

# 形而上詩の〈現在〉(三)——裕杏子の瞑想としての〈身体詩〉

太田雅孝

## 序 〈身体詩〉の言語について

改めて言うことでもないかもしれないが、女性の書く詩を、とりたてて〈女性詩〉という言い方で一括りにしようというのは、もはや止めなければならぬ。現在、ジェンダーの問題は、男女の区分すら超えんとする認識を示している。〈男性詩〉などという珍妙な言い方がなかったように、少なくとも詩を扱う領域では、旧態依然とした意識で女性の書く詩を〈女性詩〉として特殊化することはいらぬ差別や誤解を招くばかりであろう\*1。

しかし、ジェンダーを乗り越えても、生物的な個体としての性(セックス)は誰しもあるわけで、その主体になる意識は、なによりも〈身体〉であるということ忘れてはならない。〈身体〉の構造的差異に根ざした生理的な感覚や意識の持ち様が異なっているので、自ずと男性の書く詩と女性の

書く詩が何から何まで全く同じ地平に立つことはない。それは、書くことへの制限ではなく、むしろ解放となるべき要素として考えられていいだろう。ただ単純に五感の感覚的な問題だけでなく、さらに言うなら、これまで取り上げられることの少なかった同性愛者や性同一性障害者の書く詩もあろう。それ故、多様な詩の生まれる可能性のあることを意味している。事実、現実はそうなっているのではないか。

詩にとつての〈身体〉とは何か。その方位を考えることは、いつの時代にも大切なことであり、ここでは、そうした〈身体〉の作用を介して書かれる詩に着目し、同時にそれが単なる理論の詩になることから脱していることを良しとして考えてみたいのである。

本論に入る前に、筆者の考える〈身体詩〉の言語を、やや重複するが、便宜的に三つに分けておきたい。まず始めに、(i)五感を基とした生理的感覚の直接性の中で表現さ

れる詩、その中には、性愛などを生々しく、あるいは官能的に、またときに触れて扇情的にも表そうとするセクシャルティの言語、ないしは特定の時代や文化の意識（男らしさや女らしさなど）に影響を受けたジェンダーの言語と関わる詩がある。次に、(ii) 性機能の違いなどを持つ故に感覚的に、あるいは知的にその構造的な観点を獲得しつつ自己と関連づける言語、それを敢えてセックスの言語と言うなら、(iii) そこからさらに普遍的、包括的に、ある種のメタ意識の元で自らの生きる現実を認識する言語の詩を〈瞑想詩〉と考えた。そこに至って身体性が形而上詩に繋がる貴重な橋渡しの場所を現出させることになり、後者を観念や難解の詩として短絡的に排除するのではなく、感じ、想い、考える〈身体〉の延長としての、緩やかな抽象による包摂的な認識をもたらしめるものとして捉え直すことが出来るのではないかと思うのである。

## 1 碓杏子の詩的方位

〈身体〉は、いつでも〈現在〉に他ならない。

〈身体〉は、生きられた〈歴史〉としての〈過去〉と、生み出される〈神話〉としての〈未来〉を、〈現在〉において複合的にブレンドしている。それゆえ、〈身体〉の〈現在〉は混沌であるが、〈身体詩〉はそこに〈意味〉という秩序をもたらず試みとも言える。こうした認識の上に構造化された

詩が、〈身体〉の〈声〉としての碓杏子の詩であり、一見、正反対の印象を与えるかもしれないが、その構造的な意味において、碓詩は形而上的であり、神話原型的と言える要素を孕んでいるのである。

碓は、星野徹の唱えた形而上的な理論の詩や観念的な詩の方位に対して、これまで絶えず用心深く距離を保っていたように思われる。だが、星野の亡くなる前の、そうしていた時でも、〈火〉と〈水〉という〈四大元素〉のシンボリズムの意味を引き寄せることによって神話的な意味に繋がり、同時に〈身体性〉を強く介在させることによって〈経験〉の〈原型〉と共鳴する現実をしっかりと把握し、それらを作品の中に巧みに取り込んでいたように思われるのである。

初期から中期の詩集『愛の香辛料』（一九九〇年）にかけての碓詩の最大の特徴とも言える〈情熱〉、換言すれば、逆る生命の流れを増幅するような力強いリズムと、それを支える生命への肯定的な信念、すなわち、〈生々流転〉の生と死と再生を喜ぶべきものとして捉える大胆な受容能力、仮にそれを〈火〉の創造力と呼ぶならば、後期の（特に詩集『水の声』（二〇〇九年）以降の）詩は、中心的な信念は不変のままに、そこからゆったりと〈火〉のレトリックの衣装を脱ぎ捨て、静かに〈水〉の瞑想的な流れに身を委ねるかのような趣がある。

永遠を流れている球形の神話も

そこを流れている川も

その始まりはすべて

日常から生まれた一滴の水だ<sup>\*</sup>

\*

小さな流れを想う

在所の澄んだせせらぎを想う

もうガンジスでなくて良いのだ<sup>\*</sup>

俗詩の後期の焦点が、〈水〉の精神であることは大方の認めるところである。ところが、以前の詩集『愛の香辛料』では、それが〈火〉の精神であったといえるほど、熱い気迫の漲る詩を書いていたのである。〈火〉から〈水〉へ、その間に何か変化を惹起するような誘因があったのか。俗の書いた散文などから推測するに、恐らく、自らの生死と関わる病気の体験、あるいは周囲の隣人や恩師たちの死や病いと直面などといった、死をまざまざと実感するような重い経験があったと思われる。

詩集『水の声』の「あとがき」にあるように、前詩集『水の惑星』（二〇〇〇年）を編むに際しての思いとして、一九九九年に私は大腸癌で生死の境をさまよったことがあり、もうこの辺でいつ終わるかも……と書き付けている。この大病の経験が、〈火〉から〈水〉への変容をもっとも決定づけ

たことではなかったかと私は考えている。燃え上がる情熱と烈しい経験を求めようとする〈火〉の精神が、詩人の軀をいっしかり傷つけていたのだ。大病と引き替えに〈火〉の詩を求めていたと言いつても過言ではないだろう。それは、〈身体〉への加重なストレスを無意識のうちに強いる方法の選択であったとも考えられ、その行き着いたところが、〈大腸癌〉という生死の分かれ目だったわけである。ここに至って詩人は、術後に得た〈健康〉を大事にする癒しへの方位を〈水〉の精神の中に見出し出していく。これは、このとき初めて出てきたものではなく、それまでの俗詩の通底音となって流れていたもので、それなりに自己主張していたものではあるが、それまでの詩人の方法はその上に〈火〉の現象学を広げてみせる所であったように思われる。この〈水〉の精神が、大病の深刻な経験を経て、自ずと前景化し、大きなうねりとなって俗詩を動かしたといてもいいだろう。別の言い方をしてみれば、〈火〉の上昇ではなく、〈水〉の下降へ、と言うか、いわゆる垂直軸の下降志向なのである。垂直は、〈木〉への自己同一視という表現とも関連するが、原型への志向であり、〈水〉の下降は、〈火〉の上昇が精神の烈しい渴望であったとするなら、〈身体〉の経験の重みから来る癒しへの願望ゆえのことなのである。

おもえばいつもさみしい

管であるこの身を貫き

金色の娘に流れていった

水よ

その光る生命の流れは

やがて海にそそぎ

(略)

退屈な人生に耐えながら水を運ぶのも

それほど悪くは無いと思えたのは

終の日を目の当たりにした病床の中だった。

裕詩は、単なる〈水〉の象徴学ではなく、烈しい生の経験を受容する中でつかみ取った認識の詩である。事典などで〈水〉の項目を学習して書かれたような詩ではなく、生きて経験せざるを得なかったことに対する認識を一方の核とし、他方にそれを停滞化させない問いかけを常に用意した形で新たな詩的方位に身を乗り出す、勇氣ある冒険心に富んだ詩である。そこに生み出されるダイナミズムこそ、裕詩の生命であり、創造の、そして想像力の、源泉というべきものなのである。

だが、裕詩は、そうしたプロセスを常に自らの〈身体〉との語らいの中で捉えているところがある。なぜなら、〈身体〉は常に〈現在〉であるからに他ならない。〈身体〉において、〈過去〉は〈過去〉となり得るのであって、〈未来〉は〈未来〉

となるのである。その〈過去〉の瞑想は、〈現在〉の〈混沌〉に一つのパターンを与え、〈未来〉の〈神話〉を紡ぎ出し、そうすることによって〈歴史〉としての〈過去〉の位置を占めることになる。

いつかもこんなふうなかんじだった　こんなふうにして  
いるとき　いつかもこんなふうだとおもった　たぶんま  
たいつかも　こんなふうにして

〈身体〉の立つところは、常に〈混沌〉なのである。しかしながら、そこが〈混沌〉であるがゆえに、書くことよって秩序の形態を読み取るうとする意志が〈意味〉を見い出していくのだ。それこそが、生きて在ることを肯定する詩人裕杏子の創造的な行為なのである。

## 2 包摂の〈身体詩〉へ

裕は、ことあるごとに、自らの大事な関係を様々なイメージで表現しようとしてきた。例えば、〈管〉としての身体、〈壺〉としての子宮、〈水〉||生命の流れ、〈種子〉としての子孫、〈一本の木〉としての自分、などである。とりわけ、よく指摘される〈管〉という自己規定は、一色真理の葉によれば、北村太郎の「雨」にうたわれた〈われわれは管のごとき存在〉というフレーズや、星野徹の批評論文「存在論的な管」を思

い起こさせるだろう。<sup>9</sup>そのとき、俗詩は、身体の存在状態、つまり、日常の混沌状態に、言葉で意味を、すなわち、この場合は、存在論的な意味を、あるいは一般的に、詩的な構造化による秩序を見出すものであり、それ故に存在探求の詩とも言える。その意味の認識を肯定するような遙か彼方から観ているらしい／あの　巨大な／目のようなものとは何かと問うならば、それは、単純には天上の神様であるうが、それは特定の宗教のものではなく、父性的存在でもあれば、超自我的な意識でもあろうし、さらには宇宙の創造主のようなものであるとも言える。とすれば、俗はしばしば星野徹の形而上的な考えから自由であったかのように自己言及することがあるが、ここに俗なりの（星野の考えを理解する中での）形而上学的な信念がふと表れているとも考えられる。折に触れてコミックに扱われるもの、俗の脳裏を離れず、というか、向こうから訪れてくるものとして受け容れるものなのである。

こうしたことから分かるように、俗詩は、強烈な身体性を放射しつつも、思いがけず瞑想の形を取った受容の在り方の中に、神話原型的な経験と形而上性の希有なコンビネーションが窺える。それは、実に豊かな言葉の世界として俗詩の中に生き続けることになる。次の詩句の基底には、外へ焦がれ出ようとする魂を（例えば、蜚に喩えるかのように）詠んだ詩的伝統があるのではないだろうか。

その夜から

一人の少女の胸に棲みついた

青白い火の玉

それはもう死んでも死なない

靈魂のかたちとなって

いつも心の奥戸に光っています

たぶん最後の夜

苦しむこの體から抜け出して

ほんとうの自由を得る

永遠の命があることを

秘かに確信したのでした<sup>10</sup>

ここには、苦しむこの體というような、一見現世否定的な趣すら出てくる句はあるものの、また、従来から一般によく見られる魂と肉体の二元論的な表現を取っているもの、多くの人々が共感しうる一つの信念と呼ぶものがある。それは、死を迎えるヴィジョンとして、実に形而上的であって、あたかも十七世紀イギリス形而上詩を想起させるようなところすらあって、まさしく俗が星野徹から学んだ豊かな詩想形成の片鱗のような気がするのである。いや、もっと俗の生きてきた日常の、文化的・文学的な領域にあったヴィジョンとも言えるものなのかもしれない。

碓は、詩集『水の声』までは、意識的に星野徹との距離を保ちつつ自由にやってきたという。だが、この詩集以後に出版された詩集『望郷のバラード』（二〇一二年）になると、そうした構えを外した詩人がいて、素直すぎるほどに形而上的な感慨をつぶやいている。それは、単なる思ひ出話や回想録の類いではなく、むしろ祈りのようでもあり、瞑想の言葉の紡ぎ出したものといえるものとなっている。

その詩集の回想の中では、再び〈激しい愛情がこみ上げてくる〉と語って、こう結ぶ。

もしあなたとの邂逅がなかったら

私の生涯は

超える苦しみも恍惚も

禁域にのみ花開く蓮華もしらず

ただ色のない時に吸われてゆくだけの

限りある命の巻紙

あるいは複製の

浮世絵にしかすぎなかったものを<sup>\*11</sup>

ここには、かつての〈火〉に向かう詩人が今も秘かに生きている。まさに〈身体〉の詩人の生きている時間は、常に現在なのである。過去も現在となって生き直されている、いや、複数の生の肯定の中で、同時進行的に生きられているのだ。

ここに至って〈火〉の詩人は〈水〉の詩人と表裏一体であるばかりでなく、どちらかが消え去るのではなく、双方が共に碓詩の〈身体〉の表現の中で生きられているのである。詩篇「蛇娘」の中に〈生理感覚〉という言葉が出てくるが、まさにその表現として、〈火〉と〈水〉が可逆的になっている。いまや〈火〉も〈水〉も碓詩の包摂的な〈身体〉の表現として、ともに生命讃のベクトルにダイナミックな動きを与えており、まさに可逆的な心理的等価体とも言いうる象徴となっているのである。

### 3 〈瞑想詩〉の展開

ここからは、碓の〈身体詩〉が、どのような詩的変容のプロセスを経て、瞑想的と言えような次元に昇華されていくのかを見ていきたいと思う。

詩集『山家抄』（一九九三年）の中で、他の作品と比較して異質に見えるのが、「退行」と題されたIⅢの詩篇である。どの作品も碓詩の力量や詩的方位を考えさせるものであって、先頭から三分の一あたりのところに位置付けられ、詩集中にいくつも見られる大きな波の一つとしてインパクトを与えている。なぜその場所に置かれたのかという理由の一つは、恐らく、この詩集の装幀をしたのが詩人星野徹であったことと無関係ではないかもしれない。当時の星野は、意欲的な大作『曖昧な森』（一九九二年）を上梓しており、その書評を

裕が書いたことから、そのことと直接に関連した詩「退行Ⅲ」を冒頭附近に置くことを躊躇したのではないか。なぜなら、いくら星野に対して敬意を抱いていても、それでは余りに星野色が懸かりすぎて、裕色が霞みかねないからであろう。しかし、その代わりにといえるかどうか分らないものの、冒頭から二番目という特等席には、「托卵」が置かれることになった。その詩の出だしは、星野が幾つもの論文を書いたT・S・エリオットの長篇詩『荒地』冒頭への言及であり、次の行にも星野にとって重要なキリストに触れている。この方がより間接的となり、それだけ穩当であったのだと思う。（さらに憶測をすれば、この目次の順序に関して、星野自身が相談を受ける形で携わっていたなら、なおさらこうした配慮をしたのではないだろうか。）

しかし、それにしても、なぜこの、それぞれに異なる内容を持った三作のタイトルが、〈退行〉なのであるか。〈退行〉とは、『新明解国語辞典』によれば、「(ある段階まで発達・進化していた者が)病気などの障害で、原始・幼稚の状態にまで戻ること」とあり、やや否定的な気味を持つ形で、現在までの在り方とは違って、方向性としては後ろに引き下がる動きをさす言葉だろう。とすると、当時の裕は、この異質に見える三篇の詩を、他の作品と比べて、その現在から観ると劣っている詩として提示したのであるか。はたして、それほど卑下する必要があったのだろうか。

「退行Ⅰ」は、セクシャリテイの言語によって情念の内面世界を描いたものだが、一世代前の、いわゆる(当時よく言われた)〈女性詩〉が展開した生々しいセクシャリテイの言語による直接性の獲得とは異なり、むしろ控えめな、間接的な官能性を湛えた慎ましさと品の良さのある描き方をしたものと読める。

渦巻く夢のマグマをおし分けて  
しゃにむに感覚をつらぬくのは  
顔も輪郭もない 光る柱の暴力だ

(略)

死んでも死なない感覚が冴えざえと目ざめ  
散乱した光という光を吸い込んでゆく

やがて球となる感覚の中心は  
かぎりなく熱ばんで  
ただひたすらに重たくなるばかり<sup>14</sup>

こうした書き方をするには、そこに当人ならではの必然性があったはずで、裕詩の場合、セクシャリテイの言語を用いて陶酔の反復をもくろむのではなく、むしろ、そうした情念を見据えるために書かれ、どちらかというところとの距離を取ろうとして書かれているかのように見える。それゆえ、詩人は、この作品に「退行」というタイトルを、本当はそうでは

なく、かなり積極的な意義のあることなのだが、謙遜を込めて付したのではないかと思うのである。と書いて急いで付言しておきたいのは、今の引用の後半部は、セクシャリティの言語から、むしろ女性の生殖機能と関わる性(セックス)の言語へと変容してきているということである。それは、(身体性)の言語と言い換えて良いところへ脱して、後の詩の特色となる芽がここにあるといっても良いのである。そうしてみると、特に(産み)のテーマが頻繁に現れてくる次の詩集『水の惑星』(二〇〇〇年)は、その後の熟成を告げる詩集『水の声』(二〇〇九年)に至る過渡的な位置を占めるものとして読めるのである。<sup>15</sup>

「退行Ⅱ」は、必ずしも完成度の高いものとは判断されないかもしれないが、俗詩のその後の展開を考える上では、見逃せないものがある。まず、第一連では、この詩集『山家抄』の「後書」にあるように、恋瀬川源流域の山郷に引越して、その(南面する棚地からは盆地が一望で、ことに春夏秋冬の朝夕の霞は神秘的で、まるで湖水のような眺望です)と言われるところの自然が描かれている。

盆地は まだ朝靄の底に沈んで  
創世期神話の湖水のように見える

(略)

ただ こうして見ているだけの

目が わたし自身だ

前の詩の、個の性の領域に向けられた内なる視線から、ここでは身を翻すように、広々と眼下に広がる自然に向かって自らの存在そのものが(失語)の(眼球)となるような状況を歌っている。(目)としての(わたし自身)という特異な自己規定の言葉を持つこの詩のトーンには、一種瞑想に誘われたような趣がある。この詩の(退行)の意味は、こうした(失語)と見まごう瞑想状態への一時的な措辞ではないかと思われる。そのことは、後の詩集の方位と深く関わっていて、簡単には看過できないことなのである。

「退行Ⅲ」は、星野徹の詩集『曖昧な森』の読後に書評を書く仕事の中で生まれた、軽みの妙を湛えた散文詩である。その飄々としてコミックなセンスの良さは、俗詩の魅力と言え、星野の難解な散文詩の壮大さを知る者には、全篇にわたって迸るユーモアに微笑させられる。本作は、星野詩の見事なパロディとなっている。実に面白い、と同時に慧眼ならではの着眼点が随所に披瀝されていて、その巧みさと鋭さに舌を巻く。

一花手にとって開いてみるとそこには(宇宙存在の原理  
法則について 知るところを記せ)と書いてあった 驚  
いてまたもう一つ花を取って開くと こんどは(森の垂



遠的限界を記号化せよとあった 三つ目をわたしは取ったが こんどは握りつぶして呑み込んでしまった

(略)

と その時 何処からともなく響く声があった 鳥の声とも違う地鳴りのような風のような低い声が 「たぶん……とすれば……それは……つまり……ひっきょう……であるとしても……さよう……しかるに……」と果しなく続いた 立ちすくんだまま聴きほれていると 躰はしだいに重力を増し冷えて石と化していった ただ意識だけがはつきりと石の内部に冴えわたり わたしは一つの意志を抱いた (以下略)

〈石〉と〈意志〉との軽いタッチの地口などにも窺えるように、星野の散文詩と比べると、格段に読みやすいのだが、そのことが星野詩への砦の批評でもあるだろう。それは、たびたび砦が口にしてきたように、星野詩の形而上性とその文体の持つ近寄りがたさへの批評であるのだが、皮肉なことに、こうした詩的経験を経ながら、やがて砦の詩は、星野詩への理解を深めていく。

そも四十億年を辿った水の変容

ひたひたと存在の岸辺を打つ思弁に

時空は遠近もつれる宇宙となって

わたしの理解から遠離かる  
つねに遠離かる彼は

形而上の王国へ至ろうと

苦悩する言葉の旅人であるが

土に納まれば

いづれ鉛色の壺と化すだろう

その頭蓋の小部屋に

色づいて垂れる観念の果実

ひしめく謎のくさぐさを

わたしもまた水の眼で

まぶしく

まぶしく眺めていた<sup>18</sup>

砦にとってこれほどまでに大切な意味を持っていた〈彼〉  
星野徹の死後になると、さらにこの寄り添う姿勢を深めるように、〈愛のような力を覚え〉ながら自らの微妙な位置関係を書き記す。

生涯をかけてひたすらに

石を積み上げる人の傍らに寄り添い

耐えてゆくしなやかな草木の情念で

少しでも高く 高く石を押し上げ

天空に

吹き渡る風の音楽を聴いていたと<sup>19</sup>

あるいはまた、直接星野との関係に触れた散文詩篇「懺悔」では、

どんなにあがいても わたくしの足は形而下にあり 重  
たく粘る日常から羽ばたくことが出来ませんでした い  
つも呪いのように 胸を締め付けて離れないのが 形而  
上という言葉と文字と響きでした<sup>20</sup>

と言いながらも、次の詩集では、先に引用した〈永遠の命があることを／秘かに確信したのでした〉という信念に至るのである。裕の、星野徹という詩人とその詩作品との出会いは、このように深く、また重要なのであった。反発しつつも排除せず、自分と照らし合うようにして理解を深め、実り豊かな創造活動を活性化し続けたのである。詩集『水の声』の末尾の詩篇「とうげのうた」には、〈すいちよくにてんにのぼってゆくようなきぶんがする〉<sup>21</sup>という一行があり、肩の力の抜けた裕の想いが優しく浮かんでいるように思われる。

ところで、Ⅲの詩をパロディとみると同時に、星野の詩集を本歌と見立てたとき、見事な反歌としても捉えることが出

来る。ならば、「退行Ⅲ」という題名の他に「反歌」という選択肢もあり得たはずだが、なぜこの詩を〈退行〉と見なしたのだろうか。確かに反歌というもののマイナー性ということがあるかもしれないが、他に考えられることとしては、こうした高度な知性と独特な感受性、さらに巧みな言葉の技術を持って書かれた散文詩であるにもかかわらず、それが散文詩だからという理由から、短絡的に星野徹の亜流、エビゴーン、物真似などと卑しめて捉え、狭い見で判断を下そうとする者がいるということがあるのかもしれない。そうした功名心に捉われた野暮な見方に与しないために敢えて身を翻す、そうした心理的な屈折としての皮肉な題名なのかもしれない。

さて、「退行Ⅰ」が、ⅡとⅢの裕の豊かな詩的広がりの世界を介して辿り着いたのが、次の詩集『水の惑星』に納められた詩篇「再生へ」である。〈想えば やはり／おまえは運命の逆子だった〉という詩句を含むこの作品は、その直前の詩「首」とともに、「退行Ⅰ」に見られたセクシヤリテイの言語から、もはやかなりの距離を取った〈認識〉と〈瞑想の身体詩〉へと移行しつつある過渡的なものとして存在することを指摘しておきたい。

この身体から旅立った種たちは

タンポポの穂綿のように

遠く とてつもなく遠くまで飛んでいって  
海を渡り 山脈を越えて

今では見知らぬ平原の果てに根付いている

霞む浦辺から

私達は恋瀬川を遡ったが

子孫の種 またその穂綿たちは

コロンビア川を またはミシシッピー川を

超えて遡ってゆくだろう

その生命の川の果てに

こうして私は先に流れ着いたのだが<sup>\*22</sup>

ここでいう〈瞑想詩〉とは、単にメタ意識的になるだけ  
ではなく、そこでは自己の来歴のみならず、人類のそれすら  
いや宇宙の有り様にまで想いを馳せる想像力が生み出す詩な  
のである。裕杏子の詩には、その身体性に根を下ろしながら、  
深い認識に到達していく英知がある。その優れた詩の在り方  
に対して、敢えて形而上的という言葉で冠しても、恐らく問  
題はないように思う。次の詩句が、そのことを見事に体現し  
ているからである。

沢水を引いて沸かした湯船に

とっぷりと体を沈めると

肉体は無意識界に消えて

首から上だけの世界となる

冴えた耳が小さな滝音を捉える<sup>\*23</sup>

注

\*1 裕杏子（一九三六年）は、秋谷豊と星野徹という二人の  
父性的な恩師を持ったが、その一方では、詩集『望郷のパラ  
ド』（次城新聞社、二〇二二年）巻末の年譜を参照すれば分か  
るように、絶えず女性の詩人たちの活動に参画し、少なからぬ  
関心を示してきた。そうした事実を傍証としてみると、裕の詩  
は、男性と女性を差別するようなレヴェルのもではなく、ど  
ちらか一方の詩的表現を排除する形をとらずに、単なる生活報  
告に終わらない形で〈日常〉を質の高いところで捉え直す包括  
的な視点を持った詩になっている。

\*2 同様のことは、新川和江の〈土〉、〈火〉、〈水〉へのオード群  
を想起させる『続・新川和江詩集』、現代詩文庫132、思潮社、  
一九九五年）。

\*3 裕杏子、詩集『水の声』（土曜美術社出版販売、二〇〇九年）、  
「一滴の水」、二八頁。

\*4 同書、「生々流転」、二二頁。

\*5 星野徹が、裕杏子詩集『国境』（沖積舎、一九八一年）に付  
した跋「皮膚の裏側を流れる川」は、その優れたタイトルから  
も分かるように、早い時期に於ける裕詩の本質に触れた鋭い洞  
察に満ちた文章である。『白亜紀 133』（白亜紀の会、二〇  
一〇年五月一日）には、大掛史子「知と情の吹き通る管の妙音  
——裕杏子詩集『水の声』（二二二—二三頁）と、大島邦行

「〔声〕を発する詩人へ」(二四〜二五頁)という二人の優れた詩人たちのエッセイが、この観点を見事に言い当てている。

\* 6 碓杏子、詩集『水の声』、「水の声」、前半十六頁、後半九頁。

\* 7 同書、「地虫の唄」、四八頁。

\* 8 一色真理、碓杏子詩集『水の声』の葉、及び星野徹『詩的方位』(国文社、一九八四年)参照。又、星野の『詩の原理』(思潮社、一九六七年)には、「壺のヴァリエーション」という重要な論考が収められている。

\* 9 碓杏子、詩集『水の声』、「觀光」、一〇五頁。

\* 10 碓杏子、詩集『望郷のバラード』、「ひとだま」、五三〜五四頁。引用の中の〈死んでも死なない〉という詩句には、単なる永生観だけでなく、草野心平の詩集『第百階級』に収められた詩編「ヤマカガシの腹の中から仲間告げるゲリゲの言葉」にある〈死んだら死んだで生きてゆくのだ〉という生命への強い肯定の意志を示す詩句の響きがあるように思われる(入沢康夫編『草野心平詩集』、岩波書店、一九九一年、二二頁)。

\* 11 同書、「余情」、八二〜八三頁。

\* 12 この詩集の出版記念会の折に、星野はこの詩を朗読している。星野がこの作品を気に入っていたことは、そのことから窺えると思ふ。

\* 13 『新明解国語辞典』(第五版、二〇〇二年、三省堂)、八三三頁。

\* 14 碓杏子、詩集『山家抄』(国文社、一九九三年)、「退行I」、四七〜四八頁。

\* 15 碓杏子、詩集『水の惑星』(国文社、二〇〇〇年)、「再生へ」、「流れ星」、「まぐろ」参照。

\* 16 碓杏子、詩集『山家抄』、「後書」からの引用は一五〇頁、作

品からは五二頁、五五頁、五六頁。

\* 17 同書、五九頁、六〇〜六一頁。

\* 18 碓杏子、詩集『水の惑星』、「二つの壺」、八八〜八九頁。

\* 19 碓杏子、詩集『水の声』、「タ・プローム」、六三〜六四頁。

\* 20 同書、「懺悔」、一一四〜一五頁。

\* 21 同書、「とうげのうた」、一二五頁。

\* 22 同書、「一滴の水」、二六〜二七頁。

\* 23 同書、「生々流転」、一六頁。