

Midnight Press WEB

quarterly

No.10 2014 June

<http://www.midnightpress.co.jp>
email : mpweb2012@gmail.com

CONTENTS

巻頭詩 五月女素夫
立原道造生誕百年小特集
道造詩 20 選 評論 詩人の街
浅野言朗 中村剛彦 元山舞

midnight critic

「詩を読む、ということ」
倉田良成
詩の教室「刻まれた時間に寄せて」 小林レント

midnight focus

「絶対的？」 佐藤雄一
映画を読む「心の奥底に刻まれた赤」 ダリオ・アルジェントの〈方法〉 兼子利光
連載 浅野言朗 「そよ風」
添ゆたか 宮尾節子
中村剛彦

My musician in the early morning

五月女素夫

うつむいてぼくは思わず笑ってしまう

ステージがはねた後

きみはそのままの衣装で 少し酔って

まだ夜の明けないみずいろの噴水にぬれる

脱いだサンダルの紐を片手にもったまま

やはり笑いながら

ぬらしたドレスの裾をしぼる

ぼくは喫っていた短いタバコを 唇に咥えさせてやり

それから その

煙みたいなものについて考える

寄った地下のバーへ 急な階段を

ゆびさきをとって降りたとき

真夜中にとってあった 美しい事柄のように感じた

ライブハウスのステージ

ダンディーと言ってもいいくらいの男装で

この世にきみは立っていた

さすらうカクテル光の陰影のなか

胸にだかれているアルトサックスの息にもまして

思いのふくらみは

生まれたころの甘い肺のようにぼくに満ちる

歌うきみの手は 白いもうひとつの心であるかのような

水鳥をかたちにする

夜の底へシャウトしていくボーカルのうねりを押し上げるバンドは

きみを支え護っている

彼らもきみが好きなのだ

突きあげられるゆびさきは 夢みた行先を頭上のエア―へかざし

麗しい旗として のみこまれる

出会いといえる事 そんなものがあるなら

めぐり遇ったきみとは どんな事なのだろう

歳くって給金は少なく蓄えもないぼくに

ひとり聴く音楽ほどの慰めはなく

砂に消えた国の解読できないコトバか 奏でられた音の欠片か

ふうつと息をはいて

秋かナと くちずさむくらいのほどのこと

だからゆらゆらと

あわあわとして 存在は文明にウキのように揺れる

金などではなく ほんとうはキラキラした酸素の波

それがあれば 芳香は蘇える

あるいはもつと昔の 生粋の時間に

薫風としてあったろうきみと出会っていたなら

明け方ちかいバーを出る

駅前にポツンとあるビュッフエの野外ベンチに

ぼくときみは腰をおろす

目のまえには 柵の向こうにつづく空気のような林
人がいない道というもの

そこに溶けこんでいる太古を睨にしてとじると

また小さな林があり

松林のまばらな時間が佇んでいる

ありそうでどこにも無いだろう時間の内側をあるく

時間も ぼくの内側をながれる

ぼつりぼつりときみは話しかけてくれ

「地球がうまれて46億年がたちました

シアノバクテリアの光合成が20億年かかって

酸素が満ちたらしいのね」

すこしだけ寒い気がする今朝の酸素

うすくのこる月は トワイライトのきみをつつんでいる

一番列車は来ない

ベンチに腰をおろしていると

決して来ないもの 二度と出遭えないものを

この世にいて待ったのかと思う

アメ玉のひかる粒を きみはバッグからとりだすと

ぼくの口に放りこんでくれ

人差し指と親指でもう一つつまむと自分の口に入れた
眠いわけではないのに しきりになま欠伸がでる

ぼんやり見ているぼくに映るきみは

メガネが似合いそうな顔というくらいしか分らない

・

〃人間の唯一の努めとは、生きることであり

幸福になることだという気がしてくる〃

カミュは『幸福な死』でそう書いた

ぼくの時間はたってしまった

マイ ミュージシャン

生きるとは 暗い靄のなかを手さぐりで音楽の方角へと

あるいていく時間のことだろうか

始まらない出会いにいるぼくの

まだ閉じられない瞬き

隣にいる

きみの微笑の気配

秋が ただふかまりはじめた頃の

“Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel
Ordnungen?……”

何処へ……



◎立原道造生誕百年小特集
・道造詩20選&建築論・詩論（浅野言朗、中村剛彦）
・元山舞が撮る、詩人が生まれた街 日本橋下町

●浅野言朗選十篇

立原道造の詩を十篇、初期から晩年の作品まで、万遍なく選ぶ。立原は、複数の同じ語彙をあたかも部品のように詩の中に嵌め込んで、その組み合わせで詩的世界を展開して行く。そこで、十篇は頻繁に使用している語彙に着目して選ぶことにする。

例えば、〈風〉〈眠り〉〈夢〉といった単語も多く用いられているが、その言葉自体を取り上げると印象が曖昧に思える。ここでは、〈鳥〉という語彙に着目して、初期から晩年までの詩篇を辿ってみる。

〈鳥〉は、他の頻出語彙である〈風〉〈雲〉〈空〉といった自然界の現象とも違い、また、〈夢〉〈眠り〉といった心理的な有り様そのものをあらわす語彙とも違い、時には客体として景色の一部に同化して用いられているが、時には主体として自己を投影しているように思える。魔術的な不思議な力を持った存在として描かれることもあるだろう。

その多義的な位置に置かれた〈鳥〉という言葉は、その時々で、回転軸のように立原の詩的世界を巡回させているようにも思える。その過程を、追ってみたい。



ガラス窓の向うで

ガラス窓の向うで
朝が
小鳥とダンスしてます
お天気のよい青い空

(手書き詩集『さふらん』 一九三二年)

脳髓のモーターのなかに

脳髓のモーターのなかに
鳴きしきる小鳥たちよ
君らの羽音はしづかに
今朝僕はひとりで齒を磨く

(手書き詩集『さふらん』 一九三二年)

暦

貧乏な天使が 小鳥に変装する
枝に来て それはうたふ
わざとたのしい唄を
すると庭がだまされて小さい薔薇の花をつける
名前のかげで暦は時々ずるをする
けれど 人はそれを信用する

(手書き詩集『日曜日』 一九三三年推定)

日課

葉書にひとの営みを筆で染めては互に知らせあつた
そして僕はかう書くのがおきまりだつた 僕はたの
しい故もなく僕はたのしいと

空の下にきれいな草原があつて明るい日かげに浸さ
れ小鳥たちの囀りの枝葉模様をとほしてとほい青く
済んだ色が覗かれる 僕はたび／＼そこへ行つて短
い夢を見たりものの本を読んだりして毎日の午後を
くらしした 僕の寝そべつてゐる頭のあたりに百合が
咲いてゐる時刻である

郵便干配達のこの村に来る時刻である
きつとこの空の色や雲の形がうつつて それでかう
書くのがおきまりだつた 僕はたのしい故もなしに
僕はたのしいと

(手書き詩集『散歩詩集』

一九三三年推定)

晩き日おその夕べに

大きな大きなめぐりが用意されてゐるが
だれにもそれとは気づかれない
空にも 雲にも うつろふ花らにも
もう心はひかれ誘はれなくなつた

夕やみの淡い色に身を沈めても
それがこころよさとはもう言わない
啼いてすぎる小鳥の一日も
とほい物語と唄を数へるばかり

しるべもなくて来た道に
道のほとりに なにをならつて
私らは立ちつくすのであらう

私らの夢はどこにめぐるのであらう
ひそかに しかしいたいたしく
その日も あの日も賢いしづかさに？

(『萱草に寄す』 一九三七年)

一日は……

I

揺られながら あかりが消えて行くと
鷗のやうに眼をさます
朝 真珠色の空気から
よい詩が生れる

II

天気の良い日 機嫌よく笑つてゐる
机の上を片づけてものを書いたり
ときどき眼をあげ うつとりと
窓のところに 空を見てゐる
壁によりかかつて いつまでも
おまへを考へることがある
そらまめのほひのする田舎など

III

貧乏な天使が小鳥に変装する

枝に来て それはうたふ
わざとたのしい唄を
すると庭がだまされて小さな薔薇の花をつける

IV

ちっぽけな一日 失はれた子たち
あて名のない手紙 ひとりぼっちのマドリガル
虹にのぼれない海の鳥 消えた土曜日

V

北向きの窓に 午すぎて
ものがなしい光のなかで
僕の詩は 凋れてしまふ
すると あかりにそれを焚き
夜 その下で本をよむ

VI

しづかに靄がおりたといひ
眼を見あつてゐる――
花がにほつてゐるやうだ
時計がうたつてゐるやうだ

きつと誰かが帰つて来る
誰かが旅から帰つて来る

VII

もしもおまへが そのとき
なにかばかげたことをしたら
僕はもうしたらいだらう

もしもおまへが……
そんなことをぼんやり考へてゐたら
僕はもうしたばかだらう

VIII

あかりを消してそつと眼をとちてゐた
お聞き――
僕の身体の奥で羽ばたいてゐるものがゐた
或る夜 それは窓に月を目あてに
たうとう長い旅に出た……
いま羽ばたいてゐるのは
あれは あれはうそなのだよ

IX

眠りのなかで迷はぬやうに 僕よ
眠りにすぢをつけ 小径を だれと行かう

(「未成年」創刊号一九三五年)

鳥啼くときに

式子内親王《ほととぎすそのかみやまの》によるNachdichtung

ある日 小鳥をきいたとき
私の胸は ときめいた
耳をひたした沈黙しじまのなかに
なんと優しい笑ひ声だ！

にほひのままの 花のいろ
飛び行く雲の ながれかた

指さし 目で追ひ——心なく
草のあひだに 憩^{やす}んでゐた

思ひきりうつとりとして 羽虫の
うなりに耳傾けた 小さい弓を描いて
その歌もやつぱりあの空に消えて行く
消えて行く 雲 消えて行く おそれ
若さの扉はひらいてゐた 青い青い
空のいろ 日にかがやいた！

（「未成年」第五号 一九三六年）

夢みたものは……

夢みたものは ひとつの幸福
ねがつたものは ひとつの愛
山なみのあちらにも しづかな村がある
明るい日曜日の 青い空がある

日傘をさした 田舎の娘らが
着かざつて 唄をうたつてゐる
大きなまろい輪をかい
田舎の娘らが 踊りををどつてゐる

告げて うたつてゐるのは
青い翼の一羽の 小鳥
低い枝で うたつてゐる

夢みたものは ひとつの愛
ねがつたものは ひとつの幸福
それらはすべてここに あると

（未発表 一九三八年推定）

初冬

けふ 私のなかで
ひとつの意志が死に絶えた……
孤独な大きい風景が
弱々しい陽ざしにあたためられようとする

しかし寂寥が風のやうに
私の眼の裏にうづたかく灰色の雲を積んで行く
やがてすべては諦めといふ絵のなかで
私を拒み 私の魂はひびわれるであらう

すべては 今 真昼に住む
^{うすあかり}薄明の時間のなかでまどろんだ人びとが見るものを
私の眼のまへに 粗々しく 投げ出して

……煙よりもかすかな雲が煙つた空を過ぎるときに
^{しほが}唼れた鳥の声がくりかへされるときに
私のなかで けふ 遠く帰つて行くものがあるだらう

（「四季」29号 一九三八年）

何処へ？

Herrn Haga Mayumi gewidmet

深夜 もう眠れない
寢床のなかに 私は聞く
大きな鳥が 飛び立つのを
——どこへ？……

吼えるやうな 羽搏きは
私の心のへりを 縫ひながら
真暗に凍った 大気に
ジグザグに罅をいらす

優しいタぐれとする対話を

鳥は 夙に拒んでしまつた――
夜は眼が見えないといふのに

星すらが すでに光らない深い淵を

鳥は旅立つ――（耳をそばたてた私の魂は 答のない
問ひだ）――どこへ？

（「新日本」第1巻第3号 一九三八年）

●中村剛彦選十篇

私が選ぶ十篇はすべて「死」の想念から発せられているものである。いや立原道造がソネットという詩型に到達したとき、この詩人の書く詩はすべて「死」から発せられたと言つてもいい。このことは末尾の解説で詳しく書くが、その「死」から発せられた詩は、生きることへの不安や恐怖を抱くいまの人間を強く引きつける。それゆえに私は立原道造の詩を抒情詩とは呼ばない。「死」という生者にはけつして到達し得ない超越した時空から降りてくる形而上詩であると捉える。

ここでは、散文詩、ソネットを紹介する。散文詩において生のひび割れがはじまり、ソネットにおいて「死」の形而上詩へと跳躍する姿が見て取れよう。そのソネットにはもはや立原道造という主体も実存もない。ただ灰色の、誰もいない廃墟から、こぼれ落ちた言葉の破片があるのみである。

はじめてのものに

ささやかな地異は そのかたみに
灰を降らした この村に ひとしきり
灰はかなしい追憶のやうに 音立てて
樹木の梢に 家々の屋根に 降りしきつた

その夜 月は明かつたが 私はひとと
窓に凭れて語りあつた（その窓からは山の姿が見えた）
部屋の間々に 峡谷のやうに 光と
よくひびく笑ひ声が溢れてゐた

――人の心を知ることとは……人の心とは……

私は そのひとが蛾を追ふ手つきを あれは蛾を
把へようとするのだらうか 何かいぶかしかつた

いかな日にみねに灰の煙の立ち初めたか
火の山の物語と……また幾夜さかは 果して夢に
その夜習つたエリーザベットの物語を織つた

（「萱草に寄す」 一九三七年）

またある夜に

私らはたたずむであらう 霧のなかに
霧は山の沖にながれ 月のおもを
投箭のやうにかすめ 私らをつつむであらう
灰の帷のやうに

私らは別れるであらう 知ることもしに

知られることもなく あの出会つた
雲のやうに 私らは忘れるであらう
水脈のやうに

その道は銀の道 私らは行くであらう
ひとりはなれ……（ひとりはひとりを
タぐれになぜ待つことをおぼえたか）

私らは二たび逢はぬであらう 昔おもふ
月のかがみはあの上をうつしてゐると
私らはただそれをくりかへすであらう

（『萱草に寄す』 一九三七年）

朝やけ

昨夜の眠りの よごれた死骸の上に
腰をかけてゐるのは だれ？

その深い くらい瞳から 今また
僕の汲んでゐるものは 何ですか？

こんなにも 牢屋^{ひとや}めいた部屋うちを
あんなに 御堂のやうに きらめかせ はためかせ

あの音楽はどこへ行つたか
あの形^{かたち}象はどこへ過ぎたか

ああ そこには だれがゐるの？

むなしく 空しく 移る わが若さ！
僕はあなたを 待つてはをりやしない

それなのにちつと そのベットのほしに腰かけ
そこに見つめてゐるのは だれですか？

昨夜の眠りの秘密を 知つて 奪つたかのやうに

（『暁と夕の詩』 一九三七年）

眠りのほとりに

沈黙は 青い雪のやうに
やさしく 私を襲ひ……

私は 射とめられた小さい野獣のやうに
眠りのなかに 身をたふす やがて身動きもなしに

ふたたび ささやく 失はれたしらべが

春の浮雲と 小鳥と 花と 影とを 呼びかへす
しかし それらはすでに私のものではない

あの日 手をたれて歩いたひとりぼちの私の姿さへ

私は 夜に あかりをともし きらきらした眠るまへの
そのあかりのそばで それらを溶かすのみであらう
夢のうちに 夢よりもたよりなく――

影に住み そして時間が私になくなるとき
追憶はふたたび 嘆息のやうに 沈黙よりもかすかな
言葉たちをうたはせるであらう

（『暁と夕の詩』 一九三七年）

石柱の歌

私は石の柱……崩れた家の 台座を踏んで
自らの重みを ささへるきりの

私は一本の石の柱だ――乾いた……

風とも 鳥とも 花とも かかはりなく
私は 立つてゐる
自らのかげが地に
投げる時間に見入りながら

歴史もなく 悔いも 愛もなく

灰色のくらしい景色のなかにひとりぼつちに

また青い日に キラキラとひかつて

立つてゐるとき おもひはもう言葉にならない

花模様のついた会話と 幼い傷みと

よく笑つた歌ひ手と……それを ときどき おもひ出す

風のやうに 過ぎて行つた あれは

私の記憶だらうか また日々だらうか

私は おきわすられた ただ一本の柱だ

さうして 何の 廃墟に 名前なく

かうして 立つてゐる 私は 柱なのか

答へもなしに あらには 外の光に？

嘗ての日よりも 踏みしめて

強く立たうとする私には ささへようとするなにかがあるのか！

知らない……甘い夢の誘ひと潤沢な眠りに縁取られた薄明のほかは――

（四季」28号 一九三七年）

不思議な川辺で

私はおまへの死を信じる。おまへは死んだと、だれも私には告げない。また私はおまへの死の床に立ち会はなかつた。それにも拘らず私は信じる、おまへがひとりさびしく死んで行つたと。――それはおそらく夜の明けようとするときだつたらう、おまへは前の晩なんのこともなく平常のとほりに寢床にはいつた、そしていくらか寝苦しかつたにしろ、

おまへの眠りは平和だつた、そして人びとはおまへの眼ざめを待つてゐる、そんなときだつたらう、おまへは白んで来る幾分つめた夜の明けの空気のなかで、ことされて見出されねばならない。誰が手をくだしたのでもない、死の天使さへもが知らないだらう。しかしおまへは死んでゐる。外の昼間の光で甘い死のなかに休む姿は美しくかがやく。人びとは追憶と悔みのなかにおまへを呼びかへさうとする、しかしそれはむだだ、おまへは帰らない何の形見もなく……私は信じる、おまへは死んでしまつた、と。

しらべの絶えた笛をふところにして私はいつもやつて来る。そこがおまへと出会う約束の場所だつた、この川のほとりに。水にその根をひたした草たちはザワザワとその葉を鳴らす、それはさびしい音楽だ、自分の心のなかに音楽を失つた私の心を、その悲哀で慰さめてくれるさびしい音楽だ。私はそのなかにいつまでもさまよふのをこのむ。そしてながれの水が私の姿を映すのを、また私の上の空を空ゆく雲を映すのを、ながめいるのをこのむ。いかなる時であらうと、私は誘はれる、楽しく切なかつた時々のおもひに――。朝ならば露に濡れて立つてゐた私たちだ、夕ならば夕やけ空に驚きの眼を見はつた私たちだ。しかし今それらのおもひは何と苦しく胸をしめつけるのであらう。……

それは或る昼だつた。暑く灼けた日であつた。空には何か見知らないめづらしいものを誘ふものがあつた。私はいつものやうに水辺の草に身を横たへて高い空に眼をやつてゐた、私を蔽ふ影をつくつてゐる樹木の葉たちのこまかいそよぎにもかたまりかけては消えてゆく雲の営みにも心はとまらなかつた。ただたつたひとつのこともし過ぎたあの時が今かうしておもひ出されるなら、今はあの時――それはいつかやつてくるあの時にはどんな風にして私におもひ返されるだらうか。友もなく、たつたひとりぼつちに、過ぎた時のおもかげを追ふ、かうして夢みながらすごされる時間は果して何かの形を持つだらうか……私はこのやうな思ひのなかばで、いつか浅い眠りにはいつて行つた。オルフェの眠りであつた。おまへと語らふ、ほんのつかの間だつた。風のざわめきがこどもとほくの歌や小鳥のさへづりにまぎつてきかれた、それはサワサワと草の葉とささやいてゐた、またヒラヒラするひろい木の葉とたはむれてゐた、おまへは、生きてゐたときのやうにややよそよしく私にほほゑんだ、……そのとき私は不意に呼びさまされた。私の名を呼ぶ声に。見

ひらいた私の眼には高い高い空があるきりだつた。だれだらう？ 私の名を呼んだのは！……私は身をおこした。私は誰も見出すことは出来なかつた。私にはそれがいぶかしかつた。しかしそれ以上怪しみはしなかつた。私はしばらく夢のつづきのやうなうつとりとした気分ひたつてゐた。

それは私がいつもこの場所を立ち去るときにするならはしであつたが、私は水のなかをのぞきこんだ。そこには高い高いタぐれ近くなつた空のいろがくろずんでうつた、そして一かけのあはれ雲がながれた。そしてややくらく私の顔がうつた……しかしそれだけではなかつた、私の肩ごしに私の顔を覗きこむやうにおまへの顔がそこにはあるのだ、夢のつづきのやうにややよそよそしくほほえみながら。私はふりかへつた、しかし私は誰の姿も見なかつた。——私は水の上に、おまへの顔がちつと私を見つめてほほえんでゐるのをふたたび見た。その底には藻草がながれに揺れてゐた。水のほひがしてゐた。私は不思議な感動にひたりながら、いつまでも、そのおまへが私にはやうやく見えなくなるまで、立ちつくしてゐた——なぜその浅いながれを身を打ちつけなかつたのだらう！ ただ私はちつと身動きもせず、言葉もなく立つてゐたのだ。……

〔四季〕 29号 一九三七年

夜に詠める歌

夜だ、すべてがやすんでゐる、ひとつのあかりの下に、湯沸しをうたはせてゐる炭火のほとりに——そのとき、不幸な「瞬間の追憶」すらが、かぎりない慰さめである。耳のなかでながくつづく木精のやうに、心のなかで、おそろしいまでに結晶した「あの瞬間」が、しかし任意の「あの瞬間」が、ありありとかへつて来る。あのとき、むしろ憎しみにかがやいた大気のなかで、ひとつの歌のしらべが熱い涙に濡らされてゐた、そして限らない愛が、叫ぶやうに、呼んでゐた、感謝を、理解を。……私は身を横たへる。私は決意する、おそれとおどろきとおののきにみちた期待で——日常の、消えてゆく動作に、微笑に、身をささげよう、と。

さようなら、危機にすらメルヘンを強ゐられた心！ さようなら、私よ、見知らない友よ！……私は、出発する。限りのある土地に、私は、すべての人のとほつた道を、いそがう。人はどれだけ土地がいるか。身を以て——。夜だ、すべてがやすんでゐる。やがて燈が消される。部屋がとほくから異つた装ひをして訪れる。私の身体はもう何も質問しない。恩寵も奇蹟も、ひそかなおしやべりもなしに。眠りと死とのほひが、かすかに汚れたおもひをひろげはじめ。夢みる、愛する、そして旅する。それは幻想だらうか、さうであつてくれればいい、私が、鳥の翼と空気との間に張られた一枚のあの膜のやうに、不確かなやぶれやすい存在であるとは。誰が私に言ひ得ようか、物体は消え去ることがないといふ保証を——。それは嘗てメタフィジクの幻滅だつた、ここを過ぎて、私はまた何をねがふのだらうか。私はしづかに死ぬ。そして死んでゐる。葦のやうになつた耳を立て、限らない愛に眼ざめる。すでにふたたび、裏切られもしないで、裏切りもしないで……。闇のなかでは、かすかな希望や物質が微妙な影をうすく光らせる。夜だ、すべてがやすんでゐる。さうだ、だれが眼ざめてゐよう、私もまた、もう眠られなくなつた星ばかり、外の空に溢れてゐるだらう！ 見られずに、信じられずに——。ただ答へるのは、かくされた泉ばかりだらう。すべてがやすんでゐる。私もまた、夜だ。眠りにひたされて、遺された子守唄！ そして、すべてが失はれてゆくだらう、やすみながら。闇に、つくりもせずつくられもしない闇に、そして光に、かへつてゆくだらう。夜だ！……

反歌

かへるさのものとやひとのながむらん
待つ夜ながらのありあけの月——定家

光に耐へないで
ほろんで行つた 草木らが
どうして 美しい
ことがあらう

昼を私らの手にかへす

つめたいありあけの光のなかで
私が どうして
否定しよう

鳥よ 鳥らの唄を天にかへせ
花よ 花らの光を野にかへせ
—— たたへられた 水に

夜が去る その最後の
影よ ちひさい波のさざめきを
のこせ！ あこがれられた瞳に

（「文学界」第5巻第3号 一九三八年）

黄昏に

FRAU R. KITA GEWIDMET

すべては 徒労だったと
告げる光のなかで 私は また
おまへの名を 言はねばならない
たそがれに

信じられたものは 美しかった
だが 傷ついた いくつかの
風景 それらは すでに
とほくに のこされるばかりだらう

私は 身を 木の幹に凭せてゐる
おまへは だまつて 脊を向けてゐる
夕陽のなかに 鳩が 飛んでゐる

私たちは 別れよう……別れることが
私たちの めぐりあひであつた あの日のやうに

いまでも また雲が空の高くを ながれてゐる

（未発表 一九三七年推定）

夜 泉のほとりに

言葉には いつか意味がなく……
たれこめたうすやみのなかで
おまへの白い顔が いつまで
ほほゑんでゐることが出来たのだらう？

夜 ざはめいてゐる 水のほとり
おまへの賢い耳は 聞きわけ
あのチロチロとひとつの水がうたふのを
葉ずれや ながれの 囁きのみだれから

私たちは いつまでも だまつて
ただひとつの あたらしい言葉が
深い意味と歎びとを告げるのを待つ

どこかとほくで 啼いてゐる 鳥
私たちは 星の光の方に 眼を投げてゐる
あちらから すべての声が来るやうに

（未発表 一九三八年推定）

或る——

右の眼が帽子をかぶつて
どこかへ行つてしまつた
その跡に茸が生えてゐる

（未発表 一九三三年推定）

●立原道造生誕百年小特集

元山舞が撮る、詩人が生まれた街 日本橋下町



(日本橋地図(昭和十二年))





季節

春になると

人はおもてに出る

荒れた芝生にまりを投げ

犬とあそぶ

いいにほひがする

夜になると

あかりをつけてはなしする

霏がおりたといひ

しづかに本を読むことがある

——草稿詩



ガラス窓の向うで

朝が

小鳥とダンスしてます

お天気のよい青い空

——手書き詩集『さふらん』



僕は 背が高い 頭の上にすぐ空がある
そのせるか 夕方が早い！

——手書き詩集『日曜日』



帽子

学校の帽子をかぶった僕と黒いソフトをかぶった友だちが歩いてゐると、それを見たもう一人の友だちが後になつてあのかぶつてゐたソフトは君に似あふといひだす。僕はソフトなんかかぶつてゐなかつたのに、何度いっても、あのかぶつてゐた黒いソフトをかぶつてゐたといふ。

——手書き詩集『日曜日』



愛情

郵便切手を
しやれたものに考へだす

——手書き詩集『日曜日』



忘れてゐた
いろいろな単語
ホウレン草だのポンポンだの
思ひ出すと楽しくなる

——手書き詩集『さふらん』



庭に干瓢が乾してある
白い蝶が越えて来る
そのかげたちが土にもつれる
うつとりと明るい陽ざしに

——手書き詩集『さふらん』

建築家としての立原道造について

浅野言朗

立原道造（一九一四—一九三九）の建築家的側面について、既往の文献を参照しつつ立原の建築家としての位置を私なりに探ってみたい。要点は、五つある。

(1) 歴史主義的な様式建築から近代建築（モダニズム建築）への移行の過程。

↓立原に先行する世代によって既に行われていたが、その経過を見る。

(2) 日本に流れ込んだ近代建築の中で、主要な流れとそれへの対照的な動きの顕在化の状況。

↓モダニズム建築の主（国際様式）と従（その土着性の反映）の流れの分岐と、立原の位置付け。

(3) 第二次世界大戦戦時下の建築思潮。

↓戦時下という状況を機に、政治と建築の関わりについての考察を否応なく強いられた、と考えられる。

(4) 立原の建築家としての側面への評価について。

↓モダニズムが行き詰まり、それに批判的なポストモダンの文脈の中で、参照された。

(5) 立原の建築家としての思考の影響

があるとすれば、それは何か。

↓建築は主として様式の問題だった時点にあって、建築家の情感、感性、思想といったものを表現する媒体になりうる、ということの萌芽を示した。

それぞれ具体的に見てみよう。

(1) について。

ここでは、四つの出来事を指摘しておきたい。

一つ目として、立原が大学を卒業して石本建築設計事務所に就職するのが一九三七年であるが、その主宰者である石本喜久治（一八九四—一九六三）は、一九二〇年に東京帝国大学在学中に、同級生と分離派建築会を結成している。これが、ヨーロッパ発のモダニズム建築の受容（と発信）の初期にあたる。

二つ目として、関東大震災（一九二三）の影響である。これを機に、近代的な耐震建築が普及する。

三つ目として、東欧出身でフランク・ロイド・ライト（一八六七—一九五九）の下にいたアントニン・レーモンド（一八八八—一九七六）は、一九二三年から事務所を日本に

開いており、日本におけるモダニズム建築の定着に重要な役割を果たした。

最後に、前川国男（一九〇五—一九八六）がル・コルビュジエ（一八八七—一九六五）の下で修行して帰国するのが一九三〇年である。先端的な若手設計者にとって、モダニズム建築は一九三〇年代には当然の前提になっていただろう。

以上から、立原に先行する世代によって、複数の経路を通してモダニズム建築の一定の受容は既に果たされていたと言える。ちなみに、受容されているモダニズム建築の中心は、その間に、ドイツ表現主義に範を取ったものから、インターナショナル・スタイルと呼ばれる白い箱形の建築、ル・コルビュジエの流れを汲むものへと変化している。

（参考文献…『新建築1991年1月臨時増刊 建築20世紀PART1』新建築社）

(2) について。

日本の近代建築の受容については、幾つかの経路があり、そこには多様性があったと思われる。

例えば、アントニン・レーモンドは東欧の出身であり、彼の実現したモダニズム建築は幅が広く多様性や土着性が混ざっているものもあった。彼の下で修行したのは、ル・コルビュジエの下から帰って来た前川国男であり、吉村順三（一九〇八—一九九七）だった。日本においては、

モダニズム建築が流入する直後から、いわゆる世界共通のインターナショナル・スタイルとしての正統的なモダニズムと、それぞれの土着性を取り込んで変形させたものと、二つの流れがあったように思う。非常に大まかに、前者の流れは、ル・コルビュジエ↓前川国男↓丹下健三（一九一三—二〇〇五）と受け継がれて行くのに対して、後者の流れは、フランク・ロイド・ライト↓アントニン・レーモンド↓吉村順三と受け継がれて行った、と図式的に捉えてみることも出来るだろう。

ここで、軽井沢という風土は、後者にとって重要だった。レーモンドは軽井沢で重要な建物を幾つか設計しているが、中でも一九三五年に建てられた聖ポール教会は、今日まで軽井沢の象徴的な建物であり続けて



聖ポール教会（アントニン・レーモンド設計）

いる。(堀辰雄『木の十字架』における教会。)さらに吉村順三は、軽井沢に幾多の優れた別荘建築を残してその風土を最もよく咀嚼した建築家であった。立原とは、同じ下町出身であること、東京府立第三中学校出身であること、と経歴の共通点もあり、資質に似たものがあつたとも言えるだろう。これは、下町と軽井沢が、一見相反するようでいて、実は親和性の高い環境であることの例証ともなっている。(これについては、

29頁の『詩情と空間』で考察することにする。)立原の卒業設計「浅間山麓に位する芸術家コロニイの建築群」にも見られるように、正統的なモダニズム建築に対して距離を持つ建築家にとって、軽井沢はその実験的かつ実践的な設計の場となりえた。(参考文献・津村泰範著「続・昭和

伏流建築史 立原道造から生田勉を軸として」『国文学解釈と鑑賞 別冊 立原道造』至文堂二〇〇一、『新建築 1991年1月臨時増刊 建築20世紀PART1』新建築社、『J A 33アントニン・



ブルーノ・タウト

レーモンド』新建築社一九九九、『J A 59 吉村順三』新建築社二〇〇五)

(3) について。

磯崎新の「立原道造と建築」(『国文学解釈と鑑賞 別冊 立原道造』至文堂二〇〇一)では、戦時下の若い建築家の関心の所在について考察されている。ここでは、その要点を考えてみたい。大きくは、モダニズム建築の潮流が浸透して行く中で、政治的な状況に揺さぶられて変質・高揚していく過程である。

一つ目は、一九三三年に来日したブルーノ・タウト(伊勢神宮の礼讃、日光東照宮の批判)によって、モダニズム(建築)と日本の伝統建築が架橋される。すなわち、近代主義建築と国家主義が結びつけられる。

二つ目は、モダニズム建築は、例えば大陸への進出や商業施設などにも広範に採用されて行く。

三つ目は、立原もまた「国家的表象へと建築デザインを編成すること」に敏感だった。

建築のデザインは、直接的(或いは一対一)に政治や思想と結びつくものではない。その接続は、任意である。しかしながら、建築を考えることは政治や社会の状況に取り込まれて行くこともある。その流れは、立原の死後、さらに加速する。それを磯崎はこのように纏めている。

「立原道造が亡くなってから、日本

が敗戦するまでの五年間に、日本の近代建築は大きく様変わりした。すなわち、西欧から受容した近代建築における社会主義的要素が洗い落とされ、復古主義的な国粹主義と結びついて「新日本国民様式」と呼ばれるデザインを生んだ。ブルーノ・タウトによって端緒がつくられ、日本浪漫派の影響のもとに、国家的表象としての建築を創り出そうとする動きだった。」

(4) について。

モダニズム建築が世界に行き渡るとその問題点も露となり、それを乗り越えようとする建築デザインの動きが起こってくる。その中で、一九六〇年代のメタボリズムやその後のポストモダニズムの動きは、世界的に見ても日本が重要な発信源の一つであった。

立原にとって大学の一年後輩にあたる丹下健三は、立原とは学生時代から対照的な資質の持ち主であったが、正統的なモダニズム建築を基礎にして、日本で初めて世界的な建築家になりえた。(広島平和会館(一九五二)、東京都庁舎(一九五七)、国立屋内総合競技場(国立代々木競技場/一九六四)、大阪万国博覧会お祭り広場(一九七〇)、東京都新庁舎(一九九一)と、復興・成長する国家を体現する建築家になっていく。)成長神話を体現したようなモ



岡之山美術館 玄関(磯崎新設計)

ダニズム建築に対して、例えば、彼の弟子にあたる磯崎新(一九三一―)は、モダニズム建築を乗り越えて行くための戦略の一つとして、廃墟について言及するようになる。

ポストモダニズムにおける廃墟への言及は立原道造の考えと通底しているが、立原の〈廃墟〉への向き合い方はより切実であると言える。立原の廃墟論は、具体的には『方法論』に述べられている。

「建築が廃墟となり、もとの大自然のうちに半ば還元されて、いはば消極的の意味で自然に溶けこむ」(『方法論』第二章より)

「私は今や、私たちの本質として、「死」或は「壊れ易さ」に結びつけられた場所に於て、「建築」なるものを見ようとする。言ひ換へれば、嘗て私たちの理解し得たやうな 空

間のなかに於ける「建築」なるもののかはりに 時間のなかに於ける「建築」なるものを見ようとするのである。」(『方法論』第四章より)

「建築が建築家の理念から製図に移された瞬間から、(或はこれを私たちが見る瞬間から) 表現で言はうとするなら、建築がすべての過程のあと出来上がったものとなった瞬間から) それはただたえまなくくづれ行くために作られたものとして、崩壊の第一歩を踏むことのあらはな事実を思ひ及んだ」「廃墟が完璧以上の力で私たちを引きつける」「廃墟のまさに崩れかける瞬間が美しさである」(『方法論』第五章より)

ここに述べられた立原の建築観の先見性は、どれほど強調してもし過ぎることはないだろう。

(参考文献)『立原道造全集 4』筑摩書房二〇〇九、『新建築1991年6月臨時増刊 建築20世紀PART1』新建築社)

(5)について。

建築を設計するということは、最近まで共有された様式を模倣し反復することであった。古典建築の様式性のことだけではなく、モダニズム建築も一つの様式として流れ込んだと言える。様式は社会的な要請への対応である。建築家が個人的な思想や心情、感性、情緒の表現として建築を考える、ということは比較的近まで例外的なことであった。立原

は、先行してそのような立場を取り得ていたのだと言える。建築家として立原道造を評価するならば、そのような点であろう。

建築を設計することについて、その力点は時代によって驚くほど変わっている。建築設計が、通りに面した外壁(ファサード)をいかに優れたものにするか、ということに特化されていた時代もあり、機能的な平面計画が重視されていた時代もあり、彫刻のように目を引く奇抜な視覚性が求められた時代もあり、とりわけ構造的防災的な安全性が求められた時代もあっただろう。それぞれの時代で一般的な建築設計の力点に対して、どれだけ新たな視点を提示することができるといいうことで、その建築家の先鋭性を測ることも出来る。それは時代の要請でもあるが、個人的な点のような地点からでも、時代や世界を覆すことが可能である、というところは疑いようもない。それを信じた者だけが、そのような地点を受け渡して連鎖させていくことが可能である。立原は、そのような地点に手が届いていただろう、と思うことがある。立原は、構築性と抒情性を両立させつつ、とりわけ詩を(構築)して建築を(抒情)するという逆説的な手法で双方の可能性を広げた、と言えるだろう。

MIDNIGHT SUMMER TEA PARTY

date : 2014.7.12 (Sat) 13:00-17:00

place : roobik house (open:12:45)

東京都豊島区東池袋3丁目9-13
<http://roobikhouse.com/access.html>

★contents

1. 立原道造生誕百年記念トーク「立原道造が見た風景」

浅野言朗、元山舞 (予定)、(司会) 中村剛彦

2. フリートークセッション「詩とは何か」

○パネリスト: 水島英巳、三原由起子、宮尾節子、小林レント (予定)
& お客さん全員、(司会) 中村剛彦

3. 朗読会 (オープン・マイク)*スピーチ、つぶやき、何でも OK!

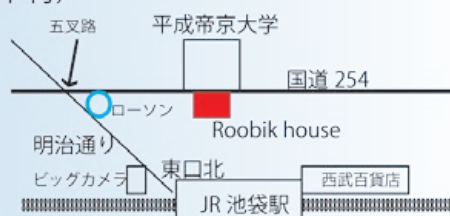
★参加費: 2000円 (ドリンク、お菓子付き、持込み大歓迎!)

★定員: 30名 (予約制)*定員になり次第締切らせていただきます。

★予約先: email: mpweb2012@gmail.com 当日ボランティア募集!
tel: 070-5579-1564 (中村)



JR 池袋駅から
徒歩8分。
池袋駅東北方面、
明治通りを直進。
ローソンがある
五叉路を国道254に
右折。平成帝京大学
の向かい。



立原道造の無言歌——そのソネットの魅力

中村剛彦

人間は果たして夢から目覚めるこ

となどあるのだろうか、と子供じみ

たことをときどき考える。朝、目覚

めたとき、果たして夢はそこで断ち

切れ、現実が唐突にはじまるのだろ

うか。昨夜、夢の中でひとりの美し

い女と出会い、抱き合い、そして別

れた。その一夜の恍惚感を目覚めの

あとの私の肉体に宿り、一日中消え

ることがない。私は再びそれを求め

て眠りにつく。夢と現実が浸潤し合

っていると思える。

幼い頃、夢遊病を患っていたせい

かもしれないが、どうやら私が立原

道造（一九一四—一九三九）の詩に

惹かれてきた根本の理由はこの現実

と夢の交叉する感覚であり、おそら

く多くの立原愛読者もそうであろう

と想像する。代表作として広く読ま

れている「のちのおもひに」を引い

てみよう。

夢はいつもかへつて行つた 山の麓

のさびしい村に

水引草に風が立ち

草ひばりのうたひやまない

しづまりかへつた午さがりの林道を

うららかに青い空には陽がてり 火

山は眠つてゐた

——そして私は

見て来たものを 島々を 波を 岬

を 日光月光を

だれもきいてゐないと知りながら

語りつづけた……

夢は そのさきには もうゆかない

なにもかも 忘れ果てようとおもひ

忘れつくしたことさへ 忘れてしま

つたときには

夢は 真冬の追憶のうちに凍るであ

らう

そして それは戸をあけて 寂寥の

なかに

星くづにてらされた道を過ぎ去るで

あらう

この詩が多くの人々を魅了してき

た理由は、誰にも分かりやすい数少

ない言葉で書かれ、押し付けがま

しい作者の主張もなく、あたかも

「夢」が生命体のように生き、そし

て遠のいていく静かなメルヘンの風

景を、読者ひとりひとりが自分なり

にイメージすることができるところで

あろう。好き嫌いは別に置いて、一

読して、誰もが一瞬立ち止まってし

まう傑作であることは確かだ。

しかし内容の意味を辿ってみると、

この詩は実に曖昧模糊として難解で

ある。

例えば第一連の三行目と四行目を

見るならば、「草ひばりのうたひや

まない」と書きながら、「しづまり

かへつた……」というふうに矛盾し

た内容となっている。つづいて第二

連の二行目、「——そして私は」と、

詩人自身が顔を出す、詩人が「見

て来たもの」は「島々を 波を 岬

を 日光月光を」であり、第一連で

描かれた「山の麓」や「林道」とい

った山間部の風景とは逆の海の風景

である。この違いは何だろうか。

次に第三連では、「夢は そのさ

きには もうゆかない」の「そのさ

き」とはどの先なのかもよく分から

ない。最初に述べられた「山の麓の

さみしい村」なのか、「林道」なの

か、あるいは詩人が見て来た海の風

景なのか。さらに、「なにもかも

忘れ果てようとおもひ……」の主語

が「夢」なのか「私」なのかも分か

らなくなる。

そして最終連では、「夢は 真冬

の追憶のうちに凍る」のであるが、

凍ったものは普通は動かないのに、

次の行で「戸をあけて」となるのも

妙である。ましてや「追憶のうち」

とあるが、前連での「忘れつくした」

ことと矛盾する。筋を通すなら「追

憶のうち」ではなく、「忘却のうち」

のはずである。

最後は「星くづにてらされた道を

過ぎ去るであらう」で終る。これも

さつきまで「そのさきには もうゆ

かない」と言っていたのに、どこか

に行ってしまうのである。そうだと

すると、最終連の真ん中の「それは

戸をあけて」の「それ」とは「夢」

ではない別のものが戸を開けて去っ

て行つたのか、という考えも出てき

て、何が何だか分からなくなり、頭

を掻きむしることになる。

こうして矛盾や曖昧な点ばかりの

詩であるが、そもそも「夢」それ自

体が輪郭を持たない掴みどころのな

い名詞で、これが生命体のように動

くことが、メルヘンの世界とはいえ

掴みづらい。ましてやタイトルの

「のちのおもひに」自体が曖昧で、

何の「のち」なのか分からないまま

である。目覚めの後のことなのかも

しれない。あるいは大人になったの

ちに、少年の夢が消え去っていくこ

とを詩にしたのかもしれない。ある

いは立原研究の一説では、立原の物

語の題「あひみてののち」の元であ

る『小倉百人一首』の権中納言敦忠

の歌「逢ひみてののちの心にくらぶ

れば 昔は物を思はざりけり」（私

訳・相結ばれたあとのこの高ぶる思

いに比べれば、それ以前に寄せてい

た思いなど無きに等しい）と関連さ

せて、詩人が恋人とセックスした後

の気持ちを詩にしたという。そうな

るとこの詩は吹き出さずには読めな

くなり、ナンセンス極まりない。

つまりである。いかにこの詩を理解しようとしても、まったく辻褃が合わず、読解は不可能なのである。それにも拘らず立原道造の代表詩として教科書などにも載り、広く愛されつづけているのは、この詩がその曖昧性ゆえにさまざまな読者の想像力を駆り立て、自由に読まれる幅を持つているからである。夢とはまさに論理を飛び越えたちぐはぐなものであり、この詩それ自体が「夢」なのである。ではなぜ、どのように、そのような「夢」の詩を詩人立原道造は産み出せたのだろう。

そのもつとも大きな要因は、ソネットという十四行詩の「型」に由来すると私は考えている。

一般的に立原道造が「ソネットの詩人」と呼ばれる所以は、生前に残した二冊の詩集『萱草に寄す』（『ちのおもひに』所収、一九三七）『暁と夕の詩』（一九三七）に収められた詩二十篇がすべてソネットで書かれ、それまでに試されてきた多くの日本の近代詩人によるソネット以上の完成度を示していた、というのが通説である。立原道造の同時代では中原中也、それ以前では薄田泣菫、蒲原有明、石川啄木など近代詩黎明期からソネットは西欧詩のもつともオーソドックスな詩型として、なんとか日本語に移し替えようと試みられて来たのである。たとえば明治期の蒲原有明（一八七五—一九五二）のソネットをここで引用してみる。

聖燈 ゲイブリエル・ロゼッティ
蒲原有明訳

深き眞書を弗^フ拉^ラ曼^{マン}の鄙^{ひな}の路のべ、
いつきたる小き龕^{くわん}の傍^{かた}へ過ぎ
窺^{のぞ}へば懸^かけ聯^{れん}ねたる畫^えの中に、
聖母^{みづみ}は御子^{みこ}の寝^ねすがたを擁^{いだ}きたまへり
羊^{とめ}を飼^かへる少女^{をとめ}らは羊^{とめ}さし措^おき、
晴^はれし日の謝^{ゆふべ}恩^{ぐん}やここにひざまづく、
はたや日の夕^{ゆふべ}もここにひざまづく、
悲^{かな}しき宿^{すく}世^せ泣^なきなむも、はたまたここに。

夜も更けしをり、同じ路、同じ龕の
かたへ過ぎ、見ればみ燈^{あかり}ほのめきて
如^{ごと}法の闇^{くろ}の寂^{さび}しさを耀^{あかり}き映^{うつ}す、
かくも命^{いのち}の慍^{ぐん}み冷^{ひや}え、疑^{うたが}ひ胸^{むね}に
燦^{きら}る時^{とき}、「信^{しん}」のひかりをひたぶる
に
頼^{たの}め、その影^{かげ}、あるは滅^きえ、あるは
照^てらさで。

これは明治四十年（一九〇七年）に刊行された『有明集』に収められている訳詩である。立原の第一詩集『萱草に寄す』が一九三七年に刊行なので、三十年の開きがあることになる。わずかに三十年後と取るか、よやく三十年後と取るかは人によろが、同じ日本語であり、同じソネットであつてこれほどに違うものかと思われるかもしれない。しかし、構成としては非常に似ている点があ

る。

まずソネットの種類が同じである。実はソネットには大まかに言うところ二種類ある。イタリアの詩人ペトラルカが恋愛詩を書くのに用いて以降、後世に引き継がれているペトラカン・ソネット（起句八行＋結句六行＝十四行詩）と、そのペトラカン・ソネットがイギリスに渡ったのちにシェイクスピアがより表現力をつけるために改変させたシェイクスピア・ソネット（四行詩×三＋結句二行＝十四行詩）である。蒲原有明の訳詩は前者であるが、この「聖燈」以外にも多くのロゼッティのペトララルカン・ソネットを翻訳し、自作詩にもソネットは多い。ちなみにロゼッティは一九世紀半ば、産業革命後のイギリスでルネサンス以前の宗教美術の復権を唱えた「ラファエル前派」という芸術運動の中心人物で、その後の象徴主義、世紀末デカダンスへとつながる人物である。

実は日本においてソネットを最初に書いたのは蒲原と同時代の薄田泣菫であるが、薄田はシェイクスピア・ソネットを日本語で書いた。つまり日本におけるソネットの系譜で言うならば、立原道造は蒲原有明が導入したペトララルカン・ソネットを発展させたと言える。

つづいてその内容構成であるが、ペトララルカン・ソネットの構造上、冒頭八行「起句（オクテット）」が導入部であり、後半六行「結句（セ

クテット）」で展開させ結論を出す。蒲原の「聖燈」を見ると、起句では昼の世界、結句では夜の世界と展開する。これは立原の「のちのおもひに」（中村選十篇中「またある夜に」「眠りのほとりに」など）も同様で「昼・夜」の構成である。

音韻についてはどうか。蒲原有明は破調を随所に入れながらも七五調を基調にしており、立原の場合も同様に七五調が基本となり、字余りや字足らずで構成されている。

つまり両者に共通するのは、ペトララルカン・ソネットという定型のルールがはじめにあつて、その定型に合わせてように詩語が選択配置されているということである。これを無思想な、詩の形骸化と取るか、短歌俳句に並ぶ、新しい日本語の詩型と取るか、意見の別れるところであるが、戦後詩から現在に至っては、これは前者の産物として黙殺されてきたと言える（九〇年代に飯島耕一氏が定型詩の復権を唱えて火付けした「定型詩論争」が巻き起こったが、けつきよくは定型詩の敗北の最後通告を受けた感がある。いま私はこの「定型詩」vs「自由詩」という二項立て自体が間違いで、定型詩のなかにある極めて自由な部分に光を当てたく、蒲原有明や立原道造の読み直しをしている）。

ではその明治期の蒲原と昭和初期の立原の間にある三十年の間で何が決定的に変わったのだろうか。両者

のソネットを一読して思うのは、当然まず蒲原の詩が雅語、漢語調で難解であり、立原の詩が現代語で読みやすいという点だろう。しかし先に述べたように、立原の詩は実に難解で分らないのである（ちなみにこの違いを、単なる時代性と述べるだけでは不十分で、明治から大正、昭和にかけて行われた言文一致の国語政策が大きく詩のことに影響を与えている。詳細は別で考えるが、近代以降、現代をも含む国家の言語政策と詩人の表現の密接な結びつきをよく考える必要がある）。

私はこの両者の詩の質自体には大した違いはないと考えている。よく立原が日本語による詩の音楽性をもっとも発揮させた詩人と言われるが、蒲原有明の詩もまた実に音楽性に富んでいることは朗読してみるとすぐに分かる。これは偏にソネットという定型がこの両者の詩想とぴったりとマッチした結果と言える。ではその詩想とは何か。一言「死」の詩想である。

先の蒲原訳ロッセティ「聖燈」が宗教的色彩の強い詩であることは明らかである。一方「のちのおもひに」の立原は「夢」の世界へと読者を誘ういづれも非現実非日常の超越的世界へと詩を昇華させている。ソネットという形式をそうした超越的世界へと転じせしめたのは、恋愛詩を書いたペトラルカやシェイクスピアではなく、実に同時代の裏を生きたジョ

ン・ダンが、自らを死者として、死の側から書いた詩集「Holy Sonnets」。以来と私は勝手に考えているが、以来ソネットがそうした形而上詩の典型的定型であることは、蒲原や立原の詩想が日本語によるソネットを成功させたことと因果関係がある。

立原道造がソネットを書く直接のきっかけはリルケの『オルフォイスへのソネット』（一九二三）の翻訳行為からである。人類史上最初的大量破壊兵器が使用された第一次大戦を潜ったリルケは、この神なき現代において、いかに人間は救済されるのか、「死」は果たして呪われるべきものであるのかを問い、はじめて「死」はそれ自体「大いなるもの」であると説いた（カール・ケレーニ『神話と古代宗教』）。

蒲原も立原も、その翻訳行為によって定型詩の内部に生きつづける「死」の詩想を自らの詩想として、二十世紀初頭の無惨な戦争の時代を半死になりながらソネットを書いて死んでいった。当然ながらそれは全き生者の言葉ではない、不可解な声なき壊れた死者の言葉である。しかしそれ故にその亀裂から無言の「祈り」の音楽が聞えるのである。その重大な意義を、戦後排斥してきた日本の詩壇の罪は大きい。

しかしいままた不穏なる二十世紀が来ている。黙っていても私たちはもうすぐ、新たな立原道造と出会うには違いない。

埋め草ポエトリーデイズ 第六回

岡田幸文

平井弘之が五月四日朝九時一分この世を去った。無念である。四月二十五日、入院先に彼を見舞い、次の詩集について近く相談しようといつて別れてから、あつという間の出来事であつた。三月十七日、僕は池袋のマダムシルクで平井弘之と会い、平井弘之の新詩集について話し合ったのだが、それはとても楽しい一夜であつた。詩を書き始めた頃のように、われわれは詩について大いに語り合った。思えば、平井弘之と出会つたのも、このシルクであつた。それは二十世紀末、まだシルクが立教通りにあつた頃。すぐに意気投合したわけではない。徐々に、徐々に、われわれは近づいていったのだつた。であればこそ、彼とことばを交わした最後の数カ月、彼の泰然とした、仏を思わせた刹那の表情が忘れられない。

彼とはJAZZについてもずっと話しておきたかつたと思う。シルクで知り合つた頃、その頃、彼は奥村真や中村登などとともに「ゴジラ」という詩誌をやつていたので、あまり詩のことは話さなかつた。ただ、時々顔を見かけると、他愛もないことばを交わしただけである。彼が「チャャリー」と呼ばれていることに気がついたのはその頃であつただろうか。その由来を後年彼に尋ねると、それはチャャルズ・ミンガスのことを指し、かつて働いていた「JAZZ KISS」では「チャャリー」と呼ばれていたということだつた（ちなみに、チャャルズ・ミンガスは「俺をチャャリーと呼ぶな、チャャルズ

と呼べ」と言っていたようだが）。彼が、チャャリーがいなくなつてから、ミンガスを、JAZZをよく聴いている。JAZZは深い。いま聴いている「直立猿人」におけるミンガスのプレイについて、平井弘之と語り合いたい。切に、そう思う。

いま僕は、倉田良成が編集発行する「Ego」41号に発表された平井弘之の「針金のはなし ほんとうの部屋」という詩を読み返している。これは、二〇〇〇年に出版された詩集「管（くだ）」に収められた「針金のはなし」を改作したものだ、その改作の跡をたどる作業は、実にEgoであり、平井弘之が新しい詩集に向けて、いかに努力していたかが伝わってくる。

平井弘之は、ミッドナイト・プレスのイヴェントにはよく来てくれた。二〇一三年夏のお茶会で朗読してくれたことは、よい思い出として記憶されるだろう。平井弘之よ、ありがとう。キミはまだ死んでいないよ。ボクの中でしっかり生きている。

●ミッドナイト・プレスの詩集

祝魂歌 谷川俊太郎編 二七〇〇円
詩の話をしよう 辻征夫 二二〇〇円
ぼうふらに掴まって 川田絢音 二〇〇〇円

冬 ふみわけて 井上輝夫 二五〇〇円
複数の信仰には耐えられない日蓮 平井弘之 二二〇〇円
小倉風体抄 倉田良成 二〇〇〇円
ネクタイ男とマネキン女 高橋英司 二〇〇〇円

カワカマス ジェイムズ・ライト詩篇
伊藤博明訳 二〇〇〇円
NIGHT/窓の分割 浅野言朗 二〇〇〇円

生の泉 中村剛彦 二〇〇〇円

詩情と空間〈9〉

浅野言朗

25 下町／その重層性と多極性

下町といっても範囲は曖昧であるが、それは隅田川の東側と西側を含んでいる。そもそも隅田川は国の境界であったから川の左右は別の領域であり、〈川向こう〉という言葉に見られるような一筋縄ではない歴史的関係ではあったにしても、両者を包含する領域の概念としての下町は、陸地としては隔たれていても水系としてはむしろ緊密に結ばれている、と言えた。

立原道造との関連では日本橋から両国の範囲を考えており、とりわけ彼の幼少期の生活圏は隅田川の西側にあった。今回の考察は、立原道造の原風景としての下町および軽井沢であるが、その両者が単純に相反する対照的な領分であるわけではない、と考えている。

例えば中村真一郎の考察では、下町からの離脱としての軽井沢、ということになるが、下町と軽井沢は単に対照的な場所として捉えられるものでもない。同じように下町に生まれた建築家、吉村順三が軽井沢に重要な作品を数多く生み出したように、正反対な場所への憧憬や跳躍ではなく、この二つの場所の関係は、下町

から軽井沢へ、領域性に関してある本質を純化したのだと見た方がよさそうである。

昭和初期において、下町は、現在よりはるかに重層的な領域構造を持っていたと考えられる。一つには、水系が豊かに張り巡らされた海運都市としての江戸／東京の名残が、まだ色濃く残っていた。それから、都電が縦横無尽に走り回っていた。さらには、幾本かの橋によって、歩行可能な距離で街並が接続されている。この、船、都電、徒歩という多種のネットワークが重層的に重なり合っている都市の構造は、山の手では見られないことであるし、例えば、船と徒歩移動のみで電車のないヴェネツィアではありえない。下町というのはどかな語感とは反対に、この領分は最先端の都市構造を有していただろう。要点は、この三つの交通手段が並立していたことと、その緩やかに隣町に繋がって行く身体に即したスケール感である。すなわち、徒歩の移動を主体的に選択しうる都市の構造、ということになる。

さらに下町は、そもそもスプロールして広がった郊外の成り立ちを有していない。その水系によって、同

時多発的に発生した特色ある街並が緩やかに波紋を広げ合うように浸透していった多極型の構造をしている、ということに特色がある。〈蔵前〉〈小伝馬〉〈馬喰〉〈横網〉〈錦糸〉〈立川〉〈横川〉というように、隅田川の両岸には、物流や水系に由来する地名が多く残っており、その証左となっている。

(参考文献・陣内秀信著『東京の空間人類学』ちくま学芸文庫一九九二、『現代詩文庫 1035 立原道造詩集』思潮社一九八二)

26 鉄道／国土の空間的ヒエラルキ I の形成

ところで、鉄道の敷設に伴って、それぞれの街は再編されていった。再編という意味は、それぞれの街が駅という玄関を持つようになり、つまりは、外部と内部の弁のような一点の場所が明快に設定されたということである。例えば、有名な石川啄木の「ふるさとの訛なつかし 停車場の人ごみの中に そを聴きにゆく」という句を見ても、駅はその街にとって(幾分か)外部であり、上野駅は東北地方を東京の中に(幾分か)移設したもの、ということになる。鉄道が敷設される前は、国内といえども船で移動していた。海(波止場)からの上陸はそつと密やかに裏口から街に入って行くようなものだ。けれども、鉄道は唐突に街の中心に誘い、表玄関から否応なく身構

えながらその街に入って行かざるをえない、ということになる。東京であつても地方都市であつても再編が進んで行っただろう。

ちなみに、東京(新橋)から東海道や山陽を経て下関まで電車で結ばれたのは一九〇一年であり、東北方面では一八九一年に上野から青森までが全通している。日本初の鉄道とされる新橋横浜間開通が一八七二年であるから、それぞれ三十年、二十年も要していない。ここでその全てを検証することは出来ないにしても、駅は、街や都市の構造を根本的に変革する契機になったことは想像に難くない。各所の都市・街並の構造は、例えば駅からの大通りによって視覚化されたのであり、つまりは外部か



上野駅(大正期)

らその都市に訪れる者に対してのこの上ないプレゼンテーションになったと思われる。

上京を経験した人は、都市（東京）を正対して見ることになるが、下町の出身者は最初から都市（東京）の内部に深く浸透している。この両者でどういう違いがあるだろうか？

前者では、都市はまず外部から見られるために、幾分かの警戒感を伴いながら絶えずその全体的な構造（であるかのようなもの）として理解される。けれども、後者は、最初から内部に取り込まれているので、部分的な事象の集積となる。

一九〇八年に上京した石川啄木が一九一〇年に出した『一握の砂』は、



軽井沢（大正二年頃）

情景の一つ一つを額縁に納めるように丹念に・律儀に一篇ごとに整合させている。交通＝空間のヒエラルキシーを経ているため、額縁に納められた情景について、少しづつスケールを上げて行く経過のように、見ていくことになる。

一方、立原道造の『さぶらん』『日曜日』『散歩詩集』では、それぞれの詩は断片的な事象に焦点を合わせたものであり、一篇ごとの輪郭も曖昧であってその四方へとどこまでも出来事が広がって行く印象を覚える。交通＝空間のヒエラルキシーを経ることなく、自ずと歩幅の中に街を把握しているからだろう。

ちなみに、東京駅が辰野金吾によって建てられたのが一九一四年である。国土を鉄道網で覆った後に、最後のピースを嵌めるように、東京駅は文字通り東京の玄関として、皇居の深い森と正面から向かい合う関係に置かれた。奇しくも、丁度今から百年前であり、石川啄木の死の二年後、立原道造の生まれた年である。

（参考文献…都市史図集編集委員会編『都市史図集』彰国社一九九九年、『現代詩文庫1004 石川啄木詩集』思潮社一九七五）

27 軽井沢／階層性のない空間

／立原道造の散歩

軽井沢は、宣教師によって外国人避暑地として開かれていったが、西

洋的個人主義にとってふさわしい別荘地というよりも、その実体としては、純化した人のネットワークを背景として成立していたようなところがある。例えば、作家が近くに別荘を持つことによって、東京に居る時よりも濃密な人間関係を持つことができる。クリスチャンがその人脈によって近くに別荘を構えて頻繁に往来する、というようなことである。勿論、それが芸術家だったり、財界人や政界人だったりしても事情はある程度同じであるのだろう。特定のカテゴリーの中に納まる人脈の交流を、背景に持っている。

近隣の人間関係に束縛された伝統的な街の構造を離脱した、自立した個人による近代的な街、と明快に言い得ない別の種類の近隣関係がそこにはある。昭和の初期には、徒歩圏内あるいは自転車での移動範囲に、作家や詩人たちは集中的に別荘を構えたり寄宿したりした。そこで行われているのは、より純化された別種の緊密な人間関係と言えなくもない。現在でも軽井沢では、都市の中よりも反って濃密な人の往来や近隣関係がなされることもある。

一方、景観的には、森の景観をそのまま維持しながら、その中に疎らにゆったりと別荘が建っている。街並があるのだというよりも森がただ広がっていて、その中に家々が浸透しており、階層性のない領分であると言える。また、多極性において、

下町と類似する部分もあるだろう。一言に軽井沢と言っても、旧軽井沢、三笠、南ヶ丘、風越、中軽井沢、千ヶ滝、追分……とそれぞれの由来を持つ領域が波紋を広げるように緩やかに重ね合わされて連なっている。

立原の詩の特徴の一つは、散歩あるいは散歩のリズムということにある。文字通り『散歩詩集』のように、散歩とは、目的やゴールのない歩行、歩行のための歩行、速度も求められない歩行、である。前項でも述べたように、上京という行為の体感性は、故郷から東京にいたるドア・ツー・ドアで考えると、空間の階層性を嫌でも血肉化したはずである。駅や鉄道は、それぞれの街、地方都市、東京、それから国土といった重層化したスケールに関して、空間的なヒエラルキシーを体感させる装置なのであり、それを成長の過程において経験していない立原のような詩人にとって、空間性とは、ヒエラルキシーのない・任意に探索可能な、それこそ自由な散歩するべきものとして把握されたと考えられる。

下町と軽井沢は、一見相反する場所であるように見えながら、空間の階層性を逸脱した空間、つまりは、散歩のための空間において共通なのであり、軽井沢は、歴史的な時間の堆積の量において、より純化された空間構造を持っている、と言えるだろう。

詩を読む、とつういふ

倉田良成

最近、月にいっぺんほど、詩の会のようなことをやっている。飲み会も兼ねた肩の凝らない会ではあるが、そこでは参加者各人が持ち寄った自作の詩作品を声を出して読み（読むだけで朗読ではない）、それぞれ感想を述べ合う、といっただけの曲もないものだ。

ただし私たちが決めたことは、この手の会にありがちな、優劣の差をつけることや、批評にはあらざる作品や作者への誹謗は避けること、つまり一人一人の作品世界への読み取り、作品の深みへの踏査などに重きを置いている。参加者のそれぞれは自作を読んだあと、他の参加者が感想を言い合う前に、自作の背景となった事情や状況などを簡単に説明する。

さいごのことは、あるいは要らざる雑事と否定する向きもあるかも知れない。しかしこれは作品成立の前提や背景に簡単に触れるだけで、作品の内容を自ら解説するものでも、いわんや現実の反映としての作品をいうのでもない。ただそれがきっかけで、作品理解の深みへ私たちをいざなうことがままあるということはある。確からしい。

それらはおおむね作品外的なことがらが多い。絵画でいえば、モネの震える札のような陰翳に満ちた光のなかの対象が、じつは進行する眼疾によるものであったこと。音楽でいえば、エディット・ピアフの創唱した「パダンパダン」というシャンソンのタイトル名ともなったハミング部分の、彼女の単なる「歌詞忘れ」から生まれた怪我の功名だった等類することだ。

私たちの会の場合、作品のきつかけとなったことがらやそれにまつわる記憶などが語られることが多い。そのことにはすでに触れた。あるとき参加者の説明によれば、作品は三十年ほど前に別れて死んだ、かつての恋人といっしょに彼女の実家を訪ねたときの体験によるという。彼のそのかなり長めの作品の、一見混乱したイメージや詩行のごつごつとしたありさまが、胸のうちで見る間に収斂し、そういえば、と、私自身の八〇年代に味わった重苦しい気分まで甦ってきて、おどろいたことがある。こういう、作品外的なほんの一言の示唆でいっきに詩の深部にまで到達できるというのが醍醐味である。

この、背景説明と、作品それ自体をして語らしめる、ということとはたぶん矛盾しない。あくまでも譬えだが、詩は無酸素状態では生きられない。具体的なかれこれを超えた、現実感というしかないもののなからこそ打ち上がる、ときに華麗な非現実という火花があるのだ。言語についていえば、それは概念や意味から離れることができず、非概念でも反意味でも概念や意味をめぐる何もので、それらを離れた純粹な音や純粹な色彩とは別物であろう。まことに、ヴィトゲンシュタインの述べる通り、AはAであろうとAの否定であろうと、Aに関してはまったく同じことをいっている。

それから私たちの会では作品世界により深く入り込むために、一つの接続詞や一つの譬喩など、作品の細部にまで立ち至る、ということがある。作品の細部とその全体とはこの場合、割合に整合性を持つ。意図してそうしたのではなく、作品を虚心坦懐に読み解いてゆけば、全体の自ずからなる論理の圧によって矛盾や齟齬は無言で押し出されてしまう。このとき、作品が作品みずからの姿を開示するのではないような、自身の物語や哲学を開陳する、という姿勢も同時に押し出されてしまう。

ところで作品外的な、ということからいえば、古典的な詩、つまり漢詩や記紀歌謡、和歌、俳諧の峨々たる高峰が連続して、近代になって

いったん切れたなり、折口信夫などの少数の例外のほかは、誰も本腰を入れてこれらの「詩」を、貫通する形で考えようとしなかったのはつくづく残念だといわざるをえない。そこにまぎれもなく「詩」は存在するのであり、近現代詩しか視野にないというのは、一種傲慢のそしりをまぬかれまい。

これらに共通して近現代詩にないものとは、ひと言でいって典拠でありコンテクストだ。漢詩の場合がそうであり、歌謡の場合は神話や伝承、和歌になれば物語文学や本歌取り、俳諧ともなると典拠に加えて引用、底意、秀句、さらに本歌の俳諧化などがいっせいに花開く。これらはすべて「詩」の中心からはやや逸れた、作品外的な領域に関わるといえたい。

だがこれらの「読み」は、たんに意味や概念を追うばかりではない、「読み」という行為が「詩」の中心に入るための、まさに詩的体験にほかならない。詩が近現代詩しか意味しないとしたら、私たちはほとんど無酸素状態で詩を書き、読んでいることになる。これら古典詩に及ぶべくもない、けれど共通の「現実」に立つ者として、近現代詩を書く私たちの詩も、重層的な「読み」の対象となってくるのではないか。詩の有酸素運動ともいふべきそんな状態にあるとき、私たちはほんとうの「詩」のただなかにいるのである。

詩の教室

第四講

「刻まれた時間に寄せて」

小林レント



ご投稿ありがとうございました。毎回、

みなさんの詩を拝読して、楽しむところから始めています。詩は、ほかの芸術や、あるいはお散歩なんかと同じく、ある時間の体験なのです。すこし日常から離脱した時間、言葉たちから喚起されるイメージに呑み込まれてゆく時間。明日のことを考えないで、ただ「現在」を享受すること。すくなくとも読み手としてのわたしは、このからっぽに流れ込んでくる愉悦なしに、詩を考えることは不可能です。どんなに悲劇的な詩であっても、やはり惹きつけられている。それは残酷なことでもあって、そのときほんやりしすぎているから、きちんと世界にもどって散文を書くとなると、しばらく絶句してしまうのですが。どうにか詩のイメージに助けられて、自分が今から語るべきことをすこしずつ手探ってゆきます。今回も、詩に触発されつつ、拙いながらも綴ってゆきます。

*

蒼い思考 前田ふむふむ

1

凍りつくような寒い夜である
沈んでいく 冬の街灯のひかり

ライトの下 くすんだ羽毛ふとんに覆われた あどけなさの残る 少女のような女が ビルの脇で横たわっていた 透けるほど白い頬 凍るかぜがふとんを叩いた 女は冷たい息を弱く吐いて うすく開いた眼は 遠く来歴をみているようだった 路上で寝る女を見るのは はじめてだった 未知の感覚を 母に話したら 不幸を呼びこむから やめなさいと諭された 拒否した母の声から 少女のような女が流れている 柔らかな乳液のよう

2

雨が降ってきた
冬空がざわついている

こんなとき わたしの安閑を
破って それはやってくる

わたしはいつから薄光に揺れる塔を
意識しはじめたのだろうか

場所は全くわからないのだ

それは存在として
高くいつまでもあった

あの塔について考えることが
わたしの命題として

いつも手の汗のなかに 狭い眼窩のなかに

あって その感触を忘れないことが
わたしの役割でもあるようだった

その塔のうえには
無謬性のひかりの場所があつて

一本のハクモクレンが
咲いているのだ

わたしは夢中になつて
そのことを父に話したが

父は黙って壁のように立っていた

3

父は家族が買いそろえた
白い羽毛ふとんのなかで

夏を待たずに死んだ
大きなあじさいの絵がかかった部屋には

羽毛ふとんがない以外に
何も変わっていない

たびたび その部屋にある
漆塗りの仏壇に線香をあげると

父がすぐうしろに座っている感覚が
からだ一面にひろがり

ほそい芯で灯っている胸に
父の視線が突き刺さってくる

夕暮れのような視線
心拍が激しく血液を流れて

わたしのからだは 殻におおわれた

4

雨はやんだらしい

あれから梅雨のまんなかで
泣くのをやめたのだ
夜は静かになり
新しい羽毛ふとんをしいている

仏壇の鈴を鳴らすと

眼の前の

ロウソクが揺れている
そうだ

なぜ飛んでいるのか
わからなかったが

今思えば

あの塔を守るように

あたりを監視する飛ぶ鳥の群れを
もうずいぶんとみていない

毎日 飛んでいた空を
燃やしているような

ロウソクが
やがて消えると

あたりは暗くなり
わたしは 座ったまま

白い羽毛ふとんに包まれて
眠っていった

5

背中の方から 湿った呻き声が聞こえた
ベンチで まどろんでいたわたしは

寒さですくんだ手を口にほおばった
街灯のあたりが ゆらゆらと眼のなかに

面に泳いでくる ビル風がうずを巻いてくる
禁煙 と書かれた看板が 無機的

に貼られた公園で たむろしている男の
浮浪者たちが 鶏のようにたどたどしく

動いている 女が子を産んだらしい 透けるほど白い 少女のような女がタオルを添えて 赤子を抱えているのだ 柔ら

かいのちが 夜の冷氣にひたり ふる
えている なぜだろう 赤子の泣き声が
聞えない 耳のなかで砂あらしが吹いて
いるようだ ひとりの浮浪者が壊れかけ
た電話ボックスで しきりに懇願をして
いる 他の浮浪者たちはあわてふためい
ている ぐったりと 地面に横たわりは
じめた女の湿った太股が あかりに浮か
んでいる 傍らに 脈打つやわらかい白
磁のような赤子 鶏のような浮浪者が見
守っている

公園に横づける 無音の救急車

6

わたしはベンチから立ち 公園の門をく
ぐった

煌々と昼の顔をしたビルの電灯が いっ
せいに消えた

わたしは大通りにでて コートの襟を立
てた ひとは歩いていなかった

塔のようなビルが断崖のように並んで
いる でも あのむこうに いく必要はな
いのだ それだけは わかるようになった
た いつからか そう思うようになった

少女のような女と赤子が吸う おなじ
空気がとけて わたしのからだを流れて
いる

耳のおくで ひとつ水滴が落ちた
わたしは寝返りをうった

白い羽毛ふとんのなかで

前田ふむむさんの「蒼い思考」は不
思議な印象を与える詩でした。同時に、

詩が可能にする読書体験の、煮詰められ
た姿であるとも思います。六つの断片は、
イメージの連関を通じ、相互に呼応して
います。たとえば推理小説ならば、小さ
なかけらのような情報が、お互いの意味
や確実性を補いあいつつ、隠された出来
事の全体像に行き着きます。しかしこの
詩には、そういう顕現の特定の瞬間がな
いのです。いわゆる散文的な思考の上で、
「記憶」「現在」「話」「幻視」「夢」など
はある程度秩序立った階層を構成しま
すが、この作品では相互の領域がきつぱり
と分かれていない、むしろお互いに浸潤
しあい、揺るがしあっている感触があり
ます。イメージの流れにまかせて、さま
ざまの時間や空間に入ってゆく、この感
覚に、まず惹かれました。

たとえば、「1」の部分からすでに、イ
メージは複数の階層、時制を潜りぬけて
ゆきます。「凍りつくような寒い夜であ
る」という揺るぎない提示部から、「少女
のような女が ビルの脇で横たわってい
た」の過去形の描写に移行し、そのスケ
ープが、だしぬけに現れる「母」との会
話のなかに収斂し、「母の声から 少女の
ような女が流れている」特異な現在時に
辿り着きます。このとき「話」の中から
外へと移行する感覚が生じます。「2」
の部分も構造は似ているのですが、「寒い
夜」「冬空」の時間を、母や父とともに
していたのか、それともまったく別のタ
イミングでその内容を語ったのか、この
詩の内部では未決にされています。その
未決ゆえに、母や父は「わたし」の想念
とはどこか切り離された空間に存在して
いる印象があります。

通常の散文でこの空間のカット割を実

現するのはなかなか困難で、「母と歩いて
いて、こんな光景を見た」のか、「家に帰
ってきて、母にこう話した」のか、二
者択一になってしまいます。しかしどち
らを選んでも、父母の拒絶の身振りはお
まりに具体化されてしまうでしょう。「わ
たし」に高揚をもたらす体験（ひどく安
直な読みの一例としては、近親相姦的な
愛と、父権的な秩序への憧憬）を、外部
から（あるいは高揚する「わたし」のま
だ知らない現実のほうから）否定する
存在としての両親との距離感が、物理的
な接近を介してちぎまわってしまうのだ
すね。そこに「話」という媒介項を挿入し、
空間をゆるやかにセパレートする。逆に
「5」および「6」の一連は、前後の展
開からも表現内容からも、夢のような時
間的位置にありながら、それを言わず、断
片に分割することで、現実以上の生々し
さを獲得してゆく。

これは単に技法上の問題ではないと思
います。というのは、わたしたちは多か
れ少なかれ、論理ではなく、イメージの
断片の連鎖によって過去を想起し、「思
考」するからです。ためしに昨日を順繰
りに思いだそうとすればすぐ理解しうる
ことですが、三百六十五＋四分の一に年
数をかけた日付を通過してきて、ほとん
どの人は、正確に思いだせる一日の「来
歴」さえ所有していないでしょう。むし
ろ記憶は、ふとんのなか、寝入りばなの
イメージの連鎖、時制や夢の領域を縦横
に移行する運動によって呼びさまされま
す。似ているものがほとんど同じものと
して認識され、別の文脈に侵入してゆく
……。少なくとも意識にとつては、夢と
も事実とも知れない過去の断片こそ、現

在時を象る素材です。その連続は、散文
よりも、詩や映画のカットに近い気がし
ています。

詩に立ち戻って、イメージを追いかけて
いきましよう。あくまでこれは、一読
み手に生じた道筋で、帰結があるわけ
はないことをお断りしておきます。「少女
のような女」、母、父、浮浪者たち、赤
子、「わたし」が人間として登場します。
イメージの二つのラインは、塔と鳥です。
塔のイメージは、父との連関に置かれつ
つ、その死によって衰弱します。ひとつ
は、空にそびえる塔（頂点には「無謬性
のひかり」が生じ、「ハクモクレン」を育ん
でいる）と喪のロウソク（頂点において
空を燃やすもの、また父の眼光に射すく
められる「わたし」の胸）との置換です。
もうひとつは、「塔のようなビルが断崖の
ように並んでいる でも あのむこうに
いく必要はないのだ それだけは わ
かるようになった」という「わたし」の
不意の確信です。「ビル」「塔」「断崖」
が「ような／ように」で接続され、そこ
には沈黙する「壁」としての「父」の想
起が生じます。この詩のひとつの骨組み
は、父あるいは理念の死に際し、子の心
情、イメージの物語はどのように動くか
というところから構築されています。そ
のとき、女性性と「わたし」とのあいだ
にも、かつてはありえなかった関係が結
ばれます。

「少女のような女」と「母」の過去は、
「声」「流れ」を介して半ばほど二重化
しています。こちらには「鳥」の断片が
まわりついています。「羽毛ふとん」は
むしろられた鳥の羽であり、くすんだそれ
は「少女のような女」、白いそれは死にゆ

く父、そして「わたし」を包み込むものです。生じる運動としては、自分と二重写しの「女」に執着するな、という母の禁止、父の死に際して「わたし」が「殻」におおわれるという卵化、女の出産（脈打つやわらかい白磁のような赤子）。大きくは、「母の声から 少女のような女が流れている」の距離感から、「少女のような女と赤子が吸う おなじ空気がとけて わたしのからだを流れている」という「わたし」と女性性との同化への過程。あえて強く読むならば「わたし」は「塔」の崩壊に際して、夢とも現実ともつかない時間のなかで、かつて禁止された「少女のような女」の私生児に純然たる「母」の赤子として、「塔」へのオブセッションなしに生まれなおそうとしているようでもあります。もしかすると、父もまた飛べない鳥である「鶏」のひとりであったかもしれない。

このイメージの運動がうまくゆくなら、自己発見の一類型になるかもしれないのですが、この詩はそうはいきません。「わたし」の想起の流れのなかで、どうしても抗えないのは、自らもまた、「新しい」「白い」「羽毛ふとん」のなかにいるという認識です。「羽毛ふとん」は「わたし」の生まれなおしの夢想や想起を育む場であると同時に、鳥の骸でできた棺でもあります。おそらく、「寝返りをうった」わたしは、自らが父と同じ位置を占めていることに気づかざるをえません。これは思考の余計な延長に過ぎませんが、もしも「わたし」に子がいたら、「無謬性のひかりの場所」については、語りようがないはずで、屈折しながら、時間は呪いのようにループしてゆく。たとえば「不

幸を呼びこむ」という母の予言や、父の沈黙は、反復されつつ、違った意味を帯びてくる。

性の来歴を問うとき、そこには両親（に限らず、さまざまな人間）と自己の同一化や分割、また反復や差異が生じます。ある人が占めていたポジションに、気づかないうちに「わたし」が挿入されていたり、かつて不在だったものの似姿を愛していたり。この詩にはその問いの答えや、性の原型が直接示されているわけではないかもしれませんが、合理的な説明がなされるわけではなく、ただイメージが、類似や、すりかえや、錯視を乱反射させている。そこがなにより生々しいのです。イメージの連関につられて、読み手は六つの断章を彷徨います。何度読んでも、その都度意味や開かれる読みのルートが異なっている。詩は、有限の文字の集まりにすぎません。しかしそのなかに迷宮が発生することがあります。この詩は反復する夢や記憶やオブセッションに似ていますし、性の連鎖にも似ているかもしれませんが、逆説的に、このループを抱きかかえているがゆえに、有限の文字列に、どこか不思議な既視感と、「未知の感覚」が共存しうるのである。「わたし」にすべてがわかるわけではない、その地点から、彼がまなざしてしまった奇妙なイメージを裏切らずに書くこと、ここにこの詩の強さがあるように思います。

*

まひるの 草間美緒

サンパウロ支局の

大きなジリジリ電話が鳴った
馬鹿げたでかさの
おもちゃ電話

アローの次は
こんにちは

通じぬ言葉に
首をかしげて
女と女が
笑い合う

草間美緒さんの「まひるの」からは、突きぬけて明るい印象を受けました。日常の一場面のようにもありますが、まったくよくわからなくもあります。まずだしぬけに「サンパウロ支局」ときますが、なんの支局だかは謎なので、サンパウロ自体には暖かな巨大都市のイメージがありますし、「局」というと新聞やテレビなどの大きなメディアを連想しますが、その情報をつかさどる中枢のイメージは欠落しています。冒頭の二行からは、電話のジリジリ音のアナログさも相俟って、大きなネットワークから外れてしまった、こじんまりとしたオフィス印象も受けとります。しかも、この電話、おもちゃなんです。ちょっと「深夜、道を歩いていると、公衆電話から呼び出し音が……」という怪談じみた不気味さもあります。まっぴるまなのに、鳴ってはいけないものが鳴ってしまったている。どこに通じているかわからない通信。

二種類の「hello」が交信されますが、一般的なコミュニケーションは失敗します。ここは二つの読みかたができて、「アロー」と言っても「こんにちは」と言っても通じないから、そもそもおもちゃの電話に話しかけていることがおかしくなつて、同僚どうしで笑っているのか、もしくは伯日を越えて笑いが生じているのか。前者の場合は、不思議な通信相手を前にして「サンパウロ」にいる二人の女（ブラジル語話者、日本語話者）が笑っていることになります。後者の場合は電話線のこちらがわと向こうがわにいるふたりの女が、鏡のような関係性において笑っていることになります。

いずれにせよ、通じないコミュニケーションの謎が生じています。しかしその失敗は、単なる失敗ではないのです。前者の場合、あるひとつの沈黙、謎を前にして、こちらがわに在る異言語話者のあいだに、あたらしい交流が生まれます。後者の場合、お互いがお互いにとって謎であり、まったくの他者であることによって、やはり交流が生じます。「女と女」が、沈黙する第三者を介して通じあうのか、合わせ鏡の沈黙によって通じあうのか、ここでは不明瞭です。しかし「言葉」「コミュニケーション」の失敗から、ある共同性が発生するのはおなじです。沈黙を前に、既存の社会的関係はいちど崩れさります。しかしその不穏な場所において、あらたな交感の契機が育まれているのではないのでしょうか。そこにおいて、「アロー」や「こんにちは」という発話は、単なる言葉ではなく、耳慣れない不思議な声になります。自分自身が日々、口にして、いるその記号が、相手にとって「通じぬ言葉」になるとき、いまままで自己が所有してきたアイデンティティも、滑稽なものになります。そのとき「通信」への

意志は、剥きだしのものになります。そこに発生するのが、自分も他人も境のない、いかなる意味もたない「笑い」です。

もしかすると詩も、このような交流に差し宛てられているのかもしれない。それはときおり、おもちゃの電話の向こうから聴こえてくる声のように不思議です。見慣れた言葉が、意味があるかどうかともわからない、おかしなメッセージになる瞬間。いくら読んでも答えはないし、なんと返事をすればいいのかもわからない。ちょっとほかの人の詩を引用させてください。

Haiku Ambulance

A piece of green pepper
fell
off the wooden salad bowl:
so what?

——by RICHARD BRAUTIGAN

簡単に翻訳すると「サラダボウルに／ピーマンひときれ落っこちた／……だからなんなのよ?」(俳句救急車)といった感じですが、詩は、この“so what?”にたぶん応えられないでしょう。これはあまりにもシンプルな俳句を揶揄しているようにも見えますが、この詩全体もまた、「そんでなに?」と言われるディスコミュニケーションの危険に陥っているわけですから、威や能力や役割を失いながら、それでもみづからを告げようとしている。問いつめられたらすぐ口ごもってしまう、なさないほどの非力さのなかで、見知らぬ

誰かに向けてハローと言おうとしている。奥に意味や策略を隠すのではない、「まひる」にさらされた言葉、それもまた詩の一側面です。草間さんからは、もうひとつ小さな詩が届いているので、聞いてみてください。

街 草間美緒

人、
人々がいて
声が鳴る
私はきりん
ぶらんと、立ち尽くす一本松。

やはり、言葉が静かなところに入っ
てゆきます。さびしく「鳴る」ところからは
じめてゆく。沈黙にとりかこまれた言葉
は孤独です。この詩もよくわかりません。
誰の「声」なのかもわからないし、きりん
がいきなりメタファーを使ったのか、街
の一本松がきりんとしてのアイデンティ
ティに目覚めたのかもわからない。ある
いは人々のなかからそういう声が生じた
のかもしれない。どれにせよ、ヘンなの
です。詩において強いイメージ連関やある
程度の世界構成、また展開の強固さを構
築した場合、他の言葉との関係から必然
的にそうするのでないかぎり、シンタッ
クスのあいまいさは瑕疵や秘密めかした
そぶりに見えてもしまします。しかし、こ
れだけヘンなことだけ言いたいとなると、
こちらも黙ってしまいます。そして、どん
な詩も、この静謐を背景として、孤独に
みづからを明かしているのかもしれないと
も思うのです。

*

喪のピザボックス 早川純一

ダウンタウン、銀塩の月肌をつたって
浅い夜が降りてくる
もうすぐ廃業するピザ店の厨房
三口あるガス台のいちばん奥にある
年季の入った深鍋の底には
最後のトマトソース、そして
その下を地下鉄が走っています

ガタリ、ゴトリ、
二〇〇一年のフレッシュトマト
ガタリ、ゴトリ、
二〇〇一年のフレッシュユバジル

足元が揺らぐたびに
あたらしいものを継ぎ足しては
吹きこぼれぬよう煮込んできたものを
新しい行の連中はうまそうに食べていっ
た

そうしてずんずん浄化していったんだ
いまでは早く行くためのA列車の
座席のシートを裏返しても
卑わいな四文字言葉は見当たらず
毎朝、つり革をにぎりしめて
眠気に耐える企業の勤めびとが
パルミジャーノとレッズジャーノの地平で
好きなだけ果てる夢を見るだけ

大胆なグラフィックの星を配図した
店のカウンターの片隅には
文字列を持つ人びとを縛るための紐で
パッケージ化されたメニューが

砥石の窯で
サクレクールされるのを待っている

もうかかってくる電話はないから
ここでひとこと、マルゲリータと
もはや何を意味しないことばが
いままで秩序のために使われたことばが
そのシンプルなレシピを失うことになっ
て

ただの天井に滞留していた
それでも私たちの最後のトマトソースは
あなたには、あったかにしたいと
まだ想っているというのに

いま静かに火を止められる
カタリ

コトリ

ホワイトカラーが覚えているのは
いまは冬時間で
太陽系が
進行速度をいや増すだろうということ
夜がはけていく

袖の方角が好きだった
だから、というわけではないが
座る椅子をなくした
喪のピザボックスをかかえた者たちが
いくつもの路地から集結しては
八番街の上空へむかって
なつかしい太陽の味のしみこんだ

もう決して赤く染まることのない中指を
突き立てることにしようぜ

早川純一さんの「喪のピザボックス」
は、おそらくはニューヨークの「もうす

「廃業するピザ店」を場所にして、時代の推移を描いています。二〇〇一年、二〇一一年という、わたしたちの多くがかかわってゆくであろう日付は、すでにその経験のストックが底をつきそうになっている年月として提示されます。そのなかで、言葉は、ほんとうにしつこくいくらいに、なくしつつある時の感覚を思い起こそうとします。「明日があるさ」だとか、「いつやるの、今でしょ」だとかいうキャッチフレーズのわかりやすさにはここにはありません。そこにあるのは、昨日があつて今日があつて明日があるであろう時間です。「夜」「もうすぐ」「年季の入った」「最後の」「あたらしい」「煮込んできた」「新しい」「食べていった」「浄化していった」「いまでは」「毎朝」「待っている」「もう」「もはや」「いままで」「まだ」「いま」「いまは」「冬時間」「なつかしい」「もう」……。これだけ時にまつわる言葉を使いながら、秩序だった文法規則で、歴史が整理整頓されてゆくわけでもありません。むしろ時間感覚の喪失にあたって、言葉が身悶えしながら、「時」そのものの関わり方を模索している、みずからの現在を獲得したがつている、そのような印象があります。

時間との関係は、イメージにも浸透しています。「ダウンタウン、銀塩の月肌をつたって／浅い夜が降りてくる」。ちょっとその雄弁さに身構えてしまう人もいるかもしれません。しかし「銀塩」というのはフィルム写真の感光材ですね。デジタルに処理されるばかりではない時間、電子記憶媒体を介さないがゆえに、たえず物質的な風化にさらされる光の記憶が指示されています。ときおり古い喫茶店

や居酒屋に、日に焼けたポートレイトが飾られていたりしますが、記憶そのものも、現在の時間の流れのなかで変色してゆく。そういう場所が「浄化」「再開発」され、このピザ店のように消えてゆくとき、それらの写真、そこに写りこみながら、現在時と歩みをともしにしていた記憶たちは、どこにゆくのか。そのとき「過去」は、単にすばやく埋め立てられ、あるいは単なるデータとして処理されるのみならず、過去と現在との関係という概念ごと立ち消えてしまうのではないか。

ここで注視しなければならないのは、わたしたちに時を告げ知らせる自然の不在です。まず、季節と直接的にむすびつく身体感覚がありません。そして「銀塩の月肌」も「大胆なグラフィックの星」も、基本的には静止しています。暦の基礎が欠けている。そのときホワイトカラーの「覚え」（これは彼らのメモリーであり、感覚です）のなかでは「いまは冬時間／太陽系が／進行速度をいや増す」という、時間の尺度の奇妙な逆転が生じています。スケジュールと効率のほうに、自然がついてくる。時刻表に乗り遅れるものが見るのは「浅い夜」ただの天井」という不毛の天球です。

その時の経過のなかで、それでも刻まれている「ガタリ、ゴトリ、」という濁りのあるリズムも失われてゆきます。この詩には多くの多義性があつて、すべては追いかけれませんが、読みの手つきとして、とりあえず「フレッシュ」という言葉に注意してもよいと思います。形容詞の「Flesh」の場合は、「新鮮な」だとか「生き生きした」だとかいうスパーマージェットやグルメ番組でよく耳にする意

味になりますが、名詞の「Flesh」だと「肉」になります。それは言いかたをかえれば「死にたての」ものです。また「Flesh」の場合は（聖書の上で）「人類」「生物」という意味もあります。動詞になると「肉に突き刺す」だとか（同胞に）流血の味を知らせる」だとか、残酷な意味になります。つまり、「新鮮なトマト使用」の「継ぎ足しピザソース」を作っていた店だとしか見なさない「連中」には、ただ「うまそう」としか思えないフレーズの裏に、人間や生物の血のドロドロの来歴が含まれている。「下町の味がなくなっちゃう」センチメンタルかつ持ち上げられやすい話の裏に、うしろ暗い来しかたがある。最低限この二重化がないと、たとえば「三口あるガス台のいちばん奥」が、神、精霊を欠いた人間のこともしれないという連想が断たれますし、いきなりでてくるサクレクル（犠牲になつてしまふ。なにより「私たちの最後のトマトソースは／あなたには、あつたかにしたい」の痛切さが減じられてしまひます。それは時代風潮に負けた老店主たちがお客をもてなす意思の残像であると同時に、過去（「私たち」）から現在（「あなた」）に手渡される、死んでいった者たちの血のぬくもりかもしれないのです。

この詩の時間は、重たい濁りを失い、「カタリ／コトリ」へと軽くなつてゆく。火は消えてしまふ。しかしその「最新」は「最新」でもあります。喪失のなかで、ラストだけが、ほんのすこしだけ先の未来への誘いになつていくように思えます。「もう決して赤く染まることのない中指を／突き立てることにしようぜ」。

この詩がどうか指し示そうとしている現在の身振りはどういふものでしょうか。受けとりかたはさまざまだと思います。たとえば消えない喪に服しつつ、過去の血にさよならを告げること。しらじらしい朝に反抗しつつ、それでも時間と「卑わいな四文字言葉」で結びつくこと。「中指」はそのとき、人類の記憶のしみついた墓碑であり、なつかしい太陽の光、天体の時間と交雑するための接合器であるかもしれません。

*

全文をとりあげることが叶わない作品にも、鋭い瞬間がたくさんあります。森田直さんの「東京タワー」から抜き出してみましょう。「この日横浜は卑猥な試合をやった／打者はバットをしならせて／投手は腰をくねらせてばかりで／おれはげんなりしてしまつた／たまたま席を立てて／ビールを何杯か飲んで／何杯も吐いた」。スポーツ観戦というのは、自己意識の代理闘争みたいなところがあつて、しかも自分自身がプレイしているわけではないがゆえに、手が出せない。この両義性が難しいところです。距離をもって野次りながらも、フィールド上の欺瞞や敗北と、同質化してしまふ。金を失つた語り手は、夜の東京で「真っ赤になつてとろけだす塔」を見ます。「塔もろともに燃えあがりながら／奥から熱くなつていく胃袋を心地よく感じながら／泣きながら／ゲロ吐いた」。ここでもやはり、不気味なものと同質化してしまふ。ここに心地よさも生じているのが鋭いところで、森田さんの自分にも甘くない視線、敗北

の感傷に溺れてしまわない態度が感じられます。いま一步、「ゲロ」という具体物がどこから来て、なにを拒絶しようとしているのかに、踏みこめたら、と思います。

水木由夫さんの「盛夏」は不思議なイメージ。「草に潜って、／半世紀を閲した男。／草いきれと毒虫の熱をかいぐって、／破れそうなクサカゲロウとなり、疾駆する夢を見ている。／左サイドを駆け上がる、長友佑都のように、である。」。歴史のちいさな陰に身を潜めて過ごす男、インサイダーでもアウトサイダーでもないこの位置取りがまずいいですね。クサカゲロウが長友佑都の夢を見る振れが、この詩を豊かにしています。空間設定、固有名詞の特性のどちらかに縛られると、イメージの連関の伸びしろをついせめてしまいがちですが、ここではむしろ夢の跳躍につながっています。詩の意味内容としても、「固有名詞」を持つということが、クサカゲロウという普通名詞で括られるものにとってひとつの夢想である状態とリンクしています。ちょっと惜しいな、と思ったのは最後の部分です。「半世紀待った風を、／待っているのだ。」。半世紀待ちつづけていた風を、あらためてこの瞬間に待つという、この二種類の「待望」の差が、読み込みないのですね。時間に関わる詩ですから、来歴と現在との関係がうまく示せたら、さらによくなるはずです。

小松正二郎さんの「春」は、肉体的な衰弱の感覚から、死にまつわる書物をへめぐるってゆく断章と言えるものでした。「謙虚な肉体から不思議に筋肉が落ちていく／私の肉体は昇天を希んでいるの

か？／神曲を靴に入れて春の世界に出て行こう」という話者の声が、「かくてあらゆる實在の合理性てふ命題はヘーゲルの思惟方法の一切の法則に従つて或る別な命題に転化する。／即ちそれは存立するものは總て滅亡に値するといふ命題である。」という引用部と対話してゆきます。原民喜（原爆の光線の跡が一つの白い梯子の影となつて残つてゐる。」と聖書（神は罪を犯した天使たちを容赦せず）が引用され、原爆による昇天と制裁のための地獄落としての両義性が語られます。この引用の力はすぐれたものです。しかしそのとき、いま現在の「肉体」を持つ「私」の声が、ほとんど司会者になつてしまっているのは問題かもしれません。「私」の精神は死を予期し「滅びに至る迷いの中に全てがある」という認識に至りますが、それならば純然たる滅び（「感覚の地平線」の向こう）という不可能なイメージもまた「迷い」に内在しているはず。わたし自身、衰弱のうちで衰弱自体を書くというのは困難です。しかし衰えにも春の世界と同じに、過剰に豊かな姿形、迷いの形があります。それとテクスト、動かぬ死者の声を照応することが、精神の現在を象る手だてであるかもしれません。どうか、持続を。

そのほか、麻生有里さんの「あらしのまえ」は、やさしいけれども、ときおり猛り狂わざるをえない「獣」との暮らしを、平易かついいねいに描いていました。身近な他者が苦しいとき、あるいは危機が訪れようとしているとき、言葉は自分がちゃんと立っているため、腰を落着けます。「嵐はもうすぐだよ／やがて静かにあなたが言う／もうすぐそのひとこと

だけで／いつなのか解る気がした／いい匂いだ」とても／己の姿をよく知る獣のやさしい匂い。わずかに親密さがまさり、言葉のいらぬ領域にはいつてゆくために、その手つきを尊いものと思いつつ、読み手としては、内側に食い入っていない、また外側からしか見ることができない、ちよつとしたもどかしさも感じます。また、浦世耀一朗さんの「水を切る」の、はぐれものとしての自分の身の丈を大きくも小さくも見せないスケールの率直さに惹かれました。この視線を維持するなら、散文詩の方向にひらけてゆく可能性もあるかもしれません。たとえば、「近くの中流である川に行く」という表現は、意味的な正確さとリズムの切りそろえかたとのあいだで、きまじめに苦しんでいる印象があります。シーンそのものやカットの入れかたが印象的なので、クローズアップしたりズームアウトしたり、伸縮のあるフレージングで自由に語つてもよいのではないかと。それがたとえ「はぐれ」扱いされようとも。徳田有紀さんの「美しい」は、冒頭の「美は」という主語につづく述語をさぐってゆきます。たとえば「形にならないもの／人という器をもつて発現する概念／つややかな反射」というふうには、いいがたいものを把握しようとしています。ただし、ちよつと観念に観念で答えている印象があります。美の特性でおそらく裏切りやうがないのは、それが日常にひそむ感性的経験であり、具体物にかかわっているということです。また詩の場合、美学や哲学のように抽象的観念を定義するというよりは、みずから表出する特性を帯びています。この詩も、言葉の結びつけかた

そのものや改行に力を感じます。いびつであつても、徳田さんにとって美しい詩を書くこと、語るのではなく、示すこと。それはたいへんな営為ですし、人とわたりあえないこともあるかもしれませんが、そこからはじめてみる道筋もあるように思いました。

*投稿規定

・宛先 mpwebclass@gmail.com（テキストファイルまたはワードの形式でお送りください。）

・一人三篇以内

・次号（第十一号）の教室では、二〇一四年七月三十一日までに投稿された作品を対象とします。

・すぐれた作品を継続的に投稿された方については、編集部で判断の上、いずれ小特集を組みたいと考えています。



絶対的な？

佐藤雄一

Il faut être absolument modern

アルチュール・ランボーはそういう「訣別 Adieu」。「断じて近代人でなければならぬ」(小林秀雄訳)であるとか、「断じて現代的であらねばならない」(鈴村和成訳)などとも訳されるこの走句は潔い。潔いが、同時にわかりづらくもある。

まずその訳しづらさ。よくいわれるように *absolument* は *moderne* にかかっていて、「くでなければならぬ」*Il faut* ではじまるこの非人称構文全体を文修飾するわけではない。けれども、「全く」「絶対的」が「モデルヌ」にだけかかっていることがわかりやすいように訳すと「絶対的なモデルヌであらねばならない」といったおさまりの悪いものになってしまう。「モデルヌ」という形容詞も「現代的」と訳すべきか「近代的」と訳すべきか迷うところだし、そもそも「現代人」という名詞の意味もあるから、訳しづらさは極度である。そしてその走句のそもそものわかりづらさ。よく考えなくても「絶対的な現代性」という言葉は矛盾して

いるだろう。「絶対的」ということは「相対的」の反対だ。しかし「現代性」とは「相対的」なのである。

たとえば二〇一四年は、真っ赤な口紅が流行ってるが、壮大なプロジエクト(日本を赤化するとか)の一端として絶対的に真っ赤な口紅でなければならぬのではなくて、なんとなく流行っているのである。しかもいままで登場してこなかったまったく新しいものではなく、九〇年代前半の「バブル」のときのリバイバルだといえなくもない。そして「バブル」っぽいのがゆえに少し前までほとんど誰もつけなかった。

まさに「不易流行」でいえば「流行」であるだろうし、かようにくだらない流行が流れ流れて今なのであって、「絶対的」とか「あらねばならない」という教条的な言葉とは遠い。

絶対的に新しくありつづけるという教条主義的プログラムととりあえず今を肯定して流されていくチャラついたあたりかた、いわば「近代的」と「現代的」という「モデルニテ」が含む二つの意味が、ランボーのこの走句のなかで鋭く対立し、しかもそ

の対立は解消されることはない。

絶対的に／な矛盾を消し去ってはいらない

ランボーのこの言葉をこう誇張的に言い換えてもおかしくないだろう。いや「モデルヌ」という概念自体、アンリ・メシヨニックが『モデルニテ・モデルニテ』でいうように、五世紀キリスト教社会で、イデオロギ的な葛藤、ほぼ異教に対するような鋭い対立をあらわすものとして出現したのだから、「誇張的」ですらないかもしれない。解消を目指した予定調和的な対立ではなくて、「いま・ここ」にある絶対的にくだらない風俗にいらつき、くだらない風俗を無視するくだらない密室的な教条主義にいらつき、いらつきによってそれらに対して優位であるように思いこむくだらない自分自身の自己愛にいらつき、自己目的化したいらつきにさらにいらつき。

消え去ってくれないいらつき、それがモデルニテである、いや「ある」ことそのものなのではないだろうか。

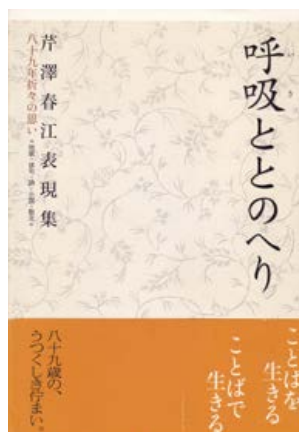


○ミッドナイト・プレスの新刊

芹澤春江

『呼吸ととのへり 芹澤春江表現集 八十九年折々の思い＊短歌・俳句・詩・小説・散文』

二三〇〇円＋税



年をとるってどんなこと
どうせとるなら元氣よく
楽しく年をとりましょう

少女時代から俳句や短歌をつくってきた芹澤春江さん(九十八歳)が、八十九歳の時(二〇〇五年)に私家版として出版した『呼吸ととのへり』。そこに収録された詩「年をとるってどんなこと」が、共同通信社配信記事などで紹介され、新しい読者を獲得しています。この本が、さらに多くの方々に読まれることを願って新版を刊行することとなりました。

新版に寄せて、芹澤春江さんの長男である芹沢俊介氏が書き下ろされた跋、「『無音』という声の湖——老いるいのちの新しい相を見る」が巻末に収録されています。

心の奥底に刻まれた赤

——ダリオ・アルジェントの〈方法〉——

兼子利光

「十月にひとりで旅行していたとき、私は急に圧倒するような幻覚にとらわれた。つまり、私は恐るべき洪水が北海とアルプスの間の北の低地地方をすべておおってしまふのを見た。……私は恐ろしい破局が進行しつつあることをさとした。私は巨大な黄色い波や、文明の残がいが浮いているのや、無数の溺死体を見た。すると海全体が血に変った。……私は血の海を見たのだ！……」(ヤッフエ編『ユング自伝』河合隼雄他訳)

ヨーロッパに戦争の大量殺戮と狂暴な暴力が吹き荒れた時代に、ミヒヤエル・ハネケやダリオ・アルジェントは生まれている。ハネケはナチス占領下のオーストリアで、ドイツ人俳優の父とオーストリア人女優の母のもとで生まれている。一方、アルジェントは、イタリアが英仏に宣戦布告をした一九四〇年にローマで生まれている。父は映画プロデューサー、母は著名な写真家で、ソフィ

ア・ローレンやジーナ・ロロブリジダといったスターの肖像も撮っているという。

作風を全く異にする二人の映画監督だが、生年はほぼ同じで、両親がどちらも映画関係者という点で家庭環境はともよく似ている。一方は現代のシリアスな問題を好んでテーマにとりあげ、観る者の心を逆なでするほどに挑発的な作品をつくり、一方は「芸術映画」と対峙して、大衆の「欲望」にそうかのようにスリラーやホラー作品を撮る。そうではあるとしても、二人はとも作家性の強い映画監督であり、二人の作品に共通しているのは、それが全くちがった形で表現されているとしても、〈暴力〉と〈死〉と〈狂気〉である。それらはあの戦争によって不可避にもたらされたものだ。

ロッセリーニの「無防備都市」を引くまでもなく、戦争の巨大な暴力が現実をおおい、人々はいつでも生命を奪われる可能性のなかで生きるこ

とを強いられ、さらに見知った人間がいつでも敵となりうるような、絶えざる疑心暗鬼の不安のなかでの生活だったのである。

アルジェントは幼少期、しばしば母親のスタジオですごしたという。そこでモデルの女性たちの姿態やメーキャップの様子、照明や撮影時の細部へのこだわりなどにひきつけられていった。それらは後年のアルジェント映画を特徴づける基調をなしている。高校卒業後、雑誌や新聞に劇や映画の評論を書くようになるが、それはウエスタンやスリラーといったジャンルに志向性をもつものだった。そして、いくつかの脚本を手がけるようになる。そのなかに『野獣 暁に死す』(アントニオ・チェルヴィ、一九六八)という作品がある。これは当時量産されていたマカロニ・ウエスタンの一つで『荒野の七人』ならぬ「荒野の五人」といったありふれた作品だが、ここに敵役の強盗団の首領として仲代達矢が出演し、とても印象にのこる演技を見せている。『テルマエ・ロマエ』(武内英樹、二〇一二)の古代ローマ人に扮する「濃い顔」の日本人俳優の先駆として、仲代はくしくもアルジェント脚本の映画に登場しているわけである。さらにマカロニ・ウエスタンの代表作の一つと言っていいセルジョ・レオーネの『ウエスタン』(一九六八)の原案を、ベルナルド・ベルトルッチ(一九四一)とともに書いてい



ダリオ・アルジェント(二〇〇六年、於トリノ映画祭)

る。一九六九年、アルジェントは映画を撮ることを念頭に『水晶の羽根をもつ鳥』(邦題『飲びの毒牙』)の原案を書くものの、プロデューサーたちはこの若者を信頼せず、資金提供に応じなかった。そのため、アルジェントは父親とともに制作会社を立ち上げ、映画制作を敢行した。わずか六週間で撮られたこの作品は翌年、上映され、出だしこそ不入りだったが、すぐさま人々の心をとらえ、短期間で商業上の成功を収めるほどにヒットする。

『水晶の羽根をもつ鳥』(L'uccello dalle piume di cristallo)

ローマでは女性だけを狙った連続殺人事件が起きていた。そのローマに仕事で滞在していたアメリカ人作家サム・トニー・ムサンテが扮しているが、このムサンテは『ある戦慄』(ラリー・ピアース、一九六七)というアメリカ映画で、深夜のニューヨーク行きの列車という密室の中で

傍若無人の暴力をふるう荒れた若者を演じているのが印象的である。

サムは仕事の帰り道、通りの反対側にこうこうと灯りのついた全面ガラスばりの洒落たアートギャラリーに目を留める。その奥の二階で人もみ合っている。近づいてみると、黒づくめの男がナイフで女を刺そうとしているではないか。サムは女性を助けようとギャラリーに入ろうとするが、二重のガラスの扉となっていて、最初の扉は開いたものの次の扉が開かないためギャラリーの中に入ることができず、さらに悪いことには最初の扉も開かなくなり外にも出られなくなってしまう。つまり、サムはそのガラスの空間にとじこめられてしまったのだ。

女を刺そうとしていた男は逃げ去り、刺された女は腹部を赤い血に染め、白い床を這いずりながら、サムに助けを求めているようだ。ギャラリーの中の音は何も聞こえず、まるで夢の中のできごとのように、女は力尽き倒れ伏すのだが、サムはどうすることもできず、ガラスの空間でもがき、立ち尽くす。ようやく異変に気づいた通行人の助けで警察がやってくる。女の傷は浅くすぐに回復するだろう。

このどこか夢の中のできごとのような、ヴィットリオ・ストラーロの映像がすばらしい。白い床にギャラリーの展示物、中二階への階段、その中を女（エヴァ・レンツィ）は白

い服に赤い血を滲ませて、よろめき、倒れ、腹ばいとなって助けをもとめる。切り返して（女の視線から）、ガラスの空間に閉じ込められたサムの姿が映し出される。まるで覚めることのない夢の中に閉じ込められた哀れな男のようだ。後でわかるのだが、この視線からの映像は映画の謎解きの重要なポイントとなっている。

サムは警察の調べを受けるなかで、目撃したシーンに不審な点があることに思い至るのだが、それがなんなのかかわからない。それは気がかりな夢から覚め、その夢を思い出そうとしても思い出せないもどかしさに似ている。あの現場で目撃した男は、殺人犯なのだろうか。そして、サム自身も命を狙われることになり、事件の犯人をつきとめようと決心する。

そうしているうちにも、殺人事件は続く。ある犠牲者は遠くから殺人者に捉えられたのちに寝室という内密な空間で、またある犠牲者は吹き抜けの螺旋階段が上方へと延びる幾何学的なイメージのなかで殺害される。殺人者は黒の帽子に黒のレインコート、黒の革手袋という黒づくめのスタイリッシュな、こう言ってもければアルジェント風のいでたちで現れる。アルジェント映画では、死のイメージは赤い血で象徴される。この血の赤さがアルジェントの作品に煽情性と通俗性をあたえているのだが、むしろそれは死のメタファーであり、抽象的なものと言ってもいい

ものだ。

映画は、最初の犠牲者が動めていた骨董店で売られた奇妙な絵（黒づくめの男が少女をナイフで刺そうとしている絵）とサムへの脅迫電話の音に紛れ込んでいた奇妙な音（原題の水晶の羽根をもつ鳥の鳴き声）を解析することで殺人者にちかづいていく。夢の中のできごとのような独創的なイメージから始まるこの作品は、ヒッチコックとも違ったとても独特な意想で、謎解きの面白さを展開していく。連続殺人事件の真相とその意外な正体は、冒頭のアートギャラリーで明らかとなるのだが、そこに込められた深層心理の機制は、その後のアルジェント映画の基調となるものである。

『九尾の猫』（Il gatto a nove code 邦題「わたしは目撃者」）

二作目として公開される。これは遺伝子研究所での盗難をめぐる、次々と殺人事件が起こる作品である。最先端の科学とそれを研究する科学者、その成果を実用化しようとする企業、その情報を狙う産業スパイの暗躍など、戦後の困難な時期を乗り越え、高度に資本主義化しつつあるイタリア社会を背景としている。それは「わがイタリアにおける諸階級の発展の過程で最も重要な新事実はずいぶん急激な増大であり、つぎに商業ブルジョアジーの増大」（シロス・ラ

ビーニ『揺れる中産階級』尾上久雄訳）をもたらした。経済的なカテゴリーとしての中産階級は、平均的な生活水準が生存水準を超え、つまりは自由意志で消費し行動できる大衆である。この中産階級の増大こそはアルジェントの映画が広く受け入れられる基盤をなすものである。

『九尾の猫』はこんなふうが始まる。盲目の元新聞記者のフランコが小さな娘を連れての散歩の帰りに、止まっている車の中から「これはゆすりではない……」といった気がかりな会話を耳にする。その晩、家の近くの遺伝子研究所で警備員が重傷を負う盗難事件が発生する。何も盗まれていないと強弁する研究所に対して、フランコと新聞記者ジョルダーニは疑念を抱く。

一方、昨晩車の中にいた男、研究所の上級職員であるその男は犯人が誰で何を盗んだのかを知っていると恋人に当たり、その犯人と驚き人物と駅のプラットホームで会う約束をする。その人々で混雑するプラットホーム。

まず、何者かの「眼球」だけが大きく写しとなって映し出される。それは殺意を秘めた犯人の眼である。そしてカメラはその殺意ある眼となつて、最初に左手からホームに入ってくる列車の姿を捉え、次に正面からこちらに向かってくる笑顔の上級職員を捉える。上級職員は親しげに話しかけてくるが、その瞬間入ってきた列

車の方に突き飛ばされる。上級職員は列車にひかれ、「事故死」する。そんなふうに、事件の真相に近づいた人間が殺意を秘めた「眼球」に殺されていく。

ジョルダニたちは、盗まれたものがある人物の遺伝子情報で、それは「遺伝子上、殺人者が多発するとされる染色体」をもった者の情報だった、まさしく、それを盗みだした者はそれが自分であることを知られたくないために、その真相に近づく者を次々と殺していくという、よくわかったような、よくわからないような事実を知る。そして、疑わしい人物として研究所の社長令嬢（カトリヌ・スパーク）が現れるのだが……。

『九尾の猫』とは九つの疑わしい人物・項目があり、それを一つずつ辿って行けば、真相に辿りつくといった意味のようだが、この作品は殺意をもった「眼球」というイメージによって、殺人者の視線から殺人シーンが描かれるところが新鮮で印象的である。

『プロフォンド・ロッシ』（Profondo Rosso 意識して『心の奥底に刻まれた赤』、邦題『サスペリア2』）

この作品は1975年に発表されたアルジェントの代表作と言っている傑作で、わたしの最も好きなものだが、イタリアの同年代の監督ベルトルッチの『暗殺の森』（一九七〇）

やマルコ・ベロッキオ（一九三九）の『ポケットのなかの握り拳』（一九六五）と比べても遜色のない作品だと思っている。

ローマで超心理学会が開かれている。その講演会場でドイツ人の超能力者ヘルガが会場の聴衆の持ち物を当ててみせるなどの超能力ぶりを発揮していると、突然パニックの発作を引き起こす。そしてヘルガは叫ぶ。

「とても強い殺意を感じるわ。……そう、あなたはとても強い殺意をもっている。……あなたはすでに人を殺しているのね。そしてまた殺すつもりだわ。」しばらくすると、名指された人物だろうか、何者かが席を立ち、トイレにかけこむ。ヘルガの言葉に動揺したのだろうか、激しい息づかいだけが聞こえる。洗面台の鏡はくもり、何も映し出さない。

会場は演壇の背景、客席、客席を取りまく壁にいたるまで、すべて赤色で染め上げられている。この異様なデザインの会場（まさしくアルジェント的空間）を立ち去ろうとするヘルガはまだ消え去らない会場に漂う（殺意）に不安を感じる。

その晩、ローマに住むイギリス人ピアニスト、マーク（デヴィット・ヘミングス）は帰り道、旧知のピアニスト、カルロと出会い、話をしていると、通りに面した建物の上階から女の悲鳴が聞こえ、さらに血だらけとなった女が窓に打ちつけられるのを目撃する。マークは急いで女の

いる部屋に駆けつける。家に入りたくさんの絵画がかけられている廊下の先にある部屋に女は血だらけの状態で死んでいた。それはあの超能力者ヘルガだった。警察の現場検証の後、マークが帰ろうと再び絵画の飾られた廊下を通ると、さっきと何かが変わっていることに気づく。それが何なのかはわからず、そうしてマークは事件に引き込まれていく。

警察での聴取の後、マークは再びあの建物の前の大きな彫像の下で酔いつぶれているカルロに出会う。その近くには灯りのついたボールがあり、客が何人かいるものの、それらは動くこともなく、まるでこのシーンの背景をなす絵画のようである。このアルジェントによって創り出された深夜のローマの街角は、フェリーニのそれに似て、幻想的で夢の中の光景のようだ。マークは絵画のある廊下で覚えた異和感の原因をさぐるうとヘルガの家に入り込む。そこでマークはたかさんの絵のなかに一枚の鏡があることに気づく。つまり、マークがヘルガを助けようと家に入ったとき、鏡に映った殺人者の顔を絵だと錯覚し、そして帰る時、その絵の不在に異和感を覚えたのである。マークが家に入ろうとした時、殺人者はまだそこにいたのである。マークは無意識のうちに殺人者の顔を見ていたことになるが、思い出すことはできない。マークは事件を担当する新聞記者ジャンナ（ダリア・ニコ

ルディ）とともに、事件を説明しようとする。

アルジェントは人間の無意識のうちに刻まれたあいまいな記憶を巧みに利用してサスペンスへと創りあげていく。背景となる幻想的なローマの街並みはその無意識の世界へと降りていく道筋となつてあらわれる。マークがカルロと殺人者の手掛かりについて話をするシーンがある。円柱が等間隔につづく歩廊を二人が会話をしながら歩いている。背後には女たちや男たちがあたたかも揺曳する影のように円柱の陰になつてみえなくなったり、あるいは円柱から半身をのぞかせたりと奇妙な動きをみせている。これは幻想の建築物のなかにいるような感覚である。

マークはヘルガの残した手掛かりから、ローマにあるゴシック風の不気味な装飾をもつ邸宅を探しだし、そこで殺人者につながる壁に描かれた奇妙な絵をみつけどす。それは殺人者の無意識につながる絵で、そうしてマークは殺人者に辿りつく。ラストは象徴的である。マークを襲う殺人者と格闘するうちに、殺人者はつけていたネックレスがエレベーターの扉に絡みつき、エレベーターが動き出したためにネックレスで首を切られ、大量の血を流しながら死んでいく。そしてその赤い血だまりに茫然と立ち尽くすマークの顔が浮かび上がるという、なんとも不気味なエンディングの映像である。

この作品には重要な役柄で、クララ・カラマイが出演している。クララ・カラマイはヴィスコンティの『郵便配達は二度ベルを鳴らす』（一九四二）で、街道沿いの居酒屋の女将を演じて鮮烈だった。この他にも政治的なメッセージをもたないにもかかわらず、強烈な反ファシズム映画となった『郵便配達は二度ベルを鳴らす』が戦後のネオ・レアリズムの先駆となったのは周知のことである。

クララ・カラマイと言えどもそれまで、「白い電話器」映画（ブルジョワ的な社交界映画）に出演していたスターだった。その寝室で白い電話器にしがみついているような若い娘が突然、ぼろ着姿で飲んだくれの客を相手に給仕し、年老いたケチな夫にうんざりして、店に來た失業者の若い男と結託して夫を殺害してしま

う元娼婦の女となって現れたのである。その衝撃的な映像表現によって、この反逆の思想を秘めた頹廢と反倫理のヴィスコンティ映画はファシズム・イタリヤを汚辱の底に突き落とした。

そのクララ・カラマイが『プロフォンド・ロッソ』に登場したことは、極めて象徴的なことのようにおもわれる。冒頭の印象的なシーンで、超能力者が会場で話しかけていたのは紛れもない大衆である。彼女はその大衆に〈殺意〉を感じ、かつて大衆は殺人を犯したことがあると告げて

いるのだ。ここでは、過去の殺人を暴かれた殺人者がトイレへと駆け込む。洗面台の鏡はくもっていて殺人者の顔は映らない。もちろんそれは、犯人を明かさないという映画の進行上の問題ではあるけれども、またそれは名もない大衆、大衆の匿名性をも暗示していないだろうか。あの大衆中、巨大な暴力と狂気がうずまくなか、つまりは〈殺意〉がびまんしている状況を超能力者は「透視」していたのである。映画では、殺人者が幼少のころに見た、殺人現場での血の赤さが無意識を彩り、そのトラウマで殺人をくり返すということになるが、『プロフォンド・ロッソ』は作品それ自体が、アルジェントが生まれたころの時代つまりは戦争の時代を無意識として表現している、とわたしには思われる。

アルジェントが描く〈殺意〉と〈無意識の赤〉は、ヨーロッパが経験した戦争を無意識として表現した、社会にびまんした殺意であり、虐殺の記憶なのである。

（文中、アルジェントの伝記的な部分はダリオ・アルジェントの公式ホームページに依っています。）

そよ風 #8 提灯持ち失格

賞賛の言葉がこれでもか、これでもかとばかりに並んでいる。「嬉しいあたふたをしてしまった」「この書き手の普遍的な眼差しの豊かさは、私が言うまでもない」「私たちがこうしてこの時代に守中を共有し、血肉化しなくてはならない意味の空気が、渦巻く一冊である」等々……今から十二年前、「週刊読書人」二〇〇二年一月十一日号に掲載された、和合亮一による詩の月評からの引用である。当時発刊されたばかりで、DTPの無機質さを逆手に取った装丁も話題になった、守中高明の詩集『シスター・アンティゴネーの暦のない墓』を取り上げて右のような賛辞を捧げている。その七年後、「図書新聞」二〇〇九年十二月五日号に掲載された、同じく和合による守中の詩集『系族』への書評においても、「頁をめくる度に秘教の扉を開くかのような感触を味わっているうちに、私たちの彷徨の時は訪れる」「全てはこの唯一の〈書物〉を手繰る、その指先から始まる」といった守中の仕事に対する心酔の言葉が次々と書き連ねられている。

「現代詩手帖」五月号および六月号に続けて掲載された、守中によるハイデガーの技術論の読み解きを前提とした、和合への手厳しい批判は既に一部で話題になっている。が、それに対するツイッター上での「逆海老試論」と題された和合の一連の反論ツイートを読み通して、驚きを覚えない者は恐らくいないだろう。震災直後のフォロワーの増加に背中を押されたかのように、自らのツイートを「詩」

と規定し、それを「空虚な記号内容をも運び得る空虚な形式」としてしまった和合の行為を、守中は精緻なツイートの分析を以て明らかにしているのだが、それに対するコメントが（いづれ「きちんと」反論を書きたい、という旨のエクスキューズを付しているものの）せいぜい相手を「IQ高官」呼ばわりするか、「実践」すなわち実作で示してみせろという程度なものには呆れてしまう。たしかにツイッターには字数の制限があるゆえに、意を尽くしきれないという欠点があるものの、今さらアカデミシアンを「権威者」と位置づけてみせるような陳腐なエリート批判を見せられても困惑する他ない。守中の批判の内容ではなく、守中のポジションに向けて反論の釘を打ち込み、フォロワー達の共感を得ようとする戦略の幼稚さには恐れ入るばかりだ。しかも、一連のツイート中にあらわれる「守中氏の詩に一度も感じ入ったことがない」という和合自身の告白に至っては、先述の月評や書評の存在を知っている者にとっては、衝撃的である。もちろん、過去に評価していた作品が、現在では評価できなくなっているという変化は容易に起こり得ることだ。しかし、心を動かされたことが「一度もなかった」と断言してしまうのは、自らの変化を明らかにするということとは違う。詩について語った過去の言葉を、こんなに安直な形で否定できてしまふのは、一体いかなる精神構造に由来するのか。たとえ小銭稼ぎのための提灯持ちとして書いたものであっても、自らの言葉に対する責任が消えるわけではあるまい。

（提灯おぼけ）

宮尾店の 「悪いようにはしないわ」

①座右の銘 宮尾節子

ことばがすきである。いまさらであるが。だから、嫌だなと思うことばは使わない。使わず生きたい。それが。それぐらいが。脛に疵持つ、石もて打てぬ当店のモラルとなっています。

思い起こせば、小学生のとき。クラスの女の子が何か悪さして、先生に叱られた。叱られながら、その子は先生にこう言った。「わたしだけじゃない」

と。他に悪さの仲間がいたから当然と言えば当然の言い分だが。なんだか嫌だった。蟻地獄に堕ちた蟻が、仲間も一緒に引きずり込むような。嫌なことばだなあと。わたしはコレを使わずに生きたいと願った。「わたしだけじゃない」NO。わたしだけでいいと。

それが物心ついてのレッド・ワイド(?)のひとつめ。ふたつめは病氣編。よく耳にするから、ポピュラーだろう。告白するのは辛い、母が使った。癌になって痛みに苦しんでいるときにこう言った。「なんでわたしがこんなめに」と。命取りになった病氣だった。でも嫌だった。「母さん死なないで」と胸潰しつつも。「なんでわたしが」なら誰ならいいのか。「なんで」はないんだよと泣いた。「なんでわたしが東大に」もうすっかり入ってしまっそうだが。

根は同じ。なんでわたしが? なんでもだ。わたしはつかわない。

こんどはよかったさん。久代(親友です)が話してくれたこと。久代は大ピンチのとき、同じ団地の奥さんに助けてもらった。ご恩返しに何かお礼がしたいと申し出るが、いえいえと奥さんは断り続ける。それでは気が納まらない久代も引き下がらない。「じゃあ」と、ついに折れた奥さんは、こう言ったそうだ「ほかのひとにしてあげて」。

「えっ?」と久代は聞き直した。「ほかのひとって?」奥さんは続けた。

「そんなに喜んでくれたのなら。こんどはあなたが同じことを、他の人にして喜ばせてあげて」。なんかすごくない? なんかすごい。しゅうきようとか? はいってないらしいわ。ふつうのひとつよ。ふつうすごい。YES! 普通が一番。

では最後に。マイ座右の銘を写真で。時どき「な」が「た」に先祖帰りしたがって泣きますが(笑)、悪いようにはしないわ。



添ゆたかの 時間泥棒② ピカチュウいえねえ

中原中也を「なかはらなかや」で検索して「なぜ一冊もヒットしない!」と憤慨しながら図書館の人に聞いた

「なかはらちゅうやです」と言われて「生まれつちまつた悲しみに……」って思いました。こ、高校生の頃の話だもん! つつても、泥を塗り重ねるだけです。

無事に借りられた詩集も「チャーハンかよ!」ってクソつまらないツッコミが出来るほどバラバラと見ただけで「私にはまだ早い」と思ってから十年くらい経ったけれど、未だに「ゆあーん、ゆーんの人……」以上、語れない。

面接で『長所は?』と聞かれたら「己の浅はかさに自覚があることです」と笑顔で答えます。

「世の中には詩を読む人間と詩を読まない人間の二種類しかない」って、どや顔で言ってもそんなの当たり前だよな。世の中にはタイカレーを食べる人間とタイカレーを食べない人間しかない。

数ヶ月前に買ったポケモンのプレイ時間がとうとう三五〇時間を越え、時給で計算してみたら二ヶ月くらい

余裕で暮らせたことに気付き、切なさと呼んでいいのかどうか分からない感情で胸を締め付けられた。そんな中、同い年の友人から『娘が二歳になりました♪』という写真付きのメールが届き「あたしはピカチュウしか育ててないよ★」と返信の文字を入力する手が、色々な意味で震えた。ピカチュウに「ベロチュウ」とニックネームを付けて「いけ! ベロチュウ! かみなりだ!」とか、やっている場合じゃない。

普通に会社に行って普通に帰ってきて万歩計を見たら二千歩くらいしか歩いてなくて、「これは太るわけだね!」と明るく言ったら『このままじゃ将来、確実に寝たきりだよ?』と旦那に真顔で怒られ「夜の運動をちつともしていないのは誰のせいだ!」と心の中で吐き捨て「そうだね……」と適度にしょんぼりしておいた。

「本音で語り合う必要なんてないし、そもそも本音って何? 真実も善悪も見方によってコロコロ変わるでしょ?」なんて、本音で語る必要なんて全くナッシンゲ。

スルメの噛み過ぎでアゴが筋肉痛。



「蛇婦に言けるは汝等必ず死する事あらじ 神汝等が之を食ふ日には汝等の目開け汝等神の如くなりて善悪を知に至るを知りたまふなり」と(『創世記』第三章 四―五節)

果たして芸術家は何故に芸術家たり得ているのか。あるいはなぜ芸術はこの世に存在するのか。あるいは一言、芸術とは何か。このもつとも原初的かつ普遍的命題を、私は常に詩作行為のなかで自問自答しながら、結果一度たりとも回答を得られなかったが、ない。

ただ、私が詩作なるものをはじめた十代はじめ頃を振り返ると、その要因は日々進る性欲による妄想であり、肉体的な快楽以上の、精神的仮死状態を得るための方法が詩作行為であったと分かる。言ってみればエロティシズムが私にとっての詩の芸術の本源であり、詩とは純然たる自慰行為の所産以外の何ものでもなく、夜毎にノートに書き連ねるクラスメートや教師を切り裂く淫靡な言葉の群が、やがて恍惚的な一種の仮死状態に私を導いて行った。そして、ことが果てた後の深夜の闇の個室は、誰も入ることができない懺悔室となり、膨れ上がる告白のノートはそっと引き出しの中に隠された(この詳細は拙文「自瀆

の否定詩学」(「暗渠」発行もや、二〇一二年所収)、筆者ブログ「Dog & Poetry Life of Takehiko Nakamura」(takeandbonny.tumblr.com/anti-poetics)に転載)。

しかしこのようなことは私固有の話ではなく、いわゆるエロスとタナトスの表裏関係という芸術発生の原理として広く言われるところである。問題は、個人のなかでこの原理が、もはや崩壊しつつあることである。四十歳も過ぎれば、むしろ詩は社会的な、ともすれば政治的な要素を強めてくる。なぜなら生(エロス)の経験の堆積が、あらゆる社会や政治といった他者の時間に塗れ、純粹なる死(タナトス)へと直結できなくなってしまうからである。私たちは知らぬ間に、学校で、会社で、家庭で、己の存在価値を確かめ、生への執着に溺れ、全てを無化する死を恐れはじめた。故に幼年時代とは、その若さとは裏腹にはるかに死に近く、すべての人間に詩人が住まう。もはや歳を重ねたいま、私のなかから詩人が抜け出して行くのが日々わかるのである。

純粋性が、どこまでも永遠運動を繰り返していたからである。そしてそれが単なる私小説的な個人の告白に留まらず、芸術発生の原理、すなわちエロスとタナトスとの結合点として捉え直され、『創世記』からはじまる全歴史を切開くという途轍もない西欧文明批判にまで高められていたからである。つまりこの映画は、西欧キリスト教文明における「芸術とは何か」を問う壮大な芸術論なのである。

本主義圏の負の町と、タンジールという二十世紀半ばに作家ポール・ボウルズがアメリカを捨て移住した非資本主義世界との往還の間にさまざまな事件が起きるが、それらはまさにジャームッシュのハイセンスなユーモアとマニアックな趣味の世界のオンパレードで、ある意味この映画は彼が偏愛する文学、哲学、音楽、科学等々の引用の織物とも言える。

例を挙げるなら、アダムは誰も正体を知らないロックのカリスマとなつて現代を生き延びているのであるが、世話役の男との長々としたギターに関する会話はロック・マニアには垂涎のものである。ブルース、ジャズ、カントリー等の「名器」と伝説のミュージシャンの思い出が語られ、アダムは彼らに楽曲を提供してきたことを述べる。ましてやシューベルトにも楽曲を譲り、詩人バイロンとは「鼻持ちならない」友人であったなどと嘯くのである。

しかしである。この度ジム・ジャームッシュの新作『オンリー・ラヴァーズ・レフト・アライヴ』(二〇一三年)を観て、大きな衝撃を受けざるを得なかった。なぜなら、この映画には今述べたような幼年期の自慰行為の

少し内容を説明するならば、物語自体は極めてシンプルである。デトロイトとタンジールに離ればなれのまま吸血鬼となつて世界開闢以来生きつづけるアダムとイブが、互いの愛を確かめるためにデトロイトで再会し、さらにタンジールへと飛び、ふたたび人の血を吸い生きながらえるという寓話である。このデトロイトという近年財政破綻し廃墟化した資

別のシーン、イブが飛行機に乗つてアダムのもとへ向かう途中、シェイクスピアの恋愛ソネットを読むのであるが、その後に「オー、マローウ」と囁く。これもシェイクスピアが、実は同時代の詩人クリストファー・マローウと同一人物であるというマニアックな仮説から来ている。ちなみにこのマローウも登場人物の一人で、何百年もアダムとイブの面

倒をみている老吸血鬼であり、彼の部屋にはシェイクスピアだけでなく、ジェイムズ・ジョイスやポール・ボウルズ等々のあらゆる西欧の作家の肖像画が飾られており、彼が実は西欧文学史のゴーストライターであったことを暗示させている。

こうしたシーンがジャームッシュ節で次から次へと織り込まれていくのであるが、映画というものは人それぞれの楽しみ方があるから、これだけを楽しむのもまた映画を観る王道と言える。しかし、これらのシーンの数々がジャームッシュの現代資本主義批判であると同時に、西欧近代芸術批判であり、芸術家個人の天才性を超えた、超歴史的な芸術の普遍原理にまで眼を届かせていることは明らかである。特に日本人である私たちが見失いがちなのは、アダムとイブの存在（さらにはイブの人格の二重性を示す放蕩娘エヴァの存在）が示す意味の重さ、つまりキリスト教原理が芸術の原理に深く関わっているという重大さである。

映画ではアダムとイブは吸血鬼であるから、人間の血を飲むことで生きつづけている（映画ではこれを「転生」と述べている）が、これは冒頭に引用した『創世記』における蛇（悪魔）による誘惑、「汝等必らず死する事あらじ、神汝等が之を食ふ日には汝等の目開け、汝等神の如くなりて善惡を知に至るを知りたまふなり」によって、アダムとイブが禁断

の果実を食してしまふキリスト教の原罪意識の発生を暗示させている。

映画では、アダムとイブ、そしてエヴァは人間の生き血を吸い、うつとりと快感に浸るが、これは禁断の実を食べたことによって「神の如くなり」という、人間が神の領域へと高まる霊肉分離の仮死状態を現している。そして彼等は永遠にエデンを「追放された者」として、その欲望のままに生き血（エロス）を吸い、仮死状態（タナトス）を繰り返し、あらゆる芸術作品を産み落としつづけるのである。

さらにこの映画の要諦を述べるならば、現代では人間の生き血は「汚染」されており、もはやアダムとイブは生きながらえることができなくなりつつある。これは「3・11」を経験した私たちには直感的に放射性物質の問題を想起させる。つまり原子力等の科学技術の暴力性に晒された現代社会においては、もはやエロスとタナトスの合一した芸術の普遍原理が通用しなくなっているという痛烈な文明批判が込められているのである。

しかし、ジャームッシュはここでニヒリズムには決して陥らない。映画のタイトルが示すように、どこまでもアダムとイブ二人だけの「ヘンヤ」が追い求める仮死状態に芸術の生き残りの源泉を見出すのである。

ジム・ジャームッシュは一九五三

年生まれで、すでに六十一歳、初老期に入っている。にもかかわらずこの映画を観る限りでは、大学卒業制作のデビュー映画『パーマネント・バケーション』（一九八〇、当時二十七歳）の精神をそのまま貫徹していると言える。その冒頭で主人公のモノローグがある。

「物語というものは、点と点を結んで最後に何かが現れる絵のようなものだ。ひとつの点から別の点へ移る。だが何も大して変わるわけじゃない。……今ほくが語る物語は、ここからそこへ、ではなく、ここからここへ、の物語だ。」

この主人公の青年はベトナム戦争で疲弊したアメリカの底辺を彷徨い、やがてパリへ出奔するが、彼は最後に自らを中世カトリック教会の聖人の名「アロイシウス」と述べ、向かう先を「バビロン」と言う。このデビュー作と『オンリー・ラヴァーズ・レフト・アライヴ』の神学は三十三年を経て一直線に結びつく。いったいなぜこの作家はここまで神学に拘るのか。

けっきょく、ジム・ジャームッシュという映像作家はアメリカ、さらには西欧社会が産み落とした鬼子としての宿命を引き受けているのである。「ここからここへ、の物語」とは、常にキリスト教神学の原点へ立ち返り、経済合理性では計りきれな

い「聖なるもの」を我々に開示し、「汚染」された世界を呪詛しつづけることである。しかもそれはあたかも少年がこの美しい世界へと羽ばたくことへの憧れと、この汚れた世界に生きることへの絶望双方を抱えながら、個室に閉じこもり折りながら見つめる心象風景のように繊細極まらない。ゆえに、キリスト教信仰のない私のような者であっても、西欧化した世界に育ち、どこかで刷り込まれてしまった神学的倫理観への背信の快楽、あの自慰行為によって得る仮死状態の、いわば「童貞者」だけが書き得る「詩」をここに見出さざるを得ないのである。

その意味で、私が詩作行為をはじめた頃、ジャームッシュの初期作品の虜になったことは必然である。『ストレンジャー・ザン・パラダイス』（一九八四）、『ダウン・バイ・ロー』（一九八六）、そして永瀬正敏と工藤夕貴が主演した『ミステリー・トレイン』（一九八九）……すべて学校（『世界』）に通わない少年が夢想する「永遠の休暇」の変奏であった。

そしてこの『オンリー・ラヴァーズ・レフト・アライヴ』では、ついに我々は「バビロン」へ辿り着きながらも、永遠に「追放された者」として、血塗れの芸術行為（自慰行為）を繰り返すしかないのだと断言がなされたと言える。現代を生きる全ての芸術家を突き刺すジャームッシュ詩学に、ただ感嘆するのみである。

○今号の「立原道造生誕百年小特集」では、立原道造と同じ詩人で建築家の浅野言朗さんと、元山舞さんと三人で五月の昼下がりに詩人が生まれ育った日本橋を歩いた。浅野さんが古地図を持参して道案内してくれたが、さすがは建築家である。移動しながら我々一行がいる場所が百年前はどこだったかすぐに分かるのである。例えば「あ、いま歩いているこの道は小川だったんだよ」といった具合である。おかげで道造少年がその川で遊んでいる姿を想像したりしながら、浅野さんのうしろにくつついて、馬喰町、久松小学校、明治座、浜町公園、両国橋などなど詩人ゆかりの場所を歩いた。元山さんの写真は、その町の空気をよく表しているように思う。下町でありながら、どこか気品のある、しんとした静寂に包まれた昔ながらの「日本橋商人」の町である。立原道造という詩人が生まれた理由がわかる気がした。そして元山さんお気に入りの道造詩を写真に添えてくれたことで、百年前の詩人がずっと近くに感じることができると集に仕上がったと思う。お二人には深く感謝いたします。

○さて「ミッドナイト夏のお茶会」を七月十二日（土）に開催します。お酒やお茶を飲みながら、詩について参加者全員とざっくばらんに語り合える会です。ぜひ気楽にご参加ください。詳細は26ページに案内を載せてます。

この「お茶会（?）」は、年四回、池袋ルービックハウスでの定員三十名のイベントと、横浜関内の詩書専門・中島古

書店での定員十名の、好きな詩を持ち寄りシェアする会を交互に開催しています。前回の「ミッドナイト小さな春のお茶会」では、普段読まない詩の魅力に出会え、大変刺激的でした。ご参加いただいた皆様、有難うございました。以下シェアした十篇と当日の風景です。（中村）

コンスタンチン・シーモノフ「待つんだよ」（井上満訳）

ジャン・コクトー「学友」（堀口大學訳）

鷺巣繁男「ネストリウスの夜」

新川和江「記事にならない事件」

石原吉郎「辞書をひるがえす風」

草野心平「冬眠」

中原中也「一つのメルヘン」

石原吉郎「くしゃみと町」

松浦寿輝「サン・ルイ島へ渡りながら」

ゲイブリエル・ロゼッティ「聖燈」（蒲原有明訳）



書店での定員十名の、好きな詩を持ち寄りシェアする会を交互に開催しています。前回の「ミッドナイト小さな春のお茶会」では、普段読まない詩の魅力に出会え、大変刺激的でした。ご参加いただいた皆様、有難うございました。以下シェアした十篇と当日の風景です。（中村）

コンスタンチン・シーモノフ「待つんだよ」（井上満訳）

ジャン・コクトー「学友」（堀口大學訳）

鷺巣繁男「ネストリウスの夜」

新川和江「記事にならない事件」

石原吉郎「辞書をひるがえす風」

草野心平「冬眠」

中原中也「一つのメルヘン」

石原吉郎「くしゃみと町」

松浦寿輝「サン・ルイ島へ渡りながら」

ゲイブリエル・ロゼッティ「聖燈」（蒲原有明訳）

○midnight press WEBも十号を迎えることができた。これもひとえに執筆者諸氏のご厚意によるものと感謝しています。なか特集を考えると感心してはなかつたが、いままお途上にあることを思うと、イヴェントをやっている場合ではないと思われた。代わりというのもおかしいが、今年立原道造生誕百年の年であることに思いいたり、立原道造の小特集を組むことにした。道造を長く読み続けてきた中村剛彦や浅野言朗、そして元山舞の尽力の賜である。midnight press WEBらしいものができたように思う。

今年また「詩の雑誌midnight press」が休刊して八年目を迎えた年でもある。先に、いままお途上にあると記したもの、そのような文脈においてであるが、この春、ミッドナイト・プレス独自の出版社コードを取得した。この時間の流れもまた必然のものであったかと、いまにして思う二〇一四年六月である。

新体制のもと、芹澤春江さんの『呼吸とこのへり』を出版し（38ページの広告をごらんください）、まもなく八木幹夫氏の『渡し場にしゃがむ女 詩人西脇順三郎の魅力』の刊行を予定している。それに続いて、秋に新詩集の出版を予定していた平井弘之さんが五月に亡くなったことは、なんとも無念である。彼については、別記した。

○那珂太郎氏が六月一日に亡くなられた。享年九十二。那珂太郎さんのご冥福をお祈りいたします。（岡田）

○今号の執筆者

五月女素夫 一九五〇年生まれ
浅野言朗 一九七二年生まれ
中村剛彦 一九七三年生まれ
元山舞 一九八四年生まれ
倉田良成 一九五三年生まれ
小林レント 一九八四年生まれ
佐藤雄一 一九八三年生まれ
兼子利光 一九五四年生まれ
添ゆたか 一九八九年生まれ
宮尾節子

*編集室から

○midnight information

★近刊
八木幹夫『渡し場にしゃがむ女 詩人西脇順三郎の魅力』

本誌不定期連載「山羊散歩」でおなじみの八木幹夫氏が、西脇順三郎の詩と真実に迫る論考が一冊にまとめられました。

今後、西脇順三郎を語るとき、必読の文献となるものです。ご期待ください。

★Poemion Live at Golden Cup

中村剛彦 (reading) & 中村新史 (Accordion)
七月二十九日 (月) 二〇時半、投銭制。
予約・ゴールデンカップ <http://goldencup.jp>
ライブ動画 <http://youtube/hZizHD89QQ>

○詩の図書館

ミッドナイト・プレスのホームページでは「詩の図書館」をオープンしています。現在、伊藤比呂美、井上輝夫、入沢康夫、川崎洋、川田純音、清水哲男、辻征夫、中江俊夫、倉田良成各氏の初期詩篇を読むことができます。いま、鈴木志郎康さんと井坂洋子さんの初期詩篇の収蔵作業を進めています。

○自費出版のご案内

ミッドナイト・プレスでは、詩集をはじめとして、様々な書籍の自費出版をお引き受けいたします。どうぞ、お気軽にご相談ください。自費出版のご案内をお送りいたします。