

《サンチヨ・パンサの帰郷》読解——石原吉郎と三井葉子

斉藤 毅

一、詩人の帰郷

安堵の灯を無数につみかさねて

夜が故郷をむかえる

みよ すべての戸口にあらわれて

声をのむすべての寡婦

驢馬よ 権威を地におろせ

おとこよ

その毛皮に時刻を書きしるせ

私の権威は狂気の距離へ没し

なんじの権威は

安堵の故郷へ漂着する

驢馬よ とおく

怠惰の未明へ蹄をかえせ

やがて私は声もなく

石女^{うますめ}たちの庭へむかえられ

おなじく 声もなく

一本の植物と化して

領土の壊滅のうえへ

たしかな影をおくであらう

驢馬よ いまよりのち

つつましく怠惰の主権を

回復するものよ

もはや なんじの主人の安堵の夜へ

何ものものこしてはならぬ

何ものものこしてはならぬ (I三九―四一)⁽¹⁾

ここに掲げた石原吉郎の第一詩集『サンチョ・パンサの帰郷』(一九六三)の表題作《サンチョ・パンサの帰郷》(一九五五)は、いわゆる「難解さ」で知られる石原の詩の中でも、とりわけ理解が難しいものと受け取ら

れているようなふしがある。ただ、この詩は石原の（シベリア抑留から帰国後の）詩業の最初期に属するものであり、その初出時期は、詩集『サンチョ・パンサの帰郷』の中では末尾に（あたかもアンコールのようにして）置かれた《夜の招待》（一九五四）に次ぐ早さである。《夜の招待》は『文章倶楽部』一九五四年十月号に投稿詩の特選として掲載された、石原のデビュー作であるが、《サンチョ・パンサの帰郷》は同誌の翌五五年四月号に第二回詩コンクール次席として掲載された（同号には、やはり『サンチョ・パンサの帰郷』所収の《狙撃者》も掲載されている）。この時点で一九五三年十二月の石原の帰国からまだ二年も経っていない。

詩の主題自体もシンプルであり、石原の詩作の出発点にシベリア抑留があったことを知る読者からすれば、表題の「帰郷」の意味もいたって明瞭である。それは、詩集『サンチョ・パンサの帰郷』の全体的構成の中にこの詩を位置づけてみると、さらにはつきりとする。この詩集の前半は、少なくとも三つの連作グループからなると考えることができる。まず、《位置》、《条件》、《納得》、《事実》という漢字二文字の表題を持つ冒頭の四篇は、詩集（ないし石原の詩作全体）の綱領を示す最初の連作をなし、《馬と暴動》、《Gettsenane》、《葬式列車》の三篇を経て、続く五篇、《デメトリアーデは死んだが》、《その朝、サマルカンドでは》、《脱走》、《コーカサスの商業》、《やばんすきい・ぼおぐ》は明示的にシベリア抑留体験を扱っている点で第二の連作をなす。《葬式列車》は、そこに描かれている情景がソ連の強制収容所への囚人輸送列車を彷彿とさせるため、第二の連作への序をなすと見なすこともできる。また、第二の連作に続く詩篇《その日の使徒たち》は、《Gettsenane》と同様、新約聖書から題材を得ていることから、第二の連作の前後には縁取りの構造が形づくられていると言える。

《サンチョ・パンサの帰郷》は、《その日の使徒たち》に続く四篇からなる第三の連作に属すると考えられる。これらの詩篇は、《最後の敵》（一九五七）、《サンチョ・パンサの帰郷》が「おとこ」、《耳鳴りのうた》（一九五九）、《五月のわかれ》（一九五五。「死んだ男に」という副題を持つ）は「男」を中心形象としている。また、《耳鳴り

のうた⁽³⁾》では「おれが忘れて来た男は／たとえば剥製の驢馬⁽⁴⁾が好きだ／たとえば赤毛のたてがみがすきだ／たとえば銅の蹄鉄が好きだ」(I四二)。傍点は引用者)という詩行に《サンチヨ・パンサの帰郷》と共通の形象が見られ、さらに《五月のわかれ》には「ああ 騎士は五月に／帰るといふのか」(I四五)というドン・キホーテを連想させる詩行があり、連作内の詩篇間の緊密な結びつきが窺われる。したがって、《サンチヨ・パンサの帰郷》については、そこに見られる「おとこ」の形象の意味(「驢馬」という獣、そして「寡婦」、「石女」といった女たちに対立する)をよくよく考えることが重要になるが、それについては追々考察を進めてゆきたい。

《サンチヨ・パンサの帰郷》における「帰郷」の主題に戻るなら、この詩が詩集の中で、シベリア抑留体験を扱った第二の連作に続く、第三の連作に属していることから、この主題はなによりもまず詩人のシベリアからの帰国に関わっていると見てよいと思われる。ただ、しばしば指摘されることであるが、石原自身はこの詩の執筆時にそのような意識はなかったという。彼は一九七三年に行なわれた鮎川信夫との対談で《サンチヨ・パンサの帰郷》、および同時期に書かれた《葬式列車》について「シベリアのことを書いていると思わなかった」と述べている。前者については「ただ夜歩いて、街のネオンサインなんか見てたら、ああいうイメージが出てきて書いた」たのであり、「ずっと後になってから」「自分の詩のシベリアのイメージと結びついた」という。示唆的なのは、「これがシベリアのイメージと結びついているんだと自分が納得できる時期になったとき、今度は意識してシベリアのものを書きはじめた」という述懐である(III一〇六一—一〇七)。「シベリアのもの」とは詩集『サンチヨ・パンサの帰郷』で第二の連作をなしている詩群のことであると思われるが、これは、まずサンチヨ・パンサという文学形象に託して人間存在にとつての「帰郷」について意味づけることなしに、詩人は自らの帰国の意味を自覚することができず、なおかつ自らのシベリア体験と創作とを結びつけることもできなかったということであり、右の石原の証言は、彼の詩作と抑留体験との関わり方をむしろ際立たせているのだと言える⁽⁴⁾。

石原にとつての帰国がどのようなものであったのかは、例えば「一九五九年十月」という日付を持つ散文『肉親にあてた手紙』で赤裸々に語られている。これは実際に詩人が肉親に宛てて書いた手紙の本文であるが、「シベリア帰り」が「赤」（共産主義者）になつたのではないかという疑いから、就職に際しては社会から差別され、自身、郷里静岡に帰つても、肉親から厄介者扱いされるというその待遇に、石原は相当に厳しい調子で抗議している。つまり、「帰郷」した先のその「故郷」は、彼にとつてはもはや故郷ではなかつたのである。

こうして、石原にとつての帰郷は失望という結果に終わったと、ひとまずは言うことができる。しかし、例えばヨーロッパ語では、ある結果を表すのに目的を表す副詞句を用いるという語法がある。「彼は失望するために帰郷した」という文が、「彼が帰郷したのは、ただ失望するためでしかなかつた」ということを意味する場合である。この論理に取立て従うなら、石原の帰郷が失望に終わったということは、彼の帰郷は失望することを目的として行なわれたのだという見方も成り立つことになる。

そもそも「帰郷」の前提をなす「故郷」というものが逆説的な概念であることに気づかなければならない。人が故郷から離れることがけつしてないのであれば、「故郷」という語は必要ないはずである。「故郷」という概念はそこからの離別を内包しているのであり、故郷とはそれ自体、失われるべきものなのだ。マルティン・ハイデッガーは一九三五年に行なわれた講義『形而上学入門』（刊行は五三年）においてソポクレスの悲劇『アンティゴネ』中の最初のコロスの歌を読解する際、その冒頭にある人間の定義、「人間以上の不思議はない」という一節の「不思議な（deïnon）」というギリシア語（「強力なもの（Gewaltige）」をも意味しうる）を「不気味な＝非故郷的な（unheimlich）」と解釈している。「制圧的（überwältigend）」なものとしての存在者、海と大地、「自然（physis）」の中へ、やはり「制圧的」、「暴力―行為的（gewalttätig）」に切り込んでゆく人間は、こうして自らの限界をつねに超えてゆくものであるがために、結局「国を滅ぼす」（ハイデッガーの解釈では「居所

を失つてしまふ」。人間が故郷を失うのは、こうした自らの「非故郷」性によるということであるが、故郷は失われることによって初めて故郷になる以上、人間は「非故郷的」であるがゆえに故郷を持つのだと言うこともできよう。ただ、『アンティゴネ』のコロスはそれを人間の愚かさとしてというよりは、人間存在の定義として歌っているのである。⁽⁷⁾

ハイテッガーの講義が行なわれた一九三五年は、アドルフ・ヒトラーの総統就任と盧溝橋事件の間に位置するが(ちなみに、当時のソ連ではヨシフ・スターリンによる大テロルが猖獗をきわめ、多くの市民が収容所へ送られていった)、《サンチョ・パンサの帰郷》において、そこにはけっして現前せぬままのドン・キホーテが、日中戦争へと突き進んでいった日本の隠喩であり、詩人は「主人」に従って旧満州へ渡った自身の姿をサンチョ・パンサに見ているという解釈は、十分に妥当であるだろう。⁽⁸⁾ 第二連にある「狂気」とは、(文学形象としてのドン・キホーテをも含む)人間の「不気味≡非故郷的」なあり方のことであり、「狂気の距離」とは、そのような人間が踏破せんとする距離である。しかし、そのために人間はむしろ自らの場所を失い、結局その「権威は……狂気の距離へ没」するのである。

こうして、「狂気」の果てにサンチョ・パンサは帰郷する。「狂気 (Krao-ty)」と「帰郷 (Kri-tō)」が音韻的にシンメトリックな関係にあるのは、偶然ではないだろう。しかし、石原の場合、帰郷によって故郷が取り戻されることはなかった。それでは、詩人はそこで何を見いだしたのか、それを語ったのが、詩篇《サンチョ・パンサの帰郷》であるように思われる。そして、それはおそらく、大陸に渡る以前から詩人としての資質を持っていたであろう石原が、帰国後、詩を書いてゆくために、どうしても経験しなければならなかったことだったのである。

二、主体の諸層

この詩全体は四連からなる。各連の内容は、第一連が「故郷」の描写、第二連がサンチョ・パンサと見なせる「おとこ」、および「驢馬」への呼びかけと命令、第三連が「おとこ」たる「私」の描写、第四連が「驢馬」への呼びかけと命令というようにほぼ要約できる。行数は、第一連が四行、第二連が八行、第三連と四連が六行であり、第二連で呼びかけられる「おとこ」＝「私」と「驢馬」に、それぞれ第三連と四連が振り分けられて、両連は同数行になっている。

先に触れたこの詩の「難解さ」は、おそらく最も行数の多い第二連での呼びかけと命令に由来すると思われる。まず、この詩における主体が多層的であり、第二連の「私」は表題の「サンチョ・パンサ」であると同時に、同連では「おとこ」とも呼ばれていることに留意しなければならない。「おとこよ」とは、詩の主体の自らに対する呼びかけなのである。さらに注意すべきは、同連の第四、五行の行頭で並列する「私／なんじの權威」という語句における助詞「の」が持つ二重性である。これは「私／なんじ」が有する、「權威」とも、「私／なんじ」に、とつての「權威」とも解しうる。したがって、第五行の「なんじ」は、連冒頭で続けて呼びかけられる「驢馬」であるとも、「おとこ」であるともとりうるが、「の」の二義性のために、どちらの解釈も可能になるのである。ただ、いずれの可能性をとるにしろ、「私の權威」と「なんじの權威」が同じものであることには変わりがない。「私（＝主体）の權威」は「狂気の距離へ没」する、つまり、その「不気味＝非故郷的」な企図は破綻し、その結果、「なんじの權威」（主体が有する權威／驢馬にとつての權威）は「安堵の故郷へ漂着する」のであるから、論理的には矛盾がないことになる。

この、第二連で三度にわたり言及される「權威」は、第四連の「主人」に対応する。第四連全体は驢馬に対す

る呼びかけであるから、ここでの「なんじの主人」とはサンチョ・パンサのことであり、サンチョ・パンサと驢馬が主従関係にある。一方でサンチョ・パンサはドン・キホーテに対して主従関係にあり、彼、すなわち詩の主体たる「私」が故郷を離れたのも、主人に従つてのことだった。つまり、両者は、ちょうどサンチョ・パンサと驢馬が「人／獣」として差異化されているのと同じように、「主／従」として差異化されており、けつして同質的な人間同士ではない。こうした差異化を行なう力、ないし境界（〽）を引く力が「権威」なのであり、例えば、第三連にある「領土」もまた、連続的な「地」（第二連）がそうした力により差異化され、境界づけられたものである。この「権威」は無論、ハイデッガーが言う人間の「制圧的」本性に由来するものでもある。

こうして、詩の主体、一人称たる「私」（サンチョ・パンサ）は、驢馬に対しては主、ドン・キホーテに対しては従の関係にあるが、そうするとサンチョ・パンサと驢馬は、同じく従の位置を占めていてという点では同等であると言える。先に見たように、第二連の「なんじ」は詩の主体とも、驢馬であるともとりうるが、この二人称における重なりあいにおいて「私」は「驢馬」のうちに、かつて従であったものとしての自らを見ているのだと考えることもできる。セルヴァンテスの小説でサンチョ・パンサは主人のドン・キホーテからつねに「驢馬」と罵倒され、自らを驢馬と同一視することに到ることを柴崎聰が指摘しているが、石原の詩《シベリアのけもの》（一九六四）において、シベリアの収容所の囚人が「けもの」とされていることも思い出される。⁽⁹⁾ともあれ、第四連での驢馬への呼びかけにおける「なんじの主人」もまた「私」を指すのであるから、この詩において主体は一、二、三人称のすべての形で現れていることになる。こうした主体のあり方の多層性が、詩においては声の乱反射のようなものを生みだしており、例えば、詩末尾の「何ものものこしてはならぬ」の反復もまた、その結果であるように思われる。

三、權威を地におろす

以上を踏まえたうえで、以下であらためて詩の構成を初めからだどつてみたい。第一連は詩の舞台をなす「故郷」の描写であるが、そこでの主体はむしろ「夜」である。「夜が故郷をむかえる」という文は、「故郷が夜をむかえる」という慣用的表現の主客を逆転させたものであるが、石原の作品に特徴的なこの手法が、すでにこの最初期作品にも現れている。⁽¹⁾「安堵の灯を無数につみかさねて」という冒頭行は、第一義的には各々の家に灯が点っていることの描写のように見えるが、この文の主体（主語）が「夜」であること（つまり、「つみかさね」るのは「夜」である）、また「無数に」という様態の表現からして、星々を指しているとも考えられる（先に引いた鮎川信夫との対談では石原は、この詩に関して「ネオンサインの街」に言及していた）。いずれにしろ、天の星と地の灯、すなわち「夜」と「故郷」は互いのうちに反映しあっており、その関係において主導権を有しているのは「夜」のほうなのである。

このように詩の時間が夜であるのは、詩全体の主体たる「私」の存在が、すでに見たように主従関係によって規定されていることに関係しているのかもしれない。主従関係は原初的には労働（奴隷、家畜の労役）に関わるものであり、この詩において「故郷」で起こる出来事は、そうした主従関係の解除、「權威を地におろす」ことであると見なせるからである。つまり、夜は労働の時間たる昼に對置されているのであり、第四連で「安堵の夜」とあるように、この詩で三度繰り返される「安堵」という語も、そこに関係しているのである。

第三行の「みよ」は、読者に注意を促す慣用表現とも見なせるが、それは故郷を眼前にした「私」の自らに對する促しでもあり、第二連での呼びかけをすでに準備している。そこで「私」が目にするのは「すべての戸口にあらわれ」た「すべての寡婦」である。「故郷」における「寡婦」という存在自体、失われるべき「故郷」とい

うあり方を体现しているが、さらに、ここでは「すべての戸口」に「すべての寡婦」が「あらわれ」る。これは、ある面では敗戦直後の日本社会の誇張法的表現であり、「私」が帰郷してきたのを遠くに認め、自分の夫が帰ってきたのではないかと、寡婦らがこぞって（「すべての寡婦」）「戸口」に出てきた情景を描いているのかもしれない。しかし、「すべての戸口に」というのは、そこには「寡婦」しかないということであり、やはり特異な状況であると言わねばならないだろう。そして、そうした中へ「私」はただ一人、「おとこ」として帰郷するのである。

つまり、ここで一人の「おとこ」と「すべての寡婦」は、生物学的にも（男性／女性）、法的にも（夫／妻）、対称的な関係にはない。「寡婦」とは、男と対をなす限りでの「女」という集合の部分集合をなすのではなく、男との関係が否定的刻印としてのみ残されている存在であるかに見える。例えば、石原が散文作品で描いたソ連の強制収容所のようなところでは、男子と女子は厳格に区別され、それぞれが男子しかいない領域、女子しかいない領域とされる。このとき男子と女子を差異化するのは、主従関係を差異化するのと同様の「権威」の力であり、それぞれの領域内での男子・女子の同質性も、そうした力から生じていると言うべきだろう。その場合、男子と女子は、はっきりと二項対立的関係をなすが、詩の中ではそのような関係はない。ここでは、男は「おとこ」と平仮名で表記されており、象形文字であり、それゆえ男女を区別する標識としても用いられる漢字の「男」が忌避されているのである。

こうして、「寡婦」たちは「声のを、の、んで、「戸口にあらわれ」る。消息不明であった者の突然の帰還は、多かれ少なかれこうした驚異の感情を呼び起こすものであるが、そうした感情は「帰郷」した者に「異郷」の性質を付与するように思われる。帰還者は、たとえ「故郷」の者らにとつて同胞であるとはいえ、窺い知れぬところから不意に訪ねてきた存在であることに変わりないからである。例えば、石原が『肉親にあてた手紙』で告

発する「シベリア帰り」に対する差別も、共產主義者になったのではないかという、単なる疑いによる差別であり、政治イデオロギー的理由だけでは説明のつかない不自然さがある（「赤」という記号的呼称が使われていたことに注意していただきたい）。そこには帰還者の「異郷」性に対する禁忌の感情が伴っていたのではないか。この詩の場合、帰還者は、あたかも年の更新の際に各々の家の「戸口」（石原がよく知っていたドイツ語における Heim「家」と Heimat「故郷」の関係を参照）を訪ねる客神のようであり、そこには、ある儀式性が感じられる。そして実際、事態はするように進行してゆくのである。続く第二連以下を見てみよう。

第二連で描かれる帰郷後の「私」の行ないは、それ自体、儀式性を持つものであるが、それは単なる描写ではなく、連全体が叙法的には命令からなっているため、さらに儀式性が強められているのだと言える。そこで「私」、すなわち驢馬に乗ってきたサンチョ・パンサが行なうのは、次の通りである。（1）驢馬から降りる（「驢馬よ、權威を地におろせ」）。（2）驢馬の「毛皮に時刻を書きしる」す。（3）驢馬を返す（「驢馬よ……蹄をかえせ」）。

（1）驢馬から降りる行為は、驢馬が「權威を地におろす」として表現される。この「權威」は「人／獣」を差異化し、両者の主従関係を打ち立てる力であり、また『アンティゴネ』のコロスが歌う人間の「非故郷」性の頭れでもある。当該のコロスの歌にも、人間について「馬さえも、項（へり）に軛（くびき）をつけて慣らすも、／疲れを知らぬ山（やま）棲の牡牛をもまた」とある通りである。ここで重要なのは、「地におろす」という表現を字義通りの意味でとることである。というのも、主人と驢馬の主従関係において、主人は実際に「地」に足をつけておらず、主人の足の地からの分離こそが、主従関係を生じさせるのだと言えるからである。地上に棲む動物が移動するためには地に足がついていることが必要であるが、「非故郷的」存在である人間は、肉体という自らの物質的実存の限界を超えて「距離」を踏破せんと志向するために、獸を自らに従わせる。こうして足が地から離れるや、主人における「距離」は抽象化され、踏破への志向が増長して「狂気」にまで至るのである。「狂」[kyo] 気の距 [kyo]

「離」という音反復にも、ここで注意を促しておきたい。

(2) したがって、「權威を地におろす」という表現においては、主人の足が地につくという字義的な意義と、主人の權威が失効するという比喩的な意義とが、同一のものとして捉えられている（この点で、詩の中に見られる「地」、「安堵」、「領土」、「壊滅」という文字に含まれる「土」、および「距離」、「蹄」という文字に含まれる「足」は、重要な意味を持つことになる）。そして、この驢馬から降りたという出来事が、第四連冒頭で「いまよりのち」とあるように、それ以前と以後とを決定的に分かつ裂け目であるがゆえに、それが「時刻」として「書きしる」される。それまで「主人」であった者は、今度は自らを「おとこ」と呼ぶ。「時刻」が「毛皮」、つまり人と獣（けもの）とを根本的に分かつものの上に「しる」されることにも注意しておきたい。

(3) こうして主人と驢馬が分離し、主従関係が解除された後、「私」は驢馬に「蹄をかえせ」と命ずる。驢馬はもと来たほうへと戻ってゆくのであるが、無論、これは単に引き返すことではない。第二連では「狂気の距離」、「安堵の故郷」、「怠惰の未明」という、漢字二文字を助詞の「の」で繋いだ語結合が三つ見られるが、主従関係にある主人と驢馬が目指した「狂気の距離」に対し、両者の分離後、主人は「安堵の故郷へ、漂着」し、驢馬は「怠惰の未明へ」帰ってゆくというように、正反対のベクトルへ向かうことになる。「主人」の「權威を地におろし」、労役から解かれた驢馬は、第四連にあるように「怠惰の主権」と呼ばれるべきものを自らに「回復」し、毛皮に時刻をしるされたまま、かつての主人の「故郷」を離れる。「とおく」と平仮名で記されたその道のりは、漢字で記された「距離」の抽象性とはまったく次元を異にしている。

驢馬が向かう先は「未明」でもあるが、それは詩末尾の「もはやなんじの主人の安堵の夜へ／何ものものこしではならぬ」と関係しているように思われる。詩の時間をなしていた「夜」は、驢馬が去ってゆく先の未来では、やがて「明」けゆくようであるが、帰郷したかつての「主人」のもとでは、その「夜」は留まり続けるかに見え

る。そして「主人」のほうも、「安堵の故郷」に帰ったとはいえ、すでに触れたように、かつての故郷を取り戻せたわけではなく（しかも、第二連の「漂着」という語は、自らの意志によらず故郷に偶然辿り着いたかのような印象を与える）、彼自身の存在も以前とは異なるものになっている。それがどのような事態であるのかを語るのが、第三連である。

四、位置

この《サンチョ・パンサの帰郷》第三連を考えるにあたり、ぜひここで参照したいのが、三井葉子による随筆『石原吉郎へ——遅れた手紙のうち』（『つづれ刺せ』「一九八七」所収）である。三井と石原は一九六二年に知り合ったというが、この文章自体に書かれている通り、三井は六四年暮れに自らの第二詩集『白昼』を石原に送り、翌年一月に記名された詩集『サンチョ・パンサの帰郷』と共に石原から返信を得たという。六三年に刊行された石原のこの第一詩集は、六四年五月に日氏賞を受賞している。こうして両詩人はそれぞれの創作の初期から交流を持ってきた。一九七二年に石原は『すれちがいの美学』という三井論を書いているが（『海を流れる河』「一九七四」所収）、三井の『石原吉郎へ』はそれへの返答という側面もある。

この『石原吉郎へ』の前半は、シベリア抑留体験を綴った石原の散文その他からの引用と、筆者が生後まもなく叔父夫婦のもとに養子にやられたことからくる蟠りをめぐる半生の述懐が交替するという構成をとるが、後半で石原の詩《サンチョ・パンサの帰郷》全篇が引用された後、それについての解釈が展開される。その出だしはこうである。

男が帰ってくる。主人を乗せていた驢馬が帰ってくる。

男はその時刻を印す。男に在った權威が狂気の距離にかくれてしまい、驢馬にあった主人（權威）は、故郷に帰ってきた。⁽¹³⁾〔傍点は原文〕

ここで三井は第二連について、「私」と男（「おとこ」）を同一視し（「男に在った權威が狂気の距離にかくれてしまい」、なおかつ「なんじ」は驢馬を指すものと見ているが（「驢馬にあった主人（權威）は、故郷に帰ってきた」、この読みは本論でのそれと一致する。また、「男に在った權威」（「私の權威」）、「驢馬にあった主人（權威）」（「なんじの權威」）と、漢字と平仮名を使い分けているのも、先に論じた「の」の二義性を的確に読み取っている証左であろう。

右のくだりの後に、今度は第二連から三連にかけての解釈が続くが、それがこの詩の読解に決定的な視点を与えてくれるように思われる。

權威をおろしたあとでは怠惰が回復する。位置を決める（一本の植物と化して）。それが安堵である。それが帰郷である。

時刻を印した、ペンの先（植物のような）が、位置である。彼は去勢する。いままで持ってきた權威を地におろし、——沈黙にたどりつき、原点を問い直す——視座を手に入れる。⁽¹⁵⁾

まず、「いままで持ってきた權威を地におろし」という文について確認しておく、この文の主語は「彼」、すなわち「男」（「おとこ」）である。先に見たように、この詩においてサンチョ・パンサたる「私」は驢馬に対し

て主人であると同時に、ドン・キホーテに対しては従者であり、この従者という位置において驢馬の内に自らをも見ている。そうすると、「いままで持ってきた権威」とは、驢馬が荷ってきた権威であるとも、主人が有してきた権威とも解することができ、後者であるならば、主人が自らおのれの権威を「地におろす」ということになり、このくだりでは三井はそのように読んでいる。それでは、三井はそうした行為を「去勢」と呼んでいるのだろうか。この問いについては保留しておくことにして、とりあえず第三連を見てみよう。

この連では、第一連の「すべての寡婦」が「石女（う、ま、ず、め）たち」に変じ、彼女らの「庭」に「私」は「むかえられ」る。第一連では「夜」が故郷を「むかえ」ていたが、同じ「むかえる」主体として「夜」と「石女たち」は通じていると言えるだろう。それは、ここでも故郷は（帰還者を）「むかえる」主体ではないということでもある。「生まれ」という日本語にも見られる通り、故郷は「生む」ことと切り離すことができないが（石原がよく知っていたロシア語における *родить* 「生む」と *родина* 「故郷」の関係も参照）、その意味でも「石女たち」は故郷を代理するものではないのだ。そして、やはりここでも一人の「おとこ」たる「私」と「石女たち」は非対称性を保ったままである。

「私」が「むかえ」られる先は「庭」であるが、それは彼がそこで「一本の植物と化す」からであると同時に、そこが神事のような儀式が執り行われる空間であるからでもあるだろう。第一連から一貫して、この詩では儀式性で際立っている。¹⁶ 第三連で二度繰り返される「声もなく」は、いずれも「私」のことを言っているようにも見えるが、最初のそれは「声もなく……むかえられ」という繋がりから、「むかえる」側のほうを言っているようにもとれる（その場合、二度めのそれは「おなじく〔私も〕声もなく」という意味になる）。ともあれ、この連全体ではあたかもパントマイム劇が演じられているようであり、それが出来事の儀式性をさらに強めていると言える。他方でこの「声もなく」は、第一連の「声をのむ」から来ており、「私」の異郷性が与えた驚異が持続し

ているのだとも考えられる。三井はそれを「沈黙にたどりつき」と形容し、「原点を問い直す」と続けている。

この「原点を問い直す」は、右のくだりでは第二文の「位置を決める」をパラフレーズしたものであるから、結局、第三連の中心の出来事である「一本の植物と化す」と関わることになる。三井がここで「位置」という語をもちいているのは、詩集『サンチヨ・パンサの帰郷』の冒頭に置かれた詩篇《位置》に代表されるような、石原の創作全体に見られる「位置」の主題を念頭に置いていることと思われる。

この「位置」の主題を、詩《サンチヨ・パンサの帰郷》の文脈に即して敷衍するなら、次のようになる。主従関係にある人間と獣を区別しているのは、二足か四足かという体勢の違いである。人間は直立することにより、まず天地を差異化し、さらに歩行することにより地を前後、左右に差異化する。そこから座標軸として分節化、象徴化された空間が成立するが、先に見た「狂気の距離」の抽象性もそこに由来するものであるし、そうした空間の象徴性の中で「権威」、「故郷」、「領土」といった人間の共同性も体現される。石原はそうした共同性を「条件」とも呼んでいるが（詩集『サンチヨ・パンサの帰郷』で《位置》に続く詩は《条件》と名づけられている）、そうした空間的共同性の関係の中で占められる場ではなく、それに先立ち、それすらも相対化するような「原点」を、石原は「位置」と呼び、詩においてそれを見いだすことを求めたのだった。⁽¹⁷⁾

先に見た『アンティゴネ』の註解の中で、ハイデッガーは「非故郷的」存在としての人間が「国を滅ぼす (apolis)」のを「居所をなくす」と解釈していた。彼によれば、ギリシア語の polis は国家である前に、まず居所を意味し、それは「その中で、そこから、そのために歴史が生起する」（強調は原文）ような「所 (Ort)」である。しかし、人間がそれを失うのは、「彼らこそ創造者としてこれらすべてのもの（規則、限界、構造、秩序）をそのつどまず基礎づけしてかからねばならないのだからである」（強調は原文）⁽¹⁸⁾。

石原の詩の場合、自らの「非故郷」性から帰結したカタストロフィックな「領土の壊滅」（これは無論、敗戦

後の日本のことでもある)の後に、そうした「領土」や「故郷」に先立つ「位置」——「權威」により占められる場とは異なる「位置」が求められている。⁽¹⁹⁾ こうして「私」は「一本の植物と化す」。つまり、主人として四足の驢馬に乗り、地から分離していた人間は、「地におろさ」れた後、もはや二足歩行により地を差異化するのではなく、「一本の植物」として地に根づくのである。「一 (ichi)」(これは「位置 (ichi)」に通じるだろう)であるということは、占めるのが点であるということであるが、これは座標軸上の抽象的点ではなく、土に根ざした、いわば物質的点である。地の上に「たしかな影をおく」ことができるのは、不可入性を有した物質だけなのである。⁽²⁰⁾

五、去勢とは何か

ここで先ほどは保留にしておいた問い、すなわち三井がこの詩の解釈で「去勢」と呼ぶものについて立ち戻ってみたい。彼女は「時刻を印した、ペンの先(植物のような)が、位置である。彼は去勢する」と書いている。つまり、「私」が「植物と化し」て「位置を決める」行為は、驢馬の「毛皮に時刻を書きしるす」行為と同一視されている。「一本の植物」は「時刻を書きしるす」ペンでもあるのだ。確かに、この「時刻」は主人の「權威」が「地におろさ」れたことを、いわば記念するものであった。それでは、この一つの行為の二つの表れは、どのようにして去勢と結びつくのか。まず、生殖能力を欠いた「石女たち」、家畜としての「驢馬」といった形象が、去勢を連想させるということがある。さらに、表題の「帰郷」、第一連の「故郷」から第二連の「狂気の距離」(三井はこの語句に傍点を付していた)に到る音反復も、同様に去勢との連想を生む。また、第二連では「權威」という語が三度繰り返し返されることもあり、子音 *h* の響きが顕著であり、特に問題の「その毛 [ke] 皮に時刻

〔koku〕を書き〔kaki〕しるせ」の行では、それが際立っている（この行では、か行のすべての音が使われている）。

一方、三井自身による説明は次の通りである。

去勢、という言葉を使わしは不用意に使ったが、時刻を刻する、という行為には、煮詰められたものが遂に煮詰めたものに濁くような撞着があると思うからである。

彼はすでに一人前の男だった。だからこそ兵役に行き、剥奪の経過は一枚、また一枚と剥ぎ取られて行くのを、経過として見ていたのだと、わたしは思った。

もっともそれは体験よりも資質にあることかも知れないが、のちもずっと彼にある特有のリズムは、剥奪を踏み返す音だったのではないか。

強制収容所から帰国した石原吉郎が、自らを強制し、規範しながら強制に立ち向かっている⁽²⁾。

「煮詰められたものが遂に煮詰めたものに濁く」というのは理解しづらい表現であるが、煮詰められ水気を失ってゆくものが、その果てに自らを煮詰めているものに「濁く」ということであろう。右のくだりの末尾にあるように、「強制に立ち向か」うために「自らを強制し、規範」するということである（勿論、ここでも三井は「強制〔kyosei〕」と「去勢〔kyosei〕」の響きあいを感じとっているはずである）。収容所において位置を強制された者が、そこから解放された後に「位置」を求めるといいうように、「権威を地におろ」した後もなお、詩の主体は「権威」をなぞり返しているのである。第四連の「怠惰の主権」に関して見た通り、主従関係が解除された後、権威は自らに対する自らの権威となるのだと言ってもよい。

「時刻を書きしるす」という行為について言えば、時刻とは反復的秩序であるにも拘らず、そうした秩序から逃れ去る一回的な出来事をも、時刻によって印されざるをえないという「撞着」がある。この点で《サンチョ・パンサの帰郷》と対をなすと思われる示唆的な例が、同詩集に所収の《脱走》に見られる。先に述べた通り、この詩篇は詩集の中でシベリア抑留体験を描く連作に属するものの一つである。そこに次のような行がある。

すでに銃口は地へ向けられ

ただそれだけのことのように

腕をあげて 彼は

時刻を見た

驢馬の死産を見守る

商人たちの真昼（一二八）

これは収容所で脱走を試みた者が警護兵に撃たれた直後の光景を描いたものである。脱走の失敗が「驢馬の死産」に喩えられているのが興味深い。肝要なのは、警護兵が腕時計を見て、出来事の時刻を確認していることである。これはおそらく上司への報告のためで、ここで時刻は権威、法の側にあるのだ。⁽²⁾ 権威から逃れ去ろうという行為は時刻により捕えられるのだと、比喩的に言うことができようが、《サンチョ・パンサの帰郷》では、権威から逃れ去る者が、自らその記念に時刻を印すのであり、「怠惰の主権」を取り戻した驢馬が「権威」の代わりに今度はそれを担ってゆくのである。

そうすると、最後に残る問題は、なぜそのような事態が「去勢」と呼ばれるのかということである。この問題

を考へるには、やはり人間の存在における去勢の意味を理論的に位置づけたジグムント・フロイトを参照する必要がある。彼の精神分析理論によれば、幼児は男女の生物学的性差を自覚しておらず、すべての人には陰莖^{ペニス}があるはずだと考へる。そのため、女性には本来あるはずの陰莖を失つたのだと考へ、男児ならば、自分の陰莖もまた誰かにより去勢されるかもしれないという可能性に思い至る。この過程で、陰莖は現前／不在という二項対立の中で現れる象徴、すなわち男根^{ファルス}となり、言語的秩序の発端となる。一方、フロイトのエディプス・コンプレックスの図式では、幼児にとつて去勢は、母親との一体化を父親から（父親の存在により）禁止されること、つまり他者性の介入による自然的連続性の分断として現象する。そのため、男児ならば、父親に体现される禁止を受け容れ、それを超自我として自らのうちに取り入れることで、禁止、法、言語といった象徴的秩序の中に入ってゆく。これは、幼児が自然的、自己完結的な自体愛、およびそれを支える陰莖を諦め（石原の語彙を用いるなら、「断念」し）、つまり去勢を甘受し、男児ならば、他者としての父親に同一化することで、男根を言語的に分節されたものとして有することとなる、ということである⁽²³⁾。

つまり去勢とは、言語のような差異化された象徴的秩序が人間において成立するために必要な他者性の介入、連続的自然に入れられた裂け目なのだと言うことができる。こうした裂け目は様々な形で現象し、例えば、ハイデッガーは前述した制圧的な自然と、同じく制圧的で、かつ「非故郷的」な人間との拮抗について、人間は知としての技術 (techné) をもつて自然の中に入り込み、「存在を存在者の中へと（裂け目 [Riss]）をつくつて）裂き取る [Teiben]」と述べている⁽²⁴⁾。男女の性差も言語的に分節されたものであり、多くの場合、人はそのいずれかに同一化することで性的同一性^{ゲンダーアイデンティティ}を得ているのである。

こうした男女の言語的分節化は、収容所における男女の隔離に如実に表れていたが、注意すべきなのは、すでに述べたように、このような「男／女」という分節化がなされた後は、「男」に属するもの、「女」に属するもの

はすべて同質であるという、あたかも連続的自然が取り戻されたかのような見かけが生じることである。同様のことが「故郷」という概念についても言える。それは「生む」という概念と結びつくことで、人間の自然的生が営まれる場であるような見かけを得るが、その場自体、連続的地から人間が「奪い取った (reizen)」ものであり、「生む」という行為も親族関係の言語的構造の中で意味を持つものである。「石女」とは、そうした親族関係の形成には資さないという、権威の視点からの呼び名であり、「故郷」の自然的見かけも「石女」の異質性を排除することによって成り立っているのである。

詩《サンチョ・パンサの帰郷》の主体も、「男」という弁別的記号としての漢字を拒否して、自らに対して「おとこよ」と呼びかけていた。この詩では、「権威を地におろし」た後もなお、自らの上に自らの「権威」をなぞり返し、帰り着いた「故郷」すらも疑問に付すことで、権威の起源にあった他者性、結局は自らの他者性の追求がなされているのだと言うことができるだろう。おそらく三井はそれを「去勢」と呼んだのである。⁽²⁶⁾

六、位置も動く

三井は『石原吉郎へ』でこのように《サンチョ・パンサの帰郷》の解釈を一通り終えた後、「いますこし語り進もう」としたうえで、前述の石原による三井論『すれちがいの美学』からの一節を引用している。

あるときの三井葉子の手紙に、「かくごをきめるのは、いやでございませう」とあった。およそむなしと承知のまま、なお日常への姿勢という偏見に執しつづけて来た私は、置きわすれるようにして、覚悟の枠をぬけ

出てくるさまに、足もとをすくわれる想いをした。——男のむぎんはさらされて、人の踏むままである。おんなのむぎんは踏まれもせず、置かれたままである。——覚悟はきめぬとつぶやくとき、情念はその位置で安堵する。「文中のダッシユは省略を表している」⁽²⁶⁾

この「かくごをきめるのは……」という言葉がどのような文脈で書かれたものなのかは不明であるが、ここで「日常への姿勢という偏見」と言われているのが、本論でこれまで論じてきた石原の創作における「位置」の主題を指すのは確かであろう。そうであるなら、「かくごをきめる」とは、少なくとも石原にとつては、三井が《サンチョ・パンサの帰郷》について言った「位置を決める」と同義であることになる。興味深いことに、石原は自らと三井との立場の違いを「男」と「おんな」の違い（この漢字表記と平仮名表記の非対称性に注意していただきたい）と捉えているが、結局、「覚悟はきめぬ」という「おんな」の発語すらが「位置で〔の〕安堵」とされる。

一方、三井が「いますこし語り進まもう」と言っているのには、《サンチョ・パンサの帰郷》で定められた「位置」が最終的地点ではないことを含意しているように思われる。右の『すれちがいの美学』からの引用の後で、三井はそれへの返答を行なっているが、特に次の箇所では《サンチョ・パンサの帰郷》の解釈に再度戻っている。

生きているのは動くことなのだ。石原吉郎の帰郷の位置も、沈黙も原点も、断念さえ動く。確然と意志されねばならない精神が育つのが〔般若心経で言われる〕無明である。そこを動かぬと言ったときから、精神が、剥奪のときと同じように肉体を置いて出て行ったのだ。⁽²⁷⁾

ここで三井が「精神」と言っているのは、権威が確立するときに獲得される抽象性の謂いであると考えられる。その抽象性が肉体の物質性を超えて増長し、「狂気の距離」を志向した果てに「没する」顛末が、仏教的に「無明」と言われているのである。そして、石原の詩における「位置」の追求も、それがおのれに対して権威をなぞり返す「去勢」である以上、肉体が置き去りにされているように思われたのであり、三井は石原の自死をその帰結と見なしている（「それでも、帰るときあなたを乗せた驢馬のように、あなたのおかげから主人につき従った肉体が行った」）。

しかし、詩《サンチョ・パンサの帰郷》において、権威は「地におろ」され、「私」は「植物」としてその地に根づくのだから、その「位置」が純粹なる抽象性でないことは、すでに見た通りである。また、この詩における主体は多層性をなしているため、「私」が「一本の植物と化した」ということで、主体の位置がそこに固定されるわけではない。改めて詩のテクストを見てみよう。

着目したいのは、第二連から第三連の移行に見られる二つの形象、「蹄」と「石女たち」の関係である。両者は *hidsune* / *umadsune* という音反復により結びついているのみならず、その反復により後者で分離される *uma*-の部分が驢馬の「馬」と呼応する。主従関係により一体化していた主人と驢馬は離反するが、その際、「私」は二足歩行に戻るのではなく、「一本の植物と化す」。そして、三井の解釈によれば、その「植物」がペンとなつて驢馬に「時刻を書きしる」すのである。これを図式化するなら次のようになる。

植物…一本―ペン ↑ (人間…二足) ↓ 驢馬…四足―時刻

そして、「私」が「植物」として根づくのは「石女たちの庭」なのである。驢馬は「故郷」から異郷へ向かうが、

「石女たち」は「故郷」において異質性、他者性をなすことから、両者は通じあっている。「私」が「植物」＝ペンと化して「時刻」を印す行為は、無論、詩を書く行為のことであるが、驢馬はそれまでの「権威」、「主人」の代わりに、今度は「時刻」を担い、引き返してゆく。これまで何度か確認してきたように、驢馬はある面では、かつての従者サンチョ・パンサたる「私」の分身でもあるのだ（この詩の執筆と同時期に発足した石原らの同人の名が「ロシナンテ」であり、それは当初、石原が第一詩集のタイトルとして考えていたものだったという事実が、やはり思い浮かぶ。ここで驢馬とロシナンテは、おそらく換喩的關係にあるだろう）。こうして、詩を書く行為は、主人と驢馬の分離と解放であると同時に、「石女たちの庭」に根づくことであり、両者は同じものの二つの表れなのである。

石原の創作における「位置」の探究は、こうした複層的空間の中でなされていたのであり、それは単なる一点への固執でないことを忘れるべきではない。しかし、我々は石原のその探究を往々にして、三井の言葉を借りれば「精神」化して見てしまいがちであるし、なによりも石原自身が（いわゆる私生活において）そのような姿勢から自由であったわけではないように思われる。三井の『石原吉郎へ』の副題は「遅れた手紙のうち」となっているが、「遅れ」でもそれは言っておかなければならなかったのだと思われる。それは、石原吉郎の詩についてはいまだ言い尽くされていないことがある、すなわちそこにはいまだ未来がある、ということでもあるだろう。

注

- (1) 石原吉郎の作品からの引用は以下から行ない、巻数と頁数を括弧内に示す。『石原吉郎全集Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ』、花神社、一九七九、八〇、八〇年。
- (2) この詩集の連作構造の詳細については以下を参照。斉藤毅「石原吉郎の詩における他者のトポロジー」、岩野卓司編『他者の

- トポロジ― 人文諸学と他者論の現在」、書肆心水、二〇一四年、二六〇―二六四頁。
- (3) このように、「驢馬」は一般に詩集『サンチョ・パンサの帰郷』で散見される形象である。《貨幣》(一九六二)には「だが驢馬の刻印のある貨幣と／貨幣の刻印のある驢馬とは／ときに／ひとつの旅程ですり代わるのだ」(一八〇)という行がある。
- (4) 石原は《サンチョ・パンサの帰郷》執筆の前年、一九五四年に『信濃町教会会報』に《帰郷》という詩を掲載しており、いずれにしろ、帰国直後の石原の詩作において「帰郷」の主題が一定の比重を占めていたことが窺える。柴崎聰『石原吉郎 詩文学の核心』、新教出版社、二〇一一年、二五三―二五四頁を参照。
- (5) 『ギリシア悲劇Ⅱ ソボクレス』(松平千秋訳)、筑摩書房、一九八六年、一六七頁。
- (6) 同書、一六九頁。
- (7) マルティン・ハイデッガー『形而上学入門』(川原栄峰訳)、平凡社、一九九四年、二四〇―二七〇頁。引用では訳文にルビで示されているドイツ語の原語を括弧内に示した。
- (8) 富岡悦子『石原吉郎とパウエル・ツェラン』、みず書房、二〇一四年、一九頁。
- (9) 柴崎『石原吉郎 詩文学の核心』、二七六頁。
- (10) この詩の最後の二行は「(忘れるなシベリアの囚人の人間でありつつ「けもの」である存在となっている。以下を参照。斉藤毅「うずくまる――石原吉郎の作品における河と時間」、『マテシス・ウニヴェルサリス』二二巻二号、獨協大学国際教養学部言語文化学科、二〇二一年、四五頁。
- (11) この石原の主客逆転の手法については以下を参照。斉藤「石原吉郎の詩における他者のトポロジ―」、二五七―二五九頁。《サンチョ・パンサの帰郷》第一連の主客逆転については、野村喜和夫も以下で指摘している。野村喜和夫『抒情と証言 石原吉郎と私たち』、白水社、二〇一五年、一〇二頁。
- (12) 『ギリシア悲劇Ⅱ ソボクレス』、一六八頁。
- (13) 『三井葉子 年譜』、『びーぐる』二四号、二〇一四年、五一頁。
- (14) 三井葉子『つづれ刺せ』、編集工房ノア、一九八七年、一三三頁。
- (15) 同書、一三三頁。
- (16) 石原の詩にしばしば見られる儀式性は、彼が礼拝を生活の中心に置くキリスト者であったことと無関係ではないと思われる。安西均はこの詩の驢馬に乗ったサンチョ・パンサと、やはり驢馬に乗ったイエスのエルサレム入城との関わりを指摘している

が(安西均編著『石原吉郎の詩の世界』、教文館、一九八一年、九七頁)、この解釈を延長するなら、「一本の植物」の形象がイエスの磔刑と結びつく可能性も排除できない。

- (17) 石原における「位置」の主題と二足歩行による空間の分節化との関わり、また詩《位置》におけるその主題の表れの詳細については、以下を参照。斉藤「うずくまる」、四四―四九頁。斉藤「石原吉郎の詩における他者のトポロジー」、二六四―二七一頁。

- (18) ハイデッガー『形而上学入門』、二五―二五二頁。

- (19) 『サンチョ・パンサの帰郷』の第二の連作にある《やばんすきい・ほおぐ(日本の神)》(一九六〇)には「シベリアはだれの領土でもない」(I三三)という行があるが、これも当然、「領土の壊滅」という事態と関わっている。斉藤「石原吉郎の詩における他者のトポロジー」、二八三頁を参照。また、註23も参照。

- (20) 石原はこの「いわば物質的地点」をすでに抑留時代に、シベリアのアンガラ河のほとりで「うずくまる」という体験の中で獲得していた。石原が散文の中で繰り返し語っているこの「うずくまる」体験についての詳細は以下を参照。斉藤「うずくまる」、三七―六四頁。例えば、散文《海を流れる河》(一九七四)で石原は、このアンガラ河のほとりを「かつて安堵した位置」(II二五〇)と呼んでいるが、これは詩《サンチョ・パンサの帰郷》で三度にわたり繰り返し返される「安堵」と通じているものと思われる。また、散文《沈黙と失語》(一九七〇)では同じ場所が「原点」と呼ばれており(II三四)、この観念は彼の第四詩集『水準原点』(一九七二)のタイトルにも表れている。三井が『石原吉郎へ』の中で「原点」という語をもちいているのも、おそらくは以上を踏まえてのことである。ちなみに、野村喜和夫は『抒情と証言』において、石原のアンガラ河体験をエマニュエル・レヴィナスの哲学との関わりで論じているが(一〇二―一〇頁)、石原の詩作には、第二次世界大戦の体験を踏まえたハイデッガー的現象学の批判的展開と並行するところがあるのは確かである。

- (21) 三井「つづれ刺せ」、一三一―一四頁。

- (22) 《脱走》の当該詩行の詳細については以下を参照。斉藤毅「兇器の時——石原吉郎の詩における斧の形象について」、『マテシス・ウニウエルサリス』二十巻二号、獨協大学国際教養学部言語文化学科、二〇一九年、一七一―一八頁。

- (23) ジグムント・フロイト「エディプス・コンプレックスの消滅」(吾郷晋浩訳)、『フロイト著作集6』、人文書院、一九九四年、三二〇―三二五頁。石原の詩においては、『サンチョ・パンサの帰郷』でシベリア抑留を扱った第二の連作の最後に置かれた《やばんすきい・ほおぐ(日本の神)》ですでに去勢の問題が主題的に扱われている。以下を参照。斉藤「石原吉郎の詩における他者のトポロジー」、二七四―二八七頁。この詩で語られているのは、「日本の神」の似姿であった詩の主体が、シベリアの

収容所で「去勢」を経て、一人の「おれ」に変容する過程と言える。こうして、詩集『サンチョ・パンサの帰郷』において、第二の連作と、「おとこ・男」を中心形象とする第三の連作は「去勢」の主題によって媒介されていると見なすこともできる。ともあれ、石原にとって「去勢」とは、収容所において、日本への帰国において、繰り返し経験されるものであったように思われる。

(24) ハイデッカー『形而上学入門』、二六四頁。

(25) 三井はこの詩における「去勢」の行為について、「とりもなおさずそれは、人間の復権、つまり誰も何者も手を触れることができないはずの不可侵の領域に手を掛けられた者の、復権のためである」(『つづれ刺せ』、一一三頁)と述べているが、「不用意」と言うならば、ここでの「人間」という語の使用のほうに、むしろそうであるように感じられる。というのも、彼女自身、この文章の冒頭で引いている石原の友人、鹿野武一の言葉、「もしあなたが人間であるならば、私は人間ではない。もし私が人間であるならば、あなたは人間ではない」に見られるように、「人間」という観念は通常、あらゆる主体を同質的要素に還元し、他者性を糊塗するのに利用されるものだからである。斉藤「石原吉郎の詩における他者のトポロジー」、二八九―二九〇頁を参照。したがって、三井の右のくだりにおいて、より適切なものは「他者性の復権」という言葉ではないだろうか。

(26) 三井『つづれ刺せ』、一一四―一一五頁。

(27) 同書、一一六頁。

(28) 同書、一一六頁。

«Возвращение Санчо Пансы»

— разбор одного стихотворения Йосиро Исихары

Такэси САЙТО

В этой статье разбирается стихотворение японского поэта Йосиро Исихары «Возвращение Санчо Пансы» со ссылкой на комментарии к нему поэтессы Йоко Мицуи. После окончания Второй мировой войны Исихара провел 8 лет в советских лагерях как военнопленный, и вернулся на родину только в 1953 году. «Возвращение Санчо Пансы» написано в 1954 году, через год после возвращения поэта, и можно считать, что в этом стихотворении отражено его собственное испытание. В стихотворении лирический герой сравнивается с Санчо Пансой на осле в сервантесовском романе. Его «власть» «гибнет в безумном расстоянии», и по его возвращении на родину «сложена на землю» — как пишет Мартин Хайдеггер в его «Введении в метафизику», господин-человек (по отношению к рабу-зверю), перейдя пределы своего существования из-за своей «жуткой-неродной» (unheimlich) сущности, сам лишается своего места. Лирический герой, повергнутый на землю, «на шкуре осла записывает время» своего возвращения. Это означает, что он отмечает распад своего властного порядка цифрами времени, которое само является символическим порядком. В этом Йоко Мицуи видит своего рода «противоречие», и истолковывает его как «кастрацию» (оскопление себя). Согласно психоаналитической теории Зигмунда Фрейда, кастрация обозначает вторжение Другого, воплощенного в отце, в природный континуум (единство матери и ребенка), что тем самым становится началом символического порядка. Приезд на родину — для Исихары, который прошел войну и лагеря — не могло быть простым возвращением в свое изначальное лоно: он был вынужден видеть свою родину как нечто «другое», или... чужое. Похоже, такое испытание поэта стало отправным пунктом его творчества.