

タイトル	塚本邦雄 『水葬物語』全講義(1)
著者	菱川, 善夫
引用	北海学園大学人文論集, 2: A1-A16
発行日	1994-03-31

塚本邦雄 『水葬物語』 全講義 (1)

塚本邦雄という希有な才能の生誕を告げることになった歌集

『水葬物語』は、一九五一年八月七日を刊行の日付としております。昭和になおしますと昭和二十六年の八月七日。八月というのは、日本人にとって、忘れてはならない敗戦の月にあたってはありますが、その服喪の季節^{とせき}をえらんで、『水葬物語』は誕生しました。

幻想を核とするこの第一歌集は、リアリズム一辺倒の戦後歌壇の中で無視され、刊行部数もわずか百二十部とあって、しばらく伝説化された存在になっていましたが、『塚本邦雄歌集』(昭45・白玉書房)、『定本塚本邦雄湊合歌集』(昭57・文芸春秋)等に収録されてその全容があきらかになるとともに、短歌史上の史的評価も定まってきました。一方、岡井隆、笠原芳光、北島廣敏、安森敏隆等による読みの分析も行われてきましたが、しかし『水葬物語』の全体像は、いまだ明確になったとは言いが

たい状況の中にあります。

その理由の一つは、『水葬物語』に内包されている物語そのものが、限られた作品によって代表され、細部にわたっての分析が行われていないという点にあります。

それゆえここでは、『水葬物語』の全作品を、歌集の構成にしたがって読み進め、一首の中にどのような物語がしくまれているのか、またそれが全体とどのようにかわるのか、物語そのものの主題と方法を明らかにすることで、『水葬物語』の世界を立体的に浮かびあがらせたいと思います。

題名の中の物語

具体的な作品の読みに入る前に、まずこの歌集題名の中に、どのようなドラマが秘められているのか、その検討から入るこ

菱川善夫

とにします。

歌集に〈物語〉という題名がつけられているように、この歌集全体を通して、塚本邦雄が物語の創造を意図したことは疑う余地がありません。従来の歌集は、折り折りの自己の心境を中心にまとめていく、という方法をとってきました。だが塚本邦雄は、そういう気ままな私小説的な歌集のあり方を、きっぱりと拒否したことになります。なぜなら、物語には、必ず物語の主人公が必要になります。歌集によって物語を創るということは、簡単に言えば、私とは別個の新しい主人公を創り出す、ということの意味します。当然のように、自分が自動的に歌集の主人公となる一人称叙情詩のあり方とは、まったく違った方法に立たなくてはなりません。『水葬物語』が、新しい主題の提示とともに、方法についてきわめて自覚的な歌集であるのは、直接に私を歌わず、新たな人物の創造を通して、間接的に、私や私自身の時代を表現する道をきり拓いているからです。〈われ〉を歌わずに、どのようにして〈われわれ〉の時代の物語を創り出すことができるのか——それが、塚本邦雄の方法に関する基本的な問題意識だといっていいでしょう。

では、その物語とは、いかなる性質の物語なのか。題名の〈水葬〉にそれが暗示されております。塚本邦雄が、あえて〈水葬

物語〉と名づけたのは、あきらかに水死者を念頭においているからで、この歌集の主題が、死者の物語であることを暗示しています。

では、その死者とは誰を指しているのか。『水葬物語』を開きますと、扉のあとの右頁中央に、「亡き友 杉原一司に獻ず」という献辞が掲げられております。だから死者は、塚本邦雄の文学的盟友であった杉原一司であることは間違いないが、しかし歌集の中には、杉原一司がどんな人間なのか、彼の具体的な人物の輪郭や、生活のにおいを感じさせるものが、何一つ歌われてはおりません。個人的な杉原一司の人間性に触れるものもありません。通常の場合であれば、こういう献辞がある時、歌集の中に一連の挽歌、鎮魂歌が収められ、死の場面や、死者の追憶を通して、読者にそのイメージが伝えられるのですが、そういう私的な回想は、作品の中からは完全に除去されております。

しかし歌集の跋文は、それ自体がそのまま杉原一司論であり、杉原一司頌だと言ってよいものになっております。

〈僕たちはかつて、素晴らしく明晰な窓と、爽快な線を有つ、ある殿堂の縮尺圖を設計した。それは屢々書き改められ、附加され、やうやく圖の上に、不可視の映像が着々と組みたて

られつつあつた。その室・室の鏡には、過剰抒情の曇りも汚点もなく、それぞれの段階は正しく三十一で、然も各階は、韻律の陶醉から正しくめざめ、壁間の飾燈は、批評としての諷刺、感傷なき叡智にきらめき、流れくる音楽は、抒事性の蘇りとロマンへの誘ひとを、美しく語りかける筈であつた。

僕たちは共同の實驗室で、この殿堂のすべての構成要素を、より精密なより健康な方程式により、創造すべく孜々と營みつづけた。方程式を、僕たちはかりに「方法」とよび、ラボラトリを「メトード」と名づけた。そのむくい無、然し光榮あるいとなみの半ば、一九五〇年五月二十一日、この實驗室の創始者は、たぐひ稀な才能をひめて夭折した。畏友 杉原一司 二十五歳。

この「水葬物語」九聯二百四十五首は、彼が発見した種々の方程式による、僕のまづしい實驗の結果の一部にすぎない。しかしこの結晶、可結晶體、化合物が構成した、かの輝かしい「殿堂」の相似形は、過去のさまざまの歪んだ架設物、即ち、横倣と獨斷のモデルニスム、神秘と靈感とに靠れかかつたりリシスム、神の國にのみ通用した奇怪なユマニスム等々、といちぢるしく次元を異にして聳え、何人かの眼は、必ずやその内部の知性の灯をひそかに認めるであらうことを信じて

ゐる。

たたかひとたたかひの谷間において、この灯が生きるための何を導き出すか、又具體的に、現代の短歌にいくばくを附加し、示唆するかは、僕自身にも全くの疑問ではあるが、僕はやはり、明日も明後日も、そして生命あるかぎり、この營みを誇りをもつて続けると、あらためて茲に誓はう。

われわれにとつて野望こそは、思考の底邊にあつて、すべてをその上に建設するところの、誠實性であり、生きる努力である (K・S) 〓

これが跋文のすべてですが、これによつてわかるのは、「たぐひ稀な才能をひめて夭折した」二十五歳の青年が、いかに塚本邦雄に決定的影響を与えていたのか——『水葬物語』は、杉原一司の発見した「方程式」による「まづしい實驗の結果」だと言わせるほどに強烈なものだった、という事実です。跋文の最後を杉原一司の言葉で結び、「野望」の共有によつて、杉原が塚本の中に生きつづけていることを宣言しております。だから杉原一司は、この跋文にしたがえば、「方程式」の発見者として歌集の中に蘇っているということになります。しかし塚本邦雄が、『水葬物語』の作品の中から、あえて個人的な杉原一司の印象を遠ざけたのは、杉原一司個人を超えた、普遍的な死者として杉

原を復活させようとしたためだ、と見なくてはならないでしょう。一人の杉原一司ではなく、普遍的死者として杉原一司を復活させる——それこそが〈物語〉にのみ可能な方法と言っているのです。

では、その普遍的死者、無数の死者とは誰なのか。時代背景からも、歌集題名からも、歌集発行の日付から見ても、戦死者のイメージを切りはなすことができません。過ぐる大戦で、艦もろとも海の底に沈んでいった青年たち、あるいは特攻隊として海に散った青年たちを、『水葬物語』の〈水葬〉は喚起します。彼らもまた時代の中で死を強要された夭折者にほかなりません。夭折者は、未完のまま、生の挫折を強いられたため、その死は、常に鮮烈な形でわれわれの生意識を刺激します。死者の記憶から逃れることができないのも、生きている人間のほうです。したがって、死と生の問題は、夭折者にとっても、生き残った人間にとっても、不可避の問題とならざるを得ません。

その意味で、『水葬物語』は、死の物語であると同時に、また生の物語でもあるわけです。塚本邦雄は、杉原一司の死と同時に、歴史の中で死を強いられた不特定多数の若者——その無数の若者たちの死を念頭におき、死と生の問題を、もっと本質的な形で組みたてるために、物語の創造にむかっただと考える

べきです。

しかもそのような物語の復活にとって、必要なのは「批評としての諷刺、感傷なき叡智」だと、跋文は語っています。特に「批評としての諷刺」という方法は、『水葬物語』の大きな特色をなすもので、この歌集が情緒的な個人の物語ではなく、寓意性にとんだ現代の物語として、時代を批評する力を獲得することができたのも、諷刺を武器として活用することができたからです。塚本邦雄の武器となった諷刺は、日本人論を展開した第三歌集『日本人霊歌』（昭33）で決定的な力を発揮し、現在にいたるまで、塚本邦雄の作品を一貫する手法となっております。技法上の観点から見ると、『水葬物語』は、あきらかに〈諷刺の物語〉と呼ばなくてはなりません。おそらくその諷刺は、塚本邦雄の以後の作品に照らして、スウィフトの『ガリバー旅行記』や、ラブレーの『ガルガンチュアとパンタグリュエル』を母胎として養われたものと見ることができます。

『水葬物語』と「弔旗」

『水葬物語』が刊行になった一九五一年八月は、塚本邦雄が歌壇総合誌にはじめて登場した時とも重っております。

中井英夫編集の「短歌研究」が、「モダニズム短歌特集」を組んだのが昭和二十六年の八月号。塚本邦雄、谷野耿太郎、原田憲雄、関原英治、小佐田治、谷繁嘉彰、船津稔次郎、浜田到、吉田穂高の九人が参加しましたが、その巻頭を飾ったのが、塚本邦雄の「弔旗」十首でした。『水葬物語』の発行日が、一九五一年八月七日となっていることはすでに述べましたが、実際の刊行はそれより遅れましたので、この「弔旗」こそ、塚本邦雄が『水葬物語』に先立って、歌壇に突きつけた最初の刃ということになります。

第一歌集名が「水葬物語」、総合誌第一作が「弔旗」——死者のイメージ、死のイメージが、塚本邦雄をいかに濃厚に支配していたか、この二つの題名が如実にそれを語っております。さて、この「弔旗」の巻頭第一首めにおかれているのが次の歌です。

殺戮の果てし野にとりのこされしオルガンがひとり奏でる
雅歌を

『水葬物語』では、「スペイン綺想曲」中の「新アラムブラ物語」八首めに組まれております。歌集では「とりのこされし」

が「とり遺されし」となっておりますが、それ以外の異動はありません。

一首の内容ですが、徹底的な殺戮がおこなわれたあとですから、おそらく人は生きてはいないでしょう。その無人の荒野にとり遺されたオルガンが、まるで自動ピアノのように、ひとり荘重な「雅歌」を奏でているという歌です。雅歌は優雅な歌を意味しますが、旧約聖書の愛の詩篇としての「雅歌」を連想させる言葉ですから、オルガンが奏でる音楽の中には、生の賛歌と同時に、ある種の啓示のようなもの、未来をさし示すものがきらめいていなければいけない、という考えが含まれていると見ることができます。

私が塚本邦雄の作品と、最初に出会ったのが、実はこの歌でした。昭和二十六年といえば、私は二十二歳、北大の学生でしたが、この作品にであって強烈な感銘を受けました。悲惨なイメージなのに、なぜか非常に美しかったことと、生の賛歌は、徹底的に破壊された荒野、そこを起点として始まるのだ、という思想に、私はゆさぶられたわけです。と同時に、塚本邦雄の定型詩に対する決意がここに表明されている、というふうには読みとりました。定型詩というのは、すべてのものが死にたえたあと、その終末の中から奏でられるものでなくてはならな

い。この「オルガン」が、すなわちそのまま定型詩の未来を予告しているのではないか。もしそうなら、これは凄いことだ、とその時思ったわけです。しかも十首の作品の下段に、それぞれの作者のマニフェストが組まれているのですが、塚本邦雄のマニフェストは、また印象の深いもので、いまでも鮮明にその言葉は私の脳裏に刻みこまれております。

へ馬の蹄の音に詩句を聴きわけたオルフェのやうに、三色の色に自由・平等・博愛を感じる心は、すでに僕からは喪はれた。

既に久しい間、僕の心の風の中には、不信・抵抗・野望の三色の旗が音たててはためいてゐる。

モデルニスムという旗印は、「近代に生きること」の痛切な證^{あか}しであり、過去の「海外のヴォーグに浮身をやつすこと」とは何ら関りをもたぬことを、改めて主張するために、その近代とは即ち「戦ひと戦ひの谷間」であり、勇氣と誇りを持つ青年のみ生き得る時間であることを、更に明確に再確認させるため、僕はこの風の中の、新しい三色の旗が意味する言葉^あを、三十一音に書きかへてみた。

—日本歌人同人—(塚本邦雄)〳
三色旗は、『水葬物語』の中にも重要な素材として登場し、「ト

リコロオルの歌」と題する一章がもうけられているほどですが、それがへ自由・平等・博愛〳の三色旗ではなく、へ不信・抵抗・野望〳の三色旗に塗りかえられていることに、私は強い共感を覚えました。

ああ、ここに私の兄弟がいるという実感、反逆の兄弟性に対する本能的親近感を感じたわけです。

時代は「第二芸術」(桑原武夫「世界」昭21)、「奴隷の韻律」(小野十三郎「八雲」昭23)など、短歌否定論が吹きあれた後でした。私自身もへ奴隷の韻律〳をへ帝王の韻律〳にかえるためにはどうしたらよいのか、その問いに苦しんでいた時期でしたから、塚本邦雄の反抗の声を、奴隷の韻律に対する不信・抵抗・野望〳という、私自身の声として聞くことができたのだと思います。

「弔旗」十首の最後におかれているのがこの歌です。

赤い旗のひるがへる野に根をおろし下から上へ咲くヂギタリス

これは、『水葬物語』の「鎮魂曲」中の「旗の章」に、このままの形でおさめられておりますが、へ不信・抵抗・野望〳を、歌

の形で示したものとして、特に私の心をとらえました。「デジタルリス」は、実際に下から上へと開花していくけれど、この「下から上へ咲くデジタルリス」にこめられているものは、あきらかに、へ上から下へ」という権力の構造に対する抵抗です。その抵抗の花、野望の花として「デジタルリス」が描きだされているわけですが、「弔旗」を目にして以来、私の心の中にも、この「デジタルリス」が花を咲かせることになりました。

それだけに、塚本邦雄から『水葬物語』が贈られてきた時は、本当に感激しました。私がまだ「短歌研究」の評論賞を受賞する前のことです。歌集の扉には、へ北の「涯」の輝かしき詩魂のために」という献辞も書きこまれていました。「涯」という言葉は、当時私が編集していた同人誌名にちなんでおります。「涯」の創刊号が出たのが昭和二十八年の四月。私が『水葬物語』を手にしたのは、「涯」の創刊後ということになります。『水葬物語』の刊行から数えますと、約二年後、はじめて私は幻の歌集を手にしたわけです。奥付の最後には、「限定百貳拾部の内 百拾七冊」と記されてあります。へ百拾七」という数字だけが、細いペンで書きこまれておりました。百二十部のうちの百十七ですから、あぶないところで私は恩恵にあずかったことになりました。とにかくこの幸運によって、幻の『水葬物語』に、はじめ

て目を通すことができました。

目を通してみて、塚本邦雄のへ不信・抵抗・野望」が、いかに多彩な物語を生みだしているか、それに圧倒され、その才能に目のくらむような思いを味わいました。特に私にとって重要だったのは、不信や憎しみこそ、もっとも美しい言葉によって語られるべきだ、という美学をそこから学びとったことです。

私が「短歌研究」の評論賞を受賞したのは、昭和二十九年のことでした。私は私で、私自身の近代短歌に対する不信の物語を、「敗北の抒情」として書きあげましたが、その勇気を『水葬物語』から与えられるとともに、たとい散文の世界であっても、憎しみを綴る言葉は美しくなければいけない、ということ念頭においていたように思います。つまり『水葬物語』から学んだことを無意識のうちに実践していたことになりました。それは、私自身の個人的な経験にすぎませんが、塚本邦雄の作品にであって、私が批評の道を決意したことは、現代短歌全体の歴史の中で見たとき、『水葬物語』が、時代を動かす力になったという、一つの証明にはなるはずです。

『水葬物語』と『地獄の季節』

『水葬物語』には、「亡き友 杉原一司に獻ず」という献辞とともに、ランボオの『地獄の季節』からの一節が、フランス語で掲げられています。〈湊合歌集〉や、筑摩書房版の〈現代短歌全集〉では、各頁の印象はつかみにくいのですが、実際の歌集で見ますと、むかつて右頁中央に献辞、左頁上段に『地獄の季節』が掲げられています。次頁を開くと、こんどは、右頁の中央に『地獄の季節』の日本語訳が、左頁に「水葬物語 目次」がくるといふ構成になっています。

J'ai créé toutes les fêtes, tous les triomphes, tous les drames. J'ai essayé d'inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux astres de nouvelles chairs, de nouvelles langues.
"UNE SAISON EN ENFER"

これが歌集に掲載された『地獄の季節』の原文。日本語訳は次のようになっています。

……私はありとある祭を、勝利を、劇を創つた。新しい花

を、新しい星を、新しい肉を、新しい言葉を發明しようとする。……

ラムボオ

杉原一司への献辞とともに、『地獄の季節』をここに飾ったのはなぜなのか。跋文の中にある次の言葉が、その疑問に答えてくれるでしょう。

〈僕たちは共同の実験室で、この殿堂のすべての構成要素を、より精密なより健康な方程式により、創造すべく孜孜と營みつづけた。方程式を、僕たちはかりに「方法」とよび、ラボラトリイを「メトード」と名づけた。〉

この〈創造〉の〈營み〉を記念するために、ランボオの言葉が必要であったことは、間違いないことです。『水葬物語』における劇の創造、言葉の發明という実験の勝利を、ランボオの言葉で語ると、右のようになります。そのかぎり、献辞と跋文とはみごとに照応し、それ自体が物語的空間をうみだしておりますが、特に引用されたこの一節が、『地獄の季節』の中のどの箇所におかれているのかを考えた時、そこからまた新しい〈劇〉が浮かびあがってくるように思います。

歌集に引用されたこの言葉は、では『地獄の季節』のどの部分に出てくるのかと言えば、「別れ」と題する作品の中に出てき

ます。

へもう秋か。——それにしても、何故に、永遠の太陽を惜むのか、俺たちはきよらかな光の発見に心ざす身ではないのか、——季節の上に死滅する人々から遠く離れて。》

(小林秀雄訳・岩波文庫)

これが「別れ」の書きだしです。このあと、悲惨な自己の姿を描きだし、引用の箇所を含む次のような詩句へと続いていきます。

へ冬が慰安の季節なら、俺には冬がこわいのだ。

——時として、俺は歓喜する白色の民族らに蔽われた、涯もない海浜を空に見る。黄金の巨船は、頭の上で、朝風に色とりどりの旗をひるがえす。俺はありとある祭を、勝利を、劇を創った。新しい花を、新しい星を、新しい肉を、新しい言葉を発明しようとも努めた。》

「努めた」と過去形で言っています。十六歳から今日まで、自分はこのように努め、「この世を絶した力も得たと信じた」——こう高らかに宣言しているのですが、実はこのあと、重大な言葉にわれわれは直面することになります。

へさて、今、僕の数々の想像と追憶とを葬らねばならない。

芸術家の、話し手の、美しい栄光が消えて無くなるのだ。

この俺、かつてはみずから全道徳を免除された道士とも天使とも思った俺が、今、務めを捜そうと、この粗々しい現実を抱きしめようと、土に還る。百姓だ。》

全道徳を免除された自分が、生活のための仕事をさがし、現実を抱きしめようとして土に還るのだ、と言っております。詩人ではなく、《百姓》になるのだと言っております。さらに追いかけるように言葉が続きます。「俺は誑たぶらかされているのだろうか。俺にとつて、慈愛とは死の姉妹であろうか。」「だが、友の手などあろう筈はない、救いを何処に求めよう。」「——こういうふうにもはやいかなる救いの手もない、そういう孤絶の彼方へ、俺は一人で行くんだ、という激しい言葉を、ランボオはぶっつけております。つまり「別れ」は、いかなるものとの別れであるのか、文学そのものとの別れにほかならないということが、ここではつきりとしてきます。その絶縁状を叩きつける中で、俺はかつて、これらのことを発明しようと努め、その力を手にいれたと述べているわけです。つまり言葉というものの可能性を、彼は二十歳で全部知っちゃったわけです。知ったからこそ、文学を捨てることもできたと言えます。

しかしランボオの決別は、なにも文学そのものにかぎってはいたわけではありません。『地獄の季節』全体を読めば、フランス

という国、ヨーロッパの文明そのもの、またそれを受けついで自己自身にむけられていることが理解できるはずです。『地獄の季節』が、天才の魂の圧縮された自叙伝だと言われるゆえんですが、すくなくとも『水葬物語』に引用されている部分だけを読んでいるかぎりでは、ランボオのそのような魂の苦悩は伝わってきません。しかし、実際には、これがこういう激しい文脈の中にあることを念頭において読む必要があります。

ランボオは、十六歳で一級の詩人となり、数年のうちに、他の文学者の一生にも比すべき仕事をなしとげ、彗星のように消え去った詩人です。

杉原一司は、病のために生を奪われたのであって、ランボオのように、文学に絶縁状を叩きつけて決別したわけではありません。だが夭折した杉原一司の上に、おそらく塚本邦雄は、ランボオのおもかげを重ねて見ていたのではないかと思えます。特にランボオが示した道徳や文明への反逆の中に、杉原一司がその内部にたぎらせていた怒りと同質のものを、塚本邦雄は見ているのではないのでしょうか。

塚本邦雄は、杉原一司について書いたエッセー「若き死者への手紙」(『短歌研究』昭30・8)の中で、次のように述べておられます。

「怒ることこそ僕の生甲斐だ」と君はいつた。君はいつも何かについて怒ってゐたのだ。死によつて君の怒りは中絶した。僕は君の怒りのこした事を怒り継いで来たのだ。君よりも弱々しく、君よりも孤りで。」

この杉原の「怒り」は、塚本邦雄が「弔旗」の中で示した、〈不信〉〈抵抗〉〈野望〉につながっていることはあきらかですし、それはまたランボオの反逆と血をわかちあうものだと言つてよいでしょう。〈不信〉〈抵抗〉〈野望〉こそ、まさに若いランボオにうつつけの言葉です。それはポオドレルにもありますけれど、ランボオにこそふさわしいものでしょう。

それだけに、ランボオの言葉をここに飾つたというのは、何か運命的なものを感じさせます。この時点で塚本邦雄が、ランボオとヴェルレーヌの悲劇をテーマとする「水銀伝説」に挑戦し、それを第四歌集の題名にしようとしたと決意していたとは思われません。しかしランボオの言葉を扉に飾つたとき、それとともに『水銀伝説』(昭36)をうむ未来史も始まっていたことが、のちになって明らかになってくるわけです。

そう思つて読みますと、杉原一司への献辞と、『地獄の季節』の詩句で構成されたこの見開き二ページは、まさに運命の扉としての役割を果しているように思われてなりません。その扉を

開けたところから、歌集の物語が始まるというのも、用意周到な計算と言うべきでしょう。

さて、この運命の扉を開きますと、最初にあらわれるのが、「未来史」と題する標題です。「未来史」のあと、「鎮魂曲」、「水葬物語」、「寄港地」、「パソ・ドブレ」、「トリコロオルの歌」、「レ・ポエム・ドロラテイク」、「スペイン綺想曲」、「環状路」とつづき、これらの標題は、すべて朱色で印刷されており、各標題は、「パソ・ドブレ」を除き、それぞれ十首からなる三つの部分によって、厳密に構成されておりますが、「未来史」は「平和について」と「市民」、「雨季に」の三章から成りたっています。戦後派の歌人が、過去の戦争体験を歌って出発したのに対し、塚本邦雄は、「未来史」の標題を冒頭に掲げました。そこにまず、はつきりとした反逆の姿勢を読みとることができます。未来史にとつて重要なテーマは何なのか。「平和について」の章題を、「未来史」のはじめに据えたところに、それを読みとることができるでしょう。平和論こそ、未来の重要な課題だ、という認識がここにはあります。これは歌集の組立て方として斬新なだけではなく、物語論としても鋭いものをもっていると言わなくてはなりません。物語には、まず物語るテーマがあるべきだ、と

いう主張がここにはあるからです。では、順次作品に目を通して行くことにします。

平和について

1 革命歌作詞家に凭りかかられてすこしづつ液化してゆくピアノ

革命歌の作詞家は、同時に演奏家でもあるわけですが、その作詞家に凭りかかられて、ピアノがすこしづつ溶け始めている、という作品です。あの硬いピアノが溶けるということは、現実にはありえません。虚構の世界の中でできごとですが、この溶解するピアノは何をあらわしているのか。「革命歌作詞家」との関連で言えば、革命幻想の崩壊ということになります。敗戦による旧体制の崩壊から、新しい革命が起るのではないか、という期待があつたけれど、それも空しいものに終つた、という崩壊感です。もし真の革命が近づいているなら、ピアノは高らかに革命歌を奏で、作詞家の肉体同様、熱く燃えたはずです。

この革命幻想の崩壊という物語の背景には、はつきりと、戦後の日本の現実が透視されております。昭和二十二年、二・一

ゼネストが、連合軍司令部の指導によって中止になりました。皇居前で赤旗の波が揺れていた時代、デモとストによる労働攻勢が奔流のような勢いに乗っていた時代、その時代がまさに革命前夜をおもわせる時代であったことは、戦後史の資料にあたってみれば、すぐにあきらかになることです。たとえば、朝日新聞社編『アルバム戦後十五年史』（昭35）の昭和二十二年の項には、こう書かれております。

〔吉田首相は年頭の辞で、労働攻勢を排撃して「不逞のやから」といい放った。二・一ストへ、ゼネストへ、まるで革命前夜のような騒ぎ。連合軍司令部の中止命令が出たとき、伊井弥四郎は泣いて放送した。あちこちの労組で男泣きの幹部がいた。日本の労働運動の未熟さを示すような風景だった。〕
ここに「革命前夜」という言葉が使われているように、革命幻想は現実の中に幻想として存在していました。したがって、その幻想の崩壊したところから平和が始まったという認識は、時代認識としても正確なものがあります。その時代認識の上に立って、日本人の魂の底にひそむ空虚を物語化したのがこの作品ということになります。それを「革命歌作詞家」の物語、もしくは「ピアノ」の物語として、塚本邦雄は描きだしているわけです。革命幻想の崩壊は、そのまま革命なき平和のむなしさ

につながっていきます。「液化するピアノ」の喚起する不安定な感じ、それはそのまま、われわれの生そのものの不安定性をあらわし、同時に平和の危機感へとわれわれの意識を導いて行きます。この作品が、「平和について」の巻頭におかれているのも、その連想効果を十分に計算してのことでしょう。

物語は、それがいつの時代の物語なのか、内包する時間を、まずはじめにはつきり示しておく、というのが物語の基本的な条件となっておりまゝ。溶けるピアノの歌が、戦後労働運動のもたらした革命幻想の挫折という、政治的季節を物語内部の時間としたことは、この一首だけではなく、『水葬物語』全体の時間が、どのような時間なのか、それを暗示する役割を果しております。〔平和〕という時間の中で何が起きているのか——まずはじめに、大きな〔時代〕という時間をよびおこす一首を巻頭に据えたことは、その意味で物語の理にかなった方法といえるべきです。

あるいはここに塚本邦雄の定型観を読みとることもできます。すでに見たように、「弔旗」第一首におかれていたのは、雅歌を奏でるオルガンでした。『水葬物語』のほうは、溶けるピアノから始まっておりまゝ、この配置は、偶然のことではないように思われます。「弔旗」のオルガンとの関連から考えて、溶

けるピアノに象徴される危機感と、革命歌作詞家の沈黙の中にももる怒りと失意、それを言葉に換えていくのが、すなわち定型詩の使命なのだ、という定型観が、この一首の中にあると読むことは十分に可能なことです。

2 地主らの凍死するころ壘詰の花キャベツが街にはこび去られき

この作品も、敗戦後、連合軍によって進められた農地制度の改革が背景にあります。〈自作農創設特別措置法案〉〈農地調整法改正案〉が、議会で成立をみたのが昭和二十一年の十月。それから昭和二十四年にかけて農地買収がおこなわれ、一九四万ヘクタールが農民に開放されることになりました。戦前の地主制は、なだれをうって解体させられたわけです。

「地主らの凍死するころ」には、そういう戦後の現実がふまえられています。「凍死」は、地主みずからがえらんだ自殺の形ではないかと思われれます。地主階層に、死体となっても腐蝕しない凍死をえらばせることで、かえって、搾取の上に成り立つ地主層の内部の腐敗が浮かびあがってきます。失望した地主が自殺するころ、その死と対照的に、地主の倉庫から「壘詰の花キャベツが街にはこび去られ」るわけですが、運び去ったのは、言

うまでもなく小作人と解すべきでしょう。

運び去られたものは何か。「壘詰の花キャベツ」です。「花キャベツ」はカリフラワーのことですが、壘詰になったカリフラワーは、雪の中で凍死する地主の死のイメージをよびおこします。同時に、「花キャベツ」の〈花〉には、小作人の祭りのような明るさも暗示されているでしょう。この死と生の対比によって、地主階層の没落に揶揄の視線を向けているのですが、地主の死を「壘詰の花キャベツ」のイメージと結びつけることにより、揶揄そのものが、詩的なものへと高められました。

3 輸出用蘭花の束を空港へ空港へ乞食夫妻がはこび

蘭の花、これは大変美しく高価なものです。熱帯から亜熱帯に分布し、世界で約二万種があると言われています。最近では洋蘭の人氣が高まり、コチョウラン、カトレア、デンドロビウムなど、われわれの生活の中にも違和感なく溶けこんでいますけれど、しかし観賞用に栽培された蘭の花は、そう簡単には庶民の生活の中に入ってくるものではなかった。

ここでは「輸出用蘭花の束」が、「空港へ空港へ」と運ばれております。日本が経済復興のために、輸出産業に力をいれる時

代がやってきましたが、ここにはそういう時代背景がとらえられております。その花束を空港に運んでいるのは誰なのか。「乞食夫妻が」と言っています。これがもし写実派の人であれば、本当に乞食の夫婦が運んでいることになりませんが、しかしこれは塚本邦雄の作品です。実際に乞食が運んでいるわけではありません。「乞食夫妻」は、貧しい日本人の喩と見るべきです。その「乞食夫妻」が運んでいる花束が、華麗な蘭の花であるだけに、みすばらしい日本人の姿が、いつそう対照的に浮かびあがってくる、という構図になっています。

したがって、日本人の勤勉実直さに対する賛嘆の目とは逆の、鋭い諷刺の目がこの中にはひそんでいます。「乞食夫妻」の貧しさは、そのまま日本人の現実の貧しさにつながっています。へ乞食によって強調されているのは、経済的な貧しさ以上に、精神的な貧しさであるかもしれません。そういう現実が、諷刺というフィルターを通すことで、いきいきと立ちあがってきます。昭和二十年代はじめの日本の現実は、こうゆう虚構の駆使によって、かえって鮮明に切りとられていると言つてよいでしょう。

4 賠償のかたにもらひし雌・雄の鬪魚をフライパンにころがす

前のは輸出の歌でしたが、これは輸入の歌。輸入と言つても、商取引の行為による輸入ではなく、賠償にもとづく輸入が歌われています。

〈賠償〉とは何なのか。国際法上、他国に対して損害を与えた場合、そのつぐないをする、というのが賠償の原理ですが、しかし現在における賠償というのは、ほとんど戦争行為にともなう戦時賠償が中心になっています。

日本がアジアに侵略を開始し、第二次世界大戦で敗れたあと、アジアの国々に与えた損害、苦痛に対して賠償する義務を背負わされました。侵害を受けた国々は賠償請求権をもっているわけですが、賠償請求権を持っている国は、どの国でも請求できるわけではなく、直接日本に侵略された国に限定されております。それで主な国々をあげると、日本は、ビルマ、フィリピン、インドネシア、南ベトナムに賠償をおこないました。ビルマとの損害賠償協定は、一九五四年に署名して翌年発効、二億ドルが支払われました。フィリピンとの協定は、一九五六年に署名、発効、総額五億五千万ドルを供与。インドネシアは一九五八年に署名、発効、二億二千三百八万ドルを十二年間で供与。南ベ

トナムとは一九五九年に署名、翌年発効、総額三千九百万ドルを五年間で供与しております。一番大きい損害を与えた中国、それに加えてインド、カンボジア、ラオスが賠償請求権を放棄しました。もし中国が請求し、それに対して支払いをしなければならなかったら、日本の戦後復興は、簡単には進まなかったはずです。塚本邦雄のこの歌は、そうした日本の東南アジアの国々に対する戦時賠償が背景になっております。

この一首は、その賠償の事実に対する見返りとして闘魚をもらった、という設定になっています。〈闘魚〉というのは、名前の通り、雄が大変激しい闘争本能をもっている魚です。雄同士、ひとつの水槽の中に入れて、殺しあいをする魚です。キノボリウオ科に属する熱帯性の淡水魚で、いろんな種類がありますが、その代表がベタ。タイの国では、六百年ほど前から、この魚で賭博をおこなっております。闘犬、闘牛があるように、闘魚は賭博の対象になっている魚です。もちろん熱帯産の魚ですから、観賞用としてもらったと見てさしつかえはありません。

ところがこの歌では、闘魚をフライパンの上でころがす——つまり食用にしているわけです。闘魚をもらっても、観賞する余裕もなければ、賭事に熱中するほどの余裕もない。そこまでの余裕のない貧しい日本の現実を、これも諷刺的に描いている、

というふうに見ることができません。観賞用の魚さえ、食用にしなければならぬ貧しさによって、われわれの平和が辛くも支えられているのだ、というにがい現実が、ここから浮かびあがってきます。前の歌と関連させて、空港へ輸出用蘭花の花束を連んだ〈乞食夫妻〉が、晩餐には闘魚を突っついていると読めば、いつそう面白くなります。

A Complete Discourse on Kunio Tsukamoto: *Suiso-Monogatari* (Tales of Sea-Burial) [1]

Yoshio HISHIKAWA

SUMMARY

In this first installment, the author contemplates on the meaning of Kunio Tsukamoto's collection of *tanka* poems, published in 1951, with the title of *Suiso Monogatari* (Tales of Sea Burials).

As one of forerunners of *zenei-tanka* (the avant-garde school of short poetry), Tsukamoto tells stories in the first person, about the dead, mostly his friends killed in the war. In this work, however, Tsukamoto is not simply lamenting and mourning the deaths, but reflecting the climate of the times from an objective perspective of an observer standing by.

Tsukamoto's poetry is outstanding in that it succeeds in giving expression to his impersonal, satirical attitude within the shortest form of *tanka* poetry, while dealing with this most intimate question of life and death, not in romantic sentiment, but getting above any personal feelings.

Keywords: *Life and death, story telling, satire*