

ワイルドと西脇順三郎

—肉声の恢復者達

伊藤 勲

1. ワイルドの肉声の恢復

ワイルドは三十五歳であつた 1890 年三月、『スピーカー』誌上でペイターの『ルネサンス』を「精神と感覚の黄金の書、美の聖典」⁽¹⁾と評し、そして晩年に至つてなほ、「私の人生にかくも不思議な影響を及ぼしたあの本」⁽²⁾と回想した。これらの言葉はペイター藝術がいかにか深くワイルドを支配してゐたかを示して余りある。しかしそのワイルドがペイターを批判してゐる。「ペイター氏は現在創作活動をしてゐる私たちの中では、概して最も完璧な英語散文作家であるが、その作品でさへ音楽の楽節といふよりもはるかにモザイクに似てゐることがよくあり、言葉の眞の律動的生命の生み出す効果的な優れた自由と豊かさが欠如してゐるところがあちこちにあるやうである」⁽³⁾と言ふのである。しかしこの批判はペイターの藝術思想を更に発展させるためにどうしても必要なことであり、同時にワイルドがペイターの単なるエピゴーネンになつてしまふことから救ひ、ペイターの衣鉢を継ぐ者でありながらペイターとはまた別の独自の価値をもつ藝術の創造の動機となるものである。

ペイターはより高度な道德原理として、「人生の目的は行動ではなく観照—<すること>とは別物としての<存在>である」⁽⁴⁾と言つてゐる。そしてペイターは更に、この「存在」はヘーラクレイトスの「存在するのでもあり、存在しないのでもある」といふ動の原理を踏まへながら、人生の目的は存在であり、その存在はまた同時に変化即ち生成してゐるものと見なす。「民族、法律、藝術には始まりと終りがあり、それらのものそれ自体は有機的生命の大きな川に生じたさざ波にすぎない。そして言葉は私たちの唇の上で絶えず変化してゐる」⁽⁵⁾といふ言葉を見てもわかるやうに、永遠的流動の觀念の積極的な肯定の中にペイターの存在論がある。存在と生成がペイターの人生觀の根幹をなしてゐるのである。彼が存在を人生の目的に掲げたのも、魂の恢復、即ち自分自身になることへの渴望があつたからである。そしてワイルドも「社会主義下の人間の魂」

では自分自身になることを説き、「藝術家としての批評家」では、「観照的生活、即ち人生の目的が<すること>ではなく<存在>、更には単に<存在>であるのみならず<生成>であるような人生—これこそ批評精神が私達にもたらしうるものである」⁽⁶⁾と云つてゐる。

このやうにしてワイルドはペイターに倣つて人生の目的をほぼ同じくしてゐることを、先づは確認しておく必要がある。更に言へば、「人生を藝術的精神で扱ふことは、人生を手段と目的の一致したものにするものである」⁽⁷⁾といふ、ペイターの唱へる人生の藝術化といふ考へ方は、ワイルドの「私は藝術を最高の現実、そして人生を単なる虚構のひとつの型として扱つた」⁽⁸⁾といふ言葉によつて、その意味が一層鮮明になつたとも言へる。ワイルドは「藝術における真理とは事物がそれ自身と一致してゐることである」⁽⁹⁾と云つてゐるやうに、「藝術を最高の現実」とすることは、ペイターの言ふ手段と目的の一致した生活の実現を意味してゐることは言ふまでもない。ペイターとワイルドのこれらふたつの発言の本質的な違ひはなく、両者はともに生活の場において自己を恢復し自分自身にならうとしたのである。

それではペイターとワイルドを分けたものは一体何であつたのか。確かに二人とも生活を藝術化しようとした。しかし家の觀念に取り憑かれたペイターにとつて生活の場とは即ち家そのものであつたのに対して、ワイルドにとつての生活の場は社交であつた。

ペイターは『マリウス』第二章で主人公マリウスの故郷の白夜と名付けられた里に關聯して、白夜のイメージについてかう語つてゐる。「白夜は……全くの空白の忘却の夜ではなく、絶えず夢見ながら過ごした半ばのみ眠りによつておぼはれた夜である。」夜と昼とのあはひのやうな領域、無意識と意識のふたつの領域のあはひにあつて、無意識の世界にも鏡を掲げその反映に照らされながら展開する思考こそペイターの生活の本領であることを窺はせる一節である。或いは又、ペイターはかくも言つてゐる、「あの中世の修道院の宗教は實際その様々な面において、感覚の美しい病または渾沌に似てゐる」⁽¹⁰⁾。中世の修道士達がいかに捌け口のない閉ざされた空想の世界に身を投じてみたかを語つてゐる。これらの引用は家の中でのもの思ひと空想に耽ることが多かつたと思はれるペイターの家中心の生活を暗に伝へるものであらう。このやうな生活にペイターの幻影といふひとつの藝術形態が生まれた素地を見ることが出来る。

これに対して白夜の世界ではなく昼の世界へ、内省と空想といふ閉ざされた家の中での沈思ではなく社交の場に躍り出たのがワイルドであつた。演劇を余り好まなかつたペイターの一見渾沌とした声なき幻影の世界を避けて肉声の世

界に入つたのが、ワイルドである。「私達は声に戻らなければならないのだ」⁽¹¹⁾とワイルドは言つてゐる。イギリス演劇史上、シェイクスピア以来の赫奕たる名声をワイルドが博することになつた所以は、まさにこの肉声の恢復にあつた。ワイルドは先に引用したペイター批判のあと次のやうに続ける。

一方、ギリシア人は書くことを単に記録の方法と見なした。音楽的で韻律的な關係をもつた話し言葉であるかどうかをつねに彼らは問題にした。声が媒体で耳は批評家であつた。私は時々思ふのだが、ホメーロスは目が見えなかつたといふ話は実際は批評が好まれた時代に作られた藝術上の神話かもしれない、それは偉大な詩人はつねに肉眼よりも心の目でもものを見る人であるといふことだけではなく、真の歌ひ手でもあり、旋律の秘密を捉へるまで各行を幾度も自分に繰返し、光の翼のついた言葉を目をつむつた暗闇の中で歌ひながら、音楽から歌を作り上げてゆくのだといふことを、私達に思ひ起こさせるのに役立つのである。確かに、このやうであらうとなからうと、イギリスの偉大なる詩人の晩年の詩の堂々たる調子や朗々たる壮麗さは、多く目が見えなくなつたことが、原因ではないにせよきつかけとなつて生み出されたのである。『コーモス』の韻律を『闘技師サムソン』或いは『失樂園』や『復樂園』の韻律に誰が互角に取り合はせるであらうか⁽¹²⁾。

ペイターは生活を藝術化しようとしたとは言へ、それは意識の覚醒と集中であり、その觀念の世界は家といふ限られた領域に広げられ、そこにその反映を見ることができた。ペイターは「思考の家」いふ觀念の世界に留まつてゐた。觀念の世界に留まらうとした点では十九世紀的であつた。しかしそれはそれとして、ペイター藝術を形作る重要な輪廓であり限界である。ワイルドはペイターを土台にして、觀念を抜け出した肉声の恢復を主体とする自己恢復の生活の実現を図つた。このことは言ふまでもなく、ペイターとワイルドの間に文体上の大きな変化をもたらすことになる。

時には無意識の領域に及んだペイターの觀念の世界からは一見渾沌としながらも、複雑に絡み合つた有機的關聯と連続性をもつた文体が織り出されてきた。およそ朗読には不向きこのペイターの佶屈たる文章を、肉声の恢復へと轉換を図るためには、抽象的な枠組乃至結構即ちデザインだけを残すまでに簡潔な形に抽象化し、耳で聞いてわかる明快さと心地よい律動を獲得する必要があつ

た。ワイルドは恵まれた機知の才によつてペイターの文体を鮮やかに反転し逆説の形を取るまでに簡潔を極めた彼独自の文体を確立した。そこに初めて肉声の恢復が実現したのである。所有の欲望を排し偶然的なものを捨て去つて自分自身になれと言ふワイルドの、ニューヘレニズムとしての個人主義を実現したところに、肉声の恢復があつたと言へる。

そしてワイルドはこの肉声の恢復の典型的作品として『サロメ』を残した。これがワイルドを最もよく代表する作品と言つてよい。この中でヨカナーンはそのせりふの半数近くを牢獄の暗闇の中から朗々と響き渡る姿なき肉声として登場する（声だけのせりふは十一回、舞台上立つてのせりふは十六回）。ヨカナーンは姿を見せずしてますます存在感を高め、その言葉には気迫が籠り、所謂言霊の力と言つていいものをひしひしと感じさせる。この迫力は言葉が言葉として扱はれ自律性を得た言葉のもつリズムが、恰も生命そのものの鼓動として伝はつてくるところから来るものであらう。因みに、言葉を言葉として扱ふとは、言葉を本来の意味に戻し、意味と言葉の完全な一致に努め、言葉が言葉自身を意識しているやうな自意識的な言葉を追求することであり、言葉を生活におけるやうな無意識的な使ひ方をせず、言葉を自己から離して客観的対象として扱ふことである。ワイルドはこの効果を得るために、単純な内容を言葉を替へて繰返し、それを様式化してゐる。このことはヨカナーンのせりふのみならずサロメの場合もさうであり、作品全体が基本的にこのやうな方式に貫かれてゐる。ワイルドは「様式の繰返しは人に安らぎを与へる」⁽¹³⁾と言つてゐるが、原理的にはこの文学理念の実践によつて、ワイルドは『サロメ』において表現のもつともらしさと肉声とを獲得してゐる。

ヨカナーンの肉声は先ほどのワイルドの言葉を使へば、確かに「光の翼のついた言葉を暗闇の中で歌ひながら、音楽から歌を作り上げて」いつてゐる。『サロメ』は全体として際立つた音楽性をもつてゐる。ワイルドの肉声の恢復は根本的にはその音楽性に支へられたものであることを、『サロメ』は如実に示してゐる。先ほど見たやうに、ワイルドは言葉の音楽性がなほも不完全であるとペイター批判をしたが、しかし「あらゆる藝術は音楽の状態に絶えず憧れる」と言ふペイターの藝術の根本原理を、ワイルドが忠実に受け継いでゐることを見逃してはならない。ワイルドの肉声の恢復も畢竟自己回帰のみならず、音楽性といふ点でもペイターが土台になつてゐる点に注意すべきである。そもそも肉声の恢復とは自己の魂の恢復であり、分裂と渾沌を呑み込んでひとつのまとまつた流れにする音楽性を不可欠の条件としてゐる。魂の恢復に精魂を傾けたペイターが音楽性を重視したのも、魂の本質は自己とその存在の根との同一性

と調和にあると見てみたからである。肉声の恢復は音楽性が絶対条件として下地にあるのであり、ワイルドは言葉に律動的生命を吹き込むことによつて肉声を甦らせた。肉声の恢復はペイターが準備してワイルドが完成したと言へる。ワイルドはペイターの聞こえぬ音楽を肉声の音楽即ち歌に反転したのである。

2. 順三郎の肉声の恢復

声に帰れと言つたワイルドは、それでは現代日本、殊に西脇順三郎の詩藝術とどのやうな関わりがあるのであらうか。

順三郎にとつてワイルドはその気取りがどうにも鼻につき、嫌悪するところがあつたが、学生時代にはワイルドを大いに読み、気に入つた表現は帳面に書き抜いてみたし、纏まつたワイルド論こそないが、彼の著作におけるワイルドへの言及はかなり多い方である。そしてこの詩人は一見したところペイターよりもワイルドに近い印象を与へる。恐らく順三郎の機知や逆説、簡潔な言ひ回しなどがワイルドを聯想させるのであらう。これらのことも含め、この両者には本質的な繋がりがあるやうに思はれる。肉声の恢復といふ観点からワイルドを見ておいたのもそのためである。

昭和八年九月に順三郎は『アムバルワリア』を出版し、その劃期的な文体によつて世人を驚倒せしめた。これによつて順三郎は詩人としての地位を確固不動のものとしたが、昭和九年十一月に『レスプリ・ヌウボウ』に「詩」を發表したのを最後に詩筆を絶つた。約十一年間の沈黙の後、昭和二十一年、『ニウ・ワールド』の編集をしてゐた福田陸太郎の原稿依頼を受けて、同誌三月号に「留守」を發表した。この沈黙の十一年間に順三郎は、『句帖』（昭和十一年一月創刊、西村月杖主宰）の句会に加はつたり、學術研究に専念したり、日本画や水墨画を描き、更には日本の古典文学を読み耽つた。いみじくも慶應義塾での最終講義で、「東洋というものを非常に尊敬するようになった」⁽¹⁴⁾と、順三郎に言はしめたのも、まさに己の由つて来たる根に目を向ける機会に恵まれた、その沈潜の日々があつたからである。この十一年間は東洋への回帰を果たすとともに、新たな藝術の展開を準備した重要な時期であつた。

順三郎が詩筆を絶ち、詩作意欲も減退していつた主な理由は、『アムバルワリア』の観念性と文体の限界にあるのではないかと思はれる。観念性といふことは生活の欠落である。『アムバルワリア』は生活に深く根ざしたところから生み出されてきたといふよりも、むしろ観念の産物である。萩原朔太郎も昭和十二年『椎の木』二月号で、順三郎を「感覚脱落者」で、「生活を持たないところの

詩人」だと批判した。ペイターの場合、ワイルドと違って観念的であるとは言っても、ペイターの観念としての幻影はそれ自体が家の観念と結びついた生活そのものになってゐた。ところがこの頃の順三郎の観念性は生活とは遊離してゐた。観念性にとどまつた詩をあつ破格的な文体で書き続けてゆくことは困難である。『アムバルワリア』はそれ自体で完結した行き止まりの詩である。順三郎がこれ乗り越えるには自己の魂を恢復し、生きるといふことの意味を本源に立ち返つて見直す必要があつた。詩人は沈黙の十一年間に自己存在の根を辿つて日本への回帰を図り、自分自身になり、生活への認識を深めた。自分自身になることによつて詩作品の中から真の肉声、自在な肉声が響き、単なる観念性からも脱却したのは、昭和二十二年刊行の『旅人かへらず』以降の作品においてである。順三郎は大きな変貌を遂げた。

順三郎はワイルドと同じく基本的にペイターの藝術思想に強く支配されてゐるが、その思想を真に自己の血肉になしえたのは、沈黙の十一年を経た後のことである。それと同時に順三郎は肉声の恢復といふワイルド的な方向に進んだ。ペイターの影響を受けた詩人や作家にはシモンズやイエイツやヂョイスなどがゐるし、また彼らは順三郎が若い時によく読んだ藝術家達ではあるが、この詩人が文体上類似を見せるのはワイルドなのである。

順三郎はワイルドと同様、肉声を恢復した藝術家である。勿論肉声のあり方は順三郎とワイルドとは異なる。順三郎はペイターと同じく、演劇は好きではなく、仕方なく読んだにすぎない⁽¹⁵⁾。そして又、詩の朗読も好まない。「私の詩は朗読されると困る。それどころか声を出して読まれても困る。頭の中で読む音の世界を作ろうとしているからである」⁽¹⁶⁾と、この詩人は言つてゐる。順三郎は書かれた肉声を生み出したのである。聞こえない音楽のやうに、『旅人かへらず』以降はこの詩人の生活に根ざした肉声が詩の行間に響くやうになつた。ペイターが言ふやうな意味で、人生を藝術的精神で扱うことができるやうになり、生活そのものが単なる手段に留まらず目的化された。そこにおいて生きるといふことの真の意味を自らに問ひ続けたのである。

カボカボと泥の中を歩いて
 ヒルを取つて渡世する老人もいる
 がシェイクスピアを読んで渡世する
 奴もいるのだ⁽¹⁷⁾

ここには生活するといふことの真の意味が認識されてゐる。この認識があつ

てこそ、次の一節も生命的な律動を以て息づいてゐる。

「だんな このたびは 金毘羅詣り
 に出かけるてえことだが
 これはつまんねーものだがせんべつだ
 とつてくんねー」⁽¹⁸⁾

この素朴な村人の発する言葉がそのまま詩になるとは実に不思議である。村人の肉声がこの詩人の心の奥深いところにある生活の認識とびたりと一致してゐるために、詩人自身の肉声として読む者の心に響いてくるのだ。順三郎が肉声を恢復したといふのはまさにこのことなのである。

順三郎は自作の詩について、「意識の流れで書いている。かすかに水の流れる音の世界である」⁽¹⁹⁾と言つてゐる。この言葉から窺はれるやうに、川のせせらぎのやうな心の中の眩きの形をとつてこの詩人の肉声は現れた。この眩きが藝術形態をなして肉声となりうるか否かは、先に述べたやうに自己回帰と生活への認識の深さにかかつてゐる。この両者を実現したとき、順三郎の膨大なヨーロッパ文学の知識も詩人の魂と生命的な繋がりを得て息づき、その知識自体がまた詩人の肉声を豊かに響かせることになつた。

複雑極まりない文体で織り上げられたペイターの世界が、ワイルドにおいて単純を本領とする肉声の世界に変貌を遂げたとき、ワイルドの文体は逆説的表現となるまでに簡潔な形を取るに至つたことは前に述べた。同様のことが順三郎にも当てはまることは興味深い。この詩人の肉声の世界も逆説、もぢり、滑稽などを交へた機知に富んだ簡潔な文体を特徴としてゐる。長い詩でも文自体の構造は簡潔を極めてゐる。

3. 結び

ワイルドの肉声の恢復は自己の魂の恢復であると同時に、個人を越えイギリス文学ひいてはヨーロッパ文化に新たな息吹をもたらすものであつたやうに、順三郎においても肉声の恢復は自己回帰に留まるものではなく、日本の魂の保守であり恢復であつたことを忘れてはならない。アメリカの占領政策による日本文化とその連続性の破壊などの危機のさなかにあつていち早く日本の魂の守りに順三郎は動いた。彼は『旅人かへらず』執筆の動機を次のやうに語つてゐる。「アメリカに占領されて、もうどうなるかわからぬ。こういう日本の面白い

ものがあるのに、この自然やこういう日本人の何か特別な感情、何感情というか、土俗感情というものがなくなるおそれがあるから、書いておこう。ほんとうにそう思って書いた……。 (中略) 日本の風土や日本の人間の生活というかな、そういう全体を愛して書いたのです。」⁽²⁰⁾

肉声の恢復とは魂の恢復であり、生活するといふことの根本的な意味を恢復することである。自律的な機能を得た虚構としては、藝術は現実から切り離されてみなければならないが、そこに示された認識は現実には深く根ざしたものである。肉声は深い現実認識から響いてくる。現実を離れないことに真の藝術の本質がある。だからこそ、順三郎自ら断言したやうに、彼はシュールレアリストではなかった。詩は「現実から離れたところにいいものがある」⁽²¹⁾とするシュールレアリスムとは順三郎が相容れなかつたのは、この詩人が本質的には生活に基盤を置くペイタリアンであつたからに他ならない。土の上で生命を得て土の上で死ぬ「もの」としての人間の現実を直視し、一瞬一瞬の生活それ自体を、「硬い宝石のやうな炎で燃える」意識の集中を通して目的化し、拡大を図つたところに、西脇藝術は生まれた。順三郎とワイルドはともにペイタリアンとして、生活の藝術化を図つたが、両者とも肉声の恢復を機軸にした点が共通する。肉声を恢復することによつて、両者における藝術の抽象化や観念性が藝術としての豊かな肉付けを得ることができた。二人は単なる観念性を去り、ペイターを遙かに越えて、社会的或いは土俗的な意味での日常生活に関わりを深くした。勿論その関わり方と展開の仕方は、ワイルドと順三郎とでは両者に違ひがあることは言ふまでもない。

順三郎もワイルドも肉声の重要性という視点から音に細心の注意を払つてゐる。ペイターも確かに音楽性を大事にした。しかしそれはペイターが「ジョルジョーネ派」論で述べた絵画における音楽的效果、即ち一幅の絵が醸し出す漂ひ流れてくるやうな聞こえない音楽といつたものをジョルジョーネ派の絵画に指摘したやうに、ペイター藝術における音楽性も行間から匂ひ立つてくるやうな流動性の乏しい聞こえない音楽である。漂漾する音楽である。ペイターの文体は複雑な併置をなし流れが極めて緩慢で絵画的であるが故に、漂ふやうな音楽性を特徴としてゐる。ワイルドは氣質の違いからこれを反転し、肉声を保障するものとして、流れがあり生命感豊かなリズムを彼の文体の中核をなすものとした。その典型として『サロメ』がある。

それでは順三郎はどうか。彼もワイルド型ペイタリアンとして、意識の流れに即した形に詩形を整え、一見したところすみやかなせせらぎのやうに言葉が流れるとともに、その流れの中で言葉の音の効果が強く意識されてゐる。リズ

ムを重視したワイルドと違つて、音そのもの或いは音の繋がり面白さを狙つた。例へば「アンパン」、「フンドシ」、「土人」、「タピラコ」、或いは又、『アムバルワリア』の「太陽」に出てゐる、鎮静剤カルモチンをもぢつた「カルモゼイン」という架空の地名など、挙げればきりが無い。

順三郎は福田陸太郎との対談の中でこんなことを言つてゐる。「音といつても、日本で音というと詩人はリズムだと思つてゐる。私のは『ア』とか『ピ』とか、その音の連結だ。(中略)リズムというのは音の高低とか強弱をいう。ぼくのはそういうのじゃなくて音の形の組合わせですね。」⁽²²⁾この音の組合せが西脇詩の生命線となつてゐることは今さら言ふまでもない。文体的には肉声の効果が、ワイルドはリズムを通して、順三郎は音の形の組合せを通して表現され、それぞれ両者の藝術の要となつてゐることは刮目すべきことである。

順三郎はポウザーとしてはワイルドを毛嫌ひしたものの、どことなくワイルド的などころを持ち合はせてゐてワイルド型ペイタリアンと呼んでもいいが、その根本的な繋がり、順三郎が肉声の恢復といふ点でワイルドを引き継いでゐるところにある。

註

- (1) "Mr. Pater's Last Volume [Appreciations]," *The Critic as Artist*, ed. Richard Ellmann (Random House, New York, 1968), p. 230.
- (2) "De Profundis," *Complete Works of Oscar Wilde*, pp. 917-918.
- (3) "The Critic as Artist," *Complete Works*, p. 1016.
- (4) "Wordsworth," *Appreciations* (Macmillan, London, 1910; reprint, Johnson Reprint, New York, 1967), p.62. 以下ペイターからの引用はこの図書館版による。
- (5) *Plato and Platonism*, p. 21.
- (6) "The Critic as Artist," *Complete Works*, p. 1041.
- (7) "Wordsworth," *Appreciations*, p. 62.
- (8) "De Profundis," *Complete Works*, p. 912.
- (9) *Ibid.*, p. 920.
- (10) "Æsthetic Poetry," *Sketches and Reviews* (Boni and liveright, New York, 1919; reprint, Folcroft Library Editions, 1970), pp. 6-7.
- (11) "The Critic as Artist," *Complete Works*, p. 1017.
- (12) *Ibid.*
- (13) *Ibid.*, p.1051.

- (14) 慶應義塾大学最終講義「ヨーロッパ現代文学の背景と日本」、河口真一教授還暦記念論文集刊行会刊『言語文学芸術』24頁。
- (15) 同上 35 頁を見よ。
- (16) 筑摩書房版『西脇順三郎全詩集』、「脳髓の日記」。
- (17) 『近代の寓話』、「山の暦」。
- (18) 『旅人かへらず』、『三九』。
- (19) 「脳髓の日記」
- (20) 「輪のある世界 福田陸太郎」、『西脇順三郎対談集』（薔薇十字社）、321 頁。
- (21) 同上、325 頁。
- (22) 同上、329 頁。

本稿は、平成 11 年 5 月 8 日に聖徳大学で開かれた第 21 回日本ワイルド協会春季大会、シンポジウム「ワイルドと日本」で述べたものである。