

斧の思想 —— 石原吉郎の詩における斧の形象について(2)

齊藤 毅

一 詩集『斧の思想』の位置

石原吉郎はその生涯で、死後もなく刊行された『満月をしも』も含め、八冊の詩集を残しているが、そのうち第二詩集『いちまいの上衣のうた』、第三詩集『斧の思想』の成立過程はやや不明瞭である。というのも、この二冊は単行本としては一度も刊行されることがなく、一九六三年に刊行された第一詩集『サンチョ・パンサの帰郷』と七二年に刊行された第四詩集『水準原点』の間に書かれた諸詩篇が、その後の作品集の中で徐々に「詩集」という名のもとにまとめられていったものだからである。

一九六四年度のH氏賞を受賞した第一詩集は、石原の詩人としての資質は勿論のこと、「帰郷」という語を含むそのタイトルにより、いわゆる「シベリア帰り」である彼の創作の原点に抑留体験があることをも世に印象づけた。実際、この詩集ではソ連収容所で経験された出来事を直接題材とした詩篇がほぼ連作の形で収められている。一方、『水準原点』では、やはりそのタイトルからも窺えるように、そうした生の素材からは距離をとり、より抽象的な主題を扱う傾向へと変化していったように見える。

石原の第二、第三詩集は、こうした創作上の推移の中間期に書かれたものであるが、さらに考えなくてはならないのは、この中間期に書かれた諸詩篇が二冊の詩集に分けられていることである。第二詩集はほぼ六四年から

六七年に書かれたもの、第三詩集はほぼ六七年から七〇年に書かれたものを集めているが、一部例外もある他、両者とも詩篇の配列は編年体をなしていない。詩人がなぜ第二詩集と第三詩集の年代的切れ目を六七年に設定したのか、なぜ諸詩篇の配列が今あるような形でなされたのかについては、単に詩集一冊に適した詩篇数といった動機とはまったく異なる、構成的な原理がそこに働いていたのだと見るべきだろう。

一つの指標となるのは、第三詩集に収められることになる諸詩篇の執筆期に、石原は自身の収容所体験を一連の散文として書き始めていたという事実である。その最初のもの、『確認されない死の中で』は一九六九年の『現代詩手帖』二月号に掲載されているので、その執筆は遅くとも六八年には始まっていたものと推測される。そして、それらはまず一九七〇年刊の詩文集『日常への強制』に収録されるのだが、その同じ詩文集の中で「斧の思想」から」と題した章が設けられ、詩集としての『斧の思想』が初めて形をとるのである（「……から」とあるように、そこにすべての詩篇は収められていない）。その後、散文のほうも執筆が続けられ、七二年刊の散文集『望郷と海』で最終的な形をとるが、これは第四詩集『水準原点』の刊行と同年である。

こうして、第一詩集と第四詩集の間の中前期、とりわけ第三詩集の創作期は、詩人が自らの体験を詩として直接表出するのではなく、散文という形で対象化していた時期であり、その傾向は詩集自体にも表れているのではないかと仮定することもできる^(三)。本論は、そうした観点から、この石原の第三詩集『斧の思想』から表題作（一九六八）の分析を試みたい。彼の第一詩集においては「斧」の形象は何よりもシベリアで抑留者たちが労働のために手にする道具であり、収容所連作の《コーカサスの商業》（一九五九）、《やぼんすきい・ほおぐ》（一九六〇）^(五)などでは確かにそのようなものとして現れている^(四)。それが第四詩集の《兎器》（一九六五）のような詩篇になると、「斧」の形象はより抽象的な扱いを受け、それが詩人の収容所体験と結びつけられるとしたら、それは読者が彼の伝記を知識として知っている場合だけであろう。《斧の思想》^(六)というタイトル、及びそれが詩

集の表題作とされたことが示しているのも、それらの中間的性格であると考えられる。⁽⁶⁾

二 詩《斧の思想》の構成

詩《斧の思想》は以下の通りである（行番号は引用者による）。

- 1 森が信じた思想を
- 2 斧もまた信じた
- 3 斧の刃をわたる
- 4 風もまた信じた
- 5 森へたわんで
- 6 声となる均衡が
- 7 たわやかな黙殺を
- 8 めぐりにめぐり
- 9 一枚の刃となって
- 10 自立する衝動を
- 11 圧倒する静寂の
- 12 みどりが迎えるとき
- 13 斧には蒼白な

14 横顔があると

15 およその森の

16 深みにあつて

17 起つてはならぬ

18 なにもものもないと (I一九二—一九三)

まず全体の構成から確認してゆきたい。この詩は全体で一つの文をなしていると思ふことができるが、それがさらに統辞論的にいくつかの部分に分かれてゆく。最初の四行は「思想を……信じた」、「信じた」というパラリズムにより第一—二行、三—四行で二行連句をなす(A)。残りの十四行は、第十四行と十八行末尾の「と」という格助詞により、Aで「信じた」と言われるものの内容が示される(B)。この「と」は二度現れるので、Bの部分は第五—十四行(B1)と十五—十八行(B2)に分かれる。第十四行と十八行は「……あると」、「……ない」という形で対をなし、B1と2の两部分の形式的等価性を強めている。B1の主文は十三—十四行であり(B1b)、それ以前の八行が「……とき」という従属文をなす(B1a)。

この従属文の構文はかなり複雑である。「衝動を」「みどりが(迎える)」「第十、十二行)が文の目的語と主語であり、目的語の「衝動」を修飾するのが、それ以前の第五—十行の六行で、それはさらに二行ずつの三部に分かれる。つまり「……均衡が」(主語。第五—六行)、「……めぐり」(動詞1。第七—八行)、「……と」(動詞2。第九—十行)である。こうしてB1aの八行は統辞論的には二行ずつの四つの対句に分かれる(動詞2。第九—十行)である。B1a1)と主語と動詞部分の十一—十二行(B1a2)に大きく分かれることになる。

さらにB1a1の内部では、第六行の「声となる」と九行の「刃となつて」の重畳、同じく第六行の「均衡」と十行の「衝動」の「衝」、「衝」という文字の類似的反復、および「均衡」、「衝動」という、いわば遠隔押韻が起こっていることも指摘できる。また第十行「自立する衝動を」、十一行「圧倒する静寂の」は、その間に(従属文B1a中の)修飾文と主文の切れ目があるはずであるが、「自立する」、「圧倒する」という文法的パラレルズム、および「衝動」、「圧倒」という音的反復によつて結びついている。こうして、B1、とりわけB1aの部分は、統辞論的、音韻論的な様々な構成が幾重にも重なりあつており、それがこの部分に動的な性格を与えている。

B2の部分は統辞論的には第十五—十六行と十七—十八行の二つに分かれ、全体は「(も)りの(Fino)」、「(あつ)て(te)」、「(な)らぬ(ranu)」、「と(to)」というふうには、疑似的な交差韻をなしている。これはAの部分で「信じた」で終わる行が交互するのと相似である。この四行の中心である第十六行から十七行にかけての「あつて」、「起つて」という内部押韻にも注意したい。拍数は第十六行が七拍、それ以外は八拍で統一されている。

以上のように、この詩全体は統辞論的にはA+B(1+2)という構成をとるが、形式的には安定した「靜的」構成をもつ最初の四行Aと最後の四行B2に挟まれて、複雑な「動的」構成をもつB1の十行という構造になる。Aは主題の提示、B2はその結論であり、その結論にいたる主題の展開をなすのがB1ということになる。このことは、提示部Aの冒頭、展開部B1の冒頭、そして結論部B2が始まる第十五行に、それぞれ「森」の語が置かれていることから確認できる。

一方で、初めに確認した通り、詩全体は次のような一つの文に還元できる。まず、「森が信じた思想を／斧もまた信じた」、「その思想を」風もまた信じた、(つまり)「斧には蒼白な／横顔があると」、「そして」起つて

はならぬ／なにもものもないと」。

三 提示部・森、斧、風

それではあらためて、詩の主題の提示部であるAから検討してゆきたい。ここで「思想を……信じた」と言われるのは「森」、「斧」、「風」の三者であり、通常「思想」を担うとされる人間はそこにはいない。これは修辭的には擬人化と言えるが、むしろここで問題なのは、そこでそれぞれの行の冒頭に、漢字一文字の形（そして、音韻的にはいずれも二拍である）で提示される三者間の関連であり、その関連の中で「斧」の形象のうちに体现されている「思想」が、表題の言うところの「斧の思想」なのだと考えられる。

実際、「斧」の形象には、それをもちいる人間が暗示され、さらにB1で「斧には……横顔がある」と言われる。人間は気配としてはそこに現前しており、Aで提示される三者のうちで中心をなすのは、表題にある通り、三者の中央に配置され、第二―三行の冒頭で反復される「斧」なのである。

それではAにおける三者の関係とはいかなるものなのか。第一行の「森が信じた思想」には、「しんじた・し、そう」という一種の頭韻が踏まれているが、そこには冒頭の「森」という文字の「シン」という音読みも背後で響いているように感じられる。この響きはとくに第十一―十二行の「静寂のみどり」との関係から、「森閑」という語、および「森とした」という当て字を連想させる。こうして、この詩における「森」の主要な表徴は、その視覚面に表れている「木」であると同時に、「静寂」であると言える。

第二行に現れる「斧」は、自然としての「森」、ないし「木」に道具として関わる。しかも、そこに暗示される人間が握る斧の柄自体、(その文字にも表れているように)すでに木からなっており、斧が存在するためには

斧が必要であるという循環構造をなしている。これは、木を伐るために偶々それに適しそうな石が使われるというのとはまったく異なり、道具としての斧と自然としての木の関係は構造として確立しているということであり、だからこそ「斧の思想」ということも言九いうるのである。

続いて第四行に現れる「風」については、それを修飾する第三行の「斧の刃をわたる」がまず問題である。本来ならこれは（森の）「葉をわたる」となるはずであるが、それが（おそらくは「刃渡り」という語との連想もあり）「葉」から「刃」への同音異義語の移行が行なわれているのである。この移行にはさらに、木製の柄を木の幹と見なし、「刃」を「葉」と見なすというイメージ上の比喻作用が働いているだろうし、ロシア語と並び、石原が専門としていた外国語、ドイツ語において、Blatt という名詞が「葉」と共に「刃」を指すことも関与しているかもしれない。

斧の刃が自然としての森、「木」への道具による人間の介入を象徴するとしたら、葉を渡る風は、森が体现する「静寂」に対する音響の発生を意味し、「葉」から「刃」への同音異義語の移行は、両者の対応関係を示している。このとき風の音響は、人間による言葉、つまり第六行冒頭で「声」と呼ばれているものに通じていると言える。「風」は、ある方向性を持った大気の運動と定義できるが、現実にはその運動が直接に現象することは稀であり、多くの場合、「葉をわたる」という表現に見られるように、例えば葉のそよぐ運動、その響きとして、間接的に知覚され、それが「風」として名づけられるのである。

この名づけとしての「風」という主題は、後の第五詩集『禮節』（一九七四）において大きく取り上げられることになるものである。そこから《名称》（一九七三）の前半部分をあげてみよう。

風が流れるのは

輪郭をのぞむからだ

風がとどまるのは

輪郭をささえたからだ

ながれつつ水を名づけ

ながれつつ

みどりを名づけ

風はとだえて

名称をおろす (I三三二)

この詩では「風」が「名づけ」られたものであることから、今度はその「風」自体が、自らが知覚される際に媒質となる「水」、「みどり」を「名づけ」てゆく。この詩における「風」―「名づけ」―「みどり」、および《斧の思想》における「風」―「声」―「みどり」という語連鎖の相似性は、両詩篇の直接的血縁を示しているように思われる。⁽¹⁰⁾

「刃＝葉」という同音異義語を軸とする道具的「斧」と言語的「風」との、こうした対応関係は、続くB1の叙述の中にも表れている。ここでは「なる」という動詞の重畳により、次のように言われている。「森」へたわんで／**声**となる均衡が／(略)／一枚の**刃**となつて／自立する衝動を／圧倒する**静寂**の(みどり)が迎えるとき。つまり、「森」への働きかけとしての「風」は「声」と「なり」、**声**は「刃」と「なり」、それを「迎える」のが「みどり」、すなわち「森」の「静寂」なのである。

こうして、Aに提示された三者の関係は、(1)自然としての「森」に道具として介入する「斧」、(2)「森」が体現する「静寂」に対する音響、すなわち「声」、言葉としての「風」、そして(3)「斧」(刃)と「風」(声)との対応ということになる。この詩における「思想」の内実は、そうした三者の関係自体であると言えるが、それは主体により「信じ」られるしかない。つまり、客観的に真であることはない。それについてはBで述べられることになる。

四 展開部(1)：声

B1はAで提示された三者のうち、最後に提示された「風」の形象を引き継いで展開される。この形象をまず引き継ぐのは、前項で見た通り、「声」の形象である。それは風と同様、呼気という大気の運動にして、言葉である。第八行の「めぐりにめぐり」という動詞が示しているのは、普通に考えるなら声の運動性というよりは、むしろ風のそれであろう。^(二)

この「めぐりにめぐり」という表現は、そうした運動性と同時に、それ自体で反復性を体現しているが、それは第五行の「たわんで」、第七行の「たわやかな」という同語根の語における音韻的反復とも呼応している。意味の胚としての語根は、このようにまず音韻的反復として現象するのであり、それによって意味的単位(形態素のような)として同定される、つまり「輪郭」を得るのである。「めぐる」という円環的運動の完結性を考えてみてもよい。

さらにこの「たわ」の音韻的反復は、第三行の「わたる」から発していると思ふことも可能である。第三行から一行おきに「刃(葉)をわたる／風」、「森をたわんで／声となる」、「たわやかな黙殺」という反復がなされ

ているのである。第三行から五行への「わた」から「たわ」への転換は、「風」から「声」へのそれと並行しており、第七行の「黙殺」は「黙」が「声」に、「殺」が「刃」に関係する。そして、実際、第九行では「声」となる均衡は「刃」となる。こうして、Aの「風」からB1に引き継がれた形象的連鎖は、最終的に再び「斧」の形象へ回帰してゆくのである。

以上を確認したうえで、あらためてB1における形象の連鎖を辿り直してみよう。第五行の「森へたわんで」という語結合は明らかに変則的だが、「へ」という格助詞が「森」への何らかの作用を表していることは確かである。「たわむ」とは、何かに力が加えられて曲がること、本来の状態からの偏差が生じることであり、第七行の（森の）「たわやか」さは、そうした「たわみ」が生じるための条件である。

続く第六行の「均衡」は、そうして加えられた力とそれに拮抗する力が等しくなり、「たわみ」が一つの形、詩《名称》の語彙によるなら「輪郭」となることである。ただし、「たわみ」という偏差をそれとして認識し、ある契機における「均衡」を一つの形として捉えるのは、それ自体、自然に介入する精神の作用である。そして、そのようにして形をなす「均衡」が、この行では「声」となると言われるのである。それは、このB1の部分がAから「風」の形象を受け継いでいると考えるなら、（葉を）「わたる風」が一つの音的形象をなす「声」となることと見なしてよいだろう。その音的形象とは、右に見たような、反復の中で同定される「たわ」という語根のようなものである。

その「声」は完結した「輪郭」をもつものであり、第十行にあるように、それは「自立する」。そこには「一枚の刃となつて」という第九行の限定が付されているが、その「刃」には「葉」が響いており、「自立」という語に垂直性が暗示されていることから、「声」自体が木（森）という文字を構成する（の似姿となる。「一枚」の「一」という次元を、それは獲得するのである。

五 展開部(2) 刃

この「一枚の刃」という表現に関しては、第一詩集『サンチョ・パンサの帰郷』中の詩《伝説》(一九六三)を参照しておく必要があるように思われる。その最初の八行は次の通りである。

きみは花のような霧が

容赦なくかさなりおちて

ついに一枚の重量となるところから

あるき出すことができる

きみは数知れぬ麦が

いっせいにしごかれて

やがてひとすじの声となるところから

あるき出すことができる(一九三)

《斧の思想》の「一枚の刃」(これは「一枚の葉」でもある)に対して、ここでは「花のような霧」が「一枚の重量となる」とされる。「花の、よ、う、な、霧」とは、本来「花」は「霧」のように非物質的な性質を持つかのような言い方であるが(「霧」という語は、視界が霞むことを表す動詞「霧る」の名詞形であり、けっして大気中の水蒸気を指すものではない)、それが「一枚の」花弁となって、物質性の主要な指標である「重量」を得るといふふうに、これらの行は読める。これを逆に言うなら、何かを切断し、それにより「輪郭」を与える「刃」がその

機能を果たすには、その物質性だけでなく、なによりもその理念 (idea) 的な形、すなわち質料に対する形相 (eidos) が重要であることになる。^(一四) ここで問題なのは、物質的なものと非物質的なものの接点なのである。^(一五)

この《伝説》という詩は、詩集中では最後から二番めの位置に置かれているが、^(一六) 続く第二詩集『いちまいの上衣のうた』所収の《花であること》(一九六五)と密接な関係を有している。この詩は全篇を引こう。

花であることでしたか

拮抗できない外部というものが

なければならぬ

花へおしかぶさる重みを

花のかたちのまま

おしかえず

そのとき花であることは

もはやひとつの宣言である

ひとつの花でしたか

ありえぬ日々をこえて

花でしかついにありえぬために

花の周辺は適確にめざめ

花の輪郭は

鋼鉄のようでなければならぬ (I-113)

ここで「花」は、力動（おしかぶさる、「おしかえす」）の「拮抗」（均衡）としての「輪郭」、物質（「重み」、「重量」）における精神の受肉である「かたち」の顕れそのものであり、さらに、そのようにして「花であること」は「宣言」、すなわち発語に等しいものとされる。そして、最終二行の「花の輪郭」（花卉を暗示している）、「鋼鉄」という語からは、やはり「刃」が想起される。《伝説》、《花であること》、《斧の思想》の間には、「花」（はな）―「葉」（は）―「刃」（は）という音韻上、かつイメージ上の連想が働いているように思われる。

《斧の思想》の「刃」のほうに戻るなら、一方で「刃」による切断とは自然の中に空虚を導入することであり、刃の形自体、その一辺（第三行の「斧の刃をわたる」に暗示される「刃渡り」）の厚さがゼロとなること、現実的には不可能であるにせよ、理念的には求められる。すなわち、物質性を持ちながらも、限りなくゼロに近い薄さであること、いわば幾何学上の直線となることである。こうして「刃」とは、すぐれて物質性と精神性のないし虚構性（ゼロの概念のような）の接点をなす物であると言いうことができる。《伝説》においてきわめて非物質的な物質である「霧」が物質性の指標である「重量」を得、それが薄さを表す「一枚」という語で表現されていることの意味も、そうしたところに求められるべきだろう。さらに《伝説》ではそれが、「数知れぬ麦」の脱穀される音が「ひとすじの声」となる様と並置されている。《斧の思想》でも「風」、すなわち「霧」と同様、やはり非物質的な物質である大気の運動が「声」、すなわち大気の振動となり、それが「一枚の刃」という極限的な形をとることになるのである。^{（一七）}

こうして、ここまで追ってきた諸形象の連鎖は、最終的には第十行の「衝動」に集約される。B1が始まる第五行から十行まで（B1a1）は、この「衝動」という語を修飾する部分であり、すでに見た通り、そこにおいて「均衡」と「衝動」が音韻的、視覚的に対応し、統辞論的には「均衡が……する衝動」という関係をなしている。「声」の「輪郭」は静的なものではけっしてなく、力動的な「均衡」の結果なのであり、さらにその力動が

「衝動」と呼ばれるとき、そこには力動の主体性（「自立」）が想定されている。第七行で自足的な存在としての自然、「森」のありようが「黙殺」と言われていること自体、「声」の主体性を暗に前提としているのである。

一方、道具により自然に介入し、それを變形し、自らを中心に世界を再編成する人間の主体性は、「刃」という形象に象徴的に示されている。物質性と虚構性の接点である「刃」は、自然への介入とその變形そのものであるからこそ、道具としてそれがもちいらられる際、それを持つ人間の手の自然性が傷つけられることのないよう、柄が必要とされる（柄の機能はそれだけではないが）。通常、それは木で出来ており木を變形する斧自体に、すでに変形された木が使われているという点でも、斧は人間により再編成された世界をすぐれて象徴する物ということになる。そして、「声」もまた「刃となつて」と言われているのは、「声」により自然に与えられる名、概念が、そうした再編成された世界の虚構性を担うものだからなのである。

六 展開部(3)：静寂、みどり

続くB1a2は、B1a1を目的語とする文の主語と動詞からなるが、両部分は明確な対照をなしている。先に見た十行と十一行の「自立する」、「圧倒する」というパラレリズムには、さらに「自立」、「圧倒」という対照が見られる。「刃」は「自立する」ことにより、立っている木を倒すのであるが、それがここでは逆に「みどり」により「圧倒」されるのである。

この逆転について考えるには、もう一つの対照を見ておく必要がある。第七行にある「たわやかな黙殺」という語句は、B1a2では「静寂の／みどりが迎える」という文に展開されている。いずれも「たわやかな」森、すなわち「みどり」について言われたものであるが、第七行の「黙」に当たるのが十一行の「静寂」であるのに

対し、「殺」には十二行の「迎える」が対応している。つまり、ここでは「声」に対する自然の対応が逆転していることになる。

この逆転は、それ以前（AとB1a1）では「森」（すなわち視覚的には「木」の集まり）、そして「刃」の背後で「葉」と呼ばれていたものが、「みどり」と呼び換えられていることに対応している。つまり、「木」はその視覚的形態により同定しうる客体であることを止め、「みどり」、すなわち新芽という元来の意味でも、光の波動としての色彩の意味でも、何らかの力の顕れと化しているのである。^(二六)

この「圧倒する静寂のみどり」のイメージが、石原の収容所体験からきていることは確かである。彼は一九七〇年に発表され、その後、詩文集『日常への強制』に収録された散文『沈黙と失語』の中で、シベリアの収容所の情景（おそらく石原が一九四九年から五〇年までを過ごしたバム鉄道の収容所である）について次のように書いている。

禿鷹も、禿鷹にしばまれる死体も、そのかぎりでは自然なのだ。／シベリアの密林は、^{タイガ}つんぼのような静寂のかたまりである。それは同時に、耳を聳するばかりの轟音であるともいえる。（Ⅱ三三）

この一節は「その静寂の極限で強制されるもの、その静寂によって容赦なく私たちへ規制されるものは、おなじく極限の服従、無言のままの服従である」と続き、収容所での権力関係の主題に接続されてゆくのだが、右の部分だけに限るならば、それにとどまらない意味を含んでいる。

果てしなく続くシベリアの密林の「圧倒する静寂」は、それがどんな「声」をも無に帰するように思えるがゆえに、「耳を聳する轟音」という反対物に転化する。しかし、この転化が起こるのも、そこに「声」を発し、「耳」

を傾ける主体があるからである。その主体性を脅かすという一点で「静寂」と「轟音」は等価となりうるのであり、「静寂」それ自体は「自然」の一状態にすぎない。禿鷹が餌をついばむのも、同様に自足的な自然であり、そこに「死体」という死の次元が導入されるのは、あくまで主体の主体性によってなのである。

つまり、人間は「斧」のような道具、「声」の名づけによる概念により、自らを中心に、すなわち主体的に「自然」を世界へと再編成すると言っても、自然がそうした主体の不可能性として現出することはありうるのであり、むしろ自然の再編成とは、そのような不可能性の克服のことだったのだと言える。死とはいわば、自然の不可能性を主体が自らのうちに取り込んだものである。また、収容所に体现されるような権力の権力たるゆえんは、人間をそうした不可能性に直面させることにある。

詩のほうに戻るなら、「圧倒する静寂」の「圧倒」とは以上のようなことを指し示しているのであり、そのとき「森」は主体に対するものとしての客体性を失い、力の顕れとしての「みどり」と化すというのも理解できる。そして、「森」は「みどり」となって初めて、「声」ないし「刃」（「声となった」、「刃となって」）を「黙殺」する、つまり、それに対して自足的な存在に留まるのではなく、それを「迎える」ことができるのである。この「迎える」という語は「みどり」を擬人化しているというよりは、そこで「みどり」が二人称化している、すなわち、それに対して主体が何らかの応答をせざるを得ない存在となっているのだと見たほうがよい。つまり、「迎える」とは「向かえる」であり、主体と自然は対面するのであり、そのとき主導権を握るのは「圧倒する」自然のほうなのである。

七 結論部(1)・斧の顔

この対面関係において主体は変容し、道具と名、言葉、概念は別の様相を帯びることになる。まず、言葉について言えば、この詩ではただ「声」としか名指されておらず、言葉の間投詞的本性（不可能なものに直面したときに思わず漏らすような）は一貫して保たれている。概念に間投詞、「声」はないと定式化することもできよう。

道具、「斧」について言えば、B1bに辿り着いたところで、それには「横顔がある」と言われている。この隠喩には複数の意味の層がある。一つは、この詩において主体性を体现する道具である「斧」は、ここで自然と一人称—二人称的に対面しているがゆえに、顔の形象が現れるということ。もう一つは、「斧」は「圧倒する」自然の前で、主体に従属する道具としての意義を失い、それ自体が自足的な物となっており、人物的比喩形象もそこに由来するということである。

「横顔」というのは、手にされてもちいられずに、そこに置かれていた斧が、通常は横向きにされることからくる。それが「蒼白」であるというのは、「刃」の鉄の色をそのように形容しているということもあろうが、言うまでもなく、自然の力の顕れとしての「みどり」と、その中で道具としての機能を失う斧の「顔」色との対比でもある。しかし、一方で「蒼白」の「蒼」の字は、まさに「シベリアの密林タイガ」のごときを形容する「鬱蒼」という語に見られる通り、本来は植物の茂るさまを表すものであり、また血の気のないさまを表すその語は、逆にそこから「刃」によりもたらされる流血を連想させるといふ面もある。

このように、物と化した斧は両義的存在となるのであるが、それはここにおいて「斧」とは世界を再編成する道具であるだけでなく、自然の不可能性に直面する場でもあるということから来ている。そして、このとき同様に言葉は、やはり世界を再編成する概念であるのみならず、そこから不可能な自然が開ける通路ともなるので

ある。

この詩における「斧の思想」の内実を一度めに語るB1の部分は、この「横顔があると」という行で終わり、続く十五―十八行のB2が二度めを語ることになるが、この二つの内実は「横顔があると」、「なにものもない」と（接続詞等で結ばれない）同格関係をなしているため、詩の結論部であるB2はB1の言い換え、ある種のパラフレーズであることが出来る。それではB2において、「斧には……横顔がある」ことが、どのよう言い換えられているのか。

すでに見た通り、B2全体は統辞論的關係はきわめて分かりやすい。「この森の／深み」とは「圧倒する」自然のただ中ということであろうが、「森」という漢字も、「深」という漢字も「静寂」を表す「しんと」という言い回しの当て字として用いられる。したがって、「起ってはならぬ／なにもものもない」というのは、石原が『沈黙と失語』で言う「秃鷹に飛ばれる死体も、そのかぎりでは自然なのだ」という状況を指していると考えられることもできるが、問題はB1の「斧の横顔」との關係である。

まず確認したいのは、客体を見る眼、「声」を発する口のある「顔」はすぐれて主体の象徴であり、かつ「横顔」という表現は、それ自体でそうした主体間の關係、眼差しを暗示しているということである。それはある「顔」を側面から見ている別の「顔」を前提としているが、そこで両主体は対面していないのである。それでは、両主体が対面した場合、どうなるのか。それについては、少なくとも二つのことが指摘できる。一つは、斧の「顔」と正面から対峙するというのは、その「刃」がまともにこちらに向けられる事象であること。一つは、すでに見たように、「刃」とは理念的には、切断するその一辺の厚さがゼロとなるわけだから、その意味で斧の「顔」を正面から見ることができない、いわば斧はその「横顔」しか見ることができないということである。

もちろん、これもすでに見てきた通り、斧とは何よりも主体が自然に介入し、それを世界へと再編成するため

に手にする道具なのであり、その「刃」が他の主体に向けられるという事態は想定されていない。しかし「斧には……横顔がある」という言明、つまり、斧自体を一つの主体として形容する言明は、そうした事態を可能なものとしている。つまり、石原自身の語彙を使うなら、「斧」が「兇器」となり、隣人が「敵」になるということである。そのとき、普段は互いが同類であることを保証する鏡像的な「顔」は消え、いわば見えない「顔」が顕わになるのである。

B2の「起つてはならぬ／なにもものもない」は、以上のようなことを指しているように思われる。この行で「ならぬ」という禁止、命令の連語がもちいられていることに注意したい。つまり、ここでは「ならぬ」が「ない」と否定されることで、法的なものの効力が失われているのだ。これは、先に述べた斧との対面、すなわち斧の刃が直接こちらに向けられる事態というのが、法に抵触するものであることとも対応している。

八 結論部(2)・第一詩集のほうから

ただ、そこで問題となるのは、もしこの詩の情景が石原の収容所体験に由来しているのだとしたら、そうした自然、「この森の／深み」にまで人間を連れてきたのは、まさに法に依拠する権力のリゴリズムだということである。この点について考えるために、石原の第一詩集『サンチョ・パンサの帰郷』所収の収容所連作から、『コカサスの商業』(一九五九)の前半部分を見てみたい。

そのとき君は斧の刃に
もたれていた

あるいはこういっても

いいだろう 斧が

君の背にもたれていた

斧の刃にこそふさわしい

盾のようなその背を

斧よりほかの だれが

そのように愛しただろうか

それはどんな日の朝でもいい

石のなかに風が立つためには

斧のなかで斧の刃が

めざめればよかった

朝だけにしか起りえない

ものごとの価値の

はじまりのなかで

斧は幹からひきはさずされ

やさしくまっすぐに

君の背へ打ちこまれた

斧には麵棒のように

きまじめな柄があり

柄には金色のむく毛の手があった（I三〇—三二）

「ある報復から」という副題を持つこの詩は、ソ連の收容所内において囚人の間で起こった、斧をもちいた傷害事件を描いたものと推測される。⁽¹⁰⁾この詩で特徴的なのは、斧自体が一つの主体として描かれており、実際にそれをもちいる人間については、その「手」にしか言及されていないことである。また、「斧には〔……〕／きまじめな柄があり／柄には〔……〕手があった」とあるように、その「手」は「柄」を介して間接的に斧に関わるのであり、斧自体の主体性はあくまでその「刃」に体现されているように読める。「斧の思想」というように、斧自体を主体化して見る視点は、すでに一九五〇年代の收容所詩篇から表れているのである。

この場面で斧は「背へ打ちこまれ」ているので、斧との対峙ではないものの、斧の「顔」が別の主体に正面から（「やさしくまっすぐに」向けられたことは確かである。それがこの詩では「君は斧の刃に／もたれていた」、「斧が／君の背にもたれていた」と、二主体が寄り添っているかのよう描写されている。世界の道具的連関からの逸脱にもかかわらず（「斧は幹から、ひきはすざれ／〔……〕／君の背へ、打ちこまれた」）、人間の「背」を「斧の刃にこそふさわしい」と形容させているのは、やはり「起つてはならぬ／なにもものもない」という「思想」であると言える。

ここで問われなくてはならないのは、人間による世界への自然の再編成は、自由なものなのかということである。勿論、そこでは主体的自由が行使されているのだが、そうして世界が編成されるや、今度はその道具的連関に主体が従属することになるばかりか、そこに主体間の権力関係が導入されるとき、主体自体が、不可能性としての自然に直に接する道具と化すことにもなる。労働を人間的主体性の顕現と見なし、鎌とハンマーという道具（いずれも斧と相似的な形態を有する）の意匠をその国旗にあしらったソヴィエト連邦という国家における收容

所の現実、そのようなものだった。

《コーカサスの商業》では、そうした世界の拘束性からの解放として、この傷害事件が描かれており、その解放は「石のなかに風が立つ」という、絶対的不動性の中の可動性として表現されている。「石」はその不貫入性から、すぐれて物質的な物質とも言えるが（そして、それゆえ斧の「刃」としてももちいられるのだが）、この場合はやはり権力による拘束性の隠喩と見るべきだろう。精神の介入を受け入れる自然は「たわやか」さを本性とするものであり、人間の機構のほうがそれよりもはるかに鞏固なのである。

その「石」の中に起こる「風」は、単に自由の隠喩であるだけでなく、後年に書かれた《斧の思想》の側からの視点からすれば、それはまた「声」、概念として凝固する以前の間投詞的なそれに通じていると見ることもできるかもしれない。いずれにしろ、「風」と「斧」との連関がこの詩ですでに示されていることは注目される。その「風」が「立つ」「起る」と言ってもよい）ための条件は、「静寂のみどり」に「迎え」られることにより、斧が道具としての斧であることを止め、その中で斧の「刃」としての本性が「めざめる」、つまり潜勢的になっていたものが再び顕在化することであった。その「刃」とは、人間の主体が不可能性に直面し、なおも留まるためにそこへ向ける「衝動」としての「刃」であるが、この場合の不可能性とは、自然のそれではなく、「石」の形象（それ自体は自然的形象である）として表れた、権力による拘束性のことである。

《斧の思想》において「起つてはならぬ／なものもない」という「思想」が生まれるのは、斧の道具的連関も、権力の体現する法も「圧倒する」、「静寂の／みどり」に主体が「迎え」（向かえ）られるときであった。権力は人間的主体をも道具と化すがゆえに、それを自然の不可能性に直面させる。しかし、主体が道具と化しながらなお主体である限り、いわば主体性なき主体である限り、その不可能性はまた解放への通路となったのである。石原吉郎の創作の原点に抑留体験があると言いつき、その意味はこうしたところに求められるべきであろう。

石原自身はそれに関し、詩集『サンチョ・パンサの帰郷』の「あとがき」の中で、次のような一見逆接的な仕方です。

私にとつて人間と自由とは、ただシベリアにしか存在しない（もっと正確には、シベリアの強制収容所にしかない）。日のあけくれがじかに不条理である場所で、人間は初めて自由に未来を想いえがくことができるであろう。（一五四三）

というのも、自由とは単なる制限、障害の不在なのではなく、詩《斧の思想》に見られたように、世界がなす構造の中で、その挟間において顕れるものだからである。右のような言明が当時、どれだけの人に理解されたかは分からない。無論、そうした「思想」はつねに暫定的なものにとどまる、「信じる」しかないものであり、だからこそ、それは石原の詩作においては段階を踏んで追求されていった。たとえその段階は終わりのないものであつたとしてもである。その中で、冒頭で述べたようにその成立からして「中間」的なものであつた詩集『斧の思想』は、その「中間」性自体を基調とする作品であるように思われる。しかし、そうした展望のもとでの石原の創作全体の再考は、いまだ緒に就いたばかりである。

注

- (一) この経緯の詳細については以下を参照。斉藤毅「石原吉郎の詩における他者のトポロジ」、岩野卓司編『他者のトポロジ—人文諸学と他者論の現在』、書肆心水、二〇一四年、二六〇—二六一頁。
- (二) 『サンチョ・パンサの帰郷』における収容所連作については以下を参照。斉藤、前掲書、二七二—二七四頁。

- (三) 例えば、この詩集中の《姓名》(一九七〇)にある「風がめぐる脊柱／雲のとどまる頭蓋」(一二三七)という行は、石原がシベリア抑留中に作った詩《雲》からの引用である(一五〇二)。それがここではまったく異なるコンテクストの中に置かれ、別の詩となっているのである。なお、石原の作品からの引用は以下から行ない、巻数と頁数を括弧内に示す。『石原吉郎全集 I、II』、花神社、一九七九、八〇年。詩篇、散文名の次に括弧内で示すのは、すべて発表年である。
- (四) 《コーカサスの商業》、《やぼんすきい・ぼおく》については、それぞれ以下を参照。斉藤毅「兇器の時——石原吉郎の詩における斧の形象について」、『マテシス・ウニヴェルサリス』第二〇巻第二号、獨協大学国際教養学部言語文化学科、二〇一九年、一九―二三頁。斉藤「石原吉郎の詩における他者のトポロジー」、二七―二八八頁。
- (五) このようにこの詩篇は執筆年代が一九六五年、すなわち第二詩集成立期のものであるにもかかわらず、第四詩集に収められている。この詩集の「あとがき」には、次のように説明がある。「詩集のIは、「日常への強制」以後〔すなわち「斧の思想」の詩集としての成立以後——引用者〕の作品を、IIはこれまでの詩集に洩れたもので、いままお私に、意味があると思われる作品を収録した。初期のころの作品数篇も、これに含まれる」(石原吉郎「水準原点」、山梨シルクセンター出版部、一九七二年、一一八―一九頁)。《兇器》もIIの部に収められているが、こうした選択はそれぞれの詩集に対する作者の構成的意思を示してはいないだろうか。《兇器》の場合、それは第二詩集よりも第四詩集にふさわしかったということである。
- (六) 作品のテクストに付された強調の傍点はすべて引用者によるものである。
- (七) 同様のことは、「斧の思想」で表題作の直前に置かれた二詩篇《河》と《落差》(いずれも一九六八)についても言える。両詩篇とも、やはり「日常への強制」に収録された散文「オギーダ」、「沈黙と失語」(いずれも一九七〇)で石原が繰り返して語っている、シベリアのアンガラ河支流のほとりでの体験に由来するものと推測できるが、その題材が第四詩集の表題作《水準原点》では、より抽象的主题に転化して扱われることになるのである。以上の経緯の詳細については以下を参照。斉藤毅「うずくまる——石原吉郎の作品における河と時間」、『マテシス・ウニヴェルサリス』第二二巻第二号、獨協大学国際教養学部言語文化学科、二〇二一年、三七―六五頁。
- (八) 『斧の思想』所収の《支配》(一九七〇)には「拳の位置まではきみが思考し／そこからさきは／斧が思考する」(一二三三)という詩行がある。この詩については、斉藤「兇器の時」、一―三頁を参照。
- (九) 斉藤「兇器の時」、二四頁(註一四)も参照。
- (一〇) 《名称》を含む石原の詩における「風」の形象の言語的性格については以下を参照。斉藤毅「風の頭れ——石原吉郎の詩における風の形象について」、『マテシス・ウニヴェルサリス』第二二巻第二号、獨協大学国際教養学部言語文化学科、二〇二〇

年、六五―八九頁。また、「名づけ」のモチーフについては『斧の思想』中の《姓名》も参照のこと。冒頭から引用するなら、

「朝は一条の姓名となる／姓名を恥じる／さらに一条の姓名となる／名づけがたい静寂のゆえに／わたしは／それを名づけた／空へ尖塔をゆるすように」とあり、その後には註三で言及した「風がめぐる脊柱」という行が続く（二三六―三三七）。

(二二) 『斧の思想』の《契約》（発表年不明）には以下のような行がある。「森がおれをめぐ、ぐ、つても／おそらく解決にはならぬ／だが／おれが歩くだけで／森は展開する／深いみどりのまま」（一二二―一二三）。

(二二) 『斧の思想』中の《海をわたる》（一九七〇）にも同様の転換が見られる。「愛することは／海をわたることだ（二行略）水尾みおの行く手へ／たわんだまま」（一二三五）。

(二三) 石原の詩における「輪郭」のモチーフの、こうした観点からの解釈については、斉藤「風の頭れ」、六七―六九頁を参照。

(二四) 「質料」を表すギリシア語の *πλάμα* が、本来は「木、森」を意味するという事実を示唆的である。

(二五) こうした精神性と物質性との関わりは、一般に『斧の思想』において一つの主題系をなしていると言える。《重量》（発表年不明）（銀に／ある重量をゆるすとき／銀ははげしく／ひとつの意志となる）、《物質》（一九六九）（悲しみはかたい物質だ／剛直な肩だけが／その重さに拮抗する）といった詩を参照のこと（一二〇―一二二、一二八）。

(二六) ちなみに「サンチョ・パンサの帰郷」の最後に置かれた詩は《夜の招待》（一九五四）であるが、知られる通り、この詩は詩誌『文章倶楽部』に投稿されて特選に入選した、石原の詩人としてのデビュー作であり、当然、詩集中で最も早くに書かれたものである。こうした経緯から、この詩集の中で《夜の招待》はいわば「アンコール」のような性格を有しており、実質的な最後の詩は《伝説》であると見ることも可能である。

(二七) 「いかなる声よりも／錐は声である」（一二〇〇）という行を持つ『斧の思想』中の《錐》（一九六八）も参照。錐の先端もまた、理念的には幾何学上の点となることが求められ、そして自然に空虚をもたらずものである。

(二八) 石原の詩における「みどり」の形象については以下を参照。斉藤「風の頭れ」、七〇―七二頁。

(二九) 石原語彙としての「兇器」については、斉藤「兇器の時」を、「敵」については、斉藤「石原吉郎の詩における他者のトポロジ」、二六四―二七一頁を参照。

(二〇) この推測の詳細に関しては、斉藤「兇器の時」、一八一―一九頁を参照。そこで述べてあるように、石原は《コーカサスの商業》で描かれているのと類した収容所内の事件について散文『終りの未知』（一九七二）の中で語っており、この散文は第四詩集『水準原点』と同年に刊行された散文集『望郷と海』に収録された。こうして、詩《コーカサスの商業》（「サンチョ・パンサの帰郷」）、《斧の思想》（『斧の思想』）、《兇器》（『水準原点』）は一つの系譜をなしていると見なすことができる。

The Thought of the Axe

— The Image of the Axe in the Poetry of Yoshiro Ishihara

SAITO Takeshi

Japanese poet Yoshiro Ishihara's third collection of poetry, *The Thought of the Axe* (1970), belongs to a transitional period in his growth as a poet. This collection of poems is situated between his first work, *The Homecoming of Sancho Panza* (1963), which draws much of its inspiration from Ishihara's experiences in the Soviet prison camps, and his fourth collection, *Datum of Leveling* (1972), which deals with more abstract subjects. Furthermore, *The Thought of the Axe* was created at a time when Ishihara had begun to objectively describe his own experiences in the concentration camps, in prose, rather than poetry. This essay examines the title piece of *The Thought of the Axe* from the above perspective. In *The Homecoming of Sancho Panza*, the "axe" is employed, above all, as a tool used by prisoners in forced labor in Siberian gulags. However, in *The Thought of the Axe*, the figure of the "axe" takes on a symbolic meaning and is philosophically used to explore the relationship between man and the world. In this essay, through a structural analysis of the poem "The Thought of the Axe" we explore this shift in perspective in the depiction of the figure of the "axe."