

## 揺曳するテキスト

### 西脇順三郎『Ambarvalia』の間言語的側面について

小川 亮彦

#### 1

作家の創作行為は処女作へ向かっての無限の漸近線である、という至言がよく当てはまる作家もいれば、このことばを容易には受けつけない作家もいる。だが、いずれの場合でも、畢生のライフワークがなんであるにしろ、処女作の輝きと動勢は強い印象を遺すことが多い。研究論文の対象が、作家の処女作、あるいは、初期作品に集中するのには、なにかしら共通の自然な趣もあるのである。ただし、各々の作家個別の理由は、厳しく問われねばならないだろう。

詩人西脇順三郎の出発は、昭和8年(1933)刊行の詩集『Ambarvalia』である<sup>(1)</sup>、と看做されている。以後、50年に亘って、西脇は旺盛な詩的営みを持続し、独特の言語宇宙をつくり出すとともに、現代詩に多大な影響を与えた。同時代の日本語近代詩に与えた衝撃という文学史上の意義と、作品世界の豊穡さゆえに、『Ambarvalia』についての論文は数多い。その多くは、テキストの錯綜をなんとか解きほぐそうとする意志に支えられたもので、<詩の読解>という冒険のひとつの系譜を形作っている。だが、「ギリシャ的抒情詩11篇」——『Ambarvalia』前半のLE MONDE ANCIEN(古代世界)に所収——についての言及が多いのに対し、後半のLE MONDE MODERNE(近代世界)についての考察は少なく、わけても、初期代表作のひとつ『馥郁タル火夫』に関しては、未だに全体的な評釈をみる事ができない。

『Ambarvalia』との出会いについて山本太郎は次のように証言している。

『……だから「ギリシャ的抒情詩」の透明度より、むしろ『馥郁タル火夫』の諸篇を愛した。(中略)それらが「集合的な意味に於て非常に殆ど紫なる」さまで呼応しあう韻の美しさ。そして停止と連続の錯綜した文体の迷路は若い僕をいっさに「詩」の世界へ拉致していった。』<sup>(2)</sup>

この告白に嘘はないであろう。だが一般に『馥郁タル火夫』の読解において直面する困難は、まず、連辞的あるいは範列的な意味連鎖の破壊であって、丹念に読んだ後、結局<解釈>に至らず、その苛立ちは、やがて、<解釈>なしにこの詩篇を味わうことが可能なのか、詩は<意味>のないことばとしても成立しうるのか、という問いに姿をかえてゆくのである。もちろん、この問いは *surréalisme* 詩をどう受容すべきかという問題に繋がっているのだが（『Ambarvalia』のなかで *surréalisme* と呼べるのは『馥郁タル火夫』一篇である）<sup>(3)</sup>、いずれにしろ、『Ambarvalia』研究史上、『馥郁タル火夫』の評釈が決定的に欠けているという事実、山本太郎のような無限定な賛辞の光の下に、まだ詩集の暗闇が広がっていることを物語っている。

西脇の出発は、日本の近現代詩の出発の一部と重なり合っている。『Ambarvalia』が示した詩的言語の可能性は、実際、現代詩に沃野を準備した。だが同時に、『馥郁タル火夫』に顕著なように、この詩集は読者を拒絶し続ける構造も保持している。『馥郁タル火夫』が解釈できないのであれば、せめてその解釈し難い理由を『Ambarvalia』の構造において考察しなくてはならないであろう。本稿は『馥郁タル火夫』の読解を直接の目的とはしないが、その読解の可能性を近傍の詩篇に探ってみよう。これによって、西脇における<処女作>の独特の意味もまた明らかになるであろう。

## 2

『Ambarvalia』は、翻訳詩の削除、新作詩篇の追加とともに、徹底的に改作され、昭和22年（1947）『あむばるわりあ』として刊行される<sup>(4)</sup>。改作の事情、動機は二つの詩集の間の問題だけでなく、西脇の詩業全体に大きな意味をもつのだが、直接には、『Ambarvalia』と『あむばるわりあ』のいずれをオリジナルとして受け取るべきかという迷いを生じさせる。もとより、二つのテキストをまったく別のものと看做して受容する立場も可能であろう。だが、実際、一方が他方の注釈として機能する事態を前にするとき、二者の関連に無頓着でいるのは難しい。

太平洋戦争中の詩業の中断の意味、そして、その間に執筆された『古代文学史序説』というテキストとの関連、などから、改作を説明することはそれなりの価値をもっている。しかし、改作『あむばるわりあ』を要請する、作者にとっての必然性は、『Ambarvalia』にこそ伏在していたはずである。『あむばるわりあ』のあとがきに西脇の証言を探ってみよう。

『この詩集を再版（＝改作，小川註）するに当たり，少し回想してみる必要があった。この詩の多くは二十年以前の自分の経験を詩的に表現したものであった。（中略）それで再版に際して，残念ながらその荒々しい言葉使ひ，その乱暴にも不明にされてある点を訂正するのであった。』<sup>(5)</sup>（傍線小川）

さらに、『Ambarvalia』所収の諸篇に言及した後年の文章に次のようにある。

『「三田文学」には「わからない」グロテスクな詩を書いていた。（中略）私の「わからない」詩というのは私の若い時からの心の日記であった。』<sup>(6)</sup>（傍線小川）

つまり、『Ambarvalia』が，すくなくとも作者の望んだようには＜流通＞していなかったという単純な不満が，改作を要求したのである。事実，『あむばるわりあ』では，硬い表現が柔らかくなり，分連化，分節化がすすめられ，より説明的な語句になっている。だが，それは表層に限った変容であり，「乱暴にも不明にされてある点」の根本的な解消に至っているわけではない。むしろ，『あむばるわりあ』は，『Ambarvalia』の緊張と稠密が解体したなれの果てでしかない，という印象すら受ける。

ここから推測されるのは，『Ambarvalia』は，「わからな」さ，あるいは，＜わかりにくさ＞という特性のなかにこそ，作品の自立性が在るのではないかという仮説であり，西脇本人もまた，改作によってそれを，それだけを確認したにすぎなかったのではないか，という仮説である。この仮説の当否を，われわれは確定せねばならない。

### 3

『Ambarvalia』冒頭の詩『天気』は，室生犀生が激賞した詩として有名なものである。

『（覆された宝石）のやうな朝  
何人か戸口にて誰かとささやく  
それは神の生誕の日。』<sup>(7)</sup>

詩の解釈は措くとして，問題は，「覆された宝石」に何故（ ）が付いているのか，という点である。これは，ジョン・キーツの詩集『エンディミオン』（第三巻777行）中の一句，Out-sparkling sudden like an upturn'd gem（覆された宝石のごとく突然

燦いて)からの引用であって<sup>(8)</sup>, この三行詩は<典拠>という詩法のひとつの伝統を踏まえているのである。ここでの詩的感興の中心は、「晴れ渡った輝く朝」の鮮烈な、同時に秘めやかな印象であるが、それはあくまで<原典>から副次的に生じるものである。作者においては、この順は動かしがたい筈だが、当時、これをキーツと知る読者は多くはなかったに違いない。詩の評価は平生におよそ従うとしても、<典拠>を知らないままでは、西脇が演じた劇の裏側を看過することになるろう。

同様の例を「ギリシャ的抒情詩」のなかの一篇『栗の葉』で考えてみる。これは、眠りから目覚めにいたる一夜のなかに隠された官能を九行に定着した短詩である。ことに、最終行の『僕の頭が大理石の上に薔薇の影となる』は、「庭園」の草木を通して指しかける暁の一条を捉えて見事であるが、一篇のなかの次の二行が唐突でわかりにくい。

『栗の葉のささやきの中に  
Maudの音がする』<sup>(9)</sup>

Maudとは、おそらく人名であろうと推定できるぐらいで、前後のコンテキストからこの二行の意味を確定することはできない。ということはつまり、この詩ではMaudの一語はキーワードとして働いている、あるいはその可能性が高いということであって、『(覆された宝石)』の一句の場合より<引用>の事情は切迫しているといえる。

Maudとは、テニソンの劇詩『モード』に登場する女性主人公である。おそらくCome into the garden, Maud, / I am here at the gate alone; / (モードよ、庭にはいっ  
ておいで、私は門のここに独りきりだ、)などのロマンティックな部分が<sup>(10)</sup>,  
『Maudの音がする』の一行に集約されて、『栗の葉』の舞台と雰囲気を統御しているのである。また、原詩のgardenによって、『栗の葉』の場が「庭園」であることがはじめて同定することとなる。これは、『栗の葉』一篇のなかにテニソンが引用されているというよりはむしろ、『モード』の世界を日本語詩で再生したというほうが当たっているのではあるまいか。結局、すくなくとも『栗の葉』に関しては、西脇の読者たり得るには、テニソンの読者であることが望まれているのである。

<典拠>、<引用>の演戯は、この二篇に限らず、『Ambarvalia』全篇に亘って夥しい。ギリシャ・ローマの神話、古典から、近代ヨーロッパ文学に至るさまざまな片々が詩句に溶け込んでおり、その錯綜が苛酷に「読者」を選別していく。西脇が<学匠詩人>(scholar poet)であるか否かについては、日夏耿之介との比較から、篠田一士が否定的判断を下している<sup>(11)</sup>。もとより、<学匠詩人>の定義に関わっ

てくるのであるが、以上の二つの引用を見ただけでも、ヨーロッパ文学の伝統に依拠しており、それが、三田の慶応義塾の英文学講義と同時進行であるという事情から、やはり<学匠詩人>と呼ぶのが妥当であろう。そして、三田の生活を背景としつつ、三田の同僚と教え子に向かって詩が放たれているという事実が、『Ambarvalia』の特性を剛く規定することになる。

#### 4

西脇の次のような言葉、『この詩集(=『Ambarvalia』、小川註)の第一篇「古代世界」の中にある詩は(中略)古代ギリシャや羅馬の抒情詩の世界にもどったものであった。(中略)前に書いた詩をその第二篇である「近代世界」に入れた。そしてこれがこの詩集の中心である。』<sup>(12)</sup>に従って、「近代世界」のなかの代表作『失樂園』中の第一詩篇、『世界開闢説』の成り立ちを考察してみる。

『響きの甲高い漢語が好んで用いられ、意識的な翻訳調が多用されている』と大岡信が評する<sup>(13)</sup>、全七連からなる『世界開闢説』は、次のように始まる。

#### 『 世界開闢説

化学教室の背後に

一個のタリポットの樹が音響を發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 もろもろ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

人は材木の橋を通過する

ゴールデンバットをすひつつ』<sup>(14)</sup>

冒頭の四行は、一見、surréalisme 的詩句と受け取るのが自然に思われる。そして事実、すでに雑誌『詩と詩論』において、surréalisme の論客としてその地位を確立していた<sup>(15)</sup>西脇の詩である以上、そう受け取られやすかった。しかし、surréalisme の最良の理解者、解説者であった西脇が、度々、ボードレールへの愛着を述べていることなどからも推察できるように、『世界開闢説』のなかに surréalisme 的要素は皆無と言ってよい。教え子のひとり、岩崎良三は証言している。曰く『この一節(=冒頭の二行、小川註)は、当時三田にあった医学部の予科教室を描いたものと勝手に想像した』<sup>(16)</sup>。また、西脇自身も『この詩集に出ている詩はみなわかり易い現実的な背景を持ち、決してわからない詩ではなく、まったく凡そ抽象的なイメージというものはかけらほどもない』<sup>(17)</sup>と述べており、その実際は、

三田の教授時代を回顧した『三田山』と言う詩のなかに明らかである。すなわち、『(前略) すべては去ってゆく／あの便所の脇のカッパの髪のような／タリポットの木もなくなった (後略)』<sup>(18)</sup>。しかし、この決定的な種明かしが、年を経てなお、慶応義塾の機関紙『三田評論』に掲載されたという事実は、西脇の詩的出発が三田のサークルを抜きにしては考えられないことを象徴している。いずれにしる、第一連から第七連まで、自伝的要素を基底とした具体的な詩篇であることは確かであって、次に問題となるのは、そういう詩篇が何故これだけ＜新しい日本語詩句＞に成り得たか、である。

## 5

先に示した大岡信の「意識的な翻訳調」は、全篇を通して容易に感得できる特徴であって、一例をあげれば、数詞「一」の多用が指摘できる。第一連では『一個のタリポット』、第二連では『一本の古い鉛筆』『一個の大流』『一つのポプラの樹』『一つの吸管』などであり、同様の表現が他に五箇所ある。この「一」の多用、しかも必ず名詞の前にくるという特徴から想起されるのは、英語やフランス語における不定冠詞単数形である。そして、計10箇所という執拗さから推測すると、もはや「翻訳調」ではなく、「翻訳」そのものではないかと思えてくる。

事実、この『世界開闢説』は、フランス語詩の翻訳、それも、西脇の自作フランス語詩の翻訳なのである。もう一度、岩崎の証言に戻れば、『「三田文学」第三号にはフランス語で書かれた詩 PARADIS PERDU (= COSMOGONIE [世界開闢説] を含む、小川註) が掲載されたが、(中略) 翌月号にはその日本語訳「失樂園」が現れた。』<sup>(19)</sup>とある。したがって、「翻訳」という過程を追跡することが、『世界開闢説』読解で不可欠な作業となる。そこでは、日本語詩句の素性がより身近になろうし、西脇の作為と同時に、詩篇のわかりにくさの由縁も明るみに出る筈である。以下、フランス語詩句を併記して<sup>(20)</sup>、そのようすをみてゆく。

第一連でいくつか指摘するとすれば、まず

『一個のタリポットの樹が音響を發することなく成長してゐる』

(Un palmier se grandit sans bruit)

(傍線小川)

の一行があげられよう。下線の副詞句の部分が、フランス語のほうでは統語法上後ろに来ており、すなおいに訳せば、「タリポットの樹が成長している、騒音もたてず。」とすることも可能である。しかし、西脇の日本語詩句では、日本語の統語法に律儀に則って、この部分を述部の前に位置させ、なおかつ、「音響を發することなく」

と過度に誇張しているために、詩句としての印象が強烈になっている。こういった「翻訳」の態度はこの詩篇全体にはっきりと認められる点であって、＜流暢な＞日本語に置き換える意思是毛頭なかったのだ、ということは、注意しておかねばならない。

次に、

『人は皆我が魂もあんなでないことを願ふ』

(On craint que son âme ne soit comme ça)

(傍線小川)

の一行を考えてみる。ここは、大岡信の評言、『常套的な詩的文脈でなら、たとえば前の行に「もろもろの泉が沸騰してゐる」とあれば、次の行はまず当然といっていいほど、「人は皆我が魂もあんなであることを願ふ」という形に展開するであろうところを、わざとシニカルに、またアイロニカルにひっくりかえして「人は皆我が魂もあんなでないことを願ふ」と書いている乾いた笑い<sup>(21)</sup>が妥当と思われるが、フランス語詩句のほうでは、事情はやや異なるのである。craindre que+……は、「……を畏れる、心配する」という意味であって、「……」の部分には慣用的に否定形(文法的には「虚辞のne」という)がくるのである。大岡の指摘した観点を顧慮してこの部分を訳すなら「あんなふうであることを畏れる」とするのが自然である。つまり、フランス語のほうでは、それほど「シニカル」でもなく「アイロニカル」でもない。しかし、それを承知で、逐語対応で日本語に移した西脇の意図ははっきりしており、大岡の指摘以上に、「翻訳」という場を通して、＜日本語らしくない日本語＞を創り出そうとしたと思われる。

同じような、翻訳上の一種の踏み外しは、詩篇全体の硬質な雰囲気をつつ統御しているが、自分を取り巻く現在の生活を描いた第四連から、もう一箇所取り出してみる。

『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究するために彼の水蒸気を鳴らす』

(Mais près de chez mois un bonhomme cherchant

Des pipes à raccommoder fait siffler sa vapeur)

(傍線小川)

「修繕すべき煙管を探究するために」という修飾は、煙管修理に廻る市井の人物の描写としては、異常ともいえる。フランス語のほうは、現在分詞 cherchant はふつうに「探して」の意であり、「修繕すべき」に相当する部分は à raccommoder であって、この前置詞 a は、意味としては「修繕するための」という目的を表すが、やはり、詩句のなかでは一音節の長さ分しか機能していない。やわらかな日本語にすれ

ば、「修繕用の煙管を探して」とでもなろうか。これが、「修繕すべき煙管を探究するために」という、一見拙い翻訳を装った詩句になると、詩篇のなかで、羅宇屋の姿がその「鳴らす」「水蒸気」のように垂直に立ち上がってくるのである。

6

「翻訳」に対するこういう説明的態度を排した西脇の姿勢は、しかし、日本語詩句のなかに、テキスト外事実とは無関係の、構文上の不明も生み出している。自分の現在の世俗的状况を描いた第五連にそれはみてとれる。

『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  
一個の危険な籐椅子を建造せり』

(Mois

Sur la pente d'une colline attelée  
De métiers et d'écoles enfantines  
Mois j'ai acheté le droit de superficie et  
Je me suis construit une dangereuse chaise en rotin) (傍線小川)

下線を施した二行の部分は、日本語詩句では、繋がりがきわめて曖昧である。「諸々なる機械職工と幼稚園でひっぱられてゐる」が、前行の「けれどもおれは」の述部になっているのか、あるいは、後の行の「一個の小丘の斜面に」の修飾部になっているのかは、構文上明確ではない。おそらく後の行を修飾しているであろうと推定されるものの、そうでないとしても、解釈は可能なのである。しかし、これは、フランス語詩句のほうでははっきりしていて、「attelée de…… (……に引っ張られて)」が、「la pente d'une colline (丘の斜面)」を修飾しており、「Sur la pente (斜面の上に)」と続くので、「地上権を買う」場も明示されることになる。ただ、日本語詩句におけるこの曖昧さは、西脇の意図であったろうか。この部分に限っては、<荒々しく>翻訳しようとする姿勢が思わず脱線した一例と看做すのが当たっているかもしれない。

ところで、翻訳前のフランス語詩句でも、西脇の斬新さはもちろん指摘できる。いま見た「la pente d'une colline attelée de métiers et d'écoles enfantines (職工と幼



稚園に引っ張られている丘の斜面」の表現も、即物的な俯瞰という、空間の感覚を伝えて印象深いし、また、第四連の最終行、

『実際にペッチアンコな懐中時計がある』

(Une montre positivement aplatie)

(傍線小川)

これも、フランス語表現における珍しさは、日本語詩句の異様さに劣らない。日本語では、「ペッチアンコな」という形容動詞に注意が集まるが、フランス語では「aplatie (平らな、平べったい)」という形容詞に「positivement (肯定的に、実証的に)」という副詞が付くのが、およそ詩的とは正反対という意味において、きわめて独創的といえる。この詩篇独特の、詩句の<堅さ>は、ある程度までは、フランス語詩句の時点で実現されてもいるのである。

## 7

この詩篇に現れる時制は、原則として「現在」であるが、部分的に「過去」が顔を覗かせている。そのうち、近接過去、あるいは完了形として「現在」の文脈にすんなり接続しているのは第四連と第五連の次の部分である。

『おれの友人はみんな踏切の向方に移転してしまった』

(Tous mes amis s'en sont allés au delà du passage à niveau)

『おれは地上権を購買してさうして

おれは自分に

一個の危険な籐椅子を建造せり』

(Moi j'ai acheté le droit de superficie et

Je me suis construit une dangereuse chaise en rotin)

(傍線小川)

これらに対し、次のような第二連と第三連に現れる「過去」は、日本語詩句だけでは詩篇の標準的現在からどの位の隔たりがあるのか確定しにくい。

『鮭で充滿する一個の大流の縁で

おれ達 即ちフッケと僕は二つの蛇のやうに横はった』

(Sur le beril d'un fleuve comblé de saumons

Nous nous couchions, M.Fouquet et moi comme deux serpents)

『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った  
オー なんと美しい古い刷毛よ』

(Nous parlions de la Russie

Puis nous nous en revenions vers notre lampe

O anciennes brosses charmantes)

(傍線小川)

しかし、フランス語詩句のほうでは、第四連と第五連の「過去」、第二連と第三連の「過去」には截然とした区別がある。第四連と第五連は「複合過去 (passé composé)」であって、日本語詩句の文脈でわかるとおりの近接過去または現在完了を意味する。これに対し、第二連と第三連は「半過去 (imparfait)」であって、未完の過去または過去進行形を意味する。したがって上に見た第二連と第三連は、すくなくともフランス語詩句においては、詩篇全体の「現在」から遠く遡った「過去」であることがわかる。

実は、フランス語詩句の第二連、第三連の計9行のうちの8行は、ヨーロッパ滞在中に書かれたフランス語詩集『Une montre sentimentale (センチメンタルな時計)』所収の一篇『Jeunesse (青春時代)』をほぼそのまま再現したものである<sup>(22)</sup>。『鮎で充滿する一個の大流』は故郷の新潟、小千谷の姿であり、『洋燈』『古い刷毛』は画家を目指していた青年時代の象徴であろう<sup>(23)</sup>。つまり、現在では失われて取り戻せない、希望に満ちていた青春の頃、これが、第二連と第三連の意味する「過去」の実体なのである。

もともと、フランス語と日本語では、時制に関する文法が異なっており、日本語詩篇『世界開闢説』のような＜曖昧な＞過去表現は、フランス語では許されない、という事情がある。『世界開闢説』のフランス語詩句が、日本語詩句よりずっと精確な時制の階梯を示しているのは、見方によれば、当たり前ともいえるのであるが、第二連と第三連の過去完了を日本語に翻訳することも不可能ではなかったはずである。だが、西脇はそうせず、＜曖昧な＞過去として、すなわち現在に隣接可能な過去として日本語詩句とした。この選択には、フランス語詩篇『世界開闢説』と日本語詩篇『世界開闢説』の間の、微妙で重要な差異が存在している。

独立した一篇『Jeunesse』が『世界開闢説』に再録されるとき、それは、初めの『Jeunesse』と同一ではありえない。初めの『Jeunesse』は、執筆時のヨーロッパ滞在中の＜希望＞と青春時代の＜希望＞が重なりあっているのに対し、二度目の『Jeunesse』には、青春時代の＜希望＞を謳うことのできた＜失われた＞ヨーロッパ生活、という翳りが付随するからである。詩篇『世界開闢説』が、帰朝直後の＜

満たされない>生活を基調としている以上、この「翳り」は必然であって、『世界開闢説』中の『Jeunesse』はもはや、青春時代という単一の時点の描写ではありえない。記憶というものの本来の意味において、第二連と第三連は、詩篇全体の「現在」に、より近接した位置にくるのが当然であり、日本語詩句の<曖昧な>過去はこれを具現しているといえる。事実の表現としては、フランス語詩句でも同じであるが、やはり、厳格な時制が、日本語詩句におけるようなく記憶>と「現在」が溶け合う状態を妨げているのである。

フランス語詩句の翻訳を通して、西脇は、<フランス語的>な思考から、<日本語的>な思考へと、もっと言えば、<フランス語圏>から<日本語圏>へと、精神の重心を移動させたように思われる。その一例は、いま問題としている第三連の一句「おれ達はフランスの話をした」が、フランス語詩句では、Nous parlions de la Russie（おれ達はロシアの話をしていた）となっているところからもわかる。青春時代の夢想を表すのに、フランス語詩句内で「フランスの話をした」では確かにピンとこない。しかし、これは、フランス語圏で詩篇『COSMOGONIE（世界開闢説）』が流通するための（『Jeunesse』が流通した如くの）要請であって、日本の田舎の美術を志す青年が語るの、ロシアではなくフランスであるに違いない。「フランスの話をした」と言い切るの、日本語詩篇『世界開闢説』においてであり、「ロシアの話」という仮構を保存しているフランス語詩篇『COSMOGONIE（世界開闢説）』には、まだ、ヨーロッパ生活の残滓が認められるのである。

## 8

『一定の音のリズムの模様で書くことは私は好きではない。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。』<sup>(24)</sup> という記述をそのまま受け取ると、『世界開闢説』には韻律に関する工夫はなされていないことになる。はたしてそうかどうか。これもまた、フランス語詩句から日本語詩句への移行という局面で検証してみなければならない。

『世界開闢説』に始まる詩群全体は、『失樂園』と題されている。この標題はもちろん詩群全体に意味を付与しているが、ミルトンの『失樂園』から引用されたことはあきらかで、そして、その引用の契機がじつは重要なのである。これは、ロンドンから帰朝する途中、パリに立ち寄った際、ミルトン『失樂園』の仏訳版『Paradis Perdu』を見つけ、そのフランス語標題の発音の美しさに魅かれたことによる<sup>(25)</sup>。この二語の発音は [paradi] [perdy] で、どちらも真ん中にフランス語独特の音 [r] を挟んでいて、初めが三音綴、後が二音綴ではあるが、同じ子音の組合せ ([paradi]

[pɛr dy]) から成っており、たしかに印象深い音となっている。音とリズムに対するこのような西脇の鋭敏な感覚は、出世作の英語詩『A Kensington Idyll (ケンジントン牧歌)』にはっきり見てとれる<sup>(26)</sup>。この28行詩は、都市生活の倦怠という主題の新しさとは別に、厳格で緻密な脚韻で構成されていて、詩語の音について獲得した能力がいかに高かったかを物語っている。洋の東西を問わず、時代は定型詩から自由詩へと移行しており、西脇の英語詩、フランス語詩からもやがて脚韻が外れていくのであるが、韻律に対する関心、というより、鍛えた感覚が消え去るとは考えにくい。ただ、英語詩、フランス語詩の音の美しさを日本語詩で実現しようとすれば、当時はおそらく、『海潮音』で上田敏が試みたような雅語と古語に依拠する方法に退いていくほかはなかったであろう。

『世界開闢説』では、『海潮音』とはまったく異なった方向で、音に関する戯れが実行されている。ひとつはカタカナの多用であって、これ自体は都市生活に浸透しつつあった洋風趣味の言語化に過ぎないが、しかし、そういう自然さの裏に演戯が潜んでいる。第四連第6行をみておよう。

『一つの非常に大きいマズリンの座ブトンがある』

(Un très grand coussin de mousseline de laine)

(傍線小川)

mousseline は「モスリン」の意で、これは当時そのまま日本語になっていた。mousseline をフランス語読みしても、「マズリン」にはならず、「モスリン」を「マズリン」と変えたのは、既知の音に未知の色合いを付加するという遊び以上のものではない。ただ、これによって、微妙な意味不確定性が詩のなかに生じてくるのはたしかであって、現実を背景としている詩が、現実から詩空間へと読者の感興をずらすことになるのである。また、「マズリン」の行の前行に次のようにある。

『そこにはトマス カルディの写像がある』

(Il y a une photo de Thomas Hardy)

(傍線小川)

Thomas Hardy (トマス・ハーディ) を『トマス カルディ』と変えたのには、テキスト外の具体的な理由がある。ここは、トマス・ハーディ研究家の石井誠の書齋を描いた部分だが、西脇は『本当のことばかり書くのもまずいので、「ハーディ」をわざわざ「カルディ」と変えて言った』<sup>(27)</sup>と証言している。ここでの音の変換は、テキスト上は、曖昧さの付与、あるいは事実隠蔽ということであって、「マズリン」の場合と同様に〈現実から詩空間へ〉という効果を担っている。しかし、これは一種の諧謔とみなすのが穏当であろう。ただ、諧謔と感ずるためには、西脇の

生活を知っている必要があり、それは三田のサークルにのみ許された情報を基盤としている。カタカナの遊びもまた読者を選別しているのである。

音に関する演戯で、もうひとつ特徴的なのは、第六連に見られるような、漢語使用におけるカ行の音の連続である。

『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』

(傍線小川)

(La froideur de l'air frappe les arbres

Le dindon annonce l'avènement du soleil

Le poulailler à chandail fend du bois

Très économe)

フランス語詩句のほうでは、「極めて儉約」に相当する Très économe の発音がやや強いほかは、日本語詩句のような強い音は存在しない。もとより、漢字熟語にはカ行の音が多いとはいえ、この第六連の翻訳語選択にあたってのカ行音の多用は意図的である。夜明けの寒さと、そのなかできびきびと働く「家禽家」の姿が、翻訳語調の文体とカ行の生硬な音の結合の上に、見事に立ち上がってくるのである。原則として、流麗な音の連鎖を要求するフランス語詩の翻訳にあたり、それとはまったく正反対の荒々しい音の選択が日本語詩になされており、これが、『世界開闢説』が実現した日本語詩の＜新しい＞律動のひとつなのである。『声を出して読まれると困る。』という西脇の言葉は、＜フランス語詩や英語詩のような韻律ではできていない＞という意味にすぎず、「声を出して読む」べき部分はたしかに存在しているといわねばならない。

## 9

同時代の T.S. エリオットやジョイスから影響を受けた、あるいは同じ文学風土で育った、とは、西脇研究で従来から指摘されていることである。これとは別に、井上輝夫のように『西脇の初期の詩作は何よりもボードレールの直系と考えるべきではないか』という立場もある<sup>(28)</sup>。surréalisme をあれほど正しく理解していた西脇が、実際 surréalisme 詩をほとんど書かなかった事情を説明するだけでも、たしかに井上らの論には説得力があるが、ここでは『世界開闢説』のなかにボードレ

ル受容の一面を考えてみたい。

『世界開闢説』の第七連（最終連）は次の二行である。

『百合の咲く都市も遠く  
ただ鏡の前で眼をとづ』

この二行は、日本語詩句にのみ登場するもので、フランス語詩句にはない。『百合の咲く都市（自分の暮らしたヨーロッパの都会、ロンドンよりパリを指しているだろう）』は今ももう遠く、東京の自宅の『鏡の前で眼をと』じるしかない、という追憶と哀愁を表現しているわけだが、ここは、直接にはボードレールの『Mon coeur mis à nu（赤裸の心）』の一節、il doit vivre et dormir devant un miroir<sup>(29)</sup>（鏡を前にして生き、眠らねばならない）から来ている。ボードレールにおいては le Dandy（ダンディ）のあるべき姿として積極的な意味をもっているのに対し、西脇のほうは、寂寥が漂っていて、文脈上の効果は異なるが、最終行をボードレールからの引用で括るという事実はこの詩における西脇の性向をよく表している。

最終行まで読んだとき、読者の意識は当然、標題『世界開闢説』に戻るだろう。この標題は詩のなかに一度も現れていず、かつ、視覚的、聴覚的に非常に強い漢語であるために、詩全体の読解の静止点として作用している。『世界開闢説』のフランス語標題は COSMOGONIE で、これはギリシャ哲学以来の「宇宙創世説、宇宙進化論」を意味する。詩篇全体の構成からこの標題の意味を探ってみよう。今までみてきたように、第一連が帰朝した現在の三田のキャンパスの様子、第二、三連が希望に満ちた青少年時代の思い出、第四連が現在の自分の同僚の描写、第五連が現在の自分の小市民的生活、第六連が夜明けの時間における、現在の<貧弱>な生活風景と失われたヨーロッパの都市生活との苦い対比、そして第七連は第六連を受けての哀愁と静寂の現在、である。第六連のつぎの四行、

『そこに噴水もなし  
ミソサザイも辯護士も葉巻もなし  
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』  
(Il n'y pas de fontaines  
Pas de roitelets pas d'avocats pas de cigares  
Pas des jeunes chanteurs de Luca della Robbia  
Personne dans le ciel)

（傍線小川）

これは、具体的かつ断片的な、非日本的な事物の記憶によって、ヨーロッパ生活への哀惜を表現したもので<sup>(30)</sup>、留学から帰朝した人間に共通する寂寥が実感される。しかし、これが、第六連第1行と第7行、

『未だ暗黒である』

(Sombre encore)

(5行ぶん略)

『旧式なオロラがバラの指を拓げる』

(L'Aurore démodée ouvre ses doigts rose)

に繋がる時、<暗黒>から<夜明け>へのイメージが標題のCOSMOGONIEを呼び寄せる。「<旧式な>オロラ」である以上、希望に満ちたく夜明け>ではないとしても、それはやはり与えられた<夜明け>であり、引き受けねばならない<夜明け>であろう。ヨーロッパではないこの日本で、希望のないこの日本で、自分の生活を創らねばならぬ、そういう訣別と新生の祈りが『世界開闢説 COSMOGONIE』という語になっているのである。

西脇の詩論のなかで、ボードレールに関する言及は数多い。ここでは、『脳髓の日記』からその一部を取り出して、標題『世界開闢説』のもうひとつの意味を考えてみる。

『ボオドレエルがいった「文学の要素は超自然とイロニイである」という言葉を思いおこす。想像力は超自然である。(中略)違ったものが連結されることをボオドレエルは文学的に大切な「イロニイ」という。』<sup>(31)</sup>  
(傍線小川)

これは直接には、ボードレールの『Fusée (火箭) — Journaux intimes (内的日記)』の一行、『Deux qualités littéraires fondamentales : surnaturalisme et ironie<sup>(32)</sup> (文学の根本的なふたつの特質——超自然主義とイロニー)』の引用であるが、ここでの「超自然主義 (surnaturalisme)」は「超現実主義 (surréalisme)」ではなく、「想像力」と同義である。そして、その「想像力」については、ボードレールの文学論『Salon de 1859 (1859年のサロン)』から有名な部分を参照しなければならない。

(Elle [= imagination] a créé, au commencement du monde, l'analogie et la métaphore. Elle décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de

l'âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf. Comme elle a créé le monde (on peut bien dire cela, je crois, même dans un sens religieux), il est juste qu'elle le gouverne.)<sup>(33)</sup> (傍線小川)

『それ(=想像力)は世界草創のはじめに、類推と隠喩を教えてくれた。それはあらゆる創造物を解体し、その解体された素材を、魂の最も深奥な部分からのみ生まれて来る規矩にしたがって寄せ集め、配置することにより、新しい世界を創り出し、新しいものの感覚を生み出す。それは世界を創り出した(宗教的な意味においてもそう言うことができる)と私は思うが、それが世界を支配するのも当然である。』<sup>(34)</sup>

(傍線小川)

全体は、文学的営みにおける想像力の本質的な作用を述べたものであるが、いま、詩篇『世界開闢説』にこの文章を併置するとき、下線を施した語群は、標題の『世界開闢説(COSMOGONIE)』にそのまま直結することに気付く。つまり、この標題は<新しい生活を築く>という主題的な意味の下に、ボードレルの詩観を背景としての<新しい文学世界を創る>というマニフェストとしての意味を持っているのである。『世界開闢…』と呟いているうちは、それは現実の生活上の意味しか持たないが、一旦、詩篇全体を統括する位置に標題として定着するとき、この語は、詩篇全体の存在理由を、つまり、これは新しい日本語詩であり、こうしてこれから詩を創っていくのだという闘争的な意味を、示すことになる。標題が詩篇全体に対して隠喩として働くのは、一般に珍しいことではないが、詩篇『世界開闢説』においては、標題の隠喩構造は二重になっているというべきであろう。

## 10

以上、詩篇『世界開闢説』の読解を通してあきらかになったのは、詩集『Ambarvalia』の間言語的(inter-linguistique)側面である。『Ambarvalia』のすべての詩篇が、オリジナルのフランス語詩または英語詩からの翻訳なのではないが、西脇のヨーロッパ文学受容の深度が、引用などに留まるものでなく、フランス語または英語そのものを基盤としていたことは、強調しておかねばならない。

斬新な日本語詩集『Ambarvalia』誕生の前には、英語詩とフランス語詩の創作という長い時代がある<sup>(35)</sup>。そういう修養が『Ambarvalia』に結実した、という言い方はまちがってはいないが、萩原朔太郎の抒情とは別の新世界を創造するためには<sup>(36)</sup>、なんらかの強力なスプリングボードを必要とした。そのひとつが、自作フランス語詩『COSMOGONIE』の<翻訳>という作業であり、<翻訳>に仮託して選んだのは、明治以来の翻訳の歴史とはおよそ相容れない「日本語らしくない日本



語、美文でない詩句」の創造、という道であった。そうして出来上がった尖鋭な詩『世界開闢説』は、しかし、その尖鋭さのゆえに、読者層を狭めていたことは否定しがたい。今までみてきたように、詩篇を理解するには、テキスト外事実とテキスト内表現の対応に親しめることが必要であり、さらに作意に近づくには、フランス語を理解する能力も要求されている。これらの条件を満たしていたのは、西脇の周囲の人々と西脇が育てた人々、つまり、三田のサークルという限られた共同体でしかなかったはずである。こうして詩篇『世界開闢説』の、同時に詩集『Ambarvalia』の、詩的価値と、文学としての汎用性が反立する事態が生じてくる。

この詩的意義と汎用性の乖離の構造はそのまま、『馥郁タル火夫』にも当てはまる。英語詩篇やフランス語詩篇の詩句から、『馥郁タル火夫』のある部分の詩句の意味を再構成することは可能であり、かなりの部分に自伝的要素が認められる。しかし、『世界開闢説』では、すくなくとも、一連がまとまった時間と意味を持つものに対し、『馥郁タル火夫』では、時間と意味の単位が細分化されているために、surréalisme 詩に、より近づいているといえる。『馥郁タル火夫』読解の困難は『世界開闢説』のそれに比べて甚だしいが、詩の成立事情は『世界開闢説』に近似しており、したがってその読解は『世界開闢説』の方法を適用できると考えられる。本稿ではそこまで進まないが、いずれ、試みるつもりである。

さて、『Ambarvalia』は14年の後に『あむばるわりあ』に改作される。そのようすは本稿の初めに述べたとおりであるが、最大の改作理由は汎用性の回復にあると判断すべきであろう。詩的価値が減じたか否か、については西脇本人は楽観的である。「『Ambarvalia』は少々やり過ぎだった」<sup>(37)</sup>というのが後年の西脇の感想であるが、しかし、芸術上の革新で、かつて、<やり過ぎ>でなかったものがあつたろうか。『Ambarvalia』の衝撃と鮮烈さは『あむばるわりあ』では大分薄れたと言わざるをえない。

ところで、語句の硬質な響きや、詩句の剛性感とは別に、『世界開闢説』が<翻訳>によって生み出されたという出自は、この詩篇が<変容>の過程にあることを意味する。自作詩の翻訳というすべてが許される特権的立場では、どのように<翻訳>してもよく、論理上、日本語詩篇『世界開闢説』はフランス語詩篇『COSMOGONIE』の無数のヴァリエントのひとつにすぎない。『世界開闢説』は、従来の作者＝テキスト＝読者の連環を揺るがせるという性格において、おそらくもっとも過激なヴァリエントと言ってよいが、だからこそ、『世界開闢説』はどのように改作されてもよいのである。日本語詩における処女作のこの特質は、読者の存在とは別に、改作『あむばるわりあ』を準備するのを容易に後押ししたはずである。

『世界開闢説』という反読者的なテキストと引換えに、西脇は、作者としての絶対的自由の認識を獲得したことは疑いない。しかし、一方で、汎用性の欠如した『Ambarvalia』を改作するに到った西脇は、作者の孤独も十分に味わっただろう。受容したヨーロッパ文学と自作の欧文詩篇の巨大なダムから、日本語詩篇が奔流となって迸り出る、その最初の飛沫がこの『世界開闢説』、あるいは『馥郁タル火夫』であり、その後の詩作は徐々にゆったりとした緩やかな、しかし、果てなき流れとなっていく。それらの夥しい詩業とあらゆる詩的方法は、処女作がもたらしたく自由と孤独を和解させるための、詩人の永続歩行だったのである。

## 註

- (1) 1933年(昭和8)9月刊行の『Ambarvalia』(椎の木社, 300部限定)が日本語の処女詩集であるが、それ以前に次の3つの欧文詩集がつくられている。Spectrum. London: Cayme Press, 1925. (大正14) *Une Montre Sentimentale*. 未刊, 1925. (大正14) *Poems Barbarous*. 私家版, 1930(昭和5)
- (2) 山本太郎『西脇さんの詩—その諧謔と俳句のリリズム』—「新装版現代詩読本, 西脇順三郎」思潮社, 1985. p.14(初出は1979)
- (3) 読者の直線的な感情移入を拒絶するという性格において『馥郁タル火夫』はsurréalisme詩と言い得るが、実生活の体験を再構成した部分もかなり含んでおり、その意味ではsurréalisme詩と言い切ることはできない。
- (4) 『あむばるわりあ』東京出版, 1947.
- (5) 『詩情(『あむばるわりあ』あとがき)』—「西脇順三郎 詩と詩論Ⅱ」筑摩書房, 1975. p.229(初出は前掲註4)
- (6) 『近代人の憂鬱』—「西脇順三郎全集第5巻, 剃刀と林檎」筑摩書房, 1971. pp.624-625(初出は『復刻版 Ambarvalia』恒文社, 1966. 付録)
- (7) 『Ambarvalia—LE MONDE ANCIEN, ギリシヤの抒情詩』—「西脇順三郎 詩と詩論Ⅰ」筑摩書房, 1975. p.9(初出は前掲註1の『Ambarvalia』)
- (8) Keats, John. 'Endymion: A Poetic Romance' in *The poetical works of John Keats*. Oxford: Clarendon Press, reprint 1970. p.150  
西脇自身が『天気』を、『『天気』という詩はキーツのパロディであった。』(前掲註6, p.625)と説明している。なお、'Endymion'中の引用部については、安藤一郎『西脇順三郎の詩的世界』—「文学」岩波書店, 1968. 5月号. p.501を参考にした。
- (9) 前掲註7, p.15(初出は『Madame Blanche』1933. 6月)
- (10) Tennyson, Alfred. 'Maud: A Monodrama' in *The Poems of Tennyson, vol.2* Harlow: Longman, 2nd ed. 1987. pp.562-563

- なお、'Maud'中の引用部については、新倉俊一「西脇順三郎全詩引喩集成」筑摩書房、1982. p.158を参考にした。
- (11) 篠田一士『詩人の肖像』—「日本の詩歌12. 木下柰太郎, 日夏耿之介, 野口米次郎, 西脇順三郎」中央公論社, 1979. pp.382-384
  - (12) 前掲註6, p.624
  - (13) 大岡信『遅しき時空渉獵者』—「西脇順三郎 詩と詩論Ⅰ」筑摩書房, 1975. 月評, p.4
  - (14) 『Ambarvalia—LE MONDE MODERNE 失樂園』—前掲註7, p.57(初出は「三田文学」1926. 7月)以下, 『世界開闢説』の引用はすべて前掲註7のpp.57-60である。
  - (15) 1928年(昭和3)から1931年(昭和6)にかけて刊行された詩学と批評の季刊雑誌「詩と詩論」において, 西脇は毎号J. Nの筆名でsurréalismeを中心に詩論を展開していた。
  - (16) 岩崎良三『三田のうちそと』—「西脇順三郎 詩と詩論Ⅳ」筑摩書房, 1975. 月評. pp.2-3
  - (17) 『Spectrumと「アムバルワリア」』—前掲註6, pp.551-552(初出は「本の手帖」1961. 10月)
  - (18) 『三田山』—「西脇順三郎全集第10巻」筑摩書房, 1973. p.731.(初出は「三田評論」1972. 1月)
  - (19) 前註16, p.2
  - (20) "PARADIS PERDU 1.COSMOGONIE"—「西脇順三郎全集第9巻 欧文詩篇」筑摩書房, 1972. pp.688-689.(初出は「三田文学」1926. 6月)以下, 『世界開闢説』のフランス語詩篇'COSMOGONIE'の引用はすべてここによる。
  - (21) 前掲註13, P.4
  - (22) 'Jeunesse' in *Une Montre Sentimentale*—西脇順三郎全集第3巻」筑摩書房, 1971. p.590(書かれたのは1925年であるが, 未発表)  
'COSMOGONIE'の第二連, 第三連のうち, 'Jeunesse'の8行に付け加えられたのは, はじめの“un vieux crayon de plus”(まだ, 古い鉛筆が残っている)の1行だけで, 'COSMOGONIE'のこの部分はほぼ完全に入れ子構造になっていると考えてよい。
  - (23) この部分を, 美術を志していた青少年時の追憶と判断したのは, たとえば西脇の次のようなことばによる。「信濃川のほとりにある古い町の中学に私が出ていた時(中略)興味があったのは絵画であって, 文学ではなかった。」『脳髓の日記』——「西脇順三郎 詩と詩論Ⅳ」筑摩書房, 1975. p.345(初出は「西脇順三郎全詩集 あとがき」筑摩書房, 1963)この他にも, 西脇に関する様々な年譜で, 文学に進む以前の美術志向については記されている。
  - (24) 『脳髓の日記』——前掲註23, p.352
  - (25) 「西脇順三郎全詩引喩集成」——前掲註10, p.164

- (26) 因みに、はじめの6行の末語だけ並べると、gloom / bloom / breast / rest / leaf / greaf となっているが、同様の仕掛けは全28行に亘って成されている。  
 'A Kensington Idyll' —— 前掲註20, pp.686-687. (初出は *The Chapbook* No39. London : Poetry Book Shop, 1924)
- (27) 小海永二『鑑賞 西脇順三郎』——「現代詩鑑賞講座9 現代詩篇Ⅲ モダニズムの旗手たち」角川書店, 1969. p.27
- (28) 井上輝夫『西脇順三郎とボードレール——その詩論を中心として』——前掲註2, pp.114-123
- (29) Baudelaire, Charles. 'Mon coeur mis à nu' "Journaux intimes" in *OEuvres complètes I*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard, 1975. p.678  
 'Mon coeur mis à nu'中の引用部については「西脇順三郎全詩引喩集成」前掲註10, p.165を参考にした。
- (30) 身のまわりの具体物の列挙に心情を反映させるという手法は、すでに'A Kensington Idyll' (前掲註26) のなかにも認められる。
- (31) 前掲註23, p.355
- (32) Baudelaire, Charles.'Fusée' —— 前掲註29, p.658  
 'Fusée'中の引用部については前掲註28, p.118を参考にした。
- (33) Baudelaire, Charles. 'Salon de 1859' in *OEuvres complètes II*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard, 1976. p.621
- (34) 福永武彦訳『1859年のサロン』——「ボードレール全集Ⅳ」人文書院, 1964. p.183
- (35) 前掲註1を参照のこと。なお、3つの欧文詩集の他に、雑誌発表の欧文詩篇も多数ある。
- (36) 西脇が日本語詩を書き出す契機になったのは、萩原朔太郎を知ったことである。「日本語詩が(中略)雅文調で書かなくてもいいものであることを教えてもらった先生は萩原朔太郎であった。」——前掲註23, p.346
- (37) 前掲註5の指摘と同じ。