慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	西脇順三郎とモダニズムの神話
Sub Title	Symposium: Junzaburo Nishiwaki and the myth of modernism
Author	荻野, 安奈(Ogino, Anna) 四方田, 犬彦(Yomota, Inuhiko) 飯野, 友幸(Iino, Tomoyuki) 巽, 孝之(Tatsumi, Takayuki)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2008
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.94, (2008. 6) ,p.138(229)- 203(164)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	西脇順三郎没後25周年記念号 慶應義塾大学藝文学会シンポジウム
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00940001-0203

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

慶應義塾大学藝文学会シンポジウム

——西脇順三郎とモダニズムの神話——

2007年12月14日（金）14時45分～18時00分
三田キャンパス西校舎531教室
パネリスト：荻野アンナ（慶應義塾大学教授）
四方田犬彦（明治学院大学教授）
飯野友幸（上智大学教授）
（司会）巽孝之（慶應義塾大学教授）

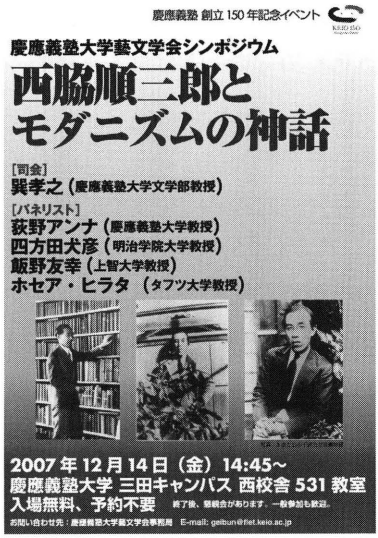
0　イントロダクション——藝文学会から、始まる

巽孝之——皆様、本日はお忙しいところご来場いただきましてありがとうございました。金曜日の、まだ授業が行われている時間帯ですが、西脇順三郎をめぐる没後25周年の企画としては本年最後になるこのシンポジウムに関心を持っていただきましたことを大変うれしく存じます。このところ、慶應義塾では、7月の『三田評論』で西脇特集が組まれ、10月には慶應英文学会でやはり西脇順三郎をめぐるパネル・ディスカッションが行われました。その慶應英文学会の一つの活動として、高宮利行先生の肝煎りにより、学会でのシンポジウムだけではなくて展示も行うということで、ちょうど先週まで東館で西脇順三郎の絵画展が行われていました。そちらのほうの企画はすでに終わってしまいましたが、図書館の一階では別企画として西脇文献が展示されています。西脇順三郎の博士論文ですとか有名な漢語とギリシア語の研究ノートですとかが陳列されておりますので、お時間の許す方は是非ご覧ください。本日入り口で配布しておりますパンフレットも、もともとはそうした展示のために製作されたものです。そのなかには、松田隆美先生がご執筆になった、西脇順三郎がオックスフォード大学でいったい具体的には何を学んだのか

を実証的に検討する、読みごたえのあるエッセイも掲載されています。

今年は没後25周年なんですけれども、没後20年のときには本日来ていただいている明治学院大学の四方田犬彦先生たちが中心になって明治学院大学の『言語文化』という雑誌で西脇特集が組まれ、また、世田谷文学館でも『没後二十年　西脇順三郎展』という大変立派な冊子が編集され、いずれも今でも手に入るようですね。今年は25周年なので、慶應義塾自体でもさまざまな動きがあり、そのなかでも最大の企画は、新倉俊一先生責任編集になる慶應義塾大学出版会の『西脇順三郎コレクション』全6巻の出版でしょう。これは詩も評論も随想も網羅しているほか、何と言っても、西脇順三郎のT. S. エリオット「荒地」をはじめとする訳詩が入っているわけですね。また、今年は、同じ新倉先生による西脇順三郎の絵画研究も同じ慶應義塾大学出版会から刊行されました。研究社の月刊誌『英語青年』の2008年1月号でも西脇特集が組まれております。このように、さまざまな形で西脇順三郎についての読み直しが始まっている記念すべき年の、今回はしめくくりとなるシンポジウムになります。

さて10月に北館ホールで行われました慶應英文学会のときには、鈴木孝夫先生ほか生前の西脇先生を知る先生方からの非常に興味深いお話がありましたが（研究社『英語青年』2008年1月号〈特集・西脇順三郎〉に部分的に再録）、それにひきかえ、今日ここに座っているのは、私も含め、生前には西脇先生に教えていただいたどころかお会いしたことすらなく、にもかかわらず、ずっと西脇先生の書かれたものを愛読してきたという世代の顔ぶれでございます。さきほど藝文学会委員長の岩松研吉郎先生からお話がありましたが、私自身のハンドアウトにございますように、じつは西脇順三郎自身がたったいまこのシンポジウムをやっているこの藝文学会という学会を作った張本人でもあるわけです。『藝文研究』の創刊号が出たのが1951年の12月ですが、その創刊の辞と編集後記とをハンドアウトに掲げさせていただきました。この創刊号は今も図書館のなかにはもちろん所蔵されているわけですけれども、本日は、西脇自身が半世紀以上も前に創設した藝文学会において、飯野さん、荻野さ



西脇の写真は３点とも
小千谷市立図書館蔵

ん、四方田さんといったいずれ劣らぬ西脇愛読者をお迎えしてシンポジウムを実現できることは、司会者として大変大きな喜びであります。

西脇先生は51年に『藝文研究』を創刊されたあと、62年に定年を向えるまでずっと慶應義塾大学文学部文学専攻の中核とも言うべきこの藝文学会を非常に大切に育ててこられたわけです。私はイントロダクションに「藝文学会から始まる」というタイトルを付けました。もちろん、『Ambarvalia』ですとか『ヨーロッパ文学』といった業績は1933年という戦前に出ています。しかし、後に記念碑となるほかのさまざまなお仕事は、戦後のこの時代に集中している。例えば1952年にエリオットの *The Waste Land*（『荒地』）を翻訳され、その業績によって53年に慶應義塾賞を受けておられるのを皮切りに、57年には『第三の神話』によって読売文学賞を得ておられ、それからエズラ・パウンドによってノーベル文学賞候補に推されるのも、やはりこの頃ですね。つまり、50年代の初めから60年代の初めまでのほぼ10年間というのは非常に活発な詩的活動が行われた。と同時に、この『藝文研究』のバックナンバーを見てみますと、中世英文学の権威・厨川文夫先生をはじめとするそうそうたる方々への博士論文の審査報告というのを、西脇順三郎が書いているんですね。ですから、詩人として、学者研究者としてのほかに、このようにアカデミックな後進を育てるという教育者としての仕事もこの藝文学会を舞台に展開しておられたということは、強調しておきたいと思います。

ここでちょっとだけ個人的な思い出を交えさせてください。

私が慶應義塾に就職するのは1982年なんですが、その時の指導教授が

鍵谷幸信先生という方でした。助手で勤めると指導教授がつきます。その鍵谷先生が色々お話をしてくださったなかに、今回のハンドアウトでいう6番の引用のことも語っておられた。鍵谷先生というのは――注釈は特に必要ないと思いますけれども――鍵谷ボズウェルと言われたくらいで、西脇順三郎に関する最大の伝記作家でもあり、言ってみればサミュエル・ジョンソン博士に対する愛弟子ジョン・ボズウェルのような人というわけですけれども、同時に私なんかは高校の時から鍵谷幸信っていう名前を、音楽雑誌で健筆をふるうジャズ評論家として知っているわけです。そのジャズ評論家としての鍵谷先生に対して、西脇先生が6番の引用のとおり「ところで君の土人の音楽の研究はその後進んでいるかね」という言い方をされた（鍵谷幸信「西脇順三郎回想［初出『海』1983年3月号］、『詩人　西脇順三郎』［筑摩書房、1983年］所収、24頁）。それを承けて、ちょっと鍵谷先生がひるんでみながらも「ジャズのことを『土人の音楽』と言うのが、いかにも西脇順三郎らしくておかしかった」と述べている。このセリフは今日では政治的に正しくありませんから、検閲というかコードに引っかかるでしょう。しかし、西脇の場合は、「土人」というのは決して悪い意味ではないのです。例えば引用3と4の『ヨーロッパ文学』などでも「土人」という単語が出てきますが、ここではモダニズム芸術がいかにアフリカ系の黒人文化を摂取したか、それを日本の文学空間に移植するにはどうすればいいかを、理論的に模索しているわけですね。ですから、西脇順三郎は絵画にせよ音楽にせよ、典型的なモダニストとして、黒人芸術を積極的に摂取した。その姿勢が、まさにこの「土人」という単語の頻用に象徴されているのではないでしょうか。

それから、これもよく知られることですけれども、「幻影の人」の有名な「さう言ふはこの幻影の河童」なる表現が集約するように、西脇順三郎と柳田國男、折口信夫との交流も見逃せない。非常に民俗学的なところに根を下ろしている西脇の思想というものが出てくる。7番や8番の引用ですね。8番は武田太郎による西脇批評ですけれども、西脇の「幻影の人」が民俗学で言うところの「マレビト」に近いという指摘は興味深い

（武田太郎「西脇順三郎と折口信夫――フォークロアの検証」、『現代詩読本9――西脇順三郎』［思潮社、1979年］、131頁）。7番のインタビューに答えている西脇の発言では「ぼくの土着っていうのは、日本だけの土着っていうんではないですよ。全人類の土着っていうんですよ」という言い方をしていますが、この文脈から考えますと、彼の「土人」なる概念ももう少し別のニュアンスを帯びてくるかもしれません（西脇順三郎「伝統・土着・文明」、『現代詩手帖』1972年2月号）。

ここでもうひとつ、同時代文壇での位置ということを考えてみますと、9番の引用のところでたまたま西脇順三郎が探偵小説の巨匠・江戸川乱歩と出会ったときの会話を鍵谷先生が書きとめておられます。西脇順三郎は話している相手が江戸川乱歩とは最後まで気付かず、あとから「あれは誰だったかなあ」と聞くので、鍵谷先生が「乱歩ですよ」と答えられたわけですね（「西脇順三郎回想」）。それがおもしろいのは、やはり、エドガー・アラン・ポーという作家がいないと西脇訳で有名なT. S. エリオットという詩人も存在しないような気がするからです。ポーの伝統を受け継いでいる乱歩がエリオットの訳詩と研究で著名な西脇に出会っているというのは、これは非常におもしろい奇遇だと思います。しかも、江戸川乱歩と西脇順三郎は1894年生まれで同い年である。かたやハイブラウな前衛芸術の世界、かたやロウブラウでも人気抜群だった大衆小説の世界で活躍した二つの対照的な文学的知性が、ここに出逢ったわけです。

ちなみに、西脇順三郎の学術的批評的文章についてコメントしておきましょう。わたしは彼のアカデミックなものを読んでも非常にポエティックな感じがするんですけれども、ほかならぬ西脇順三郎本人が、文学作品を読んでわかるということはどういうことかを、かなり突き詰めて考えているからです。『ヨーロッパ文学』のなかのエッセイ「不明瞭な表現方法」などですね。これは1933年の刊行なんですけれども、本塾とも縁が深いジョージ・スタイナーという批評家が、40年くらい後に、10番で西脇が言っていることと寸分変わらないと言ってもいいことを *On Difficulty* という本のなかで理論的に展開している。文学作品を読んで「わかる」ということはどういうことか、「難しい」というのはどういうことかを、四つのタイプに分けて論じている。

さらに、西脇順三郎の愛弟子であった東大教授の由良君美先生もまた、12番の引用にあるように、やはり「わかる」ということはどういうことかを論じていらっしゃる（由良君美「怖るべき洞察と博識の書を食べたまえ―― M・バフチーン著『フランソワ・ラブレーの作品と中世・ツネサンスの民衆文化』」［初出1973年］、『みみずく古本市』［青土社、1984年］所収）。しかも由良先生はジョージ・スタイナーの翻訳でも有名ですね。ですから、西脇順三郎に習い、ジョージ・スタイナーの影響を受けた英文学者が「わかる」ということをさらに自分の言葉で組み替えると、12番のような形になります。「ふるさとの水の味を舌の上で転がして味わうこと。これも一つの〈分り〉方ではある、この味ばかりは他国者には分るまいと悦に入って。だがこれは感傷的な自己満足ではあっても、まだ認識ではない。（中略）方法を逆駆使しながら他者とつながり、具体的文物のなかに自他を超えでる人類的に普遍的なものの姿を、ともに垣間みる認識の興奮を経験すること。知的営為とはそのようなもので、自己感傷的な攘夷とは関係がない」。これはたまたまバフチンのフランソワ・ラブレー論の書評ですけれども、まさしく「土着」とは本当に土着なのか、そうではなくて、「自他を越えでる」ものが必要なのではないかという問いかけは、いまも切実に迫ってきます。

このように、西脇順三郎の知的伝統に立つと、そもそも「わかる」というのがどういうことかということを徹底的に突き詰めていきたくなるわけですが、ここで13番の引用に言及すると、鍵谷先生が「ポポーイの詩人」というエッセイで、「西脇は随分ワカランことをいい、書きもしたが、詩も詩論も文学論もワカラナイまま、それはそれでものすごく面白かった」と書かれている（鍵谷幸信「ポポーイの詩人」［初出1983年］、『詩人　西脇順三郎』所収、92–95頁）。「ワカラナイまま、それはそれでものすごく面白かった」という、これ自体が鍵谷先生らしくて非常におもしろい発言だと思います。

では、今日、西脇順三郎を読みなおすことの面白さはどこにあるのか。ここからいよいよ、各パネリストの話に入りたいと思います。

最初は上智大学の飯野友幸先生です。飯野先生はアメリカ現代詩がご専門で、T. S. エリオットの研究などを長くやっておられたんですけれども、このところはジョン・アシュベリーやポール・オースターの詩の翻訳や研究をされておられる。それから、比較的最近では、ドストエフスキーなどでベストセラーも出ている光文社の古典文庫がありますけれども、そのシリーズでウォルト・ホイットマンという19世紀詩人の作品をお訳しになられた。飯野先生自身が英語で詩もお書きになるので、西脇順三郎の影響が色々な形でお若い時から強かったということを漏れ聞いております。それでは、飯野先生、よろしくお願いいたします。

1　西脇順三郎と「もの」マニアック

飯野友幸——ただいまご紹介にあずかりました飯野です。このシンポジウムにお招きいただきましてありがとうございます。西脇順三郎が設立メンバーの一人であったという藝文学会で西脇順三郎について語る機会があるというのは、ぼくのような西脇ファンにとっては非常に光栄なことです。

まず、いかに西脇ファンになったかというちょっと私的なことから始めることをお許しください。高校生の頃、西脇順三郎の詩に本当にハマ

りました。当時、実家には筑摩書房の『現代日本文学大系』という全集がありまして、そのなかに現代詩を収めたものも何冊かあったんですけれども、そのうちの一巻が、三好達治、萩原朔太郎、西脇順三郎に充てられていて、これを飽くことなく読み耽ったというか、毎日のようにながめていたことを覚えています。そして、この三人の組み合わせが絶妙だったということがあとでわかりました。三好がモダンな感性と古い言葉、萩原朔太郎が古い感性とモダンな言葉、西脇順三郎がモダンな感性とモダンな言葉というはっきりした違いがあるので、この筑摩の全集によって西脇の詩の独自性がよくわかったんだと思います。

今思い返しますと、当時、70年代初頭なんですけれども、まだ日本の高度成長期でして、右肩上がりの趨勢のなか西脇の詩というのは一人の高校生に対して非常に複雑な光を放ってくれたんだと思います。つまり、西脇の詩が西欧文化をほぼ無制限に吸収するということは、どこか当時の世相と共振しているところがある一方で、西脇の詩における究極の非有用性というか、潔いほどの役に立たなさ、社会との関わりのなさ、ということも強烈にアピールしたかもしれないんですね。つまり、小説ならば1ページを活字で埋め尽くすところ——まあ、最近はそうでない小説も多いですけれども——詩、とりわけ西脇の後期の詩では、文字がページのほうに数えるほどしかなくて、その下には何か広漠たる空白が広がっていまして、やはり、究極の余裕というか、ゆとりというか、そういうものを感じることができて、いまだに経済成長に突っ走る日本のなかで異彩を放ってくれたんではないかと思っております。もちろん、プロレタリア文学が盛んだった昭和初期にいきなり出版された『Ambarvalia』はもっと衝撃的ではあったと思いますけれども。

このシンポジウムのためにひさしぶりに西脇の詩と詩論を読み返す機会を与えられまして、とりわけ詩はいまだに高校時代の感動をもたらしてくれました。高校時代というものは感受性が妙に鋭いためか読書そのものをいまよりはるかに切実に受けとめるものですし、それから、まだまだ世界が狭かったこともあって、強烈な、時として実質以上の印象を

いわば付加価値のように受けたような気がします。それに加えて、あとになって高校時代などを思い出しますとノスタルジーのようなものまで入り込んできて、さらに付加価値があがるわけですけれども、西脇に関して言うならば、高校時代に刷り込まれたあの独特の言葉遣いというものがいまだに同じインパクトを持っているのは非常に珍しいことです。

ついでながら、現在ぼくは世田谷の隣の狛江というところに住んでいますけれども、ここは西脇が度々歩いた多摩川の散歩コースの一部だったようで、例えば、『第三の神話』のなかの「二人は歩いた」という詩に慶元寺（けいげんじ）というお寺が出てきまして、これは我が家からほんの100メートルほどのところにあるお寺なので、西脇には何か離れがたい因縁のようなものを勝手に感じたりしています。

このように思い返して西脇の詩のどこに一番惹かれたかということになりますと、もちろん『Ambarvalia』のギリシア的抒情詩の眩いばかりの言葉の配列も素晴らしいと思ったんですけれども、それ以後の詩に出てくるもっとさりげない軽みのある詩のなかで、普段見慣れているものでも不思議に際立って、何か新しい価値を帯びてくる作品のほうが今はすぐれているような気がします。いささか長い前振りでしたけれども、そのような感動の原点から始めまして、それを解明するような方向で話を進めさせていただきます。具体的には、このシンポジウム全体の演題が「西脇順三郎とモダニズムの神話」ということもありますので、ぼくの専門であるアメリカ詩との関連から西脇の詩を考えてみるつもりです。

もちろん、西脇自身による欧米文学についての評論におきましては、フランス象徴詩とイギリス詩全般、そしてときどきアイルランド文学が論じられているという具合で、アメリカ詩が触れられるということはほとんどありません。これは西脇に関する評論のどこかで読んだんですけれども、現代詩人で好きなのはホプキンズとディラン・トマスというイギリスとウェールズの詩人たちです。アメリカ詩人については、パウンドとエリオットの名前が方法論的興味から挙がるだけです。そしてこの二人にしても、考えてみれば主な活動の舞台はヨーロッパでした。それでも、

この二人を中心にしたアメリカ的な感性こそ実は英米モダニズムの実験的な側面を大きく支えていたので、アメリカのモダニズム文学から西脇読解の回路を探ってもいいと思うわけです。

例えば、これはちょっと意外に響くかもしれないですけれども、ガートルード・スタインとの親和性はどうでしょうか。20世紀初頭のモダニズム運動の中核には、とにかく何をおいても新しい文学スタイルの創造ということがありまして、既成の言葉遣いを解体する必要性に迫られた詩人も少なくありませんでした。その時、その壊し方に様々な方法があるなかで、ある種の――ちょっと言葉に語弊があるかもしれませんけれども――幼児性を取り入れるというやり方があるとするならば、これをスタインと西脇はともに選び取ったと言えるのではないでしょうか。スタインは評価される前に文法の間違いを指摘されたり、小学生の書いたものと間違えられたりというような逸話を生んでおります。西脇の詩にも、見て感動したものを非論理的にどんどん並べていきながら、例の「ポポーイ」などという奇声を発したりしますね。しかも独特の言い回しで表記していくなど、どこかこう世界を初めて目にした子供のごとく純粋で、普通の大人はやらないような言語表現をして読者の意表をつくというところがある気がするんですね。それでいて、西脇的語りというのは、一瞬だけ驚かせるこけおどしなどでは決してないということは最近読み直して確認したことです。それに関連して、翻訳においても意図的に直訳体を使うなどわざとぎこちない日本語を使ったのは、西脇だけではなくて、西脇の関わった〈詩と詩論〉グループ全体にとって新しい日本語を創造するための戦略だったわけで、それは思潮社の『シュルレアリスム読本2』に収められた鼎談において佐藤朔氏が鍵谷幸信、入沢康夫両氏を相手に証言しているところでもあります。

さて、スタインと同じようにアメリカを離れて国籍離脱者となったエリオットとパウンドは手法の上で西脇に影響を与えたと思われます。とりわけ、二人の詩人が1920年以後の長編詩で用いた手法というのは、極めて自由な連想に任せて過去の遺産としての古典文学、神話、ロマンス

を断片的に引用あるいは言及したものを寄せ集めることによってまるで時空を渉猟するかのように詩行を構築していくというものです。そこにあるのは、もはや通時的な意識ではなくて共時的な意識と言うことができます。これは明らかに西脇の『近代の寓話』以降の詩に影響していると思われます。

例を挙げますと、西脇はエリオットをもじった詩句を自分の詩のなかで使っています。『近代の寓話』の「たおやめ」という詩の2行目と3行目、「わが思いのはてるまで／静かに流れよ洲から洲へ」は、エリオットの『荒地』の第三部、「火の説教」からの引用の2行目、“Sweet Thames, run softly, till I end my song.”という部分と照応いたします。そもそもエリオットはこれをエドマンド・スペンサーの“Prothalamion”という詩のパロディとして使っているので、西脇は二重のパロディをしていることになるわけです。同じような例をもう一つ挙げますと、『第三の神話』のなかの「しゆんらん」に出てくる「君達と一緒に行くもうひとりの人は誰か」というところは、やはりエリオットの『荒地』、第5部の「雷の言ったこと」という章の引用文の最初の行、“Who is the third who walks always beside you?”というのとこれまた一致するわけです。しかも、「エマオ寺」という言葉が続いて出てきますけれども、これはエリオットの「雷の言ったこと」の冒頭部分に利用されたキリストの復活の地としてのエマオをもじったものです。エリオットの『荒地』を西脇が訳したのが1952年、そして、『近代の寓話』が出版されたのが1953年ということを考えますと、影響が色濃く出てくることも当然ではあります。

ただし、西脇の詩ではなく詩論を見る限り、エリオットとパウンドは必ずしも大きな役割を果したようにはどうしても思えません。イギリスの留学を終えて1926年に帰国した西脇順三郎は慶應義塾大学教授に就任しますと、翌々年、1928年には雑誌『詩と詩論』を創刊して、さらにその翌年には詩論である『超現実主義詩論』を出版します。そのときはフランスのシュルレアリスムを中心とした新しい西欧文学の紹介に意欲的に乗り出すと同時に、そういった実験的文学を日本語でも実践しようとし

ました。散文詩「馥郁たる火夫」などは最初期のシュルレアリスム作品の代表と言えるでしょう。一例を挙げるなら、「善良な継続性を有する金曜日に、水管パイプを捧げて眺望の方へ向かんとする時、橋の上より呼ぶものあれば非常に急ぎて足を全部アムブロジアの上にもち上げる」などという詩行です。

それでも、1929年の『超現実主義詩論』の翌年に出版された——多分続編といってもいいと思うんですけれども——『シュルレアリスム文学論』(1930年)では、このフランス系の手法に関連して英米系のイマジズム——これは写象主義などというふうにも訳されることがあるんですけれども、1910年代にエズラ・パウンドが始めた英米モダニズム詩の先駆的な運動です——について西脇が実は冒頭付近で触れているんですね。それは、端的に言って、イメージを提示し、絵画的に書けと提唱しているわけです。西脇自身も詩論のなかでは度々音楽性よりも視覚性、絵画性がやはり大事だとしばしば強調しています。

ただ、ちょっと話がそれますけれども、篠田一士氏が『現代詩人帖』という現代詩人論のなかで西脇の詩の音楽性を強調する非常に素晴らしいエッセイを書いていまして、実は西脇の詩の音楽性というものも絶対看過できない議論で、ぼくも同感して止まないんですけれども、今回ここでは論じないことにします。

それで、イマジズムの話に戻りますと、『シュルレアリスム文学論』でシュルレアリスムとの関連からイマジズムを出してくるときに西脇はちょっと誤解をしているような印象を持ったのです。先ほども言いましたように、『シュルレアリスム文学論』のなかで冒頭近くにこういう発言があるんですね:

> イマヂストの表現方法は旧式な修辞学の術語を以てすればメタフォラ(metaphora)である。メタフォラを重んずることはHulmeの説でもある。十七世紀から十八世紀にかけて起った新古典主義が特に反対し修正せんとした対象は今日のイマヂストが敢えて企てんとし

た表現方法であった。此処に注意することはHulmeはFancyといふことを主張したが、このことも古典主義が反対した対象であった。……Hulmeは古典主義を主張したものではあるがメタフォラと空想（Fancy）を復活させようとしたことは、一見矛盾してゐる。

と西脇はこう書くわけですけれども、実はT. E. ヒューム――これはイギリス人です――の理論的影響下でイマジズム運動を開花させたパウンドは、むしろ古典主義的に、硬質で感情を廃した簡潔なイメージで詩を書かなくてはならないと主張していたわけですから、ヒューム自身は決して矛盾を犯してはいないんですね。パウンドが1913年に書いたイマジズムの代表作に "In a Station of the Metro" という題名のものがあります。"The apparition of these faces in the crowd; / Petals on a wet, black bough." という短い詩です。これはパウンドがパリの地下鉄の構内で見た女性の顔の美しさを表現しようとしたもので、確かに2行目の「濡れた、黒い枝の上の花びら」というのは1行目の女性の顔についてのメタファー、つまり隠喩になってはいるんですけれども、それが結果として気まぐれな空想に終わるわけでもなければ、長い詩のなかで何らかの機能を負うわけでもないんですね。これで完結してしまう。そのことによって、女性の顔の美しさだけを純粋に提示しているわけです。また、パウンドは、"An 'Image' is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time." :「イメージというのは一瞬のうちに知的、感情的な複合体を提示するものである」（Ezra Pound, "A Few Don'ts by an Imagiste"）とも主張しています。これはもう、本当にイメージを科学的にというか疑似科学的に規定しようとしていて、ちなみに今の詩と同じ年に書かれた「イマジズム綱領」みたいなものの詩論のなかにでてくる規定です。

もちろん、西脇は、『超現実主義詩論』のなかでは、一つのイメージではなくて基本的にはかけ離れた二つのイメージを詩のなかで出会わせることで超現実的な関係を切り結ばせるというふうに議論を進めていくわけです。例の「手術台の上におけるミシンとこうもり傘の出合い」とい

う、ロートレアモンの詩に出てくる基本アイディアですね。先ほど引用した「馥郁たる火夫」のなかでもそれは実践されています。しかし、実際には、シュルレアリスムというのは――これも色々なところで書かれていますけれども――リアルなものを越えてしまうことではなくて、リアルなものの強度を高めることだと言われています。

そのことは、西脇自身もしっかりおさえていました。『超現実主義詩論』のなかに、「然し詩は夢ではない。全然有意識の心像の連結である。……詩は現実に立ってゐなければならない。しかし、その現実につまらなさを感ずることが条件である。なぜ人間の魂は現実につまらなさを感ずるのか。人間の存在自身が淋しい」という例の有名な詩論が標榜されますけれども、ここですでにシュルレアリスムの要諦である無意識というものを否定しながら現実の重要さを提唱していますね。そして、『シュルレアリスム文学論』では「超現実といふ意味は、現実を超越して現実を無視するということではない。たゞ、現実を超越した表現材料によって現実を表現するということである」というように、先ほど言った強度のリアルということが打ち出されています。

しかしながら、よく見ていきますと、実際には、西脇の詩のなかで二つのかけ離れたものが出合う前に一つの「もの」だけのリアルさが強調されることが少なくないんですね。意識的にシュルレアリスティックに仕立てた『Ambarvalia』の後、戦争をはさんで13年の沈黙を破って一気に書かれた『旅人かへらず』の連作には、そんな瞬間がかなりあります。『旅人かへらず』の3番、4番、5番などがそうです。まず3番、「自然の世の淋しき／睡眠の淋しき」では西脇詩学の基本にある〈ものの淋しさ〉ということが繰り返し強調されて、次に、4番の「かたい庭」という、これは通常ありえない言葉同士を出会わせた一節のあと、5番では「やぶがらし」という言葉を一つぽつんと置いて独立した詩句に仕立ててしまったわけですね。これはやはり「もの」そのものを屹立させていることの一つの証拠になると思います。

西脇の詩論におきましても、例えば、

僕の求める美はこれを定義することが出来ない。それは、グロテスクでもなく、神秘的でもない。グロテスクも神秘的も自分を安心させない。僕の求める美はすべてを忘れさせ、すべての情慾、情念、思考、感覚それ自身の活動を停止させてしまうようなものである。非常に希薄な人間の世界である。ものそれ自体の中をぼんやりみていることを求める。(『梨の女』)

というようなことが言われております。また、『斜塔の迷信』には、「私に美を感じさせるイマジを発見しそれを記述するのである。要するに、私の詩には〈もの〉がある。それを言葉で唐突につき出すのである」と述べ、さらにそういった興味を詩にする方法をイマジズムであると断定する発言を、長くなりますが引用させてください。

ある与えられた「もの」に対する常習的な情念、理念、感覚、思想を破壊して、それに対して新鮮な情念、感覚、理念、思想等をつくるのである。そうすることによって、「もの」の存在を強調するのである。強調することによって、われわれの生命力が豊饒になる。……ある対象に対して自分の印象や感じた思考をかかずに、自分に何物か詩的興味を与えてくれるものを写生するようにする。この意味で純然たるImagistの実験である。……結局、自分の詩はマラルメやランボオに関係が密接ではあるが、自分としては象徴という観念から完全に離脱したいのである。マラルメの詩はまだ何物かを象徴しようとしている。自分の理想とする詩は何物も象徴することをやめた詩でありたい。それは絵画的であって、そのimageそのものを単にみて何物かを感じたい詩がほしい。そういうimageをつくるのが詩の内容である。(『斜塔の迷信』)

長々と読み上げましたけれども、先ほど紹介した『シュルレアリスム文

学論』におけるイマジズム批判からずいぶん意見が変わってきたことはおわかりいただけると思います。ちなみに、イマジズムという言葉をこうして改めて使ったのは『斜塔の迷信』に収録された、元は「現代詩の意義」という題名の1950年のエッセイです。およそ四半世紀の間にこれだけ見方が変わってきたということです。

そろそろ時間もなくなってきたので結論めいたことを言うならば、パウンドやエリオットの詩的実験と多くを共有しつつ、しかし、重要な点でずれるような形で、1910年代には——これはイマジズムと同じ時期ですけれども——ソシュール言語学においてすでに通時性から共時性へというパラダイムシフトが起っていて、その結果、実体性よりも関係性が重視されるようになり、20世紀全体の根本的な思考を先取りすることになりました。そんな状況にあって、失われつつある実体としての「もの」、そしてそれが表わす哀愁に西脇がこだわったという点で、イマジズムのみならず、常に即物性を詩作の根幹に宿してきたホイットマン以来のアメリカ現代詩人との親和性を感じずにはいられません。しかも、イマジズムが1910年代半ばには早くも解消したのちパウンドは一転して長編詩に向かうわけですけれども、30年代以後は主にニューヨークに住むユダヤ系移民二世たちからなる Objectivists、あえて訳すなら客観主義者というグループが出現しまして、イマジズムのように手法そのもの、つまり書き方そのものへの関心ではなくて、今度は描く対象としての「もの」そのものへの興味を詩に表わしはじめます。というところで最後は尻切れトンボですが、とりあえずこれで終わらせていただきます。どうもご静聴ありがとうございました。

巽——飯野先生ありがとうございました。

さきほどちょっと司会口上で重要なことをひとつ言い忘れてしまいました。本日のシンポジウム予告にあらかじめ出ていたお名前——今このスクリーンに映っているお名前ですが——本来ならばいらっしゃる予定だったもう一人の出演者、ホセア・ヒラタさんが本日残念ながら欠席な

さっておられます。純粋な日本人の方なんですけれども、マサチューセッツのケンブリッジのタフツ大学で教鞭をとっておられる日本文学研究者で、この方がプリンストン大学出版局よりたいへん重厚な西脇順三郎論を刊行しておられる。これには *Modernism in Translation* というサブタイトルがついています。つまり、研究書なんですが、前半の半分は西脇詩の翻訳なんですね。西脇詩の翻訳はもういくつか試みられていますけれども、今のところこのヒラタ訳が英語としても解釈の点でも非常に優れた翻訳という評価を受けています。後半での批評も脱構築など最新の批評理論を使った実に洞察力あふれるものです。今年の4月にタフツ大学に立ち寄ってお会いした折には、12月はちょうど里帰りの時期でもあるということで、このシンポジウムへの参加をご快諾いただいていたんですけれども、ちょうどアメリカで奥様のご病気がございまして、ぎりぎりまでお待ちしたものの、今日は残念ながらヒラタさんの参加が望めなくなったということをお断りしておきます。ただ、話しているうちにいろいろなところでヒラタさんの理論、西脇論の話は顔を出すというふうに思いますし、近く出る『三田文学』2008年冬季号（92号）の西脇順三郎特集号には寄稿されるとうかがっています。

さて、飯野さんの次には、荻野アンナさんにお話しいただきます。本塾文学部フランス文学専攻で教鞭をとっておられ、この藝文学会では企画委員を長年務めておられる。芥川賞作家であることはご紹介の必要もないと思いますが、船乗りだったお父様のことを書かれた『ホラ吹きアンリの冒険』では読売文学賞も受賞され、最新作では『蟹と彼と私』という小説が大変に評判を呼んでいる最中です。最近ではボクシングを始められて、ボクシング小説「殴る女」も文芸雑誌の『すばる』での連載が始まりました。しかし、基本的には、先ほども由良君美先生の書評でも言及されたフランソワ・ラブレーの研究を中心に行っておられる。荻野さんも本当にかなりお若い頃から西脇順三郎にハマっておられたとうかがっております。それでは荻野アンナさん、よろしくお願いします。

2　原点回帰——西脇順三郎賛江

荻野アンナ——ただ今巽先生からご紹介いただきました荻野です。「お若い頃から西脇にはまり」と、あたかもすでに若くないかのごときご紹介を、ありがとうございます。おかげさまでこのシンポジウムのために、小じわと白髪が増えました。寿命も2、3日縮んだと思います。西脇ホント好きだったんです。今でも好きです。でも、それを言ったためにシンポジウムのお誘いを受け、まあ、しゃべりっぱなしでしゃべり抜けてしまえば責任もないし、と引き受けました。ところがその後ずいぶん経って、慶應150周年記念事業に認定、とのことで、記録が残ることになって、あたくしは、本当に、「やられた」の一言です。それから苦難の日々。さらに今週一週間は学生の人たちが大変な目にあいました。西脇順三郎がマラルメを訳しているというそのためだけに、あらゆる授業で——1年生のフランス語から大学院まで——その場でプリントを配られて「マラルメを訳せ」と、ほとんどパワハラ状態で今日にいたるというわけです。

発表はI、II、III、IVと4つに分かれます。

I.　詩とは
II.　ラブレー→萩原朔太郎→西脇順三郎、そして因果はめぐる
III.　峠の団子
IV.　天使の飛び方

I、II、Iという感じで揺れながら進んでいきたいと思います。

I.　詩とは

詩とは、という大上段な一言から始まります。詩とは何か、学生にも聞きました。1、2年生ですと、こういう答が出ます。「命」、「心」、「夢」、「無」。大学院だと「言葉の芸術」——あたりまえだっちゅうの——、「言葉と旋律の戯れ」、「言葉とイメージ」、あと「ポエム」っていう脱力系も

ありましたけれども、かなり気にいったのでは「開き直り」。そこで荻野の定義を一つ、「詩とは暴力である」。いわば言葉の暴力です。そこでさきほど飯野先生が引用された部分と見事につながります。「私に美を感じさせるイマジ」――〈イマジ〉っていいですよね。江戸時代の職人さんみたいですね。古今亭イマジとか……。えー、――「私に美を感じさせるイマジを発見しそれを記述するのである。要するに、私の詩には〈もの〉がある。それを言葉で唐突につき出すのである」。これを言い換えますと、「要するに、私の詩には暴力がある。それを言葉のグローブをはめて唐突につき出すのである」。そういう感じを改めて読み直した西脇から受けました。ことに西脇全集の翻訳の巻は、ページをめくるたびに、ガツンガツンとアッパーをくらう感じでした。

II. 因果はめぐる

ここで一旦II番に移ります。「ラブレー→萩原朔太郎→西脇順三郎、そして因果はめぐる」。私の人生を一行で表せといったら、こうなるんです。もうちょっと詳しく言いますと、中学1年のときに『デカメロン』を読みました。2年でサド、3年でラブレーです。全部偶然の出合いでした。当時は活字を読む以外に楽しみがなかったんですが、ハードカバーは高いので文庫本、それも、近くの「勉強堂」という本屋で置いてある範囲でした。勉強堂は、フローベールの『ボヴァリー夫人』の隣がサドで、そのまた隣が『デカメロン』というとても素敵な並べ方になっていて、何とはなしにそこらへんを読んだ、というわけです。さらにラブレーですが、筑摩の『世界文学大系』が私にとっての夢の全集で、図書館でめくっていて、渡辺一夫の部分訳と出会いました。フランソワ・ラブレーが16世紀の文豪でユマニストで、という知識は皆無。ただ言葉のおもしろさにはまった。詩は高校1年で朔太郎。高3のとき、受験からの現実逃避で西脇順三郎に手を伸ばしました。そのころは詩を書く少女でございまして、下手な詩を書いては『ユリイカ』に二度ほど送り、二度とも落ち、そのときの選者は鈴木志郎康、編集長三浦雅士、といまだに覚えています。自

分の散文的性格に気付いて、その後はラブレー一筋です。

中3でラブレーというのは自分の精神の来歴としてよく語るんですが、萩原－西脇ラインは、『ユリイカ』のトラウマもあり、省略してきたんです。ところが今回もろもろ読み直し、すべてがつながるとわかり、まさに、「悪いことはできない」とか「罰があたる」とか「因果は巡る」という言葉が私のなかで実感になりました。

さて、言葉の暴力性ですが、ラブレーの次の一行でよくわかります。

morrambouzevezengouzequoquemorguatasacbacguevezinemaffressé[1]

これは、フランス語をやった方にはおわかりのように、–er 動詞という一番基本的な動詞の過去分詞です。渡辺一夫訳では「ぽかぽかどかどかぴちゃぴちゃめりめりごりごりごつごつ殴っ」た[2]。「殴った」という一言を言うために、これだけの字数をかけている。音の遊びだけかというとそうでもなくて、エドモン・ユゲ（Edmond Huguet）の『ラブレーの言語』には全て絵解きされております。わずかな情報量にとんでもないスペースをさく、これはまさに言葉で殴るという感じですね。本当にこれは読者の目を殴ります。同じことをラブレーは名詞でもやっています。後期作品である『第四之書』第40章は、滑稽な名前の羅列に充てられています。

野菜辛之助、碌出梨吉、
臆野病蔵、卑怯未練介、
豚肉脂焼吉、塩漬辛太郎、
曼陀羅華郎、牛乳麺麭一、[3]

先行する『第三之書』には阿呆の羅列や、クイヨンの羅列もあります。クイヨンを渡辺一夫は「ふぐり」と訳しました。もう10年以上前に一般教養の学生200人に聞きました。「〈ふぐり〉がわかる人は？」、手を挙げた

のは二人でした。さすがに最近の宮下志朗訳[4]では「たまきん」になりました。「水銀合金たまきん、代数たまきん」というのでこれまた2章丸ごと埋め尽くされています。1章は元気なたまきん。もう1章は元気のないたまきんで、「ぐじぐじたまきん、じめじめたまきん」のたぐいで丸ごと1章。これが言葉の暴力でなくしてなんでありましょうや。そこで私もラブレーなみの暴力を行使し、西脇と朔太郎を同じ暴力つながりでつなげて見ることにします。現代詩の常識として、西脇は朔太郎を読んで「俺がやってもいいんだ」という確証をえて日本語で詩を書き出したとのこと。これは那珂太郎からの引用ですが、「西脇が『月に吠える』によってはじめて日本語で詩を書く可能性を見出したことはよく知られている」(原文旧かな)[5]と。

そして、この一週間授業でその話をすると、「西脇読んだことなーい」、「萩原朔太郎読んだことなーい」という学生さんが実に多く、どうやら、今、現代国語では詩はほとんどまともにやらないらしい。一人だけ、「朔太郎を一行覚えています」という人がいて、その人が引用してくれました、「忘れちまった悲しみに」。それ中原中也だろ、と。朔太郎をワタクシ高校1年のとき暗唱していました。エミちゃんという仲のいい友達がいまして、彼女と毎晩電話で——携帯のないころですから固定の電話を使って——お互いに暗唱ごっこをするんです。だからいまだに出ますね、「その菊は醋え、／その菊はいたみしたたる」とか。「竹、竹、竹が生え」とか。これをお互いに暗唱し合い、それをエンドレスでやる。結果、二人とも成績がガコンと下がり、電話代がボヨンと上がり、先生と親に怒られた。

「地面の底の病気の顔」は『月に吠える』の冒頭の一篇です。途中から読みます。「冬至のころの、／さびしい病気の地面から、／ほそい青竹の根が生えそめ、／生えそめ、／それがじつにあはれふかくみえ、／けぶれるごとくに視え、／じつに、じつに、あはれふかげに視え。／地面の底のくらやみに、／さみしい病人の顔があらはれ。」[6]私はこれを現代詩のスタンダードだと思って育ちましたが、大正時代の西脇はこれをどう受

けとめたか。これも那珂太郎の「西脇と朔太郎」のなかに収められていたんですが、山本健吉と西脇順三郎の対談で、西脇がちょうどこの部分を引いてこう言っています。

> ……最初の『月に吠える』なんかは実におもしろいでしょう。“生えそめ”なんていうけど、“それがじつにあはれふかくみえ”とか、それが“じつに、じつにあはれふかげに視え”とか、もうことばはでたらめですわね。これは何語であるか。何か文体がまるでないでしょう。こういうことは自分でもおかしいと思いながら、自分でもおかしいから書いたんでしょう……と私は解釈してるんです。
>
> これは私が彼から学んだことなんです。私はもう初めから、彼はウィットの詩人だと思っているんです。(p. 174)

「じつに、じつにあはれふかげに視え」というのを、アッハッハ、と笑いながら読む西脇順三郎。朔太郎のこの文体が、日本語としてハナモゲラだということを私は今回学びました。タモリだった朔太郎。それに対して、自分も四カ国マージャンみたいなことをやってもいいんだと思ってしまった西脇順三郎がいた。というわけで、私のなかで萩原朔太郎と西脇順三郎が見事につながったんです。

I. 詩とは

そこでもう一度詩の定義に戻ります。さきほど、詩は暴力だ、と申しました。ところが、西脇順三郎は詩は諧謔だと言っています。順三郎の『詩学』を今回私は恥ずかしながら初めて読みました。以下の引用をご覧下さい。

> 詩人は詩作することによって自分の脳髄の心理的調整をはかろうとする。あるいはまた心理的体操をやって脳髄の健康と安全を保とうとする。

私の脳髄は哀愁を欲求する。私自身その理由はわからない。なんだかわからないが脳髄を安らかにするのであろう。私の美感の真髄は「哀愁」であると思う。

だから私にとっては

ポエジイは哀愁である。

私の脳髄は真と善を欲求する。これも脳髄の哀愁である。

ポエジイは真と善である。

私の脳髄は諧謔、矛盾、イロニイ、パラドックスを欲求する。(略)

ポエジイはイロニイである。[7]

とにかく彼のキーワードである「脳髄」がテンコ盛りで、例えば3行目、「私の脳髄は哀愁を欲求する」。「だから私にとっては／ポエジイは哀愁である」というのですが、「ポエジイ」は同時に「真と善である」。換言すれば「諧謔、矛盾、イロニイ、パラドックス」であり、「脳髄が諧謔を欲求する」。こうして、あっという間に哀愁と諧謔が詩を介して同義に化けています。

詩の定義は、詩人の数だけあるのでしょう。ちなみにジャン・コクトーはエレガンスだと言っています[8]。ジャン・コクトーについて少しだけ言わせてください。彼は詩はエレガンスである、と言ったすぐ後で、エレガンスをわいせつ物陳列罪と言い換えています。えー、わいせつ物陳列罪、お分かりになりますか？　よく、暗い道で、中年男が、若い女の子を待ちかまえて、コートの前をワッとはだけて下が裸という、あれです。で、「キャー」と逃げられると達成感があったりして、まじまじ眺めて「小さいわね」とか言われるとそのまま再起不能になったり。その、わいせつ物陳列罪だ、と。そのすぐ後で、ただしそれは目の見えない人たちの前において行われるわいせつ物陳列罪だ、というんです。エレガンスだろうが、暴力だろうが、ここまでくると同義ですね。詩がエレガンスであり暴力だ、ということをイメージ、それこそイマジしていただくためには、例えば、古い例ですが、輪島功一がカシアス内藤を倒した素晴らしい試合

があるんですけれども、その時の輪島功一の機械仕掛けのような筋肉のシステム。まさしくエレガンスであり暴力であると思います。そしてそれを西脇は諧謔と呼ぶ。西脇にとっては朔太郎だって諧謔なんですから。

当然この手の発言は誤解を呼びます。先程引用した記事の中で、那珂太郎は朔太郎の「氷島」序詩を「諧謔」ととらえる西脇に首を傾げています。「そこでの演技的なまでの自己の対象化に一種アイロニカルな気配が漂うとはいえ、これを『諧謔』とか『おかしみ』とまで呼ぶのはやはりいかにも西脇流儀といわざるをえない」。西脇は「そのような視点をもつことによって、いわば人生に正面衝突して傷ついた朔太郎のような危険を、たくみに避けてきたようにみえる」。早い話が、朔太郎は若干諧謔みがあるにしても本質的には悲愴な詩人であって、それを諧謔だと言う西脇は人生との正面衝突を避けているというふうに言われてしまう。これは、詩人が暴力としての詩の贈り物を唐突に突き出したときに読者が受けとめかねた一例だと思うんです。那珂太郎も詩人ですが、この場合は受けとめかねたと思います。

そもそも、諧謔とは何なのでしょうか。詩の本質であるならば、ぬるいユーモアに帰結するはずがありません。可能性を探る意味で、ウンベルト・エーコの『薔薇の名前』の一節を引いておきます。現在は失われてしまったアリストテレスの『詩学』第二部についてなんですが、そこでは笑いと喜劇が扱われていたらしい。このテクストが流布すると、笑いが世の中に広まって真理を曇らせかねない、と考える盲目の修道士ホルヘに、主人公のウィリアムは真っ向から対立します。ホルヘは笑いによって象徴される真の哲学を憎悪していた、とウィリアムは主張します。

「(略) ホルヘがアリストテレースの『第二部』を恐れたのは、そのなかで、たぶん、わたしたちがおのれの幻想の虜にならないようにするためには、真理と名のつく相貌を一つ一つ歪めてみるように、真剣に説かれていたからであろう。おそらく、人びとを愛する者の務めは、真理を笑わせることによって、真理が笑うようにさせること

であろう。なぜなら、真理に対する不健全な情熱からわたしたちを自由にさせる方法を学ぶこと、それこそが唯一の真理であるから」[9]

真理は絶対的なものとして提示された途端に硬化する。それをほぐして、「笑わせる」ことが真の哲学だという。おそらく西脇順三郎の諧謔というのはこういう笑う真理なのだと思います。しかし、そこに諧謔の一言をあてはめたために、人生との正面衝突を避けたと見なされたのでしょう。

むしろ西脇順三郎と人生の正面衝突は、朔太郎とは別の異相で、激烈だったと思うんですが、西脇を人生の激震から守ったのは、彼の古典の教養ではないか。

III. 峠の団子

そこで〈峠の団子〉説に移ります。すでに巽先生が引かれた資料にも出てくることを簡単に言い換えるとこうなります。

西脇順三郎がよく言っていた言葉に、ここにしかないというものは価値がないのだ、というのがあります。西脇流に言うと「峠の茶屋の草団子」ですが、もしおいしければ必ずほかで真似するだろう（笑）。そこでしか食べられないものは、うまくないんだ。だから詩なども、いい詩があったらそこからとったほうがいい。パッチワークでつくるべきである、と。その人しか表現できないものはつまらないものなんだ、というわけです。[10]

わが師、松原秀一氏の言葉です。私は西脇経由の慶應の伝統でこういう見方をみっちりお勉強させていただいたんで、16世紀文学を続けてこれたのだと思います。個人の才能を重視するのは19世紀以降の比較的新しい傾向です。作品のためなら個性の壁を自らぶち壊す。その覚悟が「ゆるぎない精神の快活さ」（ラブレー）を生むのでしょう。ラブレーも、自作をぱくった匿名の作品を見事に自分の作品のなかでぱくり返しています。

西脇順三郎の場合、有名な例は「(覆された宝石) のような朝」。あれが実はキーツだっていうのがありますが、「Ambarvalia」自体がラテン詩の翻訳であると。「明日は恋なきものに恋あれ、明日は恋あるものにも恋あれ」、これは「ヴィーナス祭の前晩」のリフレインですが、大学一年のラテン語初級で、樋口勝彦氏直系の藤井昇先生から教わりました。原文は "cras amet qui nunquam amavit quique amavit cras amet." その時に、「西脇順三郎にこのリフレインがあるけれどもここからとってるんだよ」といって、峠の団子説のようなものを聞いて、それは一年のときの一時間のなかの本当にわずかな数分でしたけど、私の脳髄に刺青されてしまったのです。それで、今回のシンポジウムにでぜひこの引用文を、とラテン語の教科書を探し出し、一晩かかって全部読み直し、なんとか見つけ出しました。ところが、『西脇順三郎全詩引喩集成』を新倉俊一氏が出しておられまして、このなかに今の引用も懇切丁寧に解説されていて[11]、私のあの徹夜の一晩はなんだったんだろうという感じです。

IV. 天使の飛び方

暴力としての詩、峠の団子を経て、私の来歴も語り、もうお時間も押しておりますので、最後に西脇順三郎という天使の飛び方を、わずかな例でありますけれども、彼の翻訳を通してお見せしたいと思います。西脇順三郎は天使のような人でした、と松原秀一先生がおっしゃいました。そ

のココロは……側に行くとみんな焼けちゃいます。天使――熾天使――というのは炎に包まれているんですね。だから、西脇さんは天使のような人、というわけです。

西脇伝説って一杯あるんです。1、2個いいですか？　昔、慶應の文学部には入試の時面接がありました。当時の学生は制服と制帽を着用していました。西脇氏がある受験生を不合格にしました。その理由は、「あの人には慶應の制帽が似合いません」。もう一つ、英文科の優秀な先生が、どこかに飛ばされました。西脇先生がおっしゃったそうです、「あの人は悪人の顔をしています」と。西脇先生は文学部長でした。教授会で先生方がみんな集まりましたが、肝心の学部長だけいません。待ちくたびれて、ついに。捜索隊が出ました。三田のキャンパスで――これ二つ説があるんですが――雑草を眺めていた、あるいは雑草を引っこ抜いていた。どっちかわかりませんが、一本の草を見ながら、『旅人かへらず』のような世界に耽っていたそうです。

西脇はこういう天使のような人ですから――天使は意味からチョー意味へと飛ぶ存在、と思っていただくとして――マラルメをこんなふうに訳しています。マラルメには、エドガー・ポーに捧げる詩があるんですが、“Le tombeau d’Edgar Poe” ですね。一応仏文なんで読んだりして。

Tel qu’en Lui-même enfin l’éternité le change,
Le Poëte suscite avec un glaive nu
Son siècle épouvanté de n’avoir pas connu
Que la mort triomphait dans cette voix étrange![12]

“change” と “étrange”、“nu” と “connu” で韻を踏んでいますが、韻は翻訳不可能です。鈴木信太郎訳もありますが、一応慶應なんで佐藤朔・立仙順郎訳にしてみました。とてもいい訳です。「エドガー・ポーの墓」というタイトルです。

ついに永遠が彼自身に変えるがごとき
詩人は白刃をふるって震撼させる、
この奇妙な声に死が高らかに謳うのを
知らなかったと驚ろく当代の人々を。[13]

原文自体、一読すっと入る、という作品ではありません。マラルメは得意の関節技で、言葉をめちゃめちゃ脱臼させています。冒頭の「ついに永遠が彼自身に変えるがごとき」がすでに面倒ですが、これは、生きている間は認められなかった――ポーもそうでした――詩人が死ぬことで永遠という時間の流れのなかで詩人として認められる、つまり、永遠が詩人をして彼自身――本来の彼――に変える、ということです。そういう類の詩人がいて、そういうことが死後起こり得る、というのがこの冒頭の“Tel que”なんです。ところがこれを日本語に取り込もうとすると、「変えるがごとき」みたいなことになっちゃうんです。

どうしても仏文のプロだと、意味をきっちり取らなきゃとあせるんですけれど、天使は違いますね。あっさり、ぶっとんでいます。西脇訳をご覧下さい。

永遠がやがてそれ自身に変える詩人は
死がその異常な声で勝誇ったことを
知らなかったのにおびえるその詩人の世紀を
抜身の剣で奮起させるのだ！[14]

冒頭、「永遠がやがてそれ自身に変える詩人は」。“Tel que”を落としています。「それ自身に変える」の「それ」も微妙な切り抜け方です。最終行を体言止めではなく「…のだ！」にすることで、原文のビックリマークの力強さを生かしています。そのために語順を操作しています。

そもそもタイトルに工夫があります。エドガー・ポーの「墓」ではなく「碑」にしていますが、それは西脇順三郎の古典の教養を示すもので、

“tombeau” というのはこの場合 épitaphe、つまり墓碑銘なんですね。マラルメの詩集のこの部分は「エドガー・ポーに捧げる墓／碑」の他にも「ボードレールに捧げる詩」、そのものずばり「墓」、他にも賛歌などが並んでいて、弁論術におけるほめたりけなしたりというジャンルを意識していることは明らかです。墓碑銘の例としてシーモニデースのものとそのパロディを挙げておきます。実際墓に彫られていることもありますが、故人をたたえる短詩として文学にも定着しています。

大いに飲みまた大いに啖(くら)ひ、さてまた
　　大いに他人(ひと)の悪口を
　吐(つ)いたあげく、此處に、わし、ロドスの人
　　ティーモクレオーンは眠る。[15]

これも結構好きなんですけど、〈讀人しらず〉のパロディほうが笑えます。

ちょっぴり啖(くら)ひ、ちょっぴり飲み、
　　さて大いに病氣をしたあげく、
　やっとこさと、だがとうとう私も死んぢまった、
　　みなも一緒にくたばるがいい。[16]

大好きですねこういうジャブ。そこでアタシも少しはフェイントをかけないと、ということで次に行きます。「エドガー・ポー賛江」という荻野超訳です。

自分になる　永遠という手間をかけて
詩人だから　世間様に　真剣に　真剣を
つきつける　詩は死のメロディを謳ったと
知らなかったじゃ済まされないんだ！

マラルメからもう一篇、“Salut” という詩（「挨拶」あるいは「乾杯の辞」と訳される）[17]を取り上げます。西脇訳の後半の2行だけ見ます。「遠くにあんな一群の／人魚が沢山投身するさかさまに。」[18]これが学生の答案なら私は減点します。直訳ですから。ただ、西脇の場合は戦略的な直訳なんです。ちなみに学生が直訳するとこういう作品性が出ないというのが今回授業で実証されました。学生の皆さん、ありがとう。「遠くにあんな一群の／人魚が沢山投身するさかさまに。」というのがあんまり素敵なんで、私も超訳してみました。最後の2行は「めっさ遠く　溺レる　人魚軍団／イナバウアー宙返りでチャッポン」。西脇訳に触発され、私なりに頭のネジが飛んだようです。

次は、ポール・ヴェルレーヌの有名な “Chanson d’automne” の第一節です。

Les sanglots longs
Des violons
　　De l’automne
Blessent mon coeur
D’une langueur
　　Monotone.[19]

声に出して読むと分かるのですが、意味以前に、「サングロロ〜ン、ヴィオロ〜ン」とか「ク〜ル、ラング〜」という音でヴァイオリンの「ろんろん」した響きを再現しています。まず上田敏『海潮音』の有名な訳を見てみましょう。

秋の日の
ヰオロンの
ためいきの
身にしみて

ひたぶるに
うら悲し。[20]

「秋の日の」「ヴィオロンの」「ためいきの」の「の」を連発して原語の「グロロンロ〜ン」をなんとか掬い上げたわけです。上田敏を追いかけて色んな人が訳しているのですが、金子光晴訳だと…

秋のヴィオロンが
いつまでも
　すすりあげてる
身のおきどころのない
さびしい僕には、
　ひしひしこたえるよ。[21]

授業でこれを学生と読んで、あたしは一言「訳しすぎだよ」なんて言ってしまったんですけれども、西脇順三郎訳はもっと過激でした。

秋のヴィオロンの長いシヤクリナキは
おれの魂を一つの単調なダルサをもつて傷つける[22]

もうやけくそのような、暴力的な直訳。「一つの単調なダルサをもつて傷つける」。これも、学生がやったら×ですね。上田敏の美文に対して、殴りかかっていく感じがあります。

荻野超訳を付けようと思って本当にひどい目にあいました。まず、「秋」ははずせないと思って、「飽き飽きして秋」とかいろいろやったんですけど、パッとしませんでした。ヴァイオリンの「弦が鳴り　ゲンナリ」というのもボツにしました。秋に鳴くのは日本では虫だ、と気付いて、「秋の泣き虫　ヴァイオリン」というのをなんとかひねり出しました。

秋の泣き虫　ヴァイオリン
単調で　短調な　断腸の
もういやこんな生活

これじゃあまだ飛び方が足りないと思って、加筆した決定稿は以下のとおり。

秋の泣き虫　ヴァイオリン
りんりん輪廻　しゅしゅ修羅場

これを読んだ学生は大笑いです。「金子光晴訳を訳しすぎだって言ってたけど、先生これ原型とどめてないですよ」って。「この訳から“Les sanglots longs”に遡れないから」って言われました。というわけで、西脇のおかげで、「りんりん輪廻」をラブレー・朔太郎・西脇と巡って「しゅしゅ修羅場」という発表でした。おそまつさま。

巽――荻野さん、ありがとうございました。次に四方田犬彦先生をご紹介したいと思います。四方田先生のご活躍はほんとうに多くの領域に及んでおりまして、映画批評やマンガ評論は専門領域といっていいと思いますが、ポール・ボウルズ研究をなさったかと思えば中上健次についても一冊の研究書をお出しになっておられる。西脇順三郎については、このところ日本の現代詩についての一貫した研究をしておられると聞きましたので、これはもう四方田さんをお呼びするしかないという感じになりました。

本塾との関わりからいきますと、つい7月に新潮社から一冊の伝記を――あるいは、自伝的伝記と言うのでしょうか――『先生とわたし』というご著作を出されたのですが、これが西脇先生の愛弟子であった由良君美先生を中心にしたご本なんですね。由良先生は慶應義塾を出られた後に東京大学教授になられるわけですが、四方田さんはその由良先生の薫

陶を受けられ、そのご自身の経験をこの本で回想されておられます。ですから、四方田さんは西脇先生からすると孫弟子のような位置に来るわけですけれども、その由良先生とのなかなか激越にしてドラマティックな師弟関係というのが、このところたいそう話題になりました。もちろん、同書のなかにも慶應義塾の英文科の話がかなり出てきます。それから、西脇自身についても意外なことがその『先生とわたし』のなかで語られています。

さらに、西脇順三郎が晩年に取り組んでいたギリシア語と漢語の比較研究というのは、いかなる西脇ファンも触れることさえ避けてきたようなトピックなんですけれども、四方田さんは没後20年の世田谷文学館の冊子のなかでもその研究を取り上げ、果敢にして斬新な読みをしておられるので、ぜひ本日お話いただきたいと思った次第です。

それでは、四方田先生、よろしくお願いします。

3 『旅人かへらず』を讃えて

四方田犬彦——ご紹介にあずかりました四方田犬彦でございます。今日は、本当に、この慶應義塾大学の三田(さんでん)校舎にお招きいただきましてありがたく思っております。〈さんでん〉と読まなくてはいけないということを、私は西脇先生の著書で勉強いたしました。〈みた〉とお読みにならなかったんですね。本に〈さんでん〉とルビが書いてあるので、三田(さんでん)と言わせていただきます。それから、芭蕉の書いたエッセイ集は『笈の小文(きゅうしょうぶん)』とお読みになっていらした。〈おいのこぶみ〉じゃないんですね。〈きゅうのしょうぶん〉なわけです。でも、確かに考えてみれば我々は『古事記(こじき)』と言っておりますね。これ、〈ふることのあかしぶみ〉とか言っていません。〈おいのこぶみ〉って言うんだったら、〈ふることのあかしぶみ〉って言わなくてはいけないんで、『古事記(こじき)』だったら『笈の小文(きゅうしょうぶん)』、でいいのかもしれません。私は西脇順三郎という人のこの音の殊——音に対する敏感な感じ——それから、漢語というものの凝縮さに彼が生涯感じ続けた嫉妬というものを、何か崇高なもののように考えています。そういう

私の尊敬の気持ちからこの話を始めることを許していただきたい。

西脇さんの詩をずっと読んでいると、西脇さんの詩を読むのを忘れて何ヶ月も経っているときに、いきなり、例えば飲み屋で突出しにさといもかなんか出てきたりすると、「おいもい」なんて言っちゃったりするんですね。「オイモイ」っていうのはギリシア語で悲しみという意味だというふうに西脇さんの本に書いてありますけれども、とにかく、飲み屋でさといもとかおいもが出てくると、自然と「オイモイ」という言葉が口に出てきてしまうんですね。それから、「ポポーイ」というと私はどうしもポパイを思い出しちゃったりなんかして。つまり、一度そういう言葉の音の響きみたいなもので西脇さんの世界に入ってしまうと、ずっとどこに行ってもそれがパースペクティヴになって思い出されてくる。もう、さといもとかさつまいもを食べるときに悲しみのことを思い出すということになってしまう。人によってはそういうことを不真面目でないかとおっしゃる方がいるかもしれませんが、私は西脇さんの詩の本質は案外そういうところに――おいもからオイモイに行くようなところに――あるんじゃないかと思っています。

私は新潮社の『世界名詩全集』という本でマラルメ、ヴァレリーという一冊の巻があって、そこのマラルメを西脇順三郎訳で読んだんです。さっき荻野さんが紹介されたあれなんですけれども。それで、マラルメを全然フランス語もわかんない頃から読んだんですけど、とにかく、14行の詩が15行になってて、最初に音訳が出ているんです。「ヒュペルボレー」って書いてあるんですよね。つまり原文で“hyperbole”とあるのを、無理やりにそう読ませてしまう。ちょうど「三田」を「サンデン」と発音するようなものです。カタカナでそれだけ出てるんですね。要するに、原文の詩をそのままカタカナにして出してるんですね。これはびっくりしました。こういう手もあるんだなと。つまり、フランス語の発音をそのままカタカナにして「これは翻訳です」って、そういう行があったんでこれはもうぼくはびっくりしました。「ヒュペルボレー」という音があんまりおもしろいから使っちゃった、訳す必要もないから使っちゃった、というこ

とですね。そう思うと、彼が他のところで――たしか瀧口修造に捧げる詩のところで――最初に「ピヒョークサイ」という言葉があるんですね。あの「ピヒョークサイ」っていうのも一体何なのか。「くさい」っていうんだからからきっとギリシア語なんじゃないかと思うんですけど、なんかオリヴィエ・メシアンの鳥の鳴き声みたいな感じもするし、非常に不思議な気持ちがいたします。

今日は、西脇順三郎の世界はあまりに広大なので、少しだけでもかじれる範囲と思って、非常にせまい範囲のことだけをご報告したいと思います。第二詩集の、といっても日本語の第二詩集ですが、『旅人かへらず』というのの最初の詩についてです。この詩についてだけお話するのでもうおそらく30分はとうに過ぎてしまうだろうと思います。ですから、30分のところで切ってしまおうと思っております。どこまでお話できるかどうかわかりません。

この『旅人かへらず』というのは西脇さんが1947年に刊行した本ですけれども、私のハンドアウトにある年表を使って、そのころ彼がどういう生活をしていたかを簡単に申し上げます。太平洋戦争が始まったのが1941年の12月で、その後西脇さんは鎌倉に疎開されて、そして、1944年の段階では51歳になってらっしゃいます。で、日本の古典文学をどんどん読み漁って、中国の水墨画が好きになって。ご家族は郷里の小千谷に疎開されて、一人東京に住んでらっしゃる。そのころに詩集の構想を練られた。ずっと戦争ですけれども、東京の世田谷とか祖師谷大蔵とか、多摩川のへんをずっと散歩されるわけです。あのあたり、ご存知の方はわかると思いますが、成城――柳田國男の住んでいた成城――というのは碁盤の目のようになった非常に西洋的で、言ってみれば退屈な都市造りなんですが、その裏側の祖師谷大蔵というのは本当に迷路といいますか、田舎の畦道ですね。ぐるぐるぐるぐるまわって、地元のタクシー以外は絶対に入り込めないというサルガッソ海みたいになっているところですが、そのへんを好んで散歩されて、二子玉川のほうまで出られたんだと思います。ところが45年になりますと空襲で渋谷のお家が焼けてしまっ

て、仕方なく小千谷に逃げられて、その9月にちょっと戻られてこの慶應の三田(さんでん)で講義される、というふうに年譜にあります。翌年の46年になって具体的に『旅人かへらず』の執筆を再開されて、小千谷で構想されて一気にお書きになった。

47年にそれが刊行されるわけですが、おもしろいことに、この47年、つまり昭和22年というのは、折口信夫――折口信夫というのは西脇の同僚なわけで、つまりここに立っていた人なわけですが――その折口の『古代感愛集』という詩集が刊行された時なわけです。私は、折口と西脇が1947年――つまり日本が負けて一年半の時に――極めて日本的なものを主題とした作品を出したということ、これをやっぱり同時に考えてみたいと思っています。

『旅人かへらず』には直ちにモダニストの北園克衛が批判を行いました。『荒地』の1947年2月号に、とにかくこれはもうがっかりしたみたいなことを書いています:「脆弱な東洋的頭脳の本能的な自己保存の祈祷である」というふうに書いています(「『旅人かへらず』への手紙」)。つまり、『Ambarvalia』のころは南ヨーロッパの地中海の美しい風景がパノラマのように出てきたのに、それが何か知らないけれど「やぶがらし」とか、「深大寺」とか、これは「脆弱な東洋的頭脳」になっちゃったと、これは「自己保存」になっちゃったと、そういうふうに批判しました。それから、もう一つ、『Ambarvalia』のころには空想といいますか、ありえないような美しい風景の連続を想像裡のように書いたり、古代ローマに自由に飛翔したりしていた精神が、そうではなくて自分が実際に歩いた多摩川であるとか祖師谷に戻ってしまったということを踏まえてか、北園克衛はこういうふうに書いています:「致命的な欠陥は、彼らが経験なしには何ひとつとして書くことが出来ないという点である。」つまり、西脇という人は祖師谷大蔵を歩いたから祖師谷大蔵の詩ができたんだ、多摩川を歩いたから多摩川なんだ、と。そして、こういうふうになっちゃったのはダメなんじゃないか、と。つまり、さっきの東洋的脆弱と同じように。そういうふうな批判を北園克衛は書きました。これは非常におも

しろい問題で、西脇順三郎を越えて明治以降の日本の詩全体、あるいは映画とかを含めてこの問題が出てくると思います。

一方、西脇さんは対談集のなかでこういうことを言ってるんですね。つまり、「日本人の情緒が出ている」:「アメリカに占領されても、日本的風土がなくなると、ぼくとしては日本はおもしろくなくなるということを書いた詩」なんですよ、と（『西脇順三郎対談集』）。私は1953年生まれなので47年の感じってわかりませんが、東京中がとにかく英語の看板になっていったわけですよね。例えば、銀座がSt. Patrick Avenueとか、St. Nicholas Streetとか。それで、私の住んでたのは、なんか、53番街と5番街の交差点だとか。要するに、東京中の街がみんな日本語の地名をやめてアメリカの地名になっていった時代ですね。日本的なものは全然ダメなんだと。志賀直哉が日本語をフランス語にしようという運動を始めた。それから、子供に米を食べさすと頭が悪くなるからというんで給食にパンを食べさせるっていう、そういう時代です。とにかく全てアメリカのものが正しいという。私は映画の研究をやっていますけれど、GHQが日本映画を批判して、子供が自転車を立て掛けるというのは封建的であり、子供は自転車をアメリカのようにバタンと倒さなきゃいけないんだって言って、日本の監督に指導させて。ですから、何年間かの映画だけは、日本の子供は自転車をアメリカ風にバタンと倒しているっていう、そんな時代ですね。日本人も自分たちの携えてきた伝統というものに全く自信を失っていた時代に、実は西洋かぶれだと言われていた西脇さんは、日本的風土はおもしろいんだっていう逆方向に行った。つまり、これは言葉の真の意味でreactionary、反動的、あまりに反動的なわけです。保守じゃありません、反動です。過激に反動です。折口さんはもともと過激に反動でしたが。このことを考えてみたい。

ただすごいのは、『旅人かへらず』の表紙というのは［鳥居］清長の浮世絵なんですね。これはちょっとすごいなと思います。ここまでやるか。というのは私、自分の家の壁にバンコクの『ラーマーヤナ』のお寺の複製の絵をかかげているんですけれども、タイ人が言うんです、「タイ人は絶

対やんない。こんなの、恥ずかしくてダサいから」。逆に、コロンビア大学に行ってた時にアメリカ人の先生の家に行くと、インテリの家には大体本物の浮世絵がかけてあるんですが、私はそれはちょっとできない。浮世絵を掛けるのはちょっと私にはできない。せっかくお家に飾るんだったら、やっぱりタイとか別の国のものを出したいっていう感じがするんですけれども、アメリカの知識人の場合だいたいどこの家にも本物っていって浮世絵を掛けてある。日本研究家だけじゃなくて映画監督の家とかにも。あれはできないんですけれども、西脇さんは清長の浮世絵を表紙にしちゃったんですね、『旅人かへらず』の。これは全集とかコレクションだとわからないわけなんですけれども、ここまでやるかっていう感じですね。

それで、『旅人かへらず』をちょっと読んでみます。読んだほうがexplicate the textには一番いいんで：

旅人は待てよ
このかすかな泉に
舌を濡らす前に
考へよ人生の旅人
汝もまた岩間からしみ出した
水霊にすぎない
この考へる水も永劫には流れない
永劫の或時にひからびる
ああかけすが鳴いてやかましい
時々この水の中から
花をかざした幻影の人が出る
永遠の生命を求めるは夢
流れ去る生命のせせらぎに
思ひを捨て遂に
永劫の断崖より落ちて

消え失せんと望むはうつつ
さう言ふはこの幻影の河童
村や町へ水から出て遊びに来る
浮雲の影に水草ののびる頃

今日この会場にも来ていらっしゃる新倉俊一先生が『西脇順三郎全詩引喩集成』という本を今から23、4年前にお出しになりまして、これはもう本当に必携と言いますか、絶対に側に置いておかなくてはいけないというたいへんな本なんですが、そのなかで新倉先生は『旅人かへらず』の冒頭の部分が実はぱくりであるときちんと書いていらっしゃいます。ぱくりというのはちょっと今風の表現ですが、つまり、もうちょっと上等に言いますと、インターテクスチュアリティーというわけですね。あるいは日本風に言いますと本歌取りであるとか、あるいは引用の美学というふうに言ってもかまいません。私は日本の英文学に暗い人間なんですが、これは1927年に『英詩百選』という本が研究社から出ていて、そこに出てくるエドワード・シャーバンという人の「泉」という詩を本歌取りしたということです。新倉先生が引用されているその詩をちょっと訳してみました：

異邦人よ、誰であれ、
この芳しい流れを口にせんと屈める者よ、
そなたの急ぎ足を止めよ
……また同じく気に留めよ
ある者は動ぜずして留まり
ある者は早く滑り去ってゆく。
それを教えられたとき、
生命と不死の間の違いを知ることになる。

こんなふうに試訳をしてみました。シャーバンという人がどれくらい今

知られている人かはちょっとわからないんですけれども、これをどう考えるかということです。つまり、『旅人かへらず』という詩集の最初の詩の最初の5行、6行くらいがこのシャーバンを借りることによってぬけぬけと書かれているということをどう考えるか。例えばポップミュージックの世界ではこれを盗作というでしょうね。盗作ということになって、著作権の問題になると思います。じゃあ、我々が美学的にこれをそう考えていいのかといいますと、そうではなくて、ではこれを典型的なポストモダン文学のあり方だというので西脇さんを無理やりポストモダニストに仕立てて済むのかというとそういう問題でもありません。と言いますのは、詩というものがそもそも他人のものからいいところを借りることが伝統的な約束事であったのを我々は思い直すべきなわけです。先ほどのお二方の発表のなかでもそういうことをおっしゃっていらっしゃいまして、荻野さんが引用された松原秀一氏の言葉では「〈峠の茶屋の草団子〉ですが、もしおいしければ必ずほかで真似するだろう（笑）。そこでしか食べられないものは、うまくないんだ。だから詩なども、いい詩があったらそこからとったほうがいい。パッチワークでつくるべきである」。こういうふうなことを西脇さんがおっしゃっていたのであるというのは、まさにこのことを指しているのではないかと思います。つまり、シャーバンの詩のこの部分がいいということで、それを峠の団子じゃなくて自分も使ってみた、同じレシピでやってみたということだと私は理解しております。

こういうことは別に20世紀のことだけではありません。例えば、ゲーテが――彼はペルシア語を勉強してたわけですけれども――自分のライバルだと言ったペルシアのハーフェーズという詩人がいます。ハーフェーズはペルシア語で書いたんですが、必ず冒頭はアラビア語です。アラビア語で書かれた先行する偉大なる詩人の詩行を引いてくる、あるいはコーランの一行を引いてきて、それの解読、あるいはパラフレーズという形で自分の詩を書いてきたわけです。ハーフェーズの詩集を見ると必ず一行目はアラビア語。ただ、文字はペルシア語もアラビア語と同じですか

ら、ぱっと見るとわかりませんが、最初の一行はアラビア語でそれから13行はペルシア語というような形を取るわけです。日本でも本歌取りというのは和歌の美学になりましたし、あるいは寺山修司みたいな人は自分で和歌を作ってそれを短歌にしてそれをまた俳句にしてと、そういうことを平気でやっていました。それから、西脇さんとの関わりで言いますと、そもそも彼をノーベル賞に推薦した、それも精神病院から推薦しちゃったから西脇さんが取れなかったかもしれないというエズラ・パウンドですが、そのエズラ・パウンドの *Cantos* の第一歌というのは丸ごと『オデッセウス』の近代の英語の翻訳のそのままの引用なわけです。そして第二歌になりますと、なんて変な訳だこいつは、というふうに言ってるわけですよね。つまり、大長編叙事詩の――これ120まで行ってるはずなんですが――第一巻、冒頭100何行という詩がまるごと他人の詩の翻訳のぱくりであるという、そういうことをパウンドはやっているわけで、それに比べると西脇さんはまだおとなしいものだ、というか、やはりそういうことを踏まえたうえでの確信犯であったと私は考えております。

そんなことを言っていてだんだん思い出してきたのは、例えば、メルヴィルの *Moby-Dick*、『白鯨』だって、冒頭のほうは何十人という人が鯨についてどう書いているか、世界中の言葉で鯨をどう言うかって、それだけでずーっと続くわけですよね。映画でいうとタイトル・バックのところがずっと続いて、そして本編が始まるという。ですから、私はこの西脇さんのシャーバンという人の引用から始まっていくということはむしろ文学の常道ではないかというふうに、それは洋の東西を問わず常道ではないかというふうに考えます。

古人が言うのに第一行目は神様が書いて第二行目からが詩人が書くという言葉もありますよね。霊感主義というのは上から降りてくるんだ、つまり、自分が第一行目から作るわけではないんだ、という考え方ですね。現在でもそれはエピグラムという形で痕跡をとどめていると思います。現在の作品でも。

でも、考えてみれば、『Ambarvalia』の最初の詩は「天気」ですね。「天

気」の第一行目がそもそもキーツなわけですね。キーツの *Endymion* の "like an upturn' d gem" という引用から始まっている。最初の詩集の最初の詩の最初の一行目を他人の引用から始めちゃった人なんですから、第二詩集の初めにばーっとそういう詩が出てくるということは不思議でもなんでもない。こういうことはその当時北園克衛がどのぐらい理解していたのか。北園克衛は多分シャーバンを知らなかったと思う。ぼくらがこういう話ができるようになったのは、新倉先生がこういうことを研究されて、これはシャーバンのということを指摘されたから、なるほどということで作品の構造が見えてきたわけです。

しかし、現在であるならば例えばホルヘ・ルイス・ボルヘスの文学観とか、あるいは、60年以後のフランスの前衛的な文学理論の発展のなかではこういったことを非常に理解しやすくなっている。つまり、詩作品というものは――テクストというものは――もともとが impersonal、フランス語でいうアンペルソナル、つまり非人称的なものであって、テクストとテクストの間の関係性自体がテクストなのであるという、そういう立場に立つならば、西脇さんのこういった試みは非常に理解しやすくなったと思います。つまり、逆に言えば、『旅人かへらず』という作品が書かれて今60年経って、ようやくこれを理解しうるコンテクストを我々が持つようになったんじゃないか、つまり、今年ようやく書かれた詩だっていうふうに考えてもいいんじゃないかと思います。北園克衛の時代には見えてこなかったもの、西脇さんが一人でやっていたものに、全体、周りが追いついてきて、ようやく、この『旅人かへらず』の19行を読むのにふさわしい理論を我々が持つようになったんじゃないかというふうに考えています。ですから、今ここでこの60年前の詩を考えるということは今書かれている詩について考えることと同時だということを前提としてお話をしたいと思います。

ただ、ここで、シャーバンという人と西脇の違いについても検討しなくてはいけません。シャーバンが "sweeter streams"、「流れる小川」というふうに書いたんですが、西脇は「かすかな泉」というふうに書いた

わけです。「かすかな泉」であって、これは幻影の人が浮かび上がってくるというんですから、湧きあがる水なわけです。つまり泉なわけですね。流れる小川と泉の違いというのがあります。シャーバンが命あるものと不死、それからすべりゆく者ととどまる者というふうなわりと古典的な二項対立に読者を誘っていくとすれば、西脇はその二項対立を否定してしまいます。つまり、河童を出してくるわけです。

河童というのは道化なわけです。道化の神様であって、この河童が出てくることによって、死と不死とか流れるととどまるとかといった二元論が笑いものになるというか、廃棄されてしまうわけです。つまり、いかなる水も永劫には流れないというふうにひとたび永劫というものを否定しながら、次に幻影の人が出てくることによって永劫へ回帰するという手立てをも示唆している。もうちょっと本文に即して言いますと、「水の中から／花をかざした幻影の人が」出てくる。この幻影の人というのが何かということが重要になってくるわけです。これは言ってみればアントロポス――つまり、アーキタイプ、ユングの言うアルヒェティプス――ですね。原型的な人間というものの出現なわけです。それはユングの言う集合的無意識のなかから出てくる型としての人間というものですね。それがアダムという形をとったり、あるいはトトという形をとったり、いろいろな形をとるわけですが、しかし、これが非常におもしろいのは、西脇順三郎の場合には河童という妖怪になって出てくる。

河童については、彼が親しく交際のあった柳田國男がこれをカワウロとかガタロとかカワタロウとか水の側の妖精ということで、零落した水の神様ということで論文を書いていますが、原型的な人間の形をそういうふうな変な、道化的な、あるいはフリーク的な異形の河童で代表させてしまうということが極めておもしろい。西脇の言うおかしみだと思います。つまり、理想的な――ウィリアム・ブレイクのような――ミケランジョロ的な身体の人間がここに現れるのではなくて、ひょこひょこっと出てきた、水木しげるのマンガに出てくるような河童ですね、これが重要なんではないかと思います。

私は昔イタリアに留学したとき、フィレンツェのボボリ庭園というところがあって、そこに西脇順三郎が男性美の極致だと書いたというバッカスの彫像があるのでぜひ見に行きたまえと人に言われたことがありました。さぞかしそれは眉目秀麗な、もうブレイクのような、というふうに思って行ったらですね、それがもう本当に背の低い太ったお腹の出た亀次郎みたいな感じの、それこそ河童そっくりのバッカスで、これが西脇順三郎の言う男性美の極致だというので、もうおかしくてしようがなかったですね。洞窟の側に本当に河童そっくりなのがいました。ああ、なるほど、と思いました。フィレンツェまで西脇順三郎に導かれて河童にめぐりあったのかと思うとおかしくてしようがなかったんです。

しかし、河童が重要なわけでして、この『旅人かへらず』というのは本当に河童が書いたような詩なんです。それで、この〈旅人〉というのも岩間からしみでた水霊であって、ついに永劫の断崖から落ちて流れる生命のせせらぎに生きる存在。だから、旅人というのも失墜とか零落というのを同時に体験する。河童がそもそも神様が零落して落っこった存在であるとしたら、旅人もこれから落っこちるわけですね。岩間からしみでて落っこちるわけです。つまり、ここでは幻影の人と旅人と河童という三つの登場人物が出てくるんですが、これが最終的には同じ存在なのである、同じくしみだしては落っこちてくる永遠に回帰する存在である。全てが幻影の人ということに原型的に戻ってきてしまうという構造がこの詩のなかにあります。

ここでですね、そろそろ時間がなくなったので——実は予定したもののまだ八分の一しかしゃべっていないんですが、まあ、いずれこれは大長編論文にでもまとめたいと思っているんですが——もう一つだけ申し上げます。西脇が『旅人かへらず』の全体のテーマの一つのとして提示しておくべき「かすかな泉に／舌を濡らす」というとき、かすかな泉に舌を濡らす人間がどんな姿勢をとっているかというと、しゃがんでいるわけです。身をかがんでしゃがんでいる。つまり、しゃがむというのは何かということです。待機と宙吊りの身振りなわけです。旅をするという

ことはある意味で物語の真ん中にある、つまり生きることと死ぬことの——誕生から死ぬまでの間の——待機をすることが旅をすることであれば、しゃがむということは本質的に旅をすること、あるいは出発して帰着することの間のサスペンスの状態であると考えることができます。「二人してむすべば濁る清水哉」という蕪村の句もありますけども。

このしゃがむという点から西脇順三郎の『旅人かへらず』について一冊の本を書いた人がいます。それは、西脇さんと同じくらいの長生きをした俳人の永田耕衣です。永田耕衣がコーベブックスで1976年に『しゃがむとまがり』という本を書いています。とにかくこれは一冊丸ごと『旅人かへらず』論なわけです。ただ、限定250部の本で、文庫本にもなっていないんで、どなたも多分お読みじゃないんじゃないかと思ってここに引用しました。こういうことを言っています:「しゃがんだ時が旅の終りであろうか、また初めであろうか」。しゃがむというのは乞食の姿勢です。そして永田さんに言わせると「存在のニヒリズム」であり、「土の浄と穢の世界が、風霜擦れした雑草を眼下スレスレに提供してくれる赤裸々さ」:

> 「しゃがむ」というのは、なるほど「膝ヲ折ル」のだけれどもその上で両脚とも向こう臑を床上または地べたにピッタリ付けてしまって「座ス」のではなくて、身体は両足裏か両足のツマサキだけで支えられている形を指すのである。……この故にこの姿形では身体のバランスを調えかつ持続する自律的精気を必須とするわけだ。

つまり、しゃがむというのは非常に難しい姿勢なわけです。土方巽のあの舞踏なんかの基本的な姿勢がしゃがむなわけですね。慶應義塾でも土方さんのレトロスペクティブをやってらっしゃると思いますけれども。

このしゃがむというのが『旅人かへらず』のなかの基本的なポーズであり、ひいては西脇順三郎の詩全体に通底する身振りではないかというふうに永田耕衣さんは言っています。これはちょっとすごいんです。このあたりのことはともかく実際に地べたにしゃがんでみればわかるんだ、と

言っています：

> このあたりの秘義は先ず地べたにしゃがんでみれば分って来る。起立していたり歩いている時よりも、地べたにしゃがみこめば、天はやや遠くなることによって天らしくその宏大さを増し、地はいよいよ接近してその面のアラを恋人の如く見せ尽すことになる。しゃがんだ人間の人生、その来し方行方が宇宙的無限感のなかに痛感される寂しさは、己れの存在感を超えて永遠の痛感、いな永遠そのものに鎮座せしめられてしまうのだ。

というように、どんどんどんどん話が進んで行きます。
そして、永田さんが言うのは『旅人かへらず』の第90番です：

> 渡し場に
> しやがむ女の
> 淋しき

これがすごいって言ってるんですよね。これが極致だと永田耕衣は言っています。この、俳句よりも短いわずか3行の卑俗性です。女がなぜしゃがんでいるのか。ひょっとして小便をするためにしゃがんでいるのかもしれない。あるいは、私がぱっと思い出したのは、例えば香港なんかのフェリー・ボートを待っているフィリピン人のメイドさんがみんなしゃがんでいるとか、日本の着く側の渡し場なんかでお嬢様が「持病の癪が」とか言ってしゃがむとか、なんかそういう感じで、とにかく女の人が何か待って次の船に乗ろうとしている、あるいは誰かが船から降りてくるのを待ちながらそれでこうしゃがみこんでいる感じですね。ところが永田耕衣はこれは小便をしているところだとぱっと言っちゃうんです。それもすごいけれども、女がしゃがむという姿勢の卑俗の情景というふうに彼が書き、しかもそれが淋しいというのがもっとすごい。つまり、川

べりで待機という未決定な姿勢にある女が非常に高邁な極致を得るということですね。

これがしゃがむ男の淋しさということになるかというと、それはならないんです。男がしゃがんでも淋しくならないんです。なぜならば、西脇さんが「女のなかに種があんべ／男なんざ光線とかいふもんだ／蜂か風みたいなもんだ」というふうに161番に書いているからです。つまり、男というのは何かこう光のようにぱーっと女の腹のなかに差し込む程度のものにすぎない風みたいなものである。だから、重みを持った、マスを持った、つまりちゃんと質量を持った人間しか、女しかしゃがむことができない。男というのはそんな質量なんて持っていないんだ、しゃがむ価値もないんだ、と、そういうことを言っているわけです。

これはやっぱりすごいと思う。渡し場っていうのもすごいと思いますね。永田さんはこの後、これは道元であるとしてその言葉、「山がしゃがむことは釈迦がしゃがむことだ」を引用し、西脇さんからどんどん離れていく。西脇が道元か、西脇が釈迦かというふうにして、女がしゃがむというのは一つの山がしゃがむことであり、仏陀がしゃがむことだというふうにどんどん行くんです。それはもうちょっと私もついていけませんのでここまでにしておきますが、今度はしゃがむと同時に曲がるという言葉が出てくるわけです。この『旅人かへらず』のなかに曲がるという言葉がずーっと何回も出てくる。このしゃがむと曲がるの違いですね。例えば、謡曲の『井筒』のなかで井戸の側でしゃがむ女なんかはやっぱり水のなかに顔を映しているわけですね。これがやはり『旅人かへらず』のなかの隠れた旋律になっているんじゃないかということを想像しております。

それから、もう一つは、曲がる、しゃがむという言葉がこのあとで――つまり1947年に西脇が書きつけたそのあとで――どんなふうに60年間の日本の現代詩のなかで伝わってきたかということです。例えば、田村隆一という人は『緑の思想』という非常に素晴らしい詩集のなかでひたすら曲がるということだけについてずっと書いているんです。ハンドアウトの最後のほうにちょっと出しておきましたけれども、あらゆるもの

が曲がっているわけです：

あらゆるものがまがっている
梨の木の枝
蛇の舌
……
妊婦の子宮はまがり
胎児はまがり
「時」はまがり

というふうにして。西脇さんがどっかに書きつけた〈まがる〉という言葉をものすごく反復させていくわけです。そうやって彼の宇宙を作っていく。もっとすごいのが吉増剛造です。吉増剛造という人は西脇さんに習った人だと思うんですが、この人も初期からずっと現在までひたすら曲がるというものにこだわっています：

ああ　なんという
曲っているから
曲っているから見事に輝くこの視線！

というふうに。吉増剛造における曲がるということだけで一冊本を書けると思う。つまり、西脇さんがふっと書きつけた〈しゃがむ〉と〈まがる〉ということが戦後60年の間にこの二人で――たまたま私が二人挙げただけでもっと色んな詩人が書いているわけですけれども――大きく開花して種をまいたという感じがします。田村隆一がこちらにあって吉増さんが反対のこちらにあって、西脇さんがその真ん中にいるということです。昔、あらゆる人間の種というのはイヴのお腹のなかに全て入っていたという学説がありましたが、そういう感じで、『旅人かへらず』という詩集は、そのイヴの体内のように何億、何十億という卵子が入ってい

るという、そういう感じの詩集ではなかったかというふうな印象を持っております。

ちょっと時間を過ぎてしまいましたが、そういうわけで、最初の19行についての私の考えを述べさせていただきました。ご静聴ありがとうございます。

巽――四方田さんありがとうございました。色々な話題が出てきましたが、シンポジウムというのは、やってみるとパネリストがお互いに共通して持っていたり、部分的に重なったりする問題意識などが出てくるところが大変おもしろいですね。

最初の飯野さんは西脇の音楽的な魅力というものをおっしゃいました。それから、モダニズムの一つの特徴としての通時性から共時性へというところを確認されたと思います。荻野さんは西脇の翻訳というところに注目されるとともに、〈詩は暴力だ〉というところを強調なさいました。確かに、翻訳というところから見ても、それからたった今四方田さんがおっしゃったような、今日でこそ例えばオマージュとかインターテクスチュアリティとかいう便利な術語があるんですけれども、ずばり言ってしまうと「パクリ」になってしまうところ――しかし、パクリだけではなくて、非常に似てはいるんだけれども、どこかずらして自分のマークをつけるというところ――が西脇順三郎という人の一つの詩学であったのではないかというふうに私は思います。

一言だけ、今のお話を聞いていていつ言及しようかと思っていたんですが、私のハンドアウトで5番というのはあまりに有名な部分なのでいまさらという感じもあるんですけれども、この「荒地」翻訳の部分にも確かに西脇順三郎という人の〈翻訳の暴力〉であると同時に〈詩の暴力〉が披露されている。「おー、おー、おー、おー、あのシェイクスピヒーア的ジャズはとても優美だ　とても知的だ」と訳したあとに、下記の訳注を付けているところが、特に。「[また「ジャズ」は同時流行しだしたので作者はそれも荒地の現象として皮肉を言うのだ。「シェイクスピヒーア」

ともじったところに皮肉がある]」。これが西脇順三郎自身の訳注だということに注意していただくと、ごくごく単純に見るだけでこれがいかに暴力的であるかということがわかると思います。というのも、原文のT. S. エリオットは、こうなっているからです。

O O O O that Shakespeherian Rag—
It's so elegant
So intelligent (*The Waste Land*)

というふうになっているのが原文で、はっきり "Rag" と書いてあるわけですよ。どこをどうひっくりかえしてみても、"Shakespeherian Rag" と書いてあるんです。ところが、西脇訳は「シェイクスピヒーア的ジャズは」と訳してしまうわけですね。ラグタイムは確かにジャズの興隆を促すんですけれども、しかし基本的に今日ではジャズとはジャンル的に異なっています。ラグタイムは例えばみなさんがCDを求めるというときにどのコーナーに分類されているかというと、どちらかというとクラシックに近い場所にある。ラグタイムは譜面でやる音楽ですから。ジャズは普通は即興なので、譜面の部分は本当にモチーフでしかない。しかしそれを先ほど何度か繰り返しました「土人の音楽」という感覚のもとに、一気にラグタイムもジャズもひとくくりにしてしまった。確かに黒人文化がなければラグタイムもジャズもないので、西脇順三郎は頭の中で、「土人の音楽」という意味合いで原文のラグタイムを抹消してジャズに置き換えてしまった。

しかも、ここで暴力がさらに暴力を生んでいるのは、訳注でわざわざ括弧を付けて「また〈ジャズ〉は」と言ってるところなんですね。これじゃあ原語がわからないわけです。原語がjazzならまあ引用符でもいいんですが、原語はRagで、しかもこれは実在した楽曲のタイトルの一部ですから、もうやりたい放題。モダニスト西脇順三郎の頭のなかに「土人の音楽」に対する敬意はまぎれもなくあったと思いますが、一方でこ

ういうふうに原典の言葉を抹消して我が物にしてしまっている、つまり自分の詩にしてしまっている。そして、まさにそのときに、このわずか3行にしか満たない *The Waste Land* の部分において本質的に抹消したものがあると思います。つまり、ラグタイムというのはT. S. エリオット自身が生まれ育ったミズーリ州セントルイスという土地柄が母体になって発展した音楽であるわけですから、「シェイクスピヒーア的ジャズ」と西脇順三郎が書きつけた瞬間、彼が何よりも抹消したのはエリオットという存在だったわけです。実際に歴史的に言ってもラグタイムは1900年から1905年くらいの間に黄金時代を迎えるので、それはまぎれもなくエリオットが育っていたミズーリそのもの。そのミズーリ人エリオットを、翻訳の暴力によって消してしまった。べつの言い方をすれば、エリオットを消して西脇化したという批評的瞬間が、ここにあります。そういうことを、お三方の発表を聞いていて思った次第です。

さて時間はちょうど5時半になりましたけれども、シンポジウムですから、質疑応答を受ける前に一巡して、みなさんさらに付言することがあれば。いかがでしょうか。飯野さん？

4　ディスカッション

飯野——今巽さんの補足もあって、先ほどの荻野さんの暴力という表現がもっとよくわかってきました。それで、さっきの荻野さんのハンドアウトの西脇訳ヴィオロンなんですけれども、これ、素晴らしいですよね：

秋のヴィオロンの長いシャクリナキは
おれの魂を一つの単調なダルサをもつて傷つける

当時はこういうふうに暴力的にそれまでの日本語を壊さなくてはならないという使命を負っていたと思うんですね。それに比べたら、確かに堀口大學訳っていうのは美しいけれども、どうにも陳腐な感も否めません。西脇、そして〈詩と詩論〉の人たちというのは本当に使命として〈壊し

ていた〉というのがひしひしとわかりますよね。これ、西脇の詩のなかに出てきても全然不自然じゃないんですね。とくに「シャクリナキ」とか「ダルサ」とかをカタカナで書くというのはものすごく感覚が新しい。ぼくもさっき西脇の日本語を子供っぽいと言ったんですけれども、それはむしろぎこちないというか意図的に生硬な日本語にしたんだと思います。さきほども指摘したんですけれども、佐藤朔氏が『詩と詩論』の人々はフランス語を訳すときにわざと直訳調にしたということです。例えば、「羅針盤」というのはフランス語から直訳すると「風の薔薇」というふうになるらしいですが、あえて風の薔薇と訳すわけで、実はそのほうがはるかに詩的ですし、美しい。そのように翻訳を通して日本語を壊そうとした努力というものをすごく感じました。それが西脇順三郎の翻訳だけではなくて詩のなかにも出てきて、それを新しい日本語としてぶつけたというところに偉大さがあるのではないかというふうに感じました。

荻野――あのー、さっき河童の話が出てきてすごーくイヤな感じになっちゃいまして。イヤな感じとは、また西脇順三郎の因果が私に巡る、ということなんです。小説で幻想的なシーンになると河童を出してたんですよ。『蟹と彼と私』という作品です。例えば、一日がかりの食道ガンの手術を私は実見したんですが、それを小説化するときにリアルな場面から飛ぶために――わざとじゃないんですよ、本当に気が付いたら――河童を出してたんです。その河童を自分の分身に見立てていく、という流れで作品を仕上げたんですが、執筆時に西脇は全く念頭にありませんでした。今日、無意識の刷り込みというお話がありましたけれども、『旅人かへらず』における永劫の人＝旅人＝河童の図式で、私の中の河童が西脇に化けました。また偶然が必然になってしまった、どこまで西脇順三郎はワタクシのなかの偶然を食い荒らせば気がすむの、という感じです。

ところで、先程雑談で四方田さんが長嶋茂雄説とか赤塚不二夫説とか新説をお出しになっていました。長嶋茂雄は日本人で唯一英語の定冠詞と不定冠詞を理解した人だという……。

四方田――つまり、いかに日本語のなかでスタイルを持つかという話をしたんですけれども、長嶋茂雄という人は「いわゆる一つの巨人軍が」と言いますよね。「いわゆる野球というものが、一つの巨人軍という存在に」と、こういうふうに言いますよね。あと覚えているのは大リーグとやって大リーガーにデッドボールしちゃったとき、「I am 失礼」と言っちゃったんですよね。すごい！　これは本当にすごいと思う。「I am 失礼」と言ったらあっちはきょとんとしちゃったんですけどね。

でもぼくは彼は正確に日本語のなかに英語を持ち込もうとしたと思う。日本語とそれからロシア語には定冠詞と不定冠詞がないんですが、彼は「いわゆる一つの野球が」と言って定冠詞を付けたんです。つまり、「いわゆる」と言ったときにはこれは"the"なんです。「一つの野球というものが」と言ったら"a"なんです。だから長嶋語というのはそういう意味では非常にすごい。彼がいかにどういうふうな英語教育を受けてきたか、そして自己形成してきたか、というところですよね。「I am 失礼」というのはぼくは素晴らしいと思う。

それからおかしいのは、さっきの"Shakespeherian Rag"のところの訳ですよね。訳注のつけ方がおかしくて。

荻野――「また〈ジャズ〉は同時流行しだしたので作者はそれも荒地の現象として皮肉を言うのだ」というところですよね。

巽――はい。

四方田――「皮肉を言うのだ」と言ったわけですよ。普通、日本語で、注っていうのはもっとつつましやかに、「皮肉をさしているが、不詳」とか「皮肉をさしているらしい」とかそう書くべきですよ。勝手に〈ジャズ〉なんて言葉を使いながら断定口調で「皮肉を言うのだ」って。

荻野――「皮肉を言うのだ！　これでいいのだ！」って。ははは。

四方田――もうこれバカボンのおやじですよね。

荻野――「バカボンのパパなのだ！」

四方田――そうそう、それそれ。だからこれはすごいと思う。

ぼくは、今日の荻野さんの発言で非常に脳天を叩かれたような気持ちになったのは、あのタモリですよね。タモリの四カ国マージャンっていうのは実は西脇と関係があるんじゃないかと言われたけれど、確かにそうです。エズラ・パウンドからエリオットの *The Waste Land* からみんなタモリのボキャブラ天国っていうのに吸収されちゃうんじゃないかという感じがします。というか、タモリが持ってる批評性というものはこういうものにあったのかもしれないという感じがしますよね。逆に言えば、西脇さんが今生きていらしてタモリを見たら、あるいはタモリと対談をしたら、これは両方ともすごいんじゃないかなという。

荻野――長嶋茂雄を入れて鼎談というのが一番すごいかもしれないですね。

[一同笑って納得。]

四方田――そしたら誰がその引喩集成を作るかというまた新しい問題が出てきますが。

あと、さっき巽さんが紹介してくださったように、私は由良君美という英文学の先生に習いまして、この先生に習うことで学問、あるいは文学とは何かを教えられたわけで、そのことに感謝の意味をこめて『先生とわたし』という本を書きました。そういうことで言いますと、西脇さんは由良先生の先生にあたるので、今私がここでしゃべるのは先生の先生とわたしということになるわけですね。

それで、ある日の由良ゼミのことを覚えています。こんなこと言ってしまっていいんですかね？　[司会者のほうを見つつ] いいですか？　あのですねー、あのー、とにかく、授業の最中に由良君美先生が西脇順三郎の詩を引用して、それに対して二人くらいの学生が反応したわけですよね。「これは西脇ですね」とか「これは何とかですね」とか。そしたら、由良先生が非常に納得してというか、「君たちも西脇を読んでいるのか」みたいな感じで、しばらくだまって、その後に「西脇先生は生涯に三回しかそういうことをなさらなかった」と言われたんですね。ぼくはその三回というのがわからなかった。例えば、その、海外旅行のこととかそういうことかなと。そしたら由良君美が「順一君をおつくりになった後はもうそういうことは全然なくて、とにかく三回しかなさらなかった」と言われたんです。「えらいだろう」って言うんですね。学生の前でね。全然どういうことか意味がわからなかったんですが、それだけでも天使たる人という感じがしますよね……。どなたかそのあとコメントを付けていただけますでしょうかね。

荻野――やっぱり、あの、三回繰り返すというのは文学の基本ですよね。聖書で聖ペテロはキリストを三回否んだ、みたいな。

巽――そうですね。だからひょっとすると全然違うことを由良氏が考えていたとか（笑）。

さて、それで、パネリストのほうで補足が一巡いたしましたので、本日いろいろな話が出た西脇シンポジウムですが、それをお聞きになって何かコメントとかおありでしたら、ぜひ会場のほうからご発言していただきたいと思います。

本日は西脇先生に薫陶を受けられた方々もおられると思うんですが、ご意見、ご感想賜れれば幸いです。

聴衆A――私は短歌をずっと作っている者なんですけれども、オカモト・ジュンと申します。四方田犬彦先生にご質問があるんですけれども、若い頃から西脇順三郎の詩をお読みになっていて昔読んだときと今読むときでの感じ方の違いというのを教えていただきたいと思っております。というのも、西脇順三郎全集のあとがきの「脳髄の日記」のなかに「若いときは美のために詩を作ろうとしたんだけれども、年をとるにつれて私の心のなかに存在自身の淋しさといったような情緒がますます湧き出てきて流れている」というようなことがあって、私は、最初、例えば『Ambarvalia』のような一般的に見れば美しい詩があって、その後『旅人かへらず』はまあ美しいと思うんですが、さっき出たような批判があったりもするかなと思いますので、そのあたりについて。実際に作詩をされているというお話ですので、読んだときの感じですとか、お若い時に作ったものと今作られているものの違いですとか何か教えていただければ、と思っております。

四方田――例えば『旅人かへらず』で言いますと、20代の頃に読んでいたときは淋しいという字をなぜ三水偏に林としたのかがわからなかったんですね。これ淋病の淋という字でしょ。と言っちゃうとあれだけど……。なんでウ冠の寂（じゃく）っていう字にしなかったのかなと。例えば中原中也の場合はどうだろうとか宮沢賢治の場合はどうだろうかというと、三水のほ

うをあまり使ってないと思うんですよね。そのことがよくわからなかったんですよね。しかし、最近考えるようになったのは、寂(じゃく)という字はもともと仏教のコノテーションが非常に強いということです。「幽寂」とか「寂寞」とかね。そういうふうな色が着いてしまうことを避けたかったんじゃないかということをこの頃考えていますね。それは昔わからなかった。ただ正しいかどうかはわかりませんが。もう一つは三水偏に林はとにかく「水」ですよね。水が音もなく流れている様ですよね、もともとの意味は。そして、林というのは西脇さんがよく歩いていた林(りん)や森なわけですよね。ですから、水があってそれから木があるというこの字を使いたかったんじゃないかと。だからさびしいという字をなぜ寂でなく淋にしたかということですね。そういうことが50くらいになってから非常に気になるようになってきた。

それから、折口信夫を読むようになってから、西脇さんと折口さんとの関係ですね。例えば『旅人かへらず』のなかに曼陀羅を拝むということが出てくる。仏教のコノテーションを厳しく避けながらもっと別のところでは曼陀羅に向かい合おうとしているわけですよね。こういう峻別みたいなものがあって、『旅人かへらず』は一気にわーっと書かれただけではなくて非常に厳密に言葉を選んでいるということを考えるようになりました。

このときに古代文学論の博士論文を書くわけですね。それには「幻影の人」という副題がついているわけですけれども、『旅人かへらず』の翌年の1948年にそれによって折口信夫から博士号を授与されます。これを通読してみると、『旅人かへらず』という詩集の読み方がやっぱり変わってきたと思いますね、私のなかで。『旅人かへらず』について一番深い読みと批評をされたのは新倉俊一先生だと思います。つまり「ニーチェの『ツァラツストラ』における男性中心主義みたいなものに対して自分はむしろ女性的なものを」というふうに西脇さんが言った、そのことを非常に重要視されて、女性的なフラグメントを集めたのが『旅人かへらず』だとそういう論をお立てになった。そして、ぼくはそれがどこまでも正し

いと思います。〈しゃがむ女が淋しき〉というのは。

しかし一方で、例えば『悲劇の誕生』のなかのニーチェというのがありまして、『悲劇の誕生』のなかではディオニュソス的な陶酔というものが実ははるか昔のオリエントに起源があるものであるみたいなことをニーチェが言ってるんですね。延々と饗宴が続くなかで男と女が溶け合ってどんちゃん騒ぎをしているという、そのかすかな声が聞こえてくるみたいなところで『旅人かへらず』が書かれているとすれば、西脇におけるニーチェというものは様々な反響があるんじゃないかということがあります。もちろん、ニーチェのなかの超人思想に対して西脇は男性美の極致はバッカスであり河童であるというそういう諧謔をもっている人で、ニーチェはそれができなかった人なわけです。あるいは女性の、ローマの廃墟なんかにいくとあるようなおっぱいがいっぱいついているような豊穣の女神にそのまま素直についていくことができなかった不幸な人で、ニーチェの女性観はやはり偏頗であるといわざるをえない。

それから、飯野先生がおっしゃられたことで、西脇における共時性みたいなことがありましたよね。共時態という。それでソシュール言語学の時代と――ソシュールは20世紀の色々な認識論的な地平を切り替えたわけですけれども――そういうものと西脇が同時であるとご指摘なさいました。ぼくは、あーそうだな、と思いました。それで、弟子たちによる西脇さんの回想録の何かで読んだんですが、そのなかに「先生は言語学の授業も担当されたが、それは主にソシュールであった」というふうに書いてあるんですね。ところが、彼が書いた文章のなかにソシュールは出てこないんですね。つまり、マラルメとかポーは出てくるんですけれども、ソシュールは出てこないんで、彼は実際にソシュールについてどういうことを教えていたのか、あるいは何を学んでいたのかということを知りたいんです。というのは、1926年の段階で世界に先駆けて小林英夫がソシュールを日本で訳しているわけですね。日本はもうソシュール先端国なわけですね。そこから時枝誠記が言語学を作れたという。でも、非常に大きなバックボーンとしてソシュールがあるわけです。要するに、

フランスの連中がやるより30年くらい前からソシュールをやってるわけですよね、日本は。それで西脇さんはソシュールを授業で教えていた。そのことについてもし何かお知りであったらおしえていただきたいなと。

新倉俊一――なんか難しいご質問なんで私も答えられませんが、井筒先生が西脇さんから授業を受けたときに、西脇さんがソシュールについてしゃべってたというふうに書いてられますね。それで、初期の評論のなかにもソシュールのことが出てる評論があるんじゃないでしょうか。ちょっと名前は今思い出せませんけれども。そんなところです。

荻野――西脇順三郎はソシュールを実際に授業でやっていたとのことですが、アリストテレスの『詩学』もやっていますよね。本人にも『詩学』がありますが、アリストテレスとはまるで別物で、びっくりしたことがあります。ソシュールについて言及した初期の評論は、やっぱり西脇流にぶっとんだ、つまり、作品化されたものだったんでしょうか。それとも意外とまじめに論じているのか、ちょっと興味があるところです。

新倉――簡単に触れていられたと思います。ですから、あまりぶっとんでいなかったんじゃないかしら。ぶっとぶほうがおもしろいですけれども（笑）。西脇先生は案外オーソドックスにものをおさえる面と、表現の時点でそれをぶっとばす面と両方持っておられたような気がするんですね。それで、ソシュールについてはどうやらわりあいナイーヴだったような気がするんですけれども。

四方田――ではぼくもちょっと初期のエッセイを調べてみます。

ただ、あの、明治学院大学の言語文化研究所のなかに開かずの扉がありまして、そのなかに、西脇さんが晩年20年間を傾けられた7000枚の原稿用紙がコピーして整理しておいてあるわけですよね。最初のほうですけれども、その一部は本になって、ここの図書館の展覧会にもありました。

ただ、もう、あんなもんじゃないわけですよね。私が順番でそこの所長になったときに開かずの扉を開けてみたらそこにばーっとそれがありまして、読みかけたんですけれども、これはもう7000ページですから。サイードの言う後期作品、レイト・ワークというのがまさにそれなわけですよね。

それから、ソシュールの後期作品というのもありますよね。あの人もなんかアナグラムをずっとやるわけですよね。ご意見無用でやるわけです。いわゆる構造主義者たちは絶対それには触れちゃいけないというのがありますよね。スタロヴァンスキーかなんかが研究するわけだけれども、言語学者がご意見無用の、それも何十年間も没頭するというのは、これはすごい情熱だと思う。

ただ、ぼくが思いましたのは、二つのことです。つまり、西脇さんが晩年の情熱を傾けられた言語研究が中国語とギリシア語の音がいかに似ているかということで、この二つの偉大なる文明の言語がいかに影響関係にあるかというか、相同関係、起源関係にあるかという研究なんですが、普通、言語起源説を出すとき必ず自分の国の言葉をやるわけですよね。平田篤胤から始まって、あるいは新しい人でアタナシウス・キルヒャーもそうだけど、自分たちの言語の起源は何とかであるとか、あるいは世界中の言語の起源は自分たちの言語であるというふうにしてナショナリズムのほうにいくんですが、そうではなくて、西脇さんはギリシア語と中国語なわけです。彼が敬意を感じていた二つの文明の言語の間でユートピア的な関係がないだろうかというふうにいくわけですよね。つまり、全くそういう文化ナショナリズムと切れているところに立っていることが一つ。

それからもう一つは文字言語というものをこの方は全く無視されていた。つまり、中国語の「アク」という発音とギリシア語の「アなんとか」という発音がいかに似ているかということをひたすら音声のことだけでされるわけですよね。でもまあ、今からチャチャを入れるわけではないですが、中国語というのは単一な言語じゃなくて、呉音も漢音も広東語も

閩南語もいっぱいあるわけで、北京語というのはその一部に過ぎないし、ギリシア語だってやっぱり古代と現在は全く違うわけですね。でも、とにかく、「そんなことはないんだ、中国語というユニティがあって、ギリシア語があって」というんで、あとはその原理に基づいて20年間なさるわけです。で、そのとき文字で書かれた言語だという側面を全く言及されない。これはやっぱりぼくは素晴らしい荒唐無稽だと思います。彼が情熱を傾けたこの作業の意味をなんとか探りたいと思って一つ論文を書いたわけですけれども、ソシュールもやっぱり「文字言語じゃないんだ、音なんだ、フォネーなんだ」ということをずっと言うんですよね。その後で60年代に反論が出てくるわけですが、西脇さんはそういう意味では音、フォネーあるいは音素のことにものすごくこだわりがあったんじゃないかと思います。ですから、マラルメの詩でぼくが驚いたのが「ヒュペルボレー」っていきなり言語をカタカナにしちゃって「はい、翻訳」という、あの時も音なんですよね。音に対する彼の執拗なこだわり、つまり音をまず重視するということですね。これはぼくはひょっとしたらソシュールとの共通項であるのかもしれないと思う。その後はどういうふうにフォローしていたのかぼくのほうではちょっと言語学的に力が及びませんが。

巽――他に、今の四方田さんのご見解についてのレスポンスはございますか。

聴衆B ――よろしいでしょうか。明治学院大学で非常勤講師をしておりますナカニシと申します。詩の実作もやっております。今四方田先生がおっしゃった開かずの扉のなかの漢語とギリシア語の比較研究ノートの件ですけれども、私は多少ギリシア語をしますので一度明治学院の図書館から借りて刊本になっているほうだけ読んだことがあるんですけれども、今四方田先生がおっしゃったように、中国語の方言のほうはあんまり考えていないというのは確かにそうだと思いますが、実は、ギリシ

ア語に関してもあまり体系的な比較をしていないように思われるんですね。本来語幹と活用する部分がはっきりわかれる言語なんですが、語幹同士の比較をやっているかというとそうではなくて語尾の変化の音が似ているということでどんどん想像の連鎖を広げていくというそういうタイプの比較をなさっているように感じられたんです。一通り読んでいますとあれがだんだんダジャレ大成に見えてきまして、今回のお話で先生方の間から西脇の諧謔性の話がたくさん出たと思うんですけれども、晩年、もしかすると、巨大な文明圏の比較に事寄せて彼自身の諧謔の集大成をしたかったのかなという印象を持っていますけれども、先生はそのあたりいかがお考えになりますでしょうか。

四方田——確かに、例えばその語尾のこととか色々なシステムの問題はあなたのご指摘した通りだと思います。ぼくが気になるのは彼が中国語とギリシア語を選んだということですよね。例えば彼の『詩学』のなかにマラルメみたいな人は7世紀とか8世紀にごろごろいたとか書いてあるんでびっくりしちゃったことがありますけれども、この二つの文明に彼が非常に敬意を持っていた。逆に言えば、西脇さんはヘブライ的な伝統というものをどういうふうに考えていたのかに興味があるんですね。つまり、「それは神の生誕の日」(「天気」) というふうな詩から書き始めた人なんですけれども、ユダヤの例えば旧約聖書のこととかそういったことに彼はどれくらい関心を持っていたのか、あるいは彼の詩や言語哲学のなかにそれがどういうふうな形であるんだろうかみたいなことを、どなたか、どうですか？

荻野——西脇順三郎の場合、〈神の生誕の朝〉といってもキリスト教的一神教の神という感じはしませんよね。〈ヘブライ〉の〈へ〉抜きじゃないですか？　つまりブライ＝無頼。

そういえば、さきほど「ヒュペルボレー」というのが出ましたが、逆にあれは入るはずのない〈ヒ〉の音が入っている。そもそもフランス語、

“h” 発音しないですから。

四方田――そうだよね。

荻野――「イペルボール」を「ヒュペルボレー」に訳すこと自体、西脇的。

実はさっき私四方田さんに情報を得てあわてて図書館で西脇順三郎全集の『古代文学序説』を借りてきて、ザクッと目を通したんですけど、これまたヒュペルボレーでひどいですね。ひどいって、当然いい意味で――つまりオマージュとして――言ってるんですけれども。これで博士論文なんですね。例えばシェイクスピアとホラーティウスとモンテーニュが同じページに出てくるんです。シェイクスピアの神は「正統カトリック的」ではなく「カルヴィン派でもなく」と言いながら、次にホラーティウスが出てきてそのすぐ後がモンテーニュ[23]。これは諧謔か、はたまた天然か？

四方田――本当にそうですね。だからそれはもうなんかね、これと比較するにはジョイスが川の名前にリフィーがあって石狩川があってドナウ川があってとか川尽くしをやっちゃうとか、あれしかないんじゃないかな。あれの文学版をやってるとしか言えないんじゃない？　世界中の文学者の名前をどんどん出しちゃったというのは。

で、おもしろいのはぼくは『トリトンの噴水』っていうのが昔はどうもよくわからなかったんですが、あれがこの頃めちゃくちゃおもしろくなってきたんですね。あれを書いているときに彼はジョイスの『フィネガンズ・ウェイク』の存在を知っているんです。というか、むしろアナ・リヴィアを訳しているんですね。その後でこういうものを同じ時期に書いているわけで、『トリトン』というのはおもしろい。実際にはローマに行ってなくてトリトンの噴水を見てないんですけれども、とにかく、〈トリトンの噴水は〉って書くんですね。あの詩自体のことを細かくやりだしたら、ぼくは一冊本ができちゃうんじゃないかと思います。あの詩自

体についてだけでもシンポジウムができちゃう。ところが、『旅人かへらず』のなかでトリトンの噴水がもう一回出てくるんです。第一六四篇には「[どこかの山の] そのテラスの上に水つきひからびた噴水のトリトンの淋しくしゃがんでいる」と書いてあるんですね。だから、何か非常に複雑なものを感じますけどね。

でも、『古代文学』のこの本はですね、本当に川尽くしの感じでモンテーニュだろうがホラチウスだろうが、ばんすかばんすか出してきたという感じだと考えたほうがいいんじゃないかと思いますね。しかし、確かに、これがドクター論文で通ったっていうのは……。しかし、それを審査して通しちゃったのが折口信夫なんだから、さもありなんというか、慶應っていうのはすごい大学だなという感じがします。なんだよこれ、っていう感じがします。これだったらベンヤミンだって慶應に行ってればよかったんですよね。慶應だったら通ったのに。ロラン・バルトだってねえ。

荻野――勝手に西脇順三郎に自作の諺を捧げます。「無理が通るぞ道理引っ込め」。

巽――ありがとうございました。

最後にあとお一人くらいならば時間がありそうですが。

聴衆C ――学生の頃西脇先生の詩学の授業を受けていたことがあります。文学部でフランス語をしばらく教えてはいましたけれども、私はランボーが専門でヤマグチと言います。西脇先生の、皆様がおっしゃるのは暴力性とか幼児性とかですが、それを一言でまとめてみますと、その詩学講義のなかで西脇先生は抽象絵画のことをお話しになった。それで、「抽象絵画とは」と言ってからしばらく教壇をぼっそぼっそと歩いていらっしゃった。みんな待ちきれなくなって、もぞもぞし始めた。それで、やっと西脇先生が口を開きました。これ、非常にめちゃな言い方ですね。教室が爆笑でわきあがりました。これで西脇先生の暴力性ないし幼児性が一

言でまとまると思うんですけれども、「抽象絵画とは」と言ってからしばらく黙って学生を気まずくさせておいてから、「牛肉に頭を突っ込んだようなものである」とそんなようなことをおっしゃいました。いかにも西脇先生らしいわけのわからないお言葉でして、それで満場がわきました。

パネリスト一同――……。うーん、すごいですね。

巽――大変貴重なエピソードをありがとうございました。それでは長丁場になりましたシンポジウムもちょうど時間が来たようです。この後は学会のほうからのアナウンスがございますので、お時間がゆるす方は懇親会でまた話題を発展させていただければと思います。本日はご来場いただき本当にありがとうございました。

荻野アンナ引用文献注

1　François Rabelais, *Œuvres complètes*, éd. par Mireille Huchon, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1994, p. 574.

2　フランソワ・ラブレー『ラブレー第四之書　パンタグリュエル物語』渡辺一夫訳、ワイド版岩波文庫、1991年、112頁。

3　同上、196頁。
4　フランソワ・ラブレー『第三の書　ガルガンチュアとパンタグリュエル3』、宮下志朗訳、ちくま文庫、2007年。
5　那珂太郎「西脇と朔太郎」、『現代史読本9』、思潮社、1979年、172–178頁。
6　『萩原朔太郎詩集』、河上徹太郎編、新潮文庫、1950年、24–25頁（ちなみに1970年の32版がわが思い出の一冊）。
7　「詩学」、『定本　西脇順三郎全集　第六巻』、筑摩書房、1994年、155頁。
8　「知られざる者の日記」（大浜甫訳）、『ジャン・コクトー全集　第六巻』、堀口大学・佐藤朔監修、創元社、1985年、209頁。
9　ウンベルト・エーコ『薔薇の名前　下』、河島英昭訳、東京創元社、1990年、370–371頁。
10　松原秀一・養老孟司・荻野アンナ『死の発見』、岩波書店、1997年、34頁。
11　新倉俊一『西脇順三郎全詩引喩集成』、筑摩書房、1982年、160頁。
12　Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. par Bertrand Marchal, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998, p. 38.
13　『マラルメ詩集』、佐藤朔・立仙順朗訳、ほるぷ出版、1983年、92頁。
14　「マラルメ／詩集」、『定本　西脇順三郎全集　第四巻』、筑摩書房、1994年、312頁。
15　『太陽の半分と月の全部と　世界のライトヴァース4』、藤井昇他訳、書肆山田、1982年、32頁。
16　同上、34頁（注15、16とも呉茂一訳）。
17　Mallarmé, *op. cit.*, p. 4.
18　「マラルメ／詩集」、前掲書、255頁。
19　Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, texte établi par Y.- G. Le Dantec, éd. complétée par Jacques Borel, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p. 72.
20　「海潮音」、『定本　上田敏全集　第一巻』、矢野峰人他編、教育出版センター、1978年、75頁。
21　金子光晴『フランドル遊記・ヴェルレーヌ詩集』、平凡社、1994年、110頁。
22　「詩の消滅」、『定本　西脇順三郎全集　第五巻』、筑摩書房、1994年、29頁。
23　「古代文学序説」、『定本　西脇順三郎全集　第八巻』、筑摩書房、1994年、259頁。