

ミテ Mi'Te

◆詩と批評◆第153号◆

2020-21年◆冬◆季刊

◆ ◆
中本道代 Nakamoto Michiyo

樋口良澄 Higuchi Yoshizumi

笠間直穂子 Kasama Naoko

ジェフリー・アングルス Jeffrey Angles

高野吾朗 Takano Goro

イナン・オネル Inan Oener

新井高子 Arai Takako
◆ ◆

・本・

〈詩集〉中本道代『接吻』思潮社（2640円）

ジェフリー・アングルス『わたしの日付変更線』思潮社（2420円）

高野吾朗『日曜日の心中』花乱社（2200円）

新井高子『ベットと織機』未知谷（2200円）

〈翻訳小説〉モーパッサン著、笠間直穂子訳『わたしたちの心』岩波文庫（924円）

〈評論〉樋口良澄『鮎川信夫、橋上の詩学』思潮社（2970円）

〈訳詩集〉イナン・オネル訳『アタオル・ベフラモール来日記念詩集』私家版

新井高子編著『東北おんば訳 石川啄木のうた』未来社（1980円）

・お知らせ1・

映画『東北おんばのうた ―つなみの浜辺で』（監督・鈴木余位、企画制作・新井高子）が、アナトリア国際映画祭2020 Best Documentary Feature Film 部門（トルコ）、ヘリオス・サン・ポエトリーフィルム祭2020（メキシコ）で、正式出品になりました。

・2・

映画『東北おんばのうた』が、10月27日に津田塾大学、11月24日に滋賀大学で、オンライン上映（Zoomトーク付き、学内限定）されました。また、大船渡の新聞『東海新報』のコラム「世迷言」（12月6日付）でとり上げられました。

・3・

『現代詩手帖』（思潮社）の2020年11月号、12月号に、新井が下記の論考等を寄稿しました。11月）「鋭く、柔らかく、そして賑やかに ―坪井秀人著『二十世紀日本語詩を思い出す』を北原白秋を中心に読む」

12月）「疾風怒濤の青 ―大学間連携詩誌「インカレポエトリ」の編集をめぐる」

・4・

22人の詩人が日替わりで一年間、コロナの日々を詩で綴るリレーサイト『空気の日記』（編集・松田朋春、<https://spinner.fun/diary/>）に新井も寄稿しています（20年4月1日～21年3月31日）。

・5・

Edited by Jeffrey Angles 『Factory Girls : Selected Poems of Takako Arai』（Action Books, 2019）が、米国の文芸組織「the Community of Literary Magazines and Presses (CLMP)」が選ぶ翻訳書推薦リストの一冊に入りました。

・6・

詳しいお知らせ等はミテのサイトをご覧ください。<http://www.mi-te-press.net/>（毎月20日頃更新）

【後記】中本道代さんに詩の寄稿をお願いしました。

編集：新井高子 / 発行所：ミテ・プレス / 発行日：2020年12月31日（木）

寄付を随時受け付けております。郵便局口座：10090-74894051 名称）ミテノカイ

E-mail: mite@ace.ocn.ne.jp

「ソレデハミナサマ、ゴキゲンヨウ。」

川べりの家

中本道代

小さな家の前に小さな草花が植えられていた

小さな草花は冬枯れを過ぎてまばらに咲いていた

そのそばを小さな川が流れていた

水源の湧き水から六キロ

六キロのあいだに汚れ

汚れた水に大きな鯉を泳がせていた

大きな鯉たちが集まり折り重なってパチャパチャと水しぶきをあげると

産卵の時

水底の薄明かりで

卵たちはゆらゆらと未知の言葉をつぶやいていた

卵の中で永い時間がたった

けれどそれは陸上ではわずかのあいだだったのかもしれない

小さな花はプリムラマラコイデス

千切れそうな紅い花びらから大きな力があふれ出していた

小さな家の窓は暗く

窓の中では一つの世界が終わり

深い穴の奥で

風が低くうなりを上げて渦巻いていた

現在形、過去形

ジェフリー・アングルス

生命のシャッターが降りて
ニューロンが伝達しなくなると
脳中に眠る言葉は眠り続けるのか
引きこもったまま葬るのか
と思っっているうちに
日系人の友だちから
メールが舞い込んできた
おかあさん わからないよ
えいごでいってね としか
日本語で言えない友だちから

お母さんはいろいろな経験を重ねていた
敗北も

焼け跡も

苦難生活も

全てを捨てて

逃げたいという気持ちも

だから 親切な兵隊と駆け落ちして

この国へ渡って来た

母国からも

母語からも遠く

半世紀も過ごした

しかし この年になり

ここで学んだ言語を喪失し

子供の頃の言葉に戻ってしまった

とメールに書いてあった

会話らしい会話ができなくて

日記を書かせているが読めないという

添付写真を見ると そこにあったのは

英語とローマ字と日本語の奇妙な混合体

ある日に、

What a gorgeous day! を見ながら書くこの物は私が言ったその何で一番神様に申し上げたいと思っ
た所でした！ 有難うございませうと云って帰って来ました

その翌週、

Another lovely day! But 思っ居たと言っ居た物が
何でもなかった様になっていましたのであれと思っ居る内に
徐々と何も出来なくなると(不明) ましたので
これで(不明)と良い(不明)と思っ
居ました(不明な字が段々小さくなる) ました
またある日に、

Lovely green with birds of flying shower

(美しいみどりに、飛んでいる夕立の鳥たち)

What a wonderful day! To omoingara green to birds ga flying nagara
(なんと素晴らしい日！ト思イナガラ green ト birds ga flying ナガラ)
Shower to omote kita tokoro deshita to itte kita tokoro deshita
(Shower ト思ッテキタトコロデシタト言ッテキタトコロデシタ)
♪ itte kita tokoro deshita to itte kita tokoro deshita to
(♪言ッテキタトコロデシタト言ッテキタトコロデシタト)
Itte kita tokoro deshita ka to omou tokoro deshita ka to
(言ッテキタトコロデシタカト思ウトコロデシタカト)
Imagara to omoingara to imashita tokoro de
(言ナガラト思イナガラト言イマシタトコロデ)
Ita koto ga nakatta to omote kimashita to omote
(言ッタコトガナカッタト思ッテキマシタト思ッテ)
Kimashita to omote kimashita to omote kimashita to omote
(キマシタト思ッテキマシタト思ッテキマシタト思ッテ)
Kimashita to omote kimashita to omote kimashita omote kimashita to omote
(キマシタト思ッテキマシタト思ッテキマシタト思ッテキマシタト思ッテ)
Kimashita to omote kimashita to omote kimashita
(キマシタト思ッテキマシタト思ッテキマシタト思ッテキマシタ)
Omote kimashita to omote kimashita omote kimashita omote kita made
(思ッテキマシタト思ッテキマシタ思ッテキマシタ思ッテキタマデ)
Te omote to omotta koto ~~ヲ~~ kimashita to omote kimashita nomo omote kita tokoro de
(ッテ思ッテト思ッタコトモキマシタト思ッテキマシタノモ思ッテキタトコロデ)
参りましたので言っていました所で有りましたので良かったと思ひ乍ら休んでいたと思つた そしてな
つて来ていましたですと言つていた所ですよ 出た所でした それでは良かったと思つて居ました

年を取ると

思考の回路がこのようにショートするののか

思つてきたことを言うところになり

思つたようには出ない

思いついたことを

思いながら言えないと思ひ

思いついたことは元に戻り

ぐるぐると回転し続けるだけなのか

出口が見つからない思いつきは

過去に潜りこむしかないだろう

重なつてきた言葉の下の地層に掘り進むまで

認識の擦り減つた岩盤は言語の根底である

そこに壊れた化石がいくらかもあり

研究し始めたら自己の古生物学の

論文をいくらか書けるだろう

と日記を読んで思つてきました

と思つてきたところでした

と思つて気がつきました

思つても思つても

言葉が見つからない母語は

伝達しなくても原来の世界共通語ではないか

*引用はバーバラ・リチャードソン (アメリカでつけた英語の名前) の日記からだ。最後の引用を書いてまもなく永眠した。日記を見せて下さった娘のステファニー・エステイスに感謝したい。

塔と卵

高野吾朗

あなたがいなくなってから 私は新しい趣味を始めた
毎晩寝る前に 独りで行う「テーブルクロス引き」だ
皺ひとつない真っ赤な血の色のテーブルクロスの上に
これまで置いてみた食器類は もはや数え切れないが
センスがあるのか ミスして割ったことは一度もない

とはいえ 昨夜は危うかった 百個のワイングラスを
五段に重ねておき 一個も動かすことなく 下の布を
一気に引き抜こうと 目を閉じて精神集中していたら
巨大な卵が割れて そこから古時計が生まれるという
幻に急に襲われて 途中で引くのを躊躇しかけたのだ

いざという大事な瞬間にあんな幻に來られては迷惑だ
不安を胸に 今夜も窓辺のテーブルの上に 血の色の
テーブルクロスを皺ひとつなく敷いていると 青空の
中で夏がぎゅっと凝縮し 黄金の聖堂と化して その
姿のまま 遠く水平線上に 浮遊しているのが見えた

今日は何をテーブル上に置いてみようか これまでで
最も難易度の高いチャレンジを できればしてみたい
老眼を指でこすり 入れ立ての入れ歯を気にしながら
じっと考えているうちに あなたの言葉が蘇ってくる
「このあたりでも 多くの若者が軍隊を志望している

貧困から逃れるためだろうが 戦争で最初に死ぬのは
きっとそんな若者たちだ 彼らこそ社会の被害者だ」
この言葉を全てばらばらにして 単語の破片の中から
若者 軍隊 貧困 戦争 死 社会 被害者の七語を
選び テーブルクロスの上に並べ 一段目としてみる

窓の外では 曇天の下 秋がまるで氷のごとく凝固し
黄金の剥げた聖堂の姿で 私の方へと漂い始めている
あなたの語調が変わる 「敵こそが最大の味方であり

敵は永遠に敵のままではなればならぬのに あなたも
また 戦争を言い訳にして 加害者になるつもりか」

敵 味方 永遠 言い訳 加害者 この五つの破片を
慎重に一段目の上に乗せてみると それだけでもはや
かなりの重量だ 外では冬が 屋根も壁も崩れかけの
大伽藍となって 雨降る私の庭の柵を越えかけている
成人したばかりの私の両耳に またあなたの声がする

「この街を抜け出して 大自然の中を ひとり静かに
歩きまわることには 社会を変革する力になりえるのか
それともただの卑怯な逃避にすぎないのか」 大自然
ひとり 歩く 社会 変革 卑怯 逃避 第三段目が
完成したとたん 一瞬 塔が倒れかけ 冷や汗をかく

宙に浮かびつつ 窓の全面を覆いつくして 私の姿を
外から見ているのは 消滅した聖堂の唯一の遺品たる
壮麗な扉だ それが春の化身であることに ようやく
気づいた私に あなたがまた話しかけてくる 「沈黙
それは私の裸体 私に服を着せられるのはあなただけ

あなたの服を素直に着ようか 裸体のままでいようか
いま話しているこの声も 着かけた衣服の中の一着」
沈黙 裸体 声 そして衣服 生まれたばかりの私の
幼い手が 震えながら四段目を完成し終えたその途端
テーブルクロスが私の手をつかみ 「引け」と命じる

汗ばむ手に生気が流れ込む 床の方へ斜めに思い切り
引こうとするこの自由意志は 本当に私だけのものか
顔面が剥がれ落ちたあなたの頭が 一個の巨大な卵に
変身する幻が 視界を襲う 歌を失くした大地の上を
なおも歌を求めさまよう旅人の心で 布を引き抜くと

(画家の故・鴨居玲さんの主な作品群、および、広田修さんの詩「敵」[詩集『societas』
(思潮社、2020年)に所収]から靈感やヒントを頂けたおかげで、この詩を書くことができ
ました。この場を借りて深く感謝いたします)

握こねて握こねて、踏ふんで踏ふんで。大根だいこんのように乳ちゅうの垂たれた太婆おんばアが、二にの腕うでもり上げ、小こつこい足あしで地ちバとどろかし。

ひとり相撲まわしのようだよねえ。

でえつぷらとよ

その生地きぢも

肌はだそのもの、

だもの、玉たまというがですよ。のり移うつるといふことだもの、婆ばアが込こめた大力だいきちが、そこサ宿やどつていぐのだアもの。そちら、膝かひらんでくじヤアありませんか、ひとりでに。プ——ンツと、地粉こなのにおいがくゆつて。

うどんの玉たまだよ

たましいは

寝ねかすがしよう。ひと晩ばんじゅう、婆ばアが添そい寝ねするがしよう。子守こもりとアお籠こもりであつたけア。

打うつて延のして、打うつて延のして。とつくに月経つゆの干上ひあがった太婆おんばアが、愛あいおしがるのア、なおも長ながげアものだよねえ。ふぐふぐと、坊ぼくやのそれの皮かわかぶり。ひも皮かわとも言いうたがですよ、

うぐぐんぱん、

もううぐうと

湯立ゆたて神事しんじのようだよねえ。

塩しおまいて

バラバラバーツと、投なげ込みヤア、

火照ほてるがしよう、婆ばアが欲ほしがる神通力じんつうりきが、そこサ宿やどつていぐがんしよう。立たつてきたじヤアありませんか、そら、芯しんが。プ——ンツと、青あおいにおいバ放はなつて。

水みずにとる。

泳およぎだす。

白しろへびたち、

神かみの子こたち、

わがっておったじや、わがっておったじや

だあれも言わんど、わがっておったじや

神棚でねえ

うごんのほうだへ

女だちの神さまあ

いんじんもはつがなや

いんじんも殺めつがなや

おらもの千ごもな埋め尽ぐそつがなや

あんだも、ほうして埋ねらいたんどお

喰らひい喰らひい。喰らひい。

(Lost & Found 32)

詩人アフメッド・アダの七編の詩

訳 イナン・オネル

恋愛 六

時である、桜の花の
これから夏が住うあなたの眼差しに
石を、水を、海を、スマイレを
運ぶ、あなたの涙の泉に

わたしは片側が崩れている、恋愛のため
時である、半分の喜びを飛ばす
夢を見る、わたしはあなたになりながら
貝殻で

おお、わたしの沈黙の色よ、おお、失われたものよ
忍耐の針、時である、恋愛を
小麦で測る

さあ、岸边にいるまた細やかな
恋愛の、道は雪で塞がれている
時である、失われていないことを見とめる
希望の明かりが、あなたの黒い瞳の

恋愛 七

夜、石の三日月に月光が
落ちる、海は無数の魚で
ポプラは風で証明する
砂の粒の身体が失われたことを

ああ恋人よ、あなたの身体はクーフィー体の書、
あなたの顔は繊細な線、夜な
夜な治す
縫い目から血の滲む寂しさを

中へ沈む暗闇の夜
とても近い林の
根で水へと降りる樹木
テラスの花を眺めながら

ガラスと絹、シヨールと香辛料
深夜に下の伯父が持つてくる
マルディンを思い出し、微笑む顔が明るく
目を奪うような銀の夜

垂直と水平の我が愛、夜、
裸になってあなたの横によこになる

恋愛 八

伸びるあなたの指である、恋人よ
準備の整った大地へ、バラを植えるために
オリーブやオレンジの木やレモン
あなたの名である、春は

続いていく日々のすき
太陽のカマ、言葉の予想
わたしは貧乏人の口で、異邦人
埃をかぶっている手も顔も

あなたである雷の勝利、
崖の怒り、あなたの寂しさは雲のようである
石と砂と花、苦い風
絶えず増える、あなたの声で

何と言っても美はあなたの性格である
続いていく、桜桃の枝の細さで
窓へ登る

雨の粒のあなたの眼差し

恋愛 九

無数の星の照らす
今夜あなたの口はわたしの口を満たす
赤い提灯が月のように見える
濡れた井戸を満たす水

今夜あなたの解けた髪の毛は森
あなたの井戸は溜水
ああ恋人よ、あなたのおそこから飛び出す
発情期の獣

やるせないあなたの本能は皮膚の日焼け
お見合いするライオン
快樂の棒で開かれる
疾走する時間

夜の銀は恋愛でできている
熱く汗ばんで汚れている
わたしはあなたの横によこになる、沈ませる
もう一度、鞘へ刀を

恋愛 十

水で自分を眺める一羽の鳥
木の葉と戯れる風
花を作為し、愛の言葉を
言う心、窓ガラスの奥で
屋上で鳩の声、風車
奥の部屋で冬メロンの香り
テーブルや小テーブルの上に細かい針の
刺繍、手の触れていない場所はない

わたしは新たな世界の夢をみている
単純で飾り気がなく明るい世界
退院したばかりで
癌細胞が治療されている
ワイヤーの眼鏡を外して見ている
ガラス越しに、表に裸の石
電話が鳴る、暖かい
季節のように色鮮やかに

恋愛 十一

あなたを暗記しようと思つて
かかとから指から
草原の歌の口から
あなたは星を数えていると思つて
あなたを流れるのを

私の壊した壁だと思つて
ジェイハン川だと思つて
あなたの中へ
流れるのを

なんとかして数えれば良い
夜中一つ一つの星を

あなたの中に流れるとき、生命の泉
小麦を砕く水車と思つて
トンカチにすれば良い、わたしを、弓にすれば良い
わたしは風の空間にいる

夜、時間、土の屋上が涼しい
夜、星を脱ぐ
目と口になる、わたしたちは
互いの目の中で飛ぶ

恋愛 十二

一杯のムルラーでマルディンを思い出す
シヨールは絹でガラスはカットで石
中庭には四つの言語
話題は風と競う馬

金髪の嫁の歌を
四つの言語で歌う
屋上を鳩が飛ぶ
空で道を探す

恋愛である、この街で、唇において
パラパラと溢れる祈り

揺れ動く遠く
目が呼び寄せる盲目の感情を
与えてはもらう何かである
四つの言語で唱えられる、恋愛である
薔薇の穴だらけの香り

恋愛である、共に暮らす常識
石の忍耐、土の口
光で照らされる樹木
夏と共にやってくる鳥

生きることの痛み

笠間 直穂子

短く刈りあげた頭に、縁の太い眼鏡、きりつとした眼差し。表情豊かで芯の通った歌いぶり。アメリカのジャズ・ヴォーカリスト、セシル・マクロリン・サルヴァンの音源を、今年はずいぶん聴いた。三十歳そこそこで、三度のグラミー賞をはじめ多くの賞を獲り、二度来日している。ジャズの世界ではすでに知られたスター歌手だけれど、実は、シャンソンの世界ともつながっている。

ハイチ人の父とフランス人の母を持つ彼女が、歌手になることを決意したのは、フランスの大学で法学と音楽を学んでいたときだったという。一曲一曲、歌詞の内容を体現するように唱法を変えて演じ分ける歌い方が称賛されているが、フランス歌謡曲から学んだ部分もあるのではないだろうか。シャンソンは何よりも演じるものだから。

各アルバムに一曲か二曲はフランス語の歌が入っているのだが、なかでも二〇一五年の『フォー・ワン・トゥ・ラヴ』収録のバルバラ作「孤独のスケッチ」は、気持ちが入って、印象深い。バルバラのつくる詞に、あらためて聴きいった。

「孤独のスケッチ」は邦題で、本来のタイトルは *Le Mal de vivre*、つまり、生きることの痛み、苦しみ。発表は一九六五年、バルバラ三十五歳のときの作品だ。

それは予告もせずに現れる
遠くからやってくる
岸から岸へとうろついで来た
ぞっとする顔つきで

そしてある朝、起き抜けに
ほとんど何でもないけれど
でもそこにいて、ひとを眠らせる
腰の溝のあたりに宿って

生きることの痛み
生きることの痛み
どうにかして生きねばならない
この痛みを

肩から斜めに掛けてみたり
宝石のように手につけることもできる
花のようにボタン穴に差してもいいし
ちよいと乳房の先に載せるのもいい
必ずしも悲惨というわけじゃない
ヴァルミーやヴェルダンの激戦じゃない
むしろ、まぶたを濡らす涙
去りゆく日も、来たる日も

バルバラの詞は、いつも謎めいているのだが、よくわからないようできて、感情と身体がひとつになるような直接性がある。生きる苦痛を感じる部位が胸ではなく腰である点、目が醒めるというよりは眠くなる点など、そう言われると、確かにそうかもしれない。

「どうにかして生きねばならない」と訳したところは、*vaille que vivre* という、ありえない言葉。正しくは *vaille que vaille* (どうにかこうにか) という表現なのだが、ふたつめの *vaille* が動詞 *vivre* (生きる) に置き換わっている。端正に脚韻を踏みながら、こうやって思いがけない箇所を崩していくことで、不安定な感覚が生まれる。何か別のことを言っている最中でも、生きる、生きる、と急につぶやいて、痛みをしようとする、そんなひとの影が浮かびもする。

三連目では、「ローマのひとでも、アメリカのひとでも」[:]「みな同じ祈りを捧げ／みな同じ巡礼の道を行く」と、一人の痛みが集合的な痛みへと広げられる。つづく四連目では、今度は同じ痛みを分かち合わない人々が登場する。

精一杯わたしたちのことをわかれようと
素手でこちらへやってきた人々もいた
わたしたちは彼らの話をもう聞きたくない
聞くことができない、耐えられない
だから沈黙のなか、独りで
もはや終わりのない夜を過ごしていると
突然、ひとは思い出す
戻ってこなかった人々を

生きることの痛み
彼らにとつての痛み
どうにかして彼らが生きねばならなかった
あの痛み

戻ってこなかった人々とは、死者たちを指しているのだろう。すでに生きてはいない人々がかつて耐えた生の痛みに思いを馳せる。これによって、次に来る最終連での転回が準備されると見ていいだろうか。

そして、それは予告なしに現れる
遠くからやってくる
岸から岸へとゆつたり歩いてきた
笑いを口の端に浮かべて
そしてある朝、起き抜けに
ほとんど何でもないけれど
でもそこにいて、ひとを魅了する
腰の溝のあたりに宿って

生きることのよろこび
生きることのよろこび
さあ、来て、生きなさい
あなたの生きるよろこびを

大事なのは、こうして *la joie de vivre* (生きるよろこび) で終わるからといって、この歌が苦しみを克服した物語を語っているわけでは、おそらくない、という点だろう。痛みを指輪やブローチのように身にまとうている者が、苦痛

を身につけたまま、歓喜を覚える瞬間はある。そうやって痛みと喜びの両方を受け入れることこそ、何とか生き抜くためのひとつの方法なのではないか。

バルバラが、少女のころ何年にもわたり父親から性的虐待を受けていたことを、今日わたしたちは知っている。無論、作品のすべてをそのような伝記的要素に還元するつもりはないけれど、バルバラにとって、その体験が自身の音楽活動と深く関わっていることは、生涯の仕事を見渡せば明らかだ。詞を書き、曲をつくり、観客の前で歌うことで、痛みを共有し、痛みと生きていく術を探る。彼女はそこに賭けつづけた。

Le Mal de vivre

Paroles et musique : Barbara

Barbara, *Le Mal de vivre*, Philips, 1965.

Cécile McLorin Salvant, *For One To Love*, Mack Avenue, 2015.

小千谷のメモリとビジョン(2)

樋口良澄

春かしら今頃

白つつじの大本に

花の満開

折り取つてみれば

こほつた雪であつた

これはうつつの夢

詩人の夢ではない

夢の中でも

季節が気にかかる

幻影の人の淋しき

1 雪の情景

一九七六年三月三日、飯島耕一は上野から急行「よねやま」に乗る。西脇順三郎論を詩人の故郷・小千谷から書き始めようと企てたからだ。上越線車窓の初めて見る雪景色に驚き、小千谷駅の手想もしなかつた雪深さに雪靴の準備をしてこなかつた失敗を悟る。三月末といえは東京では桜が咲き始める頃だが、小千谷ではまだ雪が降る。その日も雪が降り続き、飯島は難儀しながら西脇の生家や小千谷の街を歩く。

雪国は雪の季節の時、その本来の美しさを魅せる。雪に埋もれた小千谷の街や、すぐ近くを流れる信濃川の雪景色は、外から来た者を魅了する。この雪は山に蓄えられ、全国屈指の良米を産する源泉となる。『スペクトラム』に書かれているように、小千谷で生活する者にとって冬は大変な季節だが、雪国の雪景色を初めて体験した飯島には驚きであつただろう。

この体験の後、西脇における雪の重要性に気づき、飯島はあらためて西脇のこの時点までの全作品を調べるが、雪に触れた作品はほとんどないことに驚いた。「西脇順三郎の詩には、おどろくべく「雪のイメージ」がない」と書く(『雪のイメージと生垣の発見』「すばる」一九七六年六月号、後に『田園に異神あり』集英社、一九七九年、に第一章として所収、副題に「一九四六―六〇」とあり、この論考はその間の作品を対象としている)。わずかに数篇雪が登場する作品を探したが、断片的なものだ。飯島の引用する例をあげてみよう。

山から下り

溪流をわたり

村に近づいた頃

路の曲がり角に

『旅人かへらず』の一七六番、最後の二つ前である。飯島は、この「こほつた雪」について、「ちらと少年時代の小千谷の雪を思い浮かべたかもしれない」と書くが、無理に小千谷に結びつける必要はないと思う。雪国の雪解けの季節は、現実的にはあちこちに水塊や水たまりができ、木々の梢に花のように雪が残る状態にはならない。これは、少しだけ雪の降つた後の残り雪が凍つて梢に残っている、つまり『旅人かへらず』の他の詩と同じように武蔵野の光景だろう。いや、どこと特定する必要も無いのかもしれない。

『夢』なのだから。ツアルツストラのように山から下り、見つめる春の再生の情景。その幻想を「淋しき」と語る、『旅人かへらず』の終わりにささわしい作品だ。

しかし年譜的事実からすると、『旅人かへらず』は一九四七年刊。その構想は戦争下に遡る。戦争末期の一九四四年、妻子を小千谷に疎開させ、自身も翌年、小千谷に移り住んでいる。『旅人かへらず』には小千谷のイメージは雪に限らず登場しないが、この事実からすると、小千谷に触れないのはかなり意識的に行われたと考えるべきだろう。前号で検討した「北の春」に描かれた、春を迎える雪国の、冬と春の壮大なスペクタクルとの何と違うだろうか。日本帰国後から一九六〇年までの西脇の作品には、小千谷の雪が、いや「北」の国が登場する「こほ」はなかつた。

飯島は『第三の神話』など他の詩集から雪の記述を探しますが、いずれも断片的なものだ。飯島の、西脇の「生垣」をめぐる考察は優れた西脇論となっているが、「雪」に関

しては『スペクトラム』に触れられなかったのが残念でならない。『田園に異神あり』自体が一九二四年の『Ambarvalia』から対象で、それ以前の『スペクトラム』は、その二ヶ月近い将来に検討すると言及されるのみだった。しかし、西脇自身に『Ambarvalia』以前をロックする志向があったのも原因と言へば、飯島だけの問題ではないだろう。それまでの西脇の選詩集は、すべて『Ambarvalia』から開始されているからである。

飯島は結局、「西脇氏は『雪』よりもむしろ『花』の詩人である。そしてまた『雪』は氏の詩に少ないが、そのかわり多いのは『春』である。雪国の人々は何よりも春を待つのではないか。西脇氏は『Ambarvalia』以来、実に多くの春の詩を書いた。氏はまず、春の到来を祝福する詩人なのだ」と書く(同書)。確かにギリシヤ・ローマの「南」に関わる言葉が多かった『Ambarvalia』は「春」に関するイメージが多かったが、それ以降の戦後の詩はより普遍的なものが増えられ、必ずしも「春」が多いわけではない。それに変わって登場するのは「幻影の人」であり、「原始」への関心である。『スペクトラム』執筆時、大きな比重を占めた小千谷は、同様の比重では西脇詩に登場しない。これをどう考えるべきなのだろうか。

2 英語主体と日本語主体

『スペクトラム』の冒頭の「アプリコット・ティーチャ―」を見てみよう。故郷・小千谷で過ごした少年時代が描かれるこの作品の第二連。

望遠鏡のぞいてみよう

そつら、丸まった背中のような、小さな緑の苔

それは私の学校時代の写真

一本の小さな牛乳瓶

それは私の校舎とチャペル

ダンベル

それは風をひっかけってしまった私のアングルの樹

その前を移動するセリシロロン

それは私の先生、焦点あつてあつ

学び舎を牛乳瓶とたとえる。ダンベルの玉とあんずの実、すでに触れたこともあるが、ここにあるのはノスタルジーや望郷の念ではなく、生の躍動だ。「私」はこの後、「先生」の背中にパチンコ玉をあて、「私たち」は足を蹴り上げ踊る。「望遠鏡」で見える映像は、過去のノスタルジックな回想ではなく、現在において並存する生き生きとした世界だ。ロンドンで、英語主体で書いている時、そのようなものとして小千谷はあつた。ロンドンで世界詩人として表現する時、自分の出自と普遍性が重層するあり方、つまり「スペクトラム」というあり方が重要だと詩人は考えていたのではないか。ロンドンから遠い「北」が詩人には必要だったのである。

しかし、モダニズムの洗礼を浴び、帰国後、日本語主体で詩を書くようになったとき、条件は変わった。シユルレアリスムのな遠いものとの連結を詩と捉える詩論を通過し、後の「幻影の人」に連なる文明の起源や普遍性に関心を深めていくようになった。

しかし、巨大な教養を背景とした学匠詩人として捉えられる西脇の詩法は、実は(いま・ここ)が重要であるというのが私の見方である。散歩や旅、書物の渉猟における(いま・ここ)こそ、西脇の想像力の原点だった。詩人にとつて生垣も雑草も(いま・ここ)であるとともに時空を超えた存在だった。帰国後は、(いま・ここ)は生活の拠点である東京となる。そのとき、故郷は、「遠い」世界とはならなかったのではないか。

ただ、一九四〇・五〇年代に小千谷を描いた絵画には、小千谷でありながらヨーロッパや古代中国を思わせる風景が描かれていた。小千谷をめぐる詩が書かれる契機もあつたのかもしれない。

(二)の項 続く

新井高子

——僕最初に、誰のために芝居を書いたかといったら、自分という観客のために書いたんだね。なぜそんな書き方から始まったのかというと、戯曲の書き方は小説と違って、目をつぶってみると誰かの声が聞こえる。その声を追いかけていく書き方なんだよ。その声というのは、銭湯で一人喋っている自分の声だったりするんだ。

〔唐十郎「観客の変質」『せりふの時代』九九頁〕

1 凄まじいノート

戯曲を執筆するとき、唐十郎が、極小の手書き文字を、B4版くらいの大判ノートに横書きでカリカリと刻むことはつとに知られている。劇作家としての出発期には、カレンダーの裏という巨大な白紙に向かって、それと闘うようにブルーブラックのインクで記していた、と。蟻のようなペン字の群れにはほとんど直しがなく、帳面から立ちのぼる集中力の凄まじいこと。鬼才と呼ばれる由縁のひとつだろう。

そのとき、唐は、耳の内側で響いている声を追いかけているという。それは登場人物の声であり、その役を演じるだろう紅テント等の俳優たちの声でもある。演じる役者を特定してせりふを記す「当て書き」もまた唐ならではの手法だが、ノートに向かってペンを持ったときには、すでにあたりを芝居の声が駆けめぐっているわけだ。つまり、自分自身を第一の観客として、その脳内では演劇がすでにじまっています。一切を聞き漏らさぬよう、驚くべき集中力で緻密に筆記しているのが、唐十郎という劇作家ということになる。

その戯曲本『夕坂童子』には、唐自身が「小ノート」と呼ぶ、大判ノートの前段階での構想や資料などを記した取材メモがそのまま写真掲載されている。登場人物や道具、舞台装置のイメージなどが記されているが、多少断片的ではあるものの、せりふもかなり書きはじめられている。どうやら、大判ノートのほうは、その清書にも近い意識でしたためられたことがわかる。

そこで合わせて思い出すのは、芝居が撮れたあとの紅テントの宴席。唐がどんなことを口にするのか、ふるまうのか、わたしは絶えず注目していたが、あるときには、もつとも大事なのはじぶんの肩掛け鞆だ、と。つぎの戯曲を書くための構想が入ったそれを、心配性なじぶんは肌を離さず持っている、と。愛しそくに黒鞆を抱きしめた。またあるときには、必ず歩いて芝居の取材をするのがじぶんの流儀だ、とも。

「書く前は先のことばぜんぜんわからないんです。よく取材に行くんですよ。歩ままわって。なにか面白い店がないかなと入って、そこであるものを買ってきて、部屋に置いたりして、それを見つめながらちよつと書いていくんですね。その先はわからないですよ。そしてそのあとに、うちの劇団の役者の顔がフツと目に浮かぶんですね。それに對して当て書きしてみよう、と。それで、伸びていくんですね、作品が」(ラジオアデイズ ラジオの街で逢いましよう)より抜粋。単行本『泥人魚』のあとがきには、諫早の漁業組合を取材で訪ねたとき、のちに主人公の名ともなる「やすみ」という魚

を見かけたことが、着想のきっかけのひとつになったことが明かされている。

ここでいう取材や構想は、新聞記者やリアリズム演劇の劇作家がものすようなものでは、無論、ない。すでに虚々実々な飛躍がそこからしてあるに違いないが、唐十郎ならではの、彼独自の周到さによって、しだいに練られていく肅々たる準備があるのも確か。箱書きのような通例の方法はとらないが、いくつかの状況はあらかじめ決めるといふ。「あるシチュエーションを考えるから人物が出てきて何かこそ言い合ってくださいね。シチュエーションがなかったらダメですよ。言葉が出てきません」(唐十郎 特別講義)一八八頁)。

準備の長さは作品によって異なるだろうが、ともあれ強調すべきは、ついに大判ノートに向かうときには、もはやじぶんが構想したというより、他者の声、役者の声がとうとうとおのずと聞こえてくるレベルまで、意識が絞られてあるということ。

当て書きによって、緩うとうとするせりふの声にリズムができるとも唐は語っている。それは、広義の韻律と言っているかと思うが、語り口のリズムが決まればせりふが付いていく。そして、キャラクターの声色や抑揚、役者の骨柄や身のこなしにとり憑かれることで、しかもいまだ語られたことのない未知なることが紡がれる。もうもうと発酵した彼の意識のなかで。それは、銭湯という広場でひとり言を言っているような状態にも近いのだろう。

「その俳優が気づかないだろうな、こういうキャラクター、こういう言葉、びつくりさせようと思つて書くんですよ。またそれを別な風に演じられるところちもびっくりするんですよ。そういうことを俳優と台本でキャッチボールやっているんですね」(唐十郎 特別講義)一八七頁)。

幻聴のような声に耳を澄ます集中力は、重層的な劇迷官をも構築していく。

2 破格の生命力

「小説の文章と戯曲の文章と比べてみると、戯曲のほうはスカスカなんです。ぼんやりしたときに、あるキャラクターの声が聞こえてくる。それを追いかけて、たどつていくということですから、こういうふうにグラフのようになります。AとBとC、いろんなキャラクターが出てくる。プランクもありますね。そして、歌が入ったりして。(DVD「演劇曼荼羅 唐十郎の世界」)より抜粋)。

帳面に記したせりふを、唐はこのようにしばしばグラフに喩える。虫のように小さな文字で横書きされた大判ノートを九〇度倒せば、その一行一行は声の棒グラフになって、縦に伸びて見えるというのだ。丁々発止の軽やかなやりとりは、細く短い棒の連続になり、唐独特の詩的な長せりふでは、長大な体積の文字のかたまりがページを占めることになる。

そして、戯曲を書くときには、そのグラフの列にできようならばつきが出るようにしているとも語る。太さや長さのバランスを見ながら書いている、と。何気ないようで、大事な指摘に思ふ。

紅テントの芝居の特徴のひとつとして、役者たちが互いに目を見合つて会話を交わす以上に、まるで歌舞伎の見栄のように、正面、すなわち客席に顔を向けて語っているさまの多さを挙げるができる。

激しい思い入れやひとり言、あるいは過去の出来事の回想やギリシア神話の一節などを、登場人物が吐露するとき、視線が上向きか下向きかの差はあれ、ともあれ役者はほぼ正面を向く。ほとんどの場合、ほかの登場人物もそれに耳を傾けているのだが、彼らのほうは振り向かず、客席へじぶんの思念をひたすら走らせていく。そして、そのような面差しで語られる観念的なことばは、喩の鮮やかさとともに、しばしば観客の胸を打つ詩的な長ぜりふにもなる。

これまでの各論で詳しく述べたように、二〇〇〇年代の唐戯曲には傑出した重層性がある。大掴みで捉えるなら、日常的な世俗空間を描く現実面と、そこから遊離した異空間的な幻想面があると言つていいが、その両面は分たれがたく結び合いながらも、前者、つまり世俗を担うせりふは主に顔を見合つて話され、一方、後者、幻想を担うせりふは、客席やその頭上を見やつた身なしで語られる。

例えば、経営の傾いたマネキン工房を描く戯曲『夜霊』、この女工「織江」と彼女を助ける清掃局員「有霧」の恋物語を例にするなら、その困窮の説明や二人の掛け合いでは互いに顔を見合うことが多いが、ひたむきな恋心や織江がひねり出す工房の立て直し法が、EVA・ホフマンの小説『黄金の壺』、そしてそこに登場する妖精「ゼルベンティーナ」と結びつきながら熱を帯び、羽ばたいていく夢想の表白では、彼女は正面を見据えている。

つまり、マネキン工房という日常空間に身を置きながら、その想念ははるか彼方へ旅立つている。終幕の屋台崩しもも合わせ、唐演劇では、「彼方」という領域が発見され、明確に存在している点、芝居に生命力が宿る基盤のひとつに違いない。そして、そのような夢想を受けとめる方角に観客がいることは、後述のように、その演劇が単なる表現ではなく、実存主義的なアジテーションを志向することとも呼応している。

そこで、戯曲をしたためながら、そのノットをときどき唐が倒し、声の棒グラフに周到な注意を払うのは、迷宮とも評される戯曲の錯綜性を、劇作家自身が突きはなして客観視するひとつの指標になっているのではないか。太い棒グラフ、すなわち、幻想を運ぶ長ぜりふがしばしば表れていないと気付けば挿入するというふうに、声の立体的バランスは、劇空間における夢とつつつ天秤でもあるのだと思う。

さらに、正面を向くその特徴的なせりふ回しを、漫才のようだと感じることもある。例えば、戯曲『ジャガーの眼』の二幕、異形の医師「ドクター井」と奇怪な探偵「扉」が、臓器交換手術を巡って、賑やかに頓知問答を交わす場面などはその好例だろう。二人は、ときどき相手を見やるものの、我がこそが正しいと聴衆に訴えんばかりに、ほぼ正面を見て頓狂な自説を主張する。そして、まるでそれと戯曲に含まれていなかったかのように、笑いも喝采が客席から立ちのぼる。

説教師や狂言をはじめとする古典芸能研究者、山本吉左右による『セリフ考』によると、「せりふ」とは、そもそも「せれふ」で、語源は「せりいふ」だという。山本は、初期の狂言の台本にはあらずじだけがあり、ひとつひとつ何を言っかは、その場の即興に任ざれてあったことを突き止めつつ、演者たちが滑稽なことを「競り言う」、つまり、競い合つて口にするさるまいが、「せれふ」の始まりであったと論及する。そのようなアクティブな競争は、いまでは狂言よりもむしろ

漫才やコントのほうに継承されている気がするが、紅テントの芝居、ことに怪優たちによる喜劇的なせりふ回しもまた、色濃く受け継いだひとつと言えるのではないだろうか。

もちろん、それは即興ではない。唐が記した文字のことばなのだが、前述したように、執筆中の脳裏は、すでにひとつの芝居小屋。当て書きの役者たちが、その語り口によって我先に面白おかしいことを言い合つ想像を、唐は追いかけて、ひたすら書き取っている意識状態にある。つまり、その脳内では、「競り言う」が実演されている。

状況劇場の最初期、「ミシン」というもり傘の別離のような街頭劇には戯曲はなく、数行のあらましかだけを決めて演じられたという。ある意味では、狂言の発生を無意識裡に辿つたようにも感じられるが、青年期の唐が入れ込んでいた浅草ストリップ劇場の寸劇などにも、即興的なふるまいは濃くあつたに違いない。

そして時には、劇作家の超越的な視点から、そのような声をつぶさに刻んだノットを傾け、問答のバランスを鑑みてもいただろう。

唐十郎の演劇には、破格の生命力がある。生きたせりふ、生き生きとしたせれふが、まさしくそこにはあると感じる。それは、彼方の発見、そこへ向かう幻想の羽ばたきとともに、せりふという語の根源にある競り言う力が漲つて、テントゼンたいを巻き込んでいくからに違いない。

舞台空間におけることは、近代演劇的に俳優とうしが目を見合つよりも、むしろ伝統芸能的に正面へ向かつて放たれるときのほうが、そのいのちを強烈に宿していくことを、この劇作家は本能的に察知していたに違いない。

唐の演劇人生は、劇作家である前に、まず役者としてはじまった。明治大学で学生演劇をしていた頃は、上野公園でわざとけんかのシバイをし、衆目を集める実験をしたと聞いたことがある。即興劇や街頭劇などから、観客を巻き込むふるまいを身の奥まで宿らせていたはずだ。

3 うたのふしぎ

大判ノットを声の棒グラフに見立てる手法は、複数名による掛け合いと、一人で担う語りのバランスをとつていると捉え直してもいい。掛け合いと語りが絶妙に編成された戯曲として、唐作品を考えることもできようが、さらに忘れてならないのが、うたの存在。唐演劇のほとんどすべてに劇中歌がある。しかも、それが複数含まれている作品も多い。

その出現は、二四歳で書いた処女作『24時3分1塔の下』行は竹早町の駄菓子屋の前で待っている(一九六四年)からすでに、西条八十の「かなりや(うたを忘れたカナリヤ)」の引用ではあるものの、息子を背負った老婆によってそれが歌われる。そして、つづく作品「月光町月光丁目三日月番地」(同年)では、ギターをつま弾く男が傍らの女に聞かせる設定で、唐の自作詞が登場。さらに翌年、出世作とも言える「ジョン・シルバー」では、ふんだんに自作の劇中歌が盛り込まれ、二年後の一九六七年に、新宿のジャズ喫茶「ピット・イン」の深夜興業で、山下洋輔のピアノとともに再演された際のキヤッチコピーは「新宿オペラNo.1」。

作曲家、武満徹との対談のなかで、オペレッタと銘打った『ジョン・シルバー 愛の乞食篇』(一九七〇年)について唐はこのように語っている。「うちは河原者の集まりだから、2

乞食の群で、大合唱するようなどころからオペレッタは始まるべきだというんで、『ノートルダムのせむし男』という映画があったでしょう。あの中に乞食の群で黒パン党というのが出てくるんですよ。あの黒パン党の歌を(略)、みんなで幕開きでうたったら(略)、照れて、うたわないやつがいるんですよ。うたわないやつは鞭でたたく。そうするとね、それだけでオペレッタになっちゃうわけよ』(唐十郎『乞食稼業——唐十郎対談集』七六頁)。

盟友の役者、大久保鷹によると、稽古だけで本番では歌わなかったそうだが、唐演劇を象徴する興味深いエピソードではないか。その思考のなかでは、うたと芝居は地続きなのだ。ごくしぜんに交差し、浸蝕し合っている。オペレッタ、歌劇としての側面を唐演劇はおのずと纏ってきたと言っているが、その特徴は二〇〇〇年代戯曲まで一貫して続く。

うたは、物語の展開や主人公の心などが高波に達したときはもちろん、主役のほかユニークな人物の登場、ドタバタ等による喜劇性の強調やその転換、のちのなりゆきの伏線や謎かけなどとしても入ることが多い。『ジャガーの眼』風のほこり』のように芝居がうたからはじまる戯曲さえあるが、観客のひとりとして感じるのは、舞台空間における時間の流れが、うたの出現によって一瞬で変わる事の面白さ。

掛け合いも、語りも、劇の物語を前へ回転させていく。つまり、時間を進展させるが、うたはその歯車をつかのま止める。あたかも四次元のようにべつの時空を流入させ、登場人物の思いが昂揚したり、いっそう謎めいたり、一人語りとは異なる角度から、さらに深められる心の何かが隆起する。はてまた、芝居のハチャメチャが合唱で弾けたりもする。つまり、強力なアクセントをうたは舞台にもたらすのである。

興味深い場面に立ち会ったことがある。明治大学特任教授に就任した唐が、学生に『少女仮面』の稽古を付けているのを見学したときのこと。二人の喫茶店のボーイが軽快にステップを踏みながら歌う場面で、唐の演出は、「ハイ、お客さんにそこで顔を売って!」。どうしたらいいか戸惑った学生たちは、引き撃った笑顔の口をさらに横に引き、首を左右に振ってアピールを始めたが、うたはその役者の存在じたいを引き立てるものでもある。

唐戯曲では歌詞もまた意味深長で、それゆえにこそ、観劇では役者の歌声そのものにうっとりしたり、立ち姿に痺れたり、あるいは滑稽な身振りに吹き出したりしながら、客はその存在を咀嚼する。六〇年代後半に「特権的肉体論」をものした唐が、自らの演劇の根幹に「肉体」を据えているのは言うまでもないが、うたは、いっそう特別な光彩を役者のからだから放出させる。

唐組の主な戯曲で柱を担った稲荷卓央を最初に主役に抜選したのは、その歌唱力に唐が気付いたことがきっかけだったという。柳田國男は、「人が自分の普通の者では無いこと、即ち神に憑られて居る清き者であることを示すにも、歌を口ずさむのが一番有効な方法」(『柳田國男全集』第六巻、一五八頁)だと述べているが、存在を特権化するうたの働きは、計り知れぬほど深い。

じつは、これまで記してきた戯曲の劇中歌のほとんどを、わたしは暗記している。思えば、芝居が跳ねたあと、興奮冷めやらぬあたまたまのなかにこだまするのは、まず、そのうたのメロディー。そして、同じ舞台上に何度も足を運び、うち、耳に

馴染めば、意味の理解に関わらずもう口ずさむことができる。さらに簡単には忘れない。何年経つても、歌い出すなら、うたのことばがするする出てくる。

公演からしばらくして戯曲論を推敲するときも、劇中歌は役者の声のまま耳の内側で「だま」し、じぶんでも口ずさんだり。すると、舞台上のその姿、表情のみならず、掻き立てられたときめき、微妙な芝居の空気、そのほかの場面などもつきつきと蘇るではないか。

極論するなら、身の内にうたさえあれば、外付けの本も写真も映像も要らない。ありありと思いつくことができる。もういちど胸を震わすことができる。世界史学者の三木亘は、あたまでなく、からだによる記憶の働きの深奥にうたがある。と捉え、「うたは存在のひみつ」と語ったが、観客という肉体に対して、それは特別な力を持っている。

そして各論で示したように、芝居の総体を把握したうえで、歌詞の意味を噛みしめるならば、それは絶妙なエッセンス、戯曲のことばの結晶である。迷宮の奥扉をひらく鍵がそこにありもする。

「演劇の最終的な目的は何なのか」というと、自分のミクロコスモスを形象化させてお客さんに届けるということと、やまないなだね。演劇の最終目標というのは、観客をクリエティブにすること(「観客の変質」『せりふの時代』九九頁)と、唐はいう。「サルトルに影響を受けた実存主義哲学者が生きたことばだろう。ことに八〇年代以降、演劇が単なる文化的消耗品に墮し、つきつきに消費され、使い捨てられていく状況に警笛を鳴らし、抵抗しつづけた劇作家。唐にとつて、演劇とは、人間存在の主体性を開く根本的な挑発なのである。

うたは、観客の胸ぐらを掴み、脳を攪拌し、その明日を変貌させよとアジテートする唐演劇じたいの「存在のひみつ」でもあると思う。

「子守歌の類といつたらいいのかなあ、そういう、非常に何か繊細すぎるほど繊細で、すぐ消えてしまうような、そういったリリカルなメロディーが、どつちかというところ、好きですね」(『乞食稼業』五八頁)。デリケートな叙情性やメルヘンをもとに運びつつ。

4 路地はどこと

劇冒頭のシチュエーションは決めてから書くという唐のことばを踏まえつつ、第一幕の主な舞台背景を眺めると、状況劇場時代の代表作と唐組のそれで違いがあることが見えてくる。七〇年代前半の傑作群、『都物語』(一九七二年)の舞台は職業安定所近くの三又路、『ベンガルの虎』(一九七三年)は公衆便所とハンコ屋が控える路地の突きあたり、『唐版風』の又三郎(一九七四年)は代々木月光町の探偵社「テイタン」の前。つまり、どれも、ひとが風にさらされる路上で劇が立ち上がっている。

一方、唐組の代表作と言っている『泥人魚』(二〇〇三年)の舞台はブリキの湯たんぼ屋の店内、翌年の『津波』(二〇〇四年)は、バーマ屋、つぎの『鉛の兵隊』(二〇〇五年)はスタントマン事務所。ひとの往来はさかんにあり、すさまじい風が入るほど落ちがなれているとはいえず、どれも室内なのである。

一九六三年にシチュエーションの会を結成し、状況劇場と名を変えた翌年には、自らが座長に。その後、前衛演劇の騎士として一世を風靡した唐十郎は、その当時をこのように

回顧する。「同世代だった、役者たちも。磨赤兒、大久保廣、四谷シモン、李礼仙。そのとき、舞台上で「腰巻お仙」を展開したとき、やってくるお客さんがやはり二十代なんですね。十秒に一回、舞台に向かかって叫ぶんです。「異議なし」「ナンセンス」って。……その時代は、若者のデモとかフーテン一族とか、ふしぎな、アナーキーな若者が多かった。若い、ふしぎな、乱暴な感性をこちらに投げ掛けてきた。カッとしないがらも触発されたと思うんです」(DVD『演劇曼荼羅 唐十郎の世界Ⅲ』より抜粋)。

当時の代表作の多くが路上劇であることにも、その頃の同世代の感性は影響していたに違いない。観客の若者が舞台上に駆け上がったこともあったというが、いわば、テントじたいが当時はアナーキーな路上の延長だった。

そして絶頂期を経て、一九八八年に状況劇場は解散。劇団唐組が新たに結成される。無名の顔が、もう一回、ほしくなつたと唐は言う。

「同世代がはじめたもの(筆者註、状況劇場を一回ゼロにして、もう一回、べつの顔つきをもった若者とやらに会ってみないと、また新たな挑戦が、書き手としてできないというふうな足掻きもあったね)『演劇曼荼羅Ⅲ』より抜粋。だが、久しぶりのテント公演『電子城——背中だけの騎士』(一九八九年)は空振り。以後、しばらく低迷がつつき、客足も伸びず、筆が鈍ってきたのかと自問することもあった。」

そして、ゼロから役者を作ることを進めるなかで、久保井研、鳥山昌克、辻孝彦、稲荷卓央、藤井由紀、赤松由美らがおいおい育っていくが、まず手応えを感じたのは、結成から五年後の一九九三年、『桃太郎の母』だったという。さらに十年の年月を経て、読売文学賞、紀伊国屋演劇賞、鶴屋南北戯曲賞をトリプル受賞する『泥人魚』(二〇〇三年)で、唐組の評価は大きく開花する。

だが、じつは、その手前、二〇〇〇年に差しかかろうとする頃には、親子ほど年齢の離れた役者たちとの共同作業に、唐は確かな光明を掴んでいた。各論で記したように、『夜壺』(二〇〇〇年)、『闇の左手』(二〇〇一年)なども、唐組の唐十郎らしさに富んだ秀作である。そして、その舞台背景を見やれば、『夜壺』はマネキン工房、『闇の左手』はライブハウスと、やはり室内劇なのである。

批評家の樋口良澄は、唐演劇のこの変化を、物質に注目する視点から、このように分析している。『闇の左手』(二〇〇一年)で人工身体の幻想を描いたあたりから、唐は、「こここそが現代日本の主戦場だと言わんばかりに、肉体を使う労働の現場を描き始める。ものつくりの現場や、(もの)が肉体を使って流通する場所、すなわち、小工場や小さな商店、飲食店、職人や商人の世界である。これまでも唐はそれらを描いてきたが、情報化社会の中で、排除されようとする(もの)の神話性を引き出すかのようにして焦点を当て始めた」(『唐十郎論』一六〇頁)。

一方で、テント演劇を通し、唐は一貫して「路地」を追求しつづけている。市井の常識という目線では、風采の上がらない、そこからこぼれた若者たちがひしめき、往来する点では、状況劇場も唐組も変わらない。また、韓国、中東、台湾など、アジアを重んじて海外公演を仕掛けてきたのは、闇市を追いかけたからだと彼は言い、一九九七年に横浜国立大学教授に就任してからの活動をまとめた本は『教室を路地に!』

と命名。つまり、「路地」とは、彼にとって単なる路上ではなく、得体の知れないエネルギーの吹き溜まりを指した抽象概念ではないか。

横浜国大での初講義ではこのように述べている。「路地というこぼれを別のこぼれで置き換えてみたいと思っている。それは、隘路、英語ではナロー・パス(narrow path)と書きますが、辞書で調べましたらば、どんづまりのように見える細い道だ」といっように書いてありました」(唐十郎講義 Youtube [KARA JURO YOKOHAMA]より抜粋)。

さらにその講義のなかで、ルイス・キャロル『不思議の国のアリス』の主人公が落ちる穴道や、一五世紀の異端画家、ヒエロニムス・ボスの楽園画なども踏まえつつ、隘路、すなわち路地を、「等身大を混乱させる時空間」だとも定義する。どんづまりなそこは、からだの大きさがわからなくなる眩惑空間なのである。

状況劇場から唐組へ。その転換はバブル経済の膨張と崩壊に重なるが、思えば、バブルとその前後は、あてどない者を路上から一掃し、経済価値のもとに序列化すると同時に、吹き溜まりの空気じたいを地上げと再開発によつて衛生化した。日本文学研究者のロバート・キャンベルは、日本の貧困は外から見えない点に特徴があると語っているが、ながらくそれは続いている。

つまり、そのとき、「路地」は、風吹きすさぶ町角から、しお垂れた建物の内側へ移つたと、唐は察知したのでろう。倒産寸前の鞆細工場や立ち退きを迫られた商店の内側で、そのしじこに甲斐を感じてきたがゆえに、右往左往する小さき者たち。新しい隘路をそこに発見したのである。

そして、そのシチュエーションを、市井の経済論理から同じくこぼれたテント役者たちに当て書きすることで、唐組の脈脈を掘り当てたと言っている。客足の引いた紅テントに斜陽を感じることもあった座長のじぶん自身も、投影されてあつたのではないか。

八〇年代後半からの苦しい足掻きをくぐり抜けた紅テント。評論家の堀切直人は、「バブルに馴れ合わなかった唐十郎」と評す。そのテントは、嘘くさい路上の明るさから皮一枚で遮断された、うらぶれた工場や商店の「内側」として蘇生したのである。

5 妄想の果てへ

そこで、閉じられた工場や商店に、どのように「等身大を混乱させる時空間」を構築するか。どんな幻想を立ち上げられるか。

樋口良澄が指摘したように、唐がそのために重視したひとつは「もの」。「文学だったらば、言葉傳達すればいいんです。でも舞台空間における演劇言語っていうのは言葉だけじゃない。(中略)物の音も小道具の光り方も、それも演劇言語なんです」(『唐十郎 特別講義』一八七頁)。

『夜壺』のマネキン人形、『闇の左手』の義手、『津波』の便器……。丹精されながらも、どれも経営破綻などで不要の烙印を押され、あえなく廃棄されていく物体たち。

この新しい「路地」では、もつとも不条理な物語性、もつとも切実な痛みを背負うのは、それらの物体だと唐は看破したのである。土建業者に鞍替えした『泥人魚』の漁師のように、人間たちの多くは日々の暮らしのために転身し、しが

らみを引きずりながらも生き延びていく。

その上で、唐は、とりわけ主人公らには、その生産や流通に深く関わらせ、執拗なまでの執着を小さい物体へ注がせる。それなくしては生きられないほどの愛情を掻き立てる。そうすることで、物体への彼らの想像力を増幅させ、加速させ、その犠牲の苦しみを自らの肉体で引き受けようとするさせるのである。ゆえに、劇展開はしばしば自傷的になる。

状況劇場時代からその芝居を見つづけた演劇評論家の扇田昭彦は、「登場人物たちが抱える妄想の量が急増している」とした上で、二〇〇〇年代の唐演劇をこのように評す。「八〇年代半ばごろまでの唐戯曲の特色だった劇的ダイナミズムは今、大きく後退している(中略)。その代わりに目立つようになっただのが、孤独な妄想を抱いて右往左往する寂しい男女の群像を描くカオス状の劇である。複雑な妄想の集積と過剰で孤独な告白が劇の中心を占め、分りやすい劇的なストーリーは背景に退いた」(『唐十郎の劇世界』二八〇―二八二頁)。

二〇〇〇年代劇の複雑さは混沌ではなく、唐による意識的な神技的構築ゆえ、本論では入り組んだしくみを解き明かすことに努めたが、ここで扇田が、夢想や幻想でなく、妄想と記したのは重要だろう。

二〇〇〇年代劇では男女のラブ・ストーリーは描かれてもなまなましさがない。淡い。状況劇場時代と異なる点のひとつだろうが、李礼仙と根津甚八にかつて当て書きしたようなやさぐれた男女によるさすらいの愛、路上と境界のロマン主義的展開は、シチュエーションとしても、若いからだとしてもすでに消失している。

むしろできるだけその場にしがみつこうとする職人や工人など、唐劇の新しい主人公らは、じつは、あらかじめ「もの」とつがっていると言ったほうがいい。ひと以上に、物体とエロスの関係をとり結んだ人間たち。『夕坂童子』の終幕では主人公の六郎は蓄音機のラップと水中で抱き合うが、象徴的な場面と言える。江戸川乱歩『人でなしの恋』や泉鏡花『活人形』のような耽美性のエロスではなく、あくまで巷の底にいるプロレタリアートの視座から、捨てられゆく物への情愛をむしろ飄然と描いた。

妄想とそれを評した扇田昭彦は適確に違いない。自閉的なひきこもりを見ることもできようが、唐の狙いはじつは逆手にとることなのである。

二十代のときに読んだジャン・ポール・サルトルの『実存主義とは何か』という、わりと読みやすい本のどこかに、「イマジネーションとは現実を無化する力である」というすゝい言葉が出てくる。僕はいまでも謎ですが、現実は無化できませぬよね。そこまで言い切ってしまう想像力も、これはひきこもりじゃないですか(『教室を路地に!』二三四頁)。妄想もひきこもりも、等身大の現実空間から脱却し、自由な実存を獲得するための回路としてある。

物に対する常軌を逸した思入れ、その妄想的想像力の穴蔵に潜り込むことこそが、二〇〇〇年代戯曲における隘路。

そして終幕では、『夜盞』で職人が人形と一体化し、『津波』では便器を異化した未知なる生き物が出現したように、「もの」と「ひと」が合一することで、日常を破壊し、跳梁する変身譚が放たれる。

むしろ果敢に物体にとり憑かれるために、それを執拗に凝視し、望んで縮こまる。そうした思念の果てで、濃くなった

たましいが設破りする。それは確かに、状況劇場時代の野放途な肉体からは遠く。

「なにも都市におけるナロー・パスだけが幅を利かせるだけでなく……水というものが、じぶんの身体というナロー・パスを自由自在に駆け巡る」(Youtube「KARA JURO YOKOHAMA」より抜粋)と自ひ語っているように、路上から屋内へ、そして身体へと、唐は「路地」を圧縮し、微視化したとも言える。

内閉と破壊のフェティシズムを通して、プロレタリア文学と幻想文学を止揚したことが、二〇〇〇年代の唐十郎の重要なことだと思つう。

(つづく)

*資料

- ・唐十郎『腰巻お仙』(現代思潮社、一九六八年)
- ・唐十郎『唐十郎全作品集』(全六巻)(冬樹社、一九七九―八〇年)
- ・唐十郎『乞食稼業——唐十郎対談集』(冬樹社、一九七九年)
- ・柳田國男『柳田國男全集 第六巻』(筑摩書房、一九九八年)
- ・唐十郎『泥人魚』(新潮社、二〇〇四年)
- ・唐十郎『観客の変質』『せりふの時代』二〇〇四年春号(小学館、二〇〇四年)
- ・堀切直人編著『唐十郎がいる唐組がある二十一世紀』(青弓社、二〇〇四年)
- ・唐十郎、室井尚『教室を路地に!——横浜国大 vs 紅アクト 2736日』(岩波書店、二〇〇五年)
- ・山本吉左右『セリフ考』(和光大学表現学部、二〇〇六年)
- ・唐十郎『新宿梁山泊』『風のほりり』(右文書院、二〇〇六年)
- ・扇田昭彦『唐十郎の劇世界』(右文書院、二〇〇七年)
- ・唐十郎『夕坂童子』(岩波書店、二〇〇八年)
- ・唐十郎出演ラジオ『ラジオデイズ ラジオの街で逢いましよう 第二〇二回 虚実皮膜の演劇人生』(二〇一一年一月六日放送)
http://www.radiodays.jp/radio_program/show/283
- ・唐十郎出演DVD『演劇曼荼羅 唐十郎の世界』(全三巻)(紀伊国屋書店、二〇〇九年)
- ・樋口良澄『唐十郎論』(未知谷、二〇一二年)
- ・唐十郎出演動画「KARA JURO YOKOHAMA」(横浜国立大学一九九七年初講義) (Youtube、二〇一四年)
<https://www.youtube.com/watch?v=G70j0xDgxmU>
- ・唐十郎『唐組熱狂集成』(シヨルダンブックス、二〇一二年)
- ・唐十郎著、西堂行人編『唐十郎 特別講義 演劇・芸術・文学クレストーク』(国書刊行会、二〇一七年)
- ・新井高子「たぐい稀れな『声のひと』——歴史家・三木亘のセンス」『TOWNS ニューズレター』第一七号(東京大学大学院総合文化研究科グローバル地域研究機構中東地域研究センター、二〇一〇年)
- ・「日本の貧困は見えない」ロバート・キャンベルさんの提案『朝日新聞』(二〇一〇年一〇月一九日付)