

池田克己『上海雑草原』の〈光〉と〈影〉

——小野十三郎の詩・評論を合わせ鏡として——

大橋毅彦

(図版1)

奈良は吉野の出身、同人詩誌『豚』に拠る活動の最中に、第一次国民徴用令を受けて中支那派遣軍に配属され日本を発った詩人池田克己の名が、それからまもなくして上海における出版メディアの中に現れてきたものの一つとして、ここに一葉の写真がある。一九四〇年八月二七日発行の新聞『大陸新報』(上海大陸新報社 創刊Ⅱ一九三九・一・一)の家庭欄に掲載された「初秋の表情」シリーズ、〈美しい廃墟〉という小見出しの付いたのがそれだ。

(〇〇部隊池田克己氏撮影)と紹介されたこの写真は、第二次上海事変(一九三七・八)の激戦地の一つだった江湾競馬場付近の荒れ果てたたたずまいを撮ったもの。前景を占める、崩れかかりながらもその形骸を天に晒している壁と、その向

うに広がる瓦礫の山とが印象的である（図版1参照）。

こうした光景を目の当りにした詩人の心に生じる思いはどんなものであったか。同じ月の二〇日発行の日付をもつ『豚』第九冊に「上海通信 彈壞の沙汰」を寄せた池田は、その中で次のように言う。

徴用令以後、僕が海を渡り経験した戦場は実にひっそりとした物侘たものであった。

思つても見るがいゝ。キラキラ照りつける太陽の下にあつてコンクリートや鉄や煉瓦やガラスなどの弾丸受けたキツロは、叫びたいことはもう人間どもがその皮膚にすつかり吸つて、こゝから去つたといふやうに閑雅に白っぽいのだ。僕は一日、人つ子一人ゐない江湾競馬場の蜂の巣のやうに穴あけた時計塔の下に立ち、雪崩れのフィルムがバツタリ停止したときのあの間のゆけ方で、倒れかゝつたまゝ宙に浮いてゐる巨大な壁に向つて、「オーイ」と呼んでみたり、ガンガン悪罵を投げつけたりしたけれど、あたりは一さうしんかんとしてゆくのを意識せねばならないだけであつた。

あるいはまた、次のようにも――。

自分が詩人である以上、この静かな戦場の、忘れられた弾壞の、がらんどうのしゝまを歌ひ上げる欲望を捨て去るわけにはいかないやうです。

同誌に同時掲載された池田の詩三篇のうち、「錆びた青草」と「閩北」の二篇は、たしかにこうした心の動きが背後にあつて書かれた作品だと思ふ。そして、それらも含んで一九四四年一月に刊行された詩集『上海雑草原』（八雲書林）は、この「静かな戦場」の「がらんどうのしゝまを歌ひ上げる欲望」という、単に戦いに倒れた者を追懐したり戦蹟を偲んだりしていくような傾向には収まりにくい心性を、その一面において結実化させていったものとして、注目に値するといえよう。

しかし、その一方、文末に（昭和十五年十二月上海草原の假小屋にて）と記されてある『上海雑草原』の「後書」中には、こんな一節を見出すこともできる。

しかしやがて私が、おのれの紙の上に鉛筆を引いた一本の線の、空を区切りはじめのや、雑草にセメントの匂ひがにじむのを知るや、私の欲望はえぐたらしくも、この閑雅の敵地に、翼を搏つた。

ここに出てくる「欲望」は、「からんどうのしどまを歌ひ上げる欲望」とは異なり、同文中の言葉借りていえば「彼方には薄霧がかげろひ、夜はネオンが空を焦がす」「上海租界」に対する「不逞々しい心」や、「泥をかぶつた草のよこれに顛倒する」「魔都上海」に向けての「腹からの笑ひ」を用意していくものだ。そして、そうした欲望もまた、作品の形成に与っているとすれば、『上海雑草原』の世界は、異質な心性やモチーフの聞き合う場所ともなっているはず、ここではその複相性の内実を明らかにしていきたい。それはおそらく、第二次上海事変以降の戦時下における、日本の文学者と上海との関わりを考察する際に注目すべき人物の一人である池田克己が、自己の上海体験を文学化していく上でどのような方法を取り得ていったのか、そしてまた、どんな障碍に突きあたっていったのかという問いに対する解答を、凝縮した形で示すことにつながるかと思う。

1

先にその一節を紹介した「後書」とともに、巻末に掲載されている「追記」に付された日付けによれば、『上海雑草原』所

収の作品群は、詩集刊行の約一年半前の一九四二年の夏には揃っていたことが推測できる。その数は計六〇篇、うち三六篇をもって「第一部 上海雑草原（第一番―第三十六番）」、残り二四篇で「第二部 濁流附近」を構成している。それぞれの作品の初出誌としては、先に挙げた『豚』のほか、中野秀人・岡本潤・花田清輝らの活躍した『文化組織』も注目される。証言としては残っていても実物未見のため確認できないものや、初出未詳のものが多数あるのも現状ではあるが、ここでは主として、微用中、建築工作の現場監督に携わった池田が身を置いた、上海郊外の原野を舞台として統一されている、「第一部 上海雑草原」を取り上げることにはしたい。その中の一篇、作品「第二番」（初出：『文化組織』一九四〇・一二 原題：「黄昏」※以下、初出が判明しているものについては、こうした表記をとることにする）の全文を、次に引いてみよう。

風はヒタと方向を失つた

ねちまげる首の届くかぎり

曳光は鱗雲に映え

何と宇宙は美しいことだ

昏れ残る野の半面に

丈の伸び切った草が海藻のやうにメラメラ漂ふてゐる

突然

濁った合唱が湧き立ち

迷彩の屋根が脹らむかと見ると

忽ち撃墜のやうに

太陽が沈む

地上は茫々たる雑草の影絵

ひよつとすると

その向ふに

グランドキヤニオンのやうな断層があつて

そこから世界は途切れてゐるんぢやないか

合唱は

懈く

乱れ

草蜉蝣がとんでゐる

落日が作りだした光のシンフォニーの中で野の草たちが「メラメラ」と漂い、日が沈めばたちどころにして「地上は茫々たる雑草の影絵」へと化していく雑草原の光景、これをヴィジュアルに伝えてくれるものを、当時の『大陸新報』紙面に求める

ならば、たとえば「レンズと兵隊」と題するシリーズ中の八回目、「落陽」の写真（一九三九・四・五）を挙げる事ができるだろう。鈴木上等看護兵撮影とされたその写真にあるのも、夕暮時の黒い（図版2）

影を曳き出し

た大地と、地

平線の彼方に

没せんとする

太陽の光芒を

うけて多彩な

変化を見せる

雲層とによ

る、パノラミ

ックな構図で

ある。（図版

2 参照）

しかし、この写真のコメントーターが、そこに広

がる雄大な風景に接して、「こゝは上海戦当時の激戦地江湾のほとりである、兵舎を立ち出で広々した野原に行けば大自然の力強い息吹きに歴史の偉大さがしみじみと身にしみる。」(傍点引用者)と述べたのと同じような心性を、池田の詩の方にも認めていくのは難しいように思う。むしろ、そこに示された壮絶な自然のドラマは、そのような国家的イデオロギーの影響を受けた人情を排除した色合いをまだ濃くしていたのではないか。「風はヒタと方向を失った」という、無方向で真空のイメージを伴った一行は、いわば歴史の無風帯の顕現を暗示しているように思う。こうした印象を確かめるためにもう一つ、作品「第六番」(初出『「文化組織」一九四一・九 原題』「あの世」)も見ておこう。

夕方

千切った炎のやうな雲が視界を埋めた

黒い鉄塔の列も

巨大な建物も濁った流れも

沓かのガスの内らに沈み

独り

天上の捕へがたないものたちが

この世の跳梁を恣にした

この妻ましい

色彩の漣には

ガラガラに壊れた弾痕が残つてゐたが

思考はすでにバツタリ膝を折つた

(ダマスト鋼の薔薇模様も ペンゾール液中の電気絵も

それが光りを掴むひとゝきに そこから人生は固く拒否され

てゐた)

枯れ乱れた雑草

灰いろの鳥

人間の蒼ざめた頬など

今はたゞ

赤一色に染み

われわれはぞつとする身震ひで

たゞ強力に

あの世の方へ引きずられる

……(後略)……

やはりここでも、夕暮時の光が乱舞する原の光景がうたわれ
ている。そして、「第二番」にあった「風はヒタと方向を失つ

た」は、今度は「思考はすでにバツタリ膝を折つた」に変奏しているといえよう。

この思考の停止もしくは切断のイメージは、「ガラガラに壊れた弾痕」を前にしても、そこからなまなまし記憶のたち上ってくるのが拒否されてあることを内容とするものだが、ならば何が追憶拒否の原動力になっているかといえは、それは辺り一面が「赤一色に染み」た、「あの世」と呼ばれる世界の顕現である。そして、この「あの世」という言葉が非現実的なイメージを持つからといって、詩人が目の前の「赤一色に染み」た光景からうけている鮮烈な感動が、いささかも損われたりするものではないことに注意したい。彼は、目の前に広がった夕暮の上海雑草原を見せてくる、「あの世」という言葉でしか言い表しようのない無国籍的な風景に、かつてそこが激戦の舞台となつた歴史的な土地である以上の現実感を覚えていつているのだ。そういえば「第二番」においても、これと同質の感動が、やはりそこでもパン種となつて働いていたと見ていいだろう。「地上は茫々たる雑草の影絵／ひよつとすると／その向ふに／グランドキヤニオンのやうな断層があつて／そこから世界は途切れてゐるんぢやないか」という空想を、池田ははためかしていた。

ところで、池田克己がこのような作品を発表していく時期と相前後して、大阪という土地に見出した、これもまた一種の無国籍的な風景を、詩作のモチーフに据えていた詩人がいた。小野十三郎がその人である。彼の詩集『風景詩抄』（一九四三・二 湯川弘文社）の中から、そのような特徴をきわだたせた一篇を引いてみよう。

風 景 (U)

暗い海と

入江のほとり

日本のこのしづかな原にも

鉄や電気や石油がきて休んでゐる。

あれは北亜米利加のどこだらう。

チャップリンの「モダンタイムス」で見た

あの葦原は大きかつた。

世界の大工場地帯の風景といふものは

お互ひになんとよく似てゐるのだらう。

地平は浮彫のやうに鮮明に

気候風土の謠がかからない

さびしさだ。

詩の直接の舞台は、詩人が好んで歩いた大阪南郊の住吉川あたり、しかしそのモチーフは、重工業地帯の膨脹を遠景に据えることによつて、自分が見る住吉川の葦原の風景と、チャップリンが北アメリカのどこかで見たそれが、少しも違わないものとなっているのを確認する点に置かれた、そんな態の作品である。

こうした風景を発見したことの感動が伝わってくる詩集としては、小野の場合、『風景詩抄』より一つ手前の『大阪』（一九三九・四 赤塚書房）にまで遡ることもできるわけだが、その扉にある、枯葎の生い茂った川原にレインコート姿の小野が佇んでいる写真を撮ったのが、池田克己であった一事をも含んで、この二人の詩人の関わりには、意外に深いものがあった。

その事例をもう少し拾えば、たとえば、一九三八年当時、郷里吉野で写真館を自営する池田を訪問した際、彼の書齋にかかっていたピカソの「ゲルニカ」の複製にひどく感動した小野の気持ちを汲んで、後日池田が、それを贈って寄こしたというエピソードがそうだろうし、その編集を担当していた池田が徴用された五ヶ月後の、『豚』第七冊（一九四〇・一）から同人に加わった小野がそこに寄せた作品は、題名からしてこれまで取上げてきた『上海雑草原』中の作品との照応を深りあてたく

なる、そして現にそういう要素を満載している、「晩夏雑草原」という詩篇であった。さらに、同じ月には「文化再出発の会」による『文化組織』が、また同年三月には赤塚書房から『詩原』がそれぞれ創刊されたが、この二誌も二人の活動舞台となつていく。そこに発表された詩や評論は、やがて池田の場合は『上海雑草原』、小野の場合は『風景詩抄』及び『詩論』（一九四七・八 真善美社）へと収斂していくこととなるだろう。その過程では、『現代詩人集 第一巻』（一九三九・五 山雅房）に収録された、「今日の羊歯」という総題を持つ小野の詩篇群を取り上げた書評を、池田克己が『文化組織』誌上に発表したこともあった。

年譜的事項として挙げられる形で、二人の接点や交錯場面をかげ足で追つてみたが、このように見てくると、池田の詩の持つ位相を詩史的に考察するためには、たとえばこの小野十三郎の動きを合わせ鏡として持ち出すことも、意外に有効なのではないかという予測が働いてくる。すでにその一端として、風景の無国籍性という印象を共通して与えてくる両者の作品を並べたりもしたわけだが、この問題に再び触れることも予測しつつ、これからさき、小野の作品や発言についての言及も含みこんだ論述の方向をとっていきたい。

『文化組織』の一九四二年二月号から連載が開始された小野十三郎の「詩論」と、それより前から同誌に掲載されていた、「詩論」に連動する内容を多分に持つ一連の評論類を通じて浮かびあがってくる、現代詩の異質的な独立性を侵潤している短歌の抒情を否定する精神と、ひるがえって自然や風景の表出の次元で、現代詩を更新していく手立としてある、自然の非情性に向かおうとする姿勢とに、まず注目したい。それはたとえは、次のような言葉となつて表されている。

風景といふものは、日本の現代詩に於て、どういふ風に出されてゐるか。それは詩のどういふ空間の中にあつて、どういふやうに展開されてゐるか。私は、現代の詩について考へるとき、日本の詩歌の特質乃至は伝統とされてゐる、自然に托して志を述べる（和歌）とか、自然との合一の境地を覗ふ（俳句）とか云ふ方法の素朴な踏襲に対しては懐疑的たらしざるを得ない。

……（中略）……

自然や風景は、それが非人間的に見える時にのみ私には興

味がある。自然をして、自らの世界を清掃せしめる余裕を与へよう。自然は、今日ではまるでその本来の属性と見られてゐるあらゆる人情的なもの、感傷的なもの、詠嘆的なものを、自分の世界から払拭すべきだ。物質の塊に還るべきだ。しかる後に、私たちの思想が自ら流れ出す時を待たう。風景は「人間の謠」を払つて、自らの世界を純粹に明確に浮彫にし、詩人は自らの内部に鬱積する様々な先入観や、凝固した思想を解放して、両者は一旦その交渉を絶つ、「白紙」に還る、そこから出直さう。（『風景の思想——短歌的なものへの対立——』

『文化組織』一九四一・八）

自分たちの裡にある、流動性と拡充性を喪失して硬化した自然観や風景観に風穴を開け、異質の自然に対する意識を呼び起こしてくる作品として、小野が関心を寄せるのは、たとえば中央アジアの砂漠や鹹湖の奇怪な自然を伝えるスウェン・ヘディンの探險記だったり、インドの大地の上には空が直接かぶさっていることへの感動をうたった、野口米次郎の「青いお椀」という詩であつたりするわけだが、ここでのメインテーマである『上海雑草原』もまた、そういう系統の一端に位置づけられる位相を持ち得ていると思う。つまり、それは、ここまでに見て

きた作品「第二番」と「第六番」とに現れた風景論の意図が、大陸の雑草原の広漠さを領略しようとする意欲を、烈しく示していることによっても確かめられるのだ。

すなわち、「風景の思想——短歌的なものへの対立——」のまた別の箇所には、へ日本の風土は、变化的である。大陸のやうに打ちひらけた一様の風景ではない。歩々になる山川の相違があつて、その相違が、心を細かにすればするほど、細かに現れて来るといふ風のものであつた。それは気候でも同様である。四季の相違は勿論であるが、四季の変化の間々に、また細かい変化があつて、晴曇寒暑風雨の変化が無限にある。かういふ風土の変化の中にあつて、吾等のとつた態度は、変化の一つ一つの著しい特徴に注意するといふよりも、その変化の特徴の間にはさまつてゐる、微妙な推移の中間に注意するといふ風であつた」といふ、金原省吾『日本の表現』の一節を引用して、そこで正しく言いあてられている「抒情の性格の中間性」という感性を、現代の詩が自己否定していくことが急務の課題だとする主張がある。平野の片隅に小高く盛り上がった山や丘、その間を幾重にも折れ曲って流れ行く河川というやうな、細かな起伏と変化に富んだ風景の代わりに、「茫袤とした草の原」(第九番)や「一草もない／泥の谷間」(第三番)のイメージを押し出してくる

『上海雑草原』は、気候の中間状態の代わりに「猛烈な寒冷の襲来」(第十二番)を歌ったり、「迷彩の屋根が脹らむかと思ふと／忽ち撃墜のやうに／太陽が沈む」(第二番)のやうに、微妙さをかなぐり捨てた著しい風景の変化をとらえている点も含めて、これらの作品と向き合つた者に対して、その風景観を、気候風土の限界から解放すべく働きかけていくのではないだろうか。¹⁾ ちなみに、この時期の映画のジャンルを見ても、大陸の広さというものは、変化の細かな日本の地形に慣れ親しんだ感性と、肉眼の視野よりも狭い角度のカメラ・アイとで、それをどう捉えていったらいいのかといった不安や挑戦心を、製作スタッフの心の裡に煽っていく抒情の対象であつた。²⁾

3

池田克己の詩の中で、自然が人情的なもの感傷的なものを、自分の世界から払拭していく動きや、風景が自らの世界を純粹に明確に浮影にしていくな動きが、どういふフォルムや特徴のある表現となつて示されているか、もう少し追つてみたい。作品「第三十四番」など、どうだろうか。

鉛版の空

泥の江^{泥の江}

天地は二つに仕切られ

ピタツとくつゝいた画と画との間

何も動かない

はるか 水平線の上に汽船がある

堤防の捨石は わが身をもてあますやうにころがつてゐる

草の間から千切れた砲筒がのそいでゐる

私の姿だつてあるのだらう

しかしみんな

この廣油の面の中に 影もなく塗りこめられてゐる

この時

突如湧き立つやうな候鳥の群行

みるみる抹殺される不動の面

引きしぼられた天の緞帳

私は

その織模様の一つ一つの動作に感動し

更に泥に落した影の動きに眼を見張つた

(※) 原文では、この箇所をはじめとして、各行間にすべ
て一行分の余白あり。

この詩の感動の焦点は、静寂感に包まれた風景が、一転して「候鳥の群行」という壮烈なドラマに取って代わられるのを歌ったところにある。同様の趣向は、『上海雑草原』中の他の詩篇にも見られるのだけれども、ここではそれよりもむしろ、作品の前半を中心として、そこに広がった風景を構成する個々の要素が即物的に截りとられ、それぞれの輪郭を鮮明に浮かび上らせている点に注目したい。すなわち、各行間にある一行分の空白もこの印象の形成に与つてはいろいろが、水平線の上の汽船や、堤防の捨石や、草の間に放置されたちぎれた砲筒は、すべて等価の存在であり、それぞれのあるべき位置に、確乎として安んじている感がする。小野十三郎は、自然との新しい対立関係において抒情を更新せしめる可能態の一つとして、「自然を概念的に一つの全体として見ずむしる個別的にそれを『物』として見て、印象の無意識的な具体化をやる方法」を示唆しているが、ここにあるのもそのような視線ではないのか。

そして、この「未知の自然の中で、思想を形成してゆく方法」は、いま問題にしている詩にあっては、そういう未知の自然や風景の中には「私の姿だつてあるのだらう」という感懐を用意していくことになる。この表現は、自分の心を風景に添わせて流露させたり、自らの境地と自然とが一体化するのを願つてい

ったりするのはうらはらの、むしろそのような状態にいること
から突き放されてしまった感じの自分が、なおかつ風景を構
成する一因子として、汽船や捨石同様、その中に放置されてあ
るといった、一種非情な印象を与えるものだ。

けれども、「私」がそのような位置にまで返くことによつて、
それまでは見えなかった、自分と対等の位置にあって、「物質
の塊」に還ったかのような感を与える自然界の風貌が一つ一つ
立ち現れてきた時、そこにはかえつて、精神の自由が獲得され
る契機が生じていたといえよう。すなわち、この物質の塊とし
ての自然の発見とそれとの拮抗を通じて、己がもうこれ以上、
「微温的なヒューマニズム」とやらによつて奇怪に肥大化させ
られたりすることのないのを知った精神が、それ自らの生彩を
取り戻していく契機が。そして、そのような精神のありようは、
小野の『風景詩抄』中の作品「私の人工楽園」に表れている、
「美は新しい秩序を索めるが／心理はまだそれに追っつかない
／（中略）この茫々たる蘆荻の原にあれば私は自由だ」という
思いとも、対応するものであった。

同じ問題を、また別の角度から捉え返してみたい。それは、
池田・小野両者の作品で扱われる対象が放つ、視覚的に鮮烈な
イメージのことだ。すでに引用した「風景Ⅱ」の末尾三行は、

「地平は浮彫のやうに鮮明に／氣候風土の謳がかからない／さ
びしさだ」というものであったが、感傷や詠嘆によつて曇らさ
れてしまった自然観や風景観の朦朧性、及びその象徴としての
〈謳〉を排して、物がその鮮明な姿を立ち現してくるシーンは、
『風景詩抄』の随所に指摘することができる。たとえば、都会
を離れた海の突鼻に一本の大煙突の立つ風景は、「洗はれた鮮
烈なものがそこに聳えてゐるそれとして提示されている（『鄙
びた海岸の大煙突に』）し、「それはやや富士に似てゐる。／あ
るひは富士そのものかもしれない」ぬその山は、「はげしく水墨に
抗して／謳を吐かず、「全山の岩肌黒光り」させている（『山』）。
また、戸外の雨と珈琲沸しの立てる湯気で曇った店内で、グラ
フ誌を手にした詩人の眼を惹きつけるのは、「地下三百尺」の
鉱山の坑木に生えた「真白」な椎茸を撮った「鮮麗な写真」。
もちろん、小野の創作の源泉となつた大阪の工業地帯を扱つた
ものでも、「ひよつとすると／ああ、これはもう日本ぢやない
ぞ」という感動を呼びおこす、目の前に広がった葦の群落が「地
に突き刺さつた幾億千万本のガラス管」となつて、鮮烈に迫っ
てくる風景が捉えられている（『葦の地方Ⅱ』）。

一方、池田克己の場合は、小野の作品ほど〈鮮烈〉とか〈鮮
麗〉といったキーワードが頻出してくるわけではない。また、

「鏡の中に吸ひこまれるやうな眼で／自然を視るな」(『風景詩抄』所収「油田遠望」)のような、作品のモチーフを直接示していく言葉も見かけない。けれども、彼の詩に登場する苦力達によって垂直に掘り下げられていく粘土層が、「鏝」のような断面を鮮やかに見せていくのと同様に、物を鋭利に切りとり、その切断面を鮮やかに示す手腕は確かに存在する。その証しは、たとえば作品「第三十四番」でいえば、「天地は二つに仕切られ／ピタツとくつゝいた面と面との間」という表現にも求められよう。それは、「ピタツとくつゝいた」という語氣を通じて、カメラによって撮影された対象が印刷紙に明瞭に焼きつけられていくような印象が伝わってくるからだ。そのような観点で「第一部 上海雑草原」を見直した時、「埋め立てたクリークの跡の／尖だけのぞかせた葦の穂には／無数の小魚の銀鱗が貼りついているし」(第五番)や、「コンクリートを篩ひ落した鉄筋の網目が空に貼り付いてる」(第七番 初出)『豚』第九冊一九四〇・八 原題Ⅱ「閩北Ⅱ」といった形で出てくる(貼りつく)という言葉にも、ある特別なニュアンスが生じてきていることに気付かされる。いや、そうした鮮明な像となって貼りつけ(焼きつけ)られていくものは、静止したものばかりではない。「群雀の啼き」すらも視覚化されて、「一枚板の空」

に「二つ二つ／へばりついてしまひさう」になっていく(第十番)し、「一匹の原始獣」へと化した「私の鱗の肌をたちのぼる精氣」は、あたかも高速度撮影カメラがそれをそう捉えていくように、「群れ立つ野鴨の翼を／パツタリ空中に貼りつかせ」る(第十二番)のである。

とはいえ、池田の詩の世界は、そうしたリアリストの眼の慣れ方に通じる位相だけで満たされていたわけではない。それは、いましがた取り上げた作品「第十二番」にあって、昼の喧騒が嘘のような月光と夜露に濡れて静かに眠る雑草原の建築現場に、「太古の沼澤地方を渡る／一匹の原始獣になつた「私」の像が出現する点にうかがい知れるような、幻視者としてのビジョンも、この詩人は持っていたのではなかったかということである。

一夜と夢と原始への回帰と——そこには、かつて同人詩誌『豚』の創刊に際して、その表紙(図版3参照)を「真赤な、尾つばの房々と長い豚の絵」と「丸太棒に五寸釘をぶちつけて組合わせたような『PIG』という字」で飾った¹⁵。そしてそこに発表された、雷鳴の驟雨に襲われた原生樹林の壮烈な美しさや、平生見なれた景色の無愛想さを突き破って水々しく迫ってくる断層の媚態といったものに焦点をあてた作品を含めて編んだ自身の

第二詩集に、『原始』(二九四〇・二 豚詩社)というタイトルを冠した池田克己の、バーバリズムの躍動を見ないわけにはいかない。原始獣となった「私」の「骨盤を並べた刃の尻尾は／唸り、「鬣屑のやうな足場丸太」は、「今は黝々と直線を引く地平の上」に「吹き飛」ぶ(第十二番)。そして、このすぐ後に、先に見た野鴨の翼がバツタリと中空に貼りつくイメージが書き継がれていることに留意すれば、このイメージの出現は、

(図版3)

「私の鱗の肌をたちのぼる精氣」という、原始の所作のしからしめたところといった、二重の意味を持ち出してこよう。さらには、夜の野中で突然サーチライトの光を浴びた「土饅頭の墓頭」が、「一せい陽気に体をくらつかせ／踊りをどつた」(第八番)り、はたまた「ヌツとはかり現れ」た「弾壊の瓦塀や 混凝土の切れツ端し」が、「宙に浮かんだ恰好で／一オイデ オイデをするやうな／アツチへ行ケといふやうな／妙な合図をくりかへす」(第二十四番 初出『豚』第九冊 一九四〇・八 原題『錆びた青草』)ところに目を転じても、その夜の雑草原での幻視のシーンに浮かぶ、土饅頭や弾壊の建物のかなか人を食ったやうなぬけぬけとしたしぐさは、それだけで意識の緊張を解き放つ、野太い生命のゆらめきを伝えているといえよう。そしてそれは、池田とほぼ同じ頃にやはり建築工作の任務を帯びて南京や蘇州城外の雑草原に身を置きながら、夜ともなれば自らのエスプリの象徴としての〈星〉をいく度も仰ぎ見、都会のモダニズムに対する郷愁を時にはおぼえ、そうして堀辰雄の初期作品の方法を意識下においたやうな、「香水壘」と名付けたコントやパンセを書き表していった詩人の木原孝一(一九二二―一九七九)にとっては、その所在はわかっていても、己の資質に合わせて自らの創造する世界には、取り込んでいく

ことのなかつたもののように思われるのである。¹⁵⁾

4

さて、これまでも見てきたように、戦争下における小野十三郎の活動は、その一つとして風景論の意想を借りて現代詩の独立性を模索することに重点を置いて進められていたが、一九四二年七月号の『文化組織』に載った「詩論―郷土性について―」からも、そのような観点に立った彼の発言を拾うことができる。すなわち、六月三日の『大阪朝日新聞』朝刊第一面に掲げられた、「京阪神など四工業地に工場新增設を認めず」という、工業規制地域及び工業建設地域に関する暫定措置の決定を伝えるトップ記事に注目した小野は、「この計画を一読して得た私の感動は、云はば、精神の或る非情性に関するものだ。風景環境そのものをも見事に裁断し更新する所の或る圧倒的な力の存在である」と記す。

この感動とほぼ等質の感情は、『風景詩抄』の場合、たとえば「(2) 防空上都市内近接地を含めたる地域に工場の分布と大工場の配置を計画化すること――」／精神の書を見ることく／私はそれを見た」(『風景画』) という詩句となって表されて

いたし、同じ文章にはひき続いて、それとの対比で「古い感傷性の域を脱してゐな」い田園都市構想をかつて掲げた高村光太郎¹⁶⁾の例があげられ、そしてこの「都会雑草原の夢」を抱いた詩人(「光太郎」)が、やがて『上海雑草原』に序文を呈していくという、三題漸めいた広がりも見えてくるのだが、いまはそれよりも、一九四一年八月一七・一八両日の『大陸新報』紙上に寄せた「新しきコスモス―風景交替のために―」と題した評論の中で、池田克己が小野とほぼ同様のものに関心を寄せていたことに注目したい。やや長くなるが、資料紹介の意味もかねて、「新しきコスモス(F)」の中程の一節を引いてみよう。

今、われわれが富士山の頂きから石灰層を発見したときの覚悟といふものを持ち出すことは、早すぎる仮定であらうか、しかしながら、われわれの眼が深山の溪谷の中に大□□(二字判読不能。「鉄管」か?)や、原始のしたゝるやうな濃緑の森林の中に白亜の発電工場を見出したときに感ずるものは、もはや、ある種の壮快なものである。私はこの感覚の中に新しい人間の、精神の強靱を思ふのである。

そして同時にわれわれは天為による自然の破壊を思ふよりも、そのやうな人為の変化の中に、新しい風景の性格を発見

し、感動する

景勝—何とこの不動の退屈な風景よ。

人がそこにたゞずみ考へるのは老後の安逸であり、失敗の自慰であり、或ひはその美しさに抱れて死ぬことであり……

今日、景勝は、人間の詠嘆の対照としか^{つて}成立しないのである。

われわれの今日の文化は新しい風景の提出といふ人間の経営による美を設定する

ひろがえつてみれば、「第一部 上海雑草原」においても、このような「新しい風景の提出といふ人間の経営による美を設定」しようとするモチーフは貫流していた。そして、たとえば作品「第三十五番」にみられる、「フツと眼覚むれば／土にはセメントが匂つた／雑草は錆を噴いた／ブスツブスツとつきさゝり／見えない彼方へ／無数の電柱が横行をはじめた」という一節などについては、もしそれをそのまま取り出して、そこに小野の『風景詩抄』中の作品名を冠していくなら、「鉄柱枯野を横行す」というタイトルがそれにはびたりとあてはまるといった、見事な照応も見つかるからだ。

小野の作品についても見ておこう。次に挙げるのは、『風景

詩抄』所収「新風土」(初出)『現代詩人集第一巻』所収「今日の羊歯」の一節——。

いま日本の山骨が形状を変へる。

昔々の丹波の大江山はニツケル坑になり

蒸し暑い夜に富士山が泥状石油を吐く。

……(中略)……

北海道も大変。

朝鮮もたいへん。

わたしはいいと思ふ。

——或る天気晴朗なる朝、フラインドをあげると、はるか富士の灌木帯にロータリー式石油槽が林立してゐる。カリフ

オルニヤのやうに。

詩はねつから古くなり

わたしを感動させない。

少うし世界の方が変つてくれる。

小論のはじめの方で例示した、無国籍的な印象を与える風景が、ここにも出ている。そして、それはこの詩の場合、自然それ自体の持つ属性としてではなく、「風景環境そのものをも見

事に裁断し更新する所の或る圧倒的な力の存在」(『詩論—郷土性について—) なくしては生じ得ないものであることも確かめられる。

しかし、この詩からイメージされるのは、本当に無国籍的な風景なのかと、ふと思う。それはもしかして、「カリフォルニアのやうに」といった表現で、目をくらまされているにすぎないのではないか。

こうした疑問が生じるのも、作中で「朝鮮もたいへん」の後に続いて、「わたしはいいと思ふ」という心情が示されている点に、こだわりを感じたからである。すなわち、風景環境の変化それ自体を新鮮にして「いい」と思うことと、その変化をひき起していくものを「いい」と思うこととは別物であって、このうち後者の存在をも「わたし」の心の中に認めていくなら(先に引いた「詩論」にも、「風景環境そのものをも……更新する所の或る圧倒的な力の存在」という言葉が出ていたことからして、当然それはあったはず)、ここに提示されている風景噴美は、朝鮮や大陸にも進出して、いわゆる新東亜を建設するという、国家的なイデオロギーが作り出す風景のヴィジョンを、容認する位相も持ってしまう恐れがあると感じたからである。

これは揚足取りになるのだろうか。たしかに、『大阪』から

『風景詩抄』へと至る間の小野の基本的なスタンスは、富岡多恵子も指摘するように、主情的な要素を抑え、風景をモノとして捉える手法を押し出すことによつて、時代に対して武装していくところにあった。けれども、たとえば戦後になつて「詩論」を単行本化していく際に、例の「京阪神など四工業地に工場新増設を認めず」という国家規制に対しての感想を記した箇所に、「くだらん精神主義の宣伝にこれつとめていた政府が多少とも近代戦争というものの性質を認識したこれが唯一のまともな発言だったとも云える」という言葉が書き加えられているのを見る時、このようなイロニーを通して、なるほど小野は戦時下において抵抗精神を貫いたのだなと理解したくなるとともに、たとえ「くだらん精神主義」が鼓吹されることに對して、「精神の或る非情性」を感じさせるものをぶつけることが一つの抵抗の型として発想されていて、そのぶつけ方が、精神主義をふりかざすものが自身に對立する要素までも取り込んで勢力を強めていくのを、はからずも肯定するような形をとつてしまつた地点から、あたかもミイラ取りがミイラになるような、詩人の抵抗精神の空洞化も始まつたのではないかという思いも生じてくるのである。そして、後年になつて刊行した『奇妙な本棚 詩についての自伝的考察』(一九六四・六 第一書店)

の「第二部」にある、「奇妙な本棚」や「二見ヶ浦のアリラン」という章の中で、小野はそのような危機に自身が見舞われていたことを、当時発表した「木と鉄と鋼」(『辻詩集』収録 一四三・一〇 八絃社杉山書店)をはじめとする数編の詩をもとにして告白している。また、同じ自伝中、『風景詩抄』所収詩「渺かに遠く」(『現代詩人集 第一巻』所収「今日の羊歯」中の一篇)のことに触れた箇所でも、この詩に托した自身のモチーフとはうらはらに、作品末尾に出てくる「いやにしづかな息づまる世界」という表現を、(天皇婦一思想の凝縮した内部状況)として批判的に読む見解が倉橋健一によって提示されていることを紹介した後、「これは意地悪な見方といったものではない。このように価値転換をなさしめる要素が、この詩をはじめ、戦争後期のわたしの作品のかなりな部分にある」といった言葉を吐らねたりしている。

とはいえ、彼の詩精神は、まったく骨抜きにされたわけではなかった。たしかに、戦争後期となるにしたがって、いわゆる時局詩まがいのものが散見されるようになるけれども、それでも『風景詩抄』刊行に近接する時点でみれば、一九四三年一月号の『文化組織』に発表された詩篇「精神と物質」(のち詩集『大海辺』(一九四七・一 弘文社)に収録)などは、物質の

鮮明な姿を認め得る明晰な精神の所在を指し示すことによつて、あやういところでよく踏みとどまり得ている詩人の位相を伝えているのである。そうして、小野の辿つたこのようなジグザクなコースに対して、作品を貫流するモチーフやそこどられる風景嘆美の中に、国策化されたイメージがとめどなく流れ込んでしまう様相を、いま一つの特徴としてはっきりと持ち出してしまったのも、戦時体制下の苛烈な現実によりなまのかたちで直面しなければならぬ、上海郊外という場所に身を置いていた、池田克己の詩の世界だったのだ。

5

現に「新しきコスモス―風景交替のために―」の二月後の、一九四一年一月二六・二七兩日の『大陸新報』に掲載された池田の「大陸と詩に関する一つのメモ」と題する評論中には、「もとより現代詩の精神は、人間の思想と最短距離に結ばれた壮烈な夢として、その在所を自らならしめてゐるのであつて、この精神の在所が、今日、新東亜建設といふ国民的な夢として具現されつつあるところのものと本質的な一致を、今こそ顕現したといふべきであつて」のような一節があつて、「新しきコ

「スモス」で感動の対象として持ち出されていた、退屈な景勝に代わる「新しい風景の提出といふ人間の経営による美」が、この「新東亜建設といふ国民的な夢」のビジョンと容易に手を結ぶであらうことを想像させるのだけれども、「第一部 上海雑草原」を読み進めるにしたがつてその現れ方を確かめるならば、たとえば作品「第八番」の後半部分はどうだろうか。すでにその一節を用いて、池田のバーバリスムの所在をも探った作品の、その時には触れなかったこんな部分である。

……（前略）……

私の足元には

古い紋瓦や タイルの花模様などかけりとび

泥にまみれてゐるだけれど

私は

粗びた枯草の間に

雉の通ふ草トソネルを見付けた

（その羽撃きは純粹だ）

そして

その側に

都市計画のアスファルト道路が

ダダツと一本

おのれが歴史だとばかり

天に向つて立つてゐた

小野の「葦の地方四」に出てくる「鳥たちの純粹な飛翔」のイメージともだぶらせたくなるような、雉の羽撃きの純粹さ。それは、自然の非情性を見る眼、あるいは廃墟に漂う追憶を拒否したがるんとした静けさに聴き入る耳によって、捉えられたものといえるだろう。

しかし、この引用部分で最も強いメッセージ性が托されているのは、「ダダツと一本／おのれが歴史だとばかり／天に向つて立つてゐる」都市計画のアスファルト道路」のイメージであろう。この歴史の無風性を揺らがせるものの出現によって、私達は再度「第一部 上海雑草原」のコンテクストを読み直す必要に迫られる。そして、「しづかだ／身を翻せば／彼方／上海の空は／襲ひくるものゝこと／真赫く燃えてゐる」（第七番初出）『豚』第九冊 一九四〇・八 原題「閩北」や、「フチ抜かれた屋根の骨組の背に／河向ふのビルチングがのしかゝつてゐる／豪華だ／目を疑ふばかり そいつは次第に近づいてくる」（第二十一番）のように、江湾や閩北から見れば蘇州河

の南に広がった、都市上海の繁栄ぶりに脅威を感じる心性が、

いくつかの作品中に織り込まれてあるのを介在させることによつて、いま問題にしている光景が、租界の偉容を用意した西洋の力に対する劣性の意識を払拭するための、いわゆる興亜の理念をシンボリックに表していることがさらにはっきりしてくる。すなわち、「ダダツと一本／おのれか歴史だとばかり」に走り出すこの道路は、一九三九年五月二四日の『大陸新報』紙上に掲載された「第一期 上海都市建設計画図」(図版4参照)の中に、整然と書き込まれている道路の一本につながるものであり、あるいはまた、その舞台は北京―西安間であつて上海郊外にはなつていなくとも、東宝が手がけたいいわゆる大陸三部作映画の第三弾『熱砂の誓ひ』(一九四〇・一二月封切り)のラストに現れる、建設戦士である主人公の挺身的な努力によつてついに完成した道路の上を、日本軍のトラックが何台も西方の前線へ向けて出立していくシーンとも、重ね合わせていきたくなるものなのだ。

そういえば、作品「第二十一番」にあつても、激戦の跡に行む「私の前を／『〇〇興亜公司』と大きく書いたトラックが過ぎてゆく」シーンが捉えられていたし、作品「第二十三番」(初出)『隊』第一〇冊 一九四一・二一 原題「上海中心区」(註)

(図版4)

には、いま指摘した「第一期 上海都市建設計画図」の図面を作成した上海恒産会社のことに触れながら、近い将来に「区画整然タル新式都市」が出現することを歌い文句にかかげた、ジャン・ツーリスト・ビュロー「上海」の一節が、前書き風に置かれている。もちろん、この新式都市建設事業の遂行を支えていたものが、国父孫文の「建国方略」と、それを受け継いだ上海市政府による「大上海計画」が伝える中国解放の理想を骨抜きにして、新東亜秩序建設の一環として、大日本帝国の都市を上海北部に誕生させようとする欲望であったことは、いまさらいうまでもない。が、「第二十三番」の歌は、その欲望の前で慎重になるよりも、「背に負つかぶさつてくる新市街 五千万坪の平原の草いきれ」を、「はるかにえぐたらしい現実」として肯定していってしまう。そうして、「第一部 上海雑草原」の最後にくる作品「第三十六番」は、次のようなものであった。

うたはびしよ濡れになつて冬の雑草に打ちしかれてゐる
しめつたセメントの匂ひや
錆びた鉄筋の匂ひに満ち

うたよりもつとみじめに昆虫たちは死骸を晒してゐる

こんな灰色の広ツばに
紅殻塗りの鮮烈な岐点をくねらせた巨大な鉄管が天に向つて
泥を噴きあげてゐる

いく日も いく日も

さうしてこのぐちよぐちよの泥沼が干上つて やがて数万坪
の敷地を形成するといふ

まるでウソのやうな静けさで 世界は次第に広さを増す

今日の人情も

今日の論理も

こんなところから猛烈な勢で古ぼけてしまふ

うたが無言になつてゆくこともその猛烈な所作の一つだ

ちつともかなしがらずに自分も泥靴の底のしめりを感じてゐる

膝のあたりに凹凸のかけをおとしてゐた上海の街は 一たまた

りもなくこのさかんな噴泥の中に含まれてしまつた

たしかにここにも、退屈な景勝を取り払う「鮮烈」な風景が

現れている。そして、それはそのかぎりにおいては、古い感傷性や詠嘆性、いやさらには「今日の人情」や「今日の論理」に囚われた、詩の風景を変えていくものではある。しかし、巨大な鉄管が噴きあげる噴泥の中に、あの魔都のイメージを持つ上海、西洋の力によって繁栄を築き上げた上海の街が埋没していく構図と向き合えば、この作品のモチーフも、そのような国際政治上の変化を目に見えるかたちでもたらしてくるものを、一つの歴史的必然として肯定するところに置かれていたことがはっきりしてくる。「うたが無言になつてゆくこと」とは、一面において、いわゆる短歌的抒情の奴隷となつた韻律が後退することを意味するものであるけれども、しかしそのことも含めてこの詩が捉えた世界が示していく「ウソのやうな静けさ」とは、何か不吉で恐ろしい印象を与えてくる。つまり、それは、自作詩「渺かに遠く」に書き込んだ「いやにしづかな息づまる世界」のイメージについて、そのような批判が出てきても甘受するしかないとして小野十三郎が紹介した、すべての意識や価値観を國家（天皇）というものに帰一させていく思想の凝縮した内部状況の現れとしてもうけとれないか。

「風景とはそこに私たちの人間的思考が投影することによって思想となるのではない。風景は又単なるイズムに規定される

ような思想を決して許容しない」とは、『詩論』（一九四七・八 真善美社）の「31」に見られる小野の言葉だが、そのような風景の思想に変質が起きることを、『上海雑草原』に収める詩篇群を書き終えた後の池田の動きは、急速に示していく。最後に、その一つの証として、詩集『中華民国居留』（一九四四・八 上海・太平出版公司）所収の、「上海雑草原」と題した作品を見ておこう。この詩の後半部で、「あゝ、生えてゐる／生えてゐる／生えてゐる／洗ひ晒しの冬の天に／剣尖を揃へ／こいつら到るところに生えてゐる」という形で出てくる雑草どもは、このようにうたわれているかぎりにおいては、伝統的な自然観に對峙する、猛烈な冬の襲来のイメージを托されたものとしてもみなせるかもしれない。だが、この一節にすぐ続いて、「ピルマにゐるあいつ／メラネシヤにゐるあいつ／千島の海にゐるあいつ／君に告げる／私のたのしい上海雑草原だ」という言葉がくるのを見れば、そんな読みかたは吹きとばされてしまう。すなわち、「生えてゐる」のくり返しと「……にゐるあいつ」とのくり返しが等価なひびきを持っていることも手伝って、ピルマやメラネシヤや千島の海にゐる「あいつ」として擬人化されていく雑草どもは、日本の軍隊のそれらの地への侵略イメージの役割を担うことになるのだ。換言すれば、上海雑草原

の風景は、新東亜建設の夢に憑かれてしまった心性によって、その夢をうたう際のだしにされてしまったのである。そしてまた、こういう心性に憑かれた池田克己は、もう一つ、写真というメッセージ性の強い媒体を用いて、汪精衛が日本との和平を唱えた結果もたらされた、中国の「歴史的夜明け」を喧伝した写真集『新生中国の顔』（一九四四・三 アルス）を刊行してもいくのだが、小野十三郎は、例の『奇妙な本棚』の中で、戦争末期に上海から一時帰国した彼からこの写真集をもらった際に、自分が「やはりなにか割りきれぬ」感情をおぼえたことを告げて、かつてはピカソの「ゲルニカ」を自分に贈ってくれた池田克己という詩人が、戦争の遂行につれてそうした歴史の陥穽へと陥っていったことを、複雑で重たい記憶の残滓として反芻しているのである。

〈注〉

(1) それぞれの本文を以下に紹介しておこう。

錆びた青草

天のきららも見えぬ／夜。／草は／板のごとく伏し／はた波のごとくに湧き／私の足音も／消してしまつた。／この時／ヌツとばかり現れ／弾嬢の瓦餅や、混泥土の切

れっ端し。／宙に浮んだ恰好で／——オイデ、オイデをするやうな／——あつちへ行け、といふやうな／妙な合図をくりかへす。／そいつを判じられんである俺は。／不図／露おく草の中から錆びた鉄兜を拾つた。

闌北

生ぬるい風が吹いてゐる。／さゝくれた掌に似た枯木／その頂に近く鶉の巢が懸つてゐる。／コンクリートを篩ひ落した鉄筋の網目が空に貼りついてゐる。／煉瓦餅を突ツついてゐると／頭蓋骨の腕が出た。／いじつてゐるとつるつるした艶が出てきた。／真上の月光に濡れて／何ともおどけた恰好である。／歩哨が往つたり来たりしてゐる。／自分の足音もきゝたくないふうに／静かだ。／身を翻せば／彼方／上海の空は／覆ひくるものゝこと／真赤く燃えてゐる。

(2) (昭和十七年七月二十四日上海大陸新報社新申報編輯室にて) とある。

(3) たとえば、高島高「池田克己の思い出」(『日本未来派』第五七号) 池田克己追悼特集号 一九五三・八) は、『詩原』(一九四〇年三月、赤塚書房から創刊) に池田が「殆んど毎号詩を書いていた」と述べているが、管見し得

たかぎりの同誌（一九四〇・三、四、八、一〇、一一、一九四一・一、四、六、七）ただし一九四〇年三月創刊号及び四月号の二冊は、久山社発行の復刻版『太鼓・詩原』（一九八八・六）を参看）のうち、池田の詩の掲載が確認できたのは、一九四〇年四月号の「呉淞クリイク」（詩集『上海雑草原』では、「第一部 上海雑草原」の「第二十九番」として所収）「光華門」（詩集では「第二部 濁流附近」に所収）の二篇のみ。その他に、前出復刻版所収の西杉夫の『「詩原」解説』中に、一九四〇年五月号にも池田の詩が掲載された旨の記述はあるが、未見。なお、この高島文の中には、大陸を素材とした池田の詩を読むと、「なんとなく小野十三郎という名が思い出された」という、拙論のライトモチーフとも関わる注目すべき発言の見られることもいいそえておく。

(4) 小野十三郎『奇妙な本棚 詩についての自伝的考察』（一九六四・六 第一書店）の「第二部」の一章、「葦の地方」参照。

(5) (4)と同じ文章中で、このことについては次のようなくだりがある。——「わが愛する植物や、小鳥たち

に訣れるにあたって、赤塚書房から出した初版『大阪』の扉の写真の種明しをしておこう。枯草の生いしげった川原に、中折帽をあみだにかぶったレインコート姿のわたしが、立小便でもしているようなかっこうで、川の方を向いて立っている。遠景に鉄橋があつて、貨物列車がさしかかっている。詩集の題名から推して、だれでもこれは新淀川あたりの風景だと思うだろう。ところが、実は然に非ず、これは荒川放水路なのである。たまたま上京したとき、亡くなった池田克己が、铸物工場などがたくさんある平井まで一しよに行ってくれた。そこで撮ってもらった写真だ。

(6) 『奇妙な本棚』の「第二部」の一章、「二見ヶ浦のブリラン」参照。

(7) この作品、『定本小野十三郎全詩集 1926-1974』（一九七九・九 立風書房）及び『小野十三郎著作集』全三巻（一九九〇・九、一九九一・二 筑摩書房）には未収。また、初出誌も未見。ここでは、古川清彦『「豚」とその周囲—昭和詩史の一節—(2)』（『日本未来派』第五六号 一九五三・七）が、この詩の本文を掲げているので、それを引用しておく。

晩夏雑草原

ノチオウギクも／鉄道草も／葉っぱだけで／暑いこと
だ。／この頃なら／日中よりも／やや暮れかかった頃
／まぶたを半眼にとちて／それを見ると／宇宙は少
し暗くなり／さあ、どう云つたらいいんだらう。／砂
をかぶつたポイテンソルグ／その景観の凄いつたらあ
りやしない。／沙漠の葦は知らないが／いまは世界の
どこかにも／やつぱりこんなに草が蒸し／国と国とが
地つづきで／ドイツの木霊が反つてくる／あちら側に
もしづかだらう。

(8) ここでの論述は、注(3)に挙げた高島高の文章を念
頭に置いて行った。

(9) 「書評」『今日の羊歯』尋常・友情の書『新しき詩論』
『文化組織』一九四一・五。

(10) 評論「志賀重昂——『日本風景論』をめぐる——」『文
化組織』一九四一・五)の中で小野が取り上げた、野口
のこの近作は次のようなものだ。——「私は見たり、完
全なる空の形、／青いお椀、大地をふせたり、／大地に
一本の木なく、草なく／ただ赤い土、大海の如くに／空
の音律に答へたるのみ。／今日に帰りて、私は見る、

／山嶽高く迫りて、その樽をつき／樹木背のびして、そ
の乳房をいちぢる。／あゝ、汝、何故に空の形を損はんと
するや、／われ故国の自然を礼讃し来れど、／今汝の無
礼を罵る。／山よ、ひれ伏して平面の土にかへれ、／樹
木よ、自らを無にして薪となれ。(後略)。

(11) ちなみに、『上海雑草原』に「序」を寄せた高村光太
郎が、その中で「美醜などといふ簡単なものは此処の
泥と、汗と臭気と錆と群集と広袤と、そして又巨大な
時の歩みと一切をのむ未知の力との中にすべて埋没す
る。かういふ天地をこれほど五官にひびいて肉体化し
た詩はあまり知らない」という言葉を記していること
も、ある程度その点と関わってこよう。

(12) ビーターB・ハーイ『帝国の銀幕——十五年戦争と日本
映画——』(一九九五・八 名古屋大学出版会)「第7章
チャイナ・ドリーム」参照。

(13) たとえば作品「第二十七番」は、「ソヨリともせぬ／
暮れ方」の蝶の行方を追うところから始まり、「人影も
ない／虫も鳴かぬ／渺茫と真黝に染まつてゆく草の海」
の光景を配した後、そこから一転「この夜 響り立つ
足場を挽ぎ煉瓦を砕き／トタンを蹴散らし 一瞬の風

が過ぎた」という詩句によって閉ぢている。

(14) 「風景の思想—短歌的なものへの対立—」。

(15) (14)と同じ。

(16) 作品「第二十六番」がすなわちそれであつて、「断面はまゝで藥のそれだ／老いた苦力の 不細工なスコツブの生きに／そいつは何処までも降りて来いといふ無抵抗さである／全く篤にかゝつた藥だ／苦力は苦力でいさゝかの分配も無駄骨折りだと云はんばかりに 垂直に倒り取つてゆく／レニろかゝいつが雨と太陽の一寸したはずみを喰らふと忽ち横ッ腹に真一文字の縮を寄せ／グツと一瞬に陥没してしまふ」のようにして始められてゐる。

(17) 官崎謙「豚時代」(第一章)、『日本未来派』第四三号 一九五一年二二の言葉を借りた。

(18) 「棟物」(「豚」第一冊 一九三六・一〇)及び「断層」(「豚」第三冊一九三七・四)。

(19) 木原孝一が、丸破の折に刊行したルポルタージュ『戦争の中の建設』(一九四一・七 第一書房)を読んで、そのような印象を得た。建築工作に従つていた間に発病、上海陸軍病院に後送されてくるまでの木原の中国体験に

ついては、またの機会に論じてみたい。

(20) 「美の立場から」(『報知新聞』一九二三・一一・四)八)の「四、夢—極東の田園都市」及び「五、出来な相談」の中で、光太郎が関東大震災直後の荒廃から、東京をミヤコとして立ち直らせるために、「生産を超越した原始の土地」「びびくりする程新しい天然素を感じさせるもの」が都会には入用なことを説き、その一例として「本所深川を一くるめに野原にしてしまふ」という夢を語っている点を指す。

(21) この評論の(出)のサブタイトルの方は「風雲交替」となっているが、内容から判断して(内)の「風景交替」の方が正しいと思われるので、そちらで記載した。

(22) 「海から見た土地—小野十三郎」(『さまざまなうた—詩人と詩』所収 一九七九・四 文芸春秋)

(23) 「詩論—郷土性について—」(『文化組織』一九四二・七)の中に出てくる、「(前略)今後、一部の例外を除いて、以上の土地では工場の新増設は許可されない。資本主義的見地から自由に競争的に行はれて、産業立地に対して、一つの画期的な国家規制が下されたわけだ」(傍点引引用者)といった表現に、そういう問題が

露呈していないか。

(24) 『志賀重昂——『日本風景論』をめぐって——』の終わり近くに出てくる、「私は、実は、私のこの抵抗感をもつと強く支持して、『日本風景論』を解剖し、それを東亜風景論にまで発展させるこゝろみを持つてゐた。(中略) 政治的には、共楽圏の理想と結びつけて、風景圏と文化圏の拡大について、空想を逞しうしてゐた」といういいまわしにも、そのようなひっかかりが感じられる。

(25) 「数と量」「夢」「暗い桜」「十一月の或る日の空」なども、自己批判の対象として取り上げられている。

(26) 「精神と物質」の後半部を以下に引用する——「不当に／『物』が否定されたとき／物質は／怒りもて／自らの宇宙を透視する。／珪素や クロームや ウァナジュウムが／鉄に合して／その性能を強化する／かゝるみことな生命現象の例示を／ときに『精神』は忘却するのだ。」

(27) 『豚』第一〇冊に、この作品と「季節図」と題した詩(第一部 上海雑草原)では「第三十一番」、及び評論「統弾壤の沙汰 『上海夜話』の示す事実^{アツ}に就て」を發表するにあたって、池田は「大和田賊」という名前

を用いている。

(28) 同詩集には、「上海雑草原」と題する詩が二篇収録されているが、ここで取り上げるのはその後者の方である。

(29) 『奇妙な本棚』の「第二部」の一章、「二見ヶ浦のフリラン」参照。