

## 疎開地と〈詩〉——室生犀星『旅びと』を中心に——

九里 順子

### 初めに

室生犀星は、昭和一九年八月中旬から二二年一月中旬まで軽井沢の別荘で疎開生活を送った。戦後の苛酷な旅客状況の下、体の不自由な妻とみ子は、娘朝子、息子朝巳と共に軽井沢に滞在した。とみ子が昭和二四年九月二二日に上京するまで、東京と軽井沢の往復生活を送ったことを併せれば、五年の長きに亘ることになる。

軽井沢での疎開生活に取材した詩集が『旅びと』（臼井書房 昭22・2）である。犀星は、「序」で「老成された詩といふものは、詩であるよりも遙かに沈みこんである詩のいしづゑのやうなものであつて、ただちに詩の美しさをかたちづくるかどうかは疑はしい、（略）詩のガラスのやうなものであらう。」と述べている。「ガラス」、即ち砂利や砂礫であっても、自らの詩の原形として開示しようとするのである。

それは、「信濃ではおもに厳冬を詩作によつてくらしした。戦禍の間にも、詩といふものから離れてゐなかつたことは、よくよく描くことによつて生きるすべを、身を以つて知つてゐたためかも知れぬ。」という、詩が一貫して実人

生の抛り所であった自負心とも関わってしよう。詩と向き合う姿勢については、かつて、芥川の死や濫作の疲弊という危機を乗り越えた詩集『鶴』（素人社書屋 昭3・9）でも印象的に表明されていた。「文章以前」で、「自分は冬の道端で／鋭い枝が塀の上に出てゐるのを見る、／自分は立ち止つてそれに見とれてゐる。／自分の要るのは此の鋭い枝だけだ、／枝と自分との対陣してゐる時が消えてしまへば、／もう自分の文章も詩も減じた後だ。」と対象と対峙し何ものが立ち上がってくる瞬間を詩の発生であると捉えていた。時を経た『旅びと』の序文では、発生の瞬間ではなく、詩作の継続によって見えてきたものに力点を置いている。「詩の美しさ」以前の精錬されていない状態でも「詩のいしづゑ」であると認識するのは、対峙による発見を内面化し方法化した上での発言であると言えるだろう。

犀星は、この詩集について、「信濃山中」「山鳥集」の二巻の小説集のあひだに、はさまれながらも一冊をなすに至つたもの」であり、「これらの三部作は私の作集のなかでも、珍しく扇の裏表をなすごとく孰れも打ち合せて読むべきものであらう。」と「珍しく」読み方も指示している。『信濃山中』（全国書房 昭21・1）『山鳥集』（桜井書店 昭22・3）は、共に別荘地ではない疎開地としての軽井沢の厳しい自然と生活がテーマである。「三部作」という意識の強さは、『山鳥集』の「序」の「なほ本篇はさきの『信濃山中』とともに、信濃滞在中の作品であり、詩集「旅びと」とともに三部作品をなすものである。」という一文からも窺える。犀星の実人生の苛酷な体験を背後に置きつつ、連作的に読んでほしいと言う一方で、小説の記述には還元されない、決して体験記ではない、詩なるものの核心があると述べているのである。実体験を知ることとは、詩的発見の性質を知ることがかりになるというメッセージである。

別荘地での疎開生活というかつてない体験の下で、「詩のいしづゑ」「詩のバラス」と表現された基盤となる地点で

の発見とは何だったのか。『旅びと』を中心に、『木洩日』（六芸社 昭18・1）『山ざと集』（生活社 昭21・2）も併せて考察していく。

## 一 「扇の裏表」

『山鳥集』所収の作品の初出は、「第四章 花札」（『東北文学』1巻2号 昭21・2）から「第十三章 かあさん抄」（『新生』昭21・11 「臨時増刊小説特集号1」）まで、戦後、諸雑誌に発表されたものであるが、内容は戦中から戦後にかけての疎開生活を扱っている。戦時下の軽井沢で、かつての避暑客であり、お客様であった別荘の人々への扱いが如何に豹変したかは、「第八章 わかれ」に描かれている。ある日の集会で町長が、「昔の別荘人」、現在の「疎開人」に向けて投げつけた通達は、「町の人と一緒に生活」をし、「道路の清掃や勤労奉仕」にも積極的に参加せよというものであり、「若しかういふ町の代表的な考へにご不満のある方は、今すぐこの町から出て行つてもらひたいのであります。」という「突然な峻烈極まる言葉」であった。「大半は、戦災者」でもある疎開人たちは、「戦争を背景にされてはどういふ苛酷な演題をも完成することが出来るのであらう」と「或る大きい背景」に圧されて沈黙してしまう。町長の演説と足並みを揃えたかのように、疎開人たちの「父の代からの出入りの商人」も誰も寄り付かず、「あれほど、しつこい親切と懇ろな品物の売込みをした人びとが、人間が変つたやうに相手にしてくれない。」のである。疎開人の一人である犀星は、衝撃を冷静に受け止めている。

疎開人たちの困惑を描く一方、犀星は、「町の人」が蒙った被害にも目を向けている。「高官の別荘人や富豪の疎開人をあつめた経済的な乱れは、すぐさま農家の軒の下に刃がしらをとぎすました。」のであり、「農家の前庭にかれら

が三十分も立ち話をしてゐるあひだに、美事にも農家にある古い素朴さが取り毀たれて行つた。」のである。高騰する物価の下で、「町の人」たちも疎開人によつて荒されていなく遠くの村落へと買出しにいづく破目になり、その村落もすぐさま疎開者の金に糸目をつけず買出しに侵されてしまう。犀星は、「口紅とか、白粉とかの問題よりも、かふいふ買付の法外な仕打からいつて、町長は、さらに一席を利用して、先のとぎよりも一層手厳しく辛辣に疎開者に警告すべきではなからうか。」と語り手に言わせている。

犀星自身は富裕な疎開人ではない。随筆『泥孔雀』（沙羅書房 昭24・8）の中でも「人の命をあづかつてゐる家庭の主人としては、何としても貧窮はふみつぶしては了すにゐられない、生きてゐる業と運命の指図は矢張り終日終夜書きつづめ、喘ぎながら人の命をいたはり自分をもたすけてゐなければならぬのである。」（五、死について／文人の死）と述べているように、勤勉なる文筆業者である。従つて双方から一歩引いた視点が可能になつたことであろうが、双方の心情や行為の核心を抉り出すような文章には、かつての「市井鬼もの」の作者の視点と感性が窺える。都会の底で体を張って生きていく女たち、例えば「女の図」（『改造』17巻3号 昭10・3、『文芸』3巻6号 昭10・6他）の「ハナやはつえ、『戦へる女』（『室生犀星全集』1巻 昭11・9 非凡閣）の章相子や枇杷子に向けた、彼女たちの弱さを見据えた上での共感である。犀星は、短篇「雲」（『新小説』4巻1号 昭24・1）<sup>(2)</sup>で、「小説をかやくやうな人間は俗物中の俗物でなければならぬし、悪い人間の魂を持ち合せなければならぬ、その二つのものは、倅ひに野木は持ちあはせてゐた。」と小説家の前提となる資質を野木、即ち自身に認めている。これは、下世話なことに興味関心を持ち、喘ぎながら生きていく人間の実態を掬い上げようとする姿勢といふことになる。それは、「花札」の「事態はとうに両方で手を引いてゐると見るべきであらう、併し疎開者は町から出ては行かなかつた。

行く処がないからであつた。」という結びにも表れている。既に決裂していても、双方がそこにとどまって生き延びる他はないのが疎開の現実であることを、犀星は見据えているのである。

冷徹と言つてもいい生の認識があつたからこそ、「親戚や友人の一軒もゐないこの土地では、是が非でも、冬の用意はしてかからねば、どうにも、生身をそがれるやうな厳冬が越せなかつた。食物がないからといつてどういふ親しい人にも、馬鈴薯一粒も借りられなかつた。町の人は何十年も生産地でない土地の冬越しの辛苦を嘗めてゐる。隣同志にゐても菜つ葉一本のかり貸しは、おごそかに祖先から禁められてゐると云つた方がいい。」(第二章 雁宿)と肅々と現実を受け止めることができたのであろう。しかし、苛酷な体験であつたことに違ひはない。佐藤春夫、正宗白鳥との戦後の鼎談「作家の世界」(『群像』2巻2号 昭22・2)で、犀星は、「終戦前はやはり一般の疎開人と同じやうに精神的に苛められたらうな。」と述べている。北佐久郡の平根村に疎開した春夫が、「僕の方はそれは大へんよかつた。あとから聞いたのだけれども、顔実験のつもりで、呼んで昔の円本の写真と照し合せてみて、それからいゝ／＼と援護してくれた。それだけ純真な素材なところもある。」と評しているのとは対照的である。

生の認識は、生活人としての犀星の性根の据わり方に直結している。「第十章 命」では「二度目の冬だつた。去年の冬に懲りたことは逐一注意深く用心して、氷雪に苛まれないやうにした。凡て容器で水をあつかふものは、伏せて置く事、水道は出し放しにして細心に扱ふ事、春になつてからの食物は凡て食べ越さない事、使ひ残りの野菜は厨に置かない事、」以下、注意事項を列挙した上で「食物は充分に摂らないと寒さと格闘することが出来なかつた。からだに充分な温かみを保つためには、食物を節してゐてはならない。」と「彼」に言わせている。章題でもある「命」は、肉体的存在としての人間に根差した把握である。妻とみ子の身体が不自由で、犀星が家内を仕切らざるを得なか

った生活は、生きることの具体相を通して存在が生命の上に成り立つことを教えたと言える。食い延びていくことは、生と主体的に関わっていくことである。

存在の基盤にある肉体という把握が、戦後の食糧難の中で「四五年見たことがない、鯖」を手に入れた時に「あぎとの鍵も頑丈なら、眼も確りと力づよく、黒いふちを隈取つて彫りこまれてゐた。全体の青光りのしたからだつきは、妙に仏画的だった。彼は古いこの友達の肌を人差指でついて見て、つめたい柔らかさを味つた。」（第一章 山鳥）と糧としての量感から官能的肉体を前面化していくのであろう。〈魚〉は、夙に『青き魚を釣る人』（アルス社大12・4）の「愛魚詩篇」に端的に見られるように、犀星の重要なモチーフであり、エロスの身体の表象でもある。<sup>(3)</sup> また、食とエロスの一体化は、『高麗の花』（新潮社 大13・9）の「小鳥を食べる」で「彼のやさしい肉すくない小鳥の／迅い羽根につながる心をもつたものの／そのからだを味ふ嬉しさ」とも表現されていた。過去の作品に比べて、この「鯖」への視線はより直接的である。『旅びと』の「鯛」も同じ視線である。「鯛があらはれた／喫驚りしたやうな眼付きで／三年ぶりで街にあらはれた／尾も折れてあないし／あひかはらずすべすべした／はだかのままだった／深海色の背中ほくろも／大きいくろい眼はとぢることもなく／瞬きもせず／天の一角を睨んでゐる」と「背中ほくろ」も生々しく擬人化されている。一人の女性の肉体をつぶさに眺める視線である。「だがしかし鯛があらはれた／まる干しが何と一びき一円／ひらいた奴が一円式拾銭／かんかんに干せあがり／にくはしまつて牛酪のごとく／皮をはいで見れば／鱈甲色の肌がある／海のしぶきは遠い山のうしろにある」と、戦後の物価高騰を象徴する「一円」「一円式拾銭」が肉体を扱う手つきに接続する。生活実感とエロス性が共存している。肉体が生活の中で再発見されている。

小説家の眼が発見した疎開生活の実態が『山鳥集』であったが、山中での自然の再発見が『信濃山中』である。序文の前ページに「昭和十九年十一月—二十年九月にいたる。」という覚え書があり、戦中から戦後にかけての記録であることがわかる。「序文」で犀星は、「私はここにある見知らないあらゆる冬を捜りはじめ、それを記号することのできる一年をくらしただ。」と述べている。ここでは、『山鳥集』における生活人的リアリズムは意識的に捨象され、詩人的感受性が前面に押し出されている。「私は氷の層から少しづつ剥いでゆく私の文字を、叮嚀にそれをつぎ足して書きつづらうとしてゐる。書くことのできる人間は、かういふ荒唐無稽な寒帯地方に閉息してゐても、書くことのできるために、何者の妨げもなく、その奥にはいけば這入るだけ、深まるものを拒まれることなく、どれだけでもたくさんに与へられてゐるからである。」という言い方からは、敗戦を境とする政治的な区分を超えて、犀星が「寒帯地方」に暮らす四季を生きる時間としていたことが窺える。それを支えているのは、「書くことのできる人間」という文学に携わる者としての自負、とりわけ、対象の「奥」に入り込み状況を越えようとする詩人的姿勢である。

主人公の「彼」は、冬の矢ヶ崎川を上り、次第に「厚く、狭くなり、巖にくひ入つたままで動かぬやうに」なっている水を見て、「寒帯地方」の「奥の奥」であると思う（「三章 山家」）。そこで「先刻から殆ど聞えない程度のかすけさで、水が或る高さから落ちてそいでゐるのを知り」、「恐ろしい氷攻めのなかにありながらそれにも拘らず、そいでゐるかすかな山水がどこまでも、そのまま絶えない涓滴をつづけてゐながら氷に屈せざることを」知る。氷の中に息づく水に潜在する生命を見る感性は、夙に「寛の水」（『大阪毎日新聞』大15・1・4）に書かれている。ここで犀星は、「池の上に氷が張り寛さへ水がかかつてゐるが、水音は半は涸れながら落ちてゐる」情景を「俳道の底にもこれらの涓滴が落ちてゐて四方枯れた野山に通じる一本の筧があるやうではないかと思はれた。」と「侘び」「寂び」

のイメージの中の確かな俳句の命脈に擬えている。二十年後、現実には氷と格闘する生活に直面した犀星は、比喩を超えて、氷と向き合う命を感じ取る。「氷結」に屈しない「絶えない涓滴」こそが「冬といふものの底つく急所のやうなかなめ」で、「冬ぢゆう彼の寝てゐるあひだにも、絶えずこまかい一進一退の息づかひをつづけて、その一しづくも余さずにそそぎ、そそぐことによつて山水は怠りのない揺がない千年の息をついてゐるのにちがひなかつた。」と氷を穿ち続ける「山水」の大いなる時間に囲まれ守られているものとして、自分の時間が刻まれていく。比喩としての命脈は、生かされている命の実感に展開するのである。

命に襲いかかる氷もまた、「或る巨石と奇巖とをぐるつと取り巻いた氷は、妙に柔かい腰つきで巨石のすそに媚びるがやうに捲きあふと、そのまま、やや広い、ゆるやかな瀬すぢの氷の群に溶けあつてゐた。」と官能的な肉体として描写される。「それら見渡すかぎりの巨氷の表へには傷のやうなざらざらした箒目のあとがあつた。」と氷も浅間山からの「突風の爪あと」を免れはしない。他を襲い、自分も傷を受ける存在として感受することで、対象の肉體性が立ち上がってくる。「彼」は氷塊を眺めながら、自分の小説『山吹』（全国書房 昭20・10）の主人公、山吹を思い起こし、山吹の死を描くとしたら「この氷河にある荒い冬景色をかくであらうし、巨大な氷塊とおなじやうな白皙の人としての彼女をかくにちがひない。」と想像する。自然が擬人化されるのではなく、人が自然の一部である肉体として捉えられる。語り手は、「風景のすぐれたものはつねに肉體的のものだが、彼の目をとらへてゐるのも、やはり、そんな肉體的のものであつた。」と言ひ切る。命なきものからも生々しい肉體性を感じ取るとは、感じ取っている主体としての自分に存在の息吹が吹き込まれるということである。

寒風は家屋の隙間の目張りからも容赦なく吹き込み、「彼」は、「寢息が白布のうへに明方から何時の間にか氷柱に

なつてさがつてゐるのを知ると、その荒茫たる實際のことからよりも、息が氷るといふことに何やらいたましい優しいものを感じた。それは自分もまた荒あらしいこれら自然の暴力にいたみつけられてゐるといふことに、敢てしほらしさを感じたからだつた。」と肉体が厳冬に従うことにむしる安堵している。「彼」の家に張つた氷は、「まはりにあるもので自分に触れたものは何時の間にか抱きすくめ、呑みこんで終つて」しまふ。「鉄類、陶器、杓子類、パケツ」から「玉葱とか馬鈴薯とか人参とか」に至るまで「当るものをことごとく氷らせ、自分でも次第にふとつてゆく」のである。静物が蒙つた被害を我が身に引きつけ、自然の猛威を肉体で確かめることで、生き物として自然に連なる自分を感じ取るのである。それは、自然の力に曝されている自分を通して、命が脈打つ存在を実感することである。

『山鳥集』の冬構えに対する生活人としての細心の注意の払い方、食糧を食糧として、食器を食器として扱ふ實際的な捉え方に対し、ここでは静物も人間も自然界の一員であり、共に自分を超えた力に曝されている。「序文」の「ここにある見知らないあらゆる冬」の核心は、対象の肉体性を立ち上げらせ、存在の息吹を甦らせる力である。

『信濃山中』でも食糧事情の窮乏が、農民を尊大にし、傲慢にしたことを描いている。「彼」に揮毫を強要した顔見知りの「爺さん」は、お礼にと小豆一升を押し付けて「おらがことをど偉れえ奥さま方でも、拜むだよ。」と「傲然」と言い放つ。「彼」は、「この爺さんには、もはや野の人として素朴さはおろか、すれてゐるところは都会の人にも見ることの出来ない、深い垢のやうなものがその言葉のあひだから、ポロポロこぼれおちてゐた。」と遣り切れない気持ちになる。しかし、「夕づいた若葉の川べり」に出ると、「ひやりとする緑のうつくしさはあらゆる色のなかの、とりわけ薄い色をとり交せて雑木をやさしく取りまいてゐた。」「かういふ美しい風景をいままで大切にしまひ込んでゐた山々は、彼の不愉快極まる頭にすつと、なにか変つたものを入れかへてくれた。彼はそれをたしかに受けとつ

てしまひこんだ。」と新緑の自然が人事の不愉快さを拭ってくれた。『信濃山中』では、自然に猛威を揮われ自然に慰撫される、自然の肉体に属する人間という視点が貫いている。

『信濃山中』では肉体性の発見を通して存在の官能性が甦り、『山鳥集』では、存在を支える命が、生きる、食べるという即物的な視点から直視される。この二つに挟まれて詩集『旅びと』があり、「扇の裏表」になる。

## 二 呼びかけ

詩文集『木洩日』の「七章 信濃夕栄」では、消え去るものへの眼差しが印象的である。

信濃のくにの雲は

いつも小鳥のやうに迅く

こまかく ちぎれて飛んだ。

ちぎれたものは

鶺鴒の黄ろい翼をいろどり

椋鳥の夕焼色の腹にも似

また小雀がらのやうに立つて消えた。

誰がそれを記憶しよう、

消えた翼のいろの

あるかないかの梢のあたりに

誰がその思ひをつづることだらう。

〔雲〕

犀星は、「一章 去りがてに」で、「彼はいつも原稿に書かれたさかなとか虫とか動物とかは、夕栄えの雲なんぞに妙に関係をつけて考へることが好きであり、さういふ鼻負目にいきものを描く自分を重んじるくせがあつた。自分の描いたものを、そんなふうな厳肅さに持ち上げることで、夕栄えはいつも一層美しいのである。」と述べている。犀星が愛した生き物は、空に象徴される宇宙的空間に開放することによって、命の實在感が甦り、实景の向こう側にあるものが見えてくる。それが「厳肅さに持ち上げる」ことであり、实景の美の増幅ということになる。犀星は、美の増幅に対する感受性について、「大戦のなかでは微々たる彼のいのちもいつどういふ機会に断ち切られるかも知れない」という心構えに起因すると見ている。すぐ隣にある死の自覚が、「去年の夏からくらべると今年の夏は身にしみて風景をこまかく見よう」とする意識に変わったと述べる。

この作品でも、「鶴鴿」「椋鳥」「小雀」という具体的な名指しが飛び行く「雲」に命を吹き込み、夕栄えの空がひとつの情景として立ち上がっている。更に、情景に深みを与えているのは、「誰がそれを記憶しよう、」という哀惜であり、「消えた翼のいろの／あるかないかの梢のあたりに／誰がその思ひをつづることだらう。」と痕跡が薄れゆくまで情景を味わい、戻らぬ時間を感じていることである。反語的な呼びかけによって、時間的存在としての世界と自分の交わりを実感しているのである。同時期の『美伊久佐』（千歳書房 昭18・7）所収の愛国詩「歴史の祭典」や

『日本美論』（昭森社 昭18・12）所収の「夕餉」が個の時間と歴史的時間の連続性を描いているの<sup>(5)</sup>に対し、軽井沢の自然の中にいる犀星は去り行くという存在の本質を意識している。「あとがき」で犀星は、「僅かな微かなものはやはり詩によつた方が遙かに効果があつた。ある意味で詩といふものはかういふ微妙な境地をゑがくためにも、存在してゐるやうに思はれる。」と書いている。「僅かな微かなもの」とは、愛国詩のような類型的なテーマを目的としない、肩の力を抜いた時に見えてくるものである。それは、「僅かな情景とか心理とかをたよつて書くうちに、しだひに自分らしいつやを見付けて、それを磨き上げるやうな私の仕事」（『作家の手記』『縮図』1輯 昭22・4）<sup>(6)</sup>という犀星本来の方法でもある。

去り行くという着眼は、親しい友人たちの死も関わっている。昭和一四年三月二九日に立原道造死去、昭和一七年五月一日に萩原朔太郎が、その四日後の一五日には佐藤惣之助が死去、一〇月一〇日には甥の小島悌一が、一月二日には北原白秋が死去している。『山鳥集』には、竹村俊郎が亡くなった（昭和一九年八月一七日）後で、犀星自身である「父親」が、「北原白秋、萩原朔太郎、佐藤惣之助、小島貞一、竹村俊郎、それに秋声先生をかぞへると、まるでおれ一人が生き残つてゐるやうなものだ。」<sup>(7)</sup>と言う場面がある（第三章 粥）。秋声が亡くなったのは、昭和一八年一月一八日、そのほぼ二か月前には、『新声』で犀星の詩を採用してくれた若き日の恩人、児玉花外が亡くなっている（九月二〇日）。友人や恩人たちは、もはやこちら側には不在である。それは、犀星に時間的存在である人間の实在性を教えたのであろう。「木の椅子」は、立原を追想した詩であるが、「人は夕ばえのなかに去り／君は神のみ脛を踏んだ、／そのために肺を悪くして逝つた。」と一人で向こう側へ渡らねばならぬ運命を美しく歌っている。「君は何度も／庭の木の椅子の上にねむつた。／子供だと思つて人は君を相手にしない、／相手にしないから君はね

むつた、／その君の姿はわが庭にある、／誰もそれをさまたげはしない、／立原よ／今夜も泊つて行つてくれ。」とまどろみが永遠の眠りの橋渡しをする夭折者像を描き、立原の残像に呼びかけている。向こう側がこちら側の時間に乗入れれることで、死者は生き続ける。それが、想起するということである。「はかなさ」では、「どの林も／はだかになる前に／草雲雀はみんななくなつた、／そのなきがらは／塵となり埃となつて／風に乗つて何処かへ立つてしまつた。／あとに何ものこらず、／極めて薩張りしたものだ、／はかないといふことばは／人間にだけ使はれるらしい。」と記憶を持たないものの即物性を冬を迎える林に見ている。「雲」にせよ「はかなさ」にせよ、失われたものや残像というモチーフは立原的であるが、立原の〈喪失〉とは異なつて、犀星の場合はより実在的肉体的な〈消失〉である。死が不可避である存在をどのように受け止めるのかというテーマ性がある。

この視点は、戦後の作品にも持続されている。『旅びと』の「雪づら」（「氷の歌」の章）は、「雨の上つらに／入日がかすめ／その入日が深い層にしみこみ／そこだけがともしび色に變つてみえる／眼に近い方向から／入日が実にさびしく消え失せる／消え失せるありさまが見える／けふといふ日が終るのだ／けふなし遂げた仕事はのこるだらう／しかしけふの命は見えなくなるだらう」と消え行く入日に命の行方を重ねている。「冬は光とか／明りとかいふものが美しい／そして実にさびしく消え失せる／何人もその明りや光は追へない／消える命を捉へることが出来ないのだ。」と消滅が人間の力の及ばない事実であることを認めつつも、同時にそれを向こう側への超出として捉えていることが注意される。ここでも、想起することの可能性が逆説的に示されている。

知覚と想起を通して世界と交わっている現場が描かれているのが、「円光」（「色」の章）である。

近い山のうしろに

ともしびのやうな色が昇り

それがしだいに

円光のやうにひろがる

宗教的なさういふ色なのだ

夕やけか

夕やけではない

いや夕やけの色であらう

その色はしだいに稀薄になり

もはやともしびのごときではない。

(第一・二連)

東京では体験したことがない、山岳地帯に訪れる夕刻の早さがモチーフである。「ともしびのやうな色」を捉え、その広がりやを「宗教的なさういふ色なのだ」と断言する。「宗教的な色」ではなく「宗教的なさういふ色」という曖昧さが、直感と比喩が直結している速度を印象づける。刻々と移っていく光景を見逃すまいと佇んでいる詩人の姿を髣髴とさせる。「夕やけか／夕やけではない／いや夕やけの色であらう」という自問自答も、眼前の光景に向き合

っている知覚のリズムである。無造作で散文的な表現が、何ものかを発見し意味づけようとしている意識のリズムを伝えている。詩が未だ整序されていない意識の地点から立ち上がってくるのだとすれば、一見詩的ではないこの作品は、詩の原体験と云うべき対象への没入と観察のリズムの表出であると言える。「ともしびの色のうすくなつたのを／うしろにして／小ぼけな山々もつひに見えなくなる／あれはやはり夕やけであつた／すでに三時ころに／夕やけがはじまつてゐるのだ。」(第三連)と知覚と想起が意味へと焦点を結んでいく経緯が率直に語り出されている。

これに対し、知覚で世界と交わる鳥を描いているのが、「夕あかり」である。「椋鳥は一日のくれてゆくのを／どうにかとどめようと／遠くですばらしい立派な声で鳴く、／ひとこゑなくことに／もやのやうな夕あかりは／山にも／木の間にも／もうりんかくさへ見せてゐなくなつた。」と椋鳥の擬人化が、逆に、感情には呼応しない、擬人化には収まらない自然の営みを浮かび上がらせている。「けれども椋鳥は鳴くことを止めようとしな／あるかないかの明りにすがる／悲壮な彼のこゑだけが／こだまを返して／平原のはてにひろがる。」と「悲壮なかれのこゑ」という語り手の情緒的な感受とは裏腹に、力強く鳴き続ける椋鳥は本能に従っている姿を印象づける。人間の側から、鳥の側から、犀星は消え行く運命を持つものの諸相とそれを内包する世界の広がりを描いていく。

犀星の幼少期からの旧友、田邊孝次の息子であり、戦後暫く犀星宅の離れに居候していた(昭和二四年三月から一〇月まで)田邊徹は、犀星の庭造りと音楽との関係に触れて、「石と格闘する」ことは「抽象的な音を組立てて音楽を創るような、あるいはひとつひとつ意味を背負った言葉を組み合わせる文章を創るような、複雑で心理的な作業であった。」と述べている。田邊はまた、「犀星が音楽を「流れゆく時間・ふたたび帰らぬ時間」の象徴としてとらえていた」とも指摘しており、『泥孔雀』所収の「ここに弾かれざるものなく」(初出『至上律』5輯 昭23・8)につい

て、「過ぎ行く時に関して、まるでマルセル・ブルーストのような観念を持っている。」と述べている。

終日

音楽をきく

黙然として一日きく

またつぎの日もきく

ひとよ きたるなかれ

一日はもはや

かへり来たることなし

かくのごときもの

かくのごとく顫えあるもの

ふたたび現はることなく

終日

黙然として音楽をきく

田辺が引用している前半部分である。「黙然として一日きく／またつぎの日もきく」という反復は、同じ時間はな  
いことを浮び上がらせる。帰らぬ時間は、「かくのごときもの」と意味ではなく、その重さが受け止められ、次いで

「かくのごとく顛えあるもの」とその瞬間性が言い留められ、時間との接触面が表出されることで、受動的存在としての人間の本质に届いている。犀星が終生取り組んだ庭造りも創作も、実存的な時間の観念が根底にあったのである。

知覚で生きる鳥とは異なり、想起することによって生きられる時間を作っていく人間は、夕映えの空に、故人に呼びかける。作品主体の遙かなものへの呼びかけは、状況と時代の変化を超えて犀星が捉え続けた人間の本質的な行為に他ならない。知覚と想起が、犀星の口語詩のリズムを形成している。

### 三 〈氷〉の生命

富岡多恵子は、「氷の上」(『旅びと』・「氷の歌」)について、「詩かおのずともつ詩作品としての野心もなければ、言葉かおのずからもつ修辞上の野心もない。」「これらは、いわば散文的な凝視であって、詩的な飛躍は抑えこまれていく。ウタウという高揚した心情よりも、視ること、描くこと、述べることによって、対象と対決し、それで冷静を保っている。」と「詩的態度(詩的ロマンティズム)」からの脱皮を指摘している。<sup>(8)</sup>

一 しづくの水でも

水のあるところは氷つてしまふ。

古い氷と

あたらしい氷とがかさなり

そして一つの個体となる

富岡は、第二、四行について、「古い氷とあたらしい氷とがかさなり／そして一つの個体となる」と続けた場合とは「呼吸のいれ方」が違うのであり、「古い氷と」と「あたらしい氷とがかさなり」の間にイキが入り、二行に分けられたことが、次の行の「そして」によって二ツのものが一ツになる事実として認識された。行分けは、認識のために行われる感情のパンクチュエーションであって、語るためではない。そして認識のための感情のパンクチュエーションには、詩の原初的行為である声に出してウタウこと（つまりヨムという行為）がかくされているはいうまでもない。」と述べている。認識の時間が一行という単位となり、認識のリズムが詩のリズムになること。これが、定型に頼らない口語の詩的リズムであり、「行分けによる散文」と「詩」<sup>ポエム</sup>との相違ということになる。古い氷とあたらしい氷とがかさなり」と続けてしまった場合には、認識は整序されてしまった事実として静態的になり、生起に伴うリズムは生れない。

過去の作品で「氷」が印象的に歌われていたのは、『鶴』所収の「切なき思ひぞ知る」である。

我は張り詰めたる氷を愛す。

斯る切なき思ひを愛す。

我はその虹のごとく輝けるを見たり。

斯る花にあらざる花を愛す。

我は氷の奥にあるものに同感す、

その剣のごときものの中にある熱情を感す、

我はつねに狭小なる人生に住めり、

その人生の荒涼の中に呻吟せり、

さればこそ張り詰めたる氷を愛す。

斯る切なき思ひを愛す。

一行ごとに句点あるいは読点が打たれているのは、定型性と無縁ではないだろう。「我は・張り詰めたる氷を・愛す。」「斯る・切なき思ひを・愛す。」「我は・その虹のごとく輝けるを・見たり」と三句で一行が構成され、それぞれが完結した印象を与えている。この作品は、認識の生起が語りの区切れになっていのではない、語り手の断定がリズムを形成している。語り手が「我」を客観視する距離感の保持がリズムの根底にある。「愛す」「同感す」「感す」及び「見たり」「住めり」「呻吟せり」という終止形による脚韻、「虹のごとく輝ける」「花にあらざる花」「剣のごときもの」という比喩。一貫した姿勢で対象と関わり、感情を見定めようとする意志が定型性を要請する。

これに対し、「氷の上」は、語り手の姿勢ではなく、対象がまず存在している。

それは地球のやうに円い、

山もあり川もながれて見える、

曇天のやうな半透明の此のけだものは

厚く内部から緊めつけられ

盛りこぼれるやうに匍行し

厨の板の間から

床下から

湯殿から

みしみし夜中にかすかな軌り声をあげ

家へあがつて来る、

どんな隙間からでもあがつて来る、

家を闖もろともおし上げる

家のすみずみが軌つて来ると

いかなる方法も尽き

手のつくしやうがない

人は氷のすき間でねむつてゐるのだ。

「二つの個体」は一つの生命体である。それが成長し、家を侵食する様が、詩行のリズムになっている。「厨の板の間から／床下から／湯殿から」と次々と発生する場所が独立した行となり、増殖のリズムになる。「家へあがつて来

る、／どんな隙間からでもあがつて来る、」と発見と驚きが現在進行形的に述べられ、増殖のリズムと運動する。認識の即応を強いるものとして侵食の時間が描かれているからこそ、「人は氷のすき間でねむつてゐるのだ。」という最終行の感慨が生きてくる。「曇天のやうな半透明の此のけだもの」という比喩は、「切なき思ひぞ知る」の端正な比喩に比べて連続的、多層的で鮮明な像は結ばない。この些か息せき切った比喩も、侵食に即応する認識のリズムである。

認識がリズムになり、対象と語り手が共有する時間が描かれていくのは、「曠茫」も同様である。「子供の手ぶくろも／手巾も／落して一夜をすぎると／みな氷に呑みこまれてしまふ、／針も呑まれて折られる、／そして誰にでもぶら下がる／どこにでもぶら下がる／ぶら下がつたら挫いても／帯だけになつてもぶら下がる／剣を逆さまにしたやうに／下へ下へと伸び／例の曠茫一帯を呼びかけるのだ、」と相手を選ばず「ぶら下がる」氷の進行が、執拗さを感じさせている語り手の感情のリズムとなっている。

文語的な感情の象徴ではない、対象と語り手の接触面を感じさせる口語的な「氷」の発見は、既に『木洩日』所収の「氷」に見られた。「氷のくるまが続く、／氷を伐り出してゐる、／そこらは氷の山と野だ、／氷と氷がくつつき出して／離れなくなる／日がかがやいてゐるのに。」と眼前の風景から、陽光にも溶けない氷の厳しさを見出している。しかし、この作品では、未だ「氷」は眺める対象である。「微かな虫どもはどうしたらう、／そんなことを云つたら笑はれてしまふ。／誰もそれを気にする人はゐないのだ。」と語り手の眼差しはか弱き存在としての「虫ども」に注がれており、自分は「氷」が直接向ってくる存在としては想定されていない。作者の犀星に即して言えば、愛玩の対象である「虫」をまず思いやる余裕があり、「氷」の猛威は未だ生活に喰い込んでいないということである。しかし、避暑地ではなく疎開地として三度の冬を過した「氷の歌」では、「氷」と語り手は直接関わり合い、肉體性を

感受し、現象がそのまま本質である地点で認識と感情のリズムが形成されている。

これは、いわば、生きていくことの時間的感触が詩のリズムに押し上げられたと言える。それは、初発の感情を喚起するのであろうか。『山ざと集』に「深淵」という作品がある。「さかなに浮ぶくろといふものがあつた／あのなかに空気がある／空気は世界の果でも／人のにほひと声とを漂はす／さかなは人間のにほひを袋に入れて／じつと深淵にひそんでゐる／空気は悲しげに水の中を見る／水の中に人のゆめがある／街があり／都があり／都の音響がこもつてゐる」と魚の浮袋に「神秘といふもの」を象徴させる独自の展開になっている。魚の浮袋については、晩年の自伝である「私の履歴書」(『日本経済新聞』昭36・11・13〜12・7)に印象的なエピソードがある。小学生だった犀星は兄信道に尊敬の念を抱き、鮮やかな料理の手捌きを感心して眺めていた。ただ見ていただけの犀星を、信道は咎めることもなく、自慢することもなかった。「彼が魚の腹から一つの浮袋をつまみ上げ、さかなには、みんな浮袋といふ空気のはいつてゐる袋があるもんだ、ほら、潰すとばちんと音がするやらう、これが空気のはいつてゐる証拠や、と、自分でも面白さうにいふのを聴いてみると、兄はもし自慢するやうなことがあつたらあまりにたくさんにありすぎるから、自慢する必要がないのだとすくなくとも私の場合に、そんな肯きが頭にうかんだ。」と淡々と家事をこなしていた兄が表情を見せた対象として「浮袋」が扱われている。その後、上級生の列の中にいる兄が「どこにでもある少年の顔」にしか見えなかった犀星は、「今までにあつた兄の一等立派なものや、私にたうてい出来さうもないしごとの大切な思ひがこはされる」気持ちを経て、「バカバカしい兄のしごと」とまで感じるようになってしまう。浮袋のエピソードは、家族関係の中で生活が完結していた幼少年期の忘れ難い体験であり、一つの価値として頭に残ったのであろう。整合的な理屈を超えた価値の体験が甦り、エロスの分身である〈魚〉が内包する更に根源的なものを

見出そうとしたのだと考えられる。「空気」を媒体に「浮袋」と「人間」を繋げるのは強引であり、一人よがりの感  
を免れないが、自分にとつての価値で世界の繋ぎ目を結んでみるという意識が見受けられる。

「二」で触れたように、『木洩日』の中で犀星は、「原稿に書かれたさかなとか虫とか動物とかは、夕栄えの雲なん  
ぞに妙に関係をつけて考へることが好き」であると述べ、そのような描き方を「そんなふうな嚴肅さに持ち上げる」  
と捉えている。今いる場所から宇宙的な空間に開放することによって命が活性化し、生きものとして自己の存在も感  
受されるということである。これに対し、「深淵」では、超越的な空間に置くのではなく、「さかな」や「浮ぶくろ」  
や「街」や「都」を、生きられた時間を遡行して繋ごうとしている。

生活に喰い込んでくる〈氷〉の肉体的な感受は、対象と時間を共有しつつ生起していく認識と感情のリズムを生ん  
だ。一方で、消え去るもの呼びかけ、知覚と想起によって時間的存在の実存を刻んでいくリズムがあり、内的遡行  
によって世界の繋ぎ目を見出そうとする志向性も生じている。戦中から戦後に亘るこの時期、犀星は口語詩のリズ  
ムを広げる作品を作っていたのである。

#### 四 〈文学〉とゴッテーム

『山ざと集』所収の「文学の門」は、戦後の仕切り直しとも言うべき犀星の態度表明である。「いまは何もない／何  
ものこつてゐるものはない／敲いても／答へるものはなく／解かうとしても解きやうがない／その方舟に乗るよりほ  
かに／乗るべきものを僕は知らない」と犀星は述べる。「方舟」は、自ずと『旧約聖書』のノアの方舟を想起させる。  
「僕を招くものはむかしながらの／方舟であるけれど／それは何処までも乗り切れるだけ／方舟はすすんで港をえら

ぶ／見たまへ／何もないボロのなかにかれだけが残り／かれだけが手を出して握れといふ／蹤いて来いといふ／蹤いてゆくより外に／生きやうを知らないものは蹤くのだ」とここに描かれているのは、文学の使徒の像である。方向は、〈文学〉が自ずと導いてくれるのであり、それに身を任せ得る者のみが「方舟」に乗ることができる。

犀星は、折に触れて、詩歌観を詩の形で表明してきた。「詩歌の城」〔故郷図絵集〕 椎の木社 昭2・6)では、「詩や俳句の城へ入るものは／その城の中の庭や金銀の居間を知り、／その居間に坐る儀礼を知り／弓や矢や盾を把り／寒夜になほ城を護る術をしらねばならぬ。」と詩歌は難攻不落の城に喩えられ、肩に力の入った決意が述べられていた。「不安」〔鶴〕では、「詩とは何か、／詩と我々の関係とは何か、／我々の信じていい詩が何処にあるのか、／どういふ詩を信じていいのか、／詩は大なる芸術であるかどうか、／詩の中に我々が生涯潜むことができるか、／最早この一つの真実に就て／不安はないか、」と詩の本質が擲めない疑義が畳み掛けるように提示されている。「詩中の剣」〔詩神〕5巻2号 昭4・2)では、「詩の正体は何か、／何が為に詩に終始することに飽かないか、／一万枚も書いた後、書き疲れ喘えいでゐながら／まだ詩中に彷徨する老書生を見たことがあるか、／その老書生の痛手を負ひ、／剣を杖にして立つところの心が解るか、」と格闘し続けることが詩人の存在意義であると述べる。戦時下の「ペンと剣」〔日本美論〕では、「剣も／銃も／取ることを知らないかはり／運命は一本のペンをあたへ／銃と剣のかはりにせよと命じた。／(略)／いふなかれ／すでに生気なしと、／ただよりよき運命の下に／そのみちびきに従はんとするため／ペンは命の終まで持ちつゞけるのだ。」と「報国」が文学者から余裕を奪っていく中で、書き続けることが自分の存在根拠であると改めて確認する。「戦場に」〔余花〕 昭南書房 昭19・3)では、「我々の詩も／結局詩であるほかの何物でもない／鯨張つてみただけの／がちがちした言葉のあつまりだ。」と詩の現実的無力さを

明言する。「結局詩であるほかの何物でもない」という詩が成り立つ次元の認識の下に、詩人として立ち続ける犀星の決意が成立しているのである。

これらを経て、己が詩的歩みを振り返る「文学の門」には、視野の広がりがある。「そこでは永い間嘘は禁じられ／ものの正味を裁き／凡ては乱されずに整へられ／莫大な信仰の山なみが囲うてある」と犀星の目は、信条に従った実践の蓄積として文学の領野を捉える。その実践とは、「ここでは励むものは励んだだけが与へられ／天分が盛り上り／実力だけがものをいふ」という淘汰される世界でもある。これについて、「乞食でも／浮浪人でも／学者でも／怠けない奴なら何時でもはいれる」という勤勉さが強調されていることが注意される。「一」で触れたように、「生きてゐる業と運命の指図は矢張り終日終夜書きつづめ、喘ぎながら人の命をいたはり自分をもたすけてゐなければならぬのである。」（『泥孔雀』）と犀星にとって書くことは生活に直結した生業であった。田辺徹は、往年の犀星の随筆の原稿を軽井沢に送った際に犀星から来た葉書（昭和二三年一月一二日消印）を紹介しているが、「さて、すぐ売る前に買手がついた、しがない雑文渡世、哄笑一番」という件について、「『雑文渡世、哄笑一番』も二十三歳の私の頭によくよく叩き込まれた言葉」であり、犀星は「まれにみるタフな職業人、本職の文士」であったと回想している<sup>(10)</sup>。田辺はまた、戦後、『黒髪の書』（新潮社 昭30・2）まで単行本の出版が殆どなかった、いわゆる沈滞期の犀星について、「編集者仲間では犀星は締切を守ることで定評があったので、穴埋めをさせられているのではないかと疑いたくなるような短い締切でも、犀星は感情を殺して引き受け、注文どおりの期日に仕上げた。」と職業人としての矜持が窺えるエピソードを記している。犀星の日記（昭和二四年一月六日）にも「仕事、こんな下らない仕事はしたくないが、それも生計のためなら止むをえない、みつちりと書いて本にするとときを目標にするより外はない。書くこと

だけは確かり書くより外にかきやうがないのだ。」という記述がある<sup>(12)</sup>。生業の厳しさの認識と質は落すまいという意思が、犀星を支えていたのである。怠けずに、手を抜かずに書き続けることよつてのみ、「文学」は内面化される。

犀星は、ここで文学の定義はしていない。「光つた勲章などは出ない／顔立ちは書くごとに立派になり／自分で知らないのに／人びとは自分を知るやうになる」「おもてはやさしく／はいるにたやすくても／仕事の厳しい正体には／少しのまがりも歪も見せてゐないのだ」と「ここで永年そだてあげられた僕」の体験と実感を述べるのみである。

かれは屑できへも

拾つた人のなかにかぞへてゐる

屑の中からたうとう出て行つたひとよ

無理にも冠をつけてくれたかれよ

ひとの生涯をつくり

生涯の生き死をえらんだかれよ

「屑の中」とは、私生児としての出生、貰い子たちが吹き溜つてきたかのような赤井ハツの下での生活、高等小学校三年次での中退、上京と帰郷を繰返した青年期の欠乏生活、要するに「度重なる屈辱の思い出」(田辺<sup>(13)</sup>)を指している。かつて、「不安」や「詩中の剣」で提示した「詩とは何か」「詩の正体とは何か」という疑問は、概念としてではなく、身体に同化した内実として答えられている。「文学」に營々と携わつてきたことが如何に自分を押し上げ

てくれたかという実感が、「無理にも冠をつけてくれたかれよ」と言い留められている。外側にあるものとして概念的に定義するのではなく、「ひとの生涯」を作り上げた世界の大きさや高さとして捉えたことが、その後の自在な作品展開を可能にしたのではないだろうか。

ところで、敗戦という事態について、犀星は「木枯」（『逢ひぬれば』 富岳社 昭22・10）で「こがらしや／別れてもなほ／振りかへる」／そのひともいまはあらずよ。／／どうせまけたはうんのつき／下駄を引きずりぼろを下げ／野みちを行けば／はなをは切れてゆきとなる」と歌っている。引用は犀星自身の句である。（『新潮』40巻8号 昭18・8）初出形は「木枯や別れてもなほ呼び返る」である。<sup>14</sup>この句は、昭和一八年一〇月一三日附の田邊孝次宛の葉書に「悼亡旧句」として記され、再び田邊宛の書簡（推定 昭20・2・4附）で「旧作叙情」として記されている。その田邊孝次は、昭和二〇年四月一六日に金沢で亡くなっている。犀星が帰郷したのは、講演で訪れた昭和一六年三月が最後である。母校の東京美術学校で教鞭を執った後、昭和一四年に石川県立工業学校校長に着任した田邊宛の書にも「その内、どこかで会はう。時々会はないと月日はたちまちに過ぎる。」と書かれている。しかし、会えないうちに田邊は世を去ってしまった。息子の徹によれば、「戦病死」であり、<sup>16</sup>犀星を次々と襲った友人、知人の死の中でも、幼馴染の死は、止めを刺されるような気持ちになったのではなからうか。敗戦という事実に関連して、最も近い時期の友人の死と、再会を期して繰返し記した俳句が喚起されるのである。七五の今様調で「どうせまけたはうんのつき」と自嘲的に大戦の性質が集約される。個人を超えた力が生動すると、瓦解するまでは支配され続けるという庶民の側が捉えた真理である。戯れ歌の形をとることで、認識は諦念となり、生活を継続する意思となる。これは、同じく敗戦国のドイツ人に向けた「まめで」も同様である。「あすはお立ちか／おなごり惜しや／敗けたいくさはあ

ひたがひ／まめでおくらしどいつびと。」と七五調の小曲で、悲壮さはない。達者で暮らすことが大前提であり、形而上的なもの入り込んで来ない。生きる上での最大公約数的な真理に立つ時、感情の表出は歌謡的な定型となる。

犀星は、日記に「あのころ犬もゐなかつた」という詩を書き付けている（昭和二四年四月二七日）。「わしではない／おれでもない／それぢや何かい／戦争といふ奴はひとりで／戦争ごっこをしてゐたのかい／さうかい／それならそれでよからう。」と責任の所在が不明な状態を衝き、「さうかい／それならそれでよからう。」と冷笑と諦念を交えて許容している。個人の力では制御できない潮流、それ自体で強大化してしまうのが、「戦争といふ奴」である。

昭和二三年一月一三日の日記には、東京裁判についての感想がある。<sup>17</sup>「みな知らない人ばかりであるが、弔意を表したい、かくのごときは運命といふよりも、すべてが斯うあることを彼等自身が彼等の軍事的知識からも、予期してゐたことであらう。」と立場に応じた責任と処分の甘受を冷静に見ている。続けて「天皇はどういふ気持ちか、天皇こそもつとも苦しみをもつて彼らの処刑と、受刑にたいして襟を正して何らかの自決的な表現をなすべきであらう、天皇の思ひ切つた表現が国民を動かして受刑者に最後の微笑をうかばしめるであらうが、何のあらはれもなく済ますとすれば人間としての、生きた天皇として見上げることが出来ない。」という件がある。国家元首であつた最終的な責任者としての天皇の態度に対し、鋭い疑問を呈している。二六日の日記には「日本全体の処刑を選ばれた七氏が引受けてゐるといつてもよい、敗戦の責を負ふものはひとり東條氏らではない、皆が受けるものも含まれてゐるのだ、よき往生をいのらざるをえない。終身刑はまた何らかの機会で生きられる日はあるが、死刑では何の機会も何の偶然の出来事の途も絶えてゐるのである。死ぬことは詰らない、これは真理とかいふ変挺なものうちでも、ほん物の真理であらう、」と書かれている。<sup>18</sup> 自分も含めて唯々諾々と「戦争といふ奴」に従つてしまったことへの批判に続

けて、生き永らえるということが無前提の価値として捉えられていることが注意される。戦犯・天皇・庶民がそれぞれ立場においてとるべき責任という敗戦の構造的な確な把握と、全ての根底にある「ほん物の真理」としての生きるといふ価値。「それならそれでよからう」という現状の許容は、分ち持つ責任を認識した上で生きることが優先するといふ、犀星の敗戦の処し方の表れである。

犀星の批判精神は、戦後の生活難の中で人心が荒んでいくことに向けられる。「野も山もわすれた」(『逢ひぬれば』)では、「パンツ一枚きり／泥靴もはいてゐない／臍は悲しげに空を見てゐる／人のまごころなぞは／どこをさがしても見つからない／そして巷の中にかれらは立つのだ、／虹も見えず／やさしい人の行くのも見えず／生みの母をわすれ／山を見ないかれらが立つのだ」と心に置き去りにされた身体、命のふるさとである自然から切り離された心を嘆いている。「まもれ」では、「汽車は動いたり停つたり／人は人の顔のうへに靴のまま上る／肩の上に腰を下す／赤ん坊はまだ死なない／赤ん坊をまもれ／母親よ」とより直接的に、殺伐とした車内と小さな命が危険に曝されていることへの憤りを歌う。観念的に責任の所在を追及するのではなく、自己批判を下すのでもなく、敗戦後の今、生き延びるために基本的な礼節が疎かにされている状況、具体的に指摘できる状況を批判するのである。分ち持つべき当事者としての責任は、観念的な総括においてではなく、目の前の行為において指摘するといふ、現実が現実の次元で処していくリアリストの一面が窺える。昭和二四年三月一五日の日記には、「負けたんだから仕方がない」かういふ日本人が若し勝つてゐたら、戦争に勝つたんだからといつて、多少の不徳を平然と遣る、多少どころではない、徹底した惨虐振りを眼をつぶつて面白さうに遣つて退けるのである。日本人は何をしても他人事のやうにケロリとする狡さがある。」と書かれている。<sup>19)</sup> 当事者意識が欠落した横暴さへの批判は、「野も山もわすれた」「まもれ」に相通じる視点

である。その一方で、殺伐とした風潮が予想を超えた風俗を生むことに関心を抱く犀星がいる。昭和二三年五月三〇日の日記には、「外を歩いてゐると女の子が遊びながらかう言つてゐる。／「まるちやんは殺されたのよ、その間にひろちやんを搔つ払つてゆくよ、いい。」／これは驚くべき遊びごつこである。パンパン遊びといふものもあるさうだ。」と書きとめられた上で、それに着想して詩が作られている。「まるちやんは殺されたのよ／だから／死んだ真似をしてゐるのよ／まだ息があるかも知れないのよ／その間に悪い強盗が／ひろちやんを搔払つて行くのよ。」と市井の暴力がアナキーなエロスに転化されている。一つの事象に、道義の欠落へとアナキーな活力という両面を見出していく犀星の柔軟な複眼が、晩年の奔放な作品を準備したと言える。

犀星は、「文学鼎談 作家の世界」の中で、「佐藤君の「佐久の草笛」のやうなものが出てくれば、五十代の詩はこれからといふことも示せる。」「あれは時間をかけて土地の人と一緒に暮してゐるからできたので、信州にこなければできぬよ。」と春夫の『佐久の草笛』（東京出版 昭21・9）を高く評価している。それに応えて春夫も、「こんなものは俺でもできると感じさせたところに成功があつたらうと思ふ。誰にも書けないものを書かうと思ふのは、青年期の間違ひだらうと思ふのです。」と述べている。戦中から戦後の疎開生活を歌った『佐久の草笛』には、ユーモアを持って状況を受け止める飄逸味がある。<sup>(21)</sup>「口ずさみ——古塚多き丘の荒畑にて——」は、「山の畑にけふも来て／耕すならずさまよへり／このろの荒野きり拓く／わがなす業は人知らず」と無用の人として片付けられがちな詩人の存在意義を歌う。現実的な無能さを「耕すならずさまよへり」と端的に、且つ可笑しみを持って表出すると共に、「このろの荒野きり拓く」と目には見えない詩人の働きを提示する。自己の客観視と自己主張が絶妙のバランスで定型に収まっている。「戦は破れんとして——この地空襲の事はなければ——」も、「わが飯いを蠅ばに分ちて／夜はわれ蚤の糧かな

る／戦は破れんとして／山里も苦しみ多し」と戦争末期の窮状が、五言絶句とも五七調の小曲とも解せる定型によって戯画化され、深刻さは笑いに変わる。「秋夕独言——村人にな聞かれそ——」では、「たたかひは破れけるかな／皇<sup>すめ</sup>國をいかにかせん／おしなべて米出し惜しみ／うつせみの世はぬば玉の／闇屋ばかりとならんとするを」と何よりも食うことが優先し、道義も礼節も何処かに行ってしまった世相が、「皇国」という戦中の呼称、「うつせみの世」「ぬば玉の闇屋」という歌語の使用によって、アイロニカルに歌われる。いずれも、深刻な状況を正面から告発するのではなく、批判精神を笑いに包んで歌の調べに載せている。歌われる形式としての定型は、感情の共鳴を前提とする。春夫が述べている「こんなものは俺にでもできると感じさせたところ」とは、一見銜のない定型に仕組まれた類型性と戯画化の周到なバランスによる。『我が一九二二年』（新潮社 大12・2）にも見られた知的な諧謔味の円熟があると言えるだろう。

犀星が、「あれは時間をかけて土地の人と一緒に暮してゐるからできた」と評している特徴は、特に佐久の風俗を方言を交えて歌った一連の作品を念頭に置いているのだろう。「凍み豆腐——京大阪にては高野豆腐と呼ぶものなり——」は、「赤々と夕日さしそひ／わびしさを誰にか云はん／しみ豆腐軒端にほとび／雪解にも似たる滴瀝<sup>したたり</sup>」と「しみ豆腐」という俗を「滴瀝」という漢詩的な雅に合わせる落差によって、「わびしさ」から感傷を消し去っている。「凍み豆腐」のモチーフは、「又——軒端にさらし干すこと数日——」「又々」と続くのであるが、「又々」では「凍みてほとびてまた凍みて／いつになつたらかわくやら／思ひ出したり忘れたり／ひとごとならず思ひやす<sup>\*</sup>。」とあり、「\*やす、ごわすは村人慣用の語尾なり。」と注がついている。これは、「又」の「日がな一日ぼたぼたと／涙つぼさの凍み豆腐」を受けており、方言の土着性を語り手の感情移入の深さの比喩として用いているのだろう。

『佐久の草笛』に触発されたのかどうか、定かではないが、『逢ひぬれば』にも信州の生活を歌った小曲形式の章「ぼや折」がある。しかし、犀星には春夫のような構築するモチーフとして風俗や方言を生かすという発想はない。「信濃」では、「燠もつて来お／燠はないのか／日がないちにち吹鳴りある／燠でいのちがどうなるものか。」と冬の厳しさへの苛立ちを直接表出する口語性が前面化してしまう。「燠でいのちがどうなるものか。」という捨て科白はアーキーな活力に通じるものであり、春夫との資質の相違が透けて見える。

一方で、春夫には、『抒情新集』（好学社 昭24・6）所収の「老残歌」（初出『紺青』2巻6号 昭22・6）のように、敗戦後に人生を振り返った虚脱感を吐露した作品もある。<sup>22</sup>「われ若くして天地を／をとめ心をたたへしが／また時ありて眉をあげ／ますらをふりとはやされて／国をうれひの歌ありき。／われ老いぬれば天地を／をとめ心をたたへつつ／また時ありて人知れず／むせぶなみだはあるものを／はげしき歌よ今いづこ。／／国のさかりに人となり／国おとろへて老となる／佐久の郡の漂泊を／わくらばに問ふ人あらば／雲うるはしと答へまし。」と自らの詩作の軌跡を語って的確であり、悲痛な表情が見えるかのようなのである。しかし、犀星に失われたものとして時代を回顧する作品はない。「文学の門」も新たな出発の歌であった。『泥孔雀』の「或る詩人の生涯」所収の「かたをつける」でも、「きみの一生はどうだった／あけくれ／かねばかりかんがへてゐた／かねでいやなものまで書いた／だが一生は／過失ばかりではなかつた／おれは無学であった／おれは無学だから書けた／おれのあて字は／活版工が信じて作ってくれた／こんな恥かしいことがどこにあらう／一生のかたをつけるため／やつとここまで来たのだ」と売文業という極めて現実的な次元で文学を捉えつつ、勤勉に書き続けることでその実体が形成されていくという、経験知が理念に接続していく犀星の文学観を見ることができるといえる。犀星が擱んでいるのは自分を押し上げ続けてくれた〈文学〉であ

り、それは、書き続けることでしか実感できない現在進行的な存在である。犀星が読み取る、そして作品が発するアーキーな活力は、このような犀星の文学観と関わっているだろう。

現在進行的な活力への関心は、『逢ひぬれば』所収の「下水道」にも見られる。

どろどろの下水道のあなたには

八つの区の下水が落ちあひ

八つの大坑道が相迫り

ひねもすごぼごぼ鳴つて落ちてゐる

音かとおもへば音ではない

ひびきでもない

沸々下腹部からもり上つてゐるのだ

都会は大きな一つの身体であり、汚物だらけの下水道は「下腹部」という要である。語り手の興味は、「ひねもすごぼごぼ鳴つて落ちてゐる」状態のものにある。「蛩のやうにひかるものや／硝子のかけらのやうなものや／人らしい死体や／それら一さいはごぼごぼの中で／押し追うて海の方へ移行してゐる」と「ごぼごぼとした」という形容ではなく、「ごぼごぼの中」という擬音がそのまま対象である直截な把握。清濁併せて流し出す下水道こそが猥雑な都会の活力の象徴であり、排泄という人間的な行為に喩えられるのである。

鮎川信夫は、『荒地詩集 一九五一年』（早川書房 昭26・8）の「アメリカ」覚書」の中で、「言葉の抒情性に凭れたり、自然発生的な情緒とか感動とか実感を表現するための道具として言葉を使用する詩人は、自己を束縛するすべてを知らぬので、彼等の精神には何等の発展もなければ飛躍もない。」とおそらくは四季派を中心とする詩人たちを念頭に置いて批判している。自己言及的な方法論を持たないという点においては、犀星も批判される側の素朴な抒情詩人ということになる。しかし、対象と肉体的に共鳴する地点から始まる犀星の詩法は、鮎川の現代的な方法論では見えない前衛的な可能性を孕んでいたのではないだろうか。『荒地詩集 一九五一年』には、北村太郎の「雨」も収録されている。

丘のうえの共同墓地。

煉瓦づくりのパン焼き工場から、

われわれの屈辱のためにこげ臭い匂いがながれ、

街をやすらかな幻影でみたす。

幻影はわれわれに何をあたえるのか。

何によつて、

何のためにわれわれは管のごとき存在であるのか。

橋の下のプロンドのながれ、

すべてはながれ、

われわれの腸に死はながれる。

鮎川は、北村の「雨」について、同詩集に収録された評論「現代詩とは何か」において、「隠喩と寓意との結合によつて、観念と情緒を微妙に融合させてゐる好例」として紹介している（Ⅵ 詩への希望）。「無数の下水溝の流れをあつめた「橋のしたのブロンドのながれ」は、雨にけむつてゐる小さな街の風景のなかで、最も大きな「ながれ」のイメエチをあたえる。われわれは時の流れのなかにいる。その時の流れのなかで、「すべてはながれ」ている。」と肉体は「血液が流れ、空気が流れ食物が流れる管の束」として即物的に把握され、連動する「ながれ」の中で時間的存在であることを強烈に印象づける。更に、鮎川は、「われわれの腸に死はながれる」、——ここで、パン焼き工場のこげ臭い匂いのながれ、からはじまつた映像と観念の連鎖は、一氣に作者の中心的生命感覚に集約されるのである。」と述べ、「丘の上の共同墓地」から喚起された死の想念が時間を生きる身体に収斂されて、一連の「ながれ」リズムとして表現された世界観の結節点になっていると論じている。

詩は自己表現ではなく、言葉の秩序と喚起力によつて生のヴィジョンを作り出す営みであるという「戦後詩」の主張が明晰に窺える文章である。しかし、「雨」において、知覚と想念を出入りする言葉を実存的感觉へと展開していく秩序として「橋の下のブロンドのながれ」に見られる審美的意識があるのではないだろうか。これに比して、犀星の「下腹部」「こぼこぼの中」は、排泄する身体に即している点において、自己表現を超えて世界と出会う突破力が感じられる。

## 終りに

五年に亘る軽井沢での疎開生活で、犀星は、「疎開人」の置かれた状況を痛感し、冬の厳しさに侵食される生活を体験した。『信濃山中』と『山鳥集』は、厳しい自然に裸体としての生々しい肉體性を触発される詩人的感受性と、疎開人と地元民の立場や思惑を描き分ける小説家的視点にそれぞれ基づいており、『山ざと集』『旅びと』は、疎開体験の立体的な把握の中に成立している。

早くは、芥川、立原の死を経験した犀星であるが、戦争中は朔太郎、惣之助を始めとして身近な友人や恩人が次々と世を去っていった。疎開生活に入る前の『木洩日』には、これまでにはなかった、消え去ることが哀惜に直結するのは人間だけの特性であるという認識が見られ、移り行くものに対する知覚と想起がより鋭敏になり、整序されない口語のリズムを生んでいる。

容赦なく侵入する厳寒との格闘は、対象の肉體性を自分の時間にも刻み込んでいくような、対象と時間を共有するリズムへと展開していく。それが、『旅びと』の〈氷〉というモチーフである。敗戦という政治と国家の大きな転換点以上に、戦中から戦後に亘る疎開生活が犀星詩の新たな口語性を形成していったのである。生き延びるための現実的な生活上の対処が、対象の肉體性との共鳴を深めていくのである。

敗戦について犀星は、国民が分ち持つべき責任を自覚していた。しかし、それは、原因追及として遡及的に思考されはしない。犀星の批判は、喰うための生活が引き起こす道義や礼節の欠落に向けられる。目の前で起きている生き延びた人間たちの行為を指摘するという、リアリスト犀星の視点が窺える。書くことが即生業であり、「しがない雑

文渡世」と時に自嘲的に己が文筆業を捉えていた犀星にとって、責任は観念的に存在するのではなく生活の中の行為として遂行されるべきものだったのであろう。

犀星は、敗戦を超えて文筆の仕事が培ってきたものを「文学の門」として詩の形で表明している。それは、一つの文学観であるが、概念的な定義ではなく、より高い地点へ押し上げてくれた存在という実存の実感である。意味よりも価値が優先する認識は、命の基盤としての即物的な肉体とエロスの肉體、混乱した世相が内包するアナキーな活力とエロスの把握という柔軟な感受性に繋がっているだろう。共鳴した地点にできる限り即すること、が、「僅かな情景とか心理とか」を出発点とし、「自分らしいつやを見付けて、それを磨き上げるやうな私の仕事」（「作家の手記」という具体と細部を梃子にして高次の次元に進み出る犀星の創作方法の根底にある。

『旅びと』の「序」で犀星が述べていた「詩のいしづゑ」「詩のバラス」とは、そのような対象との共鳴地点である。未だ「磨き上げ」られてはいないが、意味で囲い込まれてはいない。夏の別荘地であった軽井沢での疎開という、かつて体験したことがなかった厳しい生活は、対象と向き合い対象に出会うことを犀星に改めて教えた。現実的な格闘と把握の上に詩人の目が深められたと認識し、それを知って貰いたいからこそ、『信濃山中』『旅びと』『山鳥集』は「三部作」「扇の裏表」であると提示されたのである。共鳴地点の肉體的な表出という現実と作品空間の接点とも言うべき基盤は、最晩年の犀星の奔放な表現を予想させる。それは、新しい世代である「戦後詩」の生のヴィジョンの構築にはない、現前的な時間性へと展開していくのである。

〈注〉

- (1) 『室生犀星年譜』（室生朝子・本多浩・星野晃一編 明治書院・昭57・10）の「第二篇「作品年表」参考資料——初出未詳作品」によれば、「粥」が初出未詳である。
- (2) 引用は『室生犀星未刊行作品集』第5巻（三弥井書店 平元・10）による。
- (3) これに関しては、九里「引き寄せる口語——犀星『鶴』前夜の作品群——」（『日本現代詩歌研究』9号 平22・3）において考察した。
- (4) 引用は『室生犀星全集』第8巻（新潮社 昭42・5）による。
- (5) これに関しては、九里「肉体的還元という起点——戦時下の犀星詩——」（宮城学院女子大学附属キリスト教文化研究所『研究年報』44号 平23・3）において考察した。
- (6) 引用は注2に同じ。
- (7) 田辺徹『回想の室生犀星——文学の背景』（博文館新社 平12・3）の「美術とのかかわり／庭と音楽」。
- (8) 富岡多恵子『近代日本詩人選11 室生犀星』（筑摩書房 昭57・12）の「六 詩の晩年」。
- (9) 『われはうたへども やぶれかぶれ』（講談社 昭37・5）所収。引用は『室生犀星全集』第12巻（新潮社 昭41・8）による。
- (10) 注7と同書の「国内亡命者」。
- (11) 注7と同書の「野にある人」。
- (12) 引用は『室生犀星全集 別巻1』（新潮社 昭41・5）による。
- (13) 注11に同じ。
- (14) 『室生犀星句集 魚眠堂全句』（室生朝子編 北国新聞社 昭52・12）による。
- (15) 引用は『室生犀星全集 別巻2』（新潮社 昭43・1）による。

(16) 引用は注7と同書の「大森・馬込」。

(17) 注12に同じ。

(18) 注12に同じ。

(19) 注12に同じ。

(20) 注15に同じ。

(21) 引用は『定本 佐藤春夫全集』第1巻（臨川書店 平11・3）による。

(22) 引用は『定本 佐藤春夫全集』第2巻（臨川書店 平12・4）による。

\*テキストは『定本室生犀星全詩集』全3巻（冬樹社 昭53・11）による。振り仮名は適宜省略し、原則として旧字体は新字体に改めた。なお、詩以外の著作の初出は『室生犀星文学年譜』による。