

タイトル	塚本邦雄『水葬物語』全講義(9)
著者	菱川，善夫
引用	北海学園大学人文論集，12：A23-A46
発行日	1999-03-31

塚本邦雄 『水葬物語』 全講義(9)

トリコロオルの歌

「パソ・ドブレ」の実験作についてあらわれるのが、第六聯の「トリコロオルの歌」です。「トリコロオル」(tricolore)は、「三色の」という意味ですが、その三色とは、ここではどの色を指しているのでしょうか。最初にあらわれるのが「灰色の章」、次に「緑色の章」、そして「橙色の章」へと続いていますから、〈灰色〉、〈緑色〉、〈橙色〉の三色が、トリコロオルの構成色となっていることがわかります。

さてトリコロオルと言えば、ただちに頭に浮かんでくるのがフランス国旗でしょう。色は、赤、白、青の三色。フランス革命の時代にできましたから、市民革命の象徴という意味を担っておりまう。この三色が何を表しているのか。自由、平等、博愛——この三つの概念を表すということも、広く知られている

菱川善夫

ことですね。これが、各国で旗を作る時に、ずいぶんと参照されました。

色々な国旗を調べてみるとわかりますが、三色の国旗というのは、たくさんあります。最近、ソビエト体制が崩れまして、旧ロシアの旗が翻りましたが、あれも三色になっています。フランス国旗は、三色が縦に並んでいますけれど、それをそのまま横にしますと、どこの国の国旗になるかわかりますか。オランダです。それからイタリアの旗も三色旗ですね。赤、白はフランスと同じ、フランスの旗のブルーのところ、イタリアでは緑色になっています。これもフランス国旗と同じように、自由、平等、博愛をあらわしておりますから、フランスのトリコロオルは、国旗をつくる時のお手本になっていると言ってよいでしょう。少し色は違いますが、オレンジ、白、緑、これはアイルランドの国旗です。三色だけではなく、そこに模様が入っ

ているものをあわせますと、トリコロオルというのは、色々な国に採用されていることがわかります。その出発がフランスの国旗というわけです。

日本の国旗は、こういうフランスの国旗とは、ずいぶん性格が違っております。もともと国旗なんてなかったわけです。ところが幕末にペリーがやって来まして、外交上、船の上に国旗を掲げることが必要になりました。だから、まず第一に航海する船の国籍を明示するために使われたのと、日清、日露戦争の際、国家のシンボルが必要だ、というので軍隊で使われました。ですから、国民の意志を代表する国旗ではなかったわけですが、したがって、日の丸が本当に国旗かどうかは、法的な解釈としては根拠の薄いところがあります。

この日の丸とは違い、市民革命の精神が、ヘトリコロオルに象徴されているとなると、当然この一聯の中にも、それに繋がる精神が流れている、と予測してよいでしょう。「革命」、「断頭人」といった言葉があらわれてくるのもそのためですが、しかし塚本邦雄が、「自由、平等、博愛」といった既成の観念を、そのまま蒸し返して歌うはずがありません。「トリコロオル」の中に、彼は、どのような新しい観念を投げ込もうとしたのか。それを見ようとする時、すでに冒頭で引用した「吊旗」(「短歌

研究」昭26・8)十首のマニフェストの一節——「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。」——に、再び目をとめることが必要になります。塚本邦雄が「トリコロオル」の中にこめようとしたのは、まさに、この「不信・抵抗・野望」だと言ってよいでしょう。ですから「トリコロオルの歌」とは、「不信・抵抗・野望の歌」だと読みかえてさしつかえありません。ではそれが、具体的にどのようなあらわれてくるのか、順次見て行きたいと思いますが、内容に入る前に、形式上のことで、一つだけつけ加えておきたいことがあります。

それは色の視覚に関することですが、色というのは、厳密に数学的にきちんと分けたからといって、同じ幅に見える、というものではありません。ですから、以前は三色旗のブルーのところ、一番狭くつくられていました。それが一九六四年になって、厳密に三等分されることになりました。昔は、このトリコロオルの色に比率があつて、30、33、37と不均等だったのですが、今は均等に分割されております。

均等に分割されているから、それぞれの章を見て下さい。「灰色の章」十首ですね。「緑色の章」も、「橙色の章」も、それぞれ十首ずつになっています。三十首が、十首ずつにきちんと分

けられているのですが、こういうところも、「トリコロオル」の色の配分を念頭において構成している、と見るべきでしょう。

では、最初の「灰色の章」を読んでみることにします。

灰色の章

126 リラの花踏みゆく靴・靴 明日は戦火の街をゆきかへり来じ

まもなく五月、六月になりますと、札幌の大通公園にも、いつせいにリラの花が咲きまして、皆さん方も、その散ってゆく花びらを踏んで歩くことでしょう。

「リラ」(Iris) はフランス語読みで、英語ではライラック(ilac)です。上の句は、路上に散った「リラ」の花びらと、それを踏んでゆく「靴」を描きだしているだけですが、この場面の切りとり方は、映画というオフ・スクリーンの効果を意識的に狙った表現法とみることができます。つまりカメラを移動させず、一箇所に固定させて、そこを通過して行く靴だけを映しているわけですね。そうしますと、当然のように、時間をとらえることが可能になります。この時間の感覚が、下の句の「明

日」という語を引きだすうえで、絶妙な効果を發揮していることに気づかれるでしょう。

映像的にも、路上に散ったリラの花びらと、それを踏んでゆく靴のイメージは、美的な効果だけではなく、何か残酷なものやってくる不安をよびおこすのではないでしょうか。靴につぶされた薄紫の花に、血の暗示を見ることができません。映像の中に含まれるこの不安感が、また下の句の「戦火の街」と、微妙に呼応しているわけですね。

ですから、一見平和な光景をとらえた作品のように見えるのですが、しかし「明日は戦火の街」となって、この「靴」の群は、再び帰ってはこないのだ、という思い、つまり平和の中にひそむ危機感が、大変鮮明にとらえられた作品ということになります。

そう読みますと、いま眼前を流れる「靴」のイメージの上に、未来の軍隊の靴も重ってくるでしょう。その二重映像を可能にしているところに、またこの作品の現代性もある、と言うことができます。

127 弾道の果てに野^{ひろ}展^{ひら}けいたましき空間に馬・百合・樹木・

人

こういうふう^{ひょう}に単語を並べるとというのが、塚本短歌の特色の一つであることは、もう既に「パソ・ドブレ」の聯で検証済みになっていることですが、ここでも「馬・百合・樹木・人」と、結句が単語だけで成り立っています。

この「馬・百合・樹木・人」が、では、どのような場所に描きだされているのでしょうか。「弾道の果て」とありますから、弾が飛んでいったその果て、つまり爆弾やミサイルが爆発したところになります。爆発したために、「いたましき空間」、無惨な空間が展^{ひら}かれたけれど、その空間に、まったく新しい悲惨な形をとって、「馬」も「百合」も、「樹木」も、「人」も出現したわけです。この単語の羅列が「馬」から始まっているのも、理由のないことではありません。つまり戦争の被害は、人間にだけやってくるわけではないんですね。動物も植物も含め、地上の全存在が、ひとしく生命の危険にさらされることを、塚本邦雄は、記号化されたこの単語の羅列によって訴えている、とみることが出来ます。「いたましき空間」の「いたましき」は、「馬・百合・樹木・人」のすべてにかかる形容詞として働いているこ

とは、言うまでもないことでしょう。

ふり返ってみますと、「馬」は、近代戦の中でも主要な役割を担っておりまし^した。中日事変の時には、輜^し重^{じゆう}兵^{へい}と馬が一体となつて、機動力を発揮しましたが、「馬」がまっ先に登場するのは、馬と戦争が密接な関係にあった過去の記憶をよびおこします。『ゲバラ日記』の山岳戦の中では、馬は動力であると同時に、食料としても貴重であつたことが書かれていますけれど、ここは、前の歌の「戦火」の語を受けて、「弾道」へと物語が展開しているところですから、戦争と縁の深い「馬」が最初に登場するのは、馬と戦争の歴史から言っても、十分な必然性があると言えます。

「百合」、「樹木」は、言うまでもなく自然の美と豊かさを象徴するものですが、切られても吹き飛んでも、「百合」と「樹木」には、美と生命の片鱗が残されているでしょう。いやむしろ、歪曲された美によって、現代の悲惨を鮮烈に訴えるところに、「百合」と「樹木」の存在価値がある、と言っているいかもしれませんが、それがまた「馬」と「人」の悲劇性を照らしだす役割を果していますから、「馬」と「人」の中間に、「百合」と「樹木」を位置づけたのも、一定の美的配慮があつてのことです。

128 革命にうちふりし手の熱すこし冷ますため鐵の絃樂器お

き

第三首めに入つて、「トリコロオル」とかわりの深い「革命」という言葉ができました。しかしこの「革命」を、フランス革命そのものとする必要はありません。フランスの三色旗は、市民革命の象徴だと言いましたが、その伝統の上に立つ幻想の「革命」を指している、とみてよいでしょう。すでに第一首、第二首に歌われているように、「戦火」を通過した、その後の「革命」ですから、第二次世界大戦後に期待された、市民革命を意味することになります。その革命への強い憧れを、「革命にうちふりし手の熱」は、あらわしているでしょう。その「手の熱」を、すこしばかり冷やすために、鉄製の「絃樂器」の上に、その手を置いた、というのが一首の内容ですね。冷たい「鐵の絃樂器」を必要とするくらい、革命への願望がいかに強烈であるかを、逆説的にこれは語っていることになります。しかしどんなにその願望が強烈なものであっても、市民革命は不毛に終ることを、鉄製の樂器は予感させずにはおきません。

「鐵の絃樂器」——これは作品の上でつくられた虚構の樂器ですが、そこから弾きだされる音を想像しますと、鉄製の拷問

機具が発するような、悲鳴に似た音が連想されます。冷たい鉄の感触といい、非情な音の印象といい、ここから浮かびあがってくるものは、いずれも、革命のよろこびとは正反対の、革命の困難性を裏づけるものばかりです。

しかし困難であるからこそ、革命への夢は、かえって激しく燃えあがる、ということにもなります。「鐵の絃樂器」には、冷酷な意志の暗喩も含まれているでしょう。『裝飾樂句』^{カデッツァ}に、へ石に坐し明日の世界を弾きいだす冷酷なピアニストを戀ふも」という作品がありますが、それを参照してみる時、その解釈が可能になります。ですから、革命がどんなに困難であっても、革命に生きようとする情熱が、この歌の主題である、と見ることも許されるでしょう。

129 移動する無煙火藥の位置・仕置に目じるしを置く葡萄の種を

「革命」は、正規の軍隊、国家を護るための軍隊というイメージとは、逆のイメージをよびおこしますが、そのイメージを背景において読みたいのが、この作品です。たとえば、「移動する」ゲリラを念頭において読むではどうでしょうか。

「無煙火薬」とは、その字の通り煙の出ない火薬のことです。昔の銃砲は、黒色火薬を使いましたから、黒い煙がたちました。煙がたつと視界がさえぎられます。それでは大変不便なので、研究の結果、ニトログリセリンを使って、煙のたたない火薬がつくられるようになりました。今は、全部無煙火薬の時代で、ロケットの推進薬にも使われますし、日本の場合ですと、捕鯨用にも使われました。

この歌の「火薬」を、〈爆薬〉とすることはできません。爆薬は、火薬とは内容的に分類が違います。ですから、ダイナマイトや地雷をしかけるのではなく、鉄砲で攻撃しながら移動する、という意味になります。その移動の位置を示すために何か置かなくてはならない。旗なんか立てたら、すぐ敵にわかってしまいます。それで目印に葡萄の種を置いたというんですね。実際にそんなことをするとは思われません。しかし、ここは物語ですから、物語風に解釈しましょう。葡萄を口にしながら、少年兵が種をパツと吐いたのかもしれない。あるいは、葡萄の種をポケットに詰めこんで、後続部隊のために、目印として置いていったととれます。あるいはこの「目じるし」は、作戦地図の上に置かれたのかもしれませんが。しかし「葡萄の種」であることに、かわりがないわけです。

なぜ「葡萄の種」なのか。やがてそこから芽吹いてくる暗示があるからです。美しい葡萄が実を結ぶかもしれません。つまり無惨な戦争から、新しい生命の生誕する夢が、この「葡萄の種」にはこめられていると見ることができます。戦争ですべてが死に絶えて絶滅するのではなく、新しい生命は必ず生誕する、わけでも革命のいくさは。そういう夢がここにあると読みたいですね。だから一見、塚本邦雄は、世紀末風な絶滅の歌だけをよんでいるかのようにとられていますけれど、根底には、新しい生命への期待があることを、この作品は、はっきりと語っております。

130 三色旗・その色・色の閒隙に待ち伏せてゐる刻々の蝶

「三色旗」の印象を、これほど魅力的にとらえた作品があるでしょうか。

「三色旗」の三色の配列が、視覚的にも鮮明になるよう、なかぐろを打って、それを強調しているところにも、ゆきとどいた神経を見ることができますが、なんといっても、この歌の最大の魅力は、三色の間に僅かの「閒隙」をみとめ、その色のすきまから、未来にむかつて飛び立とうと「待ち伏せてゐる」、たく

さんの蝶を描きだしたところにあります。もちろんその「蝶」が、肉眼で見えるはずはありませんが、この見えない「刻々の蝶」の存在によって、「三色の旗」の持つ生命感と躍動感、実にいきいきと表現されることになりました。

すでに「トリコロオルの歌」の解説の中で明らかにしておいたように、塚本邦雄がトリコロオルの中に見いだしたのは、〈自由・平等・博愛〉ではなく、〈不信・抵抗・野望〉の観念です。この歌の「蝶」も、〈不信・抵抗・野望〉のシンボルとしての蝶ということになります。

この章の構成の上では、前の歌の「葡萄の種」に秘められている生の未来性を、「蝶」のイメージとして昇華させたため、明るい開放感が生まれ、「灰色の章」のクライマックスにふさわしい作品となりましたが、この「蝶」こそ、塚本邦雄の分身でなく、何でしょうか。死にかかっている現代短歌の空間に、〈不信・抵抗・野望〉の三色の蝶を放とうと身構え、芸術の革命に殉じようとする塚本邦雄の反抗の美学を、あざやかに表現した一首として、ひととき印象の鮮明な作品と言ってよいでしょう。

131 たたかひの唄に少女が和して弾きある時は皮肉めくマン ドリン

反抗の「蝶」から、「マンドリン」を演奏する「少女」へと転調しましたが、この少女の演奏の中に、「たたかひの唄」への「皮肉」をよみとつているところに、一首のポイントがあります。「和して弾き」というのは、誰かが歌を歌っていて、その伴奏をつとめている場面、というふうにとつてみました。

「たたかひの唄」を歌っているのは、男なのか女なのか判然としませんが、たぶん男でしょう。その歌い手は熱狂的な陶醉に浸って歌っています。「たたかひの唄」とありますから、ロシア民謡風の歌が想像されますけれど、その伴奏をつとめているマンドリンのひびきの中には、時折、鋭い皮肉な音がまじっている、というわけです。もちろんそれは、戦いそのもののへの批判というより、歌手への皮肉ととるべきですが、その批評の役割を、塚本邦雄は「少女」に演じさせております。この「少女」の登場によって、「たたかひの唄」に熱中する大人たち、男たちの醜態が、対照的に浮かびあがってくることになりました。こういう少女の演出法も、塚本短歌の特徴の一つとして、記憶にとどめておきたいところです。

戦争が終って、過ぎ去った「たたかひ」に感傷を寄せる時代がやってくることにありますが、その時代背景を念頭において読みますと、この作品の諷刺性は、一段ときわだったものになります。歌人だって、「たたかひの唄」に熱狂した種族ですから、このマンドリンの皮肉を、他人ごととして聞き流すわけにはいかないでしょう。

132 ギョティヌに花を飾りてかへりきぬ―断頭人の待つ深夜のキャフェに

フランス革命の時に、ギロチンという恐しい首切り道具が使われましたが、ここで歌われているのは、そのギロチンです。ギロチンは、フランス革命で、初めて歴史に登場したわけではありません。が、あれでバツタバツタと処刑したため、フランス革命で一躍有名になりました。マリー・アントワネットも、ギロチンでやられたわけですが、なにしろ首を切断するわけですから、ギロチンの処刑は、ピストルよりも殺風景な印象を与えます。

この歌の「断頭人」は、その処刑を職業とする死刑執行人その人を指している、とみてよいでしょう。残酷な職業ですけれ

ど、民衆を苦しめた王侯貴族を、自分たちの手にかけて殺さなくては、革命は始まらなかったわけですから、このくびきり人は、一面では、新しい市民革命の英雄的な担い手でもあったと理解することができます。

いったい誰が断頭台の露と消えたのでしょうか。それが「ギョティヌ」というふうに読んでみました。フランス語で人の名前に「ヌ」がつくのは、女性の名前ですから、たぶんこれは、塚本邦雄が作品の中で創作した女性名だろうと思います。しかしこの名前は、ギロチンを連想させる名前になっていますので、創作とはいえ、用意周到な命名と言ってよいでしょう。ギロチンは、ギョタン (Joseph Ignace Guillotin) という医者の名をとって名づけられたものです。ギロチンがギョタンの発明ということではなく、国民議会にその使用の提起をおこなったということで、彼の名が残されることになったわけですが、「ギョティヌ」は、あきらかに、この「ギョタン」を意識しての命名と考えられます。つまりこの名前によって、ギロチンが連想できるようにと、塚本邦雄は意図したわけですね。

さて一首は、このギョティヌの墓に花束を捧げて、彼女の冥福を祈った、という単純な内容ではありません。墓場からどこへ帰ってきたのか。「深夜のキャフェ」です。バスチーユの裏

通りにあるキャフェでも思い浮かべて読みますと、この「キャフェ」の雰囲気にはリアリティがうまれてきます。そこで誰と待ち合わせをしているのか、それが「斷頭人」というわけです。待ち人が「斷頭人」とあれば、次に誰を殺るのか、そんな物騒な会話も、ここから浮かんでくることになるでしょう。優に一篇の小説に仕立てるに足る内容が、この中には含まれていて、特別に物語性の濃い一首といつてよいでしょう。

市民革命というのは、決して無血革命ではないんですね。いくつもの血を流さなければ革命は成りたちません。ギョティエヌの墓に花を飾って帰ってはきたけれど、追憶の涙に濡れているわけではなく、またくび切りの待つキャフェに集って、次の暗殺の打ち合わせをしているわけです。ここには、血を流してこそ、革命は本物なのだ、という塚本邦雄の革命論の原点があるように思います。政治上の革命だけではなく、芸術上の革命も同様です。そう考えると、この「斷頭人」は、塚本邦雄の分身ととることができます。トリコロオールに、〈不信・抵抗・野望〉を発見した、塚本邦雄ならではの幻想と言つてよいでしょう。

133 絨毯にこぼれし酒もマヅルカのあひてもいくさ經て香り 亡せ

これはわかりやすい作品ですね。戦争は物を破壊するだけではありません。人間にとって大切な官能の「香り」を奪い取ってしまうことを、軽妙なりズムに乗せて歌っているところに、この作品のさりとした味わいがあります。絨毯にこぼれた酒の香りも、「マヅルカのあひて」の女性の香りも、ともに長い「いくさ」を経て失われてしまいました。その悲哀感、場面が華やかであるだけに、いつそうくつきりと浮かびあがつてきます。色香の失われた男と女だけが、マヅルカに興じているというのは、いささかグロテスクな感じを受けますが、それもまた戦争がうみだしたものと見ています。その「いくさ」への呪いが、この風俗的な作品の抒情を、ドライなものに仕立てているでしょう。

「マヅルカ」は、ポーランドの民族舞曲です。ショパンによって音楽的に高められましたから、この歌の背景に、十八世紀以来、ロシア、オーストリアなど、近隣諸国の圧迫にさらされてきたポーランドの国を想定し、そのサロンの歌として読むのも一興だろうと思います。

134 艦長のふるき記憶にある珊瑚礁のあしあと―海底に消ゆ

前の歌の「香り亡せ」の「亡せ」に対して、ここでは「消ゆ」という言葉に対応させて、消滅の物語の展開をはかっています。

「艦長」は、民間船舶の船長とは違ひまして、潜水艦、巡洋艦、航空母艦など、戦力を備えた軍艦の首長ですから、戦争と切り離すわけにはいきません。この艦長の「ふるき記憶」とは、若い時の記憶ということでしょう。その記憶の内容を暗示する言葉が「珊瑚礁のあしあと」ですが、おそらく恋人と二人で過ごした時間が、この「あしあと」の中にはこめられているとみてよいでしょう。そのあしあとが海底に消えてしまったということとは、「珊瑚礁のあしあと」に象徴される、懐しく美しい記憶全体が海底に消えたということを意味しています。しかし消えることで「珊瑚礁のあしあと」は美化され、かえってその存在感が鮮明なものになってきます。消滅を主題とするこの物語の根底には、消えたものだけが新しい、という美学の存在を指摘することができます。

「ふるき記憶」は、反射的に〈新しき記憶〉という言葉を連想させますが、新しい記憶とは、「艦長」の語から考えても、当然、戦争の記憶となるはずです。133番の歌と同じく、ここにも消失

の主題はあきらかですが、戦争の記憶以上に大切なのは、海底に消えた青春の記憶であることを、この作品は読む者に訴えてくるでしょう。この海底に消えた記憶を再生させるのが、すなわちロマンの復活というわけです。

135 鐵壁の一部が軟く溶けてバレリーナらの赤化豫告し

ここには、塚本邦雄の時代を見る目が強く感じられます。バレリーナたちが、共産主義、社会主義の思想に次第に洗脳されてゆく――その危機の予告として「鐵壁の一部」が溶けたという内容ですが、もちろん実際に溶けた鉄壁を見て作っているわけではありません。「鐵壁」が暗示するのは、強力な政治体制や社会の制度といったものです。したがって、自由主義思想、資本主義制度の強固な枠組みの中にいるバレリーナたちが、次第に危険な思想に近づいていく、その思想的溶解の暗喩として、溶ける壁が描かれたと見なくてはなりません。

ここには、第二次世界大戦以後、ソ連と密接な関係にあった東欧諸国――チェコスロバキア、ポーランド、ハンガリー、ユーゴスラビアなどの国々、ならびに中国、北朝鮮、ベトナム、キューバなど、いわゆる共産主義陣営の急速な台頭という現実と、そ

れがもたらす新たな危機感への鋭い反応を、はっきりと読みとることが出来ます。第三歌集『日本人靈歌』にある作品——「赤き菊の荷夜明けの市にほどかるる今、死に瀕しむハンガリア——」という作品の水脈は、ここから始まっていると言つてよいでしょう。

「バレリーナ」を登場させたのは、バレエの伝統の深いロシアを連想させ、「赤化」という言葉との緊密性を保つことが出来るからですが、同時に、優雅な芸術家の中にも、労働者としての自覚がうまれてくる時代の氣流を、それによつて暗示するところが可能となるからです。時代の危機をどうとらえるか、という問題意識は、こうした言葉の可能性の発見抜きには考えられません。その意味でも、「灰色の章」をしめくくるのにふさわしい作品です。

緑色の章

136 洪水の日の花の浮標、群盗がかつて帽子にかざしし色に

ここから「緑色の章」に入りますが、旧約聖書の洪水伝説を思わせるような作品から始まっています。

「浮標」というのは、船を繋いだり、あるいは、船の航路の標識のために海上に浮かべているものですが、「洪水の日の花の浮標」とありますから、実際の浮標が浮かんでいるのではなく、大洪水によつて海に押し流された「花」を、浮標と見立てていることがわかります。しかもその「花」は、「群盗」が、かつて「帽子」にかざした花のように、あざやかな色をたたえているというんですね。「群盗」が喚起する凶暴な生命感、そのまま花の持つ生命感として読む者に伝わってきます。

聖書的なイメージでは、「洪水」といえば、ヘノアの方舟が浮かんでいますが、ここにあるのは、方舟ならぬ「花の浮標」です。なぜ「浮標」をもってきたのか。「浮標」は、浮いている「標」と書きますね。つまり生命のサイン、生命の標識としての意味を、そこに強調したかったからでしょう。

「洪水」にも時代の暗示があります。残酷な戦争は、突然襲いかかった大洪水みたいなものですから——。しかしこの残酷な季節の中から、群盗のような生命が生まれることを、この「花の浮標」は予告しているのではないのでしょうか。われわれの生も、いつ残酷な大洪水に見舞われて、この花のように、波間に漂う運命にさらされるかわかりません。しかしその残酷さに耐えて生きねばならぬのがわれわれの生なのだ、という認識がこ

ここにはあります。

エリオットは、「四月は残酷な月で」「死人の埋葬」・『荒地』
 と言い、ランボーは、生の季節を「地獄の季節」と名づけまし
 た。そういう地獄の季節に生きているという認識を、塚本邦雄
 の歌い方で示すと、こういう作品になるわけです。

137 森かげにただよふ破船、そのくらき内部にひくく祈禱ひ
 びけり

洪水伝説にちなんで、ノアの方舟ならぬ「破船」のイメージ
 をもってきたのが第二首です。この「破船」の内部では、低い
 祈りの声がひびいております。この難破船の「祈禱」の声は、
 きわめて暗示的、象徴的ではないでしょうか。ベトナムや中国
 からの難民の姿を重ねて読みたくなる一首です。

前の章には、祈りの歌は出てきませんでした。残酷な運命に
 どう耐えるのか——その時、神への祈りが主題化されるのは、
 旧約聖書的なイメージの展開から言っても納得のいくことで
 す。しかし、はたして祈ることで救われるのか、という問いが、
 このイメージの中から立ちあがってくるところに、この一首の
 重要な役割があります。すでに86番の歌や、110番の歌で、神へ

の不信をあらわにしている塚本邦雄ですから、ここにも神の救
 済を読みとることは困難でしょう。「森かげ」、「破船」、「くらき」
 という言葉の連鎖がよびおこす暗いイメージと、「ただよふ」に
 こめられた不安の情感が、ここでも救済の可能性を暗に示し
 ております。

138 囚人や死者への椅子は空席のまま 薔薇園やみ濃くなり
 ぬ

「破船」のくらい内部から、「薔薇園」の闇へと場面はうつり
 ました。ロマンチックな雰囲気たたえている薔薇園ですから、
 その場所にふさわしく、薔薇園の椅子には、恋人たちが腰をか
 けて、愛を囁いていることでしょう。しかし空席のままの椅子
 を描きだしたところに、この作品のねらいがあります。それは
 いったい誰のための席なのか。「囚人」のための席であり、「死
 者」のための席だというんですね。もちろんそんな椅子を、実
 際に用意しておく薔薇園など、どこにもあるはずがありません。
 虚構の作品だから可能なわけですが、この「囚人や死者への椅
 子」を置くことによって、一首の内包する物語は、きわめて陰
 影の濃いものになりました。もし恋人しかこの場に登場しな

かったら、なんとも平凡な場面と言わざるをえません。

囚人にしろ死者にしろ、彼らはいずれもかなしみの深い存在です。彼らこそ、薔薇園の椅子に坐るにふさわしい人間なのだ、という認識があるからこそ、生きている人間は、遠慮して勝手に坐らないのです。ここは、囚人と死者の特別席なんだと決めているんですよ。囚人と死者に敬意を払っているから、「空席のまま」になっているんですね。現実には、囚人も死者も無視されているので、塚本邦雄は、彼らの生存権を、こういう物語によって回復しようとはかったとみなくてはなりません。不在であること、空席であることによつて、彼らは、みごとにその存在の権利を主張しております。薔薇園の間がほんとうに濃くなった時、空席のままであった椅子に、囚人と死者は必ずやってくるでしょう。そう感じさせるところに、この物語の無気味なりアリティがあります。

標題の「トリコロオルの歌」との関連で言いますと、この「囚人」の原イメージは、バスチーユ牢獄に監禁されていた囚人がふさわしいのではないのでしょうか。彼らを解放するところからフランス革命が始まったわけですから、彼らこそ「薔薇園」が象徴する美と自由の来園者として、もっともふさわしい存在だとみなすことができます。もちろん表面的な正義の主張より、

悪と異端を引き受けてこそ芸術家なのだ、という塚本邦雄の思想が、この背後にあることはいうまでもないことです。

139 春天に白き飛機あり。牝鶏のやうに穢れてゐるイヴの

末裔すゑ

地上の光景から、一転して視線は天空にむけられました。その天空に塚本邦雄が描きだしたのは、「春天」に浮かぶ「白き飛機」です。「飛機」は、もちろん飛行機を簡略化した言葉ですが、この言葉の軽さが、空中にふわりと浮かんだ飛行機のイメージをひきたてているでしょう。しかし第三句以下を見るとあきらかなように、この飛行機は、「牝鶏のやうに穢れてゐるイヴの末裔すゑ」としてとらえられているんですね。この意外な突拍子もない表現の効果によつて、逆にこの作品の鮮度は、きわだったものになりました。

たしかに、白い機体は、白い鳥の印象を誘いますが、それを白色レグホンと見るのは、誰にでもできることではありません。だいたい飛べないニワトリのイメージを飛行機と結びつける人はいないでしょう。そのために、ここから滑稽な感じがひきだされました。滑稽感だけではなく、「穢れ」の典型として「牝鶏」

が使われているわけですから、そこに侮蔑の感情が加わることになります。その侮蔑感が、ニワトリを経由して「イヴ」にながっていくという仕組みになっていますね。「穢れた「牝鶏」と「イヴ」との結びつきには、「イヴ」への悪意がはっきりと感じられます。塚本邦雄の母性的なものへの悪意は、すでにこういう形をとって『水葬物語』の中にあらわれているわけですが、結局その悪意は、最終的にどこにむけられているのでしょうか。下の句にこめられた悪意が、再び上の句に還ってゆくところに、この二句切れの構造上の特徴があります。ですから、下の句の侮蔑感は、春天に浮かぶ「飛機」にもつながっていくことになります。図で示すと次のようになります。

飛機Ⅱ穢れた牝鶏Ⅱイヴの末裔Ⅱ飛機

つまり「飛機」から始まって「飛機」にもどる侮蔑の循環体系が、ここに完成させられているわけですね。この循環体系は、あきらかに賞賛の価値体系に対立するものです。つまり、文明の進歩にも、聖書の権威にも、女性の美しさにも、安易な賞賛を贈らず、根底から疑ってかかる、という悪の哲学によって、この価値体系は成立しているわけです。塚本邦雄の「不信」と「反抗」の精神は、ここにも躍如としておりますが、それにしても、飛行機を、不恰好なニワトリのイメージと結びつけた想像

力には脱帽せざるをえません。

140 葡萄酒に湖^{うみ}うるみぬき、葦笛にきずつきし唇^{くち}よする夕べの

唇に傷がつくほど「葦笛」を吹いているところから、少年のイメージが連想されます。前の歌に、穢れたイヴの末裔が出てきましたので、ここでは対照的に、アダムの末裔である少年を配したものと思われます。少年と限定する必要ありませんが、この唇の「きず」は、少年の唇のほうで、より印象的でしょう。女性の唇とは、とりにくい作品ですね。

その傷ついた唇を、冷い湖の水ですすごうとしたのでしょうか。唇を湖へ近づけた時、湖は葡萄酒にうるんだ、という内容です。へうるむ^{へうるむ}というのは、漢字をまじえて表記しますと「潤む」となります。色や形がぼんやりする状態の時に使いますが、ここは「葡萄酒」にうるんだ、とありますから、夕陽が水面にかかる霧を通して、湖の表面を紫色に染めている状態とみることでできます。美しいだけではなく、「葡萄酒」の「葡萄」によって、みずみずしい生命感もうまれました。それだけに、唇は少年の唇のほうに望ましいのではないのでしょうか。

傷つくことによってこそ生命は輝く、という思想がここにはあります。それと同時に、「葦笛」の抒情性は、短歌的抒情を連想させるところがあるでしょう。葦笛によって傷ついた少年の唇は、傷つくことなしには癒されぬ、抒情の運命そのものを暗示しているというように読むことができます。

141 獵犬は夜の湖に駈けのこされしギターが囁ける死と愛と

夕べの湖から、「夜の湖」へと時間が移ってきました。また「葦笛」は「ギター」にかわっていますが、湖が中心に据えられていることと、音楽が作品上の主要な要素となっている点で、この作品は、前の作品と対をなすものとして読むことができます。

そうすると、「獵犬」だけが夜の湖に駈けていったのではなく、少年とともに湖にむかったととってよいでしょう。「獵犬」ですから、少年の遊び相手というだけではない、ある殺伐としたものが、この言葉から立ちのぼってくるのではないのでしょうか。それは殺しに結びついたものですが、その殺しの予感が、結句の「死と愛と」の〈死〉と微妙に呼応する、という構成になっ

ています。

獵犬の駈け去ったあと、少年の弾いていた「ギター」がそこに残されました。「ギター」(guitar)はフランス語ですね。スペイン語ではヘギターラ(guitarra)となりますが、このギターは、誰もいないのに、勝手に囁いているという感じを与えます。演奏者がいないにもかかわらず、ギターみずからが囁いているわけです。もし誰かが演奏しているなら、〈弾く〉という言葉が使われるはずです。いったいこのギターは、誰にむかって囁いているのでしょうか。

湖と楽器の結びつきは、すでに47番の歌にあらわれています。〈湖の夜明け、ピアノに水死者のゆびぼぐれおちならすレクイエム〉——ここでは、ピアノは「水死者」によって演奏されているわけですが、この歌との関連で言えば、このギターも、湖の底にいる死者にむかって、ひそかに語りかけているのだととることができそうです。水底の死者にむかっての「死と愛」の囁き。そう解釈するほうが、この作品の魅力を一段と高めることになるはずです。

142 痙攣^{ひきつ}れる死鶏の眼、輪唱の 輪唱の輪のひろがるなかに

前の歌の「獵犬」の中にこもっていた、ある殺伐としたものは、この歌の中で、「死鶏の眼」として形象化されることになりました。「痙攣^{ひきつ}れる死鶏」は、病気で死ぬ鶏ではなく、あきらかに殺される鶏を連想させます。

「輪唱」というのは、同じメロディを数小節おくらせて歌ってゆく合唱形式ですが、「輪唱の」で一字あけ、「輪唱の輪の」と続けることによって、この輪唱が、横並びで歌われているのではなく、輪を組んでの輪唱であることが、視覚上からも、はっきりと伝わってくるように工夫されています。その輪唱の輪のひろがってゆく中心にあるのが、「死鶏の眼」というわけです。

ちよつと平井弘の歌を思わせる作品ですが、平井弘なら、傍観者たちが、死んでゆく鶏をじつと見ている、という構図になるでしょう。しかしここでは、とり囲んだ者も同じメロディを歌っているんですね。しかもその輪は、どんどん厚くなっていく印象を与えます。突き放して眺めるのも残酷ですが、とり囲んで歌を歌うほうが、もっと無気味な感じを誘います。これはいったい何の合唱なのか。死を憐む合唱とみなしてよいでしょう。形式的な人道主義の歌ですが、その輪唱の輪の中で、

ひきつったまま死んでゆく鶏の目には、鋭い告発の光がこもっているでしょう。この鶏を人間として読むなら、この歌の寓意性は、濃厚な現実感をたたえて迫ってきます。

朝鮮戦争が、この時塚本邦雄の念頭にあったのではないかと思います。平和をのぞむ輪唱の輪の中で、いまでも「死鶏」のように殺されていく人間はあとをたちません。戦争での死者だけではなく、飢えのために死んでゆく子供たちもいるわけですが、ガラガラに痩せて死んでゆく子供は、死鶏よりも悲惨かもしれませんね。そういう本質的な時代状況が、ここには象徴的にとらえられております。

143 旅終る二人となりてをしみあふ植民地産鳥貝サラダ

ひきつった「死鶏」から、「鳥貝サラダ」の〈へ鳥〉へ飛んで、食事の場面へと切りかえられました。トーンは明るい調子になりましたが、「旅終る二人」ですから、この明るさの中には、同時にけだるさが漂っています。「緑色の章」は、旅をモチーフとする三首の作品で結ばれる構成になっていますが、その旅の最初におかれているのがこの歌です。

この歌のキーワードは何か。「植民地産鳥貝サラダ」であるこ

とは、誰の目にも明らかでしょう。ここに諷刺の弾丸がこめられています。「植民地産」の「鳥貝サラダ」を「をしみあふ」二人は、当然宗主国の白人と思われれます。「鳥貝」の肉が、黒味がかった茶色であるのも、植民地の人間の肌を連想させます。つまり、植民地産の鳥貝サラダを「をしみあふ」ところには、植民地そのものの失われることを惜しむ心理が匿されているわけです。植民地支配の歴史の終幕の前で、なお植民地にこだわる人間への嘲笑が、ここから聞えてくるようですね。

これも、第二次世界大戦後の、植民地の独立という歴史の動きをふまえての作品で、時代性は、こういう軽い歌の中にも影を落としています。

144 女との旅の終りを暗示する氷山の濃きみどりなす陽よ

幸福の中に訪れる危機と終末の予感——それがこの歌の主題ということになるでしょう。塚本邦雄が繰り返し歌っているテーマですから、主題そのものに特別の新鮮さはありません。が、氷山に照り映える緑色の太陽というのは、印象が強烈ですね。

通常「みどり」は、安全のしるしになりますが、塚本邦雄の

この「みどり」は、それが「氷山」と結びついていることからわかるように、死の暗示を含んでいます。「濃きみどり」が喚起するのは、生命の輝き以上に、濃密な死の香りです。もちろんそれによって、「みどりなす陽」の美しさが、一段ときわだったものになっているのは、疑いようのないことです。美の核心に死があるという、塚本邦雄の美学が生みだした幻想の太陽ですが、それは「旅の終りを暗示する」だけではなく、女との愛の終末と、そのあとにくる男の孤独をも暗示している、と読むべきでしょう。

145 鹽分のごく濃い海を選びて航く帆船の船底での華燭

緑色の太陽に暗示されていた死のイメージは、ここでは「鹽分のごく濃い海」へと転移されました。鹽分の濃い海がよびおこすのは、死海のイメージですから、ここにも死の香りがふんだんに漂っています。だから、特別鹽分の濃い海を選んで航くことは、この帆船が、無意識のうちに死の領海へ侵入しつつあることを印象づけます。

鹽分の濃い海に死の暗示があるだけではなく、「鹽」のよびおこす観念も、この場合無視することはできません。聖書の中で、

ロト夫人が塩の柱になったことからわかるように、塩は、悲しみと苦痛の観念をよびおこします。ですから、豪華な帆船の船底で結婚式がおこなわれているわけですが、「華燭」の祝祭的な気分と、およそ正反対の苦痛が、この「鹽」の中に暗示されている、とみなくてはならないでしょう。

もっともはなやかな人生の祝宴の中に、死と苦痛はまぎれることなくしのびよっている、という認識は、ありきたりの人生論からはうまれてはきません。よろこびと苦痛を切り離して考えるのが、通俗化された考え方です。ですから、これは大変知的な歌で、常識的な人生論とは異質な塚本邦雄の生の哲学が、はつきりとここに示されておりま。

橙色の章

146 火薬庫に近き橄欖樹林には戀の時うばはれし小鳥ら

「橙色の章」へと入ることになりますが、まず最初にあらわれたのが「火薬庫」です。火薬庫は必ず爆発するとはかぎっていませんが、しかし大きな不安と危機感を感じさせずにはおかないでしょう。この火薬庫に近いオリブの林に、「戀の時」を

奪われた小鳥を描きだしておりますが、何が彼らの恋の時を奪ったのか、と言え、言うまでもなく戦争です。戦争に恋の時を奪われた「小鳥ら」は、いまは火薬庫の恐怖に怯えながら生活しているんですね。

となるとこの怯えは、小鳥だけのことでなくあります。われわれもこの小鳥と同じなのだ、という理解が、ここからごく自然にやってきます。特に「火薬庫」に関しては、この歌集の最初の部分で学習済みですから、それがこの理解を補強することになります。

〈聖母像ばかりならべてある美術館の出口につづく火薬庫〉
第一聯「未來史」の第一章「平和について」の七首目の歌ですが、この「美術館」を「橄欖樹林」に変えると、146番の歌になります。したがって「橄欖樹林」の中にも、平和のうちにひそむ危機感はあきらかだ、と言ってよいでしょう。

147 決闘の刻におくれし騎士とその牝馬に贈る蔓薔薇の鞭

ここでいきなり「決闘」が出てくるわけですが、それはどうしてでしょうか。前の歌にあった「戀の時うばはれし」を、戦争によって奪われたのではなく、恋仇によって奪われたのだと

解釈しなおしたためです。この大胆な展開を試みたところに、この歌の面白さがあります。つまり一人の女性をめぐって、いざ決闘ということになったわけです。その物語を念頭において読んでみることにします。

大事な「決闘の刻」に遅れるというのは、何ともぶざまな話ですね。決闘はお流れということになりましたが、もう勝負のきまったようなものです。女は恋仇の手に渡ってしまうでしょう。さて決闘におくれた原因は、この歌では「牝馬」にも責任があることになっています。おくれた者には、当然罰が与えられてしかるべきだ、というので、騎士と牝馬に「蔓薔薇の鞭」が贈られることになりました。一見美しい鞭が贈られたように見えますが、蔓薔薇の鞭ですから、薔薇の棘が鞭全体を覆っています。鞭打つ騎士にも、打たれる牝馬にも、その棘は苦痛となってやってくるでしょう――。

ほぼこんな物語を、この中に想定することができそうですが、しかしこの物語の中には、何か寓意がこもっている、という気がしてなりません。その寓意は何なのか。たぶんそれは、生死をかける決闘の場に遅れた者は、手痛い罰を受けねばならぬ、ということではないでしょうか。

大江健三郎に『遅れてきた青年』という題名の小説がありま

すが、何に遅れたのかと言えば戦争ですね。われわれも、ある意味では決闘の時に遅れた人間と言ってよいでしょう。もし決闘に間に合っていたら、死んでいたかもしれません。戦争の時代を生きてはきたが、決闘の場には遅れたのです。決闘に遅れたから生きのびているんですね。当然遅れをとった人間には、この歌の騎士と牝馬のように、罰が与えられるべきです。そう言ってしまうえば、倫理的な解釈になって興がそがれるかもしれませんが、反面、こういう読みに支えられて、この物語は、痛烈な批評性を発揮することにもなります。

148 縞馬にしたがひゆきぬ薊野にさす朱き月にくしみながら

「縞馬」は、アフリカ産の馬の一種で、黄白色に黒い縞のある、たいへん美しい馬ですね。決闘におくれた前の歌の「牝馬」のような鈍馬とは違い、美と気品がこの馬には感じられます。単に美しいというだけではなく、全身を覆っている縞に、苦痛の暗示を読みとることもできるでしょう。この「縞馬」のあとに従っていったとありますが、誰が従ったのか、歌の中ではあきらかにされておられません。〈私〉を省略する歌の技法にのっとり、ここに〈私〉、あるいは〈詩人〉を想定して読むではどうか

と思います。つまり、塚本邦雄の分身がここに匿されている、とみてはどうでしょうか。その根拠の一つは、「にくしみながら」とある結びの中に、はつきりとした憎悪の感情を読みとることができるからです。

憎しみが何にむけられているのか。歌の中では「薊野にさす朱き月」ですね。「朱き月」のイメージは、不安と不吉をよびおこしますが、その月がさしている「薊野」は、さらに痛苦と流血のイメージと結びつきます。薊も全身に棘があつて、それが痛みを喚起しますが、朱い月に照らされている薊の花には、血の匂いが漂っているでしょう。聖書では、薊はしばしばへいばらと並んで言及されていて、はびこることを恐れる場合に使われますが、そうした聖書的観念もとりいれながら考えますと、ここに戦火の暗示を読みとることが許されるように思います。

つまり戦火の痛苦に耐え、それに憎悪を燃やしなが、私は縞馬の美にしたがつたのだ、という誇りがここにはあるわけです。やや強引な読みかもしれませんが、「トリコロオルの歌」の中にあることも考えて、そういう読みを提示しておくことにします。

149 軌みつつ背中の少女ゆすりゐる木馬、玩具の國にある危機

かわいらしい少女が木馬に乗って遊んでいます。その木馬が、揺れるたびに固い音をたてて軋んでいるんですが、それは少女が木馬を動かしているからではなく、木馬自身が恐怖に怯え、みずから発している音なのだ、と見ているんですね。「危機」は人間の世界だけではなく、「玩具の國」にもあるととらえたところに、この歌のユニークな視点があります。一見楽しげに見える玩具の國にも、確実に危機は存在しているというわけです。危機の内実は歌われてはおりませんが、人間の世界と同様、戦争にかかわるものであることは、『水葬物語』のロマンの性格から考えて当然と言ってよいでしょう。したがって、世界における危機の普遍性が、この一首の主題ということになります。

ことは「玩具の國」の危機ですから、その危機を感受できるのは、大人ではなく、「少女」がふさわしいこととはつきりしています。木馬と少女は一体化されていますから、木馬の不安は、いずれ少女の不安としてやってくるでしょう。その意味でこの少女は、不安の伝達者という意味を担うことになります。塚本邦雄の作品に登場する少女達は、歌集を重ねるにしたがつて、

深刻な危機感の体現者という役割を發揮することになります。
 〈髪けむらせ縄跳ぶ少女 ハンガリア少女と遠く恐怖を頒^わち〉
 (『日本人靈歌』) がその代表作ですが、そういう「少女」像を、
 ここにも認めることができます。

150 王様に とさかに創のある鶏の過去 密告したる賞の楯

「とさかに創のある鶏の過去」——ここを跳び越えて読んで
 ください。そうしますと、「王様に 密告したる賞の楯」とつな
 がりますね。何を密告したのかと言えば、それが「とさかに創
 のある鶏の過去」というわけです。そのおほめのしるしとして
 楯をもらった、という内容ですが、あきらかにここには、「王様
 と「密告」者への痛烈な諷刺がひそんでいます。

権力者には、必ず彼らにおもねて密告する人間がいるもので
 す。「とさかに創のある鶏」のように、人間誰しも創をもってい
 るものですが、その創を権力者に売り渡して、お金や楯をもら
 おうとするんですね。中国の天安門事件の時にも、肉親を売っ
 た密告者の映像がテレビで放映されましたが、日本だって同じ
 ことですよ。戦争中、隣組というのが一番恐ろしかった。あい
 つはあやしいと言って憲兵に密告する。こういう愚かさがうみ

だす人間への不信感——これもあきらかに現代の危機と言っ
 てよいでしょう。「玩具の國にある危機」から、ここで再び人間
 の世界の危機に目をむけたわけですが、密告者に光をあてたこ
 とで、この作品の批評性が鮮明なものとなりました。童話風の
 表現をとってはいますが、ここにあるアイロニーは、きわめて
 鋭いものがあります。作品の上では、ヨーロッパ仕立ての「王
 様」となっていますが、もちろんこれを天皇制の喩として読む
 のは読者の自由です。

151 野は太初^{はじめ}、棘ある草と眸^{まみ}ぬれし獸とくろき角笛ありき

「太初」と書いて、「はじめ」とルビを振っていますが、「太初
 とありますから、旧約聖書的な天地創造の時を思い浮かべる必
 要があります。たんなる大昔ではありません。世界の歴史が始
 まった時で、まだ人間が出現する以前の世界という感じが、「太
 初」という言葉の意味でしょう。その時最初にあらわれたのが、
 「棘ある草と眸^{まみ}ぬれし獸とくろき角笛」であつたという内容です
 ね。「角笛」からは、角笛を吹く人が連想されるかもしれませんが、
 が、人というよりも神を思い描くべきでしょう。この角笛に耳
 を傾けているのが「眸^{まみ}ぬれし獸」です。非常に感受性のすぐれ

た獣という印象が、ここから浮かんできます。「角笛」の〈角〉は、この獣に角のあることを感じさせます。そして植物といえ、**「棘ある草」**であって、人間はまったくここには登場しておりません。

「棘ある草」とは、茨や薊のたぐいでしょうか。148番の歌にでてきた「薊野」と呼応させておりますが、この「棘」の中に、塚本邦雄は、ある批評性をこめてみるとみることができます。おそらく、ここにこの作品をもってきたのは、こうした「太初」の時代の生命力を、詩は宿していなければいけない、という考えがあつてのことだと思えます。「太初」の時代にあつてさえ、「棘ある草」が、まず地上を蔽つたのだ、だから詩の新しい創世期も、〈棘ある言葉〉(＝諷刺)によつて始められるべきだ、という塚本邦雄の詩論が、この中には息づいていてと読みたい作品です。

152 陷穽を豫知するゆびのなめらかなうごきに眩暈するチェスの騎士

「チェス」は、ヨーロッパで普及した盤上競技ですが、日本でも第二次世界大戦後に流行しました。「チェス」とは、王様を意

味するペルシャ語の〈ヘシャー〉から来ていると言われますから、作品構成の上では、150番の「王様に」の歌を受けついだ形になっています。市松模様の盤上に、キング、クイーン、ビショップ、ナイトなどを並べ、最初に王様をとらえた方が勝となるゲームです。この競技は二人の間で闘われますが、チェスのナイトが「眩暈」を感じているところから察しますと、この「ゆび」は、対戦相手の指とつてよいでしょう。「なめらかなうごき」とありますから、相手は女性かもしれません。その指に「騎士」は「陷穽」の「豫知」を読みとつたというわけです。「陷穽」ですから、落とし穴に落ちて、命を失う危険な運命ということになります。いつ死へ転落さるのか、その不安と恐怖に、一瞬騎士は、くらくらつとめまいを感じてしまいました。

これもまた大変寓意性の濃い作品ですね。王様のために命を落とす騎士のめまいは、天皇制のために命を奪われる兵士のめまいへと連動していきます。こういうふうな、玩具の国やゲームの世界のできごとが、一転して人間の世界の喩に転ずるところに、この種の物語の面白さと独自性があると言つてよいでしょう。

153 安息日。花屋のずるいマダム、掌に鉄ふり唄ふ音痴のキ

リエ

場面は「安息日」の「花屋」にかかりましたが、なんと騒々しい花屋でしょうか。安息日の平安をぶちこわしているのが、花屋の経営者である「ずるいマダム」ですが、このマダムは、狡猾に立ちまわるだけではなく、「音痴」ときています。音痴であるのに、臆面もなく大きな声で歌われたのでは、たまったものではありません。

彼女は何を歌っているのでしょうか。神に祈りを捧げる日ですから「キリエ」ですね。「キリエ」(kyrie)は、へあわれみの賛歌と呼ばれるミサ曲です。もともとギリシャ語で書かれていましたが、一九六三年の第二バチカン公会議以後、自国語でおこなってよいということになりましたので、以後は、自国語でも歌われるようになりました。この花屋のマダムが、ギリシャ語でそれを歌っている、とみるのも面白い設定になりますが、ミサ曲とは形だけ、へあわれみの賛歌の宗教性も精神性も、醜くゆがんでいることが、「音痴のキリエ」から伝わってきます。しかも「掌に鉄ふり」とある、この花鉄が、なにやら危険な印象を与えます。

形だけは儀式用のミサ曲を歌ってはいるものの、全然魂の入っていない、その滑稽さ、愚劣さに対する揶揄が、この作品をいきいきとしたものにさせていますね。笑いの復活という意図が、こういう作品の中には、はっきりと感じられます。安息日の平安に危機をもたらしているのは、マダムのまやかしの文化主義というわけですが、こういう「マダム」は、歌壇の中にもたくさんいるんじゃないでしょうか。

154 少年の戀、かさねあふてのひらに光る忘れな草の種子など

これは、とてもきれいな歌ですね。ずるがしこい「マダム」の傍らに置かれているから、一層この少年の可憐さがひきたちました。この「戀」は、少年同志の恋なのか、それとも、少年にふさわしい少女への恋なのか、いずれともとることができませんが、少年の純潔性を大切にしている『水葬物語』の世界ですから、ここはやはり少年同志の恋ととるほうがふさわしいように思います。その少年の「かさねあふてのひら」に、忘れな草の種子が光っている、という設定です。

ワスレナグサの英語名は、〈forget-me-not〉。このほうが、私

を忘れないで、という意味が直接的に伝わってきます。少年の手に光るワスレナグサの種子には、ですから、そのまま、僕のことを忘れないで、という少年の熱い思いが託されているわけです。しかし、どんなに固い約束をかわしても、人はいつか忘れるのだ、というにがい大人の目が、この清新な抒情の背後には匿されているでしょう。

誓い、というものがいかに消えやすいものなのか、その儚さへの痛切な思いと、儚さのゆえにこそ、それはかえって永遠の生命を持つことができるのだ、という塚本の美学を、ここにはつきりと読みとることができます。

155 詩人たちよりも圖々しい玩具園の鷺鳥ら連れて懺悔に

いつか消えてしまう少年の誓いは、美しい残照として心の中に残りますが、消してはいけない記憶まで消してしまうのは、人間の身勝手というものです。戦争を通過した後の人間に、悔いの残らぬ人はいないはず。「懺悔」すべきものを、みな心の中に秘めているのではないでしょう。

しかし人は、けっしてその懺悔を口にだして語ろうとはしません。懺悔は、懺悔すべき立場の人間にまかせておけばよい、

われわれは彼らの被害者なのだ、とでも考えているのでしょうか、知らんふりをしてしているわけですが、そういうあつかましき、図々しさを、徹底してからかっているのがこの歌です。自分ひとりで懺悔に行くのではなく、「玩具園の鷺鳥ら」をひきつれて行かねばならぬのは、誰もが「鷺鳥」のように無反省をきめこんでいるからです。自分でそれをおこなおうとしないなら、連れていくしかないでしょう。玩具をつめこむように、「鷺鳥ら」を袋の中につめこんでいるところに、最高の皮肉を読みとることができます。

しかもこれは、詩人が読んだら、かつ、なって頭にくるのではないかと思うのですが、「詩人たちよりも圖々しい」と言っていますね。詩人の図々しさを、こういう形で批判した人は、塚本以外にはおりません。戦争批判どころか、戦争協力の詩をよんだ詩人だっただくさんいたのに、なぜか歌人だけが叩かれて、詩人は平然としておりました。それに対するにがい思いが、こういう発想となって、塚本邦雄の口から飛びだしてきたんだと思います。

いかにも「トリコロオルの歌」の最終歌にふさわしい、痛快な作品と言いきりましょう。