dec. 30, 2011.

森茉莉 『ベスト・オブ・ドツキリチャンネル』

森茉莉の『ベスト・オブ・ドツキリチャンネル』(ちくま文庫、1994年)を読む。本書は、一九〇三年生まれの女流作家による一九七九〜一九八五年の芸能エッセイである。森茉莉は、「あの」大作家・森鷗外の長女であり、……と、ま、こういう「親の七光り」的紋切型が必ず付いて回る不幸な作家である。そして結論から言ってしまうば、本書はその不幸がよくわかる本である。「これがあの森鷗外大先生の娘さん、——いや、もう婆さんなんだけど、——の本？」てなもんや。

この本の面白さは皮膚感覚に基づく悪口にある。ここまで己の好き嫌いを徹底し、齒に衣着せず芸能人の悪口を堂々と書く人がいるものだろうか、という驚きだけがじつに新鮮なのである。つまるところ「あいつの顔がキライ」ということを何百頁も滔々と書くことの出来るスゴさ。

本書はきわめて「難解」な本である。何を言っているのか、俺は一行も理解できなかつた。いや、述べられている俳優、芸人、歌手がどうも誉められている、貶されているというのだけはわかるのだけれども、でもどうして？、そういう評が何を（例えば、近年の舞台演劇の特徴とか）意味しているの？、何のために（たとえば、時代劇にこれこれの要素はそれ自体の質的低下を招くことを示したいため、とか）その評が必要なの？、などといった要素がまったく示されず、ただ誉められている、貶されているだけだからである。読みを総合しようとする意志がことごとく裏切られるからである。森茉莉の「皮膚感覚」というしかないのである。要するに「あいつの顔がキライ」という生理の叙述なのである。

タモリが私との対談を望んでいるそう。多分、私の年を知っているからだろう。いかに彼が臆面なしでも私が出たばかりの若くて綺麗な小説家（女）だったら、あれだけ気持ちの悪い顔だと書かれていけば、私の前に出て来る勇気があるわけない。タモリの顔が何故気持ち悪いかについてこの際明確書いておく。人間は誰でも顔の皮膚の下に皮下脂肪があるが、タモリの顔の皮下脂肪はひどく黄色くて、普通の人間の皮下脂肪を練りに練って詰めたようなところがある。顔の皮はかなり厚いものにも係らず、その練った皮下脂肪がよく透き徹って見えるのだ。なんともいえぬ感じなので私は、彼の顔が画面に出るや、スイッチを切り換える。

森茉莉 『ベスト・オブ・ドッキリチャンネル』ちくま文庫、1994年、p.167。

これが小説のような芸術的散文ではなく評論文のような何かを相手に理解させたいテキストであると仮定する場合、こんな難解な文章を俺は読んだことがない。何を何のために書いているのか、どうしてそんなことが言えるのか、皆目わからない。そして、昔の作家の特徴である長大なパラグラフが、そうした共有困難な感覚的「エクリチュール」(フランス文学者の好きな、わけのわからない、和臭ぶんぶんの言葉を使わせていただきますが)で満たされているのである。

小説テキストと認知できるならば、この言説は「練った皮下脂肪」を「醜い顔」に結びつけることで顔の身体感覚表現ともいべき印象を「創造する」エクリチュールになるんだらうけれども、ここではタモリという現実的表象が先に出て、書き手の「皮膚感覚」しかインプットされない。強いてここに価値感情のエクリチュールを見出そうとすると、「じつはアンタ、タモリが好きなのね」、ということになるのだろうか？ このように「醜い」という表現が「じつは美しい」という意味に化学反応を起こしてくれないと、「文学」じゃねえよな、と。でも、このあからさまな文章からでは、それも無理がある。

モリマリさんの評言は徹頭徹尾この調子である。これを「毒舌」という人があるかも知れない。違う。毒舌とは皆が薄々思っていることをぐざりと言うことの謂いである。モリマリさんの悪口は皆どころか彼女だけの皮膚感覚的空想なのだ。気持ちいいくらいである。も一つ行ってみよう。

チェリツシユの二人は、白石かずことの対談でも言い、かずこも「そうね」と言ったし、前にも一度書いたと思うが、いくら男は柔しいのがよくて、女は可哀しいのがいいと言ったって、チェリツシユの男のいやな柔しさと、女の方のいやな可哀らしさは、なんともかんとはいえない、いやさである。

これがテキストの全部である。チェリツシュは、ご存知の方もおられようが、かつて人気を博した男女二人組の歌手である。ま、歌手だって声の技以外に「見た目」も大切なんだけど、ここではその芸については一言も触れられず、理由のよくわからない「柔しさ」とか「可哀らしさ」が出て来たり、またなんで「いやな」それなのかも何も提示がない。これを読んで「なるほどわかった」という人がいたら、スゴい。俺には前衛現代詩のように難解である。

いや、エクリチュールとして読みとれることが一つある。「白石かずこも私のような人なのよ」ということである。つまり、ここで化学反応のムリヤリさせた結果出て来るのは、「じつは白石かずこもどうも理解を超えた人である」ということなんである。こういう悪口の書き方もあるのか！ おまけに、気難しい現代女流詩人の代表みたいな白石かずこと、『てんとう虫のサンバ』のチェリツシュとが、同じテキストに登場するなんざ、まさに前衛である。

この場合、チェリツシュの名が——巨匠・白石といつしよに言及されているからして——高められているのだろうか、それとも、白石が——芸能人ネタでいいの、わるいのブツブツ言っている役回りをさせられて——こきおろされているのだろうか？

では、解説者のお考えを聞いてみましょう。編者の中野翠氏によるものである。『たしかな好悪の精神』とのタイトル。ん？「たしかな」ってどういう意味だったっけ？ 上記のような前衛的難解さの謂いだっただろうか。よくわかりません。「好悪」はまさに「皮膚感覚」ということなんだろう。中野翠氏曰く——

また、当時の大平正芳首相をけなすのに、

「権勢の保持と利慾にしか頭が働かない人物で、顔と来たら又、農家のおやじで、(今夜は地主どんの家で酒と馳走が出るが、あまり早く行っても物欲しそうじゃから一寸遅れて行こうわい)」と言って出かける感じだ——と、こうである。私自身は大平

氏の器量に關していささか違った印象を持つているが、このくだりは、何度読んでも笑ってしまう。異論はあつても、この「悪態の芸術的完成度」には唸ってしまうのだ。

同書、p. 372。

中野氏はやはり前衛がわかる人らしい。「芸術的完成度」だつて？ 何でもつてそれを「計量」しているのだろうか。突飛な空想が面白いということらしいが、現実に存在している人間を捉まえて為したこんな空想的な物語のどこに「芸術」があるというのか。フィクションで「その感じ」の化学反応を讀者にまざまざと起こさせるのが芸術ではないのか。俺には週刊誌的低俗（有名人に対して空想を逞しゅうするのは低俗週刊誌のエクリチュールであるからして）としか思われないう大平正芳・人物像物語を、中野氏は何故に「芸術」と勘違いできるのか。

ま、「戯画」も芸術の一つではあるが、われわれの「大平正芳」の表象に一致しているのが絵のキャプションにある「大平正芳」という文字列に過ぎないとしたら、それは「戯画」だろうか？ 中野氏は、俺には理解不能の難解な文学がわかる、すばらしい読み手である。

俺には本書はその難解ゆえにこそいたく面白かった。週刊誌のゴシップを読む感じで面白かった。そしてこれを「芸術」だと評する文学の専門家がいることが、さらにいたく面白かった。つまり「皮膚感覚」を臆面なく書き散らすことのできる個性と、「芸術」精神とに心底驚かされたのである。俺なんかにはこんな難解な文章は、畏れ多くて、つまり、恥ずかしくて、とても書けないんだけど、森茉莉はどうしてそれをできるのか。

そこが本書のすごさである。ちよつと、容姿衰えた大年増女優が映画で大胆なヌードを披露してくれたときに覚えるような、「これ、どう受けとめたらイイの？」テキ驚き・わからなさ・前衛性がある。そう、最近の流行語でいえば、「ドンビキ」するくらいの。

「これがあの森鷗外大先生の娘さん、——いや、もう婆さんなんだけど、——の本？」——といま再び考えて、理解出来た。本書は『週刊新潮』に連載されたエッセイである。あの森鷗外大先生の「おフランス至上主義」的令嬢——いや、もう婆さんなんだけど——が、なんといかがわしい週刊誌にお書きになったらしいさまです。これが『ベスト・オブ・ドッキリチャンネル』のエクリチュールである。「低俗」もバックにある「権威」によつて前衛「芸術」に反転するところがあるというエクリチュール。

も一つ、俺のホンネとして言う、これこそ文化人の「老い」がもたらす臆面のなさだと思ふ。老人が死ぬ前に、他人のことを思いやることなく、いつペン（てゆうか、何百頁にもわたつて休むことなく）思いを吐き出しておきたい、ということだろう。老人とはそもそも短気で身勝手なワガママではないか（「老いて悠々たり」なんてウソである）。自分の感覚が世界の抱く表象だと思つて疑うことがない。つまり子供。古代ギリシアの俚諺に「老人は子供にかえる」というのがあるが、残念ながら至言である。

森茉莉は沢田研二、萩原健一、桃井かおりがお気に入りだったようである。俺も映画のなかのこの三人の味が好きである。忍者ハットリ君のファンでもあったらしい。ところで、ジュリー、ショーケンと来りや、松田優作についても、是非、モリマリさんの皮膚感覚の前衛評が聞きたかつたところである。パンと牛乳を飲み食いしながら女と性交できる、松田優作のあのぶつとんだ芸風が、俺は大好きなんである（「なんじゃこりゃー」なんかよりも遙かに）。お、これこそ森茉莉風、皮膚感覚の松田優作評か。

Post Scriptum

言わずともお察しだと思ふが、だから俺は森茉莉の『ドッキリチャンネル』が好きなのである。

この人、「元祖ブロガー」と言ってもよい。まったく根拠無しに好き勝手なことを言い捨てに出て来るブロガー。俺自身、大いに親近感を覚えるのである（とてもモリマリさんには適わないけれども）。でも、これで彼女は金を出版社から受け取っていたわけだ。と、ムズムズと怒りが込み上げて来るのは俺だけか。

Nov. 15, 2011.

内閣法制局 『基本法令用語』

仕事で契約書などの内容確認をしなければならないことがままある。また特許法などの条文を読まなければならないこともある。こういう事情で法令用語の基本を覚えさせられて来た。内閣法制局が『基本法令用語』というものを纏めていて、これが大きな指針になっている。これを見ると、法律に照らして判断しなければならぬ日本語文（契約書など。以下、仮に「法的文書」としておく）は、一種独特の文体をなしており、論理的正確性を担保するためにさまざまな「符牒」を決めていることがよくわかる。

たとえば、法的文書においては「場合」、「とき」、「時」は、厳格に使い分けることになっている。「場合」、「とき」は仮定的条件を示し、「時」は一定の時刻を示す。ここで、仮定的条件が二つある時、より大きな条件を「場合」で、小さい条件を「とき」で示すということになっている。「とき」と「時」は表記の違いでしかないのに、決定的な意味論的差異を付加されているわけで

ある。もうひとつ、「及び」、「並びに」、「又は」、「若しくは」といった接続詞も法的文書ではかなり厳格に用いられる。「A及びB若しくはC又はD」という記述は、「(A and B) or C) or D」という論理条件を規定しているのである。

しかしながら、こうした法的文書の用語・統辞法は、甲・乙で相互に確実な理解を共有するための工夫、ルールであつて、このあり方そのものはどんな文章にもついて回る意味論上の基本的属性・指向である。つまり『基本法令用語』は、措辞というものが、固定的意味を、本来的に、それそのものとして、もっているのではなく、本質的には「ある条件のもとでそれに付加した取り決めに学ばなければ現実の意味をなさない」ものであることを示して余りある。「文体」、「様式」とは、こういう統辞的・語彙的ルールを含む書記法の多様な統制の総体を、「文学的」あるいは「美学的」に表現したものである。

このルールとしての言語のあり方は「法的文書」特有の属性だと思ふ人があるかも知れない。私は違うと思う。文学をはじめとして、あらゆる言語行為は言葉の辞書的意味以外の意義を担わされている。「辞書的意味」というのは「製品の設計書」のようなもので、「実際の製品」である。実際使用の言葉においては、別途意義づけられた意味のほうがむしろインパクトが大きい。そして、別途の意義づけがある統制を有するとき「文体」とか「様式」というのである。

世の中には「文体」を作家の体臭のような「個性」だと思つている人が結構いる。「文は人なり」という言を無邪気に信じている人のこと。ま、「感性」は人の勝手ではある。私は違うと思う。「文体」とは感覚的個性などではなく、作家ないし時代の統辞・範列の言語的統制であつて、人間の顔のような特徴ではなく知的「ルール」なのである。

仮名遣い・表記について、「漢字で書ける物は何でも漢字で書けば意味が明らかに成るので正しい」などとしたり顔で言う人がある。歴史的仮名遣いこそが伝統でありそれを使用することが正

しい国語の在り方だと主張し、実践する人たちである。字音仮名遣いの煩わしさから逃れられるからこんな極付けをするわけである。「時」も「とき」も等価だと断言するような彼らは、シビアナ法的文書なんかに関わりのない学生さんみたいな暢気な人だろうと思われる。ま、人の勝手ではある。「勝手」というのは、「相手」ないし「公」に対する責任を意識しないで済む、ということである。唯我独尊。でも、世の中も、文学も、それで通用するほど甘くない。仮名遣い・表記もその背景にあるのは「ルール」であり、それゆえにこそ「時」と「とき」のようにある場合には万人に理解されるべき重大な意味論的差異を生み出すのである。

May 19, 2011.

吉岡実の散文集

『吉岡実散文抄——詩神が住まう場所』という本を丸善の棚で見つけ、思わず買い求めた。思潮社から「詩の森文庫」という新書版シリーズが出ているのを知った。

吉岡実は間違いなく戦後のもつとも重要な詩人のひとりである。私も学生時代に『僧侶』や『神秘的な時代の詩』を読んだ。猥雑でありながら硬質で、先鋭で、また「意味もなく」笑ってしまふようなおかしみもある。

四人の僧侶

庭園をそぞろ歩き

ときに黒い布を巻きあげる

棒の形

憎しみもなしに

若い女を叩く

こうもりが叫ぶまで

一人は食事をつくる

一人は罪人を探しにゆく

一人は自瀆

一人は女に殺される

詩『僧侶』より、『吉岡実詩集』思潮社、現代詩文庫14、1968年、p.23。

いかかわしい蘭のからまる少女たち
夜景をまわる夜警たち

その市松模様

暑い夏がくるまで

蛇行セレモニイ

黒くなるべき孔雀

白くなるべきポスター

いつ赤くなる？

詩『神秘的な時代の詩』より、吉岡実『神秘的な時代の詩』書肆山田、1976年、p.68。

『吉岡実散文抄』は、内容的には雑誌から乞われて書いたあんまり文学的でないエッセーがほとんどであり、私にはこの大詩人の秘密を解く鍵は残念ながら見い出せなかった。しかし、帝國陸軍の輜重兵だった彼の目に見えた満州の光景が『苦力』に形象していることや、西脇順三郎の詩に吉岡自身が登場していること、詩人が現代俳句に傾倒したこと、会社（筑摩書房）が倒産して職安に通ったこと、浅草のストリップ小屋に齧り付いていたことなど、たいへん興味深かった。現代詩はわからないという人がいる。確かに超現実的な形象があふれ、日常的リアリティに弛緩した精神にとつてはたわごちに過ぎないように思われる。でも、詩が「わかる」とはどういうことか。「そうだそうだ」、あるいは「あるある」と共感できること、もしくは「いいなあ」と感じられることだろうか。

吉岡の次の言説は、思うに、短い彼の詩精神の核心を突くものだ。そして、出来合いの感情や自然表象から自由になろうとする現代詩が、本質的に備える「わからなさ」の理由でもある。

詩は感情の吐露、自然への同化に向かって、水が低きにつくように、ながれてはならないのである。

吉岡実 『吉岡実散文抄——詩神が住まう場所』 思潮社、2006年、p.82。

現代詩「は」わからないという人は、おそらく、吉岡が言うとおり「水が低きにつくように、ながれ」ないと気が済まないか、詩や文学を食べ物かなにかと勘違いしている。思うに、絵画、映画、ひいては音楽さえをも、食べてその味について云々したがる。「このシーンは非現実的」、「この絵なんか気持ち悪い」、「ここの不協和音は耳障りだ」、とかなんとか。藝術作品を感覚的に「味わう」人たち。

そういう人たちは、評価の定まった作品についての他人の感じ方を鵜呑みにし、さらにそれを自分の感覚だと勘違いしているに過ぎないことも多い。その場合、古典、海外作品、新しい作品をまず自分の目で評価できない。よって「わからない」、「つまらない」、「こんなの文学ではない」に至る。もちろん、それも享受の仕方のひとつである。しかし、そういう出来合いの感じ方を超越した世界・次元があるのだ。

現代詩のある本質をロシアの文藝学者・ユーリイ・トウイニャーノフはうまく述べている。一九二九年に書かれた文章だ。

今日、詩について書くのは、詩を書くのとほぼひとしくむずかしい。われわれの時代の悪循環はこのようなものである。詩はますます少なくなり、実際、確実に存在しているのは、詩ではなく詩人たちなのである。

『過渡期の詩人たち』——『ロシア・フォルマリズム文学論集2』所収、せりか書房、1982年、p.267。

現代詩というものがその文法と言葉をそのつど組み立て直し、そして読者がこれを受け入れなければならなくなった——そういうことをこれは言っているのであり、書くことだけでなく読む

ことが真に創造的である時代の到来を告げているのだ。当然、自己の日常を越えて再度経験を組み立てなければ、理解できるわけがない。また理解できるとも限らない。

June 11, 2006.

鷺巣繁男詩集

少年は古代希臘に生まれた。ある日空から隕石が降るのを認め、海濱でその破片を拾ふ。その神秘的な手觸りに囚はれ續けて生涯を終へる。彼はビザンティンの正教司祭に轉生した。隕石を持ち續けてゐた。東羅馬帝國を歩き、露西亞帝國を歩き、野垂れ死んだ。彼は大正の日本に轉生した。關東大地震で母と弟を亡くしたとき隕石を懐にしまつてゐた。少年はその後、工場労働者として働き、長じて兵隊となつて中國江南を歩き、戦場でこの世の地獄を見た。捕虜として捕らへられた中國の詩人に邂逅し、中國人への友情の證に、軍囊に祕藏した隕石をそつと見せた……

これは詩人・鷺巣繁男(1915-1982)を思うとき俺の頭に飛来した物語。彼の古代の息吹に満ちた晦渋な詩集はまるで、この隕石のような秘蹟を秘めている。『定本鷺巣繁男詩集』1976年、国文社刊を再読。Даниил Васильевский(ダニール・ワシリースキー)の神秘の書。わが心の中のカテドラル。О КАФЕДРИИ НАОСЪТН ПУХН МОТ. Стихотворения. ТРЕТЬЯ КНИГА ДАНИИЛА В. 1967-1970。

鷺巣繁男の経歴は日本の多くの文学者とは異なっている。大学のアカデミズムとは無縁で、商業高校を卒業したあと工場で働き、志願して中国大陸での戦争に征き、戦後は北海道で開拓に従事した。そのかたわら古典ギリシア、ビザンティンに思いを馳せ、ギリシア語、ロシア語、教会スラヴ語、ヘブライ語、エトセトラエトセトラのことばと作品を独学で学び、詩人となった。中国大陸での思いを記した漢詩までも書いている。

邊塞風雲暗 戎衣又是新

蕭蕭連雨路 默默遠征人

懷昔抱愁夢 仰天感太玄

落花春又過 醪酒醉青春

『定本鷺巣繁男詩集』国文社、1976年、p.534。

この五言律詩は、孤平があつたり脚韻が一貫していなかったりと若干の瑕疵があるけれども、風雲凜とひろがる風格がある。蕭蕭タリ連雨ノ路、默默タリ遠征ノ人、昔ヲ懷ヒテ愁夢ヲ抱キ、天ヲ仰ギテ太玄ヲ感ズ。これは俺の読み下したところだが、見事な対句である。新たな戦闘のため軍服に袖を通しつつ暗澹たる玄空を眺める述懐だが、中国との戦争を闘いながらも漢詩を詠む日本人のイメージは、俺の究極の詩人像である。これは中国戦線で友人となった中国の詩人にそつと見せた隕石のひとつである。

俺はこの詩集を、大学二年のときに鷺巣繁男の訃報を聞いてから、しばらく探しまわつて、会社に入った一九八八年に神保町の古書店でやっと手に入れた。本書は日本の書物としては珍しく、目次が巻末にある。これがロシアの本に倣ったものということがわかるのは、俺のようなロシア文学の学徒だけだと思つたものである。

もう鶯巢繁男のような古代に嵌入する聲はいまの日本では聞かれなくなったと思われるにつけ、彼の詩をアポカリプスのような感覚で再読する今日この頃である。

July 18, 2017.

鈴木しづ子 『夏みかん酔っぱしいまさら純潔など』

本阿弥書店刊行の俳句雑誌『俳壇』に「まんが・天折俳人伝」という連載があり、二〇一七年三月号の題材は鈴木しづ子だった。村上護の原案、長谷部徹の作画である。

鈴木しづ子 (1919-不明) は「娼婦俳人」という異称をもって語られる。戦中・戦後の混沌とした時代背景のなかで、恋に破れた果てに米兵相手に体を売りながら、作句を続けた女流である。俳壇史のなかで異色の昏い輝きを放っている。

『俳壇』に彼女の伝記が掲載されたことと彼女の作風とを妻に教えてもらってはじめて、鈴木しづ子の名を知るところとなった。妻が会社蔵書から鈴木しづ子『夏みかん酔っぱしいまさら純潔など』（河出書房新社、2006年刊）を借りて来てくれた。書の題名は彼女の一句である。彼女が世に問うた二冊の句集『春雷』、『指環』を収録する。帯の椎名林檎の推薦文が眼を惹く。

俳句を詠む女は珍しくない。体を売る女は、同様に、珍しくない。ところが、この二つの珍しくない属性の集合が重なるところは、どうもエキセントリックらしい。

鈴木しづ子は、戦後まもない時代に性愛を詠う句集で当時かなりの評判をとった。そもそも売れない句集というジャンルにおいて、重版されたこと自体がそれを物語っている。そして現在では彼女の名は伝説的扱いを受けている。

スキヤングラスな文藝はただそれだけで読者を呼び寄せるところがあり、当時の彼女の名声もある意味でその性質が濃いと思われ、また彼女自身もそれを意図してフィクショナルな俳人像を作り上げたのではないかと考えられる。

何はともあれ、どういう句を残したかということ。次にあげるような、みちならぬ情事、性愛の透けて見える句が、鈴木しづ子の代表句としてしばしば引用される。

- 肉感に浸りひたるや熟れ石榴 (p.101)
まぐはひのしづかなるあめ居とりまく (p.105)
裸か身や股の血脈あをく引き (p.106)
情慾や乱雲とみにかたち変へ (p.106)
黒人と踊る手さきやさくら散る (p.116)
花の夜や異国の兵と指睦び (p.116)
菊白し得たる代償ふところに (p.117)
娼婦またよきか熟れたる柿食うぶ (p.117)
曇れけり人より貰ふ銭の額 (p.117)
葉の蔭にはづす耳環や汗ばみて (p.121)
夏みかん酔っぱしいまさら純潔など (p.138)

——鈴木しづ子『夏みかん酔っぱしいまさら純潔など』河出書房新社、2009年。

「乱雲とみにかたち変へ」という表現からもわかるとおり、抒情的主体は自ら乱脈を自覚していた。だが、「娼婦またよきか」であって、そこには倫理的後ろめたさなどはない。「いまさら純潔など」という昏い自嘲がほんのりと混じるが、女性らしい慎み、恥じらいはない。ましてや明るさもない。「葉の蔭にはづす耳環」とは、「あんた屋外でも客を取ったんですか」みたいなところがある。「熟れ石榴」などという女陰の比喩は、むしろグロテスクであって、間違いなく男性的視線によるものだ。

つまり、スキヤングラスなモチーフを扱うにおいて、女性の内面からというよりは、男性の外からの視線を感じるのである。頹廢の女性というよりは、どちらかというと職業男性の視線を感じる。「徹宵にのぞむ手袋はめにけり」——仕事で「徹宵にのぞむ」ときの、手の一瞬の動作に眼を留めるのは、職業人のリアリティだろう。実際、彼女は「みづから墮ち」る前は、戦中の若い女性としては極めて珍しく、工場の設計技師であった。この経歴が娼婦の乱倫に設計用具の硬質を加味している。

「炎天の葉智慧灼けり壕に佇つ」——終戦を迎えて宮城の「壕に佇つ」句の情景には、女性というよりはむしろ、鬨に敗れた兵士こそが相応しい。陛下の勅語に聴き入る一般的な女性像は、おそらくは正坐である。「防諜と貼られ氷室へつづく廊」——軍需工場の廊下に貼られた「防諜」(軍事機密保持)の注意喚起の張紙から日常が裂けてゆく、この痺れるような俳味は、とても女人の領域とは思われない。

女性的嫵媚のエロティシズムとともに、硬派な男性的視線によって支えられた俳味。設計図面を引く白皙の手(「徹宵にのぞむ手袋はめにけり」)が黒人米兵との愛欲の営みの手(「黒人と踊る手さきやさくら散る」)に入れ替わる、そういう目眩くダイナミズム。こうしたことこそが鈴

木しづ子の魅力だと思う。好きな句をあげておく。

- 夜半さめて障子の棧に匂ふあめ (p. 28)
朧かげる梅まろき手鏡ふところに (p. 29)
つゆぎむのみなぞこ草のゆるるのみ (p. 42)
防諜と貼られ氷室へつづく廊 (p. 49)
(昭和二十年八月十五日皇軍つひに降る)
炎天の葉智慧灼けり壕に佇つ (p. 51)
あきのあめ凶面のあやまりたださるる (p. 61)
菊活けし指もて消しぬ閨の燈を (p. 65)
徹宵にのぞむ手袋はめにけり (p. 73)
暖房のおよばぬ隅に着更へする (p. 73)
たんたんと降る月光げよ玻璃きづつく (p. 89)
凍蝶に躓きて日蔭を出でにけり (p. 132)
暦日やみづから堕ちて向日葵黄 (p. 143)

同書。

鈴木しづ子は、終戦直後の混乱のなかで二つの句集を出して、俳句だけが「この世の未練」と言い残して、忽然と姿を消した。

June 14, 2017.

ダンテ『神曲』、グレーヴィチ『中世文化のカテゴリ』

今日、二月十一日は紀元節。皇紀二千六百七十四年である。ダンテ・アリギエーリ『神曲 Divina Commedia』について。紀元節とはまったくもって無関係なのだが。

《Divina Commedia》はもともとただ単に《Commedia》喜曲という名だったらしい。地獄の暗澹たる絵ではじまり天に上る幸福感で結末を迎えるという意味で、終わりよければの古典的命名としての「喜劇」。それでも現代に生きるわれわれからすれば、この世の書かれた人間的ドラマは、どんなに悲惨であろうとも、全知全能の神にとっては喜劇のようなもの。そういう諧謔的ニュアンスで捉えてしまうところもあるのか？

「ここを過ぎて悲しみの市」とは太宰治の短編『道化の華』の書き出しで、これは『神曲』地獄篇第三曲の冒頭にある地獄の門の銘のひとつからの引用である。学生のところから熱心に読んで来たプーシキンにも、ダンテからの引用が数多く読み取れる。学生時代の私もその背景を「勉強」しなければならぬと思ひ、岩波文庫の古色蒼然とした山川丙三郎訳『神曲』を手に取った。なんとか読み通した。でも、ほとんど心に響いて来なかった。

その後、就職して十年間は電子計算機にこき使われ、労働基準法などおかまいなしの労働地獄に落とされ、身も心も削った。「文学」なんて贅沢の出来ない精神状態を突っ走り、読まなければならぬのは大型コンピュータや、UNIX、ネットワーク通信の技術書、システム工学書ばかりだった。ロシア語もフランス語もギリシア語も頭つかからスパーと抜け去って、代わりにアセンブラ、C/C++、PL/Iなどのコンピュータ言語や金の計算で頭を占有されるようになり、青春時代に形作られたと勝手に思っていたアイデンティティなど吹き飛んで、私はただの一介の Digital Labor に成り果てていた。○か¹の Digital Labor。

そんなとき心身ともに壊れて入院。医者から物珍しげな口調で「テーバーですな」の診断。肺

結核。で、川崎市武蔵小杉の大病院から東京都瀬田にある結核病棟に隔離されてしまった。長期欠勤のおかげで給料がゴミのような基本給しか出ないばかりか、保険やら何やらの諸処の天引きでマイナスとなり、逆に不足分を直ちに振り込めと会社の経理部から妻が催促される。会社というものに憎悪を覚えた。否、こんな事態でもきつちり源泉徴収しやがる国・自治体に心の底から憎悪を覚えた。この十年間はいったい何だったのか？

こんな古風な伝染病にやられたからには、当分娑婆には出られないと覚悟した。また文学書を手取るようになった。ふたたびロシア書の頁を繰るようになった。病床にノートPCを持ち込んで、ロシア語を扱うプログラミングを試みるようになった。ダンテの『神曲』を、今度は寿岳文章による新しい訳で読むことになった。

ひとの世の旅路のなかば、ふと気がつく、私はますますな道を見失い、暗い森に迷いこんでいた。

『ダンテ神曲』地獄篇、寿岳文章訳、集英社、1987年、p.9。

この冒頭は、西暦一三〇〇年というジュビレオの年、ダンテ三十五歳の境遇を表すとされている。「ほぼいまの俺と同じ歳」——当時の私はそう考えてしまった。ダンテは終末の時が近づくのをはしひしと感ずる時代背景のなかで「ますますな道」を見失っている己にはつと気がつく。いまやこの作品の象徴は他人事ではないと私は惹き付けられたのである。もちろん、私自身は世の中の流れに身を任せていたに過ぎず、「ますますな道」を見失ったなどという自覚なんてこれっぴかしもなかったんだだけ。

村松真理子は『謎と暗号で読み解くダンテ「神曲」』（角川書店、2013年）において、『神曲』のドラマの枠組みの照準を、ダンテ三十五歳の年ではなく、ジュビレオの年であるということに合

わせている。これはある意味で正しい。でも、三十五というのは男が成熟するとともに人生の重大な岐路に立たされる年齢であつてみれば、二〇世紀の終わりをほぼ同じ歳で迎える私には、抜き差しならない状況設定だと思われた。

アーロン・グレーヴィチは『中世文化のカテゴリー』において、次のように指摘している。

「中世においては」理想的な年齢とは三十五歳であつた。これはキリストが「自分の地上の生を終えようと望まれた」年齢であつた（これと関連したことであるが、当時のヨーロッパ人口の大半の平均年齢は研究者たちによつて三十五歳であつたと考えられている）。「∴」ダンテは古代や中世の権威の説に従つて、青年時代は二十五歳まで続き、成熟期は四十五歳で完了し、その後は老年期が始まると主張した。

アーロン・グレーヴィチ『中世文化のカテゴリー』川端香男里・栗原成郎訳、岩波書店、1992年、p.178。

さて。ダンテの『神曲』を手に取る読者は、お伽話を聴く子供のような素直な心持ちで読んでいるとすれば、主人公の地獄・煉獄・天国巡りの過程で様々な絵を見せつけられながら、誰しも、「俺ならどこに行く運命なのか」と考えてしまうのではなからうか。と、思う間もなく、地獄の入り口すぐのところ、次のくだりに出くわす。

頭を十重二十重に錯乱させた私は言う。「師よ、耳に聞こえてくるこの物音は何？

苦しさに耐えかねているらしいこれら群衆は誰？」

答えて、師は私に。「これこそ、恥もなく、誉もなく、凡々と世に生きた者たちの、情けない魂のみじめな姿。

神に逆らってもせず、さればとて忠順でもなく、ただ傍観していた天使たちの、卑劣な一隊もかれらにまじっている。

もろもろの天はかれらを追放する。天の美しさがそこなわれないために。そして

底深い地獄もかれらを受け入れぬ。邪悪の輩と比べてかれらが自負しないために。」

私は言う。「師よ、何に苦しめられてか、かれらはこうまでいたく嘆く？」答えて、

師。「手短にそのわけを君に話そう。」

これらの者は、死のうにも死ねない。またその盲目の生は、いといやしいゆえに、

他の身の上がみなうらやまれてならぬ。

かれらの聞こえが残ることを、この世は許さぬ。慈悲も正義もかれらをさげすむ。

われらも亦、かれらのことは口に上すまい。ただ見て過ぎよ。」

『ダンテ神曲』前掲書、p.32。

どうも俺の落とされるのはこのようである——病床にあつて仕事も出来ないばかりか家族を泣かせていた己の卑小さに打ちのめされていた私は、直感的にそのように想像したものである。だつて、これこそがフツのパンピー・一般人ではなからうか。己の不甲斐ない境遇ゆえに悪意をもつて世を眺めていないか？ そう、「恥もなく、誉もなく、凡々と世に生きた者たち」。「底深い地獄」にすら受け入れられない、要するに、蔑まれる、どうでもよい「いといやしい」者たち。「ただ見て過ぎよ」とは、堪える酷な草である。

これに続いて、ホメーロス、オヴィディウス、ホラティウスなどの、キリスト教徒でない古代の偉人たち（そこには導師であるヴェルギリウスも加えられるべき、もつとも尊敬すべき古代の藝術家たち）が、地獄の入り口すぐのリンボ（辺獄）に落とされているのを見る。洗礼を受けず

に死した子供たちもそこにいる。「恥もなく、誉もなく、凡々と世に生きた者たち」と比べると、罪としてはより重く深いとされているのだが、しかも彼らとすぐ隣り合わせにいるにもかかわらず、決定的に違う敬意に満ちた扱いである。罪の重さと尊敬・軽蔑の念とは、どうやら、西欧の（中世の）人々にとつては別物のようである。

『神曲』を再読して面白いと思つたのは地獄・煉獄・天国巡りの順番・シーケンスである。地獄をどんどん降りて行くに従つて出会う者たちの罪が深く極悪になり、ヴェルギリウスとダンテが地獄の最深部の魔王ルチフェルの胴体を伝うところで重力が逆転し、一転して煉獄を「上り」はじめる。ここで、なぜ地獄のいちばん深い、罪の極みの場所が煉獄の最下層との境目なのか。私はどうも理解できなかった。常識的には地獄の罪の浅いところが煉獄の下層との境界のように思われたからである。そのほうが罪の軽重の連続する空間のグラデーションとして自然ではないか。しかし、こういう地獄・煉獄の構造のおかげで、主人公が日常の地点から地獄の奈落の底に急激に落ちてゆき、そこから今度は反転して煉獄・天国へと急激に上昇してゆくダイナミックな構成が得られたのである。まるでジェットコースターで底の見えない気の遠くなる長大なレールを急降下し下方のGに押しつぶされそうになつたあと、今度は急激に上方へ跳ね上げられその真逆のGに胸が張り裂けそうになる、そういう感覚である。ダンテが始終感覚を失つて摔倒し、子供のようヴェルギリウスにしがみついている道行きの姿は、まさにジェットコースターに乗る人の「うわー」と叫び続けるのと同じ陶醉に見える。

この辺りの不思議な感覚を、村松はまったく共有してはいないようだった。この感覚を巡つて、中世人の内論を見事に説明してくれたのは、アロン・グレーヴィチだった。彼は次のように述べ、中世人のクロノトポス（時空間）における時間・空間のダイナミックな同一次元的認識を鋭く指摘した。

中世における表象の二元論的性格のために、世界は両極に分かれて対立するものの組み合わせにはつきりと分割されたが、この二元論はまたたがいに対立するこれらのカテゴリーを垂直の軸にそつてまとめあげていたのである——天上的なものは地上的なもの、神は地獄の主たる悪魔と対置され、上という概念は気高さ、純粹、善という概念と結びつけられ、他方、下という概念は下劣、粗野、不浄、悪というニュアンスを持つ。物質と精神、肉体と魂という対比もその内に上と下というアンチテーゼを内包している。空間的概念は宗教的・道徳的なものと分ち難く結びついている。天使が天から降りまた昇る夢をヤコブは見たが、このようなモチーフは中世的空間の基本的特徴である。この上昇・下降の観念を驚くべき力で描いているのがダンテである。物質と悪が地獄の下層部に集中させられ、精神と善が天国の高みを飾っているあの世の構造だけでなく、『神曲』に描かれているすべての動きが垂直化されている。地獄の深淵の絶壁や裂け目、罪業の重みによつて引かれて起きる肉体の落下、身ぶりと眼差し、そしてダンテの用いる語彙自体——これらすべてが《上》と《下》のカテゴリー、高尚なるものから卑しいものへの一方の極から他方の極への移行と注意を引きつける。

アーロン・グレーヴィチ、前掲書、p.101-2。

だがおそらく、最も力強く中世的時間認識を表現したのはダンテである。人間のはかない現世の「時」と永遠の対比、前者から後者への上昇——これが『神曲』の「空間的・時間的連続体」のあり方を決定している。人類の全歴史が『神曲』の中で共時的に現存している。時は止まり、そのすべて、現在、過去、未来は同時性の内にある。

アーロン・グレーヴィチ、同書、p.205。

Feb. 11, 2014.

私達を名付けてください *Nommez-nous...*

ラヴェルの室内歌曲『ステファヌ・マラルメの三つの詩』は私のもつとも愛するラヴェル作品のひとつである。弦楽四重奏、ピアノ、フルートとクラリネットによる音響が色彩感に充ちて官能的である。シェーンベルクの『月に憑かれたピエロ』、ストラヴィンスキイの『兵士の物語』と並んで、二〇世紀のモダンな室内歌曲の最高傑作といつてよい。

この作品の第二曲『徒な願ひ *Placet futile*』に、「私達を名付けてください *Nommez nous...*」なる詩句がある。マラルメ独特の難解さ、意味深長さがある。

私達を名付けてください……木苺の薫の高い笑ひ聲が、
慕ひ寄る人の懇願を喰ひちらし 恍惚として啼き喚き、
飼ひ馴らされた仔羊の群さながらになる あなた、

『マラルメ詩集』鈴木信太郎訳、岩波文庫、1963年、p.18。

あるものを名付ける行為は、それを他ならぬものとして認識するとともに、己の支配下におく（「飼ひ馴らされた仔羊の群さながらに」する）ような意味をもつ。家に籠りつきりで親とも社会ともコミュニケーションを断絶し、独り趣味に埋没して社会性を喪失する行動様式は、齋藤環に

よって「ひきこもり」と名付けられることよって始めて、これが悪魔の取り憑いたわけでも気が触れたわけでもなく、また個的現象でもない、社会的病理であると認識され、克服されるべき問題として「顔」をもちはじめたのである。

この曲を久しぶりに聴いて、「名付けること」の重みに考えが飛躍するとともに、千代崎秀雄著『聖書の名句・名言』（講談社現代新書、1987年）の一節を思い出した。人間の根源的な情念にも関わる、よい一節なので、少し長いけれども引用しておく。

《人が、生き物につける名は、みな、それが、その名となった》（創世記、二一9）
一人の若い女性が医師をおとずれた。妊娠中絶の合意を得るために――。

医師は反対したかったが、彼女は説得の余地がないほど決定的に中絶を決意しており、そのことについて悩んだ形跡もない。そこで医師は話題を転じて、もしかりに彼女がその子を生んだ場合、どんな名前をつけようかと思いかとたずねた。

気楽な話題として彼女はそれに応じ、男の子なら何、女の子なら何、と、あれこれ名を考えはじめたらしい。長い沈黙。その間、彼女の表情はあきらかに動揺を示した。ついに、^ッ「ありがとうございます。生みます」といった。

これは、パウル・トゥルニエ医師の著『なまえといのち』（小西・今枝訳 YMCA 同盟出版部）に記される一挿話である。

千代崎秀雄著『聖書の名句・名言』講談社現代新書、1987年、p.25。

禅は、この「名付けること」のもつ恐ろしさに向き合うことを、修行者に突きつける。この意味で、パウル・トゥルニエ医師の報告する感動的な逸話よりも、私にはさらに意味深長である。『無門関』第四十三則に首山竹篋（しゅざん・しつぺい）という公案がある。

無門は評して言う——竹篋「しつぺい——禅道場の指導者が使う、竹でできた法具」と呼べば触れるし、竹篋と呼ばなければ背く。有語であることもできない、無語であることもできない。さあ言え、言え。

秋月龍珉『無門関を読む』講談社学術文庫、2002年、p.47。

秋月龍珉によれば、「竹篋」を竹篋と呼ぶと「触れる」（ふれる、犯す、逆らう）というのは、「真如」（ありのまま）には、本来「名」はないと考えるからである。本来「名」のないものに「名」をつけてそれに執着して迷うのが衆生である。一方、「竹篋」は竹篋以外の何物でもなく、これを「金棒」などと呼ぶと「日常」は混乱する（「背く」）。じゃあどうすればいいのか。「さあ言え」と無門は詰め寄る。秋月は次のように解説している。

禅者「無門」は衆生が「日常」の中に埋没して似而非なる「平安」に眠り込んでいるのを目覚ませようとして、「日常」の底にひそむ「危機」を見せるために、修行者を「極限状態」に追い込むのです。「∴」我々一人一人が「即今なんと言ってもいけない」ところに立っていることに気づけというのです。「∴」こうした生死の「危機」に臨んで、逃げず逃げずごまかさず、それと真つ向四つに取り組んで、この実存の大問題にぶつかってゆくのが禅の道なのです。

同書、pp.48-9。

知識というものがこの「名」に通暁することではかない、となれば、そんなものは「知」ではないということも、これは教えているように思う。私は悟ったとはとても言えないけれども、この公案の意味は深い。

トマス・ハリス 『羊たちの沈黙』

週の堆積した疲れのため今日は昼過ぎまで寝ていた。トーストとコーヒーで食事を済ませ、屋根裏部屋で煙草を吸った。ジェット機、横須賀線列車の通過する遙かな低い唸り声、近所のひとの自転車のブレーキの軋みに混じって、どこからかクラリネットの音階練習が聞こえる。トマス・ハリスの『羊たちの沈黙』を読む。

この作品はジョーディ・フォスター、アンソニー・ホプキンス主演の映画で知るひとのほうが多いと思う。私もまず映画から入った。「それできみのなかで羊たちの声は鳴きやんだのかね」と皮肉に、しかし真摯に問うレクター博士と、FBI訓練生クラリス・スターリングとの対話にこそ見所のある、素晴らしい映画だった。『シックスセンス』とならんでここ十数年間の私の選ぶベスト映画のひとつである。

小説は、映画では省かれている登場人物のエピソードを描いている。植物人間となってしまう妻の横たわるベッドのそばで、クロフォードは本を読んでいる。いったいどんな本を読んでいるのか。私もなにかを分ち合いたいと、それがなにか興味を覚える。しかし、人知れぬ彼の苦しみと同様、それはわからない。小説のあとの記述から察するに、シエークスピアと同時代の英国詩人ジョン・ダンかも知れない。レクター博士はクロフォードへの手紙のなかでジョン・ダンの詩『熱病』の一節を引用している。

どんな火がこの世界を焼き払うか

論争を続ける諸学派は

次の事について考えるだけの知恵がない

彼女のこの熱がその火ではあるまいか、と

ジョン・ダン 『熱病』 トマス・ハリス 『羊たちの沈黙』 新潮文庫版、p.67。

このように、ひとにはそれぞれ密かな終末論がある。そのもとになる苦悩がある。それは誰にも理解されない。「論争を続ける諸学派」にもそれを慮る知恵はない。しかし詩人が小さな現実を手にとって代弁してくれることがある。レクター博士の風格とは、思うに、そういう人生の認識に支えられているのである。

主人公クラリスは己の不幸な育ち・田舎風情、周囲の男たちから受ける淫靡な視線・抑圧を克服したいと考えている。幼少期のトラウマを背負っているようにも思われる。そのような女性像は珍しくない。「羊たちの声」とは、そういう誰にも語れない生の密かな苦しみ、言葉に表せない社会的・ジェンダー的苦悩のことだろう。この作品はある意味で女性の受けるセクハラ視線からの解放の物語だと思う。「それできみのなかで羊たちの声は鳴きやんだのかね」——しかしおそらくそれは消えることはないのだろう。

「彼は願望する。事実、彼はきみが体現しているものを願望する。願望することが彼の性格なのだ。我々はそのようにして願望し始めるのだ、クラリス？ 我々は願望の対象となるものを捜し求めるのか？ よく考えて答えてもらいたい」

「そうではありません。私たちは、ただ……」

「捜し求めない。まさにその通りだ。我々は手始めに、毎日見ているものを願望する……」

さまざまな場所で猟奇的殺人を犯す犯人像を、レクター博士がクラリスに仄めかす、全篇においてもつとも緊迫した場面の対話である。人間はいつも近くで見ているものを欲する。『羊たちの沈黙』は、このようにシンプルな洞察から複雑な事件の契機を推論するレクター博士の知的相貌にこそおそろしい魅力のある物語であった。彼がバッハの愛好家であることに、気味の悪い強烈な共感に駆られたものである。

映画『羊たちの沈黙』は大ヒットした。日本にも犯罪プロファイリングをモチーフとする亜流がいくつも現われた。米倉涼子主演『交渉人』（テレビ朝日、2008年）、浅野温子主演『沙粧妙子——最後の事件』（フジテレビ、1995年）、織田裕二・小泉今日子主演『踊る大捜査線 THE MOVIE』（フジテレビ、1998年）などはそのようなものである。

これらのドラマは、豪華キャストでもありなかなか面白かったけれども、知的殺人者の性格においてその嗜好の異常性・猟奇性と知的エリート性ばかりが強調され、レクター博士の紳士としての彫りの深さ、クラリスの女性性の業への真摯さがまったく、まるで認められなかった。その点で『羊たちの沈黙』の浅はかな贗造品であることを露にしまっていた。

Nov. 1, 2008.

ジュリアン・グラツクの死

十二月二十二日、フランスの作家ジュリアン・グラツクが亡くなった。享年九十七歳。

大学時代、日影丈吉のエッセイのなかで彼の名を知った。その小説『アルゴールの城にて』を読んで、こんな魔法のような小説があるのだと驚愕した。日本語訳で読んでも、その煌めく想像力に圧倒されてしまった。爾来、目に留まったグラフィック作品を片っ端から手にいれて愛読してきた。少しでも原典の雰囲気を知りたいとの思いから、フランス語をろくに知らないのに、José Corti社から出ていた『Au château d'Argol』の原著を丸善で取り寄せて、八頁折をペーパーナイフで切りながら、仏語辞書を片手に読んだものである。

白水社版『アルゴールの城にて』（安藤元雄訳、1985年）の『水浴』の章から、私のなかんずく酷愛するくだりを、少し長大ではあるが、引用させていただく。果てしなく息の長い文に敵る、白昼夢のような想像力に、文章を読む快樂というものを知る。

三人は墓石の間で服を脱いだ。太陽が靄の中から湧き出してこの場面に照明の光を当てたのは、いままさにハイデガ、その輝くばかりの裸体を見せて、海の方へと、沙漠の牝馬よりもっと力強い、もっと柔らかい足どりで歩き出したときだった。長大な濡れた反映によつて形づくられたこのきらめく風景の中、たなびく靄、平になめらかな波、滑るような太陽の光線などがごとく水平に走っている中で、彼女は突如としてその垂直線の奇蹟によつて目を驚かせた。太陽に食いちぎられ、影という影が姿を消している砂浜の上に、彼女は無上の反映を走らせた。まるで水の上を歩いているように見えた。エルミニアンとアルペールが、力にあふれ、なめらかな暗い影をなしている彼女の背中や、重く垂れている彼女の髪にいつまでも目を走らせ、みごとなゆるやかさで動く彼女の両脚とともに胸を高鳴らせている前で、彼女は昇る太陽の円盤の上にくつきりと身を浮き出させ、太陽は彼女の足もとまで一面に液体の火の絨毯を流した。彼女は両腕を上げ、まるで生きた女人像柱カリアティードのように、両手で苦もなく天を支え

た。かつて見たこともない、心を奪うその優美さの満ち潮が、もうあと一瞬でも長く続いたら、その息づまるリズムに心臓の血管がごとごとく破れるのではないかとさえ思われた。そのとき、彼女は首をのけぞらせ、肩が繊細な柔らかい動きで持ち上がって、彼女の胸と腹とに飛び散る飛沫の冷たさが身のうちにこらえ切れないほどの快感を走らせたので、彼女の唇が思わずめくれ上がって歯を見せる——そして、見ている二人の驚いたことには、その一瞬、この刺戟的なシルエットから、一人の女の、いまにもこわれそうな取り乱した動作がほとぼり出た。

ジュリアン・グラック 『アルゴールの城にて』 安藤元雄訳、白水社、1985年、pp.97-8。強調部はグラック。

物語構造の根幹をなしているのは、人物の性格やプロットの描き込みというよりもむしろ、描写のビジョンそのものである。水平な海浜で垂直に腕を擡げて「天を支える」女人、その描写の細部そのものが縦横上下前後に発散する、幾何学的、化学的、光学的、その他もろもろのイメージの意味深さ。

この作家は私にとって別格の存在。何度でも、何度でも、舐めるような再読に耐える彼の作品には、その他、『半島』、『森のバルコニー／狭い水路』、『シルトの岸边』がある。グラック作品はいまや何故か書店ではなかなか手に入れることができなくなってしまった。プレミアの付きつつある古書を探すなり図書館で借りるなりして、ぜひとも読んでいたきたい。私の心から敬愛する作家（ホンモノの作家）は——グラックの存在を教えてください——皆故人になってしまった。

Dec. 26, 2007.

ジョルジュ・ロデンバック 『死都ブリュージュ』

国書刊行会がフランス世紀末文学叢書の一冊として一九八四年に刊行したジョルジュ・ロデンバック『死都ブリュージュ・霧の紡車』をほぼ三十年ぶりに再読した。この連休中アンリ・ド・レニエ『水都幻談』を読み、「都市空間の文学」に思いをはせたのにつけ、ロデンバック『死都ブリュージュ』も都市文学の代表じゃないかと思ひ、手に取って読みはじめた。この作品では、ブリュージュの風景写真が適宜テキストを飾り、作品イメージに視覚的膨らみをもたせている。

私が学生だった一九八〇年代は「世紀末」が大流行りだった。国書刊行会はその流行を体現していた出版社で、たいていにおいておどろで悪趣味な装丁・版面の怪奇・幻想文学書を、多数出版していた。この叢書もそのひとつ。ただし、本叢書は国書刊行会にしてはフランス装のちよつとお洒落な装丁であった。怪談やら夢物語の大好きな私は、このシリーズの本が出るとすぐ購入して読んだものだった。

『死都ブリュージュ』（1892年）を再読して、若かつたころの感想と、いまオヤジになつてからのそれとの、あまりの大きな差に驚いた。

三十年前は「死都」という言葉自体の世紀末ロマンティシズムにうつつとりとし、作品のなかに描かれた人気がない通り、川岸に沿ってひっそりと建ち並ぶ古家、水面のうち沈んだ錯綜する運河、信仰のクロノスが重苦しく堆積した禁欲的修道院、幽邃なる古い教会の鐘の声、などなどで、時間の止まった、活力のない、果てしなく静かな、古色蒼然たる都市イメージを否応なしに恍惚と思ひ描いて、ロマンを感じたものだった。「死都」たるブリュージュという都市に世紀末的頽廢の憧れを抱いたものである。ああ、ブリュージュに行つてみたい、と。

ところが、いまなら、現実に存在する都市に対して固定的・画一的な形容をなすことを、それ自体「ウソ臭い」とまず真つ先に考えてしまう。「死」というイメージを何にでもものべつ幕無しに

貼付けたがる世紀末的表象だと。「死都」はあくまで詩人の頭にこびり付いた「プログラム」に過ぎず、実際のブリュージュは東京やパリと大して変わりなく、静、暗、陰、鬱、澱、沈などの「死」のイメージとは対極をなす、活気に溢れた風景もゴロゴロ転がっているに違いないと。この作品のイメージのみを期待してブリュージュを訪れる青臭い旅行者は、まず間違いない落胆するだろうと。

理想的な美しい妻に先立たれた主人公・ユーグは、妻の死の悲しみを静かに包容してくれる古都ブリュージュで、妻の回想に静かに耽るばかりの生活をしている。そんなあるとき、妻に生き写しの美貌の踊子・ジャーヌが現われる。妻と寸違わぬ彼女の容姿に衝撃を受けたユーグは、妻の面影を追ってジャーヌを付け回し、彼女を劇団から身請けしてわがものにする。ところが、付き合いうちに趣味趣向、気品などにおいて、ジャーヌと妻との違いがいよいよ明瞭になって来る。ジャーヌはユーグの金だけが目当てのガサツな女だった。ジャーヌが妻の思い出の品々を踏みこむに及んでユーグは激昂し、妻の残した髪でジャーヌを思わず絞め殺してしまう。これが『死都ブリュージュ』の大まかなあらすじである。

この人間ドラマを彩るに、主人公の心象とブリュージュの古都の風景とが交感しあう描写は、奥ゆかしく、美しい。美貌の絶頂における妻の死、その回想のみに余生を費やそうとするユーグの姿は、現実に対する諦念のうちに理想美を己の心の奥深くで反芻する藝術家の自画像のようにも思われ、ロマンティックである。悲劇的結末を含め、若いころの私は陶然と読んだものだった。しかし。いまの私にはそのようなロマンティズム、センチメンタリズムはない。もちろん作品の死臭漂う病的な詩の頹廃美を楽しむことができるわけであるが、もう一方で、次なる、むしろ喜劇的ともいえる筋書きをも連想してしまうのである。題して『萌都アキバ』。

綾波レイの理想美に萌えるアニメオタクが、そのあらゆるキャラクターグッズを収集しては誰にも触れさせずそれらを愛でるばかりの生活をしている。レイみたいな女の子とエッチできたらなあ、と日々悶々としている。

あるとき彼は、アキバからの帰り、たまたま強引な客引きに引きずり込まれた神田のファッションヘルスで、レイのイメージにぴったりのコンパニオン・まゆ嬢に出逢い、その後夢中で通うようになる。仮に『新世紀エヴァンゲリオン』を実写化したら綾波レイ役として彼女こそ相応しいと確信した。声までレイとそっくりだったのだ。

彼はヘルス嬢に、お口のサービスなんかよりも、全裸での素股なんかよりも、レイの『エヴァ』名台詞を、エヴァ・メカ搭乗スーツでのレイのコスプレを要求しないでおれない。親から借りた——返すつもりもない——金を積み、なんとか拝み倒して、彼女と店外でも会えるようになる。

しかし、やはり、現実のヘルス嬢はウンコもオシッコもするし、お笑いバラエティテレビやジャニーズのファンだつたりもし、どうもお金をいちばん好んでいるらしく、綾波レイのキャラ・理想像からはほど遠いことがすぐさま明らかになる。ある時オタクは「レイちゃん、キミはエヴァのレイに雰囲気似てるんだけど、レイより口元がでかいし、おっぱいが垂れているし、んー」とついホンネを漏らしてしまう。

それにかつんと来たまゆは「何よ、このアニヲタ野郎！」と彼を罵り、オタクのもつとも大切にしているレイ激レア・キャラクターグッズを壊してしまう。オタクは怒りに駆られてまゆを絞め殺してしまう。

もちろんこのドラマは、主人公の心象とアキバの風景とが交感し合うかのような「萌えー」の描写で彩られている……。

ひたすら己の理想像にこだわり、現実の目の前にいる女の性格・心情・行動の内在的論理にはまったく関心がない——この作品構造の本質において、悲劇『死都ブリュージュ』と喜劇『萌都アキバ』とはどこも変わりが無い。

『死都ブリュージュ』ユージュの性格は、現在の私からすれば、自分のフィルターを通してのみ世界を眺めているという類型において、『萌都アキバ』オタクと同じに見えてしまう。ロデンバツク作品は、徹頭徹尾、ユージュないし語り手の視点からのみ進められ（老女中・バルブの傍系物語は別として）、ジャーヌの性格が画一的な踊子・娼婦の形象の域を出ず、二人の主要人物の性格的あるいは心理的な相剋ゆえの悲劇性を欠いている。

その意味で『死都ブリュージュ』は、ミハイル・バフチンの謂うところのポリフォニー的小説ではなく、「死都」という観念の支配する、単一の詩的フィルターに立脚する、モノフォニー的詩である。

かくして、齢五十の『死都ブリュージュ』再読は、神田ヘルス嬢の哀れな——というのも、綾波レイを想起させる見た目でしか判断されず、親兄弟がいることすら思い描いてもらえないまま、モノ（キャラクタージェッツ）以下の扱いで殺されるのだから——死とごつちやになってしまい、どつちらけに終わってしまった。ジャーヌ、まゆがかわいそう。

私の歳の取り方は間違ったのだろうか。

May 3, 2013.

ロラン・バルト『エクリチュールの零度』——あるのは *la petite mort*

la petite mort ということばをご存知だろうか。フランス語で *petit* は「小さな」、*mort* は「死」。つまり「小さな死」。これを含む仏文について「私はそのとき小さな死に浸っていた」という訳を読んだら、われわれはどう感じるだろうか。なにか哲学的な観照に、高尚な気分話者が取り憑かれていると思うのではないだろうか。

じつは *la petite mort* とは、フランス語の俗語で、セックスにおける絶頂感、あるいはその後の虚脱状態の謂いである。日本語の「イク」、「イッちゃった」という俗語とあまり変わりない。日本語も、一線を越えて別の世界へ達する意味で、*la petite mort* の捉え方と酷似している。

よって、先の小文の訳は「おれはイったあとのあの脱力感を覚えていた」くらいでないと意味不明ではなからうか。ところが、「イク」を「小さな死」と日本語に訳されることで、もとの意味が雲散霧消するのみならず、たんなる俗事が一気に詩的・哲学的なものに昇華する。フランス現代文学・批評の翻訳は、どうもこの *la petite mort* 直訳のようなものが多すぎるのではないかと私には思われる。これがあの難解さの一因ではないかと。

ロラン・バルト『エクリチュールの零度』の翻訳（森本和夫・林好雄訳註、ちくま学芸文庫、1999年）を読みなおして、なにかフランス批評の翻訳には、*la petite mort* を小さな死と訳すに類するボタンの掛け間違いがあるのではないかと忖度してしまふ。それほどに、まったく意味不明なんである。それでいて哲学的な観照と高尚な気分だけはなんとなく察知される。

私は先日、『表徴の帝国』を読み、感銘を受け、やはりロラン・バルトの批評眼は一流だと感じた。それで、いま再び新訳で『零度のエクリチュール』（かつて出ていた邦訳の題はこのように

名詞がひっくり返っていたはずである）を読み返せば、学生時代に投げ出したこの高名な書物からなにかを学ぶことが出来るのではないかと期待した。果たして無駄であった。翻訳文を、——恥ずかしながら——文字通り一行も理解できなかった。

訳者も普通に読んで理解できないこの書の難解さを知っているらしく、本書の頁分量の半分以上、つまり本文以上の頁数を訳註・解説に割いて大童である（よって、フランス語で読んでもどうも晦渋な書物らしいと知れる）。しかし、その訳註を読んでも、本文がなにを言わんとしているのか、またなぜそんな註が可能なのか、ひいてはその註自体すら本文と同様、不親切な符牒で説明してくれていて、まったくもってわからない（人名解説は別として）。

このわからなさの原因は、私の頭が悪いのか、翻訳が *la petite mort* 直訳ゆえなのか、ロラン・バルト自身の天邪鬼ぶりゆえなのか。判断できない。おそらく第一の要因が強いのだろう。でも第二の要因も相当疑わしいのである。そもそも「翻訳」なのだから、少なくとも日本語として意味が通るようになっていただけないものでしょうか。

こんな徹頭徹尾理解できない文章を書くことができるとは素晴らしい。称賛に値する（私は皮肉抜きで正直に言っているのだ）。眠れない夜に格好の道具になる。でも、この「翻訳」でバルトを理解した人がいるのだろうか。

「実際、同時代の著作家たちに共通の規則や慣習の集合体である《言語体（ラング）》や、作家の身体や過去の個人的神話から生じる《文体（スタイル）》とは独立した、文学の第三の形式的現実としての《エク・リ・チュール》は、その後のバルトによつて放棄されたかのようにみえる。」——これは、バルトではなく、翻訳者による解説の一部だ。これまた、訳文と変わらず、強調部分のような、わけのわからない符牒に満ちた日本語文を、なんの前置きなくして気軽に書いてくれるフランス文学者が（この解説を書いた本書の訳者のみならず）ゴマンといる。こういう、要

するに隠語だらけの文章を書くことのできる状態を「理解」だというのだろうか。

本書はおそらく、文学論ではなく、聖書やコーランの神妙な説話や仏教経典にも似た壮大なメタファーなのである。事実の観察、分析、その総合としての「論」ではなく、いきなり「悟り」が比喻をもって繰り広げられる「神話」である。威厳と象徴に満ちた語り口に対して、たくさんの方が研究者がまさに脚注だらけの本翻訳書のように、——親切にも——膨大な注釈を行う活動そのものに意味があるような。そしてまた、その注釈そのものが他ならぬメタファーになっているとはどういうことか。まるで、聖典の傍系としての「啓示文学」である。

こういう「論」にわれわれパンピーがこれら研究者と同じように付き合うのはやめたほうがよさそうである。なぜなら、どうもこれを「理解」しても、先に引用した日本のフランス文学者のようなわけのわからない啓示的比喻に満ちた文章を書くことにしか資しないようであるからだ。

本書のアマゾンの評価は最高点の五つ星である。その評もぜひ読んでみてください。比喻の素晴らしさを同じ比喻でもって称賛しているに過ぎない。比喻の連鎖は「論」ではない。

海外アニメのファンは、日本アニメ・オタクたちの使う「ツンデレ」、「ヤオイ」、「シヨタ」などの隠語について、自国語のことばで咀嚼した訳語を使わず（だから「定義されない」状態のまま）、日本語のまま流通させている。でもそれは、アニメ文化を彼らが自らの文化に受容し消化したというよりもむしろ、アニメ・オタク・ジャポネーを真似してその雰囲気を楽しんでいるに過ぎない。

本書において「アンガジェする」だの、「シニヤレする」だの、「シニフィエする」だの、フランス語がそのまま翻訳文に紛れ込んでいる姿は、この海外アニメ・オタクたちの楽しみ方とまさに同じである。日本語訳としてのあまりの支離滅裂さに、どうも雰囲気を楽しんでいるとしか私には「理解」しようがない。

ま、確かに、日本語として「理解」せずともその雰囲気や「真似」することはできそうである。

三島由紀夫の『金閣寺』は、かれの豊饒なる空虚としてのエクリチュールをもって

——それはほかでもない、文化という残酷な標章シニユの一系列にも近似した金色の楼閣を、

戦後覆されてしまった『語ランガイジュ・バルレられる言語』に偏在する虚無リアンとして描くことによつて——、

あたかも文学の小さな死プティット・モールを宣告したともいえよう。

これはいま私がテキストに「真似」してみただけである。何の意味もない。まあよい。文学者には暇人が多いものである。でも、*la petite mort* がただの「イク」なのに「小さな死」の形而上学的ニュアンスに読み替えられているとしたら、こんな滑稽はない。

もちろん、私にはフランス語原典とこの翻訳とを見比べて評価する能力がない。上記は私の頭の悪さを露呈しているに過ぎないかも知れない。わけのわからぬ翻訳を読んで、その内容とはまったく関係のない *la petite mort* がつい頭をよぎってしまった。まともな——つまり、翻訳文が日本語であることをまず第一に考える——フランス文学翻訳者の意見をぜひ聴いてみたい。

Post Scriptum

上記は『エクリチュールの零度』そのものについて何も書いていないので付記しておく。

本書は、書かれたものにある言語要素に対して、書き手個人や社会集団、歴史等に特有の価値観・情念・概念がどのように担わされているのか、文学・政治評論等におけるそうした諸相の姿を「エクリチュールの度数」で喻えたものである。「エクリチュール」という概念を広めた重要な書物のひとつである。そのおかげで——もちろん、符牒だらけの翻訳にも幻惑されて——、流

行に敏感なわが国のインテリ（フランス文学思想ヲタ）は、勝手気ままにまさしくお飾りで「エクリチュール」という語を使うようになってしまったている。

零度のエクリチュールというものが個人、社会集団、歴史の価値観・感じ方から絶対的に自由で抽象的・理想的な書記状態、書かれたものの在り方、と仮定するならば、じゃあ、十度の、百五十度の、等々のエクリチュールとは何か、それはどうしてそう「測れるのか」についての定式を、ロラン・バルトはどうして示さないのだろうか？「抒情詩は千々二千度の範囲にある」——例えば、こういうような理論（もちろんこのような一次スカラー的な単純なものにはなりそうもないのだけど）を導き出そうとしないで、「零度の」とはいつたいどういうことなのだろうか。科学的表現がそれこそただの「比喩」で終わってしまったている。

私は、まさにこうしたロラン・バルトの方法論にいたく不満であつて、それゆえに本書は「科学的」たろうとして果たせなかつた、文学理論の敗北の書である、と考へている。ま、おフランスの文学に無条件にひれ伏してしまう日本の読書家のなかで、私みたいなのは圧倒的少数派なんだろうけど。

再び Post Scriptum

翻訳の違いが衝撃を喰らわせてくれる例を、牧野剛『河合塾マキノ流！ 国語トレーニング』（講談社現代新書、2008年）が教えてくれた。ドイツ観念論哲学の代表であるヘーゲルの『精神現象学』について、牧野はあまりことばを費やさず、長谷川宏と金子武蔵の二つの訳を並べて見せる。さて、どちらの翻訳でヘーゲルとお付き合ひしたいだろうか……

最初に或は直接的に「我々」の問題であるところの「知」とは、それ自身直接的な知であるところの知、即ち直接的なもの、或は存在するものの知以外のものではありえない。

そこで「我々」のほうでもやはり同じように直接的な或は受け取る態度をとらなくてはならないから、現われてくるがままのこの知に少しも変更を加えてはならず、補足すること *Auffassen* から概念的理解 *Begreifen* を遠ざけなくてはならない。

金子武蔵訳。同書、p. 222。

まつきぎにわたしたちの目に飛びこんでくる知は、直接の知、直接目の前にあるものを知ること以外にはありえない。この知を前にして、わたしたちは、目の前の事態をそのまま受けとる以外にはなく、示された対象になんの変更も加えず、そこに概念をもちこんだりしてはならない。

長谷川宏訳。同書、p. 222。

Oct. 17, 2009.

後を回顧みたれば

ロト、ゾアルに至れる時日地の上に昇れり エホバ硫黄と火をエホバの所より即ち天よりソドムとゴモラに雨しめ 其邑と低地と其邑の居民および地に生ふるところの物を盡く滅ぼし給へり ロトの妻は後を回顧みたれば鹽の柱となりぬ。

『創世記』19章、23-26、罪と頽廢の街・ソドムとゴモラが神の劫火に滅び、ただロトの家族のみが神の救済に与るくだりである。引用は日本聖書協会による文語訳からのものである（『舊新約聖書』日本聖書協会、1991年、p.21）。

クライシスとそこからの救済というモチーフ。震災ゆえか、なにか心に迫るところがあり、読み返してみた（もちろん震災被災地はソドムでもゴモラでもない）。

ロトの妻は、後ろを振り返るなど天使から諭されていたにもかかわらず振り返ってしまい「鹽の柱」と化す。これが恐ろしい象徴として胸を打つ。「後ろ」とは過去を指すのだろうか。滅びて行くものに後ろ髪を引かれ、それゆえに己をも滅ぼす。私も振り返って己を滅ぼすクチだと思う。それにしても、この後ろを振り返ることで本意が遂げられないというモチーフは、オルフエウスとユーリデイケーの逸話にもあつて興味深い。

泉鏡花の怪異短編小説『黒壁』（明治二十七年）に「予も何となく後顧うしろくちき心地して」という表現が出て来る。「後ろ暗い」が「後ろを顧みるような」と等価の関係で捉えられている。「後ろ暗い」とは「氣掛かり、心配だ」のほかに「ふた心がある」という意味もある。つまり、心に覚悟がなく、信念に反する邪念があるの謂いである。神はロトの妻のそういう心の奥底を「振り返るな」との命により試したのかも知れない。

Волнце взыде надъ землею, лѣтъ же вниде въ сн-
гѣръ. И гдѣ ѡдожди на содомъ и гоморрѣ ждпелъ, и
огнь ѡ гдѣ съ небесѣ. И преврати грады сѣа, и всю
ѡкрѣстную страну, и вса живущыа во градѣхъ, и вса
прозвѣающаа ѡ земли. И ѡзрѣса жена сгѡ вспать,
и бысть столпъ сланъ.

БЫТІЕ ГЛАВА 19.: 1-26.

『創世記』のこのくだりを教会スラヴ語訳聖書でも読んでみた。「鹽の柱」は«Столпъ Салтъ»
「霜の柱」という訳になっている。拙作 OldSlav 教会スラヴ語 L^AT_EX パッケージ (OldSlav: An
extension of G^AL^AT_EX for Old Church Slavonic typesetting) を使って、組版してみた (p.191)。

Apr. 17, 2011.

人間トハヨク燃エルモノ

清明の雨の夜、Johann Sebastian Bach の «Das Musikalisches Opfer» BWV 1079 に針を落とす。
Gustav Leonhardt による 1974 年の SEON アナログ盤。スコアを眺めながら、あの幾何学的にし
てかつ謎めいた KONTRAPUNKT に耳を傾ける。少し妖しい気分になる。昨夜、色付きの奇妙
な夢を視たのである。

俺は、誰かに命を狙われ、追われる恐怖のなかで、共産党員の女と性交していた。女は激しい
吐息とともに、俺の眼を視て何かを訴えていた。「人間とは…よく…燃えるもの…」。

人間とは何か、と問われてどう答えるか。愛の存在である、こころをもつもの、理性的なるも
の、などなど、まっとうな人ならその類の答えを返すのではなからうか。

学生時代——一九八〇年代——の俺のある友人は「ヨクモエルモノ」と言った。彼は、こちら
を異界に誘い込むような雰囲気をもった男だった。彼はいつも不思議な女を連れていたもので
ある。女は共産党のシンパで、長い黒髪のぞつとするような白皙の美人だった。いつもダサイ紺

の adidas ウィンドブレーカーを着て、セブンスターを吸いながら、大学の学生集会でメガホンを持って意味不明なアジをがなり立てていた。

「ヨクモエルモノ」。欲情が萌すくらいに魅力を感じる謂いの「萌える」などという言葉は当時なかった。まさにそのまんまの「燃える」である。人間とはよく燃えるもの。「燃える」は激しい愛欲を露にすることの比喩としても定着しており、「人間とは激しく愛を表すもの」とも受け取れる。否、この友人の言はやはり、そのまんま、人間は発火すればぼーぼーと燃焼するものだ、という意味だ。

俺の友人にせよ、その共産党女にせよ、世の中にはよくわからない人がいるものである。その女のところに仮託して詠んだ歌をふと思いついた。

人間ハヨク燃ユルモノと云ふ背なの愛ほしと思ふ夜の哀しき

Apr. 18, 2017.

夢幻能・月に憑かれたピエロ

今夜、錦糸町のすみだトリフォニーホールで『夢幻能・月に憑かれたピエロ』を観て来た。能とシエーンベルクの室内歌曲とのコラボレーションという、個性的な舞台だった。オーストリア在住のソプラノ歌手・中嶋彰子さんのプロデュース、演出及びシユプレッヒシユティンメ。シテ・渡邊荀之介、笛・松田弘之、大鼓・飯島六之佐、地謡・佐野登／渡邊茂人／藪克徳、ヴァイオリ

ンとヴィオラ・坂本久仁雄、チェロ・大澤明、フルートとピッコロ・岡本えり子、クラリネット・鈴木生子、ピアノ・斎藤雅昭、指揮・ニルス・ムース。『ピエロ』演奏者はオーケストラ・アンサンブル金沢のメンバーである。

公演を観る前は、シェーンベルクの傑作を生で聴かれるのが楽しみだった。しかし、このパフォーマンスは、単なる室内歌曲の「演奏」ではなかった。ただ独りの登場人物による室内オペラと夢幻能との、パラレルワールド風音楽劇といった趣だった。強烈に魅了されたのである。

シェーンベルクの『ピエロ』のアルベール・ジローの詞そのものは、思うに、一九世紀のロマン主義的紋切型が世紀末的不安のなかで腐り果てたような頹廃でしかない。「目で飲む恍惚のワイン」、「純白の奇跡の薔薇」、「水晶の小瓶を照らす幻想の光にみちた月」、「蒼ざめた洗濯女」、「蒼ざめた血」、「苦悩の聖母」、「太陽を覆う黒い巨大な蛾」、「血のしたたる残酷な聖餐」、「瘡せ細つた娼婦」、「三日月の白刃」、「聖なる十字架としての詩」、エトセトラ、エトセトラ、は、そのようなわかり切った、ゴシックロマンスの道具立てのような「あ、あれか」式の、陳腐といつてもよいモチーフ、イメージである。陳腐化した頹廃つてちよつと滑稽ではないか？ とはいえ、いまや紋切型になつてしまったからこそ、私は江戸川乱歩と同様こういう「古典的」乱脈・紊乱をそれそのものとして酷愛しているのだけだ。

ところが、そこに、もの言わぬ月の美女、嫉妬に我知らず般若と化す狂女、老いさらばえて打ち捨てられる老姥、という三態の夢幻能・靈物のキャラクターが対置されると、ほとんど無関係な表現様式なのに——このパラレルワールドの接点は花と小袖のみが媒介になつて——『ピエロ』の頹廃的主人公が、日本的「狂」で異化されたような、独特の象徴的心理劇の主体として観る者に迫り来るように思われたのだった。月に見蕩れるピエロの狂気は月の精のような異界の美女への思慕と繋がり、絞首台の娼婦にピエロの抱く恐怖は般若の憎しみと嫉妬への戦慄に変じ、

ピエロの望郷のノスタルジーは老いのために捨てられる運命にあるかつての絶世の美女の懐旧の情と交感する。月の美女が落とした薔薇を、ピエロが老姥に捧げようとする。こうしたメタ・フィクションが心憎かった。女の激情を秘めた一生を夢幻能という象徴的パラレルワールドとして『ピエロ』に裁ち入れることで、ピエロは恋をしたのだという新しいストーリーが生まれたのだ。かくしてシェーンベルクの『ピエロ』を夢幻的室内オペラとして楽しむことができたのである。

舞台（こういう言い方が相応しい）ではシェーンベルクの音楽と能楽の笛・鼓・謡が交互に行するちよつと冒険的な演出があつた。『ピエロ』のフルートと能楽の和笛とが呼び交すくんだり、は圧巻だつた。和笛の心の強さ・気の鋭さがフルートと対照されると、身に、魂に、沁み入るようであつた。西欧人で日本の楽器のなかで尺八に惚れ込む人は多いが、このパフォーマンスを観たら、能楽の笛に魅せられるに違いないと確信した。

今夜の舞台に大いに満足した。このDVDが発売され記録されることを心から願うところである。それにしても、これは金沢、高岡に続く東京公演である。まず金沢から、そして演奏者がオーケストラ・アンサンブル金沢の団員、というところが極めて意味深長である。金沢という地がいかに文化レベルの高い都市であるかを雄弁に物語っている。シェーンベルクの室内歌曲を取り上げること自体が商業的に無謀なのだ。しかも、大いなる藝術的実験を投下した出し物である。ある意味で東京よりも文化的に自由でかつ成熟しているようである。『ピエロ』の演奏も正確、艶やかで惚れ惚れした。この楽団の武満徹も絶品なのでぜひフォローしてみたい。

考えてみたら、昨年十一月に武満徹室内楽を聴いて以来、一年以上コンサートホールに足を運んでいなかった。近所のミュージザ川崎コンサートホールが震災による天上崩落の修復工事のため未だに再開できていないからか。私もどうもこのところ心に余裕がないようである。そこに十一月の末、なんと中嶋彰子さんその人がシェーンベルクの『ピエロ』に関する私のブログを読んで、

メールでこのコンサートに誘ってくれたのである。十一月の霧と菊の彼方から声を聴いた気分になった。ブツブツ独り言・戯言ばかり書き連ねていても、ごくごくたまに、こういう身に余る幸せなことも起きるものである。

Dec. 10, 2012.

マイスキイのバツハ無伴奏チェロ組曲

ミツシャ・マイスキイの演奏によるバツハの無伴奏チェロ組曲を本当に久しぶりに聴いた。私は第二番と第五番が好きである。この曲の演奏はいくつも名演がある。私はムスチスラフ・ロストロポーヴィチ、ピエール・フルニエ、ミツシャ・マイスキイの盤がお気に入りである。なかでもマイスキイ盤には、ある特別な思い出がまつわりついている。

一九八五年の春先、ソ連の最高権力者・共産党書記長コンスタンチン・チエルネンコが亡くなった。テレビを持たず新聞も購読できない貧乏学生であった私は、そのニュースを知らずにいた（おまけにネットニュースなどなかった時代だ。いま当たり前のインターネット利用は当時まだ大学研究者だけの特権であった）。札幌のまだまだ凍てつく寒い下宿で、ロシアの文藝学者・文学史家ボリス・トマシェフスキイの詩論集『詩について』を読んでいた。コーヒーをドリップする間に、NHK-FMを点けた。

バッハの無伴奏チェロ組曲が流れていた。私は直感でこれはミツシャ・マイスキイの出たばかりの盤だとわかった。正確に言えば、そう直感しただけで、いまからすればただの思い込みだったかも知れない。

一曲が終わったら、別の組曲が開始された。なにかおかしい。D)なりアナウンサーなりの語りがなく、曲の演奏だけが延々と続く。なんの説明もない。すぐに、私は誰か要人が亡くなったのだと悟った。ソ連では権力者が亡くなるとクラシック音楽をひたすらラジオで流すという話を思い出したのだ。

そうか、書記長が死んだのだ。え、なんで？ 就任してまだ間もないじゃないか、本当か？ でも、果たしてそれは正しい判断だった。しばらくしてニュースがはじまり、チエルネンコ死去が報じられたのである。

異常な気分になり、トマシエフスキイどころではなくなったのを鮮明に覚えている。いま思うと、NHKはそういう放送局だったのだとへんな感銘を覚える。国際的最重要人物が亡くなろうと、このような放送は現在ではしないのではないだろうか。NHKにロシアの伝統を知る者がいたのだろう。それに合わせて哀悼の意を表したのだろう。「不可解」が国際情勢の緊張感を異様に高めるということが身に沁みた。「臨時ニュースを申し上げます」なんかより、観念させるような感じがあった。

ソ連共産党書記長の死を告げるマイスキイのバッハ。もうひとつ強烈なのは、ミツシャ・マイスキイがソ連官憲によって投獄された経験を持つ、ユダヤ系亡命ロシア人であったこと。そんなマイスキイの演奏でソ連の権力者の死を哀悼するなんて、NHKは端倪すべからざる意図を秘めた放送局だと感心したものである。そして、こういう歴史的カイロス、新時代の黎明の伴奏にはやはりバッハが相応しいと。チエルネンコを襲ったゴルバチョフはやがてソ連を解体させてしま

い、冷戦は終局を迎えることになったのである。

Oct. 3, 2009.

Year 2038 Problem, UNIX Millenium Bug

UNIX 2038年問題というのがある。西暦2000年問題と同じような話である。伝統的なUNIXオペレーティングシステムは日付・時刻を32 bit 整数値で管理しており、1971年1月1日0時0分0秒をはじめりとして1秒毎に数値を1ずつ増加させる。これを前提としてそのときの時刻を計算している。ところがこの32 bit データが2038年1月19日3時14分07秒を過ぎると桁溢れし、なんと1901年12月13日20時45分52秒(UTC)にすつ飛んでしまうのだ。2038年問題とは、これに伴ってUNIXシステムでさまざまな不具合が出るであろう事態の総称である。

2038年なんてまだまだ先だと思う人がいるだろう。でももうこの問題は現実味を帯びはじめている。

私は会社で回覧されてくる他サイトの事故事例には必ず目を通すようにしているが、先日、HP-UX (ヒューレットパカード社のUNIX) の旧版を使っているサイトでシステム管理者ユーザがログインできなくなるといふ障害報告を読んだ。ユーザ管理項目に有効期限があり、それに9999日みたいな大きな数値を指定したら、有効期限日時が現在の9999日後、すなわち27年数ヶ月後となつて2038年1月19日を飛び越えて1901年から折り返してしまい、現時点で有効期限はす

に超過しているとシステムが判断したがゆえの障害だった。ヒューレットパッカド社の名誉のために付け加えておくと、HP-UX 最新版では2038年問題は訂正されている。

2038年問題は世間ではあんまり騒がれていないけれども、UNIXサーバに移行したミッションクリティカルなシステムが極めて多いだけに、これ以上にマズイことも起きる可能性がないわけではない。

西暦2000年問題は、多くのシステムが西暦を下₂桁で管理しているがゆえに2000年の判断を2000年と誤ってしまうことに起因した。その発現は予想が一筋縄ではなく、大陸間弾道弾が誤動作するかも知れないとか、ジェット機が操縦不能に陥るとか、大いに世間を騒がせた。おまけに西暦2000年は100でも400でも割り切れるので超特例的閏年であつたという事情が、計算機関係者の恐怖を煽り立てた。閏日を考慮しない誤つた日付計算をした結果、金や法的期限に絡むプログラム不良が発現することを想像すると、システム設計者として背筋が凍る。閏年を「₂」で割り切れ、₁₀₀で割り切れない年」とする単純なロジックを使うプログラマが実際にいたのである。ふつう₄₀₀年に一回のことを人生で突き詰めて考える人はまれである。関ヶ原の合戦以来のことが自分の人生に降り掛かつて来るなんて考える人はまれである。

計算機業界のことを知らない人には、西暦2000年問題の大騒ぎについて、2000年なんていずれ来るのがわかつているのになんでこんなバカな設計にしたんだろう、まったく呆れる、のようなことを他人事のようにホザク輩がゴマンといた。世の愚かな評論家ヅラ連中は皆、このような正論しか吐かない幸せ者である。倫理の悩みのない道徳家である。現象の内在的論理を辿るよりも前に、己の感じ方に満足してしまう人、進化の恩恵に無意識に浴する人の典型である。私の尊敬する米原万里も、どの本であつたか忘れたが、西暦2000年問題について同じような批判を書いていて、私は正直悲しくなつたことを思い出す。もちろん西暦1990年代に設計され、それな

りの期間使用される予定のシステムならば、2000年を考慮していないのはただのバカである。

しかし、当時問題になったのはコンピュータ黎明期から少しずつ改修されながら大規模化したシステムだからこそであった。共同体への影響がじつに大きい官庁システムがまさにこれにあたるからだ。私の顧客は、幸いにも、その事情を痛いほど知っており、2000年対応システム改修にケチケチしなかった。

そもそも、2000年で問題が出るのがおよそわかっているながら、なんでそういう設計になっていたのか。

コンピュータ機器の進化には、3年で性能が 2^3 倍になるという「ムーアの法則」と呼ばれる経験則がある。ここから、2011年から逆算して1970年代あたりに舞い戻ると、かつての計算機が現在と比べていかに貧相なものだったかが想像できるだろう。30年昔の計算機の性能はいまの 2^{10} [10 = 30 ÷ 3]分の1、逆にいうと同じもののお値段はいまの 2^{10} 倍。40年前なら 2^{13} 倍くらい [13 = 40 ÷ 3]。そう、その当時はメモリ256KBの一ヶ月の借料がサラリーマン大卒初任給を越えるくらい高価だった。磁気ディスクも同じ。

こういう超高価なりソースを使うとき、とにかくケチろうとするのは当然である。日付・時刻はどんな業務データの属性にも付いて回り、これを仮にshort整数(2 bytes)で年、月、日、時、分、秒 2^2 バイト使うとなると、データに占めるその割合はバカにならない。まさかと思う前に1970年ごろの 2^2 バイト、現在の価値に換算すれば 12×2^{13} (98,304)バイトがどれほど重いか考えてみるがよい。いま日付・時刻の格納に一個あたり 12×2^{13} (98,304)バイト使わせてもらいます、なんて顧客に言ったら、即刻「バカ」と言われクビである。昔、私の担当したシステムでは西暦を下 2^2 桁だけで管理し、数字 2^2 桁を4 bitsに入れて6 bytesに切詰めていた。理論的にはもつと切詰められるが、計算速度や十六進ダンプ時のわかり易さとの兼ね合いでこうしていたわけだ。それ

くらい記憶域が貴重だったのである。1970年代くらいのシステム設計者は、皆、計算理論の前に経済学に縛られていたのだと思う。物事は常にカネに縛られる。

UNIX 2038年問題についても、なんでたつた32 bitsで管理するなんてケチつたんだろうと思う人がいまならウヨウヨいるはずである。4 bytes = 32 bits というデータ構造は32 bit 計算機がもつとも高速に取り扱うことのできるものなのだ。でも、それを抜きにしても、1970年ごろのUNIX設計者は、2038年にはボクはもう生きていないと無意識に思つたはずだ。人生七十古来稀なり。そのころにはボクたちのような貧しい資源制約から解放された、もつと夢のようなオペレーティングシステムが動いているさ、と。つまり計算機の世界でも、老人の感慨同様、人生はあつと言う間に過ぎたわけである。

Mar. 23, 2011.

Windows 7発売・計算機言語のエクリチュール？

Windows 7が発売された。Windowsファンの皆さん、おめでとーうございます。

秋葉原のパソコン量販店では、夜中の〇時にカウントダウンセール・イベントが催され、平日深夜にもかかわらずたくさんの人が集まったとか（まあ、パソコン・オタク達なんだろうけど）。VistaがあまりにもひどいOSだったためか（私の感想ではありません）、かえってコンピュータ・オタクたちの期待感を刺激しているようである。とはいえ、Windows 95発売のときはこれ以上の大フィーバーであった。「Windows 知らぬ人から窓際族」ウィンドウズなる川柳が詠まれた時代である。

Windows 95 は、マルチタスクキングという装備を、IBM System 360 から 30 年以上、UNIX から 20 年以上も遅れて、やっと実装したに過ぎないにもかかわらず、パーソナル向けということから、さも画期的でもあるかのようにはやされ、その発売が一大事件として取り扱われた。「プリンタイプ」だとか、わけのわからない新コンピュータ用語が大流行りになった。「先買権のあるマルチタスク」ってどういうことか。タイムシェアリング・マルチタスクキング（古典的時分割多重処理方式）と何が違うのか。いまもってさっぱりわからない。マイクロソフトは、ごく当たり前の計算機ソフトウェア処理方式に対し別の比喩的英語を当てることで、なにかすごい発明をしたように見せるのがじつに巧妙なのである（どこかの文藝批評理論とそっくりなんである）。私もかつて Windows 95 が話題となったとき、顧客に自社 PC を売り込む際、マイクロソフトの尻馬に乗って「プリンタイプなマルチタスクが実現されている」と説明したことがある。大型汎用機運用のプロであったその顧客は「TSS（タイムシェアリング・システム）とどう違うの？」と正鵠を射た突っ込みをした。「言葉が違います」と私。一同大笑いしたことが懐かしい。確かに、「コンピュータの大衆化」ゆえに、遅ればせながら TCP/IP を実装した Windows 95 はインターネットを爆発的に普及させた。その功績は否めません。

今回も、Windows 7 の何がそんなにありがたいのか、私はさっぱりわからない。いま勉強中である（というより Windows サーバが 64 bit オンリーになるとき、何が起るかを死活問題として考えているといったほうがよい）。Windows 95 以降、私は計算機商売にありながら、私的には世の中に取り残された感が否めない。

でも全然気にならない。その時代の流れには利用者にとって何も新しいものがないからである（その間のソフトウェアの進化はことごとく開発者向けである）。ハードの進化はさておき、パーソナル計算機でできることはこの 20 年ほど、本質的には何も変わっていない。ソフトウェアとし

ては、そう、辞書の収録語数が増えたような進化である。Web、メールによるコミュニケーション・情報収集、ワープロ、スプレッドシート、プレゼンテーション、テキストエディタによる文書作成、息抜きのゲーム、画像・動画閲覧——これがほぼ不変のすべて。しかも、動画などの画像系アプリケーションは、利用者サイドからみると、従来の映画、写真集の品質の足下にも及ばない。オーディオ・アプリしかり。進化しているのは「作る」ためのものである。私の愛するHTMLアプリケーションも出版技術の後追いである。使う側の大半は少しも進化していないのである。怠惰で自己中心的な「教えて君」や、礼儀知らずの匿名2ちゃんねらーが蔓延って、むしろコンピュータ・リテラシーは退化しているといつてよい。

その一方で、パソコンの普及により、ソフトウェアのブラックボックスを甘受しつつ表層的な事象に意味や思想を見出したがる文科系コンピュータ・ユーザが増えたおかげで、HTMLの書き方のような些末なことにうるさい、真に滑稽な人々が増えつつある。HTMLはどのブラウザでも同じように表示されることが意図されているとして、そこでその設計の立場に従わないと、「HTMLの思想に反する」だの、「HTMLを使う資格がない」だのと言い出すようになりゴリストが増えつつある。パソコンの活用が何かしらしかつめらしいイデオロギーを纏いつつある。「そんな使い方は冒瀆だ」テキな。手段でしかない計算機技術の何かが、ロラン・バルトのいわゆる「エクリチュール」（ある時代や集団に特有の価値観・世界観に裏付けられた、表現・言語マナーの体系）になりつつあるのである。個人的な印象で言わせてもらえば、この種の「W3C命」の滑稽者は日本語の表記にも滅法うるさくて、「現代仮名遣いは伝統への冒瀆だ」みたいな文化人気取りが好きである。計算機とは「汎用的ソフトウェアを利用する」ためではなく、「自分の個別目的のためのソフトウェアを作る」ためのものだ、という原初的計算機観に取り憑かれてしまっている私にとっては、「しかるべき利用方法」なんてのは畢竟どうでもよい。

自分だけの課題は出回っているソフトでは解決できないことのほうが多い。例えば、あるロシア詩人の詩の脚韻パターンの正確な統計を調べたいといった特殊な要請が、独自研究をなす者にとっては課題の多くを占めている。特殊であるからこそ研究に値するのだ。そういうとき、自分でその調査のためのソフトウェアを「作る」しか解決の手立てがないのである。そして計算機はそのためにこそ無限の可能性を秘めているのである。そういう意味で、ソフトウェアの「利用」ではなく「開発」こそが計算機という機械の目的の核心だと私は考えている。ソフトウェアを「作る」ことなく既成の汎用ソフトウェアで満足していると、それでできる範囲で「作法」が成立することがある。私には、そんなのは己の通じた「手段」を神格化しているだけの自己満足に思われてしまうがよい。

思うに、そもそも「コンテンツ内容(目的)」と「HTML形式(手段)」をゴつちやにして、HTMLリゴリスト達は——HTMLが「高級」言語であるだけいつそう——なんともレベルが低い。原稿用紙の使い方がかりに執着する物書きと同じだからだ。「正しいHTML」、「HTMLの思想」、「HTMLの資格」云々。ホント、呆れる。いやはや、これをフェティシズムと呼ぼうしてなんと言うのであろう。だから「文科系」は「理科系」に嗤われるのである。

私は計算機言語の古典ギリシア語のようなアセンブラにはじまり、HTML、XMLなどの超高級言語に至るさまざまな計算機言語を学んで来た。その過程で機能実現以外にもそのプログラミング所作・癖そのものが一種の美学になる様も職場で何度も経験して来た。計算機言語にも日本語や英語のようないわゆる一般言語と同じような「文体」・「マナー」論議があることにほんとうに驚いたものである。計算機ハード技術の進化には、年で性能が10倍になるという「ムーアの法則」と呼ばれる経験則がある。この破滅的進化において計算機言語にまつわる考え方が、人類の一般言語(文字、表記、文法などなど)との関わり方の悠久の歴史をごく短期間でシミュレーショ

ンしているようで、極めて興味深い。「計算機言語のエクリチュール」とでも題して、何か面白い文化論ができそうな予感がある。

Oct. 22, 2009.

NOP命令——何もしない機械命令

大型汎用機(メインフレーム)の機械命令(マシン語)に「NOP命令」というのがある。私が1980年代末に計算機プログラミングを習いはじめた時、面食らったもののひとつである。これは要するに「何もしない」という命令(NOP = No Operation)なのである……。ドキュメント作成システムL^AT_EX(「ラテック」、「ラテフ」あるいは「レイテック」と読む。「ラテックス」じゃないよ。それじゃコンドームになっちゃう)を使う方は、同様に「何もしない」/relax命令をご存知のはずである。

「何もしない」命令なんてどうして必要なのだろうかと誰しも思うだろう。ところが、沈黙が文藝表現において意味をもつように、「何もしない」命令が素晴らしいトリックを実現する場合がある。計算機の世界でも、沈黙が時に雄弁に勝ることがある。

たとえば、アセンブラで書いたプログラムにおいてBC (Branch on Condition) 命令で条件分岐をする手続きがあり、通常はフラグレジスタの値によって分岐するわけだが、運用上の問題からその条件分岐をさせたくないことが起こったとしよう。そのような場合、実行時パッチ(パッ

チとはプログラム訂正コード。訂正したい部分だけのコードなのでパッチⅡ「継ぎ接ぎ」と呼ばれる。大型汎用機のオペレーティングシステムには、ディスク上のプログラムそのものを書き換えるのではなく、メモリにロードする時点でパッチを適用できる機能がある。アセンブラで書いたプログラムでないところな芸当はできない)で記憶装置にこのプログラムをロードイングする際に、BC命令をNOP命令で書き換えたりしたものである。これにより分岐命令が無効化され、いかなる条件においても次の命令以降が実行されるわけだ。

汎用機プログラミングのコードにはこれに類するトリックがゴマンとあった。先輩のプログラマをメンテナンステマした時のこと、意味不明のDS命令(Define Storage 領域確保命令)が書かれていて「これ何ですか」と訊いた。アセンブラは領域の制御をすべてプログラマの知性に委ねることがができる。アセンブルリストを解析すれば、記憶装置のどの位置にどのバイナリコードが配置されているかが正確に分かる。ローディングされた時、高速化の鍵を握るループ処理がきちんとプロセッサの超高速バイポーラ一次キャッシュに収納可能かを正確に設計することができる。記憶セグメントに余裕があると、プログラムの問題修正時にパッチをあてる領域を確保しておくことがある。こうしておくともメモリ配置に影響のある実行サイズを変えることなくプログラムに追加/修正コードを付加できるわけだ。先輩の領域確保命令の意図はそのようなものであった。

EFIXのrelaxについても一度定義したマクロ命令を無効化するのに利用でき、同じマクロ命令の意味を状況に応じて変更する使い方がある。もちろんそのほかに「何もしない」ことが逆説的に機能するいろんな局面がある。さあ、リラックスしてプログラムに魔法をお掛けしよう——EFIXの作者・クヌース教授の懐の深さが知れるというものである。

「何もしない」命令。これは計算機科学者による最高の諧謔だと私は思う。

July 26, 2007.

願い事には気をつけよう

「願い事には気をつけよう。本当になうかも知れないから——そんな西欧の言い伝えがあるそうである。

この箴言のキモは、計算機プログラミングを為す人にはよくわかる。己の望むものを正確に定義することがどれだけ難しいことか、自分が書いたとおりに、バカ正直に動いてくれるコンピュータ・プログラム・コードに何度も裏切られた人には、よくわかる。それは自分自身のバカさ加減に呆れることでもある。

どういうことなのかピンと来ない？ 次の米国製ジョークを読めばたちどころにわかります。

ある黒人のホームレスの前に、神様が立ち現れ、三つの願いをかなえてあげようと言った。ホームレスは迷うことなく、叫んだ。

「白くなりたい！ 女たちの話題の的になりたい！ いつも女の股ぐらにいたい！」
たちまち男の姿は跡形もなく消え失せ、路上には小指大の白いタンポンが転がっていた。

願い事には気をつけよう。本当になうかも知れないから。

Oct. 11, 2012.

III SLAVISTIKA——露文学

プーシキン『コロームナの家』

… Больше ничего

Не выйдем из рассказа моего.

…それ以上にも

俺の物語からしほり出せはしない

——プーシキン『コロームナの家』

ロシアの国民的詩人、アレクサンドル・プーシキンの作品に『コロームナの家』（1830年作品。原題：«Домик в Коломне»）という小さな物語詩がある。手元にあるソヴィエト科学アカデミー版全集でたった十一頁である。

プーシキンの作品は、抒情詩、韻文小説『エヴゲーニイ・オネーギン』を筆頭に、『青銅の騎士』（物語詩）、『ポリス・ゴドウノフ』、『モーツアルトとサリエリ』（詩劇）、『大尉の娘』（長編小説）、『スペードの女王』、『ベールキン物語』（短篇集）が有名で、日本で出版される翻訳では、これらを収録してほぼ代表作を網羅したことになっている。こうした作品集では『コロームナの家』が収録されることはまず想像できない。なぜなら、この作品は語られている物語があまりにくだらないものにみえるからだと察せられる。

しかしながら、『コロームナの家』は円熟したプーシキンの文学観が論争的に露になっている点、文学論の知的な展開、巧妙なパラレリズム、無名の登場人物のナンセンス性とで、私の好きな作品のひとつなのである。

『コロームナの家』は弱強五韻脚・オクターヴァ（イタリア詩起源オッターヴァ・リーマの八行詩節）構節法による厳格な詩形式に基づく物語詩である。ソネットの変種の十四行詩節を単位に物語を展開した『エヴゲーニイ・オネーギン』と同様の、詩的技術的制約に満ちた構成で、し

かも脚韻のヴァラエティが一詩節に三種類しか許されないという、詩という音韻的技巧のさらなる手かせ足かせを担った難しい形式である。

Четырестошный ямб мне надоед:	А	(*1)
Им пишет всякий. Мальчикам в забаву	б	
Пора б его оставить. Я хотел	А	
Давным-давно принятая за октаву.	б	
А в самом деле: я бы совладел	А	
С тройным созвучием. Пушусь на славу!	б	
Ведь рифмы запросто со мной живут;	С	
Две придут сами, третью приведут.	С	

Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. Т. IV

изд. 4-е. Л.: «Наука», 1977, с. 234.

四韻脚・弱強格には俺はもう飽きた。

どいつもこいつもこれで書きやがる。これそろそろガキのおなぐさみにでもしたらいいんじゃないか。俺はとうとうかねてからオクターヴァに手をつけたいと思っていた。

正直、俺だって三重韻（*2）くらいうまくこなせるだろう。評判とつてやるぞー！

脚韻と俺とは気安い仲なわけで

二つはひとりでにやつて来る。で、三つ目も連れて来られる。

*₁ 大文字は男性韻、小文字は女性韻を示す。脚韻詩句の最終音節に力点（アクセント）を有するものを男性韻、最終音節よりもひとつ手前に力点を有するものを女性韻という。

*₂ 三重韻：Ab-Ab-Abのように同韻脚の対が三重に押韻されること。

さて、このようなガチガチの厳格な詩形式にはめ込まれて、語られているのはなにか。

全四十詩節のうち最初の八詩節は、オクターヴァを採用する表明にはじまり、そこから詩語や詩の題材に関する論争的表明に割かれている。

まずは、詩語の問題。

А подбирать союзы да наречья;

Из межкой сволочи вербую рать.

Мне рифмы нужны; все готов сбережь я,

Хоть весь весь словарь; что слоп, то и сохдаст —

Все годны в строй: у нас ведь не парад.

Там же, с. 234.

で、接続詞やら副詞なんかも採用してやる。

チンピラを集めて部隊をリクルート。

俺には脚韻が要る。俺はなんでも大切に扱う、

辞書のどんなことばでもだ。詩の音節も兵卒と同じ、

全員隊伍に加えてやる。閱兵式をやるわけじゃねえんだから。

『コロムナの家』の語り手はここで「辞書のどんなことばでも」使うと宣言している。詩に使われる語彙は、伝統的にある範囲内に限定されるものである。日本文学においても、和歌は漢語を使うことは禁じられていた。だからこそやまとうただったのである。その伝統に根ざした連歌でも、やまとことばしか使われなかった。芭蕉の句「世にふるもさらに宗祇のやどりかな」は、連歌の大家・宗祇の名（漢語）を裁ち入れることで、連歌の世界とはことなる風雅・俳味を表現した。俳諧も詩語の拡張によって連歌から独立することになった。

チンピラだつて兵力という、詩の構成要素を軍隊に譬える比喻を展開し、最後にその隊列をどこに配備するかについて語る。次の詩節は、詩の題材、テーマの問題を述べているのである。

Скажу, рысак! Парнасский иноходец

Его не обогнал бы. Но Пегас

Стар, зуб уж нет. Им вырытый колодец

Иссох. Порог крапивою Парнас;

В отставке Феб живет, а хороводец

Старушек муз уж не прельщает нас.

И табор свой с классических вершинок

Перенесли мы на толкучий рынок.

Там же, с. 236.

俺はいま競走馬と言つた。パルナスの馬の側対歩じゃ
こゝろには追いつけやしない。もつとも、ペガサスも

老いぼれてもう齒もありやしない。蹄で打って湧き出た泉も

涸れ果てちまつた。パルナスも雑草ぼうぼう。

アポロンはご隠居。婆さんミュージズの輪舞も

もうどっ白けというもんだ。

ということ、俺たちは軍営を古典の山の頂点から

蚤の市の雑踏へと移したわけ。

ここで述べられていることは、パルナスに住まう古典主義的形象はもはや時代遅れで、「蚤の市の雑踏」、すなわち、一般大衆のうろつく場所こそが新しい文学の舞台であつて、そこにネタがあるということである。

このように『コロームナの家』の冒頭八詩節で詩の形式、素材、テーマを表明しているのだが、パラリズム変奏の妙味が利いている。つまり、「三重韻」から「動詞脚韻」が導かれ、チンピラによる部隊に譬えられ、その喩えが「八列隊列」、「部隊の統率者」||作者と変転し、一方で軍の縁から「馬車」の比喩が出たかと思うと「競走馬」になり、「パルナスの老いぼれペガサス」に変奏されて行く。

こうした、ひとつのテーマを、比喩のパラレルとして変化させながら展開していく手法は、プーシキンの得意とする手法だと思う。『エヴゲーニイ・オネーギン』第四章には、詩を書く人と読んで聞かせる人と詩の内容というテーマが、レンスキイ／オリガ／哀歌にはじまり「ヤズィコフ」、「口やかましい批評家」を巡って展開され、最後に「私が 私の夢と／韻律の工夫との成果を讀んで聞かすのは／わが青春の伴侶 年老いた／乳母だけだ」に変奏されていく構造は、幾何学的ですらある。

さて、残りの詩節で語られている「物語」はどのようなものか。要するに、「後家さんとその

一人娘が教会に行った。留守を預かる料理女のことと胸騒ぎを覚えた後家さんが家に帰ると、その料理女が髭を剃っていた」というだけの、ホント、他愛ないものである。そして語り手は最後に言う——「それ以上なにも／俺の物語からしぼり出せはしない」。つまり、ここでは、他愛ない些事以外の「意味」をなにも導出でき（「しぼり出せ」）ないのだ、ということを示威的に述べている。

文学に何を求めるか。高邁な思想か。社会問題の提起か。夢か。エンターテインメントか。端正な美学か。

『コロームナの家』が書かれたころのロシア、ひいてはヨーロッパの文学思潮には、古典主義とロマン主義の対立があつた。作家・詩人が新しい文学を求めた地殻変動期ともいえた。そして、古典主義にせよ、ロマン主義にせよ、歴史的栄光、英雄的所業、情熱的恋愛、宗教的敬虔、高い理想、深い思想、人生の教訓、高雅な趣味、鋭い風刺、機智に富んだユーモアといった、「意味」が求められていた。これはいまもあまり変わらないといえるかも知れない。読者は作品からなにか意味を「しぼり出」したいものだろう。『コロームナの家』は、「意味」を「しぼり出」したい当時の批評家から、「たんなる生活の此事」とクソミソに批判されたようである。

プーシキンの創作過程において、作品の主人公はどんどんその社会的地位・経済状況を下げた行つたという傾向がある。『ルスラーンとリュドミラ』のルスラーンの神話的・英雄的主人公（神話的形象、あるいは、愚かな一般大衆の上に立つ才能の持ち主・英雄的貴族）がどんどん零落して、『エヴゲーニイ・オネーギン』の落ちぶれた貴族オネーギンになり、『青銅の騎士』に至つては、地位も名誉もないエヴゲーニイⅡ一介の平民にまで落ちた。後者二作品では主人公の名がともにエヴゲーニイであるということが、その零落というテーマの連続性・一貫性を強調している。

これと軌を一にして、プーシキン作品の語彙も、伝統により聖化された高位の詩語からほとんどん俗語に下って行く。語彙の層が下がることはすなわちテーマも高踏・高尚・神話・歴史的事件から通俗・些事に下って行くことでもある。「詩的」な事柄から「散文的」なそれに移行することもである。「辞書のどんなことばでも使う」、パルナスから「蚤の市の雑踏」に兵隊を移す、というのはその表明なのである。

そしてプーシキンはこうした下への指向を、意識的・論争的に推し進めた。この背景には、ロシア独自の国民文学を巡る考察において、当時のロシアの文学趣向を決定づけたフランスかぶれの貴族趣味・古典主義への嫌悪、ナポレオン・バイロンの英雄礼賛とドイツ観念論に特徴付けられるロマン主義への懐疑によつて、ロシア民衆寓話やルネサンス文学（シェークスピア、ラブレール、ボツカチオ等々）の人間の生の充溢と、それを表現するための語彙・手法的自由への問題意識があつたと考えられる。

「女料理人マヴルーシャは、後家の一人娘と同衾するために実は男が女装し、後家を欺いていた姿だった」、というお笑い裏事情を想起させる他愛のない楽しい小話を語りながら、一方で、物語に適用するにきわめて困難な弱強五韻脚オクターヴァ詩節形式に敢えて則り、文学表現・内容・形式の問題を諧謔的に表現した点で、きわめて知的な作品である。女料理人が髭を剃るといふくだらない些事がなんとファンタスティックな絵であることか、と思えてしまう。

この作品は「詩」なのである。詩であるからこそ、次の「交番の裏手に」というような散文的な表現がことさら諧謔的に響いて、ちよつと吹き出してしまふ、そういう面白さがあるのである。

Теперь начнем. — Жила-была вдова,

Тому лет восемь, бедная старушка,

С одною дочерью. У Покрова

Стояла их смиренная лачужка
За самой будкой. Вижу как теперь
Светелку, три окна, крыльцо и дверь.

Там же, с. 236.

はじめるとするか。——むかしむかし、
八年ほど前のこと、貧乏な後家の婆さんが
一人娘と暮らしていた。ポクローフ教会通り、
交番の裏手に、二人のつつましいあばらが
あった。いまでも眼に見えるようだ、
明るい小部屋、三つの窓、階段と扉。

アンドレイ・シニャフスキイは、勇敢にも、プーシキンの本質は「軽さ」だと評した。俺なら
プーシキンの魅力は「俳味」だと評したい。「重い」思想性がロシア文学の属性だと勘違いして
いるドストエフスキイ一辺倒の日本人にはまずわからないかも知れない。

『コロムナの家』は冒頭にしろしたように文庫などの簡便な本としては読むことが出来ない。
河出書房新社から出ていた『プーシキン全集』第二巻に収録されているので、古書で取り寄せて
お読みいただきたい。

June 4, 2016.

タチヤーナとペテルブルク

プーシキンの「Евгений Онегин — роман в стихах」『エヴゲーニイ・オネーギン——韻文小説』は発表当初から筋の不自然さを指摘されてきた。そのひとつの例として、女主人公・タチヤーナは第二章でロシアの素朴な田舎貴族の娘、見た目も十人並みの陰気な娘として登場し、第五章では貴族というよりは農民の心性に近い精神性を備えた娘として描かれるのに、第八章でいきなり、ペテルブルクの社交界に君臨する、美貌の、最も洗練された貴族女性に変貌する。

もちろん、この変貌の内在論理として、彼女がフランス小説に心酔していたことから西欧の洗練された文化的素養を自然に身につけていたのだ、というような理解もできないことはない。しかし、フランス小説耽読のモチーフはむしろ、小説のフィルターを通して人生を把握する滑稽な姿として、プーシキンによつて徹頭徹尾皮肉な描かれ方をしていたわけで、このモチーフが肯定的に転換されるような解釈は説得力に欠ける。女性として成熟したのだという解釈はもつと恣意的である。

私自身、女主人公の性格描写にはちよつと無理があるのではと、この作品をはじめて読んだときに感じた。オネーギンとタチヤーナの関係が最後に逆転するような対照性に面白みを覚えたものだった。つまり、第三章でオネーギンが「きわめて立派に」タチヤーナの「子供のような」恋心を拒絶するのは対照的に、第八章で逆に「子供のように」タチヤーナに恋してしまったオネーギンを今度は彼女が退ける、というようなところだ。

しかし、「Медный всадник — петербургская повесть」『青銅の騎士——ペテルブルク物語』を丹念に読むことを通して、タチヤーナの変貌の内在論理がはつきりと理解できた。この作品は『エヴゲーニイ・オネーギン』完成後、1833年に書かれたもので、主人公の名が同じエヴゲーニイであることから、韻文小説における詩人の問題論を受け継ぐ作品であると想像がつく。

ここで、タチヤーナの姿は——どれだけ異様に思われようと——、ペテルブルクという都市の運命に交差したのである。

Прошло сто лет, и юный град,
Полночных стран краса и диво,
Из тьмы лесов, из топи баат
Вознесся пышно горделиво;
Где финский рыболов,
Печальный пасынок природы,
Один у низких берегов
Бросал в неведомые воды
Свой ветхий невод, ныне там
По оживленным берегам
Громады стройные теснятся
Дворцов и башен; корабли
Толпой со всех концов земли
К богатым пристаням стремятся;
В гранит одежаса Нева;
Мосты повисли над водами;
Темно-зелеными садами
Ее покрылись острова,
И перед младшею столицей

Померкла старая Москва,
Как перед новую царцей
Порфиносная вдова.

А. Пушкин «Медный всадник».

В кн.: Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 10-ти томах,
Том 4-й. Л.: «Наука», 1977, С. 274-275. курсив мой.

百年経った。若い都は
北方の国ぐにの精華として 驚異として
暗い森 しめった沼地のただなから
誇りかに壮麗の姿を現じた。
その昔 フィン族の漁夫
哀れを誘う自然の継子が
ただ一人ひくい岸边に立ち
古網をあてどもなしに水底へ
投げ入れていた所 そこにいまは
さんざめく河岸沿いに
宮殿・塔の壮大な建物が 整然と
すきまもなしに立ち並び 船どもは
群れをなして 世界の果てから
ゆたかな埠頭へ押し寄せてくる。

ネヴァ河は御影石の装い凝らし
水の上には数かずの橋が渡され

あまたの中州は

濃緑の苑におおわれ

かくて新しい都の前に

古都モスクワの光は薄れた

さながら新しい後の前の

大后のように。

プーシキン 『青銅の騎士』 木村彰一訳、
『プーシキン全集』 第二巻、河出書房新社、昭和四十七年、pp. 555-6。強調は引用者。

『青銅の騎士』の『序』のくだりである。貧しい漁民がほそぼそと暮らすばかりの暗い湿地だった土地が、世界で最も豊かで壮麗な都市に変貌したという。漁師の言及は元漁師だった使徒ペテロがおそらく念頭にあり、初期ペテルブルクは大帝ピョートルの都市だけではなく、使徒ペテロの都市というイメージを喚起する。

ここで「哀れを誘う自然の継子」の土地が、高貴で洗練された「新しい后」に変貌したと譬えられている。これは、まさにタチヤーナの変貌ぶりと言葉そのものとして相関関係にあるのである。タチヤーナの最初の描写には次のようなくだりがある。

Итак, она звалась Татьяной.

Ни красотою сестры своей,

Ни свежестью ее румяной
Не привлекла б она очей.

Дика, печальна, молчалива,
Как лань лесная боязлива,
Она в семье своей родной
Казалась девочкой чуждой.

А. Пушкин «Евгений Онегин», гл. 2, стр. XXV.

В кн.: Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 10-ти томах,
Том 5-й. Л.: «Наука», 1978, С. 40-41. курсив мой.

で 彼女の名はタチヤーナ。妹の
オリガとは打つて変わつて 彼女には人の目を惹く
器量もなければ ぼら色の
みずみずしさも見られない。
人づき悪く陰鬱で言葉少なく
森に棲む牝鹿のように臆病で
両親の家にいながら
よその娘みtainな工合であつた。

プーシキン 『エヴゲーニイ・オネーギン』第二章、XXXV節、木村彰一訳
前掲書、p. 77。強調は引用者。

見た目のぱつとしない、陰鬱な、しかも「両親の家にいながらよその娘みたいな」娘は、暗くみずぼらしい、「自然の継子」のイメージとまさに一致する。この野暮つたい娘が第八章においてペテルブルク社交界の美貌と教養を誇る女主人となる一大転換も、「新しい后」としてのペテルブルクに相応する。ペテルブルクの大きな変化が歴史的事実である以上まったく違和感を生じさせないくらいに、タチヤーナの変貌はプーシキンにとってなんの矛盾もなかったのである。それがロシアというものなのだ。

こうして、タチヤーナの運命がペテルブルクという都市の運命に変異したことは明らかである。「русская душа, / Сама не зная, почему」ころねはロシア娘でありながら／自分ではどういう訳かわからずに「いるタチヤーナのキャラクターには、ロシアの象徴のような意味が籠められていることを踏まえると、ペテルブルクという都市の表象にロシアそのものの歴史的・運命的問題論が担わされている、ということも容易に理解できる。

『エヴゲーニイ・オネーギン』におけるオネーギンとタチヤーナとの関係は、恋愛感情のすれ違いという人間的生の皮肉として現れた。『青銅の騎士』では、貴族からただの一介の民衆に落ちぶれたエヴゲーニイと、ペテルブルクという都市の担うロシアそのものの国家的表象との、葛藤に転化された、といえるのである。エヴゲーニイの社会的地位が一般人に格下げされ、一方でロシア的女主人公が国家的都市に格上げされ、『エヴゲーニイ・オネーギン』は『青銅の騎士』として、無名の個人と国家との悲劇的緊張に満ちた壮大な都市文学に昇華した、ということができるのである。

Nov. 9, 2014.

『オネーギン』 七章——読書追体験のモチーフ

「文は人なり」という言葉があつて、その文章に人となりが見られるという意味で用いられるようである。私は、これはウソだと思う。文章を読んでわかるのは、それを書いた人が、論理的思考の持ち主かどうか、言葉の使い方に習熟しているかどうか、程度のことであつて、人となり、人間性のありかを文章で判断するなんてできやしない。一方で、ある人の読書傾向は確かにその人の考え方や思想の相貌を知る指標になるように思われる。

プーシキンの韻文小説『エヴゲーニイ・オネーギン』第七章に、女主人公・タチヤーナが愛しいオネーギンの旅立ったあとの主人のいない書齋を訪れるくだりがある。フランス小説の耽読で精神を培われたタチヤーナは、それまでは、オネーギンという人物像に小説的主人公を思い浮かべ、当てはめ、文学的フィルターを通してのみ、オネーギンという人間の現実的姿を理解しようとしていた。それは、ある場合は「わが救世主」となり、またある場合は「悪魔」、「誘惑者」、夢のなかでのエロティックな悪魔的形象になる。

ところが、オネーギンの書齋で彼の蔵書を片っ端から読むという行為を通して、タチヤーナはオネーギンの精神的相貌をはつきりと理解するに至る。

かくてわがタチヤーナは

高圧的な運命が

恋せよと命じた男の正体が

ありがたや 今 は 次第に

はつきりとわかりはじめた。

あの悲しげなしかも危険な変わり者

天国かそうでなければ地獄が創った

あの天使 尊大ぶったあの悪魔

彼はいったい何者なのか？ 人真似か

取るに足らない幻か さてはまた

ハロルドのマントをつけたモスクワ人か

他人のむら気の注釈か

完備したはやり言葉の辞書なのか？……

結局あれはパロディなのではあるまいか？

プーシキン 『エヴゲーニイ・オネーギン』 木村彰一訳、講談社文芸文庫、1998年、p.300。

かくして、タチヤーナはオネーギンをチャイルド・ハロルドの「パロディ」だと結論づけた。プーシキンはここで、人物の読書傾向の追体験を通してその人の真実に到達するモチーフに訴えている。精神において人間をしかと理解するに、己の好む特定の書物のフィルターを通してではなく、相手の好むたくさんの書物の集積の様相に基づいている。偽りの文学的フィルターに眼が眩んでいた女主人公が、ここで、他者の文学読書の追体験によって人間理解の醒めた真実に至る。私には恐ろしい皮肉に思われる。プーシキンという作家の文学観・人間観察の鋭さを見る思いがする。

愛する人を理解するにその人の読んだ本を読む。これは極めて知的、精神的な行為であるが、面白いのは、ここでプーシキンがこのタチヤーナの行為の過程にエロスさえ添えているところである。つまり、それは愛の行為でもあるのだ。オネーギンの書齋を訪れたタチヤーナの描写を見よ

タチヤーナは自分の回りのあらゆるものに

感動の眸を向ける。

何もかも限りなく尊く思われ

あらゆるものが苦しみの半ばまじったよろこびで

疲れた魂をよみがえらせる。

同書、p.295。強調筆者。

「苦しみの半ばまじったよろこび」——これはエロティックな何かである。厳粛なもの、高尚なもの、詩的なものに、諧謔や猥褻や散文の要素をほんのりと加える——こういう複雑な筆致にこそ、私はプーシキンの人間理解への複眼的視線の確かさを感じてしまうのである。

June 23, 2013.

プーシキン 『青銅の騎士』

プーシキンの叙事詩『青銅の騎士』は、ペテルブルクに住む下級官吏がネヴァ河の氾濫のため恋人を失い、その後発狂してピョートル像に追われ野垂れ死ぬという物語である。『エヴゲーニイ・オネーギン』とともにプーシキンの、世界文学史上に残る傑作とされている。

作品の主人公エヴゲーニイ（『エヴゲーニイ・オネーギン』の主人公と同名である）は十四等官下級官吏。地位も名譽も金もないサラリーマンのような存在である。同時代を描きつつこのようないが一般人を主人公とすること自体が、叙事詩という高級なジャンル伝統からもロマン主義的流行からも大きく逸脱している。

エヴゲーニイは貧しい我が身を思つて眠ることができず、そして詩人のように溜め息をついた、とある。「詩人のように」という句のやるせない諧謔。こうした諧謔や、ピョートルの都を讚える明るい古典的詩行が融合しているにも拘らず、この作品を読むとその嚴肅性、悲劇性に、涙に咽ぶ思いを禁じえない。これは単に主人公が死に至るといふ単純なことによるのではない。

そこには、イエスの捕縛ののちその仲間であることを三度否認したペテロ、ごく普通の漁夫でしかなかったペテロが、イエスの存在と対峙した瞬間に、嚴肅で、悲劇的な全人類の高みに昇華していく、あの——アウエルバッハが指摘した——聖書の物語構造に似たものがあるからだと思ふ。ペテロとイエスの関係は、この作品ではエヴゲーニイと都市ペテルブルク（近代ロシアの建設者ピョートル大帝の象徴）なのではないか？

ペテロとイエスの関係以外にも、『青銅の騎士』はキリスト教モチーフが悲劇性を高めているように思われる。ネヴァ河の氾濫はノアの洪水を、ピョートル像はヨハネ黙示録に出てくる蒼ざめた馬に乗る死を、それぞれ連想させる。

『青銅の騎士』は、その後のゴーゴリ、ドストエフスキイの都市幻想あふれる文学的系譜のルーツだといってよいと思う。それがプーシキンの創作過程のなかでどのように形成されたのかは興味深いテーマである。これを解き明かす鍵のひとつは、エヴゲーニイを『エヴゲーニイ・オネーギン』におけるインテリジェントな貴族（セレブ）から、とりえない十四等官（パンピー）に貶めなければならなかった詩人の深い社会観・歴史観だと思う。ではそれはいったい何なのか。英

雄的な人物よりもただの一般人に深淵を見出す芸術観は何によってくるのか。

Apr. 5, 2008.

プーシキン 『青銅の騎士』 —— 震災を顧みて

東日本大震災のクライシスのあと、あまりにショッキングだったせいも、思うところがあり、ロシアの詩人、アレクサンドル・プーシキンが1833年秋に書いた叙事詩『青銅の騎士——ペテルブルク物語』——A. C. Пушкин «Медный всадник — Петербургская повесть»を再読した。本作品は、ソヴィエト科学アカデミー版プーシキン全集で、タイトル頁等のスカスカ頁を含めても、たった二頁しかない叙事詩である。朗読しても25、6分。なのに、恐るべき傑作として世界文学史上に輝いている。

題に『ペテルブルク物語』とあるように、いわゆる叙事詩とは距離をおいた新しいジャンルを作者は意図しているのではあるが、作品全体が四韻脚弱強格の韻文で書かれている。「詩」というものに「美辞麗句」や「型に嵌まった紋切型」のようなことしか連想しない現代の小説読みにはわからない、構造的ダイナミズムがあるのだ。

主人公・エヴゲーニイは、地位も金もない入庁三年目のペーペー公務員である。神に知恵と金を授けてもらってそれなりに独立と名誉を勝ち得て、恋人と結婚する、ささやかな家を設けて平和に暮らす、ともに老いてともに墓に入る、孫たちに弔ってもらう——彼の思いはそのようなものだった。

「結婚？ 俺が？ もちろんそれは重荷だ、でも俺は健康だし夜昼働くつもりだ。世の中にはバカで怠け者のくせに楽チン生活しているシアワセな奴がいるじゃねえか、いつたい何なんだ！」——エヴゲーニイのこの独り言、なんと身につまされることか。この叙事詩の主人公はまさにこのような善良な小市民である。

ところが、彼は、1824年2月にペテルブルクで発生したネヴァ河の大氾濫のために、恋人を失つてしまう。家屋が流され死体がごろごろ転がる氾濫の恐ろしい傷跡を目の当たりにした主人公は、発狂し、恐ろしい記憶に苛まれつつ、我が身を引きずるようなホームレス生活を送るようになる。

時が経ちある秋の夜——おそらくは1825年2月、デカブリスト蜂起失敗の直前だ——埠頭で寝ていると、雨と風の音のなかで呼び交わす哨兵の声で、突然あの洪水の日をまざまざと思い出す。気がつくと彼は元老院広場に佇んでいる。目の前にはピョートルの記念碑・青銅の騎士像。主人公は洪水の大量死を、このペテルブルクという都市を海辺に建設したピョートル大帝の幻影に結びつける。「この野郎、思い知らせてやる！」と悪口雑言を騎士像に浴びせる。

すると、ブロンズ像が恐ろしい形相で彼を睨みつけ、馬を駆って彼を追いかけてくる。主人公は逃げ回り、その果てに野たれ死ぬ。彼の死体は死んだ恋人の壊滅した家の敷居で発見され、無縁仏（ロシア語では「神のために」）として葬られる。

『青銅の騎士』の筋書きはこのようなものである。東日本大震災の津波の大惨事を見た者は、この作品の悲劇性を共有しないではおれないはずである。偕老同穴・孫に弔われるというささやかな夢が、洪水で壊滅した家という死に場所を恋人と共有し「神のために葬られる」姿に終わるといふあまりに残酷な皮肉——涙を禁じ得ない。

とはいえ一方で、エヴゲーニイがピョートルの幻影に天災の不幸の責めを負わせてしまう筋書

きは、内在的論理抜きにそれだけを単純に眺めると、震災の責任を菅総理あるいは政府に転嫁するようなただの短絡バカにしか見えないかも知れない。オマケに叙事詩の主人公というのは貴族階級のエリート的英雄こそが相応しかったのに、『青銅の騎士』では主人公は我々のようなどこにでもいるただのパンピー小市民であつて、いよいよ喜劇的バカに見えてもおかしくない。

しかし、天災発生の結果、原子力発電所で事故が起こり、このため多くの市民・家族の生活が破壊されたとなると、話は別である。ここには何か深遠な問題——エネルギー確保と核技術の維持という国家の論理と国民生活との調和という大問題——が立ち現れる。現在、日本人だけでなく世界中の人々が原発問題を議論している次第である。

よく読むと『青銅の騎士』でもエヴゲーニイと青銅の騎士像とのコンフリクトにおいてこれに類する国家権力の問題提起を読み取ることができる。わざわざ水はけの悪い海浜の沼沢地にピョートルが首都を建設した主たる理由は、スウェーデンという強国の目と鼻の先に軍事都市を設けることで敵国を威嚇する軍事目的だった——作品には「深淵の上に高く立ち、鉄の手綱を引きながら、ロシアの国を後脚だちに立たせた」との詩句がある。それゆえにこそ、この現代に読んでも、この作品の厳粛で悲劇的な物語性に唸らされるのである。

私は認識した、青銅の騎士は現代の原発であり、深淵の上に国を後脚で立たせるような危ういものであり、エヴゲーニイは現代の日本国民である、原発の恐怖に我を失って巷を彷徨するエヴゲーニイたちがいま東北地方に大量に出現しているに違いないと。

今回の再読で、私はいくつか発見をした。

●ヨハネ黙示録の神話的物語構造が認められること。ネヴァ河氾濫災害の発生はロシア暦 1824 年 2 月 1 日、つまりヨハネ黙示録に登場する大天使ミハイルの日の前日である、青銅の騎士は「蒼白い馬に乗る騎士」のイメージがある、等々。

- 『序』の漁師の言及は、ペテルブルク（「ピョートルの都市」）の旧世界は漁師であったペテロ（ロシア語でピョートル）の居住地であるという表象を、つまり聖書の神話構造を強調していること。
- 聖書の物語構造に立脚するがゆえにこそ、しがたないパンピー主人公がペテルブルクと対峙することを通して、イエスと関与したペテロのように、エーリツヒ・アウエルバッハが『ミメーシス』で謂うところの大きな「振子運動」を起こして、神的なまでの悲劇的昇華を果たすこと。
- 発狂したエヴゲーニーが青銅の騎士に追いかけられる筋書きには、秘密警察による監視・迫害の寓意が附加されていること。騎士像を囲む格子に顔を押し付けるエヴゲーニーの描写は、牢獄の鉄格子に囚われる政治犯の姿の寓意である。この作品にはスパイ小説のような魅力もあるのだ。
- エヴゲーニーの元老院広場での反抗と挫折にはデカブリスト蜂起が暗示されていること。元老院広場という場所と、エヴゲーニーが洪水発生で発狂してから一年後の秋という時とが、それを如実に示している。（これは様々な研究者も指摘するところだが）
- ペテルブルクという都市とエヴゲーニーの葛藤は『エヴゲーニー・オネーギン』八章におけるタチヤーナとオネーギンの葛藤の問題論の継承であること。タチヤーナはロシアの魂をもちながら継子のようにだと描写されているのに対し、ペテルブルクは自然の継子とあり、両者は同じ類型である。

などなどについて、かなりの確信が得られた。一部は前から考えていたことである。ここでグダグダそれらの論証を綴つてもしょうがない。きちんと文献学的に検証して論文の形にしたいと思ひ、いま参考文献を漁つている。そして、プーシキンというロシアの古典的作家の偉大さに、改めて恐れおののいているところである。いま私の流行語はYko regel（ウジョー・チビエー！）

この野郎、思い知らせてやる！)。ニュースで民主党政権の無様な不作為を見るたびにこれを発しているのである……。

July 6, 2011.

ブルガーコフ 『悪魔物語』

ミハイル・ブルガーコフ (1891-1940) の著作集、Э. Проффер 校訂、注解による M. A. Булгаков «Собрание сочинений» は、1980年代に米国 Ardis 社から刊行されたもの。この版は、本国ソヴィエトではこの二〇世紀の大作家の評価がまだ定まらず作品集も出ていなかった当時、数少ないブルガーコフ著作集だった。『犬の心臓』、『運命の卵』では、ソヴィエト当局の検閲事情で削除された部分を完全収録している。私は学生時代に爪に火をともし思いで金を工面してこれを購入した。思い入れのある書籍である。

«Дьяволиада» (ディアヴォリアード) 『悪魔物語』(1923年)を再読した。もちろん、ロシア語で読み通すだけの集中力を失ってしまったいま、気になる部分だけロシア語版を調べながら、岩波文庫・水野忠夫先生による邦訳で読み通したのである。

『悪魔物語』は、正当な理由なく解雇されたマッチ工場の事務員・コロトコフが、彼を解雇した謎の工場長・カリソネルを追いかけけるなかで、悪夢のような彷徨を強いられ、アイデンティティを喪失し、破滅する、そういう物語である。マッチ工場勤務にしがみついて平穩に一生を送りたいと願う主人公が給与未払いの憂き目に遇うところから人生を狂わせるさまを描く。

マッチ工場なのでマッチの現物支給。「いつまでくよくよしてもはじまらない。せいぜい、マッチ売りに精を出すでしょう」。ワイン貯蔵所に勤める隣の女も、給与が支払われず、現物支給のワインの前で途方に暮れている。コロトコフは彼女に「そんなマッチ、どうせ火がつかないんでしよう!」と腐され、売り物にするはずのマッチを次々に試し擦りしてムダにしてしまう。隣の女もワインを売ろうとしたが売れず、結局全部、実家に帰る置き土産としてコロトコフにタダで与えてしまう。

悪夢のような幻想的光景はすべて、このような、惨めにして失笑を催す、アホみたいな諧謔的境遇に触発されていて、身につまされてしまうのである。ソフトウェア開発をするオレが現物支給なんて事態になったらどうなるんだ? 「弊社・戸籍管理製品パッケージ媒体を給料相当の十セツトを現物支給するからこれでガマンして」——「ハア、そんな個人でもろてどうすんねん」つてなもんや。マッチ売りの少女なら喫煙コーナーあたりで出ばつていればいくらか売れるかも知れないが、戸籍管理ソフト売りのオヤジじゃなあ。

この作品はソヴェエト社会を諧謔的に描くものとして長らく当局から発禁処分が付されていた。全編、皮肉な笑いに満ちた、悪夢のような、グロテスクな、非現実的光景の連続である。いま読むと、ソヴェエト体制を批判し戯画化している、なんていう——よく言われて来た——つまらない解釈では、この恐怖は他人事になってしまふ。そうではなく、この物語を、現実が不条理に満ちていてあらゆることに違和感を覚えながらも、苦い笑いとともにもそこに踏み留まっている人間の、心の表象の「リアル」として受けとめるべきだろう。

思うに、われわれが親しい幻想譚のパターンとして、日常のなかでふと奇妙な状況にさらされた主人公がその奇妙に取り憑かれて日常から非日常に滑り出してしまふ、という構造を持つ作品が多い。幻想と日常との間の揺れ、振り運動にこそ人間精神の面白さがある。ところが、ブル

ガーコフにあつてはこの二項対立がない。世界はすべてグロテスクな光景だけで成り立っている。というか、日常が常規を逸したところでは幻想的世界こそが表象のリアルになつてしまつていゝ。こういう逆説はロシアにしか生まれえないように思われる。

July 15, 2012.

ロシアのエロティック詩集

ロシアのインターネットマガジンサイト Ozon からロシアのエロティック詩集が届いた。Эротические стихи Золотого и Серебряного века. М.: «Милена», 2006 (『金と銀の時代のエロティック詩』)。320頁のハードカバーだけど、200ルーブリ(為替時価約600円)しなかつたと思う。「金と銀の時代」とは、ロシア詩の二つの黄金期のことで、一九世紀第一三半期のプーシキンを代表とする金の時代と、一九世紀末から二〇世紀第一四半期にかけてロシア象徴派・アクメイスト・未来派が活躍した「ロシア・ルネサンス」(ピエール・パスカル)、銀の時代を指す。

詩人は常に色を好むものだし、ロシアの詩人も例外ではない。もつとも、プーシキンなどその最たる大詩人でも、数あるエロティック詩は全集に収録されず、ロシアではこのテの詩は秘めやかな取り扱いを受けている。日本と違い、出版を含め公的な場での“неприличие”(猥褻、無作法、indecency) に対し極めて厳しい。当然、書かれた当時は発禁ものだった。昔は西側の亡命ロシア系出版社がごくまれにロシアの古典ポルノ詩集成を刊行する程度だった。ソ連時代には絶対手に入らなかつたこの種の艶本も、いまはいくらでも出版されるようになった。

本書にはプーシキンを筆頭に、レールモントフ、バラティンスキイ、ネクラースフ、フェート、アンネンスキイ、ブリューソフ、ブローク、クズミン、マヤコフスキイ、エセーニン、ツヴェターエヴァなどなど、ロシアの巨星たちの淫靡な詩が集められている。ちよつと引用しようか、私の愚訳も付けて。

世界文学史上に燦然と輝くアレクサンドル・プーシキン Александр Пушкин の詩（こので「輝く」はプーシキンを修飾するものであつて、次のエロ詩そのものことではない……）。——

Час приходит настоящий,

Села дева наконец

На огромный, на стоящий,

На торчаний на конец.

Эротические стихи Золотого и Серебряного века.

М.: «Милена», 2006, с. 24.

そのときが来たあゝ
をなごはたうたうお座りに
おほきな おつ立つた
そそり立つた ソレに

огромный (巨大な) だなんて、しよつてやがる。конец は、「端、末端、尖端」という意味の、ロシア語では頻出する基本単語である。詩のなかでこの語と韻を踏む наконец は、「とうとう、しまいに」という意味の副詞である。この語が на конец と分割された瞬間に、隠語としての конец

の意味(チンチン)がムクムクと起き出して来て痛快である。いけない。наконецに出会うと「チンチンに」を連想するようになってしまふではないか。

ちなみに、プーシキンは『Гарримада』(『ガヴリーリアード』天使ガヴリエルの物語)というエロティックな物語詩を書いている。天使ガヴリエルが処女懐胎を告げに地上に降り立ったとき、マリヤに一目惚れしてしまう。この作品は1820年創作当時に発禁となっただけでなく、この現代においてもキリスト教国では翻訳されない冒瀆的な問題作である。プーシキンが皇帝ニコライ一世じぎじぎの徹底的な監視にさらされる根本原因となったほどである。幸いなことに(あるいは不幸なことに)、キリスト教禁忌に無感覚なるわが日本では、河出書房新社から出た『プーシキン全集』第一巻でその翻訳を読むことが出来る(キリスト教禁忌に無感覚なるがゆえに、詩人の人生を左右したその破戒的藝術性も素通しになってしまふわけだけだ)。

この作品に認められるように、プーシキンは、真面目、厳肅、高尚、清純、悲哀と、エロス、下品、卑猥、諧謔、哄笑とを絶妙に混淆させることにおいて、シェークスピア、ジョン・ダン以上の才覚を発揮した天才なのだ。

プーシキンの代表作『Евгений Онегин — роман в стихах』『エヴゲーニイ・オネーギン——韻文小説』の第五章にあるタチヤーナの夢など、リビドーの巢窟なんである。翻訳で読んでもいまひとつピンと来ないけれども。プーシキンの翻訳はある意味でもっと不真面目なものが出てもよいと思う。

Осталась во тьме морозной

Младая дева с ним сам-друг;

Онегин тихо увлекает

Татьяну в угол и сагает

Ее на шаткую скамью
И клонит голову свою
К ней на плечо;...

Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. изд. 4-е.

Том V, Л.: «Наука», с. 93-94. Курсив мой.

嚴冬の暗闇に 若い乙女は
彼といつしよに二人だけ取り残された。
エヴゲーニイはタチヤーナをそろそろと
小屋の隅へと連れてゆき
ぐらぐらのベンチの上に横たえて
肩先へ顔をかがめた。……

木村彰一訳。強調は私。

タチヤーナの夢のなかの一節である。並みいる悪鬼たちがタチヤーナを「オレのものだ」と叫ぶなか、そのボスであるオネーギンが「オレのものだ」と彼らを制したあとに続く件である。オネーギンがいまにもタチヤーナを犯そうというシーンである。「шаткая скамья ぐらぐらのベンチ」なんていう表現は「揺ら揺らと揺れる長い腰掛け」の意味で、情事でギシギシ音を立てる寝台を想像させるようないやらしさを覚えさせられてしまう。この部分にプーシキンは次のような注を付している。——「Один из наших критиков, кажется, находит в этих стихах непонятную для нас неблагоприятность.» 「わが国のある批評家はこれらの詩行に無作法を見いだしている

らしい、作者にはよく飲み込めないのだが」。この記述に猥褻を意図的に盛り込んでいることが、この「作者にはよく飲み込めない無作法」への言及に皮肉に現れているのである。

ちて、お次は未来派の巨匠ヴラジミール・マヤコフスキー Владимир Маяковский の詩。――

Я в Париже.

Живу, как денди.

Женщин имею

до ста.

Мой член,

как сюжет в легенде,

Переходит

из уст

в уста.

Эротические стихи Золотого и Серебряного века.

М.: «Милена», 2006, с. 208.

オレはいま巴里

ダンディみたく暮らしてる

女の数は

百にいたる

オレのアレは

口傳への傳説よろしく

うつろひゆくのみさ

口から

口へと

уаеh は「項、メンバー、構成部位」という意味だが、隠語では「チンチン」を指す。伝説が口伝で広まるようにオイラの уаеh が百人の女の口から口へと渡り歩いてオイラは有名——その発想に大爆笑。

May 10, 2009.

西山宗因の俳句・ロシア詩人の俳句露訳

芭蕉俳句のロシア語訳に熱心なロシアの友人から、しばしば、英訳もしくは露訳の俳句原文特定を依頼される。その翻訳が結構昔のものであるだけでなく、俳人の幅も広いことに驚かされることがある。次のような翻訳を知らされた。

“Tis the cuckoo —

Listen well!

How much soever gods ye be.”

W. G. Aston, 1899

«Это кукушка, —

Хорошенько внимайте,

Какъ бы ни много вась было чертей.»

V. Мендлин, 1904

この英・露翻訳のオリジナルは西山宗因の句「ほととぎすいかに鬼神も慥にきけ」でおそらく間違いない。翻訳の年代が一九世紀末〜二〇世紀初頭であり（露訳は革命前の旧正書法である！）、当時の英国、ロシアでは談林俳諧の創始者・西山宗因までが紹介されていたのかとびつくりしてしまった。さらに驚いたことに、日本でもプロコフィエフやラフマニノフの歌曲で知られるロシア象徴派の泰斗コンスタンチン・バリモントまでがこの詩を翻訳していたらしい。

“Haiku”は現在、欧米でも確固たるジャンルとして定着しているが、東洋文学の専門家に限らず百年以上の受容の歴史があるわけである。友人の説明によれば、そうはいつでもこの句は宗因というよりもほとんど芭蕉句として受け入れられていたようだし、翻訳も英訳からの重訳のようである。

二〇世紀初頭、フランスでは印象派による浮世絵の「発見」で一大ジャポニスム・ブームが訪れた一方、ロシアや英国では日本詩の文学的影響がより強かったようである。英国ではエズラ・パウンド、イエーツの名が日本文学通として知られているが、ロシアでも象徴派の巨匠ヴァレリー・ブリュソフが一九一三年に芭蕉句や古典和歌を翻訳しているし、イーゴリ・ストラヴィンスキイはA. ブラント露訳の短歌に基づいて一九二二〜一九一三年に室内歌曲『日本の三つの抒情詩』を作曲している。ちなみに、歌曲に記された詩人の名がMazatsumiだとか、Tsaraiukiだ

とかで、歌の作者が我々日本人にも見当がつかないのが笑える。昔、台湾の海賊版カセットテープに「五木ひろれ集」というのがあった。それに似たような現象だと思う。

ヴァレリー・ブリューソフによる芭蕉句「古池や……」の翻訳を、私の逐語訳付で紹介しておく。私の書架にあるブリューソフ著作集から。

О, дремотный пруд!

Прыгают лягушки вглубь,

Свышен всплеск воды...

В. Я. Брюсов, 1913

Брюсов В. Я. Собрание сочинений. В 7-ми томах.,

т. 2., М.: «Художественная литература», 1973, с. 334-335.

まごころむ池よ

蛙その深みに飛び込む

聞こえるは水のはね返り

5-7-5と音節数をきちんと合わせた露訳になっている。強弱詩格(Хорей)のきびきびした韻律を用いているところ、ブリューソフらしいと私は思う。古池を「まごころむ、眠ったような дремотный」と形容するところが死のイメージ、世紀末の澱みを感じさせる。

蛙が複数形で描かれていて、非常に興味深い。芭蕉句には、静かな世界を一瞬打ち破る水音で、ハツとなにかに覚醒してしまった恐ろしい味があるけれども(こう感ずるのは私だけではないはずだ)、このブリューソフ訳では、澱んだ世界を乱す跳ね音で生命が深みに落ちて行くという、顔

靡的な美が強調されている。静寂を「乱す」ことに力点をおく限り、一匹よりも多くの蛙がいるほうが効果的である。

私ははじめてこの翻訳を読んだとき、あのひっそりとした古池の風景があたかもカーニヴァルの頽廃に変貌するような感覚を味わったものである。芭蕉は蛙の数を限定しているわけではないので、これもひとつの解釈ではある。こういう比較文学的観点で、もう少し広く論考を読んでもたくなった。ちよつと新しい面白いテーマになりそうである。

Mar. 27, 2011.

ヴァチエスラフ・イヴァーノフの短歌

ロシア象徴派の詩人・ヴァチエスラフ・イヴァーノフ Вячеслав Иванов (1866-1949) の詩・叙事詩 (1995 年に「詩人文庫」から出た二巻本選集) を読んでみる。《Кормчие звезды》(『導きの星』、1903)、『Cor ardens》(『熱き心』、1911-1912)、『Римские сонеты》(『ローマのソネット』、1924) などの作品が有名である。

象徴派というとフランス詩しか思い浮かべない日本の読書界では彼の名声はほとんど聞こえないが、ヨーロッパ(ただロシアに留まらず)では、ヴァレーリイ・ブリュエソフ、アレクサンドル・ブローク、アンドレイ・ベールイと並んで、象徴主義のロシア的変異を語る上で避けては通れない大詩人の一人に数えられている。

イヴァーノフの作風は、古典古代の気品に溢れ、ギリシア、ローマ、ラテン中世の趣味が認められる一方で、マラルメ、ヴァレリー等の西欧象徴主義詩人と著しく異なる点として、ビザンティン文学の伝統をも体現している。そこにこそ彼のスラヴ的特徴があると思う。

また新時代の詩人のもうひとつの特徴として、イヴァーノフもヨーロッパ世界の外にある詩とその形式への関心が高かった。作品集を眺めていて、「Подражание японскому」（『日本詩の模作』、1935）と題した短歌（японское пятистишие 五行詩）が収録されていたので、私の愚訳を付けて紹介したい。

Голых веток оснежен излом.

Крутлый месяц на дне

Голубом.

Ворон на ветке во сне

Снег отряхает крылом.

Вячеслав Иванов Стихотворения. Поэмы. Трагедия. Книга 2,

Новая библиотека поэта. СПб.: «Академический проект», 1995, с. 101.

枯枝は振じれ 雪に覆われ

まどかなる月 空の底の

蒼みに

枝の鳥 夢見のなか

翼にて雪をはらう

短歌本来の 3₁ 音節ではなく 3₂ 音節なのは、ロシア詩としてのリズムの要請によって来ていると推察される。9-6-5 と詩行ごとに 3 音節ずつ減じたあと 7-7 と同音節詩行を並列させ、5 行詩を安定終止させる音節構成。強弱格韻律。しかも、きびきびした男性韻（末尾アクセント音節での脚韻）できちんと韻を踏む（A-B-A-B-A）。見事である。一篇のロシア詩として独自の風格を備えている。

枯枝と鳥のモチーフは芭蕉の有名な句「かれ朶に鳥のとまりけり秋の暮」と強い近親性がある。『模作』の本歌は短歌ではなくこの芭蕉句かも知れないとまで想像してしまう。イヴァーノフにあっては、季節は冬に転じており、鳥、枯枝、夜空の青黒いイメージに月、雪の白が対置されて気清かである。枯枝の「捩じれ」に日本的趣味が利いている。墨絵のような日本詩の造形を追究したものと思われる。「底」、「夢」のモチーフを裁ち入れることで、夢幻的深淵への悲劇的志向、象徴派に相応しい詩的精神が現れている。

July 25, 2013.

『エヴゲーニイ・オネーギン』のパラレリズムの一考察

——白と赤のイメージによる作品構造をめぐって——

1 問題提起

1・1 二つの雪の情景における白と赤の色彩表現

プーシキンの《Евений Онегин — роман в стихах》『エヴゲーニイ・オネーギン——韻文小説』（以下『オネーギン』）第四章第42節（V, c. 81）と第五章第2節（V, c. 86-87）において雪の情景が描かれている。作者はなぜ同じ冬の雪景色を二度も描写したのでろうか。この二つの詩節を比較すると共通点に気づく。第一に、もちろんどちらも白銀の世界である。第二に、どちらも冬遊びをするわんぱくな農村の少年が描かれている。さらに、雪の白い世界に一点の赤い形象がある：《На красных лапках гусь тяжёлый》「赤色の足をしたからだの重い鷺鳥」（第四章）、《Рыщик [...] в красном кушаке》「紅い帯した御者」（第五章）。これらの共通点をもって二つの詩節はパラレリズムを形作り、単なる事物の特徴描写を超えた特別な意味を表現していると筆者は考える。

1 プーシキンの典拠は「Гушкин [12]」による。引用箇所は「(巻数(ローマ数字)・頁数)」のように表記する。『オネーギン』日本語訳はプーシキン [3] を参照した。文献参照は「著者・編者名[文献番号(巻数・頁)省略の場合あり]」の形式で示すものとする。引用テキストの強調は断りのない限り筆者・安田のものである。

2 Тимофеев [13, c. 259] は「パラレリズムとは「類似、相似、特徴の共通性、すなわち、二つ(あるいはそれ以上)の文(またはその部分)の同種のシンタククスをもつ構文である」と説明しているが、本稿ではこれをより広くテキストの対比一般と捉える。Лотман [10, c. 119] が「詩とは構造であつて、そのあらゆる要素が様々なレベルにおいて互いにパラレリズムの状態にあり、これによって限定的な意味を重層的に担うものである」と主張しているように、パラレリズムが「シンタククス」に依存せずともよいと考えるからである。

「鷺鳥」と「御者」の形象間に連想関係がないだけに、前面に出てくるのは赤の色彩そのものであり、それと対となる背景の白そのものである。よって色彩こそが指標としてパラレリズムを感じさせる効果を生出しているとみなし得よう。

プーシキンは献詞のなかで「собрание пестрых глав」「色とりどりの章のあつまり」(У, с. 7)と『オネーギン』を特徴づけている。これは、「Полусмешных, полупечальных, / Простонародных, идеальных…»「半ばおどけた 半ば悲しい / 民主的 ロマン的なる」(Там же)と続く記述の示すとおり、様々な調子、スタイルが混淆していることに作品の特徴があることを示すものである。しかし一方で、「пестрый」という語が第一義において「色彩において多種多様な」という意味を有することを考慮すれば、この要約は色彩表現へのなんらかの指向を仄めかすものとは考えられないだろうか。とすると、この雪の情景だけでなく、ロマン全体において色彩表現が果たす役割を検討するのは無意味ではない。筆者は『オネーギン』の色彩表現を分析することにより、これが作品全体においてどのような役割を担っているのかを、プーシキンのテクストに即して明らかにしたい。その際、雪景色のパラレリズムに現れる白と赤の色彩表現に着目することとしたい。⁴

3 Виноградов [4, т. III, с. 330-331]によれば、「пестрый」「雑色の」及びその関連語「пестреть」「多彩である」、「пестреться」「斑にみえる」、「пестрота」「雑色」のプーシキン・テクスト全体における出現回数は4回である。これに対し、『オネーギン』は1作品だけでその2回(筆者の勘定)、全体のほぼ30%を占めている。それだけ作品における「пестрый」「雑色の」の重要性が察せられる。

4 これまでの『オネーギン』研究文献には、色彩表現に注目して作品を分析した例が見当たらないように見受けられる。認知言語学の領域では坂本[8]が、トラークルの詩を題材として色彩表現の言語特性を考察しているが、これは言語の普遍的性質を検討するものであって、詩人の個性を理解することが目的にはなっていない。筆者は坂本とは異なり、色彩表現の性質の普遍性ではなく、プーシキンの作品に即した機能を明らかにしたい。

1・2 色彩表現の考え方

本稿における色彩表現の捉え方・基準を説明しておく必要があると思われる。

色彩表現とは、第一に、色彩を直接指示する名詞、形容詞、副詞、動詞及びその変化形（被動形動詞、能動形動詞、副動詞）である。たとえば、「белъ」「白」「белый」「白く」「белеть」「白くなる」「побелевший」「白くなった」等である。この際、色調によつて異なる言辭が用いられる場合があるが、プーシキンの用例における語の共起関係に着目すると、それぞれの色調のニュアンスを脇に置いて、特定の色彩カテゴリーに集約して捉えてよいことが分る。たとえば、「румяный」「赤い」「розовый」「薔薇色の」「алый」「深紅の」等は、用例から「денница」「朝やけ・明けの明星」をめぐる修飾として赤のカテゴリーにまとめ得る。「денница красная выводит」「赤い朝やけが出る」(I, c. 28)。「С рассветом алые денницы」「夜明けとともに真紅の朝やけが」(Там же)。「Здесь, розовой денницы」「(ここ)ではら色の朝やけの」(I, c. 121)。「И тихая денница / Румянит небеса」「そして静かな朝やけは空を赤く染める」(I, c. 242)。

第二に、直接的に色彩が指示されてはいないが、間接的に色彩を喚起する表現をも色彩表現として扱う。しかし間接的色彩表現の知覚様式は歴史、民族、宗教、政治等の文化的・社会的背景に影響を受けるため、表現と色彩との結びつきの特定は不安定、曖昧とならざるを得ない。筆者

5 吉村「20」は、表現の特性と機能をよに分類するなかで、言語運用の「連想作用と象徴性」、すなわち言葉が指し示す事物の象徴的屬性の一つとして色彩をも考慮すべき対象であるとしている。また「エコは、中世ヨーロッパ文学には特定の形象に一定の色彩をイメージする確固たる伝統があつたことを指摘している。「色彩の規定は一義的で、厳格である。たとえば、草は緑、血は赤、牛乳は白である」(エコ「21, p. 71」)。この指摘は、中世ヨーロッパ文学の理解において草や血や牛乳の有する色彩属性を捨象することの危険性を、逆に示すものといえる。坂本「8」等の認知言語学における色彩表現の研究は、こうした間接的色彩表現を検討から除外し、直接的色彩表現のみを対象を限定している。こうした方法は、一般的言語特性の考察目的には適うかも知れないが、プーシキン作品解釈を目的とするにあたっては、テクストの本質的意味を曇らせてしまうと筆者は考える。

は、一般に受容れられていると思われる語釈やプーシキンの用例に即して、個別に判断した。色彩表現とみなす基準として、次の三つを設定した。

【1】Ушаков [16]で色彩属性をもつて解釈されている語:たとえば、「ландыш」「鈴蘭」は白の形象である。「ландыш」は「Травянистое растение с маленькими белыми колокольчатыми цветками」「小さな白い釣鐘状の花をつける植物」(Ушаков [16, т. II, с. 23])と説明されている。花の有する白の色彩属性が明記されており、それゆえこの語が一貫して白のイメージを持つものとして一般に認知されているものとする。さらに次の用例によつて「ландыш」の白の色彩知覚がプーシキンにも共有されていたことが分る: «Где ландыш белоснежный» 「そこでは雪白の鈴蘭が」(I, с. 84)。このタイプには、他に«снег」「雪」「береза」「白樺」「седой」「白髪」「«мраморный»」「大理石の」「(白)«, «кровь»」「血」「вишенье」「赤いさくらび」「(赤)」等があげられる。

【2】用例における語の共起関係から色彩的陰影を認知できる語: Ушаков [16]において色彩属性が記されてなくとも、用例からプーシキンの色彩知覚が認められる場合がある。たとえば「лебедь」「白鳥」はプーシキンにとつて白の形象である: «Снег ли то, али лебеди белы?» 「あれは雪か白か白鳥か?」(III, с. 295)。「Лебедь белая плывет» 「白い白鳥が泳いでゆく」(IV, с. 319)。また「луна」「月」は月の「лебедь」「白鳥」に擬えられることと白と認められる: «И тихая луна, как лебедь величавый» 「そして静かな月が堂々たる白鳥のように」(I, с. 70)。また«И при серебряной луне» 「銀色の月の光に照らされて」(IV, с. 51)。「Слева — белая луна» 「左からは蒼白い月」(III, с. 207)の例から、プーシキンにとつて月は「輝きを強調する場合は«серебряная»」「銀色の」「輝きの薄い場合は«белая»」「蒼白い」という形容と結びつくことが窺われる。「серебряный」「«белдыш»」といった語系列も白のカテゴリに含めてよいといえる。このタ

。銀を白と同一視するのは奇異なことではない。たとえば、紋章学では「銀 (argent) : あるときは金属を使用し、

イプの語には、他に次のようなものがある：「Мороз」「マロース」「白」「огонь」「火」「пламя」「炎」「роза」「薔薇」「заря」「朝やけ」「закат」「日没・夕やけ」「солнце」「太陽」「денница」「朝やけ・明けの明星」(赤)。ただし【1】とは異なり、【2】においては、ある語を常に色彩表現としてよいとは限らない。たとえば、「огонь」「火」「пламя」「炎」はプーシキンの用例で赤と共に起す：「Взрывной огонь еще родился」「あかね色の火がさらに生まれた」(IV, c. 62), «Монах встает, как пламень покраснев»「修道士は焰のように赤らんで立ち上がる」(I, c. 20)。視覚的観点で捉えられていると判断できる場合に赤とする。しかし、この語が熱(触觉)の相で把握されている場合、色彩表現とはしない。「С огнем в потупленных очах」「伏せた目の火」(V, c. 124)の「огонь」は比喩的用法であり、熱い火なのか赤い火なのか単独では判然としないが、プーシキンにあつては「очи」「目」と結びつく「огонь」は「И потух огонь очей」「目の火が消えた」(III, c. 298)に認められるように、光が消える視覚的な把握がなされていると思われる。よつてこれは赤い火の色彩表現であると筆者は判断する。一方、「Согревой девственным огнем」「処女なる火に暖められて」(V, c. 39)にみられるような、情熱を比喩的に示す「熱い」ものとして捉えられている「огонь」等は色彩表現としない。

【3】文脈から色彩的陰影を特定できる表現【1】、【2】に該当しないが、文脈あるいは現象の背後にある色彩形象から当該表現の色彩的陰影が認められるもの。「свеча」「燭」「фонарь」

あるときはただたんに白である」(テリブレ [22, p. 91])とされる。

7 「太陽」は文化的背景によつて黄や白として知覚される場合がある。しかしプーシキンにあつては赤である：«На закате красного солнца / Зоя мужку своему скаала»「赤い日没にゾーヤは夫に言った」(III, c. 278)、「Солнце красное взоидет」「赤い朝やけの明星」(IV, c. 154)、「К красну солнцу наконей / Обратился молодец」「赤い朝やけの明星を若者は向ふた」(IV, c. 354)、「Красно солнце отвечало»「赤い朝やけは答へた」(IV, c. 355)。

「灯火」⁹「лампада」⁹「ランプ」⁹「плашка」⁹「灯明皿」等、灯・火に関わる語(赤)：「мгла」⁹「霧」⁹「туман」⁹「霧」⁹「долина」⁹「峪」⁹「метель」⁹「吹雪」⁹「иней」⁹「つらら」等、月や雪を覆うものとして、雪景色において、あるいは雪の形態として使用される語(白)：「денница」⁹と同義で使われる「Веспер」⁹「宵の明星」(赤)：「вишенья」⁹「むくらんぼ」⁹「красная смородина」⁹「赤いすべりの実」⁹と同列に列挙される文脈にある「ягода」⁹「果実」⁹「малина」⁹「木苺の実」(赤)等がこれに該当する。「И ярко светится окошко」⁹「小さな窓があかあかとかがやいてる」(V, c. 92)の「ярко」⁹「煌々と」は赤の色彩表現と捉えてよいと考える。それは、第一に、「ярко, ярче」⁹「煌々と」ともつと煌々と」がプーシキンの用例において色彩的語義では「огонь」⁹「火」⁹「гореть」⁹「焼ける」⁹「солнце」⁹「太陽」⁹「румянец」⁹「紅」⁹「роза」⁹「薔薇」⁹のような赤の輝きと結合する用例が多いため(「Огонек [...] ярко заблестит」⁹「灯火はあつやかに輝きはじめる」(I, c. 82)「Ланиты, ярче внешних роз」⁹「春のバラよりあつやかな頬」(III, c. 98)「Луч солнца ярче засиял」⁹「太陽の光はあつやかに輝いた」(III, c. 153)「Румяней ярче」⁹「紅がよりあつやかに」(V, c. 102)「Груды углей без пламени ярко горели」⁹「焔ない炭火のようにあつやかに燃えた」(VI, c. 168)等)第二に、「окошко」⁹「小窓」の輝きの源・背景に火(燭光)⁸が想像されるためである。上記【1】⁹【2】⁹【3】⁹に該当しない表現、たとえば「ночь」⁹「夜」は色彩表現としない⁹。

⁸ この輝きの源として想定される赤い火は、「Огонь светильников ночных」⁹「夜の灯明の火」(V, c. 93)に求められるだろう。

⁹ «ночь»にわれわれは黒をイメージするかも知れないが、プーシキンにあつては必ずしもそうではない。「ночь»はВиноградов [4, т. II, c. 886]によれば546回も使用されているが、筆者の調査では、直接色彩と関係づけられた用例は2例しかない(«И, мрачнее черной ночи»⁹「黒い夜より陰気に」(III, c. 243)「И стал Тасюб чернее ночи»⁹「ガスブは夜より黒くなった」(IV, c. 231))。「ночь»は刻限を示す用法か、もしくは「темная」⁹「暗い」⁹「немая」⁹「押し黙った」⁹「безмолвная」⁹「物言わぬ」⁹を伴い、明るさや音によって把握される用例が極めて多く、単独ではその色彩的陰影を認めがたいと筆者は考える。

2 雪の情景のパラレリズム

第四章第₂節と第五章第₂節における二つの雪の情景のパラレリズムの意味を検討する。

2・1 第四章の特徴——皮肉なニュアンス、ことさらの詩的様式化、貴族の視点

第四章第₂節は、第36、37節から第44節に至る中間部、すなわち、領地における、夏から冬にかけてのオネーギンの生活描写の一環に現れ、これらの文脈の影響下にある。

オネーギンの毎日の生活ぶりの描写は皮肉な色合いが濃い。たとえば、第38、39節(V, c. 80)において、オネーギンの生活の性的側面「Младой и свежий поцелуй」「若い新鮮なキス」が「Обед довольно прихотливый」「十分に凝った昼食」、「Бутылка светлого вина」「明るい葡萄酒の壺」と同列に語られているところに滑稽味がある。さらにこれが「святая жизнь」「聖なる生活」、«нечувствительно»「非感覺的に」と表現されている。この評価は、色欲、食道楽とは真向から対立する不相応なものであるだけに、ことさら皮肉に響く。Набоков [11, c. 379-380]によれば、都会生活に倦んだのちの安らかな田園生活というモチーフは、「petits poètes (小詩人)、十八世紀の気障者によっていやというほど使い尽くされた陳腐な紋切型であった」。これもオネーギンの生活に皮肉な陰影を付加する。

第四章第40節は諧謔ではじまる: «Но наше северное лето, / Карикатура южных зим»「しかしわが北国の夏は、南国の冬のカリカチュア」(V, c. 80)。これはオネーギンの夏の生活描写における滑稽味の継続とみてよい。続く、夏から秋、冬への季節の移行を描く三詩節は、動詞の体・時制の使分けにおいて極めて技巧的であり、あたかも一種独特の詩的三段跳びのような一纏まりを構成する。まず、完了体未来から叙述的な不完了体過去に時制が切替わることで、夏の終

焉と秋の到来を語る口調は落着きを取り戻す：«северное лето [...] Мелькнет и нет: известно это,

/ Хотя мы признаться не хотим. / Уж небо осенью дышало, / Уж реже солнышко блистало» (Там же) 「ちらりと見えてたちまち消える / われわれは認めたらぬが実はだれしもが気付いていること / 空ははや秋の気配を見せていた / 日差しは早くもおとろえて昼が短くなってゆく」¹⁹

次に、第7節では今度は一転して主に不完了体現在で冬の情景が描かれる。しかし現在時制によつて現前の光景として立現れるかというところではない。この詩の主な要素は夏の否定的記述、つまり冬の描写というよりは夏の回想である：«На нивах шум работ жлоков» 「畑では仕事の音もいまは途絶えた」、«пастух / Не гонит уж коров из хлеба» 「牧夫も / 牝牛を小舎から追い出さず」、«Их не зовет его рожок» 「角笛をいて牛を集めることはない」（以上V, c. 81）。一方、肯定的記述もまた文学的・様式的色彩が色濃く、現象のリアルな描写というには程遠い。Лотман [8, c. 250]によれば、狼に追われる旅人は流行のロマン派的「北方風」モチーフであった。また「путник」「旅人」という詩語(Ушаков [16, т. III, c. 1,078])が使用されている。さらに、農村の娘に対する詩語«дева»「乙女」(Ушаков [16, т. I, c. 667])はこれみよがしの詩化¹¹である。しかも、Набоков [11, c. 382]によれば、「この夜なげに糸を紡ぐ乙女のイメージ自体、トムソンの詩『冬』の余韻が認められるという。こうして、プーシキンは文学的モチーフ、詩語によりことさらに詩的様式化を図っていると判断できる。

¹⁰ Виноградов [3]は、完了体未来には「主体の表情の痕跡」(c. 467)があり、一方、不完了体過去は「記述的、視覚的」(c. 455)だと説明している。ここでの切替えは滑稽味から静的な叙述への転換を示すものといえる。

¹¹ プーシキンはこの部分にホレミツクな註を付しており、それだけにとどまらず詩的様式化を意図していたことは明らかである：«В журналах удивлялись, как можно было назвать девою простую крестьянку, между тем как благородные барышни, немного ниже, названы девчонками!» 「雑誌は驚いたものである、下層の農夫の娘を乙女といえるのに、身分のある令嬢が、いへん蔑みをもつて小娘と称されるとは—」(V, c. 167, курсив Пушкина)。

最後に、第₁節でようやく、少年のスケート、鶯鳥の冬の場面がいきいきと現出する。過去形での第一段階、現在形だが回想的で詩的様式化された第二段階を経てはじめて、第三段階のこの描写は、それだけいつそう不完了体現在時制の活きた躍動感がある。しかし一方で、第₂節は貴族ないし都会人の視点が強調されている。: «Опытней модного паркета / Блистают речка, льдом одета» 「氷まとつた川のおもては流行の嵌め木細工の / ゆかより清げな光を放ち」(V, c. 81)。比較的の対象として «модный паркет» 「流行の嵌め木細工」を持ち出す趣向の根底にあるものは、モードな貴族生活によつてきたるビジョンであろう。オネーギンの生活描写と併せると、第₂節は都会風貴族オネーギンの目に映じた情景と解釈できる。

以上を要約すると、第四章第₁節の雪の情景の描写様式は、皮肉な諧謔味、ことさらの詩的様式化、及び貴族の視点を特徴とする文脈に支えられている、といえるのである。

2・2 第五章第2節の特徴——正確な把握と農民の視点

第五章の雪景色の描写には第四章とは性質を異とする二つの特徴が認められる。雪の陽気な情景は農村の実際の生活に即した正確な把握と農民の視線とで特徴づけられる。第一に把握の正確さ。この節では、第四章第43節の現実的判断 («конь, притупленной подковой / Неверный зацепляя лед, / Того и жди, что упадет» 「馬は / 摩滅した蹄鉄に剣呑な氷をうまく捕らえかね / いつなんどき / うろぶかもしれぬ」(V, c. 82)) を踏まえるかのようにな、「Его лошадка, снег почуя, / Плещется рысью как-нибудь» 「彼の小馬は雪のにおいをかき分けて / おぼつかかなげにだくを踏む」(V, c. 86) という慎重さが示される。ゆえに幌櫓が «удалая» 「景気よく飛ばす」(Там же) と捕捉される描写は現実味を印象づける。Лихачев [6, c. 228-229] は、農民のよろこび祝ふ («горжествовать»

「よろこび祝う」十分な根拠として、やっと雪が積って秋蒔きの作物がだいなしにならずにすんだ状況を指摘し、プーシキンが農民生活を極めて正確に知っていたと教えている。第二の特徴として、農民の視線によって雪の高揚感を表現している点がある。《торжествуя》「よろこび祝って」、「бразды」 「雪の溝」といったスラヴ文語の高位の語彙がこれを支える役割を担っている¹²。つまり高位の語によって、農民の立場からすれば切実なよろこび、祝祭的な気分が高められる。《бразды пушистые взрывая》 「綿毛のような雪の溝掘り起こしつ」(V, c. 86) 「綿毛のような雪の溝掘り起こしつ」という表現にも、あとに引かれる溝に高揚した、豪快なよろこびを見出す農夫の様子が窺える。

第五章の雪景色は、第1節のタチヤーナが窓から眺めた光景に直接続くものである: 《Проснувшись рано, / В окно увидела Татьяна / Поутру побелевший двор...》 「朝早く眼のさめたタチヤーナは一夜のうちに白く変わった庭「…」を／窓越しに見た」(Там же)。つまり、第2節の農民の視点はタチヤーナにも共有されていると解することができる。

¹² Виноградов [2, c. 188] は「プーシキンの同時代の批評家は彼の語使用の原則「俗語的、スラヴ文語的語彙・表現の混淆と適用範囲の拡張という原則・筆者註」に気づかず、その特別な内容を解しようとはしなかった」と述べ、その例としてこの第五章第2節におけるスラヴ文語表現(《торжествувать》)と俗語(《дровни》「百姓の荷櫓」)との混在が当時の批評家に非難されたことをあげている。それだけこの詩節は大胆かつ斬新だったといえる。

2・3 様式のパラレリズム

従来、雪の情景を中心とする、第四章と第五章の詩節群は、プーシキンの到達点の典型とみなされ、両者の間の方法的差異が意識されず、同列に評価されてきたようである。しかし上述のとおり、第四章第¹節と第五章第²節とはその方法においてむしろ対立するものであると評価できる。ここに見出されるのは様式のパラレリズムとでもいうべきものである。二つの雪の情景はともに白い背景における赤い点描という共通軸をめぐってパラレリズムを構成する。それは、雪の白、冬遊びの少年、赤い形象において同一であるがゆえに、両者のテクストの様式的相違点を逆に際立たせる。つまり、同じようにみえる描写において著しく対立する性質を強調する。第四章の貴族的視点・ことさらな詩化に基づく手法（オネーギンの視点）と対置されることで、第五章の「низкая природа」[次元の低い自然]（N, c. 87）の方法的斬新さ（民衆及びタチャーナの視点、対象の正確な把握）は——第四章がアイロニーの照射を受けているだけに——いつそう強調されるのである。

3 白と赤のイメージの諸相——プロットのパラレリズム

ここで『オネーギン』全般にわたって白と赤の色彩表現を点検する。

¹³ 法橋「19」は、第四章の初雪描写とヴァーゼムスキイの詩『初雪』との対比を詳細に検討し、プーシキンが『初雪』の「華麗な文体」に「浪漫主義に特有な詩法の限界性をみた」（p. 88）と適切な指摘を行った。しかし筆者とは異なり法橋は、第四章と第五章の二つの雪の情景描写を、ともに等しく「口語詩の革新的デモンストレーション」（p. 88）、「タチャーナの視線でとらえられた雪景色」（p. 89）とみなしている。

3・1 第一章から第三章——登場人物の特徴描写の役割

第一章では、色彩表現はもっぱらオネーギンの浮薄な都会生活「*дни веселий и желаний*」¹⁴「*歡樂と欲望の日々*」(V, c. 18)を彩る事物に適用されてくる。「*Морозной пылью серебрится / Его бобровый воротник. [...] Пред ним roast-beef окружавленный*」¹⁵「*ユーヴァーの襟もこの霜はちながら / 銀の砂子を撒いたよう [...] 馳走は生血したたるローストビーフ*」(V, c. 13)「*Везде блистают фондари; [...] И кучера, вокруг огня*」¹⁶「*いたるところ煌々と灯がともしり [...] 御者どもは焚き火かこんで*」(V, c. 16)「*Двойные фондари карет / [...] радуги на снег наводят: / Усевяи плошками кругом...*」¹⁷「*箱籠の双の灯が / [...] 降り積もる雪のおもてに / 虹を染め出す / 灯明皿に一つ残らず*」(V, c. 17-18)。オネーギンの特徴描写は特定の色彩と結びつかない。いま引いた例にある「*радуги*」¹⁸「*虹*」や「*ананасом золотым*」¹⁹「*金色のペインアップル*」(V, c. 13)「*Дятель на трубках*」²⁰「*琥珀のパイプ*」(V, c. 16)のように、雑多な色彩が彼の生活に関係づけられている。¹⁴第二章、第三章の白と赤のイメージは、登場人物の特徴描写に集中している。レンスキイに関わる色彩表現は、*常套的比喩*にほぼ限定され、*現実*に根ざすことのない陳腐な紋切型詩人としての性格を特徴づける。「*В нем рано волновали кровь*」²¹「*早くから彼の血をたぎらせていた*」(V, c. 34)「*романтические розы*」²²「*ロマンティックな薔薇の花を*」(V, c. 35)等、¹⁵色彩表現によるオリガの描写も文学的紋切型である。「*она / Пела как ландыши поганый*」²³「*彼女を / 知られずに咲*

¹⁴ その他に、語り手の抒情的逸脱とされる詩行にも色彩表現(«*Иль розы пыльных личи*»「*あるいは燃えるような頬の薔薇*」(V, c. 20)等)が認められるが、これは抒情詩の伝統に沿ったものであろう。

¹⁵ レンスキイの赤の用例は、このように陳腐な比喩がほとんどであり、タチヤーナとは異なり即物的な赤の形象とまったく結びついていない。ここにレンスキイの現実性の薄い性格の表現様式が現れていると筆者は考える。レンスキイ描写と即物的な赤との結合例は決闘で倒れたときの血潮にほぼ限定される。筆者の考えでは、文学臭い比喩のようなレンスキイの生が現実的な血の描写で終止符を打たれるというのは、死の強烈な皮肉である。

き出でる鈴蘭と見た」(V, c. 39)′ «Глаза как небо голубые; / Улыбка, локоны льняные» 「空の色
たたえる眸／花の笑み 亜麻色の髪」(V, c. 40)。このオリガの性格描写には赤の要素がまつたく
ない。これは、タチャーナの夢に現れる「赤い」オリガ(後述)を際立たせる伏線となる。

タチャーナは一貫して赤と白の色彩が濃い。第二・三章におけるタチャーナに関わる色彩表現
は、「小説がすべてであった」恋する女性のロマンティックな心性の表出となつている。レンス
キイの赤が比喩的用法に限定されるのとは対照的に、タチャーナに関係づけられた赤のイメージ
は即物的な色彩表現を特徴とする: «Она любила на балконе / Предупреждать зари восход, /
[...] Вставала при свечах она» 「彼女は露台で朝明けを／待ち受けるのが好きだった／[...]」蠟
燭の光たよりに起き出した」(V, c. 42)′ «Ланиты / Мгновенным пламенем покрыты» 「頬は一瞬
の焔に被われた」(V, c. 54)′ «Лицо твое как маков цвет» 「芥子の花そっくりのお顔の色でい
います」(V, c. 63)。即物性はときにエロスの発露となる。たとえば、第三章にはタチャーナが手
紙を書終えたあとに、即物的なエロティックな赤の描写がある: «Облапка розовая сохнет / На
воспаленном языке» 「かつかどほてる舌の上では／ばら色の糊紙が乾いてゆへ」(V, c. 62)。この
赤のイメージは、第三章『娘たちの歌』において民俗様式のエロスと結びつき、民族的陰影を帯
びはじめ: «Заманите молодца / К хороводу нашему. / [...] Закидаем вишеньем, / Вишеньем,
малиною, / Красною смородиной» 「若い男をお招きな／ういの踊りの輪の中へ／[...]」投げつけ
ようよ 桜ん坊／桜ん坊に苺の実／真つ赤な真つ赤なすべりの実」(V, c. 66)。一方、タチャ
ーナの描写は月の白によつて特徴づけられている。月は無言で見守る友のように常にタチャーナに
付添つている: «При туманной луне» 「朧に霞む月の光に」(V, c. 42)′ «Настанет ночь; луна
обойдет» 「夜が来る。月は巡つてゆへ」(V, c. 54)′ «И между тем луна сияла / [...] Татьяны
бледные красы, / [...] При вдохновенной луне» 「かかす間も 月はかがやき／タチャーナの

色蒼ざめたうつくしき／「…」ものを思わす月かげの」(V, c. 56)。それは「бледная」 朧な・蒼白の、「туманная」 霞む」月の白であり、タチヤーナのロマンティックな性格の象徴として意義づけられているといえよう。この場合の白も比喩ではなく即物性の特徴である。レンスキイに適用された月のイメージはこれとは対照的である。それは単なる文学的比喩、紋切型であり、月の言及に続いて、ただちに語り手によって諧謔に付される: «Глуно, небесную лампаду, / […] Но нынче видим только в ней / Замена русских фонарей» 「空の灯明のあの月が / 「…」だがその月も当節は暗いランプの／代用品におちぶれた」(V, c. 39-40)。

3・2 第四章——白と赤を指標とするパラレリズムの導入

第四章のオネーギンの生活描写までは、白と赤の色彩表現は主に登場人物を特徴づける事物に関連づけられている。ところが第Ⅱ節の雪の情景描写に至って白と赤の色彩表現は、描写対象の属性付与の機能を超えて、作品の構成原理と関わる役割、いわばメタテクスト的機能を発現させる。すなわち、雪景色のパラレリズムの指標としての機能(Ⅱ項参照)が登場するのである。この意味で、第Ⅱ節冒頭で語られる「морозы」^{マロズイ}「酷寒」と「розы」^{ロズイ}「薔薇」の脚韻への言及は極めて興味深い。従来、この詩行は、陳腐な脚韻への諧謔として(Лотман [8, c. 250])、ないしはヴァーゼムスキイ詩『初雪』に対する微かな批判として(法橋 [19, p. 89]) 解釈されてきたようである。しかしそれだけではなく、これは自身が押韻をもって白(«морозы»)と赤(«розы»)のパラレリズムを構成し、雪の情景の冒頭となることによって、白と赤を指標とするパラレリズム原理の導入として位置づけられるのである。

この原理は、タチヤーナの夢以降、様式の対置というレベルを超え、物語プロットにまで拡大

され、いわばプロットのパラレリズムを構成するのである。次にその分析を示す。

3・3 第五章——タチヤーナの夢

第五章第4節で「*зрело поздной / Синье розовых снегов, / И мзлу крещенских вечеров*」⁶「おそい夜明けの／ばら色の雪の耀い／主頭節前夜の靄」(V, c. 87)が言及されている。雪・靄の白と夜明けの赤の取合せである。引続き老若男女主従で共有されるスヴァートキ(主頭節前後週)の雰囲気が描かれる。ラーリン家では「*Сужанки со всего двора*」⁷「お屋敷じゅうの女中」も、「*Ветреная малость*」⁸「軽率な若者たち」も、「*старость [...]* / *У гробовой своей доски*」⁹「墓石の近くまで来た老人たち」も、皆こぞって占いをする(以上V, c. 87-88)。その民俗的雰囲気のみか、ロシア古来の迷信に胸を騒がせ、皿占い、鏡占い、夢占いにいそしむタチヤーナの姿が描かれる。「おそい夜明けの／ばら色の耀い／主頭節前後の靄」はあたかもこの祝祭的空間への導入、タチヤーナの心性を共同体の精神世界(「こころねはロシヤ娘」)で彩る前触れ、すなわちタチヤーナの夢(以下『夢』)のプロットへの導入であるかのようなのである。『夢』はこのような民族共同体的な雰囲気において語り出される。

第四章第2節の滑稽な脚韻で現れた白と赤のイメージの線は、第五章冒頭の雪の描写を経て『夢』に至って幾重にも延び広がってゆく。『夢』は白と赤の世界である。『夢』の冒頭ではまず白い背景の様々な形象が描き込まれる: «*по снеговой поляне*»¹⁰「雪に埋もれた野原」¹¹、「*Печальной мзлой*」¹²「悲し〜靄」¹³、「*В сугробах снежных*」¹⁴「吹き寄せの雪」(以上V, c. 90)、「*Клокками снега*」¹⁵「雪のかたまり」¹⁶、「*берез*」¹⁷「白樺」(以上V, c. 91)。タチヤーナはこの雪深い森をゆく。彼女はあたたかも異界との境界の象徴であるかのような川を渡り、「*косматый лакей*」¹⁸「もじゃもじゃ毛の生

えた従僕」(V, c. 91) たる熊に伴われてこの白い世界をゆく。ゆき着いた小屋には赤のイメージが待ち構えている。《ярко светится окошко》「小さな窓があかあかとかがやいている」(V, c. 92)¹⁶と描かれる小屋には、オネーギンと彼を主人とする客・奇怪な化物どもが円卓を囲んでいる。この小屋の一連の奇怪な描写において「черепа [...] в красном кошаке» (Там же) 「赤い帽子のされはげ」¹⁷、「Огонь светильников ночных」 「夜のあかり」(V, c. 93)、「кровавы языки」 「血の色の舌」(Там же) という赤い形象が際立つ。さらに、まだ夢から醒めやらぬ意識のうちにタチヤーナが認めた光景が、「Зари багряный луч」 「曙の真紅の光」(V, c. 94) であり、「Авроры северной шлеи」 「北極のオーロラよりも紅い」(Там же) というオリガの赤い顔である。第四章までのオリガは、亜麻色の髪、青い目をした、鈴蘭のように白い乙女であり、赤の陰影がまったく認められなかったのとは対照的である。

タチヤーナは悪鬼の宴に対してはじめは「恐怖」を覚えるが、オネーギンを認めるに及んで「好奇心」が湧いてくる: «И Тане уж не так ужасно, / И любопытная теперь» 「ターニヤもそれほどこわくなくなり／好奇心さえ湧いてきて」(V, c. 93)。この過程で、オネーギンがタチヤーナを襲うエロティックな愛の場面¹⁸「赤い」オリガの突然の登場とオネーギンによるレンスキイの刺殺が描かれる。夢から醒めたタチヤーナはマルティン・ザデーカの占い本により夢の意味を探ろうとするが、答えは得られない。

以上から『夢』のプロットは次のように七つのモチーフ構造に整理できる:

①導入部——白と赤のイメージ(「おそい夜明けの／ばら色の耀い／主頭節前後の靄」)

16 «ярко» 「あかあかと」を赤と捉える考え方は 1.2 項 [3] を参照。

17 プーシキンはこの場面の描写に対し「理解に苦しむ無作法」を指摘されたとの註を付している (V, c. 168)。描写のきわどいエロティシズムが意図的なものであったことが窺える。

- ②道行——タチャーナが従僕（熊）に伴われて異界、事件の場に進みゆく
- ③事件の場——主オネーギンと「赤い」客（奇怪な化物）たちが騒いでいる
- ④事件——オネーギンとタチャーナの愛の交渉
- ⑤事件——オネーギンとレンスキイの敵対的交渉（殺人）
- ⑥事件——「赤い」オリガの介入
- ⑦謎解——タチャーナによる事件の解釈（マルティン・ザデーカ書の参照）¹⁸

『夢』は女主人公の民衆的心性のフォークロア幻想であるとともに、レンスキイの悲劇を予言するプロットになっている。これは従来たびたび指摘されてきたとおりである。しかし『夢』の後続する物語への影響はこれに留まらない。『夢』はそのプロット構造そのものが後続のプロットにパラリズムとして繰返される。その際プロットのパラリズムを成立させる主要な共通軸、パラレルの指標として白と赤の形象が位置づけられる。次に『夢』の七つの構造が後続のプロットでも展開される諸相を具体的に観察する。

3・4 第五章——名の日の祝

第五章第5節タチャーナの名の日の祝の場面をみてみよう。はじめに白と赤の色彩表現がある。

«Но вот багряною рукою / Заря от утренних долин / Выводит с собою / Весельи

18 以降、『夢』のプロット構造を、「①導入部」、「構造①」、「①」等と簡略化して参照する。

19 Лорман [8, с. 265-266]を参照。「タチャーナの夢は、「中略」構成上の役割を担い、先行する章の内容を第六章の事件「決闘・筆者註」に結びつけている。「中略」しかし夢は、タチャーナの意識のもう一つの側面、すなわち民衆文化、フォークロアと結びつく特徴を示している」。

праздник именин»「だが今や暁が／朝の谿からくれないの手で 陽とともに／楽しい名の日を／引き出してくる」(V, c. 95)。雪景色と想像される「утренних долин」朝の谿(白)と«багряною рукою»「くれないの手」²⁰、«заря»「暁」«солнцем»「陽」(赤)の取合せである。「夢」①導入と共通し、名の日が『夢』のパラレルとなるシグナルであるかのようである。

さらに、祝の席に招待された、喜劇から採られた奇怪な名前の「客」たち。「夢」の化物どもも「гости»「客たち」と設定されていた。しかも、この連中のなかには«в рыжжем парике»「赤毛の鬘かぶった」(V, c. 96)と形容される赤い男トリケがいる。これは『夢』の化物の赤いイメージを共有し、『夢』③事件の場と同じ構造である。名の日が客の列は『夢』の悪鬼と重ね合わせられるといつてよい。「夢」の悪鬼たちの酒盛と、名の日が客たちの飲食の描写を比較してみるとよす: «За дверью крик и звон стакана»「戸の向こうでは叫ぶ声 コップとコップの触れ合う音」(V, c. 92)「«Ай, хохот, пенье, свист и хлоп, / Людская мова и конский топ!»「吠える声 笑う声 歌う声 口笛 拍手／人の声 蹄の音！」(Там же) (『夢』) — «Уста жуют. Со всех сторон / Гремят тарелки и приборы / Да рюмок раздается звон. / Но вскоре гости понемногу / Подремают общую тревогу. / Никто не слушает, кричат, / Смеются, спорят и пилят»「この口ももぐもぐ動く。あつちでもこつちでも／皿や食器のがちやがちや鳴る音／グラスの触れ合う音がする。／けれど間もなく客たちは 方ぼうで／少しづつ騒がしくなる。だれ一人他人の言葉は聞かないでわめいたり笑ったり／議論をしたり金切り声をあげたりして」(V, c. 97) (名の日

²⁰ Фомичев [17, c. 170-171] は「ロモノソフ詩『1748年エリサベータ・ペトローヴナ即位の日への頌詩』のパロディである«багряною рукою»という表現について「これに続くのは威厳ある国家的行事ではなく田舎貴族のありふれた催しであると指摘し「ここに頌詩に対するプーシキンのアイロニーを読取っている。この指摘は、作者が«багряною рукою»に対し次の語りの導入として意義づけしていたことを、別の意味で示すものである。Фомичев [17, c. 170] は1746年とこゝろが正しくは1748年の頌詩である (см.: Ломоносов [7, c. 121])」。

日)。食器の音を伴う宴の喧騒、「金切声」は著しい共通性を示す。名の日の客の「もぐもぐ」動く口は、化物じみた滑稽な描写ではないか。

タチヤーナの心情は、『夢』で「恐怖」から「好奇心」に変化したように、名の日では失神寸前の慄きから理性的な自制に変化する。そんななか、オネーギンの挨拶でタチヤーナが彼のまなざしに不思議な優しさを覚える場面は、『夢』④愛の交渉に相当するといえる。次に、名の日の舞踏会において、オネーギンがオリガに付きまとい、レンスキイは激昂する。彼が怒りに我を忘れたのはオリガの顔が紅潮したまさにそのときだ：«запыла / В ее лице самолюбивом / Румяней ярче»。「自惚れた／女の顔のくれないが一段と色あざやかに／燃え立った」(V, c.102)。この「赤い」オリガ、オネーギン－レンスキイの対立構造はまさに『夢』のプロット⑤、⑥に相当する。オネーギンのオリガに対する振舞いに、タチヤーナは悩む。それまで彼女は彼が救い主なのか誘惑者なのか解こうとしていた：«Кто ты, мой ангел ли хранитель, / Или коварный искуситель: / Мои сомненья разреши»。「あなたはだれでしょう？ わたしの守護天使？ ／それとも危険な誘惑者？ ／この疑いを解いてください」(V, c.62)。しかしいまやまぎれもない誘惑者であると判断し、「Погибну»。「わたしは滅ぶ」(V, c.104)と結論する。これは⑦謎解のモチーフといつてよい。

こうして名の日の祝は『夢』のプロット構造①、③、④、⑤、⑥、⑦を共有していることが明らかになる。

3・5 第六章——決闘

決闘当日の朝の描写は次のとおりである：「Уже редуют ночи тени / И встречен Веспер петухом； / [...] Уж солнце катится высоко, / И перелетная метель / Блестит и вьется」 「夜のかげは早くも薄れ／夕星を鶏の聲が迎えるその時刻にも／[...] 日がすでに高だかと空をば巡り／風に吹かれる雪の粉がきらきらとかがやきながら／渦を巻く時刻になっても」（V, c. 111）。「Веспер」 「夕星」という語はプーシキンの誤用であり「明けの明星」としては本来「Люцифер」 「明けの明星」が正しい（см.: Набоков [11, c. 458]）。つまりこの語は「денница」 「明けの明星」と同義であり、「денница」はプーシキンの用例では赤の色彩的陰影を帯びるものである（1.2項【3】参照）。同様に、昇りゆく「солнце」 「太陽」の赤いイメージ、雪の舞台、「метель」 「吹雪」の白。この描写は赤と白の色彩イメージを有する決闘プロットの導入として『夢』の構造①に対応するものといえる。

決闘のプロットではオネーギンがタチャーナに代わって『夢』の平行の主体になっている。決闘の事件の場への道行には、フランス人従僕ギヨーがオネーギンに連添う。これは『夢』の②道行の熊⇨従僕と同じである。③事件の場の赤いイメージはレンスキイの血潮に他ならない。⑤事件⇨はもちろん決闘である。銃の狙いを定め合う二人を主語とした「Как в страшном, непонятном сне」 「恐ろしいふしぎな夢でも見ているように」（V, c. 113）という表現は、タチャーナが夢のなかで「恐怖」と「奇妙」の心理状態にあったことと相通じる。決闘ののち、第七章においてタチャーナがオネーギンに対し「Она должна в нем ненавидеть / Убийцу брата своего」 「義弟の下手人として／憎まねばならぬ人」（V, c. 125）と判ずるくだりは⑦謎解のモチーフといえる。ただし、決闘のプロットにはタチャーナもオリガも不在であり、『夢』の構造④、⑥は描

かれていない。

3・6 第七章——オネーギンの書齋

第七章にはタチャーナが主人不在のオネーギン邸を訪れるプロットがある。この場面も『夢』と明白なパラレルリズムの関係にある。「Уж за рекой, дымясь, пылал / Огонь рыбачий. В поле чистом, / Луны при свете серебристом / В свои мечты погружена, / Тарьяна долго шла одна» 「川向こうでははや漁夫の火が煙上げつつ／赤あかと燃えている。広野の中を／銀色の月の光に照らされて／深い夢に沈みつつ タチャーナが／ただもう一人長いこと歩いていた」(V, c.126)。赤い「漁夫の火」と白い「銀色の月光」。『夢』の①導入と同様な赤と白のイメージである。「Мечты」 「夢想」も夢の感覚だ。さらに「за рекой」——「川向こうへ」ゆくモチーフ。タチャーナが『夢』で川を渡る②道行とまったく同じ構図である。オネーギン邸の敷地に入ったタチャーナは犬に吠えたてられるが、「Ребяг дворовая семья」 「お邸勤め農奴の子ら」(V, c.126)に助けられ、オネーギンの住んでいた邸に導かれる。「お嬢様を保護下においた」この農奴の子供は、タチャーナを手助けして小屋に導いた『夢』の熊とまったく同じ役割である。「Взяв барышню под свой покров」 「お嬢様を保護下においた」(V, c.126)。

③事件の場・書齋にも赤のイメージがある: «И стог с померкшею лампадой» 「灯の消えたランプ」(V, c.127)。これは赤の色彩そのものとして表面に出ているのではないが、「消えた」という表現によつて、かつてオネーギンがランプの燭の下に読書をしていた情景を逆に髣髴とさせるものであり、燭の赤のイメージの否定的な表出と解釈してよい。となるとオネーギンの書齋のなかに渦まいているものが『夢』の化物とパラレルになることは論を俟たない。すなわちバイロンの肖像画、

ナポレオンの彫像であり、バイロン作品を主としたロマン主義的文学書である。『夢』の悪鬼どもはここでは時代の偶像、流行の文学書と重ねられるのである。書齋の蔵書に対するタチャーナの心の動きは興味深い：「Потом за книги принялся. / Сперва ей было не до них, / Но показался выбор их / Ей странен...」 「それから本に取りかかる。はじめのうちは / とても読む気になれなかったが / ふとその本の選択が 彼女には / なにか奇妙に思われた...」 (V, c. 128)。はじめはその気はなかったのに「奇妙」ゆえに惹かれていくというのが心理の動きである。『夢』でもタチャーナは化物たちを目にせず「恐怖」を覚えるが、しばらくしてオネーギンが主であることに気づくと、彼女の心理は「好奇心」へと変化した。はじめのうちは対象を避けながらも「奇妙な」分らなさに動かされ「好奇心」をもつてそれを覗き見るといふ心理過程として、書齋の書物と『夢』の化物とはまさにパラレルにある。

④事件「オネーギンとタチャーナの愛の交渉については、オネーギンが不在である以上、具体的には記述がない。しかし、書齋におけるタチャーナは彼と心の交渉をしているかのように見える： «Гарьяна взором удивленным / Вокруг себя на все глядит, / И все ей кажется бесценным, / Все душу томную живит / Полумучительной отрадой» 「タチャーナは自分の回りのあらゆるものに / 感動の眸を向ける。 / 何もかも限りなく尊く思われ / あらゆるものが苦しみの半ばまじったよるこびで / 疲れた魂をよみがえらせる」 (V, c. 127)。ここでは書齋は大切なオネーギンそのひとである。「苦しみの半ばまじったよるこびで」というフレーズは、『夢』の構造④の余韻であるかのような、淡いエロスを放っている。

オネーギンの書齋のプロットの⑦謎解のモチーフは書齋におけるタチャーナの読書である。果たしてタチャーナは謎を解いた。しかし彼女の結論は否定的である。オネーギンが救い主でも誘惑者でもなく、ただのチャイルド・ハロルドの猿真似だと彼女は悟るのである： «Уж не породия

ли он?» 「結局あれはパロディなのではあるまいか?」(V, c. 130)。書齋のプロットには、死したレンスキイも嫁いだオリガもなく、⑤、⑥は脱落している。しかし白と赤で特徴づけられる①導入部を起点として、②道行、③事件の場、④オネーギンとタチヤーナの愛の交渉、⑦謎解きにおいて『夢』の構造を共有しているのである。

3・7 第七章——モスクワ

プーシキンは第七章第36節で古都モスクワを次のように描いている: «Уж белокаменной Моск-вы, / Как жар, крестами золотыми / Горят старинные главы» 「真白の石のモスクワの／年を経た円屋根が 早くも黄金の十字架を／きらめかせつつ炭火のように燃えている」(V, c. 134)。「Ну! не стой, / Пошел! Уже столпы заставы / Велеют» 「急いだ急いだ! もう関門の柱の列が／白じろと見えてくる」(V, c. 135)。モスクワそのものが白のイメージ («белокаменной») 「真白の石の」となり、「жар» 「炭火」の赤のイメージがこれを点描している。これらの白と赤による①導入の構造はやはり『夢』とのパラレルの指標になっているのである。

タチヤーナが馬車でモスクワ市街をゆくのは②道行のモチーフに相当する。保護者たる母は『夢』の熊の役割と同じではないか。モスクワ大火の赤いイメージは③事件の場の特徴である。ここではナポレオンとモスクワの関係を『夢』におけるオネーギンと奇怪な客との関係に見立てることが可能だと思われる。それは、「Нет, не пошла Москва моя / К нему с повинной головою. / Не праздник, не приемный дар, / Она готовила пожар / Неудачливому герою» 「いやいやわがモスクワはしおしおと／首うなだれて伺候なんぞはしなかった。／苛立つて待つあの英雄に／モスクワが準備したのは祝祭や／献上の品ではなくて火事だった」(Там же) にあるとおり、

「首うなだれて伺候」、「祝祭」、「献上の品」という表現に示されるような主君と従臣の、主と客に似たイメージを伴う関係だからである。オネーギンもナポレオンも「герой」「英雄・主人公」と称されていることにも注意しよう（敗北者であるという点にも）。第51節以降の《Собрание》「貴族会」はモスクワにおけるもう一つの③事件の場といえる。そこにも白いモスクワにあつて赤い火のイメージがある：《Музыка грохот, свеч блистае》「うしろ／＼楽の音 燭の耀う」（V, c. 140）。タチヤーナは客たちのきらびやかな光景に動揺させられる：《Все чувства поражает влурт》「一切が不意に彼女を動揺させる」（Tam же）。ところが貴族会の喧騒を眺めているうちに彼女の心情は「動揺」から「憎悪」に変化する：《Гарьина смотрит и не видит, / Волнение света ненавидит》「タチヤーナはあたり眺めているものなになに一つ目にははいらず／交際界のから騒ぎをただもう憎く思うだけ」（V, c. 141）。このタチヤーナの描写は、しかしながら、『夢』の事件の場において化物どもを目にした直後の「恐怖」から「好奇心」に変わつてゆく心情変化の過程とは対照的である。オネーギンの書齋で謎を解いてしまったタチヤーナは、『夢』・書齋では「奇妙」、「好奇心」という関心をもつて事件の場に見入ったのとは異なり、貴族会ではもはや、村での生活を懐かしむ思いの他は、いまやオネーギン不在の空騒ぎに対し「憎悪」を覚えるばかりである。つまり謎解のモチーフを失つたいまや、モスクワ貴族会の場面にあつては、タチヤーナの⑦謎解のモチーフは、過去への空想に変容したのだともいえる：《она мечтой / Стремится к жизни полевой, / [...] К своим цветам, к своим романам ...》「彼女の空想は／野辺の暮らし／[...]花々く小説へ...」（Tam же）。この変容とともに④事件1——オネーギンとタチヤーナの交渉も、過去の回想にとつて代わられている：《Уда, где он явился ей》「あの人」よく姿を見せた」（Tam же, курсив Пушкина）。*куда-то*におおてタチヤーナが、オネーギンならぬ《важный генерал》「堂々とした將軍」（Tam же）に見初められる筋書きは、④事件1の皮肉という他ない変形とい

えるだろう。

こうしてモスクワの場面にも、『夢』と類似したプロット構造が読取れるのであり、パラレリズムの構成に即してみることに、『夢』、オネーギンの書斎からのタチヤーナの心情の変化がくつきりと浮かび上がってくるのである。ただし、レンスキイ、オリガの不在により、ここでは⑤、⑥が脱漏しているのであるが。

3・8 第八章——ペテルブルク社交界

第八章では、ペテルブルクの上流貴族社会が「порядок стройный / Олигархических бесед」²¹「寡頭制めく歓談の—見事な秩序」(V, c. 144) 等と肯定的に描かれるなかで、その美の代表たるニーナ・ヴォロンスカヤは「мраморной красой」²¹「大理石を偲ばせる美貌」(V, c. 148) と形容されている。「мраморный」は白のイメージである。²¹一方、このポジティブな視線で描かれる「白い」貴族の上流社会にあつて、タチヤーナそのひとが「赤い」点景で登場する：「Кто там в малиновом берете...?」²²「あれは誰だか知らないかね」[:]「ほらあの真っ赤なベレー帽のひと。」(Там же)。ここにもパラレリズムの導入としての白と赤のイメージを見出すことができるのである。

第八章における『夢』とのパラレリズムは、それまでと異なる特徴をもつ。それはタチヤーナとオネーギンの立場の正確な逆転である。第八章においてはオネーギンがタチヤーナに恋し、手紙を書き、タチヤーナがその申入れを拒絶する。この筋書きは、第三章と第四章における二人の

²¹ Ушаков [16, т. II, с. 272] を参照: «МРАМОРНЫЙ, [...] Белый или гладкий, как мрамор» 「МРАМОРНЫЙ—大理石のように白い、または、滑らかな」。

²² (11)での赤いタチヤーナは『娘たちの歌』の赤い民俗性を継承し民衆文化の代表者となつていゝと思われ。

関係を鏡に映すかのように反転させたものといつてよい。²³

ペテルブルク社交界における③事件の場合はタチヤーナの邸である。ここでは『夢』の小屋の主オネーギンにタチヤーナがとつて代わつてゐるのだ。そこでは、上流貴族のある部分が肯定的に描かれる一方で、「Необходимые гущицы」²⁴「なくてはならぬ馬鹿者」(V, c. 151)が闊歩するさまも捉えられている。この社交界の「馬鹿者」たちはタチヤーナの「гости」²⁵「客たち」(Там же)である。そのなかには「赤い頬」をしたプロラーソフがおり、ここでもプーシキンが赤の点描の手法を用いている。「В дверях другой диктатор бабьинь / Стоял картинкою журнальной, / Румян, как вербный херувим」²⁶「舞踏の会の独裁者 / このほうは流行雑誌の挿絵よろしくつつ立つたが / 「柳の週」の天使のように赤い頬して」(V, c. 152)。赤い形象として「дамы пожилие [...] в розах」²⁷「ばらを飾つた [...] 年輩の婦人」(V, c. 151)もいつにいつる。「с виду злые」²⁸「見えるかに意地悪そうな」²⁹「Не улыбающихся лиц」³⁰「にいつともせぬ」(以上V, c. 151)「картинкою журнальной」³¹「流行雑誌の挿絵よろしく」、³²「вербный херувим」³³「柳の週の天使」等、彼らの描写は戯画そのものであり、『夢』③の赤い悪鬼と相通じる。つまり「赤い頬」をしたプロラーソフの仲間たちは『夢』の化物のイメージにオーバースラップされる。

②道行のモチーフも、ここではタチヤーナではなくオネーギンのものである。タチヤーナがかつて恋の悩み、すなわち「オネーギンは救い主かそれとも誘惑者か」という悩みに掻き乱され不安定な心情のままに『夢』の幻想的世界を彷徨したように、第3節において、いまやオネーギンが「不安」に囚われ、放浪の旅に上つた暁に、事件の場・舞踏会に来合わせた経緯が述べられてくる：³⁴«Им овладело беспокойство, / [...] И начал странствия без цели, / Доступный чувству одному»³⁵「彼はある種の不安な気持ちのとりことなつた。 / [...] 感情のみに身を任せつつ / あ

²³ Гурковский [5, c. 269-271] かにいつにオネーギンとタチヤーナをめぐる構造のシンメトリー性を指摘している。

てどなき放浪の旅にのぼった」(V, c.147)。ただし、孤独なオネーギンの放浪は、もはや従僕に付添われることもなく、「感情にのみ身をまかせた」あてのない、つまり立脚点を失くし、自己喪失の不安に占有された長い道行だったといえる。

かつては人物描写における即物的な赤と白の色彩表現はタチャヤーナに特有であったのに対し、第八章では逆にオネーギンに関わる描写に特徴的に現れる：«Где окровавленная тень / Ему вьзвямась какждый день» 「来る日も来る日も / 血に染んだ亡霊の出る」(Там же)´ «Бледнеть Онегин начинает» 「エヴゲーニイは顔色が蒼ざめてくる」(V, c.154)´ «В вас искру нежности заметить» 「あなたのうちに優しさの火花をそれと認めながらも」(V, c.155)´ «И перед ним пылал камин, / [...] и огонь / В огонь то туфлю, то журнал» 「眼の前で壁炉がゆかに燃えてくる / [...] 火の中へ / ときにスリッパ ときに雑誌を取り落とす」(V, c.158-159)。第一章、ペテルブルクのオネーギンの描写が特定の色彩と結びつかず、きらびやかで雑多なイメージであったことを思い起こそう。色彩表現による性格描写としてもオネーギンとタチャヤーナの逆転が露なのである。

④事件——オネーギンとタチャヤーナの交渉も、以前とは立場、感情の動きが逆転している。«В ней сохранялся тот же тон, / Был так же тих ее поклон» 「以前に渝らぬ節度を保ち 会釈のしざりも / 以前と同じく静かであった」(V, c.149) —— 節度と静けさを保つタチャヤーナに対し、オネーギンは言葉を失い気まずいばかりである：«Слова найдут / Из уст Онегина. Урюмкий, / Неловкий, он едва-едва / Ей отвечает» 「オネーギンの口からは / ひたひたとも言葉が出ない。憂鬱な / きまり悪げな面持ちで どうにかやつと彼女の問いに答えるばかり」(V, c.150)。

⑦謎解のモチーフも、オネーギンが主体となる。タチャヤーナが第五章でマルティン・ザデーカの占い本、第七章でオネーギンの蔵書を読んだように、第八章第35節においてオネーギンは「手当たりしだいに読書」をする：«Стад вновь читать он без разбора» 「彼はふたたび手当たり次第

に読書をはじめた」(V, c. 157)。その謎とは、彼に放浪の旅をさせた「ある種の不安な気持ち」とその果てにある、タチヤーナの変貌への夢のような「分らなむ」である：「Хоть он глядел нельзя прилежней, / Но и следов Татьяны прежней / Не мог Онегин обрести」 「眸を凝らしつくづくとどんなに相手を見つめても / オネーギンはかねて知るタチヤーナの / おもかげのその跡さえも見出しえない」(V, c. 149)。「Ужель та самая Татьяна, / [...] Та Девочка... иль это сон?」 「あれがああタチヤーナだとは / [...] ああ娘……それともこれは夢なのか?」(V, c. 149-150)。「分らなむ」という心情が契機となつてタチヤーナが『夢』という幻想的世界に踏込むに至つた(タチヤーナが『夢』の事件の場で悪鬼たちを覗き見る直前の心理は、合点のゆかぬ奇妙な思ひである：「Не видя тут ни капли толку» 「なにがなにやら合点が行かず」(V, c. 92))のとまさに同じように、オネーギンがこの「分らなむ」ゆえに悲劇的な幻視に囚われる。「分らなむ」を契機とする幻視のモチーフは、まさに『夢』とのパラレルを浮彫りにするばかりでなく、プーシキンの採る心理上の論理として非常に興味深い：«И постепенно в ушпленье / И чувств и дум владет он, / А перед ним воображенья / Свои пестрый мечет фараон. / То видит он: на тагом снере, / Как будто спящий на ночлеге, / Недвижим юноша лежит...» 「じうして彼は次第次第に / 感情と思想の麻酔に落ちてゆく。 / 「想像」が眼の前で色とりどりの / ファアラオンのカードを配る。 / あるときは溶けかけた雪の褥に / 野宿でもして寝ているように / 身動きせず / 横たわる若者の姿が見えて…」(V, c. 158)。オネーギンは謎を解いたのか? ロマンはそれを明らかにせず終焉を迎えぬ²⁴

²⁴ 語り手はオネーギンの「ある種の不安」の謎解モチーフ・幻視に続き、第38節で次のように書いている：«Он так принык теряться в атом, / Что чуть с ума не своротил / Или не следовал поэтом» 「じうした境地に我を忘れてひたり切る癖が昂じて / 彼は今にも発狂するか または詩人になりそうな気配であった」(V, c. 158)。最後の望みの愛の喪失による発狂と、詩人の諧謔的イメーჯとへの言及は、「Медный всадник» 『青銅の騎士』における「詩

こうして第八章ペテルブルクの社交界にも『夢』の①、②、③、④、⑦の物語構造を認めることができる。この場面も『夢』プロットの変奏と位置づけることができるのである。

4 まとめ——パラレリズムの芸術的意義

本稿ではまず白と赤の形象によって対応づけられる関係に着目し、第四章と第五章の雪の情景描写のパラレリズムを検討した。そこから、様式的対立——貴族的視点による文学様式化された手法と、民衆的視点による現実指向の手法との対立——が浮かび上がることを確認した。さらに様式的対置のみならず、パラレリズムの手法がプロットの対置にまで拡大されて適用される様子を辿ってみた。『夢』に認められる七つのプロット構造は、その後の主要プロットについて、登場人物の不在に伴う事件の脱落、道行モチーフの欠落が個別にあるにせよ、導入部、事件の場、謎解に関し一貫して繰返され、パラレルを形作ることが認められた。その際、白と赤の色彩表現が『夢』以降の主なプロットにおいてパラレリズムの導入指標として追跡できた。そのパラレル構造の一覧を表1 (p.274) に整理する。

パラレリズムは同一性をもって複数のテキストを対置し、これによって、ある場合にはそれぞれのテキストの同じようにみえるものの相違点を浮彫りにし、またある場合には違ってみえるもののようにほっと溜息をつき、恋人を失ったあとに発狂した十四等官エヴゲーニイの性格をありありと想起させる。プーシキンはこの謎解を『オネーギン』のエヴゲーニイでははや不可能だと考えたのだろうか。

²⁵ Баевский [1] は『オネーギン』におけるテーマの「繰返し」の手法について興味深い論証を行っている。たとえば、時刻を知るといふモチーフについて、ブレゲ時計(モードな機械)、胃(空腹)、食卓(牧歌的制限)という別な方法が三度繰返されることにより、それぞれの様式的差異が前面に押し出されるメカニズムを指摘している。プロットのパラレリズムもこうした「繰返し」の拡張された手法として捉えられると筆者は考える。

表 1: タチヤーナの夢のパラレル

構造	タチヤーナの夢	名の日の祝	決闘	オネーギン書斎	モスクラ	パテルブルグ
①導入部						
- 白の背景	主顕節前後の露雪	朝の谿	風に吹かれる雪	銀色の月の光	白石のモスクラ	大理石のような 二ーナ等の貴族
- 赤の形象	ばら色の耀い	くれないの手	明けの明星, 昇る 太陽	漁夫の火	炭火のように燃え る円屋根	真赤なベレー帽の タチヤーナ
②道行	川渡り, 熊	—	従僕ギヨー	川向こう, 農奴の 子	市街馬車行, 母	オネーギンの旅
③事件の場	酒盛する悪鬼	奇怪な名前の客	決闘	時代の偶像, ロマ ン派文学書	ナボレオン／貴族 会の客	なくてはならぬ馬 鹿者
- 赤の形象	赤い帽子の髑髏等	赤毛の鬘かぶった トリケ	レンスキイの血潮	灯の消えたランゾ	モスクラ大火／貴 族会の擲	赤い頬のアローラ ソフ等
④事件 1	愛の交渉	オネーギンのまな ざしに不思議な優 しさ	—	苦しみ半ばまじ ったよるこび	過去の回想／オ ネーギンならぬ将 軍との出会い	落着いたタチヤ ーナ／気詰まりなオ ネーギン (立場の 逆転)
⑤事件 2	レンスキイ刺殺	レンスキイ激昂	レンスキイの死	—	—	—
⑥事件 3	赤いオリガ	赤いオリガ	—	—	—	—
⑦謎解	マルティン・ザ デーカの書	「私は滅ぶ」	「義弟の下手人」	読書・ハロルドの パロディ	過去の回想	手当たりしだいの 読書

のの同一性を強調する。二つの雪の情景描写は同じような風景を描きながら、それぞれの描写様式の際立った相違点を表出している。『夢』はその後のプロットをパラレルとして引寄せることにより、名の日の客たち、ロマン主義的書物、社交界の客たち等、違つてみえるものをフォークロアの悪鬼のイメージに同一化する。また一方でこのプロットのパラリズムは、タチャーナの心情の変化、謎解への取組みの変遷を際立たせ、タチャーナとオネーギンの心理劇のダイナミックな逆転を露にする手法になっている。

プーシキンの簡潔な要約 «собрание пестрых глав» 「色とりどりの章のあつまり」に込められた、様々な調子・様式の混淆という原理は、ロートマンの「矛盾の原理」²⁶ やトウイニャーノフの「ジャンルの自由な切替え」²⁷ という定式化によつて、そのアイデアの特殊性が明らかにされてきた。これに加えて、白と赤の色彩表現が、「пестрый」 「雑色の・色とりどりの」というキーワードの第一義である色彩概念を具現するものであるかのように、パラリズムの導入指標として——内容の異なるテキストを対置する結節点として——、物語の構成原理の役割を果たしているのである。

1820年代、国民文学・民衆的文学の創造が、ロマン主義文学論と表裏をなして当時の文芸理論家のみならずプーシキンの主要なテーマであった (см.: Томашевский [14, с. 115-126])。プー

²⁶ 「矛盾の原理はロマンの全体にわたつて、極めて多様な構造的レベルにおいて現れている。それは様々な章、節における登場人物の違つた特徴描写の衝突であり、語りのトーンの激しい転換であり「中略」、テキストとそれに付した著者の注釈との衝突であり、あるいは第二章エピソードにみられる種のアイロニカルな同音異義句の利用である。」 (Лотман [9, с. 30])。

²⁷ 『自由なロマン』、プーシキンの表現では『パノラマ』は、プランからプランへ、あるトーンから別のトーンへ切替えることで素材を構築する。「中略」結果として自由なのはジャンルそのものであった。プランからプランへの切替えの結果、ジャンルは強制力を失い、開かれたものとなり、多くの閉じたジャンルを同時に滑りまわるものとなったのだ」 (Тынянов [15, с. 156-157])。

シキンにとって文学の民族性・国民性は、評論の草稿《О народности в литературе》『文学における国民性について』(1825-1826年頃の成立とされる)にみえるとおり、祖国の歴史的素材やロシア的表現にその本質があるのではなく、フォークロアに反映するような民衆の思考・ものの感じ方を具現するものでなければならなかった。プーシキンは『オネーギン』において民間伝承に基づくプロットのパラレリズムによって民衆的文学のモデルを示したのだと筆者は考える。この方法はプーシキンのいう《особенная физиономия, которая более или менее отражается в зеркале поэзии》「多かれ少なかれ詩の鏡に反映する特別な相貌」(VII, c. 28-29)に呼応するものだからである。『夢』のプロット構造がその後のプロットにおいても繰返され、敷衍・変容させられるという物語の原理。『夢』のフォークロアに立脚した民俗様式の幻想が各プロットのパラレルとして対置されることにより、まるで各プロットは同時代の風俗、性情を描きながらもフォークロアを共通の基盤とするかのように民族的色彩の照射を受ける。つまりパラレリズムはフォークロアに基づく『夢』の形象が名の日の祝、オネーギンの書斎、社交界にオーバラップされるような効果を生出し、同時代の事件を描きつつ——外面的にはロシア的語彙、歴史的素材が特徴的でないにもかかわらず——民衆的心性の表現に寄与している。オネーギンの書斎、上流社会は民衆的心性にみえる風景ともいえる。

白と赤の色彩表現がパラレリズムの導入指標になっている点について、色彩表現は特異なものではなく描写の過程で「偶然」に現れたに過ぎず、作者は必ずしも色彩表現に重点を置いたわけではないのではないか、という反論があるかも知れない。確かに、プーシキンが評論等において自作や他の作家の色彩表現のありかたを論じたというような、直接的議論の形跡は見当たらない。しかし、色彩表現の構成上の役割を認めなければ、なぜ雪の情景に赤い鷺鳥が現れなければならぬのか、なぜペテルブルク社交界にタチヤーナが真赤なベレー帽で登場しなければならぬ

らないのか、その理由が分らないではないか。また別の面からは、色彩表現がプロットの重要部分に出現することが「偶然ではない」根拠として——本質的な証明ではないが——統計的な観点をあげておく。『オネーギン』のテキストは、第一章から第八章及び旅の断章の範囲で章名、題銘、註、散文部を除き、筆者の勘定では、約25500語、約5550行を擁する。しかし、そのうち12項の基準に該当する色彩表現は280に過ぎない。つまり、詩節換算では平均で1詩節に0.71語程度（計算式： $280 \div (5550 \div 14)$ ）しか色彩表現が出現しないことになる。対象に恣意性がないことを前提とする統計的判断を、作者の創意の結実である文学作品に対して試みるのは、極めて慎重なアプローチを要するが、敢えて色彩表現がランダムに——つまり完全なる偶然に左右されて——配置されていると仮定するならば、たとえば、次の第五章『夢』の導入部において、1詩節のうちのみしも連続する4行に6語もの集中度をもつて白と赤の色彩表現が出現する現象を、果たして「偶然」といえるのだろうか：«На солнце иней в день морозный, / И сани, и зарею поздной / Сиянье розовых снегов, / И мглу крепленских вечеров» 「酷寒の日の日向のちらら／また曇やおそい夜明けの／ばら色の耀こ／主頭節前後の靄を」(V, c. 87)²⁸

²⁸ 仮に色彩表現の頻度がポアソン分布に従うとすると、1詩節に6語出現する確率は0.009%（計算式： $(0.71 \cdot e^{-0.71}) / 6!$ ）しかない。このような著しく低い確率の現象が、本稿で示したテキストの重点部に集中するというのは作者の意図を物語るものといえないだろうか。もつとも、これは語の分布にまつたく恣意性がないという仮定に基づく単純計算であり、統計的評価方法を真に実りあるものにするにはもつと洗練された理論が必要である。

Цветовой параллелизм

в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин»

О толковании изображения снежного пейзажа в IV и V главах и структуре сюжетов с красным образом на белом фоне в романе.

ЯСУДА Исао

Параллелизм играет значительную роль в романе Пушкина «Евгений Онегин». В настоящей статье под «параллелизмом» мы понимаем не только однородное синтаксическое построение двух предложений, но также текстовое сопоставление вообще.

В романе Пушкин изображает снежный пейзаж одной и той же зимой дважды в XIIII строфе IV главы и во II строфе V главы. Тщательно сравнивая одну строфу с другой, в обоих мы замечаем общие черты. Между ними мы обращаем внимание на мелкие цветковые образы — нечто красное на белом снежном фоне: «На красных лапках гусь тяжелый» (IV) и «Ямщик [...] в красном кушаке» (V). Мы видим, что Пушкин сопоставляет две строфы, имеющие общие признаки, которые несут в себе некий особенный смысл. Анализируя различия между двумя строфами, мы замечаем резкою стилистическую разницу между ними: строфа IV главы несет дворянскую, литературную стилизацию, а строфа V главы характеризуется простонародной, реальной природой.

Сильное впечатление производит параллелизм на цветových образах — красном на белом фоне. Цвета красный и белый до IV главы включительно окрашивают, главным образом, романтические

эмоции Татьяны. Таковы «облатка розовая» на «воспаленном языке», а также «бледная» «туманная» романтическая «луна». Однако в IV главе цвета красный и белый приобретают некую метатекстовую функцию в качестве указателя парадмелизма — цветового парадмелизма как в составлении XIII строфы IV главы со II строфой V главы. Рифма «морозы» (белый образ) — «розы» (красный) является первым появлением его.

Во «сне Татьяны» цветовой парадмелизм приобретает композиционную роль. При этом сочетании красного цвета с белым выступает в качестве указателя сюжетного парадмелизма. «Сон» имеет 7 мотивов в сюжетной структуре. (1) Вступление с образом красного на белом фоне («зарю поздной / Сиянье розовых снегов, / И мгиу крепящихся вечеров»); (2) Переход к месту событий с лакеем (переход за реку с медведем); (3) Место событий (Онегин-хозяин и пирующие гости со красным цветом — чудовища); (4) Любовное отношение между Онегиным и Татьяной (умывание эротическое); (5) Враждебное отношение между Онегиным и Ленским (убийство); (6) Красная Ольга; (7) Загадка (книгой Мартына Задека). Сюжеты, следующие за «сном» повторяют эту структуру по мотивам. «Именины» варьируют (1) «утреннюю долину» (белую) и «баряничью ружку» (красную), (3) гостей, имеющих причудливые имена, таких как мось Трике «в рыжесм парике», (4) оживление Тани нежным взором Онегина, (5) негодование Ленского, увидев «румянец» в лице Ольги, (7) суждение Татьяны: «Погибну».

Так же подобны и сюжеты, следующие за «именинами». Дело здесь не только в «крови» Ленского в VI главе. В VII главе Татьяна посещает дом Онегина в отсутствии хозяйина. Этот сюжет тоже является геометрическим парадмелизмом со «сном» и имеет его мотивы (1)–(4) и (7). Переход за реку, образ красного «огня рыбацкого» на белом фоне «серебристой луны», «ребят

Дворянская семья» в качестве лакея — это ясные указатели парадоксализма со «сном». В таком случае чудовищам, в отношении парадоксализма со «сном», здесь соответствуют портрет Байрона, статуэтка Наполеона и романтические книги в кабинете Онегина. Здесь (7) загадка Татьяны — чтение в кабинете Онегина: «Уж не пародия ли он?». И в Москве VII главы и Петербурге VIII главы действуют образы красного и белого. В сценах Москвы самый город выступает как белый образ. Пушкин зовет Москву «белокаменной» с гордым «жаром». Красные образы (3) в Москве оказались «пожаром» и «свечами» Соборная. В Петербурге представительницей высшей сферы национальной культуры светской России выводится Нина Воронская с «мирморною красотою». Здесь Татьяна появляется на сцену «в малиновом берете». То есть, она сама ассоциируется с образом красного цвета как представительница народной культуры. Но здесь появляются «необходимые глупцы». Пушкин рисует их приемом красного пуантилизма: «Румян, как вербный херувим». Они как будто переключаются с чудовищами во «сне».

В статье «О народности в литературе» (1825–1826) Пушкин указывает, что истинная народность состоит не в выборе предметов из русской истории, и не в русских словах, а в «образе мыслей и чувствований», отраженных в зеркале народного фольклора. Это позволяет нам сделать вывод, что Пушкин представил в «Евгении Онегине» образец для программы об истинной народности, развертывая свой современный роман на основе принципа цветового, сюжетного парадоксализма, который отстраивается от фантазии, присущей народному фольклору.

参考文献

- [1] Баяский В. С. Тематическая композиция «Евгения Онегина» (Природа и функции тематических повторов) // Пушкин: Исследования и материалы. АН-СССР. Ин-т рус. Лит. (Пушкинский Дом), Т.13. А.: «Наука», 1989, с. 33-44.
- [2] Виноградов В. В. Язык Пушкина. Изд. второе, дополненное. М.: «Наука», 2000.
- [3] Виноградов В. В. Русский язык. Изд. третье, исправленное. М.: «Вышшая школа», 1986.
- [4] Виноградов В. В. (ответственный ред.) и др. Словарь языка Пушкина в 4-х томах. М.: «Государственное издательство иностранных и национальных словарей», 1956-1961.
- [5] Луковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М.: «Госиздат», 1957.
- [6] Лихачев Д. С. Избранные работы. Т.3. А.: «Художественная литература», 1987.
- [7] Ломоносов М. В. Избранные произведения. Библиотека поэта. Большая серия. А.: «Советский писатель», 1986.

- [8] Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Пособие для учителя. Изд. второе. Л.: «Просвещение», 1983.
- [9] Лотман Ю. М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста. Тарту, 1975.
- [10] Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: «Гнозис», 1994, с. 10–263.
- [11] Набоков В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Перевод с английского. СПб.: «Искусство-СПБ», 1998.
- [12] Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 10-ти томах. Изд. четвертое. Л.: «Наука», 1977–1979.
- [13] Тимофеев Л. И. и Тураев С. В. (ред.-составители) Словарь литературоведческих терминов. М.: «Просвещение», 1974.
- [14] Томашевский Б. В. Пушкин. Книга вторая. Материалы к монографии. (1824–1837) М.-Л.: «Издательство Академии Наук СССР», 1961.
- [15] Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М.: «Наука», 1968.
- [16] Ушаков Д. Н. (ред.) Толковый словарь русского языка в 4-х томах. Под редакцией Д. Н. Ушакова. М.: «Издательство Астрель», 2000.

- [17] Фомичев С. А. Поэзия Пушкина. Творческая эволюция. Л.: «Наука», 1986.
- [18] 坂本真樹「色彩語メタファーへの認知言語学的関心に基づくアプローチの検討」楠見孝編『メタファー研究の最前線』ひつじ書房、2007年、pp. 308-326。
- [19] 法橋和彦『「エヴゲーニイ・オネーギン」におけるプーシキンの文学論争によせて（『オネーギン』第一章の『初雪』題銘考から）』法橋和彦編著『プーシキン再読』創元社、1987年、pp. 79-105。
- [20] 吉村耕治「色彩表現の特性と役割」表現学会『表現研究』73号、2001年、pp. 30-37。
- [21] ウンベルト・エコ『中世美学史——『バラの名前』の歴史的・思想的背景』谷口伊兵衛訳、而立書房、2001年。
- [22] モーリス・デリブレ『色彩』久保田浩資訳、文庫クセジュ 493、白水社、1971年。
- [23] プーシキン『プーシキン全集』全6巻、木村彰一他訳、河出書房新社、1973年。

本論文は、次の論文集に掲載された論考に対し、ロシア語の日本語訳を付加したものである。

SLAVISTIKA XXIV

東京大学大学院人文科学研究科・スラヴ語スラヴ文学研究室年報

二〇〇八年八月三十一日発行

安田 功

1962年 大阪市生まれ。

1988年 北海道大学大学院文学研究科ロシア文学専攻修士過程修了。

現在 電機メーカー SE として勤務。

著作

- 『エヴゲーニイ・オネーギン』のパラレリズムの一考察: «SLAVISTIKA XXIV» 東京大学大学院人文科学研究科・スラヴ語スラヴ文学研究室年報, 2008 所収.
- Конкорданс к тексту А. С. Пушкина プーシキン電子コンコーダンス, 2012.
<http://yasuda.homeip.net/pushkin/lemmatized/concordance>
- misima 漢詩作成支援: 平仄音韻分析・詩語検索・漢字平仄検索, 2011.
<http://yasuda.homeip.net/misimakansiservlet/misimakansi.html>
- OldSlav: An extension of \LaTeX for Old Church Slavonic typesetting, 2006.
<http://yasuda.homeip.net/oldslav/oldslavdoc-en.pdf>
- Мацуо Басё Хайку 1-100, Перевод и комментарии Дмитрия Н. Смирнова с примечаниями Исао Ясуды, СПб.: «КРАСНЫЙ МАТРОС», 2011.
『松尾芭蕉初期百句——ドミトリ・スミルノフのロシア語訳・解説, 及び安田功の注解による』サンクト・ペテルブルク: 赤い水夫社, 2011 年刊.

キョウ メイ シュウ
狂 溟 集

私 家 版

2022 年 10 月 3 日 発行

<http://yasuda.homeip.net/>

© 2022, *isao yasuda*.

狂溟集 私家版

<http://yasuda.homeip.net/>

© 2022, *isao yasuda*.