

『現代詩の終焉』（上）
The End of Modern Poetry.

原子 修

1 「超現実主義」批判

(1)

「詩人は現実を焼く竈だ」と、ピエール・ルヴェルデイはいいますが、はたして、そうでしょうか。

むしろ、詩とは、ほくらの、しごくありふれた「日常性」という闇の陥穽を、ほくらじしん、一個のミラーボール（鏡球）となって落下する、一瞬の、一回限りの「生」そのものではないでしょうか。

たしかに、ジョー・ブスケは、「真の詩人ならだれでもシュールレアリストを名乗ることができる」と証言しますが、その真意は、じゅう分に問いただされてしかるべきです。

と同時に、「シュールレアリスムは二十世紀を覆いつくした」とみぬくアラン・ジュフロワの視座も、また、ぼくらの射程内によびこむ必要があります。

もちろん、一九二四年のアンドレ・ブルトンの「シュールレアリスム宣言」が、それまでの、西欧の詩人群の内奥にくすぶりつづけてきた「美の変革」への持続的な衝動を、いつきよに爆発させるのにあずかって力があつた、とは、だれしもの了知するところですが、それから後に、いつ層無惨な地上に生をうけ、第二次大戦の兇刃に幼年から少年へのもっとも敏感な時代をはずたに切り裂かれ、戦乱に終止符を打つたはずの核兵器が、いま、地球全域を破滅のステージにおしあげているぼくらの危機的現実にとつて、到底、シュールレアリスムが、状況開示の、最終的なよつてたつ詩観とは、おもえないのです。「超現実」……というのには、あまりにも、ぼくらの現実、たやすく超えがたく、ぼくらの想像力の慰撫と関与をすら否むまでの、危機の巨塊なのです。

子 だから、むしろ、ぼくらが、いま、必死にまきぐつているもの……おそらくは、人類史的転換の現実を生きつつも、
原 なお、むさぼるように求めあぐねる「美の極限」……それは、シュールレアリスムの時代全体を、方位不明の虚空にたかだかと吊りあげたかにみえる透明で巨大な橋を、ぼくらが、なんらかの渡渉法によつて渡りおおせたそのはてに、なお、到達不能の「彼方」のものとして、まばゆくめぐる、「超合理の球」などではありませんまいか。

「近頃のように、およそ文学運動とか芸術運動とかの名に価するものがすっかり影をひそめ、時代に支配的な文学。芸術理念といったものも見当らなくなってしまうと、すくなくとも今世紀に関してはシュールレアリスムの運動がいかに大きかったかがあらためて痛感される」と、渋沢孝輔が述懐する地点に立ちつくして、なお、ぼくらには、「人間の存在の現実それ自身はつまらない。この根本的な偉大なつまらなさを感じることが詩的動機である。詩とはこのつまらない現実を一種独特の興味（不思議な快感）をもつて意識さす一つの方法である。」と「超現実主義詩論」に書く西脇順三

郎の、彼じしんの「日常性」の闇の陥穽にむきなおったかにみえる視点を、ないがしろにできないのも、そのためといえましよう。

まさしく、ぼくらは、一九二九年に刊行されて、いまなお、超時代的な影響力をすこしも失なつてはいない、この詩論の、きわだつて包括的なアバンギャルド美学の分水嶺をこえて、なおも、ぼくらが、踏破していかなければならない、しられざる美の山稜のそばだちに、戦りつをすら、覚えるのです。

とはいえ、この画時代的な詩論の中で、西脇順三郎が、「現今フランスにシュルレアリスムの運動がある。この名称は包括的なもので、昔立体派とかダダとか称せられた連中が皆この名称に満足して統一された。」と断じ、「要するにこの超自然主義の詩は昔から偉大なる詩人のもっていた思想であつた。別に新しい詩の形式ではない。」と明快にしめくつて、シュールレアリスムをも、純粹芸術の主要な一セオリーとみなしつつも、その論旨の中で、一貫して「現実」を「自然のロジカルな機構」とする思惟を紡ぎつづけ、「超現実主義も超自然主義も同じもので芸術の古典的な歴史を持つている」と判断し、「純粹芸術は超自然主義である」という、まことに洞察的なドグマをつきつけますのを、ぼくらは、やすやすと、みすごせないのです。

はたして、西脇順三郎が、「人間の存在の現実それ自身はつまらない」というときの「現実」とは、なにをさしているのでしょうか。

この、なかなかとき難い問いの糸屑は、しかし、ぼくらの詩観の根底をゆるがす、致命的な質量をもっているもので、試みに、「広辞苑」をひもといてみましても、「現実」とは、「現に事実としてあること。また、そのもの。その状態。実際。」と、しるされていて、はたしてそうなのか、と、首をかしげてしまいます。

「現実」とは、なにか？

ぼくらが、道端に立って、プルシャンブルーの空をじっとみつめていると、ふいに、空いっぱいにみひらいた目で、だれかが、ぼくらの心のエメラルドをのぞいている、と、感じます。

はたして、「現実とは、現に事実としてあること。」などという、責めを負い得るとはとてもおもわれないう一種の「言い放ち」のやり口で、「ぼくらが、道端に立って、プルシャンブルーの空をじっとみつめている」という、ひとつの状態を、「事実」ときめつけてしまっているのでしょうか。

事実とは、それほどに、やすやすと、成りたつはずのものなのでしょうか。

そうでは、ありません。

修 多分、「ぼくらが、道端に立って、プルシャンブルーの空をじっとみつめている」というように感ずるぼくらの自己運動は、そのみで即座に「事実」としての重みをになうのではなく、それは、単に、「モノ」としてのぼくら」の、きわめて表層的な現象であり、可変的な出来事であり、かつ、それらの言語的な意味づけなのです。

原 子 いわば、「現実」のうわべ……「表層現実」とも称すべきものなのです。

「事実」をおおいかくす、皮膜なのです。

それに反し、「空いっぱいにみひらいた目で、だれかが、ぼくらの心のエメラルドをのぞいている」と、ぼくらの想像力があばきだす、不可視なモノこそは、ぼくらの意識の表層がとらえる「表層現実」では毛頭なく、想像力という、いわば、意識の中層部にふかくしずみこんだ状態のぼくらが捕縛する「中層現実」であり、「事実」であり、「実際」です。それは「モノ」。現象としての「現実」の表層をかたちづくる「出来事性」をはるかに超えた、発見なのです。

ぼくらの意識の表層がひたかくしにしていた、「モノ」。現象としてのぼくら」の深層と、そのくらがりにはひそむ価値の光茫への、下降路なのです。

しかし、モノ・現象としての現実そのものであるぼくらは、より深化の方向への、あくなき探求者でも、あります。『出来事性』、『現象性』に彩どられた表層現実から下降しはじめるぼくらは、『事実性』の糸でぼくらを宙に吊るかのよ
うな中層現実をぬけ、さらに暗く、さらに危険な深層現実へと、落下のめまいを加速し、ついに、闇の密度が極限に達し、パツと、暗黒が光明へと転化する一瞬を、みます。

一過性のみずみずしい『価値』が、一回限りの球をむすび、感動のしずくとなるのを、ぼくらは、みます。ついに、深層現実にまで熟成したぼくらの意識が、矛盾の美を、言語化するのを、ぼくらは、みます。

だれのものでもない夕映えの頬に

茜いろのほほえみをはべらせて

けっしてわたしのものではない夜が

しられざる世界の暗喩を

どこかのあなたにささやいている

『価値性』という、現実の最深部で、ついさっきまでの古びたぼくらは、いつきよに、死滅し、ういういしく、ぼくらは、新生します。

よし、それが、どんな、一刹那の光輝であり、生まれたばかりのぼくらが、その、あまりのういういしさのゆえに、すぐさま、古化しはじめるのだ、としても、ぼくらは、ぼくらじしんの深層現実で、ある絶体性を帯びてすらいるかにみえる『価値』を直接生きた、という経験を、ふたたび、日常性の表層現実にもちかえって、より膨張し、充溢し、成

熟したぼくらじしんを獲得します。

そして、詩としての言語が、ぼくらの生そのものと一回性の等価をはたすとき、ぼくらは、あやまたず、「モノ。現象としてのぼくら」の(1)表層をなす「現象性」^①、出来事性^②、中層をなす「事実性」^③、実際性^④、深層をなす「価値性」^⑤、絶対性^⑥、の三つの層によつて、ぼくらの、意識と言語の同時所産としての「現実」が、ずつしりと、重く、あるのだ、と、わかるのです。

そして、アンドレ・ブルトンの「現実の生活」、ピエール・ルヴェルディの「現実というもの」、西脇順三郎の「人間の存在の現実」などが、おしなべて、「現実」の表層、または、「表層現実」のみをさしているのだ、と、さとるのです。

この、「現実」を、より表層的なものに、つよく限定し、「現実とは、ありふれた出来事の並列と、その日常化である」態の、「現実」断罪をすることによつて、「現実」の表層面の下にふかくひたかくされた、より重大な意味あいを抹殺する、という傾向が、「超現実」という、彼らの合言葉のなかにひそんでいるのだ、とすれば……あるいは、「現実」のより中層的なもの、より深層的なものを、「現実」の深化の部分とはみずに、「現実」から分離された、異質のもの、と、彼らが見ているのだ、とすれば、彼らの「現実」観は、あまりにも、皮相なもの、狭隘なもの、とのそしりを免がれないでしよう。

「超現実」と、いいます。

だが、はたして、超えられるべき現実など、ぼくらに、あるのでしょうか。

「超現実」とは、第一次大戦後の世界現実の、おそるべき崩壊の度合いを示した表層面（それじしんが、すでに、地獄の様相を呈していたとおもわれる）のみに、「現実」という言葉の意味合いを限定した皮相家たちの、彼らの認識をはるかにうわまわって彼らにおしよせる「重層現実」へのはげしい畏怖感のあらわれであり、そのような、とてつもなく、

深く、重く、巨大な「現実」を超えようとする、いたくロマンティックな夢想がはじめから負っている不可能性の予測によって、すでに引き裂かれているおのれの実像への、一種の擬態なのではなかったのでしょうか。

いわば、はなから、敗北必至の、猛け猛けしい鷲の爪と嘴の下でしてみせる、非力な鶯の、こけおどかしの、悲壮な羽ばたきと囀りではなかったのでしょうか。

たしかに、西脇順三郎は、「現代詩手帖」の一九七三年八月号の、「超自然と超現実との違いについて」という質問に答えて、「私は『超現実』というより『超自然』といった方が自然に感じられる。」と、かつての「超現実主義詩論」の中での「超現実主義も超自然主義も同じもの」というドグマとのかかわりあいでの、決定的に重要な発言をしたあとで、「何を現実というかと考えると、人によって違いがあり、概念規定がむずかしくなる。自然といった方が、考え方が広くなると思う。」とのべて、言語操作についての、じつに熟達した思慮の痕跡をしめしていますが、とどのつまり、「何を現実というか」についての判断は、詩的曖昧性の闇ふかく葬り去られています。

もつとも、この事情は、アンドレ・ブルトンの場合も、いわば、同工異曲の観があり、「この新しい純粋な表現の方法を、シュールレアリスムと呼ぶことにしたのである」とのべた「シュールレアリスム宣言」の一文のすぐ後で、「われわれは、ジェラルド・ド・ネルヴァルが『火の娘』の献辞のなかで使った、シュンペールナチュラリスム超自然主義という言葉をとってきて構わなかったのである。」とのべ、さらに、「聖トマス・アクイナスからアナトール・フランスにいたるまでの、実証主義から啓示をうけているレアリスム」へのあらわな反感をしめすことによって、超現実主義に対して、むしろ、在来の、凡庸で通俗な「現実主義」をはるかに超えざるもの、との意味づけをしながらも、最後の部分では、「メカニック機械的な記述の方法によって作りだされた超現実的な雰囲気こそ、とりわけ、最も美しいイメージを作りだすのに適しているのである」とのべて、歴史的な意味での「現実主義」の平板さと、ありふれた日常的な「現実」の無意味さのどちらをも超えようとする

るつよい志向性をうちだしてはいますが、「現実とは何か？」について、とりたてて触れることは、むしろ、避けられています。

しかし、厳密には、「現実」と「自然」、「超現実」と「超自然」、「超現実主義」と「超自然主義」が、それぞれに、異なった固有の意味合いをもつ言葉であるのは、論をまちません。

それにしても、「自然」とは、なんででしょうか。

ために、広辞苑の部厚いページをめくってみますと、「おのずからそうなっているさま。天然のままて人為の加わらぬさま」という基本的な意味づけから、さらに、英語と仏語の *nature* にあたる意味内容を、「①人工・人為になつたものとしての文化に対し、人力によつて変更・形成・規整されることなく、おのずからなる生成・展開によつて成りいたった状態②おのずからなる生成、展開を惹起させる本具の力としての、ものの性^{ナチ}。本質。本性。③造化の力によつて成つ

た一切のもの。即ち、人間を含めて天地間の万物。宇宙。④精神に対し、外的経験の対象の総体。即ち、物体界とその諸現象。⑤歴史に対し、普遍性、反覆性、法則性、必然性の立場から見た世界⑥自由・当為に対し因果的必然の世界」

とのべ、一貫して、人間の自由性と対立する、反人工的な、原因と結果の合目的な因果律の原理によつて支配される、「モノ。現象」界の「合理」の総体を、ほのめかしています。

いわば、「現実」が「モノ。現象」としてのぼくらの、意識の深化の過程をさすのに対し、「自然」は、ぼくらの意識の対象としての、極力人工性を排した「モノ。現象」それ自体をさしているかのようで、とてもとても、この二つの言葉を、同じものとして扱うなど、ぼくらには、できそうにありません。

このような、ぼくらの意識の主体にかかわる「現実」と、ぼくらの意識の対象としての客体にふかくかかわる「自然」とを、シャルル・ボードレールが、けっして、混同しなかった、という事実は、なかなか重要です。

彼は、「文学の根本的な二つの質は、シュルナチュリスム超自然主義とイロニー皮肉である。」という、きわめて知れ渡ったドグマの後で、つぎのように、のべています。

「私がいう超自然(主義)は、(作者の眼前に置かれたものの外観を写すだけではなくて)全般の色彩とアクセントをことごとく包含する。くわしくいえば、空間と時間との中におけるものの力強さ、清澄さ、振動性、深刻さ、およびその反響のとどく範囲のすべてを包含する。」

この、いちじるしいトータリティにあふれた存在感覚は、どうじに、生の意識のはてしない増殖と拡充をもかなえようとす、てひどい狂熱をはべらせていて、それは、彼の、「超自然に近いような或る種の精神状態にあっては、現に見ている外界のうちには——たとえそれが極めて平凡なものである場合にも——生命の深さのことごとくが現前する。そして、それが『象徴』シンボルとなる。」という、現実意識の深化をめざす論旨と完全に一致してはいますが、ボードレールにおける「超自然」が、「モノ・現象」の因果律という「合理」を、力づくで超えようとする、人間精神の自由を、「自然と人工」のはげしい対立葛藤の中に、旗のようにひるがえし、ついには、その極限に神をみている、という事実は、彼の「ユーゴ論」であきらかです。

「偉大な魂をもっていたスエーデンボルグは、すでにわれわれに教えた。天は、一個のきわめて偉大なる人間である。そして霊的なものにおいても、自然的なものにおいても、形、運動、数、色、香、一切は深長な意味をあらわし、相互的、転換的であり、対応的である、と。」

ぼくらは、ときに、おのれの内的な価値の絶対化を夢み、その夢想を、大胆にも人格化するという自己離脱のはてに、いちじるしい神のイメージを結びますが、ボードレールの「超自然」は、あやまたず、彼じしんの内部を焼きこがす、絶対価値への、到底いやしようなない苦悶のほむらを、外部へと鮮やかに投影したものにほかなりません。

はたせるかな、彼は、「近代生活の画家」の中で、「美に関する誤謬の大部分は、道德に関する一八世紀の誤った概念に端を発している。その時代には自然が、あらゆる善、あらゆる美の基本、源泉、典型とされた。」と書いて、「自然」のもつ「合理」への、あくなき否定と攻撃をいどみ、「あらゆる自然なもの、純粹の自然の人のあらゆる行為と欲望を疑問し、分析してみたまえ。おそるべきもの以外何かみいだされようか。およそ美しく高貴なものは悉く理性と計算の結果である。母の胎内ですでに人間獣が興味をおぼえた罪悪なるものは、本源的に自然的である。徳は、これに反して人工的であり、超自然的だ。」とまくしたて、否応なしに、「超自然 \parallel 神」、「自然 \parallel 原罪者」という図式をあらわにします。が、一貫して、ボードレールが、この、憎むべき「自然」を、「モノ。現象」の、ときに、反人間的なまでの蓄性な「合理」のエネルギーの発源機構とみなし、それを、けつして、「現実」（ときに、「自然」と「超自然」とが、表層から深層へと交響樂的につみかさなつて、いちじるしくトータルに共存する）とごちゃまぜにはしなかつたことに、ぼくらは、注目します。

原 しかも、ボードレールは、おそらく、「自然主義」に対し、それを超えるという意味での「超自然主義」をよりは、むしろ、「自然」そのものに対し、それを超克する「超自然」をこそ主張し、その論理の帰結としての「超自然主義」を措定しているわけであり、期せずして、彼の「シウルナチュラリス」は、彼独特の、きわめてパラドキシカルな、神への賛仰の原理となっています。

ですから、シャルル・ボードレールにとっての「超自然主義」はいささかも、「超現実主義」と、やすやすと交換され得る態の、いわば、自動車の交換用部品のだぐいなどでは毛頭ないのであって、アンドレ・ブルトンや西脇順三郎のあらゆるコンベンションナリズムとは厳しく一線を画しているものなのですから、ぼくらは、ボードレールの「超自然主義」論が、ブルトンらの「超現実主義」論にふかく影をおとしている、とは知りつつも、なお、安易に、その系列の親近性

を過度に喧伝しさろう、とはおもわないのです。

とまれ、「自然」に対する「超自然」は、ボードレールと西脇順三郎とは、その内実を、きわだつて異なつたものとしつつも、とりわけ、ボードレールにおいて、きわめて明快に、対立点をあらわにしていますが、さて、ひるがえつて、超現実主義者の側の、「現実」と「超現実」の対立点となると、いかにも、事態は、混迷しそうです。

一九二四年前後のロンドン留学の際、すでに、ヨーロッパに燃えさかりはじめた、イヴァン・ゴルらのシュールレアリスムに触れ、一九二五年の帰国とどうじに、当時慶応の学生だった瀧口修造や佐藤朔らを介して、日本中の、詩のみならず、芸術のすべての分野に、あたらしい芸術思潮のはかり難い影響をひろめていった西脇順三郎は、一九二九年、日本の詩の系譜に致命的な転換をもたらす詩論集「超現実主義詩論」を刊行したのでしたが、この重要な本の書題について、彼じしん、「私としては最初『詩論』ないしは『超自然主義詩論』という題命を考えていた。」（『現代詩手帖』一九七三年八月号）といみじくも述懐し、鶴岡善久が、その著「日本超現実主義詩論」の中で、「『超現実主義詩論』という題名は春山行夫がつけたもの」とゆくりなくもべているように、いかにも、美学上の大転換期にふさわしい、混乱と矛盾をはらんでの、一九二〇年代後半の詩的状况が、うかがえます。

しかし、シュールレアリスムの提唱者や推進者、さらに、それへの理解者や賛同者たちが、はなから、ぬきがたくもつていた、この、混乱と矛盾こそは、あるいは、超えることなどは決してありえず、ただ、闇の陥穽へと、はてしなく深化していくしかない「現実」への、彼らの、真摯ないらだちと、熱い絶望感の、まことにパラドキシカルなあらわれであり、その、そう快なまでの自己破壊の音響が、今世紀全体をとらえてはなさないほどの魅力となっている、というのも、また、事実です。

たとえば、西脇順三郎は、「超現実主義詩論」の中で、「客観的の意志（先天的の）それ自身を表現の対象に置くこと。

客観的な意志（カントの実行的フェアメンフトの批判参照）とは人間の意志が主観の世界（即ち現実）を破り完全になろうとする力である。神の形態をとるようなものである。主観の世界即ち現実から自由になることである。」とのべて、「現実Ⅱ主観の世界」と、「超現実Ⅱ客観的な意志Ⅱ神」との、ふたつの、いちじるしく対立的な図式をうきあがらせ、くすしくも、一九世紀中葉の、シャルル・ボードレールの、「自然Ⅱ原罪者」「超自然Ⅱ神」という図式への誘引をみせますが、所詮、「自然」と「現実」に対する明快な弁別力をしめすボードレールにくらべ、西脇順三郎のそれは、まことに主観の色濃いドグマで、その思考方式は、一九五七年の「斜塔の迷信」に収載された「脳髓の日記」中のつぎの一文においても、ほとんど、かわってはいません。

修

「超自然とか超現実というがどの点で自然を超えたり、現実を超えているのか。

原 子

これを私が解釈してみようとする前に人間のボン・サンス（気違いでない人の普通の知性感性としての意識）が詩の世界をつくる根拠であるという条件をつけたい。自然とはどういうものか、現実とはどういうものか、それに対して通常の意識をもっていないければ、どこが自然や現実を超越しているのかわからなくなる。超自然とか超現実というのは自然とか現実を排斥しているのではない。超自然、超現実の世界は自然と現実をその土台としていなければならない。自然と現実との世界がなければ超自然と超現実の世界は存在しない。それではどこが超的な存在になるかというところ、たとえば、自然の世界や現実の世界にある『ものとのものとの関係』が自然でなく現実でないということである。」

ここにいたって、事情は、きわめて、明白です。

つまり、西脇美学の中枢をしめる「ものとのものとのあいだの、通常のありふれた日常的な関係の破壊と、まったく新しい関係の創造」という原理にとって、「現実」とは、しごく表層的な「モノ。現象」の物理法則の支配下にある凡庸で退屈で通俗なものでなければならぬのであり、その意味合いからも、「人間の精神のはれがましい自由を拘束してやま

ない因果律の世界としての「自然」は「現実」そのものなのだ、とする西脇順三郎一流のドグマが、くつきりと、描きだされてきます。

とはいえ、彼じしん、あるいは「現実」をあまりに表層面でのみとらえすぎているのではないか、との潜在的懸念あればこそ、「私は『超現実』というより『超自然』といった方が自然に感じられる」と、一九七三年にのべているのであればありますまいか。

この、「表層現実」のみを「現実」とみる詩観は、しかし、なかなかゆゆしい犯意をひたかくしているものでありまして、それは「超現実主義詩論」中の「通俗的現実の感情」とか「現実には習慣で当然つまらなくなる。埃のようにつまらない。」という記述の中で、いつそう、「表層現実」としてしかとらえられてはいない「現実」を没価値化しますが、これは、アンドレ・ブルトンが、「シュールレアリスム宣言」の中で、レアリスムの態度をばげしく嫌悪し、「この態度は、凡庸さと憎悪と平凡なひとりよがりとから成っているからである。しかもこの態度が、毎日の新聞のなかで絶えず自己を強化してゆき、もっぱら言論を、その最も低俗な嗜好のなかでおだてあげることによって、学問や芸術を墮落させているのである。明快さなどというものは、愚劣さと紙ひとえのものであり、犬の生活と同じである。」と痛罵するのと、おなじです。

しかし、はたして、ぼくらの、重層的に鳴りはためくシンフォニーとしての「現実」を、ごく身辺的、可視的な「表層現実」のみに限定したうえで、おもむろに侮蔑しきる、といった大時代的なドグマが、今日のぼくらにとって、なんらかの有効性をもつ詩観となり得るのでしょうか。

(2)

朝、めざめて、フィルター煙草の先端に火をともし、不毛の野を刈り取るようにひげを剃り、量産のバタートーストか電気炊飯のメシにくらいつき、テレビの画面の一隅に点滅する時刻表示を盗み見て、一日のくらしのリズムを発想する——といった、しごくありふれたぼくらの表層現実（いわば「一次現実」とでも称すべきもの）が、いや、そんな機械的な生き方は、じつは、ぼくらの、「日常」という名の牢獄なのさ、と気づかせてくれる中層現実（いわば「二次現実」とでも称すべきもの）とか、さらには、なおもそのありふれた日常性の中心で生きざるをえないぼくらの生の意味と価値に気づかせてくれるはずの深層現実（いわば「三次現実」とでも称すべきもの）を、理不尽な暴力で圧迫しないかぎり、ぼくらは、すくなくとも、第一次大戦前の、まだしもの逃げ場に事欠かない牧歌環境の中での、ウィリアム・バトラー・イエイツの詩集「葦間の風」や、第二次大戦前の、いまだどこかに別世界を幻想させてくれるロマンティシズムの残照の中での、西脇順三郎の詩集「Ambarvalia」などのもつ、ある種の純粹詩の世界に、すこしの危惧をももつことはありません。

女のころ

イエイツ

ああ なにかあろう、
いのりや いこいに

『現代詩の終焉』(上)

みだされた小さい室も。

あの人は呼ぶ 薄闇に。

わたしの胸はいこう

あのひとの胸の上に。

ああ なにかあろう、

わたしの母の心づかいも、

やすらかなあたたかいわが家も。

稔る花のようなわたしの髪は

荒れすさぶあらしから、

わたしら二人をかばってくれる。

かぼう髪と 露おく眼よ、

わたしには もう生も死もない。

わたしの胸は いこう

あのひとのあたたかい胸に。

わたしのといきは あのひとの

といきに まじりあって。

雨

西脇順三郎

南風は柔い女神をもたらした。

青銅をぬらした、噴水をぬらした、

ツバメの羽と黄金の毛をぬらした、

潮をぬらし、砂をぬらし、魚をぬらした。

静かに寺院と風呂場と劇場をぬらした、

この静かな柔い女神の行列が

私の舌をぬらした。

修 原 子

かように、第一次大戦前のヨーロッパが、アイルランド生まれの詩人イエイツに、他者への古典的な信頼感にもとづく幽遠な象徴の美学をもたらした、第二次大戦前のニホンが、新潟県生まれの詩人西脇順三郎に、それまでのニホン人がもち難かった汎世界的な教養にうらうちされたいちじるしくオキシデンタルなイメージの美学をゆるした、としても、それはそれなりの、時代の必然あつてのことといえましょう。

芳醇な伝統のそよ風につつまれ、あらたな感覚経験へのめざましい意欲にみちあふれた、これらの詩人たちにとっての一次現実(表層現実)は、すくなくとも、二〇世紀後半のぼくらの、全地球を囲繞する数万発もの核弾頭の脅威によって絶滅のおそれじゅう分な一次現実(表層現実)にくらべ、はるかに幸運なものでありまして、いつも、意識の主体としての詩人と、意識の客体としての「モノ・現象」とのあいだには、なにほどこかの信頼関係が、光の絹糸をむすんでお

りますから、「愛人」や「女神」に象徴される彼らの意識の球体化が、二次現実(中層現実)から三次現実(深層現実)へと深化しようとするプロセスそのものとしての、彼らの詩は、ときに、彼らをとりまく、家族や都市や株式市況などの一次現実(表層現実)より、はるかに、たちまさって優勢なもの、と、信じられたのでありました。

したがって、そのような、ぼくらに比していたく僥倖な時代のソファにうずもれた彼らが、ときに、メタフィジカルなまでの意識の深層化のよろこびを、「純粹詩」とよび、「芸術至上主義」と名づけ、さらには、彼らにけっして危害を加わえるおそれを感じさせない彼らの一次現実(表層現実)への、いたくアリストクラートなべつ視と、「一次現実II通俗」という図式の固定化をはかったとしても、ぼくらは、けっして異とすることはありません。

しかし、人類史上、かつてない規模の残虐さでの、全地球的な殺りく行為が、しかも、半世紀以内に、二度までも地球上の主要な生活圏でくりひろげられた、というゆるぎない一次現実(表層現実)の重みが、その渦中に生まれ育ったぼくらの詩観に決定的な変化をあたえずにはいかなかったことも、事実です。

一九一四年から一八年にかけて、すべての強国をふくむ三十数カ国の参加によって殺しあわれた第一次世界大戦は、産業革命によって高度化のみちを辿る一方の技術文明の成果をあますところなく駆使し、航空機、潜水艦、戦車、毒ガスなどの科学兵器を総動員して、好むと好まざるとにかかわらず、戦争地域内のすべての人々を、みるも無残な殺りくと破懐の狂気にひきずりこみ、じつに、死者八五〇万をかぞえるという、空前の大量死^{メガデス}をもたらして終ったのですが、この言語に絶する人工現象によってもたらされた一次現実(表層現実)の、圧倒的な影響力の行使と優位性の確立にたいして、二次現実(中層現実)、三次現実(深層現実)の復権をこわだかに主張したのが、トリスタン・ツアラの「ダダイスム宣言」であったのでした。

ダダは犬だ——羅針盤だ——いまわしい粘土だ——新しくもなければ裸の日本女でもない——球形の感情のガスタンクだ——ダダは強暴で宣伝をしない——ダダは容易に透明となりぐるぐるまわって変容する多量の人生だ

(トリスタン・ツアラ「ダダ・概略的人間」)

ツアラが、世界大戦という、もつとも破懐的な一次現実(表層現実)のつかえ棒となっているはずの、大多数の人々による既存の秩序への盲信と盲愛を、はげしく嫌悪して、一九一六年二月八日午後六時、チューリッヒのカフェ・ド・ラ・テラスで、画家のハンス・アルプにむかつて発した、といわれる、「ダダ」という言葉そのものが、すでに、虚偽と偏見と憎悪の集団となりおおせた人類社会への大胆このうえない拒絶反応をしめすものであった点に、ぼくらは注目します。

子　ラルース辞典をめくっていて、偶然めぐりあった、という、「馬」を暗示する子ども用語の「ダダ」……これこそは、ルーマニアうまれの二〇歳の鋭敏な詩人トリスタン・ツアラの、前世代のおためごまかしの美学への果敢な肉弾攻撃をはたすべき、もつとも意味ぶかい「無意味さ」に充滿した記号となり、旗じるしともなりおおせたのですが、「ダダ」という、いささか情動的な音響の膨張係数をはらんだ語感じたい、すでに、高次な技術と物量を総動員して、あたらしい無意味な殺しあいに没頭するヒトという脳ずいの奇妙に進化した哺乳類の自滅化傾向の本性をすどく暗示するもの、といえます。

ダダとは嫌悪の作りだすすべてのものだ。(それは家庭の否認となりうる)破懐的行為における全存在の、拳の抗議ダダ。

これこそは、暴力と破壊にみちあふれた一次現実(表層現実)への、極限的な不信と否定をつうじて、むしろ人間の心の側にたつともいえる二次現実、三次現実の崩壊を必死にくいとめようとするツアラの、おさえ難くヨーロッパの古典的な「整合」の精神にみちあふれた英知を証すものであり、非常によく自己統制された衝動性の発露が、うかがえます。

しかし、おそらくは、人類はじまって以来の、全地球的な規模での殺りく運動(それは、むしろ運動とよぶにふさわしい、作為と自己正当化と組織化を、じゅう分にそなえていた、とおもわれます)を、むしろ「モノ・現象」の側にたつともいえる一次現実(表層現実)が、みずからの論理性、合目的性、合理性などの請特性を統動員して、とりつくろい、いいくるめ、正当化しようとしたとき、ツアラが、そのおそるべき一次現実(表層現実)を拒絶し、べつ視し、没価値化するのとあわせ、「一次現実(表層現実)＝現実のすべて」という図式によりかかつて、現実への懐疑と批判をくりだした、というのもしないません。

聡明であること——万人を尊敬すること——戦死すること——「公債」に応募すること——「某」に一票を投ずること——自然と画家とに対する尊敬——ダダ宣言に対してまくしたてること——これが人間どもの生活だ。

ここでは、あきらかに、「一次現実＝現実のすべて」という、おそらくは一九六〇年代までの、ほぼ、全人類的に承認された認識の方式にもとづいて、「人間どもの生活」をぶつする結果、一九六〇年代以降のあらたな認識法にめざめつつあるほくらにとっては不可欠の、現実の重層構造への洞察をいちじるしく欠いて、一次現実(表層現実)を否定する際、道ずれに、二次現実(中層現実)、三次現実(深層現実)をも否定してしまう、という現実観を露呈し、とどのつま

りは、「人間どもの生活」の深層にふかく下降していく、という現実深化の入口を見失なっています。

しかし、逆にいえば、ツアラの反逆エネルギーの源となっているものは、あきらかに、一次現実（表層現実）と二次現実、三次現実を分離する、という、それ自体非合理的な、一種の暴力行為の痛みと衝撃ともいえましようから、彼じしんが彼のぶべつをする「人間ども」そのものなのだ、というおそるべき自己認識を巧みに避けてとおるしか自己燃焼できなかつた一九一〇年代のツアラの状況が、ぼくらにはいたいたしいまでに、感じとれます。

ともあれ、ツアラ式の「一次現実（表層現実）＝現実のすべて」という認識の方式は、そのまま、一九二〇年代のアン・ドレ・ブルトンのシュールレアリスムにうけつがれ、「超現実」という、おそらくは「ダダ」とさほど異ならない造語法にもとづく記号、ないしは旗印、または暗号を、全世界に流布させますが、「ダダ」も「超現実」も、ともに、一次現実としての「モノ・現象」のごく表層的な論理性、合目的性を批判し、攻撃し、超克しようとする、いわば、一種の「超合理の美」というかたちでの球感覚を志向するものたちの暗証であつたといえます。

原 子 修

目覚め

世界が僕から去って行く この絨氈 この本 おまえたちはみんな行ってしまう。

バルコニーは 二つの錠戸の間にあつて自由な雲に身を変える。

ああ！ 四方の壁がめいめい勝手に背を向けて

立ち去って行く

ちようど 遠くから一隻の船が 見えない波で
命令を下しているように。

天井は 自分の心臓が鷗のように
しめつけるのをこぼしている。

ひそかな恐怖を映し出す鏡の底板が
悲鳴をあげた。

まるで ひとりの男が海へと真逆様に

空の冠を頂いた 目には見えない

マストの上から落ちたかのように。

この、シュールレアリスムの強い影響下にあるといわれる詩集「引力」の中の詩で、ジュール・シュペルヴィエルは、一次現実(表層現実)の平面上に羅列されている「バルコニー」と「零」という二つの「モノ」同志が、水素と酸素のようにはげしく化合し、とつじよとして、未知の「モノ・現象」に変化して、そのもつ自由の重さで、ついには、一次現実の表面をゆがめ、たわめ、他の、たとえば、「四方の壁」と「一隻の船」や「天井」と「鷗」、「鏡の底板」と「ひとりの男の転落」などの「モノ・現象」同志のおなじような化合を累積することによって、いつしか、一次現実の平面が、みえざる球心をめざして球面化し、面の切り口のすべてをとぎしてしまうことによって、ついには、完全に球となって

しまう、いわば、一種の異現実（つまり、一次現実が球面化して、その内実に、二次現実の球空間をしつかと抱きしめ、中心に、三次現実としての球心をまばゆくむすぶことによつてうみだされる、一回かぎりの球体現実）を、たからかうたっています。

このような、三次現実（深層現実）のつよい求心力によつて、一次現実（表層現実）をすべての方位から、もれなく、ひきよせて球面化し、うまれでる球空間にぎっしりと二次現実（中層現実）を充填し、密封することによつて、「現実」のもつ重層的な性質を、不可思議なうつくしさにみちあふれた球へと造型化する、といった「超合理」の美学こそは、一九二〇年代以降の、ぼくらの詩法をつらぬく、決定的な主調となったものです。

修 球体化することによつて、ぼくらの、ありふれて通俗な一次現実としての生の表層も、いわば、うちに二次現実としての事実の空間や、三次現実としての価値の球心をふかく内蔵し、球体の美へとぼくらの生は、からくも解放されています。

原 子

時空を通りぬけて

風下で雪と降る星の下で待つ

愛の感覚の中に舞う

賢者の嘆息と呼ばれた鳥たちに荒された国のような

色あせた私の額への無礼な花の到着を

これが私の運命だ

これが私の生活だ

自然が羽根と子供の毒

とで満たした生活

私はお前のつつましい従者だ

お前のつつましい従者の私が噛む雲の草々をお前はクッションの上にひろげてくれる

不死の太腿のように

始源の熱を保ってかきたてている欲望

を何ものも決して鎮めることはないだろう

移り気の怪物から発する炎も

女神の血も

こころの沼の鳥のような不毛をもともしない逸楽の女神の

(パンジャマン・ペレ)

したがって、これらの詩によって詩人たちは、けっして、「現実」というハードルを、超能力者のように超えていくのではなく、一次現実(表層現実)の皮膜上にじつに豊富に横ならびしている「モノ・現象」たちを、超合理の美へと、まったくあたらしい結合関係に移すことによつて球体の内奥ふかく深化させようとしている、といえます。

この詩的態度は、厳密にはけっして、「超現実」的であるとはいえず、むしろ、ポール・エリュアールがいみじくもの

べているように、「シュルレアリスムはある精神の状態です。」という意味での「現実深化のプロセス」ということができますから、より正確な名辞をえらぶとすれば、ぼくらは「超現実主義詩」よりはむしろ、「超合理の詩」をとるのが良いでしょう。

いうまでもなく世界は不条理だ！ いうまでもなく無意味な世界だ！

だがそれが、どうして悲劇的なのか。

ぼくらは不条理の観念から、その悲劇的係数を取りのぞいてしまいたい。

形而上学的（すなわちメタ・ロジック的）美の表現、創造によつて。

存在論的自殺などというのは、少数のブルジョワ青年（好意はもてるが）の愚行にすぎない。

それにはたいして誕生（あるいは復活）、メタ・ロジック的創造（詩）を対立させること。

修
原 子

と、フランシス・ポンジュが書くとき、ぼくらはこの鋭利な詩人の意識のスクリーンにすでに映じている「不条理」という、詩の特性、とりわけ、「形而上学的（すなわちメタ・ロジック的）美の表現・創造」のなかに、まごうかたなき「超合理」の美への志向をみてとることができます。

とまれ、ツアラのダダイスム宣言以来、一貫して破懐的衝動にみちあふれた一次現実の猛威への、ごく深層心理的なうけとめと反撃として、世界の地下にじわじわと浸透し、おそらくはいまも浸透しつつある、いわゆる「シュルレアリスム運動」は、第一次大戦の終結と同時に、いつそう危機的状況へと傾斜していく世界の一次現実（表層現実）を、むしろ、二次現実（中層現実）や三次現実（深層現実）へとふかく投射させ、秘儀的な心像をむすぶ、といった、いち

じるしいイマジズムの傾向を色濃くしつつ、「密儀」としての詩法の、全世界的な定着をはかりますが、とりわけ、その、詩法的な側面の影響をことさらつよくうけた、とおもわれるニホンの、一九二八年の「詩と詩論」の創刊を嚆矢とする、いわゆるアヴァンギャルド詩運動にとって、「シュールレアリスム」とは何であったのかは、避けてとおられない課題です。

すでに、一九二一年に「日本未来派宣言運動」第一回宣言をだした平戸廉吉の、「智識に代はるべき直感、未来派の否芸術の敵は概念である。『時間と空間は既に死し、最早や絶体の中に住む』我等は素早く身を挺して、盲進し創造しなければならぬ。其処には只目前のカオスに至上の律(神の本能)を直感せんとする人間性の能動あるのみである。」という、それまでのニホンの詩の流れに大きな衝撃を与えることになったマニフェスト、さらには、一九二五年に詩集「死刑宣告」をだした萩原恭次郎の、「手も足もはなればなれだ——身体の在り場所がわからない——ぶらさげた電燈に——うどのやうな疲労が寄つてゐる！」(「墓場だ 墓場だ」より)という、前世代の詩人たちの死守してきた「抒情的に慰撫された自我」の城砦を、みずからすすんで自己破壊してみせるダダイスティックな示威などがありました。それは、いずれも、ヨーロッパの詩人達の「一次現実(表層現実)の平面を、全方位にひらくことによつて、価値すなわち、神を、球面化する一次現実のどの地点からも等距離にみようとす、球体詩への試み」とは、はなから意味合いを異にする、いわば、平面へとはてしなくとざされようとする、ニホンの一次現実(表層現実)へのやみくもに平面的な地団駄の踏み音にも似た悲哀が感じられます。

このような、三次現実(深層現実)としての価値、すなわち、神を、はじめから断念することによつて、一次現実(表層現実)が、球面へとたわんでいくうえでの運動の中心点となるべき球心を、どうしてもむすぶことができず、ついには、球体詩への試みを放棄せざるをえなかった、ニホンの、多くの詩人たちの類型は、すでに、一九二八年の「詩と詩

論」によりつどつた、ほとんどの詩人達の、ひめられた祖型でもありましたから、たとえば、「残念なことに現代詩は、たとえば西脇順三郎の『糞』と小熊秀雄の『移民通信』を、併せもつた詩人をもたなかつた。」という、きわめて重大な吉本隆明の指摘は、真に、うべなわれるべきもの、といえます。

事实上、西脇順三郎の詩的所業をのぞいては、ほとんど、頂点をきわめる高峻の存在をもつことなく推移した、ニホンのアバンギャルド詩は、総体的には、おのれの内部を球体化する、という成熟のプロセスにおのれの詩精神をのせることをためらつたまま、一九三九年のヒットラーのポーランド侵攻に端を発する第二次世界大戦へと、のめりこみ、一九四一年以降は、太平洋戦争の火ぶたが切られて、ついに、一次現実（表層現実）の全面的な崩壊現象が、巨波のように、ニホンのアバンギャルド詩のよそおっていたきわめて遁辞的なシュールレアリスムの仮面を、はぎとつてしまします。

原 子
春とともに

いまだ還らず……

いまだ還らず……

巨いなる空の涯で

雲は燃え

星はかがやけど

君はつひに還らず

されど

故里に春はかえりぬ

水温るみ 餅草萌ゆる

ああ その春のごとくに

ちちははの胸にかへらむ

さとびとの胸にかへりて

はげしくも炎と燃えむ

羨まし国の護りとならむ

君は還りぬ

一九四五年八月、広島・長崎への原爆投下によって幕をとじた第二次世界大戦は、死者一五〇〇万、直接戦費一兆ドル以上のほか、超科学兵器による人類絶滅の可能性という、おそるべき未来を暗示する多くの結果をのこしたのでしたが、この一五〇万人もの死者をだし、国土の主要部分を焦土と化してしまふほどの暴威をふるったニホンの一次現実(表層現実)を、ぼくらの国の、いわゆるシュールレアリストたちが、どううけとめたのかは、前掲の、瀧口修造の戦中の詩で、あきらかです。

「神」と、ふつう、ぼくらがよびならわしているところの、ある種の絶体価値へのはげしい希求を、三次現実(深層現実)の求心運動としてもつことのなかった、ぼくらの国のほとんどのアバンギャルドの詩人達にとって、シュールレアリスムは、やはり、一種の、修辞学上の革新運動以上の意味をもちえなかった、という事情は、瀧口修造の、一九七三

年の、つぎのような、苦渋にみちているがゆえに、いつ層信頼に足る述懐で、あきらかです。

「シュルレアリスムが……と突然言われるとき、もうそこに質問者と、それを受ける側(この場合、私に限らず)との間の概念のずれが伏在しているので、学校の試験問題のように、私の答えは口ごもらざるをえないのです。この問いは、私にとって、時間と空間との絡み合いを度外視しては答えにくいものだからです。その上、個人的理由から、要約しにくいもの、むしろそれを拒むものが伏在しているようです。私などが始めてシュルレアリスム運動の一端にふれたのは一九二〇年代の半ば、この運動が起って間もない頃でしたから、今日のようにあらゆる資料に照らしてみるという文献学的条件とは正反対のものでした。当然、行先き知らず、そして身の程知らず、ただそこでの出会い、わが身を感じとるものとして訪れたのでした。たとえば「眠は未開(野生)の状態で存在する」という一句にしても、今日あらゆる解放と批判にさらされている「イマージュ」の問題、オートマティスムの問題にしても、未然のシグナルとして触れてきたのでした。自由とか愛とか、詩といった、いまだどこにでも転ろがっている概念が、つねにその純潔と若さと生命とを失わずにいると信じられることを、いったい誰がおめでたい楽天主義と笑えるでしょう。

むろん私はシュルレアリスムのために分不相応の役割を果たそうとした時期があつたにしても、その忠実な実践者だなどと信じ込んだことはありません。生活のいろんな雑用をしてきた人間、語るにも恥じられる自責の念にも事欠かぬ人間です。」

“ただそこでの出会い”といい、“未然のシグナル”といい、やはり、ぼくらの国の、いわゆるシュールレアリスト達のうちとめたものは、たとえば、「ダダは組織だった絶望的な懷疑主義であり……」とマルセル・レエモンが書き、アンドレ・ブルトンがピエール・ルヴェルディの「イマージュは比較から生まれるものではなくて、多少とも遠くへだたつた二つの実在を接近させることから生まれる。」という美学的伝統をふまえてのべるような、いちじるしい正統性にうらう

ちされた内発的な詩論とは似ても似つかぬ、きわめて外発的なもの、いわば精神の粉飾といったたぐいのものであった、といえます。

(3)

たしかに、いわゆる「シュールレアリスム」は、二〇世紀前半の知的世界における最大の事件といえますが、アンドレ・ブレトンらが人類の鼻先につきつけたそれは、けっして、こけおどかしの、目先の変わったファッションとしての新しい芸術運動ではけっしてなく、古代ギリシア以来のヨーロッパ芸術の底流にひそんでいた「超合理の美」への衝動が、いつきよに爆発したものと、とみることができます。

それが、けっして、一揆的な旗上げでも、ふと思いついた突飛な主張でもなく、歴史の流れがもたらす必然の運動であった、という事実は、アラン・ジュフロワの次の一文でもあきらかです。

「一九二四年にアンドレ・ブルトンによってかきたてられたものは、実はロマン主義いらいずつと灰の下にひそんでいた火だった。ネルヴァルはシュペルナチュラリスムを夢み、ランポーは、詩人は『全感覚の持続的、かつ広範な理性的錯乱によって見者』にならねばならないと予言した。ロートレアモンは『マルドールの歌』、および『詩』において、アリストテレスらしい人間の思考の骨格の役をしてきた偽論理の構造をくつがえすことを始めた。しかし、まったく新しい何か文明の歴史の中に生まれたのは、やっと二十世紀に入ってから、アポリネールが初めて、あの中世らしいヨーロッパ思想の公式的な背景となっていたギリシア・ローマの文化の威光を攻撃し、粉碎しようとし、そしてとりわけ、

ブルトン、アラゴン、アルトー、ペレなどのシュルレアリストたちが集団を形成したそのときからだった。

……中略……

一九二四年から一九六〇年までの、西欧の様相を決定的に変えるようなあらゆる知的な革新の動きに、アンドレ・ブルトンとその友人たちが真赤に灼けた鉄をもって刻印を押し込んだと言うこともできるだろう。」

しかし、この、「知的な革新の動き」は、逆にいえば、すでに、古代ギリシア文化以来、脈々と潜在してきた「異現実」への願望、つまり、いま一見して眼前にひろがっているかにみえる風景や人、物、出来事、現象のみを「現実」のすべてとするのではなく、その背後に、あたかも星間物質のようにぎっしりと充満している事実や、さらには、すべての「モノ・現象」から全く等距離に光り輝やいているはずの価値の球心などを「現実」とみなそうとする。本能的な欲求の、急速な噴出とみることができません。

たとえば、今から二三五〇年ほど前の、アリストテレスの「詩学」は、「詩の本質は、実に、事実を言葉の不可能な結合によって描くということである。この言葉の結合は、事物に対する実際の名前をもってしてはなし得ないが、これに代るに隠喩をもってすればなし得るものである。」とのべて、単に、現実の表層をうつしとるのみでは詩にならないことを暗示すると同時に、「優れた隠喩を作ること、同じからぬものの中に、同じものを直覚すること」とものべて、一次現実（表層現実）の平面上にならんでいる二つの別個のモノ、たとえば「太陽」と「薔薇」を暴力的に結合させることによって、いままではすこしも気づかれていなかった「太陽」と「薔薇」のあいだの、くれないの燃焼感とかほむらのみとかの同質性をひきだすという、いちじるしく二次現実（中層現実）的な関係の発見こそが、隠喩の、そして、詩の本質である、と措定していますが、古代ギリシア文化のこの部分が、一九二〇年代には、全面的に増幅され、芸術上の

主流にのし上がってくるのです。

したがって、アリストテレスの「詩の本質」を、他の訳者が「謎の本質」と訳しているのなどは、いかにも納得のできる多義性であって、未知なるものに価値の光をもとめて球体現実の中心にしみさろうとするぼくらの、一九二〇年代以来かなり顕著となり、一九六〇年代以来ほほぼくらの詩観の意識的な中枢を占めつつある認識法の一部が、すでに、古代ギリシアのアリストテレスに胚胎されていた、という事実は、明白です。

「この革命の根本はいかなるところにあるのだろうか？　これが、多くの反逆や、突然ドグマに変身してしまったような感性の気紛れと区別されるのは、そこにコペルニクス的な性格があるからだ。アンドレ・ブルドンがシュルレアリスムを規定して、『口や、書字や、その他あらゆる方法で現実の思考の機能を表現しようとするときの純粹な心霊的自動性』であると言い、それに付け加えて、『あらゆる他の心霊的メカニズムを決定的に破壊し、主要な生の諸問題の解決においても、それらの代わりにならうとする』ものと言ったとき、宇宙の精神的中心と見なされるものはや人間理性でもなければ、計測しうる王国としての世界をその周囲に形成している人間意識でもなく、未知なるものだったのだ。ルネサンスからシュルレアリスムの前まで、人はへ既知なるものへが基部から天辺までを形成している壮大な建造物としての価値体系の中に生きてきた。ブルトンはその建造物を彼の宣言だけで一挙にランプの城に変えてしまったのだ。一九二四年くらい、もつとも厳密な知識人、詩人、芸術家たち、すなわち、あらゆる枠をこえて探求を続ける人々、様式にも成功にも調和にも満足しないものたち、近代精神の真の創造者たちは、夜の中を歩いていることを知ったのだ。それまでの人間の思惟の底にわだかまっていた未知なるものが、それまで知らないうちにそうなっていたもの、すなわち人間の標的、人間の中心になったのだ。シュルレアリスム芸術はすべて、この標的を目ざしたのだ。そしてそのかな

たに未知の自由を目ざしたのだった。」

この、一九五四年に書かれた、詩人アラン・ジュフロワの指摘は、とりわけ、ぼくらの深層心理のもつ自動記述能力に目をとめることによつて、「未知なるもの」へと、はてしなく「現実」の深化をはかろうとする、シュルレアリスム芸術の本質を、するどくいいあてていますが、それは、もはや、「超現実主義」というよりは、むしろ、「深現実主義」または「異現実主義」、さらには、その本質からすれば「超合理主義」とこそよぶにふさわしいものです。

かくして、この、ひじょうに独特な詩運動は、ある意味での正統の系譜をたもちつつ、行動タイプとしては革命的な狂熱をとめどなく発散しながらも、詩法としては深層心理の解放による自動記述法を採用し、美学としては異質な「モノ・現象」同志が暴力的に結合することによつて生ずる「矛盾の美」を「超合理の美」へと止揚し、社会的には一貫して旧体制への批判と抗議と反抗というプロテストの姿勢をつらぬき、総体的には「未知なるもの」すなわち「価値」へのまことに秘儀的な文化行為としての魅力をはなちつづける、いわば一種の、人類の再生運動ともいえるものですが、ぼくらにとつてのそれは、むしろ、そのむこうがわにぬけでるべき、透明で巨大な扉とでも称すべき、必然の通過儀礼的なプロセスです。

しかし、この、いなみ難く歴史的な詩運動を正当にうけとめてみずからの現実の球体化に成功し、いちじるしく球体化した意識と美学のもち主にまでも成熟した詩人と、そうでない詩人との落差も、また、ぼくらの目にはあきらかたで、それは、たとえば、ニホンの、西脇順三郎と他の詩人たちとのギャップともいえそうです。

『現代詩の終焉』(上)

屑鐵供出の回覧が

軒々を叩く

夜明けを告げるかのやうに

屑鐵の山は堆く

御民われら

今決戦の場にのぞむ

この一塊の屑鐵

それが日のかへす甲板

飛沫を散らす舷側に鍛えられ

われらの胸裡に寄せ返す

その波濤のうねりの彼方

萬渾ただ一路に

敵撃滅へ

これは、一九二九年に、詩誌「Cine」を創刊してブルトンとスーポーの共作「磁場」の一部を訳出・掲載し、以後、ニホンのシュールレアリスム運動の主要な一翼をになうにいたる山中散生の第二次大戦中の詩ですが、多くのニホン列島民族的な強制によって書かされざるを得なかったのにちがいないこの作品は、同時に、ニホンの詩人たちの、いわゆる「シュールレアリスム」のうけとめ方のひとつのパターンをしめしている、ともいえます。

山中散生は、戦後、一九七三年に、つぎのような、きわめて回想性に富んだ記述を、ほくらにしめています。

「わたしについて言えば、わたしがもつとも強く影響を受けた作家は、エリュアールであった。愛をテーマとするこの詩人は、その表現技術においてブルトン提唱による自動記述法を意識的に採用することはほとんどなく、しかも独自の

新しい美の基準をつくり出して、シュールレアリスム思想の展開のための大きな支柱となったことは、よく知られている。

わたしを或る期間——それはエリュアールと文通をはじめた一九三三年初頭から第二次大戦発生の時期までであるが——シュールレアリスム研究に執着せしめたのは、彼の作品から受けた異様な刺戟のせいであった、といっても過言ではない。」

直接文通するまでに親しかったポール・エリュアールと山中散生の、おなじ第二次世界大戦の渦中でしめた詩的態度のちがいは、あまりにも明白ですが、一方はたえざる命の危険をもちえりみずに地下抵抗組織にくわって暴逆な一次現実（表層現実）への徹底抗戦をしめすのに反し、他方は「屑鐵」のような詩を書かざるを得なかった事情の中には、単に個人の信条をこえての、ヨーロッパでの戦争が母国にじかに敵性国人をむかえておこなわれたのに反し、ニホンでは終戦まぎわまで母国内での直接戦闘はすくなくとも陸上戦としてはなかったという状況のちがいのほかに、ニホン文

化の一般的な特性としての感性主義の傾向が、一部の特殊な成熟者をのぞいては、ほとんどのばあい、「論理」以前の、きわめて平面的な一次現実(表層現実)への埋没化に終止し、なかなか、二次現実、三次現実へと深化しがたく、「球体現実」をもつことがきわめて至難であつて、それが、ヨーロッパにおける、いわゆる「シュールレアリスム」運動が期せずして一般的に志向していた「球体現実」への深化を、ニホンでは、そうたやすくはもてなかつた、という結果につながつたものとおもわれます。

よい正義

それは人間たちの熱い法則

彼らは作る 葡萄から酒を

彼らは作る 石炭から火を

彼らは作る 口づけから人間を

それは人間たちのきびしい法則

戦争と貧困に抗し

死の危険に抗して

身を清らかに保つこと

それは人間たちのやさしい法則

水を火に変え

夢を現実に変え

敵を足弟に変えること

古くて新しい一つの法則

子供の心の底から

最高の理性に至るまで

絶えず自分を完全にしようとする法則

(ポール・エリュアール)

修 原 子

なぜ、おなじシユールレアリストを標榜するふたりの詩人が、第二次大戦という、共通の一次現実に対し、ひとり「敵撃滅」をたからかに吠えたけり、ひとりは「戦争と貧困に抗し死の危険に抗して身を清らかに保つこと」をひかえめにささやかなげばならなかったのかは、すでに、明白です。

「愛」という、いたく三次現実(深層現実)的な価値性へと球面状にたわみ切ったポール・エリュアールの一次現実(表層現実)にとっては、「戦争」という現象の中で、なお、「敵を兄弟に変えること」という、強力な隠喩の力によって、一見へだたった存在同志であるはずの「自己」と「敵対者」とを「兄弟」へと暴力的に融合するしかありません。

たしかに、戦闘状態においては、敵同志は、憎みあい、殺しあうのが「合理」ですが、ポール・エリュアールには、

それを超えていこうとする、深層現実への深化のはげしい欲求と、なかなかそれが実現し難いという不条理性に悩む、二次現実(中層現実)の事実性を、内部に、ふっくらと、充填して、やはり、球体的に豊かな自我を、からくも保持しています。

じつは、ヨーロッパの、いわゆる「シュールレアリスム運動」のもつとも重要な本質は、このような、球状の重層現実を自己の人格性の全面にとりこむことによって、極限的に深化した「価値現実」を、おのれの生たらしめようとする、「超合理の美」にあつたはずで、それを、はなから、確実に知りぬいていたのは、ニホンでは、ほとんど、西脇順三郎ただ一人、といえます。

彼は、他の、ほとんどのニホンの詩人たちが、いわゆる「シュールレアリスム」の、華麗にはばたく紅雀のつばさに眩惑され、いささかとう酔気味にそれを受容したのにくらべ、すでに、はじめから世界文学的な視野と人類史的な洞察によつて、いわゆる「シュールレアリスム」のもつ文学史的な正当性と、その限界を、みぬき、「詩の世界が無限に拡大して遂に消滅する」おそるべき極限をまで、素硝子のコップをのぞきこむように透視していた、おそらくは今世紀最大の詩人のひとりであり、ヨーロッパの、いわゆる「シュールレアリスム」が「行動タイプとしての革命的な狂熱性」の中毒症状におち入り、「詩法としての深層心理の解放による自動記述法」が色あせた時代錯誤の錬金術に堕し、「美学としての、異質なもの同志を暴力的に結合することによる矛盾の美」がいちはやく類型化して難渋なイメージにさ迷いこみ、「社会的には一貫して旧体制への批判と抗議と反抗の姿勢」が分裂症的な政治主義へと転落し、「総体的には「未知なるもの」すなわち「価値」への秘儀としての魅力」が、邪教ともおぼしき秘教へと変質していくさなかにあつて、けつして、それらにまどわされずにすんだ、ほとんど稀有の詩人のひとりとすら、いえます。

海の微風

山葡萄に小さい花が咲く頃
白い半島の断崖の下をさまよい
さかんにマツチをすり
地獄の燐火が神の名に火をつけ
植物の憂鬱を燃やすために
イバラの根を吸った
あのはるかな歴史は

修

地平線を攪乱する
落ち着いてこの茶店に腰かけて
時間を教えよ
地上のさまよいはやめるな
灯台は曲って倒れそうだ
蒼白なアジを干している
やせこけたおばあさんの指先が
永劫のほほえみを描いているのだ
ああまた

原 子

『現代詩の終焉』(上)

時間は一時になろうとしている

さつき乱暴な金髪の天使が

あんぱんとラムネともなかを買って行った

すべての思考がつきる前に

やがて村の校長がくねくねやってきて

「リリー」を買いに来るだろうが

かなしみはからまわりするだけだ

ロクロはまだ壺の悲しみをつくるのだ

時間は一時半になった

海も悲しいがすべての本は

読んでもしようがないわ

フュークサイ！ クロダサン

自然の法則はかなしいね

人間は何かのほとりにいなければならぬ

太陽のめぐりをかいてんしなければならぬ

玉杯やめのうの指輪を作らなければならぬ

ちょうど二時三分に

おばさんはせきをした

これは、一九七〇年に刊行された詩集「鹿門」の中的一篇ですが、七十七歳にして、すこしも、当初からの「球体現実」の感覚を失ってはいないこの詩で、西脇順三郎は、一次現実（表層現実）を支配する「合理」の基本因子である、「時間」と「空間」を、さながら、縦横に織りなされたピアノ線の布地のように、曲折させ、たわめます。「あのはるかな歴史は、地平線を攪乱する」という、さながら、「表層現実」という、一枚のみえざる平面の四隅を一気につまんで球体へとしほりこんでいくような、突如として暴力的な威力をもつドグマは、しかし、たとえば、「燈台は曲って倒れそうだ」とか、「蒼白なアジを干している やせこけたおばあさんの指先が 永劫のほほえみを描いているのだ」とか、「かなしみはからまわりするだけだ ロクロはまだ壺の悲しみをつくるのだ」とかの、枚挙にいとまのない部分を一貫してつらぬく磁力となっています。表層現実のおもてに明滅する、むすうの「モノ・現象」が、たとえば、「さつき乱暴な金髪の天使が、あんばんとラムネともなかを買って行った」などの詩行での、「金髪の天使」と「あんばん」「ラムネ」「もなか」の衝撃的な結合におけるような、「超合理」の関係へと、急速に移行して、表層現実を球面化していきます。

おそらく、西脇順三郎は、「超自然主義」でもなく、「超現実主義」でもなく、じつに、「球体詩論的な「超合理」の美」に、はじめからめざめて、詩と詩論を書きはじめ、いまも、その精彩を失ってはいない、稀れな詩人のひとりといえますし、そうであればこそ、彼の、たえざる、「時間」と「空間」から自由になろうとする欲求が、彼をして、けっして、「表層現実」への癒着というかたちでの「戦争讚美」へとはしらしめなかった、ともいえます。

たしかに、アラン・ジュフロウのいうように、「シウルレアリスムは……（中略）……いまだかつて存在したあらゆる芸術運動のどれよりも自由なもの」であり、ポール・エリュアールのいうように、「シウルレアリスムの詩、時代をこえ

て詩はいつでも、これ以外のなにものも手に入れたことはありませんでした。」となれば、むしろ、いわゆる「シュールレアリスム」は、わたし達人類の芸術活動のいちばん根源的なものを、いっきよに、きわめて衝撃的なかたちで、歴史の前面におしだした、ということが、できます。

そのような観点から、山中散生のつぎのような見解を熟視しますと、おのずと、うなづけるものがあります。

「シュールレアリスム運動は、第二次大戦の発生をきっかけに終息しているという一般の見解がある。たしかに、両次大戦間におけるこの運動の体制や業績などにみられるはなばなしさを想起すれば、わたしもこの見解に同調せざるを得ないだろう。しかし戦後におけるその動向をみると、戦前のブルトン理論のひとつの重要な鍵をにぎっていると思われる秘教的な思考へのアプローチが積極化しており、そのため、隠秘学者、錬金術師、その他の神秘思想家らによって受けつがれてきた伝統を踏まえて、かなり広汎にわたる探究が試みられていることは、注目される。わたしもシュールレアリスム本来の思想体系からみて、その活動が新しい神話の創造、いわばプロメテウスの秘教主義への道をひらくこととなるのは、自然の帰趨であつたと思うし、それだけにシュールレアリスムは戦後になって大きく結実したとの感を深めている。」

この、いわゆる「シュールレアリスム」運動への、きわめて好意に富んだレクイエムともとれる洞察は、西脇順三郎のつぎのような感想とひきくらべますと、おのずと、帰するところあきらかです。

「シュールレアリスムという流派は、自然との調和を破壊するあまり、自身の表現行為の調和をも破壊する宿命を出発当

初からになつてしまつたわけだ。流派はほろびたが、その理念が永遠性をもつかどうか、これからのことは判らない。」

いわゆる「シュールレアリスム」運動が、他の多くの要素とともに、はじめから、ぬきがたくもつていた、「自然」の合理へのはげしい嫌悪と挑戦が、いわば、当事者たちの明確な意識の対象となる間もなく、アーティスト以来、わたしたち人類の芸術行為の深奥に潜在しつづけた、「超合理」の美への爆発的なめざめをもたらしたのは、事実ですし、自動記述法とか社会革命エネルギーが霧散したあと、なおも、この運動の人類史的な成果として、今なお、ぼくらにぬき難い影響を及ぼしているのも、この、「超合理」の美への衝撃的な覚醒といえます。

修　　いわば、いわゆる「シュールレアリスム運動」は「超現実」という、それ自体の意味の正当性をもたない「幻想」をパイロットランプとして、あつというまに、ぼくらの地球の全面をおおいつくしましたが、その運動体の消滅と、ひとりひとりの意識の底に拡散していくかたちでの発展的な解消をつうじて、ぬき難くのこしたものは「超合理」の美への、もはや、後戻りできないまでに、ぼくらの精神と行動の全面にしみわたった趣好ですから、ぼくらは、いま「超現実」の詩観が、そのもつとも重要な内実を、そっくり「超合理」の詩観にもち込むことによつて、発展的に再生し、いつそ、説得力のある美学の源となつているのだ、といえそうです。

たしかに、いわゆる「シュールレアリスム」は、運動としては、終焉しました。しかし、その中枢的な主張としての「超合理」の美の構築による「現実」深化のプロセスは、そのまま、すでに、「主観」の運動呼称をすら不要とするまでの、ぼくらの芸術意識の必須要件となつていきます。

「真の詩人ならだれでもシュールリアリストを名乗ることができ」という、ジョー・ブスケの明察も、「要するにこの超自然主義の詩は昔から偉大なる詩人のもつていた思想であつた。別に新しい詩の形式ではない」という西脇順三郎

の明断も、ともに、この、超歴史的ともいえる「超合理」の美……あるいは、「すべての美は、超合理からくる」という詩観をうらづけるものといえます。

では、「超合理」の美とは、なにか？

「超合理」とは、なにか？

そのとき、ぼくらは、避けて通られない、オランダのレーウヴァルデン生まれの版画家モーリッツ・コルネリウス・エッシャーの、ふしぎな球体美の世界と、めぐりあうのです。

2 ミラーボールの美

(1)

一八九八年生まれのエッシャーは、第一次世界大戦が戦火をおさめた翌年の一九一九年、ブルトンとスーポールの合作になる自動記述の作品「磁場」の発表されたと同じ年に、ハーレム市の建築装飾美術学校で建築を学びはじめますが、S・J・デ・メスキータの賢明な助言にしたがって、グラフィック・アート科にうつって版画の世界にわけ入り、後、主として、イタリアを歩きまわり、一九二二年の「聖フランシス」ですでにみられる「異現実」への圧倒的な関心のとりこになります。

暗黒の樹木をバックに、光る植物状に立ちすくむひとりのやせた男を、時空の境をこえた一七羽の鳥が、同時存在と

して困続する、すでに、いたく二次現実（中層現実）的な作品ですが、キャンバスの平面上に再構築される木、鳥、花、人、そして、光と闇などの、一次現実（表層現実）的な「モノ・現象」が、目にはみえない円環のうえにのって、ぐるぐると、回転しはじめているのがわかります。

この、円環状に回転するエネルギーこそがエッシャーの「合理」を超える根源的な飛翔力であり、「現実」深化のための必要な重力である、というのは、おなじ年の作品「八つの頭部」の、空間を逆立関係に分割し切った、おそろしい循環運動でもあきらめかです。ほとんど、ひとつの頭部が、光る部分の対極に、闇の部分をも、悪鬼の頭部として対置させる、という、相関性のなかで、どんどん、変化し、また、もとに戻り、また、変化していきます。

修 このような、方位の転換は、すでに、エッシャーの一次現実（表層現実）が、球面化して、二次現実（中層現実）へとたわみはじめたことを意味します。

原 子 このような異現実化は、一九二八年の「バベルの塔」で、ぼくらの「日常生活」という表層現実の立方体化、塔化をはかりますが、それは、一九三〇年の「カストロバルバ」での、谷底が、じつは、断崖の街として、さらに別の谷底の街を見下ろす、という、上下感覚の転倒や、「モラーノ・カラブリア」での、光る街が、暗い街の影なのだ、という、明暗関係の転倒につながって、一九三五年の「サン・ピエトロ寺院（ローマ）」の、建物の内部の二つの部分が、エッシャーの目の位置する上底と、柱の隠ぺいする廊下によって通底している、という、あきらかな球体化へと、むかっています。このような、エッシャーの、球体詩へとむかう傾向は、一九三七年以後、まことに、顕著になります。

一九三七年の「展開I」では、一匹のとかげが、螺旋状に、ぐるぐると、旋回をはじめ、一九三八年、パリのボザール画廊で大規模なシュルレアリスム国際展が開催されたその年、スイスで制作にはげむエッシャーは、「昼と夜」で、まったくおなじ街の、昼と夜が、わかち難く背中あわせになった、超時空の構図を、地面の区画からしずかに起き上がって

くる光の鳥と闇の鳥の、たがいにくきちがつていく飛翔のうつくしきで、えがきぬいています。

ふつう、ぼくらの、一次現実(表層現実)では、時間と空間の法則が、「モノ・現象」の変化をつかさどる「合理」として厳存します。

それから、まぬがれ得るものは、ひとつとして、ありません。

エッシャーの、一九三八年の「空間と水域I」では、闇の空間を泳ぎぬけようとする魚が、闇の上底に移動するにしたがつて、次第に、単純な光の断片に変化し、その変化のすきまに、暗黒が鳥の形をとりだすのをゆるしますが、逆に、光る上部からみますと、光の空間を飛びぬけようとする鳥が、光と一体化しようとして上昇してくる魚によって、暗黒のすきまに誘導され、ついに、闇そのものに、溶けさります。

この、光と闇のかさなりあう空間を移動していく時間のオブジェとしての「魚」の、きわめて可変的な球体運動のうつくしきは、明快なだけに、いっそう、きわだつて、「合理」の世界を超え、ぼくらの現実(「現実」とは、ぼくらの、意識の深化のプロセスにほかなりません。)を、表層から、いつきに、中層へとしずめ、深層へとひきずりこみます。

もはや、エッシャーにとつて、この世界は、単なる「幻想」でも「魔術」でもなく、時間と空間という、一次現実を支配する「合理」をはるかに超えた、二次現実として、確実に、実在するものなのです。

これは、おなじ年の作品「循環」でも、階段を駆け降りてくるひとりの男が、地平の闇にのみこまれて、その暗黒の姿を、光り輝やく姿の反証として旋回させ、ついに、幾何学模様に戻元されて、光と闇と薄暮の三面をもった石のプロットを構築し、冷たい構造体としての建物の上部階段から、ふたたび、ひとりの、駆けおりてくる男をしぼりだす、といった、光と闇、人と物質の、無限にちかい循環運動を、さめた美学でうたう、というかたちで、くりかえし、主張されま

これらの、「超合理」の世界は、たとえば、一九三七年の「静物と街路」での、トランプやパイプの置かれたテーブル上の本が、しだいに、せりあがって、ついに、街の家並みをかたちづくり、その間隙に、干物を吊り、物売りをする人々のくらしの街路を貫通させる、といった、テーブル空間と街区空間のとけあいでも、あきらかですし、それが、実は、一九三五年の「写像球体と手」で、はからずも造形化された「球体」の詩からきているものなのだ、と、ぼくらは、さとのるのです。

この、コペンハーゲンでシュルレアリスム国際展の開催されたとおなじ年の作品は、手の指にささえられた「写像球体」、つまり、ミラーボール（鏡球）が、球面に、天井や壁や窓や床やエッシャー自身を、全方位的にうつしだしつつ、球体をささえる手の指の映像と手じしんの接合によって、こちらがわの一次現実が、球面上の異現実へと変容していくおそろしい瞬間を、あざやかに、描きぬいています。

原 子 おそらく、ぼくらの、必死にもとめあぐねているものは、この球体の中心……つまり、球心に、あるのです。
エッシャーの美、それは、「球」の美です。

彼の全作品は、結局、「球」の神秘となぞへの、あくなき挑戦の結実です。

球……それは、本質的には、球面とか球空間を、ただひとつの「点」にむけて、無限にちぢめていこうとする運動体ともいえますし、逆に、ただひとつの「点」を、宇宙レベルの球空間とか球面にむけて、無限にふくらましていこうとする運動体ともいえます。

表面積が最小で体積が最大な球と、面積と体積のゼロ化する点とは、つねに、可交換な状態にあります。
おそろしいことです。

『現代詩の終焉』(上)

夕暮れ苦い翼

トリスタン・ツアラ

天体の夜の公転を通じておまえは私に知覚をもたらした

紙

友

建築

スエード革

待つこと

私は電話する翼と限界時の静寂塩の円柱で建造する――

雲のランプ雪ジグザグ音楽のカンテラ比例輪環黄色の山黄色黄色

おお春炉の汗で黄色くなった管の詩節を吹き鳴らす魂よ

暗黒の妹記憶鏡

パイプ管は軋んで上昇し

がらがらは空気をジグザグに分割して破裂する

底なしに暗い肺の中で眠りは赤い

厳しい

重たい骸骨の格子組み

水の方向を熱愛する漆黒色のいかなる輝いた翼に向かっておまえは出発したのか
母

腿色する

横断せよ

どうして

血まみれなのか

修

王

起源

蠟燭

原 子

思考は去ってゆく——牧場には羊たち——無限に向かって

対称に

召使い

光で重たい首飾り

黒い

痩せた

表面

石

ツアラにとって、「天体の夜の公転」という、運動体としての球のおもては、けっして、つるつるの、まっさらなものではなく、「紙」「友」「建築」「魂」「がらがら」「眠り」「骸骨」「母」「起源」「思考」「石」などの、「モノ・現象」を、いきいきと写しだす「写像球体」、つまり、「ミラーボール(鏡球)」なのです。

そして、それは、エッシャーの、たとえば、一九四二年の「言葉」という版画でも、基本的には、いささかも、かわりません。この作品は、六角形になっていますが、あきらかに、太陽を中心に、放射状に変化していく蛙、魚、鳥は、光と闇の状態を入れかえあい、また、蛙、魚、鳥ですが、それぞれを、入れかえあって、循環系を、かたちづくりま

す。
これは、まぎれもなく、表層現実という「平面」の上での合理では説明のつかない、いわば、球面上の現実といえます。

つまり、球面は、はじまりもおわりもない、永劫に、ひらかれっぱなしの空間ですから、逆に、球面上のひとつの「点」の移動してつくる「線」は、さらに移動して、「モノ・現象」の形象をしめす「面」をつくり、さらに、その、個々の「面」……たとえば、鳥と蛙と魚は、球のおもてを移動して、たがいに、交錯し、形を交換し、ふたたび、もとに、戻ります。エッシャーの場合、これらの「モノ・現象」の形の交換は、光と闇の交錯につかさどられて進行しますから、エッシャーの作品は、けっして、「平面」でも、「一次曲面(円筒形などの面)」でもなく、じつに、「二次曲面(球の面)」なのです。むしろ、エッシャーの作品は、「面」が移動してつくる立体……むしろ「球」をめざす、いわば、一種の「彫刻的な空間」ともいえますし、それは、一九四三年の「爬虫類」の、一匹のトカゲが、スケッチブックの中の、白と黒の淡彩の三様の变化の組みあわせの状態からぬけだし、本をよじり、三角定規をわたり、多面体や煙草箱を入れたカップをこえて、ふたたび、もとのスケッチブックの中のトカゲにかえっていく、という、同一平面上を「異数の時」として移動し

ていく一匹のトカゲの「超合理」のばあいでも、おなじです。

時空を通りぬけて

バンジャマン・ペレ

風下で雪と降る星の下で待つ

愛の感覚の中に舞う

賢者の嘆息と呼ばれた鳥たちに荒された国のような

色あせた私の額への無礼な花の到着を

修

これが私の運命だ

これが私の生活だ

原 子

自然が羽根と子供の毒

とで満たした生活

私はお前のつつましい従者だ

お前のつつましい従者の私が噛む雲の草々をお前はクッションの

上にひろげてくれる

クッションが不死の太腿のように

始源の熱を保ってかきたてている欲望

を何ものも決して鎮めることはないだろう

移り気の怪物から発する炎も

女神の血も

こころの沼の鳥のような不毛をもともしない逸楽の女神の

一九二四年に、アラゴン、エリュアール、スーポー、ナヴィルらと「シュルレアリスム革命」誌をだすなどしたペレのこの詩は、「時空を通りぬけて」という標題自体の二次現実性から、さらには、「私の額への無礼な花の到着」「お前のつつましい従者の私が噛む雲の草々」などの、「モノ・現象」どおしの平面関係(日常的な関係)の破壊による曲面化によつて、いちじるしい球体化をめざすものですが、このばあい、注意すべきは、エッシャーの一九四四年の作品「邂逅」とおなじく、「鏡球」としての球への志向、という性質です。

エッシャーのこの作品は、彼の、当初からの、一貫してかわらない、はじめりが終りで終りがはじまり……あるいは、すべての部分がはじまりであり終りである、という、「矛盾」の美によつて成立するものですが、ほとんど全作品の基調をなす、ひとつのモノ(イキモノ、ときに、ヒトを含めて)が、共通の薄明空間を、しだいに、右回りの光りの姿と、左回りの闇の姿に分割しつつ移動していく、という、超時間の運動が、とくに、この「邂逅」では、円環状のステージの中央で、光の姿と闇の姿が握手しあう、という、きわめてアイロニカルな状況をうみだしています。

光の姿のうみだす影の部分じたいが、彼じしんの闇の姿なのだ、というおそろしい自己認識こそは、エッシャーの、厳しい哲学の根本をなすものです。

しかも、虚空から、円柱にくりぬかれた一次現実にせりのぼつてきて、本来はじぶんのもうひとつの姿であるはずの、

いまは、それと悟りようもない醜悪な「他者」とであう、という、いたく実存的なこの版画は、ぼくらの現実の重層性を指摘してあまりありません。

世界

サン||ポル||ルウ

世界はゆつくりとつくられる。また一つの魂として。

ある考えの種が播かれ、繁殖する。

僕達は世界の中に入り、そこに住む。

言い換えれば世界は僕達を引き寄せ、呑み込み、僕達をその姿につくりあげる。

修 子 原

アンドレ・ブルトンによって「現代の唯一の、真の先駆者」と称揚されたこの詩人の、創世に関する予察は、すでに、エッシャーの、たとえば、一九四五年の「バルコニー」での、とつじよ、風景の中心にあつて、球体化していくひとつの部屋の、おそろしい自己創世の記憶のなかで、風景全体を球にふくらまそうとする衝動のなかに、あきらかですし、おなじ年の「三つの球面体I」の、いちばん上の球体と、まんなかの半分にへこんでしまった球体と、いちばん下のひらべったくつぶれてしまった球体とが、じつは、おなじ一つの球体の、時間の変化にともなう異形なのであり、異形どおしであればこそ、奇妙な連続性によってつながっている、悲痛な矛盾のしくみにも通じています。

一九四六年、第二次世界大戦後のパリにブルトンが戻り、ユーゴスラビアのチトー元師の幕僚のほとんどを、かつてのシュルレアリストが占めた年、すでにオランダに住みついていたエッシャーは、「騎乗者」で円環状にねじれたテープ

の上を移動するひとりの騎乗者の時間的な変化の姿を追究していますが、これは、テープの表面がいつしか裏面になり、裏面が表面になる、という、いわば「超合理のテープ」という異現実空間の創出ですし、また、おなじ年の「マジック・ミラー」は、フロアに垂直に立てられた鏡面にうつる鳥獣の映像がそのままむこうがわの実像にかわっていく、という、まさしく、現実の重層化現象の証明です。さらに「三つの球面体II」は、まんなかの、エッシャー自身とその室内にうつした球体の、机の右端に映じている球が、そのまま、右がわの空間にとびだして、独立の球となり、机の左端に映じている半壊の球が、そのまま、左がわの空間にとびだして、独立の半壊球となる、という、鏡球そのものの一過的な本質を、三つの球体の連鎖のなかで、巧みに開示するものですし、「眼」は、眼瞼にかくされた眼球の中心に、死の本質がしずんでいる、という、深層現実を露呈します。

これは、翌年の一九四七年、パリのソルボンヌ大学での、トリスタン・ツアラの「シュルレアリスムと戦後」という、シュルレアリスムの非社会性に対する批判の講演を、ブルトンらが激しく妨害したその年の、エッシャーの作品「上と下」で、いつ層自在にくりひろげられ、ひとつの建物とその内外の風景のすべては、そっくり、そのまま、その上に、方位をかえて移動しますが、あるいは、上の世界がはじめにあつてつきに下の世界があるのでは、ともおもわせますし、見方によっては、上の部分を下の部分がおろしている、という位置関係ともとれ、とどのつまり、エッシャーは、ぼくらの一次現実を決定的に支配している、「上下」「左右」「東西南北」「表裏」「こちらがわとむこうがわ」などのすべての識別の指標、つまり、「合理」を超えた二次現実のなかで、ぼくらの意識が、いつ層ヴィヴィッドになり、生の充実感がつよまることを、暗示します。

映像による予告

私の哀れな肉体の周りに、朝鮮あざみ形の炎が燃える。地獄の拷問だ！だが映像よ、それとて救命帯にすぎない。

これは、マックス・ジャコブの詩ですが、「無意識によつて得たもの、すなわち自由な状態にある語、偶然的な観念連合……」などにひかれたこの詩人の、シュルレアムスの先駆的なポエズイは、一九四一年以来オランダの小さな町バーンで孤独な仕事のうちこんだエッシャーの、一九四八年の「星群」での、宇宙空間に漂よう星を、超多面体の、完全孤独な浮遊物としてとらえる、という、壮大な宇宙観へと、のみこまれてしまいます。

もはや、シュルレアリストとすら呼称される必要のない、「超合理」の美の使徒として、エッシャーは、四八年の「描く手」で、シュルレアリスムにおけるもつとも重要な主張のひとつである「自動記述法」よりは、はるかに洞察的な「循環記述法」を、実証します。

おそらくは、アインシュタインの相対性原理の発見にもまごうこの小品で、エッシャーは、紙の表面という一次現実にえがかれた一本の手が、みるまに、二次現実へと起き上がって、他の一本の腕を紙の別の部分に描くだけけれど、その描かれた手じしんが、ふたたび、二次現実へと起き上がって、はじめの手を描いているのだ、という、無限運動にも似た「主体と客体」「上と下」「光と闇」「平面と立体」「面と量」「点と線」「時間と空間」「わたしとあなた」「生と死」「世界と反世界」などの、いつかは必ず交換できるといふ性質を、典型的に、えぐりだします。

これは、一九世紀以来のヨーロッパ社会の常識をかたちづくってきたベンサムやミルの功利主義、コントの実証主義、スペンサーの進化論哲学、マルクス・エンゲルスの史的唯物論などの「合理主義」の論理のしくみを根底から破壊してしまう態のものです。

たとえば、一九五一年のエッシャーは、「さだめ」という、空をとびかけているはずの水鳥が、海を泳ぎぬけているは

ずの怪魚に、あえなくも噛み殺される、という、いわば、第二次大戦の様相にも似た弱肉強食という一次現実をするどく描き、それは、さながら、「連合軍」と「枢軸国」側の敵対抗争の図そのものですが、この表層現実をたぐっていきますと、ついには、中層的な場での、海鳥がおのれの影の部分としてうみだした怪魚と、怪魚がおのれの影の部分としてうみだした海鳥との、かくされた関係にゆきあたり、ついに、ぼくらは、海鳥⇨怪魚というメタフオアのかくれた一点にぶちあたります。つまり中層現実としては、「敵」と「味方」は、たがいに交換しあえるものですが、深層現実としては、「敵」も「味方」も、じつは、ひとつのおなじ根源からの生命体なのです。ありていにいえば、「強者」も「弱者」も、また、「好戦家」も「平和愛好家」も、ときには、「善」も「悪」も、表層的には、はげしく対立しあうものにもみえつつも、中層的にはいちじるしく可交換なものであり、深層的には、整合され切ったかたちでの、まったくおなじ価値へと焦点をむすんでまいります。

この、おそろしいまでの、重層現実のうつりかわりのはげしさを、エッシャーは、たとえば、一九五〇年の「水面のさざ波」で、水面という一次現実にうつつた樹木の影が、落ちてくるしずくのために、くだけ、たちまち、曲面へとたわみはじめの一瞬の緊張感や、「秩序とカオス」での、コップのかけら、紙屑、紐の切れはし、つぶれた箱、卵の殻、壺の破片、罐詰の空き罐やビンの栓などにとりかこまれて、それらすべてを像として写しとるためには、どんな多面体になるのがよいのかを試行し、球体となっていく、ぼくらの意識の、いちばん整合されたあり様を、えがきます。

どんな「モノ・現象」に対しても、ひらかれた状態にある、という、ぼくらの基本的な自由は、まさしく、この、エッシャーの「秩序とカオス」で、象徴的に、しめされます。

「モノ・現象」の散乱する一次現実(表層現実)のすさまじいカオス性は、ぼくらの意識のミラーボールによってあらわれる「球体現実」によって、はじめて、秩序をもちます。

「モノ。現象」の散乱性、敵対性が整合されるのです。

そこから実体が投映される

岡田 隆彦

機械的な音と声とが錯綜している。

極彩色に影をうつし出す窓のような

ブラウン管の表面に

窓の光が

ビルの群影を小さくうつし出す。

その二重写しが一瞬

齧歯類の大きな口のように見えた。

この明るいビジョンが

時間を噛じっているのだろうか。

小さな受像機の塊りからも

開いた窓からも

世界が見えるというわけではない。

朝に麻痺し夕べに醒めて、あれこれ

穿鑿^{せんさく}することもなく空間に浮んでいると

現実がよく見える影のように思われてくる。影が実体から生じるようにそこから実体が投映されるものが

何かあるはずだ、

観念でも幻でもなく何かがある。

この一九八一年九月号の「現代詩手帖」に発表された詩作品は、「この明るいヴィジョンが時間を噛んでいるのだろうか。」という「時間」の物象化や、「朝に……」から最後まで、鋭い視力のはたらきをかりて、「空間に浮んでいる」という、球状の意識が、「異現実」にむきなおつてくることなどによって、いちじるしく、現実深化の志向性をはらむもの、といえます。

そして、このようなポエズイの源泉を、ぼくらは、二〇世紀前半から後半にかけての、もつとも洞察的な美術家モリッツ・コルネリウス・エッシャーと、もつとも明察的な詩人西脇順三郎の仕事のなかに、みることができるといえます。

(2)

ぬるぬるとうごきまわる鰻を手で掴もうとするのに似て、ぼくらの、「現実」を手中にとらえようとする試みは、しかし、なかなか、かなえ難いものです。

その、時に、絶望的ともいえる困難性の壁を突き破ろうとして、非常にしばしば、ぼくらは、「点」として、おのれの「現実」をとらえようとする、おそるべきドグマに、おち入ります。

「点」……コップも、箱も、馬も、全宇宙も、すべて、知られざる「点」から出発し、ついには、「点」の移動によって描かれる「線」、の移動によってつくられる「面」、さらには、「面」の移動によって構成される「立体」へと、無限の多様性にみちあふれた存在の姿を奏でつつも、やがて、ふたたび、知られざる「点」へと帰り、いつしか、消滅します。

「点」は、すべての、始まりであり、終りです。

考えられ得る最小の面積と量に、全宇宙を凝縮してしまう「点」……それらは、「神」そのものです。

その、恐怖すべき「点」意識で、おのれの「現実」を圧縮しようとした狂気の男、アドルフ・ヒトラー。一九三四年八月、ヒンデンブルク大統領の死後、ドイツの独裁者となって、全国民をナチ化、制服化、軍隊化し、一九三九年九月、第二次世界大戦をひきおこし、ポーランド南部クラクフ県のオシュヴィエンツィム（ドイツ名でアウシュヴィッツ）市を占領し、その郊外に建てた巨大な強制収容所で、一九四五年一月の解放までの五年間に、四〇〇万人以上の大量殺人をおこなった、人類史上空前の残虐行為は、ひとえに、ひとりの男の、「現実」を、彼の権力という、ただ一点に集中させようとするあくなき意志の結果です。

「点」への集中……という形でなされる、「現実」を唯一の「点」に焦点化してしまおうという意識——いわば、「点意識」は、政治的な独裁、宗教的な狂信、人種的な偏見、経済的な独占、社会的な特権、心理的な偏執となって、あらわれます。

エッシャーは、一貫して、特定の人々が、彼らの「点」の意識で、「現実」の総量を、彼らのドグマの一点へと圧縮することに、反対します。

ヒトラーが、ヒトラー的ドグマへと、全世界を「点」化しようとするほど、エッシャーは、「点」が無限に膨張

し、ついに、表面積が最小で体積が最大な立体としての「球」へと、おのれを整合しようとしています。

一九五一年、エッシャーは、「カール・アップ」で、六本の人間の足をもつ、突出した漆黒の眼球と、十数個の節に分割された胴の、奇妙な、「昆蟲」を、創造します。はじめ、六本足であゆむこの蟲は、頭から地面に転がりはじめ、ついには、くるくると丸まって、車輪状の、完全な環体になってしまいます。

生命への畏敬……これは、おそらく、エッシャーにとっては、「点」にすべてを吸引する、という、専制的なドグマによつては、到底かなえられないもののようなのです。

彼は、「点」をもっと、しかし、丹念に、移動させ、「線」という軌跡を、うみだします。

「空無^{ネアン}」という「点」が、生の運動エネルギーに導かれて、「動き」という「線」を、軌跡づけ、やがて、複雑な線の増殖が、さまざまな形の「面」をうみだし、ついには、面と面の複雑な接合が、「蟲」という立体へとつながっていきませんが、おそらくは、「実存」の記号ともいえるこの奇妙な「蟲」へのエッシャーの愛は、立体を「球」へと整合することによつて証されます。

エッシャーは、さらに、同じ一九五一年、「階段家屋I」で、不気味なほどに複雑な球構造をもつ「エッシャー空間」をつくりだし、上が下で、下が上で、入口が出口で、出口が入口で……という、階段が複雑に交叉しあう建物の中を、「カール・アップ」で創造された、奇妙な「実存の蟲」が、「線」状の姿で入つてき、次第に「円」へと丸まり、ついに、車輪状になって出ていくけれど、その蟲が、ふたたび、「線」にほどけて姿をあらわす、という、球運動の世界を、描きだします。

「点」に静止することの危険を、なによりも、エッシャーは、忌避し、「線」「面」「立体」「球」への循環運動のなかに、ぼくらの「生」の実存を、エッシャーは、みているのです。

一九五二年、ルネ・アローが「錬金術の古典」を刊行して、魔術研究家の彼とシュルレアリストの接触のはじまった年、エッシャーは、「現実」の重層性をそのまま透視したかのような作品、「立方体による空間分割」を、制作します。

建築途上の鉄骨の骨組みのような、幾層にも組み合わさった立方体は、空間全体を、ぎっしりと、重く、構造化して、到底、この、重層化された「現実」からぬけでる可能性は、ありません。しかも、おそろしいことに、この立方体の一本一本の線は、互いに、接合しあい、支えあっている、どれ一本欠けても、全体が崩壊するのです。

はじまりもなく、終りもなく、只、空間を分割し合って立ちすくむ、無限の立方体システム！

ぼくらの「現実」の総量は、多分、このような、おそろしい構造を呈しているのです。

修 今から二千四百数十年前の古代ギリシアの哲学者アナクサゴラスは、いみじくも、次のように、のべています。

原 子 最小なものも最大なものもない。何故ならば、小さなものに関しては、最小のものというのはなく、いつでもそれより小さなものがあるし（というのには有るものが有らぬということは出来ないのであるから）、また大きなものに関しても、いつでもそれより大きなものがあるからである。そして大きなものは小さなものに数が等しい、しかしそれぞれ

れのもは自分自身にくらべて、大きくもあれば、小さくもある。

これは、まさしく、「すべての運動」は相対的なものである。」という、アインシュタインの「相対性理論」への、すばやい予言とも言えますが、「絶対運動」というものは、決して、扱うことができない。」という、相対性理論を、そのまま、具象化したのが、エッシャーの作品といえます。

一九五三年の「螺旋片」は、エッシャーの、「点」意識による「現実」把握への徹底した拒否が、「線」意識から「面」

意識へとすすみ、ついに、「面」が、平面から曲面へとたわんで、「球」意識をよびまましていくプロセスを、暗示します。何枚かの螺旋状にねじれたテープが、からみあって、環をかたちづくり、はじまりもなければ終りもない、表もなければ裏もない、「球」意識でとらえられた「重層現実」が、示されます。

大きなものも小さなものもその部分はその数が等しいのだから、この見方によっても、凡てのものうちにあることになる。そして、「それら凡てのものにとつては」離れてあるということには出来ない。むしろ凡てのもの部分を含んでいるのである。最小のものにはあり得ないのであるから、それは引き離されることは出来ないだろうし、また自分だけであることも出来ないだろう。むしろその初めにおいてのように、今も凡てのものが一緒にあるのでなければならぬ。そして凡てのものうちに多くのものが含まれ、しかも「最初の混合から」区別し出されたものの、より大きなものにも、より小さなものにも同じ数だけのものが含まれている。

これも、クラズメナイの人アナクサゴラスの言葉ですが、まさしく、一九五三年のエッセイの作品「同心上の球面片」は、ただ一つの球心を核として、むすうの球面が、重なりあって回転している様が、まざまざと、描かれていて、ほくらの「現実」を、「球」意識でとらえればとらえるほど、「球」としての「現実」の重層性が、むすうの同心球の重なり合いとしてあるのだ、とわかります。

しかも、アナクサゴラスの言うように、もっとも小さい同心球も、もっとも大きい同心球をその内部に包含できますし、ときには、むすうの球心が、ただ一つの球体を共有できる、という、矛盾によって、「球体現実」が成立している、という事実を、忘れることはできません。

死体

粕谷 栄市

静かな夜の、さらに静かな出来事と言えば、死体が、もう一度、死体になったことだ。死体が、もう一度死体になって、静かな納屋の空間を、さらに静かにしたことだ。

誰でも、ひとり、死体になれば判るだろう。死体のある納屋の片すみでは、どんな馬鈴薯も、鋼鉄になって存在することを。鋼鉄になって、もう一度新鮮に存在することを。

——だらしなく、梁に縊れているもの。頸を縄に巻きつけ、二つの足のうらを見せているもの。一切は、もうどうでもいいことだ。たとえ、その顔に、真黒に蠅がむらがついていても、彼は、もう彼でないし、虚無は、もう、虚無ではないのだから。

完了した一つの生涯は、もうどんな鼻孔からも遠いものだから。ただ、幾たびも、馬鈴薯が、馬鈴薯になり、鶴はしが、鶴はしになるのだから。そのたびに、深くなるものがあるだけだから。僅かな光が、さらに、それを確かにしている。

誰でも、死体になれば判るだろう。特に、自ら、梁に縊れた死体になれば、よく判るだろう。死体のある納屋の外がわの世界は、もの凄い明るさだ。五月の麦畑も、はるかな椎の樹も、夜更けの静けさのまま、烈しく、白熱しているのだ。

〔「歷程」 昭五十六・七月号〕

負数に負数を掛ければ正数化する、という、逆転の公理に従って、作者は、すでに否定されたものである「死体」を

さらに「死体化」することによって、「死体」を、よみがえらせませす。

この、古くからかわらない、詩の原理の一つとしての「復活神話」は、やはり、球体美へとむかうエッシャー空間の、「矛盾の美学」に、そのまま、つよく、とりこまれていきます。

そして、「矛盾」こそは、ともすれば、「平面」意識の中に埋没してしまいそうな「現実」……(つまり、表層現実)を、「曲面」意識へと、ねじまげ、たわめる張力となります。

しかも、その張力じたい、じつは、「点」としての球心から発せられる求心力によるのだ、という、おそろしい緊張感
は、一九五二年の、エッシャーの、「重力」という作品に、するどく、具象化されています。

みえざる中心点から、鋭い多面体の角錐として放射されるむすうの突起は、多くのイキモノの醜怪な断片をくっつけて、はてしなく、球体へと膨張しようとしつつも、中心の「点」へと引き戻す重力の作用で、からくも空間に、浮かんで、静止します。

遠心力と求心力のはげしい斗争の、ひとつの決算としての、ぼくら。

この、ぼくらの実存の、赤裸々な姿の中に、エッシャーが「球体」意識でとらえた、二次現実が、まざまざと、露呈されています。

球……それは、「点」という、零ゼロの位置から、量をおしひろげていくことによって得られる、もっとも整合された「矛盾体」ということが、できます。

宇宙空間にそれなりの形態を得ようとする量塊のすべては、はてしなく、球体へと接近します。

水滴……花の蕾……子宮……胎児……鞠……ガスタンク……気球……ゴルフボール……風船……シャボン玉……地球……月……太陽……天球……宇宙……

すべての、球は、その球面上に、球面をむしろ「平面」と錯覚するものしか、存在させません。

ぼくらが、地表上で安定できるのは、この地面が、どこまでいつても平らだ、という、うごかし難い実感によります。それが、ぼくらの、否めない、表層現実です。

しかし、殊に、一九六一年四月一二日、ソ連の有人衛星船「ウオストーク」一号が、ユーリー・ガガーリン少佐を乗せて、宇宙飛行をおこなって以来、ぼくらの現実感、否応なしに、変革を要求されつつあります。つまり、じつは、地球は、球体なのだ、という、日常的にはなかなか実感のともなわれない、中層現実を、ぼくらは、片時も、無視できない状況にあります。

修 テレビの衛星中継……ジェット機の高速度……国際電話の普及……そして、そのとき、ぼくらは、入口もなく出口もない、表もなければ裏もない、はじまりもなければ終りもない、上下左右、東西南北すら太陽と地球の相対的な重力関係によって存在しているのだ、という、「球」の、はげしい「矛盾」の性質に、出会います。

原 日常生活という、いちじるしい「平面」意識のとらえる「表層現実」では、まちがいなく普遍なものとおもわれがちな「入口と出口」、「表と裏」、「上と下」、「右と左」、「東西南北」、「はじまりと終り」、「生と死」「善と悪」が、ひと度、ミクロの視座をはなれて、ガガーリン空間から「地球」をみるとき、それは、太陽の一衛星としての相対的な存在としての「球」であって、球面上で、どんなに、上下左右を決めても、それは、仮りの、しごく虚の位置指示であって、球が全方位的にくるくる回転すれば、マクロ的には、つい一瞬前の「上下左右」は、すべて、転倒してしまいます。

しかも、なお、ぼくらが、日常生活をなんなく送れるのは、ぼくらが「球面」としての地球の表面を、「平面」化して生きている、という、錯誤の結果です。

一九五三年の、エッシャーの、「相対性」という作品は、その不条理性を、あますところなく、えぐり出します。

一人が登っていく階段は、すかさず、横転した家（彼からみでの横転であり、向う側からみれば、彼が横転していることになる）のバルコニーになっていて、別の人Bが横倒しの階段をおりてくるが、その階段の裏（あくまでも、Bからみでの裏である）を、第三の人Cが降りていて、そこには、横転した家に対してさらに横転することによって、Aの家とは正の關係に復帰した家があり、Aの階段はCの階段につながって（この場合、Bにとっては階段の裏側も、Cにとっては、階段の表側である）、……という具合に、方位をねじりあういくつもの家が、空間上のみえざる「点」（いわば、「球心」とでも称すべきもの）を中心に、放射状に結合しあつて、世にも不思議な一軒の家を形づくります。

これは、まことに、暗示的な作品であり、一軒の家に住む複数の家族の一人ひとりの価値方向や生の指標が、相対的にくいちがつて、その多様性こそが、むしろ、一軒の家の成立条件である、といった、「矛盾」をあらわにしますが、これは、より大きな社会集団……ついには「世界」そのものの成立要件でもあり、それは、一九五四年の作品「四面体の小惑星」の中で、あますところなく、形象化されています。

四つの都市の断片が、それぞれの方向にそそり立ちつつも、互いに、緊密に通底しあつていて、対角線關係にある断片同志は、全く逆方向に存在しているようにみえつつも、それは、同じ球面上の、わかち難い連続体の部分同志なのです。

そして、これらの結合關係をつつんで、球空間が、くつきりと、浮き上がって、きます。

この、「不連続の連続」こそは、球面上に、それぞれが、分断されて、ばらばらに散在しているかにみえる、表層現実的な「モノ・現象」が、じつは、より中層現実的には、互いに通底しあっているのだ、という事実の、なによりの証左です。

そして、それは、アインシュタインによって発表された、一九〇五年の「特殊相対性理論」、一九一六年の「一般相対

性理論」の、決定的に重要な考え方のいくつかの部分と、奇妙な重なり合いを示します。

「われわれの宇宙は有限で境界のない二次元の球の表面と類似している。」

「もし、アインシュタインの宇宙の考え方が正しければ、地球を飛び出した宇宙船は空間線を進み続けると、最初地球からどの方向に向けて飛び出そうとも、常に「ふたたび地球上に帰ってくるであろう。そして地球の航海者のように、宇宙のまわりを旅行している間に、どのような障壁にもぶつからないだろう。われわれの宇宙には境界がないのである。わが宇宙は有限である。なぜなら、空間線を進み続けて、ある一定の時間がたてば、ある有限量の空間を通過して、ふたたび出発点にもどるからである。そして球の表面のように、この空間の量は測定できるはずである。」

(ジェームズ・A・コールマン)

子 これは、エッシャーの、一九五五年の作品「深み」で、魚雷形の、鋭い金属質の鰭と尾をもった、ガラスの目玉の、奇妙な魚が、牙光らして、虚空を飛ぶ構図の中に、一匹の魚が、むすうの魚の深い層に溶解し去り、又、深い層からふたたび一匹の魚へとたちかえる、という、「個↓集団」の、可交換な循環系として、描かれているものと、同質ですし、また、詩人西脇順三郎の作品も、おなじです。

菜園の妖術

始めから終る

このよこたわる女のあさ

『現代詩の終焉』(上)

芝生に小さい象牙細工のような

半透明なきのこが

生えているが絶望のまなこにしかみえない

この水鶏の歴史も

普通の現象のなめらかさに終る

大久保から春移してきた黄楊は

枯れて万葉の葉もとれて

うすくなつた杜甫の髪のために

かんざしをつくることも出来ない

つげつげしい小枝の先に

蜂が蓮の実のような灰色の

牧人の財布のような危険な

巣をぶらさげているのも

名誉ある人しか見えない

この空間の限りない悲しみ

えのころぐさの上に出ている

木星に助けを訴えるこの心の家に

はいるときかすかに山ゆりのおい

が入口の壁に残るのかしら

空間と時間しか残らない

生きるために死ぬのだ

死ぬために生きるのだ

永遠しか残らない

存在するものは永遠しかない

そういう考えも人間とともに

また失くなって行く

そういう会話が汽車の中から

きこえてくることがあった

存在は存在自身存在するだけだ

人間の脳髄と関係がないのよ

もうやがてたま川へまた

まんだらげを取りにいらっしやいな

修 原 子

この、六百数十行に及ぶ長詩の最初の連で、すでに、西脇順三郎は、「始めから終る」という、一貫した球感覚で、相対性理論の暗示する、球としての宇宙空間を、感性的になぞっていき、「永遠しか残らない」という、透明な洞察を、うつくしく、奏でわたります。

一九六二年、六九歳で慶応義塾大学教授を辞し、イタリアに旅して、詩人ジヨゼツペ・ウンガレッティやレオナルド・シニズガリと会った年に刊行された「えてるにたす」は、二〇世紀のもっとも重要な賢者グループ、つまり、アインシュタイン、エッシャー、そして、西脇順三郎、という、洞察者群の存在を、じゅう分に、感じさせます。

ついには、うたかたの夢として、跡方もなくついえさるしかない「女」「芝生」「きのこ」「水鶏」「黄楊」「蜂」「悲しみ」などの、「モノ・現象」を、滅び去ったその位置から逆算して、生の軌跡をなぞろうとする、西脇順三郎の、一貫したポエズイの姿勢は、死から生を帰納し、ふたたび死へとむかう、ぼくらの「モノ・現象」としての運命の環を、おやみなく、奏でつづけますが、その根源としての詩学は、彼じしん、次のように、「脳髓の日記」で、べているような、いちじるしく球体詩論的な傾向をはらむ「矛盾の美学」です。

違ったものが連結されることをボードレールは文学に大切な「イロニー」という。またボードレールもマラメルもいつている「矛盾」の原則である。これは、さらに詩的世界の「絶対」の原則となる。そうした詩的「矛盾」によつてのみ「絶対」が成立するものと考えられている。禅学が詩的に無を教えようとするが、やはりこの「絶対」の原理を啓示している。プラスAとマイナスAを連結するとゼロになる。有と空が一緒になると大空になる。またこの詩的「絶対」は時には「無限」といわれている。二つの並行線は無限において交わることも詩的な絶対の原則だ。

すぐれた美は不調和の調和という通俗の格言みたいな言葉も「矛盾」の原則からきている。すぐれた美はその均衡において奇異なるところがある(ベーコン)。矛盾はいつも奇妙なものや「おかしみ」を人に感じさせる。すぐれた美にはどこか奇異なところがあり、おかしみがある。

この西脇美学は、たとえば、アインシュタインの相対性理論を説明しようとして作られた次の五行戯詩の論旨と、一致します。

昔、ブライトとよばれる一人のレディがいた

彼女は光よりも早くあゆむことができた

彼女はある日、外へ出た

そして相対性のみちを通って

前日の夜に帰ってきた

修

原 子

また、それは、エッシャーの、一九五五年の作品「三つの拡がり」での、大気の層と、水面の膜と、水中の層との、三つの層が、世界を三分割し、樹影も、落葉も、水中の魚も、その三層化された「現実」を、ときには「影」、ときには「実物」、ときには「透視物」となって、自由に通過し合っている「矛盾の構図」と、一致しますし、同年の作品「凸面と凹面」で、さらに、典型的にえがかれる、上下左右のくいちがった「階段」「バルコニー」「窓」「床」「天井」「廊下」「道」が複雑に結合しあって、「凸面と凹面」「外部と内部」がスピーディに交換されあっている、ふしぎな「現実」の、家とも街角とも室内ともつかない構図とも、一致します。

おそろしいことに、これらの「矛盾」の世界は、ぼくらの、極く普通の「現実」なのです。

(3)

たしかに、ぼくらは、ぼくらの生存の基盤が、「地球」という、まぎれもない球体である事実を、たやすくは、納得しません。

ぼくらの現実意識は、常に、身のまわりの地表の平面性を、表層的になでさすりがちです。

それが、ぼくらの、表層現実です。(なぜなら、「現実」とは、「モノ・現象」には対するぼくらの「意識」のありようだからです。「ホテル火災」という「現象」も、被災者にはおそろしい負の現実ですが、火事場泥棒には絶好の稼ぎ場を提供する正の現実です。つまり、「現実」とは、いわゆる「客観」としての「モノ・現象」そのものではなく、いわゆる「主観」としての、ぼくらの「意識」のたえず変化してやまない状態なのです。ですから、「現実」とは、ぼくらの「意識」の深淺そのものの反映といえます。)

しかし、ぼくらの生命現象そのものが、「地球」という球運動体に包含されて、ある、という事実にめぐめるとき、ぼくらの現実意識は、身のまわりの可視的な地表の平面上の彼方に、より深いなにかをみようとしています。

それが、ぼくらの、中層現実です。

いわば、表層現実(つまり、ぼくらが、ごく表面的な表層意識で、「モノ・現象」をとらえる、という、心理行動の結果、ぼくらの認識の鏡に映じた、世界の、ある姿)が、平面幾何学のもの、とすれば、中層現実(つまり、ぼくらがやや深まった中層意識で「モノ・現実」をとらえる、という心理行動の結果、ぼくらの認識の鏡に映じた、世界の、ある姿)は、きわめて立体幾何学的なもの、といえます。

いわば、デカルト座標の成立です。

もはや、一本の「線」の中に、すべての思考がとざされて、「線」上の一つの点はけっして他の点をとびこえてすすむことのできない「次元」の世界の恐怖（しかし、軍事機構や官僚機構は、明らかに「次元」的な「線」の世界です。）からも、また、一枚の「面」の中に、すべての生の可能性がとざされて、「面」上の一つの点は、その平面を、ただ、這いずりまわるしかない、「次元」の世界の拘束（しかし、実際には、ぼくらの、「表層現実」に限定されがちな日常生活は、ほとんど、「次元」的な「面」の世界です。）からもときはなたれて、ぼくらは、地表に足をしつかとふまえて立ち、風に髪なぶらせて、無限の空に視線をはなつ、という、「次元」の世界の自由へと、立体的に、球体的に、生きはじめます。

原 子
世界開闢説

西脇順三郎

化学教室の背後に

一個のタリポットの樹が音響を発することなく成長してゐる

白墨及び玉蜀黍の髪が振動する

夜中の様に もろくの泉が沸騰してゐる

人は皆我が魂もあんなでないことを願ふ

人は樹木の橋を通過する

ゴールデンバットをすひつゝ

まだ一本の古い鉛筆が残つてゐる

鮭で充滿する一個の大流の縁で

おれ達 即ちフツケと僕は二つの蛇のやうに横はつた

一つのポプラの樹が女の人の如くやかましい

桑の木で柔弱となった山が我等の眼球の中へ流れ込む

一つの吹管をもつて我等が心臓の中にある愛情を吹きつゝ

おれ達はフランスの話をした

それから再び我等の洋燈の方向へ戻つた

オー なんと美しい古い刷毛^{ブラシ}よ

忍冬におほはれたエスキロス嬢の家より遠く

しかしおれの家に近く一人の正直者が

修繕すべき煙管を探求するために彼の水蒸気を鳴らす

おれの友人はみんな踏切の向方に移転してしまつた

それはトマス カルデイの写真がある

一つの非常に大きいマズリンの座ブトンがある

石油ストーブがある

さうして机の上に万年筆と
實際的にペツチアンコな懐中時計がある

けれどもおれは

諸々なる機械職工と幼稚園でひっぱられてゐる

一個の小丘の斜面に

おれは地上権を購買してさうして

おれは自分に

一個の危険なる籐椅子を建造せり

修 原 子

未だ暗黒である

足の指がおれのトランクにぶつかる

空気の寒冷が樹木をたたく

七面鳥が太陽の到来を報告する

家禽家が毛糸のシャツを着て薪を割る

極めて儉約である

旧式なオロラがバラの指を拡げる

貧弱な窓を開れば

おれの廊下の如く細い一個の庭が見える

養鶏場からたれるシアボンの水が

おれの想像したサボテンの花を暗殺する

そこに噴水もなし

ミソサザイも弁護士も葉巻シガーもなし

ルカデラロビアの若き唱歌隊のウキボリもなく

天空には何人もゐない

百合の咲く都市も遠く

だゞ鏡の前で眼をとづ

この、一九三一年、瀧口修造との交友期に書かれ、のち、一九三三年に刊行された「Ambarvalia」中に収められた詩で、西脇順三郎は、むしろ、三次元的に生きるほくらの意識の自由感が、ほくらの目にはみえないヒルバート空間（無限次元空間）への感覚なのだ、と告白します。

けっして、三次元的な立体空間に甘んずることの出来ない、詩人の、限りない認識の旅は、超空間へと、危険なはばたきをのべ、「桑の木の森で柔弱となった山」という「モノ」が、「一つの吹管をもって我等が心臓の中にある愛情を吹きつゝ」「我等が眼球の中へ流れ込む」の感覚する、という、「意識」の、ある状態を、可能にします。

それは、ぼくらの「意識」がうわつつらな働きにとどまる、ひとつの結果としての「表層現実」を、「実際にペッチャンコな懐中時計」（サルヴァドル・ダリの絵をおもわせます。）とか、「おれは自分に一個の危険なる籐椅子を建造せり」とか、「旧式なオロラがバラの指を拡げる」などの、全篇にみなぎりわたる「意識の深化」によって、ギョツと、内側へと折り曲げて、「中層現実」化することと、一致します。

それと同時に、「表層現実」を、虚空の「無」の一点へと折り曲げて、球面化する「現実」の中心に、一瞬の球心として光り輝く「深層現実」（価値）を、暗示します。

それは、もはや、球面を構成する「表層現実」と、球空間を構成する「中層現実」と、球心となる「深層現実」が、わかち難く構造化され、ぼくらの意識が、球面でもあり、球空間でもあり、球心でもある、という、ふかく熟成した「現実」感覚を、可能にするものです。

原 子 ですから、この詩の、「人は材木の橋を通過する」「石油ストーブがある」などの「表層現実」性と、「夜中の様にもろく」の泉が沸騰している」「空気の寒冷が樹木をたたく」などの「中層現実」性とが、ほとんど、同時に、「詩の世界の極地は相反するものの結合して調和されたものである。この極地は無である。」「無限」創刊号「ポイニテス」と自ら表現した「無」の球心としての「深層現実」性に重なってしまう、という、矛盾の一瞬こそが、ミラーボールの美です。

ただ円心にあると同時に円周にある状態を生ずる人生観は詩の世界となる。

この、改版「あむばるわりあ」のあとがきの一節の重要性は、比類ないものです。

まさしく「円心にあると同時に円周にある状態」は、ぼくらの現実の球体化にほかならないのです。

そして、ほとんど、当初から一貫して同質の「詩と詩論」を堅持する西脇順三郎と全く同じように、オランダの版画家M.C. エッシャーも、また、いちはやく達してしまった極限的な洞察を、はてしなく、形象化していきます。

一九五六年、ブルトンの主宰で「シュルレアリスム・メーム」誌の創刊されたとおなじ年、エッシャーは、木口木版画「白鳥」で、いちわの白鳥が、「無」の球心を中心に、右方向へと「光」の姿でとびたつとき、同時に、その射影としての「影」の姿も左方向へととびたち、たがいに球面上を巡回するうち、いつしか、「光」の姿が「闇」の姿に、「闇」の姿が「光」の姿にめぐりかえされて、いちわの白鳥が、むすうの白鳥の変化の系をうみだしていく、という、循環運動の美を表出します。

また、おなじ一九五六年の「徐々に小さくI」では、一匹のトカゲの、「光」と「闇」と「薄明」の三様の姿が、びつしりと、すきまない変化の構図を、球体的に構築し、ついには、球心の「無」に、すべてが吸い込まれておわるか、にみえつつも、じつは、すべてが、球心の「無」からはじまっているのではないか、ともおもえる、ふしぎな「無限循環」の世界を描いています。

まさしく、西脇順三郎の、「European Literature」の中での、次のコトバの通りです。

〈永遠〉とは、『意識の世界の不完全なる構成としての知覚の虚無』である。平凡な言葉でいったら、『何にもないことです』ということである。

つまり、「何にもないこと」と、「何かあること」とは、全くおなじなのです。この「有」をプラスとし、「空」をマ

イナスとすれば有と空が結合して『大空三昧』となる」（「無限」創刊号）という西脇順三郎の思想は、その後の部分で、いみじくも、彼じしんがのべているように、「詩も他の芸術もこの無の世界に向って憧れている。禅学は恐らく仏教から生まれた無の詩学のようなものであろう。」というような、「禅」そのもの、とも、いえます。

そして、もし、「禅」が、「無」という球心へと、はてしなく、「球空間」としての己を凝縮し、それが、ほとんど同時に、「無」という球心（いわば、零次元としての「点」）から、はてしなく、「球空間」へと己をふくらませ、ついには、無限に拡大する球面に、三次元を超えたヒルバート空間（無限次元空間）の切り口をみる、ということなのだ、という、矛盾の美……（いわば、「超合理」の美）そのものとすれば、あきらかに、西脇順三郎の詩学の本質と、エッセイの版面の美学の本質とは、一致します。

修
子
ダダイスムもシュルレアリスムも亦皆反合理主義という点では合理主義の古典主義に反するものである。

この、「二十世紀文学批評の準備」の中の一文で、西脇順三郎は、ダダイスムとシュルレアリスムの「反合理主義」性をするどくみぬいています。それらも、所詮、「平面思考」の世界のもので、彼のもつ「球体思考」の世界における「超合理」の美とは一線を画するもの、という洞察も、また、その文脈にひめています。

とどのつまり、ダダイスムも、シュルレアリスムも、従来の「平面思考」からの脱却をはかる試みではありませんが、「超現実」という、一種の幻想と自己催眠の世界に逃避したにすぎなかったのではないか、とのみかたも、また、否めません。

「表層現実」（つまり、ぼくらの表層意識の鏡に映ずる「モノ・現象」の、平面羅列の世界）を支配する、しごく日常

的な因果律(たとえば、職場の上司の機嫌を損ねれば昇進にさわる、とか、金がなければ衣食住がままならなくなる、など)の「合理」への挑戦自体が、どこか幼年回帰症じみた病避を感じさせます。

欲望がつのるほど、欲望をみたすべき「モノ」が遠のき、永劫の飢渴にあえぐ、というのは、タンタロスの神話であり、仏教の「餓鬼」道の教えですが、ダダイスムやシュルレアリスムも、人間の欲望の放恣な解放を、「反合理」の形で、とめどなく煽りたてる結果、無制限な欲望過多症に罹患してはてる、という、自己抑制不能者をうみだし、ついには、ジョルジュ・ブランが一九三八年に書いた次のような状態に落入ってしまいます。

ブルトンが「この世では気乗りがしない」というのはよく分る——彼は精神と世界とを同時に疑い、神をあまりにも口に甘い薬としてしりぞける。「無用なもの立てるささやかな騒音」にはうんざりというわけだ。そしてまた自己にもうんざりなのだ——「とどのつまり、しゃべっているのは誰だ? アンドレ・ブルトン、大して勇気のない男で、これまでのところあるつまらない行動にどうやらこうやら満足してきたのだが、それというのも、ひよっとしてある日、己れの欲するところをなすにはあまりにもひどく無能であると徹底的に感じたためである。」そしてアラゴンは自殺を弁護し、クルヴェルは自殺して、「シュルレアリスムは諸君を死の中にみちびき入れるだろう。」というブルトンの暗うつな予言を実現する。

これが、おそらくは、「反合理主義」の、結末です。

ほくらの生を規定している「合理」に反対するとき、ほくらの生は、崩壊します。

その意味では、おそらく、ジョルジュ・ブランが、二一歳の俊敏な感覚と思考でえぐった「シュルレアリスム批判」

(一九三八年)は、はやくも、シュルレアリスムの限界をあきらかにしたものの、として、注目に値するものです。

かくて精神は、最後の形態に到達する——理念は、およそ一切の外的顕現との縁を絶ち、現世を断念してわれとわが身のうちに遁げこむ。この時機をヘーゲルはロマン的と名付けるのだが、われわれはこれをシュルレアリストと呼ぶ権利をもつ。

修
ヘーゲルのいうロマン主義の極点にほかならぬものたるシュルレアリスムは、現実から身をそらし、客観的ユーモアに達し、絶対を希求する。

子
だが、しかし、ユーモアを超えたところで、ロマン主義者たちとシュルレアリストたちは絶対の探求において出会う。自らの足枷をのがれ限界をのがれるべく彼らを駆り立てるもの、それは無限への渇き、あるひとつの彼岸——へ絶対精神もしくは超現実——の呼び声だ。

シュルレアリストは、世界を忘れ、光を追い払うために、目を閉じたままである。彼はもはや夢に対してしか眼差をもたない。

シュルレアリスムとは詩の一流派ではなくて、「研究の一実験室」なのだ。

睡眠から催眠へと彼は進む。ボードレールと同じように彼は、ヒステリーを化して「表現の至高の手段」とする。——詩は、癲癇のひきおこす混乱の方へと向うであろう。彼は幻覚を誘発しようとするが、それはランボーとヴェルハレンがお手本を示したところだ。狂気に首ったけになって、ブルトンは、驚異の数々になれ親しむ女である輝かしい足跡を追う。交霊術と占星術をこころみ、倒錯性欲を研究する。——理性の透入していないものなら何でも彼には神聖に見える。

このような、一貫して、自己催眠的で、神秘主義的なシュールレアリスムの「反合理主義」と、西脇順三郎やエッシャーの、深く認識的な「超合理主義」とは、じつは、似ても似つかぬもの、といえます。

ブルトンのシュールレアリスムの試みの多くが、「表層現実」への批判と否定、という、いちじるしく自己否定的な破壊運動に身をやつし、とどのつまりは、「表層現実」の逆襲にであって崩壊する、という、結局は、「表層現実」を規定する因果律の「合理」に屈服し、「平面思考」の世界に逆戻りしてしまうのにくらべ、西脇順三郎は、はじめから、「表層現実」を、「現実」意識の深化の扉としてとらえ、「中層現実」をふかくかいくぐって、ついに、「無」という球心に到達して、「現実」意識そのものの球体化をはかる、という、「球思考」の世界を、把持します。

いわば、ブルトンの「無」という球心への畏怖から出発して、その恐怖感をまぎらわすための様々な自己催眠法に没頭したのにくらべ、西脇順三郎は、「無」という球心へと自己を集中する、という、いわば一種の「覚者」、または、「認識者」としての詩法の確立へとむかいます。

違ったものが連結されることをボードレールは文学に大切な「イロニー」という。またボードレールもマラルメも

いつている「矛盾」の原則である。これはさらに詩的世界の「絶対」の原則となる。そうした詩的「矛盾」によってのみ「絶対」が成立するものと考えられている。禅学が詩的に無を教えようとするが、やはりこの「絶対」の原理を啓示している。

(「脳髓の日記」)

この、西脇順三郎の指摘は、ミラーボールの美^がが、いちじるしく、禅的なもの、あるいは、禅そのものであることを暗示しています。

修 「禅」は、もともと、古代インド語であるサンスクリットの「Dhyāna」^{ダイヤーナ}の俗語形の音写で、「身体の安定と精神の統一」というほどの意味をもつ、といわれますが、いまから二千数百年前に、インドのシャークヤ族の首都カピラヴァスツで、王子シュツダナと王妃マヤーのあいだにうまれたゴータマ・シツダッタ(のち、三五歳で悟りをひらき、シャークヤムニヘシャークヤ族出身の聖者^とよばれ、漢訳されて釈迦牟尼と音写され、さらに省略されて釈迦といわれている。)のひらいた仏教の中樞をなすものに、「Prajña」^{ブラジニヤ}の思想があります。Prajñaは、Paññaと俗語形にされ、それが「般若」と漢訳されていますが、もとの意味は、「悟りの知恵」です。

ふつうにいう常識的な「知恵」、その洗練されたものとしての科学的な「知識」、さらには一般の哲学でいう「英知」という、結局は「分別知」(梵語では「vijñāna」という。「vi」は「分割・分析」の意の接頭辞、「jñā」は「知」の意)とははつきり区別された「無分別智」を意味する。それで「prajñā-intuition、(般若直観)とか「transcendental wisdom」(超越的智慧)と英訳される。ともかく「般若」(正見)が仏道の第一義である。

無分別智は分別智に対する語である。分別智の特徴が、あれ・これ、大・小、美・醜と物事を分ける働きがあるのに対し、無分別智は、あれ・これ、大・小、美・醜といまだ分かれなところのものを、直接的に意識がとらえられるところに特徴がある。

(「釈迦」副島正光)

これは、あきらかに、古代ギリシア以来の、西欧の、ロゴスへの信頼にもとづく「合理」の精神とはちがう、いちじるしくオリエンタルな、ロゴスの限定をはるかに超えた、いわば、「超合理」の精神といふことができますし、上下、左右、東西南北、軽重、大小、明暗などの、いわゆる「分別智」としての「合理」を越えて構築されるエッセイの版画の世界も、また、その球体美において、決定的に prajna そのものなのだ、と、いえます。

つまり、ぼくらの「表層現実」としての「モノ・現象」を写像球面にあますところなく写しだしつつも、二次曲面としてたわみこんで、内実に、球空間をかかえこみ、その中心に、「無」としての球心を措定する「ミラーボール」(鏡球)の美こそは prajna の思想そのものです。

近代の寓話

四月の末の寓話は線的なものだ

(「禅のことば」秋月龍珉)

半島には青銅色の麦とキヤラ色の油菜

たおやめの衣のようにさびれていた

考える故に存在はなくなる

人間の存在は死後にあるのだ

人間でなくなる時に最大な存在

に合流するのだ私はいま

あまり多くを語りたくない

ただ罌粟の家の人々と

形而上学的神話をやっている人々と

ワサビののびる落合でお湯にはいるだけだ

修 原 子

この、西脇順三郎の代表作の一つである「近代の寓話」の最初の部分で、すでに、彼は、写像球面上に映ずる「表層現実」としての「半島」「麦」「油菜」「人間」「罌粟の家」「ワサビ」「落合」「お湯」などの「モノ」や「四月」「線的」「さびれて」「考える」「死後」などの「現象」を、いつきよに球心の「無」へとしほりこんで、「人間の存在は死後にあるのだ」「人間でなくなる時に最大な存在に合流するのだ」という、「遠いもの同志の連結」による「超合理」の美を創出しますが、これは、同時に西脇順三郎の思想が、*praxis*における生・死・存在・非在・人間・非人間などの *virtus* (分別智) を超えた、きわめて深遠な認識の段階に達していると同時に、「ブラジュニャーバーラーミターフリダヤ」(譬若心経) 中でのべられるもう一つの重要な現実意識のあり方「無実体性」をも、西脇順三郎の詩が、そのまま形象化して

いる、という事実を証します。

聖なるアヴァローキテシュヴァラ求道者が深い無分別智において、行を行じていたとき、分別して見た。五つの構成要素があると。それらを、自性無実体であると見た。

シャーリプトラよ。この世において物質的現象は無実体性なる性質があり、無実体性なることこそが、物質的現象である。物質的現象を離れて無実体性があるのではなく、無実体性であることから離れて物質的現象があるのでない。物質的現象は無実体性であり、無実体性が物質的現象である。受・想・行・識もまさに同様である。

この、釈迦のコトバをもとにした「ブラジュニャーパーラーミターフリダヤ」(譬若心経)における「無実体性」の主張は、けっして「平面意識」では理解のできないもので、ぼくらの意識が「球」となって、はじめて「物質的現象」を写す「表層現実」と「無実体性」を知らせる「中層現実」が、球面と球空間という、不可分の関係を結んで、その球心に、*prajña* (無分別智)の光り輝やく価値としての「無」を結実するにいたるのです。

そして、その意味では、ついに、ダイスムもシュールレアリスムも、最終的には、オキシデンタルな「ロゴス」の構築に反対することによって、結局は「平面思想」の世界に逆戻りしてしまったのにくらべ、西脇順三郎は、きわめてオリエンタルな「超合理」の創造にすむことによって、「球思考」の世界に到達し、ついに、きわめて豊饒な「現実」意識の深化に成功した、ということが出来ます。

つまり、西脇順三郎は、すでに、みずからを「禪者」とよぶような *vināna* (分別智)をすらはるかに超えて *prajña* (無

分別智」にふかくひたる、今世紀の稀有な「禪者」としての詩人であり、賢者である、といえますが、エッシャーの作品も、また、おなじ美学を包含しているのは、驚ろくべきことです。

(4)

おのれの意識がミラーボール（鏡球）化した詩人にとっては、彼と出会う「モノ・現象」は、いきいきと、球面上に映しだされて、ほとんど、自動的に、球心をむすびます。

ダビデの職分と彼の宝石とはアドニスと

莢豆との間を通り無限の消滅に急ぐ。

原 子 修

この、詩集「Ambarvalia」中の「馥郁タル火夫」のはじめの部分で、西脇順三郎は、旧約聖書の詩篇の作者である、イスラエル第二代の王ダビデ（彼は、エッサイの子で、音楽をも愛し、巧みに琴を演奏した、という。）と、ギリシア神話の美少年アドニス（木から生まれ、アフロディテに愛され、狩りにでて死んだときの血から花が咲きそめた、といわれる。）を遭遇させることによって、オキシデンタルの文化の両極をなすヘブライズムとヘレニズムの、曲面上での融合をはかりますが、治国と真仰の輝やかしいさおしで、「ダビデのひこばえ（若枝）」（メシアをあらわす）という言葉のこすほどのダビデも、ついには、年毎に枯れてはふたたび種子の芽生えとなって復活する植物の神であるアドニス（その名は、フェニキア語で「主」または「君」をあらわす）の汎神論の世界をくぐりぬけて、「無限の消滅」の形で復活す

る、という、西脇順三郎の、いたく人類史的な洞察は、同時に、この詩人が、いちじるしく球体化された認識の極限(いわば、球心)に到達して、ふたたび、表層現実へと立ち戻り、「モノ・現象」とじぶんとの、無限に多様な出会いを、「永遠の淋しさ」という感情の経験として享受しているのだ、という、ある意味での「菩薩」的な生き方に徹していることを証します。

「菩薩」……これは、サンスクリットの「bodhi-sattva」の俗語形を音写した「菩提薩埵」(bodhiは「悟り」「覚」という意味で、sattvaは「有情」「衆生」という意味)を短縮した、ニホンならではの符牒的な当て字ですが、大乘仏教では、これを、「悟りを求める人」から、さらに、「悟った人」が、ふたたび、「モノ・現象」の「合理」によって支配される一次現実(仏教では、「娑婆」、サンスクリットのsahaで、原義は「忍土」「忍界」だが、一般的には、人間界、俗界、現世とよぶもの)へと、「娑婆往来何千遍」の形でたちかえりたちかえり、俗塵にまみれた「大悲の行者」(「禅のことば」秋月龍珉)になる、という意味にとらえます。

おそらく、西脇順三郎は、「悟り」という形での「球心」とどまらず、常に、「球心」と「球面」を同時に生きる、という、いちじるしい「超合理」における実存に、おのれの生のあり様をみている、非常に複雑で、しかも単純なひとりのホモ・サピエンス(賢い人)といえます。

西脇順三郎の、「土俗趣味」「淋しさ」「諧謔」はすべて、このような、ミラーボールの美として、詩に結晶されているもので、それらを、単に、平面的な美学でとらえ、彼を「ニヒリスト」「ロマンチスト」「センチメンタリスト」などと決めつけるのは、彼の、「複雑な単純さ」としての球意識……あるいは、球そのものを生きる姿勢へのより深い理解とはいえません。

神学とか存在論は人間の論理にすぎない。神とか永遠の神秘というものは人間の感性に啓示されるだけである。私
 が感ずる淋しさというものは地上からくる。タラノキとか路に捨てられた茶碗とか人間の性器とか乞食が食べている
 アンパンから来る。淋しさは啓示された神秘の象徴である。存在は淋しい。

この、「脳髓の日記」の中の一節で、まさしく、西脇順三郎は、「球心と球面の同時所有」という形での、表層現実へ
 の帰還をはたしますが、「大悲の行者」そのものといえる認識は、たとえば、「あむばるわりあ」のあとがき中の次の一
 文でもあきらかです。

修

人間の生命の目的は他の動物や植物と同じく生殖して繁殖する盲目的な無情な運命を示す。人間は土の上で生命を
 得て土の上で死ぬ「もの」である。だが、人間には永遠といふ淋しい気持の無限の世界を感じる力がある。このいた
 ましい淋しい人間の現実に立って詩の世界をつくらないと、その詩が単なる思想であり、空虚になる。

原

この、「淋しさ」は単なる感性的なものではなく、むしろ、世界を洞察し終えてしまった覚者の永遠の感情であり、い
 まは、「現実」の表層を、エロスや諧謔のよろこびとともになめずることのできる「自由」の反証でもあります。
 おそらくは、西脇順三郎の「自由」への願望は、まったく非妥協的なもので、「球」としてのずしりと手応えのある現
 実を維持するために、彼が、一九三四年（昭和九年）一月に、詩誌「レスプリ・ヌウボウ」に「詩」と題された作品
 を発表して以来、第二次大戦終了後の一九四五年（昭和二〇年）まで一貫して詩の発表を断ち、沈黙を守った、という、
 まぎれもない事実の中に、彼の、他の大多数の日本の詩人達とはちがう、自由感覚がうかがえます。

つまり、西脇順三郎の、いわゆる「還俗」は、ゆるぎない節度につらぬかれたものであり、それは、飯島耕一の次の一文で証明されます。

わたしは第二次大戦中、西脇順三郎を読んでいたというので(その他の理由もあつただろうが)逮捕され、投獄された何人かの若い詩人が、神戸にいたことを知った。わたしはこの人々のことを調べ神戸でその一人に会いもした。

“Ambarvalia”の「恋歌」を読んでみる。ここに「君の頭髮は現世紀に於ける最大な火事である」にはじまり「君が歩くと地球がみんな動揺する」にいたる十行があるが、前述の第二次大戦下の神戸の詩人たちは、たとえばこの個所をめぐる検察官と机をへだてて問答している。検察官によれば、火事の頭髮をもち、歩くと地球が動揺する「君」とはマルクスのことだった。いかにもナンセンスだが、検察官の想像力は西脇順三郎が少なくとも国家体制にとって危険な存在であることだけは見抜いていた。西脇氏の詩の目指しているのは「自由」であることを彼は知っていたのではないか。「わたし」と「文学」に密着した文学は彼にとっては警戒に値しない。しかし西脇氏の詩の内部をつらぬいている自由は、ある精神の捉われぬ態度に属しており、いわゆる「文学」ではない。いわゆる当時の「文学」は次々と国民服を着てそれで似合ったが、西脇順三郎やその詩には、国民服はあまり似つかわしくなかった。

西脇氏の詩の世界は、自由を求める、あるいは自由のためにたたかうというところに立っていない、ある自由(一切のこわばりを否定した自由)をそれ自ら体現している。そのような自由は国家体制にとって許容できない何かを含んでいた。そういうことも言えはしないか。“Ambarvalia”は昭和八年の刊行である、昭和十一年の二・二六事件の半年ほど前から昭和二〇年まで、氏は詩を発表していない。西脇氏の詩の方法はこの間に周囲に詩を発表する状態を見

出さなかった。

(現代詩読本「西脇順三郎」)

このような、透徹した自由感は、「槐安国語」巻五中の次の禅者の詩のポエズイと一致します。

竹影塔を掃うて塵動かず、月潭底を穿つて水に痕なし

修 これと同じ自由感を、版画表現に托したのが、エッシャーであったのでした。

彼の、一九五六年の作品「婚姻のきずな」は、虚空に浮かぶ一個の球が、いつしか、大小、明暗を異にする無数の球へと変化して、闇の極限と光の極限に達した球が、表裏も上下もない一本の螺旋状にのびつづけるテープにほどけ、そのテープの運動過程に、ひとりの男とひとりの女の顔をくつきりと浮かび上がらせる、というものです。

男も女も、所詮は、おなじ一本のテープの描く、しごく仮象的な運動軌跡にすぎない、というエッシャーの「ツォワイヤン見者」性は、おなじ年の「プリント・ギャラリー」の、ギャラリーに展示されている絵画がいつしかギャラリーと観覧者とをキャンパスの世界にまきとってしまおう、という、おそろしい連続性の表現へと発展して、ぼくらの住んでいる日常の世界が、じつは、けっして、単純な平面ではなく、ときには、現実とはメービウスの帯のようにねじれた迷路なのだよ、と告げしめます。

メービウス(一七九〇〜一八六八)は、プロイセン生まれの天文学者・数学者で、幾何学の問題を解折的に処理する方法の一つとして、一種の同次座標である重応座標の概念を導入した人といわれますが、表裏の区別しがたい曲面(つ

まり、単側曲面、または、不可付号曲面)を史上はじめて発見し、「モービウスの帯」とよばれています。これは、一片の長方形をひとひねりねじって両端をつなぎあわせて得られるもので、曲面上の一点から面上をたどって一まわりし、元の位置に戻ろうとすると、出発時の面の裏側にでてしまっている、というわけです。

おなじ閉曲面でも、球面のような単一閉曲面はジョルダン曲面とよばれ、モービウスの帯のような単側曲面とは区別されていますが、エッシャーの一九五七年の「立方体とマジック・リボン」では、たがいに交錯しあう二つのモービウスの帯が、いつのまにか、それらじたいの運動の帰結として一個の球をみちびきだしてきていますし、モービウスの帯そのものも、いつどこでどうねじれたのかわからない、という恐怖を与えずにはいません。

しかし、ぼくらは、このような世界に、いつも生きています。「日常」という「平面」空間を、時間のあゆむがままに辿っていった、いつまでも平面である、とおもっているうちに、いつしか、一ひねりねじれていて、はっと気がつくともう、ぼくらは、表裏のめくりかえされた地点に立って、いぶかしげに、虚空をみつめているのです。

そして、このモービウスの帯そのものも、所詮は、ミラーボールにのみこまれて、球にかえるしかない、という判断を、エッシャーは、一九五八年の「球面体の螺旋片」で示します。球面の一点から螺旋状に放射される四つの帯は、対極の一点へとふたたび収斂されますが、いつのまにか、表裏が逆転して、四つの帯も、じつは、球という一つの共通の世界の表層をかたちづくるおなじひとつの曲面の現象なのだ、と、わかります。

つまり「球」としての自由感にとっては、球面(いわば、単一閉曲面)とモービウスの帯(いわば、単側曲面)とは、同時存在できるのです。

この、矛盾の衝撃こそが、ミラーボールの美です。

ミラーボールにおいては、球心が球面をうずめつくしたり、球面が球心になだれこんだり、球空間がめくりかえった

りすることが、日常茶飯事ですが、じつは、これがぼくらの現実のしごくありふれた実相です。そして、それを、詩人西脇順三郎は、つぎのようにうたいます。

間断なく祝福せよ楓の樹にのぼらんとする水牛を！

この、「馥郁たる火夫」の中の詩句のもつ「超合理性」はbodhisattva（菩薩）として一次現実にはたちかえる詩人の、新鮮な意識の要件です。

修　そして、なぜか、それは、エッシャーの一九五八年の「極限としての円1」中の、鳥とも魚ともつかない奇妙なイキモノが、光と闇のすきままない組み合わせを、円心から円周へと、しだいに縮少した形で問いつめていき、ついには、円周へと消滅しますが、逆なみ方からすれば、~~無~~の円周がしだいに奇妙なイキモノの形にほどけて、円心にむけ、拡大していく、という、可逆性に富んだ構図と一致しますし、その事情は、一九六四年の「極限としての正方形」でもおなじです。ことに、この作品は、正方形が円をふくむようにみえつつも、じつは、みえざる円へと正方形が運動しているものですが、そのことは、「極限としての円1」での平面に描かれた円が結局は球へとふくらんでいくのと一致します。ぼくらの存在の極限……それは、球です。

しかし、ぼくらの存在の起源……それは、点です。エッシャーは、点から球へのおそろしく入りこんで遠い道のりを、かわらざる洞察のあゆみで、自由に、ときに、諧謔的に、ときに、悲哀をこめて、辿ります。

一九六五年の「結び目」は、一本の円管が三つどもえによじれていき、モービウスの帯とはちがった位置空間を創出

していますが、ぼくらの目には、一見、三つの円管がからみあっているかにみえてしまいます。

ぼくらの日常が、ほとんど、このような錯覚の連続体なのだ、ということとは、一九五九年の「偏平虫類」での、不気味なイキモノが、上下関係の転倒した異層空間を泳ぎまわっていて、ときに、建物の影の欠落部分とおぼしきものが、じつは、そのイキモノの黒い頭部の庭なのだ、という、だまし絵的な世界とか、一九六〇年の「上昇と下降」での、屋上の方形の階段を、どこまで降りていっても永遠に四角い下降路であり、その同じ道を逆に昇っていくと、どこまで昇っても永遠に四角い上昇路である、という矛盾の世界で、立証されます。そして、それは、一九六一年の「瀧」で、あますところない美しさで、造型化されます。水車場の水車を回した後の水は、屈折する水路を通って流れくだりますが、その水が、水路の切れめから落下すると、元の水車の羽根にうちあたり、ふたたび、はじめの水路にかえるのです。下降しつづける力が、いつしか上昇力にかわっていた、という、一種の永久運動に似たこの作品は、エッセイヤーの、「永遠」への賛歌であり、錯覚によってしか生きられない人間の非力さへの絶唱です。

一九六九年、彼の最後の作品となった「蛇の輪」を、オランダの小さな町バーレンで仕上げたからのエッセイヤーは、余生のほとんどを、その町で、きわめて平静に送り、老美術家の為の施設ローザ・スピア・ハウスにひきこもってすぐの一九七二年、七三歳でこの世を去りましたが、彼について、コルネリウス、ヴァン・S・ルーズヴェルトは、つぎのように書いています。

世間が彼をどう思おうと、エッセイヤーは冷静に自分の道を歩みつづけた。彼は、魔法の球や鏡、動物や書物、彼の魔法の綴りや概念を駆使して、巧妙に、かつファナチックに実験をくり返す現代の錬金術師を思わせる。すばらしく強情な人物、時に芸術家であり、時に思想家、哲学者、また魔法使いであったエッセイヤーは、つねづね、自分の作品

はすべてゲームであり、真面目で危険な遊びである、と述べていた。

これまで、エッシャーを、数学者、写真家、超現実主義者、空想家、建築家、そしてより重要な芸術家に分類されるきつちりとした整理棚にあてはめようとする試みがなされてきた。彼はこれらのすべてにあてはまる。科学と芸術と詩歌に秀でた彼は、アメリカの詩人ハワード・ネメロフの言葉を借りれば、神秘と矛盾、時として恐怖を呼び覚ますのだ。

修 この、生涯のほとんどを「埋れた作家」としてすごしたのにもかかわらず、一九六八年のハーグ市での大回顧展以後、

ほとんど、全世界の認めるところとなった偉大な芸術家の父が、なぜか、極東への憧れを胸に秘めた水力学技師で、かつて、日本政府の依頼で来日し、大阪港の新建造の設計にたずさわっていた、という事実は、ぼくらの想像力を、いたく、刺激します。しかし、エッシャーは、それらのいきさつをはるかに超えて、地球の球体感覚におのれをゆだねた形での、「ミラーボールの詩人」としての、今世紀最大の栄光の一つを獲得します。

あるいは、エッシャーの版画の世界は、真鍋博の指摘するような、「曼陀羅」(サンスクリットで *mandala*、輪田具足、壇などの意)空間であったのでしょうか。

そうかもしれません。

よし、エッシャーが、彼の「ミラーボールの詩」の世界を、「曼陀羅」的なゲームで飾ったとしても、それは、彼の、世界への基本的な洞察の深さと厳しさを、すこしも減ずるものではありません。

そして、それは、エッシャーが、おのれの「ミラーボールの美」の世界を死守するために、ファッシズムへの一貫し

ての忌避をつらぬき、イタリアの「ムツソリーニ・ファツシスト少年行動隊」におのれの九歳の息子ジョージが学校で参加しなければならなくなったとき、決然と、妻と三人の息子と共にスイスに移住を決意した。という、悲劇的な事実と、符号します。

エッシャーの、絶えざる移住は、常に、彼じしんの「ミラーボールの美」を死守しようとする悲願のあらわれです。そして、おどろくほど、戦時中の事情の似通う西脇順三郎(ときに、この二人が、容ぼうの片鱗までも、ある瞬間、似通よっているふうに見えることをもふくめて)とエッシャーに共通の「見抜く力」に、ぼくらは、おそれをすら抱きます。

ぼくらは、すでに、じゆう分、彼らにみぬかれてしまった存在ではないのか、という恐怖感は、すでに、ぬきがたく、ぼくらの側のものです。

しかも、なお、なぜ、西脇順三郎とエッシャーに、ぬぐいがたい「悲哀」がのこるのか？

多分、それを、ぼくらは、彼らの「prana」(無分別智)という、人間のもち得るかぎりでの最高の知恵の段階で、問いつめなければならぬのでしよう。