

タイトル	塚本邦雄 『水葬物語』全講義(3)
著者	菱川, 善夫
引用	北海学園大学人文論集, 4: A1-A13
発行日	1995-03-31

塚本邦雄 『水葬物語』 全講義(3)

鎮魂曲

第一聯の「未来史」に対し、第二聯は、「鎮魂曲」と題されています。鎮魂曲は、言うまでもなく死者の魂を鎮める曲という意味ですから、ここには、〈未来〉に対する〈過去〉が、対比的に自覚されている一聯と見てよいでしょう。死者があつてこそ鎮魂の行為は成り立ちますが、はたして死者の魂をほんとうに鎮めることは可能なのか、鎮魂はいかなる物語をうむことができるのか、そもそも鎮魂とは何なのか、といった問題をふくむ、死と生の課題が、この一聯での重要な主題となつていふと考へられます。

全体は「帆の章」、「旗の章」、「葦の章」の三部構成。まず「帆の章」から始めましょう。

帆の章

菱川善夫

31 貴族らは夕日を 火夫はひるがほを 少女はひとで戀へり。海にて

この作品は、句切りにしたがって読むのが、鑑賞の絶対条件になります。これを五句三十一音の短歌形式にあてはめてみますと、「貴族らは／夕日を 火夫は／ひるがほを／少女はひとで／戀へり。海にて」となつて、外形的には、五句三十一音形式を守つていふことがわかります。しかしここでは、意識的に句切れ、句またがりを活用し、五句三十一音形式の中に、複雑で歯切れのよいリズム変化を生みだしました。しかもたいへん構成的な文体で、〈貴族〉、〈火夫〉、〈少女〉と、三つを並列的に並べ、最後を「海にて」で結んでおります。(この部分について

は、菱川善夫『歌のありか』・「溶けるピアノ」の項を参照)。

「帆の章」ですから、全作品、海や湖を背景としています。第一首目に「海」が出てきました。海にむかって、「貴族」と「火夫」と「少女」が、それぞれに憧れの対象、幻想の対象を描きだしているという作品です。

最初に登場する「貴族」。これは「未来史」の「市民」の章にあらわれた貴族(「貴族」に扉あかるくひらくたび、青銅の蝶つがひが軋めり)と同じく、没落する運命にある貴族と見るべきものです。特にここでは、「夕日」がその没落感を決定的なものにしています。没落貴族をテーマとする太宰治の「斜陽」が発表になったのが昭和二十二年ですが、あの作品に登場する母親は、日本の貴婦人の最後の一人として小説の中に描かれております。どんな無作法なことをしても優雅に見えてしまう母親。それゆえにはかなく病死してしまうのですが、貴族性に反逆した直治は自殺し、娘のかず子のみ、私生児の母親として道徳革命を生きてゆく、という内容のものでした。実際、天皇制権力の崩壊にともなう没落貴族はたくさん存在しておりました。太宰治は、そうした貴族の没落と、日本人の敗戦の没落感をあわせて「斜陽」の筆をとったのですが、「斜陽」とは沈む夕日を意味します。この歌の「夕日」にも没落感があらわれていること

は言うまでもありません。

しかし沈む夕日と昇る太陽と、どちらが強烈な印象を誘うかと言うと、落ちる太陽のほうがです。没落するものだけが持つ強烈さ。あの夕日の輝きは、没落と死とを前提とする輝きでしょう。この歌の「貴族」の「夕日」に対する憧れの中にあるものも、そうした願望ととるべきものだと思います。死を前にしての強烈な生の輝き。死によつてのみ生の燃焼は支えられるのだ、という塚本邦雄の美学が、この短いフレーズの中に感じられます。

次にあらわれるのが「火夫」です。「火夫」は、塚本邦雄の愛好する語彙のひとつですが、「火夫」という言葉の中には「火」があります。夕日の日、から、船を動かす火に転じていますが、「火夫」という言葉から喚起されるものは、職業的に火を扱うところからくる「火」のイメージ以上に、火夫それ自身の肉体の中に燃えている、激しい火のイメージです。その火は、単純で力強く、野性の力を秘めた火であって、自意識過剰の近代人の自我の中からは消えてしまったものです。その火を持つ火夫のあこがれているもの、それが「ひるがほ」というわけです。

この「ひるがほ」は、言うまでもなく女の暗喩ですが、特にここでは、フランスの作家ジョセフ・ケツセルの書いた『昼顔』

(一九二八)を念頭におきたいところです。情欲と純愛の相剋のため、昼間は売春婦をつとめ、夜は貞淑な妻を演じる女性セブリーヌを主人公としていますが、「昼顔」とは、売春宿の女主人が、セブリーヌに与えたあだ名でした。つまり「昼顔」とは、娼婦と人妻の二つの顔を持っている女性を指します。これがルイス・ブニエルの脚色、監督によって映画化され、日本で上映されたのが一九六七年。『水葬物語』が刊行されて十六年後です。塚本邦雄はまだ映画化された「昼顔」は見えていないこととなります。美貌のセブリーヌを演じたのが、カトリーヌ・ドヌーブ。ゾクツとするような美しさでしたが、この性的な妄想から離れられない「昼顔」を、「火夫」は熱烈にあこがれている、ということになります。

映画では火夫ではなく、ヤクザのマルセルが、「昼顔」に首っただけになり、結婚を迫ったがいれられず、マルセルの撃った弾丸が夫のピエールにあたって、ピエールは廃人同様になるのですが、その傍に、「昼顔」の笑顔がたたずんでいる、という結末になっております。

塚本邦雄の「火夫」と「ひるがほ」の結びつきの中にも、幸運な結末は予想されず、悲劇的な破滅が隠されていると見てよいでしょう。その意味で北嶋廣敏が『憂愁の見者―続塚本邦雄

論』（書肆季節社・昭和51）の中で、塚本の「火夫」の中に、実ることのない《不実》を指摘している点は、参考としていいでしょう。

さて三つめの「少女」は、どうして「ひとで」と結びつくのか。ひとでは星の形をしていて、形態的にはロマンチックで幻想的な雰囲気を漂わせていますが、しかしまた、きわめて貪欲な肉食性を持ち、ハマグリ類を窒息させてその肉を食用とし、腕を自切して増殖するなど、グロテスクな印象を与えるものでもあります。つまり少女の純粋性の中に、少女自身も気がつかないけれど、奇怪なものへの憧れが潜在的に潜んでいるのだということを、「ひとで」を配することによって浮かびあがらせた、ととることができます。

こういうふうには、没落貴族と夕日、火夫とひるがほ、少女とひとでと、たがいに相反するものを一首の中で組み合わせ、それを「海」で統一しているのがこの一首です。これによって、「没落」と「輝き」、「単一性」と「異常性」、「純粹」と「奇怪」など、心理と肉体の深層に潜む対立的要素が強調され、そこに孕まれた死の予感、破滅の予感が、死者を導きだす序曲として、「帆の章」の冒頭に据えられたと見ることもできます。

32 海の泡、泡に映れるひるの月にやはらかき木のいかりをおろす

海の泡に、淡いひる月が映っておりますが、「ひるの月」は、泡の数だけ、たくさん海面に浮かんでいることになります。泡が月を懐妊したような状態は、たいへん音楽的な印象を与えますが、その泡の中に、やわらかい木のいかりをおろした、という内容です。

いかりは、もちろん船をつなぎとめておくためのものですが、「木のいかりをおろす」というところには、現代のいかりではなく、古い時代の古典的ないかりを、イメージとして描くのが適切でしょう。いかりは、普通の錨形（コモンアンカー、別名ストックアンカー）が原型ですが、いかりの爪のところに、昔は石や硬い木の枝が使われておりました。この作品では「やはらかき木のいかり」とありますから、全体が木でつくられている「いかり」という印象を受けます。

これを「鎮魂曲」の標題との関連で読めば、当然海の中には死者がいるということが前提になっております。ガラガラツと鉄製のいかりをおろし、海中の死者の眠りを傷つける、というのではなく、静かに木のいかりをおろして、死者の眠りを妨げないようになっているわけですが、そこには、あきらかに死者へ

の配慮があります。したがって、このいかりは、単に船をつなぎ止める目的のために海中に沈められたものではありません。いかりをおろすことによって、死者とつながろうとする心が、ここにはいきております。

「帆の章」の一首目には、まだ鎮魂という感じは出ておりませんが、この二首目になると、はつきり鎮魂の雰囲気は漂っております。「海の泡、泡」と「泡」が強調されていますが、死者の息吹きのようにも、これはとることができるでしょう。その泡に宿る「ひるの月」、やわらかい「木のいかり」といった素材そのものの中に、鎮魂のモチーフが用意されている一首です。

33 かの國に雨けむる朝、わが胸のふかき死海に浮くあかき百合

「死海」は、イスラエルとヨルダンにまたがっている湖、塩分のきつい湖として有名です。ヨルダン川が北から流れこんでおりますが、出口がありません。昔は地中海とつながっていたようですが、隆起して地中海より高くなったため、ヨルダン川の水が入りっぱなしになり、塩分が次第に濃くなったと言われています。この辺一帯は古代文明発祥の地で、旧約聖書の中では、死海は「塩の海」と名づけられています。塩分が濃いためにな

んでも浮いてしまう。人が水面に浮かんだまま、新聞をひろげている写真もあります。

さてこの作品で、死海はどこにあるのかと言えば、胸のふかいところだと言っております。その死海に浮かぶ一輪の赤い百合——まことに印象の鮮明な一首です。もちろんこれはひとつの幻想ですが、心の中に死海を持つということは、死者というものについて、ふかい思いをめぐらしている人にして、はじめ可能なことでしょう。

「あかき百合」の暗示しているものは何なのか。その場合、死海の〈死〉という言葉は、特に大切な働きをします。このあかい百合は、〈死〉と正反対の強烈な〈生〉をわれわれに喚起します。死に浮かんでいる生、死にささえられている生、死によっていつそう鮮明になっている生——死海に浮かんでいる百合は、どこに置かれている百合よりも、鮮明にその認識を際立たせるでしょう。そしてこの生こそは、塚本邦雄自身の生認識にほかなりません。したがって、「死海」の〈死〉に、杉原一司をはじめとする同時代の死者を思うことは、当然に許されていいことです。

「かの國に雨けむる朝」の「かの國」とは、死海との関連で言えば、イスラエルかヨルダン川の地帯ということになりますが、

しかしそうとのみ限定する必要はないでしょう。「雨けむる朝」の〈雨〉の中にも、陰鬱な時代が影を落として見ることができまますから、地球上の危機を孕んだ国が想定されてよろしいでしょう。こういうふうな〈國〉を特定しないのが、むしろリアリズムと違う物語の創作方法だということになります。

34 兩岸にレクイエムの響る河をゆく船、たそがれて薊色の帆

「レクイエム」(鎮魂曲)という言葉が、はっきりあらわれているのがこの歌です。兩岸に鳴り響くレクイエム。その中を静かに進んでいく「薊色の帆」は、絵画的な印象をもって目にやきついてきます。「薊色の帆」とは、おそらく夕日に照らされている帆のことでしょう。強烈な夕日の光を浴びて、白い帆が薊色に染まっております。前の歌では、「死海に浮くあかき百合」が一首の焦点になっておりましたが、ここでは、そのあかい百合が、「薊色の帆」に転じております。

薊は強いとげを持っている植物ですから、〈薊色〉の中には、当然のように苦痛が暗示されています。したがって「薊色の帆」は、苦痛にみちた死者の魂の鮮烈な形象化とみることができまます。おそらく兩岸には、石づくりの建造物が並んでいるものと

思われますが、そこから響く鎮魂曲には、ミサ曲のような荘厳さが感じられます。誰がその鎮魂曲を奏でているのか。死者自身かもしれない。

この一首も、死に密着している生の存在を、読む者の心に強く訴えてきます。〈薊色〉が持つ苦痛の美しさは、死者のものであると同時に、その苦痛と一体化した生者自身のものにほかなりません。

35 しかもなほ雨、ひとらみな十字架をうつしづかなる釘音きけり

イエスが磔刑に処せられた際、手と足にそれぞれ釘を打ちつけられました。十字架をうつしづかなる釘音」とは、その磔刑の場面の釘音を指しております。その静かな釘音は、釘が打たれるたびごとに、弟子たちの心の中に、深い悲しみをさそつたに違いありません。一首は、あきらかに、新約聖書のイエス・キリスト磔刑の場面を踏まえておりますが、しかしこの作品が、単に聖書世界の再現をめざした、というふうには読む必要はありません。おそらくこの中には、戦場で死んでいった兵士の像が背後に重ねられていると思われる。彼らもまた、釘打たれたイエス・キリストのように、強制された死、不条理な死の中で

殺されていきました。だから「しづかなる釘音」を聞く「ひとら」の中にも、マリヤならぬ日本の女たちの映像を重ねて読んでいいはず。そういう二重性を意識した聖書の物語化というふうには読むべきものでしょう。

もともとイエスの死は、彼自身の個人的な死ではありませんから、そのような読みを可能にするためにも、イエスが死者の典型としてえらばれた、と見ることが出来ます。第二歌集の『裝飾楽句^{デシッア}』では、イエスは塚本邦雄個人との濃密なかかわりの中であらわれてきますが、『水葬物語』の中では、死者全体に結びついたイエスとしてあらわれているところに、その違いを指摘することが出来ます。

ところで第一句が、「しかもなほ雨、」という言葉で始まっているのですが、この「しかも」は、何を受けているのでしょうか。二首前にある「かの國に雨けむる朝、」の〈雨〉を受けているとすることもできますし、聖書の関連で、裏切りの季節のあと、「しかもなほ雨」なのだ、と読むこともできます。いずれにしても、季節の雨にちがいありませんが、しかしこの〈雨〉は、時代そのものの暗喩として機能していることに注目したいと思えます。戦後の時代は、季節で言えば、「なほ雨」の降り続けている季節でした。これは深読みになるかもしれませんが、『水葬物

語』が刊行になったのが昭和二十六年ですから、まだ戦争が終つて六年しか経っておりません。昭和二十四年には、すでに朝鮮戦争が始まり、再び新しい戦争の危機、新しい死者の季節が訪れました。だから一首の背景にそれを重ねて読む時、この〈雨〉は重い象徴性を持つことになります。

物語は、第一に作者の創るものですが、同時に読者がそれをどう読みとくのか、読み手の参加によって創られていく部分があります。すべてを語りつくさず、読者の想像力にゆだねる部分が必要になりますが、そこにまた物語の〈自由〉と魅力があるとも言えます。

36 美しき難破者たちのながれよる岩、海百合は潮になびかひ

航海に危険はつきものですから、難破者の存在はいまに始まるものではありません。それらの難破者たちの流れついた岩、その岩には海百合が潮になびいている、という内容の作品です。

「海百合」とは何なのか。生きた化石と呼ばれている動物のひとつです。非常に古い時代にあらわれた古生代の動物で、棘皮動物門ウミユリ科に属する種類を指しております。体は、根、茎、冠部の三部からできており、外観が植物の百合に似ている

ところからこの名がつけられました。冠部には骨板が集つてできた罅があり、その上に、放射状に伸びた羽のようなたくさんの腕がついております。その数は、四〇本から六〇本と言われている。茎部は、断面にしますと五角形になっており、竹のような節があつて、一定間隔の節ごとに、五本の巻枝が這っています。根もとはひげ根のようになっていて、それで岩に付着しているわけです。

この海百合が、潮の押しよせるたびに、放射状に伸びた腕をなびかせているというイメージですが、流れよる死者をそこに置いた時、海百合は、まるで難破した死者の体を、やさしく愛撫しているというふうになります。つまりこの海百合が、死者への鎮魂の役を果しているということになります。

「美しき難破者たち」と言っておりますが、ここにはあきらかに、難破して死んだものへのオマージュがこもっております。死んだ人間を不運な人間と見ているのではなく、醜く生き残っている人間よりも、海に出て難破したもののほうが、はるかに美しいのだ、という美学が根底にあり、その美しさは、十字架にかけられたイエスと同等の美しさなのだ、塚本邦雄は主張していると考えてよいでしょう。

この作品も、「しかもなほ雨、」のところで指摘したように、

さきの海戦で死んでいった死者たちのイメージを重ねて読むことができません。それらの「美しき難破者」たちは、間違いなくいまも、海百合の岩に流れよつていふことでしょう。もちろん、それを目で見ることができませんが――。

そのようにして、古代から現代まで、変ることなく繰り返してきた海百合の鎮魂。それがこの一首の主題ということになります。この「海百合」を、先行歌の「死海に浮くあかき百合」と呼応させたところにも、鋭い言語感覚を見ることが出来ます。

37 虹見うしなふ道、泉涸るる道、みな海邊の墓地に終れる

これも31番の「貴族らは夕日を 火夫はひるがほを」と同じように、句割れ、句またがりを活用しております。「虹見うしなふ道、泉／涸るる道」と読めば、五・七・五になります。

虹を見うしなう道と泉の涸れる道、それらの道は、みな海邊の墓地に続き、そこで終わっているというんですね。虹を見うしなうというところにも、泉が涸れるというところにも、失意と挫折の悲しみがこもっています。人生は、いつまでも美しい虹を見続けることができません。永遠に湧いてくる泉のように、生の喜びに浸り続けることは不可能なことです。人生の道はい

つか虹を見うしない、いつか泉が涸れてしまいます。その虹を見うしなう道、泉の涸れる道が、すべて海邊の墓地につながっているというのですが、なぜそれは海邊の墓地につながる必要があるのか。墓地に眠っているのは言うまでもなく死者たちですが、死者はすでに、生きている人間よりも先に虹を見失い、泉涸れる苦痛を経験しているから、悲しみの道は死者につながっているかと理解すべきでしょう。死者のほうに、生きている人間よりも、はるかに悲しみや苦しみを知っているんですね。ですから、本当に死者を理解するためには、一度虹を見失わなければいけない、一度泉涸るる悲しい思いをしなければいけない、ということになります。こちらが虹を見つばなしでは、死者は永遠に無縁の存在となります。虹を見うしなう道、泉の涸れる道、その悲しみを知ってこそ、死者の道につながる事ができるのです。鎮魂と言っても、それがなければ死者の魂にはとどきません。

こういう鎮魂の哲学と同時に、この「海邊の墓地」という言葉は、当然のように、ヴァレリーの同名の詩集を想起させずにはおきません。

ポール・ヴァレリー (Paul Valéry 一八七二―一九四五) はフランスの代表的詩人ですが、実際に彼のお墓も、彼の故郷で

ある南仏の港町、セートの〈海辺の墓地〉に建てられました。

『海辺の墓地』はなかなか難解な詩集ですが、マルセル・レイモンが『ポール・ヴァレリー 精神の誘惑』（佐々木明訳・筑摩書房・昭和51）の中で、この詩集について次のように述べていますので、それを参考にしたいと思います。

〈『海辺の墓地』には、ヴァレリーの無神論が、いくらか片意地に、またいくらか苛立った性急さをもって、表現されている。自分に対しては無慈悲に汲みつくし難い苦渋をもって、だが人間の条件に対する憐みと、いまや不在となった人間たちに対するやさしさと、人間たちの墓標に対する追慕の念とをこめて、詩人の自我は次々に両極への動きを見せるが、——ついに不動のものと虚無との目まいからのがれて、空間と時間の中に突然身を立てなおし、絶望そのものの彼方で、地上の生活の条件を受け容れる。〉

このマルセル・レイモンの言葉に従えば、『海辺の墓地』には無神論が表現されているということになります。神を失った人間として、自分はどうのような世界とかかわりをもつべきなのか、その問いに対して、汲みつくすことができない苦渋をもって、無慈悲に自分に問いかける一方、不在となった人たち、死者に対しては、やさしさと追慕の念を持つことが必要である。そう

することによって、虚無のめまいから逃れ、絶望の彼方に地上の生活の条件を受けいれることができるようになる——ほほこうした思想が表現されているということになります。

ですからこの歌の結句、「海邊の墓地に終れる」の中に、われわれは不在となった人間、死者となった人間への〈追慕の念〉をまず読みとらなくてはならないでしょう。それと同時に、「虹見うしなふ道」、「泉涸るる道」を歩むことによって、絶望の中から、新しい生の再生を望むことができるのだ、という思想も、ここにはこもっていると考えることができます。われわれは死者に導かれて、はじめて新しい世界への道を歩むことができるのです。死者のそばにいることによって、われわれはそこから深いものを学ぶことができるわけです。もし神にかわるものがあるとすれば、それは死者なのだ——そう言っているような哲学が、この中には含まれていると思います。本質的な鎮魂といふのは、そういうところまで行って、はじめて可能となるのだ、ということを一語は訴えているでしょう。

38 アルバトロスの卵の殻に皇帝は落胤の名のかずかずしるす

これはいかにも塚本邦雄ふうの風刺のきいている作品です。

「アルバトロス」とはなんなのか。「アルバトロス」(albatross)は、アホウドリのことを言います。昔はたくさんおりましたが、いまは特別天然記念物に指定されるほど数が減少しました。人を恐れずに近づいてくるため、やられてしまったんですね。長い航海をしている時、よく船乗りがつかまえて慰みものになりました。空を飛んでいる時は、まことに悠然としておりますが、いったん地上におりますと、たいへん不格好な歩きかたしかできない鳥です。

ボードレールの『悪の華』の中にも、このアホウドリのぶざまさがよみこまれています。

信天翁 あほうどり

慰みに、船乗りたちは、時折 巨大な

海鳥の 信天翁を 生擒りにする。

航海の これは 呑氣な道連れで、鹹い

海を渡つて滑つて行く船の後から 従いて来る

航乗りたちが 甲板にこれを据ゑると、忽ちに
蒼空の王者も とかく不器用で 恥かしさうに、

眞白な大きな翼を 權のやうに
その兩脇に 憫れにも 曳摺つてゐる。

翼あるこの旅人の なんとぶざまな意氣地なさ。

今まで美しかつたのに、滑稽極まる醜い姿。

短い烟管で 嘴を 一人の水夫は 突つ突くし、

天翔る身の成れの果ての跛を 眞似するものもゐる。

この雲霄の王候に 詩人は似てゐる。

暴風雨の中を往來し 射手を嗤つてはゐるが、

地上の嘲罵のただ中に 追放られると

巨人の翼は 歩くのを 邪魔するだけだ。

—— 鈴木信太郎訳

見るとおり、『悪の華』の中では、「地上の嘲罵のただ中に 追放られ」た「蒼空の王者」は、『詩人』の存在そのものの喩として歌われております。しかし塚本邦雄の作品では、アホウドリは詩人ではなく、「皇帝」と結びつけられております。この時「アルバトロス」の中に隠されている「阿呆」が、風刺の隠し味になつてゐることを見逃してはならないでしょう。

さて、皇帝は何をしているのでしょうか。アルバトロスの大きな「卵の殻」に、あきもせず「落胤」の名を書きしるしています。「落胤」ですから、正妻に生ませた跡継ぎの嫡子というのではありません。皇位につくことのできない落としたねですね。

たくさんの落とし子をつくったことは、ある意味で皇帝の権力の象徴でもあったでしょう。しかしいまや皇帝は老境にむかい、落とし子に恋々として、その名を書きしるすだけ、という哀れな末路の物語がここから浮かびあがってきます。あるいは落とし子はすべて死者となったので、その名を書きしるすことだけが、唯一の支えとなったとすることもできます。私的な鎮魂の愚かしい遊び。それを通して権力者を揶揄しているのかもしれませんが。「海邊の墓地」がもつ死者の厳肅さと、対照的な皇帝の愚かさだと言えます。

しかも名前を書きつけているのが「卵の殻」ですから、生殖性と無縁な空虚感と不毛感が強調されているでしょう。それも皇帝の座のむなしさを感じさせますが、皇帝という高い権力の座にいるものを風刺の対象にするのは、塚本邦雄の一貫する特質で、そこに塚本邦雄の批評精神を読みとることが出来ます。

〈物語〉の核心に、批評をとりいれることで、物語の復活をはかったことは、「平和について」の章でもすでに触れたことですが、

ここでも皇帝の物語という形で、暗に天皇帝の愚かしさを匂わせていると読むことも出来ます。こういう愚かな「皇帝」に可能なのは、形式的、儀礼的な鎮魂だけです。

39 蜂腰のバレリーナらをのせて航く船、なめらかに光る海阪

〈海阪うなさか〉——これは北原白秋の歌集名にもなっている言葉です。地上に国境があるように、海にも海の境界があります。そのラインを越すと、そこからは海神の支配する異界となりますが、その人間界と異界との境にあるのが海阪です。

「バレリーナ」は、もともとはバレエの主役をつとめる女性を指していましたが、いまはバレエの踊り手一般を指して言う言葉になりました。この「バレリーナ」は、いずれも美しい「蜂腰はちよう」をしているのですが、女性の細い腰を蜂にたとえた表現は、古くは万葉集の中にも出てきております。「蝶すがる」少女をとめがそれです。蝶すがるというのはいが蜂のことですが、万葉時代の人も、やはり腰の細い女を珍重したことがわかります。この蝶すがるを現代語に翻訳すると、〈蜂腰〉となります。この蜂腰のバレリーナが船上いっぱい溢れ、航跡を曳いて進む船の行く先には、輝く海阪が見えるという、大変美しいイメージの歌です。

塚本邦雄がここにバレリーナをもってきたところにも、時代の風俗を切りとる鋭い視線が働いております。バレエはイタリヤを発祥の地とし、十九世紀のロマンチックバレエの時代を通過して、二〇世紀はバレエの時代といわれるぐらい、世界的にさかんになりましたが、日本でも戦後ものすごい勢いでバレエ人口が増えました。昭和二十五年には、大小のバレエ研究所が、東京だけで四〇〇、地方をあわせると六〇〇という大変な盛況ぶりでした。したがって塚本邦雄が、ここに「蜂腰のバレリーナ」をもってきたのは、これはこれで、機敏に時代の風俗を手玉にとっていると言つてよいでしょう。

このバレリーナたちを乗せた船——その船がむかう海阪の彼方。そこにいるのは、あきらかに死者たちです。ですから、ここにも生の世界の華麗さと、死者との対比が、明確な構図の中でとらえられていることになります。表面的にはきれいな歌ですが、美しさだけを強調しているわけではありません。光る海阪のむこうには、はつきりと死者の目があります。この死者の目をよび起して、これは読まなければいけない作品でしょう。はたしてこの船は、死者の鎮魂をめざして海阪にむかっているのか。それとも鎮魂とは無縁な踊り手に、海阪のむこうから死者が視線を投げかけているのか。おそらくは後者のほうだろう

と思いますが、そうした静かな劇を内包している一首です。「白鳥の湖」のようなバレエの世界でなら、「白鳥」と「王子」は、死によって結ばれることが可能でしょう。しかし海阪のむこうの死者に、その道は断たれている、という感じを受けます。

40 裸婦ら黒き絹をまとひて去りしのち窪地の邑まちをひたしくる潮

なぜ「裸婦」なのか。なぜ裸婦は「黒き絹」をまとっているのでしょうか。あきらかにこれは、喪服を連想させる衣裳です。喪服のような絹を身にまとっている裸婦は、夫や恋人を、戦争のために失った女たちです。彼女たちが体を売って仕事をしている場所は、「潮」の香のする港町ですから、商売の相手は船乗りと見ていいでしょう。戦後の日本の港町には、日常的にこういう物語が展開しておりました。

この裸婦の立ち去ったあと、湿っぽい「窪地の邑まち」には、ひたひたと潮が押し寄せているのですが、この「潮」の中には、言うまでもなく死者の心があると見るべきです。自分の妻や恋人が男と寝ていた時間——その時間が終って、死者たちは、はじめて窪地の邑に潮となってやってきた、という印象を一首は与えます。

生きているものが立ち去ったあとの死者の時間。ここでも生と死の亀裂が鮮明ですが、特にここには、死者の悲しみが深くこもっています。それは「裸婦」のエロチシズムから遠ざけられていくぶん、悲しみも深いと言えます。はたしてこの悲しみは、どのような形で鎮魂が可能なのか。一首の物語はその問いを呼びおこします。鎮魂のモチーフをもつ「帆の章」の結びとして、印象の深い一首です。

これで第二聯第一章を終り、第二章の「旗の章」へ移ります。