

「空無」の形象化

——那珂太郎論——

高柳 誠

はじめに

戦後詩の第一世代の詩人、那珂太郎が亡くなった¹。鮎川信夫や田村隆一をはじめとする「荒地」の詩人たちや、それと同世代の吉岡実や清岡卓行が亡くなって久しい現在、残された最後の戦後詩人と言ってよい存在であった。しかも、戦後詩の長い歴史のなかで、那珂太郎ほど、他に類を見ない実に特異な詩集のなかに、固有の位置を占め続けた存在もなかった。

彼の詩集のなかでも、『音楽』²の登場は、ひとつの詩的事件と言ってよいほどの衝撃を当時の詩壇に与えた³。太平洋戦争へと雪崩をうって進む時代状況に対して、少数の例外を除いて全くと言ってよいほど批判する能力をもちえなかった戦前・戦中の詩への反省もあって、意味性を重視した文明批評的な作品が席捲していた当時の詩的状况の中で、虚空に突如出現したかのような自律的な言語構築物の存在に人々は驚嘆した。そのことばは、思想や感情の近似値を提示すれば事足れりとする道具ではなく、それ自体生きて動く生命体として息づいていたからである。

詩とは、作者の内面に巢食う思想や感情をことばによって伝達可能な形にしたものであるという一般的な詩観を否定したため、那珂太郎は、根底的に詩観の異なる「荒地」はもとより、他のどんな流派にも属さず、一貫して現代詩の潮流といったものには無縁の単独者であった⁴。しかし、一人孤星を守った狷介孤高の詩人ではなく、常に現実に向き合い詩と向き合う真摯な姿勢を持ち続け、柔軟に詩的状况に対応した詩人でもあった。さらにまた、つとに清岡卓行が指摘したように、那珂太郎ほど、詩集ごとにくつきりとした詩法の変化を見せ続けた詩人も稀であった⁵。

そうした変化は一体、何に根差すのだろうか。その変化の様態を探るのは、現代詩の本質をもう一度考え直すのに、実に有効な視座を与えてくれるに違いない。それと同時に、那珂太郎の長い詩歴の中で一貫して底流しているものの存在ももちろんあるだろう。この論考では、時間軸に沿う形で、詩集ごとにその変化の様態を一つ一つ丁寧に探る一方、那珂太郎の詩の根幹にあるものの存在にも迫ってみたい。それは、那珂太郎の死によって齎された地点に立って、彼の詩業の全貌を見つめ直すことであろうし、そのことによってひとつの追悼ともなるだろう。

1 「虚無」からの出発——『ETUDES』

那珂太郎の詩業は、一九五〇（昭和二五）年に刊行された『ETUDES』⁶に始まる。IⅢ部に収められた諸篇では、清岡卓行言うところの「内省的で甘美な象徴主義ふうの世界」⁷が展開されている。まずは初期の代表作「蠟燭」の前半部をみてみよう。

光の背後につねにひろがる闇にも似て
すべての存在の根柢に虚無はひそむ
だが、ただ一點の灯を支へるのはかへつて幽暗であるやうに
虚無こそが、むしろ存在に意味をあたへるのではあるまいか
身を灼きつくすために、おのれの存在に火をともし蠟燭よ
すべてのものは滅ぶために在る、そのゆゑにこそ

すべてのものはかぎりなく美しくはないか
廢滅に逆らふことが生の意識であるならば

おまへのゆらぐ焰を誰が空しい浪費といひ得よう
深夜の部屋に 孤りわたしはおまへを見凝める
かすかに燈心をふるはせながら
光を放ついのちの燃焼よ

ここには、「虚無の思想」とでも言うべきものが、自己の内面に映る物象の世界の投影を通して、いささか直接的な表現ですでに完全に言い尽くされている。たとえば、「すべてのものは滅ぶために在る そのゆゑにこそ／すべてのものはかぎりなく美しくはないか」や「廢滅に逆らふことが生の意識であるならば」といった詩句には、「滅びの美学」とでも言うべき、死を前提として自己の生存の根柢を見出すことができない逆説的な生の意識が、明確にうたわれている。もちろん、ここには、自らの死に否応なく正対せざるをえなかった、戦争という時代状況が強いた思想的基盤が透けて見えていることは言うまでもない。それは、これらの諸篇に先立って一九四一年に書かれた散文作品「ららん」にも、そのまま通用する。

『ETUDES』の時期の那珂は、時代が強いた精神状況に自己防衛的に対峙するために、あえて内省的・自閉的な空間の中に存在する（もの）の奥にひそむ虚無の形姿をやや感傷的な口ぶりで歌った。理不尽な時代状況が有無をいわせず個人にのしかかってくるような場面で、深海魚が体内の水圧を高めることによって外的世界の水圧と拮抗するように、人は、自己の内部世界を閉ざし、その内圧を高めることによってそれに対抗する以外、どんな方法があるというのだろうか。ましてや、表現者の武器であることばを未だ完全に手に入れたとは言いいきれない段階ではなおさらである。先述した「ららん」を除けば、『ETUDES』の詩篇はすべて戦後（一九四七―一九四九年）になって書かれたのだが、ここにはまだ戦後に特有な社会的現実が投影されておらず、この時期は那珂にとって戦争が強いた精神的な傷の回復期だったことが分かる。

しかし、すべてを時代状況が強いた結果と見るのは、必ずしも正しくはないだろう。『ETUDES』には、那珂が若年から親炙していたニーチェをはじめとするヨーロッパのニヒリズム思想や、『徒然草』等に現われた中世日本

の「無常観」の影響が色濃く見られるからだ。もちろん、戦争というものを知らない現代の読者に、那珂の世代が担われた時代状況の重さを真に理解することは困難であろう。詩人という種族こそ、時代思潮に精神の最も深い層を侵蝕される存在であることを考えると、当時の閉塞的時代状況こそが、那珂の詩を支配するもののすべての根源と見るべきなのかもしれない。だが、この後の那珂が、執拗にこの主題を追い続けた（むしろ、極論すれば、この主題しか展開しなかった）ことを考えると、さらに精神の深い層、那珂自身の資質の基盤に存在するものをこそ注視すべきである。

誰がそれをとどめ得ようか 消えゆく雲の彩りを

ああ 日くりかへされる無償の饗宴 移ろふ生の営みを

しかしそれゆゑけふのいのちを 誰が空しいと言ひ得たらうか

むしろ人よ 希ふがいい なべて移ろふ現象が

日日にかさなり魂深く溶け入つて 心の内部に

やがてひとつのかけがへもない歌と化り蘇ることを

すべてを喪失した夜闇の空が いつか

芽えざえと高い音色に鎮魂曲を奏で出すやうに……

これは「生」と題された作品の後半部分であるが、どこかヴァレリーやルケを連想させる内省的な作品である。いささか直接的で感傷的な歌いぶりながら、ここにも「なべて移ろふ現象が」「かけがへもない歌と化り蘇ることを」「希ふ」、まさに「滅びの美学」とも言うべき逆説的な生の意識がはっきりと投影されている。戦争によって、その青春の「すべてを喪失した」この世代特有の時代思潮が明確に現われていることを読み誤ってはならない。だが、その表現は、そうした思いが社会的な現実に対する怒りに向かうのではなく、内省的な象徴主義を志向したところに、那珂の独自性がみられる。

たとえば、先に引用した「蠟燭」でいえば、戦争を背景とする時代の「いのちの燃焼」の象徴として、作者がその姿を見つめていることは言うまでもない。「湖」と題された作品では、それに「見ひらかれた瞳」や「底しれぬ沈黙」、「青銅の鏡」を、また、「蜘蛛」では、それに「なべてうつろふ美を黙殺する厭世家」や「あらゆる假象の不信者」、「自己嫌厭によつてのみ自己

を保持する思索家」を、象徴的に感じ取っていることは明らかだ。ここに、ヴァレリーなどを通して日本に入ってきた象徴主義の一つの表れを見ることは間違いではない。それと同時に、その抒情的な歌いぶりに、戦前の「四季」派の影響、特に立原道造などのそれを指摘することも可能だろう。

こうした作品をみれば、那珂太郎は、戦後詩特有の、戦争体験を基にしたモラリティックで文明批評的な詩法とは、異質の地点から詩壇に登場してきたことがはっきりと見えてくる。意味性を重視している点では共通性がありながらも、戦後詩人の多くが、現代文明の荒廃と想像力の衰退とを鋭く感じながらも、それが、社会的現実への批判へと向かったのに対し、那珂の場合は、ただ単に現実を懐疑的に見るのではなく、その懐疑の視線は己の存在の根源的基盤にまで及び、ついに虚無の海に呑み込まれて己の存在自体定かなものとは感じ取れない——そうした寄る辺なさを感じさせる。それだけ那珂の方が、絶望の度合いが深かったと言つてよいのかもしれない。

那珂太郎は、こうした彼固有の「虚無」をすでに出発時点で決定的に持つてしまつていたことを、まずは確認しておかなくてはならない。先ほども述べたように、この「虚無」が彼固有の資質や環境に負う部分が大きいのか、あるいはこの世代が担わざるをえなかった時代状況の影響の方が強いのか、にわかに判断する材料は簡単に見つかるはずもないのだが、おそらく、両者の要素が複雑に絡み合つて形成されたことは間違いあるまい。いずれにせよ、那珂固有のこうした虚無が、『ETUDES』の時期には、自己の内面に映る対象の世界にいささか甘美に投影されて、それを象徴を通して抒情的にうたうという特徴がみられることだけは、指摘しておくべきだろう。

2 詩法の探求——『黒い水母』

未刊詩集『黒い水母』のI部に収められた作品の時期になると、『ETUDES』の時期と異なり、自己のうちなる対象の世界から離れ、外界に存在する社会的現実に向けて、その虚無の視線が投射されるようになることに気づかざるをえない。ここにおいて、戦後の現実が那珂の目に大きく映り出したことが、はっきりと見てとることができる。内的な対象から外的な事象へとという違いを超えて、美学そのものにおいて、肌触りそのものにおいて、歌われる内容は『ETUDES』の時期と異なつてのことだろう。その意味では、那珂の戦後は『黒い水母』の時期から真に始まつたと言いうる。

黒い記憶の瘡蓋の剥落した
ひきつれた都會の膚を

ずばりと截断するギロチンの河
夥しくそこに押し流されてゆく

燦く眼

眼

眼

プリズム光線のなか

文明の臓物は瓦礫のやうに散亂し

露出した肋骨

椎骨

大腿骨

に錆びた電線のやうに神経纖維が

絡みついてゐる

これは、「一九四五年夏」という副題をもつ「風景Ⅱ」の前半部であるが、いかにも戦後の廢墟を連想させるグロテスクなイメージの連続である。内面に映る生々しい影だからこそ、その影の存在感に深く囚われてしまう詩人の精神風景が見えるようだ。どこか那珂の敬愛する萩原朔太郎の詩篇と共通する質感も感じられる。同じように「虚無」を歌つた風景であるとしても、ここには『ETUDES』の時期と異なり生々しいほど戦後という時代の現実感が見て取れる。しかしながら、これを、那珂と同世代で当然同じような体験をした「荒地」の詩人たちの作品と比べてみると、那珂の詩人としての特徴が見えてこないだろうか。

思い切つて単純化して言う、「荒地」の詩人たちが、自らが扱つて立つ批評的定点から戦後の現実を撃つという傾向が強いのに対して、那珂には始めから、扱つて立つ批評的定点が存在していない。言ってみれば、扱つて立つものがない目に映る虚無の影を、社会的な事象を通して見つめているのだ。したがつて、「荒地」の詩人の多くが、ことばそのものへの懐疑にまでは至らなかつたのに対して、那珂太郎は、人間存在そのものへの懐疑からさらに進んで、その根底にあることばへの懐疑を、決定的に持つてしまった。それは、ことばが現実にあるものを指示したとしても、それが決して現実に

あるそのものではないことを、痛いほど自覚していたためであろう。その結果、ことばの意味性によって現代文明の荒廃を衝く「荒地」的詩法を取ることでできなかったのである。しかしながら、この時期の那珂の探求は、まだことばそのものへとは向かっていない。

『黒い水母』のⅠ部に収録された諸篇では、例えば表題作となった「黒い水母」にしても「へんなプラカアド」にしても、一見、戦後に固有な社会的現象を前面に押し出しているように見えながら、実は、詩人の内面に巣くう虚無に照応しあう風景をそこに見出し出しているにすぎない。それを、社会的現象の奥にひそむ虚無の影を見つめることと言え変えても同じことだろう。こうした、社会的現象と虚無とが結びついた詩的世界は、むしろ、戦後の社会的状況に強いられて出現したものであることは否定できないであろうが、それ以上に、ここに表現された根源的なものは、那珂の存在の根底深くにすでに巣くっていたものと考えた方が得心できる。

Ⅱ部に収められた作品になると、Ⅰ部とははつきりと様相が異なってくる。ただし、この時期の那珂の詩の特徴を要約するのは難しい。Ⅰ部以上に多様な作品の集合体だからである。この時期の那珂が、詩法的に様々な試みをしていることは誰の目にも明らかだが、それらの共通項を考えると、社会的な現象に代わって、ことばという存在そのものに対する探究がより深くなってきたことが指摘できる。つまり、戦後の現実のなかに虚無を投影する方向ではなく、ことばそのもののなかにポエジーを発見する方向へと進んでいくのである。たとえばⅡ部冒頭の「Decalcomanie」の書き出し部分。

すべての倫理のなかを

鳶色の憂愁がながれる

すべての論理のなかを

水色の哀愁がながれる

しかし生理のなかをながれるのは

オレンジ色の郷愁ではない

「倫理」「論理」「生理」「憂愁」「哀愁」「郷愁」と語尾で韻を踏む、ことばあそびめいた詩句の単純明快な構成がはつきりと目につく代りに、Ⅰ部に

収められた詩篇に見られた社会的な現象はすっかり影を潜めている。これは、「Decalcomanie II」の、「詩は 大理石にちらばる針のきらめき／眼はその光を収斂する磁石／死は 樹の中を昇りゆく透明な樹液／芽は それに養はれて外界を刺す棘」という、「詩」と「死」、「眼」と「芽」の同音異義語が反復する構成にもそのまま指摘できることである。ここにおいて那珂は、音韻を基とする言語実験的な詩法を試みている。正直に言って、この段階では、それがいまだ十全に成功しているとは言い難いが、それ以前の那珂にはなかった試みであることは間違いない。

Ⅱ部に収められた作品は、音韻的な見地から試みられているものは、それほど多くは見当たらないが、エロティックでグロテスクな「戀の主題による三つのデッサン」、ことばと存在との関係をユーモラスに考察した「秋の散歩」、語りのスタイルで展開される散文詩の「霧」「糞石」「本になる」など、非常に多様性に満ちた、しかもその多くが実験的な作品の集まりだと言わなければならない。と言うより、むしろ、Ⅱ部の諸篇は、那珂が戦後詩の流れのなかで、独自性を発揮するために様々な詩法的な模索を繰り返していた過渡期の作品群と言うべきだろう。しかも、そうした試みのうちに、次第にことばそのものへの探求の比重が大きくなっていくことは確実に見てとれる。

それらの試みは、『音楽』の諸篇へと次第に収斂していくこととなる。Ⅱ部の諸篇は、元来『現代詩全集第四卷』⁽¹⁾に収められた作品から成るのだが、そのうちの「透明な鳥籠」⁽²⁾或る画に寄せての二篇は、後にそのまま『音楽』に収録されたことが、その証拠として挙げられよう。結局、『黒い水母』の時期の那珂は、独自の詩法を求めて、様々な探求を試みながら、少しずつ彼本来の資質を掘り当てていく過程であったように見える。そしてその終盤において、ついに那珂は、ことばそのものの内部へ沈潜するという彼独自の詩法にたどり着くことになったのである。『黒い水母』の時期の（特にⅡ部の時期の）こうした詩法の模索こそが、後の『音楽』の諸篇を必然的に導きだしてきたことは、疑いようがないことと思われる。

3 「虚無」の形象化——『音楽』

那珂の内部深くに巣食っていた虚無は、特に『黒い水母』のⅡ部に収められた過渡期的作品を経て、ついに『音楽』⁽³⁾において最初のピークを迎える。つ

まり、「すべての存在の根柢に虚無はひそむ」という認識のもとに、内省的な物象の奥にひそむ虚無を『ETUDES』でうたい、社会的事象の奥にひそむ虚無を『黒い水母』で描いた那珂は、『音楽』において、詩を構成する要素そのものである「ことば」の根柢にある虚無に到達しようとする無謀ともいえる試みに着手する。物象そのものの奥にひそむ虚無や、社会的事象の背後に存在する虚無をうたった詩は、それほど珍しいものではない。しかし、ことばそのもののうちにひそむ虚無を素手で捉えようとした詩人が、那珂以前にいただろうか。

その意味において、那珂太郎の詩業が真の意味で始まるのは、『音楽』以降であることに大方の異論はないであろう。むしろ、だからといって、それ以前の那珂が凡庸な詩人だったわけでも、『音楽』が突然変異的な詩集だったわけでもない。前の章でも見たように、『音楽』の詩的世界は、二十年にもわたる長い周到な準備期間を経て一挙に花開いたものであって、その達成の見事さが、それ以前の作品を結果として色あせて見せてしまうのである。

なにはともあれ、具体的な作品を見ていこう。

燃えるみどりのみだれるうねりの
みなみの雲の藻の髪のかなしみの
梨の實のなみだの嵐の秋のあさの
にほふ肌のはるかなハアプの痛み
の耳かざりのきらめきの水の波紋
の花びらのかさなりの遠い王朝の
夢のゆらぎの憂愁の青ざめる螢火
のうつつ観念の唐草模様錦蛇の
とぐろのとどろきのおどろきの黒
のくちびるの苔みの罪の冷たさの
さびしさのさざなみのなぎさの蛹

「作品A」の全文であるが、これを読んだだけでも、那珂太郎の詩法のそれ以前の日本の詩に全く見られなかった独自性が明らかとなろう。音韻を明らかにするためにあえて「ひらがな」書きにして説明してみると、一行目の「も、えるみどりのみだれるうねりの」のマ行音の頭韻は見やすいこととして、

各語尾を見てみるとみごとにラ行音の戯れを響かせている。二行目も、マ行音を受けて「みなみ」で始まり、「くも」「も」と変奏され、さりげなく置かれた「くも」のカ行音が「かみのかなしみ」で炸裂する。そしてこの「かなしみ」は「みなみ」の反響を奏でる一方で、次の行の「なしのみ」を秘かに支配している……。

際限がないので音韻の解析は以上で止めておくが、まさに一つのことばが、「の」という助詞の広汎で不思議な効用によって次々と脈絡を生みだし、ことばとことばが音韻上の緊密な結びつきにより曼荼羅のように連続と繋がりがあって、妙なる音楽を奏でていることに誰しもが気づかざるをえない。しかもそれは、一部の現代詩によく見られる語呂合わせ的な発想から無理に結びつけられたものではなく、ことば自体が自律的に他のことばを呼びよせる日本語の深い生理そのものの中から自然発生的に生まれ出た音楽なのだ。

ここで那珂が採用した方法は、ことばの最古層にあるものへのアプローチであった。それは、ことばの根源に遡ろうとする行為であったがゆえに、意味よりも音素そのものへと向かわざるをえない。なぜなら、ことばがことばとして立ち上がってくる瞬間に発せられるのは、「意味」ではなく、「音素」そのものだからである。ことばの意味というものは、言ってみれば、その最も表層に位置する要素であって、ことばが社会的な存在となるために最後にまとう衣裳のようなものなのだ。したがって、『音楽』における那珂太郎は、ことばの表層にある意味性だけに頼る詩——すなわち既成の概念の中だけで充足している詩を否定せざるをえなかった。

詩集『音楽』では、全篇を通して頭韻や母音律によることばの自律的な展開によって、めざましい音楽性が達成されていることはすでに述べた。しかし、それと同時に、一つのイメージが次のイメージを引き出し、それが次々と連続的に変容していったイメージの生命的な連鎖を生み出す、那珂太郎独自の映像性の鮮烈さにも注目しなければならない。

例えば、先ほど引用した「作品A」で説明をすると、一行目はまだ漠然と何かが動き出す気配しか感じさせないものの、二行目の「藻の髪のかなしみ」が次の行の「梨の實のなみだ」「嵐の秋のあさ」から「にほふ肌」「ハアプの痛み」「耳かざりのきらめき」へと憂愁に満ちた優雅な女性のイメージを髣髴とさせながら転調していく様は、アクロバティックなほど新鮮で、万華鏡を思わせるほど美しい。さらに、そのイメージの連鎖は、「遠い王朝」「青ざめる螢火」「唐草模様の錦蛇」「くちびるの苔み」「罪の冷たさ」と華麗で意

想外な展開を見せながら、最終行で「なぎさ」に打ち捨てられた「蛹」のイメージへと静かに収斂していく。しかも、「さびしさのさざなみのなぎさのさなぎ」と清冽でさびしげな「サ」の効果音を心にくいほど伴いながら……。

「作品A」「作品B」「作品C」といった諸篇が、『音楽』の詩法を支える合理的な作品だとするならば、「繭」は、いわばその応用篇として音楽性と映像性が精妙複雑かつ有機的に結びついて、それ自体生きてうごめく自律的な言語宇宙を形成しえた傑作と言えよう。ここでは、ことばそのものをモチーフとして、音韻、イメージ、意味にとどまらず、さらに、字面、色艶、味といった、ことばのもつ属性のすべてが多層的に関連しあって作品が成立している。

むらさきの脳髓の

瑪瑙のうつくしい断面はなく

ゆらゆらゆれる

ゆめの繭 憂愁の繭

けむりの絲のゆらめくもつれの

ももももももももも

裳も藻も腿も桃も

もがきからみもぎれよぢれ

とけゆく透明の

鞆とまいろのとき

よあけの羊水

にひたされた不定形のいのち

のくらしい襞にびつしり

ひかる〈無〉の卵

がエロチックに蠢めく

ぎらら

ぐび

る

びりれ

鱗粉の銀の砂のながれの

泥のまどろみの

死に刺繡された思念のさなぎの
ただよふ

レモンのにほひ臍物のにほひ

とつぜん噴出する

トピアズの 鞆いろの

みどりの むらさきの

とほい時の都市の塔の

裂かれた空のさげび

うまれるまへにうしなはれる

みえない未来の記憶の

血の花火の

「繭」ということばから、音韻的には「ま」行音や「ゆ」の音が多く導き出され、やわらかな音の戯れを奏でてゆく一方で、映像面では「脳髓」や「瑪瑙」から「絲」のイメージへと連想が展開してゆくことにより、複合的で精妙なことばの織物が形成される。そこへ、「ももももももももも」という驚嘆すべき一行が現われ、それが漢字に変換されることで、女体を連想させるエロティックなイメージへと一挙に変容する。そして、「ぎらら／ぐび／り／びりれ」という奇想天外なオノマトペが続く。

このオノマトペを転換点として、後半では、この音韻とイメージとの精妙な構造体のなから、詩人の内面世界に潜む「うまれるまへにうしなはれる／みえない未来の記憶の」虚無の伽藍が浮かび上がってくる。これは作者が、語呂合わせのことばを弄んでいるのではなく、自己を放下し、ただひたすらことばの生命的な動きにつき従った結果、必然的にその内的秩序が表れ出したものと言わなければならない。

『音楽』の諸篇は、このような有機的なことばの自律的な運動やイメージの鮮烈な連鎖を強く感じさせながらも、換言すれば〈音楽性〉と〈映像性〉を両輪としてみごとなことばの伽藍を構築していながらも、その読後感には不思議な静謐さに充ち充ちている。たとえてみれば、漆黒の夜空に次々と打ち上げられた花火を見終わった後のような浄福感と虚無感を味わわせる。それ自体生きて動くことばの生命現象を眼前にまざまざと幻出させたあとだけに、この虚無感の黒々とした闇の底知れぬ深さがよけいに印象に残る。

ただし、誤解のないように言っておくと、『音楽』の諸篇は「虚無」を主

題として書かれたものではない。那珂太郎は、「虚無」の表出というレベルにとどまらず、「虚無」そのものの形象化を志向したのである。それが、すなわち、自己の存在を規定する根源的存在であることばそのものへと沈潜していくことであつた。これによって那珂は、ある意味で虚無を超克したと言つてよい。那珂の虚無が消え去つたわけではない。また消え去るはずのものでもなからう。そうではなくて、徒手空拳でことばの深淵にどこまでも沈潜し、自分自身を放下した果てに、深淵に咲くことばの花束を手にして帰還する。このことによつて、那珂は、一瞬にしる虚無の本質を垣間見たに違いない。

詩人とは、ことばに対する根源的な懷疑を鋭く意識しながらも、ことばなしには一日たりとも生きられぬことを痛切に認識するものの謂だ。言い尽くされていることだが、現代に詩人である限りは、この二律背反的な苦渋から遁れることはできない。それをどうやって超克する（あるいは超克できないことを示す）かは、その詩人固有の、しかも厳密に言えば作品ごとの問題であるが、那珂太郎の場合は、人間存在の基底にあることばそのものへと沈潜したところにその根柢がある。

それはまた、たえず生まれ出ようとすることばを、その生成流動する空間ごとそのまま生け捕りにしようとする行為とも繋がる。『音楽』の諸篇には、母音律の追求による音楽性の達成といった評言ばかりが冠せられるが、それ自体は決して間違ひとはいえないものの、それは、那珂自身の意図したこととの反映というよりも、ことばの根源に遡りたい、その発生する現場を捉えたいという詩人の強い意識がもたらした、むしろ結果であつたと言ふべきだろう。

那珂にあつて、時代によつて傷つけられたことばに対する信頼回復は、狭義の「意味」とどまらず、「音韻」「リズム」「イメージ」「字面」「色艶」までをも含みもつ総体的なものでなければならなかつた。そのとき、那珂に力を与えたものこそ、連綿として生き続けてきた「古典」のことばであつた。那珂が愛読した藤原定家や正徹といった「古典」に沈潜することによつて、ことばの根源的な生理や機能を汲み上げ、それを現代の芸術言語として鍛えなおす、これが那珂の意図したことであつたらう。

『音楽』が、那珂の詩法を決定付けた画期的な詩集というだけでなく、戦後詩の記念碑的一冊として今も独自の光輝を放ち続けるのは、虚無的な世界観の表出のレベルに作品をとどめず、自己放下の果てに、有機的生命体とし

てのことばの力によつて「虚無」そのものの姿を形象化しえたことによるのである。那珂は、ことばの一義的な意味性に頼つて自らの世界観を表出する傾向の強い時代相のなかで、ことばの有機的な生命が発生する現場に自らを深く沈潜させ、他ならぬ「ことば」そのものの根柢に潜む虚無に到達することとで、内面の「虚無」の姿を生きてうごめく自律的な言語構造体として形象化するという、前人未到の行為を成し遂げたのである。

つまり、乱暴に言つてしまつと、『ETUDES』、『黒い水母』の時期の作品は、いまだ虚無的世界観の表出のレベルにとどまっていたのに対し（むろん、2章でも述べたように、『黒い水母』のⅡ部に収められたユリイカ版『現代詩全集』の時期の作品では、すでに『音楽』につながるような試みがなされてはいるのだが）、『音楽』の詩篇は、日常の価値観の中では離れたところに存在する意味やイメージを、ことばの最も根柢にある「音素」を軸として、虚無の深淵における実相に基づいてつなぎ合わせたからこそ、そこに現実世界を超え出た深遠なポエジーが生まれたのである。『音楽』の詩法は、その後多くの追隨者を産んだが、彼らと那珂との決定的な差異は、ここにこそある。

4 「言」から「事」へ——『はかた』

『音楽』は、那珂太郎の全体の詩業を考える上で、どうしても押さえておかなければならない詩人の原点であり、しかも最初の到達点でもあつた。したがつて、この後は、詩人がこの原点をどう変奏させ、どう超克していくかの歴史となるはずである。もちろん、詩人によつては一つの詩法を求心的に深めていくタイプも存在するし、事実、那珂自身も、『音楽』の詩法の延長線上のさらなる探求をその後の作品の一部で見せてもいる。しかし、『音楽』はそれ自体で自らの詩法を究めつくした詩集であり、その後の作品の個々の魅力は別としても、詩法的には『音楽』の応用問題の域を出ない。そこで、詩人に新しい試みが課せられる。

『音楽』からちょうど十年を経て出版された『はかた』¹³は、那珂太郎の新しい局面を見せて読者を驚かせた。ただし、Ⅰ部に収められた十二篇は、基本的に言つて『音楽』の詩法の延長線上の、あるいはその変奏的作品であると言つてよい。その具体例として、巻頭におかれた「青猫」をみてみよう。これは、萩原朔太郎の詩集『青猫』を踏まえた作品であることは言うまでも

ないだろう。

あをあをあをおおわあ おわあ あを
ねこの麝香のねあんのねむりのねばねばの
ぬばい粘液のねり色の練絹のしなふ姿態の
ぬめりのぬばたまの闇の舌のしびれの蛭の
祕樂ひけうの瞳のきらめきのくるめきのくれなる
の息づくいそぎんちやくの玉の緒の苧環むすまわの
怖れの奥津城の月あかりの尾花のうねりの
無明のゆらめきの青のうめきのなまめきの
あをあをおわあ あわわわわあを おわあ

盛りをついた猫の鳴き声を最初と最後の行に置き、なんとも気だるいような、エロティックでもありグロテスクでもある独特の世界が、ことばだけで造形されていることにはまず驚かされる。二行目の「ねこの麝香のねあんのねむりのねばねばの」以降は、『音楽』での頭韻を踏む詩法がふんだんに使われている（因みに「ねあん」は、フランス語の「neant」で「虚無」を意味する）が、それと同時に、なんとも粘着質の肌につわりついてくるような夜の闇の艶めかしさがみごとに表現されている。このことば自体の圧倒的な存在感の重さを、なんと形容したらよいだろう。まさに、アメーバのように生きて蠢くことばの生命体の生々しさが感じ取れるはずだ。

こうした作品は、その音楽性をより精妙に、より自由に、より多彩に変奏している。むしろ、変奏を存分に楽しむ詩人の様子さえ行間から感じ取れるほどだ。しかし、『音楽』の詩法の完成度が高いだけに、容易に想像されるところ、同じような詩法の追及は同じようなパターンの作品に陥りやすい欠点をもつ。これらの作品はそれを見ごとに回避しているとはいえず、同時に、読者にどこか既視感を与えるのも事実である。Ⅰ部に収められた作品を見る限り、『音楽』の詩法の変奏であることは否めないであろう。

ところが、Ⅱ部に収められた四章二百行からなる長篇詩「はかた」は、『音楽』的要素を濃密にたたえた章がありながらも、以前の那珂の作品には見られなかった叙事詩的要素をはっきりと露呈させている。まずは、Ⅰの冒頭部を見てみよう。

なみ

なみなみ

なみなみなみなみ

くらい波くるほしい波くづほれる波
もりあがる波みもだえる波もえつきる波

われて

くだけで

さけて

ちる

なだれうつ波の なみだのつぶの

なみなみあみだぶつ ぶつぶつぶつぶつ

なびく莫告藻なりのりその つぶだつ記憶のつぶやきの

泡ときえぬ

沖つ潮あひにうかびいづる

鐘のみさきのゆふぐれのこゑ

以上の引用からも明らかのように、「なみ」という音韻を重ねる書き出しから始まって、さまざまな波を想起し、さらに波の運動性を示唆したうえで、「なみだ」「なみあみだぶつ」を引き出してくる詩法は、『音楽』的詩法そのものと言ってよい。ただし、作者自身の註に明らかのように、「われて／くだけで／さけて／ちる」は源実朝の、「泡ときえぬ／沖つ潮あひにうかびいづる／鐘のみさきのゆふぐれのこゑ」は正徹の和歌を引用したものである。そのほかにも、Ⅰ部には、『源氏物語』、芭蕉、『萬葉集』など、多くの古典文学からの引用がある。このようにⅠ部は、単なる『音楽』的詩法の反復にとどまらず、多くの古典文学と密かに呼び交わす重層的な作品構造を示している。

さらに、「どんたく囃子よ 昇あき山笠の掛け聲よ／豊太閤をまつる社やしろのなみの樹の 赤い實よ／奈良屋尋常小學校の 砂場のそばのふるい肋木」というように、固有名詞や地名を中心にして幼年時の記憶のうちにある「はかた」の町を浮かび上がらせるⅡ部や、「中洲のたもとにたたくみ目をつむると おい伊達得夫よ／あのブラジレイロの玲瓏たるまほろしが浮かんでくるぢやないか」と始まる、昭和十年代半ばの旧制高校時代と現代を重ね合わせることによって旧友、伊達得夫への鎮魂を歌うⅢ部になると、これまでの那

珂の詩には見られなかった叙事詩的要素がはっきりと前面に押し出されてくる。

ここにおいて那珂は、『音楽』時代のひたすら自己の内部に巣くう「虚無」を見つめる姿勢を脱し、内部と外部世界を繋ぐ領域へと果敢にその歩を進めたのである。そして、その領域にひそむものこそ、自らが生まれ育った町であると同時に空襲によって灰燼と化したがために、自らの内面にだけ存在する記憶の町となってしまった「はかた」であり、そこでも青少年時代を過ごした亡き友であったのだ。叙事詩的語りを、『音楽』的詩法ではさむ交響乐的形式の「はかた」は、内部世界であると同時に外部世界でもあるこの領域をみごとに造型しうる詩法と言えるだろう。

次に引用するのは、『音楽』的詩法の極致を実現してみせたコーダ部分、最終章Ⅳの前半部である。

ししししし しぐれる志賀^{しか}の鳥のしめやかなしら砂よ

落日の亂雲よ らむね色のらんぶの光輪よ

ぬえくさの濡衣塚のぬれる千の燈明

彼岸のひかる干渴の萬のひとみ

月の露 堤の土筆 鶴の子のまるみ

榎田のやしらのぎなんの木^の朽ちゆく黒

ししししししし 精靈流しのしのめの死の舌よ

……

……

しらぬひ筑紫 雫干ぬらし

もはや説明の必要はないと思うが、各行でたとえ「しぐれるしかのしめのしめやかなしらすなよ」という具合に各行は頭韻を踏んでいて、その各行の頭韻だけを拾っていくと、「しらぬひつくし」という「はかた」の古名になり、それを逆から読むことで「雫干ぬらし」が導き出されるさまは、鮮やかと言うほかはない（因みに「しらぬひ」は「筑紫」に掛る枕詞である）。

Ⅳの後半になると、それぞれ「は」「か」「た」の頭韻を踏む五行ずつの連が続き、「たふれよ 竹むら／たふれよ 瀧つ瀬／絶えよ玉の緒……」で作品が終わる。このように特にⅣは、頭韻を中心とする『音楽』的詩法と博多という具体的な町を記述する叙事詩的要素が、詩的空間にみごとに融合した作

品と言えよう。

自らが生まれ育ち空襲によって灰燼と帰した幻の町を、幼少時の記憶と土地にまつわる歴史の回想、本歌取りのな日本古典の引用とによって想像的言語空間のうちに再構築すると同時に、その土地とともに青少年時代を過ごした亡き友伊達達夫への鎮魂をあわせてうたう主題が、こうした『音楽』的詩法と叙事詩的詩法の混在・融合を要請したことはすでに述べたが、「はかた」は、この新しい試みの最初の到達点であるだけではなく、後の那珂の詩業を俯瞰してみると、その分水嶺となった作品であることは間違いない。

『音楽』から『はかた』へと転換していった理由については、次のような詩人自身の証言がある。

私の方法的模索は、七〇年代半ばまで曲がりなりにも續いたと思ふが、同時に、音韻リズムを中心とした詩的模索に限界の壁を感じせざるを得なかつたことも確かである。一つの方法は、だうだうめぐりの自家中毒症状を呈するとみえ、實質的には繰り返しにすぎぬ危険に曝された。

自分の空観にとつての不可避的方法の一面、語呂合わせのやり方が、少なからぬ人たちの技法に取り込まれ吸収されてゆくにつれ、通俗化し、もはや自分の書くことへの起動力となり得なくなつた、といふこともある。⁽¹⁶⁾

この後さらに証言は、「はかた」は「外部世界、日常的経験世界と接觸する叙事性によつて言語構造の蘇生をはからうとして」⁽¹⁷⁾書かれたと続くのだが、いずれにせよ、これ以降の那珂太郎は、基本的に言つて、虚無そのものを作品化する詩法から、意味性を含めたことばの総合的な機能によつて叙事する方向へと少しずつ変化していく。いわば、「言」から「事」へと次第にその重心を移していくのである。

つまり、戦前のモダニズムや「四季」派への批判もあって、ことばの意味によつて戦後の現実を撃つという、一時期詩壇を席捲したいわゆる「荒地」的な詩法に対して、ことばに対する根底的な懐疑をもってしまった那珂は、そのことばに対する不信から、ひたすら、ことばの内部世界のみ存する音韻やイメージを強調したのだが、『音楽』の諸篇を書くことによつてことばへの懐疑を克服した後は、当然その属性の大きい部分である「意味」をも含めた総合的な機能・生理を備えたことばへと自然に移行していったのだ。外

界の事物を指示する機能をもつ「意味」が、作品に外部世界を招来するのも、また、必然であつたらう。

5 漢語脈への接近——『空我山房日乗其他』と『幽明過客抄』

『はかた』でその詩業の分水嶺を迎えた那珂太郎は、その十年後に『空我山房日乗其他』¹⁸を刊行する。I部に収められた作品は、『音楽』的詩法を色濃く投影した「逝く夏」「飛び翔る影」「monochrome」「ゆもれすく」といった作品を中心に、正徹の一首を各行の頭に置く「遠戀」、蕪村や芭蕉などの詩句を折り込んだ「しぐれ考」、トーマス・マンの作品をモチーフとする「ロマネスク」、遠い過去を想起する「古い池のほとりの古風な十四行」「春の鳩」など、変化に富んだ作品が集められている。作者はこれを、「漢語を含みながらいはば和語脈を主とした詩的文體の試み」(附記¹⁹)とまとめている。II部の「方圓戯四」は囲碁をモチーフとするユーモアにあふれた傑作、「exercise」は「カナ文字論者・ロオマ字論者」を挑発する快作で、「概ね語を主とした試み」(同上)と要約されている。

III部の「空我山房日乗」連作になると、詩人のスタイルはさらに急激な変貌を遂げる。『音楽』や『はかた』に見られたやわらかな和語脈から、作者によって「和語脈化されつつも漢語を多用した文語文體の試み」(同上)と要約される、新たな詩法へと大きな転換を見せるのである。

たとえば、「白雨夢幻」の前半部。

同年水無月某日

西ノ刻、方丈ノ庵室ニ獨リ肱ヲ曲ゲテマドロム

遠クイヅクヨリトモナク僧ヲノ讀誦ノ聲響キ來ルニ

目ヲ上グレバ小暗キ處ニワガ同期ノ海軍豫備學生ノ幾タリカ坐シテアリ

ソハ戦時下ノ土浦航空隊第十四分隊ノ温習室ナルガ如シ

如何ナレバワレ戦ニ死セシ

正面ノ白布ニ蔽ハレシ柩ノ中ニ横ハルハ、ワレ自ラニ他ナラズト知ル

サラバ、コレヲ見ル我ハソモ何者ナラン

ト訝ルニ目覺メタリ

ここに響く「讀誦ノ聲」は、死者たちの声でなくてなんであろう。しかも、

作者自身、心の領域ではすでに冥界に囚われている。いやむしろ、自分から冥界に入り込んでいくべきだろう。そして、その地点から自己自身をも他者として見ている。これは、間違いなく冥界からの視線である。この際に、よけいな感傷を排除するためにこそ、漢語脈が採用されたのではないだろうか。表意文字である漢字は、ひらがなと比べて、公的なものや思考を表現するのに適している、私的なものや感情表現には向かない。まさに、「言」から「事」へと向かう那珂にとつて、漢語脈は必然的に選択されたスタイルであったのだ。余分な抒情性を避けて、事実のみで語りうる世界をほかならぬ言語世界に屹立させるためには、漢語脈こそが最適と判断されたのである。

これは、三好豊一郎との囲碁の際のやり取りをユーモラスに描いた「烏鷲争局」や太宰治との思い出を描いた「池畔遠望」、愛犬との散歩のさまをえがいた「歳晚散策」といった他の作品にも当然言える。何気ない日常のありふれた出来事を描いた「日乗」(日記)であっても、漢語脈で書かれていることによつて、感傷性は排され事実のみがくっきりと表現されて、現実世界との距離が生れてくる。漢語脈という現代口語と距離がある表現であるからこそ、そこに固有の心理的な距離が生じ、その距離が作品世界を自立させるのに役立つ。そして、事実のみに語らせるその詩法によつて、不思議なことに詩人の個を超えた普遍的な意識が、ことばの姿を取つてくつきりと浮かび上がってくる。

和語脈から漢語脈への、この急激なスタイルの変化は、那珂が敬愛してやまぬ萩原朔太郎の『青猫』から『氷島』への大胆な変貌を想起させるのだが、『氷島』が、心の奥底から迸り出たような悲憤慷慨調なのに対して、「空我山房日乗」連作は、「日乗」の体裁をとつて夢と現実とを(あるいは過去と現在とを)行き来しながら、次第に死の影に深く縁とられていく詩人の意識を表現していることもあつて、つぶやきにも似た沈静化された文体となっている所が異なる。いずれにせよ、この詩集で那珂が漢語脈を採用した背景には、失われようとしていることばの形に強い危機意識を抱き、それへの悲痛な鎮魂をうたうという意味もあつたにちがいない。

続いて刊行された『幽明過客抄』²⁰は、I部に、西脇順三郎、鮎川信夫、島尾敏雄、草野心平ら長い期間親交のあった人々の死に触れて、その思いが必然的に流れ出して書かれた趣のいわば「レイイェム」といふべき作品を集める。II部の諸篇は、トーマス・マン、チェーホフ、ヤコブセンといった、若い頃から積年慣れ親しんできた作家たちの作品や、ルキノ・ヴィスコン

テイ、アンドレイ・タルコフスキーの映画に触発されて書かれた作品を収録している。このⅡ部の諸篇は、『空我山房日乗其他』のⅠ部に収められた「ロマネスク」の延長線上に書かれた作品と見ることもできるだろう。

Ⅲ部に収められた「皇帝」は、「はかた」以来の約二百行の長篇詩で、秦の始皇帝陵で発見された兵馬俑を見た那珂の経験を契機として生まれた。

西安の東郊約三十五公里

黄沙のなから

むくむくと身をもたげた奇怪な軍團、を見た

先鋒一列六十八名、三列横隊二百有四名

背に矢箠を負ひ、手に弓弩を持つ

そのうしろの隔牆の間

四列縦隊に整然と並ぶ兵士の群

輕裝の軍袍を着る青灰の兵士

堅固な鎧甲を装ふ褐灰の兵士

年少の兵、中年の兵、老齡の兵

1の冒頭部分であるが、この作品で那珂は、「空我山房日乗」連作で試みた漢語脈をより平易に口語の方向へと開いた文体によって、秦の始皇帝の運命とその生きた時代の意味を問いかけている。

那珂がこうした文体を採用した背景としては、「空我山房日乗」連作で試みた漢語脈では、現代の読者—とりわけ若い読者—の共感が得られにくいという実感をもったからだと推測される。漢語脈が現代において死滅したとまでは言わないが、その命脈が瀕死の状態にある以上、それに固執するのではなく、そうした漢語脈を生かしつつ現代日本語として蘇生させうるスタイルの試みこそが必要であると、考えた結果であろう。そしてそれは、十分に成功している。「矢箠」「隔牆」「軍袍」などといった語彙としては見慣れないものが多くありながら、その漢語を中心とする簡素な、何の飾りもない簡潔な文体によってきびきびとしたリズムが生み出され、これから大きなドラマが始まる緊迫感がひしひしと伝わってこないだろうか。

「皇帝」の全体の構成を見てみると、1部は、「プロローグ」の役割を果たし、始皇帝陵から発掘された兵馬俑について作者の視点から客観的・叙事的に記述され、2部は、始皇帝の生涯についてその兵馬軍団の視点からの、い

わば「クロス」的なスタイルの語りとなっている。3部は、始皇帝自身の己の「生」についての独白である。4部は、再び作者の視点に戻り、次第に客観的な叙事へと収斂してゆく。次に引用するのは、3部の中ほどの部分の独白。

彼がおれの實の父だつたとすれば

おれは間接ながら自身の父を殺したことになるのだが——

しかしおれは悔いぬ、この世の何が悪であり

何が善であるのか、おれは世の所謂善悪是非をすべて信じない

この世に絶対的な真はない、絶対的な善はない

とすれば、何事をもまた悪とすることはできぬ

善となせば即ち善、悪と斷ずれば即ち悪

善悪を決するのは力あるのみ

だからおれは力そのもの、絶対的な権力者 でなければならぬ

いのだ

まるで二千二百年以上前の始皇帝の声が蘇ってくるかのようではないか。いや、始皇帝にとどまらない、人間のもつ欲望をこの上もなく簡潔な表現でみごとに描き切ることで、根源的・普遍的な人間の声が莊重に語り出してくるようである。こうした詩法によって、那珂の詩の時空は、多層的な声を響かせながら、ついに二千二百年以上も昔の中国と往還する一方で、現世での私たちの「生」の意味を静かに問いかけてくる。ここにおいて、「はかた」で胚胎した叙事詩的な系譜がついに、これほどの歴史的・巨視的な視点をもちえたことに感動を禁じ得ない。これは、今までの日本の現代詩に現れたことのない、まことに壮大なスケールで「生」の本質を描ききった、時代を画する叙事詩というべきであろう。

6 「怒り」を秘めたレクイエム——『鎮魂歌』

『鎮魂歌』⁽²¹⁾は、長篇詩二篇で短詩五編を挟み込むという構造を持つ。冒頭に置かれた「水の反映または板場卯兵衛さんの一日」⁽²²⁾は、かつての同人誌「ころ」⁽²³⁾時代の文学仲間であった人物の日常を、その残された著書『水の反映』の記述によりながら淡々と映し出したペーソスあふれるレクイエムである。

「夢・記憶」は、明らかに『音楽』の余韻を響かせる書き出しで始まり、後半は散文形式で作者十五歳の折の蟲垂炎の手術とその担当医のことを語る。作者のこれまでのすべての詩法を六篇の三行詩の中に凝縮したかのような「七月」、十二月それぞれ季節感を象徴するオノマトペをモチーフとした「音の歳時記」、『幽明過客抄』I部との強い類縁性を感じさせる、北村太郎や佐々木基一の死に触発された「日日」「行く人」と、多彩な作品群がそれに続く。

なかでも、一番興味を引く短詩が、「夢・記憶」であろう。

ゆら ゆら ゆりはゆれ

ゆらぐゆめ の

ゆふぐれの にほふ百合の

しろいゆびが ひんやりと

鮎 のやう きみの

はらのうへを およぐ およぐ

明らかに『音楽』の詩法を継承した、「ゆ」の頭韻を踏むゆったりとしたスタイルの書き出しで一連が始まり、「——きみのみる夢は」とほい記憶の残響「か」という少年時代の自身への問いかけを機に作品は急展開し、後半では、散文形式で作者十五歳の折の蟲垂炎の手術とその担当医のことが語られる。もちろん、先に何度も指摘したように、『音楽』的詩法は、多少の曲折はあれ『はかた』以降の詩集のなかにも、引き続き魅力的な作品群を形成しているのだが、この作品は、そうした詩法と叙事詩的詩法との併存という点において、極めて興味深い試みと言えるだろう。

だが、この作品の重要性はそれだけに終わらない。さらに注目すべきは、これが序奏となつて集中の力作「鎮魂歌」を呼びこむ、その構成の妙である。

「夢・記憶」では未だ名を明かされなかった担当医が、「鎮魂歌」では鳥巢太郎という実名で登場し、主人公の位置に置かれる。まず、一連で新聞の死亡記事が引用され、二連はいきなり「鳥巢さん、私の脳裏にははつきり浮かぶ、若かつた日のあなたの顔が」という作者からの呼びかけで始まる。以後、基本的にこの呼びかけのスタイルは変わらない。

昭和十六年二月、召集令状を受けあなたは見習士官として入隊、

同年十二月八日、太平洋戦争が始まる。

昭和十九年五月、久留米陸軍病院の軍医から召集解除になり、

九大医学部助教として第一外科石山福二郎教授のもとで勤務することになる。

そして終戦間近の翌二十年、あの忌むべき事件に、

自分の意志を超えた外的な——運命的といつてもいい——力で、有無を言はず引きずり込まれたのだ。

こうした、可能なかぎり淡々とした事実の記述のなから、遠藤周作の『海と毒薬』でも有名となつた、あの「九州大学生体解剖事件」の当事者の姿がくつきりと浮き彫りにされてくる。叙述のスタイルは一貫して、事実のみに語らせる決意に満ちた、感傷を排したきわめて即物的なものに終始しているのだが、むろん、客観的事実の単なる羅列のなかに詩が生れてくるのではない。事実のうちの最も多くを語りうる要素を選択する批評的視線の確かさと、決して声高になることのない、しかもきわめて緊迫度の高いその叙述のスタイルによつて、静謐で、強靱なポエジーが静かに滲み出てくるのだ。

この取捨選択の際の、詩人の目配りの広さと精妙さには舌を巻くしかない。例えば、さりげなく触れられる大岡昇平の『ながい旅』、そこに生涯を書きとどめられた岡田資陸軍中将、その長男陽氏と詩人自身との関わり。また、石垣島での米軍捕獲搭乗員処刑事件に連座した田口泰正少尉、その海軍予備学生当時の同期だった田村隆一や北村太郎。そうした、どちらかと言うと傍系のエピソードの具体性によつて、ふしぎな人間関係のゆるやかな円環が実感され、この構図によつて作品にポエジーの精気が吹きこまれ、色彩も立体感も出現してくる。

そして、最終連の前半部——。

かつての巢鴨プリズンの辺りには、いまサンシャイン60と呼ばれる六十階建の高層ビルが聳えてゐます。

見上げれば眩むばかり、威圧する巨大な怪物にも似て、

戦後日本の経済成長の、さながら化身です。

その隣につくられた公園には、人工の滝が絶間なく緩やかに水を流してゐます。

その公園の奥まつた隅の、灌木の植込の前に、

重さ六トンの黒御影石の碑が据えられてゐて、

ここがA級戦犯七人のほか、BC級五十二人の絞首刑が執行された

処刑台の跡だと、公園事務所の人が教へてくれました。

この緊迫度の高いその叙事のスタイルは、むしろ詩的言語であることを自ら放棄してしまったかのような、感傷を排した、徹底して事実のみに語らせようと決意したきわめて即物的なものである。ここにおいて、時代に翻弄された一市民の姿を通して、戦前から戦後数十年にも亘る時の流れ―それはまた那珂の人生の大半を占める「昭和」という時代でもある―が、一挙に掴み取られている。『音楽』の詩人那珂太郎をして、この激動期の大きな時の流れをその詩的射程のうちに収めるためには、戦後五十年という歳月の積み重ねを要したのである。

那珂は、『音楽』での試みにおいて総合的なことばそのものへの信頼を回復したからこそ、そのことばの根源的な機能のすべてを駆使して、この数十年にも亘る時の流れを一挙に掴み取り、その結果として、現代という時代を激しく問い掛けることができたのだ。換言すれば、「はかた」に始まった叙事詩の流れは、「皇帝」を経て、ついに「鎮魂歌」で那珂の人生そのものを含みこんだ時代の姿をとらえることに成功したのである。その一見非詩的言語から、静謐なるがゆえに激しい怒りを秘めたレクイエムが、一人一人の読者の胸のうちに鳴り響くさまは比類がない。

そして、こうした作品に底流しているのは、諦観ではなく、むしろ、静かなるがゆえに激しいその「怒り」である。「鎮魂歌」が一見穏やかな外観にも似ず、読者の胸をずしりと重い感動で打ってやまないのは、この本質的な「怒り」のために他ならない。『音楽』の詩人が、必ずしも適切な例とは言えないかもしれないが、後年に至ってたとえば、堀口大學風の軽妙洒落な作品ではなく（そういう要素のある作品が全くないとは言わないが）、「鎮魂歌」の作者となったのは、理不尽な時代というものに対する本質的なこの「怒り」のためであるように思われる。

7 「冥界」からの声——『現代能 始皇帝』

現在までのところ、那珂の最後の詩集となったのが、『現代能 始皇帝』

であるのは象徴的である。「後記」にあるように、この作品は、錬肉工房を主宰する演出家岡本章の、詩作品「皇帝」を現代能に仕立ててほしいという依頼によって書かれた。しかし、詩はそのまま能になるというものではなく、能特有の劇的構成が必要となってくる。そこで詩人は、「皇帝」には登場しない徐福をワキとして立てて、始皇帝と徐福との対話を中心テーマに据えることにより、「夢幻能」として全く別の作品に仕立て上げた。一般的に言って、能ではワキはシテを呼び出すための役割をもつのだが、ここではその上に、シテである始皇帝と対等のかたちで対話することで、ドラマを推し進めていく重要な働きをもたせたのである。ここにも、詩人独自の工夫がみられる。

全体の構成を見てみると、1は、プロローグに当り、暗闇の中にコロスとしての始皇帝陵の地下軍団の兵士たちが二千年以上の時の彼方より立ち上がってくる場面である。ここでは「皇帝」の詩句をほぼそのまま「コロス」として使用している。2は、時は二千年後の現在となって、徐福の七十余代の後裔が始皇帝陵を訪ねると、その眼前に白昼夢のごとく地下軍団の兵士たちが現れ、始皇帝の事績を語る場面である。

——かれ十三歳にして王位に即くや

直ちに驪山に自らの墳丘を築き始めたり

宏大なる地下宮殿を造営せんがため

天下の徒のこの勞役に従ふ者じつに七十餘萬人

地底深き宮觀に百官の席を設け

珍奇高價なる財寶を悉くここに移し満たせり

腐朽を防がんがため水銀もて百川を渡し大海をつくり

人魚の膏もて燭を點し

永久にこれが消えざらんことを圖れり

ここでも、兵士たちが、「コロス」の役割を果たし、始皇帝について語り出す。この作品は「現代能」と銘打たれているので、当然舞台上で能役者によって語られることを前提とした「語り」のかたちをとっている。さらに、能は、長い歴史のうちに非常に抑制され洗練された動きによって、象徴的に情景や心情を表現する演劇であるように、ここで使われることばも、非常に抑制的で簡潔でありながら、大きな示唆を与える象徴性に満ちている。しか

し、文体面をみてみると、あえて伝統的な能が用いる和歌的な修辭を中心とする和語脈ではなく、漢語脈、すなわち作者の言う「漢詩—王勃、李白、白居易、また『唐詩選』『和漢朗詠集』などからの断片的詩句の引用を交へた文體を」試みているところに、作者の独自性がうかがわれる。

3は、徐福の後裔が見る白昼夢の場面である。ここで、往時の始皇帝と徐福とが対面する。徐福は海の彼方に不老不死の仙薬のあることを告げ、始皇帝はそれを聞いて徐福一行を船出させる。4は、時間が現代の夕暮れに戻り、彷徨う徐福の後裔の夢に始皇帝の亡霊が現れ、いつの間にか徐福その人に変身したその後裔と、生命、榮華、権力の虚しさを語り合うところへ、コロスの声加わる。

無のゆらぎよりあらゆる有、萬物は生じ

しかしてあらゆる有、萬物はやがて無に歸すべきもの

宇宙のあらゆる有は 無より無への途上に他ならず

人の命もまたこれに異ならず

老と死とは 人の命のおのづからなる理法

あらゆる榮華 あらゆる財寶も つひに空中の樓閣にひとしく

すべての欲念妄想も 虹の棧とともに

途なかばにして霧と消え失するもの

さらに、この後、始皇帝の亡霊が「三千世界は眼の前に盡きぬ」と呟くのに対して、コロスはこれに呼応するかのよう、「八萬四千の事象悉くこれ空無」とうたう。ここに出てくる「空無」ということばを見落としてはならない。「無のゆらぎより」「萬物は生じ」、「萬物はやがて無に歸す」——ここであらわれる思いを集約したことばこそが、「空無」にほかならないからだ。そして、これこそが「現代能 始皇帝」を縦に貫く主調音となっていることはもはや言うまでもない。

那珂が発時点以来抱え込んでいた「虚無」は、若年から親炙していたニッチェをはじめとするヨーロッパのニヒリズム思想や、『徒然草』等に現われた中世日本の「無常觀」の影響が色濃く見られることはすでに指摘しておいた。もちろん、そうしたものに強い影響を受けたことは間違いないだろうが、こうやって那珂の詩業の終着点をたどってみると、ここに現れた思いの実は、初期の「虚無」観とはかなり質的に隔たっている。なぜなら、ここ

に見られるものは、ニヒリズム思想ほど積極的に世界を否定する態度のものではないし、無常觀のように底に諦觀を秘めたものとも肌合いが異なるからだ。そのはるか根源にある、さらに普遍的な、生そのものの中心に既に死という「空無」がポツカリと存在するという、否応ない認識であったように思われる。

しかもそれは、卑小な〈私〉に対する執着の入る余地などはじめからない、〈私〉をはるかに超えた巨大な宇宙的な「空無」そのものであると同時に、宗教や哲学と大いに関わりはあるけれども、もつと混沌とした、もつと魂の古層に根ざした、現実世界とは異質な原理のもとに生きている「空無」の感覺とでも、あるいは、この世を超えた「冥界」からの視線とも呼びうるようなものであった。ここにおいて、那珂の詩は、「能」と切り結ぶ。なぜなら、「能」こそは、この世とあの世、存在と非在、「有」と「無」の境界を自在に往来する芸術であると同時に、現実世界では目に見えない、あるいは、気配としてしか存在できないながら、その深層においてひそかに世界を支配している潜在的な領域——それは、「空無」とも「冥界」とも「死」とも呼びうるものであろう——からの「風」が吹き込んでくる空間であるからだ。

「能」は、また、現実世界に体系づけられ、秩序づけられることを自ら拒否した、あるいは、そこから必然的にはみ出してしまう、死者たちの声を響かせるための舞台空間の可能性をもつ。面をつけることの意義も、ここにこそある。能面をつけた能役者の目は、日常的な肉眼ではなくて、単なる空隙であること、言ってみれば「空無」であることよって、「死者」の目となる。もちろん、この空隙は、一方では、生身の能役者が即物的な舞台空間という現実を見通すための通路でもあるけれども、それ以上に、「冥界」からの視線が行き交う通路としての意味を持つのである。

したがって、能舞台では、「空無」の裂け目が至る所にその口を開き、私たち観客は、その「空無」に絶えず侵蝕されることになる。「現代能 始皇帝」の詩的言語は、現実世界を超え、絶えず生成流動し続けることで、私たち読者をカオスに満ちた「空無」へと、知らぬ間に引きずりこんでいく。那珂太郎が「皇帝」を「現代能 始皇帝」として新たに書き起こしたのは決して偶然ではなく、ある種の必然であったのだ。「現代能 始皇帝」の最後の場面では、始皇帝の亡霊はついに宇宙の彼方へと消え去り、徐福の後裔だけが舞台上に残されて、コロスの声とその虚空に響きわたる。

限りなき權力への欲はなほ滄波と共に渺渺
永遠の命への望みは白霧の如く果しなし
なほ鎮め得ぬ皇帝の靈は

こがるる夢の

こがるる夢の 海のかなた

虹の棧のほりゆき

虹の棧のほりゆき

太虚の雲に紛れつつ

宇宙の塵とぞなりにけり

宇宙の塵とぞなりにける

詩人は、現実の世界にその足場を置きながらも、決してそれに全的に一体化することなく、いつも心は、その根底にあつて絶えず生成流動を繰り返す潜在的領域に置かれている。日常世界では覆い隠されている、死者たちの声、死者たちの視線のこの世を超えた力によって現実世界に穴をうがち、そこに冥界の風を躍り込ませる——これこそ、那珂太郎の詩のもつ本質ではないのか。彼の詩に固有の異様に静謐なことばの質を読みあやまってはならない。それは、「冥界からの声」がもつ本質的な静謐さなのだ。この世を超えた声であるからこそその静謐さなのだ。那珂の詩を日常的な感情や価値観でもって読もうとする者は、手痛いしつべ返しを喰らうであろう。

8 「空無」の形象化——全詩業を通して

那珂の初期作品から最新作までをあらためて読み返してみると、その全詩業を通して、はっきりとしたスタイルの変遷の軌跡が実に際立った詩人であることに、誰しもが気づくはずだ。『ETUDES』から『黒い水母』を経て『音楽』へとこの道程に限って言えば、その詩法の探求は、特に珍しいことはいえない。初期の自己の内面に巣食う物象を抒情的に歌う詩風から、様々な詩法の探求を経て、ついにその詩人に固有の詩法に至り着くという経緯は、最初から完成された詩法で登場する限られた天才的な詩人を除けば、優れた詩人ならばその多くが辿りうる道筋であるからだ。

しかし、那珂は、『音楽』という、短からぬ現代詩の歴史上、空前絶後と言つてよいほど独創的な詩法に至り着いたにもかかわらず、その後も、己の

詩法の探求をやめなかった。もちろん、那珂にも、晩年に至るまで『音楽』的詩法の作品が存在することは見てきたとおりである。しかし、『音楽』の諸篇から「はかた」、「空我山房日乗」連作、「皇帝」、「鎮魂歌」そして「現代能 始皇帝」と、いわば尾根伝いにたどり直してみるだけでも、大ざっぱにいつて和語脈から漢語脈へと、「言」から「事」へと、「音韻性」から「意味性」へと、そのスタイルはくつきりとした変貌を見せている。

那珂は、なぜ、こうした詩法の探求を続けたのであろうか。それは、那珂太郎自身が宣言する通り、「詩は方法に他ならず、方法的に索められる（ことば）のかたち、にほかならない」からである。ここにこそ、那珂の詩人としての真正さの証がある。この国には、ひとつの詩法を獲得するやそれを守り続ける詩人が多い。そこには、「型」を重視する日本文化の伝統の影響もあろうし、ひとつの詩法が認知されると、その詩人の意匠登録としてそれを求め続ける読者の側の問題もあろう。しかし、真正の詩人は、自らの詩法の更新に意識的であらずにはいられない。なぜなら、詩作とは、ことばによる新しい「現実」の発見・創造行為に他ならないからである。固着した詩法は、固着した現実をしか反映しない。

しかも、これほどはっきりとしたスタイルの変化を見せながらも、那珂の詩には、一貫して底流するものがあるのも、また見てきたとおりである。だが、その底流するものも、質的な変化を見せていることも言っておかなくてはならない。たとえば、『ETUDES』においては「虚無」の心情的発露が直接的に見られるのに、「現代能 始皇帝」においては「空無」観が強く感じられる。「虚無」と「空無」は、これが「虚無」これが「空無」と、単純に分けられる性質のものでもちろんない。しかし、『ETUDES』においては虚無的な世界観によってその内部に存在する物象の姿を抒情的に歌い上げたのに対して、『音楽』の諸篇になると、そうした自己の世界観をいったん離れて——ということとは、自己放下をして——ことばの本質的な構造そのものを追究している。そしてそれは、そのまま、世界の構造そのものを追究することにほかならない。その結果、那珂が得たものは、ことばの面からいえば「音素」であり、世界のあり方からいえば「空無」の構造だったのである。

「空無」の構造に気づいてしまった那珂が、どうしようもなく「冥界からの声」に引きつけられていったのは、得心がいく。しかし、こうした冥界からの声は、また、一方で初期から一貫して聴き取れるものであったろう。しかし、それを詩人自身が真に自覚し、ことばの深い位相において表出しえた

のは、やはり、『音楽』の試みが成功して後のことである。『音楽』において那珂は、ことばの冥界そのものに赴き、そこでことばの深い実相を体感し、その上で、現代のオルペウスとして現実世界に帰還したのだ。しかも、神話上のオルペウスが、妻のエウリュディケを失ってしまいう結果になったのに対して、那珂は、『音楽』の諸篇というエウリュディケをしつかりとその手にしたまま、詩の世界に帰還しえたのだ。この意味において、『音楽』は、那珂のみならず、日本の現代詩にとつてまさに画期的なものとなったのである。『音楽』の諸篇は、内在的な、いわば無意識の奥深くに潜在しているもの表出であるから、ことばの形をとつて生成流動してくるものに対して、今まで実現されたことのない可能性の発現として、読者は新たな感動を覚える。それはまた、常識によつてがんにがらめにされてしまった心の状態を作り変えて、今まで日常的な認識の下に隠されていた世界の真実の姿を知覚することでもある。そして、日常的な自己の枠組みが壊され、言語意識の深層に直面させられたときに、そのカオスにみちたことばの海の中から、まるで波が形を取るように、読者は、思いがけない形でことばの生成する姿そのものが出現してくる現場に立ち会う。それは、自己の存在をはるかに超えた声、言ってみれば、他者であると同時に自己の深部に住む死者たちの声とも言うべきものでもあろう。

したがって、その書かれたところの作品は、こちら側でも向こう側でもない、その中間地帯に、ふしぎな物質感をもつて漂っている。しかし、その物質感、確たるものというより、たえず生成流動し、いたる所にこの世界とは異なる領域の「風」が吹きこんでくる体のものである。そのため、その作品は、一字一字、一行一行を読むたびに、常に新しい情景が展げ、見なれぬ世界が広がり、その意味も変容に告ぐ変容を見せるものとなる。日常と異なる意味の場が、日常の意味とは異なった仕方をつなげられていくのを目の当たりにすると、人はそこに新しい意味（それは以前の概念での意味とは違うものだし、それを果たして意味と呼ぶべきなのかは分からないが）が立ち上がってくるのをありありと感じ取るはずだ。『音楽』の場合は、さらにそれが意味の磁場だけではなく、文字通りことばの〈音〉としてのつながりの様相を帯びて現われてくるので、読み終わったあとの読者は、音が生まれ出たあとの瞑想的な静けさの中に入りこんでしまう。

こうした「冥界からの声」は、例えば、「空我山房日乗」連作の「白雨夢幻」に響く「讀誦ノ聲」としても那珂に聴こえてくる。しかも、この場合は、作

者自身が、心の領域ではすでに冥界に囚われている。いやむしろ、自分から冥界に入り込んでいくというべきであった。さらに、詩集『幽明過客抄』のI部に収められた詩篇は、題名通りこの世とあの世を行き交う意識を友人・知人の死に触発されて綴ったものであるし、秦の始皇帝陵で発見された兵马俑を見たことを契機として生まれた長篇詩「皇帝」では、詩人は、二千年二百年の時を超えて蘇った兵馬俑の姿に輻輳する死者たちの声を聴いている。また、「鎮魂歌」が、那珂が中学生のときの虫垂炎の執刀医、鳥巢太郎氏の新聞死亡記事を契機として書き出されたことも偶然ではない。すべて、これらは、そこに冥界との通路を作者が感じ取ったからにはかならない。

振り返ってみれば、那珂太郎は、この「冥界からの声」を、一貫して「怒り」を内に秘めた鎮魂歌として表現し続けてきたのではないだろうか。上記の作品のほかに、「はかた」は言うまでもなく、また一方で伊達得夫への鎮魂歌であったことはすでに見たとおりであるし、遡れば『音楽』にさえ「鎮魂歌」というタイトルの作品があり、『黒い水母』にも「挽歌」が存在する。この詩人の作品の多くには、いつも滅びゆくものへのレクイエムの響きが聞こえていた。そもそも出発点の『ETUDES』の諸篇でさえ、自己を含めたあ

る世界の滅びの予感にふるえる鎮魂歌として読めるはずである。その意味において、那珂太郎の詩的営為は、その詩法の多様な変遷にもかかわらず、頑固なまでに一貫したものであるに違いない。

心の領域において自在に冥界と現世とを往来する那珂にとつて、結局、現実世界は破局の連続に過ぎず、廢墟の堆積にすぎない。冥界から見通した場合、この世は、確たるものではなく、「空無」の集積にすぎないのである。そこで問題となるのは、「冥界」を想起し続けること、「過去」を喚起し続けることであろう。その場合の「過去」とは、作者自身の体験した過去でもあることはもちろん（たとえば「はかた」）、はるか過去にまで遡る歴史的時空を超えた死者たちの声（たとえば「皇帝」）や、昭和という時代そのものの犠牲者たちの声（たとえば「鎮魂歌」）でもありうるのだ。

しかも、その場合、単に過去を想起すればよいのではなく、想起のしかた自体が問題となってくる。絶えず生成流動するカオスに満ちた「冥界」からの風を現実世界に吹き渡らせるためには、それ自体生成流動し、幾重にも重なることばの層を呼び込む必要がある。そのことば自体が、「空無」の風を帯びている必要がある。そして、その現実世界を超えた風が、読者をカオスに満ちた「空無」へと引きずりこんでいくのである。そのとき私たち読者は

「冥界からの声」を自らの内部のうちに聴くことになるのだ。那珂太郎の詩を読むことは、最大級の賛辞の意味で、実に「不吉」で「畏怖」すべき全く新しい体験なのである。

おわりに

『音楽』を原点とする那珂太郎の全詩業を、スタイルの変遷を中心に初期作品から最後の作品に至るまでいわば尾根伝いに辿ってきたが、そのスタイルの大きな変化に伴って叙事詩的な流れが次第に強くなってきていることに、誰しもが気づかざるをえないだろう。それはまた、ことばの意味性の比重が増し、主題性が強くなったことを意味する。これは、かつて『音楽』で、観念や抒情による主題性を否定し、ひたすらことば相互の音韻的、イメージ的連鎖（あるいは非連鎖的な飛躍）を追究した彼の詩法と矛盾しないだろうか。

『音楽』時代の那珂太郎は、自己の内部に巣くう「空虚」そのものの形象化をことばによって果たした。この戦いで一応自己の内部を固めた彼は、そのことばを武器に外部世界へと戦いを進めなければならなかった。なぜなら、詩とは畢竟、詩人の内部世界と世界そのものとの関わりを問うものである以上、自己の内部世界が彼の全世界の大きな部分を占めているときは、その内部世界そのものとことばで渡り合うのは当然のこととして、その作業が一通り終わった後には、外部世界との戦いの側へ、「もの」や「こと」が支配する外部世界とことばで対峙する方向へ歩を進めていくのは、むしろ詩人としての必然であるからだ。那珂太郎の場合、この戦いが叙事詩のスタイルを招来したのである。

しかも、那珂太郎の作品は、「はかた」「鎮魂歌」といった「死」を直接のテーマ、モチーフとしているものももちろん、他の作品も、「空虚」の濃密な闇をいつも静かにたたえている。「空虚」そのものの形象化から外部世界と接触する叙事詩の方向へその方向が基本的に変化しようと、和語脈から漢語脈へとそのスタイルが大きな変貌をとげようと、那珂の詩の根底には、自らが生れ生きた現代という時代が内包する「空虚」の深い闇が生き生きとした姿を見せている。

そして、私たちは、このような時代精神と最も深い深淵で結びついている存在を、詩人と呼ぶのである。那珂太郎自身、早くも「詩論のためのノオト」

で、「詩作品は、直接だれにむかつて書かれるのではない。自らのれを超えたところの、より大いなる無への供物とでもいふべきであらう。」と述べている。

但し書き

本稿は今回新たに書き下ろされたものであるが、既に発表された以下の拙文と部分的に論旨の重なるところがあることをお断りしておく。

- ・昭和後期の詩（『日本の現代詩』、玉川大学出版部、一九八七年十月）
- ・「言」から「事」へ——那珂太郎試論（『続・那珂太郎詩集』解説、思潮社、一九九六年十一月）
- ・那珂太郎の詩法（『那珂太郎詩集』解説、芸林書房、二〇〇二年四月）
- ・冥界（から）の声（『現代詩手帖』二〇〇四年三月号）
- ・詩のことば（『ことば・詩・江戸の絵画 日本文化の一面を探る』、玉川大学出版部、二〇〇四年九月）
- ・那珂太郎詩集解説（『那珂太郎——〈無〉の詩学——』、前橋文学館、二〇〇八年十月）
- ・自律的言語宇宙の極致（『詩と思想』二〇〇九年十一月号）
- ・「空虚」のやさしいかたち——那珂太郎さんを悼む（『現代詩手帖』二〇一四年八月号）

註記

* 『ETUDES』、『黒い水母』、『音楽』、『はかた』からの引用は『定本 那珂太郎詩集』（小澤書店、一九七八年）に拠った。『空我山房日乗其他』以降の詩集からの引用は、それぞれの初版本に拠った。

(1) 二〇一四年六月一日死去。享年九十二歳。

(2) その証拠の一つとして、その年度の室生犀星詩人賞と読売文学賞を同時受賞したことがあげられる。

(3) 時代状況に抗して書かれたものとして、金子光晴の『鮫』（昭和十二年）などがすぐに思い当たる。

(4) 那珂太郎は「歷程」に所属したが、戦前に草野心平らを中心に創刊された「歷程」は、出発当初から文学運動を唱える詩的グループでも流派的集合体でもない独自性をもった多彩な個性派集団であったが、戦後もその基本的精神を受け継いでいる。

(5) 清岡卓行は、『現代詩文庫16 那珂太郎詩集』（思潮社、一九六八年十一月一日発行）裏表紙の推薦文の中で「戦後詩において、最も鮮烈で魅惑的な三態の変化、それは那珂太郎の詩であろう。」と書いている。

(6) 一九五〇（昭和二五）年五月二五日、書肆ユリイカ刊。八六ページ。五〇〇部。定価一五〇円。意匠：伊達河太郎。本名の福田正次郎名で刊行した第一詩集。巻頭に著者の肖像写真が収められ（撮影：村上美彦）、『ETUDES I』に一九四七・二・一九四七・一一の年月を付した「蝸」海」「光」「湖」「蠟燭」

「蜘蛛」黄金の時空」「Elegie」「樹木」の九篇、『ETUDES II』に一九四八・一・の年月を付した「廢園にて」の一篇、『ETUDES III』に一九四八・二・一九四九・三の年月を付した「街景」「室内」「小曲」[Sonnet I] [Sonnet II] [Sonnet III]「生」の八篇を収めるほか、巻末に一九四一・八の年月を付した散文作品「ららん」一篇を収録している。当時、書肆ユリイカを運営していたのは、那珂の旧制高校以来の親友伊達得夫であった。「意匠：伊達河太郎」とあるのも彼のことである。ちなみに「河太郎」は「河童」のこと。伊達は出版社をやめる決意をして那珂太郎のもとを訪ねたところ、那珂にやめるなら最後に自分の詩集を作ってくれと頼まれて出来上がったのが、この『Etudes』であった（伊達得夫『詩人たち―ユリイカ抄―』参照。これは、那珂の記念すべき第一詩集というにとどまらず、書肆ユリイカが詩書出版社としての地位を確立し

てゆく契機を作った詩集でもあった。

(7) 注5に同じ

(8) 那珂太郎は東京大学国文科の卒業論文に「徒然草小論」を提出している。

(9) 『定本 那珂太郎詩集』（小澤書店、一九七八年）が刊行される際に、単行詩集としては未刊であった『戦後詩人全集第一巻』（書肆ユリイカ、一九五四年）に収められた一二編をI部、『現代詩全集第四巻』（書肆ユリイカ、一九五九年）に収められた一二編をII部として、『黒い水母』と題してまとめられた。ただし、

後者に収められている「透明な鳥籠」「或る画に寄せて」の二篇は、『音楽』に収録された関係からこの詩集には収録されていない。

(10) もちろん例外がないわけではない。「荒地」のもっともすぐれた詩人、田村隆一には「帰途」と題する、ことばそのものをテーマとする作品がある。

(11) 註9参照。

(12) 一九六五（昭和四十）年七月十日、思潮社刊。八一ページ。限定四〇〇部。定価六〇〇円。カット・落合茂。読売文学賞（詩歌・俳句部門）、室生犀星賞受賞。

「秋の……」「作品A」「作品B」「作品C」「繭」「塔」「ねむりの海」「くゆるパイプのけむりの波の」「フォオトリエの鳥」「鎮魂歌」「毛」のモチイフによる或る展覧会のためのエスキス「透明な鳥籠」或る画に寄せて「死 あるいは詩」「海」「転生」「小品」でのひらの風景「アメリカの雨」の十九篇と「跋」からなる第二詩集。巻末に「発表年次・掲載誌」を付す。これによると、一九五七年から一九六五年に至るまでの足掛け九年を費やしてこの詩集が書かれたことがわかる。

(13) 一九七五（昭和五十）年十月三日、青土社刊。八四ページ。定価一八〇〇円。

装幀―三浦雅士。I部に「青猫」「秋」「霜月のことば」「記憶」「砂の記憶」「作品*」「うた」「ねむり」「作品**」「Variante」「よあけ」「作品***」の十二篇、II部に四部二〇行からなる長篇詩「はかた」を収め、巻末に「発表紙誌一覽」を付す。これによると、I部の作品は、一九六五年から一九六九年にかけて二、三篇ずつ発表され、II部の「はかた」は少し時を置いた一九七三年に発表されたことがわかる。見返しには三浦雅士による戦前の博多の町を手描きした地図が載せられている。

(14) 「はかた自注」（『はかた幻像』、小澤書店、一九八六年四月、六五ページ）。

(15) 一九二〇年釜山市生まれ。旧制福岡高等学校を経て、一九四三年京都帝国大学卒業。戦後に上京して出版社に勤務。一九四八年、書肆ユリイカを創立。一九五六年、詩誌「ユリイカ」を創刊し、日本の現代詩に大きな足跡を残す。一九六一年死去。那珂太郎とは、旧制福岡高等学校以来の親友であった。

(16) 「この三十年」（『時の庭』、小澤書店、一九九二年七月、二二〇―二二二ページ）

(17) 註16に同じ（二二二ページ）。

(18) 一九八五（昭和六〇）年十月一日、青土社刊。一〇四ページ。定価二二〇〇円。装幀―森潮。芸術選奨文部大臣賞受賞。I部に「逝く夏」「古い池のほとりの古風な十四行」「飛び翔る影」「遠戀」「monochrome」「林檎の香」「春の鳩」「しぐれ考」「ロマネスク」「ゆもれすく」の十篇、II部に「方圓戯四」[exercise]の二篇、III部に「空我山房日乗」と題して、「鳥鷲争局」「池畔遠望」「歳晚散策」「有為無終」「無為有愁」「本郷追遙」「白雨夢幻」「霧谷愴愴」の八篇を収め、巻末に「附記」を付す。

(19) 『空我山房日乗其他』「附記」。

(20) 一九九〇（平成二）年五月二三日、思潮社刊。九七ページ。定価二五七五円。

カバ―および扉の題字は「空海の書筆による」。現代詩人賞受賞。I部に「永劫への旅人」「キャプテンの死」「四十一年目の出發」「矢山哲治へ」「草野心平へ」「てがみ―鍵谷幸信への」の六篇、II部に「ビイブザアムの譚」「グウセフ」「モウゲンス」「ちせちゃん」「ルウトヴィヒ」「地球のあなた」の六篇、III部に二〇〇行近い「皇帝」を収め、巻末に「發表紙誌一覽」を付す。これによると、發表は一九八五年から一九九〇年にわたる。

(21) 一九九五(平成七)年七月一日、思潮社刊。八七ページ。定価二六七八円。装幀―菊地信義。藤村記念歴程賞受賞。冒頭と挿尾に、「水の反映または板場卯兵衛さん的一天」「鎮魂歌」というそれぞれ二五〇行、二八〇行の長篇詩を置き、その間に「夢・記憶」「七月」「音の歳時記」「日日」「行く人」の短詩五篇を挟み込み、巻末に「發表紙誌一覽」を付す。これによると、發表は一九九一年から一九九五年に及ぶ。

(22) 昭和十四年から十九年まで福岡で発行された文学同人誌。同人に、那珂太郎のほか島尾敏雄、阿川弘之、真鍋呉夫、小島直記、矢山哲治などがいた。

(23) 本名、川上一雄、板場卯兵衛はそのペンネーム。

(24) 那珂の死後にいわば遺稿集として『宙・有 その音』(二〇一四年八月二〇日、花神社)が出版された際に、「カラクリ湖畔で」「井上有一の月―朗讀のために」「四季のおと」の三篇が収録されたが、詩集としての刊行は『現代能 始皇帝』が最後となった。

(25) 二〇〇三(平成一五)年十月一日、思潮社刊。七九ページ。定価二五二〇円。カバ―および扉の「題簽」唐 歐陽詢(拓本)。「現代能 始皇帝」のほか、「付長篇詩 皇帝」および「後記」を収める。

(26) 『現代能 始皇帝』「後記」。

(27) 「この三十年」二三〇ページ。

(28) 「詩論のためのノオト」(萩原朔太郎その他)、小澤書店、一九七五年四月、三〇二ページ)。

参考文献

- ・那珂太郎詩集(現代詩文庫16)、思潮社、一九六八年
- ・続・那珂太郎詩集(現代詩文庫144)、思潮社、一九九六年
- ・定本 那珂太郎詩集、小澤書店、一九七八年
- ・那珂太郎『萩原朔太郎その他』、小澤書店、一九七五年
- ・那珂太郎『鬱の音楽』、小澤書店、一九七七年
- ・那珂太郎『詩のことば』、小澤書店、一九八三年
- ・那珂太郎『はかた幻像』、小澤書店、一九八六年
- ・那珂太郎『時の庭』、小澤書店、一九九二年
- ・那珂太郎『木洩れ日抄』、小澤書店、一九九八年
- ・那珂太郎／入沢康夫『重奏形式による詩の試み』、書肆山田、一九七九年
- ・伊達得夫『詩人たち―ユリイカ抄』、日本エディタースタール出版部、一九七二年
- ・清岡卓行『抒情の前線』、新潮社、一九七〇年
- ・大岡信『蕩児の家系』、思潮社、一九六九年
- ・大岡信『現代の詩人たち(上)』、青土社、一九八一年
- ・飯島耕一『詩人の笑い』、角川書店、一九八〇年
- ・洪沢孝輔『詩の根源を求めて』、思潮社、一九七〇年
- ・飛高隆夫・野山嘉正編『展望 現代の詩歌 第2巻 詩II』、明治書院、二〇〇七年
- ・『日本の詩歌27 現代詩集』、中央公論社、一九七〇年
- ・大岡信・谷川俊太郎他編『日本名詩集成』、學燈社、一九九六年
- ・安藤元雄・大岡信他監修『現代詩大事典』、三省堂、二〇〇八年
- ・那珂太郎―〈無〉の詩学―、前橋文学館、二〇〇八年
- ・『現代詩手帖』、思潮社、二〇〇四年三月号
- ・『現代詩手帖』、思潮社、二〇一四年八月号

(たかやなぎ まこと)