

木下夕爾、『生れた家』の〈現実〉

九里順子

初めに

木下夕爾の第二詩集『生れた家』（詩文学研究会 昭15・9）は、第一詩集『田舎の食卓』（同、昭14・10）のほぼ一年後に出版されたが、作風の印象はかなり異なる。栗谷川虹が「詩法は『生れた家』の内部で、すでに変化しはじめていた。」^{注1}「感性的と呼んでおいた彼の詩の世界の、対極にあると思われる「生活の中から弾き出された生の感動」と指摘しているように、『田舎の食卓』における差異的なイメージの集積と非還元性によって、自己が位置する空間の跨ぎや軋みを繊細に表出した詩風^{詩風}ではなく、感情の強度が前面化している。

夕爾は、故郷御幸村（現在の福山市）の薬局を継ぐために、名古屋薬学専門学校を卒業した昭和十三年三月に帰郷する。『生れた家』に収められた作品には、帰郷後二年の月日の中で夕爾が向き合った〈現実〉が描き出されている。『田舎の食卓』でも、夕爾のモダニズム的詩法には、北園克衛のメタレベル性や立原道造、田中冬二の現実の再構築への意志とは異なり、生身の不安定な身体が表出されていた。『生れた家』では、その身体性を感情の言葉としてより直截に表現し、イメージの集積力に替わって風景を成立させていると言えよう。

夕爾は、帰郷生活の目に映じた〈現実〉を、身体性⇨感情の言葉に拠ってどのように構成したのか。もはや、イメージの構築力では支え切れなくなったものとは何であるのか。本稿では、モチーフと方法に着目しつつ、『生れた家』における〈現実〉の構成について考察する。

一 差異化の後退と素材性

詩集巻頭の「街上某日」は、「銀行」「レストラン」「エレベーター」「百貨店」と『田舎の食卓』と重なる素材と枠組みを用いつつ、都会の風景が切り取られている。

1

よごれた紙幣を手にして

暗い石づくりの銀行を出たとき

ぱらぱらと霰が肩をたたいた

うしろから ふるさとの顔なじみはなしかけるやうに

あわただしい街のざわめき

(略)

『田舎の食卓』の「陽のあたる電車の上で」が、「若い銀行員のやうな日曜日／僕は陽のあたる電車に乗つてゐる」と職業も都市の風俗の記号として晴れやかに扱われていたのに対し、この「石づくりの銀行」は、「よごれた紙幣」を伴つて生活の陰鬱さを表象する。通り過ぎる「霰」についても、『田舎の食卓』では「驟雨通過」であつたのに対し、こちらは、もはや明るい夏の雨ではない。「うしろから ふるさとの顔なじみはなしかけるやうに」と桎梏としての故郷が想起されている。輝かしい夏という季節は過ぎ去り、故郷のイメージは冬へ向う季節に重ねられている。ここには、帰郷が決定づけられている夕爾の意識が投影されている。

2

あかるい陽がまた地上にもどつてきた

つかのま過ぎた祭よ 舗道の上で息絶える 寂しい祭よ

僕は故郷への手紙を書いた 切手のみどりが眼にしみた

とあるレストランで僕はコオヒイをのんだ

土いろのコオヒイを

それから エレベエターで百貨店の屋上に出た

遠くに あざやかに晴れわたる山脈の貌を見た

「驟雨通過」では、「明るさが／また地球にもどつて来た あたりはエエテルのやうにすずし／く 陽が輝いて私たちを安心させる そんなとき死もまた／死の顔もまた美しいもののやうに思ふことがある」と地上の重力から解放された俯瞰的な位置に身を置いて、「死」も審美化している。しかし、「街上某日」の視点は「地上」の高さであり、「舗道の上で息絶える 寂しい祭よ」と「死」は地上的存在の肉体性を意識させる。ここでも、「故郷への手紙を書いた」と「故郷」が実在的認識へと向わせるのである。

『田舎の食卓』の「僕」は、「とあるレストラン」で「ひと／りで マカロニといつしよに そんなに細長い自分の悲哀を／たべるのです」とあまりに明るい空の下で都会の虚脱感を消費し（「或る午後の手紙」）、「エレベエター」で「百

貨店」の屋上に上って「遠い山脈　そして青空とアドバルウン」を見渡しながら「都会よ　君／の大きな掌てのひらに囚へられてゐる僕ら自身を」感じていた（『都会のデッサン』。「故郷」が心に錘を下ろしている「街上某日」の「僕」は、都市のモチーフと記号的、遊戯的に関わることは、もはやできない。「土いろのコオヒイ」と「遠くに　あざやかに晴れわたる山脈」はそれぞれの实在、まさに「貌」として存在し、「僕」はそれらとの関係性を表す言葉を見出せていない。「土いろのコオヒイ」は故郷の畑を、山脈はその向こう側にある故郷を想起させるとも読める。

記号的な関係性に基づきつイメージを差異化していくことは、言葉がモノとして相互に独立しているフラットな次元の囲い込みが必要である。しかし、「街上某日」では関係性が「故郷」に向かう求心的構造となっており、囲い込みが壊れて、フラットな関係性を保っていた内部空間は实在の重さに満ちた凸凹の外部空間へと変容するのである。「都会のデッサン」の「遠い山脈」が、故郷から「僕」を区切る罫であったのに対し、「街上某日」ではくつきりとした姿を現している山脈を「貌」として見てしまう。ここには、「銀行」や「切手」や「コオヒイ」や「山脈」や、対象それぞれの「貌」を見直し、意味を読み取ろうとする「僕」がいる。それは、世界との関係性を再構築しようとする「僕」の第一歩であり、その先にしかイメージの差異化という固有の関係性はない。かくしてイメージの差異化は退き、素材性が前面化する。モチーフ的に『田舎の食卓』と多くの共通項を持つ「街上某日」が詩集巻頭に据えられたのは、『生れた家』の姿勢を示すものとして象徴的である。

实在の重さの自覚は、時間意識とも連動する。夏の終りというモチーフは『田舎の食卓』の「夏のをはり」「秋のほとり」で扱われていたが、『生れた家』の「夏季学習帳の余白」では固有の時間がない。

街の屋根を染める遠い夕焼

悲劇のやうに　喜劇のやうに

豪華なフィナーレでもつて

ああまた今年の夏が閉ぢられる

古びたカンカン帽を

この橋の上から投げよう

さよなら

さよなら

それがしばらくためらひながら

やがてうすぐらい水の方へと消えてゆくのをながめよう

(「夏のをはり」第二、三連)

同じく『田舎の食卓』の「村 Fragments」でも、「僕らは河の方へ出よう／オフエリヤの頬のやうな水のひかりを眺めよう」と川を眺めるといふ行為で作品を締め括っている。「村」では水にとどまる陽光を見ることで「最後の夕映」を味わい尽くそうとし、「夏のをはり」では流れる水の行方を追うことで、名残りを惜しもうとする。川に表象される過ぎ行く時間を意識することで愛惜の心情が増幅され、固有の内面的な時間が意識されていく。

「夏季学習帳の余白」には、過ぎ行く時間に感覚を寄り添わせようとする姿勢はない。

高い木の梢で蝉が一匹鳴いてゐる 忙しげに

休暇もおしまひだ さやうなら 諸君

木の箱にピンで留めた昆虫たちよ 君らとおなじやうに

僕らもピンで留められるのだつた

別べつの学校に――

短く言い放たれた「さやうなら」は、「夏のをはりに」の「さよなら／さよなら」の繰り返しとは異なり、時間を断ち切つて断片化している。主人公は眺める主体ではなく、バラバラに「ピンで留められる」対象になっている。ここには、寄り添える時間がない。「君ら」と対応する「僕ら」の一人として、いわば外部から外部へと移動している。

実在の身体性を受け止めつつ、その意味を見出そうとしているのが、帰郷を扱った作品である。「田舎の理髪店で」は、「幼馴染の体は石鹸の匂ひがぶんぶんする／石鹸の匂ひのやうに このわかい男にも／もう生活が染みこんでゐるのであらう」（第一連）と実在から「石鹸の匂ひ」を受け取り、身体化された「生活」を理解する。「幼馴染の体」は自分がイメージを操作できる記号ではなく、自分の身体が向き合わなければ読み取れない対象である。ここでも、「鏡に映つてゆれる／木橋と濁つた水と／彼の顔と——（頤のところの小さい疵はあの時の喧嘩のあとだ）」（第二連）と鏡に映つた川は心象でもあるが、生の時間が刻まれた固有の肉体も映し出している。「ああ僕の臉のうらで／昔のままの木橋がゆれる／二十年の歳月が……寂しい怒りのやうに」（第四連）と凝固していた故郷の時間が「濁つた水」として一気に流れ出すのである。

「或る秋の午後」は、就職試験の帰路に「とある脳病院のそば」を通つて、ふと「発狂した友」が想起されたという作品である。

（略）

ふと僕は憶つた 発狂した友のことを

死ぬ日まで やさしい恋歌をうたつたといふその男のことを

秋であつた

まつさをに空は晴れてゐた

手にしてゐた新刊書の包装ばかりが派手で美しく

靴のさきやシャツのよごれが 僕はひどく気になった

人間の脳髓のやうに 石榴が笑みわれてゐた

とつぜん 堪へがたい重さで

おそろしい真昼の寂しさが僕の肩を襲うてきた

栗谷川は、「おそらくこの詩を直接に誘発したのは、中学五年次、ともに白煙街詩脈を編集し、夕爾に硬質の叙情を教えたという同級生の詩人の狂死と、弟の分裂症の発病ではなかったかと思われる。」と推察すさしている。

「同級生の詩人の狂死」とは、夕爾の「私の詩と青春(三)」（『備南合同新聞』昭37・3・7）で回想されている府中中学の山根章道であり、「山根君はそのころには珍しい「硬質の抒情」をもつていましたが、後に狂死しました。」と述べられている。「弟の分裂症」についても、栗谷川が指摘するように、「私の詩と青春(四)」（『備南合同新聞』昭37・3・8）に「二人とも（引用者注「兄と弟」即ち卓司と良三を指す）私より上手でしたが、早く途中止めをしてしまい、弟のほうは発狂して廃人になりました。詩の負うべき罪業を代つて引受けてくれたのかとも思います。」とある。栗谷川は、他の作品とは異なつて直喩が一回しか用いられていないことに注目しているが、イメージを差異化する直喩は、「堪へがたい重さ」「おそろしい真昼の寂しさ」と、『田舎の食卓』にはなかった直截な感情の表出に取つて代らている。かつて「さうして都会よ 君はいつでも新刊書だ」（『都会のデッサン』）と「都会」の喩であつた「新刊書」も、「手にしてゐた新刊書の包装ばかりが派手で美しく」と違和をもたらずものに変容している。対象との安定した関係性は崩れて、外部からの衝撃の感受のみが表出されるのである。一箇所のみ直喩である「人間の脳髓のやうに 石榴が笑みわれてゐた」も、二つのイメージは近接しており、メタイメージではなく実体的な形容である。

メタイメージに拠らない対象の提示は、表題作でもある「生れた家」に顕著に見られる。

眼にちかい海 一つの波が牆をとびこえる

とびこえてはすぐに息絶える 若い波がまた立ちあがる
麦藁帽子のやうにゆれる日まわり

白い水着についた松の花粉

わらひごゑ 光る汗のアスピリン

私は古い椅子の上にある 私のうしろに家がある

家は大いさうして私のなかでは傾いてゐる

厨で魚を焼く匂ひ 食器をあらふ音

かつて私のすてたものがいま私をとりかこむ

窓から母親がよびかける 若若しい声で

黄いろい書物が私の手からすべりおちる

よはよはしい噴怒のやうに 風がしきりに頁をめくる

私のために 母親のために そのほかの人のために――

冒頭二行、観察の描写は従来の夕爾にはなかつた。『田舎の食卓』での夕爾は、空間的な構図を決めた上で時系列に沿つて出来事を配置していた。ここでは、眼の前にある一つの対象に限定し、その動きを受け止めつつ、「とびこえてはすぐに息絶える」と心情を投影している。「濁つた水」「川から腐つてあがつた水死人の話」（『田舎の理髪店』）「発狂した友」（『或る秋の出来事』）と『生れた家』には「死」が通低音になり、感情が傾斜しているが、この作品でも次々と崩れる波は、「死」の喩として意味づけられている。

三行目からは、田舎の夏の光景が点綴される。「麦藁帽子のやうにゆれる日まわり」は、夏の風物として近接する関係性にあり、イメージの飛躍はない。「私」は、田舎の夏の風物に圍繞されて、未だ自分の構図を作ることができない。「生れた家」というトポスを支えているのは「若若しい声」で「私」に呼びかける母親である。「私」にできるのは、本

のページをめくる風に「よはよはしい噴怒」を託すことであり、辛うじて「私のために 母親のために そのほかの人のために―」とこれから作り出す故郷の人々との関係性の通路として「よはよはしい噴怒」を意味づけるのである。「生れた家」をトポスとする故郷は、風物よりも、生身の人間との関係性の構築として志向される。イメージではなく心情の喩として風景を見、その心情を新たな関係性構築の土台にしようとする。これが、夕爾が受け止めた故郷という現実である。

二 異和の主体化

『田舎の食卓』における親和的な世界に軋みが生じる風景とは異なり、『生れた家』では風景は向う側、あるいは外側にある。「ゆふぐれ」で「教会」がモチーフであるのは、象徴的である。

2

蜘蛛の巣はその手でとらへてゐる

今さつきとほつていつた驟雨と

とほい夕映えと

基督のやうにやせた

昆虫の死骸とを

「基督のやうにやせた／昆虫の死骸」と詩人が捉えた風景は、十字架上のイエスのイメージを巡る。後年の「愛と死の歌」（昭34頃^{注4}）でも、「濁つた水の堀割の／夕焼の／教会裏の／ピアノの／あふれてきて突き刺さるひとよ／あふれてきて突き刺さるひとよ」と「教会」と夕焼は、断念あるいは手の届かない存在への思いを描く構図として用いられてい

る。夕爾は、風景との距離感をこの構図に託して確かめようとしている。

一方で、故郷との関係化は、「帰来」では遍在する私となつて表れる。「僕はゐる　さまざまな場所に／昔のままのやさしい手に／責められたり　抱かれたりしながら」で始まり、以下の連で「さまざまな場所」が列挙されていく。

僕はそこにもゐる

酸っぱいスカンポの茎のなかに

それを折るときのうつろな音のなかに

僕はそこにもゐる

柿若葉の下かげに

陽のあたる石の上に

トカゲみたいに臆病さうに

僕はそこにもゐる

ながれのほとりの草の上に

とらへそこねた幸福のやうに

魚の光る水のなかに

「僕」は、「うつろな音のなかに」「トカゲみたいに臆病さうに」「とらへそこねた幸福のやうに」と「よはよはしい憤怒」（「田舎の家」と地続きの、諦めるでも抗うでもない心情で存在する。典型的な田舎の光景に同化しつつも、外からは見えない異和として次々に変容していく。

僕はそこにもゐる

土蔵のかけ 桑の葉のかけに

アイヌ人みたいに

日のほとりに桑の実の汁の刺青をして

僕はそこにもゐる

小鳥が巢を編む樹の梢に

屋根の上に

略奪の眼を光らせて

僕はそこにもゐる

しその葉のいろのたそがれのなかに

とほくから草笛のきこえる道ばたに

人なつかしくネルの着物きて

ああ僕はそこにもゐる

井戸ばたのほのぐらいユスラウメの木の下に

人を憎んで

ナイフなど砥いだりしながら

見えない異和としての変容する「僕」は、メルヘン的に北の先住民と化し、隙を狙う略奪者となり、また地上に戻つ

て「人なつかしく」黄昏の風景に融和した後で、殺意を秘めた等身大の自分となる。各連冒頭に据えられた「僕はそこにもゐる」という繰返しは、発話のリズムを整序することによって「僕」が風景のあちこちに入り込むことを可能にしている。観念ではなく、遍在する身体が「僕」の居場所を探っていくのである。それは、隠れた異和の多面化であり、愛憎相半ばする心情へと収斂していくが、関係化の一つの形式が成立している。夕爾は、隠れた異和にそれ以上の意味付けをすることはなく、繰返しというリズム＝身体的な形式を関係化の方法として選択している。

繰返しという形式は、帰郷の意味を自分に問いかける「途上」も特徴付けている。

故郷よ 竹の筒に入れて失くした二銭銅貨よ

僕はかへつてくる べつにあてもないのに

僕はかへつてくる そこは僕の故郷だから

「故郷」と「竹の筒に入れて失くした二銭銅貨」は、等しく呼びかけられている。仕舞っておいて失くした小銭とは、ささやかで卑近ではあるが、喪失感を喚起させるものである。「二銭銅貨」が「故郷」の喩であるのか、曖昧な関係性はこれ以上の意味付けには進まず、「そこは僕の故郷だから」と同義反復的な理由に収める。「僕はかへつてくる」の繰返しは、合理的な理由を超えた事柄として帰郷を位置付ける。理由の前に必然的な事実として帰郷がある。説明されないが故に、故郷の重さが喚起される。第二連では「風は樹木の間をぬけて／怒った縞蛇のやうに／僕の首や腕に巻きつく」と、やはり「よはよはしい噴怒」に類する風の喩がされている。漠然と、しかし運命の必然のように帰郷する自身への怒りなのか、そのような自分に向けられるであろう郷里の視線なのか、この喩も感情が向かう対象が曖昧である。これらの関係性の曖昧さは、「途上」の状態そのものである。第三連でも第一連の冒頭二行が繰返され、「ああ大根の花にむらがる 無数の蝶のなかの一匹」という詠嘆で締め括られる。説明できない事実の重さが詠嘆を押し出し、本能的な営為に埋没している光景を描き出す。「僕はかへつてくる」の繰返しは、事実の解析ではなく、事実を受け入れ

る形式である。「僕はかへつていく」ではなく、「僕はかへつてくる」と既に故郷に属する側として言葉が発せられていることに注意したい。外側の風景を内側に反転させる繰返しによって、「僕」は事実を身体に馴染ませていくと共に、内側の主体になろうとするのである。

異和を基点とした主体の姿勢が打ち出されているのが、「食後の歌」である。

1

麦を刈る鎌のやうに光つて

またあたらしい夏が来た

くすぐつたさうに僕は著る

糊のききすぎたゆかたを

母上よ 僕は著るのです

糊のききすぎたゆかたのやうに

僕の二十七歳を

「生れた家」の近接する直喩とは異なり、ここでの「麦を刈る鎌のやうに光つて」は、季節感の核心として田舎の風物を選択し関係付ける独自の眼がはたらいっている。やはり、夏の風物である浴衣も、「糊のききすぎたゆかた」と特定しつつ繰返し、お仕着せの暮しを引き受けている自己像の喩へとずらしている。それは、未だ内面化されない着脱可能な感覚である。『田舎の食卓』での記号的遊戯感に代わって、生身の肉体で受け止めている直接的な身体感覚が自己把握の触媒となる。

第二連は、「すこしばかりの酒にも／僕はすぐに赧くなる／僕はもう馴れた／貧しいくらしにも」とこれまた従来にはなかった直截な物言いが始まる。事実の報告とは、ひとまずは安定を保っている関係性を確かめることである。それ

が、仮の安定性であることは、「山のふもとにゐる驟雨」に向けた「そのやさしい牙を鳴らせ／僕はおまへに投げてやらう／僕の悲しみを／枇杷のたねをすてるやうに」という呼びかけから窺える。「枇杷のたねをすてるやうに」という直喩も、暮しの季節感を纏った、肉体が記憶している感覚である。「僕の悲しみ」と「枇杷のたね」はモノとして等価なのではなく、「投げてやらう」「すてるやうに」という行為と一体化して、核心にあるが顧みられない心情という意味が生じる。先の「ゆかた」も然りであるが、夕爾は季語的な言葉を主体の行為の一環として扱ふことにより、イメージを超えた心情の喩になし得ている。

第三連では、また、繰返しが構成の要となる。

3

巴里が陥落したといふ

母上よ 遠いことのやうに

あなたはそれをおつしやる

今僕は眺めそうして嗅ぐ

今日とつてきたばかりの

まつしろの百合のひとつ

とうとう巴里が陥落したといふ

母上よ 遠いことのやうに

あなたはそれをおつしやる

真中に異質の場面を挟むのは、「途上」と同じ構成である。直接的には連続しない場面が挟み込まれることによって、それに関わらず前に戻って繰返される内容の恒常性が強化されるのだ。「母上」にとつて、第二次世界大戦のヨーロッパの戦況は遠い世界のことではない。「僕」は田舎の暮しの困い込まれた平穩からひと時逃れるかのように、新鮮な白百合に顔を埋めてみる。「母上よ」という改まった呼びかけも、「僕」との距離感を浮び上がらせている。

異なる場面を挟み込みながらの繰返し、あるいはずらしながらの繰返しは、夕爾が愛読した堀口大学の翻訳及び創作詩に特徴的に見られる。枚挙に暇がないが、例えば、「夕ぐれの時はよい時」〔月光とピエロ〕注5 初山書店 大8・1)では「夕ぐれの時はよい時。／かぎりなくやさしいひと時。」に続く第二連は、「それは季節にかかはらぬ、／冬ならば暖炉のかたはら、／夏ならば大樹の木かげ、／それはいつも神秘に満ち、／それはいつも人の心を誘ふ、／それは人の心が、／ときに、しばしば、／静寂を愛することを、／知つてゐるものの様に、／小声にささやき、小声にかたる……」と季節ごとの表情を語り、以下「夕ぐれの時はよい時。／かぎりなくやさしいひと時。」を、第三、五、七連で繰返しつつ、世代（若者と老年）における対照的な感受（第四連）、夕暮の性質（第六連）、夕暮と世界（第八連）と「夕ぐれ」を多面的に捉え、立体化していく。「肖像」（『新しき小径』）（書肆アルス 大11・4）では、「心さびしき男なり／昼はひねもす夜もすがら／泣きて詩かく男なり」（第一連）以下、「恋にはぐれし男なり」「人を恨める男なり」「人を恋する男なり」「忘れかねたる男なり」「心いためる男なり」「退屈したる男なり」「思ひなやめる男なり」「憂に沈む男なり」「暗い心の男なり」と第二連から第十連の第一行を変奏させつつ、同じ三行構成で展開していく。

大学の繰返しは、「詩」にふさわしく、リズム形式に乗りつつ存在を多面的に立体化していく。夕爾は、大学から、繰返しという形式が持つ対象との関わりを深化させていく強度を学んだと考えられる。しかし、陶醉感を誘う、あるいは重苦しくなりがちな内容を整序し、浮力を与える大学の繰返しに対し、夕爾の繰返しは、動かし難い現実を事実として内面化していく働きを持つ。うたい上げる大学の身体性は、異和的な現実を自分の世界として受け止める方法として夕爾に受容されている。

三 リルケ的試み

大学の影響については、夕爾が後年「私の詩を書き始めた昭和初期はいわゆる詩の新芸術運動の時代でダダ未来派・立体派・超現実主義などが息づく間もなく輸入されてそのたびに私の詩の書き方は変化しました。堀口大学訳詩集「月下の一群」の影響はその意味でもかなり決定的なものです。」（私の詩と青春四）『備南合同新聞』昭37・3・8）と回想しているように、夕爾の詩法の基盤に関わっていると考えられる。

形式的類似性が指摘できる『生れた家』の中で、「昔の歌 Fragments」は趣が異なる。吉岡実は、この作品を「集の中の名篇」であると高く評価し、「リルケの詩集……」という字句が示すように、たしかにリルケの影響が見られる。比較的長いこの詩は、他の可憐な抒情詩と異なっている。錯綜する時間と空間の裡に、心情と景物が巧みに併置され、陰翳に富んでいる。夕爾の代表作といつてよい、一篇だ。」と述べている。注7

夜が来た 夜よ 壮麗な夏の昼が夜のなかに蔵はれる さ
うして私も蔵ひこまれるのだつた 見知らぬ大きいものな
かに――

――毎夜 私はリルケの詩集を枕がみにおいてねむつた
小さな灯の下で その白い頁のところどころに 草の汁で
ついた指紋がうねつてゐた それゆゑ私は いつでも晴れた
日のくさむらにすわることができた さうして 私は捕へる
ことができた 幸福を――帽子を投げて昆虫を捕へるやうに

早い朝の林のなかのプロムナードよ―しかし私がそこを

通るのは いつも神神の祝祭の終つたあとだ 空に向つて背
のたかい椅子の足がならび パン屑みたいな花が点点とこぼ
れている…… 樹脂が固まつてゐる 寂しいパンセのやうに
ときをり 池はジレットのやうに光つて まだ私の額につか
まつてゐる夢をそぎ落す……

私は好んだ 青空と木の梢とがつくり出す あのエエテル
のやうな世界を また 風と水とがゑがく あの美しい襷の
世界を―ときをり私はそこに在りたいと希つた―けれど
もしそれが出来たら ああ 母上よ たぶん私はすぐにか
へつて来たでせう かへつて来て 小さい傷でいつばいな
机のまへにすわるでせう さうして母上よ 私は あの花の
種子を蒔いたかどうかをたづねるでせう ゐなくなつた犬の
ことを話したりするでせう

夜という時間の定義(第一連)は、「リルケの詩集を枕がみにおいてねむつた」という夜毎の記憶を呼び覚まし、詩集の「草の汁でついた指紋がうねつてゐた」白いページの記憶は、晴れやかな草原での日々を想起させる(第二連)。記憶はその奥にある記憶へと連動し、時間を遡行していく。第三連は「早い朝の林のなかのプロムナード」へと場面が飛ぶが、「神神の祝祭のをはつたあと」という痕跡の時間が語られて、時間が複層化する。第四連は「私は好んだ 青

空と木の梢がつくり出す あのエテルの／やうな世界を」と、第三連の個の記憶と結び付いた固有の場所が抽象的な空間へと昇華される。この「風と水とがゑがく あの美しい襞の世界」という普遍的空間は、すでに喪失して戻らぬ時間でもある。「―けれど／もしそれが出来たら ああ 母上よ たぶん私はすぐにか／へつて来たでせう」と「私」の現在に直結し、「小さい傷でいっぱいな机」「あの花の種子」「おなくなつた犬」と過去と現在を繋ぐ具体的なモノを想起させつつ、それらとの距離感を語るのである。

「母上」への呼びかけは「私」の背後にいる帰郷を余儀なくされた夕爾像を引き込み、連動と飛躍、廻行と往還が複雑な軌跡を描きつつ立体化していく作中の時間に、作者の時間の重なりも示唆して、吉岡が指摘するように「陰翳に富んでいる」世界になっている。

作品の中でも言及されている「リルケの詩集」について、吉岡は、「読んでいたテキストは、茅野蕭々の名訳『リルケ詩集』であつたような気がするのだ。」と推測している。茅野蕭々訳『リルケ詩集』は、第一書房から昭和十四年六月に出版されているが、年代から考えて、昭和二年三月に同じく第一書房から出版された『リルケ詩抄』を想定した方が妥当かと思われる。

『リルケ詩抄』の「小序」で蕭々が、「用語、詩形、律動等に複雑微妙な異色を持つてゐる」と述べているように、リルケの詩は、単線的ではない往還する時間の中で展開していく。『第一詩集』の「冠せられた夢／愛する（五章）」では、「それから愛はどんな風にお前に来たんだらう。」（一）と継起する時間の途中から始まり、「それは白菊の日であつた。／私はその重々しい華美さが恐ろしい位だつた……／その時、あなたが私の魂をとりに来た。／夜ふけに。／私は恐ろしくかつた。あなたはやさしく静に来た―／丁度私は夢であなを思つてゐた。／あなたは来た。童話の歌のやうに静に／夜が鳴響いた……」（二）と客観的な時系列に沿つて語るのではなく、愛が訪れた「その時」に収斂していくように、「その時」を中心として時間が巡るように回想されていく。「愛する」は、「一」「二」「六」「一八」「二二」が訳出されているが、「一八」では、「春に、それとも夢に、／私はお前に逢つた、／嘗て。」と「春」と「夢」、即ち時間と空間は置き換え可能なものとして並置されている。

「二二」は、時間と空間が融合した、まさに時空となる。

長いことだー長いことだ……

何時ーと私には全く云はれない……

鐘が響いた、雲雀がうたつた、ー

心臓が幸福に鼓動した

天は若い森の傾斜の上に澄み渡り、

リラは花を持つてゐた。

それから日曜著の少女たちが、すらりと、

驚異の間に充ちた眼……

長いことだー長いことだ……

至福の愛の時間は、もはや計測できない。「何時ーと私には全く云はれない……」と言葉もその中に溶解していく天上的な世界である。

自分の身体を基点とする時間の展開という点で、リルケの「愛する」と夕爾の「昔の歌 Fragments」は類似する。しかし、リルケ的な、ずれを内包しつつ多層化していく時間の構築へと夕爾は進んで行かなかった。夕爾が選り取ったのは、大学的な、繰返しによる対象との関係性の深化である。繰返しと共に、対句的構成も用いている。

僕はよごれた襦衣しやつを脱ぐ

きたならしい若さを脱ぐやうに

僕はあたららしい襯衣しやつを著る
晴れた日の蓬の匂におひを嗅かぎながら

〔「旅舎」第一連〕

「よごれた襯衣」「あたららしい襯衣」の対句が、「僕」の汚れやすさと精気という「若さ」の両面を引き出してくる。対句とは、一方的な見方を回避し、平衡感覚を保つ方法でもある。対句もまた、大学の詩に目立つ技法である。

彼等よく知る、

よろこびに

果はあることのかなしさを

彼等は知らず、

かなしみに

果あることのかなしさを。

〔「彼等」／『月光とピエロ』〕

大学の「彼等」は、「かなしみに／果あることのかなしさを。」で「かなしみ」の通念を覆し、第一連の「よろこび」に関する共通認識とは対照的な構図を作ると共に、感傷に流されない知的な興味がある。「詩人」（『水の面に書きて』 朧山書店 大10・9）^注では、「雪のふるのを見て／花の散るやうだと云つた男が／花の散るのを見て／雪のふるやうだと云つたとすれば／この男は多分詩人なのでせう。」と対句による転倒の構図を通して、通俗的ロマンティズムを超越しようとする意識も皮肉な眼で眺め、詩人という存在を相対化している。対句は、その対照性によって対象を相対化し、

一定の距離感を保持させるのである。

繰返しによつて認識を身体化していくと共に、対句によつて、認識を固定化せず対象の両義性を見渡す視点を保持する。夕爾の対句は大学に比べて、意外性の発見、自己完結の否定という軽やかさよりも、両義性に対して等しい距離感を保とうとする意思を感じさせる。大学の繰返しと対句は、反転する視点を自分に向けつつ世界を受容するという、世界と向き合う方法⇨詩の方法として夕爾に受容されたと考えられる。リルケ的な、客観的な時間を差異化していく身体的時間の構築は、世界との軋みやずれや跨ぎを孕んだ身体性を表出した『田舎の食卓』の方法の到達点であり、軋みやずれの内実と言つてもいい帰郷生活⇨外側の世界に直面した夕爾には、実在としての自分を成立させる新たな方法が必要だったのである。ここで夕爾は、実在としての自分⇨身体的存在の意味を捉えることになつたのではないだろうか。

差異的なイメージの集積化から繰返しと対句への変化は、複雑化から単純化への転換でもあるが、それは、選択する対象の強度を求められることでもある。『生れた家』では『田舎の食卓』にはなかつた直截な感情表現と関係性が目立つ。

斧の音がきこえる 斧の音の木魂がきこえる きれいに
みかさねられた空気の層がふるへて 樹木のなげきの身ぶり
をつたへる ならべられた彼らの腕の切口に 樹脂が滲み出
る 涙のやうに 木洩れ陽に光りながら……

★ ふかく打ちこんだ斧は しばらくは抜けない 樹木はしつ
かりと斧をつかまへるのだ あらはなその肌の傷口をかくさ
うとするやうに

〔伐材〕第一、二連

切り倒される樹木は擬人化され、第一連では、語り手の感情移入が目立つ。「涙のやうに」という率直な感情の比喩も『田舎の食卓』には見られなかった。「樹木のなげき」「涙のやうに」と、夕爾は陳腐と言ってもいい平明な把握をしている。しかし、第二連で、「ふかく打ちこんだ斧は しばらくは抜けない 樹木はしつ／かりと斧をつかまへるのだ」と非力な存在の抗いの深さが語られる。それは、倒される側の実在の重さでもある。第一連で描かれた平明な嘆きと弱さを反転させた、第二連での非力さのしたたかさ。この描き方には、対句という方法から得た表裏一体の視点が窺える。第三連は、「略」／今日 さわめく水のやうに／私は浴びる 伐り倒される樹木たちの影を／斧よ 鳴れ／さうしてはやく伐り倒せ その木を／退屈で長かつたわが夏の日も」と感情を前面に出して終わる。「さわめく水のやうに」という「伐り倒される樹木たちの影」の直喩は、迸る樹液を幻視し、内蔵されていた生命力を感受している様子を喚起させ、その肉体性において『田舎の食卓』の遊戯するイメージとは変質している。感傷性を厭わない感情の露出と肉体的感受性を伴って、対句的想像力が成立している。

感情の露出は、「二」で引用したものと同題異作、巻末から二番目の「食後の歌」では、「あたらしい袴を著ながら／僕は思ふのです 真実に／愛しいのはわが身ひとりだと／僕は誰をも愛さない 僕は／誰をも 母よ あなたさへも」と局限的な心情の表出ともなる。しかし、この感情も、「うれひのやうにうすく曇つて／小さな珈琲サイフォンが歌ふ／僕の独善の歌を」（第四連）と「独善の歌」として相対化される。新たな方法は、不安定な強度で感情を前面化させるのだ。

悲痛な叫びや断定的露出に陥らず、喩と繰返しがバランスを保って心情を表出している作品が、「旅の一日」である。「旅の一日」は、「気楽な捕虜になるために僕の心はすぐに碇をおろしたがる」という自己認識が始まる。日常生活から限定的に解放された状態もまた、それに囚われるという意味で「気楽な捕虜」なのである。

もうこの碇を引揚げよう 僕はトランクのなかにシャツや

なんかをおしこむ 僕は書物をおしこむ 僕は僕をおしこむ
さあ出発だ さようなら 僕は挨拶する 誰もゐないのに
風が僕の靴をみがく きれいな流れのほとりで 娘が髪を
あらつてゐる

藪のそばに牛と羊がねむつてゐる さようなら 僕はかへ
るんだよ 僕は帽子をとる 誰もゐないのに 木犀の匂ひが
長いこと僕を追つかける まもなく僕は小さい停車場に出
るだらう 赤い舌のやうな切符に としよりの駅員がゆつこ
り鉄を入れる 僕の悲しみほどの穴をあける そして僕は古
風な汽車に乗り ああ二度とこんなところを通らないだらう

「シャツや／なんかをおしこむ 僕は書物をおしこむ 僕は僕をおしこむ」と畳みかけるにつれて、押し込むものも大きくなっていく。「僕は挨拶する 誰もゐないのに」「僕は帽子をとる 誰もゐないのに」という対句的繰返しが、「僕」の出発を決意というよりも、定められた行為として伝える。風、流れのほとりで髪を洗う娘、藪のそばで眠る牛と羊という背景も、生きた風景というより、メルヘン的世界である。儀式的な「僕」の行為と書割的風景が相俟つて、白昼夢のよゝな抽象的な印象を与える。それは、「僕」の諦念が見た世界との距離感である。

「木犀の匂ひが／ 長いこと僕を追つかける」以降、風景は動き出す。視覚ではなく嗅覚という直接的な感覚を通して、故郷への出発が自分の体験として身体化されていくのだ。「赤い舌のやうな切符」と切符も痛みを感じる肉体を持ち、「僕の悲しみほどの穴」と切符に穿たれた穴は感情に転化していく。呼び覚まされた感情によつて、「そして僕は古／風な汽車に乗り ああ二度とこんなところを通らないだらう」とこの出発が「気楽な捕虜」からの決別であったと知るのである。切符に鉄を入れられるという後戻りできない時点に到つて、諦念の意味を知つたと言つてもよい。

「旅の一日」では、繰返しの様式性が思考停止状態を作り出し、予定調和的世界を現出させる。しかし、「停車場」という別れの現場に到って、「赤い舌のような切符」「僕の悲しみほどの穴」という肉体的痛みⅡ心の痛みである喩が飛び出し、この出発が越境的行為であることを悟る。繰返しと喩が相関しつづ、今ここの行為が自己認識の内実を開くという感情の結節点を表出している。この内実を開くという点において、「旅の一日」の繰返しと喩は、「伐材」の叫びや「食後の歌」の断定よりも新たな表現の可能性を孕んでいる。

切符に銚を入れるというモチーフは、後年の「晩夏」(『晩夏』浮城書房 昭24・6)^注でも、「柵のそばの黍の葉つばに／若い切符切りがちよつと銚を入れる」と閑散とした田舎の駅を象徴する行為として用いられている。

四 麦の光景

『田舎の食卓』では、『月下の一群』を通してフランシス・ジヤムの詩から受容したであろう〈蜜蜂〉というモチーフが、明るい南国の風景の構成要素から生の時間の喩へと昇華されていた。『生れた家』で目に付くのは、「麦畑」というモチーフである。

第三詩集『昔の歌』(ちまた書房 昭21・7)所収の「麦秋」には、「僕は今かへつて来た／みのりゆたかな麦の村に／人人はみんな野に出ていつた／みちばたの青櫛の若葉のきらめき／はるかなはるかな麦の穂のそよぎ／(略)」（第一連）とあるように、麦畑は御幸村の日常的風景だったのであろう。

去年すてた帽子のなかに

雲雀はかれらの巣をつくる

麦の海におほれて

僕には何にも願ふことがない

子ひばりは僕のでのひらで
挨拶のやうに糞をする
ああ親ひばりが鳴いてゐる
僕の眼には見えない
けれどもそれは鳴いてゐる
鳴いてゐる 熱つぽい空の向ふで
僕の三半規管のなかで

(「春」)

「僕の三半規管のなかで」という最終行は、大学の「母の声」(『人間の歌』寶文館 昭22・5)の「三半規管よ、／
耳の奥に住む巻貝よ、／母のいまはの、その声を返へせ。」を想起させる、レスプリ・ヌーボの表現である。「僕には
何も願ふことがない」、波打つ麦と一体化した至福の時間であるが、^{注11}「僕の三半規管のなかで」と言わねばならなかつた
ことに、耳がしっかりと受け止めたこの時間をひとつの次元として自立させたいという願望が表れている。雲雀の巣と
いうモチーフは、後の『児童詩集』(木靴発行所 昭30・11)の「ひばりのす」で、「ひばりのす／みつけた／まだたれ
もしらない」と発見の生き生きとした喜びとして展開する。

眼前の麦畑をひとつの世界として自立させたいという願望が、「驟雨」のような作品を生む。

絵本で見た和蘭陀の田舎みたい

陽が照りながら雨が降る

あそここの家から出てくる老婆は

ほろほろ鳥そつくりだ

明るい村村

くらい村村

おとなしい少女のやうに

光る雨の櫛で

麦のブロンドもさつぱりと梳られる

市川速男は、「驟雨」を取り上げつつ、「彼の「田舎」は、まさに「絵本でみた西洋の田舎」のようで、芦田川ぞいの山に狭められた、井伏作品に形象化されているような、饒舌で一見人が悪そうだが、実は人のよい明るい人たちの住む、備後地方のそれではない。」とその反土着性を指摘している。夕爾は、眼前の麦畑の向こう側に、メルヘンの世界を描いている。これは、「帰来」の童話的「アイヌ人」や、「旅の一日」の旅先の風景と共通する視線である。

「陽が照りながら雨が降る」は、丸山薫の「汽車にのつて」(初出『椎の木』昭2・6、『幼年』四季社 昭10・6、所収)を想起させる。

汽車に乗つて

あいるらんだのやうな田舎へ行かう

ひとびとが祭の日傘をくるくるまはし

日が照りながら雨のふる

あいるらんだのやうな田舎へ行かう

窓に映つた自分の顔を道づれにして

湖水をわたり 隧道をくぐり

珍らしい顔の少女や牛の歩いてゐる
あいるらんのやうな田舎へ行かう

「日が照りながら雨のふる」という天候の陰影が、薫のアルカディア的「あいるらんど」に籠められた繊細で慎ましい憧憬を象徴し、想像力のリアリテイを伝えている。薫の詩句とほぼ同じ「陽が照りながら雨が降る」からは、夕爾がこの作品から触発されたことが考えられる。薫のアルカディア性に対し、夕爾は、陰影自体に生活を越えるものを見出して、自立的な美を打ち建てようとしている。光と影の陰影を通して、見慣れた村はもうひとつの村に変わり、麦畑はその美の本体となる。麦畑は、一体化し得る自然であると共に、世界を形象化する媒体でもある。

「夜の風」では、「人が泣いてゐるやう」な「麦笛」の音色と夜の風から、「僕は感じる 暗い夜のなかで／熟れた小麦がそよいでゐるのを／ああ六月がそこに横臥して／ゆるい死の息づかひをしてゐるのを」と熟れ麦の情景を思い浮かべて、成熟の先にある死を感受する。「食後の歌」では、「麦を刈る鎌のやうに光つて／またあたらしい夏が来た」と夏の精気の残酷さを表すモチーフとして用いられる。

先に引用した、『昔の家』所収の「麦秋」というタイトルは、夏の季語でもある。「麦」自体は季語ではないが、特定の語を通して世界を多元化している点で季語と似通う。俳句が、季語という要素によつて世界を一たび分節化し、再構築するものであるとすれば、具体的なイメージを想起させる言葉が世界を拓く指標たり得るといふ点で、夕爾の「麦」は俳句的である。『田舎の食卓』のように、フラットな次元でイメージを操作するのではなく、生活の中にある言葉を見えない世界を拓く言葉にもすることが、『生れた家』における夕爾の姿勢であり、「麦」はその言葉であった。この後の本格的な句作への取り組みは、夕爾の詩作の本質に胚胎していたと言える。

終りに

家業の葉局を継ぐべく帰郷した夕爾に、『田舎の食卓』の等価な記号として対象を捉え得る世界はなかった。世界は生活で埋められた日常という姿で現われ、夕爾はその異貌と向き合う地点から詩作を始める。それは、『田舎の食卓』では、揺れや軋みや跨ぎとして表出されていた己が身体をテーマに据えることでもあった。異和的な世界を異和的な世界として受容し、起点とする主体の成立である。夕爾は、そのために、リルケ的な多層化する個の時間ではなく、大学的な繰返しと対句の形式を選択し、反転も可能な関係性を築いていこうとする。

世界との関係性は、風景の見え方に表出される。家業という生活⇨外側の世界に連れ出された夕爾が求めたのは、自分と無関係に風景があるのではなく風景の主体として自分が在ること、心情の喩として風景が構図を持つことであった。概念としての風景を固有の表情に変えることによって、外側の世界は内側へと反転する。夕爾が手にしたのは、生活に組み込まれた概念を具体的な情景に変換し、記憶を蓄積しつつ普遍化していく用法、例えば季語的な「麦」であった。『田舎の食卓』におけるイメージの脱構築は、帰郷した生活世界では成立せず、夕爾は概念が概念のまま流通する世界の口中に置かれることになる。夕爾は、その世界を受け止め、自分が風景の主体となる方法を探る地点から出発した。『生れた家』の〈現実〉とは、概念的な風景を主体的な風景へと反転させる構図なのである。

注

注1 栗谷川虹『露けき夕顔の花―詩と俳句・木下夕爾の生涯―』（みさご発行所 平12・6）の「10 真昼の寂しさ」。

注2 『田舎の食卓』の詩法については、九里一木下夕爾、『田舎の食卓』の〈イメージ〉（『キリスト教文化研究所研究年報』50号 平29・3）で考察した。

注3 注1に同じ。

注4 引用は『定本木下夕爾詩集』（牧羊社 昭47・5）による。執筆時期の推定も同書の「定本木下夕爾詩集について」（安住敦）による。

注5 引用は『堀口大学全集』第1巻（小澤書店 昭57・1）による。

注6 引用は注5に同じ。

注7 吉岡実「夕爾の詩一篇」(『俳句とエッセイ・特集 木下夕爾の詩と俳句』牧羊社 昭57・1)

注8 引用は注5に同じ。

注9 引用は注4に同じ。

注10 引用は注5に同じ。

注11 引用は注4に同じ。

注12 市川速男「『望都と優情』木下夕爾ノート」(講談社 平10・10)の「V 夕爾における「郷土」とその詩の方法」。なお、市川の引用は「西洋の田舎」という字句から『定本木下夕爾詩集』(以下『定本』と略す)に拠ったと考えられる。安住敦は『定本』の編集方針について、夕爾の詩集収録作には重複があり、「しかも、その多くの場合、細部にわたって改作が施されており、中には題名も変えられているものがある。したがって、作品重複のものはすべて後出の詩集によって前の詩集の作品を訂正して収録し、各作品の末尾にそれぞれ出典を明らかにしておいた。」と述べている。完成形を重視した方針ということになろう。よって、『定本』収録の「驟雨」は『昔の歌』再録の形を採っている。しかし、本稿では、初版刊行時の夕爾の表現及び表現意識を探るため、『定本』ではなく初版をテキストとして用いた。

注13 引用は『丸山薫全集』第1巻(角川書店 昭51・10)による。

*引用に際して旧字体は新字体に改め、振り仮名は適宜省略した。