

木下夕爾『笛を吹くひと』——不在のリアリテイ——

九 里 順 子

初めに

木下夕爾の第六詩集『笛を吹くひと』（的場書房 昭33・1）は、生前に夕爾が刊行した最後の詩集である。第四詩集『晩夏』（浮城書房 昭24・6）が、俳句的な静謐さと調和を保った印象を与えるのに対し（第五詩集『児童詩集』木靴発行所 昭30・11、は題名通り、児童詩である）、この世からの解放願望と仮託的存在としての肉体を感じさせる。昭和三十年代に入ると、『荒地』に代表される世代的共感、『列島』に代表される社会的共感を土台にし得るエコールの時代は過ぎ、詩人たちは個人としてそれぞれの資質に即した表現を追究していく。夕爾は、夙に「詩に関する断想」（『エイドス』1号 昭26・9）で「何の為に詩を書くか——僕はいはば詩の院外団の一人である。（略）僕個人にとつては詩を書くことはよりよく生きようとする方法の一つである。」と時代の潮流の外に自分を位置づける一方で、「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でゐる。すくなくとも出ようとしてゐる。（略）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。人間を社会を目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。」と現代詩の動きを視野に入れつつ、自分の立場を模索もしていた。

昭和二十四年三月の『木靴』創刊、翌二十五年四月のネオ・ロマンティシズムを標榜する、秋谷豊主宰第三次『地球』への参加は、夕爾の「片隅の椅子」から「広場」へ出る行為だつたと思われる。しかし、外部からはその意思が評価された訳ではない。『地球詩集1954』（地球社 昭29・7）評の井出則雄「地球詩集批判」（『地球』14号 昭29・

11) は、「たとえば木下夕爾には悪いが、巻頭の彼の作品は、「地球」がこれから克服してゆかなければならない抒情詩というもののお手本ではなからうか、この主知的な香いと抒情的な香いと、うまければ旨いほど全くどうにもならない。」と手厳しい。因みに、夕爾の作品は総題「冬の虹」として、「暗い絵」「青春」「鴨」「冬の虹」「風景」が収められている。

夕爾は、時代との関わり方に揺れながらも、自分の道を進もうとしていたのである。『朝日新聞』（昭30・8・2）に掲載された「火の記憶 広島原爆忌にあたり」は『木靴』第八冊（昭30・11）『笛を吹くひと』にも収められ、『朝日新聞』（昭31・8・4）の「同じ空の下に ルポルタージュ詩「広島」」は、『笛を吹くひと』の第二章を成している。一方、句作も堅持しており、昭和三十一年十一月に「風流豆本の会」から『南風抄』を刊行、後に『遠雷』（春燈社 昭34・7）にまとめられる。

『笛を吹くひと』は、時代と自分に誠実であろうとした夕爾が表出されていると言つてよい。詩集から伝わってくる不在こそが本質だという認識は、どこまでリアリティを喚起して外へ広がっていく共鳴的な表現、いわば外包性を持つのか。詩に表れた自己イメージ、俳句との区別、「原爆」との向き合い方を通して考察していく。

一 血と夕焼

『笛を吹くひと』は、「冬の噴水 一九二九年—一九三二年」「同じ空の下に ルポルタージュ詩「広島」「夜学生 一九二〇年—一九二四年」「倒れる樹 一九二五年—一九二九年」の四章から成る。各章のタイトルに付された年代が気になる。最も古い一九二〇年は、夕爾の実父常一が事故死した翌年、母あやが義弟の逸と再婚し夕爾が岩成尋常高等小学校に入学する前年であり、最も新しい一九三二年は、夕爾が府中中学校を卒業し上京した年であり、第一早稲田高等学院文科に入学した前年である。それぞれの章の内容に直接繋がっている訳でもない。全体としては物心がついてから御幸村を離れるまでの期間であり、起点と終点は人生の節目ではなくその前年に置かれている。何者かになる決定前、運命が分岐する直前の地点である。夕爾は、昭和十（一九三五）年五月、義父の逸が病に倒れたため、実家の薬局を継

ぐため、志半ばで早稲田を中退し、愛知高等薬学校（翌年、名古屋薬学専門学校となる）に入学、昭和十三（一九三八）年三月に名古屋薬学専門学校を卒業し郷里に戻った後は、亡くなるまでそこで薬局を営んだ。そんな夕爾が設定した年代は、生涯を生れ故郷で暮す運命を準備した時間、可能性が断念に移行するその後の人生を醸成した時間の象徴である。夕爾が、収録された作品とは直結しない年代をサブタイトルの付したことは、実質はここにはないというメッセージを伝えることになる。夕爾を知る者は固有の個人史を想起し、そうでない者はどこか過去の時点への遡行を喚起され、いずれも目の前から離れる方向性を指示される。このタイトルの付け方から既に、実在を超えた地点の本質性が暗示されている。言い替えれば、目の前の実在は、見えない時間に伴われていることを示すのである。

第一章「冬の噴水」冒頭の「道」（初出『木靴』9冊昭31・4）^{（注）}は、夕爾の飛翔願望が打ち出されている。

林道が尽きた

夕焼にむかつて

物干台のように飛ぶ

「物干台のように飛ぶ」とは、風雨に曝された主体が両腕を広げた姿である。人気のない一筋のない道の果て、「夕焼け」に向かつての飛翔は、この世からの跳躍、死へのダイヴである。夕爾は、同じモチーフで、後に『遠雷』に収められる句「林道も尽き夕焼もきえにけり」（『春燈』昭30・12、ただし『遠雷』では「夕映」）も作っている。句が消失の地点で終わっているのに対し、詩はそこから能動的な願望を起す。

「道」を皮切りに、『笛を吹くひと』は、不在が真実であるという作品が展開されていく。第四章「倒れる樹」に収録されているが、『木靴』第二冊（昭27・6）初出の「暗い絵」に、早くもその認識が明瞭に示されている。「僕」は「田舎の町の展覧会」で「僕も住んだことのある場末の東京の風景」を描いた「君の昔の絵」をみる。

(略) ——^{注3}今もその向うに美しい虹がかかり、その下に大きな頭の夢が住んでるのを僕はみた。ひどく暗い色もそれらを落ちつかせるためにあり、粗末な顔ぶちさえもそれらが飛び去らないためにはめてあるのではないか。僕自身もまた(僕の黄色い皮膚もやせた肋も!)内部からきらめき飛び去ろうとするもののために在るのではないか。
(略)

「僕」は、描かれた絵がその向うにある美しい夢を囲い込むためにあるのと同様、自分の肉体もそれを超えた輝かしいものを内部にとどめるための箍であるように感じる。自分という実在は、仮の容器に過ぎない。実在と虚のリアリティが逆転していると共に、それによって、虚が共有されることによって、他と繋がることもできるのである。初出は、「きらめき飛び去ろうとするもののため」が「きらめき飛び去ろうとするもののため」にのみ」と限定の助詞によって仮託性が強調されていた。虚という本質を通じて他と繋がるという認識が、この時点で確立されている。

虚という本質は、肉体的には死ということでもある。家禽という身近な生き物に対しても、「傾く首／閉じられる眼／草にしたたる血／鶏は／撈られながら／絶えず／羽毛のかたちで飛び立つ」(第一章・「南風」と撈られていく鶏を本来の居場所への解放と見る。自分自身に対しては、「僕はもういない」という詩句が「僕は」の「僕はすぐに蒸発する／ペンゼン灯のひとあぶりにも／僕はすぐに気散する／僕はもういないのだ」(初出『木靴』10冊 昭31・7^{注4})を始めとして、第一章で頻出する。

詩集タイトルとも重なる「笛を吹くひとよ」(初出『詩学』6巻7号 昭26・8)には、内部からきらめき飛び去ったものが私の痕跡であることが語られる。

笛を吹くひとよ

あなたが僕の笛を吹くとき

そのとき僕はここから出てゆきます

あなたがうつとりしているとき
僕はもうここにはいない

「僕」は「この美しい真昼の／花の咲いている方へ／水の流れている方へ／遠くへ／もつと遠くへ」出てゆく。魂が
「帰する地点の抽象的な描写は、立原道造を思わせる。天上Ⅱ永遠Ⅱ死の世界である。

笛を吹くひとよ

あなたが僕の笛を吹くとき

あなたがザインをゾルレンにかえるとき

そのとき僕はもうここにはいない

笛を吹くひとよ

笛を吹くひとよ

「あなた」は「僕」の分身と見てよいが、「ザイン」(実在)を「ゾルレン」(実存)に変えるとは、表現行為を指す
のである。初出では、「あなたが存在^{ザイン}を在^{ゾルレン}るべきものに変へるとき」と概念の識別がより強調されていた。栗谷川虹
は、同じく創作主体としての自己を笛に託した「暮春の笛」(『生れた家』詩文学研究会 大15・9)と比較対照しつ
つ、「僕は笛を吹く／すこし首をかしげて／やさしいねいろよ／今それは僕のものだ／僕の指にとらへられて」とうた
う「暮春の笛」が「笛の音いろ」Ⅱ「詩人の創造する詩」を「僕のものだ」と言い切ることができたのに対し、「笛を
吹くひとよ」では「笛を吹くひとⅡ詩を書く詩人」と「書かれた詩Ⅱ僕」は分裂していると指摘^ましている。「僕」とい
う一人の实在が表現によって実存となる時、生身の「僕」はそこから離れて消滅する。「暮春の笛」では「僕は笛を吹
く」と「僕」が笛の吹き手であったが、「笛を吹くひとよ」では「僕」は笛の持ち主ではあるが吹き手ではない。「暗い

絵」同様、ある大きな輝かしいものの一時的な宿り先が自分であり、それが形になった時に、自分という形は不要になつて魂の故郷に回帰する。表現するという行為は、自己の表現ではなく、自己が媒体となつて共鳴体を作るといふことである。

虚としての自分は、「暗い絵」「笛を吹くひとよ」よりも早い時期に発見されていた。栗谷川は、夕爾の詩友細川昊の回想「あの頃は——木下夕爾と共に」（『含羞の詩人 木下夕爾』福山文化聯盟 昭50・9）を引きつつ、戦争中の昭和十七年六月の山陰への旅で得た第一作が「遠い眺め その一」であることを紹介し、それが十数年を経て詩集に収められたことに、夕爾の死と生をめぐるテーマの本質性を読み取っている。「ずつと遠く／目の限り／空と水の中へ／細まつて行つてる／岬の突端の一点／あれが僕です／突端の／そのまた突端の／岩でもない／水でもない／空でもない／在りもしない／消えもしない／あれです／あれです」と消失点の先の世界と溶解した状態が、夕爾がイメージする自己の本質である。それが、戦後、媒体的存在という認識へ展開していく。

栗谷川は、『笛を吹くひと』という詩集の特徴を、「自己とは何かを追究した詩集『笛を吹くひと』で、それはつねに外側から消去法的に限定されるだけで、奇妙なことに、その実体のあるべき場所は、常に空っぽの空虚なのである。彼はその不在をこそ歌っているようにみえる。」「この不在こそが、彼の詩を誘い、しかもそこにはある安らぎさえ感じられるのである。」と鋭く捉えている。^{注7}それは、「自己否定ではない。見える部分の不安定さが、見えない部分の平和な静けさと、繋がり一体となつた自己。存在の繁茂の中に、存在しないことこの空虚を含んだ自己」であり、「生と死を、同時に所有した「中間者」としての自己」であると栗谷川は意味づける。

「中間者」とは、栗谷川が、夕爾と似た資質を持つ詩人、立原の「人間がそこでは金属となり結晶質となり、天使となり、生きたる者と死したる者の中間者として漂ふ。死が生をひたし、僕の生の各瞬間は死に絶えながら永遠に生きる。」「（風信子（二）『四季』 33号 昭13・1）^{注8}から借用した命名である。しかし、立原の「中間者」が持つ逆説的論理の構築性、観念的次元での生の確立が、夕爾にはない。夕爾の自己は「遠い眺め その一」に見られるように、現実と地続きの果てにある自己解体であり、ある本体を内包している仮の実在である。

栗谷川も取り上げている、第一章の章題でもある「冬の噴水」（初出『詩学』昭29・12^{注9}）には、それが如実に窺える。

噴水は

水の涸れている時が最も美しい

つめたい空間に

僕はえがくことができる

今は無いものを

僕はえがく

高くかがやくその飛翔

激しく僕に突き刺さるその落下

不在であるが故に、最も美しい形を描けるといふ逆説的な発想は、立原と共通する。しかし、「消えた言葉は追ふのはよさう／消えた言葉は私のものだ／どこに どこに やさしい言葉」（『昨日』草稿 昭9秋頃か）と早い時期から不在こそが所有であるという認識を持ち、短い生涯の晩年には「時は、しづかに流れて過ぎた！ そして僕の年もまた。嘗て、「失はれた」とうたつた嘆きは、それすらもうかへつて来ない。ここから僕は出発する。無限に、永遠に！」（『風信子』）と宣言した立原は、不在を非在に押し上げて生の拠点を構築した。これに対し、夕爾は、あくまでも不在であり、構築ではなく想像である。幻の噴水は、空に高く上がって激しく「僕」を突き刺す。それは、生々しい命を持つ「現実」の美しさであり、力強さである。「僕」にとって「現実」は、鋭い痛みを感受させるものであり、夕爾と現実との関係性が端的に示されている。

夕爾は、痛みを伴いつつ、現実⇨外界と関わりを持ち続ける必然性を認識していた。「風景 その三」（初出『詩学』

10巻13号 昭30・11^{註11}では、次のようにうたっている。

あかくさびた鉄の鎖が

水面から空間へのびている

水の中へ落ちこんでいる部分は

何と静かで平和だろう

そよぐ芦

歌うよしきり

けれどもみよ水から浮かんでいる部分だけが

自分で自分をみつめることができるのだ

水のおもてに

熱く灼けて身をよじりながら

そよぐ芦

歌うよしきり

冒頭の「あかくさびた鉄の輪が／水面から空間へのびている」は、山口誓子の「夏の河赤き鉄鎖のはし浸る」を念頭に置いて置いているだろう。昭和初期に、水原秋桜子と共にモダニズムの旗手であった誓子の句は、都市生活という時代の風景を切り開いた。しかし、それは、昭和三十年現在の時代と伴走する光景ではない。二行目の「水面から空間へのびている」は、普通なら「空間から水面へのびている」であり、奇妙な言い方である。これは、夕爾自身の自己像が投影さ

れているからであろう。「初めに」でも触れたが、夕爾はこの時期、「伝統の影仄暗い片隅の椅子」から立ち上がって「現代社会の広場」へ出る必要性を述べていた（『詩と俳句の実験』）。しかし、「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「椅子」にとどまっていたい心情を率直に表白している。

夕爾は、「久しい以前から、「俳句を近代詩の如く清新に、詩を俳句の如く完璧に」といふ風な言葉が云はれてゐた。私は私の書いていた詩をふり返つてみてたしかにそのやうな意図に従つてゐたと思ふ。私自身が根深く伝統的抒情詩派に属してゐるためであらう。」と述べており、俳句も視野に入れて発言している。『春燈』創刊（昭21・1）から参加し、忽ち頭角を現して活躍していた夕爾にとつて、「伝統の影仄暗い片隅の椅子」とは、むしろ俳句の位置付けであろう。『春燈』に掲載された夕爾の文章は、師の万太郎や安住敦への敬愛と信頼が滲み出ており、心安らぐ場であつたことが窺えるが、そこに安住してはいけないという思いである。現代を生きる詩人として、剥き出しの外界に曝されてその中の自己を捉えなければならぬ。夕爾は、「素材に於て詩と俳句を峻別しなければならぬ。俳句の形式ではうたへない、ぎりぎりのものを詩にしなければならぬ。」と述べている。俳句では描けないものが、わが身に突き刺さり、皮膚をじりじりと焼く「現実」なのである。夕爾は、これ以前の「枯野の風（わが愛誦句）」（『詩風土』28号 昭23・12）では、敦、万太郎、石田波郷、『春燈』所属の鈴木楊一の句を取り上げつつ、「みな現代のものであることをいひたかつたのである。」と俳句と詩の共通性に着目していたが、七年後の時点では差異性を打ち出そうとしている。「道」の夕焼へのダイヴ、「南風」の鶏からしたたる血に見られるように、『笛を吹くひと』において夕爾にとつての現実には、「夕焼」や「血」でイメージされる。「風景 その二（第一章「冬の噴水」）では、次のように語られる。

運河が曲つている

濁つた水に映る雲もない

遠くうしろは美しい街景で

前は一面の芦の原だ

通行人はそこでゆつくり帽子を冠りなおす

芦のそよぎが黒板拭きのように

彼の姿を消してしまふ

その芦をそめて血の色の夕焼がはじまる

「運河」と言えば、鮎川信夫の「橋上の人」(『荒地詩集』早川書房 昭26・8)が想起されるが、『地球詩集1954』でも「運河」は、唐川富夫「運河の岸辺」荒川法勝「河の向うの町」野澤郁郎「運河で」「額縁」「船」に用いられている。「ぼくの脳漿を浸してくる黄昏 その黄昏の霧のなかに 泛びあがる灰色のビルの幻影 / そのほとりを穢れた運河が流れている 非情 / な現代の影をうつして この岸辺で ぼくは / いまし方ひとりの水死人を葬つてきた」(「運河の岸辺」)「運河にかかる / 朽ちた橋にたたずむ男と / ぼくはどのような関係を求めたらよいのか」(「河の向うの町」)「油や煤煙で固められた空の下の工場街に / 夜が来ると / その地帯を困んで居る運河は / 吐き出される疲労の様に背を延ばし背を丸め大きな欠伸を繰返す」(「運河で」)「鉄塊の蔭では / 空の色も思ひの儘に吸はれない / のびあがつては / 汚濁の運河の浮びあがる / 瓦斯体の様に」(「額縁」)「かけてある運河に / 凭つて / 見上げて居る」(「船」)と鮎川の「橋上の人」を思わせる暗澹とした現実の喩になっている。これは、『地球』を主宰した秋谷豊の作品も影響しているであろう。「飢餓」(『地球』6号 昭28・3)は、「日毎 運河は秋を映す / 煤煙によごれる暗い街を—— / 錆びついた岩壁の繋留船を—— / 運河の見えるすがれた仕事部屋で / 物を書き / わびしい女と / 酒に酔ひしれ / 意味もなく夢を嘔吐もどしてゐたのだ」と「運河」は日々、現在を映し出す。河ではなく運河が選択されているのは、人工的に掘削された流れが、社会と生活の繋がりをより濃厚に喚起するからであろう。「谷間からの脱出 近代精神の暗さ」(『地球』2号 昭25・12)で「現代は荒地である」といふ日本における鮎川信夫、三好豊一郎、田村隆一らの「荒地」の運動と、「やがて夜明けが」といふモオリス・フォンブル、ジャック・オディベルテイ、ピエール・エマニユエル、これらのヨーロッパの新しい詩人たちの思想的聯りの重要さが理解できるのである。」と「荒地」派の現代的意義を評価していた秋

谷の「運河」は鮎川に触発されたと考えられるが、「はるか、地下を潜りぬける運河の流れ、／見よ、澱んだ「時」をかきわけ、／權で虚空を打ちながら、／下へ、下へと漕ぎさつてゆく舳の方位を。」とうたう鮎川の方が、底を流れる時代の趨勢としての喩の純度が高い。

しかし、夕爾の「運河」は何も映さない。「濁つた水」には雲も映らない。他の詩人たちとは異なり、夕爾は喩としてではなく、そのものとして運河を眺めている。しかも、この運河は「灰色のビル街」や「工場街」や「煤煙によごれる暗い街」の只中にはなく、彼方に「美しい街景」がある。観念的な意味を読み込もうとしない視線が、類型に陥らず、夕爾の暮す現実と現代を描き出している。芦原にかき消されてしまう「通行人」は、「ゆつくり帽子を冠りなおす」という行為と相俟って、死の領域へ越境してしまったような印象を与える。「黒板拭きのように」という音の消去で、眼前の風景は実体感のない夢幻的な映像と化す。生の最後の証であるかのように「血の色の夕焼けがはじまる」のだ。日常と踵を接している死を描くことで、何の変哲もない田舎の風景は、危うさと虚を孕んだ生の風景に変わる。夕爾は、「俳句の形式ではうたへない、ぎりぎりのものを詩にしなければならぬ。」と述べているが、隠喩に走らない即物的な視線は、俳句によつて獲得したものと云える。この場合、「ぎりぎりのもの」とは、ふつと姿を現す越境地点とそれを囲む風景を等しい距離感で語る、主体の関係意識である。

「血の色の夕焼」は、「つめたい風のひと吹きごと」(第四章「倒れる樹」)でも繰返される。「いちめん」に芦が枯れている／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／夕焼はうすれてゆく／入江の水のおもても芦も／だんだんに暗くなる／芦は枯れ伏しながら／そよぎながら／自分から連れ去られる血の色を思っている／つめたい風のひと吹きごと」と「血の色の夕焼」は生命の残照であり、枯芦は自分の姿を投影しつつ、この世界を眺めている。一日の終りの燃焼は生命の色ではなく、血を吸い上げて闇へと移っていく死の前奏なのである。語り手(主体)は枯芦に自己投影しつつ、死にゆく者にとつての風景を描き出す。

屠殺場に移送される貨車の牛を描いた「黒い蠅」(第一章)でも、「血ぶくれのした／黒い蠅は／遠くから／貨車にゆられながら／ゆつくりした絶え間ない牛のしつぽに追われながらここまで来た」(第四連)と夕爾は、牛にたかる蠅に

焦点を当て、これから牛たちが流す夥しい血の前触れとして「血ぶくれのした黒い蠅」を描く。「風景 その四」では「石炭置場の石炭が／黒く熱く光っている／あれらは自分で燃えることを知らない／いかなる太陽の輻射熱も／あれらを燃すことはできない／あれら小さく固い個体たちは／炎を夢みるだけだ／（略）」（第三連）と生の燃焼を知らない存在を黒い熱い光として描く。夕爾にとって「血」と「夕焼」は、生を知る者にとっての死へと越境していく際の色である。夕爾にとっての「現実」は、我が身に突き刺さり肌を焦がす一方で、すぐ隣りの死へと生が流れ出していく風景でもある。実体感と夢幻性が入り組んでいるのである。夕爾は、若き日に「公園の入口で太陽が沈みそこねてゐる／ナマケモノよ／おまへの檻のまへに来て僕は少し安心する／僕は少し安心する／あの遠い夕焼の色は／遂に僕らのものではない天才の炎が燃えてゐるかのやうだ」（「ナマケモノ」／『田舎の食卓』詩文学研究会 昭14・10）と手の届かぬ偉大な生命の燃焼として夕焼をうたった。二十年後の夕爾は、そこから遠い地点に立っている。

二 俳句で描かなかつたもの

夕爾は、「二」で言及した「冬の噴水」と重なるモチーフで以下の句を詠んでいる。

噴水の涸れし高さを眼にゑがく（『春燈』昭29・1）

噴水にひろごりやまず鯛雲（『春燈』昭30・11）

噴水の地にもさざめきゐたりけり（『春燈』昭31・7）

人をらぬ噴水ひたにゑがく虹（『春燈』昭35・9）

ひるの月噴水の穂の触れやまず（『春雷』1巻7号 昭36・8）

噴水に高行く雲のあるばかり（『春燈』昭40・6）

噴水の高さよさだめられし高さ（『定本木下夕爾句集』）

噴水の穂の朝焼の雲ひとつ（同）

第一句と二句は『南風抄』（風流豆本の会 昭31・7）に、第一句～三句は『遠雷』（春燈社 昭34・7）に収録されている。第七、八句は『定本木下夕爾句集』（牧羊社 昭47・5）の「春雷その他（昭和二十四年～四〇年）」の章に収録されている。これについて、安住敦は「昭和二十四年以後、主として昭和三十年代の十年間、「春燈」以外の諸雑誌に発表のもの、および句帳その他のメモから百四十七句を収録した。これに春雷の名を冠したのは、昭和三十六年広島春燈会結成とともに創刊主宰の「春雷」に因んだものである。」（跋）と述べており、初出は未詳である。^{註12}

木原孝一は、「冬の噴水」に対応するものとして第一句から四句と第七句を挙げて、「噴水の涸れ高さを眼にゑがく」に詩と共通する「メタフィジク」を見出しつつ、詩の最終行「激しく僕に突き刺さるその落下」という烈しく鮮やかなモチーフが欠落していることに着目する。^{註13} 木原は、「そのモチーフは俳句として成り立ち得ないのか？ そんなことはあるまい。」と「樹には樹の哀しみのありもがり笛」「ねむるべしかの沼もいまはこほりをらむ」「冬木空を刺せども洩るる日はあらず」を挙げて、「ここでは俳句としての感情移入は完全に果たされているのだ。どうして木下夕爾は、噴水の最後の一句を書かなかったのか？（略）私はただそこに、詩人木下夕爾の詩（俳句を含めて）の秘密を見透せるような気がするのである。」と述べている。木原は「詩人木下夕爾の秘密」の内実を明示していないが、「そして木下夕爾の実像は、戦争のあいだの孤独が曳いた長い影と、詩×俳句としての詩への到達にあった。」という記述から、対象によっては「感情移入」をせず、敢えてその手前とどまるといふ見取図を読み取ることができると述べている。

「冬の噴水」の初出は『詩学』昭和二十九年十二月号であり、「噴水の涸れし高さを眼にゑがく」はその約一年前、昭和二十九年一月が初出である。俳句に触発されて、その後の展開とも言うべき不在であるが故に突き刺さってくる現実を詩で書いてしまったのであり、「噴水」という同じモチーフにおいて同じテーマは繰返さないとすることになろう。俳句においては「噴水にひろがりやまず鯛雲」「噴水の地にもさざめきありたりけり」「昼の月噴水の穂の触れやまず」と天に触れ地と戯れる「噴水」の自在さ、あるいは世界との調和を詠んだ後、「噴水に高行く雲のあるばかり」「噴水の高さよさだめられし高さ」と人工物であるが故の天に届かぬ限界へと屈指していく。

木原が「俳句としての感情移入」の例として挙げた三句は、「樹」「沼」「冬木」といった対象を擬人化し、自己を投影しているが、それらとそれらを詠む自分との直接的な関係性は描いていない。「沼」の句も、「沼」の眠りに自分も同調していくのであり、親和的な自然の秩序の一部として共にある。「噴水」の句も、「噴水の涸れし高さを眼に多かく」は、現実を構成するモチーフとして噴水を捉えているが、その他の句においては噴水のある情景に自己投影している。対象と詠む主体との位置関係を表出しているという点で、「影」というモチーフは異質である。

汗拭けり孤りとなりしわが影と（『春燈』昭30・10／『遠雷』）

馬追ひの影ひえびえとしたがへり（『春燈』昭30・11／『南風抄』『遠雷』）

ものの影ばさと置きたる枯葎（初出未詳／『南風抄』『遠雷』）

つぶやけり炎天のわが影を踏み（初出未詳『定本木下夕爾句集』「春雷」その他（昭和二四年～四〇年））

「影」は主体と不即不離の関係にあり、分身である。「馬追ひ」「枯葎」においても「影」はそれらに付き従っており、自己と影の関係性が対象に投影されている。情景の一部として「影」があるのではなく、主体と「影」との関係性が情景を作っている。

第一句と第四句は、『笛を吹くひと』に収録された「火の記憶 広島原爆忌にあたり」（第一章「冬の噴水」初出『朝日新聞』昭30・8・2）「同じ空の下に ルポルタージュ詩」広島」（第二章「原爆ドーム」初出『朝日新聞』昭31・8・6）と内容が重なる。

町の曲り角で

田舎みちの踏切で

私は立ち止つて自分の影を踏む

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

〔火の記憶〕第三、四連

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（略）

S 銀行前の石畳の、死の人影はもうない。小さな鉄柵が、その場所だけを抱いている。十年が、かき消してしまつたのだ。いや、人々がめいめい持ち去つたのだ。日盛りの、やけた歩道があるくとき、人々はめいめいその影を踏む。私もまた眼を落してそれを踏みしめる。いつ、どこで、私たちが自分で焼きつけなければならぬかもしれない影である。

〔同じ空の下に〕／「原爆ドーム」

「汗拭けり孤りとなりしわが影と」で自己の孤独に寄り添っていた「影」は、その関係性で自己完結するのではない。原爆投下で石畳に焼き付けられてしまった肉体のままなましい痕跡も、「影」である。「自分の影」は「あの日石畳に刻みつけられた影」を介して死者の生を踏まえた「今在るものの影」となる。背後にいる夥しい死者の上に、奇蹟のように生かされている自分の今を知り、「なお強く 濃く 熱く」と八月の炎熱と彼等を焼いた爆炎とを重ねるように、生者の影を自分の足で確かめる。死者の眼から見た類としての甦り、生者の眼から見た類としての生。歴史の時間と個の時間、一回的な個の時間を流れる連続的な時間。自己の重層的な生を気づかせる媒体が「影」である。散文詩「同じ空の下に」では、死者と生者の断絶と連続性がより明確に語られている。原爆投下から十年を経て物理的には消えてし

まった「死の人影」を、夕爾は「人々がめいめい持ち去つたのだ」と表現する。物量として殺されてしまった人々の死は、生者「めいめい」が持ち去り自分の生の中に置くことよって人間としての死が取り戻される。それは、「いつ、どこで、私たちが自分で焼きつけないかならぬかもしれない影である」と、生者一人一人が強大で無節操な力の下にある個々人というものを知り、自分自身の運命として受け止めることでもある。

「つぶやけり炎天のわが影を踏み」では、自分の影を踏みつつ発語することを促す、自己に加わる圧力、外部という存在は地と図の地として窺えるが、暗示にとどまっている。「汗拭けり孤りとなりしわが影と」と共に、外の世界があるからこそ「わが影」と個としての自分を意識する、外部との緊張関係は表出されているが、重層的な生には到っていない。対象と主体との関係性は、単相的なものに留まっている。

昭和三十年八月六日は広島被爆十周年忌であり、『句集 広島』（句集広島刊行会）が刊行されている。

もの影が地にはりつけり原爆忌

愛知 稲垣暁星子

黙示「死の影」 通行人の影と触れ

広島 居井白炎

爆心の天にて虹のどこかが欠く

青森 御田ゆたか

住友銀行支店石段の人かけ一句

とこしへやあざむかれたる翳灼くる

広島 香川杜詩美

慟哭の銀河は遠し原爆忌

東京 川本秋眸

「死の影」うすうすとありはつきりと冬日

岡山 育川規道

広島や卵食ふ時口ひらく

大阪 西東三鬼

生き残る・のそりと跳びし馬の舌

大阪 鈴木六林男

第五福竜丸ビキニ環礁より水爆の影響をうけて帰る 五句

死の灰が降る月明の葦の芽や

焦土の果てに春となる夕焼がある

広島 高井正文

ふと足が動いて娑婆の風が来る

広島 鶴岡成太郎

炎天のかげをもつものみな屍

広島 西田紅外

石に刻まれた死の影の ながるる涙をぬぐえ

広島 故中川源雄

燃えつづく広島遠く天の川

広島 鳴澤富女

住友銀行支店石段に原爆時の人影残るあり

広島や死の影見よとマツチ擦る

広島 仁科海之介

死の影なほ石段に平和考へり

東京 沼崎英夫

死の影の 黝し炎天常に凶

広島 藤井艸眉子

原爆忌の太陽どこにゐても真上

愛知 本多やすを

「死の影」を詠んでいるもの、及び想起させるもの、それ以外で印象に残ったものを挙げてみた。三鬼や六林男は、被爆後に被爆地でそれでも生きる姿を内面化し、虚脱の底にある命に届いている。六林男の句からは、ヒロシマと第五福竜丸の被災（昭29・3）がひと続きで認識されており、それも含めての『句集 広島』という枠組みであることが窺える。御田や高井は自然の順行の中で、前者はそれを危うくする原爆の破壊力を詠み、後者は生の希求をうたう。川本、鳴澤の句は、地上の惨状を露出させる「銀河」「天の川」という季語が効いている。暁星子や紅外は生きながら焼き付けられた銀行の人影を想起させつつ、高みからの殺戮という原爆の本質を描き出す。鶴岡の句は体験の生々しさがある。居井、香川、育川、中川、仁科、沼崎、藤井は、原爆投下の象徴として、銀行に刻印された人影を直接的に詠んでいる。夕爾は、詩とは異なって俳句では原爆を直接的に詠まず、緊張関係を強いる外部の要因として読み込める次元での暗示にとどめている。「同じ空の下に」は、安西均が『朝日新聞』学芸欄デスクに「木下夕爾という広島県在住の詩人に詩的なルポルターージュ風な記事を依頼したい、と提案した。」と回想しており、依頼されたものであったことがわか

る。「火の記憶」も、掲載時と発表媒体から察するに、依頼された原稿であろう。「火の記憶」は『木靴』第八冊（昭30・11）にも掲載されており、原爆という対象に向き合ったことが、夕爾にとつても新たな地点に感じられたのだと思われる。「同じ空の下に」は「ルポルターージュ詩」「広島」とサブタイトルがあるようにルポルターージュの形式であるが、「火の記憶」は「広島原爆忌にあたり」というサブタイトルはあるものの、直接「原爆」の語は用いず生々しくあの日を喚起させている。俳句でも、方法的にはそれは可能だったであろう。「汗拭けり」「つぶやけり」の句は、緊張関係を自分の感慨に収束させているが、感慨ではなく、例えば「汗拭けり銀行前の影に別れ来て」「炎天のわが影を踏みあの日影」のように「銀行前の影」「あの日の影」という語で個の景を外の景へと着地させることも可能である。その場合は、一つの句の中で二つの景色と時間が圧縮されて断絶と連続性を想起させることになる。

「冬の噴水」の考察で触れたように、詩で表現したことを俳句では繰返さない、逆もまた然りということであれば、「火の記憶」「同じ空の下に」と「つぶやけり」の句の制作時の前後関係が不明ではあるが、詩では具体的に原爆という対象を扱い、俳句では外の世界の極として抽象的に捉え、自分の感慨を前面化したと見ることが出来る。あるいは、逆に、俳句では単相的な感慨に留まったものを、詩では感慨を成立させる構造として開いてみせたとも考えられる。しかし、「噴水」における詩と俳句の情景の共有度に比べて、こちらは扱われている次元差が大きい。そもそも、なぜ夕爾は、俳句において主体と「影」の直接的な関係性にとどまり、それを起点に外の景に踏み出して一句に内包させるという考えを持たなかったのだろうか。

『遠雷』の「あとがき」で夕爾は、「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勉強して行きたいとひそかにこひねがつてをります。」と述べている。「即興的抒情詩」ということで、俳句に構築的な空間は求めていない。それは、執筆期は潮るが、「枯野の風（わが愛誦句）」（『詩風土』28号 昭23・12）で「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ゐない。何を苦しむために俳句のやうな短い詩を読む気にならう。それゆゑ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。」と述べていることと関わりがあろう。「新興の或る種の俳句が知性に歪められてゐる状態」とは漠然とした言い方であるが、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）を始めとして戦後に再興された新興俳句を指していると考えられる。水谷碎壺^{註5}「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。『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、戦後の「新興俳句」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の継承、発展として戦後の動きを捉えている。

『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 黒豹くろさ傷をなめよ

富澤赤黄男（21号 昭23・8）

これらは「即興的抒情詩」ではなく、構築的抒情詩である。俳句の多行形式はその端的なものである。これは、高柳によって確立されたが、切れによって飛躍を伴いつつイメージが重層化していく。夕爾が言う「即興的抒情詩」とは対照的である。夕爾には、構築的で方法的な俳句が「知性に歪められてゐる状態」に映つたのではないだろうか。「先づ読んで愉しく美しく」というすんなりと情景に入っていける表現が前提だったのである。同じく「枯野の風」には愛誦句として、『春燈』の若き同人であつた鈴木楊一の「かまと火に枯野の風の来ては去る」「きさらぎの窓に星ありいねてみる」「娶る日のわれにとほしや夜の囊」「窓の母子に寒き夕焼はじまれる」が挙げられている。第一句はこのエッセイの表題にもなっており、数年後の「雑記帖から」(『春燈』9巻12号 昭29・12)でも「春燈」草創の頃の鈴木楊一、石田小坡氏あたり、私はずい分共鳴した。」として再び引用されている。

夕爾は共鳴の理由として「俳句として秀れてゐたことはもとよりであるが、青春の詩味のあふれてゐる点でよく私の好みにマツチしてゐたわけである。」と述べ、この句については「荒涼として然もあたたかい詩人の眼の感じられる点で今でもよく思ひうかべる。」と「枯野の風」の「この孤独と荒涼の中にはほのかな人間のあたたか味がよこたはつてゐる。」とほぼ同じ言葉で評している。夕爾は「青春の句」を「ただに新しさといふよりも、若さの冒険といつた方がよいかかもしれない。」(『雑記帖より』)とも言い替えているが、掲句から察するに、この「冒険」は、「枯野」のように使ひ古された季語を詠み手の主体を感じさせる情景の構成要素として甦らせることであり、方法的実験ではない。

夕爾は、「私は自分の俳句と詩との摩擦にくるしんだ。私の場合両者の世界にあまり径庭がない故だらう。私の詩は殆んど全部が多くの言葉をつひやさなくても、そのまま十七文字に圧縮できる可能性があつた。だからさうである限り、私は俳句の世界へ専念すべきであつたと思はれる。けれども私はやはり詩を書きたかつた。その為には無理にでも俳句の方へ目をつむる必要があつた。詩を書かうとすると俳句は一つも出来なかつた(略)この間のなやみは、つい最近、一年ほど前から多少自分でも整理できたやうに思はれ、」(『わが俳句修業(7)』(『春燈』10巻8号 昭30・8)と述べている。「冬の噴水」と「噴水の潤れし高さを眼に多かく」、「火の記憶」と「汗拭けり孤りになりしわが影」とは、こ

の時期の作品である。夕爾は、詩とは区別される俳句の特徴を「即興的抒情詩」に定め、情景の一部あるいは直接的な関係性の詠出にとどまったのではないだろうか。体系的秩序の中で主体の内と外を繋いでいるのが季語であるが、夕爾は季語から体得した触媒性を詩という形式において發揮していく。

三 繋ぐ「影」

『地球詩集1954』には、原爆を扱った粒来哲蔵「幻影の街にて―ヒロシマ市〇銀行、石段の影に」が収録されている。

親しいノア！ ながい石塀に影を曳き摺つて、片眼の猫が歩いている。真昼、あの男は、まだあの石段にいる、へばりついて、真黒い影になつて……。雨。昏くなつた往還の隅に、あの男の影が繃帯をまきかえている。

ノア。疼くような地の底冷えは、あの男を孤独の向うへ拉し去る。かつての笑をひそめて彼が見ていた世界の虚脱が、虚脱の眼が、却つて彼の死の永遠を覗きこんでいたことを知っているか？ 彼の存在は、そのときから幻影としての意味さり持てなくなつた。だから彼は、彼自身の紛失にまだ気付いていない。

彼が歩く。黒い手帳の黒い表紙のように。焼けのこりの街へ翻る彼の掌。ノア。雨が止まない。流れてくる音楽が、彼の掌に当つて不様に曲る。広場へ、夜が、彼の背中が傾いている。浮き出すドームをこぼれる赤いネオン。ノア。その汚水のたまりに、子宮のない少女の声がおちている。「私はなにもしなかつた……。でも、私の肉体はまるで濡れている……」

頬ちかけたビルの、灯のない窓から雨がおちる。親しいノア！ 巧智のように冷たくくねつた螺旋階段ののぼりつめたところで、彼の影が蹲る。彼はもはや、死の論拠を、この荒廃の意味を求めないだろう。そして、ノア、彼

の独白は、悲鳴に似ている！

(方舟その二)

「[方舟その二]」という傍題が示すように、この詩は『句集広島』の「黙示「死の影」 通行人の影と触れ」(広島居井白炎)を黙示録として展開したような光景である。虚脱と荒廃で止まってしまった時間は、同年三月の第五福竜丸の被災(死の灰事件)も含めてのこの世界のヴィジョンであろう。少女は永久に子宮を奪われ、営みは叶わず、黒い雨が降り続き、人類は破滅に向かって時を刻んでいく。粒来のこの詩は、歴史的視座から捉えたヒロシマである。ヒロシマ(片仮名表記はその存在の普遍性を示しているよう)は、破滅と再生の起点であるというメッセージが伝わる。前節で取り上げた夕爾「火の記憶」を、全篇で引用する。

とある家の垣根から

蔓草がどんなにやさしい手をのばしても

あの雲をつかまえることはできない

遠いのだ

あんなに手近にうかびながら

とある木の梢の

終りの蝉がどんなに小さく鳴いていても

すぐそれがわかえるような激しさに変わる

鳴きやめたものがいつせいに目をさますのだ

町の曲り角で

田舎みちの踏切で

私は立ち止まつて自分の影を踏む

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

地上と空との距離、蟬の声の底から湧き上がる亡き者たちの声。季語の自然観と体系性に立脚しつつ、それを成立させているのは人間の認識であることが伝わってくる。人間の恙無き生への希求が循環する自然を体系的秩序として作り上げたのであり、なまの生死がそれを押し上げてくる。「自分の影」は「今在るものの影」として普遍化される。生きながら灼き付けられてしまった「死の影」の思いも込めて、自分に常に付き従う影を「私」は「踏みしめる」。「今在るものの影」とは、今生かされている命の証なのだ。それは、ヒロシマ、ナガサキ、先進国が競い合う原水爆実験、死の灰と核の脅威が高まつていく時代の危機感を身体で受け止めている声でもある。

空（それは地上の苦しみが一切無い世界である）との無限の距離、生と死、光と影の強烈な対比をもたらす酷暑の太陽は、前節で挙げた「慟哭の銀河は遠し原爆忌」（東京 川本秋眸）「燃えつづく広島遠く天の川」（広島 鳴澤富女）「原爆忌の太陽どこにゐても真上」（愛知 本多やすを）に相通じる。人間が惹き起こした災禍は、自然と調和した世界の崩壊と捉える視点である。「火の記憶」は、調和的世界を維持する季語的自然観を共有しつつ、俳句では圧縮されるそのものの生々しさを概念や記号から解き放つて、季語的虚構を支えている膨大な生と死の厚みに表現が届いている。言い尽くせない存在を言葉によって言いとめようとすること。その関係性においてのみ自己が成立することに自覚的で

あり続けること。それは文学の本質である。

「火の記憶」は、『地球詩集 第2集 一九五五年版』（昭30・11 地球社）にも、総題「火の記憶」として「冬の噴水」〔CHANSON D'AMOUR〕「死者」〔遠い眺め〕「座席」〔稲妻〕「倒れる樹」と共に収録されている。唐川富夫は、第二部「II 詩論」の「われわれはいかに詩を書いてきたか」で同人たちを論評しているが、夕爾については「現在彼の詩には、その青春期の詩集『田舎の食卓』にみられたような颯爽とした姿勢や、抒情の緊迫度は殆ど見られないが、その抒情も近作のCHANSON D'AMOUR（18 引用者注：『地球』の号数）などをよむと、自己の存在を確かめようとする方向へ傾いてきているのがわかる。」とその変化を指摘し、「火の記憶」を取り上げて「最近の彼には珍しく力強い人間的な憤りが秘められていて、すぐれた作品であった。」「原爆に対して、それを現実的に、或いはその恐怖を誇張してうたつた詩はかなり多いが、このように表面さりげなくうたつて、しかもその底に深い憤りを秘めた詩は稀有である。」と称賛している。

『句集 広鳥』の四年後に『詩集 広鳥』も刊行されている（米田栄作編 季節社 昭34・8）。このアンソロジーには夕爾の「同じ空の下に」が収録され、同じく「死の影」を扱った作品として安東次男「死者の書」（初出『人間』6巻1号 昭26・1）上林猷夫「黒い影」（初出『日本未来派』50号 昭27・3）がある。初出形で引用する。

安東次男の「死者の書」には「一九四五年八月六日午前九時十五分、広島に投ぜられた人類最初の原子爆弾は御影石の上に、一人の坐して憩う人の影を永久に灼きつけた」という詞書がある。

薔薇いろの鉦石質の陽がはいまわる。

いま地上には毒茸のようにひろがる影がある。

下界をおおいつくそうとする灰色の湿地がはびこる。

それはおれたちのえいえいたるいとなみの何億倍かの速度で殖える。

しかし、ああ、おれたちがそれら不毛の影を消す悲願を持ちはじめてから久しい。

おれたちはあの日以来二本の足で歩きまわることをやめた。

さればといつて手の長さ、脚の長さのちがつてしまったおれたちは、もう四本足で歩くことは永久に御免だ。

おれたちは二本の手を、

それが最大の忍従のように、べつたりと前へ突き、嬉しそうに膝ではいずりまわる。

巨大な暗紫色の茸を

あの日薔薇いろの鉱石質の空に見てから、

おれたちの腹は孕女のそれのようにふくれかえり、臍からじゆくじゆくと油を垂らす。

その量がやれ多いの少ないの騒々しいこと。

ひとの拭いたところをまた汚したといつて喧嘩すること。

それがおかしいといつて、

あばら骨がすいて見えるほど苦しげに笑いこけること。

もうおれたちは恥部なぞかくす必要はない。

それにかかずらわっている余裕もない。

おれたちの頭痛の種は

いまこの始末のわるいふくれかえつた暗赤色の臍をどう始末するかだ。

臍に
目ができ、

鼻ができ、

ひよろひよろとおかほのような生毛が

そのつんつるてんの頭のうえにそよいでいるかどうか、

丹念にそいつをひつくりかえしてしらべる朝が、

おれたちの一日の日課のなかでもつともげんしゆくな刻だ。

だからおれたちは、

薔薇いろの鉤石質の陽のなかを

嬉しそうに膝ではいざりまわるしかない。

おれたちが地上にひろがるおのれの影を消しはじめてから既に久しい。

おれたちが発つてきた暗黒の大陸を忘れはじめてから既に久しい。

作品末に「(未来風景1)」の付記があるように、あの日以来原子雲に覆われ、酸素を失い無機的な環境に戻ってしまった地球と変質した人類の姿である。人類は既に有精生殖を止めて単性生殖の生き物と化している。二本の手を突き出して膝ではいざりまわる未来の人類は、二度と立ち上がれない「死の影」から作られた姿である。しかし、原子雲の増殖はその十全な生殖をも許さず、「えいえいたるいとなみ」は「灰色の湿地」に消されていく。一方で原子爆弾が投下された「暗黒の故里」の記憶もどんどん薄れていく。

腹だけが膨れ上がった奇怪な未来人の姿は、地獄に落とされた餓鬼の姿でもあり、原爆投下後のこの世の地獄と地続きになって、巨大な力に翻弄されもはや制御できずに破滅の一端を辿る未来風景が展開される。これは、詩人の想像力の一方の極とも言える禍々しいヴィジョンである。粒来の「幻影の街にて」よりも救いの無さにおいて徹底している。

上林の「黒い影」は、「黒い影。——／あの時／一瞬にして生命を奪われ／銀行の入口の石段に刻み込まれた黒い影

は／その形の中から／苦しそうに起き上り／また／何処かへ出かけて行つた。」(第一連)と「死の影」にこの世を俯瞰させる。「今までやつと生きてきた人間が／突然血を吐いて死んで行く。／——ウラニニウムの放射能。／遺伝子の突然変異。／それが言葉の言えない黒い影の／悲痛な証明なのであろうか。」(第三連)という表現は説明的な素材にとどまっているが、長岡弘芳が原爆文学の「第二期」(昭和二十七年から三十年)として分類する「朝鮮戦争のよる様々な影響とからみ、原爆症(ケロイド、白血病の顕在化など)の問題が、文学の中に色濃く反映された時期」の特徴が窺える。直接的な問題提起の姿勢である。詩は、「彷徨える黒い影は／また／銀行の入口の石段に帰つてきて／もとの形の通りに／僅かに絶望の身体を横たえる。」で終る。「死の影」を主人公にしているが、展望が見えない現状へのストレートな批判である。

夕爾の「同じ空の下に」の「原爆ドーム」を今度は全文引用する。

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、永遠にひらきみつめる眼のようだ。そのあたり、たくさんの雀が巣くつている私たちは言い合つた。巣くつているのは鳩ではなかつたのか。でもこの廃墟には雀の方がふさわしいかもしれぬ。彼らは鳴きつれながら飛び立ち、飛びかえる。その巣からわらくずがぶら下がり、くずれかけた壁に点々と糞が光る。

S 銀行前の石畳の、死の人影はもうない。小さな鉄柵が、その場所だけを抱いている。十年が、かき消してしまつたのだ。いや、人々がめいめい持ち去つたのだ。日盛りの、やけた歩道があるとき、人々はめいめいのその影を踏む。私もまた眼を落してそれを踏みしめる。いつ、どこで、私たちが自分で焼きつけなければならぬかもしれない影である。

唐川が「火の記憶」を評した言葉は、「同じ空の下に」にもあてはまる。死者たちを昇天した魂に変える「ねじれ曲

つた螺旋階段」と「あの日天空までかけ上つた人の足のうら」という彼等が持っていた肉体の幻影。「永遠にひらきみつめる眼」という止まったままの時間の喩。夕爾の表現は災禍が刻印された風景を記号化せず、生きていた人々と風景を喚起させる。形容と視線の的確さがそれを支えている。平和の象徴である鳩を一たび出して打ち消し、「廢墟」に巣食う雀の群の動きを描写する。生きる場所として選ばれ定住されること。それが、シンボリズムではなく、リアルな平和の光景なのだ。この散文詩は、俳人としての夕爾が風景を成立させる密度の高い対象を選択させ、詩人としての夕爾がそこに圧縮されたものを開いているという印象を受ける。それが、唐川の「表面さりげなくうたつて、しかもその底に深い憤りを秘めた詩は稀有である。」という内包された深さ、本質に届く言葉の称賛にも繋がる。

『地球詩集 第3集 一九五七年版』（地球社 昭32・12）には、「同じ空の下に」と場面設定が類似する清水高範「夏の花」（総題「射手」の一篇）が収録されている。清水は『木靴』第九冊（昭31・4）からの同人でもあり、夕爾は尊敬する存在であつただろう。

さるすべりたちは 植えられてまだ新しい。みどりはみな幼い。あたりに眠る 死者たちの上をあるいて 人々は音楽会に行き 資料館をみたり 丹下氏が建てたビルで食事をしたりしてかえる。

〈芝生を育てよう〉と書いてある立札。その広場をおおうように 沢山のうまごやしが繁茂していた。過去帖を納めたハニワの前で ゆうぐれ一人の青年がぬかづく。 バタンコを斜めに乗りすてている。どういふ種類の人だろう。近寄ると サイダーラムネジュースなどの空瓶を集めまわつてからの帰途だ。やがて 空瓶のかちあう音を立て 灯のついた高い電柱の下をくぐつて去る。ハニワの前に佇つとハニワの輪をくぐつた正面に 廢墟が小さく夜へ傾いていた（略）。（一一）

「夏の花」というタイトルは、比治山から広島街を眺めた後の「山を降りると人いきれが 強く寄せて上昇する。夏の花のさかりである。」（二二）という一節に基づくが、四年前に自ら死を選んだ原民喜へのオマージュも籠められて

いるだろう。この着眼も、「同じ空の下に」の「花のまぼろし」で描かれた、雑草に埋れはや磨耗した原民喜詩碑「遠き日の石に刻み 砂に影おち 崩れ墜つ天地のまなか 一輪の花の幻」から得たのではないだろうか。清水は、復興した広島表情をハレの日として描き出す。晴れやかな表の顔には数多の死者たちが隠されている。彼等の存在を見えなくするのはなく、忘れないことが、復興の本質である。清水はハレの顔とは対照的な、一人の名も無き若き労働者の深い祈りにそれを見る。淡々とした描写から滲み出す深さは夕爾から学んだように思われる。

夕爾も、「同じ空の下に」の「慰霊碑まえ」で空瓶を回収する男の祈りに注目している。

大型バスがとまった。ひとむれの観光客を吐き出した。平和記念広場の、原爆慰霊碑の前である。古代の埴輪をかたどつた弧の中に、はるかにあのドームがかびあがる。がらんだ窓々が、ここからは痛ましい笑いのように見える、「あやまちはもうくりかえしませんから」という碑文字の上に。鳥籠の形の資料館に向かつて遠のくと、ドームが消え去る。ドームよりもお私たちの顔をこぼらせるものがそこにある。あかさびた時計の針が今もあの一瞬を指し示す。暑さと汗といつしよに、とけくずれたものがべろべろと私たちにまつわりつく。観光客の立ち去つた慰霊碑の前に、幼ない子をつれ、リヤカーをひいた人が祈っている。長い時間。まるでたおれてでもいるようだ。リヤカーに一ぱい積まれたジュースのあきびんから、黄色い液体がしたたつている、みどりのクローバの上に。「おとうちゃん！ 帰ろうよ！ おとうちゃん！ もう帰ろうよ！」子供はうしろから父親の上着を引つぱる。この子は、原子砂漠の上に降つてきた新しい種子の一つなのだ。この子にはあの記憶のかけらもないのだろう。だからこんなにはげしく父親を連れもどそうするのだろう。

観光地としての平和記念広場と地元民の祈りの日常との対比の構図も、清水の「夏の花」に類似する。しかし、夕爾の表現は、今日の暑さをあの日の地獄図を追体験させる熱さに変える。「たおれてでもいるような」地面にめり込むような男の思いとは対照的な、幼子の反応も印象的である。清水が「どういう種類の人だろう。」と素朴に問いかけた人

影を、夕爾は被爆者あるいは体験者の切実さへと強度を上げて、原爆を巡るそれぞれの物語へと放つ。父子の対照的な姿は、体験者の痛切な思いは伝えなければ次の世代には共有できないという事実を突きつけている。観光客と地元の人々、体験者と次の世代との対照性。夕爾は、十年後の被爆地の現実を一色に短絡化せず、自分の眼が捉えたものそこから想起されたものを伝える。風景を復興や抵抗や理念の短絡的な物語に閉じ込めないこと。これが詩人の眼である。安東のように昇華されたヴィジョンや上林のように象徴的寓話を語るのではなく、眼の前の光景をうたって死者と繋がり自分が今いる地点に気づかせること。これが「火の記憶」「同じ空の下に」に見られる夕爾の特徴である。唐川が指摘するように、これは決して容易くない。

声高な主張ではない風景に内在する社会性も、秋谷から示唆されるところが大きかったのではなからうか。『地球』六号（昭28・3）の表紙で秋谷は、「今日の現実を追求するわれわれの主題が、外面的な文学性に画一化され、態度の亜流に偏向してある点をわれわれは反省する。われわれは現在書かれてある多くの詩が、ひとつの精神主義に陥つてゐることを指摘したい。現代の社会的重圧に抗する行動への意志としてわれわれの詩は存在するが、狭義の政治的、思想的な支配下に立つて詩を考へることはわれわれは反対である。」と述べ、「編集後記」でも「この年、われわれは平和への希望と決意を静かに歌ひあげてゆきたい。現代、社会意識をおのおのの根底にひそめ、厳しい精神の嵐と動乱の中から心の風景を描いてゆきたいと思う。」と「地球」の立場を確認している。

卷末の「平和について」（無署名）は、「今日大声叱呼されている「平和」は、のつびきならぬ現代的課題として歴史が提出したものであるが、このような「平和」は、実は、いたずらに政治性ばかりが横溢して文学白痴にひとしく、厳しい文学精神を失っているかに見える。」と秋谷の問題提起と重なりつつ、より焦点を絞っている。「今日大声叱呼されている「平和」は、前年の、対日講和・安保条約発効（昭27・4）、法政大学の学生近藤巨士が犠牲になった血のメーデー事件（昭27・5）とそれをめぐる動きを指しているであろう。「列島」や「JAP」の抵抗詩運動さえも現実がどうであろうと、根底は既成の伝統に固定しているので、すぐれた文学を決定する基盤がないのである。「詩学」一月号の平林敏彦の「平和について」は、こうした安っぽい「平和」にたいする痛烈な社会風刺である。」と具体的な

活動を挙げている。

「列島」は、三号（昭27・9）で「ぼくらの政治詩集」という特集を組み、許南麒「五月におくる歌」御庄博美「柿若葉」吉塚勤治「四月二十八日の甲歌」井手則雄「時が近づく」と、安保条約発効を真向から否定して近藤を哀悼し、「反戦平和のための、暑中見舞状」の提案」という囲み記事も出して「平和、反戦のためのたたかいは各人が孤立分散してはダメである。（略）破防法はすでに七月から実施されたが、悪い法律はあくまで悪いのであり、詩人の美しい魂にかけて抵抗を持続しなければならない。」と「列島の読者諸君」に呼びかけている。同じ号の「編集部窓」が「この雑誌は最初からの目的が所謂、勤労大衆の詩の水準を向上させることにある」「われわれの仕事は芸術の仕事においてプロレタリアートに責任をもつことである。」と明言しているように、民衆の自立を実現するための芸術（詩）という立場が明瞭である。

平林敏彦の「平和について」（『詩学』8巻1号 昭28・1）は、「或る夜の酒場で／不意に戦争が終結する／たるんだ皮膚の酔漢達は／忘れかけたシヤンペンの栓を抜き／平和のために獣じみた祝杯をあげる、／塩辛い涙の頬をすり寄せて／蒸れかえる喧燥を泡立たせる、／戦争が終る、／平和が来る／それがそんなに嬉しいのか／それがいつたい誰のために／有頂天な自由を撒んでくるというのか、」と「平和」がお祭り騒ぎとして消費され、その後には殺伐とした日常が来るという現実を挑発的に語る。「戦争が終る 平和が来る／平和が終る 戦争が来る……」という最終連は、人がそこに拠って立つ思想として「平和」が確立されない限り、歴史のサイクルは繰返されるという予言であり現実認識である。「地球」の無署名の筆者が指摘するのは、「列島」が呼びかける闘争も、情勢に乗ったイデオロギーにとどまっておき、詩が情勢の変革という目的のための手段として消費されてしまう短絡性である。

秋谷の「現代、社会意識をおのおのの根底にひそめ」「静かにうたひあげてゆきたい」という姿勢は、その後も一貫している。「現代詩時評」（『地球』15号 昭30・1）は、『死の灰詩集』（現代詩人会編 宝文館 昭29・11）に触れて、「この平和への意志が内部的に醜酔された現実意識とはつきりむすびついていなければ、真の感動を訴えることはできないだろう。（略）今日われわれに要求されるものは、ピキニの灰を現象的に描くことではなく、それらの現象の背後

にあるものをさがしもとめることである。」と情勢的批判にとどまっていることを指摘している。「われわれはこの原子力時代というものを没却することはできないし、また、新しい詩は、現代文明の倫理という人間性に依拠してはじめてふかい意味をもつてあらわれてくるのである。」という時代の本質への志向性は、関係性の結節点としての夕爾の「影」の読解としても成立する。

秋谷が手段としての詩に反対を表明した『地球』六号には、夕爾の「影」を連想させる赤井喜一「原罪」が掲載されている。

熱いウラニウム光線の太陽系の下で

私の貫つた真黒い陰

ときどき陰は中心が揺れる

私の歩く小さな歩巾

何故人々の歩巾はそれぞれに違うのか

(略)

僕の距離は僕の歩巾で歩き

君の距離は君の歩巾で歩き

あなたの距離はあなたの歩巾で歩くより外にない

君の陰は君だけのものであり

僕の陰は僕だけのものであり

あなたの陰はあなただけのものである

陰の交換は出来得ない

人間は眠るそれぞれの管の中にすつぽりと這入つて

「おい」と云えばおいと応える程近い距離の間で

どうにもならないこの距離の白い保湿材に自らを包んで

太陽系の星空の下で静かな寝息を繰返している

冒頭の「熱いウラニウム光線」は原爆投下の焦熱とのダブルイメージであり、対の関係にありながら個でしかあり得ない人間の本質を「陰」に託す語りは、同時に、原爆という大量虐殺、同じ人類への想像力の欠落、断絶の物語を進行させていく。「原罪」というタイトルが示すように、「陰」が象徴するものは、個別の生を生きる人間が孕む絶望的な断絶なのである。

夕爾の「影」は、いわば、赤井の「陰」を個の時間と歴史的時間の交差、現象を支える認識として捉え返した関係性にある。断絶の「陰」は繋ぐ「影」として外の世界へ抜ける穴となる。「火の記憶」が発表された昭和三十年八月は、第一回原水爆禁止世界大会が開催された時でもあるが、夕爾の詩は人々への訴えではなく、人々の心に滴っていく。

四 「広場」を超えて

夕爾が現代社会との積極的な関係化を語りつつ、その現実を「血」や「夕焼」でイメージしていたことは、第一節で考察した。「血」「夕焼」のイメージも、原爆投下の十年後を映していると思われる。「同じ空の下に ルポルタージュ詩「広島」の「原爆乙女」は、「Hさん」の血が鮮烈である。

コンクリートの建物にこもる熱気がむつとくる。いつもそれを、自分の頬に感じると原爆乙女のHさんは言う。病院の窓の赤い夕日が、頬と腕のケロイドをそめている。意識して頬紅を濃くすると言うHさん。白いレースの手袋だけが、その傷のしわを覆うことのできるHさん。八月の燃える光線の中で、立ち並ぶ家々のレースに隠された百千の顔や腕が私たちにも見えてくる。「いま暑中見舞を書いています。大方は療養の、ごくわずか職場の友に。

人の半分くらいしかない血が、鼻から、出つづけたんです。夜、そのなまぐさい血をのみこみながら生きてきたんです」でもHさんはつづける「いつかくる日のために、いいえ、こなければならない日のために、わたしは生きるのです。祈るのです」病院の庭のカンナの花は、十年を燃える記憶の火のように赤い。そのたび血のしたたる選挙投票用紙にしるした名に頼んだものはいつも空しかった。近くの平和記念聖堂の夕べの鐘が鳴っている。神だけでなく、まして頬紅やレースの手袋でもなく、あの記憶も傷あとも大きく包みさるよき日のことを私たちも祈る。

夕爾が一年前に書いた「火の記憶」が病院の庭のカンナにも打ち込まれる。Hさんの身体から失われていく「血」は、選挙投票用紙にも滴って「現代社会の広場」（詩と俳句の実験）へとHさんを押し出していく。Hさんが平和の実現を託した人物がいつも落選して「いつも空し」くとも、Hさんは「私は生きるのです。祈るのです」と生きる意思を貫く。政治的な実現の困難さは「祈り」へと昇華される。失われゆく「血」は生きるための「血」でもあり、「赤い夕日」も「カンナの花」も生と死の両義性を帯びる。

Hさんの社会参加とそれを支える祈りを描きつつ、夕爾が共にするのは昇華された祈りであり、投票という現実的な行為についてはそれ以上踏み込まず、被爆が他人事になっていく政治や社会批判に及ぶことはない。夕爾は詩作の姿勢や詩歌観についてまとまった記述は残していないが、ここからは、政治的言説から距離を取る姿勢が窺える。それは、秋谷の「現代の社会的重圧に抗する行動への意志としてわれわれの詩は存在する」という主張の具現と言うより、回避である。「現代の社会的重圧」は鋭敏に受け止めているが、それが「抗する行動への意志」には向かわないところに夕爾の自己限定がある。「みそささいの歌」（第四章「倒れる樹」初出『木靴』4冊 昭28・3）¹⁷では、「僕を待つている／稲架の城 藁塚の砦／小さな小さなわが宇宙／夜ふけに君を目ざめさせる／風の音が僕の歌だと思つてくれ／こわれた僕の笛だと思つてくれ」と街から一人帰っていく田舎を語る。それは、自分がそこに籠り生活している危うくも自足的な空間であり、夕爾はそれを自覚している。詩人としての意味がより明瞭に描かれているのは、「CHANSON D'AMOUR」（第一章「冬の噴水」初出『詩学』8巻12号 昭29・12）である。

僕は花を剪り終つて

投げ出された花鋏のごときものだ

僕はつめたく黒い物体だ

けれども僕は待つ

貪婪に

僕の牙にかかる

しなやかな花の茎を

〔3〕

詩人自体は対象を過たず過不足なく捉えればそれでよい。機能としての詩人に存在を預けることによつて、詩人は主体性を持つ。限定的な意味づけが強度へと反転して詩人は詩人として成立する。これは、俳句が無名の人々に開かれたつ、作者よりも作品が残る形式としての強さを持つことを連想させる。そこから触発されたのではないかと思われるが、夕爾の詩人観はそれを超えて、表現の中にのみある命、それと引き換えの死を感じさせる。「僕は涙もなくて」(『木靴』24冊 昭36・3)は、「僕は涙もなくて／涙の多い歌をうたう／僕は愛も夢もなくて／愛と夢の歌をうたう／僕は満ちあふれることもなくて／のこされた干潟をうたう／僕は光る種子もやわらかな土壌もなくて／ひらき匂う花をうたう／詩よ／美しいものよ／ペン軸からインク壺にこるがり落ちる／ペンさきのように残酷なものよ」と死の匂いが一層濃くなっている。詩人自身は豊かな世界を取り込むこともなく、表現が終われば使用済みの「ペンさき」となつて息絶えるのである。夕爾における詩人と社会との関係化は、抵抗する意志の内在ではなく、局限的な自己となり、死への越境となる。

『地球詩集 第3集』(地球社 昭32・12)には、総題「十年」の内に、第一節で触れた「風景 二」(『地球詩集』で

のタイトルは「風景」。「つめたい風のひと吹きごとに」が収録されている。「血の色の夕焼」（風景 二）「自分から連れ去られる血の色」は、「原爆乙女」の「Hさん」の失われていく血に共鳴した夕爾の風景である。生と死の両義的な血を投票用紙に刻印しつつ、社会参加を続けるHさんに対し、夕爾は「つめたく黒い物体」「ころがり落ち」た「ペンさき」となって、生身の身体から薄れていく血を眺めている。

「十年」に収められた「愛と死の歌」は、『笛を吹くひと』には収録されていない。

もうさようならを言ひましよう

街路樹の下に落し忘れた

片つぼの黒手套のように

私はあなたが好きだった

濁った水の掘割の

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

「風景 二」の「濁った水」の運河と同じように、「濁った水の掘割」に夕焼けが広がる光景である。「冬の噴水」で想像裡の落下する噴水が突き刺さったように、「あなた」への思いは教会から洩れ響くピアノの音のように主体に突き刺さる。「街路樹の下に落し忘れた／片つぼの黒手套のように」という比喩は、「あなた」の都会的で颯爽とした面影と共に、かつて夕爾が過ごした東京での青春の日々も想起させる。それは「あなた」には顧みられない心情であり、人知

れず抱いてきたことを思わせる。甘やかな青春の時間と決別しようとする思いが、主体の現実として鋭い痛みを伴って感受される。濁った掘割は諦念を強いる現実であり、断念の痛みが流す血が夕焼けに吸い込まれていく。ここにも、越境の誘惑がある。「愛と死の歌」というタイトルは、そのような現実を受け止めて生きてきた自分への挽歌であり、「CHANSON D'AMOUR」や「僕は涙もなくて」の局限的な自己規定には収束できない心情が窺える。いずれの自己も死へのベクトルを指しているのが注意される。「落し忘れた片つぼの黒手套」と「夕焼」の組合せは、『句集 広島』に収録されている「失せし外套おもふひろしま夕焼ける」(山口 大中青塔子)にも通じる。包み込むものを喪失した虚脱の光景からも触発されたのであろうか。

『笛を吹くひと』の第四章には、青春を回想した「若き日」(初出『木靴』6冊 昭29・2)「青春」(初出『詩界』16号 昭27・11)「ルナ・パークにて」(『地球詩集 第3集』)が収録されている。「若き日」は、「僕は思い出す／僕にやさしかつた人々の手のことを／いつもふんわりとうしろから差しのべられた大きな手のことを／僕は思い出す／片意地に ときに歯ざしりさえしながら／いつもはらいのけたそれらの手のことを／なぜだろう? なぜそうしたのである?／べつだん理由はなかつたのだ」と取り返しつかない行為をうたう。市川速男は、事実関係として、『若草』投稿時代に夕爾を高く評価し、『文芸汎論』詩集賞の選考に際しても夕爾を推した堀口大学に一度も会わなかったこと、『春燈』でやはり夕爾を高く評価し、的確な添削指導もしてくれた久保田万太郎にも自分から積極的に会いに行くことはなかったことを挙げている。市川はその理由として、知人の回想を踏まえつつ、義父の死によって薬局を継ぐために文学から薬学への転身を余儀なくされたこと、その後も中央文壇に打って出るために自分の立場と責任を打ち捨てることはできなかったこと、夕爾の内気な性格や虚弱な体質を推察している。「べつだん理由はなかつたのだ」という言い方には、市川が指摘するように、今だから見える若き日の迂闊さへの「悔悟」と共に、そのような過去を運命として受け入れる諦念が窺える。「青春」では「僕^{注20}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^{注21}う結んだりしながら、よ。／あの羊の群(引用者注…丘の上の「白い雲」を指す)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。」と冷笑して終りにはできない青春の日々からの距離が胸を

刺す。「ルナ・パークにて」では、「おお／われら／ここから／すべてを割箸のように折つて／踏みにじつて／去る」とかけがえの無い日々を自ら潰してしまつた無惨さを語る。これらの作品に見られる終わらない過去Ⅱ青春に終止符を打つ作品が「愛と死の歌」である。

死への夢想は、第四章の表題作「倒れる樹」（初出『地球詩集 第2集』）にもうたわれる。

今日大きな樹が倒されるのを見た

路傍に立ち止まつてしばらく見ていた

樹は自らの成熟を知つていて

その自信と満足感の中に

ゆつたりと挽き倒されるように見えた

倒れてからうちふるう枝葉にも

完成されたもののみが持つやすらいが眺められた

さて今はもう夜である

大きな黒い布がああ傷口を覆うているであろう

そのあたり星が最もうつくしく輝いているだろう

夜空をわたる鳥は

樹の占めていた位置と高さで

翼にふれるつめたい空虚を感じるだろう

やがて私を挽き倒すものよ

わが生の終りにも

あのような安息と静寂があるだろうか

今日路傍で私が眺めたように

私はそれを感じることができただろうか

ここに描かれているのは、生ききった姿であり、過不足のない死の訪れである。夕爾はそのような死を夢想するが、第四連に見られるように痛切な願いではない。伐り倒される樹が持つ豊かさを憧憬しつつ、自分には手の届かぬものとして眺めている冷靜さが感じられる。理想の死の姿を目の当りにした充実感が、落着いた語り、リズムを形成している。

若き日の夕爾は「伐材」(『生れた家』詩文学研究会 昭15・9)で「斧の音がきこえる 斧の音の木魂がきこえる きれいにつみかさねられた空気の層がふるえて 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 木洩れ日に光りながら……／＼／＼★／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」とうたった。伐り倒される側の抗い、命の力を描いた十五年後、夕爾は死に存在を預ける側の視点から「安息と静寂」を描いた。詩人としての局限的な自己規定とそこには収束できない心情は、「現代社会の広場」を超えて「安息と静寂」という帰着点を夢想させるのである。

終りに

田舎に帰って、薬剤師として詩人として生きることを選択した夕爾は、「小さな小さなわが宇宙」(「みそさざいの歌」というその限界と自足性を認識していた。外の世界と繋がる通路が、季語から体得したのであろう自己と他者に開かれた言葉である。原爆忌に際して詩を求められた夕爾は、「影」という語で、自分の生の時間を支える死者たちの時間を見出した。俳句では自己と対象の関係に限定して禁欲的に詠んでいた夕爾は、詩においては対象を触媒として自己と外の

世界と関係性を描き、読者が季語から折り畳まれたイメージを開いていくように、「影」という語に重層的なメッセー
ジを籠めた。これは、情報の合理的な伝達を目的にするのではない、自分と外との新たな接点によってそれぞれの輪郭
が変貌し、命が新たに吹き込まれる詩の本質である。情勢的なイデオロギーに付随するのではなく、他人事が我が事
でもある感受性の地点に立っている表現でもある。

しかし、夕爾はその発見を突破口にして、広い世界へと自分を解放していくことはなかった。自分の選択を運命とし
て甘受してきた思いは、対象を過たず捉える一つの機能として詩人を捉え、局限的に自己規定しても満たされはしな
かった。自分の身体は本物を容れるための容器あるいは籠であり、そこから不在の空間へ死へと越境していきたくとい
う夢想が滲み出してその比重が大きくなっていく。

『笛を吹くひと』は、他者にも自分にもある属性「影」を、あなたと私を貫く生の証として意味付け、私の生活空間
の中に、社会や歴史を引き込んで内在化した。その一方で、夕爾の生身の身体は、外の世界への違和感を重ねて疲弊し、
存立の拠点が不確かになっていく。『笛を吹くひと』における〈不在〉は、存在の証と存立の拠点が焦点を結ばなかつ
た詩人の逆説的な存在証明であり、生活と表現の相関性の中で固有の生を指す困難を示唆している。〈不在〉のリア
リティは、人間の言葉と秩序に根差す解放願望の上に成立するのである。

注一覽

注1 以下、夕爾の略歴は「木下夕爾略年譜」（ふくやま文学館『生誕100年 木下夕爾への招待——乾草いろの歲月——』平16・
9）による。

注2 復刻版『木靴 一』（第1冊・昭24・3～21冊・昭35・2、児島書店 昭58・3）の第九冊には発行年月が記されていない。ふ
くやま文学館の小野雲母子氏からご教示を得て、発行年月が判明した。

注3 初出では、次の異同がある。「…けれど今も」（初出）↓「——今も」（詩集）、「虹が懸り」（初出）↓「虹がかかり」（詩集）、
「僕自身もまた、」（初出）↓「僕自身もまた」（詩集）、「さらめき飛び去ろうとするもののためにのみ」（初出）↓「さらめき飛び

去ろうとするもののために」(詩集)。なお、初出は旧仮名遣いである。

注4 初出の題名は「現代」。詩集とは後半部の改行に異同がある。

注5 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18・6)の「17 光と闇との中間『笛を吹くひと』」。

注6 注5と同書の「10 真昼の寂しさ」「17 光と闇との中間『笛を吹くひと』」。

注7 注5に同じ。

注8 引用は『立原道造全集』第3巻(角川書店 昭46・8)による。

注9 初出は旧仮名遣い。「飛翔」は「飛揚」になっている。

注10 『立原道造全集』第2巻(角川書店 昭47・8)の「解題」(堀内達夫)による。引用も同書による。

注11 初出は旧仮名遣い。詩集収録形第一連の「そよぐ芦／歌うよしきり」は、独立して第二連になっている。また、「うたう」(初出)↓「歌う」(詩集)「見よ」(初出)↓「みよ」(詩集)という異同がある。

注12 『蝸牛俳句文庫8 木下夕爾』(朔多恭編著 蝸牛社 平5・4)では、「噴水の高さよさだめられし高さ」は、「昭和三十六年作」とある。

注13 木原孝一「詩と俳句の架橋——木下夕爾への弔詞」(『蘭』2巻5号 昭47・5)

注14 安西均「ささいな思い出」(『地球』44号 昭42・7)

注15 戦後の新興俳句の再興については、九里「木下夕爾『晩夏』——俳句的空間——」(宮城学院女子大学附属キリスト教文化研究所『研究年報』52号 平31・3)において『太陽系』『俳句研究』の記述について触れた。

注16 長岡弘芳『原爆文学史』(風媒社 昭48・6)の「I 原爆文学史／原爆文学通史／はじめに」。

注17 初出では行分けがされていない。詩集収録形の第四行「丘の茨の实の間から」第九行「小さな小さなわが宇宙」の前後はダッシュ(—)で括られている。

注18 市川速男「『望都と優情』木下夕爾ノート」(講談社出版サービスセンター 平10・10)の「VII 戦後詩の出發／『木靴』創刊」。

注19 『含羞の詩人 木下夕爾 木下夕爾追悼記念誌』（福山文化聯盟 昭50・9）に掲載された村上菊一郎「木下夕爾追悼」清水凡平「笛を吹くひと（木下夕爾小伝）」松浦語「木下夕爾氏への追悼の栞」等。

注20 初出では各連が行分けされている。行末の句点もない。また「僕はかれらにステツキを振り上げる」は「僕はかれらにむかつてステツキを振り上げる」となっている。

*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。