

## 「雨が海に」—モノローグによる自画像—

前田 圓

### 序

芭蕉句か否かに関しては疑義はあるものの、松尾芭蕉が、『おくのほそ道』の旅（元禄 2 年、1689 年）の途中、親潟で海に降る雨を見て薄倅な女性たちに思いを寄せた句がある。

「海に降る雨や恋しきうき身宿」(『藻塩袋』)と、「海にふることや恋しき<sup>うかれ</sup>浮の身」(『十家類題集』)がそれで、“うき身”、“浮の身”とは、夫々の注によると、「越前・越後の海辺にて、布綿等の旅商人逗留の中、女をまうけ布の洗い<sup>すす</sup>濯ぎなどさせてたゞ夫婦のごとし、<sup>ひとつきつま</sup>一月妻といふ<sup>たぐいなり</sup>類也。此家を浮身宿といふ。」「新潟にて遊女の甲なるものを<sup>けいせい</sup>傾城と云、次なるものをうき身といふ。」となっている。

一方、現代の小説家川端康成（1899～1972 年）の習作的短編集『掌の小説』の中の「港」は、芭蕉の「浮身宿」と同じく、地方の港町で春を<sup>ひき</sup>鬻ぐ女性を題材にしている。四百字詰め原稿用紙二枚にも満たぬ掌篇「港」は、とある港町の娼家の描写で始まる。

#### 「港」

この港は面白い港だ。

素人の女房や娘が宿屋へ来る。そして客がいる間女も泊っている。朝起きるときから、昼飯も散歩も一緒である。ちょうど新婚旅行の夫婦のように———。（後略）

更に、現代詩人<sup>よしはらさちこ</sup>吉原幸子（1932 年—2002 年）にも、“海に降る雨”をモチーフにした詩がある。前半の 3 聯を掲げると以下の如くである。

#### 「雨が海に」

あの日/ 雨が海に/ 海に雨が ふっていた

濡れながら 海辺を歩いた/ 雨にあたって/ 屋根は 屋根の音/ 樹々は 樹々の音/ あたしは あたしの音をたてる

海だけが しずかに音を溶かしこんで/ 沖合いの/ 遠いひびきを きいていた

以上三つの作品は、海に降る雨、或いは港町での女性たちの侘しい営みという類似したモチーフを扱いながら、夫々が微妙に異なる心情を表現している。拙論は、この微妙な差異が、俳句、短編小説、現代詩という表現形式によるものであると同時に、作者の個性からきたものであることを、吉原幸子の詩を中心に具体的に論じようとするものである。いま、三作品が類似したモチーフを持っていると言ったが、厳密に言うところには正確ではない。〈海に降る雨〉という景と〈うき身宿〉への心情の両方が表現されているのは芭蕉句だけで、川端康成の短編は〈うき身宿〉をテーマとするが、〈海に降る雨〉の景はない。他方、吉原詩には〈海に降る雨〉はあるが、〈うき身宿〉のモチーフは欠落している。尤も、この詩には、連作詩『昼顔』などでの「凡ての女性は娼婦である」という吉原の生涯に亘るモチーフが含まれていて、その意味では〈うき身宿〉が完全に欠如しているわけではない。

永遠の旅人だった芭蕉は、彼の最後で最大の旅、「おくのほそ道」の旅でも、複数の雨の句、即ち雨に濡れる花、雨の降る湖、海に注ぐ雨の句を詠んでいる。それら雨中の花や海の景は当然ながら、芭蕉の愁い・悲しみの情と結びついて詠まれていた。そして、『おくのほそ道』では、これらの句も、紀行文という文脈の中で、芭蕉の望む心情を表現すべく潤色を受けている。市振での遊女を詠んだ「一つ家に遊女も寝たり萩と月」も囑目の景を歌ったものでなく、句は言うに及ばず遊女との出会いを述べる市振の条そのものが芭蕉のフィクションであることは、周知の事実である。そのフィクション化での素材になったのが、「海に降る雨や恋しきうき身宿」や、その直前詠まれた「濡れて行くや人もおかしき雨の萩」であり、更に、それらを遡れば、「象潟や雨に西施がねぶの花」にまで辿り着く。

先ず「海に降る雨や」の句が詠まれた経緯から見てみる。曾良の随行記「曾良日記」には、七月二日として次の記入がある。「昼時分ヨリ晴、アイ風出。新潟へ申ノ上刻、着。一宿ト云、オイコミヤド 赤カ カサズ ナサケアリ カス ハナハダモテナ追込宿之外ハ不借。大工源七母、有情、借。甚持賞ス」（筆者前田注：アイ風とは裏日本で初夏から秋口に吹く東風で、安藤次男によると、古来望郷の念を誘うものという。）恐らくこの晩、源七の母は、地元新潟での「浮身宿」の話<sup>もてな</sup>を芭蕉に聞かせるなどして「持賞」したことであろう。新潟を出てからも、芭蕉は曾良を伴って、越後、越中と日本海の海岸沿いに旅し続ける。「曾良日記」によれば、七月四日から十日までは連日雨天だったらしく、「海に降る雨や恋しきうき身宿」の海に降る雨は、恐らく芭蕉主従の囑目の景だったのであろう。しとしとと音もなく海に降り注ぐ初秋の雨が、源七の母親から聞いた幸薄い地元の女たち、不特定多数の男性との束の間の出会い<sup>なりわい</sup>を生業とする女たちの哀切な話を芭蕉の脳裏に甦らせる。海に降る雨と浮身宿が、長い厳しい旅でいつしか女性的な優しさに飢えていた芭蕉の「恋しき」という心情と結びつく。七月末の山中温泉で、「馬かりて燕追行わかれかな 北枝」で始まる曾良送別の三吟で、芭蕉が、「役者四五人田舎わたらひ」との曾良の初案を、「遊女四五人」と直し、それに付けた「腰張<sup>こしはり</sup>に恋しき君が名も有<sup>あり</sup>て」の自句を、「落書きに」と修正した。これも安藤次男その他の先達<sup>せんだつ</sup>が指摘する通り、遊女の傍がこの頃の芭蕉の意識の中に存在していたことの証左であろう。また、この年は伊勢神宮の遷座式に当たっていたので、お伊勢参りの遊行女に芭蕉が出あった可能性は極めて高く、これまた遊女と新潟の浮身宿の話が結びついたことの傍証となる。音もなく、吸い込まれるように海に降り注ぐ雨の侘しさを眺めていると、地元の古老から聞いたばかりの浮身宿での男女の儂い営みが、哀れにも悲しくも思い出される。芭蕉はこの心情を「恋しき」と表現している。「恋しい」とは、「慕わしい」、「愛しい」の意味で、「ゆかし」や「あわれ」と近縁関係にある。この「恋しき」の内容をもう少し考えてみる。

「おくのほそ道」の旅で同じような哀切・哀憐の情を表現した芭蕉句に、人口に膾炙する「象潟や雨に西施がねぶの花」と「一家に遊女もねたり萩と月」があるが、この二句は、「海に降る雨や恋しきうき身宿」と異なり、「恋し」という類の形容詞は使っていない。一方、七月二十六日の小松歛水亭での発句「濡れて行くや人もおかしき雨の萩」は、「海に降る雨や恋しき浮身宿」と同様に、心情表現の形容詞を含む。形容詞の有無による句から伝

わってくる印象の差異と形容詞の功罪を手短に考慮してみる。そのため心情表現の形容詞を含む芭蕉句を任意に選んでみた。(筆者注：句番号は岩波文庫『芭蕉俳句集』2000年による)

a) 「をかし」・「面白し」

- ・なかなか心<sup>しほす</sup>をかしき臘月かな (784)
- ・濡れて行くや人もをかしき雨の萩 (555)
- ・面白<sup>うしろ</sup>や今年の春も旅の空 (477)

b) 「めでたし」・「嬉し」

- ・稲<sup>いねこき</sup>拔<sup>うば</sup>の姥もめでたし菊の花 (731)
- ・鷹一つ見つけて嬉<sup>しほす</sup>しいらご崎 (323)

c) 「ゆかし」

- ・山路来て何やら床<sup>ゆか</sup>し葦草 (234)
- ・春の夜や籠<sup>こも</sup>り人ゆかし堂の隅 (366)
- ・春の夜は誰か初瀬の堂籠<sup>ど</sup>り (曾良)

d) 「恋し」・「なつかし」

- ・元日は田毎<sup>たごと</sup>の日こそ恋<sup>こい</sup>しけれ (473)
- ・口切りに堺の庭ぞなつかしき (775)
- ・海に降る雨や恋<sup>こい</sup>しき浮身宿 (存疑の部 74)

e) 「あはれ」

- ・梅が香に昔の一字あはれ也 (843)
- ・昼顔<sup>ひるがほ</sup>に米搗<sup>こめつ</sup>き涼むあはれ也 (303) [cf. 夕顔に米搗き休む哀れかな(150)]
- ・一つ家に遊女も寝たり萩と月 (548)

f) 「さびし」・「悲し」

- ・こちら向け我もさびしき秋の暮 (649)
- ・憂き我を淋<sup>しみ</sup>しがらせよかんこ鳥 (696)
- ・おもしろうてやがて悲<sup>かな</sup>しき鶺鴒舟哉 (415)
- ・象<sup>ゾウ</sup>潟<sup>がた</sup>や雨に西施がねぶの花 (537)

a) の「面白し」：(楽しくて、興味深い) 及び「をかし」：(風情があつて魅力的) という軽快で心楽しい心情から、b) 「めでたし・嬉し」、c) 「ゆかし」：(心ひかれる、慕わしい) を経て、d) の「恋し・なつかし」あたりから、心情表現は徐々に愁いの色を帯びてくる。e) の「あはれ」(可哀想、いつくしみ、いとしい)、更に f) 「さびし・悲し」(侘しい、切ない、いたわしい) と、心情は、快活から沈鬱に向かつて微妙に、しかし疑いもなく、下降のグラデーションを描いている。尚、<sup>ボールドフェイス</sup>太字体で示した c) での曾良句「春の夜は誰か初瀬の堂籠り」は、直前の芭蕉句「春の夜や籠り人床し堂の隅」と形容詞の有無によるニュアンスの違いを比較するために、同じく太字体で示した e) の「一つ家に」と、f) の「象潟や」という二つの形容詞を含んではいない芭蕉句では、心情が a) から f) までの形容詞表現のグラデーションの何処に位置するかを、筆者が試しに示したものである。先ず a) の「濡れて行くや人

もをかしき雨の萩」は、元禄二年七月二十六日小松歎水亭の句会での芭蕉の発句。曾良日記によれば、「廿六日、小松歎水亭会、雨中也」の前書があり、初案は、「濡れて行く人もやさしや雨の萩」だったのが、後で「濡れて行くや人もをかしき雨の萩」と直された。

- ・濡れて行くや人もをかしき雨の萩 翁
- ・心せよ下駄のひびきも萩露 曾良
- ・かまきりや引きこぼしたる萩露 北枝

発句は挨拶句で、『後拾遺集』秋上の「まだ宵に寝たる萩かな同じえにやがておきぬる露もこそあれ」を元歌とし、その他「萩の花散るらむ小野の露霜にぬるとも行む小夜は更くとも」（『古今集』秋上 詠み人知らず）、「宮城野の本荒の小萩露を重み風を待つごと君をこそ待て」などの古歌を踏まえている。初案は「濡れて行く人もやさしや雨の萩」と句会の催される庭の萩の花と、萩の花を賞でつつ庭を歩く客人とに等しく降り注ぐ小雨の景であったものが、初五を「濡れて行くや」と一字余りにし、「やさしや」を「をかしき」と替えただけで、濡れて行く人に、雨の重みに撓い伏す萩にも似た“たおやかな女人客”のイメージが付け加わった。芭蕉はこの句で秋雨を、庭の小萩にもそれを賞でつつそぞろ歩きする女人にも降りかからせることによって、より優美で、風情ある句会への期待と心の弾みを喚起するように配慮している。

この小松歎水亭での囑目の景、雨に濡れる萩と女性を風情があると捉えた挨拶句「濡れて行くや人もをかしき雨の萩」と一見似ているが、「海に降る雨や恋しきうき身宿」は、海に注ぐ雨の景に触発されて、以前聞いて心に留まっていた浮身宿のエピソードが連想され、そこに憐憫の情が生まれるという過程を踏む点で多少異なる。囑目の景が、すぐさま故事や古歌を喚起するのは、芭蕉の特徴の一つだが、辺境の地陸奥で古人の歌心に触れて、新たな詩興を創造することを目的とした「おくのほそ道」の旅でも、それは順守された。景に触発されて自分の情感を表現する際に、故事・昔話・古歌を組み入れて、自らの情感に重層性を付与するのが芭蕉歌枕巡礼の旅での根本姿勢だったからである。唯その場合、形容詞を介在させるか否かは、その時芭蕉の心に生起した“情”の質に関係する。a)「面白や今年の春も旅の空」の再び旅に憧れ出る自分の「風狂心」は、何か特定の外のものと関係させて比喩的に表現することを拒み、「面白し」としか言いようがなかったであろうし、c)の「春の夜」、「初瀬参籠」とくれば、当然源氏物語の玉鬘などでの藤たけた高貴な女人の姿が思い浮かび、この王朝的雰囲気が、芭蕉に「床し」と言わせたのであろう。この366番の「春の夜や」句が詠まれたのは、貞享四年（1682年）三月の『笈の小文』の旅だったが、旅より戻って巻いた歌仙「雁がね」にも、全く同様の王朝風の情景の付け合いがある。

- ・ものおもひぬる神子のものいひ 芭蕉
- ・人去ていまだ御坐の匂ひける 越人
- ・初瀬に籠る堂の片隅 芭蕉

一方、「大津に出る道、山路をこえて」の前書をもつ「山路来てなにやら床しすみれ草」も、山

路に咲く堇という景から連想されるのは、やはり古い伝承である。この句の初案は初五が「何とはなしに」で、芭蕉が私淑してやまなかつた西行の口真似だが、初案には更に白鳥山まえばきの前書がある。この前書の有無によって句の印象は大きく異なる。白鳥山は名古屋市熱田白鳥村にある法持寺のことで、日本武尊やまとたけるのみことの「白鳥伝説」の地でもある。もし芭蕉が、旅に病んで死に、靈魂が白鳥となって都に飛び去ったという日本書紀の伝承トキニシラトリ（「時日本武尊、化白鳥トナリミササギヨリイデ從御陵出之、指倭国而飛之」）を念頭に置いていたら、この句での堇は白堇が似つかわしい。山は伝統的に、国見・国褒めの場所であって、眼下の平野を、そして目的地を見晴らす場所である。山路にひっそりと静かに咲く白色の堇は、白鳥に化しても故郷に帰ることを望んだ日本武尊の望郷の念の象徴で、それが芭蕉に「床し」と云わせたのではないか。芭蕉には、元禄六年京都で客死した厨司左吉（呂丸）追悼句「当暇とうきよりあはれは塚の堇草（794）」があるが、この堇も白花である。「とうき」はセリ科の薬草で夏秋に白の五弁花をつける。中国ではこの草の別種を「当帰とうき」と呼び、「当ニ帰マサラントス」の意味で思郷の具とする。一句は「当帰も哀れな草だが、客死した呂丸の塚の堇はもっと哀れである」の意味となる。

## 二

川端康成 26 歳時作の「港」は、ごく短いので全文を掲げる。（文頭の「起・承・転・結」は筆者）。

### 「港」

（起） この港は面白い港だ。

素人しろうとの女房にようぼうや娘が宿屋へ来る。そして客がいる間女も泊っている。朝起きる時から、昼飯も散歩も一緒である。ちょうど新婚旅行の夫婦のように――。

（承） そのくせ、近くの温泉へでも連れて行ってやろうかと言うと、女はちょっと首をかしげて考え込む。しかし、この港で家を借りようかと言うと、若しその女が娘であるなら、たいていは喜んで言う。

「奥さんになって行ってあげるわ。あんまり長い間でないのならば。半年とか一年とか言うのでないのならば。」

（転） ――彼がその朝船で立とうとして荷造りを急いでいると、それを手伝っていた女が言った。

「ねえ、手紙を一本書いていただけませんかしら。」

「なんだ、今になって。」

「でも私もうあなたの奥さんではなくなったでしょう。だから、いいでしょう。あなたのいらっしゃる間は始終あなたの傍そばにいたでしょう。悪いことは何もなかったでしょう。でも私もうあなたの奥さんではなくなったでしょう。」

（結） 「そうか、そうか。」と言って、彼は男に出す手紙を書いてやった。矢張りこの宿屋にこの女と半月ほどいた男らしい。

「おれにも手紙をくれるかい。誰か男が船に乗る朝に。お前が誰かの奥さんでなくなる時に。」

500 字足らずの文字通り掌にも書き留め得る短編でありながら、この作品は、起承転結、あるいは序破急といった短編小説での伝統的結構を備えている。川端は、（起）で、この短編

の舞台となる港町を簡潔に紹介する。この部分と『藻塩袋』での「浮身宿」の注との類似には既に触れた。(承)の部では、男性と相手役の女性が登場し、同棲契約が成立する。(転)で、話は一転して、同居していた男が船で発つ朝、女が昔の馴染み客への手紙の代筆を頼む。(結)意外な申し出に戸惑いながらも、半ば興がって男は代筆をしてやる。最後の三行での男の心情が、冒頭にさり気なく書きこまれていたテーマ「この港は面白い港だ」へと循環するように、全編が巧みに構成されている。

「港」で“彼”と呼ばれる作中人物の相手女性へのスタンスは、紳士気取りで、思い遣りといった点では、「恋しき浮身宿」と詠んだ芭蕉よりも、detachment(無関心)が読み取れ、薄情とまでは言わなくてもよそよそしく見える。しかし、この特定の登場人物を、すぐさま作者川端康成と同定するのは正しくない。何となれば、川端の『掌の小説』の中には、「港」をも含めたいわゆる〈伊豆もの〉と称されるごく初期の作品群があり、それらの作品での川端の貧しくて若い女性へのスタンスは、「港」の detachment とは、また別の姿を見せているからである。さらに、『掌の小説』の中には、太平洋戦争前後に書かれた 16 編の作品群がある。これらでは、〈伊豆もの〉よりももう少し成人した女性(稀に男性)主人公が登場して、男女間のしんみりとした情感を醸しだしている。この第二期短篇群は、長編『千羽鶴』、『山の音』と並行して、川端 50 歳代初めに集中して書かれた。

〈伊豆もの〉には、「港」同様、行きずりの男性から生活費を稼ぐ若い女性をモチーフした「朝の爪」(製作年代不明)があり、これとそっくりのバリエーション(異体)に、現代詩みたいに行分けされた 10 篇からなるオムニバス掌編「化粧の天使達」(1930 年)の最後に置かれた「蚊帳」という短編がある。「蚊帳」は、ただでさえ短い「朝の爪」を更に短縮、頻繁に改行され、体裁は現代詩と見分けがつかなくなっている。前半の 8 行を、原文のまま引く。

#### 「蚊帳」

朝女を訪ねた。  
びんと張り渡した白蚊帳が空であった。  
宿の人が言った。  
手廻りの物を持って男のところへ行きました。  
男の家の裏口で、女は男の物を洗濯していた。  
僕を見ると黙って家へ入り、さっさと着換へをはじめた。  
お待ち遠さまといふ風に出て来た。  
女の宿には白蚊帳がそのままだった。(後略)

親が娘を売る話は、「有難う」(1925 年)と「お信地蔵」(1925 年)に出てくる。登場人物という点では、終生異常性欲者だった川端の、いたいけな美少女への愛好は、伊豆ものシリーズで既に顕著である。「夏の靴」(1926 年)での都会風の美少女は 12、3 歳、「有難う」で母親に売られようとする小娘は 14、5 歳、「胡顔子盗人」(1925 年)の炭焼きの少女は十代の初めに設定されている。

川端が述懐するように、多くの文学者が若い時、習作として詩を試みるのに対し、川端

が詩の代わりに書いたのが『掌の小説』であった。そのなかで川端はギリギリに切り詰めた字数でもって、色々なタイプの小説の可能性を試している。限られた字数なので、試行錯誤の骨組みが、はっきり透けて見えるという意味でも興味深い。その一例が、今問題としている「港」である。「港」は、言うなれば、とある港町での可笑<sup>ストレンジ</sup>な女性をモチーフにした一口話<sup>ひとくちばなし</sup>で、英米でのジョークに相当するといつてよかろう。英米人が、通勤の列車内で、始業前の事務所の廊下で、或いはパーティの始まる直前に、友人相手に手短に語るあの笑い話<sup>ジョーク</sup>の類である。効果を狙って話は短く、クレッシェンドしながら進行し、話し手は話題にする当人の声色、口癖を真似たりして、最後に落ちが来る。「港」で川端が意図したのは、こうした男女の簡潔な対話の齎すジョーク的面白みではなかったか。今、試しに、「港」の後半の“対話”部、を筆者が行分けに書き変えてみた。直ぐ後に引用する元々行分けされた現代詩と対比するためである。

ねえ  
手紙を一本  
書いていただけないかしら  
なんだ 今になって  
でも 私はもう  
あなたの奥さんでは  
なくなったでしょう  
だから いいでしょう  
あなたのいらっしゃる間は  
始終 あなたの傍に  
いたでしょう  
悪いことは  
何も しなかったでしょう  
でも 私もう  
あなたの奥さんでは  
なくなったでしょう  
そうか そうか  
おれにも  
手紙くれるかい  
誰か男が  
船に乗る朝に  
お前が  
誰かの奥さんで  
なくなる時に

次は現代詩人辻征夫(1939年生まれ)の、「落日」——対話編。こちらは原文どおりである。

「落日」 一対話篇 (詩集『落日』1979より)

夕日

沈みそうね

.....

賭けようか

おれはあれが沈みきるまで

息をとめていられる

いいわよ息なんかとめなくても

むかしはもっとすてきなこと

いったわ

どんな？

あの夕日の沈むあたりは

どんな街だろう

かんがえてごらん

行ってふたりして

住むたのしさを...

忘れたな

どんな街だったの

行ってみたんでしょ

ひとりで

ふつうの街さ

運河があって

長い塀があって

古びた居酒屋があった

そこでお酒のんでたのね

のんでたら

二階からあの男が

降りてきたんだ

だれ？

黒い外套の

おれの夢さ

おれはおもわずヒ首を抜いて

叫んじやった

船長 おれだ 忘れたかい？

ほんと？

ほんとさ

…….

沈みそうね

夕日

散文を行分けにして書き直した「港」と、最初から行分けで書かれた「落日」とは、緻密さ・完成度を別にすれば何となく似通っていて、散文と詩を分かつものが果たして何であるか怪しくなってくる。「港」では、契約が切れ別れる朝に、女が突然別の男への恋文の代筆を頼む。流石に後ろめたいと見えて、女は「私はもう貴方の奥さんでなくなったでしょう 悪いこと何もしなかったでしょう。でも、私は貴方の奥さんではなくなったでしょう。だからいいでしょう。」と理屈にならぬ理屈を並べ立てる。当然相手が納得するものと決め込んでいるその愚直さが、男には可愛いと映る。「そうか、そうか」、男の返事は優しい。他方、辻征夫は、夕日を眺めている恋人同士の心情を、ストーリーのある詩に纏めている。「落日」は、知り初めてから経過した時間の腐蝕を受けて、ほんの少しばかりの隙間ができた恋人間の対話である。夕日を眺めながら、沈み終わるまで息を止めていられると他愛もない男に、女は軽く<sup>たしな</sup>奢めるように、以前男が聞かせたもつと格好いい話を思い出させる。男が見た夢だというその話では、何の変哲もない港町の居酒屋の終りに、スリルに充ちた場面が登場する。二階から黒外套姿の夢が降りてくる。と、語り手は、思わず<sup>あいくち</sup>首を抜いて、「船長、俺だ。忘れたか？」と叫ぶ。と、次の瞬間、作者辻は「本当？」と女性に尋ねさせ、「本当さ」と男性に答えさせるというアンチ・クライマックスで締めくくる。スリルから一転して、再び男女ののんびりした受け答えが続き、少し慣れ親しみ過ぎてはいるが、まだお互いの愛情に安心しきっている恋人達の微妙な心情が、十分なリアリティをもって描き出される。この穏やかで他愛のない心情は、冒頭の「夕日 沈みそうね」を逆さにしたリフレイン、「沈みそうね 夕日」という景に滲んで、夕日とともに沈んでゆく。そう言えば、川端の「港」の最後は、女がリフレインみたいに繰り返す「私はもう貴方の奥さんではないでしょう」の変形ともいえる「お前が誰かの奥さんでなくなる時に」となっていた。女が契約の終わったことを盾に、恋文の代筆をねだる意外性が、「港」のテーマ、現代版浮身宿の面白さであった。そして、二人の作者の感性の相違が作品に表出していることは否めないものの、モチーフとその展開という面から見た時、川端の短編小説「港」と、辻征夫の現代詩「落日」の間には、思ったほどの逕庭はないのである。

因みに、『掌の小説』には、辻詩と同タイトルの「落日」(1925年)がある。これは、川端が新感覚派的効果を狙った作品で、落日直前のとある街の人間群像を描く。十数人の登場人物が、脈絡なしに現れる。郵便局で恋人宛の封書葉書に「現在—現在—現在」と、書いては消している近眼の女性と速達係りの郵便局員がいるかと思うと、レストランでコックがウェイトレスのエプロンの紐を後ろで結んでやりながら、「後ろは過去ぢやないか。前から乳房を結ばせろよ」と<sup>からか</sup>擲弄っている。と思う間もなく詩人が登場、「(白い) 砂糖をポケットに入れて街を歩いたら、白い空想が浮かぶだろ... おれは未来へ歩くのだ」と呟いている。近眼の女が先刻恋人が別の女と電車に同乗していたと見えたのは、近視のせいかと思

い直したり、詩人がウェイトレスと過去・未来と時間問答をしていたりする。最後に、西の方角に立つ質屋の庫くらの向こうに太陽が音もなく沈む。と、道で遊んでいた子供たちが、てんでに足を縮めては跳びあがって、「(太陽が)見えるぞ!」と嘘を叫ぶ。このようにスピード感に満ち次々と切り替わるシーンと意表をつくイメージの展開が、川端の意図した新気軸だったらしいが、熱意は不消化気味で、盟友横光利一の“新感覚”には数歩譲る。

話を戻して、スリル乃至はサスペンスを核とする作品を、川端の『掌の小説』からもう一つ選ぶと、「夏の靴」になる。3ページにも満たない超短編ながら、これも小気味よい仕上がりを見せる。ストーリーは序・破・急と展開する。〈序〉は、五人の田舎の婆さん達が「この冬は蜜柑が豊年だ」と話している乗合馬車の内部から始まり、主要人物である馭者ぎよしの勘三の視点から物語られる。街道一が自慢の勘三の馬車は、村の悪童の格好の標的になっている。皆こっそり馬車にぶら下がることを念願しているのだが、すばしっこい勘三は、ぶら下がった悪餓鬼どもをいとも容易く現行犯逮捕しては拳骨をかませて楽しんでいる。(筆者注:昭和初年までは、蓑まぐさなど積んだ馬車に跳び付いて、荷台の木枠にぶら下がるのが村の男の子いさおの勲であった。但し、ぶら下がるのは短時間では、「夏の靴」の少女のように一里もぶら下がったのでは、腕力がもたない。そのうち馬車がスピードのオート三輪、自動車に取って代わられると、自動車の車体には手掛かりがない事情もあって、ぶら下がり遊びはいつの間にか消滅した。)〈破〉では、勘三の馬車に今日は見知らぬ少女がぶら下がる。三回ほど勘三は馭車台から跳び下りるが、現場を押さえられない。容疑者は十二、三歳位の海岸の別荘に避暑に来てらしい「高貴に美しい少女」である。ピンクの服を着たこの子は何故か靴下裸足で、執拗に馬車を追ってくる。根負けした勘三は足を血だらけにした少女を馬車に乗せてやる。高貴な少女が何故馬車を追ってくるのか、何故裸足なのか、そして何故男の子よりもすばしっこくて捕まらないのかが、第一の謎である。〈急〉では、港から引き返す馬車を例の少女が追ってくる。今度は黙って勘三が、車内に乗せようとする、少女は中に乗るのは厭だという。これが第二の謎。馬車がもとの村に近づくと、少女が此処で降ろしてという。勘三が見ると、道端に小さい白の夏靴が脱ぎ捨ててある。「冬でも白い靴を履くのか?」と訊くと、女の子は「だってあたし、夏にここに来たんだもの」と言って、靴を履くと「後も見ずに、白鷺のように小山の上の感化院へ飛んで帰った」で、幕切れとなる。〈感化院〉で全ての謎が解け、読者は快い、小さいカタルシスを味わう。唯、少女は何のために港に行ったかは結局わからない。川端のこの若書きでは「馬が海の鷗を追うかのように尻尾を振り振り走った」、「猿のように馬車の後ろにぶら下がる」、「ひらりと猫のように飛び下りる」、「靴が一足枯れ草の上に白く咲いていた」、「白鷺のように飛んで帰った」と、五回比喩が用いられているが、皆未だ月並みで、斬新さに欠ける。

ほぼ単一時間内で展開するテーマを語る「港」や「夏の靴」よりも、時間の経過を意図的に織り込むことによって、構成上より凝った試みを川端が行っているのが、「胡顔子ぐみぬすびと盗人」(1925年)である。これは、『掌の小説』の中でも比較的後期に書くことになる作品、例えば、新妻の娘時代と妊娠した現在の微妙な心境の変化がテーマの「藤の花と苺」(1933年)、結婚後間もない妻の目から見た小言の多い夫の半年での変化を描く「夏と冬」(1949年)と言った

作品の先駆である。「胡頹子盗人」は、二つの主題（モチーフ）を持つ。第一主題は、「風さやさや 秋を吹く」と歌いながら下校する小学校女生徒の情景で始まり、語り手の視点は山路の紅葉から、話の舞台である村の小料理屋の店先に舞い降りる。縁側で郵便配達夫と料理屋の女が話している。配達夫はこの女に惚れていて、普通の郵便を渡す序に自分の恋文をも無料で配達している。女は配達夫に全く気がないので邪険にあしらい、付文の罰金として五十銭銀貨を巻き上げる。此処までが第一主題で、「子供が金の輪に秋の音を立てて回しながら走っている」と閉じられる。冒頭の「風さやさや 秋を吹く」と歌いながら下校する女の子と、この輪回しをする男の子は、次の第二主題でも繰り返されてリフレイン効果を上げている。（注：輪回しも、今は廃れてしまった子供の遊びで、古自転車からハブ、スポーク、チューブ・タイヤを外した金の輪を、竹や木の棒で押し回して走る遊びであった。ジョルジオ・デ・キリコの超現実主義的油絵『街の神秘と憂愁』（1914）の画面左下にも、白と黒の建物に挟まれた路上を輪回しながら走る少女の姿がシルエットで描きこまれている。） 第二主題では、十歳代初めの炭焼きの娘が登場する。小娘は炭俵を背負い、「鬼が島征伐から帰る桃太郎のように胡頹子の大きな枝を担いでいる。」炭俵は病気の父親が医者にかかった払いで、胡頹子は他所の田の畦に熟れていたのを、医療費の不足を補うため娘が失敬してきたものである。胡頹子の枝は思ったより大きく裂けたが、委細構わず娘は枝を担いで村に下りて来て、小料理屋の前を通りかかる。胡頹子を一粒欲しいという店の女が言う。女の新品の銘仙の袷にすっかり驚いた炭焼き娘は、胡頹子を大枝ごと女の膝の上に置いて、医者への支払いに行ってしまう。残された女は、胡頹子の実を口に入れながら故郷を思い出している。しかし袷を送って来た母も今は故郷にいない。女が郵便配達夫からせしめた銀貨を紙に包み、炭焼き娘が戻ってくるのを待っているところで第二主題は終る。あと「子供が金の輪に秋の音を立てて回しながら走っている」、「小学校の女の子が歌いながら山路を帰っていく。風さやさや 秋を吹く」と、リフレインがこの掌編を締め括る。

第一主題での若い女は、小料理屋で土工、酔客などの荒くれ男を相手に働いているうちに、擦れ枯らしになっていて、博打打ちの土工には、「何言やがんだい」と荒っぽく返事をし、煩く付き纏う郵便配達夫には、「私やお前さんには大分貸しがあるんだよ。腐った朝鮮飴のような文句を書いてさ。自分の手紙を、へえ郵便って配達するんだからね。罰金をお出し。」と、ぞんざいな口を利く。（注：朝鮮飴は糯米を煮て水飴・砂糖で凝固させた柔らかな餅菓子、加藤清正が文禄の役で携行したと伝える熊本名産。）ところが、第二主題では、この女の物言いが、炭焼きの小娘に対して別人のように軟らかく丁寧に変わる。「まあ、綺麗。それ胡頹子なのね——。どちらへ。」「こないだ山鴛籠でお医者さんを迎えに来たのはあんたどこ？ ——赤い朝鮮飴より綺麗ね。一粒頂戴。」女が、小料理屋での殺伐で猥雑な勤めのお蔭で忘れかけていた故郷の記憶を、炭焼き娘が枝ごと呉れた胡頹子の甘酢っぱい味で甦らせ、昔の純情を取り戻す様を、川端は女の物言いの変化に託し表現した。炭焼きの少女は、まだ故郷にいた頃のこの女の分身なのかも知れない。或いは、炭焼きの少女と小料理屋の女には、芭蕉の『おくのほそ道』での那須野で馬を追いかけて走るあの無邪気な少女「かさね」と、陰翳にみ

ちた市振の遊女の姿を重ね合わせることもできなくもない。川端は昭和七年の「父母への手紙」の中で、好ましい女性像について、おおよそ次のように書いている：「私（川端）が惹きつけられるのは、肉親と離れて逆境に育ちながらも、いま迄は生来の勝気さでその不幸を克服して来た貧しい少女、しかも目前には〈限りない転落の坂〉が待ち受けているような危険な状態にある少女で、こういう少女を子供心に帰すことによって、自分もまた子供心に帰ろうとするのが、私の恋のようであります。ですから、いつも子供と大人との間くらいの年頃の女に限られております。」「港」の女、「夏の靴」の少女、「胡頹子盗人」での小娘と女は、みな川端の好みのヒロインだと言えよう。『掌の小説』から、〈転落の坂〉の前後にいる少女をモチーフにした短編をあと三つ追加する。最初は「有難う」、次は「朝の爪」、最後は「お信地蔵」である。

「有難う」（1926）では、貧しい少女が、売春宿に売られるために母親に連れられ乗合バスで町に行く。だが、売られる前の晩にバスの運転手と一夜を過ごしたため、お互いに情が湧いて、次の朝元の村に舞い戻って来る。タイトルの「有難う」は、バス運転手が擦れ違う度に、バスを避けてくれる馬や乗合馬車や人力車へ、欠かさず律儀に言う挨拶である。

「朝の爪」（1926?）の結婚を控えた貧しい娘は、毎日違う男性の相手をして稼いでいる。部屋には蚊帳がないので、娘は一晩中泊まり客を団扇で煽ぐ。或る晩老人の客が白い蚊帳を買ってくれる。次の朝、明日結婚できると飛び込んできた婚約者は、白麻の蚊帳を外して娘をその上に座らせて言う。「この蚊帳の上へのっかれ。大きい白蓮華みたいだ。これでこの部屋もお前のように清らかだ。」娘も新しい麻の肌触りから、「白い花嫁を感じ」る。娘は「長い爪を無心に切り始め」る。だが此処では表題「朝の爪」の象徴性は全く心許ない。

「お信<sup>のぶ</sup>地蔵」（1925）では、温泉町が舞台となる。昔、村中の独身男を全て相手にしたという伝説の寡婦、お信を祀った地蔵像が立つ温泉宿の裏は、今は曖昧宿になっている。夏、湯治にきた男が、バスで美少女と乗り合わせ、遊女となるべく生まれたようなその子の「素足で踏みつぶしたくなる、良心のない柔らかい寝床」のような身体に魅了され、果ては「聖なるものを見出した喜びで涙ぐみ、お信の面影をみた」とまで感動する。少女は曖昧宿に売られてきたのだった。唯、この男は少女に会う前、温泉宿で注文した氷水が裏の売春宿から取り寄せたものと知って、それを汚いと吐き出す潔癖性の男として描かれている。秋がきて、狩猟のため再び温泉宿を訪れた男は、例の娘が、病気で青白い顔で散歩するのを目撃する。男は「色情というものに対して痛ましい幻滅を感じる。」折しも宿の下男下女たちが木切れを投げて栗の実を落とそうとしている。男は、「何物かに憤りながら猟銃の引金を引く」。と、栗の木から毬栗の雨が降り、猟犬が毬を押さえておどけて一声吠える。娘が「あら。犬にだって毬は痛いですわ。」と言うと、女中たちがどっと笑う。もう一発。今度は落ちた栗の毬はお信地蔵の坊主頭に当たって、実が飛び散る。女どもは再び笑う。この短編でも、登場人物は、男も少女も人物造形は曖昧模糊としていて、題名の地蔵になったお信、色情の化身みたいな少女、毬に吠える犬、そして地蔵の頭に降る栗の毬等など脈絡のないイメージが、川端の気紛れと独り善がり結びつけられていて、些か頼りなく、作品の印象を弱めている。

最後に人物造形に関する川端の考えと、作品にそれが如何に表現されているかを見てみる。『故園』(1945)で、川端は言う：「自分のことは書きづらい。自分のことを書こうとする自分に、先ず疑惑と厭悪を感じる。それが作中人物の私をいやな人間に書かせる。つまり自分のことを書こうとする自分のいやさを、作中の人物の自分をいやな人物にすることによって、まぎらわすのであろうか。……あらゆる自己告白は偽善か偽悪に傾き、私はまだそれを本気で志したことはない。自己究明も告白もしたことが無い。自分の経験を書くときも、自分の性格や心理を逸らして書く。昔から日本の僧侶は血なまぐさい懺悔録は遺さなかった。しかし他人をモデルにすると素直に書く。嫌な人間に歪めて書こうとは思わぬ。しかし、自分、他人のいずれにしろ人間の実在を言葉で表現できないのだが、私と言う作家は言葉を弄んで実在を描きえたと思い違いしている。」これは川端の作家としての「私」論、そして「私小説」論である。作家川端という実在の人間と、彼の作品での登場人物での男性が異なるのは当然のことだが、問題は、川端という「私」が、夫々の作品での人物に、どういう場合にどういう影響を及ぼしているか、もっと端的に言えば、「港」での語り手の男性は、川端の分身であって、川端によって意識的に「いやな人物」として描かれているのか、そうでないか、ということである。『故園』での告白を待つまでもなく、そして登場人物のモデルが川端の分身であろうとなかろうと、川端が男性を主要人物に据えると(「港」、「朝の爪」、「お信地蔵」)、その男の女性への態度は、時代の影響もあってか、男性優位で女性への思いやりに欠ける。それと対照的に、主要人物が女性である場合は(「夏の靴」、「有難う」、「胡頹子盗人」)、作品でのその女性自身または他の女性へ扱いは概して同情的になる傾向がある。

この傾向は『掌の小説』の中で終戦前後に書かれた女性を語り手または視点人物とする一連の掌編群、「ざくろ」(1943年)、「小切れ」、「笹舟」、「かけす」(共に1949年)に於いても健在である。同じ頃の作「わかめ」(1944年)は、やがて軍医となって戦場に赴くことを覚悟している独身の医師の視点から語られているが、この男性の目は、登場する十数人の全ての人物に対して優しい。「夏と冬」(1949年)での語り手は結婚後暫く経った妻で、これは「港」と反対に、語り手の女性は夫に対し一種の疎外感を抱いている。疎外感は夫の冷たさから来る。夫は小言の多い煩い男である。この短編で、川端は少し倦怠気味の夫婦の心理を妻加代子の視点からモノローグで綴る手法を選んだ。盆の終わる或る夏の日曜、夫が暑気当たりで寝込む。具合の悪い夫は日頃にも増して不機嫌で小言が多い。団扇で煽いでやると、「いいよ、もう。そう気ぜわしく煽ぐなよ」、氷枕を作ると「冷たすぎる」と文句を付ける。気分が悪くて縁側で吐いては寝そべっているくせに、「吐いたものを水で流せ」、「洗濯物を取り込め」、「爛びんに栓をしたろうな」と眉を顰めて煩いこと夥しい。話の後半の冬では、今度は妻加代子が食中<sup>しよくあた</sup>りで腹を痛めているが、床は取らず火鉢の前で横になって夫と話している。腹痛を紛らそうと妻は、以前聞いて気に入っている〈道子の話〉を夫にするようにせがむ。道子の話とは、夫の従妹で美人の道子が、夫と同じ家に住んでいた頃、一度だけ不器用な愛の告白をした顛末である。愛を告白した美しい従妹を袖にした夫は冷たい人と言うのが、加代子の気持である。話終わった夫は、加代子を夕飯の買い物に行かせる。途中で腹痛がぶり返し、加代子は冷たい夫を恨みながら布団を敷いて潜り込む。銭湯から

戻った夫は、加代子に暖かい懐炉を作ってくれる。隣の部屋で夫が茶漬けを食べる音を聞きながら、加代子の心は夏の頃よりも平穩である。「写真帳で見る道子にくらべて取柄もなさそうな自分は、體が丈夫といふだけで妻になってあるらしいから、明日は起きられるだろう（と、加代子は思った）。しかしそのなにか不安定な心にくらべて、かりかりと澤庵をかむ音には安定感がないでもなかった。夫の小煩い小言は夏ごろより少し減って来てゐる。」（ ）内の作者による語りを除いた、英語でいう“内的独白”に相当する、加代子の“心理描写”は、加代子という人物造形の過程で、彼女の内心を読者に示すとともに、夫婦間の以心伝心をも表現し、ひいては夫に映る妻の像、少し不美人で頑是ないがどうにも憎めない妻加代子の姿をも描き出している。

ほぼ同様の意味で、「藤の花と苺」（1933年）は、新婚夫婦の上に流れた半年ばかりの時間が齎した妻の心の変化を、娘時代を〈藤の花〉、そして妊娠した今を〈苺〉で、巧妙に形象化した作品である。晩秋に結婚した夫婦が初夏になってカーテンを夏ものに換え窓を開くと、青葉の匂いと藤の花の匂いが流れ込んでくる。妻は心が弾み、娘時代の悪戯っ気が甦る。青葉は「お乳の匂い」がするというと、夫から「お乳の匂いがあるのは少女趣味の抜けないお前だろう」と揶揄される。急死した女学校時代の友人の妹から感傷的な手紙が届いて、妻は昨夜涙ぐみながら返事を書いたばかりである。折角の感傷に水を差された妻は、すこし拗ねて、「青葉に交じって、昔奈良公園で藤の花が咲いていて、それが、若い娘同志の友情の花に見えた。その同級生のお兄さんは今でもよく覚えている」と、夫の気を引くと、効果靦面、夫はその兄さんと結婚の約束でもしたのか、と真顔になる。

「それでだろう。お前達の仲のよかったのは、ほんとうの姉妹になりませうつて、約束してたんだろう。だから、妹から手紙をもらふと、いまだに悲しくなったりするんだろう。」

「そうかもしれないことよ。そんなにはつきりした約束はしなかつたけれど。だつて、妹さんは私がお姉さんのお友達だつたといふだけで、もう私がほんたうのお姉さんのような気がするつて言うて来たでせう。それとおんなじよ。私だつて、お友達の兄さんといふだけで、もう私のほんたうの兄さんのやうな気がしてゐたのかもしれないわ。」

「ふん。」

「あら、だつて、若い娘のさういう気持、可愛いと思つて下さらないの、あなたつて人は？」

（中略）

「止せよもう、下から苺を持つて来てやるからね。」

「ええ、水晶の数珠、藤の花、梅の花に雪の降りたる。いみじう美しき乳児の苺食ひたる。つて『枕草子』にあるわね。清少納言も赤坊を産んだのかしら。赤坊が苺を食べる唇つて、ほんとうに綺麗でせうね。」

妻の心理は、窓の外の藤の花→亡き友人と眺めた奈良公園の藤の花→友人の兄→苺→『枕草子』の苺→自分の産む赤坊の唇へと、次々に外の景に飛び火しては移っていく。このように自在で無定形に移行するイメージに託して登場人物の心情を語っていくのが、川端の中期以降の文体の特徴で、極端な場合では、外なる景と人物の内なる心情は混淆して、景がそのまま情となり、情は隠されて景のみで表現されたりする。ストーリーの展開は、も

はや起承転結といったくっきりとした構造を失って、景と融合した“情緒の自在運動”に委ねられる。「小切れ」(1944年)を構成する幾つかのエピソードの繋がりもそうである。若い娘美也子が少女の頃の着物を縫い直している冒頭のシーンから、母親が小切れを貯めている古葛籠に移り、小切れへの父親の批評からこの親子の平凡な家庭の経歴に及び、最後には秘めた恋人を戦場にもつ美也子が、公用で一時帰国した将校と見合をする羽目になる。駅の改札口まで送ると、中尉が「お元気で」といって、きゅっと強い拳手の礼をする。その目をみて女主人公が「征く男の人はみな同じ眼をするのだろうか」と涙ぐむところなど、こういった川端独特の融通無碍の連想の一例である。同時期の別の掌編「かけす」(1949年)では、女主人公の複雑な家庭状況と婚約者の母を初めて迎える気持ちが、巢から落ちたかけすの雛鳥を母鳥が見つかる庭での一連の描写と付かず離れず語られている。「芳子(ヒロイン)は家の父や義理の母二人が早く来てくれて、これを(注:かけすの母鳥が雛に餌をやる様子)見せたいものと思った。」というフィナーレに近い部分は、人物の心情と風景描写とが自由連想によって分ちがたく練り合わさっていて、これもまた川端中期の長編『雪国』(1937年)の曖昧たる文体と同質のものである。

### 三

この小論の冒頭に前半のみを引用した吉原幸子の「雨が海に」は、芭蕉句「海に降る雨や恋しきうきみ宿」と情景は似ているものの、詩から伝わってくるものは、当然のことながら芭蕉句の場合とは全く異質的である。異質性は、江戸、昭和という時代差、俳句、現代詩という表現形式の違いを超えた、より根元的、そして同時に個性的なものに起因するように思われる。芭蕉句と吉原詩は共に海に注ぐ雨の景を詠みながら、それに対応する心情は異なった回路を巡って表現されている。芭蕉では雨の景は、地元新潟で聞いた浮身宿の哀話を經由して憐憫の情へと表現を得る。片や吉原では、海に降り注ぐ雨は、彼女の中の異性との合体願望を刺激して景と融合する心情表現を獲得する。吉原は、外なる景色と内なる心情との融合・合体のこのモチーフを、初期の詩から繰り返し詠んできた。先ず、「雨が海に」の全文を改めて掲げる。

「雨が海に」(詩集『樹たち・猫たち・こどもたち』1986年 聯番号は筆者)

- I あの日/ 雨が海に/ 海に雨が ふっていた
- II 濡れながら 海辺を歩いた/ 雨にあたって/ 屋根は 屋根の音/ 樹々は 樹々の音/あたしは  
あたしの音をたてる
- III 海だけが しずかに音を溶かしこんで/ 沖合いの/ 遠いひびきを きいていた
- IV いないあなたが/ となりにいた
- V あの日/ 雨が海に/ 海に雨が 吸いこまれ
- VI あたしはあなたに/ あなたはあたしに/ 吸いこまれた

平明で、調子の良いこの詩には、先ず海岸を雨に濡れながら歩く女性の作者がいて、彼女は樹や屋根や海に降り注ぐ雨の音を聞いている。詩の後半で作者は、音もなく海に降る雨

を自分に、そして海を男性に譬え、この両者が合体する幸福感を謳うようにも読める。しかし、読んでいて少し引っ掛るところがある。第IV聯で、雨の降る海の描写に、突如人事が介入してくる。しかも、吉原はここで、「居ないあなたが/ 隣に居た」と二律背反の非論理的言辞を放り出す。この矛盾した発語は——この詩のテーマでもあるのだが——続く第V、第VI聯で、謎解きされる。

第V聯：雨（=私）が 海（=貴方）に/ 海（=貴方）に 雨（=私）が 吸いこまれ

第VI聯：私は 貴方に/ 貴方は 私に 吸いこまれた

第II、IV聯の人称代名詞“私”、“貴方”を、第V聯で一度慎重かつ巧妙に“雨”、“海”と言い換え、最終聯で元に戻し、さらに二つの助詞を交換するだけで主客が顛倒し、まるで魔術のように、自・他、内・外、存在・非在、女性・男性という“正・反”するものの統合が一瞬にして成し遂げられる。勿論、現代詩では当初から、大御所西脇順三郎の変幻自在な超現実主義的詩集 *Ambarvalia* (『あんぼるわりあ』1933年) での、かの有名な「(覆された宝石)のような朝/ 何人か戸口にて誰かとさゝやく/ それは神の生誕の日。(天気)」、或いは、「ダビテの職分と彼の宝石とはアドーニスと莢豆との間を通り無限の消滅に急ぐ。故に一般に東方より来たりし博士達に倚りかゝりて如何に滑かなる没食子が戯れるかを見よ!/ 集合的な意味に於て非常に殆ど紫なるさうして非常に正当なる延期! ヴェラスケスと鴉鳥とその他すべてのもの。(馥郁タル火夫)」などのように、非現実的なものが並置され、相反するものが統合され、また一つのイメージが全く無関係な別のイメージへ飛躍したりして、シンタクスを混乱させること自体は、さして珍しいことではなかった。ただこの吉原詩での問題は、一見幸福に成就したかに見える男女の合体・統合を歌っているが、それは「雨が海に」の真のテーマでないことである。彼女の他の類似した詩を勘案すると、合体の至福は、実は吉原にとっては実現不可能な切願、そして最終的には、その絶望であることが分かる。一方では、私（自己）と貴方（他者）との合体への強い憧憬・希求がありながら、同時に、その切願される恋愛が、統合・合体を疑い、拒否するという自意識に内在する矛盾を通じてでなければ、決して実現されないというのが、この詩を含めて、異性愛をうたう吉原詩の特徴であり、またアポリアでもある。

吉原の合体への希求と反発は、1986年と比較的遅く作られた「雨が海に」では、雨と海が、根元的には“液体”という同一物質でありながら形態を異にする故に、男性・女性という同質で且つ異質的な存在の喩として使われているが、この〈同体/ 異体〉のモチーフは、既に初期の作品の中にも、〈雨の中での合体〉の形で現れ、その後繰り返し歌われてきた。今その二、三を挙げてみる。(注：吉原詩の殆どは旧仮名遣いである)。

「驟雨」(詩集『夏の墓』1964年)

- I それでも 愛してさへみればいいのに/ ふるさともない かみさまもない あたしたち/ なぜ 立ちつくしてはいけないの/ こんな黄いろい暗がりのまへに/ けもののやうに/ ここに  
みぬひとと 身をふれあって/ つつましく (中略)
- V いま/ すさまじく/ 雨はすさまじく 音たてて降る/ なぜ 信じてはいけないの こんな時  
/ ここにみぬ人の肌を感じて

VI 生きてゐることを/ 生きてゐることを (続く) ↓

心情を表現するのに、発語の主体を明示しなくても文として成立する日本語の特性を生かして、吉原はこの詩では、“故郷も神も持たないあたし達”と不幸な現代人を措定した歌い手に、凄まじく降りだした夕立に濡れながら、遠くの高台の集合住宅の窓々にともる明りを見て家族団欒をイメージさせ、傍に居ぬ人との合体の願いを歌わせる。だがこの詩の最後の二聯は、この願いの不毛を予感しているかのように結ばれていた。

VIII いのちは死にあふれてゐる/ 知りたい/ 死はいのちにあふれてゐるだろうか

IX うつくしいものたちは 似てゐるだろうか/ 愛と 不吉とが似てゐるように/ あらしと無言とが似てゐるやうに

自己と他者との融合剤〈雨〉は、別の詩では、液体一般に拡大される。涙・血・汗といった生理的分泌物が、自己と他者との出会いの場として捉えられる。そして、その過程でまた何度となく海と合体する〈雨〉のイメージが戻ってくる。例えば次に引用する「液体 II」の最終の二聯は、10年以上後に書かれることになる「雨が海に」の前触れである。(下線筆者)

液体 II (詩集『昼顔』1972年)

ひとりの部屋で 犬のやうに/ じぶんの宿命をなめ/ じぶんの過去を抱きとるとき/ すべての生理が 私たちに/ 親しみ深い筈なのに

にんげんが にんげんの粘液をおそれる/ 女が 女の汗をおそれる などと/ 笑止な!

信じられないほどのしづかさで/ そのおそれから遠いひとよ

信じられないやさしさで/ だまって 溢れるものを眺めたひとよ

秋の海に 篠つく雨がふりそそぐ

ああ雨に 海に あなたに/ いま 快くまみれるのは うれしい

吉原を他の詩人と分かつものは、他者への愛の最中にあっても、決して減衰することを知らぬ吉原の自我意識のために、他人との合体への強烈な願望自体が、すでに願望の実現への懐疑と絶望を内包していることである。従って、吉原詩「雨なのに」での妻は、夫と同じ床に眠っても、同じ夢を見ることを拒まれている。

「雨なのに」 (詩集『夜間飛行』1978年)

I 雨なのに/ 虫が鳴いてゐる/ どこかで蛙も

II 雨の音と 虫と蛙と/ 海鳴りが いっしょにきこえる/ にぎやかな静寂

III ひとりなら さびしいだろう/ けれど

IV あたたかいひとつのからだが 傍らにあれば/ ほんたうに ひとりでないか?

V おなじ音に包まれてねむることはできる/ でも/ おなじゆめをみることはできない

VI 過去がながすぎたので/ 幽霊をときどきみる/ もうひとりが たぶん/ べつの幽霊をみてゐる  
時間に

VII やさしさのために/ わたしたちは互ひのゆめをうしろ手にかくし/ コーヒーとトーストの朝/ ほろみあふのだ/ ほろにがく (中略)

IX 枕もとで/ めざまし時計のゼンマイが/ ふるい内臓のやうに/ ガギ... とほどける

XI おなじゆめをみることはできない/ でも/ おなじ音に包まれてねむることはできる

XII 雨なのに/ 虫が鳴いてゐる

「わが背<sup>せ</sup>子を何<sup>いづ</sup>処行かめと割<sup>き</sup>き竹の背<sup>そ</sup>向に寝しく今し悔しも」(『万葉集』1412番)と、夫亡き後、拗ねて背中合わせに寝た生前の一夜を悔いる万葉の人妻のナイーブさは、吉原にはない。

最初“雨”の形であらわれた液体は、吉原にとって、自己と他者、内部と外部といった二つの相反する異質なものの接点に発生する融解性物質として、肉体的・生理的な分泌物に譬えられ続けた。特に血液は彼女にとって、自己と一番身近な他者である異性との関係、特に恋愛で、重要な役割を担わされる。血液に連動して、出血を惹き起こす凶器、凶器から傷といった強迫観念が、更に罪<sup>対</sup>罰・加害<sup>対</sup>被害が、人間関係、特に男女関係での新たなパラダイムとなる。「雨が海に」や「驟雨」での雨と私との合体は、雨が皮膚に当たる殆ど恍惚とした快感として捉えられていた。そしてこの快感が、同時に肉体的痛覚として現われてくるのが吉原詩の特徴である。吉原の最初の詩集『幼年連禱』(1964年)の「無<sup>ナンセンス</sup>題」には、既に快感と痛感、加害と被害が並置されていた。

ナンセンス  
「無 題」

I 風 吹いてゐる/ 木 立ってゐる/ ああ こんな夜 立っているのね 木

II 風 吹いてゐる 木 立ってゐる 音がする

III よふけの ひとりの 浴室の/ せっけんの泡 かにみたいに吐きだす にがいあそび  
ぬるいお湯

IV なめくぢ 匍<sup>は</sup>つてゐる/ 浴室のぬれたタイルを/ ああ こんなよる 匍<sup>は</sup>つてゐるのね  
なめくぢ

V おまへに塩をかけてやる/ するとおまへは なくなるくせに そこにゐる

VI おそろしきとは/ ゐることかしら/ ゐないことかしら

VII また春がきて また 風が 吹いてゐるのに

VIII わたしはなめくぢの塩づけ わたしはゐない/ どこにも ゐない

IX わたしはきつと せっけんの泡に埋もれて 流れてしまったの/ ああ こんなよる

浴室の外には、春風が吹き、風に吹かれる木の音がする。「ああ、こんな夜、立っているのね、木」。ふと見ると、浴室のタイルには蛞<sup>なめくぢ</sup>蝸が這っている。「ああ、こんな夜、匍<sup>は</sup>つてゐるのね、蛞<sup>なめくぢ</sup>蝸」と、女性の歌い手がそっと呟く。ここには、浴室の外と内に存在する木と蛞<sup>なめくぢ</sup>蝸への心優しい認識がある。ところが、第V聯で突如、そこまではっきり主語として表示されていなかった女性(わたし)が、蛞<sup>なめくぢ</sup>蝸に対して、「お前に塩をかけてやる」と、サディスティックな殺意を抱く。致命的な塩を振りかけられた蛞<sup>なめくぢ</sup>蝸は溶けて居なくなる。ここで吉原独自のディアレクテイク(弁証法)が始まる。「するとお前は 居なくなるくせに そこに居る」。「存在=非在」という二律背反こそが、彼女の詩心(ポエジー)の中核であって、読者は戸惑いながらもこうした自家撞着的感慨を聞かされることになる。「また春が来て また風が吹いているのに 私は蛞<sup>なめくぢ</sup>蝸の塩づけ 私は居ない 何処にも居ない」と、何

処にも存在しない〈わたし〉が歌う。そして居なくなった理由は「私はきっと 石鹸の泡に埋もれて 流れてしまったの」だからである。ここには、春風に吹かれる木と浴室の蛞蝓に託して、吉原という詩人の非論理的な心情が表出される。これは、彼女独自の論法、彼女独特の存在感、そして存在論であり、論理性・普遍性を度外視したところから発せられるモノローグとでも呼ぶべきもので、通常論理からすれば、非論理的で無意味な言葉遊び(=ナンセンス)にしか過ぎない。吉原がタイトル「無題」にわざわざ「ナンセンス」とルビを振ったのもそういう不毛な弁証への自己弁明だった筈である。尚、この詩では、蛞蝓に塩を振りかける加害者＝「あたし」は、すぐさま被害者＝「蛞蝓の塩づけ」へと役割を交換する。加害者＝被害者、そしてその逆の被害者＝加害者という二律背反的役割交換の原型がこの段階で既に現れていることも指摘しておきたい。

こうした捻りが加わった吉原詩と異なり、吉原同様に、少女時代のイノセンスを歌って詩壇にデビューした井坂洋子(1949年生まれ)の処女作「朝礼」や、「思春期の蟻」では、井坂は飽くまで身に付けた紺の制服や自らの肉体に即しつつ、外から密やかにしかし確実にやってくるものを歌い手自身の驚きとして直に表現している。女学校時代の朝礼の思い出は、身に纏う制服の紺色、アイロンの匂いといった甘い感傷的なものに“乗って”、思春期特有の繊細で、過敏な心理と感情が、どこか遠くから漣となつてやって来る。「思春期の蟻」での、登校する思春期の女生徒と脱皮寸前の“拗ねて尻ばかり膨らんだ”蟻との間には、吉原の蛞蝓の暗喩の場合のような、懸隔は認め難いのである。

「朝礼」(詩集『朝礼』1979) 井坂洋子

- I 雨に濡れると/ アイロンの匂いがして/ 湯気のこもるジャンパースカートの/ 箱篋に振れた/  
糸くずも真面目に整列する
- II 朝の校庭に/ 幾筋か/ 濃紺の川を流す要領で/ 生白い手足は引き/ 貧血の唇を閉じたまま  
(中略)
- V 川が乱れ/ わずかに上気した皮膚を/ 濃紺に鎮めて/ 暗い廊下を歩いていく/ と窓際で迎える  
柔らかなもの/ 頬が今もざわめいて/ 感情がさき波立っている/ 訳は聞かない/ 遠くから  
やってきたのだ

「思春期の蟻」(『男の黒い服』1981) 同上

道路がめくれ/ 早朝の電音がぶれているところに/ 蟻が湧いた/ 脱皮寸前の/ 尻ばかりすねてふく  
らむ少女が/ シーツから出てきて/ 着替えをすます/ ともだちに会えば/ 薄く栗のたつ/ 微笑  
をかわし/ 男みたいな声で挨拶する/ ポケットに/ やせた拳を二個/ わきの下に/ 花びらの死骸  
を曳いて/ 素通りし/ 歩道橋を/ ぞくぞくと登っていく

吉原幸子第一詩集『幼年連禱』では、加害者＝被害者のモチーフに加えて、血のモチーフが出で来る。「血」で、詠み手の私は血を吸いに留った蚊を叩き潰す。蚊は飛び散って滲みに過ぎなくなるが、第IV聯で私はその“滲み”こそ、自分だと痛みを伴って直覚する。直覚を惹き起すのは、飛散した蚊の「血」の鮮烈な赤である。

「血」(『幼年連禱』1964年) 吉原幸子

- I たたきつぶす/ 小さな虫を/ 大きすぎる力で/ すると 小さな血のしみになる  
 II ほらみろ ひとの血を吸ってる/ いいきみだ つぶれて  
 III でもだれの血/ わたしではない 覚えがない/ それならだれの血/ ここにはわたししかみ  
 ないのに  
 IV 突然/ おそろしい考へが わたしをよぎる/ この虫の この虫自身の血が/ このように赤  
 いのではなかったか  
 V こんなにとびちっているわたしを/ かきあつめられない/ わたしによってつぶれた/ 赤い血  
 をした小さい虫/ そして この虫こそが/ わたしだった と

この詩では、私が叩き潰す〈蚊〉は、「血のしみ」を結節点に一举に反転して、蚊を潰す〈私〉に変化する。外なる蚊の血と思っただけものが、間違いもなく自分の血であった。外なる存在者〈蚊〉は、内なる存在者〈私〉の投影であり、分身ですらある。第II聯までの蚊（シニフィアン）と合体（シニフィエ）との関係は、第IV聯で、普通のシニフィアンとシニフィエとは異なった方法で繋がっている。このように内から外に向かいながらも、絶えず内へ内へと回帰してやまない吉原の思考にはナルシズムの色彩が濃い、これこそが彼女独特の世界認識の形態なのである。

中期の詩集『夏の墓』での「冒流」に於いても、神と言う概念の追加を除けば事情は「無題」や「血」の場合と同様で、同じテーマが、別のイメージで同じ二律背反の手法で、同じように痛覚を伴って表現されている。「冒流」では〈神〉は肉体の痛みの別名で、内なる私が外なる別の存在者に触れる唯一の手段、私の中での外界認識のための唯一の場で、この詩では血を流す“魂の深い傷口”、<sup>かたつむり</sup>蝸牛の傷つきやすい“二本の触角”<sup>つゝの</sup>に譬えられる。

「冒流」 (『夏の墓』 1964年)

- I 神は たしかに ゐなかった  
 II 太陽は 強情に のぼりつづけ/ わたしは 強情に 愛しつづけた  
 III けれども 神はあるのだった 或る日/ わたしが わたしを のぞきこんでみると  
 IV いつの頃からか わたしが魚だった頃からか/ 私のたましいに 深い傷口があつて/ 音  
 もなく 色もなく たえ間なくそれは<sup>な</sup>涙/ 流れ出る血が 神に似ていた  
 V 傷口から わたしは/ すべてを感じとるのだった 今は/ わたしは強情に そうするの  
 だった  
 VI それはわたしの うるんだ眼 渴えた唇/ いぬの嗅覚 しかの聴覚/ それは わたしの  
 かなしみであつた  
 かなしみは 軟体動物の 二本の<sup>つゝの</sup>触角  
 VII 傷口から 世界が 不意に流れ込む時/ わたしはふるえ ふるえの中にだけ/ 世界は  
 あり 空は 青く/ 青い空は 傷口に とても しみるのであつた  
 VIII 神は 強情に 不在しつづけ/ わたしは 強情に 愛しつづけた

神、世界、異性愛といった抽象的テーマ（思想）が、「色もなく、音もなく<sup>な</sup>涙く傷口」、「軟体動物の悲しい<sup>つゝの</sup>触角」と、殆ど“裸体”になって立ち現われてくるという意味で、吉原詩

は大凡の男性詩人と異なる。とある詩集の後書きで吉原は、「女は現実的であるために男ほどには、いろいろな媒体を通じて世界を受け取る習慣が無い」と、彼女の外部（世界）認識の特徴を述べている。媒体なしで物を見る習性の女性は、男性の持っている外なる物へのマニヤックな拘り、例えば、男性中心の人間集団が産みだすイデオロギーや社会の規範への熱中、あるいは隷属から、幸いにも免れていると彼女は主張するが、既に幾つか引用した彼女の詩、例えば「冒流」（1964年）を、同年代の堀川正美（1931年生まれ）が類似のテーマである時、純粹、愛、血、傷口、歴史、世界、等を詠った「新鮮で苦しみおおい日々」、「行為と実在」（1964年）を読み比べれば、この間の事情が明らかになる。

「新鮮で苦しみおおい日々」（詩集『太平洋』1964） 堀川正美

- I 時代は感受性に運命をもたらす。/ むきだしの純粹さがふたつに裂けてゆくとき/  
腕のながさよりもとおくから運命は/ 芯を一撃して決意をうながす。けれども/  
自分をつかいはたせるとき何がのこるだろう？
- II 恐怖と愛はひとつのもの/ だれがまいにちまいにちそれにむきあえるだろう。/  
精神と情事ははなればなれになる。/ タブロオのなかに青空はひろがり/ ガス・レンジにお  
かれた小鍋はぬれてつめたい。
- III 時の締切りまぎわでさえ/ 自分にであえるのはしあわせなやつだ/ さげべ。沈黙せよ。幽霊、  
おれの幽霊/ してきたことの総和がおそいかかるとき/ おまえもすこしぐらいは出血する  
か？
- IV ちからをふるいおこしてエゴをささえ/ おとろえてゆくことにあらがい/ 生きものの感受  
性をふかめてゆき/ ぬれしぶく残酷と悲哀をみたすしかない。/ だがどんな海へむかっている  
のか。
- V きりくちはかがやく、猥褻という言葉のすべすべの斜面で。/ 円熟する、自分の歳月をガラ  
スのようにくだいて/ わずかずつ円熟のへりを噛み切ってゆく。/ 死と冒険がまじりあっ  
て嘔きこぼれるとき/ かたくなな出発と帰還のちいさな天秤はしずまる。

堀川詩には、この詩人の関心が、「時代」、「運命」、「時」、「総和」、「海」、「死」、「冒険」等々、個人を超えた何か抽象的で外なるものに向かって、絶えず流れだしているのが見える。たとえ、表現が一見具体的に見えても、「むきだしの純粹さが二つに裂ける」、「腕の長さよりも遠くから運命が芯を一撃する」、「幽霊が出血する」、「円熟のへりを噛みきる」、「かたくなな出発と帰還の天秤が静まる」などの表現は、六十年代安保闘争敗北後の〈新たな海（＝感受性）の創造〉という堀川詩の一貫したモチーフが志向するもので、他者、社会、そして時代など、外なる物との関わりそれ自体なのである。そしてそれは、吉原幸子の別の証言を引けば、「男性の中には、はっきりと〈他〉に対する関心があるのです。彼らは〈怒り〉を、自分に向けるより多く、外界に向けるのです。彼らが自己の中へ戻ってゆくように見える時でも、そのこと自体が他に対する働きかけなのです。〈時代〉の、〈社会〉の意識、或いは〈異性〉という意識を含めて、自分と他との関係を発見しようというエネルギーな衝動が常にある（或る女性詩人への手紙）」からなのである。然しながら、堀川正美は、自己の外なる社会そして歴史にも、疎外感を抱く。共産

党に入党していた堀川は、50年代の日本でのマルクス主義革命の挫折に幻滅していたし、歴史も最早、「歴史の方から個人のほうにやってくるという関係は現在存在しない」し、自然も一昔前のように、人間と親密でなくて、非人間的で、「異次元の世界に入っていきような形でしか、経験することができない」という認識に達していた。そういう状況の下での現代詩に求められているのが、彼の所謂〈新しい感受性〉で、それは、男性・女性間の新たな関係、「荒野の中を遠くから旅人がやってきて、川で水浴びをしている少女にパツタリ出会う」といった、奇妙で、不意に訪れる新しい組み合わせの中に発見できるとする。彼の「行為と実在」は、こうした彼の外界認識とそれへの対処の意志表明となっている。

「行為と実在」(詩集『太平洋』) 堀川正美

- I どれほどはげしかった行為も／日がうつてゆく斜面のうえでは／水が砂をうごかしてしめす  
ふしぎな暗号だ／ちからはうすれてゆき／友情や敵対には段落がしるされる。／だが反応を誘発  
していった瞬間のものは／血が血に手わたした指令のようだった／シンボルの触手でさわるこ  
とができない。
- II 森のはずれで象はよこたわり、牙は切られて／もう場所をうつこともない。／はるかな恒星が  
そこでしごとをつづける／滅してゆく。おなじようにこころも滅する。／われわれのなかで  
いっぱいになり／太陽の舌のさきにふるえていることばを／じぶんの舌で口のなかへうけとり  
ながら／強くなってきたときとおなじようにおとろえる。
- III だから出発させてくれたものがすぐさま／強固な敵にもなるのだ。歴史が敵だ／それが愛だとき  
みはいわねばならない。／おとろえるものは生きながらおとろえる。／春や夏がほんとうにきみ  
のものであるなら／やさしさを破滅のうえに／時を崩壊のはずれにとりのこすことさえできよ  
う。／出発と帰還はくちづけのなかの海だ。
- IV こころがすべての部分をひとつの音にするとき／べつなこころのすべてにであう／ともに行動  
したものたちのことばを／声帯はひきもどすことができない。／時は世界のひとつのくちびる／  
べつの世界がすべりこんでくるきりくちだから／そこであわだっていたミルクのあじを／しら  
ぬものはかすかな腐敗を教えられるだろうか (中略)
- VI 床でじかに眠るものにも／朝の玄関はあらわれる。／命名をせがむ森林の幽霊がひしめいたら／  
美しい陰翳をとおりぬけてゆくこともできる。／なんのためにともはやきみは問うまい／きみや  
わたしがますます実在らしくなるのは／もっとも弱くてまた強いものが胸にそっとかけられて  
／世界のおもさがそこでしずまる瞬間のためだからだ。

必ずしも適切とはいえない多くの「危なっかしい」比喩を使って、この詩が述べようとしているのは、火炎瓶まで使う過激に走ったため、党員離れを犯した当時の日本共産党指導部への堀川の不信と幻滅である。第I聯は、50年代初頭の権力闘争で日本共産党が、自ら指導力を消失させた事実を比喩的に語る。覇権争いは水底の砂模様みたいに“暗号”めいて、“段落がしるされる”。然し詩人のマルクス主義の正当性への確信は、“血が血で手渡した指令”として今も心に生き続ける。第II聯での“牙を切られて横たわる象”は、この元党員詩人が、一時言葉を失ったことの喩なのか？“遙か彼方で仕事を続ける恒星”が勤し

んでいるのは、“太陽の舌の先に震えている言葉”で新しい詩を作る作業なのか？第Ⅲ聯の“出発”は、“愛→優しき→時”と言い変えられ、最後には、“出発と帰還は口づけの中の海”となり、接吻する唇への連想で第Ⅳ聯では、“時”は“世界の一つの唇=別の世界が滑り込んでくる切り口”と続く。第Ⅵ聯での“朝の玄関に現れるもの”とは、堀川の言う新しい感受性の出現であろうし、“もっとも弱くて、また最も強いもの”とは、その感受性で綴られた“詩”のことであろう。「行為と実在」の次に収められている「波」では、“君の唇の上に 私の唇を上げよう 私の唇の上に 君の唇を呉れ給え”と同じ文句で始まり、最後に夫々の聯を纏める一行をもつ七聯も、同様に詩の分裂→その修復困難→行動の必要→神→死と再生→詩人の働きと、再生へ至るまでの現代に生きる詩人の役目と、現況への批判や同時代人へのメッセージを内容とする。これも又、「白から生まれたハーブの雌蕊が、雷の振り返った竜骨に沿って裂ける」、「虚無の絢爛たるパレットに塩辛のように発光する生」と堀川独自の疎濶な比喩とメッセージが充満している。最初と最後の聯を引く。

「波」（『同上』）

きみの／くちびるのうえに わたしの／くちびるをあげよう わたしの／くちびるのうえに きみの／くちびるをくれたまえ 海風の／白から生まれたハーブのめしべが／雷のそりかえった竜骨にそって／たてにふたつに裂けてゆくように

自分を刻んで風は世界を回転させる とびちる 破産する！

……

きみの／くちびるのうえに わたしの／くちびるをあげよう わたしの／くちびるのうえに きみの／くちびるをくれたまえ そして／虚無のけんらんたるパレットのうえに生が／発光しはじめるひとさじの／魂のしおからのように

変わってゆけ 変わってゆけ 変わってゆけ！

1945年の敗戦後、潜り抜けなければならなかった戦争体験検証の所謂「戦後詩」の時代が一応終息、マルクス主義の社会理念が、保守リベラリズムに基づく高度経済成長の前に脆くも崩壊しようとしていた頃、60年代末の安保闘争敗北を機として連帯意識が揺らぐ。それ以降の現代詩はしばらく虚脱感にみちた奇妙な空白状態に陥っていく。そこには最早、「繫船ホテルの朝の歌」を書いた鮎川信夫を中心とする北村太郎、田村隆一、黒田三郎などの拠った「荒地」、戦後プロレタリア詩の「列島」（同人関根弘・長谷川龍生等）、谷川雁の農村コミュニケーションの歌「大地の商人」、石原吉郎シベリヤ抑留体験の詩、会田綱雄『鹹湖』の中の「伝説」等等、戦争体験を直接歌うことから生きることを始めなければならなかった詩人たちの拘りや熱中はない。インテリ共産党員だった1950年代の谷川雁の場合も、意識とエネルギーは社会革命とその基盤となる原点（＝故郷）へと、やはり外なる物に集中する。「この世の革新には故郷……自分を構成する古くて遠い因果律とそれを動かすための梃子の支点……が必要である。」、「僕の意識の底には故郷があり、意識の表には革命があり、それは乱れた像となって重なった。故郷と革命……この二つのイメージを寸分のゆるぎもなく噛みあわせることが当面の仕事となった（谷川雁「農村と詩」）。即ち、谷川にとっては、故郷（農村）は革命意識の原点、吉原幸子流に言えば、

故郷は内、革命は外だったのであるが、この内・外二つのイメージの統合は谷川の詩では、例えば、「檳榔樹の舌先割れた詩人ども」、<sup>びろうじゅ</sup>「句読点を失くした平均値以下の左派」、<sup>アケビ</sup>「一筋のアケビ色した背の塹壕」など、比喻での外なるものと内なるものは重複・輻輳して、最悪の場合、比喻は目指したイメージを喚起し損なうという機能不全を起こしている。再び吉原の評を引くと、「男性は、頭脳を含めて、夾雑物が多すぎるため、心だけになれないのです。彼らは感性の位置を、周囲の中に見定めようとする分だけ、それを観念化してしまうのです。」勿論、抒情詩でなくて思想詩である谷川詩では、彼の革命への理念とそれを表現する修辞は、より根元的でより土着的な地下の一点から発現しているのは認めないわけにはいかない。「革命」と「故郷」を読めば、谷川のテーマと原点、即ち内と外が何であったかが理解できる。

「故郷」(『谷川雁詩集』1960) 谷川雁

おれたちの故郷のどぶ河の/ 水底にもだえる赤い蛭よ/ おしだまっている小さな巻貝よ/ 戦争で死にそこねた息子達のダンスよ/ おれたちはみな田舎者である  
汗くさい雨がふって/ 一片れの夕暮れを買いにきた妻たちが/ 窓をつついて去ってゆく/ その窓の彼方にぐるぐる廻る若者よ/ 背骨に優しい病気の虫が泳いでいても/ 青い眼帯の女につかまって/ おまえはまだやっぱり伍長なのだ  
踊り場の二階から<sup>ばふん</sup>馬糞のようなゆうひは/ 首つり人の足もとを流れる河に垂れ/ あそこにも瀬戸物の欠けに似た/ おれたち田舎者の心が沈んでいる

「革命」(『同上』)

おれたちの革命は七月か十二月か/ 鈴蘭の露したたる道は静かに禿げあがり/ 継ぎのあたって家々のうで/ 青く澄んだ空は恐ろしい眼のようだ  
鐘が一つ鳴ったら おれたちは降りてゆこう/ ひるまの星がのぞく土壁のなか/ 肌色の風にふかれる恋人の/ 年へた漬物の香に膝をつくために  
革命とは何だ <sup>きず</sup>瑕のあるとびきりの<sup>たそがれ</sup>黄昏/ やつらの耳に入った小さな黄金虫/ はや労働者の骨が眠る彼方に/ ちよっぴり<sup>こおりみつ</sup>氷蜜のようにあらわれた夕立だ  
<sup>きぼてん</sup>仙人掌の鉢やめじろの籠をけちらして/ 空はあんなに焼け.....! おれたちはなおも<sup>しにかみ</sup>死神の真白な睡で/ 悲しい方言を門毎に書き散らす  
ぎ な の こ る が ふ の よ か と (残った奴が運のいい奴)

吉原が終世、拘り、詠み続けたテーマは、煎じつめて言えば〈内と外〉であった。内と外は、或時は抽象的に、或時は具体的に殆ど肉体感覚でとしか呼びようのないやり方で、繰り返され歌われるが、いずれの場合も、その比喻は、ユニークではあっても、男性詩人のそのような難解・無定形性は吉原詩にはない。

「昼顔反歌」(『昼顔』1973年) 吉原幸子

- I すべての女は昼顔だ/ <sup>かけら</sup>皿の破片を泣きながらつなぐこどものやうに/ いぢらしく/ 心と肉をつなごうとする
- II いふことをきかない肉に/ 眉をひそめながら 心をはりつけてしまふ
- III でなければ/ いふことをきかない心に/ ふるへる指で 肉をはりつけてしまふ

IV すべての女は娼婦だ/ すべての女は聖女だ/ 鍵と鍵穴の雑居だ

V 心の突起は肉の窪みに/ 肉の突起は心の窪みに/ かたつむりのやうに 独りのなかで交り合ひ

VI すべての女は/ 男たちから遠く ひそやかな昼顔だ

吉原詩での「私」は、自分と他者を繋ぐ接点であり、また、彼女の心の外界への小突起であると同時に、外界の突起が彼女の肉体に入り込む窪みでもある。「昼顔反歌」でも、割ってしまった皿を泣きながら繋ごうとする子供に譬えた第I聯からして、吉原の心と物、内と外の認識は、肉体的、直接的、直覚的であって、「二つに割れた皿」は、夫々心・身、自・他、内・外、聖・淫とに分裂している人間存在のメタファであり、そしてこの詩の基となったジョゼフ・ケッセルの『昼顔』のテーマ〈肉と心の分裂〉のイメージ化であった。割れた皿は、言うなれば、不要になった外なる二つの欠けらではなくて、「いぢらしく泣きながら」繋ぐべき、分裂した心の欠けらなのである。同じ様に割れた皿をよむ何人かの男性詩人とは、ここでも認識の基となる感性を異にしている。先に引用した谷川雁（1923年生まれ）は、「馬糞のような夕日に照らされ、首吊り人の足下を流れる故郷のとぶ川の中で、赤い蛭や小さい巻貝と一緒に沈んでいる“瀬戸物の欠け”」に、革命の原点となるべき故郷をイメージしていた。否、瀬戸物の欠けは、「昼間の星が覗く土壁」や「年経た漬物の香りのする恋人」（「革命」）同様、谷川の革命の原点、故郷そのもの（シンボル）であった。

吉原より五歳程年長の吉野弘（1926年生まれ）も、「さよなら」（1955年作、詩集『消息』所載）で、「割れた皿」を詠んでいる。当時団地に住んでいた吉野は、不燃物を集積所に捨てに行き、半分に割れていた皿に触発されて、彼の表現によれば、「ミロのヴィーナスの腕のような欠けた部分を想像力で補う〈感性におけるトルソー現象〉」が起こった。彼は割れた皿から、使い捨てられて死んだ或る有能社員の葬儀を連想した。もともと、外の事物に触発されて、それと類似した人事、社会事象を結びつけ、些か教訓めいた作品に仕上げるのは、吉野の得意とする詩作法の一つである。「記録」では、彼が実際に目撃した牛の密殺事件で、死んだ牛の肛門から先を争って逃げ出す無数の寄生虫は、首切り反対ストを裏切った組合員の暗喩であるし、「I was born」では、母親の胸まで塞ぐ白い胎児状態の私は、<sup>かげろう</sup>蜉蝣の雌の胸まで充滿している夥しい卵から連想されている。「命名」では、血友病という病名が発端となり、組合組織内で発生し、やがて組合員間の連帯を裏切る異分子グループ“血友”が生まれる。「細い竹」では、焼き鳥の竹串は、「原初の水と泥の混合から生まれ、“人間の肉”を纏った末裔の私」を執拗に仮借なく貫き、呻吟させる責め具となる。吉野弘が属した詩集団「櫛」同人による吉野の第一詩集『消息』合評会では、「記録」や「I was born」での、比喻による内と外との繋ぎ方に関して、意見が分かれたという。六人の同人中、好意的だったのは大岡信一人で、川崎洋、友竹辰、谷川俊太郎は、「記録」と「I was born」での比喻の安直さを、「作りすぎ」、「付きすぎ」、「切れすぎ」と批判している（「座談会・第一詩集『消息』について」）。「さよなら」でも、割れた皿はあくまで心の外にあって、社会的義憤を誘発する契機なのである。吉野弘の幾つかの詩（「夕焼け」、「I was born」等）は中学校、高等学校の国語の検定教科書に採用されているそうだが、それらが、平明な比喻と、穏やかな社会批評的結末、或い

は無難な“教訓”をもっていることと無関係ではないであろう。

「さよなら」(『消息』1957) 吉野弘

割れた皿を捨てたとき/ ふたつのかけらは/ 互いにかかるく触れあって/ 涼しい声で/ さよならをした。

目には侘びしく/ 耳には涼しいさよならが/ 思いがけなく/ 身に沁みた。

ちょっとした皿だった。/ 鮎が一匹泳いでいる/ 美しくない皿だった。

ごく ちょっとした皿だったけれど/ 自分とさよならするのは/ たいした出来事だったに違いない。

皿のもろさは/ 皿の息苦しさだったに違いない。

ちょっとした道具だったけれど/ 皿は 自分とさよならをした。

ついでに 僕にも/ 涼しいさよなら聞かしてくれた。

さよなら!

人間の告別式は仰山<sup>ぎょうざん</sup>だった。/ 社内きつての有能社員に/ ゆらめくあかりと/ たくさんの花環と/ む  
っとする人いきれと/ 数々の悼辞が捧げられた。

悼辞はほめかたを知らないように/ どれもみな同じだった。/ ——君は有用な道具だった/ ——有用  
な道具/ ——道具/ ——具

遺族たちは 嬉しさと一緒にすすり泣き/ 会葬者は もらい泣き/ 花環たちも しおれた。

ききわけのよい/ ちょっとした道具だった。/ ちょっとした道具だったけれど/ 黒枠の人は/ 死ぬ前に  
/ 道具と さよなら したかしら。

もう二つ吉野詩を挙げる。「身も心も」と「生命は」は夫々、心と身体、自己と他者との関係  
を主題にしているが、関係には厳しい対立、烈しい相克は見当たらない。

「身も心も」(1957年 『同上』)

身体は 心と一緒になので 心のゆくところについてゆく。/ 心が 愛する人にゆくとき 身体も 愛  
する人にゆく 身も心も。/ 清い心にはげまされ 身体が 初めての愛のしぐさに みちびかれたと  
き 心が すべてをもちや知らないのを 身体は驚きもってみた。/ おずおずとした ためらいを脱  
ぎ 身体が強くなるのを 心は仰いだ しもべのように。/ 強い身体が 心をはげまし 愛のし  
ぐさをくりかえすとき 心がおくれ ためらうのを 身体は驚きもってみた。/ 心は 身体と一緒に  
なので 身体のゆくところについてゆく。身体が 愛する人にゆくとき 心も 愛する人にゆく。/  
身も心も?

「生命は」(1976年 『北入曾』)

生命は/自分自身だけでは完結できないように/つくられているらしい/花も/めしべとおしべが  
揃っているだけでは/不十分で/虫や風が訪れて/めしべとおしべを仲立ちする/生命は/その中に  
欠如を抱き/それを他者から満たしてもらうのだ

世界は多分/他者の総和/しかし/互いに/欠如を満たすなどとは/知りもせず/知らされもせず/ば  
らまかれている者同士/無関心でいられる間柄/ときに/うとましく思うことさえも許されている間  
柄/そのように/世界がゆるやかに構成されているのは/なぜ?

花が咲いている/すぐ近くまで/蛇の姿をした他者が/光をまとって飛んできている

私も あるとき/誰かのための蛇だったろう

あなたも あるとき/ 私のための風だったかも知れない

「生命は」は、“他者”を問題にした詩であって、吉野はこの詩に関しても、発想から完成までの創作裏話を語っている。それによると、吉野はある夏の日盛り、大輪の芙蓉の白い花をみていて詩想を得る。矮小な雄蕊に比べ、長く外部に突き出している雌蕊は、他者による受粉を待っているのだという考えが天啓の如く浮かんだ。その後の思索で、吉野はこの花に限らず、すべての生命体はその中に“欠如”を含んでいて、その欠如を他の生命体によって補ってもらっているという自然界の摂理に思い至ったという。

吉原の心と身体、内と外、同質と異質、自己と他者との関係は、吉野詩のそれとは全く異なる。内と外との関係が最も端的に現出する場は、男と女の異性愛である。冒頭に引いた「雨が海に」は、一見雨と海に譬えられた女性と男性の幸福な合体をイメージさせるが、彼女がこの詩で問題提起しているものは、どう間違っても吉野詩「身も心も」での心身一体的異性愛讃歌ではない。それはまた、六十年安保闘争への幻滅からの感受性の回復を、性愛に見出し得ると歌って、男女間の愛情を矮小化してみせた長田弘(1939年生まれ)の「ブルー・ブルース」、「われら新鮮な旅人」(1961~65年)とも異なる。長田は、安保闘争で挫折した青春の夢を“流産した胎児”に譬える。彼は1962年、「〈戦争〉の問題」という小論で、1945年以降の戦後詩を、先ず戦中派だった鮎川信夫たちの50年代前半を、「戦争体験を“臨場体験”から止揚して、それによって普遍的なものへの契機を作り出そうとする試みであったが、今やグループとして共通の活動を停止した」と総括する。また戦中・戦後派というべき50年代後半の詩人、堀川正美や大岡信を、朝鮮戦争下のまだ戦争の危機感が漂っていた世代だが、彼らの詩に現れている危機感は「“追体験的な”〈戦争〉経験である」と批判する。その上で、長田は自分たちの世代の詩人の課題を次のように宣言した。「わたしたちの場合、経験の問題、すなわち〈戦争〉の問題は、1960年6月15日の死者への責任として感受されるとおもうが、それはわたしたちが権力に対して烈しく死を迫ったときに、逆にわたしたち自身が死を迫られた、そのときわたしたちの経験全体の方向は決定されたという意味においてである。以後、わたしたちはこの世界で意味を生きるために、積極的に無へ、みずからの内部に潜む無へと赴かざるを得ない、という存在の矛盾が生み出す緊張した関係を生きてきたし、また生きて行くのだ。」長田の切れ目のないメッセージ風の声明は壮大だが、それを詠う彼の詩自体はいずれも竜頭蛇尾に終わっている。

「われら新鮮な旅人」(詩集『われら新鮮な旅人』1965) 長田弘

花冠りも 墓碑もない/ 遊戯に似た/ 懸命な死を死んだ/ ぼくたちの青春の死者たちは もう/  
強い匂いのする草と甲虫の犇きを/ もちあげることができないだろう。/ 汗に涙が溶け/ 叫びを咽  
喉がつかむ、ぼくたちの/ 握りしめるしかなかった拳のなかで/ いま数えることのできない歳月が/  
熱い球のように膨らむのだ。/ 夏のサーカスのように/ ぼくたちの青春は 不毛な土地を/ 巡業して  
廻っているだろうか。/ ぼくたちは きつといま/ ハードボイルドの小説みたいに孤独だ。/ ぼくは  
きみが好きで/ きみはぼくが好きだ/ そうして ぼくたちは結婚したが、それがぼくらの内なる声  
のすべてなら/ 婚礼は血の智慧がぼくたちをためす徴し、/ 唯一の経験であるやさしさだった。

「われら新鮮な旅人」は、安保闘争で死んだ女子大学生へのレクイエムだと言うが、熱狂

的闘争、狂信的連帯から、狐憑きの落ちた白けの時代での、嘗ての学生運動家たちの幻滅、敗北感とそれを補完する異性愛への方向転換は、唐突で、かつ奇妙に後ろめたさが付き纏う。長田の性愛讃歌が押し付けがましい口調を帯びるのはその反動でもあろうか。詩人は自らを戦争を知らない世代だと認め、「愛について」で、「磨かれた銃の重さも 機銃掃射の烈しい響きも僕は知らない 死のイメージを青空の遠くまで曳いていった銀翼の苦い光り 燃える海に疲れた足をつつこんで横たわった 霧の兵士の冷たさも僕は知らない。それらを語る人たちの瞳には いつも不思議な輝きのようなものがあって 僕をととも不安にする。けれど今日 僕たちの愛はその眼差しの方向を変えたのだ。」と告白する。ここでの、不思議な輝きをもってそれ(戦争体験)を語って、後発の長田たちを不安にする人々とは、例えば、茨木のり子(1926生まれ)であるだろう。

「根府川の海」(『対話』1955) 茨木のり子

根府川/ 東海道の小駅/ 赤いカンナの咲いている駅  
たっぷり栄養のある/ 大きな花の向うに/ いつもまっさおな海がひろがっていた  
中尉との恋の話をきかされながら/ 友と二人でここを通ったことがあった  
溢れるような青春を/ リュックにつめこみ/ 動員令をポケットに/ ゆられていったこともある  
燃えさかる東京をあとに/ ネーブルの花の白かったふるさとへ/ たどりつくときも/ あなたは在った  
丈高いカンナの花よ/ おだやかな相模の海よ  
沖に光る波のひとひら/ ああそんなかがやきに似た/ 十代の歲月/ 風船のように消えた/ 無知で  
純粹で徒労だった歲月/ うしなわれたたった一つ<sup>の</sup>海賊箱  
ほっそりと/ 蒼く/ 国を抱きしめて/ 眉をあげていた/ 菜ッバ服時代の小さいあたしを/ 根府川  
の海よ/ 忘れはしないだろう?  
女の年輪をましながら/ ふたたび私は通過する/ あれから八年/ ひたすらに不敵なころを育て/  
海よ  
あなたのように/ あらぬ方を眺めながら……………。

「わたしが一番きれいだったとき」(『見えない配達夫』1958) 同上

わたしが一番きれいだったとき/ 街々はがらがら崩れて行って/ とんでもないところから/ 青空な  
んかが見えたりした  
わたしが一番きれいだったとき/ まわりの人達が沢山死んだ/ 工場で 海で 名もない島で/ わた  
しはおしゃれのきっかけを落としてしまった  
わたしが一番きれいだったとき/ だれもやさしい贈物を捧げてはくれなかった/ 男たちは挙手の礼  
しか知らなくて/ きれいな眼差<sup>ま</sup>だけを残し皆発っていった (後略)  
茨木はまた、自戒を込めて、詩作を含めての人生観を語っている。

「自分の感受性くらい」(『自分の感受性くらい』1977) 同上

ばさばさに乾いてゆく心を/ ひとのせいにはするな/ みずから水やりを怠っておいて/ 気難しくな  
ってきたのを/ 友人のせいにはするな/ しなやかさを失ったのはどちらなのか  
苛立つのを/ 近親のせいにはするな/ なにかも下手だったのはわたくし  
初心消えかかるのを/ 暮しのせいにはするな/ そもそもが ひよわな志にすぎなかった

駄目なことの一切を/ 時代のせいにはするな/ わずかに光る尊厳の放棄

自分の感受性ぐらい/ 自分で守れ/ ばかものよ

長田の主張する、「現在の世界で、意味を生きるためには、積極的に自らの内部に潜む無へ赴く」ことは、“新しい感受性”で世界を見直すことになる。しかし、その見直しの内容とは、決して捗々しいものではない。長田は「けれど、今日 僕たちの愛はその眼差しの方向を変えたのだ」と、“感性の変化”が起ったと宣言する。この変化の中身とは、この特定の時代に、特定の異性間に生まれる“新しい優しさ”に帰着する。「愛について」は続く；「だが僕たちである 僕たちは/ 僕たちを選んだ運命を/ どこまでもどうしても代表して行かなきゃならないんだ/ 他の時違った行為を択ぶということは誰にもできない。/ 唇のうえに懸けられた/ 無名の世界に向かって / 沈黙し、叫び、自らの/ 重みのかかるほうへすこしずつ足を踏み出してゆき/ ついに行為そのものになってゆく、/ それがたとえどんなに無様なことであるにしろ。/ そこで白熱しながら鋭く尖ってゆく歴史とその深い意味を/ 震える暖かい心臓<sup>ハート</sup>で生きてゆくよりほかないんだ、僕たちは。僕たちの愛はひとつの過程をはぐくむ/ いや 過程が僕たちに愛の本質をもたらすのだ/ 持続することだ、持続すること/ 僕たちは 唯一の持続のなかで/ 仔猫のようにじゃれあい、身体を寄せあう。」（「愛について」1965）そして、肝心の“仔猫のようにじゃれあう”ことが、性愛描写の形をとると“流産した革命の夢”は次のようになる。

「ブルー・ブルース」『われら新鮮な旅人』1965 長田弘

ぼくのやさしいひと/ おおきくあなたの股をひらけ! 死の軽やかな和毛に覆われて/ 水蜜桃のように柔らかなまま/ 生まれもしないで死んでいった子が/ 飢えと影とがつつむ血のテントのなかに/ ふたたび戻ってゆけるように。/ 「黙って! 聴えるだろう?」/ きつい塩の匂いのする/ あなたの肉の襲々のあいだで/ 貌をなさぬあの子の骨が/ ばらばらに砕けちって/ 遠い微風のように鳴っている.... (後略)

これは本質的に「戦争を知らない子供たち」で北山修が歌ったあの不徹底<sup>ノンジャンル</sup>で無関心な優しい開き直りと同質の詩心である。それはまた、70年代アメリカ合衆国で流行ったカウンター・カルチャーの申し子たち、長髪、ジーンズ、花、マリファナで武装したヒッピーたちのひ弱い優しさ、彼らの愛したフォークソングやフリーセックスと通底している。

「戦争を知らない子供たち」(1971年) 北山修

戦争が終わって僕らは生まれた/ 戦争を知らずに僕らは育った/ おとなになって歩きはじめる/ 平和の歌を口ずさみながら/ (※ 僕らの名前を覚えてほしい 戦争を知らない子供達さ)

若すぎるからと許されないなら/ 髪の毛が長いと許されないなら/ 今の私に残っているのは 涙をこらえて歌うことだけさ / (※ リフレイン)

青空が好きで 花びらが好きで/ いつでも笑顔が素敵なら/ 誰でも一緒に歩いてゆこうよ/ きれいな夕陽の 輝く小道を/ (※ リフレイン)

学生運動盛んなりし頃の、全共闘のリーダーの例の語尾上がりの壮大な語句に充ちたアジ演説を思い出させる長田詩に較べたとき、吉原幸子の詩は比喻も平明であるが、吉原には長田初め男性詩人にはない女性的感性が絶えず詩行に発現している。が、同時に、その女

性性こそが、男性詩の混濁したイメージで表現された難解な時代観、世界観とはまた異な  
った意味で、吉原の言わんとすることを分かり難くしている。ただ吉原における女性性は、  
男性性を異常なまで意識しひたすらその好みに迎合する 80 年代の何人かの女性詩人とは、  
吉原独自の倫理性から由来する肉体を指示する露骨な言葉遣いの慎重な忌避で、明確に一  
線を画している。次に引く伊藤比呂美(1955 年生まれ)の「歪ませないで」で、歌い手が愛しい  
男に食わせる冷やした白玉は“唾のようなとろとろ、尻のようなつるつる”の“わたしの  
分泌するわたし”で、この“愛しさを形に動”いたりする食物は、もはや比喻を乗り越し  
て女体そのものであるが、かかる表層感覚的際疾さは、吉原の最も忌み嫌うものである。

「歪ませないように」(『姫』1979) 伊藤比呂美

- I 白玉をつくってわたしの男に/ 持って行く/ 砂糖を煮て蜜をつくり/ 茹でた白玉を漬けて/  
ひやす/ 密閉して/ 持って行く/ 白玉はいれものの底にぺっとりと付着する/ 白玉のへりが  
剥がれて/ まるい/ かたちが歪む/ さじですくう/ ア/ ホラ/ 歪ませないように/ すくっ  
てよ/ しらたまがいちばんすき/ とわたしの男は白玉をくちにはこぶ/ (オイシイ)と目をつぶ  
ってみせてくれる/ おまえよりすき、と/ わたしは男の/ 白玉をのみくだすのを見ている/ 男  
はゆるくなった蜜まで啜りこんでしまう
- II 密閉の容器を宙に振って布巾につつま/ これからわたしたち/ おつゆいっぱいにくちをあわせ/  
てのひらをすべらせて/ いとおしさをかたちにうごくのである/ けれど/ ねえ/ 歪みたくない/ 歪  
んでいるままにいたくない/ あたしはそうおもうの おとこよわたしの男よ
- III わたしはまるめて/ 白玉を茹でる蜜を煮つめるそしてひやす/ とてもせつない/ のぞみをふく  
ませて/ とろとろの蜜/ つるつるの白玉/ わたしの男がそれをのみこむ/ 唾のようなとろと  
ろ/ 尻のようなつるつる/ そのあじわいはどうか?
- IV 歪ませたくない/ せつなく男もおもったのである/ 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

吉原のように、発想の原点が常に自己という内なる一点にあり、想いが外に拡散する時も、  
それは奇妙に内なる自己と交ざり合っていて、しかもすぐさま自己の中に舞い戻ってくる  
詩人の場合、その理由の一つとして、当人の経歴を考へてみることは強ち無意味でないで  
あろう。吉原幸子は 1932 年(昭和 7 年)東京生まれ。父は銀行家、母は所謂モダンガール。  
裕福な家庭の末っ子として育つ。吉原本人によれば、小中学校時代は、両親や教師の期待  
に沿うべく優等生を演じる趣味があった。しかし、幼児期よりの天邪鬼的素質と潔癖性は、  
終世変わらなかった。14 歳でデンマーク作家ヤコブセンの『死と愛』を読み、宗教的思索  
の洗礼を受ける。20 歳で東京大学文学部仏文科入学。演劇部に属し、サルトル、アヌイ、  
ブレヒトの演劇に熱中、しばしば主役をつとめる。23 歳、「劇団四季」入団、主役を演じる  
も、秋に退団。26 歳で映画助監督松江陽一と結婚。29 歳で長男純誕生。30 歳で離婚。こ  
の頃より本格的に詩作を行う。36 歳、現代舞踊家山田奈々子と出会い、以後詩と舞踊の共同  
発表、朗読会、舞踊台本執筆、詩と歌のジョイント・リサイタルを行う。51 歳、新川和江  
と詩誌「La Mer」創刊、十年に亘り後進の女性詩人育成に努める。62 歳、パーキンソン症

候群発病、入院。70歳にて死去。経歴の中で、吉原が大学時代より数年間演劇に関係し、主演女優として舞台に立った経験が彼女の詩作へ与えた影響は特に考慮に値する。自分とは異なる性格と人物を、自分の精神と肉体で表現することを要求される舞台女優としての経験は、自己と他者との関係への深い考察を吉原に強いたことは想像に難くない。同時に、舞台での台詞の音楽性、ドラマ性も、彼女の詩に影響したと思われる。女優としての経験から獲得したと推測しうるものから、彼女の詩に特有の“肉体感覚”、“ナルシズム”（自己陶醉、自己中心性）と、それから結果する“人称の混乱”を、「歩行」を例に見てみる。

「歩行」 『オンディーヌ』 1972年、下線は筆者)

- I 世界の重みとじぶんの重み/ 外側の重みと内側の重みが/ 一対一でつり合ふやうに/ 挑むやうに  
抱むやうに/ まっすぐにあなたは歩く/ 決して 行列に参加するのではなく
- II ふとしたつまづきやよろめきの足くびに/ みえない痛みをとらへながら/ わたしが あなたとつ  
り合はうとするのは/ あなたといふ外部との関係を確かめるためではない/ あなたは わたしの  
外部への窓口/ わたしに代る特定の内部/ わたしを顧はず特定の外部/ わたしと世界との関係を  
確かめるための わたし
- III しかも/ だからこそ あなたは/ そのやうに歩かなくてはならない/ 決して わたしに参加しよ  
うとはせず

第I聯のあなたと、第III聯のあなたは、微妙に異なる。第I聯で右顧左眄することなく、信念をもって真っ直ぐに歩くように見えるのは、実は〈貴方〉と呼ばれる人ではない。それはどちらかといえば私に近い人物であることが、第II聯を読めば分かる。時には傷つきながら歩いている人間は、私という私の内に住む猜介な人物でありながら、同時に私の外にいる人物、「〈貴方〉は、私と世界との関係を確かめるための〈私〉」なのである。貴方は、私と断言される前の敷衍にあるように、私の内部が外界へ突き出したもの、そして外から見れば私の内部が覗き見られる場所となる。この場合注目すべきは、〈あなた〉が私の外でありながら、飽くまで私の突起物として〈私〉の一部であり、更に私に代る内部、私を顧す外部であるという意味で、〈あなた〉と〈私〉は交換可能なものとなることである。同時にここで目立つのは、〈私〉の〈あなた〉への優位、〈私〉への飽くなき固執である。しかし、ここまでの自己と他者との合一・合体への志向は、既に幾つかの詩で吉原によって歌われていた。「歩行」で問題なのは、第III聯での「しかも、だからこそ“貴方”は、私に決して参加することなく、そのように歩かなくてはならない」とは、どういうことかである。この“貴方”が第I聯での殆ど私の同義語だった貴方とは違って、私の外にいる現実の相手、それも極めて親密な関係にある男性であることは疑いの余地が無い。吉原が、「歩行」と略同時期に書いた「馬に」で、馬に譬えられていて、“お前”と二人称で呼び掛けられているのは、離婚した夫で、ここでも全編は、主語“私”で始まり、〈私は、私は...〉と、自己主張とナルシズムの色合いが濃いモノローグで綴られる。

「馬に」 『夏の墓』 1964年)

わたしはおまへに ふり落とされた/ 病気の馬/ ふんでおくれ ののしっておくれ/ わたしには

それがふさはしい

わたしは 手がないのににぎろうとする/ ほそい しなやかな おまへのたづなを/ 足がないのにはこうとする/ 銀色に光る するどい拍車の長靴を

おまへは傷つくことがこはいので 傷つけようとした/ みんなが逃げ去るのを まってみた/ わたしが逃げないので 怒ってみた

かたくなに おびえて こぼんで/ ふり落とし わたしを壊した/ へたくそな子供の絵のやうに/ なぞったり まがったりしながら

あまりその絵が不器用なので/ くらい当惑が ありありとわかるので/ おまへの病気をさへ ゆるしてしまふ/ いま 傷あとのうづく ま夜なか

ここでの吉原の仮借なき糾弾は、自分に、そして自分の期待と規範に背いた夫に向けられている。吉原の告白によると、子供の絵のように下手と譬えられているのは夫の不器用さで、「別れた夫は最後の日、一歳に満たぬ息子を公園で遊ばせ、肩車して帰ってくると、玄関の鴨居に子供の頭をぶっつけて泣かせてしまった」という。更にこの詩で馬に譬えられた夫の病気とは嘘のことで、病的嘘アレルギーと自称する吉原にとって、夫の嘘は、別の詩「しみ」（『夏の墓』）でも、「...海の裏切りとむなしいあがなひ/ ...海が身をよぢる/ 空がかきまはす/ 傷が傷を消さうとする/ ことばがことばを消さうとする/ でも耳がきいてしまった/ ことばはもう消えない血はとまらない」と、歌われているように、決して許すことのできない致命的欠点で、二人の離婚の最大の原因だった。唯、「馬に」では夫婦愛の破綻に於ける当事者の修羅が、片や、裏切られた妻の喪失感は、「無い手で、病気の馬（夫）の細いしなやかな手綱を、握ろうとし...無い足で、銀色の拍車のついた靴を履こうとする」と小綺麗に表現され、片や、夫の嘘（=絵）も「なぞったり、曲がったり、あまりに不器用で暗い当惑が見え透いているので、おまへの病気をさへゆるしてしまふ」と、微温的な比喻を使ったために、吉原の目指した筈の“ヒリヒリするような痛み”はすっかり希釈されてしまった。

吉原幸子が1954年その人の訳詞集を出し、また自詩の二か所でその異常な死に言及しているアメリカの女流詩人シルヴィア・プラスに、吉原の「馬に」と同じく、結婚の破局を歌った「他者」と言う詩がある。プラスは、水田宗子が吉原との作風の類似点を列挙して、ともに20世紀の後期浪漫派に分類する詩人である。シルヴィア・プラスは吉原と同じ1932年生まれ、「他者」にも書かれている夫テッド・ヒューズの姦通事件が引き金となって、ロンドンの自宅で30歳で自殺する。時恰も、世界中にフェミニズム運動が澎湃として起こっていて、シルヴィアは志半ばに斃れたフェミニズムの旗手と見做された。詩人でもあった英国人の夫テッド・ヒューズは、シルヴィアを自殺に追いやった廉で、終世厳しく非難されることとなる。一部の過激なフェミニストたちは、ヨークシア州ヘプトンストールの教会墓地に埋葬されたシルヴィアの墓碑銘に、シルヴィア・プラス・ヒューズとあるのを怒り、「ヒューズ」を削ったり、墓石そのものを破壊し、持ち去ったりしたと伝えられている。

‘The Other’ Sylvia Plath

You come in late, wiping your lips.

What did I leave untouched on the doorstep—

White Nike,  
Streaming between my walls?

Smilingly, blue lightning  
Assumes, like a meathook, the burden of his parts.

The police love you, you confess everything.  
Bright hair, shoe-black, old plastic,

Is my life so intriguing?  
Is it for this you widen your eye-rings?

Is it for this the air motes depart?  
They are not air motes, they are corpuscles.

Open your handbag. What is that bad smell?  
It is your knitting, busily

Hooking itself to itself,  
It is your sticky candies.

I have your head on my wall.  
Navel cords, blue-red and lucent,

Shriek from my belly like arrows, and these I ride.  
O moon-glow, o sick one,

The stolen horses, the fornications  
Circle a womb of marble.

Where are you going  
That you suck breath like mileage?

Sulfurous adulteries grieve in a dream.

Cold glass, how you insert yourself

Between myself and myself.

I scratch like a cat.

The blood that runs is dark fruit—

An effect, a cosmetic.

You smile.

No, it is not fatal.

2 July 1962

「他者」 シルヴィア・プラス (聯番号及び日本語訳は筆者)

- I あなたは遅く帰ってくる 口を拭いながら/ 私が戸口に放置していたのは何だったのだろう
- II 白いナイキの靴だったかしら/ 私の壁の間で流れているものは?
- III 微笑みながら 青い稲妻が/ 肉吊り鉤のように 彼の内蔵の全重量を引き受ける
- IV 警察はきつと気にいるわ あなたは何でも告白するから/ 輝く髪 靴墨 古いプラスチック
- V 私の人生って そんなに好奇心をそそるもの?/ あなたが 目玉の環を広げるのはそのため?
- VI 空中に埃が舞い上がるのもそのため? 埃ではないわ、これは遊離細胞の集まりよ
- VII ハンドバッグを開けて見せてよ この嫌な臭いは何?/ これをあなたは編んでいたのね さも  
忙しそうに
- VIII 鉤針で自分を自分に引っ掛けながら——これじゃ、べたべたするキャンディーだわ
- IX 私の壁にはあなたの頭がある/ 臍帯は青く赤く透きとおっていて
- X 私の腹から矢が叫び 私は矢に乗って飛びだして行く/ おお 月の光よ おお 病める月よ
- XI 盗まれた馬たちよ 姦通が/ 大理石の子宮を円でとり囲む
- XII 何処に行くつもりなの あなた/ 走行距離表のようにそんなに息を弾ませて?
- XIII 劫火のような姦通は 夢の中で悲嘆にくれる/ 冷たいグラスよ あなたはどんな風に挿入す  
るの
- XIV 私自身と私自身の間——/ 私は猫のように引っ掻く
- XV 流れる血は 暗い果実——/ 効果があるとすれば せいぜいお化粧品といったところ
- XVI あなたは 笑っているけれど/ いいえ こんなのは致命的じゃない

16 聯からなるこの詩は、「あなたは遅く帰ってくる、口を拭いながら」、「私が戸口に放置していたものは何だったろう」と、〈私〉の〈あなた〉への呼びかけで始まり、全編を通じて〈私〉の訊問めいた自問自答が繰り返えされる。然るに、詩のタイトルでテーマでもある〈他者〉は、最後まで固有の名前も、具体的なイメージも与えられていない。その結果、一読しただけでは、〈他者〉が作品の何処に潜んでいるかが分からないようになっている。シルヴィア・プラスの伝記によれば、ここでの〈他者〉とは、シルヴィアと夫テッド・ヒューズの間割り込んできて、夫婦の愛情に致命的な傷、修復しがたい亀裂を惹き起こし、

やがて夫婦の別居、そして半年後にはシルヴィア自殺の原因となったテッドの情事の相手アッシア・ウェヴィルという女性のことである。しかし、作品での〈他者〉は、16 聯の至る所に潜んでいて、必ずしもはっきりアッシアを指すように書かれているわけではない。確かに、詩では〈他者〉は第一に、幸福な家庭に闖入してきた忌まわしい第三者アッシアを指している。が、同時に、それはシルヴィアを裏切った夫テッドでもあり、さらに冷静な詩人シルヴィア・プラスの目に映ったこの悲劇のヒロインである自分自身ですらある。この点を、詩に則してもう少し詳しく見てみる。第 I 聯の密会から素知らぬ顔で帰ってくる〈あなた〉は夫のテッド、帰宅を待っていた〈私〉はシルヴィアと読むべきであろう。ところが、第 II 聯、第 III 聯になると、早くも人名を含めて、詩句の指しているものが、この詩人独自の飛躍するイメージに幻惑されて辿り難くなる。II の〈白のナイキの靴〉、〈壁の間に流れていたもの〉とは、そもそも何のことで、またどうしてここに登場するのか。III の〈青い稲妻〉と〈彼〉は、夫々、アッシア、既に〈あなた〉と呼ばれたテッドを指していると考えてよいのか？ IV の「警察はあなたが気にいるわ」云々の一行は、「告白」を手掛りに、〈警察〉は夫を問い詰めるシルヴィア、〈あなた〉は告白するテッドのことなのか、それとも“あなたは何でも告白するから”から逆算・帰納して、〈警察〉は誘導尋問に巧みなアッシア、〈あなた〉は、いとも易々とアッシアに愛を告白するテッドと読むほうが正しいのか。そして、文脈と全く関係なく、無造作に放り出されたかに見える〈輝く髪〉、〈靴墨〉、〈古いプラスチック〉は、問題の三角関係で一体何のメタファーなのか？この聯の前半に引っ掛けて、アッシアが輝く髪の持主、古いプラスチックはシルヴィアが自分を古女房と嘲笑っているととってよいのか？しかし残る〈靴墨〉はどう処理すべきなのか。第 VII、第 VIII 聯の「(いやな臭いのする)ハンドバッグを開けてみせてよ」、と迫っているのは誰か？バッグの中身は姦通だと読み解いたとしても、自分を自分の影に引っ掛けながら編む〈あなた〉は、I～V 聯までの〈あなた〉であったテッドと同一人物の〈あなた〉なのか？（その場合、男のテッドが編み物をする可能性は低い）。では、この〈あなた〉はアッシアと断定して間違いないのか、それとも、〈あなた〉は、影に怯えて夫を奪われたと空騒ぎしている作中人物〈私〉を局外の詩人シルヴィア・プラスが冷静に眺めているのか？ 第 IX 聯以下の詩の残り半分も、〈あなた〉〈私〉〈他者〉が、何処に存在し、何に譬えられているかは、前半同様不透明である。加えて、後半部では詩のトーンが微妙に変化する。前半が、夫の情事によって錯乱した妻の視点だったのに、後半では、醒めた目の“もう一人の妻”がパニックを自嘲している視点が導入されている。そうして最終部には、それが再び妻の視点に戻りながらも、ここには、自分を錯乱させた夫、情人、そして情事自体と自己の苦痛を、もっと客観的に眺め、憂慮すべき事態を嘲笑うことによって、苦痛を無化しようと努める局外に立つ詩人〈私〉が明らかに存在する。

それにしてもこの「他者」では、他者という異物の侵入が、静穏な家庭に突如もたらした動乱が生々しい。禍々しい情人の侵入、そして一瞬にして他者に変身した夫が、そして見慣れた室内家具や日用品が、全て俄かにケバ立ち、総毛立ち、あるいはささくれ立つイ

メージに託して語られている。夫の愛人アッシアは、〈青い稲妻〉、〈肉吊り鉤〉、〈警察?〉、〈輝く髪〉、〈靴墨?〉に、夫テッドは〈走行距離表〉、〈冷たいグラス〉、シルヴィア自身は、〈白いナイキの靴?〉、〈警察?〉、〈矢〉、〈盗まれた馬〉、〈臍帯〉〈子宮〉、〈引っ掻く猫〉、〈病める月〉に、そして情事自体は〈壁からの音〉、〈空中の埃〉、〈悪臭を発する編み物〉、〈ベタベタのキャンディー〉に譬えられる。前半の八聯でシルヴィアは、“夫の帰宅→妻の疑惑→妻の嫌悪”の表現に、室内の物品（壁、靴、プラスチック、埃）を、非連続的イメージとして使用することで、多義的解釈を許容するように取り入れていて、それだけでも極めて個人的な心象を表現することに成功している。そういった不気味で、超現実的「内面化」に、詩の後半には女性の器官に関係する〈青く赤い臍帯〉、〈大理石の子宮〉、〈挿入される冷たいグラス〉、〈流れる血〉などの生々しいイメージが、他者の侵入によって脅かされる女主人公の心の痛み、外部からの攻撃による“corporal”（肉体的）な痛覚、女性特有の痛覚表現が混ざり込んでくる。ただ、IXでの〈壁の中の頭〉、〈臍帯〉、X〈腹から叫ぶ矢〉、〈病める月〉、XI〈盗まれた馬〉、〈大理石の子宮〉〈困む円〉の三つの聯では、イメージ同士には脈絡が無く、シルヴィアが愛したいわれるジョルジオ・デ・キリコのシュールリアリズム絵画での街並や巨大な像のように、一見無関係に冷たく並んでいる。ここでは夫々のイメージが“痛み”のメタファーであることは分かっても、お互いを繋ぐ連結環を欠いて、一貫した文脈を完成し損なっているかに見える。そうは言っても、シルヴィア・プラスの他の詩、日記、書簡や彼女に関する伝記から、これら断裂した文脈を読み解くことは、ある程度可能である。例えば、VIIでのバッグの中の厭な臭いのする編み物とは、伝記によれば、初対面のアッシアが、タペストリーに興味を示したシルヴィアに、後日その材料やデザイン見本を郵送しているので、編み物の製作者はアッシアでも、シルヴィアでもありうるが、それは、詩での謎めいた編み手を読み解く決め手にはならない。アッシアと取ると、此処の二聯は、「いやな臭い」「忙しそうに」「ベタベタするキャンディー」と、シルヴィアの憎まれ口になり、一方シルヴィアを編み手だと取ると、同じマイナス評価の表現が、自嘲、自己反省、自己嫌悪と読むことができるからである。IXの「私の壁にはあなたの頭がある」での〈あなたの頭〉は、第II聯の「私の壁の間で流れていたもの」での〈流れていたもの〉と同じものを指していると思われるが、これまた伝記によれば、姦通事件発覚の端初はアッシアがテッドにかけてきた電話であって、1960年代当時電話機は殆ど壁に取り付けられていたことから確かめることができる。鋭敏なシルヴィアの神経は、たった一回の電話で、夫とアッシアのただならぬ関係を嗅ぎつけたという。「他者」が書かれたのはこの最初の電話の直後である。尚、二度目、アッシアが男の声色を使ってテッドに電話してきた後、取り次いだシルヴィアは、その直後激怒して、電話線ごと受話器を壁から引き剥がしている。同じ聯の「青く赤い臍帯」は赤・青のビニールテープを巻いた電話線の連想からきたのか、それとも、こちらの可能性はより低い、自分の産んだフリーダ、ニコラスという男女二人の愛児出産時の「青く赤く透き通った紐帯」を意味しようとしたのか。Xの〈矢〉は、当時の60年代ではまだ専ら社会で飛躍する男性の象徴であって、女性は家

庭を守り、“夫という矢”を空中に飛ばす発射台というのが社会通念だった。しかし自立心旺盛で、詩人として夫に引けを取らぬ才能をもつシルヴィアは、自ら矢となって外界に、文壇に飛びだして行く。飛ぶシルヴィアが跨るのは、彼女が属した乗馬クラブでの愛馬エアリアル号（注：「エアリアル」はシェークスピア『テンペスト』の空気の精ならびにその天馬の名、そしてシルヴィア自身の詩編『エアリアル』のタイトルでもある）で、XIでは、その〈馬〉（＝詩作）が姦通によって盗まれ、〈大理石の子宮〉も円で囲われる。シルヴィアは、他の詩で、女性性確立の証しとして子供を産むことを拒否した当時のフェミニズムの信奉者を軽蔑・揶揄しているの、〈大理石の子宮〉は石女<sup>うますめ</sup>アッシアへの当て擦りで、石女と夫が二人してシルヴィアを囲い込んでいると読むべきか、それともギリシャ悲劇を愛好したシルヴィアの〈大理石の子宮〉を、狐兎を好んだ田舎育ちのテッドの〈円い針金の輪〉が絞殺しようとしているのか。XIII～XIVの「あなたは冷たいグラスを、私自身と私自身との間にどんなふう挿入するの？」とは情人アッシアに心移りして冷え切った夫の比喩か。鮮明で一貫したイメージは湧かないが、痛覚が直に伝わってくるこうした言葉は、解決されることなく次の爪を研ぐ猫のイメージから、〈流れる血〉と〈暗い果実〉という対立するイメージを挟んで「いいえ、こんなのは致命的じゃない」と最終の暗い笑いに収斂されていく。

吉原に話を戻す。離婚後、吉原は息子を引き取って暮らしはじめ、幼児養育の二、三年、吉原の詩作はスランプに陥る。息子純(Jun)を詠んだ一連の詩などは、それまでの緊張を欠いて、むしろ凡庸となった。尤も、これら一連の作品に、普段は姿を見せぬ母親としての吉原の優しさの平易な表現を見いだして、高く評価する向きもないではないが。

「XI Jに」(『幼年連禱四』1964年)

また 嵐がきて/ すさまじい音で 戸が鳴って/ おまへには はじめての今宵だけれど/ 人生には  
こんな音のする晩が/ いくつも あるのだよ/ おまへはびっくりのあまり/ 声もださずに きよろ  
きよろ

さあ おまへとふたり うづくまって/ 黄色っぽい灯りの またたく下で/ おまへの小ぢやかな爪で  
も 切ってあげよう

あれはただ 風の音/ なんにも こはくはないんだから

風の吹く晩もあるし/ それから/ ぼかぼかの お陽さまもあるし

俳人橋本多佳子も同じような状況を詠んでいる。「母と子に夜も木の実の落ちしきる」。二人の抒情の緊密度の差は詩形の長短だけによるものではない。次は、同時期の吉原の乳母車の詩。

「子に」(『同上』)

おまへを置いて/ さまよってゐるとき/ 乳母車が いちばん おそろしかった

わたしは おまへをおそれてゐた/ わたしが罰せられることをでなく/ おまへが 裁くべき神である  
ことを

裁くのが 見知らぬ群れであってほしかった/ 石を投げるのが 憎しみであってほしかった/ ゆる  
す神 ほほえむ神は おそろしかった

ただ罰されたいときがある/ 罪びとになりたいときがある/ いはれなく 憎しみのつぶてを/ 石ご

ろものやうに 嚙んでたべたいときがある

街かどに/ 団地の庭に/ 乳母車だけは おそろしすぎた/ やさしいつぶては たべられなかった/  
遠まはりして わたしは逃げた

中村汀女に、「おいて来し子ほどに遠き蟬のあり」の句があり、再び橋本多佳子にも、「乳母車夏の怒濤に横向きに」がある。那須野での芭蕉句、「野を横に馬牽きむけよほととぎす」を思わせる橋本句の凜とした格調に対し、吉原詩は見劣りがする。日頃吉原は無神論者と称している。「私は聖書は嫌いだ。片方で道徳的かと思うと一方で実利的で矛盾していて、どこかインチキくさい。宗教って気休めにしか思えない」（清水稔とのインタビュー）。それなのに吉原は、ここでは、単に修辞のために、わが子を裁く神に、自らをマグダラのマリアに、そして団地の女性たちを礫をなげるユダヤの民衆に比し、その分、詩を損なった。しかし、離婚後の冷却期間に吉原は自分を見つめ直し、失敗に終わった夫婦愛の実体への考察を執拗に続ける。思索の跡は詩集『オンディーヌ』（1972年）、『昼顔』（1974年）の中に見出せる。前者から「塔」、「オンディーヌ」を、後者から「凶器」、「独房」を取り上げ、吉原の異性愛というテーマの深化と特異性、そしてテーマを変奏する際に吉原が採用した技法に触れる。

#### 「塔」

あの人たちにとって/ 愛とは 満ち足りることなのに

わたしにとって/ それは 決して満ち足りないと/ 気づくことなのだった

〈安心しきった顔〉/ を みにくいと/ 片っぱしから あなたは崩す

——崩れるまへの かすかなゆらぎを/ おそれを いつもなぎはらふやうに——

あなたは正しいのだ きっと/ 塔ができたとき わたしに/ すべては 終りなのだから

ああ こんなにしたしいものたちと/ うまくいってしまふのはいや/ 陽ざしだとか 音楽だとか 海だとか/ 安心して/ 愛さなくなってしまうのは苦しい

崩れてゆく幻こそが/ ふたたび わたしを捉へはじめる/ ふたたび/ わたしは叫びはじめる

ここでも、〈わたし〉と〈あなた〉は、同一人物である。又この詩には、確かに女性側からの純粹で一閃な愛への追及があるが、言葉が貧しくて、激しい心情に追い付けず、追及が狭いところを堂々巡りしている印象を免れない。あくまで満ち足りることを知らぬ吉原の追及と自己優先は、緩やかに他者をも包み込む人生のありようへの視点を欠くように見える。対蹠的な例に、自己の外にも闊達に広がり、自分と他人への風刺の毒もたつぷり含んだ、同時代の女流詩人富岡多恵子(1935年生まれ)の「結婚してください」を挙げる。

「結婚してください」（『富岡多恵子詩集』1967） 富岡多恵子

わたしはどこへもいかないで/ 裏の木をみんな切ってしまい/ まわりの草もぬいてしまった/ かれらはコドモをうみ/ コドモはいくさにゆき/ 帰ってくると/ コドモはコドモをうんだ/ コドモはみちあふれ/ 女のひとは風呂へはいるだけである/ もうすぐおわります/ たぶん/ 草がはえてくるでしょう/ ヒトは/ 草のなかで死ぬでしょう

一見いじらしい表題に似ず、〈わたし〉は悪意に満ちた目で、世間の結婚を眺め、その視点を一挙に天空の高みまでもちあげ、時代と歴史を俯瞰する。何処にも嫁にも行かない〈わ

たし)が切る木や引き抜く草(=人間?)は、コドモを量産。世界中コドモだらけ。淋しい未婚女は風呂にはいるだけ。しかし、抜いた草はまた生えてきて〈ヒト〉(=わたし+人類?)は、その中で死ぬ。次も富岡の自叙伝の形を借りた風刺の詩。

「身上話」(『返礼』1957) 同上

I おやじもおふくろも/ とりあげばあさんも/ 予想屋という予想屋は/ みんな男の子だと賭けたので/ どうしても女の子として胞衣をやぶった

II すると/ みんなが残念がったので/ 男の子になってやった/ すると/ みんながほめてくれたので/ 女の子になってやった/ すると/ みんながいじめるので/ 男の子にやってやった (中略)

VI そのうちに幾世紀かが済んでしまった/ 今度は/ 血の革命家連中が/ 錆びた十字架にひざまずいていた/ 無秩序の中に秩序の火がみえた/ そこで/ 穴倉の飲み屋で/ バイロンやミュッセヤ/ ヴィヨンやボードレールや/ ヘミングウェイや黒ズボンの少女達と/ カルタをしたり飲んだり/ 東洋の日本と言う国の/ かの国独特のリベルタン(\*)とかについて/ しみじみ議論した/ そして/ 専ら愛の同時性とかについて/ 茶化し合った (後略) (\*libertine: 放埒、無信仰)

富岡は<sup>あまのじやく</sup>天邪鬼と自称する性格をジャンプ台に、軽々と自己の枠から上空に飛び出し、再び神の如き目で日本国の戦後から今日までを鳥瞰してしまう。彼女の想像力は時間・空間を左右上下に、現在から過去へと、自在に広がって、人生や社会を眺め、風刺する。同じく天邪鬼と自認する吉原の狷介な自意識の閉塞感とは対極にある。

「天邪鬼」(『夏の墓』1964) 吉原幸子

おまへはちがふ/ おまへは あやまらない/ 一度 悪いことをしたら/ もう 宥してもらはうなんて 思はない (中略) いつも ないものを欲しがる/ 昼なら 夜を 雨なら 陽ざしを/ さうして そこにゐないひとを/ 与へられないものを 選りわけて/ 苦しむことを 引き受けなくて/ 行くところなんかいいさ/ だから どこへでもいい 行ってやる/ それが好きさ/ だから それ以外なら 抱いてやる/ でも 苦しめないことの償ひに/ おまへは ごまかさない/ おまへは 賭ける脱走に

次に、吉原の舞台経験が彼女に与えた影響について述べたい。「オンディーヌ」は、八聯からなる比較的長い詩である。ジャン・ジロドゥーの同名の戯曲に想をえた吉原は、水界の王の娘オンディーヌと騎士ハンスの悲恋の筋をなぞりながら、水の妖精オンディーヌの純粹さを巧みに吉原自身の〈純粹病〉に、オンディーヌの純粹さが重荷となって普通の人間婚約者のもとへ逃げ込むハンスを、別れた凡庸な夫に譬えつつ、自らの個人的経験(離婚)を、より普遍的な経験(悲恋)に昇華しようとする。個別から普遍への変換は、全編行分け・分ち書きにした詩行の随所に見出される。なかでも唯一散文形式で書かれた第Ⅲ聯はオンディーヌの台詞の形で吉原自身の異性愛の困難の報告そして敷衍になっている。最後の第Ⅵ、Ⅶ、Ⅷ聯は、話し手による語りであるが、ここでは、映画で一瞬にして画面が切り替わるように、舞台は中世の湖から現代の都市空間に変わる。オンディーヌとハンスは、現代の日本の恋人となってお寺の池の畔に佇んで鯉を眺め、おでんを食べ、お御籤<sup>みくじ</sup>で恋占いをする。夜になると、二人の横たわる団地の寝室のカーテンの隙間からは、夜風と、シ

ユルシュルと花火の上がる音と、愛への怯えが入り込んだりする。演劇の脚本と異なり、この詩の各聯には発語者が示されていないので、少々紛らわしいが、第Ⅰ、Ⅱ聯は、オンディーヌの独白と語り手の発語である。第Ⅲ聯の発語者は、上述したようにオンディーヌ(=吉原)、第Ⅳ、Ⅴ聯はハンス、第Ⅵ、Ⅶは語り手、そして第Ⅷ聯では、語り手は作者吉原となっている。発語者を分かりやすくするため、第Ⅰ、Ⅱ聯での語り手の台詞を太字体、オンディーヌの台詞を普通字体にしてみた。第Ⅷ聯のイタリック体は、語り手のモノローグによる“語り”である。

「オンディーヌ」 (『オンディーヌ』1972)

Ⅰ 水/ わたしのなかにいつも流れるつめたいあなた/ 純粋とはこの世でひとつの病気です/ 愛を併発してそれは重くなる/ だから/ あなたはもうひとりのあなたを/ 病気のオンディーヌをさがせばよかった

ハンスたちはあなたを抱きながら/ いつもよそ見をする/ ゆるさないのが あなたの純粋/ もっとやさしくなって/ ゆるさうとさへしたのが/ あなたの墮落/ あなたの愛

愛は墮落なのかしら いつも/ 水のなかの水のやうに充ちたりて/ 透明なしづかないのちであったものが/ 冒され 乱され 濁される/ それが にんげんのドラマのはじまり/ 破局にむかっての出発でした

にんげんたちはあなたより重い靴をはいてゐる/ 靴があなたに重すぎたのは だれのせみでもない/ さびしいなんて/ はじめから あたりまへだった/ ふたつの孤独の接点が/ スパークして/ とびのくやうに/ ふたつの孤独を完成する/ 決して他の方法ではなされないほど/ 完全に/ うつくしく

Ⅱ わかってゐながら/ わたしのオンディーヌ/ あなたの惧れたのは/ 別れではない/ 一致といふ破局/ ふたつの孤独が スパークせずに/ 血を流して 流した血の糊で溶接されて/ ふたりともゐなくなってしまう/ 完全燃焼/ のむなしい灰

そんな一致があるものか といひきる/ 異常な敵意/ そんなに世界に深入りしたくない/ と駄々をこねるのは/ あなたの靴が破れてゐるからでした/ 水をひどくこはがった 泳げないオンディーヌ 愛につかまりたくない/ 斃れる前のシラノのやうに/ 無茶苦茶に宙を斬っていた/ あなたの剣/ のもろい刃

さうたしかに/ もっと適量の愛といふものも あるのですよ/ じぶんのぶんを/ ちゃんとのこして / 苦しまないで/ だからゆるします 決してゆるせないあなたを/ 月明りの浜辺に/ 立ちすくむわたしをのこし/ ふるへながら もっとたやすい愛の小部屋へ/ 逃げていったあなた

(中略)

Ⅷ わたしのなかにしか棲まなかつた/ わたしの病気/ オンディーヌ/ 遠い森かげを いつまでも/ ひそやかに/ せせらぎにまじって 月よりも白い/ あなたの 思ひつめたはだしの/ 足おとがするさうして つひにその姿が見失われたとき

驟雨!

あなたはまた/ ネオンサインに照らし出される/ 白い無数の槍となって/ すどく わたしを洗ひにくる!

「凶器」は、心と肉、<sup>ノン</sup>と<sup>ウイ</sup>に引き裂かれている人間存在をテーマにする詩集『昼顔』の一篇である。この詩で吉原は、“ノン”と“ウイ”という対極を強引に直結する手法で、独自の“ノン・ウイ <sup>ヴァリアシオン</sup>変奏”を試みている。この試みは吉原のテクニックと言うより、寧ろ引き裂かれた人間存在という『昼顔』のテーマが要求するものであったと言う方が適切かも知れない。

「凶器」(『昼顔』1973)

I 溶かしたくない/ 溶けたい

II 吸ひこみたくない/ 吸ひこまれたい

III 殺したくない/ 死にたい

IV でも殺したい/ 溶けるために

V ああ 血 びすとる ないふ/ わたしの持てないたくさんの凶器/ ことに刃もの/ のしろ  
い光

VI つきたてたい 世界に すべてに/ つきたてることによって加はりたい/ 吸いこまれたい  
とどかないすべてに/ つきたてることによって殺されたい

VII いま 血を流す雲のまへに立って/ 血を流すあなた/ わたしの持てないたくさんの 死

第I、II、III聯では、先ず愛する者との合体への切なる願望と、それへの頑なな拒否が三回繰り返される。但し詩では、「溶かしたくない/溶けたい」、「吸い込みたくない/吸いこまれたい」、「殺したくない/死にたい」と拒否が願望に先行する。三度目は「殺したくない/殺されたい」の筈が、「殺したくない/死にたい」と微妙に変奏される。しかし、ここで一旦消えた「殺されたい」は、「死にたい」の裏に生き残っていて、第VI聯の、「つきたてることによって殺されたい」となって復活する。この駄々めいた主張は「凶器」のテーマであり、〈溶けたい〉〈吸い込まれたい〉は冒頭に引いた「雨が海に」はじめ、吉原が一貫して追及してきた合体のテーマを変奏する言辞でもあった。第IV聯に「殺したい」が必要なのは、恋する相手、合体を願う相手に、突き立てる“凶器”(ナイフ)を引っ張り出すためである。ただ吉原の表現は複雑に転回し、逆走して、時には韜晦が交じって詩全体の流れや、意味を分かり難くする。例えば第IV聯の「殺したい 溶けるために」と、第六聯の「吸い込まれたい 届かない 全てに/突き立てることによって殺されたい」とは、同じ合体への願望の実現が、「殺したい」/「殺されたい」と正反対の行動で成就するかのよう表現される。更に、意識的に主語を省かれ、ノンとウイが生のままに對になって並んでいる冒頭の三聯での主語は、そもそも誰なのか?「溶かしたくない」「吸い込みたくない」「殺したくない」と、行動を拒んでいるのは男性で、「溶けたい」「吸い込まれたい」「死にたい」と、願望を口走っているのは、相手の女性なのか?それともこれら三聯は、一人の旋毛曲がりの女性の心の中で闘ぎ合うノン・ウイをモノローグで表現したものなのか?吉原は故意に、一人称〈わたし〉と二人称〈あなた〉を混同する。その結果、読者は互換可能な〈わたし〉と〈あなた〉の間に立って、しばしばまごつくことになる。吉原は初期詩集『幼年連禱』(1964年)「こいびとよ」で既に、第一人称、第二人称間のみならず、第三

人称も加えた〈私〉、〈貴方〉、〈彼女〉の意図的な交換、知能犯的“はぐらかし”を行っている。(下線と英語は筆者)。

「こひびとよ」

- I こひびと(You)よ そんなにもありありと／むかしの話をしてくださいますな
- II わたし(I)も 夕ぐれの橋がこはかった／のめり出すビルがこはかった／トラホーム(\*)の絵がこはかった
- III その頃 やせた手足／ほこりくさい髪の毛をして／道路にうつむき いっしんにローセキ (\*\*)  
をとがらせてみた／それ(That)がわたし(I)だったのか あなた(You)だったのか／もう わからなくなってしまった
- IV かうもりはとび 夕焼けは終り／ローセキは三つ ポケットの中でコトコトと鳴り／その子(She)は唄って家へかへり／さまざまな夢を ねたのですた
- V わたしたち(We)が 知らなかったその頃を 語りあうと／あの時 草むらにメダルを落としたのもその子(She)だったし／あの時 ぶちの蛙を殺したのもその子(She)だったし
- VI わたしたち(We)は 一人(I?)しかみなかったのですた——

(\*トラホーム： 放置すると失明する伝染性の結膜炎) 、(\*\*蠟石：石板に字や絵を描く石筆、昭和初期まで小学校の一般的文房具)

中央公論社昭和 58 年刊『現代の詩人 12 吉原幸子』の後記「韜晦について」で、吉原は自分の詩での、〈わたし〉と〈あなた〉の曖昧性に関して次のように語っている。上に引用した実作「こひびと」とは、三人称の扱いに関して、多少食い違っているが、言わんとすることは大筋で了解できる。

「私にとって、〈わたし〉という語は殆ど存在でありさえすれば——“人称”でありさえすればよい(ごめい)〈わたし〉であり、〈あなた〉という語も全く同じである。〈彼〉または〈彼女〉という語もまた、人称である。しかし単なる置き換えによって自分を彼女呼ばわりにするのは、それこそ見え透いた初歩的な韜晦であるように思えるし、this と that という距離感の違いが、自分の表したい世界にとっては致命的である場合が多いので、この方法はなかなか選べない。私の考える“存在と存在の関係”の中では、〈あなた〉は、〈わたし〉と同じ this に属するのだ。多分このように〈わたし〉から「私」性をとり除くことの一手段として、私は〈わたし〉と〈あなた〉の境界をぼやかしたり、時には意識的に逆転させたりするのであろう。私の呼びかける存在、私の前にあって呼びかけを誘う存在はすべて、犬であれ木であれ〈あなた〉であり、私はいつも「私」から抜け出したいと希っているので、この混同、あるいは逆転は、全く容易である。」(p p. 193-194)

1976 年、44 歳の時出版した『夢 あるひは...』でも、吉原は、夢の形を借りて、彼女の想像力を、より奔放に解き放つ。「ゆめ 三」、「ゆめ 九」の“飛ぶ夢”では、「塔の屋根から屋根へ高度十五メートルくらいで、飛んで誰もいない部屋を覗きこんだり」、「(飛ぼうと)五・六歩助走したがちっとも身体が浮かなかつたり」する。特に次に引く「ゆめ 十」は、非日常的シーンに満ちている。第一聯では、不妊の〈ぼく〉とインポの〈きみ〉が、死んだ二人の子供を抱いているかと思うと、顔のない人物が登場する。次の瞬間、話の舞台は

戦場に変換、女性スパイである〈ぼく〉が人質になって、敵兵と情事をしたりする。時空論理や因果律の軛から解き放されて、〈ぼく＝女性〉は〈きみ＝男性〉と性別を交換し、また、〈ぼく〉は〈ぼく〉であると同時に、〈きみ〉でもあり、三人称の〈美しい敵〉は〈ぼくら〉のひとりでもある。

「ゆめ 十」 (『夢 あるひは...』1976)

ぼくは 不妊だ／きみは いんぼだ (それなのに)／ゆめのなかで きみは／ぼくたちの死んだ児  
を抱いて／うっとり と ほほゑんである  
弾がとんでくる／ぼくたちはほそい草のかげに伏せる／土手の上に／銃をかまへた うつくしい敵  
が現はれる／ 名ざされて ぼくだけが人質になる  
どういふわけか／古い造りの食べもの屋で／顔のないそのひとと 恋をする／ぼくはスパイなのだ  
／スパイの役目を忘れてはだめだ  
けれど ガラス戸を閉めきって／とても甘美だ／(通りの向ふはまぶしいひなた)／雪だるまが溶ける  
／眼と鼻と口が／泣いたあとのマスカラのやうに 流れ出す／スパイ.... スパイ.... スパイ....  
ぼくが／ぼくの裏切りを みてゐる  
(きみはうっとり とほほゑみ／生まれなかったぼくたちの児は／きみの腕の中で／老人の顔をした  
少年になってゐる)

ここにも、吉原が、意識的に人称を混合し、登場人物の同定を曖昧にし、作品に夢想的雰囲気を与えようと努めている作業現場を垣間見ることができる。作中人物のアイデンティケーション(同定)の不確かさは、現代に生きる人間の不安感や自己認識の不確か性の暗喩として、現代詩の素材(=枠組み)の一つでもある。吉原同様に、作品を生み出す枠組みの一つとして、人称の混合を意図的に使う詩人に辻征夫がいる。辻は“枠組み”を“構造”と呼ぶ。この構造は“主題”もしくは“素材”とも言い変えてもよいもので、例えば「(私)が〈A〉と言うものを見た。しかしそれは〈B〉であった。更によく見ると〈B〉の表面には、〈A〉とは〈君〉のことではないか、と(私)あてに書かれていた」(評論『瓦礫の構造』1977)と言うのが、辻の言う構造の一つである。辻はこの“構造”から、「十一月の詩」(1962年)、「作品1 N」(1970年)、「作品2 いま a がむこうへ歩いて行った」(1977年)と、三つの同趣向の詩をものにしていく。

「N」(\*) (『今は吟遊詩人』1970年) (\*N: 紙屑にも胡蝶にも見える物体)

カミクズが 風に吹かれている と思っていると / カミクズが 花にとまった  
なんだ 紋白蝶か と思っていると / 蝶ではない! と羽に書いてある  
蝶ではなく カミクズでもなければ / なんだ? と思っていると  
アタマがちょっと痛くなって / わたしが蝶になって  
カミクズのようにころがりはじめた / ころがりはじめてとまらなかった

この先蹤<sup>せんしゅう</sup>は、伊勢神官で俳諧師荒木田守武(1674年)の「落花枝にかへると見れば胡蝶かな」で、これまた『伝燈録』の「破鏡重ネテ照サズ、落花枝ニ上リ難シ」を振っている。

「いま a がむこうへ歩いて行った」(『隅田川まで』1977年)

痩せた背中が風に吹かれて / a あなたが / 歩いて行くなと思っていると / あなたは ふいにふり

むいた／すると a それは／あなたでなく／ i あなただったので／なんだ／ i だったのかと／  
かんがえた... /すると i /あなたは急に／ひきかえし／わたしの／前に立ち／わたしを／のぞきこ  
んで／言った／いま a がむこうへ歩いて行った／そのうしろ姿をおまえは見ていた／おまえは呼び  
とめもしなかった／なにかあったのか／話してごらん／わたしに

吉原の「独房」も、「凶器」と同じく、肉と心、合体への願望とその挫折という主題を繰り返す『昼顔』の一篇であって、吉原の技巧（ここでは“仕掛け”と言ったがよい）の目立つ作品である。冒頭から「ない血」、「ない煙草」、「ないホットドッグ」と、否定語が繰り返して出てくる。「ない」は執拗に重ねられ、最終聯まで行き着く。「ない恋人を刺した罪は／ない独房で罰せられ／看守の眼をぬすんでひろげた ない紙に／赤インクで 痛い文字を書く／赤インクだけは ふしぎと／いつも ある」。そして最後に「ある」の一語がポツリと奇跡のように置かれる。

「独房」（『昼顔』1973）

- I 内側を赤く塗られた白い灰皿 / そこに半分ぐらいたまってるのは / ない血だ / ジュッと ないタバコの火を消す
- II ないホットドッグに / 辛子と血をつけてたべる / まるでケチャップのやうにすっぱい
- III 傷のない愛などある筈はない だが / 愛はないのだから 傷もある筈がない / ない空にない風船をとばした罪 / ない恋人を抱いた罪 / 半分が終わった
- IV さうして残る半分は / わたしがそこにゐないことを / 証明するための時間だ / とどかなかったナイフは ない / 傷はないのだから わたしは ない
- V ない恋人を刺した罪 は / ない独房で罰せられ / 看守の眼をぬすんでひろげた ない紙に / 赤インクで 痛い文字を書く / 赤インクだけは ふしぎと / いつも ある

この詩に関しても、吉原は『続・吉原幸子詩集』（思潮社2003年刊）「曖昧なアリバイ——自作を語る——」で、成立の経緯をかなり詳細に述べて彼女のいわゆる“ストリップ”（種明かし）をしている。吉原は1967年春の午後、六本木の喫茶店に座っていた。五年にも及ぶある男性との同棲が破局を迎え、家出して一間きりの小部屋で独居生活をしていた。一昼夜飲んだくれた揚句、入った店でコーヒーを飲んでいたら、偶々テーブルの上の白い灰皿の赤く塗られた内側が血溜りに見えてきた。前日から何も食っていなかったので、ホットドッグを注文して、マスタードとケチャップを付けてぼそぼそと齧ったら、ケチャップの赤が血の連想を呼んだと言う。吉原は別れた相手を本気で殺したいと思いつめていた。第I、II聯は、その時の喫茶店の情景で、その時は血溜りのように見えた実在の赤い灰皿と、血のように赤いケチャップを塗って食べた実在のホットドッグを、後で「ない血」、「ないホットドッグ」と言い変えたのは、第III聯のメインテーマ“不在”に引っ張られたからだと言う。第III聯から吉原は“心の状態”に入りこんでいた。「十分に傷ついたと思っていた。だが、深い疲れの中でふと見回してみると、血など結局、一滴も、あるいは数ミリリットルしか、流れてはいなかった。そのことに気づいて、私は愕然とした。〈ない〉のだった。何もかも。肌の上に、傷口さえもなかった。あるいは、すでに閉じていた。」深く傷ついたと思いつめていたが、傷口などなかった、血も流れていないではないかという喪失感・虚脱感がこみ上げてくる。第III聯で初めて明ら

かにされるメインテーマ「ない」、「何もかもない」の不在感・虚脱感が、実際には存在した灰皿、煙草、ホットドックを、「ない」と否定する着想が浮かぶ。まるで、数式計算で式全体に一つのマイナス符号を掛けると、それまでプラスだった数値が一斉にマイナスに換わるように、第Ⅲ聯のマイナス記号である「何もかもない」という不在感が、第ⅠⅡ聯のプラス記号「ある」だけでなく、この詩全体の「ある」をも、一瞬にそして不可逆的に、「ない」に塗り替えてしまう。筆者は、この詩を最初読んだ時、最終聯での、痛い文字を書く“赤インク”とは、恐らく血のことだろうと見当をつけていた。吉原自身の“種明かし”によると、「(看守) (この詩ではうまい具合に神様と言う言葉を使わずに済んでいるが) の眼を盗んで紙をひろげた時、三色ボールペンの黒も青もインクが切れていた。だから最初の〈赤インク〉は、本当のインク、次の〈赤インク〉は、昔若気の至りで、昔のサムライさんの真似のような“赤い文字”を書いてみたこともないわけではなかった。——そんな実感から、次の行の〈赤インク〉のイメージがひとりでに呼び覚まされたのかも知れない」というのが、どうやら〈赤インク〉の真相らしい。

前に、吉原ではテーマが必然的に表現における技巧を要求すると述べたが、技巧の一つである比喩についても事情は同様である。殆ど唯一つのテーマを生涯に亘り詠み続けた吉原詩では、合体を希求しつつも、自己・他者、肯定・否定、日差し・嵐と分裂する人間存在の悲劇のテーマは、一篇毎に変化する様々なイメージを通じて読み手のもとに届けられてきた。1964年刊『幼年連禱』の「無題」では、不在の自己は、“塩をかけられて溶ける蛞蝓”に譬えられ、「熱」では、熱に浮かされる女の子の心象は“煙の色をした巨大な蛞蝓がのしかかり、蓖麻子油は青みどろに粘り、蓖麻の棘に刺された赤い月も出で、雌の銀杏の梢にはこの子の作った風信機(\*)が廻る”と表現された。(\*風信機：風見) 1964年の『夏の墓』所収の「冒流」では、心は“血を流す深い傷口で、血は神に似ており”、この傷口は“軟体動物の触角”であった。また、「晩夏」では、“貧血の眩暈で白く見える庭を横切るびっこの獣”、“裏山で唄う気違い樵”が、晩夏の寂寥感と不安感の象徴であった。既に言及した1972年『オンディーヌ』の中の「オンディーヌ」では、“スパークして恋人を反撥させる火花”、“無数の槍のように心に突き刺さる驟雨”は、水の精オンディーヌの純粹の喩であった。同様に、神そしてそれに付随する重たく由々しい概念(罪と罰、贖罪、懺悔、共犯、服役)が、むしろ不必要なほど随所に詠まれてるのが『オンディーヌ』の続編、『昼顔』所収の「共犯」である。この詩は、序めた短い散文で始まる。

#### 「共犯」

——わたしは かって用ひた罪という自分のことばを否定する。罰といふことばをも。結局は何ものにもナイフを突きたて得なかった人間にとって そんなことばはない。だから 今のわたしにもない。だが 少なくとも今 わたしは最も蒼ざめつつ あへてこのことばに還る。——

I はじめて 神に訊ねる！

じぶんだけ服役してしまふ共犯者は/ 裏切者か？

わたしたちが/ と何故言はないのか？/ ひとにではない/ むろん 神よ あなたに。

ああ あれはやさしさ？ 裏切り？

- II 神よ わたしはしぶとい。/ いつも 命がけなのは/ わたしでない 誰かだ。
- III ひとつの卑怯。/ 罰をなら ひきうけるのに/ 罪を ひきうけようとしないうこと。  
もうひとつの卑怯。/ 罰よりも より多く/ 罪を 引き受けたがってゐること。
- IV タバコ吸ふなら 肺ガンをかくご/ ウィスキーのむなら 胃ガンをかくご わたしたちには  
は いつもたくさんの覚悟が要る  
罰は選べない/ 罪は選べる  
さうして/ わたしたちは選んだのだ! (中略)
- VII 誰だって淋しい/ 誰だって/ 何かを手にするためには 何かを手放さねばならない。/ ひとりが  
淋しくなくなるために/ ひとりの 淋しいひとをつくる/ わたしたちは手放す/ 筆  
のため 墨を/ 剣のため 弓を  
わたしたちは片手なのだ!/ 手放すものも 手放されるものも/ 手にするものも される  
ものも/ じぶんの淋しさのために淋しく/ ひとの淋しさのために苦しいのだ  
それはまじり合っている/ けれど たぶん/ かなしみ と いたみ のちがひはそれだ  
(中略)
- XII さう 何かを手放さねばならない/ 愛を手にするためには わたしたちの無垢を/ 懺悔  
を手にするためには 罪そのものを!
- XIII だが 親切な神よ/ はなればなれの服役者たちにも/ あなたは確実に 日々の糧をお与  
へ下さる/ 米でも 麦でもない/ 食べるににがい〈時間〉といふ糧/ 〈時間〉といふ毒/  
〈時間〉といふ薬

詩は原則として、詩人の心の内奥の私的な感動を私的言語で語るものである。部外者たる読者が、自分の論理や知識或いは経験で、その特定の詩の感動を正確に読みとり得ると考えるのは間違っている。しかし同時に、一編の詩はそれ自体で完結していて、外からの情報や補足なしに理解できるものでなければならぬ。その意味で、前に引いたシルヴィア・プラスの「他者」が、自らの三角関係を錯綜したイメージを通じて表現しながらも、裏切った夫と情人への女主人公の怨念は、詩そのものから直に、殆ど肉声で伝わってきた。それに対し、吉原の「共犯」では、一見明晰で整然とした構成にもかかわらず、語りの秩序を司る人称代名詞が作者吉原によって意図的に韜晦されていて、テーマである三角関係での当事者の同定を難しくし、その結果詩全体を読み難しくしている。語り手が紛らわしい点はシルヴィア・プラス詩と同じだが、困るのは吉原詩「共犯」では肉声がまるで聞こえてこないことだ。先ず、最初に名指しで訊ねられ、告白の相手として選ばれた〈神〉は、私達が普通に理解している絶対者としての神ではないので、一旦問題にしないでおく。この〈神〉を除いても、第I聯だけでも〈自分〉、〈共犯者〉、〈裏切り者〉、〈私たち〉、〈ひと〉、〈あなた〉、〈あれ〉、〈優しさ〉、〈裏切り〉と、名詞が犇んでいるが、文脈を辿ろうとすると、夫々の名詞が指すものを同定するのが難しいことに悩まされる。「自分だけ服役してしまう“共犯者”とは、“語り手自身”(I)なのか、それとも共犯関係にある“あなた”(You)なのか。「私たちがと何故言わないのか？」で省略されている主語は、“I”か、それとも“Y

ou”なのか？そして、これまた省かれている「言う内容」とは、正確には何か？「自分だけ服役する」と前にあるから、「一人でなく私たち両人で服役しますと言わないのか」と読むべきか、それとも、同じことになるが、「私たちが罪を犯したと言わないのか」が吉原の真意なのか。また、「あれ」とは、一人で服役することらしいが、何故「服役」に関して「裏切り」とか「優しさ」が顔を出すのか？そもそも「服役」とは何事か？吉原も、読者の混乱を予測していたのか、冒頭の短い散文で、事情を前もって説明しようとしている。即ちこれまで罪と罰という語を軽々しく使ってきたが、今私は厳粛な気持ちでこの語を敢えて使うのだと。しかし、「だが、少なくとも今、私は最も蒼ざめつつ敢えてこの言葉に還る」では、何の説明にもなっていない。事の真相は本人が別のところでもっと具体的に書いている。「一人の人間がひっそりこの世から消えた。『自分はその事件に責任がある』と彼（z）（注：吉原の新しい恋人）は言った。“自分たち”が、とは決して言わなかった。そして長い間服役した。私（s）（注：吉原幸子）を生れてこのかた最も蒼ざめさせながら」（自作の背景I）。詩の中で韜晦されていたのは、一人の男性をめぐる吉原と別の女性の三角関係と、この修羅場から弾きだされた一女性の自殺であった。責任を感じた男性は独りで服喪した。そして共犯者の吉原も、それに倣った。これで大分“風通しが良く”なった。第I聯は、「私達が罪を犯しました、あの女<sup>ひと</sup>が死んだのは私達のせいですと、他人<sup>ひと</sup>にでなくて、神（？）にそう懺悔しないのか？独りで罪を被ろうとするのは私への思いやりですか？それとも裏切りですか？」と、吉原らしい女性が独白していると読むべきだと分かる。しかし、神に呼び掛け、告白の形をとっているが、この呼び掛けられている相手は、神ではなくて、彼（z）と呼ばれている男性である公算が高い。吉原の神は第VI聯では、“不遜”にも、絶対者としての権威を奪われ、他人<sup>ひと</sup>を赦す・赦さないを花卉占いやマッチ棒占いで代用されるほど貶められている。十回も登場する神は、最終聯での「日々の糧」（『主の祈り』）から思いついて、詩全体に遡って使われた比喻ではないかと疑われるほど、最初から宗教色が薄く、戯画化されている。しかし、筆者のこうした考えは、詩人仲間の大岡信の意見とは、第I聯の後半部“人”、“神”だけでも異なる。大岡信は『昼顔』を好意的に批評した「吉原幸子の詩」（『続・吉原幸子詩集』巻末）で、この第I聯での第三節、「わたしたちが／と何故言はないのか？」に関して、つぎのように解説している。「第三節は、一人だけでなく、“私達”二人が、一緒に“服役”すること、あるいは“罪”を引き受けることが何故できないかと言う意味である。次の二行の“ひと”とは、正確に言えば、私と貴方の愛を“罪”として拒むこの世界のすべての人間、もっと端的に言えば、多数派であるがゆえに正しいと自足している社会の連中すべてと言うことである。その“ひと”達には、もはや言っても仕様のないこと、しかし神に向かってなら“わたしたち”と言うことが許されようというのが、この一節の意味であろう。」それなら、大岡は直ぐ次の第II聯の発言、「神よ わたしはしぶとい。／いつも 命がけなのは／私でない 誰かだ」と、第III聯のそれを敷衍した男性の罰を一人で引き受ける裏切り（卑怯）と、罪を優先させる（卑怯）とを、どう整合させるのだろうか。また、他人の意味で使われている単数“ひと”を、大岡のように、勝手に複数に読み変えて、常識に囚われて愛を罪として認めない世界のすべての人間（“人たち”）と敷衍して良いものか？ここは寧

ろ、「初めて（神に）訊ねる！…… 他人<sup>ひと</sup>にではない、むろん（神よ）貴方に」と、無用な二か所の“神に”を省いて、特定の男性への問いかけと読むべきではないかと思われる。

「共犯」のもう一つの特徴は、大岡も指摘するように、第三者の不在である。「自分のものでない、大きな不幸の前で、最も蒼ざめて絶句した」はずのこの詩に、その不幸な犠牲者の姿が一切見えないのである。第Ⅱ聯の「いつも命がけの誰か」は、明らかに命を絶った女性ではないし、第Ⅸ聯での「いちらしい者たちの後ろ姿」、「小さい背中」は、複数だから“わたしたち”のことである。「こっそりこの世から消えた一人の人間」は、「より弱い者、より淋しい者」（第Ⅵ聯）、「手放されて淋しくなったもう一人」、「ひとの淋しさ」（第Ⅶ聯）と同定する可能性が僅かに残っているが、それらすらも、他の人物に置き換え得るのである。吉原は嘗て言った。「私は人殺しはするが、自殺はしない。心中ならする、好きな人と。」吉原の「共犯」と同様三角関係をテーマにしたものに、前述のシルヴィア・プラスの **Edge** 「極限」という詩がある。これは **The Other** 「他者」の続編であって、シルヴィアの死の六日前に書かれた文字どおり彼女の遺書である。別の女性アッシアに心移りした夫と別居して、ロンドンのアパートで二歳と、九カ月の幼児と暮らすシルヴィアは、大雪で始まった 1963 年 1 月には、肉体的にも精神的にも“極限”に達していた。幼い二人の子供の世話、記録的大雪、親子が罹ったインフルエンザの後遺症、薬物の影響、将来の絶望的見通し、そしてなによりも彼女に終世取り憑いて離れなかった自殺願望等々が重なって、シルヴィアは、2 月初旬の早朝ガス自殺を遂げる。第一聯の「女は遂にやり遂げた」は、彼女が十歳代から三度も図って未遂に終わった自殺願望を、遂に成就したとの意味である。

‘Edge’ Silvia Plath

The woman is perfected.

Her dead

Body wears the smile of accomplishment,

The illusion of a Greek necessity

Flows in the scrolls of her toga,

Her bare

Feet seem to be saying:

We have come so far, it is over.

Each dead child coiled, a white serpent,

One at each little

Pitcher of milk, now empty.

She has folded

Them back into her body as petals  
Of a rose close when the garden

Stiffens and odors bleed  
From the sweet, deep throats of the night flower.

The moon has nothing to be sad about,  
Staring from her hood of bone.

She is used to this sort of thing.

Her blacks crackle and drag.

5 February 1963

「極限」 シルヴィア・プラス (聯番号と日本語訳は筆者)

- I 女は遂に遣り<sup>や</sup>遂げた。/ 彼女の死体は
- II 遣り<sup>や</sup>遂げた満足の微笑を浮かべ/ ギリシャ悲劇の必然性の幻影が
- III トーガの渦巻きとなって流れる/ 彼女の剥き出しの足は
- IV ここまで歩いて来た もう終わったと/ 言っているようだ
- V 死んだ子供は一人ずつ/ 白蛇のように丸まって
- VI 空<sup>から</sup>になった 小さいミルク差しの傍<sup>そば</sup>に/ 女は子供たちを折り畳んで
- VII バラの花弁のように 自分の身体に戻した/ 庭は硬直し 夜咲く花の
- VIII 甘い香りが 深い咽喉から/ 血のように流れ出す
- IX 月は少しも悲しまず/ 骨の頭巾<sup>ずきん</sup>から凝視している
- X 月はこんなことには慣れていて/ 月の喪服が罅割れ<sup>ひび</sup> 引き摺られる

<sup>アイアムビック</sup>弱強格を主体とする沈鬱な詩行で、シルヴィアは、自殺した自分自身を“(その)女”と三人称で呼び、自己の遺体と二階での子供たちの状況を、まるで検死官さながら冷静、客観的に描写している。死体の詳細な描写は、実際に発見された時の記録と酷似していて、丸まって死んだ子供の哀れな姿ともども、鬼気迫る迫真力で読む者の胸を打つ。最初シルヴィアは子供を道連れにするつもりであった。従って詩の中では、二の人の子供は死んでいる。しかし、シルヴィアは最後の瞬間思い止まった。二月十一日早朝、担当医ホーカーが派遣した看護婦マイラ・ノリスは、シルヴィアの表戸が開かないのを不審に思い警察に通報した。アン・ステューブソン他の伝記によれば、発見された時の部屋の状況は、「極限」に書かれた通りだったと言う。無理心中を思いとどまったシルヴィアは、二階の子供の枕元に、パンとミルク瓶を置き、ガスが籠らないように窓は開けておいた。自分は階下のドアや窓の隙間にタオルや布を押しこみ、慎重に目張りをして、台所のオーヴンの中に布を小さく折り畳んで敷き、その上に頭を載せ、手足を床に投げ出してガス自殺を遂げた。「極

限」で女（シルヴィア）は、幼い頃の父の突然の死以来、三度も試みて果たさなかった自殺を成就した満足の笑みさえ浮かべて、安らかに横たわっている。トーガ（注：古代ギリシャ・ローマのゆったりとした衣）の渦巻き模様から突き出た剥き出しの足は、姦淫という運命と姦婦への復讐をモチーフとするギリシャ悲劇にも似たカタルシスを物語っているようだ。第V～VIII聯では、心中を思いとどまったヒロインは、愛児を「バラの花弁のように折り畳んで」自分の胎内に戻す母性愛を示す。そして最後の二聯では、詩人の視点は高い天空からこの悲劇を凝視する月の視線に変わる。「骨色をした頭巾の奥から月が冷静に凝視する。月はこうした悲劇には慣れっこなのだ。」悲劇は、詩人シルヴィア・プラスが、現世の悲劇の作者であり、同時にそのヒロインでもあったことである。エリザベス・ハードウィックが評するように、「シルヴィアは、その人生の終末期、劇の作者であると同時に、いつもぎょっとさせる感じでそこに存在していた自分の残酷な芸術の主人公でもあったのだ。オレステスは猛り狂うが、アイスキュロスは七十歳近くまで生きる。しかしながら、シルヴィア・プラスは主人公でもあり著者でもある。幕が下りる時、舞台上にあるのは、自らの筋書きの生贄<sup>いけにえ</sup>となった彼女自身の死体である。」（アン・ステイブンソン著、風呂本惇子訳『詩人シルヴィア・プラスの生涯』 晶文社 p 428）

「共犯」での三角関係で、ひっそりこの世から姿を消した女性と吉原幸子の関係は、「他者」と「極限」におけるシルヴィア・プラスとアッシアの関係に等しい。自殺した女性への罪悪感から吉原は服役するが、懺悔はしない。「ウィスキーのむなら、胃がんを覚悟。必要なら服役はしよう。だが、懺悔はすまい」というのが、恋愛への吉原の基本姿勢なのである。あくまで自分の内なる気持を裏切ることなく異性たる他者と合体することが男女関係の理想なのである。因みに、シルヴィアの自殺は、残されたテッドとアッシアに呪いをかけた。二人は結局正式に結婚することができず、6年後、アッシアはテッドとの間に生まれた2歳の娘シューラを道連れに、シルヴィア同様ガス自殺を遂げた。

この時期吉原は、自分自身の心の状態を、ああでもない、こうでもない、行きつ戻りつ、手探りしながら苦悶する。蝸牛のように、自分の身体から突き出した触角で、身近な外部を触っては驚いて引っ込め、再び伸ばしてはまた後退りする堂々巡りを繰り返す。吉原の唯識<sup>ゆいしき</sup>的な触手は、こうして自分の肉感と同質的なもののみを吸収、同化していく。その同質性への偏向・偏重のため、異性愛での元々は他者である異性や、外界との摩擦、衝突によってのみ生じる蹉跌<sup>さてつ</sup>の苦痛が薄れる。彼女の詩の言葉もイメージも、現実がもつ不透明性、質量感を欠き、抽象的で透明、同質的でしばしば同義反復的に流れる。『オンディーヌ』や『昼顔』の前半で顕著だった、熱に浮かされた熱愛の時期、吉原のいう「ヒリヒリ、ジタバタ」の時期が終わり、それを回顧するころになると吉原の歌に転調がみえてくる。「通過 I～VI」、そして「接点」がその例である。

#### 「通過 III」（『昼顔』1973）

- I わたしといふ熱心な観客が去ってみると/ しらじらとした舞台装置だった/ 終わる といふこと  
の呆気<sup>あつけ</sup>なさ
- II どこかに あの瞬間<sup>とき</sup>とまったきりの時計がある/ それはたしかだ/ わたしは悔みたくないの/

悔まない (後略)

「通過 VI」(『同上』)

- I わたしから ころろが溢れる/ たぶん/ 小さくなったために/ 大きなものがもてるのだ
- II もう うたふ必要がなくなった/ わたしはつひに通過したのだ
- III うたふことは/ 薬を塗る作業だったのか/ 傷をかきむしる作業だったのか
- IV アルビノーニと/ 朝のリンゴ/ にんげんはうつくしい (後略)

「接点」でも、吉原の心はようやく狭くて息苦しい男女間の軋轢<sup>あつれき</sup>を歌うことから解放され、より広い外界に向かい始める。それと並行して、内なるものを表象するためにつかわれていた言葉が、外なるものを指し示すようになる。ヒリヒリした感性に、知的操作が加わって新しい心象風景が徐々に姿を表す。それでもやはり、“神の大きな貧血の跡”、“有限な地球の中の無限としての海”とか、“方舟<sup>はこぶね</sup>から降りて、船を壊した人間”など、未だこなれていない表現や、“海の風景を釣り合うのは爪先の血だ”、“産卵のため遠くまで来すぎた海亀”等、相変わらずの常套句も残っているものの、「接点」での吉原は、恋愛の腥い執着から脱却を果たし、大昔、母なる海から追放された人類全般の淋しさと、海への憧れを、砂浜に傾いで立つ一本の木片を“接点”に歌う。

「接点」 (『昼顔』1973年)

- I 神の 大きな貧血のあとをのこして/ ゆっくりと 海は遠ざかり/ わたしたちを/ 湿った砂漠のなかに置き去りにした
- II 方舟からおりて 舟をこはした人間たちは/ 卵をうみに遠くまで来すぎた海亀のやうに/ さうしてこわれた舟そのもののやうに/ 帰れない海にあこがれる
- III 星を見ても もう数えきれなくなった / 宇宙の〈無限〉に当惑して / わたしたちはふたたび/ 海をみる/ 砂を数へる/ 有限な地球のなかの無限としての/ 遠い海を
- IV 何も着ないで 何も持たないで/ 従順に自然の一部となること/ のできなかつた/ 人間のかなしみは/ いつも 貝がらをにぎりしめようとする指先に/ かすかな血になってにじんでき
- V そしてなほ/ 砂の上の足あとのなつかしき/ ここにも人間があるとこいふ/ 小さな主張のなつかしき
- VI 地球の海と その風景とつり合ふのは/ 空ではない 爪さきの血だ/ひとひらの肉の いたい寒さだ
- VII 砂漠に傾いたまま/ 決して倒れない 枯れた木を/ わたしたちのひとひらの肉が/ たはむれに支えつづけようとするとき/ 神は あるひは/ そのやうな一本の木であるのかもしれぬ

ただ、『昼顔』の「通過」、「接点」以降の吉原作品には、同一モチーフの反復が目立つようになる。「接点」での人間の本質的悲しみの比喩であった“指先の血”及び人類と海との接点に立つ“木”は、十年後の『樹たち・猫たち・こどもたち』(1986年)の「樹木」では、“囁きのように、呟きのように、風で傾いてもそのまま、あるがまま立っている木”が、存在のあるべき美しい姿として提示されていた。しかも、この木の“秋の指先だけが、突然赤い。木の血!”なのである。同じ詩集の「雨が海に」では、「あの日/ 雨が海に/ 海に雨が 吸い込まれ/ あたしはあなたに/ あなたはわたしに/ 吸い込まれた」と、雨に打たれる私は、その雨と化して、海に注ぎ、合体する。吉原は、『昼顔』の「昼顔順列」で、“昼

顔・女・わたし・あなた”の四語を使って、「昼顔は女だ わたしは女だ 女は昼顔だ 昼顔はあなただ あなたは女だ わたしは昼顔だ 女はあなただ あなたは昼顔だ 女はわたしだ 昼顔はわたしだ わたしはあなただ あなたはわたしだ」と順列で、テーマ〈女性＝娼婦〉の12の変奏をしてみせた。筆者も試しに、「雨が海に」のキーワード、“雨・海・私・貴方”四語での順列を試みたら、以下のようなになった。「雨はわたしだ あなたは海だ わたしは雨だ 雨はあなただ 海はわたしだ 雨は海だ 海は雨だ あなたは雨だ わたしは海だ 海はあなただ わたしはあなただ あなたはわたしだ」。かくして、自己愛を基点に発想され、その心情が常に自己の世界に回帰してやまない吉原の詩には、自己を離れて他者と関わったり、自発的に外部世界へ越境することはない。吉原のこうした生得の自己に固執するリゴリズムと比較するとき、自己と他者、此界しがいと他界、現実と想像の境界域を自由に行き来する藤井貞和(1942生まれ)作「石語」の融通無碍性は、新鮮かつ闊達である。

「石語」——夏虫によせて（『ラブホテルの大家族』1981） 藤井貞和

「これは蛍石」／「ふうん、蛍ははいっているの？」

石せきじゆん 箭状の不可逆的な時間がある。構造線上に生成しはじめ、生成を遂げてゆく晶洞しょうどうがある。蛍は蛍石になる。どのようにして。うん、蛍石は、紫外線のもとで蛍光を発するな。なぜ。うん、一匹一匹の蛍じゃだめさ。数千匹の蛍を集めてだ、な。一匹一匹なんて、断片さ。

「うすもの 羅、ラララ」／「蛍は光をきているの？」

でもさあ、断片だけが、／人生に追いつくんだわさ。

「むずかしいこと、わからないよ」／「蛍の巻なんて、もっとわからねえ」

「それ、コクブン？」／「ああ、源氏蛍よ」

「平家蛍もいるよ」／「みんな魂さ、断片の、うすもの 羅 きて、ラララ」

岩石は泛く。うすもの 羅をとおして。精霊せいりやうが出入りする。岩石は「他界」だ。きのういっぱいにかかった詩作品「装身具」に、イヤリングの片っぽうを書き落とした。未知の石だったので、学名をしらべているうちに書き落としてしまった。でも、あれはどこにもない石だったのかも知れない。未開の石は、「他界」のほうから、半面だけすがたを見せたのだ。光っていた。来い、光。好きな女のようによんだのだけど。裸身のように泛いだけさ。ラララ。スカートのなかに蛍をいれたみたいにさ。

「好きな女って、おかあさんのこと？」／「待ってよ、あと十三分しかないんだよ、締め切りまでに」  
(六時にこの作品を渡すことになっている)

「この石、なに？」／「ええと、ゾモルノック石、ボロボロになっているけど」

「石がボロボロになるの？」／「好きな女だって、ボロボロになるさ」

Violent et... /ゾモルノック石? /硫酸塩が.... /.... 「濁沸石」みたいに / 崩壊する / ラララ

「蛍は？」／「蛍石のなかで生き残っているさ」

藤井のこの詩では、言葉は、普通概念の枠をはみ出して、蛍石、未知の石、ゾモルノック石など無機物である岩石と、蛍や女性と言った生き物とが分ちがたく混合した場所から発語される。否、この詩人は、石の発する蛍光を回路にして、自在に自分と自分の外なる「他界」と交信することができる。生きた蛍を閉じ込めた如く発光する蛍石は、石の中に

透かして見え、精霊のように自由に出入りする蛍を媒介に、幻の女体を垣間見せる。蛍石はじめ石に語りかける話し手の言語と語りの相手との位置関係は、まことに変幻自在である。更に、一見哲学風の真面目な考察が、「何千匹の蛍をあつめてだ、な」、「でもさあ、断片だけが人生に追いつくんだわさ」、「蛍の巻なんて、もっとわからねえ」などの軽薄な言葉使いと隣り合わせになっている。か、と思うと、「断片だけが人生に追いつく」や、「みんな断片の羅を着た魂だ」、「好きな女だってボロボロになる」等の警句が、蛍石を生成した「石筍状の不可逆的時間」を“遡って”蛍のように発光（発語？）し、その随所に藤井のククブンの蘊蓄が隠されている。蛍石からさ迷い出る蛍には、恐らく泉式部の「もの思へば沢の蛍もわが身よりあくがれ出る魂かとぞ見る」（後拾遺集）が下敷きになっていそうだし、羅を透して輝く蛍石には、日本書紀に「ソノ艶シキ色、衣ヨリ徹リテ晃レリ。時人号ケテ布通郎姫ト日ス」と書かれた允恭天皇の皇后忍坂大中姫の妹、弟姫が潜んでいるのかもしれない。そして、藤井の「石語」は、この詩全体を覆う羅を漢音「ラ」に変換、ラララ、ラララと軽快に連ねて、重たい筍の蛍石をも浮かしてしまふ。

同じく、軽快な現代詩に、伊藤比呂美の熊本市の「ボシタ祭り」にかけた、8語調主体の賑やかで愉快的出産讃歌がある。その第一聯と最終聯を引用してみる。

「いやさかさかさかさのさっさ」

I めでたい／めでたいは性交／殖える殖える人間／死ぬ死ぬ人間／殖える殖える／死ぬ死ぬ（中略）

IX 殖えても死んでも／めでたいは子産み／子産みはゆかい／ゆかいは赤んぼ／赤んぼは踊る／踊るは馬／馬は滅ぼした／滅ぼしてめでたい／ぼしたぼした滅ぼした／滅ぼしてめでたい生殖／いやます生殖／いやさかさかさかさのさっさ

「ボシタ祭り」は、加藤清正を祀る熊本市藤崎神宮の秋の例祭である。「ボシタ」の掛け声は、清正が朝鮮軍をホロボシタの意で、飾り馬が祭り行列に威勢を付ける。伊藤は熊本市で長女を産んでいた。出産の喜びは、尻取り式に祝われ、ボシタ祭りのリズムに乗って、「滅ぼしてめでたい生殖／<sup>いやま</sup>弥増す生殖／<sup>いやさかさかさ</sup>弥榮榮榮さのさっさ」と、目出度い囃子詞で歌いおさめられる。

「すべての芸術は音楽に憧れる」とはウオーター・ペーターの言であるが、引用した藤井や伊藤の作品は現代詩に音楽性を奪還する試みの一つと考えてよいであろう。吉原幸子の詩の魅惑もまた、そのリズム感にある。一例に1975年7月28日、沖縄海洋文化博物館ホールで行われた山田奈々子のモダン・ダンスとのジョイント・リサイタルでの吉原自身が朗読した詩、「瞬間」を挙げる。全体が、端正な語と、5・5・5音で統一されている。

「瞬間」

海が死ぬ けふも死ぬ 日が暮れる  
 月が死ぬ けふも死ぬ 夜が明ける  
 時が死ぬ けふが死ぬ 人も 死ぬ  
 惜しげなく いくたび死んで 時がまたくる

死ぬ海の 死ぬ月の うつくしさ  
色あせず 暮れもせず のこるなら  
人だけが 醜かろう 人も 死ね

同様に、アメリカの現代詩人ジュディ・グラーンの 1978 年作の 'She Who' も、音読すべく書かれた詩である。

### 'She Who'

She, she SHE, she SHE, she WHO?/ She-she Who she-Who she Who-SHE?  
She, she who? she Who? she Who SHE?/ who who SHE, she-who she WHO=WHO?/ she  
WHO-she, WHO-who, WHO-who, WHO-who.../ she, who-WHO, she WHO. SHE-who  
WHO—she WHO?/ she SHE who, She, she SHE/ she SHE who/ SHEEE WHOOOOOO

(アーシュラ・ルグイン著 『世界の果てでダンス』より)

## 跋

跋に代えて、芭蕉の「浮身宿」句、川端康成の短編「港」、そして吉原幸子詩「雨が海に」の舞台となった季節は何時かを考えてみたい。芭蕉の「海に降る雨や恋しきうき身宿」は、無季の句である。しかし、芭蕉本人も「発句も四季のみならず、恋・旅・名所・離別等、無季の句有りたきもの也。詞に季なしといへども、一句に季と見る所有り...」(去来抄・故実)と述べている。作句の背景並びに句から伝わる憂愁を帯びた情感からして、この句は俳人加藤楸邨も言うように、秋の句と考えるのが妥当であろう。

川端康成の「港」のフィナーレで男が一月妻と別れる季節も、原文(筆者の定本としたのは新潮文庫の『掌の小説』)には言及がないので定め難い。川端の軽快で明るい語り口から、何となく初夏の話かなというのが筆者の考えだった。ところが最近、偶々『川端康成全集第一巻』(新潮社)を入手したので念のため調べたところ、「港」には発表当初、最後にあと二行があったが、川端自身によって削除されたことが判明した。第一巻巻末の解題によれば、「港」は、文芸誌「文芸時代」大正 13 年 12 月号に「短編集」と題して、「髪」、「<sup>カナリヤ</sup>金絲雀」「写真」など他六篇とともに発表されたが、この発表誌から次の部分(最後の二行)が削除された。

〈「...お前が誰かの奥さんでなくなる時に。」〉

「でもその方はきっと書いて下さらないでせう。

南国の海には日の光が一ぱいだ。

これで、「港」の舞台は、伊豆半島か、それ以外の太平洋岸の暖かい港町で、季節はやはり日光の眩しい初夏であったと考えて差し支えないことになる。最後の二行は、川端がそうしたように、省略した方が余韻が残って良いようである。

最後に吉原の「雨が海に」は、これまた季の決め手はないが、同じ状況を詠った複数の吉原詩を参照して、夏の終わりから初秋にかけてと考えてよいのではないか。雨に打たれて歩いたり、海と合体するのだったら、余り寒い季節では都合が悪いのである。

(終わり)

2011 年 6 月 29 日