

タイトル	塚本邦雄『水葬物語』全講義(7)
著者	菱川, 善夫
引用	北海学園大学人文論集, 9: A1-A20
発行日	1997-10-31

塚本邦雄 『水葬物語』 全講義(7)

菱川善夫

粹な祭

101 當方は二十五、銃器ブローカー、秘書求む。―桃色の踵の

なんのことはない、これは求人広告の文章ですが、短歌形式を使つて書いたところに、この歌の面白さと、アイデアの奇抜さがあります。

求められているのは、「桃色の踵」の秘書。事務的能力より、踵の美を優先させていることで、この一首に物語性がうまれました。どんな物語なのか。北嶋廣敏は『探検百首』の中でこの歌をとりあげ、次のように述べております。

へわかっているのは二十五歳という年齢、そして職業と相手にたいする希望だけである。条件はただひとつ「桃色の踵」を備えていること。銃器と踵、その黒色と桃色、すなわち孤

独とエロス―それらが織りなす終りのない物語。▽

たしかに「銃器」と「桃色の踵」の対比が、この一首を構成する重要な要素になつていふことは言うまでもありません。北嶋廣敏は、そこに「孤独とエロス」の織りなす「終りのない物語」を読みとつたのですが、ほぼ妥当な読みといつてよいでしょう。

特に「桃色の踵」とあるように、「踵」を強調したところに、どんな象徴的意味があるのかが、解釈のポイントになってきます。この踵は、肉感性にとんだ、みずみずしい裸足のイメージ、たとえばヨーロッパ絵画で言えば、クールベの「泉」、ブロンツイーノ「愛の寓意」に描かれた女性たちの踵を連想させますが、当然それは、裸の全身像と結びついていますから、「桃色の踵」を、官能的な裸身の美全体の象徴として見ることは、ごく自然な解釈ということになります。

しかし「踵」には、美だけではなく、男を踏みつける力の象徴という意味が与えられております。たとえば谷崎潤一郎の小説「刺青」は、清吉という腕ききの刺青師が、美女の肌にも女郎蜘蛛をほる物語ですが、深川の料理店、平清の前で、駕籠の簾のかげからこぼれた「珠のやうな踵」をみた時、清吉は何と思つたか。「この足こそは、やがて男の生血に肥え太り、男のむくろを踏みつける足であつた」と、谷崎は書いています。事実小説では、女郎蜘蛛が完成したとたん、女は「親方、私はもう今迄の女のやうな臆病な心を、さらりと捨て、しまひました。——お前さんは眞先に私の肥料になつたんだねえ」と、「剣のやうな踵」を輝かせることになります。

この「刺青」からもわかるように、踵には、男を踏みつける力の象徴という意味がこもっています。したがつて、「桃色の踵」の「祕書」も、エロスだけではなく、男を「肥料」にするような、魔的な生命の力を秘めている、と読む必要があるでしょう。その力を秘めている祕書でなくては、「銃器ブローカー」の中にひそむ孤独と、性への渴望を癒すことができないのですが、桃色の踵の前にひざまずく「銃器ブローカー」と、男を屈服させることで宝石のように輝く祕書の「踵」、という構図を含んでいるから、「終りのない物語」もうまれてくるというわけです。

「銃器」より魅力的なのが「桃色の踵」で、エロスの勝利という観念をここに読みとれば、これがなぜ「粹な祭」の冒頭におかれているのか、という理由もあきらかになるといふものです。銃器がうみだす破壊と暴力の祭にくらべ、エロスの祝祭が「粹」でないはずがありません。

しかもこの作品は、形式的には完全に短歌の形を守っております。〈當方は〉二二五、銃器〈ブローカー〉、〈祕書求む。桃〉〈色の踵の〉と読んでみると、完璧な定型になっていることがわかります。句またがりや巧みに活用し、散文的文脈をとりいれているため、黙って読んでみると、定型であることを一瞬忘れてしまいます。これも広告文らしくみせるための文体上の工夫ですが、粹組み自体は、五句三十一音の形を崩しておりません。定型形式にどのような変化を与えることができるのか、その点からみても、きわめて魅力ある実験的な作品と言つてよいでしょう。

102 従僕が窓の常春藤のしげみからわたす花束・媚薬の小函

「銃器ブローカー」の現代版から一転して、中世ロマネスク風の世界に舞台が移行しました。「桃色の踵」の女性に執着したの

は、男が女性化した現代以上に、昔のほうが激しかったと思われれます。しかし求人広告で秘書を求めるといふわけにはいきません。さて男たちは、どんなふうにして女のもとにしよのびよったのか、その物語が、この歌の内容ということになります。当然「桃色の踵」を、長いスカートの裾からのぞかせている女性が、「窓」の内側にいるととるべきです。

「常春藤」は、ウコギ科の常緑木本植物で、茎から気根を出して、他の植物の幹や岩にはい上っていきます。ここは建物にかまらせているのですが、からみつく「常春藤」には、当然性的な暗示がかくされてみるとよいでしょう。

場面は、室内にいる若い貴公子に、「従僕」が、キズタの繁みから、花束と「媚薬の小函」をわたした、という場面です。「花束」は、もちろん女性への贈り物ですから、この女性は、前に出てきた「港の百合科植物」や「ラフレシア」のように、買って買える女というわけではありません。しかるべき貴婦人とみるべきです。この貴婦人の令嬢に、花束といっしょに、美しい「小函」を男は贈ったわけでしょう。受けとった女のほうは、催淫剤の入った小箱と知らずに蓋をあける。そこから物語が始まることとなりますが、その物語も、決してハッピーエンドを予測させる甘美な物語にならないことは、窓にからみついた「常春藤」

藤のしげみ」がそれを暗示しています。キズタに「常春藤」の漢字をあてていることも、こういう場合見のがせません。媚薬の効果があられ、女の欲情が、「常春」の「藤」であることに、いずれ男はたじたじとなって、苦悩の「しげみ」におちいつていくはずです。ですから、男と女の関係において、「桃色の踵」の歌と同じ構図が、ここに用意されている、と見てよいでしょう。

一見、華麗な恋の物語というふうに見えますが、ここにあるのは恋の至福ではなく、恋がうむ苦悩です。題名の「粹な祭」に関連させて言えば、苦痛を予測させぬ、いかなる「粹な祭」もない、ということになります。

103 緑野ひねもす蜥蜴のやうに滑りきて夕映えの中の椅子見つからぬ

祭がもつ祝祭的な気分は、「緑野」の中を一日中駆けめぐる場合にもやってきます。緑野祭とよんでいい開放感がこの歌の基調になっておりますが、その緑野の中を「蜥蜴のやうに」滑る、というところには、秘密の悦び、性的な肉感性が感じられます。前の歌の「媚薬の小函」からの関連で、「蜥蜴」に興奮した性器のイメージを連想したとしても、あながち突飛とは言えないで

しよう。

波打つ「緑野」や「滑りきて」も、女の髪や肌のイメージをよびおこします。だから反都会的な緑野に身を浸す快感の中に、性的なものが重なっている——いや、エロスの快感を、「緑野」のイメージでとらえた、ととることもゆるされるでしょう。

ところで、一日中、蜥蜴のように緑野の中を滑ってきたあげく、「夕映えの中の椅子」が見つからない、というのは何を意味しているのでしょうか。おそらく、やすらぎの美しい椅子がどこにも不在だ、という深い孤独を語っているものと思います。快楽のあとに、それだけではみだされぬものが必ずやってくる、という心理的現実を、不在の椅子によって表現したと読むことができます。

もともと緑野の中に椅子が見つからないのは、当然のことでしょう。公園のようにベンチのおかれているところではありません。それがわかっていながら、なぜ「椅子」がでてきたのでしょうか。椅子は本来、家具として家の中におかれ、やすらぎと憩い、あるいは仕事の場をつくるものですし、公的な場にあつては、権力の象徴という役割も果たしています。しかしこの歌の「夕映えの中の椅子」というイメージは、そういう憩いを目的とする椅子や権力の象徴としての椅子ではなく、むしろ一切

の生活の規範性の外側にある椅子——座るための椅子というより、存在自体の美しさを形にしたような椅子、いかなる使用目的からも無縁な美の典型としての椅子、という印象をよびおこします。

もちろんそんな椅子は、現実にはないものですから、不在の椅子と呼んでいいものですが、その幻想の椅子を求める、という衝動がこの中に認められるなら、椅子の不在は、快楽のあとの孤独感以上に、不在の美へのあこがれを語っているとみることもできるかもしれませぬ。

もちろん不在の美へのあこがれも、快楽のあとの孤独感と、心理的に深く連動する関係にあります。不在の美へのあこがれは、快楽のあとにこそ、いつそう強烈なものになるはずですよ。やや深読みかもしれませんが、その認識をこの中から読みとっておきたいと思います。

104 ゆきたくて誰もゆけない夏の野のソーダ・ファウンテンにあるレダの靴

不在の椅子を見つげようとした前の歌のモチーフをひきついで、ここでは「ゆきたくて誰もゆけない夏の野」と展開させました。二句目の「誰」は、初出(「メトード」創刊号、昭24・8)

では「たれ」となっています。それにしたがって「たれ」と読んでください。「だれ」と読むのは近代の読みで、古典ではすべて「たれ」です。

さて一首の内容は、誰も入って行けない異界のような野原、禁断の「夏の野」の中に、一軒の「ソーダ・ファウンテン」を描きだしました。そしてそこにある「レダの靴」に、目が釘づけになっている、というものです。

「ソーダ・ファウンテン」(soda fountain) というのは、アメリカで使われている言葉で、ソーダ水の売場を意味します。ソーダだけではなく、アイスクリームや各種清涼飲料水、軽食等も用意されています。カウンター形式の気軽なもので、いまではデパートのコーヒー売場や、ケーキ売場にも、こういう形の売場が用意されていますから、日本でも馴染みの深いものになりましたが、しかしこの歌がつくられた昭和二十四年の時点では、「ソーダ・ファウンテン」は、まだ珍しいアメリカ文化の匂いを発散させていたはずです。

さて、このソーダ・ファウンテンにある「レダの靴」とは何でしょうか。「レダ」はギリシャ神話に登場します。アイトリア王であったテストイオスの娘で、ティンダレオスの妻となりましたが、彼女に恋をしたゼウスが、なかなか近づけないので、

白鳥の姿に身を変えて彼女に近づき、レダをものにしました。だからレダを主題とした絵画には、必ず白鳥の絵が描かれています。ミケランジェロも、レオナルド・ダ・ヴィンチも、これをテーマにした作品を残していますが、そういう絵を御覧になったことがあるかと思えます。

この歌では、白鳥に身を変えたゼウスではなく、ゼウスをひきつけたレダのほうに光が集められています。もちろんギリシャ神話のままの再現ではありませんが、「レダ」とある以上、ソーダ・ファウンテンのカウンターに席を占めている女性は、魅惑的な現代の女性でなくてはならないでしょう。

しかし塚本邦雄は、現代レダのイメージを強調する際、ダ・ヴィンチの絵に描かれている肉体の豊満性よりも、女性の脚を強調する方法をとりました。美しい脚線美のゆきつく先にあるのが「靴」です。靴は、それを穿いている脚の換喩の役を、ここで果たしております。場所がソーダ・ファウンテンのカウンターであるだけに、脚や靴がめだつことを考えれば、「レダの靴」で、現代レダの美しさをとらえたのは、きわめて的確な表現ということになります。

しかも戦後の女性の美が、脚の強調から始まったことを思いあわせると、ここにも時代の影を読みとることができます。

塚本邦雄が、レダの肉感性に注目するようになるのは、第二歌集の『^{カザレンツァ}装飾樂句』からです。

人に飽きて入り來し晝展レダの繪にくらくらと赤き西日て
りつつ

(装飾樂句)

しかし、このソーダ・ファウンテンのレダでは、「くらくら」するような肉感性は捨てられております。むしろ、ますますにでもステップを踏んで踊りだしそうな脚の魅力をもって、レダを描きだしたところに、このレダの新しさがあるといつてよいでしょう。しかもこのレダは、誰も行くことのできぬ「夏の野」にあることによつて、一層その美しさを誇っている、ということになります。では、手のとどかないレダへの憧れがこの歌の主題ということになるのでしょうか。

それだけではないと思います。そのためには、「ゆきたくて誰もゆけない」という発想が、どこから来ているかを考えてみる必要があります。ここにも時代の影を指摘することができますが、「ソーダ・ファウンテン」という言葉が喚起するアメリカ文化のイメージとあいまって、この「誰もゆけない夏の野」は、日本人が立入禁止となっているアメリカの基地にヒントを得ているのではないか、というのが私の推定です。

そうとるなら、「ゆきたくて誰もゆけない夏の野」は、政治に

よつて隔離された世界、日本人の踏みこむことのゆるされぬ世界を、二重映しに映しだしてきます。しかしその世界を遠くから眺めて憧憬をよせるといふだけなら、わざわざここに「レダ」を持ちだす必要はないでしょう。禁断の場所に白鳥となつて侵入し、レダを手にいれたゼウスがいてこそ、レダの存在は意味を持つことになります。

したがつて、「誰もゆけない夏の野」にも、侵入するゼウスのイメージが隠されている、と見るのは、当然ゆるされていい解釈です。このゼウスを、詩的想像力の暗喩ととるなら、想像力には、いかなる立入禁止の地帯もあつてはならない、という意味に転じます。全能の神ゼウスに、「ゆきたくて誰もゆけない」場所などなかつたように、詩的想像力によつて、立入禁止の場所など何の意味も持ちません。むしろ政治によつて分断された世界を積極的に侵犯し、そこから最高の美を掠奪してくるのが、想像力の本質的な使命と言つてよいでしょう。ですから、禁制の場所に輝いている「レダの靴」も、ゼウスならぬ想像力の力によつて、犯される運命にある、ということになります。

物語としては、誰もゆけない禁制を突破し、レダの靴を掠奪に行く男を描いてみるほうが、物語としての形をととのえることとなりますけれど、このレダの物語に、想像力のあり方に対

する塚本邦雄の認識もあわせて読むなら、この物語に秘められた暗喩性は、いつそう生彩のゆたかなものになってきます。〈物語〉を含む物語だから、それが可能なので、そこに物語の可能性に挑戦した塚本邦雄の意図を見ることができません。

物語は、次の作品の中にも、巧妙な形で入りこんでいます。

105 花とぎす花苑をぬけて花ひらく 獣園に不意の逢瀬を待つも

一読して「花」、「花苑」、「花」というふうには、「花」という言葉の連なっているのが印象に残ります。その「花」とは対照的な「獣園」を下句において、対立感が明確になるように構成された作品です。

この「獣園」で、「不意の逢瀬を待つ」という内容ですが、ここにも、死と生が一对のものとしてセットされていることを、まず頭にとどめておきましょう。すなわち「花とぎす」は花の終わり、ここには死の暗示が含まれていますが、「花ひらく」には、これから始まる未来の生の予感が高鳴っています。「花」の死と生は、いうまでもなく、人間の生の暗喩の役を果たしています。新しい生の開花を予感させる場所として、なぜ塚本邦雄は「獣園」をえらんだのでしょうか。それは場所的空間性

を指示するためではなく、「獣園」によって、人間の内部にひそんでいる獣性（欲望の開花）を暗示したいからです。

したがって、「不意の逢瀬」によって期待されているのは、植物的な愛、精神主義的な愛ではなく、動物的なエロスということになるでしょう。その意味で「獣園」が、ここで決定的な役割を發揮していると見なくてはなりません。たんなる出あいの意外性だけが期待されているわけではないのです。恋するものの中にひそむ欲望が、むしろ新しい世界を開き、新しい物語をうみだすはずだ、という人間観がここにはあります。

塚本邦雄に強い影響を与えた外国文学の一つに、テネシー・ウィリアムズの「欲望という名の電車」という戯曲があります。いつ塚本邦雄がこの作品とであったのか。アメリカでの初演が一九四七年ですから、この歌をつくる時には、すでに目を通していたかもしれません。滅びゆく過去の伝統や教養に執着しながら、その一方で欲望を抑えきれずに崩壊してゆく没落農園の娘、ランチを主人公とするこの一幕戯曲を背後において読むなら、「不意の逢瀬」を待っているのは、男ではなく、日本版ランチを念頭におきたいところです。「逢瀬」という、『源氏物語』にも出てくる由緒ある言葉も、過去の文化にひかれる女性像を連想させるのに役立つでしょう。

よしんば塚本邦雄が、テネシー・ウィリアムズのこの一幕戯曲にであっていなかつたとしても、塚本邦雄の歌の背後に、「欲望という名の電車」をおいて読むことは、いっこうにさしつかえがありません。作品のもっている世界が、おのずとそれを要求しているということのほうに、事実の確認よりずっと大切なことです。

いづれにしろここでも、物語が最終的に暗示しているのは、破滅にむかう人間の運命と言つてよいでしょう。「花ひらく獣園」の「花」が、そのような運命の開花を告げている、というのも皮肉な話です。

106 密獵のながきたびぢの果ての或る宿で誦す赤き文字の祈禱書

105番の歌の中にでてきた「獣園」の〈獣〉から、「密獵者」のイメージを引きだし、それを物語に仕立てたのがこの作品です。

「密獵」——これは動物の殺しですから、「ながきたびぢ」は、たくさんの殺しを重ねてきた旅路ということになります。密獵の対象となつたものは何なのか、この一首からではわかりませんが、手近なところにいる動物でないことは、「ながきたびぢ」に示されています。密獵者は殺し屋であると同時に、法を犯す

違法者ですから、この密獵者には、人類最初の殺人者となつたために、樂園を追放された旧約聖書のカインのおもかげが重なつてきます。したがつて、「ながきたびぢ」の最後、「或る宿」にたどりついた密獵者には、たんに獲物を追つて旅を重ねた男というだけではなく、追放された者の悲劇性がまつわりつてきます。

旅路の果て、すなわち追放された極限の地で、男はひそかに祈禱書を開いて祈りの言葉を口にしますが、その祈りは、自己回復の痛切な祈りにみちている、ととつてよいでしょう。「赤き文字」の「赤き」が、その切迫した感情をよびおこしてきます。たしかに殺しを経験した者でなければ、祈るといふことの痛切さを自覚できないかもしれません。

しかしその祈りによつて、密獵者はほんとうに救われるのか、と言え、ノーという答えがこの中から聞こえてきます。どうしてかという点、「赤き文字」の〈赤〉が、血の呪いを連想させるからです。祈禱が終わつたあとに待っているのは、密獵の放棄ではなく、あらたな密獵の旅であることを予感させるものが、この中にはあります。それが救いようのない人間の業であり本質であることを、塚本邦雄はこの物語の中で語っているのではないのでしょうか。

107 芽をふける榆の切株、そこにある淫賣婦の沓に途ふさがれぬ

「芽をふける榆の切株」がでてきました。「切株」ですから、木を切っちゃったわけです。でもそれで木は死んではおりません。切株からは新しい芽がちゃんとふきだしています。切断される悲劇をのり越えて開始する生命、という意味が、このイメージの中から伝わってきます。それは当然、次にあらわれる「淫賣婦」のための伏線の役割を果たしているを見てよいでしょう。

榆の切株のイメージを受けて、下句は、「そこにある淫賣婦の沓に途ふさがれぬ」と展開しています。「そこ」とは、言うまでもなく、「芽をふける榆の切株」を指しております。榆の大きな切株の上に、「淫賣婦の沓」が無雑作に捨てられている、というのが一首の構図ですが、しかし一人の女がそこに沓をぬいと仮定してみても、そのために途がふさがれるということにはならないでしょう。途をふさぐためには、たくさんの女達の沓がそこに散乱しているとらなくてはなりません。たぶん女達が集って、お祭をやっているのでしょう。芽のふいている榆の切株のまわりにも、たくさんの沓がぬぎ捨てられ、着飾った淫売婦たちが、春だ、春だと、嬌声を発しながら、威張のよい酒盛でもやっているのではないでしょうか。

死や悲劇から新しい生命が芽ばえてくるように、淫売婦の女達にも、〈地獄〉の生活の中から、必ず新しいのちが生まれてくるはずで。一首は「淫賣婦の沓に途ふさがれぬ」と結ばれておりますが、決して行きどまりという印象は受けません。むしろそう表現することで、白昼堂々と途をふさいでいる淫売婦たちの、活気に満ちた生命感が強調されたのではないでしょう。淫売婦だから、人目のつかないところで、物かげに隠れるようにしている、というみじめな雰囲気は、ここには微塵もありません。

ぬぎ捨てられた沓は、当然裸足で踊る淫売婦の姿をよびおこします。〈粹な祭〉に踊りは不可欠ですが、その〈粹な祭〉が上流階級の専売特許ではなく、「淫賣婦」にこそふさわしいのだと主張しているところに、既成の倫理観と美学の破壊をめざした塚本邦雄の特色を、はつきりと見ることができます。104番の「レダの靴」との比較で読むと、「レダの靴」からは、ハリウッド的な女優のイメージが浮かんできますが、この「淫賣婦」から連想されるのは、日本の女の姿です。だからこれは、日本の淫売婦への祝福の物語と受けとっていいでしょう。

108 春はやく肉體のきず青沁むとルオーの昏き繪を展くなり

「青沁むと」の「と」は、「……のように」の「と」と解釈しておきます。そうすると、春はやく肉體のきずに青が沁みこむように、ルオーの「昏き繪」を展いたという意味になります。季節の訪れを肉體のきずが鋭敏に感知するという作品は、すでに白秋に先例があります——「指さきのあるかなきかの青き傷きずそれにも夏は染しみて光りぬ」(『桐の花』)。

白秋の場合は「あるかなきか」のかすかな傷ですが、この歌の「肉體のきず」は、もうすこし鮮明な「きず」ととるほうがよいでしょう。その傷は、スポーツでできた傷か、喧嘩でできた傷か、あるいは仕事や労働でこしらえた傷なのか、はつきりしません。その傷口に、春の青草の「青」が沁みこむという強烈な痛覚が、生の存在を自覚させているところに、この歌の鑑賞のポイントがあります。

「青」をもってきたのは、言うまでもなく「ルオー」(Georges Rouault 一七八一—一九五八)の、深青色を基調とする水彩や、グアッシュを連想させるためです。一九〇三年ごろから、ルオーは、好んで娼婦や道化師など、社会の底辺にいる人間を主題に描くようになります。前の歌の「淫賣婦ちやくばいぶ」との関連で言

えば、この「昏き繪」に描かれているのは、やはり娼婦とみたくところ。晩年にルオーが描いたキリストではなく、ここは娼婦ととるほうが、作品の展開からみて自然ですし、かつ必然的でもあります。だから「昏き繪」の「昏き」には、色調だけでなく、人間の内奥の昏さが暗示されております。その悲しみの根源にあるものが、青草が肉體の傷に沁みるように、心に沁みこんでくる、ということになります。

もし塚本邦雄が、娼婦を蔑視の視線でとらえようとしているなら、決してこういう歌はよまないはず。娼婦の悲しみが、肉體の傷口に「青」の沁みるように、痛烈な痛覚としてやってくる——むしろその実存感覚を欲して、ルオーの画集を展いていると見るべきです。

存在の傷口からロマンを汲みとろうとする、こういう塚本邦雄の姿勢は、もつときちんと評価される必要があります。後年、玉城徹が前衛短歌批判で展開した前衛短歌意匠説——「前衛短歌なるものに、もともと基本的文学思想または方法論はなかった。それは、かなりの程度に「意匠」の問題にすぎなかった」(『短歌』63年年鑑、昭和39・12)という理不尽な批判をはねかえすためにも、作品の読みの確定が必要となります。人間の傷口、歴史の傷口からロマンを組みたてようとする試みが、「文学

思想」や「方法論」なしに実現できるはずがありません。『水葬物語』は、その思想と方法の証明のために提出された実験的作品集ですが、いたみこそロマンの源とみる思想と、虚構によってそれを表現しようとする方法への意志は、この「ルオーの昏き繪」の中にも、はつきりと読みとることができます。

109 牝豹逐ひおひつきし森、樹の洞にとろりと林檎酒醸される

「牝豹」を逐って深い森の奥に入りこみ、「牝豹」に逐いついたら、「樹の洞」には、とろりとした林檎酒が醸されていたという物語です。

「林檎酒」は、シードル、またはサイダーと呼ばれるもので、気候的に寒く、葡萄のできないフランスのノルマンディ地方でつくられる果実酒ですから、この「森」は、林檎の木が茂った北方の森林をイメージにおくほうがよいでしょう。豹は森の中にすみ、樹上の活動も巧みで、倒した獲物は木にひきあげて食べる習性がありますので、「樹の洞」がでてくるのは、豹の行動様式からみても、無理のない着想と言えます。ただしこの林檎酒を誰が醸したのかはあいまいです。文脈上は、牝豹がひそかにつくっていたとすることもできますが、豹が林檎酒を醸す

というのは、いくら物語といつても不自然でしょう。おそらくは自然に醸成された林檎酒とすべきものだと思います。

しかし「牝豹」も「林檎酒」も、ともに象徴性の高い言葉ですから、それについて考えることで、この疑問は解けるかもしれません。しなやかな肢態をした「牝豹」からは、ごく自然に美しいプロポーションと野生味をたたえた女性の姿が連想されます。「粹な祭」の流れからいって、そうとることがゆるされます。とすれば、女を森の中に逐いつめ、とうとう女を手にいれた喜び、その至福の陶酔感が、「とろりと」醸された「林檎酒」の暗喩の中にある、とみることができそうです。美の追跡者、官能の狩人として「牝豹」に逐いついた悦びが、美酒とのあいとして描かれているのではないのでしょうか。その点では104番の「レダの靴」——白鳥に身を変えてレダを手にいれたゼウスの物語と、モチーフの上でつながるものがあるともみてよいでしょう。

女も美も、簡単に手に入るものでは価値がしれています。「牝豹」を逐いつめる危険をおかしてこそ、偶然の美酒とのあいもやってくるというものです。しかし逐いつめる快感、逐いついたよろこびだけが主題かといえ、そうではないでしょう。男が林檎酒に酔っているうちに、牝豹はすばやく身を翻して森

の奥へと逃げこむはずです。男が再びそのあとを逐っても、確実に逐いつくという保証はどこにもありません。逐いつづければならぬ苦痛が、再び男の上に戻ってきます。これは芸術家と美との関係についても、そのままあてはまることです。

110 嘘つきの聖母に會つて賽銭をとりかへすべくカテドラルへ

ここには塚本邦雄の反宗教的な側面、反カトリシズムの側面が、はつきりと示されています。簡単に神を信じてはいけないという考え方は、「嘘つきの聖母」という言葉が明瞭にそれを語っています。

聖母マリアから聖性を剝奪し、マリア信仰をひっくり返す作品は、『水葬物語』以降、数多く歌集の中にあらわれてきますが、その思想を最初に鮮明に打ちだした作品として、この一首は位置づけられるべきでしょう。

聖母に祈つたが、願いは何ひとつかなえられなかった。その失望と悲しみを、仕方のないこととしてあきらめるのではなく、積極的に「賽銭をとりかへす」行為として描いたところに、この作品のドラマ性があります。賽銭をとりかへすこと自体が目的なのではなく、カトリック教の司祭座聖堂たる「カテドラル

ル」(cathedrale)の權威に、しつpegえしを試みるのが、この行為のねらいとみるべきです。もともと卑俗な形で、聖なるものへの反旗を翻しているわけですが、こういう俗なる行為をとりいれることで、反宗教の觀念性が払拭されることになりました。賽銭をとり返す行為を、反道徳的な行為として、非難の目で塚本邦雄が見ているわけではありません。むしろ「嘘つきの聖母」であることに目覚めた作中人物に、人間的共感をよせる立場で、塚本邦雄はこの物語をつくりだした、ととるべきです。

これが「粹な祭」の最後におかれておりますが、いかにもその章題をしめくくるのにふさわしい作品という気がします。〈粹〉は〈意氣〉に通じ、心意気から来ている言葉です。近世文学の「粹」は、遊里の達人が身につけた意気なふるまいを指していますが、遊里という町人の社交場における心意気のエチケットを、塚本邦雄は戦後の時代に移し、反宗教の人間解放のエチケットに転じてみせた、というわけです。そこに塚本邦雄の痛烈な批評精神を垣間見ることができます。

ここで「粹な祭」が終わり、「寄港地」の最終歌章「麴麴の歌」に入ります。

麵麩の歌

111 木の椅子のさむきまどろみ、家畜らはふつくりとおもき麵麩をいただきて

だいたい「家畜」がパンを抱く、などということはありえないことです。パンに噛りつくということはできても、パンを大切に抱きかかえる、などということはできません。ですから、この「家畜」が人間の比喩であることはすぐにわかります。「家畜」という陰喩の中に、飼いならされた人間への諷刺がひそんでいることは言うまでもありません。この「家畜ら」が、「ふつくりとおもき麵麩」を抱いて、「木の椅子」にまどろんでいるという歌です。一見平和で幸福そうなイメージですが、しかしその中に、必ず悪意のこもっているのが塚本邦雄の歌です。どこにその悪意があるのか、それをこの歌で言いますと、「さむき」という形容詞の中に、それを指摘することができます。

「さむき」は空気の寒さ、温度の冷たさだけではなく、平和な家庭のうちにある崩れやすいもの、人間関係のもろさ、希薄さをよびおこします。だからパンを抱いてまどろんでいる「家畜」から、孤独なイメージが浮かんできます。

「麵麩」は毎日食べる食品ですから、日常性の代名詞をとるこ

とができます。つまり日常性の中に潜んでいる危機感を、物語風に仕立てたわけでしょう。日常性の中にひそむ危機感の表現は、やがてもっとリアルに物と密着した形で、第二歌集の中にあらわれるようになります。

不安なる今日の始まりミキサの中ずたずたの人夢廻る

(装飾樂句)

『カデンツァ 装飾樂句』の代表歌の一つですが、こういう世界に展開していく要素が、すでにこの「麵麩」の歌の中にあることを、読みとっておきたいと思います。

112 表には蛇、裏に首、くつきりとさざみたる金貨―麵麩屋にわたす

パンの歌から、パン屋にわたす「金貨」へと、物語の世界が移行してきました。

「首」、「くつきりと」、「さざみ」、「金貨」と、K音が一首のリズムを整え、音韻的にも「金貨」が強調されています。さてこの金貨ですが、金貨の表と裏の図像に、一首の意味が隠されていることは言うまでもありません。「裏に首」とありますから、この金貨に刻まれているのは人間の顔です。金貨に彫られる人間は、権力者や聖人、あるいは著名な文化人といった人々で、

無名者が採用されることは絶対にありません。顔と言わずに「首」としたのは、立派な首、太い首が権威の象徴となっているからです。

しかし金貨の表には「蛇」が彫られています。これは何をあらわしているのでしょうか。どんな聖者も権力者も、蛇のような狡智な部分、蛇のような蛇淫の性をもっているのだ、ということとを語っているとみてよいでしょう。しかもこの金貨は、表に首、裏に蛇ではなく、その画像の位置が逆転させられています。権力者の顔の裏に蛇が隠されている、というのではなく、表面に堂々と蛇が描かれ、裏側に人間の顔があるというわけです。ここに権力者に対する塚本邦雄の痛烈な諷刺を見ることが出来ます。

この「金貨」を「麴麴屋にわたす」というところにも、諷刺がこめられているでしょう。パンが、前の山番の歌では、「日常性の代名詞」となっていることを指摘しておきました。パンが日常性の代名詞なら、「麴麴屋」も同じ意味を持っていると考えることが出来ます。つまり権力者を、日常性の秩序の外においてたてまつるのではなく、買物で「消費」するのとれば、これは消費行為による悪徳権力者への抵抗につながるからです。

この権力者への抵抗があるから、次の歌の「巴里祭」が生き

てくることになりました。

113 花合歡は消えたラムプのくらがりには囁きてをり。はるかな巴里祭

ネムの木は、夜間に葉をとじるところから「合歡」という字をあてるわけですが、このネムの木に花の咲くのが七月、薄紅色の花を咲かせます。「花合歡」とありますので、葉よりも花のほうに重心をおいて読まなくてはなりません。「ラムプ」が消えたことは、室内にいる人間が眠りについたことを意味していますが、灯の消えた暗がりの中で、合歡の花だけがひそひそと囁きあっています。何を囁いているのでしょうか。それは、結句の「はるかな巴里祭」に示されています。つまり合歡の花が語りあっているのは、はるかな「巴里祭」についてです。そのようにとらず、囁きあっている合歡の花の印象が、巴里祭の群衆のイメージを呼びおこしたと解釈することもできますが、ここはむしろ花合歡を擬人化し、巴里祭について言葉をかわしている、ととるほうが物語がいきてきます。物語の主人公は、必ずしも人間である必要がありません。「麴麴の歌」の章では、人間も「家畜」化されて歌われていますし、このあとにも、「昆蟲」や「波斯猫」が、物語の主人公として登場してきますから、こ

ここで「花合歓」が「巴里祭」について語りあっている、ととるのも、根拠のある解釈と言えます。

さて、花合歓が語りあっている巴里祭ですが、「はるかな巴里祭」の「はるかな」は、空間的な距離感よりも、時間的なへだたりを指しているとするべきでしょう。日本の巴里祭は、巴里祭の本質を忘れてしまつて、ただの空騒ぎに終わっていますけれど、「はるかな巴里祭」は、日本風のお祭り騒ぎの巴里祭ではなく、革命記念日としての巴里祭を念頭におくべきです。

パリ革命の年代は、非常に覚えやすくてきています。一七八九年ですから、七、八、九と数字が並びます。一七八九年七月十四日——これがパリの革命記念日にあたっています。専制政治の象徴であるバスティーユを、民衆が襲撃したのがちょうどこの日で、市民革命の発端になった日です。花合歓が囁きかわっているのは、まさにこの市民革命としてのパリ祭で、人間が眠ったあとに、彼らだけがひそかに語りあっているということと、この歌の主題があります。つまり革命の本質には遠い怠惰な市民と、革命について囁きあう合歓の花——この二つの対立構造によって、ここでも日常のうちにひそむ、かすかな危機感を暗示している、とみてよいのではないのでしょうか。

114 アスパラガスの林にひびく軽音楽、皿はグラスに重なり眠る

日常性の中にあぐらをかいて、意識が睡眠状態におちいつている小市民的幸福への皮肉は、この中にもはっきりとあらわれています。

「アスパラガスの林」は、食用のアスパラガスが、林のように芽をだしている、ともとれますし、また「アスパラガス」のよな林ともとれます。ここは後者の意味に解釈しておくことにします。細い茎に、小さな葉の密着しているアスパラガスの印象は、いかにも「軽音楽」の軽さにぴったりとしているからです。このアスパラガスのような印象を与える林に、軽音楽がひびいているのですが、軽音楽 (light music) は、娯楽本位の大衆的な音楽一般をさし言う言葉です。この軽音楽が、ホテルのレストランのようなところで演奏され、それが近くの林にまでひびいているのでしよう。

レストランの中では、宴会が終盤を迎えたのかもしれませんが、からっぽの皿とグラスが重なって眠っています。眠るグラスは、言うまでもなく、グラスを使用していた人間の眠りをあらわしています。狼藉というほどではないにしても、とり散らした光景がここから浮かびあがってきます。この愚劣な光景に、いか

にもびったりとしているのが軽音楽です。

すべてが軽くなつた時代への、軽い揶揄の心が、この中にはあります。特に「皿はグラスに重なり眠る」の「眠る」の中にそれが強調されています。前の歌の「合歡」の木から、眠る皿とグラスへとイメージをひろげ、時間も夜から昼へと切りかえられました。

115 昆虫は日々にことばや文字を知り辞書から花の名をつづりだす

前の歌に「林」が出てきましたので、そこから「昆虫」のイメージを引きだしてきたのでしょう。それにしてもこの昆虫は、実に賢い昆虫です。毎日毎日辞書の頁にとまって、言葉や文字を覚えるんですね。あげくに、辞書の中から、昆虫の大好きな花の名前を見つけだし、その花の名前をつづりだすというんです。昆虫の動きが、そのままアルファベットになっているわけです。

こんなことは、絶対におこりえないことです。しかしありえないこと、おこりえないことの起きるのが、これが文学の世界、芸術の世界というものです。賢いのが人間だけと思つたら大間違い、賢い昆虫、頭のいい昆虫もいるわけです。たしかに昆虫

は、よく見ると賢そうな格好をしています。その昆虫が、辞書から自分の好きな花の名前をつづりだしたというのは、なかなかユニークな発想ではないでしょうか。

しかし、非日常的な奇抜な着想を述べただけのことでしょうか。この「昆虫」を、詩人の陰喩として読んでみたらよいと思います。そうすると「ことばや文字」を知ることなくして、どうして詩をつくりだすことができるのか、という意味に変わります。体験至上主義的な素材リアリズムを否定し、「ことば」を知ることの重要性を主張する塚本邦雄の詩学が、この物語の中に生きていることに気づくでしょう。

116 麵麩いだき佇てば周りの葦群に泥にひぐれの風たちにけり

再び「麵麩」が出てきました。

「周りの葦群に泥にと、「に」が二つ重なっています。簡単に言えば、泥のある葦群にということなのですが、「葦群に泥に」と表現することで、葦のイメージも泥のイメージも、両方とも強調されることになりました。そうすることで、ふくよかな麵麩と葦、麵麩と泥との対比が鮮明になる効果がうまれてきます。しかもそこにたつ風は、朝方のさわやかな風ではなく、「ひぐれ

の風」です。日の落ちようとする夕方の風ですから、その風は、かすかな寒さと泥の臭いを運んできます。

ここにも、麵麩を抱くという幸福な日常生活と、反対のものが用意されており、われわれの日常生活の周縁に潜んでいる暗いもの、重苦しいもの、それがいつか日常生活をおびやかすことになるのではないか——そのかすかな不安が、この物語の主題ということになります。

117 ゆりかごでおぼえし母國語の母音五つも柩ふかく納めぬ

前の作に漂っている不安を受けて、ここで「柩」のイメージがあらわれてきました。死者を柩の中に納めたのですが、柩の中に納めたものは、死者の遺体だけではなく、「ゆりかご」でおぼえた母國語の母音五つ—あ、え、い、お、う—この母音も納めたという内容です。

普通、死者の棺におさめるものは、死者が生前愛用していた物ですから、この死者を一人の詩人と理解し、彼が愛していた母國語を納めることで、死者への鎮魂とした、というふうに読めるかもしれません。しかし〈母國〉に対して、一貫して不信を表明しつづけてきた塚本邦雄が、ここで単純に、「母國語」へ

の信頼を口にする、ということは考えにくいことです。

母國信ぜずこのスケートの青年ら春氷縦横無盡に傷めいた

(日本人靈歌)

斑ま 母國なきは爽やかならむ 炎天に濡れしバナナの皮の黒き

(日本人靈歌)

こういう『日本人靈歌』に見られる〈母國〉観は、そのまま「母國語」にも通じていると見てよいのではないのでしょうか。そうだとするなら、「母國語の母音」を「棺」におさめるのは、「母國語」そのものの埋葬行為ということになります。「ゆりかご」で覚えた母音は、民族の言語感覚の深いところに根をおろし、暗黙のうちに人を支配していますが、それはちょうど、母が子に対する関係と同じだ、と見ているわけです。「母國語の母音」というふうに〈母〉の字を重ねることで、〈母〉の存在を視覚的にも強調した理由はそこにあります。

したがって、子が母からの自立のために、〈母殺し〉のテーマが必要なように、詩人として自立するためにも〈母音殺し〉が必要だ、ということになります。その意味でも、母音は死と密接な関係があるし、母音の中には死が宿っている、という言語論的な思考を、ここに読むことも可能でしょう。

ですから、この一首に流れているのは、死者への鎮魂という

テーマではなく、死者とともに母音を葬ることで、新たな言語革命をくわだてようとするひそかな決意です。「韻律の陶酔から正しくめざめ」とある『水葬物語』跋文の言葉を、この一首のかたわらにおいて読むと、それがいつそうはつきりとしてきます。

118 人間に飼はれて春過ぎ、だるい夏がすぎ、闘魚はうすき唇もてり

4番の歌の中にも「闘魚」がでてきました。へ賠償のかたにもらひし雌・雄の闘魚をフライパンにころがす」という歌でしたが、ここでは食用としての闘魚ではなく、鑑賞用の闘魚が歌われています。

名前の通り、攻撃的な闘魚が、人間に飼われた結果、その戦闘性をすっかり失ってしまった、というわかりやすい作品ですが、このだらしない闘魚は、そのまま擬似的平和の中に飼い馴らされて、批判精神を失った人間の暗喩の役を果していることは、すぐに納得がいくことでしょう。

戦闘力を失った闘魚のイメージを明確なものにするために、「闘魚はうすき唇もてり」と、闘魚のうすい唇を強調しました。唇は、哺乳動物にはありますが、魚類の場合、口はあっても唇

はありません。口は噛むためのものですが、「唇」は、キスをする官能的な器官という印象を与えますので、この闘魚の「うすき唇」からも、その官能性が連想されてきます。

うすい唇を接触させる闘魚。しかしその官能性も、ここではけだるさを感じさせます。「だるい夏がすぎ」のへだるさゝが、その感覚に訴えてきます。それも飼われたものの悲劇ということになるでしょう。『水葬物語』の特色を形づくっている諷刺的視線は、ここにもいきいきと働いております。

119 夕顔のしぼむ時刻とタブロオの裸婦の身許を知る波斯猫

夕顔の花は、夏の夕暮に咲いて翌日の朝にはしぼんでしまいます。したがって「夕顔のしぼむ時刻」は、夏の朝方を指しています。もともとはかない花で、『源氏物語』の「夕顔」の巻に、「花の名は人めきて、かつあやしき垣根になむ咲きはべりける」とあるように、女の顔に似ていることと、ひなびたところに咲く風情が愛されてきた花です。『源氏物語』の夕顔が物の怪に襲われて変死するように、夕顔から連想される女性も、どこか薄幸のおもかげを宿していますが、この歌の「夕顔」も、「しぼむ時刻」の夕顔ですから、朝に咲く朝顔の華やかさとは、まった

く対照的なあわれさをたたえているでしょう。それもあってか、咲く夕顔は詩歌によまれても、しほむ夕顔は、まったくといっていいほど無視されています。その夕顔のしほむ時刻の、この花のあわれさを、ペルシャ猫はちゃんと知っているというんですね。115番の歌に、文字を知っている賢い昆虫がでてきました。この「波斯猫」も、それにとらず、繊細な神経をもっています。

このペルシャ猫は、芸術的な感受性に恵まれているだけではなく、俗事にも長けていて、カンバスに描かれた「裸婦の身許」まで、ちゃんと洗いだして知っているというわけです。美しいモデルに、実は人に知られたくない出生の秘密があるようですが、このペルシャ猫は、私立探偵のようにそれを嗅ぎあてています。

「夕顔」といい、「裸婦」といい、ペルシャ猫が関心をよせているのは、美の裏側にある醜と俗です。この醜と俗を知ることなくして、美の本質も理解できないという考えが、この物語の中にはあります。こういう幻想は、写実主義の文学精神からは、絶対に生まれてこないものです。こういう非日常的な幻想力によって、日常の壁を越えていくところに、塚本邦雄の歌の面白さがあります。ただしこれを、面白いと見るかどうかは、その

人の文学観にかかわってくることです。

120 ひとでらは昔抱きし軍艦のかの黒き腹戀ひつつ今日も

「麵麴の歌」の最後にこの歌をおいているのは、「寄港地」全体のしめくりにもなるように考えてのことと思います。

毎日毎日の日常性の繰り返しの中で、「ひとでら」が恋しく思っておこしているのは、昔抱いた「軍艦の黒き腹」だというんですが、「昔抱きし」から、戦争が終って、すでに解体されてしまった軍艦か、海戦で海の藻屑となり、溶解してしまった軍艦というイメージが浮かんできます。いずれにしろ、かつての軍艦の勇姿は消え去って、ここにはありません。

巨大な軍艦の腹を恋しく思いだしている「ひとで」の中には、「人」という文字が隠されていますので、「ひとで」は、人間の喩として機能してきます。そうなると、平和の時代の中で、なお「軍艦」(戦争)を、日々なつかしく想いだす人間がいる、という意味に転じます。一見ロマンチックな「ひとで」の物語に見えますが、ここには、再び軍国主義の時代にひかれつつある、日本人の危い現実がとらえられているわけです。こういうふうな、幻想が現実を喚起し、現実への否定的意志を打ちだしてい

くのが、幻想の持つすぐれた批評性であることを、この作品も
勇弁に語っています。

以上で「寄港地」のすべてが終わりました。次に待っているの
は、『水葬物語』が、いかに方法意識にめざめた歌集であるか、
それを立証するきわめてユニークな言語実験の作品です。