

# ミテ Mi'Te

## ◆詩と批評◆第168号◆

2024年◆秋◆季刊



【続・追悼 唐十郎】

巖谷國士 Iwaya Kunio

赤松由美 Akamatsu Yumi

土屋真衣 Tsuchiya Mai

【トルコ近現代詩の翻訳100回記念】

イナン・オネル Inan Oener

エドアルド・オッキオネーロ Edoardo Occhionero

樋口良澄 Higuchi Yoshizumi

ジェフリー・アングルス Jeffrey Angles

笠間直穂子 Kasama Naoko

新井高子 Arai Takako



・本・

〈評論〉巖谷國士『シュルレアリスムとは何か』ちくま学芸文庫 (¥1430)

樋口良澄『唐十郎論 ――逆襲する言葉と身体』未知谷 (¥2200)

新井高子『唐十郎のせりふ ――二〇〇〇年代戯曲をひらく』幻戯書房 (¥3080)

〈詩集〉Edoardo Occhionero『La casa e tutt'intorno』Arcipelago itaca (€ 15) **新刊!**

ジェフリー・アングルス『わたしの日付変更線』思潮社 (¥2420)

新井高子『おしらかさま綺聞』幻戯書房 (¥2420) **新刊!**

〈翻訳〉ジル・クレマン著、笠間直穂子訳『第三風景宣言』共和国 (¥1980) **新刊!**

イナン・オネル訳『「ナーズム・オラトリオ」テキスト全訳』非売品

・お知らせ 1・

イナン・オネル「トルコ近現代詩の翻訳」連載100回記念イベント『詩を読む、詩人を語る』今秋開催!

出演) イナン・オネル、オヌル・ジャイマズ(zoom)、今城尚彦、新井高子ほか

会場) アレイホール(下北沢) \*日時などの詳細は、オネルのX(@inanoner)をご参照ください。

・2・

新井が10月開催の国際詩祭「臺北詩歌節」に招待されました。おんば映画も上映されます。

・3・

新井詩集『おしらかさま綺聞』が、東京新聞「大波小波」(8/16、夕刊)で取り上げられました。

・4・

Tokyo FM 特別番組『唐十郎追悼! 令和六年の少女仮面』(10/6、26:00~28:00、案内:大鶴美仁音、

出演:小林薫、久保井研、島田雅彦、宮台真司、新井高子ほか)。放送後一週間、radikoで聴けます。

・5・

岡野晃子(キュレーター、映画監督)による「手でふれてみる世界 上映と講演」(司会:笠間直穂子)

会場) 國學院大学 日時) 10/19(土)15:00~。詳しくは、<https://www.kokugakuin.ac.jp/event/436011>

・6・

**新刊!** 川瀬慈編集、国立民族学博物館監修『吟遊詩人の世界』(河出書房新社、¥2970)

新井がエッセイを寄稿しました。12/10まで民博で同展覧会開催中。

・7・

管啓次郎&新井によるトーク&朗読「土地と土地をむすぶ詩」が開催されました(於・縁舎、9/22)

・8・

『ミテ』新号は、サイト「お知らせ」欄からpdfでも読めます(半年限定)。http://www.mi-te-press.net/

【後記】イナン・オネルさんの訳詩連載が100回の節目を迎えました。続・唐十郎追悼特集を組み、巖谷國士さんのインタビュー後篇、元唐組俳優の赤松由美さん・土屋真衣さんの追悼文を掲載しました。イタリアの新鋭詩人で日本留学中のエドアルド・オッキオネーロさんに詩をお願いしました。

編集: 新井高子 / 発行所: ミテ・プレス / 発行日: 2024年9月30日(月)

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。」

## 詩人アーリフ・ダマルの三篇の詩

訳 イナン・オネル

詩人アーリフ・ダマル(Arif Damar)は一九二五年にダーダネルス海峡の街チャナッカレで生まれた。小学校をチャナッカレで卒業し、中学校はイスタンブールで通った。最初の詩「エディルネの夕暮れ」を一九四〇年に一五歳の若さで文芸誌『新人類』(Yeni İnsanlık)で発表し、当時著名な詩人で小説家のハサン・イツゼツティン・ディナモがわざわざイエニカプ中学校まで彼を訪ねに出かけたという逸話がある。一九四〇年代に社会派詩人として名をはせ、一九五一年に投獄されて、二年を獄中に過ごす。出獄後仕事を転々とし、一九六九年から書店「地球」(Yeryuzu)を経営する。一九八四年に閉店し、以降、詩作に専念して、二〇一〇年にイスタンブールで亡くなった。今号では三篇の詩を訳す。

### 片隅に

夜な夜な あなたの灯りが点いているのはわたしのためではない  
わたしの声で目覚めない あなたは眠りから

昇る陽によって命を得るあなたの喜び  
わたしのためではない  
新しくなるあなたの美しさ  
わたしのためではない 休むあなたの手

わたしの愛はあなたがそこに置いたまま  
そのまま 片隅に隠れて とどまる  
罪人だ  
あなたがかぶせた罪のまま  
人前で恥じ入る

耳は足音を追う  
あなたの足音を

### ベトナム

ベトナムのために書いていないとアクシットが言った  
ベトナムのために詩を書くことはできない と  
ベトナムのために闘うのなら それはできる  
ベトナムのために死ぬのなら

葉から炭  
まつ毛から灰

眼の燃える ベトナム

山になってかれらの山々に交じれ  
麦になれ

銃になれ 役立て

塩になれ パンに浸されて

さあ 見てみよう

泣くことを知らない ベトナム

詩とは何なんだ

涙

子供は生まれる前に殺されている

行け ベトナムで 母になれ

### 時計は八時を遅れて鳴った

誰に何を言っても

ずっと自分を聴いていた 昔の雨を聴いていた

考えなくても分かっていた 海が温まった

流された鋼鉄は硬く

歩く人々は並んでいた

顔を太陽で休ませれば

山が山だということ分かっていたら 平野が平野 樹木が樹木

解放されていた

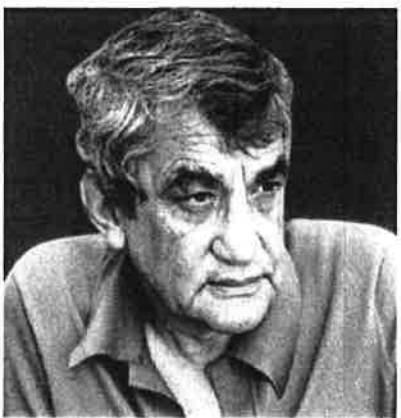
たくさんの橋のある川のように 進んでも進んでも終わらない

ずっと自分を聴いていた 昔の雨を聴いていた

時計は八時を遅れて鳴った

去って行ったものはとくに去って行った 悲しみを立ち上がらせても無駄だ

考えなくても分かっていた



## 連載百回によせて

イナン・オネル

詩人新井高子主宰の詩誌『ミテ』で連載されているわたしのトルコ語から日本語への翻訳詩の掲載が今号で百回を迎えます。記念すべき節目であり、自ら己の詩との関係や『ミテ』との出会い、訳詩の営みを振り返ってみました。

わたしが詩を読みはじめたのは字を読みはじめた時期と重なり、幼少期から詩を読み、詩人に関心を持ってきました。中学校の頃から詩人の顔写真を新聞や雑誌から切り抜いて張り合わせ、詩を手で書き写して、複数の手帳を作っていました。両親は特に詩人ナーズム・ヒクメットへの尊敬が深く、一九八〇年代の半ばまで軍事政権の戒厳令下でも彼の詩集を持ちつづけてくれたので、言葉覚える頃からヒクメットの詩を読む幸運に恵まれました。

一九九〇年に日本語を勉強しはじめた時もまず日本人の先生に日本の詩人を紹介してもらえよう頼んだところ、高村光太郎の詩集『智恵子抄』の文庫本を手渡され、「人類の泉」に詩に対する人類の共通の喜びを見つけました。その頃また三好達治や中原中也、萩原朔太郎を知り、日本語を学習する過程と重なって、詩を読み、詩人を学びつづけてきました。

振り返ってみると、わたしにとって言語体験は同時に詩の体験であり、何語であれ、詩によってその言語を習得してきたと言えます。英語についても同様で、わたしが得てきた英語の世界は、シェイクスピアからホイットマンまで、詩でできていると言えます。さらに言語の交差にも関心があり、特に興味のある外国の詩について、大学生の頃からそのトルコ語訳と日本語訳をそれぞれ見つけて比較するのが得意の習慣となっていました。

従って、一九九九年、藤井貞和先生に新井高子さんを紹介して頂いたとき、わたしはすでに、詩について、詩の可能性と不可能性について、そして詩の翻訳の可能性と不可能性について時間をかけて考えていたわけです。『ミテ』誌上で「トルコ近現代詩の翻訳」の連載をはじめた二〇〇一年の秋と言えば、わたしはすでに「日本語の主語になる」という不思議な欲望を抱きながら言語活動をはじめていました。当初から気にかかっていたのは、もとのコトバと訳語が合っているかどうかというより、自分の訳詩が日本語の詩として成立しているかどうかでありました。もとの詩の翻訳によって生まれる訳詩はまず何よりも詩であるかどうかが重要でした。そのことを「日本語の主語になる」ということばで捉えていました。わたしのこの姿勢が新井高子さんに認められ、そのおかげで四半世紀の間、励まされてきたのだと思っています。

世間で詩の翻訳を不可能だとする説がまかり通っています。わたしはその意味を重々吟味しつつ、それに抗して訳詩をつづけています。結果的に日本の近現代詩の系譜に位置する詩を作るという言語上の営為としての訳詩を目指してこそ、詩の翻訳の可能性に近づくのではないかと信じています。

「詩とは何か」という問いに対して、わたしの兄スィナン・オネルは「詩人が何かに目を向けたとたんに、その目を向けられた何かが詩となる」と本誌七七号で回答していますが、そうみると、訳詩を作るにも詩人の姿勢で挑むほかになく、わたしが訳詩の可能性を見出している「日本語の主語になること」は、現に日本の詩人であることを意味しているのではないか、作為を避けながらもそれを目指してきたのではないか、と考えさせられています。

## イナン・オネルとの出会い

新井高子

イナン・オネルによるトルコ近現代詩の翻訳連載が一〇〇回目を迎えた。とんでもないことだ。

縁がはじまったのは、いつだろう。棚に眠っていた資料をとり出すと、まだ二十世紀、一九九九年一月二〇日とある。前年に創刊された小誌『ミテ』は、その頃、研究会と自由なおしゃべりが合体した会合『カタッテ——詩的言語会』を、ほぼ毎月開き、その六回目がイナンによる発表「トルコ語ポエムの流れ——詩人ジャン・ユジュルの死を悲しんで」だった。当時の『ミテ』は同人誌で、その一員だった藤井貞和さんが、勤務先の東京大学で大学院生だった彼に注目し、引っぱってきてくれ、そうしてわたしたちは出会ったのである。

その日の資料には自己紹介文もある。「ドイツのベルリンで生まれた。母は絵画の、父は経済の勉強をしていたという。一九七四年の春だ。生まれて一ヶ月に満たないうちにトルコに連れて来られ、それから一六歳までタルスス市で育った。タルススは典型的な地中海気候の町で、人々はのんびりしていた。世界じゅうが政治の時代だったその頃、両親がそれに身を投じるなかで父は投獄され、教員の母が一家を支えていた時期もあると聞いた。この人が携え続ける複雑さと悠長さのふしぎな、バランスはこんな根から始まっているのだろう。

そしてこの出会いで、最も鮮やかに受けとったのは、「心底詩が好きなんだ」ということ。その日の発表は、開首節と閉首節から成る、トルコ伝統詩の韻文形式に関する解説だった。当時のわたしが、入り組んだその原則をすっかり理解できたかどうかは心許ない。だが、「カ(開音のこと)」「ハ(閉音のこと)」「二音を、何度も何度も繰り返しながら熱弁をふるうイナンの、詩への愛は太く伝わってきた。「カヘカヘカヘ」という彼の声が、しばらく耳から離れなかったほどに。

自己紹介の後半はこう記される。「私の読書体験の中心をなしていたのはポエムであり、これからも芸術一般の諸問題を考えつつポエムを読み続けていきたいと思う」。幅広く古今東西の文学の読書家で、みずから作品を作るほど映画好きでもあること、つまり芸術全般の先鋭であることを、そのうち手掛ける柄合行人著『日本近代文学の起源』のトルコ語訳の仕事などともに、わたしは知ってゆくことになる。

ふり返れば、この頃の彼は、まるで七〇年代の青年かと思うような風采であった。長髪で、黒い革ジャンを着て。さらに、トルコ語の抑揚を宿しながら、流暢に繰り出されるその独特な日本語には、世の中に切り込もうとする重畳感が、若い当時からあった。発表後の飲み会では、藤井さんと同様、当時、同人だった高橋悠治さんにも、物おしせず議論を吹っかけていた。当然、一回では収まりきらず、翌年一月にも登壇をお願いした。

これはそのときの板書を写したものだだろう。プリントにわたしの手書きで、イナンの訳詩、その頃逝去したジャン・ユジュルの詩が書き込まれてあった。酒も煙草も大いに嗜む、カラッとした声色の詩人だったというメモとともに。

死よ、近ごろやりすぎたじゃないか

市場を滅茶苦茶にした

友だちをねらった 若者をねらった

自分のことを言っているのではない

どうせ ボクは もう期限がいつばいだ

でも キミのやっているのも 糞じゃないか

すこし 休憩しなさい

止まりなさい すこし

年金退職はどう思う?

失業手当もあげるよ、望むなら (ひとつの定式)

「イナン・オネル訳」としか言いようのない詩語ではないか。

波みのある皮肉と含蓄深い諷刺を、出会いのその日からすでに味わっていたことを、四半世紀ぶりにとり出した紙片に教えられ、唖然とする。

そうしてそれから二年後、『ミテ』への最初の寄稿を頼む。小誌でゲスト執筆が始まったのは二〇〇一年のことだ、彼の初回は二六号(二〇〇一年九月)、ジェマル・スレヤの翻訳だった。そして二回目の二八号(同年一月)から意識した連載が始まった。当時は一〇〇回などという数字を、互いに夢にも思わなかった。だが、『ミテ』がここまで続いているのは、間違いなく彼が伴走してくれているからだ。トルコ近現代詩については、連載が詩の魅力や彼の知見を豊饒に伝えていくが、さらに当地には、ホメロス等から始まる宮々たる声の伝統が存在し、いま国家としてある「トルコ」「ギリシャ」という枠をやすやす越えた地中海の吟遊世界を、この人がしかと吸収し、滋養にしていることも添えたい。民族楽隊、パーラマの奏者がそれを奏でながら詩をうたえば、いっしょに口ずさむ。わたしが驚くと、「トルコ人なら、大抵うたえるよ」。

ビル・スルタン・アブダルという一六世紀の吟遊詩人、政治批判のため死刑になったその人を記憶する詩などが、民衆に脈々と歌い継がれているという。辛いときにはイナン自身もそれを「口ずさむことがあるとも……」。この夏、待望の文庫版が出た『パレスチナ詩集』(四方田大彦訳、ちくま文庫)のマフムード・ダルウィーシユもそうだろうが、中東の現代詩の気骨は、この壮大な流れのもとにある。

芯から詩を信じる土地から、芯からそれを愛する人が日本にやって来た。いっしょに酒を飲み、ごはんを食べ、子どものように笑って気炎を上げられるのは、なんと贅沢なことか。そういうときも、彼の志の高さは端々から伝わって、まるで啓示のようなことばをわたしにくれる。「詩は人間の誇りだ。詩がなくなれば人類は滅びる」「詩は意味と音の間のためらい」「日本の詩は、詩人がじぶんで編んだ雑誌で歴史を刻んできたじゃないか」。

兄は、詩人のスイナン・オネル。彼が弟に与えた影響も計りしれない。軍事政権時代、発禁となったヒクメットらの詩集を彼らは密かに読み続けていたという。みずから「陽気な苦行」と評しつつ、スイナンは三〇回以上に亘って書き下ろしの詩連載を寄せてくれた。ちょうどその頃、『ミテ』は個人編集誌への変わり目、正念場だった。乗り越えられたのは、二人のおかげだった。

詩は貴いことを、からだの信念で証してくれる人。その訳詩の形而上的な崇高さ、情感の濃やかさ、乾いた反骨精神は特別なので、詩を選ぶ選択眼はもちろん、イナン・オネル自身がまさしくそういう人間なのだ。もちろん、茶目ツ気と気ままとともに。

## まなざしを遮ること

エドアルド・オツキオネーロ

光さえも もはや同じではないのだ

ある都会の周辺地区で

ある小学校の先生がこう云った

〈生まれてからずっと、目の前にあった物事は

同じではなくなりましたね〉

たんぽぽの野原も

トンボたちが飛翔した空も

はたして誰かが知っているのだろうか

いまだに 立っているのね ネジ製造工場

家具を造るために

布を染めるために

プラスチック材料を製作するために

多量のみずが河から盗まれた

〈返却されたみずはもはや同じではありません〉

この産業化された風景の中で

皆が目覚めて遠方の山みやくを見わたす

という感じは心あたりがなく

〈目を覚ますと、向かいのビルの窓から、

むかいのびるのまどには、

家財道具のみですが〉

この郊外にて 人びとは

水平線喪失症候群で苦しんでいて

見晴らすことのいみ

想像もつかない

マンションの輪郭の向こうにさえ

見えもしない

コンクリートの上に 腐りそうな時間

アスファルトの黒さは

しだいに色あせることになる

雨の舌が

あめの……。したの……。

あゝここにいなければ

〈私たちが吸った空気は

干し草と馬糞の匂いでございました〉

(菓子を卸で売る工場の匂いの現在は

ケロシンのようにうす甘い)

雨よりむしろ

降り注ぐのはただの粒子状物質であるのだ

新たな皮膚 それは悪性新生物

あゝ肺がもうひとつあれば

〈かつてはガンで死ぬ人は少ない様子でしたが

やはりその人は死んでしまいましたね〉

都会に近いこの小さなまちで

先生はそう語った

あゝ人生がもうひとつあれば

子供たちはミキサー車の往來を眺め

煙突の煙が頭上に立ちこめる

それは 並の「灰の水曜日」のようだ

\*北イタリアのロンバルディア州にある不明確なまちが詩の舞台ですが、それが未来の出来事なのか、それとも過去の出来事なのかについては説明を控えます。吉原幸子、西脇順三郎を踏まえた箇所があります。なお、友人の松崎風人に日本語の相談をしました。

## 火の用心

ジェフリー・アンケルス

夜に包まれて窓の行列が  
暗い坂道を滑り降りる  
ここの住民はみんな裕福  
どの家にも どの壁にも  
歴史が染み込んでいる  
僕には関わらない物語

その中 見ず知らずの  
先祖の写真の下 僕らは  
情熱を尽くした 先ほど  
盛りがついていた獣は  
いま僕の肩を枕にして  
寝息を立てている

(欲望は不思議な力がある  
画面の上で煌めく炎を  
この世に実現させるが  
燃料が尽きかけたら  
二次元の安全圏に  
改めて引き戻す魔術)

若い頃に言われた  
悪魔は もともと  
好奇心が強すぎる  
知りたがり屋だったと  
禁断の地を踏む探検者  
珍味に耽けるグルマン

ならば 僕はあえて  
地獄の火の粉を招く  
今晚この知らない都市で  
火が鮮やかに萌えついたら  
どんなに美しいことだろう  
僕らは新たに起きる



嬉ほらしくってねえ  
 潮しほ又また引きやア、御ご獄ごくで子こ産うみバしようとして、  
 悶もゆる女うな又またおーらっしやるちイ  
 その口くちの開あからん女うな又またおーらっしやるちイ

掴つかむんだよ、  
 首くびの根ねバ

きやきやツと、齒かアは刺むかいたら

ぶうーんぶんちイちイ、花は又また咲さちやあ  
 ぶうーんぶんちイちイ、私わたちの海うみに花は又また咲さちやあ

呪う文たかけて、脈みの急き所しよバうツ叩たたく

正し気きバ消けしてしまうのちイ  
 くんねなり眠ねうてしまうのちイ

ぶうーぶんちイちイ、蜜みつ又また湧わちやあ  
 ぶうーぶんちイちイ、私わたちの浜はに蜜みつ又また湧わちやあ

香こ花はまいて、鼻はアとろかし、

水み輪ずのように  
 べろりとなぞって、その穴あ又またよがるまで

ぶうーぶんちイちイ、実み又また熟うりやア  
 ぶうーぶんちイちイ、私わたちの宮みやで実み又また熟うりやア

尖とらして

ぶうツと、息かバ吹ふき入いれて、  
 花はの夢ゆ見る女う又また、のたううちちやるちイ

ようよう胎た又また動うきなさるちイ

起おきなーれ

息いまつしーれ

その腹はバ扱しきましーようや

うううん、ええイへえー、常と夏こなつの  
 うううん、ええイへえー、臍への緒おは

うううん、ええいへえー、海蛇さまの  
 うううん、ええいへえー、産みの道  
 うううん、ええいへえー、痛苦こそ  
 うううん、ええいへえー、胎のうた  
 うううん、ええいへえー、愛らしや  
 うううん、ええいへえー、白たまご  
 うううん、ええいへえー、誇らしや  
 うううん、ええいへえー、とり上げ婆  
 うううん、ええいへえー、磯さわぎ  
 うううん、ええいへえー、貝よろこび  
 うううん、ええいへえー、女護鳥の  
 うううん、ええいへえー、神女しごと

(Waterside 6)

## わたしの羽根づかい

笠間 直穂子

この夏のパリ・オリンピック開会式では、レディー・ガガが、四年前に亡くなったジジ・ジャンメールの「わたしの羽根づかい」を歌った。好感のもてるカヴァーだったけれど、見終えると、やはりジジの舞台を見たくなる。六十年代のものから、二〇〇〇年の引退公演まで、ネット上にいくつもの映像が残っている。

「歌」というよりは、「演目」と呼ぶべきだろう。ジジ・ジャンメールは、なによりもまず、踊り手だ。それも、クラシック・バレエの革新的なトップダンサーでありながら、歌手としても活動し、ミュージック・ホールで大当たりをとった。いずれも、同じ一九二四年生まれでパリ・オペラ座バレエ出身、公私にわたるパートナーだった振付家、ローラン・プティとの仕事だが、こんなふうに古典バレエと大衆演芸の両方の世界において第一線で活躍しつづけたダンサーは、彼女だけではないだろうか。

「わたしの羽根づかい」は、ジャン・コンスタンタン作曲、作詞はベルナル・ディメ、振付は無論ローラン・プティ、そして衣裳はイヴ・サンローラン。アルハンブラ劇場で一九六一年に初演され、以来、ジジの十八番となった。巨大なピンク色の羽根の扇をもった男性ダンサーたちをしたがえ、黒髪のショートヘアに黒いVネックのニットをまとい、世界一と讃えられる美脚を黒いストッキングにつつんだジジが歌い踊る、六分ほどのショーだ。一つひとつの振付の面白さ、要所に溜めと見せ場を仕込んだ構成、ジジの動きのキレ、低い声と眩しい笑顔……ひたすら、見ていて楽しい。

題名は一風変わっている。Mon truc en plumeのtrucには、「策、こつ」の意味と、くだけた会話で曖昧にものを指すときの「あれ、やつ」の意味がある。ディメに作詞を依頼した際、どういふ舞台にするのかと問われて、ジジが「なんか羽根のやつ (un truc en plume)」と答えたのが由来だという。つまりタイトルの直訳は「わたしの羽根のやつ」、<sup>1</sup>「羽根を使ってわた

しがやるなにか」といった感じになる。

そのくらい口語的な、題名にならないような題名に示される軽さが身上なのだが、とはいえず、これではとても訳題にならない。「わたしの羽根飾り」が日本語として無難ではあるけれど、*plume*が指すのは「飾り」というより「演目」だろうし、もう少し「やつ」に近い曖昧さを出したくて「羽根づかい」とした。解説を挟みつつ、全訳する。

わたしの羽根づかい

とりさんの羽根

どうぶつさんの羽根

わたしの羽根づかい

とてもうまいのよ

手のなかは空っぽ

腰の振り方がすべて

「とりさん／どうぶつさん」 (*l'oiseaux, z'animaux*) は、幼児語。「手のなかは空っぽ」の言いまわしは、手品師の「種も仕掛けもございません」にあたる。現に舞台上のジジは手ぶらで、一人の男性ダンサーが広げる羽根の扇は、彼女のサンバ風の腰を揺するステップに合わせて、手品のように勝手に後からついてくる。

レビューと言えば、きらびやかなドレスに、後光のように羽根を背負う衣裳がつきものだ。けれども、この演目では、主役は黒一色の飾り気のない出で立ちで、別のダンサーが羽根を添えるので、羽根は自在にくっついていたり離れたりする。レビューのパロディとも言える、ユーモアに満ちたアイディアだ。

わたしの羽根づかい

通りすぎるだけで

血を沸き立たせる

わたしの羽根づかい

あなたを撫でるのよ

たくみに

細やかに

羽根をもつ男性ダンサーは、羽根だけを前面に出して黒子になったかと思うと、小道具として羽根を使いつつジジの相手役を務める。羽根で男を「沸き立たせる＝鞭打つ」 (*fouetter*)

かと思えば「撫でる」踊り子の語りは、さらに  
つく。

わたしは羽根がなりわいな  
歩道に生えた羽根をむしるの  
そして月明かりのもと  
ピエロさんたちに火をつける

最初の行は、直訳すると「わたしは羽根で生  
きている」だが、plumeはペンのことも指す。

「わたしはペンで生きている」とするなら、こ  
れは文筆業で生活しているという意味だ。した  
が「羽根で生きている」は、羽根を使って  
踊ることで生活している、と解釈できる。路上  
に出て、男たちに火をつけるという二行目以降  
の展開も勘案すれば、羽根の踊りで男を惑わせ  
て生活している、という意味にも取れるだろう。

なお三・四行目は、民謡「月の光」が下敷き  
となっているが、月明かりのもと、手紙を書き  
たいからペンを貸してくれとピエロさんに頼  
むところからはじまるこの古い歌自体、性的な  
ふくみをもつことが知られている。

舞台上では、ここで羽根をもつ男性ダンサー  
が二人に加え、さらにこの先、三人になる。増  
えるにつれ、ダンサーたちは羽根の陰に隠れて  
黒子の役割に徹し、舞台はジジと、謎の動物め  
いた羽根たちとの踊りになっていく。

わたしの羽根づかい  
億万長者がもつてる  
ヒョウの羽根  
わたしの羽根づかい  
見れば夢心地  
でも大切なんだから  
さわっちゃだめよ

わたしの羽根づかい  
来てよ、悪党さん  
埋もれて眠ってよ

難しくなんかない  
来てよ、試してみて  
踊らせてあげるから

脚韻の都合だけでボンボン飛び出す突飛な

言葉。性的誘惑のイメージは一貫しているけれ  
ど、実のところ、ショー全体の印象は違う。さ  
わっちゃだめよ、のところでひよいと羽根から  
離れたり、来てよ、のところで観客を手で呼び  
寄せるしぐさをしたりと、詞に応じた所作を採  
り入れてはいるものの、ジジの動きはきつぱり  
として、健やかで、その華やかさは淫靡を寄せ  
つけない。「踊らせてあげる」という誘いは、  
彼女が口にするかぎり、本当に言葉どおりの意  
味として、耳に届く。

このあと、踊りが主体となる後半では、ジジ  
が引き連れる羽根の扇は一挙に十二に増え、羽  
根の山のなかから彼女が真上へ高く飛び出す  
といった大仕掛けも加わって、会場の興奮はど  
んどん高まっていく。楽しくて仕方がない、と  
いったジジの姿を見ていると、わたしはなぜか、  
涙が出てしまう。

大衆演芸の踊り子は性的な目で見られるた  
めの存在であり、だれかの愛人または愛人候補  
である、という物語を、この演目は踏襲してい  
るようでいて、していない。そのような踊り子  
像の解体は、もちろん、ブテイのモダンな演出  
によるところも大きい。なによりもジジ自身  
のあり方によって成立していると思う。

そこには、媚は一切ない。かといって、見る  
者を撥ねつけるわけでもない。踊ることの歓喜  
だけが、驚くべき純度で結晶しているのだ。

\*本稿執筆にあたって、一九八七年の来日公演で本  
演目を実見された阿部日奈子さんのご協力をいただ  
きました。記して感謝します。

Zizi Jeannaire  
Mon truc en plume

Zizi Jeannaire, *Zizi music-ball*, Philips, 1962.

『フランス国立マルセイユ ローラン・ブテイ・  
ムレエ団 一九八七年日本公演』（パンフレッ  
ト）中部日本放送（招聘・提供）一九八七年。  
\*Zizi Jeannaire, inoubliable interprète de "Mon  
truc en plumes", est morte », *Le Monde*, 17 juillet  
2020.

« Histoire de "Mon truc en plumes", la chanson de  
Zizi Jeannaire que Lady Gaga va chanter aux JO »,  
*Elle*, 26 juillet 2024. (<https://www.elle.fr/Loisirs/Musique/News/L-histoire-de-Mon-truc-en-plume-s-la-chanson-de-Zizi-Jeannaire-que-Lady-Gaga-devrait-chanter-aux-JO-4249563>)

## 唐さんの声が聞こえる

赤松由美

幸せな時間は、普段と同じように過ぎていきました。手で拗おうとしても、スルスルと指からこぼれて、普段と同じ速さで流れていきました。

一九九九年に唐組に入団してから私が感じていた使命は、唐さんに面白い本(脚本)を書いてもらう事でした。そのための駒として存在すること。作家に役をあて書きしてもらい、セリフをもらうことが、私の誇りで喜びでした。

そのために、唐さんとどんな話をするのか、どんな自分でその前にいるのかを考えなければいけません。唐さんは猫のように足音のない人なので、ふと気づくと背後に立ってこちらを見ていたりします。いつ唐十郎が登場するのか分からない、スリリングな劇団生活にもまれながら、唐さんの筆を走りまくらせる、ミュージズのような女優になったら、と夢見ていました。

二〇二二年五月、唐さんが倒れました。その時から唐さんは本を書かなくなりました。私は作家を失ったんだ、と思います。それは少し合っていて、でも大きく違いました。唐さんは、作家で座長で演出家で俳優である前に、誰よりも近くで私達の事を見てくれる、一番最初の観客だったんです。

思い出すのは……。まだ私が新人だった頃、大阪公演の宿舍の台所で、大きな鯛を捌くことになった。出刃包丁を握って、「どつしよう、下手すぎて、お刺身で食べるところがなくなっちゃうかも」とぼやいていると、背後から「思い切つてやればだいじょうぶだよ」と、明るく優しい声が聞こえてきた。振り向くと、食堂で一杯飲んでるはずの唐さんが、台所の入口に立ってニコニコと笑っていた。

またある時は、事務所と唐さんの自宅が遠かった頃、私は後輩と事務所の居間で、新人公演の戯曲『赤い靴』を読んでいました。私達には分からないことがいっぱい。わけわからん、を連呼しながら一幕を読み切ったところで居間から出る、隣の部屋に、いないはずの唐さんがいた。全部聞こえていたはずなのに、素知らぬ顔で煙草をふかしていた。

それからまた、仙台公演のテントを建てる朝の宿舍では、久保井(研)さんが、辻釜(彦)さん運転の私たちの乗ったワゴンを目に開けて、「今日、機嫌悪い。よろしくな」と言つて、自分の車へ走つていった。その向こうから、前日に飲みすぎて、毒マムシを噛み潰した鳥のような顔になってしまった唐さんが、辺りを睨みながら「こちらに向かつてくたせ、助手席に乗り込んで！」

「おい辻！ なんで俺がこんな朝から現場に行かなきゃいけないんだよ、降ろせ、辻!!」。この時の唐さんは本当に機嫌が悪くてものすごく怖かった。「はい！ すいません」と辻さんは口では謝りながら、足は躊躇なくワゴンのアクセセルを踏んで出発した。

唐さんもそこは問題にせず、だが、運転席の辻さんに烈火のごとく怒鳴り続ける。「こんななあ、こんなことしたつて芝居は成功しないよ！ なんで俺が行かないと、テントが建てられないんだよ!」。「はい！ すみません」。

以前、同じような事があつて、唐さんがいないままテントを建てた事があるそうで、建つたあとに現場に到着した唐さんが、「宿舍からやり直し!」と言つたそう。

その一声で、一度建てたテントをバラして、もう一度建て直した事があるというので、どうしても唐さんを連れて行かなければならない事情は分かる。だけど、この唐さんと辻さんの阿吽の呼吸は一体なんだろう。それから、唐さんは「テント建てるのなんてなあ、そんなもん方向決めて、(ハイ、コッチ)ってやりやあ済むじゃないか! バカヤロ—!!」と叫ぶと、そのまま助手席でふて寝した。

そして、ワゴンが現場に着くと、「あ、もう着いたの?」と人が変わったよう。その後は機嫌よくテントを建て、しばらくすると、夕ご飯を作るために藤井(由紀)さんと宿舍へ帰つていった。

建て込みの作業が終わり、私たちが宿舍に戻ると、夕ご飯のおかずがいつもより二品多い。しかも、キンキンに冷えた缶ビールが一人一本ついている。全員で夕ご飯のテーブルにつき、お誕生日席の唐さんが、いつものようにいただきますを言うのだが、いつもじやない早口のヒトコトが挟まっていた。

「みんなね、暑い中お疲れさまでした。今日は八つ当たりしてスマセンデシタ。いただきます!」

唐さんが倒れてから、私が敬愛するポーランドのスコリモフスキ監督との面談を報告に行った時、唐さんは「俺もその映画に出たいな」と嘯っていた。稽古を見に来て、新人をフォローしてくれた。私が劇団を辞めてからも、会うたびにいつも嬉しそうに微笑んでくれた。

唐さんはいつもそばにいてくれた。私達はずっと、唐さんの視線に包まれながら暮らしてきた。

二〇二四年五月四日、私は大切な人を喪つた。今でも本を開けば、唐さんの声が聞こえる。紅テントに行けば、唐さんの分身に包まれる。私が女優として舞台上立つ時には、「俺たちはもつとイノセントなものをつくつてきたはずじゃないか!」という駄目だが蘇る。表現することが、唐さんと繋がることだと信じている。

でも会いたいです。唐さん。

## 紅テントの主

土屋真衣

初めて唐さんとお会いしたのは、劇団唐組の一九九二年春公演『ピンローの封印』の公演中で、私が福岡県に住んでいたときのことでした。地方公演の世話人をしていた父に連れられて、海辺の公演に初めて唐組を観に行き、本番前に唐さんの楽屋にご挨拶に伺いました。楽屋の暖簾の間から、座って化粧をしている時だった唐さんが、顔をひよこつと出してくださって、私は以前より父にかかっている電話を繋ぐ役目で、カラサンのダンディな声を知っていたものだから、お姿が現れてビックリしました。頭からシャツを被り、ほつぺたを赤くした、大きいてるてる坊主の唐さんが、ゆでたまごみたいな優しい笑顔で、当時小学生だった私にとっても丁寧にご挨拶をしてくださった事を覚えていています。

芝居を見た翌日、私は学校帰りに衝動に駆られて自転車走らせ、ひとり昨夜の海辺に向かっただけでした。胸騒ぎのなか辿り着けば、四次元的な空間を孕んだ、海風に怪しく翻るあの巨大で鮮やかな紅テントが、見事に、消えていました。どこを探しても跡形も無い。匂いもない。私には強い海風だけを残して去った彼らが、まるで乱暴な浪漫に痺震のように思えた。儚さと残酷さ、同時に強烈な浪漫に全身で立ち尽くしてしまっただけの記憶が蘇ります。

そんな私が劇団唐組に入団して一年目の春、役の無かった私は、本番中にテントの隙間からこっそり舞台を覗くのが好きでした。時は『紙芝居の絵の町で』（二〇〇六年）という作品で、唐さんは黄金バットの格好をしています。いつしか唐さんは出番の直前に、テント裏に潜む私を探すようになりまして。それは、私が覗くのに（へい隙間）を知っていたからです。笑ったクロの金色のお面をオデコに、ステテコ履いて赤いマントを翻し、立派な笛を片手に楽屋から飛び出してくる唐さんが、その（隙間）から舞台を真剣な眼差しでしばらく観察し、また飛び出していつては、瞬く間に舞台上で客を湧かすのをみて、いつも、なんてクールなヒーローなんだ、と思っていました。

俳優、演出家、作家、父親、歌い手など、様々な顔と面を持つ唐さんと接する事は実に面白く、毎日が刺激的でした。溢れる思い出のエピソードは、いまでも新鮮です。

いつかの水戸公演の月光が強い夜。本番があけての真夜中に、宴会の後片付けも終わりに差し掛かった頃、あれ、

唐さんどこ行ったのかな、と探してみると、テントの外の遠くの方で、唐さんは街灯と月の青白い光の中、お客様の方々と並んで芝生の上に正座して、妖精のように月を何度も両腕で仰いで、笑いあっておられました。本当に素敵なおシークレットガーデンを、隙間から覗いているような気がしました。

それから、唐さんは、棘が嫌いでした。ビニール袋のシヤカシヤカ鳴る音、弁当を狙うカラス、近所の野良ネコ、ほかにも嫌なものにはあつたけれど、特に嫌ったのは尖ったものだったように思います。何か作業する時には皆、危険のないよう、音をふくめ細心の注意を払うようにしていました。稽古時や移動、呑み会など生活のあらゆる面において、唐さんの動線に、劇団の誰もが目を光らせていました。唐さんが好きな焼酎、いちこの瓶の蓋を開ける時に出る細い金属のゴミも、宴会の席では唐さんの目に触れないように角を丸くして捨てたりしました。紅テントの剥き出しの鉄や丸太の端つこにはタオルをぐるぐる巻きにして丸くしました。そして、角や尖ったものをぐるぐる巻くしているうちに、私はある時、その理由がわかったような気がしたのです。

棘、釘。肉体的な痛い怪我はもちろんの事ではあるが、最も危険なのは、その一瞬の痛みによって、役者の（へ）神経が途切れてしまう（へ）からのだ。強烈な一瞬の痛みによって、築き築きできた神経が途切れれば、そのあとの物語の熱量が徐々にずれてしまふ。これはまずい、いかん、元も子もない！ 早くなくさなきゃ！ という思いで、私は棘や危ないものがないかをいつも真剣にチェックしていました。

のちに、『海星』（二〇一二年）という作品で、大役（女主人公「チャコ」）を担ったとき。本番前日のゲネの日に、声の出し方を忘れて恐怖に陥ってしまった私を前に、唐さんは怒りもせず、止めもせず、ただ頷いていました。本番後に縮こまる私にくださった言葉を覚えていています。——ツツチー、まっ暗闇の中を、手探りでよくここまで辿り着いたね！

唐さんが倒れてから初めてお見舞いに行った日。まだ意識がまともに戻らない唐さんの車椅子を押して、土手と川が眺められる病院の、屋上の入口の、狭く暗い所を慎重に渡ろうとしたとき、見ると車椅子に座った唐さんが、険しい顔で、一点を睨みつけていました。

棘だな、と思いました。

西陽の当たる古い埃っぽい木の手すりのところに、ささくれだったそれが在り。その目はキラリと、やはり海賊のように光っていました。

【続・追悼 唐十郎】

## 「開だまり」を追え！

唐十郎と寺山修司 6

樋口良澄

唐十郎が亡くなってまもなく半年が経とうとしている。今号の原稿を書こうとして、半年という時間が、それなりの長さを持っていることに気づいた。唐の著作が、なんだか微妙に違って見えてくる。気のせいだろうか。

変わらないつもりでも、読む方が無意識に変わり始めているのかもしれない。それは一言で言えば、現在であったものが、過去になろうとする過程、唐が宮沢賢治や太宰治のような物故した作家の側にまわろうとしている感覚と言ったらいいだろうか。

ならば、寺山はどうか。私にとってみれば生前の付き合いもあり、唐が生きていることによって、彼の著作は連続する時間を生きていた。しかし唐が亡くなったことにより、やはり過去の側に回るのを感じる。

誤解されては困るのだが、それは古びて見えるとか、内容が違って見えるということではない。唐が生きている間は、いま自分が息をして明日に向かって生きているように、戯曲も小説も、生きている唐自身や自分につながる生命を感じていた。それが、同じ時間の流れを離脱して、違う時間に入ってしまったように感じられるのだ。

寺山はしばしば、「状況劇場新聞」に寄稿している。それはかつてテント公演の際、当日パンフのようにして観客に配布された、タブロイト新聞を模した印刷物だった。唐や劇団員だけでなく、多くの人が寄稿した。私は公演のたびに、それが増えていくのを楽しみにしていた。

その一九七二年三月刊『二都物語』の号で、唐の作品について寺山はどのように書き始める。

「かつて唐の戯曲は何者かがあらわれることによつて観客の不在の部分を充たした」。「不意にもう一つの都があらわれる劇の構想をきいた時、私はついに一つの都をも人格化してゆこうとする彼の企みに、唐の作劇の必然性を感じ、『二都物語』には近作にない何か不可視の現実が現れるだろうと感じない訳には行かなかった」。

この文をしばらく前に読んだ時は、寺山の言葉に惹きつけられて、「不可視の現実が現れる」のを待つ自分がいた。「かつて唐の戯曲は何者かがあらわれる」とは、この時代の唐の作品に即して言えば、ジョン・シルバーやお仙だろう。それは後の『鐵假面』や『電子城』に繋がり、晩年の「何者か」を待つが不在の『夕坂童子』にまでも続く。『二都物語』をめぐる記述ではあっても、それが唐の生きた時間の中に持続していることを実感しながら、この言葉を読んでいた。

しかし、唐が亡くなってあらためてこの部分を讀むと、「何者かがあらわれる」アクチュアリテイよりも、唐や寺山という固有名を越えた現代演劇のコンテキスト（ベケットの『ゴドー』につながるような）にこれが溶融していくように読めていく。私の中で唐や寺山が「ゴドー」の側に回ったのか。それは歴史になったと考えるべきなのだろうか。

ここでの寺山の「都をも人格化」という言葉、寺山は唐をあくまで「人間」の場所を確保する表現者として捉えようとし、都市空間をも「人格化」と評する。その方向に対し、自分は「しだいに人間をも記号化し、地肉を剥ぎとり、玉突きのように打ちあて、打ちわかれながら劇場の中の荒野を都市にむかってひらきつつある」とこのあとに書く。全てを記号化する演劇を企てている、と宣言するのだ。

この時、寺山にとって唐の行き先は、正反対の方向に見えたはずだ。「唐は剃刀やシルクハット、人形から俳優をこえて、事物を人格化し、都市に血脈や心臓を見出そうとする。そのドラマツルギ―はますます唐と私を遠ざけていくに違いない」と結ぶ。

思えば、七二年は、唐と寺山にとっては転換の年だった。このあと、唐は『ベンガルの虎』（七三、バングデシユ公演）、『唐版 風の又三郎』（七四、パレスチナ難民キャンプ公演）と飛翔し、映画『玄界灘』（七六）を監督する。

寺山は七二年、ミュンヘン・オリンピックで野外劇『走れメロス』を上演。オランダで『阿片戦争』を公演。翌七三年には『ある家族の血の起源』（イラン）、『盲人書簡』（オランダ、ポーランド）を公演、七四年は映画『田園に死す』公開。続く七五年に東京で市街劇『ノック』を上演し物議をかもし、オランダなどで『疫病流行記』を公演……。

二人は、もはや「小劇場運動」、「アンダーグラウンド」とは呼べない、中心性と世界性を担った表現を展開し、その日本を越えた受容が実現していった。引用した寺山の最後の言葉は、この展開を期しながら決意を書いたように見える。

七〇年代は、六〇年代に寺山や唐が提起した表現が豊穣に花開く、重要な時期なのである。彼らを時代に結びつけて語る時、「六〇年代」、「六八年」といつも称されるが、その革命性が展開し、現在に続く真の有効性を示したのはその後、七〇年代なのである。寺山の文章は、飛躍しようとする二人が一瞬交錯し、スパークした光を伝えているのだろう。

だから、私は自分自身の歴史に引き寄せられようとする感覚を疑ってかからなければならぬ。歴史は語り直されなければならないからだ。

唐もまた歴史を語り直そうとしていた。だが、その歴史は外だけではなく、自らの内にもあると考えていた。『二都物語』をひっさげ、戒厳令下の韓国に渡り、公演する。そこで語った言葉、のちに活字化されて「宣言」と題されたものにこんな言葉がある。

「歴史と文化の闇の中に葬り去られた目に見えない民族、そのやからを闇だまりと言いましょ。そんな奴らがどこに住んでいるのかと問われますならば、それは自らの血の奥深くに眠っている潜在意識に聞いてみることです」

『日本列島南下運動の黙示録』一九七二  
この「闇だまり」を追い、「闇だまり」から世界を書き換えることこそ、彼が生涯を通じて行ったことではないか。この言葉は、韓国の人々に向かって話されているのだから、韓国にも「闇だまり」があり、「陽だまり」の現在をともに撃とうというメッセージがある。それぞれの場所での闘争を担うことが出会いなのだとは考えていた。

既成の歴史に回収されてしまうものもあるだろう。しかし、歴史をア・プリオリに信じてはならないのだ。自らが歩いていくことが歴史なのだから。闇だまり、とつぶやいてみる。



『日本列島南下運動の黙示録』書影



## 河原の吟遊詩人

——唐十郎戯曲『ベンガルの虎』に近付くために

新井高子

「おまえは何というもの？」

毒ダミの傘をひろげてあたしは聞くと

陽はキラキラ 骨はカタコト

思い出す いつか行った白骨街道

するとカラスが舞って 骨はこうい

「それが分りさえしたらねえ」

白骨街道にかぶさる黒い傘の下で

兵隊は血染めの白鳥になった

(カンナの歌より)

## 軍人の記憶

わたしの故郷、桐生では十一月に飾り物を売る「えびす講」という縁日がある。東京の西の市に似ているが、売り物は熊手ではなく、紙製の小判や小槌が細竿から糸でぶら下がった「お宝」。そのときは、西宮神社へ行く道にずらつと屋台が並ぶ。見世物小屋も立つ。わたしが小さかった頃は、白い着物に軍帽を被った傷痍軍人も来ていて、「影を慕いて」をはじめとする古賀メロディーを、義足の人がアコ―デオンなどで奏でていた。海賊のような、カギの手の義手を付けている人もあった。

最初のその記憶は小学校に上がる前で、まだ四歳くらいだったと思う。戦争ということばを聞いたことはあつただろうが、意味するところがどれだけわかっていたか……。ただ、ふしぎとそういう人に惹かれる子どもで、その前でしばらく見とれて聞いていた。すると、母が「あんなの、インチキだよ!」、冷や水を浴びせた。恩給があるのに、と言いたかったのだろうか。いや、ほとんど幼稚園へ行かず、ぼんやりしがちなわが子に苦言を呈し、手を引つ張りたかつたに違いない。その水に濡れながらも、わたしは後ろ髪を引かれていた。

ささやかな体験ながら、状況劇場で唐十郎が追いかけたものとその時代に接触する回路でもあるような気がする。紅テントを立ち上げた唐は、その頃、当時の日本と戦時中の満州を繋ぐ名作『少女仮面』(一九六九年)を書き、南洋での戦時・戦後とを結ぶ傑作『ベンガルの虎』(一九七三年)を描いた。

「唐さんは戦争や焼け跡を背負ってくれていたんだ」という思いが、じつは亡くなってからふつふつ湧くようになってきた。とりわけ『ベンガルの虎』という作品は、まるで巨人のように、かねてよりわたしの前に立ちはだかり、ゆえに、

初演に立ち会えていない者が手を付けられるはずがないと感じてきた。だからこそ、胸を借りる挑戦だけははじめたいと思う夏だった。

## 重厚な大作

それは、ビルマ戦線で散ったまま放置された多数の同胞の遺体を弔うため、敗戦後は僧侶となって当地に残る決意をした日本兵「水島」を描いた少年少女小説、当時幅広く読まれた竹山道雄の『ビルマの竖琴』を踏まえて、その後日談的な展開をする。遺骨をテーマの一つに据えた重厚な大作だ。

初演を見た演劇評論家の扇田昭彦は、「この作家の庶民的ロマンティズムの系譜の集大成的な作品である。(中略)一生をしがらない生の牢獄で送るほかはない庶民の切なさど心やさしさを羅針盤として、屍臭むせかえる炎熱のベンガルへの「愛の永久南下」を続ける」(『唐十郎の劇世界』(右文書院、二〇〇七年)と評し、また、渡辺保は、「現在までのところこの戯曲は、唐十郎という劇作家の成熟の頂点をなす作品であり、(中略)きわめて複雑で屈折した構成でありながらきわめて緊密な作品である」(「私説・唐十郎論」『新劇』一九七五年二月号(白水社)と絶賛した。

冒頭に記したように、たった一コマの町かどでさえ、自らの存在証明を賭けて物乞いをし続ける傷痍軍人、それにむやみに吸い寄せられる幼な子、その頭にことばの冷水を浴びせる母親がいたように、「状況」とは一筋縄ではいかない。戦争のような巨大な災禍と関わったとき、闇もまたとてつもなく深くなる。唐のペン先には、その複雑さが幾重にも込められていく。

試みに、あえて「骨」に焦点を絞って、劇展開を綴ってみたい。幻想と現実、過去と現在が錯綜したその全貌をかいくぐって、具体的な一点に注目すると、あるものごと、その裏側、その裏の裏側まで掘り下げていく唐の微細なペンの旅が、具に追い掛けられるような気がするのだ。

女主人公「カンナ」、そして、その夫らしき元兵士「水島」、女が行きずりで出会う若者、もう一人の「水島」の三角関係が、主筋のロマンを動かしている。渡辺保が記しているように、じつは二人の水島は対立関係ではないので、擬似三角形をとりながら、彼らの愛憎はもつれ、ついに諍いがはじまり、カンナと夫のいのちや存在が消えると同時に、若者の水島はじぶんのために新たな旅立ちをする。

一方で、骨に着目すると、むしろ脇の奇怪な登場人物たちが輝いてくる。兵士の水島が属したかつての陸軍部隊の隊長「俗物」(隊長俗物博士)、その片腕「天地」(天地震動)、腹心「印肉」(印肉貧相)らが状況を立ち上げるのだ。

## 男たちの骨

ときは昭和四七年、一九七二年。

かつて水島が配属されたビルマ部隊の隊長と隊員たちは、居残った彼を現地の柱にして遺骨収集団を組み、その墓地を買うために東京などで募金活動をしている。が、裏では、「馬の骨父子商会」という怪しげな名のハンコ屋を経営。僧侶になったはずの水島は、敗戦から二十数年後のいまや、現地在住の商社マンとなり、その店へ南洋のハンコ材を供給しているのだ。日本の経済成長を唐十郎が嘲笑して記した後日談であるの言うまでもないが、怪優たちが営む印鑑屋はむろん、ふつうのそれではない。

俗物 印肉君、ほら、ヌカミソにつけてあるのを持ってこい。

カンナ ハンコをぬかみそにつけてあるんですか？

俗物 ええ、名前にも食べ時がありますよ。(印肉、持ってくる)おお、これだこれだ。

カンナ (それをひったくって)これ、イモバンじゃないの。(九一頁)

(『唐十郎全作品集』第三卷(冬樹社、一九七九年)

爆笑の渦に観客たちを落とし入れながら骨の物語は展開する。が、この店のハンコ材は水牛の角や水晶ではない。

じつはイモでもない。人骨なのだ。

つまり、ビルマ戦線の地、通称「白骨街道」から水島が拾った兵士たちの骨こそが、いまやハンコになっている。なんと埒外な発想か。

隊長 拾うべき骨がもしも灰になっていたらどうしよう。

(中略)

印肉 気を落とさないで下さい。隊長。歴史は灰にはなりません！現に白骨街道からなまなましい骨が届くではありませんか。

天地 名付けようもない骨が、隊長とわれらの息吹きで

よみがえるのです。

隊長 それでは又、ハンコでもつくるか。(八八頁)

高度成長に酔いしれ、戦争の歴史を忘れていく巷を、唐はこうして皮肉っているが、その自伝的著作『唐十郎 わが青春浮浪伝』(講談社、一九七三年)には、彼が生まれた下谷万年町の長屋街に、肺病病みの女が営むハンコ屋があって、じぶんの治療のために、死んだわが子の骨を夜ごと食べていたという逸話がある。印鑑と人骨を繋ぐ奇想の背景には、こんなことがあるのかもしれない。

ともあれ、ビルマ戦線では、無惨な戦死者たちが累々と倒れた。それは数万人もあったという。名も知られぬまま横死したからこそ、でき得るならば、それを骨に刻んでやりたいと思いつつ、生き残った輩たちが作るハンコには、いかに不埒な商売だろうが、いや、この上なく不埒であれ

ばこそ、戦争なるものへの辛辣な毒突きとともに、悲しいほど滑稽な哀悼も滲むではないか。

俗物 見よつ、万物の霊長ども。この白き灰舞う白骨広

場を。呼んでいる、呼んでいる。風に舞う骨のクズどもが。ハンコつくって、ハンコつくって、と。

印肉 聞えます、聞えます、ハンコつくって、ハンコつくって、と。

天地 それとも、あれはベンガル湾のさざ波の声。

俗物 いや、骨だ、骨のきしみだ。淋しいよお、温かいものが食べたいよおと云っておる。見よ、万物の霊長ども。骨が股開く。名前で犯して、名前で犯して、と。(二〇九頁)

ハンコを作るとは、無名で散った者たちを名付け直すということ。兵士たちはハンコになることで、むしろ蘇生すると俗物たちは思っているのだ。日本国が南洋に置き去りにした兵隊たちが、ようやく帰還を果たす手伝いでもあるのだから、この奇怪な「馬の骨父子商会」はかえすがえすも意味深長で、裏が深い。

#### 女たちの骨

その店へ、水島の妻としてカンナが訪れる。夫が送った「バッタンバンの象牙」(バッタンバンはカンボジアの都市名)でハンコの注文をしたので、取りに来たのだ。

だが、そんなものはないと俗物たちは言いつける。さらに、いまやホステスに転落したカンナに対し、水島にはふさわしい正妻がいるのだから、お前はニセモノだとなる中、当人の水島が帰国。混乱の中で、ともあれ「バッタンバンの象牙」が入った行李は本当に送ったことが明かされ、店脇の沼からそれが引き上げられる。

じつは、入っていたのは女の骨。日本の侵略と同時に、当時、からゆきさんたちは「象牙」と渾名されて人身売買され、つまり、「バッタンバンの象牙」とは、その町の女郎屋で働いた女の骨のこと。

「マサノ」と呼ばれた一人の娼婦は、東京下町の入谷に生まれたものの、母によって女衞に売られ、長崎から密航の船底に押し込められて運ばれた。そうして、バッタンバンでそのなりわいに就き、子どもを孕みつつ頓死。その腹の子こそ、じつにカンナだったのだ。水島やマサノの亡霊、女郎たちの亡霊によって素性が暴露されると同時に、東京湾には無数の行李、無数のからゆきさんの骨が漂着。いや、それはカンナの妄想か――。

劇中人物はこう言う。「南の島で死んで行ったのはなにも兵隊ばかりじゃない。女郎屋の女だってみんなお伴したんだからね。国のために名譽の戦死を遂げたと言われる男たちだけでなく、その裏側で、保護や手当を受けることもなく、

春をひさぎながら死んだ賤業の女たちも、唐のペンは逃さない。「馬の骨父子商会」は、唐一流の諧諷を孕みながら、じつに男女も貴賤も対等に骨を収集し、一本一本に名を刻もうとしているのだ。

巨大なハンコを肩に担いだ俗物が、部下といっしょに銭湯から愉快に帰ってきた場面では、

印肉 いい湯でしたね。

俗物 うん。いい湯だった。

天地 (シャボン箱を落とす) 拾って下さい。シャボン箱を落としました。

俗物 ハンコは落とさなかったらうな。(中略)

天地 (洗面器の中をのぞいて、ハンコの山をかき分け) 二、三個落しています。

俗物 どなた？

天地 あのね……。

俗物 あのねじゃない！どなたを落したか聞いていますんだ!? さささま、ハンコを落すくらいなら風呂屋に行かないんだぞ。いいか、てめえを落してもハンコだけは落すんじゃない！一体、おまえはどなたを落してしまっただ？ (中略)

天地 ロイマチスの中川と眼病の山本です。

(二三八―九頁)

リユーマチを患った女郎は中川という名で、眼病で苦しんだのは山本だと言う。滑稽なもの言いながら、廓で使われ、病みくさった末に捨てられた娼婦たちの骨を、じぶんたちより大事なんだと俗物は言い放っているのである。さらに、会話はこう続く。

俗物 ちゃんと洗ったんだらうな？

天地 ちゃんと背中まで洗いました。社長も知ってる

じゃありませんか。お返しに私が背中を洗ってもら

ったのを……。

俗物 ハンコにか？

天地 ええ、あれはたしかロイマチスの中川でした。

俗物 その方を落としたのか？ (中略) バカッ。手はおすべり台じゃないっ！早くさがせ。(中略) まさか逃げたんじゃないだらうな。(中略) どこだどこだ、中川、山本……。(二三九頁)

女郎の中川は、兵士だった天地の背中を洗いもしたようだ。つまり、彼は、戦時中の南洋で彼女の客だったことが仄めかされ、さらに、そういう女郎たちのハンコのゆくえを執拗に探そうとする俗物には、遊郭の元締め、女衞のにおいさえする。なんと油断ならない複雑さか。

そうして、「皆さんをもう一度洗いなおすんだ」と叫び、

今日は何回入るのかと嘆きながら、彼らはまた風呂屋に向う。つまり、銭湯でしていることは骨洗い、「洗骨」なのだ。「ビルマの豎琴」の水島は仏教僧になるが、俗物たちも土俗的なやり方でどうやら甲いをやつてのけている。このよいう意味の錯綜、ものごとの裏の裏、そのまた裏まで書き進めていく唐のペン先には、もはや諧諷を超え、驚異さえ覚えるのは、わたしだけだろうか。

さらに、唐十郎は、この「馬の骨父子商会」にさんざん面白おかしく騒ぎ立てさせながらも、一本たりとも販売させていない。この印鑑屋は、作つてはいるけれども、売っていないのだ。つまり、そこは、骨の溜まり場、言うなれば無縁仏、いや無名仏たちの墓場で、彼らの本質は「墓守」と言ってもいい。土着的な弔い屋なのだ。

劇の終盤、二人の「水島」の斬り合いが、なりゆきの末に俗物とカンナのそれに代わる。そうして俗物の剣に刺されたカンナは行李の中へ……。殺生も引き受けるこの弔い屋の骨溜まりに、彼女もまた潜つたのだから。

### 棄民と鬮子者

からゆきさんや未帰還兵など敗戦が放置した人間たちへの注目は、この時期、社会的なうねりとしてあつた。

本作執筆のための参考図書の一つとして唐じしんが挙げている谷川健一・鶴見俊輔・村上二郎責任編集『ドキュメント日本人5 棄民(学藝書林)は一九六九年に刊行され、そこに収録された一つは、森崎和江著「からゆきさん あるいはからゆきさんの生涯」だった。それを発展させ、単著として「からゆきさん」(朝日新聞社が一九七六年に刊行される。戦後の劇作家では、秋元松代が南洋の女衞のポスをとりに上げた戯曲『村岡伊平治伝』を一九六〇年に執筆し、その四年後には『マニラ瑞穂記』を書き上げている。村岡自身がかつて書いたとされる『村岡伊平治伝』(南方社)も、一九六〇年に公刊された(本稿では詳述しないが、『ベンガルの虎』には彼を踏まえた人物も登場する)。

さらに、映画監督の今村昌平は、一九七〇年代に『未帰還兵を追って』をドキュメンタリーとしてシリーズ化し、さらにマレー半島に居残つた「からゆきさん」にもインタビュして作品化した。その劇映画『豚と軍艦』(一九六一年)が名作であるの言うまでもない。もちろん、熊井啓によつてのちに映画化される、山崎朋子のノンフィクション『サンダカン八番娼館』(筑摩書房、一九七二年)もある。くわえて、世界は、ヴェトナム戦争、第三・第四次中東戦争、学生運動等でこのとき大きく揺れていた。

唐十郎の『ベンガルの虎』も、このような潮流の中に位置づけることができると思う。未帰還兵や戦中戦後の娼婦、すなわち谷川健一らが「棄民」という語で考察しようとした人間群像への着眼は、文筆家や芸術家の中に広くあつた。だが、メインストーリーの担い手であるカンナと二人の

水島を含め、本作は、妄想や幻想や滑稽も絡まった全き虚構の悲喜劇で、ドキュメンタリー性や社会性の強い右記のしごととはかなり質が違ふ。そして、本作に登場する印鑑屋のような、一見、三枚目な粗忽者から、二転三転して深みへ変成していくキャラクターは見当たらない。

渡辺保は、前掲の評論で河原乞食を標榜した唐十郎の「河原者性」の典型を大道芸人に見ているが、戯曲の中で芸人の立場からもっとも濃厚にそれを体現しているのは、本稿で詳述した奇怪なる脇の人物たち、『ベンガルの虎』ならこのハンコ屋たちだと思ふ。

名前からして「俗物」やら「印肉」やら愉快だが、彼らは不思議なしごとをしている以上に、存在したいが調子者。だが、軽薄なウソつばちかというところ断じて違ふ。長々と前述したように、唐に驚嘆みされた遺骨の深淵を背負い、刺げたやり口であれ、南洋に散った者たちを供養してもいる。一九七三年の初演では、「俗物」を大久保鷹、「印肉」を十貫寺梅軒、「天地」を滝沢修が演じた。

人類学者で詩人の川瀬慈の著作『エチオピア高原の吟遊詩人——うたに生きる者たち』(音楽之友社、二〇二〇年)等には、そここの時事に応じて即興的にうたを吹聴する、アズマリやラリベラと呼ばれる当地の芸能者、吟遊詩人たちが描かれる。その自我は一つでなくて集合的で、近代的な「個人」とはだいぶ違ふ。時を超えて伝統の詩句を継承しているほか、じぶんの信念や内面より、相手とのやりとりのなかで即時的に、なりゆきに詩を吟ずる。かと言って、ウソをついているとは言えない。むしろ、ホントかウソかに拘泥しない。気にしていない。

女郎を思いやったかと思えば、女衞にもなり代わってみせる俗物たちとよく似ていると思う。統合された自我が当然になった現代人には、ある意味、多重人格的キャラクターに見えるが、単なるメチャクチャや荒唐無稽ではない。それゆえに、前述のごとく、ものごとの裏、その裏、その裏の裏までも即時的に担う。

しかも、世の中の底辺として虐げられながら祝祭を続けるエチオピアの芸能者も、素つ頓狂に巷の底をひっ掻き回している俗物たちも、だからこそ分け隔てがない。

劇中、からゆきさんとなった女には被差別部落出身者も多いことが明かされ、それを吐露する女郎が登場するが、彼女らの骨も兵士といっしょに隔てなく供養する。なにより、彼らじしん、墓掘人や屠殺人のごとく目線が低い。骨になつてしまえば、みな同じだということをよく知っているのだろう。

### 河原の吟遊詩人

ともあれもつとも大切なのは、俗物たちの正体は、そこにさえ留まらず、そのまた奥があるということだ。

なにより彼らは面白い。徹頭徹尾、面白い。愉快で毒気

があつて捻じくられていて、そのうえトンチンカンで油断ならない。

つまり、俗物たちは、「嘯(うそ)ぎの達人」なのだ。『ミテ』一六七号の拙稿に記したように、嘯ぎとは古代からつらなる芸能者の、普遍的な本質なのである。唐十郎の目覚ましきの一つは、ペンの限りを尽くして、日本列島の現代に、それを立ち上がらせてみせたことではないだろうか。

俗物たちの弁舌の闊達さ、口が曲がっているかのような裏のかき振りは、ハンコ屋や墓守であることをゆうに超越している。職業や血筋や居住地、つまり膠着した構造によって、彼らは河原者なのではない。巷を冷やかしたりはぐらかしたりする皮肉がボンボン飛び出し、腹を抱えて笑わせるほど、痛快な諧謔や喩え事を放てるがゆえに、そうなのだ。ことばの冴えによつてそうなのだ。

すなわち、俗物たちは、「河原の吟遊詩人」がたまたまハンコ屋を兼業しているようなもの。唐十郎以外の文筆家、芸術家が、これほど賑々しく、華々しく、このような人物を立ち上げ、その声に生き生きとした息吹きと毒を吹き込むしごとを今日になし得ただろうか。

日本列島の陰湿な歴史構造そのものを、まさしく芸人的にひっくり返してみせたと言つてもいいとわたしは思う。

むしろ、このような戯曲をしたためた書き手じしんが、まさしくそのような人。『ミテ』前号と本号の追悼語りで巖谷國士が述べているように、唐は、計算や計画にのつとつて、このような戯曲を書いたのではないだろう。なかんずく、骨の物語やそれに絡む奇怪な人物たちの凄まじいほどの転成、いや、限りなくデリケートなペンの届き方は、むしろ計画的な発想では及び得ないのではないか。

あたかもアフリカの吟遊詩人がリズムや調子や押韻ののつてつぎつぎにことばを編み出すように、そうして一つの人格からみるはみ出していくように、あつげらかんと近代を超える野生児的な思考で、おのずと書いてしまった。河原の吟遊詩人になったがごとく書いてしまったのだと思う。巖谷は、シュルレアリスムにおけるオートマティスム、自動記述の問題とこれを繋げる。

これらの意味合いはめつぼう深く、そもそもオートとは何かにまで及ぶに違いない。ひと夏かけたところで、とても考え尽くせるものではないのだが、あの幼き日、緑日の夜に出会った義足の傷痍軍人が、こうして唐十郎の顔をしたジョン・シルバーに見えてきそうではないか。

## 巖谷國士さんに聴く（後篇）

——唐十郎の怪物性とシュルレアリスム

聴き手・新井高子、二〇二四年五月十五日

### 唐十郎と「ドゥルイ氏」

巖谷 とくに唐十郎は「ナジャ」は読み込んでいた。決定的なのは「ドゥルイ氏」の逸話でしょう。「ナジャ」というのは日常の超現実エピソードの連続ですから、いろんなエピソードがあるけれども、いちばん最後の少し前の、あとがきみたいな部分に「ドゥルイ氏の物語」というのがあるんです。

どういふ話かというところ、ドゥルイ氏という人がいて、もの忘れが激しい。自分の部屋を借りたホテルのフロントで、「ドゥルイ氏だ」と言うたびに、部屋番号を覚えてくれ、と。忘れちゃうから。外から帰ってきて「ドゥルイ氏だ」と言うと、「三十五番です」と答えてもらう。で、部屋に戻る。

まもなく泥まみれ、血だらけで、もう人間とも思えないような顔になった男がフロントにやってきて、「ドゥルイ氏だ」と言う。「えっ、ドゥルイ氏はいま部屋へあがってらしたばかりですよ」「いや、それが私なんです。じつはいま部屋の窓から落ちてこんなになっちゃった。部屋の番号を教えてください」と。ブルトンは、ナジャと体験してきた人生のメタフォルとして書いているらしいけれども、唐十郎はこの話に取り憑かれた。

新井 そのドゥルイ氏って、まったく「唐さん」ですよ。そっくりです（笑）。

巖谷 「俺がここにいます」と思ったんでしょう。だから当時、どこで会っても、ドゥルイ氏、ドゥルイ氏と唐は言っていた。不思議な話ですね。自分の部屋の番号を忘れて、フロントで聞いて部屋へあがって行って、窓から落ちて、また……。輪廻みたいにグルグル回って、血だらけになって、部屋番号を聞いて、また戻る。「これが人生だ」みたいな、そういう芝居が唐十郎にはありますね。

新井 いま唐組が公演中の『泥人魚』がまさにそうですね。唐さんが自分に当て書きした人物「伊藤静雄」は、自身の家に「おじさん」と言いながら帰ってきます。自分がその家のおじさんなのに、すっかり頭が空っぽみたいな朗らかさで「おじさん」って呼びかけて……。

巖谷 そうそう。自分を追いかける。「ナジャ」の書き出しも、「私は誰か？」を問うたとたん、私は誰を追っているかと問うことになる。

フランス語の「私は誰か *Quis-je-suis?*」という言葉は、「私は誰を追っているか」という意味にもなるので、「私は誰か」と問うことは自分という他者を追いかけることだと。これは唐の固

定観念みたいなテーマですね。

新井 その観念は相当強いと思います。いろいろな戯曲のテーマがそこに繋がります。

巖谷 だから、鏡に映る自分を自覚する。にやっつと笑いかけたりする。それがツボにはまったのが、唐の場合、「ナジャ」なのでしょう。

それからもう一つは、他者に対して「そこにいるのは誰か？」という問い。これも芝居によく出てきますね。

新井 はい。「吸血姫」でもありましたが、たとえば『少女仮面』（初演・一九六九年）では、主人公が自分の妄想の中に現れる人にそう言ったり。

巖谷 「そこにいるのは誰か？ いや、これは私なのか」。他者に誰かと聞いているんだけど、それがやはり「私なのか」と返ってくる。

新井 『少女仮面』のラストシーンだと、その妄想の人物たちが頭巾をとると、主人公、つまり自分の顔なんです。

巖谷 「ナジャ」の原文では（*O.E. view?*）「ただけど、これは一種の軍隊用語で、歩哨が人影を見つけて「誰だ？」と問う。

「私は誰か？」から「ナジャ」は始まって、「そこにいるのは誰か？」でいちど途切れる。この言葉も唐の芝居に入っているでしょう。シュルレアリスムの影響というよりも、唐十郎はシュルレアリスムと連続している。

新井 そうなんですよ。だから、唐さんの場合は、そもそもその素質のある人が、自分に似た世界が本になっていることに気付いたということですね。

巖谷 そういふことから、その翻訳者でもある僕に関心があったらしいし、僕も同じような問いをもっているのです、すごく共感があった。

昔、『流動』（一九七七年）という雑誌に、紅テントで二人で向かい合っている写真が載りました。ふと思いついて、それを唐の写っている部分だけ、追悼のときツイッターに入れたんだけど、あのときなんか、まじめな顔して議論してるんだよね、二人で（笑）。だから、共通のものを感じていたのはあの時代です。

日本のいわゆる「シュール」みたいな、技法や様式として意図する幻想みたいなものを持ち出すことは、唐の場合にはまったくくない。影響とか活用じゃなくて、彼自身がシュルレアリスムと重なっちゃっている。

新井 存在として、そういう人間として、重なった。

巖谷 だから、「勉強」もなにもない。存在として重なっちゃっている、原文と出会ったとたん、その部分のイメージが固定しちゃうらしい。結局、唐十郎は誰かというところ、一つの答えはドゥルイ氏だと思えますよ。

新井 本当に似ていると思います。奇妙な想起かもしれませんが、晩年、自宅前の路上で頭を打って血を流すところまで……。

巖谷 血だらけになって、自分の部屋の番号を聞く。ドゥルイ

イトをしていた最中、ガラスケースに映った自分の顔に思わず笑いかけたというエピソードが紹介される。同号収録の巖谷インタビュー（前篇）でも、そのことが話題になった。

一 著者による全面改訂版の定訳決定版は、アンドレ・ブルトン著、巖谷國士訳『ナジャ』（岩波文庫、二〇〇三年）  
二 『ミッド』一六七号に、唐十郎による明治大学初講義（二〇二二年四月）の記録を収録したが、その中で学生時代にデパートの展示替えのアルバ

という名前も面白いと思うのは、フランス語でいうと《doux (Loux)》とも聞こえるので、二人のルイ。ルイはよくある名前です。二人のヴェロニカならぬ「二人の唐十郎」みたいなもので、自分は二人いるという感覚があるでしょう。

### 「自分」とは

新井 先ほどから話題にしている明治大学初講義では、最後に「少女仮面」の戯曲朗読を唐さんは自分でするんですが、それは腹話術師の男とその人形の場面なんです。唐さんご本人が、「ここには「見る」と「見られる」の典型的な関係がある」と語っているんですが、腹話術師とそれがつくったキャラクターというのには、自分と他者<sup>1</sup>が、たしかに「二人の自分」ですね。

巖谷 僕は何かのときに書いた記憶があるけれども、鏡を見たときにわれわれがよく思い浮かべるのは「私は誰か？」ということ。つまり人間には、自分と鏡の中の自分がいるのであって、腹話術師と人形も似ていますが、唐にはそのモチーフが付きまわってましたね。

新井 状況時代はもちろん、唐組の戯曲でも『闇の左手』(二〇〇一年)などに相似の鏡像的なキャラクターが出てきました。

巖谷 水面もそう。『ナジャ』を下敷きにした『蛇姫様——わが心の奈蛇ナジャ』(一九七七年)なんてのがあったし、全部それなんだ。唐十郎には水面で世界を捉えるところがある。

新井 唐さんがアントナン・アルトールのことなどを語った講演(一九九七年一月の横浜国立大学初講義)<sup>三</sup>では、赤ん坊と鏡の関係に興味を持っていました。鏡に映った自分が自分だとわかるのはいつか。

巖谷 そもそも不思議でしようがない。どうして鏡の中の像を自分だと気づくんだろう。

新井 唐さんがそこで引用したジャック・ラカンの著作などを踏まえると、母が鍵のようです。子どもは親を見て、それがイメージの刷り込みになって、ある時、鏡の中の全体像を自分だと気付く。つまり、鏡によって「私」を発見させられる。

巖谷 アルトールの場合には『演劇とその分身』というのがある。

新井 その講演で唐さんがなぜアルトールに興味を持ったかというところ、その狂気の中では、自分というのが「寸断された肉体」として出てくるから。

つまり、鏡の中に自分の全体像を見出す前、そういう統合的な身体観にたどり着く前にも、唐さんは注目していて、それで、生まれてすぐの赤ん坊にとつての「自分」は、唇だけ、手だけ、鼻だけとか……。じつは自意識というのは寸断された肉体から始まっているんじゃないかというように話を語っています。

巖谷 一般のいまの日本人の考えるような自意識ではない。

新井 トータルな私を発見する前には、バラバラな私があつて、その方がじつは原点だということに興味を持っています。

巖谷 閉ざされた牢屋の中の自分じゃないんだよね。

新井 そういうことだと思えます。解放されているということとは……。

巖谷 バラバラでもある。

新井 はい。じつに奥深いことです。

巖谷 唐は写真にも反応する人だったんです。何度か彼が言うのはマン・レイのことだった。マン・レイには、体の一部の写真もあるでしょ、手とか、唇とかね。輪郭の溶けたような感じのソラリゼーションとか、ああいうものに興味があつた。ただ、唐にはそういうことを説明する言葉はないらしくて、「マン・レイの、ほら、あれですよ」と言うから、「そうそう、あれです」と応えるだけだったけど。

僕の場合、彼との対話はトンチンカンで、こちらも応えようがない場合が多かったから、そんなに親しい関係にはならなかった。ただ、常ならぬ共感があつたことはたしかです。

新井 そもそもその素質から唐さんはシュルレアリスムに接近したから、若い時はとくに、じぶんの感覚に説明の言葉が追いつかなかつたかもしれないですね。

### 強烈な「私は誰か」

巖谷 いまの人には想像できないかもしれないけれど、六〇年代の観客というのは限られていました。だれもが情報を持っていて、行こうか行くまいかと迷って行くとかじゃなくて、初めから行くことと決まっているような観客、なにか用事や約束があつても放棄して行くみたいな観客が数十人は少なくともいたわけで、それによって当時の文化がころうじて続いていたわけだ<sup>五</sup>。

新井 その芝居に行くことを運命にさえ感じたんですね。

巖谷 高度成長期のひどい現実もあつたわけですから。東京オリンピックは六四年で、大阪万博が七〇年でしょ。そこに挟まれた時代というので、ある意味ではいまと似ている。ヴェトナム戦争も……。

すごく現実の疑わしい時代で、自分は外から与えられる言葉で生きていていいのか、ということを考えるわけだ。たとえば組織から与えられたり、世間から与えられたり、テレビから、メディアから与えられたり。大学からというのもある。

与えられた言葉で生きてゆくかどうか。それが、たとえば第一次世界大戦でどうしようもない破壊まで行ってしまったあとのブルトンなんかの心情と、ぴったり合うところがあつた。そのときに芽生えてくる問いが、「私は誰か？」ということもある。

新井 唐さんはものすごい集合性を持っているけれども、その核心には、「私は誰か？」という強烈な問いがあるがゆえに、どんどん「私」が拡がっていく。

巖谷 「私」は集合性の保証なんです。私」がなければ、初めから共同幻想みたいなものを受け入れるしかなくて、他動的になるしかない。だけど、集合性をとりこめる器のような「私」があつて、それはいわゆる自意識としての「私」ではないので、

三 その文字化は、『て』一六二号(二〇二二年二月刊)に収録した。四 ジャック・ラカン著 宮本忠雄他訳『エクリー』(弘文堂、一九七二年)

五 唐十郎自身も、巖谷が指摘しているような客の変化をインタビューで述べている。「観客の変質」『せりふの時代』三二号(小学館、二〇〇四年五月)。

だから追い求めることになる。プルトンの『ナジャ』はそれを解放とうとしていて。

新井 「私」がわからなくて追い求める、追いかける、ということになるんですね。

巖谷 プルトンの『ナジャ』はね、長いこと絶版になっていたものを、プルトンがすべて書き直して「著者による全面改訂版」を出したのが六三年です。その年に僕は瀧口修造と出会って、『ナジャ』についての対話をよくした。それで、僕は『ナジャ』を翻訳するのにほとんど半生を費やしちゃった。決定訳は岩波文庫版で、三十年以上かかったわけです。

その過程と唐十郎の芝居とが、僕にとってはかなり重なる。ある意味で似たものを求めていたということもあるし、翻訳と言っても人生と繋がっていた。それ自体が『ナジャ』的な発想ですけれど。

そういうシュルレアリスムの基本にある発想は、当時の日本でそれにあてはまるものがなかったわけですよ。みんな人工的で、計算ずくで……。そうじゃなくて、いわば野生の形で、「シュルレアリスムと絵画」の冒頭には、「野生の目」という言葉があります。唐十郎の芝居にそれを感じた。だから、長くずっと見つづけたんです。

### オートマティスムと声

新井 唐さんには、町と舞台を繋ぐという集合性もある一方で、当て書きというアプローチでの集合性もありますね。

巖谷 役者のことですか。

新井 はい。役者の声を集合的にとり込んでいく人でもありますよね。

巖谷 そうかもしれないですね。役者を演技する人形としては捉えていない。

新井 そうです。

巖谷 役者は人生の友でもあるし、自分の人生と繋がっているわけだから、いわゆる演技を求めてはいないということかな。新井 はい。いわゆる演技じゃなく、その人が言ったら面白そうなことを、本人が言わないうちに戯曲に書いてしまっただけ、そういうことばの集まりが、舞台にわいわい乗っているような。

巖谷 ただ、役は役者がかかる場合もあるでしょ。だから、それは完全にそうかどうかはわからない。かわったほうがいい場合もあるかもしれない。役者というのも、普通は現実の自分と演じている役の自分に分断されるけれど、唐十郎は、役者のそこをコントロールはしないわけです。

新井 そこで伺いたいのは、シュルレアリスムのオートマティスムとの絡みです。それは自分の地声だけでなく、ちょっとシヤーマニズムに近いかもしれないけれど、ほかの人の声を聴く、それが聴こえるということから、自動記述は始まったのでしょうか。

巖谷 具体的な「ほかの人」かどうかわからないですけど。

聴こえたし、イメージも見えた。

新井 現実には生きていない人もかもしれないですよ。

巖谷 霊媒みたいに、ロベール・デスノスなどにはそれもあつた。いわゆる地声というのは、シュルレアリスムにはない。

新井 それは、ない。

巖谷 ランボーの言葉がよく引用されますね。「われ思う、私は考える [Je pense] というのは間違いだ。そうではなくて、「何者かが私を考える、何者かが私を通して考える Orme pense」だ。その (on) は、フランス語特有の不定代名詞で、まさに不定の誰か、集合的でもある誰か。

新井 「誰か」が自分にけし掛けてくるわけですね。

巖谷 誰か。「誰かが私を考える」。あるいは、「誰かが私において、私を通して考える」。これが人間の思考だとランボーは言っている。

新井 まさしく唐さんはそうなんだと思います。「誰かが私を考えている」、その「誰か」がいったい誰か。

巖谷 でも、その「誰か」は英語の (someone) とは違うから、ちょっと訳せない言葉。逆に言えば、「私は考えられている」と訳してもいいんです。

新井 その「誰か」の中に、「私」も入っているでしょうね。

巖谷 だからオートマティック。具体的な誰かとはならない。新井 つまり、唐さんの「当て書き」は、役者の語り口や身振りや人柄をきっかけにしたりとことなく踏まえてたりしつつも、ペンが乗ってオートマティスムの度合いが強まるほど、じつはその人そのものじゃない。まるで水鏡に映る影のような、そういう不安定な「誰か」、いわば新しい語り口がいつのまにかやって来て、その声を書きとっていたのかもしれない……。すると上演するとき、べつの役者にかわることも抱えられますね。唐さんのような傑作じゃないから、持ち出すのが申し訳ないですが、私も自分の詩を書くときに似たような感じになることがあるので、なんとなくわかる気がします。

巖谷 いや、傑作とかいうのはないわけですか。ある程度オートマティックかどうかで詩の価値は決まると言えるかもしれないけれど。

新井 たぶん、書くことの喜びが決まってくるんだと思います。こういうものが書きたいと思っても、実際、鉛筆を持つとそうならず、その通りに書いたとすれば詩にならず、というような中で……。

巖谷 最近の詩には「私」しかないようなのが多い気がする。「誰かが自分を通して」という感覚が持たなくなっているのかな、いまの日本では。

新井 ただ、「誰か」と一緒に書いて、手が乗ったときほど楽しいことはないです。それは、唐さんも同じじゃなかったかな。

巖谷 ある意味では、自分が楽器になっちゃうような感じね。すべてのアートはそうだとも言えます。

新井 私の場合は、書いている最中はやっぱり苦しいんです。

でもそのあとで、無性に楽しかったんだと気づきます。オートマテイスムには、得体の知れない喜びがあるんだと思います。

巖谷 僕のものやっている写真もそうですよ。だって、写真の映像は自分でコントロールできないわけです。機械だから。

新井 たしかに。機械という「オート」にお任せしないとできないですもんね。

巖谷 でも最近だととくに、手を加えたり合成したりするよね。あれは写真として、アートではなく、デザインだと僕は言っている。デザインとアートは決定的に違います。

## 八〇年代とは

巖谷 ただね、僕は八〇年代から唐十郎の芝居をあまり見に行かなくなりました。あの時代はみんなそうだったとも言えるけど、なにやらマスメディアの言葉、商売の言葉、企業という言葉みたいなものを使うようになった。テレビのギャグとか、ああいうのを唐十郎も使いはじめたんで「え？」と思ったこともある。

やつぱりウケをねらっているのかなと。観客のほうも、テレビの引用なんかすると笑うんですよ。それは唐十郎の本来の芝居の笑いとは違う。そういえば、これは逆の例かもしれないけれど、「インターナショナル」の替え歌を歌う芝居もあった。

新井 そうでしたっけ。

巖谷 「インターナショナル」を使うのはよかったですけれど、それがなにかパロディみたいに理解され、観客が笑うとか、受け手の傾向も変ってきた。その後の日本には、八〇年代的なマーケティングを背景にした表現というのがはびこって、言葉をコピーライトみたいに使うようになってきた。コピーライトの言葉というのは現実をすらしちゃうことです。対象をすらしめて売れるようにするのが広告コピーだから。政治的プロパガンダもコピー化したし、アートもそれにつられていった。その一例かもしれない。ああいうのは、唐十郎としてはどうなのかと思って、あまり見に行かなくなったということもある。いや、いちばん大きいのは僕自身が国内外をさまよいはじめちゃって、芝居のときにあまりいなかったからですが。

六〇年代の環境、各自がバラバラで勝手なことをやりながらどこかに集まっていた人々、当時の僕なんか信頼できた面々も、八〇年代になると企業に取り込まれてゆく傾向があつて。それも大きかった。

PR誌が栄えていたでしょう。大企業がPR誌を持って、原稿料が普通の雑誌よりずっといいものだから、そっちへ取り込まれてゆく。それとともに言葉もコピー化して、ずらされて、薄められ、墮落した。そういう文化の変質の過程が、僕はすごくイヤだった。

新井 文化というか、カルチャーが儲かることに味をしめてしまう流れができて、それがメインストリームになるんですね。

巖谷 僕の写真の掲載料なんかも、企業広告の場合だと驚くほど高くて、危険を感じたから、逃げました。文化のすべてが商

品化されて、言葉が現実からずらされてゆく過程を見ながら、世界中を渡り歩くようになった。

だから九〇年代以来、「シュルレアリスムとは何か」みたいな講演をよくやっていたわけですけど。それを収録した本では、シュルレアリスムという言葉、メルヘンという言葉、ユートピアという言葉が、日本ではまったく違う意味に使われていることを語っていますね。とくにユートピアについての講演は、八〇年代社会についての批判です。言葉がどんどんずらされていって、現実が見えなくなっている。というよりも、現実から目をそらすために、言葉が利用されている。

そこで思うのは、唐十郎もそれに気づいていて、すこしずつ変化していったということです。

新井 私は、巖谷さんがそう変わっていくと感じた時代に、外国人に日本語を教える教員になったんです。いまでも詩や批評を書きながら大学で留学生に教えていますが、最初にその仕事に就いたのは九〇年代の前半でした。そしてある時、ハツとしたんです。小説でも記事でも、巷に出回る日本語テキストが、ずらつと、外国人に教える教材と同じ文体、つまり、教育文法どおりになったことに……。

それまでは、とくに文学作品はその通りじゃないのが普通だったんですよ。教室で教えるとしたら、文の構造は複雑だし、学生が辞書で調べようとしたところで載っていない言葉も多いし……。唐さんの作品は、どう見たってそうじゃないですか。あれでは留学生は予習できません(笑)。巖谷さんののもそうです。それが、びつくりするくらい一斉に、文法どおり、辞書どおりになったんですよ。

巖谷 文法どおりというのは本来の文法じゃなくて、流行語流行表現に合わせるというようなことでしょ、要するに。

新井 そうです。

巖谷 すべてが流行語化させられてゆく。

新井 文部科学省やマスコミが仕掛けた教育という名の流行が、ついに隅々まで行き渡ったんですね。

巖谷 そうです、流行。だから、いわゆるライターなどの書く文章はすべて同じになった。

新井 いまAI、AIと言っているけれど、八〇年代辺りから人間のほうが率先してAIになっていったんですね。いまのAIは、そういう規格化された人間の真似をしているに過ぎない。

巖谷 それがお金に結びついていくということで、お金にかまえられてしまった日本の文化というのがある。八〇年代、唐もちょっと危ないような気がした。けれども、杞憂でした。さすがです。

## 二〇〇〇年代の唐演劇

新井 危なかったところが、奇しくもというべきか、唐さんは状況劇場が破綻して、もういっぺん唐組でゼロから出直すことになってしまった……。



巖谷 唐組になったのは何年ですか。

新井 八八年だったと思います。

巖谷 その後の唐の変化は立派だと思う。やはりシユルレアリストでした。シユルレアリスムを商売に利用していたのと違うから、本物なんだ。

新井 状況劇場時代のファンたちが離れ、応援していた文化人や編集者も離れ、いまの唐組のベテラン勢、久保井研さんや稲荷卓央さんはまだ青二歳で。

巖谷 ある意味で「マイナー」になっちゃったわけですね。

新井 そうです。

巖谷 そのマイナーになるって決断がすばらしいと思う。こちらも大企業に写真などを売ってたら、僕のいまはないわけであって。本当に河原ぞ食のままでいられるというのは、すばらしいですよ。

そして二〇〇〇年以後にまた紅テントに行くようになって、唐十郎はやっぱさすがだと思ったのは、芝居が変わりましたね。

新井 そうなんです。

巖谷 かつてはね、「特権的肉体論」みたいなを書いていて、あれはかなり意味が違うにしても、とにかく役者の肉体がまずあって、たとえば磨赤児みたいな特別の肉体がいたから、その個性だけでも芝居の大きな部分を占めていたけれど、それがやがて大衆の時代というか、特別の肉体のない時代になった。役者の名前も、唐十郎とか磨赤児とか十貫寺梅軒のようななどでもない芸名じゃなくて、本名で出てくるでしょう。劇団そのものも変わったんですね。その方向もいいと思った。

新井 そこが「いい」と思えるかどうかで、二〇〇〇年代の唐演劇に入っている人といけない人が分かれる気がします。

巖谷 いいと思えるのは、時代の民衆の声みたいなのを反映させるようになってきたことです。特権的でない無名者の世界。唐がよく言うけど、坂の下の世界ね。下谷万年町に限らず、遍在するいわば下層、深層の世界。そこに拠点が置かれて、役者も特権的な存在としては出てこない。ほとんどの場合に陰鬱な現実を映しているけれど、まだまだそこに異様なエネルギーを感じさせるような……。

芝居の質も変わってきましたが、昔の戯曲を再演しても演出が変わってきた。それを感じて、彼が倒れるまで、それに倒れてからも、ずいぶん見に行きました。

新井 私はその世界に没頭しました。

巖谷 面白いことに、僕が唐十郎演出の芝居を毎回見に行ったのは六〇年代から七〇年代にかけてで、二〇〇〇年から二〇一〇年代にかけてです。最後の戯曲は何だったんだろう。

新井 唐組では『海星ひとびと』(二〇一二年)です。

巖谷 その前は？

新井 『西陽荘』(二〇一二年)という、震災をテーマにした作品です。

巖谷 坂が舞台になるあの童子も。

新井 『夕坂童子』は二〇〇八年だったと思います。

巖谷 あのへん、新しい唐の芝居を見て、かつてのランボーの

《G》に通じるような普遍的な声が聞こえてくるのとまた違う感じで、「民衆」という感じがするようになってきた。もしかすると今後の展開はすごいんじゃないか、と思っていました。

### 野武士と民衆

新井 けれど、状況劇場時代も、社会の層としては、下層の若者たちを描いていましたよね。すると、唐組時代の民衆とどう違うんでしょう？

巖谷 昔はどこかしら、みんな特権的な存在だった。芝居のために選ばれてきた人たちみたいな感じですね。姿、形、声とか喋り方も。

新井 顔はでかいし、鼻もこんなだし、普通と違いますよね。

巖谷 磨も、唐自身も、梅軒も違うね(笑)。

新井 表情のオーラのせいなんだろうが、一瞬、まるで三頭身くらいに見えることがあります。

巖谷 大久保鷹も僕は好きだったんだけど、彼は喋り方、独特のなまりがある。

新井 ありますねえ。あの抑揚が、舞台全体に不思議な間合いを呼びこむんですね。

巖谷 それも特権的だった。唐十郎もそうでしょう。東京の下町風ですが、ちょっと東北弁が残っているような独特の早口で。

新井 じつはどこか内向的なにおいがするんですね。

巖谷 それぞれの個性というものに相当の重みがあって、文化的にも背景を感じさせて。だから、大衆とか民衆という存在じゃなかった。

新井 奇怪かつ重厚な人間たちなんですね。

巖谷 常民というか、昔からずっとあった日本の庶民みたいな感じとは違いますね。どちらかと言うと、侍に近い。「七人の侍」のなどところもあるかな。

新井 すると、喩えるなら野武士ですかね。そして、その舞台を見る客たちも、いまに比べたら個性が立っていたでしょうね。

巖谷 戦争を経ているかどうかの違いも大きいでしょう。それから、「自由と民主主義」の感覚も一応はあったわけだし。六〇年代の若い観客はどこかでそういう教育を受けていたからかなにじとも好きなのように、いろいろ相対化して見ていたけれど、八〇年代以後になると、画一化されてきたということもあるでしょう。

新井 さっきは言葉の問題を言いましたが、私自身も含めて、そういう空気の中では、体そのものも規格化されるのがむしろ当たり前ですね。

巖谷 そうです。だから、役者と観客に通じる特権的肉体というのは……。

新井 どう考えても生まれにくいですよ。

巖谷 特権的肉体というのは体形や体力が猛烈だということとちょっと違って、要するに個性というものに自信というか、自覚が強かったからでしょう。いまは個性を持つちゃいけないという教育もあるわけ。

新井 ただ、唐組の役者たちを思い浮かべると、ただの普通の人というわけではないですよ。彼らは何でしょう。

巖谷 彼らはうらぶれた民衆の中にいて、それぞれ自分を発見して独自のものになろうとしている存在というふうに見える。

新井 特権から独自性の時代になったと言ってもいいのかな。

巖谷 もともととはみんな弱き者、弱者ですね、唐組の芝居では、女性も男性もそうなんだけど、弱き者の叛乱というか、そういうことの子感がある。だから、民衆という言葉を使ってみたんですけれど。

新井 なるほど。

巖谷 弱き者という言い方は、パターン化されていてよくないかな。要するに被抑圧者、抑圧され、支配されている人々。社会における弱者、のけものにされている人々というのが中心で、それ以外はあまり出てこない。

新井 そうだと思います。たとえ大会社の人が登場したとしても、その小わっぱ。

巖谷 そして最後には、なにか異様なエネルギーが発散される。嘆きや悲しみのほうに行かないで、だからといってハッピーエンドにはならないで、それでも途方もないエネルギーを舞台に残してゆく。しかも、いまの現実と繋がっている。

新井 つまり、弱き者たちの芝居だから、いまと時代、つまりテントの外側と繋がることもできたんですね。

巖谷 虐げられた人々としての弱者たちで、突破口はないにしても、現実には抗するエネルギーの高まりが感動を与えるというか……。

### オブジェと女性の芝居

新井 さらに、彼らが、虐げられた「物体」と同化していくことによって、異様なエネルギーが相乗していきます。

巖谷 そうです。そこにオブジェとの関係も生まれる。必ずオブジェへの執着があらわになる。

新井 はい、必ず。

巖谷 唐十郎のオブジェというのはほとんどが廃品です。もう役に立たなくなつて捨てられているようなモノ、観客のほうにはわけのわからない印象を与える不思議なモノ。中心人物がそれを宝物のように追い求め、扱ってゆく。壊れたもの、時代遅れなつて役に立たないもの、焼けただれて溶けかけてしまったもの、社会的な役割をすでに終えてほろほろ、ヘナヘナになったもの。そういうものを彼らが起ちあがらせようとする。それもまさにシュルレアリスムなんです。

新井 唐組の芝居だと、もはや組み合わせられる機会をなくしたマネキンの手足、納品先のなくなった便器、使う人のいなくなった義手や蓄音器……。そういうモノに、主人公たちは並外れた執着を寄せます。

巖谷 オブジェというものの捉え方は、マルセル・デュシャンの便器から始まると言ってもいいけれど、有用性を奪われてしまったものの力、可能性ということがあるわけです。「オブジェ objet」(客体)は、「シジェ site」(主体)より上位です。siteは「従う」という意味を含みけれど、objetは「外に投げ出されたもの」という意味。

たとえばハンス・ベルメールの人形なども、一種の廃品です。

その廃品というものが実際、非常に美しい。なぜなら役割も用途も奪われているし、主体、主観の外にあるから。用途や役割を託された人形とは違う。主観も投影されていない。唐組では、その役割を奪われた人形として、あるいは妖精として藤井由紀が登場してきたりする。

新井 『夜霊』(二〇〇〇年)という芝居では、マネキン製作工房が倒産し、役割を奪われた半端なマネキンたちが出てきますが、じつは登場人物を超えて、そういう廃品のオブジェが本場の主役のようにも見えます。

巖谷 そう。それこそ現代のテーマなんです。それもシュルレアリスムを受け継いでいる。

新井 唐さんは、本能でそこへ行つたんでしょうか。

巖谷 本能的にでしょうね。だから天才的だった。天才という言葉は唐十郎と土方巽にだけは使つていいと思う。僕が同時代の友人として、なんとなく距離を置いてはいるけれど、唐十郎に敬意を持つてきたのもその点です。

それからもう一つ、唐組への変化で大きいのは、女性の芝居になつてきたということ。

新井 稲荷卓史さんはもちろん劇の大黒柱ですが、どういうところでそれを感じますか。

巖谷 かつての唐は、『ナジャ』のブルトンのほうだった。「私は誰か」を追いかけるドゥルイ氏だった。それが唐組では、ナジャのほうで芝居の主体になつてきたというか……。そう感じたところで、彼は倒れちゃつたんですけれど。

ドゥルイ氏からナジャに芝居の中心が変わつていって、唐自身が「私」を求めるところが中心ではなくなつてきたとも感じていた。男の主人公は、「私」を求める唐の代役みたいなものだけど、女の主人公はそうじゃないから。女の主人公は、唐からすれば他者だから。

そのナジャ役者として藤井由紀があらわれた。彼女の哀れさというのはほかにはない。それを相対化する強いオブジェのような存在として赤松由美がいた。退屈してしまつたけれど。

新井 その時期、土屋真衣さんも光ろうとしていましたね。

巖谷 新井さんから見ても、久保井研の率いる唐組は、これからどうなつて行くでしょう。

新井 久保井さんが演出する時代になつて、またさらなる変貌、脱皮を遂げましたね。役者もいつそう若い世代が入りました。

巖谷 久保井研の演出も、演技もいいし、唐組全体をなんとか応援していきたいけど、応援したいと思つている人間ほど金も体力もないからね(笑)。

新井 それ、本当ですよ。

巖谷 唐はそういう運命にあるのかな。その点も本物のアーティストですよ。

新井 だから今日も、大手出版社じゃなくて、私みたいなものがここに話を聞きに来てるわけ(笑)。

巖谷 大企業の親玉とか、そういう人が見に来て、惚れ込むようなことはもうありえないし、まあ、どうしようもない時代だけれど、唐の芝居を見ると元気が出ますから。この『ミ』も元気の出る特集にすればいいわけですよ。