

「第二章」 北村太郎による「荒地」の継承

「第一節」 戦後現代詩第1期・第2期の北村太郎の詩 「荒地」の同人としての評価

項1 「荒地」的モチーフの受容

四十七年（昭和二十二年）は「北村太郎」が詩を書き始めた年である。松村文雄が本名であるが、この時期から北村太郎という固定した筆名を使用しはじめた。前章などで述べてあるように、この年詩誌「純粹詩」に有名な「空白はあつたか」を含む彼の詩壇時評が書かれている。そして、またこの年、後の「荒地詩集一九五一年版」の巻頭詩として「墓地の人」が発表されているのである。鮎川信夫の「Xへの献辞」はその前頁に掲載されている。自伝「センチメンタルジャーニー」のなかでも、この詩への思い入れが語られている。傍線は後述する内容に必要なので私がつけた。

鮎川のところにもっていったら、「悪いけど全然
きみの詩を認めていなかったけれど、この詩には
驚いた」という言い方で、ものすごく褒めてくれ
た。（略）

この詩を書いて、自分の詩のコツをつかめたとい
う感じがたしかにありました。

松村文雄から北村太郎へと詩制作の意識の上での変革がこのとき確かにあったと考えて良いだろう。ただ、ここで注意しなくて

はいけないのは、北村の引用する鮎川の言葉には傍線部にあるように彼のそれ以前の詩が鮎川によって「認めて」もらっていたことが事実が現れているということだ。北村太郎のペンネームを使う以前、つまり戦前にも詩を書いていたわけではあるが、その時代の詩は本人も鮎川も良い詩であると認めていなかった、ということが推察できる。また後の傍線部からもわかるように北村は自分でもそれを認めていたのである。

この章では北村太郎が現代詩の可能性への陥落の時流の中で詩を可能ならしめる方法を体現した希有な詩人であり「荒地」を継承発展させた詩人であるという前提で彼の足跡を追っていく。しかしながら北村は詩人としての出発期には下手な詩人であり、「荒地」時代になって始めて一人前の詩人としての技術を遅蒔きながら身につけた人物であつたのである。これは他の同人特に鮎川などが戦前モダニズム詩の舞台でも新進気鋭の詩人として高く評価され始めていたのとは大きく違う。

ただ、「荒地」になってからは量的にはさほどではないものの質的には重要な貢献をしている。北村太郎の「荒地」への貢献は、第一章で触れた内容をもとにまとめるならば、以下のようになる。

a・・・「『空白』はあつたか」によつて、「荒地」をもつとも特徴づける要素となつている「詩人の戦争責任」問題の端緒とされる論をもつともはやい時期に展開している。

b・・・公に「荒地」の理念が影響をあたえるようになった最初の「荒地詩集」である一九五一年版の巻頭を飾っている。戦後の「荒地詩集」が北村太郎からはじまっているのは偶然ではない、

という鮎川の言もある。

c・・・「荒地」の詩人たちの具体的な詩表現上の技術の中心であった「比喩」の問題について最初に指摘し、まとめ展開し後の論の手本となったのが、北村と加島祥造による「詩の定義 直喩について」と「詩の定義 隠喩について」である。

当然思い至ることだが、こうした北村の功績のうちaとcは吉本が後に大々的に展開し、(aについては鮎川も)戦後の詩のありかたに大きな影響を与えている。こうして見ると「荒地」の本質的な問題提起のきっかけは北村の言動にあることがわかる。ただ一章で述べたように吉本と北村のスタンスは本質的な部分で決定的に違っている。北村は喩を詩テクストを「特権化」する装置と考えていたのに対して吉本は喩を「平準化」の装置として捉えていたのである。

北村の第一詩集「北村太郎詩集」は戦後第1期に発表されたものが主体となっている。この詩集の刊行自体は戦後第3期の最初にあたるが、ほぼ大半が第1期のものであることから実質第1期(と2期)の時期の作品として鑑賞することは出来る。まずはこの詩集を分析することで北村のこの時期の詩製作姿勢や詩についての考えを伺い知ることができるだろう。

この詩集の目次^{注一}を見ると、収録された詩がいくつかに「章わけ」されて分類がなされていることに気付く。北村における詩集

の章分けは無自覚なものではない^{注二}。ことが後の詩集の場合から明らかになっていくことから、ここでも無自覚ではなかったことが推察できる。まずはこの章立ての理由を探ることから始める。

章立ての1に含まれるのは「墓地の人」「センチメンタルジャーニー」など5編であるが、いずれも初出は五十年前以前である。これはつまりアンソロジー「年刊荒地詩集」刊行前に発表されていたものだということである。これを見ると年代順の分類か、とも思うが、章立ての3が「終わりのない始まり」だけという分類にはそれとは別の意図を感じざるを得ない。

「終わりのない始まり」という詩は五十二年に起きた彼の妻子の溺死事件について書かれたものである。この事件が彼に与えたはかり知れない影響は後々までも、その作品や評論に散見できる。章立ての5に分類された作品については、鮎川は詩集の解説で次のように言っている。傍線は後述する内容に必要なので私が付けた。

彼の過去の詩的世界の打ち消しの意味を、たぶん
に含んでいる(略)メタモルフォーシスがあると
すれば、自然へのそれだけである。どんなオブセ
ッションからも解放されてのびのびしてみえる
(略)彼は、自己の罪過を知っているが、裁き手
のないことも、よく知っている(略)神のいない
時代の不幸を、彼はカミソリをつたう一滴の水に
見ている。この人生に大して意味のないことを

傍線部で鮎川のいう「オブセクション」は勿論「妻子の溺死」
についてのことである。これらのことを踏まえて乱暴にいつてし

^{注一} 八十二年刊行の「新編北村太郎詩集」でそれ以前刊行の詩集の内容を再構成して、その章立てに大変な工夫を凝らしたことを北村が告白している。こうした章分けがされているのは、他に第二詩集「冬の当直」新編の前年に刊行された「ピアノ線の夢」と最後の詩集「路上の影」である。

^{注二} 「第二章の補足」に目次の内容を掲載した。

まうと、ここの分類は

四十七年 北村太郎として活動する（章立ての1）

五十一年 「荒地詩集」刊行（章立ての2）

五十二年 妻子を溺死で失う（章立ての3）

五十四年 再婚（章立ての4）

五十六年 長女誕生、翌五十七年 長男誕生（章立ての4）

五十八年 長兄死去（章立ての4）

六十四年 母死去（章立ての5）

六十五年 父死去（章立ての5）

というような伝記的事柄が、特に「妻子を溺死で失う」ことの意味を中心にすえて分類されたのだと結論して良いだろう。戦後「荒地」が年刊ではなかった時期（章立ての1）、「荒地」の年刊詩集が刊行されて大きな影響を与えた時期（章立ての2）、妻子死亡事件について（章立ての3）、それ以後の詩に対して不熱心な時期（章立ての4）、もう一度取り組み始めた時期（章立ての5）という解釈が出来る。

それでは各章立ての時期の詩の具体的内容や詩法についてみていく。

章立ての1に分類された巻頭の詩「墓地の人」は先に書いたように非常に重要な詩だということができる。傍線・二重傍線は後述する内容に必要なので私が付けた。

墓地の人

こつこつと鉄柵をたたくのはだれか。

魔法の杖で

彼をよみがえらせようとしても無益です。

腸詰のような寄生虫をはきながら、

一九四七年の夏、彼は死んだ。

（つめたい霧のなかに、

いくつも傾いた墓石がぬれている。）

苦痛と、

屈辱と、

ひき裂かれた希望に眼を吊りあげて彼は死んだ。

やさしい肉欲にも、

だるいコーヒーの匂いにも、

彼のかがかやかしい紋章は穢されはしなかった。

犬の死骸。

（死んだ建築家との退屈な一日。）

ああ、彼の仮面が、

青銅の眼でいつも人類をみつめていると誰が言うのか。

その重たい墓石のしたで、

暗い土のなかで、

腸結核で死んだ彼の骨がからみあっているだけです。

幼年時代に、

柘榴を cand 白い歯が朽ちているだけです。

それなのに、

尖った爪を血だらけにして敷を掘りかえすのはだれか、

錆びたシャヴェルで影をさがすのはだれですか。

（棺をのせた車輪がしずかにきしりながら、

しめった土のうえに止った夏の朝。）

ああ、彼は死んだ。

埋葬人は記録書に墓の番号をつけました。

すべては終わりました。

犬とともに、

夕ぐれ霧のなかに沈む死者よ。

さよなら。

この詩にはモデルとなった人物がいることが、自伝にもみえるが（終戦から二年後に結核で死んだ「三商」時代の知り合いのこと）しかしながら、この詩が後の「新編北村太郎詩集のなかで

「死の意味」ではなく「詩の誕生の意味」の方に分類されていることから明らかなように、これには鮎川にとつてのM（森川義信）ほどのオブセクションとしての意味はないと考えて良いだろう。この詩がいかにも「荒地」的モチーフを内包し、たまたまタイミング良くその材料を提供してくれる特別な「他者」「死者」が現れた、ということである。この詩によつて「荒地」詩人として出発した、彼のこの詩が極めて「荒地」的であつた理由はどこに見出されるのだろうか。

それは「彼」と「だれか」の対置に見い出せる。

最初の傍線部にある「彼を」「よみがえらせようと」する「だれか」。そして、次の傍線部にある「彼」が「みつめている」と主張する「だれ」か。さらに、三つめの傍線部にある墓を掘りかえず「だれか」。これら死んでしまったもの、終わつてしまったものに意味を勝手に付加しようとしたり、再解釈しようとする「彼」本人では決してない「だれか」のことが書かれている。

一方二重傍線部にある「一九四七年の夏、彼は死んだ」を始めとして、「ひき裂かれた希望に眼を吊りあげて彼は死んだ。」「腸結核で死んだ彼の骨がからみあつていただけです。」「柘榴をかんた白い歯が朽ちているだけです。」「ああ、彼は死んだ。」「埋葬人は記録書に墓の番号をつけました。ノすべては終わりました。」「さよなら。」「などの句（＝行）が置かれる。「死んだ」という事実があるだけで、それを「生きているもの」（＝つまり解釈者）が、様々に解釈することは無意味であり、してはならないことだ、という意志の表明がある。死者を何かの「象徴」や「隠喩」として使用すること、生きている者である解釈者が自

分の好みに解釈し、物語構成していくことを拒否する態度^{注三}がここにある。まさに「埋葬人」の位置を作者はとつていているといえよう。

「荒地」の見解からそれを解説すればこの対置は「既成の概念、公によつて提唱された見解というものへの抵抗を唄った詩」ということになり、極めて荒地的作品といえるのではなからうか。一章でも再三述べてきたようにこれは「共同幻想」とそれを支える「幻想共同体」による根拠をもたないためにどうにでも、誰にでも言い替えが可能となるような解釈行為に対する拒絶の姿勢である。

これと同様の内容を鮎川の「神の兵士」などにも見て取ることができる。傍線は後述する内容に必要なので私が付けた。

死んだ兵士を生きかえらせることは

金の縁どりをした本のなかで

神の復活に出会うよりもたやすい

多くの兵士は

いくたびか死に

いくたびか生きかえつてきた

（聖なる言葉や

永遠に受けとることのない

不思議な報酬があるかぎりは）

（略）

戦争を呪ながら
かれは死んでいった

^{注三} スガ（糸圭）秀美は「反＝隠喩としての詩」「現代詩手帖」（1989）において北村は「隠喩」を利用して「後付け」で色々解釈したりするような姿勢をとらない希有な詩人であると評している。この「墓地の人」もそうした姿勢の表明であり、後付け解釈としないという意味で「反＝隠喩」の詩人であるとしている。

東支那海の夜を走る病院船の一室で
あらゆる神の報酬を拒み
かれは永遠に死んでいった

に合う」というニュアンスに近いといえる。つまりその根拠を「個」としての自己に置くのである。戦前の抒情詩の「感覚」は伝統的な美的概念に準ずる「共同幻想」であつたし、戦後の抒情詩の「感覚」においてもその拠り所とするもの、つまり「自己」起源のものであると考えているものが、実際にそうなのかそうではないのか、という所に無自覚であつた。

この詩の構造は比較的単純とはいえるだろう。この時期の北村の作品は詩の構造がわかりやすくなっている。詩の構造がわかりやすいということは、つかっている技法などが生のまま出ているということであり、実際には技術的にもそう高度なものとはいえないだろう。「……は誰か」という問いかけ。そして事実である「死んでいる」ことの記述。これらについての繰り返し返しのうちに、「終わる」というものである。他人のものである「死」と「生きている」ものである自分の関係を「さよなら」といつて去っていく「無関係」性を全面に押しだし解釈を拒絶する、という詩作姿勢の詩であると「解釈」できるのである。

先にも指摘したように、彼の立つ位置は死者そのものでもなく、その遺族などの関係者でもなく墓をあばく「利用者」でもない。これら関係のあるものではなく、無関係な傍観者として「関わる」という姿なのである。

この時期の北村の「態度」の特徴は事象に対して、この「無関係な傍観者」として消極的に関わる」ということに尽きる。これには彼が「荒地」同人の中でも特異な仕方戦争に関わったこととも関係するであろう。木原や黒田、鮎川らのように死に異常接近する戦場で過ごしたわけでもなく、三好や中桐らのように徴兵を免れたわけでもなく、ただ「情報」だけがふんだんにある安全な

場で「暗号」解読していた^{注四}、ということが。

この「姿勢」は他の作品の中でも主に「ガラス」やその機能としての「鏡」「鏡像」を使って表現されている。現実の人間や景色と直接ではなく、それとガラス越しに接するとかあるいはそれに映った像を見る、などとして、「一方的に自分の側からはよく見えているが相手からは見えず、また見えていても相手に何か直接的に関わることはできない、という点で無関係な関係」という関係を巧みに表現しているのである。例としては、以下のような部分をあげることができる。

「私はいろいろな街を知っている」ではじまる「センチメンタルジャーニー」の「センチメンタルジャーニー」は全く同名の詩が数種類ある。「ガラス越しに街の象徴を私にあたえてくれる。ノ私はただの通行人ノパンで苦しむ私の顔が月光のシヨウウィンドウをのぞきこむ。」という部分。また「滅びの群れ、ではじまる「センチメンタルジャーニー」の「滅びの群れ、ノしずかに流れる鼠のようなもの、ノシヨウウィンドウにうつる冬の河。」という部分。ちなみにここに出てくる「鼠」と「冬の河」はこの詩が銀座通りの描写なので「鼠」人ごみ「冬の河」という喩だと解釈できる。シヨウウィンドウに映った人ごみに間接的に視線を送っているという描写である。他にも「雨」という詩の「雨が墓地と窓のあいだに、ノゼラニウムの飾られた小さな街をばかす。」という部分のように、ゼラニウムの飾られた窓ごしに見える街、墓地と今いる自分の場所を窓が隔て、さらに雨が隔てるがそれは不可視ではない、という描写が例示できる。半透過性の幕のようなものが示されるがそれは普通に半透過といつて思い描く種類の薄い皮膜状のものとは違い「われわれは重たいガラス

^{注四} 軍令部特務班兼大和田通信隊。埼玉県のエモ畑の真ん中にある……という記述が「運と沈黙」(「すてきな人生」思潮社1983)にある。

のうしろにいて、ノ横たえた手足をうごかす。」というように描かれている。

こうしたものは、章立ての1に分類される作品のなかに特徴的に共通してみられることから、章立ての1の部分というのは、さきほどから述べているような「無関係な傍観者」として『関わる』という姿勢「『見る自分』と『見られるもの』との間の隔絶感の強調」という北村の意識の表明と考える部分である。

これはある意味「共同幻想」や「幻想共同体」による無根拠な解釈を絶対化する機構に対して警戒し、そうしたものに一切関与しないようにするために、「現実」そのものとの間にも距離を置く姿勢なのであるというよう。

また章立ての2に分類される「Pride and Prejudice」などはその「医者と患者」という関係性のうちに展開される作品全体がこうした意識の表出となっている。

彼はタバコをすわない。恋人も

いない。彼の強い近視眼には、くる日も

くる日も、子宮から墓場への

果てしない行列がぼんやりうつる。

引用した部分を読めば、他人事であり、無関係な「死」についての記述であるという点で章立ての1と共通する点を読みとれる。また、果てしない死者の行列がぼんやりうつる強い近視眼ということから、それが眼鏡という「ガラス越し」の視線であることも共通している点である。

ただ、章立て2に分類された詩については、章立て1でみた関係性から、一步対象へと解釈の手を延ばしていく表現が付け加え

られているのが特徴である。つまり、「終わりだ」「さようなら」ではない関係性の萌芽が記述されている作品が集められているのである。先に引用したのと同じく「Pride and Prejudice」の中には「死亡と書くとき、彼のノペンはパンなき人々への悲しみで慄えているのである。」という駄洒落のような部分があるが、ここにはある種同情の姿勢を看取できる。これは自分が「無関係に関わっている」ことへの懷疑のあらわれとも見て取れよう。埋葬人という死者を埋葬する（つまり状況や運命がある種決定的になった状況でかわる）だけの職種ではなく「医者」というものを選んでいことからそれは言えるだろう。あるいは、「地の人」の中の

人体解剖図を見るように、世界を

見ているブルジョワのペシミストやオプティミストの

茹で卵の「塊」を、その「ささやき」を、その「ニュアン

ス」のゼリーを

踏みつぶした。（略）

などというような「激しい怒りの感情の表明」というのは、相手に影響も与えないし自分も影響をうけないという「傍観者」の位置からの変化であるといえよう。「墓地の人」の埋葬人は死者に対しての悲しみといった移入する感情はもたない存在として描かれていたはずである。

年刊詩集ではない「荒地」時代の北村の詩（章立ての1）は、「荒地」のモチーフ、つまり死者について生者が自己に都合の良い意味づけをすることを排撃する、というものを取り込んで書かれてはいたが「荒地」的というのには少々控えめすぎる印象がある。それは彼の詩が非当事者による視線で書かれていたからである。それに比して年刊詩集刊行時代の北村の詩（章立ての2）は

先述した「荒地」モチーフにもつと積極的にかかわっていく姿勢が見られる。無関係な非当事者の側ではなく「死者」の側に立つて、「死者」「他者」を代弁しているのである。

「荒地」が多くの読者を獲得したのはこの年刊荒地詩集の時代だった。北村に限らず「荒地」同人の「死者」「他者」代弁という立場からの視線は、当時の多くの近しい人物を「死者」として失っていた人々が自己の視線を重ね合わせ怒りや悲しみの感情を表出する装置として有効に機能し、その意味で需要があつたのであるう。しかしながらこれは個別の「死者」を一般化し、全体の中、普遍化された概念の中に追いやり、ひどく月並みなものに貶めることになつてしまつたのである。つまり、読者の獲得と引き替えに「荒地」が注意深く排撃しなくてはいけなかつた「生者」の自己都合解釈への回路を開いてしまつたのだ。章立ての2までの北村はこのような「荒地」の状況の枠内に収まつている。北村が他の「荒地」同人と異なつていくのは次の章立て3にある「終わりのない始まり」が書かれたこととその背景にあつた事情による。

項2 「荒地」的モチーフからの逸走

章立ての3には「終わりのない始まり」しかない。この詩は非常に重要なので長くなるが全詩を引用する。この詩は北村太郎の奇禍によつて溺死した妻子についての詩である。四連からなり、それぞれ火葬・納骨・埋葬・回想の描写となつている。傍線は後述する内容に必要なので私が付けた。

終りのない始まり

1

いま、何時？

夢ばかり見つめていた黒い眼と、
ぼくの髪をさぐつた指の焼かれるときだ。

いま、何時？

馬車の鈴ばかり聴いていた小さな耳と、
葡萄のような乳房の焼かれるときだ。

いま、何時？

冒険の林ばかり駆けていたほそい脚と、
蜜を滴らした唇の焼かれるときだ。

いま、何時？

犬ばかり追つていた冷たい鼻と、
いい匂いのした頬の焼かれるときだ。

いま、何時？

お互いに深く愛しあつた八歳の
男の子と、若い母の焼かれるときだ。

いま、何時？

おお、夕ぐれの横浜子安火葬場、
夏の光が、生けるものたちの影を
長々と敷石にうつす、午後六時！

2

骨をひろう人たちよ、

どうか、泣かないでください。

泣いて鉄の箸に挟んだ昭彦の骨を

落としたりしないでください。まだ熱い

この子の骨を、ひとつでもコンクリートの床に落すと、
そのひびきが、ぼくの骨に伝わりそうです。

骨をひろう人たちよ、
どうか、泣かないでください。

泣いて錆びた箸に挟んだ和子の骨を
落としたりしないでください。まだ赤い
和子の骨を、ひとつでも靴のうえに落とすと、
その音が、ぼくの骨を折りそうです。

しずかな、しずかな、夏の
夕方の火葬場、光りが斜めに射す窓の
向うにある空は、沈黙して

ひろがっています。ああ、どうか

泣かないでください泣かないでください。死んだものたちの

影も、あの鰯雲のあたりで

おしゃべりをして、にこにこ

ほほえんでいるところかも知れません。どうか

泣かないで、骨を

ひろう人たちよ、泣いて昭彦と

和子の骨を落したりしないでください・・・

3

土くれを一握り、ぱらぱらと

落す、これで終りだ、とパスカルはいいました。ぼくはシャヴェルで

二つの骨壺のうえに、しめった土を

落しました。微かな

音が、生の終りをつげました。たしかに

これで終わりです。晩夏の昼の

しずかな郊外の墓地で、そのあと

墓掘り人夫が思いきりよく、たくさんの

土をほうり込みました。さよなら、

和子と昭彦よ、さよなら。ぼくは

粗末な、新しい木の墓標のうえから、水を

かけました。和子よ、この水で

気持ちよく乳房をぬらしておくれ、昭彦よ、

この冷たい水を、ほそい咽喉をあけて

飲んでおくれ。たしかに

これで終わりです。百舌が高い木のうえから

生きのこつたものの心臓を

裂きました。そよかぜがコスモスの

草むらをなでてゆきました。遠くから

電車の走る音がきこえます。たしかにこれで終わりました。

何が？生けるものと

生けるものとの関係が、です。そして

いま、この郊外の

晩夏の昼、もつとスイートな関係が、死せるものたちと生けるものと

の関係が、始まったのです。たしかにそれは、

スイートな、スイートな、終わりのない始まりでした。

4

ウイスキーがジンを、ほんの

グラスに一杯、飲むと、すぐにぼくは

酔っぱらう。そして、すぐに

睡ってしまう。笑わないでおくれ、陽気な唄の一つも歌えないからと

いつて。

ぼくははやく睡りたいのだ、だって

暗い夢のなかで、おまえたちに逢えるからね。笑わないでおくれ、冗

談の

一つもいえないからといって。ぼくは

はやく睡りたいのだ。だって

夢のなかには、生のなかよりも充分の

死があるのだから。秋の

夜は寂しい。コオロギの音が、ぼくの

睫毛をくすぐるよ。だから

ぼくははやく睡りたいんだ。ウイスキーがジンを、

ほんのグラスに一杯飲むというわけなんだ。

そうすれば、揺れて光るアルコールの鏡のなかで見るよりも、はつき

りと

おまえたちの微笑が見えるからね。昭彦の

栗鼠のような眼と、和子の
レモンのような頬が、闇のドアの向こうにのぞくからね。秋の
夜は長い。電灯の光りが壁にうつすのは、
生きている多くの魂のレントゲン写真だ。すぐ酔っぱらって
睡ってしまうからといって、笑わないでくれ、ほんのグラスに
一杯でさ。

第三連、つまり埋葬にあたる部分で、傍線部に見られるように
執拗に「さよなら」「たしかに終わり」だということが繰り返さ
れている。この点だけみると同じく埋葬の描写である「墓地の
人」のように、自分以外のだれか、がしよととする行ない（「解
釈行為」）にたいして「死んだ」「終わった」とくりかえしている
ように見えるが、それとの相違点はここでは自分以外のだれもそ
うしよとしないのに「たしかに終わった」ことを繰り返す述べて
いることである。ここでの北村はそれまでの「荒地」にあつた
ような死者の立場の側に立つて五月蠅くまとわりつく生者を排撃
しているわけではない。確かに第二連の納骨の描写にはそういつ
た傾向もあるが、第三連では排撃されている対象は自分自身であ
る。

死者に対して無関係に関わろう（「終わりを確認すること」と
いう意志を表現しようという意図が見てとれるということは、反
対に「無関係に（「解釈行為をしない」）関わる」ことがどうに
も不可能になつてしまつてゐることの表れであるといえる。

「墓地の人」も鮎川の「神の兵士」もみな「幻想共同体」の中
にとりこもつとする「共同幻想」の解釈への闖入に対しての「拒
否」を打ち出すことをそのモチーフにしていたのであるが、この
詩では、自発的に「死者」の意味についての解釈欲求が起つて
くるのを押さえきれない様子が表現されているのである。

結局、死者は死者であり生きているものは生きているものであ

るから、一方が一方を解釈することはできない、だから解釈する
ものは不遜であるしそれは嘘である、という主張を、とにかく一
旦は捨てざるを得なくなつてゐるのである。また別な面から言え
ば、そういう主張をしながらも自分たちは死者の代弁者として
語つていた「荒地」の方法の問題点を相対化し、その「荒地」モ
チーフに懐疑的にならざるを得なくなつてゐるのである。

そのためだと断定できるが鮎川信夫はこの詩に関しては「北村
太郎詩集」の解説でこの詩（と「地の人」）を評して否定的な評
価を下している。傍線は後述する内容に必要なので私がつけた。

感情移入が完璧すぎると、他者は存在しなくなつ
てしまう。性的結合のクライマックスのように。
必然的に自己も存在しなくなる。パースペクティ
ヴがあるようで、ないのである。これらの詩にお
いて彼が展開しているものは「自己」の存在しな
いモノローグであるというような印象を、私は受
けるのである

北村が狭義の「荒地」モチーフに懐疑を抱きはじめた時期の作
品と私が看做すものを鮎川は後の傍線部にあるように「自己の存
在しないモノローグ」と評してゐるのであるが、鮎川がこのよう
に捉えたのは、これらの作品においての北村の表現が自分自身に
対して語つてゐる、自問自答してゐるような形態をとつてゐるこ
とを指しての指摘であると考え得る。自己自身の思考を対象とし
てゐるので、表現する自己自身しかその中には存在しえず、そう
すると他者に対しての自己という意味での「自己」は存在せず
（自己しかない中では自己という他者との区別のための概念は
存在理由がない）、結果「モノローグ」に似てしまふということ

であろう。傍線部の最初の方にある「感情移入が完璧すぎると、他者は存在しなくなってしまう」という理屈からそう言えると鮎川は主張している。

しかしながら、そうした北村の姿勢は「死者（＝他者）を勝手に解釈すること（＝これも他者の不可知の意志の存在を認めない点で自己しか存在しないと考える態度である）をやめるべきだ」と主張することを作詩姿勢のとりうる最良のもの、と考える考え方（＝「荒地」「モチーフ」より退化したものだ、とは簡単にいえないのではないか。確かに北村の姿勢は鮎川の評通りだとするならば、他者を自己の範疇で解釈すること、つまり「他者」の存在を消し去った「共同幻想」の閉じた系を形づくるといふ戦前詩が行った詐欺まがいの手法に似ているかもしれない。しかしこの詩では三連の終わりの二重傍線部で「もつともスイートな関係が、死せるものたちと／生けるものとの関係が、始まったのです。」と書かれている。「自己」も「他者」も存在しない心境を吐露する、という「勝手なモノローグ」は戦前現代詩の十八番であった。「隠喩」法の無制限な使用によつて勝手気ままな「解釈」を楽しむという脆弱で恣意的な作詩姿勢は「荒地」が最も攻撃したものである。鮎川が危惧した「モノローグ」である点は、北村はその「他者を解釈する関係」が「スイート」なものであることに自覚的に言及している点で乗り越えている、あるいは乗り越えようとしている、と見て良いのではないか。

基本的には「墓地の人」でみせた「死者（＝もの言わぬ他者）を一方的に生きているものが解釈すること」を欺瞞であり排除すべきものであると考えていることに変わりはないであろう。しかしながら、最愛の妻子が「死んだ」「終わった」ときに、どうしようもなく「解釈」することの欲求に堪えられなかった、解釈したがる気持ちを生じさせるスイートな関係の持つ意味を理解した、

ことで、戦後直後の「荒地の共同理念」が行き詰まった限界を越え、それを発達させていく道筋を見い出していたのだ、ともいえるのではないだろうか。

前後するが、この詩が書かれた状況について北村は自伝「センチメンタル・ジャーニー」の中で次のように述べている。傍線は後述する内容に必要なので私が付けた。

十一月、朝日新聞に就職して生活は安定したんですが、あくる一九五二年（昭和二十七年）の夏、突然に奇禍に逢う。八月のある日の夕方、四時の夜勤で出社したら校閲部長が「きみ、急いで帰ってくれ、奥さん、子どもさんがひよつとしたら大変なことになっている」という。よく聞いたら川崎で潮干狩りに行つて、事故に遭つたという。会社から車を出してくれて川崎に行つた。暗鬱な気持ちで、気も動転しているから、こういうことかわけが分からない。現場に行つたら、漁業組合が管轄している地域で潮干狩りをしていたところ、急に深く掘られたところがあつたらしくて、どうもそこにはまつてしまつたらしく、船もいっぱい出て探したけれども、全然行方が分からない。びつくりして、茫然自失で涙もでない。（略）現場に行つたら二人ともあがつてたんです。とくに子どものほうは綺麗な顔をしていました。女房の和子は水を呑んで、すごくお腹がふくれて、かわいそうになりました。そのとき初めて泣いたんです。（略）たしかぼくはそのとき、人に見せたくないからすぐお骨にする、と親父にいつたら、父も賛成して二人で遺体を棺桶につめて、通夜もしないで火葬場で茶毘に付したわけです。

妻子に対する思いはある。夫婦喧嘩もしたし、

いろいろありましたけど、何しろ、ぼくが学生時代に惚れに惚れてもらった女です。まだ二十七という若さでした。子どもはぼくが兵隊に行く前の一九四三年（昭和十八年）の十一月に生まれている。小学校の三年でした。この子は学校ではものすごい秀才で、成績はいつも一番でした。このときの喪失感忘れられない。そんなのはどこにだつてある事件ですが、まさか自分に起こるとは。新聞社の校正をやっていたからそういう事件は年中見ていたわけです。その事件が起こったときに、なんだかこれは自分に罰がくだつたという気がしました。ぼくは聖人じゃないから、いろいろ悪いこともしているし、ぼくが知らない罰があるのかもしれない。とにかく意味づけするならそれしかないような気がしたんです。（略）五三年版『荒地詩集』に「終わりのない始まり」を書いたんです。読んで分かりますが、この詩について鮎川には、月日がたつと感情過多というか、齟齬を感じないわけにはいかないと書かれていたと思います。たしかにそういうところがあるんですが、ぼくとしては書かないではいられない。書き終わったら、運命とか罪とかあまり考えなくなりました。けれどもその後も、やはり自分の罪と自分の知らない罰とか意味づけしないと落ち着かない気がしているんです。でも、いまだに結論が出ていくわけではないので、ときどきは思い惑っている。ただ、死んだ彼女が、その後の詩でも使っているが「あなた、わたしを生きなかつたわね」と言っているのではないかという気がする。わたしがこういう死に方をしたのは、あなたに直接関係はないんだろうけれども、あなたはようするに自分だけの生を追求して、わたしを生きなかつた。へんな日本語ですが「わたしを生きなかつた」という言い方で亡妻が迫る

家族の死が契機となつて詩が書かれること自体はよくあることであろうし、またそういう伝記的事象から詩作品を解読する手法に問題もある。そのことは考慮してもこの事件が北村にもたらした意味の大きさは看過できない。北村の場合その「死」の意味に對する不可解で納得できない思い、つまり「妻子の死」が一体どんな意味の「隠喩」として機能しているのか、についての抜き差しならない疑問が生じ、そして残つたのである。

ひとつの共同幻想としての「悲しみ」という感情は既存のものを共有するものであるが、そこへと帰着させる方向でこれについての感情を収束しなかつたところに「共同幻想」型の表現との相違がみてとれる。

二つ目の傍線部にあるように、北村自身もこれが自分の身にふりかかつてこなければ、よくある事件と思つていたのである。つまり新聞記事となる事件は他人事であるから傍観者としてそうした事件の死者を勝手に解釈する生者を戒める姿勢は間違つていとはいえないだろう。しかし、それが自分の身に降りかかり、また、そのタイミング、情愛と希望の度合い、そして最初の傍線部にあるようにある種の原因不明さが伴う場合、それを傍観し忘却することは不可能である。潮干狩りで死んだことになっているが、どちらか一方ではなくどちらも溺死するというのはどういう状況だったのか疑問が残る。この事件から相当に時間が経つてからの回想であつても「らしい」という判然としない気持ちを込めた表現が使われている。

注目すべき点はこの最後の傍線部にある「あなた、わたしを生きなかつたわね」という妻の言葉である。北村自身この言葉の意味を計りかねてその後何度も自己の詩の中で使用したりエッセイの中で考察したりするのだが、その意味を取りかねている。しか

し、これは「終わりのない始まり」に対しての鮎川の評価の仕方から遡って理解することが可能になることではなかるうか。

引用した「終わりのない始まり」の二重傍線部分で北村は「死せるもの」と「生けるもの」の関係が始まったことを書いている。当然妻子が前者であり北村が後者である。「生けるもの」同士の関係が終焉し、この関係が始まる、というのがこれは戦前詩にも「荒地」詩にもなかった関係である。

「死者」「他者」とした場合、戦前詩には「生者」「話者」が話者の都合と感情移入から他者を一方的に解釈し、つまり「生者」「話者」のコードに「死者」「他者」を回収して語っているという欺瞞があった。これを「荒地」は排撃し、「死者」「他者」の代弁者として「生者」「話者」が語る、つまり「死者」「他者」のコードで語るということを行つた。無論この「荒地」のもくろみにはどう考へても無理があり、そのためこれは結局単に「生者」が「死者」を一方的に語ることに堕してしまい戦前詩との差異を維持できず、その運動としての力を失つていった。例外として、鮎川のように森川への異常な程の思い入れからどこまでも「死者」「他者」に接近したものだけがその危ういバランスを維持し不可能を可能であるかのように見せていただけである。

北村の詩を鮎川は感情移入が過ぎると他者も自己も存在しなくなる、と評していたが鮎川の方こそ森川との関係でまさしく「死者」「他者」を生きていた、つまり完全に合一してしまつていたのである。自己を抹消し他者として生きていたわけである。北村の亡妻の役割を森川に託せば森川は鮎川に「あなた、わたしを生き、たわね」と迫ってくるはずである。モノローグを吐く北村の方が「死者」「他者」を「生者」「話者」の立場を明確にして語ることによって「あなた、わたしを生きなかつたわね」と責められることになる。

のである。北村の姿勢の特筆すべき点は「死者」「他者」が「生者」「話者」「自己」の側からしかどうやつても語り得ないことを自覚しそうした状況を相対化し得ているところにある。

鮎川は結局「なぜ君は自己を捨てて他者の人生を生きないのか、私のように。同じ信念を持った仲間だろうに」という難詰をしたということなのである。それに対して北村は自己が自己としてしか生き得ないと言わば当たり前の地点に戻つて「終わりのない始まり」を書いたということである。他者との間の越えることのできない断絶の自覚ということが北村に詩を書き続けることをこのあと不可能ならしめていく。

鮎川が極端な形で体现している「荒地」「モチーフ」からこの事件と詩を契機にして北村は逸走せざるを得なくなつたのである。

結局遅かれ早かれ、「荒地」「モチーフ」は破綻することが確実であつた。北村はそれをこの偶発した事件によつて他の同人よりはやく体験したのである。そのため、北村には他の「荒地」同人より先に方向転換し、それを乗り越えていく算段を考える時間的余裕が生じていた。章立ての4以降はそうした乗り越える算段の例である。

章立ての4にある「センチメンタルジャーニー」には、章立ての1の作品と同じようにでいて違う要素を発見することができる。前のものと同じような部分は「そとは真暗になつちやつた。僕の顔、ノ映つてゐるガラスのなかで、緑のノセーターを着た娘、青い蜜柑を一つずつ（略）ノ（略）ガラスのなかの人たちは、ノみんな亡霊のようになし。ぼくの眼のノ調整ひとつで、おかしいな、ぼくは亡霊を見たり、闇を見る。」というように「ガラス」越しに「見る」関わりが表現されているところである。しか

し、それに加えて「ながく伸びている。ぼくの鼻が／ふと冷たいガラス窓に触れたと思ったら、／おお寒い！さつきから、」とあるように「見る」対象であった「ガラス」に触れている描写が表れるのである。自己と他者は直接触れ合うことはできないことを自覚した上で、その両者の間を媒介しているもの、他者を表象しているもの、そのものには接触可能であるという認識を持ちそれに関わろうとする姿勢の表れと見ることができるとは。

また、「ガラス」の中の像に「話しかける」という描写もある。「汽笛が鳴った！ガラスのなかで／紳士がくしゃみした。緑の／セーターの娘は、反対側の窓をあけ、／頸をのばして、何も見えない闇を、ペルシャ猫のようにのぞきこんでいる。／駅はまだだよ。夜は／これから深くなるんだよ！さびしい（略）／」ここで話者は直接対象を見ていない。見ていないでガラスという他者を映し出し媒介するものの像に話しかけているのである。

これは章立て3にあつた「終わりのない始まり」によつて自覚した解釈することの「スイート」な関わり、つまり飽くまで「生者」と「死者」が「解釈」という媒介物の映す像としか交わり得ない、という自覚を詩テキストとして表出した実作の結果と解釈できる。

章立ての5には、それまでの作品と比較して、かなり難解なものがあつめられ、これは第二詩集「冬の当直」への布石とみることもができる。先述した解説でも鮎川はこの時期の詩はオブセツションから解放されて自由に見えると評価している。作品もほとんどが六十年代（つまりは戦後現代詩第2期）のものである。

戦後現代詩第1期における「荒地の共通理念」というものの実体をまた別の言葉でいえば、一つには「個人の体験や思考そのも

のを根拠としてもたない技術や理念は無効である」ということである。そして「個人の体験や思考そのものを集団が一般化する解釈に身を委ねることを拒絶すべきだ」というものであつたようにまとめることができる。どちらも「共同幻想」と「詩の幻想共同体」についての拒否の姿勢の表明である。

前者は「対象となるものを利用して恣意的で不定な意味を表現」し実際には「何者をも表現していないもの」を詩的「共同幻想」によつて「価値あり」とみなしてしまう行為であり、また後者は「対象となるものを利用して、それを常に単一の決定的意味に収束」させることを「価値あり」としてその「単一の（詩の幻想共同体によつて付与された）意味」を「共同幻想」によつて是であるとし、個人の思考を停止することに対する拒否の姿勢である。

「荒地の共通理念」が「共同幻想」ではないのは、それが「してはならない行為」についての共通理念であるからである。「共同幻想」に依拠して「詩の幻想共同体」を形成してその中で他者と接することのない「詩」をつくり「詩人」となること、を拒否するという「共通理念」なのである。であるから、鮎川の「現代詩作法」においても「詩とは何か」を定義することは不可能である、と明確に述べられている。

これ以上このことについて記述すると重複がすぎるので、第一章でも述べたように、そうであっても、ある種の能力的問題などから一見マンネリな倫理にうるさい教条主義と見られてしまい、また、具体的に現代詩の進むべき展望を示唆することはできなかった、とはいえよう。

そのため「共同幻想」や「幻想共同体」の危険性をさほど顧みない戦後第2期の大岡信や茨木のり子らの「権」や「鰐」のよう

な種類の「抒情」を売り物にする現代詩などが勢いを持つことになる。

こうした戦後現代詩第2期には北村は再婚して「妻子溺死事件」の痛手から私生活上は立ち直り、反面詩人としての活動は旺盛とはいえない難かったのだが、次のようなタイプの表現に取り組んでいる。章立ての5に含まれる詩「存在」について後年言及した文章^{注五}があるので引用する。傍線は後述する内容に必要なので私が付けた。

わたくしは一九六四年に、「存在」という詩のなかで、次のように書いた。

．．．．．

おおあの朝の充ちあふれた存在よ

それがいまわかった

釣りあげた魚をたたき殺して

両手でつかんだときの

固いあるものすべての色とない音

思いがけない神のお許しのようなもの

滅びることがたしかな一つのもの．．．

この三行目と四行目は、ヘミングウェイから拝借したのである。要するに彼は「大きな二つの心臓の川」で「充実した生」を徹底的に追いつめて、それを見たのである。ヘミングウェイがこの短篇を書いたのは、戦争から帰って二、三年のちであるが、戦場でおびただしい死体を見、多くの無意味な行為を見た早熟な少年は成長して、こんど

は故郷に近いマスの釣り場で、戦場とはまったく対照的な自然のなかで、ただ一人で「充実した生」を見たのである。むしろ見ようと努力した、といった方が適切であろう、その結果、得たものは、自己の感覚に対する絶対の信頼、であった。

最初の傍線部にある状況はまさに「荒地」同人が経験してきたものと同様であろう。そして戦場とは違う場で一人になって、二番目の傍線部にあるようなものを得るのである。北村が「存在」という詩で表現したかったのはこれであるということだ。ただ、この「自己の感覚に対する絶対の信頼」を根拠として詩を作成する、という方法はこの時期、つまり反・脱「荒地」詩隆盛の時代の詩人たちの方法とは「感覚」という同じ用語が使われていても全く異なるものであることに留意が必要である。

戦後現代詩第2期に活躍した詩人たちが根拠としていたものもまた、「感性」あるいは「感覚」というものであった。しかしながら彼等のそれは「感覚に対する絶対の信頼」ではなく「感覚」という言葉で荒地が否定した「幻想共同体」や「詩の幻の権威」によって保証される「隠喩」の曖昧性を擁護したにすぎなかったのである。

章立て5の詩、つまり戦後現代詩第2期における北村の詩がそれまでのものに比べてある意味「難解」な理由もここにあると考える。この「感覚」は説明も容易ではなく、当然賛同共感理解も難しいものとなる。章立て4で書かれた、自己と他者を分かち媒体に表象された像や、その媒体そのものへの接触を作品として具體的に作製する行為に及んだ結果つくられたのが、この章立て5に収められている作品群なのであるといえる。

ここまで私はあまりこの部分について区別して記述してこなかったが、当然詩テキストについてはその伝達する内容の部分とその表出の方法の部分とは区別して論ずべきものであることは認識している。ここまで解説した詩については北村は前者の部分のみが問題となる種類の詩を作成していた。その意味では詩としては非常に平易なものだったと言えるだろう。これは彼が戦前下手な詩人だったことと無縁ではない。特殊なモチーフを詩テキストとして認知される限界水準までレベルを落とした表出技法で語るというのが北村の詩の特徴なのである。

そうした北村の難解な詩の例として章立て5の「おそろしい夕方」を引用して分析する。この作品は自己評価では自信作であるらしいが、結局、田村・鮎川の兩人だけしか評価してくれなかった、と北村が回想するものである。以下に部分的に引用してみる。

大あらしが近づいてくる

うす鼠いろの海

見わたすかぎりの空は、海と

おなじいろの雲におおわれ、その雲は

はげしい風に追われて、絶えず一つの方向へ向いて動いている

水平線は揺れ

沖のほうから、濁った、白い波が

押し寄せ、とちゅうで碎けながら、なお

うしろの波におされて、新しい

力となり、ふたたび崩れやすいたてがみを

ととのえ、ゆつくりせり上がり、ついに

充実した、ひろい砂浜に倒れる

(以下省略。波の様子についての表現が続く)

しかしながら、この作品「おそろしい夕方」を初見して評価するとき、一体どの部分を評価すれば良いのか理解することは、やはり難しいのではないかと私は考えざるを得ない。

戦前現代詩の文脈からこの詩をみると、何か「不定の意味」を「隠喩的」に表現したものと捉えてしまいかもしれない。しかしながら、これが「不定の意味」を表現するものであるのなら、戦前のモダニズム詩の形態となんらかわらないものとなってしまう。この詩を自己評価する北村の真意が分からなくなってしまう。北村はこの詩について「形容詞」的なものを省いた、と述べている。題名の中にそういうものが残ってしまった、とも述べている。ここで彼がいう「形容詞」的なものとは彼の比喩論でいうところの「死隠喩」のように確立されてしまった表現をさして言うていけるのではなからうか。できあいの死隠喩のような「形容詞」を用いる表現ではなく、「自己の感覚の絶対の信頼」のもとに現実をつまりは「充実した生」を表現しようとしたのではないか。

また、鮎川と田村(英米文学専門)が評価した、という点などにも注目して考えると、そこには日本ではほとんど詩論などの中でまともに取り上げられることのなかった「イマジズム」の技法の実験があつたのではないかと考えるのである。ただここで、エリオットのいうような objective or relative^{注六} の概念でそれを辞書的に説明してしまつては、さきほどの「隠喩」の話に逆戻りしてしまう。

注六「客観的相関物」…「ハムレット論」でエリオットが次のように書いている。「芸術において感情を表現する唯一の方法は、客観的相関物を見出すことによるほかにない。換言すれば、その特定の感情の公式となるべき一組の事物、ひとつの状況、一連の事件を見出すしかない。外的な事実は、もともと感覚の面での経験の域を出ないものだが、一旦その外的な事実が述べられるやただちに感情が喚起されるというようなものを見出すしかない」

イマジズムは即物的な事物の表現で「心理状況」を喚起しようとするものであり、それを一言でいうと「客観的相関物」の提示であるわけであり、やはり「隠喩的」表現と一致するもののようであるが、エズラ・パウンド自身はイマジズムはサンボリズム（「隠喩的表現」ではないということを繰り返し主張していたようである。そこには「意味」が記されているのではなく「心理」が喚起される装置があるのだ、という主張があるのである。しかし、パウンドが繰り返し主張していたように、この「イマジズム」と「サンボリズム」との相違点もまた一般論として説明することは容易ではなからう。イマジズムが簡素で貧弱なサンボリズムの一亜種として片付けられてしまっている原因もここにある。

ではあるが、ここで北村が敢えて「おそろしい夕方」のような形態の詩を書いたその背景にはさきほど述べたような「喩」によつて利用されてきた「対象物」への直接の接触という姿勢があると考ええる。イマジズムの、他の似通った形態のものとの最大の違いは、長い間多数の人々によつて使用された結果、多くの言葉や概念にこびりついて離れない多くの「意味」や「概念」の連鎖を利用するのではなく、一旦無に帰そうとするところにあるのだと言える。そのため表現は、過去の表現の蓄積を利用できないために豊かさを失うが、「対象そのもの」を捉えたという「手触り」があるものである。

簡単に言う「観念でなく物を」表現しろ、ということだろう。この「おそろしい夕方」が書かれたよりずっと後のものであるが、北村の「僕の現代詩入門」の中にも「詩のつくり方のヒント」という章に「コトを書くよりモノを書こう」という題目をたててコトではなくモノについて書くという詩ができるという読者

への進言がある。

しかし、イマジズムは多くの人間に評価されたものではないし、先に述べたように日本でもほとんど誰も相手にしなかったものである。

「客観的相関物」の表現が価値を持つためには、それが恣意的で不定の隠喩的表現の貧弱な形態ではなく、確かに何ものかの表現（つまり「不定」ではない）ということをはっきり明かさなくてはならない。それができないため、このイマジズムは流行の形態とはならないのである。

さきのヘミングウェイの表現について述べた部分では北村も「『充実した生』が感覚主義とは、さえない結論であるが」と自嘲ぎみに語っている。

しかしながら「対象となるもの」を直接に表現することを目的とするこの技法は、「世界」の相似形態を詩の中に再現する（その意味でフラクタルな）技法なのであると考えれば、それは詩を「不定」で恣意的な「何ものか」の隠喩である、というような曖昧観念に依拠するのではなく、自律的な構造をもったものとして存在させることを可能とするのであると捉え直すことができる。

この種の形態の作品は次の詩集「冬の当直」の中に受け継がれていく。よつて、これについては、次節でさらに詳しく展開することとする。

「第二節」戦後現代詩第3期の北村太郎の詩 詩を成り立たせるものの探求と実験

項1 句の偶発的結合と循環

第3期（六十五年から七十五年）は第一章でも述べたように現代詩がある種隆盛をきわめながらも、その表現において飽和点に達して行き詰まり、また「平準化」という現象によってその生息の場を急速に奪われていく現象が進行した時期であつた。

北村の場合この時期には第二詩集の「冬の当直」を刊行している。そして、この詩集でもっとも特徴的なのは、「句の結合に偶発的要素を混入する詩法」の大幅な導入ということとなるだろう。しかしながらこれは北村がその比喩論のなかで批判した戦前の「何も意味しない」隠喩の使用と同一のものともとれる。悪く解釈するならば、これは「荒地」の人々が葬りさるうとした戦前のモダニスト達の技法に舞い戻ってしまったものともいえる。

このような手法や詩観へと北村が移行したのは、一つには、詩を詩たらしめるものは何か、ということの答えを性急に求めた結果だつたのではないかといえよう。

戦前詩の価値観のうちに抵抗無く退化していけるものを除けば「荒地」的詩の消滅や不成立に対しては早急に詩の依つて立つ基盤となるものを発見する急務があつたのである。そうしなければ詩も詩人として生き延びられないことに対しての自覚が北村にはあつたのであろう。これは第一章でも指摘したように北村が「詩の幻の権威」消失後に詩を書くことがいかに難しいのか、を「荒地」の他の同人よりも、「櫂」や「鰐」の「感覚」詩人たちよりも遙かに早い時期に問題意識として持ち得ていたためである。

こういう時期での北村の思考錯誤の結果であるこの詩集であるからこそ、このあとでの異常なまでの多作期への変貌の前兆をみることができるのである。

イメージ的な要素はこの詩集の中では「おそろしい夕方」の

様にあからさまな方法では用いられていない。それは先に述べたような「偶発的句の結合」の結合剤として使用されているのだといえる。自然を対象にしてその景色の中のを即物的に描くことはまた一見偶発的配置のものの中に隠されている必然を描きだすことでもあるわけである。以下、具体的に作品分析をすること考察していく。

「冬の当直」の巻頭の作品は「怒りの構造」である。全文を引用する。

怒りの構造

ことばを捉えようとして
声がこみあげる
息が詰まり
たとえばテーブルの瓶が
時間になる
窓のそと
シャツがはためき
街のかたちがふしぎにととのい
信号の明滅が
順調な過去のように見える
上膊が硬直し
米噛みがふくれ
どこか遠くの部屋で
ピアノの蓋が締められる
だれ一人いない
夏の海を思い出す
そのように
充実した無の感情の
波の
くりかえしが

椅子を取りまく地獄である

この中の例えば次にあげるような部分において

たとえばテーブルの瓶が
時間になる

この両句を結合させるものは何か。これはかつてのモダニズムの技法のように無作為につなげた句が読者の頭に勝手にむすびイメージにすべてを託したものではない。絵画というフロッタージュなどのように、偶然が生み出す効果に期待して、つまり意味のないところにも意味をみてしまう人間の心理を利用してつくられたものではない。根拠ない「共同幻想」に依拠したものではないのである。

他にも例えば、次のような部分、

信号の明滅が
順調な過去のように見える
上膊が硬直し
米噛みがふくれ
どこか遠くの部屋で
ピアノの蓋が締められる
だれ一人いない
夏の海を思い出す

では、「信号の明滅が順調な過去」のよう見え、「順調な過去のように見える上膊」が硬直し、であるとか、「ピアノの蓋が締められる」というのが「だれ一人いない夏の海」だったりするように読みとれたりする。

こうしたものから気がつくのは、この詩がこれらの句によって

連的構造に分解して考えることができることである。前後（連続する句同士とは限らない）する句はそれぞれに「繋がり」の「縁語」関係を「縁語」につくりながら、次に連結する句といわば「縁語」的に結合している。この「縁語」的接続が北村のいう「芭蕉」的なものであり、またイメージ的句連結の主体である。

であるから、一見ランダムに配置されたかのようなこれらの句集合は「縁語」イメージを辿ることによって一応の解説ができる。「怒りの構造」の構造をそうして解説していくと、次のようになるだろう。

「瓶」が「時間」となってガラスである「窓のそと」にまた時間を意識させる句が並ぶ。「はためき」「明滅」し「過去のように見える」のである。それはすべて時間に関係することがらである。

そして、今度はそれらの事柄は規則正しい動きを表現している。と捉えなおされ、「米噛みがふくれ」というような身体的脈動のこととなる。これは「怒り」のときの身体の状態のことである。と、すると「どこか遠くの部屋で・・・」の句集合は騒々しい脈動の終わったことを示すのだといえる。細かくはりめぐらされた一本一本のピアノ線は血管の比喻である。騒々しい騒ぎの終わりはすなわち静寂である。静寂は、

だれ一人いない
夏の海を思い出す

という句集合を導きます。（夏の海は妻子溺死のオブセッションである）これが「充実した無の感情」であるという。「海」という言葉がまた、ここまでの間に展開された詩の構造全体を「波」に譬え、それを「椅子を取りまく地獄である」とする。

「怒りの構造」とは「椅子を取りまく地獄である」、というこ

と。「波のくりかえし」のように変化する自分の詩の展開そのものにも傍観者であること、それを椅子の上から眺めるだけのこと、それが地獄である、という表現。

そしてここまでの展開が最初の句集合部分の接続の意味をうみだすのである。「ことばを捉える」という直接的行動のために開始した行動が、知らず知らずのうちに

たとえばテーブルの瓶が
時間になる

というような、「椅子にすわってあたりを眺める」ような姿勢でのレトリックの流れを追っていくような直接的ではない作業へ移って行き、それ自身が無意味なことである、という帰結にたどり着いてしまう。この詩の構造自体にまた書き手がへ意に反したものができあがってしまったことから、「怒り」を覚えてしまふ、という意味での「怒りの構造」についての記述になっている。

北村は最初の詩集にあった「おそろしい夕方」を新しい試みでつくったものだが、それは鮎川と田村くらいしか解ってくれなかった、と述べている。その企図についての推察については前に述べた。英国詩におけるイマジズム詩に相当するものではないか、という指摘であった。戦前モダニズムの日本詩はみな象徴詩の系譜にある。そこで用いられるイメージの用法は再三述べているように恣意的すぎて無意味なものになってしまふという欠点を持っていた。それが戦前モダニズム詩へと、現代詩の脆弱さの原因であったのである。イマジズムではそれをオブジェクティブコレラティブに依拠することによって「自然（あるいは物質の配置）」という恣意的に見えるが、実際には複雑に作用するなら

かの物理法則の結果であるもの、という「根拠」を背景にしたものを用いて詩を作成するということで「恣意性」を克服しようとしていた。（「自然」を言語に翻訳して詩にする、ということといえよう。自然の相似形を言語の中につくり、それが詩になる、という理論ともいえる。これも再現性のない方法であるが、少なくとも喩が示すものが恣意的で無意味ではない、という事実の主張とはなるだろう。）

北村におけるイマジズムの受容は、この「自然の相似形を言語化して詩をつくる」という理論の「自然」の範囲と「相似形」の意味する範囲を拡大していくことにあつたのではないかと推察する。

そもそも現代詩のもっとも根幹をなす技術である「喩」の技法は「相似形」を用いたものであつたはずである。

モノにせよコトにせよそれらのついでの記述を「類比」を利用してその場に書かれていないものを示すわけであるから、「喩」されるものと、するものとは「類比」あるいは「相似」もっと単純に言えば似ているところがなくては成り立たない。

「荒地」の詩が説教くさい「人生論」のようなものであり、作品自体よりも各同人詩人たちの生き様にみるべきものがある（というか評価できる）という意見がある。彼等がその運動においてに性急に「現代詩（隠喩）の恣意性」を排除するために用いた自分の実人生における経験を根拠とした言葉による詩、というものを追い求めて自滅したことをさしての批判とは思ふが、こうした「荒地」の詩法をイマジズムや「相似」喩の技法を用いて変化・改良して継続していったのが、北村なのであると位置付けられるだろう。

もうすこし作品を見ながらこの点について論じていくことにす

る。

「ながい夜」という作品。時間についての言及があること、そしてその時間感覚と密接に関係するように内容が詩の最初と最後の部分で「眼を見ひらいたまま／＼暗い水の底から浮かびあがるように／＼ゆめからさめる（略）また眠り、べつのゆめを／＼みる ふたたび目ざめ／＼時計をのぞく」と「時計をのぞく／＼毛布をひきあげて／＼顔をかくす／＼腕を伸ばして両脇につけ／＼垂直に／＼暗い水の底に沈んでゆく姿勢をとる／＼眼をつむる」とあるように繋がって循環する構造をとっていることなどに注目できる。以下に引用する。

ながい夜

眼を見ひらいたまま
暗い水の底から浮かびあがるように
ゆめからさめる
ガラス窓に
木枯しが鳴っている
また眠り、べつのゆめを
みる ふたたび目ざめ
時計をのぞく

毎晩

おなじことだ
遠いゆめと
近いゆめの記憶が重なり
すこしたって、闇のなかで
ぼくの来し方行く末が
散らばった骨のように白白と見えてくる

もうだれも
ぼくのセーターの匂いを
かがないであろう

夜の台所にぶらさがっている

まないたや包丁のように

ぼくの未来はあるであろう

明るい朝のあいさつは

つばやきのように消えてしまった

無を打ちくたくことは

青いインクで書かれなかった

あしたもまた

ハンカチを忘れて家を出るであろう

力を入れて引き抜いた草が

泥のついた根ごと

机の上に置かれてあるであろう

ぼくは愛した

恐れた

ぼくは恐れるであろう

ぼくの机の上の草を見ているであろう

時計をのぞく

毛布をひきあげて

顔をかくす

腕を伸ばして両脇につけ

垂直に

暗い水の底に沈んでゆく姿勢をとる

眼をつむる

「未来」に起こる出来事が過去のことでもあるかのように語られている。それは「夢」の中での出来事として、ということとされているようである。

すこしたって、闇のなかで

僕の来し方行く末が

散らばった骨のように白白と見えてくる

「僕の来し方行く末」が「過去」と「未来」なわけであるが、ここでの「時間」感覚としてのそれは、その両方を一緒にくたにして受け取られている。

毎晩

おなじことだ

遠いゆめと

近いゆめの記憶が重なり

とあるように、「過去」でも「未来」でもないものが重なって「同じ」ものとなって繰り返えされる。「時計をのぞく」ことではかるうじて実世界の時間の流れを意識する、ということだろうか。

「時間」についての観念は北村詩にとつての重要なモチーフである。環状に繰り返えされながら、渦を巻いていくように伸び、そして「死」、つまり終末を向かえたときに一本の直線となる……そういうものとしてこれを捉える、という見方があり、また後にこの見方から船がなみを分けるように切り込んでいく、感覚、というものについても言及している。

詩の最初の部分と最後の部分がほぼ裏返しの順序で記述されて、それが循環構造をつくっていることは先に述べた。これは、この詩の内容や「喩」を循環させる構造であるが、ただ周期を繰り返すものとはならない。それよりはむしろ一種の「更新式」のようなものとなっていると考えられる。全く同じ詩の各部分もつ意味内容が循環されることで意味のダイナミズムを獲得するのである。

と、同時にこの構造が北村の時間概念を表現することにもなっている。未来に起こることもこの循環構造の中に取り込まれてし

まえば、すべて既知のこととなってしまうからである。（さらに言えば、未来に経験するすべてのことがらは過去において経験したすべてのことがらの「喩」であるとも、またその逆の関係の「喩」であるともいえよう）また、「暗い水の底に沈んでゆく」というのは再三使われる北村の妻子の死のモチーフを思い出させ、「毛布をひきあげて顔をかく」というのもこの「毛布」が「シート」に変わる形で再三使われるフレーズである（当然妻子の死のモチーフとの関連で使用されている）。

K

昼によつて

物事を判断することはできない

宇宙はもともと暗黒であり

地球はかるうじて

緑と肉を育てつつあり

干ものの魚の目に残る海の色だつて

恩寵と考えるべきなのだ

つまり夜がわれわれの本質なので

光りの消滅や鼠や祈りや台所は

重要なのだ

しかるに

何と世の中はめんどろな事だらけだ！

電話で聞える声は

意味不明だし

ビールを飲みながら

コップを透かしてみると

捉えがたい輝きが

よどんでいるし

盲滅法に

階段を駆けおりてゆく日常があつて

机には
借用証書や父の写真や
消しゴムがころがっている
ようにするに

明るいいざこざに満ちあふれているのだ
死は笑い声を消すが笑い声も死を消すのだ
われわれはどこから来ないで
どこへ

行かないのか
唯一者としての猫を
観察しつつづけて一生をすごしたほうが
まだまだ
問うよりまえに
問われるよりは
ある日

窓べに立つて眉をひそめている己れの顔が
青ざめるのを知る
無意味が全世界にひろがり
部屋じゅうの装飾がことごとく落ち
ぶあつい闇が
幾重にもかさなつて遥かに続くのを見る
悲しいかな
はるかに続くのを見る
ぼろを着て
杖をつき

とつくに陶酔をあきらめて
われわれは
どこから来ないで
どこへ行くべきかどこへ
街灯にもたれて
口笛を吹いている影は
たくさんの生涯の我慢づよいポーズで
だからわれわれは

吐きけをこらえ
夜を眩くのだ

実は「ながい夜」にも「ゆめからさめる」ガラス窓に「木枯しが
鳴っている」というように相変わらず「北村太郎詩集」から引き
続いて「窓」や「ガラス」といったオブジェクトが用いられてお
り、この詩では、

ある日
窓べに立つて眉をひそめている己れの顔が
青ざめるのを知る

というように使用されている。ただ、こういう「窓べに立つ
て」いる自己がそうした世界との間接接触を不能にされる、ある
いはする、という文脈で使用されている。

昼によって
物事を判断することはできない
宇宙はもともと暗黒であり

(略)

つまり夜がわれわれの本質なので
光りの消滅や鼠や祈りや台所は
重要なのだ
しかるに
なんと世の中はめんどろな事だらけだ！

というわけで、「光り」によってたとえられているものが「日
常生活の営み」であるといえる。「日常生活」を営む人間を
「鼠」によって例えるということは、「北村太郎詩集」に収録さ
れた「センチメンタル・ジャーニー」などの中にもあった。た
だ、そこでの意味あいとは若干の相違点がみられるようである。

この詩ではこれらが「恩恵」であり「重要」なものであることが言われているのである。

さて、後に彼は自身の詩のなかで人間にとって「死」が本質であり「生」は本質ではなく、つまり「死」というのが正常な状態であってその病んでいる状態が「生」なのでであると述べている。

昼によって
物事を判断することはできない

とは、「昼を基準にして（当然のこととして）」「物事を判断することはできない、という意味であろう。「昼」に対して莫大な量の「夜」があるということ、そしてこの「昼」の状態は「夜」の中にできた奇蹟的状况であることを示しているのである。「何と世の中はめんどろな事だらけだ！」から「明るいいざこざに満ちあふれているのだ」死は笑い声を消すが笑い声も死を消すのだ」までの間に書かれたモロモロの出来事は「めんどろ」ではあるが、これは非常に得難い奇蹟のようなものである、ということに、つまり「日常の営み」は日常的（統計的に言って多い）事柄では全くないのである、ということを書き記述しているのである。

北村の詩が「平易な言葉で表現された哲学である」という指摘がある。「荒地」の詩の特徴とされていた「人生訓」や「説教臭さ」の側面が北村の詩の中では「ユニークな哲学の記述」という形で受け継がれているのだといえよう。

無意味が全世界にひろがり
部屋じゅうの装飾がことごとく落ち
ぶあつい闇が

幾重にもかさなって遙かに続くのを見る

という箇所は「詩」についての比喻にもみえる。「部屋」詩作品であるが、その外に「闇」「夜」「無意味」が広がっている。部屋の装飾は詩のレトリックとも理解できる。それらがことごとく落ちてしまふ、というのは詩の幻の権威のようなものを否定した先に広がっていた「何も無い」場所のことについての記述ともいえる。ありふれた部屋の装飾云々は実はひどく得難いもの、特殊なものであつて（荒地はそういうものを排除したが）その結果、「ぼろを着てノ杖をつきノとくに陶酔をあきらめて」（詩の幻の権威や共同幻想体を離れて、ということ）そこ（「夜」）に出ていつて「吐きけをこらえノ夜を呟くのだ」ということなっている、というテーマについての隠喩というよりは寓意の詩であるといえるのではなからうか。

「北村太郎詩集」の後半部分から継続されている問題認識であるが、抒情詩のようなマンネリズムや見かけ倒しの装飾的語句の使用や幻想価値にすぎる作品制作を否定し、また戦前モダニズム詩にあつたようなこれまた同様の要素を排除した上での詩の制作は、難儀なものとなつてしまつていた。荒地のテーマ性は「死」からの視線というようなものであつたと言えるのであるが、そうしたことは「K」の詩句を利用して（順序を書き換えて）言え「笑い声は死を消すが、死も笑い声を消すのだ」ということになるだろうか。「死」的なある種の世界の「本質」に目をつづつて自分たちだけの閉じた世界をつくつて「笑い声」のような気楽な姿勢でのイイカゲンな詩の制作をしていた人間を排除してみたものの、その後には荒地が導入した「死」の視線が全くもつて消し去つてしまつた豊穡な「笑い声」的なものの存在があつたので

ある。荒地より後の世代がそうした「笑い声」を発するように
なったときに「荒地」であった人たちはどのような行動を取れた
のか、また取るべきであったのか、という問題がある。しかしな
がら、「心ある」詩人であれば、戦前の通りの「笑い声」は発せ
なかつたはずであり、そのことがやはり戦後現代詩の良い意味で
も悪い意味でも足枷になっているのだろう。

項2 連句の実験と失敗

北村の場合はここで割り切った行為に出ている。その一つが
「春影百韻」のような種類の実験詩である。以下部分的に引用す
る。

春影百韻

眠げなる赤ごの声や春みぞれ
ひらきて垂るる黄のチューリップ
鳥さかる鎌倉の坂くだり来て
目刺をあぶるやつの日暮れ
門しめてらふそくとも話しせん
青蜜柑くふ老いの留守番
つくづくと見る月ほそく雲はやし
野分のあとの海の静けさ
棕鳥のかたまり落ちる昼なれば
きみの両輪の水にくづるる
遠き日の暗きやしろのさざめごと
鱈ちりつつく箸の軽さよ
息しるく言問の橋わたりつつ
うつつの夢はをかしかりけり
蚊をたたき枕なじめぬ川の宿
ひそこと咲けかたばみの花

(略)

いづこより月影さすか眠られず
亡霊たちのゆめでも見るか
水漬をすすりて豆腐くづれ落ち
門灯つつむ雪すきとほる
かるた読む声一段と高まりて
競馬にくるふ兄の細き目
ひたすらに蚊柱うなるとぶの上
だるげに僧の杖をひきずる
散りぬるを花といふべし散らざるは
匂ひ無常の春のかげ也

この作品が結果としてこの詩集「冬の当直」を代表するもの
なっている。彼が当時入れこんでいた一人連句とでもいうべき技
法である。

だが北村太郎は「自発するもののない詩」(「現代詩手帖」
19752)においてこの詩がつくられた時期を回想して次のように
述べる。傍線は後述する内容に必要なので私が付けた。

自発するものなくて何の詩ぞや。そこでプレー
ズ・パスカルが、信仰に入るには、機械みたい
に、「けもの」になればよろしい、といったこと
をわたくしは思い出す。また、吉本隆明が、三百
六十五日、毎日、詩を書いたことをも考える。じ
つにばかげた試みだが、一九七五年から始めよう
かと思っている。

最後に歌仙、百韻形式の詩を作ったことについ
て一言したい。わたくしは戦時中、安川定男氏か
ら岩波文庫版『猿蓑抄』(幸田露伴著、絶版)を
拝借し、一読して魅惑されてしまった。以後、七
部集は何回読み返したか分からない。歌仙型の詩
として最初に書いたのは「寂として」で一九六八

年二月であり、次いで「暁ふかく」を同じ年の七月末に書いた。この二つは三十六行というだけで、約束ごとを厳しく考えず、自由に作った。ことばも現代語であるし、五七五七七調ではない。

これが歌仙の模倣であるとは、だれ一人見抜けなかったようである。その後、病がこうじて、一応約束ごとを守り、わざわざ旧かなで五七五七七のくり返しの百行を書いたのが「春影百韻」である。三篇とも、題材はもちろん現代である。

一九七四年春、オーデンを悼む会の席で、中桐雅夫が「冗談じゃないよ。あんなのは趣味が遊びであつて、現代詩なんかじゃないよ」とわたくしを痛罵した。いくらスタイルの変化の百万だらを唱えているわたくしだつて、行きすぎだと認める。中桐にしてみれば、オーデンだ、現代詩だと何十年やつてきて、いったい何だ、ようするに過去の全部を無にする所業であり、おまえの偽ものは証明されたといいたところだつたかもしれない。わたくしは全然さからおうとは思わない。わたくしの言い分は二つあつて、その一つは、一度は試みてみたかつた形式を実行に移すのに、わたくしはさほど違和感を持たなかつたということ（へさほど・・・、というのは、多少持ったことである）。もう一つは、ご承知のように、むかしはあの形式を複数の人で試みた、つまり座の文学で、それはほぼ完全に滅びた文化であり、わたくしは、それを一人で作るなら、現代詩への形式拝借ということだ許されると思つたのである。

その後一篇作つていたので、この形は四篇になるわけだが、『冬の当直』のあとがきに書いたとおり、「こりごりもしたし、楽しくもあり」であつて、別に中桐に攻撃されようと思はれまいと、もう書く気は全然ない。こりごりもした、というのは形にとらわれるとどうしてもわたくしの最も嫌

いな芝居気が出てこざるをえなくなり、いやな気分になることであり、楽しくというのは、行から行への飛躍を考えるのが自由で・・・ということである。ひとことといえは、わたくしのばあい、あれこそ完全に自発するもの不在で書けることが判明した、というのがさえない結論である。あんな形の詩ばかり書いていたひには、ひどい二ヒルのとりこになるであろうことは明白であつて、とてもわたくしには耐えられない。シュルレアリスムの方法が墮落するとしたら、同じ理由によつてであろうと推察される。

最初の傍線部分に見られるように北村のこの試みは古典にある連句形式を模することが目的だつたわけではない。それならばそれとわかるように作ったはずだからである。連句の可能性を現代詩に移植して詩をなりたせるものについての探求実験の一つとしたのである。また、この実験の結論として後の傍線部にあるような考えに至っていることは興味深い。偶発的句の結合、そしてその背後にある「換喩」的な喩による「ずらし」は自動的に詩テクストを生成するが、それは詩人に書かれるに値しない詩ではない、というものである。「詩の幻の権威」消失の後、詩を技術的に安定して生成する方法を探索するということは、詩をどうしようもない不毛の中に招き入れる所作なのである。

一方丁度同じ時期に連句を別の方面から現代詩にとりいれた大岡らの連詩運動などがあつた。

大岡らのものは本質的に北村のものとは相違している。大岡らがこの連詩から求めようとしていたもの、また過去の遺産である俳句の世界から取り入れようとしていたものは、先に私が指摘したような「笑い声」を成り立たせるものとしての「座」であつた。当然これはその時点で失われていた「詩の幻の共同体」を別

の、より手垢のついていない、戦中の「悪しき抒情詩」のイメージをもたないものを利用して復活させようとした行為に他ならない。

そうした考え方の大岡らからみれば北村のように、同じく連句から発想し、「座」を排除する方向で、つまりは一人でそれを行う行為は奇異にうつったのは当然であろうし理解することもできなかった。

大岡は一人でこのような「連句」をつくることを他者の影響を排除することで「付け句」の意外性を損なうという点を指摘している。（「文芸」1973.11座談会「現代詩の展望」栗津則雄・大岡信・菅野昭正）

それからさっきの「春影百韻」ね、これも菅野君は高く評価したけれども、これもおもしろいところと、なんか少し気が抜けているのじゃないかと思うところがありますね。やはり一人で百韻、百行の詩を書くということは、非常にむずかしいことね。対立する他者がいないと、ドラマチックな展開がなかなかできなくて、この「春影百韻」なんてのは、とくに全体が穏やかな詩になりすぎていると思いますよね。

しかし、多人数で行う彼等の「連詩」では結局その場の人達の共通の同意において付け句を決定しているわけであって、また書かれるもののもそうした背景に考慮されているものであり、そこには北村が一人で行ったもの以上の「予定調和」があるのである。結局どこといって刺激にもならない自己満足なものが生成されているにすぎない。

大岡らが付け句の意外性のために導入した他者の詩は、偶然を

生成するための装置であり、彼等の共通理念や討議というのはそれを意味（必然）の方にたぐり寄せる作業である。彼等の連詩概念が稚拙であるのは彼等の公約数としての合意の方に下方修正された詩の連結がなされてしまうことを考慮していないためである。そのため彼等個人が書いた詩の水準より著しく書かれたもののレベルが低下することにも気づかない。

平準化が起こったこの時期に、あるものは「幻想共同体」の中へと退化していったと述べた。大岡信らの「座」による連詩はまさにそれである。彼は「他者」という言葉を用いているが、それは他者ではない。等しく「共同幻想」を共有する同じ「幻想共同体」を形づくる「仲間」である。そして、仲間が必要なのは「君は詩人だ」と言ってくれる仲間の保証が欲しいということである。「君の詩には価値がある」とお互いに保証しあえる仲間が欲しいということである。ついでに述べれば、大岡は同じ対談の中で、

たしかに近代の詩というのは心の叫びなんで、その場合には、究極のところでは他人が存在していかなくても存在できる詩なんです。ところが歴史的に言えば、和歌というものは本来、千年も昔からずっと、他人を必要とした詩型だった。そのあたりのところが、実は現代詩の問題と非常にかさなるところがあるように思えてきたわけです。

というように述べている。和歌には「贈り答えるひとつの手段として存在していた要素が非常に強い」とも述べている。現代詩の問題とは私が第一章で述べた現代詩の行き詰まりと平準化のことを想定しての発言である。

「詩的隠喩」によって「絶対価値のある何か」に到達する、と

いうことを至上命題とする型の現代詩からのリタイア宣言と受け取れる。和歌的現代詩を書く必要はない。和歌そのものを書けば良いのである。和歌に伴って存在し、和歌という形式を支えて来た文化は和歌のものであり、現代詩（含む近代詩）はそういうものとは別の価値観を前面に打ち出して他ジャンルとして存在してきたのである。大岡の発言はこうした現代詩の存在そのものを否定するものである。結局大岡は現代詩人としてではなく和歌・短歌にかかわる人として現在に至っているので、そうした意味での整合性はここに見ることができる。

北村は「連句・連詩 共同制作の幻想」（「世紀末」1985.9）で次の様に述べて「權」的連詩に対する嫌悪感を述べている。

共同制作である現代連句の世界を見てみると、結局は 楽しみ の連帯なのだと思う。だから、そうした 楽しみ に共感できなければ、共同制作の場に加われるはずがない。わたくし自身、もう十年も前に一人で連句を借りた詩をいくつか書いたがすぐに飽きてしまった。しかし、もともと芭蕉の七部集は好きだったから、連句に関わりのある本はぜひぶん読んだ。石川淳、安東次男、丸谷才一、大岡信らの興行した連句も本になつてから買つて読んだし、谷川俊太郎対正津勉の対詩、大岡信対フィッツシモンズの連詩も残らず拝見した。このうち、やや感銘したのは谷川・正津の対詩だけで、ほかはまったくつまらなかった。

わたしはよくよく共同制作に向いていない人間なのである。はつきりいえば、よくみなさん、あんなこととして羞かしくないものだなあ、と思つてしまう。（略）

共同制作とか連詩というと、いやーな気がするが大分前まえに書いたことがある。「權」の人たち

が以前に試みた連詩に文句をつけたとき「亡国の兆」と半分冗談でいったのだが、あれは大戦直前の月刊詩誌「新領土」にチャールズ・マッジー派の連詩を読んだ記憶が不快な思い出として頭の片隅に残っていたからで、半分は本気だったのである。ようするに、詩も集団によって作られるのか、集団つていやだなあ、というだけのこと。ひょっとしたらこちらの勝手な思いこみで、マッジなんぞなんの関係もないのであるが。それはともかくとして共同制作なる作業で、個人だけの創作の場合には思つてもみないような結果がでる、その深さ、高さ、広がり、の新しい発掘はすばらしいではないか、というようなことがよくいわれる。ことばの觀念からして変えたいような気分にもなる、ともいう。それはわたくしにもいくらか想像できないことはない。でも、ほんとうだろうか。わたくしは全然信じることができない。共同制作で成功した稀有の例は芭蕉とその一門のあいだだけで、あれは一つの幻想を共有できた社会の産物なのだ。いまのような時代に詩の共同制作が感動的な成果をあげるわけではないのである（略）個性は有限であり、大したことはできないかもしれないが、といって、個性が集まれば無限というのもまぼろしにすぎない。

北村と大岡とが奇しくも「連句」を通して関わったわけであるが、両者のスタンスの違いは一口にいつて「詩が本当に絶対価値につながるような何かである可能性をもっているのか」ということについて、大岡は信じていないということがいえる。「詩」は「共同幻想」を共有する「幻想共同体」のなかでだけ、その構成員が認めあうことで「約束事」としてその存在と価値を保証されるものにすぎないと考えている。詩が単独で自律する存在であ

る、などという可能性についてはまったく信じていない。だからこそ、「詩の特権性」や「詩人の特権性」が表出技法の点で「平準化」され（つまり誰にでも模倣可能であることによって「特権」が剥奪されて）詩人と詩の存在可能領域が極小化していくことに焦っている姿も全く気にはなっていないのである。

さて、北村の春影百韻であるが、これについて個々の句について論評したイメージを解説し、それらのつながりを説明することは実は不可能ではないのではないかと考えうる。しかしながらそうした行為はある種無意味であろう。この句集合としての詩の中での配列はほとんど「偶然」に近い。低次の共通合意理念などというものとは無縁であろう。しかしながらこれには偶然ではない何かの統御が働いている。それは簡単に言えば北村の感性である。彼の感性に適合することば（もつと砕けた言い方をすれば「気に入ったフレーズ」とでもいえるのだろうか）を幾つも用意してそれをなんとなく気に入るように配置しているのであるが、これは彼の「感性にあう」という「規則」でつくられているのである。そしてできるだけだけその「感性」だけで作られるように他の人間を納得させるような理由づけなどを考慮せずに書いている。そもそも芭蕉の連句なども芭蕉が選者・編者となつて彼の独裁のもと編成されたものであつたはずで、「民主的対話による合意」で形成されたものではないのである。「民主的対話による合意」で連詩をつくる大岡たちのもののほうが余程本筋をはずしたものであるが、今現在にいたつても彼等はそれに気付く兆しもないことはもう必要以上に述べた。

北村の「感性」に基づいた詩である「春影百韻」はしかし、北村以外の人、あるいは北村太郎という人の感性のありかたに興味のない人物にとってはその配列になんの意味も見出し得ないと

いう意味で無意味なものである。その点が北村自身も反省し、また批判されるところであろう。ただし、一個人の（あまり手を入れられていない）感性の表出というものは「誰にでも理解されうる」という意味での「因果律」とも違うが、また少なくとも意識をもった人間の好悪の感情・感覚がそのまま表明されているという点でまったくの「偶然」によるものとは違う。

しかしながら本人も書いているように「自発するもののない詩」である。この時代の表現する意味そのものよりもより表出の型の多様性を極めた結果飽和点に達し「平準化」されていった多くの当時の詩の傾向と似たものを反映している。

「第三節」 戦後現代詩第4期の北村太郎の詩

なんでもあり、という自由の肯定

項1 第4期までの詩状況の総括

第4期（七十五年から八十五年）は第一章で述べたように「新しい」表出形式を詩において出現させることで「平準化」を逃れ「詩の特権性」を保持しようとする現代詩人たちの活動が「微細」なところへと奥まつていき、ついには消えていく時期である。そして、そうしなかった詩人は大岡らのように「幻想共同体」をつくり、その中で「旺盛な」詩人活動を行つてはいた。本人に自覚があるのかどうかはともかく「荒地」が一旦は葬りさつたはずの「詩の幻にすぎない権威」に確信犯的に立ち戻る行為がみられるのである。

しかしながら、この現代詩の衰退期に北村はつぎつぎとハイペースで詩集を刊行していく。北村太郎が「荒地」のメンバーとして、このペンネームを使用した四十七年から七十五年までの三十年間に刊行された詩集はわずかに二冊だけだったが、この七十五年から八十六年までの十一年間には九冊もの詩集を刊行している。しかもこの時期、詩集の刊行を控えていた時期には評論やエッセイのような散文ものが刊行されていた。

北村太郎の七十年代後半からの多作期への移行の理由については、「文学的動機」についての考察を行うつもりだが、それについては、まず私生活上の理由というのが無視できない。北村はこの時期所謂「恋愛事件」というものを起こし、またそれまで安定した収入源であった朝日新聞での仕事をやめている。そのため多作となつて収入を得る、ということをしなければならなかった、ということがあるし、またそのための時間をもつことができたということもある。また、不安定で変化に豊んだ生活をすることで創作意欲が増進された、ということもあるだろう。

しかしながら、こうした私生活上のことそれ自身が北村の創作上の思想・様式の変化の影響を受けて起こったことなのではないか、と考えられるのである。「北村太郎詩集」「冬の当直」で培われた彼の「詩観」が生活の様式や行動にも影響を与えたといえるのである。

端的に言えば、私はそれを北村の「中」的思想の獲得という事項によつて説明が可能であると考えるのである。

それについての具体的説明に入る前に、この時期の一般的現代詩の状況についてもう一度総括してみる。

第3期以降の時期はある種過激なレトリックの様相のなかで現代詩が大きく変容し、隆盛を極めた一時期であったといえる。しかしながらこの時期に活躍した多くの詩人は詩を書くことを放棄し、又それ以前に活躍していた多くの詩人たちの活動も同様に終焉していった。それらの詩人たちを閉塞させた要素についての解決はいまだ行われてはいないし、またそれそのものの様相が明かにされているともいえない状況にある。（「平準化」の進行という要素については指摘できると考えるが）

それについての一つの示唆を与えるものとして第一章で予告したように、瀬尾育生氏の、その時期以降の詩人たちを「消滅衝動を抱えた詩人たち」としてとらえた論がある。それは「タナトスの接統法、あるいは微細な詩人たちについて」（「現代詩手帖」1980）である。

この瀬尾の論を利用してこの時期の詩の状況について大まかにもう一度別の面から概略を見ていく。

瀬尾の論は「六十年代末」「七十年代以降」「八十年代後半」「現代」という三つの時代区分をもうけている。

「六十年代末」については、まず

それぞれの層^{注七}は、これらの詩が内包している時間

の累積をあらわすいくつかのしるしなのだ。この層の厚みはそれ以上でもそれ以下でもない二〇年という時間を反復する。そしてこれらの詩は、その重層のもつとも基底の部分で、六〇年代の末、詩の歴史のなかに出現した散乱する言葉、意識の統御からも方法的な統御からも逃れ去った、あの

^{注七} ここでいう「層」は、「意識や意味とは逸脱し散乱した無機言の層」から段階的に派生してくるものによつてつくられるものらのこと

無機的に散乱する言葉に隣接している。

という部分で「意識の統御」や「方法的な統御」といったものから「逸脱」した「無機的に散乱する言葉」が詩の中に出現したことを指摘している。次に

大きな詩人たちとは、どんなに死に接近しても必ず詩として生き延びることのできる詩人たちだ。けれども六〇年代末に出現した異様な散乱する言葉は、この確固とした詩人存在という通路を打ち砕いて、そこでは詩人たちが消滅しなければならぬような、別の通路をさし示した。このときからあと、詩が力と接続する通路はつねに死や殺意とともにあることになるだろう。異様な散乱する言葉が言葉の歴史の中に不可逆な柵をつくりだした。散乱する言葉にたずさわる一群の、生き残ることのできない詩人たちが現われるのだ。

という部分でそうした「散乱する言葉」が詩人を「消滅」＝「死滅」させるものであったことを指摘している。そして「散乱する言葉」が「死と攻撃の衝動」を解きはなつていったのであると論じている。そして、

それは誇大な個の前進の衝動、生の限度を越えた拡張や拡大の兆候であるように見え、それゆえしばしば「解放」や「革命」という文脈の中で解読されたりもした。だが事態はむしろそれ以上に、死の本能とその逆説的な現れについてフロイトが語ったことをそのままぞつていたように見える。権力への衝動、自己顕示の衝動、自己保存の本能といった生への激しい欲望は、あらゆる生命の本能の目標は死であるというタナトスの原理

に全く矛盾するように見える。だがそれらの「全世界にさからつても、自己を主張する有機体の不可解な努力」も、それが個という球体のなかで終始するかぎりではじつのところ死への道すじのひとつの迂回路、その道すじを個体にとって固有のものにするための迂回路に他ならない。（略）人間的な意味のカテゴリ、情緒的カテゴリーを排除して文学そのものを中心に立てること、それは内的には自己処罰や自己否定の欲望と補完しあつて、のちに七〇年代の政治的なテロルが社会的な次元で追認することになるあの衝動を、前もって告げているようにさえ見える。

こうした「消滅」「死滅」への迂回のための「限度を越えた拡張」などの「過剰さ」による「絶対的な攻撃性の要求」がみられるようになり、それが七十年代の社会状況の中でのテロルをひきおこしたような衝動へとつながつたのだ、という指摘が読みとれる。

つまりは六十年代末に採用された「過剰さ」という詩の「死滅」を迂回する方法は個人の中という閉じた系で使用されたことによって、結局詩人そのものを攻撃する手段となつてしまい、破綻したのだといえよう。

詩はひとつの構築物・仮構物となり、その中に一枚のスクリーンがあらわれる。敗戦期に太宰治が発見し、一九七〇年前後に立中潤が再発見し、荒川洋治によつて現実の詩のなかに設置された、あの純白のスクリーン。それはすべての直接性を疎隔すると同時に、「詩として」「作品として」という限定のなかに疎隔したすべてを呼び入れ、並列的羅列的に映し出してみせる詩の高度なテクノロ

ジーだ。解き放たれた死と攻撃の欲望を疎隔しながら、同時に詩作品のなかへ拉致すること。生き延びられない詩人たちが以降の時間の中で、生きながらにして詩を書き続けるための唯一の戦略だ。

というように、七十年代に詩人たちがとった手法について分析している。「詩を仮構物化して回避」という方法が唯一の戦略としてとられたのだという指摘と解釈できる。

この瀬尾の論ではまた、「八十年代後半」の詩人たちの戦略について

反復と重層のあとで彼らの固有の逸脱の手法があらわれる。八十年代後半に登場したこれらの詩人たちは微細な詩人たちと呼びたいと思う。散乱する言葉でできた走査線の格子は以前にくらべてはるかに精密な解像度を獲得し、そこでは或る意味が文を満たして終始したあと、さらにその先へむかつて根毛のように延びてゆく細いラインがあるのだ。あるいはそこには細密な転換がある（略）これまで詩が試みたことのないほど、わずかな行の中で小刻みに転換する。彼らが試みているのはより微細なところへゆくことであり、微細さへむかつて逸脱し、微細さへむかつて出てゆくことだ。

「細部への逸脱という手法」が行われ、「微細な詩人たち」が登場したという分析である。

瀬尾の論の結論部分ではこの論が書かれた「現在」でも「言葉が力と接続するための通路」は「死と攻撃」のなかに置かれてい

というのは結局のところ「詩が存在する根拠となるもの」ということであると言い替えて良いと解釈できる。ここでの瀬尾の論の展開には状況認識の点で多く意見の一致をみるが、この論では結局詩というジャンルや詩人が死滅に向かつての衝動「タナトス」をかかえたままである、ことを指摘しているだけであって、そうした現状を改善する方策については何ら指摘していない。

この瀬尾氏の論で俯瞰された七十年代周辺の詩の状況は、「いくつかの要素についての過剰さと縮小傾向の度合」という尺度を導入することで簡略な説明が可能である。

例えば「レトリック」という要素を想定してみる。「六十年代末」の状況については、それは詩において、その要素を限りなく「過剰」にしていくことであつたと解釈できる。「七十年代以降」も同様に「レトリック」という要素についてはそのまま「過剰」へと向かう姿勢は維持されていたが、「コトバが個人にとつて持つ意味」という別要素について、限りなく「縮小」していくというしかたでの変容があつたのだと考えられる。「六十年代末」においては当然この要素についても「過剰」さが求められていた。（書かれた詩は詩人の肉声だと捉えられていた）

「六十年代末」も「七十年代以降」も「レトリック」や「コトバが個人にとつてもつ意味」といった要素について「極端」な「過剰」や「減少」を押し進めていったために「詩」自体の存在を危うくしたのだといえる。

「八十年代後半」においても、それは「レトリック」については「過剰」、「コトバが個人にとつて持つ意味」についても「過剰」として、それらとは別の要素「扱う世界」については限りなく「縮小」させていくスタイルであつたといえる。この要素については「六十年代末」も「七十年代以降」も「拡大」という「極

端」を指向していた。

こうしてみると、結局「七十年代周辺」において現代詩は「詩を構成する部分要素について「極端」化」させるスタイルを一貫して取り続けており、またその「極端化を指向すること」こそが詩を不成立させる原因となり、それが瀬尾のいう「タナトス」の実体なのだといえる。

以上のことを踏まえて、まず、そうした「七十年代周辺」までに北村太郎のなかで時代の流れと呼応するかたちで起きていた閉塞要素と変容について概観してみる。

ここでもう一度まとめみると、北村の第一詩集「北村太郎詩集」は戦後から六十六年までという二十余年の彼の詩の集大成であったわけであるが、この時点までは、北村がかなりの寡作詩人であることがみてとれる。

その理由として考えられるのは彼の作詩作業が「経験」と「詩の絶対的価値」についてのアプリアリナ肯定概念を基礎とし、そこにレトリックによるモダニズム的化粧を施すというやり方に基づいていた、ということが指摘できる。

荒地は戦前の詩人たちが口にしていた「詩の絶対的価値」は「共同幻想」にもとづくインチキであったことを糾弾したが、「経験の絶対化に基づく詩制作」という手法は後の世代の詩人らによって批判され（というより継承されず）、また戦前の「詩の絶対的価値」についてはそれを維持していた「幻想共同体」の「共同幻想」の恣意性を批判されその基盤となっていた暗黙の文化的背景を失い壊滅したが、荒地が唱える「インチキ」ではない「詩の絶対的価値」に「意味」に執着する手法からたどり着くためのいかなる客観的基準も示せなかった。よって、そうした方策からの詩制作を不可能ならしめた。

そうしたなかで、先に述べたように結局七十年代以降も前の時代から継続し、その有効性を失わなかった「詩的」要素、詩の善し悪しの基準となりうる要素は「レトリック（＝表出技法）」だけであった。北村の第二詩集「冬の当直」は、そういった文脈から出現したものであると評価できる。第二詩集「冬の当直」について述べた部分で引用した「春影百韻」などの作品がそうしたものの典型である。

詩の構成要素が「レトリック」に集約されると、そうした詩が進化するにはレトリックが「極端化」していくことが要求される。その進化の方向と度合は、「複雑化し、意味を消失していくレトリックの程度」で測られる、ということになる。瀬尾のコトバでいえば「無機的に散乱する言葉」である。「極端」化の果てに「散乱」「拡散」し「意味」を喪失した結果の「無」、ということである。

こうした手法の問題点は、作られたものに何の必然性もない、つまり「自発するものがない詩」になってしまふという点にあるのだろう。意味を喪失した複雑なレトリックに生成される文字列は、意味を持たないという点で、ただの文字の羅列と同値となり、偶然による詩らしきものの大量生産を可能にはするが、それが、何者でもない、いわば書いても（書かれても）書かなくても（書かれなくても）同じである、というところに最終的には行き着くのである。それは畢竟「無意味」性を召喚するものであった。そうした「コトバが個人にとつて持つ意味」の無意味化は、「軽く」「大量に」詩を書ける利点と引き替えに「詩や詩人」そのものの存在をも「無意味とする」観念を蔓延させたのであると考える。

さらに悪いことにこうした「自発するものがない詩」は「個人

に対する意味や価値」が希薄であるから、誰にでも模倣や習得が可能なものなのである。そして、再三述べているように詩人は常に「新しい」表出形態へと以降することだからうじて詩人である自己を「平準化」から逃していたのである。

北村はこの時期大量に詩制作活動を行っているが、彼がそうした旺盛な詩制作活動を自己に可能ならしめた手法は新奇な表出技巧を追求することでもなく（「春影百韻」で懲りている）、また大岡らのように「幻想共同体」に隷属して個としての思考を破棄するものでもなかった。そのユニークな方法が、この章の最初に述べた「中」的思想の獲得ということである。以下この「中」的思想について説明を試みる。

項2 「中」的思想の獲得

まずは「中」的概念を「極端」ではない概念と定義する。ここでいう「極端」とはある種「断定」「絶対的定義」「ロジックから演繹されてかくあるべしとされたもの」等々のイメージで捉えてもらいたい。「中」的思考・概念はその性質上直接定義できない。よって否「中」的思考についての定義からそれを描き出してみる。ここでは否「中」的思考を簡単に「極端」思考と名付ける。「極端」思考は演繹的であるので実際にことに及ぶ（経験する）前に結果を先取りすることができる。よって個的ではなく結果を集団が共有するのに適している。「極端」思考はものごとについての理解をする時に、帰着すべき単純ないくつかの項目を提示しそれを選択することを強要する。それが物事を演繹的に定義することであるわけであるが、そうしたときには単純化された（多くはない）項目を選択する過程で必ず捨象されるものが出て

くる。つまり、「極端」思考はその単純さと結論の明快さから、多くの人々の共通理解を得やすく、「真理」の様相を呈しているが、そこには「重要」度の低いと認定された些末な事象（つまりは公約数からはずれた部分）が捨象されることで、いかなる個人の思考とも「個」に関わる部分では完全な一致点は持ちえないのである。またその性質上複数の項目は同時には選択されえない（矛盾ということになり排除される）。「中」的思考ではその反対に「極端」思考では相反するはずの複数の項目を同時に選択することができる。一つの項目が他を排除することはない。「極端」同士の間隔項としてその位置をとるからである。また「中」的思考では何らかの推論を行うときには帰納的手法をもつて実践と経験のうちから結論が得られる。先取りは不可能である。

以上のように「中」思考について考察し、それを七十年代の詩の状況に鑑みて考察してみると北村の変容の理由を知ることができるはずである。

この時期、つまり詩集「眠りの祈り」刊行頃以降の北村の詩をみていくと、北村が「中」的概念を伸長させていつていることを理解できる記述が出現してくることに気付く。

それを論証する前段階として第二詩集「冬の当直」のなかの「ゲバルト」という詩にある以下のような部分が指摘できる。

いい加減にしてくれ
ぼくの情緒に手を入れて
湯加減みたいに計るのは
枯草のことがった先の集まりみたいな
シュプレヒコール

銀河から地球をふりかえって

感想を書くやつ

大きらいだ

ぼくが学生なら

破滅が破滅を破滅するのが体制で

破滅が

反破滅を破滅するのが

反体制だということまで

やりたいが

ここで、述べられているのは演繹的「極端」思考の「非合理」と「非理性」への苛立ちの表明である。それはまた例えば詩制作上のことでいえば「レトリックの極端化が詩なのである」式の単純な（そして「極端な」）決めつけへの疑問の提示である。（またそれは反体制を唱えさえすれば詩人・文学者として「正解」なのである、という認識を持つこととレトリックの極端化のような、いうなれば、反日常的な言葉の用法でありさえすればそれが詩なのである、と主張することと、思考方法としては根が同じであるといえるだろう）

「一律背反」^{注八}のなかに見える詩句にも同様のことが指摘できる。

すぐ「まさに」といつて断定するんだ民衆の側に立つんだ
資料をそろえるんだたくさんの 注 をつけるんだ

（略）

絶対するな価値判断をジレンマトリレンマが解けたって
一律背反も知らねえで大口たたくな死体め蟬のなみだやる
うめ！

「一律背反」ということばの中に「中」的思考が現われてきているといえるだろう。言うまでもないことであるが、「二律背反」ではなく「一律」ということであるから、「背反」している

はずのものが実際には単に同一のもののなかでのポーズとしての「背反」であるにすぎないのだ、ということである。結果こうした「極端」を唱えることの偽慢という事実を認識できる位置は「中」的思考であるといえるはずである。

「ゲバルト」と同様に、集団を指向する（集団の支持・賛同を絶対的正当性の根拠とする、つまりは極端思考によって単純化された概念を振りかざし、その誤謬については考慮しない）人間たちへの苛立ちである。個々の思考の公約数を取り出す過程で捨象したことがらのために「現実」とは対応しなくなってしまうのである。こうした苛立ちが、「中」的思考方面への北村の詩制作方法の展開のための原動力・きっかけになっていたと考える。つまりもととは、そうした「共同幻想」に無神経な人間への苛立ちがあつたのである。

第五詩集「あかつき闇」には「ハーフ・アンド・ハーフ」という詩がある。

「ハーフ・アンド・ハーフ」

ねむることによつて毎日死を経験しているのに
不眠症にかかるなんて
何と非人間的な苦しみだろう
毎日死を経験しないためにほんとうに死にたいと思うのは
ごく自然なりゆきだが
でも

死なないでくれきみがひとつかみの骨になるなんて

よくそんな勝手なことがいえるわね

よけいなお世話よ死ぬって

眠りだけど永遠のおやすみなの

わたしの目を吊り上げらせ

わたしの脳のまんなかに鉛を入れたのは
あなたじゃない
わたしの暖かい骨は
きつと鉛まぶしよ

鉛まぶしで

永遠にやすめるならさめた白湯だって

おいしくなるよ

永遠なんて信じていないくせに

木の葉みたいのことばをつかうな

たしかに自殺ってこのうえなく論理的な死だけれど

論理なんてたみ鯛で

すきまだらけなんだ

こんどはお説教ね

あなたはわたしが死ぬのが恐ろしいのね

しんしんと降りつづく雪って

一瞬ごとに表情が変わっている

だからあなたが

われは昔のわれならずって顔をして

わたしちつとも驚きはしないただ

あなたの口マンチシズムってとつてもいや

きらうなら好きなだけきらうがいいでも

死ぬな

きみが死んだってちつともこわくないけど

永遠を信じていない者の死に

意味をつけるのがとてもつらいのだ

僕は少なくとも「半分の永遠」を信じている

死は死んだのかと冬の林に

大声で叫びたい

叫べるの

ほんとうは叫びたくないのでしょう偽善者め

あなたが取り乱すの初めて見たわ
あなたは

狡猾で残忍で冷酷よ

さんざわたしを楽しんだりして

わたしがわたしの生をどう始末しても

あなたの知ったことじゃないでしょう

光り

夕方の海に見たひとすじの光りが

雨戸をあけた朝

同じところにあつた

僕は失神しそうになつて

「半分の永遠」を信じたというわけだ

きみは僕を理解しているらしい

「半分の死」の地点から

わたしはくたびれているのに

からだじゅうの毛がみんな立ってるの

もう口をききたくない

ことばを覚えてよかったのは

ただ悪罵を自由にいえるからなんて

気がくるいそう

勝手に海の光りを大事になさい

わたしは一晚じゅう降る雪を見てるわ

*

*

死は死んだのか死なないのか

死なない死って何だろう

鳥たちや鳥のなかで死ぬ

猫たちや猫のなかで死ぬ

ひとはいつでもひとのそと

生まれるときも死ぬるときも
だからいのちをたいせつに？
だから死ぬのもたいせつに？

この中には「半分の死」「半分の永遠」といったことばが用いられている。

（永遠を信じていない者の死に／意味をつけるのがとてもつらいのだ／僕は少なくとも「半分の永遠」を信じてる／死は死んだのかと冬の林に／大声で叫びたい）

（光り／夕方の海に見たひとすじの光りが／雨戸をあけた朝／同じところにあつた／ぼくは失神しそうになつて／「半分の永遠」を信じたというわけだ／きみはぼくを理解しているらしい／「半分の死」の地点から）

「半分の死」と「半分の永遠」という二つの言葉の両方とも、理解するのが難しいが、

これらの引用箇所に行先する部分に

（永遠なんて信じていなくせに／木の葉みたいにことばをつかうな／たしかに自殺つてこのうえなく論理的な死だけど／論理なんてたまたみ鰯で／すきまだらけなんだ）

と、あることからこれまで述べてきたように、ここでも「極端」「演繹的」「ロジカル思考への批判から生じる「中」的思考を表現する語として「半分」という言葉が用いられているのだと解釈できる。この詩のなかで「死」と「永遠」は必ずしも単純な構図で対称物とされているわけではないが、「半分」とはその相反する両者の「中」的位置にいる自己の立場のことといえよう。

さらに、もっともはつきりとした「中」的思考を直接的に書いたものが詩集「ピアノ線の夢」の中の「僕のア文学」にある。

「僕のア文学」

（前略）

3

宇宙とか
光年とかいうことばを口にすると
シラけるというなら
にんげん臭いはなしをしよう
僕のある友だちは
デタントなんてじつに怪しからん
リーガンが大統領になるべきだと中目黒の
ある喫茶店で断言した
一見識だが
ぼくは
極端すぎるなと思つた

ぼくの別のある友だち^{注九}は
「ぼくは姦通を一回、姦通に近いことを一回した」と
もう一人の友だちに話していた
その友だちも
似たような経験があるといった
ぼくは

二人の話をききながら
土星の環のようににやにやしていた
もう二十年ちかく前渋谷の喫茶店のことだった

ぼくの勤め先のある友だちは
ニッポンつてにんげんが多すぎるな
二人一組でじゃんけんぼんをして

^{注九} 自伝「センチメンタルジャーニー」にこの姦通の話をしていたのが鮎川と吉本であることが記されている。

負けたほうが自殺する法律をつくりやいいんだ
そうすりゃ人口は半分になるよといった
自分はぜったい勝つような顔をして
十年前のことだった

ぼくはいつまでたっても

中庸である

中庸っていちばん気ちがいじみてる状態だ

太陽系が

逆二乗の法則によって釣りあっているのだから

同じように思える

この中で

（ぼくはいつまでたっても／中庸である／中庸っていちばん気ちがいじみてる状態だ）と書き、自分の立場が「中庸」「中」の状態であると説く。そしてこの姿勢は

（太陽系が／逆二乗の法則によって釣りあっているのだから／同じように思える）と言う具合に「自然」のありようと同じだとする。

一方、そうした「中」的ありかたと比較対称されるのが、

（リーガンが大統領になるべきだと中目黒の／ある喫茶店で断言した／一見識だが／ぼくは／極端すぎるなと思った）

（ニッポンってにんげんが多すぎるな／二人一組でじゃんけんぼんをして／負けたほうが自殺する法律を作りやいいんだ／そうすりゃ人口は半分になるよといった）

というような「友だち」の「極端」＝演繹的思考である。

この「ぼくの天文学」の下敷きとなっているのはパスカル「パンセ」断章七十二の極大の宇宙と極小ノミの狭間の中間者としての人間についての話であると推測できる。

これらの不可思議、すなわちその広がりにおいて驚嘆すべき他の不可思議と同様に、その小ささにおいて驚嘆すべきこれらの不可思議に、呆然自失するがいい。なぜなら、われわれの身体は、つい先ほどまでは、宇宙のなかにあつて知覚できないほどのものであり、その宇宙すら、全体のうちにあつて知覚しがたいほどのものであつたにもかかわらず、今やその身体が、人の到達できない虚無に対しては一億の巨人であり、一つの世界であり、いな、むしろ全体であるということについて、だれか感嘆しない者があるであろうか。

このように考えてくる者は、自分自身について恐怖に襲われることであろう。そして自分が、自然の与えてくれた塊のなかに支えられて無限と虚無とのこの二つの深淵の中間にあるのを眺め、その不可思議を前にして恐れおののくであろう。そして彼の好奇心は今や驚嘆に変わり、これらのものを僭越な心でもって探究するよりは、沈黙のうちにそれを打ち眺める気持ちになるだろうと信ずる。

なぜなら、そもそも自然のなかにおける人間というものは、いったい何なのだろう。無限に対しては虚無であり、虚無に対してはすべてであり、無とすべてとの中間である。両極端を理解することから無限に遠く離れており、事物の究極もその原理も彼に対して立ち入りがたい秘密のなかに固く隠されており、彼は自分がそこから引き出されてきた虚無をも、彼がそのなかへ呑み込まれていく無限をも等しく見ることができないのである。

（前田陽一・由木康訳 中公文庫版）

そうしたことから、北村の「中」的思考・認識論というもの

は「極端」へと演繹することによって思考を展開しない、という性質のものであると考えられる。ここでは北村は「中庸」という言葉を
用いているが、これもパスカルの「中間」概念と特別に学術上の
定義に厳密に区別する必要はないであろう。

詩集「ピアノ線の夢」には同名の詩もある

「ピアノ線の夢」

ある夜わたくしはラジオで
チェンバロの独奏を聴いていた
スカルラッティやバッハや
シャンポニエールの曲をやっていた
どれもたいそうよかったが
チェンバロの音ってどうしてこんなにすばらしいのか
聴いていて涙が出そうになった
にぎやかな悲しみとでもいい音だった

一曲おわるたびに
聴衆の拍手が聞えたが
小さな演奏会場らしく
あらしのようでないのが快かった
みんなチェンバロが好きでたまらない人たちなんだとい
うことが
すぐに分かった

(中略)

それにしても
ピアノばかりが大流行で
チェンバロがあまり弾かれないのはなぜなのだろう
いろいろわけはあるのだろうか
ひょっとしたら
ピアノが発明されてから人類の文化はだめになったのでは
あるまいか

にぎやかな悲しみなんか必要としない時代が
もう二百年も前から始まったのではないか
あと二百年もしたら

楽器の世界はどんなことになるやら

そんなことを考えているうちに

ふと

共鳴箱に収まっているピアノ線が眼に浮かん

ぴんと張られたたぐさんの弦

ピアノ線はすこぶる強靱である

たしか工業用にもいろいろ使われているはずだ

一九四四年

ヒトラー暗殺未遂事件というのがあったな

もういけません

ピアノ線の刃のようなイメージが広がる

独裁者はこの事件で五千人のドイツ人を殺した

なかでも

主犯格の軍人たちを屠殺牛のように

ピアノ線で締首刑にして冷蔵庫に吊ったのだった

猫はねこ

鳥はとりであるのに

にんげんは

良いことも悪いことも等身以上のことをする

おまえ

そのことを頭に入れておいて

大きな眼でよく見よ

にんげんの歴史は

至高の愛と無窮の残酷の物語りでありつづける

また

別の風景が見えてくる

二本の鉄柱

そのあいだに張られている

一本の細いピアノ線

ぎりぎりに絞って

ボルトとナットでしっかりと固定されている

うえは青空

したは断崖

そこにおまえはなぜぶら下がっているのかね

体重は

ふたつの柔らかいひらが支えている

肉が血しぶき吹いて裂けるから

むろん水平にも動けやしない

自分がこんなに重い倫理的なカタマリであるとはね

おまえ

ぶら下がりながら無の弦に足をぶつけ

せめていい音でも出さんかね

というような

マゾ的なまぼろしが現われてくるのだった

ラジオのスイッチはとうに切ってしまっていた

部屋は

うす明かりで

しんとしている

チェンバロの音が耳の奥で鳴り出すと

徐々に

ふかい慰めと感謝の気持ちにひたされてきた

あまくて安い蜜柑をもうひとつむきながら

悲しみはにぎやかでなけりやいけないと思った

チェンバロ！

クラヴサン！

あしたもいい日でありますように

いくら寒くとも

「極端」をもとめる姿勢とは具体的にはどういうこととしてイメージできるだろうか。「極端」とは「多くの人々の間で無条件に共有可能な真理」のことである。「極端」なものは、どのような状況下でも誰にでも一定である真理の存在を前提にしたときに生まれるもののなのである。北村はそれを人間にのみ固有の現象として次のように書いていた。

猫はねこ

鳥はとりであるのに

にんげんは

良いことも悪いことも等身大以上のことをする

おまえ

そのことを頭に入れておいて

大きな眼でよく見よ

にんげんの歴史は

至高の愛と無窮の残酷の物語りでありつづける

この詩の中の「ピアノ線」とそれから派生するイメージにも「中」的思考が読み取れる。

（ピアノ線で絞首刑にして冷蔵庫に吊ったのだった／猫はねこ／鳥はとりであるのに／にんげんは／良いことも悪いことも等身大以上のことをする）（にんげんの歴史は／至高の愛と無窮の残酷の物語でありつづける／また／別の風景が見えてくる／二本の鉄柱／その間に張られている／一本の細いピアノ線／ぎりぎりに絞って／ボルトとナットでしっかり固定されている／うえは青空／したは断崖／そこにおまえはぶらさがっているのかね／体重は／ふたつの柔らかいひらが支えている／肉が血しぶき吹いて裂けるから／むろん水平にも動けやしない／自分がこんなに重い倫理的なカタマリであるとはね）

そもそもピアノ線自体が殺人にも音楽にも使用できる、という「一律背反」的アイテムであるが、ここでは「至高の愛と無窮の残酷」という二つの「極端」という「二本の鉄柱」、また「青空」と「断崖」という二つの「極端」に対して「中」的位置にあるうとするものが「すぎる」べきものの「喩」として用いられている。「ぼくの小文学」にあった「中庸」という状態がいちばん気がいいである、ということの説明はここから得ることができる

だろう。

また、この「ピアノ線の夢」にある（猫はねこ／鳥はとりであるのに／にんげんは／良いことも悪いことも等身大以上のことをする）と類似した記述が「ハーフ・アンド・ハーフ」にもあったことに気付く。

（死は死んだのか死なないのか／死なない死って何だろう／鳥たちや鳥のなかで死ぬ／猫たちや猫のなかで死ぬ／ひとはいつでもひとのそと／生まれるときも死ぬときも／だからいのちをたいせつに？／だから死ぬのむたいせつに？）

後に発表されたものから遡っての解釈ということにはなるが、ここで述べられていた「半分」概念が後「極端」を排除するという明確な指標をもつて「中」的概念・思考となつたのであるとは言えるだろう。

こうしたように「中」的思考・概念を北村は獲得し（その点が彼のオリジナルであつたのであるが）この時期以降の詩と詩人にもたらされた閉塞を乗り越えようとしていたといえる。先にこの時期の詩壇の状況把握の為に例としてあげた瀬尾はこうした北村の「中」的思考については全く気付いていなかった。それはつまり、彼が想定していた詩人たちの中に全体的傾向としてそういうものを採用することがなかったことを表わしていると考えられるし、また例え例外的にそうした詩人がいても彼は気付かなかつた、ということがいえると思う。証左として瀬尾の「価値ある人生 北村太郎小論」^{注十}の一節をあげることができる。傍線は後述する内容に必要なので私がつけた。

もしわたしたちの生命力そのものがもともと

「罪」であり、それを根底で損なうところこそが神

注十 「現代詩手帖」1993.2「臨時増刊 追悼北村太郎」

の意思であつたとしたらどうか。ニーチェによつてつきつめられることになるこの問いは、パスカルによつてそれほど切実に問われてはいない。生がある中間的な場所で神と折り合いを付けているのだ。

パスカルは北村太郎がもつとも愛した思想家だが、それにはどこかアンビヴァレントなところがある。彼がパスカルに対する異和を表明している箇所を私たちはすぐにくつかり思ひ出すことができる。ひとつには直接にパスカルに対するものではないが、まだ学生時代、パスカルについて感じた疑問について問いただそうと寄宿舎に森有正を尋ねるところ。廊下を歩いていると突然とどろくようなオルガンの演奏が聞こえてきた。《バツ八だつた。弾き手が森有正であることは、すぐに分かつた。わたくしは、パスカルについて彼の教えを乞うつもりだつたのだが、オルガンの音にからだ全体がいやおうなく包まれたとたん、その場に立ち尽くしてしまつて「訪問はやめよう」と決意したのだつた》（「さわやかな屍臭」）そうはつきりと語られているわけではないが、ここで北村をとらえた異和はパスカルがその根元で繋がれている「荘厳さ」に対してのもの、すでに風土と化している西欧の宗教的な威圧力に対してのものだ。

傍線部にあるような意味で北村がパスカルに違和を感じていた、というのは間違いであろう。瀬尾は完全に北村に対してパスカルが持つ意味を取り違えている。ここで北村が「異和」を感じていたのはパスカルに対してではなく、森有正とパスカルの関係についてである。つまり森有正がパイプオルガンで演奏するバツハは「荘厳」で「威圧」的であり、そうした演奏をする森はパスカルについて語るにはあまりに不適切な人間なのではないか、と北村は「感覚」で感じたのだ、ということである。瀬尾が引用した

北村の文章の続きにはこう書かれている。傍線は後述する内容に必要なので私がつけた。

その決意は、実に唐突だった。オルガンの圧倒的な音とパスカルとが、わたくしには全く無縁のものに思われた、というような分析的な考えなどなかった。ただ単に、「これはだめだ」と、わたくしは直感したのである。その直感がどういう意味なのか、正しいのか否か、いまでもわたくしにはよく分かっていない。

北村のこの書き方は確かに誤解を生むものかもしれない。傍線部分のみを見れば「オルガンの圧倒的な音」および「パスカル」が、「わたくし」ととって無縁と思えた、と解釈することも可能である。しかし、これはそういう意味ではない。「オルガンの圧倒的な音」のような極端なものは、「中」的思想の体现者である「パスカル」と、全く無縁なものに「わたくし」には思えた、ということなのである。ポイントとなるのは森有正の演奏するオルガンの音が「圧倒的」である、つまり「極端」であつたがために、それがパスカルのいう「中間者」概念のようなものと真つ向から相反するもののように感じて（直感して）質問をせずには帰つてしまった、ということころなのである。さらに続く部分で北村はこのように「これはだめだ」と感じたが森の訳はあとでみたら意外に悪くなかつたという意味のことを記述している。

北村がパスカルに対して「異和」を唱える部分というのは確かにあるが、それはパスカルがあまりに物事を秩序だつてわりきりすぎる、ことに対して述べているのであつて、「中間」思想こそが北村とパスカルの間に共通し、また「愛した」由縁なのであるうといえる。パスカルにそういう性質を見出す北村の傾向を瀬尾

は認知していなかつたので、あのような記述になつたのであるう。

北村は学生時代からそもそも「直感」によつてパスカルの「中間」思考に共感する部分を持つていたことから、生来「中」的思考への親和的性質を持つていたのだ、といえるが、それを自身はつきりと認識し、その詩制作の姿勢として選択するようにまで組織化していく過程が起きるにはそれなりのきっかけや動機となるものがあつたはずである。以下「中」思考を獲得する「核」であつたであろう事象について述べてみる。

それについては「ススキが風上へなびくような」^{注十一}の部分にみてとれる。傍線・二重傍線は後述する内容に必要なので私が付けた。

「ススキが風上になびくような」

宿命というものがあつて、人の一生をあらかじめ決めてしまふと考へたことはなかつた。手相とか占星術とかによつて自分の運や行く末を告げられても、暗い顔をしたり喜んで信じていないのだから、長く心に留めて、いつまでも氣にかけはしなかつた。それでは、自分の身のうえに起こつた変事をわたくしはどのように考へてきたのであろうか。たとえば、四半世紀以上も前だが、極めて近い者たちが奇禍にあつたとき、わたくしは自分がかつて罪を犯したから、いまその罰を受けるのだ、と直感したことがあつた。しかし、その一方で、その者たちが、わたくしの知らない或る

罪を犯したので、それに値する罰を受けたのかもしれないなあ、との疑念を抱きもしたのであった。罪 という考えは、わたくしを悩ませたが、さして深刻に自分を問い詰めることをしなかったもので、自然にわたくしはすべてを 偶然 のせいと考えるようになった。時間と空間の、ほんのちよつとしたずれのせいにしたのである。むろん、この考えかたは何事をも解決しないのであつて、奇禍がずれだとすれば人生のすべての出来事はずれにすぎないことになり、こんな単純な考えかたを支持するわたくしは卑怯者になつてしまいかねないのであつた。もつとも、それはたしかに単純ではあるが、大いなる運命に従う、雄々しい姿勢がとれる考えかたでもあつた。しかし、奇禍によつて残された死体たちは、どのような考えかたをするにせよ、かつてわたくしにあつたように、いまもわたくしにあつて、それらとともにわたくしは生きてきたのであつた。時間はしだいに膨らんでいった。

いまのわたくしは、宿命というものを半分は信ずるようになっていた。もしも 半分 という信じかたができるとしての話であるが、三年近く前、そう考えざるをえない行為を自分が無意識かつ無意識にしていたと気づいたときのわたくしの驚きはじつに甚だしかった。神といわないまでも何ものかの手がわたくしを操っているのではないかという気すらした。つまり、わたくしは自分の未来をいい当てる詩を幾つか書いてしまったのである。事件が起こつてからしばらくしてこのことに気づいて、呆然としてしまった。そこで、わたくしは次のような詩を書いた。

ことの後なのに
予感とおなじ感覚なのだ
ススキが風上へなびくような
ひとつの恍惚
足から血がさがってきて

気がついたら
わたくしはさか立ちしていないのだった
静かに
雲が上下に往来しつつある空を
見ていただけだった

おそろしいつてこういうことかと
鳥肌にもならず
考えていたのだった
わたくしの身体のどこにも
ためらい傷はないし

じつに退廃の程度は
知れたものだった
それから徐々に
価値ある人生が始まったのだった
つまり、ほんとうの恐怖が

日常は
一刻一刻がびつこを引かなくなり
それでもわたくしは
落ちついて水を飲むように努めた
会社とか

秋のスクランブル交差点とかは
わたくしを卑小にした
過去が

ものすごいまぼろしに化した

ことの前に

わたくしは縁側にすわって

雨足を見たり

アリを殺したりしていた

夜はときたま

「あなた、わたしを生きなかつたわね」

という声を天井に聞いた

そして

死の死という詩を五篇書いた

まさか、白いシーツを自分の

顔まで引き上げようとは思わなかつた

時は風船みたいに破裂してしまった

突つついたのは

わたくしだった

わたくしはいっさい予感しなかつた

この詩の前書きの三つの傍線部分では北村が奇禍と呼ぶ妻子の突然の事故死をめぐる、彼自身の考えの展開と変容の様子を記している。ここで表現された「罪のせい」「因果律による」という考えかた、の時代というのは「宿命」という「永遠」性すなわち「詩の絶対的価値」を信じさせるものを信じていたときの様子と一致する。「詩の幻の権威」を否定した後にも必ず「詩の権威」を保証する何かが存在すると信じていた時期のものである。すなわち詩テクストとは何かそこに書かれているものの次元とは別のものに統御され、そのことによって詩となるのだ、という考え方でいた時期のものだと言えるのである。人生において起きることの意味も詩テクストに織り込まれる語句も等しく「必然」によると考

えた場合にこの「罪」に思い至る思考が出てくる。

一方「偶然のため」「時間と空間のずれ」にすぎない、というのは北村の詩制作でいえば、「冬の当直」などのころの語句の連結を偶発結合で行おうとしていた考え方と呼応しているといえるだろう。

このようにこの奇禍をめぐる思考は北村の詩をめぐる思考と呼応している。そして結局どう考えたのかと言えば、それは最初の二重傍線部のようになる。つまり宿命を「半分」信じるのである。これは前出の「必然」と考える考え方と「偶然」と考える考え方の中間の考え方である。そしてそう考えた理由を後の二重傍線部で書いている。

この詩の初出は七十九年であるから、その三年前は、ちょうど北村の詩制作上の変容が起き、旺盛な詩制作活動をはじめた時期である。彼がいう「自分の未来を言い当てる詩をいくつか書いてしまった」ということの詳細^{注十二}は不明ではあるが、「半分」の宿命を受け入れるという、妻子の死という現実を自己に引き受ける上での「因果律」「必然」でもなく「偶然」でもないが、またそのどちらとも言えは言える、というおよそ一般的真理としては受け入れ難いが、帰納的に考えるところとも「現実」の姿に近いものの、そういうものの存在への確かな実感というような、極めて個人的であり「レトリック（＝表出技法）」以外で詩を支える根拠となるもの、の獲得があつたのである。

このあたりの状況は非常に理解しにくくまた同時に説明しにくい。「必然」と「偶然」の対比図式を用いてこの「中」的世界観について説明すれば、それは次のようにまとめることができる。

^{注十二} 前出した瀬尾育生の「価値ある人生 北村太郎小論」に言及がある。

「必然」とは誰にも了解可能な形で説明できる因果関係が指摘できる状態のことである。「偶然」とはそうした因果関係がそもそも存在していない状況のことである。この両極端の間とは、誰もにも了解可能な形では説明できない因果関係が存在する状態のことである、といえる。

項3 不可視の因果関係による句結合という方法

先に、戦後現代詩第2期から第3期の時期にかけて北村が「イマジズム」的手法による詩を書くこととしていたことを指摘した。そこで北村がヘミングウェイの短篇について述べた文章を引用したが、その引用箇所の前には次のようなヘミングウェイの文章の引用を含んだ記述がある。傍線は後述する内容に必要なので私がつけた。

わたくしが異様な感銘を受けたのは終わりに近い次の部分である。

彼はナイフを出し、それを開いて丸太に突き立てた。それから袋を引きあげ、手を入れて一匹のマスを出した。つかみにくいしつぽの方をつかむと、手の中ではねようとするのを、丸太にたたきつけた。マスはふるえ、硬直した。それを日陰に置き、もう一匹も同じようにして首を折った。二匹を丸太の上に並べた。すてきなマスだった。

ニツクは水で洗い、肛門から顎のさきまで切りひらいた。内蔵、えら、舌、すっかり一つになって出てきた。二匹とも雄だった。細長い灰白色の白子がいくつもあって、なめらかで清潔だった。ひとつになつて出てきた内臓は、清潔

で、緻密だった・・・

わたくしはほとんど戦慄した。自分の手のなかに、新鮮なマス、実体のあるマスを感じた。たたきつけられて即死したマスのふるえが見えたし、切り開かれたマスの内臓がたるみなく緊張して、にぶく光っているのも見えた。わたくしが初めてこの原文を読んだのは、一九五七年だが、それから屢々この部分の文章が頭に浮かんだ。そして、何が異様なのかとりとめなく考えた。この文章の感覚性のあまりといえどもあまりに

実体的なのは、何に由来するのか。

傍線部に書かれている内容については妻子の奇禍と同じくらいの重要度を持つて北村には取り扱われている。第2期の初頭である五十七年に彼はこのヘミングウェイの文章を読んで「ほとんど戦慄した」という。これは第1期での荒地の活動が「詩の幻の権威」とそれを成立させていた「幻想共同体」を排撃したにも関わらず、彼らが漠然とその存在を信じていた「詩の幻の権威」に依拠しない自律した詩の作成のための、つまりは配置された詩の各語彙や句や文がそこにあることが「恣意的」ではないとする根拠となるもの、正当な「特権性」を招来するものを欲していたことが関係するだろう。

このヘミングウェイの文に現われているもの（「感覚性」こそそれだと確信したための興奮だったのである）といえる。しかしながら、それを利用して書かれたという「存在」という詩にはそのヘミングウェイの文にはあるという「充実した生」は充分に表現されているとはいえない。その後の「おそろしい夕方」などの詩にしてもそうである。

うまくいかないのか、結果「春影百韻」などの恣意的句接合を

用いた（つまりはほとんどランダムな偶然に頼った）方法なども試みる、ということをしている。

そしてこの第4期であるが、北村はこの「実体的」であることの「由来」を「中」的思想から招来された「不可視の因果律による句結合」という方法の中に見出したのではなからうか。不可視の因果律は不可視である以上論理的な追求からは発見できない。感覚によって予感する以外ないのである。この方法で詩を書くということは詩テクストを、それを形成するコードに基づいて書いていながら、書いていく「現在」にはそれを知り得ないでいる、という特異な方法を採用するということなのである。「偶然」との相違はある程度時間の経過を経たあとで振り返ると確かな「必然」のコードと見える種類のものだという点である。

瀬尾育生による現代詩の状況分析のなかで彼は現代詩人たちに「タナトス」死への向かう本能」が宿命づけられていることを指摘している。過激な方法、極端な方法は最終的に破綻し崩壊へと向かうことを宿命づけられているということだ。戦後現代詩第4期の詩人達は第一章でみたように「極端」な方法で詩の「特権性」を永続し得ない形で実現していたのだ。一方私がこの時期の北村太郎の詩から見つけた「中」的思想は、生きることや生きていくものと関係する。「中ぶらりん」^{注十三} という文章の末尾、北村はこう書いている。傍線は後述する内容に必要なので私が付けた。

パスカルは、無へと続く極微の世界をこのように追求するが、同時に無限大へと思考を広げる人間の能力についても書いている。ようするに人間は無限にくらべれば、無、無にくらべれば、全

体」間で中ぶらりんになっている、というのだ。「人間は、自分が引き出されてきたであり、無と全体の無をも、自分が呑みこまれていく無限をも、ひとしく見ることができない」。

パスカルの時代、極小や極大は思考・観念の世界にしかなかった。それが現代では現実の世界になりつつある。しかし、わたくしは「中ぶらりん」の状態を人間的だと思う。引き裂かれて中間にあり、つねに矛盾をはらんでいる緊張こそ生 なのだから。

傍線部に明らかのように北村は「中」的思想を「生」表すものであると考えている。その詩テクストにおける具体的手法は不可視の因果関係を形成するコードを「予感」して織り込むことである。それは結局北村が日常見たり感じたりしたことをそのまま技巧を施したり加工したりせずに出来るだけ生のかたちで書き連ねることと具現化される。他の詩人たちと異なり極端表現や技巧的な部分を徹底的に排除することが詩を書くための努力すべき点となっていたと考える。そうして書かれたものが「特権的」であるべき詩テクストである証左は「未来」から確認したときに他のテクストにはない書かれた時点では「予感」されるのみで不可視だったコードが炙り出されてくるところにある。

しかし、ここでは不可視のコードがどういったものとして炙り出されてくるか、というその価値は問題にはなっていない。その意味で書いている時点では極めて自由な作詩法であった。序章で示した北村の「暗号」詩もまた北村にとっては可視だが読者にとっては後になつて炙り出される不可視のコードによる句結合の実験の一種と見ることが出来る。

しかしこれでは結局「荒地」の問題意識であった詩の「特権性」の根拠探しの継承を放棄しているのと同じではなからうか。