

# 死 と 文 学

梅 田 祐 喜

## 1.

「死と文学」と題しましたが、なんだかちがうものが、しかもなんだか気持ち悪いものが表にせり出してきているような気がしますね。普通だったら、生と文学、つまり「人生と文学」という表題が期待されるのではないのでしょうか。文学には人生という言葉がいちばんしっくりきて、いちばん似合っている、というのが、多くの人の感じ方ではないかと思われます。事実、多くの人が文学に生き方をたずねたり、文学を自分の人生をふりかえるよすがにしたりしています。いいえ、そんな意識がなくて、ただ楽しいからといって、文学作品を読むのに時間をささげている人でも、生の手ざわりがそこで楽しまれていることには変わりはありません。それなのに、死だなんて、と思われるのは、もっともなことと思われます。文学はお寺の伽藍ではあるまいし、というわけです。

文学が人生とむすびつきはじめたのは多分ヨーロッパでは19世紀になってからだと思われます。資本主義的生産様式が確立される時代です。ギルドとか農地にしばりつけられていた人々が大都市という労働市場の坩堝になげこまれて、自分の生活や人生は自分で選び自分でつくっていけるという幻想が社会にみなぎっているような時代がやってきたのです。もっともマルクスは、自由であるのは自分の労働力を売るまでのあいだであって、売った後は賃金奴隷として以前の農奴とおなじ束縛を生きることになる」と指摘したのですが、それでも、一生土地にしばりつけられ、一步もそこをはなれることもできず、父や祖父や先祖たちとおなじ千年一日のような日が流れていく時代（そういう時代にあっては、日々の生活意識のほうが、せりだし、きわだってくるはずです。生活があって人生はないのです）とちがって、自由であるという幻想が人々を鼓舞する時代であるわけですから、生活というよりは人生という長い時間のものさしをあてて自分の人生を考えることが可能になってきたわけです。家父長によって妻をあたえられるというのではなしに、自分で自分の妻を見つけるということが可能となるような時代でもあるわけです。ゲーテもスタンダールもバルザックもこうした時代に生まれてくるわけです。

バルザックの『人間喜劇』の登場人物の一人、ラスチニャックという青年がモンマルトルの丘に立って、自分の将来の人生と重ね合わせるようにしてパリという大都市を征服する夢をみる場面がありますが、そうした時代の雰囲気をととてもうまく伝えています。ゲーテもスタンダールもバルザックも、その作品は「人生」という言葉とともに受け取ることを容易にゆるしてくれます。もちろん、「人生」ですから、そこには、失望も悲嘆も苦悩も歓喜とともに表現されるのですが、それが生き生きとした生の風景であることには変わりはありません。

日本においては、こうした生の風景に青年たちが魅せられるのは、明治の時代です。油絵と水彩ほどのちがいがあるにせよ、たとえば藤村のみつめていたものもゲーテやスタンダールとおなじこの「人生」だったのです。誰かにやってもらうのではない、人生のその都度その都度

の決断は自分で引き受ける、しかもその都度その都度の経験は新しいわけですから、ことさらに向き合うかれらは、純心でしたし、うぶでした。

たとえば、恋愛において、藤村でも、なんなら漱石でもいいのですが、ゲーテでもスタンダールでも、ほんとうにうぶでした。いつ読んでもそう思います。恋愛というものは、かれらにとってけっして普通なものではなかったのです。スタンダールには『恋愛論』という名著がありますが、恋愛に対してうぶだからこそ、こうした探求ができるのです。人生にたいしてかれらはとてもうぶだったようにおもいます。だから人生が生き生きと感受できるのです。たとえ、挫折であつても。

## 2.

マルクスは、まるで地球のはるかかなたから見下ろすみたいに、人間の歴史を、生産様式の観点から、奴隷制とか、農奴制とか、資本制とか、きわめて大づかみにつかみあげました。ここでは、マルクスのことを述べるのは本意ではありません。様式というものは、洗練されるということを書いてみたかったのです。生産の様式も、洗練の果てには、まるで生産がおこなわれているのかな、と思えるほどのものになります。働いているのか、遊んでいるのか、区別がつかなくても、世の中全体の生産量はすさまじい、といった現実が感受されれば、洗練はきわめて高度な段階にあると書いていいとおもいます。そして、この場合、様式という言葉はシステムという言葉で言い換えたほうがよくなってきます。生産のシステム、生活のシステム（消費のシステム）、しかもこのシステムという言葉に自動的な回転というイメージが加われば、このシステムは完璧と書いていいとおもいます。ここで不思議なことが起こるのは、このシステムはあまりに完全であるため、それに身をゆだねているかぎり生活は自動的に流れていく、ですから人生などという長い時間でものを考える必要はなくなって、以前の村のような日々の生活の意識だけが突出してくるということです。すこしちがうところは、この意識は洗練されていますから、強制として自覚されない代わりに、いわば浮遊として感じられます。ここまでくれば、高度資本主義の生産様式は完成の域に達していると書いていいとおもいます。しかし、高度というものは、相対的ないいかたであつて、中度(?)のときにはそれが高度と感じられたり、それと予感されたりするはずのものだということです。生活の自動的な展開の感覚があれば、高度とか、中度とかの言葉は、どうでもいいのです。このとき、生活は千年一日のように感じられ、生の手触りをもたらずものとして、死が意識されてくるのです。死によって身体感覚、肉感のようなものが呼び覚まされ、生き生きと生きている感じが再生されるのです。

## 3.

時代は大きくとんで、たとえば、村上春樹の作品について考えてみますと、村上春樹の作品は、こうしたシステムを描きだしていますし、そのシステムの感覚は完璧と書いていいほど、自動的です。それにあわせて、その主人公たちは、とても洗練されていますし、いやみがなくこれほど好感が持てるのもまれと書いていいほどです。そして、その主人公たちはまるで人生を知り尽くした、いわば人生の<sup>シニア</sup>大家のように、「やれやれまたか」といった言葉をつぶやきながら、生活のさまざまな場面に遭遇します。

こうした世界を「ハードボイルド・ワンダーランド」とすれば、この世界には、「世界の終わり」という世界がコインの裏表みたいにはりついています。死の世界がそれです<sup>(註1)</sup>。といって、これは忌避すべき世界のようにではなく、生命力のはかなさのようなものが、美しさとして、まことに人の心を誘うように魅力的にえがかれています。こうした世界は、『ノルウェイの森』では、もっとはっきりと、生の世界、死の世界の対比として、描かれています。

『ノルウェイの森』にこんな言葉がゴシック体で、しかも2度にわたってくりかえされています。「死は生の対極としてではなく、その一部として存在している。」

この言葉が示しているような認識は、村上春樹の発見というほどのものではありません。

たとえば、こういうことば。「産み月真近になった婦人のじっと立っている姿には、なんとという悲しい美しさが翳っていることだろう。ただ無意識にそっと細い手をのせている彼女のお腹の中には、子供と死と、二つの胚珠がはいっているのだ。彼女の清らかな顔に、濃い、しっとりした微笑が流れるのは、ときどき、この二つのものが育つのを自覚するほのかな安堵からの微笑ではあるまいか？」(R.M. リルケ『マルテの手記』大山定一訳)

ここで、リルケの表現の美しさにはなんの注釈も必要ありませんが、リルケが「胚珠」という美しい言葉をもちていることが注目されます。死は胚珠という言葉でたとえられています。胚珠とは、生み出す元となる原理のことです。(辞典によれば、種子植物の雌性生殖器官。中に胚嚢があり、さらにその中に卵細胞がある。)してみると、死は生を生み出す原理として語られていることになるではありませんか。

ここにリルケの愛読したフランスの詩人の作品の一部を示します。

やがておれたちは冷たい深淵のうちに沈むだろう！  
おわかれだ、あまりにも短かった夏の日の烈しい光！  
もうすでにおれには聞える、中庭の敷石に、  
不吉なひびきを立てて薪の枝の落ちる音が。

…… (中略)

この単調な物音に揺られていると、どこかで誰かが、  
大急ぎで、棺に釘を打ちつけてでもいるかのようだ。  
誰のためだろう？——昨日は夏だった、ところがもう秋！

……

(ボードレール「秋の歌」栗津則雄訳)

ここにも深く死が沈められていますが、死は恐れとして作品の底に沈められています。

その死をリルケはもう一回反転させて、死を生之母胎のようにとりだしたのです。これは、どういふことでしょうか。それがどういふことか、その問いをあなたの心が包むとき、文学のほんとうの経験がはじまるのだとおもいます。

村上春樹も、リルケも、さらにさかのぼってボードレールも、自動的なシステムに「死」を対置しました。しかも、それを作品の底に沈めて、作品でくまみしました。作品の底に沈められているものにふれて、もう一度生の表層へと浮かび上がってくる、これが近代あるいは現代文学の基本的な構造だろうとおもいます。どこまで深く死がとり込まれているかが、生の厚みとどうか、生の奥深さの表現と不可分になっているわけです。いわばそれは純文学の生命線であっ

て、このことは洋の東西を問いません。

## 4.

こうした近、現代文学の特性は、たとえば、死の現存在分析をする哲学者の語り口と比べてみると、おのずと明らかだろうと思います。死はいつも自分の死であって、他者の死と交換できない。だから死は経験できない。ということは死は観念としてのみある。この観念としてある死をひとは隠蔽する……（ハイデガー『存在と時間』より）そして、それは、欺瞞、ハイデガーのことはによれば、「現存在の頹落」であって、ハイデガーは「死を自覚して生きる」ことに、人間らしい穏やかな生の原点をみえています。昔の言葉で言えば、*memento mori*.（メメント・モリー、死ぬのを忘れてはいけませんよ）ということになります。死が主題的に、思考の、あるいは作品の表面に浮き上がってきています（注2）。

文学は哲学とも、もちろん宗教ともちがいます。死を隠蔽はしませんが、それを作品の底深くに沈めます。かすかに感じとれるか、とれないか、といったくらいの微妙さですが、そのかわり、微妙であればあるほどその気分は胸にしみ、胸をしめつけます。胸にしみ、胸をしめつけられる経験を反省してみますと、ここが肝心なことです。作品のなかに埋め込まれた死にふれて、死にたくなつたといった殺伐たる気分に駆られることは決してありません。その反対に、私たちの生の感覚が揺すられるのが通例です。いのちといってもいいですし、人生といってもかまいません。人生への感覚が揺すられて、いのちがふるえるのです。それを、文学から受け取る感動といってもいいと思います。

死の気分の気づくか、気づかないくらいの微妙さ、そして、私たちが生にむかって誘うことばのやわらかな波動、それはこんな具合です。

## CHANSON D'AUTOMNE

Les sanglots longs

Des violons

De l'automne

Blessent mon cœur

D'une langueur

Monotone.

Tout suffocant

Et blême, quand

Sonne l'heure,

Je me souviens

Des jours anciens

Et je pleure.

Et je m'en vais  
 Au vent mauvais  
 Qui m'emporte  
 Deçà delà  
 Pareil à la  
 Feuille morte.

ヴェルレーヌの高名な「秋の歌」ですが、上田敏の訳詩でよく知られています。訳詩では「落葉」という題に変えられています。上田敏の訳詩はあまりに名訳すぎるといえるか、つまり、ことばのかたちが別様に整いすぎていて、ヴェルレーヌの原詩とは、似てはいるけれども、ポエジーのかたちがおおきくことになっています。

まず、題名。誰が見てもわかるのですが、この作品が上にその一部を引用したボードレールの「秋の歌」を意識していることは明らかです。ボードレールの方は、*Chant d'automne* となっています。たとえば、テノールやソプラノの歌手が格調高く朗々と歌うのが *chant* であるとするれば、ヴェルレーヌの *chanson* は、誰もが口ずさむような小唄、ポピュラーな歌といった語感です。小さな歌というところにヴェルレーヌの謙遜が感じられこそすれ、作品の芸術性において遜色があるわけではありません。むしろ、問題は *automne* ということばのほうにあります。*automne* というフランス語はかならずしも日本語の「秋」にぴったり重なるものではありません。*automne* は、季節 *saison* の終わりを告げるものです。そして、*saison* は単に、《地球軌道を昼夜平分時点と、夏・冬の至点のあいだに分割し、軌道傾斜にもとづいて昼の時間の不均等な長さの時期に対応する、一年の四大区分》、すなわち春、夏、秋、冬を意味しているわけではありません。*saison* が、この意味として了解されるようになるのは、ずっと後であり、この *saison* は、もともとは、気候にかかわって生命活動が旺盛な時期をさすことばであったわけです。春から夏をふくんで初秋くらいまでの期間をさすのが、ほんらいの意味だったわけです。*arrière-saison* (季節の後) ということばがありますが、このことばを『新スタンダード仏和辞典』でしらべてみますと、こんなふうに出ています。1. 季節の末期；【特に】晩秋、初冬；夏の終わり。2. (略) 3. 初老期、晩年。この辞書の記述で、晩秋、初冬、夏の終わりと説明されているのは、*saison* がもともと生命活動の盛大な時期をさすことばだからです。3. の意味として、「季節の終わり」が、初老期、晩年をさすことは、これでよくおわかりになったと思います。ですから、季節の終わりを告げる *automne* は、*arrière-saison* の意味であり、生命力の衰退、あえていえば間近に迫った死という雰囲気浸されている言葉だということがわかります。ボードレールの「秋」をもう一度読んでみます。

やがておれたちは冷たい深淵のうちに沈むだろう！  
 おわかれた、あまりにも短かった夏の日の烈しい光！  
 もうすでにおれには聞える、中庭の敷石に、  
 不吉なひびきを立てて薪の枝の落ちる音が。  
 …… (中略)

この単調な物音に揺られていると、どこかで誰かが、  
 大急ぎで、棺に釘を打ちつけてでもいるかのようだ。

誰のためだろう？——昨日は夏だった、ところがもう秋！

……

また、ランボーはこんな詩句をのこしています。「もう、秋！なぜ、永遠の太陽を懐かしむのか、ぼくらは聖らかな光の発見に身をささげたのではなかったのか、季節のうえに死に絶える人々を遠く離れて。」フランスの詩人が秋をこのように表現するのはフランス人がおおげさだったり、病的な感覚をもっているからではありません。詩人が、ことばのなかに、ことばの初源的な意味のなかに、意味の根幹のなかにはいって行くからです。サルトルのいう物としての言葉に詩人が出会うのもいくぶんかはそのようにしてなのです。

横道にそれましたが、ヴェルレーヌの「秋の歌」を読む前の雰囲気は整えられたのではないかと、おもいます。第一連から受けた感じを上田敏はこのような日本語に移していました。

秋の日の  
ギオロンの  
ためいきの  
身にしみて  
ひたぶるに  
うら悲し

これを読みますと、秋の一日、どこからともなくもの悲しいヴィオロン（バイオリン）の音色が聞こえてくるような気がするかもしれません。しかし、原詩では、このヴィオロンは複数形で書かれています。この複数形について、今は亡き言語学者の泉井久之助さんが深い洞察を残してくれています（『印欧語における数の現象』大修館書店）。泉井さんは、さまざまな印欧語における数の表現を検討して、「漠数」というつかまえ方を提起しています。どんな考え方かといいますと、「具体的なものを指す具象名詞も、それが譬喩的に抽象化を更に進めて用いられるとき、その抽象化によって具象性は互いに融け合って合一し、その複数形は、具象的なものの巨数性・無限量性よりも、むしろ漠然とひろがる無定形の〈漠数〉ともいべきもの（*numerus vastitatis*）をあらわす」ことになる、というわけです。泉井さんも少年時代、上田敏の訳詩を読み、それがひとりの誰かが弾く一つのヴィオロンと信じていたけど、これが複数形だと「詩の想の趣き（したがって理解の形式）が変わってしまう——少なくとも私にとって。」と、書かれた後、泉井さんはこう言うておられます。深く、鋭い、そして大切な部分ですから、少々長くなりますが、引用します。

「もちろん原詩で複数形になっているからといって、現実にくつものヴィオロンがなくてはならないわけではない。しかし、ただ一方からひとすじに聞こえて来る音に耳を傾けると、一斉に四方から、周囲から、『ヴィオロン』の一語に含まれるO（オー）の音が象徴する死を悼むような低い音が、聞く人の身を包むように聞こえて来るのとは、やはり趣きが異なっている。秋は静かに、しかし宿命的な強さをもって、人と自然とを包みながら四方から、ヴィオロンの音とともに、一つに溶け合って迫っているのである。」詩のことばの正確な読みから、ヴィオロンはソロではなく、巨大な合奏団のように厚みをもった音として、死を悼む嫋嫋とした声として聞こえてきた、というわけです。

しかし、原詩の冒頭部分、上田敏が「ためいき」と訳した **les sanglots longs** は複数形ではあっても、漠数の複数形とは意味を異にしていると断った上、泉井さんはこうつづけます。「この場合の複数の意味は相当にちがっているのである。フランス語の **sanglot** (単数) はラテン語の **singultus** にあたる。この語はフランス語の **sanglot** と同様に、『すすり泣き、泣きじゃくり』の意味をもち、また別に『しゃっくり』をあらわすこともある。」このように、泉井さんは、ラテン語の **singultus**、フランス語の **sanglot** とともに、横隔膜の痙攣にもとづく現象を表す同じことばであることを指摘したあと、更に続けています。はっとすることが言われます。

「しかし、ローマの詩に多くあらわれるのは、むしろ『あえぎ (喘)』であった。殊にそれが複数となり、これに形容詞『長い』がついて、**singultus longi** となると、それは死に臨んでの断末魔の、すでに間遠になった『喘ぎ』の『反復』をいうことが多い。」そして、泉井さんは、ローマの詩人ウェルギリウスの『アエネーイス』Ⅷ、415から用例をあげています。「≪...longis singultibus ilia pulsata ≫『(胸より熱き血の、流れを吐いてその五体、冷たくなって顛倒し)、長い喘ぎを腹に打つ。』この箇所を私はこのように訳しておいたが(岩波文庫、1975年)、その『長い喘ぎ』はもちろん、緩やかで長く間遠に反復される喘ぎである。ヴェルレーヌはすでに、ウェルギリウスにこの詩節があることを知っていたにちがいない。本格的な詩作の世界は、その世界としての長い伝統の流れを持っているからである。としても、ヴェルレーヌにおける漠として一つに溶け合った四方からのヴィオロンの音<sup>註3</sup>は、おのずから死の影を滲ませながらも、切れ目なく続いていた。」

ここで泉井さんは作品について語るのが主眼ではなく、ヴェルレーヌの例が「漠数的」であり、ウェルギリウスの例が「反復数的」であることを述べることに記述のポイントはおかれているのですが、こうした言語学的知見の深さと精確さのためにかえて、作品の中に深く入ることができている、といいています。詩を作ることも、読むことも、ことばのなかに、ことばが無意識のうちにさえ蓄積しているものなかへ、深く入っていくことだからです。

こうして、**automne** (秋) と **sanglots longs** (長い喘ぎ) とが、ことばの上では死というあらわなことばは何一つありませんが、死の雰囲気をかもしながらつながったわけです。ことばの本来の意味から、あるいはことばが伝えられていく伝統という歴史のかほそい、無意識かともまがうほどかほそい、目に見えぬ水路をつたって、この雰囲気はつながったわけです。あとはもう、ことばは自動的に、ことばがことばを集めるように、つながっていきます。

第一連の **langueur** (衰弱感)、第二連の **suffocant** (息がつまるような)、**blême** (血の気の失せた)、最終連の **je m'en vais** (ここを出ていってしまう)、そして、風に運ばれていくひとひらの **la feuille morte** (枯葉)、こうしたことばが星雲のようにあつまるわけです。そして、それぞれのことばのもつ雰囲気が、まるで空気がまじりあうようにして溶けあっていくのです。

そして、作品の最後になって、最後のことばのところで、やっとことばとして「死」が、それも「死」でないような顔をして、ことばとしての姿をあらわすのです。つまり、死ぬという動詞の過去分詞形として、つまり「死んだ葉っぱ (枯葉)」という間接的なかたちで。

死は作品のふかい奥底に埋められていて、それは気づくか、気づかないかくらいの微妙さだというのは、こういう事態を言ってみたかったのです。この作品は、鼻母音がまるで弦がやわらかくはじけるような効果をあげていて、とても音楽的なのですが<sup>(註3)</sup>、その音楽にゆりうごかされるように、作品の奥底から生の水面に伝えられた波動は、私たちのところをしずかに揺ります。どうしてかという、ここには、個別的な老年が歌われているのではなく、誰にで

もある人生の姿がまるで死の背景のうえに浮かび上がるように透視されているからです。生の愛しさにわたしたちのこころは揺れるのです。

この作品は詩人22歳のとき出版された『サチュルニアン詩集』（土星の靈感を受けた詩人の本、くらいの意味です、この詩集の題名は）におさめられていますから、ヴェルレーヌ20歳前後の作品と推定されます。

戦前戦後（第2次大戦）のフランスを代表したバイオリニストのジャック・チボーが自伝の中で若い日を回想しています（『ヴァイオリンは語る』白水社）。カフェ・レストランでアルバイトの演奏を終えて楽屋から外に出ると、一人の老人が声をかけた。君のようなきれいなバイオリンを聞いたにははじめてだ、ちょっと話そうといって、近くのリュクサンブール公園で夜の明けるまで語りつづけた、といいます。そして、別れ際、公園の明け方の木々をさして、ほくらはあの緑の木々にならなくてはいけないね、とその老人は言って別れた、ということです。そして、何日か後、高名な詩人ヴェルレーヌの死が新聞に報じられます。ほくを励ましてくれたのは、詩人のヴェルレーヌだったのだ、とジャック・チボーは、最晩年の詩人の姿を伝えています。緑の木々というのは、もちろん生命の樹をさしています。

上田敏の訳詩は名訳すぎるといえるか、ことばのかたちが別様に整いすぎて、ポエジーのかたちがおおいに異なっていると言いましたが、その理由もおわかりいただけたと思います。しかし、名訳であることにはかわりありません。二つのポエジーを味わう意味で、上田敏の「落葉」を読んでみてください。

### 落葉

秋の日の  
ギオロンの  
ためいきの  
身にしみて  
ひたぶるに  
うら悲し

鐘の音に  
胸ふたぎ  
色かへて  
涙ぐむ  
過ぎし日の  
おもひでや

げにわれは  
うらぶれて  
ここかしこ  
あてどなく  
とび散らふ



## 落葉かな

(注1) 消費社会、あるいは消費資本主義のイメージについて、J. ボードリヤールは吉本隆明さんとの対談で、こんなふうに言っています。「消費社会ということについて考えた場合に、消費というのは、本来ひとつの経済的、社会的過程の終わりにあるはずのもので、それは、ある種のファイナル・ステージと考えることができますと思います。

ところが、システムが発展した結果、生産と消費の関係が変わってきてしまって、むしろ、消費が社会の目的、それも常軌を逸した目的になってしまって、生産の方がむしろ終わってしまったような感じがあるのではないのでしょうか。これは消費社会のパラドックスです。つまり、生産とは消費を「生産」することであるという状況が、社会の発展の結果生じたわけです。生産と消費の関係が、こうして逆転したということは、いいかたによっては、すでにわれわれは死の段階にたどりついたということもできると思います。

ここで、「死」というものを、私はシステムの無条件の自己実現としてとらえています。生産と消費の関係が逆転したということになると、潜在的な可能性が実現されてしまった以上、社会的過程はある種の果てしない循環過程のようなものになってしまって、だれもがそこから抜け出せなくなっている。だから、死のイメージということをもうすこし補足するというならば、新たなパースペクティヴを見出すことができない消費社会の終わりのない循環のなかに、われわれが入りこんでしまったということではないのでしょうか。

したがって、消費社会が死のイメージを帯びているという点では、私は吉本さんと同感ですが、……」(塚本史訳『世紀末を語る』紀伊国屋書店) 村上春樹『世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド』の世界の背景を語るのに、まことに適切な説明だといえないでしょうか。

(注2) ハイデガーは『存在と時間』において、現存在(人間)の「存る」(存在)を考究して、「在る」の裏側に張り付いている、というより「在る」の根拠である「無い」に不可避免的に目を凝らしていきます。「無い」というのは、現存在の死のことです。哲学者の語り方にいつとき耳をかたむけてみましょう。そのことば遣いを味読して、文学のことば遣いとどうちがっているかの感じをつかんでいただきたい、と思います。

「死はいつも各自の死として存在する。この死を真として堅持することは、世界の内部で出会う存在者や形式的諸対象などに関するいかなる確実性ともことなる種類のものであり、これらよりもいっそう根源的なものである。それゆえに、このためには現存在のある特定の作用が必要されるだけでなく、むしろ現存在がその実存の十全な本来生において呼びおこされるのである。先駆のなかではじめて、現存在はひとごとでない自己の存在を、その追い越すことのできない全体性において確承することができる……

ひとごとではない、係累のない、確実な可能性(死ということ、筆者)は、その確実さに関して無規定な可能性である。現存在の際立った可能性が帯びているこの性格を、先駆はどのよ

うに開示するのであろうか。このこの確実な可能性は、いつでも可能でありながら、しかもそれによって実存の絶対的不可能性が可能になるのはいつであるかは、いつまでも規定されずにいる。先駆的了解は、このような存在可能へむかってどのようにおのれを投企するのであろうか。無規定のまま確実な死へ先駆しつつ、現存在はおのれの現そのものから発してくるたえまのない脅威にむかって、おのれを開く。《終末へ臨む存在》は、この脅威のなかにふみとどまらなくてはならない。そしてそれを遮蔽するどころか、かえってその確実さの無規定性を成就しなくてはならない。このたえまのない脅威をまぎれなく開示することは、実存論的にみて、いかにして可能であるか。いかなる了解も心境的な了解である。気分は現存在を連れだして、おのれが《現に存在すること》の被投性に直面させる。しかるに、現存在自身のひとごとでない孤独化された存在のなかから立ちのぼってくる、たえまのない、絶対的な、おのれ自身の脅威を開放しておくことのできる心境は、不安である。この不安のなかで、現存在は、おのれの実存の可能的な不可能性という無へ臨む自己をみいだす。不安は、このような定めを負う存在者の存在可能を案じて不安を覚えるのであり、このようにしてそれは、もっとも極端な可能性を開示するのである。……死に臨む存在は、本質的に、不安である。

われわれがこの節で実存論的に投企した本来的な《死へ臨む存在》について、以上に示された諸性格は、つぎの方式で要約することができる。先駆は現存在に世間的＝自己への自己喪失を暴露し、現存在を引きだして、第一義的には配慮的待遇に支持を求めることなく自己自身として存在することのこの可能性へ臨ませるが、その自己とは、世間のもろもろの幻想から解かれた、情熱的な、事実的な、おのれ自身を確承させる、不安にさらされている《死へ臨む自由》における自己なのである。」(細谷貞夫、亀井 裕、舟橋 弘訳『存在と時間』理想社、第2巻)

(注3) 専門的にいいますと、*Les sanglots longs des violons de l'automne* のように、同一ないし類似の母音の意識的な繰り返しを半諧音 *assonance* といい(ゴチック体の部分)、同一ないし類似の子音を繰り返すことを豊韻法 *alliteration* といいます(イタリック体の部分)。こうした半諧音や豊韻法が、この作品の音楽的な諧調を生み出しているわけです。そればかりではありません。原詩の4行目と5行目に現れる押韻の [œ:r] という荒涼とした母音を、3行目と6行目の、やわらかで弱い、そして、余韻をひいて闇に溶けていくような女性韻の [ə] がくるむことによって音楽的な調べの奥行きを作り出していると、フランス人はいいます。たとえば、サルトルはこの女性韻の [ə] にふれてこう言っています。「フローランス *Florence* は町であり、花であり、女である。それは、同時に、花なる町、女なる娘である。このようにして姿を現わす奇妙な対象は、川 *fleuve* の流動性や黄金 *or* のやさしい鹿子色の熱さを持ち、最後に慎しみ *decence* に深く身を委ね、絶えず弱まってゆく無声 [ə] により、その含みある開花をどこまでも延長する。」(加藤周一、海老坂武訳『文学とは何か』)

ヴェルレーヌは後年、作詩の理論を詩にしています(「詩法」)。いわば詩についての詩、詩の詩なのですが、そのなかでこういっています。

音調を先ず第一に、  
そのゆえに「奇数脚」を好み  
おぼろげに空気に溶けて

何ものもとどこおるなき。

(堀口大學訳)

このなかで「奇数脚」と言われているのは、*CHANSON D'AUTOMNE*でいえば、2、4、5行などの奇数音綴をいっています。具体的にいいますと、1、3、6行が母音4で構成されているのにたいし、2、4、5行は母音3の構成になっています。こうした工夫によって、音楽的諧調の陰影が濃くなっていくわけです。

こうした詩的努力は、たとえば詩が作曲されるような場合、音楽家に音楽的努力を課すことになります。かつての名バリトン、シャルル・パンゼラに師事した声楽家の鈴木重教さんが、ドビュッシーの曲にふれて次のように語ったことがあります。ヴェルレーヌの詩に曲をつけたものですが、その最後の詩節はこうなっています。

Au calme clair de lune triste et beau ,  
 Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres  
 Et sangloter d'extase les jets d'eau  
 Les grands jets d'eau sveltes **parmi les marbres.**

枝の小鳥を夢へといざない、  
 大理石の水盤に姿よく立ちあがる  
 噴水の滴の露を歎びの極み悶え泣きさせる  
 かなしくも身にしみる月の光に溶け、消える。

(「月の光」堀口大學訳)

ゴチック体にした、作品の最後のことば *parmi les marbres* が、鈴木さんの話題にしている箇所です。「ところで面白いことが、もう一つあります。『月の光』をうたった時、一番最後のところ、噴水が大理石の間にふり注ぐ、というところで曲が終わるわけです。そのパルミ・レ・マルブル、これをパンゼラが、噴水がふわっとのぼってから、大理石の上に落ちてくれる水のように歌え、というわけですね。ここの子音の扱い方が、音声学的に言うと面白いのです。[L]は水のような子音、この水を中心に、上がっていったのがくだけるわけです。

*parmi les marbres*

1 2 3 4 3 2 1 4

PRM L M RBR

□ □

流音 [L] がくだけで頓音 [R] になっている。こういった子音配置に、ヴェルレーヌの持つ音楽性ということが……これを歌いだせ、とパンゼラは求めるわけです。](『パンゼラの芸術』GR - 2126 Angel、ライナー・ノート) パンゼラが鈴木さんに教えたことと同じことを、ソルボンのフィロロジ・エ・グランメールのクラスで、ジェラルド・ド・アントワヌという音声学の教授からも教わったと、鈴木さんは付け加えています。ヴェルレーヌは子音のもつ表情に

まで心をくばっているわけです。

*CHANSON D'AUTOMNE*においても、「流音〔L〕がくだけて顫音〔R〕になっています。しかし、この場合、繰り返される流音の〔L〕は無意識の死の通奏低音に支えられた「漠として一つに溶け合った四方からのヴィオロンの音」（泉井久之助）の持続であり、息苦しい喘ぎの極み、荒涼とした心の極みでくだけ散って、やわらかな闇に消えていくわけです。

このように「音調を先ず第一に」というヴェルレーヌの詩法は、無限に音楽に近づいていくのですが、しかし、ことばは音符ではありません。それにどんなに近づけようとも、ことばの意味を消失させることはできません。ことばは心に、あるイメージ、いわば一つの絵画を描きだすものです。ですから、ヴェルレーヌの「音調を先ず第一に」ということばは、ことばによるイメージと音楽的效果との融合をめざしていた、と言いかえてもいいのではないか、と思います。そのことによって、ことばが消えていく沈黙のなかに余韻のように、ポエジーが立ち現れてくるのです。

（本稿は、1999年版『静岡県立大学公開講座要旨集』に掲載された「死と文学」に大幅に加筆したものです。）

〔1999年10月20日受理〕