

死せるものたちの瞳——北村太郎論

ほくが死ぬとき、鐘の舌は垂れたままであることを（冬へ）



北村太郎

(きたむら・たろう)

1922～1992

東京府生まれ。本名、松村文雄。戦前に東京外国語学校仏語部文科、戦後に東京大学文学部仏文科卒業。学徒動員を受け、田村隆一とともに海軍に入団。連合国艦隊の暗号解読等に従事。戦後は大学に入り直し、卒業後、朝日新聞社に入社。校閲部に勤務するかたわら、自然への畏怖と死への特異な感受性によって織りなされる詩篇を書く。「雨」「墓地の人」等で倦怠と幻滅に充ちた世界観を表現し、抒情詩に新たな領野をひらく。「孤独への誘い」等の評論では、戦争期を「空白」と見なす前世代の詩人を鋭く批判し、戦中派の倫理を示した。戦争、妻子との死別、無惨な恋愛の傷がひそかに刻まれた作品の数々は、「荒地」のなかでも異色の輝きを放つ。「眠りの祈り」で無限賞、「犬の時代」で芸術選奨文部大臣賞、『笑いの成功』で藤村記念歴程賞、『港の人』で読売文学賞、「長年にわたる翻訳家としての活躍と、翻訳文化の向上に貢献されたこと」により日本翻訳大賞特別賞受賞。詩集『北村太郎詩集』『冬の当直』『犬の時代』、評論集『パスカルの大きな眼』『はくしの現代詩入門』『うたの言葉』等。

第二節 壊された時間のなかで——「墓地の人」「やさしい人」「地の人」論

水のように透きとおった抒情と、そこに映る死の影——美しい面影を曳きながら、「死」という終着点に向かってゆくその詩的営為は、戦争の傷痕と、幼い日に彼を襲った「自然」への恐怖によって決定づけられた。

戦死、病死、自殺、事故死、自然死……「死」の記憶は、彼の抒情を呪縛する。「自殺、他殺、自然死以外の死」(「レッド・シー」)を夢見る詩人は、現実から逃走し、「海」や「空」といった原初的「自然」に救いを求める。だが、海には文明以前の猛威が人の侵入を拒むように荒れ狂い、空を見上げると死せるもの(者・物)たちの瞳がひしめいている——

本稿では、北村太郎の営為を辿ってゆく——彼が目撃した不吉な「自然」、そのなかで意味を失ってゆく「自我」、何処まで行っても纏わりついてくる「死」……それらの関係性を整理し、彼の詩的核心を指し示したいと思う。

処女詩集『北村太郎詩集』の冒頭に置かれた、「墓地の人」の解説から始めよう。収録作のなかでもっとも早く書かれたものであり、(確認されている限り)戦後六番目に作られた詩である。それ以前の前五つの詩——「自画像」「眼」「亡霊」「弔歌」「AMOROS MA NON TROPO」——は、「石柱の天使たちは永遠の夜に凍る」(「亡霊」)「トラムベットがユムのやうに伸びる」(「AMOROS MA NON

「TROPO」¹⁾といった表現に見られるように、戦前モダニズム詩の残響を曳いていた。詩集に収録されなかったのは、そのためだろう。戦後詩人・北村太郎の原像は、「墓地の人」にこそ克明に刻まれていると考えられる。

墓地の人

こつこつと鉄柵をたたくのはだれか。

魔法の杖で

彼をよみがえらせようとしても無益です。

腸詰のような寄生虫をはきながら、

一九四七年の夏、彼は死んだ。

(つめたい霧のなかに、

いくつも傾いた墓石がぬれている。)

苦痛と、

屈辱と、

ひき裂かれた希望に眼を吊りあげて彼は死んだ。

やさしい肉欲にも、

だるいコーヒーマシンの匂いにも、

彼のかがかやかしい紋章は穢されはしなかった。
犬の死骸。

(死んだ建築家との退屈な一日。)

ああ、彼の仮面が

青銅の眼でいつも人類をみつめているとだれが言うのか。

その重たい墓石のしたで、

暗い土のなかで、

腸結核で死んだ彼の骨がからみあっているだけです。

幼年時代に、

柘榴をかんだ白い歯が朽ちているだけです。

それなのに、

尖った爪を血だらけにして敷石を掘りかえすのはだれか、

錆びたシャヴェルで影をさがすのはだれですか。

(棺をのせた車輪がしずかにきしりながら、

しめった土のうえに止った夏の朝。)

ああ、彼は死んだ。

埋葬人は記録書に墓の番号をつけました。

すべては終わりました。

大とともに、
夕ぐれの霧のなかに沈む死者よ。
さよなら⁴。

「彼」の無惨な死と、「夕ぐれの霧」のなかで遺骸を掘り返す「だれか」の人影が、断片的に描かれる。カッコで括られた部分——つめたい霧、傾いた墓石、死んだ建築家、車輪、夏の朝——が、詩篇に立体性をあたえている。

この詩に、始まりから終わりに向かって流れる「時間」は存在しない。「墓地の人」の場面展開は、つぎのようなものである。

- 1 「だれか」が「魔法の杖」で「鉄柵をたたく」。
- 2 「彼」が腸結核で悲惨な死を遂げる。
- 3 「彼」は土の下で朽ちてゆく。
- 4 「だれか」が「尖った爪」と「シャヴェル」で「彼」を掘り起こそうとする。
- 5 「彼」を乗せた車が墓地に到着する。
- 6 「彼」の死を埋葬人が記録する。

これを時間軸に沿って置き換えれば、2↓5↓6↓3↓1↓4となるだろう。継ぎ接ぎのフィルム

のように、「墓地の人」の時間は狂いながら流れる。

北村は幼い頃から映画に親しんでおり、『センチメンタルジャーニー』⁵、戦後の一時期は、鮎川信夫とともにフランス映画のパンフレットを作成している(同)。そのことも、破壊と断片化という方法に影響しているだろう。だが、それ以上に重要な点がある。すなわちこれは、破壊された自我が見た風景なのだ。

敗戦とは歴史観の消滅であり、それはしばしば時間意識の崩壊をもたらした。「大東亜共栄圏」という結末に向かっていた「歴史」が、無条件降伏とともに崩れ去ったとき、荒地派の「時間」はモザイクのように攪拌された。

「始まり」であり「終わり」であると考えたものが、「偽」であったと知らされたとき、彼らの時間意識は崩れ落ちていった。それと同時に、「歴史のそと」(鮎川信夫「港外」)とでも呼ぶべき、異数の領域がその詩に発生した。そのことを示すが、つぎの断章である。

大時計のうしろに時間があり、
時間のうしろに凍りついた私の人生がある。
さびしい私の父、
私の兄弟の発音がある。
街をあるき、
地上を遍歴し、いつも渇き、いつも飢え、

いつもどこかの街角でポケットにパンと葡萄酒をさぐりながら、死者の棲む大いなる境に近づきつつある。(「センチメンタル・ジャーニー(滅びの群れ……)」)

北村の意識が、「大時計」によって規定される「時間」の外部にあることがわかる。その領域が、敗戦によって消滅したもう一つの「歴史」の残像であることは、言うまでもない。そこには、「父」や「兄弟」の「登音」が響いている。なぜ「私」は、「死者の棲む大いなる境に近づきつつある」のか？「私」が、「大時計」に象徴される正統的な歴史のなかに居場所を見出せず、「時間のうしろ」を遍歴する存在だからだ。「大時計」が告げる「時間」のなかに、「父」「兄弟」はいない、と「私」は感じている。これを言い換えれば、「戦後」は死者たちを受け入れる容器たりえない、ということだ。

この確信が、戦後という時間軸に反する「大いなる境」を、またそこへ向かって歩く自身のすがたを、北村に描かせたのだ。彼が政治的には「保守主義」者を自任していたのも、これと無関係ではあるまい。もともと彼の「保守主義」は、ある種異質なものであった。「わたくしたちは少なくとも「守」の態勢はとっていないかった。保存し、維持するからには、保存され、維持されるに足るものがないければならなかった」(「荒地」と現代)とあるように、北村は「保守」すべき何ものも見出せなかったのである。

「戦後」に違和を感じつつも、「戦前」「戦中」をとおして「保存され、維持されるに足るもの」を持ちえなかった事実、北村を一種の虚無主義へ連れていった。と同時に、彼の主体に複雑な陰影を

あたえずにおかなかった。

「『の』人」というタイトルの作品は、『北村太郎詩集』にあと二つある。「Pride and Prejudice またはやさしい人」「地の人 失業者の独唱・一九五一年」である。前者は「一九五〇年にインターンを終えた／若い開業医」、後者は「一分まえ」に失業したばかりの男が主人公である。この二篇は、北村の自我の構造を明らかにするものだ。「やさしい人」は北村の「夢」の部分を、「地の人」は「現実」の部分を象徴している。

まず、北村の言う「やさしい人」の正体を、私たちは暴くだろう。彼は患者に「きみは風邪をひいたようだが、／ぼくはフェナセチンをあげるよりも、／きみの下着を数えたいと思う」「きみは眠れないようだが、／チクロパンの注射などではいけない。／せひ悩みをさかせてくれたまえ」と語りかけるような、善良かつ情熱的な青年医である。フェナセチンやチクロパン(かつて使われていた風邪薬と麻酔薬の名称)ではなく、懊悩からの救済をこそあたえたいと彼は思う。「くる日もくる日も」、彼の「ほそい指」は「貧しい／病める器」を修繕する。困窮に喘ぐ人々、彼らと真摯に向かい合う医師、徒勞がつづく日々……この設定自体は、プロレタリア詩とも通ずるものだ。だが北村は、青年医の不吉な内面をそれとなく暗示する。

ほそい指は、彫刻する人のように

冷たく、熱っぽく

たくさんの病める器から、すこしの

ウイルスもついでにない、精神の
ウエヌスを刻みあげようとしているのである。

彼は世界から病を、貧困を、「ウイルス」を除去し、人類を理想のかたちに押し上げたいと願っている。精神のウエヌス（美神）とも呼ぶべき、新しい人間のかたちを、彫刻家のように刻みたいと考えている。理想的であるがゆえに、医師の本道から少しずれ始めていることがわかる。彼の歪んだ内面は、つぎの部分でさらに明らかになってゆく。

彼はタバコをすわない。恋人も

いない。彼の強い近視眼には、くる日も

くる日も、子宮から墓場への

果てしない行列がぼんやりうつる。

(略)

彼のこころの

解剖図には、虚無の盲腸や、絶望の
扁桃腺があつてはならない。

「タバコ」も吸わず、「恋人」もない、孤独な人間像が示される。「近視眼」であることは、世界

観の歪みを象徴している。その瞳に「子宮から墓場への／果てしない行列」が映っているが、これは
彼が「死」を極めて観念的に把握していることを意味する。

「解剖図」を眺めるシーンで、青年医の逸脱は明確になる。彼は実際の解剖図ではなく「こころの
／解剖図」を手に取り、あれこれの臓器や病は「あつてはならない」と結論づける。すなわち彼は、
現実の人間ではなく「器」を見つめている——さらに言えば、病人が病人でしかないという事実、彼
らを素材に新たな「人間」を刻み上げることのおかしさに、気づいていないのだ。

彼ははげしい夢を持っている。だから人類を愛している。だから

細胞を愛している。彼の鉗子から

逃げられるものは、ほんの日常の感情だけである。彼は

やさしい人、沈黙の青年、その水晶体の

裏側や、リン巴腺のまわりに、高慢と偏見の

こまかい血管がかたまっている。

彼はやさしい人、白い

診察着は、夕日のレントゲンを吸い

しずかに立ち、歩き、坐って、しまいに黒くなる。

「彼はやさしい人」という白々しい言明が繰り返される。「人類」への「愛」は、「はげしい夢」の

ゆえであるとされる。「愛」が先にあるのではなく、別次元の「夢」のためにこそ、彼は患者を愛するのだ。その鉗子は、「ほんの日常の感情」をことごとく取り零してゆく。

表面上、この詩に不穏なところは一つない。「やさしい人」が人々の病と死を目撃し、悲しむだけの筋書きしか、そこにはないからだ。だが、ひそかに仕掛けられた罠を一つ一つ解いてゆくと、青年医のいびつな内面が浮かび上がってくる。この詩が「Pride and Prejudice」（高慢と偏見）と名づけられているのは、理由あつてのことだったのだ。

ところで、この青年医を——「病める器」を「美神」の素材と見なし、「夢」に憑かれているがゆえに「愛」という倒錯に陥っている彼を——戦後民主主義の化身と見なすことは可能だろうか。磯田光一は、つぎのように書いている。

戦後日本のおおかたの左翼が、大東亜戦争の死者を「平和の礎」として利用した（略）これは天皇制を恨んで死んでいった日本の兵士をも、靖国神社が「国家の礎」というレッテルを貼ってしまったのとちょうど裏返し風景である。（戦争論の前提）¹²

かつて大日本帝国は、おびただしい死者を素材に「国家の礎」というフィクションを作り上げた。戦後日本は、おなじ死者を「平和の礎」と名づけ、秩序の維持に利用している——戦争を通過してもまったく変わらない人々の心性を、磯田は鋭く告発する。北村の描く「やさしい人」もまた、患者を「げげしい夢」の生贄に供そうとしている。彼の表面上の「やさしさ」を認めつつ、その裏面に蠢く

禍々しいものを、北村は指摘せずにいられたかったのだ。

「地の人」は「やさしい人」と反対に、夢も「彼岸」も「魂」も信じない。彼は失業者であり、落伍者であり、そのくせ「ヒーローの視線」で同僚を睨みつける胆力の持ち主である。「ぼろぼろ」の「失業保険給付証」に辛うじて生命を保障されながら、「両手で硫酸をすくいあげるほどの／勇氣がある」と確信している彼は、「やさしい人」の患者になるべき人間にさえ見える。だがその精神構造は、「やさしい人」と対立しつつ、北村の秘められた一面をあざやかに象徴している。

おれは「彼岸」を信じなかった。おれは、迷路遊びに溺れるのを
軽蔑した。いかに多くの「魂」が、瀕死の
ささやきを耳うちしても、おれは笑った。

「げげしい夢」に焦がれる青年医と、真逆の「おれ」の内面が語られる。「病める器」の救済に疲れ果てる前者に対し、後者は「瀕死の／ささやき」を嘲笑するばかりだ。「硫酸くさい工場」、「同僚であったひとびと」、「友」、「ブルジョワの私有生産手段の／蜘蛛の巣」……瞳に映る一切を、「おれ」は侮蔑し、否定する。それらは「ブルジョワ」社会の「迷路」に迷い込んでいるにすぎない。否、人々は迷いさえ「遊び」のように楽しみ、日々を虚しく過している。

「森のうえに高く滑っている／鷲」のように、「おれ」は世界を見下ろす。全能感に憑かれた「おれ」に、何処からか謎めいた囁きが聞こえてくる。

「空虚なものは、無ではない。それは
しずかに息をしている、

(略)

友はない、恋人も、やさしいキスもない。

悲しくはない、とあなたはいう。

しかし、記憶してください、何ものにも

向いあうことを強制された魂が、何ものをも

見ないとき、あなたは

すべてを怖れる、あなたは

すべてを怖れる……」おれは

人体解剖図を見るように、世界を

見ているブルジョワのペシミストやオプティミストの

茹で卵の「魂」を、その「ささやき」を、その「ニュアンス」のゼリーを

踏みつぶした。

「空虚」と「無」は異なると、この声は告げる。そして、「何ものにも／向いあうことを強制された魂」が「何ものをも／見ないとき」、「あなた（おれ）は／すべてを怖れる」と言う。複合的な意味

を持つ「声」であるが、荒地派の世界観を軸に読み解いてゆくと、つぎのようになる。

「空虚」とは、荒地派が敗戦時に目撃した、世界の廃墟のことである。それは「無」と違い、いまでも静かに息づいているのだ。なぜなら荒地派は、「世界」の記憶を保持しているから。かつて実在し、そこで生きてきた「戦前」そして「戦争」は、確かに消え去った。だが、「何ものにも」——死や戦火にさえも——「向いあうことを強制」された「魂」は、未だに滅んでいないのだ。「無」とは人間にとって「死」のことである。荒地派は、詩意識の中心に「死者」を据えた。「死」ではなく、「死」者を——その記憶を、意志を、抒情を——詩のなかに繰り込もうとした。「空虚」は「無」の同類ではない。それは「無」を、「死」を孕みつつ、胎動する「現在」なのだ。「おれ」が「何ものをも／見ない」のは、かつて生きていた世界が滅んだためである。戦争が終わり、戦後にも帰属できず、「失業者」として彷徨う彼は、いかなる世界観も持つことができない。いまはまだ、世界に叛く「ヒーロー」のような気持ちでいる彼も、いつかは「世界」から拒まれたのだ、という事実には気づかざるをえない。そのときこそ彼は、「すべて」を怖れるのだ。——

「人体解剖図を見るように、世界を／見ている」人間は、「やさしい人」を指していると考えていいだろう。「おれ」はその「魂」を、「ささやき」を、「ニュアンス」を踏み潰す。そして、輝かしい「未来」を夢想する。ようするに「おれ」はまだ、告げられたことの重大性に気づいていない。ところで、「おれ」の「未来」がつぎのように想像されている点は、極めて象徴的である。

おれの

未来には、麦の芽が伸びていた。土のなかで、
湿った根が微かにうごいていた。地上で
鎌の刃が秋の落日にキラキラ光った。おれの未来には、冬の
凍えて、固まった土が、乾いた咽喉のように
春のこまかい雨を
待っていた。おれの
一年は、おれの「永遠」であり、おれの
収穫は、おれの種子であった。

第二詩集から「自然」を中心的主題に据えた田村隆一と違い、北村の詩的世界は最初から「自然」を孕んでいた。彼の自然概念については後で述べるが、その変遷を一言で言えば、死の影に充ちた自然が、しだいに優しさを帯び、詩人の主体を迎え入れたということだ。「地の人」が「自然」を理想の未来として描いていることは、いわば予言的な響きを持っている。

「一年」が「永遠」のように感じられている点は、時間意識の崩壊を、「収穫」が「おれの種子」である点は、「地の人」の根本的な不毛性を示している。ここではまだ、救済としての「自然」は現前しない。

「墓地の人」「Pride and Prejudice またはやさしい人」「地の人 失業者の独唱・一九五一年」は、独特の繋がりを持った三部作と考えることができる。すなわち北村は、「やさしい人」で戦後のヒューマニズムを否定し、「地の人」で否定への情熱を否定し、「墓地の人」で、両者の根底に漂う「死者」を発見しようとするのである。

第二節 ノイズとモノクローム——「おそろしい夕方」から「悲しき夢」まで

北村の「死」を、私は水面に映る影にたとえた。彼にとつて、自然と死は不可分のものだった。このことが、その戦争体験の解釈を難しくしているのだが——まず、彼が「死」の原風景を描いた詩を見てゆこう。

おそろしい夕方

大あらしが近づいてくる
うす嵐いろの海
見たすかぎりの空は、海と
おなじいろの雲でおおわれ、その雲は
はげしい風に追われて、絶えず一つの方向へ動いている
水平線は揺れ

沖のほうから、濁った、白い波が
押し寄せ、とちゅうで碎けながら、なお
うしろの波におされて、新しい
力となり、ふたたび崩れやすいたてがみと
とのえ、ゆっくりせり上がり、ついに
充実した、ひろい砂浜に倒れる
大きな、にぶい音とともに、泡の
網が、たちまちはいあがり、ひろがり
一瞬とまって、すばやくひきながら
まじりあい、重なりあう叫びに
もう一つの変化を与え
追いつめてくるむきだした歯にかまれる 波が
波に襲いかかり、しぶきが
しぶきを吹きとばし、沖から岸までの
すべての水面は、しだいに
渦まわらずくのスクリーンに包まれ
くらくらなってゆき
ひがし伊豆の八月の海に、ゆっくりと

大あらしが近づいてくる¹³

ここに欠けているのは「私」である。風景だけがあつて、それを見つめる主体がない。タイトル
の「おそろしい」という箇所には、主観があらわれない。「私」を、「私」に属する一切のものを排
除した「自然」は、ほとんど原初的な恐怖を帯びている。「私」に属さない一切のもの——すなわち
自然——が、この詩の語り手なのだとも言えよう。

「自然」の空無感、荒地派のなかでも、北村太郎によつてもっとも鋭く表現された。中桐雅夫
「春の嵐」を見てみよう。

大きな海に嵐がくる、大きな春の嵐がくる、
岸辺のくろい松の枝が揺れ、
薄肌色の砂もふるえ始める、
少年と少女が騒ぎだす波をじつと見つめている。¹⁴

「おそろしい夕方」とほとんど同様のシーンであるが、ここには「海」を見つめる「少年と少女」
がいる。中桐の詩には、「おそろしい」自然を前に佇む主体がある。無惨な世界を、何処かから見つ
める「絶対者」のような存在が、想定されている。

薄曇りの空に一層暗くかかっている大きな手の影！

〔春の遍歴¹⁵〕

鳥に翔ぶのを忘れさすようなやさしいまなざし、
まだ言い残しているという気がするそのもの。

〔夏の遍歴¹⁶〕

秋の空を黒い大きな手が蔽っている

〔秋の遍歴¹⁷〕

黙つてすべてを見ている誰かがいる

〔冬の批評家¹⁸〕

「春」「夏」「秋」「冬」のいずれにおいても、世界を覆い、見つめている何者かの影が感じられている。中桐の「自然」には、詩人の主体と、「すべてを見ている」「大きな」「誰か」の存在が息づいている。北村の「自然」には、そのどちらも不在なのだ。「墓地の人」にも、「ああ、彼の仮面が／青銅の眼でいつも人類をみつめているとだれが言うのか」という一節があった。自然を、世界をつつみ込む「やさしい」温もり——中桐が常に感じているそれを、北村は理解できない。

北村の詩的世界において、人間は人間であり、自然は自然にすぎない。それらを超越し、変容させる原理——神——は、何処にもあらわれてこないのだ。

すばらしい音楽を持つことで

ひとは

果てしなく落ちてゆく存在であることを

ごく自然に

みずからに

示している

〔いかかわしい二つの芸術¹⁹〕

何でもないような一節であるが、これをリルケの有名な詩と比べてみよう。

秋

葉が落ちる、遠くからのやうに落ちる、
大空の遠い園が枯れるやうに、
物を否定する身振で落ちる。

さうして重い地は夜々に
あらゆる星の中から寂寥へ落ちる。

我々はすべて落ちる。この手も落ちる。

他を御覧。総べてに落下がある。

しかし一人ゐる、この落下を
限なくやさしく両手で支へる者が。²⁰

リルケの「落下」は、限らない優しさでそれを受け止める「誰か」の存在を前提している。一方北村の「落下」は、ただ「果てしな」い。しかもそれは、「葉が落ちる」ような「自然」な、ロマンチックなものではなかった。「たぐさんの手で階段から突き落とされてしまった」「悪の花」¹⁸とあるように、彼の落下感には、強いられた戦争体験が反映されていた。

リルケは荒地派に深い影響をあたえた詩人だが、総力戦の記憶が、両者を絶望的に隔てている。薔薇の棘によって美しく果てた詩人は、数多の無意味な死を目撃した荒地派にとって、あまりにも遠い存在になってしまったのだ。

なんだか死ぬような気がする近いうちに

病気でも自殺でも他殺でもなく

(略)

おもむろにハンマーが下りてくる

高い暗い空

(「下りてくるハンマー」²²)

北村の詩に、絶対者は存在しない。いたとしても、それは邪悪なものでしかない。「崩壊するイマージュを／つねに見ながら」(「問題は何ひとつ……」)²³「イマージュは無価値と断言する」(「晝ふかく」)²⁴といった断章は、北村の想像力が敗戦によって否定され、砕け散ったことを示している。「イマージュ」を持たない彼は、世界を一つの有機体と見なすことができない(「墓地の人」「センチメンタル・ジャーニー(滅びの群れ……)」等が、断片的な映像で構成されているのはそのためである)。また、「世界」を見下ろす「神」の存在も信じられない。鮎川信夫は、「われわれに「世界」という感覚を最初に与えたものが大戦であった」(「恐怖への旅」)²⁵と書いている。「世界」は戦争とともにあった。だから終戦を迎えたとき、荒地派の「世界」は引き裂かれ、あらゆる理念——神、人類、愛、正義など——も崩落した。

荒地派の瞳に映る「戦後」は、まるで傷だらけのフィルムのようなようだ。ノイズに充ち、物語は断片的にしか伝わらない。何処から始まって何処で終わるのか、誰が主人公で誰が敵なのか、そもそもいかなるストーリーなのか、見当もつかない。田村隆一は「帝国」の幻影を再帰させることで、黒田三郎はいかなる時代にも属さない無名のエネルギーを手にすることで、「崩壊」を回避しようとした。²⁶北村は「イマージュ」を否定し、「イマージュ」以前の生々しい現実——すなわち自然——に入っ

てすでに見てきたように、北村の「自然」は母性的な温もりを宿していない。それは主体の進入を拒む領域であり、「世界」以前の混沌であり、そこから「現実」が流出する場所なのだ。

詩篇「朝の鏡」は、

朝の水が一滴、ほそい剃刀の
刃のうえに光って、落ちる——それが
一生というものか。不思議だ。
なぜ、ぼくは生きていられるのか。曇り日の
海を一日中、見つめているような
眼をして、人生の半ばを過ぎた。

と始まり、

朝の水が一滴、ほそい剃刀の
刃のうえに光って、落ちる——それが
一生というものか。残酷だ。
なぜ、ぼくは生きていられるのか。嵐の
海を一日中、見つめているような
眼をして、人生の半ばを過ぎた。

と終わる。根拠不明の虚無感に充たされた作品であるが、その第三連（ちょうど中間）にある独白は、「虚無」の出生地を明らかにしている。

ぼくの

小帝国はほろびた。だが、だれも

ぼくを罰しはしなかった。まったくぼくが

まちがっていたのに。

「まちがっていた」戦争の終結、そして北村太郎という一つの主観（「小帝国」の滅亡——それこそが、「ぼく」をして「おそろしい夕方」を思わせる「海」の光景に向かわせ、「一個の死体となること」を夢見させるのだ。

「人間」は「文明」の断片であり、「死骸」は「自然」の断片である。人間を拒む「海」の前に、北村は「死体」に、「自然」の一部になりたいと願う。自虐と自愛は混融しつつ、「死」という結末へ向かいつつある。

「墓地の人」「センチメンタル・ジャーニー（滅びの群れ……）」「雨」で「死者」を見つめていた北村は、「おそろしい夕方」「朝の鏡」「存在」では「自然」に見つめられている。いままで語らっていた「死者」の面影が透きとおる、その向こうに「自然」が見える——この二系列の詩篇を読むと、そんな印象をあたえられる。乾いた土に水が浸みるように、「死者」という大いなる不在に、「自然」が浸

透していったのだ。

じつは両者は、極めて深い相関関係にある——端的に言くと、北村にとって「自然」は、最初から「死者」の面影を曳いているものだったのだ。

九歳のわたくしは青畳のうえで眠ってしまったのだ。数時間後、まだ日の永い夕暮れに目覚めて、わたくしは何を発見したのか、それは、雪のふる夜の空を見あげているような虚脱感であった。わたくしはもちろん涙を流さず、しだいに夕焼け空が微妙に薄闇に変化してゆく窓をぼんやりながめていた。桃色の爪、なめらかに伸びた皮膚を持つ少年の、その夏の日の記憶は、わたくしの一生の静かな恐怖の始まりである。

（「バスカルの大きな眼」²⁸）

北村の詩に特徴的な虚脱感、自然への恐怖、死への親和性の出処が、あざやかに語られている。

「雪のふる夜の空」は「悲しき夢」「影へ」、「夕焼け空」は「センチメンタル・ジャーニー（すばらしい夕焼けだ……）」「小さな街の見える駅」等の詩篇に歌われている。この幼時の記憶を反映してか、前者は幻想を、後者は現実を舞台としている。

全体が黒と白になってしまう

昼の町の

交差点の信号の雪の舞うなかの

赤

そんな夢をみたいものだよ

（「悲しき夢」²⁹）

「雪の舞うなかの／赤」は、「夕焼け」の残照と考えていい。なぜ北村は「そんな夢」を見たいのか？ 夢（雪空）と現実（夕焼け空）が、そこで一体化しているからだ。それを目撃するとき、「一生の静かな恐怖」はその根源的な意味を開示するのである。

「黒と白」にそまりゆく光景は、「ペンションの雨」「港の人22」等にも記録されている。だがその「夢」は、ついに見られなかった。「九歳の（略）夏の日」におとずれた体験の意味を、北村が理解することはなかった。しかし思考の痕跡は、数多の詩篇に克明に記されている。彼の特異な自然観とその変容を見てゆくことで、私たちは不可解な「夢」の入口に立つことができるだろう。

第三節 世界の幽霊——「夏を中心」から「冬の日」まで

北村と「自然」、そして「戦争」との関係を示す詩篇を、つぎに掲げる。

夏を中心

幾十もの季節が
すぎました
わたしを漕すように

「愛」といつてみます
命令や

断言を避けて
何が残ったでしょうか
せいせいおりです

「愛する」といつてみます
骨の林から
風が
吹いてきます

幼年のころ
わたしは小川で
蝦をつかんだのでした

でもすぐに
跳ねて

わたしの指から消えました
小さなしぶきと
かすかな波紋を
口をあけて
見つめていました

それが
わたしの夏を中心だったのです

「愛」
「愛する」
叫ぼうとするのです
叫びが
命令であるかのように

影が

すうつと地を払い

これから

幾つの季節が

くるのでしょうか³⁰

この詩は、北村の戦争体験を極めて独自なたちで表現している。「わたし」は戦いを「口をあけて／見つめて」いるばかりだ。そんな彼にとつて、戦争は「小さなしぶきと／かすかな波紋」にすぎなかった。それが「夏」（二九四五年八月）の「中心」だった、と北村は言う。

「わたし」は、「愛する」ことを「命令」されている。ロラン・バルトは、「ファシズムとは、何かを言わせまいとするものではなく、何かを強制的に言わせるものだ」（『文学の記号学 コレーシュ・ド・フランス開講講義』）と語っている。「帝国」への「愛」を、「わたし」は「叫ぼうとする」。だがそのとき、「影が／すうつと地を払」う。この情景は、大日本帝国の滅亡をあらわしている。「これから／幾つの季節が／くるのでしょうか」……「わたし」の季節の「中心」は、すでに終わっている。これから長い余生が待っているだけだ。戦争への愛を誓えなかった「わたし」は、戦後もまた愛することができないのだ。

つぎの詩を見ると、「しぶき」と「波紋」は戦争を、「口をあけて」いる「わたし」は北村自身を指していることが、さらに明確になる。

海軍へ行つて気象学の本をひろげている間は
まだよかつたんだ選り好みのきく友や

選り好みのきかない戦いの日々の現象を

口をあけて眺めていて済んだのだから

（「きみの人生」³²）

「口をあけ」る動作は、傍観者の意識をあらわしている。詩篇「祈りたくて」によれば、北村は子供の頃から「口をあめぐりと」あけていることがあった。

口をあめぐりとあいて

ガストローヴのゴム管を見つめている

少年時代の

夕やけを幽霊みたいにこわがった経験を
総毛だつて思い出ししている

（略）

幽霊の夕やけがこわかったのは

そこにたくさんさんの紅い邪悪な目が
ひしめいていたからだ

死ぬまで付きまとわれるような気がしたからだだったが

じぶんが幽霊になってしまっていないという保証が
どこにある。³³

「夕やけ」が、「幽霊」(死者)のように怖かった、という特異な感受性が語られる。そしてその理由は、「そこにたくさんさんの紅い邪悪な目が／ひしめいていたから」だという。

自伝『センチメンタルジャーニー』によれば、北村の記憶は「かぞえ年七歳」(満年齢で六、七歳)から始まっている。人間の最初の記憶は大抵三、四歳のときのもので、それ以前は脳髓から消えていく。これを幼児期健忘といい、記憶の特徴として万人に共通するものだ。木原孝一の初めての記憶は二歳のときのものであり、鮎川信夫のそれは三、四歳のときのものである。各人によって差があるとは言え、おおよその値は変わらない。

北村の「六、七歳から」という言明は、ほとんど異様に思える。彼は同級生の女子に「脳に欠陥があるせいではないのか」³⁵とからかわれ、辛い思いをしたこともあったという。その後の北村の知的活動を見るに、女の子の当て推量は外れたものと言っている。ではなぜ、彼の六、七年分の記憶は眠っ

たままなのだろうか？ 幼児期に精神的外傷を負ったのだろうか？ 思い出してはいけない光景が、そこに秘められているのだろうか？ 彼自身が忘却してしまっているがゆえに、これ以上追求することはできない。ただし、ヒントは幾つかある。

まず、北村が双子の兄として生れていること。自身の鏡像が常に現前している状況は、アイデンティティーの拡散を引き起こす。また、双子の片割れに賞讃が集中する場合、もう片方は存在意義を見失ってゆく。北村は、その戦後五番目の詩に、つぎのように書いている。

まだ眠つてゐる妻と二人の息子をのこして

F・M・氏はそつと起き

固い石鹼を顎にぬりはじめ

鏡のなかに沈んでゐる水

その底から頭骸骨が投影されて……

(「AMOROS MA NON TROPPO」)³⁶

この時点で、北村に「二人の息子」はいない。妻と一人の息子がいるだけだ。現実と矛盾した光景のなか、「F・M・氏」(北村の本名は松村文雄)は起き上がり、髭剃りをする。顔を洗う水は、「鏡のなかに」流れ込む。そこに、自身の「頭骸骨」が見える。

鏡のなかに不吉な影を見出していること、なぜか息子が「二人」に見えること——そのいずれも、双子であることの痛みを反映しているとは言えないだろうか。

もう一つは、北村が生れる前、松村家が三人の死屍を出していること。自身の生誕が、三人の兄の死を背負っている事実は、少年期の北村を意識的にも無意識的にも呪縛したに違いない。

鏡合わせの自己、そして三人の死者——北村の生の始まりには、この二要素が深く刻印されている。母なる「自然」が「幽霊」のように見えるのは、これが理由と考えられる。

さて北村は、「じぶんが幽霊になってしまっていないという保証がどこにある」と言う。この疑惑は、戦争体験から生れた。幽霊とは、死者の魂がこの世に現前したものである。すなわち、「あの世」に居場所を見出せなかった霊が、「この世」にやってきたものだ。

世界観が崩壊し、地上の何処にも安らうことのできない詩人は、やむなく言葉のなかを彷徨う。「世界」から追放され、もう一つの「世界」にも帰属できない彼は、まさに「幽霊」的存在ではないか。

こうして戦争体験と、「幽霊」のような「自然」は接続される。「紅い邪悪な目」は、アイデンティティの揺らぎと、死んだ兄弟への負い目を反映していたと考えられるが——埴谷雄高だったら、幾億もの精子のなかで自分だけが「存在」に辿りついたことへの罪悪感も追加するだろう（「死霊」第七章「最後の審判」）——、そこに戦死者たちの瞳が重ねられるのだ。

北村の詩篇で、タイトルに「目」ないし「瞳」の字が入っているのは、「眼」「ちいさな瞳」「冬の目」「耳と目」「波の目」「海の瞳」「雲の目」の七篇である。特に「冬の目」は、空にひしめく「瞳」の正体を明示している点で、重要である。

千の星は

千の目

さみが見あげなくたって

さみをにらんでいる

闇の遠くに

灯りのついた窓をおもっ

(略)

いつかの朝の

さわやかなかみそりの刃の光りは

だれの目？

うつむいて歩いてゆく

木枯らしの夜の道

さつき想像した彼方の窓って

ひとつ目小僧の

「千の星は／千の目」という部分は、「自然」に見つめられる恐怖をあらわしている。つづく二行は、それが人間的意志の及ばないものであることを示している。「いつかの朝の／さわやかなかみそりの刃の光り」は、「朝の鏡」の一場面を指す。その「光り」もまた、誰かの「目」だったことが明かされる。

この詩を解説する鍵は、「ひとつ目小僧」の一語にある。柳田國男はこの妖怪の正体を、つぎのように説明している。

一目小僧は多くの「おばけ」と同じく、本拠を離れ系統を失った昔の小さい神である。見た人が次第に少なくなつて、文字通りの一目に画にかくやうになつたが、実は一方の目を潰された神である。大昔いつの代にか、神様の眷属にするつもりで、神様の祭の日に人を殺す風習があつた。恐くは最初は逃げてみすぐ捉まるやうに、其候補者の片目を潰し足を一本折つて置いた。さうして非常に其人を優遇し且つ尊敬した。(略)目を一つにする手続も追々無用とする時代は来たが、人以外の動物に向つては大分後代まで猶行はれ、一方には又以前の御霊の片目であつたことを永く記憶するので、それが主神の統御を脱して、山野道路を漂泊することになると、怖ろしいこと此上無しとせざるを得なかつたのである。

(「一目小僧」)

「千の」まなざしを感じながら、北村は「闇の遠く」の明るい窓を想像し、それは「ひとつ目小僧の／目」なのかもしれない、と考える。このシーンを分析する前に、一つ目小僧に関する知識を整理しておこう。

小松和彦監修『日本怪異妖怪大事典』⁴⁰、村上健司編『日本妖怪大事典』⁴¹、志村有弘・諏訪春雄編『日本説話伝説大事典』⁴²等によれば、この片目片足の妖怪は、七／＼八歳の男児のような姿かたちをしており、雪の朝——関東地方では旧暦十二月もしくは二月の八日——に出現する。人々は、これを追い払うために庭に目籠を掲げた。一つ目小僧は、目の多い目籠を怖れると信じられていたからだ。私たちは、つぎの三点に注目するだろう。

- 1 一つ目小僧は七／＼八歳の男児である。北村太郎の記憶は、七歳から始まっている。
- 2 一つ目小僧は雪の朝にあらわれる。北村太郎の「夢」の原風景は、「雪空」である。
- 3 一つ目小僧はたくさんの目がある目籠を恐怖する。北村太郎は、たくさんの目がある「空」を恐怖する。

私たちは、「亡霊」と「おばけ」の違いを理解しておくべきだろう。前者は成仏できない死者の霊であり、後者は零落した神である。「冬の目」は、死者(亡霊)たちの瞳でいっぱい「空」の下で、「神」の面影を宿す「ひとつ目小僧」(おばけ)のまなざしを感じる詩なのだ。この「小さい神」に、北村の幼年期の記憶が投影されていることは、言うまでもない。

この妖怪が、十二月八日に——太平洋戦争開戦の日——出現するとされていることは、何を意味するだろうか？ 北村はいつたい何を表現したかったのだろうか？ 未だ敗北せざる「帝国」は、傷つけない無垢な「少年」のように見える。空にはまだ、「われわれの時代の漂流物」(田村隆一「幻を見る人」⁴³)もなく、「千の目」も光ってはいなかった。「ひとつ目小僧」には、戦前の記憶と、戦時に青春を過ごした詩人の思い出が、刻印されているのではないだろうか——もつとも、ここまでくると、さすがに牽強附会かもしれない。

北村の「自然」が、あらかじめ「亡霊」(死者)を宿していたこと、そこに戦死者の面影が重なり、空には「瞳」がひしめいていたこと、「神」のような幼年期の記憶が、静かに一つ灯っていたことを見てきた。「燃えたのは都市ばかりではない、われわれの魂も燃えたのだ」(木原孝一「戦後詩物語」)と田村隆一は言った。敗戦は、世界だけでなく世界観をも崩落させたのだ。「空」には死せる「者」の瞳も、死せる「物」の瞳も光っていた。「者」でも「物」でもない「もの」(田村が「魂」と呼ぶもの)の瞳も、また。

なぜ北村は、死者の瞳から逃れられないのか？ またなぜ、死という主題を繰り返し変奏するか？ そこには、ある事件が影響している。それは、幼少期の彼を襲った「静かな恐怖」や戦争と同等か、それ以上に重要な出来事だった。

第四節 二つの「荒地」——「終りのない始まり」から「死の死」まで

詩人の精神の底に、消えない刻印を焼き入れた無惨な事件を、「終りのない始まり」⁴⁵は美しく切なく歌い上げている。全四章の大作であるが、一・二章をつぎに引用する。

1

いま、何時？

夢ばかり見つけていた黒い眼と、

ほくの髪をさぐった指の焼かれるときだ。

いま、何時？

馬車の鈴ばかり聴いていた小さな耳と、

葡萄のような乳房の焼かれるときだ。

いま、何時？

冒険の林ばかり駆けていたほそい脚と、

蜜を滴らした唇の焼かれるときだ。

いま、何時？

大ばかり追っていた冷たい鼻と、
いい匂いのした頬の焼かれるときだ。

いま、何時？

お互いに深く愛しあった八歳の
男の子と、若い母の焼かれるときだ。

いま、何時？

おお、夕ぐれの横浜子安火葬場、
夏の光りが、生けるものたちの影を
長々と敷石にうつす、午後六時！

2

骨をひろう人たちよ、

どうか、泣かないでください。

泣いて鉄の箸に挟んだ昭彦の骨を

落したりしないでください。まだ熱い

この子の骨を、ひとつでもコンクリートの床に落とすと、

そのひびきが、ほくの骨に伝わりそうです。

骨をひろう人たちよ、

どうか、泣かないでください。

泣いて錆びた箸に挟んだ和子の骨を

落したりしないでください。まだ赤い

和子の骨を、ひとつでも靴のうえに落とすと、

その音が、ほくの骨を折りそうです。

しずかな、しずかな、夏の

夕方の火葬場、光りが斜めに射す窓の

向うにある空は、沈黙して

ひろがつています。ああ、どうか

泣かないでください。死んだものたちの

影も、あの罫雲のあたりで

おしゃべりをして、にこにこ

ほほえんでいるところかも知れません。どうか

泣かないで、骨を

ひろう人たちよ、泣いて昭彦と

和子の骨を落したりしないでください……

一九五二年八月二十七日、北村の妻・和子と息子・昭彦は、潮干狩り中に深みにはまり、そのまま満潮の流れに巻き込まれて溺死した。和子は二十七歳、昭彦は八歳だった。

佐藤キミ（木斐）は「終りのない始まり」を「不朽の名作」と呼び、「下手な解説は不要」「『荒地』グループの歩いた道」と評している。木原孝一は講演中、この詩に話が及んだとき、「涙で絶句」（田村のり子「師よ眠り給うな」）したという。人を沈黙させる異様な感動が、確かにここには充ちている。「いま、何時？」という問いかけは、北村の「時間」が壊れたことを——そして、壊れたまま凍りついてしまったことを示している。

「グラスに一杯」の「ウイスキーカジン」を飲み干した「ぼく」が、「はやく睡りたいのだ。だつて／暗い夢のなかで、おまえたちに逢えるからね」と独りごちるシーンで、この詩は終わっている。「夢」の領域に、亡き人との再会の可能性を託す詩人のすがたは切ない。だが、「終りのない始まり」を解析するうえで重要なのは第四章（終章）でなく、特異な死生観が明示される三章である。

たしかにこれで終わりました。

何が？ 生けるものと

生けるものとの関係が、です。そして

いま、この郊外の

晩夏の昼、もつとスイートな関係が、死せるものたちと

生けるものとの関係が、始まったのです。たしかに、それは、

スイートな、スイートな、終りのない始まりでした。

死者は「いつまでも若い」（ゼーガース）。実在するものは古び、滅んでゆく。だが「いま・ここ」に存在しない死者は、いつまでも若く新しい。しかも、想起するたびにその面影は揺らぎ、変容する。死者は「始まり」つづけているのだ。「死せるもの」と「生けるもの」の関係は、だから何処までも「スイート」である。それはまさに、「終りのない始まり」としか名づけようのないものなのだ。

この詩には、ボードレル「秋の歌」の一節がエピソードとして掲げられている。「ぼくらはやがて冷たい闇に沈むだろう／さよなら、あまりに短いぼくらの夏の強い光りよ！」というのがそれである。

「終りのない始まり」が発表された一九五三年七月の時点で、永井荷風・堀口大学・鈴木信太郎・金子光晴等が「秋の歌」を訳している。そのいずれも、このエピソードと別の文章になっている。そのため、これは北村独自の訳文と考えられる。

「夏の強い光り」（妻子と過ごした時間）が失せ、「冷たい闇」（一人きりの「生」）に落ちてゆく詩人——しかし北村にとって、「夏」とは何より敗戦の日のことではなかったか？ 私たちが気づくのは、

妻子を喪失する体験が、敗戦体験を上塗りするかのようには北村におとずれた、ということである。現実感の消滅、時間意識の崩壊、自我の破綻、夢への逃避……敗戦時に詩人を襲ったそれらは、七年の時を経てふたたびやってきた——「荒地」が再帰したのだ。

「荒地」と、もう一つの「荒地」。二重の痛みを生身に刻まれた北村の詩的世界を前に、私は幾つかの観点を提示したい。

「冬の目」に登場する「ひとつ目小僧」を、私たちは幼年期の北村自身であると考えてきた。だがこの妖怪は、息子・昭彦の面影を曳いているとは言えないだろうか？ 昭彦が亡くなったのは八歳、一つ目小僧の平均年齢も七〜八歳である。この推測が正しいとすれば、片目片足は生と死のあいだで引き裂かれたすがたを意味することになる。「千の目」に苛まれる北村が、一つ目小僧にだけは温もりに似た何かを感じているのは、それが最愛の息子の化身だからではないか？ それは死者の瞳でありながら、「スイート」な光を宿していたのではないか？

また「夏の中心」は、一九四五年ではなく、一九五二年の八月を表現していたのではないか？ この詩の中盤に、小川でエビを掴まえたが、「すぐに／跳ねて／わたしの指から消えました」という思ひ出が語られている。この情景は、妻子との別れを暗示しているのではないか？

敗戦時に目撃した「荒地」と、妻子と死別した後の生という「荒地」。そのどちらに重点を置くかで、北村の言葉は相貌を変える。そうして立ちあらわれる「世界」の、いずれが正しいか、言明することはできない。読み手の主体だけが、それを決定するだろう。詩は死者に似ている。読むたびにその面影は揺らぎ、変容する。詩は「始まり」つづけているのだ。

本稿では引きつづき、この痛ましい事件が北村の詩的核心に及ぼした影響を、考察してゆこう。

死んだ彼女が、その後の詩でも使っているが「あなた、わたしを生きなかつたわね」といっているのではないかという気がする。わたしがこういう死に方をしたのは、あなたに直接関係はないんだろうけれども、あなたはようするに自分だけの生を追及して、わたしを生きなかつた。へんな日本語ですが「わたしを生きなかつた」という言い方で亡妻が迫る。

（『センチメンタルジャーニー』⁴⁸）

「あなた、わたしを生きなかつたわね」という不条理な声は、「牛とき職人の夜の歌」「ススキが風上へなびくような」等の詩篇に見られる。

「あなた、わたしを生きなかつたわね」

という声を天井に聞いた

そして

死の死という詩を五篇書いた

（「ススキが風上へなびくような」⁴⁹）

「者」「物」「もの」の死に呪縛されてきた北村は、ここで「死の死」に直面する。数多の「死」に立ち会ってきた詩人は、「死の死」——すなわち、それらの無効化さえも目撃するのだ。

連作「死の死」は、実際には四篇しか書かれていない。幻の五篇目は、言葉の外、空白にあるということだろうか。⁵⁰

四篇には、「恐ろしい夢からさめると／あしたはもつと恐ろしい現⁵¹が」といった絶望的断片も鑲められているし、吉原幸子脚本・演出の舞台「血桜姫刺青」を観劇するなど、愉快な体験も記されている。⁵² 感情の揺れ幅は大きい⁵³が、その根本的テーマは、つぎの断章に示されている。

外なる人は日々くずれてゆくという

内なる人は日々新たという

それも慰めにならぬ時⁵⁴がやがて来るのだ⁵⁵

鮎川信夫は、自身を「外なる私」、森川義信ら戦死者の記憶を「内なる人」と名づけ、その危い関係性から抒情を織りなしていった。⁵⁴ それに当てはめて言うなら、北村は「外なる私」であり、妻子を初めとする死者たちが「内なる人」である。詩人は古い、心身ともに「くずれて」ゆく。だが死者の面影は、「日々新た」に更新される。「それも慰めにならぬ時⁵⁴がやがて来る」と北村は言う。生者と死者の「スイート」な関係さえも、終わりつつあるのだ。それはまさに「死の死」である。北村自身が「死」に近づいていったからこそ、この認識は得られた。「殺されるっていいなと思った」⁵⁵「だれにもさよならをいわず／手を上げたり目で合図することもなく／たぶんグロテスクな物体がしばし遺るのだ」⁵⁶とあるように、彼は自身の死を、死体を想像することで、死者たちの呪縛を解いていったのだ。

第五節 大いなる滅びへ——「夢から夢へ」から「港の人」まで

亡妻の不吉な声⁵⁷がもたらした「死の死」は、凶らずも、北村を「亡霊」から解き放つこととなった。「亡霊」でも「おばけ」でもない、「自然」そのもの——人間も死者も統御する「根源」を、彼は目撃する。

ちかごろは

鼠色の海だけ

原っぱだけといった人の出てこない夢をよく見るようになった

自分すら出てこないただの空間

緑の林から

鼠色の海へ

わが無意識を支配するより大いなる無意識があるのかと思ってしまう

どんな恐ろしい夢も

それが目ざめたときの現実ほど恐ろしくないが

その現実をもとりしきっているかもしれないより大いなる夢の狂った目

〔夢から夢へ〕

「鼠色の海」は「おそろしい夕方」の、「原っぱ」は「骸骨の足音」の風景を想起させる。それぞれ、「人の出てこない」荒涼とした、否、「荒涼」を感じる主体さえいない空間が描かれている。それは「無意識を支配するより大いなる無意識」の映し出したものだったのでないか、と北村は思う。そして「夢」と「現実」を司る、「大いなる夢の狂った目」に見つめられていると感じる。空にひしめいていた死者の瞳とも、「ひとつ目小僧」の片目とも、根本的に違った光をこの「目」は宿している。存在も言葉も支配する、大いなる「自然」——断片化された北村の意識は、ゆつくりとそこに吸い寄せられてゆく。滝壺に木の葉が集まってゆくように。

サザンカがはらはら散るのを感じる

「おまえのこわれた精神を

ハンダでつけてやる」

〔「ミニメクぐらし」⁵⁸〕

八つ裂きにされ、はらはらと散ってゆく「精神」が、「サザンカ」の花びらと重ね合わされる。そして何処からか、「精神を／ハンダで」結合するという声が聞こえてくる。恐怖に充ちた「自然」に、再生の可能性を見出し始めたことがわかる。かつて北村は、つぎのように書いた。

水の中の木の葉

乾く鐘の舌

一日が過ぎる

「一日が過ぎる」と

きみはいうことができない！

「永遠の繰返し」と

ある日 きみはいうことができない！

〔「小詩集」⁵⁹〕

凍りつき、「はらはら」と舞うこともできない「木の葉」。それは詩人の「時間」を象徴している。

ある朝、あられが林を鳴らした

それはすばらしい音楽だった

……ぼくが死ぬとき、鐘の舌は垂れたままであることを

〔「冬」⁶⁰〕

自身の死を知らせる弔鐘が、「自然」の「すばらしい音楽」を乱すことのないよう、「ぼく」は祈る。「乾く鐘の舌」は、その願いが叶えられたことを意味している。詩人の主体は死に、「時間」も壊れた。だから、「一日が過ぎる」「永遠の繰返し」という簡明な言葉さえ、彼は発することができない。

破壊された時間意識は、自然という「ハンダ」で接着されてゆく。そのことを示す二篇を、検討してゆこう。

「月の感情」は、つぎのような詩である。ピルの階段の手すりに指をかけたとき、「静電気が走りぬけた」。その「痛み」が、そのときの「ふきげん」と「よく釣りあっているようにおもった」。「感覚と感情がびつたり一致」したことを、「ほく」は喜ばしく思う。

「ほく」の「感覚と感情」は、いつも「ずれ」ていた。「あるひとの葬式」で、どういうわけか「悲しみ」が「快感」に変わり、「うれし涙」が流れることさえあった。

ある夜、「ほく」は「闇に光る三日月」を見上げる。その「ほそく、どこまでもほそく、とがっていて／地上のどんなナイフよりも鋭い」かたちを見ているうちに、気持ちが落ちついてゆき、「ベッドにはいり、やすらかに眠った」。

また「墓上の家」は、つぎのような詩である。北村の家は、「墓場のとなり」に建っている。しかも地元の人によれば、「大むかし、このあたり一帯は合戦の地」で、北村家の床下にも「骸骨がいっぱい埋まつてる」という。その話を聞いて、「どつりで居心地がいいと思った」と詩人は独りごちる。北村の枕元には、毎夜「えたいの知れぬ妙音」が聞こえてくる。いわゆる「心霊現象」であり、常人なら逃げ出すところであるが、「夢うつつ」の北村の顔には「満ちたりた表情が浮かんでいる」。

前者で北村は、「自然」をとおして「感情」の葛藤を解消している。後者では、「死」を意識することで、かえって「生」への帰属感を強めている。彼を苦しめつづけた「自然」と「死」が、相貌を変えつつあることがわかる。

ついに一日を

一日としてやり過ぐすよりしようがない

帰路につくこともなく

三日月を仰ぐと

いかにも考えぶかそうに輝いている

(「路上の影」)

かつてどうしても言えなかった「一日が過ぎる」という言葉が、何気なく発せられている。ここにも、自然の象徴としての「三日月」があらわれている。ところで「時間」については、「三日月」でなく「満月」のような円形の存在として把握されている。

始まりのなかに終わりがあり

過去のなかに未来があるというけど

ほんとかな

ほくは

時間はまるいもの

と知っているから信じられない

(「実質」)

「始まり」も「終わり」も破壊された詩人は、「終わり」が「始まり」に繋がってゆく「まるいもの」として「時間」を考え始める。この断片は、詩篇「海へ行く道」の情景と正確に対応している。つぎのようなものである。

「おれ」は、「霧のなかを歩いているような気がする」。だが「日はたしかに照って」いるし、物体の影も「くっきり」している。霧など出ているはずもない。にもかかわらず、「あたりが明るい闇に思われる」。

「ひょっとして／ゆうべの夢が、おかしかったのか」と「おれ」は思う。夢の「あらまし」は忘れてしまったが、「(あせり)の感覚」は覚えている。何に焦っていたのか? 「思案をめぐらせ」ていると、夢の「あせり」が「現」にもあらわれる。「ギリシャの古い詩」が、人が死ぬことを「まっくら闇が頭をおっとりかこんだ」と表現していたことを、「おれ」は思い出す。「闇が頭をとりかこむとはいかなる運動なのか」と自問しつつ、浜辺へ出る。そこには、人間の夢も現実も知らないかのように、悠然とした「海」が広がっていた。

海は

おだやかに

知らん顔して、自分たちだけでじゃれあっているんだ

「頭」を取り囲む「闇」は、「実質」で描かれている「まるい」時間とおなじものだったのだろう。「終わり」が「始まり」に接続された「時間」像と、生の完成としての「死」は、じつに似ている。

「おそろし」かった「海」は、いまや「おだやかに／知らん顔」をしている。詩人の心の惨劇は、終わりつつある。「自分たちだけでじゃれあっている」さまは、究極の自足状態を示す。完結した「時間」に、「死」に、「頭」を取り囲まれたとき、この情景は見えてきたのだ。

北村の「崩壊」した「イメージ」は、なぜ回復することができたのか?

ほくは惨劇のまぼろしなくして

人を見ることができぬし

瓦解のまぼろしなくして

都市を見ることができないが

つねに変化する自然だって

滅びのアラベスクだ

(寒露⁶⁶)

自然の「変化」もまた、「滅び」の相を示している。敗戦時、日本も詩人の人格も、焼け落ちてしまった。「戦後」を生きる人々に、北村は「惨劇」の記憶を重ねずにいられない。復興がなされても、「瓦解のまぼろし」というフィルターをとおしてしか、物事を見ることができない。この世界観は、初期の北村の詩を特徴づけるものだ。

「自然」もまた、「滅びのアラベスク」を織りなしていることを悟り、北村は変わってゆく。最初は、死の影に充ちた自然が、しだいに優しさを帯びて北村の主体を迎え入れた、と書いた。だが、「死」は「優しさ」に変じたのではなかった。そうではなく、「死」は「死」のまま、「滅び」は「滅び」のまま、北村のもとにおとずれた。それを彼は、「自然」なものとして受け入れるのだ。自然が詩人を許したのではない。詩人が自然を許したのだ。この心境に至るまで、戦争体験、妻子との死別等、さまざまな事件があった。それにつれて、北村を見つめる「瞳」も変化していった。

空を見つめ、瀕死の光りのなかに泥の眼をかんじ

(センチメンタル・ジャーニー(滅びの群れ……)⁶⁷)

「空」は最初、死者の瞳でいっぱいだった。「自然」への恐怖と重ね合わされたそれは、長いあいだ北村を苛んだ。

ときには空の目はあまりにも凍える恐怖

(「悪の花」¹⁵⁶⁸)

「空」の向こうに、夢も現実も統御する「狂った目」が開いていることに、北村は気づく。「死の死」がそれを教えたこと、そこから根源としての「自然」が発見されていたことは、すでに確認した。

詩は一日中ひらいている死の目ゆめの目

(「悪の花」¹)⁶⁹

白い紙のうへの眼

(「夢の十五行をはさむ目よめの詩」⁷⁰)

「自然」もまた「滅び」と見なすことで、北村は「戦後」を受け入れていった。転換作業は、詩——言葉——によってなされた。ここに引用した二行は、現実の「空」から「詩」の領域へ、「瞳」が転移したことを示している。「書くこと」によって、彼は「瞳」から解放されたのだ。

「死」に憑かれてきた北村は、適度な距離を取って、それを歌い始める。彼は、つぎのような断章を記すまでに至る。

闇の吊り上がった目がいまはこんなにも

やさしい緑の微笑に変わってしまう風の表情

(「白いコーヒー」⁷¹)

「自然」は、ほとんど「救済」のように感じられている。「闇」に光る「目」に、風が吹きつける。すると、「緑」が北村に微笑みかける。自然の悪戯は、風景を美しく変えてゆくのだ。

私たちはいまや、詩篇「ある蒸し暑い日」⁷²の暗号めいた最終行を、読み解くことができるだろう。文字をじっと見つめていたところ、「横棒」も「縦棒」も「崩れ」、「知ってるはずの文字」まで

「知らない文字」に思えてくる。ゲシュタルト崩壊——「全体」への認識力が失われ、「部分」しか目に入らなくなってしまう現象——に陥ったのだ。普通短時間で回復するはずの症状が、なぜかいつまでも持続する。街を歩いていても、「すべてが記号としかおもえ」ない。ここで北村は、「言葉」以前の状態に引き戻されている。彼が目撃するのは木や人ではなく、「！」や「？」といった記号である。北村は、「からだ」が「舗道」に「垂直」に沈んでゆくように感じる。言葉以前の領域において、「からだ」も「舗道」も「言葉」も、等価なのだ。だから彼は、街と一体化するかのよう沈没する。最後は、つぎのようになっている。

やがて

……が、へくのなかにはいつて自分が残されていくのだ、と、わかる

……とへくには、どのような言葉が代入されるべきだろうか？——「自然」と「死」ではないだろうか？

自然が、死のなかにはいつて自分が残されていくのだ

死そのもののような北村の内面に、「自然」が滲み出す。そして「死」は「死」ぬ。北村は空っぽになる。「自然」の一部になることもできない彼は、自然の諸相を描きつづけることにした。「死」で

も「自然」でもなく、詩を書く「自分」が残ったのだ。この一行は、恐らくそうした意味を秘めている。

台風の海を見にきたのだった

(略)

みんなきやあきやあいつて防波堤のむこうの黒い海を見ている

(「青い首」)

かつて詩人を拒絶した「海」に向かつて、若者たちが歓声を上げている。この光景は、確かに「戦後」の終わりを象徴している。もっとも北村が目を上げると、「じつに悲しげな大叫喚の暗い空に／ちらちら／青い首」が見えるのだが。戦死者の痛みは、まだ「ちらちら」と顔を覗かせる。この詩は、北村が若者と空を交互に見ながら海を去ってゆくシーンで終わっている。

最後の詩集『すてきな人生』で、「瞳」はつぎのような変化を遂げている。

雲に、ちいさな穴があって

すこしずつ目の形になり、そこに

オイル・サーディンみたいな光が、影を集めている

(「雲の目」)

ここで北村は、死せるものたちの瞳から完全に解放されている。死の影を振り払った——否、死さ

えも吞み込んでそこにある「自然」が、爽やかに歌われている。

うらみごとを、いわせぬ速さで

風は来たり、風は去り

林は、もとのままに静まって

大いなる感情を、しつかり守っている

（「八月の林」⁷⁶）

「風」は戦争のこととも、妻子のこととも、解することができる。あらゆる破壊にもかかわらず、「自然」は「もとのままに静まって」いる。そして「大いなる感情」を、その懐にしつかり抱きしめている。

大いなる感情とは何か？ 私にはそれが、「死者の棲む大いなる境」と対をなすもののように思える。かつて北村は、現実の時空間に反する「大いなる境」に向かって歩いていった。だが幾つかの事件を経て、現実も夢も統御するところの「自然」と彼は出会う。「大いなる境」が歴史に叛いた者の行き先とすれば、「大いなる感情」は「歴史」以前の「故郷」なのだ。

「大いなる境」がなければ、「大いなる感情」が見出されることはなかっただろう。反対に、「大いなる感情」がなければ、北村は「大いなる境」に歩み入っていただろう（つまり死んでいただろう）。死者の棲息する「大いなる境」と、死者も生者も抱き込むところの「大いなる感情」。相反する領域を描き切ったからこそ、北村は「すてきな人生」を語ることができたのだ。

何回も塗り直したペイントのいちばん最近はいつだったのか

ひよっとしたら百年ぐらい前じゃないか

あれは何色といえればいいのか

よく眺めてみると

いちおう黒とか赤とか青とかがまざっているが

全体は

ひたすらくすんでいて

ややくそ色としかいいようがない

船尾の国旗が見えなかったの

どこの国の貨物船かわからなかったけれど

国なんてどうだっていいんだよ、というほどいばっているともみえず

ただ

波にゆらゆらしているだけだった

（「港の人」¹⁵⁷）

戦時、北村太郎は海兵だった。戦後は、内界に波うつ虚無に、言葉の「船」を浮かせ、自然という「港」へ向かっていった。惨苦の記憶は、詩人の精神を「ややくそ色」にそめあげた。「どこの国」のものかもわからず、「国なんてどうだっていい」という思想を持っているわけでもない「船」は、究

極のニヒリズムを示しているようにも見える。それはただ、「波にゆらゆら」しているばかりだ。だがそのことが——「ゆらゆら」することこそが——「生」の証なのだ。そこに「海」があることを、そのうえに「船」があることを、それはもつとも単純な動作で、教えているからである。それは、主体の原子と言っているだろうか。「荒地」という傷は、北村の自我を粉々に打ち砕いた。だが彼は、死の記憶を手がかりに、「自己」をふたたび掴み出した。その証左こそ、この「船」なのだ。船は、「死者」や「虚無」といった海溝を乗り越えて、ついに「自然」に達した。

こうして私たちは、北村太郎の生涯を——その抒情的核心を、そこに刻みつけられた悲しみを、傷口の向こうに見えた「自然」を、辿り切ったのである。

たとえ死者が許さなくても、「自然」が私たちを迎え入れるだろう。自然が許さなくても、「言葉」が私たちを迎え入れるだろう。北村太郎の詩的営為は、そのことを——私たちの孤独もまた、いつか癒されるということを——教えているのである。

- 注
- 1 『北村太郎の全詩篇』 五三九頁
 - 2 同書 七九六頁
 - 3 同書 八〇一頁
 - 4 同書 二〇〇二頁
 - 5 『センチメンタルジャーニー』 二〇〇頁
 - 6 同書 一一二頁
 - 7 『鮎川信夫全集』 第一巻 二二九頁
 - 8 『北村太郎の全詩篇』 二九頁
 - 9 『北村太郎の仕事』 2 五七六頁
 - 10 『北村太郎の全詩篇』 三四〇三六頁
 - 11 同書 三七〇四一頁
 - 12 磯田光一『邪悪なる精神』 三三四頁
 - 13 『北村太郎の全詩篇』 六六〇六七頁

- 14 『中桐雅夫全詩』 三四六頁
- 15 同書 一九一頁
- 16 同書 一九八頁
- 17 同書 一九九頁
- 18 同書 三三八頁
- 19 『北村太郎の全詩篇』 三四七頁
- 20 『リルケ詩抄』 一五七頁
- 21 『北村太郎の全詩篇』 四八七頁
- 22 同書 一五八〇一五九頁
- 23 同書 九六頁
- 24 同書 一〇八頁
- 25 『鮎川信夫全集』 第四巻 三三三頁
- 26 それぞれ「帝国の秋」、「神でもなく獣でもなく、人でもなく」参照
- 27 『北村太郎の全詩篇』 七〇〇七二頁
- 28 『北村太郎の仕事』 3 四〇七頁
- 29 『北村太郎の全詩篇』 一五七頁
- 30 同書 二〇七〇九頁
- 31 ロラン・バルト『文学の記号学 コレージュ・ド・フランス開講講義』 一五頁
- 32 『北村太郎の全詩篇』 一二八頁
- 33 同書 二四四〇二四六頁
- 34 『センチメンタルジャーニー』 七頁
- 35 同書 同頁
- 36 『北村太郎の全詩篇』 七九九頁
- 37 『壇谷雄高全集』 第三巻 六七二〇六七三頁
- 38 『北村太郎の全詩篇』 一二四〇二六頁
- 39 『柳田國男全集』 第七巻 四二六頁
- 40 小松和彦監修『日本怪異妖怪大事典』 四六八〇四六九頁
- 41 村上健司編『日本妖怪大事典』 五三二〇五二六頁
- 42 志村有弘・諏訪春雄編『日本説話伝説大事典』 七八四頁
- 43 『田村隆一全詩集』 二九頁
- 44 『木原孝一全詩集』 三三三三頁
- 45 『北村太郎の全詩篇』 四五〇五二頁
- 46 『詩学』 第二八巻・第八号 七八〇八〇頁
- 47 『架橋』 終刊号 九頁
- 48 『センチメンタルジャーニー』 一三三三頁
- 49 『北村太郎の全詩篇』 五四八頁

- 50 評論集『ぼくの現代詩入門』に、「詩の詩」という詩篇が収録されている。詩の書き方を概説したものであるが、これを五篇目の「死の死」と見なすこともできよう。「死」は「死」に、「詩」がおとずれたのだ。
- 51 『北村太郎の全詩篇』一九七頁
同書 二二六～二二九頁
- 52 同書 二二一頁
- 53 同書 二二一頁
本書九一頁参照
- 54 『北村太郎の全詩篇』二二九頁
- 55 同書 二二一頁
- 56 同書 四二二～四二四頁
- 57 同書 四三二頁
- 58 同書 四〇五頁
- 59 同書 八〇頁
- 60 同書 六八八～六九〇頁
- 61 同書 六九三～六九五頁
- 62 同書 七一七頁
- 63 同書 七一三頁
- 64 同書 七二〇～七二四頁
- 65 同書 一一七～一一八頁
- 66 同書 二八頁
- 67 同書 四八四頁
- 68 同書 四五七頁
- 69 同書 五八〇頁
- 70 同書 五六一頁
- 71 同書 七二九～七三二頁
- 72 同書 五二二頁
- 73 同書 五二三～五二四頁
- 74 同書 七五八～七五九頁
- 75 同書 七五五頁
- 76 同書 六四一～六四二頁
- 77 同書