

小池昌代を読もう！ 「永遠に來ないバス」

1

「つり橋」 はしがきにかえて その一

「とおい／あおい／山を歩き／つり橋をわたった」

「山」と「つり橋」がこの作品の核となる隠喩である。それが何の隠喩なのかを指し示そうとする試みが、これらの八連からなる詩行の意味であろう。

「とおい／あおい」の二行は共に、山とつり橋とが、現実から遙かに隔てられた遠方の土地を指し示していることを物語る。現実の経験から遠ざかる、遠景の青さと平仮名の淡さがここにはある。そしてだから「わたった」という平仮名書きの経験も、淡く捕らえがたい経験であるに違いない。

「遠さ」は、辻征夫の詩でもよく登場するイメージなのだが、現代詩のなかでは、ある程度の普遍性を持っているように思われる。それは現代詩が、詩を書こうとする人にとって、詩の表現がいかなるものであるかを常に意識するようにし向ける性質を持つことの現れではないだろうか。何らかの体験をしつつ人は詩を書くのだが、書くことに於いて、人は自分が書こうとしている経験と書いている言葉＝詩行、との間に、途方もない隔たりを常に意識せざるを得ない。その極限には、谷川俊太郎に「私は詩人ではない」という詩句もあるが、正にその言葉に収斂せざるを得ない経験なのだ。そのような深淵を前にして、多くの人は詩句にこだわり、詩句を研ぎ続けてきたのが現代詩の最前線のありかたではなかったろうか。

「草は／夏になると／あたりじゅうおいしげり／どんな者もそれを／とめられなかった／ことばをなくし／ひとは胸が
いっぱいになる」

「草」は、言葉が失われたところに、荒々しく繁茂するなにかだ。「あたりじゅう」という粗い言葉が、言葉が無力化するこの土地の荒々しい性質を鮮やかに描き出していないだろうか。誰も止められない動きが、言葉からずれて行く空間に展開するのだ。それは若々しく、また抽象的な夏のエネルギーだろうか。しかし、その土地は人と無縁なわけではない。胸をいっぱいにするものの増殖に伴う、言葉からあり得る限り、あるいはあり得ないほどに遠ざかった無言の土地が指し示されている。

2

「つり橋」 はしがきにかえて その二

「このつり橋を行った人がいる／幽かに揺れている／山百合の匂いがする」

孤独な道行きである。折口信夫に「葛の花 踏みしだかれて、色あたらし。この山道を行きし人あり」の歌があるが、折口信夫程に鮮烈な詩行ではないにしろ、孤独を幽かに伝える詩行ではある。この孤独は、折口信夫の場合でも同じことが言えるのではないかと思うのだが、孤独と孤独との遠い出会いを可能にする。この土地は、決して誰かと誰かを直接に出会わせることはないのだけれど、誰かと同じ時空を共有しているという、幽かな確信を漂わせる場所なのだ。それは、孤独の心地よい夢の香を伴っている、と言えるだろうか。

「鳥も届かない／山峡で」

鳥は空を自由に飛翔し、遠くまで行き着く現実的な能力を持つ存在だ。ここは、それらの現実的な能力が機能しない場所だ。言い換えれば、どんな言葉もここへ至ることができないということなのだ。

「腐った縄に／雨滴がしみわたり／つり橋が切れたのはいつだったろう／／子供を含む三人が死亡／／蝶がわたって
いく／あの谷のふかさよ」

この詩は、山とつり橋とを遠く指し示す詩であるのだが、作品の核心部分で、つり橋は断絶し、それが維持しているはずの均衡は喪失してしまう。それは正にそういうものであるからだ。ある地点から他のある地点への渡航である

その継起 = つり橋、は断裂し落下することによってのみ感取されるのだ。そこへ行くことはつまり、そこから去ることだ、その場所を書くとはその場所を失うことでしかない。だからこそ、その場所は美しく、深く、香るのである。

「九月がきても / 十月になっても / よるのやまのなか / まだ 揺れてやまない / つり橋のために」

ある特異な経験の季節、夏は過ぎ、季節は巡り、時間は経過した。過去が積み重ねられたが、あの時に一瞬触れた世界は、記憶のなかでまだ揺れている。その記憶のために、この詩集はあるのである。

3

「湯屋」

「大黒屋のしまい湯は静かだ / はだかになっても汚れのとれない / しんから疲れた老女が / がら がら と / 戸を開けて入ってくる」

湯屋は地域の一日に打たれるピリオドのある場所である。その湯屋の一日にも終わりがあり、人の一生にも終わりの部分がある。その終わりの部分に於いては、人の生は静かな時を迎え、何一つ隠せなくなり、何一つ新たにすることもなくなる。湯屋の一日の終わり、老婆が入ってくる時間、何一つ拒まれず、静かにかつてあったはずの時間が甦る。

「締め方がゆるいシャワーの蛇口から / 水がしたたる音がして / 冷たい夜気がすあしのままで / 高い天窓からそっとすべり込む / 水がゆれている」

風呂場を見ていながら、そこに何か別のものが入り込んでくるのを感じる。詩のための空間は、「締め方がゆるいシャワーの蛇口」のように、何もかも受け容れ、あらゆる者が素足のまま忍び込んでくるような空間ではないか。それは忍び込んでくるのか、そこから溢れ出で来るのか？

「湯がふちからあふれている / わたしは / 何も判断しない / 丸太のようなところになって / ひとのからだをみる」

一日の終わりである風呂場、人生の、それまでの時間の到達点である、一つのピリオドの時間帯である湯屋には、それまでの時間が折り重なって入ってくるかのようだ。むしろそれは溢れ出てくる、と言うべきなのだろうか。その前で、「わたし」は、それを理解すること、俎板の上に乗せることをしないで、ただ見ている。そのとき、女の軀からは、どんな意味づけも抜け落ちてしまう。「局部」も「抜けた髪」も「くぼみ」も、水のような視線に触れられるが、視線はそこに留まることなく、軽やかに滑り落ちてゆくばかりだ。一日の終わり、人生の到達点で、視線もまた裸になり、緩まって、すべてを許してしまうかのようだ。その弛緩した視線を前にしては、最早どんな障壁も意味をなし得なくなってしまう。

「男湯と女湯をへだてる壁もみた / そして / その壁を / だれひとり / けものように / 乗り越えていかない / 乗り越えてこないのを / 不思議なきもちで / ゆっくりたしかめた」

小池昌代の視線は、一切を許容するゆるい視線だ、と言って良いだろうか。そのゆるい視線が、詩を呼び込み、すぐ傍らに、招き込んだ詩を侍らせている、と言って良いだろうか。詩行は、許容されたものたちをゆっくりと確かめる。詩行は、その確認の作業だ。だからその作業の傍らに、詩的な感興というのか、詩そのものというのか、何かそういうものが揺れている。

4

「永遠にこないバス」

「三人、四人と待つひとが増えていく / 五月のバスはなかなか来ないのだ / 首をかなたへ一様に折り曲げて / 四人、五人、八時二〇分 / するとようやくやってくるだろう / 橋の向こうからみどりのきれはしが / どんどんふくらんでバスになって走ってくる」

言葉が魅力的に震えている。「三人、四人」「五月のバス」。「首をかなたへ一様に折り曲げて」。「四人、五人、八時二〇分」。原始的な単純化が強いリズムを生み出している。アニメーションのような「みどりのきれはしが」「ふくら

んでバスに」なる、様子に似て、強いリズムが迫ってくるのを感じる。この力強さは現実の風景へ向けて見開かれた大きな眼差しが、ゆったりとその視界の端を緩めて汲み取った光景から発光してくるよう感じられる。これらの詩行は、確かにあったはずの現実の細部だと思われるが、これらが切り取られた瞬間に、現実の全体と、切り取る視線の快樂との間にあったであろう摩擦が、詩として感取されたのではなかったかと思うのだ。そうしてその快樂だけが詩行の上に残り、詩であったはずの摩擦は行間にこぼれ落ちてゆく。

「待ち続けたものが来ることはふしぎだ / 来ないものを待つことがわたしの仕事だから / 乗車したあとにふと気がつくのだ / 歩み寄らずに乗り遅れた女が / 停留所で、まだ一人、待っているだろう」

これほどに緩やかに視界を維持して、これほどに力強く鮮烈に現実を汲み取っても、「わたし」は来ないものを待ち続けると言うのだ。それはまるで詩行が、どんな詩とも無縁に書き取られているとも言いたいかのようだ。まるで谷川俊太郎が、「わたしは詩人ではない」と言っているのを聞くかのようだ。そのようなポーズが流行している、というわけではない、事実として詩行の上に、「わたし」は詩そのものを見出せないのだと私は思う。逆にその事は決して詩がそこにあることの保証ではないけれども、この部分以降の詩行は淋しい。詩行だけがあって詩から引き裂かれた「わたし」が「おとなしく / 運ばれていく」ばかりだからだ。

5

「優雅な幕人」その一

「中国の絵の中に / 長い柄の簾を持ち、立っている男がいる / 寒山という詩人と教えられた」

「寒山」は初唐の中国の台州、國清寺の西、寒巖という洞窟に棲む風狂の僧である。<ruby>豊干</ruby><rb>ぶかん</rb></ruby></ruby>禅師が捨て子だったのを拾って育てた<ruby>拾得</ruby><rb>じつと</rb></ruby>という使用人がいて、彼が食後に皿を洗っているところへやって来ては残飯を恵んでもらい飢えをしのいだ、と伝えられる。のちに「寒山子詩」を書いたとして伝わる奇妙な風体の僧だ。豊干を釈迦如来、寒山を文殊菩薩、拾得を普賢菩薩の化身であったという伝説もあり、森鷗外の「寒山拾得」という短編小説はその辺りを描いている。「寒山子詩」については、どうやら寒山が実際に生きた時代と作品の時代とは合わないということらしいが。

中国の禅画には、この寒山と拾得の二人を主題にした絵は多い。その場合、寺の雑務をしている拾得の方が簾を持ち、寒山はニタァと笑っていたり、詩文の巻物を広げていたりするのである。

だから、作品のこの部分は、正しくは「拾得」でなければならないのだが、「詩人」が「簾」を持って立っていることは、この作品の根幹に関わる点であるから、変更はできない。

「簾とは何であるか / 簾を持つ男よ / あなたはとても安らかに見える / (野心のようなものを柄に吸い取られて)」

「簾」は現実の欲望の世界から、逸脱してゆくための道具なのか。魔法使いの簾のように、男を連れて高く舞い上がり、現実の狭間の異空間に連れ出してくれる道具なのであろうか。今、ここ、という抜き差しのない局面から、こぼれ落ち、抜け出し、横滑り滑ってゆくための、微小の一撃を与えるための道具なのだろうか。

「人は棒状のものに寄り添うが / たたくためでない / 掃く / 袂い除く / 掃きだし / キヨメル / 簾はおかしみをこらえた道具だ」

この「棒状のもの」は武器ではない。相手や対象を破壊しない。そうではなくて、ある場所から何かを横滑りに滑らせて、転移させるものだ。書くことにより何が起るだろうか。書くことによって、何かがいまここから、別の領域にぬけてゆく、ということが起るのだ。書くことは、書かれなかったものを作り出すことなのだ。書くことで、書かれていないことが蘇生し、そこに維持され、繋ぎ止められるのである。そのように、別の領域が看取されるのである。

6

「優雅な幕人」その二

「袂い除く」とか「キヨメル」と言っているが、書き留めることで書き留められたことが、直接的に清められる、と言う

のでは少し言い足りない。書かれなかったものを生み出し、そこに繋ぎ止めることにより、初めて書き留められたことが「キヨメ」られるのである。「安らか」さや「おかしみ」は、この浄化作用の中から滲み出てくるのではないだろうか。詩を書くことの快樂は、この特殊な浄化の働きの中にあるのではないだろうか。

「えいえんにあふれてくる / ごみが、ちりが、くずが、ほこりが、抜けた髪の毛が、 / そのきりのなさの淵にたつと / あなたの前後はふいに深くなり / あなたは柄にすがる、おぼれそうなよわき人 / 箒を使うものはたわめられた従者だ」

それらの永遠に溢れてくる「ごみ」のようなもの、つまり現実のつまらない細部こそ、「あなた」が関わるものなのである。詩が関わるものなのである。そこに書き留められた事柄が繋ぎ止めた書かれなかった時間や場所や出来事の「ほこり」、「抜け落ちた髪」のようなもの、書かれずに飛び越えられたもの、と実際に書かれたものとの間で、どんなバランスが保たれるのだろうか。そこに人はどのように留まることができるのだろうか、あるいは留まり得ないのだろうか。永遠に増え続け、どこまでも深く底知れなくなってゆこうとするものの重みのために、「あなた」は撓み打ちひしがれ、耐え続けなければならない。詩とは、遂に書かれ得ぬことに気づきつつ、これに耐え忍ぶ「従者」の快樂なのだ、ということなのだろうか。

「庭にのぼるのは昼の満月 / 世界の中心を箒にずらし / 立っている男よ / 川底の石のように / 誰も追い抜かないのに / 誰よりも早く / あなたはすでに到着している」

書くことは、そこに世界の中心を定めることだ。それ以外の書き方は存在しない。詩を書く場合には、書くのとほぼ同時に、書かれたことは書かれるべきであるという中心性を失い、その背後に、その行間に、汲み尽くせぬ中心を埋めてゆく作業である。そうしてそれがもし成功しているならば、彼は遂に書くことなく書き得ているということになる。

しかし、その事をどのようにして知り得るのであろうか。再び同じ疑問に突き当たるのだ。詩とは、読み得るものなのかどうか？

7

「空豆がのこる」

『空豆はすぐにゆであがり / わたしは「待って」と言った / 湯をこぼして / 「食べていって」 / 流しのステンレスが、ぼこん、と鳴った / それなのに / 行ってしまったのは、』

離れてゆこうとする人を追いかける言葉、言葉は「空豆」の形をとり、すぐに茹で上がり、私はその人を自分の手元に繋ぎ止めようと声を上げるけれど、流しのステンレスが音を立てて呼び掛けているのに、その人は出て行ってしまふ。出て行ってしまふという事実は、句点「。」によって完了しているが、繋ぎ止めようと仕草は「ぼこん、」という形でまだ続いている。男女の感情の僅かな擦れ違いや機微を捉えて軽妙な作品だと思うが、私は、この詩が作品として力を持つのは、詩というものの根幹に触れるところがあるからだ、という印象を持っている。

詩とはその人が立ち去ってしまった後の「ぼこん」という流し台の音や、茹で上がった「空豆」や、「待って、食べていって」という呼び止めようと声をかけ続けることにとても似ているように思えるからだ。

「なによ / それで / 山盛りの空豆のひとつひとつを / ちいさくやぶり / くちのなかへ / うすあおみどりの貝殻を / すべらせするする / いくつも食べた」

詩は決してそこにはないものを追いかけることをしない。それは無理な話だからだ。何か重要なものが決定的に失われてあることがまずあって、その失われてあるということの重要性をいよいよ増すためのすべての仕草が詩を形作るからである。大切な人がそこに居ないから、「山盛りの空豆」も、それを食べる仕草も、空豆が食べられて行く過程も、すべて色づき、仄かに香り、十全の意味で溢れかえるのである。そしてその事のためにいよいよ喪失の重要度が深まるのである。

「外皮を破くと / ぴゅっと、ぴゅっと、 / でてくるでてくるほらね / 際限なく / わたしはわたしへ空豆を生み続ける」

その人はどこまでも遠く離れてゆき、その存在が遠ざかるほどに空豆の存在も、空豆を食べる仕草の色香も、作品の中で空豆が生み出される充実の度合いも、深まるのである。それは「あの人の不在」の深さに反比例しているかのようだ。だから、空豆を食べることは、あの人が居ないということそのもののようだ。あの人が空豆に関わらな

い、その度合いが、作品の意味の充実を呼び覚ましているかのようだ。

8

「夏の弟」その一

「禁帯出の薄い本をかかえて / 草のなかを逃げきる / 夏の弟 / 点線のたてがみを汗で光らせ / 永遠につかまらぬ
真犯人は / ひそやかな戸口で / おんがくを盗み聞く」

「夏の弟」は詩だ。あるいは詩的な何かを捉えたイメージだ。詩行は詩行の上に固定されている。言葉はそこにあるがままの言葉以外のものではない。しかし、詩はその言葉が語らぬものへ向けて走り去る情熱である。それ自身の熱で汗ばみ、淡く（「おんがく」のように形が不定型な）捉えどころのない姿をして、詩は、「永遠につかまらぬ真犯人」に他ならない。

「夏の弟」のイメージは、詩行と血縁関係にあることを示唆している。同時にそれは、「姉」と性別が異なることの断言でもある。両者の距離は、走り去る弟の動きだけではなく、この性差の上にも表現されていると言えるのではないか。そして「姉」は、こちらもまた「雲になり身分をなくし」ながら「弟の背なかをながい手でおしてやる」。そうだ、詩がいかに遠くまで行き着くかが、「姉」の願いでもあるからだ。

「肌寒い尊称をおぼえるたびに / 少しずつ血を失い / 大人になっていく / 「鳥の議会が充血しています」 / この季節の報告書は光だけでできている / 人情のうすいはるかな目をして / ずっととおくまで / 逃げていけ 弟」

9

「夏の弟」その二

もしかするとこのイメージが「弟」であるのは、女性性からの逃走という意味も担っているのかも知れない。出血を経て大人になって行くのは「姉」だからだ。「姉」の政治・経済は、生理の政治・経済によって成立するのも知れない。また「光」と「人情」が、この「鳥」の政治・経済の核にはある。それらは女性性の「光」と「人情」ではないだろうか。その「光」と「人情」と「充血」の「鳥の議会」と、そこにあるはずの政治・経済こそ、「姉」のための必然であり、生きてある根拠であり、逃れがたい立脚点なのだ。「弟」は、そこからしか逃げて行けはしない、ということが重要である。「姉」は書くのだ。「筆記具」に寄り添いながら、情感や季節をくぐり抜けながら、書くのだ。

「浜辺は違法な足跡でいっぱいだ / ぬぎすてた裏返しのTシャツでいっぱいだ」

書くことで、何が書き記されるのか、書くことの後には、すぐさまそこからの反転が、そこから飛び退く仕草が連続して起こるというのに。書くことは、何をもたらすのか。「ぬぎすてた裏返しのTシャツ」も「違法な足跡」も、すべてそこに書かれ、残されたものの姿ではなからうか。弟は逃げる。書かれたものから。そこからたちどころに変貌する。だからこそ「振り返ったときはもう別の男だ」。

「理論の寝室からシーツをまきとり / 朝焼けのようにあざやかに嘘をついて / 逃げる」

詩を理論化することはできない。詩は、書かれたものを材料にして、僅かにその後ろ姿を見送ることができるだけだ。「弟」は、「姉」ではないから、「弟」は、詩行そのものではないからだ。一方、理論は言葉に抛らざるを得ず、詩行に抛らざるを得ず、言葉は、詩の本来の姿、経験として本質に届くことがない。その経験は僅かに弟の後ろ姿を垣間見せるが、私達はそれを明瞭に言うための言葉を持たない。それは幽かに夏の情熱に、その快樂に似ている。毎夏やって来る生き生きとしたときめきに似ている。過ぎ去ってみると、いったい何があったのか、不確かな、あの唯一の熱い季節の情感に似ている。

10

「獣たち」

〔見る〕ということが、見ている人間の心が、他の領域から切り離されてゆく経験、ということを考える必要があるのかも知れない。「湯屋」にあった箇所を思い出す。

「わたしは / 判断しない / 丸太のようなころになって / ひとのからだをみる」

この箇所をもう一度吟味してみる必要がある。もしかすると、ある種の見方が、見る人の心を「丸太」のようにしてしまうのかも知れない。〔見る〕ことで、普通、人は物事を認識するが、それは見えている事象を言葉に移し替える作業を通じて為し得るのである。この移し替えのなかには、私が属している文化のコードが厳然として機能しているはずだが、詩的に〔見る〕時、あるいは詩的体験の中から〔見る〕時、この変換は別様のものとなるのかも知れない。そうだ、あの小池昌代の詩行に散見する詩的表現の根には、この特殊な〔見る〕経験があるのではないか。その時、わたしの心、わたしの人格は著しく変容をきたして居はしないか。そのメタモルフォーゼを耐えている自分が居はしまいか？

「獣たち」に出て来る非倫理的な〔見者〕は、複数化されている。この〔見者〕はだから二重に非倫理的である。主体の非倫理性がまず第一。次いで多数者であるということが、非倫理性を正当化してしまうからだ。

「車椅子の男」の悲劇を平然と見過ごし、「(見ましたか?)」と発語する鉄面皮のような〔見者〕、この陽気な証人たちこそ、小池昌代が知る詩的体験がもたらすメタモルフォーゼの証人に他ならないのではないか。

谷川俊太郎は内省的に発語する傾向があるように思われるが、小池昌代はどちらかと言えば属目発想という姿勢に傾くことが多いかも知れない。その書き方は、あの大きな目でまず見、そして心を丸太のように変えながら発語してゆく、という道筋を辿るもののように思われる。

「獣たち」は一方ではその表現に於いて、詩的な感性をあまり感じさせない作品だ。この作品は、まだ語り始める前の、その寸前に収斂してゆく作品ではないだろうか。

僅かに「声のない真昼が青空にすいこまれる」の一行が目立つ。この一行こそ作品の核心にあって、小池昌代が〔見る〕、その瞬間の快樂を物語るように思われる。その時、わたしは恐ろしいような沈黙を強いられている。意識は冴え返っているのに、わたしが語ることは許されていない、別の「誰かが」語り始めているのだ。

1 1

「水のなかの黙礼」

「七月の朝 / 男がやってきた / 生成りのシャツからは武骨な手が見え / 手の甲にはきらきら体毛が輝いていた / 非常にはやい雲が頭の上を行き / 鳥の大きな存在の翼が / 男の肩におもい影をおとす」

具体的な「男」の姿を、その現実の場面が確かに持っていたらしい、いくつかの細部の上へと散乱させ表面化し、その上に「男」の生を貼り付けたような表現である。だから「七月の朝」も「はやい雲」も「存在の翼」も、男の内面に向けられた隠喩として働くのである。そこには男の性のエネルギーや、活動力、生活への意欲などを感じ取ることが出来る。小池昌代の語る「男」は、いつもどこかに必ず「男」の臭いを漂わせている。それは男たちから小池昌代の嗅ぎ取った臭いである。そしてその男たちは少しも美しくない。彼らは、生活臭にまみれ、一過性の性欲と、その正反対の理想との間で宙吊りになったような肉体を持っている。

「大切ななにかを盗んだあとの / 深いばかりで、くつろぎのない / くらい青みの^{まなこ}眼をもって / 背中^{まなこ}の優しいくたびれた丸みは / 寄ると陽のあたる木の根の匂いがする / ぎりぎりにやってきた夏の山脈だ」

この男たちは、若くはない。小池昌代が晒されたいと願うのは、「ぎりぎりにやってきた夏の山脈」の前なのだ。すでに人生の何であるかも、女の性についても、いくらがずつ知っている男の、暗い目の前なのだ。何を期待して、なのだろうか。説明の要らぬくつろぎや安心だろうか。

「あなたのもの言わぬ類のあたりに / ざわざわと流れていくぶあつい雲を / 野蛮にもぎとりちぎって搾りたい」

「雲」と「青空」が示すものは、簡単に解するなら日々の生活、明日の生活、人生の未来、とでもなるのだろうか。しかし、小池昌代は己の願望が、男のものと同じではないということも知っているから、男との別れも同時に見てしまおう。

「十月 / 草々の穂先がひかりだすころ / 遠くで男の時効が切れる / 野は母のようにきゆうに齢をとる」

男というものに対する、性に対する、幸福というものに対するニヒリズムのようにも見えるが、しかし、一方で「七月の朝」と「十月」の「野」という隠喩から、男と女の性に対する健全な信頼をも感じ取ることが出来る。男と女は本質的に、一過性の関係をしか結び得ないのではないだろうか。

「死んだ兵士の / 水のなかの黙礼のように / たゆたいながら記憶にとけこむ」

このオフェーリアのように描かれる男の記憶が、女の精神を決して蝕むものではないことは容易に窺い知れるだろう。その記憶は美しく流れ去り、沈黙の底へ溶け込んでゆくのである。この三行の美しさは多分、詩人の生に対する信頼によって、裏打ちされているのだと思うのだが、どうだろうか。

1 2

「夕立」

この作品は隠喩や換喩などの比喩表現で満たされている。比喩は言葉の意味作用を間接的にしながら二重化する。言葉の持つ意味のある部分を殊更に肥大化させて、通常の意味作用からずれて行こうとする表現方法だと言える。比喩は私達の常識的な言葉の使い方の盲目的領域に風穴を開けることが出来る。

「暗い雲がみるみるうちに / あなたの顔をおおう」

「暗い雲」とこの文脈で言うことで、「暗い」も「雲」も隠喩的に働き始める。そこには、空の表情と同時に特殊な表情が捕らえられるからだ。多分欲望を表すような眼の表情や鼻腔や唇の開き具合などである。しかし、本来の意味も留保するから、意味は二重化するのである。和歌の掛詞に似ているが、より強力な効果を持つと言える。どんな一覽表からも隠喩は自由だからだ。隠喩は私達の常識的な観念に対して圧倒的な立場を維持している。この作品に於いては？ それはまたあとで触れたい。

「わたしたち」はテーブルの上の皿を間にして会話をしている。窓外の暗雲と二人の心の中の暗いものの動きが感じられる。

「わたしたちは / じぶんのうちがわに / 爪をたてて / 声をこらし / 約束をさけた会話をしている / この昼のくらさ」

二人の自制が揺れ、空は持ちこたえられなくなり、「やがて / 夕立」。「あなたの肩越し」に見えているものは、自分の顔の表情だろうか。「肩越し」に見ている「わたし」は、もう「あなた」の腕の中に抱き締められていて、自分の淋しい心を見つめているのだろうか。

じっとして動かない部屋と、忙しなく動いている「室内の影たち」。「わたし」の心も室内に共鳴して動かずにいるのだろうか。部屋を出て行くイメージは、その覚醒している意識の位置を表しているのかも知れない。しかし、「わたし」は確かに室内に残り続け、「室内の影たち」の一人となっていて、やがて「ぐったりとたおれかかる」。

「なまあたたかい、いきものの息を交わして / 素足から透きとおる / 大きな歓びの声だけをあげたい」

小池昌代の作品は属目発想されることが多い、と私は感じているが、彼女の「丸太のような心」は、皮肉にも彼女から人生の或る部分を奪い去っているのかも知れない。「大きな歓びの声だけをあげたい」という一行は、意外と重い意味を担っているのかも知れない。

しかし、そう読んでみても、この作品はあまり成功していないように思えてならない。隠喩の切れ味が少々甘いようだ。隠喩は効果的だが、陳腐に落ちてしまっただけでは逆効果なのである。隠喩の難しさは、斬新さが常に求められるという点にある。それが現代詩を誤った道に呼び込んだのだ、とも言えるのではあるまいか。

1 3

「ゆれている水」

「八月は、金魚売り。」

8月と言えば、自然の生命力が最も盛んであるという常識的な理解のある月だ。「金魚売り」も夏の季語であり、

夏の風物として親しまれてきた風景だ。しかし、この作品の中では、両者は最も隔たるものとして邂逅するように見える。

「金魚売り」は「湯気のたつ / アスファルトの上」に行く。「湯気」は陽炎のことであろう。それは事物の輪郭を揺るがす力だ。その揺れを見つめる眼がここにある。生命がその存在を謳歌する季節に、「金魚売り」は「路地の端から端」を指し示す。既に夏の終わりを指し示す。この「路地」はどこか能舞台に似た抽象的な空間を感じさせる。そこでは「金魚鉢」の「水」が揺れ、「風鈴の短冊」が揺れ、「金魚のおひれも / 妹の前髪も」揺れている。すべては立ち去ってゆくものとしてのみ登場してくるからだ。輪郭を揺るがせて消えてゆくこととするのだ。

「小さな滝のような時間が垂直に / こどもらのなかを清涼と流れている / そのなかから / もっとも無常な時間のすじを / すうっと / いっぱん、ひきぬきながら」

「金魚売り」のこの通過をなぜ小池昌代は見ることができるのか。なぜ生命の讃歌を聴こうとせずに、「金魚売り」のもたらす「不安」や「無常」の力に眼を向けるのだろうか。

そうではない。「金魚売り」も「湯気のたつ / アスファルト」も、すべて「夏」の内奥なのだ。「夏」自身が既に「端から端」を指し示し、「無常」を語っているのである。その姿を見る眼が、この作品を支えている。その眼は、生命を見つ、そこに「ゆれている水」を見る眼なのだ。

「六歳」の意味がやや不透明だが、それは若さの指標として「夏」のもう一つの顔と読んで良いのだろうか。それとも、小池昌代自身の「六歳」だろうか。私が、私自身の眼を失い、何か別の眼を持ち始める瞬間に収斂してゆく作品...と読むのか。いや、その場合必ずしも伝記的な時間を意味しなくてもよい。「六歳」とは、始まりの時間なのだ。その眼差しが始まる、私が私の眼を失う、その最初の一撃が立ち上がる瞬間を、普遍的に指し示す時刻なのだ。

その視線は、一挙に事物の輪郭を変えてしまう。そこには今ある風景ではない、別の輪郭が燃え上がる。谷川俊太郎は、詩を書くことは、別の現実を創造することだ、といったようなことを書いている。〔「詩を考える」p30〕何かそれに近いことが起きているのかも知れない。

14

「夕日」

「片岡くんが会いませんかと言う / 会いませんか、こんど / あ、あ、あい、あいませんか、あい、あ / と言うので、はいと言った」

吃音の出ている片岡君の精神状態は、極度の緊張状態を表している。それに対する「私」はといえば、結婚したばかり、余裕の応対といったところだろう。この作品は、二人の会話を核にしながらか展開してゆくが、味わいの一つには、その会話の、言葉の配置の軽やかさがある。ついで、その会話の積み重なりの中で、次第に片岡君の純情が迫いつめられてゆく傾斜がある。

「(どこで? / (いつ? / (どうやって?)」

口に出されたのではないこの言葉は二つの方向へそれぞれに意味を持って放たれている。一つは目の前の「片岡くん」に向かって、その片岡君の思いをじりじりと焦がすために飲み込まれ、その飲み込まれたということが放たれてゆく。他は自分自身に向かって、結婚によって結ばれている配偶者との間にあるはずの、倫理的な義務を揺るがし、じりじりと焦がしてゆくために。

「夕焼けだ / 新宿で。 / 新鮮なビルが煮えている」

二人の会う場所は新宿なのだろうか。それはもうほとんど分かっているのだろうか。新宿のビルが「煮えている」のは、「片岡くん」の内面が真っ赤に焼けているからだし、「私」の内面ではもう一つの燃焼がよいよ進んでいるからであろう。そして「缶ジュース」を「私は飲まなかった」のも、何も言わないのも、すべて「約束してしまうのはもったいない」からなのだ。私は「太陽」が「ビルの背中をこがして / みしみし、西空へしずみかかっている」新宿の夕景を楽しんでいるのだ。つまりそれはじりじりと焦げ付いてゆくばかりの「片岡くん」と「私」の内面を楽しんで見ているということだ。この視線なのだ。小池昌代の世界を作っているのは、倫理性からもヒューマニズムからも遠く逸脱してゆく快

楽の眼差し、これが彼女の詩の正体と言って良いのではないか。この快樂はエゴイスティックである。この快樂は本質的に孤独な快樂なのである。

そして、おそらく現代の日本人が知っている唯一の快樂、あるいは私達の知っている快樂の大半が、その同類以外の何ものでもない、ということもまた真実ではないかと思うのだが、どうだろうか。

15

「小島」その一

「夏の小島では少年が走る / 一日毎に太陽は滅びた / 少女の固い尻を枕に眠って / もっとも乱暴にさよならを叫ぶ月」

一行目、「夏」と「少年」と走るという動きは、どちらかと言えば常套的な表現類型を感じさせる。最初の四行は個々にそのイメージを辿るならば、面白味はそれほど大きくはないかも知れない。が、二行目が言い当てているように、この四行には速度がある。物事の(初め)が持っている強く堅いエネルギーの塊とその激しさが凝縮されているように感じる。これは記憶の塊なのだろうか。それは何か激しい欲望の塊だろうか。いずれにしても、時間を超えてやってくる強い力がここにはあるようだ。「少年」と「少女」との間には性差がない。性差がないということがこの二人を特徴付けているのだ。二人は中性的な若いエネルギーそのもの、その暴力的で原始的な形そのものだ。

「水際で魂の水びたしのシャツを絞れ / まさかのたわしで嘘をはがし取れ」

魂は濡れている。濡れているのは魂に力が溢れているからだ。魂は命の水から上がったばかりで、濡れて豊饒で、有り余る鮮度が滴り落ちているのである。この水は^ま変若の水ではないのだろうか。「夏」と「秋」という季節を表す言葉は、その日付が反復することを暗示していないだろうか？

彼らの無垢は、どんな嘘も容易に身に纏い、しかも軽々と脱ぎ捨てることを可能にする。そこには重苦しさのかけらもない。魂はどんな豹変も、豹変とは思わない。だから、「まさか」のひとつで、簡単に無垢が露わにされるだろう。

16

「小島」その二

「夏の小島では少年が振り向く / 視線の先端で異性がころんだ / 小島の周囲に潮が満ちる秋 / 縮小する小島」

その瞬間、「少年」が振り向いたとき、そこには「少女」はもう居なかった。「少女」はおそらく初潮を迎え、女になったのだ。女であることは、「少年」と「少女」の中性的な全体性から逸脱すること、その完全な激しさを取りこぼすこと、それは失敗であり、転倒なのだろうか。それは中性的な無垢を失うこと、男とか、女とか、何か限定されたものになってしまうこと、その軀の完全性を失うこと、自分の体を毎月ある期間、何かに明け渡さねばならなくなることであり、ついには「小島」から引き離されるに至ることだ。「少年」から「少女」は失われ、「少女」は「少年」から遠ざかる。二人で完結した世界、「小島」から「少年」も「少女」も共に離れてゆくだろう。

もう一言付け加えるならば、少年と少女の世界の完全性とは、個の幻想の自己完結し、自己充足した姿でもあるだろう。

「小島から離れて / 私は少しずつ等身大になる / 小島は鮮烈に痛んだ記憶」

「小島は鮮烈に痛んだ記憶」、この一行が私には難しかった。しかしそれは「鮮烈に痛んだ」という言い方を見逃していたせいだ。「少年」も「少女」も「私」の内に生きてあったのだ。今も尚、それは「記憶」の痛みとして残っているのだ。痛みとしてしか、残り得ない「小島」なのである。なぜなら、それは失われ、破壊されてしまったからだ。この幻想の自己充足が、世界そのものが大人の世界へと移行したために、完全性を失ったのである。それこそ、人と世界を共有するということの意味だからである。

「ポケットのなか / 小島からはみ出した少年のあしくび / 夏の小島よ」

なぜ痛みなのか、なぜ「少年のあしくび」はまだポケットの中から飛び出しているのか？

季節はやはり巡るのである。あの水は再び「少年」と「少女」とを禍々しい力によって甦らせるのではあるまいか。小池昌代が知っているのは、あの「小島」において可能であった無垢な遊戯が、今尚自分の世界のどこかで活動していることなのである。そうして世界のどこかに息づく命の激しく中性的な力、どんな限定からもたちどころに逃れ去る力、共有された現実の世界から逸脱してゆこうとする力。それは真に詩的な力である。それが自分の心に痛みをもたらすことを知っているのだ。なぜなら、その力は人の世にあっては毒を含むからである。私たちの現実を拒む力であるからである。

17

「交歓」その一

「八月、飲みほせるほどに / ものの影が濃くなると / 夏の雑草が急速に繁殖し / その背をのぼし / ざわざわと騒ぎだす」

「飲む」という動作は、何か決定的な意味を持つ仕草らしい。「夕日」で缶ジュースを飲み干してしまうのは「片岡くん」だった。彼は「あ、あ、あいませんか」と遂に言ってくる。一方「私は飲まなかった」。それは、敢えてそれをしないことで、自分の優位を確保し、じりじりと相手の心を煮詰めては楽しむためであった。今、辺りの植物が激しく繁茂してその背を伸ばすのは、季節が「飲みほせるほど」のところまで決定的に歩を進めてしまったからだ。その歩み、この決定的な仕草は危険である。その仕草はいつも幾らか反倫理的な性質を帯びるからだ。その時、人は一線を越えるのである。

「陽は分厚い固い壁となって / 屋根におおいかぶさり / 混血児だらけの海岸では / 巨大化した蟻が行列を作る」

「夏」は「小島」でもそうであったが、猛々しく、荒々しく、激しい季節である。太陽は動かし難い断言のように君臨して、人々の上にその姿を固定するだろう。海岸では何かが混ざり合う。「少年」と「少女」が、再び混ざり合うのではないだろうか。膨張する欲望のようなもの、蟻のようなものが、止めようもなく這い出してくる。

「裏道でごみ箱が倒され / 食べかすの発散する物凄い匂いが / 涼しい顔で曲がり角から現われた」

見えないところから腐臭がやってくる。それは見てはいけないうもの、蓋をすべきもの、「曲がり角」の向こうにいなければいけなかったはずのもの、そこに支えていなければいけなかったはずのものだ。「飲む」という仕草が、もたらしたものは何か？ やって来るものが毒を含んでいることに気づいても、もう遅すぎる。

「空腹の義弟」が「暴力」のように素早くやってくる。あの腐臭と共に「曲がり角」を曲がって突如として。彼は反倫理的な何かだ。悪臭に気づくが「私」は断ろうとはしない。断らないが、何とかしようとして、片付けようと努めるが、もう止められないことも良く知っているのである。「私」は散乱する。少しも信用のおけるところのない(散らかった)「正午」に息を呑む「私」だ。

18

「交歓」その二

「石垣の向こうから / ひかる二つの目で / こちらの庭を覗いていた彼」

見ているのは「義弟」なのか。勿論そうではない。「少年」と「少女」がそうであったように、「私」と「義弟」は一体となるのだから、この「ひかる二つの目」は「私」の目でもあるのだ。いや、本質的に「私」の目なのである。見るのはいつも「私」であり、その眼こそが小池昌代の詩を創りあげているのだから。

義弟との不倫の場面を暗示する構成になっているが、勿論それは虚構だ。それが大事な点ではなく、この決定的な侵入と略奪に、反倫理的な性質を見て取っている、ということが重要なのだ。「夕日」の「片岡くん」の弱々しい略奪の意思を今思い出すことができる。それはまだ弱々しく見えた。だから「私」は逃げなかったのか。そうではない。「夕日」においては、既に「私」は私ではないものになってしまっているのだ。「私」は非倫理的な私だ。「私」は、「片岡く

ん」の危険な行動を楽しんでいるのだから。

「義弟」が侵入すると、「入れ違いに出でいく／年老いた犬」、この犬は「義弟」の動きを知っている「私」だ。『夕立』の時とまるで同じだ。それは「私」の理性そのものかも知れない。「私」は何か危険なものを前にして目を瞑るのかも知れない。「義弟」を迎えるのは、今までの「私」ではない私なのだ。

「家のなかから私の声があがる／私はその声を往来で聞く／汚れた棚のうえのおもい塩壺／シャワーを止める鈍い音のあと／したたる水音の一滴、二滴、」

やって来るものを感じながら、それ自体から隔てられている「私」がいる。『夕日』の「私」もそうだ。「夕立」の「私」も同じだ。いずれも「永遠にこない」という印象に良く当てはまる人物たちだ。それは確かに来ているはずなのだが、あのバスや、「義弟」のように来ているはずなのだが、言葉がそれをしっかりと捉えられない、ということなのだろうか。最後の三行、「汚れた棚のうえのおもい塩壺／シャワーを止める鈍い音のあと／したたる水音の一滴、二滴、」は、良い。「汚れ」や「塩」のイメージは、そのものの危険性を言い当てているイメージではないかと思うが、余韻のある終わり方をしていて好感を持った。

19

「感光生活」その一

「船がついたのは昨日だったかもしれない／伶俐な弟はいつも夕暮れにそむいた／枕の奥には、とおく水脈が運び込まれ／わたしたちは耳から夢のような水をこぼす」

「船」は遠い国へ連れて行ってくれる。「遠さ」そのものの影である。すぐに辻征夫、井川博年の作品が思い出される。この二人の場合は、「船」のイメージはその生の中で比較的大きな深い意味を担っていたが、小池昌代の場合はどうであろうか。遠さの感覚はしかし小池昌代にとっても作品の核を形成するイメージではなからうか。「船」の入港は既に済んでいるのか、いないのか、そのじりじりする曖昧さは「夕日」では「片岡くん」のもののように語られていたが、この曖昧さは、遠さのイメージ、ひいては小池昌代の「船」のイメージに於いては本質的なものである。「永遠にこないバス」でも、実際にはバスはやって来るのであり、「私」は待っていた乗客と共に走り出すバスに乗り込んでいる、にも拘わらず、同時に乗れずにもいるのである。この両義性は、「遠さ」のイメージの本質を成しているのだ。「伶俐な弟」は「わたし」の分身であろう。「交歓」でも触れたのだが、小池昌代の中では度々「私」の分裂が生じる。それは体験の不確かさ、曖昧さ、「遠さ」のもう一つの表現と云っていいだろうか。取り分けここでは、もう一人の私となる「弟」は「伶俐」である。そして「たそがれ」が本質である「夕暮れ」時に対して彼は当然のことながら離反するのである。「伶俐」さは、曖昧さにじりじりと焦らされることを嫌うからだ。焦燥を耐える力は白黒を明白に示したが「伶俐」さの内にはないのだ。

20

「感光生活」その二

〔見ること〕は、そもそも物事を明瞭に判別しようとする事だ。今、問題となっているのは「弟」が背いた後の目なのである。その本質的に遠い眼差しは、あるべき様としてはものを見ることをしないだろう。「枕の奥に」「とおく水脈が運び込まれる」と表現されている。つまり夢を見るのでさえない見方なのだ。見ているはずなのに、眼差しも、その目によって見られているはずのものも遠い。しかし、確かに何かが見て取られているのであって、それは「耳から夢のように」こぼれ落ちる「水」として、その形のない動きとして、あるいは気配として、感じ取ることが出来るのである。

「感光生活／まなざしをかけて／船を海へおす／なにひとつ解決しないために」

見ることが全く別の意味を持ったとき、小池昌代の「感光生活」、すなわち詩的な経験が始まるのではないだろうか。帆掛け船のように、「見ること」が風を受けて「遠さ」の影である「船」を出発させる。その眼によって見られた世界

は、他と峻別されるわけではない、それ自身が何か明白なものとして見分けられるのでもない。曖昧さは維持されていて、何か夢のような世界として、輪郭の滲んだ映像のゆらぎのようなもの、水脈の動きのようなものとして、感じ取られるばかりである。

「陽光はばらばらと音をたてて降下し / ふいに雲が太陽を隠してしまったり / 人はふくよかに土地の地図をひらいたり」

しかし、この世界は明るく、のどかだ。どんな罪も暗い感情も、本質的に隠していないのではないだろうか。「陽光」はその存在を音によって表しているし、「太陽」が隠されるときさえ、その仕草は唐突なほどにためらいを伴わない。「人」は飽くまでも「ふくよかに」穏やかに振る舞うのである。

2 1

「感光生活」その三

柔らかく折り曲げられた光の温かい印象、「手の甲の厚み」、女の甘い踵や、襟足に触れる太陽光の香ばしさ、すべてが穏やかに幸福に立ち現れている。笑わない老人でさえも、温かく穏やかに見える。

これらの印象の数々が、南方の島の明るく屈託のない人々の印象に基づいていることは大いにあり得る。その透明感や解放感が、作品の基底にあっても少しもおかしくはない。取り分け、〔見ること〕から始まるように思える小池昌代の詩的体験の性質を思えば、そのように読んだ方がより適切とも思える。だから、この作品は、現実の細部がまずあって、そこから離れてゆこうとする動き、遠ざかろうとする船の影、強い陽光によって明瞭なはずの事物の輪郭を滲ませる効果、真っ直ぐな光を二つに折り曲げる作用、などといったものによって創りあげられている、と考えるのが返って妥当なのだと思う。

「船がいく / そして夏がおわる」

そして詩を成り立たせていた生活がすっかり遠方に遠退いてしまうと、最早遠ざかるものの経験は消えてしまい、何かが終わる。「夏」のように輝かしい日々が終わる。その後には？

「海風のなかから抜き取られた星のように / 老人のまなじりにいつしかたまる / 固く、小さな、塩の結晶」

残されるのは詩だ。それは塩辛い記憶だ。結晶化して既に動くことのない抜け殻のような想い出だ。あの風を呼ぶ輝きであるが、どこにも甘みを持たぬ不思議に固い記号である。

2 2

「靴擦れをめぐる」

「あなたのかかとは靴ずれがある」

「わたしにはその痛みが / 十分にわかる つもりだ / 靴ずれを知らない人がまだどこかにいるだろうか」

「あなた」が感じている「痛み」そのものは私のものではないから、直接的にその痛みを感じることは出来ない。けれども「靴ずれ」の経験のある私は、その痛みの経験を思い出すことによって、「あなた」が感じている痛みの近似値を理解することができる。問題は、その時想像力はどこにあるのか、ということだ。お互いに分かり合うことの出来る領域は結局、言葉の先にある、言葉が無力となる領域、つまり経験の領域なのであり、そこは逆に言えば言葉から自由になれる場所、私が本当に自由を感じる場所なのではあるまいか。詩はそこから戻ってくる試みなのかもしれない。想像力が大事なのではなくて、言葉が本来無力な領域から、言葉の領域に、たどたどしく戻ってくるのが重要なのではないか？

「わたしは彼をみた / それから足をみた」

この目が見ているのは、沈黙のある場所なのである。沈黙のある場所を見出す特殊な目と視線がここにはあるのだと言い直しても良いか。その場所は経験の領域、言葉から自由になっている領域だ。この同じ視線が見ているのは、二人の居る場所だ。

「石段をおりた。墓地を通り抜けた。墓地のおわりには久保田家の墓があり／あたらしい饅頭とお茶が置いてある」
この象徴的な暗示が示しているのが、言葉から自由な沈黙の君臨する場所である。そこには二人が共に分かり合える靴ずれの痛みがある。

谷川俊太郎は、詩は新たな現実を創造するとかつて言った。〔「詩を考える」p30 1955年〕これはしかし前衛的な言い方であったと理解して良いのではないか。私の生はありふれた経験の積みかさねでしかない。ありふれている、という言い方の重みは思いの外大きく、多分百年前、千年前の人間も同じ感覚を生きていると思って良いのではないか。違っているのはその同じ感覚の理解の仕方、言葉への変換の仕方なのである。詩は決して存在しない現実を創造するわけではない。既にある現実の細部をどう言葉に変換するかというところに「詩」のレゾナントのしっぽがあると良いのではないか。それは言い換えれば、言葉にならない沈黙の取り分をどのように配置するか、ということであろう。さらにいえば、それは幻想の創造だ、ということになるのか。

この作品には、～ という箇条書きの部分がある。疑似論理の形式を詩に持ち込んだ少々強引な手法である。現実とは決して論理的ではない。しかし人間の経験のうちには内言や自己省察の部分もあって、これは本来アナログな継起の仕方をするはずなのだが、これをぶつ切りにして提示することも可能だ。この箇条書きの部分は内言のコラージュだと思って良いか。その周辺には無数の書き留められなかった沈黙が出現している。これらの箇条書きの部分は、「すり切れた紐。荷崩れになりそうな、小さな経験。」という詩行の直接的でこれ見よがしな実践なのである。

2 3

「^{くも}溟い水」その一

「地上で雨があがる／そして地の下では／透明な引力が雨のようにふっている」

一つの経験は、内面で醸成する。現実の細部は、それ自体として一つの体験として即座に結実するわけではないのではないか。一般論としても、ある一定の時間にわたる沈黙の継起が必要なかもしれない。一つの作品の情調が整うまでの間には、それなりの時間が必要なかもしれない。

谷川俊太郎のように知的に書く場合には、比較的小さなスケールで充電が完了するのかもしれないが、そうではないケースもあるのだろう。情調が作品を成立させるまでに、意外と長く時間がかかる場合もあるだろう。

『「甘い兵隊たちがわたしの背中を／やさしく踏みつけて通り過ぎていった」／／かつて「孤島」と人々に呼ばれた／もっともうつくしい女優は死んだ』

第一連の時間は、個人の生活時間ではなくて、例えば〔島〕のような、地球レベルの時間もそこに重なってきているのかもしれない。

この「甘い兵隊」とは、太平洋戦争の時の日本陸軍の歩兵たちではないのか？ あいはこの作品は、「感光生活」と表裏を成しており、こちらはその裏側の経験を素材としているのではないだろうか。太平洋戦争に巻き込まれた美しい南の島、それが『かつて「孤島」と人々に呼ばれた／もっともうつくしい女優』ではないのか？

南方の島々には、今尚戦禍の傷跡が残っているのを写真や映像で見ることがある。

「昨日の夢のなかを、いまだ行き迷う／一匹の犬が、しっぽをたれて／水たまりの溟い水をぺるぺるなめている／するとしずかにうらがえる窓／／廃屋の内側で雨がふりはじめる」

南方の島には光が溢れ、透明な色彩が私達の現実を極限にまで軽やかにする。その中にある「溟い水」の経験である。「窓」が裏返しになり、外光は消え、あの時の「雨」が再び降り始めたかのようなようである。スイッチが入ったかのように「私」が知らないはずの時間が動き始める。

『私より背が高い水を「配偶者」として／厳粛な婚姻が予定されるだろう』

その経験の前で、「私」はどうするのだろうか？ 何を感じ取るのだろうか。厳粛さ、は理解できるとして、なぜ「予定されるだろう」と推量の言い方になっているのか？ 「予定」とあるのはなぜなのか？

24

「^く溟い水」その二

それは「私」の経験ではないからだ。それは経験のズレて行く先でしか起こり得ないからだ。それは本当には「私」の知らない領域、「私」の沈黙の領域、「私より背が高い」「配偶者」の領域で成される経験だからだ。そして何よりもそれはこれから起こり始めることだからだ。

「父は父父／母も母母／二倍ずつ増えていく／増殖がやまない／部屋は妹だらけ姉だらけ叔父だらけ／みんなで祝う、不機嫌な木曜日」

経験は沈黙の領域で増殖しズレて行く。「私」の経験を種にして、増えて行くもう一つの、更にもう一つの、更にもう一つの……。木曜日は七日間のうちの中央、つり橋の中程だ。どこへも辿り着かない沈黙の中心だ。どんな解決もそこにもたらされることがない。いたずらな繁殖、不機嫌な祝日。詩は思考ではないから。詩は感覚の祝祭だからだ。

『けもののおいが床をひく流れ／「孤島」の残した日記の鍵が割れる／世界の中心で廃屋が消える』

印象がどれほど無残な傷跡でも、経験はその傷痕を生々しく蘇生させて、その「におい」を解き放ち、戯れ始めるのである。その戯れはしかし、どんな場所へも連れて行くことがない。そこにある記憶をありありと開示してくれるわけでもない。ただ「私」をその経験そのものとするだけのことだ。

「私の顔がある／深い水のうえに／紺色の水着を着て／もう六十歳／雨はあがったのに／父も母もいない／犬も」

戦後六十年は、二〇〇五年だ。戦後五十年が一九九五年。この作品は一九九三年の発表である。この「六十歳」は、スクール水着と六十歳という年齢との間、すべての時間を指している。つまり一生の時間を暗示しているのだろう。雨はその時までずっと降り続けるのだ。その長い経験の予感だけが、「溟い水」の経験に答える唯一の方法なのではなからうか。

25

「星置き」その一

「雨を含んだ庭が／その、もっとも柔らかい部分をひらく／かえる、みみず、かたつむり、やもり／小動物たちがおだやかに登場し／土はしめやかで、ふくよかな頬を差し出す」

ここにある光景の潤いも和らぎも、すべて経験の静かな受容そのものを表してはいないだろうか。現実の細部が私の既に知っている形や印象の輪郭を、明瞭に寸分違わず維持することをせず、湿り気が染みわたるようにゆっくりと、目にそれと分からぬほどの動きによって静かに受容されてゆくのだが、その受容に従って僅かずつしかし確実に変容してゆく。その輪郭の執拗な定まらない様子を、この第一連は捉えているように思えるのだ。しかし、これは沈黙の領域でのイメージだ。私は正確なところを理解している訳ではない。むしろ、第二連の方こそ、私が良く知っているところの感覚ではないだろうか。

「砂糖壺のなかで固まったスプーンが／斜めにささったまま／いまだ、にぶく光っている昼／でたらめな答えの答案用紙が／みずから、しずかに燃え上がり／灰となるまでの 凄絶な時間」

私達の感覚は、私達の心が持っているモードによって形と言葉とを当て嵌められる。小池昌代は、その透明で明るいイメージを捨てようとする。彼女が試みるのはむしろ「でたらめな答え」だ。その「でたらめな答え」が、自然と燃え上がるのを待つ。ここでも時間はゆっくりと静かに流れている。どのような条件でそれは燃え上がるのだろうか。そこにはどんな時間が流れているのだろうか。

「すべて連用形で止められた散文を / 鳥が散らかした雨あがりのこの庭に / ブランコは沸騰したようにゆれている」

26

「星置き」その二

第三連も同じ時間を描いているように見える。決して形は定まることがない。それは確定しない。読点が打たれ続け散乱したまま、どこまでもそのまま沸騰するように、揺れつづける。確かなことは動いているということだ。この動き、このズレ、がある一つの経験をただ一つの経験に変え、際立たせ、言葉をも燃え上がらせるのではあるまいか？ それからもう一つ、確定しないということは、最後の作品もまたあるはずがない、ということの意味していよう。

「あなたは木の根に犬のように繋がれた / 模範生のくせに悪いうわさにまみれて」

経験が染み入ってくる間、人はその場を立ち去ることはない。それは事実としてというよりも、心が囚われる、という言い方に見合ったイメージではないか。そしてまたしても非倫理性のイメージだ。経験するということが、決して追認とか、同意とか、共同体の内側の安全な意味を持たないということは、ここで思い出しておく必要があるのかもしれない。経験が、際立つ。そのことにより、人は共同体の外側、庭に繋がれる。

この非倫理性は二重だ。「この庭を汚しなさい」という老女の命令があるのは、彼が繋がれるこの「庭」もまた、公共の場だからである。ここは「共犯者」たちの「夢見た」「庭」である。そして「あなた」は「等分を怠り、ひとつの皿にだけ / 追憶があふれて取り返しがつかない」。

「星置き」とは何だろうか。「箸置き」は、箸を置くための器具だ。その連想で行くならば、星を置くための場所。「庭」のことを言っているのかも知れない。夢に見るだけの「庭」だから、「星置き」なのかもしれない。

27

「あいだ」

「とおくからボールがころがってやってくる / けられたボールがころころ、ころがって / 疲れたわたしの方へやってくる」

このボールは「わたし」の足元には届かなかった。微妙な距離を残してボールは止まってしまう。その距離のことを、小池昌代は「つめたくて、すこしあまい距離」と表現した。ボールがやってきて、途中で止まり、投げ返すのにわざわざ走り寄って行かねばならないようなことはよくあることだ。取りに来た子供と自分との距離が微妙で、こちらが疲れていたりして動く意思を持たないときは、子供の方がその距離を負担して、取ってくれても良いのに、とか、もうちょっところがればいいのに、とかなんとか、残念そうな表情をして走り寄り、走り去ることだって、実際にあるだろう。その一瞬を小池昌代は「悔やむことなんて、きつとなかった / 届かないボールのなんというやさしさ」と表現することで救い取る。その一瞬をなにか特別の一瞬に変えてしまう。

「あ、と見るわたし / あ、と見たあのこ / こちよったじかんが重なり合わない / こどもと私とボールが在って / みじかく向き合った名もないあいだ」

その、冷たくて甘い距離の発見が、自分の疲れや後悔を救い取るのだ。

詩はかつて存在したことのない事実を作り出すことをしない。それは、人間の経験を踏まえて書かれる。ただ、それが詩であるためには、その事実をどう表現するか、という点で、私達の常識の範囲を踏み出して行く必要がある。

この作品の場合、疲れや動かなかった自分への後悔の念の側に味方をするように、詩人の視点は重心を移し換えている。自分の疲れや悔やむ心を自ら労り慰めるような、甘やかすようなところに重心を据えているように見える。この思い切った自己中心性が、現実の細部に優しさや甘味を添えてしまうのである。

小池昌代の作品に良く現れる非倫理性は、もしかするとこの自己中心的な、思い切った視点の取り方に起因するのかもしれない。それが人間関係の中でもがいている現代人の、あるいは現代の日本人女性の、震える神経と良く呼応し合うのかもしれない。

「蜜柑のように」

「あのひと」が帰り際に「蜜柑をひとつポケットに入れてくれる」

「あくまでも／わたしにはなく／ポケットに...／蜜柑のおもさ／それはしなびた蜜柑だったから／わたしはすぐに忘れてしまう」

この作品でも「わたし」の感受性は、我が儘な重心をもって自分の中心へと少しだけ偏った位置に退いている。そこから見ると「あのひと」の仕草は少しも明瞭ではなくて、「蜜柑」は「ポケットに」向かって与えられ、「わたし」は返ってその重さばかりを感じ取り、「あのひと」の心遣いにまで思い至ることがなくなってしまう。「蜜柑」の意味は、重さとそのしなびた外観しか持たなくなる。

歩いている内に寒さと蜜柑の重さが外気とオーバーのポケットの底との間で拮抗し始める。その時、「あのひとのしぐさ」が回想されてようやくのこと、「蜜柑」の中に「とまわりした気持ち」が浮かびあがってくるのだ。この「わたしの遅さ」は、私の感受性の退き、その自己中心的なスタンスによって作り出されたものである。

「わたしたちはいつも／それぐらいの何かを欠いて生きている／やさしさは異物感／ごつごつとして見慣れない固まり／辺鄙な場所へ落ちた、とおくからの届け物」

これらの一連のイメージの羅列は、すべて同じ視点から作り出されたものである。いかにも未熟な「私」の眼である。しかし、この視点は、私小説的な意味で、小池昌代のものではあるまい。意識的に発見された視点、自らの内面も含めて人間の心に模索されて浮き彫りにされた、現代日本人に普遍性をもつ視点、ではないだろうか。

「駆ける日々」その一

「彼らの声は顔から出てこない／肩のあたりから沸いて／遠くのほうへいく」

この距離感は時間的な距離によってもたらされているのだろうか。記憶がクッションの役割を演じて、その為の声は遠退かせてゆくのだろうか？

「風景のなかを非常にはやく過ぎるわたしたち」

人間の生の時間は、記憶の中で加速する。それは実際のスピードよりも遙かに速く看取される。それは一つには、記憶の中で生の時間が折り畳まれ、適当に省略され、忘却に晒されるからだろう。そこに再現する生の姿は、無言のパントマイムであり、動いたようにしか動かない操り人形の舞台でしかない。多分垂れ下がった「無数の紐」は、どんな動きももたらすことがない。記憶の中で、人は実は動かない。それは感じられるばかりで、切れ切れの印象でしかない。まるで古い街並みの中にある「電線と電信柱」のように佇んでいるばかりなのだ。

「坂のおわりでは／女ともだちだけが待っていてくれる」

それらの印象の中で、「わたし」を待っていてくれるのは「女ともだちだけ」だ。なぜなら「女ともだち」は異性と違って、酸っぱい思いを請け止めてくれるからだ。異性の前では、「わたし」は酸っぱい思いをしてはならない。恥ずかしい思いなどもってのほかだ。気が許せるのは「女ともだちだけ」なのだ。

しかし、この「酔をかぶったひとみ」は、友情の私小説的恩恵の中でだけで意味を持つわけではない。それは次に「町の写真屋のふるい写真」のイメージを介して、あらゆる年代へ、あらゆる家族へと感染し、広がってゆくように見える。

「駆ける日々」その二

「どこか悪い感じの／曇り空がひろがっている」

すべての人々のすべての記憶の中に、「酸っぱい」思いが広がってゆくようだ。

「おやおもいの少年と／てれわらいの少女と／うちべんけいなうちまごと／みじかい老人が」、その「記念日みたいな服」の中に隠しているのは何か？ それは「ぐつぐつ煮えている」愚かさではなかったか。すべての人間のすべての記憶の中で、「ぐつぐつ煮えている」恥ずかしさではなかったか。

「わたしたちは石のような靴をはいてはたらく／非常なはやさで風景を追い抜き／今日も、あの声について／遠くのほうへいく／濃い酔のたまったほそい眼をしばって／いきものの酸っぱい挨拶をかわしあう」

恥辱を耐えるには「石のような靴」が必要だし、もの凄い速さで日々を駆け抜けてゆく必要があった。振り返ったときに、人生が早く感じられるのは、記憶の自然な省略があるからというよりも、意識的に素早く人が駆け抜けてきたからではなかったろうか。

「顔から出てこない」声とは、恥辱に耐える声ではなかったろうか。今、ここ、から逃げて逃げて、どこまでも遠ざかり素早く駆け去ろうとする生が見出されているのではないか？

3 1

「鳩」その一

「中年の男がやってくる／ベンチに座る／おもむろにポケットから、餌をとりだし／手のひらにまく／一羽、二羽と鳩が集まりだす／肩、頭、わき腹、足くび、足のもも／あらゆるところに鳩がとまって／彼の姿は見えない／正午の風葬」

この時、鳥たちに「食べつくされ、むさぼられ」たのは何だったのだろうか。生きていることと同義の痛みのようなものが感じられる。他者が生きることによって、自分が当然のように受けなければならない、理屈抜きの痛みのようなもの。あるいは自分が生きることによって他者が当然のように受けなければならない、理屈抜きの痛みのようなもの。

「ぶあつい毛皮を着た女が／子分のような浮浪者をどなりつけていた」

この光景にどんな意味があるのだろうか。何が見られているのだろうか。鳩と女。浮浪者と中年の男は互いに呼応するのだろうか。生きることで互いを貪り合う、生の痛みのようなものが感じられるのだが。

「世界は生き物の、かみくずのような悲鳴で一杯だ」

食べ尽くしてしまった後、生き物はどこへ向かうのだろうか。彼らが飛び立つ先は、その翼の音は、どこへ向かう音なのか。寄る辺を失ってしまった生き物たちの悲しみの声はどこへ向かって消えて行くのか。他にまた食べ尽くす相手を探すのか、それとも自らが次の風葬の場に晒されるのだろうか。

3 2

「鳩」その二

「くらい広場を／濡れた髪の子供が横切っていく／たれ下がった身重の空が広がり／鳩はもう一羽もないのに／男のセーターに／失われた鳩の巢の匂いが満ちてくる」

「濡れた髪の子供」はどこへさまよい行くのだろうか。もう食べられることなくなった男には、巢の匂いが回想のように、あるいは狂気のように湧き上がってくる。生きることは痛みそのものであるかのような。痛みを失うことがそのまま、生きることから見離されることであるかのような。

短編集「感光生活」に同じ素材を用いた「鳩の影」という小品がある。その作品の中では、中年の男と浮浪者は同一人物の老人であり、目撃者であり主人公の「わたし」は、脳病院に入院中の母親の看病の合間、この老人と会話を交わす。それぞれの素材となった現実があるのだろうが、詩作品には、「わたし」は登場せず、母親の存在もない。極めて象徴的な書き方になっている。そしてすべてが薄っぺらに感じられる。石垣りんに「くらし」という絶唱があるが、あの作品が持っている生々しさや厚味とは正反対の世界を創りあげているように見える。この世界は途方に暮

れているのではないか。鳩のいない、失われた鳩の巢の匂いの空虚さの上に、生きることが収斂してゆく場所を目の当たりにしたように、その薄っぺらな悲鳴の前で途方に暮れているのではないか。

なぜなら、これらの光景を見ている眼が、保護の手を求めてやまないエゴイスティックな子供の目だからである。あの横切ってゆく「濡れた髪の子供」こそ、この光景の目撃者、その眼差しの正体ではなかったかと思うのだが、どうだろうか。

3 3

「机上の汚水」その一

「狭い木の廊下が油で光っている / どんな声をもっているかわからない生徒たち / 知らない同士がすれ違うたび / 小さくて固い乳首はとがり / 金属のような涼しい音をたてる」

学校が「木の廊下」を持っていたのはいつ頃までだったろう。私は東京で育ったので、小学校の四年生までは木造校舎だった。それ以降、学校生活の中では「木の廊下」を知らない。しかし、80年代後半に就職をして、埼玉県の大宮辺りの公立中学校へ出張したときに、まだ木造校舎は残っていて、木の廊下の温かさに胸がときめいたのを覚えている。90年代にはまだ公立中学では木の廊下は残っていたらしい。今でもまだあるのかもしれない。いずれにせよ、この作品の舞台は生徒たちがいる学校だと思うのだが、小学生をイメージするのか中学生が良いのか、重要な問題だと思われるからだ。小池昌代さんは私と同年生まれなので、私自身のどんな記憶を動員すればいいのか、と考えたのである。作品全体の落ち着かない気分は、中学生のものだ、とは思ふ。それで良いだろうか。

「生徒たち」はまだ人として自分の姿を持つに至っていない。彼女たちはようやく自分というもののあることに気づき、友人や親や教師との関係の中で、自分の在り方を模索し始めたばかりである。中学生の女子は男の子たちに比べると、一足先に自分の歴史を歩き始める。まるで甲冑に身を固めた^{いにしえ}古の女戦士のように凛々^{りり}しく歩き始める。

3 4

「机上の汚水」その二

「『屋内プールの水を見ていました。もらるがくずれ、/もう、なにをしてもいい、という気持ちになったんです。』」

「水」は動きを表している。視点の動きだ。この動きはまだ囲われていて、安全は予めきちんと確保されている。しかし、彼女たちの中では、嵐のように恐ろしいものが荒れ狂っていて、そのためにそれまで厳然としてあったはずの正しさが正しくはなくなっている。新しい正しさを作り出さなければいけない。現代人において人となるとは、取りも直さずそういうことだ。

十年あまりの自分の人生を培っていた正しさを失うこと。私の上に絶対君主制を打ち建てること。それこそがこの時代の女の子たちが経験しなければならない試練なのである。闘う、親と闘う。闘う、教師と闘う、友人と闘う。手を結ぶ、親と手を結ぶ。教師と、友人と手を結ぶ。勝利する。自分に。自分の中で勝利する。

しかし、この勝利は自分自身の成長と引き替えに、汚点を準備している。なぜならこの勝利は内面において、いかに輝かしいものであろうとも、同時にそれは、幾分かはモラルの破壊をも意味しているからである。人間になるとは、子供らしい正しさを破壊することだ。それは純粋な正義を捨てることだ。それは欲望を知ることであり、自己を主張し、傷つけ合う危険をも受け容れ、どこかに立ち現れた見知らぬ新しい場所を自分の居場所に選定することでもあるのだ。

3 5

「机上の汚水」その三

「風をつよい日である / キミラハケモノ / ひどく論理的な建物の陰には / 説明のつかないやわらかな生き物が落ちていて / はりこみの青空に許されながら / 放置自転車がにぶく光っている」

彼女たちのもう一つの試練は、肉体と直面することだ。同じ時期、男の子たちは夢精によって自らの肉体にぶつかる。女の子たちは少し早く初潮を迎えることで、「説明のつかないやわらかな生き物」であることに突き当たる。学校も大人たちも、優しく見守っている、その中で彼女たちは自分の抱えることになった「生き物の匂い」と少しずつ折り合っていかなければならない。彼女たちが純粋に新月のようではないのは、彼女たちにとって一見不幸なことのようにだが、彼女たちは力強くその試練を受け止め、何事もなかったかのようにしていかなければならない。心と体をひどく揺さぶられる体験をくり抜けながら、落ち着きや安らかさを奪われながらも、この苦行を平然と勤め続けるのだが、それは未来の声に、まだ自分のものではない耳を人知れず傾けることでもあるからだ。

「とおくで生き物が母たちを呼んでいる / 耳のない小さな母たちは授業中だ / ふかい午後のなか / (わたしは知らない) / 髪のを机上の汚水にひたしたまま / ひとりひとり、 / 体重をかけて、 / 不埒な無表情を顔のなかへめりこませる」

そして彼女たちは今や新たな危険をその顔に宿さねばならない。女の子たちは十代の半ばに、正しい顔をした不埒をその表情とせねばならない。それは肉体のうずきや痛みを押し隠し、不正をも押し隠す。この仮面は彼女たちの新しいパーソナリティと仮すだろう。今や見えているものはこの仮面だけになっているのだが、その清楚な表情の奥で、「スカートのベルトがべっとり甘くなる / 汚水は机上を静かにあふれ / 木の床をぬらし / 階段をくだる / 発狂前 / 全ての窓際で / つよい日差しが / 教科書の頁を真っ白にする」

バタイユのエロティシズム論における禁止と違反のダイナミックな弁証法は、ここでも生きているように見える。少女たちのエロティシズムは二重の隠蔽を打ち破るようにそのエクスタシィを感取している。違反と肉体の隠蔽だ。その隠蔽はまるで暴走するかのように繰り返し立ち現れる。甘いものによる陶酔や極度に記号化されたアニメの世界への没頭などだ。この隠蔽の横溢はしかし同時に隠蔽の破壊ともなるのである。肉体はいよいよ匂いやかとなり、アニメのなかにまで記号化した欲望や痛みは顕現するだろう。

この作品も、視点を少女の自我の側へと引き込んだところから見ている、といった特徴がある。エロティックなイメージと同時にどことなくいじらしさを感じられるのはそのせいだろうか。

36

「手を洗うひと」

「あなたはあなたの手を汚すどんなことをしたのか / すばやく流れすぎたあなたの時を / 実証してくれるゆたかなものを / 生きていた。 / それをかたるのは汚れだけだったが / 汚れは汚れの名のままに流れ去り / 証明するものをなにひとつ欲しない」

手を洗う行為が洗われている手の汚れを何か良いものに置換する。謙虚で無垢なものに置き換えられた汚れは、人の人生の実質となり、まだ知られていない充実となるようだ。

と読んだだけでは、まだもう一つ面白く感じられない。それは私が、中島みゆきの「地上の星」を経ているからではないか、という気もするが、ここまでのところ面白みをもう一つ掴みきれないはまだだ。

中島みゆきの「地上の星」は、2000年の作品だ。この「手を洗う人」は、1997年発表のこの詩集での初出であり、中島みゆきに先行している。その歌詞とこの作品とを並べてみると、やはり小池昌代の方に軍配は上がる。音楽のないただの歌詞となった「地上の星」は安っぽいと私は思う。しかし曲がつくと驚くほど見栄えがするから不思議だ。私自身の年齢のせいだろうか。小池昌代の方は、どこまでも静かな作品である。余り静かすぎて取り処に困ってしまうほどだ。

「ひくく、しずかに頭たれて / 背なかをまるめ / 手をふれあわせながら / あなたはなにを洗っているのか / うつむく

からだのなかで」

この最終の五行がポイントなのだろうと思う。手ではなくて、「からだのなかで」洗っている、とあるから、手を洗うという行為そのものが、すでにもう別のもに変わってしまっているのだ。当初、背なかには「固く無骨な星々が」流れ落ちていた。「汚れ」の上には何か豊かなものが見え隠れしていた。汚れは自分の生の証であるに違いない。そう気づいた目の前で、「あなた」は執拗に手を洗い続け、そのすべてを洗い流してゆこうとするのだ。その執拗さは、死へ向けて生きる、という人間の生きる行為そのものを表してはいないだろうか。生きるということの二面性、その豊かな面とその苦渋に満ちた面とを、手を洗うという執拗に繰り返される行為は、彼自身の背中に描き出すのではないだろうか。

37

「遠来」その一

普通「遠来」は、「遠くから来る」という意味で使うだろう。修飾・被修飾の関係として理解し、「遠来の客を迎える」などと言ったりする。この表題はしかし、「遠きもの来る」というように主述の関係として読む必要がありはしないだろうか。

「一房を尻からささえ / 枝の根本に鉋を入れると / 収穫のおもみはてのひらへ落ちてくる / ふっさり / 昼のわたしたちは尻があかるい / おろかな甘さを腰まで降ろし / ひとふさ、ひとふさを籠に重ねる / 葡萄は眠いくだものである」

第一連で描かれる「葡萄」はエロティックである。「房」は「乳房」のようでもあり、「睾丸」のようでもある。その連想は「房」という言葉がもたらす力によっている。「葡萄」のことを語りながら、詩行はエロティックな連想の間で揺れている。そしてそれはもう一つ別の面で、別種の経験をもたらすのではないか。「葡萄は眠いくだものである」の一行は、何かの終結を暗示しては居ないだろうか。

「昼のわたしたちは尻があかるい」の一行は、これらの連想を昼の日差しのなかに放り出す。その愚かさを明るみに出してしまう。そしてこの第一連は、愚かさが次第に勝ってゆく過程でもある。「葡萄は眠いくだものである」とある終わりの一行は、愚かさに身を委ねるように、という誘惑を葡萄の中を感じ取っているのではないだろうか。

「あなたは葡萄棚の下にいる / 初めて見るような優しい仕草で / 狩るべき一房を選んでるのだ / 見上げることが男に似合った / 陽に透かされた果肉のなかの / ためた性液をひとなみ、揺らし」

男の優しい仕草を、「わたし」は見たことがなかったのだ。その仕草を見たことによって、「わたし」と「あなた」との間にある距離が見出される。男の視線は上に向かう。エロスは上方に、葡萄の方に、愚かな眠りの向こうにある。そこには「わたし」は居ないかのようだ。「あなたは葡萄棚の下にいる」。そして「わたし」は何処にいるのか？ 「葡萄」と「あなた」との優しい絡みを外から見ている私は何処にいるのだろうか。

38

「遠来」その二

『くずいちご、 / はこひばち、 / 金盥の底の熱湯は冷めた。 / おずおずと遠回しに架けられた歩道橋に / おくさんになった義妹が立っていて / 「銀紙を剥くと小雨の音がするでしょう」』

「くずいちご」は、出荷に適さないいちごだ。形も色も味も、売るに耐えないものだ。普通はジャムなどにして、加工して食べるらしい。苺は葡萄と違って土に近いところに這うようにして生る。一方「はこひばち」は暖を取るための道具だが、おそらくここにある「はこひばち」は、次の行の熱湯の冷めた金盥のイメージと通じているだろう、本当に「はこひばち」だけなのだ。中はせいぜいのところ灰ばかりで、火の気はないのだ。そして火鉢もまた、畳の上に据えられている。いずれも「あなた」の視線の先にはないものと思っ

「わたし」と「あなた」は、結婚していたのであろうか。「義妹」は、二人の現在の冷めた関係を知りながら、それでも「わたし」の前で取り繕っているようだ。

「わたし」は徹底して虚ろである。現実の暖かみから高速で遠ざかっているかのようだ。「わたし」を飲み込みつつあるのは、遠さそのものではないだろうか。そこでは私の価値は失墜し、情熱は消え去り、周囲との関係性も奪われてゆく。

遠さ、とは何なのだろうか。それは今ここではないものを感じる事、了解可能な形で、人々と共有可能な形で、今ここを経験することが出来ないということではないか。そのような経験を通して、「わたし」は、周囲から、とりわけ身近な人々から、遠いものそのものに成ってしまう、という詩ではないか。

人との関係が破局に至る、ということは、それまでそこに発見されたと思われていた人生の価値や存在感、己の価値やその充実した存在感のすべてを失うということ、と考えていいだろう。だからこの経験には、どんな意味でも勝利の感覚とか、優越した意識などありはしない。自分が自分ではないものと成らねば生き続けられない、そういう苦しい経験だと言っていいだろう。人と別れることにより、人はそれまでの現実からはみ出し、今ここを高速で通り過ぎ、何者でもない者＝その現実の側では「しずかな女」となり、何処でもない場所＝その現実の側では「別名の庭」へとこぼれ落ちて行かねばならない。

第五連、第六連に挿入されているように見える、「蜜月の記念」や「蜂蜜の壘」は、現実の、過去の、充実した細部を表していないだろうか。それらは時折蘇る。そのことによって、現実からの脱落の経験は、いっそう残酷に、荒々しくやってくるのかもしれないが、同時にそれなしには、今この場を生きてゆくことも出来ないに違いない。それは命綱のようなものを表していないだろうか。

39

「満天」その一

「中央アジアの五月 / 止汗剤を売り歩く少数民族がいる / 赤い帽子を目深にかぶり / ひとみの半分を内側にしまう / 朝焼けを見てやさしく泣く / 老人は皆、再婚である」

大陸の中央のイメージは大空と広大な大地で覆い尽くされた、極めて二次元的な世界だ。太陽を遮るものは何もなく、止汗剤と目深にかぶられた帽子の底が微かな抵抗を表している。半分内側に隠された瞳は何を見るだろう。朝焼けを見ながら朝焼けではないもの、己の内面を見つめているのではないだろうか。あまりにも露わである大地の上で、むしろ人は現実の表面を直接的に見つめる眼を持たないのではあるまいか。そしてそのような大地の上では人生もまた複雑化するのではあるまいか。陰影は外側の大地の上ではなく人間の内面に無数に作られるのではないか。現代日本の私達の世界はむしろ外の世界が複雑化して、一方人の内面は単一化、軽薄化するばかりなのであるが。

「家族は輪になって黒い杯を飲む」は、その陰影を表すのではないか。人の生活が単純化するのは、複雑化しすぎた生活空間によるところが大きい。二次元的な大地の上で、「家族」が集まることにより、人の日常生活は家族の相互の関わりにより細分化され、枝分かれして複雑化するのだ。結婚生活さえも増殖するのだ。彼らの歌は大地の上を流れ、その大地の感化を受けたように「きしめんのような声」で直線的に歌われるが、その生き様は深い陰影に富み繊細なものとなる。

「砂のようにざらざらと遠くのほうへいく」

少年と大叔母のイメージは、詩人の内面の分裂・細分化を暗示するように思える。

そう考えると、詩人はこの繊細で陰影に富む人々を前にして、己を鏡に映し出しているのかもしれない。複雑化した日本で現代人の生活のなかで、人の見ないものを見る詩人の目と、どこか似た分裂してゆくイメージ、ずれてゆくイメージ、世界がズレて動き、もう一つ別の、さらにもう一つ別の、と増殖してゆくような、そんな目の在り方の、鏡像を見出しているのかもしれない。

「満天」その二

少年のイメージは、人間世界の陰影の側よりもむしろ光に満ちた二次元的な空間に近いようだ。その少年は、「落ち窪んだ目の」大叔母が大好きなのだ。この互いに引き合うエロスのイメージは、二つの眼差しが密接に寄り添っていることを暗示している。

「手をつないで野にたつ」

「ひとをほめもせず、ノのけものにもせず、ノみつぐこともしない、ノはたらきもの」

この大叔母のイメージは、人間の間で誰かの上に立つことがないこと、集団を形成し己の孤立を回避するためにスケープゴートを必要とするような存在ではないこと、誰か強いものに媚びて己の孤立を未然に防ごうとする存在でもないこと、しかし一心に己の為すべき事を為す存在であることを語る。このイメージは孤独な存在であること、そしてそれを決して恐れないことを語っている。しかし、少年と手をつないで大地に立つ大叔母には、世界が感じ取られているのだ。少年の目は二次元的で大地そのものと一体化した存在だ。その少年と手をつなぐ大叔母は、孤独なもう一つの眼差しを持つ存在だが、彼女はその孤独な眼差しを通して、確かに大地と結ばれているのである。言葉を介して、すべての時代と、すべての年代と繋がる大叔母の世界は温かい。

『あらゆる年代の今日が混ざり合う場所ノ「馬鹿もの」と大叔母がいうノ「イシアタマ」と少年がいうノ机上を離れた国語があたたかい』

後半の夜のイメージは美しい。

眠っている間に満天の星空となる。眠ること、つまり見ることをやめることは、同時に意味づけること、理解することをやめることでもあるだろう。それは体験の中断だ。しかし、夜空の星には星座の意味づけが為されているのだ。この一見人間と無縁に満ちあふれた意味は、身動きのできないほど完全な意味の網の目なのだ。その意味では作品というものの在り方に近いかもしれない。その星の中でとびきり美しく輝く一等星が、「眠る彼らの」一人一人の恥骨に「厳粛なひとすじの入れ墨をする！」。「恥骨」であるということが、どこかに恥ずかしいという気分とか、密かに人知れず、といった気分があるように感じられる。眠っている一族は、過ぎ去った経験やそれを書いたという過去を思わせる。作品の前で揺れ動く詩人の内面だろうか。その痛みと同時に誇らしさのようなものが捕らえられているのではないだろうか。

「階段の途中 - あとがきにかえて」

「アパートの階段を上る途中で、一枚の枯れ葉をみつけた。まだ盛りの緑色を一部に残しながら、渋い茶色へとじんできていく、色の変化がおもしろい。波打つ葉形にも心をひかれた。」

「わたし」の目は、一枚の枯れ葉に引きつけられる。しかし彼女はこれをそのままにして部屋に上がってゆく。ところがすぐそのあとに友人が尋ねてきて、この友人もあの枯れ葉を面白いと感じ、拾ってきて「わたし」に手渡すのである。枯れ葉は色の変化と波の形を身に負っていた。この動きは、枯れ葉を見詰める「わたし」の目にも伝わってくる。

「葉とわたしと友人がかかわってつくられた、この神秘的な偶然をなんと呼ぼうか。わたし葉でなくて、その葉がつれてきた空間のようなものをぼんやりみつめた。」

「わたし」の目は、葉から逸れてゆく。「葉とわたしと友人」とで作った空間を見詰める目は、始めに葉を見つけたときの目ではもはや無いのだろう。

それから「わたし」は、葉をスケッチする。そこにはまた新しい姿となった葉が見え始めるのだし、「描くことで、鉛筆が背負っているもうひとつの時間といつしかまざりあう感触がある。」

そうしてできあがったスケッチを、わたしと友人の二つの目で発見する。

これはちょうど詩が、複数の目で見詰められ、複数の目で発見されるのに似ている。

小池昌代にとって詩は、現実を見詰めることの中にある。現実をもう一つの目によって、見出すことの中にある、と言って良いのではないだろうか。

そうして、その目は、現実を面白がる。現実の細部の、美しいところも奇妙なところも全部含めて許容し、寄り添い、大切な時間の一コマとして額縁の中に仕舞い込む。小池昌代の詩作品には、細やかな愛情がある。いや、愛情という言葉では覆いきれない、甚だしい許容力がそこにはあるように思われる。