

タイトル	塚本邦雄 『水葬物語』全講義(8)
著者	菱川, 善夫
引用	北海学園大学人文論集, 10: A23-A38
発行日	1998-03-31

塚本邦雄 『水葬物語』 全講義(8)

菱川善夫

パソ・ドブレ

『水葬物語』の中で、言語実験の作品として名高い「パソ・ドブレ」に、いよいよ駒を進めることになりました。「ものがたり」、「創世記」、「神託」、「愛撫」、「椿事」と五つの作品が並べられております。内容の検討に入る前に、まずこれらの作品の形に注目して下さい。

121 ものがたり

エスキヤルゴオ ・ かたつむり
エコルス ・ 樹の皮
エコオ ・ うはさ
エスキヤルパン ・ 舞踏靴

122 創生記

エリス ・ らせん
エリプス ・ だえん
エスキナンシイ ・ に扁桃腺炎
ナルヴァル・ニエル・ヌウヴェル
ネクタアル・ノエル・マル・ミル
ムウル・メエル・モオル
一角魚・黒穂・風聞・神の酒・ク
リスマス・悪・千・貝・海・死

123 神託

シレツクス ・ ひうちいし
 シエル・シル・シス ・ 天・睫毛・六
 シカトリス ・ くろいあざ
 ナアクル・ナザル ・ 眞珠母・鼻音
 ナタル・ナルシス ・ 生地・水仙

124 愛撫

ル・コニヤツク・ラ・マニフィサンス
 エ・ル・シイニユ・ラレニエ・ラ・ミ
 ニヨン・エ・レ・シヤムピニヨン・

きつい酒・華美な品物・白い
 鳥・蜘蛛と可愛い女ときのこと

125 椿事

ダンドリヨン・リヨン ・ たんぽぽと獅子

ポワソン・コリマソン ・ おさかなと蝸牛
 ファソン・ギヤルソン ・ えんりよ・少年
 アルム・ヴァキヤルム ・ 武器・大きはぎ

一見これが短歌なのかと疑うような表記法をとっておりますが、たとえば、「ものがたり」のカタカナ部分の音数を数えてみますと、まぎれもなく、これが五句三十一拍で成りたっていることがわかるはずです。

〈ヘエスキヤルゴオ〉(5)・〈ヘエコルス／エコオ〉(7)・〈ヘエスキヤルパン〉(5)・〈ヘエリス／エリプス〉(7)・〈ヘエスキナンシイ〉(7)——こう読んでみますと、五句三十一音であることが納得されるでしょう。現代かなづかい表記法にしたがつて、〈〉の部分の〈ヘエスキヤルゴオ〉を、〈ヘエスキヤルゴオ〉というふうに書きなおしてみれば、さらにそれがよくわかるはずです。塚本邦雄は、発音に忠実な表記法によらず、すべての音を等価とみなして表記する方法をとったため、視覚的にはわかりにくくなっていますが、五句三十一音律という枠組みを遠ざけるための、これも一つの試みとみる必要があります。

日本語の部分もまったく同様で、「ものがたり」の日本語部分を読んでみますと、〈かたつむり〉(5)・〈樹の皮／うはさ〉

(7)・〈舞蹈靴〉(5)・へらせん／だえん／にん(7)・〈扁桃腺炎〉(7)で、これも五句三十一音を踏んでいることが、おわかりいただけだと思います。もつとも最後の部分は、へへんとうせんえん〉のへえん〉の部分だけを一言と数えてのことですが、若干の無理はあっても、「パソ・ドブレ」の全作品が、この形を守っていることに、まず注意をとどめておきたいと思えます。

つまり上段、あるいは右側にフランス語名詞のカタカナ表記、下段と左側にその日本語訳を並べているわけですが、上下の構成法をとっている「ものがたり」、「神託」、「椿事」では、フランス語と日本語訳の間にナカグロ(「・」)を打って、それが上下一対になることを強調していますし、またフランス語と日本語訳を左右に配列した「創世記」と「愛撫」では、左右の間に一行の行間をおいて、これも一組みの作品であることが、視覚的にも鮮明になるように仕立てられています。五つの作品が、いずれもフランス語と日本語、表音文字と表意文字の組合せを意図してつくられているわけです。一対の組合せによって、〈音〉と〈意味〉が演ずるデュエットを築くというわけでしょう。

しかも視覚的に見ますと、この一対の形の表記自体にも、ゆきとどいた神経を感じとることができます。「ものがたり」が、完全な左右対称形になっていることは、誰の目にもあきらかで

す。また「創世記」、「愛撫」、「椿事」の作品が、いずれも文字の配列が矩形になるように工夫されています。「創世記」のカタカナ部分の終りが、すぐにへモオル〉に行かず、へメル〉からへモオル〉の間に、五つのへ・ん(ナカグロ)を打って、カタカナ部分のラインが揃うようにしていますが、こういう文字の配列上の工夫は、「愛撫」にも指摘することができますでしょう。そのために、ナカグロがうまく活用されているわけですが、その活用によって、上下、もしくは左右が、きわめて均整のとれた相似形になるよう、どの作品にも神経がゆきとどいております。

これは偶然の結果ではなく、最初からこのように形をととのえる、という意図があったことを語っています。フランス語の表音表記と日本語訳が、どこまで均整のとれた形をとりうるか——それ自体が一つの目的となって、こういうシンメトリカルな作品がうまれたと見なければなりません。短歌定型は、音数律の上では五句三十一音ときまっていますが、〈定型〉という意識を視覚の領域にも持ちこんで、新しい形、新しい形体の創造によって、上から下へと、だからだと流れていく抒情の秩序とまったく違う言語秩序をつくりだそうとする実験的意図を、ここにはつきりと読みとることができます。

この一聯の標題が、「パソ・ドブレ」と題されているのも、こ

のことと深く関っているはず。「パソ・ドブレ」(paso doble)——これはスペインを発祥とする舞曲の名称で、闘牛場の行進曲として演奏されたものです。テンポの早い、躍動的なリズムに特色があり、このリズムを用いた歌曲もつくられるようになって、一九二六年ごろ、フランスでも大流行しました。このパソ・ドブレというのは、ヘダブル・ステップ (double step) を意味しております。二つのステップという意味ですね。だから塚本邦雄も、この言語の持つ意味性に注目し、カタカナ表記のフランス語と、漢字を中心とする日本語と、二つのステップによる組合せを思いついたわけですが、二つで一組になっているということを経験的にもはつきりさせるため、できるだけ相似形になるようにと心がけたのでしよう。

したがいまして、これは上下、あるいは左右あわせて一首の作品とみなさなくてはなりません。塚本邦雄の計算法もそれにしたがっております。『水葬物語』の跋文に、「九聯二百四十五首は、彼(注、杉原一司)が発見した種々の方程式による、僕のまづしい実験の結果の一部にすぎない」という言葉が記されておりますけれど、「二百四十五首」という計算は、「パソ・ドブレ」の各作品を一首として計算した数にあたります。

この跋文の言葉からもあきらかなように、塚本邦雄が一对で

一首と考えていたことは疑いをいれる余地がありませんが、この「パソ・ドブレ」のイメージは、音楽の形式としての「パソ・ドブレ」よりも、パソ・ドブレの曲による競技ダンスを念頭におくほうがわかりやすいかもしれません。ラテンアメリカカンダンス部門には、ルンバ・サンバ・パソ・ドブレ・ジャイブ・チャチャの五種目がありますが、パソ・ドブレでは、男は闘牛士、女はケーブの動きを踊ることになっています。この男女一組の形を、塚本邦雄は、この「パソ・ドブレ」の作品の中にもとり入れた、と見るほうが納得しやすいでしょう。フランス語のカタカナ表記と日本語訳は、単語レベルでも一对になっており、しかもフランス語はフランス語、日本語訳は日本語訳で、それぞれ三十一拍を構成していますから、フランス語を男、日本語訳を女と考えれば、これらが、いずれもカップルとして切り離しがたい関係にあり、カップルとして評価の対象になることが容易に理解できるはずです。二首一組Ⅱ一首という対の意識も、均整のとれた相似形と、その中の変化も、ダンスのイメージを頭におくほうが、ずっとわかりやすくなるはずです。

こういう対概念と視覚的な調和美のほかに、もちろん音楽的な言語実験も、「パソ・ドブレ」の標題を掲げたからには、意図されていると見なくてはなりません。その実験は何か。軽快な

躍動感のあるリズム、急速なテンポが、パソ・ドブレの身上ですから、言葉によって、はたしてそれをうみだすことができるのか、という実験だと言いかえてもよいでしょう。

リズムをうみだすためには、当然ある一定の音の繰り返しが必要となります。たとえば「ものがたり」を見ますと、頭の韻がすべてへエの音で統一されています。それを視覚的に訴えるため、すべての単語を横並びにして軽快感を演出しました。

「創生記」では、逆に脚韻をすべて「ル」で統一しています。これもリズムをうみだすための人為的な工夫であって、最初からその約束を立て、その約束にしたがって言葉を組み立てている、とみなくてはなりません。こういう装置は、「神託」にも、「愛撫」にも、「椿事」にもとりいれられていることは、頭韻と脚韻を注意するだけで、すぐに発見されるでしょう。たとえば、「椿事」のフランス語脚韻が、へんの韻を踏んでいることで、「開放的」なリズム感をつくりだしていることは誰の目にもあきらかですが、最後の一行をへアルム、へヴァキヤルム、と、へムの音で結び、開かれた音から閉じた音へと変化させているのも、音に対する緻密な計算があつたことです。

したがってこういう作業は、一種の職人的な技術を要求することになります。定型詩に必要なのは、こうした言葉へのこだ

わりであつて、言語の流れを、一定の音楽的美意識のもとに秩序だてる敏感な言語感覚がないと、こういう試みは成功しません。リズムやアクセントをどのようにしてつくりだすことができるのかという実験は、言葉を独立した「物」としてとらえる言語観が前提となつて、はじめて実現できるものです。

さていまあげたのはリズムの問題ですが、では、音楽的要素のもう一つの問題であるテンポに関してはどうか。パソ・ドブレの急速な快速調をうみだすために、塚本邦雄がここで採用した方法は、名詞だけで一首を成立させる、という方法です。塚本邦雄が、名詞に対して特別な関心を抱いている歌人であることは、これまでの作品からもあきらかですが、しかし名詞だけで成り立っている歌というのは、ここに来てはじめてあらわれたわけです。

急速調テンポをうみだすために、名詞だけを並べ、しかも韻を踏むことでそれを可能にしていることは、「ものがたり」以下の各作品のカタカナ表記部分を、実際に声にだして読んでみると、テンポの快感を実感として感じとることができます。

問題は、テンポの快感は得られたけれど、はたして名詞だけで成りたつているものを「詩」とよぶことができるのか、ということになります。この問題をいきなり詩の問題として考える

前に、日常の次元に移して考えてみたいと思いますが、たとえば赤ん坊の言葉というのは、名詞の羅列ですね。「マンマ」、「トット」、「ワンワン」といったふうに。それで意味は通じるわけです。また「めし!」、「たばこ!」、「お茶!」というふうに、権力者が使う言葉も、その点では赤ん坊の言葉に近いところがあります。あるいは人を馬鹿にする時の言葉、罵倒語もそうですね。「ばか!」、「くそつたれ!」、みんな名詞です。「あなたは馬鹿でございます」と、いちいちそんなふうに言ったら、かえって滑稽になっちゃいます。断ち切る形でものを言う方が、意味や感情がはつきりするという場合があるわけです。

こういう日常的なレベルでの名詞の伝達力から考えて、極端なことを言えば、たった一字の名詞による構成であっても、短歌形式は詩として成り立つことができる、と考えることができますでしょう。たとえば一字だけの名詞、「手」なら「手」という名詞を三十一個並べたと仮定します。短歌形式を知らない人にとっては、ただ三十一個、「手」の字が並んでいるにすぎないということになるかもしれません。しかし短歌が五句三十一音形式であることを知っている人は、そこにへ5・7・5・7・7の句切りを意識して読むのではないかと思えます。三十一字の平面的な文字の羅列が、逆に句意識とリズムへの欲求をよびお

こすだろうと思われれます。潜在的に内在化された句意識と音数律が働いて、平板な文字の羅列を詩的な秩序の中に再構成するはずですが、そうやって、それに題名が与えられた時、そこに明確な意味が生じてきます。たとえば「音楽会」という題がつけられたとしますと、そこからは、演奏会が終わって、みんながいつせいに拍手をした、という感じが伝わってくるでしょう。あるいはそれに「教室」という題をつけたとしますと、みんな一所懸命手を動かして、ノートに文字を書いているイメージが浮かんできます。三十一字の最後を「手」ではなく、「目」としたなら、たった一人だけ黙って先生を見つめている、ということになるでしょう。

このように、叙述形式をとっていないから意味が生じない、ということにはならないわけです。だからこういう作品の場合、題名がいかに大切かということにもなるわけで、題名によってイメージは大きく変わってくることになります。たとえば、「血」という字を三十一個並べ、それに「戦場」という題をつけますと、戦争の無残さを下手に説明する以上に、血だらけの場面が強く連想されることになります。しかし題を「戦場」から「採血車」に切り換えますと、たくさん採血された血が並んでいる、しんとした採血車の内部が浮かんでくることになるでしょ

う。

だから高橋新吉というダダイストの詩人は、『ダダイスト新吉の詩』(大正12)の中に、この手法をとりいれました。その49番の詩は、次のような形で始まっています。

49

皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿

倦怠

額に蚯蚓が這ふ情熱

白米色のエプロンで

皿を拭くな

見るとおり、「皿」の字を二十四個並べているのですが、これがこの詩の第一行で、次には対照的に短い「倦怠」という第二行へと続いておられます。そうしますと、そこから皿洗いの女性が行へ、毎日皿を洗っては、山のように皿を拭いて積みあげていく苛酷な労働と、やりきれぬ「倦怠」感が強烈に伝わってくることとなります。

このように、叙述の形をとらないから意味が生じない、ということにはなりません。かえって、助詞や助動詞を削ることで、

意味が強調される、という効果を得ることもできるわけです。

したがって「パソ・ドブレ」の名詞の羅列の中にも、おのずと意味が生じてくる、とみなくてはならないでしょう。もちろん言葉の配列は、名詞一字の単純な結合体と違って、言葉の音楽性を大事にして選択されていますから、言葉と言葉の間に飛躍が生じ、一貫した意味性を辿ることはむしろかしくなっていますけれど、意味そのものを排除する、ということにはならないわけです。むしろどんな謎めいた意味が隠されているのか、それをさぐるのが、「パソ・ドブレ」の作品を読む楽しみだと言ってよいでしょう。そうしたことをあらかじめ頭において、作品内容の検討に入ってみたいと思います。

121 ものがたり

エスキャルゴオ (escargot)	・	かたつむり
エコルス (écorce)	・	樹の皮
エコオ (echo)	・	うはさ
エスキャルパン (escarpin)	・	舞踏靴
エリス (helice)	・	らせん
エリプス (ellipse)	・	だえん

エスキナンシイ (esquinancie) ・ に扁桃腺炎

すでに「パソ・ドブレ」の解説のところで、作品は引用済みですので、ここでは、フランス語を添えて再録しておきました。形式上の特徴とリズム実験の意図についても説明済みです。で、いきなり作品内容について見てみたいと思います。

まず「かたつむり」から始まり、「樹の皮」、「うはさ」、「舞踏靴」へと飛び、「らせん」、「だえん」を経て「扁桃腺炎」で結ばれているのですが、これらすべてのものに、まるいもの、円形の曲線運動が隠されていることがわかります。「かたつむり」の殻は、らせん状に渦が巻いていますし、「樹の皮」も円形を描いて丸い形をしています。「エコオ」(echo)を「うはさ」と訳していますが、新聞のゴシップ欄にのるようなへ噂話も、渦を巻いてひろがっていきます。「舞踏靴」は、言うまでもなく踊るための靴ですから、くるくると回転します。「らせん」も「だえん」も円形運動をイメージとしてよびおこすでしょう。最後の「扁桃腺炎」は咽喉炎のことですが、ここにもまた円が隠されています。「扁桃腺炎」の「桃」のイメージがそれを補強する役目を果たしていますが、こうして見ると、この「ものがたり」は、円形曲線の「ものがたり」ということになります。

形の上での円形曲線の「ものがたり」とは、どんな内容を暗示しているのでしょうか。まず最初に登場する「かたつむり」は、97番の歌——へまだ眠りるるふくよかなあけがたの湿地で殻をぬぐかたつむり」の「かたつむり」に関連させて読みますと、女の暗示をそこに見ることができます。また、「うはさ」、「舞踏靴」が喚起するのも女性のイメージと言つてよいでしょう。「だえん」には、中心が二つあるところから考えますと、ここにも女が一方の中心を占めていることがわかります。だいたいスキャンダラスな話というのは、男と女の話と相場がきまっているわけですが、「だえん」をもってくることで、それがいつそうはつきりしたものになったのではないのでしょうか。そう受けとって最後の「扁桃腺炎」を眺めると、女たちが、あんまり噂話に熱中しすぎて、「扁桃腺炎」にかかり、のどの奥が真っ赤にただれてしまった、という「ものがたり」を辿ることができそうです。女たちの「うはさ」話が、「扁桃腺炎」に収斂していくところに、笑いが隠されているというわけです。

これは一種の遊びですから、言葉の順序を並べ替えることも、本来自由であるべきで、絶対これは「エスキヤルゴオ」から始めなければならぬという拘束性はありません。順序を入れ替え、「エスキヤルパン エコルス エコオ エスキヤルゴオ」と

並べ替える自由度がゆるされていると見てよいでしょう。その遊びを含んでの言葉の設計図ということになりますが、頭韻を揃えた軽快なステップの中から、意外に世俗的な男と女の「ものがたり」が浮かびあがってくるところに、この作品の面白さがあると言えます。

122 創生記

ナルヴァル・ニエル・ヌウヴェル
 ネクタアル・ノエル・マル・ミル
 ムウル・メエル・モオル

(narval・nielle・nouvelle
 nectar・Noël・mal・mille
 moule・mer・morte)

一角魚・黒穂・風聞・神の酒・ク
 リスマス・悪・千・貝・海・死

これもフランス語を添えて引用しておきましたが、このカタ

カナ表記の中に隠されている韻は为什么呢。まず頭の音に注意してください。へナルヴァルへニエルへヌウヴェルへネクタアルへノエルへマルへミルへムウルへメエルへモオルと、頭の音だけを拾って並べてみますと、へナ、ニ、ヌ、ネ、ノ、マ、ミ、ム、メ、モとなっていることがわかります。また脚韻だけを拾ってみますと、すべての単語がへルの音で終わっていることに気づくはず。つまり頭の音はへナ、ニ、ヌ、ネ、ノと変化させながら、脚韻はへルで揃えるという一定の法則に従って言葉が選ばれているわけです。念のためにフランス語の方を見ますと、nで始まる名詞が五個、mで始まる名詞が五個で、整然と数がととのっているわけですが、カタカナ表記にしたとき、そこに五十音図があらわれてくるというのは、不思議な発見ではないでしょうか。

題して「創生記」と名づけられているのですが、この発見そのものが「創生記」と言ってもよいでしょう。旧約聖書の「創世記」にならって「創生記」としたことはあきらかですが、世界のはじめならぬ生のはじめの物語は、こうした言葉の発見によってもたらされるのだ、言葉の発見のないところに、いかなる〈生〉の発見もない、という塚本邦雄の哲学が、この言葉えらびの背後にあると見なくてはなりません。

日本語訳は「一角魚」から始まっていますが、これは正確には魚ではありません。音数をととのえる上から「一角魚」としましたが、ヘユニコーン[△]の別名を持つ鯨の一種です。北極海にだけ分布し、雄は三メートルにもおよぶ長い歯を持っています。

「黒穂」は麦の黒穂病でしょう。「ヌウヴェル」(nouvelle)は、ニュースや情報という意味ですが、塚本邦雄は、これを「風聞」と訳しました。前の「ものがたり」の「うはさ」に近い形で訳していることがわかります。「ネクタアル」は、ギリシャ神話にでてくる神の酒。「ノエル」はクリスマス。「マル」は「悪」。「ミエル」は数字の「千」。「ムウル」はムウル貝の「貝」。そして「メル」が「海」で、最後の「モオル」が「死」を意味しています。

さてこの日本語訳の部分をじーっと見た場合に、どんなイメージが浮かんでくるでしょうか。

〈生〉のはじめは世界のはじめと同じく、混沌としたもの、奇怪なものをたたえているという概念が、まず「一角魚」、「黒穂」から浮かんできます。なぜユニコーンが角のように長い歯を持つているのか、理由はあきらかにされておりませんが、その奇怪さと、「黒穂」の持つ病いから生はのがれることができせん。また現代は情報化時代だと言われていますが、つまらぬ「風

聞」にさらされる危険からまぬがれることができぬのも、われわれの人生でしょう。それは「神の酒」が象徴する神話の時代にあっても同じこと。だからギリシャ神話がうまれたわけですが、それはキリストのうまれた「クリスマス」以後も変わらず、むしろ新しい「悪」の始まりを告げており、「千」の「貝」が「海」に散らばっているように、最後は「死」にいたるのだ、という意味が、ここに読みとれるように思います。ほかに、さまざまに読みは可能ですが、どう読んでも、ここから歓喜にみちみちた生の始まりという解釈は出てこないだろうと思います。「創生」のよろこびより苦痛の方が浮かびあがってきますが、一見軽快なフランス語のステップが、こうした苦痛を隠し持っている、というところに、この作品に面白さがあるわけです。生とはそういうものなのだ、という認識をここに見なくてはなりません。

なおこの作品の初出は、「メトード」第一巻第五号(昭和24・12)ですが、初出では次のような形で発表されました。

創生記

ナルヴァル・ニエル・ヌウヴェル

一角魚・黒穂・風聞・神の酒・く

ネクタアル・ノエル・マル・ミル
 りすます・悪・千・貝・海・・死
 ムウル・メエル・・・・・モオル

フランス語カタカナ表記の間に、やや小さめの活字で、日本語訳を組みあわせる、という形をとっているのですが、視覚的に、これではごたごたした印象をまぬがれません、歌集に収録の際、フランス語カタカナ表記と日本語訳を分離させ、すつきりとしたものにしたことが、比較してみるとよくわかります。

123 神託

シレツクス (silex) ・ ひうちいし
 シエル・シル・シス (ciel, cil, six) ・ 天・睫毛・六
 シカトリス (cicutarés) ・ くろいあざ
 ナアクル・ナザル (nacre, nasale) ・ 眞珠母・鼻音
 ナタル・ナルシス (natal, Narcise) ・ 生地・・水仙

これもフランス語表記を添えておきましたが、この中にある韻の約束をみますと、カタカナ表記の前三行と後三行に変化の

あることに気がつくはずで。前三行は、頭が〈シ〉、終わりが〈ス〉の音で終わる言葉を並べていますが、この〈シ〉と〈ス〉の音を、後半三行では〈ナ〉と〈ル〉に変化させ、終わりは〈ナ〉と〈ス〉で結んで、微妙な諧調の変化が楽しめるように工夫されています。フランス語の原語では、前半三行が〈s〉音と〈c〉音の交替、後半は〈n〉でまとめられ、これも日本語カタカナ表記に陰影をもたらしているでしょう。この頭韻と脚韻の配慮が、パソ・ドブレの快速調に、魅力的なステップ・ワークとして機能しているわけですが、これも緻密な計算なくしてはできないことです。言葉の設計図は、まずこういう韻に対する細心の配慮なくして実現しないのだ、という塚本邦雄の考えを、ここにもはつきりと読みとることができます。

意味の方は、〈ひうちいし〉〈天〉〈睫毛〉〈六〉〈くろいあざ〉〈眞珠母〉〈鼻音〉〈生地〉〈水仙〉と、九つの単語が並んでおりますが、神の託宣があらわれるものを列挙したと解釈していいでしょう。

〈ひうちいし〉から〈水仙〉までのうち、日本語訳として思い切った意訳を試みているのが〈シカトリス〉(cicutarés)です。〈シカトリス〉は、シクチンを含有する危険な〈毒ぜり〉のことだと思いますが、これを「くろいあざ」としたのは、大胆で詩

的な意識ではないでしょうか。この作品の題名が「神託」で、神の意志が伝えられるものを列挙する形をとっていますが、「くろいあざ」によって伝えられる神の意志というのは、なにか不吉なものを予感させます。「ひうちいし」のように、一瞬の火花を発して消えるものや、「天」や「睫毛」のように美しいものは違い、凶の暗示がここにはあるでしょう。もちろん不吉であることによって、この「くろいあざ」はきわだって美しいわけですが、明から暗への転回部に黒あざを据えたというのも、心にくい処置と言えます。ことに「睫毛」の美しさを念頭においた時、この転回のあざやかさがきわだってきます。

「睫毛」といえば、浜田到の睫毛の歌を思いださずにはいられません。硝子街に睫毛睫毛のまばたけりこのままにして霜は降りこよ（『架橋』昭和44）——この繊細な睫毛に神の言葉が宿るのはもつともなことです。ここから一転して「くろいあざ」に飛んだ時、硝子街の睫毛が、すべて黒あざに変貌するような錯覚に襲われます。慄然とするこの幻想の間に「六道」を暗示する「六」という数字があるのも、故ないことではない、ということになります。この「六」や「くろいあざ」があるからこそ、その対照で「眞珠母」の輝きがさらに高まるわけです。「鼻音」の中に神の託宣が宿る、という発想も面白いですね。

不謹慎かもしれませんが、私は昭和天皇の「玉音」をここに連想し、諷刺の意味を読みとりたい誘惑にかられます。最後は「生地」と「水仙」で結んでいますが、「生地」はキリストの生まれたところを指しているでしょう。「水仙」は言うまでもなくギリシャ神話に登場する「ナルシス」をよびおこしますが、ナルシスには死の観念が結びついていますので、この「神託」にも、神の死が暗示されていると見ていいでしょう。神なき時代の神の託宣はどこにあらわれるのか——その問いがここから生きてくることとなります。

では「愛撫」の作品へと進みましょう。

124 愛撫

ル・コニヤツク・ラ・マニフイサンス
 エ・ル・シイニユ・ラレニエ・ラ・ミ
 ニヨン・エ・レ・シヤムピニヨン・

(le cognac, la manifique sens
 et le signe, l'araignée la
 mignon, et le champignon・・・)

きつい酒・華美な品物・白い
鳥・蜘蛛と可愛い女ときのこ

これはわかりやすい作品だと思います。「愛撫」が題名ですから、愛撫の対象になるものをもって組みたてた作品というわけです。

ここにも韻の約束があるわけですが、まずそれを確認しておく必要があるでしょう。それは「コニヤツク」の「ニヤ」、「エ・ル・シイニユ」の「ニユ」、「ミニヨン」「シヤムピニヨン」の「ニユ」というふうには、「ニヤ」「ニユ」「ニヨ」の拗音をとり入れたところにあらわれています。この拗音が、もちろん「愛撫」のすねた姿態に呼応していることは言うまでもありません。すねた女の感じを引きだすところから、拗音が「愛撫の韻」として機能しているわけですが、この発見それ自体に意味があると言つてよいでしょう。

「ル・コニヤツク」というふうには、今度は冠詞をつけておりますが、リズム調整に冠詞を用い、英語の「and」に相当する「em」を用いて名詞を結びつけているのも、ここで初めて試みられている方法で、優雅な女性のイメージをよびおこす上に、これも効果を発揮しております。

日本語訳のほうも、「神託」の「シカトリス」を「くろいあざ」としたように、思いきった意訳がここでも試みられています。

「ラ・マニフィサンス」は、「la magnifique sens」で、直訳すると「見事な意見」という意味になりますが、塚本邦雄はそれを「華美な品物」と訳しました。どんな意見より重要なのが「華美な品物」というわけです。ちよつとばかり辛辣な諷刺がこの意訳の中にひそんでいます。読み手がそれを楽しむのも読者の特権というものです。「ル・シイニユ」の「signe」は、「しるし、特徴」という意味ですが、塚本邦雄は、ここでも辞書的な訳を避けて、思いきつて詩的に「白い鳥」としました。たしかに鳥は魂の象徴と考えられていますから、これもとびきりの意訳ということになります。もちろんこれが「愛撫」という題名ですから、この「白い鳥」に、104番の歌を重ね、白鳥に身をかえたゼウスを愛撫する「レダ」のイメージを連想することも許されてよいでしょう。これに続く「ラレニエ」は「蜘蛛」です。一見気持の悪い印象を誘いますが、女郎蜘蛛が網を張って獲物をつかまえる姿は、男を誘惑する女の比喩として使われますから、「蜘蛛」によつて、女の官能が強調されることになりました。次の「ミニヨン」は「可愛い女」と訳されていますが、日本語の「可愛い女」は、清純な少女のイメージよりも、官能性をた

たえた女の意味を含んでいますから、ここにもエロスの匂いがかもっています。可愛い女の中にある毒蜘蛛のような魅力。そして一首の最後に置かれているのが「シヤムピニオン」です。フランス語の〈championn〉からは、マシユルムのような白いきのこが浮かんできますが、日本語訳になりますと、「蜘蛛」と「可愛い女」の中にある官能性が、この「きのこ」にも作用して、〈毒きのこ〉のような、刺激性と有毒性を含んだ危険なきのこを連想させます。場合によっては、一命をとり落とす結果を招きますので、この「きのこ」にも、やはり〈死〉の観念がまつわりついている、と見てよいでしょう。最終的に「愛撫」が招くのも〈死〉ということになりますが、もともと官能的なものの中に死が宿っている、という塚本邦雄の美学は、日本語訳の中に、鮮明にあらわれていると言いうことができます。

塚本邦雄の作品の中には、必ず対立するものが入ってきますが、日本語訳のほうに、愛撫の持つ陶醉感より、エロスの有毒性が強調されていると見てよいでしょう。同じ言葉が喚起する世界が、フランス語と日本語とは違っているわけですが、その対立的要素も、言ってみれば「愛撫」の本質を語っている、ということになります。

では最後の「椿事」に入っていくことにします。

125 椿 事

ダンドリオン・リオン ・ たんぼぼと獅子
 ポワソン・コリマソン ・ おさかなと蝸牛
 ファソン・ギヤルソン ・ えんりよ・少年
 アルム・ヴァキヤルム ・ 武器・大さはぎ

このフランス語カタカナ部分を、原語表記にすると次のようになります。

dam-de-lion, lion,
 poisson con-limagon,
 facon, garçon,
 arme, vacarme.

これも「ものがたり」同様、上段にフランス語、下段に日本語訳を配していますが、「ものがたり」のように、単語ひとつずつを横に並べるのではなく、二単語で一行、全部で四行という構成でつくられております。

韻のほうは、言葉の最後の音を、撥音の「ン」で揃えること

が、ここでのフランス語表記の約束になっています。ただし最後の行の「アルム・ヴァキヤルム」はへムにになっていますが、[m][n]ともに日本語では撥音として扱われていますから、脚韻を「ン」で統一したと見てよいでしょう。この撥音のはねる感じが、言葉に軽快感を与えています。「パソ・ドブレ」の躍動感の演出に効果を発揮していますが、言葉の最後の音が揃っているだけではなく、「ダンドリヨ、リヨ、」というふうには、一語の語尾に置かれた二音が、どの行においても繰り返される仕組みになっていますので、非常に軽快な踊りのステップが感じられるようになっていきます。それにフランス語の原語表記を見るとあきらかなように、「リマソン」、「フアソン」、「ギヤルソン」のへソンは、いずれもへsonとへセディーユがついていますので、これも軽く旋回するような印象をよびおこすでしょう。

日本語訳のほうはどうでしょうか。まず「たんぼぼと獅子」ですが、あの可愛らしい「たんぼぼ」と、百獣の王として君臨する「獅子」が、同じ韻を共有しているというのは、たしかに一大「椿事」といふべきでしょう。これが椿事であることは、すぐに納得がいきますが、「おさかなと蝸牛」は、どうして椿事ということになるのでしょうか。すばやく動く流線型の美しい魚と、のろのろと動く「蝸牛」——まったく反対の性質をもつ

ているものが、これまた韻を同じくしていることに注目してのことです。「コリマソン」は、フランス語で表記するとへcon・imaçon。へconは「共同の」という意味をあらわす接頭語で、すし、名詞としてのへconには、陰語で女陰という意味がありますので、この「蝸牛」には、濃厚なエロスの匂いが漂っています。魚との対照性は、性の要素を導入することで、いつそうはつきりしたものになるでしょう。

「フアソン・ギヤルソン」の「フアソン」を、ここでは「えんりよ」と訳していますが、へaconというのには、振舞とか、流儀というのがもとの意味なんです。それを塚本邦雄は、「えんりよ」という派生的な意味で使いました。それと「ギヤルソン」(少年)が一組みになっているのですが、少年にとって、そんな大人の流儀やしきたりなど、「えんりよ」するにはおよばない、という諷刺がここから伝わってきます。秩序を要求する言葉と、それに反抗する「少年」がいつしよの韻をふんでいるというのも、たしかにひとつの「椿事」でしょう。最後の「アルム・ヴァキヤルム」は、「武器・大きはぎ」と訳されていますが、あの恐ろしい武器と、人々が集って酒宴の楽しみを繰り返る言葉が、同じ韻をわかちあっているというのは、「椿事」という以上、はつとさせるものを含んでいるのではないのでしょうか。

こんなふうには、何が椿事かと問われれば、およそ正反對の意味を持つものが、韻を同じくしているところ、最大の「椿事」だと言うわけですね。詩歌にとっては、もちろんテーマや内容は大事なものですけれど、同時に詩人であるからには、言葉そのものの中から「椿事」を発見する能力に恵まれていなければ、真の詩人とは言えないよ——そんな塚本邦雄の声が、ここから聞こえてくるような気がします。

韻の発見は、そのまま世界の発見につながっているわけですね。ですから、言葉遊びのように見えるこの作品の中にも、塚本邦雄の美学と詩学は、ちゃんとした根を張っていることを読みとらなくてはなりません。

こういう実験を、塚本邦雄は無名の時代に試みました。『水葬物語』の刊行によって、それが多くの人の目に触れられるようになりましたので、この実験作は、『水葬物語』の記念碑的作品としてよく引用されるのですが、しかしこの作品の内容について、納得のいく説明にであったことは一度もありません。たぶん皆さんもそうだと思いますので、その点を念頭において解説をしてみました。私にも、もちろん読みきれぬところがありますけれど、「パソ・ドブレ」の聯を、いちおうこれで終っておくことにします。