

## 木下夕爾、『田舎の食卓』のヘイメージ

九里 順子

### 初めに

木下夕爾（大3・一九一四～昭40・一九六五）は、現在の福山市（当時の広島県深安郡御幸村上岩成）に生まれ、昭和七年から十三年にかけて『若草』の投稿家として注目され、選者を務めた堀口大学から高く評価された。この間、昭和七年には、早稲田高等学院受験のために上京、翌八年に入学するも、十年四月には、結核で倒れた養父に替わって家業の薬局を継ぐために退学、名古屋薬学専門学校を受験、入学する。十二年六月に、同人詩誌『詩文学研究』が創刊され、会員となる。十三年三月に名古屋薬学専門学校を卒業した夕爾は帰郷して薬局を継ぎ、昭和四十年八月に亡くなるまで福山を離れず、詩作を続けた。昭和三十四年五月に広島県詩人協会が設立されたが、推されて四年間会長も務めている。生前刊行した詩集には『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）『晩夏』（浮城書房 昭24・6）『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）がある。

夕爾は、昭和十七年頃から句作も始め、二十一年一月に創刊された句誌『春燈』に同人参加、句集『遠雷』を刊し（春燈社 昭34・7）、三十六年一月には広島春燈会を結成して機関誌『春雷』を創刊主宰した。夕爾の後半生において、詩作と句作は活動の両輪になっていたのである。<sup>1)</sup>

夕爾にとって、詩と俳句はどのように相関性を持ちつつも、別々のものであり得たのか。「雑記帖から」（『春燈』9巻12号 昭29・12）で夕爾は、俳句との出会いについて回想している。安西冬衛の「てふてふが一匹韃靼海峡を渡つて行つた。」（『春』／『軍艦茉莉』厚生閣 昭4・4）を引用しつつ、「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、田舎の中学生であつた私にもおぼろげながら眺められた。」と言い、『文芸汎論』を主宰していた詩人、岩佐東一郎の句集『昼火花』（風流陣発行所 昭15・1）を読んで「俳句開眼」し、「これは案外に青春の文字であるぞとその時思つた。」とも述べている。若き夕爾は、短詩と俳句の交差を敏感に受け止めていたのである。

「わが俳句修業」（『春燈』10巻8号 昭30・8）では、自分の「俳句と詩との摩擦」について、「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。」と述べている。モチーフとイメージの共有を認めつつも、「圧縮できる可能性」に収まらない表現を詩に求めたのである。夕爾は、俳句と詩が交差する地点とそこからの分岐という問題意識を醸成し、実作として実践していったと言える。

第一詩集の『田舎の食卓』は、刊行の翌年（昭15）に第六回『文芸汎論』詩集賞を、村野四郎『体操詩集』山本和夫『戦争』と並んで受賞し、夕爾の新進詩人としての声価が定まった。市川速男は、『若草』投稿詩と詩集収録

詩を比較調査し、『田舎の食卓』には「都会の素描」(『若草』昭11・4、詩集収録時に「都会のデッサン」に改題)と「家庭」(『若草』昭13・5)のみが収録されていることを明らかにしている。<sup>2)</sup>市川は、大学の選評も紹介しているが、「都会の素描」(推薦)は、「これはスマアトそのもののやうな作品だ。それでゐて決して軽佻でもない。新鮮な現実が、生々した生活が如実に歌ひ出されてゐる。」「家庭」(同)は「創意に富んだ美しい数々のイマアジュが、単にイマアジュとしての作用に終らずに、巧みに整理塩梅されて、作全体現実感の表出に干与し、十分の力を見せてゐる点に最も感服した。」とある。大学は、喚起されるイメージが現実を新たに開く表現たり得ていることを高く評価しているが、これは、そのまま『田舎の食卓』から受ける印象である。

イメージが現実を発見させるといふ表現は、凝縮性と構成員において、短詩的及び俳句的である。木原孝一は、昭和十年代の詩壇について、「詩について語るときは、このエスプリ、アンニユイ、ポエジイ、ウイットという言葉を使わなければどうも詩の話をしていような気がしなかった。(略)当時の詩人たちは流派とかその主張とかを別にしたひとつの季節、ひとつの気候のなかに棲んでいた。」と回想している。<sup>3)</sup>夕爾の『田舎の食卓』『生れた家』『昔の歌』については、「たとえば「六月の CHANSON」は、北園克衛の抒情詩集『若いコロニー』の匂いがする。たとえば「村」には堀辰雄詩集の味がある。たとえば「秋の歌」にはメトル西脇順三郎の「あむばるわりあ」の色彩がある。たとえば「暮春の雨」には立原道造調、「村」には田中冬二調、読んでゆくにつれて、あのエスプリとアンニユイとポエジイとウイットの噴きあげるような祭典のイメージが間断なく私の内部を流れて行くのだ。」と述べている。木原は三つの詩集を一つのまとまりとして捉えているが、栗谷川が「第二詩集『生れた家』は、こうして、処女詩集の新感覚派的な手法をうけつぎながら、それが次第に生の感動にのめり込んで歌った詩に取って代われようとする

る。」と指摘しているように、『生れた家』には異なる色調が入り込んでくる。しかし、第一詩集の『田舎の食卓』については、木原の文章が示唆を与えてくれる。夕爾は、レスプリ・ヌーボーを受容した当時の詩壇の詩をいかに詩として成立させるかという空気の中で、他の詩人たちのいろいろな表現を取り込みつつ、それらの詩人たちの特徴には還元されない詩風を成立させたのである。本稿では、夕爾固有の詩風の出発点として、集積性而非還元性に注目し、その由縁について考えてみたい。

## 一 「僕ら」の意味

『田舎の食卓』収録作品には、「僕ら」という一人称複数形の主語が頻出する。これについて、信来民夫は、「『田舎の食卓』における詩の世界では、例えば悲哀や憂鬱も美しい風景のようになうたわれ、詩人の心は外に向って開かれているのである。それは他との共感の上になつて、共通的な感情のひろがりを持ち予定する「僕ら」とか「私たち」、つまり複数形の一人称がしきりに出て来ることも知れる。」と後年の夕爾の一人称複数形の希少さと対比させつつ、外向きの心性の表出として意味づけている。<sup>(5)</sup>「僕ら」によって構成される「外」はどのような空間であり、「僕ら」の中の一人として、主体はどのように位置づけられているのか。

木原が指摘しているように、『田舎の食卓』には、克衛の『若いコロニー』（ボン書店 昭7・8）<sup>(6)</sup>の受容が見られる。それは、「六月のCHANSON」という個別の作品にとどまらず、語彙や素材の扱い方、構成の仕方においてである。藤富保男は、「北園が使っている colony は、「新しく生れた植民地とか租界」ぐらいの意味でよいだろう。」と述べ、「夏」「暑い」「八月」「青天」等の語彙や、明るい色彩の使用から、「さしずめ陽の強いどこか赤道近くの避暑地

のような所が舞台で、若いカップルであふれているリゾート地帯を思い浮かべてもよいのだ。」と具体的に光景をイメージしている。<sup>(7)</sup> 非日常的で限られた空間の親密さを、克衛はどのように構成しているのであろうか。

またふたたび街は午後6時です

街灯がいつせいにオレンジエドを温めた

若い従妹たちよ

いかに辛い思ひをあなた達はするか

あなたの靴の白さが白鳥なら街は硝子のスクリーンだった

あ

しかし骰子を僕は振らう

自動車が走る

自転車がパンクする

不安な最初の接吻が僕らの未来を占ふなら

ポストがパイプをくはへるだらう

(略)

(「夏の散歩道」)

漢数字ではなく、算用数字を用いた「午後6時」、街灯の色と夏の陽に温もったジュースとのダブルイメージ、実体を映像と化す「硝子のスクリーン」としての街。「自動車」が走り、「自転車」がパンクする、スピードに満ちた街。ここには、光に満ちた、硬質で感傷を容れないイメージの記号が横切っていく空間が形成されている。「若い従妹たち」に呼応するのは、「僕ら」であり、限定的な季節を楽しむ若者たちとして記号化され、一つのモチーフと化している。『若いコロニー』で、克衛は、呼応する複数形の人称を徹底して用いている。「僕たちの　そしてあなた達の美しい指を見るために／星の街では爪が貝殻で出来てゐる天使もあるのです」（言葉）「街の親友たち／僕たちは彼女たちのために水色の帽子を買ってやります」（「桃の皮」）「親友よ　君らは進んで行きたまへ」（「TABOT」）「こんばんは／なんて軽妙な僕たちよ」（「Une bien séance」）と、一般的にはあまり複数形にしない「親友」や自称も複数形にすることで、「僕」の個人的な抒情を回避し、モチーフとしての等価性を図っている。

「あ」という短い間投詞も印象的であり、他の作品も「Billet」の「噫ー」以外は、すべてこの表記である。これについて、藤富は、「彼独特の表現で、行をかえて一番上に「あ」とよく書く。詩集『若いコロニー』から見られる。」と述べている。<sup>(6)</sup>「あっ」から促音の「っ」を取り去ることで、声の肉体性ではなく、驚きを表出するという無機的な記号性を打ち出している。

語彙の面でも、「夏の散歩道」を想起させるのが、『田舎の食卓』巻頭の「都会のデッサン」である。<sup>(9)</sup>

日曜日——僕らは幸福をポケットに入れてあるく　時どき

取出したり又ひっこめたりしながら　磨かれた靴　軽い帽子

僕らは独身もののサラリイマンです さうして都会よ 君は  
いつでも新刊書だ オレンジエドの風のあとに 見たまへ  
あの舗道の上 またもやプラタヌの並木の影はいつせいに美  
しい詩を印刷する 爽やかな拍手とともに

〔I〕

「独身もの」の「僕ら」と「君」と呼びかけられた「都会」、擬人化された「プラタヌの並木」は、克衛同様、「都会」という空間を構成する等価のモチーフである。「磨かれた靴」「軽い帽子」の瀟洒なイメージは、喫茶店のメニューを想起させる「オレンジエドの風」と共に、都会の風俗の記号であり、その無重力感には「独身ものサラリイマン」という身軽な設定がふさわしい。「プラタヌ」は、他の作品でも「プラタヌの若葉に戦まいでゐる美しい夢のフィルム」〔六月の CHANSON〕——今日もまた若いプラタヌの並木の下には水のやうなメ／ランコリイがあふれ」〔或る午後の手紙〕と街路樹——都会の街角の象徴として好んで用いられている。これも、克衛の「プラタナスの葉が初夏を噴きあげてゐる／青いろの麦酒のやうに そして彼女の帽子を染めるほど」〔夏の一夜〕という、「プラタナス」と「青いろの麦酒」を重ねた強化された都会のイメージを取り込んだように思われる。

「幸福」をポケットに入れ入れている「独身ものサラリイマン」、「新刊書」としての陰りのない街、「オレンジエドの風」が吹けば、「美しい詩を印刷する」「プラタヌの並木の影」。流行が次々と刷新され、記号化されていくが故の都会の新鮮さと浮遊感を、夕爾は見事に描いている。

これは、『若いコロニー』のイメージの喚起力を生かした映像的空間を転用したと言える。夕爾が描いた「都会」は、イメージが相関し、連動しつつ展開していく。しかし、克衛の「コロニー」では、イメージは素直に連動してはいかず、各行は断片であり、断片のカラーージュが、切断と飛躍の集積において、日常的な文脈を異化する空間のリズムを作っている。抒情の主体であることが回避され、無記名の「僕ら」「僕たち」として徹底的に記号化された克衛の複数形の人称に対し、夕爾の「僕ら」は、浮遊する記号的空間として風景を統一的に捉える眼差しを共有する者たちである。「僕たち」は、そのような「僕たち」の代表者として複数形を名乗っており、無記名的な存在の一人という主体性を持つのである。克衛の「僕ら」が作品空間を構成するモチーフ的機能を踏み外さないのに対し、夕爾の「僕ら」は、描かれる風景という具体的次元に下りて、その風景を体感している身体性を持ってしまふ。夕爾は、方論の実践という克衛の詩作の姿勢は受容せず、描かれた空間の特徴を受容したと言える。

それが、「これはスマートそのもののやうな作品だ。それでゐて決して軽佻でもない。新鮮な現実が、生々した生活が、如実に歌ひ出されてゐる。」という大学の評とも繋がっていく。「都会のデッサン II」は、「百貨店——エレベータアよ 気が向いたら地獄まで墜ちて／くれたまへ／天国まで昇つてくれたまへ——ここは屋上庭園／だ 遠い山脈 そして青空とアドバルウン」と都市風俗の典型として百貨店を捉え、高層建築ならではの視界の広がりを描いている。しかし、速度と視界の快感に終らないのが、夕爾の特徴である。「ああ今僕らは感じ／る あの金網の動物たちよりもつと悲しく 都会よ 君／の大きな掌おほてのひらに囚とらへられてゐる僕ら自身を」とシステム化された都市の快適さに束縛感を覚え、一つの巨大な身体として擬人化し、「都会よ」と呼びかける。大学が、この作品から「新鮮な現実」と「生々した生活」を読み取ったのは、記号化された都市空間の軽やかな快適さと、實在感が希薄化する不安を表裏

一体として受け止める感受性が表出されているからだろう。

二番目に収録されている「陽のあたる電車の上で」も、「(略) 花はいつのまに咲いたらう？／さうしていつのまに散つたらう？／僕はもうわすれてしまった／人人は知らぬふりをしてゐる／人人は新聞紙を読んでゐる」(第二連)と「僕」の思いとは無関係に習慣的時間を過す車内の「人人」に視線を移して、他人の集りである都市の表情を切り取る。しかし、第三連では「人人はインクの匂ひのする新聞紙を読んでゐる／あ 季節が僕等を釣上げようとするやうに／窓からアドバルウンがその長い足の影を投げかける／退屈あんどくのやうに長い足の影を」と「人人」も「僕」も、都会の「退屈あんどく」を共有する存在として捉えられる。「あ」という無機的な感嘆詞も、克衛を模倣したと考えられるが、克衛のようにイメージを喚起する機能としてではなく、都市のメカニズムに吸収されてしまう、肉体性を感じさせない個が挙げた声という印象を与える。

三番目の「六月の CHANSON」も、克衛の受容を濃厚に感じさせる。

(略)

旅客機の爆音が

僕らの脳髓に

なんと快適な麻醉をかけることか

あ

バスは揺れながらすばやく

そのまるい吊革の影を

人人の白い上衣の上に投げてゆく

微笑のやうに

微笑のやうに

機械と速度の醗酲感が、克衛的「あ」を挟んで地上的な「バス」の優しさへと転換する。最後の反復は、克衛の「六月の蜜柑水」の詩句と同じである。

永遠に咲かない薔薇がないやうに

詩よ！ 僕の指にも咲きたまへ

夏の優しい夕暮れに

花束を買ふ街のひとたち

あなた達の静かな頬に咲く

微笑のやうに微笑のやうに

克衛は、ミュージックが訪れる優美な季節として、「夏の優しい夕暮れ」を基調に「薔薇」「花束」「微笑」と物柔らかな明度と彩度でトーンを揃えている。ここにも、作品空間を構成するためのモチーフとその配置という一貫した克衛の姿勢が窺える。これに対し、夕爾の「微笑のやうに／微笑のやうに」は、上空から人間の身体性を圧倒する「旅客機の爆音」と、人間の身体性と戯れているかのような「バス」の「まるい吊革の影」を対置させている。夕爾もまた、都市の風景を生きたる感受性の表出という視点で一貫している。

克衛は、「Sentiment などは無く。Sense があるばかりだ。」(『サボテン島』アオイ書房 昭13・11)「悪質の詩人は、未だに感情と感覚とを書き分ける事も見分ける事も出来ない。しかし／ジエネレイションは感覚を感情にかへ、また感情を感覚でしかなくする場合もある。／ジエネレイションの違ふ連中と話すのは労働でしかない。」(同)と挑発的に抒情を否定し、感覚の表出を打ち出している。夕爾は、「固い卵に憧れる」(『文芸汎論』11巻7号 昭16・7)で、「すばらしい機械を前にした若い技師のやうなときめきを僕は感じる。」「そこで僕は最も少なく支払つて最も多く美の買物をする。これこそ現代的と申すものではあるまいか。」と克衛の『固い卵』(文芸汎論社 昭16・4)を評しており、克衛の機能的な方法論を比喩的な言い方で的確に捉えている。詩作の姿勢の相違を十分認識しつつ、夕爾は、克衛の構図的トーンとしての詩句を身体的感受性へと転用したのである。

同様の転用は、克衛の「理髪店」(『夏の手紙』アオイ書房 昭12・9)の「土用に入る／散髪屋が樺の木の木の下で仕事をする／サアポンの匂ひが村一杯に流れる／真桑瓜のやうな頭にニッケルの鋏がトンボのやうにとまる」と、夕爾の「村 Fragments」の「村はあらひたての浴衣のやうだ／薄荷色の 上等でないサポンの匂ひがする／それはこわばつてゐて そして寂しい」という冒頭の描写からも感じられる。「理髪店」の直截で素朴でこつこつした印象を、

夕爾は、「村」全体のイメージに敷衍している。

『田舎の食卓』という詩集タイトル自体、克衛の『夏の手紙』に収録された作品タイトルと同じである。ここからは、方法的次元の堅持と主体の感受性の表出という、全く異なる創作姿勢の詩人からも、その表現を取り込んで転用するという夕爾の貪欲さが窺える。夕爾における「僕ら」は、「人人」と照応しつつ、都市の浮遊する快感と表裏一体の希薄な実在感を生きている身体感覚の共有者であり、「僕」を代表とする主体の集合である。

## 二 跨る構図

「一」で挙げた文章で、木原は、立原道造と田中冬二のニュアンスとの相似性も指摘している。立原は、第二次『四季』（昭9・10・19・6）の第二号（昭9・12）に「村ぐらし」が、冬二も、第二十五号（昭12・8）に「遅日」が掲載され、道造は、『四季』が同人制をスタートさせた昭和十一年二月に、冬二も昭和十六年一月に同人となり、「四季派」の代表的な詩人である。夕爾は、「若草」の頃（『詩学』12巻9号 昭32・8）で、「四季」からは決定的な影響をうけたけれども投稿したことは一度もなかった。<sup>(10)</sup>と述べており、夕爾が「四季派」を咀嚼したことが窺える。朔多恭は、「空間的には山とか海とか田園とかの「自然」のほうへ強く傾き、時間的には現実よりも想像の、現在よりも過去の眼鏡をとおしてものを視るという特徴をもっていた。」と「四季派」の特徴をまとめ、夕爾の「人生」と立原の「夏花の歌」を例示して、その共通性を挙げている。<sup>(11)</sup>市川も、「その美意識や詩風には『四季』の人々、とりわけ三好達治や田中冬二と近いものがある。」と両者の類縁性を認めつつ、秋谷豊の言（『詩人論——新しい抒情について——』『詩学』12巻8号 昭32・7）を借りつつ、「四季派」にはない「主調音としての甘美さ」

を読み取っている<sup>(12)</sup>。

先行研究が指摘するように、夕爾と「四季派」は、追憶的自然をイメージとして構築する点において類似し、具体的な詩人としては、立原や冬二が想起される。木原の回想を念頭に置けば、夕爾はエコールとしてではなく、自分の表現を差異化するための個別の特徴として、立原や冬二を吸収したことが考えられる。このような視点から、両者を比較対照してみたい。

夕爾の「生れた家」と立原の「夏の弔ひ」〔萱草に寄す〕風信子叢書第一篇 昭12・5<sup>(13)</sup>は、過ぎ去ることを基点とする時間意識と自分の地点の確認、その確認を括弧で括って挿入するという構成が共通する。

あたらしいサアカスのテントのやうに

よく晴れた日がつづく

家ごとに新しい話題を配つてあるく

毎朝の新聞紙よ

禦<sup>(14)</sup>たちの世界では何ごとが行はれたのであらう

私たちの世界では？（しかし私はここで数多くの肉親

を喪つた……）

そしたまたあの蜜蜂<sup>もみち</sup>の懶い音楽のやうに

あらゆる出来事が過ぎてゆく

合ね飲む木の花咲く林では

毎日エプロンがよく乾く

「陽のあたる電車の上で」にも「インクの匂ひのする新聞紙」とあったように、夕爾にとって「新聞紙」は、昨日の跡をとどめない、日々更新される都市生活のリズムを表す素材である。「あたらしいサアカスのテントのように」という「よく晴れた日」の直喩も、その乾いた感性の下にある劇場的な都市空間を示す。しかし、「禦たちの世界では何ごとが行はれたのであらう」という問いかけが、（―しかし私はここで数多くの肉親を喪つた／…）という内向的な追想を呼び込むのである。

事実関係で言えば、夕爾は大正九年七月、六歳の時に、精米所兼雜貨店を經營していた父常一を、精米機の事故で喪っている。その二年後に母あやは、卓司、夕爾（本名は優二）、良三の三兄弟を連れて、常一の弟で薬剤師の逸と再婚した。<sup>(15)</sup>「初めに」で述べたように、その逸も昭和十年には結核で倒れ（同年九月に死去）、夕爾は薬局を継ぐべく、早稲田高等学院から名古屋薬学専門学校へと転じている。第一詩集『田舎の食卓』が出版された前年の昭和十三年三月に、夕爾は帰郷して木下薬局を継いでいる。父の死が、その後の夕爾の人生の起点になり、義父の死によって進路変更を余儀なくされたことの重さが、「―しかし私はここで数多くの肉親を喪つた／…」という呟きに化する。「私たちの世界」の無機的な明快さには解消されない、「私」の世界が、不意に露出する。

しかし、この呟きは、逆接で始まり括弧で挿入されている。「私たちの世界」は、冒頭三作のような親和的空間ではなく、個の時間を埋没させて成立している。数多の固有の「私」が埋没する構造の共有という点での「私たち」と

いう呼称と、抗い。この後は、「あの蜜蜂の懶い音楽のやうに」と内的倦怠を投影しつつ時間が経過していき、表層的には「毎日エブロンがよく乾く」日々が続く。抗いは諦念に溶解し、明朗さに陰影が加わる。作品タイトルが「生れた家」であるのも、「私たちの世界」に投じた、同一化を拒む「私」固有のトポスの提示である。

『田舎の食卓』は、「街の記念樹」「田舎の食卓」の二章から成る。冒頭三作、及び「三」で挙げる「驟雨通過」は「街の記念樹」の章であるが、「生れた家」及び後に挙げる「秋のほとり」「村」「田舎の食卓」「家庭」は「田舎の食卓」の章に収められている。二つの章は、「私」と外界との異和感の強度、関係化の相違によって区分されているように思われる。

秋谷豊は、この作品に「この時代の混沌と、けだるいアンニユイ」を見、「ぼくはこの詩にアンニユイのようなもの、またはそれよりむごいものを感じる。こうした時代の不安や悲しみさえ、木下は過去の追想としてももうい音楽のように吹き消してしまう。」と夕爾の「単純な生の肯定」を批判的に読み取っている。<sup>(16)</sup>「この時代の混沌」について、秋谷は、「この年（引用者注：昭和十四年）はヨーロッパではドイツがポーランドに侵攻しついで英仏がドイツに宣戦した運命的な年である。たしかその前年だったかに、萩原朔太郎が南京陥落の詩を書いたのをはつきりと憶えている。」と述べている。秋谷のこの文章が掲載されたのは、昭和三十三年七月であり、漸く戦争を対象化できるようになった時期だと考えられる。大正三年生れの夕爾と、大正十一（一九二二）年生れの秋谷との時代の受け止め方の相違と共に、秋谷の批判には些かの性急さを感じる。夕爾は、「時代の不安や詩の悲しみ」を「ものうい音楽のように吹き消してしまう」のではなく、明朗な表層の下に潜り込ませ、沈殿させている。抗いと諦念がもたらす翳りが、作品の起点と終点にずれを生じさせている。「合歓木の花咲く林では／毎日エブロンがよく乾く」という最終二行は、

唐突に囲われた空間が提示され、放り出したような終り方である。

夕爾と同じく大正三年に生まれ、同時代人であった立原の「夏の弔ひ」は、固有の世界の構築において夕爾よりも構成に隙がない。

逝いた私の時たちが

私の心を金にした 傷つかぬやう傷は早く癒るやうにと

昨日と明日の間には

ふかい紺青の溝がひかれて過ぎてゐる

投げて捨てたのは

涙のしみの目立つ小さい紙のきれはしだった

泡立つ白い波のなかに 或る夕べ

何もがすべて消えてしまった！ 筋書きどほりに

それから 私は旅人になり いくつも過ぎた

月の光にてらされた岬々の村々を

暑い 潤いた野を

おぼえてゐたら！ 私はもう一度かへりたい

どこか？ あの場所へ（あの記憶がある

私が待ち それを しづかに諦めた——）

「昨日と明日との間」には、跨ぎ越せない断層があり、「私」は、「或る夕べ」に「昨日」と決別して「明日」へと出立し、時が流れた。この第三連までが現在地点からの回想である。現在地点（旅の途上）の「私」は、「昨日」への回帰を切望しつつも、断念する。「昨日と今日」でも「今日と明日」でもない、「昨日と明日との間には」という設定が、まずは注意される。過去との決別という「筋書き」を仕組んだ「私」に、現時点はあっても「今日」の實在感はない。「私の心を金にした」「ふかい紺青の溝」「泡立つ白い波」という、西洋的シンボリズムでは天上の色である金、青、白のイメージカラーも、「今日」が非在の、虚の空間を喚起する。

第三連の倒置法も、旅した空間の實在性を希薄化し、旅する行為のみを孤立させているが、第四連（最終連）の統辞法も奇妙である。「おぼえてゐたら！ 私はもう一度かへりたい」という一文の切斷・分離とも言うべき二つの文は、記憶の蘇生の渴望とその不可能性を印象づける。その「私はもう一度かへりたい」は、二行目にかけて「どこか？ あの場所へ」と倒置法になっている。ここでも、渴望の対象ではなく「私」の渴望のみが確かなものとして語られる。「かへりたい」対象は、「どこか？ あの場所へ」と自問の果てに想起されるが、それは具体的な相貌を持たない。相貌を語らないことによって、「私」にとって絶対的な存在となる。しかし、括弧内の挿入によって、想起と共に断念されたことがわかる。「（あの記憶がある／私が待ち それを しづかに諦めた——）」という切れ切れの呟きは、関

係性が不明瞭である。「あの記憶がある」は、一文として独立しているようである。「私が待ち」という行為の対象は、「それ」であるが、「それ」は「しづかに諦めた——」という句の目的語でもある。地の文を補填する括弧内の挿入という構造から考えて、「それ」は、「あの記憶」によって「あの場所」を現在に繋げること、その上で帰れる場所と見做すことを指している。統辞法を崩しかねない文法的省略と各句の後に置かれた一字分の空白が相俟って、整合化されない思念のプロセスが極度に圧縮されて提示されている。

「私」の「今日」を容れる場所は成立しない。しかし、「あの場所」「あの記憶」「それ」と指示代名詞で内容が示されるのみで、実在との対応関係を結んでいないということは、それ故に、誰も立ち入ることができない「私」だけの固有の場所になり得たということである。非在であるが故に渴望する、具体化できないが故に固有であるという逆説的空間が構築されている。「昨日と明日との間には」という時間の断層に落ち込まず、現在の連続の中にある「私」が「私」として存立する構造が示されている。

立原の世界は、一見脆弱なようであるが、「私」が存立し得る逆説的次元を確立している。それは、イメージカラーから破格の統辞法に至るまで、綿密な構成の下に構築されており、建築家という本業を持っていた立原の、まさに設計と言うにふさわしい。これに対し、夕爾は、「私たちの世界」が外の世界でもあるという可変的な次元に「私」を置いている。「私」と「私たちの世界」との関係性の危うさが、作品の起点と終点のずれを引き起こし、その非完結性を夕爾は自らの作品世界として提示する。「（しかし私はここで数多くの肉親を喪つた／…）」という追想であるからこそ、「私たちの世界」の圧倒的な速度とそれに同一化しない個の時間が見えてくる。

非完結的な空間としての作品世界という特徴は、「秋のほどり Fragments」も同様である。「厚ぼつたい本を閉ぢ

るやうに夏が終つた／宿題を終へた中学生のやうに／僕らはもう思い出さないだらう／地の果に消えた／幾何学的な線をもつた雲の連なりを……」と、この作品も過ぎ去る季節で始まる。「思い出さないだらう」という逆説的な言い方で、個の時間の一回性を語り、愛惜する。

第二連は、愛惜から転調して動きのある場面となる。

僕は空気がつまつた銃を手にする

僕は犬を連れる

犬は犬の尻つぼの先にゐる

林のなかには光線がぎつちりつまつてゐる

けれどどの樹にもポケットがないので寂しさうだ

枝枝を透かして空は青いリトマス紙のやうだ

縞のシャツを着た若い男が樹を伐つてゐる

ふと僕は空想する

あの切口から新しい光線がほとぼつて

逆にあの男を切り倒しはしないかと……

「犬は犬の尻つぼの先にゐる」林のなかには光線がぎつちりつまつてゐる」というオブジェとしての対象への視線、

「どの樹にもポケットがないので寂しさうだ」というレスプリ・ヌーボー的な擬人化、「バラシユウトのやうにひらいた空の下で」（「早春の歌」）「夏が来た 一枚のカアボン紙のやうに光りながら」（「BONJOUR」）等、この時期の夕爾に特徴的な、克衛から学んだと思われる無機的な自然の形容、これらの典型的なモダニズムの修辭から成る描写の後で、「ふと僕は空想する／あの切口から新しい光線がほとばしつて／逆にあの男を伐り倒しはしないかと……」と唐突にオブジェは生身の肉体に変換されて、モダニズム的空間とは異質の声を響かせてしまう。

第三、四連も、オブジェとしての構成的空間に感情が侵食してくる。第三連は、「青い封筒に入れて藏ひわすれた／サルフィヤの種子が気にかかるやうに／友よ 今日僕は君の消息が気にかかる」と冒頭の直喩は感情に還元されていく。第四連の「啼いてゐる小鳥の胸のやうに／磧は白く光つてゐる／僕の空想のごとく曲りくねつた河岸に沿うて／マリゴオルドの花が咲く」という直喩も、喩える概念が「啼いている小鳥」「僕の空想」と抒情的性質を帯びており、抒情的視線を通して風景が眺められている。

友よ

僕の生活は相も変わらず

タデ科の植物の実のやうに乏しいが

しかし僕はノンキでないことはない

（それが老人のものであるのをいとはないなら！）

たまたま草の上にぼんやりしてゐると

アヒルの群が僕を急せぎたてる

第二連最後の生身の肉体の変換に誘発されたように、後半部分である第三、四連では、直喩も生活を感じさせる草花となり、「僕ら」の世界は「僕」に焦点化され、離れた「友」に呼びかける形で「僕」の屈折した心情が噴出する。夕爾は、「僕ら」とモダニズム的空間を共有する「僕」としても、「僕ら」から疎外された「僕」としても、「僕」の位置を確定しようとはしない。同様に、オブジェとしての無機質な風景に肉体が耐えられず、生々しい声を上げ、現実に泥んでいく自身への自嘲が突き上がってくる。語り手の「僕」の位置も複相的、風景も二元的であり、作品空間は異質の関係性や次元に跨っている。「都会のデッサン」から始まる冒頭三作では、都市の記号的空間を生きる快感と表裏一体の心許なさという視点が一貫していたことを考えると、これは、方法的視点の不徹底性ではなく、二元的な生の跨りを表現として選択したと見ることができると、サブタイトルの「Fragments」は、その自覚を表している。

モダニズム的修辭を駆使しつつ、郷愁の対象としての風土を構築したのが、冬二である。『青い夜道』（第一書房昭4・12）<sup>(17)</sup>所収の「凍豆腐を夜干しする冬の村」を見てみる。

1

さむい月夜を村の家々は

木綿の夢にねてゐる

どの家でも簀の上や目簾に

豆腐をしろく夜干してゐる

2

ほしぐさやたきぎをつんだ庇の下

月がふかくさしこんで その家の何十年もの老いたる忠実なる用具——白や杵

はしごと

むかしがたりをしんみりしてゐる

3

凍った庭にくろくはつきりと大屋根のかげ

祖先のかげである

全七連の第三連までを引用したが、「さむい月夜を村の家々は／木綿の夢にねてゐる」(第一連)と「家」の擬人化

によって、つつましい暮らしの健やかな平穩が伝わり、その印象は「簀の上や目筈に／豆腐をしろく夜干ししてゐる」という具体的な情景描写に裏打ちされる。「さむい月夜」「木綿」「豆腐をしろく」と冷涼な色と質感を揃えることで、自然と暮らしが調和した平和な村の姿が浮かび上がる。第二連でも「その家の何十年もの老いたる忠実なる用具」と「臼や杵はしご」と農家の必需品が擬人化され、「月」と「むかしがたり」をする。この土地に根付いた暮らしが、生活の一員と化した作業用具と下界を見守る月との対話を通して伝わる。ここまでの展開を受けて、第三連では、「大屋根のかげ」が「祖先のかげである」と擬人化されるが、人間と等しく生活用具が安らいでいる情景では、地霊や家霊の存在も不自然ではない。「くろくはつきりと」という色のトーンも、第一連の「白」と対照的であり、天地、時間と空間の安定した構図を作っている。ひら仮名の多用も、眼前の情景の奥にあるものに届いている眼差しの提示として効果的である。

第四連は、「おそく火をおとした竈の口には／黒猫が蹲つてゐる／煤けた戸棚の真暗なすみには／夜食のこのりの煮魚が青くひかつてゐる」と家人の勤勉で壮健な暮らしぶりを感ぜさせる的確な描写である。現代人の語り手がこの風景を体験していることは、第六連の「チカチカ 活動写真のやうにうごく山の夜風／私は涙の赤いめがねをかけた」に判然としている。都会の来訪者であるが故に、何の変哲もない土着の暮らしと風景の美が見えるのであり、現代に息づく風土を想起させるのである。

作品は、次の第七連で結ばれる

なにもかも寒い冬の夜の村に

あたたかいものといつては

家のなかにこもつてゐる みかんのほひのやうな人情ばかりである

「みかんのほひのやうな人情」という直喩も、冬の暮らしと直結しており、厳しい風土の中で、季節の巡りと共に生きる人々の姿が彷彿とする。

モダニズム的修辭によって土着的な素材のイメージを読み替え、具体性と象徴性、描写と単純化の絶妙なバランスによって本質的なものへと昇華させ、生き生きと現前化させる地点に冬二の風土は成立している。これが、冬二の詩法であった。後年、冬二は、「抒情の彼岸」(『私はこうして詩を作るⅡ』創元社 昭30・9)<sup>(18)</sup>において「相手のスクリンに鮮明なるイメージを描き出させ、ニュアンスを、リズムカルのものを、香気を、触覚を感じせしめる」手法によるものが、「詩」であると述べている。「それであるから駆使する言葉の選択には言葉の有する——言葉から感受する——ニュアンス・重量・硬度・リズム・デニール(デニールは生糸などの織度の単位)というようなものに、周到な考慮を要するのである。」と言葉の質感と表情に踏み込んで差異を汲み上げ、まさに作品として独自の世界を構築しようという強靱な意志が窺える。

冬二の言葉への感度は、編集者の長谷川巳之吉に注目され、詩人への道を拓くことになった『詩聖』(7号 大11・4)投稿詩「蚊帳」(『青い夜道』収録)に夙に表れている。初出形を抄出してみる。

お疲れれてゐる白い床の上を

流れる、あの青いこまかい影の  
快さ

そして真夜中に目ざめると

髭を剃りたての月が

青い波の上を静にわたつてゐる

女の心のやうな星が蚊帳に

くつついて

心臓をくすぐるやうな夜もある

それはなんでも、蒸すやうな

醸するやうな夜ではなかつたか

(第二、三連)

「髭を剃りたての月」と「月」は肉体を持つ存在として擬人化され、その月を透かして見る蚊帳は「青い波」として自然に同化する。「女の心のやうな星」と「星」は心を持つ存在として擬人化され、自然は官能性の媒体となる。表面的な見立てにとどまることなく、擬人化や喩という技法が自然と人間を多層的に交感させ、世界の親和性を甦らせるという特徴が明瞭である。冬二は、紛れもなく冬二として詩壇に登場したのである。冬二は、己が資質に従って

詩法を確立させ、表現を磨いていったと言えよう。

言葉の質感や表情に対する鋭敏な感覚が擬人化や喩となり、関係性を新たに発見させるといふ点で、夕爾と冬二は共通する。しかし、夕爾は、冬二のように精緻で安定した世界像を形成しない。

「一」でも言及した「村」にも、「Fragments」というサブタイトルが付けられている。第一連の「村」の形容が、克衛の『夏の手紙』所収の「理髪店」に類似することは先述したが、第二連も、克衛的及び西脇順三郎の『*Ambar-valia*』（椎の木社 昭8・9）<sup>(19)</sup>的である。

村はあらひたての浴衣のやうだ

薄荷いろの 上等でないサボンの匂ひがする

それはこわばつてゐて そして寂しい

けれど麦笛の音はじつによくひびく

僕たちは麦笛をならしに行かう

★

藪のほとりに澄んだ眼をした

山羊がすはつてゐる

僕のやうに

彼のヒゲほどの雨が

水の上でふるへる

(「村」第一、二連)

「藪のほとり」の静謐さは、「太陽」(『*Ambarata*』)の「ヒバリもゐないし、蛇も出ない。／ただ青いスモ、の藪から太陽が出て／またスモ、の藪へ沈む。」を、「彼のヒゲほどの雨が／水の上でふるへる」の繊細さは、「土用」(『夏の手紙』)の「楓の葉の下で小川の水がゼリイのやうに顫へる」を想起させる。アルカディア的な光景と言いたいところであるが、西脇や克衛にはない「僕」の存在が、繊細な水面の震えを鬱屈の喩に変えてしまう。この作品も、「僕たちは麦笛をならしに行かう」と村の寂しさを撥ね返すような「僕たち」で始まる。しかし、「僕」は、すぐさまその若々しい群れの外に出てしまい、一匹の山羊がいる情景に自己投影してしまふ。

無花果の木のかげに牡牛が眠つてゐる

僕のまねをして

退屈アンニユイのやうに おほきな曲りくねつた角を

彼はもてあます

おお僕もここで年老いでせう

明るい螺旋のほとりで永遠に虹が歌ふやうに

★

最後の夕映だ

地球は明るい そして

僕らの村もあかるい

野菜畑にゐる家畜の眼はうるんで

少年のやうだ

僕らは河の方へ出よう

オフエリアの頬のやうな水のひかりを眺めよう

（第三、四連）

第三連も、牡牛の惰眠に自己投影がされる。「アレンユイ退屈のやうに」は直喩を婉曲話法として用いることによって、「僕」が「もてあます」名付けられない心情の根深さを表出する。その上で、「明るい螺旋のほとりで永遠に虻が歌ふやうに」という「僕」の諦念、あるいは明るい絶望が成立する。

第四連（最終連）の「最後の夕映だ／地球は明るい そして／僕らの村もあかるい」は、絶望を諦念することの残酷な明るさである。「家畜の眼」も、風景に同化して「うるんで」いる。ここで、主語は「僕ら」に戻るが、「オフエリアの頬のやうな水のひかり」を眺めに河に出かけようとしている。「オフエリアの頬のやうな水のひかり」という直喩は、悲運を連想せざるを得ない。作品の開始地点の、響き渡る「麦笛」を吹く「僕たち」は、寂しさを逆手に取る屈託の無さがあった。しかし、「僕」の鬱屈を経た「僕たち」は、明るい絶望を共有することになり、遠い地点に

出てしまっている。冬二のように、基本的構図を変奏しつつ重ねていき豊饒な世界を構築するのではない。挿入した異和が世界像を変質させてしまうのであり、擬人法や喩は、繊細な陰影の蓄積によって世界像が変容していくプロセスなのである。

逆説的な地点に身を置いて個の固有性を存立させた立原とは異なり、夕爾は、固有性と同一性を共に生きる個の实在に立脚する。鋭敏な感覚によって差異を調和へと構築する冬二とは異なり、夕爾は、差異を異和へと展開し、危うさと軌みを内包する構造に変質させる。跨ぎとずれを構造化する地点に、夕爾の作品世界が成立する。

### 三 「蜜蜂」と喩

「驟雨通過」は、「街は見るまに昏くなつて来た そしてしばらく羊歯の葉の／やうにざわめいた 本屋の戸口や百貨店の食糧品売場で 私／たちは考へたかも知れない 南側の窓の鎧戸のこと それか／らもう取りかへてもいいカアテンのことなどを——明るさが／また地球にもどつて来た」とモダニズム的直喩と都市の風景から始まる。「南側の窓の鎧戸」や「カアテン」は、日本ではなく、南欧を思わせる。無国籍風のイメージの都市であるが、「そして私たちは故郷で飼つてゐたカアニオラン種／の蜜蜂の群を想つた 彼らは？ 彼らはいつたい何処へ逃げ／たらう？」と「私たち」の「故郷」の象徴として、「カアニオラン種の蜜蜂の群」が想起される。

「カアニオラン種」は、冬二の「山園」(『山鴨』 第一書房 昭10・7)にも出てくる。「さびしい谷間の蕎麦畑の中で、私は晩夏から秋を蜜蜂の群と過して来た。黒色種／のカアニオラン種五群、コーカシアン種二群と外に雑種数群。彼等の習性を究／めつつ、二十有余の巣箱を見まもることは容易でない。」「季節はもう日毎寒冷に向つてゐた

し、それに彼等はオレンヂの花咲く温暖な地方／から転飼して来たのであるから、」と孤独で静謐な飼育の日々と蜜蜂の故郷の「温暖な地方」が語られている。同じく『山鳴』所収の「郷愁」でも、「空気洋燈<sup>ラン</sup> 蜜蜂の写真数葉／コーカシアン種 カーニオラン種／サイブリアン種／皿に一つの一つてある角砂糖／折れた青鉛筆の心<sup>しん</sup> 郷愁」(第二連)と「郷愁」を喚起するモチーフになっている。

冬二の「郷愁」の第一連は、「カルルス温泉／銀鮭<sup>シルバースモック</sup>のフライ レモンのうすい一片<sup>ひとかけ</sup>／セロリのつめたい根／ナプキンの角の赤い小さい縫とり乙女座／ホップ草の花さく山腹を家畜の群のやうにゆく霧」と避暑地の食事の光景である。西洋的で冷涼な風景であるが、場所の特定はされない。淡彩画的なイメージに、体験を繋ぎ止めるものとして「蜜蜂の写真」の密度があり、固有の時間の気配を漂わせる。

表層的なイメージを固有の体験へと収斂させるモチーフが冬二の「蜜蜂」であり、中でも「黒色種」と色が明示された「カーニオラン種」はその密度が高い。夕爾は、冬二から、イメージの焦点を作る「蜜蜂」を受容したのではないだろうか。更に、「温暖な地方」から転飼された「カーニオラン種」を、「南側の窓の鏡戸」や「カーテン」と連動する南欧的イメージへと転用したことが考えられる。

「驟雨通過」では、記号的イメージとして「私たち」は都会の生活を共有し、かつて「故郷」の生活を共有していた。「私」の声が「私たち」に溶解している状態で、南欧が「故郷」としてイメージ化され、その焦点が「カーニオラン種<sup>種</sup>の蜜蜂」であることが気になる。

夕爾が描く田園風景は、生涯の地であった御幸村をモチーフにしている。これについて、栗谷川虹は、「山間でも海岸でもない御幸村には、彼の詩から想像されるような豊かな自然や、人眼を引く光景は乏しい」と指摘し、御幸村

の風景を「下敷きにして彼の詩心が創造した、メルヘン的な田園風景といった方がふさわしい。」と述べている。<sup>(20)</sup>そこで、夕爾の「詩心」に示唆を与えた詩人が、フランシス・ジャムである。夕爾は、「備後地方の詩文学の動き」〔斧〕1巻1号 昭23・8)で「ジヤムはそこ（引用者注…ピレネエ山脈の麓オルテスといふ小さな町）でその土地の風物、——森や水車小屋や山羊や蜜蜂ミツバチやそのほかあらゆる自然を限りない愛情をこめてうたひつづけました。素朴で新鮮な彼の詩から、われわれは南フランスの明るい風物を生き生きと汲みとることが出来ます。」と述べ、「瀬戸内海に臨んでゐる国々は、ちやうど地中海に抱かれて美しい文化をかたちづくつた国々のそれに似てゐます。」と備後地方と南フランスとの類似性を指摘してもいる。『斧』は、ガリ版刷りの俳句誌であり、「蜜蜂」は「蜜蜂」の誤記であろう。

「南フランスの明るい風物」を代表する自然として「蜜蜂」を挙げていることが、注意される。夕爾は、風光の明るさを触媒として、「ラテン的な明るさと均整を持つたものが生れるであらうと思はれます。」と現実の瀬戸内地方が文学的に昇華されるイメージを描いている。それは、今後の詩への期待のみならず、夕爾の詩法そのものでもあり、そのような風景を象徴するモチーフとして、『田舎の食卓』では「蜜蜂」が選択されたのである。

『田舎の食卓』の「序」は、『詩文学研究』の主宰者、梶浦正之によるが、「木下夕爾君／あのまよもやとした花粉の霧と蜜蜂のぶるんぶるんといふ囁きとが流れてくるなから麦埃の大きな掌がぬつと差し出される。それは確かに昨年こぞの日なくなつたフランシス・ジャムの本然主義オチユリスムの掌だ。」と夕爾の詩から第一に連想する詩人としてジヤムを挙げている（この後、「ポオル・ヴェルレーヌの昔ながらの象徴の耳朶みみ」「ポオル・エリユアルの近代の眼」が続く）。夕爾の詩を世に知らしめようとする梶浦にとつても、「蜜蜂」はその作風を紹介するための印象的かつ適切なモチーフ

フだったと言えよう。

夕爾は、『若草』投稿において堀口大学にその詩才を認められ、「私の詩と青春<sup>(四)</sup>」(『備南合同新聞』昭37・3・8)でも「堀口大学訳詩集『月下の一群』の影響は、その意味(引用者注:「ダダ未来派・立体派・超現実主義」などが次々移入され、その都度影響を受けて、夕爾の詩風が変化したことを指す)でもかなり決定的なものです。」と回想してもいるように、大学から多くを学んだ。『月下の一群』(第一書房 大14・9)<sup>(21)</sup>には、ジャムがまとまって訳出されている。そこでの「蜜蜂」は、自然の中の豊かなエロスの象徴である。

家は蜜蜂と薔薇の花で一ぱいであらう。

午後からは寺の晩課の鐘が聞えて来よう、

そして透明な宝石のやうな色をした葡萄は

ほのかなもの影に日を浴びて眠るやうに見えよう。

(略)

若もお前がわたしのやうに

この牧場の奥に住んであるとしたら

褐いろの蜜蜂が群り飛ぶ下で、

涼しい流れの側で

こんもりと茂つた葉陰で

わたしたちは笑ひながら

接吻するであらうと云ふことだ。

(略)

そしてお前の脣の紅の上に

わたしは褐いろの葡萄と

紅いばらと蜂蜜との味ひを味ふであらう。

(「家は薔薇の花で」)

「接吻」は、「透明な宝石のやうな色をした葡萄」を「褐いろの葡萄」に変え、「褐いろの蜂蜜」を「蜂蜜」に変え、「葡萄と紅いばらと蜂蜜」は「お前の脣の紅」の中でひとつに溶ける。自然からエロスが生まれ、エロスは自然の中で熟成していく。「蜜蜂」は、エロスを熟成させる触媒である。「樹脂が流れる　その一」でも、「ロオズ・ベンガルよ／＼静に眠るがよい、お前の金巾かなぎんの衣の下で／＼眠るがよいわたしの接吻の下で。／＼暑さが激しいので蜜蜂の羽音より／＼他には何も聞えて来ない……」と「蜜蜂」は、エロスが昂まっていく時間の基調音となる。

しかし、夕爾の「蜜蜂」からエロス性は排除されている。「フランシス・ジャム氏に」(『青い夜道』)という献詩を作るほどジャムに傾倒した冬二の「蜜蜂」にも、エロス性はないことが興味深い。冬二も夕爾も、風光明媚なイメージと喚起される像の密度を受容したのである。

冬二の「蜜蜂」が、見守られていたり(「山園」)、写真に焼き付けられた像(「郷愁」)であったりという安定した

静の印象を喚起するのに対し、夕爾の「蜜蜂」は、「彼らはいつたい何処へ逃げたらう？」と不安定な動の印象を与える。この不安定な動の印象が、表題作「田舎の食卓」に展開する。

乾草いろの歳月が燃される

僕のまはりで

あの蜜蜂の翅の音が

僕を煮る

悲哀の壺で

ああ　とろ火で

この詩には「To my T. Niwa」という献辞がタイトルの下に付いている。「T. Niwa」は、丹羽哲夫（一九一六—一九四二）であり、夕爾等と同人詩誌『偶像』を創刊し、『詩文学研究』の会員でもあった<sup>(22)</sup>。丹羽の死後、『詩文学研究』15輯（昭18・9）に掲載された時のタイトルは、「田舎の食卓——生前の丹羽哲夫に——」であり、夭折の詩友を悼む気持ちに改められているが、詩集収録の時点では、自分を理解してくれる友への呼びかけということになる。 「乾草いろの歳月」とは、直接的には、帰郷し、友と過した時間が過去のものになってしまった瑞々しさの喪失を指すのであろうが、それも含めて、夕爾のここに至る時間である。父の死、義父の病と死、それに伴う仏文から薬学への進路変更、即ち、無邪気さが乾いていき諦念を作った日々である。栗谷川は、著書の中で郷土誌『新茶屋町内物

語』(平4)を紹介しつつ、現実の御幸村の状態を考察しているが、そこに引用された序文に「又、福山へ東城往還の道筋沿いに位置していて、常に交通の危険と騒音と土ほこりが多く生活条件の大変厳しい町でした。」という件がある。<sup>24)</sup> 同じく、栗谷川によれば、「東城往還」とは、村から中国山地の東城町へ通じる街道であり、村の北の端で石州街道(山陰へ抜ける街道)と交差する地点は、「四ツ角」と呼ばれていた。夕爾の生家は、「四ツ角の東北と北西隅の、両角地を占めていた」ということである。「乾草いろ」とは、現実の埃っぽい故郷の光景をも映しているように読める。

夕爾は、瑞々しきの喪失と故郷の土埃の乾きを「乾草いろ」に昇華し、「蜜蜂の翅の音」と共に、恰もジャムの詩に描かれるような「南フランスの風物」的な作品空間を作り上げている。しかし、ジャムの「蜜蜂の羽音」とは異なり、ここには肉体のざわめきはない。「あの蜜蜂の翅の音」は、封じ込められた情念や欲望が蝟集する音である。それが、「とろ火」で細く長く「僕」を苛む。夕爾は、「蜜蜂」を風景から自立させて、心象のざわめきの喩へと転換している。これが表題作であることを考えると、イメージの中核を成す「蜜蜂の翅の音」は、当時の夕爾の心象を映し出す、強度の高い喩であると言える。

「家庭 To Mr. S. Hanamura」にも、「蜜蜂の翅の音」は両義的なイメージとして用いられている。

1

十字花科の植物のやうに明るい天気 乾いたシャツの上に  
縄とびの影がゆれてゐる 愉しげに まるで死が輪をどりを

してゐるかのやうだ 蜜蜂の翅の音 ゆるやかなそのあわた  
だしさ 石の門のそばに朝刊と牛乳壘が咲いてゐる 寂しい  
花のやうに 私たちの日常が……

「十字花」からは、バツと「十葉」(どくだみ)が連想される。十葉が咲く土の湿りと花の白さ、「愉しげ」な「死」の「輪をどり」、「朝刊と牛乳壘」の健やかさと「寂しい花」。夕爾は、私たちが生きる世界の相反する複相性を描き出す。「縄とびの影」のリズムに合わせるように、「蜜蜂の翅の音」が「ゆるやかなそのあわただしさ」で響き、作品を流れる時間を作り出して作品空間を立体化している。第二連では、「時間を編むやうに堅い椅子の上で 女はスウェタアを編んでゐる まもなく赤ん坊が生れるだらう」と出産を待つ妻の時間が描かれる。生と死を内包しつつ流れていく「家庭」の時間、期待と忍耐、事件と習慣、焦燥と待機が交錯し堆積していく時間の「ゆるやかなそのあわただしさ」を、「蜜蜂の翅の音」が象徴する。それは、何者かに運命付けられた生命がたてる音である。「蜜蜂の翅の音」を入れることで、乾いた明るさの底に潜行する避け難い寂しさが表出されている。

『田舎の食卓』における「蜜蜂」は、ジャムの風景と融和する身体や、冬二の体験を刻印するモチーフを超えて、固有の心象から生の時間の喩へと展開している。

## 終りに

夕爾は、克衛の記号性を都市を生きる身体の実感に転化し、立原のように失われた時間を歌いつつも、喪失の中に逆説的に固有性を構築する立原とは異なり、個と全体、記号性と身体性を跨ぐ自己の揺れや軋みを描いている。冬二のように、繊細なイメージの差異化によって対象を再構成しつつも、冬二のように自立的調和ではなく、異和を内包し、逸脱へと展開していく。イメージの中核を成す語についても、冬二、及び冬二も影響を受けたフランシス・ジャムと比較すると、その場面の背後にあるもの、あるいはその場面を成立させているものを喚起している。ある象徴性を持つ語を固有の心象に変換させることは、季語に通じるものがあり、後の句作に繋がるように思われる。

夕爾は、同時代の詩人たちを敏感に受容しつつ、固有の立脚点を特定できない自己を、擬人法や直喩によって対象のイメージを差異化し、跨ぎや軋みやずれを生じさせる空間として構造化した。これが、『田舎の食卓』におけるイメージの集積性と非還元性の内実である。メタレベルでの詩作を徹底させた克衛はもとより、立原も冬二も観念的次元において現実を逆転させ、あるいは現実を再構築するという営為を自覚的に行っていた。しかし、夕爾の世界は、常に生身の不安な身体が伴い、そのような身体性を表出している。

跨ぎや軋みやずれからは、もはや、「僕たち」として身体性を共有できない「僕」が露呈する。その不可逆性は、既に、「街の記念樹」と「田舎の食卓」という二つの章の区分において示されていた。露呈した「僕」は、第二詩集『生れた家』へと展開していく。

## 〈注〉

- (1) 夕爾の略歴及び著作は、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「木下夕爾略年譜」、『生誕100年 木下夕爾への招待——乾草いろの歲月——』（ふくやま文学館 平26・9）の「木下夕爾略年譜」、『定本木下夕爾詩集』（牧羊社 昭47・5）の「定本木下夕爾詩集について」（安住敦『定本木下夕爾句集』（同）の「跋」（安住敦）による。
- (2) 市川速男『——望都と優情 木下夕爾ノート』（講談社 平10・10）の「Ⅱ 詩への出発／『若草』掲載詩」。
- (3) 木原孝一「詩と俳句の架橋——木下夕爾への弔辞」（『蘭』2巻5号 昭47・5）
- (4) 注1と同書の「10 真昼の寂しさ」。
- (5) 信来民夫「一つの詩集——木下夕爾さんの思い出」（『含羞の詩人 木下夕爾』 福山文化聯盟 昭50・9、所収）
- (6) 以下、北園克衛の詩の引用は『北園克衛全詩集』（沖積舎 昭61・5）による。
- (7) 藤富保男『評伝 北園克衛』（沖積舎 平15・3）の「2 北園克衛の登場」。
- (8) 注7と同書の「4 詩の驟雨」。
- (9) 以下、『田舎の食卓』の引用は、『復刻 詩集田舎の食卓』（葦陽文化研究会 昭58・2）による。
- (10) 夕爾の『四季』への投稿については、実際は昭和十六年二月号に「家」が掲載されており、事実とは異なることを、注2の市川速男が調査し、明らかにしている（『Ⅳ 戦中詩／『四季』とのかかわり』）。
- (11) 朔多恭『菜の花いろの風景——木下夕爾の詩と俳句』（牧羊社 昭56・12）の「四」。
- (12) 注10に同じ。
- (13) 引用は『立原道造全集』第1巻（角川書店 昭46・6）による。
- (14) 『定本木下夕爾詩集』（前掲）では「私」に、また「喪つた」も「喪つた」になっている。「禦」は、防ぐ、「衷」は、まことという意なので、『定本木下夕爾詩集』は文意から誤りとみて訂正したと判断される。ここでは初版の表記で引用して

おく。

- (15) 注1で挙げた、栗谷川虹『露けき夕顔の花——詩と俳句・木下夕爾の生涯——』の「2 菜の花いろの燈の村」「3 蒼さびた屋敷と神楽」による。
- (16) 秋谷豊「詩人論——新しい抒情について——」(『詩学』12巻8号 昭32・7)
- (17) 以下、冬二の詩の引用は『田中冬二全集』第1巻(筑摩書房 昭59・12)による。
- (18) 引用は『田中冬二全集』第3巻(筑摩書房 昭60・6)による。
- (19) 引用は、西脇順三郎『*Ambaravia* / 旅人かへらず』(講談社文芸文庫 平7・2)による。
- (20) 注15と同書の「2 菜の花いろの燈の村」。
- (21) 引用は『堀口大学全集』第2巻(小澤書店 昭56・10)による。
- (22) 『生誕100年 木下夕爾への招待——乾草いろの歳月——』の扉ページ解説による。
- (23) 注22に同じ。
- (24) 注20に同じ。

\*引用に際して、原則として旧字体は新字体に改め、振り仮名は適宜省略した。