

## 伊藤比呂美『青梅』論

坪 井 秀 人

### 1

「雨に温度が上がっていた／あたしはするりとばんていをぬいで／がらす戸の隙間からそとへ／つめたたく風がふきこんでくるが／それはほんの微かなもので／かえってあたしをおしだしてしまふ」

伊藤比呂美の「二月猫」(『草木の空』)の冒頭である。なまあたたかい室内と雨が降り風が吹く屋外。まず空間が仕切られる。勿論、「するりとばんていを」脱いだ「あたし」の肉体は室内、この仕切りの内にある。「そとへ」越え出たり入ったりするのは「あたし」の欲望である。下着を脱ぐ「あたし」と「おしだ」される「あたし」とが(「ぬいで」以下の述部が省略されて)接合されているために内と外の仕切りが曖昧になっている。つまり「あたし」は部屋でマスターベーションしていると同時に「ぶろっくの塀に沿って」行ったりする。発情する想像力が境界を往還するのだ。そしてこの内／外を跨ぐ欲望を導いているのが、息づかい、あるいは「声」である。

「のどを片寄せて息を吹けば／声は低音をぬったりとぬらし／あたしの中からだのなまの器官が／外気に絡まる／焦り焦りと息をついていたのが／ふっと解かれてしまった／いー／いえええ／いやあ／いなあ／ああ／ああーいしくてくてもいいおう／いいおう／雨の降っている

夜に／匂いははじまる／だれも予告をしない時である／はじまるかはじまるか／あたしのきょうだいたちが背中をすりよせて訊く／短毛がひざにふりしきる／はじまるかはじまるか／おまえの内部ではじまっている／さらにはじまっている／あたしの内部をみよ／みよーう／寝入りばなの揺れの中で／女のももいろの髀が全体をつつみこんだ」

「声」に外在化されることで欲望が肉体の存在をじかに「外気」に触れさせるかのように錯覚される。外からは交尾を誘う愛猫たちの声が聞こえてくる(のかもしれない)。「いー／いえええ／いやあ／……」という「声」は、オルガスムを期待する室内の「あたし」の声であると同時に外にいるこの猫たちの声でもある(外部の猫の声が内部の「家の主人」の病性を映し出す萩原朔太郎の「猫」と、六十年の時間を間において反響が鳴るのも、この内／外の声の照応性においてだ)。そして声は言葉は欲望をさらにかきたてることになる。「はじまるかはじまるか」——頂点を「あたしのきょうだいたち」とともに待ち受ける姿勢で、〈意味〉を伴わず言葉にもなるかならぬかのような「声」が「内部」に、身体の芯をめざす。「アノヒトの固い骨がそこに在って／あたしの声が熱をもち／こつずいを溶ろかしていったのは／あれは虚構だったというのです」——自慰する「内部」の劇はいかにも「虚構」であろう。「あれは虚構だったというのです」という唯一敬辞で語られたこの一行は、「あれ」、と距離をおいて、自身の欲望が外なる対象を「内

部」に求めた行為の虚構性をわざわざ読者の前に開いて示した一行である。だが、それが「虚構」であろうとなかろうと、欲望が声に乗って内部をおしひろげ一挙に外部に繋がろうとする、そんな身体生理の波形が思い描ければ十分である。むしろ虚構、想像力の領域だからこそ「ああああ／あああう／あいしてもいいよ」という（息と言葉のさかじめにある）声の熱度を帯びると言ってもよい。

言うまでもなくここでは言葉になるかならぬかという、音声と言葉との境域というものに重要な役割が与えられている。分節され肉体から切り放たれて形而上的な交換価値を肥大させていく言葉の宿命を逆手にとって、意味を脱臭したのちの言葉の肉質を提示するところに、言葉という記号によって、「声」や息づかいを表現するというイロニーの実現が期されたのである。「ああーいしてくれてもいいおう」「あたしの内部をみよ／みよーう」という「声」は意味されるものを振り切ろうとしているために、記号表現としては表現性の側面だけが突出するかたわら、微妙に意味が痕跡を残しそれが音声に息吹を与えて戯れる、つまり排出された声がるまきりは排出されきれずに、身体に引き戻されて粘着する——そんな瞬時の過程を、読者は定着された文字からあちこちで辿らされることになる。オルガスムの直前の「ぎゅうにゅうとらんおうを／たつぷりと加えてあった」というエロチックな連想の実感性も、平仮名の表記なればこそその話である。以上の意味で（筆者自身立ちあつたことがあるが）このテキストは朗読に適したテキストである。無論、実際に声に出して読まなくともよい。伊藤比呂美の詩は当初から「声」をエクリチュールから響かせる、そういう欲望で書かれてきたと言ってもいいのだから。

## 2

ところで、初期の伊藤比呂美の詩の多くは、この「二月猫」に見られたようなオナニズム（「虚構」）の快楽を様々なかたちに変奏する中

から生まれた。例えば『草木の空』から『青梅』まで持続して頭れる、〈毛抜き〉のナルシスの快楽、あるいは「貧血」（『草木の空』）や「四月の欲求」（『姫』）に見られる拒食症の身体感覚は、ある種のオナニズムと呼んでもいいものだろう。

「ひとりであるときは五／六分に一回ずつ、私はからだを検討する。腕のうら、わき腹、首すじも裏がえして見てみる。片寄った凝視が目痛くする。ねじ曲げた指で毛抜をあやつり、指の側面が血を溜めてへこむ。」

（「抜く毛」『姫』）

皮膚感覚、なるものが、詩にかぎらず現代の文学表現のキーワードの一つであることは大方のイメージの中にすでにある。都市風俗へのデジタル的な反応や、イデオロギー偏向からの脱皮だのと、そこに直線的に価値を与えることもさして苦勞は要らぬ。だが、〈皮膚〉という表層への眼ざしによって、ただ素朴に内質から表層へと価値転換が図られたというばかりでなく、表層が被疎外性として（批判的に）対象化されたのは、文学の世界では稀であるとも言ってもよい。形而上的な記述、精神の角度だけから（自分の）身体を見たのでは、その細部、「腕のうら」や「わき腹」「首すじ」というものは視界に入っていない。記述する必要がそもそもないからだ。「裏がえして見てみる」のは見ようとしてみなければ見えないものを見る行為だ。形而上学によって抑圧された視線を取り戻すこと。〈毛抜き〉の快楽がそれを促すのだ。

ところが「抜く毛」というテキストでは同じ毛でも、髪の毛には殆ど重要な意味がない。偏執するべき価値を持たされていない。「私がおもて余すのは、体毛である。」髪は古来さまざまなシンボライズを経て神話化（文学化）されてきた。女性を性的に拘束する象徴、イメージの制度。だから〈毛抜き〉偏愛のモチーフには〈毛髪／体毛〉という対立の準拠枠が背後に準備されている。凝視されるのは身体の「裏」に生える毛。無駄なもの。意味のない、ただ特権化された髪の毛に疎外された余剰としてのみ意味を持つもの。まして、それを抜くというのは（神経症的な身だしなみという表向きの目的は別として）文字通

り、不毛な行為である。しかし、この不毛（無意味）こそが無意味な皮膚―表層に意味を与えていく。表層にくるまれ保護された内質としての意味を相対化する肌理・表情としての意味を。

毛を抜かれた地肌は湿り潤う（「まっすぐな太い毛には白い根がついて、濡れているのは、直前まで背中の肉に埋もれていたからだ。」）。粘性を帯びた地肌は、肉体の硬直した像を流動化させ、草木に栄養素を供給する土壌へのアナロジーに誘う有機的に自立した表情を見せるだろう。体毛は植物に、地肌は土壌にいつも変換できる関係になる。『青梅』には帰化植物をよみこんだ詩が少くないが、「荒地野菊」で「毛抜き」に戯れる発話と、数種の帰化植物の名前の羅列（おびただし繁茂を暗示。視覚的に植生の変化、「オオアレチノギク」の制圧ぶりをも含意するか）とが対位的に布置されているし、「オオアレチノギクを抱きかかえる」でも「毛抜き」と帰化植物の「群生」の像が重ねられ、「体毛の中にところどころ濃い毛のかたまりがあるようにところどころ丈のたかい帰化植物の群生があるのだ。」という一節が見られる。個別には認識の視野に入らず、「量」としてのみ差異化される体毛は、おびただし繁茂する植物とオーヴァラップする。とすれば身体もいきおい個別な内質（意味）を封じる閉じた体系でなく、外部にむけて「量」を放出する開かれたがたを示すはずである。ここから「雨が降るので乳房を食いたい／雲が走るので乳房を食いたい／風が荒れくさるので乳房を食いたい」という、「悪いおっぱい」（『テリトリー論1』）の世界まではほんのひと跨ぎであらう。

### 3

「あたしの頬は白い／あなたの前で／あたしはがりがりに痩せほそりたい／ふとるためにはたべることだとあなたは言うてくれる／ソノ白イ頬ハ／股カラ出血シテルセイデハナイノカ／そうかももしれない／のね。とあたしもいつてみる／ゆらゆらゆらゆら／いいきもちな

の／ひいてゆくなみにたっている／あたし」（「貧血」『草木の空』）

「貧血」には、拒食症の「あたし」と恋人とおぼしき「あなた」との、対の関係が取り上げられており、そのかぎりでは「抜く毛」等のような自閉的なオナニズムとは異なった枠組みを持っている。しかし、「ナニカタバヨウ あるいは／向かいあつてすわり見つめあい／たべものをかみしめあうことをしよう」という「提案」を出して、実践してみせる「あなた」に対して、「あたし」の方は「あなたの唾液で／こどものようなあたしの食欲は充たされ」てしまう。「あなた」の提案する共に食、べるといふ営みが性愛の営みを暗示することは、喩の伝統からしても、また伊藤比呂美の作例から推しても間違いがない。フェミニズムに関心を抱いていた初発期の伊藤にセックスを書くことを勇気づけたシブ・シダリン・フォックスの詩集『お母さんは……』には「食べること―セックス」を謳歌した詩が幾つか見られる（伊藤はその翻訳に下訳などのかたちで協力した）。『姫』の「歪ませないように」という詩は、「わたしの男」に作ってやった白玉を、その男が飲み込むのを見とどけるといふ詩だが、最終連は次のごとくである。

「歪ませたくない／せつなく男をおもったのである／およんだな／わたしの分泌するわたしの食物／いとしい男に／ふかくふかく」

ここでは「わたし」（「男」と対置されるから女性と見ていい）の方向が「食物」を差し出す。差し出される「食物」は「わたし」の供物、その「性」であらう。「唾のようなところ／尻のようなつる／そのあじわいはどうか？」 外化された性がどのように味わわれ「およぶ」かを見とどける視線は、すでにその性に拘束を受けていない。それでもこの詩では性は捧げられるので、「わたし」と「いとしい男」の関係づけはもちろん拒まれていない。ところが「貧血」の「あたし」は共に食、べることの提案（求愛）を拒んでしまう。「あなたの前で（……）がりがりに痩せほそりたい」「あたし」にとって、「太るためにはたべることだ」といふ治療者（「あなた」）の言葉は、それが対関係に誘う言葉であるがゆえに、遠いところまでただ鳴っているだけだ。拒食によ

る「ひいてゆくなみ」に揺られるような貧血の悦樂をむしろ「あたし」は選ぶ。「股カラ出血シテイルセイ」かもしれぬ「白イ類」、すなわち女という単独の性（生理）、そのナルシスが、（男によって与えられた）血をめぐらせ豊満に潤うステロタイプの性（対）としてのセックス）と相容れぬものだからだ。

「食べること」と性愛の関わりを考えるなら、初期の詩でもう一つ落とせない作品がある。「青梅」に収められた「魚を食べる」という詩である。

「いかを短冊に切りきゅうりを薄切りにして砂糖、酢、塩、醤油で和えて胡麻をふった。／小あじをまるのまま粉をまぶして揚げた。醤油、砂糖、酒、唐辛子につけた。上にねぎをのせておく。／さんまを筒切りにしてひねしようにを入れ酢で煮て醤油で煮た。／いわしの腹に指を入れてびらきにした。」

八〇年代に入ってから多産な時期の作品で、すでに彼女独自の散文スタイルが定着してきていることが引用した冒頭を見てもわかる。ところが詩の内容は、この引用部分がすでにそうであるように、「魚を食べる」という表題とはややずらされている。主体は魚を「食べる」のではなく料理する、「食べさせる」と言った方がよいからだ。前記「歪ませないように」と、その点では同じである。だが料理され盛りつけられた魚は、白玉のように捧げられた供物では、もはやない。冷感症的な文体で魚の解体や料理の手順が語られていく。その語りの流れの中に時折、主体の感覚や嗜好が挿入される。「いかの足を目の下で切り落とすと足の中央に軟かい骨がはめこまれている。周囲を強く押すと出る。ぬつとりしている。／いかを細く切った。もりつけたてつぺんに卵黄を落とした。卵黄に口の中が粘った（……）／メルルーサのムニエルが残った。なまなの、ときくと、なまだ、という。食べてみると箸でちぎれない歯のうらにこびりつく。」（傍線引用者）というように。他では例えば「さばは臭いから嫌い。わたしはひとくちも食べたくない。血合いが白すぎてやわらかすぎる。つるつるの人間の腹。

さばは男の腹であるがやはり毛がない。「こんやくはおいしくない。」「毛はどうしてもたべるものじゃない。」という具合。

このように、この主体は殆ど「食べる」ということをしない（食べたかだ）。それどころか「嫌い」「食べたくない」「おいしくない」と、作った当座から食べることを嫌忌しているのだ。それなのに、テキストは次々と幾種類もの魚たちを俎や食卓の上に氾濫させる。場面は巨食症、そしてその主体は拒食症……。「魚を食べる」という表題は、「魚を食べたくない」と同義なのである。「さかなを食べたくない。わたしは魚のにおいを臭いと感ずる。」——それではこの詩にとって「食べる」とはなにか。「食べたくない」と拒否しながら、この主体は魚たちの（死体）に、粘りのある「感触」や臭い「におい」を通して魅いられていく。「口の中が粘った」「歯のうらにこびりつく」とあるように、たとえ口中であつても、それは味覚では感受されない。味覚は触覚と嗅覚に、快楽は嫌忌に、それぞれ代行させられる。そういう、「食べる」なのだ。

私たちは料理し食卓に載せた魚を普段はいちいち（死体）だなどとは感じない。それは食べるもの味かわれるものであり、凝視したり触れたり嗅いだりする対象ではないからだ。それは（死体）であつてはならない。（死体）は肉体であり、肉体である以上、自身の肉体（人肉）と通有性を持つてしまひ、カニバリズムの禁忌（食べるからには食べられる）に抵触するから、そういう感受のありかたは意識の下に抑圧されなければならぬからだ。「魚を食べる」の主体が「さかなを食べたくない」のも、魚に（死体）つまり人間の肉体と重なる肉体的性を見してしまうからだだが、にもかかわらず、おびただしくその（死体）たちを俎上に載せて、表皮や内臓や「毛」という肉体の細部を見てやまなのは、別の快楽をそこに見出しているからにはかならない。異物（他者）を自身のうちに取り込む（＝交換する）という（対）の悦樂でなく、触覚と嗅覚によるフェティッシュなものであそび、相互性のないあ

る種のオナニズムの悦楽が、ここでの「食べる」の謂なのである。

詩集所収テキストと初出テキスト（『ユレイカ』<sup>81</sup>・12臨増）とを見比べると、後半部に改訂が集中していることがわかる。例えば初出の末尾二節は次のごときであった。

「自分の性器は見る機会がないのである。上から見おろすのでは毛にかくれて見えない。黒い毛がそのへんに集中して周辺には毛の抜いたあとがあかくふくらんでいる。／乳房には乳首から放射状に緊密にこまかい毛が生える。乳首の周囲がやや長い毛になる。うなじから背中へこまかいがたいへん濃い毛が生えるのだ。ときどき剃らなければ乳首からはみだす。剃る前にはのひらを毛に垂直にそっとおろすと毛の先がいつせいに押し返すほどの濃さだ。」

詩集では前半の一節はそのまま、魚（「きんぎ」）を料理する場面の合間に配置をかえられ、最後の一節は次のように書き改められる。

「死体から内臓を取り出すと表面に毛が生えている。こまかく血をはじきたいへん濃い毛である。てのひらを毛に垂直にそっとおろすと毛の先がいつせいに押し返すほどの濃さだ。」

これらが「羊羹のように女のつるつるの腹を切りさく」場面に接続している点では両者ともに同じだが、初出ではそれが「性器」や「乳首」「乳首」の毛などの主体自身の身体感覚に収斂していく（つまり魚の肉体が自身の肉体に還元される。前掲「毛抜き」のオナニズムと同根である）のに対し、詩集テキストでは「自分の性器」は魚の鱗や腹の赤や白の色相の間に溶けいり、末尾も主体自身の身体性を消去して（名のない「女」の）「死体」にすり替えられる。しかし、こういう改変を経てなお、定稿に、初出が末尾で方向づける自己還元性がとどめられていることに注目すべきではないだろうか。先に触れた主体の感覚や嗜好同様、その身体感覚（「口内炎」「かさぶた」等の描写もある）が地の部分（魚の「死体」の描写）に散種され、継ぎ目をはっきりとは覚らせないようにたくまれているのだ（こういう複数の声部の接合によるテキストの形成には、のちの伊藤比呂美の「引用」の方法を思

わせるものがある）。禁忌の対象であるおぞましい「死体」は、食べて味わってしまったのはタブーゆえの快楽の源を涸らしてしまふ。視線や触覚や鼻でいたぶられるものであるべきなのだ（「噛み切る」「のみこむ」ことをあえてしてもそれは同じことである）。言うまでもなくここには、愛着／嫌忌する対象との間には最小限度に距離をとる（禁欲する）という快感原則が働いている。「毛抜き」や拒食症の身体感覚によるオナニズムは「魚を食べる」に至って、この「距離」を悦楽のリストに加えたと言うべきだろう。「距離」（自身の内部に対象を取り込んでしまわないかぎりの）がありさえすれば、対象を視線や触覚で弄ぶ快楽が保証される。それは対象にあたうかぎり不可知（＝不可食）の価値を保存し、定まった像として糊着させないということの意味する。この「魚を食べる」の方法をさらに成熟させたものとして、私たちはいずれ『テリトリ論1』の「酔油」というテキストと出会うことになるだろう。

#### 4

『青梅』巻頭の「C考」については、簡単にだがすでに触れた<sup>1</sup>。初期の伊藤比呂美の作品の中でもとりわけ光彩のある水準の高い作品である。「二月猫」のところ指摘した音声と言葉との境界、記述不能のその領域への偏執じたいが、ここでは「考」としてメタ的にとらえかえされる。この詩の初出テキスト（「らんだむ」二号'77・11）は、定稿にくらべると詩的な完成度はなお低く、別の作品と言ってもいいほどだが、その分「考」としての色彩が強く、詩人のモチーフがあらさまに顕れている。このテキストでは専ら、「C」（h）（t）等の無声・無気音が衰滅し（R）という有声音が残ったという（仮構された）言語事象の変化の「理由」の考察に焦点が当てられている。初出の最後の二節を引用しておく。

「一説に——こんにち、人々の舌は退歩してせんさいな息による無

声音を発音しにくくなっている。げんに無声音は急激に少なくなっており、「C」(h)(x)はその中でもっともかすかな息づかいで発音するものだったから、いちはやく、有声音、しかももっともかんたんに口をあけこえをだすことで発音できる(R)にかわったのだ。理由として、マスターベーションが盛行し、他者との関わりが少なくなってきたこと、それによる、ささやき声の不必要、また、感性的な面でのささやく息を美としないことへの変化があげられる。」

上記の「理由」が発音運動機能の退化、他者との関係性の衰微に求められていることがわかるが、表現の水準がそうであるように、まだその「理由」づけも充分にはこなれていない。「理由として……があげられる」という文字通り「考」の淡白な文体からは、失われてゆく「ささやき声」「ささやく息」を惜しみ、そこに再び体温を返してやる表現者としての自覚を読み取ることは出来ない。これに比べて詩集のテクストでは、「繁栄する都」が多様性を流通させることで逆に標準化してしまうという「文化」への批評意識を首尾に布置しつつも、プレ・テクストがモチーフの一端としてやり過ぎしていたへ母系、血縁の問題を「文化」に拮抗させるべく前景化させている点で、表現意識への切り込みと関わって、新たな段階へメッセージを高めることに成功している。

「わたしの母。わたしの伯母。わたしの叔母たち。わたしの祖母。母方はみなこの発音を残す。八〇で死んだ祖母六〇の伯母五〇の叔母たち。彼女たちの間に最年少の女としてすわり会話を分けあうとき、その発音がみみざわりである。彼女たちはひんぱんに発音する。みみざわりではあるが、そのように感じるといふこと、つまりその発音をききわけることがわたしにはできる。／今の人々はこれもできない。周辺から移り住み移り住み、(C)は掻き消された。」

祖母から母、その姉妹たちに伝承された「虫のねのようにかすれた息」(C)。この音(声)は、「周辺」と交通を抜け雑種化(標準化)していくことを余儀なくされた「文化」にとっってはいかがわしい存在

である。(h)(s)の境界線上にあっていずれに同定することもできないような音は、差異の体系によってかろうじて保身を図る「文化」からすれば、抑圧されなければならない。「喉で息をこらす音が、意味をもって存在した。」「やわらかく濁る鼻音が、意味をもって存在した。」「虫のねのようにふるえる唇の音が、意味をもって存在した。」「ヴィジュアルな記号性をその流通・交換の基底に据える「文化」の蠶食の前に、これらパロールのヴァルネラビリティなどひとたまりもない。(目に見える)文字に定着されるか、定着できぬものは見捨てられるばかりだ。先に私は「二月猫」に顕れた「声」を例に、微妙に意味が痕跡を残しそれが音声に息吹を与えるという、意味と音声との幸福な戯れについて触れた。ここに言われる「意味」もそういう非—デジタルとしての「意味」なのである。

ところで「意味をもって存在した」という過去形には、パロールの肉体的なそんな幸福さを懐旧の対象としてしまふような表情も伺える。〈方言／標準語〉〈江戸／東京〉あるいは〈アナログ／デジタル〉なる価値の対立も過去現在の時間軸の中で、「人々の美意識は完璧だった。昔どおりに発音しかきあらわすならば、それでも、一つの音楽となり絵画となるのだ。」というように素朴なノスタルジーで美化されているか見えなくもない。ここで検討されなければならないのは、上記の価値対立を基底的に統括するへ母性／父性」というパラダイム、さらに言えばテクストの主体である「わたし」の位置についてである。詩中に言う「文化」、その差異化システムが父権的な象徴機能によって支えられ、へ母系が伝えてきた境界領域がそれによって抑圧され失われてゆく——そういう基本的な枠組みをテクストから取り出すことなら苦勞は要らない。それにこの枠組みが伊藤比呂美の多くのテクストに通底していることは注意深い読者なら周知しているはずだ。問題はそのさらに先にあるのであり、へ母性／父性」というパラダイムに伊藤の詩の主体もそれこそ差異化されているかどうかということである。「わたし」は「最年少の女」としてへ母系に連なる人物として登場する。

しかし彼女にとって母たちの世代までが残す「C」の発音は「みみざわり」なのだ。〈母系〉に連なりながらすでに彼女はデジタル化されつつある、〈母系〉への異和を移植された存在なのである。だから「ききわけ」はできて、「C」を発音することはわたしにはできない。「わたし」はこの移りゆく者、失いゆく者の視点を得ることによって、抑圧の構造を見届けることができる。「文化」の表層を剥がす機縁はあ

るのだ。

「〔C〕」にともなう文字は、表意文字として、「あきのきりんそう」を意味するのであった。」とあるように、この詩にも帰化植物が喩として顕れる。「あきのきりんそう」を意味する「表意文字」というのは作者による仮構だが（但し「隔」という字があり、「さわ」、低い湿地を意味する。この字の音は「hsi」と記され、「あきのきりんそう」は「隔草」に含まれる）、〔C〕という音に先の〈母系〉の作品群に見られた体毛＝帰化植物と同じ価値が与えられていることが見て取れるはずである。すなわち実用性を持たぬ無駄なもの、つまり「意味」を持たぬもの、しかしそれゆえに〈量〉を孕みうるもの……。意味を帯びた権化された髪はここでは「文化」に対応するだろう。〈母系〉のアイコンとしての〔C〕。それはいずれ失われるが、逆に失われることでそのいかがわしさが見届けられる。「ききわけ」はできて、……発音することは……できない」からこそ、伊藤比呂美は、書く。書くという営みは、書かれた言葉は、書くことの出来ない「かすかな息づかいの音」に捧げられた。書くことの不可能性そのものの探究から、「失われていく」ことに運動性としての価値が与えられる。その運動性とは静止像に糊着されぬまま蠢きつづける中から新しい運動を孕む可能態としての運動性である。消滅から繁殖へのこの転位ゆえに、後からやって来たものによって滅びる純粹種である〔C〕の音と、後からやって来て純粹種を駆逐する雑種である「あきのきりんそう」の意味とが手を結ぶのだ。「C考」は、かかる〈音〉と〈意味〉によって「文化」の言語と対峙する新しい言葉を組織しようとする夢を描いたという点

で、伊藤比呂美の全詩業の中でもモニュメンタルな意義を持っていると言つてよい。失われぬもの・定着されるものという「文化」の虚像がここから撃たれるだろう。

## 5

体毛、帰化植物、死体、そして忘れ去られる息づかいの音……。これらは今まで述べてきたように、いずれも無駄なもの、いかがわしい忌むべきもの、意味を拒んだものであるという共通性を示している。伊藤比呂美の初期の詩テクストが持っているこの共通性はしかし、これらの素材やモチーフなどを取り上げたところだけにあるのではない。表現、文体のありように関わってくることからだからである。ここで注意を促したいのは、後続の二つの『テリトリ論』に実を結ぶ彼女独自のデジタル的と言つていいほどに無機的な散文スタイルが、特に『青梅』の中に準備されているということである。「駒込のあたり」という詩を例にとろう。

「かいだんをのぼりつめたところからはしりだしていく道がある／はしりだして弯曲する坂をおりまたのぼりおりして門の前へつながらひとつづきの道がある／駅の前に信号があつた階段をのぼりつめてみる信号はたいいてい青だつたあと二三段というところからわたしははしりだし道をわたるその道にそつておりてゆくのだ道路は弯曲して下方へ、下方へ、おりてゆく低みにたまつたところで左へ折れる道をのぼる／のぼりつめて教会がある／左隣に神社があり神社と教会を軸におうぎがたの公園がひらいた毎日ひるさかりにこどもをつれた女があつまる／右に道は折れ砂利が多く道幅はせまくなつていつてつきあたる、急にせまくなる家と家の間へのびていつてブロックの塀にぶつかるのだずつとおりのぼりしている勾配がある／道はかならず右へ折れなければならぬ、道は何本も右へ折れていく、折れた道は下へ下へおりていちばんの低みははるか下に、そのへんにくろくろした茂みがたまた

るどの右へおりの道にも、低みにかならず湿つた茂みがたまる」

冒頭の部分を抜き出した。一読して気付かされるのは、数箇所読点をうってあるほかは句点を一切省いた（引用部に続く連に一箇所だけうたれているが）切れ目のない文体である。この詩の原題は「考えながら歩いた」（『現代詩手帖』81・4）。いかにも「わたし」は歩いている。歩いているがしかし、歩いているのは「わたし」の肉体ではない。「わたし」の視線である。彎曲した道、右に左に折れた道、坂あるいは階段。これらの道を登り、降り、曲がる、そのときどきの局面で出会う新しい視界への期待やためらいに、歩をゆるめることもなく視線は歩き続ける。非情なまでに一貫してアゴーギグを用いないうたいぶり。脈拍が変わるように緩急が変わり、またときに間をおき立ち止まって息（ブレス）をつく人間の肉体のリズムはここには見出せないのである。肉体を拒否した文体、とても呼ぶべきだろうか。

「かいだんをのぼりつめたところからはしりだしていく道がある」——非凡な書き出しである。「階段を上り詰めた所から走り出していく道がある」と書き直して比べてもわかる。平仮名が意識的に用いられているのは音楽性を表出するためではない。逆である。テクストの全体を貫く無機質な速度感がここにセツトされる。表情をつくるアツチエランドやリタルダンドは不要なのだ。「道」というただ一つの漢字のアクセント。「はしりだしていく」主体は「道」であり「わたし」ではない。「小徑が、林のなかを行つたり來たりしてゐる、落葉を踏みながら、暮れやすい一日を。」（立原道造「田園詩」手書詩集『日曜日』所収）一九三三年、一年ほど前から詩作を始めたばかりの二十歳の青年にとって、このようなモダニズムなどわけのないものだったはずである。擬人化されて「小徑」は童話の主人公になる。青年（少年？）の無垢な心性がモダニズムに内蔵された童話性を銜いなく取り出している。だからこの「小徑」は散策する肉体を備えているのである。「はしりだしていく道」との逕庭はここにある。

「駒込のあたり」の歩行は、山手線の駅を拠点に駒込や十条、霜降、

西巢鴨といった東京の区域をせわしく動きまわるけれども、その行程が何かを意味するということはない。強いて言うならばこの区域、土地を占有しようとする意欲が視線を促して、テリトリーの線引きをさせているだけだ。表現さるべきは何よりもプロセスであり、それ以上のものであつてはならない。しかしむしろそのために、言葉あるいは文体は土地に馴染む肉体、つまりは意味を持つことを拒絶するといふよりは恐れているのであり、言葉はいち早く無機質な眼と化さねばおかぬ。空間を貫き走るこの言葉、眼は物象化されることを求めていると言つてもよい。そして、意味を持つことを回避するために言葉は動きつづけることを余儀なくされているのである。

しかし「プロセス」線への表現の志向は「場所」点を黙殺すればするほどその吸引力を損なうどころか強めてしまう。げんにデジタル的に前進する速度に支配されているかに見えるこの詩にも、ところどころ失速する「場所」がある。先に引用した部分で言えば「下方へ、下方へ、おりてゆく低みにたまつたところ」「下へ下へおりていちばんの低みははるか下に、そのへんにくろぐろした茂みがたまる」ところなどが、そうだ。神社のお堂の葉の茂みから「じつとのぞいている」目、靴の裏を「とろとろに」溶かしてしまふ公園の土、「黒い門のうち」の小道で突き当たる階段のところでは「もやもやもや草が生えていく」のだ。「下方」「低み」、そこに「たまる」もの、「茂み」。突き当たり立ち止まり眼をとどめさせる「渾み」の場所。だが（急いで言っておかねばならないが）、これとても「意味」に縛られた場所ではない。歩行のプロセスが点（定着）を排して切れ目なく繋がれた「線」であるとすれば、これらの場所は「点」でありながら見つめつづけることとますます渾み、点としての輪郭を「もやもや」と暈してしまふからだ——そしてこれは、今まで「毛抜き」の詩や「C考」等に触れて何度も見てきたように、私たちに最も親しい伊藤比呂美固有の詩の風景であつた（植物がここにも顕れている）。



無機的な言葉の速度による〈意味〉の定着の回避と、定着されているかに見える〈意味〉を凝視すると顕れてくる(有機的な)カオス——「駒込のあたり」に見られるこの両面性は、以後の伊藤比呂美の詩に通底する楯(詩法)の裏表である。セックスや出産といったモチーフが看板になり、「胎児はウンコだ」といったフレーズがフェミニズムの標語としてピック・アップされるこの詩人の詩が、読み込むと一筋縄でいかないものであると知れるのも、この両面性に理由があろう。

『青梅』の他のテクストで辿り直せば、例えば「青梅が黄熟する」。帰宅してきた男が靴を脱いでいる。何百回何千回となく繰り返される日常の中の(通過)儀礼。ホームドラマや「内向の世代」なら、この男はそのまま靴を脱ぎ終わり、部屋の中に入る(そして背広を脱ぐか、水でも飲むかするはずだ)。ドラマに展開があるのはその後だ(ホームドラマと「内向の世代」とでその後の展開が逆になるのは言うまでもない)。玄関で靴を履く／脱ぐのは儀礼(場面と場面を繋ぐ節目)であって、ストリーを左右する意味を与えられていないからだ。この詩が与えるショックの大半は、場面に對するそういう思い入れを裏切っているところ、「主婦」が靴を脱いでいる「帰宅した男」を「鈍器のようなもの」で叩きつけるという不意打ちの展開にある。なぜ彼女が唐突にそんな行動をとるのか因果関係はどこにも書かれていない。その意味では不条理な展開だが、〈会社／家庭〉の敷居を跨ぐときに唐突に暴力がふるわれるのは、暴力をふるう主体がその敷居を実質的に跨がない者(主婦)であるという意味では必ずしも不条理ではない。読者がどきりとさせられるとすれば、それは(前詩集の『姫』でもすでに幾度かモチーフとされてきた)男女の間におこる修羅場——しかも暴力を伴った——が描かれていながら、それがきわめて冷血に突き放して表現されているからである。例えば次のように。

「しっかりと人間の血、ぬくいです、／ぬめります、／追いかけて／せんずりっかき／と罵倒する唾とぶ。せんずりっかきは／泣くでしよう、しゅじんである／ぎくろの実。のうみそとか飛びちるし／肉の破

片や骨／なんかもある」

吉本隆明は『マス・イメージ論』で望月典子と井坂洋子の詩とあわせてこの詩の右引用部を含む中間の部分を抜き出し、「(……)ある場面では、女性の本質的願望である〈男殺し〉の夢が見事に実現されている」と述べた。吉本は更に表現のレヴェルで、伊藤比呂美を含む上記の詩人たちの詩には「うわべだけでは喩法といえるほどのものほどこにも使われていない」とし、にもかかわらず「このむきだしの自己主張の羅列のようにみえる言葉を、全体的な暗喩としてうけとる視覚の範囲に、現在というものの謎がかくされている」と論じ、これらの「女流詩人」たちの言表の現在性を「全体的な暗喩」「開かれた言語系」にもとめて評価している。「開かれた言語系」や「楯をひらいた」言葉」はなにも「女流」だけの特権ではない。外界に対して開かれている、主体の表出のありかたを女性性の一部と見なすのは余りに古典的な偏見である。だが「むきだし」の言葉で対象とじかにぶつかることによつて、現在に直面し現在を捉えようとする「全体的な暗喩」という方法が、伊藤比呂美を中心とする女性の詩人たちに、開拓を緊要とする処女地を与えていたことは否定しようがない。

「青梅が黄熟する」が男が靴を脱いでいる時点での(主婦の内面の)〈現在〉に執しようとしているのも見たとおりだし、「男殺し」の夢がある程度実現されていると言つてもいいのかもしれない。しかし、「むきだし」な言葉は用いられているが、「むきだし」に対象と直面しているかという点、それは少し違つのではないか、と思える。要するに、「せんずりっかき」と「罵倒」したり、夫の「のうみそ」や「肉の破片や骨」が見えるといった、いかにも「むきだし」な言葉は、少しも〈現在〉の直接性を表してはいないからである。だから、「言葉が現在を超える」ところにまで「全体的な喩」は、少なくともこの詩では、行きそうにもない。むしろこれらの「むきだし」の言葉は対象(夫の肉体)を冷淡にとおくに突き放す。「イタイイタイと泣くでしよう」「せんずりっかきは／泣くでしよう」という表出の仕方には、主体自身のルサ

ンチマンが冷視されていることも見て取れる。靴を脱ぐ男を迎えるところで一瞬繰り広げられる劇は、はじめから無機的に冷却されていることがわかる。「首が起きて男は立ちあがる／把握から抜け出す／なにごともなし／くつをぬいであがる／しょくじしてねむる」——男をモノ化した主体の視線が男との協和（日常）の中に覚醒すると、「なにごともし」。ただちに日常の拘束のうちに回収されてしまう。私たち読者は日常の入口／出口を野蛮に破壊する劇がこんなふうには収束することに落胆するのではなく、超えようとして超えられぬ「現在」の壁を冷やかに見つめている視線のたしかさに、むしろうたれているのだ。だから吉本が下した「女流」たちへの婉曲な批判、言葉は「現在」とぶつかるだけでなく、その内に様々な歴史的な層を織り込んでいるはずだ、という批判はその意味で正当である。しかし、その層と突き当たるには「現在」はあまりにも夥しく膨大である。伊藤比呂美にあつて、この膨大さをやり過ごして歴史の層に赴くことは、まずは禁欲されなければならなかったのである。

「青梅が黄熟する」は主婦が夫を迎えるこの中間部（第二連）を主要な部分としているが、首尾にこれとは一見無関係な植物（青梅）のモチーフが布置されている点にやはり触れておかねば片手落ちになる。「はんもする湿地帯の植物。りようてでは把握／できない量。把握できない感情／欲求／希望へ／なんとという湿気／足ゆびのまたにまで入りこみ／一足ごとにぎしぎしと鳴る」（第一連）

「夜が明けるとまた朝のうち／雨になるでしょう／そのご草はのびて、青梅が黄熟します」（第三連）

「湿気」と「雨」、「はんも（繁茂）」と「黄熟」という対応にもあるとおり、有機質的な植物や湿度、その生長・増殖のイメージが額縁のように中間の無機的な男女の格闘と収拾の情景をつつんでいるのだ。

第一連、繁茂する植物のおびただしさと湿度の高さに、主体の日常に對する不快指数をはかることは苦もない。「把握／できない」おびただしさは日常を乗り越えられぬ徒労感の表出として捉えられ、それが中

間部の「把握から抜け出す」男との反復される「現在」性として置き換えられる、というように。その意味では繁茂する「量」とは主体の「個」を圧倒する束縛としての日常（主人）の謂である。だが、繁茂する「量」は同時に末尾で「黄熟する」青梅に集約されることで別の意味を帯びる。「黄熟する」青梅とは主体が日常の中に孕みつづける女の生理を暗示する。そこには、モノ化された対象と自己を回収してしまふ日常の無機的な反復を、基層からじわじわと浸食していく穢れた力が蓄積されている。「繁茂」とは、束縛としての日常でありながら、それ以上に解放としてのカオスでもあるという両義的な意味を担っているものなのである。

女が内に孕むこのバイオリズムの時間と彼女が夫を送り出し迎えるルーティーンの間とはパラレルに進行する。しかしこの二つの時間はけっして交わることはないだろう。前者の時間は後者の時間を文字通り挟み撃ちし、揺り動かす。先に指摘した伊藤比呂美の詩法の両面性はここにおいて批評的な色合いを濃くしていると見るべきであろう。彼女の詩はもはや物象化されたスタティックな世界にも行かないし、情念や生理の世界に没入し耽溺することも出来ない。いずれかを選ぶということはあり得ない。緊張を孕んだ両者のダイナミズムの中でこそそれぞれが生かされるのだ。「青梅」という詩集に様々な矛盾があるとするなら、それはそのダイナミズムの結構が形成途上にあるゆえにであり、作品の方法の破綻を意味するものではない。すでにそこには二つの『テリトリ―論』の世界が準備されているからである。

#### 〔注〕

- (1) 拙稿「草木の空」『姫』そして『青梅』——伊藤比呂美（『国文学』'90）
- (2) なお、本稿はこの論考と補完しあう関係にある。
- (3) テキストは本文の前に「ア——／ミー／カアアアン／アー／ヤー／ニー／キー／ネー／エー／／猫の勘だ／あの音は猫の勘だ」という大島弓子からの引用を置いている。これは『綿の国星』の第六話「日曜日にリンス」

で、主人公の子ビ猫がテリトリーから外れ雷雨の中で迷っていたとき「耳の中から／遠くから／呼ぶみたいな音」として聞く音。飼猫として育てられた子ビ猫が「猫の勘」つまり本能を回復する場面であり、「文化」に飼育されつつある「C考」の主体のありかたをたくみに象徴している。

(3) 吉本隆明『マス・イメージ論』(福武書店'84・7)

—平成二年度金沢美術工芸大学共同研究報告—

(平成二年十月十五日受理)