

【研究ノート】

金子光晴 2

水の発見

—彫刻家眞板雅文の例と共に

田 辺 武 光

長らくフランス文学に親しんで来た者にとって、その文学・文化を育んだ土地は、と考えると、たまたまユーラシア大陸の反対側に位置していることに、改めて強く意識させられずにはいない。我々の土地は、列島とはいえ、そのユーラシア大陸の東側（というか東端）に位置しており、主に文学作品や芸術作品を通して自ずと現れる両者間の風土の違いには、当然のことながら深い興味をかき立てられる。

我々の土地を含めたユーラシア大陸の東側と、西側（あるいは西端）の風土の違いを基本的に成すものは、まず「水」と言えるだろう。湿度と言ひ換えてもよい。湿度の差、自然や生活に占める水の割合の違いが、それである。

一昨年失った友人の彫刻家の作品形成を振り返るうち、彼における「水」の構図のようなものが浮かんだのだが、同時に進めている詩人金子光晴の作品の再読において、三番目の詩集『大腐爛頌』に差しかかった時、突然「大揚子江」という地名が現れて驚かされた。そして、友人の作品形成とのあいだに、ある一致点が見出せるのではないかと考えた。このことをまとめてみようとしたのが、以下の小文である。

キーワード… 金子光晴、風土、水、眞板雅文、異文化体験

金子光晴はそもそも「水の詩人」と呼ばれることがあるし、『水の流浪』といった初期詩集の題名や、水をテーマにした幾多の作品から見ても、水との関係は最初から歴然としている。しかしながら、一概に水とはいつても、さまざまな種類のものがある。海水、川の水、泉水、雨水、硬水、軟水、清濁水……いや、ここでは金子自身の分類を借りれば用足りるだろう。やはり初期詩集『大腐爛頌』中の同名の作品「大腐爛頌」第三連で、

およそ、しほ水にいきるものも
まみずにいきるものも

と、いみじくも区別してくれている。ここではその「塩水」と「真水」を借りれば済むし、また、それこそが本質というものだろう。

と同時に、この小文は、先の（ノート1）《注1》で扱った『こがね蟲』以降、詩集『大腐爛頌』まで読み進んだ段階での読書ノートとも見なすべきものである。そしてノートとする以上は、論文と比べた時のその形式の自由さにもこだわりたい。この自由さというメリットを活かして、まず前半で一人の友人の芸術家の例

を挙げるのが許されよう、と考えるわけである。

一、彫刻家眞板雅文の場合

一昨年の春に急逝した彫刻家眞板雅文もまた、水と関わりの深い芸術家であり、例えば次のような文章を残している。

水との関係が私の作品に反映している基を探っていくと、成長期を横須賀の大楠山の麓近くで過ごし、葉山に抜ける山道一帯が遊び場となっていたことが影響しているようである。湿地のゆるやかな水の流れの中には、セリやクレソンが、草むらには野生のリンドウの花などをいともたやすく見つけることができ、今のように種の絶滅を気にすることなく、虫も山野草も採ることができた。子供が夢中になって採ったくらいでは痛むことのない豊かな自然が広がっていて、ヨシやガマの穂が群生している沼地は昆虫の宝庫でもあった。トンボが尻尾で水面をたたき、波紋を起こす様子を見たり、水草の中やそのま

わりを飛び交うホタルをつかまえて、蚊帳の中に放して遊んだりした山野にまつわる楽しい思い出は沢山ある。子供の時にここで始まった昆虫採集は、やがて関東近辺から東北地方、長野の高原にまで及び、気がつくくと旅好きになっていた。こうした自然のかかわりは、美術を志すようになってからの創作の糧にもなっている。(……)

「水ありて、始まりは無意識の内に」《注2》

眞板雅文(一九四四―二〇〇九)は一九六〇年代後半、(筆者にとつては不慣れな用語ながら)もの派としての活動で登場し、奨学金を得てフランスに二年間滞在、帰国後は旺盛な探求と活発な制作活動を続けながら、鋼鉄やステンレススチールといった硬質で重量もある素材による「風土」の表現へと至った作家である。最終的には竹という、まさに風土の産物そのものを素材の中心に据えることになる過程も、引用したエッセイの結び近くで説明されている。

彫刻家としての彼の仕事の全体は規模が大きく、その内容も単純とはいえないが、それでも、筆

者の頭の中には、あるわかりやすい一つの構図(あるいはむしろ軌跡と呼ぶべきか)がいつの間にか描かれている。写真資料を用いながら、それを示してみよう。

一九七一年、第六回国際青年美術家展(東京高輪美術館)で大賞を受賞して、彼の名が知られることになった作品は、写真パネルを使ったいわゆる「写真の時代」のもので、最良の選択とは言えないにせよ、当時の傾向を示す一例として、最初に資料写真①を持って来ることが可能だろう。

住まいに近い湘南海岸の、とある浜辺の波打ち際と水平線が収まる白黒写真の中央に、人工物である白紙の台形を置き、さらにその台形の四隅とパネルの四隅に、AからDまでのアルファベット字をそれぞれ対応させながら刻んでいる。いかにも青年期の仕事らしい、潑刺とした実験精神が伝わって来る画面で、この場合のような被写体が自然界のものではなく、例えば人体である時でも、剥き出しの肌にも、およそ異質な鉄具が暴力的に食い込んでいるなど、やはり被写体同士のズレや衝突が生む効果を狙っているかに見える。こうした写真による制作の期間はかなり長く、一九八〇年代

の初めまで続いたのだった。

眞板がその真価を發揮し始めるのは、この「写真の時代」を経た後、つまり一九八〇年代半ばになってから、という見方が成り立つのではないだろうか。そしてここで、本稿の主旨を念頭に置きながら付け加えるとするれば、先にちらと触れた、彼の二十代半ばにおけるフランス（さらには西ヨーロッパのいくつかの地）滞在という異文化経験、一度は異なる風土の地に身を置いたその体験が、年令と共に彼の内部の深いところで消化され、作品となつて昇華していく——それがこの時期と重なり合っている、と見ることが出来るだろうと考えるわけである。

作品の題名にも自ずと変化が表れて、「次元」「物質」といった抽象的な語が退き、代わりに「風景」「風」「樹」など、より具体的な語が用いられるようになる。こうした変化は、彼の作品が美術界という垣根を越えて、いつそう広い範囲で愛好家たちを獲得していくようになる時期とも一致していたはずである。

先にも書いたように、彼の探究心は旺盛で、作品の数も多く、辿った過程を一視点からのみ見つめるわけ

にはいかなない。とりわけ一九八四年、東京・伊奈ギヤラリーでの《風景・輪展》において、突如豊かな色彩が出現した時の驚きは、今なお筆者の脳裏にくつきりと刻み付いて残っている。あれら原始を想わせる素材と色彩を、例えば海からの漂流物と捉えた別の軌跡を描く楽しみもまた、我々には与えられているはずである。いつぼう、同じこの時期、全国の方々の公共の場にスケールの大きな環境モニュメントが次々と設置されており、眞板の仕事の全体ということになれば、これら公共的な大作群が相当の部分をおさめることも確かなのである。

しかしながら、それでもなお今ここで取り上げたいのは、それら巨大なモニュメント群とはおよそ対照的な、また重量と硬度を誇る鋼鉄などとは素材としてもまったく別次元の、一枚の薄っぺらな写真、あるいは形をさえ取らない出来事、むしろ私的でささやかな一つのイベント、その記録が語りかける意味について、である。（資料写真②）

山中を分け入ったその谷あいでも聞こえるものといえ

ば、ただ水音だけ。他には時おり地味な小鳥の音が眩くようにするのみである。いくつかの水源から湧き出した水が、このあたりでは多少まとまった流れとなつて、岩々のあいだを、時には岩の上を近道してさえも、伝い流れ、滑り落ちてゐる。もちろん水は、底の石が一つひとつ確かめられるまでに澄み切り、冷え切つてもいて、手を浸せば痛いほどでさえあるだろう。陽も差さず、枯葉や土のにおいが重苦しいままでにごもる中、その流れの方向が変わる一角に、誰が張り渡したのか、小さな円形の布が、まるでたなごころ「掌」のように宙に浮かんでいる、ひとつまみの小枝や葉をそこに乗せて。円形の掌と同じ布を裁つて作られたらしい、ロープとも言いにくい細い布片が、四方の灌木の枝から伸びて——ひとつまみの小枝や葉も、せいぜいその範囲内からさりげなく拾い集められたものだろう——張られたロープのきっかり真ん中で、流れすれすれ、しぶきを浴びんばかりに近づけられている、その均衡と緊張感。現場を包み込む何かしら大きく、そして謙虚なもの、眼球の焦点が、細心の注意と共に絞り込まれ、その瞬間、まさにそこで、はつきりと定まったかのようにある……

自ら撮影したその写真の下へ「六月から一年間、十二回、自然の中で表現することを開始した、その最初の試み」と筆者あてに報告する作家は、巨大なモニュメント群を次々制作するさ中であつて、対極とも言えるこのような私的で、内密でさえあるイベントを通して、実は芸術家としての自らの本質を宣言している——それは、寄つて立つ自分たちの風土の本質が〈水〉にあることを発見し（確認し、と言つてもよいが）、その風土の表現を制作の根幹に据えようと決意した無言の声明である。これはそのことの証拠写真なのだ。そしてこの証拠をもとに、筆者としては、描く一つの軌跡の行く手に——残念ながら、行く手の最後にとなつてしまつたわけだが——資料写真③④を置こうとしているのである。

一九九四年の第三回倉敷まちかど彫刻展に出品され、第七回本郷新賞を授与されることになつた作品「連山夢想」は、この丹沢山中での小イベントから六年後に制作されたが、彼の制作歴における一頂点を成すものと言つてよいだろう。受賞作品自体の写真は今ここに

含めないが、資料写真③④によって、また次の短い説明によって、作品の本質をおおまかにも伝えることは可能だろう。その本質とは、繰り返しになるが、作者が、そして我々が寄って立つところの「風土」というものの優れた表現である。

石の肌には、石が埋まっていた大地の酸化鉄が密着していて、自然そのもの。作者はその自然を残せるだけ残した。わずかに磨いた光沢の鏡面に、まわりのさまざまなものの映像が宿って、イメージを複雑に広げる。雲に見立てたステンレス鋼の円盤に、大空が投影され美しい。円板を下から仰ぐと、円板の下の方の五つの石と、そこに並ぶ三つの石の影が映り、そのありさまは、山脈の連なりを思わせる。(……)

美術評論家増田洋氏の評《注3》

かつて、水墨によってさかんに描かれようとした山水は、ここでは石とステンレス（別な場所では鋼鉄）によって表わされている。丹沢山系の密かな源から湧き出た水は、少しずつ風景全体を潤し、やがて水蒸気

となって立ちのぼり、霧や雲となる。「雲に見立て（られ）た」ステンレス鋼の円板は——言葉置き換えるなら、ステンレス鋼の円板で表された雲は——最初は奥深い山間にほとばしっていた、あのか細い谷川の水だったのである。

どうして、これほどまでにくつきりと水というものの輪郭が現れ出るのか？ それには作家自身の青年期における体験が関わっている。作家がかつて、自らの（そして我々の）地域からいったん離れ、ユーラシア大陸のこの東端とは対極にある別の地域、異質な風土の場に身を置いた、それも確実に置いたことの成果である、というのがこの小文の主張である。それだからこそ、この我々のとはまったく異なった風土との基本的な違いを示す要素としての水が、くつきりと現れ出たのである、と。《注4》

さらに、この小文の目的を要約して補足すれば、芸術家の中には、自らが寄って立つところの風土の表現を使命とするタイプの人々がいる。そのようなタイプの芸術家にとっては、その創作活動のある時期、「水の発見」ということが、彼らの（そして我々の）生きて

活動する風土の本質を捉えたことを意味しており、同時に彼らがこのような発見を通して、創作活動のまさに円熟期に入ろうとしている（あるいは、創作活動が本格的に始動しようとしている）、そのことが明らかになっているのだ——ということになる。

二

金子光晴の言葉を改めて借りるなら、水には「しほ水」と「まみづ」とがある。しかしながら本稿の場合は「塩水」であってはならない。あくまで「真水」でなければならぬのである。

塩水なら、眞板雅文の場合も初めから存在したのだった。資料写真①が示すとおり、青年期の生活圏内と言える湘南の海がそれである。眞板の作品の全体像を考える時、この①の海から、先に触れた一九八四年の〈風景・輪展〉あたりまでをもう一筋の別の軌跡と捉え、後者における素材を（火の山の記憶ではなく）海洋からの漂流物と解する見方もまた、我々に残されていてよいはずである。（この時期の傾向を示すものとし

て、参考までに資料写真⑤を加えておこう）

さて、金子にとっても最初から水は存在したのだ。そしてそれは——同じ語を繰り返すことによって生じる滑稽味を、敢えて無視しながら進めるが——眞板の場合と同じく塩水であった。しかも、最初の習作集『香爐』（ただし、刊行は一九五四〔昭和二九〕年に登場するそれが、一九一六〔大正五〕年、彼が二十才の時病気で慶応大学を中退、「友人の石井有二と大島を旅行し」〔注5〕た折りに眺めたものであるならば、それからおよそ五十年後、わが眞板がレンズを向けたのと同じ塩水の広がり、ということになる。

みるかぎり

ぬまとかはりて

水のはて

水につづけり。

——「唄」

とはいえ、ここでは詩集後記の「古すぎる程な幼稚な」という著者自身の後年の述懐を確認する程度にと

どめて、むしろ続く詩集『赤土の家』（一九一九〔大正八〕年）から、今回の水の点検を始めるべきだろう。

しかしそれにしても、何という過剰なまでの（塩）水の出現だろうか。作品の題名をなぞるだけでも、このことは明らかである。「波浪の歌」「波の群衆」「海の言葉」「荒磯」「島の生活」……なるほど、金子光晴という詩人はそもそもその出発点から「水の詩人」だったのだ——と言いついでそうになる気持ちを抑えて、自分は「海の水の詩人」とだけ呼んでおくことにしよう。ちなみに、この作品集に現れる海は、先の大島旅行の翌年、既に家産も傾きかけている状況のもと、「目的もなく、岐阜から関西方面、長崎、福江島に旅行」〔注5〕とある時のもので、つまり五島列島から眺める海だろう。

かうして、

この島にあるうちに、

僕らには、

祈りだけが、僕らの生活になってくる。

そして、

あのよりどころのない空を眺めてみたり、
大きな波の音響にひれ伏したり、

(……)

畳み重なってゐる巨大な岩石を攀じ登って、
内地では見られない美しい草花をもちとったり
めずらしい果実の汁をしぼったり、(……)

——「島の生活」

たとえ束の間とはいえ、金子の青年期にも、このような牧歌的な詩行を書き留めることの出来るひとときが存在した、ということになるだろうか。

もっとも、この詩集の終り近くになって「夜」と題された作品に出会うと、先ほど掲げようとして止めた「水の詩人」という形容を、ふとまた取り出したくなるのも事実である。

そこに、

ギラギラ浮く獣脂のうへ、闇にはめ込んだ四角い
窓、—— 人気のない窓、窓から、水の面に砕か

れた破片、——夢より明るい擾乱の場面を、

——「鴛鴦の巻」

私の小舟は、痙攣的に、その片方の足をひきあげ

たまゝ、

わななきながら通り過ぎる。

もしかすると、金子の「（塩水ではなく）真水の詩人」としての萌芽は、この重層的なイメージの中に潜んでいるのかも知れないが、それでも、今はまだはつきりそうと言いつける段階にはない。なお先へ進む必要がある。

これに続いて、あの『こがね蟲』が来ることになるのだが、今、水を軸にして読み返す時、それらの作品群の特異性が改めてくつきりと浮かび上がるかのようである。

おゝ、陰惨な夜雨は、

暗闇の水辺の朱欄の廻廊を降続いてゐる。

花菖蒲の蔭の木橋に、

凄艶な嬢子と少年は今邂逅する。

いやいや、本稿が求めているのは、このような人工的なまでの水ではない。金子の詩業の全体を貫く一本の太い線があるとすれば、ここに現れたのは確かに「近代詩の最後の人」(『注6』)としての金子であつて、いかに目を奪うほどの華麗な才を發揮してしようと、これは言うならば脱線なのだ。遅からず本線へと戻つていかねばならない。しかしながら、本来の線へ回帰しようとするその時、我々にとつて取り返しのない出来事が起きるわけである。『こがね蟲』の末尾に、詩人自らこう記している。

昨年来、僅か、二ヶ月許の間に、過労症と、放神のために、三度も、電車内で数冊の詩稿を失つた(…)

「昨年」といえば、『こがね蟲』刊行の前年であるから、一九二二(大正十一)年、彼が第一回渡欧から帰国した翌年に当たるとする。その渡欧から持ち帰つた『こが

『ね蟲』の部分は、稿が定まり刊行の運びに至ったが、それ以外の「過労症と、放神」によって失われた部分は、我々の前から完全に消え去ってしまった。従って、『大腐爛頌』というタイトルのもと、続いて日の目を見るはずだった詩集は「記憶をたどって再度制作」〔注7〕されたものに過ぎず、おまけにその刊行たるや、第二次大戦も果ててからのことなのである。

こうして、前回の「ノート1」〔注1〕からの流れに立ち返って言うならば、どういうことが起きたのか？ 脱線のあと漸次本線へと戻っていく過程の記録が失われた。言葉をなお進めるなら、前回のノートで確認した『こがね蟲』に欠けるもの、西洋の好ましい消化とでも言える側面を示すはずの作品群が失われてしまった、ということになるのである。それというのも、今回のこの稿としては最後の詩集、再制作による『大腐爛頌』に差しかかって、そこで「森」のような作品に出会うからである。

ああ。厳めしい中世の精神の森。重たい表紙の戒律の書。

ふりつもる朽葉の伽藍。 求道の迷路。

梢、梢に釣る古い龕灯に、

羽ばたく無数の蝶。

昼もさびしい鼻と、啄木の音。

森よ。茨の重面で塞がれた魔界の常闇を、私は、

地獄の門前に立つアイネイウスのやうにさしのぞく。

電車内に置き忘れられた作品の一つ「森の幻想」は、題名からして、これと同列にあることを想像させるが、今となつては、この程度の推測を働かせる他ない。いずれにしても、我々としては、現在手元にまとめられ差し出されている作品集を読み進んでいくしかないのである。

そうして、いざ、詩集『大腐爛頌』に入っていくと、今度はまた別な問題が頭をもたげてくる。それは今後いちだんと顕著になっていくはずなのだが、作品一つ一つの制作年次が明確でない、という問題である。実際、我々は次のような宣言をして憚らない詩人に拍手など送るべきではないのである。

なぜもつと旅行中に作品がないかと人にきかれま
すが僕は、文学のために旅行したわけではなく、塩
原多助が儉約したやうにがつがつと書く人間になる
のは御めんです。よほど腹の立つことか、軽蔑して
やりたいことか、茶化してやりたいことがあつたと
きの他は今後も詩は作らないつもりです。《注9》

あるいは逆に、このような詩人の気つ風の良さに共
感した以上は、作品が仕上がるごとに一つひとつ几帳
面に日付を振ることを望んだり、またどんな状況に陥
つても自作の束だけはしがみついて放さないよう願つ
たり、さらにはまた、詩集が作品の制作順にまとめら
れ、きちんと段階を追って刊行される、などというこ
とを求めるべきでないのだろう。金子の場合、特にこ
の三番目の条件が無視されているせいで、彼のその後の
重要な旅行と、まとめられた作品集との関連が定か
でない、という問題が障害になってくるのである。

もちろん、こうしたことは別に、これら初期の作
品を再読しながら、後年の名作・名表現につながる箇

所を発見する喜びは、そこそこに転がっている。

一人がゐて台のうえに飛びあがって、西、あるひ
は、東をさせば

群衆は、黒雲になつて沸上る。

一人が一人を突き、それが十人となり、また百人
となり、全市をあげ、遂に国をこぞり、
毛氈を巻くやうに、一つの方向にむかつてなだれ
る。

ああ、この盲目のうごきに、逆らふものはふみに
じられる。

目はうはずり、声がかすれ、

拳、拳をふりあげて、口々に合言葉を叫ぶ。

「殿堂をこはせ——」

「自由をとりもどせ——」

——「アルコール 三」

『こがね蟲』から、もはや何と遠くなつてしまつた
ことだろう。もう振り返る必要はない。今後、我々は

もつぱら前方だけを見つめておればよいのである。引用した数行に示されている大衆なるものへの批判は、いずれ代表作『鮫』中の「おっとせい」となつて完成することが、一読して明らかである。

ところで、本稿を書き始めるのと同様にして、筆者にはふと、金子光晴の詩業の全体を一つの城郭に喩えてみたらどうだろう、という思いつきが浮かんで、それがいささかの楽しみにもなる、ということがあった。先ほど挙げた詩集『鮫』（一九三七〔昭和十二〕年）などは、その重要性から、城の二の丸、三の丸にも喩えられようが、では最初の重要な門、一の門、ろの門にも相当する作品は何だろうかと。こんなことを思い付くこと自体、あるいは、既にそのような作品に辿り着いているという事実が、その背景としてあったのかも知れない。先ほど取り上げた作品「アルコール」は、『鮫』の中の「おっとせい」に結びついている。従つて、最終的には天守閣にも通じる重要性を帯びている。けれども、引用の数行から見て取れる通り、完成度の点から、まだ最初の本格的な門と見なすこ

とまでは出来ない。さらに——と、本稿の目的からして、こ・う・も・付・け・加・え・た・い・の・で・あ・る——そこにはまだ水が現れていないと。それでは、実のところ、どんな作品に既に出会ったからこそ、ふと視線が彼の仕事の全体に向けられ、城郭を思い描いたりするまでになったのだろうか？ その作品とは、この「アルコール」の直後に現れる、詩集と同名の「大腐爛頌」である。ここに至つて初めて、我々は城郭の最初の重要な門の前に出たと実感出来るし、同時に、この作品の中でこそ、金子にとつての（真水まであることはもちろん）真の水が出現する、と言うことが出来るのである。

それにしても、一三〇行に渡つて展開する詩行の畳み掛けるような熱っぽさは、何もこの作品に限つて指摘すべきことでもないとはいへ、まさに圧倒的である。しかも、褒め歌は褒め歌でも、天上的なものの賛美とはほど遠い。地表を、地面を這い伝う存在としての詩人が、敢えて万物の負の面を通して歌う、いわば逆説的讃歌である。

すべて、腐爛くさらないものはない！

(……)

くさってゆく。くさってゆく。

萌黄に、

紅に、

虹色に、

わが地球も、林檎のやうに熟れて、
にほひかんばしくくさってゆく。

(……)

だが、私はそんなことではへこたれない。

私にとって腐臭も、血泥も、膿汁も、

あの人を愛着するはじめから、

計算のなかに入っているのだ。

清らかなものが消えやすく、

うつくしいものが汚れやすく、

春の嫩芽わかめが触まれやすいのも、

それゆゑにこそ猶、心が焦れることも、

しりぬいてあるのだ。それでもしかたがないのだ。

散る葩はなを追って、

むかしの姿を求めて

私は、この爪を血だらけにして墓を掘る。

なかば朽ち、骨のあらわれたあの人を

もう一度、この胸にかい抱かうと。

第一の門は二の丸、三の丸、さらには天守閣まで通
じる関門でなければならぬ。さきほどの「アルコー
ル」と同じく、この作品もまた代表詩集『鮫』に通じ
ている。例えば『鮫』の中の作品「どぶ」に。今はま
だこの「どぶ」について語る段階にはないが、敢えて
先回りして触れるなら、ここで「骨のあらわれたあ
の人をもう一度、この胸にかい抱かう」とする詩人の決
意は、散文詩「どぶ」の中で、主人公の女になり切る
ことによって実現している。「大腐爛頌」という詩は、
今のところ決意が、信念が吐露された詩なのであり、
その実行・実践はいずれ場と状況を変えて、つまり「ど
ぶ」などの別の作品において成されることになる。と
ころで、いっぽうまた、決意や信念というものは具体
ではなく、抽象であることにも留意しておこう。抽象

のみで作品の世界を成り立たせることは出来ない。詩作品として読み手を納得させるためには、ここで言う抽象と具象が相備わっていないければならない。

それはひとまずそれとして、さて、皮肉なことに、この詩を構成する一三〇行ほどのうち一〇〇行以上を読み進んでもなお、どこにも水はないではないか、ということが起きてしまう。この長大で完成度も高い作品において水が登場するのは、ほとんど末尾に達してから、具体的には結びの六行前、しかもたった一行、というか一語のみ。ここに至る前は、あれほどたつぷりと水が登場していたのに、である。

私が目をふさぐと、腐爛の宇宙は、
大揚子江が西から東にみなぎるやうに
私達と一緒にながれる腐爛の群の方へ、
轟音をつくつてたざり立ち、
目をひらけば、光浴く、目もくらみ、
生命の大氾濫となつて、
戦ひの旌旗のやうに、天にはためくのだ！

「水」というよりはもつと具体的に、現実的に、「揚子江」という三文字で成る固有名詞。さらに「大」と強調されて、これ以降の彼の作品を読む者には何の不自然さも感じられないこの地名が、今はまた何という唐突な現れ方だろうか。しかしながら、金子のような詩人にとっては、先に挙げた理由から、このように唐突であってもそれでもしかたがないのである。作品が実際の時間の流れに沿って並べられていない。詩集が制作の年次順に組まれていない。この詩が書かれる前に、どんな重要な旅行が——具体的には、第二回ヨーロッパ・東南アジア旅行に先立つ上海旅行が——介在したのかもわからない。いや、という以上に、我々が今手にする『大腐爛頌』は、当初の内容ではなく、いつ、どこで、どのように加筆修正されたかもわからないのだ。従つて、本稿として今ここで確認したいのは、金子光晴にとつての真の水がここに登場している、というただそのことである。金子の詩の世界で取り上げるべき水が、初めて、「揚子江」という固有名詞のもとに出現した。そして、ここでその水が固有名詞の姿を取っているのも道理なのである。なぜなら——今し

がたの続きになるわけだが——いかに高い調子に貫かれているとはいえ、長編詩「大腐爛頌」は「この胸にかい抱こう」という意志表明の詩、信念の詩、言ってみれば抽象の詩なのである。その抽象が正面立ったために、逆に具象が「大揚子江が（…）やうに」と比喩の見かけを帯びて背景に退いた。しかしながら、その見かけにごまかされてはいけない。百数十行にわたるこの作品の重心は、実は、むしろこちらの現実の水、たった一語で記された揚子江のほうにこそあるのである。

“水の詩人”とも呼ばれる金子光晴の作品を再読する時、既にごく初期の段階から、豊かに水が扱われていることがわかる。しかしながら、真の水、真の「まみず」の登場までには、この「大腐爛頌」という作品を待たねばならない。では、真の水の登場にはどういう意味があるのか？ 詩人が自ら生きる、寄って立つ土地の風土の本質を現に今発見している、という状況が、作品の制作と平行して進行している。彼が自分たちの風土の本質を掴んで、いよいよこれから彼固有の

世界を本格的に展開していく、という状況が。

この意味で、「一」において紹介した眞板雅文という芸術家とも一致点を見出すことが出来る。ユーラシア大陸の東側の、太平洋に縁取られたこの我々の風土の本質をなす（水）を発見し、優れた風土の表現者となり得ていく芸術家であるという共通点（注10）——

“水の詩人”としての自覚と宣言が、それぞれ両者にある。金子の場合、現れ方はいかにも唐突であるが、それだけ鮮明、鮮烈ということにもなる。第一回ヨーロッパ旅行、ベルギー（フランドル地方）滞在という過程を経ているからこそ、鮮やかに、直裁に、固有名詞で示された水の発見。「大揚子江」とは、これはまた何という壮大な水だろうか。中国大陸の地名に出会ったその弾みで、金子の場合は“水の詩人”に加えて、新しく“東洋の水の詩人”という冠を被せてもいいだろう。そんな新たな冠を詩人の頭に置きながら、いちだんと重要な青年期の作品群を辿り直していくことになるわけである。

(J)

「注と資料写真」

一、

注1 「金子光晴の第一回滞欧と『こがね蟲』『交錯する文」と文学 東アジアとヨーロッパの出会い」

文科大学出版事業部（二〇〇九年十一月）

注2 神奈川県立近代美術館発行『たいせつな風景』

第四号（二〇〇五年九月）

注3 札幌彫刻美術館発行『眞板雅文 彫刻展カタログ』（一九九五年）第七回本郷新賞選考委員長向井良吉氏の評文より引用。

注4 「対極にある別の地域」の作品として、ここに十九世紀フランスの作家プロスペル・メリメの小説『イールのヴィーナス』を挙げてみるのも面白いかも知れない。『カルメン』で知られる彼は、歴史記念物監督官としてさまざまな土地を訪れたが、フランスのカタロニアとも呼ばれるルシヨン地方を視察した後、自分でもお気に入りのこの短く（文庫版 *Le Livre de Poche* で四十ページほどの）作品を書いた。銅像が殺人を犯すというトリックを巧みに巡らした物語が、人間や土地の的確な描写と優れた文体に裏打ちされて、今なお読み継がれる作品の一つとなっている。ところが、そこで「水 *eau*」という語は、ただ一カ所、「蒸留酒 *eau de vie*」という合成語でしか登場しない。むしろ雨が重要だが、それも、トリックを成立させるため不自然なまでに量が強調されている。つま

り、水は自然界の要素というより、虚構における役割を担わされているわけである。

資料写真① 題名なし（一九七四年）。写真パネルに紙。

15×20センチ 筆者撮影。

資料写真② 「自然との対話—十二月（一九八八年六月）

神奈川県秦野町葛葉にて。作家自身の撮影。

資料写真③④ 「連山夢想」シリーズのうち東京・御成門緑

地に設置されているもの。筆者撮影（二〇一〇年九月、十一月）

資料写真⑤ 「風景No2」（一八八四年）ロープ、布、糸、木、

絵の具など。250×250×50センチ 作家自身の撮影。

二、

注5 金子光晴年譜。「現代詩読本『金子光晴』思潮社。一

九八五（昭和六〇）年。

注6 伊藤信吉『現代詩の鑑賞 下巻』新潮文庫。一九五四

（昭和二九）年。

注7 秋山清『金子光晴全集 第一巻』後記。中央公論社。

一九七六（昭和五一）年。

注8 一九七四（昭和四九）年六月、昭森社刊行の『金子光

晴全集 第一巻』に未刊詩集として収められた。

注9 詩集『鮫 自序』人民社。一九三七（昭和一二）年。

注10 この時、筆者の頭の中には、最終的に金子の記念碑的長編詩「寂しさの歌」が浮かんでいる。

写真の掲載と引用を快く認めて下さった眞板充江夫人に
感謝します。



資料写真①

題名なし（1974年）。写真パネルに紙。45×60センチ 筆者撮影。



資料写真②

「自然との対話——十二ヶ月」（1988年6月～）神奈川県秦野町葛葉。
作者自身の撮影。



資料写真③

「連山夢想」シリーズのうち東京・御成門緑地に設置されているもの。
筆者撮影（2010年9月）。



資料写真④

「連山夢想」シリーズのうち東京・御成門緑地に設置されているもの。
筆者撮影（2010年11月）。



資料写真⑤

「風景No2」（1984年）ロープ、布、糸、木、絵の具など。250×250×50センチ
作家自身の撮影。