

木下夕爾『晩夏』

——俳句的空間——

九里 順子

初めに

木下夕爾の第四詩集『晩夏』は、三原市の浮城書房から昭和二十四年六月に限定七十五部で刊行された。全九篇、挿画二葉、和紙袋綴じの瀟洒な詩集である。この詩集は、既刊の三詩集『田舎の食卓』（詩文学研究会 昭14・10）『生れた家』（同、昭15・9）『昔の歌』（ちまた書房 昭21・7）に比べて「私」という主体が退き、淡々と日常の光景をうたっている（巻末の「冬」はこれから外れるが）ことが注意される。

夕爾は、戦時中、安住敦が同人であった句誌『多麻』に詩を送ったことが契機となって句作を始め、安住に誘われて昭和二十一年一月に創刊された、久保田万太郎主宰の『春燈』に参加^{注1}、「春燈雑詠」の巻頭をしばしば飾って忽ち『春燈』の注目俳人として活躍するようになる。もっとも、夕爾の回想「雑記帖から」（『春燈』9巻12号 昭29・12）によれば、昭和初年代の短詩と俳句の共鳴関係について、「ちやうど俳句自身が、従来の枠の中から激しく脱出しつ

つあつた時だつたらう。俳句を如何に詩のごとく書くか、詩を俳句のごとく如何に完璧に書くかといふやうな動きが、田舎の中学生でもあつた私にもおぼろげながら眺められた。」とあり、府中中学時代から関心を寄せていたことが窺える。夕爾は、更に、「私なりの俳句開眼」が、岩佐東一郎の『昼花火』（風流陣発行所 昭15・1）であると述べ、「俳句の枠を横目にして、のびのびと体操される詩人岩佐さんの姿」に「これは案外に青春の文学であるぞとその時思つた。」と俳句という型の可能性を感じ取っている。句作前史とも言うべき時間を経て、機が熟して夕爾の句作は開始されたのである。

『晩夏』の後、『児童詩集』（木靴発行所 昭30・11）『笛を吹くひと』（的場書房 昭33・1）が刊行されるが、『笛を吹くひと』では、再び「私」が前面化し、不在と解放の願望が色濃くなっている。『晩夏』は、俳句的視点を過不足なく詩という形式に生かし得た静謐で幸福な詩集であると言える。

夕爾は、『晩夏』刊行の三か月前、昭和二十四年三月に同人詩誌『木靴』を創刊し、昭和四十年八月四日に亡くなるまで、四十六冊を主宰発行した。翌昭和二十五年四月には、秋谷豊主宰の詩誌『地球』（第三次）にも創刊同人として参加している。静謐な『晩夏』の時期は、夕爾が積極的に外へ向かう活動を始めた時期でもあるのだ。

『晩夏』の俳句的表現はどのように構成されているのか。その背景にあった『木靴』創刊と『地球』参加は夕爾のどのような詩歌観の表れなのか。本稿では、『晩夏』の内実とそれを支えているものについて考察していく。

一 俳句的余白

巻頭作品の「蟻」は、『晩夏』の俳句的空間への導入である。

桑の実に蟻

桑の実よりも黒い蟻

ずり落ちんとして

すがりつく蟻

海の音

また海の音

桑の実に蟻のモチーフは、前作『昔の歌』の巻末近くに置かれた「日の御崎村」「日の御崎村にて」と共通する。いずれも、夕爾と思しき「私」が旅先で眼下の光景を眺めて、死と生を思う。^{注2}「日の御崎村」では、「出雲の国の突端」の光景の結びとして「仰ぎみる六月の陽のもとに／灯台は長い影を曳いて立ち／黝ずんだ桑の実に無心な蟻が群れてゐた」と遙かなものに誘われる「私」とは対照的に、ただ光と影を刻んで広がる自然が描写されている。「日の御崎村にて」では「ここに来て／わがひとり幼なごころに／丘の辺の桑の実を摘む」（「その一」）と旅先で無心に還り、「ただ在るは／太古より絶ゆるとしなき／海鳴りと松吹く風と／かすかなるわがいのちのみ」と非情な自然の中の繊弱な自己の生を自覚する。

いずれも、自己の生を発見する自然の具体相として桑の実や蟻が用いられているのに対し、「蟻」では語り手は観察者の位置に退いている。クローズアップされた桑の実と蟻、後景に大きく「海の音」。中景は思い切って省略され、視覚ではなく聴覚で風景の奥行きを感じさせる。読者は必死で桑の実にすがりつく蟻から生物の本能を思い、より即

物的に海風の強さを思い、深々とした海鳴りを思い、黒に凝集していく夏の命を思う。言葉として明示された部分と余白として隠された部分を、読者が具体相と抽象両方のレベルで関係化し、読みを多層化していくような仕掛けになっている。視覚と聴覚という異なる感覚が媒体になっていることで、読者は身体性を喚起され、自分が今立会っている作品空間の総合的復元を志向するのである。この多元的な省略による創造的余白の表現は、五・七・五の形式的圧縮が生み出した俳句の方法である。

『春燈』創刊号の「春燈雜詠I」には、「海鳴りのはるけき芒折りにけり」「青みかん夜汽車にひとり覚めてをり」が掲載されている。「海鳴りの」の句における視覚と聴覚の交錯は、「蟻」と共通する。市川速男は、この句について、西条八十の「芒の唄」(『砂金』尚文堂 大8・6)の「一芒」(「芒を折りて／海を聴く／幽かすかにとほき／海を聴く。')の受容を示唆しており、夕爾における詩と俳句の本質的往還性を窺わせる。

巻頭に「蟻」を置いたことは、この詩集の俳句的方法を打ち出していると共に、『昔の歌』からの連続性も意味する。『昔の歌』巻末の「日の御崎村」「日の御崎村にて」の生と死を投影した桑の実と蟻を、「蟻」ではより客観的な空間に開放している。それは、戦後を生きていくという前詩集のテーマが継続しているということである。

「夜学生」も、俳句とモチーフを共有する。

鞭の影が

地図の上ののびたりちぢんだりする

先生の声がとぎれると

虫の音が部屋にみちてくる

学問のたのしさ

そしてまた何といふさびしさ

本の上に来て髭をふる

しべりあの地図より青いすいつちよよ

夕爾は、「随筆歳時記 秋の1」「夜学生」(『春燈』昭27・10)で、この詩は中学の受験準備のためにしばらく夜学に通っていた頃の記憶を辿って書いたものと記している。当時、好きだった同級生がいて、彼女は「一番の成績なのに貧しくて上級学校に進めない」境遇だった。夕爾は彼女の家の傍を通るために、夜学の帰りはわざわざ回り道をしたが、「彼女の勉強机の置いてある二階には夜ふけでも大いあかりが点つてゐた。見知らぬ高い世界がそこに在るやうに思はれ、私はいつもねたましい気持でその灯を見上げた。」とある。「夜学生」は、「夜学」の外に在りながら、学びの精神を誰よりも体現しているかのように思われた同級生が、モチーフなのである。

夕爾は、「第三節が最も不出来のやうに思はれる。云つてしまへばそれまでで云はなければ物足りないといふ気持である。」と評し、「それからずつと後に次のやうな句を書いた。」と『現代俳句』三卷十号(昭23・10)に掲載され

た「翅青き蟲きてまとふ夜学かな」を紹介している。「これは安住さんにも川上梨屋さんにもほめていただいたが形の上ではこの方が自分でも好きである。」と、表現の達成度として句に軍配を上げている。

「云はなければ物足りない」とは直接的表白がなければ外側からの描写に終ってしまうということであり、「云つてしまへばそれまで」とは情景が説明に還元されてしまうことへの危惧である。第三連がなかったならば、視覚による描写（第一連）、聴覚による描写（第二連）、個へのクローズアップ（第三連）という多元的余白を生かしたより俳句的な作品になっていたと思われる。しかし、第三連の「学問のたのしさ／そしてまた何といふさびしさ」は、蛇足ではない。この二行は、今この空間を捉えている主体の存在を顕在化し、この場が生きて動いているものになる。この独白があるから、「本の上に来て髭をふる／しべりあの地図より青いすいつちよよ」への展開が、この場を象徴する個の風景として高い密度を持つのである。学問への思いを表白することによって、個と全体の関係性、一人一人の静謐さに支えられた空間の構図が明確になったと言える。それは、かつて同級生の部屋の灯に感じた「見知らぬ高い世界」への思いを構図の核心に据えたいという詩人のモチーフの強さでもある。

後年に作った句は、学びの空間全体を捉えている。「虫」は秋の季語であり、寂寥感を喚起させる典型的な景物であるが、「翅青き」を加え「夜学」の場に点ずることで、類型的な秋の情緒ではなく勉強に打ち込む静謐な空間が生まれる。詩は一つの情景の内部として個々の景を語ることができるが、俳句は一句の中に複数の内部の景を詠むことはできない。複数の景を詠んだ場合、内部ではなく一つの景から別の景への飛躍となり、圧縮された時間を孕む。「夜学生」は、視点を移動させつつ、教室全体と一つの机によって夜学の情景を描くことができるが、「翅青き蟲きてまとふ夜学かな」は、その情景を象徴する一つの地点を見定めて、教室全体や机という個々の要素は省略し、「夜学」

の一語に内包させるのである。

「夜学生」は、多元的圧縮という俳句の空間を開いてみせたような構成である。しかし、「学問のたのしき／そしてまた何といふさびしさ」を挟むことで、圧縮の逆操作という以上に、この場に立ち会う主体の生きた身体に即した自然な時間が流れ出し、各連の余白は詩の内部として繋がっていく。角田寛英は、「詩と俳句と」——木下夕爾の世界——『胴』3巻8号 昭33・8)で、「彼の詩を、動いているものとすれば、俳句はその詩が一瞬固定したところ、そこが木下さんの俳句だ。」と述べているが、「動いているもの」と「一瞬固定したところ」の質的相違は今述べた内実になろう。「夜学生」は、詩における俳句的余白、多元的余白を生きた時間で繋いでいくという特徴を示した作品でもある。

何でもない日常の光景を描いているのが、表題作の「晩夏」と「停車場にて」である。

停車場のプラットホームに

南瓜の蔓が匍ひのぼる

閉ざれた花の扉とのすきまから

てんとう蟲が外を見てゐる

軽便車が来た

誰も乗らない

誰も下らない

柵のそばの黍の葉つばに

若い切符きりがちよつと鉄を入れる

〔晩夏〕

市川は、「この詩には夕爾詩に特徴的な「憂愁」にかわって明るい倦怠がある^{注5}」と評し、栗谷川虹は、「詩は、作者が軽便車の窓から、ふと目にとめた田舎駅の風景でも、てんとう虫が花の扉のすきまから覗いた世界でもない。そういう固定的な視線は消えて、作者の目は、光、あるいは、空気のようなものになり、詩の世界を満たし、すべてを包み込んで^{注6}いる。」と述べている。両者が指摘するように、「晩夏」は、風景を作者の感情に閉じ込めることなく外へ開放している印象を受ける。

それは、夕爾がここでも各連の余白を生きた時間で繋いでいるからだろう。各連の着眼点が、やはり風景に立ち会っている主体の存在を感じさせる。プラットホームを這い上るのは、雑草ではなく「南瓜の蔓」であり、しんと静まり返った昼下がりの田舎の駅にも人々の暮しがあることを示している。「てんとう虫」も擬人化されている。倦怠感や閉塞感が喚起されるが、うっすりとしたものであり、深刻ではない。退屈さを持って余している「若い切符きり」の姿は、栗谷川が「右の詩を特徴づけるのは、何よりもそのユーモアで、これまでの夕爾の詩にはなかった要素であ

る。」と指摘するように、「ちよつと鉢を入れる」という軽さが絶妙で、いささかの可笑しみと共に退屈さが日常である田舎の駅が彷彿とする。閑散とした人氣の無さに奥行きがあるのは、眺める対象としてではなく、生活の時間が流れている空間として風景を切り取ったからである。読者は、描かれた風景の余白の大きさと向き合い、旺盛な南瓜の蔓や天道虫と倦怠感や閉塞感の位置関係を測りつつ、隠れた田舎の生活を読んでいく。

一つの意味付けに収束できない余白の重層性は、「停車場にて」も同様である。

上りの汽車は出てしまった

がらんとした構内に

柚の実の匂ひがのこつてゐる

これも乗りおくれたらしい婦人がひとり

ベンチにもたれて編みものをはじめてゐる

もうすぐ冬だ

不正と貼り紙のしてある大時計のおもてに

孵らなかつた蛾の卵がひからびてゐる

汽車の発着が間遠な、典型的な田舎の駅の光景であるが、そのような概念的イメージには還元されない。人氣がなからこそ、乗客の荷物だったのであろうか、柚子の香が人の残像を想起させる。なかなか修理がされない「大時計」

は、物事が迅速に進まない、あるいは看過されがちな田舎の駅の客観的状況と共に、そのような状況の下で流れる生活の時間も示している。正確に計測された時間ではない、大まかな時間を尺度に動いていることが想像される。語り手同様に汽車に乗り遅れたらしい婦人は編み物を始めるが、「ベンチにもたれて」という悠然とした姿勢もその表れである。当てにならない駅の時計という事態を見越していたのであろう。それと同時に、黙々と編んでいく姿は、時代から取り残されているような壊れた時間計測の中で、自分の暮しの時間を編んでいる持続性も感じさせる。客観的な基準が及ばないたたかな生の時間を感じさせるのであり、それは壊れた大時計を持つ駅があるこの町の日常へと還流していく。柚子の香の痕跡が、季節と共にある田舎の町の暮しへと読みを誘い、ひからびたまま大時計に貼り付いている蛾の卵に沈滞した空気を思う。汽車に置いていかれた時間は、客観的な時間が止まった中で暮しの時間が流れ、一つの形を作っていく空間であり、諦念、惰性、無気力、閑寂といった一義的な意味付けには還元されない。その重層性へと構成した作品である。

『晩夏』の諸作品には、俳句的余白を生きた時間で繋ぐという方法の一貫性が見える。夕爾は、句作にはどのような姿勢で臨んでいたのだろうか。

二 詩と俳句

『晩夏』刊行までに発表された夕爾の句を抄出してみる。

烈風にきこゆるとなき雲雀かな（『春燈』昭21・7）

父死す

木蓮に大風やまぬ日なりけり（同）

紫蘇の葉に秋風匂ひそめてけり（『春燈』昭21・11、12）

そよぎあふ草の秀たのし秋の雲（同）

茶の花に海みゆる日のをはるなり（『春燈』昭22・4、5）

夕東風の点しゆく灯のひとつづつ（『春燈』昭22・6）

かくてをはるわが三十路かも青き踏む（同）

愛憐の日ははるかなり青き踏む（『春燈』昭23・4）

つげがたきかなしみ春の星を仰ぐ（同）

春雨やみなまたゝける水たまり（『春燈』昭23・5）

家々や菜の花いろの灯をともし（同）

わが声の二月の餅まぎれなく（同）

林中の石みな病める晩夏かな（『春燈』昭23・9）

某女の忌

秋草もひとの面輪もうちそよぎ（『春燈』昭23・10）

繭に入る秋蠶未来をうたがはず（同）

麦秋や子らの尿の放つ虹（『現代俳句』3巻10号 昭23・10）

夕焼を率てしづかなる蟻の列（同）

汗ぬぐひつつ石階に投げし影（同）

垣薔薇にふれつつ銀河濃ゆきかな（同）

牧柵を越えてあまたの秋の蝶（同）

村蘆に町尽きし歩をかへすかな（同）

毛糸編めば馬車はもしばし海に沿ひ（同）

何思ふとなく冬夕焼の坂の上（同）

おだやかにもどる暑さや稲の花（『春燈』昭24・1）

霧消えぬじゆずだまをぬうわれを濡らし（『春燈』昭24・2）

新藁の匂ふ家居となりにけり（『春燈』昭24・3）

冬夕焼わが失ひし血のごとく（同）

「わが三十路」「わが声の」「われを」「わが失ひし血」と打ち出された詠む主体、「夕東風の」「春雨や」「家々や」「林中の」「夕焼を」の句に見られる風や家や水溜りや石や蟻の擬人化、「愛憐の日ははるかなり」「つげがたきかなしみ」「何思ふとなく」という直接的な感情の表白が特徴的であり、『晩夏』収録作よりも同時期の俳句の方が抒情詩的である。因みに、「わが失ひし血」のような「夕焼」は、その後の夕爾の詩のモチーフとなる。また、『蠟人形』（昭

23・6)に掲載された「誰ともわかぬ」は、「くれがたの五月の風が／家々に灯をともす／またたきに似た灯をともす／誰ともわかぬ白い手が／私の胸に灯をともす／菜の花いろの灯をともす」と「夕東風の点しゆく灯のひとつづつ」家々や菜の花いろの灯をともしを合体させたような詩だが、些か平板であり、表現の緊密度は句の方が高い。逆に、「繭に入る秋蠶未来をうたがはず」は、『ゆうとびあ』一卷二号(昭21・6)掲載の「秋蠶」の抒情の核心を焦点化したような句である。「秋蠶」は、「子供らの灯影も寝しづまつた／ひつきりなしに星の降る夜である／やがて蠶がああ暗い繭の中へはいるので」と継起する情景、秋の夜の静寂の底にある命の結実を描いているが、句の方が感動を直接的に言い切っている。

夕爾は、『春燈』の俳人たちの句に出会って、詩情の器としての俳句を確信したと思われる。「枯野の風(わが愛誦句)」(『詩風土』28号 昭23・12)で、主宰の久保田万太郎の句「ふみきりに海の音きこゆ豆の花」を挙げて「先生は醇呼たる詩人である。そのフォルムの美しく正しく、ものやはらかであてしかも物象の核心をつらぬく眼は比類を見ないほどである」と対象の美を的確に捉える眼が情景を成立させると称賛している。また、石田波郷の「紫蘇濃ゆき一途に母を恋ふ日かな」と大木惇夫の詩「朝かぜに／こほろぎなけば、／ふるさとの／水晶山も／むらさきに冴えたらむ、／紫蘇むしる／母の手も／朝かぜに白からむ。」を共に挙げつつ、「大木氏の詩の方が「俳句」であり、この俳句の方が「詩的」であると思う。」と評している。ふるさとの風景を想起させる対象に直接的表白を重ねて一句の核心を焦点化する波郷に対し、景物の描写を通して母請いをうたう惇夫。夕爾は両者の句と詩に方法の交錯を見ている。

夕爾は、この他に、安住敦の「春の驟雨たまたま妻と町にあれば」、「春燈」の若き同人、鈴木楊一の「かまど火に

枯野の風の来ては去る」を取り上げつつ、「ただ僕は、春の驟雨の明るさ、豆の花の清新、濃き紫蘇のなつかしさ、枯野の風のさびしき、その他みな現代のものであることを言ひたかつたのである。」と俳句が現代の詩情を盛る器であることを述べる。それは、「われらの日常茶飯事、平凡な自然と人間生活の中から、もう一度われらの心を豊にしてくれる新しく美しいものを俳句の世界へ引き出してみたいと僕は希つてゐる。またさういふものを読みたいと思つてゐる。俳句だけでなく現代詩に於てもまた。」という「日常茶飯事」から汲み上げた美であり、俳句と詩に通底するものでもあった。エッセイ冒頭では、「俳句は先づ読んで愉しく美しくなければならぬといふことは、多くの人が言つてゐて案外行はれていない。(略)僕は新興の或る種の俳句が知性に歪められてゐる状態を好まない。十七文字の中で作者の「近代」が苦しむのはいいがそれを読者にまで見せつけられるのはやりきれない。」と「十七字の網」の中で廿世紀の頭でつかちがもがいてゐるやうな作品」を批判している。夕爾にとっての「現代」は平凡な日常生活であり、「知性に歪められた状態」即ち現代という觀念に拘泥し終始した作品は認めていない。夕爾は、『木靴』創刊について細川晃に送った書簡の中でも、「要するに美しく愉しい詩誌(不定期刊)といふのが目的です。」と述べており、「愉しく美しい」ことは、詩においても俳句においても外せない条件だと考えていたようである。夕爾の句評から察するに、五感を通じた身体的感受が対象の布置と肌理を的確に掴み、詠む主体の存在も風景の内部に同化している状態を指すのであろう。

夕爾がその風景のモチーフを「日常茶飯事」「平凡な自然と人間生活」に規定しているのは、御幸村での木下薬局の主人という生活が、夕爾が日々向き合っていた現実だからである。夕爾は、「さて養父の業をついで田舎ぐらし十幾年朝に俗銭を得て夕に詩をつくる、これが僕のやむをえない風流です。だんだん頭が麻痺してくることだけは確か

です」〔朝に俗銭を得て夕に詩をつくる〕『春燈』昭23・3)「詩友U君はじめて来る、三時間も汽車にゆられて！商売(下駄屋)をはじめから詩が一つも書けなくなつたとなげく。僕はそれで十年苦勞したのだ。一年ぐらゐぢやまだまだ。―但し、馴れるにつれてどつちつかず、ごまかすことだけをおぼえてしまふのである。詩の方は勿論、生活の方も。」〔日記抄〕『母音』8号 昭24・2)と繰返し、自戒を込めて田舎暮しの陥穽を述べている。薬局の主人を引き受けつつ詩人であるためには、眼の前の風景を体系的秩序によって再構成し、二重の空間の中で生きることが必要だったのである。その体系的秩序が、五・七・五であり季語であった。眼の前の景を通して普遍的なリズムとパランスの世界、「愉しく美しい」世界に繋がるのである。

夕爾が批判する「新興の或る種の俳句」とは、例えば、富澤赤黄男、日野草城、水谷碎壺等の『太陽系』(昭21・5創刊)を指すのではなからうか。水谷碎壺「新興俳句への反省」(『太陽系』1巻2号 昭21・6)は「吾等は新しき俳句復興運動を起すに当つて、過去の新興俳句をもう一度反省するのも無駄な事ではない。(略)俳句文芸の復興は先づ浪漫の復興、豊醇なる詩性の復興より初めるべきである。」と戦前の新興俳句の復興を掲げている。碎壺は、『太陽系』十三号(昭22・9)でも「吾々は率先して、再び「新興俳句」の大旗を押し立て、明日の俳句啓蒙運動に進発しなければならない。」(「新興俳句の旗」)「近代俳句は過去の業績に反省を加へた新興俳句を基盤としなければならぬ。これを継承し、完遂に進進するものは若き世代に期待しなければならない。」(「編集後記」)と「新興俳句」の旗手たる位置を打ち出している。『太陽系』十六号(昭23・1)には本島高弓「第二次新興俳句運動の出発——昭和二十二年俳壇の斜視的展望」と題する整理があり、東京三「新興俳句の進発」(『俳句研究』昭22・1)三谷昭「新興俳句人の混迷と方途」(『現代俳句』昭22・2)「戦前新興俳句選集(一)」(『俳句研究』昭22・3)と、戦前を継承

した戦後の「新興俳句」という動きが認知されていく様子が窺える。「戦前新興俳句選集（一）」の序文「『新興俳句選集』について」（『新興俳句人聯盟』）は、「新興俳句は昭和十五、六年二度の弾圧をうけて作句活動を中止してゐたが。終戦とともに復活し、東京に新俳句人聯盟が結成されたのを初め、各地に有力な新興俳誌が誕生或は復刊され、やうやく活発な活動を開始した。」と述べており、昭和初年の新興俳句との連続性で歴史的位置付けを試みている。『太陽系』に掲載された作品を挙げてみる。

死蛾を捨つ月淫々と釣られるし

鷺巢繁男（16号 昭23・1）

鶯、木靴孔子と共に海渡る

火渡周平（同）

春の夜は 液体のおもたさに濡れ

富澤赤黄男（19号 昭23・4）

容赦なく

はじまる 月蝕

血を吐く華燭

高柳重信（同）

日蝕の 黒豹くろき傷をなめよ

富澤赤黄男（21号 昭23・8）

俳句の多行形式は高柳によって確立されたが、切れによる飛躍とイメージの重層化が増幅される。夕爾には、構築的方法論的な俳句が「知性に歪められてゐる状態」に映ったのではないだろうか。

それと共に、「作者の「近代」が苦しむ」「その他みな現代のものであることを言ひたかつたのである。」という言

い方から察するに、桑原武夫の「第二芸術——現代俳句について——」（『世界』昭21・11）を念頭に置いているように思われる。桑原はの中で、「俳句に新しさを出さうとして、人生をもち込まうといふ傾向があるが、人生そのものが近代化しつつある以上、いまの現実的人生は俳句には入り得ない。」と「植物的生」を旨とする俳句は「現代人が心魂を打ちこむべき芸術」とは言い難いと述べ、「しいて芸術の名を要求するならば、私は現代俳句を「第二芸術」と呼んで、他と区別するがよいと思ふ。」と断じている。桑原の俳句観は、現代から見れば、桑原の専門とする近代フランス文学を規範に据えた独断的なものであるが、敗戦後、日本近代が相対化されている状況下で「いわば爆弾宣言的要素」を持ち（紅野敏郎^{註8}）、反響を呼んだ。川名大は、桑原の論は「俳句論としては最初から破綻した蛮勇」であり、俳句表現の固有性に極めて自覚的であった俳人、高屋窓秋や富澤赤黄男の反論を取り上げつつ、「俳句論としての桑原論の錯誤については当初から決着が着いていた」と「第二芸術論」を巡る状況を整理している^{註9}。従って、桑原発言の意義は「「お前は本当に現代を呼吸し、その奥底から詩を汲みあげているか」という夫子（俳人）自身の心の奥底から湧き上がってくる声を聴くところにしかない。」と述べている。川名は、その声を聴いた俳人たちが「根源俳句」や「社会性俳句」を展開していくと論争の意味を位置づけているが、夕爾の発言も「第二芸術論」を受けて、自分にとっての現代とは何かを述べたものではなからうか。夕爾にとっては、それが、日常を生き抜くために、「日常茶飯事」を体系的秩序によって再構成し、普遍への通路を作る「愉しく美しい」世界であった。それは、夕爾が現代を生きる一つの方法であった。

先にも述べたが、身体性と体系的秩序が調和する世界とは、詠む主体がその中にいる内部の風景である。しかし、夕爾は、それだけで充足できたのではなかった。総題「詩のおもひ」の一篇「星へ」（『詩風土』30号 昭24・2、3

合併号)は、その繊細なバランスを崩すものが現れている。

いつしよにくらしてゆかう

誰をも愛するやうにつとめよう

(さうおもふ)

どうしてひとりきりでゐることができるか

この世と全くかけはなれてゐて

しかもほんたうに清らかなものが在りうるか

冬の星は今たかくかがやいてゐるが

その光がこの濁つた水にうつつてゐるとは知るまい

冬の星も大空では高い光を保つが、大空の外に出れば「濁つた水」の中の景になる。夕爾は、この作品では、星空の風景に同化するのではなく、下界という外側の観察者の位置に立っている。夕爾は、孤高の存在が純粹なのではなく、汚濁の中にあつてこそ純粹なのだとうたっているが、それが「いつしよにくらしてゆかう／誰をも愛するやうにつとめよう」という外への呼びかけとなる。外側から見た内部の景を描いていること、ささやかながら外側へと入っていくとうする意思が語られていることが注意される。

これは、何年か後の「詩と俳句の実験」(『青玄』昭28・5)では、「現代詩の主流は今、現代社会の広場に出てゐ

る。すくなくとも出ようとしてゐる。私はもう長いこと伝統の影ほの暗い片隅の椅子に坐つてゐる。広場でうたはれてゐる歌は、もはや今までのやうに「私は」でなく「私たちは」「我々は」といふ複数形で以てひびいて来る。然し私はずつと孤独を、私といふ個のみをうたつて来た。伝統の影仄暗い片隅の椅子から早く立ち上らなければならぬ。私もあの広場へ出なければならぬ。人間を社会を直指してうたはなければならぬ。けれどその椅子の魅力の何と根強く私をひきとめたことであつたらう。」と『荒地』や『列島』の若い世代の詩人たちが活躍する詩壇の中の自分の位置を正確に捉えつつ、「個」から「広場」へ出る必要性と逡巡する気持ちを語っている。「はじめに」でも触れたが、『晩夏』刊行と同年の昭和二十四年三月の『木靴』創刊、翌昭和二十五年四月の『地球』参加は、自己完結的な調和に飽き足らない夕爾の意思の表れではないだらうか。

三 『木靴』の姿勢

『木靴』創刊号に創刊の辞はなく、同人の作品が並んでゐるのみの極めて簡潔な構成である。作品からは、日常の詩心を大切にしたいという共通の姿勢が窺える。村上菊一郎「汽車を待つ間の慌しい訪問」は、「主人の点てた抹茶」を濡れ縁でご馳走になりつつ、ふと、庭の片隅の「見事な郁子^{むすこ}」に目が留まる。「種子をまいて実がなるまでには／十年くらゐはかかるといふ」郁子を「乞ふてひと枝を土産に貰つたけれど／私には種子をまく庭がある訳ではない／所詮は秋風のやうに流寓の思ひが／またしても身に沁みるばかりではあるが——」とその地に腰を据えた暮しとは対照的な我が身を淡々と描く。細川昊「虹」は、虹を見た三人の子供の反応をうたう。

小さい子は手をふりからだをゆさぶつて喜んでゐる。

うえの子はアメリカまで行けるかといひ

なかの子はとつてくれと叫ぶ

どちらにせよ出来ない相談だが

その橋は

緑の丘をすうつとまたいで

夢の国まで続いてゐる。

(第二、三連)

ここには、当時の日本人の「アメリカ」への素朴な意識が表れている。まだアメリカの占領下にあつた時代だが、「夢の国」にも等しい豊かさと明るさ、憧憬の対象だつたのだ。これは、「アメリカ」に解放された社会の形象を見る戦後の気分でもある。

高田英之助「太宰二題」は、「好きな女と川べりの道を／俱に散歩したりすることより／自分の娘の手を曳いて／裏山みちの竹藪のそばを／遠くとぼとぼ歩いてゆくのが／私たちの人生のやうに思はれる」と慎ましく平凡な人生を生きていこうという思いを語る。

高原節雄「敗者」は、自分の弱さに戦争に対する無力さも重ねているだろう。

おお自由 平等 平和 身にもつすべてを
犠牲いけにえにして 闘たたかひとらんと希ねがひしに

激しきは歴史の流れ

激しきは歴史の流れ

けふもまた むなしく過ぎし 悲しみよ

(作品後半部分)

この詠嘆を、責任追及の不在や脆弱な諦念と批判するのは容易いが、曖昧な自責の念は偽らざる実感だったであろう。これまでの半生を意味づけようとする素朴な論理が率直に表出されている。

このように、同人たちの作品には、自分の平凡さや弱さを認めつつ、それを引き受けた地点から始めようとする姿勢が窺える。夕爾の「東京行」も、ここ御幸村で生きることを選んだ現実が、諦念と希望の陰影の中で描かれている。「金をこさへて東京へ行つて来よう／さう思つて縄をなつてゐる」と始まるが、縄を縋かかっているのは夕爾自身ではない。この作品は「近江卓爾君に示す」という傍題があるが、夕爾は、「つまり縄をなふのは、同じく東京見物に行きたがつてゐる近江君であつて、私ではない。私のうちにも縄なひ機はあるのだけれど、不細工な製品を出来して以来、家人から使用を禁止されてゐるのである。」(「東京行」『春燈』昭25・8)とその背景を明かしている。しかし、

「けれどもどうにかまとまりかけると汽車賃が倍になる／縄なひ機械を踏む速度ではとても物価に追っけない」(第三連)と友人の日常を借りて的確に戦後の生活実感が打ち出されている。夕爾自身は、早稲田高等学院時代に二年間の東京生活を体験した。第二連には、青春の日々と現在との距離感が語られる。

行つてどうといふこともないが

昔住んでた大学町附近

過ぎさつた青春について今さら悲嘆にくれてもみたい思ひがする

(われ等はや未来よりも過去の方が多くなつた)

『木靴』創刊当時、夕爾は三十五歳である。「どうといふこともないが」「今さら悲嘆にくれてもみたい」という未来が開ける可能性は低いが感傷に耽つてみたいという思ひは、当時人生の半ばを過ぎたとされる地点での率直な心情の表出であろう。割り切れないものを沈めている心中の率直な表出が、日常茶飯に立脚した夕爾の诗情である。それは、日常の本質である曖昧さの把握でもある。

父親の「私」と対照的に描かれているのが、最終連(第四連)の「わが子」の姿である。

冬ざれの野原の見わたされる仕事場へ

わが子はふところ手でかへつてきて

けさは池に厚い氷が張つたといふ

霜に濡れたビナンカヅラの実を縁側にならべ

クリスマスのお菓子をこさえようといふ

ここには、大人よりも自然に感応しやすい、生き物としての身体を持った子供がいる。それだけではない。「わが子」がこれから嬉々として作るのは、ままごとの「クリスマスのお菓子」であり、戦後の解放された風俗を子供が屈託なく受け入れている様が窺える。冬ざれの光景の中で、縁側に並べられたビナンカヅラの紅の実は、そこに点る生命の色のようである。未来の時間に向かって生きる健やかな生命が、「わが子」である。「わが子」の健やかさが、曖昧さに埋没して退廃していくことを救うのであり、それも含めて日常というものがある。夕爾は、後年、「小鳥の巢」〔『詩学』15巻1号 昭35・1〕で、「青葉わかばのきらめくあたり／一本の短かい藁くずが／巢からぶらさがつて揺れていた」光景を眺めて、「(平和も幸福も／あんなにひそやかでかぼそくて／いつでも揺らいでいるものなのだ)」とうたっている。夕爾の「日常」は、それが成立するための見えざる力学関係と緊張感を孕んだものなのである。

「東京行」の最終連では、季語的な「冬ざれの野原」「池に厚い氷が張つた」光景を、「ビナンカヅラ」と「クリスマスのお菓子」を通して、生命の色が点る風景へと立体化し、季語が喚起するイメージの差異を多層化し反転する風景を構成している。それは、自己完結的ではない体系性の生かし方でもある。夕爾は、当時、「新しく美しい」現代詩として、具体的にどのような作品に着目していたのだろうか。

「詩をめぐる座談会」〔『詩風土』25号 昭23・8、安藤一郎・宇井英俊・江口榛一・木下夕爾・小高根二郎・坂本

越郎・永瀬清子・山本和夫)の司会、臼井喜之介の「最近の詩集のうちで何か目にとまつたものはありませんか。」という質問(6 最近の詩集・詩誌・新人)に、夕爾は、奥山潤『石ころ道』(山脈詩派社 昭23・3)井上多喜三郎『浦塩詩集』(非売品 昭23^{注10})丸山豊『地下水』(母音社 昭22・12)を挙げている。「科学者の詩といふ点に於ても示唆されるものがあります。詠嘆や讚美をもつて対してゐた自然に向つて、あたらしい照射がころみられてをります。」(『石ころ道』)「題名が示すやうに俘虜生活中の制作。その素朴のヒュウマニテイに打たれずにはゐられない。」(『浦塩詩集』)と、両詩集については、専門家の目、あるいは境遇に根差した真直ぐな視線を評価している。『石ころ道』は、殿岡辰雄が「序」で、「どこかに宮沢賢治の匂ひを感じ、この第二の宮沢賢治の全貌をぜひ知りたいものでは、「尾根に立つて そつと石にふれてみる／深く根ざした地殻の角だ／私はその一欠^かをポケットに投げ入れる／代りに足跡でもおいて行かう／遠い眺望だ／モザイク地塊の／ゆるみない組合せだ／地図を開き 距離をのばし限りなく伸し／私は掌を山々の深い紺青に染めるのだつた」と岩石を緻密な肉体として感受している。『浦塩詩集』は、夕爾が評するように、望郷の念と苛酷な環境に潰されず生きようとする信念の歌である。「一粒ノウメボン」では、「小サイウメボシヲナメナガラ／オモイダスノハ／フルサトノコト／家族ノコト／過去ノコト／(略)コノナツカシイ友ノ訪レニ／ヤセテアラワナ／僕ノ肋骨ヨ／ヨウランノウタヲウタエ」と病人の特別食である白米の粥と梅干しに感謝しつつ、故郷を思い、ひと時の慰藉を得る。『石ころ道』も『浦塩詩集』も銜いなく肚の底からうたっているという印象を受ける。夕爾は、この真情に打たれたのであろう。

『地下水』については、「明哲な知性とその計算された言葉のながれの柔らかさ美しさ、——いはゆる知性詩といふ

ものものこのへんが限度ではなからうか。」と述べており、全二者とは異なる詩法的な視点から評価している。

つづらまなこの遺児をつれ 谷をわたり梨嶋を
ぬけて 青い電車にのつて嫁いできた妻は 私の
こめかみや膝小僧のあたりで かすかに死が匂ふ
といふ お前がうしなふたものと しづかに訪れ
たものと 不思議におなじ匂がするといふ そし
てまた お前の奥部からうひうひしい生命をとら
へようとするこの胸も 死者さながらにつめたい
と お前の軟部から果実の声を聞き分けやうとす
るこの唇も 冷酷なもので濡れてゐると にもか
かはらずお前ははげしく充たされると(略)

(「夫唱」)

ここには、「妻」の戦死した夫を介した死とエロスの交感があり、身体的感受が時代が共有する死と再生に繋がっていき。夕爾は、この多層的表現の構成を「明哲な知性」と称したのであるが、「知性」あるいは「知性詩」という着眼が注意される。これは、秋谷豊「日本現代文学に於ける現代詩の位置」(『純粹詩』1巻10号 昭21・12)の詩

観と重なるように思われる。秋谷は、「敗戦以後に於ける新しい日本の詩は、およそ二つの系列に属するイデアに大別されるであらう。一は歴史的な文学伝統の中に近代詩の抒情精神を純粹化したものであり、一は詩それ自体の進化に対して芸術的知性を与えるところの時代精神的なものである。然し乍ら、その本質に於いては両者とも同じく完全に一致しなければならぬ。」（『現代詩の展開』）と述べている。それは、「詩を技術的知性、機械的感性に於いて考へることを捨て、詩制的過程（即ち対象物を形象的に表出する一種の自意識的作用）の機能に於いて出発すること」である。抒情が情性に陥らず、方法が自己目的化せず、両者が相関しつつ表現が成立している状態を指すが、「この辺が限度」という夕爾の言い方もまた、両者の均衡が成立する状態を指していると考えられる。

秋谷は、この評論の「詩人論」の節で、八東龍平、福田律郎、秋谷豊、鮎川信夫、木原孝一、田村隆一、祝算之介、吉木幸子、平林敏彦、木下夕爾、小田雅彦を取り上げ、作品の一部を引用しつつ論評している。他の詩人たちについては、「新しいスタイル」「芸術的サンボリスト」「メタフオアによつて支えられる」「驚嘆すべきメタフオア」と方法的特徴に着目しているのに対し、夕爾については「旅のをはり」（『純粹詩』1巻3号 昭21・5）の最終連「停車場の柵にもたれて／柚の実を弄びながら／私は長いこと上りの汽車を待つてゐた」を引きつつ、「木下夕爾はアヴァンギャルドに侵されない。究極に於いて彼は彼の美しい感受性を愛するのである。」と評している。これは、夕爾の詩が方法の自己目的化に陥らず独自の世界を構築していることを評価すると共に、自己完結的に閉じてしまう傾向性も指摘している。秋谷の夕爾の作風に対する信頼と物足りなさを、的を射た指摘として夕爾も受け止めており、それは秋谷への信頼となって還っていったのではなからうか。

岩谷書店の『現代詩叢書 第一期』の一篇として、秋谷の『遍歴の手紙』が、昭和二十二年五月に刊行されている。

収録されている「秋の風」（初出『純粹詩』1巻1号 昭21・3）や「漂泊の歌」（同1巻2号 昭21・4）には、敗戦を新たな出発と捉えるナイーブな感受性が表出されている。

葉鶏頭の花がこぼれ咲いて

鈴かけの明るい茂みにそよぐ

爽かな秋の風が吹いて来た

憂愁が湖のやうにひろがる

書齋の中にも

平和と自由をもたらす

新しい秋の風が吹いて来た

（「秋の風」）

落葉にかくされた池の面に影を映し、いつもふたりしてたらずむのが好きであつたね。庭木の枝に流れてゐる陽のひかりさへ、今は涙がこぼれるほどに美しいね。とほい、とほい戦場の匂ひが漂ふ僕のおとこころに、こつそりとかくれてゐるあなたは、あんなに豊かにひらいた山茶花のやうだ。ああこれからの平和なよろこびに燃える

やう、僕はあなたと楽しく暮さう。あの山茶花のゆれる
ところで。旅人が灯のある町へいそぐやうに。

(漂泊の歌)^{注11}

ここには、混乱と死の恐怖から解放された喜びが風景と同化して手放しでうたわれている。この生理的とも言うべき健やかさと率直さに、夕爾は「知性に歪められて」いない「新しく美しいもの」(「枯野の風(わが愛誦句)」)を感じ取ったのであろう。秋谷の批評眼と作品への共鳴が、『地球』の創刊同人への参加という行動に繋がっていったと考えられる。それは、夕爾が〈外〉へ出るための格好の扉でもあった。

四 「広場」の声

『地球』第二集(昭25・12)の巻頭には、秋谷豊の「主張」が掲げられ、「我々の「地球」の運動は日本におけるネオ・ロマンティズムの運動として、人間社会の背景や存在の意義を追求し、社会的拡充としての自己表明を主張する。」「こゝにおいて我々は、ふたたび人間生活の存在に対する認識と、世界秩序の意味に対する思想的分析を、自由と精神と芸術における自己意識のなかに克服して行かねばならないのである。」と社会的存在としての自己の問題意識を内面化し、形象化することを理念として打ち出している。秋谷は「編集後記」で、「方法的には、知性と感性とが一つの中心によつて新しい均衡を得た世界、イマージュの現実把握、社会を事象を人間心理の内側から追求してゆくといふ方法である。」とその方法について述べているが、これは先に触れた「日本現代文学に於ける現代詩の位置」

の「二つの系列に属するイデア」の統合をより社会的文脈において捉えたものである。

目次で「ネオ・ロマンティズム研究」という囲みがある二本の評論は、秋谷の「谷間からの脱出」と小野連司「ネオ・ロマンティズムと現代」である。秋谷は、「谷間からの脱出——近代精神の暗さ」で、「地球」は一九三八年前後に「四季」と「新領土」の二つの挫折地点から立ちあがった。「こうしたモダアニズムやフォルマリズムの言葉の意味を喪失した思想性の浅さ、絵画的手法による造形性への抵抗として、「地球」の新しい出発は始められたのである。」と「地球」を詩史的に位置づけている（「詩と詩論」以後）。それは、歴史と現実に立脚してこそ今日求められるテーマと方法が見えてくるのであり、そこから現代詩の伝統を築いていけるといふ秋谷の詩歌観の実践である。秋谷は、「この日本の精神風土に根をおろしている伝統といふものはなく、僕たちが過去からうけとつているものは、ヨーロッパ的な一種の知性の偏向なのである。」「そして今日の世代がいかに歴史的自覚から遊離しているかについて考へてみる時、戦後流行した絶望や虚無といふことも、単なる絶望と虚無でしかなかつたのである。」と思潮が思想に深化しない風土を批判した上で、「戦後の「純粹詩」や「荒地」の運動は、そのやうな精神的風土のもつ偏向のなからからの脱出を試みたものであるが、「純粹詩」が過去の諸権威への否定に於いて、「荒地」が自己と自己を含めた同類への愛に於いて、自己が人間であることに責任をとろうとしている新しい世代の決意と次元を示したものと云へるだろう。」と述べている（「伝統の問題など」）。

『戦後詩誌総覧④ 第二次世界大戦後の〈実存〉と〈思想〉』の「注12 解題」（西村将洋）によれば、『純粹詩』は、昭和二十一年三月に福田律郎、小野連司、秋谷豊らによって創刊され、昭和二十三年八月まで二十七冊が刊行された。西村は、「最初はフランス象徴詩を基軸としていたが、2度の大きな変化を経て、戦後詩の起点ともいえる存在となり、

雑誌『荒地』『列島』などが誕生する発端ともなった。」と位置付けている。「2度の大きな変化」とは、一卷七号（昭21・9）に田村隆一の詩「審判」が掲載されて以降、鮎川信夫、北村太郎、木原孝一、黒田三郎、中桐雅夫など、後の『荒地』メンバーの作品が掲載されるようになったこと、二巻九号（昭22・9）から「文化評論」欄が創設されて、福田、鮎川、北村、黒田、中桐の五名による編集が始まったことを指す。同年同月には『荒地』も創刊されて、『純粹詩』の中心的存在は、小野連司、井出則雄、村松武司らに移っていき、三巻二号（昭23・3）は明確に政治性が強調されるようになり、同年九月には『造形文学』と改題して社会主義リアリズムに接近、『列島』へと連続していくと西村はまとめている。

「漂泊の歌」が掲載された『純粹詩』一卷二号で、秋谷は「現代詩の展開」という詩壇時評も書いている。秋谷は、「終戦は新文化建設への序幕」であり「現代詩もこゝに、一切の非科学的なもの、非人間的なものから脱却して組織的に思想的に一步前進した。」と述べて、「三つの現象」として日本文学報国会の解体、「言論出版の自由」による終戦以後の雑誌の「近代に於ける人間主義的追求と個たる自由の主張」、「あらゆる文化面にわたつて新しき人間形成が論じられると共に、それらに対する根本的変革が行はれつつある」ことを挙げている。秋谷のこの文章は、抑圧からの解放の喜びと未来への希望が溢れていると共に、昭和二十年九月一日より占領軍（GHQ）／連合軍最高司令官総司令部（SCAP）によって秘匿裏に開始された通信やメディアの事前検閲を認識していなかったことも窺わせる。「秋の風」や「漂泊の歌」を始めとする『遍歴の手紙』所収作品もこのような希望に裏打ちされている。しかし、この明るさは程なく物足りなさを感じさせられるようになったようで、福田律郎は、『純粹詩』一卷六号（昭21・8）で「秋谷豊の「町の灯ともし頃」（引用者注：『純粹詩』1巻4号、昭21・6）は漸くこの詩人もマンネリズムに陥ちて

来たことを示してゐる。例によつて「書物のやうに閉された夕暮の町」のメタフォアは秀れてゐるが「灯の見える町」とか「季節の風」とか云つた言葉はもはや五月蠅くなつて来た。」と常套句的であると批判している。翌九月には、西村が挙げている田村隆一の「審判」が掲載された。

その肉はむなしく

その骨はきびしく

泡立つ海を ゆらめく風を

失ひし皿の底に

神の指に求めず

死者の手にゆだねず

わたしを狙ふ正確な眼は

わたしを刻む灰色の爪は

「煉獄の苦痛の最大なるものは、審判の不確定である。パスカル」という題辭と「未定稿」の付記のあるこの詩は、生き残つた者に食ひ込む死者の存在を表出したことで、戦後の次なるステージに立った感がある。秋谷もまた、この号に、従来 of 抒情性から踏み出した「秋の遠景」を載せている。

僕は燃えあがる白昼の

気流の炎の中から出てきた

すでに

光る太陽に

正確な思考の位置は傾き

僕の肉体は灼ける

亡霊のやうに

白い時間をここへ埋め

道は蹠跟として

はるか夏草の中に消えた

(以下略)

昭和二十年八月十五日で途切れた時間の意味を問いかけるこの作品は、『葦の閱歴』（新文明社 昭28・12）所収の「黒」「軍靴」「火山地帯」等、戦闘と人間の罪というテーマに展開していく。

『地球』第二集の「谷間からの脱出」における『純粹詩』と『荒地』の詩史的意義の確認は、戦争を起点として人間と社会を追究する姿勢を共有するという世代的共感である。秋谷は、詩史を概観しつつ、「現代詩のオルソドックスに立ち、その活動の推進的な動力たらしめた詩人」として、「眞壁仁、扇谷義男、木下夕爾、鮎川信夫、三好豊一

郎、田村隆一、黒田三郎、松村文雄、長島三芳、木原孝一、岡田芳彦、中村真一郎、野村英夫、小山正孝、前田純敬、安西均、伊藤桂一、丸山豊、堀田善衛、馬淵美意子、阿川弘之、真鍋貞夫、島尾敏雄の諸君を記憶しなければならぬ。」と「荒地」や後の「列島」への命脈の一人として夕爾を挙げている。

一方で「ネオ・ロマンテイズムと現代」を書いた小野連司は、「過去のネオ・リリシズムの詩人では三好達治は最初尖端的な未知派の詩人であり、立原道造も未知派の詩をこなすことが出来た詩人である。木下夕爾も然りであるが、三好氏も木下も戦争時代に単なるリリシズムの詩人に転落したまま現在に至るも浮び上ることが出来ないである。それは何故であるか。彼等は哲学的な基盤と、それから明確な社会観をもつてゐなかつたからである。」と夕爾の弱点を主知的な抒情詩の系譜として捉えつつも、「三好達治、立原道造、木下夕爾、秋谷豊といふ風に日本のネオ・リリシズムの系統は流れてきてゐるわけであるが、最近の秋谷らの「地球」の運動はこの観点（引用者注：「社会や世界の中に美を」見出し「叙事詩の精神と結合」すること、を指す）から解釈しなければならぬ。」と新たな抒情詩、即ち「ネオ・ロマンテイズム」を準備した前史としてその意義を認めてもいる。この時期の夕爾は、戦前から戦後への架け橋的存在として評価され、期待されていたことが窺える。

『地球』第二集に掲載された秋谷の詩は、先の「秋の遠景」に連なる時代と歴史の刻印をテーマにした「黒い幻影」である。「虫のくつた枯木をついて／重い泥靴をひきずつて／誰も歩いてゆけない／海からの道をもどってくる青年に／震へる両手で十字架をかけよう／一九五〇年の末日／赫い風の吹く／灼けた海べりの／焦げる木柵のやうに」という冒頭は、鮎川信夫を思わせる。

「初めに」で述べたように、淡々と日常の風景を点描しつつ生活の本質を浮び上がらせた『晩夏』の中で、巻末の

「冬」は、抒情の直接性において異質である。

僕はそのころ長いマントを着てゐた

夜わざと灯を暗くして

ドストエフスキイを読みふけた

陰鬱な物語がどんなにいきいきと僕のこころに沁み込んだことか

うすい血のやうな夕焼が

Cafe Automne の炊事場の窓を染めてゐた

そこで娘がひとり皿を洗つてゐた

僕は彼女が好きであつた

けれど僕は彼女の名さえ知らなかつた

そのころ僕は歯をわずらつてゐた

歯痛のやうに切ない日日

僕は長い黒いマントを着て

からつ風の大学通りを歩いてゐた

むし歯の中には故郷の母親がすわつてゐた 涙ぐんで

ここでうたわれているのは、夕爾の東京での三年余りの学生時代であろう。夕爾は、昭和七年三月に府中中学校を卒業後、上京し、翌八年四月に第一早稲田高等学院文科に入学、昭和十年五月に薬局を営んでいた義父の逸が病に倒れたため、愛知高等薬学校に転ずることになる。^{注13}「陰鬱な物語」「うすい血のやうな夕焼」「長い黒いマント」という情景描写は、満州事変を契機に日中戦争へと突入していく昭和十年前後の不安な時代を象徴している。三木清は、「不安の思想とその超克」(『改造』昭8・6)^{注14}で「日本においても丁度昨年あたりから一般インテリゲンチヤの精神的状況にかなり著しい変化が現はれて来たのではなからうか。ひとはそれを一の外的事件に従つて特徴付けて満洲事変の影響と呼ぶことができる。この影響によつて一般インテリゲンチヤの間に醸し出されつつある精神的雰囲気は他ならない「不安」である。」とプロレタリア文学運動が弾圧され、小林多喜二の虐殺(昭8・2)に到る時代の空気を捉えている。この後、ドストエフスキーとニーチェを論じたレオ・シュエストフ『悲劇の哲学』(河上徹太郎・阿部六郎訳 芝書店 昭9・1)が刊行されると、シュエストフの思想、合理主義への懐疑を巡って「シュエストフ論争」が起こる。^{注15}ニーチェ論の翻訳を担当した阿部は「シュエストフの思想」(『芸芸』昭9・12)^{注16}で「或る人が歯痛を起す、もう何もできない。何も見えず、何も聴えない——彼は痛みのことと歯のことしか考へない。(略)忌々しい痛みが最後の力を追放する、それは全世界宇宙にその灰色の悩ましい鈍い色彩をかぶせる。」とシュエストフの文章を引用しつつ、「シュエストフ自身この歯痛に苦しんでゐるのである。それは脱獄の要求である。生ける神への焦心である。」と

「合理性信奉を基礎とする古代近代の学的哲学」の「機械人形の失明」からの「脱獄の試み」を見ている。「歯痛」は「シエスツフ的不安」を表現する形象として用いられている。

夕爾が「そのころ僕は歯をわずらつてゐた／歯痛のやうに切ない日日」と言っていることに注意したい。『昔の歌』（ちまた書房 昭21・7）所収の「戯画」でも「おれはその時分から齧歯が多く／うそをつくことも上手だつた」とあるように、「虫歯」「歯痛」は、夕爾個人の身体的特徴であると共に、「ドストエフスキイ」との繋がりにから考えても東京での若き日々の、「不安」な時代相をも象徴しているのではないか。「むし歯の中には故郷の母親がすわつてゐた「涙ぐんで」と不安な時代は、夕爾個人の身体的虚弱を媒体として故郷に繋がっていく。「シエスツフ的不安」という濃密な時代性を想起させる言葉を選んだこと、時代性の中にある青春の情景を詩集の末尾に置いたことは、時代性が刻印された東京での青春を基点としつつ、ここ故郷の御幸村で時代と向き合つていこうという夕爾のメッセージであるように思われる。

「うすい血のやうな夕焼」も、「その芦をそめて／血の色の夕焼がはじまる」（「風景 その二」『笛を吹くひと』）「いちめにんが枯れている／芦をそめる血の色の夕焼も／かれらを燃すことはできない」（「つめたい風のひと吹きごとに」同）「朝焼夕焼は／血のやうに燃えながら／ついに運河の水から出て行かぬ」（「朝焼夕焼」『木靴』45冊 昭40・4）とその後、夕爾が風景を構成する持続的モチーフとなつていく。『晩夏』の静謐な世界は、その最後に静謐さの外に出る予兆を示して終る。

終わりに

戦後創刊された句誌『春燈』に参加した夕爾は、句作活動を本格化させ、俳句の多元的圧縮と省略という方法を獲得した。詩作においては、語る主体の生きた時間においてそれを繋ぎ、創造的余白とも言わべき空間を成立させた。それは、季語的体系性に準じた秩序と主体の身体性とが調和した内部の風景でもある。

『晩夏』巻頭の「蟻」が、前作『昔の歌』巻末近くの「日の御碕村」「日の御碕村にて」と風景のモチーフを共有しているように、『晩夏』は戦中から戦後を持続的な時間として設定し、そこから開始している。夕爾は自分の時代意識を詩集の構成に仕込んでいたのである。夕爾は、自己完結的な内部の風景で充足していた訳ではない。『木靴』の創刊号にも、「日常茶飯時」的な生活に根差した抒情が時代の声であるという、声高ではない声を成立させようとする同人たちの試みを見ることができる。

戦後、『純粹詩』上で、方法論が内面化された新しい抒情詩を打ち出した秋谷豊に共鳴するところがあったのだろう。秋谷も夕爾を現代詩に繋がる詩人として認めており、夕爾にとって創刊同人としての第三次『地球』参加は、『木靴』の日常生活の地平を更に外へ拓いていくという意味があったと考えられる。

『晩夏』は『木靴』創刊から三ヶ月後、『地球』参加の十ヶ月前という時点で刊行された詩集である。夕爾は戦中から持続する時間の流れの上に開始地点を設定し、俳句的方法と秩序が語る主体の視点と調和する静謐な作品世界を展開し、巻末で詩人の基点とも言わべき戦前の地点に戻って、戦後にも底流する「不安」な時代相を示して、詩集の作品空間を多層化している。『晩夏』は、俳句的方法を詩法として用いた内部的風景の完成度を示すと共に、時代の中

の日常という外へ向かって踏み出す潜勢する動きを孕んだ詩集なのである。

注一覧

- 注1 木下夕爾「わが俳句修業(7)」、『春燈』10巻8号 昭30・8)
- 注2 『昔の歌』における生と世界観については、九里「木下夕爾『昔の歌』——戦後の出発——」、『日本文学ノート』53号 平30・7)において考察した。
- 注3 引用は『日本の詩歌17 堀口大学・西条八十・村山槐多・尾崎喜八』(中公文庫 昭50・11)による。
- 注4 市川速男『「望都と優情」木下夕爾ノート』(講談社 平10・10)の「Ⅵ「晩夏」／先行詩の影響」。
- 注5 注4と同書の「Ⅵ「晩夏」」。
- 注6 栗谷川虹『露けき夕顔の花——詩と俳句・木下夕爾の生涯——』(みさぎ発行所 平12・6)の「12 井伏鱒二と消防副組頭」。
- 注7 『復刻木靴(一)』(葦陽文化研究会編 児島書店 昭58・3)所収。
- 注8 『戦後文学論争』上巻(番町書房 昭47・10)所収「短詩型芸術をめぐる論争」の紅野敏郎による「解題」。
- 注9 川名大『昭和俳句の検証——俳壇史から俳句表現史へ——』(笠間書院 平27・9)の「戦後俳句の検証／三 戦後俳句の成果——昭和二十年代後半／1 戦後俳論の二系列」による。
- 注10 テキストは、後年、「風流豆本の会」より刊行された版(昭32・2)である。
- 注11 初出では、詩集収録形の「漂泊の歌」を「1」、「僕は何をしてきたのだらう。僕は何をしてきたのだらう。」で始まる「夜の宿」を「2」として、「漂泊の歌」と題されている。
- 注12 和田博文・杉浦静編『戦後詩誌総覧④ 第二次世界大戦後の〈実存〉と〈思想〉』(日外アソシエーツ／紀伊国屋書店 平

21・6) 『純粹詩』の項目の「解題」は西村将洋。

注13 夕爾の年譜は、『生誕100年 木下夕爾への招待——乾草いろの歳月——』（ふくやま文学館 平26・9）の「木下夕爾略年譜」による。

注14 引用は『昭和批評大系 第一卷（昭和初年代）』（番町書房 昭43・5）による。

注15 「シェストフ論争」に到る経緯については、注14と同書所収の大久保典夫「第一部 研究ノート」による。

注16 引用は注14に同じ。

* 『晩夏』の閲覧に際しては、ふくやま文学館の小野雲母子氏のお世話になった。感謝申し上げます。

なお、引用に際して、原則として旧字体は新字体に改め、振り仮名、圏点は適宜省略した。