

中間者と言霊

——立原道造の晩年の詩に関する美学的考察——

坪井秀人

立原道造の詩の方法論に関してはかなり以前に未熟なかたちで論じたことがあり、最近では近代日本語詩のエクリチュールとしての史的直系の中に彼の詩を位置づけることも考えている。立原の詩の〈書く〉原理への関心が小論においても念頭にあるのだが、近年、中村三春の「立原道造の Nachdichtung」(『山形大学紀要(人文科学)』90・1)というすぐれた論考が現れて、立原詩の虚構の方法を的確に整理している。虚構の虚構性を明るみに出す中村の論考は、立原の詩学(「書く」原理の探究にテクストの〈開かれ〉(インターテクスチュアリティ)の戦略を読み取った卓抜な内容だ。立原詩の「メタ詩学的な領域」の探索は理論的にも精緻なこの中村論にとりあえず譲り、小論ではその成果を踏まえながら、あえて〈書く〉原理を〈書かれざる〉(詩の)水準に逸脱させてみたい。

中村は《立原詩は、その(究極の意味での「メタ言語的な」——引用者)問い直しが大きく前景化された、アヴァン・ギャルドなテクストなのである》と評価している。この評価のために異論はないのだが、その上でなぜ一九三〇年代後半の立原のその前衛性が、中村のいわゆる「立原様式」の延長上において戦後詩に実を結ばなかったのかという問題が残されている。立原の時代を『四季』や『日本浪漫派』ではなく、むしろ「新感覚派から新興芸術派までのモダニズム文芸」による「虚構の復権の季節」として配置し直すところに中村の立原評価の

新機軸も成り立っているのだが、〈抒情〉と〈人工〉(虚構)とを止揚した「虚構的な抒情詩」という様式が確立されてついに立原の詩は完結したであろうか。何やら揚足取りめいた物言いを許してもらえば、中村の卓抜な探究が「立原様式」を完結的に語ることによってかえって立原の詩学を美しい閉域に封じ込めてしまっているのではないかと危惧されるのである。「虚構的な抒情詩」に綻びはなかったのか。その綻びからは単に可能性の限界をしか見出せないのだろうか。事は、立原の詩の晩年に関わってくる。《あらゆる言語活動が既にテクスト的であった立原においては、逆に詩の適切な様式論のみが詩人の理解を導く》(中村) 確かにその逆はありえないであろう。詩人と彼を圍繞する一九三〇年代後半の時代の思想との相関にごくさやかに立ち入った小論は最初から転倒した作業なのかもしれないが、これもまた〈書く〉原理の探究への布石をひそかにもくろんでいるのである。

1

前稿でも触れた作品だが、立原の極初期の習作で「お時計の中には」という詩がある。縦横十六字に外形を行儀よく整えるところにのみこの詩のモチーフ(意味)はあって、初行《お時計の中には二ハトリが住まない》から終行《お時計の中には二ハトリが住んでる》にいたる

ナンセンスなシンメトリーなど、これらは救いがたい稚気を収容する容器となるほどにモダニズムが初発期の詩人の中で日常化していたこと、つまり立原の世代がモダニズムを生得の出発点の様式とし得る幸福な第一世代であったことを証している。どんな作家も内発するモチーフが熟しきらぬ習作期には、曖昧なモチーフを既成のジャンルに流通する様式に委ねるところから始めざるを得ない。立原の場合、最初に与えられた容器Ⅱの様式が詠嘆と定型が睦みあう『明星』風の短歌ではなく、すでに形式そのものが恣意的であることを自覚させられているモダニズムであった点が重要なのである。歌俳などの形式にとりあえず無条件反射することが出来た朔太郎・犀星ら大正期の詩人とはその点でもちろん異なっているし、ダダの洗礼から詩を書き始めた七歳上の中原中也とすら違うジェネレーションに彼は属している。

《怒りたるあとの怒よ仁丹の二三十個をカリ／＼と噛む》《悲しみは消えず泣かれず痛む胸抱くが如く冬の夜道ゆく》《末黒野》など、中也の初期の短歌には短詩型とは異質な表出性を認めることが出来るが、その異和をむしろバネとして《歌》は途切れることなく歌いきられている。比較のため立原の短歌を一首だけ挙げてみよう。《行くての道、ばらばらとなり。月、しののめに、青いばかり》(『詩歌』32・5) 句読点でぶつぶつと区切られたこの一行は「しののめ」などの雅語の挿入によって辛うじて短歌の体裁を取っているに過ぎない。詠み上げられた《歌》とは全く異質な世界であって、最初からこれは紙の上に刻印された文字群として振る舞っている。《歌》が発声の間隙(パウゼ)によって時間的な空白を産み出すとすれば、ここでは空間的な文字通りの紙面の空白が待機している。じじつこの短歌は四行に分かち書きされて詩集『さふらん』に組み込まれることになる。初期の立原が影響を受けた三好達治の四行詩などよりも遙かにモダンなその相貌は、詩を《歌う》のでなく《書く》ものとする創作意識と密着している。つまりは《声》の拒絶。それは立原が、『次行まで町寧に運搬せしむ役を放棄せしめよ! 各行各自に独立せしめよ!』と宣

した萩原恭次郎『死刑宣告』(25・10)に始まる芸術の《複製技術時代》の模範的な生徒であったことを意味する。立原にとってまさに《声》は始めから拒絶されなければならない。だから『死刑宣告』のような「強烈なる哄笑」ももはや必要ではないのだ。

立原をモダニズムの直系に組み入れることを難しくさせているのが、しばしば彼の詩の標語として付いてまわる、その《抒情》性と《音楽》性であることはやはり認めておかなければならない。それらは立原の詩から「哄笑」を去勢し、シュルレアリスム的な「矛盾」の原則^④への防波堤を危ういところで築いている。(主としてドイツ語からの)翻訳文体も指摘される構文の上での《錯叙》の語法も、意味を辿ることとは拒んではいない。中村論も詳細に検討していた『新古今集』他からの引用(Zachdichtung)の方法も、インターテクスチュアルな(例えば西脇順三郎などが盛んに用いた意味での)実験という戦略だけでなく、《雅び》《あはれ》などの主題的な水準での伝統詩歌との紐帯を背景として考えざるを得ない。つまるところ、立原詩はやはり《抒情詩》の領域を越えて位置づけることは出来ない。《音楽》性の具体例についてはいまは立ち入らないが、音律や構成への周到な配慮が作者の希望した読書効果(音楽)をもたらしていることも前稿で粗く検証した通りである。萩原恭次郎に代表されるような初期モダニズムⅡアナーキズムがその「直行的なる」赤裸々なメッセージ性において足元をすくわれ頹落していく対極に、『詩と詩論』——『新領土』の、言語の視覚性を保守していくモダニズム直系の同時代からの孤立感が立っている——そんな一九三〇年代後半のモダニズム詩の地図にあって、立原の詩は幾分後者に傾斜しつつも、いざれからも傍観的な距離を保った、まさしく《中間者》の位置を取っていたと言えよう。そういう彼が『四季』のグループに身を寄せたのは、ごく自然な帰巢行為であった。とはいえ三〇年代後半のモダニズムの矛盾が別のかたちで『四季』の立原の中に顕れていた。『四季』じたいが『詩と詩論』と重複して始発し、後期においては『日本浪漫派』『コギト』の磁力

によってドライブされていくことと、そのことは相似的な関係にある。モダニズムの落とし子として〈声〉を拒絶し、フォルマリスティックな構成意識を所与の作法として詩作を始めた立原が、モダニズム退潮の時代にあつて、〈抒情詩〉を〈書く〉ということが、いかに偏向した倒錯的な意味を担っていたか——三好達治や津村信夫らの〈抒情〉詩人と彼が一線を画すのはまさにその倒錯の自覚の有無ではなかったか。その意味で立原は『四季』の運命と等身大でありつつ、『四季』——『コギト』の尾根にあつての立原の孤立は、その詩の方法論や様式の転回とは無関係な〈詩人〉の問題であつたのでは決してない。それは一個の詩人を超えた「大東亜戦争」「近代詩」と「現代詩」の裂け目としてのの時代の、〈詩〉の問題なのである。

2

『四季』における立原の〈書く〉ことの位相について祖述するにあつて、やはりまた中原中也の詩を参照項として始めたい。二人の詩人の比較論では「別離」という立原のエッセイがたびたび問題にされるが、先ずは次の中也の詩（『四季』35・12）。

《私はいまは此処にゐる、黄色い灯影に。／あれからどうなつたのかしらない……／あゝ、『あの時』はあゝして過ぎつゝあつた！／碧い、噴き出す蒸気のやうに。》
（「青い瞳」 1「夏の朝」最終連）

この詩を本歌取りして立原が「或る不思議なよるこびに」（『四季』36・6——以下断りなき時の掲載誌は『四季』）を書いたことはよく指摘される。《泣かさうとでもいふやうに／しかし 泣かしはしなかつた》あるいは《青い眸でも、茶色の眸でも／なかつた》に《青い眸でも茶色の眸でも／あるかのやうに》を対置させる立原流の「矛盾」の原則」。いや、やはりこれは〈異化〉を意識化した「原則」と呼ぶには何とも中途半端で、中也の奔放な〈歌〉と対峙するに足りていない。

中也の非限定性が非決定性として翻案されているからだろうか。本質的な比較の材は立原の次の詩（36・5）が相応しい。

《あれらはどこに行つてしまつたか？／なんにも持つてゐなかつたのに／みんな とうになくなつてゐる／どこか とほく 知らない場所へ》
（「真冬の夜の雨に」第一連）

〈純粹喪失〉とでも呼べば呼べようが、《我れは何物をも喪失せず／また一切を失ひ尽せり。》といった朔太郎流の厳しいイロニーの表出と比べれば何とも稀薄でナイーヴに過ぎた表現だ。恐らく、方法・原則と呼ぶには余りにも無自覚に表出されたこのアンフォルメルな空虚の場所が、中也の非限定性（名辞以前）の〈歌〉にはじめて拮抗し得る。「あれら」「とうに」などのぎこちない語法に端的なように、この詩は〈歌〉（声）を拒んでゐる。例えば戯れに引用部分を次のように改作（悪）してみたらどうだろう。

《あゝ、あれは どこに行つてしまつたらう？／——なんにも持つてなかつたのに……／みんな とつくになくなつてる！／どこか とほい 知らない場所だ》

見たとおり出来の悪い中也風パラフレーズだが、中也では《あれらは……》とは始まりやうがないことを示してみたただけだ。それは〈歌〉になり得ないからだ。「夏の朝」では「あれから」も「あの時」も「あゝして」も指示対象を持たないが、〈あの時／いま〓此処〉という最低限の構成が書割としてあつて、それが二項の中間に経過する「あれから」「あゝして」を肉付けし得る。〈歌〉が鳴り響く肉体が用意されているのだ。〈名辞〉という実体化を放棄することで、それはより純化された「言葉なき歌」となる。《あれはとほい処にあるのだけれど／おれは此処で待つてゐなくてはならない》（「言葉なき歌」『文学界』36・12）というような。「あれ」や「あすこ」の対象が不明でも、「おれ」と「此処」という対項がある限り、それは無意味ではない。だから《私はもう歌など歌はない／誰が歌など歌ふものか》（「詩人は辛い」35・12）とうそぶいてみても、すでにそれは

立派な〈歌〉になっているのである。立原の「あれら」という複数形の指示名詞は「みんな」|| 「なくなつたもの」という抽象的な対象としか対応しない一個の詩の構成単位、文字通りの〈記号〉にすぎない(通常「あれら」という日本語は「彼等」という人称として用いられるが、所有に係わる「もの」としてのここでの用法は「あれ」の複数形で、一般には「それら」とあるべきところ。読者は英語に言う *those* などを想起しつつ、名詞の数の体系を備えた西欧語に無意識のうち翻訳し直してこれを読んでいることになる)。ここから〈歌〉が始まるとしたら、それは高度な無調の〈歌〉となるほかない。中也も立原も対象への指示性の強い「それ(ら)」に対して曖昧な度合いの強い「あれ(ら)」を選択する点で共通するが、その〈曖昧〉の活用が両者では全く対極的に行われていることがわかる。

立原は中也の没後「別離」(38・6)を書いて、この詩人に「対話」つまり問いかけの欠如を指摘して批判することになるが、たしかに中也の詩には立原に比べて「あれらはどこに行つてしまつたか?」式の原理的な問いを据えた語法は少ない。立原の場合、そのような空虚な問いたてが意味(「あれら」「僕」などの詩の単位の相対的な位置)の定着を先送りし続けて、読者の胸のうちに〈声〉を呼び起こすことを封じてしまい、ごく淡い統辞的な脈絡だけが、テキスト総体の〈意味〉を規定している。その脈絡の壊れ易さと、答えを先送りして問うことそのものの頼り無さ・不安定さ・甘えとが〈抒情〉性として感受されると考えてもよい(だから「対話」の欠如は中也にまして立原により重症である)。それゆえ立原のテキストの音響的な美観もまた、そのような〈抒情〉の性質と関わって、〈歌〉とは全く別次元の〈音楽〉として顕れる。それは布置された単位群と、それら相互の淡い脈絡の間隙を浸食する〈空白〉とがもたらす不安な様式の均衡感として白い紙の上に聴き取られるべき〈音楽〉。オーラルな音響でなく、視覚的に構築されたエクリチュールの〈音楽〉。「空間に於ける音楽、いはば凝固せる音楽(erstarre Musik)」⁹。しかもそれはあの〈建築の

壊れ易さ〉という立原の建築論の概念に対応する危うさの上に構築された、死(廃墟)にいたる〈音楽〉なのである。

以上の立原の〈書く〉原理が『四季』の思潮においてどのような位置を占めているかを二、三の例を示して確認しておきたい。『四季』は創刊号(34・10)から三好達治が「詩集『氷島』に就て」を書いて『氷島』批判を展開し、著者朔太郎との論争がしばらく続く。論争は『日本浪漫派』同人に加わった山岸外史をも巻き込み、山岸は「慷慨の詩に就て」(35・5)で朔太郎擁護に乗じて三好批判を行っている。

悪口雑言のかぎりを尽くして三好を罵倒しているが、要するに『四季』に「優麗閑雅」な四行詩を書き続けていた三好の微温的な感性への偏向が気に入らないのである。山岸の「慷慨」|| 単細胞じたい取るに足らないものなのだが、三好や丸山薫らの『四季』主流の詩人の対角に「ますらをぶり」を復権させようとの流れが雑誌初期から現れている点は見逃ごせない。通常言われるように『四季』が後期になって神保光太郎主導で『浪漫派』『コギト』へと傾斜していく、その前哨戦のごときものが早くから展開されているからだ。同じ頃、本格的な創作を開始していた立原は、友人への書簡(国友則房宛³⁵・2・28)の中で長い『氷島』評を書いている。〈人工〉の詩人たらんとした青年がその入口で踏み迷う、その韜晦が顕れたかなり屈折した論脈である。

「詩の問題」でなく「詩人の問題」として現れた『氷島』に圧倒されてしまうことじたいが立原自身の困難な「詩の問題」であった。《詩は言葉に関係するきりかもしれない。言葉と言葉の間に生れる世界に就て》——舌足らずだが立原はここで作者／作品の関係という原理的な問題を考えている。三好の『氷島』批判にも触れている立原の出自は『詩と詩論』——『四季』ラインの三好の正嫡と言つてよいが、彼の批判に必ずしも同調できない自己を発見して驚いているのである。山岸の先の挑発の意義と重ねて考えておくべきことがらである。

両詩人の対立を「観念詩人と感覚詩人との対立」と捉える山岸は、後者への批判の論拠の一つに《かかる観念を文字の感覚面に置くこと

ばかりが詩ではない」点を挙げる。彼は「三好達治氏と詩精神」(35・8)においても、「自然」を「手芸品化」した三好の「感性詩」を批判し、「詩は眼をうつものではなく、心をうたねばならぬ」と言う。彼の言う詩の感覚偏重が「文字」を介したその視覚性と同義であることがわかる。同じ号(35・8)に掲載の三好の作品を例示しておく。

《円い小窓を穿たれた 立枯れの赤松の樹は／この丘の 啄木のアパート／はや三日月は傾いて／山に 霧の濃淡》 (新月)

「花鳥山水」のミニアチュールと言えはその通りで、風景の切り取り方と焦点化は短詩型と共通するが、短詩型と異なるのは活字の配置による視覚的效果への配慮である(その意味で短詩は昭和以降の短詩型に影響を与えた)。《四行詩》というものは、三好達治の場合、表記法の実験にほかならなかった」という岡井隆の指摘がこの詩にも当てはまる。さて、やはりこれと同じ号の「詩壇時感」で朔太郎は彼の『純正詩論』に対する三好の評に反問し、詩の「音楽性」を強調する自説を反復しているのだが、翌々月には早速三好が再批判を加えることとなる(燈下言)。野放図に概念を拡げる朔太郎の「音楽性」を牽制し、押韻・発声上から日本語の非音楽性を確認して、日本詩歌に音楽性を認めることは「無理な要求」だと断じる。三好はその上で俳句の「詩的印象の具象性」にヒントを得た「印象派的詩歌」を企図していることと告げる。出発期に『南窗集』の四行詩に魅せられた立原にとって、『四季』誌上での『水島』とこの音楽／印象をめぐる論争は大きな意味を持っていたはずである。《書く》こと、あるいは《歌う》ことを問いかけるこのような場所で彼は「はじめてのものに」他を書きすすめていたわけである。先の書簡で、「詩と言葉」の関係でなく「朔太郎と言葉の関係」、つまり(テキストでなく)作者が言葉と往還するありように『水島』の本質を見た立原は、《このとき、彼が朗詠さるべき詩を説き、同時に散文詩を歌ふのは別に不思議ではないであらう》と述べている。私見では『水島』を(音読して)《読む詩》と捉えるのには抵抗があるが、「朗吟」(調)の詩を少なくとも二篇含むこ

の詩集(の作者)に《声》を要請する一面があることを彼は正しく見抜いている。モダニズムから伝統詩歌の「詩的印象」に変貌していく三好ラインの正嫡として始発した立原が、三好と朔太郎の狭間で《抒情詩》を《書く》ことの困難は、『水島』の《声》(詩人の肉声)の力の前で《人工》意識に韜晦を隠さないかつての立原の不安感を引きずったまま、堀辰雄の『四季』の圏域から『コギト』的な《全体》性へと逸脱する晩年の詩的アポリアを招来することになる。

3

三好達治は先の一文で日本語詩の非音楽性の根拠として、その朗読への不適合に筆を費やしている。《小生はこの数年間、特に注意をして、BKなどにて放送される、詩歌の朗読を聴き続けてゐますが、その悉くが、(実際一度の例外もなく)文字通りの意味で、聴くに耐へない、非芸術的な、醜陋な感銘を与えるのを、争ふ余地のない確かさで実感いたしました。》朗読詩のラジオ放送の端緒は一九二七年四月(富田碎花・朗詠)で、一九三三年から三好の右文発表の三五年十月の間に十回の朗読放送を大阪中央放送局(JOBK)が行なっている。三好が聞いていたのは初期のこの十回の放送のどれかであろう。藤村・露風・大学など様々な詩人の作品が管弦楽や擬音効果の伴奏を伴って朗読されている(残念ながら三好の詩は採られていない。因みに右文発表後二か月の十二月には朔太郎の「虎」が朗読された)。

日本放送協会はこの朗読詩放送に関するアンケートを文壇を中心とする関係者に募り、照会文と回答の一部が三好右文と同月の『放送』(35・10)に掲載されている。照会文に掲載された放送目的に《聴覚に訴へる詩の創造を示唆する》《更に印刷文化の爛熟が齎させた今日までの詩形の一二の傾向(燦爛たる文字の鏤刻から成る別世界の言葉の構成や、視覚からのみ反射的に注ぎ込まうとする文字の象徴的な配列、印象的な駆使の如き)に対して、良き意味の影響を与えることに

なる」の二項がある。また番組担当の奥屋熊郎は放送動機の一に「ラヂオ自らがその本来の特質たる同時性、同所性の故に、国民の言葉を標準化してゆくことに絶大な機能を働かしつゝある点」を挙げている（『詩の朗読』放送覚え書・上）。回答に見る評価は褒貶相半ばといったところだが、この放送を契機に詩の朗読への関心が高まりを見せていったことは事実である。詳しくは別稿を用意したのでそれに譲るが、マスメディアが媒介となって、詩の世界に「声」の網の目が張り巡らされていき、それは「大東亜戦争」下の「愛国詩」放送の狂騒の前奏曲の役を果たすことになる。三〇年代半ばのこの時代は、印刷文化・文字・視覚などのモダン相を超越して「声」を復権させる反動の季節を迎えていた。まだ国体イデオロギーとは直結してはいないが、「同時性、同所性」を活用するメディアが《国民の言葉を標準化》する権力をすでに充分に持っていたことは疑いを容れない。

この動向に「文字の……印象的な駆使」を指す三好が異を唱えたのは当然であった（その三好が数年後には「おんたまを故山に迎ふ」を書き、それは朗読放送のレパートリーになるのだが）。西脇順三郎は《私の詩は朗読されると困る。それどころか声を出して読まれても困る》と言っている。立原の詩も方法は異なるがこの西脇や三好と同じく「声」を拒絶するところに立っていたと言える。かつて彼は書簡（杉浦明平宛34・8・19）で『藤村詩集』を読んでいたら少女が来て藤村の詩を暗唱した話を紹介し、それに対し《藤村の詩を愛誦せしわれまで汚れしごとく感》じ、それ以後その少女を憎んだと告白していた。残された作品を見るかぎり、このような「声」に対する潔癖ともいえる差じらいが失われた痕跡は見当たらない。世界大戦勃発の年に没した立原は朗読用のテキストなど一篇も書かなかった（戦時下の詩人になるとそれはむしろ稀有と言ってもいい現象なのだが）。ために「声」の祝祭に加担して「国体」に《全国民の言葉を標準化》する榮譽には浴さずに終わったことになるが、「歌」と「声」を拒絶した彼の《抒情詩》はその晩年にある転回への可能性を宿していた。やはり

また「詩の問題」でなく「詩人の問題」に立ち入ることになるが、それは立原の詩人としての自己規定「中間者」の概念に関わってくる。

4

立原道造はしばしば「中間者」という言葉を使っているが、典型的な使用例として小場晴夫宛書簡（37・12・17）と「風信子」（38・1）をまず挙げておこう。順に拾っていくと、①「生きたる者と死したる者の中間者」、②「天使と獣の中間者」、③「瞬間と永遠の中間者」、④「光と闇との中間」、⑤「暁と夕の中間」などがまず明確な表現としてある。④⑤は「中間者」の位置に関わり、②は①のアナロジーとして機能し、③は《瞬間はすべて死である》という概念を背景としているのでほぼ①に収斂しうる。リルケに起源があると思われる②の中間者意識からは宮澤賢治の《修羅》との対比にも誘われるが、賢治の《修羅》が下位性を積極的に担うとすれば立原のそれは幾分上位性に傾いている。「風信子」には《人間がそこでは……天使となり》という一節もあり、そこでの「中間者」は殆ど「天使」と等価である。

このように「生きたる者と死したる者の中間者」の概念規定には幾分か曖昧さが付き纏う。右小場宛書簡から一部を引用する。《力とは僕にまで、決意としてひびかねばならない。生への決意は死にひたされて僕らを包みつくして永遠にながれる。これは時間の形式であらねばならない。かかる時間のうちに住む人間はおそらく生きたる者と死したる者の中間者であらう》《瞬間はすべて死である。かやうなとき、瞬間と永遠の中間者として、生きる人間の姿がふたたび見られねばならない、かくて把へられた瞬間とはむしろ空間の姿ではなかつたか》——見られるように「中間者」とは二元的に対立する世界の中間にあつての生の哲学の構築、とりわけ空間（瞬間）と時間（永遠）とを止揚する理想形式（立原はそれを芳賀檀から借りた「決意」「出発」なる用語で言い表す）に深く関わっていることがわ

かる。同じ書簡で「時間と空間を統一する形態」として分離派初期の建築の形と想念が挙げられているように、この「中間者」の概念はちょうど一年前に卒業論文として提出された建築論『方法論』(36・12)を参照することで行くから分かりよくなるはずである。

『方法論』もまた二項対立の秩序を野心的に拡大させて成った建築論である。創造と享受、芸術美と自然美、優しさと激しさ……ここでその幾重にも反復される弁証法の手続きを再現するわけにはいかないが、シェリングに依拠して確認された建築の象徴的像を「作用的な側面」へと複眼化し、そこから建築の「価値体験」へ「美的体験」を導く弁証法はまさしく美学的な統合(Asthetische Synthese)というべきものであって、建築を仮象化しその仮象を生きた建築として再度理論化する「方法論の方法論」、文字通りメタ詩学的な建築美論なのである。グロピウスの「国際」を「人間」という上位概念で更新しようとした「人間に根づけられたる建築」の結論は長大な弁証法のプロセスのわりに貧しい結論だが、この「方法論の方法論」は後半、「美的体験」としての「建築体験」論を展開する部分で確かに人間学的性格を前景化させてくる(その代償として前半のような勤勉な論理づけは損なわれた)。立原論者が好んで引用する、あの廃墟論である。

《人間とは何かと問ひ、人間とはかくかくであると答へる者は、ここに於て失格するであらう。この意味に於て私たちがすでに試みた、建築とは何かと問はれ建築とはかやうなものであらうと描かれた私たちの今までの「建築」なるものがふたたびここに取り上げられることが予想されてはならないであらう。この場所で私たちの言葉は何物にも正当化されずまた何物にも権威づけられず、ただ裸かな、蔽ひのない、消え去るべき、しかしここに於て唯一度、(而もそれは取消することの出来ないと同時に永久に二度とあり得ない唯一度の仕方により)まさに語られるべき、言葉としてであらう。》(第四章)

それまでの精密な弁証法的考察を高度なレヴェルで白紙還元してしまおうとするこの言説は、「建築」の固定的な定義(止揚)を拒む廃

墟論の前提になっていると同時に、見られるように「中間者」の言語論をも兼ねている(《私たちにとつて、私たちの言葉の仕方がすでに「建築」的ですからあるとは!》)。「ただ裸かな、蔽ひのない、消え去るべき」「唯一度」の言葉。もちろんそれは西欧流ロゴサントリズムにおいて権威を帯びる音声的の一回性のそれではなく、廃墟として空間(白紙)に還元される過程「エクリチュールの死体としての言葉である。だが、立原は一方でこの建築言語のアナロジーに耐ええない(彼はこのアナロジーを「慰戯」「生の自己逃避」として却下する)。「住み心地よい」、つまり「優しさ」へ「郷愁」としての「建築体験」に、「漂ひ行く中間者としての存在」は「激しさ」へ「不安」という対項を捉えざるを得ず、その間に暗い「深淵」を見出してしまふからだ。

ことそれが彼の言葉「生に根ざしているだけに、《郷愁/不安》の統合は前半までのような「ノエマ/ノエシス」の論理では容易には成しがたいのである。建築論は生の探究という意義を担うことになる。美学的統合など期待しようがなく、《一つの面のあひだに無限の色あひを持つてまざり合》う中間過程、虹のように繊細なグラデーションとしてしか、生きられた建築を定位することは出来ないのである。

《建築が建築家の理念から製図に移された瞬間から》いいかえれば詩人が最初の文字をしるし始めたその瞬間から《それはただたえまなくくづれ行くために作られたものとして》顕現する——このような建築——言語のメタモルフなありようは一面では生の崩壊(死滅)への激しい戦きとなって顕れ、一面では「生母としての自然」へ「回帰しゆく郷愁のベクトル」としても捉えられる。形而上的な建築——言語の「理念」は存在するが、その「理念」は芸術家の「個別性」において具体化された瞬間、《無となる》。そして《無となるかかる瞬間に芸術の住居がある》と立原は考えている。「果敢なさと虚無性」——この両義的な廃墟の「壊れ易さ」へ「傷つき易さ」の概念は、「無機的なるもの」によって装う建築——言語に時間の形式を与えていくことになる。詩人としての立原がとらわれた「生きたる者と死したる者の中間者」という

アイデンティティも、このような意味で廢墟論を起源としていると考
えることが出来る。けれども建築におけるこのメタフィジックスが詩
の創作の場所では深刻な矛盾を引き起こすことに立原はうすうす気づ
いていたはずである。

先の〈優しさ〉はデーメルから借りた〈自己忘失〉(Selbstvergessenheit)と、〈激しさ〉は〈自己意識〉(Selbstbewusstsein)と対応し、前者はさらに〈内在—愛〉に後者は〈超越—憎しみ〉という範列を伴っていた。ここでの〈自己忘失〉(忘我)は、例えば《夢はそのさきには もうゆかない／なにもかも 忘れ果てようとおもひ／忘れつくしたことさへ 忘れてしまったときには》という「のちのおもひに」(36・11)の著名な一節を想起させる。「寂寥」を引換えとした純粹忘却による「夢」の記憶の純化。記憶するための装置としての忘却。それによってこの詩のテクストは夢が《いつもかへつて行ける安息の場、『方法論』で言う家屋のまもりに内包されてある「恩恵」の受動性、つまり〈優しさ〉の場として構想されていた。立原の詩の大半はこの〈優しさ—内在—愛〉の系の「建築体験」に対応していると思ふことが出来るだろう。「わかれる昼に」や「小譚詩」など、〈激しさ〉の系列の作品もないわけではない。「小譚詩」(36・5)は『四季』(35・6)に笹澤美明訳ですでに紹介されていたリルケの『旗手クリストフ・リルケの愛と死の歌』の世界を共有するのみならず、NS文学の先駆としてヒトラに影響を与えたディートリヒ・エッカルトの「ドイツよ 目覚めよ」(植村敏夫訳が立原没後の『四季』〈41・2〉に見える)と逆説的に結ばれてさえいる。《鐘楼から鐘楼へ 警鐘をうちならせ／ならせ 男たち 老人たち 少年たちを／眠れるものどもを 部屋部屋から敲きだせ》という条りを「小譚詩」の《風が叫んで 塔の上で 雄鶏が知らせた／——兵士は旗を持って 驢馬は鈴を掻き鳴らせ！》という一節と比べてみるといい。だが、それらとて結末は断念や悲劇的な静謐に終息していくのだった。

このことは詩風をもって短絡的にジャンル分けすることにとどまる

ことがらではない。様式的に完成されたソネットという形式が良くも悪くも〈内包〉的なたちで、〈優しさ〉の世界(それをここでまた〈抒情〉のごときものと呼んでもいい)と密着していたのである。夢が《いつもかへつて行ける、つまりフリージングされた(追憶のうちに凍る)》夢を好めばいつでも解凍できる、反復の可能性、あたかも楽譜のようなテクストの構想は、モチーフの上では彼の詩語でもある〈風景〉との融和に関わる。「生母としての自然」へ回帰するこの〈郷愁〉に傾斜し続けてきた〈中間者〉はだが、晩年にいたってこの融和してあることを支えきれなくなる。

5

《すくなかつたいくつもの風景たちが／おまへの歩みを ささへるであらう／おまへは そして 自分を護りながら泣くであらう》

「晩秋」(『文芸』38・1)の数えられるほどに稀薄なこの「風景たち」は「おまへ」＝「僕」の〈内在〉の住処であるが、複数に断片化されたそれらは「生母としての自然」に従属するものに過ぎない。「或る晴れた日に」(『新潮』38・4)でも「いくつもの風景」を外化された「私」の像として用いているが、「私」は「光や 風や 水たち」の(〈自然〉の)騒擾の枠内で彼の分身たちが静かに自壊していくのを《とほく ながめてゐる》ほかない。

《眼のまへに 声もない この風景らは！／そして 悲哀が ときどき大きくなり／唄れた鳥の声に つきあたる》

〈風景〉との融和は断たれ、切り放たれた分身たちが〈自然〉の縁(「唄れた鳥の声」)で反響する悲歌を聞く「私」はほとんど空無な存在になっていて、しかもそれは〈自己忘失〉の安息を与えはしない。この詩は前月に『新日本』に芳賀檀に献呈して発表された「何処へ？」と対にして考えておくべき作品である。「何処へ？」はそれまでの単位化された〈風景〉の建築(音楽)からの逸脱をうかがわせる世界を

作っている。十四行に圧縮された詩としてほとんど完璧と言っている。テクストではあるが、エクリチュールの廢墟としては余りにも生々しい不安感がある。完璧さと軋みを生じている。「無機的」であるべきはずだった詩語の布置がモチーフの「有機的」な方向性に共振して序列化されている、とても言えまいだろうか。寢床の中で《大きな鳥が飛び立つのを》聞いている「私」は、その分身への主体的な自己投企において、「或る晴れた日に」の「私」とは異なった能動性をあらわにしている。破れ目の出来た《風景》の《優しさ》に《内在》してあることはとうに断念されていて、ここには解体しゆく廢墟の一面であつた《超越》という上位世界との対峙が避けられなくなっている。

《星すらが すでに光らない深い淵を／鳥は旅立つ——（耳をそばたてた私の魂は／答のない問ひだ）——どこへ？》

ここに言う《超越》は『方法論』の《激しさ》は超越として理解され、「激しさ」が憎しみを以て、みづからを取り囲むものに向ふ《もとづいている。つまり（取り囲まれてある内在ではなく）自らの圏域を超出していくこと。永生無限な自然への憧憬・同化というロマン主義的な自己超出が奇妙に反転されているこの詩では、その自己超出の行為そのものが先行していて、志向の対象の欠落が不安な緊張を生み出している。《生は死の始まりである。生は死のためにある。死は終焉であると同時に始源であり——別離であると同時に、いっそう密接な自己結合である。死によって還元が完成される》（『雑録集』15 蘭田宗人訳）というノヴァーリスの言葉にあるような自然—死との予定調和的な融和に自足しうる余地は残されていない。先の「別離」や堀辰雄批判「風立ちぬ」（38・6、7、12及び補遺）を自註として読むことで、「何処へ？」の《超越》の所在の曖昧さを考えることも出来るだろう。《自然を風景にまで人工する、その風景へ自分自身の生命をふたたび人工する》という堀辰雄観はそのまま、従来の立原詩の構成意識であつた。先の「或る晴れた日に」に明らかなように、晩年の彼の詩的風景はその《私／風景／自然》の循環的な構成秩序が崩壊して

いる前提に成立していた。堀の《死者たちの間に死んでいる》⁽¹⁹⁾ノヴァーリス的な文学風景、《風景が誘ふままに、詩人は風景を誘ひ》式の風景との「循環」は「拒絶」されねばならない（「風景への拒絶の意志」の範型を、立原は『わがひとに与ふる哀歌』『西康省』等の『コギト』の詩人たちに見出そうとする）。一方「別離」で、「なぜ？」「どこから？」という起源・回帰の問いを棄却することは、「いかに？」「どこへ？」という《決意》（デガージュマンでなくアンガージュマンとしての）の問いを選択することを必然とする。しかしその《決意》じたいあくまで問い（「どこへ？」）の形式であることをこえられぬために、《超越》していく場所は宙吊りにされたままなのである。

このような局面を立原が傾倒した芳賀檀の血統（秘教）主義的な思想と関係づけて考えるのが、従来の一般的な立原晩年の評価である。『コギト』掲載のナポレオン論や『古典の親衛隊』（富山房37・12）が立原個人の言辭に多くの痕跡をとどめていることは否定しようがなく、余りにも単細胞な芳賀の思想にも、師ベルトラムを介したゲオルゲ・クライスの思潮の移入、それに関わつて戦時期日本におけるナチズム受容の状況など、立原の晩年の思考とも無縁ではない課題を汲み取ること出来るだろう（ヒトラーが建築を偏愛していたこと、よく指摘される立原晩年の《北方》志向などをすぐ思いつくはずだ）。《何の為に》又「どこへ？」*Wohin?*を苛責なく訊ねなければならぬ⁽²⁰⁾《個体は「全体」への意志として、もつと深い強烈な意志である》⁽²¹⁾あるいは《人間自身が一つの架橋であつて、私達の真の故郷は生育であり、変様ではないであらうか。「どこへ行くのか。」を私達は問はねばならない》⁽²²⁾といった芳賀の口吻が「別離」「風立ちぬ」そして「何処へ？」において本歌取りされていることは間違いない。《激しさ—憎しみ—超越》の相が芳賀の高踏的な指令口調に触発されて前景化してきている面も否めない。にもかかわらず、幸いにも言うべきだろう、立原の《超越》への対峙は、《以上》への《変容》への《決意》とといったその思想の空疎さと正確にみあって、芳賀からは何も得るとこ

ろがなかった。なぜなら芳賀に捧げられた「何処へ？」は芳賀の言辭を（リルケ「第八の悲歌」共同翻訳の意味も含めて）引用しながらも、それは彼に対する〈挨拶〉とはなっていない、つまり〈書くこと〉の水準においてこの詩は完全に立原固有の「詩の問題」として顕れているからである。

「或る晴れた日に」で〈風景〉という媒介を死滅させた「私」は、〈自然〉との関係から致命的なまでに疎外されていた。「何処へ？」の「私」にあつては〈自然〉も〈風景〉も消し去られた中空（「真暗に凍つた大気」）に置き去りにされている。飛び立つ鳥の羽撃が《私の心のへりを 縫ひながら》、同時にその中空に《ジグザグな罅をいらす》のは、彼の存在の境界（へり）が中空のそれと重なっている、彼の〈内在〉そのものが暗闇の「深い淵」として一個の中空・宇宙を成していることを象徴している。《魂の在所は、内部世界と外部世界が触れ合うところにある。両者が互いに浸透し合うところ——浸透のすべての点にその在所はある》（『雑録集』20）というノヴァーリスの言葉を用いれば、「何処へ？」のテクストはまさに彼の「魂の在所」という相貌を示しているのだが、それは「すでに光らない深い淵」としてブラック・ボックスのようにぽっかりと空洞化している。これが〈生きたる者と死したる者の中間者〉が転身していった果ての〈超越〉の姿なのであり、立原は芳賀檀はもちろんのこと、『わがひとに与ふる哀歌』の極限的な自己対話の世界とも異質な世界に足を踏み入れたことになる。単位化・切片化された自己と〈風景〉のコンポジションとして、〈歌〉を拒絶した地平で〈抒情詩〉を構築してきた〈中間者〉は、この「何処へ？」あたりを境にして、自己の虚構化・世界の過程化というその〈中間〉のありかたを変質させようとしていたように私には思われる。立原は加藤健宛書簡（38・11・19）の中で、先の表現とは全く別個の〈中間者〉の規定を次のように行なうことになる。

《孤独のなかでいとなまれる完成がいつかつながりを失つて、完成として惨落してゆくのを僕は多く見なくてはなりません。たとへば、

夢に啖はれたあの頽廢の芸術家たち。僕は偉大なネルヴァルをさへ、いまはそれにかぞへ反撥します。完成がひとつの全円の部分として実現するとき、僕たちの存在の個としての意味がふかいのではないでせうか。僕は芭蕉の彷徨をおもひます。だれよりも彼は人と出会ふことをねがった。そして、それは、自分の完成を全体のうちに成育させる試みではなかつたでせうか。「この道やゆく人なしに秋のくれ」の告白する寂寥は、孤高な完成者の涙ではなくして、一層大きな彷徨者の持つ悲哀だけを素朴にうたつたのではないでせうか。言葉とはこのとき何であつたか。それはひとつの中間者（mitter）として、ことだまとして、僕と全体とのあひだを結ぶもの、従つて僕のものであり、しかし僕のものではなく、自分が生きて言葉を言ふことが責任あり力強いものになるものとして生れます。》

これではまるで先に引用した芳賀檀の引き写しではないかと思わせるような言説なのだが、堀辰雄批判と同種の「頽廢の芸術家」批判に關わる「全体」への投企が、一個の言語論の要約としても読める末尾の〈中間者〉概念にもとづいている点に注目しよう。言葉それじたいが〈中間者〉であり、さらに「ことだま」と言い換えられているところだ。この〈言霊〉の発想は、『方法論』前半が論理の骨組みを借用していたシェリング『芸術哲学』（『コギト』33・8〜38・12）の訳者である松下武雄の文学論に依拠していると思われる。これも立原の発想に關連の深い部分を煩をいとわず挙げておくことにしたい。

《詩人の言葉とは普遍の声である。それは一見して詩人の偶然的な感慨や詠嘆であるとも、同時に万人の心に通ひ一の普遍的な一致を將來するものでなければならぬ。かゝる普遍の言葉は上代において言霊と呼ばれた。（中略）それは個物を通して聞かれる普遍の声である。有限を通して聞かれる無限の声である。かくの如く言霊は有限と無限、個物と普遍とを媒介する言葉である（後略）。言霊において我の心は自然の心と一となる。我の声は即ち自然の声となり自然の声が我の声となる。言霊とはかくの如く我と汝との絶対的同一の言葉である（後

略)。詩の律動は同時に自然や世界の律動である。詩はこの声なき自然、声なき世界をして声あらしめ言語によつて一の世界を建設するのである。／プラトンはこの言霊をダイモニオンと名づけた。ダイモニオンは神的なものと滅ぶべきものとの間に立つてそれら橋梁するものとして一の中間的存在者と呼ばれてゐる。(中略)詩人はダイモニオンによつてのみ民衆と神々の中間にあり、神々の声を通して民衆の声を聞き取り、それを自己の言葉として民衆に伝達する。詩人はこの神人を結ぶものであるからヘルデルリンは詩人を英雄と名づけたのだ。英雄とは人間でもなく神でもなくまさしく神的人間である。神と人との中間的存在者である。この詩人と英雄の本質は即ちダイモニオンである。ダイモニオンのみが神々と人間、我と自然、男と女を一に接合するのがある。」

〔詩人の建設〕『コギト』37・9)

《精霊は神々と人間との媒介者である。詩人とはこの精霊ある言葉によつてのみ神々の暗示を民衆に伝へ、又民衆の中にある兆しを洞察して大胆なる予言をなすのである。(中略)詩人の言語とは神々と人間とを媒介するものである。しかし媒介のためには二つの間に絶対的断絶がなければならぬ。絶対に断絶されたものが媒介されることが出来る。人間が神々から絶対に断絶された瞬間より言霊が存在したのである。されば言霊の幸はふ時代とは、神々よりの人間の絶対的な遠さの時代である。言霊の幸はふ時代は人間が神々より遠く離れてゐる悲しみの時代である。／(中略)詩人は神々の声に暗示されて世界を建設する。而して神々の声とは実に民衆の声の解釈に外ならない。ここで民衆の声とは常識の言葉ではない。民衆の内奥に籠つて発せぬ声である。これが文学の言葉となり詩の言葉となるのだ。》

〔文学と言語——言霊考——〕『コギト』38・5)

この他、松下武雄は「文学の基体」(『コギト』37・1)でも、現実に関心かける文学の言語の作用性をヘルダーに依拠して《言霊》を用いて説明している。引用からはみことのりを垂れる教祖のような図も浮かんでくるが、彼は必ずしも頑迷な保守煽動者であつたわけでもない。

「文学の基体」では芳賀と同様古典の「防衛」を言挙げしつつも、「世界文学」の構想を以てナチズムの血統＝風土的な国家主義を批判している(その点で彼は保田與重郎と類縁し、芳賀とは異なる)。ただ彼の文学——言語観は見られるように、言葉はつねに「大地」「民衆」などの自然共同体に根づいていなければならないとする理念においては、きわめて断言的であつて、そこに「神々」と共同体とを媒介する《言霊》という発想が生まれている。恐らくモダニズムなどを念頭に置いた「言葉そのもの、結合」はだから、共同体より遊離する枯渇した「知性の遊戯」として非文学として難じられる。

さて、この松下の《言霊》論を先の立原の言説と比較してみれば、いちいち例示するまでもなくその投影の色濃さが理解されるだろう。言葉が《中間者》であり、「ことだま」として「僕」と「全体」とを媒介するゆえに、それは《僕のものであり、しかし僕のみのものでない》とする立原の、全体性への傾斜のバックボーンを見るような思いもする。ただ、ここに特記しておきたいことは、立原の《中間者——言霊》意識が松下のそれをすべて受け入れているわけではないという点である。まず彼は「僕と全体とのあひだを結ぶもの」とは言っているが、「神々と人間とを媒介するもの」とは言っていない(立原が《中間者》に対応させたドイツ語の *Mittler* には《仲介者》の他に、神人を仲立つ者としてのイエスという神学的な概念も含まれているが)。また立原の言に「民衆」その他の共同体的な要素が抜け落ちていることも重要である。「有限と無限」を媒介し、自然と一体化させる「中間的存在」の詩人観は、たしかにかつての立原の《生きた者と死したる者の中間者》という意識にも通底するものだが、先の書簡を記した一九三八年末時点での立原の《書くこと》がそのようなありかたから超脱しようとしていたこともすでに見てきた通りである。

じつは神々と共同体に架橋する「神的人間」という松下の詩人観はハイデッガーの『ヘルダーリンと詩の本質』の投影を受けていると思われる。斎藤信二の翻訳が一九三六年四月に出ており(現行の理想社版

『選集』も同氏訳)、立原も「風立ちぬ」の中でそれを引用していた。ハイデッガーはヘルダーリンから五つの主題的な言葉を抽出し、それを逐次解釈していくかたちで、神の死の後にある現代の「乏しき時代の詩人」の「深淵」を探究するその前提を構築しようとしている。五つの主題解釈をいま乱暴に接合して要約すれば次のごとくになる。

詩作とは無害な言葉の「遊戯」性において「最も罪のない」営みだが、にもかかわらずその言葉は、存在を脅かす「危険の可能性」の創出において「最も危険な財宝」でもある。かかる「財宝」(存在の保証)としての言葉は「我々の現存在の根拠」である「対話」として、つまり神々の語りかけへの応答(神々に対する命名)として、神々と「言葉」としての世界の〈現在〉と同時的に生起する(ハイデッガーは言葉の発生の神の現存在に対する先行を慎重に否定する)。詩人はそのような言葉で以て「常住」を建設し「人間の現存在を……根拠づける」。かくて我々人間の「現存在」は「根柢に於て詩人的である」。

松下の文学論はヘルダーリン―ハイデッガーのこの詩―言語観を限なく接収していると見て大過ない(ある意味では盗作と見なしてさえない)。検証は省くが立原にあっても、堀文学の現実逃避批判(「戯れであつても真剣な行為ではない」²⁵)や、あの〈対話〉〈優しさ/激しさ〉などの概念が、ハイデッガーのヘルダーリン論を部分的に前提にしていることが見て取れる。だが問題なのは、ハイデッガーが右の主題解釈を踏まえて次のような詩人論に踏みいっていくところだ。

《存在の建設は神々の目くばせに束縛されている。そして同時に詩人の言葉は「民族の声」の解釈でしかない。(中略)民族は伝説に於て自己が全体としての存在に帰属していることを記憶に止めるのである。けれどもこの声はときどき物を言わなくなり力なく崩折れる。それにその声は自分からは本来的なるものを語りえないのが普通だから誰かその声を解釈する人を必要とするのである。》

《かくて詩の本質は神々の目くばせと民族の声という相互に斥けあうとともに牽きあう二つの原理のなかにはさまれている。詩人そのも

のは彼と此即ち神々と民族との間にたつてゐる。詩人とは外に投げ出されたもの——即ち神々と人間との間のその中間に投げ出されたものである。けれどもこの中間に於てのみそしてそこに於て始めて人間とは誰であり何処に人間はその現存在を定住せしむるかが決断せられる。「人間はこの地上に於ては詩人として住んでゐる」²⁶》

「民族の声」という言葉じたいはヘルダーリンに始発しているが、これはそのまま松下の「民衆の内奥に籠つて発せぬ声」に対応する。ヘルダーリン―ハイデッガーの〈民族〉*Volks*の領域の解釈にも関わってくるが、松下の〈民衆〉がその〈民族〉とニュアンスを異にしていることは間違いない(見たとおり松下は「文学の基体」で「世界の心」を言い「国民文学」からユニヴァーサルな「世界文学」への跳躍を展望していた)。ただ、声なき無自覚な〈民族/民衆〉の声の解釈者という詩人の定義の骨格は全く同じである。芳賀檀の血統「民族主義に傾倒していた立原個人を考えると、彼の言う「僕と全体とのあひだを結ぶもの」としての〈中間者〉概念が、〈民族〉という、より限定的な圏域に吸引されていく潜在性は皆無だったわけではないだろう。「言葉の遊戯」(ハイデッガー)という認識と自らの〈書く〉方法との断層に思い迷い、堀辰雄からの親離れに懸念な晩年の彼の同一性の危機は、「何処へ?」に見られたような〈超越〉のさらにその先(「深い淵」の彼方)をのぞこうとしたかもしれない。そしてハイデッガー―松下的な〈中間者〉という詩人のアイデンティティに定住を求めたやもしれぬのだ。にもかかわらず、あらためて記しておくべきは、立原の〈中間者〉にあつてはその〈全体〉が、〈民衆〉や〈民族〉といった(いずれにしても強力な)実体を背景に持ちながら、ついにその実体を獲得できないまま空虚な中空として放置されたことである。

丹下健三宛書簡(38・10・28)には《僕ら共同体といふものの力への全身での身の任せきりがなくては、一步の前進もならない……》という一行が見られるにせよ、余りにナイヴに受け入れられた「共同体」という言葉は対応するモデルを想定してまい(共同体とはすべ

からくそういう空虚な本質を担っているはずではあるが)。立原の政治意識の未熟さとして処理すべきではなく、彼の〈中間者〉的な現実との没交渉と、一般のモダニズム詩人・抒情詩人の反―現実や非―現実との距離を計測して考えるべきことであらう。彼らは〈全体〉の内質を充足させる資質を持っていた。現実を虚構化を通して諷刺するのにも、現実から離脱して〈自然〉を虚構化するのにも、ともに無意識のうちに輪郭の画然とした〈全体〉を書割としているからである。ただ、立原の晩年がたとえそれが空虚な中空であるにせよ、〈全体〉という上位概念に引き寄せられていたことの意味は考えておかなければならない。松下の〈言霊〉Ⅱ〈中間者〉という概念が立原に影響をとどめている点がここに関わってくるように思われる。

すでに見たように「何処へ？」を書いた時点で、ソネット形式とモチーフとの均衡には軋みが生じていた。それ以後の彼の創作の最後の時期にあたる三八年の詩作を見ると、制作時期が同期と推定されている遺稿詩集『優しき歌』の数篇を含めて、連作詩やソネットの変形ほか自由な構成の詩が試みられてきていることがわかる。『新古今集』の和歌を本歌とした「わがまどろみは覚めがちに」(38・4)がオードに準じた形式で書かれ、従来は斥けてきた〈歌〉の要素を盛り込む試みが見られる一方で、絶筆とされる草稿詩「灼ける熱情となつて」(無題詩)には〈ほととぎし／千人の胸へ／しつかりと攪む胸へ〉のごとき命令調での(共同体への)自己投企がうたわれ、同「南国の空青けれど」(同前)では文語調が採用されたりという試行錯誤が最後まで続けられている。しかし、その殆どは失敗に終わっていると断じてよく、立原が転回しているこうとしていた方向性をうらなう材料とはなりえない。その中において新しい可能性を開示している詩が一篇ある。奇しくも松下武雄追悼のために書かれた「魂を鎮める歌」(『コギト』38・12―松下の追悼特集号)がそれである。先の「ことだま」の言葉を書簡に記したほぼ同じ時期に書かれている点でも注目できる。

陽は キラキラと
あちらの方で 光つてゐた
何か たのしくて 心は
陽気に ざわめいてゐた
I
1 2 3 4

超えて あなたが 行かれた
あちらの方で 陽は キラキラと
光つてゐた……何か かなしくて
空はしんと澄んでゐた どぎつく
II
5 6 7 8

黒い花を摘んで 花束をつくる
あのならはしよりも 心になく
美しい高さに 微笑を
吹きながせ！
III
9 10 11 12

陽は キラキラと
あちらの方で 手のつけやうもなく
光つてゐる だれかれが 騒いでゐるのが
もう意味もないやうだ
IV
13 14 15 16

どぎつく 空は 澄んでゐる
声もなく
炎のやうに
真昼が あちらへ 絶えて行く
V
17 18 19 20

超えて あなたが 行かれた
あちらの方で…… 滅んだ 星が
会釈して 微笑を 空に
吹きながす 祭のやうに
VI
21 22 23 24

未知の野を 白い百合でみたすがいい
 果されずに過ぎた約束が もう充たされやうもない
 わすれるがいい 海の上の さざなみが
 生れては また 消えるほどに！

VII
 28 27 26 25

四行七連構成という新しい様式はまだ洗練されているとは言いがたいが、表題にあるとおりの鎮魂のモチーフがソネットという小形式をみだしていく必然性は感じられる。ただ、書法の基本はそれまでの立原のソネットのそれと変わらない。それどころかモザイク状に切片化された単位を組み合せ、その配列をずらしながら全体を構成していく手法は、彼が十四行詩で培ってきた方法の拡張として捉えることが出来る（二十八行のこの詩はソネットの十四行を二倍に拡大した規模を持つ）。詩の構成単位には、「陽は キラキラと」「あちらの方で」「光つてゐた／るる」「何か たのしくて／かなしくて」「超えて あなたが行かれた」（「空はしんと澄んでゐた」「どぎつく」「微笑を」「吹きながせ／ながす」等を挙げることが出来る。I連の四行はこの単位上の関連からII・IV連を派生させる原基としての役を負っており、行単位では1-6・13、2-6・7・14・15、3-7、4-15（《ざわめいて》—《騒いで》の対応）という対応関係が指摘できる。さらにII連は8-17の対応でV連の、I連を引き継いだ2-6-22と5-22の対応でVI連前半の原基となっている。III連も11-23、12-24の対応でVI連後半を導き、意味的な対応ではVII連とも関連している。

このように「魂を鎮める歌」の構造は主題動機（モチーフ）を反復装飾していく音楽における変奏曲の構造に似ており、しかもその変奏は単位の序列を不規則にずらしミニマルに組みかえていく緻密な方法から成っている。表題に「歌」とはあるがそれは鎮魂歌という分類枠にのみ関わる。《書く》という意識によってしか顕れないテクストであることは明らかだ。ハイデガー—松下の《声》の発露としての詩観は純粋なエクリチュールとして成立しているこの詩にはあてはまら

ないだろう。にもかかわらずこの詩はそれまでの立原のソネットにはなかった新しい領野を開示している。右のようなミニマルな構成法は、前稿で分析した初期のソネット「傷ついて、小さい獣のやうに」（35・10）などにも見られたが、形式主義に偏した生硬さはここには感じられない。菅谷規矩雄はII連の《超えて あなたが 行かれた》《空はしんと澄んでゐた どぎつく》の「超えて」「どぎつく」に二重の「表出レヴェル」を見て取って、それを《錯叙》の語法と呼んでいた。《なによりもことばが不安であり、詩が、ことばの不安にたえずさらされているごとくである》という菅谷の評言は、立原詩全般に向けられているものであるとはいえ、何よりも「魂を鎮める歌」の本質を捉えきったものとして注目できる。「超えて」などの《無意味》な詩語が《事実性》としての「第一次の表出レヴェル」を暗喩的に対象化する際の作者の「ためらい」あるいは「おそれ」——それは上述のような晩年の立原をとらえていた《書くこと》の危機そのものの表出を意味している。この詩が開示している彼方の世界とは、《危険のある所、救ふ者又生育す》³⁰（ヘルダーリン）という類のメシアニズムとは対極的に、救済をつねに遠くに追いやらざるを得ない《空虚》の保持として顕れていると、まずは結論づけておこう。救済ではなく、しかしその危機の彼方にはあの中空としての《全体》が、永遠に不可解な《超越》として顔をのぞかせてもいる（少なくとも私にはそう読める）。このことは「あなた」という二人称の採用に密に結びついている。

《二年まへの秋の日に僕は『芸術哲学』のなかで自分を形づくる営みを強ひられてゐた。松下武雄氏に出会つたのは、そのシエリングのなかでであつた。……》という前書が表題に添えられていて、この鎮魂詩には、死んだ松下への『方法論』の著者としての私的な挨拶の意味もこめられている。つまりこの詩は作者の（松下との）個人的な交渉を背景とする死者との《対話》詩として読みうる詩なのである。菅谷も触れている《おまへは風のなかに 私よ おまへはそれをきいてゐる》（『風に寄せて』その二 『コギト』35・9）式のモノローグとして

の〈対話〉^{ディヤローグ}がそれまでの彼の詩を支配していたとすれば、ここでは「あちらの方」が決定的な異界として措定され、主体と「あなた」との癒着は断ち切られている。もちろん作者の相でこれを捉えるならば、病をおもくしていた立原が自らの臨死体験を語るように彼岸の世界を描いていると見ることが出来るのだが、それにしても〈風景〉の領域を区切ってそこに主体（「私」）を浸潤させるような小宇宙の造形とは意味が異なる。「超えて行く」から「超えて」が分離され倒置される（強調される）ことで、「こちら」の現前に「あちら」の「未知」を引き込むことは最初から意図にはない。《真昼があちらへ 絶えて行く》のであって、その逆はない。「超えて」一語に託されたアクセントは重い。交通を安易に仮設するような予定調和を否定する地平から眺められた彼岸の世界には、陽気なざわめきや大気の澄明ささえも《どぎつ》い不安な反射となって映し出されることになる。これが立原の行き着いた〈全体〉の世界、現世の廃墟に射影する〈超越〉の世界なのではなかったか。死を先取りした自作の墓碑（鎮魂曲）としてのみその〈超越〉は顕れるのではない。「超えて」行かねばならぬ彼岸は何も死後の世界だけではない。だからこの詩を詩人の終着点とするようなレグゼの創作は蛇足として慎むべきであろう。松下から与えられたと思われる「ことだま」の概念は、立原個人にとつては他ならぬ松下その人と交信（対話）することを動機として書かれたこの詩に最初の足がかりを得たと考えたい。「ことだま」の詩はまだ始まったばかりだったのだ。

6

松下の言う〈言霊〉は横光利一の『旅愁』に出てくるような、あまがまがしい古神道的なそれとはもちろん別種である。ただ、松下の「文学と言語」には「言霊の幸はふ時代」という言葉が見られたが、この種の言葉はこの頃から「大東亜」戦時下にかけて盛んに用いられ

た。先に朗読詩のラジオ放送に触れたが、日米開戦後になると、隔日あるいは毎日の頻度で「愛国詩」の朗読が電波に乗ることになる。文字通りの「言霊の幸はふ時代」が到来しつつあったのである。詩人身がマイクの前に座することも稀ではなかった。《詩人はダイモニオンによつてのみ民衆と神々の中間にあり、神々の声を通して民衆の声を掴み取り、それを自己の言葉として民衆に伝達する》——松下が依拠したハイデッガーの国でナチスがラジオを政治的道具として愛用したことを追尾して、日本の詩人たちも（神）——天皇——大本营に直通したその媒体を通して《伝達する》〈中間者〉的役割を全うすることになるだろう。そこではもはや〈書くこと〉はほぼ完全に抑圧され、音声中心主義者に変じた詩人たちが合唱する〈声の祝祭〉が国家的な規模で（学校や隣組にいたる隅々まで）繰り広げられるだろう。ドイツ・ロマン主義哲学の学徒であった松下には国学思想の反映はそれほど濃厚でないように思われるが（『言霊私観』³⁴の著述がある保田與重郎は国学の言霊思想を基盤にドイツ・ロマン主義に対応を求めた）、かかる〈声の祝祭〉の先導者の一人であったことは間違いない（『言霊教』の流行を邪教として戒めた保田もこの点で同じ）。立原が呼吸していた時代の空気にもその意味での〈言霊〉は確実に入り込んでいたわけで、げんに彼は三八年十月には朗読会「戦争詩の夕」に出席し、朗読者の照井環三にも接触している³⁵。もし神が彼の生に数年の猶予を与えたなら立原の〈中間者——言霊〉は尖鋭な祝祭の祭司として受肉したのであろうか、いやあるいはまた……。この類の「もし」は無論「詩人の問題」以前の問題なのだろう。よく詩人は預言者（まさに言霊）の役を担うと言われるが、詩（人）について語る者はその任ではない。そのことを踏まえて、にもかかわらず、立原が戦争詩（愛国詩）を書かなかつたことを私たちは神の配慮として喜ぶべきなのだろうか。私は違うと思う。ここから先は個人の嗜好の領域に属するが、少なくとも私は立原に戦争詩を書いてほしかった。「魂を鎮める歌」に熟し始めていた、〈書く〉創作原理を手放さない水準での非在の〈超越〉と

の〈対話〉の詩——そんなものが本当に可能なのかどうかわからないが——それで以てたとえそれが神祕主義的なドグマに汚染されようとも、私は立原に戦争詩を(歌うのではなく)書いてほしかった。「魂を鎮める歌」の詩人はあの時代にあつて、そんな夢の戦争詩を書きうるごく少数の存在だったと思うから。それほどに日本の戦争詩が不毛であり、その不毛による〈空白〉はまだ充たされていないのだから。

立原は『方法論』の中でリルケの『ドゥイノの悲歌』第一の冒頭を引用していた。次の一節だ。

《Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel Ordnungen?》
これを書きとめた当時の立原の嗜好に敬意を表して、『四季』(38・9)に掲載された芳賀檀の厳めしい訳を付しておこう。

《例へ吾、招べばとて、天使等の秩序より、誰吾を／聴くべき?》

〔注〕

- (1) 拙稿「立原道造——〈零〉の詩法——」(『名古屋大学国語国文学』82・12)。尚、文中で「前稿」とあるのはこの論考を指す。
- (2) 拙稿「近代詩の縫い目」(『日本近代文学』91・10)参照。
- (3) 角川書店版『立原道造全集』第二巻「前期草稿詩篇」pp61～62
- (4) 西脇順三郎「脳髓の日記」(『西脇順三郎全詩集』筑摩書房63・3)
- (5) 持田季末子『立原道造と伝統詩』(新典社91・6)他参照。
- (6) 菅谷規矩雄「幸福な詩人の不幸な詩 錯叙の語法」(『現代詩読本 立原道造』思潮社78・11)
- (7) 冒頭に中也の詩「無題」(『山羊の歌』)の一節を掲げる。詩集『暁と夕の詩』所収に際して「失なはれた夜に」と改題。
- (8) 《芸術といふのは名辞以前の世界の作業で、生活とは諸名辞間の交渉である》(中原中也「芸術論覚え書」)。中也の〈歌〉に関する言表の一例を「生と歌」(『スルヤ』28・10)から抜き出す。《そこで近代の作品は、私には、歌はうとしてはゐないで、寧ろ歌ふには如何すべきかを言つてゐるやうに見える。歌ではなくて歌の原理だ。かくて近代の作品は外的である》。

(9) 立原『方法論』第二章『全集』第四巻p48

(10) 岡井隆「枢 ことばの表記と詩のかかりについて」(『現代詩読本 三好達治』思潮社79・5)

(11) 三好この「印象派的詩歌」を想定していたのであろうか、中原中也は『四季』(35・2)に発表した「近時詩壇寸感」で「印象の瞬間捕捉」という発想を《思ひ付きに終るでありませう》と断じた。同様の立場は「芸術論覚え書」にも見られる。

(12) 『氷島』に対する私の見解は拙著『萩原朔太郎論』《詩》をひらく(和泉書院89・4)の中ですでに示した。

(13) 前掲『放送』(35・10)所収

(14) 拙稿「朗読詩放送と戦争の時代」及び「大東亜戦争」下における朗読詩放送——その記録——(ともに『名古屋近代文学研究』93・12)。併せて拙稿「戦争詩とその朗読」(『金沢美術工芸大学紀要』92・3)、「朗読詩と作者の問題」(『名古屋近代文学研究』91・12)の二篇も参照していただければ幸いである。

(15) 西脇順三郎前掲文(注4)

(16) 例えは『ドゥイノの悲歌』の第一悲歌。《あはれ、誰をか、吾等／頼るべき? 天使にあらず、人にあらず／又賢しらの獣らは吾等人の、自らに意味づけし／この世路にわたりて、たのみ難く、あがくをいつか／知ると言ふ》
《芳賀檀訳『四季』38・9) 立原没後刊行の芳賀檀訳『ドイノの悲歌』(ぐろりあ・そさえて40・3)の訳注に《人間は天使の様に完全で永遠でなく、實在でなく、光りでもない。又獣や生物の様にこの大地に確りした地盤を置いてゐない。天使と獣との中間の存在であつて、何れの領域に沿つても、吾々人間は不確かな、エトランゼールな存在である》とある。「何処へ?」の本歌、第八悲歌にも関連する主題がある。さらに第一悲歌には《天使は、(人伝ふ)しばしば、生者の許に立たむか、／あるは死者と共にあらむかをまどふと言ふ》(同前)という一節があり、そこでは天使そのものが《生きたる者と死したる者の中間者》という位置を与えられていた。

(17) 植村の文章「警告の詩」に挿入するかたちで紹介されている。神保光太郎編『ナチス詩集』(ぐろりあ・そさえて41・2)にもこの詩の高橋義孝訳が収録されている(両者の訳はかなり異なる)。ヒトラーは『わが闘争』の巻末でミュンヘン一揆で投獄され獄死したこのエッカールトを讃えている。戦時

期日本における第三帝国の文学の受容に関して今のところ最も精細をきわめた Taeko Matsushita 'Rezeption der Literatur des Dritten Reichs im Rahmen der kulturspezifischen und kulturpolitischen Bedingungen Japans 1933-1945' (Verlag breitenbach Publishers 1989) は、当時邦訳されたナチス文学を「保守的文学」「政治的文学」「農民小説」「戦争文学」に分類し、詩の分野に代表される「政治的文学」の作者の一人として エッカールト (Eckart, Dietrich) の名前を挙げている。

(18) ドイツ・ロマン派全集第二巻『ノヴァーリス』(国書刊行会 83・10)

(19) 堀辰雄『風立ちぬ』へ死のかげの谷に挿入されたリルケ『鎮魂歌』末尾からの引用。堀の原文では『帰つて入らつしやるな。さうしてもしお前に我慢できたら、／死者達の間にお出。／死者にもたと仕事はある。』

(20) 『芭蕉(ある聖徒伝)』(『コギト』35・10、『古典の親衛隊』)

(21) 『文化の生理学』(『文芸』37・4、同前)

(22) 『ドイツ文学理論と方法』其の核心、質及び戦ひについて(『国語と国文学』37・10、同前)

(23) 芳賀による『ドゥイノの悲歌』翻訳は立原の晩年に『四季』に連載され始めたが、立原はその連載は少なくとも第四悲歌までしか読めなかった。連載も第六で終了。立原は原文でも読んでいたはずであり、その意味で芳賀の前掲著『ドイノの悲歌』の「第八の悲歌」の訳には立原の「何処へ？」におけるリルケの本歌取り(翻訳)の投影(もしくは芳賀下訳との相互交渉)があり得る。

立原——《大気にジグザグな罫をいらす》 芳賀訳——《ちぐざぐを空にひび割るよ。器物に／ひび入ることく。》 浅井真男訳(筑摩書房版)——《皿にひびが／いるやうに、それは空を切る。》 手塚富雄訳(岩波文庫版)——《それは空中をかけりとぶ。焼物に／亀裂のはしるに似て》 原詩の動詞「durchzucken」(貫き走る)に「ちぐざぐ」のニュアンスをあえて加える理由は特にないはずである。

芳賀は訳著の跋の最後に《ただドイノの完訳の日をあ様の様に待つてゐて呉れた立原道造今は亡く、見て貰ふ事が出来ないのが何より残念である》と記している。

(24) 長野隆「伊東静雄の方法」(『詩論』84・10)、杉本秀太郎『近代日本詩人選 伊東静雄』(筑摩書房 85・7) 参照。

(25) 立原——《このとき、「描く」とは、夢のやうなものであつて現実でなく、戯れであつても真剣な行為ではない。》 ハイデッガー(斎藤信治訳)——《詩は夢のやうなもので現実ではなく、言葉の遊戯ではあつても真剣な行為ではない。》

(26) 斎藤信治訳(ハイデッガー選集3『ヘルダーリンの詩の解明』理想社 62・6)

(27) 原文の Volk は Rasse (人種、血統)。ナチス時代の記憶に繋がるため、現在は時にタブー視される言葉)等と違い、「民族」「民衆」の両義を含むが、ここでは前者の意味で使われていると判じてよからう。ロマン主義の「民族精神」の文脈でのこの意義の相違についてはカール・シュミット『政治的ロマン主義』(19初版 橋川文三訳 未来社 82・11)も問題にしている。

(28) 小川和佑『立原道造詩集』(明治書院 89・6) 同詩注釈参照。

(29) 菅谷規矩雄前掲論考(注 6)

(30) 『古典の親衛隊』所収の「別離」(『現実』34・6)に引用された言葉。立原は「芳賀檀氏へ」(『日本浪漫派』38・3)でこの言葉への感銘を語っている。

(31) この語法はドイツ語の複合分離動詞の用法に似ていなくもない(ドイツ語の場合は前綴りへここでは「超えて」は後置される)。例えば hinfibergchen という動詞(向こうへ)超えて行くの他に「死ぬ」の意味もある)は、「超えて／行かれた」のごとく通常は《Sie gingen hinder》と分離されて用いられる。

(32) この筋に関心のある向きは鎌田東一『記号と言霊』(青弓社 90・3)などを参照されるがよからう。国語学では金田一京助が日本の言霊観を「言ふことそのまゝが即ち実現する」と考えた言霊(言語活動の神霊観)「言ひ表された詞華の言霊を讀した言霊(言語表現の神霊観)」「祖先伝来の一語一語に宿ると考へられた言霊(言語機構の神霊観)」の三つに分類している(『言霊をめぐりて』八州書房 44・6)。但しこの分類方法はソシュールの「パロール／ランゲージ／ラング」のこじつけである。

(33) 《僕のこの詩の活字を拾ふ職人さんは／(中略)／いま国のためにつくしたいといふ願ひでおもひは一杯になつてでせう／その燃えるところで一字一字を拾へる詩であるかどうか／さう思ふと僕は詩を書くのがこはい》(杉山平一「戦争する詩」『四季』末期(43・9)のこの末期的な詩が好例

(作者は立原と同年生まれ)。「書く」ことなどもはや無く、また出来ないのだ。

(34)『ひむがし』(42・2、44・4)。「上にます天神と神の御裔の天皇をいただき下なる民心に坐す神の分れ身を了知」する「中間者」的な国学言霊思想は保田にとって、「神の死」の後をどう埋めるかに腐心するドイツ・ロマン主義の「文化思想」にはるかに優越するものとされる。天皇を特殊差異化する超越者(神)概念を抱く保田には少なくとも自己認識としては「乏しき時代の詩人」(ハイデッガー)という認識はない。

(35)二通の加藤健宛書簡(38・11、『全集』第五卷五六六・五六七)参照。照井瓊三は初期の詩の朗読運動に貢献した声楽家・声優で、『詩の朗読』(白水社36・6)の他、戦時期の所産『国民詩と朗読法』(第一公論社42・1)の著がある。拙稿(注14)参照。

(36)立原などが夭折のため戦争で自然を讚美しなかったことを幸いだった(永らえれば戦争詩を書いた)とする吉本隆明(『四季』派との関係)の仮定と推論に対し、宇佐美斉は『近代日本詩人選 立原道造』(筑摩書房82・9)で、立原の「夭折の宿命」と「中間者」的資質の上から疑義を表明している。朔太郎論や立原論において必ずと言ってよいほど取り上げられる論点(クリシェ)だが、私の立場はこの二人のいずれとも異なる。

〔付記〕

立原道造の詩・評論・書簡等のテキストは角川書店版『立原道造全集』全十六巻(71・6、73・7)に拠った。引用文の傍点等は立原のものに限らずべて原文通りである。

本稿は四季派学会(93・6・19 中京大学)で行なった口頭発表「立原道造と「書くこと」」の内容を一部吸収している。

(平成五年十月十八日受理)