

木下夕爾、「生きられる」という生き方

九里 順子

初めに

- 一 「生の歌」から「僕は生きられる」へ
- 二 『春雷』の句作
- 三 『木靴』同人と「広島」
- 四 終末観と明日への意志
- 五 「長い不在」まで

初めに

木下夕爾が生前刊行した最後の詩集は『笛を吹くひと』（的場書房 昭33・1）である。これ以降の詩を読むと、同じテーマのヴァリエーションが繰り返されているのが気になる。『木靴』第二十二冊（昭35・6）に「僕は生きられるだろう／僕は生きる／眠りのあとに目覚めがくるように」で始まる「生の歌」が掲載される。これは、『木靴』第二十一冊（昭35・2）掲載の「死の歌」と対で『広島県詩集 1960年版』（広島県詩人協会 昭35・11）に収録された。「生の歌」は「僕は生きられる」と題名を変えて、『詩学』（19巻11号 昭

39・11）続けて『パアゴラ』（11号 昭39・12）に発表されている。いずれも、「僕は生きられるだろう／僕は生きる」という各連冒頭のリフレインは同じであるが、その後に続く内容は「生の歌」「詩学」版『パアゴラ』版でそれぞれ異なる。「僕は生きられる」は、晩年に至る夕爾がこだわったテーマであると言える。他の作品も併せて読むと、夕爾晩年の生きる姿勢を象徴する言葉であるように思われる。それは、可能形を前面化した受身の徹底化であるが、何を意味するのであるうか。

夕爾は一方で、同人であった俳句結社「春燈」の支部として昭和三十六年一月に広島春燈会を結成し、機関誌『春雷』を創刊、昭和四十年八月四日に亡くなるまで主宰を務めた。『春雷』を読むと、「俳句は即興的抒情詩である」という万太郎の言を旨としつつ、会員の主体性を重んじながら肌理細やかな指導をしていることが窺える。また、昭和二十四年三月の創刊主宰した同人誌『木靴』も、亡くなるまで四十六冊を刊行主宰したが、こちらも同人の作風は素朴な抒情詩から社会的な問題意識を打ち出したものまで幅広く、各自がそれぞれの詩風を追求している。

夕爾の絶筆は、原爆忌に寄せた「長い不在」（『中国新聞』昭和40・

8・5)である。夕爾の原爆詩には「火の記憶 広島原爆忌にあたり」(『朝日新聞』昭30・8・2)「同じ空の下に ルポルタージュ詩」(『朝日新聞』昭31・8・6)があるが、「長い不在」で「一九六五年夏／私はねじれた記憶の階段を降りてゆく／うしなわれたものを求めて／心の鍵束を打ち鳴らし」と自分の内部に分け入る姿勢へと歩を進めている。かつて「詩と俳句の実験」(『青玄』昭28・5)で語った「私もあの広場へ出なければならぬ。」という個と社会の交わりに対する自分なりの答えが僅かに見えてきたという印象を受ける。しかし、その矢先に夕爾は逝ってしまった。

夕爾没後十周年の追悼記念誌『含羞の詩人 木下夕爾』(福山文化連盟 昭50・9)で、清水凡平は「昭和三十四年から広島県詩人協会会長の座にいた夕爾は、それ／＼の立場や思想の詩風や人脈の集合体である協会の運営に忙殺されるはめにもなった」と晩年の疲弊ぶりを記している。「夕爾はその晩年ごろにはね、若い人を育てるとか、グループをつくるとかいうことに疲れていましたよ。／いや、多分、そういう人間関係のなかにある詩や俳句にもね。」という兄卓司の回想も引用しつつ、「地方の有名人になり果てようとする、包皮のま、(引用者注:『笛を吹くひと』所収「寺にて」の「郭公が鳴いている」だけのこの皮を脱ぐ音がきこえる」を指す)の己の醜い姿に、誰よりも早く強い嫌悪感を抱いたのは夕爾自身の詩魂であった」と夕爾の心境を推察している(『笛を吹くひと』(木下夕爾小伝)」。その一方で、梅田昌志が「木下夕爾の断片」(『地球』44号 昭42・7)で紹介する「生きたかったですあの人は、あと五年、あと五年だけでいいあの人は最後迄そう言い続けて死んでいったのです」という都夫人の言葉

からは、生きて詩を書き続ける意欲を保持していた夕爾の姿が窺える。矛盾を抱えつつ、「僕は生きられる」という受身の徹底化で生き抜こうとした夕爾晩年の文学から何を汲み上げることができるのか、考察していきたい。

一 「生の歌」から「僕は生きられる」へ

「僕は生きられる」の起点は、先述したように「生の歌」(『木靴』22冊 昭35・6)である。

僕は生きられるだろう

僕は生きる

眠りのあとに目覚めがくるように

僕は生きられるだろう

僕は生きる

冷えた皿にかたまる人工油脂のように

僕は生きられるだろう

僕は生きる

ともらなくなつた電燈の内部にきこえる

かすかな金属音のように

僕は生きられるだろう

僕は生きる

ただひとりでも僕は生きる

深夜の街のトラックの

タイヤに刺さった一本の画鋲のように

僕は自分の生を見知らぬ世界へ運ぶ

ここに描かれているのは、打ち棄てられるものに潜む生である。限りなくひっそりとした生である。第二、三連のどこにでも有り勝ちな日常の暮しの一齣は、第四連で社会の中の微小な個へと展開する。「深夜の街のトラックの／タイヤに刺さった一本の画鋲」とは、社会の一番周縁にいる存在として読むことができる。遥かに大きな力に巻き込まれ、ここではないどこかへ動いていくのである。一本の画鋲はタイヤの圧力に潰されるかも知れないが、運が良ければ自力では不可能な場所に移行することができる。あるいは、一本の画鋲がタイヤをパンクさせてトラックを急停車させ、画鋲は引き抜かれて最期を迎えるかも知れない。「深夜の街のトラック」は、自分が照らすライトで前方は見えても周囲は暗く視界は利かない。「深夜の街のトラックのタイヤ」は一つの方向に驀進する政治と経済Ⅱ一九六〇年当時の日本という国の姿であり、そこに刺さった画鋲は、地方の一詩人としての夕爾の姿である。

夕爾は時代状況について直接的には殆ど語っていないが、感想を述べた貴重な文章が、「大不平・小不平」（『詩学』15巻12号 昭35・11）である。夕爾は、「大中小、色々ある。岸信介のような人物に国政を委ねてあの騒擾と醜態と悲劇を惹起したことがその最たるものだろ

う。やつとその人物も退陣を声明して後釜の総裁（首班）が登場したが、大して変りばえもしない。（略）いざれ解散・総選挙が行われるだろうが、僕らの広島県も田舎は昔から保守党王国で、これまた結果は見ないで知れているようなものだ。岸に尻つ尾を振っていた連中が、別な人へ、池田のほうへ早変わりするだけである。」と述べている。

日米安保条約改定を巡って反対運動が沸き上がり、国会デモの中で樺美智子の圧死という犠牲者が出る中で、強行可決するという自民党政権の姿勢を批判しつつも、政権も支持する民衆も変わらないという醒めた認識を語っている。「どうしたらよいだろう。と思いつながらさしたあつてはどうにもなりそうにないところが、すなわち「不平」というものである。」と時代の流れに違和を持ちつつも、一個人である自分の非力さを認めている。

強大な権力の下、「トラックのタイヤに刺さった一本の画鋲」のように、国家国民という抜き差しならぬ関係にあつて個人は非力である。しかし、詩人は権力に刺さる異物としての言葉を持ち、動きを止めることと引き替えに自分も死ぬかも知れない。どこにでも見られる日常の光景は、言葉を巡る状況の隠喩へと跳躍して着地する。ここに到って、第一連の「眠りのあとに目覚めがくるように」は、生命の自然なサイクルと言うよりも言葉がもたらすかも知れない僥倖として読めてくる。「生の歌」は淡々と歌っているようで、言葉の響き合いが周到に仕掛けられている。「僕は生きられるだろう／僕は生きる／ただひとりでも僕は生きる」とは、社会の片隅に生息していることを自覚しつつ、なお言葉は手放さないと夕爾の自己認識と意志の表明である。言葉の可能性は社会との緊張関係において成り立つことを認

識しつつも、自分はその先頭に立って戦う器ではないという厳しくも正確な自画像を描いている。夕爾は「生」が成り立つ世界を的確に捉えていたのである。

「生の歌」と対になるのが、前号（『木靴』21冊 昭35・2）に掲載された「死の歌」である。

僕はまもなく死ぬだろう

僕は完全な無機物になるだろう

僕は今までもたなかった自由をもつだろう

僕は視る

僕を燃やす焰の色で

僕は語る

僕を燃やす風の音で

そうして僕は

自分を抱いていた地球を

別な愛のかたちで抱く

自分の遺骸が焼かれる場面という設定は、夕爾が「死」を現実的に捉えていたことが窺える。それは、この世での関係性の完了であり、そこからの解放でもある。魂はより広い外部へ移動し、地球よりも大

きな存在に溶解する。「死の歌」には「生の歌」にはない安らぎが感じられ、清水や卓司が述べていた晩年の疲弊が窺える。

宇宙の無機物に還元される解放を夢想しつつ、夕爾は自分が生きる姿の異なる情景を描いていく。

僕は生きられるだろう

僕は生きる

朝々の厨の隅に

場所をきめて鳴いている

一びきのエンマコオロギのように

僕は生きられるだろう

僕は生きる

石路の葉にまだ光っている

通り雨のひとつぶのように

僕は生きられるだろう

僕は生きる

棚田から棚田へと

自分のこだまを追いかける

午後の山峡の落し水のように

僕は生きられるだろう

僕は生きる

ただ一つ取りのこされた

高い梢の柿の実を見上げている

鶏小屋の陶器の卵のように

僕は生きられるだろう

僕は生きる

ただひとりでも僕は生きられる

稲妻が僕の窓に

くり返し貼りつける

ひとむれの萱のように

或いはまた

野なかに薺々と立っている

一本の大きな樗のように

「生の歌」から四年後の「僕は生きられる」(『詩学』19巻11号 昭

39・11)である。「生の歌」の日常の片隅にありつつも、社会との緊

張関係を想起させる内容に比べて、自然から得たモチーフに傾斜して

いる。「一ぴきのエンマコオロギ」「通り雨の一つぶ」「山峡の落し水」

と命の時間がどんどん短くなり、「鶏小屋の陶器の卵」と命の擬似形

となり、稲妻が窓に照射する「ひとむれの萱」の影となって、実体感

が希薄化していく。間もなく自然の中に還っていく痕跡の生である。

それでも、「ただひとりでも僕は生きられる」。「生の歌」の最終連で

は「ただひとりでも僕は生きる」と意志を示していたのに対し、可能

の形を取って受身の姿勢を強めている。痕跡の生は主体の意志に左右

される次元にはなく、可能性に身を任せることがふさわしいと考えたのだろう。それは、「僕は生きられるだろう／僕は生きる」の受身が意志である逆説的な認識の構造の確認とも言える。

生の感触を死、と言うよりも生の不在に接近させた後で、「野なかに薺々と立っている／一本の大きな樗のように」と作品は生の実体へと転回する。これは、「僕」という人間の個の時間よりも遙かに長い、時代を跨ぐ自然の時間への回帰である。「僕は生きられる」では、個の時間を樹木の悠久の時間に解消させることで、受身の生を徹底化させている。

最終連の情景の原型は、「稲妻」(『木靴』2冊 昭27・6)である。「遠い空に稲妻がする。落し水の落ち急ぐ夜である。萱のやうに細い稲妻が、野の景色を僕の窓に貼りつける。田んぼの中にぽつんと立つてゐる、一本の樗の大樹。」と稲妻が照らし出す樗の大樹が印象的な一つの風景であった。夕爾は、後年の「僕は生きられる」で命の影としての「萱」が実体としての「一本の大きな樗」に回帰する風景として再構成したのである。そのためには、夕爾が樹木に寄せる思いを次のように作品化するというプロセスが必要であった。

僕は樹木のように自然で安定した傾斜をもつ

僕は自分を踏みしめそして縛りつけるためのふかい根をもつ

僕は熱くもつめたくもならないためのかたい樹皮をもつ

僕は仲間と触れ合うための枝と

笑い揺らぐためのみどりの葉をもつ

僕は午後の恋人たちにやわらかな影のマットをつくり

夕方それをしまいこむための太い幹と

かれらが僕から遠のいて行くのを見送るための不変の高さをもつ

朝がた駈けこんでくる若い駿馬のような風を馴らすための

かぐわしい空気と草花と光る湖水とをもつ

僕は夢みるための青空と

考えるための夜の星と

内部でだけ抱くための年輪をもつ

僕は何ものもたないためにすべてをもつ

僕は孤りであるために全体をもつ

「僕は樹木のように」(『行路』昭33)¹である。大きな樹木としての「僕」は関係性を生み出す場所となり媒体となるが、自分自身は何も持たない。世界を生き生きと生かすために年輪を重ねているが、その年輪を外から触れることはできない。「僕は何ものもたないためにすべてをもつ／僕は孤りであるために全体をもつ」とここでも逆説的な存在の論理が語られている。これは、「死の歌」における地球を包み込む愛とも通じる。「死の歌」では肉体の消滅が永遠への回帰であるが、「僕は樹木のように」では「孤りである」ことが世界を内包することの基点として語られる。「僕は自分を踏みしめそして縛りつけるためのふかい根をもつ」とは、そこから動けないという自分の運命を受け入れることで生を全うするということでもあり、帰郷を余儀なくされた夕爾自身の生が重ねられているようだ。何も持たず一人であるという姿も、詩壇の中央から離れて孤独を感じていた夕爾が少なからず投影されている。束縛と不変を定点に変え、往還の基点としてそ

こから世界を眺めることで、新たな風景が見えてくる。樹木の擬人化

は、外界と関わり合って静かな呼吸を続ける生のイメージであり、夕

爾は「樹木」に昇華された生を託したのである。「生の歌」「僕は生き

られる」では夕爾の個人的背景は退いたが、逆説の結節点である「た

だひとりでも」が残って、弱く小さな命の存在を主張したのである。

『詩学』掲載の「僕は生きられる」の一ヵ月後、夕爾は異同形と言

うべき作品を『パアゴラ』(11号 昭39・12)に発表している。

僕は生きられるだろう

僕は生きる

白菜の肌を舐めまわす

朝のかまどの火のように

僕は生きられるだろう

僕は生きる

夜ふけの皿の煮凝にこりのように

肉と骨から完全に分離されて

僕は生きられるだろう

僕は生きる

中途でよじれちぎれながら

物をつかんでいる

枯れた蔓草のように

僕は生きられるだろう

僕は生きる

ただひとりでも僕は生きる

枯草の中で僕をつまづかせる

石のような

自分の生を確かめて

「生の歌」の社会との緊張関係、『地球』掲載形の自然への投影に比して、暮しの中の風景という性質が濃くなっている。それと共に、『地球』掲載形は秋の風物であったのに対し、こちらは「白菜」「枯れた蔓草」「枯草」と冬の風物である。伝統的な和歌や俳句の情緒も揺曳した秋の風景に比べて、「中途でよじれちぎれながら／物をつかんでいる／枯れた蔓草」は、独自の着眼による擬人化であり、ほろほろになってもなお生きる意志が打ち出されている。

『春雷』第十七冊（昭39・10）の「雑記」（西村始）には「先生の昭和三十五年頃の作品」として「貧厨に白菜舐ぶるかまどの火」他が挙げられ、「枯蔓のつかみそこねし物の距離」は『春雷』第一巻一号（昭36・1）に掲載されている。身辺の景として夕爾の心に留まったものがまず俳句となり、詩では心に留まった文脈が描かれる。秋から冬へと季節がより死に近づくように、ここにうたわれているものは、役に立つたら自分は消えるもの、もとの形から離れてしまったものである。その役目を果たしたら終わるといふ把握は、『笛を吹くひと』所収の「CHANSON D'AMOUR」でも「僕は花を剪り終つて／投げ出された花鉢の」ときものだ／僕はつめたたく黒い物体だ」と詩人の姿と

して語られていた。ここでは「CHANSON D'AMOUR」のように、詩人と表現の命が対峙する緊張感はなく、自分の命が対象に移っていき消滅するというイメージである。より日常的で、暮しに不可欠なのに見過ごされている存在でもある。

『パアゴラ』掲載形は『地球』掲載形に比べて、看過されている光景という性質が強く、それ自体で独立した風景になり辛いもの、言い換えれば美的対象として認識されず日常に埋没しているものに着目している。それが、夕爾が至った「僕は生きられる」生の心象である。最終連は、それまでの二作品にはなかった能動的姿勢で結ばれていることが注目される。「枯草の中で僕をつまづかせる／石のような／自分の生を確かめて」とは、ここに到るまでに描かれた埋没や残余を越えて、生とは生きる足元を躓かせる負の本質であるという認識である。本質の認識から自分の貧しさが風景として立ち上がってくる。夕爾は、最終の三行で「自分の生」の意味を明確に語り、『地球』掲載形の痕跡の生を負を抱え込んだ宿命の生に引き上げて、一般論的な風景を固有の貧しい風景に高めている。逆説の論理を強調した「ただひとりでも僕は生きられる」から「ただひとりでも僕は生きる」に戻り、観念的操作を超えた固有の生を見出したのである。躓きと危うさを自分の生として引き受ける姿勢は、生きられることが生きることであるとして、受身が同時に意志となることを逆説と言うよりも生の構造として捉えている。

「煮凝」は凝固してしまった寒々しい命として、「生の歌」の「人工油脂」を受け継いでいるが、「煮凝」「石」は、近い時期の「夜の狐」（『無限』13号 昭38・6）でも生のモチーフとして用いられている。

「夜ふけの机に向かつて／狐の声をききながら／煮凝のように／黙っている／実だけあかい壺の南天／机の下に棲む風／あなたの投げたくれた／雪つぶての中から／小石が出てきたような／そういう思いである」と雪礫の中の「小石」に喩えられた夜の狐の声は、「煮凝」と化して沈殿する私に不意打ちを食らわせる。「夜の狐は／何と悲しいスピードだろう／ひと声はつい近くで／すぐ次のひと声は二百メートルも先き／遮断機を上げっぱなしの田舎みちを／私も今／飢えた狐と一しよに走っている／月光のようにまっしぐらに」と想像の中でひた走る行為に身を任せる。想像の疾駆と「煮凝」の現実、一瞬「私」を覚醒させた「小石」という設定。これが、疾駆する私ではなく、躓く私として、「雪つぶての中から」出てきた「小石」ではなく、「枯草の中」の「石」として、現実と向き合う強度を高めたのが「僕は生きられる」である。

「僕は生きられる」風景の変遷には、同時代の状況も関わっているのだろうか。「生の歌」が『地球』第二十二号に掲載された昭和三十五年六月は、先に触れたように、政治の季節の只中であつた。一月十九日に日米相互協力及び日米安全保障条約が調印され、五月十九日には衆議院で強行採決される。安保改定を阻止するために、革新勢力や全学連の抗議運動が激化していく。いわゆる安保闘争である。六月十五日国会議事堂に突入したデモ隊が機動隊に制圧され、東大の学生であつた樺美智子が圧死する。岸信介は翌十六日にアイゼンハワー大統領の訪日中止を決定、新安保条約は参議院の承認を得ないまま六月二十日に成立し、岸信介内閣はその直後の二十三日に総辞職する。夕爾が描くトラックのタイヤに刺さつた一本の画鋲は、轟進する巨大

な権力に身を賭して刺さつていく個のイメージである。夕爾が明瞭に意識していなかったにせよ、権力と個の関係性を想起させる鋭さがある。それは、権力の有無を言わせぬ圧倒的な力への批判的な視点と共に、突き刺さり巻き込まれ同調していく個人への諦念も感じさせる。

これが、昭和三十九年の二つの「僕は生きられる」では、景物とも重なる自然、及び暮しの中の囁目の景となり、社会的緊張関係は消える。時代は高度経済成長期に入り、十月には東京オリンピックも開催された。夕爾もオリンピック賛歌のような「光る人 スポーツ詩断片」を作っている。この詩が収録されている『定本木下夕爾詩集』（牧羊社 昭47・5）の目次には「昭和39年頃」と推定されているのみで、巻末の「定本木下夕爾詩集について」（安住敦）には「発表（制作）年月もさらには掲載紙（誌）名も不明なものが幾ぶん混入している。（略）中には一部推定のものもある。」と記されており、詳細は不明である。ただし、「光る人」の原型になったと思われる「走る人よ……」が『地球』第三十号（昭35・4）に掲載されている。「走る人よ……」は、「走る人よ」「跳躍する人よ」「投げる人よ」「泳ぐ人よ」「マス・ゲムの人よ」で始まる各連から成るが、「光る人」は、この後に「登攀者よ」「すべての光る人よ」の二連を加えている。「マス・ゲムの人よ」までの本文に若干の異同はあるが、殆ど踏襲していると言つてよい。

「走る人よ……」の制作動機はわからないが、「光る人」のモチーフが東京オリンピックであるとするれば、それは、夕爾のスポーツ詩に新たな発見をもたらさなかつたようである。この二作品には内発的な制作衝動が感じられない。「光る人」の最終連は、ここに至る個別の場

面のまとめであるが、「すべての／光る人よ／充実したエネルギーが作りあげる／美しいフォームよ／生きて動く／現代芸術よ／この世の最も高く清純な／感動の涙の首飾をかけて／ぼくらの前に立つ／これらの　すべての／光る人よ　光る人よ」という表現にはその底を貫く感動がなく、生硬な観念で上げ底がされている。躍動する身体の祭典を強引に形而上的に意味づけようとする表現からは、時代の昂揚に同調できず、自分の世界に入って行こうとする夕爾を感じる。時代の勢い、華やきから生のリアリティを得ることはなく、二つの「僕は生きられる」に見た、暮しの此事とその周囲の目にも留まらない光景が生の実景なのである。それは、局限された日常の低音部である。受身が意志でもある生の構造は、時代の昂揚感の及ばない地点で成立する。

二 『春雷』の句作

「初めに」で触れたように、夕爾は、昭和三十六年一月に広島春燈会の機関誌『春雷』を創刊した。巻頭には、『春燈』編集人で互いに好敵手として認め合っていた安住敦の「日常」（五句）を挙げ、次ページに夕爾の「夜の胡桃」（十句）が掲載されている。因みに、『春雷』は第三十二冊（昭44・12）までガリ版刷であり、恵まれているとは言えない資金状況での発行への熱意が窺える。

秋草に坐し埋れて愛もなし

夜の胡桃打ち割られ食ひつくされぬ

枯蔓のつかみそこねし物の距離

枯るるもの枯れて瀬の音あきらかに

窓に大冬木読み終へし書を閉ざす

新日記の天金指にのこりたる

聖樹下にゐてわれつねにユダに似る

枯芝に木靴キハの音曳き修道女

寒夕焼見んとて坂をのほりしにあらず

寒禽に瀬は音ひそめ年新た

第一句の「愛もなし」の断言に胸を衝かれる。創刊号でもあり新年号でもあるめでたさを敢えて否定し、心象を率直に打ち出したかのようである。これらの句から受ける印象は、虚無、終焉、内攻であり、『遠雷』（春燈社 昭34・7）の浪漫性や瑞々しさから遠い地点に来てしまったことが窺える。『遠雷』の秋から冬にかけての句を、モチーフが重なるものも含めて幾つか挙げてみる。

蔓草も秋立つ雲をまとひけり（「山葡萄」）

秋草もひとの面輪もうちそよぎ（同）

秋の日や凭るべきものにわが孤独（同）

繭に入る秋蚕未来をうたがはず（同）

冬夕焼わが失ひし血のごとく（「枯野行く」）

枯野ゆくわがころには蒼き沼（同）

何思ふとなく冬夕焼の坂の上（同）

聖樹よりなほ蒼き夜となりにけり（同）

『遠雷』所収句の制作時期は、昭和二十年八月から三十四年二月までと長きに亘っており、第三句や五句のように『春雷』に近似したのも見られる。しかし、まとう、そよぐ、という親和的な動きや、冬枯れや聖夜を沈潜として感受する瑞々しさが特徴的であり、世界との調和が感じられる。『遠雷』では「何思ふとなく」という冬夕焼を前にした放心状態が、『春雷』では「寒夕焼みんとて」→「あらず」と関係化に対してより否定的な身振りになり、聖樹の背景にある夜空の深さに目を留めることもなく、視線は自己像に向かう。

青春の浪漫性に別れを告げて見えてきたものは、「枯るるもの枯れて瀬の音あきらかに」という裸形のすがすがしさである。それは、「新日記の天金指にのこりたる」という新しい年を幾許か貰い受けているという受け止め方にも繋がる。「枯芝に木靴サボの音曳き修道女」の「木靴」も、同人詩誌『木靴』を些か重ねているだろう。貧寒とした中にもそれにふさわしい生はある。夕爾は投げやりになっていたのではない。

青春と詩について、夕爾は「春の詩春の句」（『春雷』12冊 昭38・4）で、伊藤整の詩（「もう一度」）を「みんながあの日の服装で／あの日の顔つきで、落葉松の緑が萌えている道を／笑いながらも一度やって来ないかな。／そのときキミそは間違いない／本当に生き直したい／あの過ちをすべて とりかえしたい」と引用しつつ、「私にも実にしばしばこのような思いが湧くのである。こうした「抒情詩」というものは、青春期の甘美な挫折感が主題になっていることが多いのだが、その上に、この作者らしい一つの意欲と、生活的実感の裏づけのあるのが好ましい。私たちの俳句、「即興的抒情詩」もかく在りたい

といつも思うのである。」と述べている。「即興的抒情詩」は、『遠雷』の「あとがき」でも、「先生（引用者注…『春燈』主宰の久保田万太郎）の、「俳句は即興的抒情詩である」といふお言葉を年来信奉して参りましたが、これからもそれを目標にして行きたいとひそかにこひねがつてをります。」と記されており、夕爾の句作を支えた信条であったことが窺える。その形象として、伊藤整の素朴な抒情詩に全面的に共鳴していることが注意される。青春の挫折をその後の時間で埋め合わせるのではなく、心の錘として現在を生きる、取り戻せない時間を痛切に認識することで内面化することである。それが、「作者らしい一つの意欲と、生活的実感の裏づけ」である。

夕爾の青春の挫折とは、家業の薬局を継ぐために、早稲田高等学院退学、名古屋薬学専門学校を経て帰郷を余儀なくされたことである。夕爾にとつての「東京」が、如何に哀切な思いを伴ったかを、長女の宮崎晶子が『父 木下夕爾』³で回想している。夕爾は時々「東京音頭」を口ずさんだが、「調子のいい、盆踊りには定番のこの音頭」も夕爾が小さな声で歌うと軽快さは消え、「なぜかもの悲しく淋しそうな様子だけがはつきり残っている。」と晶子は述べている（『東京音頭』）。晶子は、昭和八年に改作されて流行したこの歌が夕爾が東京を去る時（昭和十年四月）にも街に流れていたのではなからうかと推察している。夕爾にとって、「東京音頭」は東京での短い日々を遣る瀬無く喚起させる歌だったのである。晶子は、この節を「父は生涯田舎で薬剤師をしたが、東京に来たかったのだ。ずっと東京に出てきたかったのだ。」と結んでいる。『父 木下夕爾』からは、晶子・純二姉弟を主人公にした「お話」を聞かせてくれたり、鉛筆を綺麗に削って

くれたり、一緒に散歩したりと子どもたちに愛情を注いだ夕爾の姿が彷彿とし、それを懐かしく語る晶子の筆は生き生きとしている。その中で、「東京音頭」の件は、家族がそこには入っていけない、夕爾が一生抱え込んだ領域として印象的である。夕爾は、伊藤整の「もう一度」に青春の挫折を受け止めて生きる姿を見出したのである。

『春雷』での夕爾の句は、季節を繊細に掬い上げつつ、今の生を投影し、若き日を回顧している。

寒の日のしづむ赤さをみてたてる（1巻2号 昭36・2）

ひとすぢの春のひかりの厨水（1巻3号 昭36・3）

生涯に一つの秘密レモンの黄（同）

若きは若きかなしみ春驟雨（同）

森あをくふかくて春の祭笛（1巻4号 昭36・4）

花冷えのどこかに鉄鎖の軋る音（1巻5号 昭36・5）

青空の青ふかく薔薇傷みけり（1巻6号 昭36・6）

東京を去る外灯にまとふ霧（1巻8号 昭36・10）

枯芦や曲りて河の果みえず（1巻9号 昭36・12）

第一句や第十句は、落日や曲がつて見渡せない河に現在の自分を重ねているようであり、第九句は眼前の景に若き日の東京との別れも写しているであろう。第四句、七句は青春の感傷であり、第六句は昭和初年のモダニズムを思わせる。

『遠雷』から後の句は、「少年に蟬の森かぎりなくあをし」（『春燈』昭35・9）「アドバルン高く緑陰に人消えぬ」（同、昭37・8）「熟れ

麦の岬のここに果てにけり」（同、昭37・9）「夏ひばり岬は果てて水に入る」（同、昭38・9）「岬果てて秋蝶よりどなく高し」（同、昭38・11）「森ふかく入り来ぬ冬の川と我と」（同、昭39・1）「栗鼠の尾と夏乙女森ふかく消ゆ」（『俳句』昭39・12）と「森」が心象を託すモチーフとして現われる。「岬」が突端であるなら、森は存在をそこに回帰させる深さである。夕爾は「岬」の遠心的な越境と共に、「森」の求心的な見えざる越境への誘いにも魅力を感じていたのではなからうか。『春雷』の「森あをくふかくて春の祭笛」も『春燈』の「少年に蟬の森かぎりなくあをし」も、「あをし」は森の色でもあり少年時の色でもある。時間の遡及と言えば、「アドバルン」「熟れ麦」「岬」は、若き日の詩集『田舎の食卓』（詩文学研究会 昭14・10）『生れた家』（同、昭15・9）と戦後の『昔の歌』（ちまた書房 昭21・7）でその詩集を特徴付けたモチーフでもあった。モチーフの選択においても、ここに到る創作の総括に入っている感がある。

『春雷』の第十冊は、ほぼ一年後の昭和三十八年一月に発行された。巻頭の「作品抄」は「芝枯れて眠りさだまる石の数」「芒老い枯れつつ海の音繰返す」「枯園に置きさだまれる雲の影」「疲れたる眼にうらがれの野がつづく」「逢ふがわかれのさだめの落葉美しき」と疲弊が露出しており、字余りも表現を弛緩させている。

梟や机の下も風棲める（11冊 昭38・2）

冬夕焼溜めて貝殻踏まれけり（同）

裸婦像に向ひ人間の汗ぬぐふ（13冊 昭38・8）

榎火あかくあたらしき闇ひろごれり（15冊 昭39・2）

川風の吹き上ぐる蝶みな白し (16冊 昭39・5)

花過ぎし風立てあそぶ水の上 (同)

春昼の波さは立ちて岩を越えず (同)

足もとに街衢歪める蟻地獄 (17冊 昭39・10)

負けたりといふにもあらず汗を拭く (同)

窓の一つ今日も盲ひて芦咲けり (同)

第一句は、うそ寒い机の下が冬の林に繋がっているような自然への鋭敏な感受性が窺える。第一節で挙げた「夜の狐」では、この句が「机の下に棲む風」という一行として荒涼たる心象を構成するモチーフになっている。第二句は、北園克衛の「驟雨」(『夏の手紙』アオイ書房 昭12・9)⁴の「友よ またアポロが沖の方から走ってくる／雨のハアプを光らせて／貝殻のなかに夕焼けが溜まる」を思わせるモダンニズムの感性が光っており、第三句もモダンニズムの街角である。第四句は火の背後にある闇の深さに焦点を当てて原始的な感覚を喚起させる。いずれも、「梟」「冬夕焼」「裸」「櫓火」という季語を季節の秩序の中で自己完結させるのではなく、外界への媒体として用いているという点で詩人的である。往年の瑞々しさは、なお夕爾の中に息づいていることを窺わせる。しかし、第五句から第十句は、生きることの衰弱や苦痛を感じさせて痛々しい。「芦」は夕爾の詩にも頻出する心象を託すモチーフである。戦後の早い時期の「町はづれで」(『詩学』3巻4号 昭23・5)には、「町の家並が尽きて／いちめん蘆が枯れてゐる／ここからとりとめのない歩をかへす／寒い夕焼に染められて／ひっそりとした町の物音／またあの中へかへつてゆくのか」と

後に「風景 その二」「風景 その三」「つめたい風のひと吹きごとに」(『笛を吹くひと』)で展開される夕焼の芦原の原型が見られる。随筆「ふるさとの武蔵野」加茂川の下流」(『朝日新聞備後版』昭39・11・3)⁵で福山市御幸町上岩成、賀茂川下流の堤防が「私の散歩道」であると述べているように、芦が茂る川は夕爾の身近にある内面化された風景だったのであろう。ここでは「窓の一つ今日も盲ひて芦咲けり」と閉塞的な光景と化している。

夕爾生前の最後の発行が第十八冊(昭40・1)である。左に掲げた句は第十八冊掲載のものである。翌十九冊(昭40・11)は夕爾の追悼号になってしまった。

冬虹の弧の中にして港町

仏具照り極月の顔うつりけり

枯れ急ぐものに月かくほそりけり

古書を守る鍵鳴り落葉乾き反る

花八ツ手満月路地をはなれたり

第二句は、先祖の声を聴いている光景のようでもあり、第三句と共に、近づきつつある死を予感しているようである。第五句も、暮しの場所から空へ抜け出していく満月は夕爾の魂も載せていくような印象を与える。『春雷』での夕爾の句を追っていくと、若き日の浪漫性から遠い地点に来てしまったという自覚の上に立って、生きる痛みを受け止めつつ、時に「岬」での越境や「森」への回帰を夢想しながらも現在を生きようとしていた『遠雷』以降の姿が見えてくる。

生前最後の発行号である第十八冊まで、夕爾は会員たちの句選をしており、主宰としての務めを誠実に果たしている。創刊号の「選後雑感」では「春雷」の志向するところは、回を追って自ら明らかになるだろうと思う。(略) 大体に原作を尊重したが、どうしても思われるものには幾らか手を加えた。作者が就いて見て下されば幸甚です。」と述べており、初々しい緊張感と共に、同人詩誌『木靴』と共通する特徴、思弁的な宣言はせず作品に語らせるといふ姿勢が打ち出されている。

夕爾は、言葉との距離感に注意を促す他は、各人の主体性を重んじていたようである。「選後雑記」を拾ってみると、「雪ふるとかなしき木々は枝を張りぬ」(府中 水上朝二、1巻3号 昭36・3)には、「しなやかな抒情味が出ていると思う。」と評している。それは、「かなしき」はそこはかとなない作者の哀憐のあらわれであろう」という対象から喚起される情感の素直な表出の評価でもある。「冬麗の縄ゆるみそむ括り桑」(新市 高松千穂、同)にも「こまやかな観照によつて冬うららの季節感が活かされていると思う。」と述べていることからも、評価の基本的視点が窺える。

夕爾は、情感が上滑りしたり類型化することの危険性も指摘している。「春愁の木馬またたく目を持たず」(福山 木下美穂子、1巻4号 昭36・4)「春雷や生涯誰か愛さねば」(同)について、「木下美穂子さんの句は、感性の柔軟なところがよいと思う。これは詩作に大切なことの第一である。ただ感性の柔軟な人は、時に安易に流れるきらいがある。より深くつよくということを目指したい。」と注意を促し、「空蒼き嘆きのさくらつばみけり」(府中 水上朝二、1巻5号 昭

36・5)については「この作者には以前に「幹古りてさくらは空を蒼しと思ふ」という句があった。こんどのほうが更に主観が強く打ち出されているだけに、おもしろくもあり、むつかしくもある。」と述べている。木下美穂子、水上朝二の句に端的に見られるように、『春雷』会員の句は夕爾の『遠雷』所収句に通じる繊細な抒情性があり、擬人法や直喩も特徴的である。夕爾は、自戒も籠めて、擬人法や喩によつて自己完結的な句を作るのではなく、対象と世界の繋がりを呼び込んで対象化する必要を語っている。また、「木蓮の風のおさまる月夜かな」(新市 平田良一郎、同)「春暁や鶉啼きこもる磯馴松」(新市 高松千穂、同)を挙げ、「現代俳句の世界からは、むしろ古いときめつけられそうな句である。私もそう思わぬではないけれども、しかし捨てがたい美しさがある。」と評している。夕爾は、『木靴』創刊に際しても、細川昊に宛てて「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。」と記しており、詩作・句作において「美」は外せない要素であったことがわかる。しかし、夕爾は表現が「美」に依存すれば退廃することも察知していた。評言は、「こうした傾向の作は、美意識過多におちいらぬように心がけていただきたい。過度な美意識はいきいきした詩精神の抑圧をもたらせる恐れがある。」と続いている。

対象から喚起される情感を率直に表出すること、自分の感受性に内閉せず自分の中にある世界を意識すること。夕爾が『遠雷』の後書きで信条として挙げ、伊藤整の詩に即しても語った「即興的抒情詩」の内実を敷衍するとこのようになるであろう。夕爾は、『春雷』第十二冊(昭38・4)の「春の詩春の句」で、先に触れた伊藤整の

「もう一度」に続いて飯田蛇笏の「花桃の蕊をあらはに真昼時」を挙げ、「いかにも俳句らしい即物的な表現の中に、私は激しい抒情の痛みを感じたのである。」と「咲き切ったその「あらは」な桃の花の大写し」に傷口に鋭く沁みこむような痛みを感じたと述べ、「写生の世界からさらに一步深く踏みこんで、私の句もこのように在りたいと思うのである。」と結んでいる。対象から情感が喚起され、対象を介して世界と繋がることは、対象の本質を捉えるという前提があり、その生々しさは痛みをも伴う。写生から一步深く踏み込んだ抒情とは、対象の命に迫る中に生れると述べているのである。夕爾の静謐さは、内なる激しさ、厳しさを要求している。

「即興的抒情詩」は会員に共有されていた理念でもある。宮閑子は「詩とは？」（1巻5号）で「俳句は有季定型の短詩である。」と定義し、「例の第二芸術論に刺戟されて、戦後急激に興りつ、ある新興俳句と謂われるもの、特に前衛派と云われる作品の中には単なる観念的な思想とか意識とか理屈が先走って果して詩があるかどうか、それを判断し、鑑賞するためにも判然とした詩の定義を知りたいものである。」と俳句界の現状に苦言を呈しつつ、「詩とは直感として人の心に響いて来るこの何か（引用者注・芭蕉の「言ひ了せて何かある」という言を指す）である」と「詩の究極の定義」であるとしている。藤井且は「K君への手紙 万太郎俳句をめぐって」（1巻6号 昭36・6）で「私を含めて、現代の俳人達はさまざまな俳句理論にひきずり廻されています。曰く、根源俳句、社会性俳句、造型説、前衛俳句、等々数へあげればほんとにきりがありません。諸説皆それぞれの特徴とレーゾンデートルがあるのですが、万太郎俳句の読後感とそれ等の

諸説との異和感はどうすることも出来ません」と「割り切れない理論と実作との二律背反」を指摘する。藤井は「現在原型を忠実に守っている作品は寥寥たるに過ぎないからです。字余りでない俳句を捜す方が字余り俳句を捜すより困難だと云っては過言でしょうか。」と昭和三十六年の『俳句年鑑』（角川書店）掲載の句を見て、「どこを限界を以て俳句とすべきか」の疑問を持ったと述べてもいる。この時期の前衛俳句の勢いが伝統的な俳句の作り手にとっては脅威にも感じられていたことが窺える。宮が「詩とは？」で「我々の謂う俳句は詩感を強める季語と、十七字という定型を守る伝統的な所謂有季定型を鉄則としたい。」と頑なとも思える断言をしているのも、俳句界の現状を藤井と同様に捉えていたからでもあろう。理論に還元される表現を否定し、方法論を前提としないという点ではおそらく夕爾と見解が一致していたであろうが、「即興的抒情詩」の内実については、前衛俳句の隆盛を背景に自分達の陣地を堅持しようとする意識が先行している。

夕爾も、方法論を基点とする俳句に違和感を抱いていた。しかし、夕爾の違和の提示は控え目である。「俳句誕生」（『俳句』昭37・12）で「私は句作のかたわら、いわゆる「自由詩」をも書く人間である。ここに引き合いに出してはまことに申訳ないけれども、たとえば田中冬二さんのような方は別格として、「現代詩」の中からは私が右の詩でもとめている世界などはほとんど締め出されてしまった。私はのちに俳句にこれをもとめてみたが、「現代俳句」もまたほぼ同様であるか、或いは同様になりつつある。自分の古風さを柵に上げていささかさびしい思いである。」と述べている。「右の詩」とは、夕爾が昭和二十一年頃に書いたと記している「庫裏にて」⁶である。「ずゐぶん黒

い柱である／ゆかも光つてゐる／油虫の背中さへ誰かが磨いたやうだ
／暮れがたの竹林が／厨の窓からすぐにつづいてゐる／桶の水に
浸けられた豆腐のやうに／私もひんやりと坐つてみる／郭公が鳴い
てゐる／たけのこの皮をぬぐ音がきこえる」という作品は、「中国山
脈のふところあたり」にある「戦後の斜陽族のような大きな家」で見
られた光景をモチーフにしていてと夕爾は回想する。それは、「少年
時代のわが家のだいどころの、桶に沈んだ豆腐の上に、誰かの折つて
きた遅咲きのつつじが仄赤く映つていた」ことを思い出させるもので
もあつた。追想の情感というテーマは時代遅れとして顧みられないと
いう認識は、抵抗と革命をテーマにしていた長谷川龍生、黒田喜夫、
谷川雁、安東次男、岩田宏、自律的な虚構空間を構築した那珂太郎、
入澤康夫、俳句においては造型論を提唱した金子兜太、暗喩を駆使し
た高柳重信、赤尾兜子等の擡頭を念頭に置いているのであろう。「自
分の古風さを棚に上げて」と述べているように、詩壇、俳壇の担い手
が明らかに自分よりも若い世代に移りつつあるという感慨も感じられ
る。控え目な違和の提示は、自分が詩壇・俳壇のどこに位置するの
かという自覚の表れでもある。

自分の頭越しに時代が進んでいくという意識は、社会から夕爾の眼
を背けさせた訳ではない。『春雷』第十三冊（昭38・8）の「選後に」
では福井正男（駅家在住）の「にぎり飯にゴマ多くメーデー終る」
「つばめ水平に横切つて午後ひきしまる」を挙げて、「優美柔軟を傾向
とする抒情句の多い私たちの中で、異色ある作者と云えるでしょう。
その乾いた抒情をおもしろいと思います。」と評している。夕爾的な
擬人法や喩法ではない「異色」で「乾いた抒情」、即ち社会的現実を

映し出す句も歓迎していたのである。これは、『春雷』ばかりではな
い。同時期の『木靴』を見ても、第三十四冊（昭37・12）には久井茂
「HIROSHIMA 断章」、超大国アメリカ、ソ連の支配力に抗う三好弘光
「平和の力学」、風俗の政治的断面を描いた国下磨嗟人「青白い季節」
が、第三十五冊（昭38・4）には久井茂「HIROSHIMA 断章（挿話的
人間の死）」、都会の非情と閉塞を見つめる藤井壮次「平作・一九六三
年」、流行に席捲される世相を批判した新井正一郎「ロマン残燈」が
掲載されている。いずれも、夕爾とは異なつて時代や社会への関心を
打ち出した作品である。一方で、第三十四冊には、確かな存在を樹木
に託した清水高範「樹木」、三十五冊には心が内包する空と海をう
たつた河崎友恵「辿る」も掲載されている。自然と共鳴する抒情詩か
ら社会詩抵抗詩まで、具象的な情景から観念的な心象まで、『木靴』
の作風は幅広い。特定の主義主張を旗印とするのではなく、各人が自
分の詩風を形成し伸張していく場であつたことが窺える。

今触れたように、『木靴』では久井茂が広島原爆投下を描いた
「HIROSHIMA 断章」を掲載し（第二十六冊、昭和三十七年一月号の
「HIROSHIMA の断章」から開始する）、昭和三十八年八月に『詩集
広島』を刊行した（木靴発行所）。第三十四冊にはやはり広島を扱つ
た、ほりひろじ「蝸」もある。溯れば、第七冊（昭29・10）で信来
民夫が「死の灰」を、第二十冊（昭34・9）では堀久雄が「ヒロシマ
より——第五回原水爆禁止世界大会の外国代表に」を掲載している。
広島の人々にとって、原爆は心の中に深く沈んだテーマなのである。
これは、『春雷』においても同様である。第一巻三号（昭36・3）に
は「荒びれゆく原爆ドーム冬日落つ」（新市 大森緋紹子）第一巻九

号(昭36・12)には「核実験稗の穂大きくゆれてゐて」(馮家 栗田素江)「西日はけしケロイドくらき手をひらく」(馮家 宮武香雲)が掲載されている。

「初めに」で触れたように、夕爾の絶筆は広島市の八月六日を詠んだ「長い不在」である。新聞の依頼作品ではあるが、「火の記憶」「ルポルタージュ詩 広島」よりも自己の内面に踏み込んだ表現は、『木靴』『春雷』という夕爾の周囲の人々の姿勢も影響していたのではないだろうか。

三 『木靴』同人と「広島」

夕爾は既に、『朝日新聞』の求めに応じて「火の記憶 広島原爆忌にあたり」(昭30・8・2)と「同じ空の下に ルポルタージュ詩「広島」」(昭31・8・4)を発表している。昭和三十年八月六日には、広島で第一回原水爆禁止世界大会が開催され、八日には原水爆被害者の救済を併せて訴える「広島アピール」が発表された。七月には『句集 広島』も刊行されている。前年の第五福竜丸被曝を契機として高まっていた原水爆反対運動が一つの結実を見た年である。⁷⁾

その二年前の昭和二十八年一月から三月にかけて、『中国新聞』(夕刊)紙上で原爆文学の今日的意義を巡って、「第一次原爆文学論争」⁸⁾が起った。その口火を切ったのは、一月二十五日に掲載された志条みよ子の「原爆文学」についてである。「なにかといえませんが原爆々々といまだにいわれている。原爆を書かない小説や原爆を取上げない絵画は広島の人間に限り、真の作品ではないごくいいわれない

る。」「その人生の本質へ向って美しく突き進むことのみが文学なのだ。あんなむごたらしい地獄絵図なんか、もはや見たくも聞きたくもない。」という発言は、「単なる文学論を逸脱して悪意にみちた広島市民に対する言葉だ」という筒井重夫の反論(『原爆文学』への反省——志条みよ子氏へ与う 昭28・1・31)を呼び込み、小久保均は、「しかし一方原爆の地獄絵巻の前に長く立ち止り、ああ、おれたちはいかにすべきかと繰り返し自らにたずね、これこそ現在私たちのさっそく解明すべき最大の問題だと感じ取った魂は真向から現代の世界の根源に横たわっている矛盾の核心に肉薄して行こうと決意した。これが今や生まれんとしている第二次原爆文学とも呼ばれるべきものである。」(「再び「原爆文学」について」昭28・2・4)と志条の発言を批判しつつ、「原爆文学」の本質及び方向性へと論を展開していく。これに対し、原田英彦は、「過去八年間をふりかえってみると、人類史上最大にして最初のものという権威を笠にきたところが、どうもすこしはあるように私にも思えてならない。」「ただ扱い方を慎重にやらなければならないということを行っているのだ。今までのものには原爆を看板にした売物的要素が、悪意はなかったにせよそのモチーフの中に若干あったように見受けられるからである。」(『原爆文学とは何か』昭28・2・13)とテーマが無前提に容認されて創作の手段と化している要素を指摘した。

直接的には原田に対してであるが、発端の志条の発言も念頭に置いて反論したのが、『木靴』同人の久井茂「売りもの・買いもの——原爆文学への一考察——」(昭28・2・25)である。久井は、「広島市に落された一発の原子爆弾がより大規模で凄惨な世界戦争への警告となり、

世界の恒久平和への礎石となるならば、これはもう大変結構なことに違いない、ところで、そうしたヒロイック、とはいわぬが、大乗的な考えに達する以前の、しかしそれが何故広島市でなければならなかったのだ、という市民の憤りも、そう簡単には解決されないだろう、そうした広島市民が、自分たちの体験を無類なものの世界的なものとして意識しすぎるとか、原子爆弾を売り物にするとか言われるのは、これは如何なるものであろうか。一体原子爆弾なんてものは、売り物にも買物にもなるものではあるまい、そんな要素をてんから問題にしていないう二十世紀的産物なのだ」と述べる。原田や志条の発言は、途方もない厄災を蒙った広島市民への当事者の想像力が欠落しているという批判である。それと共に、原爆投下に普遍的な意義を付与することが、被災当事者を疎外し、無差別な殺戮を行う近代兵器の本質を隠蔽するという指摘でもある。久井は、「まさしく広島的事件は無類なものである、ただごとではないのでそれがかつて幸福な抽象化の諸段階において忘れられていった多くの事件と同列化しないためには意識しすぎるも、もうたくさんでもないではないか」と広島市の体験を唯一無二の理不尽なものとして見極めることが大切であり、性急に「幸福な抽象化」を行うことは、原爆投下体験の本質から目を逸らすことであると注意を促す。当事者性を疎外した普遍化は忘却への道であるという指摘は鋭く重い。

久井が『木靴』に登場するのは第八冊（昭30・11）の「ダンテの森のソネット」以降なので、この時点では同人でなかった可能性が高い。第十冊（昭31・7）掲載の「南風」は「薔薇の若芽に五月の雨が降りそそぐ。／身だしなみの良い老人たちが／この道を通はなくなつ

てから、／また、清楚な少女たちの愛が／遙かな山河に人を送らなくなつてから、／デリケートな蜜蜂は死んだ。（略）」と敗戦による消滅を思わせる光景であり、第十六冊（昭33・6）の「断章」第十七冊の「断章」（昭33・11）第十八冊（昭34・2）の「陽気な幽霊」と原爆ドームが風雨に曝されたまま復興が進む広島を描いていく。『広島県詩集第2集 1960年版』（広島県詩人協会 昭35・11）の「執筆者紹介」によると、久井は、一九二三年東京生れ、三原市在住で、県詩人協会会員、『木靴』同人である。

「第一次原爆文学論争」から六年後、当事者の複雑な心情を吐露したのが、第二節で挙げた堀久雄「ヒロシマより——第五回原水爆禁止世界大会の外国代表に」（『木靴』20冊 昭34・9）である。

あれから十四年もたつたのです

愛に永遠がないように

憎しみだつてそんなに永くは繋げません

忘れることだけが救いだつたのです

どうか広島を別扱いにしないでください

四十万のありふれた都市です

街で見かける流行は

蝶ネクタイ アイシヤドウ

子どものおもちや

自動小銃 ジェット機 ミサイルです

ドームだつて

火事の残骸とかわりませんし

原爆資料館の模型や写真で

二十万の

苦悶のうめき

地獄の叫びはきこえません

みんな みんな

セメント舗装で塗りつぶされてしまいました

今夜も

何十万燭光かに照らされて

ナイター球場は超満員のかん声です

あなた方は お国にいて

とつくにヒロシマをご存知です

私はとまどいます 苦痛です

ヒロシマ大行進の集中は

それは日本ではなかつたはず

空襲をしらない

もつとお金持のいる国でしょう

現代から見て、被爆の怨嗟が「原水爆禁止世界大会の外国代表」に向けられていることを一面的で閉鎖的であると指摘するのは、容易い。しかし、この作品から読み取るべきは、復活した日常を堅持したい願望であり、それと表裏一体の崇高な使命を担わされる苦痛である。列挙された流行のデイトルや「みんな みんな／セメント舗装で塗りつぶされてしまいました」という語りは、日常に復帰するため当事者が忘れてしまいたい当事者性の在処を示している。かつての

(一八)

凄惨な場にセメントで文字通り蓋をしても、「二十万の／苦悶のうめき／地獄のさけび」は消えない。消えないからこそ、「忘れることだけが救いだつた」のである。忘却に努め痕跡が見えなくなつたから、武器のおもちゃもナイターも楽しむことができるのである。堀は素朴な語り口で、高みから崇高な使命を降ろしてくる「空襲をしない／もつとお金持ちのいる国」から来た外国代表を否定すると共に、消えない苦痛と消す悲しみの上に「四十万のありふれた都市」を復興した自分たちにも批判的な眼差しを向けている。同じく『広島県詩集第2集 1960年版』の「執筆者紹介」によると、堀は当時三十八歳、広島市生れで広島市在住、「県詩人協会幹事、われらのうた会員」とある。『木靴』同人とは記載されていないが、『木靴』第二十三冊（昭35・11）第二十四冊（昭36・3）第二十六冊（昭37・1）第三十六冊（昭38・5）と同人住所録が付されている号にはその中に掲載されている。

『ヒロシマの記録 年表・資料篇』（中国新聞社編 昭41・8 未来社）によれば、昭和三十四年八月五日〜七日に開催された第五回原水爆禁止世界大会は大荒れの様相を呈した。五日夜、英国代表ら六人が「大会の基調が西欧ブロックの非難に終始し、中国の核武装の危険性を無視している」と脱退の声明を出した。六日の式典では、右翼団体が上空を飛行機で飛び、落下傘をビラと一緒に撒いたり、会場にトラックやジープで乗り込んで乱暴を働き、十数人の負傷者も出た。これ以前に七月九日、広島県議会は、第五回大会への県費補助金三十万円の支出の全額削除を議決し、これに関連して自民党本部は「原水爆禁止運動は不純な偽装平和運動で、世界大会が安保改定を論じるのは

平和介入だ」という見解を発表した。第五回大会は、右翼、自民党の攻撃と不安定な国際情勢が反映される不穏な空気の中で開催されたのである。堀の否定的な眼差しには、第五回大会で露出した政治的軌轢への不信感も含まれていると考えられる。

藤島宇内・丸山邦男・村上兵衛が共同執筆した「ヒロシマ——その後十三年」(『中央公論』73巻8号 昭33・8)は、「象徴としてのヒロシマ(ナガサキ)と現実の広島(長崎)の事態とを医療・社会保障・平和運動の三点に絞って究明」したドキュメントであるが、「象徴としてのヒロシマ」と「現実の広島」が分離した状態を堀の詩は端的に示している。このドキュメントは、原水爆反対運動の国民的うねりの契機が「ヒロシマでもナガサキでもなく、五四年三月のビキニであつたことをここでもう一度繰返しておくのはむだではあるまい」と事実確認をしつつ、「広島在住のある人」の表現を借りて、広島での「三者三様」の八月六日の受け止め方を紹介している。「一人の市民(主として戦後の市政の有力者たち)」は、この日を「平和都市・ヒロシマや、国際都市・ナガサキを発展させるための祝祭日」と考え、「もう一人の市民(平和運動に熱心な人たち)」は「新しい戦争に反対し、原水爆禁止を中心とする平和運動を盛上げるための闘争デー」にしようという意気込み、「三番目の、忘れられた市民(被爆者)は、その日、あの怖ろしかつた地獄絵図を想い浮かべ、親や子、兄弟たちをうばわれた悲しみで胸がふさがり、静かに慰霊碑の前に黙祷をささげた。」(「平和運動の十三年／三、展望と反省」という姿である。

第五福竜丸が被曝した「死の灰」事件が起きるまで、ヒロシマ・ナガサキが想起されなかつたのは、占領下(昭和二十七年四月に対日講

和条約が発効するまで)の情報統制と「食べること(お金があるなしにかかわりなく)によって、餓死もしくは栄養失調をまぬがれることが先決であつた。」「被爆者以外にも、たとえば、外地からの引揚者や戦災者、そして戦争未亡人の家族など、戦争の後遺症はいたるところに転がっていた。」(文沢隆一『ヒロシマの歩んだ道』¹⁰⁾という戦後の厳しい生活事情があつた。情報も食糧も欠乏し、人々は明日まで如何に食いつなぐかで手一杯であり、被爆者もその他の戦争被害者の中に埋没していたのである。一方で先のドキュメントが「広島は「復興」して、原爆の傷跡は見られない、と旅行者はいうそうだ。なるほど区画整理はととのい、デパートは建ち、県庁はその近代建築の威容を誇つている。博覧会のために鯉城の天守閣まで復旧した。」「六千人の失業労働者、三千人の顕在失業者、さらにその底にひそむ龐大な潜在失業者をよそに、広島の人イター球場には連日熱狂した人の群がおしかけている。」(「同情より社会保障を／二、平和都市——失業者都市」と記すように、「復興」広島は貧富の差を拡大させてもいる。堀の「みんな みんな／セメント舗装で塗りつぶされてしまいました」という表現は、「復興」の現実を的確に写している。堀の感受性は、「三番目の、忘れられた市民」が「静かに慰霊碑の前に黙祷をささげた」姿に近い。

久井に続いて堀は、当事者による当事者性の疎外と忘却という問題を指摘したと言える。両者に共通するのは、当たり前前の暮しを再び手に入れるための広島市民の選択という立場に立っていることである。しかし、個々の存在である広島市民と公の次元である広島市の選択は同一ではない。堀が描く光景は広島市民と広島市の齟齬や落差が

混然と実体化している状況であり、それを通して人が自己を規定する
場合の不透明さという本質が見えている。自分はどうな地点から発言
すべきか、どんな存在としてしかあり得ないのかという問題である。

四 終末感と明日への意志

『笛を吹くひと』より後の夕爾の詩は、社会的地点を垣間見させた
「生の歌」「僕は生きられる」の他は、自己の半生への諦念と悔恨がう
たわれているのが印象的である。第二十八冊（昭37・3）の「人生」
は今もそこで暮らすかつての岩成村、現在の福山市御幸町の街道の光
景に即して来し方を振り返っている。

私の生れた村

私の幼年時代

白い道が一本

回虫のようによじれのびている

午後の太陽がかがやき

家や森や林は

その形の影を身近く引き寄せる

ああかの日の美しい渴き

見えない存在への怖れとあこがれ

何ものの痛みであるか疲れであるか
飴売りの笛よりも遠く細長くふるえ

古娘の糸切歯よりもひそやかに

年若い行商人の薬指の指輪のように光りながら

今私を通りすぎて行くものは

第四連の「古娘」という表記について、栗谷川虹は「その熟さない
語法や、夕爾の詩風からみて、誤植の可能性が高いと思われる。」と
し、「検討の結果、著作権所有者の都夫人の賛同と了承を得て、あえ
て問題提起の意味もこめて「古娘」と改めた。」と『露けき夕顔の花
——詩と俳句・木下夕爾の生涯——』¹¹⁾の引用において訂正を試みてい
る。栗谷川の仮説は、街道を往来する彼方からやって来た人々の面影
として「飴売りの笛」「年若い行商人」と併せて統一感があり、この
地にとどまり続けた「私」と対照的なイメージをもたらすので魅力的
であるが、現時点で夕爾の原稿が未詳であるため、それ以上の判断は
つかない。しかし、また彼方へ去っていく街道の旅人の面影が、彼方
へ旅立つことが出来なかった私の痛みを蘇らせるのである。栗谷川が
「人生嫌悪」の「イマアジュ的表現」であると指摘するように、「回虫
のようによじれのびている」という街道の比喩は印象的であり、体内
の異物が外化されて延長されていくのである。それは、夕爾が経てき
た田舎で過ごした人生のイメージである。「かの日の美しい渴き／見
えない存在への怖れとあこがれ」が今も心に在るからこそ、家の前を
通る街道は何処にも連れ出されなかった自分の心象と化す。

夕爾は第三十四冊の「道」（昭37・12）でも、人生を道に託して振

り返っているが、こちらは「涙しながらあるいてきた道／私ひとりの道／私ひとり自分の影を踏みながら／あるいてきた道」「どこからともなく／私はきた／どこへともなく／私はあるいてきた／すべてにそむいて／私自身にさえそむいてきた」と悲痛な心情を直截に表白している。「道」における「私ひとり自分の影を踏みながら」は、かつて「火の記憶」で「太陽がどんなに遠くへ去つても／あの日石畳に刻みつけられた影が消えてしまつても／私はなお強く 濃く 熱く／今在るものの影を踏みしめる」とうたった被爆者との交点としての「影」ではなく、唯一自分に付随するものとして孤独を粹取っている。第二十五冊（昭36・8）の「共通主題〈川〉特集号」の「流れ」では、「麦が黄ばんでいる／工場の窓の一つに／女の顔がうかんでいる／西洋の絵本の中ならはば／あれはパイをつくっている顔だ／けれどもここから見えるその顔は／頭のところが黒く顔は灰白く／ひと晩じゆうともつていた／ランプの芯に似ている／灰色の工場を取り巻いて／小さなながれがひとすじ／こわれかけた菓子箱のリボンのようにながれている」と工場が見える光景を書割的なメルヘンとして描き、現実から遊離してしまっている。

夕爾はしばしば、芦がそよぐ運河、遮断機という身近な風景をモチーフとして取上げている。句集『遠雷』（春燈社 昭34・7）でも「短夜のまづ芦青くそよぎそむ」（「夏手套」）「町古りぬ芦咲く川に沿ひ曲り」（「山葡萄」）「だしぬけに遮断機下りぬうらがるる」（同）「うらがれのはるか遮断機ひかりけり」（同）「町の音枯れゆく芦にかかはらず」（「枯野行く」）と詠まれている。「遮断機」については、第一節で取上げた「夜の狐」（『無限』13号 昭38・6）では「上げつばな

し」で夕爾の思いを疾駆させていたが、句にも表れているように前方を遮るものであった。「風景 その二」（『笛を吹くひと』）では「低い軒が／ぬぎすてたマフラーのように／よじれのびている町／午後の貨物列車が／見えない汽笛の尾をまきつけて通る／片側町／そのはては枯野／ただ枯野／遮断機だけが新しく／光っている／動いている／見えないものを解き放ち／また堰きとめて」と解放と遮断の両義的な存在として捉えられている。その内実をより具体的に描いた作品が「踏切にて」（『木靴』30冊 昭37・5）である。「かたんと遮断機が降りて／私を立止まらせる場所／うらうらとした春の日の／私の思いを切断する場所／麦が青く菜畠が黄いろく／電車が遠い潮騒を連れてやってくる／ああ今二本のレールとともに光り走ってきて／私に突き刺さるものは何だろう／そらまめの花の黒い眼のように物言わず／亡霊のようにそこにむらがつて／私をみつめているのは誰ですか」と「遮断機」は実現できなかった過去の可能性Ⅱ「亡霊」を眼の前で通過させるものとして描かれている。幻の過去を目の当りにしても足を踏み出すことはできないのである。

決して消えることはないあり得た過去への思い、「かの日の美しい濁き／見えない存在への怖れとあこがれ」（「人生」）への思いは、芦の風景に託してもうたわれる。

ひばりが鳴いて日はまひる
せわしい芦のそよぎさえ
あの遠雲を消しかねる

しやがんでゆつくり締め直す

靴のひもがぶつんと切れた

わが人生の断続と背進と

ついでにぬぐうわが汗と

水のおもてのみずすまし

ひばりが鳴いて日はまひる

せわしい芦のそよぎさえ

あの遠雲を消しきれぬ

『木靴』第三十七冊（昭38・8）掲載の「或る日ある時」である。

「あの遠雲」とは手が届かない遙かな存在である。「青春」（笛を吹くひと）でも「白い雲が、羊のように群れていた。すこしずつ風に動いていた。かれらに食いあまりのパンを投げてやつた。この丘の、こころあたりの草を藉いて、さ。／＼僕たちは若かつた。結構なことばかりを語り合つたもんだ。芒の穂と穂を、こう結んだりしながら、よ。／＼あの羊の群は今でもいる。すこしずつ風に動いている。畜生！ 僕はかれらにステッキを振り上げる。」と「白い雲」は青春時代に語り合つた夢や理想の象徴として扱われていた。第二節で引用した、長女晶子が回想する「東京音頭」のエピソードが示すように、もしもあのまま東京で文学の勉強を続けられたなら、という無念さは、終生夕爾の心に蟠っていたと考えられる。「わが人生の断続と背進と／＼ついでにぬぐうわが汗と」という一節は、「道」における悲痛な表白よりも生々しく端的に自己の半生を捉えている。眼の前の初夏の生

命に溢れた光景も遙かな存在には到らないという繰返し、「消しかねる」「消しきれぬ」という微妙な差異化には、蟠りを断ち切ろうとしても断ち切れず、失ってしまったものの大きさが見えてしまう心の痛みが感じられる。

「人生」「道」「或る日ある時」で描かれた「断続と背進」の人生観は、「海沿いの町」（『木靴』43冊 昭39・9）では「汽車の窓枠に／＼誰かのたべのこしたアイスクリームのように／＼無惨に溶けてしずくを垂らしている／私の半生」（第二連）と否定的な色調を強めている。「海沿いの町にて」は「海沿いの町——呉線にて」と副題を加、内容にも若干手を加えて『春燈』（昭40・1）に掲載される。該当の第二連は、「汽車の窓枠に／＼誰かのたべのこしたアイスクリームのように／＼無惨に溶けてしずくを垂らしている／私の半生／＼そのしずくのひとつぶひとつぶに／映っている夕焼」と第二連と三連に分けて再構成され、夕焼の中の一滴と化すことで終末感が加わっている。

この年の八月四日に夕爾は横行結腸癌で逝去している。死への予兆を感じさせる改変であるが、夕爾生前最後の号になってしまった『木靴』第四十五冊（昭40・4）掲載の「朝焼夕焼」でも朝焼夕焼の運河に己が人生を象徴させている。

朝焼夕焼は

血のように燃えながら

ついに運河の水から出て行かぬ

人に告げる

この熱き想いもまた

わが五尺の小軀のうちをめぐるのみ

駆けめぐるとのみ

朔多恭によれば、夕爾は昭和三十九年末頃から腸の不調を訴え、翌四月頃には「体内の違和感から床に臥す日も多くなった」という。五月十日には岡山大学附属病院で検査を受け、横行結腸閉塞の甚だしい進行と診断されて十二日入院、十七日に手術が行われた。「海沿いの町——呉線にて」も「朝焼夕焼」も、夕爾の体調がかなり悪化していた頃の執筆であると考えられる。「朝焼夕焼」はやはり身近な風景に託した切なくも美しい自画像であり、その的確な比喻からは悲嘆よりも現実を見極めて受け止めようという意思が感じられる。

ところで、朔多は「海沿いの町」について、「だれかの食べ残したアイスクリームのような「半生」としながらも、ここには、自らの「生」を慈しむ思い、生きんかなの意志が、「蟹」によって象徴的に描かれている。」と評している。¹⁵

「蟹」が描かれているのは、『木靴』掲載形では、「プラットホームの端っこを／蟹が一びき／ゆつくりと歩いている／夾竹桃の花より赤い爪を振りかざして」(第三連)である。『春燈』掲載形では、「プラットホームの端っこを／蟹が一びき／ゆつくりと歩いている／夕焼より夾竹桃の花よりあかい／その爪を／せい一ぱい振りかざして」(第四連)と蟹の赤さが強調され、「その爪を／せい一ぱい振りかざして」と擬人法も強調されている。終末感に残りの生への意志も引き寄せるのである。

「海沿いの町」の改変に端的に見られるが、己が人生を悔恨と諦念であると見做す一方で、これまでも触れてきたように、夕爾は生きる意志を失ってはいなかった。それは、失われた時間を悔いるのではなく、現在の地点に立脚しようとする時に顕在化する。

まつすぐに顔を上げて

歌を唄うこどもたち

窓の外に立っている一本の樹木のように

僕は僕の枝と葉とを揺すつていてあげよう

大きく眼をひらいて

歌を唄うこどもたち

僕はピアノにむかう十本の指と二本の足のよう

落ちついて焦りながら

その大切な部分を一しよに押さえていてあげよう

歌を唄うこどもたち

美しい美しいものたち

花瓶の花にかくれている一びきの虻のように

僕は早くここから飛び去ろう

その短かい最後のひとふしの終らぬうちに

『木靴』第二十三冊(昭35・11)に掲載された「歌唱」である。見えない存在として力になりたいという自己の位置決めと共に、「美し

美しいものたち」である子供達への愛情が感じられる。「まつすぐ
に」「大きく」という形容に表れているように、未来への可能性をそ
の身に一杯孕んでいる子供達がこのまま成長してほしいという願いで
ある。夕爾は自分を通してこなかった健やかな時間を子供達に託し、
自分は人知れず退場しようとするのである。この真直ぐ未来に向かう
空間を子供達と共有すべきではないという、現在の自己に対する忸怩
たる思いが感じられる。長女の晶子が語った、不器用な手つきで子供
達とクリスマスツリーの飾りつけをしたりお話をしてくれる一方で、
もの悲しく「東京音頭」を口ずさんでいた夕爾の姿が彷彿とする。

向日的時間に同調できない自分の位置付けは、「人生」(『木靴』27
冊 昭37・2)においてより明瞭に表れている。

樹木や草花はひかりの中に揺れざざめき

空の雲は立ちどまつてその影を

かがやく噴水やまるい芝生の上に置いていた

幌をふかく垂れこめた乳母車の幼児のように

私は眠りながらそこを通りすぎた

ああわが父母わが妻わが子わが友がき

すべての愛と平和にみちたものたち

私は今一番おそくともる星のように

閉ざされて行く世界にむかつて眼をひらく

まだ終りきらない小鳥のさえずりを抱いて
暮れなやむ一本の樹木のようにかけふかく

私は私の言葉を語る

第二連は、輝かしく美しい周囲、生命に満ち溢れた世界に面を背け
て自閉的な時間にまどろんできた来し方の比喩であろう。第三連で
は、「わが父母わが妻わが子わが友がき」と自分にとってかけがえの
ない存在に対して「すべての愛と平和にみちたものたち」と呼びかけ
る。彼等は第一連の光に満ち溢れた風景と同質であり、その中にある
が、「私」はそこから外れている。「私」は常に遅れてその世界との齟
齬を来たす「一番おそくともる星」であるが、それは、「終りきらな
い小鳥のさえずり」||最後まで残るものの思いを受け止めて、「暮れ
なやむ一本の樹木のように」|陰影を深める言葉を持つ存在でもある。
かつて『昔の歌』(ちまた書房 昭21・7)において夕爾は「遅刻」
をうたい、規範的時間から取り残された負の心象風景をうたった。¹⁷⁾
「晩秋」(『春燈』昭25・10)という随筆でも、汽車に間に合わなかつ
たエピソードに触れて、「いつも汽車の時間をまちがへて記憶したり、
ひと足ちがひで汽車に乗りおくれた時のやうなさびしさが自分につき
まよつてゐるのに気づく。」と述べており、遅刻の心象が夕爾の深部
に根差していることが窺える。ここでは、遅れてくることの意味を負
のイメージから一つ一つの命に気づかせることへと転化しているのが
注意される。規範的時間の外にある時間||存在がこの世界を作ってい
ることを語る言葉が、詩人の言葉なのである。夕爾はこのように過去
の内閉を現在の受容へと開き、遅れることによって世界と繋がるうと

するのである。遅れてくる存在への愛着は、「朝の歌」「山麓の歌」「詩学」14巻1号 昭34・1)でも「みちばたに／焚火のあとがある／僕はいつもそこに立ち止まるのが好きだ／まだ終りきらぬ／そして初まつてもいけない／つめたいものに／手をかざす／燃えさしの木のよう／黒く／ちぢれた枝葉にのこる／秋ぐみのつぶつぶの紅い実のよう／ふるえて」とどちらにも属さず半端で顧みられないものへの共感として描かれている。第一節で見た「僕は樹木のように」「行路」昭33)が同様に樹木に自己を託しつつも静止的な現在であったのに対し、こちらは時間の幅、生成の経緯も取り込んで世界との関係化を語っている。

第二十七冊掲載の「人生」の翌号に、先に言及した、「回虫のようによじれのびている」白い街道に己が人生を振り返る「人生」が発表されており、夕爾の生きる意志は「断続と背進」(「或る日ある時」)を伴いつつ、動揺しながらも維持されていたと言えるであろう。未来を生きる子供達に健やかな時間を託したように、遅れてくる存在に生の意味を見出したように、夕爾は、現在の先端と後尾を拡げて今日から明日へ生きようとしたのである。

五 「長い不在」まで

第二節の最後で触れたように、『木靴』同人の久井茂の第二詩集『広島』が昭和三十八年八月に木靴社より刊行された。「木靴通信」第十六号(昭38・12)は、『広島』の特集を組み、同人たちが評を寄せている。夕爾は、「ぼくにはわりにもつかしいむつかしいと言うのは

いやな言い方だが、魅力あるむつかしさである。」(久井さんの新詩集)と述べ、その一因が「仲々の修辞学者」にあることを示唆しつつ、『広島』は久井さんの「美学」と「文明批評」との一つの見事な頂点であると思う。終章のVIをぼくは最も愛好する。」と評価している。

夕爾が指摘する「仲々の修辞学者」の「なごりかとも思えてすこしぼくは気に入らない」という箇所は、「Ⅲ」の燃え上がる広島光景を描いた「熾燃として」という表現である。

すべては燃えている。

熾燃しねんとして燃えさかっている。

ひとびとの眼は燃え

すべての壁面は燃えている。

ひとびとの耳は燃え

すべての響きは燃えている。

ひとびとの鼻は燃え

すべての匂いは燃えている。

ひとびとの舌は燃え

すべてのしたたりは燃えている。

ひとびとの皮膚は燃え

すべての風は燃えている。

ひとびとのこころもまた燃えており

そのかなしみもことごとく燃えている。

それぞれの煙りにつつまれて

すべては燃えている。

「Ⅲ」の初出は「HIROSHIMA 断章」〔『木靴』34冊 昭37・12〕であるが、ここでも「熾燃として燃えさかっている」であり、改変は後ろから二行目「個々の烟りにまかれて」が「それぞれの煙りにつつまれて」に改められた一箇所と、行末の句点の追加である。「熾燃」は耳馴染がない熟語であり、あるいは久井の造語かと思われるが、三行目から畳み掛けられていく個々の描写の導入としてイメージ的にも「燃」が連なるリズムとしても必要であると考えたのであろう。夕爾にしてみれば、作爲的な表現であり強調であると受け止めたのであろう。

『広島』は、あの日多くの人々が犠牲になった太田川の現在（「Ⅰ」、復興した都市の相貌に隠されたもの（「Ⅱ」、投下時の炎上する広島（「Ⅲ」、明日へ向かうヴィジョン（「Ⅳ」）の四章から構成されている。夕爾が最も愛好すると述べた「Ⅳ」は、「挿話的人間の死」という副題が付いており、印象的な断言から始まる。

ひとつの戦争は

数限りなく終わらなければならぬ。

すべての収獲が

忍従を実のりに色づく穀物から

夏の記憶を決して失なわせないように、

それは、母たちの睡眠、

母たちの子宮のなかで

何時までも死につづける死見、
明けつづける夜明けの総和にひとしい。

静かすぎる街の内面には
まだ光りのとどかない部分があつて、

それぞれのかまどの囲りに

うつすらとうずくまりながら

家族たちと二十日鼠が

庇護された背信の思い出を語り、

頭のなかの樹木や繭の糸について

認知し、また認知されている。

（略）

何時か、（おそらく八月のある朝）

おびただしい数の死者が祭られ、

船台の繫索が、むしろ怠惰な手で切り落され、

ばらばらに量られる街の空へ

もういちど解きはなされるまで。

（略）

冒頭二行「ひとつの戦争は／数限りなく終わらなければならぬ」は、「戦争」が戦争という概念に一般化されるのではなく、その戦争として一つ一つ具体的に認識されなければ終わらないことを物語る。それは三行目以下の季節の巡りと共に生み出される実りや、生み出されなかつた命や、日々の暮しの中に隠された記憶である。その意志的で継続的な営みによって、死者たちの魂は畏まった儀礼ではなく、「むしろ

ろ怠惰な手」によって広島空へと還り、地上を見守ることができ
る。

戦後の広島は平和復興を理念として都市建設が進められた⁽¹⁸⁾。昭和
二十二年六月二十日に浜井信三市長を会長とする広島平和協会が誕
生、八月六日に浜井市長は「広島の水爆投下は過去の人類の歴史を
一変せしめ、ここに恒久平和の必然性と真実性を確認せしめる。思
想革命」を請来せしめた。(略)永遠に戦争を放棄して世界平和の理
想を地上に建設しよう」という「平和宣言」を行う。昭和二十四年五
月十日、十一日と、衆参両院で満場一致で可決された「広島平和記念
都市建設法」が、七月七日に実施された住民投票の圧倒的多数の賛成
によって、八月六日に公布され、同日、平和記念公園と記念館競技設
計の当選作品が発表、展示される。翌年から平和記念公園の工事が始
まり、三十年三月に公会堂、五月に平和記念館、八月に原爆資料館が
完工する。平和記念公園南側には、比治山から山陽本線已斐駅まで市
の中心部を横断する延長四キロメートルの公園道路「平和大通り」
(通称「百メートル道路」)も着工され、昭和四十年五月に全通する。
久井の描く広島は、復興建設が埋めることはできない失われた夥しい
命の記憶と痛みが宿る街である。死者たち、「挿話の人間」たちは、
廃墟を見つめる。

高いところで

風がこわれた回転窓をがたがたやるのを
彼らは聞いている。

かつて兵舎のラッパが聞かれ

サイレンや鐘が聞かれた多くの場所で、

恢復するすべての窓の衰弱を、

またおそらくは

何も達成されなかった夜明けの

眠らなかつたものたちからの眼覚めを

疣のように彼らは育てている。

眠りではなく、眼を瞑らされているのが、戦争の痕跡であり、廃墟
である。「灰の上でふるえているのは／夜明け前の鈍い思惟の汚れに
すぎない。」と隠蔽ではなく意味を読むために遺された廃墟が、時代
の夜明け前の光景である。

「挿話の人間」たちは、「河口に近い埋めたて地の／有刺鉄線に囲ま
れた曖昧な草原」を「落下の終り」の地とする。これは原爆ドームの
ことであろう。『炎の日から二〇年 広島の記事Ⅱ』(中国新聞社編
未来社 昭41・6)の「廃墟からの道——広島復興裏面史——」によ
れば、「原爆ドーム」は、広島県産業奨励館の廃墟を「だれというこ
となく」呼ぶようになった呼称である。焼跡で儲けるために、「夜ご
とこの廃墟の焼けた鉄骨を取りはずす不心得のしわざ」で崩れがひど
くなり、市は昭和二十三年には鉄条網を張って原爆ドームを守ること
になる。二十六年頃には「ドーム存廃論」が起きるも、「市は、積極
的な保全対策はとらない方針を貫いて」おり、三十六年の平和記念公
園完成を機会に、観光客の安全を守るためにグリーン金の網を張った
程度であったという。この本が刊行された昭和四十一年の時点で「そ
れも赤さびて、あちこち破れてしまった。」と記されている。「浜井信

三広島市長も、当時の広島大学学長森戸辰男氏も「いやな思い出は、もう消してもよいのではないか」と語った。」とあるように、平和都市広島建設を推進した人々を始めとして、広島市民には負の遺産とも感じられたのである。久井の「有刺鉄線に囲まれた曖昧な草原」の「曖昧」さは、このような原爆ドーム存廃を巡る広島市民の姿勢も指す。

久井が描く「挿話的人間」たちの落下地点としての原爆ドームは、忌まわしい記憶を消去してはいけないという意思の象徴である。犠牲という事実をとどめ置くことが「眠らなかつたものたちからの目覚め」を準備し、戦争を「数限りなく」終わらせる営みにある。夕爾が愛好した『広島』の「IV」は、夜明けの願いとそれを叶えるための記憶への意志が示されている。それは、犠牲の痕跡からあまたの死と生が生起した事実を思い起こせという、想像力への促しでもある。

夕爾も「同じ空の下に」（『朝日新聞』昭31・8・6）¹⁹で「有刺鉄線にかこまれて、原爆ドームは朝の影を川波の上によこたえる。夏草に影を落すねじれ曲つた螺旋階段に、あの日天空までかけ上つた人の足のうらが見える。がらんどうの窓々は、永遠にひらき見つめる眼のようだ。」と原爆ドームを描いている。夕爾の「窓」も停まつた時間が刻印されており、「螺旋階段」は夥しい犠牲者の昇天を映す通路として鎮魂の眼差しが向けられている。

絶筆の「長い不在」（『中国新聞』昭40・8・5）も、窓と螺旋階段が風景を構成する要となる。

かつては熱い心の人々が住んでいた

風は窓ガラスを光らせて吹いていた

窓わくはいつでも平和な景色をとらえることができた

雲は輪舞のように手をつないで青空を流れていた

ああなんという長い不在

長い長い人間不在

一九六五年夏

私はねじれた記憶の階段を降りてゆく

うしなわれたものを求めて

心の鍵束を打ち鳴らし

夕爾は「長い不在」が掲載された前日の四日に逝去した。『中国新聞』の「長い不在」のタイトルの下には「（遺稿）」と記されている。『春雷』会員であった栗田素江の「日記抄」（『春燈』20巻10号 昭40・10、「木下夕爾追悼号」）には「七月一日」の項に「六月三十日締切の（中国新聞のもの）ものを書かれたとき。ホツとした気持。」とある。夕爾は六月十四日に岡山大学附属病院から退院したが、「七月六日」の項には「何を飲んでも吐くからと言って昨日から薬も下剤も飲まないですよ、と奥様が仰有る。」という件があり、小康を得たのも束の間、再び体調が悪化していく中で執筆だったのでないかと思われる。『中国新聞』の「（遺稿）」という添書きには、哀悼の意と共に、広島原爆投下の忌日と夕爾の命終が重なったという奇縁への感慨も感じられる。

「同じ空の下に」の一年前、「火の記憶」の他に、『含羞の詩人 木下夕爾』（福山文化連盟 昭50・9）によれば、夕爾は原爆十周年に

当りNHK広島放送局から依頼されて、交響詩「広島讃歌」を作詞、宮原禎次作曲により放送された（『追悼詩集 木下夕爾の世界』）。ただし、『新編 木下夕爾詩集』（『ふくやまの文学』第16集 ふくやま文学館 平16・12）の「解題」によれば、「『NHK広島放送局60年史』（一九八八年七月）では、「昭和26年11月3日全国中継で発表した『交響詩広島』（木下夕爾作詞）」となっている。」とあり、刊記が相違する。「広島讃歌」を読むと、依頼者の意向も踏まえてであろうが、夕爾も、平和都市広島という認識を共有していたことが窺える。

いやはての困難越えて

大空の瞳を区切る

あたらしき白き屋根々々

窓を開けよ

救ひの窓を

窓を開けよ

光りの窓を

見よかなた七つの川に

照り映えて虹かかる

美しき心をつなぐ

「契約の虹」かかる

〔復活の時〕第四（六連）²⁰

「祈りの時」「復活の時」から成る「広島讃歌」は、広島を『旧約聖書』の「ソドム・ゴモラ」に擬えて、「ああ友よ／贖ひの土地／みそらなる神の怒りと／しづかにもかへりみるとき／今そそぐ涙のたまの地にしみて白くかがやく／あたらしき「地の塩」とかがやく」（「祈りの時」と人類平和のために神に選ばれた犠牲の土地として描いている。これは、浜井市長の「平和宣言」とも重なる廃墟の後の理想の建設であるが、広島を神話的次元に押し上げてしまったことで、想像力が自己完結してしまい、超越的な犠牲の物語の外に出られなくなっている。

神話的再生の広島において、窓は「救ひの窓」「光りの窓」であり、天上にのみ繋がっていた。地上も「新しき白き屋根々々」と新生した街のみが取上げられていた。夕爾は、神話の語り部として超越的な視点で広島をうたったのである。

「長き不在」で夕爾は、原爆投下前の広島朝の暮しの時間に身を置いている。「風は窓ガラスを光らせて吹いていた」のであり、天上への通路でもなく、「同じ空の下に」の停まったままの時間が刻印された窓でもない、生きている時間と触れ合う窓である。「窓わくはいつでも平和な景色をとらえることができた」と親和的な世界と繋がりがつつ、それぞれの暮しを保っている家の顔としての窓である。久井茂の『広島』における、風に曝される「こわれた回転窓」「恢復するすべての窓の衰弱」という現在を起点とする生と死の継続する時間とも異なり、かつてあった、今もあるべき時間から始めるのである。あるべきものがないから、「ああなんという長い不在」であり、「広島讃歌」のように超越的な物語の中で意味づけがされているのではない。失われ

たことそれ自体の意味を「人間不在」として語るのである。

原爆ドームの窓から暮しの時間が流れていた窓への変化には、夕爾がかつて愛読したリルケを想起させる。「復活の時」(「広島讃歌」)の「いやはての苦難越えて／大空の瞳を区切る／あたらしき白き屋根々々」も、その象徴性においてリルケ的である。堀辰雄が訳した『窓』(甲鳥書林 昭16・9)²¹には、「お前はわれわれの幾何学ではないのか?／窓よ、われわれの大きな人生を／雑作もなく区限(くぎ)つてゐる／いとも簡単な図形。」(Ⅲ)と窓という外界との媒体がその人物の内部に作用し運命付ける様子が描かれている。

窓よ、お前は期待の計量器だ。

一つの生命が他の生命の方へ

気短かに自分を注がうとして

何遍それを一ぱいにさせたことか!

まるで移り気な海のやうに
引き離したり、引き寄せたりするお前、――
かと思ふと、お前はその硝子に映る私達の姿を
その向う側に見えるものと混んぐらかせたりする。

運命の存在と妥協する

或種の自由の標本。

お前に調節されて、外部の過剰も、

われわれの内部では平衡する。

リルケの『窓』は、男女の出会いと別れの物語の中で窓の存在がクローズアップされているが、繋がると共に遮断し、外部と内部との緩衝地帯になるという位置付けは、夕爾の生きた時間が流れつつ内部を守る窓と通じるものがある。生涯の終りが近づいた夕爾に、彼の文学を培った基底部が蘇った感がある。

「同じ空の下に」で「螺旋階段」は、犠牲者たちの天への通路であった。「長い不在」では「ねじれた記憶の階段を降りてゆく」のであり、夕爾自身が失われた人間の時間を求めて内なる螺旋階段を降りていく。犠牲者たちの時間は自分の過去に内包されている。二度と戻らぬ時間を生きてきたという身体的想像力によって、夕爾は死者たちを自分の内部に棲まわせる。しかし、「心の鍵束を打ち鳴らし」た時点で探索の旅は終わることになった。

螺旋階段を降りていく行為も、ここに至る時間の蘇りではなからうか。栗谷川は、夕爾の府中中学校時代の同人詩誌『白煙街詩脈』を調査し、「人々はその胸の中に／白いまあぶるの石段をきづき／猫背の秋は／鈍色の陽といつしよに／杖をついて／石段をしづかに下りていつた」という「九月」を「夕爾の詩人としての第一期の開始を告げる作品」と位置付け、「いわば夕爾は、階段を下りるイマアジュによって詩作をはじめ、同じイマアジュによって詩を閉じたことにな」と注目すべき指摘をしている。栗谷川は、「彼の詩は、つねに自己の内部に沈潜していくことであった。」と述べているが、それは「長い不在」において、自分がその中にいた時代を遡及することでも

あつた。栗谷川が指摘するように、螺旋階段を降りることは、夕爾の詩的起点にあつた自己の原イメージであると共に、戦後の時間を歩む象徴的行為ではなからうか。三好豊一郎「巻貝の夢」〔純粹詩〕2巻1号 昭22・1)は、巻貝を愛玩し、「殻の一方が破れて、西洋の古い都会の尖塔を思はせる巻階段の一階毎が、巧妙にのぞかれる仕組である。(略)どの階もどの階も何ものかの亡霊が小さく型どられて、降りて来さうな気配である。……」と語って「うつそみの時間の外に、巻貝の夢のなかに」横たわる。この章には(一九四三・五)と執筆期が付されており、戦時下の先が見えない死に満ちた時間が「巻階段」として表出されている。木原孝一「Chanson d'amour」〔純粹詩〕2巻8号 昭22・8)は、「水族館のやうにふるえる深夜の内部で／悲壯と諧謔にみちた／終末の来ないギニョオルが続いてある」「夜の階段は／石のドームから石の墓標へと降りて行く／風が今日も明日も次ぎの日も化石の森に吹きつける」と時代の内部を死者の棲む地下に降り立つヴィジョンとして描く。「Chanson d'amour」という題名も、夕爾の「CHANSON DAMOUR」と同じであるのも気になる。ところである。「九月」の「白いまあぶるの石段」から「長い不在」の「ねじれた記憶の階段」への螺旋状の形状へのイメージの深化は、夕爾が戦後の時間の形象を同時代の詩人たちと共有していたことを示していると考えられる。

栗谷川は、「長い不在」は原爆ドームの無残な残骸を、思い浮かべながら書かれたが、それは病魔に犯された彼の肉体と重なり、その悲劇の記憶は、彼の失われようとする感性の記憶に重なる。」と夕爾の詩人として生きた時間が投影され対象と一体化した作品として「長い

不在」を意味づけている。⁽²³⁾「長い不在」には、夕爾を形作つた詩人の記憶、原爆犠牲者たちの暮しの記憶、同時代を生きた詩人たちの記憶が層を成し、詩人夕爾の時間として流れている。一貫して新しい抒情を主張し続けた『地球』の主宰者、秋谷豊は、この十年前に「われわれの『地球』の今日の文学主張は、それが具象派にしろ、非具象派にしろ、われわれが人間としての思想と抒情を作品に結合させようとしている点ではつきりと一致している。」と述べ、「木下夕爾、丸山豊、秋谷豊、赤井喜一、菊地貞三、緒方健一、小野連司は伝統的なむしろ「四季」的な美的傾向を克服しつつ内面への新しい造型を確立した」「『地球』の主張と成果」『詩学』10巻6号 昭30・6)と夕爾を評価している。「長い不在」は「社会」と「個人」、「美」と「生活」、この対立する二つのものをいかに積極的に結びつけてゆくかここに今日の抒情詩のあたらしい相貌があるといえるだろう。」という秋谷の問いかけに対する夕爾の答えでもあるのだ。

終りに

夕爾は、昭和三十年代後半の政治と経済成長の季節の中で、非力な一個人としての自分を自覚していた。それは、社会性や方法論がテーマ化されていく文学状況における、遅れてしまう存在としての認識とも重なる。若き日に東京での文学の学びを三年間で打ち切り、二度と戻ることにはなかったという見果てぬ夢、過去に抱いた夢からの徹底的な遅れがその根底にある。

夕爾は、悔恨と諦念に襲われながら、この「遅れ」を時間の端を受

け止める媒体的役割に転化させた。『木靴』や『春雷』における同人それぞれの個性を認めて伸ばそうとする姿勢も、ここに由来するであろう。まだ終わらないもの、始まらないもの、見過ごされてしまうもの、日常に埋没しているもの、周縁にあつてこの世界を構成しているものに関心が向けられていく。それは、外側の時間を内部に取り込んで、多層的に繋がる私を発見することでもあった。「火の記憶」「同じ空の下に」の原爆犠牲者の時間との交点に位置した私は、「長い不在」では彼等の時間を内包する私へと深化した。

夕爾の「生きられる」という生き方は、東京での文学の達成という返らぬ時間の痛みを根底に持ちつつ、遅れ続けることの意味を弱さ貧しさから見届けることに変え、共鳴し想像する存在として詩人の時間を外に開くことだったのである。

注一覽

(1) 『定本木下夕爾詩集』(牧羊社 昭47・5) 所収。刊記は目次による。『行路』は所在不明であるため、詳細はわからない。なお、最終二行を削除し、「僕は夢みるための青空と」↓「僕は夢みるためにひろがる青空と」「考えるための夜の星と」↓「考えるためにまたたく夜の星と」に改変した形が『地球』第二十七号(昭34・4)に掲載されている。

(2) 異同は以下の通りである。(以下、「走る人よ……」を[㊦]、「光る人」を[㊧]と略す)

「跳躍する人よ」の連

[㊦] 実在をつかむ

[㊧] 実在を掴む

[㊦] 熱い砂のひろがりだ

[㊧] 無数の熱い砂だ

[㊦] ぼくらは息をのんで [㊧] ぼくらは息を呑んで

「投げる人よ」の連

[㊦] 腕を伸べ [㊧] 思いきり腕を伸べ

[㊦] 弧のむこうに [㊧] 弧の向こうに

「泳ぐ人よ」の連

[㊦] 顔・顔・顔を [㊧] 顔・顔・顔も

「マス・ゲエムの人よ」の連

[㊦] マス・ゲエムの人よ [㊧] マス・ゲエムの人よ

[㊦] 下ろされる旗のように [㊧] 上記削除

[㊦] 時があなたをぼくらの視界から連れ去る [㊧] 時がきてあなたは

／ぼくらの視界から消えて行く

[㊦] 「けれども見よ」の後一字アキ [㊧] 上記の一字アキ削除

(3) 宮崎晶子『父・木下夕爾』(桔槔吟社 平13・5)

(4) 引用は『北園克衛全詩集』(沖積舎 昭61・5)による。

(5) 引用は『含羞の詩人 木下夕爾』(福山文化連盟 昭50・9)の「追悼詩集 木下夕爾の世界」による。

(6) この作品は、「寺にて」と改題して『詩学』(1巻3号 昭22・10)に発表され、後に『笛を吹くひと』(的場書房 昭33・1)に収録されている。『詩学』掲載では若干の語句の異同があるが、『笛を吹くひと』では元に戻っている。『詩学』掲載形との異同を挙げておく(『詩学』掲載形を[㊦]、『笛を吹くひと』所収形を[㊧]と略す)。

[㊦] 第一連二行目 床も ↓ [㊧] ゆかも

[㊦] 第一連三行目 柱の根もとの油虫さへ ↓ [㊧] 油虫の背中さえ

[㊦] 第二連一行目 くれがたの ↓ [㊧] 暮れがたの

[㊦] 第三連二行目 座つて ↓ [㊧] 坐つて

[㊦] 第四連二行目 筍の皮を脱く音がきこえさうだ ↓ [㊧] たけのこの皮を脱ぐ音がきこえる

(7) 広島原爆を巡る動きについては、『ヒロシマの記録 年表・資料篇』(中国新聞社編 未来社 昭41・8)を参照した。

- (8) 「原爆文学論争」については、以下の文献を参照した。長岡弘芳『原爆文学史』（風媒社 昭48・6）『日本の原爆文学』(評論／エッセイ)（ほるぶ出版 昭58・9）の「Ⅲ 原爆文学論争」山本昭宏『核エネルギー言説の戦後史 1945・1960——「被爆の記憶」と「原子力の夢」』（人文書院 平24・6）。なお、志条みよ子、筒井重夫、小久保均の文章の引用は『日本の原爆文学』^⑮による。論争の整理については、同書所収の栗原貞子「原爆文学論争史（抄）」（核・天皇・被爆者）三二書房 昭53・7）を参照した。
- (9) 占領下の原爆に関する情報統制については、以下の文献を参照した。川村 湊「トカトントンとピカドン——「復興」の精神と「占領」の記憶」（『岩波講座 近代日本の文化史』8 感情・記憶・戦争）山本武利編 岩波書店 平14・11）『占領期雑誌大系 文学篇Ⅳ「戦後」的問題系と文学』（岩波書店 平22・5）山本昭宏『核エネルギー言説の戦後史』（前掲書）賀茂道子『ウォー・ギルド・プログラム——GHQ情報教育政策の実像』（法政大学出版局 平30・8）
- (10) 文沢隆一『ヒロシマの歩んだ道』（風媒社 平8・8）の「十 被爆後の広島」。
- (11) 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「18 独楽の澄ミ 感性的構成」。
- (12) 宮崎晶子氏、ふくやま文学館の小野雲母子氏のご教示による。
- (13) 「火の記憶」（『朝日新聞』昭30・8・2）『笛を吹くひと』所収「同じ空の下に」（『朝日新聞』昭31・8・6、同）の「影」が意味するものについては、九里「木下夕爾『笛を吹くひと』——不在のリアリティ——」（『日本文学ノート』54号 令元・七）において考察した。
- (14) 芦がそよぐ運河は『笛を吹くひと』所収の「風景 その二」「風景その三」「つめたい風のひと吹きごと」に描かれている。この風景が意味するものについては、注13と同稿で考察した。
- (15) 朔多恭『新版 木下夕爾の俳句』（北溟社 平13・3）の「純粹抒情の開花」197頁。
- (16) 注15と同書の187頁。
- (17) これに関しては、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）で考察した。
- (18) 以下に記した平和都市建設の経緯は、『日本の原爆記録』^⑩（家永三郎、小田切秀雄、黒古一夫編 日本図書センター 平3・5）所収の『炎の日から二〇年 広島』の記録Ⅱ（中国新聞社編 昭41・6 未来社）による。
- (19) 引用は『笛を吹くひと』（的場書房 昭33・1）による。
- (20) 引用は『新編 木下夕爾詩集』（『ふくやまの文学』第16集 ふくやま文学館 平16・12）による。
- (21) 引用は『堀辰雄全集』第3巻（筑摩書房 昭52・11）による。
- (22) 注11と同書の「4 手書きの詩集『青き月日』」及び「20……そこに夕爾」。
- (23) 注11と同書の「20……そこに夕爾」。

* 『木靴』第二十二冊より四十六冊及び『白煙街詩脈』『春雷』の閲覧調査に際して、ふくやま文学館の小野雲母子氏のお世話になった。感謝申し上げる。

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。

The Meaning of 'I can Live' by Kinoshita Yuji

KUNORI Junko

The purpose of this paper is to consider the development of the poetries of Kinoshita Yuji (1914-1965) in his last years. He used the phrase 'I can Live' in a unique characteristic and symbolic way. Yuji's Expressions developed as follows:

(1) Yuji expressed 'I can Live' as the conflict between personality and society. It is a structure of passive life turned his will.

(2) Yuji stated a Haiku magazine "Shunrai" in 1961. He described his life calmly. He was a good teacher for the members. He trained their personalities.

(3) Yuji also led a poetry magazine "Kigutsu" (1949-1965). The members wrote about the cruelty of the atomic bomb on Hiroshima. Yuji was influenced by their poetries.

(4) Yuji often recollected the past with regret and resignation. He noticed the end, willed sincere life.

(5) Yuji's last poetry is 'Nagai Fuzai' (1965). He expressed the cruelty of atomic bomb on Hiroshima at a calmly landscape, and stood a door opened Hiroshima's pain.

Yuji created a meaning of weakness by 'I can live'. He made with his sympathetic and imaginative power.