

月下の光景

目次

はじめに

一 月下の光景へ

二 月と「農耕民族」

三 月光のうた

四 定型詩と自由詩の中の月
仮りの結び

山田眞史

はじめに

同一もしくは似かよった風景、自然の現象を前にした時、日本とスペインの自然詩人たち、また自然の文学者たちは、自身の立ち合うこのシーンを、どのように受容し、解釈し、さらには言語の世界へ移しかえたのか、どのように言語として表現してきたのか、そしてその両国の詩人・文学者の言語表現を主として言語学的、記号論的視点より比較してみると、そこにどのような類似性または差異性を見いだすことが可能であるのか。もしこの比較を通じて、その表現における差異性の方がより大きなものとして認められるなら、それはどのようなところよりもたらされるのか、やってくるのか。単にひとりひとりの詩人・文学者の資質、個性に負うというよりも、これは両国の長い文学史の伝統がそれぞれの詩人たちの表現の上に影響を与えているためであろうし、すなわち、言いかえれば、ふたつの国のおおの言語による固有の文学のコードによりもたらされるものだろうし、そしてその「文学のコード」の背後には、こうした個別の文学テキストにおける言語表現上の差異を、より遠くからもたらすものとして両国の文化のコードというものの存在、さらにはそれぞれの「文化のコード」の相異、ズレ、食い違い、異質性、というものの存在が措定されるのであろう。勿論そこに措定されるのは差異性のみばかりでなく、通底する諸相も間違いなく存在するにちがいない。

以上が、ここしばらくの間、我々が注目するテーマであり、すでに「夕暮の風景」というシーンについては、私自身が日本とスペインの風景の間を行き来しつつ、また同じテーマに関心を抱くスペインの友人、研究者との議論の成果にもその一部を負いつつ、いくらかの考察をすすめてきた¹。しかし、すべてはまだ端緒にいたばかりであ

り、「十分」と呼べるためにはまだまだ遠くの距離を行かなくてはならない。

「枯枝の彼方の夕暮」や「落葉を吹き寄せる黄昏の風」ばかりでなく、さらにもっとさまざまな「雪月花」、「花鳥風月」、「山川草木」、多彩な「風景」(Paisaje)の中に佇む詩人たちのことばを聞くことができるだろう。我が国の文学が「造化にしたがひて四時を友」とする精神をもちつづけ、またスペイン文学において“paisaje solidario”(「共感としての風景」)が詩人・文学者の眼に見えている限りは、風景や自然とともにある彼らのことばを、日本語で、カステイリア語(スペイン語)で、カタルーニャ語で、バスク語で、ガリシア語で、聞くことができるだろう。アジアの東端の列島とヨーロッパの西端の半島に響く詩の、文学のことばに耳をすますことができるだろう。そして我々もそれらのことばにより織りなされる文学のテクストを論じていくこともできるだろう。

もっともこのようなままのペースと状態で、自然や環境の破壊が進んでいけば、最早、自然詩人の余命も短い、彼らも自然界の中で絶滅しつつある種のひとつだ、という超ペシミスティックな見方もありえよう。つまり、うたわれるべき、語られるべき、言及されるべき外界の対象(レフェレンテ)そのものが消失してしまえば、うたう側の詩人たちも共に滅んでしまうだろうという考え方だ。だがかりに自然がことごとく破壊されつくしてしまったとしても、彼らは生きのびるだろう。失われ、二度とは戻ってこない「風景」をいたみ、なつかしむ詩人・文学者たちとして生き残るだろう。ちやうど失われた「時間」をうたい、語る詩人・文学者がいるのと同様に。

野や山に咲き乱れる花々、風にそよぐ夏草、月光のふりそそぐ海、天頂にかかる月、雪に煙る山脈、水辺の沈黙、きまった季節になれば去っていき、また戻ってくる鳥たち、曙光の中の海景。彼らはこうした風景をうたってきたし、これからもうたつていくだろう。

本稿では、昼から夜へという時間の流れに従いつつ、すでに論じた「夕暮の風景」の後に訪れる風景、「月下の光景」の中で語られる詩人たちのことばに耳を傾けたい。すなわち月光の支配する時間のなかにある詩人たちのこと

ばである。また本稿においても先に「夕暮の風景」を論じた際と同様に、通り一遍の論文風論述形式を避けつつ、「テルトゥーリア」(tertulia literaria)における語りの形式をところどころ意図的に採用している。

一 月下の光景へ

日が暮れつつあり、そして月がゆっくりのぼり始める。あるいは夕空は夕空のまま、その中に月が次第にくつきり姿を見せ始める。昼の終りと夜の始まりが重なる。日本語で「誰そ彼時」とも「逢魔が時」とも呼ばれるこの神秘的な時刻。その時間の魔術的な推移をベッケル(一八三六—一八七〇)は次のように描写している。⁽²⁾

Margarita lloraba con el rostro oculto entre las manos; lloraba sin gemir, pero las lágrimas corrían silenciosas a lo largo de sus mejillas, deslizándose por entre sus dedos para caer en la tierra, hacia la que había doblado su frente.

Junto a Margarita estaba Pedro, quien levantaba de cuando en cuando los ojos para mirarla, y viéndola llorar, tornaba a bajarlos, guardando a su vez un silencio profundo.

Y todo callaba alrededor y parecía respetar su pena. Los rumores del campo se apagaban; el

viento de la tarde dormía y las sombras comenzaban a envolver los espesos árboles del soto.

Así transcurrieron algunos minutos, durante los cuales se acabó de borrar el rastro de luz que el sol se había dejado al morir en el horizonte; la luna comenzó a dibujarse vagamente sobre el fondo violado del cielo del crepúsculo, y unas tras otras fueron apareciendo las mayores estrellas.

時代は中世。戦場へ向かう若者と恋人の別れの場面。そして時刻は、右に述べた時間である。ベツケルの著名な研究家のひとりには、この恋人たちの別離、また二人の間にかわされる別れのことばについて、戦争のために恋人たちが離ればなれにならざるをえない限り、どの時代でも、どの国でも、どの恋人たちの間でも繰り返されることと述べているが、その際に彼が問題にしているのは、事態の「悲劇性」ではなく、この短い物語のドラマとしての発端の「通俗性」である。⁽³⁾つまり、あまりに「ありきたり」ということである。

少なくとも本稿においては、人間のドラマより「自然」に関心を抱く我々としては「悲劇性」か「通俗性」かの議論はさておき、右に引用した四つのパラグラフのうち後の方の二つに注目してみよう。初めの二つのパラグラフがそれぞれマルガリータとペドロという別れ別れになる二人の人物の描写をしているのに対し、後半の二つはこの恋人たちを包む風景を、自然の様子を、描写している。ベツケルの他の文章がそうであるのと同様に、きわめて単純で簡潔な書き方をしながら、印象的な風景を読者の眼のまえに現前させている。なるべく原文の印象が伝わるように、できる限り逐語訳を試みてみよう。

そしてまわりのすべてが沈黙し、彼らの苦悩に頭を垂れるようだった。野のざわめきが消え、夕暮の風

が眠り、影たちが、生い茂った林の木々をつつみこみ始めた。

このようにして数分が過ぎ、その間に、太陽が地平線で死ぬ時に置き去りにしていった残光がたちまちのうちに消えてしまい、月は黄昏の空の董色の背景の上にうつすらと自身の姿を描き始め、ついで大きな星々が次から次へと現れてきた。

戦争が続く限り、人と人の別離が繰り返されるのと同様に、その背景として描かれたこの風景も、地上に昼と夜の重なる時間が、すなわちあたりが光から闇へと変容をとげていく短くもあり長くもあるこの魔術的な時間が、あり続ける限り、永遠に繰り返される風景であろう。引用したスペイン語のテキストで言うなら、わずかの五行での不思議な謎にみちた時間の流れは、とらえられている。一行目で夕暮の最初の気配が、いわば「聞こえない音」として感知され、行を進むごとに、空と地上が夜へと変容していく。行から行へ、時間も忍び足で進んでいく。そして最後の五行目に至ると、もう昼の気配はどこにもなく、月と星々が現れ、すっかり夜となっている。

いよいよ、ここからが月光の詩人たちの時間である。

二 月と「農耕民族」

「月光の詩人」と呼べる詩人たちは、恐らく世界中の、国の、また文化の、文学のなかに存在してきたに違いない。

月のなかに住むのがそれぞれの文化の伝承によって、ウサギであろうが、ロバであろうが、この天体とその輝きそのものに魅せられてきた民族も詩人も、この地球上に間違いない、いくらでも存在しつづけてきただろう。

太陰暦による農耕民族であった日本人はさながら月光民族である、というような言説を、たとえば我が国の一部の比較文学者の口から聞くことがある。しかし、他の民族やその詩人たちも月に魅せられ、うたいつづけてきたことを考えてみる時、このような言説、また他の民族をさしおいて自らを「月光民族」といわば「僭称」することは、いささかロマンチックな、そして偏狭でもある民族的自惚れ、思いあがりのようにさえ響く。

三年ほど前、スペインに進出したある日本企業の現地法人の社長は、地元の週刊誌のインタビューに対し、何を思ったか「我々は温かな農耕民族です」と話し始めて、人々を驚かせ、失笑をかっていたが、そのことをふと思いださせるような言説である。外国まで進出してきてマネー・ゲームをやりながら農耕民族もないものだ、買収したゴルフ場を農地にかえて種をまいたら農耕民族と信じよう、大方がそう言ってその社長を笑っていたが、当人はちつとも気付いている様子もなかった。本人の思いつきによる言説なのか、それとも会社から渡されたマニュアルに従っての、進出の際の型通りの発言なのか不明だが、どことなくうさんくさい。まして、自分たちとよその国民を比較しつつ、よその国民に向かってそう主張すれば、なおいつそううさんくさい。先の比較文学者の言説も同様である。鎖国を解いた直後の百数十年前ならともかく、「富国強兵」「脱亜入欧」であるとか、さらには戦後の「所得倍増」「列島改造」等々、あるいは一連の「〇〇大国」という目標をかかげては、「近代化」の過程をやみくもに突き進み、他に類例を見ないような場所にたどりついてしまったような「新興国」の民族が、今さら自らを農耕民族と称するのは、まったくうさんくさい。

今現在、実際に農業に従事したり、関係している以外の日本人で、自身を農耕民族のメンバーの一人であると感じている日本人が果たしてどのくらいいるだろうか。私自身は生れてこの方一度も自身を農耕民族のメンバーの一

人であると感じたことはないし、まして、たまたま月を見て、きれいだな、と思ったとしても、それは自分が農耕民族の構成員の一人であるためだからだなどとは思ったこともない。今では、この国では大半の人々は土や泥から遠く離れ、そればかりか、洗剤会社のコマーシャルなどでもわかるように、土も泥も汗も眼の敵にされ、ゴミや汚れ扱いされている。こんな農耕民族が存在するわけがない。

もつとも今もこの国に残存する「ムラ社会」という現実には、ああやはり自分も農耕民族の集落の一員だな、と感じるような時はあるかもしれないが、それは「月を愛でる」とか「温和な」という美点とは、まったく別の次元での「農耕民族の一員であること」という実感であり、よその国に向かって誇れるような筋合いのことではない。戦後のみに限っても、これだけ、自動車をはじめとして「メイド・イン・ジャパン」を大量に生産して、他国へ売りつけ、また明治の開化期以降、ひたすら実利と財の神々に奉仕をつづけてきながら、当の先兵たちが他国に経済進出するにあたって「私たちは温和な農耕民族です」と、自己をそう定義するのは、実にいかがわしい。そして、その言説の向けられる相手は、ギリシア、ローマ以来のレトリックの伝統の中にある国である。悪い冗談を言っているとしたか受けとられない。わざわざ「農耕民族」などをもちだせば、そう思われても仕方がない。

我が国の文芸の伝統の中で、月への愛着の原型や源流を探そうとすれば、それは農耕民族であることなどではなく、王朝の美意識の中にこそ求められるものであろう。⁽⁴⁾

月と農耕民族の問題はひとまずさておき、「雪月花」また「花鳥風月」を理解するのは日本人だけであるというのもやはり一種の思いあがりだろう。たとえば、「月見」をするのは、日本人だけだという説を耳にすることもあるが、これにしても他の多くの慣習同様に大陸から渡来したものである。

さて、今、私の机の上には、ここ二、三年の間に併用してきた日本とスペインのそれぞれの国の平均的な手帳が数冊のっている。まもなくことし（一九九二年）も暮れるので必要があつてだしてきた。日本の手帳の頁の欄外に

は、不動産会社や保険会社の営業所あるいは自動車販売店の壁にでも貼つてあつた方がよさそうな、いかにも金儲けに結びつきそうな人生訓が印刷されている。たとえば、適当に開いてみるとこう書いてある。「若い時の苦勞は買つてでもせよ」。ご親切にルビまでふつてあるが、これは私が自身の趣味で買い求めたものではなく、平成二年に文部省共済組合より支給された手帳の、ふと開いてみたある頁からの引用である。

一方、スペインの手帳の方にはお説教もお節介も一行もない。頁に印刷されてあるのは、祝祭日の名、そして満月、下弦の月、新月(朔)、上弦の月にあたる日が、一年を通して、それぞれの月の形を小さな絵にして示してある。満月の日には、月が白い顔をこちらに向けて笑みをつくり、月の見えない新月(朔)の日には、月は同じ表情のままだが、黒い顔になっている。

なお移動祝祭日である復活祭は、言うまでもなく、春分の後の最初の満月の次にくる日曜日である。ついでに騎士ドン・キホーテをバルセロナの浜辺で打ち負かし、彼に村への帰還を決意させる騎士の名前は、「森の騎士」でも「湖の騎士」でも「緑のマントの騎士」でもなく「白月の騎士」(El caballero de la blanca luna)である。ただの騎士の名前にすぎないではないか、という見方もありえよう。しかし私はそう見ない。この長い物語の中で、物語に幕を引く決定的な役割を担っている騎士の名前である。この点についてはまた別の機会に論じるので深入りはしない。

ただ、少し逸脱になるが、このことだけは言っておこう。この「白月」あるいは「白い月の騎士」は、「銀月の騎士」と普通日本語に訳されているが、これはあまりにも原作のイメージからはかけ離れてしまったロマンチックな訳である。スペインでは、普通、月も月の光も我が国とは異なり、「白」と表現される。従つてこの騎士はごくあたりまえの月の色の名を与えられただけであり、「銀月の騎士」と訳されるためには、「セルバンテスは“El caballero de la luna plateada”とでも書くしかなかっただろう。しかし彼はそうしなかった。そのような装飾的な表現はとらな

かった。

また、スペイン文学の中には月の光が単なる風景や背景にとどまることなく、重要な「登場人物」にまで変容を遂げるベツケルの「月光」のような作品もある。

思いつくままに月とスペインについてわずかのことを述べてみた。人々が人生訓とともにでなく、月の満ち欠けとともに暮し、また月が人々の祝祭の日を決め、文学作品においても「月」が重要な役割を果たす。要するに、月と共に暮し、月光に魅せられるのは、月を文学テキストの中に呼び寄せるのは、「農耕民族」の日本人だけではないということだ。日本人もスペイン人も同様である。それを実際に文学テキストの上に見ていこう。

まず日本の代表的な詩人たちの伝統的詩歌の引用から始めよう。

三 月光のうた

ひとりすむいほりに月のさし来ずば何か山べの友とならまし (西行)

ゆくへなく月に心のすみすみて果はいかにかならむとすらむ (西行)

しらざりき雲井のよそに見し月の影を袂に宿すべしとは (西行)

月はやし梢は雨を持ちながら (芭蕉)

名月や門に指しくる潮頭 (芭蕉)

月天心貧しき町を通りけり(蕪村)

我が国の伝統的詩歌の中にあられた西行と芭蕉と蕪村による月である。この三人は同じ系譜に属する詩人たちといえるだろう。あの有名な『笈の小文』の冒頭で、芭蕉は自らの先駆者として西行を挙げ、また蕪村の芭蕉の風を慕うところはつとに知られている。いわば、この三人は時を超えた「師弟」のような間柄にあり、とりわけ西行と芭蕉は、彼らよりはるか後年の萩原朔太郎のことばをかりれば、「本質的の意味のリリシズム」によって結ばれた「詠嘆の詩人」ということになる。⁽⁵⁾

この三人の名の列挙をさらに、前の時代にさかのぼってたとえば能因、後の時代に下って誰々というようにしてより長い詩人たちの名のリストをつくっていくことは可能であろうが、本稿の目的とするところは詩人たちの「系譜」そのものを完成し、論ずる点にはまったくないので、右の三人の名前でとりあえず紙幅も限られた本稿のためにはこと足れりとしておこう。

短くつけ加えておけば、スペイン詩においては、ルネサンスの抒情詩人、ガルシラソ・デ・ラ・ベガとサン・ファン・デ・ラ・クルスら神秘主義の詩人たちの間柄が、またバロックの詩人、ゴンゴラとビセンテ・アレクサンドレやラファエル・アルベルティら「一九二七年の世代」の詩人たちの関係が、さらには、本稿でもとりあげるベツケルとマチャードの系譜が、我が国における西行、芭蕉のような間柄となる。つまりたとえば、我々は『芭蕉のうちなる西行』という目崎徳衛氏の本のタイトルにならつて、「マチャードの内なるベツケル」という考察をすることも可能であろう。またこのベツケルとマチャードは「本質的の意味のリリシズム」という絆によって結ばれてもいる。

さて西行は花の詩人でもあったが、月の詩人でもあった。それはあの有名な「ねがはくは花の下にて春死なんそ

のきさらぎのもち月の頃」という歌の中に凝縮されている通りだ。

言うまでもなく、月は、彼にとっては時には、友もしくは仲間であり、また恋人にも擬せられていた。そして当時の詩的な通念通りに月は彼にとっても「物思い」とも深く結びついていた。孤独な夜の友としての月、恋人の象徴としての月、物思いへと誘いだしていく月。

この月の三つの面は、右に引いた歌の中にそれぞれ見ることができ。最初の「ひとりすむいほりに月のさし来ずば何か山への友とならまし」は、孤独な夜に訪ねてくる友としての月であり、またこの歌は歌人が自然との融合に生きる自然詩人であることもはっきり伝えているし、さらに「ゆくへなく月に心のすみすみて果はいかにかならむとすらむ」では、月による「物思い」を通りこし、月光による恍惚にまで至っている。「しらざりき雲井のよそに見し月の影を袂に宿すべしとは」では、月は恋人にたとえられる、あるいは恋人の象徴となっている。

スペインの月の詩人たち、自然詩人たちにとっても、月は同じような面を、彼らに見せる天体である。

アントニオ・マチャード（一八七五—一九三九）の「カステイリヤの夜」という詩では、月はこううたわれる。⁽⁶⁾

NOCHES DE CASTILLA

¡Luna llena, luna llena,

tan oronda,

tan redonda,

en esta noche serena!

Alegre luna de marzo

tras el azul de la sierra,

tú eres un panal de luz
que labran blancas abejas.

Sobre los pinos del monte,
madona, sobre la piedra
del áspero Guadarrama,
miras mi ventana abierta.

Yo te veo, clara luna,
siempre pensativa y buena,
con tus tijeras de plata
cortando el azul en vendas,
o hilando la seda fina
de tus gusanos de seda.

Tú y yo, silenciosamente,
trabajamos, compañera,
en esta noche de marzo,
hilo a hilo, letra a letra
¡con cuánto amor! mientras duerme
el campo de primavera.

月は「おまえ」「君」という親愛の二人称で呼びかけられる友である。「おまえ(月)」は、「私」の開かれた窓を見る。そして「私」もおまえを見る。つまり、詩人の「私」と月は視線をかわし合う。そして、この詩で「物思いに沈む」(pensativa)となるのは「私」ではなく月の方である。物思いにふけっている表情をみせるのは、詩人の「私」ではなく月の方である。しかしこれは勿論、詩人自身の物思いの投影に他ならない。あまりに、スペインの詩においても、月によりもたらされる物思いが繰り返し繰り返して来たので、マチャードは、そうしたクリシェへの反論、いわば「制度化された発想と表現」への異議申し立てのようにして、この詩では、逆に月の方を物思いの中に沈めてしまった。

しかしこれは勿論、すでに述べたように詩人の物思いの投影であり、いわば互いに見かわし合った視線という回路を伝って、月にたどりついた詩人の「物思い」の照り返しとしての、月の面に現れでた表情としての“pensativa”つまり“yo te veo, clara luna, siempre pensativa……”ということになる。

さらには“Tú y yo, silenciosamente, trabajamos, compañera,”と「はつきり「友よ」あるいは「仲間よ」と呼びかけている。春の野が眠っている間に「おまえ」と「私」は静かに働こう、と呼びかけている。働こうというのは、「私」が文字をつづり、「おまえ」が光の糸を紡ぐということである。

先に引用した西行の「ひとりすむいほりに月のさし来ずば何か山べの友とならまし」よりは、はるかに明るい月夜、また暖かな月という印象を与え、そしてこの詩は明恵上人の「山の端にわれも入り月も入れ夜な夜なごにまた友とせん」という歌を連想させもする。

右のマチャードの詩からは、日本の伝統的詩歌の詩人たちにとつと同様、スペインの伝統的抒情につらなる詩人にとつても、やはり月は眠らぬ夜の仲間、眠れぬ夜の友や連れであり、また「物思い」や、それを通り越した恍惚の感覚とも深く結びついた天体であることがわかる。

また恋人の象徴としてもうたわれもする。たとえば、散文詩とも見えるグスタフ・アドルフ・ベツケル（一八三六—一八七〇）の短篇「月光」は、すべてこれ、白い月の光に恋人の幻影を、理想の女性の化身を見る若い貴族の恍惚と幻滅の日々を語っている。この文学者の月光への愛着は、時として度を越している。単にロマン派作家の間の約束事や相ことばとしての「月光への愛」という次元をはるかに越えてしまっている。最近の研究によってベツケル本人の作であるかどうか疑問を提示されたエッセイ“*A la claridad de la luna*”（月のあかりに）を除いたとしても、彼は書簡で、物語で、月への愛着をあくことなく語る。

ひとつ例をあげておけば、短篇「白い鹿」の結末で、月光の下の川で鹿から変身した女たちが水浴をする描写がある。まさしく絵画のような場面であり、ガルシア・ビニョーが、ベツケルの描いた絵（この場面）は後の時代の印象派からピカソまでの絵画の先駆となっている、と述べている通りであろう。また同様に、「緑の瞳」の結末の三つのパラグラフで描かれる月と湖、月光にきらめくさざ波、そして最後に描かれる月下の水辺の沈黙の描写も忘れがたい。

しかし、奇妙なことは、この「自然詩人」ベツケルが、月を含めて、花や木々という自然、風景への愛着を語るのには、韻文でよりも、散文の方がはるかに多いということだ。彼にとっては、月や花という自然の美を語るためには、詩というのは、あまり短すぎる形式であるというのか、詩においては、愛や苦悩や裏切という内面の世界の事件や出来事について多くうたい、一方、より長い形式の散文において、つまり物語、エッセイ、あるいは書簡体の形をかりたエッセイ等によつて、自然を心ゆくまで語り、讚美する。そして、その際に、彼は、コンデンサション（凝縮）ではなく、エクспанション（拡張）というメタ言語的方向へ向うことを選ぶ。

もつとも詩で、月を歌わないわけではない。この「月の文学者」が月をうたった数少ない詩を引いてみよう。月そのものについては“*La luna plateada*”と述べているだけである。

¡Cuántas veces al pie de las musgosas
paredes que la guardan
oí la esquila que al mediar la noche
a los maitines llama!

¡Cuántas veces trazó mi triste sombra
la luna plateada,
junto a la del ciprés, que de su huerto
se asoma por las tapias!

Cuando en sombras la iglesia se envolvía
de su ojiva calada,
¡cuántas veces temblar sobre los vidrios
vi el fulgor de la lámpara!

Aunque el viento en los ángulos oscuros
de la torre silbara,
del coro entre las voces percibía
su voz vibrante y clara.

En las noches de invierno, si un medroso
por la desierta plaza
se atrevía a cruzar, al divisarme

el paso aceleraba.

Y no faltó una vieja que en el torno
dijese a la mañana,

que de algún sacristán muerto en pecado
acaso era yo el alma.

A oscuras conocía los rincones
del atrio y la portada ;

de mis pies las ortigas que allí crecen
las huellas tal vez guardan.

Los búhos que espantados me seguían
con sus ojos de llamas,

llegaron a mirarme, con el tiempo,
como a un buen camarada.

A mi lado sin miedo los reptiles
se movían a rastras.

¡Hasta los mudos santos de granito
vi que me saludaban!

このように詩においては、自然そのものを歌うことのすくなかった「自然詩人」、あるいは「自然の文学者」ベッ

ケルは、すでに引用した西行の「ねがはくば花の下にて春死なんそのきさらぎのもち月の頃」という歌といくらか似た発想の書簡体のエッセイを書いている。すなわち自身の死に場所、自分の墓のたてられるところは、花の咲き乱れる水辺、やさしく豊かな自然の只中である、と次のように夢想し願っている。かなり長い引用になるが、右の西行の凝縮にくらべて、どのよう同じような思いを心ゆくまで拡張(16)というメタ言語的行為をとりつつ語っているのか、実例として次にその思いのつづられるところを、引いてみる。

En Sevilla, y en la margen del Guadalquivir que conduce al convento de San Jerónimo, hay, cerca del agua, una especie de remanso que fertiliza un valle en miniatura, formado por el corte natural de la ribera, que en aquel lugar es bien alta, y forma un rápido declive. Dos o tres álamos blancos, corpulentos y frondosos, entretejiendo sus copas, defienden aquel sitio de los rayos del sol, que rara vez logra deslizarse entre las ramas, cuyas hojas producen un ruido manso y agradable cuando el viento las agita y las hace parecer, ya plateadas, ya verdes, según del lado que las empuja. Un sauce baña sus raíces en la corriente del río, hacia el que se inclina como agobiado de un peso invisible, y a su alrededor crecen multitud de juncos y de esos lirios amarillos y grandes que nacen espontáneos al borde de los arroyos y las fuentes.

Quando yo tenía catorce o quince años y mi alma estaba henchida de deseos sin nombre, de pensamientos puros y de esa esperanza sin límite que es la más preciada joya de la juventud; cuando yo me juzgaba poeta, cuando mi imaginación estaba llena de esas risueñas fábulas del mundo clásico, y Rioja, en sus silvas a las flores; Herrera, en sus tiernas elegías, y todos mis cantores sevillanos, dioses penates de mi especial literatura, me hablaban de continuo del Betis majestuoso, el río de las ninfas, de las náyades y los poetas,

que corre al Océano escapándose de un ánfora de cristal, coronado de espadañas y laureles, ¡cuántos días, absorto en la contemplación de mis sueños de niño, fui a sentarme en su ribera, y allí, donde los álamos me protegían con su sombra, daba rienda suelta a mis pensamientos y forjaba una de esas historias imposibles, en las que hasta el esqueleto de la muerte se vestía a mis ojos con galas fascinadoras y espléndidas! Yo soñaba entonces una vida independiente y dichosa, semejante a la del pájaro, que nace para cantar y Dios le procura de comer; soñaba esa vida tranquila del poeta que irradia con suave luz de una en otra generación: soñaba que la ciudad que me vio nacer se enorgulleciese con mi nombre, añadiéndolo al brillante catálogo de sus ilustres hijos, y cuando la muerte pusiese un término a mi existencia, me colocasen para dormir el sueño de oro de la inmortalidad, a la orilla del Betis, al que yo habría cantado en odas magníficas, y en aquel mismo punto adonde iba tantas veces a oír el suave murmullo de sus ondas. Una piedra blanca con una cruz y mi nombre serían todo el monumento.

Los álamos blancos, balanceándose día y noche sobre mi sepultura, parecerían rezar por mi alma con el susurro de sus hojas plateadas y verdes, entre las que vendrían a refugiarse los pájaros para cantar al amanecer un himno alegre a la resurrección del espíritu a regiones más serenas; el sauce, cubriendo aquel lugar de una flotante sombra, le prestaría su vaga tristeza, inclinándose y derramando en derredor sus ramas desmayadas y flexibles, como para proteger y acariciar mis despojos, y hasta el río, que en las horas de creciente casi vendría a besar el borde de la losa, cercada de juncos, parecería arrullar mi sueño con una música agradable. Pasado algún tiempo, y después que la losa comenzara a cubrirse de manchas de musgo, una mata de campanillas, de esas campanillas azules con un disco de carmín en el fondo, que tanto me

gustaban, crecería a su lado, enredándose por entre sus grietas y vistiéndola con sus hojas anchas y transparentes, que no sé por qué misterio tienen la forma de un corazón ; los insectos de oro con alas de luz, cuyo zumbido convida a dormir en la calurosa siesta, vendrían a revolotear en torno de sus cálices ; para leer mi nombre, ya borroso por la acción de la humedad y los años, sería preciso descorrer un cortinaje de verdura. ¿Pero, para qué leer mi nombre? ¿Quién no sabría que yo descansaba allí? Algún desconocido admirador de mis versos plantaría un laurel que, descollando altivo entre los otros árboles, hablase a todos de mi gloria, y ya una mujer enamorada que halló en mis cantares un rasgo de esos extraños fenómenos del amor que solo las mujeres saben sentir y los poetas descifrar, ya un joven que se sintió inflamado con el sacro fuego que hervía en mi mente, y a quien mis palabras revelaron nuevos mundos de la inteligencia, hasta entonces para él ignotos, o un extranjero que vino a Sevilla llamado por la fama de su belleza y los recuerdos que en ella dejaron sus hijos, echaría una flor sobre mi tumba, contemplándola un instante con tierna emoción, con noble envidia o respetuosa curiosidad ; a la mañana, las gotas del rocío resbalarían como lágrimas sobre su superficie.

Después de remontado el sol, sus rayos la dorarían, penetrando tal vez en la tierra y abrigando su dulce calor mis huesos. En la tarde, y a la hora en que las aguas del Guadalquivir copian temblando el horizonte de fuego, la árabe torre y los muros romanos de mi hermosa ciudad, los que siguen la corriente del río en un ligero bote que deja en pos una inquieta línea de oro, dirían, al ver aquel rincón de verdura, donde la piedra blanqueaba al pie de los árboles : “Allí duerme el poeta.” Y cuando el *Gran Betis* dilatase sus riberas hasta los montes, cuando sus alteradas ondas, cubriendo el pequeño valle, subiesen hasta la mitad del tronco

de los álamos, las ninfas que viven ocultas en el fondo de sus palacios, diáfanos y transparentes, vendrían a agruparse alrededor de mi tumba, yo sentiría la frescura y el rumor del agua agitada por sus juegos, sorprendería el secreto de sus misteriosos amores, sentiría tal vez la ligera huella de sus pies de nieve al resbalar sobre el mármol en una danza cadenciosa, oyendo, en fin, como cuando se duerme ligeramente se oyen las palabras y los sonidos de una manera confusa, el armonioso coro de sus voces juveniles y las notas de sus lirras de cristal.

Así soñaba yo en aquella época. ¡A tanto y a tan poco se limitaban entonces mis deseos!

ここまで具体的かつ詳細に、自然の只中でかくあるべき自身の墓の様子、さらにはそこに葬られる死後の自身と自然との融合を、書きつづった文章は恐らく稀であろう。願いや夢想というより、執念の領域にまで達しているかのようなだ。そしてベツケルは、西行よりはるかに若い三十四歳という年齢で花の咲かない季節にマドリッドで病死している。

西行にしてもベツケルにしても真の意味での「自然詩人」であつたらう。自からの死と自然を結びつけ、花や月に抱かれた死を願っている。

四 定型詩と自由詩の中の月

しかし両国の自然の文学者、自然詩人たちの間にあるのは、通底するところばかりではない。ことばによる表現において何と異なることか。片や短い定型詩、片やそれこそ「物思い」をどこまでも書きつらねていくような自由詩である。あるいは思いを心ゆくまで、気がすむまで書きつらねていくためには、時には、右に見たベツケルの例のごとく、詩という形式では足りず、ためらうことなく散文へと越境していく。

これが和歌との対比ではなく、さらに短い俳句とスペイン詩を対比させてみると、その差異はよりはっきりしてくる。そしてこの俳句をスペイン語という言語に翻訳してみた時に、つまり異なる文化のコード、異なる文学のコードをもつスペイン語という言語の「詩」へと翻訳してスペイン語の支配する世界へ送りこんでみると、その差異はよりいっそうはつきりする。

月はやし梢は雨をもちながら

という芭蕉の句は、

Luna veloz

Las copas de los árboles

retienen la lluvia

(ビリヤールバ氏訳)

と訳されている。^(註)

「夕暮の風景」を論じた時と同じように、このスペイン語のハイク、もしくは三行詩を、遂語訳という形で、再び我々の日本語の世界にとりもどすと、こうなる。

早い月

木々の樹冠が

雨を引き止める

この芭蕉の句は、本来の彼自身のオリジナルでは、ダイナミックな場景がいわば絵画的にとらえられているといえるだろう。そしてこの句は『鹿島詣』の全文（といってもきわめて短い）を読んでみなければきちんとした理解はできない。つまりこの句をよんだ当日の天気や頭にはいつていなければ「月はやし」の解釈も翻訳も——言うまでもなく翻訳も解釈の一種である——うまくいかない。月が飛ぶように早く動くわけではない。月の面をかすめて飛び去る雲が早く、その様子を地から見上げると、月が早く動いているかのような印象を受けるということである。つまりこの十七文字の中にはまったく現れてもいない雲が演出する月の表情、月の素早いかのごとき動きである。そして地上では今は降っていない雨の滴に木の梢が（恐らくは月の光をきらめかせて）濡れている。

それに比べてスペイン語訳の俳句の方は、その遂語訳からいくらかでも察せられると思うが、何やら象徴詩風の

色彩を帯びてくる。そしてスペインで詩と呼ばれるものからするとこの詩は異様なほど短い。「異形の詩」と呼べるうですらある。そしてこの短さこそが、長らくスペインの抒情詩に親しんできた読者にとっては驚くべきところであり、さらには称讃されるべきであるところでもあることについてはすでに別のところで秋の暮の詩に言及しつつ論じた通りである。

この詩にひきつけていえば、たった三行のこの詩は何をいいたいのかわからない。一読しただけでは、あまりにも意味がとりとめもないので、逆にそこに何か深い意味がひそんでいるのではないかと、スペイン人の読者たちに考えさせる効果がある。それはこの詩の短さとも、無縁ではない。

あるスペインの読者はこう思うだろう、もしかするとこの詩のテキストそのものの、前後の余白にさえ、何かの意味がひそんでいるのではないか、そこには本来、もっと説明的なあるいは補足的な文が書きつけられていて、それが作者の遊戯によって消されてしまったのではないか。ちょうどある種の文学テキストではわざわざ線を引いて消した箇所を線を引いたまま印刷してあるのと同じように。あるいはそれをもっと徹底させて、書かれてあったものの痕跡すら残さぬように消してしまっただけではないか？

こうした「反応」はすべて、訳された詩（ハイク）の強い暗示力やイメージの喚起力によるものであるというよりも、意味不明のメッセージを伝達されたときに、人はそれを解読したい気持ちにさせられる、という知的な存在としての人間の性向に基づくものであるといえよう。ちょうどわけのわからない抽象画の前に立ってしまった時と同じように。あるいは同様にわけのわからない現代詩の一連を聞かされた時のように。我々は「なんだこれは」と言い捨てて、その絵の前から歩き去ることも、また意味不明の音韻の連続に耳をふさぐことも、「黙れ！」ということもできるが、それでもその一方で、それらのメッセージを解読してみたいという思いにそそのかされるのもまた事実であろう。我々は「解読」という病にとりつかれているのだ、ともいえよう。しかも我々によって「受信される

意味は発信される意味より多い」⁽¹³⁾のだから、我々は、ますます意味と解読の迷路の中へとさまよいこんでいつてしまふ。

雄弁で多弁で自明で自己完結的な、語りつくそうとするヨーロッパの抒情詩に親しんできたスペインの読者に対しては、この寡黙な三行詩は、人間のそのような性向を刺激し、くすぐるようなところがあるというのは否定しえない事実だろう。

少し、

Luna veloz

Las copas de los árboles

retienen la lluvia

という三行詩から、離れかけたので、再びこの詩に戻ろう。先に述べた効果、つまり何か深い意味がひそんでい
るのではないか、と思いきませ、考えこませる効果は、そもそも一行目の「早い月」という表現からまず生まれ
る。つまりこの芭蕉の句につけられた長い詞書でもあるかのような『鹿島詣』のテキストそのものを考慮に入れず、
また注釈も説明もせずに、いきなり「早い月」と断言(翻訳)するのであるから、月が早い、とはいったい何を象
徴しているのかとスペインの人の読者に思わせる。時の過ぎゆく早さなのか? スピードのある月とは果たして何
か? その正体を、早い月なるものの定義を、求めたいと思わせる。普通、ヨーロッパの抒情詩の場合、その定義

の手がかりとなりそうなものは、そのひとつの詩の（世界の）中の他の連のなかにしばしばひそんでいるのだが、この短い三行詩に現れ得るものとは、「月」の他には、それとはまったく無関係のようにみえる「木々の樹冠」と「雨」だけである。ここに生じた効果は、先にふれた雲の動きを（恐らく）まったく考慮せず、念頭におかず、十七文字のみに眼を注いで直訳したことによりもたされたものといえよう。

しかし、それにもかかわらず、この三行詩は、別のところで既に論じた（アントニオ・シルバ氏の指摘によれば）「象徴性」のない静的な一連の「秋の暮」の俳句の訳より、はるかにヨーロッパの読者には受け入れられやすいといえよう。字面以上の何かを伝えようとするかのような印象を与える動的な風景を描く結果となっている。つまり、単なるデノテーション（風景描写）でなくコンノテーションの世界へと読者を誘っていく。そして言うまでもなく、このコンノテーションこそが詩を詩たらしめるもの、あるいは詩的言語の刻印である。

名月や門に指しくる潮頭

においても、右とほぼ同様のことが起っている。

まず例によって、スペイン語訳をみよう。

Durante la luna llena

la marea alta llega

hacia mi puerta

（ピリヤールバ氏訳）

そしてまた例によって逐語訳によってこれを日本語の世界に呼び戻してみよう。

満月のあいだ

満ち潮が届く

私の門にまでも

スペイン語の三行詩では、「川」が「海」へとかわってしまっている。これもこの芭蕉の十七文字のみに注視をして訳してしまった結果だろう。この句がよまれた当時（元禄五年）の芭蕉庵は、言うまでもなく海辺にはなく、川（大川）のほとりにあった。

しかし、小意地の悪い時代考証家のような眼をすてれば、スペイン語に訳されたこの三行詩は、先の「早い月／木々の樹冠が／雨を引きとめる」の場合と同様に、一連の——すでに別の場で論じた——静的な「秋の暮」の三行詩の場合とはまったく異なり、勿論、元の芭蕉の句が躍動感をたたえているためでもあるが、読者に動的なイメージをもって迫る。また「満月のあいだ」と光景がはっきり指定され、その月の下をそれに呼応するように海の満ち潮が、門にまでも達しようとする、というのは、洪水を写實的に描写しているわけではないのだから、誇張法のレトリックとしても、また海の大きさ、海の動きのダイナミズムを表現する手法としても、ヨーロッパの読者にも理解しやすいところとなっている。そして何よりも、元の句とはまったく別の風景を描いているところにこそ、この訳詩の、三行詩の特徴があるといえるだろう。

我々がすでに別のところでみたのは、蕪村の「秋の暮」の風景の上に、解釈者であるところの萩原朔太郎の描く風景が重ね合わされる「風景の二重化」あるいは、解釈者による彼流の「風景の完成」の例であったが——その際

すでにみたようにヨーロッパの抒情詩ではこのような「風景の二重化」の現象は起こらない。なぜなら、詩人自身によつて「風景」は語りつくされ、描きつくされているからである——、一方、ここに見られるのは、芭蕉の風景から、翻訳という言語の行為によつて、またもうひとつ別の風景がうまれるというプロセスである。

それほど遠い昔ではない昔のこと、カタルーニヤの海辺のある小さな村の古い館で夏を過ごしていた時、月のよい夜に、月光にきらめきながら打ち寄せてくる波を見ていて、私がふと思いうかべたのは、その眼前にひろがる地中海をうたつたスペイン語やカタルーニヤ語やイタリア語の詩ではなく、勿論それが「川の」潮頭であると知っていたのだが、それでも「名月や門にさしくる潮頭」というこの母語の詩であった。まわりには、いつもスペイン語やカタルーニヤ語やイタリア語やフランス語のみちている中であつて、月の夜になると頭にうかんだのはその句だった。緑の生垣をめぐらした館の、榆子と芝生とプールの庭から海岸パセオ・マリタイム通りに出るために開かれた白い鉄の門の向こうに、月の夜になるときまつてきらめく月光を波頭にのせて押し寄せてくる海を、館のバルコニーから見ていると、この句を思いだした。私は月光の下を打ち寄せてくる波を見るたびに、風景が呼び寄せる詩というのであるものだ実感した。風景は詩人に働きかけて、詩をつくるようそのかすばかりでなく、風景は詩をつくらない人間の心にも、その風景にふさわしいような詩をはるか遠くから呼び寄せるように働きかけることがあるのだろうかと思つた。

さて、次の

月天心貧しき町を通りけり

という蕪村の句は、どことなく大正期の私小説の一節を連想させる。つまりそれらの小説の中で描写される、みすぼらしい都会やその中の自然と相通ずるところがあるように思える。より正確なものと言いをすれば、我が国の文学史の伝統においてはそれらの小説の方こそが自らに先行する文学者たちのこうした風景描写を愛し、また受け継いできた、ということなのかもしれない。

たとえば、大正ではなく明治末であり、また私小説の作家たちとは一線を画する文学者ではあるが、谷崎潤一郎の「秘密」の次の書きだしのあとに、「月天心貧しき町を通りけり」を添えてみるとどうだろうか。あまり趣味のよくないコラーージュといわれるかもしれない。しかし同時に谷崎の以下の散文は、この句のための長い詞書のようにさえ見えてくる。

その頃私は或る気紛れな考えから、今まで自分の身のまわりを裏んでいた賑やかな雰囲気を遠ざかって、いろいろの關係で交際を続けていた男や女の圈内から、ひそかに逃れ出ようと思ひ、方々と適当な隠れ家を捜し求めた揚句、浅草の松葉町辺に真言宗の寺のあるのを見附けて、ようよう其処の庫裡の一と間を借り受けることになった。

新堀の溝へついて、菊屋橋から門跡の裏手を真つ直ぐに行つたところ、十二階の下の方の、うるさく入り組んだObscureな町の中にその寺はあつた。ごみ溜めの箱を覆した如く、あの辺一帶にひろがっている貧民窟の片側に、黄橙色の土塀の壁が長く続いて、如何にも落ち着いた、重々しい寂しい感じを与える構えであつた。

私は最初から、渋谷だの大久保だのと云う郊外へ隠遁するよりも、却つて市内の何処かに人の心附かない、不思議なさびれた所があるであろうと思つていた。丁度瀬の早い溪川のところに、澱んだ淵が

出来るように、下町の雑沓する巷と巷の間に挟まりながら、極めて特殊の場合か、特殊の人でもなければめつたに通行しないような閑静な一郭が、なければなるまいと思つていた。

同時に又こんな事も考えて見た。――

己は随分旅行好きで、京都、仙台、北海道から九州までも歩いて来た。けれども未だこの東京の町の中に、人形町で生れて二十年来永住している東京の町の中に、一度も足を踏み入れた事のないと云う通りが、きつとあるに違いない。いや、思つたより沢山あるに違いない。

そうして大都会の下町に、蜂の巢の如く交錯している大小無数の街路のうち、私が通つた事のある所と、ない所では、孰方が多いかちよいと判らなくなつて来た。

(……)

それから私は、浅草の観音堂の真うしろにはどんな町があつたか想像して見たが、仲店の通りから宏大な朱塗りのお堂の薨を望んだ時の有様ばかりが明瞭に描かれ、その外の点はとんと頭に浮かばなかつた。だんだん大人になつて、世間が広くなるに随い、知人の家を訪ねたり、花見遊山に出かけたり、東京市中は隈なく歩いたようであるが、いまだに子供の時分経験したような不思議な別世界へ、ハタリと行き逢うことがたびたびあつた。

そう云う別世界こそ、身を匿すには究竟であろうと思つて、此処彼処といろいろに捜し求めて見れば見る程、今まで通つた事のない区域が到る処に発見された。浅草橋と和泉橋は幾度も渡つて置きながら、その間にある左衛門橋を渡つたことがない。二長町の市村座へ行くのには、いつも電車通りからそばやの角を右へ曲つたが、あの芝居の前を真つ直ぐに柳盛座の方へ出る二三町ばかりの地面は、一度も踏んだ覚えはなかつた。昔の永代橋の右岸の袂から、左の方の河岸はどんな工合になつていたか、どうも好く判らなかつ

た。その外八丁堀、越前堀、三味線堀、山谷堀の界限には、まだまだ知らない所が沢山あるらしかった。

月点心貧しき町を通りけり

あるいは、この貧しき町を通る人のポケットの中に「レモンエロウ」の果実がはいってあれば、ただちに大正期のある作家の作品を連想することが容易である。貧しい町を行く梶井基次郎の声を聞いてみよう。

何故だかその頃私は見すばらしく美しいものに強くひきつけられたのを覚えている。風景にしても壊れかかった街だとか、その街にしても他所他所しい表通りよりもどこか親しみのある、汚い洗濯物が干してあったりがらくたが転じてあったりむさくるしい部屋が覗いていたりする裏通りが好きであった。雨や風が蝕んでやがて土に帰ってしまう、と云ったような趣きのある街で、土塀が崩れていたり家並が傾きかかっていたり——勢いのいいのは植物だけで、時とすると吃驚させるような向日葵があつたりカンナが咲いていたりする。

時どき私はそんな路を歩きながら、不図、其処が京都ではなくて京都から何百里も離れた仙台とか長崎とか——そのような市へ今自分が来ているのだ——という錯覚を起そうと努める。私は、出来ることなら京都から逃出して誰一人知らないような市へ行つてしまいたかった。第一に安静。がらんとした旅館の一室。清浄な蒲団。匂いのいい蚊帳と糊のよききいた浴衣。其処で一月程何も思わず横になりたい。希わくは此処が何時の間にかその市になっているのだったら。——錯覚がようやく成功しはじめると私はそれからそれへ想像の絵具を塗りつけてゆく。何のことはない、私の錯覚と壊れかかった街との二重写しである。

そして私はその中に現実の私自身を見失うのを楽しんだ。

私はまたあの花火という奴が好きになった。花火そのものは第二段として、あの安っぽい絵具で赤や紫や黄や青や、様ざまの縞模様を持った花火の束、中山寺の星下り、花合戦、枯れすすき。それから鼠花火というのはいつづつ輪になっていて箱に詰めてある。そんなものが変に私の心を唆った。

それからまた、びいどろという色硝子で鯛や花を打出してあるおはじきが好きになったし、南京玉が好きになった。またそれを嘗めて見るのが私にとって何ともいえない享樂だったのだ。あのびいどろの味程幽かな涼しい味があるものか。私は幼い時よくそれを口に入れては父母に叱られたものだが、その幼時のあまい記憶が大きくなって落魄れた私に蘇ってくる故だろうか、全くあの味には幽かな爽かな何となく詩美と云ったような味覚が漂って来る。

(……)

——結局私はそれを一つだけ買うことにした。それからの私は何処へどう歩いたのだろうか。私は長い間街を歩いていた。始終私の心を圧えていた不吉な塊がそれを握った瞬間からいくらか弛んで来たともみえて、私は街の上で非常に幸福であった。あんなに執拗かつた憂鬱が、そんなものの一顆で紛らされる——或いは不審なことが、逆説的な本当であった。それにしても心という奴は何という不可思議な奴だろうか。

天心にかかった月の輝きかわりに、その人が手にする輝きは、冷んやりとした檸檬のそれである。

「——結局私はそれを一つだけ買うことにした。それから私の何処へどう歩いただろう。私は長い間街を歩いていた」というこの散文の引用のあとに、ただちに、「月天心貧しき町を通りけり」という韻文をつづけたとしても、散文と韻文という接木のぎこちなさはあつたとしても、情緒としてのぎこちなさ、ちぐはぐさは感じられのではな

いだろうか。何の不自然さも感じさせることなく、その位置に定着できるような気さえしてくる。つまり情緒の流れとして。

さて、先ほど来、我々が問題にしているこの句「月天心……」を萩原朔太郎は、次のように読む⁽¹⁵⁾。

月が天心にかかっているのは、夜が既に遅く更けたのである。人氣のない深夜の町を、ひとり足音高く通って行く。町の両側には、家並の低い貧しい家が、暗く戸を閉じて眠っている。空には中秋の月が冴えて、氷のような月光が独り地上を照らしている。ここに考えることは人生への或る涙ぐましい思慕の情と、或るやるせない寂寥とである。月光の下、ひとり深夜の裏町を通る人は、だれしも皆こうした詩情に浸るであろう。しかも人々はいまだかつてこの情景を捉え表現し得なかった。蕪村の俳句は、最も短い詩形において、よくこの深遠な詩情を捉え、簡単にして複雑に成功している。実に名句と言うべきである。

言うまでもなく、これは、この句の朔太郎風の解釈である。この句の描く風景の上に、この句から靈感を受けた朔太郎自身が描く風景を重ねているのである。すでにみた「秋の暮」の風景の二重化と同様の二重化が起こっている。

貧しき町を通る蕪村はいたって寡黙である。「足音高く」とも語っていないし、「家並の低い貧しい家が、暗く戸を閉ざして眠っている」という隠喩も擬人法も使っていない。「氷のような月光」という直喩も用いていない。一方の解釈者、朔太郎はきわめて雄弁である。蕪村のきわめて短い詩から「人生への或る涙ぐましい思慕の情」、「或るやるせない寂寥の情」までが引きだされ、「月光の下、ひとり深夜の裏町を通る人は、だれしもこうした抒情に浸るであろう」とまで述べる。蕪村の詩テキストに対して、本来は分析的なメタ言語であるはずの朔太郎の解釈が、

当の俳句がうたうよりもずっと声高くうたってしまった。蕪村の句よりも朔太郎の解釈の方がはるかに声高らかにうたっていると言えよう。解釈も鑑賞も通りこして、手放しの絶唱であるといってもいいかもしれない。

蕪村のように小声で町を通り抜ければ、貧しき町も眠ったままだろうが、あとから追いかけていく朔太郎の大声に貧しき町は眠りをさますかもしれない。あるいは蕪村が振りかえって、唇の前に指を一本立てて、「シート」と朔太郎に注意を促すかもしれない。

私はここで朔太郎の解釈を批判するつもりはない。ただ私が言いたいのは、文学の形式が短ければ短いほど、このように解釈する者が元の作者自身よりもはるかに雄弁になってしまふのだろう、これは短い詩形の解釈者に課せられた宿命なのだろう、ということである。その短い形式でうたいきれなかった（と解釈者が思う）詩人の分まで、解釈者がうたってしまうということであり、解釈者に詩才があればあるほど、その解釈はもうひとつのうた、もうひとつの詩になってしまふだろうということだ。解釈者が詩人であればあるだけ、時としてはうたいすぎになつてしまふこともあるかもしれない。

しかしこれは、はじめの詩人の詩への冒瀆になりはしないだろう。他人のキャンバスに描かれていた絵を端から端までことごとく塗りつぶして、その上に自身の絵を描いたパブロ・ルイス・ピカソの尊大さとは無縁である。

いずれにしても、こうしたことすべて、つまり解釈者による風景の二重化というものは、すでに述べたように俳句という文学のジャンル、文学形式の解釈者に対する拘束力の低さから生じてくるものである。すでに引用したように受信される意味は発信される意味より多いのであるから、この短いテキストから朔太郎が受信したような意味は、当然ありうべきものとして想定されるし、詩人であればあるほど俳句というテキストから受信する意味の多さも深さも、きわだったものとなるのであろう。しかも意味を発信してくるメッセージは、ただのメッセージではなく、曖昧性こそを存在証明とする詩的なテキスト、それも最も短い形式による詩的なテキストであるから、読者・

解釈者・解読者が受信する意味は、解釈の対象である当のテキスト（俳句）そのものの意味よりはるかに多いものとなりえようし、その例が右にみた朔太郎の解釈でもあろう。

このように俳句という詩的メッセージは、解釈されるにあたって、読者・解読者のかなり自由な解釈を許容する。もしくは、これこそが俳句を俳句たらしめている側面のひとつでもある。さまざまな解釈が可能であり、そのひとつひとつを否定しざる絶対的な根拠など、その詩的テキスト（俳句）自身の中には、なにもないのだ。

一方、スペインの（あるいはヨーロッパの）抒情詩の詩人は、解釈者の進路も退路も断つかのように、あくまでも自己完結的に自身の声とことばで語りつくそうとする。「私をこう読め」と詩が主張する。このことはすでに「秋の暮」や「夕暮」の詩で見た通りである。月をうたった詩でも同様である。月を愛すればこそ、自分自身のことばで歌いつくしてしまいたい。自身のつむいだことばへの解釈者の干渉など不要であり、時としては迷惑ですらある。これは、スペインの詩的テキストには詩を詩たらしめる詩的言語に固有の曖昧性やコンノテーションがない、ということを行っているのではない。それらたつぷり含んで、それらのしたたることばで、語りつくそうとするということである。俳句は逆に、何もかもを、言いつくそうとせず、言わないでおく。それは一方では形式（きわめて短い定型詩）により必然的にもたらされるところであり、また一方では詩人（俳人）たちは、その短さ、定型性、拘束性をこそ逆に利用して表現しようとする。

俳句は短い定型であることよって、解釈者への解釈にあたっての拘束の度合いは低いけれど、逆にうたう側、つくる側、詩人の側にとつては、定型というものをおしつけてくるかなり拘束性の高い文学のジャンルである。俳人たちの寡黙な断言、凝縮というメタ言語的行為による簡潔な命名などは、ヨーロッパ詩の中に並べられると、その多くを語らないことにより禁欲的にさえみえてくる。このこととスペインの（ヨーロッパの）俳句の愛好家たちが、俳句をあまりにも禅との強すぎる結びつきにおいて語ろうとすることは関連しているのかもしれない。

このような俳句とスペインの抒情詩の違いを實際の例を対比させることによつて論じてみよう。同じモチーフ、同じ主題、「月」という同じ言及の対象(レフレレンテ)をもちながら、まったく異なるメタ言語的方向へと向う二つの抒情詩の違いである。すなわち一方はコンデンサシオン(凝縮)へ向い、他方はエクспанシオン(拡張)へと向かう。言うまでもなく、前者が俳句であり、後者がスペインの抒情詩である。それぞれの詩歌において、前者ではコンデンサシオンをできる人こそが秀れた詩人であり、後者においては、エクパンシオンというメタ言語的行為によつて、さまざまなニュアンスの添加の術すべを知る人が秀れた詩人と呼ばれる人であろう。

名月や池をめぐりて夜もすがら(芭蕉)

これは「古池やかわず飛びこむ水の音」と同様に、日本人なら恐らく誰でも知っている俳句であろう。ここにうたわれているのは、月にさそわれての「物思い」でも「恍惚」でもあろうし、また「不眠」の歌でもあろう。同じように月光による不眠を語ったベツケルのことばをかりれば、¹⁶これは、月と“poético insomnio”(詩的感興による不眠)の歌だとも呼べよう。

しかし、ここに描かれているのは、月と池という風景、そして、なぜだか不明だが、夜を通して、池のまわりを歩く詩人の姿のみである。つまりその「物思い」のな・か・み・そのもの、なぜ歩んでいるのか、その「心情」、「感情」、あるいは彼をして歩ゆませる内的契機、それらについては一言も触れられてはいない。月と物思い、月光と恍惚、月の夜の不眠、すべてが、我が国の伝統的詩歌の通念、約束事にのつた上でうたわれる静かな光景である。月につかれて、語りあかすのでなく、月につかれて、黙りこむのだ。池の中に月が写っていたのか、池をめぐりながら月下の自身の影を踏んでいたのか、ましてやその影はどのような影だったか、などまったく何もふれはしない。

この句と対照的な二つのスペイン詩を引こう、ひとつは、月下を歩む自身がどのように見えるのかをつづったマチャードの詩であり、⁽¹⁷⁾もうひとつは、同じように月前の物思いをうたうが、はるかに雄弁なロサリア・デ・カストの「月へ」と題する長い詩である。⁽¹⁸⁾

NOCHE DE VERANO

Es una hermosa noche de verano.

Tienen las altas casas

abiertos los balcones

del viejo pueblo a la anchurosa plaza.

En el amplio rectángulo desierto,

bancos de piedra, evónimos y acacias

simétricos dibujan

sus negras sombras en la arena blanca.

En el cenit, la luna, y en la torre,

la esfera del reloj iluminada.

Yo en este viejo pueblo paseando

solo, como un fantasma.

最後の二連でマチャードは、夏の月の夜に古い街の中を一人きりで歩ゆむ「私」自身がどのような存在である

のかはつきり告げている。

次にロサリア・テ・カストロの月の詩を引いてみる。

A LA LUNA

I

¡Con qué pura y serena transparencia

brilla esta noche la luna!

A imagen de la cándida inocencia,

no tiene mancha ninguna.

De su pálido rayo la luz pura

como lluvia de oro cae

sobre las largas cintas de verdura

que la brisa lleva y trae.

Y el mármol de las tumbas ilumina

con melancólica lumbre,

y las corrientes de agua cristalina

que bajan de la alta cumbre.

La lejana llanura, las praderas,

el mar de espuma cubierto

donde nacen las ondas plañideras,
 el blanco arenal desierto,
 La iglesia, el campanario, el viejo muro,
 la ría en su curso varia,
 todo lo ves desde tu cénit puro.
 casta virgen solitaria.

II

Todo lo ves, y todos los mortales,
 cuantos en el mundo habitan,
 en busca del alivio de sus males,
 tu blanca luz solicitan.
 Unos para consuelo de dolores,
 otros tras de ensueños de oro
 que con vagos y tibios resplandores
 vierte tu rayo incoloro.

Y otros, en fin, para gustar contigo
 esas venturas robadas
 que huyen del sol, acusador testigo,
 pero no de tus miradas.

III

Y yo, celosa como me dio el cielo
y mi destino inconstante,
correr quisiera un misterioso velo

sobre tu casto semblante.

Y piensa mi exaltada fantasía

que sólo yo te contemplo,

y como que es hermosa en demasía

te doy mi patria por templo

Pues digo con orgullo que en la esfera

jamás brilló luz alguna

que en su claro fulgor se pareciera

a nuestra cándida luna.

Mas ¡qué delirio y qué ilusión tan vana

esta que llena mi mente!

De altísimas regiones soberana

nos miras indiferente.

Y sigues en silencio tu camino

siempre impasible y serena,

dejándome sujeta a mi destino

como el preso a su cadena.

Y a alumbrar vas un suelo más dichoso

que nuestro encantado suelo,

aunque no más fecundo y más hermoso,

pues no le hay bajo del cielo.

No hizo Dios cual mi patria otra tan bella

en luz, perfume y frescura,

sólo que le dio en cambio mala estrella,

dote de toda hermosura.

IV

Dígame, pues, adiós, tú, cuanto amada,

indiferente y esquiva ;

¿qué eres al fin, ¡oh hermosa!, comparada

al que es llama ardiente y viva?

Adiós..., adiós, y quiera la fortuna,

descolorida doncella,

que tierra tan feliz no halles ninguna

como mi Galicia bella.

Y que al tornar viajera sin reposo
 de nuevo a nuestras regiones,
 en donde un tiempo el celta vigoroso
 te envió sus oraciones,
 en vez de lutos como un tiempo, veas
 la abundancia en sus hogares,
 y que en ciudades, villas y en aldeas
 han vuelto los ausentes a sus lares.

彼女は月光を浴びる地上のすべてをまるで抱きとろうとするかのように手をひろげていき、エクспанション(拡張)というメタ言語的表現によって、自身のための月下の光景を描こうとする、あるいは自身のことばによるその月下の光景のディフィニション(定義)をしようとする。

芭蕉の句との違いは明らかである。芭蕉は、俳句というジャンルのコードに従って、その月を「名月」と「命名」^{デフニション}し、コンデンサション(凝縮)という方向へ向かう。試みに芭蕉の句(名月や池をめぐりて夜もすがら)のスペイン語訳を引いてみよう。

Luna llena de otoño
 he vagado toda la noche
 alrededor del lago

これまでと同様に口語体の逐語訳で日本語の世界に呼び戻せば

秋の満月

私は一晩中歩いた

湖をめぐって

芭蕉の句のスペイン語訳は現代のスペイン語であるから、右の日本語への直訳によりスペインの読者が受ける印象をいくらかかりとも想像してもらえないのではないだろうか。

これはすでに「夕暮の風景」を論じた際にも述べたことだが、スペインの、ヨーロッパの抒情詩の伝統になじんだ読者としたなら、この前にでも、後にでも、もう少し何かほしい、まるで本来のあるべき抒情詩からその一部を切りとってきたようだ、というのが一読した際に受ける偽らざる印象であるだろう。

アントニオ・マチャードの「月と影と道化」という次の詩に注目してみたい。⁽¹⁹⁾

LA LUNA, LA SOMBRA Y EL BUFON

I

Fuera, la luna platea

cúpulas, torres, tejados ;
dentro, mi sombra pasea
por los muros encalados.

Con esta luna, parece
que hasta la sombra envejece.

Ahorremos la serenata
de una cenestesia ingrata,
y una vejez intranquila,
y una luna de hojalata.

Cierra tu balcón, Lucila.

II

Se pinta panza y joroba
en la pared de mi alcoba.

Canta el bufón :

¡Qué bien van,
en un rostro de cartón,
unas barbas de azafrán!
Lucila, cierra el balcón.

この詩の中から、二行だけ (Con esta luna, parece/que hasta la sombra envejece) を抜きとって『俳句風』に訳してみることができる。

名月やこの影までも老いて見ゆ

しかし、この二行の前に、さらに四行があり、その二行の後に、まだ十二行が続く。

すなわち、この抜き書きしたものが俳句に相当する長さを持つということは、俳句がいかにも抒情詩として短い形式であるのかということでもあり、またそれに対し、スペインの抒情詩の長さを自ずと告げもする。

短い故に、その十七文字のみからは、芭蕉の内面を知る由もない。想像による詩の『完成』あるいは、そのころの彼の年譜を参照して、当時の彼にはいろいろ悩みもあったのだろう、それはたとえば芸術上の悩みであったろう等、と推測する他はない。この詩テキスト自体の中には、その内面をのぞき見ることのできる手がかりはまったくない。

一方の長い抒情詩においては、月を前にして何を思いめぐらしているのか、あるいは不眠の理由までも時には語られるのに、俳句の方はテキストの中では何を思いめぐらしているのか、一言も語ろうとしない。池は普通、円かそれに近い形をしているから、池そのものはそれほど大きくなくても、それこそ同じ径を夜を徹してどころか、「永遠」に歩みつづけ、めぐりつづけることができるだろう。しかし、彼をして歩ませる物思いそのものが何なのか、まったく語られもしないし、わからない。ただ月の光に魅せられていることだけなのだろうか。たとえば「うき我をさびしがらせよ閑古鳥」(芭蕉)という句があるが、スペインの抒情詩では、なにゆえに「うき我」であるのか往々にして詩の中で説明され、語られる。

けれども、俳句ではそれはありえない。これは、多くを語らないということは、俳句という短い詩形の特徴であるのみならず、我が国の文学の特徴のひとつでもあるかもしれない。俳句や和歌を解釈するためには、その詩テキストそのものだけではなく、それに付されたメタ言語的説明である「詞書」も考慮に入れなくてはならないのと同様に、我が国の独特の「私小説」の理解や解釈のためには——また時には「私」をとった「小説」の解釈のためにも、——作者の私生活の考慮や年譜の参照がしばしば必要となる。我が国の近代小説がモデルとしてきたヨーロッパ文学の小説の解釈ではありえない、テキストの巻末に添えられた「著書自筆年譜」などという「資料」までも考慮されることになる。俳句と同様にテキストそのものの中で語られることが少ないから、作家のプライベートにまで踏みこんでいくような方法すらとられることになる。作者よりも彼の言語や彼のテキストそのものへの指向をするロシア・フォルマリズム、新批評、構造主義的分析、タルトゥー学派、物語理論（ナラトロジー）、「文学の記号論」などの理論をそのまま単にあてはめてみるだけでは、多くをテキストの中で語らない、テキストの中ですべてを語りつくさないことがしばしばである我が国の文学作品の解釈はむづかしいことが多いかもしれない。

我が国には、テキストだけを対象にするのではなく、まるで探偵のように作家の私生活を調べてまわるアプローチもあるし、また作家の側でも自身のプライベートに関するようなことまで、「自筆年譜」において公開し、まるでそれをテキスト解釈の「資料」にしてくださいと言っているかのような印象をすら与えることがある。本稿の冒頭で、まったく別のコンテキストにおいて「ムラ社会」ということばを使ったが、ここでも同様の思いを抱かされる。つまり作者は「テキスト」で語るべきを語らず、それを補足、補完するかのような形で「年譜」（簡略化された自伝）を添付して、解釈の材料を供し、また解釈する側も、「テキスト」そのものと向い合うより、「テキスト」の解説の助けに、その「年譜」やそれに類したものを使用する。少なくとも先に引いた萩原朔太郎の解説の方がはるかに芸術的であるのは間違いない。

天頂にいまだ月はかかったままであり、語りたいたことはまだ残っている。引用したい詩歌もある。そして「夕暮の風景」から「月下の光景」へと進めてきたこの一連の論考のもととなった昨夏（一九九一年の夏）にシツチェスの浜辺で書きつけたメモやノートは、日光や海水やプールの水の飛沫と時間のせいでもますます変色し、色あせ、判読不可能になっていきつつあり、それらのにじんだ文字が消え去っていく前にできるだけ早く、この一連の論考に決着をつけるために、さらに書き進んで一気に結末へと向かいたい。しかし与えられた紙幅を越えてしまった。彼ら月光の詩人たち、自然の詩人たちと、再び自然の風景の中で再会することにして、今は別れを告げるしかない。そして本稿の結び、つまり一連の論考においては仮りの結びを、とりあえず、つけてしまわなくてはならない。閉じるための結びではなく、先へ向かって開くための仮りの結びである。

仮りの結び（一）

朔太郎は俳句が西洋人に理解されうるか否かについて次のように述べている。²⁰

しかし夏の湿気がなく、家屋の構造がちがってる外国人にとって、こうした俳句は全然無意味以上であり、何のために、どうしてどこに「詩」があるのか、それさえ理解できないであろう。日本の茶道の基本趣味や、芭蕉俳句のいわゆる風流やが、すべて苔やさびやの風情を愛し、湿気によって生ずる特殊な雅趣

を、生活の中にまで浸潤させて芸術しているのは、人のよく知る通りであるけれども、一般に日本人の文学や情操で、多少とも湿気の影響を受けてないものは殆んどない。(すべての日本的な物は梅雨臭いのである)特に就中、自然と人生を一元的に見て、季節を詩の主題とする俳句の如き文学では、この影響が著しい。日本の気候の特殊な触感を考えないで、俳句の趣味を理解することは不可能である。かの湿気が全くなく、常に明るく乾燥した空気の中で、石と金属とで出来た家に住んでる西洋人らに、日本の俳句が理解されないのは当然であり、気象学的にも決定された宿命である。

かなり否定的である。しかしここまで断言できるだろうか。地中海の沿岸の村でも、一夏の間、海からの湿気が暑苦しくて重苦しくてたまらない日がある。またスペインのガリシア地方は多雨で知られ、雨の中を魚が泳ぐ童話書かれるほどの地である。そして彼が「日本の気候の特殊な触感」というなら、北海道はこの「日本」から除外されることにもなるだろう。

勿論、日本とスペインの詩歌において、うたわれ、語られる対象(レフエレンテ)となる「自然」に違いはある。この点についてはすでに「夕暮の風景」を論じた際にすでに述べたところであるが、少なくとも「雨」はまったく違っていることは確かだ。降る季節も降り方もまったく違う。

私の友人のスペイン人は、日本語の雨にまつわる表現の多様さに興味を引かれ、「こぬか雨」「さみだれ」「通り雨」「長雨」「そばふる雨」「雷雨」などという語の採集をつづけていたが、知れば知るほどその多さに驚き、ただ「雨」の迷路の中で使い方がわからず途方に暮れていた。

一方、あの長い長い『ドン・キホーテ』の物語の中で、「雨が降るのは、私の記憶に間違いがなければ、たった一日のこと、より正確に言えばほんの一瞬のことである。それは『前篇』の第二十一章の一行目である。

En esto, comenzó a llover un poco (……)

この時、わずかだけ雨が降り始め(……)

「雨ふり」については、たったこれだけの記述があるのみだ。しかもこの雨は、物語の中に伝説のマンブリーノの兜を導入してくるために、作者セルバンテスが降らせた雨であることは明らかだ。床屋が新しい帽子を雨で濡らすのがいやで、その上に金だらいをかぶって登場する。そしてその金だらいを、ドン・キホーテがマンブリーノの魔法の兜と思ひこむことから新しい「冒険」が始まる。そのエピソードを開くための雨である。マンブリーノの兜が物語に現れなければ降ることのない雨である。

ひるがえって、『源氏物語』を考えてみると、私は不明にして、雨がいつたいこの物語の中で何日降るのか、知らないし、数えてみたこともないが、少なくとも一瞬や一日だけではないだろう。

従って最近の日本のベストセラーの小説のように、いつも静かに雨の降る夜にのみ現われてくるというような人物の登場の仕方は、スペインの小説ではありえない。昨年のスペインのベスト・セラーでは、雨は次のように書かれる。⁽²¹⁾

En Barcelona llueve como su Ayuntamiento actúa: pocas veces, pero a lo bestia.

バルセロナでは、バルセロナ市役所の行政のやり口と同じように、雨が降る。めったに何もしない、めったに降りはない、しかしいつたんやるとなると、いつたん降るとなると、とにかくもうただめちやくちや

である。

バルセロナはカタルーニャ州の首都であるが、隣のアラゴン州でも、たとえばベツケルがベルエラの修道院の建築にまつわる伝説の中で描いてみせたような激しい雨の降り方をする。雨というより嵐であり、伝説ではその嵐の中に立往生した勇猛な騎士が恐怖から聖母マリアに救いを求めるほどである。そしてその豪雨、嵐から救い込まれた騎士が感謝の思いをこめてベルエラの修道院を建てる。その嵐をもたらしたのはモンカーヨの山の上にあつた雲であるが、私はこの同じ山を、反対の側から眺めるソリアの街に一夏滞在していた折、やはりめちやくちやな豪雨にあつたことがある。それは夕暮にモンカーヨの山の上に騎士の伝説を彷彿とさせる黒い雲が集まつたと思つたたん、稲妻のひらめきと同時にいきなり始まり、大きな雨滴と疾風がその地に緑の「アントニオ・マチャード」という詩人の名を冠したホテルの窓という窓を叩き、ガラス扉を揺すり、庭園のテーブルと椅子と、白い日傘を次々なぎ倒し、吹き飛ばしていき、二時間ほどで、嘘のようにぴたりとやまつた。

このように地上に降り注ぐ雨は、日本とスペインでまったく違う。

さらに付け加えれば、「蟬の声」というレフェレンテ(対象)がある。この昆虫の鳴声も、日本とスペインではまったく違う。「静けさや岩にしみいる蟬の声」は恐らく、どう訳してみようと、日本の蟬の声を聞いてもらわない限りは、たとえば芭蕉が蟬の声を聞いた立石寺にでも来てもらわなければ、スペイン人には理解されないだろう。スペインでは蟬の声はほとんど聞こえないし、聞こえるにしても「蟬しぐれ」などというものではなく、一匹ないし数匹が、まるで電線が切れかけたような音で「ジーツ」とひたすら長時間、うなりつづけているだけである。決して静寂と結びつくようなひびきではない。だから、これが何匹も集まって鳴かれると、静寂や静謐とはほど遠い事態となる。従って、このためにほとんどすべての右の芭蕉の句のスペイン語訳は、蟬は単数で、一匹きりの「蟬の声」

として訳されているのだろう。しかし、我々、日本人は積み重ねた夏の経験から一匹の蟬の声よりも蟬しぐれこそを連想するのではないだろうか。

このように少なくとも、「雨」と「蟬」確かには違う。しかし両国の詩人たちのうたう何もかもがぜんぜん異っているわけではない。たとえば本稿で論じた「月」だ。我々は、日本人もスペイン人も、千年前も、現在も、まったく同一の月を見ている。そして他にも「雪」、「花」、「風」、「星」、「海」、「空」、「水平線」……とまだまだ挙げていることができる。

至極あたりまえの言い方になるが、日本の俳句も、スペインの抒情詩も、うたう対象によって、相手の国の読者からそれぞれ深く理解もされれば、また逆に、ほとんど理解されないこともあるということだ。従って、理解されるわけではない、とはじめからすべてを諦めてしまうことはない。たとえば、本稿のような論考でもはじめから、始めないよりは始めた方がはるかによい。というのも、別のところで当の朔太郎自身が言っている通り「東も西も、畢竟詩人の嘆くところは一つであり、抒情詩の尽きるテーマは同じである」⁽²²⁾からだ。

仮りの結び (2)

なぜ日本の詩人たちは、明治の開化期に「新体詩」がはいつてくるまで、きわめて短い定型詩の中で満足してきたのか。しかも、その時期、我が国の定型詩は衰退のきわみにあった。確かに、破格があったり、あるいは俳文も

あった。

しかし、いずれにしても多くを語ろうとはしない。

我々がここまでみてきた和歌や俳句という個々の詩的メッセージは、それぞれのジャンルのコードに依拠している。つまり、さまざまな約束事を守らねばならず、それを踏みはずすと、和歌や俳句という定義から、はみだしてしまい、伝統的詩歌のコードに照らし合わせれば、詩歌とは、詩的メッセージとは認められなくなる。形式面におけるその約束事のさいたるものは、定型詩であること、三十一文字であること、十七文字であること、であろう。

なぜ、出家したり、遁世したり、漂泊する、いわば、当時のそれぞれの社会的な規範からの逸脱者であった詩人たちが、この拘束、この型、この定型のみには、忠実に従ったのか時に不思議に思えることがある。

彼らに語るべきことばが不足していたからこの定型で満足していたというわけではないだろう。ことばは、思いと同じように、いくらでもあふれていただろう。しかしそれを抑制し、多くは語らず、凝縮して歌うこと、そこにこそ詩人としての生命をかけたのだろう。これは我が国の文化の静寂や沈黙への愛好という傾向とは無縁ではないだろう。ギリシア以来の雄弁術、レトリックの国々とは対極にあるだろう。我が国では今さらながら、もっともらしく「ディベート」の重要性などと言ったりしているが、そのような「技術」は、ことばやレトリックの教養と習慣を自然に自身の身につけていない限りは、また二千年以上の伝統のちがいを看過して、わずか一個人の数年からの努力や教育や訓練によつては、身につけさせようとしても身につくものではない。定型詩で満足し、今もこの定型詩が人々に愛され、さらには、老後の趣味などで定型詩がつくられる。いったい一カ月にどれくらいの数の短歌や俳句が新聞や雑誌やテレビ番組に投稿されるのだろう。このことは、つまりここまで定型詩が愛されるということ、しばしば「型の文化」と呼ばれる我が国の文化の姿の投影なのではないだろうか。茶道、華道、書道などすべて型や作法からなり、あらゆる儀式もすべて型通りに運ばねばならない。「そういう前例はない」という型に

固執することばは、「だからこそ新しい例をつくらう」という意味などでは決して使われず「却下！」と同意である。話を戻せば、型があるということは、定型であるということは、いわば自身でつくらずともあらかじめ既存の文・体を与えられているのであり、そこにあてはめるコツさえ知れば誰でも簡単につくれてしまうということでもある。漱石の『吾輩は猫である』の登場人物の一人が「新体詩は俳句と違ってそう急にはできません」と述べているのも、そのへんのところをついてのことであろう。

ドン・キホーテの家来、サンチョ・パンサは、たえずことわざを引用し、またことわざこそ民衆の知恵の豊庫であるとも言われる。スペインにも、勿論、沈黙を美德とするようなことわざもあるが、それはまず、人々がよく喋る、あるいは喋りすぎることにへの戒めとしてであり、我が国の場合とはまったく異なる。少なくとも次のようなことわざは我が国にはないだろう。

Quien calla, otorga.

直訳すれば、「黙る人は同意する」であり、「聞いたことに対して反論すべき時に反論しない人は、そのことに同意したと思われる」という意味であり、これに相当することわざは、カタルーニャ語にも、フランス語にも、イタリア語にも、そしてラテン語にもある。

こういうことわざをもつ文化の国と、いわば、ことばや表現において、その対極にある国の詩歌。それぞれの長い文化の伝統を考えてみると、我が国が開国以後のたったこの百数十年の国に、目を見はるような変化をするわけもない。またそれぞれの文化がもつ文学も、その伝統において異なっていようし、そしてその文学の中の抒情詩も、その詩型においてはつきりと異なっている。おのおのの文化がうみだした文学であり、おのおのの文学がう

みだした抒情詩であり、そしてそのいくつかのテキストの例は本稿でみた通りである。つまり、ことばや表現に対する文化の違いが、それぞれの抒情詩の一行一行に反映されてもいる。

我が国の政治家が、心境を問われると、「今日の天気のようにだ」と答えてみたり、漢詩などの一節を引いてみせたりするが——私は新聞記者としてこうした場にあきれた思いで何度も立ちあつたが——このような短い、そして詩的言語とはまったく別の意味での曖昧な表現を、レトリックの文化圏の国々で、おこなったとすれば、彼は無能呼ばわりされ、次の選挙では落選するだろう。政治家なのに自分のことばで何も語れないし、初めからエクスペンシオン（拡張）という「説明」や「敷衍」^{ふえん}や「説得」に結びつくメタ言語的行為を拒絶しているのだから。

仮りの結び (3)

この結びは、前の結びともかかわりがある。

日常のことばと詩のことばの違いはしばしば議論される。日常言語とも呼ばれ詩的言語とも呼ばれるが同じことだ。いちばんてつとり早い定義は、前者はデノテーション、後者はコンノテーションの成分がそれぞれのメッセージにおいてまさっているということだろうし、あるいは、後者すなわち詩的言語や詩的メッセージは日常言語の規範からの逸脱である (*desviación de la norma, deviation from the norm*) という土口からの見方もあるだろうし、またあのローマン・ヤコブソンの有名な定義、つまりメッセージそのものへの指向が詩的テキストを詩的テキスト

たらしめているという主張も重要なものだろう。言うまでもなく、この主張の際にヤコブソンの指摘した言語の六つの機能は、現在の記号論の考え方に大きな影響を与えつつづけている。

しかし、日常のことばと詩のことば、日常言語と詩的言語の間にあるのは断絶ではない。詩的言語は、絶海の孤島のごとく孤立してはいない。日常言語と地つづきのところにある。詩的言語は日常言語の反映でもある。日本の詩的言語は日本の日常言語の反映であり、スペインの詩的言語はスペインの日常言語の投影である。

日本とスペインのそれぞれのレストランの扉を開いてみたでしょう。日本の店のドアを開くと、客がいるのかいないのかわからないような静けさであり、寄ってくる案内の給仕長のことばがいやにはつきり聞こえ、案内されたテーブルにつき、あたりの静けさに、闇に眼がなれていくように、耳がなれるにつれ、低い声での、あるいはひそひそ声での途切れ途切れの会話の断片が、かすかに耳に届いてくる。ちょうど、俳句の短い音節からなるつぶやきのようだ。

スペインのレストランのドアを開く。そのとたん、人々の大きな話し声がどつと殺到してくる。寄ってくる給仕長の声も聞きとれないほどだ。あきることなく語りつくそうとするスペインの自由詩のように店の中にはことばがあふれている。

レストランに限らない。街中の交差点でも同じことだ。歩いてきて、交差点に立ち止まると、数奇屋橋でも銀座四丁目でも、必ず「天使が通る」。信号を待つ人々はただ黙っている。ところが、アルカラ通りでもロシア通りでも、人々は走り去る車のエンジン音に負けない大声で話している。スペインから友人が訪ねて来た時、二人で歩道を話しに話して歩いていき、交差点の信号でとめられた。会話をしているのは私たちだけであり、友人が「通っているのは車ではなく天使なのか」と訊いた。

日常会話、日常言語で「天使が通りつづける」つまり沈黙の訪れがしばしばであることの反影であるかのような、

詩的言語、短い定型詩。そして、日常言語で、天使を追いたてるように話すことの投映であるのかのような自由詩。

ある人々には、前者の日常言語もその反影の詩的言語も、「ことばの欠乏」と映るだろうし、また別の人々には後者の日常言語も、その投影である詩的言語も、「ことばの過剰」と思えるだろう。昔話のような物語の発端の研究であきらかなように⁽²⁴⁾、「欠乏」も「過剰」も、当事者にとっては、同様にいわば災難であり——「水不足」も「洪水」も同じことである——物語の次の面を開くという意味ではまったくの等価である。この「欠乏」や「過剰」の感覚につき動かされて、不明確で曖昧で短すぎる表現、すなわち「ことばの欠乏」にいらだち耐えられない人は、対極の文化の中にある、ことばのあふれる詩へと引き寄せられていくのだろうし、また逆に、「ことばの過剰」の中で生きるうちにあふれることばに疲れ、いや気がさして耳をふさぎたくなった人は、反対の文化のうみだした短い、禁欲的にみえる定型詩へと寄り添っていくのだろう。しかしいずれにしても、誰もことばそのものは捨てない。

なぜなら、どちらの文化圏に属しているようとまたそれ以外の文化圏に属しているようと、人を他の生物とわかつのは、ことば、言語、自然言語であるからだ。よく知られているようにミツバチなど記号体系 (semiotic system) を使用する生物はいるが、それらすべてには人間の自然言語に内在している二重分節 (double articulation) などはまったくない。

仮りの結び (4)

我々は我が国の伝統的詩歌である和歌や俳句と、スペインの伝統的な自由詩、抒情詩を比較してきた。

スペイン現代詩の、いや、スペイン詩の代表的な詩人であるアントニオ・マチャードは、俳句を読んだことがあっただろうか。あった、と端的に答えておこう。

“Hacia tierra baja”という詩の中に次の六連がある。⁽²⁵⁾

A una japonesa

Le dijo Sokán:

con la blanca luna

te abanicarás,

con la blanca luna

a orillas del mar.

ここにでてくる Sokán とは勿論、山崎宗鑑のことである。そしてこの六連の源泉となっているのは、「月に柄をさしたらばよきうちわかな」という宗鑑の句であることにまちがいはない。

この Nuevas canciones (1917-1930) 「新しい歌」に収められた “Hacia tierra baja” の中の六連をとらえて、早

くも、一九二四年に、デイエス・カネードは、Reyon 訳の「ハイカイ」を参照しつつ、

A la lune, un manche

Si l'on appliquait, le bel

Eventail!

という訳の「反響」が、右のマチャードの六連にあると指摘している⁽²⁶⁾。そしてあわせて、当時の——つまり彼らの同時代の——ヨーロッパ文学における東洋趣味、ハイカイの重要性、その流行にも言及している。

さらに注目すべきは、マチャードはこの六連を独立させた詩としてではなく、六十六行にわたる長い詩の中に、忍びこませているということである。そしてそこには、「接木」の不自然さはなく、その詩の中に六連は実にうまく定着されるように、書かれている。紙幅の都合で、その六十六行すべてを引用することも訳出することもできないが、マチャードによることばのカラーージュのごくわずかでもが知られよう次にテキストの一部を訳してみる。

I、II、IIIと詩はすすんできて、

IV

夏のある夜

汽車が港へ走る

海の空気をむさぼりながら

まだ海は見えない

港に着いたら

愛する人よ、おまえは見るだろう

海の上に輝く

真珠のきらめきの扇を

日本の娘に

ソーカンが言った

白い月をもって

あおげ

白い月で

海のほとりで

V

夏のある夜

サンルーカルの浜辺で

歌う声を聞いた

月のでる前に

月の出る前に

海辺で

(……以下略)

また同じ詩集の中の次の頁にある Galerías 「回廊」という題の詩は次のように書きだされる。⁽²⁷⁾

En el azul la banda

de unos pájaros negros

que chillan, aletean y se posan

en el álamo yerto.

...En el desnudo álamo,

las graves chovas quietas y en silencio,

cual negras, frías notas

escritas en la pauta de febrero.

季節は、秋から冬にかわっている。しかしこの「枯枝に鳥」という構図。これを読めば読むほどそこに描かれる風景は、芭蕉の代表的な句、「枯枝に鳥のとまりたるや秋の暮」の風景と重なってくる。

俳句における「挨拶」については、しばしば語られるところである。たとえば山本健吉は『純粹俳句』において「俳句は挨拶なり」と明確に述べる。また目崎徳衛は、芭蕉が「奥の細道」の旅を終わるにあたって、先人西行に丁重な挨拶を送るの情があったと述べ、芭蕉の「蛤のふたみにわかれ行く秋ぞ」に照応する西行の「今ぞ知る二見の

浦の蛤を貝合わせとておほふなりけり」を示している。⁽²⁸⁾

スペインの代表的詩人、アントニオ・マチャードは、ヨーロッパの西端の半島からアジアの東端の列島の伝統的詩歌である俳句に向つて、宗鑑の句を翻案しつつ、また芭蕉の句と同様の図を描きつつ、挨拶を送っている。

「オマージュ」であるとか、最近の記号論の用語でいえば「間テキスト性」という術語を使うかわりに、ここでは、俳句に敬意を表して「挨拶」ということばを使おう。マチャードは、俳句に「挨拶」を送った。

またスペインの現代詩人で俳句を知るのは、マチャードだけではない。アウリヨン・デ・アロは、マチャードら現代のスペイン詩人に俳句が与えた影響を論じているが、次に我々がとりあげるホセ・マリア・イノホーサへの言及はない。「一九二七年の世代」の詩人の一人であるホセ・マリア・イノホーサ（一九〇四—一九三六）は、「シュールレアリムの使徒」とも呼ばれ、スペイン内乱が勃発するやいなや、共和国政府側によつて虐殺された詩人であるが——我が国では反対の陣営の側によつて殺された同じ「世代」の詩人ガルシア・ロルカのみがよく知られているが——、その彼に「静けさ」と題する詩がある。⁽²⁹⁾

QUIETUD

Albahaca

tronchada.

Sobre la rama

calla la cigarra.

Un átomo de ruido

ha caído en el agua,

y ha engendrado una onda
perfecta y elástica.

Luz

en tamiz de plata.

この「静けさ」と題する詩は、芭蕉の俳句の影響下で書かれたように読める。すでに述べたごとくスペインの蟬の鳴き声を頭に入れてみると、それが静けさにそのまま素直に結びつくことはありえない。蟬の鳴き声は、単調できんきん響く耳障りな音(“estridente”)というのが、普通のスペイン人の受けとり方である。しかも蟬がそもそも詩の中にでてくることすらまれである。しかし、いやそれでだからこそ、イノホーサは、こううたう。

枝の上で

蟬が沈黙する

ここでも、蟬は単数、一匹きりである。これは、「静けさ」というこの詩のタイトルを考えてみると、「閑さや岩にしみいる蟬の声」という句を連想させる。

それに続く四連は、

古池やかかわず飛びこむ水の音

へのオマージュ、その句の作者である芭蕉へのはるかな挨拶であろう。そして、イノホーサの詩では、芭蕉の句の「水の音」により逆照される沈黙、つまり聴覚によりとらえられる沈黙をうたう二連の後に、視覚による沈黙の観察、すなわち、音もなくうまれ、ひろがっていく波の動きが付け加えられている。なおこの描写はすでに本稿においてふれたベツケルの短篇「緑の瞳」における最後の場面、すなわち水辺の沈黙の聴覚的であり視覚的（絵画的）でもある描写を想起させもする。

本稿が、我が国の伝統的な詩歌や詩人に対して半世紀以上も昔に敬愛の挨拶を送ってくれたマチャードやイノホーサへのささやかな返礼の挨拶となれば幸いである。

（一九九二年十二月 小樽）

注

- (1) 拙稿（一九九二年）を参照。
- (2) Bécquer(1981).
- (3) Sebold(1989).
- (4) 目崎徳衛は「月」によせる思いを例にして王朝の美意識を論じている。目崎（一九九一年）、一六六―一七一頁。
- (5) 萩原（一九八八年）、一〇八頁。
- (6) Machado(1975), p. 440.
- (7) Pageard(1990), p. 347.
- (8) García-Viñó(1970), p. 212.

- (9) Bécquer(1981), p. 446.
- (10) Bécquer(1981), pp. 532—535.
- (11) Matsuo(1986), p. 19.
- (12) 拙稿(一九九二年)。
- (13) 佐藤(一九七七年)、一一三頁。
- (14) 拙稿(一九九二年)、八一—一五頁。
- (15) 萩原(一九八八年)、七三頁。
- (16) Bécquer(1981), p. 162.
- (17) Machado(1975), p. 168.
- (18) Castro(1986), pp. 147—150.
- (19) Machado(1975), p. 278.
- (20) 萩原(一九八八年)、六五頁。
- (21) Mendoza(1991), p. 23.
- (22) 萩原(一九八八年)、一一八頁。
- (23) Jakobson(1960)
- (24) Dundes(1964)
- (25) Machado(1975), p. 275.
- (26) Díez-Canedo(1924).
- (27) Machado(1975), p. 276.

(28) 目崎 (一九九一年), 二〇頁。

(29) Aullón de Haro(1985).

(30) Hinojosa(1974).

文献

Aullón de Haro, P. *El jaiku en España*. Madrid: Playor, 1985.

Bécquer, G. A. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1981. Decimotercera edición-segunda reimpresión.

Castro, R. de, *En las orillas del sar*. Madrid: Castalia, 1986.

Diez-Canedo, E. “Antonio Machado, poeta japonés” (1924). *Antonio Machado*, edición de R. Gullón y A. W. Phillips, Madrid: Taurus, 1973.

Dundes, A. *The Morphology of North American Indian Folktales*, Helsinki: Helsingin Liikekirjapaino oy, 1964.

García-Viñó, M. *Mundo y trasmundo de las leyendas de Bécquer*. Madrid: Gredos, 1970.

萩原朔太郎『郷愁の詩人 与謝蕪村』岩波文庫、一九八八年。

Hinojosa, J.M. *Obras completas*, Malaga, 1974.

Jakobson, R. “Linguistics and Poetics” Ed. by T. A. Sebeok *Style in Language*, M. I. T. Press, 1960.

梶井基次郎『梶井基次郎全集』筑摩書房、一九六六年。

小宮豊隆監修『芭蕉全集』、角川書店、一九六六年。

Machado, A. *Poesías completas*. Edición de Manuel Alvar. Madrid: Espasa Calpe. Decimocuarta

edición, 1989.

Matsuo Bashō *Haiku de las cuatro estaciones*. Traducción de Francisco F. Villalba, Madrid: Miraguano, 1986.

目崎徳衛『芭蕉のうちなる西行』、角川書店、一九九一年。

Mendoza, E. *Sin noticia Gurb*. Barcelona: Seix Barral, 1991.

大谷篤蔵編『蕪村集』、古典文学大系12、集英社、一九七二年。

Pageard, R. *Bécquer*. Madrid: Espasa Calpe, 1990.

佐々木信綱校訂『山家集』、岩波文庫、一九二八年。

佐藤信夫『記号人間』、大修館書店、一九七七年。

Sebold, R. P. *Bécquer en sus narraciones fantásticas*. Madrid: Taurus, 1989.

谷崎潤一郎『谷崎潤一郎全集』、中央公論社、一九六六—一九七〇年。

拙稿「ドン・キホーテの記号論」、『かたちとイメージの記号論』、日本記号学会編、東海大学出版会、一九九一年、一九一—二〇六頁。

拙稿「日本とスペインの自然詩人をめぐって——夕暮の風景」、『小樽商科大学人文研究』、第八十四輯、一九九二年、二二—一〇二頁。