

伝えられない声を伝える

丹羽京子

詩は声である。文字ではない。今ではもちろん詩編は文字として出回っているが、詩が詩である限り、やはりそれは声である。そしてそれをある言語から別の言語に移し替えるのは、そもそも不可能ではないかとだれしも考える。不可能は不可能なのだが、その不可能をなんとかしたいと考えるのもまた、人間の性である。

例えばこんなベンガル詩がある。近ごろ亡くなったションコ・ゴーシュ (1932 - 2021) という大詩人の若いころの作品で、その名を「ジヨムナボティ」という。タイトルからして余所者にはわかりづらいが、これはベンガルで昔からよく語られてきた民話上のキャラクターの名前で、典型的なベンガル娘のイメージを持つ。ちょっと長いが全文を日本語訳にて引用してみる。

消えたこの竈に母さん
ちよつと火を入れて
もう少し生きていたい
生きる喜びのなかで！
くうくうと啼く鳩たちが
籠のなかにいる
ほんの少しのご飯があれば
飛ばしてやるのに

ああ おまえにご飯をやる どうやってご飯をやる ああ
ああ おまえにご飯をやる なにを添えてご飯をやる ああ

消えた竈にそれなら
ちよつと火を入れて
骨の芯で荒れ狂う炎
死ぬ歓びで
河の兩岸のルイとカトラには
死をもたらず秘策がある
生き延びようと手に武器を持つ
死のうとするのに

歩兵でもなく 騎兵でもなく だれがヤマを食い止める



きらり閃くナイフの刃 暴動のそれが見えないかい？
行くんじゃない 暴動に行くんじゃない

泣き叫ぶ娘の 母の血には 不安な波が立つ それは燃えない
母の嘆きでは 娘の血の 燃えるような 喘ぎは消えない

行ってしまった 娘は戦場へ 行ってしまった
太鼓は響かず 武器のがちゃがちゃいう音もなく だれも気付きもしなかったが
行ってしまった 娘は戦場へ 行ってしまった
体中の重たい痛み 握りしめたこぶしの訴え 目に燃え上がる炎とともに
行ってしまった 娘は戦場へ 行ってしまった

嘘っぱちの死がやってきた
死の歌をうたえ——
母の目に 父の目に
ガンジスのような涙
彼女の血が草に散る
何万という同胞が
燃え上がり 供儀に注がれる
何マンというギー

ジヨムナボティとショロツショティ きのうはジヨムナの結婚式
ジヨムナは初夜の床を作る
火薬を胸に秘め 毒の冠を抱いて
ジヨムナボティとショロツショティは この道を通って行った
道を作った 進みながら

消えたこの竈で 彼女たちの炎が咲く！

この詩は一九五一年、食糧不足に抗議するデモ行進に参加していた十六歳の少女が、銃撃を受けて亡くなったという衝撃的な事件を受けて書かれたものである。かいつまんで言えば、空腹に耐えきれなくなった少女が、母親の制止を振り切って抗議活動に参加した末に亡くなったというのがこの詩のストーリーで、亡くなった少女がベンガル伝来の、そしてベンガルを代表するイメージを持つジヨムナボティに重ねられているということになる。

この詩はさらに、「くうくうと啼く鳩がトサカを立てる／旦那衆の奥様方が沐浴にやって来る／岸の両岸にはルイとカトラが浮かび（ルイとカトラは魚の名）／兄さんは手に持つペンを投げた」というベンガル人ならだれでも知っているチョラ（古くから伝わっているナンセンス・ヴァース）も下敷きにしており、重層的な構造を作り上げているのだが、ここ

ではメタファーの話は置いておく。問題は「声」である。

実はこの詩を支えているのは韻律上の技法である。それを明らかにするためには、面倒でも以下のベンガル詩の韻律について聞いてもらわなければならない。

母音の長短が消失してしまったベンガル語では、サンスクリット語のようにそれを韻律の基盤とすることができない。代わりにキーとなるのが「子音+子音」となる部分で、こうなったときの音量をどのように処理するかの違いで、ベンガル詩には三通りの韻律法が存在する。ちなみに、ベンガル語ではこの「子音+子音」の部分で、文字としての名称をそのまま用いて「結合文字」と呼ぶがもちろんこれは文字の問題ではない。結論から言えば、ベンガル語では、開音節（母音終わりの音節）は常に1と数えるが、閉音節（子音終わりの音節）をどう数えるかで三通りの韻律法が生まれたのである。開音節、閉音節を問わずすべての音節を1と数えるのを *dalbritta*（音節単位型韻律法）、単語の最後の閉音節のみ2と数えるのを *misrabritta*（混合音量単位型韻律法）、そしてすべての閉音節を2と数えるのを *kalabritta*（音量単位型韻律法）と呼ぶ。

つまりこの三種類とは、音の数え方の違いを意味していて、同じ単語でもどの韻律法を用いるかで音価が異なるというわけである。韻律のテキストでよく挙げられる例を出すと、Rabindranath（詩人タゴールのファースト・ネーム）は、*dalbritta* では *ra/bin/dra/nath* のすべての音節が1なので、4、*misrabritta* では最後の音節のみが2と数えられるので単語としての音価は5、*kalabritta* では2番目と最後の音節が2と数えられるので全体として6ということになる。結果、この同じ単語の音価はどの韻律法を用いるかで異なったものとなり、朗誦するときにもまったく異なった印象を与える。すなわち *dalbritta* は比較的にリズムカルで速いテンポとなることが多く、*kalabritta* はゆったりとした感じを与え、*misrabritta* はその両者の中間といった具合である。

ここで先ほどの詩に戻ってみる。この詩では最初のスタンザが *dalbritta* の4, 4, 4, 1で書かれていて、次のスタンザが *kalabritta* の4, 4, 4, 2で書かれている。つまり最初のスタンザと次のスタンザでは明らかに異なる声がかかることになる。意味的にもはっきりしているのだが、最初のスタンザは空腹を訴える娘の声で、リズムカルで早口、次のスタンザはどうしようもない嘆きを訴える母の声で、ゆったりとした口調になっている。続く第三スタンザは再び娘の声で、最初と同じ *dalbritta* の4, 4, 4, 1、そして第四スタンザが再び母の声で *kalabritta* の4, 4, 4, 4となっている。ここまでのところ、娘と母の声が交互に響くわけだが、それは意味を追って理解するより先に、声によってダイレクトに伝わってくるものとなっている。

このあとに続くスタンザはさらに複雑な展開を見せている。「泣き叫ぶ娘の...」で始まる第五スタンザは、いわゆる「地の文」のような第三者の声となるが、ここは *kalabritta* の7, 7, 7, 3で書かれている。母の声と同じく比較的にゆったりと朗誦される部分だが、7および3という数はベンガル詩ではかなり変則的で不安感を醸し出す。第六スタンザも同じく第三者の声が *kalabritta* で響くが、ここも5, 5と7, 7, 7, 3という変則的な組み合わせになっている。

「嘘っぱちの死がやって来た...」に始まる第七スタンザは、やはり地の文となるが、韻律が変わって *dalbritta* の4, 4, 4, 1、つまり娘の台詞と同じものとなる。それによってこ

の部分は同じ第三者の声だとしても強く訴える口調に聞こえる。そして次の第八スタンザは再び kalabritta に戻り、5, 5, 5, 2 というこれまた変則的な構成となっている。一行しかない最終スタンザは、はじめと同じ dalbritta の 4, 4, 4, 1 で締めくくられる。

こうして見てみると、この詩は「娘の訴え → 母の嘆き → 娘の訴え → 母の制止 → 不穏な状況 → 悲劇的な展開 → 死への怒り → 民話を重ねる → 結語」というように進んでいき、それぞれが異なる韻律に乗せられることでスタンザの性格の違いが浮かび上がっていることがわかる。極端なことを言えば、ベンガル語がわからなくとも、ベンガル語の音を聞いてさえいれば、「訴え」「宥め」「訴え」「制止」「不穏」などの展開は感じ取れるのである。

ここまでのところで、ベンガル詩の韻律法がソネットや和歌のような定型詩とは若干趣旨を異にしていることがわかっていただけたかと思う。ベンガル詩の韻律の三種類とはあくまで音の数え方の違いであり、そのうえでどのように音を揃えていくかは詩人の裁量にまかされている。さらに、従来はひとつの詩についてはひとつの韻律法をあてはめていたが、上に挙げた例のようにひとつの詩のなかで韻律法を入れ替えることも現代詩では可能であり、韻律法を用いたとしても作詩の自由度はかなり高い。そのせいもあってか、現在でもベンガル詩では韻律法がよく用いられている。

もちろんベンガル詩でもまったくの口語自由詩、または散文詩も書かれていて、それらにはこの韻律法はあてはめられない。にもかかわらず、長きにわたってベンガル詩に染みつけた韻律法は、無意識にあらわれることが多い。ある詩人が言うように、「散文詩を書いていたつもりなのに、いつのまにか misrabritta のリズムになってしまった」ということが起こるのである。

もうひとつ、韻律使いが見事な詩を挙げてみたい。こちらと比較的最近亡くなったニレンドロナト・チョックロボルティ (1924 - 2018) の、「波」と題する作品である。

ここには波は 来ない、愛しはしない だれも、命に
どんな痛みが 燃えるのか 夜に昼に、砂漠の厳しい 風が
どんな痛みを もたらずのか だれも知らない、知らない、それを
そばに感じる ことはできない。この人たちは どこへ行くのか もつれた
豪華な衣装で 顔を隠し、見てごらん どれだけ念入りに みんな
サリーの裾で ガラスを 包んでいることか、だれも 黄金を知らない。
ここでは心が 狭くなる、ここには あの光が こぼれ落ちる
ことはない、波は砕けない——ここにはいられない。

黄金が 育つ土地、そこには 雑草が生い茂る が
この人たちは だれも 知らない 人生が何色に 彩られ
輝いているかを、だからだれも 生き延びることが できない、扉に
固く門をかけて 自分を 遠くへ追いやり、日々は過ぎ去る、あの黄金は
こぼれる ことはない、波が砕ける ことはない、ドアに頭を打ち付ける。
ここでは心が 狭くなる——ここにはいられない。

波のとどかない「ここ」の閉塞感をあらわしたとも言えるこの詩では、たしかに波は重要なメタファーである。が、少々メタファーとしての印象が薄いようにも感じられる。ことばだけを見れば、「黄金」も「波」同様三度使われていて、同じような比重を占めている。

実は、この詩が「波」である所以は、韻律に隠されている。この詩は全編にわたって kalabritta の 5, 5, 5, 2 で構成されている。kalabritta なので、比較的ゆったりと朗誦されることになるが、5 という単位が曲者である。先に挙げたかなり変則的な「ジヨムナボティ」でも 5 は用いられていたが、5 という数字は従来のベンガル詩ではあまり使われることはなかった。そしてこの「波」の 5 の場合、明らかに 3 + 2 で構成されている。つまり各行の 3, 2, 3, 2, 3, 2, 2 という音の連なりが波の音を想起させるものになっているのだが、作者のもくろみはここで終わっていない。

この詩の韻律構成のユニークな点は、韻律上の区切りと文の区切りが一致していないことにある。日本語とベンガル語の語順はほぼ一対一対応となるので、例えば一行目を並べて見てみるとこのようになっていることがわかる。(「/」は韻律上の区切りをあらわす)

ここには 波は/来ない、愛しは/しない だれも、/命に
Ekhanē dheu / ase na, bhala / base na keu, / prane

まず「ここには 波は (ekhanē dheu)」のところで最初の韻律の区切りが来るが、「波は」と言われたら、受け手は波がなんなのか、どうしたのか、自然とその帰結を求めるだろう。次の節の「来ない」がその帰結であり、そこにはコンマがある。つまりここで意味の区切りが来ていることは明白なのだが、韻律上は「来ない」では区切りにならず、次の「愛す (bhalabasa)」という動詞の真ん中まで来てしまう。この動詞の帰結は次の節に持ち越され、「愛しはしない」という否定であることがわかったところで、またもや韻律上は区切りとならず、次の「だれも」に繋がっていくのである。

この詩においては、以下も同様に韻律の区切りと意味の区切りが互い違いにあらわれる。そしてこのように韻律の区切りと意味の区切りが交互に押し寄せることによって、この詩にはどこにも完全な休止があらわれず、読むものを（聞くものを）最後まで引っ張ってってしまう。まさにこの詩全体のリズムが絶え間なく押し寄せる波そのものであるような見事な韻律使いである。

ここでは、波は単なる単語でもメタファーでもない。この詩自体が波なのであり、詩人が渴望する、そして実際には手に入れない波は、通奏低音として最初から最後まで響いている。

これらの詩の「声」をどうやって伝えよう。そっくりそのままでは伝えられないが、それでもどうにかして伝えたい。そう思い悩むのは、苦しくもどこか喜びも感じられる作業となる。