

口語自由詩であること

——室生犀星晩年の世界——

九 里 順 子

初めに

隨筆集『女ひと』（新潮社 昭30・10）の好評を皮切りに、犀星晩年の旺盛な作家活動が開始され、『杏つ子』（新潮社 昭32・10）『我が愛する詩人の伝記』（中央公論社 昭33・12）『蜜のあはれ』（新潮社 昭34・10）『かげろふの日記遺文』（講談社 昭34・11）と注目すべき小説や評伝が次々と刊行されていった。初期の『抒情小曲集』、中期の「市井鬼もの」に次いで三たび訪れた、エネルギーが横溢した時代であり、エロスの関係性の追求において、その前衛的表現も含めて新境地に達した感がある。最も自在で最も深いという印象を受ける。

詩においても、『続女ひと』（新潮社 昭31・3）所収の「女おみなこのための最後の詩集」、これを増補し、独立した詩集として刊行した『昨日いらつしつて下さい』（五月書房 昭34・8）『室生犀星全詩集』（筑摩書房 昭37・3）所収の「晩年」と、小説と並行して意欲的に創作が続けられた。安宅夏夫は、犀星晩年の詩の世界について、「口語体を軽々とあやつり、一見、もろく壊れそうに見える、実にあやういところに、これ以上はない確固とした詩的空間を開示している。」と指摘している。^{注1}

安宅が指摘するように、これらの作品は、無造作な会話や呟きや雑踏に紛れそうな光景が晩年の時間意識に貫かれており、他と置き換えが効かないエロス性に満ちている。女の視点から、男の視点から、犀星は軽やかに立場を変えて発話している。安宅が感受した「実にあやういところ」とは、断片的な只事すれの発話、自在な視点の変換、冷徹と

言ってもいい時間意識の相関性から生じていると考えられる。犀星が到達した地点をこのような視座から考察していき
たい。

一 自立するメタファ

舌

みづうみなぞ眼にはいらぬ、

景色は耳の上に

つぶれゆがんでゐる、

舌といふものは

おさかなみたいね、

好きなやうに泳ぐわね

「女」のための最後の詩集「所収のこの作品について、西脇順三郎は、「詩的なイマージュは何のことを表現しようとしているのか「絶対」に通じている。この詩はそうした意味で純粹にマルルメ的である。」「ここにあげた詩は「舌」について特に奇異なイマージュを作っている。」と述べている（『室生犀星の世界』^{注2}）。「舌」は「おさかな」に喩えられているが、次の瞬間には「おさかな」となつて泳ぎ出している。喩えるものは喩えられるものよりも先に存在するのではなく、前後関係、あるいは虚実の区別は無化されている。ここにあるのは、「舌」と「おさかな」が戯れるエロティックな質感である。視覚は聴覚の外側に追いやられ、聴覚の内側に触覚があつて、二人を取り囲む「みづうみ」を「舌」

が自在に支配している。メタファはメタファであることを超えて、自立している。

概念的な把握を超えた官能性という点ならば、同詩集所収の「令嬢ミンミン」も、そうである。「あなたの頭にある／黄金キンの紋章もんしょうはあれは／なんとという紋章ですか、／あなたのお臂は／鳴くことにうまく動く、／あなたは何の天才ですか。」と蟬は、一匹の昆虫という概念には収まらない、艶かしく動く肉体そのものとして描かれている。しかし、「舌」は、触覚の戯れがエロスの世界を象徴している全体性がある。

この詩集には、「舌」と同じようにエロスの時間を描いた「野も山も」「あぢのない黄金キン」がある。「野も山も」は、「大きな頬ね、／まるで野のやうに熱い、／泉も／河もあるみたいぢやないの、／ずつと 向うに／山も雲も野に人も動いてゐる、／男の頬つて大きいのね、／ここから見えないものはない、／ここから人類のごよめきも聞えてくる。」と自然を内包する肉体として「男の頬」を捉えている。自然を内包する対象は、既に『日本美論』（昭森社 昭18・12）や戦時下の「王朝もの」で描かれていた。^{注3}例えば、『日本美論』の「障子」は、「日がくれかかり／柔かい藍いろになる／障子の棧、／その一つあてが白い町となり／白い町の建物も／日も人も白い、／白くないものはない、／砂漠もあれば山もある、／海はいつも風ぎ、／波は白波、／船も見え／船には人も見える。」と生活を包み込む家屋は自然への通路ともなり、自然と人間の調和を象徴している。「日本のあけぼの」では、「小さい臉や／きれのよい一重の臉のうへにも／花のへりの方にも／山吹いろがぼかさされ／あけぼのの裳もすそが引かれる、／刺繡と香ひと／羞かしいあたらしさで／彼女のくちびるが伸される、／日本のゆめがさめる、」と国土が審美的に肉体化されている。「野も山も」は、自然と人間の官能的な相関性においてこれらの作品の延長線上にある。また、「あぢのない黄金」は、「キスには／黄金を舐めたやうなあぢがある、／あぢのないあぢの黄金に／舌のささがすべつて／舌のお友達が笑つてゐる、／美味しいものね。」と「舌のお友達」という擬人化が機知的であり、官能性を曖昧にしている。

「野も山も」「あぢのない黄金」に比べて、「舌」は、メタファが一對一の対応を超えた一つの世界を表出している点において際立っている。西脇が、「舌」を評して「マラルメ以上ともいえるが、残念ながら、この詩一つである。」と述べたのも、方法論やレトリックを超えたエロスの真理を表象しているからであろう。

これには、^{あわ}間を捉える眼と一つ一つの対象の肉感を捉える眼の先鋭化の両方が関わっている。「かげろふの日記遺文」では、「町の小路の女」冴野の姿が、兼家の目を通して「衣裳の山、衣裳のなかにある山、その山は生きて靠れかかり、しかも寸時として嘆きをわすれず、自分の身分の低いことをかきさないでゐた。」と描かれる。冴野は、「衣裳の山」であると共に「衣裳のなかにある山」でもあり、衣裳と肉体は境界が曖昧な塊として存在し、しかも生命感を持つて迫ってくる。『告ぐるうた』（講談社 昭35・7）では、とみ子夫人がモデルである山名灰子に対し、犀星の金沢時代の文学仲間がモデルと思しき澤卓二が「僕はその肌の色の涯が見たいのだ、もはや君の肌と空気との切れめ、君の肌がなくなつた断崖、つひにその形といふものが生きてゐる限り崩れないでゐるところを、僕はちらりとでも宜いから見たかつたのだ、(略) 空気と肌とがわかれたときに起る重さと軽さの膨れたところが、山々のすがたが美しくかつたやうに遙かな思慕となつて、人間を成長させて来たのだ。」^{註5}と言ひ募る。これも、対象の輪郭が輪郭として成立する極限的な地点に視線が注がれている。境界的な質感のエロティシズムは、「帆の世界」(『小説新潮』14巻15号 昭35・12)においても「体軀のきれめが空気とのきれめになつてゐるところ、胸とか大腿部とかが形をなくして溶けたところに、美があるやうな気がした。(略) 重量の綾みたいなものだ、永遠にとどまることのない物の仮睡のやうなものだ。」と主人公の「私」に言わせている。一方で、対象の肉感を捉える眼は、異なる範疇の類似性を見出している。「鬼籍の翡陶」(『芸術新潮』8巻5号 昭32・5)^{註7}では、「青磁のうつくしき」について、「うすみどりのああいふいろは人間の肢体には決して見られぬものであるが、併し五年も十年も見つめてゐると、女の肢体にはたしかにこんなうすみどりがあつた筈だと、形をかへて昨日のやうに私は眺めてゐる。」とある。これよりも数年前に書かれた「骨正月」(『東京新聞夕刊』昭25・1・16)^{註8}でも、「全く山にはいると女のひとを思ふのも、木の股とか、すべてこさの外に思ふすべもないのである。仙人とか聖人とかいふ者は大方すべすべした木の股ばかり見てゐて、終年をんなの人を見なくてもよかつたのであらう。」と触感を媒体に「女のひと」と「木の股」が重ねられている。木の股から生れたという慣用句があるが、犀星はそれを具體的形象に戻してしまう。「曠野の眉」(『旅』24巻4号 昭25・4)^{註9}では、戦前の満洲旅行の体験を回想し、「それらの林には一つあての水溜りがおのおのまるで懐中鏡のやうに大切さうに凹地の中に光り、まるで貴重な風景の眉のやうな

役割をつとめてゐた。」と風景を顔として捉えている。対象の始まりと終りが存在する接触面のエロティシズムと異なる対象が重なり合う重層的なエロティシズム。消失点にも肉体性を探し出し、対象全てを肉体として見る眼差し。先鋭化する眼は、超視覚とも言うべき地平へ犀星を連れ出したのである。犀星は、従来の関係性を超えた接近と連結によって、世界を新たに読み直している。

「舌」も「野も山も」も「あぢのない黄金」も女の発話である。目の前にいる抱擁の相手に語りかけている現在進行的な発話は、肉声のリアリティを響かせる。相手の姿は少しも出さず、「舌」が「おさかな」と化した時間を味わい尽くそうとしている女の声が、官能的な空間を生きる主体としての身体を生々しく感じさせる。官能が泳ぎ回る、しかし閉じた空間として「みづうみ」は甚だ適切である。

西脇にも、範疇の相違が無化される主体的な空間を描いた「アン・ヴァロニカ」(『近代の寓話』 創元社 昭28・10^註)がある。「生物学の教授」と「アルプスへかけおちする前の一週」、故郷の家に戻った女は、「昔の通りの庭でその秘密をかくして／恋心に唇をとがらしていた。／鬼百合の花をしゃぶってみた。／「壁のところ註で小供の時／神／地蜂／おやじ／の怒りにもかゝわらず／梅の実をぬすんでたべたこともあつたわ。」。アン・ヴァロニカは、「村の宿屋でスグリ酒と蟹をたべながら」「髪を細い指でかきあげながら」、「肉体も草花もあたしには同じだわ」と語る。アンがしゃぶるのは、どぎつい「鬼百合」でも、しゃぶるには真つ当な「蟹」でもよい。しかし、しゃぶるという行為が熱っぽく語られる訳ではなく、「神／地蜂／おやじ／の怒りにもかゝわらず」という諺を振った列挙が行為の意味を脱力させる。しかも、駈落ちの相手は、即物的・分析的なイメージを与える「生物学の教授」である。盗む・しゃぶる・食べるという行為の官能性を希釈してしまう諧謔味と肉感の希薄なアン註の「細い指」。「かけおち」に纏わる情念や悲愴感ではなく、うつすらとした可笑しさと物悲しさとエロティシズム。「肉体も草花もあたしには同じだわ」とは、情念の予定調和を成立させない主体の発話であり、脱力や諧謔の後に残る平準化のエロティシズムである。相違と類似を繋ぎ直すという点では犀星と共通するが、反情動的、反肉感的なエロティシズムは、犀星とは対照的である。そのような西脇だからこそ、犀星を「絶対に通じている」「奇異なイマージュ」として高く評価し得たのであろう。肉感に満ちた犀星のメタ

ファの世界は、女の声によって実在化するのである。

二 「顫えゐる」存在

『泥孔雀』（沙羅書房 昭24・8）の詩篇「或る詩人の生涯」に収録された「ここに弾かれざるものなく」には、音楽に寄せて、犀星の時間意識が端的に表れている。「一日はもはや／かへり来たることなし／かくのごときもの／かくのごとく顫えゐるもの／ふたたび現はることなく／終日／黙然として音楽をきく」と時間は戻つては来ないものであり、音楽の複雑微妙な諧調に耳を傾けている人間こそが、過ぎゆく時間の中で揺らいでいる存在なのである。

帰らざる時間というモチーフは、繰返し語られる。同じく「或る詩人の生涯」の「天うつごとく」では「浪はけむりをあげる／けむりはくだける／浪にはすこしの変りがない／あと三年か／あと五年か／ぎりぎりに先の方が詰り／たしかに岸辺は遠くなつた／浪の向側はもう見へない／そのうしろも見へない／何や彼とごたついた果に終りだけは見へて来た／死だけが見へて来た」と振り返るのではなく、生涯の果てを直視する態度が表明される。生涯が終りに近づいているからこそ、「かがやいて女らが見へて来た／よく見て置かう／見てもあらはすことの出来ない／終りのあとさきを見て置かう」と生涯のテーマであつた「女ら」を直截化すると共に、「終りのあとさき」まで見ることを極めようとする。「浪」は人生の波瀾のメタファであるが、「浪はくだける／天うつごとくうつくしく」と晩年のエネルギーの咆哮は力強く肯定される。これを、『抒情小曲集』（感情詩社 大7・9）の「海浜独唱」の絶唱と比べてみると、犀星が遙か遠くの地点に到達したことが窺える。「海浜独唱」では、「ひとりあつき涙をたれ／海のなぎさにうづくまる／なにゆえの涙ぞ青き波のむれ／よせきたりわが額をぬらす／みよや濡れたる砂にうつり出づ／わがみじめなる影をいだき去り／抱きさる波、波、哀しき波」と「われ」は波の前で徹底して受動的であり、消滅願望において波と同化する。啄木の『一握の砂』（東雲堂 明43・12）冒頭の「東海の小島の磯の白砂に／われ泣きぬれて／蟹とたはむる」以下、「砂山十首」を思い起させる短歌的な抒情である。自愛の感傷を詩的表現として成立させるためには、伝統的な歌うという形式

を通して安定性が要請されるのであろう。これに対し、「天うつごとく」は歌語や修辭の外側にあつて、岸から遠ざかる感覚と視界とが連動しつづつテーマに直結する、固有の意識のリズムが詩を支えている。リズムとテーマの固有の相関性が、口語自由詩の特質であらう。

「天うつごとく」の咆哮は、決して力みではなく、死することへのリアリスティックな認識が根底にある。「みな去る」（或る詩人の生涯）では、「結局　みなぬなくなる／一人見へなくなり／また一人ぬなくなる／こんどは三人も見へなくなる／何処にもぬなくなる／（略）あまりたくさんぬなくなり／つるにかぞへることも出来なくなる／その人らはもう／何処にも生きてはゐない／呼んでもふりかへる人ではない」と晩年に差しかかった実感が率直に語られる。加速度的に周囲から生が欠落していくことが晩年に入ることであり、「その人らはもう／何処にも生きてはゐない」という一見何の変哲もない言葉は、生の側から見た死の真実である。それは、不在を超えた非在である。実感が擱んだ真実が単純に直截に描かれている。

帰らざる時間は、生の側から見た死のメタファとなる。「女ごのための最後の詩集」所収の「けふといふ日」では、時刻を告げ終つた時計の音として表象される。

時計でも

十二時を打つときに

おしまひの鐘をよくきくと、

とても　大きく打つ、

けふのおわかれにね、

けふがもう帰つて来ないために、

けふが地球の上にもうなくなり、

ほかの無くなつた日にまぎれ込んで

なんでもない日になつて行くからだ、
茫茫千年の歳月に連れこまれるのだ、

一日の終りという区切りによつて、存在と共にあつた時間は後方に追いやられ、無数の過去の一つとなり、人は新たに時間のサイクルを迎え入れる。「十二時を打つとき」という特定、「けふが地球の上にもうなくなり」という形容からは、地球が回転するリズムに同調する根元的な生命のリズム、死と再生のリズムを反復する人間の時間も想起されるが、この作品の主眼はそのような一般論的な認識ではないだろう。「けふ」の終りが明日の始まりとしてではなく、固有性の喪失としてイメージされ、死の領域の圧倒的な質量へと連動していく点にある。個体としての人間は、死んだ時間の膨大な堆積と踵を接している生の時間の側に常に体一つ分だけ突き出している。この僅かな、しかし明らかな突出が、時間的存在としての人間を生きる主体の側から捉えている確かさを感じさせる。この視座は、「けふといふ日、／そんな日があつたか知らず、／どんなにけふが華かな日であつても、／人びとはさう言つてわすれて行く、／けふの去るのを停めることが出来ない、／けふ一日だけでも好く生きなければならぬ。」という結びへの展開へと貫かれる。死へと押し出されていくからこそ、生の突出を突出たらしめることが大切なのだ。それは、「けふ」という日を固有の顔を持つ時間として輝かせることである。

同じ思いは、「晩年」所収の「先きの日」では、より身体的に墜落していく死体として描かれる。「わかれてゆく毎日々／毎日にあつた思ひ／誰も知ることのない思ひの渦が／背後に音を立ててながれてゐる／思ひはもはや悲鳴をあげない／ただ　ながれて往くだけだ／何もないところに／深い溝や　淵のやうなところに」（第一連）と過ぎ去つた日々を不在の声の総体として思い描く。それらの行方は奈落としてしか想像できない。圧倒的な死の領域という捉え方は「けふといふ日」同様であるが、「先きの日」では、生きられた時間の肉体的に焦点が当てられている。直前までは、確かに声を持つていたのである。「あなたがたも　私も／うしろを見たことがない／うしろに音となつて／つぶれた毎日のあることを／毎日が死体となつて墜ちてゆくのを／見ようとも知らうともしないのだ」と過去は「つぶれた」「死体」の

堆積として生々しくイメージされる。生の側から死の側へ想像を馳せる場合、命を失った肉体のあり様がその及ぶ範囲である。犀星は、飽くまでも、自らの肉体的思考に立脚しつつ、痕跡もなく彼方に流れ去ってしまう日々の只中を生きている不可思議さに思いを巡らしている。今ここに在るといふ実存的意識にとつては、未来もまた、未知の領域である。「けれども先きの日がきらめいて／何が起り何が私共を右左するか判らない／また先きの日のおぼしまに／誰かが思案に暮れ 待ちわびてゐるかも判らぬ／先きの日を訪ねて見よう／何処かにあるはずの先きの日」(第三連)と未来はやはり、漠然とした時間の幅ではなく、生活のサイクルである「日」として捉えられている。営みの中で実存的意識を培っていった生活人＝詩人、犀星の風貌が窺える。

今ここという地点に立脚し、その肉体的性において発想、認識することの独自性は、高橋新吉や三好達治を置いてみると明らかである。『高橋新吉の詩集』(日本未来派発行所 昭24・10^註)は、「日が照つてゐた／今から五億年前に」という「日」で始まり、「留守と言へ／ここには誰も居らぬと言へ／五億年経つたら帰つて来る」という「来るす」で終る。この詩集は、禅問答のような作品に満ちており、生命は時空に遍在するが、それも現象に過ぎず、時空を超えて神と宇宙が存在することが繰返し語られている。「二つのじゃがいもの中に／山も川もある」(「じゃがいも」と、一見、犀星の「野も山も」と類似する表現も、基点としての肉体ではなく、遍在する生命の一つの形象として俯瞰する視点から描かれている。「宇宙の根本は刹那にも無い／過去も未来も全く同じである」(「根本」と時間が人間には属していないことを述べ、「私がここに居ることを誰も妨げるものはない／億万年の久しきに亘つて私はここに居ることにした／こことは心の未だ発せざる所を言ふのだ」(「ここ」と永遠の定点として、関係性というものが一切無い未生の地点を想定し、「死は未来にあるのではない 過去にも現在にもある。死はかくの如きである」(「死」と生命のサイクルに予定調和する時間の存在を否定する。犀星も新吉も、共に、時間的存在としての人間を痛感している。しかし、犀星の(今ここ)が、肉体を存在証明として、死すべき運命を受容しているのに対し、新吉の(今ここ)は生命を超えた不動の地点として想定され、時空を宇宙の仮象として捉えることで、生と死を相対化する。それにしても、「一つのじゃがいもの中に／山も川もある」という表現が、もしも犀星を触発したとすれば、全く異なる文脈において表現を移植し

てしまふ詩人の能力として興味深い。

三好達治は、『百たびののち』（『定本三好達治全詩集』 昭37・3 筑摩書房）の「落葉つきて」で、「今しがた身じまひのできたばかりの黄昏どき」を「百年もながい間私はそれを眺めてゐた」と歌い、「さやうなら／こんばんは／遠い遠い過去の方から ぼつかり月が浮び出た／浮び出た追憶の／さうして この古い空洞くうどうから出てゆくのは／さてもうあの世の新しい私でせうか」と「あの世」へと幽体離脱していくような夢想を語る。「ぼつかり」浮んだ月に誘われて現れた「あの世の新しい私」は、時満ちて地上でのサイクルを終え、自然の循環に回帰していく生命の姿である。肉体から離れていく個の時間という意識は、「ノート」「私の耳は聞いている」にも見られる。「ノート」では、「まだ……私の過去は私のものだ／あたたかい冬の陽ざし／けふの陽ざしよ もつとの冬を私の上にふりそそげ／まだ私の過去は私のものだ」と四季の最後の季節である「冬の陽ざし」を浴びつつ、内的な時間が繋がっていると感受する。それが生きていることの晩年の実感である。「私」は、「ああかの待ちどほしい日まで／よき展望まで／荷造りをはつた身軽さの歌のはじまる日まで／冬の太陽よ いそげ いそげ」とこの実感を体いっばいに食らうとする。「私の耳は聞いている」では、「ああ最後に 私の耳は聞いている 極北の海の けふも大きな怒りをもたらしして轟くのを」と「独り者の 宿なしの 盲目の詩人」が「旅路のはて」に「五万年も古い人間の歴史」の声を聞いている光景を描く。「彼もまた天空一片の浮き雲のやうな人格だつた」のであり、「行き方知れずになつてしまつた」後、捉える主体不在の処では、「人間の歴史」も存在しない。「ごめの歌 千鳥のつれ鳴き 小石のささやき／耳ある者は聴け……／そのあとに無心の声 無限の時が何を語るか」と自然を営みとして人間に寄り添わせる主体が去つた後の、意味づけられない時空を思い描く。達治においても、繋げ、区別し、さまざまな形で関係化を図ることで成立する生の時間と、一切の分節化が成立しない死の時間とは截然と区別されている。しかし、詩集のタイトルにもなっている「百たびののち」で、かつて訪れた仏国寺を回想し、「囀鳴するどきこゑ」も聞こえる冬の寺院に「生成流転」を思い、「百たびののちにさやかに ふたたび思ふ かの朝の清麗を」と語るように、変相する現象を通して存在する永遠の生命が窺える。人間は、個の時間を終えた後は自然に回帰し、生成流転の中で生れ変るといふ世界観が感じられる。達治にとつて、過去は、扉

星のように「茫茫何千年の歲月」でも「つぶれた」「死体」でもなく、肉体に内在化され、自らの肉体に属するものである。これは、大いなる連続性の中の一つの単位として個の生を捉えているからではないだろうか。達治において（今ここ）の意識は希薄であり、生と死は異なる次元への移行である印象を受ける。

今ここにある肉体が存在の根拠である犀星にとつて、生きるとは、揺れながら一日というサイクルを重ねていき、差異を孕んだ反復によつて辿り着く地点が見えないことでもある。「女ごのための最後の詩集」所収の「けふほれてあすわかれ」は、「何度でも女にほれてみたが／ほれるといふことに際限がない、／際限がないことのうるはしき、／（略）／けふほれてあすわかれ／あすまたほれてあさつてわかれ／毎日ほれて毎日失くする／毎日貫ひ毎日こなれてしまふ、／茫茫 生きて際限もない、……」と語る。「ほれて」「わかれ」ることは踵を接して訪れ、それぞれのタイミングを持ち、リズミカルな「際限」の無さを作り上げていく。これも、遙かな地点が「茫茫」と形容される。いつまでもその行為が充足しないで、先へ先へと逃れていくことが、女性というテーマを追いかけ続ける意味であり、それが詩のリズムとして体现されている。

三 主体としての女性

「女ごのための最後の詩集」所収の「受話器のそばで」は、共有されるものとして時間に網をかける女性の声のドラマである。

ええ 五時がいいわ、

五時ね、

五時つてもうくらいわね、

五時つていいお時間ね、

まゐります。いつものところね。

菅谷規矩雄は、犀星晩年の詩について、「犀星の詩の究極は、むしろ聴覚に象徴されるのである。そこに犀星は、技法としては、いわばメタファ以上のメタファを実現しようとした。」と述べている。菅谷は、「メタファ以上のメタファ」を犀星の生い立ちに立ち戻って捉え、犀星自身が体験し得なかつた「いのち」のきわみとしての（母なるもの）はなにか」という根源的な問いかけに対し、「情景の核心」即ち「人間の関係の根柢である（親なるものの先験的欠如）」という不条理」に「固着した韻律を、トータルに外化し、対象の内部に転移せしめ、ひいては自己を相対化しうる表現の方法」であるとしている。具体的に言えば、「ことばを発する声（のイメージ）」が、「もともと男（犀星）によつてみられていた対象としてある女性の美」から「美の」主体としての女性」として「ひとりあるきはじめるモメント」になることである。

詩人犀星の個人史から見れば、究極のテーマを充足する、エロティックな美意識を超えた表現方法の成立ということになる。個人的詩史の根源的モチーフという菅谷の指摘を踏まえて、作品が自立的に表現しているものに焦点を当てると、時間とコミュニケーションをめぐる本質的なドラマが見えてくる。「受話器のそばで」は、待ち合わせの時刻をめぐる女性の発話に終始しており、状況説明はない。女性が話している相手の顔も声も文脈も、読者には一切わからず、透明な存在である。従つて、そこには、語りかけ、同意し、確認するというコミュニケーションがクローズアップされる。それは、「五時」という時刻を、誰のものでもない時間からあなたと私を繋ぐ時間に変えることでもある。「五時ね」「五時つてもうくらいわね」「五時つていいお時間ね」と「五時」をめぐる感想の変奏が、時間の共有を成立させる螺旋を描くような発話のリズムであり、そのまま詩のリズムになっている。犀星は、『女ひと』の中で、女性の感情表現について、「好き」といふたつた二文字で表現される言葉には、大変な効果のあるものである。好きね、好きになつたわ、好きよ、好きなんだもの、といふ数々の好きのあらはれは、全く何物もおよばない直情感があつた。」と述べている（「季節の声」）。あなたと私を繋ぐ簡潔な「好き」と「数々の好きのあらはれ」。核心とそれを強化する差異の仕組

みを擱んでいたからこそ、犀星は、繋ぐ発話を生き生きとリズムカルに描き出せたのである。

「五時」という設定については、葉山修平が『蜜のあはれ』との共通性を指摘しており、「作者のなかには「五時」という特別な思いがあり、それを「いい時間ね」「もうくらいわね」という感覚でとらえる、生活の堆積があったと考えられる。」と述べている。^{註15} 葉山が指摘するように、『蜜のあはれ』では、「金魚」の「赤井赤子」が「いうれい」（田村ゆり子）の顔から「時間は五時、もしおてすきでございましたらお会ひくださいましと書いてあるわ」と「をぢさま」に会いたい時間を読み取っている（「三、日はみじかく」）。^{註16} 「四、いくつもある橋」では、赤井赤子に呼びとめられた「いうれい」が「五時といふ時間にはふたすぢの道があるのよ、一つは昼間のあかりの残つてゐる道のすぢ、も一つは、お夕方ははじまる道のすぢ。それがずつと向うの方まで続いてゐるのね。」と応える。これに対し、赤子が「そのあひだを見きはめていらつしやるんでせう、きつと」と推測するように、「五時」とは分岐する時刻であり、始まりと終りの時刻である。「受話器のそばで」の「五時つてもうくらいわね」「五時つていいお時間ね」は、エロティックな予感を孕んだ時間として、あなたと私を繋ぐ発話に奥行きを与えるのである。

「めぐりあひ」では、「いくらたくさん逢つても／気まづくわかれる日があつたら、／つまないぢやないの、／お逢ひするのはいちどきりでいいのよ、／何十度お逢ひしても／人間のすることはみな同じなもの、／いちどきりでいいのよ。」と只の時間を固有の時間に変える緊張感の困難さを語る。逢うことは、「人間のすることはみな同じ」という平準化に墮してしまふ。このモチーフは、後に「はるあはれ」（『新潮』58巻8号 昭36・7）^{註17}でも、歌詠みの男と関係を持つた「文房具屋の夫人」に「一度だつて十度だつて同じことぢやないの。そのたつた一度といふことは物の深さはじまりなのよ。」と言わせているように、犀星の男女観に根差していることが窺える。

固有の時間の主体である女性は、男性に対して辛辣な目を向ける。詩集タイトルでもある「昨日いらつしつてくたさい」は、不可能な要求で、男をからかう。

きのふ いらつしつてくたさい。

きのふの今ごろいらつしつてください。

そして昨日の顔にお逢ひください、

わたくしは何時も昨日の中にゐますから。

きのふのいまごろなら、

あなたは何でもお出来になつた筈です。

三浦仁は、この作品を読むポイントを「言葉の諧謔で男をからかっている軽妙な味わい」に置いている^註。三浦が指摘するように、「一昨日来い」（二度と来るな）という俗語を連想させながら、「小意気に幾分の遊び心を伴つて歌われている」ニュアンスは感じられるが、「女ごのための最後の詩集」所収、『昨日いらつしつて下さい』にも再録されている「けふといふ日」「こひびと達に代つて」「知らずにわかれた人びと」で繰返される、戻らぬ時間というテーマを置いてみると、この「遊び心」はなかなか残酷である。女にとっては「一昨日来い」であつても、男にとつて「昨日」は「茫茫何千年の歲月」（「けふといふ日」）の一つであり、「何処かに去つてしまつたものは／ふたたび戻つてくることはない、」（「知らずにわかれた人びと」）のである。「きのふいらつしつてください。／昨日へのみちは、存じの筈です、／昨日の中でどう廻りなさいませ。」と女は軽やかに言うが、男にとつては死の宣告にも等しい。「女ごのための最後の詩集」『昨日いらつしつて下さい』と続けて読むと、まだ生の半ばに達していない女と生の終りに近づいた男という対比的な構図が感じられる。「告別式」（「女ごのための最後の詩集」）では「わたくしまりましたとき／もう遅かつたのよ。だから何も／いへないぢやないの、／皆様に名前も告げずにかへりました。」と「告別」された亡き男に語りかけているし、「或るひとの時間」（同）では、「昨夜行つてね／けさ帰つてね／また夕方から行くのよ、／では 一たい あなたはそのやうにして／誰に逢ひにゆくの、／いつも 苦しさに／うなつてゐるひとなのよ、／いいところぢやないわ、／けれどもその人はもう死ぬのよ、」とあつげらかと「死」を語る。この直截な扱い方は、「死」が女の時間と地平線の向こう側に在るからであらう。「昨日」は肉体から抜け出しており「死」を感受する男と、「昨日」は自分

に属している女。「昨日いらつしつてください」は、異なる時間的位相にいる男に向けての女の無意識の残酷さがテーマなのではないだろうか。捨て台詞を披いて現れたような時間意識の典型が軽やかな口調で語られていく、軽さが重さに届いていることが奇妙な実存感覚を表出している。時間を身体に堆積する感覚があるからこそ、誰のものでもない時間を、あなたと私を繋ぐ時間へと変える主体になり得るのであろう。

菅谷は、『昨日いらつしつて下さい』所収の「けど」について、「《受話器のそばで》を、ひとつの往路とみなせば、『けど』は、小説から詩への復路、さいごの帰着点である。」と述べている。「^{注19}けど、／だめなの。／けど、どうでも、／もう、いいわよ……」という「けど」は、菅谷が指摘するように、「混然とした〈情態〉そのものが、ひとつのひびきとして現前して、ことさらな解釈を不要のものとして」いる。場面や具体的な設定を必要とせず、声のイメージだけで成立する詩とは、「小説を書きつくした作者にのみなしうるわざ」（菅谷）であろう。現前する声の空間という菅谷の指摘を、時間という晩年の詩のテーマに即して考えてみると、詩集未収録の作品ではあるが、「時計は停つてゐる」（『文芸』34巻1号 昭31・1）に、エロスの存在としての女性が集約されている。

ええ、

だつて

そお、

ふふ、

ぢあ。

ここに描かれているのは、時間との交合とも言えるエロスのな関係性であろう。時間を受け入れていく存在としての女性がイメージされる。これらの声は意味の文脈は持たないが、戯れる快樂の差異がそのままリズムになっている。これも、「数々の好きのあらはれ」の構造が、最も簡潔に表れている。

すらりと根元的な官能に届くからこそ、「夜までは」「去る」「問題」（いずれも『昨日いらつしつて下さい』所収）のような発話が可能になるのであるうか。「夜までは」は、「男といふものは／みなさん ぶらんこ・ぶらんこお下げになり、／知らん顔して歩いてゐらつしやる。／えらいひとと、／えらくないひとと、／やはりお下げになつていらつしやる。」と女は何気ない口調で男の体裁を無にしてしまう。「ぶらんこ・ぶらんこ」という悠然たるオノマトベが、可笑しみを誘う。男が「お下げに」なっていることについては、『蜜のあはれ』で「をちさま」が、赤井赤子に「心臓も性器もおなじくらゐ大事なんだ。（略）そりや、をちさんだつて性器といふものは、こいつが失くなつてしまへば、どんなに爽やかになるかも知れないと、ひそかに考へたこともあつたけれどね、やはりあつた方がいいし、あることは、どこかで何事かが行へる望みがあるといふもんだ。」と語る。「衢のながれ」（『中央公論』74巻10号 昭34・7）^註では、小説家である権九郎に「恥かしい物をぶら下げ、それは生きてゐるかぎりぶら下げてゐなければならぬことに、男性は時々これを回顧して此奴さへなかつたらもつと綺麗に生きることが出来るのといふ、面白い反省を持たなければならぬものだ。実はかういふ物を下げてはゐるが、それは下げてゐないと同様にすべすべした股間の思ひ、ズボンの上からも平明な不潔感をともなはない気はいを見せるといふことが必要なのだ。」とより直接的な思ひを言わせている。権九郎にとつて、「不快感」は付き纏うが、「よはよはしい常にいたはつてやるより外に、仕やうのない雛様のやうなもの」なのである。「夜までは」には、小説で詳述されている、自分の一部でありながら扱いかねてしまう滑稽さと哀感、それ自身が自己主張してしまう感覚が反映されている。「お天気は好いしあたたかい日に、／ぶらんこさんは包まれて、／包まれたうへにまた叮嚀に包まれて、／平気で何食はぬ顔で歩いてゐらつしやる。」と労わりとからかいの間を行くような視線である。

一方、「去る」では、「すこしばかり話をしただけで、／わづかな時間のあひだに、／あなたという男を見尽してしまつた、／あとには何ものこらない。／男は去る。／わたくしは見送る。／ぶらんぶらんしたものをお下げになり、／乞食のような男は去る。」と女の目は瞬時に男を破碎してしまう。こちらの「ぶらんぶらん」は、「夜までは」の「ぶらんこ・ぶらんこ」の暖かみはなく、女にはない過剰さの表象として露出されるのみである。『女ひと』の「季節の声」に

は、「女人は好き嫌ひの感情はつねにただの一言葉で表現してゐて、美事に突き放さなければならぬことは突き放してしまふ、たとえばいやよとか、きらひとかいふこの二様の言葉がそれである。あんたなんかきらひ、といふ短かいなかには到底追付くことのできない突き放しがあつた。」とある。断つ言葉の取り付く島の無さと繋ぐ言葉のニユアンスが、「夜までは」と「去る」にも投影されている。

「問題」は、「あんなひと／うんこをするの。／あんなきれいなひと、／どんなうんこをするの。」という率直な問いかけである。美貌の人は排泄をしないような顔をして生きていることの不思議さが、あどけない口調で発せられている。「衢のながれ」の権九郎は、「ズボンの上からも平明な不潔感をともなはない気はいを見せることが必要なのだ。」と言つていたが、女性もそれ以上に、生き物の生臭さを見せないように生きているのである。生き物としての人間を露出させる女の目が、最も若い、少女と思われる設定に、最も端的に表れている。

四 観察者としての男性

男性が語り手である場合、女性とは異なつて、場面との距離感がある。

あなたは何時までそこにゐるのだ、

人は群れ 人は去り

円柱にもたれてあなたは誰を待つのだ、

夕刻の時はすでに去り、

あなたの眼は憎気てしまひ、

泣き出しさうである。

風さへさむく捲いてくる。

あなたの待つひとはもう来ないだらう、
僕もまた人にはぐれて此処に立つ、

この僕とあなたの間際を取持つ人はない、

その間際はたうに逸れてゐる、

あなたは此処で笑顔を失ふ、

僕も またあなたといふ瞬間を失ふのだ。

(「去る」・『昨日いらつして下さい』)

見知らぬ「あなた」と「僕」は、誰かを待つという時間を共有している。しかし、それは「あなた」とコミュニケーションを図る方向性は持たない。「僕とあなたの間際」は、あつたにせよ、とうに去つてしまつてしまつている。ここでも、分岐点の象徴としての「夕刻」が効果的である。「あなた」は、過ぎ去つてしまつた時間に呆然としてゐる「僕」の鏡像でもある。「あなたは此処で笑顔を失ふ、／僕も またあなたといふ瞬間を失ふのだ。」という最終の二行は、生身の「あなた」の痛々しさが「あなたといふ瞬間」という出会いとすれ違いを象徴する抽象化された存在でもあるという、共感と想像の基盤となる感受性を伝えて印象的である。「僕」は、「あなた」と直接関係を繋ぐのではなく、想像を介して「あなた」を自分の時間意識に取り込むのである。

時間を共有していても、共有していることにはなく、時間の地平に向かう意識は、「めまひをしながら」(『昨日いらつして下さい』)で描かれる。「行く方にブランコがある。／君も僕もそれに乗りうつる。／めまひがつづいて睡くなる。／誰も其処から還つて来た人はない、／行くことだけがおきまりである。／すみれいろの美しい靴が見えるけれど、／僕はブランコの上で眩暈を続けてゐる。」と「行くことだけがおきまり」の地点とは、死の表象であろう。「君も僕も」共にブランコに乗り移つたにも関わらず、「君」は「すみれいろの美しい靴」を見せて一足お先に行つてしまつたようである。

「茫々何千年の歲月」（「けふといふ日」）や「深い溝や 淵のやうなところ」「死体となつて墜ちてゆく」（「先きの日」）と無限の闇として表象されている中で、このような夢幻的なイメージは珍しい。「地球の良日」（『新潮』51巻12号 昭29・12）という詩集には収録されていない作品がある。ここでは、夕映えの中で、過去に出会つた女性たちが次々と回想されていく。「あの女も どのひとと、／みんなが不倖で文なしでだから元気で、／ゆふ映えはなんて美しいものなんでせうね、／あの女も この女も 女のなかの女も、／街が楕円形になり真ん円くなり、地球儀になり、／四角八角ゆがみゆがんで崩れてしまひ、／みんな数寄屋橋の夕映えにまぎれ込んでしまふ、……／どの女も あのひとと このひとと。」とかつて、『星より来れる者』（大鏡閣 大11・2）の「ある雑景」や『田舎の花』（新潮社 大11・6）の「花卉」で試みたような畳み掛ける饒舌体を彷彿とさせつつ、幻影の群像が夕映えに吸い込まれていくイメージが描かれる。夕映えは過去を想起させる地平であり、一区切りの時間が終焉を迎える地平でもある。「めまひをしながら」の地球を舞台に見立ててのサーカスのようなイメージは、このような終末の祝祭感と通底しているようである。

「ブランコ」というモチーフは、『鉄集』（椎の木社 昭7・9）の「僕の遠近法」「映写機」「地球の裏側」で用いられていた。「映写機」では、「僕はブランコに飛び込む。／ブランコに逆さまに下がるのだが、／そこで人生観も遠近法も一変する。／僕は出鱈目になり、／僕は映写機を叩きこはす、／機械は粉微塵にこはれてしまふ。／僕の想像力は稀薄になり、／めまひを感じながら／支離滅裂な景色を継ぎ合はしてゐる。」と「ブランコ」は速度に満ちた都市文化の表象であり、「めまひを感じ」ている「僕」は、攪乱された身体で祝祭的空間に陶醉している。「地球の裏側」では、「ブランコは快活で、／木の葉にすれすれになるところまで、／僕を運んで呉れる。／僕は女にふれるやうに、／木の葉に頬を擦り寄せる。／僕は地球を幾廻りかする。／僕は地球の裏側まで見てしまふ。」と空中に飛び出していくような遠心力の快感が、より率直に描かれている。これらに比べて、「めまひをしながら」においては、「ブランコ」での飛翔はそのまま生の時間の向う側への跳躍である。そして、「君」と乗り移つても、跳躍は個の体験としてしか訪れず、終末の祝祭感に連動していく。

語り手の関心は、時計によつて計測される時間と個の意識との交錯にも向いている。「うとうとすれば」（『昨日いら

つしつて下さい』は、「時計は今夜も打ちつづける、／十一時打つてうとうとすれば、／もうすぐ十二時が打つ。／その間にうとうとし、／つるに十一時と十二時とが続いて鳴り／かぞへると二十三も時計が鳴つてゐるのだ。」と意識によつて伸縮する時間を描く。これは、「おぼえてゐる」(同)の、「けふの時間と、／きのふの時間。／明日のいまごろの時間、／十年前におぼえのある時間の永さ。／二十年前の或る日の時計の針と、／その日の永い何十分間。／同じところを往来してみる時計は、／どれもきのふと同じことなのだ。／あすもあさつても同じことなんだ。」という規則正しく循環を繰返す客観的な時間、永劫回帰する文字盤上の時間への驚嘆に立脚している。犀星の金沢時代からの友人、田辺孝次の息子で、犀星と親交のあつた田辺徹は、犀星と時計について、「小さく精密な機械、とくにそれが目に見えない奥処で、正確な時間を美しく刻んでいる腕時計に、犀星は一日置いていた。家中の時計をびつたり合わせておくのも好きで、精密な作業をする時計に対する犀星の感情にはまるで宗教的^注とでもいおうか、ほとんど時計崇拜アニミズムのようなものがあつた。」と回想している。犀星は、永遠のリズムを計量していく装置として、時計に超越的な感情を持つていたのである。

永遠のリズムを刻んでいく時計と人間の意識が交わるところに、詩想が生れる。「一時間」(「昨日いらつしつて下さい」)では、「十二時打つたらやすみませう。／一時打つたら起きませう。／ねてゐるひまは一時間、／気狂ひにならなければいいがね。」と憚ることなくナンセンスを語る。「チラチラするもの」(同)では、「チラと見ただけでいつもお終ひになる。／チラと見たものはいままでに／見たことのないものである。／時計はいつ見てもおなじところだ。／けさから見つづけてゐるが、もう夕方である。」と瞬時の把握が痕跡をとどめぬ人間の視覚と、恒常的に瞬時が巡つてくる時計との相違に実存感覚を覚えてゐる。これは、時間感覚と計量化される時間が、当たり前のように生活の中で共存している面白さであり、不思議さである。そして、習慣化され気にも留めない事象を異質化してしまう、犀星の感性の新鮮さである。

美と排泄をめぐる素朴かつ本質的な女性の疑問が、「問題」であつたが、それと対になるのが、「象とパラソル」であろう。「きみ」は、「パラソルを手に携ち、顔をかしげ、／にっこり笑つて 気取つて、／きみは象を背景にして撮影し

た。」と動物園での記念写真が撮られる。第二連では、「きみは象が巨きいと言つて驚いた。／きみのはだかほど大きいものがないのに。／絵本、ボロの古洋服、／古新聞の活字の間を、／象はそのそりと歩いてゐた。／生きてゐる証拠には 見なさい、／うまのくそのようなくそが一盛りあつた。／象はくそは踏まずに避けて歩いてゐた／うまいもんだ。／きみはまた象の前で写真を撮つた。」と「絵本、ボロの古洋服、古新聞の活字」という持ち込まれた生活の残滓によつて、お出かけの空間は猥雑に活性化される。更に、象が「生きてゐる証拠」として、「うまのようなくそ」に注意を促すことによつて、お出かけの記念写真は、「象」と「きみ」が二つの肉体として写り込んでゐる實在性が前面化される。男性の観察する目は、排泄こそが生きている身体であると捉え、敢えて視界に入れる。これは、決して理屈っぽい地点から認識されているのではない。これより前の「愛と尾」（『人間』4巻1号 昭24・1）は、「犬は何時でも／くそがしたいのだ／そこで尾がいたのである」「犬は悲しくなると／くそをする／いつでもくそがしたいのだ」と排泄の欲望と身体・感情を直感的に繋げ、超論理的に断定している。瞬時に対象の本質を露出させてしまう女性の目と、対象の本質を捕捉する男性の目。犀星は、本質との関わり方を異なる性によつて描き分けている。

犀星は、過ぎ去つた時間の行方に〈死〉を実感し、生の終焉に祝祭的空間をイメージした。「晩年」所収の「始まりとをはり」では、「きみにはきみの／あなたにはあなたの果がない／あなたや君の果が何処にあるのか／果が見えて来ないのだ／それぞれにうつくしいのに／始まりは何時もあるのだけれど／三人の五人の十人のと 果がない」と現在から終りは見えないことを率直に述べている。そんな生の時間のリアリスト、犀星に、晩年の時間の当事者はどのように描かれるのであろうか。詩集タイトルと同じ「晩年」は、晩年という時期における幻想の再会を描いている。

僕はきみを呼びいれ

いままで何処にゐたかを聴いたが

きみは微笑み足を出してみせた

足はくろずんだ杭同様

なまめかしい様子もなかつた
僕も足を引き摺り出して見せ

もはや人の美をもたないことを白状した

二人は互の足を見ながら抱擁も

何もしないふくれつつらで

あばらやから雨あしを眺めた

「足」は、犀星のエロスの表象であつた。「お艶の首」(『詩歌』4巻12号 大3・12)では「祭り込め この足／足の畜生／かついで跳れ この足／天知る地足る足／まことは愛と肉ばかり」、「電線渡り」(『異端』2巻1号 大4・1)では「天の足／いんよくの足／狂気の足／天真爛漫の足」「プロテアの足／やはらかく美しくすんなりとして／ずつと伸びたり」と熱っぽく官能的に「足」が歌われている。それが、ここでは、「くろずんだ杭同様」であり、相手の女性のみならず、語っている「僕」の「足」ももはや「人の美をもたない」。杭という形容は、これ以前の作品でも、老年の表象として見られる。「俗調」「膝」悲曲の一章」(『日記』昭25・1・23)では「人生五十年／ばらの花なぞ犬に喰はれてしまへ／あの膝もこの膝も／みんな棒杭のやうになつてしまつた。」「悲曲」(『詩界』2号 昭26・9)では「あなたの膝を削つて見たら／白いばらが こぼれさう、／そんなばらなぞ どうでもよい／ほんとに膝がお好きなら。」「人生六十年／白いばらなぞ犬にくはれてしまへ。／あの膝 この膝／みんな棒杭になつてしまつた。」と老いていく肉体のやるせなさが俗謡調で歌われている。随筆「一人の爺さんの話」(『北国新聞夕刊』昭27・1・3^悲)でも、「私自身は顔にしががで、手足が棒杭のやうになり、そして、たうとう舌切雀のぢいさんのやうになつて了つた。」と自画像が描かれている。老いた肉体を象徴する語であるが、「晩年」では俗謡調で投げやりに歌うのではなく、正面からその寒々とした光景、「抱擁も／なにもしないふくれつつら」という互いの惨状に互いが共感も同情もできない光景を描いている。そんな二人が、おそらくは、向き合うのではなく並んで坐っているのだろう、「あばらやから雨あしを眺め」

ている様は、一抹の諧謔味がある。どうにもならないお互い様の現状を描いてみせたところに、晩年という時期のリアリティがある。

これに比べて、「誰かに」は、より素つ気無く、事実を投げ出すように語っている印象を受ける。

誰かに逢ひ

話をしかけられた

くらい中であつた

何かの中心に私はゐた

誰かに逢へる予感はくづれ

誰かはすぐに去つて了つた

つまらないただの女であつた

女は長い赤いきれを引きずり

それをふむやうな位置に私はゐた

富岡多恵子は、犀星晩年の詩について、「詩」をいやというほど知った「小説家」の「詩」であると言い、「詩というものの衣裳へではなしに骨とかスチとかへの、無造作ななぐりこみ」であると述べる。「晩年」「誰かに」については、「事実の状況は詩のカタチが保護し、詩のカタチという技術が隠蔽するが、悲痛はそこからはみ出してくる。書き手が、悲痛という事実をはみ出して見せてもいいと思つているからである。」と詩の形式や修辞や美意識をめぐる幻想を壊した地点に、晩年の心象が表出され、逆説的に詩が成立していると述べている。「現実の中に事実を認識」し、その核心を掴み取るという富岡の指摘は、そもそも、口語自由詩の原点なのではなからうか。富岡は、これらの作品の核心は、「詩作品という虚構」ではなく、「ヒトの「晩年」にある悲痛という事実」の表出にあると述べる。その「事実」

が、説明ではなく、重層的なメタファによって表出されているからこそ、「詩」なのである。闇の中で、自分の身体が察知する範囲の外は溶解していくような感覚。話しかけた誰かもすぐに立ち去っていく。「つまらないだの女」と言い切ってしまう「晩年」の目の苛酷さ。身体性の衰えと、保持されている目の捕捉力。そして、「つまらないだの女」は「長い赤いきれ」を引き摺っていく。これは、犀星が育った兩宝院や西の廓界限、そこで関わった女性達の圧縮された残像である。「性に目覚める頃」（『中央公論』34巻10号 大8・10）の賽銭を盗む女の「やや明るい紅の帯」や「幼年時代」（『中央公論』34巻8号 大8・8）の「姉」が「赤い布片^{きれ}」で縫ってくれた地藏の衣や、「海の僧院」（『報知新聞』大9・3・11（4・17）の尼僧「丹嶺」が法衣に縫い付けていた「赤いちりめんの袖ぐち」等が想起されてくる。それらの、性と成長に纏わる事象が、帯でも襦袢でも縮緬でもなく、最も単純なモノに還元される。「私」の「それをふむやうな位置」という愛憎が入り混じった関係性の表象。ここに描かれているのは、「悲痛」という一語には収斂されない、晩年期の身体を通した狭まる空間と総括された過去との交錯である。観察する男性は、エロスの時間の果て、死の手に訪れるであろう事象を想望するのである。

終りに

晩年の犀星の詩のメタファは、喩えるものと喩えられるものという前後関係を超えて、相互にメタファとなり、自立した世界を成立させた。それは、見ることを徹底した果てに訪れた世界の見え方である。相違と類似が繋ぎ直され、新たな世界が開示される。

自分をその中に容れている世界が、身体感覚を通して内在化され、自分の一部と化していく反転する肉体性は、晩年のテーマである、時間をめぐる実存性に根差しているだろう。自立するメタファを操る主体としての語り手は女性である。女性は、あなたに語りかけることによって、誰のものでもない時間を二人が共有する時間に変え、あなたと私を繋ぐ。果ては、時間を受け入れる、体の中で時間が止まっているような感覚が、意味を持たない声のみで表出される。語

りかけていく、あるいは声を発する差異と反復が、詩のリズムである。

これに対し、男性が語り手である場合、あなたと私を繋ぐのではなく、引いた距離からあなたを観察し、あるいはあなたを横に置いて、時間意識を確かめようとする。あなたは、私の個の時間意識を映し出す、並立的な存在なのである。計量される時計の時間と身体感覚の交差をめぐるモノローグ的発話が、詩のリズムとなる。

犀星は、自己を先験的に意味づけてくれる（母なるもの）の欠落を、（女ひと）の造形によって充填し、存在の極限を声として表出した。仮構された性（女性）の中で主体の核心が成立し、現実の性（男性）は主体の外に押し出されて観察者となる。晩年の犀星は、二つの性を介して声と意味を往還しつつ、生の根源をめぐる固着を解き放ち、存在の本質を表出していったのである。

注

- 注1 『定本室生犀星全詩集』第3巻（冬樹社 昭53・11）の「解題」（『続女ひと』）
- 注2 『室生犀星全集』第2巻（新潮社 昭40・4）の「月報」。
- 注3 これについては、九里「肉体的還元という起点——戦時下の犀星詩——」（宮城学院女子大学附属キリスト教文化研究所『研究年報』44号 平23・3）において考察した。
- 注4 引用は『室生犀星全集』第11巻（新潮社 昭40・1）による。
- 注5 引用は『室生犀星全集』第12巻（新潮社 昭41・8）による。
- 注6 引用は注5に同じ。
- 注7 引用は『蕤陶』（有信堂 昭35・1）所収による。
- 注8 引用は注7に同じ。
- 注9 引用は注7に同じ。

- 注10 引用は『定本 西脇順三郎全集』第1巻（筑摩書房 平5・12）による。
- 注11 引用は『日本の詩歌3 石川啄木集』（中公文庫 昭49・8）による。
- 注12 引用は『現代日本詩人全集12 草野心平・高橋新吉・中原中也・尾形亀之助・八木重吉・逸見猶吉集』（創元社 昭29・4）による。
- 注13 引用は『三好達治全集』第3巻（筑摩書房 昭40・12）による。
- 注14 菅谷規矩雄『近代詩十章』（大和書房 昭57・10）の「室生犀星——詩の初期と晩期」。
- 注15 葉山修平「『昨日いらつしつて下さい』『蜜のあはれ』を読む」（『室生犀星研究』15輯 平9・6）引用は注4に同じ。
- 注16 引用は注4に同じ。
- 注17 引用は注5に同じ。
- 注18 三浦仁『室生犀星——詩業と鑑賞——』（おうふう 平17・4）の「作品鑑賞／『昨日いらつしつて下さい』」。
- 注19 注14に同じ。
- 注20 引用は注4に同じ。
- 注21 田辺徹『回想の室生犀星——文学の背景——』（博文館新社 平12・3）の「野にある人」。
- 注22 引用は『誰が屋根の下』（村山書店 昭31・10）による。
- 注23 富岡多恵子『近代日本詩人選11 室生犀星』（筑摩書房 昭57・12）の「詩の晩年」。
- 注24 以下、「性に目覚める頃」「幼年時代」「海の僧院」の引用は『室生犀星全集』第1巻（新潮社 昭39・3）による。
- * テキストは『定本室生犀星全詩集』全3巻（冬樹社 昭53・11）による。振り仮名は適宜省略し、原則として旧字体は新字体に改めた。なお、著作の初出は『定本室生犀星全詩集』の「解題」及び『室生犀星文学年譜』（室生朝子・本多浩・星野晃一編 明治書院 昭57・11）による。