

『白き山』と『水葬物語』の位相

——あるいは、斎藤茂吉と塚本邦雄小論——

安 森 敏 隆

(一)

茂吉の確立した「写生」説の特徴は、子規からの離脱、左千夫からの発展にあった。

外界の動運の相に吾等の生命を見出す場合には、吾等は其生命さながらを詠ずる。一部の評家が吾等の歌を詠物記録だとするのは此種の歌であらう。

それから吾等自等の動揺を直接に詠む場合には、飽くまでも五尺五寸幾分の人間を詠む。(「短歌雑論(14)」)

大正二年に発表したこの中に、すでに茂吉の「写生」説の根

源のモチーフがあるように思われる。「飽くまで五尺五寸幾分の人間を詠む」といった場合、自己を中心におきあくまで等身大の現実を言語でとらえるという子規の発見した「写生」の素朴實在論とそれをそのまま言語で表現できるといふ素朴言語論が基本にありはしたが、その上で他者の中につかま反映される自己の眞実をみんとする認識の一大深化がある。すなわち、正岡子規の外的事実をさらに内的眞実にまで止揚していったところに茂吉の「写生」説の子規や左千夫からの発展がある。その時、茂吉の〈私〉は、単なる外的事実としての医師としての〈私〉のみでなく、少年時代に希求した内的眞実としての〈私〉である絵かきや百姓や僧侶を志向する〈私〉等がさまざまのかたちで作品の中によみがえるということだあってあり得たのであ

る。

成ろうと思つていた〈私〉と、成つてしまつた〈私〉の懸隔は大きい。そして、成つてしまつた〈私〉の事実のみをうたつたのではあまりに人生は貧困ではないか、寂しくないかといつたところで、近代から現代にむかつて〈私〉の拡大がさまざまなかたちでなされてきたのである。そうした意味で見事なまでに仮構の〈私〉(あるいは、幻想の〈私〉)を先鋭的に方法化してとり入れたひとりに塚本邦雄がいる。塚本邦雄は大正十一年生まれであるから茂吉と四十歳違うことになる。同世代に安永蒨子や上田三四二や玉城徹がいる。さらに同世代の作家の名前を上げると大正十二年に遠藤周作、十三年に安部公房、吉本隆明、十四年に三島由紀夫が生まれている。昭和二十年の敗戦を二十歳前後でむかえたこの世代はだいたい同じ傾向を示すだろうと思われる。彼らの一つの特徴は敗戦というひとつの大きな断絶を経て、今まで見てきたもの、信じていたものがまったくひっくりかえされた世代であるということである。そのとき三十歳、四十歳ないしは十歳の世代は少しく別の軌跡をえがいているが、ちょうど思考の熟成期をむかえた二十歳前後で、正しいと思つてきたものがきれいにひっくり返つた時、その現実はい

『白き山』と『水葬物語』の位相

まったく信じられないものだといふ傾向を顕著に示す。磯田光一も論じているように「写真によって表現するに値する現実が存在しない」と確定したとき、塚本氏にとつて、短歌は幻想の虚構としての意味(「塚本邦雄論——失われぬ稜刑を求めて」)をもつてきたのである。今や目に見える現実などというものは本當は嘘で、見えないところにこそ本當のものがあるということになつて徹底的に現実には信じられないものだといふ傾向を示した。従来の「写生」というかりアリズムに対して逆立ちするといふのはこういうことをいうのであつて、そのところを「幻想」という方法で論理化していったのが三島由紀夫であり安部公房であり、塚本邦雄であると思われる。だから「幻想」というのは「写生」や現実に対立するものではなく、「写生」や現実を一度はくぐりぬけ、その目に見える現実部分の彼方のところを見ていかなければいけないという方法として位置づけておかなければならないと思われる。

茂吉の初版『赤光』の冒頭は「悲報来」という伊藤左千夫の死をうたつたところからはじまっている。

ひた走るわが道暗ししんしんと堪へかねたるわが道くらし

という歌が、この一連の最初にある。これは大正二年七月三十日、左千夫が亡くなったという電報を上諏訪布半旅館で受けて、これをたしかめるため島木赤彦のところまで駆けて行くといった設定のもとに歌われたものである。さらにつづいて、

ほのぼのとおのれ光りてながれたる螢を殺すわが道くら
し

という歌がうたわれている。ところが、『赤光』や『あらたま』では茂吉はあまり「写生」はしていないのではないかと思われる。どういふことかと言うと「わが道暗し」というのだから、私の道、私の心が暗いもしか言っていないわけである。道の描写や自分の走り方などについては一切と違ってよいぐらい「写生」していないわけである。この歌で「わが道」というフレーズを二度使っているのだが、それは私の将来、未来、そして、わがころとといった意味でしかないわけである。つづく一首にうたわれている「螢」を途中で殺したということも実はそのまます事実として信じればありうるかもしれないが、まことにつくりものくさいとも言える。一首の歌としてはそれで生きてくる

のだが、事実——「写生」という一点からみた場合、螢を殺したという信憑性はそのとき人力車に乗っていたこともおもしろわせてみるとまことに疑がわしいわけである。

その点、塚本邦雄の『茂吉秀歌——「赤光」百首』（文藝春秋）は、茂吉の歌が単なる「素朴実在」「素朴言語」の領域をはるかにこえて君臨していることを鑑賞してみせてくれているのである。

だが私にとつて興味のあるのは、この訃音伝達の途次、夥しく目に触れたであらう事物風光、数限りなく生じたであらう彼自身の挙止動作の中、茂吉が選りに選つてまづ螢を、次には採氷人夫を、その次に彼の煙草火を、かくも鮮やかにクローズ・アップしたといふ、その「選び」の冴えた感覚と異常な切味である。（『茂吉秀歌——「赤光」百首』）

塚本邦雄は茂吉短歌の特立性を実際、事実をたくみに描いたというところにみるのではなく、実際、事実の中から何を詩人として摘出し、詩人としての詩質（ポエティカル・マテリアル）を選び出すかという「選び」の冴にみているのである。す

なわち、赤彦宅までゆく途次、千も万も出会ったであろう事件、風景、感情の中から「螢」を選び、「採氷人夫」を選び、「煙草火」を選んだ「選び」の冴を塚本は先ず評価するのである。

選ぶには選ぶだけの根拠があったはずだ。それこそ茂吉の方法、美学そのものだといふのである。そのとき塚本邦雄は茂吉を完全に解放したといえる。どこに解放したかという点、茂吉という歌人が赤彦邸への途次において「みた」ものは、現実のものであらうと、心の中のものであらうと、想像であらうとすべて「みた」もの、というところまで解放したのである。

従来「写生」の概念に対して塚本邦雄は一言「狭義の『写生』と命命する。こういうとき、ここでつかわれる『写生』は「みたものそのまま」をさし、又「みたものそのままを写す」という素朴実在論と素朴言語論から増殖されたものをさすことをおいてない。そして塚本邦雄はその対極に「広義の写生」を措定し、茂吉の「写生」説と短歌の両方を救おうとしているのである。というより、茂吉の「写生」は単なる「狭義の写生」ではなく、実は「広義の写生」に通底していたといいたのである。

塚本邦雄は、茂吉が本来的な資質において「狭義の写生」に

低迷しない幻想的、想像的な作家であることを透視していたのである。

(二)

敗戦後の斎藤茂吉の歌集に『白き山』というのがある。昭和二十一年に板垣家子夫らの世話で金瓶よりもっと雪深い大石田に移居し、翌二十二年十一月この地を去って帰京するまでの八百二十三首を収め、昭和二十四年八月二十日に岩波書店より刊行されたものである。それに対して塚本邦雄の『水葬物語』は、昭和二十四年に「Metaphor」を創刊したところからの作品を九聯二百四十五首にまとめ、昭和二十六年八月七日にメトード社より刊行したものである。

大石田は最上川の沿岸にあり、雪の沢山降るところである。病床に臥す迄は、雪の晴間を見ては隣村迄散歩したが、病中は全く外をも見ずに過ごした。梨の花が真盛りに咲く時分になつても外出せずじまつたが、最上川増水の時に看護婦に連れられてそれを見に行つたことがある。雪解けで増水した最上川は実に雄大であつた。(『白き山』の「後

記)

僕たちはかつて、素晴らしく明晰な窓と、爽快な線を有つ、ある殿堂の縮尺図を設計した。それは屢屢書き改められ、附加され、やうやく図の上に、不可視の映像が著者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、それぞれの階段は正しく三十一で、然も各段は、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、感傷なき叡知にきらめき、流れてくる音楽は、抒情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。(『水葬物語』の「跋」)

ここに書かれた「後記」や「跋」文をみるかぎり、茂吉は敗戦後大石田にあって、最上川を中心とする風光を散歩の途次「写生」したようにみえ、かたや塚本邦雄の方は、おのれの密室工房ラボラトリーにこもって不可視の映像たる「幻想」をつくりあげていったかにみえる。だが、私のみるかぎり、これらはどちらも、すぐれて〈戦争〉を対象化し、主体化してうたった歌集だといふふうに見える。

茂吉の『白き山』は、一見、最上川や蔵王山をうたった歌ではないかといふふうにみられているが、本当は、茂吉はあまり最上川を「写生」するというふうには「写生」していない。

『白き山』の扉に付された「最上川と著者」の写真をみると、茂吉はカンカン帽を被り、草鞋をはいて棧俵に腰を下し、茫然と最上川をみつめている。二時間でも三時間でも、そして天気さえよかつたら半日でも座りつづけ、村人から「たらばす(棧俵) ずんつあ」とか「つまご(草鞋) ずんつあ」と蔭で呼ばれていたということである。だが、最上川を集中的に見ていたのはほんの二、三分くらいのもので、確かに坐って一生懸命に〈目〉だけは最上川にそそがれているが、あとは回想に耽っているのではないかと思われる。東京の茂太はどうしているかなあ、家はどうなつただろうかなあ、といふいろいろのことを考えている。それと同時に〈敗戦〉といふことの意味を考えていたのではないかと思われる。こここのところが、実はポイントなので、一見たんなる最上川の忠実な「写生」のように見えるけれども、その裏にあるものは、敗戦をくぐりぬけてきたときの心を徹底的にみすえ、詠んでいるのだ、としないと正確に茂吉の『白き山』という歌集は読めないのではないかと思われる。

その点、塚本邦雄の『水葬物語』はどうかという点、これまた、ひじょうにきらびやかな「幻想」を駆使して、現実の日本を詠んだ歌ではないようにみえる。だが、あの中に、随分たくさんの水死者がうたわれている。ここでうたわれている水死者とは何か、ということを考えてゆくと、あるひとつの事実につきあたるのである。先にも少しくふれたように、塚本邦雄は大正十一年生まれである。この大正十年頃より十五年頃の生まれのこの世代は「昭和二十年八月十五日」の敗戦を二十歳前後でむかえ、同世代ないしは兄の世代の多くを戦争で亡くしている。『水葬物語』には直接でてこないけれども、本当はあの底にある体験というのは、そうした戦死者への想いであるというふうな、読める。塚本邦雄は体験や事実をまともに出す歌人ではないので、全部、水葬に付した物語にしたてているが、あのなかに出てくる水死者の根源のイメージは戦死者であると考えるのが妥当であり、単なる「幻想」というかたちでつくりあげたものとして擲まえるよりも、戦争という原体験を徹底的にメタモルフォーゼというか、変形譚につくりかえて歌ったものとみてよさそうである。

『白き山』と『水葬物語』の位相

(三)

茂吉は敗戦以前、多くの瓦礫のごとき戦争歌を量産していたが、この『白き山』にきて、みごとに「抒情のビイクを示現」するとともに「戦争回想歌集」をつくりあげたのである。

雪の中に立つ朝市は貧しけど戦過ぎし今日に逢へりける

たたかひにやぶれしのちにながらへてこの係恋は何に本

づく 偶成

万軍はこの日本より消滅す浄く明しと云はざらめやも

二とせの雪にあひつつあはれあはれ戦のことは夢にだ

に見ず

たたかひにやぶれし国の高野原 あかく咲くくさをあは

れむ

ここにあげた五首の歌は、それぞれ、「戦過ぎし」とうたい「たたかひにやぶれしのち」「万軍はこの日本より消滅す」「戦のことは夢にだに見ず」「たたかひにやぶれし国」という

ように、戦争がおわり、戦争にやぶれ、万軍が消滅したという現状認識のもとにうたわれた歌である。だが、茂吉の発想は、こうした現状認識をもとにおいて、戦後の生き方や、風景や、出来事を積極的にとりあげ、うたつてゆくというふうには開花するものではありえなかった。やっと「たたかひにやぶれし国」という認識をもち、「あかく咲くくさをあはれむ」で見、愛でて生きるより他なかったのである。茂吉の『白き山』の歌の発想の特徴はこうした現状認識の歌にあるのではなく、「昭和二十年八月十五日」をさかいに、過去へ過去へと想いがさかのぼつてゆく歌にあつたようである。

たたかひの歌をつくりて疲労せしこともありしがわれ何
せむに

軍閥といふことさへも知らざりしわれを思へば涙しなが
る

かん高く「待避！」と叫ぶ女のこゑ大石田にてわが夢の
なか

勝ちたりといふ放送に興奮し眠られざりし吾にあらざき
や夢の世界中間にしてわが生はきのふも今日もその果な

さよ

「たたかひの歌をつくりて疲労」していた過去をおもい、「軍閥といふことさへも知ら」なかった過去の自分に涙し、夢のなかにでてくる「かん高く『待避！』と叫ぶ女のこゑ」をうたつたり、「勝ちたりといふ放送に興奮」して眠れなかった夜をおもいだしてうたつているのである。それは、ちょうど掲出最後のうたのなかにもあるように、「夢の世界」を中間として、茂吉の「生」は、現実と過去のはかなさの中をゆきぎしているようである。ここで歌われる「きのふ」とは、「昭和二十年八月十五日」の敗戦の日をさかいとして、それ以前の戦争中であり、「今日」とはそれ以後の敗戦後の日々を謂として拡大解釈してとれなくもない。そして、何よりも、この歌の特立性は、「現実の世界」を基点とするのではなく、「夢の世界」を基点としてうたわれていることにある。そしてここで見る「夢の世界」は、すべて〈未来〉にむかう夢ではなく、〈過去〉の戦争中の想い出にむかつてうたわれている。そして、究極茂吉のみる夢は、次のような歌へと回帰してゆくのである。

熱いでてこやれる夜の明けがたみ焼けぬ東京の夢さへぞ
見し

東京をのがれ来りて陸奥の友をおもへばあはれなつかし
いくたびかい行き帰らひありありと吾の見てゐる東京の
ゆめ

東京の場末のごとき感じにて映画の夢をわれ見てゐたり
東京を離れて居れど夜な夜なに東京を見る夢路かなしも

茂吉は「夢」の中で、いまだ「焼けぬ東京」を見、ありあり
と夢の像をむすぶのも究極「東京」であり、映画を見ているの
も「東京の場末」のようなところである。いかに「東京」を離
れて大石田にきていようと夜な夜なあらわれるのは、かなしく
も「東京」そのものであったことが掲出の歌からもよくわかる。
茂吉のみる「夢」の帰結点は、今げんにある山形の「大石田」
の風景や人物ではなく、「東京」の風景や家族の人々へとさか
のぼってうたわれている。そういえば『小園』昭和二十年「疎
開漫吟」（四月十四日より）の中にも、東京に残してきた「子
等」をおもい、「まぼろしに立つ」東京空襲を回想してうたつ
た歌が多くあった。さらに『白き山』の歌の中には、何ら前後

『白き山』と『水葬物語』の位相

の脈絡もなく、「ここにして吾はおもへりはるかなるダボスの
山に雪のつもるのを」「チロルを過ぎつるときに雪ふみて路
傍の基督に面寄せにき」といった二十数年前の留学時代に「見
たものへと回想されてうたわれたものも数首ある。

『白き山』の発想の一つの特立性は、現に存る山形の「大石
田」によりながら、かつて在った「東京」を回想し、「戦争」
を回想するというパースペクティヴによってなりたっている、
ということが言える。

(四)

塚本邦雄の第一歌集『水葬物語』の場合は、茂吉以上に過去
と現在、さらには現在と未来へのパースペクティヴが拡大され
て歌われているのが特徴である。最近、『水葬物語』以前のも
っとも初期の歌をまとめた『初学歴然』が刊行された。それに
よると塚本邦雄の歌の出発は昭和十八年五月二十五日発行の
「木槿」の次の八首の歌にはじまっていることがわかった。

闇ながら杉の新芽の匂ひたつ生れし家の門をくぐりぬ
粥煮ます母に寄り添ひ見る雨は木々の新芽に泌みゆきに

けり

家具調度いろ寂びそめてつつましき母となりたる姉と語らふ

いつさんに昼の斜面を駈け下りてたんぽぽの蝶を飛ばしめにけり

にほやかに恋は息づく紅椿花の体温はあたたかならむ
眠る間も歌は忘れずこの道を行きそめしより夜も昼もなし

工場の敷地となりて公園の若葉の樹々は掘りおこされぬ
ガスマスクしかと握りて伏しにけり壕内の湿り身に迫りくる（訓練）

当時、塚本邦雄は呉の海軍工廠に徴用され、「會計部に配属され、主計將校監督下の執務」（政田岑生編「年誌」）をし、幸野羊三主宰歌誌「木槿」に入会していたのである。この一連八首中の最後の「ガスマスクしかと握りて伏しにけり壕内の湿り身に迫りくる」の一首に、当時の戦時下の状況の一端がわずかにうかがわれるのみで、あとの作品には徴用されていた海軍工廠の様子や、当時の日本のおかれていた第二次世界大戦下の余

韻すら感じられない。そういえば、このもっとも初期作品の『初学歴然』二百八十八首中、戦時下と敗戦後のまっただ中にありながらも、「戦争」に直接かかわると思われる言挙の歌が皆無と云ってよいぐらい歌われておらず、わずかに掲出の一首と、次にあげる三首をとどめるのみであるのが、この初期の歌集の一つの特徴であり、ひいては、塚本邦雄の歌そのものの特徴であるように思われる。

迫り来て機影玻璃戸をよぎるとき刺し違へ死なむ怒りあるなり

饑ゑ死なむ曰もあらばあれ土深くさやけき百合の球根埋むる

敗れ果ててなほひたすらに生くる身のかなしみを刺す夕草雲雀くもひばり

一首目は、戦時下の昭和二十年の六月号の「木槿」に載り、あとの二首は敗戦後の昭和二十一年の五月号と十二月号に載ったものである。そして、それぞれの歌は、敵の「機影」を「玻璃戸」に映し、よぎらすことによってとらえ、敗戦後の「饑ゑ

死なむ日」の子感も土深く「百合の球根」を埋めることによつて実感し、敗戦後の「生くる身のかなしみ」をも「夕草雲雀」によつて感じるという現実の目に見える現象の彼方のものによつて把握し、目の前の戦争や敗戦すら、一つのそうしたフィルターや塚本邦雄の一つの美意識をくぐらせることによつてうたおうとする志向が如実にうかがえる。

先にも少しくふれた第一歌集『水葬物語』にも、「戦争」を直接よんだと思われる作品があるが、それは次のような作品として形象化されている。

元平和論者のまるい寝台に敷く——純毛の元軍艦旗

万国旗つくりのねむい饒舌が つなぐ戦争と平和と危機と
墓碑に今、花環はすがれ戦ひをにくみぬしことばすべて
微げく

騎兵らがかつて目もくれずに過ぎた薔薇苑でその遺児ら
密会

兵士ねむる革椅子のかげ、古びれし地球儀の海みどり濃
かりき

戦争のたびに砂鉄をしたたらす暗き乳房のために禱るも

『白き山』と『水葬物語』の位相

春きざすとて戦ひと戦ひの谷間に覚むる幼な雲雀か

リラの花踏みてゆく靴・靴 明日は戦火の街をゆきかへ

り来じ

砲煙のなほたちこむる森・森にすみれをさがす父の墓碑

への

殺戮の果てし野にとり遺されしオルガンがひとり奏でる

雅歌を

『水葬物語』は昭和二十六年八月七日、メトード社より刊行され九聯二百四十五首からなっており、初期作品「木槿」以降の敗戦後に作られた作品である。集中、直接「戦争」がとりあげられ歌われている作品を十首掲げてみた。十首の歌に共通して言えることは、ここで歌われている「戦争」が「いつ」の戦争で、「どこ」の戦争であるのが先ず判然としないということである。「軍艦旗」があるところから、それは「現代」や「近代」のような気もするし、また、「騎兵」が登場するところからは「中世」のような気もする。また、場所にしても、そこは「日本」とも読めるし「西欧」とも読めるし、いかようにもイメージをひろげて読めるのである。塚本邦雄の場合、茂吉

とちがってそれは決して「第二次世界大戦」の「日本」のさらには「大石田」という具体的な時間と場所を指示する必要はなかったのである。いな、その必要が無いというより、その具体的な時間と場所をさらに変形させて普遍的な「戦争」の物語を形象化する必要があつたのである。『水葬物語』の扉には「亡き友 杉原一司に献ず」とあるが、昭和二十五年に夭折した畏友、杉原一司なる人物は集中どこにもみあたらず、ただ彼と一緒に実験した同人誌「メトード」での言語の実験による短歌作品が二百四十五首、氏に献じられたのである。そして、この一巻において献じられたそれぞれの歌の鎮魂曲は、一見、不特定多数の「死」者たちにむけられているように読める。掲出の歌でみると、それは「元平和論者」であり、「騎兵」「兵士」「父」などであるが、さらによく読んでみるとそのみにとどまるものではないことが解る。

つひにバベルの塔、水中に淡黄の燈をともし——若き大工は死せり

湖の夜明け、ピアノに水死者のゆびほぐれおちならずレ

クイエム

湖に若い悍馬が死ぬ春のものぐさな蘆、お喋りの蘆
アルカリの湖底に生れて貝類はきりきりと死の螺旋に巻
かれ

水死者のゆびにまつはる一枚の荒地の地図にある私娼窟

それは「若き大工」ことイエスであり、「水死者」であり、さらには「悍馬」「貝類」にいたるまで人間と同等の価値において死に、鎮魂曲を奏でられて歌われているのである。ここに来て、塚本邦雄のうたう「戦死者」のイメージはそれのみにとどまらず「イエス」を指示したり「貝類」や「悍馬」を指示するという普遍性によって、「いつ」という時間も「どこ」という場所も第二次世界大戦のみにとどまらずもつとはるか過去の時間へと遡行し、拡大してゆくところの一つの特立性が徴表してくるのである。かつて、私は『水葬物語』中のこうした歌を分析して次のように言ったことがあるので、少しく長いが参考までに引用しておく。「以上のようにみてる時、いづれでおこつた戦争であるかは抜きにして、塚本の志向の一つは「戦争」それも「負けいくさ」のイメージへと志向され、そしてそのイメージのきつさは「海」または「湖」へと連続してゆく

べくうたわれている。ということ、戦争で亡くなったものたちへの葬送曲ないしは鎮魂曲としてこれらの歌があるといつても過言ではないことがわかる。これらのイメージを塚本の体験にあわせてよめば、彼が昭和十七年から二十年にかけて失ったであろう兄たちの世代や若き同世代、あるいはおのれ自身の過去の自己への鎮魂といった原体験が少なくもあったのではないかと思われる。こうしたモチーフを根底にもつて塚本短歌は現実の体験をメタモルフォーズし、〈戦死者〉そのものへとイメージが志向されるべくうたわれていたのである。」(『創造的塚本邦雄論』)さらに、塚本邦雄の場合、歌の中にながれる「時間」が単に過去にむかうのではなく、未来にむかって全円的に開示されていることもさらなる特徴としてあげておかねばなるまい。

手から手へわたるバナナのやはらかな果肉に刻まれる未来史が

花の無い昨日より明日へ日時計の日に背き指す刻の翳りを

古き砂時計の砂は 秘かな湿り保ちつつ 落つる 未来

『白き山』と『水葬物語』の位相

(本学教授)