

## ぼくの、松下育男小論③

佐野 豊

「もしも君が／この世に生まれ出たことを今でも驚いていられるのなら」（初心者のための詩の書き方79）  
松下育男さんの詩について思いを巡らす時にまず引用してみたくなるのが、「初心者のための詩の書き方79」である。ここでは全文は引かないが、この79に、ぼくは胸を打たれた。松下さんの詩について、考えてみると、一つの特徴と思われるのが、当然のことに驚いたり、当たり前のことに目を凝らしたりする部分である。例えば第一詩集『榊さんの猫』の「給料」という詩。

勤めていたら  
とてもお金が入ってくるので 怒って

給料  
ふた月に一度にしてくれ と  
部長室をたずねたら  
ぼくはとても  
おもしろい人間になって  
部長室から  
帰された

み月に一度でいい  
と  
今度は本当にみんなに冗談を言ったら  
もう笑ってくれない  
そこを  
ごまかして仕事を

する 来月もこの会社からぼくへ  
給料が  
ある

にしている。ぼくは松下さんの詩のそうしたところ  
いつも驚く。詩書きは、なにを書いてもいいのである。  
どんな単語、モチーフ、情景、設定でも選びとれるな  
かで、松下さんが第一詩集で、わざわざ給料という詩  
を書いたこと自体が異様だと感じる。でもそれは、松  
下さんの詩の世界の内では確かなこと、当然のことな  
のである。

『榊さんの猫』では勤め人をしている主人公のよう  
な存在が、色濃く感じられる。詩はユーモラスに、時  
にグロテスクなまでに展開されていく。どんな風に詩  
を書いたら読み手は食い付いてくれるか、のめり込ん  
でくれるか、そうした工夫を工夫と感じさせないよう  
に、また工夫をし、ナチュラルに詩が書かれているよ  
うに感じる。給料という詩も、当たり前のことに驚い  
た結果として書かれたユニークな詩である。一方で、  
この詩からは切迫感も感じる。単にサラリーマンの悲  
哀というより、もっと個人的な事情としての切迫感で  
ある。それは生きていて、働いて、給料をもらい生活  
をすることで感じる言いようのない切迫感だ。松下さ  
んは詩を書くうえで、（あるいは書いていくうえで）避  
けて通れないモチーフとして、このことをちゃんと詩

給料という詩は、先に引用した「1給料」のほか、  
「2靴」、「3形」という三部構成になっている。「靴」  
では、「靴を持って／会社に行くことにしてから／靴  
を入れてゆくわけにも／いかず 裏返してその／靴  
を入れてゆくわけにも／いかず／片足つつこんで／  
とびはねてゆくわけにも／いかず」とあり、今度は靴  
をもって会社にいくことが注目（疑問視？）されてい  
る。そして「とても／変った場所へ行って／いたこと  
に／気付く」。改めてこの部分を読んでもみると、この感  
覚は実際に、ぼく自身も、つい最近も味わったような

気がしてくる。詩を読む醍醐味の一つに、詩人の詩から自分の感性を確かめるといふようなところがある。自分ではこうした詩を書けなくても、感じてきた自分が目を覚ます瞬間を経験する。その結果、だからなんだということは問題ではなく。松下さん自身も、自分だけの発見だとか感性より、きつと誰でも感じるであろうことに興味や関心があるのではないかと思う。しかし不思議なのは、それが極めて個人的な事情、パーソナルな要因を感じないわけにはいかないということ。単にサラリーマンの悲哀では片付かない根の強さのようなものを感じるあたりが、松下さんの詩を一筋縄では語れないものになっている。

「3形」では「会社にいると／ぼくで会社がつまつてくる／会社の形でいっぱいにおさまってしまう／むしろ／会社になる／と／言ってしまった方がいい／／ぼくの勤めている会社に／ついて 昼休みにちよつと／会社の外で／考えて／くる／というわけにはいかない／形に／なる」というようにして終わる。

朝から玄関で

はげしく母が靴に

ワタをつめる

それでもぶかぶかなまま

ぼくが

鶴のあしで会社へ行つたあと

母は薬局へ

翌朝つめるワタを買いに行く

その音が遠く

会社をかけあがるぼくの耳に

大きくきこえる

大きくきこえる

ぼくは『榊さんの猫』を古本屋で見つけ、すぐに近くのカフェで、この詩の、この部分を読んだ。「まるで自分のことが書かれている」と驚き、むせび泣いてし

会社に行くのが嫌だとは書かれていないし、精神的に重たいとも、苦痛とも書かれていない。マイナスともプラスとも言えない感じを受ける。ただ、会社にいるとぼくで会社がつまってくるという表現や、会社の形でいっぱいにおさまってしまう、むしろ会社になる、という表現からは、やはり何らかの切迫感を受ける。もうこれ以上……というような何かでいっぱいの感じを。給料すらも、み月に一度でいいと冗談を言うほど。

もう一篇、『榊さんの猫』から松下さんの詩の世界の（とりわけ初期詩における）一つの代表格と思われる詩を引く。「日記のように」の四を引用する。

あしが鶴になつて

靴が

はげない

まった。俗に言われている男はみんなマザコンなんだなどという範疇ではない、どうしようもない自分が頑張つて会社になんとか行くための日常を、（そう書かないで、その詩書きの独自の言葉で、）ここまでクツキリと鮮やかに伝わるように書けるのかと。詩の言葉とこののは実感を恐いほど表現できるのだとそんなふうに思ったものだった。ユモリストでなければ身がもたないようなつらさを抱えた同胞として、この詩集の「日記のように」読むとき、松下さんが抱いた、（あるいはこの主人公の）想いをどれだけ同じように感じることができただろうか。日記のようには一く八からなるが、七も全文を引用する。

できあがりの時から

のぼりおりしてきた

階段のへこみの部分には

階段がたまってくる

だからぼくは  
階段を  
ずりさげるようにのぼり  
せりあげるようにおりる

階段で

まだどこへも行けたことがない

そのかわり

いつも階段へ

つらく案内される

ぼくはもう

こういうことから

一段

おりたい

冷やかな視線で日常と向きあうことも出来る。かなしい疑問をもつ勤め人の主人公は、詩のなかでなら本当を告発出来たのではないか。そういうものとして「日記のように」を読んでみるのはどうだろうか。松下さんがもつ手鏡に写ったものを誤読したとしても。

両親や

とてもちかい親戚は

ぼくが

彼らの目の前にいない時にも

人間の中だと

確信している

確信のあしをはらい

たおれるところをむかいいれる

ぐあいに

彼らの

角を曲ったところで

詩のなかでなら本音が言える。だからこそ、冷静で、

軽く

鶴になる

(ぼくの、松下育男小論④へ続く)

※①、②は極微のホームページ「少し長い文章」より  
読むことが出来ます。

おじさんが  
鶴を折ってる話をする

一円玉で比較してみせた  
ちいさな作品を見せながら  
うれしそうに語る

なんでも根気だよ  
そう教えてくれた

六十四種の  
鶴のはねを並べて  
すべては

ざぶとん折りが基本だという

極意の裏側には  
半分に重ねた紙と紙があつた

それをどちらに折り返すかで  
こんなにも鶴が折れた

おじさんみたいに  
身を乗り出して  
楽しそうに語り得る  
なにかが欲しい

そんなことがあつた日の晩  
ぼくを綺麗に半分に  
皺一つつけないで  
慎重に折った

折り返し方によっては

口よりも

耳が

おもてにきている

違う種類のぼくのなかには

か上げた首の角度が

美しいやつもいる

# シンメトリーの生成——三橋聡・菊池千里・福田和夫

篠田翔平

一九八〇年の前後という詩の時間を設定して、そこにあらわれた詩を見つめてみたい。そこにはモダニズムからも、戦後詩からも離れた詩の姿が浮かび上がるはずである。

例えば三橋聡<sup>1</sup>という詩人が一九七八年に書いた詩、「青春裁判」という詩を読んでみたい。

ひとつの理由が  
からっぽのまま  
打楽器のようにバケツが  
落ちていったとする  
でも、人は老いて  
「空」と記すのにも

よわい括弧が  
必要になっちまうんだ  
つまり  
ファウルフライのように  
髭だけが生え揃うのさ  
毀れるものにはすべて  
そんな休日があるだろう  
その一日のために  
遊園地のブランコよりも  
きちんと  
空から垂れている  
ぼくよりも  
もっと高い場所から  
さらに誰でもない

一人のぼくが  
落ちてくることだつてあるだろう  
その一日のために

(三橋聡「青春裁判」<sup>2</sup>)

田村隆一の詩「幻を見る人」の冒頭で空から小鳥が墜ちてきたように<sup>3</sup>、この詩ではバケツが落ちてくる。小鳥が誰もいないところで射殺されるという、不可解で根拠のない死によって落ちるように、このバケツも理由がからっぽのまま落ちてくる。しかし、田村隆一が「空は小鳥のためにあり 小鳥は空からしか墜ちてこない」と、小鳥と空を釣り合わせたようには、バケツと空は釣り合わない。バケツが落ちてくる空は、「よわい括弧」のついた「空」である。

バケツが落ちることの理由のなさには、小鳥の死の理由のなさとは異なる性質が与えられている。小鳥の死の理由のなさは、そこを起点として世界が構成されていくような絶対性を生み出していたが、バケツの落ちてくることの理由のなさは、何にも結びつくことがな

く、ナンセンスな響きだけを生み出している。絶対性のない一点には世界を構成し直していく力はなく、それでも起点であることだけは継続されるとき、その文脈を書き継ぐ「人」は、括弧付きで世界を描写する。バケツが落ちてくるという文脈に空をそのまま連結させることに対する「人」のためらいが、「よわい括弧」を付けさせたということになる。

括弧は、括弧内の言葉が現在の文脈からある程度の距離をもっていることを示す。読者は括弧内の言葉を言葉として意識する。空が「空」と描かれることで、バケツが釣り合う世界は、詩のなかの言葉としての「空」となり、さらに、バケツ自体も、詩のなかの言葉としての存在に縛りつけられる。つまり、言葉として意識された言葉としてバケツと空は釣り合うのである。

典型的な日本のモダニズム詩の言葉の使用法は、単語をひとつの単位として用い、それを任意に連結させることで言葉を連ねていくものであった。それは、ひとつひとつの単語が、常に文脈をずらしていく括弧つ

きの言葉、言葉として意識された言葉であると考えてよい。三橋聡の詩にはそのような詩の言葉に接近していく言葉の性質を持っている。「フールフライ」や「髭」という言葉にも、「バケツ」と同様の、言葉として意識されたナンセンスの響きが、文脈の流れに基づいて置かれているという印象よりも重い比重で含みこまれている。

しかしそれと同時に、三橋聡の詩では、「ひとつの理由が／からつばのまま」や「よわい括弧」という言葉によって、そのことが自己言及的に明かされている。もともと括弧つきの性質を持った言葉が実際の括弧つきで使用される時、そこには、言葉を使用する者としての作者の私性の発露がある。三橋聡の詩に、ナンセンスな響きを聴きながらも、同時に哀切が立ち上がってくる瞬間があるのは、そのような私性がにじみ出ているからである。

水のような歳月を逃亡の背なかで飲みほした泥

い括弧」を使わなければ言葉を継げないものとして「バケツ」の落下を受けとめることにあるのだと言える。「バケツ」の落下を、例えば田村隆一のような詩の第一行として信じられないことに、「老い」を読み取っているのである。この「老い」は、単に青春の終わりについて言っているのではなく、言葉の選択を通して、選択の不毛に行きあたる「人」の姿に向けて言われている。

「泥棒」は、自分が何を盗んだのかがわからない。それは、盗んだものが何か思い当たらないことに対する困惑ではなく、何を盗んだことにしてもいいということに対する困惑である。泥棒は逃亡してきたが、何かを盗んだ罪によって逃亡をしいられたのではなく、ひとつの何かを盗むことから逃亡している。泥棒は眠りから覚めて、そのことに困惑している。

泥棒のその困惑が逃亡であるならば、決定的な一点をもたないままで、詩としての形を作っていくことを続けることを逃亡と呼んでもいい。バケツの落下はあくまでも、落ちていった「とする」という仮定のなか

棒は  
痩せた毛布を激しくよけて 今 眠りからさめ  
る

ずいぶん遠くへきてしまった

例えば駱駝は駱駝だが 駱駝を全く知らなければ  
ば驢馬でもいいしね

それは洗濯船での1907年のピカソの絵であ  
つてもいいわけだ

おれはいったい何を盗んだのだろう？

淡い泥棒の網膜には砂漠のような泥棒がいて  
そいつがたまらなく悲しい目つきをしていた

(三橋聡「泥棒」) 4

三橋聡は、「よわい括弧」をつけなければいけない  
「人」の状況を「老い」と呼んだ。「老い」は、「よわ

のできごとであり、そうではなかった可能性をたっぷりと含みこんでいる一点である。そして詩は、そうではなかった可能性をどこまでも引きずりながら、仮定の一点に基づいて展開していく。そうやって詩に織られていく言葉は、ひとつひとつにそうでなかった可能性を持つ。まとまりとして生成された詩は、ひとつの可能性としてそこにありながら、無数のそうでなかった可能性を同時に生み出している。そして、生み出されたそうでなかった可能性と、そこにある詩が釣り合っているような、手ごたえのなさが不毛の感触として残る。「ひとは発語から逃走する。そもそも発語などありえたのか、と思われるほどに完璧だ。だがいったい何処へなのか。」<sup>5</sup>と語られたのは、一九八〇年の瀬尾育生によってだった。三橋聡の名が直接に言われているわけではない。しかし、想定されている発語からの逃走とは、例えば仮定の一点を始点におく三橋聡のような詩だっただろう。

田村隆一の小鳥に絶対性を与えているのは、突発的

な死だった。「地上にはわれわれの国がない／地上にはわれわれの死に価する国がない」(「立棺」)。と田村隆一が言うように、三橋聡は「(すでにぼくたちの国では死ぬことがないからね)」(「日々」)<sup>7</sup>と言う。前者で信じられていたものが、後者ではすでに失われている。強力な磁場を作る死の代わりに後者に残されたものは、緩慢な「老い」であった。

\*

「老い」という言葉を共有していた同時代の詩人に、菊池千里(のち松下千里)<sup>8</sup>がいる。

ふと差しのべる手に

季節はシンメトリーに衡り合ってしまう

今という寒い水辺で

私たちの青春は

唯一の仕事のように老いなければならない

季節とその次の季節の対称性を言っていると考えていだろうか。手を差しのべる前の季節と、手を差しのべた後の季節とが衡り合う場所で青春を過ごす「私たち」は、その果てしない対称性に気づくことで、「唯一の仕事のように老いなければならない」という現実面に直面する。オルゴールも星座も、時間の流れの対称性を映し出す道具である。「地軸のわずかな傾き」は、時間の対称性をやぶるもののようにでありながら、そのやぶれを抛り所に「人」が見出すことのできたとされる。「新鮮な石」という言葉には、皮肉のにおいがある。石原吉郎の「麦」という詩に「風が耐える位置」という言葉があった。一本の麦に「炎」「勇氣」「決意」「祈り」を見出そうとすると、風のないなかに麦が生えているただそれだけの風景に、「風が耐える」という形容が与えられたのだった。それによって表現されたのは、あたかも一本の麦と風とが拮抗してあるかのような世界である。

石原吉郎の詩(特に「花」「麦」といった詩)には、見慣れた風景を絶対的な一点を中心とした風景に読

日陰に宙吊りの血をなめるオルゴール  
枯れたまめぐる昼の星座  
人は

この星の地軸のわずかな傾きから空を見上げる  
すると

空に新鮮な石が浮かんでいる

五月

風の位置ですべてのことがおこる  
私たちは形容詞だけで話ができる

そして五月は耳が悪い

呼びかける声はみな

長い帽子をかぶっている

(菊池千里「五月」)<sup>9</sup>

「シンメトリー」に衡り合う季節が生み出す時間の流れが、「今」という時間の性質を「寒い水辺」にする。

ここでの「シンメトリー」は、現在を中心とした前の

みかえようとしてたどる道のりがある。ここでは、語り手が希求する一点を中心とした風景と、その希求によってあらわになる見慣れた風景の両方が立ち上がりながら、後者を否定しようとする語り手の意志によって詩の言葉が展開する。

「五月に」でも、「風の位置」という言葉は風景を二重化していく。それは、ありふれた場所のできごとを「風の位置」でおこったできごとと読みかえることによってなされている。そして、各々の「こと」のひとつひとつに「風の位置」があるとすれば、それだけ風景は重層化していくだろう。各々の「こと」がそれぞれに「風」という外部と関係を結び、一点となる。そして無数の一点の集合が「すべてのこと」を形成する、と考えるとき、それぞれに「風」との関係を持つ一点は、その一点を中心とした各々の層を持つこととなる。しかし、そこに意志を伴う一点がないとき、各々の層はその差異を維持することが難しい。一点一点の持つ自身に基づく風景は、あまりにそのままになり合い、当たり前前の全体とほとんど同じ姿となる。



そしてどこにも「花」や「麦」のような明確な存在を浮き上がらせようとする意識がないから、「私たち」は名詞ではなく、形容詞で言葉を交わす。当たり前前の全体で発されているように見えるその言葉は、しかし各々の層を超えることができずに、他の層に届くことがない。

このように読むとき、「シンメトリー」は、異なる中心線を持つことになる。先の読み方では季節と次の季節の間である現在に中心線を引いた。ここでは、手を差しのべた者の季節と手を差しのべられた者の季節の間に引かれた中心線について考えたい。この二つの季節は、同じ時間のなかにありながら、それぞれの時間が流れている。そしてその二つの季節は等価なものとして、つまりはシンメトリーに釣り合っている。この詩が書かれているのは、そのような二つのシンメトリーが重なり合っている場所である。そして、その場所こそ「唯一の仕事のように老いなければならぬ」、「今という寒い水辺」であった。

吉本隆明は、一九六〇年代に活躍した詩人、渡辺武

信の詩を引用し、次のように述べていた。

渡辺武信の「名づける」という詩に「明けてくる朝のかくしているさけられない希望　それが僕たちの不幸の始まりだ」というのがある。今日も無事平穏、たぶん明日もあさっても無事平穏、そういう日常性のくり返しを強いられていることにどうやって適応するか。なにごとくも不幸でないし、凶事でもない。命を奪われることもおこらない。そういう生きざまを希望だとすれば、避けられない希望だ。つまり向うから配給されてくる。つまり現実の秩序が配給してくれる希望なのだ。希望だといえばそれは希望かもしれない。その希望は向うから不可避免的に配給されるものでじぶんが望み、苦心して手に入れたものではない。ただもう不可避免的にそうせざるをえないからそれを生きざまとしているにすぎないものだ。そういう日常の中に生きている。

(吉本隆明「戦後詩の体験」10)

吉本隆明によって感受されている「日常性」は、三橋聡や菊池千里などの一九七〇年代後半を生きる詩人にも継承されているように見える。生きていくことが、ひたすらに老いていくこととして感じられてしまいう日々とは、「ただもう不可避免的にそうせざるをえないからそれを生きざまとしているにすぎないもの」によく似ている。そこにあらわれた日常性とは、「それが僕たちの不幸の始まりだ」と告げられた場所からどのくらいの遠さにあるのだろうか。

例えば、渡辺武信の詩については、「ハードボイルド」という詩を引用した後で、次のようにも述べられている。

おびただしいメロドラマが気泡のように

たえず拡大しながら上昇しつづけるぼくたちの

都会でも

世界の深さは時に誘惑的だ

おびえる暇はほとんどない

はげしく香る風は奥深くから

きらめく花粉を含んで立ちのぼり

きみをすばやく失神させる

なかばひらかれたきみの唇の後で

熱い舌にためされた記憶は急速に発酵し

苦痛とあまやかさが入れかわりながら泡立ち

はじめ

輝く陶酔の卵はそこでかたゆでになる(後略)

(渡辺武信「ハードボイルド」11)

修辭的にいえばここでも言葉は〈不可能〉な概念の構成をもとめている。ただありうべき感性のありうべき喚起作用が信じられているために〈不可能〉さが、膜をへたてて中和されているだけだ。

希望と沈降と喪失と静謐とがいつもこの詩人の主題だが、ここではこまぎれにされた都会の日常生活の諸断片が、掻き集められて〈不可能〉な言葉の意味のうえをスムーズに流れてゆくそのスムーズさに核心があるようにみえる。

(吉本隆明「修辭的な現在」12)

日常性が、異和や不調和のない中和された不可能へと移されていることが言われている。確かにこの詩の根本的な価値の置き所は、不可能であるだろう。不可能の表出に伴う個性が評価としての価値となるとしても、言葉の動きが求める価値は、メロドラマを気泡に見立て、都会に浮かべるその不可能性にある。

これを受けて菊池千里の詩を眺めるとき、ひとつの詩に異なる言葉の質が混じり合っていることに気づく。「日陰に宙吊りの血をなめるオルゴール」という一行は、あきらかにその不可能を表す言葉の動きに価値が見いだされている。しかし、「空に新鮮な石が浮かんでいる」や「風の位置ですべてのことがおこる」という言葉には、どこにも不可能が含まれていない。そこで価値を持っているのは、あまりに可能なことが、詩の言葉の形をとって見つめられているという、その事態である。詩全体で注目すべき箇所も、そのような可能な言葉のありようである。

不可能が価値を生み出すように、可能も価値を生み出すとき、詩はどのように変容するだろうか。

＊

可能な概念を言葉にすることに価値を置いた特筆すべき詩人に、福田和夫<sup>13</sup>がいる。

記憶に蛍光灯がともっている  
できるかぎり記憶を遡及させても  
スイッチは切られていない  
記憶不明の壁の向うにも  
白い光が 洩れている  
ひとびとは 白い光を  
絶やさなかつた 確実に毎日  
スイッチを入れていた  
そういえば わたしも  
いつも蛍光灯をともしてきた  
おもい当るのはこんな単純な事実である

つた

(福田和夫「蛍光灯」) 14

「記憶に蛍光灯がともっている」という発見から詩は書きだされる。ある記憶の一場面において、蛍光灯がともっていること。おそらく、その記憶の焦点は蛍光灯にない。その下で、照らされていることも意識せずにいる私がいって、ときに私でない人間が加わったりしている。その焦点をずらすと、蛍光灯がともっている。たどる複数の記憶のなかで、やはり蛍光灯はともっていることを確認していく。さらに、きつと隣の部屋に住んでいる誰かも、その記憶のなかのいくつもの空間に、蛍光灯をともしていることを推測する。そこから、人は毎日蛍光灯のスイッチを入れてきた、その

ことをはっきりと意識する。  
なにほどのことはないこと、「すぎない」ことが、なぜ詩としてこのような姿をとって語られているのか。もちろん、言われていることは当たり前だが私たちがあまりふだん意識していないことを語ることの面白さ、はある。しかし、本質的に重要なのはおそらくそのようなことではなく、「有個」という謎の言葉が差し入れられていること、そのような不明の概念によって言いあらわされていることがこの詩に含まれていることである。

一個、二個、三個と数えられる個数がある。そのような正の数によってあらわされる個数の全体に「有個」という名を与えた。このように「有個」を思うならば、その言葉の不可解さははっきりとする。一個、二個、三個と数えられたものに、ゼロや負の数はありえないなぜ「わたし」が作るまで「有個」という言葉がなかったのかといえ、ば、「有個」でない状態がないからだ。翻って、ではなぜ「わたし」が「有個」という言葉を作り、発音までしたかといえ、ば、「有個」でない状態が

想定されているからである。

例えば、「今日はお金がある」と言うとき、そのように言うことには、そうでないときの方が前提として含まれている。あるいは「世界には戦争がある」と言うとき、戦争のない世界が想像されている。「毎日人は蛍光灯をとまず」と言うときも、蛍光灯のともされない世界のことが含まれている。しかし、例示のことがらとは異なる性質を持つ。「今日はお金がある」という言葉には、「ない」と「ある」のあいだに価値判断があり、そこには感情が伴う。「世界には戦争がある」という言葉には、戦争のない状態を本来のものとする価値判断がある。「毎日人は蛍光灯をとまず」という言葉には、「ともさない」こととの価値判断を含まない。蛍光灯がない地域や、なかった時代のことを想定しているのではない。停電のことを想像することも、詩と関係がない。詩は、蛍光灯に対して、何ら批評性を持っていない。

この詩は、「ある」と告げることによって浮かび上がる「ない」によって浮かび上がる「ある」を感受して降る駅まで  
乗った電車から降りないで行くのは  
全く何の不思議もない

そういう世の中に  
生きていると感想を持つ  
初冬の日差しにすぐ蒸発する感想だ  
すぐ食べものことなんか思う

(鈴木志郎康「電車が揺れる」 15)

この詩の言葉は、福田和夫が実現した言葉のありようを先取りして書かれているように見える。私が電車に乗っていること、電車が揺れると私の身体も揺れること、降りる駅までは電車から降りないこと、これらのことが、「毎日ひとは蛍光灯をつける」という発見と同じように発見されている。そしてその発見が些末なことであることを確認するのも、福田和夫の手つきと似ている。

日常のなんでもない事柄を発見として描くことで日常をわずかに異化してみせる。そのようなよく似た

いる詩である。浮かび上がる「ある」は、「ある」を告げる前の状態と完全に一致する。「ない」によって動かされる現実はないし、意識に積極的になにかをはたらきかけることもない。ただ漠然とした「ない」の気配が「ある」を浮き立たせ、時間を含んだひとつの眺めを作る。それがこの詩で起こっていることである。

日常のなんでもない事柄を意図的に書くという手法が明確にとられている詩に、一九七〇年代前半からの鈴木志郎康の詩がある。一九七四年の詩集『やわらかい闇の夢』に「電車が揺れる」という詩がある。

私は今日電車に乗っている  
別に私自身不思議に思わない  
他の乗客も私の乗車を不思議に思わない  
電車は走って揺れる  
私は身体も揺れる

手法をとるふたつの詩に微妙な異なりを与えているのは、鈴木志郎康の詩が、日常のなんでもない事柄を「私」が詩に書くことについての詩であるという点だ。「別に私自身不思議に思わない／他の乗客も私の乗車を不思議に思わない」という語り手による言葉は、単なる反復に見えて、しかし「私」と「他の乗客」に同等の位置を与えてはいない。「私」は、不思議に思わないことを思っている。「乗客」は、その不思議となんかの関係もないことを思っているにも関わらず、「私」の不思議に思っていないという、思いとともに風景に描かれることで、不思議に思わないという思いを持っていない存在として書かれる。人と人が違う思いで電車に乗っているだけだが、片方は思いを持って存在として、片方は持っていない存在としてあるとされていることの不均衡がこの詩の基礎となり詩を支えている。

「電車が揺れる」と同じ詩集に次のような詩がある。

千葉行きの終電に乗った

(鈴木志郎康「終電車の風景」 16)

踏み汚れた新聞紙が床一面に散っている

座席に坐ると

隣りの勤め帰りの婆さんが足元の汚れ新聞紙を

私の足元にけった

新聞紙の山が私の足元に来たので私もけった

前の座席の人も足を動かして新聞紙を押しやっ

た

みんなで汚れ新聞紙の山をけったり押ししたり

きたないから誰も手で拾わない

それを立って見ている人もいる

車内の床一面汚れた新聞紙だ

こんな眺めはいいなアと思った

これは素直な光景だ

そんなことを思っているうちに

電車は動き出して私は眠ってしまった

亀戸駅に着いた

目を開けた私はあわてて汚れ新聞紙を踏んで降

りた

こちらは何気ない風景が描かれている。しかし、「電車が揺れる」で読み取ったような、福田和夫の詩との同質性はうすい。代わりにより明確となるのは、この詩を支える価値が、これが詩であるということに求められる点である。

この詩の性質を決定的にしているのは「素直な光景」という「私」の感想である。ここで「私」は他の乗客と明らかに異なる位置に立つ。この「素直な光景」という特殊な感想は、「私」がいま見ている光景が詩になる光景であることの発見だと読み替えることができる。このとき、「私」の語っている言葉が詩として語られている言葉であることが、価値の表明であり、詩の本質となる。

福田和夫の詩がそのような要素を持たないと言うのではない。ただ少なくとも「私」と他人の不均衡を本質的な価値としてはいいないことは言える。

ひとびとは 白い光を  
絶やさなかつた 確実に毎日

スイツチを入れていた

そういえば わたしも

いつも蛍光灯をともしてきた

おもい当るのはこんな単純な事実である

第一連で「わたしの」記憶「からだどられた発見が、第二連で「ひとびと」という視野に転換されていることには、「わたし」と「ひとびと」の不均衡によって詩の基礎が固められてしまうことを避ける手つきのあらわれがある。「ひとびと」という広がりの中からは「わたし」の記憶に至ること、第一連で起こっている不均衡がひっくり返されているのである。「そういえば」という言葉は、わざとらしさを伴いながらも、詩に欠かせない言葉として「ひとびと」と「わたし」を均衡に結ぼうとしている。これは「電車が揺れる」

で使われた、やはりわざとらしい「別に」という言葉

が「他の乗客」から「私」を浮き立たせたことと逆の動きである。

福田和夫の詩には、菊池千里の詩にあつたような「シンメトリー」を見出すことができる。他の誰かと「わたし」が、蛍光灯を毎日灯すということを以て対称をなしている。それだけではない。「できるかぎり記憶を遡及させても」や「確実に毎日」といった言葉から、一日一日の対称性も含みこんで、ここにも二つのシンメトリーが重なり合っている。ただし、ここには菊池千里の詩にあつたような悲観的な態度は見られない。そこに楽観も悲観も含まないままに、世界と重なりながら変わらずに一致する風景を一瞬生み出すことができるようにと、言葉が組み立てられている。

黄金色の消火栓の口金

が街路のビル群のひとつの壁にかがやいている  
うしろからやつてきた少年は  
それを撫でてとおつた

ある日ここをもういちどとおることがあれば  
また口金を撫でてゆくのではないか  
少年はきつとそうする

記憶の中にこんなおなじことがあつた  
と説問的な直感をいだいた午後  
繰り返してきた数々のものが蘇つた  
繰り返すために行われている毎日  
といえばわたしのことにおもわれた  
光の中で葉を落している街路樹は

時の流れを示していた  
というよりおなじことをしているようだった  
時はそれから流れ過ぎてゆくものようだった

(福田和夫「繰り返し返す」<sup>17</sup>)

少年の動作から、少年の繰り返し返される時間に思いを  
向け、その思いが、自分の繰り返し返してきた時間を照ら  
し出していく。ここではより明確にシンメトリーを見  
出すことができる。まず、繰り返し返すということが時間  
の対称性を前提としている。そして、少年の動作から

フイイチゴの群れをみつけ  
ひとびとに  
伝えた  
ひとがいた  
しかし  
こころあたつた  
いくばくかを摘み帰つて  
実際のもの  
あげればよかつたかと  
イタチやキツネなら  
つるをくわえ帰つて  
ほおい  
と同族のまえに  
フイイチゴを落したかもしれない  
とおもいなしていた  
(同時に雪がふつていた)

(福田和夫「雪」<sup>18</sup>)

想像された少年の繰り返し返しの時間が、そっくり「わたし」の繰り返し返しの時間として感受される、思いの巡り方に、少年と「わたし」の対称性が想定されている。そして、その思いは街路樹にも向けられ、繰り返し返すことを基準として相似形が発見されている。少年、わたし、街路樹というこの三者が、おなじ時間のなかを生きていく、ということではない。各々の時間を生きながら、その時間のありようが似ているという発見がされている。

結論めいて言われる「時はそれから流れすぎてゆくものようだった」という言葉にはなんの新しさもない。発見によつて導かれた世界観としては、ありふれすぎている言葉に帰着することで、詩は、発見によつて眺められた風景と、発見されないまま眺められた風景を重ね合わせる。そしてあたかもなんの発見の過程もなかったかのように落ち着きながら、しかしここでも風景は薄く重層化する。「繰り返し返す」ということのない世界への意識によつて、意識前の世界と二重となった視野を持つことになる。

先にあげた二篇が収められた詩集の、五年後に発表された詩集のなかの一篇である。この寓話風の詩で起こっていることはなんだろう。「ひと」がフイイチゴをみつけてひとびとに伝えた。「ひと」はそのとき、フイイチゴを摘み取ってきて、実物をみながら見ればよかつたと後悔する。そして、自分ではなく「イタチ」や「キツネ」がフイイチゴをみつけた姿を想像する。これだけのことが書かれている。そして、そのように書かれていることを包括するように、「(同時に雪がふつていた)」と告げられる。

同時に、とはどういうことだろう。「おもいなしていた」を指して、同時であることが言われているとされる。しかし、それならば括弧の必要がない。括弧なしの発話と異なるレベルでの言葉であることが括弧内の言葉に企図されているはずだ。そう考えるならば、この「同時」は、「ひと」と「イタチやキツネら」という複数の世界に向けられたものでなければならぬ。「ひと」がフイイチゴがあつたことをひとびとに伝え

ているという光景と、「イタチやキツネら」がフユイチゴをくわえて帰ってきた光景の、両方に雪が降っている。片方は、実際として語られた光景であり、片方は想像のなかで可能性として語られた光景である。「同時に雪がふつていた」という言葉は、この複数の世界に、同等の重みを与えている。それは、とても不思議なまなざしであると思う。「イタチやキツネら」の光景は、「ひと」によって事後的に導かれた光景である。「同時に雪がふつていた」と告げた語り手は、そこに本来あるべき従属性を無視し、代わりにあるはずのない同時性を読み取っている。

ここにおいて、対称性は無限に開かれていく。「わたし」のいる世界と、わたしがいない世界に在る「イタチ」が対称性で結ばれるとき、世界に存在するものはすべて、そこにはない何かと対称性を結ぶ可能性があることになる。

\*

わたしたちはみじかい雨の後

借りもの法衣に、かぐわしい綿と

紙切れのような遺骨を包んでことごとく鳴る

木の橋をまるでサーカスみたいだ、と

笑い泣きしながら渡っていったのだ。

木の橋のむこうは

人家のおう五月の丘陵

そのむこうにいちめんの

馬の墓地

わたしがふりかえると

その日のうちには渡れなかった

ひとりの子供が手を振り

わたしたちの帰郷をさえぎって

その手はあきらかに

土に滲んでいった

あれはわたしの子

わたしのこがねの王

(稲川方人『償われた者の伝記のために』<sup>1)</sup>

無数の対称性を導いてしまう世界観を、例えば詩を書くという意識に当てはめるならば、そこには書かれた瞬間から、そうでなかった可能性に身をまかせた奇妙な言葉が浮かび上がる。三橋聡の「例えば駱駝は駱駝だが 駱駝を全く知らなければ驢馬でもいいしね」それは洗濯船での1907年のピカソの絵であつてもいいわけだ」という、うそぶきに近かったつづきが、本当のこととして詩の状況を生み出すこととなる。それは、モダニズム詩に表れていた収集の欲求をどこまでも手放しながら、世界を交換可能な無数の点として眺める世界観である。

一九七〇年代に書かれた稲川方人の詩に関して、吉本隆明はこのように語っていた。

(瞬く間の修辭への慕い

おまえを寄せるまで

眼の不安はこうしてしたたり

こうして病んでゆく)

言葉の世界がほんとの世界と同等の重さ、同等の総体性としてつかまえられるという根拠のもとに、一群の〈若い現代詩〉は書かれている。その世界では、意味の運びどおりに言葉を使うということは、何もしないのとおなじことなのだ。言葉の世界を現実の世界とおなじ重さ、おなじ広さの世界としてみる、そういう見方の中で、何かを行うとか歩くとかいうのは、どんなことになるのか。ありふれた言葉の意味や順序に、何か抵抗物をつくって抵抗することが、それに対応している。それが世界を歩いて体験することなのだ。つまり言葉が事実とおなじ重みである世界では、言葉をことさらににつくりかえてみるとか、ことさらに抵抗物をつくって、その抵抗物にたいしてまた、言葉で抵抗してみる、そういうこと自体が、世界を歩くこと、あるいは世界のなかで行う意味になっている。そこで詩を読むことは、意味にさからう語順に、本質的な意味をみつける行為なのだ。

(吉本隆明「若い現代詩」<sup>2)</sup>

抵抗物をつくることによって、言葉が世界と同等の重さを得ようとしていることが指摘されている。

その数年後に書かれた菊池千里の詩には、それとは異なる状況がある。そこでは、世界と同等の重さを得ようとするとき、必要となるのは抵抗物ではなく、見つけられたひとつの光景が同時に無限の複層に触れてしまうような、まなざしの言葉である。

初め一つだった眼を、今は二つ持っている。

初め二つだった眼を、今は四つ持っている。

単位を変えれば、もっと数えられる。もっと生きられる。

赤いものを見ると、そう思った。そんな気がした。

本が並んでいる。かなしみはいつもそんなふうに残り余ってくる。昼休み。本が並んでいると考えている。そうだ昼休み、私もそんなふうに残ってくる。白昼、そんな打つような中心が私の眼の中にもあ

単純に半分

ヒトの理由が等しく左右に屈折する

食事をする（軽く釣り合って）

道を歩く（地球をまわすようにゆつくりと）

（松下千里「左右」部分）<sup>2</sup><sub>2</sub>

写真のある軽い部屋

みつめるあなたの二つの眼が

私を左右にわけている

夢のように影ばかりが寒い

中心をなくした裸のものが浮き

その羞恥で排泄される細部がある

（松下千里「写真のある軽い部屋」部分）<sup>2</sup><sub>3</sub>

抵抗の薄まりのなかで、自己が二重化していく感覚は、三橋聡の「休日」にも見ることができている。

るのかもしれない。わずかの水を残して眼を閉じると、空のうすい両面が見えてくる。たぶんその両側で、初め一人だった私は二人になって、うすく透けて笑っているのだ。

（松下千里「シンメトリー」）<sup>2</sup><sub>1</sub>

複層に触れるまなざしは、そこで生まれる対称のなかに無数の自分を見出す。どのひとつに自我を置くこともできなくなつた複層の世界のなかで「私」がうすく透けていくとき、無限に生まれる世界が抵抗もなしに際限なく受け入れられていく。そこにあらわれるのは、危険なまでに恍惚とした笑みだ。

風景を二重に見つめてしまうまなざしは、菊池千里の詩に繰り返しあらわれる。

朝がくると

新しい荷のような感じやすい両側にめざめる

塩をうすめるように

毀れるものにはすべて

そんな休日があるだろう

その一日のために

遊園地のブランコよりも

きちんと

空から垂れている

ぼくよりも

もっと高い場所から

さらに誰でもない

一人のぼくが

落ちてくることだってあるだろう

その一日のために

（三橋聡「青春裁判」）<sup>2</sup><sub>4</sub>

予見のように描かれているのは、「ぼく」の見える風景が、「誰でもない／ひとりのぼく」によって見つめられる場面だ。「ぼく」が複層的な世界のひとつの「ぼく」であるとき、自己が世界に対峙しようとする気力

は失われるだろう。そのような地点で、自己はどこまでも世界を受容する。

言葉が何ひとつ語らない、というような言葉はあるだろうか。言葉自身は何ひとつ語らず、すでに意味づけられた何かある他のもののその意味だけをなぞり、そのものの放出する先験的な価値の、たんなる通路として機能するだけの言葉というものがあるのではないだろうか。それを「儀式の言葉」と呼んでいいのではないだろうか。詩誌たちはそれ自身で語っている言葉、詩の言葉だけをその中にとじこめているのではない。まさにそれらの言葉を拒絶するためにこそひとは詩の領域に歩み入ったはずなのに、いつのまにかこの拒絶をなしくずしにしてなだれこんでくる「儀式の言葉」を、それらはしばしば宿らせ、ときにはそれにつかえていたりもする。つまり詩誌はときとしてひとつの祭壇でもありうるのだ。〈儀式の言

葉〉はどのような判断もどのような異和も表明しない。〈儀式の言葉〉は発語からひとを確実に免除する。

(瀬尾育生「発語からの逃走」) 25

際限なく世界を引き受けながら、どこにも定着することのできない意識を詩として表出するとき、そこでは言葉は何ひとつ語っていないように見えるのではないだろうか。少なくとも「儀式の言葉」と見えた詩の一部は、そのような感性を背後に持っていたはずである。その詩は、抵抗や不可能を武器とすることがない。可能に対してどこまでも開かれた言葉である。

ここにあるのは、選ぶとはどういうことか、ということと同時に、選ばないとはどういうことか、という問いである。

一九七九年の福田和夫の『勇氣のある鳥』という詩集には、「ユメハンダン」という詩がある。

ノハラヲウツクシク  
オモウ  
トシゴロニ  
クサ  
ハナ  
ソノドチラヲヌクカ  
タメサレタ  
ノハラ  
ソレハウツクシイ  
トドウカンスルヨリモ  
ソノドチラヲヌクカ  
デイクテイクイメイジ  
ガオシエラレテイタ  
コトハナイ?  
ユメハンダン  
シテオケバヨカツタ  
ソンナコウカイ

ソノモノガ

セカイ

ダトシタラ (……………)

(福田和夫「ユメハンダン」) 26

「イクテイクイメイジ」が「ドチラヲヌクカ」という選択によって教えられる。これに対して、「ユメハンダン／シテオケバヨカツタ」という後悔がある。そしてその後悔自体が「セカイ／ダトシタラ」という問いが残される。

「ドチラヲ」という選択によって物事は決定されていく。この詩が語っているのは、決定されていくことによって世界があるのではなく、決定しなければならぬことに対する後悔が世界であるという、とても奇妙な認識である。人が明確な意志とともに行うところの選択とは異なり、夢判断は、自分の無意識という、意図を伴った選択から離れた位置で生じる夢を扱う。「ドチラヲヌクカ」という選択を迫る問いに先回りし



て、無意識にあらわれるものによって「イキテイクイメイジ」を作り出すことを望み、その望みが叶わないことがはつきりとした「コウカイ」の位置に「セカイ」を見る。

詩は不用意に始まる。ある種の失敗のように。詩を書くいとなみへ不可避につきまとうある種の後悔のようなものは、いわばこの不用意さに関係しているのかもしれない。

(石原吉郎「私の部屋には机がない」<sup>27</sup>)

石原吉郎は「後悔」という言葉を使って、詩の一行目がどのように書かれるかを説明した。石原吉郎は詩の始点となる一点を選択したその位置に後悔を置く。そしてその一点と、一点を含み込んだ風景との拮抗によって詩を作り上げた。

「ユメハンダン」では、選択の分岐が突きつけられ

た地点に後悔を置く。そこで見つめられているのは、すべてが選択によって成り立っている風景である。石原吉郎は、不用意と名付けた他者性を持ち出すことで一点を選択しえた。そのようにあとづけされた他者性をも手放すとしたら、人は選択の前に立ち止まらなければならぬだろう。

選択のすべてに満ちわたる後悔が世界であるとすれば、そこには拮抗を生み出すために必要な対立が存在できない。吉本隆明によって語られた、モダニズム詩や六〇年代の詩を特徴づける「不可能」や、七〇年代の詩の「抵抗」は、一般性や予見された道順を裏切る選択をすることが前提としてあった。すべてがそうであったかもしれない可能性のまなざしとして複雑化される世界においては、ある一点を拠点にしたり、ある流れ方を基礎としたりしてものごとに向き合うことができない。無数に分化する世界を、決定ではなく後悔によって見つめるとき、意識は無数の世界を許容する方向へ向かう。

1 三橋聡 一九五三年長野市生まれ。一九七二年に磨美哲理名義で第一詩集『断片的なフォルム』(秋津書店)を刊行。一九七五年に詩誌『グッドバイ』を創刊。創刊当時の同人は三橋聡の他に、松下育男、上手宰、日黒朝子、島田誠一。後に菊池千里らが加入。一九七七年に『アルカンの挨拶』、一九七九年に『日没までの質問』を、ともに紫陽社より刊行。二〇〇四年没。

2 三橋聡『日没までの質問』一八二〇頁(初出「グッドバイ」九号、一九七八年四月)。  
3 田村隆一『四千の日と夜』思潮社、一九六六年、八九頁。  
4 三橋聡『アルカンの挨拶』三六二七頁(初出「グッドバイ」二二号、一九七六年三月)。  
5 瀬尾育生『発語からの逃走』(現代詩手帖)一九八〇年二月、四七頁)。  
6 田村隆一『四千の日と夜』七九頁。  
7 三橋聡『アルカンの挨拶』五五頁(初出「グッドバイ」四号、一九七六年二月)。  
8 菊池千里 一九五一年兵庫県生まれ。一九七七年、詩誌「グッドバイ」に五号から参加。一九七八年に「グッドバイ叢書」の四冊目として、紫陽社より『赤頭巾ちゃんへの私的ディテール』を刊行。一九八四年「生成する非在」古井由吉をめぐって」が第二七回群像新人賞評論優秀作に選ばれる。一九八八年没。一九八九年に評論集『生成する非在』(詩学社)と詩集『晴れた日』(遠人社)が刊行される。

9 菊池千里『赤頭巾ちゃんへの私的ディテール』二二二二三頁。  
10 吉本隆明『戦後詩の体験』(『増補戦後詩史論』大和書房、一九八

三年、一六八二六九頁)。

11 『現代詩文庫 渡辺武信詩集』思潮社、一九七〇年、九三頁。  
12 吉本隆明『修辭的な現在』(『増補戦後詩史論』一九〇頁)。  
13 福田和夫 一九四七年大阪市生まれ。詩集に、一九七七年『名前を呼ぶ』(深夜叢書社)、一九七九年『勇氣のある鳥』(創樹社)、一九八二年『美しさときさしさ』(思潮社)、一九八八年『女神の発見』(思潮社)がある。

14 福田和夫『名前を呼ぶ』一六一七頁。  
15 鈴木志郎康『やわらかい闇の夢』青土社、一九七四年、一一四―一五頁。  
16 鈴木志郎康『やわらかい闇の夢』七八七九頁。  
17 福田和夫『名前を呼ぶ』一四一五頁。  
18 福田和夫『美しさときさしさ』二六二七頁。  
19 『福川方人全詩集』思潮社、二〇〇二年、二二二四頁。  
20 吉本隆明『若い現代詩』(『増補戦後詩史論』二八五頁)。  
21 松下千里『晴れた日』一〇一一頁(初出「グッドバイ」一一号、一九七九年九月)。  
22 松下千里『晴れた日』三二二三頁(初出「早稲田文学」一九七九年五月)。  
23 松下千里『晴れた日』七〇頁(初出「旅」一九八一年二月)。  
24 三橋聡『日没までの質問』一九二〇頁。  
25 瀬尾育生『発語からの逃走』四九頁。  
26 福田和夫『勇氣のある鳥』四〇四二頁。  
27 石原吉郎「私の部屋には机がない」(『海を流れる河』花神社、一九七四年、一一二頁)。

それから「美しい風」をかなえるために

手指の先を二度まげて、胸のたかさを蜜を絞る。晴天、と

唱えれば降りしきり、戦時の比喩でみな、淡い子供を歩ませる。ここで  
ふりむいて風になる。その水位が性器をやさしく含む。

(背中からは届かない臓器たち。) 耳を当てれば

内側に折りたたまれた関節の脈拍で

見送る河の先が小国に触れる。それは虹のように下りてきて

もう一度かたい瘤を手のひらに包ませる。

舵を切れるのは、たぶんその瞬間だけだ——と、信じる青年たちに

午後の窓は増えて、昏倒するまで殴る腕のように、光を

その幼い気づきに注ぎ込む。それから取り替えた脚で歩みだす  
町並みはどこまでも夕暮れに耐えられる。夜に耐えられる。

(ただ、舵のない船なんだ。) 小さな駅を

ポストの背から取り出すと、風はやみ

ただ一度だけ、耐えることのできた一日の最後を、あの人  
がうしろ姿のまま、渡りきる。

## プロフィール

### 佐野 豊 (さの・ゆたか)

1984年生。A型。CDをかけながらマグカップで珈琲を。純喫茶ではナポリタン。  
この春、小詩集『風』(花椿文庫)を発刊。

### 小田原慎治 (おだわら・しんじ)

1983年生。神奈川県出身。スギ花粉症。

### 篠田翔平 (しのだ・しょうへい)

1989年生。今回掲載した文章は、学生の頃に書いたものの一部。石原吉郎や田村隆一の詩について、かなり唐突に言及があるが、引用はスペースの都合でできなかった。

### 森田 直 (もりた・なお)

1989年生。横浜市出身、東京都在住。会社員。港野喜代子さんの詩を転載するにあたり、ご許可をくださった港野久衛さん、ご紹介いただいた涸沢純平さんに、この場を借りてお礼申し上げます。

## 編集後記

6号は詩作品と詩の論考をお届けした。論考部分は同人の小田原から提案があったものである。制作期間でいえば一番時間をかけた号となった。極微の各同人が、詩のどういうところに注目してきたのかを垣間見られる号になったと思う。私自身も今号で、ほかの同人三人の詩への愛着や、詩と付き合ってきた時間を再確認する良い機会になった。Zoomでの打ち合わせも良いが、同人四人で古本屋巡りをして、喫茶店で普通に話をしたい。7号も楽しみにして頂けたら嬉しく思います。(佐野)

## しし きよくび 詩誌 極微 vol.6

---

発行日——2021年4月12日

発行人——佐野 豊

発行所——佐野書房

連絡先——shishi.kyokubi@gmail.com

印刷所——株式会社ポプルス

## ご意見・ご感想

ご意見・ご感想をお待ちしています。四人にとって、励みになります。

以下のメールアドレスか、右のQRコードから送れます。

shishi.kyokubi@gmail.com



## バックナンバー

ホームページにバックナンバーをPDFで公開しています。

<https://shishi-kyokubi.jimdofree.com/>



