

『四季』の最後の詩人（二）

——杉山平一の詩と小説——

國 中 治

『四季』の最後の詩人（一） 目次

- 一、はじめに
- 二、人間を生かす機械
- 三、木ねじの美徳
- 四、夏期電車と通勤電車

五、飛行機のような電車

機関車のある停車場は、煤けた色合や鉄のわめきやうなど、構造と空気の加減が鍛冶屋の仕事場に似てゐる。

兄弟子達の尻にくつついて奉仕する子供の駅夫は、バルカンの申し子のやうにズズ黒く、おんえんとして金

クソ的の捨て育ちだ。

ナポレオン頭の小ちやなその子は、祖父譲りのメタルを吊した銀の鎖を胸釦にからませて、助役さんのやうにひどく得意です。

家畜のやうに飼馴らされた手押散水車で従順な歩廊を日がな一日濡らしてまはる小仕事。車体の下へ潜り込んで自動連結器の噛み具合を検めてくる役目。

その合間には、入替の機関車のとつばなで手旗信号を打ち振る進行の英雄にうつとりとわれを忘れるのだ。その容子は、たとへばトルクシブ鉄道に入ってくる蘇聯ソ련の機関車の正面に飾られたスターリン元帥の画像に目を丸くするウズベツクの子供のやうに

初初しく見えた。

客車達は数珠つなぎで定刻の出を待ちしびれてゐた。

デツキまで溢れて蔀めく乗合の股倉からハミ出た鼻垂小僧は途方もない甘蔗稗をしゃぶつてゐる。パンツの破れから田螺色の臍をのぞかせながら。

たつぷり蒸気を貯めて、給水塔の方からバツクしてきた機関車が、いきなりズシンと尻を持ち込む。

——もう出発。

ナポレオン頭——小つちやいコルシカ人は、この時すばやく車の輪の下に潜る。暫時。彼は這ひ出してくる。それから腰を伸してアキンボの姿勢をとり、心ゆくばかり底光りするドス黒い機関車のドテツ腹を深い満足感で見上げ、窓枠に肘をかけて見下してゐる罐焚きとニツコリ、二た言三言何か戯れ言。

だが、小バルカンの小箴言は、惜しいことに真白な蒸気のはとばしりにさらはれて聞けなかつた。

それから彼は炭水車の側方に取付けてある一条のパイプにぶら下り、捻つた嘴に口をつけて奇麗な水の滴りをチュウチュウ吸ひはじめた。

巨大な母体に甘えかかるナポレオン頭。

それはあの海の哺乳類が眼尻を優しく細めて授乳する姿そのままの、世にも情愛に富む眺めに見えた。

これは安西冬衛の「哺乳」、安西の第六詩集『座せる闘牛士』（一九四九年十一月、不二書房）中の代表作の一つである。杉山平一についての文章を、このあまり短くない安西の散文詩によって始めたのは、「回光通信」と題する杉山・安西の往復書簡が、杉山のこの作品への言及から本題に入るからである。「ナルバール平原を三二八哩一直線に」（『詩文化』第十号 一九四九年四月）と題された杉山の安西宛書簡は、同じ関西人としての親しみを込めて軽快に展開される。杉山が長年にわたつて諸家の鉄道詩に周到な視線を向けてきたことを披瀝する内容でもある。

「文学雑誌」の安西さんの哺乳、例によつてのしく読ませて頂きました。鉄道といふと、わけもなく私は感心してしまいます。（中略）安西さんの機関車は、やはり安西流で、萩原朔太郎の裂ける如く吠え叫びの機関車や、中野重治氏の千貫の機関車や、

三好達治氏の断崖に止つた機関車や、小野十三郎氏の荷馬車につまれたかなしい機関車や、丸山薫氏の貨車駅の機関車や、近藤東氏のエロテイクな機関車ともまたちがふものであります。

（やはり安西流）という判断の基底にはいくつもの要因があるはずだが、公開書簡でこのような無造作ないい方をするからには、一般読者にもよく知られた（てふてふが一匹韃靼海峡を渡つて行つた。）（安西冬衛「春」との親近性が第一に示唆されていると考えるべきだろう。小―大、弱―強、軽―重、柔―剛、動―静、田螺色―黒といった「哺乳」に見られる二者の対照的構図は、「春」においても作品の中核を形づくるものであった。一匹の蝶は一つの光点として紺碧の広大な空間をさらに拡大しつつ軽々と飛翔する。一人のみすばらしい少年は機関車の周囲を敏捷に動き回ること、機関車の大きさと硬さを信頼に足る逞しさに昇華させていく。ともに巨大なものとの配合によって自己の生の稀少性を表象する存在である。杉山の着目した安西の鉄道詩が（小つちやいコルシカ人）を要とする作品であったことを確認しておこう。この後、杉山は現実の鉄道に目を転じ、自分のお気に入りに

りの具体例を挙げる。（けふも一寸神戸へ出ましたが、阪急電車の六甲から神戸へかけての下り坂のカーブは、戦時中、飛行機の急降下にとへた人がありますが、カーブとしては割にたのしいところですよ）。これに対して安西冬衛は次のように応じている（なぜロシヤタバコの吸口はあんなに長いのか）『詩文化』第十号 一九四九年四月）。

おそらく鉄道のもつ魅力の一つはストレートとカーブが音楽でのモチーフのやうに発展しつつ展開して止まないヴァリエーションの魅力に帰していいと思ふのです。／戦闘機の急降下を思はせる阪急神戸線六甲Ⅱ三の宮間のカーブは僕も熟知してゐます。僕は殊に春日野道からストレートに入り、省線の複々線とマツチして重複々線のセパレートコースを轟然三の宮の高架駅に突入するフィニッシュの姿勢、省線側のプラットホームのR、T Oの標識板（マツチ）に下にGIとその家族達が原色の眼ざめるやうなニールツクで三三五五インである風俗が車窓の外に急速にあとじさりする速力が好きです。

鉄道の多様な線も沿線の風俗も機能の面からスマートに分類し、外来語を運動性の表出に生かしつつ明確に構図化してみせている。引用したこの部分だけでも安西冬衛ならではのハイカラな作品となっている。が、この応答が行われたとき、安西も杉山も、〈戦闘機の急降下〉を思わせる阪急線のカーブが四十六年後に被る壊滅的な打撃のことは、もちろんまだ知らない。阪神淡路大震災の発生より約三〇年前に安西は世を去っている。だから互いの美意識をエールのように交換し合った鉄道を巡る応答が、美意識への彼らの忠節ゆえに宙に浮いてしまったとき、その決着は、杉山平一が独りでつけなければならなかった。こうして書かれたのが次に挙げる詩「落下」であると思われる。西脇順三郎の「皿」中の詩句〈少年の名は忘れられた〉をエピグラフとし、一篇の指針とする「落下」は、大震災を主題とする別の三篇とともに第五詩集『青をめざして』（二〇〇四年九月、編集工房ノア）に収録された。

電車は先頭に乗る

赤煉瓦の教会を右手に

電車は降下してゆく

軍艦茉莉の詩人は戦闘機の急降下の気分だね、といったが

ゼロセン カーチス スピットファイヤー ボーイング ハリケーン
の絵を道一杯に描いてみせた少年の名は忘れられた
リメンバー真珠湾パールハーバー に対抗して掲げた サイパン
を忘れるな の標語の横に アンパンを忘れるな
の落書をして逃げた少年の名も 忘れられた

電車はいよいよスピードに乗りカーブしながら 五
十年後に大地震に襲われる海沿いの都会へ突込んで
ゆく

いかに惨禍は酷似していても、地震という自然災害と戦争という人災とは異質である。だから両者が重ね合わせられるこの詩の構成に倫理的な違和を嗅ぎ取る向きがあるかもしれない。だが、この違和は詩行の展開においては飛躍の保証でもあり、第一・第四連と第二・第三連との落差をイメージの対立に転化し作品を立体化する役

割も果たす。知らずに戦争を異化する大胆な行為を實踐していた少年たち⁽¹⁾。その行為の圧倒的活力にもかかわらず、同じ行為のアーキタイプな自在さに殉じて、速やかに個性性を失っていく少年たち。彼らの無名ゆえのしなやかさが中間部に刻印されることによって、驀進する電車と〈海沿いの都会〉が体現する近代化の剛直なイメージは変容を余儀なくされる。〈忘れられた〉というリフレインに導かれて堅固な構築物に歪みが生じ、崩壊し、散乱し、忘れ去られる。少年の(名の)喪失に都市の喪失が重なってくるのである。近代化という従来自明であったはずの価値が根底から覆されるこの幻影は痛切である。西脇の「皿」が〈その少年の名は忘れられた。／麗な忘却の朝〉と締め括られている点も勘案すると、杉山の「落下」は、〈急降下〉の後その反動としてあらわれる緩やかな上昇、すなわち自ずからなる穏やかな救済と復旧をこそ志向していると思ふことができる。ただ、ここで気になるのは〈軍艦茉莉の詩人は戦闘機の急降下の気分だね、といったが〉という詩行である。先の往復書簡「回光通信」によれば、〈阪急電車の六甲から神戸へかけての下り坂のカーブは、戦時中、飛行機の急降下にたとへた人がありますが〉と杉山が述べた

のを、安西が〈戦闘機の急降下を思はせる阪急神戸線六甲Ⅱ三の宮間のカーブ〉と受けたのであって、〈戦闘機〉はともかく、〈飛行機の急降下〉を発案したのは安西ではない。いうまでもなく、安西冬衛は、軽快と重厚、細緻と剛毅を併せもつ不可思議な詩句をいくつも世に送り出した老獪なモダニストである。カーブを猛スピードで下っていく電車の車内にいる感覚の比喩として、〈戦闘機の急降下〉は安西冬衛にいかにもふさわしい。が、〈戦時中、飛行機の急降下にたとへた人〉が安西であったと、この一節を読むことはやはりできない。とすれば、杉山がどの程度意識的であったかは判定しがたいが、安西と安西にふさわしいイメージとを連結させ、それによって安西の像を一層安西らしく彫琢する神話創出のからくりが、ここでは作動していたのではないだろうか。少なくともそのように考えた方が、杉山の錯誤が混入した可能性を云々するより杉山の創作の現場に近づき便宜が期待できると思われる。もちろん、〈飛行機〉を〈戦闘機〉に擦り替えた(限定した、のではなく)安西の卓抜な錯誤が、このイメージの鮮度と具象性を飛躍的に高めたことも忘れるわけにはいかない。というのも、後に杉山がエッセイ中⁽²⁾に引いた安西の別の詩句〈熱海駅。上り

ホーム。／五輛編成の占領軍特別列車がロケット弾のやうに通過していった。〔死語発掘人の手記〕十が思い合わされるからである。〔ロケット弾のやうに通過〕と〔戦闘機の急降下〕。近似した素材を扱っているだけに、後者のめざましさは見紛いようがない。

六、電車の中身

機械を愛好する杉山平一の詩に鉄道が頻出することは一見自明である。だが、鉄道に関わる物象が文学作品に組み込まれるとき、それが近代科学技術の結晶、あるいは超人的な躍動感や重量感の表象であるとは限らない。杉山の鉄道詩では電車だけが即物的・客観的に描かれることはまずなく、電車は人間の感情を通して（その色に染められて）登場したり、人間の知覚や思考と連動しながら走ったりする。人間味を帯びていない電車は杉山詩には存在しないといってもいいくらいである。下働きの貧相な少年駅夫に鯨さながらの豊かな包容力で〔授乳〕する機関車（安西冬衛「哺乳」）は、さぞ杉山の眼鏡に適ったことだろう。

では、電車の内部が過渡的な閉鎖空間として切り取られた場合はどうか。電車の車内はもちろん公共の空間で

ある。それでいて、恒常的な利害関係から一時的に解放された乗客たちが個々の私的特性を露呈することの多い時空間でもある。表現主体（語り手）も属するそこは、見ず知らずの人間同士が肩を寄せ合う緩やかな密室であり、一気に否応なしに結成される暫定的な運命共同体であり、意識的か否かを問わず見る者と見られる者が即興劇を演じつづける劇場である。次に、車内の風景を素材とする杉山の詩を二篇挙げる。いずれも、杉山が九十歳を迎える年に出した詩集『青をめざして』に収められている作品である。

青春という心地よい居眠り

右にゆらりと傾いては立ち直り

ぐらりとしては戻り

こんどは左へ傾む（ひた）いて ゆらりゆらり

倒れんとして危うく立ち直る

何か見えない心棒が支えてくれているのだ

一つの駅に着くとふしぎに目を覚まし

立ち上って歩き出す

（青春）

電車に乗り込んできた

陽にやけた赤銅色の若者が

二人 僕のとなりに坐った

まわり一米くらいを取りまく

ムーツとする熱気と

動物的なおいに

すっぱり僕は包まれた

日はキラキラ光って澄んで

太い声で教師の噂をはじめた

からかいと悪口に親愛をこめて

老いて枯れていることを

僕は 罪と感じはじめていた

(「若者」)

「青春」といい「若者」といい、他の詩人であればよほどのことがない限り敬遠するような、詩や小説を読み慣れた読者には面映ゆさを強いるような、決して落ち着きがいいとはいえない大胆な、あるいは素朴すぎる表題である。だが一読後は他の表題がちよつと思いつかない。それほど、〈青春〉と〈若者〉という語はここにしつく

り収まっている。なぜだろう。この疑問を手がかりにこれら二篇を読み直してみる。

「青春」では、電車あまり長くない乗車時間を人生のモラトリウム期間に重ねた詩想がまず秀逸である。電車のなかで居眠りする若者の、無防備な、かなり激しい身体の揺れを、若き日の迷いや彷徨、なかなか決着がつかない進路の悩みなどにたとえて余すところがない。綿密な観察に基づいていることは疑いないが、描写は細叙ではなく、太めの輪郭線以外は捨象されているため、潔くもおっとりした味わいが醸し出されている。と、述べてきて遅ればせながら気づくのは、揺れながらも危うく立ち直り、やがて目覚めて歩き出すその人物が主語をもたないことである。いいかえれば、ここには観察の対象を直接規定する表現が一語も組み込まれていない。〈青春という心地よい居眠り〉という第一行が、まず青春を体現している人物と、どんなに荒々しくとも、また美しくとも、遠からず必ず醒めるはずの夢としての青春を提示する。第二行以降はこの両者、すなわち青春の体現者と、(青春という)夢の実践が同時に進行する。観察される対象の具体的な動きの一つひとつが、ブレのない安定したイメージを結びつつ比喩としても有機的かつ自発的

(であるかのよう)に機能するのは、このような同時進行の仕組みに支えられているからである。(青春)は、その体現者(≡若者)と居眠り(≡束の間の夢)との蝶番として欠かせない語であった。(何か見えない心棒が支えてくれているのだ)という詩行の(くれて)に端的に示されているように、語り手は観察者でありながら心情的には若者の側にいる。(何か見えない心棒)とはあえて平俗に換言すれば神の采配か運命の巡り合わせのようなものであるが、仮にそれが具現化されたなら、語り手自身が(心棒)の一部分を担っていてもおかしくない。

一方、「若者」は、「青春」に比べると題材の各部分を書き込まれた、臨場感の表出に意が用いられた作品といえる。これは観察される対象の活性化に大きく関わる。対象の状況や行為が変化に富んでいれば、観察者が多くの点に着目するようになるのはごく自然な成り行きである。「若者」の若者は二人で体臭を発散しながらお喋りをし、「青春」の若者は(多分一人で)おとなしく居眠りをしていいるのだから、どちらがよりアクティブかは問うてみるまでもない。また語り手(≡観察者)との位置関係も、前者は対象と隣同士、後者は対象と正面から対峙、というように異なっている。隣り合わせであればこそ体

臭が鼻についたり会話の内容が逐一耳に入ったりするが、通路を隔てて向かい合わせになれば体臭が届く可能性は小さくなり、代わりに対象の動き(特に左右への振幅)がスクリーンや舞台を鑑賞するときのように克明に把握できるようになる。とりわけ両詩篇の懸隔を印象づけるのは対照的な結末であろう。「青春」の語り手は、辿り着くべき駅に辿り着いて立ち去っていく若者の背を励ましの視線で見送るのに、「若者」の語り手は、「(老いて枯れていることを)僕は 罪と感じはじめていた」と展開に急な捻りを持ち込んで作品を閉じる。だが、ここに一篇の主眼があると考えるとはいけない。「若者」全十二行のなかでの二行の位置と機能を考えなくてはならない。「若者」の最後の二行は語り手の位相を示し、したがって隣に座った若者たちとの径庭も明らかにするが、語り手は自らの老残の境界を倫理的に糾弾しているわけではない。老境の位相を(罪)という錘の力で思い切り引き下げようとしているのである。老いを引き下げたとき相対的・反射的に浮かび上がるのは、むしろ若さである。老いが深く引き下げられれば引き下げられるほど、若さはより高く押し上げられる。語り手は、若さを前景化した作品を明確な抑揚をもって終わらせるために、自らの老

いを利用したにすぎない（作者の次元では必ずしもこの限りではないが）。〈赤銅色〉の皮膚、〈熱氣〉、〈動物的なにおい〉、〈キラキラ光〉る目、〈太い声〉等々によって立体的に造型されてきた（若者）（『若さを具現化した存在』に、語り手は最終段階で明確な価値判断を下している。それは讚美に近い全面的な（若者）肯定である。とはいえず手放しで褒めちぎってはさすがに作品の底が浅くなるので、表面的には判断を保留し、作品の門前では（若者）と呟くだけにとどめたものと思われる。一見平板な「若者」という表題には、だから若者たちのさまざまな属性とそれらの集約に対する讚美、といった活氣溢れるものが滾るように潜伏している。

杉山平一の観察眼は好奇心に満ち貪欲かつ周到であるが、そのような性質が対象への無類の親愛や慈愛と不可分の関係を結んでいるところにこそ、この表現者の真の特性を認めることができる。新鮮な感受性に対する関心の強さは、直ちに観察者自身の感度の高さと自在さを裏書きするものでもあろう。「青春」「若者」と同様（若さ）を対象とする表現として、杉山の若き日の散文から二箇所、初々しい群像を描いた部分を引いておきたい（『雑記』『海風』夏季号 一九四一年七月）。まず、日曜日

の大阪中之島図書館。そこに集まっている中学生たちを二十六歳の杉山は次のように描きとめた。

一人離れて学校のノオトを暗誦してゐるのがゐる。呟く声でしきりに自分を鞭うつてゐる。二・三尺しかないやうなチビが巨大な本をかゝへて往つたり来たりしてゐる。僕の前ではやはり子供がシヤツ一枚になつて汗をながして大きな本に喰ひついてゐる。何を読んでゐるのだらうと思つて覗いてみると、こんな見出しがついてゐた。「火星の運河に関する二つの異説」

次に、東京上野の博物館で仏像を見学している女学生たちの描写。

「奈良時代の顔がやはり可愛いわね」などと云ひ、手帖に何ごとかをつけてゐるものがある。僕は東京の女学生はえらいものだと、半ば感心しつゝ、うろろしてゐると、蟹のやうに手を出してひしやげた不細工な千手観音の前で、女学生共がかたまつて感に耐へぬやうな顔（つら）してゐる。僕はまた何か新知識を教

へて貰はうと思ひ、彼女等に何気なく近づき、その囁きに耳をかすと、その妙ちきりんな顔が彼女等を苛めるある教師にそつくりだといふのだ。溜息までついでる。

一人ひとりに特徴的な現象があらわれた瞬間を中庸の言葉で素早く的確に掬い上げ、それをいくつも重ねることによつて彼ら・彼女らが構成する時空間をそこに湛えられた情感もろともくつきりと現前させる。のみならず、好意に満ちた好奇心に促されてその時空間に自己の位置を確保しようとする。(チビ)や(女学生共)、(傍点引用者)といった不躡な直接的把握はもちろん無条件の親愛感の裏返しであつて、これは、(動物的なにおい)や教師に対する(からかいと悪口)という特性が有効活用された若者たちの場合と同様である。八十代の杉山が若者に向けた視線は、そのまま二十代の杉山が中学生と女学生に向けた視線である。人生経験や加齢による変化・転換は本質的には認められない(むろん「若者」のように、作品に決着をつけるための補助線として語り手の変容が利用されることはあるが)。

七、小さな観察者の大きな世界

杉山平一の機械や鉄道への深い関心は自他ともに認めるものなので、電車内の風景が題材として選ばれる所以を問い直そうとする試みはあまり見られない。しかしだからこそ、車内の風景が実質的には夥しい人間たちの断片の集積であることを、ここで改めて強調しても無意味ではないと思う。杉山の車内の風景への関心は、機械・鉄道への関心と必ずしも一致していないのである。先の「雑記」の表現などが端的に示しているように、杉山には機械愛好とは別に、あるいはそれ以前に(その基底として)、人間、とりわけ若い感受性への愛着があつたように思われる。また表現者としては観察から描写へ、という志向性が濃厚にあり、その観察眼が存分に發揮できる時空間として、電車の内部に展開する光景が選ばれたのではないだろうか。こうした観点から杉山の文学を検討する際、貴重な証言者となってくれるのが次に引く作品「巡航船」である。

巡航船は今もう廃止になつてゐるが、私の巡航船はその後、学校がすすむに従ひ、汽車、電車、バ

ス、徒歩通学と色々に変化してきた。そしてそれらは、それぞれの時代の世の中を通過し観察する場であつた。私はいま、勤人となつて日々規則正しく電車で通勤してゐる。しかし、やはりその意味は昔の巡航船と少しもかはつてゐない。死ぬまで、それは続くであらう。それはそのまま日々の生の営みの繰返しを象徴することく私には思はれる。

〔「ミラボー橋」〔一九五二年九月、審美社〕所収〕

「巡航船」は、小学生の〈私〉が毎日通学時に乗る巡航船の船内の描写だけでそのほとんどが埋められている特異な作品である。引用したのは結末部分の一斑で、少年時代以来の〈巡航船〉の象徴性の確認として収まりのいい結びとなっている。だが私見では、この作品の読みどころは結末よりも巡航船に乗り合わせた人々の描写の方にある。小学生の〈私〉は、瘦身の大学生の喉仏が〈よく忠実にうごく〉のが珍しくてそれをじつと見ていたり、〈首だけ白粉をぬつて顔をくろくしてゐる〉女の人が何か間違つてゐるのではないかと心配したり、〈足の先しかのらぬ小さな草履〉を履いてゐる女の人に合点がいかず頭をひねつたり、近視のため〈ものをよく見る

とき目を細める若い人〉に憧れてその表情を真似てみたり、〈新聞雑誌を読む人の眼玉〉が幾度も上下に動くのを見て喜んだりする。〈私〉は船内の乗客たちから日常性も自明性も目的性も剥ぎ取つてしまふ。すると、至るところに非日常への新鮮な裂け目が穿たれる。〈新聞雑誌を読む人の眼玉〉が動かないのはその人が読むふりをしながら〈スリ〉をしようと狙つてゐるからであり、〈人相のよくない男〉の行李から〈変な匂ひがする〉のはそこに殺された死体が詰め込んであるからであり、〈男物のソフトをかぶつてゐる〉〈色の白い男〉は実は変装した女で別の女を騙そうと企んでゐるのであり……。観察と想像との相乗的な連関が速やかな血流によつて保証されている限り、血湧き肉躍る冒険譚やスリルとサスペンスに満ちた謎解きの物語への緒が、小学生の〈私〉の周囲にはふんだんに用意されていた。

幼年時代の感覚と記憶を蘇生させられることが詩人の条件だとよくいわれるが、この考え方によれば、「巡航船」一篇は杉山平一の詩人としての資質を十二分に証明する作品といわなければならない。が、杉山の文字を小説も欠かせない要素として総体的に捉えようとする場合、観察が日常・現実を反転させて異界（のとき時空間）を

現出させ、ときに新たな物語の渦中へ観察者をいきなり放り込むものであるという認識が大変重要な意味をもって浮上する。子供から大人になるにつれて巡航船は他の交通機関に取って代わられたが、それらは終始（観察する場）でありつづけた、と先に引いた「巡航船」の一節で（私）は語っている。この語り手の事情と認識を杉山自身のそれに重ねることができるとすれば、杉山の小説制作への傾倒は幼少年時代からの志向性のほとんど必然的な帰結ということになる。

現在アンソロジーに収録されて一般読者が比較的入手しやすい態勢が整えられている杉山平一の小説に、「星空」（初出『新探偵小説』創刊号 一九四七年四月）、「赤いネクタイ」（初出『新探偵小説』第三号 一九四七年七月）、「月の出」（初出『知性』一九五六年八月号）がある。初出誌名が雄弁に語っているように、三篇いずれも物語性の豊かな作品であり、就中密室殺人事件を扱った「赤いネクタイ」は斬新な謎解きのトリックが見られる出色の推理小説である。ただ、ここで注目したいのは、三篇すべて（私）によって語られているのに、その（私）が謎解きの当事者ではないという点である。もちろん、（私）は犯人でも被害者でもない。事件現場に居合わせ、自己

の考察を脳裡に繰り広げつつ事件の推移を見守る観察者として、（私）は設定されている。その典型が「赤いネクタイ」である。「星空」は（私）の抱いた疑問が関係者の証言によって解明され、「月の出」は若い女性の推理と自分自身の推理を（私）が照合する、といった展開であって、厳密には謎解きが同一の経路によってなされるとはいえない。だが、（私）が観察者であること、人の生死に関わる重大事に際し（私）が基本的には傍観的であること、は確認しておいていいと思う。この特徴は他の作品にも見出すことができる。杉山の童話集『背たかクラブ』（一九四八年十二月、国際出版）にも二篇の謎解きの物語「足跡のなぞ」と「埋もれた鐘」が収録されており、どちらも事件の謎を解くのは小学校高学年くらいの少年なのだが、後者を語るのは謎解き少年のおじの（私）である。（私）も犯人を追跡する人々の列に加わるものの、リーダーシップをとる甥に感心して唯々諾々と彼に従うだけである。読者が子供と想定されている作品では、主人公の少年少女に大人顔負けの活躍をさせるのが成功の必要条件であるから、「埋もれた鐘」は常則を遵守しただけかもしれない。しかし、対象を丹念に観察し多様な思念を巡らしつつも実際の行動面においては

はかばかしくない、というこの一人称の様態が〈低徊〉という写生文を規定する形容に適合することを看過するわけにはいかない。

一九四五年三月に神戸が空襲されたとき、杉山は『四季』の先輩であり日頃から親しくしていた詩人竹中郁を神戸の自宅に見舞った。その折竹中は〈高浜虚子の写生文の凄さを話され、僕（杉山——引用者注）が鷗外と虚子の文体が好きだということ〉、二冊の本を贈ってくれた（杉山平一「竹中郁の人柄など」『戦後関西詩壇回想』二〇〇三年二月、思潮社）。一冊は志賀直哉の『夜の光』。もう一冊は〈漱石の数頁に亘る長い序文のある虚子の『鶏頭』〉であった。夏目漱石の写生文論としては、この「虚子著『鶏頭』序」（『東京朝日新聞』一九〇七年十二月二十三日）と、「写生文」（『読売新聞』一九〇七年一月二〇日）が知られている。前者は虚子の作品を〈余裕のある小説〉と規定していることで、後者は、写生文の作者の態度を〈大人が小児を視るの態度〉あるいは〈両親が児童に対するの態度〉と規定していることで有名である。もし本稿に引いた杉山平一の諸篇からも作者のこの態度が想定されうるとすれば、写生文についての漱石の次のような見解を杉山の散文作品と照らし合わせてみることに

も、あながち見当外れとはいえないだろう。

（前略）写生文家の描く所は多く深刻なものでない。否如何に深刻な事をかいても此態度（傍から見て気の毒の念に堪えぬ裏に微笑を包む同情をもった態度——引用者注）で押して行くから、一寸見ると底進行かぬ様な心持ちがするのである。しかのみならず此態度で世間人情の交渉を視るから大抵の場合には滑稽の分子を含んだ表現となつて文章の上にはあらはれて来る。

（夏目漱石「写生文」）

虚子の作物を読むにつけて、余は不図こんな考へが浮んだ。天下の小説を二種に区別して、其区別に關聯して虚子の作物に説き及ぼしたらどうだらう。／＼所謂二種の小説とは、余裕のある小説と、余裕のない小説である。（中略）／＼余裕のある小説と云ふのは、名の示す如く逼らない小説である。「非常」と云ふ字を避けた小説である。不斷着の小説である。（中略）／＼以上は余裕ある小説の説明である。既に余裕ある小説を説明した以上は余裕なき小説も大概

其意味が分つた筈である。が一言にして云ふとセツパ詰まつた小説を云ふのである。息の塞る様な小説を云ふのである。一毫も道草を食つたり、寄道をして油を売てはならぬ小説を云ふのである。呑気な分、気楽な要素のない小説を云ふのである。たとへばイブセンの脚本を小説に直した様なものを云ふのである。

(夏目漱石「虚子著『鶏頭』序」)

八、〈余裕のある小説〉と〈余裕のない小説〉

杉山平一には自分の実人生と家族を素材とする作品を集めた第二短篇集『わが敗走』(一九八九年九月、編集工房ノア)がある。巻末に収められた「わが心の自叙伝」は(自叙伝)の名の通り編年体で自らの来歴を綴つた回想録であり、そのすぐ前に配された「旧制松江高」もこれに準じた文章であるが、他の八篇は概ね小説と見なすのが適当と思われる作品である。なぜこのようなことを事々しく述べるかという点、「わが敗走」の帯には(自伝的エッセイ集)というゴシックの文字が麗々と記載されているからである。集中「父」と「春寒」の二篇は第

一短篇集『ミラボー橋』からの再録で、「あとがき」には小説「父」への言及がある。「父」は、描写と恋愛を使わないで小説を書くことが出来た、と思つた。それがあとをひいて、いま読むと、小説仕立てに必要な人物描写をさぼっているが、書くときは、事態や苦勞を報告したいという気が立っていたため、こういう自伝、来歴色のつよいものになっている。／私の出会つた現実、もつと複雑で、辛く厳しいものだったが、莫迦だつた私のいくつかの部分が此処に現れているのは間違いない。最後の苛烈な自己裁断は「父」一篇に関するものとしては厳しすぎるので、『わが敗走』の主要な二篇「風浪」(『文学雑誌』一九五二年六月)と「今年最後の入道雲」(『文学雑誌』一九六八年八月)を踏まえたものと考えられる。どちらも、経営の行き詰まつた大企業で悪戦苦闘する専務の日々を専務が一人称で語る作品である。素材だけを取り上げれば杉山の伝記的事実と対応関係をもつものがほとんどであり、帯文の記述を踏襲して書評などでも自伝ないしエッセイとして扱われている。しかし、「風浪」は小説である。その続篇であるから「今年最後の入道雲」も小説である。ここで改めて小説とは何かかというような大風呂敷を広げる意欲も用意もないけれども、

少なくとも作者の意識としては小説を書いたつもりだったと考えざるをえない。というのは、「風浪」では一度だけが語り手が〈太刀川専務〉と呼ばれているからである。「風浪」の〈私〉は、〈杉山〉ならぬ〈太刀川〉という名の男なのである。このような点を論拠にすると、では語り手の〈私〉が〈杉山専務〉であれば小説ではないのかという議論になってしまいそうだが、ここで問題としているのはあくまで作者の意識であって、私小説を含めた小説の原理を問おうとしているわけではない。

ところで、杉山の小説観を把握しようとする場合、次に挙げる文章は欠かせないものの一つだと思う。梶井基次郎の五〇年忌での出来事である。

席上、一人の読者が、旧友の作家・中谷孝雄氏に梶井の作品は、あれは小説でしょうか、という問いを發した。中谷氏はそれに答えて、「小説というものものは、他人を書くものです。梶井の作品の殆どは自分のことを書くだけで、『のんきな患者』と『城のある町にて』にわずかに他人を書いているだけでですから、小説とはいえないでしょう」と断定された。／私、世間から詩人といわれているが、何度か詩か

ら脱出して小説へ赴こうと試みた。しかし、味があ
るね、いい文章だね、とほめられるが、いい小説と
はいってもらえなかった。その原因を中谷氏にいい
当てられたような気がした。

〔詩とフィクション〕『朝日新聞』一九八二年九月
十一日、『窓開けて』〔二〇〇二年五月、編集工房ノ
ア〕に収録

中谷孝雄の小説観が当を得ているか否かが問題なのは
なく、小説として制作した自分の作品が小説と見なさ
れない理由を、大詩人杉山平一がかなり長い間かなり真
剣に探し求め、思いあぐねていたことが問題なのである。⁽⁵⁾
杉山の文学を総体として捉えるにはこの問題を避けて通
ることはできない。(「味がある」、(「いい文章だ」などと
ジャンルを確定しないまま修辭的側面だけを称賛される
より、自作が小説として認知され小説として評価される
ことを杉山は望んでいた。が、それは叶わなかった(よ
うに見える)。なぜか。まず考えられるのは、杉山の作品
をエッセイとして(ときには散文詩として)扱った批評家
の側に、そのような捉え方をしなければならぬ理由があ
ったということである。つまり、小説としては十分に

成功していない作品を評する際そのことを明言せずに済むようにジャンルの設定をずらす、という措置が半ば無意識のうちにもとられたのではなかったか、ということである。一方、作者の側にも〈小説〉を書く際に致命的な誤謬があつたように思われる。杉山は自作の読者を想定し損ねたのではないだろうか。

石原千秋は『漱石と三人の読者』（二〇〇四年一〇月、講談社現代新書）で、当初限られたサークル内で小説を書き出した漱石が、新聞小説の書き手となることで夥しい人々の目にさらされることになり自作を読んでくれる者に想定するかということが作品に促しを与えるか作品を規制するかを決定すると主張している。石原は、アマチュアからプロに転身した小説家漱石の読者を、その過程に沿って第一の読者（具体的な何人かの「あの人」、第二の読者（何となく顔の見える存在としての読者）、第三の読者（顔のないのっぺりした存在としての読者）に分類している。杉山は小説を書く際、自己の境遇を知悉している、あるいはそのおおよそを察している人々をまず具体的な読者として想起し、その結果自己規制を作動させてしまったのではないだろうか。先に引いた「あ

とがき」中に〈報告したい〉という語の見出せることがこの判断の有力な傍証になると思う。自己規制とは、この場合ありていにいえば小説としての完成度よりも語り手の人格と運命の保全が優先されるということであり、だから八方塞がりの語り手が〈死にたい。〉と漏らしても作品がカタストロフィーへと流れ込むことはない。

「風浪」と「今年最後の入道雲」は非常に切迫した題材を扱っているが、漱石が虚子の作品を評したように構造的には〈余裕のある小説〉なのである。恐らく作者の意に反してそうなっている。それゆえ小説らしい小説の座からときに容易に滑り落ちる。表紙に〈小説集〉と明記されて出版された『ミラボー橋』が後に〈散文詩的小説〉（全詩集収録の「自筆年譜」による）と名称変更し、小説として書かれた作品群が〈自伝的エッセイ集〉の名の下に一本に編まれる。こうした事態はやはり杉山平一が抱懐する混沌の深さに端を発していると考えなければならぬ。漱石のように全国紙に発表するわけではないにしても、小説として制作・発表する以上、それは作者の顔や事情を知らない不特定多数の第三の読者に向けて発信されねばならなかったのではないか。殺人事件という虚構性に保証され安んじて第一の読者に向けて書かれた

「赤いネクタイ」の完成度を、杉山渾身の作と思われる「風浪」と「今年最後の入道雲」に見出せないことは実に口惜しい。

杉山は『詩のこころ・美のかたち』（一九八〇年四月、講談社現代新書）で〈浄化（カタルシス）〉に一章を割いてその効用を述べている。が、「風浪」と「今年最後の入道雲」にはカタルシスがない。カタストロフィーがないからである（もちろん理屈としては逆のハッピーエンドがカタルシスをもたらす場合もありうる。しかし現実との対応関係を墨守することが創作の既定条件とされているならば、これら二篇がハッピーエンドで結ばれることはありえない）。カタストロフィーがないので杉山の第一の読者は納得し胸を撫で下ろすが、小説としては作品空間も物語も、むしろ主人公人物も、独立性と必然性を獲得できぬまま結末を迎えることとなる。カタストロフィーもカタルシスも、ともに〈余裕のない小説〉の執拗な試練を経た後に初めて、あるいはその最終局面においてようやくあらわれるもので、〈余裕のある小説〉との間に整合性はない。カタルシスには語り手ないし主人公の変化も不可欠である。落差の大きい物語はその必然的結末として、またその存在証明として、主人公にも大きな転換を迫る。しかし「風

浪」と「今年最後の入道雲」にはそれもない。杉山の小説の〈私〉はどんなに揺さぶられようと冒頭から末尾まで同一の位相を堅持する。

こうした点が示唆するように、読者の想定ミスという問題の他にも、緊迫した燃焼度の高い小説の制作には適合しがい要因が杉山にはあった。写生文家の態度である。これら二篇において杉山は、写生文家の態度を維持したまま、崩壊寸前の組織とその中枢部で右往左往する人物を小説作品に仕立てようとした。写生文と小説との齟齬を霞ませたのはモチーフの大きさだったかもしれない。写生文を小説に接続・発展させることは高浜虚子らの喫緊の課題であったから、虚子に傾倒する杉山が同じ課題を自ら引き受けたことは理に適っている。だが、写生文的方法による小説では枢要な位置を占めるべき描写が、杉山の作品ではしばしば割愛されている。先に引いた「あとがき」に述べられているように、それは意識的操作の結果であった。「巡航船」をはじめとする多くの作品が杉山の卓越した描写力を証明している以上、写生文というジャンルからの当然の、しかも好意ある要請である描写を〈使わないで〉しまったこと、これも杉山の小説制作に関わる重大な誤謬に数えなければならない。

丹念な描写の積み重ねが場面の広がりと共に深みを生み、そこに佇む人物の心情もこの描写の展開に伴って自ずから細やかに形象化される。写生文家の態度をもって小説の制作を期すならば、このような描写重視の方針は必須といえる。二篇の小説に見られる類繁な場面転換は、一喜一憂する現場の感覚や出口の見えない場当たり的な対応の連続、それらの渦中で息つく暇もない語り手の心身の状況などを如実にあらわしてはいる。だが、この細切れの展開は一本の大きな流れとなつて作品世界を導いていくことはなく、だから終始作品世界の中心に立ちすくんでいる語り手も現象としてはめまぐるしく動き回るばかりで、そうしたあり方への疑問が自己の存在の基盤を揺るがし、社会の不条理な巡り合わせを追及する方向へと展開することもない。語り手は忙しすぎて自らの存在の深みに降りていくことができないのである。作品内に提示された場面は、明確な輪郭や興行き、深々とした情感などを獲得しないうちに単彩で塗りつぶされた書き割りのように次々に交換される。作品世界は浅瀬をとめどなく転がりつづけ、新しい地平はどこにも誰にも一向に見えてこない。それほど語り手の生は閉塞的状况に陥っていたのだ、という作者の抗弁を想定することは容易だ

が、しかしこうした状況の一方的持続が作品の完成度を高めるのに寄与しただろうか。要するに二つの中篇「風浪」と「今年最後の入道雲」は、小説というには語り手の位相という点で写生的でありすぎ、写生文としては描写の不活用という点で不自然な作品であった。〈余裕のある小説〉の書き手としては十分な資質と技量をもつ杉山が、よりよつて〈余裕のない小説〉を企図したところに彼の混迷の源があつたと考えざるをえない。

事実、同じ『わが敗走』中の作品でも〈余裕のある小説〉は見事である。事業に失敗した高齢の父と毎年歳末に二人で歌舞伎の顔見世興行に出かけることをささやかな贅沢とする〈彼〉が、ある年、一人で観劇に来ていた隣席の老婦人と天井棧敷でひとときの交流をもつ「顔見世」(『文学雑誌』一九八三年三月)。裕福な生活をしていた頃母が買ってくれた美しい庭のある家を事業の失敗によつて手放した〈私〉が、その庭にあつたくちなしの白い花に幼くして亡くなつたわが子の面影を見、今は人手に渡つた庭のくちなしの木からある夜一枝をそつと盗み取る「くちなし」(『首蓓』一九八七年一月)。大きな断念を前提とする安定した枠組みのなかで人生の哀感が語られるこの二篇は、絶品である。殊に前者「顔見世」は限ら

れた景のうちにある人生を凝縮して垣間見せ、短篇の名手永井龍男を想起させるような巧緻な出来栄を示している。落魄した歌舞伎通として父子と通じ合う老婦人の設定など、あまりに巧みで、虚構かと疑わせるほどである（むろん、虚構か否かは作品の完成度とは別の話である）。

後者「くちなし」は、夜の闇に紛れて他家から木の枝を折り取る語り手が作者杉山平一を直ちに連想させないところにも、成功の秘訣があったように思う（むろん、小さな盗みを働く杉山を即座に痛ましく「あるいは微笑ましく」想像した読者もいるだろうが、そういう読みも作品を貶めるものではない。この作では第一の読者から第三の読者までが無理なく包摂されていると考えられる）。こうした小説の成功例を見ると、〈余裕のない小説〉には遂に馴染みえなかつた杉山平一は、しかしそのことで現実を生きる人間としては救われる面もあつたのではないか、と思われてくる。障害をもつて生まれた子との共生の道を文学によって開拓しなければならなかつた大江健三郎や、生い立ちと実業によつて背負つた苦悩を文学の問題に仮託して客体化しなければならなかつた辻井喬（堤清二）が、〈余裕のない小説〉ばかりを書きつづけて自ずから変貌を呈してきたのとは対照的な杉山なのである。

杉山平一の小説を考えると、北川冬彦の雑誌『現代詩』（一九四六年二月創刊）に杉山も加わつたことを軽く見ることはできない。北川はモダニズムが衰退期に入つて以来詩のさまざまな形式を考案・吟味し、戦後は散文詩や長篇叙事詩を小説との関わりにおいて追究した。北川との接点は、少なくとも戦後の一時期、杉山にとつては詩より小説でのそれだつたのではないかと思う。また、第二次『四季』同人のなかに小説の創作に腐心する詩人が何人もいたことを想起する必要もある。『四季』同人のうち、詩歴、地縁、世代などの関係から杉山に近い存在だつたと思われるのは、三好達治、丸山薫、竹中郁、津村信夫、立原道造であり、彼らは作風こそ違え揃つて果敢に小説制作に取り組んだ詩人であつた。とりわけ三好達治と立原道造にとつて、小説は自らの文学の起死回生を託すほどの重要な領野であつた。北川冬彦や『四季』の詩人たちとの関連において杉山の小説を検討するには、やはり別稿を用意しなければならぬだろう。が、詳細な検討を待つまでもなく、小説を重視し、その制作に刻苦し、十分ではないにせよ独自の散文世界を築き上げたことをもつて、杉山平一が非常に『四季』的な詩人であると位置づけることは可能である。

注

(1) 第二連と第三連の基となった作者の戦中体験が「落書について」という文章に書かれている(『現代詩』一九四九年二月号)。(前略)サイパン島が陥ちて「サイパンを忘れるな」といふのを含言葉にして働いてゐたとき、ある作業場の片隅に、少年工らしい字で「アンパンの味を忘れるな」といふ落書があり、私を口惜やしからせ、ほほえませ、また考へさせた。実際もうその頃、戦争はひどく、アンパンなど見たくも見られなかつた。／＼学生が動員されてくると、落書はふえた。やはり学生は書くことに慣れてゐるからだらう。ある中学生が、白墨で通路に描いてゐた世界各国の飛行機の幾十百のかたちは、一寸みものであつたし、またそのころの中学生の気持がありありと見られた。「わが心の自叙伝」(『わが敗走』所収)にも同じ体験が記録されており、(アンパン)の落書については(凄しい諷刺にドキッとさせられた。いつの時代でも、中学生の感性はすばらしい。)とコメントを付している。

(2) 杉山平一「小野十三郎と竹中郁の周辺」(『戦後関西詩壇回想』二〇〇三年二月、思潮社)。

(3) 「星空」は鮎川哲也、島田莊司編『ミステリーの愉しみ』第二卷(一九九二年二月、立風書房)、「赤いネクタイ」は渡辺剣次編『続・13の密室 推理ベスト・コレクション』(一九七六年六月、講談社)とミステリー文学資料館編『X』傑作選 魅る推理雑誌③(二〇〇二年十二月、光文社文庫)、「月の出」は鮎川哲也、芦辺拓編

『妖異百物語 第二夜(ふしぎ文学館)』(一九九七年二月、出版芸術社)に収録されている。なお、「星空」は短篇集『ミラボー橋』(一九五二年九月、審美社)にも収録されている。

(4) 杉山平一の詩に(傍観者)のスタンスを認める一方、現実の杉山は戦後の四季派批判に敢然と立ち向かうなど傍観者ではなかつた、という犀利な指摘(杉山平一のこと——杉山平一全詩集「絨毯」一九九七年九月)を行なつた中嶋康博は、第五次『四季』の終刊号で詩界に登場した詩人である。杉山平一が第二次『四季』の同人中唯一の現役の文学者であるため本稿では、『四季』の最後の詩人)を題目としたが、中嶋康博こそ、『四季』の最後の詩人)であるとの見方も成り立つと思う。

(5) 「詩人と小説家——富士正晴の場合」(『戦後関西詩壇回想』所収)にも以下の述懐がある。(私は詩を志して、詩集なども作つて世に問うたりしたが、どうも詩をつくるために装う感じで、本当の自分の姿勢をねじ曲げているような気がして、詩からすらすると素直に自分を書く散文、小説へ脱出しようとは何度か試みた。／＼ところが、その多くは評家から、これは小説ではない、散文詩に類するものだ、などといわれることがあつた。小説とは何か、どこが詩と違うのか、というのが、いつも私につきまとう疑問だつた)。

付記

本稿は、平成二〇年度大谷大学文藝学会公開講演会(二〇〇八年七月一日)での講演「『四季』の最後の詩

人——杉山平一」の後半部分に大幅な加筆・修正を施したものである。前半部分は小誌第71号（二〇〇八年九月）に掲載されているので参照されたい。

（本学教授）