

## 詩法としての背理と反語

— 立原道造後期詩篇における死の表現 —

須田 慎 吾

## 一・序 論

自由律短歌から詩へ転向後、長く平叙文による詩文を書いていた立原道造は、やがて「錯叙<sup>①</sup>」などと称される複雑な措辞や統語法を用いるようになる。それは西洋詩学的な韻律法を持たない日本近代詩にあつて、これに代わる詩学と呼ぶべきものであつた。つまり立原道造にとつて、この「錯叙」こそが彼の詩を成立させる原理だったのである。<sup>②</sup>現に詩人が生前出版した二冊の詩集、『萱草に寄す』(風信子叢書、一九三七年)と『暁と夕の詩』(風信子叢書、一九三七年)は、右のような統語法と措辞に貫かれている。

ところが詩人の死後、堀辰雄や中村真一郎らにより編纂、出版された三冊目の詩集『優しき歌』(角川書店、一九四七年)ではそのような特徴が極端に弱まり、多くの詩文が読み下ししやすい平叙文的な構文によって書かれている。このことはこれまで、詩人が口語自

由律を書くことに馴れてきたものとして捉えられてきた。例えば川村二郎は対談の中で、このような『優しき歌』収録作の特徴を「全体の流れの中で一つ一つ小さな引つ掛かり」が「弱くなってくる」と表現し、これに関して「詩人が成熟している」のか「衰弱している」のかという問題提起をしている。これに応えて中村真一郎は、立原道造が「言葉をマスター」し、「技術として日本語の口語が彼の中で継子でなくなつて、彼の中の感覚と他人に与える印象が同じものになつていった」ものとし、続けて安藤元雄は「わざが職人化し」「ルーティン化した」と結論付けている。<sup>③</sup>だが前述の通り、川村の指摘するこの「小さな引つ掛かり」は『萱草に寄す』制作期の立原道造にとつて、その詩を成立させる原理とさえ呼ぶべきものであり、詩人はこれに重要な詩学的意義をみていた。ところが『優しき歌』収録作に限らず、『萱草に寄す』出版から間もない時期の文芸誌発表作に早くも「引つ掛かり」の弱まりがみられ、詩人が改めて詩学的な試行錯誤を開始している様が見て取れるのである。すな

わちこの問題は、「詩人が成熟している」か「衰弱している」かという視点とは別の理解が必要であると思われる。

同時に着目すべきことは、この頃立原道造の詩が内容的にも大きな変化を見せている、という点である。詩人が没して間もない頃から、その詩作品は「具体的な意味」を「排除」した<sup>(4)</sup>、「思想的といふほどには沈潜した面影のない軽やかな音楽」<sup>(5)</sup>と言われ、内容が語られる際も多くの場合、「純一無雑な青春」<sup>(6)</sup>を抒情した文学として読まれてきた。没後発表された第三詩集『優しき歌』については特に、フランスの詩人ポール・ヴェルレーヌが婚約者に捧げた詩集『La Bonne Chanson』(1872)に倣った表題を持ち、立原道造もこの頃職場で知り合った女性と婚約していたことから、「立原自身の当時の境遇が反映」<sup>(7)</sup>された婚約者への愛の詩集と捉えられてきたのである。だが同収録作を含め立原道造の後期詩篇を広く読み直すと、驚くほど直接的に「死」や「滅び」を語った作品が散見され、この頃の詩人は沈鬱な存在論的テーマにこだわっていたとさえ感じられる。ところが前述のようなイメージからか、こうした作品群にみられるテーマはほとんど注視されず、その多くが恋愛をテーマにしたもの、あるいは生命賛歌として扱われてきた。

確かに立原道造という詩人は、口語自由詩を文学形態として確立させようと意識的に「絶望の闘争」<sup>(8)</sup>を続け、何よりも詩学的課題を優先させてきた人物である。生前出版された詩集においては特にその傾向が強く、中には韻律の実験や構文の解体を急ぐあまり、「具

体的な意味」が「排除」されたように見受けられる作品も少なくない。しかしその立原道造にあって、『優しき歌』に代表される後期作品での重々しいテーマ、そして「引っ掛かり」の弱まりは、どのように捉えるべきなのだろうか。

本論ではこれらの背景を踏まえ、沈鬱な内容からこれまで誤読されてきた可能性が高いと思われる「落葉林で」「反歌」「唄」「逝く昼の歌」などの数篇を、まずは抒情詩という枠組みを取り払い、また「純一無雑な青春」をうたった詩人、「婚約者に捧げられた」作品という従来の前提を踏まえずに、新たに読み直すところから出発したい。そうすることで、「生命賛歌」という容易い主題には落とし込めない、またしばしば日本文学のモチーフとしてみられる「死の讚美」<sup>(9)</sup>や無常観などとはニュアンスの異なる、立原道造特有の意識が浮かび上がってくるだろう。さらにはそのような作品の多くが『萱草に寄す』作品群とは原理的に異なる詩学によって貫かれており、抒情詩にふさわしくないと考える一種の背理、あるいは反語的な表現によって成立していることも明らかとなる。その上で、それら内容的な変化と新たな詩学的達成の関係性、その意味するところを探っていきたいと考えるのである。

## 二、「落葉林で」を支える背理表現

この問題を検討するにあたってまず読み解かなければならないの

は、先行研究において大きく解釈が分かれる「落葉林で」という作品品だろう。

あのやうに

あの雲が 赤く

光のなかで

死に絶えて行つた

私は 身を凭せてゐる

おまへは だまつて 脊を向けてゐる

ごらん かへりおくれた

鳥が一羽 低く飛んでゐる

私らに 一日が

はてしなく 長かつたやうに

雲に 鳥に

そして あの夕ぐれの花たちに

私らの 短いのちが

どれだけ ねたましく おもへるだらうか

この作品は立原道造が没した一九三九年、「遺稿」として『四季』立原道造追悼号（一九三九年七月号）に発表されたソネット連作「優しき歌」中の一篇である。後の一九四七年、中村真一郎の証言に基づいて堀辰雄が復元した詩集『優しき歌』に収録されたが、前述のような詩集成立の経緯から、本作も当然のように「婚約者に捧げられた愛の詩集」の一部として読まれてきた。

例えば野村聡は本作品を「「私らの 短いのち」の、短いゆえの賛美を、「あの雲が 赤く／光のなかで／死に絶えて行つた」と表現した詩」と解釈し、また阪本越郎は鑑賞文の中で、「はかなさを歌いながら感傷に溺れず、その詩想とイメージの間にいいがたい調和が存在し、読む者を恍惚にひたらせる」作品として評価している。だが本作の後半部、特に第五連「私らの 短いのちが／どれだけ ねたましく おもへるだらうか」という箇所については、論者によって大きく解釈が分かれてきた。

阪本は「夏の長い一日が終ろうとして、恋人たちの恋の生命も、雲、鳥、夕暮の花と同じように、はかなく死にたえんとしている。終行の「どれだけ ねたましく おもへるだらう か」は反語であつて、鳥や花たちに羨まれるようなものではないことをいうのだ」と読むが、小川和佑は詩集「注」の中で「ここは「私は 私らの 短いのちが」で、主語の「私は」が省略されている」としている。一方で小川は同詩集「補注」の中で、同部について「この最後の二行の詩句は「私らの短いのちがきょうのはてしなく長い一日をどれだ

けねたましく思えるだろうか」と解することができよう。最後の助詞「か」は疑問の終助詞ではなく詠嘆の終助詞と解したい<sup>(15)</sup>と別の解釈を示している。

また第四連「雲に 鳥に／そして あの夕ぐれの花たちに」の解釈に関して、小川は「雲に……花たちに」の後に「けふの日は長かった」の詩句が省略されていると読むべきだろう。(中略)つまり、この詩句は「私らに一日が長かったように光のなかで死に絶える雲に、かえりおくれた鳥に、そして、あの夕暮れの花々にきょうの一日ははてしなく長かった」という意となるのではないか<sup>(16)</sup>と述べている。これに対し野村は「後半六行は「私らにとって一日がはてしもなく長く感じられたように、雲にも鳥にもあの夕ぐれの花たちにとっても、今日一日は長かったであろう。だから雲にも鳥にも花たちにも、私らの短い命がどれだけねたましくおもえただろうか。」という意で、意味もなく長い時間を過ごしていかねばならない自然物に対して、「私ら」の命は短く、それゆえに讃えられる<sup>(17)</sup>」としている。

以上のように、特に「何がはかないのか」という点について阪本論では「私らの恋、雲・鳥・花たち」、小川論では「私ら、雲・鳥・花たち」、そして野村論では「私ら」ははかなく雲・鳥・花たちははかなくない、というように解釈が三様となっている。また「誰が何をねたましく思っているのか」という点はさらに大きく捉え方が分かれ、阪本論では「雲・鳥・花たち」は「私ら」の「短いのち」

をねたましく思っていない、と解釈し、小川論では「私」が「短いのち」をねたましく思っている、あるいは「短いのち」が「はてしなく長い一日」をねたましく思っている、という二種の解釈が示され、一方で野村論は「雲・鳥・花たち」が「私らの短いのち」をねたましく思っている、と捉えている。

これに対し近年名木橋忠大が、自著の注の中で新たな解釈を示した。それによれば後半部の矛盾した内容は「論理性を超えたアイロニーの感覚を読者に実感として流し込む」ものであり、「誰が何をねたましく思っているのか」という問題について、雲・鳥・花たちが「私たちの「人生」を嫉妬」しているとしつつ、「私たちは一日を長いと思う、しかしその長い一日の積み重ねである命すなわち人生は短いと思う」、その「まぎれもない実感を、論理的に切り分けせずに、アイロニーのままに読者へと浸透させよう」としたものと述べている<sup>(18)</sup>。この論は名木橋自身が述べる通り、「文意を論理的に通そうとすることが目的の読み<sup>(19)</sup>」ではない初めての解釈と言えるだろう。このことは立原道造の詩がいかに散文的な論理で読まれてきたかを端的に示している。本論は名木橋と同様の立場から、さらに同作を「論理的に切り分けずに」読解しようとするものだが、以上のように構文的に多様な解釈が可能な立原道造の作品にあってなお、ここまで大きく意見が分かれる詩も稀だろう。実はそこにこそ、本論が着目すべき重要な意味が隠されているのである。

だが序論で示したような前提を取り払って同作品の本文を読み込

むだけで、まずはかなり解釈が絞られてくるように思われる。詩篇の前半部で語られるのは「雲」の死、「だまつて 脊を向け」る「おまへ」、そして「かへりおくれた」「鳥」の姿である。冒頭から「雲」が「赤く」「死に絶えて」行くと告げられ、「私」はそれを眺めている。「おまへ」は「脊を向け」、「雲」の「死」から目を背けているようである。続いてその「雲」が死に行く空においてさらに、一羽の「鳥」が「かへりおくれ」、「低く飛んでゐる」。この「鳥」はなぜ帰り遅れ、また高く飛ばたかないのだろうか。「鳥」もまた「雲」と同じように、「赤く／光のなかで」「死に絶えて」しまうのではないか。これらは少なくとも「読む者を恍惚にひたらせる」<sup>(20)</sup>、あるいは「讚えられる」<sup>(21)</sup>描写ではない。名木橋は同箇所についても、「この畏れの間はなんだろう。夕光の中、息苦しさは恋人たちは動けない。読者は（中略）呼吸をとめ、足取りを重くする。どこにも行き場のない諦念と焦燥が迫って来る」と述べているが、本文の描写から読み取れるのはやはり、このような「畏れの間」だろう。

この終末的な描写に続いて独白的に語られる、問題の「私らに一日が／はてしなく 長かつたやうに／雲に 鳥に／そして あの夕ぐれの花たちに／私らの 短いのちが／どれだけ ねたましく おもへるだらうか」という後半部だが、これを文字通り解釈しようとする、何よりもなぜ「雲」「鳥」「夕ぐれの花たち」にとつて「私ら」の「いのち」が「短い」のか、という問題が生じる。これについて、野村は前述の通り「自然物」に読み替えることで論理

的矛盾を回避している。確かに恒久的に存在するかのように見える「自然物」にとつて「私ら」の「いのち」が「短い」というのは納得できるが、「鳥」や「花」は実際のところ我々より寿命が短く、さらに「かへりおくれ」て「低く飛ぶ」「鳥」、そして「夕ぐれの花たち」は明らかに死期が迫っている。さらに言えば、「雲」はすでに「死に絶えて」いると語られている。つまりこれらを「自然物」と読み替えるべきではなく、この最終部は「私ら」よりもさらにはかない筈の「鳥」「夕ぐれの花たち」「雲」といった存在たちが、「私ら」の「短いのち」をねたましく思っている、その矛盾した内容を文面通り捉える他ないのである。

無生物である筈の「雲」についてはやや不自然な印象を受けるが、第一連では明確に「雲」の「死」が語られており、さらに他の立原道造の作品でも、「雲」は恒久的に存在する「自然物」というよりも、しばしば死すべき存在として描かれている。

羊の雲の過ぎるとき

蒸気の雲が飛ぶ毎に

空よ おまへの散らすのは

白いしらいろい絮の列

帆の雲とオルガンの雲 椅子の雲

きえぎえに浮いてゐるのは刷毛の雲

空の雲………雲の空よ 青空よ

ひねもすしいろい波の群

ささへもなしに 薔薇紅色に

ふと蒼ざめて死ぬ雲よ 黄昏よ

空の向うの国ばかり………

右は一九三五年、日大芸術学部の機関誌『芸術科』第三卷第一〇号（一九三五年一〇月号）に発表された「雲の祭日」という作品の第一連から第三連である。詩人がソネット形式を採用して間もない頃のものだが、歌謡風の語調、そして音数律によるリズム形成が採られていることについては詩壇デビュー以降唯一と言ってよい作品である。この軽快で分かりやすい韻律に乗せて語られる前半部は、これに呼応するかのように明るい内容となっている。七五調リズムを極端に警戒した立原道造がここでそれを採用したのは、こうした内容を反映させたものと思われる。ところが、第三連では打って変わって不吉なイメージが詩篇を覆う。それまで「青空」で楽しげに遊んでいた「雲」が突然「ささへ」を失って「薔薇紅色」となり、さらに「ふと蒼ざめて死ぬ」のである。それらが向かう「空の向うの国」、これは明確に語られていないが、死の世界と捉えるのが自然だろう。つまり「雲の祭日」とは雲の葬儀あるいは鎮魂祭を意味し、そうすると「洒落や地口に表われるような一種のつつ放した

軽みみたいなものが（中略）出て<sup>(24)</sup>いる」と読まれてきた本作も、実のところ後半部は正面から死を扱った作品という可能性がある。本作もまた新たな読み直しが必要と思われるのだが、ともかくここではまず雲が「死ぬ」べき、はかない存在として登場していることを確認しておきたい。

つまり「落葉林で」という作品においてもまた、「雲」「鳥」「夕ぐれの花たち」にとって「私」の「いのち」が「短い」ことの理由は決して彼らの「いのち」が長いからではない。やはり彼らは、「私」よりも先に滅びるべきはかない者たちと理解すべきである。その彼らが、「私」の「短いいのち」を「ねたましく」思う、すなわちこの背理こそが、「落葉林で」という作品の主題であると考えざるを得ない。鳥や花たちは寿命が短いだから「私」の「短いのち」をねたましく思わない筈だ、という常識的なロジックに詩文を引っ張ってしまったのは、本作品は解釈不能となってしまうだろう。もとよりそのような素直な読解を初めから拒絶するのが立原道造の詩文なのだ、ということ忘れてはならない。

このように捉え直すと、本作の主人公はこの無垢ではかない存在たちだということになり、少なくともここに「私」と「おまへ」の恋愛や別離というテーマが入り込む余地はない。前述の通り、本作が飛鳥新書版『優しき歌』に収録されたのは中村真一郎の記憶がもととなっている。立原道造が風信子叢書として『萱草に寄す』、『暁と夕の詩』、『田舎歌』<sup>(25)</sup>に続いて『優しき歌』を構想していたことは

一九三七年の覚書<sup>(26)</sup>から間違いのないことだが、実のところこの覚書の内容は中村真一郎の証言と大きく異なっている。「落葉林で」を含む連作詩「優しき歌」自体が、詩集に含まれていないのである。我々は、この作品が『優しき歌』という詩集中の一篇という前提を、あくまで可能性の一つとして考えるべきである。

今にも死にゆこうとする者たち、間もなく滅びゆくであろう彼らが、残された僅かな時間を「はてしなく長い」と嘆いている。そして同様にはかない存在ながら自分たちよりも長く生きるであろう「私ら」の「短いいのち」を、「ねたましく」思っている。「落葉林」という作品は、この背理そのものによって作品が成立している。これは明らかに、「一つ一つ小さな引つ掛かり」によって詩文が組み立てられた『萱草に寄す』作品群と似た方向性を持ちながら、それでいて大きく異なる原理によって成り立つ詩文だと言えるだろう。それまで意識的に、かつ大胆に使われてきた倒置法などの修辭学的技法、そして句跨ぎなどの詩的技法も影を潜めており、立原道造には不自然と言えるまで直接的な言葉が、ここでは平叙文的に語られるのである。

形式的な面に関しても、詩型は不完全ながらソネット形式が取られ、句読法も句読点を排し空白を多用した立原道造に典型的なものである。だが韻律に関して言うと、それまで様々な試みによって西洋詩的な自由律を目指した立原道造<sup>(27)</sup>にあって、不可解と思えるほど詩のリズムが抜け落ちてしまっている。立原道造は何をもってこの

作品を詩としたのか、という疑問さえ抱かせる作品である。そのような詩文の中で唯一目につくのが、最終連の「私らの 短いのちが／＼だけ ねたましく おもへるだらうか」という、素直に読み下せない一文なのである。やはりこの詩篇は、この背理表現によって成立していると言う他なく、ここで『萱草に寄す』とは大きく異なる読解が要求されているということに我々は気付かねばならないのである。

### 三 「反歌」「唄」「逝く昼の歌」における「引つ掛かり」

このようにメッセージの「引つ掛かり」によって成り立っていると考えられる作品は、『優しき歌』以外の同時期の作品群にも多く確認することができる。例えば第一詩集『萱草に寄す』出版の翌年、組詩「夜に詠める歌」後半部として『文学界』第五卷第三号（一八三八年三月号）に発表された「反歌」である。

光に耐へないで  
ほろんで行つた 草木らが  
どうして 美しい  
ことがあらう

昼を私らの手にかへす

つめたいありあけの光のなかで

私が どうして

否定しよう

鳥よ 鳥らの唄を天にかへせ

花よ 花らの光を野にかへせ

—— たたへられた 水に

夜が去る その最後の

影よ ちひさい波のさざめきを

のこせ！ あこがれられた瞳に

本作はのちに「朝に——」と改題され、前半部と題詞が切り離され独立した詩篇として浄書されている。詩型はソネット形式の口語自由詩で、倒置法、句跨ぎ・連跨ぎという詩的技法が印象的な作品だが、比較的読み下しやすい構文による作品で、使用されたレトリックに詩学的な意義は指摘しにくい。韻律という意味でも、限られたリフレインがみられるのみで、ここに自由律が存在するとは言い難く、「落葉林で」同様の詩法的疑問が残る作品である。そのような詩文にあって、「光に耐へないで／ほろんで行つた 草木ら」が「どうして 美しい／ことがあろう」という冒頭のやや唐突な反

語表現がやはり、構文上の大きな求心力を担っている。同時に内容的にも、「ほろんで行つた 草木ら」は美しくない、という意外性が、簡単に通り過ぎることのできない「引つ掛かり」となって我々を立ち止まらせることとなる。

滅びの美というのは日本文学によく見られるテーマであり、ことに天折した立原道造という詩人にこれ以上相応しいものはないように思える。だがその詩人が意外なことに、「ほろんで行つた 草木ら」は美しくないと語る。文法的には単に、光に滅ばされず生き残った草木を称えている詩、とすることもでき、本作を一種の「生命賛歌」と捉えることも不可能ではないが、おそらくここで語り手は、むしろ「ほろんで行つた 草木ら」の無惨さに眼を向けさせようとしているように読める。いずれにせよこの表現法とメッセージの「引つ掛かり」がやはり、読み下して通り過ぎることのできない問題意識を強く我々に投げかけている。つまり「どうして 美しい／ことがあろう」という表現があらゆる意味で作品の柱となっており、本作品では冒頭で唐突に登場する反語表現、そしてそれによって語られるメッセージの意外性が、散文とは異なる論理を提示することとなるだろう。これは広義の詩法と捉えて差し支えないものと考えられるのである。

これまで余り指摘されてこなかったことだが、第一詩集『萱草に寄す』出版後、雑誌などに発表された立原道造の作品には、右のように複雑な表現法を用いて死や滅びを語っている作品が少なくない。

第二詩集『暁と夕の詩』についても、前述小川が「執筆期に当たる昭和十一年三月には、彼にとつて親しかった従姉婦志子が結核のため夭折し、(中略)彼は「三月の死」という想念にこのころ憑かれていた。(中略)全編に流れている死の影は一種の甘美な響きで読者を魅了していた<sup>(28)</sup>と述べたように、これを第一詩集とは打って変わって「死の影が色濃い」詩集として理解する向きもある。またこの頃の立原道造が、「死の賛美」と「生の肯定」の間で揺れ動いていた、という次のような証言もある。

「すべてのものは、はじめて、この生を肯定することから出発するのだ」と、当時の自分の信仰を話し始めると、立原君は、急に、日本橋の上に立ち止つて、／「さうか。さうか。いいことを聞いた。さうなのか。僕は、死を肯定することの方が、ずっといいことなのかとばかり思つてゐた。」／と言つた。<sup>(29)</sup>

右のような立場は、ここまでみてきた「落葉林で」や「反歌」のように「滅びの美」に懐疑的な文学、これを支持するものとなるだろう。やはり立原道造の後期作を「死の賛美」と読むことに関しては、保留すべきと言わざるを得ない。だが一方でこれまでみてきた通り、「生命賛歌」という読みについても積極的に支持することができないのである。右の「反歌」という作品同様、一見「生命賛歌」に見えながらそのような単純な読みを留保させるような詩篇が、こ

の時期いくつも確認できるからである。例えば「反歌」と同じ『萱草に寄す』出版翌年に、『こをとろ』第二輯(一九三八年一月)誌上で発表された作品「唄」をみてみよう。

林檎の木に 赤い実の  
熟れているのを 私は見た  
高い高い空に 鳶が飛び  
雲が流れるのを 私は見た  
太陽が 樹木のあひだをてらしてゐた

そして 林の中で 一日中  
私は うたをうたつてゐた  
《ああ私は生きられる  
私は生きられる………  
私は よい時をえらんだ》

この作品は阪本の論に代表されるように、「彼のような病弱の身が、大自然の実りの美しさに触れて、生きる意志を得た喜びを、祈りのように告げている<sup>(30)</sup>」と詩人の夭折に重ね合わせ、一種の「生命賛歌」と捉えられてきた。だがここまで見てきた背理と反語の詩学、そこで語られる存在論的テーマ、さらには「死の賛美」と「生の肯定」の間で揺れていた詩人の立場を鑑みると、「私は生きられる」

というのは実のところ、いずれ生きられなくなることを前提とした台詞なのではないか、と考へざるを得ない。つまりこの作品は、文法的には反語ではないが、いわば反語的な読解を必要とする詩だという可能性がある。「よい時をえらんた」、これは死を知らない者が口にする台詞だろうか。やはりこれは、死というものを前に語られた言葉であるとしか考へられない。「ああ私は生きられる／私は生きられる……」というリフレインの中には、文字通り「生きられる」ことよりもむしろ死の側からの視点を読み取るべきなのであり、死を前にそれを「讚美」することができない、つまり「生きられる」ことに眼を向けずにはいられない悲痛なアイロニーを読むべきなのである。さらに同様の作品として、『葦草に寄す』発表前、『四季』第二二号（一九三六年一〇月号）に発表された「逝く昼の唄」がある。

私はあの日に信じてゐた——粗い草の上に

身を投げすてて あてなく眼をそそぎながら

秋を空にしづかに迎へるのだと

秋はすすきの風に白く光つてと

さうならうとは 夢にも思はなかつた

私は今ここにкауして立つてゐるのだ

岬のはづれの岩の上に あらぶ海の歌に耳をひらいて

海は 波は 単調などぎつい光のくりかへしだ

どうして生きながらへてゐられるのだらうか

死ぬのがただ私にはやさしくおそろしいからにすぎない

美しい空 うつくしい海 だれがそれを見てゐたいものか！

捨てて来たあの日々と 愛してゐたものたちを

私は憎むことを学ばねばならぬ さうして

私は今こそ激しく生きねばならぬ

この作品もまた、前述版本による「美しい空 うつくしい海」それを見得る特権は、青春の日に恵まれたものだ。その想像豊かな心情を突き破る行為が彼に要求された時、青春の日々と、そこで愛したものを「憎むことを学ばねばならぬ」と自覚する。彼の青春という季節は終り、「漂泊」への厳しい決意が成り立つ<sup>(31)</sup>という評や、野村の「〈過去〉と〈未来〉」に「現在」を介したつながりが感じられず、「紺青の溝がひかれて過ぎてゐる」断絶があるからこそ、詩人は〈過去〉を、「憎むこと」で意味づけなければならぬ。そのことでもうやく「激しく生き」ることができると信じられた<sup>(32)</sup>という読みで代表される通り、文字通り「漂泊」への厳しい決意<sup>(32)</sup>を表明した作品として読まれてきた。

だが語り手は「捨てて来たあの日々と 愛してゐたものたち」を

「憎むことを学ばねばならぬ」と語っている。つまり彼は「憎むこと」ができないことに苦悩しているのであり、そうであれば「だれがそれを見てゐたいものか！」という反語表現を、単に「いや、見ていたくない」の意として通り過ぎてしまっているのか、という疑問が生じる。すなわち「憎むこと」ができないでいる語り手は、「美しい空 うつくしい海」を本当は見えていたいのではないか。ここでも我々は、比較的読み下しや詩文の中の反語表現に、通り過ぎることのできない「引っ掛かり」を発見することとなる。語り手はおそらく、いつまでも見ていたい「美しい空 うつくしい海」に向かつて、内容的にはいわば二重の反語とも呼べる表現法によって、「だれがそれを見てゐたいものか！」という言葉を投げつけ、揺れ動く自身を鼓舞しようとしている。つまりこの作品の主題は「憎むこと」ができない苦悩なのであり、「今こそ激しく生きねばならぬ」という終行はむしろ「激しく生き」ることができないことを語っている。様々な解釈が可能と思われる箇所だが、文字通り「激しい決意」を表明した詩と取るには慎重にならざるを得ないこのメッセージの「引っ掛かり」が、作品の柱なのだということは認めてよいだろう。

またそのような位置にある語り手は、「決意」するどころか、それを受け入れることさえできずに立ち尽くし、「どうして生きながらへてゐられるのだらうか」と自問する。この時、「激しく生き」ることができない語り手にとって、「死ぬ」ことはむしろ「やさし

い」ことかも知れない。だが一貫して死を肯定することも賛美することもしなかった立原道造の文学は、ここでも死を「やさしい」と同時に「おそろしい」と表明する。この葛藤と矛盾をそのまま詩法に反映させるような文学に、我々は易々と「生命賛歌」あるいは「死の讚美」を読み込むべきでない、ということは間違いないのである。

#### 四 同時代抒情詩における死の表現

このように「錯叙」と異なる新たな「引っ掛かり」だけでなく、主題や内容を表現法そのものに反映させるという詩学的スタイルは、近年前述名木橋が指摘した「メヌエット」や「風に寄せてその五」などにみられる「詩の語り方自体が内容そのものの形象化」となるような様式、また「表現素材の関係性をもって「純粹」を形成する、象徴主義的言語操作の探求」<sup>(33)</sup>へつながっていくものだろう。その意味では本論もまた、近年多くみられるモダニズム的視点からの立原道造研究に共通する立場だと言えなくもない。

だがこの議論をさらに同時代の抒情詩人たちと照らし合わせることで、単に新しい視点というにとどまらないこれらの本質的意義を浮かび上がらせることができる。例えば第二次『四季』発足時の同人五人のうちの一人で、立原道造と並んで『四季』の代表的な抒情詩人<sup>(35)</sup>と目されてきた津村信夫の作品をみてみよう。その詩「花樹」の一節が立原道造「はじめてのもの」へ、あるいは「抒情の

手」の一節が「田中一三に」というように、立原道造によって最も多く借用や本歌取りの対象とされたのが津村信夫であり、さらには堀辰雄と同じく、晩年の立原道造から「いわば近親憎悪的な否定、或いはもつと切実な、鏡に映った自己の像への訣別<sup>(36)</sup>」を告げられた詩人として捉えられてきた詩人でもある。

もちろん津村信夫も単に古風な抒情詩人というわけではない。春山行夫編集の文芸誌『季刊・文学』に参加していたことから「モダニズムの影響を受けて出発した<sup>(37)</sup>」詩人という捉え方もあり、古典的な詠嘆とは異なる「散文精神にもとづく知的リリズム<sup>(38)</sup>」を試みたことや、「構文とか発想」という点においても立原道造と同じくモダニズムという視点からの捉え直しが必要な詩人であり、また語彙や言い回しという面でも「若い独文の人たちが新しい日本語の表現をドイツ語からとった<sup>(39)</sup>」という共通点もある。

その津村信夫の第一詩集『愛する神の歌』（四季社、一九三五年）収録作は多くが詩人の姉の死、そして父の死を題材にしたもので、詩集そのものが立原道造の『暁と夕の詩』同様、一種死の影に支配されていると言ってよい。ところが決定的に異なると思われるのは、詩集の表題作「愛する神の歌」に示される通り、その文学が決して存在論的な視点に立つことがなく、そればかりか自分自身の生死や死一般を語るような作品も確認できないという点である。

父は洋杖について、私はその側に立ち、新しく出来上がった姉

の墓を眺めてゐた。

噴水塔の木梢で、春蟬が鳴いてゐる。  
若くて身歿つた人の墓石は美しく磨かれてゐる。

ああ、嘗つて、誰が考へただらう。この知らない土地の青空の下で、小さな一つの魂が安らひを得ると。

（中略）

やがて私達も此処を立ち去るだらう。かりそめの散歩者をよそほつて。

詩学的な観点から見ても、当然その詩文には立原詩学の本質とも呼べる「引つ掛かり」に類するものは認められない。しばしば指摘される通り室生犀星や三好達治、さらには島崎藤村の直系とも<sup>(40)</sup>言える平叙文的な詩文を通して、姉や父の死が自然主義的、時に主知主義的な立場から語られる。つまりその新しさはあくまでリリズムの内容にあり、当時の近代詩人たちは自身の詩学的原理に何を据えようとしたのか、という視点で検討すると、これまで多く指摘されてきた共通点よりもむしろ、両者の決定的な違いが浮き彫りになってくるのである。

では立原道造の没後、昭和一六年に『四季』に参加することとなる伊東静雄はどうか。伊東静雄もまた立原道造を「自分のライバル

でもあり、後継者とまでは言えないにしても、自分の資質に近い人だと「見て」いたと目されており、「道造の才能を得がたいものとして尊び、ともに日本の抒情詩の未来を支えてゆくことを夢みていた」<sup>(42)</sup> 詩人と言われてきた。伊東静雄を立原道造以上に純粹な抒情詩人と捉える声も多く、例えば保田与重郎は「伊東静雄の詩は今日唯一というに足る本質上の意味においてのリリックである」と評し、また萩原朔太郎は第一詩集『わがひとに与ふる哀歌』(コギト発行所、一九三五年)に關し「浪漫的情調には若き日の島崎藤村の面影がある」<sup>(44)</sup>と賞賛した。ここではその第一詩集に収録された「曠野の歌」を確認したい。この作品は「沈痛をきわめた浪漫的心情において、静雄の抒情詩の極北を示す代表作とみなされている」<sup>(45)</sup>ばかりでなく、直接的に死がモチーフとなる作品だからである。

わが死せむ美しき日のために

連嶺の夢想よ！ 汝が白雪を

消さずあれ

息ぐるしい稀薄のこれの曠野に

ひと知れぬ泉をすぎ

非時の木の実熟るる

隠れたる場しよを過ぎ

われの播種く花のしるし

近づく日わが屍骸を曳かむ馬を

この道標はいざなひ還さむ

あ、かくてわが永久の帰郷を

高貴なる汝が白き光見送り

木の実照り 泉はわらひ……

わが痛き夢よこの時ぞ遂に

休らはむもの！

伊東静雄という詩人もまた決して古典的な平叙文に終始したわけではないが、右のようにその詩文の多くが比較的スムーズに内容を取ることができ、立原道造の「錯叙」や「引つ掛かり」、解体しかかった統語法、そして本論でみてきたような背理や反語の詩学と大きく隔たっていることが分かる。また語り手は自身の死に關し「美しき日」と語り、その向かう先の「わが永久の帰郷」は、「高貴なる汝が白き光見送り／木の実照り 泉はわらひ」と清らかなイメージで表現される。文語的な語り口も相まって、色濃く古典的な抒情を感じさせる詩文である。また第二詩集『夏花』(一九四〇年、子文書房)は詩語こそ多く立原道造と共通しているが、詩文や主題についてはさらに大きな隔たりを感じさせる。例えば「自然に、充分自然に」は立原道造の詩にもしばしば登場する「小鳥」が主人公となっているが、内容的にはむしろ立原道造が意識的に避けようとした文学なのである。

草むらに子供は跪く小鳥を見つけた。

子供はのがしはしなかつた。

けれど何か瀕死に傷いた小鳥の方でも

はげしくその手の指に嘔みついた。

子供はハットその愛撫を裏切られて

小鳥を力まかせに投げつけた。

小鳥は奇妙につよく空を蹴り

翻り 自然にかたへの枝をえらんだ。

自然に？ 左様 充分自然に！

——やがて子供は見たのであつた、

礫のやうにそれが地上に落ちるのを。

小鳥はらく／＼と仰けにね転んだ。

非常に読み下しやすい詩文で書かれており、最終連で施された倒置法も一般的なレトリックとして捉えられる。筋の通つたメッセーヂを持ち合わせたエピソードそのものが詩となつており、「やさしく美しく詩の中に、時に賢人の直視が閃めく、この新しいリリシズムこそ、彼のあの謙抑なかし華やかな本領<sup>(46)</sup>だろう」という三好達治の評通り、「引つ掛かり」なく「賢人の直視」が語られた抒情詩だと言ふことができる。確かに立原道造にはみられない「本質上の

意味においてのリリック」をここに見て取るべきだろう。様々なレベルでの「引つ掛かり」が詩を成立させている立原詩学とは明らかに、相反する方向性を示していることが分かる。

これら同時代抒情詩との比較検討によつて明らかとなるのは右のような詩学的違いだけでなく、立原道造が詩という文学形態によつて語ろうとした内容自体が多くは多くの抒情詩と隔絶しており、そのような内的動機から表現法や詩学が動かされたのだろうということである。本論は立原道造の死生観や思想的な問題に踏み込もうということではないが、これまで示してきた通り、立原道造の文学は決して「生命賛歌」にも「死の讚美」にも傾いていかない。そうであれば当然、その様式は抒情詩という形に収まらず、何らかの近代的な方法論へと逸脱していかざるを得なかつただろうと思われるのである。この議論は立原道造の文学思潮という問題に併せ改めて検討する必要があるだろう。前述の象徴主義あるいはモダニズムの側面も含め今後の課題としたい。

## 五. 結論

立原道造の「落葉林で」という詩は、恋人との「別離」をうたつたものでも、「いのち」が「短いゆえの賛美」をうたつたものでもない。終末論的イメージの中で、これから減んでいこうとする存在たちが、その残された僅かな時間を「はてしなく長い」と嘆いてい

る、その背理を様々な意味において詩の柱に据えた作品である。また「反歌」は反語的表現を用いて「光に耐へないで／ほろんで行つた 草木ら」の無惨さに目を向けさせながら、その表現法とメッセージ、双方の意外性によって詩を成立させていた。さらに「唄」は反語的解釈を要求する「私は生きられる」という台詞によって、また「逝く昼の歌」もまた「だれがそれを見てゐたいものか！」という反語表現そのものによって、死への葛藤と心理的矛盾といった主題を直接的に表現し、これが詩学的な柱を成していた。

このように、第一詩集発表後の立原道造の作品には、背理や矛盾をそれとして引き受けなければ成立不能となるような詩、反語的な読解を必要とする詩が多くみられるが、それは従来通りの「錯叙」ではなく、右のような表現法やメッセージの意外性によって「引っ掛かり」を作り、それに詩学的意義を与えようとするものであった。さらに言えばそれらは、主題や内容を表現法あるいは「言語操作」そのものに反映させるという、広義のモダニズム文学的スタイルをも示していた。

これらの作品では新たな「引っ掛かり」と表裏をなすように「錯叙」が影を潜め、立原道造には不自然と思えるまでに詩文が平叙化している。これを関わりないことと見る方が不自然だろう。背理や反語的表現によって、「錯叙」よりもさらに大きな「引っ掛かり」を生み出すために、統語法の自己解体が一定のレベルまで弱められた、と考えるべきである。『優しき歌』をはじめ後期作品にみられ

る「小さな引っ掛かり」の弱まりには、詩人の「衰弱」や「熟練」を読み取るべきでなく、『萱草に寄す』『暁と夕の詩』で見せていた詩学的達成に続いて早くも、大きな「引っ掛かり」によって内容と表現法を連関させるといった新たな詩学が姿を現わし始めていた、その試みを読み取るべきなのである。

またその内容に踏み込んでみると、この近代詩人は死や滅びの中に美を見出そうとする多くの文学的言説、一方で単なる生命賛歌、その双方に背を向け、一種そうした文学の伝統に反旗を翻そうとさえしていたように見える。そのこと自体がおそらく立原道造という詩人の死生観を示していると思われるのだが、ここで示しておきたいのはむしろ、「生の肯定」と「死の賛美」の間で揺れながら、そのような葛藤を詩文において表現しようとしたとき、おそらく詩人は背理や反語という修辞学的技法、あるいは「言語操作」に頼ってそれを実現する他なかったのだらうということである。それは「内的感情の発露」<sup>(47)</sup>という意味においては一種の抒情と呼べるものかも知れない。だが少なくとも、同時代的なりリズムではそれ表現できなかった、というのは重要な事実だろう。これは単にリズムとは異なる近代的な方法論を進んで打ち出そう、というような表面的な試みではなかった筈なのである。

その結果として、詩文をさらに「錯叙」的に解体してしまう従来の詩法は排除され、代わって「死」に関する詩人の葛藤をモダニズム的に表現すべく、背理や反語的表現という修辞学や「言語操作」

が利用される。そうすることで詩人はようやく、『萱草に寄す』で口語自由詩を成立させた統語法やレトリックとは異なる詩学的原理が成立する様を、目の当たりにしていたに違いないのである。このことを文学思潮的な問題として論じるのが妥当であるか否かは今回は置くとして、少なくとも晩年の立原道造が、背理や反語的表現、それらが主題と連関すること自体に一種の詩学的意義を見出ししていたことは疑いようがない。『優しき歌』作品群をはじめとする立原道造の後期詩篇における「引つ掛かり」の弱まりは、詩人が「錯叙」という方法に続き、これとは異なる方法論によって散文的論理を解体しようと試みた詩学的挑戦、そしてそれと表裏を成す一種稀な文学的言説の表現をみせてくれているのである。

注

- (1) 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4 立原道造』思潮社、一九八三年六月、一五〇～一五三頁。
- (2) 拙論「立原道造の統語法——「曖昧」の詩学を支える原理——」『繡』三一号、二〇一九年三月。
- (3) 「討議 闇の中の一条の光 詩的青春の永遠性をめぐって」前掲『現代詩読本4 立原道造』二二～二三頁。
- (4) 中村真一郎「座談会 立原道造の美学」中村真一郎編『立原道造研究』思潮社、一九七一年三月、二八一頁。
- (5) 三好達治「立原道造」前掲『立原道造研究』三六九頁。
- (6) 那珂太郎「立原道造」前掲『立原道造研究』一八二頁。
- (7) 中村真一郎「立原道造論」前掲『立原道造研究』一五四頁。

- (8) 立原道造は短歌を書く友人を責め、自身の口語自由律の試みを、文語体に回帰していた萩原朔太郎の著書『絶望の逃走』（第一書房、一九三五年）を踏まえ、しばしばこのように称したという。杉浦明平「立原道造の進歩性と反動性」前掲『立原道造研究』一一九～一二〇頁。
- (9) 山岸外史「立原道造」前掲『立原道造研究』八七頁。
- (10) 後に立原道造による覚書が発見され、これに基づいた新編『優しき歌Ⅰ』が角川書店版の第三次個人全集に収められた。これに伴いそれまでの作品群は『優しき歌Ⅱ』と表題を改められ、こうして二種の『優しき歌』が存在することとなった。
- (11) 野村聡「立原道造」双文社出版、二〇〇六年二月、一四三頁。
- (12) 阪本越郎「日本の詩歌24」中央公論社、一九七六年三月、二〇八～二〇九頁。
- (13) 前掲『日本の詩歌24』二〇八～二〇九頁。
- (14) 小川和佑「注」『立原道造詩集』明治書院、一九八九年六月、八一頁。
- (15) 小川「補注」前掲『立原道造詩集』二二八頁。
- (16) 小川「補注」前掲『立原道造詩集』二二八頁。
- (17) 前掲野村「立原道造」一四二～一四三頁。
- (18) 名木橋忠大「立原道造 受容と継承」七月社、二〇二〇年六月、一九一～一九二頁。
- (19) 前掲名木橋「立原道造 受容と継承」一九二頁。
- (20) 前掲阪本「日本の詩歌24」二〇九頁。
- (21) 注(17)参照。
- (22) 前掲名木橋「立原道造 受容と継承」一八三～一八四頁。
- (23) 立原道造が「江戸の七五調」や「歌舞伎の科白」を「一番現代の詩人にとって害毒だ」として警戒していた、との多くの証言がある。前掲「討議 闇の中の一条の光」二三～二四頁、など。
- (24) 安藤元雄、前掲「討議 闇の中の一条の光」三三～三三頁。
- (25) 覚え書きにおいて棒線により削除されていることから、第三詩集として

の『田舎歌』は一九三七年九月頃以降、構想を破棄されたと考えられている。

(26) 『立原道造全集2』筑摩書房、二〇〇七年二月、五七六～七頁に原本が掲載されている。

(27) 拙論「立原道造の韻律法——日本語による口語自由律という問題——」『文藝と批評』第一三巻五号、二〇二二年五月。

(28) 小川和佑「立原道造論」前掲『立原道造詩集』一三頁。

(29) 前掲山岸「立原道造」八七頁。

(30) 前掲阪本『日本の詩歌24』二四八頁。

(31) 前掲阪本『日本の詩歌24』二三四頁。

(32) 前掲野村『立原道造』一一四頁。

(33) 名木橋忠大『立原道造新論』新典社、二〇二三年一月、「第一章 十 四行詩の音楽——純粹への志向——」参照。

(34) 第二次『四季』発足時の同人は他に三好達治、丸山薫、堀辰雄、立原道造。

(35) 『新研究資料 現代日本文学 第七巻 詩』明治書院、二〇〇〇年六月、二二六頁。

(36) 大森郁之助「立原道造にとつての津村信夫」『札幌大学教養部・女子短期大学部紀要』第一七号、一九八〇年九月、一二九頁。

(37) 前掲『新研究資料 現代日本文学 第七巻 詩』二二六頁。

(38) 長江道太郎「津村信夫」『現代詩鑑賞講座10』角川書店、一九六九年一月。

(39) 前掲「闇の中の一糸の光」二六頁。

(40) 飛高隆夫「津村信夫研究」『大妻女子大学文学部紀要』第八号、一九七六年三月、九七頁。

(41) 菅野昭正、前掲「座談会 立原道造の美学」二八七頁。

(42) 阪本越郎『日本の詩歌23』中央公論社、一九七四年二月、二二三頁。

(43) 『コギト』誌上「わがひとに与ふる哀歌」近刊予告。前掲『日本の詩歌23』四〇八頁より引用。

(44) 前掲阪本『日本の詩歌23』一六三頁。

(45) 前掲阪本『日本の詩歌23』一六六頁。

(46) 三好達治「数人の詩人に就て」前掲『日本の詩歌23』二一七頁。

(47) 中村三春『フィクションの機構』ひつじ書房、一九九四年五月、二八一～三〇二頁。

【附記】 本文の引用は『立原道造全集1』（筑摩書房、二〇〇六年一月）および『立原道造全集2』（筑摩書房、二〇〇七年二月）に拠った。