

ROSEリポジトリいばらき（茨城大学学術情報リポジトリ）

Title	日本現代詩研究ノート
Author(s)	木村. 光一
Citation	茨城大学教養部紀要(24): 333-350
Issue Date	1992
URL	http://hdl.handle.net/10109/9846
Rights	

このリポジトリに収録されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作権者に帰属します。引用、転載、複製等される場合は、著作権法を遵守してください。

お問合せ先

茨城大学学術企画部学術情報課（図書館） 情報支援係
<http://www.lib.ibaraki.ac.jp/toiawase/toiawase.html>

日本現代詩研究ノート

木村光一

現代詩の解釈は一筋縄ではいかない。現代詩は、その創造の根拠をなによりも伝統の革新におき、次いで現代における体制言語の転覆においている。詩人は日常の亀裂に関心があり、それどころか詩が亀裂たらんと願望し、新たな世界もしくは自我の構築を意図している。だから伝統の手法によって解釈するに困難があり、解釈者は常に体制言語を使っているので体制から離脱し詩の世界を理解するに障害がある。だから解釈行為は解釈者の存在根拠を脅かす。解釈手法は、詩人が構築する詩の世界に参入するに、もしくは攻略するに有効な手順を決めるということである。しかし解釈手法には限界がある。解釈するにあたってひとつひとつの詩にたいしすくなくともひとりひとりの詩人にたいし一律に同一の手法をとるわけにはいかない。詩人は、伝統や体制を拒否しようとするだけでなく、読み手や解釈者の存在にたえまなく打撃をあたえることを目指しているからである。解釈者のとった手法に肩透かしを喰わせ、日常の現実から解釈者を詩の世界へ拉致しようとするからである。もうすこし厳密にいうなら理解や解釈の手続きをとる過程で、さまざまな課題を準備しそれらを解決するものに詩の世界を開示するという仕掛けだろう。そのとき読み手はすでに自らは先程とは別な存在根拠に立っていることに気づくのである。これが感動するに値したとしてもただちに読み手自身の新たな存在根拠になりえない。しかしなりえないにしてもこれまでの存在根拠を見直すこと、あるいは組み換えることになるかもしれない。だから読む行為や解釈の行為は存在根拠を脅かすといえる。

このように現代詩は書かれ読まれている。1990年12月の『現代詩手帖』に収録されている「90年代表作詩選160篇」から10篇ほど取り出して解釈してみる。解釈手法は記号論を基本にするが、さまざまな次元での形象の類似と対立関連から解釈によって詩の世界を拓いてみる。

まぼろしの天体

新井豊美

おおきなまなざしの下、まぼろしの天体をゆく。
ひかりのみちる半球。
みどりの水は幾重にも岸をかこみ
石のうえ、風は表層のリズムを刻みつつける。
水藻吹く天地の揺らぎ、もえさかるくさいきれ
息急き切って、おさない眼のひかりは境界をいそぐ。

先端という先端、
 ゆびさきというゆびさきに吹くオレンジの火
 あらゆる眼の中、一点の傷もない青のたかみで自転する金の惑星。
 置き去られた静寂の庭、
 記憶の半球の上に立って、声は（わがはじまりの名）をよぶ
 「木よ」と。

水盤はふたたびその天体の中心におかれ、
 水音はおさない眼と耳のぴちぴちした葉群を蒼空にあずける。
 知っているのだろうか
 世界という完全な球体は
 一つの果実のなかにくりかえし実現され、またたくまに失われてゆき
 生の裏側でのみ、
 オレンジの枝はなお腕をのばし
 憧れの球体は高くかがやく。

完全な天体。
 なんの疑いもなく信じられた世界のうつくしすぎるまぼろし。
 生地の中で、
 耳はそのにぎやかな空歌を聞き
 足はそのまばゆいばかりの空虚を跨ぐ。
 おおきなまなざしの下で、
 金と砂の土地はくまなくそのあかるさに耐えている。

（「HOTEL」7号，89年12月）

球体の関連形象が目立つ。「ひかりみちる半球」「眼」「オレンジ」「金の惑星」「記憶の半球」「世界という完全な球体」「ひとつの果実」「憧れの球体」。これらの球体からいくつかの機能を抜き出すと、第一節においては生命の誕生地の地球、第二節では樹木にオレンジ（「自転する金の惑星」）が実っている姿を通して生命の輝き。そして生命の誕生源は第三節で示される。「水盤はふたたびその天体の中心におかれ」、第二節の（わがはじまりの名）である「木」の源が水であることが示される。水盤はおそらく球体の具体であろう。つまり水が湧いて溢れてこぼれる。それが繰り返される、始まりもなく終わりもない球体现象のダイナミズムともいえよう。水の「ぴちぴちとした」生成物である「果実」は「蒼空」に高く輝く「憧れの球体」。この果実にすべての球体の現象が収斂する。眼にはじまり地球や世界にいたるまで。しかし冒頭の「まぼろしの天体をゆく」、そして終節の「なんの疑いもなく信じられた世界のうつくしすぎるまぼろし」と書いて、現実にあるはずの世界がまぼろしにすぎないことを確認する。生命が生まれて輝かしい生命体になったはずの球体がまぼろしなのだ。命あるものの耳は存在しない世界からの聞こえるはずもない「にぎやかな空歌を聞き」、命あるものの足は存在しない世界の「まばゆいばかりの空虚を跨ぐ」という。存在しない世界

（「金と砂の土地」）で存在することの矛盾、大いなる矛盾。実在の生と仮象の生。これを冒頭と終節で繰り返される「おおきなまなざし」をもち、しかも第二節「(わがはじまりの名)を呼ぶ」声の主は、生命の誕生にかかわり、この大いなる矛盾をまなざしによって受容している。「まなざし」の下に生の真実がある。

ブルース 北川 透

椿の壺はやわらかい
 あぎれるほどやわらかい
 壺に堅固さをもとめて
 つぎつぎに壺をとりかえていった
 花火師は昇天！
 ストーリーテラーも遁走！
 壺という壺は海鼠のようにやわらかくなるばかり
 なかでも椿の壺のやわらかさといったら
 そよかぜにも腰をふるしまつ
 さりり軽量級や
 ひきしまり感覚とやらを売る株式会社の
 あかるい七五調を飾っている
 かつて喝采されていた重量級の力士たちは
 やわらかい壺のある部屋で軟化しはじめ
 シャンデリアのつりさがった夜の土俵で
 うしなわれた青い魂のブルースをうたっている
 Well, I can't quit you, baby
 いとしの高見山よ 小錦よ
 チビクロサンボの虎のように
 バターになるまで
 踊りあかそうよ

（「発見と発明」15号，89年12月）

「やわらかい」が5度繰り返される。やわらかい壺がこの詩のテーマだろう。やわらかい形象は「海鼠」「重量級の力士」「バター」、壺形象はその形態の類似によって「腰」「重量級の力士」「シャンデリア」と関連する。壺はその機能からして堅固でなくてはならない。液体を容れ、バターを蓄え、骨灰を蔵い、花を生ける。しかし壺は椿と関係することによって新たな形象を獲得する。椿の花は首が落ちるようにはぼとと落ちる。壺はそのような脆く短命な美を盛る器。「そよかぜにも腰をふる」ほどの「壺」はかかる美の原理。「椿」「花火」「昇天」「七五調」「力士」「ブルース」「バター」とくれば、「椿」の脆く儂い美は、いろんな次元で拡大再生産されていく。一瞬の美（「花火」）は死（「昇天」）によって裏付けられている。だから歴史の筋道を追いもとめるストーリーテ

ラーの出る幕はないのだろう。むかしも今もこのような移ろいやすく儂いものは「七五調」のメロディーにのって日本国中に浸透した。わたしたちの血となり肉となった。時間の経過によってなんら変化することはない。千年も一瞬。フィットネスの広告文にも「七五調」。花火のように一瞬の花火に散る土俵の「七五調」。土俵は女人禁制。千古不変。「力士」はちょんまげを結った「七五調」。やわらかな「壺」を相撲部屋のまんなかに置けば、その霊験やあらたかなり。ハワイ生まれの高見山であろうが小錦であろうが、たちどころに横文字名前と青い洋風魂もやわらかい壺に吹い込まれて大和風。歌をうたえば「ブルース」も七五調の演歌風。Well, I can't quit you, baby.かくして「チビクロサンボ」（これは差別語ではないか）の虎のように「バター」に溶けるばかり。ああ。

断食芸の復興

伊藤比呂美

カフカの予言どおり
断食芸は復興し
二十世紀末
断食芸人たちが
あちこちで人を集めました
その熱狂
死人も怪我人も出て
取り締まりがきびしくなりました

母は台所
からりと
てんぷらが揚がりました
あとはご飯を蒸らすだけ
母の口はとても大きい
姉はテレビの前
父はいつか帰ってくるでしょう
中の娘は働きもので
父を愛していました

これが娘の生い立ちです
今は売れっこの芸人になりました
顔つきはむしろ幼くなりました
骨格は人体の基本です
無月経は存在です
人はきれめなく集まります
ステージには
AV製品が取りそろえてある

コードがからまりあっている
 その中で断食する
 おむつを替えてもらうのはどんな感じだろう
 と娘芸人は夢想しました

(「朝日新聞」 1月5日)

二十世紀末にはなにがあるのでしょうか？飽食の果てには断食はショーになりますか？「断食芸人」はからりと揚がった「てんぷら」なののでしょうか？父が不在の、母と姉と妹の女性だけの家庭で、なにかが生まれるのでしょうか？「母の口はととも大きい」のです。食欲も人並みはずれています。娘たちはてんぷらを食べさせてもらえるのでしょうか？姉はひもじくて泣き、「妹はテレビの前」で映像にひもじさを紛らす。「中の娘は働きもの」、不在の父へのエディップス・コンプレックスもあってひもじさに耐えそのことを職業にしました。飽食の今は断食こそ最大のアトラクション。いっばしの断食芸人です。幸か不幸か二十世紀末には断食芸がよびものになりました。世の中は変わっています。痩せることが存在の根源です。骨です。骨に幻想を抱くのでしょうか。幻想の代価は高い入場料です。高い入場料を払ってなお観るに値するものがあるのです。石油製品で出来上がった「AV製品」「コード」が断食ショーの舞台にはあって、「AV製品」「コード」の原料である石油は結局は地球を荒廃させ不妊症にしているのですから、娘が断食芸をしていることは、そのような不毛を象徴しているかのようです。だから娘の「無月経は存在」となるのです。痩せて骨になること、これは「骨格は人体の基本です」との認識を抱くにいたるでしょう。この表現は嗜虐でしょうか。飽食こそ骨の認識です。冷たく、だが正確に二十世紀末における人間を見通しているといえるでしょう。すなわち人間の縮小です。「顔つきはむしろ幼く」なった娘断食芸人は、さらに縮小を予感するのです。「おむつを替えてもらうのはどんな感じだろう」と。しかしこの予感は甘過ぎはしませんでしょうか。カフカは限りなく縮小してゴミになってシャベルで掬いとられる断食芸人を書きとめています。拒食症ははやっても断食芸ははやるのやら。

行き過ぎて 佐々木幹郎

降りしきる雪の下で
 塩の袋を運ぶ
 わたしは一頭の雄牛になりたい
 渴いた高山の崖を
 背骨を軋ませて歩く
 真冬の雌牛にもなりたい
 銀色に燃え立つ河を渡り
 鱗の形の滝を下り
 誰も知らない山道の向こう
 さやさやと雪が揺れている向こうに
 凍りついた岸辺を見る

道の果てにはいつも
 濃紺の湖
 にぎやかな朝露があふれて
 空に響く蹄の音
 七つの胃袋で反芻しながら
 角のある亡霊が
 岸辺で
 草の亡霊を食べている
 溺れること
 そこで息絶えること
 亡霊を食べ過ぎた重みで
 角とともに氷に沈むこと
 太古の地層が垂直にそそり立つ山に
 背をすりつけながら
 なおも 下顎を動かして
 風の亡霊を食べる
 七つの迷路を歩き過ぎて
 道の果て
 骨灰となって
 谷の空から
 塩の匂いの染みこんだ雪が降ってくる
 （「朝日新聞」 1月26日）

- 形象連関① 上昇もしくは下降の運動意識、意味の類似性（表示義）。「降りしきる」「渴いた高山の崖を」「銀色に燃え立つ」「滝を下り」「角とともに氷に沈むこと」「垂直にそそり立つ」「雪が降ってくる」
- ② 形態と色彩の視覚類似。「降りしきる雪」「塩」「銀色」「鱗の形」「さやさやと雪」「骨灰となって」「塩の匂いの染みこんだ雪」
- ③ 儂いものの隠喩（共示義）。「雪」「塩」「朝露」
- ④ 構造上の類似。「道の果てにはいつも／濃紺の湖」と「道の果てで／骨灰となって」
- ⑤ 死の形象としての直喩と隠喩。「河を渡り」「凍りついた岸辺」「道の果て」「角のある亡霊」「草の亡霊」「風の亡霊」「溺れる」「息絶える」「氷に沈む」「骨灰」
- ⑥ 数字七の象徴。「七つの胃袋」「七つの迷路」
- ⑦ 「食べる」行為の逆説と諸諷。「草の亡霊を食べている」「風の亡霊を食べる」

おそらく基本となる風景は、雪が降る荒涼の山道を重い荷を積んで牛が歩むの図だろう。風景にはめこまれた形象群は複雑な展開をみせる。形象連関①、②、③は「降りしきる雪」に共有されて、上昇もしくは下降の垂直運動が昇天もしくは没落を比喻し、さらに形象連関④、⑤とに関連づけられれば、その垂直運動はほかならぬ冥界行であったことになる。すなわち渡河行為は、河（三途の

川)を渡って彼岸へ行く行為であり、「濃紺の湖」は亡霊の極寒の棲息空間あるいは煉獄だろう。したがって形象連関⑥の数字「七」は決して至福の象徴ではなく、黙示録の七つの封印状態をさえ喚起させる。しかし詩の展開はかならずしも封印を解き放ってはくれない。あくまでも雪に封印された死の風景。だが形象連関⑦の諧謔は内容を複雑にする。そもそも亡霊は食べるのか。草や風の亡霊はたべられるのか。亡霊は食べて太るのか。太って重くなるのか。「食べる」ことの逆説構造、食べる行為は食べることによって裏切られる。生きることは生きることによって裏切られる。詩人のシニカルな現実認識が表現されているということだろう。つまり冥界は現実の生の空間であり、冥界行の隠喩として生の営みがある。「わたしは一頭の雄牛でありたい」という願望は、「わたしは一頭の雄牛である」という認識にはかならない。生の体験はすべからず死の体験。ひとり詩人に限らず、人はみな例外なく「七つの迷路を歩き過ぎて／道の果て」に至る。

炎暑芙蓉花

洪沢孝輔

影を孕んだ緑濃い茂みを背景に、二株の芙蓉が炎暑のなかにすっと立ち、そこだけ浮き出たような花を咲かせている。淡紅と真紅の不気味なまでになまめかしい大輪の花。そのそれぞれ数輪ずつ精一杯ひろげてみせているが、いかにも妖しく、なまめかしく、儂げなその風情は、陽炎の化身でもあるか。茎丈一メートル五十センチ余、花径十五から二十センチ。その花かげになにやらがひそみ、覗いている。妖怪だ。人面獣身、どうやら人語を解し、酔いを発して全身赤らんだような様子は、酒好きで聞こえた猩々か。いや、あの鼻の形は、あれはいまどき珍しく天狗のたぐいに間違いない。わたしのなかに目覚めてくる遠い罪業の疼きでそれとわかる。

伝説のなから抜けだして、遥かなこの末世までさまよってくるとは、おまえの在所追放の罰もよくよくのもの。流浪のはじめには手下も何百かはいたのではなかったか。あるいは万の数さえ数えていたのではなかったか。だがぼろぼろの今、おまえは独り。深山に閉じこもり、行いすましていたはずの聖の末路やかなし。それというのも、もとはあれは優れた呪法使いの法師だったからだ。鍛えに鍛えた行力によって、居ながらにして鉢を飛ばして食を継ぎ、水瓶を遣って水を汲ませた。猩々ならば、唐土金山の麓に住んでいたという、高風とかいう正直一途の孝行者に、行末までも尽きることなく酒をたたえた壺でもあたえ、寿がれつつ、月も傾く入江に枯れ立つ足もとよろよろ、心おきなく酔夢に耽ることもできたろうに、女犯の罪で法師変じた天狗とは。

(「風信子」夏号、9月)

「影を孕んだ」「緑濃い茂み」「芙蓉」「炎暑」そして「淡紅と真紅」とくれば、もはや「不気味なまでになまめかしい」は蛇足である。出だしが出だしだけに、「いかにも妖しく、なまめかしく、しかも儂げなその風情は、陽炎の化身でもあるか」と書かれている箇所を、「陽物の化身でもあるか」と読み間違いかねない。芙蓉の茎丈と花径も陽物のサイズかと一瞬目をこする。おそらく花は「なまめかしい」中年女の化身だろう。「数輪ずつを精一杯ひろげてみせている」のは为什么呢。果たせるかな花かげに「狸々」の登場となり、「ひろげてみせ」られては高々と勃起する陽物、おっとこれも勇み足、高々と聳え立つ天狗の鼻。濃厚なセックスの匂いが立ち籠める。セックス事始めの記憶は「遠い罪業の疼き」。罪業ゆえに深山幽谷に「閉じこもり」「行いすまして」ひとり寂しく聖人になるか。罪業はだれが決める？ 聖人ってなんだ。もとは「呪法使いの法師」。「鍛えに鍛えた行力によって、居ながらにして鉢を飛ばして食を継ぎ、水瓶を使って水を汲ませた」。詩人にだって言葉呪法がある。鍛えに鍛えた言葉によって時空を越えるのも、酒好き狸々に変身するのも河童の屁。おっとおっとと千鳥足。詩人だものなんにだって変身できるさ。

蚯蚓 青木はるみ

高すぎる石垣があり
 石垣のうえに家も見えるが
 門も階段も付いていない
 それにしても石垣が浅く抱きこむかたちで
 ドラム罐を据えているのが奇妙だった
 ドラム罐には風穴が
 荒っぽく切り開けてあり
 何かが激しく燃やされていた
 にんげんは
 燃えることに耐えられぬ肉と
 皮膚を持っているのに なぜ 愛して
 燃えつきたいなどと口走るのだろう
 石垣から運わるく這いだしたみみずが
 たちまち ひからびていく
 私は舌打ちをする
 助けてあげればいいのだが
 みみずにだけは 断じて
 生まれかわりたくないと思っていて
 理解できないものについては
 すべて不快だといっていた画家の面ざしを
 反芻してみたりする
 恋しい気持を輪切りにしてみれば

金太郎飴のような理解が
 勢ぞろいするのにちがいない
 燃えつきてもなお煙のかたちは
 石垣を這いあがろうとしているのだ
 抵抗してみても
 徐々に
 みみずの視力に接近する
 驚いたことに
 石垣のうえの家のテレビでは
 うつくしい幽霊のような動きで
 アイドルが歌っている
 (「たうろす」 64号, 4月)

この家は孤立している。高すぎる石垣のうえに建っている。しかも「門も階段も付いていない」。この孤立形象を焼却炉「ドラム罐」が受け継ぐ。そこでは「何かが激しく燃やされていた」。孤立形象と燃える形象がそれぞれに愛の盲目性と身を焼く激しさへと連動して、この詩の主題を浮き彫りにする。そして「みみず」である。「石垣から運わるく這いだしたみみずが／たちまちひからびていく」。頭か尾か区別がつかないみみずの形態の盲目性と、たちまちに干上がって自滅することをいとわぬ激しい愛のかたち、みみずと「金太郎飴」の形態の類似性と、金太郎飴のように顔はみな同一でそこから愛の一般性と非独自性が抽出できるだろう。みみずや金太郎飴の比喩の選択に愛にたいするシニカルな認識が見てとれる。煙が視力を弱める。盲目ゆえに燃えるのか、燃えて煙を出すゆえに眼をやられるのか。そんな因果関係はどうでもいいのだろう。「うつくしい幽霊のような動きで／アイドルが歌っている」のは、このような実体のない煙のような、「幽霊のような」愛ということになろうか。愛の虚構性は明らかである。

水ぎわに少年は首をたれて 長谷川龍生

分身を 水のおもてに見つけたとき
 身と腰をかがめて
 手首を さっと入れた
 さざれ蟹がむすうに這いのぼってくる
 分身の姿は 動乱の底の方に消えていく
 つめたい鞭の一振りが
 頸骨のまわりに ひゅうと鳴った
 水の底の影に 独り言を放ちながら
 首をたれたまま 一莖の黄水仙に変身する
 分身とは 遠い日の双生児の妹だった
 自己をまさぐり 分身の異性をもとめ

いま 一莖の少年に成り
水ぎわで立ちつくしている

案内人が 三本の指を立てて
これでいきましょうと 迫ってきた
新宿ゴールデン街の迷路の奥に
約束のニンフが棲んでいると誘っている
つめたい水の階段を下りていった
いきなり裸身にぶつかると
下半身の魚形のウロコが呼吸している
鯨（コノシロ）だ 鯨の性が陸（おか）に上がっている
はたはたと 泳ぎきれずに 尾鰭が歪んだ木床をたたいている
水滴がない したたりの水滴がない
ウロコが一枚 剥げ落ちて
そのくぼみに 焼け焦げの痕がある
蠟そくを一本たてていたのだ
初老のモーゼだった
力なく 曲った杖を岩角に搏った
泉がとび散ったか 虹がうっすらと立ったか
わが渴する少年だけが 知る
水けむりがおさまり 水のおもてになった
老いた僧たちが覗き見している
象牙のようなものが濡れている
女の水浴びを想い描いてはならない
木かげがあり 緑色の夏があり
むらさきがかかった草むら
ほやけた気だるさ さしこむ陽盛りの一閃
何ものかが くるめき 倒れた
倒れたまま かすかな渴き

かすかな渴きに かさなる目まい
爪さきの果てに立ちのぼる存在の思慮
終局として見たものは 水ぎわ
ずぶ濡れになった分身が
叫びを止めて 立ちすくんでいる
陽にあたらなかった頭髪の一毛一毛が
陽に 急にあたためられて 乾いて反れる
梳き手の一人が欲しい

幻の白百合が揺れている
 少年の伸ばした痙攣の指さきに
 一莖の黄水仙がしなだれかかる
 この被造物の無に帰る一寸てまえの知恵

初老の人体から
 少年がひとり抜け出していく
 内がわの眼をあけて 見つめる
 見つめながら追跡していく
 水ぎわに 水を汲みにいくのであろうか
 少年がもとめているのは分身だった
 分身は ここにいますよ ここに
 初老は叫んでみたが 切れた汲器（つるべ）になった
 水の匂いだけが 街にあふれる
 「無きは有るに優るか」の言葉が
 六十年の認識の咽元をすぎていく
 少年をかかえた初老の人の映像から
 魚をかかえた少年の姿に変わり
 水ぎわは 迫っている
 そのひそかな水ぎわにいき止まり
 一莖の黄水仙は首をたれて
 （「ユリイカ」 3月号）

分身とはもうひとりのまるごとの自分なのか、そうではなくて相対立する半分の自分なのか。それともまるっきり違う他人なのか。詩はギリシヤ神話を基礎にしていくつかの変更を行っている。その大きな変更は、分身愛つまり自己愛が自分を知らずに死を予感する老年まで生きながらえたナルシス（ナルキッソス）の少年時代への懐旧の情に置き換えられていることであろう。第一節ではまず分身愛が異性愛のかたちをとる。「遠い日の双生児の妹」への異性愛は自己愛に似る。水面に映った分身を捉えようと手で捕まえようとする波紋が生じて分身像は崩れる。「さざれ蟹」はおそらく小さな波紋。小さな波紋がおこって映像はちりちりになって壊れてしまう。オウィディウス「変身物語」（中村善也訳）の巻三にこうある。「あのいつもの映像に向きなおると、涙で水をかき乱した。水面がゆれ動いて、姿がぼやけた。それが消えようとするのを見ると、こう叫んだ。どこへ行くのだ？とどまってほしい！無情な少年よ、恋するこの身を捨てないでくれ！手には触れられなくても、見つめるだけでよいのだ。みじめなこの狂恋に、せめてそれだけの情を！」それにしても波紋に消える映像を「分身の姿は動乱の底の方に消えていく」と比喩するのはなんと大げさであろう。たしかに水面が「動」いて映像が「乱」れる。だが動乱の時代に川には死体が流れ、さざれ蟹がそれにとりついて食べる。そうした動乱の時代の死の予感が重ねられていないか。したがって顔の映像が波紋に消えるさまを、「つめたい鞭の一振りが／頸骨のまわりにひゅうと鳴った」と処

刑みたいな表現を確保し、さらにこの比喩が「首をたれたまま」という老人の無残な疲労と内観の姿勢を導きだす。第二節は老人の回春の行為を追う。ファウストみたいな老人はメフィストみたいな「案内人」によって夜の巷へと誘われる。夜の巷は川の中、「分身の異性」は水の妖精「ニンフ」。ニンフは下半身魚形の「鯨の性」、しかし舞台は「陸」のように乾いて「休えきれずに尾鰭が歪んだ木床をたたいて」人魚の踊りはままならない。おりしもストリップショーはクライマックス。「ウロコ」模様のスパンコールが照明を受けてきらきら輝く。露出した隠部（「焼け焦げの痕」）に「蠟そくを一本立てていた」。「蠟そく」は老人のまぼろしの隠茎。かつてそこにアイデンティティを求めた。いやそれもまぼろしだったのか。イスラエルの民のアイデンティティを求める旅は、海を陸にかえてエジプトを脱出することに始まった。海を陸にかえるに聖書ではモーゼが手を海の上に差しのべるが、ここでは「曲がった杖」を振る。脱出行のために大いなる隠茎形象。「蠟そく」「曲がった杖」そして濡れている「象牙のようなもの」が隠茎形象。覗き見している「老いた僧」は、ティントレットやルーベンスたちが好んで描いた「スザンナと老人たち」だろうか。「女の水浴びを思い描いてはならない」との禁止に形象連鎖は逆らう。陸のような舞台、乾いたニンフ、海を陸に変えるモーゼ。水があるのに渇きをおぼえる形象が連なる。水の属性は二律背反である。命の糧としての水、他方では命を奪いとる水。この二律背反性と自分の水面に映った映像の二律背反性とは関連する。恋しい映像を手にとろうとすると壊れるから水を掬いとることもできない。相手を水面において確保し続けるためには、燃えるほどに想って永遠に渇いていなくてはならない。「水ぎわに立ちつくして」のち倒れるしかない。「変身物語」の巻三にナルキッソスの胸の内を次のように書いている。「ああ、いくたび、偽りの泉にむなしい口づけを送ったことだろう！水にうつった頸に抱きつこうとして、そんなことができるわけもないのに、いくたび、水のなかへ腕を沈めたことか！自分の何をみているのか、それを知ってはいない。が、自分が見ているものによって、炎と燃えている。彼の目を欺いているのも迷妄なら、その目をあおりたてているのも、同じ迷妄だ。浅はかな少年よ、なぜ、いたずらに、はかない虚像をつかまえようとするのか？おまえが求めているものは、どこにもありはしない。おまえが背をむければ、おまえの愛しているものは、なくなってしまう。おまえが見ているのは、水にうつった影でしかない。そのものは、固有の実体を持たず、おまえとともに来て、おまえとともにとどまっているだけだ。おまえとともに立ち去りもするだろう——おまえに立ち去ることができさえすれば！」第三節は心の渇きと身体の乾きが老化さらには死の内容を喚起する。「爪さきの果てに」「終局として」「指さきに」「無に帰る一寸てまえ」が死の瀬戸際といった極限状況あるいは存在の宙吊り状態を指している。「爪さきの果てに立ちのぼる存在の思慮」は、「乾いて反れる」頭髪あるいは「しなだれかかる」黄水仙、すなわち最後の生の輝きということだろう。生の輝きをつかまえてくれるのは乾いた頭髪の「梳き手」、しかし現実には存在しない「幻の白百合」。老いて水ぎわに立ちつくすはかない。第四節で初老の分身は二重構造をとる。水面に映った双生児の妹である疑似分身と内なる分身（「少年」）である。少年は水を汲みにいくが「汲器（つるべ）」の綱は切れて初老の自分を見ることはかなわない。しかし汲器で水は汲めたとしても分身の映像は汲めないだろう。結局はあらかじめ初老の自分を知ることなく（「無きは有るに優るか」）、だからといってかならずしも運命論ではないが、ただ神話のナルシスのように「一莖の黄水仙は首をたれて」水ぎわに立ちつくすはかないのだろう。「首たれて」冥府に至る。

剃刀の刃 三好豊一郎

苦しくとも生きて行きたし
 と うたった人は みまかって久しいが
 そのうたの 昭和もはじめの折も折
 祖母が私をともなって
 なにがしかの催促におとづれたとある店には
 うすい冬日がさしこんで
 ホーレン草も白菜も萎れ
 野菜の山は乏しかった
 いひわけとお世辞まじりに
 おかみさんはみかんを一つ私の手ににぎらせた
 手にはとったが思ひは少しも弾まなかった
 ころろのひだを稀塩酸で洗ふやうな
 酷薄な時代のなんとはなしのいやな匂ひが
 少年の身にも泌みてゐたから

探し居りて四五日を経し剃刀
 戸棚の暗き奥に在りたり ——
 ともうたったその人は
 数年ののち一家心中を企てた

いまはさあらぬ飽食の
 剃刀までが自己を主張する賑やかな時代だが
 ふと感ずる 置き去られた心の隅に
 あやふく張りつめた氷のやうな冷たい刃を
 (「読売新聞」 2月10日)

貧困が人々の関係を厳しく余裕のないものにする。「ホーレン草も白菜も萎れ」「野菜の山は乏しかった」貧困の時代、「うすい冬日」の「いひわけとお世辞まじり」の不信の時代、みかん一つをめぐって交わされる打算と屈辱に終始する裏切りの時代、そして「心のひだを稀塩酸で洗ふやうな」自虐の時代。これが昭和のはじめの状況なのだ。弱い者や貧しい者が、互いに欺き合わなければ生きてはいけない。しかしその閉塞状況を突きぬけていくにはどのような方法があったのだろうか。歌人は歌うことによって閉塞を打開しようとするだろう。心の奥深く（「戸棚の暗き奥」）に「剃刀」を隠し、鋭く状況を切り開こうと、いや暗く押しかぶさってくる時代の喉を抉りたいと願う。意識のうえで激しく時代に対峙している歌人は、その生のありようもまたきわどいだろう。かれは「数年ののち一家心中を企てた」。「剃刀」は個人の胸奥秘かに、つまり「戸棚の暗き奥」に在るもの、フットライトを浴びる政治家のように光のなかにあらわになって「自己を主張する」ものではない。

秘められてこそ、しかも暗闇でこそ「刃」は鋭く光るというわけだ。「飽食」の時代となって貧困からは脱したかのようだが、飽食の時代に「置き去られた心の隅」に、あるいはあの貧困の時代にいまもなお「置き去られた心の隅」に、「氷のような冷たい刃」がある。ゆめゆめ油断めさるな。

水銀109

神尾和寿

1

いつでも風が吹いていた
歩いていてそう思ってた
空気は何処から降りて来た
見渡せばやまのひとつない
気違いじみた安全な土地だ
視線は果てまで届いている
宇宙が 裸で立っていた
羞恥は何処からやってきた

2

野の、

みどりの、
くらがりの、
蛇の行方を追い駆けて
ヒロイックに滑ったのである
尻餅をつけば無制限におかしくて
海のように空が晴れていて僕はこわい

3

涙を舌先で下流から遡り 眼球を噛んだ所で

実体に帰る
硬き故郷か

4

世界の果ては大洪水では無かったと
身を持って証明し マゼランは帰って来た
まちの人々は無関心ではいられなかった
それからは 旅から危険は脱落して
甲板では 夜を徹しておんなや子供達が

ステップを踏み続けるのであった

5

バスの運転手に煙草を喫う時の癖がある 僕
が
見つけた

(詩集「水銀109」 3月)

アダムとイヴのむかしに認識する力を獲得していらい羞恥の歴史は長い。認識するための感覚のなかで第一機能を担っているのは視覚であろう。他の感覚の記憶はすべて視覚に糾合される。たとえば触ってもいないのに、すでに類似体験の記憶があるので、このクッションは柔らかそうだなという。見ることの威力は絶大であり、諸文化現象は眼力に支えられているともいえよう。すべてのものを視線によって認識せずにはいられない。だから「視線は果てまで届いている／宇宙は裸で立っている」。視線は身ぐるみ剥ぎとっていく。「見渡せばやまひとつない」のだ。おそらく羞恥心すら意味をもたなくなるほどに。第二節は「羞恥は何処からやってきた」かを示す。認識への秀れた導き手である「蛇」のあとを追いかけて人間は認識する能力を獲得する。その結果は、第一節の「見渡せばやまひとつない／気狂いじみた安全な土地だ」と第二節の「海のように空が晴れていて僕はこわい」という表現に関連する。認識力のおよぶところ可ならざるはなし。あらゆる空間に浸入し見て征服する。認識力は「野の、／みどりの、／くらがりの、」混沌を、明るく照らされてなにも紛れもない秩序（「海のように空が晴れて」）へと整理する。「無制限におかしくて」も認識の態様のひとつである。さらに第二節はそれぞれの行が次第に長くなるように配置され山腹を「滑った」映像があたえられ、第一節の「気狂いじみた」と第二節の「尻餅」「僕はこわい」によって、認識のネガティブな面が形象される。第三節は第二節と逆の構造（「下流から遡り」）をとる。「舌」と「眼球」は認識の力、舌はおそらくは蛇の舌すなわち認識としての言葉、詩人は言葉を操って（「噛んだ」）始めて「実体に帰る」。実体とは、第二節との逆構造からみどりの「くらがり」と同一性を確保している。とすれば「眼球」は噛まれて盲いて「硬き故郷」。マゼランは故郷に帰り着かなかった。世界一周は認識の旅だった。認識は血腥い侵略と土着人とマゼラン自身の血に彩られる。侵略者マゼランは帰らなかったが、地球がテーブルで無いことの認識は得られた。「マゼランは帰って来た」のである。第五節では「僕」もまたマゼランなみに日常の認識体験をする。たとえば「バスの運転手に煙草を喫う時の癖」を「見つけ」てしまうのだ。癖は裸、見られてはならない羞恥の領域にある。見ることに侵略の意識が絡む。水銀は認識の毒ある尺度。

光年 金井 直

わたしに見えるものはすこししか残されていない ウンガレットィ

われらは短い生涯に、多くのものを見なければならぬ。なぜなら、幾千年見落された物たちは何も言わず、純粋な精神の中にしか蘇らぬからだ。したがって誰にも気付かれぬところに在る形を、見ずに生きる人の

<生>の貧しさは、目のうつろのように暗い、
人は言う。<私には富がある>と。

目に見えない物を見ようとする人は僅かだ。なぜなら、幾世紀
夥しい騒音のまぶたはつねに思惟を遮断しているからだ。
倨傲の人は世界の根源を忘れている。あの本来の形 —— 見えない物に
目を向けることを拒んではならぬ。たとえ視線がとどくときには、
すでに彼はそこにはいないことが分っているとしてみる。

（「禱」 4号，9月）

一種の形而上詩。見ることの本質についての、いわば思索の詩である。星の光はいまわたしたちは見てその存在を確認できるが、それが一光年であれば一年前の星の存在を確認できたのであって、ときによっては見た瞬間にすでに星は存在しない。それが一億光年であれば、一億年前の星の存在を確認しただけでその後の星の存在を確かめたことにはならない。詩では見えるものの背後に隠されているものを見ることに思いをめぐらす。見ることは個人の一回性の短い人生の営みである。第一節の幾千年にわたって多くの人々が遺したものは、「純粋な精神」の中に蘇る。多くの物を見ることによって、見ることを鍛えることによって「純粋な精神」に至るであろうし、そのときはじめて幾千年見落された物が見えてくる（蘇る）。第二節の「見えない物を見ようとする人」が僅かしかいない。多忙な生の営み（「騒音のまぶた」）ゆえに「思惟」できないからだ。見えない物が見えるようになるには、まず「見えない物に目を向ける」意志を持つこと、しかしその意志から「倨傲」を排し謙虚であることが肝要である。そのように見ることは思惟することを意味する。第二節最終二行見えない物に「目を向けることを拒んではならぬ。たとえ視線がとどくときには、すでに彼はそこにはいないことが分っているとしてみる」は、個人の「本来の形」を見ることの困難さを言っている。おそらく求める「彼」は常に不在かもしれない。人間は個々別々に「彼」へ近づいていくのかもしれない。「彼」が常に不在であることが分っているとしてみるにしても。しかしこの「彼」は逃げ水のように常になたに在るのではあるまいか。見る主体の変貌によって時々刻々「彼」もまた変貌するから。リルケの「マルテの手記」では、次のように書かれている。「僕はきょう手紙を書いたが、それを書きながら、僕はこの都会へ来てからまだ三週間になるだけであることに気がつき、不思議に感じた。どこかほかの場所で、たとえば田舎で過ごした三週間は、一日のように短く感じられたが、ここではそれが何年もに感じられる。僕は二度ともう手紙を書かないことにしよう。僕が変わりかけていることをなんのために知らせるのだろうか？僕が変わりかけているとすれば、僕は今までとは同じ者でないとすれば、僕は知人を持たないことになる。僕を知らない他人へ手紙を書けない」（望月市恵訳）。ここでは見ることにおいて心奥で複雑に変化し自分がまるごと変容するとの予感がある。きょうの僕はきのうの僕ではない。だからきょうの「彼」はきのうの「彼」ではない。いま存在を確認した星はすでに消滅したとしても、「彼」は「僕」と行をともしてるともいえる。それぞれの「彼」、それぞれの「僕」。

失明 松浦寿輝

不意にしたたってきたわたしの背をつたいおちる一滴の水。空が高い。枯木立の梢の先を突き抜けて。足のしたには霜柱。歩いてゆく。おぼつかない足取りで。まるで竹馬に乗ってでもいるような。

かつて見ていたもの。見慣れていたもの。うたがわしい。あれはほんとうに魂のあかるさだったのか。孤独をふるわせる風だったのか。薄紫色に透けた蟬の羽を瞳に近づけたり、満月の光のしたでむなしい影踏みにひととき心を奪われたり。そんなことにかまけていただけではなかったか。

ちぎれた蟬の羽。高層ビルにかかる満月。雹。にじんだ宛名。石楠花。窓の汚れ。雲。片方だけの手袋。いとおしい仮象たち。かつてはそれらすべてをなんてらくらくと愛することができたのだろう。わたしはずいぶんたくさんの人たちに手紙を書いていたものなのに。

もう書くことはない。何も見えないから。もう見えないのだ。暗闇の底からわたしの耳にのぼってくるのはただ、ざっ、ざっ、と霜柱を踏むわたし自身の足音だけ。いやもう一つ、……何かがかすかに響いていないか。高い空になりつづけているものがあるのでは。

弦でもない。笛でもない。そんざいの弦。たましいの笛。そんなものはない。にじいろの鍵盤。せいせいるてんの無限旋律。そんなものはただの言葉。見えるもののための。うたがわしい。いまここで、遠くから近くから聞こえてくるつめたい音に名前はない。

見えないものは名づけられない。たとえば眠りにおちる直前、めしいた眼ににじむほんの少量の涙。わたしのことばはそうしたものでできていなければならぬ。

立ち止まろう。ほんのすこしだけ。冬の林のただなかで。鼓膜が痛い。それからまた歩き出す。……たぶんそう書き送ることはできるのだが。

(「詩学」 11月号)

詩はきわめておだやかに展開するが、言葉によって言葉を否定するというあやふやな矛盾の歩みを進める。「足のしたには霜柱。歩いてゆく。おぼつかない足取りで。まるで竹馬に乗ってでもいるような」歩みを進める。全七節は言葉と見ることとの関係と失明後の言葉への不信をうたう。人間は自然現象をはじめ関わりがあるものないものすべてに言葉をつけ記号をつけ認識して分類する。

分類して管理し支配する。そのことによって万物の霊長は存在の位置を確保する。このように言葉の力は絶大であり、言葉によってこそあらゆるものをあらしめる。言葉のないものは存在しない。しかしその言葉が見ることによってのみ有効であるとするなら、失明してどうなるか。第二節と第三節は「かつて見ていたもの」「いとおいしい仮象たち」を提示する。言葉による認識と支配は愛することと関連する。そうした言葉は視覚によって存在の砦を築く。しかしかつて視覚によって存在した言葉（弦や笛や鍵盤など聴覚に訴えた音ですら）によって愛し書いたものは、失明によってその存立根拠が「うたがわしい」ものと思われるのだ。第四節と第五節では「かすかに響いてくるもの」「高い空に鳴りつづけているもの」「遠くから近くから聞こえてくるつめたい音」、すなわち名前のないあるいは名状しがたいものこそ「わたしのことば」の源でなければならない。それは「たとえば眠りにおちる直前、めしいた眼ににじむ少量の涙」である。眼にみえなくて「鼓膜」を叩いて存在の奥に響き入るもの、いま自分にとって真実であるものの結晶体としての「涙」ということになろうか。聴覚言葉（これもまた名前づけ）は、視覚言葉への不信に発している。ホフマンスタールは今世紀の人口で「チャンドス卿の手紙」を書いて言葉への不快を告白している。『精神』『魂』あるいは『肉体』といった言葉を口にするだけで、なんとも言いあらわしようもなく不快になるのです。「むしろ、ある判断を表明するためにいずれ口にせざるをえない抽象的な言葉が、腐れ茸のように口のなかで崩れてしまうせいでした」「個々の言葉はわたしのまわりを浮遊し、凝固して眼となり、わたしをじっと見つめ、わたしもまたそれに見入らざるをえないのです。それは、はてしなく旋回する渦であり、のぞきこむと眩暈をおこし、突きぬけてゆくと、その先は虚無なのです」（檜山良彦訳）。手紙と詩の内容は大きく隔る。詩は手紙の言葉不信から身をおこし虚無を跨いで言葉のあらたな失地回復に踏み出そうとしているともいえよう。それはまだ予感のうちにあるが。

(91. 8. 20)