

清岡卓行『氷った焰』の世界 ―詩の思想の重層―

勝原晴希

I 略年譜から

一九二二年（大正十一年） 〇歳

六月二十九日、中国遼寧省南部の港湾都市大連で生まれた。父母はともに高知県出身。兄三人、姉四人、弟一人。父己九思（きくし）は満鉄の土木技師で、大連築港長、哈爾濱（ハルビン）造船所長などを勤めた。几帳面な性格で数学的に緻密で正確な仕事をした。また母鹿代（しかよ）は感受性が強く、古い日本のものと新しい西洋のものが共に好きだった。

一九二四年（大正十三年） 二歳

安西冬衛らの詩誌「亜」がこの年から三年間、大連から発行される。

一九二九年（昭和四年） 七歳

四月、大連朝日小学校入学。大連代表のノンプロ野球団が、日本の都市対抗野球大会の第一回から三年連続優勝する。野球が市民生活の近代化の夢をかたどるような雰囲気の中で、以後一貫して異常なほどの野球好きになる。

一九三二年（昭和六年） 九歳

小学三年生。満州事変勃発。大連は通過する兵場で慌ただしくなったが、市民生活はまだのどかだった。

一九三三年（昭和七年） 十歳

大連の明るく爽やかな風土と、自由港としての国際的な雰囲気、かけがえないものと感じ始めた。

一九三五年（昭和十） 十三歳

大連一中に入学。

一九三七年（昭和十二年） 十五歳

七月、日中戦争起こり次第に戦時色が濃くなる中で、クラシック音楽や文学書に熱中する。西欧の詩に惹かれ、ボードレー（村上菊一郎訳）やランボー（小林秀雄訳）を読んで強く憧れる。

一九四〇年（昭和十五年） 十八歳

四月、旅順高校に入学したが、軍国調になじめず三ヶ月で退学。九月、東京に出て中野に下宿し、予備校に数か月通う。中学卒業後、フランス映画にも熱中、パリの庶民的な街やアフリカのさびれた土地を環境として作品に特に惹かれる。この頃から断続的に夢の詩の習作を試みつつける。

一九四一年（昭和十六） 十九歳

四月、第一高等学校丙類（仏語学級）に入学し寮生活をする。野球部に入るが、頭部への死球で恐怖感を抱き、二か月ほどで退部。学校の文芸誌「護国会雑誌」に投稿した処女作「ある名前に」が漢文の先生阿藤伯海に認められ、詩作に喜びを覚える。萩原朔太郎の詩、特に『定本青猫』を愛読し深く影響される。十二月、太平洋戦争始まる。

一九四二年（昭和十七） 二十歳

課外に阿藤伯海の漢詩の講義を聞き、特に杜甫に惹かれる。また、この頃から原文によるランボー

『地獄の季節』と『イリュミナシオン』に熱中した。

一九四三年（昭和十八） 二十一歳

六月、一高を休学して大連に帰る。十二月、学徒動員の徴兵検査と召集で、初めて本籍地の高知県に行く。休学と肺の既往症を理由に、即日帰郷となる。この年から終戦まで、大連との往復は関釜連絡船による。

一九四四年（昭和十九） 二十二歳

九月、東大仏文科入学、上野広小路近くに下宿。高校時代から愛読を続けた文学者・哲学者は、森鷗外、ポー、トーマス・マン、ショーペンハウアー、ベルクソンなど。一高に入学した原口統三との親密な交友が始まる。

一九四五年（昭和二十〇） 二十三歳

東京大空襲後の三月末、大学を休学し、暗澹たる戦局の中を一高後輩の原口統三、江川卓と渡満する。この後敗戦までの約四カ月の家庭の自室では、死への親愛感が悩ましい程に高まる。六月、東京に戻る原口を大連駅に送る。敗戦後、ソ連軍が進駐し、秩序が逆転する混乱の中で、憂鬱の哲学を忘れる。

一九四六年（昭和二十一年） 二十四歳

戦争中隣組であった十二軒の家が引き揚げの始まる頃まで、無力ながらも自衛と生活のためにかつてなかつた程仲良く助け合う。

一九四七年（昭和二十二年） 二十五歳

日本人のほとんどが引き揚げた寂しい春、沢田真知と知り合う。六月、沢田真知と結婚。この頃から詩作を中断。

一九四八年（昭和二十三年） 二十六歳

七月末、引揚船高砂丸で大連から舞鶴へ向かう。長姉の家に間借りし、東大に復学するが、生活費のためにほとんど欠席。原口統三が二十一年十月に逗子で入水自殺していたことを知る。十一月、長男出生。

一九四九年（昭和二十四） 二十七歳

四月、プロ野球の株式会社日本野球連盟に就職。猛打賞を提案し採用される。詩はこの頃、人間の実存や官能に柔らくも全的に訴える金子光晴のもの以外に興味が湧かない。イタリアのネオ・リアリズムや、三〇年代および戦後のフランス映画を見て歩く。

一九五一年（昭和二十六） 二十九歳

九月、東京大学を卒業する。卒論はフランスのシナリオ作家シャルル・スパーク論。『世代』同人となり、吉行淳之介、大野正男、浜田新一、中村稔、菅野昭正、橋本一明、村松剛、都留晃らを知る。

一九五三年（昭和二十九） 三十一歳

八月、転職し、新理研映画でニュース映画や記録映画作りに関わる。撮影や現場の体験によって、ほとんど忘れていた詩作が刺戟される。

一九五四年（昭和二十九） 三十二歳

一月、詩（『石膏』）を初めて文芸誌に発表する。二月、セ・リーグ事務局に復帰。六月、『現代評論』の同人になって遠藤周作、吉本隆明、奥野健男、日野啓三らを知り、また、『今日』の同人となって大岡信、吉野弘、入沢康夫、辻井喬、吉岡実、飯島耕一、岩田宏らを知る。

一九五五年（昭和三十〇） 三十三歳

フランスの詩に改めて積極的な関心を抱き、ブルトン、デスノス、ポンジュなどに惹かれる。五月、詩画展で岡鹿之助と組み、その画風に親しみつづける。七月、太田区池上の東京都分譲住宅に転居。

一九五六年（昭和三十一年） 三十四歳

伊達徳夫に依頼され、詩誌「ユリイカ」発刊の資金工面に助力する。同誌周辺的那珂太郎と交友しながら詩作。シュルレアリスム研究会に江原順、大岡信、東野芳明らと加わる。

一九五八年（昭和三十三年） 三十六歳

十一月、二男出生。十二月、「現代批評」を吉本隆明、奥野健男、武井昭夫、井上光晴と創刊、後に島尾敏雄や橋川文三も加わる。

一九五九年（昭和三十四年） 三十七歳

二月、処女詩集『氷つた焔』（書肆ユリイカ）刊行。六月、小田久郎が「現代詩手帖」を創刊。八月、詩誌「鱒」を、吉岡実、大岡信、飯島耕一、岩田宏と創刊。

一九六〇年（昭和三十五年） 三十八歳

十月、最初の評論集『廢墟で拾った鏡―詩と映画』（弘文堂）を刊行。

一九六二年（昭和三十七年） 四十歳

八月、詩集『日常』（詩人論Ⅱ吉本隆明、思潮社）刊行。音楽熱が一層高まる。

一九六三年（昭和三十八年） 四十一歳

法政大学などでフランス詩や芸術論の非常勤講師を勤める。

一九六四年（昭和三十九年） 四十二歳

四月から法政大学の専任教員となり、五月、セ・リーグを退職。

一九六六年（昭和四十一年） 四十四歳

五月、創刊の詩誌「詩と批評」の編集に黒田三郎、長田弘とともに関わる。六月、評論『手の変幻』（美術出版社）刊行。十月、詩集『四季のスケッチ』（晶文社）刊行。

一九六八年（昭和四十三年） 四十六歳

二月、現代詩文庫『清岡卓行詩集』（思潮社）。三月、翻訳『ランボー詩集』（河出書房新社）。七月、妻四十一歳で死去。

一九六九年（昭和四十四年） 四十七歳

「群像」五月号に小説第一作「朝の悲しみ」、十二月号に第二作「アカシヤの大連」を発表。全詩集限定版『清岡卓行詩集』（詩人論Ⅱ宇佐美斉、思潮社）刊行。

一九七〇年（昭和四十五年） 四十八歳

三月、岩阪恵子と結婚、小説集『アカシヤの大連』（講談社）、現代詩人論集『抒情の前線』（新潮社）刊行。九月、詩集『ひとつの愛』刊行。十一月、翻訳デュラス『ヒロシマ、私の恋人』（筑摩書房）刊行。

* 『定本清岡卓行全詩集』（思潮社、二〇〇八）所収「清岡卓行年譜」（小笠原賢二、岩阪恵子）に拠る。以下の詩の引用も同書に拠る。なお、『清岡卓行論集成』（二〇〇八、勉誠出版）に、多くの論が収録されている。

* 一九五〇―一九五九に集中的に、さまざまなグループ、詩誌に参加して、その後はほとんど単独であることには、清岡の詩的（私的）事情もあるだろうが、それ以上に、この時期に共同性を呼びよせる〈空気〉があったことが推察される。

* キーワードとなる事項をチェックしてみると、そのほとんどについて後年、文章化・対象化していることが分かる。真知夫人の死後、清岡は過去の検証と自らの位置の再確認に生きたと思える。

大連↓『アカシヤの大連』（一九七〇）など

野球↓『猛打賞―プロ野球随想』一九八四

音楽

映画↓『詩と映画／廢墟で拾った鏡』一九六〇

ランボー↓翻訳『ランボー詩集』一九六八

萩原朔太郎↓『萩原朔太郎「猫町」私論』一九七四など

杜甫（漢詩）↓『李杜の国で』一九八六など

トーマス・マン

原口統三↓『海の瞳（原口統三）を求めて』一九七一

沢田真知↓『ひとつの愛』一九七〇

金子光晴↓『マロニエの花が言った』一九九九など

岡鹿之助↓『マロニエの花が言った』一九九九など

シュルレアリスム↓『マロニエの花が言った』一九九九など

Ⅱ 「第三期の詩人」について

大岡信「曖昧さの美学」一九六一・一〇（↓『芸術と伝統』一九六三、晶文社↓『大岡信著作集五』一九七七、青土社）

……とりわけ朝鮮戦争当時の緊迫した政治的、社会的環境の中では、詩論的立場や詩的方法をほとんど本質的に異にしている詩人同士でも、政治的立場の近接ということで同じグループに同居することができるような空気があった。ということは、詩をその表現構造の内的な質の異同という観点から見ようとすると、グループによる分類など、まったくあてにならないだろうということに通じるわけだ。

（中略）

吉本隆明は「戦後詩人論」（『抒情の論理』所収）の中で戦後の詩人を「荒地」「列島」「第三期の詩人」の三つに大別し、次のように書いた。

「荒地」グループといい、「列島」グループといい、いわば戦争の体験の意味を、内部から検討することによって、戦後の詩的な出発をはじめた。これらの詩人たちは、どのような主題を選んでも、戦前の現代詩の欠陥をどう克服するか、戦争体験と戦後現実とをどう受けとめて出発するかという課題を、たえず引きずって来ざるを得ない世代であるということが出来る。

ところで、一九五〇年代に、自己表現を確立して登場した新しい世代の詩人は、多く戦争の体験を内面化し、反すうするという課題を強いられずに出発した詩人である。／中村稔、大岡信、谷川俊太郎、山本太郎、飯島耕一、高野喜久雄、牟礼慶子、中江俊夫、清岡卓行、谷川雁、茨木のり子などは、この詩的世代に属する。

わたしは、以前この詩的世代の一部をあげ、その特長を「詩意識のなかに実存的関心も社会的関心ももたない」という風に概括し、相対的安定期の社会的現実に対応することを述べた。いまも、この規定は、改める必要がないとおもう。これら第三期以後の詩人の特長は、社会的主題をえらんでも、個的な体験を主題に選んでも、詩の表現意識自体のなかに、内部世界と社会的現実との接触する際の格闘があらわれないことである。これは、谷

川雁のようにはつきりとコミュニズムの立場を打出している詩人でも、茨木のり子のように意欲的な現実批判の意識をもっている詩人でも、大体において当てはまる。

吉本氏の規定に従うなら、これらの詩人が「詩意識のなかに実存的関心も社会的関心ももたない」のはなぜかといえ、「詩の表現意識自体のなかに、内部世界と社会的現実との接触する際の格闘」がみられないからだというわけだが、「ぼく自身も含まれているこれら「第三期」の詩人たちの多くにとっては、内部世界と社会的現実との接触は、一義的に「格闘」の状態として自覚されているのではない。」

(中略)

しかし、にもかかわらず、吉本氏が「荒地」「列島」について「相対的安定期」における「第三期の詩人たちを、ひとつのグループとして総括したことは妥当だったといわねばならない。」川崎洋、岩田宏、堀川正美、嶋岡晨、城侑、安永稔和、水尾比呂志、入沢康夫、三木卓といった詩人たちをも加えて、そこにある種の共通性があることは否定できないからだ。彼らは「荒地」の急進的な観念性もたなければ、「列島」の「アヴァンギャルド的方法意識も高唱しなかった。しかし彼らがそのいずれにも無縁だったといえばまちがいで、彼らはいわば急進的な観念性をもアヴァンギャルド的方法意識をも、重層的に詩作意識のうちに肉体化することを、ほとんど自然的に、くわだてたといった方が当たっている。」

(中略)

……ただ、五〇年代の詩人とか、相対的安定期の詩人とか、第三期の詩人とかの呼び名で一括分類されている一群の若い詩人たちの詩的立場を、こうした分類の陥りやすい擬社会的規定とは別の方向から浮き彫りにしてみようとすれば、こんな風にも言えるのではないかということはいったにすぎぬ。こうした観点からすれば、この一群の詩人たちのかなり多くが、シュルレアリスムに関心を抱いてきた理由もかなりはつきりするのではないかと思ふ。なぜなら、シュルレアリスムは、人間という複雑な構造のなかで、「いかなる矛盾も意味をもたなくなり、認識と事物のあいだにいささかの間隙もなくなり、言葉が描写や叙述ではなくて現実そのものとなると同時に、言葉としての実体はあくまでも失わないでいるような瞬間、そうした絶対的な超現実にふれうる瞬間がある」という信念を、はじめて明確にかかげた文学運動だったからだ。(中略)詩は「いに慣習的思考や慣習的感情生活からの飛躍以外のものではありえない。」

*吉本の規定と大岡の反論とは、すれ違っている(優劣あるいは正誤の問題ではなく、立場・姿勢の違いによって)。吉本の言う「第一期」は一九二〇年代後半から一九三〇年代末まで、「第二期」は一九四〇年代始めから一九五〇年頃まで、「第三期」は一九五〇年頃以降。「第一期」は金融恐慌、東京の近代化、官僚体制の整備、「第二期」は戦時体制と被占領、そして「第三期」は「相対的安定期」といった、「社会的現実」によって恐らく区分されている。吉本の関心は「社会的現実」と「詩の表現意識自体」との対応にあるので、「内部世界と社会的現実との接触する際の格闘があらわれない」ことは、詩人を非難しているのではまったくなく、詩人の倫理の問題ではない。この観点はやがて「修辭的現在」に接続されるだろう。

*これに対して大岡は、「詩の表現意識自体」ではなく詩人個々の「詩作意識」を問題にしている。「いかなる矛盾も意味をもたなくなり、認識と事物のあいだにいささかの間隙もなくなり、言葉が描写や叙述ではなくて現実そのものとなる」とき、「内部世界と社会的現実との接触する際の格闘」は消失しているはずである。というのも「超現実主義の無意識と自働記述とは言語の歴史体験を現

存性の深層構造におき代える非歴史化作用にほかならない」（吉本隆明「修辭的な現在」『戦後詩史論』一九七八、大和書房）からである。

*（とはいえ「曖昧さの美学」の末尾に、河上徹太郎の「日本の言葉というのは、うまく年をとって育つとは限らないで、ヒョツと消えたりする」「日本では言葉だけが捨てられて、詩人だけ年をとっていく。そのつらさが日本には相当ある」という言葉（座談会「現代詩の諸問題」『詩学』一九五〇・一）を「今日でも変わらぬ警告として」書き添えたとき、大岡も「社会的現実」の問題がそれとしてあることを認識していると思われる。また一方、吉本隆明が清岡卓行「愉快なシネカメラ」『氷った焰』について、「こう表現したときに、すでに戦後詩の修辭的な彷徨は開始されたのではなかったか」「地図にピストルで穴をあけてその穴のなかで生活するという表現にたいする驚きの根源には「生活を個人的な構造をもったものとして把みえなくなった」そういう意味では生活に入りこめなくなった感性的な体験が横わっている」（「修辭的な現在」『戦後詩史論』）とするのは、自らの論に引き寄せ過ぎているだろう。吉本が慎重に読み手の「驚き」に限定しているように、この作品の表現意識の立場は、生活に〈入り込めない〉のではなく、〈入り込まない〉（＝シネカメラ）ことにあるからだ。

*吉本の「第一期」～「第三期」の区分の根底には恐らく、次のような「現代」認識がある。（清岡卓行の「超現実と記録」「詩と鏡」と「現代詩」という言葉」「『サンザシの実』一九七二での右の箇所）二度の引用で、重複しているのは「人間の精神が現実の条件に従属する時が来た」である。）

一九二九年ニューヨークの株式市場の大暴落によって口火を切られた世界恐慌は、近代と現代との分水嶺を形成する時期として極めて重要な意味をもつものであった。（中略）現実の構造に倫理的衣裳が被せられ近代精神の由緒ある歴史的命脈が切断されたのはこの時期からである。僕たちが近代と現代とを実質的にわけようとするならば、この時期によってしなければならぬ。人間の精神が現実の条件に従属する時が来た。（中略）本質的にノン・モラリストであったシュルレアリストたちはここで「彼らの現実」からの上昇の道かあるいは下降の道を選ばざるを得なくなった。（アラゴンへの「視点」一九五二）

*そして、「人間の精神が現実の条件に従属する時が来た」という「現代」の認識は、次のインタビュー形式における発言に見られるように、以後も継続している。

「科学技術あるいは生産と、そうじゃない芸術とか娯楽っていう、そういう区別の仕方ってのは、やっぱり高度な意味でも必然的にこわれるんじゃないかと思うんですね」「古典的な意味の区別から出発して、企業が二十四時間占領するなら二十五時間目でやろうじゃないですかっていうふうにして詩なんか書いてきたから、その古典的なイメージがダメになってきちゃってね」「荒地」の人もそうだし、ぼく、日本のシュルレアリストってのはみんな、古典にはいつていつちやってるんですね。古典をアレンジした詩を書くみたいな、そういうところへはいつちやってますよね。それはやっぱりシュルレアリズムの解体ですよ。あんまりいい徴候ではないんですね。仕方がないんですけどね。必然なんですけどね。いい徴候ではないんです。だから一様にみんなぶっこわれていつていつています。（「科学技術を語る」一九八七）『「反原発」異論』二〇一五、論創社）

*基幹産業が製造業から情報産業へと移行しつつある現在、科学技術を生産と結びつける「古典的なイメージ」は解体せざるを得ない。人間の精神が、情報技術によるシミュレーション＝模擬現実に従属するときに来るのかも知れない。中原中也や谷川俊太郎が読まれるのは、人間の精神が現実の条件に従属するばかりではないことを示しているからではないか。

Ⅲ 「子守唄のための太鼓」「氷った焰」をめぐって

二〇世紀なかごろの とある日曜日の午前
愛されるということは 人生最大の驚愕である

かれは走る
かれは走る

そして皮膚の裏側のような海面のうえに かれは
かれの死後に流れるであろう音楽をきく

人類の歴史が 二千年とは
あまりに 短かすぎる

あの影は なんとという哺乳動物の奇蹟か？

あの 最後に部屋を出る

そのあとで 地球が火事になる

なにげなく 空気の乳首を噛み切る

動きだした 木乃伊のような恐怖は？

かれははねあがる

かれははねあがる

そして匿された変電所のような雲のなかに かれは

まどろむ幼児の指をまさぐる

ああ この平和はどこからくるか？

かれは 眼をとじて

誰からどのように愛されているか

大声でどなった

吉本隆明「戦後詩史論」(『戦後詩史論』)

清岡卓行がこのような方法をもちいなければならぬのはたぶん、清岡卓行の思想が日常的な、現実の世界での自己を抹殺したいという欲求をもっているからである。これは、現実逃避でもなければ、現実嫌悪でもない。また、現実否定でもない。そういう倫理的な現実切断の意志とはちがっている。清岡卓行のどつていいる心情や思想は歴史的な転換にたいして不変の軸を、きわめて日常的な足どりで歩いてゆきたいのだ。この方法や方法的な思想が、なぜ戦後的であるかは、戦前の超現実的な詩人たちとくらべてみればあきらかである。かれらにとつて詩は、生活とも歴史とも無関係に脳髓のオオトマチズムとして成立しうる世界であるが、清岡にとつて生活とは、一点もゆるがせにできない詩の問題であり、歴史とは不変の軸にそつて対決されなければならぬ問題である。ここに、戦争を通過して戦後的である清岡卓行の独自の足場がおかれている。

大岡信「都市の崩壊と愛の可能性」『芸術と伝統』一九六三→『大岡信著作集五』一九七七)

……この作品は、通常のロジックの観点からすれば、何ごとをも語っていないとさえいえるだろう。しかしほくは、この詩を読むたびに、おかしな連想だが、充実に演奏されたジャズのアドリブが与える、陶酔的な解放感に似たものを感じる。それは、いわば瞬間の持続性ともいふべき状態である。／ほくらは瞬間というとき、時間の極小の単位を考えるが、詩や音楽における瞬間は、ある特殊な高揚状態の持続をさすのではなからうか。それはすべてを覆つて

ひろがっている現在、巨大な現在であり、いいかえれば、日常の時間からの解放にほかならない。詩の映像が、その結合において稀れな成功を示した場合、ぼくらが感じるのほそいう意味での持続する瞬間である。それはたちまち崩れ去る危機をひめており、それ故にその持続のあいだ、激しい叙情的緊迫感を与える。(中略) それ(＝詩における映像)は言葉の中で経験される実在にほかならないが、決して固体的、固定的なものではないのである。それは別の実在であり、同時に、ある動的状態にほかならぬ。この状態の中へ入りこんだとき、ひとは持続する瞬間、膨張する現在の中に生きる。

*吉本が「生活」や「歴史」に触れることで「戦争を通過して戦後的である」ゆえんを明瞭にしていることを除けば、両者が「子守唄のための太鼓」に指摘していることは似通っている。すなわち、「歴史」に対峙する「不変の軸」であり、「日常」からの解放(むしろ真の現実であり歴史であるだろう)としての「すべてを覆ってひろがっている現在、巨大な現在」である。清岡卓行の最後の詩は、病床での口述筆記で恐らくは未完の「ある日のボレロ」(『ひさしぶりのバツハ』二〇〇六、思潮社)——「パンツ一丁で ピアノを弾くのだ!／いいか わかったか／それがおまえのいのりのかたちだ／目をひらくと 果てのない空は鏡」(冒頭四行)。吉本・大岡両氏の指摘する姿勢を、すなわち歴史に対峙する不変、日常の時間を覆っている巨大な現在を、清岡卓行は生涯、見ていた。

IV 『氷った焔』の詩世界

——「ぼくにとつての詩的な極点」(『詩と映画／廃墟で拾った鏡』一九六〇、弘文堂)に即して

*詩集をつくりたいと思ってから『氷った焔』を出すまでに十五年ほどかかったと、清岡は「あとがき」に記している。そこにはいわば詩の思想の彷徨があり、『氷った焔』にはその彷徨の跡が重層的に折り畳まれている。清岡自身の言葉(「ぼくにとつての詩的な極点」)を借りれば、1(「純潔の論理」から「責任の論理」へ)＝絶対への夢と肉体への回帰、2(「外部の構成が夢を孕み、その志向する切尖を指示する」＝方法としてのドキュメンタリー、3(「外部の認識からする内部のより深層的な再組織」＝内的レアリスムとしてのシュルレアリスム、である。そしてそこに一貫してあるのは「扼殺し得ない絶対と、回避し得ない状況との、二律背反的な関係」(『氷った焔』「あとがき」)であり、この関係への注視は生涯を貫いている。

ところで、ぼくには、自分にはどうしても詩を書くことが必要なのだと実際の詩作において感じられたことは、断続的にしかなかった。それらの起伏は今ふりかえって見れば、詩作のいくつかの分水嶺、変化のいくつかの転回点を形づくっていたものかもしれない。そのときに激しく表現を迫られていたものが何であったのか、ぼくはそれらを今三つの点に集約することができるように思う。それぞれの頂点にびったりと対応する作品が必ずしもあったわけではないが、それらの推定される頂点の近くにいたときほど、ぼくには詩を書くことが必要であると感じられたのであった。ぼくにとつてのそうした詩的な極大値のいくつか[か]が何であったか。ぼくはそれを語ろうと思う。

*詩作の「頂点」は「1純潔の論理化」「2夢を孕む外部」「3内部の全的な劇化」の三点に区分され、1では「海鳴り」「アフリカのランボー」↓「ハラルからの手紙」「石膏」、2では「引揚者たちの海」「ある娼婦に」、3では「氷った焰」「失踪」が取り上げられている。『氷った焰』とは異同がある。

「1 純潔の論理化」

二十歳前後に現代の多くのひとはある深淵をのぞく。それは、生命力のはげしさから、感情の涯しなさから、ふしぎな観念を形づくらせるものである。絶対、虚無、死、純潔……。生きようとする夢の過剰が、ついに生を否定させるにいたるこのメタフィジックな悲劇は、恐らく本人にもそれが生の倒錯であることを漠然と意識させてはいるものであろうが、その渦中にあるときは、ひとはいわば象徴的な眠りしか求めないであろう。*大岡信との関連

(中略、ランボーへの言及)

このような死への親愛感は、どの角度からでも切り取ることができるだろう。(中略)ぼくは、近道に、ぶつきらぼうに、いわばメタフィジックな純潔を焦点にしながら語ろうとしただけだ。ひとはやがて、その場合には、宇宙を認識する原理、時間と空間の形式を拒否しようと白熱するに至るだろう。純潔はそこでついに論理化されることができるのである。この生命の逆説の行手には必然的な帰結として、自殺しかあり得ない。(ぼくはそうした共感をもって、「二十歳のエチュード」の詩人、原口統三の自殺を理解しようとする。かれはその内攻的な純潔の論理を最後まで追求した。)

しかし、ぼくに問題は残った。というよりも、ぼくは自分の論理に誠実でありえなかったのかも知れない。前に書いた言葉を用いれば、「恐らく本人にもそれが生の倒錯であることを漠然と意識させてはいる」何ものか、単純に動物的な本能がたちはだかつたのである。ここに論理のきびしい美しさはつらぬかれぬ。生ぬるく物質化して行く、最初の、自己放棄がある。ぼくはその触感をまだ覚えていた。ぼくのかつての二十歳のときの未熟な一篇を、昭和十八年の学徒動員を前にして発行された「向陵時報」から写してみよう。それは後日改作されたが――。

海鳴り

死灰が層をなしている地角の涯に

ぼくは食欲の眼を潜ませる一匹の蠍であった

りんりんと内臓にしみわたる静寂と

仰げば 踰躑として歩む日輪と

動かぬ湖に影を落す森林は石炭紀の植物のようで

噴火の幻影に怯えた木っ葉はびりびりと葉脈をふるわせていた

何という夢のような 奇怪な 懐かしい回想だろう

群る爬虫類は血に塗れた舌を吐き

噛みくだかれた哺乳動物の残骸は化石のように凍えている

夢のような恐怖と恍惚にぼくのひとかけらの肢体はしびれた

そのとき涯しなく遠い南方から

高まる海鳴りの響きをはるかに押寄せて来た

ぐわう きるる…… ぐわう わう
不気味に 重く 沈うつに吼えていた

ぼくは長い一瞬その響きに哀れな環節をちぢこめていたようだ
死灰が層をなしている地角の涯に

ぼくは冷たい涙を分泌する一匹の蠍であった

「ぼくはいつまでかくあるのか」

「ぼくはいつまでもかくあるであろう」

大気を揺すぶる海鳴りはふしぎな予感を伝えてくる

ぼくの孤独な 醜い 呪われた影よ

未来の屈辱の予感にさめざめと泣こうではないか

ぐわう きるる…… ぐわう わう

海鳴りは更に高まって行くようであった

* 『氷った焰』では「海鳴りはしだいに去って行くようだ」となっている

(大幅に中略、「アフリカのランボー」↓「ハラルからの手紙」に言及)

しかしここで、ぼくの取るに足らない「地獄の季節」を語り終えるなら、ぼくは自分を欺くことになる。ぼくの洞穴の中の「幽界の無垢にも似た青虫——汚れを知らぬ睡眠」は、始めから終りまで、死への対重(コントロール)として会いにつらぬかれていた。死と愛が結びつくテーマは人類とともに古いものだ。ぼくの場合それは、観念的でありながら最も肉欲的な愛、内発的で対象の焦点を結ばない、暗黒のなかの互いに見知らぬあいびきであった。この死と愛の観念的な対立、それは先に述べた「単純に動物的な本能」によって、前者の優位がようやく覆される性質を帯びていた。ぼくの場合、死と愛の結びつく甘美なメロデーはなかった。それは切断されることによって、はじめて後者がひとつのイメージをもととするものであった。例えば、「石膏」と題した詩のはじめの二節――、

(詩の引用は略)

ここから、本能的には、ぼくの純潔の論理はぼくなりには停止されたのだろう。死と愛の交叉する観念的な世界、魂の底までとろかすような身動きのできない陶酔、それはひとが一生のうちには恐らく一時期においてしか体験しないカオスである。それに対して自分の精神をその後どのように反応させて行くか、それにはさまざまな場合があると思われる。それを時代の暗さを反映したインテリ的な魂の病患として断絶し去るか、そこに自我の最も深い拠点を掘り起して体系のいとぐちを握るか、あるいはそれを盲目的な権力への意志に順応させるか、その他いずれにせよ、そこからは生の意志へと向かう以外に道はない。ひとはなんらかの責任によって自分と外界を関連させようとするだろう。現代の危機において、純潔の論理から責任の論理へ、しかし、ひとはその道を確認として移行するわけではない。* 戦争責任論をめぐる吉本との応酬

○〈わたし〉とは誰か、あるいは何か?——萩原朔太郎／原口統三／『魔の山』

* 「海鳴り」には萩原朔太郎(とりわけ「遺伝」)の影響が色濃くあらわれているが、清岡卓行に
とつての朔太郎とは何よりも『定本 青猫』であり、「青猫以後」および『氷島』における現実への
転位(転落)であって、北川透「逆説と異相——萩原朔太郎「猫町」私論」の方法について「一九

七五・一『ユリイカ』が指摘しているように、『月に吠える』前期における朔太郎の挫折という観点は見られない。これに対して原口統三にとつての朔太郎は、『月に吠える』前期の朔太郎の天上志向であり、『水島』における現実超脱の願望であると思える。清岡と原口とは、朔太郎の像が逆になつてゐる。原口自身による焼却を逃れて、遺されたわずかな詩の二篇は右のとおり（引用は『定本 二十歳のエチュード』二〇〇五、ちくま文庫に拠る）。

天外脱走（一九四三・十二・三一）

日輪は遠く逃げゆく／有明けの天上ふかく／日輪は遠ざかりゆく／仰ぎ見よ暁闇の空／罪びとの涙もしるく／薄冥の雲間に凍り／日輪は遠く消えゆく

海に眠る日 海に溶け込む太陽だ ランボウ（昭和一九年五月三十一日「向陵時報」）

彼は真昼の海に眠る。／茫洋たる音楽のみどりに触れあふ はるかな／蜃気楼の奥深くかれは眠る／あふれる香髪（にほひがみ）のみだれ巻いて溺れるあたり／とほく水平線の波間にさ青の太陽は溶けこむ。／さうして はるばると潮の流れる耳もとちかく／かれは一つのなつかしい言葉をきく／お兄さん！ お兄さん！ お兄さん……／ああ こんな恍惚の夢のやうな日は／どこの海辺で待つてゐるのか

森有正「立ち去る者」一九四八、前記『定本 二十歳のエチュード』所収

近代の精神はその発端に人間の問題を繞つて展開されたと言うけれども、それが究極において個人的及び社会的な自我の問題であるということは歴史の展開に随つて漸次明らかにされて来た。近代精神の発展は自我の主体性の自覚史である。（中略）その様に考えられた自我は、自己の現実逃避の一つの形式の展開であつても自己そのものではない。（中略）本当の自我は単に歴史においては決して把えることの出来るものではない。デカルトの自覚のあの明晰は、明晰であり得るほど自我を立派に埋没した自我の表現であるに過ぎない。（中略）人間、自我、神、理性、意志、観念、精神、物質、歴史、社会、世界。こゝに自我を発見したと誇る近代の驚くべき誤解と混同とが在る。偶々純潔な、自己欺瞞に堪えられない魂は、ここに限りない反撥と自己確保との要求を痛感する。（中略）それは魂の直感であり、深層の底に隠れた中核への肉薄である。それは生命そのものの在り方への懐疑となり、激しい拒否となる。（大幅に中略。しかし）真の批判的精神は明晰な観念を一度現実、精神からみれば決して明晰ではない現実によつて濾過しなければならぬ。（大幅に中略）私はイエスが人生の中に立つてゐる以上、人間は自らを殺して立ち去つてはならないと思う。

清岡卓行「原口統三 「私の中の日本人」を問われて」『サンザシの実』一九七二、

前記『定本 二十歳のエチュード』所収

『海の瞳』において、彼の死の原因を、私は、〈風土のふるさと〉である大連とその家庭が奪われていたこと、そして、〈言語のふるさと〉である日本語による精神の純粹化、死への志向が、自他どちらからも破壊されないほど論理的かつ皮膚感覚的に形づくられていたことに眺めたのである。／その場合、彼の死への直進を、生の方へ引き戻すことができるものがあつたとすれな、それは彼の意識ではなく無意識を、生の芳潤な魅惑によつて動かし、精神の構造をその基盤から突き崩すものでなければならなかつただろうと、私には想像された。／もし、具体的にその「生の芳潤な魅惑」がありえたとすれば、それは彼の場合、おそらく、日本に〈風土のふ

るさと」を再発見することだけであつただろう。

トーマス・マン『魔の山』

「僕にはほんとうに夢をみているようなんだよ、二人でこうして坐っているのがね、——不思議ニフカイ夢ノヨウナネ、コノヨウナ夢ヲミルニハ、トテモフカク眠ラナクテハナルマイカラネ。……ホントウワイウト、コレハヨク知ツテイル夢、ズットミテキタ夢、長イアイダノ、永遠ノ夢ナンダ、ソウトモ、コウシテ君ノソバニ坐ツテイルノハ、永遠ノムカシカラナンダ」(関泰祐・望月市恵訳、岩波文庫、上二〇二一頁刷)

*カタカナ部分は、ドイツ人であるカストルプが山のサナトリウムで出逢うシヨーシャ夫人に、フランス語で語りかけている。というのもドイツ語ではなくフランス語で話すのは「責任ナシデ、アルイハ、夢ノナカデ話スヨウナモノダカラ」だ。カストルプにとって「二人でこうして坐っている」現実が、同時に「コウシテ君ノソバニ坐ツテイル」永遠に重なっている。永遠が現実として現象している。

「2 夢を孕む外部」

逆転する秩序、置換される人間同士の立場、ひとびとの性格の喪失、さまざまな事件、そのほかすべての事態が、まるで、外部の現実こそ夢想よりも夢に満ちているのだと、ぼくを魅惑するようであつた。激動する時代の推移を眼のあたりに見ることにぼくは放心したようであつた。外部の現実のアクチュアリテイが、ぼくの小宇宙のレアリテを破砕した。／(中略)／(生活に追われ、詩を捨て、「自分で考えてもダメに」なっていたが)しかし、やがて、最初は時間つぶしに見ていた映画がぼくの心を捉えた。(中略)激動する外部現実の記録的な把握が、ぼくのいわば空白であつたそれまでの数年間を、生々しくよみがえらせた。

*「相対的安定期の社会的現実」とは異なる「激動する外部現実」は、「第一期」の金融恐慌から戦後の廃墟にいたる「第二期」の社会的現実に似ている。ここで清岡は、「戦争の体験を内面化し、反すうするという課題に強いられた『荒地』『列島』に近接している、

三〇年代のフランス派とイタリアン・リアリズム、そして記録映画、それらがしばらくぼくの関心のすべてとなつた。(中略)そしてぼくは、一年間ほど、実際にニュース映画の制作にたずさわる機会を得た。(中略)それはドキュメンタリーであり、しかもぼくは集団的な製作の一単位に過ぎなかつたけれども、それはぼく自身のための創作を刺戟した。ぼくはまた久しぶりに詩を書いた。その中にかつての経験をとらえようとしたものがある。

引揚者たちの海

とある大陸によみがえる解氷の季節

引揚者収容所からの行列は 一瞬

はるかな海へ歩きはじめる 一步 一步

罪障の道を 逆に たどりはじめる

——どうしてきみは そこにいたのか

やがて 移動する時空の

振りつづける 異国への 無数の手

そして 船腹をめぐる潮流の

投げかける 過去への 無数の瞳

海に浮かぶ人間たちは 蜃気楼のように
身をすりよせて動かない
海が過ぎ去るのを待っている

——どうしてきみはそのとき 嬰兒を生んだのか

海はほんとうは動いていないのに
過ぎ去るものは

海に眠る人間たちであるのに

長い年月の植民生活から

明日の生活の見知らぬ廃墟へ

その隠された落し穴へ

かれらが絶え間なく進んでいるものは

死だけであるかもしれないのに

——どうしてきみは なお輝かしい裸体であったのか

時間を奪われた引揚者たちをとりまく

暗い 無言の 泡立つ鏡

その海と空に尚時おり変貌する かれらの

遠く奪われた 驕慢の日日

突如 円陣をつくって 襲いかかる

無国籍の 見知らぬ水平線

そして ひしめきあう 空白な

忘れられた人間たちのために

——どうしてきみは 海にのぼる太陽となったのか

外部の現実が主人公であるということは、しかし考えてみれば、詩においては**ずいぶん奇妙なこと**である。それはただ外部の構成が夢を孕み、その志向する切実を指示するときだけ、**創作者の詩をつたえることができる**だろう。(中略、「ある娼婦に」に言及)外部が激しく崩壊し、その中で夢を孕み、そこから次第に新しい形をとろうとするときは、ひとは、ニヒリステイックな立場においても、いわばカメラ・アイだけとなってその夢を想像し、それを詩という画面に定着させることができる。しかし、カメラ・アイがそのままの性格を保つかぎり、外部の動揺が**しずまったとき**、そこに夢を発見することはほとんど不可能である。

ぼくがもし行動的な創作方法に拠っていたならば、詩における記録主義的な道を追いつづけることができたにちがいない。ぼくのこの場合の詩的な体験は、一方における時代の奇妙な安定化と、他方におけるぼく自身の無行動性によって、いつしかピリオドが打たれていたのである。そして、外部の対象は、眼を通じて、ぼくの内部に投げ返され、そこに新しい沸とうを待

っているかのようにであった。

3 内部の全的な劇化

ぼくは興味ぶかい一致であると思うのだが、詩の新しい世代に属する多くの詩人が、それぞれに角度の相違があるとはいえ、第一次大戦後における詩運動シュルレアリスムに、新しく惹かれていた。(中略)／シュルレアリストたちは、いわば第一次大戦とその後の外部の現実からショックを受けて記憶喪失症にかかった青年たちであり、そのように組織を失い解体された自己の内部を恢復するためには、自動記述の方法を理想として、自己の詩を紙の上に定着させなければならなかった。(中略)

ローラン・ド・ルネヴィルがかつてその「詩的体験」において、詩作の強度の意識が、状態として、無意識の詩作に合致し得ることを説いたことがある。ぼくの実験は、自働記述を、できるだけ強く意識的に自己に課することであった。それは確かに無意識の状態に近づき得る。ぼくは例えば次のような詩句を書いた――

* 吉岡実「私の作詩法？」に似ている

(中略、「書き終えたのちの解放感、今迄にない深いもの」だったとして「氷った焔」に言及され、「逆に、嘔吐のような分裂感の後味を残す」「苦しみを味わわせた例」として「失踪」が挙げられている。)

……何のために内部がのぞきこまれたか。外部の認識からする内部のより深層的な再組織、それが次の一步を踏み出させるような有機的な劇化である場合に、詩的な高まりがあった、と断じていいであろう。それは自我の論理化であると同時に矛盾化である。それは徐々にしか進行しない。それは、なんらかの観念によって自我の一部が切り捨てられるとき、後退する。内部の全的な劇化はいつまでも終了しない。ここではメタフィジックな条件に直接左右されることはないが、社会的な状況がいつも影響を与える。明確な立場をとるためには――社会に積極的働きかけるためには、ここから脱出しなければならない。

* 「1純潔の論理化」は「単純に動物的な本能(あるいは「生の芳潤な魅惑」)によって停止され、「2夢を孕む外部」は「一方における時代の奇妙な安定化と、他方におけるぼく自身の無行動性によって」ピリオドが打たれた。「3内部の全的な劇化」は、「ぼくにとつての詩的な極点」執筆の時点では現在進行形であったが、第二詩集『日常』以降、内的レアリスムとしてのシュルレアリスムの方法(＝強度の意識による無意識への接近)は希薄となり、放棄されていく。

* 「内部の全的な劇化」は「次の一步を踏み出させる」ことを願うものでありながら、「内部の全的な劇化はいつまでも終了しない」。「社会に積極的に働きかけるために」ではないにしても、「明確な立場をとるためには」、「ここから脱出しなければならない」。清岡には常に「ひととはなんらかの責任によって自分と外界を関連させようとする」という「責任の論理」が意識されている。今日から振り返って結果的に彼が選択したのは、生活Ⅱ日常に対する「責任」であり、とはいえそこに「不変の軸」「巨大な現在」が放棄されたわけではなかった。こうして「清岡にとつて生活とは、一点もゆるがせにできない詩の問題」(前出吉本「戦後詩史論」)となった。

V 「石膏」を読む

①

氷りつくように白い裸像が

(多義的・象徴的な詩の言葉を一義的に解釈することには無理がある、という前提で)

ぼくの夢に吊されていた

その形を刻んだ鑿の跡が

ぼくの夢の風に吹かれていた

悲しみにあふれたぼくの眼に

その顔は見おぼえがあった

ああ

きみに肉体があるとはふしぎだ

★

②

色盲の紅いきみのくちびるに

ひびきははじめてためらい

白痴の澄んだきみのひとみに

かげははじめてただよ

涯しらぬ遠い時刻に

きみの生誕を告げる鐘が鳴る

石膏のこごえたきみのひかがみ

そこにざわめく死の群のあがき

★

③

きみは恥じるだろうか

ひそかに立ちのぼるおごりの冷感を

ぼくは惜しむだろうか

きみの姿勢に時がうごきはじめるのを

迫ろうとする 台風の眼のなかの接吻

あるいは 結晶するぼくたちの 絶望の

鋭く とうめいな視線のなかで

★

④

石膏の皮膚をやぶる血の洪水

針の尖で鏡を突き刺す さわやかなその腐臭

① 「白い」とあるから、「石膏」は「雪花石膏(せつかせつこう)＝アラバスタ」であろう。

① 「白い裸像」は「ぼくの夢」に現われている。

「氷りつくように」は、その像の静止と非生命を示している。像である以上、すでに空間が前提となっている(わたしたちの認識は時間と空間の形式を前提としている)が、「吊されて」とあって、その空間性はなお曖昧である。

「見おぼえがある」のは恐らく「夢」以前の夢、永遠の女性の面影であろう。時空を超脱したその世界から遠く離れた「悲しみにあふれ」ているのだと思われる。時空を超脱した存在には形象＝空間もなく、肉体＝生命＝時間もない。それゆえ「きみ」に「肉体」があるのは「ふしぎ」である。

② 「色盲」「白痴」は恐らく、純潔から見られた肉体の汚濁を示す。「裸像」から「肉体」へ、そしてその運動へと、(始まり)＝「生誕」が始まるうとしている。「ひかがみ」とは膝の後ろのくぼんでいるところ。清岡の作品に多く現れる。

「色盲」／「紅い」、「白痴」／「澄んだ」は、「きみ」が矛盾として存在することを示している。「生誕」＝時間の開始は、時空を超脱した存在にとつての「死」である。純潔が時間を拒んで「あがき」、ざわめいている。

③ 「氷りつくように白い裸像」が「肉体」として生命＝時間の世界に立ち現われて来る。その超越性＝「おごりの冷感」もまた、「立ちのぼる」とあるように運動性＝時間性を帯び、そのことを「きみは恥じ」、「ぼくは惜しむ」。

「きみ」が時間性を帯びることと、「ぼく」たちは「接吻」が可能になる。だからといって、日常的な現実の世界ではない。「ぼく」もまた「夢」の中にあり、「結晶」化しているのだからなければならない。「ぼくたち」という共同性が成り立つ。一回性という「絶望」とともに。

④ 「石膏」が破れ、「鏡」の向うから、向うの存在＝「きみ」が現れる。「さわやか」／「腐臭」、

石膏の均整をおかず炎の循環
 獣の舌で星を舐めとる きよらかなその暗涙

「均整」＝静止／「循環」＝運動、「星」／
 「獣の舌」、「きよらか」／「暗涙」という

ざわめく死の群の輪舞のなかで
 きみと宇宙をぼくに一致せしめる

矛盾はすべて、純潔＝生命という「ぼくたち」
 の矛盾による。「きみ」とひとつになること
 で「ぼく」は完全なものとなり、「宇宙」となる。
 それは日常的現実にとつての「死」である。

最初の そして 涯知らぬ夜

渥美孝子「清岡卓行」『現代詩大事典』二〇〇八、三省堂

〈きみに肉体があるとはふしぎだ〉のフレーズがよく知られている。夢の中に思い描いていた石膏の裸像は、今現実の恋人として、肉体をまもって〈ぼく〉の眼の前に現れる。石膏の冷たさを破ってほとぼしる血は、死の衝動にかられていた〈ぼく〉の夢をゆるがし、〈ぼく〉は愛の喜びの中に身を投じる。夢と現実の拮抗の中に、透明なエロティシズムが鮮やかに浮かび上がる。

宇佐美斉「清岡卓行」『日本名詩集成』一九九六、学燈社

ひとりの女性への愛を通して、純潔の夢が生の現実と和解する瞬間を捉えて定着した恋愛詩であり、たとえて言えば状況が強い現実の重圧下でのピグマリオン・コンプレックスからの脱却を、抑制したエロティシズムの輝きとともに描いた作品であろう。星印によって四部に分かたれており、第一部は夢の中に繰り返し現れる女性のイメージが現実の裸像と重なり合うときの精神の戦きと拝跪を、第二部は生への傾きの中にあつてなお夢の裸像にまつわる死への親愛の情を、第三部は外部世界の厳しい現実の中で純潔に別れを告げるときのためらいとはじらいを、そして第四部は生と死との、あるいは夢と現実との奇妙なたわむれの中で昂揚する愛の祝祭を、それぞれ抑制と凝縮とによってはじめて機能することばの潜在能力へ最大限に訴えかけることによって、力よく表現している。

*『現代の詩人6 清岡卓行』一九八三、中央公論社の「鑑賞」もほぼ同一文。

大岡信

これは清岡卓行の傑作「石膏」の最後の一連打が、ぼくらはここに、清岡氏の記憶を構成する個々の事物を読みとることはできない。にもかかわらず、ここには、圧縮され、燃焼している純白な記憶が行間のうちふるえている。それら、空白の中に費された記憶の堆積から、石膏と血が、均勢と移動が、生の転位を暗示しながら、詩というひとつの秩序——正確に言えば秩序のパターン——の中で、均衡しつつ浮かび上ってきたのだ。すなわち、ここでは詩人のモチーフは、すでに詩の行間に姿を消し去っており、モチーフの実現だけが読者の前に残される。／読者の側に立つていうならば、詩の成り立ちがこのようなものである以上、読者は自分の前に実現されている世界、この、特定の過去をもたず、つねに現在である、生まれたばかりの世界に、読者自身のうたの素材を自由に見出すことができるわけだ。

*周知のように沢田真知との邂逅を描いた「アカシヤの大連」に「ああ、きみに肉体があるとはふしぎだ！」とあるが、「アカシヤの大連」の「きみ」が作品世界内の現実の女性であるのに対して、「石膏」の「きみ」は日常現実の存在とは言えない。「アカシヤの大連」は「石膏」の解説ではない。