

中村稔の詩世界―〈かたち〉への渴望と絶望

権田浩美

中村稔

一九二七年（昭和二年）

一月一七日、中村光三・志満の次男として（裁判官であった父の勤務地・千葉県木更津にて）生まれる。埼玉県大宮に自宅があり、物心ついてからは大宮で過ごす。三歳年長の兄・豊と、五歳年少の弟・直樹、一三歳年少の妹・須磨子がある。

一九三九年（昭和十四年）…一二歳

四月、東京府立第五中学校に入学し、同級の出英利・高原紀一等と親交を結び、文学仲間となる。中学二年の時に校内誌『開拓』に詩を投稿し掲載される（初めての詩の発表）。その後も詩や創作、評論を投稿し、四年生の時に『開拓』の編集委員の一人に選ばれる。

一九四四年（昭和十九年）…一七歳

三月、第一高等学校文科一類に入学（同年の実質上の文科入学者は七〇名、二組に分かれフランス語専攻には原田統三がいる）全寮制のため寮生活。国文学会に属す。同室の三年生にいいだもも・太田一郎等、二年生に今道友信・築島裕等がある。いいだや太田から文学的な啓発を大いに受ける。また、国文学会の先輩の大野晋や中村真一郎らの勉強会や輪読会に参加する。

八月、いいだと二人で、大津・永平寺・山中温泉・金沢等を旅行し、その途中で「海女」を書く。

一九四五年（昭和二十年）…一八歳

一月、三菱電機世田谷工場に勤労働員のため通うが、二月には寄宿寮の研修幹事となり勤労働員を免除される。

三月の東京大空襲の翌日（二〇日）に浅草を歩き衝撃を受ける。

七月、父が青森地裁に転勤となりひとまず単身赴任となるが、八月一・一二日頃に日本の降伏の情報を得て、一六日に祖父母・母・兄・弟妹と共に青森に向かう。

一九四六年（昭和二十一年）…一九歳

五月、弘前駅近くの貸本屋で太宰と会う。同月、父が青森から水戸地裁に転勤。

六月、いいだ、中野が主導・計画して『世代』が目黒書店から刊行される。

七月、『世代』第二号に、いいだが「海女」を発表。

秋頃から原口統三、原口に傾倒していた橋本一明等と親交を深めるが、一〇月二五日に原口統三自死する。原口の死後『二〇歳のエチュード』の出版をめぐって、後の『ユリイカ』を起こす伊達得夫と知り合う。

○この年、網代毅が筆写して『流砂の書』一部を作成。第一部に「海女」等のいいだとの旅行の際の詩を収め、いいだに対する献辞を付していたが、自作に対する嫌悪感から焼却。

○この年から、『世代』『向陵時報』『批評』等に、詩・創作等を発表し始める。

一九四七年（昭和二十二年）…二〇歳

四月、東京大学法学部法律学科に入学。二年後の一九四九年一月には、司法試験に合格。

一九五〇年（昭和二十五年）…二三歳

四月、東京大学卒業後、司法修習生となり二年間の修習生生活に入る。

九月、伊達得夫の書肆ユリイカから処女詩集『無言歌』を刊行。またこの秋から中村光夫に仲

介され、大岡昇平が手掛けていた『中原中也全集』の編集にかかわるようになる。

一九五一年（昭和二六年）…二四歳

このころから数年間、平井啓之と交際。また、清岡卓行との交友も始まる。四月から六月にかけて『中原中也全集』全三巻が刊行。一二月には『詩学』に「宮澤賢治序説」が掲載される。

一九五三年（昭和二八年）…二六歳

『文学界』『世代』『詩学』『群像』『新日本文学』『文章倶楽部』『世代』と改題され、さらに『現代詩手帖』と改題されて現在に至る）等に詩を発表。

一九五四年（昭和二九年）…二七歳

一月に書肆ユリイカから、岸田衿子の画と共に、第二詩集『樹』（五〇部）刊行。

一九五六年（昭和三一年）…二九歳

三月、桐山和子と結婚。同年一月に、長女素子誕生。

一九五七年（昭和三二年）…三〇歳

四月、私家版詩集『夜と海の歌』『無言歌』『樹』からの選詩集）刊行。

○一九六一年（昭和三六年）からサド裁判にかかわるようになる。

一九六六年（昭和四一年）…三九歳

十一月、思潮社から『鶴原抄』（装丁、挿画は駒井哲郎、レイアウトは安東次男）を刊行（翌一九六七年に、第一〇回高村光太郎賞を受賞）。

一九七五年（昭和五〇年）…四八歳

六月、青土社から『羽虫の飛ぶ風景』を刊行。

一、「戦後詩」の詩史における中村稔の位相

吉田熙生「第3章 現代詩の展開Ⅱ 概説」（中村稔・三好行雄・吉田熙生編『現代の詩と詩人』昭和四九年五月三〇日 有斐閣）

○《世代的に言えば、一九二〇年代後半生まれと一九三〇年代前半生まれが相半ばする》、《二〇歳前後から一五歳前後で敗戦を体験している》、《昭和三〇年前後に活動を始めた詩人たち、つまり一九五〇年代の詩人たち》にカテゴライズされている。

『権』（昭和二八年創刊）…川崎洋、茨木のり子、谷川俊太郎、吉野弘、飯島耕一、大岡信。

『今日』（昭和二九年創刊）…清岡卓行、岩田宏、吉岡実、吉野弘、飯島耕一、大岡信。

←

『鱈』（昭和三四年創刊）…「シュルレアリスム研究会」を経て、大岡・飯島・清岡・岩田・吉岡ら五人による。

『世代』…清岡卓行、中村稔

○《『荒地』『列島』に対するアンチテーゼとして出現したというように位置づけられる》

○《敗戦直後の「焼跡」と、六〇年代の「高度成長」に挟まれた「復興」の時期》

前半の朝鮮戦争による特需景気を端緒として、五〇年代後半は好況が続く、大衆社会現象が進行する。マス・メディアの発達普及を通じて、文学もこの現象の波を避けることができない。

「焼跡」に描かれた様々なイデオロギーの神話も、現実の動きによって突き崩されて行く。これに代わって人々に与えられるのは、小市民的幸福の夢を代償とした「都市」造りの労働である。言わば人々は冷酷な現実の一部分として組み込まれながら、隣接する部品との間に人間的

な夢を見ているのに等しかった。

★「戦後詩」の定義

- ① 吉本隆明「戦後詩の体験」『戦後詩史論』一九七八年九月初版／二〇〇五年五月新版 思潮社
- 戦後詩とは自明の体験でもなければ、手易く追跡したり鑑賞したりできる世界ではない。こういう人々にとって現代の詩や詩人は中原中也とか立原道造とか三好達治とかによって象徴されるものを指している。べつのいい方をすれば日常の自然感性に根ざした詩を意味している。このたぐいの詩人たちのうち夭折した中原中也や立原道造や津村信夫などをべつにすれば、ひとしなみに戦争をへて戦後にたつた。三好達治も丸山薫も伊東静雄も戦後に詩を書いた。けれどその詩は日常の自然感性をもとにした詩であった。戦乱から守りぬいた個性の内奥でもなければ、戦争の体験がいやおうなしに強い感性でもなかった。人間は生存しているかぎり日常生活があり、食事をとり、勤めに出かけ、眠りということが不可欠で自然に根ざしているように、自然に根ざしていた。これらの詩人たちの詩は戦後詩と呼ばれていない。これらの詩人たちも戦争の詩を書いた。けれど戦争を実現する方法をもたなかったし、創り出そうとしなかった。着流しの着物姿でフアンのように戦争に熱狂してみせたという比喻が当たっている。

戦後詩と呼ぶものは、戦争をくぐりぬける方法を詩のうえで考えることを強いられた詩のことであるといえ、いくらか当たっている。べつの言葉でいえば、戦乱によって日常の自然感性を根こそぎ疑うことを強いられた詩といつてよかった。認識ないしは批評をたえず感性や感覚のなかに包括しながら詩が展開されるので、日常の自然感性に類するものは、すくなくとも表面からは影を払ってしまった。それが日常の自然感性に慣れて、それを詩とみなす人々にとつて難解なとつつきにくいものにした。時に安堵感をもたらすよりも、詩に考え込むことを強いるという具合にならざるをえなかった。戦後詩はその尖端の感性的な水準でいえば詩から慰安をうけとろうとするもの、詩とはリズムに乗った言葉による解放感や快感であるとするものを、みずから拒んだ世界へ入りこんでしまったのである。日常的な生存や生理的な自然死の世界のほかにも、生や死の体験（を強いられる）世界がありうることを、詩人たちは体験し、その体験を詩的な比喻となしえないかぎり作品は成立しなかったのである。

- ↓戦前の〈うた〉性を有する中也や道造、そして「四季派」的な〈自然〉を介した日本的な感覚や日常的な感性と比較することで見えてくる、戦後詩の内実。
- ↓戦後詩とは、《戦争をくぐりぬける方法を詩のうえで考えることを強いられた詩》《戦乱によって日常の自然感性を根こそぎ疑うことを強いられた詩》。つまり、《認識ないしは批評をたえず感性や感覚のなかに包括しながら詩が展開される》という、批評性を常に内在するもの。
- ↓《慰安》や《リズムに乗った言葉による解放感や快感》とするような〈うた〉的な効用がない。
- ↓〈自然〉にもとづいた感性や感性的な表現を直接的に表現することができなくなった。かわりに《日常的な生存や生理的な自然死の世界のほかにも、生や死の体験（を強いられる）世界がありうる》ことを提示する。後のシュルレアリスム的な感性を仄めかす。
- ↓右記の体験を《詩的な比喻となしえ》る、といった必要性を有するようになった。

- ② 中原中也や立原道造や三好達治のような詩人たちの詩は一種の大衆性を、つまりは誰にでもわかる要素を詩の中にふくんでいる。また単に、大衆性をふくんでいるだけでなく詩的なもの

のうち、永続的なものを、つまり古代の詩から今の詩に至るまで、少しもかわらない核にある何かをふくんでいるようにみえる。(中略) こういった意味からすると戦後詩のもとにある核心は、逆に現在性ということで、つまり現在に生きている人々が感ずるだろう、無意識にあるいは、理屈はつけられないが漠然と感じている不安や苦しみとか、あるいはある意味の喜びであるとか、そういうものを鋭敏な形で象徴している点にあるといえるかもしれない。然しこの性格の中に永続的な意味で詩的なものがふくまれていくかどうかはたいへんむずかしい。(中略) 詩とは何かという問いに、永続的に流れる時間的なものとそれからいわば永遠に滞留する現在のなものとの二重性がいつでも生きていなければならないとすれば、どうしてもそうならざるをえない。

③ もう日常性しかない。ここでは生死の境がみえ、歴史が露骨にじぶんを包みという経験なんでしょうがなくなっている。そういう現在をどう生きていくのか、それはわからない。(中略) 日常にぶつかるさまざまな出来ごとに行為そのもののように(もの)として揺さぶられ、動かされ、そして行為そのものが自己であるというような生きざまよりほかにいたしかたがなくなっている。

↓このようにみてゆくと、非戦後詩ともいわれる中村の詩世界にも、様々な戦後詩の抱える問題点があることをみることが出来る。

(2) 大岡信「戦後詩概観」中「3〈物憑き〉の思想について」『蕩児の家系―日本現代詩の歩み』一九六九年四月初版／二〇〇四年七月復刻 思潮社

④ 一個の物に徹底的に視入ること。すなわち、凝視と想像力との、分離不可能な統一体となるということ。それは、不可避的に、私有と対立する行為とならざるを得ない。何故なら、部屋の一角にあつてすでにそこには一個の遍歴する物を、その遍歴の総体において私有するということは、不可能な企てだからである(しかし、不可能だからこそ、その〈物の遍歴〉の全局面を領略しようとする欲望を抱く人間があらわれるのであつた。その人間こそ、〈詩人〉とよばれる人間にほかならない。ここに、詩人という存在を根底から引き裂いているパラドックスのひとつがひそんでいる。(中略) およそ〈持てるもの〉の属性の一切を峻拒するとき、忽然として〈物憑きが〉、物への無限の渇きが、新たに湧き起る。それは、物を所有するのでなく、むしろ遍歴する物に所有されることによって生じる、物との新たな関係の誕生にほかならない。それが想像の世界においてしか存在しない関係であろうとも、想像力というものがたしかに存在する以上、この関係もまたたしかに存在するのであつて、その存在を信じうる者こそ、詩の世界に入りうる人間にほかならなかつた。

⑤ 滝口修造が自らに課した沈黙の中から、このような〈持たざるもの物憑き〉状態で脱け出してきたことに注目する必要がある。今もいったように、これは、想像と実在との、もつとも直接的な一致の状態なのであつて、その一致を獲得するためには、詩人は何よりもまず、持たざるものであらねばならなかつた。そしてその際、何よりもまず放擲し、訣別せねばならなかつたものは、「流通価値」としての言葉だつたのである。言葉を拒絶することによって、新しい言葉へ。これが、滝口修造の詩的遍歴の基本形式であつた。

この例は次のようなことをおのずと示している。すなわち、想像とは、人がしばしば考えやすいような、現実への何らかの添加行為ではなく、むしろ逆に、現実の皮剥ぎ作業だということである。それは、したがって、漠然たる夢の状態とはもつとも遠い、眼覚めた透視の状態であり、意識の集中的緊張の状態であり、人が批評精神と呼ぶものの、もつともみずみずしい漲りの状態にほかならない。

ところで、想像力と批評精神とが一致する場の探究——これは、実は、われわれが生きてきた戦後詩の歴史における最も大きな主題だったのでないか。

この主題は、もちろん、過去の詩人たちにとっても存在していた。しかし、日本の詩の歴史に関するかぎり、この主題が多くの人たちにとって——その自覚の明確さ、強さには程度の差があっても——共通の課題として自覚されるにいたったのは、戦後のことの属するだろう。

(中略)これを外的な条件の面からみれば、敗戦というショックが詩人たちの精神に及ぼした一種の白紙還元状態が、何らかの意味で、このような新事態をひき起こしたのだと想像していかもされぬ。(持たざるものの物憑き)と滝口修造が言ったような意味での、物憑きの状態、言いかえれば、想像と実在との極度に冷めた状態での混淆が、ひろい範囲でいつせいに生じたのだと想像していいのかもしれない。

いずれにせよ、戦後の詩を読んで、戦前の詩とのあいだに、いちいち明確に指摘することは困難ながら、あきらかな相違があると感じられることの最大の理由は、どうやら今いった点にかかっているのしか思われない。それは、たとえば戦後詩人中屈指の純正な抒情詩人である中村稔の詩を、彼が愛読し影響を受けた宮澤賢治、中原中也その他の詩人の作品から決定的に区別させているものにちがいない。

「夜」『無言歌』収載)の引用…後出。「四、中村稔の詩世界」参照

この詩は、スタイルからすれば明らかに叙情的である。しかし、内包された意味は、むしろきわめて多義的な曖昧さにみちている。たとえば、この詩のスタイルがある意味で似ているように思われる立原道造の詩も、時に曖昧さにみちているが、立原の曖昧さは、意味の多義性から来ている場合はほとんどなくて、むしろ文章構成法上の曖昧さに起因している。しかし、中村稔の詩の曖昧さは、この詩人の詩を最初から規定している、一種の決定的な喪失感からきているのだ。(中略)すなわち解体し、分断されている世界の断片的映像を見出すことを強いられた世代に特有の喪失感だった。彼はまだ何ひとつ所有したことがなかったのに、すでに失ったものがいっぱいあったのである。必然的に、彼は抒情するときにも、具体的であるよりは、概念的であった。概念的であることによつて、彼は暗喩の世界にたやすく出入りすることができた。実際、中村稔のこの詩は、全編暗喩によつて書かれているといつてもいいくらいである。それが多義的な曖昧さにみちているのは、ある意味で当然だった。抒情詩でありながら、戦前の抒情詩にくらべて、はるかに形而上詩的な方法に近いものをもって書かれているのも、このためである。そういう形で、ここには、やはり(持たざるもの)としての一つの青春のうたが、すぐれて戦後的な様相のもとに示されていたということが出来る。

↓吉本・大岡二者の論から共通するものを引き出してみると、

○敗戦の体験による世界観—解体・分断された荒涼とした世界という認識。

○それゆえ、もはやナチュラルな詩作は不可能となり、《日常の自然感性を根こそぎ疑うことを強いられ》、《認識ないしは批評をたえず感性や感覚のなかに包括しながら詩が展開される》ことになる。↓批評性の重視、《多義的な曖昧さ》という表現。

○一方で、全てを喪失した体験から、大岡のいう「持たざるものの物憑き」の状態が生じ、その中で批評性と共に、イマジネーションが展開されることになる。

○また、吉本が言うように、「《日常にぶつかるといふさまさまな出来ごと》に行為そのもののように「への」として揺さぶられ、動かされ、そして行為そのものが自己であるというような生きさま」が突き付けられ、日常性を無視できない。

⇔

中村稔「私の戦後詩―日常のさいはての領域」(原題「戦後詩の意識と動向」 現代文学講座七巻『現代の詩歌』一九七四年一月 至文堂)

⑥ おそらく、戦後の私たちにとって、現実とか日常とかいうものは、はつきり私たちの外部に存在する客体ではなくて、私たちとの関係において捉えようと試みられる対象にしかすぎない、ということなのだ。だから、私たちの現実、私たちの日常を捉えようとすることは、日常のなかに私たちが埋没してゆくことであるよりはむしろ、十分な想像力を働かせて、私たちの身動きならない関係を見出すことなのだ。

関根弘の「樹」を引用

ここでは、詩人はもの言わず燃えつくす樹と一体化する。そして、叫びだしてくる樹も声も待つことにより、樹の存在を確認しようとする。樹はかつて存在した客体であると同時に自身でもある。ここでも詩人は、現実から出発している。しかし、想像力によって、はじめてその現実が詩人の内部体験として実在することとなる。そして、たぶん、詩人は樹の叫びだす言葉を待っているのだが、それがどういいう言葉であるかをしらない。詩は、現実とのかかわりにおける想像力の過程である。ついに詩はとらえられることはないのかもしれない。しかし、そういう過程として、戦後の詩は創作されてきたのであった。

★戦後詩から孤立した詩人という位置づけと、その理由

(3) 野沢啓「存在の詩学―中村稔の詩」(一九九五年一月、と日付あり。『現代詩文庫 続・中村稔詩集』一九九六年五月 思潮社)

《中村稔は初期から一貫していわゆる〈戦後詩〉の流れから距離をとりつつ、そのなかにけつして加わりうとしなかった詩人》《よくその距離感を保持しえた詩人》として、《古典的でオーソドックスな手法がけつしてことさらな難解さや意味の脱臼をこととせず、常軌を逸した無理な言語実験を自己目的化していない》としたうえで、中村のソネットへの拘泥も含めた詩法を次のように論じる。

⑦ このように考えてみると、中村稔の詩的営為が、ごく初期から一貫してみずからの存在の意味を問い質し、位置づけを与えようとする指向性を強くもつものであったことが見えてくるのではなからうか。技法としてのソネット形式への執着ないし愛用は、こうした問いそのものである詩的営為にひとつの枠組みを与えることによつて問いのフォームを堅固なものにすることに役だったはずだし、(中略)初期の抒情性を古典的な形式のなかに組み入れた端正なスタイルから、最近の、叙事的要素も取り込んでより率直に思いを述べる剛直なスタイルへの移動は、中村稔の存在の詩学が年齢を経るにしたがってみずからの根源へいたりつこうとしてよりいっ

そう直接的になってきたものとみなすことができる。

(4) 入沢康夫「中村稔の「音楽」」『現代詩文庫 中村稔』一九九六年八月 思潮社

大岡信が「戦後詩概観」の中で指摘した「多義的な曖昧さ」の本質を「喪失感」に求めている点には、若干の異議を覚えざるとして次のように述べる。

⑧ 中村氏の初期作品は、同じ世代の詩人たち、そしてそのすぐあとの世代の詩人たちの作品の中で、ひとときわへだたった位置にあるからで、私は、その「特殊さ」を、中村氏の当時の作品のほとんどが、ひたすら「歌」の状態をめざして織り成されている点に見たいのである。そして、ここで「歌」というのは、カルメンⅡ呪文としての「歌」を指す。つまり、フランス象徴派の詩人たちが一つの理想として思い描いていた「音楽」に通ずるものだ。立原道造の詩に比べて、中村稔の『無言歌』の詩が、いつそう多義的であり曖昧であると言えるなら、それは、中村氏の詩が立原の詩よりもはるかに「象徴主義的」だからであり、その差は、たとえて言えば、ミュッセの詩とヴェルレーヌの詩の差にも匹敵しよう。(中略) 中村氏の強烈なストイシズムが、中村氏の「音楽」を支えているのであり、「音楽」についての自恃が、ストイシズムを可能にするからである。

(5) 北川透「沈黙の韻律―戦後詩における中村稔という逆説―」(二〇一〇年二月 『ユリイカ』 第四二巻一四号)

⑨ もとより、結論を急ぐつもりはないが、わたしがこれまで縷々として書いてきたことは、中村稔の詩が戦後の詩の中で、明確な位置は与えられてこなかった、ということである。逆に言えば、中村は戦後詩の流れから、少なくとも見かけの現象において超然としていた。自ら保守する詩の志やスタイルに、さまざまに語られる戦後詩の理念や方法の侵犯を許さない態度があったように見える。(中略) つまり、あくまで結果論だが中村自身が位置づけを拒むあり方をしていた。(中略) 中村の詩の戦後現代詩における孤立という事態は、浮き立つばかりで解消しない。

⑩ いったい『無言歌』や『樹』を含めて、『鶴原抄』の詩篇は、どうしてこんなに「広い余白」を必要としたのだろうか。答えは自明だ。十四行という定型性に、詩想を追い込むために、ことばは余分な意味の枝や葉をそぎ落とし、抽象化され、隠喩化されざるをえない。そして、創り出された余白は、読者の前で、そぎ落とされた意味や形象を語り出すだけではない。もともとなかったものまでそこに引き込むことになる。解説は読者の自由に委ねられるために、曖昧さや恣意性はさけられまい。しかし、もともと十四行詩そのものが、曖昧さや恣意性を樂しむ、つまりそれらに満たされた世界を、肯定するための「幸福な形式」なのではないだろうか。(中略) 余白が語っているところを聞こうとすれば、実はこれが紛れもない戦後詩の血脈を持っていることが分かる。(中略) 余白と関連付けられながら、中村が採用しているレトリック、隠喩の方法である。隠喩こそは谷川雁や吉岡実、あるいは荒地の詩人たちのレトリックを強く特色づける、戦後詩の顕著な方法に他ならなかった。非(反)戦後詩として見られる中村稔の詩もまた、ここに戦後を刻印されているのである。

⑪ ここで作者が保守しているのは、十四行詩のスタイルである。それは強いモチーフがあれ

ばあるほど、初めから意味の容量やイメージの広がり制限すること、逆に余白に語らせるほかない。ここでは隠喩的表現が不可避となるが、同時に、言葉の音楽という要素と融合する宿命も持っている。なぜなら、音楽こそは意味を消す、あるいは意味を意味以前の情動に戻す、沈黙の表現だからだ。それは音のイメージ（音象）を創り出す、もう一つの隠喩の仕組みだと言ってもいい。中村稔は、まだ、二十代半ばという早い年齢で、沈黙の韻律とも言うべき詩の形を、完成の域にまで持っていた、と言える。（中略）こうした沈黙の音楽が占める位置こそは、戦後詩という場所に存在しなかったものであった。（中略）中村稔の戦後詩における孤立とは、彼の十四行詩の余白、沈黙の韻律が、この何処にも場所を見いだせなかったところにあるだろう。（中略）それはやがて戦後体制の終焉によって、誰の目にも戦後詩の理念や方法の失効が見えてくるが、その時、この孤立こそが戦後詩以後の幾つかの選択肢のなかの可能性の一つとして見えてきたからである。

⑫ 中村稔の沈黙の韻律が、戦後詩を超えて、二つの可能性を孕んだことに、わたしは注目したい。一つは繰り返しの音楽とともに、押韻詩の高度な可能性への道が開かれている、ということである。もう一つは、十四行詩という幸福な形式が、余白に語らせることによって、時代や世界への肯定でも否定でもない自由な批評性を可能にするし、しているということだ。

★中村稔という詩人についての問題点の整理

○定型への指向：ソネットへの執着（ヴァリエーションはあるものの、基本的に一貫してこの型に執着し続けることの意味）。入沢はそこに中村のストイシズムをみるが、北川は《二つの可能性》（押韻詩への可能性と、時代や世界への肯定・否定に拘らない自由な批評性を可能とすること）をみる。○言葉の音楽性の問題：入沢はサンボリストたちが〈音楽〉というような《カルメンⅡ呪文》としての〈歌〉とする。一方、北川は、言葉の意味をはぎとり、隠喩的表現を不可避とする余白とも結びつく《沈黙の韻律》を見出し、そこに肯定的な可能性をみる。

二、ソネットという定型・フォームへの拘泥

★マチネ・ポエティク同人「詩の革命《マチネ・ポエティク》の定型詩について」（『マチネ・ポエティク詩集』昭和二十三年七月）

此処に於いて詩は最早、浪漫派や高踏派に於けるが如く、詩人の精神中の観念や思想や感情や感覚の、外部からの描写（言葉が散文に於けるが如く専ら描く手段となつて、描かれる内容と対立する）ではなく、詩は《言葉によつて書く》即ち言語をその概念的符号としての役割から解放することにより、本来の機能の全的な計算から、語の視像と音楽性とを新しく発見し、その新しい可能的な配列（論理的・心理的な必然に従つてでなく、専ら美学的必然に従つて）から、未知の詩的世界を喚起する。自然への屈服ではなく、未知の宇宙の創造。――

その場合、詩人の此の操作を支える根底にある確信は詩人の認識主体が無限の過去と未来を
含んだ全宇宙の反映を指す一つの小宇宙であること云うこと、即ちポオドレエルの交響

Correspondance の理論を生む態度である。詩人は対象のためのカメラではなく、全世界の溶合する詩の壺である。

そこから短い一篇の詩が、無限の可能を孕んだ儘で、詩人の精神の全的な表現となり、《発生

状態にある類推の複合体』となる。そして『形象及びそれらの形象相互の照応と呼応によって、最も遙かに意味に到ろうとする』。それは概念的なものではなく、いわばその内側にある根源的な、変換状態、(プラトンのイデア)を、詩人の構想力の働く姿勢のままに生け捕りすること、読者の構想力に交換を起こさせる。詩はそれによって聴手の『魂の全体へ働きかける』事が可能となる。

然し此の前衛的な役割を担うべき現代詩人達も、一般に未だ象徴主義的精神と技術とを獲得していない。大正以来の慌ただしい詩論の交替も、本質的には衣裳の流行の変遷に止まり、浪漫派や高踏派から一歩前進していなかった。詩は、未だ心象風景の描写の域を脱せず、詩句は理論的に散文的に逐語的遂行的のみ書かれ、語は符号的役割に固定され、その新しい可能な配列から、詩人自身にとつても未知の視像と音楽性を発見することにより、新しい地平を展き、新しい世界へ読者を飛躍させる。魂の舞踏の生けるままの喚起は問題となっていない。ポオの宣言とマラルメの後期のソネとは未だ理解の外にある。

*
我々は此処から出発する。

現代の絶望的に安易な日本語の無政府状態を、矯め鍛えて、新しい詩人の宇宙の表現手段とするために厳密な定型詩の確立より以外に道はない。(中略)日本の伝統的な抒情詩の中に可能性のままに眠っていた、普遍的な形式を発見し、意識的な抵抗として自らに課する時、詩は始めて現代的意味を獲得する。

↓入沢の指摘通り、そして北川の結論(押韻詩の可能性)からみても、やはり中村稔の特異性であるところのソネットという形式、そして言葉の意味(マチネ・ポエティクだと『符号的役割』)から脱却して隠喩用いること、そして何より言葉の音楽性というものを考える時、サンボリスムとのかわりを検討せねばなくなる。

またこの「詩の革命」で面白いのは、言語への不信(言語の持つ既存の概念などにとらわれることへの忌避)から、彼らは言葉の音楽性のみならず、サンボリスムの万物照応の思想にまで目配りし、イマジネーションと音楽性との両立を考えていることである。

三、〈形象〉〈かたち〉への志向の内実

○ソネットには〈韻律〉や〈歌〉という音楽的なもの、そして〈型・フォーム〉といった問題があるが、同時に聴覚的・視覚的な〈秩序〉への志向とみなすこともできる。

○4・4・3・3というソネット(中村の場合は様々なヴァリエーションがあるが)とは、視覚的に認識可能な言葉の〈音楽〉の〈形象〉でもある。

○〈音楽〉とは〈時間〉と密接にかかわるものである。例えば、ソネットは起承転結という展開・流れを有しているが、この起承転結という展開には〈秩序〉や整合性への志向と共に、〈時間〉性も関わっている。〈うた〉、そして〈音楽〉とは、その切り取られた〈時間〉の〈形象〉とも言うことができないのではないか。この切り取られた〈時間〉の〈形象〉たるソネットは、ひとまず完結している。しかし、完結しているがゆえに、恣意的に呼び起こし、円環させ、永続的にリピートし続けることも可能となろう。

↓つまり、ソネットへの拘泥には音楽性やフォームへの志向という側面ばかりでなく、永遠にとどまることをしらぬ〈時間〉というものを、ひと時、堰き止める〈フレーム〉〈枠〉とでもいうようなはたらきを志向することも内包されているのでは。

四、中村稔の詩世界

★第一詩集『無言歌』（一九五〇年九月 書肆ユリイカ）…二三歳

りりんりと銭投ぐを止めよ／さうさうと／かなしみわたる ゆふぐれの／岩うつ波に瞳をうつせ：
…／見よ／海は海女くくるそこ／うつばりの 白きはいかに／いま たぞがれ 風あふれくる／
舟舷ふなばたの きみしく揺るる／ああ／波に 消えてゆくひと／こんぜうの海のとぎれに／颯々の風の逸
ぎへに／沈みゆく 肩 あかきくちびる／海はしも よひの明るさ／なめらかの肌しぶに水沫しぶきて／
海そこに 波かたつらむ／岬めぐる／新潮たえて／ひとよ／りりんりと銭投ぐを止めよ（「海女」）

幾たりか男婦おみなは過ぎゆきぬ／生毛うなぎ疎らなその頸と その猫背とがみまかりぬ／今日しも丘に夕照
れば／嘆きはひくく空にこめ 松葉牡丹は散りしきぬ／今日しもなぜに／かびろかに無花果いちじくの葉は
そよぎしか／無花果の葉はひねもす揺れてありしかな／み空の涯はみずがねにかがよふ海につづき
しが／そはあまりにも遠ければ そはあまりにもたかければ／無花果の白き果汁も凍りしか／憔悴やつ
たる 男婦はその葉ぬれ／遐とほにとほに去りしかな／此の夜は覚音もとほに去りしかな／ひくき號おら
びもはなだの風も とほにとほに去りしかな／今日しも何故に／かびろかの無花果の葉はそよぎし
か…／無花果の葉はさ揺れに揺れて／遠離とほざかる日々の暦をめぐりしかな（「夜の歌」）

↓戦争の影響を見いだせる詩篇もある。例えば、「よこたわる男」の《狂騰の戦列の卒伍となろう》、
「時は尽きず…」の《遠いとおい砲声や戦車のひびきを》などの語彙からみえてくるものはたく
さんあるが、『無言歌』の第二セクションの「無言歌」においても、「海」詩篇も同様である。

売っていた過日よ 落ちていった顆つぶたちよ／魂の傷口よ 渦よめぐれと／ひねもす嘆
いていた海よ 沈んでいった回廊よ／亡びるためにのみあつたのか 海よ ああ海よ…／夕潮
よ 崩れゆく階段よ ああ海よ／千の甕には千の灯を なぜにかかげねばならないか／うづたかく
なぜにつんでゆくのか 屍を／死に果てた獣らを 傷口のにぶいたみを／ああ 凍えるために
のみかがやいたのか 海よ／褪せてゆく水銀の燭台のむれよ 一つの日々の記憶に／うれていた果
実よ 落ちてゆく顆つぶたちよ／魂の傷口よ 渦よめぐれ 渦よめぐれと／よもすがら嘆くであろう
海よ 沈みゆく回廊よ／敗れるためにのみあつたのか 海よ ああ海よ…（「1 海」）

海よ 暗緑の血潮をしぶく皮をはだけて／傷ついた夕ぐれの牡牛のむれよ／肩胛はたがい波のよ
うに ふれあいながら／ひしめきあいながらもだえていた ああ海よ／／くりかえし攫さらってはひき
おこしつ 波間はたえず／沈めていた 馴ならされた蹄と肢と——／いそいでいた牡牛よ 鞭に追
われ／鞭を追ってせかされるように どの峡湾へ…（後略）（「8 海」）

↓他にも「3 海」では、《ふりあげる手たち／逃げまどつ足たち》が登場し、《冷たい内陸のふち
まで 追うものはいつも／追われるものだった。 いつもはばまれていた／くづれゆくおびただし
い壁に、その壁に海はきざんでいた。／われ汝を…われ糾弾する と。》続く。その「3 海」

でも、《もがいている／指なき手 手なき腕》が登場し、《たがいはたがいを／もとめつつ 喚びかわしつつ／聲さえ知らぬ》とあり、戦争の表象を残像のように投影しているようにみえる。

中村にとつて、海は重要なモチーフとして初期詩篇の中にあるが、戦争の残像を揺曳させるものの以外に、様々な獣や蛇といった生物の表象を組み込んでよまれていることが印象的。

待っている なにも語らぬがいい 星々をふき消し／／人と人との言葉をふき消し……ああ なにを待とう／／蛇のような怨みを かさねていた 夜のあらしに／たがいが孤りであることを 知らせていた銀のしぶきに／／仆れているみみしいた耳 めしいた眼 草木のように／田畑はくろずんでいる ちりぢりの隊列のように……／昨日の星々をよびもどせ 明日の思いをあつめよ／だが喪われたもののみの朝を なぜ待たねばならないか／／喪われればこそ朝は 待たねばならないだろう 震えている／ぼくを迎え ぼくと人との鎖をひきむしりながら／無花果をみせせす 稲の成熟を明日にひかえて／／ああ 山上にあつて傾きゆく心の平衡 おののくな／怒るな 今年もついに怯懦であつたと……嵐が去れば／幾人かの村の子たちは町に売られることだろう（「7 嵐」）

★第二詩集『樹』（一九五四年一月 書肆ユリイカ）……二七歳

時は僕を奪う たえまのないぼくのかたみを／滾れおちる砂のように脆い皮膚はくずれる／／あゝ人ひとりの心の奥に 一杯の湧き立つ海／誰が教えたか その海にも溺れることができる／／ぼくはもたねばならぬ 溺れた眼 溺れた耳／その眼に映さねばならぬ その耳にきかねばならぬ／あゆみゆく樹木のかげを 私語する驚の声を／裸になりふしくれだつ肉体と叫び合う石たちを／／とどめよしばらく時を 稀薄な大気の中に／墜ちてゆく小鳥さえ揺れうごく梢に踵をこらえ／やがてその翼にはてしない地平をいだくだろう……／／涸渇する海 かつては天にとどくまで沸騰し／／そして地の底にまで顛楽していた浪 日は灼きつける／砂丘と防風林の起伏に 海はうねりうねり流れる（「海」）

夜 おまえはゆるやかにからだを揺する／おまえの唇には熟した果実のにおい／低いあえぎにたえて しなやかな軀幹をそらし／また汗ばむ髪毛に顔を伏せ 吐息を洩らす／／あわたたしく腐りゆくものがあり崩れゆくものがあり／曙を待つこともなく夜が白みはじめ／ふとおまえはたちあがりたちどまり 樹木となり／枝々さしのべ 葉ずれがわさわさ鳴っている……／／ああ そのあとしばらく丘陵の砂はながれやまず／烈しく風が葉を散らせ 樹皮はみるみる裸になり／夜は終りにちかく 物言わずおまえは仆れかかる／／ひとりの不慮の死にちかく その埋葬にちかく／一月の天につるさがつた梢があり だからこそ／ぼくたちはいだきあつて眠りに墮ちる（「夜」）

昨日あすこから家畜のように追いたてられた／ぼくたちから 明日はあすこも奪われてしまおうらしい／／そしてくる日も来る日も ぼくたちがうろつきあるいている／場末の東京のドブくさいかしいだ屋根と屋根の下……／／（中略）対馬海峡を颯々と風がふきわたつて ともすれば／ちりぢりにくだかれやすい麦の穂にぼくたちは似ている／／（中略）／／たとえぼくたちが今ささげるべき何ももたないとしても／どうしよう 逸りがちな胸の中に群がる牡牛たちを……／／ああ 焼趾に七度目の新緑があふれ そのむこうに／オレンジの陽が沈んで ぼくたちが待っている永い夜（「五月」）

↓この詩集には、社会的な問題や時事を反映させた表現が多い。

「六月」にも、《この雨が朝までふりつづけば駅へ行く道は／泥海のようであるだろう（中略）今年もあまたの／堤防が決潰するだろう 荒れはてた田畑の上空を／朝鮮に爆弾をはこぶ飛行機がとんでゆくだろう……／ああ 雨のふりつづく夜半に眼ざめてノドの渴きをかんじ／溺れたように部屋の中をあるきまわりながら声にもださず／訴えてみたりするのだ ぼくたちは多くは願わないと／ただあの人たちは本国へかえつてもらおう》という箇所がある。

また「夏」にも、《あれがとうとう国会をとおってしまった今日という日／ぼくたちのしてきたこともみんな空しくなつたのだと／足もとから立ち騰つてくるメマイを感じながら／これからは物を言うのを止めるべきだろうかと／後略》という箇所もある。

↓また、世界の崩壊を仄めかす表現も少なくない。「風」を参照。

くらがりのなかで樹がたしかに揺れている／こまかな葉と葉がたがいに襲いかかりながら／昼の間あれだけ嵐にぶたれたあげく／夜もなお騒ぎつづけて休むことを知らない／ああどうなることでもない こまかな葉が／たがいに掴みかかり また逃げまどい／東を向き西を向きでてんでにわめき散らし／そして身をよじらせ じつと警戒しあつたり……／くらがりのなかだから ぼくの眼がよく見える／ぼくの耳がよく聞こえる どうなることでもないから／かぎりなくくりかえしとはしてしない浪費が／ぼくを疲労させる 樹がたしかに騒いでいる／やがて暁がきて風の止むときそしてぼくが／眠りに落ちるとき 樹は物言わず成長するだろう（「樹」）

★第三詩集『鶴原抄』（一九六六年一月 思潮社）…三九歳

岩棚の上から絶壁がそば立ち／絶壁と絶壁の間に入江はひろがる。／海は藍よりもさらに青く、／いくつかの男女の群れはあそぶ。／ある者は遊泳し、ある者は／岩棚に背をのべて陽をあびる。

／時に叫喚がおこることはあつても／ついに言葉となることはない。／／どうしてかれらを識別することができよう！／ひとたびこの海を去つて／もの倦い日常の中にまぎれゆくとき……。／／海は藍よりもさらに青く／時は物言わぬ果実のように熟れている。／——ああ誰も こんな恍惚たる時をもつ権利がある。（「鶴原抄」1）

鳥となり虫となり家畜となり／さぐりあう愛のかたち。／庭の木蔭に、厨房の片隅に、／又、岬の台地の石の上に。／／愛がそのかたちをとることは／ないと知るから、たがいに／変貌し、変貌しつづけてあきない。（後略）（「愛のかたち」）

——私はカモメ 私はタカ／（中略）／／あの鳥たちが私たちにとつて何であつたか？／／そしてまた／あの鳥たちが私たちにとつて何でありうるか？／／埋められた海 伐られた林 追いたてられた鳥たち／大陸の一角から飛び立つてゆく新しい星々／私たちが私たちであつたものではないように／私たちは私たちでありうるかどうかを知らない（後略）（「私はカモメ」）

↓○「4」まで続くこの「鶴原抄」連作は、鶴原の海を舞台とし、あたかも崩壊しつつある世界の亀裂から突然垣間見える非日常の世界を、無機的無個性的な生を強いる都会生活を対置させながら現出させるスタイルで共通している。

また、同時に「2」には《物言うな、／かさねてきた徒労のかずをかぞえるな、肉眼が見わけうるよりもさらに／事物をして分明に在らしめるため。》という第2連があり、言語への不信めいたも

のをにおわせている。

これについては、《あれ》を連呼する「鳥の死骸」や、《そのなかで人はよく微笑をもち／もはや温和にしか言葉を話さない／偶々傍らの花瓶に花が挿してなかつたとしても／所詮言葉と言葉との間には無数の迷路がある》とする「城」もあげられる。

○また、事物の個性性が揺らぐことへの不安の様なものも見えかくれする。

○そしてこの第三詩集に最も強くあらわれるのは、《かたち》《形象》への関心であろう。

確実に天心を目差す／柔軟であった日の心の軌跡。／ゆるやかな破風はいくたびか地に叛き／そしてそのままにかたちをなした！／（中略）／ああ私たちが此処を発つて 明日／いくばくの瓦礫をつむとしても／ついに稜角を成すことはないだろう……。〔塔〕

その魚はじつに久しい間睡っていた／（中略）／その魚よりもさらに風化しやすい／掌の上にあるとき／その魚は知らなかつた／何処から来て何処へ去るかを／ああ その魚はみじろぎもしなかつた 掌の上に／そのひとつの物のかたちを。〔埴輪〕

遠ざかる日々、見え隠れする物の来歴。／（中略）／昨日を手許にとどめることができないように、／それを愛撫するよしもない。／それは語りかけることはしないから、／眼をみひらいて見遣つてほめるほかはない。／／茫々ととどめやらぬ時に似た肌に／一点の朱をにじませ／羞じらいながら佇ちつくす物のかたち。〔器物〕の「1 李朝」

↓さらに第2セクション「2 形象詩篇」になると、この《かたち》《形象》への関心が全面的に現れてくる。

引用した3篇をみて共通するのは、とどまることのない時の流れから、一瞬を凝固させるように、あるいは枠取りするかのようにして「かたち」を成しているもの、という認識のもとに「器物」をみていることである。そしてこうした「器物」の「かたち」とは《秩序》として受けとめられており、「かたち」として流動的な時の流れの中に定位し続けることは、《鎖》されることであり、「かたち」を成すまでの歴史への憤懣も含めて、ただ耐えねばならぬことであると認識されているようだ。このセクションの最後は「仏頭」となるが、仏頭は信仰の対象となる「かたち」の、最も重要な部分が切断され、新たに美の対象として独立したものといえる。民族の興亡の歴史性をも垣間見える、その切り取られて在るといふ「かたち」が、それでも浮かべる《笑み》や《柔和で優しい》ことに、却って哀しみや諦観が強調されることとなる。

★『羽虫の飛ぶ風景』（一九七五年六月 青土社）…四八歳

I 鶴原新唱

だから坂を浜へ降りてゆけば、道端に白つめくさの花、浜だいこんの花、／（中略）／私
がここに在ることは本当なのか？／岩と岩の間を流れる玻璃に似た潮、／岩陰の褐色の藻、みどり
色の藻、／雲丹やとこぶし、また鮑を採る女たち。／／私はまさにここに在るのだが、しかも／氾
濫する光に惑いながら／風景に溺れるひとつの点である……。／（後略）〔大潮の磯にて〕

そのあじさいよりもうつろいやすく／魚介よりも言葉なく／季節から季節をめぐり／光の微塵のな

かにほろびゆく生物たち。／／（中略）／／またかいまみる時があるうか？／眩しい沖合に静止した夏が／黄金の蒸気を噴きあげている午前を。（「まだ早い夏」）

／／めまぐるしく風化する事物、／その間を、もつとあわただしく／懸けぬけてゆく私たち、その眼が／かいまみるつかのまの生の光芒。／／潮は入江という入江に満ち、／私の胸に満ち、その底の／隠れた岩礁をまさぐるように波がながれる。／／沖にかがやく岩礁、／燃える陽……ああ！／私にまためぐってきた今年の夏。（「真夏の海に」）

／／私はなすこともなく立ちどまり、ふかい藍のなかに空と溶けあう沖を見やり、／岬を焦がしている残照をわが焦燥のごとく／じぶんが轉身できるかの如くに感じ、／／懐かしい者みな去ってゆくことを、／ついに不毛に終わった私たちの歳月のことを、そして／私にだけこの熱い夕暮が訪れていることを、／／（後略）（「日没、岩礁のほとり」）

↓『羽虫の飛ぶ風景』の第一セクション「鶉原新唱」では、『鶉原抄』からのモチーフが引き継がれているが、とどまることのない時の流れの中に在ることの儚さや、空しさ、そして諦観が、より鮮明にあらわれてくる。

II 家居感傷

私が死者を葬った夜は／沫雪が暗い天から小止みなくふった、／雪は霽となって皮膚にふれ／屋根にふれ土にふれて消えた。／／とぼしい灯のまたたく沫雪ほどに／暗い天から小止みなくふりしきり／ふり落ちてやまない私たちの生の幻。（「早春感傷 橋本一明に」）

驟雨が樹木を撲ち、かたちあるものはその形をただそうとして、／慌ただしく出発の身支度にさわぎだし、／人はその内部に向って崩壊しはじめ。／／静物はひたすらその色を濃くし、／果肉はゆつくりと腐りゆくので、その皮膚が大気にもふれるあたり／ひとときわその色を華やかにする。／／やがて驟雨が通過し、あまりに多くが旅立っていった後、／静物はその耳に聴くであろう、／／――その占めている空間の外、／厨房にささやきあう女たちの私語と／永遠ほどに長い蛇の唸りと。（「静物」）

腐飾画の濃淡にうつる／黄昏の陽差しのように／言葉がその輪郭をにじませてゆく日々。／／鳴り止んだ音楽の残響のように／時と時の間によこたわる／沼に似た沈黙と語りあう日々。／／樹木や器物や建物や――／ひたすらそのかたちを隠すために／あるいは、そのかたちを見出すために／変身をいそいでいる日々。／／柿の実を一羽の尾長が啄む。／柿の実だけ秋の日が暮れるころ、／ほそい枝が揺れる、ああ揺れながら／一瞬、淡いくらがり突きささっている。（「晩秋悲傷」）

↓第2セクション家居感傷でも、第一セクション同様のモチーフの引継ぎがみられるが、このセクションではこれが、「かたち」のモチーフと重ね合わせられていることが特徴といえる。

III 羽虫の飛ぶ風景

薄明 縊死した手肢が 一つ またひとつ／風もないのに ゆらゆらゆらゆら 揺れ／首を吊るし

たあたまの紐のはしが もつれあいながら／青白い天末にかかっている／（中略）／こいつは明日のわたし あいつは明後日のわたし／そこらじゅうの屍体が ゆらゆら ゆらゆら ゆらゆら揺れるのを／地べたにころがったわたしの眼が／他人事のように眺めている／（後略）（眼と耳のある風景）

一月の乾燥した空気の底／人の相貌はおもむろに溶けはじめ／しかも それにも気付かぬかのよう／せわしく動きまわっているのであった。／いつか誰も彼もすっかり背丈が縮まり／巨大なビルの床を這いまわっているのだが／（中略）／ある文明の黄昏のとき、／鼻を欠き目を失い ゴキブリのように／ビルの床を這いまわり 這いまわりながら／ひたすらビルの崩壊する瞬間を／誰も彼も待っているのだが だからといって／失った相貌や背丈をとり戻すすべはなかった。（ゴキブリの這う風景）

言葉にならない泳いでいたものたちが／一日の仕事を終えるころには／淡いえんじ色の嘆息となつて私をつつみ／無数の羽虫のように飛びかっている。／辛夷や連翹の咲く花粉期、／皮膚の毛穴という毛穴から／羽虫たちは私のなかにはいりこみ／脳髓や内臓を喰いちらす。／ある花が別の花とちがうほどには／私が他人でないことも／他人が私でないことも／まことに不確かな関係の存在であつて、／やがて私は蜉蝣のように透明になり／ある朝、死んでいるのであろうが／それでも私のまわりを無数の羽虫が／淡いえんじ色に飛びかっているのであろう。（羽虫の飛ぶ風景）

夏のさかり、じつと動かない百日紅、／その花房の花のひとつひとつが／緋に燃えている、緋に噴きあげている、／諦めて、私をじつと見ている。／私もまた諦めている。／歳々々々花は似ている、似ているが／同じではない。私は立ち去ろうと思ひ、／そう思うことにも飽いている。／（後略）（百日紅の咲いている風景）

／／かれらはビルにはいってゆく。／——地べたに両手をつくまではいい。／階段を蟻のようにかれらは登る。／／屋上でかれらが放心している。／——地べたを這いだすまではいい。／あ、遠く、泥水の溜りのような海が光っている。（ビルの屋上の風景）

磯辺にひたひた潮が満ちるように／私の胸いっぱいには苛立ちが満ち／咽喉元まで満ち、やがて／体中から溢れだし……／見上げれば 岬につらなる／松という松はみな立ち枯れて、／海面にはどす黒い藍がふかく／水底の藻は揺れながら繁茂しつづける。／／みるみる光が衰えるとき、自然がその色彩を失うとき、こみあげる苛立ちに吐き気を催すとき、／私はすでに風景の外に在る。／見上げれば 岬につらなる／松という松はみな立ち枯れて／潮に洗われる岩礁には／脱殻のような私の体だけが投げ出されている。（松が立ち枯れている風景）

↓第3セクションにはいると、「かたち」への崩壊は、生身の人間の身体の切断し、あるいは意図的に醜悪なものを付すような表現をもって描かれる。

○さらにその崩壊には、個の相貌の崩壊も含まれている。

○切断され、露悪的に晒されるものは、皆、私の仮象としてあらわれている。

○このセクションに見られるモティーフは、最後に「松が立ち枯れている風景」で締めくくられる。

《私》の身体が崩壊し溶解することが、世界の松を枯らせるといように、〈照応〉のかたちで、内
界と外界が結びつく。

⇔

〈戦後詩〉に継承された〈象徴主義的〉な詩世界：「マチネ・ポエティック」の批判的継承

⇔

○〈時間〉という観点を導入して、〈かたち〉〈形象〉というものを考えると、〈かたち〉あるものは
〈時間〉の中でやがては変形し、崩壊する宿命を有しているということ。

○また各々の〈形象〉とは、〈個〉の相貌のあらわれ。しかしその原初の時点に遡れば、〈個〉とし
ての〈形象〉は成り立たず、〈形象〉は流動的なものとして、変化・変態するものともなりうる。

↓大衆化される社会・都市生活の中での、存在の不安、個別性の認識の揺らぎ、などもみられる。

★初期小説「龕燈更紗」には、多用される物象の平仮名表記等に託された、符号性を拒否する言葉
への希求をよみとれる。また、それは同時に〈音〉を意識させることにもなっており、音楽性への
志向もうかがわれる。何より幾度もリビートされるような時間が交錯する場面と共に、主客の混同
が見られる点も興味深い。