

追憶と忘却の対位法

——立原道造詩に於ける時制の問題——

渡 邊 章 夫

1、

それらの夏の日々、一面の薄の生い茂った草原の中で、お前が立ったまま熱心に絵を描いていると、私はいつもその傍らの一本の白樺の木陰に身を横たえていたものだった。そうして夕方になって、お前が仕事をすませて私のそばに來ると、それからしばらく私達は肩に手をかけ合つたまま、遙か彼方の、縁だけ茜色を帯びた入道雲のむくむくした塊りに覆われている地平線の方を眺めやっていたものだった。

(傍線筆者)

人口に膾炙された堀辰雄『風立ちぬ』の冒頭部分である。一瞥して繊細でロマンティックな印象を与える文体

ではあるものの、よくよく見直してみると、いささか異様でどこか不自然な悪文の感もいぬめない。率直に言つて、主語と述語との呼応関係が乱雑で不自然な表現となつてゐるのだ。

思うに、この原因は、先学が指摘しているように、欧米語の構造をそのまま借用した直訳文体、いわゆる翻訳体の体裁をとつてゐるところにある。例えば、石井和夫は、エピグラフ『風立ちぬ いざ生きまやも』について、〈何という奇態な構文だろう。この作品はこういう文体の屈曲と幻暈によつて、われわれを目眩ます〉と指摘するが、^①功罪相半ばの評価を指摘されるこの作品の異文体は、良くも悪くも『風立ちぬ』の独自の魅力を生み出していることは間違いない。

実際、傍線部分を一読すれば、従来の日本語には見られない直訳体であるのは明白である。(それら)という複数形表現は、単数形と複数形を厳密に区別してそれぞれに対応する動詞活用を当てる英語構文を想起できるし、また、「ものだった」という表現から、英語の「*is*」の反復習慣行動を表す構文を反射的に思い浮かべてしまうのは、高校で受験英語に苦しんだ経験を持つ者なら当然の感慨であろう。

日本歴史上、類のない高度消費・情報社会が訪れた大正期に、大衆の集合情念の複雑・肥大化に対応できずに閉塞していった口語自由詩とは裏腹に、シユールレアリスムやモダニズムの影響から言語革命が沸き起こり『詩と詩論』をはじめとする、現代詩が胎動してきたのは通説ではあるが、西欧言語の持つ本然的な音韻性にヒントを得た昭和初期のマチネ・ポエティックと並んで翻訳直訳文体による特殊な効果を狙った堀辰雄の確信的な異文こそが『風立ちぬ』の真髄なのであろう。

ときに本稿は、堀辰雄や『風立ちぬ』を論ずる小稿ではない。堀の弟子とも弟分とも言える、堀と並んで『四季』派の抒情の中核を形成した立原道造にこそ、堀以上

に翻訳文体に拘り、抒情精神が織り込まれたものとの仮説を検証していくものである。

かれは東京の下町のまん中で育った。それなのにわたしはかれから歌舞伎の話を一度も耳にしたことがなかった。死後、猪野謙二から「立原は幼少時代から芝居にはよく行っていたらしく、よくこれは羽左衛門のセリフ、これは左団次のセリフと声色を使い分けていた」という話を聞いたとき、そんなに芝居に詳しくあったとはわたしには初耳で、ちよつとしたショックでなくもなかった。(中略)立原も下町文化の中で育ってきたものの、一高時代から西欧近代文学になじむにつれてその古い文化から脱け出そうとする願いが湧いてきたのであろう。

ぼくは非常に意外に感じたんですけど、伝統的な言葉、特に江戸の七五調ですね、歌舞伎の。自分で言ってみましたけど、そういうものに生まれた時から浸っちゃってて、子どもの時からしょつ中歌舞伎を見に連れていかれたりして、文学とか言語体験と言っていると思うけど、その最初のところに歌舞

伎があつて、なにか書こうとする時にしゃまになる、それから自分を引き離そうとしてわざとぎこちないというか七五調にならないようにするんだと言つてました。

前者は杉浦明平^②、後者は中村真一郎^③の立原に関する回想文である。生前の立原と近しく接してきた両者が口を揃えるように、立原の伝統的日本語への拒否感と、モダンな西欧語への偏執を指摘しているところに留意したい。富士川英郎は、立原のリルケ翻訳詩『四季』（第8号昭和十年六月号掲載）を評して、〈原詩をその形式と内容の両面にわたつて忠実に映しとつたとと言えるようなもの〉〈原文の語順をそのまま踏襲している、稚拙と言つてもよいような文章の構成〉〈無生物の擬人法や、名詞の複数形の使用など、これもやはり西洋詩（彼の場合は主としてドイツ詩）から由来する〉と述べる^④。立原の徹底的に伝統的日本語、及びそこから喚起される日本文化的なニュアンスを払い落とし、代わつて、西欧言語の有する文化的な副次性まで自己の詩作品に立ち込めようとした目論見は明白であろう。言わずもがだが、言語とは単なるコミュニケーション的記号ではない。そ

の言語を用いる民族や国家共同体の持つ論理や思考はもろろんのこと、形而上的なレベルにまで達する価値観や美意識などの心性にも密接に関与するものである。立原の西欧言語志向は、字面の上での修辭的な装飾ではなく、より深く西欧の文化的核心にも触れうるべき抒情性が内包されているものと感じざるを得ない。以下、この観点から立原の詩篇を読み解いていきたい。

2、

前章で引用した杉浦、中村の回想、そして、両者の意見を踏襲する、立原が伝統日本語を忌避、脱却しようとしていたとの私見に対しては、多くの反論が予想される。曰く、何より立原は、詩作ではなく短歌からその文学的スタートを切つたのではないか。そして、詩作に於いても立原は、新古今和歌集に愛着を覚え、本歌取りの作法によつて自己の詩的世界観を構築しようとしたのではないか、などである。

確かに履歴のみを閲覧すればその通りであろう。だが、立原の短歌体験は、単なる擬古典趣味にとどまるもので

はなく、後々の詩作の根幹に繋がっていく基底が敷かれている。田中清光は、一高入学後に前田夕暮の『詩歌』に立原が、三木祥彦の筆名で自由律短歌を発表していた頃の作風について、次のように述べている。

この時期の道造の自由律短歌は、そのことごとくが散文の文脈をちぎって投げ出した、およそ日本の和歌の風土にはかつてなかった成り立ちをもっていた。それを支えているものは和歌の脈をひく抒情とは無縁のもので、ほとんど視覚的な描写そのものである。そこには当時のモダニズムの影響もあったが、道造がかつて、和歌の終焉を用意した啄木の短歌の影響で歌を書きだし、その延長に立つてこのような散文化が試みられたことは、きわめて示唆に富む。⁵⁾

〈モダニズムの影響〉かどうかは定かではないが、純然たる日本の伝統短歌の模倣ではなく、ヨーロッパ的精神とも言うべき詩情の一端がすでに萌芽していた点には注意せねばなるまい。

同時に、だからと言って立原が日本の和歌の精髓に全く無関心で無頓着であったと短絡的に結論付けることも、後年の藤原定家や式子内親王からの本歌取りによつ

て綴られた作品群の存在を伺えば全否定はできない。一見すると対極的とも思われる日本の伝統的な和歌観と西洋的ポエジーの双方を抽出する詩法が、実は立原の内部にあつて密接に交錯していたとも思われる。煙に巻くような相矛盾する主張を展開して恐縮ではあるのだが、ここで、梅原猛の、定家の本歌取りへのこだわりに関して述べた評文を参照すると、筆者の真意が示唆されよう。

「月やあらぬ春や昔の春ならぬ我が身一つはもと
の身にして」この有名な業平の歌を日本の恋歌の最大傑作の一つに数えることに反対するひとは少ないであろう。そこには、はげしい恋に身を焼く詩人の絶唱がある。月も春も変り、女は、いなくなり、もう二度と女とあえなくなつた。しかし、俺はどうして、こんなにあの女が忘れられないであろう。／この絶唱を本歌として、定家は次のように歌をつくる。
梅の花にほいをうつす袖の上に軒もる月の影ぞあら
そふ

ここで、古今集にある業平の絶唱の「月」という言葉ばかりではなく、その歌の前書きにかかれています。「梅」「軒」などの言葉がとられている。たしかに伝

統をふまえている。

しかし、ここには、本歌にある失恋のはげしい悲しみはない。／ここで定家が歌っているのは、失恋の悲しみではない。そうではなく、古今集の前書きにあるように、月の美しく、梅の花の匂う頃、今は荒れはてた昔の恋人の邸宅の跡に来て、一年前の恋人とおうせをしのお詩人の姿を定家はよもうとしているのである。強烈な梅のにおい、そして、月の光、その中で、詩人は、しきりに袖をぬらしている。その情景の絵画的美しさを、定家は、ここでよもうとしているのである。もはや、失恋の悲しみなどというものは、どうでもよいものになる。というより、失恋の悲しみも、ここでは一つのオブジェとなる。そのオブジェをつかって、美しい世界を構成すること、ここに、定家の課題があるのである。／古今集の抒情性にたいして、新古今集の構成性といったらよいかもしれない。たしかに美はそこで、一つのこさえものである。しかし、そういう美の虚構をせずにはいられぬ絶望が、定家の中にあつたのである。⁶⁾

傍線筆者

傍線部分の指摘は看過できない。叙情の発露であるはずの詩歌を忌避し、言わば、叙情を否定した上での叙情を志向し、本来は形骸的で空々しくなってしまうはずの形式言語の羅列を至上の文芸性にまで昇華させたものである。まさに本歌取りの専売特許である虚構美の極致でもあるのだが、藤原定家のこの姿勢は立原にも通じているものだ。

それにしても、傍線部の（失恋の悲しみも、ここでは一つのオブジェとなる）とは言い得て妙である。個人的には、まさに立原にこそふさわしい評言である。以前から、立原の詩篇を読んでいると、一つ一つの作品の熱量が低く、冷淡とは言わないまでも、ひどく醒めた目線による情景描写が気になってきたものだが、梅原の言葉を傾聴すると得心する。立原詩に置いて、もはや私情は跡形もなく払い落とされている。佐々木幹郎もまた、立原詩の読後感として（空虚な空洞感だけが残る。しかしこの空洞感が立原の溜めこもうとした感覚のプールであった）と述べているが全く同感である。次の詩篇など、その代表格であらう。

私らはたたずむであらう 霧のなかに

霧は山の沖にながれ 月のおもを

投箭のやうにかすめ 私らをつつむであらう
灰の帷のやうに

私らは別れるであらう 知ることもしなしに

知られることもなく あの出会つた

雲のやうに 私らは忘れるであらう

水脈のやうに

その道は銀の道 私らは行くであらう

ひとりはなれ・・・(ひとりはひとり)

夕ぐれになぜ待つことをおぼえたか)

私らは二たび逢はぬであらう 昔おもふ

月のかがみはあのよるをうつしてゐると

私らはただそれをくりかへすであらう

「またある夜に」

〈私らはたまたまであらう〉という愛の充実から〈私
らは別れるであらう〉という別離の予告、そして〈私ら
は二たび逢はぬであらう〉という諦念にも似た失意にい

たるプロセスを、本来なら情感の起伏が激しい劇的なダ
イナミズムを用いて表現してもよいようなものの、あえ
て、徹頭徹尾、冷徹で無機的かつ単調なトーンで綴って
いる。立原の詩篇の本質を虚構というキーワードで読解
した中村三春は、立原の詩篇に〈にせのミュウズ〉を見
出しているが、⁽⁸⁾様ありなんとも言えるところである。こ
のような静謐な抒情が立原の詩の特質であり魅力でもあ
るのだが、個人的見解を呈すれば〈にせのミュウズ〉と
は、実は「真のミュウズ」そのものなのだと言ひ、裏
表の関係であるという逆説的で両面的な事柄を本稿では
提示したいのだ。

3、

中村三春は、立原の習作「Dictation」(『未成年』昭和11・7)に着目して、立原詩の〈虚構性〉がいち早く
窺える端緒として位置づけ論じているのだが、この作品
は、《にせのミュウズ》の甘言によつて、〈ほんもののミ
ュウズ〉からの信頼を失うという小品である。⁽⁹⁾ここに、
若き立原の詩的姿勢への戒めを汲み取るのは簡単であ

り、本歌取りによつて、安易にレトリックに比重してしまひ自己の眞の詩心を蔑ろにする立原自身の葛藤をも指摘することもある意味妄当かなものもしいれない。

しかし、私見では、この真偽二つの〈ミユウズ〉にこそ、立原道造の詩学の本質、ひいては、後期サンボリスムから実存主義へと至る20世紀初頭のヨーロッパ詩精神の精髓が深く関与していると思えてならない。前章最後に少しふれたように、立原に於いて、〈にせのミユウズ〉こそが〈ほんもののミユウズ〉なのだ。筆者は別に禅問答を唱えているわけではない。一体どういふことなのか、順を追つて示していこう。

それはあの日のこと！／いつの日にか　もう返らない夢のひととき／黙つた僕らは　足に藻草をからませて／ふたつの影を　ずるさうにながれにまかせ
揺らせてゐた／・・・小川の水のせせらぎは／けふもあの日とかはらずに／風にさやさや　ささやいてゐる　「夏花の歌」(その一)

あの日たち　羊飼ひと娘のやうに／たのしくばつかり過ぎつたあつた／何のかはつた出来事もなしに／

何のあたらしい悔おもなしに／／あの日たち　とけない謎のやうな／ほほゑみが　かはらぬ愛を誓つて
ゐた／薊の花やゆふすげにいりまじり／稚い夢
があた——いつのことか！

(その二)　いずれも傍線筆者

多くの先学が指摘する、立原詩の特徴である、指示対象を明らかにしない、こそあど言葉^⑩を使つた抽象的・匿名的な表現語句の代表である〈あの〉である。〈あの〉は、単に、そのに比べて、物理的な距離感の相違を表すのみではない。〈あの〉の有する心理的効果としては、[〃]もう手の届くところから離れた[〃]もはや取り戻すことのできない[〃]というもどかしさと悔恨の意味も込めての心的絶望感に裏付けられた距離感を実感させるワードである。

それにしても〈あの〉という詩語は不思議なワードである。現代のJPOPを想起しても、あの日、あの時、あの頃、あの場所、あの人、と等々、〈あの〉は最頻出する。が、よくよく考えてみると、本来、指示対象を明言しないこのワードは、完全に作者(発話者)のみが、その内実や情緒を独占(所有)している訳であつて、読

者（聴取者）は、〈あの〉に込められた内情のリアルな
実態など知る由もない。なにしろ発信者のみが知る秘さ
れた極めてプライベートな私情の領域なのだから。

にもかかわらず、読者は〈あの〉というワードが示す
抽象的な対象に感情移入し、同じような切なさや悲嘆に
共感を覚えるのはなぜだろうか。ここにこそ、先の〈ミ
ユウズ〉の真贋の転倒に象徴される立原詩学の核心があ
り、そして、その詩的世界観の根本構造を理解する上で
の鍵概念こそが、冒頭に触れた西欧言語への接近、なか
んづく、西欧語独特の時制の構造にあると筆者は睨んで
いる。この問題が最も顕著に窺えるのが、次の詩篇である。

夢はいつもかへつて行つた 山の麗のさびしい村に
水引草に風が立ち

草ひばりのうたひやまない

しづまりかへつた午さがりの林道を

うららかに青い空には陽がてり 火山は眠つてゐた

——そして私は

見て来たものを 鳥々を 波を 岬を 日光月光を
だれもきいてゐないと知りながら 語りつづけ

た・・・

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 忘れてしまつたときには

夢は 真冬の追憶のうちに凍るであらう

そして それは戸をあけて 寂寥のなかに

星くづにてらされた道を過ぎ去るであらう

「のちのおもひに」傍線筆者

傍線部分の〈忘れつくしたことさへ 忘れてしまつた
とき〉とはいかなる時間的座標なのだろうか。立原に於
いての時間観念は通常の日本人のそれとは異なり、単純
で不可逆的な一直線上の様態ではない。後年の実存主義
を想起するような起伏の激しい、そしてさまざまな亀裂
と断絶のある時間軸であるのだ。

ただ、欧米語の発想に於いては、時間観念は複雑な様
相を示す。例えば、受験英語で苦しんだ人も多いだろう
が、英文法表現にあつて、時間観念は日本語とは全く異
なる心理を示す（例えば、現在形は、いわゆる『現在』

を表すものではなく、規則的な習慣を表している)。

その中でも、随一に「現在完了形」(have + 過去分詞)は日本語にはない文法表現としてなかなか理解し難いところがある。ただ、この詩篇も、現在完了を援用して考えてみれば存外安易に読み取れるところがある。(一つの言語にはその諸時制を二つの時制群に分けるような一つの視点がある)として、現在完了に代表される「説明する」時制(緊張)と、過去形に代表される「語り」の時制(弛緩)を提示したH・ヴァインリヒ『時制論』を紹介する。

(現在完了形の特質について)過去の事柄を「語る」のではなく、現在あるいは未来の事柄と同様、まさに自分の世界に属し、それへの配慮から説明するものだからである。それは一種の過去ではあるが、自ら行為する時と同じ言葉で表現するのだから、自ら関与する過去である。そして過去を説明しながら表現することによって、同時に自己の現在と未来を変えるのである。それは緊張した仕事であつて、語られた世界をそのままにしておく語り手の落ち着いた冷静さとはおよそかけ離れている(「われわれが現

在完了で過去の事柄を説明するというのは、いわば過去を「語る」ことによって、われわれの存在と行動から切り離し閉じこめてしまふのではなく、「説明する」ことによって、過去をわれわれの存在と行動のために開いたままにしておくことなのである。(中略) ヴァンダーリヒ H. Wunderlich とライス H. Reis はドイツ語の現在完了に「内的所有」を特徴として記録している。¹¹⁾

ヴァインリヒは、フランス語の時制について(複合過去は説明された世界の回顧時制である。複合過去のこの機能は、ドイツ語の現在完了および英語の現在完了と共通している)とも述べるのだが、(内的所有)の言葉には強く留意した。

現在完了は「過去に起きたこと(done)をもっている(have)」と捉えることができます。つまり、過去の行為や出来事を、現在という視点から包み込んでいるのが現在完了なのです。現在完了は「過去に生じた行為や出来事とつながりをもっている状態」であるとネイティヴ・スピーカーは認識しているのです。(中略) 過去形とは、「現在と切り離され

た過去」のことです。過去の出来事が、現在時と切り離されたものとして認識されているのです。

英文法学者の指摘するように、現在完了で「have」が用いられるのは、単純そのままの意味で、まさしく（過去に起きたこと（done）をもっている）のに相違ないのだ。

先に引いた「のちのおもひに」の傍線部の意味もここに關係する。（忘れてしまったことさへ 忘れてしまったとき）とは、まさに未だに自己の心情が直接関与・拘泥している「内的所有」物（＝have）から解放・分離して、それ自体が独立・相対化したレベル（＝大過去）へと移行したことを示すものである。端的に述べれば、心が過去時に捉われ、ひきづっている（いまだ過去時を持っている状態＝現在完了）嘆きと悲しみの状態から、そのプライベートな過去時への認識と情感が忘却の中へ払われ削ぎ落とされること（いわゆる大過去への移行）、私情を離れた純粹フォルム（＝純粹ポエジー）としての「嘆き」へと変異・完成するものである。言い換えれば、私特有の嘆きではなく、まさしく誰のものでもない純粹で白紙状態の抒情性へとフォルム化されるものである。例

えて言えば、音楽形式の「ワルツ」や「メヌエツト」を想起すべきであろうか。モーツアルトのものでも、ショパンのものでもない、純粹な「ワルツ」であり「メヌエツト」という形式そのものが本然的に醸し出している固有の情感に類似する（作曲者云々以前に、メヌエツトやワルツとは趣が全く異なる印象を得られることは言うまでもない）。

そして、この詩篇のサビの部分である（夢は 真冬の追憶のうちに凍るであらう）の必要条件として（忘れてしまったことさへ 忘れてしまったとき）を設定する立原の詩観が重要である。忘却と追憶。一見すると相矛盾するこの両者が撞着を超えて併立する世界観こそが、立原詩の核心的情景なのだ。先に冗談めいて筆者が述べた（にせのミュウズ）こそが（ほんもののミュウズ）という逆説もこれに關係していく。

4、

詩とは、人びとが考えているように、感情ではなく（感情なら、はやいうちからいくらでももてるの

だ)——詩は経験なのだ。たった一行の詩句をつくるためにも、おおくの都会を、人間を、事物を見なければならぬのだ。(中略) 思い出をもつても、まだ充分ではない。思い出がたくさんになったら、その思い出を忘れることができねばならない。おおいに忍耐して、その思い出がふたたび戻ってくるのを待たなければならぬ。なぜなら、その思い出そのものは、まだ存在するにいたってないからだ。それらの思い出が、ぼくたちの内部で血となり、眼差しとなり、身振りとなり、無名となり、もはやぼくたち自身と区別がつかないものになったとき、そのとき初めて、こうしたことが起こるかもしれない——きわめてまれな一刻に、一行の詩句の最初の言葉が、そうした思い出のただなかに現れて、そこから歩みでてくるということが、起こるかもしれない。

リルケ「マルテの手記」の一節である⁽¹³⁾。まるで立原の言述かともみまごうものだが、両者の詩観の類縁性が如実に認められるものである。この両詩人共が「追憶」と「忘却」による詩的昇華に魅せられた特異な次元とは一体どのようなものか。

旧稿でも論じた通り立原がリルケからの影響を強く受けていたことは周知の通りだが、それはたんなる表面的な浅漬けではない。それどころか、この両者は詩と詩人の本質的な部分(詩的絶対空間)において視界を等しくしていたという点で共通している。

ここで立原詩を読解する上で重要な補助線となる作品としてリルケ『オルフェウスへのソネット』(1922)が挙げられる。この作品は(そしてすべてが黙っていた。けれども沈黙のなかにすら／起こっていた、新しい始まりが、合図と変容が)(第一部、1)へ——まなべ／忘れることを、おまえがうたったことを(第一部、3)⁽¹⁵⁾と、忘却と沈黙とが主要なキーとなっている。立原は、『オルフェウスへのソネット』の第一部の(2)のみ翻訳している(『未成年』第6号、昭和11・5)。

そしてやうやくそれは少女であつた

これらの幾つかの 歌と琴とのしあはせからあらはれ

そして 明るくきらめいた 春の面紗を透し

そうして ベッドをつくつた 私の耳に

そして眠つた 私の内に。そしてすべては眠りであ

つた。

樹木よ、それを私は或る時感嘆した、これらの
感じられる遠い景色、感じられた牧場、

そしてあれらの驚き、それが私にやつて来た。

それは世界を眠った、うたの神よ、どうして

それをつくられたか、少女が覚めてゐるのを望まな
かつた

世界を？ みそなはせ、少女は蘇生しながら眠つて
ゐる。

どこにあるのだらうか、死は？ おお この主題を
なほ創られるだらうか、あなたの歌の終わらぬうち
に？

どこに沈むのだらうか、それは私から？ ……そ
の、ほんの少女…（立原訳）

立原とリルケとの詩的指向性の一致を確認できる詩篇
である。かつ、立原における（＝リルケにおいても）「忘
却」と「オルフェウス（絶対的なうた）」との関連性も
示されるものでもある。それにしても（そして眠つた

私の内に）（世界を？ みそなはせ、少女は蘇生しなが
ら眠つてゐる）という二律相反する構図をいかに解釈す
ればよいのだろうか。先学の評言を傾聴してみたい。

オルフェウスの（うた）が眠れる少女を「完成し
た」と言われる。少女の眠りの「世界」はあの（言
語領域）であると言ふことができるであろう。「言語」
と（言葉）との矛盾はここでは「眠り」と（目覚め）
との間の矛盾である。「私」が目覚めていると少女は
「内部」で眠る。「私」が眠ると少女は目覚めて「世
界」を語り出すだろう。しかしその言語は「私」の
意識の外で語られる。「私」の言葉は目覚めの側に
限局されていて、眠りのなかでそれを語ることはで
きない。また眠りのなかの「少女」の（ことば）を
「私」は知らない。（中略）目覚めている者はこの語
りの次元から閉め出されている。つまりわれわれの
言葉は、この眠りのなかで聞いた（ことば）を忘却
することによってのみ可能なのであるから。そして
逆にわれわれの言葉を忘却することによってのみ、
この（ことば）の次元にいたる可能性が開かれるの
であろう。すなわちわれわれの言葉において、この

〈ことば〉の領域から、つまりはオルフェイアの（うた）の次元から閉め出されるのである。「真に歌うこと、それは別の息吹」（1、3）と言われているゆえんでもある。¹⁶

ここにこそ、立原とリルケの言語観、すなわち、サンボリスムのな絶対言語観である日常的コミュニケーション言語を超越した絶対言語空間への指向が明らかにされ、かつ、その絶対空間への参入は〈眠り〉（立原の場合）は「ゆめ」と忘却によってのみ可能となる逆説的な構図が明らかにされる。小松原千里は〈オルフェウスの〈うた〉は〉（詩人には閉ざされて）おり（詩人の言葉はそこへはいたりえない）というシビアナ縛りのなから（詩人の詩はどうして詩となり得るかが）（リルケ自身の詩的課題であった）と述べるが、この課題は立原にも該当するはずである。「私」（＝此岸）が目覚めると「詩的絶対空間」（＝彼岸）は眠る、「詩的絶対空間」（＝彼岸）が歌い出すと、「私」（＝此岸）は眠り続けている。まるでスイッチの on / off の切り替えの如く、なんとも皮肉なめぐり合わせである。しかし、一見して絶対的な障壁に隔絶されたこの両界ではあるものの、例外的にこの

両界の堅固な扉が開かれ、侵犯はできないものの、此岸にいながらも、その彼岸からのオーラの兆しを察知する特権性が詩人には許されているのである。

ここで重要になる両者に共通するキーワードとして「沈黙」を指摘できる。逆説を払いのけるのは逆説だけという訳でもなからうが、この二人の詩的世界にあって、「沈黙」こそが「うた」の本質そのものであるという詩的パラドクスが敷かれているのである。

沈黙は 青い雪のように／やさしく 私を襲い・・・／私は 射止められた小さい野獣のように／眠りのなかに 身をたふす やがて身動きもなしに／ふたたび ささやく 失われたしらべが／春の浮雲と 小鳥と 花と 影とを 呼びかえす／かし それらはすでに私のものではない／あの日手をたれて歩いたひとりぼっちの私の姿さえ／私には 夜に あかりをともし きらきらした眠るまゝの／そのあかりのそばで それらを溶かすのみである／夢のうちに 夢よりもたよりなく——／影に住み そして時間が私になくなるとき／追憶はふたたび 嘆息のように 沈黙よりもかすかな／言葉

たちをうたわせらるであらう

立原「眠りのほとりに」傍線筆者

詩人立原は、この作品にあつて「沈黙」を聴いている。そして、その「沈黙」の中にこそ「オルフェウス」は存在しうるのである。立原が多用了「中間者」という表句も、もしかしたら、このあたりに関係しているのかもしれない。

5、

立原の作品には、「沈黙」のイロニーを読み込んだ詩篇が頻出している。

音楽がよくきこえる／だれも聞いていないのに／
ちいさなフーガが 花のあいだを／草の葉のあいだ
を 染めてながれる／窓をひらいて 窓にもたれ
ればいい／土の上に影があるのを 眺めればいい／
ああ 何もかも美しい！ 私の身体の／外に 私を
囲んで暖かく香りよくにおうひと／私は ささや
く おまえにまた一度／——はかなさよ ああ こ
のひとときとともにとどまれ／うつろうものよ 美

しさとともに滅びゆけ！／／やまない音楽のなかな
のに／小鳥も果実も高い空で眠りに就き／影は長く
消えてしまふ——そして 別れる (「薄明」)

だれも 見ていないのに／咲いている 花と花／
だれも きいていないのに／啼いている 鳥と鳥／
通りおくれた雲が 梢の／空たかく ながされて行
く／青い青いあそこには 風が／さやさや すぎる
のだらう／／草の葉には 草の葉のかけ／うごかな
いそのの ふかみには／てんとうむしが ねむって
いる／／うたうような沈黙に ひとり 私の胸に
は 溢れる泉！ かく／脈打つひびきが時を す
すめる

(「ひとり林に」)

私はきいてゐる さう！ たしかに／私は きい
てゐる その影の うたつてゐるのを：／それは
涙ぐんだ鼻声に かへらない／昔の過ぎた夏花のし
らべを うたふ (中略) 影は きいてゐる 私の心
に うたふのを／ひとすぢの 古い小川のささやぎ

のやうに／溢れる泪の うたふのを……雪のおもて
に——〔「真冬のかたみに」〕

〔音楽がよくきこえる／だれも聞いていないのに〕へだ
れも きいていないのに／啼いている 鳥と鳥へうた
ふやうな沈黙と、これまで論じてきたやうな相矛盾す
る主客の齟齬が示されてはいるものの、リルケの「オル
フェウス」観を踏まえて読解すれば容易に理解できる。
へなお覆われている。／ただうただけが地上を／聖化し
賛美している（『オルフェウス』（第1部、12）と綴ら
れるやうにへうた）だけが人間から忘却されたままこ
の地上を漂っている）のだ。

立原の詩的世界観においては、へうた）は彼岸世界（表
象の奥処に存在する本質的空間）にあつて、不断に奏で
続けられている永遠の響きである。凡人においては、そ
の響きを察知することも、その存在を認知することも不
可能な、自らを拒否する絶対的な隔絶性を有する絶望的
な世界であるのだが、特権的な詩人は、唯一その響きを
「聴く」ことが可能となる預言者にも似た存在となる。へ沈
黙を「聴く」とは、すなわちそういうことなのだ。そ
して、そのへオルフェウスのうた）の形象は、リルケが

へ真にうたうこと、それは別の息吹だ／なにを求めら
でもない息吹。神のなかなるひと吹き。風と綴るやうに、
立原にあつても「風」のイメージが詩篇に表出される。

いま だれかが 私に／花の名を ささやいて行
つた／私の耳に 風が それを告げた／追憶の日の
やうに／／いま だれかが しづかに／身をおこす
私のそばに／もつれ飛ぶ ちひさい蝶らに／手をさ
しのべるやうに／／ああ しかし と／なぜ私は
いふのだらう／そのひとは だれでもいい と／／
いま だれかが とほく／私の名を 呼んでゐる
……ああ しかし／私は答へない おまへ だれで
もないひとに
〔「さびしい野辺」〕

深い秋が訪れた！（春を含んで）／湖は陽にかが
やいて光つてゐる／鳥はひろいひろい空を飛びなが
ら／色どりのきれいな山の腹を峽の方に行く／／葡
萄も無花果も豊かに熟れた／もう穀物の収穫ははじ
まつてゐる／雲がひとつたつながらて行くのは
草の上に眺めながら寝そべつてゐよう／／私は ひ

とりに 通りのこされた！／私の眼はもう凋落を見
 るにはあまりに明るい／しかしその眼は時の祝祭に
 耐えないちひささ！／このままで 暖かな冬がめ
 ぐらう／風が木の葉を撒き散らす日にも——私は信
 じる／静かな音楽にかなふ和やかだけで と
 「忘れてしまつて」

目視も、触知もできず、形もなく止まることもない、
 それでいて確かに聴く者の琴線を揺り動かす「風」のう
 た。まさしく「存在」と「不在」とが同居する純粹ポエ
 ジーそのものである（立原はもとより、サンボリスムの
 詩人たちが音楽を絶対至上の芸術として信奉した所以も
 ここにある）。

冒頭に提示したへにせの「ミウズ」こそへほんものの
 「ミウズ」と冗談めいた私見を述べたのもここに関係す
 る。（忘れつくしたことさへ 忘れてしまつたとさ）（「の
 ちのおもひに」）とは、現在完了形における「内的所有」
 を表す「have」の機能が無効化した時、すなわち、大
 過去（フランス語なら半過去）の領域に自己の追憶が
 剥奪されたことを意味する。ありていに言えば、記憶が
 自己の所有の範囲を超えて、いわば「cannot have」（＝

もはや所有していない＝自分とは何ら関わりのない）の
 状況になっているのだ。別離や喪失に傷つき、追憶に儂
 さや切なさを感じて「嘆きのうた」を歌つたところで、
 それはあくまで私情を吐露したものに過ぎない。「嘆き」
 は忘却を通して、私情が濾過・浄化され「オルフェウス」
 のうたが偏在する純粹ポエジーに満ちた絶対空間へと吸
 収・同化されるのである。

（リルケにとって）（歌とは偶然のはかない嘆きや
 よろこびの表現ではなく、そこに「存在」するもの、
 存在の法則をあらわしているものである。詩はまた
 たんなる感情の流れといった意味の音楽ではなく、
 存在の秩序を感じさせるといった意味の音楽であ
 り、耳に快い美しさではなく、それ自身真なるもの
 として確乎として存在するものである¹⁹）

立原が第一詩集を『萱草に寄す』と命名した意味もも
 う理解できるだろう。勿忘草（わすれなぐさ）ではな
 く、あくまで「萱草」（わすれぐさ）でなければならな
 い必然性は明白である。

立原にとって（もちろんリルケにとつても）詩人とは、
 自らの心情をうたうものではなく、真なるもの

である（うた）を、聴くものなのだ。それこそが、一見すると、自己が実感した私的な情感を偽りなくありのままに発露することこそ（ほんもののミウズ）がなせるインスピレーションとも思えるが、実態は真逆である。詩人の内部叙情の外部に存在する此岸の言語機構を超越した絶対空間に流れる不断のオルフェウスの詩曲を感得することこそが（ほんもののミウズ）の恩寵を賜わるものなのだ。まさしく、何気ない季節の移り変わりの凡庸な風景の向こう側に息づく詩神の息吹である「風」に佇む詩人の姿こそが立原の至福のひとときなのだろう。立原は、第一詩集『萱草に寄す』刊行について、自らの詩観を、いかにも彼らしく次のように述べ、読者の読後感に期待を寄せているのだが、本稿の言わんとする趣旨が全て集約されている一文である。

・ ・ ・ 僕はこの詩集がそれを読んだ人たちに忘れられたころ、不意に何ものともわからないしらべとなつて、たしかめられず心の底でかすかにうたふ奇蹟をねがふ。そのとき、この歌のしらべが語るもの、それが誰のものであらうとも、僕のがれる歌の秘密なのだ。

注

- (1) 「風立ちぬ」の修辭と文体（堀辰雄『風立ちぬ』作品論集成）（竹内清己編、クレス出版、2003・3）369p。
- (2) 『立原道造詩集』（岩波書店、1988・3）の「解説」419～420p
- (3) 「討議 闇の中の一条の光」（現代詩読本 立原道造）思潮社、1983・6）所収 23から24p
- (4) 富士川英郎「立原道造とリルケ」（3）と同書所収、104～105p
- (5) 『立原道造の生涯と作品』（麦書房、1977・4）106p
- (6) 梅原猛『古典の発見』（講談社、1973・11）48～49p
- (7) 佐々木幹朗「薄明りと溶暗の遠近法」（3）と同書所収、142p
- (8) 「立原道造の Nachdichtung」『フィクションの機構』（ひび書房、1994・5）
- (9) 前同、272～73p。
- (10) 一例を挙げれば、中村三春は（指示語が指示する具体的な対象・時間・場所は一切未規定の状態に調整されている）と述べる。前同、277p
- (11) H・ヴァインリヒ『時制論』（協阪豊他訳、紀伊国屋書店、1982・5）18p、103p、83p。

- (12) 里中哲彦『英文法の楽園』（中央公論社、2013・8）19p。
- (13) 『リルケ全集第7巻』（塚越敏監修、塚越他訳、河出書房新社、1990・12）
- (14) 拙稿「甦る詩人たち」（『愛知大学短期大学部論集』42号、2019・12）参照。
- この稿は、現代サブカルチャーの特質を新海誠アニメを組上に論じたもので、新海の立原への固執を指摘しつつ、新海アニメの解釈の補助線として立原詩に触れている。本稿では、立原詩の基本的な解釈はこの稿に寄っている。
- (15) 小松原千里『沈黙のことば』（同学社、2000・10）、以下『オルフェイス』の和訳は全て同書による。
- (16) 前同、84～86、及び、100～101p。
- (17) 前同、94p
- (18) 前同、50p。
- (19) 『リルケ詩集』【訳者あとがき】（高安国世訳、岩波文庫、2010・2）296p
- （わたなべ あきお・本学非常勤講師）