

北村太郎の詩―『北村太郎詩集』（一九六六年）を中心に

松村 まき

〈1〉「墓地の人」（1947・2）まで

1922年 東京・谷中村に生まれる。本名松村文雄。

1936年 短歌、俳句、詩などを自己流で作り始め、短歌の投稿を始める。

1937年 東京府立第三商業学校の同級生数人と同人雑誌「帆かげ」を創刊。短歌、俳句、詩などを寄稿。同人・島田清の紹介で今氏乙治の塾へ入り、詩の読み方、作り方などを教わる。三富朽葉、加藤介春、萩原朔太郎、室生犀星、それに堀口大学訳『月下の一群』などを耽読。

国語教諭・佐藤義美に「20世紀」を手渡され、モダニズムの詩を教えられる。

秋から冬にかけ、雑誌「若草」に鮎川信夫の入選作を読み、新鮮な刺戟を受ける。

単純な文体、あっさりしたイメージ、簡潔な響きのどこがわたくしを捉えたのだろう。決して押しつけがましくない、抑制のきいた、しかし十分刺戟的なことばの組み立てに、いままでの日本の詩の地平線のどこにも見られなかった風景がのぞこうとしているのを、少年のわたくしは感じとったのかもしれない。これら鮎川の初期詩篇には、抑制された地味なことばが多用されているけれど、彼の上質な抒情詩人としてのテクスチャーも明らかに感じとれるのであって、幼い文学少年が魅惑されたのは、まずその一点からだろうが、それでも、もう一度いうが、それまでその文学少年が少年なりに読みあさったすべての日本の詩とは、どこがちがうのだ。たとえば「灰白い珈琲茶碗に／まだ日のにほひがのこつてゐる」という二行は、少年の心をクモの糸のように取りこんでしまつて、ああ、こういう詩を書けたらいいなあ、という悩ましい望みを抱かせてやまなかったのだ。『センチメンタル・ジャーニー』1993年9月 草思社

1938年 中桐雅夫主宰の同人誌「LUNA」(Sち「LE・BAL」)加入。ルナ・クラブの在京同人会で鮎川信夫、衣更着信らに会う。

1939年 三商の同学生、田村隆一と知り合い、「LE・BAL」に紹介。

わたくしが『新領土』に入らなかったのは、先輩がだれも勧めなかったからで、なぜ勧めなかったかといえれば、こちらの詩がよくないと思つていたからに相違なく、そして、そのことをわたくし自身自覚していて、あえて加入を申し込まなかったからだった。わたくしは自分の作品にはまったく独自性が乏しいと思つた。

『センチメンタル・ジャーニー』

同年9月、第二次世界大戦勃発。卒業を控え、詩をあまり書かなくなる。

わたくしはまだ徴兵検査に三年の間があった。鮎川や中桐は大学にいて徴兵猶予の身だが、どちらにしても同じころに兵隊にとられてしまうはずだった。

『センチメンタル・ジャーニー』

1940年 東京外国語大学仏語部文科入学。

1943年 海軍に入隊。

1944年 旅順で基礎教育を受けたのち、通信隊に入り暗号通信の傍受、分析に携わる。

1945年 除隊。

1946年 田村隆一の主導で「純粹詩」に加わる。

1947年 4月「孤独への誘ひ」を書く。6月「純粹詩」発表の「AMOROSO MA NON TROPPO」で初めて北村太郎のペンネームを使用。9月「荒地」創刊。12月「墓地の人」発表。

◇北村太郎の文学的出発を考える場合、最初期には短歌や俳句を作っていたこと、また大正期の抒情詩を学んだのちに、モダニズムを知り、さらにモダニズムから出た若手詩人に接近するという経歴をたどったことが、後年の詩風と思いを合わせて興味深い。また、鮎川信夫の作品や議論に大きな影響を受けながら書いていたことが確認できる。

## 〈2〉「荒地」の詩人としての活躍

・「墓地の人」（「荒地」1947年12月号）p8

ぼくは一五、六歳の頃からモダニストみたいな詩をことば遊び的なおもしろさもあってさんざん書いてきたのだけれど、戦前の詩を読むとロクなのがない。そういうわけで、これは普通の標準的なものを書いてるなというぐらいで、友だちも誰も認めてくれなかったと思う。ところで、月刊「荒地」昭和二十二年十二月号に「墓地の人」という詩を書いています。これを原稿用紙に書いて鮎川のところへもっていったら、「悪いけれど、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。

この詩を書いた動機は、ぼくが三商のときのわりと仲良くしていた同級生が戦争が終わって二年くらいで結核で死んだ。その知らせに衝撃を受けて書いたんです。けれど、そんなことはどうでもいいんで、鮎川や中桐が「ことばの使い方がいままでになかった新しい展開のしかたで、非常にユニークだ」と褒めてくれたことが嬉しかった。自分の詩が褒められたのは、これが初めてでした。そんなこともあって、この詩を十二月号の巻頭に載せてくれたのだと思う。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。書いたときはまるで無意識に書いたんですが、あとで考えてみると、ほぼ二十八、九行から三十行で、それが自分の詩の呼吸に合っているという感じでした。しばらくはその長さの詩を五、六篇書いています。

『センチメンタル・ジャーニー』

「墓地の人」においては、友人の死を哀悼しつつ、「死」への三種の態度を重層的に示している。

① 「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。」「すべては終わりました。／犬とともに、／夕ぐれの霧のなかに沈む死者よ。／さよなら。」と、死によって「彼」の「すべて」は終わったと語り、その厳しい事実を受け止めなければならぬと語る声。

② 「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だれが言うのか。」「尖った爪を血だらけにして敷石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。」とあるように、今も「彼」の眼を意識し、執拗にその姿を求めている者の存在。

③ 「（つめたい霧のなかに、／いくつも傾いた墓石がぬれている。）」「犬の死骸。」「（死んだ建築家との退屈な一日。）」などと示される、「彼」以外の多数の死者へと視野を広げていく態度。

このようにして、「彼」の死を中心に、生前の「彼」、残された人々、多数の死者をも浮かび上がらせている。「腸詰め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。」「苦痛と、／屈辱と、／ひき裂かれた

希望に眼を吊り上げて彼は死んだ。「やさしい肉欲にも、／だるいコーヒーの匂いにも、／彼のかがやかしい紋章は穢されはしなかった。」には、一九四七年という時代における生と死が形象化されており、「青銅の眼でいつも人類をみつめている」には、死者からの視線という、この後繰り返し扱われるテーマが表れている、

・「センチメンタル・ジャーニー」p10,p11,p22と「雨」p12

先行作品「AMOROSO MA NON TROPPO」に、原型となるイメージが散見する。(↓資料)

「センチメンタル・ジャーニー」は、ドリス・デイが歌った映画の主題歌の題名。これを題名として冠すること  
で、甘美な情緒を呼び覚まそうとしている。

「私はいろいろな街を知っている。」(「純粹詩」1948・7)・・・「ただの通行人」である「私」と、「いろいろな街」とのかかわり方が表わされている。「黴くさい街」「日のひかりが二階だけにしか射さない街」「賭博狂やアルコール中毒の友達」といった現実があり、私は「灰色の街」で「街の象徴」を探したり、「もっと素晴らしい街にいたら」と考えたりする。

「滅びの群れ、」(「詩学」1949・7)・・・「滅びの群れ、／しずかに流れる鼠のようなもの、／ショウウインドウにうつる冬の河。」「私」の人生は「凍りついた」状態であり、「私」もその群れとともに、「死者の棲む大なる境」に近づきつつある。

「(すばらしい夕焼けだ!・・・)」(『荒地詩集』一九五三)・・・「明るい風景描写の一方で、「ぼく」は「さびしい一人旅」と繰り返し、乗客は「亡霊のようにおとなしい。」を強調する。「大きくも小さくもない幻滅」という日常性を受容している。

「雨」(「詩学」1948・5)

「ゼラニウムの飾られた」西洋風の街に雨が降る。共同墓地、十字架、「死のかすれたよび声」「こげ臭い匂い」など、死を表わす表現が重ねられ、「すべての喜びと苦しみはたちまちわれをそこに繋ぐ」のだが、雨が「小さな街をぼか」しており、「こげ臭い匂い」は「街をやすらかな幻影でみたく」。「何によって、／何のためにわれわれは管のごとき存在であるのか。／橋の下のブロンドのながれ、／すべてはながれ、／われわれの腸に死はながれる。」

以上のように、「センチメンタル・ジャーニー」と「雨」では、「死」を意識しつつ、荒廃した社会のなかで生きる個人の虚無感や喪失感、倦怠感が歌われているが、Amoroso に比べて、イメージを意識的に構成することにより、印象的であると同時に生の意味を問いかける優れた隠喩を創出している。

・「地の人」(『荒地詩集』一九五二版) p15 は、資本主義下の労使関係からも宗教からも自由な個人の「独唱」であり、

・「Pride and Prejudice またはやさしい人」(『荒地詩集』一九五四版) p14 では理想家の医師が描かれる。

・「庭」(「詩学」1952・1) p18

「黒い空に／燃えている星は、どのベッドからも／窓からも近いところにある。／しかし、この庭に／立っているわたしからは最も遠い。」

・「ちごねな瞳」(『詩と詩論』2 1954・7) p26

「ヘーリオスの冷たい光が 十二月の／街のうへの空の頬を少し明るくする あのと／たかいところから見れば窓の／椅子に坐っているぼくは／死につつあるちいさな瞳である」

以上の二篇では、宇宙のなかの微細な自己という自己像を描いている。

「朝の水が一滴、ほそい剃刀の／刃のうえに光って、落ちる——それが／一生というものか。不思議だ。」という隠喩が有名だが、「・・・ぼくの／小帝国はほろびた。だが、だれも／ぼくを罰しはしなかった。まったくぼくが／まちがっていたのに・・・」という表現にも注意をひかれる。「臨終の屍臭」を意識している点は変わっていないが、「ひどい死にざまを勘定に入れて、／迫りくる時を待ちかまえていること」というヒロイズムが否定されたか。

1951年 朝日新聞社入社 校閲部員となる。

1952年 妻子が海難事故により死亡。

1954年 再婚

1955年 『荒地詩集』五五年版に詩劇「われらの心の駅」発表。以後、詩作品の発表が極端に減る。

1956年 田村隆一、黒田三郎、「歷程」同人となる。

### 鮎川信夫『北村太郎詩集』解説 (1966年二月 思潮社)

『墓地の人』以来、彼の詩は生の意味を問いつづけてきたといっている。二番目の『センチメンタル・ジャーニー』と『雨』では、この問いがまだ若々しく、廃墟の傷跡はとどめていたが、広い人類的な呼びかけともなっていた。貧しい眺望も、無限のひろがりや約束をもって眼前に展開していた。死も苦痛もまだ青春の色あいのものであった。／ところが、どうであろう。それから十数年たった「朝の鏡」では、まるで罪人のごとくなのである。日常性への埋没というには、その意識はあまりにも鋭い。二重にも三重にも。／朝、鏡にむかつて、ひげを剃っているのは、もはやメタモルフォーシスの術を失った一個の中年の勤め人である。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。内心のドラマも葛藤も、まぼろしだったにすぎない。まぼろしでないならば、裁き手はかならず来なければならぬ。神のいない時代の不幸を、彼は、カミノ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。／だから、彼が自然のほうに歩いていくのは、ごく自然なことである。人間世界には、大きなことでも小さなことでも、自己を確実にうけとめるもの、自己を完全に昇華させるものが、彼には見当らないのである。

### 北川透『「荒地」論』(1983年7月 思潮社)

平和革命的な幻想にいろどられた戦後という仮象の時間の裏側に、《重たい靴をはこぶ「現在」と、／いつか、どこか解らない「終りの時」まで》の閉ざされた時間、そしてそこに《凍りついた私の人生》という、暗くうつ屈した実存を形象化しえたこと、そこにこの詩人によってつかまれた戦後というものは、たしかにあったのである。もとより、そこに流れている破滅的な感情そのものを、第一次世界大戦後のヨーロッパの知を背景にした疑似戦後と呼ぶことは可能である。そして、繰り返し述べてきたように、そこに《荒地》の詩的共通性がかかわっていた。／しかし、たとえそれがもう一つの仮象とはいえ、それに拠ることで一つの時代に拮抗しようとした想像力の営みが、無であるということはない。たとえば、一九五一年版の巻頭の作品「墓地の人」の《腸詰のような寄生虫をはきながら》《苦痛と、／屈辱と、／ひき裂かれた希望に眼を吊り上げて彼は死んだ。》というような、直接的な言語を可能にした力はそこに発しているだろう。同じく「雨」の《煉瓦づくりのパン焼き工場から、／われわれの屈辱のためにこげ臭い匂いがながれ、》《何によって、／何のためにわれわれは管のごとき存在であるのか。》《われわれは重たいガラスのうしろにいて、／春の冷酷な咽喉をさがす。》というような、実存的な修辞法やメタフォアが、北村太郎によってはじめて可能になった力も、そこから発していると言える。／つまり、《死者の棲む大いなる境》という観念は、平和革命的な幻想をふりきった、さめた眼で、飢え、渇き、そして屈辱のために《管のごとき存在》と化していた、おのれの実存を発見せしめたと言える、しかし、その手応えが強ければ強いほど、それはまた、彼が戦後を知的な仮象においてではなく、個

人の経験として体験しうるのを防<sup>ご</sup>げたはずである。「『死者の棲む大いなる境』の自己模倣から抜け出るためには、むしろ、この觀念自体を解体せねばならず、そのためには『荒地』の詩的共同体の意味自体を対象化する必要があったと思われる。

### 〈3〉詩壇時評

「空白はあったか」(「純粹詩」1947・4)

「僕は二十代の詩人諸君にお訊ねしたい。君たちは昭和六年ごろは小学生だった。十二年ごろは中学生だった。そして十六年ごろは大学生だった。その時に大戦争が起こった。君たちは戦場に行った。そして二十年の夏に還つて来た。その十数年のあいだに、君の詩は、君の存在は、君の精神はブランクだったか。空白はあったか。」戦争責任を追及するというより、「個」の自覚を育ててきた自分の世代への信頼を語っている。

「投影の意味」(「純粹詩」1947・5)

「僕らが自意識を奪われまいと努力しかつ自らが詩人である以上、僕らは自らを投影し、自らを文学による投影という仕事に打ちこむことは自明である。」「それが実体の全存在的な投影であるならば、それは必然的に他の投影にはたらしきかける。他の投影とは何か。それを同類と呼んでも the happy few と呼んでも大した違いはない。」「同類」への信頼があるから書くことができるという考えがあり、これが崩れたとき、書く意欲が薄れたのではないか。

### 〔資料〕

夕暮

鮎川信夫

青柄のシャベルで  
雲の崖をほじくり  
珊瑚を撒き散らし

駆けてゆく風である

白い頸の猫は  
星たちのさざめきのかげから  
月のまるい窓を窺つてゐる

黒い葩は散弾のやうに  
淵に散つた

灰白い珈琲茶碗に  
まだ日のほひがのこつてゐる

BOHEMIAN CHANSON

北村太郎

脚のない建築が  
虚空に乳色に睡ると  
杳い森の手風琴はもう聞えない  
やがて夕暮も  
白い翳をのこして  
消え去つてしまふ

★

ああ！  
蒼い顔が崩れてゐる  
白蛾が笑つてゐる  
星座が疲れてゐる  
洋燈は莖のけむりに  
墓標のやうに息を吐く

颱風が夢に沈むとき(1938・8)

愛を「めつて」されど「適度」に

II

Amoro s ma non troppo

Amoro s ma non troppo

広場に

橋のうへに

地下料理店に

まだ瀆されない少女の群れがながれてゆく

やはらかな肉のしたに恐怖と懊悩を隠して……

淫らな誘惑と狂人の声にみいられて……

下肢はたがひにからみあひ

爪はたがひに傷つけあひ

暮れがたの都市を沈黙で黒くする

残忍な歯があちこちの路地からのぞき

あはれ のけぞりし無数の顔のうへに

たちまち夕焼がひろがつてゆく

影法師 影法師……

(見よ 東にて見し星さきだちゆきて

幼な児のいますところの上にとまる)

銀河に

軋りながら四輪馬車がすぎてゆく

上体をかがめて下界をながめる醜悪な馭者――

暗い路地――屍臭とパンを焼く匂ひが

疲れはてた肉体にやどる魂をねむらす

過去と未来の幻影が

肉体のすべての穴に詰められてゐるならば

肉体のすべての穴になめくちのやうに這ふならば

魂よ！死を怖れるな！

蚤や蚊が下着にむらがり

あたたかい腿を すべての腿を悪魔に渡さうとする

悪魔は空いつばいに醜悪な顔をひろげて

地上に墜落してくる――それでも

まだ瀆されない少女の群れはながれてゆく

倉庫のうらに

坂のうへに

街角に

(第二、第三連省略)

Amoro s ma non troppo

Amoro s ma non troppo

生殖のよろこびを地上にあたへて雨がふる

生殖のくるしみを人間にあたへて雨がふる

暗い地下にめざめる植物の眼

暗い洞穴にうごめく動物の眼……

雨がなやましい匂ひで

運河にうかぶ漂流物を

ビルディングの通風孔を

そしてダンスホールの屋根をぬらす

音楽がしづかにやさしい肉体をはひのぼつて――

靴がすべりだす

お世辞と

倦怠と

深い吐息が白い頸にふきかけられ

ウイスキーが曲つた唇のなかにそそがれ

しなやかな影を舗道にうつす……そこから

恐水病患者の吊り上がった眼がひろがり

犬の死骸が蠟燭にゆれてひろがる

東京からニユウヨオクへ

ロンドンへ

パリへ

そしてカルカツタへ……

ダンスホールの入口に止つてゐる黒い自動車に

死の手がかかる

共同墓地の鉄柵がひらいて

棺を闇のおくに距ててしまふときに

ハンドルに死の手がかかる――

(沈丁花は囚人の欲情をそそる

女囚は栗の花の匂ひに……)

トラムペットがゴムのやうに伸びきると

すべての踵はかるく上がり

ひと巡りして石柱のうしろに消える……

生殖のよろこびを地上にあたへて雨がふる

生殖のくるしみを人間にあたへて雨がふる