

事象との邂逅——竹中郁の初期詩篇における感覚についての断片的覚書

陶山大一郎

1

飄々、軽快、平明、向日的——竹中郁（二九〇四—一九八二年）の詩を形容するに際しては、これらの語が詩人の生前から今日に至るまでしばしば用いられている。彼がほぼ終生を暮らした海港都市神戸の白砂青松にも喩えられるその〈明るさ〉は、とりわけ初期の幾篇かを読む際の印象として、ごく自然に看取されることだろう。実際にそこでは、日常のうちで眼にした事物や出来事が、都会的な機知——これも竹中の詩を語る際には多くの場合用いられる語である——を伴いつつ軽妙に描かれている。たとえば第一詩集『黄蜂と花粉』（二九二六年）の冒頭を飾る「撒水電車」や、同詩集に収められている「氷菓」は以下のとおりである。

この移動噴水は
懶い午睡をさましてゆく

見よ！

颯爽と

街路の篠懸樹は整列した¹

こんな冷たい接吻があるものか
それにうつつかりしてゐると
対手は夢のやうにとけてしまふ
はかない恋の一時だ！²

昼間の街中を通り過ぎる散水車や、整然と立ち並ぶ街路樹のプラタナス、あるいは束の間の心地よい冷やややかな触感もたらずアイスクリームといった、ごく身近な事物が、詩人にとつては新鮮さを惹き起こしつつ一つの出来事として立ち現れてくる。それらの情景には、おそらく詩人のみならず都市生活者の多くがすでに馴染んでいたはずであるが、偶然接した折に感知しえた新たな相貌を見逃さず、なおかつ読み手にとつても違和感を与えぬ平明な表現で提示するさまが、この二篇だけでも確認される。あるいはまた、引用した「撒水電車」に続く「庭」では、その〈明るさ〉がより具体的に現れているともいえよう。

日光をあびた庭の風景は

寢室の窓から躍りこむ

夏の朝！

ぼくの寢台の白布のうへに

庭の樹々が青々と染みついた³

陽光に彩られた庭の景色と、それを映し出す「白布」^{シッ}「画布」といった、絵画にもなぞらえられる事物間の関係が、「日光」^{ひかり}のもたらす明澄性のもとに視覚的与件として描き出される。「寝室」というごく個人的な場における光景は、「夏の朝」の爽やかさとともに、白と青を基調とした〈明るさ〉のうちで、その一過的な相において捉えられている。また、五つの語に付されたルビ——この所作は、とりわけ初期詩篇では特徴的で、第四詩集『象牙海岸』（一九三二年）と第五詩集『署名』（一九三六年）では、誌篇と章の題名および数字を除くすべての漢字におこなわれる徹底ぶりである——によつて視覚的にも注意を引きつつ、事物と同様の身近な言葉が、改めて清新さを吹き込まれているかのである。

ところで、友人であつた稲垣足穂が一九三六年に著した竹中に関する文章では、詩に関する細かい解説はおこなわず、主にその人柄について語るとする体裁がとられているものの、竹中の詩を理解するうえで示唆的な指摘がなされていると考えられる。都会的な洒脱さの感じられる竹中の詩を揶揄する人々に対し、彼らが逸しているのは、「その作品を作り出す郁さんその人、その周囲、郁さんに詩を作らせる事象と郁さんのそれに対する取扱ひ方」という「デリケートな問題」であると足穂は断言する。そして、

「……」硝子窓に映つてゐる夕雲の拭き消すだの、縄跳びをし

てゐる女の子は球の中に入つてゐるだの、イナビカリのした空に不思議な世界が見えただの、又、鬮牛の手が紅いリボンを脚に纏まれてツンのめめるの、それからこの二三月前には燕の来る三等郵便局だの、さういふ詩を讀むと、かういふ事を書かせては、第一人者やなと思ふ。

としたうえで、これを堀辰雄の散文と並んで「すこぶる注目すべき事」とみなし、「他の者がうっかり眞似したら怪我をする」ものだと記している⁴。ここでは堀の散文として何が念頭に置かれているのかは明示されておらず、竹中の詩に關しても具体的な引用がなされているわけではないため必ずしも確定はできないが⁵、少なくとも、日常の場面で眼にした何気ない対象をモチーフとする際の、詩人の手つきの特異性に注視すべきことがわかる。

足穂のいう「事象」と、詩として生成される言葉とが、ある關係を取り結ぶことを可能にする契機とは、前者の「取扱ひ方」のうちで作動する作り手自身の感覚において他にはあるまい。そしてすでに挙げた詩篇でも確認しうるように、竹中の詩においてそれは、とりわけ視覚による把握というかたちで現れている。だが、その性質上、他の詩人や作家に対して模倣を峻拒することとなる感覚とは、単に作り手の独自性を示す弁別的な徴として機能するに留まらず、本人にとつても同様の峻拒を呈するものと化す可能性はないのだろうか。とはいへそれは、時の経過とともに生じる作風の変遷⁶や、それに呼応する関心の多様化⁷というかたちで結果的に回避されうるような、マンネリズムへの危惧というのではなく、むしろ詩を創り出す行為その

ものにおいて働く根本原理のようなものとして、竹中の場合には捉えることのできる事態であるように思われる。そしてこの点において、〈明るさ〉にまつわる様々な形容が図らずも喚起してしまう平板な印象とは別の相貌が、『象牙海岸』へと至る初期詩篇のうちに垣間見えることとなる。それは、「事象」との新たな邂逅をいかに実現するのかという課題にまつわるものと、ひとまずは考えられる。

2

『黄蜂と花粉』という書名自体が明示しているように、最初の詩集に収められた数篇には、外界の事物間に見出される、親和的とも呼びうる結びつきが扱われているように感じられる。竹中の代表作としてもしばしば引かれる「晩夏」は、そのうちのひとつといえよう。

果物舗の娘が

桃色の息をはきかけては

せつせと鏡をみがいてゐる

澄んだ鏡の中からは

秋がしづかに生れてくる。⁸

吐く息の「桃色」と「鏡」の反映という光学的な要素の結びつきから、それらと本来は直接の関連を持たないであろう「秋」

の現出へと至る過程は、さほどの違和を感じさせることもなく読み手へと提示される。ここでもまた、偶発的な日常の一齣が詩人の視線によって捉えられているのであるが、その視覚のうちでは、個々の事物の間に新たな関係が設定されているともいえる。後に触れるように、この詩に読み取れるような事物の結びつきに関してはシュルレアリスムとの比較も検討しうるのだが、その点は今おくとして、まずは竹中の初期詩篇における事物の現れの傾向を概観しておこう。

事物間もしくはは事物とそれを把握する者との間の親和的な関係性という点に関連するものとして、とりわけ竹中の詩において頻繁に用いられる手法は、擬人化である。すでに引いた「撒水電車」では、散水車が午睡を醒ますものとして、またプラタナスがその通過に沿うかたちで「整列する」ものとして、それぞれ捉えられており、また「氷菓」^{アイスクリューム}でも、当の対象は「対手」^{あひて}と呼ばれ、食する者の口へのその接触は「接吻」^{べいせ}にも喩えられていた。『黄蜂と花粉』にはこれらと同種とみなしうる表現手法が散見される。たとえば「夕暮」や「花市」などはそれに当てはまるだろう。

みんな一日の仕事がすんだ

お太陽さまも家へ帰った

さて 夜になると

風さへ軽い洋杖^{ステッキ}をついて

散歩に出かけにやつてくる。⁹

雑鬧ひしごみの中で

かよい呼吸をきらしながら

花々は買手をまつてゐる

咲ききらない愛嬌を口許くちごにためて

薔薇が一輪

灯あかりの方にむいてゐる¹⁰

太陽や風、花といった自然物が擬人化されているこれらの詩には、端的に詩人の側からの共感に近い親密さが漂っている。この他にも、「川」（「踊り疲れて／はだかでねた／若い女」¹¹や「月夜」（「蝙蝠がいつびき／月の出しほに賭博場へでかけた」¹²）といったわずか数行の詩篇に同様の感覚が働いており、それらは総じてアントロポモルフィックな視線であるといえる。

第二詩集『枝の祝日』（一九二八年）以降においても、擬人化の手法による類似した傾向の詩篇はいくつか認められる。シヨウウインドウに映った「日傘パラソルの女」——通りを歩く女性の反射像とも、「飾シヨウウインドウ窓」越しに見えるマネキンの姿ともとれる——が、通過する電車の音の振動により「身体からだ中でしばらく笑つた」とする光景（「街角」¹³）や、「死んでゐる吸入器」を前にして、かつての恋人Ⅱ「貴女あなた」の姿が連想される過程（「吸入器」¹⁴）などに現れる、無機物と有機物との等号化は、その代表例である。

擬人化とは異なり、捉えられた事物が他の事物へと重ね合わされる隠喩的な表現を用いたものとしては、とりわけ第一詩集に読まれる、「だまつて この羽毛うもに埋れてゐやう／きれいな

白鳥の羽交締だ！」という「雪」¹⁵が、詩人にとって親和的な関係性をなしているものとして挙げられる。また、パリを中心にヨーロッパに遊学していた時期（一九二八年三月—一九三〇年二月）に作られた断章的作品のひとつ、「エツフェル塔」（第三詩集『一匙の雲』（一九三二年）所収）に簡潔に記されている、楽器としての人工の建造物（エツフェル塔）と、演奏者・伴奏者としての自然物（風、セーナ川）とが、音楽的に調和している情景なども¹⁶、月並みな着想ともいえようが、この系列に付け加えられるだろう。

一方、『黄蜂と花粉』に収められている「箱馬車」¹⁷では、「この手風琴は／あまりいい音を発しない」と言われ、事物に対する非親和的な関係が認められる。また、同詩集の「室内」¹⁸や、詩集には収められなかった「土のパイプ」¹⁹にも、ときに擬人化が用いられつつ、日常生活の品々との間に生ずる齟齬の感覚が断章的に描かれていることが看取しうる。だがそれすらも、たとえばジョルジョ・アガンベンが一九世紀フランスの風刺画家グランヴィルの作品に見出した「物の悪意」という事態、すなわち、日常で接する事物がそれを扱う者に対して違和感を生じさせ、たとえ一瞬であれ自らの存在を顕在化するという事態——それは、アガンベンが詳細に論じているように、密かに商品経済という問題に深くかかわる出来事と捉えうる²⁰——とは些か異なり、ある種滑稽味を帯びた、親密さの裏返しとしての表現と捉えることができる。

しかしながら、以上に挙げた詩篇が醸成する親和的な雰囲気にもかかわらず、詩人の視線によって捉えられる事象が、つね

に親密なものとして立ち現れてくるとは、必ずしも断定できない。初期の詩のうちには、現実に対する違和の表明も散見されるのである。とりわけ『枝の祝日』の冒頭に置かれた「神経」では、外界の事物のうちに設定される関係の親和性を謳うのは異質な情景が描かれている。

昇降機で屋上庭園へ運ばれた僕は

自分自身が信用できない

僕はあの中へ体重を忘れてきた 帽子と一緒に

見下ろす歩道の群衆の中に

眞実の僕が帽子をかむつて

ゆつくり歩いてゐるのかも知れない

こゝは飛行機のやうに風が強い

僕にはまるで目的がないのだ

僕は皺くちやの新聞紙のやうに

屋上庭園の片隅へ吹きよせられてしまつた

僕にはこの柵を越えて

街路へ跳び下りるより仕方ないのだ

跳び下りやう!

眞実の僕はきつとあすこを歩いてゐる²¹

屋上から柵を飛び越えて眼下の世界へと降り立とうとする所作は、エウリュディケを探し求めて冥府へと赴くオルフェウ

ス——竹中が敬愛していたジャン・コクトーが、戯曲や映画で幾度か主題化した神話的形象である——のそれにも比較しうるが、「僕」にその所作を促すのは、高所へと連れられたことによる上昇感や、その場に吹く「風」の作用などによって生じた、自らの存在の事物化・希薄化の感覚である。詩的主体の〈神経〉——それは感覚の別の謂である——に作用する「屋上庭園」の環境は、親密さからはほど遠い関係性を強いるものであり、そのことが、「見下ろす歩道の群衆」という、日常的な空間を体現する別の現実への移行を決断させる契機となる。

この第二詩集のほぼ全体を通じて〈疲労〉や〈憂鬱〉という言葉が反復的に用いられる点から見ても、身の回りの現実に対する違和は、これまで指摘した親和性と並行して感じ取られるものとなつている。初期の作品で、とりわけこの側面を体現している事物と考えられるのは〈鏡〉である。「晩夏」におけるときとは異なり、〈鏡〉は見る者の内面を忠実に映し出すものでも、あるいは近しい対話者としてでもなく、自身とのズレを生じさせる契機として描かれている場合が見受けられるのである。『枝の祝日』の「退屈」では、「鏡の中で僕の髪は／退屈のやうに伸び放題だ」²²というかたちで、自身の反映による異化の感覚が述べられており、また「化粧」においては、女性が覗き込んでいる鏡は、「他人の心のやうに冷たいのだ／鏡の裏で雀のやうに枯葉が嗤笑ふ」²³と、見る者に対して冷笑的な事物として現れている。さらに、『象牙海岸』中の「ボクの反射」には、鏡像との間に生ずる確執がより鮮明に表されている。

鏡の中へ私は這入つてゆけない。

私は断ことごとわられる。
鏡の中に私のカラア、私のネクタイ、私のカフス釦ボタンなどが
散らばつてゐる。

くづれ落ちた私を拾ひろひ集めようとして、手を差し伸のべる。
私の手をつかまへて、私でない私が、

「おまへとともに居ゐたくはない。
おまへはその儘ままであるのがいいんだ。」

と命令めいれいするやうに叫こゑぶ。

私は崩折くずれれる。白い灰はひのやうに。
光ひかりを前まへにして²⁴。

鏡像に見出される自我解体のさまや、鏡との齟齬そごの感覚は、分身ないしは二重人格という主題に引きつけて、さらに考察することもできるであろう。また、事物のよそよそしさという点では、この詩が書かれたヨーロッパ遊学中の心理状況を語るものとして捉え返すことも可能かもしれない。だが、竹中の詩における感覚を考かんがえるうえでこの作品が何よりも重要となるのは、最後に現れる「光」という語の存在による。

福田知子は、あくまでも「詩風の変換期における既刊詩集の大まかな性格上の分類」であると断つたうえで、各詩集に対する〈光〉と〈影〉という二分法を提案している。それによると、詩人の青春期の二作のうち、『黄蜂と花粉』は〈光〉を、『枝の祝日』は〈影〉をなしているときれる²⁵。この明暗の区別が、詩人の意識に立ち現れる事象や、あるいはそれを捉える際の意識自体の状態に見受けられる、親和性の多寡を指すとするならば、たしかに大きな傾向としては首肯しえよう。また、作品

で用いられている語彙レベルにおいても、たとえば色彩を表す語が前者で頻出するのに対し、後者においては明らかに減少する傾向を見せている事実が確認される（ただしこの傾向は、〈光〉の側の詩集として福田が位置づける『象牙海岸』においても実際には認められる）。闇あるがゆえの光であり、詩人の向日性にはつねにその暗部が伴われているとする指摘もすでになされてはいる²⁶。だが、鏡の照り返す「光」を前にして崩れ落ちる詩的主体の姿を見ると、〈明るさ〉の程度を基準としてそれぞれの作品なり詩集なりを性格づけることにさして有効性があるとは思われない。

明暗の対比や親和性の有無を通底して確認されるのは、むしろ新たな事象が見出されることへの詩人の関心が反復的に表されている点である。つまり、自らの影像も含め、同一と思われていたものが別の様相を呈する機会へとつねに開かれ、それを詩として定着しているさまを想定することができるのである。十代の頃の作とされる『黄蜂と花粉』中の「万華鏡序詩」²⁷はすでに、個々の像が描き出す事象の変化への関心を即物的にあらわしたものだと考えられるし、同詩集の「海の色調」²⁸では、題名も示すように、「わたし」に対して「きのふ」と「けふ」の海が呈する色調の変化が語られている。

清岡卓行は、第五詩集『署名』（一九三六年）に収められた散文詩「半身像」のうちに、「二十代末の自分の内心の形を（……）日常的現実における偶然があたえてくれた一瞬のうちに茫然と眺める」²⁹さまを確認している。

大きな雨が雨戸を蹴ける。下水溝をビール罍びんのころがつてゆく

音がする。雨戸をあける。稲妻が庭の秘密を私に見せてゆく。荒れた庭に、私のすてたシガレットの罐や燐寸の軸が落ちてゐる。新しい愛のやうに生き生きとして、そして一瞬のうちに消えてしまつたあれら。雨はやまない。あいた雨戸にいつまでも動かぬ私の半身像がくつついてゐる。あれらが、私のなかで生きてくる。³⁰

「稲妻」の光る一瞬のうちに、庭に散らばつた事物を介して、かつての生の記憶が現れてくる。ここでは、あくまでも過去への回顧が、偶然性のもとに生じただけでも捉えられるが、その回顧された生の一齣一齣は、それぞれが「新しい」、そして一過的な「愛」のようなものとして感じ取られてゐる点には注意しなければならぬ。このように、身の回りの事象が絶えず新たな相貌を呈しつつ日常において現れてくることに對し、詩人の眼がそれ以前から鋭敏であつた点は、たとえば『象牙海岸』中の「スエズ以東」に記された以下の一節にも明確に読み取ることができる。

跨線橋を越しながら、ほんの四十秒くらゐ、いつもと違つた眼で自分の町を見下ろすと、その度ごとに、見も知らぬ新しい路次のあるのをみつける。³¹

稲光の瞬間ほどではないにせよ、一分にも満たないわずかな時間のうちに、馴染みの景色が別の面を提示するに至るには、たしかに見える側が「いつもと違つた眼」を持つことが前提とされるのだが、それは同時に、事象の微細な変化そのものへと注

視する感覚だともいえる。竹中にとり、そのように刻々と変容する事象は、何もヨーロッパにのみ見出されるものではなかつた。先に指摘した万華鏡がそうであり、「海の色調」と同様、神戸から稲垣足穂のいる明石へと車で向かう途中で眼にした窓外の海の景色、「幾度ながめても眺めるたびに新しい感興をうけるやうな性質」³²をもつた海の景色もそうであつた。そしてそれは、「見るたびにどこかに新しいものを加へて」³³現れる足穂当人の姿にも通じる経験であつたのである。

3

鏡像や光、あるいは明暗の対比が言及しうるといふ事実からも推し量られるように、竹中の詩についてはほぼきまつて、その視覚的な側面が言及される³⁴。それに関連すると思われる事柄を詩人の伝記的な面から見ると、第二神戸中学で同窓となつて以来の親友である画家小磯良平との関係や、彼と同じくかつては画家を志望し、自作の作品や詩集の装丁に自らの手になる挿画をたびたび付していたこと、そして晩年には、「私は文学でめしを食つてゐるが、体質は視覚型で、色彩感覚はすぐれたものをもつてゐると自負してゐる」³⁵とも漏らしていたことが挙げられる。

前節で引用した「晩夏」は、「桃色の息」と「澄んだ鏡」という要素が結びつけられている点で、竹中の詩の視覚的な性格を例示する作品の一つであつた。ところで、西脇順三郎はこの詩に関して、シュルレアリスムの発想に近づけた解釈を提示し

ている³⁶。竹中の多くの詩篇に認められる、コクトーのような機知に富んだ詩風とは違い、この作品に現れるイメージを「ランボー的」であると形容する西脇は、ここでは「夢と現実とが混合しているのでなく化合している」とみなしているのである。ただし、コクトー／ランボーといった峻別は西脇の論では必ずしも厳密なものとは思われない節がある。前者の作風に近い竹中の詩に見出される「芸術的ウィット」を定義するにあたり、「相反する二つのものか、観念の連想として遠くかけはなれている二つのものを連結する超自然的な超現実的な想像力すなわち「イロニー」のことである」としている点から見ても、アンドレ・ブルトンの「シュルレアリスム宣言」（一九二四年）で引用されることにより人口に膾炙した、ピエール・ルヴェルディのイマージュの定式³⁷に似た発想が、つねに念頭に置かれていると考えられるからである。

そのような観点から論じるに際して、西脇はブルトンに依拠しつつ「融合」という言葉を繰り返すのだが、竹中の詩における感覚の様態を考えるためには、むしろ先ほど引いた「化合」という言葉の方がより適切であるように思われる。ただしそれは、視覚上の作用という観点から受け取った場合であり、このとき、竹中が後年ジョルジュ・スーラの分割主義について書いた以下の言及が示唆的なものとなる。

しかし、同じ点描法でも、それら（シニヤックなど他の分割主義の画家たち）とスーラとを思いくらべると、スーラの遣り口は全くちがっていた。スーラのは全く別個の色彩を隣り合せに置いてある。その二個の色彩が激突し合うことによつて、見

るものの目の網膜の視細胞を刺戟する。画家がパレットの上で混ぜ合せて中間色を生むよりも、スーラがこうして二個以上の色彩を隣り合せて生み出す視覚上の色彩の方が、一層ふかく、一層かがやかしく、一層不可思議な効果を見るものに感じさせるように見えた³⁸。

パリ滞在中、リュクサンブール美術館に足繁く通つては鑑賞したスーラの作品のうちには、シニヤックたちとの技法上の決定的な相違を捉えた点には、たしかに竹中の「色彩感覚」の鋭さの一端が現れているようだが、分割主義の記述としては、端的に網膜上での色彩の混合に触れたものと考えられ、さして目新しい指摘がなされているわけではない。ただし、ここで竹中がそのような表現を用いずにいる点には注意すべきである（そして西脇もまた、竹中の詩については「夢と現実とが混合しているのだ」と、簡潔ながら指摘していた）。スーラの絵の魅力は、あくまでも隣接する「別個の色彩」の「激突」によつて生じる「刺戟」に起因するとされるのであり、受容する側は、個々の小さな筆触を〈融合〉させるのではなく、それらの関係からもたらされるその「刺戟」に感覚的に反応することで、自ら新たな色彩を生み出すこととなる。

異なる色彩同士の関係という点では、補色のそれが代表的なものとして挙げられるが、『黄蜂と花粉』の「桜果」はそれを明確に意識して作られたものとみなすことができる。

緑色の朝食卓^{アレクファスト}

丹念にみがきたたてた食器の顔に
微笑がある

——赤い桜果さくらんぼ！³⁹

テーブルの緑と果実の赤の対比が、「みがきたてられた食器」の明澄さとともに、鮮明な映像として見る者に現出している。そこには同時に、「顔」や「微笑」といった擬人化の作用も生じているのだが、それは色彩の対比や明度に対する詩人自身の感応——第三詩集『一匙の雲』の一章の表題、「リトマス氏感覚反応紙」にしみじくも現れている言葉でもある——の結果としての、事象の「取扱ひ方」の一つであるといえる。

前節でも簡潔に指摘したように、『黄蜂と花粉』において色彩を表す語彙は、これまでに引用してきた詩篇に見出されるものの他にも、「造化術」⁴⁰の白や、「ある夜景」⁴¹の飴色と青など、全篇にわたって頻出している。それらは竹中の自負する「色彩感覚」の顕著な現れとみなすことができるが、外界からもたらされる視覚的与件への感応という点で、これにもまして重要なのは、同詩集の「冬の倦怠」において明示的に表されているように、〈光〉が詩を生み出す行為と深く関係するものとされていることである。

僕の眼は古いP・O・Pのやうにしか感光しない

冬は硝子戸の外で荒れてゐる

波が渚に食塩を撒いてゐる

鶏は垣根の隅へ飽屑のやうに吹きよせられてしまった

勿論こんな日射ひざしのうすい日に

詩なんか感光する筈がないのだから

僕は眼を閉ぢて雲のやうな安楽椅子に乗つてゐる⁴²

日光写真の印画紙のように、日射しが弱まると感度が下がってしまう詩人の感興は、文字どおりに受け取るならば、詩を書くためには〈明るさ〉が不可欠であることを指示しているように捉えられる。杉山平一はこの詩に関して、竹中の詩人としての資質を如実に表すものとし、「詩は、明るい太陽によつてしか感光されないというのである。従つて、つねに明晰めいせきで、曖昧を許すことがない」⁴³と結論づけているが、たしかに『黄蜂と花粉』ではこれと前後して、先に見た「庭」における「日光」や、「一時」⁴⁴の「お日様」、「テニス」⁴⁵の「お天気」など、陽光や晴天にまつわる表現が散見され、詩作と〈光〉の存在との緊密な関係を確認することができる。ただし、多くの詩篇を貫いて〈光〉が一つの重要な主題をなしている点は否定しがたいものの、それが詩の内実の平明さをもそのまま体现するかどうかは、なお検討する余地があると思われる。そもそも、〈明るさ〉が詩の曖昧さのなさを意味するのだとし、それこそが竹中の資質をなすのだとするならば、日射しが弱いために詩が感光しないとする言葉自体が詩として提示されている事実を、どのよう

に理解すればよいのだろうか。

竹中の詩において、〈光〉が必ずしも肯定的なものとは捉えられない点は、前節で引用した「ボクの反射」にもすでに垣間

見えた。同じく『象牙海岸』に収められている「樹の枝」の方でも、〈光〉は単に詩人の感応を可能にする要因としてではなく、より複雑な位置づけを与えられている。

編んだやうな樹の枝のあちらに、明るい空気が揺曳してゐる。
世界はあすこに在る。

私は手をのぼしてあすこに届きたいのだ。

私は見つめる。樹の枝を引寄せするために。

私が光りを掴んだと同時に、私の精神は乱れた。樹の枝が私の中に入り交つた。⁴⁶

向こう側に見える〈光〉の「世界」を把握しようとして、視覚において「樹の枝」もろとも「掴んだ」末、「精神」の乱れを被るといふ過程からは、〈光〉が詩人にとり、魅惑的であると同時にある種の危機を生ぜしめるものでもあることがわかる。この過程において、「私」と「明るい空気」の間に介在する「樹の枝」は、視覚上の単なる障害物とみなすこともできるが、見る行為においてそれを「引寄せ」ようとした以上は、「私」が世界に対して望む接近のうちで、その対象の一部をなしているとも考えられる。それゆえ、〈光〉と「樹の枝」の両者からなる「世界」との距離の無化という事態が、ここでは危機的なものとして生起していることになる。またその点で、この詩は先ほど触れた視覚混合が前提とする距離という問題と関連しているともいえる。距離の設定が適切なものでなければ、観者の感応は不首尾に終わることとなるのである。

しかしながら竹中の詩においては、〈光〉に感応する主体は、

同時に、自身の変容や希薄化へと向かう傾向も強く帯びている。『象牙海岸』の「孤独の記念」に書かれたいくつかの断章的な文章は、その最も顕著なものである。たとえば最初の節では、異邦人として感じる疎外感とは別の、幸福的とも呼べる観者の変質のさまが描かれている。

モンズウリ公園にて。

ベンチに腰かけてみると、木の葉洩る日影が僕をもてあそぶ。僕はいつのまにか、ベンチの上に揺れる陽炎になつてしまつてゐる。洋服の縞模様ある陽炎に。そして近くで遊んでゐる輪まはしの女の児に見惚れてゐる。⁴⁷

光の戯れの効果によつて肉体の確かな物質性を失い、「陽炎」へと気化する「僕」は、いわば身の回りの風景と一体化し、同じ生地のうちへと溶け込んでいく。と同時に、そのときの機能は、遊んでいる女の子をただ見続けるだけの視線へと収斂しており、自身の堅固な存在の希薄化は、そのまま見ることそのものの愉悅に結びつけられることになる。別の節では、これと同質とみなせる自我の消失への希求が、より明確に記されている。

夕日の氾濫、おびただしい夕日の氾濫のなかに沈没しよう、
一瞬のうちに何万年以前を生き、何万年未来を生きるのは、
かかる時にたつた一人で、自分自身を気体にまで燃焼させてしまふのにある。⁴⁸

ここでは過剰な〈光〉のうちで生じる自らの生の消失が、自然史的な規模ともいえる生の時間的拡張へと、瞬間的に至る事態が目指されている。「気体」への昇華というこの過程は、かつてボードレーが、都市のうちで眼にするものへと自らの存在を発散させていく経験を念頭に置いて記したと思われる、「〈自我〉の蒸発 (vaporisation) と集中について。すべてがそこにある」⁴⁹ という格言的な文と響き合うとともに、同じく群衆のさなかでの観察中にまさにその経験をしている画家G氏 (コンスタンタン・ギース) を形容して、「飽くことなく非我をもとめる自我」⁵⁰ であるとしていた点をも想起させる。『象牙海岸』中では先に置かれている「セエヌ河岸 2」においても、欄干にもたれて夕日を眺めているときの情景として、同様の事態がさらに空間的な拡張も加えられつつ、完了相のもとに語られていた。

きらぎらと呼吸もつかれぬ光線の中で
僕は幾万年かの昔を生きた、
僕は幾万年かの未来を生きた、
僕は底知れぬ廣大無辺の世界中を
一瞬のうちに歩きまはった⁵¹。

また、同詩集の「傷」の末尾には端的に、「そして僕は楽しいことをみつけた。何時僕がなくなつてしまふかと云ふ、大きな楽しい期待をみつけた」⁵² という文が書きつけられているのだが、いずれにしても、事象へと感応する主体が同時に無と化すことへの願望が、反復的な主題をなしていることが認められ

る。ただしそれは、『象牙海岸』にのみ固有の主題というわけではない。これらの言葉に先行するかたちで、『枝の祝日』の「秋昼」には、

自然は水晶の耀きをもつてゐる
素足も白く水に磨かれる
風は驅を一本の草にしてしまふ

ここで魂とはぐれてしまひたい⁵³

と述べられており、自然の明澄性のもとでの身体の矮小化に応じて、すでに自らの喪失への願望が吐露されていたともみなせるのである。

以上のような自己消失への傾向は、見ることの愉悦や生の時空的拡張への希求を伴うものである点から見ても、新たな生とも呼びうる状態へと向かう過程の重要な契機をなしていると考えられる。竹中の詩の視覚性をその観点から読み返すならば、それは前節で見た事象の変化を感受するための、新たな詩的主体の生成のさまを描くものであるといえよう。事象を新たな相のもとに〈見る〉ことへと収斂するには、それ以前の観者としての主体性を喪失するという、過酷な変容の経験が要請されるのである。

竹中の詩における事象の視覚的な取り扱いを考えるにあたり、『象牙海岸』の冒頭に置かれたシネ・ポエムの実践を無視することはできないだろう。「五つの Cinépoemes」、とりわけ最初に掲げられている「ラグビー」は、この詩形式の試みのみならず、竹中の作品中でも代表的なものと思われる。各行に番号が施され、それぞれが一つのシーンをなすように続けられてゆく構成は、映画のシナリオを模したものであり、形式上、作り手に対しては、一つ一つのショットの捉え方とそれらの連結という、少なくとも二つの課題を要請するといえる。たとえば、全三十行からなる「ラグビー」の冒頭七行は以下のようになっている。

- 1 寄せてくる波と泡とその美しい反射と。
- 2 帽子の海。
- 3 Kick off! 開始だ。靴の裏には鋏がある。
- 4 水と空気とに溶解けてゆく球よ。楕円形よ。石鹼の悲しみよ。
- 5 《あつ どこへ行きやがった》
- 6 脚。ストッキングに包まれた脚が工場を夢みてゐる。
- 7 仰ぎみる煙突が揃つて石炭を焚いてゐる。雄大な朝をかまへてゐる⁵⁴。

主にここで現れている海、ラグビーの試合がおこなわれる競技場、そして工場という三つの場における出来事が、以降も不

連続なかたちで接合しつつ詩は展開される。それらの間には意味上の直接的な連関はなく、むしろ形象上の連想により、オーヴァーラップ（たとえば海の情景と競技場のそれとが「帽子」という形象により結び合わされている点や、選手の脚と工場の煙突との重ね合わせなど）やカットバックがおこなわれ連鎖していく。また、ラグビーの試合など個々のシーンにおいては、カメラのズームインの技法に似た視点の取り方が用いられ、その点でも映画の手法との類似が指摘される。

「ラグビー」の各行の解説については、すでに多くの論者が試みており、ここで詳細に振り返ることはしない。以下ではむしろ、シネ・ポエムという詩形式が提起する感覚の問題に關連して、当時、日本においてそれがどのように捉えられていたのかを、やや長くなるが概観する。竹中の手になる五つのシネ・ポエム作品のうち四作が雑誌上で発表されていた一九三〇年前後、この実験的な詩形式をめぐる交わされた議論については、すでに福田知子によつて主要な経緯がまとめられているが⁵⁵、ここでは若干の補足もしつつ、今後さらなる詳細な歴史の考察をおこなうための予備的な作業として、やや精密にその論点を振り返っておくこととする。

詩にかかわる問題として、日本でシネ・ポエムないしは映画詩という言葉が積極的に使用した最初期の人物としては、近藤東が挙げられる。すでにパリのシュルレアリストたちの成果や日本での先駆的な試みを意識したうえで、近藤はまず一九二七年三月に、「映畫も最早絶對映畫なんかも提唱されてゐる位だから、誰か初めから意圖した「映畫の爲の詩」を書く人はない

ものだろうか」⁵⁶との期待を表明する。また翌月には、「詩のやうなシナリオ、シナリオの形式を借りた詩」として自らも「五つ六つの作品をものし」、それらに「ポエム・イン・シナリオの名稱を附けた」と告白している⁵⁷。

同年七月、近藤はそれまでの見解をまとめるかたちで、「映畫詩」と言ふは二通りに使用されてゐるやうである。即ち、映畫脚本に依つて表現された詩といふのと、映畫それ自體が詩である場合とである」⁵⁸との定義上の確認をおこなつてゐる。後者の試みについてはマン・レイの作品例を挙げつつ、それを「主觀的構成作品」とも呼んで言及しているのだが、前者に関してはいまだ具体的な作品提示はなされてゐない。しかし、日本での同様の映画制作の試みを待望しつつ、「その第一の味方はどんな種類かと言へば、先づ詩人と音楽家であらうと思つてゐる。然り詩人と音楽家であらねばならぬと信ずる者である」⁵⁹と述べて論を閉じるとき、改めて詩人としてこれに呼応する作品の制作へと向かう意志が表明されているとも考えられる。そして翌年五月、ここで言及されている前者の意味での「映畫詩」の体裁をとりつつ、近藤は「ポエム・イン・シナリオ」と題して「軍艦」「豹」の二篇を発表する⁶⁰。

近藤と歩を同じくするかのごとく、「詩と詩論」を中心にシネ・ポエム作品を発表した竹中や北川冬彦をはじめ、当時の多くの詩人がこの実験的詩形式を試みることとなり、それに付随して、この形式の妥当性自体も様々な詩誌で議論されてゆく。ところで、この議論において興味深いのは、シネ・ポエムを擁護する側と批判する側の双方で、詩に対するほぼ共通した現状認識が前提とされていたと思われる点である。

擁護派の代表として挙げられるのは、自身も同様の作品を制作した経験を持つ神原泰である。一九三〇年九月の時点で彼は「シネ・ポエムを「詩的に書かれたシナリオ」として、あるいは「詩を映畫的に書く事」として捉えるのに反対し、以下のような定義を提唱している。

僕はシネ・ポエムを定義して

「シネ・ポエムは文字によつて讀者に、現實を映畫的に構成する一つのメカニカル・メソッドである」
と云ひたい⁶¹。

このように主張する神原にとり、その「メカニカル・メソッド」を機能させるために重視されるべきは、映画の構成原理そのものに触れる要素というよりもむしろ、カメラの眼に比される視覚的な正確さであった。それは讀者に対し、「カメラを通して見られた現實をビジュアライズさせる」⁶²という時代的要請に応えるためであり、その制作者には、「シネ・ポエムが讀者をしてなきしめるビジュアライゼーションが一〇〇％に正確である事」⁶³という課題が求められることとなる。

肉眼による不正確な対象把握に代えて、機械の眼を持つて現實を捉えることが、神原にとつては何にもましてこの詩形式の目的として掲げられていたのであるが、「幸にして、今日カメラは、その正確さに於て、遙かに肉眼にまさつて居る」⁶⁴とするとき、その例証として挙げられるのが、野球のプレーを判断する際の肉眼と高速度写真との正確さにおける優劣である点は、後にまた触れるように、シネ・ポエムとスポーツとの結び

つきを暗示するものでもある。

ただし神原にとつては、カメラの眼が同時代性をも体現する精密な認識手段とみなされ（「はつきりと、機械的に、物質的に、現実を見得るものは一九三〇年に於てはカメラである。〔……〕一九三一年は、現実を更に正確に見得る眼が持てるかも知れない。然し一九三〇年に於ては、カメラは可能な極度に於て正確な眼だ」⁶⁵）、詩人によつて実現される作品の価値も「そのメカニカル・メソッドを行使する正確さと強度さに比例する」こととなるものの、最終的にその価値を決定するのは、「そのメソッドを適用する現実の種類」、すなわち「如何なる現実を彼が問題とし、取扱ふかによる」とされる⁶⁶。現実の対象として何を選択すべきか、具体的な提案がなされているわけではないが、主題に応じた表現形式としての必然性こそがシネ・ポエムの実践の起点となることが、ここに確認される。

神原の見解とは異なり、シネ・ポエムに対して批判的な立場をとつたのは、詩誌「リアン」を主たる活動の場としていた竹中久七である。同時期に発表された短文⁶⁷において、「詩が現代文化様式のヘゲモニーたる機械によつて進化すること、詩の感覚が感情やエスプリでなく、カメラに變ること、換言すれば心としての詩から物としての詩にうつることは今日の文化史的必然である」と表明する彼の言葉には、カメラ＝機械としての詩人の視覚という着想が、歴史的な認識に裏づけられたものとして表明されている。そこには詩の現状に対する、神原ときわめて類似した姿勢を認めることができるだろう。

だが、詩形式として捉えた場合、シネ・ポエムには芸術上の必然性がない点を彼は批判する。それは「最近認識不足、或ひ

は輕薄愚昧の詩人達」による「思ひつき」に過ぎず、「丁度繪畫の現實存在を脅かした寫眞に於て所謂藝術寫眞が試みられたと同じ無意味さである」と断罪する。竹中久七からすれば、「寫眞は繪畫的である必要がないやうに、映畫も詩的である必要はない」のであり、シナリオの装いを纏つた詩の表現は安易な意匠にすぎない。それゆえ、

それにしても寫眞や映畫を無理に藝術にこじつけるのはブルジョア美學者の悪い癖だ。軍艦やラヂオまで藝術として取扱つてゐるがそれは彼らが藝術と美を混同してゐるからだ。今日の所、現實存在に生きる機械は實用性によつて美をもつが、それは決して藝術ではない。従つて未だ藝術と機械は決して交流してゐない。

という最終的な診断が導き出されることとなるのだが、ここには、擁護派たちが無批判的に前提としていたであろう〈芸術〉と〈美〉の同一視に対する、概念上の峻別の必要が唱えられるとともに、すでに触れたやうに「軍艦」という作品を制作した近藤を標的としてゐるともとれる揶揄が読み取られる。

詩形式としてのシネ・ポエムに対する擁護と批判を代表する以上のような見解に対し、竹中郁自身の当時の考えはどうだったのかといえ、肯定的であるのは確かなのだが、神原とは幾分異なる見解を漏らしている。詩作品としての「紙上シネ・ポエム」を実現するにあたり、「單にシナリオの尻切れとんぼのやうなのや、今までの行分け詩に簡単に番號だけをくつつけて平然シネ・ポエムでございと見せつけられるのには閉口だ」⁶⁸

とし、何かしら新たな要素が必要である点が仄めかされるものの、それ自体は具体的に説明されているわけではない。ただし、神原が唱えていた「飽くまでカメラに頼らうとする考へ」は「解しかねる」としたうえで、

我々がシネ・ポエムをよみ得て感ありと云ふことは、何も我々がカメラに通曉してゐるからではない。ただ單に、我々は今まで見てきた映畫の示唆によつて我々の脳裡にあるところの組織が、紙上のシネ・ポエムをよむ毎に反應を呈し得るからなのである。云ひかへれば我々讀者はもはや、映畫的イマジユを頭の中で連鎖し得るやうになつたのである。⁶⁹

と明言している点には、竹中がシネ・ポエムに託した独特の意図を読み取ることができる。それは、神原のように現実を捉える際の視覚的な正確さを追求し、その精密な映像を提供して改めて読者に映画的な構成をさせるのではなく、読者の側で自然に再構成される映画的な「連鎖」をいかに促すかという点を重視するものである。つまり、知覚形式としての映画的な読解はすでに成立しているのであり、作品の成否はその知覚の連鎖を首尾よく機能させることにかかつているといえる。この点に関して、中河與一が「ラグビー」を評するにあたり、紙面の都合上、第十八行までしか引用できなかつた直後に、「いくら書いても切れるところが來ない」⁷⁰と漏らしているのは、竹中の意図が密かに作用した一つの現れとも取れる。

その中河は、「ラグビー」に対して、

この中には機械の美がある。運動の美がある。構造の美がある。心理的な効果を純粹に形式の組合せによつて算出してゐる。動的である。緊密である。爽快な飛躍がある。金属の面のやうにペタペタしてゐない。

今日までの詩は、何と云つても精神の美しき許りをネラツた。然しこの中には明らかに物質の明快な美がある。明日の詩の出發が感じられる。その意味でこの詩は最も形式主義的であると信じる。⁷¹

と絶賛している。「運動の美」や「形式の組合せ」、「動的」といった、竹中自身の「連鎖」という語に呼応しうるものが見受けられるが、これら以上に注意を引くのは、「機械の美」や「金属」、「物質の明快な美」の方である。それは、事象を捉える視覚の非人間性を表す表現であり、密かに、運動の撮影に用いられるカメラの眼を連想させる。神原の論考においても、カメラの視覚的な精密さの例として野球のプレーが挙げられていたように、実際にシネ・ポエムを制作するにあたってスポーツを題材としたものには、竹中の「ラグビー」の他にも、たとえばハードル競技をする女性たちを主題とした北川冬彦の「エネルギーの過剰」⁷²などの例があつた。当時すでに受容され始めていたノイエザツハリツヒカイトとの同時並行性が指摘されうるとともに、後の村野四郎の『体操詩集』（一九三九年）へと至る道筋が、ここに描かれようとしているともいえる。⁷³

映像とスポーツの連関を明敏に捉えた論者のうちでも、神原たちと同時期にシネ・ポエムを精力的に論じていた五城康雄

は、いみじくも「シネ・スポーツ・ポエム」という言葉を用いている。雑誌「地上楽園」で断続的に展開した彼の議論は、ときに神原の論にも賛同しつつ、竹中久七とは異なり、積極的に美の観点から映画・運動・詩の三者を結びつける。まず、機械のうちに視覚的な「新しき美を発見」⁷⁴する同時代の感性を確認した後、五城は、

而して以上の視覚的現象や視覚的形態としての機械は映画の中に巧みに撮取せられ益々吾々の機械的視覚的感覚を育てつゝある。鋭いカメラ・アクターの視取りやクローツ・アツプやダブルやモンタージュによる機械的機能の性格化は一層吾々の視野をおし擴げてゆく。⁷⁵

として、映画的な視覚表現がもたらす感覚上の効果へと論を結びつけている。続けて、彼はこの効果をスポーツの映像のうちにも確認する。

かのスポーツに於ける美的感覚も要するにかくして育成されつゝある機械的視覚的感覚によりはしまいか。例へば世界記録保持者シルヒフェルドの砲丸投げのモーション（……）を見よ。このすばらしい且つ無理のないフォーム（即ち生理學的立場から見て）は一つ一つ、最後の投擲に有効に役立ちながら、従て前述した合目的性と藝術性が手を連ねて運動しつつ、吾々を偉力が、明朗、結晶的美が壓倒する。その他マゲームに於ける集團的幾何學的秩序とリズム等を見よ。⁷⁶

一つの運動のうちに合目的な連鎖や形態・律動上の規則性を見出す現代の視覚は、「機械的視覚的感覚」という、先に習得された形式のもとで生じたのだとするこの考えは、「即ち機械的、従て映画の視覚的感覚が一層多く近代スポーツ美を觀賞し、發達せしめたのではないか」⁷⁷という問いへと集約され、ここに至つて美的感覚における機械—映画—スポーツという関連づけが成立することとなる。そして、「然らばシネマは如何なる點で文學（詩）に撮取されるか。曰く「映画眼」的視覚より」⁷⁸という断言に見られるように、シネ・ポエムの実践もこの関連の延長上に位置づけられる。

竹中のシネ・ポエム作品に対しては、五城は別の論考で、彼の推奨する「「映画眼」的視覚から来る」ものだとしつつ、「竹中氏のものは必然に、かの大寫しとか溶暗とか稱するわづらしき術語を棄てゝある。それは何處までもそれ自身として、文字を通して表現され且つ受け容られるものだ」⁷⁹との評価を与えている。この指摘は、福田知子の見つけ出した未完の論考で折戸彫夫が指摘していた、言語と映像との表現媒体上の峻別を喚起させるものともいえる。折戸によれば、「單なる流動し、運動し、轉換する畫面と、言語のもつ特殊性との間にある境界線は飛び越えることは出来ない」⁸⁰のだが、その差異は、とりわけシネ・ポエムにおいて、「スクリーンに於ける畫面の連續の直接性を、言語それ自らの意味の時間的構成に於て發見しやうとする」⁸¹点に現れるとされる。この観点から見た場合、シネ・ポエムは視覚的イメージの構成ではなく、あくまでも「意味に於て殊種の時空形式を採るモンタージュ構成」⁸²として捉えられる可能性が開かれることになる。

だが、五城自身にとつてシネ・ポエムの要となるのは、神原と同様、やはり「レンズの眼」のもつ「正確さ」の方であり、それは肉眼とは異なる「科學的」なものとして顕揚される⁸³。シネ・ポエムやそれに似た作品が数多く発表されるに至った現状に対して、そこには、「映畫眼」的視覺によつて肉眼の持つた傳統的因襲的觀念を排しながら、再び新しい肉眼に歸つてそれ自身を進出させる⁸⁴。傾向があるとされるのだが、新たなその視覺の特性とは、以下の別の論考での言及にも明らかのように、あくまでもカメラのレンズの機能を指す。

シネ・ポエムとは何處までもそのシネ、といふアツトクビユウトに特質を持たねばならぬ。そしてそれは「機械」の有つ特質でなければならぬ。それは単にラインに番號を附すこと又はシネマのテクニックスを借用することに終つてはならない。むしろデテイル、ドナチユアリズム即ちレンズを通しての細部抽出こそその本義がありはしないか⁸⁵。

本来は運動を表していたはずの *cinématographe* の接頭辞が、ここではその意味を失い、肉眼では見ることのできない対象の細部を捉えること、それも写真的なクローズアップを指すものへと転用されている。「……」映畫は既に私達の日常に於ける生活様式をすら變革しつゝあるではないか⁸⁶。という五城の言葉は、一見したところ、竹中が映画的な知覚形式を既存のものとして積極的に思考の対象としていたのと呼応するかのようにも思えるが、その際に用いられている「映畫」という語の内実は、似て非なるものであることがわかる。

五城の論にも見受けられるように、シネ・ポエムや「ラグビー」に対する当時の評価はそのほとんどが、あたかも映画と写真とを等しく見なした上で、個々の映像の斬新さについてのみ議論を組み立てたものとなっている。先ほども述べたように、「ラグビー」では主に海と競技場、そして工場という三つの場での映像が連結・合成されているのだが、これらの事象を捉える際の、視覺の鋭敏さに関する言及はあつても、竹中自身が重視した「連鎖」の問題性に触れるものは皆無と言つてよい。工場やそこで用いられる機械といった形象——ちなみに竹中自身、「ラグビー」とは別に「ハンマー」⁸⁷と題したシネ・ポエム作品も書いている——については、当時の詩誌に掲載された作品に頻出する主題であつたがゆえに、むしろことさらに指摘されることはないのだが、ラグビーに具現されるスポーツに関しては、当然意識されてしかるべき時間的な進展という意味でのシーンの継起性が問題視されないのである⁸⁸。

たとえば長江道太郎が「詩と詩論」に寄せた文章では、「ここにはじめて、新しいラグビー競技の寫眞がある」という断言にも明らかのように、あくまでも事象を瞬間的に捉える竹中の「眼のレンズ」の正確さが讃えられている⁸⁹。また阪本越郎は、竹中のシネ・ポエム作品に対する比較的早い段階での論考の中で、「その「物體と光線の位置」の數十齣に於けるエフェクトをカットングして文字の上に表現することが出来るとしたら、彼は詩人である。竹中郁はさういふカットングの能手である」との評価を示すとともに、「實にカットング、フラッシュ・バック、クローズ・アップ等のキネマ上の用語はまた軌近詩派の語録でなければならぬ」と主張している⁹⁰。この時点

では、まだ映画の構成との類比を念頭に置いての見解が述べられているように思われるのだが、しかしながら実際は、「竹中郁は屢々、リフレクターのエフェクトをもつて、あるひはバレーシヨン⁹¹によつて、小供や老婆やエツフエル塔や娘等を素晴らしく浮き出すことに成功」⁹¹しており、「彼はよきフォトグラフアーである」と規定している以上、結果的には、個々の一齣としての瞬間的映像と、その連鎖を経た持続的表現との差異は、等閑視されているといえる。

「ラグビー」に関しては、「いわばイメージのシヨットをさまざまに組み合わせるモニタージユによつて、ある現代的な活力を生生しく漂わせ」ているとする清岡卓行の指摘⁹²など、各行の繋ぎ合わせに着目した言及がわずかながらある。だが、その接合を可能としているのは、実際には、競技そのものの時間的な経過とみなしうる点には注意すべきである。キックオフ（第三行）、タックル（第十三行）、ドリブル（第十七行）、スクラム（第二十行）、そして「23 ^{トライ}Try！」へと至る一連の過程は、各行に付された番号とともに、一つの時間的な線をなす。それは言語が有する線状性に照応しているともいえ、さらにはレッシングが『ラオコーン』（二七六六年）において、「継起する記号」からなる言語芸術である詩（それをレッシングは「時間的な描写方法をとる」芸術とみなしている）が表現できるものを、「継起する対象、あるいはその諸部分が継起するところの対象」と規定していたことにも呼応する⁹³。先ほど触れた折戸の未完の論考では、「……」シネポエムでは、モニタージユの観念は事件に關係の有無に關わらず成立する。シネポエムの成立はストー

リーの有無に關しない——この意味で、シネポエムは絶対映畫に近づく可能性を多分に有つ」⁹⁴との希望の見解が述べられているのだが、それを時間的な構成の問題に置き換えるならば、「ラグビー」の試みは、それに応えるまでには至っていないとも捉えうるのである。

競技の進展という主題上の要因により、外部的に裏づけられた時間的継起性を前提とする点に限るならば、竹中のシネ・ポエムは近藤東の先駆的作品などと比べた場合、むしろ形式の可能性をめぐる先鋭さにおいて後退している感すら与える。近藤の場合、たとえば一九二八年に発表した「ポエム・イン・シナリオ」中の「軍艦」⁹⁵は、指示詞の使用などにより必ずしも可逆的な読解を許すわけではなく、またある「夫人」^{まだむ}を主たる対象としながら、舞踏や合唱などが展開されている点で、語られている内容の時間的経過を読み取ることができるとの、各行は竹中の試みのようにナンバリグされてはおらず、ただダッシュで始められている。また、第一行と第六行、そして末尾の二行で計四回繰り返されるリフレイン（「笑っている、にやにやと、誰かが。」）による効果は、対象の不確かさと相俟つて、単線的な時間軸が必ずしも設定されない構成をなしているともいえる。

これに対し、竹中の場合、たとえば競馬の一レースの進展をなぞった「競馬場」⁹⁶では、扱われている事象の展開がそのまま時間軸に沿ったかたちで読み手の側に受け取られる仕組みとなっており、各行のナンバリグはその感を補強する働きをしている。また「ラグビー」においては、競技とは別の情景へと交替することで、読解の線が複数化されているともいえる

が、その複数性自体を支えるものは、やはりラグビーの試合経過となつている。近藤のような試みに近いのはむしろ、マン・レイに献じられた「百貨店」⁹⁷——そこでも第一行と最終の第三十行に「開いては閉まる昇降機だ。人ひとり居ない。」というリフレインがおこなわれている——などであるといえよう。

とはいえ、形式上、先鋭さにおいて劣るかもしれない竹中の試みの主眼は、あくまでも読み手の脳のうちで成立している既存の知覚形式に「反響」を与え、改めて「映畫的イマジユを頭の中で連鎖し得る」ようにすることであつた点に変わりはない。その課題に彼自身の作品が成功しているかどうかを判断するにはなお検討を要するが、シネ・ポエムを提示するにあたり、そこに時間的継起性を設定することも含め、読者の側での再構成にゆだねようとする行為のうちには、詩を、個々の事象を捉え直すための共有化された感覚編成の装置へと化す意図が垣間見える⁹⁸。

5

第七詩集『動物磁気』の刊行からちようど二十年後に出された第八詩集『そのほか』（一九六八年）の書名は、「子供の詩が仕事の中心であり、詩作も余業という考えからつけられた」⁹⁹のだと推定される。戦後、主に雑誌「きりん」（一九四八年二月—一九七一年三月、全二二〇号）の選評・監修の活動を中心として児童詩の普及に精力的に携わってきた竹中は、それと並行して各誌に多くの作品を発表したが、『動物磁気』以降に公刊し

た詩集としてはわずかに『そのほか』と『ポルカ マズルカ』（一九七九年）の二冊があるのみで、さらに前者の全詩篇は後者のIIに再録されている。詩集にまとめられた作品は「作者の気に入りのもの」（『そのほか』「あとがき」¹⁰⁰、「好きなもの」（『ポルカ マズルカ』「あとがき」¹⁰¹）であるときれる一方で、その量的な少なさは、「仕事の中心」の所在を語る一つの指標ともみなされうる。

ところで足立巻一によれば、詩人の晩年に全詩集の編纂にあつた折、本人より幾篇かの削除の要請を受けていたとのことである。削除すべきものとして指定された詩篇は、死の翌年出版された『竹中郁全詩集』に収録の既刊詩集の各目次に指示されているのだが、その多くが「初期の作品」であることが確認されるとともに、死の直前には詩人自身、『動物磁気』と『ポルカ マズルカ』との二冊があればそれでいい」と述べていたとも伝えられている¹⁰²。

主として戦前の作品が削除を検討すべき対象となつた事情について、足立は、「特に戦後を子ども詩の指導に費やした心境からすれば、若いころの作品にはやはり一種の気取りを感じられるのであろう」¹⁰³との推測を提示している。この足立の見解を裏づけるかのように、竹中自身、生前最後に公刊された第九詩集『ポルカ マズルカ』の「あとがき」で、

はつきりと、これは自分だけに書けるものだと云えるようなものに到達できたのは、つい、ここ二十年かそこらのこととなる。そうだとすると、それまでの四十年は、ああでもないこうでもない、うろろうろとしていたのだろう¹⁰⁴。

と記していることも想起するならば、戦後三十年余りを経た時点において、『動物磁気』より以前の作品は、シネ・ポエムのような実験性を帯びた詩篇なども含め、もはや試行錯誤の副産物に過ぎないものと映っていたことになる。

以上のような戦後の竹中の言動のうちに、言語意識のタブラ・ラサ的な状態とも呼べるものへの憧憬があるのではないかと想定するのは容易い。しかしながら、「きりん」終刊から四年後の時点で、「わたくしは厳密な詩学に則るような詩をつくれといつてきたわけではなく、詩のような短い形を書くことに習熟しておくことが、少年期には大切なことだ、という立場ですすめてきた」と述懐しているように、児童詩への竹中のこだわりは、あくまでも言語表現上の「教育」を目的としていた点には留意すべきであろう¹⁰⁵。そしてこの指摘は同時に、自らの詩作が「うろろうと」した足どりであったとはいえず、あくまでも「厳密な詩学」に則ろうとする意志の下になされたものであることを密かに語っているとも捉えられる。

詩における事象の取り扱いは、畢竟、言葉のそれと不可分であることに思い至るとき、子供が新たな事象に出会い、それを表現するために言葉を駆使する際に感じるであろうものと同じ新鮮な喜びを、実質的にはけっして追体験できないという困難に、詩人が無自覚であったはずはあるまい¹⁰⁶。そのような困難の意識を携えつつ、なお子供と同様の新たな感覚を反復的に取り戻そうとする企ては、たとえばボードレーが「現代生活の画家」（二八六三年）で論じたG氏の体現する二重性に近似したものとも思われる。

ボードレーが観察者としてのG氏のうちに垣間見たのは、あたかも幼年期へと回帰したかのごとく、「新しいものを前にして動物的に恍惚とした眼差しをじつとそそぐ」¹⁰⁷子供と同様の姿であった。「子供はすべてを新しきのうちに見る。子供はいつも酔っている」とする詩人にとり、感受性の極まった状態で大都市の群衆のうちを遊歩する画家は、自ずとそれに重なり合うものと映る。しかし、これはけっして制作の点においても子供の感性和厳密に同一化しているということではない。彼はG氏の天才を「意のままに再び見出された幼年期（l'enfance retrouvée à volonté）」とし、すぐさま、「今や己を表現するため¹⁰⁸に成年の諸器官をもつようになり、無意志的に集積された材料の総体に秩序をつけることを可能にしてくれる分析的精神をもつようになった、幼年期」であると敷衍しているのである。

竹中が少年期における表現形式の「習熟」や、あるいは「厳密な詩学」に言及していた点には、感覚と表現との連結という問題に対する類似した姿勢が見受けられる。「幼年期」と「分析的な精神」という両立不可能とも思える二つの存り方を、絶えず同時に実践することが、おそらくは詩人としての竹中にとつての課題であったのだろう。ボードレーによれば、G氏は「まったくの独力で、技能の小さな手管もことごとく見出し¹⁰⁸てしまひ、助言も受けずにわれとわが教育をなしとげて、自己流の力強い名匠とな」ったとされるのだが、なおかつ観察の時点で、事象を新たな相のもとに捉える感覚を失わずにいる。子供でありつつ大人でもある、あるいは子供でもなければ大人でもない、その中間的な様態を、詩人は「永遠に恢復期にある

人 (un éternel convalescent)」¹⁰⁹とも呼び変えている。

「竹中君のウィットは多くの場合永遠という思念に連結されている」¹¹⁰とする西脇順三郎が、それを暗示するものの一つとして挙げていたのは、『そのほか』に収められた作品中でも特に有名な「足どり」であった。

見知らぬ人の

会釈をうけて

こちらも丁寧に会釈をかえした

二人のあいだを

ここによい風がふいた

二人は正反対の方向へあるいていった

地球を一廻りして

また出会うつもり足どりだった¹¹¹

おそらくは街中の路上で生じた出会いの一齣を描いたと思われるこの詩は、ほぼ一世紀前、都市改造の進むパリでの、見知らぬ女性との一瞬の邂逅の場面を描いたボードレールの「通りすがりの女に」(«A une passante», 一八六〇年初出)¹¹²を想起させるとともに、それとの差異を否応なく意識させる。ボードレールの詩では、「丈高く、細そりと、正式の喪の装いに、厳かな苦痛を包み」ながら通り過ぎる女性と擦れ違った瞬間、彼女の眼のうちに、「金縛りにする優しさと、命をうばう快樂と

を」感じつつも、「私」は最終的に、「もはや、永遠の中でしか、きみに会わないのだろうか？」と自問するに至る。出会いの儚さは、「きらめく光……それから夜！——はかなく消えた美しい女」という言葉に集約され、最終節に読まれる「きみの遁れゆく先を私は知らず、私のゆく先をきみは知らぬ」からは、その束の間の経験が二度と繰り返される気配のないことが伝わる。

一瞬の視線の交錯——そこには死と再生という主題も内包されている——と永遠の別離の情景を描いたこの十四行詩に比すならば、竹中の詩の末尾には、再会への期待にも似た情感が漂い、その点では幸福的な交感に支えられた邂逅が描かれているのだともいえる。悲嘆やノスタルジーとは無縁である二人の人物の足どりは、飄々としたものにも見え、改めて彼の詩の〈明るさ〉を印象づける一例と化す。それはあたかも、竹中の詩を批判する者たちに向けて、

つまりこれは物判りがよいといふ事で、「今日は」と挨拶をされて「今日は」と挨拶を返す、それが一そう洗練されたもんや、
「何が今日でえ、今日がどうした」と返事したら、もう何もかも要らんのやないか¹¹³。

と反論していた足穂に応答するため、二十年以上の時を経て提示されたものであるかのようにも見える。

しかしながら、この見知らぬ二人がいつかまた出会うことがあり得るのだとして、その際に両者はすでに旧知の間柄となっているのだと、果たして確言しうるのだろうか。二人はあくま

でも再び見知らぬ者として互いを見出すだけであり、その際には以前と同様の快適な瞬間を感得しうるのだとしても、わずかな会釈を交わすだけでまた擦れ違うことになるのではないかと想像を進めるならば、単に再会への希望を帯びているとも思われた結語は俄に異なる相貌を呈しはじめ。このとき両者の出会いは、反復可能と映ると同時に、つねに初めてのものとして経験されうるものともなるのだ。

そして、この束の間の擦れ違う「見知らぬ人」を、詩人が取り扱うこととなる事象そのものへと置き換えてみるならば、この詩は竹中の詩における感覚の核心を語る一つの寓話ともなりえていよう。その感覚とは、事象との邂逅の一瞬において「こちよい風」を感じ取るものである一方で、その清新さを再び見出すためには、果てしない迂路を経ることが要請されるという点で、このうえなく峻厳なものであったのだと、ひとまずは考えられるのである。

註

- 1 『竹中郁全詩集』井上靖監修、足立巻一・杉山平一編集、角川書店、一九八三年、一七頁／『竹中郁詩集成』杉山平一・安水稔和監修、沖積舎、二〇〇四年、一九頁。以下、竹中の詩の引用に際しては右記二冊を参照し、それぞれ『全詩集』『詩集成』と略記して頁数を付すこととする。
- 2 『全詩集』四六頁／『詩集成』三五頁。
- 3 『全詩集』一八頁／『詩集成』一九二〇頁。
- 4 稲垣足穂「郁さんの事」、「文藝汎論」第六卷第二号（一九三六年二月）、

四八頁。この竹中論は『竹中郁詩集』思潮社、一九九四年（以下『詩集』と略記）、一四三―一四五頁に再録されている。なお、同じ号に合わせて掲載された竹中の足穂論（注32参照）とともに、これら二つの書誌情報として『詩集』では「昭和16年2月」と表記されているが、正しくは右記のとおり。

- 5 「硝子窓に映つてゐる〔……〕」は『象牙海岸』中の「カイロの旅宿」（『全詩集』二〇〇頁／『詩集成』一五六頁）を、「燕の来る三等郵便局」は『燕詩集』二〇〇頁／『詩集成』一五六頁）を、「燕の来る三等郵便局」は『燕詩集』二〇〇頁／『詩抄より』（『羅針』第一〇号（一九三五年二月）、三一―三三頁）を、それぞれ指すものとはぼ断定できる。また、「縄跳びをしている〔……〕」は「縄跳び 繪に添へて」（『文藝汎論』第五卷第一〇号（一九三五年一〇月）初出。『詩集成』五九三頁）を、「闘牛の手が〔……〕」は『象牙海岸』中の「殺される牛」の2（『全詩集』二〇八頁／『詩集成』一六一頁）を、「イナビカリのした〔……〕」は「夏の夜」（『文學』第三冊（一九三二年九月）初出。『詩集成』五六四―五六五頁）を指示していると思われるが、定かではない。
- 6 たとえば杉山平一は、「竹中郁の詩は前期においてはモダニズム、中期以後においては、ロマンチズムの色を濃くして、しだいに、人生的・社会風刺的な傾向を示しているが、一貫してきわめて清新、明快、平明の独自の詩境を展開している」という見取り図を提示している（『竹中郁の詩』、『詩集』一四七頁。初出は『現代詩鑑賞講座』第9巻 モダニズムの旗手たち』角川書店、一九六九年）。
- 7 ヨーロッパ滞在中の一九二八年、春山行夫編集によるモダニズム的傾向の強い詩誌「詩と詩論」に参加した一方で、一九三三年には堀辰雄編集の「四季」の創刊同人となった点に関し、清岡卓行は帰国後の竹中が、「自分の日常的な生活に親しみ、彼なりの現実主義と抒情を新しくさせ」た結果だとしている（『竹中郁（1904～1982） 日常的現実において瀟

酒から深遠へ」、「文學界」二〇〇一年一月号、二〇七頁。

- 8 『全詩集』一九頁／『詩集成』二〇頁。
- 9 『全詩集』五一頁／『詩集成』三九頁。
- 10 『全詩集』五二頁／『詩集成』四〇頁。
- 11 『全詩集』三六頁／『詩集成』三〇頁。
- 12 『全詩集』五三頁／『詩集成』四〇頁。
- 13 『全詩集』一一四頁／『詩集成』八六頁。
- 14 『全詩集』一〇一—一〇二頁／『詩集成』七五—七七頁。
- 15 『全詩集』三七頁／『詩集成』三〇頁。
- 16 『全詩集』一三三頁／『詩集成』一〇一頁。
- 17 『全詩集』三一頁／『詩集成』二七頁。
- 18 『全詩集』五四—五七頁／『詩集成』四一—四三頁。なお、『全詩集』で別詩篇とされている「踊り場の床板」は、『詩集成』に従って直前の「室内」のうちに含まれるものとみなす。
- 19 『全詩集』六五四—六五五頁／『詩集成』五四三—五四四頁。初出は「ドノゴトンカ」第二巻第一号（一九二九年一月）。たとえば最初に掲げられている「靴」は以下のとおり…
靴匠が正しい型を造つてくれたのです。しかし、足がその型にならうとはしないのです。机の下で。
- 20 ジョルジョ・アガンベン『スタンツェ』岡田温司訳、ありな書房、一九九八年、七三—七六頁を参照。
- 21 『全詩集』八七—八八頁／『詩集成』六五—六六頁。
- 22 『全詩集』九三頁／『詩集成』六九頁。
- 23 『全詩集』一〇七頁／『詩集成』八一頁。
- 24 『全詩集』一七七頁／『詩集成』一三九頁。
- 25 福田知子『詩的創造の水脈——北村透谷・金子筑水・園頼三・竹中郁』

- 晃洋書房、二〇〇八年、二〇三頁。ちなみにそれ以降の詩集については、「留学体験期」は「象牙海岸」／「署名」、「戦災体験期」は「動物磁気」／「龍骨」、「晩年期」は「ポルカ マズルカ」／「そのほか」というかたちで明暗の対比が認められるとしている。
- 26 たとえば安水稔和「竹中郁 詩人さんの声」編集工房ノア、二〇〇四年、一七二—一七三頁を参照。
 - 27 『全詩集』七四—七五頁／『詩集成』五五—五六頁。
 - 28 『全詩集』六〇—六一頁／『詩集成』四六頁。
 - 29 清岡、前掲、二〇七頁。
 - 30 『全詩集』二七二頁／『詩集成』二一三頁。
 - 31 『全詩集』二二六頁／『詩集成』一七六頁。
 - 32 竹中郁「廣サイゴオ（稻垣足穂の肖像）」、「文藝汎論」第六巻第二号（一九三六年二月）、四六頁（『詩集』一一九頁）。
 - 33 同前。
 - 34 たとえば杉山平一は、「竹中の場合は、全く新しいことばにより絵をかきという、きわめて視覚的要素の強い作品が主流をなしている」と指摘しており（前掲、『詩集』一四七頁）、また清岡卓行は「晩夏」などの初期作品を引用しつつ、そこに「鮮明な色彩。現実の情緒を増幅させるその明晰な反映。澄んだ光と影。意表をつく絵画的な連想による比喩。あるいはそれらのイメージの輪廓の生動」を見、「視覚に優れた技法」であるとしている（前掲、二〇六頁）。
 - 35 竹中郁「善助茶屋」、「神戸新聞」一九七八年二月二日。福田、前掲、二二三頁より引用。
 - 36 西脇順三郎「竹中郁 詩人の肖像」、「詩集」一四〇—一四二頁（初出は『日本の詩歌』第二五巻、中央公論社、一九六九年）。
 - 37 アンドレ・ブルトン「シュルレアリスム宣言」、「シュルレアリスム宣言」。

- 38 溶ける魚』巖谷國士訳、岩波書店、一九九二年、三七頁を参照。
 竹中郁「ジヨルジュ・スーラの香水」、『世界の名画9 スーラと新印象派』中央公論社、一九七二年、五一頁。なお、引用箇所最後まで続けられている三つの形容（「一層ふかく、一層かがやかしく、一層不可思議な」）は、ボードレールの散文詩「窓」（一八六三年初出）にも順不同ながら用いられているのだが、関連の有無は定かではない。
- 39 『全詩集』二四頁／『詩集成』二四頁。
 40 『全詩集』二五頁／『詩集成』二四―二五頁。
 41 『全詩集』二九頁／『詩集成』二六―二七頁。
 42 『全詩集』二二頁／『詩集成』二二頁。
 43 杉山平一「竹中郁の世界」、『全詩集』七一―七五頁。
 44 『全詩集』二〇頁／『詩集成』二二頁。
 45 『全詩集』二三頁／『詩集成』二二―二四頁。
 46 『全詩集』一七三頁／『詩集成』一三六頁。
 47 『全詩集』二二九頁／『詩集成』一七八頁。
 48 『全詩集』一三六頁／『詩集成』一八五頁。
 49 シャルル・ボードレール「赤裸の心」、『ボードレール全集』第六卷、阿部良雄訳、筑摩書房、一九九三年、四〇頁（強調は原著者）。
 50 シャルル・ボードレール「現代生活の画家」、『ボードレール全集』第四卷、阿部良雄訳、筑摩書房、一九八七年、一四七頁（強調は原著者）。
- 51 『全詩集』二二七頁／『詩集成』一六七頁。
 52 『全詩集』一九一頁／『詩集成』一四九頁。
 53 『全詩集』一一二頁／『詩集成』八五頁。
 54 『全詩集』一四一―一四二頁／『詩集成』一〇八―一〇九頁。
 55 福田、前掲、特に二〇九―二二二頁を参照。
 56 近藤東「映畫と詩人と」、『近代風景』第二卷第三号（一九二七年三月）、八四頁。
- 57 近藤東「ポエム・イン・シナリオ」、『近代風景』第二卷第四号（一九二七年四月）、七三―七四頁。
 58 近藤東「シネ・ポエム」、『近代風景』第二卷第六号（一九二七年七月）、七三頁。
 59 同前、七四頁。
 60 近藤東「ポエム・イン・シナリオ」、『近代風景』第三卷第五号（一九二八年五月）、九一―九三頁（この二篇は「詩と詩論」第一冊（一九二八年九月）、一四二―一四五頁にも再録）。
 61 神原泰「シネ・ポエム試論」、『詩・現實』第二冊（一九三〇年九月）、二六八頁。
 62 同前、二六九頁。
 63 同前、二六八頁。
 64 同前、二六九頁。
 65 同前、二七〇頁。
 66 同前、二七一頁。
 67 竹中久七「シネ・ポエムは何故無意味か」、「リアン」第七集（一九三〇年九月）、三一頁。
 68 竹中郁「シネ・ポエムのこと」、『詩神』第六卷第一二号（一九三〇年二月）、五一頁。
 69 同前。
 70 中河與一「念佛を要求しない月評」、『新潮』第二七年第三号（一九三〇年三月）、一〇七頁。
 71 同前。
 72 「シネ・ポエム」の一篇として、「詩と詩論」第七冊（一九三〇年三月）、八八―八九頁に発表。

- 73 ちなみに村野は詩誌「旗魚」第一五号（一九三三年四月、四六頁）において、『象牙海岸』を簡潔ながら評している。
- 74 五城康雄「シネ・スポーツ・ポエムに就て」、『地上楽園』第五卷第八号（一九三〇年八月）、一三頁。
- 75 同前、一四頁（強調は原著者）。
- 76 同前。
- 77 同前。
- 78 同前。
- 79 五城康雄「シネ・ポエム再論」、『地上楽園』第六卷第一号（一九三一年一月）、一三頁。
- 80 折戸彫夫「シネポエムの詩學的建設（上）——断片として——」、「旗魚」第一五号（一九三三年四月）、四〇頁。
- 81 同前。
- 82 同前、四一頁。
- 83 五城康雄「シネ・ポエム再論」、一四頁。
- 84 同前、一五—一六頁（強調は原著者）。
- 85 五城康雄「詩・モンタージュ論」、『地上楽園』第六卷第三号（一九三一年四月）、一二頁（強調は原著者）。
- 86 五城康雄「寫眞と文字との交流 ——シネ・ポエムの一傾向として——」、「地上楽園』第六卷第七号（一九三一年九月）、七頁。
- 87 『全詩集』一五二—一五三頁／『詩集成』一一七—一一九頁。
- 88 戦後においても、たとえば原子朗は「ラグビー」について、「1から30までの各シーンの推移は、おおむねラグビーゲームの進行を追っているが、この詩のおもしろさは、そうした時間の構成よりも、各シーンのイメージの新鮮さ、カメラアイの奇抜さ、大胆なメタファのあざやかさ……にある」とし、時間的継起性の問題をいわば捨象したかたちで解

- 説を進めている（「竹中郁「ラグビー」、『国文学 解釈と教材の研究』一九六七年四月号、八二頁）。
- 89 長江道太郎「竹中郁・ラグビー そして彼のステツキの道」、「詩と詩論」第一一冊（一九三二年三月）、二二七—二二八頁。
- 90 阪本越郎「竹中郁と輓近派」、「FANTASIA」第二輯（一九二九年十二月）、三二頁。
- 91 同前。
- 92 清岡、前掲、二〇七頁。
- 93 レッシング『ラオコオン——絵画と文学との限界について——』斎藤栄治訳、岩波文庫、一九七〇年、一九六頁。
- 94 折戸、前掲、四二頁。
- 95 「近代風景」第三卷第五号（一九二八年五月号）、九二—九三頁。
- 96 『全詩集』一五四—一五六頁／『詩集成』一一〇—一一三頁。
- 97 『全詩集』一四六—一五〇頁／『詩集成』一一二—一一六頁。
- 98 「ラグビー」は、タイトルに続き「アルチュール・オネガ作曲」とあるように、アルチュール・オネゲル（一八九二—一九五五年）作曲の「ラグビー（交響的運動第二番）」（一九二八年）に着想を得て制作された詩であり、映画だけではなく、実は音楽との関連からも考察すべき作品である。
- ここで思い出されるのは、ブレーズ・サンドラールの「シベリア鉄道とフランスの少女ジャンヌの散文」（一九一三年）が「音楽家たち」に献じられていた点である。サンドラールの詩が、ソニア・ドロローネーの絵画と並置されつつ、「最初の同時的書物」として提示されていたことも考え合わせるならば、そこには、個々の芸術の時間的特性という差異を超えて、諸芸術の間に新たな関係性を確立しようとする意志が働いているものとみなせる。
- また、日本のシネ・ポエムを振り返るならば、近藤東が映画上の実験

- 110109108107
 同前、一四三頁。
 同前、一四五頁。
 西脇、前掲、『詩集』一四〇頁。
- 106
 「雪」（『ローズサークル』二月号（一九六七年一月）初出。『全詩集』六九七頁／『詩集成』六八九頁）と題された戦後の詩では、雪を「天からの手紙だ」と書く「小学二年生の女兒」に対して、「巧すぎるじゃないか／しゃれすぎているじゃないか」と感じつつ、「地面ばかりみて歩いている」大人には、「天から手紙がくる」資格などないと断じている。
 ボードレール「現代生活の画家」、前掲、一四五頁（強調は原著者）。
- 105104
 『全詩集』六四八頁／『詩集成』五〇九頁。
 竹中郁「意見と経験」、「中央公論」一九七五年六月号、一二二頁（『詩集』一二四頁。『詩集』では「子供の詩について」と改題）。
- 103
 足立巻一『評伝 竹中郁 その青春と詩の出発』理論社、一九八六年、一〇頁。
- 102101100 99
 『全詩集』六四八頁／『詩集成』五〇九頁。
 「編者あとがき」、「全詩集」七七〇頁。実際に、たとえば『黄蜂と花粉』五十二篇からは十八篇、『枝の祝日』二十一篇からは十一篇が削除の対象とされているのに対し、『動物磁気』四十三篇からは八篇のみ、『ポルカ マズルカ』からはいつさいの削除なし、となっている。
 足立巻一『評伝 竹中郁 その青春と詩の出発』理論社、一九八六年、一〇頁。
- 113
 稲垣、前掲、四八頁（『詩集』一四四頁）。
- 112111
 『全詩集』六三四頁／『詩集成』四五八頁。
 シャルル・ボードレール「通りすがりの女に」、『ボードレール全集』第一巻、阿部良雄訳、筑摩書房、一九八三年、一七九―一八〇頁。
- （一九二九年二月）に、サンドラールの他の詩の翻訳を載せている。
 「解題」、「全詩集」七三七頁／「解題」、「詩集成」七八五頁。
 『詩集成』四六六頁。
 なお、竹中は「ラグビー」を発表したのと同じ「詩と詩論」第六冊