

次の文章を読み、設問に答えなさい。

人家が焼け落ちるのを、間近で見ていることがある。小学校からの帰り、いつもはがらんとしている一画にたいへんなひとだかりができていて、なにごとかと思つてふだんは寄り道にすら数えたことのない湿っぽい路地の奥を背伸びして見てみたら、長屋ではないけれど間口の狭い二階建ての櫛^し比^ひしているあたりにもうもうと煙がふきあがり、うち一軒の二階の窓から煙といつしよに、濃い、としか言いようのない橙色の炎が吹き出していた。蔭^{かげ}になつている路地の反対側の市道に停められた消防車から白い土管みたいなホースが引かれて、消防士がふたり、絵本に描かれているとおりの模範的な姿勢で水をどんどんかけていくのだが、炎はそれをものともせずばちばちめりめりと音をたてて舞いあがり、火勢からして隣家に延焼しないでいることのほうがむしろ信じられないほどだった。

まったくやりきれんねえ。野次馬という呼び方が不似合いくらい真剣な顔で、すぐわきのおじさんが溜息まじりにつぶやく。あそこは去年改築したばかりだったのになあ、命が助かっただけでもよしとするほかなからうが、それにしたつて苦勞して建てた家だのに。大人たちはまだ消されてもない火事をまえにはやすぎるお悔やみを言いながら、しかしそれきり無言のまま為す術もなくいちように首をもたげ、キャンプファイヤーや薪や花火をまえにしたときにすら見せない無防備な顔で炎の行方を追つていた。犠牲者はいないとわかつてひとまず安堵したものの、彼らのてらでらした顔の輝きに私は忌まわしいなにかを感じて、それが澱^いのようにながく胸に残った。

いったい、あんなふうに火事を見ているときのぼかんと魂が抜けたような表情は、どこから湧いてくるものなのだろう。ひとがなにかを見つめるときの顔つきは、その対象によつてさまざまに変わる。山の緑を、絵画を、異性の裸体を、空を、海を見ているひとの頬の張りや瞳の輝きは、千変万化して折々の緊張や弛緩の質も同一でないことはだれもが知っているはずだが、火事の現場に居合わせた人々の顔には、なにかしらふつうではない、どこかほんとうに深い闇から引きあげられたものが宿っているように思う。身を守るため、暖をとるため、調理をするため、鉄を打つため、陶器を焼くため、あるいは亡骸を葬るため。そういう目的や意味のある火ではなくて、とつぜんやってくる暴力のように、愛する存在を根こそぎ持ち去っていく火だからなのか。山火事にまでは至らなかった中規模のぼやに遭遇したこともあつたけれど、それは自然のなかで自然に発火した火の自然な消滅というにすぎず、ひとが蓄積してきた時間とものを焼き払うのとはまたべつの話だった。人為をほろぼす炎をまえにすると、ひとは原初の恐怖ともちがうなにかを感じ取るのかもしれない。

古い火事の記憶などを持ち出したのは、先日、桐生の大川美術館の企画展でベン・シャーン(注1)のリトグラフを堪能してきたからである。画廊での数点というのではなく、美術館でベン・シャーン作品をまとめた目にするのは、じつは今回がはじめての経験だった。一九九一年に大がかりな回顧展が開かれ、福島県立美術館を中心に各地を巡回していたらしいのだが、不幸にもこのとき私は国外にいて立ち会うことができず、その後

もなぜか、古書店で買い求めたCBSテレビ版『ハムレット』の台本挿画や、『洋梨の木のヤマウズラ』など数冊の絵本、それから学生時代に古書店で買った一九七〇年の、東京国立近代美術館で開かれた回顧展のカタログを繰り返し眺めるだけで我慢していた。

あまり好ましい表現ではないとはいえ、シャーンの代名詞みたいに言われる社会派のレットルが張られそうな極彩色の絵の主題にかつてはやや腰が退けていたし、大川美術館常設展示の目玉でもある松本竣介の作品でもそうだが、ある種の主義に傾きかけていると外から判断されがちな絵とのつきあいには、そういう知識を除いてもなお好きだと恥ずかしげもなく言えるまでになかなか時間がかかるものだ。社会諷刺や政治批判の図はそのとおりだとしても、うまく説明できないまま、私はシャーンの線に惹かれてしまったのである。まっすぐなようでいてまっすぐでない、おなじタツチのようで微妙にずれている線の饗宴。「プール」と題されたテンペラ画のフエンスと飛び込み台と監視台の関係、「テレビアンテナ」に描かれた、たがいに言葉をかわしあっているようなアンテナたちの、交わりそうで交わらない存在のすき間、「天国と地獄の結婚」に散り敷かれた四角形の変奏、「リュート」をいろいろ数本の、かすかにふるえる弦のまわりの空気。「スーパーマーケット」や「小麦畑」の垂直線と余白のバランスはそれだけで軽やかな音楽であり、突きつめて言えば、そこに描かれているのは風景でも抽象でもなくて画家のとらえた人間の姿だとも感じられた。

ところで、一九七〇年の図録のほぼ巻末に近い頁に、一九六八年、つまり亡くなる前年に発表された全三十四枚のリトグラフ集『一行の詩のためには』が、一頁六枚の縮小モノクロ版で収められている。この作品の色刷りは、先の、一九九一年の展覧会の図録に収録されており、一頁四枚のレイアウトだからある程度の質感は推測できるのだが、私はこれを四五・三

×五七・三センチの原寸、原色で見たいと念じつつつけてきた。

リルケの『マルテの手記』の一節に触発されたこの連作のタイトルや解題には、従来、名訳として定評のある大山定一訳が採用されており、いちばんあたらしい大川美術館の展示キャプションにも、小冊子ふうの愛らしい図録にも、おなじ訳文が使われている。しかしシャーンの図録を買った当時、望月市恵のすこしゆるい日本語訳を愛読していたこともあって、大山訳の歯切れのよさについていけなかった。そもそも通しタイトルからして、望月訳では「一行の詩をつくるのには」とやや冗長な言いまわしになっており、リトグラフ集をとりまとめる言葉にこれを採用するのはたしかに辛いなど感じつつも、大山訳にかすかな違和を感じないではなかったのである。告白すれば、私にはいまだに大山訳の該当箇所に出る、「ねばならぬ」というつよい言い切りを受け入れるだけの心の余裕がない。したがって、以下、引用は望月市恵訳（岩波文庫）に依拠することとしたい。

一行の詩をつくるためには、ながい年月がかかる。「詩は一般に信じられているように、感情ではない」とマルテはいきなり本質を突く。「感情はどんなに若くても持つことができよう。」しかし、詩は感情ではなくて——経験である」。ならば、その経験として生まれ出る一行の詩のために、詩人たる者はなにをなすべきなのか。そこで列挙されている事柄のひとつひとつにあわせて、画家は絵筆をとった。

一行の詩をつくるのには、さまざまな町を、人を、物を見ていなくてはならない。動物の心を知り、鳥の飛ぶさまを感じ、小さな花が朝に開く姿をきわめなくてはならない。知らない土地の野路、思いがけない邂逅、虫が知らせた別離、——まだ明らかにされていない幼年のころ、そして、両親のことを。幼かった僕たちを喜ばせようとして与

えた玩具が僕たちを喜ばせなくて（他の子供が喜びそうな玩具であつたから——）、気色をそんじた両親のこと、妙な気分が始まって、何回も深い大きな変化をとげさせる幼い日の病氣、そして、静かな寂とした部屋の日々、海辺の朝、そして、海、あの海この海、また、天空高く馳せすぎ星とともに流れ去った旅の夜々を思い出さなくてはならない、——それを思い出すだけでは十分ではない。夜ごとに相のちがう愛欲の夜、陣痛の女の叫び、肉体が再びとじ合わさるのを待ちながら深い眠りをつづけているほっそりとした白衣の産婦、これについても思い出を持たなければならぬ。また、臨終の者の枕辺にも坐したことがなくてはならない。窓をあけはなち、つき出すような鳴咽の聞こえる部屋で死者のそばに坐した経験がなくてはならない。しかし、思い出を持つだけでは十分ではない。思い出が多くなったら、それを忘れることができなければならない。再び思い出がよみがえるまで氣長に静かに待つ辛抱がなくてはならない。思い出だけでは十分ではないからである。思い出が僕たちのなかで血となり、眼差となり、表情となり、名前を失い、僕たちと区別がなくなつたときに、恵まれたまれな瞬間に、一行の詩の最初の言葉が思い出のなかに燦然と現われ浮かび上がるのである。

これから書かれる手記がマルテ自身にとって「詩」に到達するためのきびしい準備期間であることを示し、さらに、それが永遠に到達できない領域にあることを同時に暗示するおそろしい一節だ。一九二四年から二五年まで、そしていったんアメリカに帰国したのちの、一九二七年から二九年までパリを中心にヨーロッパで暮らし、模索の日々を送ったベン・シャーンがこの詩句にとらえられたのは、おそろくふたつの相反する未来

の正しさを感じ取ったからだろう。小高い山の坂の途中にある大川美術館——入口から見るとガラスブロックの壁がすつと伸びている瀟洒な平屋なのだが、じつは下へ下へと降りていく私の偏愛する構造になっていて、そのいちばん低い空間の階段室まで利用して用意されている企画展——でようやく見ることできた連作は、文句なしにすばらしかった。鳥のくちばしと花々と右下の署名だけに赤が用いられ、あとは陰鬱だが一篇の詩の誕生にむけての薄い希望の光が射している青と黒を基調にした世界。モノクロ図版では味わうことのできない筆触と色彩の均衡が、徐々に下っていく階段横の壁面の不均衡とへんにつりあつていて、そのつりあいの奇妙さのなかに突つ立っていると、シャーンはいつたい『マルテの手記』を何語で読んだのかという、専門家ならたちどころに答えられるような愚問が頭をよぎっていく。連作が依拠しているテキストは一九四九年に刊行されたM・D・ハーター・ノートンの英訳で、若きシャーンのパリ滞在時にはまだ一九三〇年のホガース・プレス版すら世に出ていなかった。もしこの時代に触れていたとすれば、可能性としては、独語の原文がモーリス・ベッツの仏訳のいずれかになるのだが……。

階段を下りるときは、こんなふうによそごとを考えている瞬間がいちばん危ない。段を踏みはずさないよう慎重に足を運び、ステップひとつひとつで立ち止まりながら、しかし私は性懲りもなくシャーンの最晩年のリトグラフと『マルテの手記』のつながりを考えていた。とりわけ二枚目の冒頭、「見る目ができかけている今、僕は仕事を始めなくてはと考える」というよく知られた一節を、シャーンによるレイアウトで『I think I ought to begin to do some work, now that I am learning to see.』と読み返し、『ある絵の伝記』の、獅子と狼の合の子のような獣が足もとに子ども達の遺体を従えて背景もろとも真つ赤に燃えている一九四八年の「寓意」のな

りたちを明かす頁と、詩人の回想を結びつけようとしていた。

ヒックマンという貧しい黒人労働者が、火事で四人の子どもを失う。それに関する報道記事に挿し絵を描くことになったシャーンは、記者と打ち合わせをし、ある程度の描き方を定めながら、やがてそれを完全に放棄してしまった。彼にとってこの火事は、四人の子どもが亡くなった悲惨さや人種差別を訴えている以上に、火に対する人間の普遍的な恐怖をあらわしていると思われたのだ。

この火事を語ることで、私は記憶のあれこれ呼びさまされた。幼年期に二度、大火事があったのだ。一度目は色が美しいだけだったが、二度目のものは恐ろしく、忘れがたいものだった。最初の火事では、祖父の住んでいたロシアの小村落が焼けたのだが、そこに自分もいたということしか覚えていない。いたるところで火の手が上がり、人々が列をつくって、消火のために町を貫流する河からバケツリレーで水を運んだこと、だれかの家から逃れでた半狂乱の女の顔が、まっ赤な火焰の反射を受けながら、死人の顔のように蒼白だったことなどが記憶に残っている。

もうひとつの火事は、私にも家族にも大きな影響を及ぼし、父の腕と顔には火傷の痕を残した。父は下水管をよじのぼって私の兄弟や姉妹をひとりひとり救い出し、そのあいだにひどい火傷を負った。おまけに私たちは家と家財のいっさいを失い、両親はその痛手からの回復に持てる力のすべてを尽くしたのだが、ついに果たせなかった。

(美術出版社、佐藤明訳を改変)(注2)

前者の大火は、一九〇二年、父親がシベリアに亡命したため、リトニアのカウナスから母親と移り住んだヴィルコミール村での出来事で、シャーンはこのとき四歳だった。また、後者の火事は、一家が一九〇六年にアメリカへ移住していること、そして「幼年期」と限定されていることを考えあわせると、一九〇二年から一九〇六年までのあいだの出来事になる。いずれにせよ、「寓意」に彼自身の幼少時の記憶が重ねられているのはまちがいないだろう。「私がこの作品において創造しようと努めたイメージはシカゴの火事そのものではなかった。そんなものは私の興味を惹かない。私は災害を取り巻く感情的な調子を創造したかったのだ。べつの言葉でいえば、^②内面的な災害が描きたかったのだ」とシャーンは重ねて説明しているが、「内面的な災害」こそは、思い出が血肉化し、「一行の詩の最初の言葉」が燦然とあらわれるための分岐点となる貴重な炎ではなかったろうか。そして、準備段階として決定的な役割を果たしているこの火事が、『マルテの手記』の冒頭、先の詩をめぐる考察よりもまえに置かれていたことを私は「思い出した」のである。

これは夜の物音である。しかし、そういう音よりもっと恐ろしいものがある。それは、^③静けさだ。大きな火事の際にも、同じようにひっそりとして緊張の極に達する瞬間がときどきあるようだ。ポンプの噴出がやみ、消防夫ははしごをのぼるのをやめ、だれもが息をひそめてたたずんでいる。頭上の黒い蛇腹が音もなくせり出し、高い壁が、立ちのぼる火柱の前で黒々と音もなく倒れ始める。だれも息をひそめ、首をちぢめ、仰向いて目をむきながら立ち、すさまじい結末を待っている。この都会の静けさはそれに似た静けさである。

幼年期にシャーンが体験したふたつの火事のうち、より重要なのはもちろん最初のほうだ。半狂乱になった女性を照らす炎の色彩だけではなく、そこにはリルケが描いているような意味あいでの沈黙がある。息をひそめて火を見つめる人々のあいだで柱がはじけ、炎がごうごうと鳴り、熱風が舞うなかにはぼかんと開いた穴のような沈黙は、たぶん、詩がたちのぼる瞬間にこそふさわしい、矛盾を承知で言えば、^④実のつまった虚となるだろう。

シャーンが『マルテの手記』に寄せた親近感、彼が二十八歳と設定されたマルテとほぼおなじ年で、詩人になろうとしながらいまだなりきれず煩悶しつづけているその姿への共感によるものだろうが、いまひとつの理由として、この火事と沈黙の関係に触れた熱くしずかな、それでいて凶暴ななにかから目を逸らさないマルテの強靱な一節があつたことを挙げてもいいのではないか。一篇の詩のためには、火事場を支配する一瞬の静寂の深さを、怖さを感じ取らなければならない。そうでなければ、マルテの啓示にたいする返答を自分の絵でおこなうために、数十年もの歳月を湯煎にかけるはずがない。この連作を描き終えたシャーンは、これまでとはまたべつの角度から、自分もまた見ることを学びはじめている、と実感したのではないだろうか。

（堀江敏幸「火事と沈黙」）

出題者注

（注1）ベン・シャーン（一八九八—一九六九）画家、彫刻家、写真家。

（注2）ベン・シャーンの回想録『ある絵の伝記』の一節。

設問Ⅰ リルケの言葉「詩は感情ではなくて——経験である」(傍線部①)とはどのようなことか、一八〇字以上二〇〇字以内で説明しなさい。

設問Ⅱ シャーンの言う「内面的な災害」(傍線部②)、リルケの言う「静けさ」(傍線部③)、そして筆者の言う「実のつまった虚」(傍線部④)、これら三つが表現活動において果たす役割について四八〇字以上五二〇字以内で論じなさい。

設問 I 下書き用 (二〇〇字)

[illegible]

200

(20字×10行)