

タイトル	塚本邦雄 『水葬物語』全講義(6)
著者	菱川, 善夫
引用	北海学園大学人文論集, 8: A1-A10
発行日	1997-03-31

塚本邦雄 『水葬物語』 全講義(6)

寄港地

第四聯の「寄港地」に入りますが、寄港地は、航海中の船舶が立ち寄るところですから、全体として、長い航海を癒すための解放的気分が予定されていると見る事ができます。その意図にふさわしく、三部構成の標題も、それぞれ「火夫と水母」、「粹な祭」、「麵麩の歌」と題され、エロスと祭と食とを暗示する標題が掲げられています。もちろん解放的気分とはいっても、塚本邦雄の物語ですから、その中に諷刺や批評の針が用意されており、また第三聯の「水葬物語」にあつたエロチックな要素も、当然生の輪郭をきわ立たせ、物語を生彩にとんだものにするはずです。その点をあらかじめ念頭において読み進めていくことにしましょう。

火夫と水母

まず最初にあらわれるのが「火夫と水母」の章です。寄港地への接岸を待ちのぞんでいるのが船の乗組員ですから、船員が標題に据えられるのは、きわめて自然なことですが、しかし塚本邦雄は、その船員を「水夫」とはせず「火夫」としました。そこに男の中の火を重視する塚本一流の美学があることは言うまでもありません。すでに火夫は、「鎮魂曲」の「帆の章」31番の歌にも見られるように、娼婦と切り離しがたい関係にあります。火夫のあらわれるところ必ず娼婦がいるといつてよいのですが、その娼婦は、ここでは「水母」によって暗示されており、水中を泳ぐ水母の妖しい姿態と、水母の持つ毒性が娼婦のイメージをよびおこしますが、「水母」の中の「母」の字も、娼婦を連想させるうえで少なからぬ働きをしております。特に

塚本邦雄にとって母は、のちに「金木犀母こそとはの娼婦なるその脚まひるたらひに浸し」（『水銀傳説』）とよまれていることからわかるように、母は永遠の娼婦として位置づけられることになるのですが、その認識は『水葬物語』の中にも胚胎しているところが見ることが出来ます。したがって、この「水母」の〈母〉の中に、娼婦のおもかげを読みとることは、許されているいい解釈ということになるでしょう。

つまり「火夫と水母」の章題をわかりやすく言いかえるなら、「火夫と娼婦」というわけです。それはそのまま、この章題の主役が誰であるかを語っていますが、いきなり彼等を登場させず、まず「ギタリスト」の演奏によって、物語の幕があがる仕組みになっています。

91 みづうみに水ありし日の戀唄をまことしやかに弾くギタリスト

一首の内容は、いまは水が涸れた湖なのに、たつぷりと水がたたえられていた日の恋唄を、ギタリストが「まことしやかに」演奏している、というものです。一見これは、ギタリストを非難している歌のようにとられるかもしれませんが、果してこれは、嘘つきのギタリストを非難している歌なのでしょうか。そうで

はありません。

同じ恋唄といっても、水が涸れた時代の恋唄には、豊かに水がたたえられていた日の恋唄とは違って、悲しみや苦痛がこもっているはずです。当然このギタリストの内面にも、涸れた湖のような、苦痛の罅が走っていると考えられます。にもかかわらずギタリストは、たつぷりと水があつた日の恋唄を、いかにもほんとうらしく弾いているんですね。

ここで重要なのは、失うということが、逆にロマンを回復させる最大の条件になっていることです。喪失が、ただ空しさや絶望だけを意味しているわけではありません。現実には水が涸れているから、水のない、ひりひりとした恋の唄しか演奏できないというのではなく、水がないからこそ、逆に水があつた日の豊かな恋唄の演奏が可能になっている、という点が大切なところなのです。

こういう認識は、リアリズムの考え方とは、まっこうから対立するものです。「まことしやかに」な嘘によってこそ、非在の湖があらわれ、非在の恋人が眼前にあらわれる——それを信ずることなくして歌うことのできないものです。つまりこのギタリストは、喪失を背景にして豊かなものを描きだす役割を果していることになりませんが、こうした役割は、この歌のギタリスト

にだけ与えられているものではありません。むしろすべての芸術家に与えられた使命であり、特権であると考えてよいでしょう。したがって、この「ギタリスト」に詩人たる塚本邦雄の分身を重ねて読んでも、いっそうさしつかえのないことになります。むしろ「まことしやかに」という、やや皮肉っぽい言葉の中には、塚本自身の自嘲のひびきがこもっていて、そう読むことをそそのかすところがあります。

92 ダマスクス生れの火夫がひと夜ねてかへる港の百合科植物

章題にぴったりの作品が、はやくもここにあらわれてきました。「ダマスクス」は、シリアアラブ共和国の首都です。非常に歴史の古いところで、ダマスクスは聖書の中にも登場します。聖書好みの塚本邦雄にしては、ダマスクスは格好の都市と言えます。標高七二五メートルといえますから、けっこう高いところに位置しております。一首めが、水の涸れた湖のイメージで始まりましたので、それにそった展開と書いていいでしょう。一首の内容は、この「ダマスクス生れの火夫」が、「港の百合科植物」とひと夜寝て帰った、というものです。

「百合科植物」から、女の白い肌と、強烈な脂粉の香りが伝わっ

てきますが、「火夫」には「火」のイメージが含まれていますので、そこから自然に、火に抱き締められる「百合」の美しさが強調されることになります。男の燃える火の中で咲き崩れる百合の花は、妖しい頹廃美を感じさせます。塚本邦雄の歌は、一首の中で対立するものがぶつかりあうという構造上の特質をもっておりませんが、これもその典型で、「百合」は「火」と配置されることによって、いっそうその魅力を発揮しているでしょう。

しかもこの火夫は、ダマスクスの出身です。ダマスクスが首都となっているシリアは、第二次世界大戦後独立した国ですから、この火夫の「火」の中に、戦火の火がくすぶっていると見られることもできます。そのほうが、物語に時代性を付与することになります。そうすると、それに抱かれる「港の百合科植物」にも、荒廃した時代の美が、いっそうきわだってまいります。したがってこの物語の背後から、刹那的な激しさを求めて生きた戦後の生が、読む者の脳裏をかすめて行くこととなります。こういうふうには、まことしやかな古い時代のロマンスの形をとりながら、荒廃した戦後の現実を影絵のように浮かびあがらせるためにも、さきの歌の「ギタリスト」の登場が必要だったわけです。

93 乾葡萄のむせるにほひにいらいと少年は背より抱きしめられぬ

この歌の初出は「Methode」第一号(昭24・8)の「アルカリ歌章」で、へCの四首めにおさめられています。初出では「蒸せる匂ひ」と漢字表記が使われていますが、歌集では平仮名にあらためられ、「いらいらと」への感覚的連合が柔軟になるよう整えられています。

内容について言うと、乾葡萄のむせかえる匂いが、性的な欲望を刺激したことは、「いらいらと」にあきらかです。抱きしめられたのが少年であることもはっきりとしております。しかし少年が誰によって抱かれたのかは、歌の中ではあきらかにされておりません。92番の歌の「百合科植物」との関連から、そこに女を連想することは可能でしょう。また「乾葡萄のむせるにほひ」も、場所だけではなく、その「にほひ」を持つ田舎風の女のイメージにつながっていきます。したがって、女に少年が抱きしめられたとるのが、まずは自然な解釈ということになるでしょう。熟しつつある女の性的な官能と、まだめざめてはいない少年の純潔な性も、一首の対立性を強調する塚本邦雄の方法上の特質から見て、妥当な解釈と言えます。

しかし別な解釈も可能です。それは、少年を抱きしめたのも、

また少年だ、という解釈です。それは「背より抱きしめられぬ」——のとり方に関係してきます。背後から抱くのは、肛門を使う男色の性の形と無関係ではないからです。もちろんこの歌の中では、無意識のうちに少年はその形をとったと見るべきでしょう。「乾葡萄」がよびおこす性への誘惑。それに抵抗できず、思わず少年は少年を抱きしめた、というのがもう一つの解釈です。私は、この解釈のほうに魅力を感じます。少年のホモセクシャルの世界に転調させることで、火夫と百合科植物の強烈なエロスの世界との対比が明確になるからです。もしこれを、火夫の少年期の経験として読むなら、この火夫は、女しか愛さない、いや愛せないというのではなく、男への欲望をその内部に秘めた存在として、火夫の性の歴史にも陰影がともなってくるようになります。

94 しめりたる帽子いできてぬけいづる巷なり昏き虹かかりありし

たぶんすこし前まで雨が降っていたのでしよう。そのためにしめった帽子を胸に抱いて、男は巷を脱けだそうとした。その時、巷の空に虹がかかった、という場面です。「寄港地」の中にあって、しかも「ぬけいづる」とありますから、この主人公も、

土地の定住者ではなく、港に立ち寄って離れて行く船員、あるいは乗客を念頭において読むほうが自然かと思えます。

この「巷」は、入りくんだ港町の薄暗い雰囲気を感じさせますが、ここでポイントになっているのが「昏き虹」です。この「昏き虹」が暗示するのも、やはり女と見てよいでしょう。ひとときの淡い虹のようなかわりが、それを語っています。「昏き虹」とありますから、女は、けっして晴やかな女ではありません。しかし暗いものには、暗いものだけがもつ魅力というものがあります。その女の暗い情熱を、男は昏い虹に重ねて見ているわけです。死の側にひきよせられていく女の生命を、そこに読みとることも可能でしょう。もしそうであるなら、胸に帽子を抱いた男の姿は、死者への祈りの形を連想させます。次の95番の歌は、あきらかに死をモチーフとする作品ですが、この「昏き虹」の中にも、死の香りが漂っている、と見ることができません。

95 遠い鹹湖の水のほひを吸ひよせて裏側のしめりある銅版畫

これはどこにある銅版画なのでしょう。ひよつとしたら、船のキャビンにかかっているものかもしれません。それが「鹹

湖の水のほひ」を吸ひよせている、というんですが、そこにどんな意味があるのでしょうか。それが鑑賞のきめ手になります。

「鹹湖」ですから、この湖の出口は塞がれております。そのため、どんどん湖の塩分は濃くなっていきます。つまりこの湖は、塚本短歌にとって重要な「死海」としてよいでしょう。この遠い死海の匂いを一枚の銅版画が吸ひよせ、そのため裏側までしめっているというんですね。当然そのしめった匂いが、死の匂いを意味することはあきらかなことです。

さて、この銅版画の表には、いったい何が描かれているのでしょうか。対立するものを一首の中に持ち込んでくる塚本邦雄の手法から考えて、およそ死のイメージとは無縁の美しい湖が描かれている、ととることができます。そうすると、表には美しい湖が描かれながら、しかしその湖は確実に死の匂いを引きよせている、ということになります。はたしてそれは銅版画にだけあらわれる現象なのか。そうではなく、すべての輝ける生の上におこりうることです。むしろそれをまぬがれることのできないのが生の実情でしょう。したがってここにあるのは、死と生とは切り離しがたいという認識です。生は死によって限定され、死の凝視によってのみ生は燃焼するという哲学です。も

もちろん、エロスの世界にあっても同じことです。その意味で、美しい銅版画の裏側に、ぴたりと死が密着しているこの歌は、塚本邦雄の認識のパターンをよくあらわしている作品と言えます。もともと銅版画の制作過程そのものが、腐蝕の工程の上になりたっていますから、この銅版画が死の匂いを吸いよせているのも、理にかなった発想ということになるでしょう。

96 織い手のナルシスがゐる凍港を去り…ラフレシアひらく河港へ

ここで対立するものは何か。「織い手のナルシス」と「ラフレシア」であることは一読してあきらかです。ラフレシアは、熱帯のスマトラやジャワのジャングルに咲く巨大な花として知られています。梅の花のような形をしています。地上最大の花で、直径一メートル以上にもなります。根は菌糸状になっていて、生きた木に寄生して咲く寄生植物の一種。花の中心部には、おわんのような穴があいております。それも性的なイメージをかきたてますが、さらに異様な臭いが、この花の特徴ときいてます。

92番の歌の「百合科植物」がそうであったように、この「ラフレシア」も娼婦の喩であることは疑う余地がありません。こ

のラフレシアの瘴猛というか、グロテスクな性と、繊細無垢なナルシスの性との対比が、物語の核心に据えられているわけです。

「ナルシス」のほうは、言うまでもなくギリシャ神話に登場する美少年を指していますが、このナルシスを、ここでは氷の張りつめた北の港町に登場させました。「凍港」ですから、ナルシスは神話のナルシスのように、自分の姿を映すことも、溺れて死ぬこともできません。自己相対化の鏡を失ったナルシスには、みずからの力で自己の絶対性を信ずるしか道がありません。それがまたナルシスの生に、悲劇的な美しさを与えることになっているでしょう。

塚本邦雄はナルシスにはやくから関心をもっていました。ナルシスをどのように描きとるか、自我とどうむかいあうかにかかわっているからです。塚本邦雄は「ナルシスに就いて」(「Méthode」第四号・昭24・11)の中で、ヴァレリーの「エテュード・プール・ナルシス」にみられる「絶対排他的自我愛」、**「哲学的対自我惑溺」**の時代は終わった、むしろサルヴァドル・ダリのタブロー「ナルシスの変貌」に描かれたナルシスこそ、求められるべきナルシス像だとして、次のように述べています。

ここに描かれてゐるのは、美しい若者ナルシスでも、一茎

の水仙の花でもなく、即ちメタモルフオーズの原因でも結果でもなく、その「過程」の異様な痙攣的な美である。画面はダリ独特の偏執狂的幻覚により、水の影を利用した重複映像を以て構成されてゐる。それ迄のモンタージュ的方法と異り、一分の隙もなく、「画面の持続性」をもって描写され、それは又時間的、空間的な飢ゑを充たす効果をもつてゐる。尚又その画面は、彼の特徴である恐怖とか死とかいふ生命、無識の實際の怖ろしい本能的な危機をはらみ暗示してゐる。粘膜におほはれた巨大な仙人掌——のやうな肉塊の尖端が、一瞬一瞬に水仙の花に変化してゆかうとする奇妙な静寂、そのナルシスの特異な生態——姿勢からも、直接且鮮明に、我々の手にかへってくるであらうナルシスに近いものを触知し得るに足りる。

(中略)そこには傍若無人なまでの優越性の認識と、官能的な刺戟とが充満してゐる。私には、この決定的な(再び還元することのできぬ)メタモルフオーズの、その過程さへ意識して陶醉してゐるナルシスの、恐らくはその頬が花卉に唇がしべに、両手が葉に茎に、静脈が葉脈に、そしてその生殖器がなめらかな球根に、徐々に変化してゆくのであらうむづ痒い様な快感が、ぢかに伝わってくるのである。このやうな「ナ

ルシス」は当然、彼がいつの間にかその背にはりつけられてゐた既製の概念を、誤用された意味を打砕くにちがひない。この「傍若無人なまでの優越性」の誇りを持つナルシスを、この歌の「ナルシス」に重ねて読むと、ナルシスの表情にもリアリティがうまれてきます。その「織い手」も、植物の葉や茎に変貌する寸前のういういしい手をイメージに描くなら、ナルシスの悲劇と純潔性は、さらに強調されることになるでしょう。この美少年と「火夫」は北の港町であつたわけです。ここにも男色の世界、少年愛の主題がかくされておりますが、「凍港」は、その愛の不毛性を匂わせております。「火夫」はこの凍港を去つて南へと進路をとり、やがて「ラフレシアひらく河港へ」とやってきました。少年愛とはまったく異質な性の饗宴が、この「河港」で展開することは当然ですが、「ラフレシア」の毒々しい官能は、逆に「火夫」の心の中に、「織い手のナルシス」への憧憬をよびさまし、火夫は、みたされぬエロスの渴きに身を灼く破目になるでしょう。両極端のエロスをとらえたために、そういうドラマチックな性の物語を、この一首は孕むことになりました。

97 まだ眠りゐるふくよかなあけがたの濕地で殻をぬぐかたつむり

この歌の「ふくよか」、「濕地」、「かたつむり」——これらの言葉から引きだされてくるものは、非常に柔軟で快い感覚的な世界です。いずれもこれは、女の属性と密接にかかわっておりますので、そこから判断して、この「かたつむり」も女の喩とすることが出来ます。実際にかたつむりが、やどかりのように殻を脱ぐことはありませんので、「かたつむり」が女の喩であるとするなら、「殻をぬぐ」という行為は、おのずと服を脱ぐ女性のイメージに結びついていきます。そのほうが、殻の中にあるなめらかな肉体をいきいきと感ぜさせるでしょう。

時間は「あけがたの濕地」の「あけがた」に示されています。ですから、これは真夜中のエロスではなくて、夜明けの性愛を歌っていることが出来ます。

塚本邦雄は隠喩の名手ですから、この歌を写実の目で解釈すると意味不明の歌になります。しかしこれを隠喩として読むなら、魅力的な作品として感覚に訴えてくるでしょう。もちろん「あけがたの濕地」にも性的なイメージはかくされていますが、夜明けの娼婦のエロスを巧妙な隠喩でとらえ、明るいタッチで「ラフレシア」的世界からの転調をはかった手腕は、なかなかの

ものです。

98 男は身をひさぐすべなし若萌えの野に黒き椅子一つころがり

「ひさぐ」は、体売って商売することを意味します。男にはそれができない。男は身の売りようがありません。売りようのない男の滑稽さ、無骨さを、野原にころがっている黒い椅子のイメージで椰揄的に表現した歌でしょう、これは。「黒き椅子」、「ころがり」というところに、男に対する一種の笑いが含まれています。「かたつむり」の魅惑的な娼婦のあとに、この歌が置かれているだけに、それがいつそう強く感じられます。

つまり黒い椅子は、男の暗喩ということになりますが、身の売りようがないだけ、エロスの暴力的夢想に、黒い椅子はゆっくりと膨れあがっていくことでしょう。「若萌えの野」は、いざれ爆発的な緑の野へと変化していきますが、そのエネルギーが、黒い椅子の中にも侵入してくるにちがいありません。その内側の危険を感じさせるところが、この物語の装置の面白いところ

99 寄港地のくらしい夜明けに火夫たちがひらくくらの解剖圖など

一聯全体の標題となった「寄港地」という言葉が、この歌の中にでてきました。その点で一聯の主題にかかわる重要な一首と言えます。また「火夫と水母」の章の二首めに、「火夫」がでてきたことは、すでに見たとおりですが、この章の終りから二首めにも「火夫」を配して、形の上での均衡をととのえております。全体の整合美の上からも、いい位置にある作品です。

さて、ここで火夫たちが開いているのが「くらの解剖圖」です。〈解剖〉という言葉に隠喩的な意味があることは言うまでもありません。子供の頃解剖ごっこをやった、あの解剖ですね。性的ないたずら、遊びが〈解剖〉ですけれど、このくらの解剖圖も、あきらかに女性性器を連想させます。ですから火夫が開いているのは、生物学の教科書ではありません。春画か、卑猥なポルノグラフィということになります。人間の解剖圖だと詩情が殺されてしまいますが、「くらの」としてことで、妙になまなましい感覚がうまれました。それが陰喩の力というものですが、ここでも「夜明け」の「火夫たち」がかもしだす混沌とした欲望の渦と、もろく淡いくらのイメージが対比され、それが一首を野性味の溢れたものになっています。

精悍な火夫の中に、こういう陰湿なものへの欲望がひそんでいることで、火夫の生は、かえって魅力的なものになっているのではないでしょうか。死を孕むことで男の生が輝くと同じように、こういうエロスの闇が男の生を燃焼させる、という塚本邦雄の認識がここにはあります。「火夫」の中に〈火〉という字があるからといって、火のような激しいものしかない、というのではなくて、その底に、およそ火とは異質な世界への欲望がひそんでいるわけです。それがそもそも生の本質だ、という考え方がここに示されているでしょう。常識的な世界観に反抗して、破壊的なエネルギーを発揮するのも、内部にこうした対立性をもった人間であることを、塚本の登場人物は語っているように思います。

100 喪の花のやうに運河を過ぎゆきし流水は明きはるの港に

「火夫と水母」の一連の結びに、運河をはなれて港へむかう「流水」の歌もつてきました。運河をとぎしていた流水が溶け、花のような形になって、明るい春の港へとむかつております。イメージはきわめて単純で、ここに春の訪れによるこびが息づいていることは言うまでもありません。

冬から春へ、死から生への移り変わりが美しいイメージとして歌われているのですが、しかし移動する流水を、塚本邦雄は「喪の花のやうに」ととらえました。葬儀の花の形であることが、ここでも生を逆に強く意識させるように働いております。死に限定されることで生の自覚は高まり、滅んでゆくあやうさの上に恋の花が咲く、という認識がここにも生きています。

流水の歌で「火夫と水母」の最後を結んだため、読者の念頭には、「織い手のナルシスがゐた凍港」が、ふつと意識の中にし
のびよってくるかもしれません。やがて出航の日も近づいてくることでしょう。ふたたび火夫は北の港へむかってゆくのか
——その夢をこの結びの歌はかきたてます。