



詩人としての吉岡実

小林一郎

文藝空間

詩人としての吉岡実

はしがき

詩でね、変らない詩人がたくさんいるでしょ。ぼくはやっぱり、絶えず変りたい。——吉岡実

吉岡実とは、歿後刊行の稿本詩集《赤鴉》を除き、生前に十二冊の詩集を刊行した。戦前の《昏睡季節》と《液体》はいずれも出征前に遺書として編まれた。復員後は書きおろしの《静物》と、同人誌や商業誌に発表した詩篇に書きおろしを加えた《僧侶》を自費で刊行。後者がH賞を受賞するに及んで、詩人として地歩を築いた。一九七六年の《サフラン摘み》は高見順賞を受賞した代表作である。詩人であると同時に出版人でもあった吉岡は、高等小学校を卒業後、医学書専門の出版社に奉公した。戦前は書塾を手伝った一時期もあったが、戦後は二、三の出版社を経て筑摩書房に勤務。事実上の倒産を機に退職するまで、一貫して出版界にあった。その後も詩人として、装丁家として活躍し、《薬玉》で藤村記念歴程賞を受賞。一九九〇年に七十一歳で病歿した。未刊詩篇を含む全詩集と歌集は《吉岡実全詩集》としてまとめられている。

吉岡実とは文学活動を短歌から始めた。少年時に兄事した書家の佐藤春陵の感化が大きい。北原白秋の影響下に短歌・旋頭歌を詠み、ほぼ同時期に、佐藤たちの句会に参加して俳句もつくった。新興俳句から学ぶ処が多く、富澤赤黄男を擁した《旗艦》に投稿した十数句が掲載されている。自作が初めて活字にな

ったのも、皚寧吉の筆名で《旗艦》へ投じた俳句だった。その後、瀧口修造訳のピカソの詩や北園克衛、左川ちかのモダニズム詩に触れて詩作に転じ、詩歌集《昏睡季節》と詩集《液体》を刊行。現存する《赤鴉》は初期の和歌を集めた《歎歌》と俳句を集めた《奴草》から成るが、《昏睡季節》につながると目される詩篇は用紙が破りとられて削除された。

出征前の《赤鴉》と《昏睡季節》《液体》の二詩集を「初期吉岡実」、真の詩的出発といえる戦後の《静物》と《僧侶》を「前期吉岡実」、さらに《神秘的な時代の詩》と《サフラン摘み》を「中期吉岡実」、《薬玉》と《ムーンドロップ》を「後期吉岡実」の作品として、ここでは論じたい。すなわち、最初の短詩型二集と、全十二冊の詩集から選んだ八冊の詩集の巻頭と巻末の作品を中心に、詩人としての吉岡実の歩みを概観する。

吉岡には、これらの短歌や俳句、詩以外に、散文集《「死児」という絵》（元版および増補版）、評伝《土方異嶺》、《うまやはし日記》を始めとする日記などの散文、さらには対談を含む未刊行の談話がある。これらも適宜参照しながら、吉岡実の詩業を見ていこう。

## 目次

## 「初期吉岡実」——《赤鴉》と《昏睡季節》と《液体》

- I 〈歎歎〉 冒頭の短歌——「凍る夜」……」 五  
 II 〈歎歎〉 末尾の旋頭歌——「風船玉つき」……」 一五  
 III 〈奴草〉 冒頭の俳句——「春雨や人の言葉に嘘多き」 三  
 IV 〈奴草〉 末尾の俳句——「凧や柝車の曲る街はづれ」 六  
 V 《昏睡季節》 卷頭の詩篇——〈春〉(①・1) 一五  
 VI 《昏睡季節》 卷末の詩篇——〈昏睡季節2〉(①・20) 一四  
 VII 《液体》 卷頭の詩篇——〈挽歌〉(②・1) 一五  
 VIII 《液体》 卷末の詩篇——〈夢の翻訳〉(②・32) 一六  
 【註】 「初期吉岡実」——《赤鴉》と《昏睡季節》と《液体》 一六

## 「前期吉岡実」——《静物》と《僧侶》

- I 《静物》 卷頭の詩篇——〈静物〉(③・1) 一五  
 II 《静物》 卷末の詩篇——〈過去〉(③・17) 一六

- III 《僧侶》 卷頭の詩篇——〈喜劇〉(④・1) 一六  
 IV 《僧侶》 卷末の詩篇——〈死児〉(④・19) 一七  
 【註】 「前期吉岡実」——《静物》と《僧侶》 一七

## 「中期吉岡実」——《神秘的な時代の詩》と《サフラン摘み》

- I 《神秘的な時代の詩》 卷頭の詩篇——〈マクロコスモス〉(⑦・1) 一七  
 II 《神秘的な時代の詩》 卷末の詩篇——〈コレラ〉(⑦・18) 一八  
 III 《サフラン摘み》 卷頭の詩篇——〈サフラン摘み〉(⑧・1) 一八  
 IV 《サフラン摘み》 卷末の詩篇——〈愈趣味な内面の秋の旅〉(⑧・31) 二〇  
 【註】 「中期吉岡実」——《神秘的な時代の詩》と《サフラン摘み》 二〇

## 「後期吉岡実」——《薬玉》と《ムーンドロップ》

- I 《薬玉》 卷頭の詩篇——〈雞〉(⑩・1) 二二  
 II 《薬玉》 卷末の詩篇——〈青海波〉(⑩・19) 二四  
 III 《ムーンドロップ》 卷頭の詩篇——〈座霊(むすび)〉(⑫・1) 二六  
 IV 《ムーンドロップ》 卷末の詩篇——〈食母〉(⑫・19) 二七

【註】「後期吉岡実」——《葉玉》と《ムーンドロップ》

二九六

吉岡実書誌（単行詩集篇）

三〇一

あとがき

三〇〇

詩篇標題のあとの丸中数字（詩集番号）は何番めの詩集かを、アラビア数字はその詩集での掲載順（未刊詩篇の場合は発表順）を示す。

詩人としての吉岡実

「初期吉岡実」——《赤鴉》と《昏睡季節》と《液体》

I  
〈獻歌〉冒頭の短歌——「凍る夜〔……〕」

吉岡実是最初に刊行した著書である《昏睡季節》以前に、詩集《赤鴉》を手稿本として遺している。吉岡は大岡信との対話〈卵形の世界から〉で、稿本《赤鴉》が歌集であるかのごとく言及した程度で、詳細な内容を明かさなかつたが、歿後十二年を経た二〇〇二年、吉岡陽子夫人の手で《詩集 赤鴉》として小部数が出版された。次に掲げるのは、ウエブサイト《吉岡実の詩の世界》(<http://members.jcom.home.ne.jp/ikoba/>)の〈吉岡実書誌〉に書いた《赤鴉》解題である（一部、手を入れた）。

詩集《赤鴉》は、詩集《昏睡季節》（草蟬舎、一九四〇年一月一日）以前の吉岡実の最初期の和歌（短歌と旋頭歌）と俳句を収めるが、詩篇は収載されていな

い。吉岡陽子はその間の事情を《赤鴉》の〈覚書〉で次のように記す。「本書の元となったものは、若い吉岡実が、B5版〔判〕の原稿用紙にペンで清書をしたもので、赤いクロスの厚表紙で製本し、背に横書きで「詩集 赤鴉 吉岡實」と黒く箔押ししてありました。作品に付された日付から、昭和十三年から十五年初めにかけて書かれたものと思われます。破り棄てられたページが二十枚ほどありましたが、残されている部分には鉛筆で修正の試みもなされていて、故人も愛着があったのではないかと思われました。第二歌集も作るつもりだったようで、初めの二首で中断されています」(註1)。

稿本詩集《赤鴉》を見た宗田安正は、句集《奴草》(書肆山田、二〇〇三)の〈解題〉にこう書いている。「『赤鴉』は、吉岡の奉公先だった南山堂名入りのB5判原稿用紙(12字×19行)に作品を丹念にペン書きし、赤い布表紙ヌメで製本、背には横書きで「詩集 赤鴉 吉岡實」と黒の箔押しがある。巻頭の何枚かが切り取られてあり、そのあとに自筆の歌集稿「歎歎」と句集稿「奴草」が続く。」——「あの巻頭の破られた何ページかには何が記されていたのであろうか。はつきりと「詩集 赤鴉」と刻印してあることを思えば、そこには詩作品が書かれていたと考えることが

自然である。そして遺された短歌や俳句からその制作年次を考えれば、恐らくこの詩群は、最初の詩集『昏睡季節』になったと見てよいのではないだろうか」(註2)。

現物を見ていないので断定は避けなければならないが、ふたつの証言から判断するかぎり、《赤鴉》には〈赤鴉〉の標題のもとに(後の〈昏睡季節〉の前半部を先取りするような)詩篇のいくつか、〈歎歎〉の標題のもとに(後の〈蝶嬴鈔〉を構成する)和歌が、〈奴草〉の標題のもとに(後年の句集《奴草》を構成する)俳句が収録されていたと思われる。これらの詩歌句を収めた《詩集 赤鴉》はそのままの形では刊行されず、詩歌を収めて吉岡の最初の著作となった《詩集 昏睡季節》は永いこと著者からは処女詩集と見なされず、《昏睡季節》後に書かれたであろう詩篇だけを収めた《詩集 液体》が事実上の処女詩集とされてきた。すなわち、詩歌句の「三位一体」(宗田安正)から句、歌をひとつひとつ振るいおとしていった最後に「詩」にたどりついたのが、吉岡実と初期の《詩集》との関係だった。

吉岡が最初に手を染めたジャンルは短歌だったが、短歌をやめて俳句へ、俳句を廃して詩へ、と段階的に進んでいったわけではない。十九歳から二十歳にかけての日記のそ

ここには自作の俳句や短歌がちりばめられており、詩作への言及も散見される。徴兵を前にした吉岡は、おのれの生の証しを遺すことに想いを馳せていた。

〈獻歌〉には、のちの歌集《魚藍》（《昏睡季節》後半の〈蝶嬴鈔〉を独立させて改題した吉岡唯一の歌集にして、その定稿）にほとんどない詞書（標題に近い）が、原則としてある。次に引くのは百三十六首めの「失眠」である。

夜になりきれぬなやみがあつた

窓掛けに朝月がのつてゐる

これは〈獻歌〉では例外的な歌風、というよりほとんど二行詩で、《昏睡季節》の詩句を予告している。それまでの短歌の文語による堅固な文体に亀裂が走ったように見えるのだ。当時、吉岡がどのように短歌から詩へ移行していったかは、随想〈救済を願う時——《魚藍》のことなど〉（初出は一九五九年）に詳しい。（改行箇所は／で示した）

私は十五歳から十九歳まで、《桐の花》の世界にいた。「引用五首は省略」の官能

と雰囲気を愛した。それにつづいて《雲母集》の「引用四首は省略」の野性と生命感とに驚嘆した。やがて《雀の卵》のうちの〈葛飾閑吟集〉の「引用三首は省略」のいわゆる枯淡な障子の世界に入ってきたので、私はここで停つた。私の求めるものは乾燥した事物でないだろうかと考えた。新しい刺戟を欲した。いうならば、コンクリートの壁に冷酷にも触れたバラの花の痛ましさを。私は前川佐美雄や石原純の新短歌をみつめて、ためらいもなく真似た。だが中途半端な気がしてやめた。その頃、斎藤清氏の四谷のアパートで、ピカソの詩を発見し、興奮した。それは「みづゑ」かなにかだろう。「……」／短歌をつくるより、未知の感覚とイマジユを呼び入れるに絶好の詩型を発見したのだ。それが超現実派の詩であることがやっとわかった。なぜなら、私は唯一人の友もなく、まったく手さぐりでものを書きつけてきたのだから。そしてわが国の作品を探した。《左川ちか詩集》、北園克衛詩集《白のアルバム》の二冊がそれから以後しばらくは愛読の書となった。（註3）

吉岡実の詩的転回を語って余すところがない。北原白秋の短歌を選歌集《花檉》で愛読した吉岡は、表現者として新短歌に興味を示すものの、その「詩」は短詩型文学に収

まるものではなくなりつつあった。そのとき触媒のように機能したのがピカソの詩（瀧口修造が〈詩を書くピカソ——Guitare de Picasso〉で訳出したもの）であり、この著名な画家の「香りは鶉たちが井戸の中で打つ影たちの通るのを聴き珈琲のじまの中で翼の白さを消す香り」や「トレロで霧が発明したもとも美しい針で彼の電球の衣裳を縫う闘牛」（註4）などの詩句に触れて、独力で北園克衛と左川ちかを発見した。吉岡は北園の《円錐詩集》のまったく新しい表現に魅せられ、《白のアルバム》を探し求めて読んでいる。吉岡自身は「北園詩を模倣しはじめたのである」（〈新しい詩への目覚め〉）と書いているが、北園詩との関係については《昏睡季節》の節で検討しよう。

\*

稿本詩集《赤鴉》には、和歌の集成〈歎歌〉と句集〈奴草〉が収められている（詳細は、本書巻末〈吉岡実書誌（単行詩集篇）〉を参照されたい）。原題の「詩集」という冠称にもかかわらず、詩篇は収載されていない（その経緯は、ここで述べるよりも初期の詩集との関係で考えてみたい）。〈歎歌〉は、題辭に宅守の「あかねさす昼は物思ひ／ぬばたまの夜はすがらに／ねのみし泣かゆ」を掲げ、「冬の蠅」という詞書を伴う冒頭の

凍る夜

一匹の蠅われにきて

掌のぬくもり盗む哀れさ

で始まる。梶井基次郎に短篇小説〈冬の蠅〉（初出は《創作月刊》一九二八年五月号、作品集《檸檬》一九三一年五月刊に収める）があることはよく知られる。

冬の蠅とは何か？

よぼよぼと歩いてゐる蠅。指を近づけても逃げない蠅。そして飛べないのかと思つてゐるとやはり飛ぶ蠅。彼等は一体何処で夏頃の不逞さや憎々しいほどのすばしこさを失つて来るのだらう。色は不鮮明に黝んで、翅体は萎縮してゐる。汚い臍物で張切つてゐた腹は紙燃のやうに痩せ細つてゐる。そんな彼等がわれわれの気もつかないやうな夜具の上などを、いぢけ衰へた姿で匍つてゐるのである。

冬から早春にかけて、人は一度ならずそんな蠅を見たにちがひない。それが冬の

蠅である。私はいま、この冬私の部屋に棲んでゐた彼等から一篇の小説を書かうと  
している。(註5)

これが序のように据えられている〈冬の蠅〉を光源にして、〈歎歌〉の冒頭の一首を  
見てみよう。

こおるよる いっぴきのはえわれにきて てのぬくもりぬすむあわれさ

「掌」はテノヒラとも訓めるが、第四句は、字足らずで切羽詰まったテノヌクモリと  
読みたい。梶井は冬の蠅に指を近づけたり、想いがけず飛んだ姿を微細に観察したりす  
る。吉岡の単独の蠅はどこからともなく飛来し、書きものをしている手の甲にとまっ  
た。甲では冷たかろうと、反対の手の平に移してやったのだろう。「われ」の手があた  
たかいわけではない。「色は不鮮明に黝んで、翅体は萎縮してゐ」て「汚い臓物で張切  
つてゐた腹は紙燃のやうに痩せ細つてゐる」冬の蠅と同じく、「われ」もまた凍えてい  
る。「冬の蠅」は「われ」の体温を盗みながら、「われ」もまた「冬の蠅」の存在からな

にかを抽きだしている。それは微小な存在に対する省察でもあろうか。いや、具体的  
には眼前のこの一首だ。冬の深夜、部屋の隅の机に向かつて書きあぐねている「われ」  
に、書くことを迫るように舞いおりた蠅。生き物の姿を藉りて降ってきた詩想か。

吉岡は「冬の蠅」のモチーフに関心が深く、〈歎歌〉には掲載歌のほかにも

移りゆく日ざしを追ふて移りゆく冬の蠅こそもの哀れなる

がある。「冬の蚊」という詞書のある「やはらかな人の肌の香／夢なれや／壁の陰にて  
冬の蚊死ぬる」もある。どの歌からも、あたたかいもの、やわらかいもの、ぬくもりを  
追いもとめる冬の虫から視線を引き剥がせない作者の姿が浮かびあがってくる。俳諧的  
な題材（「冬の蠅」は冬の季語）を強引に短歌に仕立てた孤独な青年の心象が、ここ  
にある。

吉岡は早くから短歌と旋頭歌を集成した家集を構想していた。当初案は歌集《歎歌》  
だったが、現実には詩集《昏睡季節》後半の〈蝶蠶鈔〉になった。詩人として名を成し  
てからは、歌集《魚藍》を私家版で刊行している（改題したのは「蝶蠶」という活字が

なかつたためらしいが、確かに《万葉集》のスガルトメでしか見かけない語だ。若き日の作品に対するなみなみならぬ愛着を見るべきである。もつともそれは、作品の価値そのものというより、文芸を志した十代後半の記念碑の気味があるのは否めない。

凍る夜／一匹の蠅われにきて／掌のぬくもり盗む哀れさ

吉岡実の現在知られている最初期の作品集の冒頭の商品（制作時期未詳）は、微小な存在のなかに自身を見、自身のなかに微小な存在を省察するという、志賀直哉的な一首だった。三行仕立ての歌の表記には、石川啄木の《一握の砂》（一九一〇）の影響が紛れもない。この歌は、《昏睡季節》や《魚藍》をはじめとするその後のいかなる書物にも収められず、筐底に秘められたまま、吉岡の歿後に稿本詩集として初めて公表された。半世紀以上にわたる吉岡実の詩の歩みが、ここから始まる。

## II 〈獻歌〉末尾の旋頭歌 — 「風船玉つき〔……〕」

〈獻歌〉の末尾は「クリスマス・イブ（旋頭歌一首）」と詞書のある

風船玉つき女給らたはむる硝子ごし人々のゆききあはただし十二月の街

である。旋頭歌（註6）は五七七・五七七の六句から成るが、上掲歌をどう読むか。

ふうせんだまつき（八）

じよきゆうらたわむる（八）

がらすごし（五）

ひとびとの(五)

ゆききあわただし(八)

じゅうにがつのまち(八)

の下三句の五八八は措いて、上三句を五七七に引きよせると、

ふうせんだま(六)

つき／じよきゅうらたわ(八)

むる／がらすごし(七)

と五七七でないばかりか、完全な句跨りである。古格では上三句と下三句で詠み手の立場が異なることが多いから、「風船玉つき女給らたはむる硝子ごし」「人々のゆききあはただし十二月の街」を問答だと想定してみる。「女給」は、現在の喫茶店のウェイトレスよりもキャバクラ嬢に近いものだということから、まさに「お茶を挽く」状態で、割れないシャボン玉のような風船玉でも突いて気散じするしかないのだろう。店の外を往く人

人は師走の忙しさに、ほとんど小走りだというのに。

こうした光景には見覚えがある。《うまやはし日記》一九三九年二月一日(月曜日)の「それからブラジル珈琲店で、春夢大人の短歌の数々を聞かされる。〔……〕奥の方をふと見ると、女店員のひとりが、コーヒー用のミルクを手をぬっていた。」(註7)である。巻末の旋頭歌は、この六日後の二月二四日(日曜日)の作だろう。二四日の《うまやはし日記》の

処女歌集『獻歌』と決める。(註8)

というただ一行の記載がその傍証である。

この日、吉岡は《獻歌》(稿本以前のノートの歌集か)の最後に旋頭歌を書きつけ、日記に歌集の題名を書いた。宅守の題辞は書名が決まったあとに引かれたのか、先行する題辞から書名が導かれたのか。いずれにしても、和歌の世界から距離を置くため、短歌と旋頭歌の集成を一本にするという吉岡の意思は固まっていた。

歌集《獻歌》は、吉岡の最初の著書である詩歌集《昏睡季節》収録にあたって手が入

つたうえ、〈蝶嬴鈔〉と改題された。スガルとは似我蜂じがぼの古称で、細腰の少女がスガルオトメに喩えられるとおり、テーマは少女だ。「すすり泣き」から「少女」へ。〈歎歎〉の題辞は標題の典拠を暗示する。

宅守の歌は塚本邦雄によれば「晝・夜の対比による戀の表現は八代集にも數多見える。能宣よしのぶの百人一首歌「夜は燃え晝は消えつつ」も、その一例であらうが、宅守の作は第二句までが晝、第三句以下が夜と單純に分けられ、ゆゑに一途いつじの思ひが迸ほとほしる感あり。「逢はむ日をその日と知らず常闇とこやみにいつれの日まで吾戀あれひ居をらむ」も聯作中のもの。暗鬱で悲愴な調べは迫るものがある。」(註9)から、歎歎より慟哭に近い。この題辞だが、《昏睡季節》の吉岡自作の〈序歌〉

あるかなくみづを

ながるるうたかた

のかげよりあはき

わかきひのゆめ

と同じ役目を担っている。吉岡はなぜ歌集の題名を改め、題辞ないし序歌を差し替えた

のだろうか。主体の行為から、テーマとしての客体へ。丸谷才一は〈男泣き〉についての文学論にこう書く。

ところが、柳田〔国男〕が『涕泣史談』といふ講演をしてから約二十年後、日本人はさらに一段と泣かなくなつたし、男が泣く回数是非常にへつた。その結果、たとへば真山青果作の、号泣と慟哭にみちた芝居を若い歌舞伎役者が演ずると、役者もやりづらさうだし、客のほうもシラけるやうになつた。なぜかういふ風俗の変化が生じたかと言へば、日本人の言語能力が飛躍的に高まつたからであります。たとへば「……」自費出版の本を出す。かういふ状況はたとへば昭和十年代の日本とくらべれば大違ひでありまして、国民全体の言語能力の増大は疑ふ余地がありません。(註10)

《昏睡季節》刊行の一九四〇年は昭和一五年、太平洋戦争開戦の前年で、なるほど丸谷の指摘するとおり、自費出版の本を出すことは今日よりはるかに困難であり、だいいち一介の文学青年が同人雑誌ではなく、私家版の著書を世に問うこと自体、珍しかった

だろう。現に、〈歎歌〉は活字にはならず、稿本のまま終わっている。

これはなにに促された結果なのか。ひとつには吉岡実が知友と群れつごうことなく、自分の作品を一冊の書物にすることを希ったからであり、ひとつにはそれまでの勤務先の南山堂（医学の専門書を発行する出版社だった）が自費出版を可能にする職場だったからであり、付随的には、出征に際して友人たちから印刷用紙を饒別に貰ったからである。これらすべてより重要なのは、戦地に赴くまえ、すすり泣くかわりに詩歌をものしたこと、創作したことそれ自体である。このとき吉岡は、自分を中臣宅守になぞらえた《赤鴉》の〈歎歌〉から、それを胸の底に沈めて詩と和歌の集《昏睡季節》の〈蝶嬴鈔〉に移行した。自らの言語能力を恃み、詩人であることを選択したのである。

詩集《赤鴉》にあつたはずの詩篇はどのようなものだったか。製本された稿本から原稿用紙ごと破りとられていくことから、吉岡が根絶を図ったことは確かだ。《赤鴉》内部に手掛かりがないなら、《昏睡季節》に求めるしかない。〈断章〉（①・14）と〈葛飾哀歌〉（①・15）は、二十の詩篇中の異色作である。後者、〈葛飾哀歌〉は荒川らしい川を三首の旋頭歌の形式で「川下る舟の灯にかかる青けむり／家々もはやあたたかき夕餉なるらし／古き橋わたりゆきつつ娼婦たたずむ／おくれ毛のあせし油香匂ほし風ふく

／／赤き星ひとつきらめき犬吠ゆる土手／草ゆれてゆくひともなく遠くつづけり」と歌った実験的な詩である。前者、〈断章〉は

わがこころになやみはてず

あをぞらにくものわく

という吉岡実詩で最短二行の絶唱である。これは《赤鴉》にあつた文語詩のさわりを二句だけ切りだしたゆえの「断章」だったのであるまいか。新しい詩は新しい文体で。和歌・旋頭歌という文語の器に盛った抒情と同じものを改めて詩で追求しても、意味がない。それゆえ、〈葛飾哀歌〉のような実験作を例外として、〈断章〉を除く文語詩は捨てられた。〈断章〉の二行は文語詩、さらには愛読してきた北原白秋の短歌や佐藤春夫の抒情詩の世界との訣別の辞だった。安住の地から、流浪の旅へ。

しかし、そのまえに見ておかなければならないことがある。もうひとつの短詩型である俳句が、このときすでに吉岡実を捉えて離さなかったのである。

### Ⅲ 〈奴草〉冒頭の俳句——「春雨や人の言葉に嘘多き」

吉岡実生誕八十四周年の二〇〇三年四月一五日、かねて予告されていた句集《奴草》が書肆山田から刊行された。詩集《赤鴉》(十三回忌の配り本)所収の〈奴草〉全篇(ただし「泥道やふりにし町のむら燕」一句が削除され、「夜濯ぐ……」が「衣濯ぐ……」と改められた)に〈拾遺〉二十二句が加えられた、文字どおりの「全句作」(帯文)である。

ここで吉岡の俳句の発表歴を振りかえると、生前はついに自身の手で一本にまとめられることがなかった。歿後の一九九三年、活字化されたまま埋もれていた俳句が、俳人であり俳書の編集者である宗田安正の解題とともに、〈吉岡実句集〉として《雷帝》(創刊終刊号)に掲載された。そして二〇〇二年、詩集《赤鴉》の〈奴草〉百二十四句が出る。

現したことで、吉岡句の全貌が見えてきた。《奴草》の刊行により、《吉岡実全詩集》(歌集《魚藍》収録)と併せて、吉岡実の詩歌句の作品世界がようやく明らかにになった。

\*

《赤鴉》の後半を成す句集〈奴草〉は、「春雨」と詞書のある

春雨や人の言葉に嘘多き

で始まる。——はるさめや ひとのことばに うそおおき。初句切れ。第三句は連体形で「人の言葉に嘘多き春雨や」と文頭に冠せる読みもあるか。ウロボロスの倒置といえは大袈裟だが、吉岡のこうした余裕ある詠みぶりは短歌よりも俳句において顕著である。短歌が独学に近いものだったのに対して、吉岡より二回りほど年長だった宗匠格の田尻春夢(前出の「春夢大人」)を中心にした互選形式の句会で修練を積んだことにより、独学で得られないものを吸収したためか。この会は〈白鷗句会〉といって、メンバーの

春夢や春夢の弟子の椿作二郎は、水原秋櫻子の〈馬酔木〉系の〈蘆刈俳句會〉に属していた。吉岡が蘆刈俳句會に所属していたかは不明だが、同會の句會にも顔を出していたことは、当時の集合写真(註11)からわかる。

吉岡は大岡信との対話で、戦後の「冬の日の凝れば無為なる蛇の貌」に新興俳句の影響があると指摘されて、「受けてんだよ。日野草城の雑誌「旗艦」にね。われわれの間は「旗艦」までいかなかった。ぼくはおそらく北園(克衛)なんか読むと同時に、もう「旗艦」の草城一派へ眼がいったわけよ。そして「富澤」赤黄男やなんかとの出会ってことになってくる。だからモダンイズムで「春雨や人の言葉に嘘多き」っていうの、非常にモダンで軽薄だと思っただけ、それなんかが入選してるんだね。それから「あかとんぼ娼婦の蒲団干してある」ってやつね。この二句が入ってるんだよ。」(註12)と、それを認めている。春雨の句が軽薄だとは思わないが、草城の「春暁や人こそ知らね木々の雨」「春雨や思ひ沈めばとめどなき」(句集《花氷》、一九二七)よりもモダンで、ひりついた感覚がある。別の言い方をすれば、暗雲の立ちこめてきた時代に青春期を送らねばならない青年の鬱屈。後年の吉岡がこれを軽薄とするのは、警句的な穿ちに耐えられなかったためか。春雨は掲句だけだが、雨を吟じた句は〈奴草〉に五句ある。

赤貝のひらく昼なり雨遠し

枯蓮折れてしづめば雨後の月「不忍の池」

ほととぎす夜雨に濁りし碓氷川

霖雨や鍋の中から油虫

雨の墓地もどる人あり鶏頭花

雨と並んで、蜘蛛の句も五句と多い。加えて「朝蜘蛛の」は「秋の雨」、「蜘蛛の巣の」は「菊の雨」だ。「あけぼのや」と「蜘蛛の巣に」の二句も露で濡れている。

蜘蛛の吐く糸やはらかに黄昏る

あけぼのや蜘蛛のぬぬ巣の露の玉

蜘蛛の巣に露あたらしき朝ぼらけ

朝蜘蛛の影吊る障子秋の雨

蜘蛛の巣のやぶれしままや菊の雨

書名であり句会の名称でもある「からす」の句も見ておこう。一句ある。

桐の花鴉のこゑに落ちにけり

歌集〈歎歌〉には、「春雨」の詞書で「窓に凭り／指で硝子に字などかく／昼の春雨／人の恋しき」の佳品があり、雨の歌に次の十五首がある（詞書は省略した）。約二百首でこの数は、吉岡が雨に憑かれていたことを証明していよう。出来も悪くない。

雨けぶる闇の隅田のさぎなみにきらきら流るは松屋の灯か  
 眼に沁みる時雨のひかり細ぼそと待つ人の心ぬらしぬ  
 琉璃窓に雨玉が夜町の灯をころがすコップの底でストローが鳴る  
 川風に小梅三囲雨晴れて石獅子が牙より靄立ちのぼる  
 並び建つ煉瓦倉庫のむらさきに雨ふる午後を鴉啼きゆく  
 サボテンの乾きし棘に露つけて霽れし真昼の俄雨かな

雲の去りゆく窓掛け雨となり口笛ぬれてくる午なり  
 樹々の芽の青みふくらむ公園の砂場の砂に雨しづかなり  
 雨曇り身にしむ午後の川風に垂れ咲きゆらぐ八重ざくら花  
 裏町の物干台の雨さびし朝顔の花と襦袢ぬれをり  
 雨かすむ山を下りき我が旅ごころ荒磯の湯の町の灯もうるみけらしな  
 旅籠屋の藁つむ納屋に／雞と啞の子あそぶ／夕ぐれの雨  
 蝸牛の触角やはらかく草にのび裏山畑の雨は晴れたり  
 織き雨けむる窓べに燈をともし花ちかく女は手套をぬぐ  
 舗道ゆくあしあと雨にぬるる夕カーネーション赤し硝子戸の内

一方、「蜘蛛」の歌はわずかに「破れ巢に／蝶喰ふ蜘蛛のすさまじや／赤き夕の光りあびつつ」があるだけだ。「蜘蛛」には《ムードドロップ》の巻頭詩篇でもう一度出合うことになるだろう。

吉岡の晩年の句作について、高橋睦郎は《奴草》の〈一つの読み〉で、〈あまがつ頌〉（⑧・30）の句を引いて「春風馬堤曲」は発句体と漢詩体、漢文訓み下し体から成るき

わめて自由な和詩で、その中心はいうまでもなく発句体にある。吉岡はちょうどそれを逆に基調を自由詩体に置きながら、俳句連作を加えることで無意識的に現代の「春風馬堤曲」、いふなれば「秋風羽旅曲」とでもいふべき自由な詩を作ろうとした、とはいえないか。そして、この自由さは『薬玉』以降の詩歌史上比類のない神韻縹渺たる自由な世界に広がっていく。」(註13)と、注目すべき見解を述べた。

吉岡が生前、句集を編まなかったのは《魚藍》を上梓することで「歌のわかれ」をした短歌・旋頭歌とは異なり、たとえ散発的にはあれ、句が必要とあらば生み出すことのできる「現役の俳句作家」としての自負があったからではないか。若年の《奴草》を出したいという希望は、兵隊に取られるといった事情も重なって、実現しなかった。しかし、それゆえに俳句の骨法が吉岡実詩のなかで生き続けた、ともいえよう。

吉岡は満洲に出征中、詩のほか短歌・俳句もつくった。記憶に残るただ一句――

鳥の巢のわづかに見えて冬木立(註14)

#### IV 〈奴草〉末尾の俳句――「凧や柩車の曲る街はづれ」

句集〈奴草〉の末尾は

凧や柩車の曲る街はづれ

である。――こがらしや きゅうしゃのまがる まちはづれ。初冬の風に追われるように、偶然見かけた霊柩車は落葉を巻きあげて遠ざかり、街角で視界から消え去った。井上章一によれば、葬送の際に自動車を使いたしたのは一九一〇年代の後半からで(それまでは、遺族たちが死者の亡骸を担ぎながら歩いて運んだ)、東京で最初に宮型霊柩自動車が出たのは一九二七年だというから(註15)、吉岡の「柩車」もこれだろう。冒

頭の「春雨や人の言葉に嘘多き」とともに、これまたモダンな句だった。描かれた情景もさることながら、句を構成する音がかさこそ、がさこそと口腔にうそ寒く響く。

木枯や堤人なく暮果てぬ

木枯や舗道に散れる鳥の影

掲句以外に〈奴草〉には「木枯や」が二句ある。どちらも無人で、あるのは鳥の影ばかりである。寂寥の度合は「凧や」がいちばん深い。句が成ったのはいつか。〈奴草〉最終ページには「齒磨粉すこしこぼしぬ鳳仙花」|| 初秋、「昼ふかし病室よぎる黒き蝶」|| 春、「時計塔あふぐ少女に春の風」|| 春、掲句|| 初冬の四句があつて、配列は制作順ではないようだ。ほとんどに詞書のある〈歎歎〉に対して、〈奴草〉で詞書のある句は十二しかない。掲句以前で詞書があるのは「雪の夜や駅の裏ゆく馬車の鈴」の「厨川」だ(〈蝶唄鈔〉には同じ詞書の短歌「霜柱ひきくだきつつ馬車きゆる／駅の裏道北斗かたむく」があるが、〈歎歎〉での詞書は「北国」で、本文は「駅の裏道に」)。《うまやはし日記》によれば、吉岡が盛岡の厨川を訪れたのは一九三九年二月一〇日(日曜日)。

掲句は同年初冬と見当をつけて日記を繰ると、はたして一月二一日(土曜日)に

句作にはげむ。いつか句集『奴草』を編みたいと思う。〔……〕(註16)

とある。日記には翌年一月六日に「水鳥や朝靄ふかき船着場」が記されているが、同句は〈奴草〉では掲句よりもまえに置かれている。おそらくこうだろう。一九三九年一月二一日、その日の出来事か特定できないが、吉岡は「凧や柁車の曲る街はづれ」と吟じた。そして旋頭歌「風船玉つき女給らたはむる硝子ごし人々のゆききあはただし十二月の街」を得た一二月二四日に「処女歌集『歎歎』と決め」たのと同じ伝で、ひと月上まえるこの日、句集《奴草》の構想を固めた。そのためか、暮れも押しつまった十二月二九日(金曜日)の日記には「反古類、草稿の整理。幼稚な詩、歌、俳句を読みかえす。夜、ノヴァーリス『青い花』。(註17)とある。同月末日(大晦日)をもって佐藤春陵の書塾を退いた吉岡が、「幼稚な詩、歌、俳句」を精選して成ったのが稿本詩集《赤鴉》だと考えて大過ないだろう。

再度確認すれば「句作にはげむ。いつか句集『奴草』を編みたいと思う。」——「処

女歌集『歎歌』と決める。」——「反古類、草稿の整理。幼稚な詩、歌、俳句を読みかえす。」が日記に書かれた順だが、句集《奴草》の宗田安正の〈解題〉によれば、詩集《赤鴉》だろうはページが切りとられていて現存せず——歌集《歎歌》——句集《奴草》が稿本詩集における配列である。句・歌・詩から詩・歌・句へ。詩の重視は稿本詩集《赤鴉》の制作において確立された。《赤鴉》は勤務先だった南山堂の名入りの原稿用紙に浄書され製本されているというから、吉岡は同店を退くにあたって、十五歳から十九歳までの小僧時代を記念して稿本をまとめたいと考えたのかもしれない。

吉岡は大岡信との対話で、歌集についてこう語っている。

吉岡 「……」『魚藍』は五十首ぐらいだけど、書いたのは、まだ残ってるんで焼きたいと思っただけど、五、六百首あるね。

大岡 そんなにつくってんの。

吉岡 量だけはすごくあるんだ。だから気に入ったのを選んだと思うな。

大岡 いや、選んであるというのを聞いて安心したけどね。あれだけしかつくってなくて、あんなに完成したものをつくったとしたら、ちよつと凄いと思っただんだ。

吉岡 いやいや。それで、その五百首は一冊に製本されてるんだ。なんて題だったか、わかんないんだけど、その赤い冊子には『赤鴉』ってなっただね。

大岡 それは茂吉の『赤光』が……。

吉岡 だけど茂吉は読んでないから。だから『赤鴉』というのは太陽の意味じゃないかと思う。それが五百首ね、焼け残ってあるんだよ、今でも。いつ焼くべきかって考えてんだけど。……だから、修煉したということはいえるね。(註18)

〈歎歌〉の和歌は約二百首だから、吉岡の「五、六百首」が記憶違いでなければ、現存する作品以外にも三、四百首つくったことになる(歌数は、冊子外観の印象からきた発言かもしれない)。《赤鴉》を文字どおり赤いカラスととって、句会の〈白鴉句会〉(命名は田尻春夢か佐藤春陵あたりか)の白いカラスに比すと、こうはいえまいか。自身の俳句を奴草(椎の根に寄生するヤッコソウ科の寄生植物)に見立てた吉岡は、

①和歌(短歌や旋頭歌)に寄生する俳句およびそれをつくる自分を卑下し、

②句会に参加して楽しく過ごす自分を詩作に耽るもう一人の孤独な自分が断罪した。

一方、和歌も俳句も超えるときぎりモダンな詩篇を生むことで、白いカラス(突然変

異で稀に自然界に存在する。すなわち稀少さにおいて随一とはいえない）を凌駕する赤いカラスたらんとした。この赤いカラス、中国の神話ではたしかにカラスは太陽に住む火の精とされるが、はたしてそれが「赤い」のか調べがつかなかった。一説によれば、わが国で鳥は八咫鳥、赤鳥、青鳥・白鳥の順で霊格が高いとされる。

南山堂を退いて一年四箇月、佐藤春陵の夢香洲（むこうじま）と訓むのだろう）書塾を手伝いながら、和歌・俳句・詩篇の三位一体を生きた時代が、今まさに終わろうとしている。詩人吉岡実の誕生前夜である。当時の空気を伝える吉岡の文を引く。

私の心のなかに、不思議にも一首の歌がぎざまれている。それは、

こころみにここにおきみてわすれけんさだめのみかみなくなくとむる

これは私たちの俳句の指導をしてくれた、田尻春夢の唯一の短歌である。冬の夜道を歩きながら、彼が私に囁くように聞かせてくれたこの一首が、三十年以上経った今でも、ときどき私の口について出てくるのだ。／「……」はたして、これは誰の歌なのであろうか。春夢の歌か——それとも私の歌なのか——、ともあれ、私の青春時代の大切な一首である。（註19）

## V 《昏睡季節》巻頭の詩篇——〈春〉（①・1）

詩集《昏睡季節》は吉岡実の最初の著書で、一九四〇年一月一日、二十一歳の吉岡を刊行者として草蟬舎から自費出版された。「詩集昏睡季節」とある扉（本文共紙で袋綴じ）の裏に、次の記載がある。

皇紀二六〇〇年

うまやはし版

吉岡 實著

冠称の「詩集」は原著のものだが、厳密に言えば詩歌集である。すなわち前半の詩篇の総題が〈昏睡季節〉であり、後半の短歌・旋頭歌の標題が〈螺贏鈔〉、という二部構成になっている。吉岡はある時期まで本書についてまったく触れようとしなかったが、年を経るにつれて言及する機会が増えていった。代表的な部分を二箇所引く。

習作的詩歌集『昏睡季節』の二十篇のなかの三篇〔直前に〈春〉〈夏〉〈白昼消息〉が引用されている〕である。後半は短歌四十七首「螺贏鈔」と名づけた。記憶があまりないが、螺贏はスガルと訓み、ハチの一種。万葉集のなかに「スガルヲトメ」という華麗な表現があったように思う。これを改題したものが、現在の小歌集『魚藍』である。(〈新しい詩への目覚め〉、初出は一九七五年)(註20)

私の処女詩集は、『液体』ということになっている。なぜかというところ、その前年に印刷された、『昏睡季節』という小冊子があるが、それを秘匿してきたからである。二十篇の詩と四十余首の短歌(と旋頭歌)で成立している。習作の域を出ない作品集『昏睡季節』を、いまでも私は認知していない。(わが処女詩集『液体』、初出

は一九七八年)(註21)

これらの随想が書かれるまえ、歌集『魚藍〔新装版〕』(深夜叢書社、一九七三年八月二八日)巻末の〈吉岡実略歴〉に次の記載がある。

「一九七三年『魚藍』新装版。深夜叢書社八百部。同社より初期詩集『昏睡季節』続刊予定。」(同書、(五八ページ))

さらに同じページの野囲みの奥付下の欄外に、横組でこうある。

「◎1973 《吉岡実初期作品叢書》Ⅰ 歌稿篇」

続刊予定の初期詩集は幻に終わった。『昏睡季節』が無事に出ていれば、「吉岡実初期作品叢書」Ⅱ 詩稿篇」とでも記されたらどうか。歌集『魚藍〔新装版〕』をめぐって深夜叢書社社主・斎藤慎爾とやりとりするうちに、しだいに吉岡に『昏睡季節』(の詩篇)の封印を解く心情が湧きおこったのではないかと忖度するばかりだ。

表紙の「昏睡季節」の文字を書いたのが誰なのか、クレジットがないのはつきりしたことはわからない。だが著者たる者、遺書に代わる書物の題字を他人に書かせることにはあるまい。吉岡は詩歌作品を遺すと同時に書作品(この場合、書はほとんど俳句作品

に等しい)も遺したとみるべきだ。本書刊行前年の夏、書道雑誌《東邦書策》(一九三九年八月号)に掲載された吉岡(雅号「白苔」)の臨書には、随所に《昏睡季節》の題字に通じる特徴が認められる。おそらく次の著書、詩集《液体》の函・本扉の「液体」の文字も吉岡自身の手になるものだろう。

\*

朝は蝶の脚へ銀貨を吊す

感湿性植物の茎の内部で

釘のとれた婚礼が始まる

蠟燭寸の臭ひに微睡む空気よ

白い手套が南方に垂れ

造花に翳つてゆく倦怠

檣壁へ逆さまに体温を貼り

卓子の汚点で曇天を吸ひとる

駐車場の鏡に鱗形の夢を忘れ

尖塔へ喪はれた童貞と星を飾る

〈春〉(①・1)は《昏睡季節》冒頭の詩篇。本文は活版印刷(おそらく原版刷り)で、漢字は正字使用だが、本稿では《吉岡実全詩集》(筑摩書房、一九九六年三月二五日)掲載の本文に倣って、新字に改めて引用する(以下、とくに断らないかぎり詩篇本文は全詩集による)。

「感湿性植物」は、イネ科マコモ属の多年草マコモ(真菰)あたりを指すようだ。

「檣壁」は見なれない語である。「牆壁・墻壁」なら、手近な国語辞典にも「かきねとかべ。(比喩的に用いて)へだてるもの」とあるが、「檣壁」は《大言海》にもない。この手の新語あるいは造語は、新興俳句やモダニズム詩の書き手、吉岡が親しんだ富澤赤黄男や左川ちかの作品や文章経由と考えることができる(註22)。「檣壁」は、「檣」で船のマストと取るか、それとも「壁」とするかは、詩句の評釈で述べよう。

詩句の係りぐあいは微妙だ。センチンスになるように詩句をつなげて書き換え、動詞とその主体を検証してみる。

朝は蝶の脚へ銀貨を吊す。

感湿性植物の茎の内部で釘のとれた婚礼が始まる。

蠟燭寸の臭ひに微睡む空気よ。

白い手套が南方に垂れ造花に翳つてゆく倦怠。

檣壁へ逆さまに体温を貼り卓子の汚点で曇天を吸ひとる。

停車場の鏡に鱗形の夢を忘れ尖塔へ喪はれた童貞と星を飾る。

「吊す」——婚礼が「始まる」——空気「が」「微睡む」——手套が「垂れ」——倦怠  
「が」「翳つてゆく」——「貼り」——「吸ひとる」——「忘れ」——「飾る」。

詩句をつなげて、なおいくつかの動詞の主語が明示されていないため、「吊す」（主語は「朝」ではなからう）・「貼り」・「吸ひとる」・「忘れ」・「飾る」のが誰なのかわからない。むしろ、詩句がそのように書かれているからだ。蝶の脚に吊された銀貨（サイズと重力の混乱）が感湿性植物の茎（真菰の茎の内部には髓が詰まっていて、非常に軟らかい）に入りこんで、礼服のボタンになってしまうような知覚の混濁、その状態が「昏睡季節」なのだ。詩集の書名に想いを致せば、動詞の主語を標題の「春」と見立てるこ

とに違和はない。

朝は「春が」蝶の脚へ銀貨を吊す——「春が」檣壁へ逆さまに体温を貼り卓子の汚点で曇天を吸ひとる——「春が」停車場の鏡に鱗形の夢を忘れ尖塔へ喪はれた童貞と星を飾る

なら文脈は整然として、そのため詩句の安定は増す。しかしながら、主体が「わたし」であれ「春」であれ、知覚の混濁した状態以外では「体温を貼」ることも、「曇天を吸ひとる」こともできない。「鏡に夢を忘れ」ることも、「塔へ童貞と星を飾る」ことも。

再び「檣壁」の檣。音はシヨウ、ほばしらと訓む。帆を張るために船に立てる柱の意である。檣灯や帆檣などの熟語があるが、壁とは結びつきそうにない。ときに《俳風柳多留》に「帆、ば、しらの立つたをねかす舟びくに」があり、俗に男根のことという。「逆さまに体温を貼」った壁を「檣壁」と呼んだ時点で、檣↓（男根）↓尖塔という流れができ（その間に「鱗形の夢を忘れ」という駄目押しし章句が置かれる）、吉岡は俳句でも短歌でも実現できなかった意識の混濁を描くことに成功した。ここでの「檣壁」は壁

だが、同時に見えない帆柱でもあり、それが以下の詩句を駆動した、と私は考える。

吉岡が句会を始めたころの雅号は「四季男」だった。俳句に季語は欠かせないと素直に考えたのか、それとも季節に対する感受性が弱いと自覚して、あえて名付けたのか。

《昏睡季節》巻頭の四篇は四季で、後年の吉岡は、詩集を跨いだ春夏秋冬の連作的な詩篇（…の絵、〈悪趣味な…の旅〉）や〈春思賦〉〈秋思賦〉といった作品を書くことになる。どこまで自覚的だったかは不明だが、勅撰集にも通じる四季の感覚は、モダニズムの書法で覆われたこの詩歌集の根底にあつて、むしろ不穏ななにかを感じさせる。それを端的に表わしたのが、書名の「昏睡」「季節」だった。

## VI 《昏睡季節》巻末の詩篇——〈昏睡季節2〉 (①・20)

《昏睡季節》巻末の詩篇は〈昏睡季節2〉 (①・20) である。

牛乳の空罫の中に

睡眠してゐる光線と四月の音響

牡猫の耳のやうに透けてうすく

砂の上に日曜日が倒れてうづまる

麴麴が風に膨らむと卵は水へながれ

聖には花の影が手をひろげて傾く

眠り葉を嘸みすぎた男が口を尖らし

銅貨や皺くちやの紙幣を吐き出す

夜を牽いて蝙蝠が弔花をとびめぐる

再び梶井基次郎を引こう。〈愛撫〉の冒頭である。「猫の耳といふものはまことに可笑しなものである。薄べつたくて、冷たくて、竹の子の皮のやうに、表には絨毛が生えてゐて、裏はピカピカしてゐる。硬いやうな、柔らかいやうな、なんともいへない一種特別の物質である。私は子供のときから、猫の耳といふと、一度「切符切り」でパチンとやつて見度くて堪らなかつた。これは残酷な空想だらうか？」（註23）。

〈歎歌〉の冒頭の短歌は〈蝶嬴鈔〉を編む際に捨てられた作品だった。その歌と《昏睡季節》巻末の詩篇がともに梶井の作品を連想させるのは、むしろ吉岡のあずかり知らぬことである。三好達治や堀辰雄を愛読した吉岡であれば、梶井を読んでもおかしくないのだが、梶井についての言及はない。孤独で多感な青年が（梶井は吉岡より一八歳年長で、一九三二年に三十一歳で病歿した）、蠅や猫との交流を作品に書くこと自体、不思議な偶然ですますこともできる。だが、詩篇どうしの対応に偶然ということはない。最後の〈昏睡季節2〉と最初の〈春〉を較べてみよう。

・牛乳の空罐の中に／睡眠してゐる光線——蠟燭寸の臭ひに微睡む空気がよ

・聖には花の影が手をひろげて傾く——白い手套が南方に垂れ／造花に翳つてゆく

倦怠

・眠り葉を嘔みすぎた男が口を尖らし——尖塔へ喪はれた童貞と星を飾る

・銅貨や皺くちやの紙幣を吐き出す——朝は蝶の脚へ銀貨を吊す

・夜を牽いて蝙蝠が弔花をとびめぐる——釘のとれた婚礼が始まる

蝶の舞う婚礼の造花に始まり、蝙蝠の飛ぶ葬儀の弔花に終わる作品で挟まれた《昏睡季節》という名の詩篇群。なるほど〈春〉は自動記述のペン先から生まれたかもしれない。だが吉岡は、これらの詩篇群で自己の人生を先取りして、戦争に駆り出されたあげくに生きることのかなわないかもしれない生を生きいそいだ。すなわち、自身の運命を想像力が凌駕することを示そうとした。それが《昏睡季節》の前半を占める二十の詩篇が描かれた理由である。その運命を先取りするために採択されたのが「未知の感覚とイマージュを呼び入れるに絶好の詩型」「超現実派の詩」（註24）だった。あるいは話は逆

で、その発見があつたはじめて、そうしたおのれの運命を実感しはじめた。ここで詩集《赤鴉》と詩集《昏睡季節》の構成を見ておこう。

⑬ 稿本詩集《赤鴉》

- (1) 「赤鴉」(詩集〔篇数不明〕)
- (2) 歎歎(和歌〔短歌百九十九首・旋頭歌十首〕の集成)
- (3) 奴草(句集〔俳句百二十四句〕)

① 詩〔歌〕集《昏睡季節》

- (1) 昏睡季節(詩集〔詩篇二十篇〕)
- (2) 蝶嬴鈔(和歌〔短歌四十四首・旋頭歌二首〕の集成)

《昏睡季節》の後半、《蝶嬴鈔》は《歎歎》からほぼ五分の一の歌を精選した集成で、吉岡が一九三九年二月二四日の日記に「処女歌集『歎歎』と決める。」と書いて約十箇月、詩集《昏睡季節》に併録の形ではあるが、ここにその刊行を見た。

《蝶嬴鈔》にあつて《歎歎》にない(つまり後からつくられた)短歌は

飾窓の朝の硝子に秋の蚊の／顫えさみしく雨ふりそめな

雨の夜をみしらぬ家にとつぎゆく／女のたもとのながきもあはれや

夜の街を素足の女がもとめゆく／おもかげ皿絵もなつかしき初夏「上野広小路」

横禿の男が笊で売りあるく／青き蜜柑に日の暮れそめぬ

の四首である。書きおろしが四首ということは、作歌したのはその数倍としても、数十首にすぎない。あとになるほど《歎歎》の歌が《蝶嬴鈔》に採られる率は高くなるから、実際の作歌数は十数首より少なかったに違いない。稿本歌集《歎歎》をまとめて以降、吉岡は数首から、多めに見積もっても十数首を詠じただけだった。極論すれば、新たに作つたのは前掲の四首だけかもしれない。吉岡実の歌が熄んだのである。

こうして、ひとつには《歎歎》をまとめて「歌のわかれ」をしたことにより、もうひとつには一九三九年末に佐藤春陵の夢香洲書塾を退いて、佐藤や田尻春夢、椿作二郎たち知友とも距離を置おいて、俳句づくりから意図的に離れたことにより、一九四〇年前

半のある時期に、吉岡の創作はほぼ完全に詩一本になった。すでに諸製本で一冊に綴じられていた稿本詩集《赤鴉》からこのころ詩篇を破り去ったのは、それを完全に没にする、もしくは《昏睡季節》の草稿として転用するのが目的だったと考えられる。

「皇紀二六〇〇年」のこの年、吉岡はそうした時代風潮に背を向けるようにして密かに詩を書きついでいた。自己の稀少性を赤いカラスに託した詩篇は破棄され、自己と時代の対峙を超現実主義の手法のもとに摸索した詩が生まれつつあった。

\*

《昏睡季節》の存在を早い時点で吉岡に質したのは、吉岡が同世代の俳人として最も恃んでいた高柳重信だった。高柳が《昏睡季節》を所有していたのは、吉岡が富澤赤黄男に宛てた一本が高柳の目に留まった偶然による。吉岡は、戦後すでに貴重だった《液体》初版本を献じたであろう仲間の詩人たち——飯島耕一や大岡信——にさえ《昏睡季節》を献じることはおろか、呈示することも、いや話題にすることさえなかっただろう。それというのも、《昏睡季節》の詩は、詩集の編集後に一種の教育召集で軍隊の世界をかいま見た吉岡にとっては、習作以外のなものでもなかったからである。

戦地で受けとった《液体》と異なり、両親のいる厩橋の実家（草蟬舎）に戻って元の生活を続けた吉岡は、詩集の印刷が進行するさなかでも「いやこれは違う。自分の書きたいものはこれではない」という内なる声を聴いたはずだ。それを押しきって刊行に踏みきったのは、遺書として「召集令状を前に詩集を編んだ悲壮な当時の気持」（詩集に添えたへ手紙にかへて）に忠実だったからにすぎない。それは、人間としては許せても、詩人としては許せない行為だった。生前の吉岡が《昏睡季節》から《昏睡季節2》へ《白昼消息》を含むわずか六篇を随想で紹介しただけで——それも《春》と《夏》を引いたからついでに《秋》《冬》も披露するという、見方によっては成り行きまかせな執筆態度で——（深夜叢書社から徳邇があらながら）ついに同書の全詩篇を再刊することがなかった背景には、こうした事情があった。

## VII 《液体》巻頭の詩篇——〈挽歌〉(②・1)

《液体》は吉岡実の第二詩集。《昏睡季節》の一年二箇月後、再び自費で草蟬舎から刊行された。吉岡は〈詩集・ノオト〉にこう書いている。「詩集『液体』は、感傷をぬきにしても、ぼくの青春の遺書といえる。なぜならば、ぼくの二十代の唯一の詩集であり、太平洋戦争の勃発した一九四一年十二月十日に刊行されている。酷寒の満洲で、ぼくは一冊の『液体』をうけとった。馬糞臭い兵隊の手に」(註25)。

口絵の肖像〈著者近影〉は、一九三九年八月一日の日記「夕食後、近所の写真屋で記念写真を撮る。わが長き髪のために。」(註26)のときのものだろう。出征前に死を覚悟した吉岡は、前詩集《昏睡季節》ではなく本書を遺書とすべく、刊行を決意した。本文原稿と装丁案をとりまとめた吉岡から制作を託されたのが、兄の吉岡長夫と吉岡の友人、

小林梁、池田行之である。小林、池田両氏の経歴は未詳だが、《うまやはし日記》ほかの記述を総合すると、小林氏は西村書店社長・西村知章の知人の甥で、開成館勤務。また、池田行之氏が池田行宇と同一人物だとすると、吉岡の俳句仲間。中村葉子の消息に詳しいところを見ると、南山堂時代の同僚のようだ。兄が予算を預かり、友人たち(二人とも出版人である)が実行部隊を務めた、といったところだろう。

高橋睦郎は《奴草》の〈一つの読み〉で「そして、『液体』はおそらく『昏睡季節』の延長線上にあつて、北園克衛のモダニズムからは遠い。吉岡がまがりなりにも北園作品に近づいたのは次の『静物』からであつて、そこには卵というフォルムとの出会いがあるだろう。」(註27)と、《液体》が北園の影響のもとにあるという通説に異を唱えている。あるいは、吉岡が北園の詩に触発されて書いた詩は、当の北園のモダニズム詩よりは吉岡がそれまで親しんできた俳句にはるかに近い、と言わんとしている。その当否はともかく、《液体》は扱いつらい詩集である。吉岡自身、事実上の処女詩集と言いながら、読者に対しては《吉岡実詩集》(一九五九)、《吉岡実詩集》(一九六七)、《吉岡実詩集〔現代詩文庫14〕》(一九六八)と、長らく《液体〔抄〕》の形で提出してきたからである。抄録詩篇は全三十二篇中の十二篇、すなわち

挽歌(②・1)／蒸発(②・5)／牧歌(②・10)／乾いた婚姻図(②・13)／忘れ  
た吹笛の抒情(②・16)／風景(②・19)／花遅き日の歌(②・21)／液体Ⅰ(②・  
26)／液体Ⅱ(②・27)／午睡(②・28)／灯る曲線(②・30)／夢の翻訳——紛失  
した少年の日の唄(②・32)

である。初版刊行のちょうど三十年後の一九七一年、吉岡は〈叢書浴ける魚No.2〉と  
してようやく《液体》の全貌を明らかにしたが、わずか三百部の刊行であった。

\*

詩集《液体》は〈午前〉十六篇と〈午後〉十六篇の計三十二篇から成る。巻頭の詩篇  
は〈挽歌〉(②・1)である。

洋燈は消え

頭骸をつき出る

錆びたフォークの尖に

一匹の狐がめざめた

それは医者のにぎる

北十字星よりも

距離を冷たく

呼吸管へ起伏し

ぬれた夕刊紙でつつまれ

少年たちは饒舌に

よごれた食器の中で

翼を焼き

落葉へかさなって

ながれてしまう

払暁、あたりを照らしていたランプが消えると、詩人の頭蓋(医書出版社に勤務して  
いた人間の語彙だ)から錆びたフォークが突きでる。その尖端に一匹の狐が目覚める。  
狐は医者握る北十字星よりも距離を冷たく呼吸管へ起伏し、濡れた夕刊紙で包まれ、  
少年たちは饒舌に汚れた食器のなかで翼を焼き、落葉へ重なって流されてしまう。

書きなおしてみると、二つの点に気が付く。和語の動詞の表記が基本的にひらがな書きだという点がひとつ。ひらがな書きは「めざめた」「にぎる」「ぬれた」「つつまれ」「よごれた」「かさなつて」「ながれて」で、例外は「消え」「つき出る」「焚き」。

もうひとつは、行末に句読点がないため、「ぬれた夕刊紙でつつまれ」が「狐」に係るのか「少年たち」に係るのか、どちらにもとれるという点だ。これは、詩句を構成する用語といい、シntaxタックスといい、北園克衛の詩からの影響（とりわけ「何何してしまう」という言い回し）を窺わせる一方で、吉岡のなかに和歌を筆頭とする和文脈が根強く存在することを示している（北原白秋と佐藤春夫から学んだに違いない）。一体にモダニズム系の詩は和語の動詞のニュアンスを蔑ろにすることが多いなかであって、吉岡の語彙のこの傾向は珍しい。また、係りを故意に曖昧にする、もしくは前後のどちらにも係るように詩句を構成するのは、吉岡のひそかに得意とするところである。

この詩でいちばん負荷がかかっている語は「北十字星」である。それは前行の「それは医者のにぎる」とその前行の「フォーク」から導かれる「メス」なり「ナイフ」なりと、大きな十字形をした白鳥座（夏の代表的な北天の星座）の衝突であり、同時にそれが「よりも」と、比較の一基準となっている。「少年たち」が焚く翼は、自分たちの

翼であり（ということとは、かれらは天使かなにかだ）、白鳥の翼でもあるように読める。吉岡実馬は馬の詩人であるまえに、鳥の詩人だった。

この詩が〈挽歌〉と題されているのはなぜか。歌集〈歎歌〉に詞書はないが、〈挽歌〉との類縁を想わせる次の短歌があつた。

我をのこ思ひきめたるひとすぢの道の絶えなば笑みて死なばや

「思ひきめたるひとすぢの道」が、軍人として武勲をたてることだとは読めない。むしろ、天空に翼を広げ、北から南に翔ぶ形の星座に代表される芸術の世界に邁進することのように読める。そのためならば死も厭わないという気概が、短歌形式ゆえに直截に述べられている。そうした願いが断たれたとき、詩人としての想像力である「狐」も、活力溢れる四肢をもつ「少年たち」もともに「笑みて死」にゆくなら、挽歌を捧げることは「思ひきめたるひとすぢの道」の正当な行使にほかならない。それが《液体》（吉岡は本書を処女詩集と称する）の巻頭に〈挽歌〉が置かれた理由である。

## VIII 《液体》巻末の詩篇——〈夢の翻訳〉(②・32)

《液体》巻末の詩篇〈夢の翻訳〉(②・32)には、標題のあと、本文のまえに「〈紛失した少年の日の唄〉」と見える。副題だ。《液体》にはこの種の標題と〈副題〉をもつ作品が何篇かあって、この形式のものは他の詩集にはない。もともと〈溶ける花〉(②・4)の「〈中村葉子に〉」は献辞だから、〈午前の部〉には一篇もなく、〈午後の部〉にみどりの朝に——〈朝の序曲〉  
 或る葬曲の断想——〈墓地にて〉

夢の翻訳——〈紛失した少年の日の唄〉  
 と三篇ある。最初の〈みどりの朝に——朝の序曲〉(②・22)は題名をどちらにせんか決めかねているようだし、次の〈或る葬曲の断想——墓地にて〉(②・23)は詞書にも

とれて(詞書だとしても、重複感は否めない)、これまた坐りが悪い。最後の〈夢の翻訳——紛失した少年の日の唄〉、すなわち本篇だけが副題として成立している。この形式での標題の決定版といえよう。

## 夢の翻訳

## 〈紛失した少年の日の唄〉

金魚が紛失する午後の音譜線を走る  
 少年は蠟にまみれながらも牧師様の  
 帽子をこまかくちぎり暖かい卵をさ  
 かにぬけ星とぬれた植物の間へ  
 のぼってゆく伯爵夫人の扇をどう  
 と手をのびしたら山羊の乳液があふ  
 れだし緑の周囲がまるく縮んだかと  
 思うとたちまち旅行証明書と平行す

る夏の雲よりもはやく待避駅が映る  
 女医の水晶の眼鏡へ蛾がおちて間な  
 くシャボン玉が湧きふりかえる風に  
 葡萄が灯り首輪のない犬がもうきた

一行十六字詰め矩形に追い込みで表記されているが、通常（あるいはやや多め）の改行にしてみれば、次のようになるだろうか。

金魚が紛失する午後の音譜線を走る少年は  
 蠟にまみれながらも牧師様の帽子をこまかくちぎり  
 暖かい卵をさかんにぬけ  
 星とぬれた植物の隙間へのぼってゆく  
 伯爵夫人の扇をとろうと手をのばしたら  
 山羊の乳液があふれだし  
 緑の周囲がまるく縮んだかと思うと

たちまち旅行証明書と平行する  
 夏の雲よりもはやく待避駅が映る  
 女医の水晶の眼鏡へ蛾がおちて  
 間なくシャボン玉が湧き  
 ふりかえる風に葡萄が灯り  
 首輪のない犬がもうきた

一行めが示すように、詩は「金魚が紛失する午後の音譜線を走る少年」の日の追想であり、「夢」の「翻訳」である。後年、吉岡は絵画など視覚芸術作品から多くの詩想を得たが、ここではその少年の〈唄〉だ。ときに、幾多のシュルレアリストたちが夢を作品化したのに対して、吉岡は冷淡といつていいほど詩に夢を描かなかった。夢であるから、という理由だけで不条理を丸呑みにはしなかつた。では、本篇は吉岡実詩にあつて貴重な例外なのか、そのあたりを見てみよう。

原文の矩形詩型を行分けに改めたわけだが、よく見ると「少年は」を受ける動詞の終止形はない。「……」少年は「……」手をのばしたら」までが長い仮定の節で、主文は

結句の「首輪のない犬がもうきた」だろう。「と思うと」や「間なく」の章句が仮定を受ける文の速度を煽り、冒頭の「午後」はいつのまにか「葡萄が灯り」（この隠喩は戦後の吉岡実詩と較べても秀逸だ）という夕暮れを暗示する時刻になっている。すなわち《液体》の終曲である。

〈夢の翻訳〉の矩形詩型は十六字詰め（註28）でもなんでもなく、「金魚が紛失する午後の音譜線を走る少年は〔……〕首輪のない犬がもうきた」という、百九十二文字から成る一文の夢として読むべきではないか。詩想という切れめのない液体を詩型という矩形の容器に流しこんだ作品が「《液体》詩型」の作品だった。

戦後の吉岡や《四千の日と夜》（東京創元社、一九五六）の田村隆一が使用した散文詩型は、〈喜劇〉（④・1）を引くなら、

台所の隅で 背中を裂かれた卵が泛び上る 長い夜の岸に近く 眠っていた一人の  
男が立ちあがった 「……」 それからは傷つかぬ部分 足や顔や性器を急に大切に  
取扱う 丈夫な皮の袋から 男は二度と現われぬ

のように、散文なら句読点が打たれるべき箇所に全角のアキを置くことで、行分けの詩を追い込んだような緊密な表現を生んだ。ところで、この全角アキは厳格きわまりない存在で、行頭にきてもその位置を他に譲る気配がない。つまり句読点のような単なる区切りの記号ではなく（通常の組版では、それらを行頭に置くことは禁則であり、許されていない）、天地左右が同寸法の空虚を充填した、前後を切り離す文字なのである。

それに対して《液体》の矩形詩型は、右にいうところの散文詩型とは別の、詩篇の末尾一箇所だけに（見えない）句読点が打たれる詩型だった。これを一行十六字詰めにして折り返したのは、液体の表面張力に擬して、最小の容積（詩なので面積だが）をとろうとする凝縮への志向だった。

「シャボン玉」といい「葡萄」といい、吉岡の球体への嗜好は紛れもないが、本篇に關してそれは付録のようなものである。吉岡は、通常の詩型にあきたらぬ詩人としての自己の姿を野良犬（「首輪のない犬」と規定し、定着した）。

\*

（グラフィカルな）雑誌の本文組に「箱組」という、字下げや改行なしに文字や記号

類がびつしりと詰まった組み方があって、リード文や短い本文に使用される。二十字なら二十字の字詰めで行か組むとき、最終行も二十字ぴったりに収めるのをとくに「完箱」(「完全箱組」の意か)と呼ぶ。このように組むと文字のブロックが完全な矩形になるので、レイアウトされた誌面に独得の効果を出すことができる。ヴィジュアルを重視するグラフィック雑誌で多用されるが、もとは広告の表現手法だろう。《液体》(とりわけ〈午後部〉)にこの箱組が多いことは驚くほどで、最後の行だけ二字足りない〈花遅き日の歌〉を含めれば、全三十二篇中九篇にのぼる(註29)。

雑誌や広告の完箱の散文は、専用の字詰めの原稿用紙を埋めていって最後のマスに句点が来るようなものだが、句読点・字アキが両方とも無い《液体》では、行の変わりめと文節の切れめがなるべく合致するように詩句が整えられている(本稿では、両者の合致を詩の完箱とする)。その志向性にもかかわらず、七字×四行の〈静物〉と八字×八行の〈哀歌〉以外、行の変わりめと文節の切れめがずれている詩句が見られる。もともとそれは、吉岡が完箱という形式よりも詩句の生成を優先したからで、先に触れた九篇のうち、詩の完箱を実現している〈静物〉と〈哀歌〉を除いた七篇すべてが、《吉岡實詩集〈今日の詩人双書5〉》(書肆ユリイカ、一九五九)や《吉岡實詩集》(思潮社、一

九六七)や現代詩文庫版詩集の〔抄〕に入集している。つまり、吉岡実の自信作である。吉岡は箱組を《液体》の代表的な詩型とし、クレシェンドを奏でるがごとく、詩集後半の〈午後部〉に集約的に配置した。この「《液体》詩型」の発見こそ、吉岡を俳句という磁場から別の、詩の無重力空間へ解きはなつ契機となつたと考えられる。

ところで《液体》は奥付も箱組だが、原稿を吉岡が書いたかは定かでない。次の詩集《静物》(一九五五)は、奥付原稿(十五字×五行十六字〓八十一字)を校正時に加筆・訂正して、刊本では完箱(十六字×五行〓八十字)に改めている。戦後、詩の箱組は顧みられなかったが、吉岡の箱組への偏愛はこんなところにも潜んでいた。

【註】「初期吉岡実」——《赤鴉》と《昏睡季節》と《液体》

- (註1) 吉岡実詩集《赤鴉》(弧木洞、二〇〇二年五月三十一日)、九二〜九三ページ。  
 (註2) 吉岡実句集《奴草》(書肆山田、二〇〇三年四月二十五日)、一〇二〜一〇三、一二三ページ。  
 (註3) 吉岡実《死児》という絵(増補版)(筑摩書房、一九八八年九月二十五日)、六六〜六七ページ。

(註4) 《コレクション 瀧口修造〔12〕 戦前・戦中篇Ⅱ 1937-1938》(みすず書房、一九九三年二月一〇日)、七〜八ページ。初出《みづゑ》通巻三八五号、一九三七年三月)での表記は「香りは鶉が井戸の中で打つ影たちの通るのを聴き珈琲のしゝまの中で翼の白さを消す」と「トレロで霧が発明したもつとも美しい針で彼の電球の衣裳を縫ふ闘牛」(同誌、二二二〜二三三ページ)だった(漢字は新字に改めた)。

(註5) 《梶井基次郎全集〔第一巻〕》(筑摩書房、一九六六年四月二〇日)、一七九ページ。漢字は新字に改めた。

(註6) 《歎歌》で吉岡が「旋頭歌」と明記したのは、次の《緑金抄(貝鐘抄)》八首と本文に引いた一首の計九首である。歌のまえに置かれた詞書を「」に入れて、作品のあとに掲げる。

緑金抄(貝鐘抄)——(旋頭歌)

瀬のちかき籬に蝶のねむる春日やほのぼのと新茶いる香のたちそめにけり  
 夕みどりかの山みちで逢ひし少女よ都にきても君がつみたる薊匂ふも「あざみ」  
 藪ふかく里の子らは筍さがすらむ花桐に暮るる深山の鶯のこゑ「めうぎやま」  
 魚店が吊る鮫鱈にふりつむ吹雪満員電車にわりこむ人のころかなしも「雪の交差点」  
 雪暮れて川岸の灯まうらさびしも傘ひとつおもたく橋をわたりゆく見ゆ  
 雨かすむ山を下りき我が旅ごころ荒磯の湯の町の灯もうるみけらしな「旅愁」  
 夏虫の障子をたたく朝のめざめもひやひやと瀬の音聞ゆ旅寝なりけり  
 曳舟の草の水辺に子ら遊ぶこゑ夕立雲西になづさふ夏きたるらし「曳舟偶咏」

\*

風船玉つき女給らたはむる硝子ごし人々のゆききあはただし十二月の街「クリスマス・イブ  
 (旋頭歌一首)」

ここにさらにもう一首、旋頭歌ともとれる作品がある。詞書は「河口の夕暮」。

泣きぬれし月 けむりたえし煙突の上にある

舟人歌も唄はず 帆をおろして

「なきぬれしつき(七) けむりたえし(六) えんとつのへにあり(九) / ふなびと(四) うたもうたわす(七) ほをおろして(七)」——七六九・四七七は五七七・五七七とはかなり違うが、この二行、構造的にも内容的にも旋頭歌を踏まえたようだ。前掲の九首に本作を加えた計十首を〈歎歌〉の旋頭歌としておく。ちなみに短歌百九十九首のうち、各句の音数が五七五七七なのは百八首。ある句での一音の増減が多い一方で、七十九八(三四音)の四句で読みたい「やぶれ靴下遠い青空に吊る落ちてゆく雲に虹の輪きらめく」のような実験的な歌がある。吉岡の短歌・旋頭歌から詩への移行の内実については、さらなる考察が必要である。

(註7) 吉岡実《うまやはし日記》(書肆山田、一九九〇年四月一五日)、一〇一ページ。

(註8) 同書、一〇三ページ。

(註9) 塚本邦雄《清唱千首〔富山房百科文庫〕》(富山房、一九八三年四月二七日)、三〇八ページ。

(註10) 丸谷才一《みみづくの夢》(中央公論社、一九八五年三月二五日)、二二二ページ。

(註11) 《現代詩読本——特装版吉岡実》(思潮社、一九九一年四月一五日)、口絵(三ページ)。

(註12) 吉岡実・大岡信〔対話〕〈卵形の世界から〉(《ユリイカ》一九七三年九月号)、一四八ページ。

(註13) 《奴草》、一六―一七ページ。高橋睦郎はこの序に「いわゆる詩集と歌集から成る原題『螺贏鈔』で、詩集の部分は「昏睡季節」と名付けられていて、「……」(一一ページ)と書くが、むしろ「原題『昏睡季節』でなければならぬ。詳細は本書巻末〈吉岡実書誌(単行詩集篇)〉を参照されたい。

(註14) 〈高柳重信・散らし書き〉、《「死児」という絵(増補版)》、一二二ページ。

(註15) 井上章一・町田忍《The 霊柩車——日本人の創造力が生んだ傑作》(祥伝社、一九九二年七月一〇日)、二〇ページ、九一ページ参照。

(註16) 《うまやはし日記》、八七ページ。

(註17) 同書、一〇三ページ。

(註18) 吉岡実・大岡信〈卵形の世界から〉、一四七―一四八ページ。

(註19) 吉岡の未刊の随想〈忘れ得ぬ一俳人の一首〉。初出は《短歌のすすめ〔有斐閣選書〕》(有斐閣、一九七五年八月一〇日)、二七四ページ。同書の〈私の愛誦歌〉中の一篇。引用に際して、初出標題および本文の誤記・誤植を訂した。本篇が吉岡の随想集《「死児」という絵》(思潮社、

一九八〇年七月一日)に採られなかった理由はわからない。

(註20) 《「死児」という絵〔増補版〕》、八一ページ。

(註21) 同書、七四ページ。

(註22) 左川ちかに〈午後〉という詩がある。これが〈春〉の「檣壁」のスルスであろう。《左川ちか全詩集》(森開社、一九八三年一月二七日)から引く。

花びらの如く降る。

重い重量にうたれて昆虫は木陰をおりる。

檣壁に集まるもの、微風のうしろ、日射が波が響をこらす。

骨髄が白い花をのせる。

思念に遮られて魚が断崖をのぼる。

左川の歿後すぐに刊行された《左川ちか詩集》(昭森社、一九三六)は、北園克衛の詩集《白のアルバム》(厚生閣書店、一九二九)と並んで十八歳の吉岡の愛読書だったから、同書で〈午後〉を読んだことは間違いない。文脈から考えて、この「檣壁」は帆柱と壁か、それとも檣楼の壁面か。どちらにしても、「障壁」を意味する語の誤植ではない。

なお、左川の詩友でもあった江間章子の第一詩集《春への招待》(東京VOUクラブ〔発行者

北園克衛)、一九三六年四月一〇日)の散文詩〈胸飾り〉には「白い雲は木靴を穿いて檣壁に攀ちのぼる。」(同書、二七ページ。圏点は引用者)とある。

(註23) 《梶井基次郎全集〔第一巻〕》、二二二ページ。漢字は新字に改めた。

(註24) 〈救済を願う時——《魚藍》のことなど〉、《「死児」という絵〔増補版〕》、六七ページ。

(註25) 同書、七二ページ。

(註26) 《うまやはし日記》、六三ページ。

(註27) 《奴草》、一三二ページ。

(註28) 《液体》にはふたつの詩型が採用されている。ひとつは〈挽歌〉のような詩句がまちまちの長さで改行された詩篇で、もうひとつは〈夢の翻訳〉のような各行が一定の字詰めで折りかえされる詩篇である。前者は二十三篇、後者は完全な矩形でない〈花遅き日の歌〉を含めて九篇である。次の一覧では、矩形詩篇は【】に一行の字詰めを入れて補記した。

〈午前の部〉

挽歌(②・1、十四行)

花冷えの夜に(②・2、六行)

朝食(②・3、十一行)

溶ける花(②・4、十行)

蒸発(②・5、九行)【十二字詰め】

秋の前奏曲(②・6、九行)

失題(②・7、九行)

絵本(②・8、十二行)

孤独(②・9、四行)

牧歌(②・10、十一行)

相聞歌(②・11、十二行)

誕生(②・12、四行)

乾いた婚姻図(②・13、十三行)

微風(②・14、六行)

静物(②・15、四行)【七字詰め】

忘れた吹笛の抒情(②・16、十一行)

〈午後の部〉

透明な花束(②・17、五行)

微熱ある夕に(②・18、九行)

風景(②・19、十行)

ひやしんす(②・20、十行)

花遅き日の歌(②・21、十行)【十六字詰め、ただし最終行は十四字】

みどりの朝に(②・22、十三行)

或る葬曲の断想(②・23、十二行)

失われた夜の一楽章(②・24、八行)

灰色の手套(②・25、十二行)

液体Ⅰ(②・26、十二行)【十五字詰め】

液体Ⅱ(②・27、十二行)【十六字詰め】

午睡(②・28、十行)【四字詰め】

花の肖像(②・29、十行)

灯る曲線(②・30、十行)【十六字詰め】

哀歌(②・31、八行)【八字詰め】

夢の翻訳(②・32、十二行)【十六字詰め】

字詰めには、七字詰めから十六字詰めまで、六つのパターンがある。おそらく十六字詰めが最終形だと思われる。標題詩篇〈液体Ⅱ〉や巻末の〈夢の翻訳〉という、《液体》でも最もあとに書かれたであろう作品に採用されているからである。

(註29) 箱組の九篇の字詰めと行数を一覧表にする。

標題 (詩篇番号) 字詰め×行数Ⅱ文字数 (備考)

蒸発 (②・5) 一二×九Ⅱ一〇八

静物 (②・15) 七×四Ⅱ二八

花遅き日の歌 (②・21) 一六×一〇↓一五八 (最終行は十四字)

液体Ⅰ (②・26) 一五×十一Ⅱ一六五

液体Ⅱ (②・27) 一六×十一Ⅱ一七六

午睡 (②・28) 一四×十Ⅱ一四〇

灯る曲線 (②・30) 一六×十Ⅱ一六〇

哀歌 (②・31) 八×八Ⅱ六四

夢の翻訳 (②・32) 一六×一二Ⅱ一九二

「前期吉岡実」——《静物》と《僧侶》

I  
《静物》巻頭の詩篇—〈静物〉(③・1)

《静物》は吉岡実の第三詩集にして戦後初の詩集。一九五五年八月二〇日、私家版刊。全篇書きおろし。吉岡は〈詩集・ノオト〉にこう書いている。

詩集『静物』は、一九四九年から七年間の作品十七篇を収めている。ぼくには一人の詩を解する友もなく、発表する機関さえなかった。逆にいえば、友をつくらず、発表の場も求めず、自分で納得できる詩をつくることのみ考えていた。『静物』は一九五五年、二百部自費出版した。無名画家が個展をひらくような期待と不安の裡で。未知の先輩、知己に配った。(註1)

戦後の吉岡は俳句仲間と訣別して、ひとり詩作を続けていた。一九四七年九月に初めて詩二篇が雑誌に掲載された翌翌二一月、視点の決まらない吉岡の詩精神は西脇順三郎詩集《あむばるわりあ》(一九四七)と《旅人かへらず》(同)に鮮烈な衝撃を受けた。

《断片・日記抄》の一九四九年八月一日の「或る場所にある卵ほどさびしいものはなような気がする。これから出来るかぎり〈卵〉を主題にした詩篇を書いてみたいと思う。」(註2)という記述に、詩集《静物》の萌芽を見たい。以後、吉岡は魚籃坂に近い麻布豊岡町の下宿の細長い部屋で、ひそかに、職人が器物を造るように、靈感に頼ることなく、手仕事を続けた。

《静物》は、四篇の〈静物〉(③・1~4)を巻頭に据え、〈過去〉(③・17)を巻末に置いてある。〈寓話〉(③・15)の末尾に「一九五五・三・五」と稿本中唯一、脱稿日らしき記述があるものの、最新作か断定できない。吉岡はこの詩集で詩作を辞めるつもりだったと後に告白しているが、《静物》を一読した飯島耕一から同人詩誌《今日》に入ることを奨められ、その後は《ユリイカ》周辺の詩人たちと親交を結んだ。

自ら「私にとって真の出発ともいふべき、詩集『静物』」(註3)、「私のデビュー作ともいふべき、詩集《静物》」(註4)と語るように、詩人・吉岡実の誕生を宣言したの

がこの詩集である。〈静物〉の秋や〈冬の歌〉(③・8)、〈雪〉(③・14)の冬とともに、件の〈卵〉(③・7)、〈夏の絵〉(③・9)の夏が、孤独な魂の宇宙を巡る。

吉岡実自筆の《静物》稿本は、東京・目黒の日本近代文学館に寄贈されている。

\*

詩集《静物》は〈静物〉と題された四つ詩篇で始まる。冒頭は〈静物〉(③・1)だ。

夜の器の硬い面の内で

あざやかさを増してくる

秋のくだもの

りんごや梨やぶどうの類

それぞれは

かさなったままの姿勢で

眠りへ

ひとつの諧調へ

大いなる音楽へと沿うてゆく

めいめいの最も深いところへ至り

核はおもむろによこたわる

そのまわりを

めぐる豊かな腐爛の時間

いま死者の歯のまえで

石のように発しない

それらのくだものの類は

いよいよ重みを加える

深い器のなかで

この夜の仮象の裡で

ときに

大きくかたむく

〈奴草〉の「秋ゆくや母は林檎をうすくむく」の句が十五年前だった。吉岡実はず

で四年過ごした。満洲に出征し、父母を亡くし、濟州島から廢墟の東京に帰還した。

「くだものばちには、りんごが一個、バナナが一本、はしりのぶどうが一房、オレン  
ジが一個、それになしが三個盛つてあつた。」(註5)

エラーリー・クイーン《Yの悲劇》の〈第一幕第二場 ルイザの寝室(六月五日 日曜  
日 午前十時)〉の一節である。クイーンは一九三三年発表の長篇小説で、ニューヨ  
ークの裕福な家庭の果物好きの女性の果物鉢にりんごとバナナとぶどうとオレンジとなし  
を盛った。一九五〇年代後半、わが吉岡の器の秋のくだものは「りんごや梨やぶどうの  
類」だった。「類」の語は直後に「の果物」を引きつれて来るものだから、この二行を  
略さずに書けば

秋のくだもの

りんごや梨やぶどうの類の、くだもの、

となる。〈静物〉は二十一行から成り、それほど長い詩ではないにもかかわらず、言い  
換えや繰り返しが多い。この二行こそ(二行めの)「のくだもの」は本文の字面には現わ

れていないけれども）最初の繰り返しである。

- ・夜の
- ・器の
- ・内で／裡で
- ・くだもの
- ・の類

これらの繰り返しは意図的なものだ。しかしながら「秋のくだもの／りんごや梨やぶどうの類」「のくだもの」「の箇所まで詩行を連ねてきたときは、それはまだ予感にすぎなかった。ここで「くだもの」の重複という負荷を撥ねのけるようにして

眠りへ

ひとつの諧調へ

大いなる音楽へと沿うてゆく

とクレシェンドでたたみかけた結果、巻いたゼンマイがほどけると同じ道理で、核が横たわり、時間が巡る。重み加わり、「ときに」傾く。

四人の僧侶

庭園をそぞろ歩き

ときに黒い布を巻きあげる

棒の形

（〈僧侶〉（④・⑧）の冒頭四行）

ともすれば気球のように浮遊しがちな《液体》に重みを付与した詩が〈静物〉だとすれば、〈僧侶〉は法衣スイタンの重圧を男根で撥ねのけようとした詩である。吉岡はこの詩の各節冒頭で「四人の僧侶」という詩句を護符のように、錫杖のように振りかざして、四篇の〈静物〉が獲得した重みのある世界を追尋してゆく。己にとって真にリアリティのある世界を。

II 《静物》巻末の詩篇——〈過去〉(③・17)

詩集《静物》巻末の詩篇は〈過去〉(③・17)である。ここで描かれているのは、赤えいの解体だ。私は鱗のある魚や鳥賊をさばいたことはあるが、赤えいはない。経験者によると、赤えいの解体は大略、次のようになる。

——エイの仲間で食用になるのはアカエイだけで、味は好い。通常、こうしてさばく。用意する調理器具は出刃包丁、大きな俎板(尻尾を含めて、全長は最大で二メートルにもなる)、箆、バット、タオルなど。最初に包丁で鰭のぬめりを取る。表皮(鱗はない)が滑るようなら、目のあたりの窪みを掴んで固定し、鰭の外側に向かって包丁の刃でしごく。裏(こちら側の総排出腔は女性性器に似ている。そのため、「傾城魚」の別名がある)も同様にしてぬめりを取り、水で洗い流す。次に鰭の外側を沿うようにして鰭を

切り離す。エイは軟骨魚類だが、鰭のまわりの骨は分厚くて切りづらい。最後に肝臓(煮付けにするとうまい)を摘出する。肝臓は鰭からやや尻尾に寄ったあたりにあるので、鰭を取り除いた両側から取り出す。肝臓には胆嚢が埋まっているが、食べると苦いので取り除く。血や汚れを洗って、下拵えは完了。——(註6)

その男はまずほそいくびから料理衣を垂らす

その男には意志がないように過去もない

鋭利な刃物を片手にさげて歩き出す

その男のみひらかれた眼の隅へ走りすぎる蟻の一群

刃物の両面で照らされては床の塵の類はざわざわしはじめ

もし料理されるものが

一個の便器であつても恐らく

その物体は絶叫するだろう

ただちに窓から太陽へ血をながすだろう

いまその男をすずかに待受けるもの

その男に欠けた  
過去を与えるもの

台のうえにうごかぬ赤えいが置かれて在る  
斑のある大きなぬるぬるの背中

尾は深く地階へまで垂れているようだ  
その向うは冬の雨の屋根ばかり

その男はすばやく料理衣のうでをまくり

赤えいの生身の腹へ刃物を突き入れる

手応えがない

殺戮において

反応のないことは

手がよごれないということは恐しいことなのだ

だがその男は少しずつ力を入れて膜のような空間をひき裂いてゆく

吐きだされるもののない暗い深度

ときどき現われてはうすれてゆく星

仕事が終わるとその男はかべから帽子をはずし

戸口から出る

今まで帽子でかくされた部分

恐怖からまもられた釘の個所

そこから充分な時の重さと円みをもった血がおもむろにながれだす

この詩では重力はどのように作用しているか。「その男」は料理衣をまとい、鋭利な刃物を手にする。物体（赤えいではない）は太陽に向かって血を噴き上げ、赤えいの尾は毒を秘めたまま、垂れている。血は、帽子かけの釘の部分から流れる。

- ・その男はまずほそいくびから料理衣を垂らす
- ・鋭利な刃物を片手にさげて歩き出す
- ・ただちに窓から太陽へ血をながすだろう
- ・尾は深く地階へまで垂れているようだ
- ・そこから充分な時の重さと円みをもった血がおもむろにながれだす

「料理衣」は初めエプロンのように見えるが、「すばやく料理衣のうでをまくり」からは、和食の料理人がよく着ている筒袖の衣服かもしれない。「鋭利な刃物」は出刃包丁だろう。包丁の刃先は真下を向いている。赤えいを含むあらゆる物体が「窓から太陽へ血をながす」なら、それは血の噴出で、最終的にそれが落下するものであっても、ここではあくまでも重力に逆らっている。赤えいの尾の途中には鋭い棘がある。棘には毒があるばかりではない。両脇に鋸の刃状の返しが付いているため、刺さった棘を引きぬくと傷口が拡大する。これらを踏まえると「尾は深く地階へまで垂れている」は、棘のある尾が深く差しこまれている状態だろう。その男が壁から帽子をはずして出ていくと、「今まで帽子でかくされた部分」から「充分な時の重さと円みをもった血がおもむるにながれだす」。棘の刺さった尾を引きぬいたための出血に違いない。

〈過去〉を可能なかぎり幻想的でなく読むと、赤えいと料理人の抜き差しならぬ格闘の場が浮かびあがってくる。吉岡実の経歴に照らせば、詩の動機は戦場での体験ということになるうが、そんなふうに限定する必要はない。なぜなら、内部に血みどろの「過去」という「赤えい」を持たない人間など、どこにもいないからだ。

\*

《日本近代文学館》第百九十号（二〇〇二年一月）に吉岡陽子〈詩集『静物』のこゝと——稿本の寄贈にあたって〉が掲載されている。そこには『静物』の発行者になっている童画家「太田大八氏」は昭和二十六年、吉岡が『小学生全集』の絵を依頼したのが縁で親しくなった友人で、挿絵を書くためにとった海辺の定宿に同宿して『静物』の原稿を整理し割付けもしたことを後に知った」（同誌、七ページ）という注目すべき記述がある。

吉岡が詩的散文〈突堤にて〉に書いたような状況下で《静物》が詩集として編まれたと考えると、〈突堤にて〉はいっそう重要な一篇ということになる。もしかすると金井美恵子との対談〈一回性の言葉——フィクションと現実の混淆へ〉での吉岡発言、「それ〈突堤にて〉は、昔の「現代詩」の「詩人の散歩」という欄で、幻想的なものを求めているので——」（註7）という依頼を口実に、吉岡は自身の詩的出発の背景をこの野心的な散文作品に書き込んでいたのかもしれない。そのとき〈突堤にて〉冒頭の「私は別にやらねばならぬ仕事もないので、……」（註8）という設定は、「業務上の仕事」

と読みかえなければならぬだろう。《静物》の制作こそ、戦後の吉岡が避けて通ることのできない「仕事」だったのだから。

《静物》稿本の表記でとりわけ目につくのが「歴史的仮名づかひ」（旧仮名）と「現代かなづかい」（新仮名）の異同である。その間の事情を伝える吉岡の証言が、入沢康夫〈国語改革と私〉の「処女詩集刊行時の経緯」に記されているので、引く。

『静物』は、自分の勤めてゐた出版社に出入りしてゐた中どころの印刷所に、頼んで引受けてもらつた。自分は当時広告部にゐて、すっかり新仮名になじんでしまつてゐたので、校正は社内の校閲部のヴェテランの友人に特に見てもらつて、誤りが出るのを防いだ。しかし、自分だけでは誤りが正せなかつたらう。それで、次にユリイカから詩集を出した時には、原稿の段階から新仮名で書いた。

つまり、吉岡さんの場合は、自分から進んで、『僧侶』以降は「現代かなづかい」に切り替へたわけであるから、当面の問題の傍証には必ずしもならない。（註9）

### Ⅲ 《僧侶》巻頭の詩篇——〈喜劇〉（④・1）

《僧侶》は吉岡実の第四詩集。一九五八年一月二〇日、書肆ユリイカ刊。全十九篇のうち五篇が書きおろして、雑誌に発表された詩篇は〈告白〉（一九五六年四月）から〈聖家族〉（一九五八年七月）に至る十四篇。吉岡は大岡信との対話で当時をこう振り返りかえっている。『静物』を出して、大岡、飯島（耕一）、清岡（卓行）、そういう人たちに会つて書き出した。それからもうひとつ、恋愛をしましてね。その間は詩なんて書かない、詩より良きものだものね、その方が。もう夢中で……。〔……〕極端にいやあ裏切られたというか、フラれたというのか、とにかく破滅になつた。そこから出てきたのが人間不信の『僧侶』じゃないかな。〔……〕『僧侶』に人間が出てくるかどうか知らんけど、もう物ではなく人間の痛みらしきものが、表現されているといえるね」（註10）。

静物Ⅱ「物」から僧侶Ⅱ「人」へ。この時期の吉岡実詩をそう要約できよう。本詩集を代表するのが、〈僧侶〉(④・8)と〈死児〉(④・19)の二篇である。〈僧侶〉はリフレインを多用した、吉岡実詩中の異色作にして代表作。〈死児〉は自愛の長篇詩。吉岡はその〈作品ノート〉で「詩の一聯が出来ると彼女を呼び浄書をたのんだ。〔……〕彼女が片っぱしから浄書してくれなかつたら、「死児」はもつとぼくの手下が加えられ別のものになっていたらう。」(註11)と述べており、これ以降、吉岡の詩は陽子夫人が浄書して入稿する習いとなった。

《僧侶》のもうひとつの特徴は、半数近い九篇を数える散文詩型である。散文詩は続く《紡錘形》と《静かな家》でも見られるが、《神秘的な時代の詩》は行分けの詩だけになり、以降、散文詩型は部分的にしか用いられていない。さらに〈告白〉(④・2)など八篇に、「ぼく」や「わたし」などの主格が立てられている。それらの散文詩と主格の詩という「地」の上に、目も綾な〈僧侶〉や〈苦力〉(④・13)、〈死児〉といった行分け詩篇が「図」を成しているのが、本詩集である。

本書の函には吉岡の単行詩集中唯一、写真が用いられている。木靴製作用の型を吊るした窓辺は、奈良原一高が一九五八年に北海道・当別のトラピスト男子修道院で撮影し

た《王国》の一点。函掲載の写真は《中央公論》同年九月号発表の〈王国その2沈黙の園〉には見えないが、映画《薔薇の名前》(一九八六)を先取りしたような〈沈黙の園〉以上に《僧侶》の装丁にふさわしい写真はない。

詩集《僧侶》は第九回H賞を受賞して、吉岡実の名を詩壇の内外に知らしめた。

\*

詩集《僧侶》巻頭の詩篇は、詩句と詩句の間に全角アキをもつ、追い込み散文詩型の〈喜劇〉(④・1)である。

台所の隅で 背中を裂かれた卵が泛び上る 長い夜の岸に近く 眠っていた一人の男が立ちあがった 肩に一匹の帽子をかぶった猫をのせて 男は死んでゆく妻のために穴をほる 食物と金をつんだ手押車が反対に出てゆく その道筋をふさぐ寝台の脚と什器類 男が哭きながらため 猫の咽喉から葡萄状にねずみの姿は溶け 正面の月を消す 遠くから向きをかえる森の樹 やがて雪をかぶり 小さな部屋へ男と斜視の眼の猫を呼び戻す だが歩くことはない 元から煖炉の前で男はグ

ラスに酒を注ぎ 猫は屋根裏を走っていたのだから 寒がりの男は脱毛する猫をねらう 完全な裸の猫のまぶしさに男は眼をふせる その夜の窓をのぞく鳥はどれも死んだ妻の髪のかたちをするので射ち落す 男はおもむろに猫の四肢を解く その波の手の没するのは黄色を増したバターの壺 危険な培養に魅了され 医者髯をつけ男は汗をながす 思わず猫はグラスを砕く その時たしかに男は救われたのだろう 噴霧器のなかの指はアミーバの昂進を止め 人間の手に退化したのだから そのうえ破片の間から輝く血をながした 重い物を支えなくなったのだから 男はあたりを見まわし 鉄や固い家具にとりまかれていたのに驚く それからは傷つかぬ部分 足や顔や性器を急に大切に取扱う 丈夫な皮の袋から 男は二度と現われぬ

《静物》には牛を解体する〈寓話〉が最後から三番めに、赤えいを解体する〈過去〉が最後に置かれていた。〈寓話〉の発展形が〈過去〉だとはしばしば指摘されることだが、もうひとつの発展形が〈喜劇〉(初出は《詩学》一九五六年五月号)である。〈寓話〉は印刷用原稿の末尾に「一九五五・三・五」と稿本では唯一、脱稿日らしい記述

があったから、ほぼ一年後の作品となる。その間に発表されたのは《新詩集》三号(一九五六年四月)の〈告白〉で、これも散文詩型だった。《僧侶》の詩篇は、散文詩型の採用とともに執筆が開始されたのである。《僧侶》の詩篇の発表場所もさまざまだ。《詩学》のような商業誌もあれば、《新詩集》のような同人誌(吉岡が最初に参加した詩の同人誌か)もあり、さらには詩集に直接掲載した書きおろしまであって、この時期の吉岡の旺盛な執筆活動を示している。そうした噴出の頂点が〈死児〉や〈感傷〉だとすれば、その初発は〈告白〉や〈喜劇〉などの散文詩型の作品だった。

〈寓話〉は、他の吉岡実詩にほとんど見られない特殊な詩型をしている。全行を引く。

肉屋の千匹の蠅 とび終り 庖丁刃物の類は 仮設の暗がりから あとずさりして  
一段と深い世界へ沈みゆき

慰めのない 真夏の仕事場 凍る肉の重い柱 さかさにつるされる 完全に浄められた空間  
すでに人間のはげしい咀嚼の音もおざかり

今この店先の調理台のうえに 尾もない頭もない 一つの肉の原型 魅せられたよ

うに よこたわって

すべてのものの耳がゆれ立ち  
すべてのものの舌が巻かれる時

苦痛の鉤からはずれた凝脂の肉の神  
虚しい過去 生の真昼の空を夢みようとする

甘い太陽とみどりの草 臓腑の中で輝く 河  
と星屑 角の間へぼうぼう風をとばし 疾走  
する四肢の下で みだれる夕焼の雲 小鳥の  
脱糞 金の藁の中で つねに反芻される 自  
我のエクスタシー

地平の端を 汚れた鼻づらで冒す 兇悪な笑  
いと 混淆の涎 ときに牝の尻の穴 柔媚な

紅の座を嘔ぎつけ 嫣然と毗をほそめてゆく  
時——ああ果は 滂沱たる放尿の海

主人の猫ものぞかぬ 化石めいた深夜のホリゾント すなわち店先の部厚い矩形の  
処刑台をきしませ 裂かれた肉の衣装のかげから 触発されたもの 突然立ち上  
りよみがえり みるみる形成されだす 裸の牡牛の像

へばりついた梁で 夜あけまでみぶるいする 肉屋の千匹の蠅

六番めの詩節の「主人の猫」が〈喜劇〉の主人公たちに轉身したと考えられるが、詩  
型の特殊を解説するため詩節に(1)から(7)までの番号を振ると、

- (1) は一行の散文詩型ふう詩句〔文末は中止形〕
- (2) は二行の散文詩型ふう詩句〔文末はいずれも中止形〕
- (3) および (4) はそれぞれ二行の行分けの詩句

- (5) は五行と四行のふたつから成る散文詩型〔文末はいずれも体言止め〕  
 (6) は一行の散文詩型ふうの、この詩で最長の詩句〔文末は体言止め〕  
 (7) は一行の散文詩型ふう詩句〔文末は体言止め〕

散文詩型ふう詩句、通常の行分けの詩句、散文詩型の混合ということになる。吉岡の詩篇は、比率としては行分けの詩が多く、その詩句（詩行）は基本的に途中に全角アキや末尾に句読点を伴わない。〈寓話〉に句読点はないが、(1) (2) (6) のような、全角アキのある総体的に長めの詩句というのはきわめて珍しい。

全角アキのある総体的に長い詩句は《静物》では〈ジャングル〉で採用された。純然たる散文詩型は〈或る世界〉一篇だけである。かつてウェブページ〈吉岡実詩集《静物》稿本〉で述べたように、印刷用原稿の「14」「15」とノンブルを記した〈音楽〉（刊本の《静物》のどこにも見えない）に替わる新原稿が〈或る世界〉だったが、同詩は〈寓話〉などと並んで《静物》諸篇で最後に成立した作品だと考えられる。〈寓話〉を起点に考えるなら、〈告白〉や〈喜劇〉は(5)の散文詩型のみで作品を構成したとも、(1) (2) (6) (7) のような一行の散文詩型ふう詩句を折り返さないで、全体を矩形に収め

たとも見なせる。こうして吉岡は、《静物》末期（一九五五年の初めあたり）から《僧侶》初期にかけての時期、詩句のスタイルの混合からその純化、散文詩型に向かった。

〈喜劇〉に戻ろう。1 〓 初出、2 〓 単行詩集、3 〓 全詩集間の異同を掲げる。

- ・ 男が哭きながらな【1 2 ぜ ↓ 3 で】るため
- ・ 危険な培養に魅了され【1 〓 ↓ 2 3 (全角アキ)】 医者の髯をつけ男は汗をながす

「撫ぜる」は広い地域で使われているが、「撫でる」の訛とする《広辞苑》に従った修正か（本所生まれの吉岡は、ふだんの会話では「撫ぜる」と言っていただろう）。

冒頭「背中を裂かれた卵」が《静物》で解体されたものたちの現在の姿だ。時は夜場所は台所。背中のある卵としての赤えい、眠っていた男としての料理人が〈過去〉の終幕から再び登場する。かつては悲劇として、このたびは喜劇として。

本篇のシンタックスで特徴的なのは、四箇所ある理由と結果を述べた部分のねじれぐあいである。

- ・ 男が哭きながらなでるため、猫の咽喉から葡萄状にねずみの姿は溶け、正面の月を消す
- ・ だが歩くことはない、元から燠炉の前で男はグラスに酒を注ぎ、猫は屋根裏を走っていたのだから、
- ・ その夜の窓をのぞく鳥はどれも、死んだ妻の髪のかたちをするので、射ち落す
- ・ その時たしかに男は救われたのだらう、噴霧器のなかの指はアミーバの昂進を止め、人間の手に退化したのだから、(圏点は引用者)

この詩に登場するのは、一人の男と一匹の猫、男の妻、ねずみ、鳥、アミーバだ。男と猫は舞台に出ずっぱりだが、男の妻は男に、ねずみは猫に、鳥は男の妻に、アミーバは男の指に従属する。これらすべては「背中を裂かれた卵」から「男が立ちあがった」ことに始まり、「丈夫な皮の袋」に潜りこむことによって終わる。だが、ほんとうに「男は二度と現われぬ」か。「丈夫な皮の袋」とは、子宮の謂いではないのか。「帽子をかぶった」——その「咽喉から葡萄状にねずみの姿は溶け」た——「斜視の眼」の——「屋根裏を走っていた」——「脱毛する」——「完全な裸の」——男がおもむろにその四肢

を解く——思わずグラスを砕く猫(なんとヒトの女に似ているのだろう)が、男の潜んだ袋の背中を裂かないとどうしていえよう。しかも什器類、鋏や固い家具がそのへんに転がっているというのに。原因と結果は、ねじれどころではなかった。

さらに注目すべきは「手」と「指」だ。吉岡は〈手と掌〉という随想で「私の詩のなかで、〈手〉と〈掌〉という文字を探すことは、きわめて困難な筈である。それは私が意識的に、それらの文字を避けてきたからである。もちろん〈手足〉とか〈波の手〉とか類似の用語は若干あると思うが。／「……」〈手〉や〈掌〉の内在する象徴性にもたれかかって、安易に成立った作品を見ると、私はやりきれない気持ちになる。／〈手〉や〈掌〉は、私の嫌いな〈文字〉ではなく、むしろ好きなほうである。〈手〉はこれからも必然性があれば使うだろうけれど、まだ私は〈掌〉という〈文字〉を書くことはないだろう。」(註12)と書いている。「〈波の手〉」は本篇のそれだが、この、奇怪でエロティックな用法が完全に自覚されたものだったことに驚きを禁じ得ない。「手」と「掌」をめぐる洞察が後年のものであるにしても、〈喜劇〉こそ、そうした作詩上のさまざまな縛りの最初の発現だった。このとき吉岡実は、詩を書く人から詩人になった。

## IV 《僧侶》巻末の詩篇——〈死児〉(④・19)

〈死児〉(④・19)は《僧侶》の巻末の詩篇である。細かな手入れがかなりあるので、異同が分かる形で本文を掲げる。底本(初出雑誌掲載形)と後版の略記および詳細は以下のとおり。なお〈死児〉の本文で最も特徴的な言いまわし「でもなく」「でなく」に圏点を付した。この点に関しては、詳細を後述する。

- 1 初出雑誌《ユリイカ》(書肆ユリイカ)一九五八年七月号掲載形…本文新字新かな(ひらがな・カタカナの拗促音は小字)使用。
- 2 詩集《僧侶》(書肆ユリイカ、一九五八年一月二〇日)掲載形…本文旧字新かな(ひらがなの拗促音は並字、カタカナの拗促音は小字)使用。

- 3 《吉岡実詩集》(思潮社、一九六七年一〇月二日)掲載形…本文新字新かな(ひらがなの拗促音は並字、カタカナの拗促音は小字)使用。
- 4 《吉岡実全詩集》(筑摩書房、一九九六年三月二五日)掲載形…本文新字新かな(ひらがな・カタカナの拗促音は小字)使用。

## I

大きなよだれかけの上に死児はいる  
だれの敵でもなく、  
味方でもなく、

死児は不老の家系をうけつぐ幽霊  
もし人類が在ったとしたら人類ののろわれた記憶の荊冠  
永遠の心と肉の悪臭

一度は母親の鏡と子宮に印された  
美しい魂の汗の果物

だれにも奪われずに

父親と共に働き藁でつつまれる

地球の円の中の新しい歯

誠実な重みのなかの堅固な譬

しかし今日から

死児は父親の義眼のものでなく、

母親の愛撫の虎でなく、

死児は幼児の兄弟でなく、

ぶどう菌の寺院に

この凍る世紀が鐘で召集した

新しい人格

純粹な恐怖の貢物

裁く者・裁かれる者・見る者

みごとに同一性のフィルムが回転する

死児は棺の炎の中でなく、

埋葬の泥の星の下でなく、  
生けるわれわれを見る側にいる

## II

枯木ばかりの異国で

母親は死児のからだを洗う

中世の残忍な王の命令だ

全部の骨で王宮を組上げる

ほのおの使役の終り

母親の涙の育てた土地を

馬のひずめにとじこめられて

死児のむれは去る

真昼は家来の悦ぶごうもんの時

一つの枯木に一人の母親を与える

枯木が殖えればその分だけ母親が木に吊られる  
 百万の枯木はよるめき百万の母を裂く  
 八月の空に子宮の懸崖  
 世界の母親のはげしい眼は見る

山火事を

同時に聞く

それを消しに来る大洪水を【1(前行と尻ソロエ)↓234(さらに全角下ゲ)】

III

死児は偶然見つける  
 世界中の寝台が  
 行儀よく老人を一人ずつ乗せて軋むのを  
 ゆるんだ数々の蛇口から

回虫が老人と死にみきりをつけ  
 はいだしてゆく方向に  
 野菜と肉の積まれた  
 働く胃袋が透視される  
 ときどき鉄砲の筒先が向けられて  
 悲鳴も聞えた  
 老人の浄福を祈り  
 ゆっくり【1と↓234(トル)】山へ血を持ちこび  
 頂から浴せる  
 因襲の恋人・夫婦たちの寝台に  
 ただ一つの理由で死児は哭く  
 セックスを所有しないので  
 回虫のごとく恥じる  
 いうなれば交情の暁  
 やわらかな絹の寝台

麦の畑の【1涼↓23涼↓4涼】しい蔭の場所に住めぬ  
死児は老いた母親の喪服のやみで

くりかえすひとりの乱行を

あらあらしい石の発芽を

禁制の増殖 断種の光栄

できれば消滅の知識をまなぶ

いま【1(ナシ)↓234は】緑の繻子の靴に踏まれる森の季候

去勢の噴水はきらめく

かぼちゃの花ざかり

死児は世界中の死せる老人と同衾する

## IV

死児の発育と病気について

すべての医者は沈黙した

蜜と海綿のみなもとを【1潤↓234潤】らす獣の跳梁

母親の乳房はどここの地平【12(ナシ)↓34線】にも見あたらぬ

不順な風土と暴力の下着にかくされて

無理にのぞけば

硫黄の苦い結晶体

それ故この時世は呪術の岩の下をさまよう

秋の果物を【1山↓234河】へ搬びすぎた

商人の老獐な算術が病気をつくる

死児の爪は外部へのびず

夢を孕む内部へうずまく

死児の病気の経過は

食物と父の怯懦の関係で

悪化の一途をたどり

最後は霧の硝煙で消える

死児は医者記録にのこるのではなく、

歴史家の墓地の墓で物語られる

## V

蠟びきの世界の首府を

母親は死児を背負って巡礼する

砕かれたもぐらの將軍

首のない馬の腸のとぐろまく夜の陣地

姦淫された少女のほそい股が見せる焼かれた屋根

朝の沼での兵士と死んだ魚の婚礼

軍艦は砲塔からくもの巣をかぶり

火夫の歯や爪が刻む海へ傾く

死児の悦ぶ風景だ

しかし母親の愛はすばやい

死児の手にする惨劇の玩具をとりあげる

死児には正しきしつけを

もしいやがるものは罰せよ

白昼の紳士淑女の食卓へ恥部を曝せ

夜戦のすきなあらゆる国の紋章を引裂いた高みから

死児の髪を垂らし

或はつるつるの頭を露出する

辱しめよ

死んだ父・殺された同胞の肉体の辱しめと

魂の憂【1 2 3 鬱 ↓ 4 鬱】なばらを照らしめよ

死児が苦痛のあまり汚物をながすまで

箒の黄いろい死児

大理石の死児

鉄線の黒い死児

金髪の森の死児あまたの砂の死児  
そのとき

賢い母親は夏の蟬の樹木の地に

異なるエネルギーで

異なる泣き声で

同一の怒りの歴史をつくる

## VI

死児の好きな遊び

むらがって

【1珊瑚↓234珊瑚】の海へ網を入れる

大砲と共に沈んで行った男【1達↓234たち】の重い【1こうがん↓234鞆丸】  
をひびかせる

女たちの砂と闇を吸ってる肛門も色彩でかざる

死んだ者のためなら安心して仕事ができる

塩と金具の類の枷をはずし

丈夫な膠でボデーをくるみあげ

枯木の陸地で二度目の奉公をかなえさせてやるんだ

ざくざく採れる金銀の鱗

さめの歯のかみあう恍惚の日々

水の夜伽は退屈だと静かな骨はつぶやく

死児にはそれが聴える

もう一度月から網を可能なかぎり拵げよう

死んだものならなんでも収獲

母親はいやな顔を見せて手伝わす

死んだものは交換できないと

破船の家でどなりだす

死児は声が小さく主張できない

母親の目の届かぬ所に来て

【1凍↓234水】 ったまま横臥する  
かたわらに  
伝説の軌跡の海

## VII

母親のねむった後  
死児が床を這い廻る  
果ては

【1(ナシ) ↓234春の】 嵐の海を埋めつくす

死者のうわむきの顔の上で立ち上り  
次から次へと  
跳ね歩く死児  
凌辱された姉を求めて  
ただ一人の姉でなく、多くの姉の

波の魂に呼ばれて  
陰気な蓮華をかざして行く  
腿の柱をきよめに  
混血の海へ  
姉が孕み  
姉が産む夥しい死児の夜の祝祭  
輝く王道をきりひらき  
古代の未開地で  
死児は見るだろう  
未来の分娩図を  
引き裂かれた母の稲妻  
その夥しい血の闇から  
次々に白髪の死児が生まれ出る

## VIII

死児をだいて集る母親たち  
 或る廃都・或る半球から  
 おしきせの喪服のすそをひきずって  
 まれには償いの犬までつれ  
 定員になるまで沙漠へ入ってゆく  
 他のおしゃべりの母親たちは  
 沈黙を求められて村落から海面へ移動する  
 次から次へ黒い帯の宗教的ななぐれ  
 限なくこの現世を司どるために  
 死児が生きかえらぬようにあやす  
 子守唄と悪夢のくりかえしで  
 骨肉でどうしてこの文明の腐敗の歌を合唱できよう  
 とどろく雷のように  
 豊かな腰をよじり

最後に半数のやもめの母親たちが氷河に並ぶ  
 必ず一人の死児をだいてる証拠に  
 めいめい死児の裸の臀を叩く  
 そのほげしきで哭いた時  
 この永い報復の難儀な旅の夜も明けよう  
 しきつめられた喪服の世界に  
 ピラミッドの頂点がわずかに見える  
 これほど集ってはじめて  
 全部の母親のさかまく髪のなかに  
 あたらしい空が起り  
 実数の星座が染められる

重さは〈死児〉で次のように表される。詩句の圧倒的な重量は、戦場に駆りだされた一兵士としての経験を凝縮し、破裂させたものを定着したためと思われる。

- ・ 誠実な重みのなかの堅固な臀（Ⅰ）
- ・ 大砲と共に沈んで行った男たちの重い鞣丸をひびかせる（Ⅵ）

前者は死児、後者は溺死した兵士についての詩句。

吉岡実、大日本帝国陸軍の輜重兵として主に馬の世話をしたと回顧しているが、戦時中の活動の詳細は不明である（軍隊手牒が遺されていると聞く）。「私はその頃、一等兵であった。〔……〕柔弱な召集兵であり、重い馬糧は担げず、輓馬もうまく扱えない兵隊であった」（註13）。このあと「ポツダム伍長」になったと書かれているから、吉岡は敗戦時には上等兵であろう。旧陸軍が用いた輜重具は、日中戦争期まで馬による運搬が主流で、馬車一頭で牽引する一馬曳二輪車（一九〇六年に制式化された「三九式輜重車」）が敗戦時まで主力だった。この三九式輜重車、写真を見るかぎり木製の二輪で、あたかも大八車である。こうして吉岡は一九四一年から四五年にかけて、輜重車に積んだ輜重具や馬匹とともに満洲・朝鮮を転戦したが、日本と中国大陸、朝鮮半島と日本の往復航路以外、海との接点はなかったと思われる。〈死児〉には海が登場する。

砕かれたもぐらの將軍

首のない馬の腸のとぐるまく夜の陣地

姦淫された少女のほそい股が見せる焼かれた屋根

朝の沼での兵士と死んだ魚の婚礼

軍艦は砲塔からくもの巣をかぶり

火夫の歯や爪が刻む海へ傾く

（Ⅴ）

他の本文より一字下げのこれらの詩句（安西冬衛《軍艦茉莉》を想わせる）は前触れにすぎない。結末に近づくほど海は大きな存在となつて、「珊瑚の海へ網を入れる」「伝説の軌跡の海」といった詩句で彩られたⅥや、「春の嵐の海を埋めつくす」「混血の海へ」といった詩句を含むⅦが熱を帯びてくる（最後のⅧには「沈黙を求められて村落から海面へ移動する」と見える）。吉岡実にとつて、海とはなんだったのか。それは、胎児と見分けのつかない水死者を格納する羊水である。

- ・ わたしが水死人であり／ひとつの個の／くずれてゆく時間の袋であるということ

を／今だれが確証するだろう／永い沈みの時／永い旅の末／太陽もなく／夕焼の雲もとばす／まちかどの恋びとのささやきも聴かない（〈挽歌〉③・12）

本篇の各節が書かれたままの並び順でないことは「死児」という絵にあるが、I はやはりいちばん初めに執筆された（あるいはあとからであっても、最初の節に据えるべく書かれた）と考えたい。《静物》と《僧侶》の詩篇に登場する語彙がかなりの割合で重複するからだ。これは作者が「前期吉岡実」を構成する諸要素を総動員した結果だと思われる。手勢がいつでも動かせるように、轡を並べて待機させられている。

具体的に見てみよう。本文——のあとに、該当する要素——詩句を掲げる。

## I

大きなよだれかけの上に死児はいる

だれの敵でもなく——敵——禁制の首都・敵へ（〈苦力〉④・13）  
味方でもなく

死児は不老の家系をうけつぐ幽霊——家系——由緒ある樅の木と蛇の家系を断つべく（〈聖家族〉④・14）／ぼくの家系は秩序をうしなうだろうか（〈喪服〉④・15）

もし人類が在ったとしたら人類ののろわれた記憶の荊冠——「棘冠——独身者の燃える棘冠（〈わが馬ニコルスの思い出〉⑦・16）」

永遠の心と肉の悪臭

一度は母親の鏡と子宮に印された——子宮——遊び場は母の子宮（〈固形〉④・11）／すべての女性の子宮を叩く（〈人質〉④・17）

美しい魂の汗の果物——く、だもの——秋のくだもの（〈静物〉③・1）／それらのくだもの類は（〈静物〉③・1）

だれにも奪われずに

父親と共に働き藁でつつまれる——藁——雨のぬらした藁の寝床から（〈樹〉③・6）

／まるで汚れた藁の奥に（〈冬の歌〉③・8）／きんいろの藁のうえに（〈雪〉③・14）／藁でなければ（〈雪〉③・14）／金の藁の中で（〈寓話〉③・15）／枯れた

藁と茜いろの雲のあいだで（〈牧歌〉④・7）／一つの藁の山へ挿し込まれたまま（〈回復〉④・12）

地球の円の中の新しい歯——歯<sub>レ</sub>いま死者の歯のまえで（〈静物〉③・1）／ぼくたちの歯（〈或る世界〉③・5）／男の淫らな歯に囚われた咽び（〈冬の歌〉③・8）／けものの歯の中から（〈風景〉③・10）／狂気の歯と凍る涎の輝く（〈犬の肖像〉③・16）／かみ合う黄色い歯の馬の放尿の終り（〈聖家族〉④・14）／ぼくだけが攻めている美しい歯の城（〈感傷〉④・18）

誠実な重みのなかの堅固な臀——重み<sub>レ</sub>いよいよ重みを加える（〈静物〉③・1）／ぼくらの眼は金の重みをもたぬ（〈静物〉③・3）／枯れた枝の上に　しばらくは幻象の重みが飴する（〈ジャンゲル〉③・13）／白い卵が一層重みを増し（〈雪〉③・14）／遂に増殖する牡蠣の重みでかたむく（〈人質〉④・17）／臀〔部〕<sub>レ</sub>女主人の臀部のばら色の地震から（〈冬の絵〉④・6）／子供の臀に蕪を供える（〈僧侶〉④・8）／浮ぶ馬の臀を裂く（〈苦力〉④・13）

しかし今日から——今日<sub>レ</sub>今日<sub>レ</sub>の猫と（〈僧侶〉④・8）／今日それをかいま見る（〈人質〉④・17）

死児は父親の義眼のものでなく

母親の愛撫の虎でなく——愛撫<sub>レ</sub>固い雨なら両手で愛撫する（〈固形〉④・11）

死児は幼児の兄弟でなく

ぶどう菌の寺院に——寺院<sub>レ</sub>一人は寺院の由来と四人の来歴を書く（〈僧侶〉④・8）

／攻撃された寺院の外側の石塀を叩く（〈固形〉④・11）

この凍る世紀が鐘で召集した——凍る<sub>レ</sub>ぼくたちの突然巨大になった口が凍る涎をたらず（〈或る世界〉③・5）／凍る肉の重い柱（〈寓話〉③・15）／狂気の歯と凍る涎の輝く（〈犬の肖像〉③・16）／飼槽の水と凍る星の角に（〈牧歌〉④・7）／つねに凍る庭園を歩む（〈回復〉④・12）／ぼくは石炭の凍る床にはいつくばい（〈喪服〉④・15）／女の髪の上に滝が懸けられて凍る（〈感傷〉④・18）／鐘<sub>レ</sub>一人は死んでいたので鐘をうつ（〈僧侶〉④・8）／鐘が乱打される火事の夕刻（〈固形〉④・11）

新しい人格

純粋な恐怖の貢物——純粋な<sub>レ</sub>ぼくの純粋なる振動（〈讃歌〉③・11）／恐怖<sub>レ</sub>恐怖

からまもられた釘の個所（〈過去〉③・17）

裁く者・裁かれる者・見る者

みごとに同一性のフィルムが回転する



そのすべすべのまわりを歩く

ぼくは父親の声も出さず

母親は食事ものぞまず横臥する

やがて円筒の死児は哭く

一家の族長として

塵とくもの巢を頭から傘のごとくかぶる時

ぼくの家系は秩序をうしなうだろうか

老いたねずみの形骸を発光させ

ぼくら両親はストープのなかの闇に

住みつくかも知れぬ

或は

円筒の死児が喪服に覆われる時まで

〈死児〉で最も特徴的な言いまわしは、本文の引用で圈点を付した「でもなく」「でなく」である。ふつう、○○はAでもなくBでもなくCである、××はDでなくEである、

というふうを使う。AとBを否定することでCだと強調し、Dを否定することでEだと強調する、ごく一般的な表現である。しかるに吉岡実詩では、しばしば「AでもなくBでもなく」で切れて、宙吊りのままのことがある。〈死児〉以外の詩句の「でもなく」「でなく」の用例に圈点を付して、引く。

「でもなく」の用例――

- ・夜でも昼でもなく、（〈ジャングル〉③・13）
- ・生でなく死でもなく、（〈崑崙〉⑦・8）
- ・寒冷でもなく白熱でもなく、（〈メデアム・夢見る家族〉⑧・21）
- ・立っているのではなく／坐せるでもなく、（〈斑猫〉⑩・6）

「でなく」の用例――

- ・世俗的な事柄でなく、（〈単純〉④・9）

- ・ 治癒でなく死でなく、(〈回復〉④・12)
- ・ 利害や見世物の営みでなく、(〈苦力〉④・13)
- ・ のぞむところでなく、拒む術もなく、(〈下痢〉⑤・3)
- ・ ここでは罪人でなく、美人の矜持を重い枷として、(〈首長族の病気〉⑤・11)
- ・ 正当な理由でなく、(〈修正と省略〉⑤・22)
- ・ 力でなく、心でどこまでも高く、(〈聖母頌〉⑥・6)
- ・ 患部でなく、全体的患部、(〈やさしい放火魔〉⑥・9)
- ・ 肉が心でなく、孔ある筒から出る、(〈春のオーロラ〉⑥・10)
- ・ その下は水でなく、(〈フオークソング〉⑦・7)
- ・ 煙突掃除用ブラシはススでなく、(〈崑崙〉⑦・8)
- ・ 瞑想的でなく、(〈蜜はなぜ黄色なのか?〉⑦・12)
- ・ わたしの絵は観測というものでなく、(〈三重奏〉⑦・17)
- ・ それは今でなく、(〈ヒヤシンス或は水柱〉⑧・3)
- ・ 飴でなく、(〈聖あんま語彙篇〉⑧・8)
- ・ 鞆のなかは鏡でなく、(〈ルイス・キャロルを探す方法——わがアリスへの接近〉⑧・11)

## ⑧・11)

- ・ 青いポールを持つわたしでなく、(〈田園〉⑧・14)
- ・ わたしに必要なのはミカンの皮でなく、(〈不滅の形態〉⑧・16)
- ・ 押されているのは時間帯でなく、(〈フォーサイド家の猫〉⑧・17)
- ・ 死のためでなく、(〈メデアム・夢見る家族〉⑧・21)
- ・ 風がつくるものでなく、(〈あまがつ頌——北方舞踏派《塩首》の印象詩篇〉⑧・30)
- ・ わたしは嬰兒でなく、現在の姿で、(〈子供の儀礼〉⑨・4)
- ・ 「水でなく、火によって養分を与えられている」(同前)
- ・ 立っているのではなく、/坐せるでもなく、(〈斑猫〉⑩・6)
- ・ 少女の着ているものはレースでなく、/深海の波でなく、(同前)
- ・ 髪をとくそれは老婆でなく、(〈花・変形〉⑩・14)
- ・ 石塔の下でなく、疾走する車の下で、(〈鄙歌〉⑩・15)
- ・ 「遠近関係」でなく、(〈哀歌〉⑪・13)
- ・ (思考)と(言語)でなく、(〈求肥〉⑪・16)

前後の詩句がないので少しわかりにくいだが、〈崑崙〉(⑦・⑧)と〈斑猫〉(⑩・⑥)の二篇で多用されている。〈崑崙〉は長大な作品(全百四十七行)なので、これらの言いまわしが複数登場するのも了解できるが、〈斑猫〉がどんな作品かを見ておきたい。

わたしの記憶の

ほしいままな

その石組みの柱の向う

噛みくだかれた花々の茎の下に

ひとりの少女がいるらしく

死んだとは信じられぬ揺りをもつ髪

立っているのではなく、

坐せるでもなく、

ゆるやかに持ちあげられた

水のなかの腕

そのときから円いへそのなかに棲むハンミョウ

また豊かに二つに分けられる乳房

圧せられて眠りにおちている

耳たてた虎

硬いひげにおびえる男たち

わたしもいまそのひとりなのか

真紅のひとでに染められて微笑する

藪のおくの唇

少女の着ているものはレースでなく、

深海の波でなく、

休止符にうずまる音楽

覗かせぬ下半身

少年と見まごう小さなあくび

大きな眼のなかをたえず

狩猟蜂がとびまわる

わたしが近づくため

腋毛から異体の血がながれ

男の枯れた茎の髓へたまる

歩みよる冬

燃える案山子を見た

本篇の動機は少女の肉体の部分と、それを見まもる男たち（のうちのひとりの「わたし」）である。少女は死んでいる（ように見える）ので、無防備な肉体は視線に晒されることになる。この設定を釈明するために置かれた「ほしいままな」という詩句は、釈明とは逆に、状況を強調する方向に働く。同様の逆転が「立っているのではなく」「坐せなくてもなく」「ゆるやかに持ちあげられた／水のなかの腕」にもあらわれている。（死んでいる）少女は「立っていい」「坐」していて、その姿勢で腕を持ち上げるのだ。

古文学書に「見せ消ち」という用語がある。誤写・誤記の文字の訂正の仕方のひとつで、「写本などで、字句の訂正をするのに、もとの文字が読めるようにした消し方。その文字に傍点または細い線などをしるす」（《広辞苑》）。

「一度書かれた言葉は消すな！」（《雷雨の姿を見よ》⑨・14）

吉岡は詩を書く際に、最初出てきた発想を大切に、いったん書かれた文字は消さなかったという（《わたしの作詩法？》）。それでも削除したときはどうするか。どうやら、言い回しで「見せ消ち」を施したようだ。それが《死児》で多用されたのは、ひとつには与えられた紙幅（当初三百行、のち二百行）を充たす詩句を生みださなければならぬという現実的な事情が働いたためであり、加えて、というよりこちらのほうが重要なのだが、「死児としての自己」という主題が、まさに闇夜に灯りのない手探り状態で詩句を先取りしていったためだと思う。こうした極限の状況での作詩が吉岡になにをもたらしたか。「私の戦中戦後」（《死児》という絵）といった大文字の主題は自分の詩にはふさわしくないという認識であり、少なくとも《死児》で達成したものを抜くのでないかぎり、この主題では詩を書かないという決意だった。

一九五九年、勤務先の筑摩書房の広告部とともに働いていた和田陽子と結婚したことも手伝って、その後の吉岡は「家庭の人」の視点からの詩を書きはじめる。

【註】「前期吉岡実」——《静物》と《僧侶》

- (註1) 吉岡実《「死児」という絵〔増補版〕》(筑摩書房、一九八八年九月二五日)、七三ページ。  
 (註2) 《吉岡実詩集〔現代詩文庫14〕》(思潮社、一九六八年九月一日)、一一六ページ。  
 (註3) 《永田耕衣との出会い》、《「死児」という絵〔増補版〕》、一〇一ページ。  
 (註4) 《和田芳恵追想》、同書、一七六ページ。  
 (註5) エラリー・クイーン(鮎川信夫訳)《Yの悲劇〔創元推理文庫〕》(東京創元社、初版…一九五九年九月四日〔四十版…一九七三年五月一日〕)、八二ページ。同じ箇所は大久保康雄訳、宇野利泰訳だと、

果物鉢には、林檎が一個、バナナが一本、はしりの葡萄が一ふさ、オレンジが一個、それに梨が三個盛ってあった。(大久保訳)

果物鉢には、リンゴが一個、バナナが一本、早成のブドウが一房にオレンジが一個、あとは三個のなしが盛ってあった。(宇野訳)

だ。訳文が成ったのは大久保訳が一九五八年(これらの中では最初)、宇野訳が一九八八年(同じく最後)と思われるが、植物名は漢字をカナに表記を改めるのがここ三十年の趨勢である。

吉岡は詩篇で、漢語の果物は「りんご」や「ぶどう」とかな書きで、和語のそれは「梨」と漢字で表記している。「りんご」は林檎、「ぶどう」は葡萄とわかるし、逆に「梨」はなしだとわかりにくい。そうしたこともあって、字面が漢字ばかりにならないようにかな書きを励行したか。

(註6) エイの調理法に関しては、作・雁屋哲、画・花咲アキラのコミック《美味しんぼ〔17〕エイと鮫》(小学館、一九八八年十二月一日)に詳しい。ここでは、鮫とともに北海道産のガンギエイと九州のアカエイのヒレの調理法が紹介されていて、貴重だ(ただし、エイのさばき方は登場しない)。《エイと鮫》には、食材としてのエイについて、次のような説明がある。

エイは見た目に醜悪で(裏側から見ると、エイの腹が人の顔みたいで気持ちが悪い)、処理の仕方によって臭みが出るが、調理法によっては姿から想像できないほどよいものになる。フランス料理の技法と相性がよく、中華風に清蒸にすると上品過ぎる。終戦直後の食料難時代に、配給のエイの切り身を醤油で煮つけたものを食べさせられた年代の人間は、アンモニア臭くてまずい魚という印象が強いが、獲れたてのエイを上手に調理すれば臭いということはない。むしろ、肉質の素晴らしさを充分に引きだせば、最上級の魚料理のひとつとなり得る。

要するに、鮮度のよいエイを、手をかけて料理すればおいしいものになるが、戦後の食料事情の悪いころは、ただ空腹を満たすためだけの下魚とされていた。ちなみに私の亡母は、昭和初年に佐渡の前浜（新潟に面した側）に生まれ、戦後上京したが、わが家でエイを調理したことは一度もなかった。もともと、醜いものの譬えに「アカエイ（の）裏返し」（佐渡地方の俚諺か）というふうに行ったから、アカエイのなんたるかは知っていたはずだ。

（註7）《現代詩手帖》一九八〇年一〇月号、九二ページ。

（註8）《「死兎」という絵（増補版）》、四八ページ。

（註9）丸谷才一編《日本語の世界（16） 国語改革を批判する》（中央公論社、一九八三年五月二五日）、二二八ページ。

（註10）吉岡実・大岡信「対話」〈卵形の世界から〉（《ユリイカ》一九七三年九月号）、一五一―一五二ページ。

（註11）日本文芸家協会編《日本詩集》（書肆ユリイカ、一九六〇年一月一〇日）、二二九ページ。

（註12）《「死兎」という絵（増補版）》、八五―八六ページ。

（註13）〈受賞式の夜〉、同書、四三ページ。独身時代の吉岡は、太田大八・十四子夫妻の家を本家とも親元とも呼んだが、太田夫妻にも戦争中の体験はいつさい語らなかったという。

「中期吉岡実」――《神秘的な時代の詩》と《サフラン摘み》

I 《神秘的な時代の詩》巻頭の詩篇——〈マクロコスモス〉(⑦・1)

《神秘的な時代の詩》は吉岡実の第七詩集。一九七四年一〇月二〇日、湯川書房刊。六七年七月の〈青い柱はどこにあるか?〉(⑦・6)から七二年八月の〈弟子〉(⑦・15)までの十八篇を収める。吉岡は〈弟子〉と同時期、新聞の〈風信〉という近況を伝えるコラムに「私はこの二年間、詩を書かずにきた。それが果たしてよいことであったか、わるいことであったか知らない。とにかく私は今年から詩を書きはじめた。二年前までの作品を一区切りとして、一冊の詩集にまとめる準備をしている。出版社は小さいところが望ましいから、社主一人の湯川書房・湯川成一にまかせることにした。その本は、《神秘的な時代の詩》となるはずである。」(註1)と書いている。

翌一九七三年九月号の《ユリイカ》が吉岡実特集を組み、〈神秘的な時代の詩・抄〉

として〈低音〉〈神秘的な時代の詩〉〈三重奏〉〈蜜はなぜ黄色なのか?〉〈崑崙〉〈色彩の内部〉〈スワンベルグの歌〉〈聖少女〉〈コレラ〉の九篇を再録した。末尾には「注記／詩集『神秘的な時代の詩』は、ここに掲載された作品のほかに、すでに思潮社版『現代詩文庫14・吉岡実詩集』に収められている「マクロコスモス」「フォーク・ソング」「夏から秋まで」「立体」および、現代詩手帖に発表された「わが馬ニコルスの思い出」などを含み、湯川書房より刊行される予定である。」(註2)とあり、この時点で新詩集の構想は固まったかに見えた。しかし〈神秘的な時代の詩・抄〉中の一篇〈スワンベルグの歌〉(未刊詩篇・12)は《神秘的な時代の詩》には収録されず、後年の拾遺詩集《ポール・クレールの食卓》(一九八〇)の選からも漏れた。

この詩集において吉岡は、詩集《静かな家》(一九六八)から目立ちはじめた、イメージをそのままいけどる書法を推しすすめる一方で、以降の吉岡実詩に顕著な献呈詩の兆候を示した。吉岡は自作についての〈三つの想い出の詩〉に「この詩〔青い柱はどこにあるか?〕」には、「土方巽の秘儀によせて」との詞書きがある。飯島耕一の紹介で、土方巽を知り、初めて暗黒舞踏の「ゲスラー・テル群〔論〕」を、草月会館で観て、衝撃を受けた。「……」以来、私は親しい芸術家たちの肖像を、数多く詩で描くようになって

た。それだけに、最初のこの詩は思い出深いものがある。」(註3)と書いている。

《神秘的な時代の詩》以降の吉岡実詩にとって、土方巽(言語としての肉体)の影響は大きい。戦後間もない時期における西脇順三郎(モダニズムとしての詩)や《静物》(一九五五)刊行後の永田耕衣(箴言としての俳句)にも増して。詩篇のモチーフはいっそう拡がりを見せ、詩句は平明さを装いつつ戦時と今時を通底し、「表面の深度」を獲得した。詩集《サフラン摘み》(一九七六)をピークとする「中期吉岡実」は、ここに始まる。吉岡は、本詩集を好意的に評した篠田一士への追悼文で「近ごろ、若い詩人たちに、この詩集は評価されはじめたようである。」(註4)と書いたが、もしかすると私の〈吉岡実詩集《神秘的な時代の詩》評釈〉を念頭に置いていたのかもしれない。

\*

《神秘的な時代の詩》巻頭の詩篇は〈マクロコスモス〉(⑦・1)である。初出は《三田新聞》千百四十六号(一九六七年一月二二日)。吉岡は、前作《静かな家》までは詩集の作品をほぼ発表順に並べていた。《神秘的な時代の詩》ではこの原則が破られており、〈マクロコスモス〉は詩集の作品のなかで最初期に書かれたものではない。〈マク

ロコスモス」に先立って、「青い柱はどこにあるか?」、「夏から秋まで」(⑦・2)、「立  
体」(⑦・3)の三篇が発表されている。定稿を見よう。

石の建築物といっても永遠

ではない二階から上は

紫の窓

なでられている

ビーナスの尻が見え

戸棚のパイナップルのザラザラの皮が

精神を支配する

洗濯屋が汚れたワイシャツを

もってくる正午

四階に住んでいる

画家と犬はなんだろう?

白塗りの星条旗の下で

叩かれている犬

写真に撮られるべく

ハンバーグを食う

タライのなかの黒人

ぼくらの現況の雨の葦原から

暁の丘に至るまで

シナの娘が大鎌を振って行く

馬のながい陰茎の岸へ

かくすハハコグサ

タケニグサ

自慰観音

心はつめたく地は熱い今日

だんだんと減る

水のなかのトンボの卵

八月の暑い恋びとたちの

コルクのセンを咬む愛  
ではどうしよう？

肥大漢のぼくらの姉妹  
双生児を生みに行く

長いボール紙の筒があるかね？  
それを廻って

ぼくらの肥大の子供は遊ぶんだ  
ダンダン畑から採る

輪切りのパイナップル  
食べる桃色の人食人種

考える口が見える時まで  
だんだんにふとるぼくら肥大漢の兄弟

キリコの木の頭の点線の十字へ  
赤い布をかぶせて

白夜の白衣の父なる医者

椅子の上へすわる

異物分娩開始！

たまたまクロブタが鳴く  
今夜だれか死にましたか？

スズカケのシームレス靴下の下で  
答えて下さい

人のしないことを  
考える人

人のしているあらゆる行為を  
善なる悪なる共同幻想

燃えやすい耳  
夏のキノコ

鳴けよブルーカナリヤ  
空とぶ黒色の

終りの矢印

想像する

紅潮する戦車

そのなかのかずかずのスワン

ヨードチンキの臭う夜を

印刷された死体の極彩色

明くれば涼しい風景を眺めよ！

ぼくらの豊饒な草むら・枯むぐら

粘性のマクロコスモス

千紫万紅の高千穂の峯をふりかえり

鳥肌の世界を反省する

棒高跳選手

バーを越えるとき

不条理な鉄の処女を感じる

本篇以前の吉岡実詩の題名は、〈ジャングル〉(③・13)と〈ヒラメ〉(⑥・13)の二

篇を例外として、漢字・ひらがな・カタカナで表記されていて、カタカナだけという題名はなかった。それが《神秘的な時代の詩》にいたって、冒頭の〈マクロコスモス〉、中程の〈フオークソング〉(⑦・7)、末尾の〈コレラ〉(⑦・18)と一挙に三篇である。マクロコスモスはドイツ語 Makrokosmos (「大宇宙」)。人間の意の「小宇宙」、すなわちミクロコスモスはわりあい見かけるが、マクロコスモスとは珍しい。詩篇の展開も暴力的で(言葉遣いが粗暴という意味ではない)、その内実を確認する意図の下に、かつて英訳したことがある。最初にそれを引き、続けて拙訳をインターネット上の機械翻訳で日本語に戻したものを掲げる(数字は漢数字に置き換えた)。

マクロコスモス—吉岡実(小林一郎英訳)

though the building is made of stone that is not  
everlasting above the second floor it has

the purple windows  
 we can see the hips of Venus  
 stroked  
 the rough rind of pineapple in the cupboard  
 controls our minds  
 at noon when a laundryman brings  
 the soiled shirt  
 what are the artist and his dog  
 that have lived on the fourth floor?  
 the dog beaten  
 under the Stars and Stripes painted white  
 the black person in the wash tub  
 who eats a Hamburg steak  
 to have his photograph taken  
 from the reedy field in the rain of our status quo

up to the hill at dawn  
 a Chinese girl shakes the scythe and goes  
 the shore of a horse's long penis  
 hiding the cudweed  
 the plum poppy  
 Kwannon of masturbation  
 today the heart is cold and the ground is hot  
 the spawn of dragonfly in the water  
 running low less and less  
 the lover; the hot lovers in August  
 bite the plug of cork  
 what shall we do?  
 our swollen sisters  
 go and bear twins  
 is there a long cylinder of cardboard?

turning around it  
 our swollen children play  
 the pineapple cut in round slices  
 taken from the layered fields  
 pink cannibals who eat it  
 until the thinking mouth is visible  
 us swollen brothers who grow fat more and more  
 the cross-shaped dotted lines of Chirico's wooden head  
 covering it with red cloth  
 father the doctor in white of the nights under the midnight sun  
 sits down to on the chair  
 begin to be delivered of a foreign body!  
 the black pig happens to grunt  
 tonight did anybody die?  
 under the sycamore's seamless stocking

would you please answer  
 a man who thinks  
 what people aren't doing  
 about all the actions people are doing  
 virtuous and vicious communal illusion  
 flammable ears  
 mushroom in summer  
 sing blue canary  
 the flying black  
 arrow of the end  
 imagining  
 blushing tank  
 a lot of swans in it  
 the night has a smell of iodine tincture  
 brilliant coloring of printed corpse

take a view of the refreshing landscape when day dawns!  
 our thicker and withered grass of fertility  
 the macrocosm behaves like fungi  
 the pole-vaulter  
 who looks back at Takachiho-no-mine with many violet and crimson flowers  
 and reflects on the gooseflesh world  
 when he jumps over the bar  
 we feel the iron maiden of absurdity

---

英訳↓邦訳↑——Google 翻訳 (<http://translate.google.com/>) ㊦㊧

建物はなほ石で作られていても  
 それが持っている二階上記の永遠

#### 紫の窓

我々は金星の尻を見ることができません  
 撫で

戸棚にパイナップルの荒い皮

私たちの心を制御

クリーニング屋がもたらす正午

汚れたシャツ

芸術家と彼の犬は何ですか

それは四階に住んでいた？

犬は殴ら

星条旗の下に白の塗装

洗面の黒い人

誰がハンバーグを食べる

彼の写真は取ってもらうために

当社の現状の雨の中でリーディングフィールドから

まで夜明けの丘へ

中国の女の子は、鎌を振ると行く

馬の長い陰茎の海岸

ハハコグサを隠す

梅ヶシ

オナニーの観音

今日は心が寒いと地面が暑いです

水中でトンボの産卵

少なく低ランニング

愛、八月の暑い愛作家

コルクの栓をかむ

私たちはどうすればいい？

当社腫れ姉妹

行くと双子を負担

段ボールの長いシリンダーはありますか？

その周りに回す

私たちの腫れ子供は遊ぶ

輪切りにパイナップルカット

層状のフィードから取ら

それを食べるピンクの食

思考口が表示されるまで

私たちより多くの脂肪を育てる腫れ兄弟

キリコの木製の頭の十字状の点線

赤い布でそれをカバーする

真夜中の太陽の下で夜の白の父医者

椅子の上に座っ

異物が配信されるように開始！

黒豚は、イサキに起こる

今夜は誰が死んだの？

プラタナスのシームレスストックキングの下

あなたは答えをお願いします

と考えている人

何故人々をしていない

人がやっているすべてのアクションについて

高潔かつ悪質な共同幻想

可燃性の耳

夏にキノコ

ブルーカナリアを歌う

フライングブラック

最後の矢

想像

赤面タンク

その中に白鳥がたくさん

夜は、ヨードチンキの匂いを持っている

印刷された死体の華麗なカラーリング

日が明ける時さわやか風景のビューを取る！

我々の茂みと豊饒の枯れた草

大宇宙は、菌類のように振る舞う

棒高跳び選手

多くの紫と深紅の花で高千穂ノ一鉾山で振り返る誰

と鳥肌の世界に反映

彼はバーの上にジャンプしたときに

我々は不条理の鉄の処女を感じる

英訳↓邦訳Ⅱ——エキサイト翻訳 (<http://www.excite.co.jp/world/english/>) じよん

建物は二階の上に永続的でない石で作られています、それには紫のウィンドウがあります。私たちは、ビーナスの腰がなでられたのを見ることができます。

戸棚中のパイナップルの荒い皮は私たちの心をコントロールします。  
洗濯屋が汚されたシャツをもたらす正午に

四階に住んでいる芸術家および彼の犬は何ですか。

打たれた犬

星条旗の下で、夜明けに丘までの私たちの現状の雨の中でアシの茂ったフィールドから彼の写真を取るためにハンバークを食べる、洗いおけの中の黒人を白く塗った。

中国の少女は大鎌を振り行きます、ハハコグサ属の植物を隠す馬の長い陰茎の海岸

プラム・ポピー

手淫の Kwannon、今日、心臓は寒い。また、地面は熱い、ますます低くならない水の中のト  
ンボの卵、愛：

熱い恋人は、八月にコルクのプラグを噛みます。

何を行いましょか。

私たちののはれた姉妹

双子を運びに行きます。

ボール紙の長いシリンダがありますか。

そのまわりで私たちはのはれた子どもになること、階層状のフィールドから取られた円形のライスの中でカットされたパイナップルをする、思考口が目に見えるまで、それを食べるピ  
ンクの人食い、私たち、ますます太るはれた兄弟、真夜中の太陽の下の夜の白の中の医者が、  
椅子に座る赤い布父親でそれを覆う、キリコの木製の頭の十字形の点線は、異物に伝えられ  
始めます！

黒いブタは偶然今夜不平を言います、誰か死にましたか。

スズカケノキのシームレスのストッキングの下では、どうぞ答えるでしょう。

考える人

人々が高潔で悪い公共の幻覚可燃性の耳をもたらしているすべてのアクションに関して人々が

行っていないこと

夏のきのこ

青いカナリアを歌います。

助走をつけた黒

終了の矢

想像

タンクを赤くすること

その中の多くの白鳥、夜にはヨードチンキの匂いがあります、印刷された死体の光り輝くように色づくこと、リフレッシュする景観を見る、いつ、日夜明け！

私たちの茂み、および大宇宙が菌類のように作用する肥沃のしほませられた草、棒高跳び選手誰が多くのスミシと深紅色の花で Takachio- 無私のものをふり返って見るか。また、彼が、私たちが不合理の鉄の処女を感じる棒を飛び越える場合、鳥肌界に反射するか

元の詩に近いのは訳のIである。常体の文末もさることながら、基本的に一行単位で区切っているので、IIのような散文にならない。初期の吉岡実詩は一行ごとに完結する度合いが高かった。〈死児〉がそうだが、行と行の断絶あるいは飛躍が大きいため、読者は行間を渡る際、つねに緊張を強いられる。一行でも、いや一語でも感知しそこなうと解読不能の文字の連なりになりかねない。ところが〈マクロコスモス〉では、断絶や飛躍そのものはあいかわらず多いが、IIのように散文脈に還元することが可能になっ

てくる。これは吉岡が森羅万象（マクロコスモスの原義）を対象として詩に描きはじめたことと対応する。本篇を書いた時点では自覚がなかったかもしれないが、吉岡は一九六八年一〇月発表の〈神秘的な時代の詩〉（⑦・11）で、文化的渾沌の極みにあった日本のすべてを相手どる決意を表明した。これは初期の作品群との大きな違いで、現に〈マクロコスモス〉の一人称は複数形「ぼくら」である。ここで採った戦略が吉岡の作品の領域を拡大したことは疑いない。だが、吉岡の作風がそうした茫漠とした社会を対象にすることに切りかわったわけではない。社会に対して抱く個人的な違和感を出発点に据えることで、茫漠とした位置取りを定点に変換し、そこからの視線を失わないこと、それが《神秘的な時代の詩》の作品を書いていた吉岡実の基本的な姿勢である。

それから、「きみ」とか「あなた」とか呼びかける二人称を使って詩の構造を複雑にする方法をとっていない。「きみ」「あなた」とは、神であり、社会であり、そして肉親、恋人、そして未知の人である、一種のあいまいさが、わたしにはどうしても納得できなかったからである。しかしわたしもいまは、反省している。やがて試みるであろうか——。（註5）

本篇と同じ一九六七年一月月に発表された〈わたしの作詩法?〉の一節だ。吉岡は社会という語を散文に使うのに極めて慎重で、以前には〈詩集・ノオト〉で「死児」はぼくなりに社会に参加しようと試みた最初の作品といえる。(註6)があるだけだ。ではこの詩のときの社会とはなにか。それはベトナム戦争である。吉岡は高橋睦郎の〈吉岡実氏に76の質問〉で「殺人について」こう答えている。「問〓ベトナムについて。／答〓悲惨ですね。一言で言うと「ベトナムはベトナム人に委せる」と思います。政治的発言はどうも得意ではないし、ベトナム人に委せたらそれですむものかどうかわからないが(註7)。詩篇ではひとこともベトナムに触れていないが、この回答には水を向けられたから答えたという以上のものがある。

「白塗りの星条旗の下で／叩かれてる犬」写真に撮られるべく／ハンバークを食う／タライのなかの黒人」「ぼくらの現況の雨の葦原から／暁の丘に至るまで／シナの娘が大鎌を振って行く」——もとよりこれらをベトナム、アメリカ、中国に置き換えて読む必要はないが、その読みを妨げるものもない。「クロブタ」はバークシャー種の豚よりも中国産のそれを想わせる。というのも〈わたしの作詩法?〉に、豚の奇妙な屠殺方

法に感心する、とあるからだ。天孫降臨神話の地とされる「高千穂の峯」の登場で、作品内の時間は一挙に溯る。こうした作品の枠を押しひろげようとする試みは、「中期吉岡実」でとりわけ顕著である。高千穂の峯の山頂の天逆鉾から想起されたと思しい「鳥肌の世界を反省する／棒高跳選手／バーを越えるとき／不条理な鉄の処女を感じる」という末尾の四行は戦慄的だ。天逆鉾から中世ヨーロッパの拷問具「鉄の処女」——〈夏から秋まで〉にはすでに「吊天井」(固定せずに吊り上げておき、落として下にいる人を殺す仕掛け)が登場していた——が矢印のように太々と描かれることで、詩篇は終わりを告げる。それは詩論と詩篇のベクトルがみごとに重なった瞬間でもある。

〈わたしの作詩法?〉にはこう書かれている。

わたしはそれらの方向へ一つの矢印を走らせてその詩的作品の最後を飾るだろう。

詩は小さく結実してはつまらない。詩は他の次元へまで拡がって行くべきだと思っ

ている。(註8)

II 《神秘的な時代の詩》 卷末の詩篇——〈コレラ〉(⑦・18)

《神秘的な時代の詩》 卷末の〈コレラ〉(⑦・18)は、一九六九年十二月、田村隆一編集の雑誌《都市》創刊号に発表された。実際には翌一九七〇年に〈低音〉(⑦・14)が、一年おいて七二年に〈弟子〉(⑦・15)が発表されているが、吉岡は本篇をもって二年間の休筆に入ったと総括している。なお、初出時に詩篇のあとにあった脱稿日と思しい「一九六九・一〇・五」は、どの版の詩集でも省かれている。定稿を引く。

戦争を考える

子供連れの男はルーマニア展へゆけ！

女中がめくるめく

下着の三色スマイレの群落を見よう

翼ある毒物

肉のような絵が描かれて

あまねく拡がる霧の空

センニンカズラの葉が延びるのを刈るベランダの老人の

そのまわりから近代性を超え

未来へ至る

押し石が一つ欲しいよ

生理的な花咲く乙女

腸チフスで休校の庭は

棺のかたちの

人びとが列をつくるに快適な

オルガンを演奏する

兵士の断たれた手

それを見物する人たちがどこにいるのだろうか？

ニンニクの肉房のように  
忘却されている

火事のように地で燃えて

夜は単純な言葉を喋れ

ぼくの胸の上で灰色の猫がこうばこする

サクランボが七・八個赤い台所を通り

反自動的な書き方による詩の試み

愛の不在をたしかめ

手は手袋をはめ罨をはめ針金の上の骨をつまむ

それは流れそれは口をあける

その毛織物の下で

生まれる魴物

人びとは誰のためにそれを鍛えるのか？

海鳥のように飛ばし

モグラのように恐怖の汗をかかせる

苔むす火薬庫の日の出

変りやすい書割り

靴屋・肉屋・パン屋・花屋そして管理人

必要な品を持って

夕焼の入江から歩いてくる

或は這って

反対に帰ってゆく

犬や洋服屋の針だらけのボデーがある

言語幻滅の治世に

水間という空間等価の世界があるとしたら

水中銃を撃て！

とぶ飛魚

やわらかな魚雷の内部の真珠母類

波にもまれる母親と赤ん坊

冷血・れいろうたる血

過去は王冠のギザギザに傷つく心  
 そこでカキフライを食べてあくびだよ  
 高層温室で眠るべくエレベーターで昇る  
 みにくい花嫁花婿  
 同時にブドウが熟れる  
 まず大切なのは水の飲み方  
 船の帆を墨染にする  
 海の上のコレラに罹らぬために  
 裸になって蝶のように  
 ゼンマイの口でしずしず水を吸うんだよ！  
 またはプラスチックの管で  
 かこまれてあらゆる廊下を走れ  
 球体からながれる藍の水  
 窓から今度は  
 セメント樽がおろされる

ぼくは詩句を書きながら  
 それを見ていればよいのだろうか？  
 〈金魚鉢をかかえて駆ける騎兵隊〉  
 途中でとまった  
 自動車のつぶれた屋根で鳴く牝鶏たち  
 その卵の黄色い内部の霊媒を  
 たしかめて  
 コーヒーをのんで庭へ出て  
 明るい透明な巨人のゴムの木を伐る  
 そんな土の遊びをつづける  
 悪い私生活  
 雪ふる紐の首都  
 ぼくが詩を書き終えるために今夜の状態はどうか  
 浴槽のなかで虎みたいに重い  
 シャワーの下で妻は甲冑のなかにいる

あまりにも水が熱く

貝のなかの舌というものは乾く

モモイロのその舌がいくつにも裂けるよ

死声と雷の双曲線で

移動するネズミだ数量支配のネズミ産の潜在的

血の彫刻を仰げ

とうもろこしの堅い粒々で下痢する

ぼくたちはどんなデザインの勲章をつけて

廃校近い朝の運動場を駈け廻り

迷路・退路を進み

雨のアメリカのジャングルジムへ

しめなわを張り

いかなる幽霊の姿勢で

全員で吊りさがればよいのか？

男女の区別はなくなつてほそくほそくなる

春きたりなば

離魂

これから何処へ

浮遊せんとする!!

吉岡実 は自筆〈年譜〉の「昭和四十四年 一九六九年 五十歳」の項に「田村隆一編集の季刊詩誌『都市』へ詩「コレラ」を寄せる。この時期の作品を、妻に批判されて憤然とする。これより約二年間、詩篇を発表せず。」(註9)と書いていて、吉岡陽子編〈年譜〉の「田村隆一編集の季刊詩誌「都市」に依頼されて「コレラ」を書いた後、思うところあり詩を発表することを暫く止める。」(註10)とはニュアンスを異にしている。さらにこれは書かれた文章ではないが、金井美恵子との対談へ一回性の言葉——フィクションと現実の混淆へで吉岡は、

作家というのは自分が第一の鑑賞者になるけど、うちの場合は家内だね。だから笑い話になるけど、家内がある時期、『神秘的な時代の詩』をずうっと写しているで

しよ。家内はかねてからにがしく思っていたんだって、こんな散漫な詩をどうして書いているのかって、あの中の最後の「コレラ」ができた時に初めて「いい詩ができたわね」と言ったんだ。それで他ののはみなよくないって言うわけよ。ぼくとしては「わが馬ニコルスの思い出」ぐらいは認めて欲しかったね。これは大変な喧嘩で夫婦の危機の一大事(笑)。こうなったら心中でもしようかと目張りまで用意したと、後年、家内から聞いて、笑うやら、ぞつとするやら。(註11)

と明かしている。吉岡実にはある時期の作品をまとめる、つまり詩集にする際、掉尾を飾る詩篇を書きあげたという手応えを大事にしたところがある。完成の順序が判然としないが、《静物》の〈過去〉がそうだろうし、現実には〈感傷〉のほうが後から書かれているが、《僧侶》の〈死児〉がそうだった。そして、これらの作品が日の目を見てほだなく詩集がまとめられる、というのがこれまでの通例だった。しかし〈コレラ〉の場合(〈弟子〉でもいいが)、二年ないし五年が経過していて、その間に次の《サフラン摘み》の初期の詩篇さえ書かれている。妻に指摘されるまでもなく、作者としてこの時期の作品に自信がもてなかった、という事情が働いたのだろう。しかし、それにもかかわらず、いやそれゆえ、〈コレラ〉には吉岡実詩の特徴が色濃く現われている。

冒頭の二行が早くも読者に混乱を引きおこす。

(1)「戦争を考える。子供連れの男はルーマニア展へゆけ!」、(2)「戦争を考える子供連れの男はルーマニア展へゆけ!」。(2)なら、そもそも一行に仕立てればいいではないか。現行のように二行である以上、(1)ほどではないにしろ、(3)「戦争を考える( )子供連れの男はルーマニア展へゆけ!」といった未解決状態を抱きつつ、読者は先の行を読む。「女中がめくるめく/下着の三色スミレの群落を見よう」。「めくるめく」は「目眩めく」だから、女中が三色スミレの群落にめまいを覚えるというところだが、「下着」が行頭に来ることによって「捲る捲」に引きずられる(吉岡は最初「めくる」と書いて、あとから「めく」と付けくわえたのかもしれない)。しかもそれを「見よう」だから、三色スミレの群落を見るのか、女中の下着を見るのか、ここでも混乱はあえて放置されている。

詩句が前後の詩句によって変形させられるケースは、吉岡実詩の常態といってよい。それはこの《神秘的な時代の詩》という、疾走と停滞のないまぜになった奇妙な作品群でとりわけ顕著である。詩句はもたれあい、雪崩を打つ。「1. 牧歌 「神の掌」は、一

行目に強く掛かり、しかし三行目にも掛かるのです。むずかしければ一行目の修飾と見て結構です。ちなみに、小生の詩のほとんどが、前と後に掛かるように出来ています。」（一九七四年一月一日付藤紘彰宛書簡。かな書きの誤記を訂した）（註12）とは、吉岡の詩作の奥義のひとつである。

- ・マダム・トラコーマはすきな形の（〈フォークソング〉⑦・7）
- ・トラコーマの眼（〈神秘的な時代の詩〉⑦・11）
- ・わが馬ニコルスは死病の疝痛をこらえる（〈わが馬ニコルスの思い出〉⑦・16）

この詩集には明らかな病名として、トラコーマ（伝染性の角結膜炎）が二度、疝痛が一度、登場する。本篇にはコレラのほかに、腸チフスがでてくる。これはかなり異様な事態だ。コレラ、腸チフスとも「感染症の予防及び感染症の患者に対する医療に関する法律」で三類感染症に指定されていて、コレラは根拠法令「感染症法6条4項」の1号、腸チフスは同じく4号である。吉岡は、若年のころ医書出版の南山堂に勤務していたが、三類感染症を主題にして本篇を作詩したわけではなからう。中国大陆での経験や伝聞が

背景にあるようだが、確かなことはわからない。不気味な展開である。

#### 翼ある毒物

肉のような絵が描かれて

あまねく拡がる霧の空

センニンカズラの葉が延びるのを刈るベランダの老人の

そのまわりから近代性を超え

未来へ至る

押し石が一つ欲しいよ

生理的な花咲く乙女

腸チフスで休校の庭は

棺のかたちの

人びとが列をつくるに快適な

オルガンを演奏する

兵士の断たれた手

それを見物する人たちがどこにいるのだろうか？

「下着の三色スミレの群落を見よう」に続く部分。ここでいちばん謎めいているのは「翼ある毒物」である。これを感染症の比喩とすることも可能だろう。だが「肉のような絵」に描きこまれた対象だと了解して、先へ進もう。すると「センニンカズラの葉が延びるのを刈るペランダの老人」が登場する。これは、実景をそのまま詩に取りこんだように見える。「……」老人の／そのまわりから近代性を超え／未来へ至る／押し石が一つ欲しいよ」という息の長い詩句の連なりはどう捉えたらいいか。「押し石が一つ欲しいよ」のまえで切れるととって、浮力の付いた詩篇の流れを変えるべく内省的になっているとする考えもある。あるいは「近代性を超え未来へ至る押し石」こそ、吉岡が想いえがく「神秘的な時代の詩」なのかもしれない。

それはただちに生者と死者の相克を呼びおこす。「乙女」「人びと」「兵士」「見物する人たち」の関係は見えにくいのが、生者と死者が入り乱れた光景が描かれていることは確かだ。それかあらぬか「ニンニクの肉房のように」という決定的な詩句が登場する。これは冒頭の「ルーミアニア展」を踏まえるなら、吸血鬼<sup>バンパイア</sup>ドラキュラからの連想だろう。ニ

ンニクはその強烈な臭いで「悪霊や吸血鬼を追い払う。邪眼や疫病のお守りとなる。」と大修館書店の《イメージ・シンボル事典》にある(二七四ページ)。ドラキュラ(吸血鬼)とコレラ(疫病)の相関関係はともかく、それらを(別別に)祓う呪物として、ニンニクはその蠱惑的なフォルムとともに、絶大な効果を挙げている(註13)。

#### 言語幻滅の治世に

水間という空間等価の世界があるとしたら

水中銃を撃て！

とぶ飛魚

やわらかな魚雷の内部の真珠母類

波にもまれる母親と赤ん坊

冷血・れいろうたる血

過去は王冠のギザギザに傷つく心

そこでカキフライを食べてあくびだよ

「言語幻滅」↓「水間」↓「水中銃」↓「飛魚」↓「真珠母類」↓「カキフライ」と滑空していく詩句の展開は眩惑的である。「言語幻滅の治世」、この「神秘的な時代」に放たれたスピアガンは、エッシャーのメタモルフオーゼのように器物から生物に変貌する。なおかつ、ここには「れいけつ」・「れいろうたるち」という、頭韻と同時に、遠い縁語のような句が中黒（吉岡はこの区切り符号をここぞというときだけ使う）で等価として扱われ、「玲瓏たる」を受けて「王冠」へと連なる。

ぼくが詩を書き終えるために今夜の状態はどうか

浴槽のなかで虎みたいに重い

シャワーの下で妻は甲冑のなかにいる

あまりにも水が熱く

貝のなかの舌というものは乾く

モモイロのその舌がいくつにも裂けるよ

死声と雷の双曲線で

移動するネズミだ数量支配のネズミ産の潜在的

血の彫刻を仰げ

とうもろこしの堅い粒々で下痢する

ところで「作品の終章は多くの場合パターン化の傾向がある／意識のあるうちに注意せよ」……／歩むことができない作者の姿をはじめて見つけた！「……」／もしかしたら作品の終りの冬がくる」とは〈葉〉(⑧・4)末尾近くの印象的な詩句だ。同詩は、初出の《ユリイカ》一九七二年四月号の目次には「連禱詩」、詩篇本文のあとには「連禱詩《粘土説》の一部」とあった。なるほど〈葉〉は、連禱詩の初篇に違いない。だがそのまえに〈コレラ〉がある。作品の終わりという特権的な一点に（それは通過点ではなく終着点となる危険性を拭えない）、ここ数年来書きつづけてきたこれらの詩句が集結する。

「ももいろのビニール製品の」（〈フォークソング〉⑦・7）、「なよなよとした双曲線の乳房」（〈スワンベルグの歌〉未刊詩篇・12）、「ネズミの死骸が少しずつなだれこむ」（〈立体〉⑦・3）、「暁の彫刻である／血豆の大理石の頂で」（〈少女〉⑦・5）。そればかりではない。「寒冷な下痢する近代の醜悪ながまる催眠状態をぬけ」（〈下痢〉⑤・

3) という、かつての時代認識の臨界までも呼びよせられた。

こうしてすべてをはき出した魂は静かに肉体を離れていく。「なるほど、その奥州おうしゅう咄はなしにあるやうに、自分が自分のすがたを見るときは死ぬと云ふやうな不思議な例があるならば、西岡の場合にもそれが当て嵌はまらないこともない。人間の死ぬ前には、その魂たましいがぬけ出してさまよひ歩くとでも云ふのかも知れないと、叔父は思った。さうなれば、これも一種の離魂病である。」(註14)と岡本綺堂が短篇〈離魂病〉で書いたように、死ぬまえに自分で自分の姿を見たかどうかは詩篇の外のことである。

春きたりなば

離魂

これから何処へ

浮遊せんとする!!

### Ⅲ 《サフラン摘み》巻頭の詩篇——〈サフラン摘み〉(⑧・1)

《サフラン摘み》は吉岡実の第八詩集。一九七六年九月三〇日、青土社刊。七二年四月の〈葉〉(⑧・4)から七六年五月の〈少年〉(⑧・29)までの三十一篇を収める(総行数は吉岡実の詩集中最大)。上記期間中に発表されて《サフラン摘み》以外の詩集に収録されたのは〈弟子〉(⑦・15)と〈人工花園〉(⑩・19)だけで、この時期の吉岡の充実ぶりを示して余りある。吉岡は七〇年三月の〈低音〉(⑦・14)を最後に二年あまり詩を発表していないが、そのあたりの事情を〈高遠の桜のころ〉にこう書いた。

妻のからだに寄りかかり、午睡しながら、まだ四月なのにいろいろなことがあったなあと思った。暗中模索のため、二年間中止していた詩作を試み、〈葉〉という

百三十行の連禱詩の一篇が出来たこと、それに続いて、ヘルイス・キャロルを探す方法〈すなわち、アリス詩二篇が出来たことだった。これは私の詩業のなかでも、独自性と新領域をきり拓いたものだった。私はこのときから、詩行ががつづけられるという兆を感じはじめていた。(註15)

〈葉〉は、《ユリイカ》の編集者三浦雅士の連載詩依頼が契機で書かれた。《神秘的な時代の詩》の語法を残しながらも、「言葉」「固有名詞」「書物」等の語を大胆に採り入れて読者を瞠目させた。「連禱詩」こそ実現しなかったが、〈葉〉に遍在するモチーフは《サフラン摘み》全体に溢れだし、詩の誕生と自身の再生が詩集の主題となった。ヘルイス・キャロルを探す方法〈(8・11)の〈少女伝説〉は、初めて吉岡実詩に固有名詞が本格的に登場した作品。アリス・リデルほかの少女をキャロルが撮影した写真集に触発された。本篇は、吉岡が視覚芸術からその富を奪還する新たな手法を確立したことで知られる。これらに加えて、〈青い柱はどこにあるか?〉(7・6)に続いて土方巽に捧げられた〈聖あんま語彙篇〉(8・8)を濫觴とする「引用」が、この時期の吉岡の作風を特徴づけることになる。「引用」は以降の吉岡実詩を根底で支える行為となった。

吉岡の戦後の詩集として初めて献辞が掲げられた《サフラン摘み》は、《僧侶》以来ひさびさのハードカバーであり、著者の気合を感じさせる自装となった。装画にまつわる逸話を記した随想〈画家・片山健のこと〉は、詩集生成の貴重な記録である。

中期を代表する本詩集で、吉岡は拡散と凝縮という相反する運動を同時並行的に推進して、〈あまがつ頌〉(8・30)や〈自転車の上の猫〉(8・15)に見られるような長短自在の詩篇を書きうる練達の域に達した。《サフラン摘み》は六刷計九千部と、吉岡の詩集にあつて最も広範な読者に迎えられ、年間の最優秀詩集に与えられる高見順賞(第七回)を受賞した。

\*

《サフラン摘み》は吉岡の詩集のなかで最も広く世に迎えられた単行詩集である。巻頭の〈サフラン摘み〉(8・1)は〈僧侶〉(4・8)と並んで人口に膾炙した吉岡の代表作。初出は《現代詩手帖》一九七三年七月号で、目次の作者名は「吉岡實」だった。

クレタの或る王宮の壁に

「サフラン摘み」と

呼ばれる華麗な壁画があるそうだ

そこでは 少年が四つんばいになって

サフランを摘んでいる

岩の間には碧い波がうずまき模様をくりかえす日々

だがわれわれにはうしろ姿しか見えない

少年の額に もしも太陽が差したら

星形の塩が浮んでくる

割れた少年の尻が夕暮れの岬で

突き出されるとき

われわれは 一茎のサフランの花の香液のしたたりを認める

波が来る 白い三角波

次に斬首された

美しい猿の首が飾られるであろう

目をとじた少年の闇深く入りこんだ

石英のような顔の上に

春の果実と魚で構成された

アルチンボルドの肖像画のように

腐敗してゆく すべては

表面から

処女の肌もあらがいがたき夜の

エーゲ海の下の信仰と呪咀に

なめされた猿のトルソ

そよぐ死せる青い毛

ぬれた少年の肩が支えるものは

乳母の太股であるのか

猿のかくされた陰茎であるのか

大鏡のなかにそれはうつる

表意文字のように

夕焼は遠い円柱から染めてくる

消える波

褐色の巻貝の内部をめぐりめぐり

『歌』はうまれる

サフランの花の淡い紫

招く者があるとしたら

少年は岩棚をかけおりて

数ある仮死のなから溺死の姿を藉りる

われわれは今しばらく 語らず

語るべからず

泳ぐ猿の迷信を――

天蓋を波が越える日までは

詩篇は、途中に行アキを含まない四十二行から成る。吉岡が数十行規模の作品で最も多用した詩型である。題名の示すものは、ひとつはこの四十二行の詩篇の標題であり、いまひとつは「クレタの或る王宮の壁に」とあるという「華麗な壁画」の呼称である。古

代の壁画に「サフラン摘み」と標題が残されているわけではないから、何者／何物かがサフランを摘んでいる画題（絵につけられた題名、ではなく絵の主題・絵のテーマ）から来たものだろう。

西脇順三郎がギリシアの皿の絵である〈海を渡るディオニソス〉にヒントを得て書いた〈皿〉の伝でいけば、〈華麗な壁画〉とでもなりそうだが、吉岡は〈サフラン摘み〉と名付けたし、西脇は〈海を渡るディオニソス〉としなかった。

黄色い葎が咲く頃の昔

海豚は天にも海にも頭をもたげ

尖った船に花が飾られ

ディオニソスは夢みつつ航海する

模様のある皿の中で顔を洗つて

宝石商人と一緒に地中海を渡つた

その少年の名は忘れられた

麗ウツクカな忘却の朝

（西脇順三郎〈皿〉全篇）

執筆時に吉岡がこの詩を意識していたかどうか調べる手立てはない。だが、西脇のモニュメント《Ambarvalia》は吉岡に衝撃を与えた詩集だったし、《サフラン摘み》の先行作品に本篇を数えることに支障はない。

詩句のつながりがわかるように、原詩を散文の形式に追いつけた詩節で検討しよう。

【1】

クレタの或る王宮の壁に、「サフラン摘み」と呼ばれる華麗な壁画があるそうだ。

ここでは、少年が四つんばいになってサフランを摘んでいる。

先行する壁画に触発されて詩篇が成ったことが示される。クレタ↓王宮↓壁、とズームインして、一挙に「サフラン摘み」と呼ばれる壁画に到達する。まことに鮮やかな展開だ。一見、不要に思える「華麗な」は、西脇の「麗な」<sup>ウララカ</sup>との関連で外せない。《皿》は《Ambarvalia》の巻頭詩篇、神の生誕を讃えた《天気》への返歌でもあるから、《サフラン摘み》は《ギリシャ的抒情詩》全体のパステイシユの面を持つことになった。

【2】

岩の間には碧い波がうずまき模様をくりかえす日々。

空間で入って時間で締める絶妙な詩句。後出「三角波」との対比がみごとだ。「サフラン摘み」岩の間には 碧い波が うずまき模様を くりかえす日々。「サフランの花摘みて青き少年は遙たり石の壁に入りゆく」——山中智恵子歌集《紡錘》（一九六三）。

【3】

だがわれわれにはうしろ姿しか見えない。

少年の額に、もしも太陽が差したら、星形の塩が浮んでくる。

割れた少年の尻が夕暮れの岬で突き出されるとき、われわれは、一茎のサフランの花の香液のしたたりを認める。

「われわれ」とはだれか。それは、わたし（すなわち作者）でありあなたがた（すな

わち読者）であるまえに、見る者である。その視点の位置が壁画全体を視野に収める処であるなら、「少年の顔に」「星形の塩が浮んでくる」はどういう姿勢なのか。首をのけぞらせているのだろうか。私はイッセー尾形の朗読（註16）を聴くまで、「一茎」と読んでいた。しかしここは「一茎」と読んで「陰茎」を彷彿させるべきところだった。

## 【4】

波が来る。白い三角波。

次に斬首された美しい猿の首が飾られるであろう。

目をとじた少年の闇深く入りこんだ石英のような顔の上に。

「石英」は「星形の塩」を受けているが、「斬首された美しい猿の首」と「目をとじた少年の闇深く入りこんだ石英のような顔」は、猿と人の似姿である以上に、ふたつにしてひとつの模像ではないのか。「白い三角波」がギロチンの刃の見える。

## 【5】

春の果実と魚で構成されたアルチンボルドの肖像画のように、  
腐敗してゆく。すべては、表面から。

アルチンボルドの肖像画で、果実が描かれたのは連作《四季》の〈春〉〈夏〉、魚で構成されたのは連作《四大元素》の〈水〉であり、一点に「春の果実と魚」が構成された作品はないようだ。しかし詩句は、後出「処女の肌」や「猿のかくされた陰茎」を先取りして、これ以上の組みあわせがない効果を挙げる。ロラン・バルトは〈アルチンボルド または、「修辞家」と「魔術師」〉でこのマクシミリアン二世の肖像画家が「身近な事物を解体し、「……」まったく強引に、新しい、奇怪な事物を生み出すのである。これこそ幻視者の作業である（単に、似ている点を捉える能力ではない）」（註17）と論じた。「腐敗してゆく」のは「斬首された美しい猿の首」である。「表面」とは「アルチンボルドの肖像画」の画面であって、すべての絵画は消滅する謂いが込められている。

## 【6】

処女の肌もあらがいがたき夜の、エーゲ海の下の信仰と呪咀になめされた猿のトルソ。

そよぐ死せる青い毛。

ぬれた少年の肩が支えるものは、乳母の太股であるのか、猿のかくされた陰茎であるのか。

大鏡のなかにそれはうつる。

クレタ島には、牛頭信仰の痕跡があるという。クノッソス宮殿のミノタウロスの神話はこれに連なる。だが、詩篇の壁画に登場するのは猿であって、牛ではない。轆されるのは「猿のトルソ」だ。「乳母」が母親の代役なら、「猿」は父親の代役だろう。そのとき「処女」は、ミノタウロスに捧げられた生贄の少年少女たちのひとりだ。

## 【7】

表意文字のように、夕焼は遠い円柱から染めてくる。

消える波。

褐色の巻貝の内部をめぐりめぐり、『歌』はうまれる。

サフランの花の淡い紫。

「円柱」は文脈からすれば「まるばしら」だが、エンチュウと読みたい。漢字は厳密には「表意文字」ではないというが、この直喩は、円柱を茜色に照らし表面の凹凸に文字を読ませるのにこのうえなくふさわしい。海が凧いで波がおさまったのか、陽が落ちて波頭が見えなくなったのか。《サフラン摘み》の次に置かれた《タコ》(8・2)を考えると、「巻貝」からはオウムガイやアンオナイトも想起される。だがこは、入口から奥まできちんと螺旋に巻いた貝の殻を想うべきである。

・熱い砂の床は人の心を複雑な巻貝に変化させ(《感傷》④・18)

・見よ寝巻のなかは巻貝三個(《ルイス・キャロルを探す方法》——少女伝説⑧・11)

・監視する塔のなかは／長いかいがらに長い貝の美体が入って／いるように暗い(《螺旋形》⑨・10)

・この店の奥はまるで／「ネリアの洞窟のように／大きな巻貝の形をしている」(《幻場》⑨・13)

・頭部は巻貝のような人たちだ(《円筒の内側》⑨・28)

『歌』こそ、吉岡実詩の長い歴史のなかで初めて登場した二重鍵括弧で括られた語

句である（二重鍵括弧は本篇以降も数例しかない）。邦訳書の凡例ふうになら、強調のためにすべて大文字で綴られた単語といったところだ。この一語の表記によって、文体的には紛れもない和文脈であるにもかかわらず、本篇は翻訳（ギリシア古詩の）の様相を呈する。夕闇に溶けはじめた、サフランの花弁のはかなさ。

## 【8】

招く者があるとしたら、少年は岩棚をかけおりて数ある仮死のなから溺死の姿を藉りる。

「招く者」とはだれだろう。これまで登場した者なら、猿（死んでいる）か乳母（生きてくるのか死んでいるのか）しかない。岩棚は、崖とともに多くの鳥類が繁殖のために営巣する場所である。溺死に至らない溺水（気道内に海水が入って閉塞することによる窒息）は、魚になりそこなった人間の姿だ。何者かが招いたことにより、少年は鳥の高み（岩棚）から魚の低み（海水）にメタモルフォーゼを遂げつつ失墜する。

## 【9】

われわれは今しばらく、語らず。語るべからず。泳ぐ猿の迷信を――

天蓋を波が越える日までは。

ニホンザルは川や温泉で泳ぐから、「泳ぐ猿」は必ずしも「迷信」ではない。同様に「猿の水練」なる諺も実態に即していない。むしろこれは、「魚の木登り」と続く俚諺が意識下にあったために生じた、直前の高みから低みへの移行を強調すべく置かれた詩句ではないか。斬首され、「トルソ」となった「猿」は泳がない。弟セトに謀殺されて、ばらばらの遺体をナイルに投げこまれたオシリスは泳がなかった。泳がなかったゆえに、オシリスは妻にして妹のイシスに遺体を拾われ、復活した。サイスのイシス神殿の銘文には「わが面布を掲ぐる者は語るべからざるものを見るべし」とある。そ、う、だ、（註18）。「天蓋」はここでは被り物というより、天そのものではないか。一方で、貴人の寝所の蓋いのイメージも捨てがたい。「天を波が越える日」。それは未来永劫、訪れないかもしれないが、明日訪れてもおかしくないことを、われわれは知ってしまった。

\*

《僧侶》と《サフラン摘み》の間に出版された三詩集、すなわち《紡錘形》と《静かな家》と《神秘的な時代の詩》を指して吉岡実詩の「停滞期」（洪沢孝輔）、「模索期」（入沢康夫）、「晦渋な時代」（高橋睦郎）などと呼ぶ評者は多い。入沢は後出の吉岡実詩をめぐる討議〈自己侵犯と変容を重ねた芸術家魂〉で平出隆から「模索期」と「停滞期」とではずいぶん違うように感じられるが、と問われて「いや、ここではほぼ同じ意味です。一篇一篇をみれば他の人には真似できないものですが、それまでのように目ざましいものではなくって、読者の方が少しもどかしい思いをすることがあるんじゃないかね」（註19）と応じている。とすれば、《神秘的な時代の詩》と《サフラン摘み》を「中期吉岡実」と一括りにする私の立場を説明しなければならぬ。

前記の三詩集でいちばん捉えにくいのが《紡錘形》である。ここで吉岡は《僧侶》の影響下にありながら（という言い方は妙だが、作家がなにに影響されるかといって、自身の前作に優るものはないはずだ）、なおかつ後年（一九七〇年から七二年にかけて、一九八〇年から八一年にかけて）のように「休筆」することもなく、新機軸を出そうと

悪戦苦闘しているからだ。新しい詩集を出すからには新生面を見せなければならぬ、というのは吉岡の信念ないしほとんど固定観念で、題材としては《僧侶》の大状況に対して小状況を、文体としては《僧侶》の「詩語」を押したてたそれから、もう少し抒情性が高くかつ日常語を重んじたそれへと舵を切っている。後者に関しては陽子夫人（前述のように吉岡は一九五九年、四十歳で結婚した）の話しことばの影響が大きかったのではないかと推測する。吉岡が、日常的に対話を重ねる相手の言語体系に興味を抱かないわけがないではないか。それは、年譜的に見れば新婚生活の反映であって、吉岡はそうした気配を気取られまいと〈呪婚歌〉（⑤・9）なる祝婚の歌まで書いている。

《神秘的な時代の詩》や《静かな家》を評価する者が、金井美恵子、平出隆、松浦寿輝といった戦後生まれの詩人に多いことは注目される。《静かな家》刊行の一九六八年に金井は二十一歳、平出は十八歳、《神秘的な時代の詩》刊行の一九七四年に平出は二十四歳、松浦は二十歳である。どんなに早熟でも吉岡実詩に開眼するのはハイティーンになってからだとするれば、初めて出合った吉岡の新刊の詩集がこれだったことは充分に考えられる。つまり一九六二年刊行の《紡錘形》までの吉岡の詩集は初刊の詩集ではなく、思潮社版《吉岡実詩集》や各種のアンソロジー収録のものだったろう。当時の

ハイティーンに《僧侶》の衝撃がいかに強かろうと、生原稿や初出誌で〈死兎〉を読んだり、そこまでいかずとも《僧侶》で〈苦力〉に触れたりした世代と戦後生まれの世代とで受けとめ方が異なるのは、いたしかたないことである。そうした同時代性を考慮に入れてもなお、《僧侶》《サフラン摘み》と《紡錘形》《静かな家》《神秘的な時代の詩》とは、なにかが決定的に違う。

それを一言で説明するのは難しいが、《僧侶》の求心性、《サフラン摘み》の遠心性に對して、他の三詩集はそのいずれにも徹しきれていないことが挙げられるように思う。むしろ《神秘的な時代の詩》に遠心力が働いていないわけではない。だが、それは駆動力としてエンジンがひとつしかない状態のようなものであって、《サフラン摘み》の複数のそのままではいかにも分が悪い。《サフラン摘み》のポリフォニーに對して、《神秘的な時代の詩》のホモフォニーといっても同じことだ。声部が複数なのが前者で、後者は単数なのである。いかに魅力的な旋律であっても、これでは時代の複雑な層は描ききれない。とりわけ、この神秘的な時代の。この点は認めなければならぬ。

それだけの違いがありながら《神秘的な時代の詩》と《サフラン摘み》をともに「中期吉岡実」とするには、いわれがある。

◆だれのために書くか

問Ⅱ詩は万人のものという考えかたがありますが。

答Ⅱ反対です。詩は特定の人のものだ。

問Ⅱだれのために書きますか。

答Ⅱ自分のため、自分を支えるためです。

問Ⅱ詩が死者たちにささげられているという考えかたには？

答Ⅱ疎外された人びとに……という意味でならわかります。

問Ⅱ無名から有名になられてとまどいがありましたか。

答Ⅱいくら自分のために書いているとはいえ伝達の道具を使つてつくっている以上、

少数でも自分をわかつてくれる人ができたことは、励みになった。

問Ⅱヴァレリーはその間の事情を「爾後は馬鹿さわぎ」と言っていますか。

答Ⅱ自分はヴァレリーほど偉くないので、自分ひとりのなぐさみが奪われたという

ような感じは、まったくなかった。自己露出というか、自分が見られたという快

感がありました。(註20)

「詩は特定の人のものであり、詩を書くのは自分のため、自分を支えるためだ」、「自分のために書いているとはいえ、少数でも自分をわかってくれる人ができたことは励みになった」、詩が注目されて「自己露出というか、自分が見られたという快感があった」——吉岡は高橋睦郎にこう答えている。これらの感懐が、中締めとして思潮社版《吉岡実詩集》を上梓した翌年になされていることに注目しよう。元来、吉岡実の詩の構造は、隠蔽することで露出するともいふべき「ねじれの詩学」で貫かれている。つまりこれ以降の（「中期吉岡実」の）詩は、あいかわらず「万人のためのもの」ではないが、自分を支えてくれる人、少数でも自分をわかってくれる人、知友に向かつて書かれるようになる。その先駆けは《神秘的な時代の詩》の土方巽であり、池田満寿夫であり、西脇順三郎である。これらの献詩に池田の版画作品の題名や西脇の（ものと思しい）章句が引かれているのは、吉岡実詩における「引用」の最もプリミティブな、しかしながら確信に充ちた詩作行為と見ることができる。もともとこの時点で、土方巽に捧げた「青い柱はどこにあるか？」(⑦・6)に土方の章句の引用はない。この章の初めでも引いた、吉岡の自作についての言をもう一度、玩味しよう。

この詩〔「青い柱はどこにあるか？」〕には、「土方巽の秘儀によせて」との詞書きがある。飯島耕一の紹介で、土方巽を知り、初めて暗黒舞踏の「ゲスラー・テル群〔論〕」を、草月会館で観て、衝撃を受けた。また、高橋睦郎に誘われて、深夜の新宿の小さな喫茶店で、唐十郎のアングラ芝居「ジョン・シルバー」を観て、いなく感動したのも、この頃のことだった。以来、私は親しい芸術家たちの肖像を、数多く詩で描くようになった。それだけに、最初のこの詩は思い出深いものがある。土方巽が自己の舞踏を、「命がけで突立った死体」と規定しているのは、禍禍しく美しい。しかし、私は、「形而上的な肛門を見せ／ひとりの男が跳ねあがる」と捉えているのだ。(註21)

吉岡は、「命がけで突立った死体」という究極の決め台詞を《土方巽頌》の題辞まで温存するだろう（「舞踏とは命がけで突立った死体である——土方巽」）。そして、《サフラン摘み》で最も特異な詩篇〈聖あんなま語彙篇〉(⑧・8)に土方の章句をぞんぶんに引くことで、吉岡実詩に新生面を開いたのだった。その意味で吉岡実の中期を象徴す

るのは（実在の人物と架空の人物を同列に並べるなら）、チャールズ・ラトウィツジ・ドジョンすなわちルイス・キャロルでも、物語のアリスでもなく、土方巽だろう。

私が《神秘的な時代の詩》と《サフラン摘み》を、「中期吉岡実」を代表する詩集とする所以である。

#### IV 《サフラン摘み》巻末の詩篇——〈悪趣味な内面の秋の旅〉(⑧・31)

《サフラン摘み》は全三十一篇（このうちヘルイス・キャロルを探す方法》はへわがアリスへの接近》と《少女伝説》から成る）を収め、吉岡実の全詩集中、篇数・行数ともに最大のポリュームを誇る。その巻末詩篇が〈悪趣味な内面の秋の旅〉(⑧・31)である。《文藝》一九七五年一月号〈現代詩特集〉に発表された。

初出は詩篇のあとに「1975・9・22」と脱稿日らしき記載があるが、詩集では省かれた。おそらくこの日、吉岡には《神秘的な時代の詩》に続く新しい詩集の手応えが生まれたのだろう。翌一二月に〈あまがつ頌〉(⑧・30)が、翌年五月に〈少年〉(⑧・29)が発表されているものの、後者が掲載されたのは同人詩誌《饗宴》の創刊号であり（吉岡はゲスト）、実質的には本篇の完成をもって自身の最も大部の詩集を締めくくった。

吉岡は一九七五年八月三二日付の永田耕衣宛書簡で「過日、〈琴座〉三百号記念号へ執筆せよとの速達の手紙を頂きながら、今日まで明快な返事が出来ず困っております。それは、西脇順三郎《詩と詩論》月報の締切が同じころという巡りあわせがあるのです。その構想も出来ず、まず十五枚という小生うまれて初めてともいうべき枚数に、毎日おろおろしているところです。その上、運わるく（これもすでに二カ月前に依頼されたもの）ある文芸誌に長い詩を書かねばなりません。小生は、二つも原稿書きがあると、どうしても気が散つてうまくゆきません。」（註22）と書いている。この「長い詩」が今日の〈悪趣味な内面の秋の旅〉である。

吉岡が《琴座》三百号に寄せたのは永田耕衣の新句集《冷位》から二十六句を撰んだ句抄と書簡（二通）である。第一の書簡には、前掲文に続けて「そこへ耕衣さんからの依頼のお手紙、小生の困惑わかつて頂けますか。とはいうものの〈琴座〉の輝かしい歴史の三百号故、何か文章と思いましたが、とてもうまく書けません。そこで《冷位》五百五十句から、小生の好きな句を二十六句選んでみました。／「……」さて、《冷位》の最後をまさしく飾る二句、「晩年や夢を手込めの梨花一枝」と「花の雲抜く晩年の飛魄かな」のなんと見事な境地でしょうか。ことに玲瓏にして馥郁たる／晩年や夢を手込

めの梨花一枝／これは耕衣俳句の一頂点ともいうべき、名吟だと思えます。／追伸＊冷位愛吟句抄だけでは、枚数が少なければ、この手紙を一緒にのせて下さい、秋近しといえ、残暑きびしい折、ご自愛のほど。」（註23）と見える。

この句抄に「出揃うてねこじやしなり白磁碗」がある。この耕衣の句が吉岡の詩の三行め（後出）を用意したことは確実である。しかしこれがそこにこうしてあるのは、単に詩篇の創作と同じころにたまたま耕衣の新句集を読んだから、ではない。ここに、西脇順三郎の詩法への敬意と、永田耕衣の句への挨拶を読みとらなければならない。

吉岡が耕衣宛の書簡で触れた「西脇順三郎《詩と詩論》月報」の原稿のちに〈西脇順三郎アラベスク2〜6〉となる、原題〈西脇順三郎アラベスク〉である。この標題はこのとき初めて吉岡の随想に登場し、総題〈西脇順三郎アラベスク〉の最後に置かれることになる〈西脇順三郎アラベスク（追悼）〉（のちに〈西脇順三郎アラベスク10〜13〉という文章まで使われなかった。《死児》という絵》で〈西脇順三郎アラベスク1〉となる〈断片四章〉が《西脇順三郎全集》第七巻月報に発表されたとき、吉岡はこの四百字詰め約三枚半の文章を四つの断片で構成した。この「断片」は、吉岡が随想の執筆で用いる〈断章〉や〈断想〉よりさらに短いフラグメントを指すようだ。同じ《琴座》三

百号に、九月一七日付の耕衣宛の第二の書簡が掲載されている。本文を引く。

「九月に入って十六日間も、三十度を越す酷暑にさすがに参りました。「文芸」の詩いまだに難行して、断片が少し出来たばかりです。こんどの土、日でなんとしても完成させなければ、ならぬ状態です。さて、小生の勝手な「手紙と句抄」喜んで頂けて光栄です。先日、また渡辺一考君が現われ、「不生」の額を持ってきてくれました。杉の黒塗の美しいその額に、早速耕衣書を入れ、玄関に懸けましたら、いままで飾ってあった、アバティの色彩銅版画と趣きが一変して、厳しい雰囲気になりました。」(註24)

九月一七日は水曜日。その前日、一五日の月曜は「敬老の日」だったため、暦のうえでは二連休だった。このころには「断片が少し出来た」のだろうか。一方、〈西脇順三郎アラバスク〉執筆の進行状況は、資料がなくてわからない。完成した文章は

- 2 浅草米久の夏のまひるま(二・五枚)——原稿枚数は文字数を四百で割った概数
- 3 化粧地藏の周辺(三・八枚)
- 4 日記より(一・七枚)
- 5 伝法院の「龍虎図」(二・七枚)
- 6 冴子夫人の通夜(二・八枚)

で、〈断章〉や〈断想〉よりも独立性が高い、五篇の随想ととらえることができる(番号とともに標題を伴うのがその証左である)。2には〈天国の夏〉、3には〈山の暦(イン・メモリアル)〉という西脇詩の一節がそれぞれ引かれている。そして4には二千行の長詩《壤歌》への言及がある。《壤歌》の冒頭七行はこうだった。

野原をさまよう神々のために

まずたのむ右や

左の椎の木立のダンナへ

椎の實の渋さは脳髓を

つき通すのだが

また「シユユ」の実は

あまりにもあますぎる!

この前口上で西脇が芭蕉(「先頼む椎の木もあり夏木立」)をもじったのと同様、吉岡もこの長詩の初めて西脇へ、耕衣へ挨拶を送ったに違いない。七節百四十五行から成る

「悪趣味な内面の秋の旅」という長旅をするにあたって。このとき、〈西脇順三郎アラベスク〉の書法が本篇にながしかの影響を与えたことも、確かなようである。

この長詩の断片の核となる詩句には「」で括られた章句が象嵌されている。章句、すなわち引用や強調である。「」あるいは『』内が引用であり、かつその出典がわかる場合は、◇印に続けて原典の文言を写し、該当する文言に傍線を付した。●以下は論者によるコメントである。「」のない場合も、典拠が指摘できるものに関しては同様に扱う。未詳・不詳の場合は、どちらも◆不明、と記す。なお出典の「矢島」は、吉岡が本篇で最も多くを参照・引用した矢島文夫の《ヴィーナスの神話〔美術選書〕》（美術出版社、一九七〇年一月二五日）を表わす。詩篇の本文はゴチック体で表示した。

## 1

内なる旅とは負の回路をめぐり

霧のたちこめる入江から

ねこじやらしの茂る道を行く

「目覚めて夢みる人」◆不明

殺虫剤の臭う街の日々

生者は苦役にはげみつ

死者はサングラスをかけて休息する

バイオリン形の女を求めて◇一九六四年の春先、エジプト旅行の帰りに、一週間ばかりパリに立ちよったとき、偶然プチ・パレで「ヒッタイト美術展」をやっていた、この小アジアの古代文明の遺物二七七点が陳列されているのを見ることができた。「……」とりわけ印象的だったのが八、九点出品されていた太古の女性彫像であった。ずんぐりと肥っていて両手で両乳をおさえているもの、台に腰かけているものなど、姿勢は様ではないが、これらが地母神信仰に関係をもつということは間違ひなからう。これらのなかでも人目を惹いたのは、かなり形式化していると思われるいくつかの彫像で、地母神を表わすものかどうかはつきりしないが「……」、女人像であることは間違ひない。それらのうちの二つは「ヴァイオリン形」と書かれているように、もはや現実の女性の形からはかなり離れたものになっている。（矢島、八二〜八三ページ）  
旅する者はときに少年のように

転倒する  
トリップ  
 旅 夢遊状態

こわれるものがあり こわれないものがあり  
 こわれつつあるものがあり

その中間に分裂するものがある

転倒する道化師

転倒するフラスコ

転倒する言語

転倒する建築物

すべて過剰なもの

一茎のアネモネのほかは◇アドニス  
 ヴィーナスに愛されたが、狩をしているときに猪に突かれて死んでしまう。ヴィーナスはこれを嘆いて、アドニスの血がたれた土地に花を咲かせたが、これがアネモネであるという。(矢島、二二ページ) ◇二月も終り頃、「……」アドニスを追憶するよすがとしてアネモネの花は咲いていないかと草原をたびたび見まわしたが、それらしい草が見られるだけで開花にはまだ早いようだった。

「……」(レバノンからの郵便物に貼ってあった切手に印刷された)アネモネは、深紅色ではなくて、やや薄い紅色であったが、このほうが早春のイメージにはふさわしいような気がする。(矢島、五〇ページ) ●「われわれは 一茎のサフランの花の香液のしたたりを認める」「サフランの花の淡い紫」と「アネモネの花の薄い紅」の対比に感興を覚える。「旅する者」の向こうには、美少年アドニスがいる。

## 2

妊娠やはしかのように

突然やってくる悲劇の正常性

「時」の皮膚をただれしめたり ◆不明 ●強調だろう。

反対に「水」の流れを止める ◆不明 ●強調だろう。

非現実性の湾に泛ぶ

一個の梨がある

あたかも存在の核が空っぽになった

種の間

種の下降へのねがいとは  
 死へ向ってささやく  
 耳にこちよい子守唄  
 旅する者は肉褌袴を脱いで眠るだろうか  
 雨にぬれて鷹かどぶ

## 3

「風景

それはある魂の

状態である」◇哲学者アンリ・フレデリク・アミエルの《日記》からだが、訳者・底本とも未詳。●一九四七年七月二〇日の吉岡実日記に「床の中で《アミエルの日記》拾いよみ。」(註25)とある。日記に登場するのは河野與一訳《アミエルの日記》〔岩波文庫〕(全八冊)のようだ。改訳版(全四冊)では、詩句に対応する部分は「どんな景色も気分である。」(同書一)、一九七二年四月一七日、一一〇ページ)となっている。旅する者の地上に

いまや残るものといったら  
 そらまめの花か  
 空洞体にすっぽり収まる同量の闇だけ  
 それすらフレーム  
 だんだん縮小するフレーム フレーム◇後出  
 フレームの内側に抑圧され  
 「女の肉体の天然の富は失われた」◆不明  
 あきらかに  
 アルミニウムとガラスの被膜づくりの  
 立方体の天井から◇後出  
 発生しはじめた赤い糸屑は浮遊する  
 施工人は驚き 庭師も驚く  
 旅する者はみずからの  
 相似形の骨体を求めて歩く  
 みちびきの犬が小便をかけまわる

ヒースの草むらを通り

雄型の池をめぐる 微風のように

雌型の花壇をめぐる 冷水のように

そしてわれわれの旅する者は

倒立像に化す

霜ふる芝生の枯れた園に

オルガン  
器官のごとく

しかし其処すら

「仮泊の場にすぎない」◆磯崎新は設計した群馬県立近代美術館（一九七四年竣工）について、「美術館とは、すでに額縁と台座をそなえて、世界中を流動している『作品』の仮泊の場にすぎない」、「内側に空間をかかえこむ立方体フレームは、それゆえ、美術館のメタファになりうる」と書いているというが、ともに出典未詳。

## 4

「自然と精神のあいまいな境界に位置する

幼児という存在には

動物から天使までの

あらゆる存在に変身しうる可能性がある」◆不明

われわれが知っている

隣人の幼児はやわらかい手足を持ち

泣いたり 尿をながしている

しかしその実相としては

かれらまがまがしき「幼児」は漂泊を試みているのだ◆不明●強調か。

内的な戦闘を経験し

堅固な家のベッドへ戻ってくる

「幼児」は姉妹にみとられて◆不明●強調か。

粘土ののっぺらぼうに化す

或は地獄をおしすすむ英雄になる

## 5

われわれが「アドニス」と呼称しているものは◇アドニスというのはセム語で「わが主」の意であり、オリエントに古くから行なわれていたタンムーズ信仰の主人公が変身したものに他ならない。(矢島、一二二ページ)

ことばの産物にすぎない

しかし内的な衰弱を感じる

われわれ旅する者の側からみる

父親のすがたとは

形状をととのえている夢の「アドニス」のひとり◇前出

もしくは母親の縫っているうぶぎに包まれた

影のかたつむり

擬似男性

われわれが「ヴィーナス」と呼称しているものは◇さて、われわれに親しいヴィーナスという言葉の語源を探ってみると、やや意外なことを発見する。ヴィーナスという読みはもちろん英語読みだが、そのもととなるローマ名ウエヌス Venus をもつ女神は、もとは古代イタリヤの小女神にすぎなかったらしいのである。／高津春繁氏の『ギリ

シア・ローマ神話辞典』によると、ウエヌスというのは《魅力》の意で、本来菜園の女神であり、これがギリシアのアプロディーテー（＝アフロディーテー）と種々の連想から同一視されるに至ったと述べられている。(矢島、一二二～一二三ページ)

ことばの詐術にすぎない

秋の夜は挽棒状の脚

梯子状の背もたれのある

椅子に腰かけ

旅する者は考える

6

われわれに

近づいてくる

機械が変質を仕掛けてくる

かぼそい砲金の管や鉤状の機械は潤滑油にぬれ

ハイスピードで繊維を紡ぐ

そして花模様をゆっくりと織りながら  
空気入りの物体を包む

それは正四角の木箱

といえはそう見え

または弾力あるタイヤ

と思えばその手ざわりがある

情緒的な雰囲気で

母親がのぞきこめば胎児を確認できるかもしれない

ぐっと見方を替えて

砂まみれの顔せるわれわれの友

旅する者の眼差しには

水遊びのあとの少女が夢想される

イナンナ◇後出

イシユタル◇イナンナ||イシユタルの第一の特性は官能、逸楽、愛の女神としてのそれである。(矢島、六三ページ)

薄明の世界に遠のく

いにしえの地母神像◇前出

燐!

7

「パンヤをヘラののような器具を使って

奥のほうからたんねんに詰め込み

女神像を作る」◆不明

種族の住む処を求めて

メンルン氷河地帯に入った

われわれの探索の終りかもしれぬ

旅する者は見聞するだろう

アフロディーテーの化身たる◇後出

生ける女神を仰ぐ

「ガラスの壁にへだてられている◇未熟児室に入るときはだれでもそうするように、温

度と湿度を調節された内部からガラス壁でへだてられているにもかかわらず、彼らは無菌ガウンとマスクをつけていた。(アーサー・ヘイリー(永井淳訳)《最後の診断》(新潮文庫)《、新潮社、一九七五年八月三〇日、三三六ページ) ●訳者〈解説〉には「翻訳にあたっては南山堂の『医学英和大辞典』を参照し、「……」(同書、四九一ページ)とある。吉岡が南山堂に勤務していたのは戦前のことで、一九六〇年初版の同辞典と直接の関わりはないが、本文庫を読んだのならこの箇所注目しただろう。

感覚(世界)の彼方

おお〈雪女リディニ〉が出現する◆不明●Lidiniか。アメリカの小説家、マイケル・リョートン(Encyclopedia of Cryptozoology: A Global Guide to Hidden Animals and Their Pursuers (2005) ——《未確認動物学百科事典——隠秘動物とその追求者たちへのグローバルガイド》は未邦訳か——などによると、獣人バン・マヌシュBan-Manushの女の種族をリディニと呼ぶ。イエティとは別種類のヒマラヤの獣人で、森に住み、身長は百二十〜百五十センチメートル。全身が灰色の毛に覆われており、人間の男女をさびつていくことがある、と謳う。

『ああ美しきかな◇後出

なんじの瞳は鴿のごとし◇雅歌(四・一)あゝなんぢ美はしきかな わが佳耦よ あゝ

なんぢうるはしきかな なんぢの目は面帕のうしろにありて鴿のごとし なんぢの

髪はギレアデ山の腰に臥たる山羊の群に似たり

なんじの腹はつまかさねたる麦のまわりを百合花をもてかこめるがごとし◇雅歌

(七・二)なんぢの臍は美酒の缺ることあらざる円き杯盤のごとく なんぢの腹は

積かさねたる麦のまわりを百合花をもてかこめるが如し

なんじの頸は象牙のやぐらのごとし◇雅歌(七・四)なんぢの頸は象牙の成楼の如く

汝の目はヘシボンにてバテラビムの門のほとりにある池のごとく なんぢの鼻は

ダマスコに対へるレバノンの成楼のごとし

なんじの唇は石榴の半片に似たり◇雅歌(四・三)なんぢの唇は紅色の線維のごと

く その口は美はし なんぢの頬は面帕のうしろにありて石榴の半片に似たり

なんじの髪 体毛は葡萄のごとし◆不明。●雅歌(四・一)と次の(七・七)参照。

なんじの身の丈は棕櫚の樹に等しく◇雅歌(七・七)なんぢの身の長は棕櫚の樹に等

しく なんぢの乳房は葡萄のふさのごとし

ああ偉大なるかな』◆不明●文語訳《旧約聖書》の初版は一八八七年の刊行。高橋睦

郎が〈少年〉(⑧・29)の〈鑑賞〉(註26)で挙げた矢島文夫《ヴィーナスの神話》の〈Ⅲ女性讚美の文学的伝統〉のへ1「ソロモンの歌」の成立をめぐって」に「文語訳の「雅歌」から数箇所を掲げておくことにしよう。」(同書、一一七ページ)とあって、続けて(第一章・一一二)(第四章・一一五)(第七章・一一七)が引いてある。出典箇所不明の「なんじの髪 体毛は葡萄のごとし」「髪」や「なんぢの乳房は葡萄のふさのごとし」はあるが、「体毛」は〈雅歌〉にはない、「ああ偉大なるかな」の二詩句を除いて、すべて矢島の《ヴィーナスの神話》に見えることから、吉岡が拠ったのは文語訳《旧約聖書》そのものではなく、矢島の著書だった可能性が高い(当然、文語訳《旧約聖書》も参照しただろう)。これらを括る引用符が一重鍵括弧「」ではなく、二重鍵括弧『』なのは注目に値する。なぜなら巻頭の〈サフラン摘み〉の「褐色の巻貝の内部をめぐりめぐり／＼歌」は「うまれる」の『歌』こそ〈ソロモンの歌〉、邦訳《聖書》の〈雅歌〉を暗示するからだ。たしかに〈サフラン摘み〉初出の時点で詩集巻末の本篇の最後の節に〈雅歌〉が予定されていたとは考えにくい。しかしながら、高橋睦郎のいう〈サフラン摘み〉(⑧・

1)の「ギリシア的明晰の主題」と〈タコ〉(⑧・2)の「ギリシア的晦暗の主題」(註27)を統合しようとした形跡のある本篇にそれが反映していても、不思議はない。吉岡は、明暗併せ呑んだ終曲でこの詩集を飾ろうとした。

イナンナ イシュタル ヴィーナス◇ヴィーナスのふるさとを求めて、われわれは一たび先史時代の薄明のうちにさまよい、無数の女人像のうちに「地母神」信仰を見出した。それは「……」、ナナイ、イナンナなどの名からイシュタル、アスタルテなどの名をもつ女神へとその伝統を引き継いでいった。そしてさらに、地中海の一角の海を渡ってギリシア人の女神となり、アフロディーテの名を帯びた。「……」しかも、地母神に発する女人のイメージも、いろいろな面を見せている——見目よき美女として、あるいは慈愛深き母性として……。 (矢島、一〇四ページ)

この世の高き処で

雪の泡をはんらんさせ

聖なる氷の床の上で

雪男と〈雪女リディニ〉の婚姻が行われた◆前出

白一色の不定形のものまぐわいとは  
おたがいがおたがいを抱き込め

月光を浴びつつ反響し

消し去ってゆき

自己同一性を成就する

「われわれは本当に自己の身体のなかに収まって

いるのだろうか？」◆不明●三島由紀夫が〈討論三島由紀夫 vs. 東大全共闘〉で「肉体の外に人間は出られないということを経験は一度でも自覚したことがあるだろうか、これは私がいつも考えてきたことであります。なぜなら、われわれは自分の肉体の外へ一ミリも出られない。こんな不合理なことがあるだろうか。私どもの肉体から外へ出てくるものは、欠伸<sup>あくび</sup>だとか咳<sup>せき</sup>だとか唾<sup>つば</sup>だとか排泄物<sup>せつりつぶつ</sup>だとか、要らなくなったものばかりが出てくる。そして私自身の存在というものは、自分の肉体の皮膚の外へたった一ミリも自我を拡張することができない。その閉ざされた肉体の中で精神の自我だけが無限に異常に、ガン細胞のように増殖して拡がっていく。そしていわゆる文学者と

いうものは、そういう肉体を無視した精神の増殖作用に一生の仕事をかけて、自分があたかも精神によって世界を包括し、支配したような錯覚に陥っている。これはどういうことだろう。私は何とかしてその肉体を拡張してみようと思った。」(註28)と発した疑問と通じるものが、ここにはある。ただし、まるきり逆向きの感懐として。

旅する者はわが心に問う

\*

吉岡実<sup>よしおか みのる</sup>は矢島文夫の《ヴィーナスの神話》(註29)のどこにこれほどまでに惹かれたのだろうか。最初は単に女神の造形美(「女体の美」というべきか)に興味があっただけかもしれない(註30)。さらに、小学生のころ親しんだ《千夜一夜》(《アラビアン・ナイト》)の世界に通じる美と官能の世界を再発見した悦びもあっただろう(註31)。

しかし、本書に触れたのが、おそらく一九七〇年から七二年にかけての詩作を離れた「勉強」の期間だったことが幸いした(同書は一九七〇年一二月の新刊)。やがて未知の、民俗的な関心が吉岡のなかで深まっていったのである。同書の真の影響はこの十年後、一九八〇年代に訪れる。

【註】 「中期吉岡実」——《神秘的な時代の詩》と《サフラン摘み》

- (註1) 《東京新聞〔夕刊〕》一九七二年八月一日付、四面。  
 (註2) 《ユリイカ》一九七三年九月号、一七一ページ。  
 (註3) 《吉岡実〔現代の詩人1〕》(中央公論社、一九八四年一月二〇日)、二二〇ページ。  
 (註4) 《篠田一士追想》(《ユリイカ》一九八九年六月号)、七〇ページ。  
 (註5) 吉岡実《死児》という絵〔増補版〕(筑摩書房、一九八八年九月二五日)、八九ページ。  
 (註6) 同書、七三ページ。  
 (註7) 《吉岡実詩集〔現代詩文庫14〕》(思潮社、一九六八年九月一日)、一四二ページ。  
 (註8) 《「死児」という絵〔増補版〕》、八八ページ。  
 (註9) 《吉岡実〔現代の詩人1〕》、二三三ページ。  
 (註10) 《吉岡実全詩集》(筑摩書房、一九九六年三月二五日)、七九八ページ。  
 (註11) 《現代詩手帖》一九八〇年一〇月号、九九ページ。

(註12) 《Lilac Garden: Poems of Minoru Yoshioka》(Chicago Review Press、一九七六年)、ivページ。  
 (註13) 歴史の中に登場するニンニクに関しては、ステイヴン・フルダー、ジョン・ブラックウッド(寺西のぶ子訳)《ニンニクと健康》(晶文社、一九九五年一〇月二五日)が詳しい。

「クレタ島のクノッソス宮殿が発掘されたときも、やはりニンニクが発見されている。〔……〕またギリシア人は、新月の夜になると、天上と冥界、下界をつかさどる女神ヘカテのために、ニンニクをたつぷりと用意した。十字路に石を積み上げ、その上にニンニクをのせておくのだ。ニンニクは世界中の様々な地域で邪悪なものや冥府と結びつけて考えられてきたが、ギリシアやバルカン諸国ではとくにその傾向が強い」(三三三ページ)。ブラム・ストーカーの《ドラキュラ》に触れて「この小説は、じつは古い伝説が拠り所となっているのだが、〔……〕。ニンニクが災難や邪悪なものから身を守ってくれるという考えは、世界中のいたるところで見られる。だか、ニンニクと吸血鬼を結びつける考え方は、東ヨーロッパやバルカン諸国に限られているらしく、この地域ではとくに豊富にニンニクを常備している。またこの地域では、人生の重大な局面、すなわち禍に遭う可能性がある場面では、必ずニンニクの助力を求める。例えば、女性は分娩の際に枕にニンニクをのせておき、子どもが洗礼を受けるときは服の中にニンニクを入れておく。また、赤ん坊が母乳を飲まないときは、ニンニクで唇をこすってやる。結婚前の若い男性は、ニンニク

で邪悪な心を追い払い、花嫁は髪にニンニクを編み込む。」(三九〇〜四〇〇ページ)とある。

吉岡がどこまでニンニクを歴史的・民俗的に把握していたかは不明だが、戦後すぐにニンニクを使った南仏の家庭料理アイオリの作り方に接しており(『村松嘉津著』『プロヴァンス随筆』のこと)参照)、吉岡実食物誌においてニンニクは重要な食材のひとつだった。

(註14) 岡本綺堂《近代異妖篇〔中公文庫〕》(中央公論新社、二〇一三年四月二五日)、二四一ページ。吉岡が少年時の読書で最も好んだのは、綺堂の《半七捕物帳》だった(『読書遍歴』)。

(註15) 《死児》という絵(増補版)、二七ページ。

(註16) 一九九四年三月一六日、NHKテレビ《ナイトジャーナル》の〈詩集館〉で、イッセー尾形の朗読、橋本一子の音楽(ピアノ)により放映された(約二分四七秒)。番組キャスターの宗教学者島田裕巳が「セックスのプロセスを順番にたどって行って、最後に果てることを死のイメージで語っているのだと思う。愛と死はいつも両方せめぎあっているから、なにか心惹かれるのではないか」(要約)とコメントした。

(註17) ロラン・バルト(沢崎浩平訳)《美術論集——アルチンボルドからポップ・アートまで》(みず書房、一九八六年七月一〇日)、五八ページ。アルチンボルドの作品は《週刊 西洋絵画の巨匠〔44〕アルチンボルド〔小学館ウイークリーブック〕》(小学館、二〇〇九年二月二二日号)

や Kriegeskorte, Werner: Giuseppe Arcimboldo 1527-1593, (Benedikt Taschen, c1991)を参照した。

(註18) サイスのイシス神殿の銘文「わが面布を掲ぐる者は語るべからざるものを見るべし」は複数のウェブページに掲載されているが、典拠が探索・確認できていないので伝聞表現とした。

(註19) 《現代詩読本——特装版 吉岡実》(思潮社、一九九一年四月一五日)、三八ページ。

(註20) 高橋睦郎〈吉岡実氏に76の質問〉、《吉岡実詩集〔現代詩文庫14〕》、一四三ページ。

(註21) 《吉岡実〔現代の詩人1〕》、二二〇ページ。

(註22) 《琴座》三〇〇号(一九七五年一月)、四〇五ページ。

(註23) 同誌、五〇六ページ。

(註24) 同誌、六六ページ。

(註25) 《吉岡実詩集〔現代詩文庫14〕》、一〇八ページ。

(註26) 《吉岡実〔現代の詩人1〕》、一二九ページ。高橋睦郎はそこで「なお、引用のほとんどは矢島文夫『ヴィーナスの神話』より。」と指摘している。ちなみに吉岡が〈少年〉で「」に括った詩句は「わたしの内密な経験の貯蔵庫——「男根の切断面から生える巴旦杏」——「わたしの魂は松の根に入り／その血からスミレが咲く」——「夜な夜な人間を火中に入れて／その死すべき部分を焼きつくそうとする」の四箇所。第二の詩句のスルスは「神々がその男根を切ったら

そこから巴旦香が生えた。」(矢島、八四ページ)だから、詩句は引用の形をとりながらも、原文をそれなりに改変していることがうかがえる。

(註27) 高橋睦郎〈鑑賞〉、同書、七四ページ。

(註28) 《決定版三島由紀夫全集(40)》(新潮社、二〇〇四年七月一〇日)、四四七ページ。

(註29) 《現代詩読本——特装版吉岡実》の口絵(吉岡実アルバム/一九一九〜一九九〇)の最初の写真は、書棚を背にした吉岡のポートレートで、上段の「美術選書」(マークでわかる)は書名こそ吉岡の陰に隠れて見えないが、矢島文夫《ヴィーナスの神話》であろう。

(註30) 吉岡は〈学舎喪失〉(初出は《文學界》一九八五年九月号)の《「死児」という絵(増補版)》では削除された一節を、駒形堂にお参りしたあと浅草の松屋デパートまで足を延ばして「客もなくひっそりした書籍売場のガラスケースの中に、外国の写真集が飾られ、開かれた頁に、若い女の裸体が眺められ、私はしばらく釘付けになってしまった。」(同誌、二九六ページ)と結んでいる。(註31) 吉岡が「まとまって長いものを読んだのは、中央公論社版の『千夜一夜物語』位だろう。×××があつて、恐しくエロチックな描写に大変興奮したように思う。」と〈読書遍歴〉に書いているのは、訳者代表・大宅壮一の総合翻訳(底本はリチャード・バートンによる英訳版)《千夜一夜》(全十二巻)(中央公論社、一九二九〜一九三〇)を指すに違いない。

「後期吉岡実」——《葉玉》と《ムーンドロップ》

## I 《薬玉》巻頭の詩篇 — 〈雞〉 (⑩・1)

《薬玉》は吉岡実の第十一詩集。一九八三年一〇月二〇日、書肆山田刊。八一年一月三日発表の〈にわとり〉(⑩・1)、詩集で〈雞〉と改題)から八三年九月発表の〈求肥〉(⑩・16)までの十九篇を収める。なお、のちに〈秋思賦〉(⑩・8)に変改吸収される〈断想〉が一九七八年一月に発表されている。

初出時点で階段状に詩句を連ねた「《薬玉》詩型」(と仮称する)が登場するのは、八二年三月発表の〈壁掛〉(⑩・5)をもって嚆矢とする。この間に「母／母／母／母／母／母／母／妹／妹／妹」という戦慄的な詩句を含む〈巡礼〉(⑩・7)があるが、初出ではこの部分と「今日 わたくしは何もしなかった」 何もし

なかった」以外の全詩句が天付きである。吉岡は随想〈くすだま〉で「この詩集は今ま

での作品とは詩形が異り、ことばの塊りをいわば「楽譜」のように散りばめた、いつてみれば「言譜」のようなもの。そのうえ、古語や仏教用語を多用し、祭儀的な世界を詩で試みている。」(註1)と珍しく自作の解説的な文章を書いている。

詩集《葉玉》を手にしたとき最も印象深いのは、12ポ活版の本文組と吉岡の詩集としては大ぶりの判型である。むしろ、判型が常になく大きいのは12ポ十五行組による、といったほうが正しい。収録詩篇数十九は《僧侶》に同じく、表紙の紫色は《サフラン摘み》の「淡い紫」を濃く染めあげたものとなった。吉岡自装のこの装丁は、北原白秋詩集《海豹と雲》(アルス、一九二九年八月二八日)に触発されたものかもしれない。紅野敏郎の白秋全集〈後記〉には、《海豹と雲》の仕様が「縦二三・四センチ、横一九・五センチの四六倍判の変型判。白秋の自装で、厚表紙、天金。函あり。表紙・裏表紙に薄い卵色の洋紙を貼り、背とコーナーに濃緑色のクローズを用いた継ぎ表紙。〔……〕／函は灰色がかった薄黄色の和紙を貼った堅牢な貼り函。」(註2)とある。〈白秋をめぐる断章〉で《海豹と雲》巻頭の詩篇〈水上〉を引用している吉岡が《葉玉》の装丁自体を白秋詩へのオマージュとした、と考えていけない理由はどこにもない。

一九八四年、吉岡実は詩集《葉玉》で第二十二回〈藤村記念歷程賞〉を受賞した。

\*

《葉玉》巻頭の詩篇は〈雞〉(⑪・1)である。《朝日新聞》一九八一年一月三日掲載の初出形を見よう。

にわとり「初出形」

松の梢のむこうの日の出

俗調の一幅の絵を仰ぎ見るようだ

ならば神話の記述の一節を

想起しようか――

「常世の長鳴鳥を集めて鳴かしめよ」

歩くにわとり

ねむるにわとり

よく観察すればその力強い姿態はまさしく



夕日のみずうみの空へ舞い上り……

本篇は、初出の時点では詩句の起こしを前行末尾に揃えて階段状に配置した「《薬玉》詩型」でない。詩型はこれ以前の作品——〈猿〉(⑩・20)、初出は《讀賣新聞〔夕刊〕》一九八〇年一月二五日)と〈ツグミ〉(⑩・21、初出は《蘭》同年三月号)——と同じであるにもかかわらず、作品の印象はかなり異なる。それは、吉岡が作品の背景となる世界を現代日本に限定しなくなったためである。詩作品は一九八〇年にはこの二篇だけで、十年前ほどではないにしろ、詩作に関する内省の時間を優先したと思しい。

前の章でも触れた矢島文夫《ヴェーナスの神話》は「中期」および「後期」の吉岡実に詩に多大のインスピレーションを与えた書物だった。同書巻末の〈主要参考書目〉には石田英一郎の《桃太郎の母》、西脇順三郎訳のエリオットの《荒地》、永橋卓介訳のフレイズの《金枝篇》、柳田国男の《桃太郎の誕生》、《古事記》とともに、南方熊楠の《南方随筆》が挙がっている(これらのうち吉岡が随想で言及しているのは《桃太郎の母》と《金枝篇》と《古事記》)。吉岡が南方に親しむ素地は充分にあったといえるが、詳細は後述しよう。いずれにしても吉岡は、〈白秋をめぐる断章〉にあるとおり、矢島本を

振りだしに「私は遅まきながら、『古事記』や柳田国男『遠野物語』や石田英一郎『桃太郎の母』などの「神話」や「民間伝承」に、心惹かれるようになった。」(註3)のだ。その萌芽は《サフラン摘み》巻末の〈悪趣味な内面の秋の旅〉(⑧・31)に認められるものの、本格化したのは《薬玉》においてだった。

第一の引用「常世の長鳴鳥を集めて鳴かしめよ」は《古事記》の天の岩屋戸神話にある「常世の長鳴鳥を集めて鳴かしめて」から来ている。ただし、吉岡が執筆時に接したのは《古事記》そのものではなく、南方熊楠《十二支考》の〈鶏に関する伝説〉だったかもしれない。そこには「ニワツトリまたニワトリは庭に飼うからの名だ。〔……〕「神代巻」や『古事記』に、天照大神岩戸籠りの時、八百万の神、常世の長鳴鳥を聚め互いに長鳴せしめたと見ゆ。本居宣長曰く、常世の長鳴鳥とは鶏をいう。」(註4)とある。本篇の発表媒体は全国紙の新年を寿ぐ文芸欄で、吉岡の詩、吉行淳之介と河野多恵子の随想という取りあわせだった。吉岡に対して十二支の詩を、という依頼だったかは不明だが、酉年にちなんでニワトリの詩を設定した時点で、《十二支考》の召喚は半ば約束されたようなものである。ここで、吉岡が前年一月の全国紙にやはり申年にちなんで寄せた〈猿〉を、試みに「《薬玉》詩型」にして掲げる。

「父の手のうえに乗る

裸の猿」

その金毛の長い手が触診する

かまどの内側はつねに

炎の快樂の夜だ

掛かった大鍋でいつまでも

煮られている豆

「似たような事が起っている」

情緒てんめんと

ぼくの姉妹たちは開腹されて

「芯にある種子を

花咲かせる」

母はと見れば

魔除けの魚の頭や

ヒイラギの葉を飾り

神棚の燈明のゆらぐはるかな闇に属し

聖化しつつある

朝がくればぼくのはらからの

「汚れた夢は

冬の太陽の光に洗われる」

その末尾に一九八〇年三月二十九日の日付をもつ詩集《ポール・クレーの食卓》のあとがきに「〈猿〉、〈ググミ〉の二篇は、現在の詩境の作品である。ここしばらく詩を書くことも、まして詩集一卷を世に問うこともないので、あえて繰り入れ、末尾を飾ることにした。」とあった。なるほど「猿」は《夏の宴》の余燼にして《薬玉》の前哨の面を併せもつ。だが、なにかが決定的に足りない。それは一卷の詩集としての（あえて構想とはいわない）展望ではなからうか。現有勢力だけでは駒が足りない。〈高柳重信断想〉に「重信はなぜか、新しい句を注入し、句集を編み替え、増殖させ、一つの『作品集』を構築しているのだ。作者の必然的な営為として理解できるが、一読者としてどうも読

みにくく感じる。私は反対に『詩集』は一卷で完結するように、試みているから、なおさらなのかも知れない。」(註5)と書いたように、この「完結」の手応え、予感を得たのが一年後のへにわとりだ。引用における図(古語や仏教用語の多用)と地(吉岡実本来の語法)の反転の行きつく先は、かつてない全面鈍色の古代世界である。

第二の引用「男たちは遠方で戦っている」は永橋卓介訳のフレイザー『悪魔の弁護人』の「男たちが遠方の村を攻めにいつているとき、妻はそこに残っている男と姦通してはならないとされている。」(註6)による。

第三の引用「女たちは墓穴にまたがって難産をする」はベケットの戯曲《ゴドーを待ちながら》のポツツオの台詞「どうせ、女たちは墓石にまたがってお産をしているようなものなのだ、」とウラジーミルの台詞「墓にまたがっての難産。」(註7)による。

十二支にちなんだ作品に見える《古事記》あるいは南方熊楠とフレイザーとベケット。いったいだれが吉岡実詩におけるこの組みあわせを予想しただろう。さきほどその萌芽が《サフラン摘み》に見えると言ったが、それはことばの綾であり——ベケットは《螺旋形》(⑨・10)にその名を註記のうえ、章句を引かれたが——、《葉玉》や《ムーンドロップ》が書かれたあとだからそう言えるのであって、少なくとも一九八〇年の時点で

それを予言できたのは、当の吉岡を含めてだれひとりいなかった。

目の人吉岡実が《古事記》と熊楠のニワトリだけで満足したはずはない。ここで想起されるのは、伊藤若冲のニワトリの画だ。年譜によれば、吉岡は一九七一年九月、東京国立博物館で若冲展を観ている。その前年に刊行された辻惟雄《奇想の系譜 又兵衛・国芳》(美術出版社)とともに(吉岡は同書には言及していないが)、若冲の「動植綵絵」三十幅すべてが陳列された特別展観《若冲》に感銘を受けたことは想像に難くない。十年前の展覧会の図録を手許に置いて、次の詩句を書いたのだろうか。

・よく観察すればその力強い姿態はまさしく／粘土と細い管と羽毛が集り／金の爪やダイナモを包んでいる／まがいもの

詩句の手入れで注目されるのが、初出時に「散乱するもの」だったのが、詩集で「夥しく散乱するもの」と改められた箇所だ。初出標題へにわとりが旧字の《難》に変更されたのと同じ方向の手入れであり、「夥しく」が「数多く」では用をなさない。

「ばく自身も固いフォルムでなくて、やわらかくなりたい、くだけたいという意識があった、「……」。でも、自ずから固くなるかもわからない。」(註8)と予想したとおり、吉岡はここぞというときは「詩語」の使用を躊躇しなかった。おそらく一九六七年に思

潮社版《吉岡実詩集》をまとめることでそれまでの詩業を振りかえったあたりから、吉岡は「おびただ夥しい／おびただしい」に代表される和語による「(一種の)詩語」の使用を封印して、「多くの」などのより見慣れた日常語で、漢語による強面とは別様の効果を出そうとした。高橋睦郎の〈吉岡実氏に76の質問〉で答えた「言葉としてはわかりやすく、内容はよくわからないもの、もどかしくてゾツとするもの、俗性をまといつつ高いもの」(註9)を指して。

《静かな家》(一九六八)と《神秘的な時代の詩》(一九七四)の二詩集に「おびただ夥しい／おびただしい」がまったく登場しないのは、いわゆる詩語を使用しないで詩をつくることとどこまで可能かという、それまでの詩業の観点からすれば果敢な、ないしは無謀な試みの結果と受けとられる。しかし、詩語の一方的な禁止が必ずしも目指すところの詩をつくることに結びつかないと見るや、吉岡は決然とそれを翻す。前言は覆されるために存在する。吉岡実にとって、詩語との関係はそのようなものであった。

吉岡実の詩篇二百七十七と和歌一の二百七十八篇を対象にした調査で、鳥が登場する作品は百二十四件と、全体の四十五パーセントに近い。同一の詩篇では二回以上登場する場合も一回だけ登場する場合も同じに扱ったため、どの種類が数多く現われたか単純

に言えないが、三篇以上に登場する種類を挙げれば「鶯、うずら、海鳥、鶺鴒、鷺鳥、カナリヤ、鴨、鷗、からす、雁、孔雀、(小鳥)、雀、鶴、鷹、千鳥、ツグミ、燕、鶴、鳶、(鳥)、鶏、白鳥、鳩、フクロウ、牝鶏」である(表記はいちばん多い形を採った)。ここから見えてくるのは、(1)鶏(十三回)、鳩(十回)、鴉(五回)など身近な種類が多いこと、(2)孔雀、鷗、七面鳥、鶺鴒などに特別な想いが込められているらしいこと、(3)《僧侶》の「からす」を除けば、かなによる表記は《静かな家》に始まること、(4)《葉玉》ではほとんどの詩篇(全十九篇中十七篇)に鳥が登場すること、(5)後期の詩篇に古語による鳥の名が見られること、(6)《波よ永遠に止れ》(未刊詩篇・10)、《巡礼》(⑩・7)、《聖あんま断腸詩篇》(⑫・12)といった長詩に多くの種類の鳥が動員されていること、などである。

吉岡の風貌を鳥(あるいは猛禽)に例えた人は数多い。私が吉岡実の面識を得たのは一九八四年の暮、吉岡が六十五歳、私が二十九歳のときだった。若いころの精悍な表情に較べればいくぶん柔和になった感があったが、「この詩人、鳥だな」(金井美恵子)という印象は紛れもなかった。鳥の主題で詩を書くとき、吉岡に自画像を描く意識がまったくなかったとはいえないような気がする。

## II 《薬玉》巻末の詩篇——《青海波》(⑩・19)

《薬玉》巻末の詩篇は《青海波》(⑩・19)——せいがいはい——である。初出は《海》一九八三年六月号の《特集現代詩一九八三年〔I〕》。定稿を引く。

1

模造マホガニーの長椅子にねて

瓜や桃の実をほおぼる

わが母の双面体を見よ

(やしやとぼさつ)の二股膏薬を貼り

脚をたかだかと組みかえる

(毛は雲のごとく

血は露のごとく)

《美しければ(幻影)と

(実在)はほとんど一つとなる》

(大祓)の夜々は

(桑樹)の枅形のうろへ

(幽世<sup>かくりよ</sup>)から

西風が吹きよせる

(よく隠れし者は

よく生くるなり)

わが父は帰るであろうか

戸口に立つ

(箒)のように顕現せよ

(星 犬 松明)

(檜扇)をばたばたあおぎ

産婆が来た

ここは(宗教的領域)

## 2

(木の葉の冠をした)

裸の子供が

金の笏を持って現われる)

それをぼくだと認知する

(一族)も姿を見せない

(鹿草)の世界

桑摘み乙女に抱かれ

(えびなます)で養われる

(日八日夜八夜)

鯉の口は紅を刷き

(吐き出しても

吐き出しきれぬ)

もどかしいもの

(言葉)

(我)という概念の中の(汝)よ

《生れ 生れ 生れ

生れて(生)の始めに暗く》

(詩人)と謂われる

おぞましい(存在)と成れ

(やわたの藪)の奥で

(手負いの猪の仔)

わが姉は看取り

(歯のこぼれた鋸)のように

わが兄は松の根に隠れる

(歌垣)

麗しい(農耕詩)の一節だ

3

《無花果をつたわり

(太陽) が地上へ降りる》

家の中には何も

(生じも滅しもしない)

唯ひとつの(葫蘆)と

(種婆)へと化身する

わが母がいるだけだ

夕べ湯文字を巻き

襦袢をまとい

(愛の裂傷)を負いつつ

まさに(再生儀礼)へ

月下はるけく

(青海波)

十重二十重と打ちつらなる

半円状の白い波がしら

(鱻の泳法)を試み

かつ乗り切る

(生死循環)の時間の中で

わが(永遠の母)の聖俗性を伝えよ

それは遍在するだろう

(顕世)に

4

《ものの(形)とは

一枚の(死衣)をかぶせられ

はじめて見えてくるものである》

箸 貝 櫛 (金蚕)

そして(蛇)

わたしは成長する

(棺桶の釘を抜き取り)

柘の葉をかざして

朝日さす廃屋の(かまど)へ

(火)を起す

火吹き男ひとり

それはわたしの(擬)かもしれない

(荒筵)を敷つめるところ

(朽鶏)が来る

本篇には引用や強調の役目を担う記号として、パーレン(丸括弧)や、浅いパーレンを二つ重ねた二重丸括弧が用いられている。吉岡は一九八〇年代前半当時、随想などの散文では「」(鍵括弧)や『』(二重鍵括弧)を使っているから、丸括弧や二重丸括弧は詩篇において戦略的に使用したものとみなせる。

引用として出典を検討したいのは、二重丸括弧で括られた次の四箇所(四つある節に一つずつ置かれている)である。

・美しければ(幻影)と/(实在)はほとんど一つとなる◆不明

・生れ 生れ 生れ/生れて(生)の始めに暗く◆空海《秘蔵宝鑰》の言葉

・無花果をつたわり/(太陽)が地上へ降りる◆不明

・ものの(形)とは/一枚の(死衣)をかぶせられ/はじめて見えてくるものである

◆不明

通行の用法では、『』のように引用文全体を「」で括って、なかの鍵括弧は二重の鍵に変更する——引用符の鍵括弧はナミで、なかの鍵括弧を小鍵(「」)にする方式もある——が、吉岡は『』(『』)のようになかの括弧をナミに、つまり(幻影)や(实在)、(生)、(太陽)、(形)や(死衣)を、他の(やしゃとぼさつ)などと同じ水準に置いた。めったに使われない二重丸括弧を引用符にしたのは、これらを同一のレベルに保つためだと思われる。さらに付け加えるなら、強調のための括弧を鍵括弧ではなく丸括弧にしたのは、その内部に実体をかかえもつ半球状に容器としての「薬玉」のせいだろう。この丸括弧が「後期吉岡実」の読みの障害であることはつとに指摘されていた。

入沢 何となく吉岡実の年譜を見ていると、今から五、六年前に巢鴨の真性寺へよく行ったというようなことが書かれているんですが、あの頃にかなり家族ということを意識する時期があったんじゃないでしょうか。

平出 さつき天沢さんが家の中の仕切りと言われたんですが、日本の家屋といううなことを意識させるところがたしかにあるんですね。父親がこの部屋について母親がこの部屋にいてといううな。

入沢 そういうことはそれまでの吉岡さんの詩の主題としてはほとんど扱われていないわけですね。家族が出てきたとしても、それは言わば美的図柄にすぎなかったのが意味を持ってきたんですね。

大岡 そのへんがぼくにはよく分からないんです。それで何となく『薬玉』以降の作品は選びにくかったわけです。それにしてもさつきの天沢さんの仕切りの説明はなるほどなあと思っただんですが、ぼくは吉岡さんの晩年の詩には「」（鍵括弧）だけじゃなくて、（）（山括弧）や（＝）（二重山括弧）が使われていて、実はそれが好きじゃないんです。この頃はいろんな詩人がやっていますが、その度に、こ

れ解るかい、と言われているような気がして嫌な感じなんです。

入沢 あれはわれわれの日本語としての共通ルールからいえば侵犯行為ですよ。あれは読むと言われているようなもので、ところが読まなければいけないわけでしょう。

大岡 要するに読んでいてわずらわしくてね。でも仕切りといわれて分かったよ。上から見れば仕切りが見えて、横から見れば透明になる。ちょっと怪し気な解釈だけれどよく分かった（笑）。

入沢 じゃなくて横から見ればその中に入れば壁なんじゃないの。

大岡 そうともいえる（笑）。

天沢 横から見ると見えなくなっちゃうけど上から見るとちゃんと見える。

平出 そういう日本的な通気性のある家屋構造にも、吉岡さんの求めた俗性とか、『うまやはし日記』にも表われている庶民性とかが滲み出できているんじゃないでしょうか。

入沢 でも彼の詩について共通の解読ルールがあればいいんだけど、それを彼は読者に与えてくれないし、また実際ないんじゃないかな。

大岡 ぼくはほかの何人かの詩人たちにもその問題を共通に感じますね。それぞれ  
の人の詩を読む時には、かくかくしかじかのルールがきつとあるんだろうけど、全  
体として誰もそれを言うてくれないし確立もされていないと。そういう場合には、  
自分一人のルールで書くということは恣意性にすぎないように思っています。

入沢 週刊誌なんかの広告で妙な括弧をいっぱい使うことがありますね。あれは  
確信のないために使うこともあるでしょうし、そうでなくとも本当は普通の「」  
(鍵括弧)でいいものを「」(角括弧)を使ったりされるとこういうことは良くし  
くないんじゃないかと一方では思っていますね。でももう一方でそういうことを思う  
のは自分の中にも保守的・体制的などところがあるのかと二重に反省してしまうので、  
たいへん非衛生なんですな。

平出 吉岡さんの詩の変化というのは、こういうものは使っちゃいけないという自  
分なりのルールのようなものがその時点で確かなものとしてあって、それを自己侵  
犯していくものとして出てきますね。固有名詞の問題といい、引用の問題といい。

(註10)

ここには「後期吉岡実」究明の鍵になる見解が、惜し気もなく繰りひろげられている。  
それをできるだけだけ検討していきたい。その前に、比較のために〈青海波〉の「1」を、  
括弧類を(ついでに振り仮名も)取りのぞき、「《薬玉》詩型」だったものをへにわとり〈  
と同じ天付きに変更して掲げる。

模造マホガニーの長椅子にねて

瓜や桃の実をほおばる

わが母の双面体を見よ

やしゃとぼさつの二股膏薬を貼り

脚をたかだかと組みかえる

毛は雲のごとく

血は露のごとし

美しければ幻影と

実在はほとんど一つとなる

大祓の夜々は

桑樹の枅形のうろへ  
幽世から

西風が吹きよせる

よく隠れし者は

よく生くるなり

わが父は帰るであろうか

戸口に立つ

箒のように顕現せよ

星 犬 松明

檜扇をばたばたあおぎ

産婆が来た

ここは宗教的領域

冒頭の定稿に較べて印象が大きく変わった。各詩句が天付きで始まるのは「中期吉岡実」までの通例だったが（〈死児〉のように部分的にそれを崩すことで、その「破れ」

は激烈な効果を挙げた）、このように通例に戻してみると、詩句が連なってひとつのまとまりとなる単位が、かつてほどの粘着力なしに、横へ横へと並んでいく事態が生じた。

★模造マホガニーの長椅子にねて瓜や桃の実をほおぼる★わが母の双面体を見よ。

やしやとぼさつの二股膏藥を貼り★脚をたかだかと組みかえる。

毛は雲のごとく血は露のごとし。

美しければ幻影と実在はほとんど一つとなる。

大祓の夜々は★桑樹の枅形のうろへ幽世から西風が吹きよせる。

★よく隠れし者はよく生くるなり。

わが父は帰るであろうか。

★戸口に立つ箒のように顕現せよ。星 犬 松明。

★檜扇をばたばたあおぎ産婆が来た。

ここは宗教的領域。

文意によってつながるまとまりを句点で終熄させてみた。定稿での天付きの詩句（★

印の分の七つ)がこのまとまりの開始と一致しているのは十のうち四つにすぎない。残り三つは途中にあるし、まとまりの開始が天付きでないものも六つ、と全体の半数以上を占める。つまり吉岡は、通例の場合だと自動的に生みだされる意味のまとまりとは別に詩句を括り、あるいは区切り、階段状に配置して意味付与を行なう一方で、詩句のなかの語句に( )を付けて、まさしくその語を括弧に入れて、強調したのである。

大岡信発言の「(鍵括弧)だけじゃなくて」のあとは「(丸括弧)や(二重丸括弧)が使われているか」「(山括弧)や(二重山括弧)が使われているか」のどちらかであるべきだが、誤記自体さして重要ではない。重要なのは続く「実はそれが好きじゃないんです。この頃はいろんな詩人がやっていますが、その度に、これ解るかい、と言われていたような気がして嫌な感じなんですわね。」の方だ。それを受けた入沢康夫の「あれはわれわれの日本語としての共通ルールからいえば侵犯行為ですよ。」をふまえるなら、大岡の指摘は「(丸括弧)や(二重丸括弧)だったと思われるが、入沢の「読むと言われていたようなもの」は、なぜそうなのか。

「(系)は、強調であれ引用であれ、ない場合に較べて、「(」で括られた箇所」の電位が地の文よりも高くなっている。括弧内の章句の電圧が高いのだ。一方、(系)は、

私がいま書きつつあるこの文に見られるとおり、無いなら無いですむものの、地の文に織りこむほどには強くなく、かといって註にまわすのも大仰であるような、ちよつとした言及に用いられることが多い。( )を外して本文化するのもうるさいし、( )ごと無くしてしまうのもさびしい。丸括弧内の章句の電圧は、地の文よりも低い。

通常の散文での頻度からいって、鍵括弧のほうが丸括弧よりも多いだろう(私の文章では逆転しているかもしれない)。そこから、大岡の「要するに読んでいてわずらわしくてね。」という発言になる。その大岡が天沢の「仕切り」の説明で諒解しているようなのは、単なる挨拶だろう。( )系の使用に納得しているようには見えない。

括弧に関する応酬が続いたあと、「彼の詩について共通の解読ルールがあればいいんだけど、それを彼は読者に与えてくれないし、また実際ないんじゃないかな。」という発言が入沢から飛び出す。作者は吉岡実詩の共通の解読ルールを読者に与えないし、実際それは存在しない、と。これが真実ならゆゆしき事態で、吉岡実詩を読むことではきない相談になる。いまここで解読ルールを明らかにするだけの余裕はないが、《薬玉》と《ムーンドロップ》のいくつかの詩篇を通じて、答えを出したいと思う。

飯島耕一に《青海波》という文章がある。副題に「あるいは吉岡実をめぐる走り書」

とあるとおり、吉岡実の人と作品に触れた断片的なもので、全体が〈青海波〉についての論ではないが、そこにこうある。

吉岡実「もどかしいもの／（言葉）」によって自己を永遠化しようとした。母の胎から出て来た「裸の子供」を不滅なものにしようとしたのである。（註11）

私には「母の胎」が薬玉に見えてしかたがない。吉岡はできたばかりの詩集に、「香気」と「俗気」をとし込めた、相異なる「玉」を合体させた「球形の世界」二云と印刷した署名用のカードを添えて、親しい人たちに贈った。「二種の魔除け」（註12）としての詩集。《薬玉》とは「もどかしいもの」であり、（ ）＝子宮でくまられた言葉である。同時にそれは「わたしの（擬）」であり、「まがいもの」である。わたしは雞であり、<sup>くたかけ</sup>朽鶏である。わたしは香気と俗気の体現者である。わたしはおぞましい存在であり、詩人である。わたしは子にして母、くすだまである。わたしは、詩である。

濃紫の表紙と本扉とに印された鳥は、なにを求めて、西に東に翔ぶのだろうか。

### Ⅲ 《ムーンドロップ》巻頭の詩篇——〈産霊（むすび）〉（⑫・1）

《ムーンドロップ》は吉岡実の第十二詩集。一九八八年一月二五日、書肆山田刊。八四年一二月の〈聖童子譚〉（⑫・4、同年九月の〈小曲〉と一〇月の〈少年 あるいは秋〉を<sup>レ</sup>変改吸収）から八八年九月の〈食母〉頌（⑫・19）までの十九篇を収め、生前最後の単行詩集となった。

最晩年の吉岡は「詩集を編むとき、詩の順番は勘や感じみたいなので決める。〈産霊（むすび）〉（⑫・1）は高貝弘也君が好きだと言っていたので、もっと後にあつたのをトップにもつてきた（最後に置く詩篇は決まっていた）」という主旨のことを私に語った。詩集《ムーンドロップ》目次原稿を掲げよう。詩篇番号（⑫・1～18）は吉岡の原稿に論者が補記したもので、刊本での収録順を表わす。

## 詩集 ムーンドロップ

- 1 寿星(カノプス) (⑫・8)
- 2 カタバミの花のように (⑫・2)
- 3 わだつみ (⑫・3)
- 4 聖童子譚 (⑫・4)
- 5 秋の領分 (⑫・5)
- 6 薄荷 (⑫・6)
- 7 雪解 (⑫・7)
- 8 産霊(むすび) (⑫・1)
- 9 銀幕 (⑫・9)
- 10 ムーンドロップ (⑫・10)
- 11 叙景 (⑫・11)
- 12 青空(アジュール) (⑫・16)
- 13 聖あんま断腸詩篇(10ボ組) (⑫・12)

- 14 苧環 (⑫・14)
- 15 睡蓮 (⑫・13)
- 16 晩鐘 (⑫・15)
- 17 銀鮫(キメラ・ファンタスマ) (⑫・17)
- 18 かささぎ (⑫・18)

〈かささぎ〉(初出標題)は、詩集では前出の北原白秋詩集《海豹と雲》と同じ〈鵲〉に改められた。右の目次原稿には巻末の詩篇〈「食母」頌〉が記載されていない。吉岡の先のコメントと重ねあわせると、〈「食母」頌〉を書き——八八年八月八日脱稿で、奇しくも三十年前のこの日、〈感傷〉(④・18)を完成させている——、最後に置くことで《ムーンドロップ》は成ったのである。

本書は吉岡のこれまでのほとんどの詩集がそうであったように自装であり、貼題箋・表紙・本扉に西脇順三郎のカットをあしらっている。《ムーンドロップ》刊行後の吉岡に尊敬する詩人について訊く機会があったが、意外にも西脇順三郎の名は出てこなかった。むしろそれすら振りすてて詩の荒野に立っている、というニュアンスだったように

思う。してみると、西脇への詩篇を収録していない本書をその装画で飾ることで、密かに西脇との訣れを図ったものか。

本詩集は、一九八九年三月、第四回詩歌文学館賞（現代詩部門）に選ばれたが、吉岡は受賞を辞退している。その理由は、今日に至るまで明らかにされていない。

《ムーンドロップ》に顕著なのが一人称「わたくし」である。吉岡のほかの詩集、たとえば《葉玉》に見られる一人称「わたし」は《ムーンドロップ》にはない。この詩集の《ムーンドロップ》、《薄荷》、《カタバミの花のように》、《苧環（おだまき）》、《睡蓮》の「わたくし」は、初出では「わたし」だった（ただし《ムーンドロップ》の初出では「わたくし」が一箇所、「わたし」が三箇所、と混在していた）。一方、《鶴》は初出から「わたくし」で、《ムーンドロップ》編集の段階で、「わたくし」に一本化する方針に従って「わたし」が「わたくし」になったものだろう。

吉岡の詩集で「わたくし」が最初に登場したのは《巡礼》（⑩・7）だった。《葉玉》の《巡礼》が《ムーンドロップ》的なのはここにも要因がある。《ムーンドロップ》の《葉玉》に対する立ち位置は、《夏の宴》の《サフラン摘み》に対するそれを彷彿させる。《ムーンドロップ》と《葉玉》の共通点は、どちらも「《葉玉》詩型」を採用しているこ

と、収録作品数が十九篇であること、（《聖あんま断腸詩篇》を除き）本文がともに12ポ組であることなど多いが、ひとつだけ挙げるすれば《ムーンドロップ》で最も早く発表された詩篇《聖童子譚》が《葉玉》の世界を決定つけた《巡礼》を想わせることだ。私はしばしば、どちらがどちらの詩集の詩篇だったか混乱してしまうことがある。

\*

《ムーンドロップ》巻頭の詩篇は《産霊（むすび）》だ。初出は《ユリイカ》一九八六年二月臨時増刊号の《総特集 現代詩の実験1987》。定稿はこうである。

〔聖なる蜘蛛〕

風をこばみ 露にあらがう日々

「緑となった躰を

最後にひとしきり

痙攣させて……」

（續麻）の屑のうえに

〔匿名の器のような  
三つの卵をうむ〕

一つは（扇）のごとく浮遊し  
一つは（書物）のごとく沈澱し  
一つは（精液）のごとく消滅する

野の夕映えの空の下で  
「見ることは一瞬にして尽きるよ」  
捕虫網をかざしながら

わが少年は帰る

（祓除人形）の流れる岸べを  
限りなく溯行せよ

石船型の（都市）まで

「影のなかには

無数の知覚や記号が  
胚種としてひしめいている」

舗道の隅で

「犬の糞を見て

突然

そこに（人生）があると叫んだ」  
狂気の画家のように醒めて

「子供として死に  
大人として再生する」

手順を模倣せよ

少年はしばしの間（生と死）の境界線に  
身（魂）を置いている

〔狼と天の間〕 〓 黄昏どき

「裸婦はものうく  
肉体をさらしている」  
苦艾の匂いがする？

（母胎）

「何かが現われるというより  
何かがたえまなく

消えてゆく」

やさしい(闇)

草や苔などが繁茂し

生物が殖えてゆく

(産霊)の世界

太陽や神力の(業)を受け継ぎ

賢木で齋い浄めて

「言語の通用する

(日常圏)を排除せよ」

(紫電金線)のなかで

美しくはげしく

汚物は流れる

(白紙)の上に

〔思考を抱える主体〕

少年は物(語)を書くだろうか

「意味のとぎれる境界線」

で熟しつつある

「一つの(果実)は

〔羽根 蜜 帆柱

なによりも処女性

晴雨計 歯型

スポンジの多孔質

腐敗と喪失」などの

多くの(部分)を含んでいる」

詩句の字下げや漢字の表記の変更・訂正を除くと、文言の手入れは次の三箇所である

(定稿形↑初出形)。

・野の夕映えの空の下で↑夕映えの空の下で

・「意味のときれる境界線」↑「気持ちいいとても」

・で熟しつつある↑眼の前で熟しつつある

文言以外で興味深いのが、丸括弧（ ）と亀甲括弧「」の変更で、二箇所ある。

・（母胎）↑〔母胎〕

・〔羽根 蜜 帆柱／〔……〕／腐敗と喪失〕などの↑〔羽根 蜜 帆柱／〔……〕／腐敗と喪失〕などの

簡単にいえば、双方の括弧を付けかえたことになるが、前者に関しては、パーレンすなわち（ ）⇔葉玉⇔母胎、という説が補強されたともいえよう。

晩年の自分の詩集については、初期の《液体》についてほど多くを語らなかつた吉岡だが、幸いなことに本書をテーマにした随想が残されている。短い文章なので全文を引く。初出は東北電力の広報誌《白い国の詩》一九八九年四月号。《言葉の泉》という続き物で、標題の《ムーンドロップ》と執筆者名は吉岡自筆原稿の写真版だった。

### 「ムーンドロップ」

『ロリータ』の作者のウラジミール・ナボコフの代表作に、「比類なき言語宇宙の構築」と謂われる長篇小説『青白い炎』がある。一詩人の九百九十九行の詩篇の謎を、その友人が「解明」と「注釈」を試みるという構成である。

私はたまたまその詩篇を読んで、「ムーンドロップ」という言葉に、心惹かれた。ここでは「月明り」と訳出されている。しかし、ナボコフの造語で、重層的な意味が隠されているようだ。親しい英文学者にたずねたら、「突然の賜物」という「意」も、含まれているらしいと言う。

「月の滴」あるいは「月の涙」などと、私は勝手に解釈している。今は亡き、暗黒舞踊派の教祖で、独自の言語感覚を持つ、土方巽ならおそらく、「ムーンドロップ」とは、「月光飴」だと、言ったかも知れない。私はこの言葉に触発されて、八十余行の詩を書いた。

篠笹の鳴る方へ

オシドリが二羽

すいすい遊んでいる

軒端にかかる

(月明り)  
ムーンドロップ

(菱形の池)

昨年十一月末、ここ五年間の作品十九篇より成る、詩集『ムーンドロップ』を刊行した。わが友、土方巽と濫澤龍彦への追慕の詩二篇を収めており、私にとって大切な詩集である。(註13)

吉岡にとってナボコフは、〈ピクニック〉(⑧・7)では《ロリータ》だったし、〈ムーンドロップ〉(⑫・10)では《青白い炎》だった。その〈ムーンドロップ〉で典拠としたのが《筑摩世界文学大系》[81]ボルヘス ナボコフ(筑摩書房、一九八四年七月五日)所収の富士川義之訳《青白い炎》である。吉岡を「触発」した「一詩人の九百九十九行の詩篇」の九六一〜九六二行めの訳文を原文(訳書には、英詩の研究書ながらに、原文も併載されている)とともに引こう(同書、二三八ページ)。

(しかしこのあけすけな名なしの詩篇には何か

月明りムーンドロップ的な題名が必要だ。助けてくれ、ウイル！ 『青白い炎』だ)

(But this transparent thingum does require

Some moondrop title. Help me, Will! *Pale Fire*.)

「ウイル」とは「ウィリアム・シェイクスピアのこと」(詩章への訳註)。吉岡の生前最後の詩集の標題詩篇は、ナボコフの小説《青白い炎》中のジョン・フランシス・シェイドの書いた詩〈青白い炎〉の詩句から誕生した。詩論を一篇しか残さなかった吉岡は「詩は詩から学ばず、違ったものから学んでほしい」(註14)と俳人をまえに語っていたから、(ナボコフの創作した架空の詩人の作品とはいえ)詩篇から自作の題名を借用したという事実は、まことに大きい。ここに「後期吉岡実」の問題が集約されている。

それを平出隆のように「吉岡さんの詩の変化というのは、こういうものは使っちゃいけないという自分なりのルールのようなものがあるのがその時点で確かなものとしてあって、それを自己侵犯していくものとして出てきますね」(註15)とすることも可能だが、自己侵犯の能動性というより、停滞や反復を恐れたからではないだろうか。停滞や反復を恐

れるあまり、吉岡は浴びるように他人の章句を引用をしたり、括弧類を用いたりするのである。それをやりつくしたとなると、憑き物が落ちたように一顧だにしくなる——もしくは完全に自家薬籠中のものとして、安定状態になり、もはや「自己侵犯」と呼べないものとなる。そのようにして吉岡は自己の詩的領土を拡大してきた。ターニングポイントとなったのが《サフラン摘み》だったことは、今の時点からなら見やすい。その触媒のひとつがルイス・キャロルであり、ひとつが土方巽だった。随想に戻る。

ナボコフの長篇小説の長詩の章句に触発されて、標題作《ムーンドロップ》(⑫・10)を書き、また土方巽と澁澤龍彦、二人の亡友への追悼詩を収めた詩集《ムーンドロップ》には、「引用」と「献詩」という《夏の宴》で開発した方法の究極の姿が見られる。そもそも《夏の宴》の時点で、吉岡の引用は手法として爛熟を極めており、先輩(西脇順三郎、瀧口修造)や友人知己(金井美恵子、池田満寿夫、飯田善國、飯島耕一、宮川淳、笠井勲、金子國義、大野一雄、大岡信)に献じるといふスタイルは、現世への別れの挨拶のような激しさを示していた(同時期に吉岡が初の散文集《「死児」という絵》と拾遺詩集《ポール・クレールの食卓》を上梓している事実を想いだそう)。

「想像できるものは 想像できない

ものより〈生理感覚〉がある……」

わたしはいま「追悼詩」を叙述するんだ

水に向っている

テーブルの男のように

(〈田園〉(⑧・14)の末尾五行)

時の流れは無常である。当時は「献詩」だったものが《薬玉》や《ムーンドロップ》では「追悼詩」に姿を変えた。改めて巻頭の〈産霊(むすび)〉を見よう。

吉岡実本人に訊いたところ、冒頭の「『聖なる蜘蛛』」はマラルメ(《ユリイカ》特集号の誰かの文章)によるとのことだった。のちに探索してみると、原典はマラルメの書簡(註16)だった。先述したように、本篇は詩集の初期の編集段階では八番めに置かれており、そのときは巻頭詩篇に〈寿星(カノプス)〉(⑫・8)が予定されていた。「『聖なる蜘蛛』」が吉岡実最後の詩集の劈頭に据えられたのは半ば偶然だが、初めの一行が引用であるのは吉岡の晩年を象徴しているようで、興味深い。詩集の第一行が引用で始まる例は、西脇順三郎にも見ることができる。だが、

*Ambarvalia*

LE MONDE ANCIEN

ギリシアの抒情詩

天気

と徐徐に近づいてきてから「覆くつがへされた宝石」のやうな朝」と始まるのと、

ムーンドロップ

産霊（むすび）

ときてから「聖なる蜘蛛」と始まるのでは、読む側の心構えが違ふ。吉岡が本篇を巻頭に据えるにいたった経緯はどうであれ、それはそこに置かれるべくして置かれたように思う。「聖なる蜘蛛」とは詩人の自画像だろう。マラルメも「自身の認識の核心」という文脈で用いていた。赤尾兜子の句集《蛇》（一九五九）に「鉄階にいる蜘蛛智慧を

かがやかす」がある。これも蜘蛛におのれの姿を投影した作品で、そうした孤高の蜘蛛の営みから詩句が紡ぎだされる（さらに「月明り」ムーンドロップから一九七五年刊《歳華集》の「関車の底まで月明か 馬盃」を想起するのは、付会に過ぎるとしても）。

績麻とは見なれぬ語だが、「紡いだ麻糸」のこと。《万葉集》に用例がある。そのうゑに産みおとされた三つの卵。《静物》の「卵」まで溯らずとも、《葉玉》の《雞》や《青海波》が昨日のこのように思われる。

・扇——浮遊

・書物——沈殿

・精液——消滅

三者が三様の動きを示す。いまニワトリの卵のようなことをいったが、文脈からすればクモの卵であるかもしれない。

「見ることは一瞬にして尽きるよ」はだれかの箴言のようだが、出典は不明。こうしたいかにも引用然とした章句が実は作者のオリジナル（を「」に入れたもの）だといふことは多々あって、原典の探索には果てしがない。一方、

・舗道の隅で／「犬の糞を見て／突然／そこに（人生）があると叫んだ」



(鳴りひびく鈴)

行列の先導をつとめる

それらのしんがりを行く

〔侏儒〕や〔去勢羊〕たち

(草木の影すら

見えないほの暗い

地平線)

これは〔英雄<sup>ヒーロー</sup>〕の〔死〕の儀式ではなく

(語りえぬもの)

〔母〕なる〔写像〕を探す

〔道〕なきみちの旅

〔分岐〕するありふれた〔処〕で

(二人の女が

〔奇妙な記号〕となる)

2

夕焼けの映える

磯辺に残された

〔齋串<sup>いらいぐし</sup>〕や〔馬尾藻<sup>ぼんだわら</sup>〕

(死と思考の対立する)

波打際

(衣服もひとつの

〔言語〕である)

と仮定できたらならば

それらのものを脱ぎ

(若い〔母〕は身体を洗っている)

〔霊的な空間〕をつくる

〔乳房〕と

〔臀部〕ではなく

かりそめの「物」が宿っている

(一つの丘みたいなもの)

「丘」の上へ

「青い牛」を連れて

「老人」はぜいぜい息を切らせつつ

「道」にそって行き

「襷」にそって行き

「襷」を超える

(老残の身の半分は液体)

「仮寝」の仮死の

(魂のなかに生起する)

「死人の山」

「宝の山」

迂回せよ

月の光に照らされて

あらわに見えて来る

「朦状陥没点」……

3

「幽都」より還って

「泣き女」が哭きやむ時

地滑りが起る

櫛 鋸 瓶 鏡 ふいごと共に

(粉々に飛び散る)

「言葉」の稲妻

(この世の栄光の終り)?

さるすべりの樹の周囲で

おろおろする男たち

動物バスケットをかじる子供たち

《死ハ人生ノ

## 出来事デハナイ

風に吹かれ

〔花蓮〕<sup>はちす</sup>の広い葉の上から

零れ落ちる

〔白露〕のように

4

(美しい緑の衝立)の蔭から

産声が聞こえる

〔にがり〕と〔泡沫〕を浴びて

〔嬰兒〕<sup>みどりご</sup>は生まれた

(鉛に包まれた

黄金)

のいごとく

〔母〕なるものに抱かれている

〔外の面〕<sup>と</sup>は明るく

(かげろうは消え

蛇はかえってゆく)

野の丈なす草むらに……。

〈青海波〉のところで大岡信の「それぞれの人の詩を読む時には、かくかくしかじかのルールがきつとあるんだろうけど、全体として誰もそれを言ってくれないし確立もされていないと。そういう場合には、自分一人のルールで書くということは恣意性にすぎないように思っています。」(註17)という発言を引いた。そのあたりのことを、藤井貞和の〈『ムーンドロップ』文法断章〉を参看しながら考えてみよう。藤井はこう書く。

詩が行かえを施される理由として、前の一行と次の一行とが完全に対等なものであることを示す、ということが一般にある。氏の作品はその対等な行と行との関係に「斜行」を打ち込んだ。

〔……〕

改行による、行と行との対等な関係は、斜め下がりを改行による不安定な対等関係へ変わる。これはけつして詩を単に図形（絵画）にしている試みではない。そうではなくて、さらなる自由が生み込まれる様相である。そう感じさせられる。標題作「ムーンドロップ」の、しかしかなりの行が、斜めにでなく、横向きに改行される。

〔……〕

一篇のなかの「わたくし」という語はすべて「横向きに改行される行の」右に含まれる。〔……〕

〔……〕「食母」頌」の、

（衣服もひとつの

「言語」である）

は曖昧な「も」であろう。

右のような「も」を除けば明瞭に並列の「も」がいくらか見られるのですべてだ。

吉岡氏の詩的言語はまさに厳密さをきわめる。

限定し提示する「は」「は」「も」と逆に、無慮数百がひしめく。

だから、というべきか、主語の不明という、日本語の特色などとわるぐちを言われるそれは最少限度におさえられている、という感想を持たされる。主語を提示するということは、「物語」がそこにあるということだ。

〔……〕

むろん物語におおぐ引用が『ムーンドロップ』ぜんたいにわたって基底にある、ということだ。希代の物語読みであり、絶後の読者である吉岡実氏の語り継ぐ物語がここにある。（註18）

へムーンドロップ」の横向きの改行（つまり詩句のアタマは横に揃っているが、天付きではなく字下げが施されている）は、通常の（とっておく）改行でも、藤井のいう「斜行」でもなく、あえて命名するなら『ムーンドロップ』詩型』とでもなるう。

藤井は、「横並び」は引用が行分けされる部位（「からだ」が地上から浮いている／ことに気づいていない）や、形式名詞を頭にする行かえの立ち方（同前）、さらには擬態語

を有する場合（「オシドリが二羽／すいすい遊んでいる」）にも見られる、と指摘する。なんとこの厳格な規則とその運用であろう。ルールがないところに騒ぎではない。

では〈食母〉頌はどうか。『ムーンドロップ』詩型は次の一箇所、

〔道〕にそって行き

〔褰〕にそって行き

〔褰〕を超える

である。〔道〕と〔褰〕の配置は『薬玉』詩型で「にそって行き」をもって同列には扱わない）、〔褰〕と〔褰〕の配置は『ムーンドロップ』詩型だ（あくまでも〔褰〕で対を構成する）。そういえば『薬玉』巻頭の〈雞〉の

歩くにわとり

ねむるにわとり

や

菜をつつくにわとり

卵をうむにわとり

は「横並び」＝『ムーンドロップ』詩型である。「斜行」＝『薬玉』詩型の形をとっていない。『薬玉』詩篇ゆえに『薬玉』詩型ではないし、『ムーンドロップ』詩篇ゆえに『ムーンドロップ』詩型ではない。「斜行」と「横並び」には、詩句の内容や詩篇内部の展開に応じた使用に関わる必然性があった、それは読者に有無を言わせぬ力で襲いかかってくる。断じて

〔道〕にそって行き

〔褰〕にそって行き

〔褰〕を超える

ではないのだ。しかしそれは、天付きの（詩句どうしが対等の関係の）場合だったら、こうもあろうか、ああもあろうかと読者が思索しながら読み解くべき事柄ではなかったのか。詩型に関するかぎり、「後期吉岡実」の二詩集への最大の疑問はここにある。

『ムーンドロップ』から〈産霊（むすび）〉と〈食母〉頌の二篇、それにごく一部

ではあるが〈ムーンドロップ〉の詩句を見た。これらの作品で描かれたのは、『薬玉』ほど堅固でないにしろ、神話世界と家族の団欒（もしくは反・団欒）の図だった。しかしここに、それと大きく異なる動機のもとに成った二百行近い巨篇がある。土方巽（一九二八〜八六）を追慕する〈聖あんま断腸詩篇〉（⑫・12）である。

吉岡 土方さんのものはまだ二つしか見ていないけど、あの舞踊は本当にびっくりした。ああいう世界はやはり詩でも絵でもないし、単なる芝居でもない、全然違ったものですよ。そういう詩はできるかどうかわからないけど、今後そういう何か新しいことがやれたらやってみたい。ところで、入沢君の「わが出雲」は非常に実験的な作品だね。

入沢 個人的な意味では大事な作品なんです。突き放して考えて、自分の作品のなかでいいものかどうかはよくわからないにしても。

吉岡 あの志向する世界はぼくもわかるんですよ。土方さんへの詩で「青い柱はどこにあるか？」という作品があるんですが、相当日本的なものの要素が強いんですよ。ぼくも及ばずながら、相当日本的なもの、それはもともっていただし、

勉強してきた世界だし、万葉とか古今の世界とぼくたちの現在の世界との混合ができてきたら、そういう世界をつくりたいという感じなんです。少しずつそういう日本の古典をとりこんでいきたいと考えている。（註19）

思潮社版《吉岡実詩集》（一九六七年当時の全詩集）の刊行に合わせて行なわれた対談での発言である。それからほぼ二十年。吉岡は、持てるすべての技法——土方の臨終のことば（辞世）を引いた題辞、振り仮名を伴った難読語の多用、土方の散文をそのまま引いた作品途中での註記、五七調／七五調の挽歌と反歌、「この作品は、おもに土方巽の言葉の引用で構成されている。また彼の友人たちの言葉も若干、補助的に使わせて貰っている。」という末尾の註記、など——を駆使して、二十世紀を生きた舞踏家を追悼した。ある意味で吉岡実詩のショウケース、〈聖あんま断腸詩篇〉はⅧ部から成る。

### I 物質の悲鳴

### II メソッド

### III テキスト

- IV 故園追憶
- V (衰弱体の採集)
- VI 挽歌
- VII 像と石文
- VIII 慈悲、心鳥

「土方の散文をそのまま引いた作品途中での註記」は〈Ⅱメソッド〉末尾にある。

暗黒舞踏のフェスティバル「舞踏懺悔録集成」における、講演のためのテキストをつくる時、私は『日本靈異記』を参考にした。それを拾い読みしていて、この章句を見つけた。古代から「母子相姦」の悲劇があり、それはこれからも、永遠に続くことだろう。——(H)

この「講演のためのテキスト」は一九八五年二月九日、有楽町朝日ホールで開かれた土方の講演〈衰弱体の採集〉——講演は〈風だるま〉と変更され、《現代詩手帖》同年

五月号に掲載後、《土方巽全集(Ⅱ)》(河出書房新社、一九九八年一月二一日)に収録——の会場でも配られたのだろうか。諸資料を渉猟したが、発見できずにいる。

問題は註記に見える「この章句」である。〈風だるま〉を読むと、土方は藤井貞和から《日本靈異記》の存在を教わり、自分が読んでもわからないから代わりに読んで紙に写して教えてくれ、と藤井に頼んでいる。講演を聴いた吉岡は「テキストを前にしたとはいえ、土方巽は四十分以上も喋った。予定のテーマの「衰弱体の採集」をやめ、「風だるま」という生地の体験と『日本靈異記』の一節、僧景戒の夢の話と挿入して巧みにまとめた」(註20)と感心している。吉岡が〈聖あんま断腸詩篇〉で依拠したテキストは未詳だが、中田祝夫全訳注《日本靈異記(中)》(講談社学術文庫)《講談社、一九七九年四月一〇日)の該当箇所を引いておく。

愛欲は一つに非ず。経に説きたまへるが如し。「昔、仏と阿難と、墓の辺よりして過ぎしに、夫と妻と二人、共に飲食を備けて、墓を祠りて慕ひ哭く。夫恋ひ、母啼き、妻詠ひ、姨泣く。仏、妻の哭くを聞き、音を出して嘆く。阿難白して言はく、『何の因縁を以てか、如来嘆きたまふ』とまうす。仏、阿難に告りたまはく、『是

の女、先世に一の男子を産む。深く愛心を結び、口に其の子の闇を嚙ふ。母三年を経て、儼然に病を得、命終の時に臨み、子を撫で闇を啜ひて、斯く言ひき。「我生々の世、常に生れて相はむ」といひて、隣家の女に生れ、終に子の妻と成り、自が夫の骨を祠りて、今慕ひ哭く。本末の事を知るが故に、我哭くらくのみに」とのたまへり」と者へるは、其れ斯れを謂ふなり。(同書、二六八ページ)

〈聖あんま断腸詩篇〉の詩句は、基本的に「《薬玉》詩型」で、部分的に「《ムーンドロップ》詩型」だが、〈IV 故園追憶〉のスタイルは吉岡実詩に初めて登場したものだ。

私は(骸骨)で生まれたのだ／弥生の曇った空の下で／この秘密は父母しか知らない／ああ(骨の涼しさ)／湯気のような(肉体)を着せられて／初めて産声をあげる／みどりごに成り／ブリキの匙で片栗粉を口に流しこまれる／甘露！／だから途中から肉が付き／梨頭の子供へ変る／ほんとうに冷えた砂枕が好き／夏のひるさがり／姉とは突然に

(家)からいなくなるものだ／

[……]

このような二十六字詰め詩節が全部で六つある。表記のスタイルは朝吹亮二から学んだものかもしれない。吉岡は朝吹と松浦寿輝を相手にこう語っている。

吉岡 「……」だから、いま僕が思っているのは、今度の詩集『《ムーンドロップ》のこと』を出したら、次はできれば長編詩的なものをやろうと。そうすれば、人さまのいろんなスタイルを取り込めるんじゃないかと。

朝吹 ああ、それは面白いですね。

吉岡 僕がいままでやらなかったようなスタイルだね。どうも僕の詩は、詩として歌っていないんですよね。歌わないようにしちやっていますよ。だから、今度は歌う詩も入れちゃう(笑)。長編詩の構造だったら、いろんなものを入れていかなくちやいけないわけだしね。たとえば朝吹くんの詩集『opus』の構造の、ああいうスタイルもどっかに入れさせてもらってね(笑)。(註21)

吉岡実詩の究極のスタイルと思われる〈聖あんま断腸詩篇〉で、ひそかに次の「長編詩的なもの」を模索していた。しかも土方のことばの引用という、作者にとってこのうえなく切実だと想われる局面において、朝吹の詩のスタイルを継承して。

〈〔食母〕頌〉の最後の詩句は、初出時には「野の丈なす草むらに」で、「……。」は詩集収録時に加筆された。吉岡実が詩篇の最後の詩句の末尾に句点を打ったのは、これが最初にして最後である。

ときに《葉玉》や《ムーンドロップ》の詩句の行分けの、階段状の改行のしかたに關しては、不明な点がいくつかある。まずはそのオリジン、源泉である。

入沢康夫は前掲の討議で「ぼくなんかはマヤコフスキーの訳でああいう書き方を初めて知ったように思いますね。」(註22)と振りかえっているから、わが国の現代詩においてこのスタイルはマヤコフスキーが源泉(少なくともそのひとつ)といっているであろう。マヤコフスキー詩集の早くからの訳者小笠原豊樹は、吉岡たちの詩誌《鰐》の同人岩田宏その人だから、吉岡が岩田經由でマヤコフスキーの詩に触れた可能性は高い。

吉岡自身は〈官能的詩篇「雑感」でマラルメ《骰子一擲》の「異様な書法」(註23)

に言及している。また、吉岡がその現代詩文庫版詩集のうら表紙にコメントを寄せている江森國友の詩篇が階段状の改行の形態をとったのは吉岡実詩よりも早く(《葉玉》より先に全行にわたって「階段状の改行の形態をとった」詩篇はないようだが)、吉岡がこの詩型を採用するに至った経緯はわからない。これが第二だ。

さらに、詩句を階段状態に連ねるのは異なるが、全角アキの散文詩において、ある行の最後の詩句+(全角アキ)+(改行「より正確には、一行分用紙を進めることを意味する」[LF = Line Feed]としての改行)」という手順から成る「改ブロック」とでも称すべきやりかたがあり、吉岡はこれをヘルイス・キャロルを探す方法——少女伝説の「II」で用いている。もっとも、初出で提示されたこの相関的な詩句の配置は、単行詩集でも全詩集でも棄却されているから、初出掲載形を見なければわからない。

最後にいちばん不思議なのは、このスタイルの共通の呼び名がない(らしい)ことである。私は本書では「《葉玉》詩型」と呼んだ。

(畢)

【註】「後期吉岡実」——《葉玉》と《ムーンドロップ》

- (註1) 吉岡実《「死児」という絵〔増補版〕》(筑摩書房、一九八八年九月二五日)、二九七ページ。  
 (註2) 《白秋全集〔5〕》(岩波書店、一九八六年九月五日)、六五九ページ。  
 (註3) 《「死児」という絵〔増補版〕》、三〇五ページ。  
 (註4) 南方熊楠《十二支考》の引用は《十二支考(下)》(岩波文庫)《(岩波書店、一九九四年一月一七日)、二二四ページによったが、振り仮名は省略した。吉岡が本書に触れたとすれば、飯倉照平校訂《十二支考(1~3)》(東洋文庫)《(平凡社、一九七二~一九七三)》だろう。  
 (註5) 《「死児」という絵〔増補版〕》、三二七ページ。  
 (註6) J・G・フレーザー(永橋卓介訳)《悪魔の弁護士》《世界教養全集〔19〕》、平凡社、一九六二年二月二四日)、四〇六ページ。《悪魔の弁護士》*The Devil's Advocate* は、はじめ《サイキス・タスク》*Psyche's Task* として出版された。《サイキス・タスク——俗信と社会制度》の岩波文庫版は一九三九年六月一日刊だが、当時の吉岡が新刊で読んだ記録はない。

(註7) 安堂信也・高橋康也共訳《ベケット戯曲全集〔1〕》(白水社、一九六七年一〇月二〇日)、一八一、一八三ページ。

(註8) 吉岡実・入沢康夫〔対談〕《模糊とした世界へ》(《現代詩手帖》一九六七年一〇月号)、五四ページ。

(註9) 《吉岡実詩集〔現代詩文庫14〕》(思潮社、一九六八年九月一日)、一四五ページ。

(註10) 大岡信・入沢康夫・天沢退二郎・平出隆〔討議〕《自己侵犯と変容を重ねた芸術家魂——『昏睡季節』から『ムーンドロップ』まで》(《現代詩読本——特装版吉岡実》、思潮社、一九九一年四月一五日)、四五ページ。同書には討議に先立って四氏が三十篇ずつ選んだ詩をもとに《代表詩40選》が編まれている(掲載されたのは三十九篇)。全員の満票は《静物》(③・1)、《過去》(③・17)、《僧侶》(④・8)、《苦力》(④・13)、《下痢》(⑤・3)、《サフラン摘み》(⑧・1)、《ルイス・キャロルを探する方法》(⑧・11)。なお三票は《静物》(③・2)、《静物》(③・4)、《死児》(④・19)、《老人頌》(⑤・1)、《聖あんま語彙篇》(⑧・8)、《晩夏》(⑨・7)だった。

(註11) 《現代詩読本——特装版吉岡実》、一九七ページ。

(註12) いずれも《くすだま》、《「死児」という絵〔増補版〕》、二九五ページ。

(註13) 《ムーンドロップ》の本文は《現代詩読本——特装版吉岡実》、二三九ページの再録形

を参照し、一部の旧漢字表記はそれに依った。

(註14) 吉岡実「談話」〈審査の感想(俳句)——創刊十周年記念全国大会録音盤〉《俳句評論》七八号、一九六八年三月、二四ページ。

(註15) 出典は(註10)に同じ。

(註16) マラルメのテオドル・オーバネル宛書簡(一八六六年七月二八日投函)。菅野昭正《ステファヌ・マラルメ》(中央公論社、一九八五年一〇月二五日)、二八六ページ参照。

(註17) 出典は(註10)に同じ。

(註18) 《現代詩読本——特装版吉岡実》、二〇六〜二一〇ページ。

(註19) 吉岡実・入沢康夫〈模糊とした世界へ〉、五六〜五七ページ。

(註20) 吉岡実《土方巽頌——〈日記〉と〈引用〉に依る》(筑摩書房、一九八七年九月三〇日)、一七七ページ。

(註21) 松浦寿輝・朝吹亮二・吉岡実(ゲスト)「対話批評」〈奇ッ怪な歪みの魅力〉《ユリイカ》一九八七年二月号、二五九〜二六〇ページ。

(註22) 前掲「討議」、《現代詩読本——特装版吉岡実》、四四ページ。

(註23) 《「死兎」という絵(増補版)》、三六七ページ。

凡例

◇本書誌には一九四〇年以降に刊行された吉岡実の全単行詩集を掲載した。

◇初刊の刊行順に配列したが、詩集《赤鴉》のみ、執筆時をもって刊行時に代えた。

◇書誌の記載項目は次のとおり。

略号 「単行詩集は丸中数字」と略記書名

冠称 「原本に記載なき場合は補った」《書名》初刊や再刊の別 刊行年 「西暦に統一」月日 発行所（住所）発行  
者名） 価格 寸法 「変型判が多いので本文用紙の天地×左右（ミリメートル）を採用した」 総頁数 「表紙また

は見返して挟まれた全頁の数」 製本製函様式など 発行部数や備考 同じ本文組版の別装本や特装本など 装

画装丁者など 「明記されている名前のみ採用した」 本文表記 本文組体裁や版式など 印刷所製本所など

〔内容〕 前付 本文概要

本文題名 「使用活字は原則として新字」

後付 ほか

なお本書誌は、ウェブサイト《吉岡実の詩の世界》掲載の《吉岡実書誌》を抜粋したものである。

### ⑬ 赤鴉

詩集《赤鴉》初刊 二〇〇二年五月三十一日 弧木洞（東京都目黒区青葉台四の六の一七の八〇七 発行者吉岡陽子）刊 制作書肆山田 非売品 二一八×一四三 総九八頁 上製がんだれ装 紙袋 限定七二部記番 装丁並令 本文新字旧仮名 9ポ組活版 印刷内外文字印刷 製本山本製本所

〔内容〕 本扉 目次 短歌・旋頭歌計二〇九首、俳句一二四句

〔歌集〕 歎歌および〔句集〕 奴草 覚書（吉岡陽子）

奥付

### ⑭ 昏睡季節

詩集《昏睡季節》初刊 一九四〇年一月一日 草蟬舎（東京市本所区厩橋二の一三吉岡方 発行者吉岡実）刊 頒価二円 一七二×二二一 総八〇頁 和紙袋綴並製フランス装 限定一〇〇部記番（五冊は私家用本非売品）押印「88番本にあるが、11番本にはない」本文旧字旧仮名 9ポ一四行組活版 印刷鳳林堂（東京市日本橋区茅場町二の三 印刷者本田鑑一郎）

〔内容〕 献辞 〈序歌〉 詩篇計二〇篇 短歌・旋頭歌計四六首

春 夏 秋 冬 遊子の歌 朝の硝子 歲月 あるひと

へ 七月 白昼消息 臙脂 面紗せる会話 放埒 断章

葛飾哀歌 桐の花 杏菓子 病室 昏睡季節1 昏睡

季節2 蝶蠟鈔（短歌四四首 旋頭歌二首）

奥付 〈手紙にかへて〉を挿む「同文は随想へわが処女

詩集《液体》に引用されているが、《吉岡実全詩集》の

《吉岡実詩集覚書》における翻刻の方が原文の内容に近

いと思われる」

## ②液体

詩集《液体》初刊 一九四二年二月一日 草蟬舎(東京市本所区厩橋二の一三吉岡方 発行者吉岡実) 刊 非売品 二一〇×一四八 総五〇頁 並製フランス装貼函 限定一〇〇部記番(一〇冊は私家用本) 検印 装丁吉岡実 本文旧字旧仮名 五号一七行組活版 印刷大日本印刷株式会社(東京市牛込区市谷加賀町一の一二二 印刷者小坂孟)

〔内容〕 著者肖像写真 目次 詩篇計三二篇

〈午前の部〉 挽歌 花冷えの夜に 朝餐 溶ける花 蒸発 秋の前奏曲 失題 絵本 孤独 牧歌 相聞歌 誕生 乾いた婚姻図 微風 静物 忘れた吹笛の抒情  
 〈午後の部〉 透明な花束 微熱ある夕に 風景 ひやしんす 花遅き日の歌 みどりの朝に——朝の序曲 或る葬曲の断想——墓地にて 失われた夜の一章 灰色の手套 液体Ⅰ 液体Ⅱ 午睡 花の肖像 灯る曲線 哀歌 夢の翻訳——紛失した少年の日の唄

〈あとがき〉(小林梁・池田行之) 奥付 〈吉岡実作品集〉

## ④僧侶

詩集《僧侶》初刊 一九五八年一月二〇日 書肆ユリイカ(東京都新宿区上落合二の五四〇 発行者伊達得夫) 刊 定価三〇〇円 一九〇×一四五 総九八頁 上製角背クロス装 機械函(写真奈良原一高) 限定四〇〇部 本文旧字新かな 五号一三行組活版 印刷中央精版印刷株式会社(印刷者草刈親雄)

〔内容〕 別丁本扉 目次 創作期間「1956～1958」 詩篇計一九篇

喜劇 告白 島 仕事 伝説 冬の絵 牧歌 僧侶 単純 夏 固形 回復 苦力 聖家族 喪服 美しい旅 人質 感傷 死児  
 〈作品・発表〉 著書目録 奥付

## ③静物

詩集《静物》初刊 一九五五年八月二〇日 私家版(東京都練馬区南町四の六二七九 発行者太田大八) 刊 頒価二〇〇円 一八八×一三一 総七四頁 並製フランス装 機械函 限定二〇〇部 「革装本五部(黒二部・赤三部)あり」 カット真鍋博「クレジットはないが、真鍋博〈瀧口修造に導かれて〉に依る」 本文旧字旧仮名 五号一一行組活版 印刷製本中央製本印刷株式会社(印刷者草刈親雄)

〔内容〕 別丁本扉 目次 詩篇計一七篇

〈Ⅰ静物〉 静物 静物 静物 或る世界 樹 卵 冬の歌 夏の絵 風景 Ⅱ讀歌 讀歌 挽歌 ジャングル 雪 寓話 犬の肖像 過去 奥付

## ⑤紡錘形

詩集《紡錘形》初刊 一九六二年九月九日 草蟬舎(東京都北区滝野川七の三公団滝野川アパート四〇四 発行者吉岡陽子) 刊 思潮社(東京都千代田区神田神保町一の三) 発売 定価四〇〇円 二〇二×一五〇 総八六頁 並製フランス装 機械函 限定四〇〇部 カット真鍋博 本文旧字新かな 10ポ一三行組活版 印刷株式会社 精興社 製本株式会社鈴木製本所

〔内容〕 別丁本扉 目次 創作期間「1959～1962」 詩篇計二二篇

老人頌 果物の終り 下痢 紡錘形Ⅰ 紡錘形Ⅱ 陰画 裸婦 編物する女 呪婚歌 田舎 首長族の病氣 冬の休暇 水のもりあがり 巫女——あるいは省察 鎮魂歌 衣鉢 受難 狩られる女——ミロの絵から 寄港 灯台にて 沼・秋の絵 修正と省略  
 〈作品・発表〉 著書目録 奥付

## ⑥ 静かな家

詩集《静かな家》初刊 一九六八年七月三日 思潮社  
 (東京都文京区西片一の一四の一〇 発行者小田久郎)  
 刊 定価九〇〇円 二二〇×一四八 総九〇頁 本文は  
 《吉岡実詩集》(思潮社、一九六七年一月一日)の組版  
 を流用 二色刷 並製フランス装 機械函 限定二七〇  
 部 装画落合茂 本文新字新かな 9ポ一四行組活版  
 印刷若葉印刷社 製本岩佐製本所  
 「内容」別丁本扉 目次 創作期間「1962-66」 詩篇  
 計一六篇

劇のためのト書の試み 無罪・有罪 珈琲 模写——或  
 はクートの絵から 馬・春の絵 聖母頌 滞在 桃——  
 或はヴィクトリー やさしい放火魔 春のオーロラ  
 スープはさめる 内的な恋唄 ヒラメ 孤独なオートバ  
 イ 恋する絵 静かな家  
 奥付

## ⑦ 神秘的な時代の詩

詩集《神秘的な時代の詩〔限定版〕》初刊 一九七四年  
 一〇月二〇日 湯川書房(大阪府摂津市正雀本町二の三  
 の二四 発行者湯川成一)刊 コーベッククス発売 頒  
 価二五〇〇円 二三六×一四〇 総一四〇頁 二色刷  
 並製フランス装 貼函二帯 限定七〇〇部 「別に突き  
 つけ角背総革表紙でマール紙帙の著者私家本八部あ  
 り」 本文新字新かな 五号二二行組活版 印刷鈴木美  
 術印刷株式会社(大阪市浪速区下寺町四の二) 製本高  
 崎基栄

「内容」目次 詩篇計一八篇  
 マクロコスモス 夏から秋まで 立体 色彩の内部 少  
 女 青い柱はどこにあるか? フォークソング 崑崙  
 雨 聖少女 神秘的な時代の詩 蜜はなぜ黄色なのか?  
 夏の家 低音 弟子 わが馬ニコルスの思い出 三重  
 奏 コレラ  
 〈初出誌一覧〉 奥付

## ⑧ サフラン摘み

詩集《サフラン摘み》初刊 一九七六年九月三〇日 青  
 土社(東京都千代田区神田神保町一の二九 発行者清  
 水康雄)刊 定価一八〇〇円 二二〇×一四二 総二  
 一四頁 上製丸背布装 ジャケット(片山健画「無題」  
 1973.著者蔵) 組立函 帯 六刷まで計九〇〇部  
 「別に一九七七年一月一五日 青土社刊(本文・奥付は  
 初刊三刷本に同じ) 継ぎ表紙(背革、平ヨーロッパ更  
 (紗)でピンクの見返しの改装本(部数不明)あり」 「別  
 に一九七七年一月一五日 書肆蕃紅花舎刊 渡邊一考装  
 丁の丸背丹波紙布表紙で紙帙の限定五部私刊本あり」  
 装画片山健 本文新字新かな 10ポ一四行組活版 印刷  
 東徳 製本美成社

「内容」別丁本扉 目次 献辞 創作期間「1972-76」  
 詩篇計三二篇  
 サフラン摘み タコ ヒヤシンス或は水柱 葉 マダ  
 ム・レインの子供 悪趣味な冬の旅 ピクニック 聖あ  
 んま語彙篇 わが家の記念写真 生誕 ルイス・キャロ

ルを探す方法(わがアリスへの接近 少女伝説) 『アリ  
 ス』狩り 草上の晚餐 田園 自転車の上の猫 不滅の  
 形態 フォーサイド家の猫 絵画 異霊祭 動物 メデ  
 アム・夢見る家族 舵手の書 白夜 ゾンネンシュター  
 ンの船 サイレント・あるいは鮭 悪趣味な夏の旅 示  
 影針(ダノームン) カカシ 少年 あまがつ頌 悪趣  
 味な内面の秋の旅  
 〈初出誌紙一覧〉 奥付

## ⑨夏の宴

詩集《夏の宴》初刊 一九七九年一月三日 青土社  
 (東京都千代田区神田神保町一の二九 発行者清水康雄)  
 刊 定価一八〇〇円 二二〇×一四二 総一七〇頁 上  
 製丸背継表紙(背布 平紙) 貼函 帯 初刷は一〇〇  
 〇部〔一刷で《金柑譚》の二箇所の不要な行アキ(二〇一・  
 一〇五頁)を訂正〕〔別に一九八二年四月一日南柯書  
 局刊の特装版(五部あり) 装画西脇順三郎 本文新字  
 新かな 10ボ一四行組活版 印刷東陽印刷 製本美成社  
 〔内容〕別丁本扉 目次 創作期間「1976-79」 詩篇計  
 二八篇  
 楽園 部屋 蟬 子供の儀礼 異邦 水鏡 晩夏 曙  
 草の迷宮 螺旋形 形は不安の鋭角を持ち…… 父・あ  
 るいは夏 幻場 雷雨の姿を見よ 狐 織物の三つの端  
 布 金柑譚 使者 悪趣味な春の旅 夏の宴 野 夢の  
 アステリスク 詠歌 この世の夏 裸子植物 謎の絵  
 「青と発音する」 円筒の内側  
 〈初出誌紙一覽〉 奥付

## ⑪薬玉

詩集《薬玉》初刊 一九八三年一月二〇日 書肆山田  
 (東京都豊島区南池袋二の四五の七 発行者鈴木一民)  
 刊 定価二九〇〇円 二四五×一七三 総一一四頁  
 上製丸背継表紙(背布 平紙) 組立函に貼題簽 帯 初  
 刷は二〇〇〇部 〔別に一九八四年八月五日刊の平が  
 マーブル紙の表紙で貼函に貼題簽の著者別装本限定一八  
 部あり〕〔別に一九八六年四月一日刊の特装限定版四  
 〇部あり〕〔別に一九九三年五月三一日刊の私家版(南  
 柯書局発売)二二部あり〕 本文新字新かな 12ボ一五  
 行組活版 印刷蓬萊屋印刷 製本山本製本所 製函光陽  
 紙器製作所  
 〔内容〕別丁本扉 目次 詩篇計一九篇  
 雞 豎の声 影絵 青枝篇 壁掛 郭公 巡礼 秋思賦  
 天竺 薬玉 春思賦 垂乳根 哀歌 甘露 東風 求  
 肥 落雁 蓬萊 青海波  
 〈初出一覽〉 奥付

## ⑩ポール・クレイの食卓

拾遺詩集《ポール・クレイの食卓》初刊 一九八〇年五  
 月九日 書肆山田(神奈川県横浜市西区高島二の一の  
 二の八〇九) 刊 定価一八〇〇円 一九二×九七 総八  
 八頁 並製フランス装 貼函と当紙と帯「赤」 八五〇  
 部 〔六月九日刊の再版八〇〇部(発行者鈴木一民)の  
 貼函・当紙・帯は青の色替わり(製函光陽紙器) 〔別  
 に一九八〇年一月九日刊の特装限定版二八部あり〕  
 〔別に一九九三年五月九日刊の私家版(南柯書局発売)  
 一四部あり〕 装画片山健 〔装丁者の表示なくも装丁は  
 亞令〕 本文新字新かな 五号一〇行組活版 印刷宝印  
 刷・イナバ巧芸社 製本岩佐製本  
 〔内容〕目次 詩篇計二一篇  
 ポール・クレイの食卓 サークラス ライラック・ガデー  
 ン 唱歌 夜会 斑猫 霧 晩春 塩と藻の岸べで 九  
 月 家族 春の絵 スイカ・視覚的な夏 花・変形 鄙  
 歌 紀行 影の鏡 生徒 人工花園 猿 ッグミ  
 あとがき 〈収録作品初出記録〉 奥付

## ⑫ムーンドロップ

詩集《ムーンドロップ》初刊 一九八八年一月二五日  
 書肆山田(東京都豊島区南池袋二の八の五の三〇一  
 発行者鈴木一民) 刊 定価二八〇〇円 二一八×一四三  
 総一四六頁 上製丸背布装 組立函に貼題簽 帯 初  
 刷は一五〇〇部 装画西脇順三郎 装丁吉岡実 本文新  
 字新かな 12ボ一三行組(ただし《聖あんま断腸詩篇》  
 のみ五号一五行組) 活版 印刷シナノ印刷・イナバ巧芸  
 社 製本山本製本所 製函光陽紙器製作所  
 〔内容〕別丁本扉 目次 詩篇計一九篇  
 産霊(むすび) カタバミの花のように わだつみ 聖  
 童子譚 秋の領分 薄荷 雪解 寿星(カノプス) 銀  
 幕 ムーンドロップ 叙景 聖あんま断腸詩篇 睡蓮  
 芋環(おだまき) 晩鐘 青空(アジュール) 銀鮫(キ  
 メラ・ファンタスマ) 鵲 (食母) 頌  
 〈初出一覽〉 奥付

## あどがき

小林一郎が吉岡実詩のスルスをすべて明らかにするだろう——吉岡実〔談〕

詩人の吉岡実が亡くなって二十三年が過ぎた。私は二〇〇二年秋にウェブサイト《吉岡実の詩の世界》(<http://members.jcom.home.ne.jp/ikoba/>)を開設して毎月新しい記事を執筆する一方、吉岡実とその作品に関する書誌をはじめとする情報を探索し、整理・掲載してきた(サイトを開設した当時、最初に考えた題名は《吉岡実の世界》で、すでに同じ名前のサイトがあったため今の題名にしたわけだが、これはこれで悪くない)。書きおろしの記事は、これといった計画性もなく、気ままに続けている。その間、私にはやりたいことがふたつあった。吉岡実詩について総論を書くことと、既存の資料だけ使って吉岡実の生涯を描くことである(後者は、今のところ年譜の形になっている)。

各論なら〈吉岡実詩集《神秘的な時代の詩》評釈〉という、同詩集の十八篇を詳細に論じた長文がある。だが総論となると、《現代詩読本——特装版 吉岡実》(思潮社、一九九二)の吉岡実資料に付した〈吉岡実〉を採す方法——年譜・資料を作成しながら〉という、わずか一ページがあるだけだ。

ウェブサイト《吉岡実の詩の世界》で積みあげた断章を少し離れたところから見てみる。すると、吉岡実の詩に触れたことのない人にも読んでもらえる吉岡実論、いや吉岡実詩の紹介は、サイトの記事や資料を再検討することにとどまらず、私にとっても吉岡実詩をとらえなおす好い機会になるのではないかと思われた。そうした観点に立つて構想したのが本書である。

具体的にどう書くかは大きな問題を孕んでいた。全詩の評釈でない以上、どの吉岡実詩を取りあげるか。前掲《現代詩読本》の大岡信・入沢康夫・天沢退二郎・平出隆の四氏がしたように、代表詩を選ぶという方法がある。しかしどうしても自分の好みが優先される。それだけならまだしも、論じやすい作品に偏らないともかぎらない。総体を論じるつもりが、これでは本末顛倒である。

そこで考えたのが、吉岡実詩全体を「初期」「前期」「中期」「後期」という時代区分のもとに、各時代を二冊の詩集で代表させ——「初期」(《昏睡季節》

と《液体》、「前期」(《静物》と《僧侶》)、「中期」(《神秘的な時代の詩》と《サフラン摘み》)、「後期」(《薬玉》と《ムーンドロップ》)——、さらに「初期」に俳句と短歌・旋頭歌を含めるという案である。

本文では「初期吉岡実」「前期吉岡実」「中期吉岡実」「後期吉岡実」と使いながら、定義していなかった。「初期」を構成するのは、戦前、遺書としてまとめた①《昏睡季節》(一九四〇)と②《液体》(一九四一)および⑬《赤鴉》の歌と句だから、区分の根拠は明快である。戦後は難しくなつて、

- ・「前期吉岡実」 ③《静物》(一九五五)、④《僧侶》(一九五八)、⑤《紡錘形》(一九六二)、⑥《静かな家》(一九六八)
- ・「中期吉岡実」 ⑦《神秘的な時代の詩》(一九七四)、⑧《サフラン摘み》(一九七六)、⑨《夏の宴》(一九七九)
- ・拾遺詩集 ⑩《ポール・クレーの食卓》(一九八〇)をはさんで、
- ・「後期吉岡実」 ⑪《薬玉》(一九八三)、⑫《ムーンドロップ》(一九八八)

となる。これを略述すると、「前期吉岡実」は吉岡の内部のことばだけで構築

された詩世界、「中期吉岡実」はそこに他人のことばが入りこんできた転換期、「後期吉岡実」は「初期吉岡実」とは別様に自身の死を意識した文学的遺書の世界、といえよう。重要なのは区分ではなく、変化とその内実である。

むろん冒頭と末尾の歌や句、巻頭と巻末の詩篇だけでは、吉岡実の作品の全貌をうかがうには足りない。たとえば、吉岡実詩の代表作である《僧侶》が含まれない。だがそれは、詩集《僧侶》の《喜劇》や《死児》、ほかの詩篇を取りあげた処で触れればよい、と鷹揚に構えることにした。

本文に初出形ほかを引いた関係で、《雞》や《猿》のように定稿形を掲げていない詩篇がある。論述の展開上そうなつてしまつたが、読者はよろしく《吉岡実全詩集》などを手許に置いて、吉岡実詩の完成形を味読されたい。

吉岡は装丁家としても一家を成した。いずれは「装丁家としての吉岡実」に頌を捧げて、この「詩人としての吉岡実」と合わせて、《吉岡実》を探す方法の書名のもとに上梓したい。それが目下の私の願いである。

二〇一三年九月三日

小林一郎

本書は二〇一三年五月から九月にかけて執筆された。

詩人としての吉岡実

著者 小林一郎 ©Kobayashi Ichiro

発行者 小林一郎

発行所 文藝空間

東京都

電話番号

印刷所 文藝空間

製本所 トリウム商會

発行日 二〇一三年九月二八日

装画

装丁

郵便番号

郵便振替

同じ著者による編著

吉岡実資料（年譜・書誌・参考文献目録）

現代詩読本——特装版 吉岡実 所収

思潮社

一九九一年四月二十五日刊行

吉岡実年譜〔改訂第2版〕

吉岡実の詩の世界 掲載

[http://members.jcom.home.ne.jp/ikoba/pdf/yminenpu\\_2nd.pdf](http://members.jcom.home.ne.jp/ikoba/pdf/yminenpu_2nd.pdf)

二〇二二年八月三十一日公開

吉岡実全詩篇標題索引〔改訂第3版〕

吉岡実の詩の世界 掲載

[http://members.jcom.home.ne.jp/ikoba/pdf/YMskuin\\_3rd.pdf](http://members.jcom.home.ne.jp/ikoba/pdf/YMskuin_3rd.pdf)

二〇二二年十一月三〇日公開