

立原道造 「イメージの氾濫」を超えて

——宮沢賢治への対峙——

名木橋忠大

一 宮沢賢治への対峙

立原道造（一九一四～一九三九／以後括弧内で「一九」は省略）は東京帝大建築科在学時から、第二次「四季」を中心として詩作品を発表し多くの愛読者に囲まれてきた。立原は一九三九年三月に没するのだが、「四季」は彼をその死後にも重用する。第一回目の全集が山本書店から刊行された際（全三巻・四一・二～四三・七）、堀辰雄が「四季」一九四一年三月号「編輯後記」に編纂過程を述べ、「余裕あれば、別巻を出したい。全集に洩れた断簡を集め、写真版などを多く挿んで、個人を私的に彷彿せしめるやうなものを作れば作りたい」と抱負を語るように、その全集は「四季」を挙げ取り組まれたものであった（別巻は未刊行）。また戦後第

三次「四季」第四号（四七・四）に掲載された立原『優しき歌』（角川書店・四七・三）の広告は「詩人立原の夭折するや、その影響の浸透の速かさは恰も雨水の熱砂に注ぐが如くであつた」として紹介、あるいは谷田昌平が、「日本語の抒情詩の新しい可能性への方向を示唆するもの」（立原道造と津村信夫）、「解釈と鑑賞」五〇・二・五三頁）と論じるなど、立原詩は既に「新しき古典」として認知されつつあった。^①しかしその詩篇の魅力を具体的に語ろうとする時、概して各論者とも曖昧な言い方に終始せざるを得ない。例えば三好達治が「詩語の一つ一つが、これまでの日本語には見られなかつた小ささに、——といふのはそんな繊細な詩的單位に、うち砕かれた上で、それらが一つの強い（弱々しげに見えはしてもとにかく強い）みづみづしく新らしい精神の上に蝶の翼を彩

る鱗粉のやうに配列されてゐる」(『詩の鑑賞』現代詩講座第三卷・創元社・五〇・六・九六頁)と述べた如くだ。あるいは中村真一郎も、立原詩を「レンズ磨きのやうな、注意深い繰り返しの結果に生れた、単純さであり、透明さである」(『文学の創造』未來社・五三・九・二四七頁)と評するにとどまる。中村は続けて「いわゆる立原流の詩といわれる、一時流行した模倣者たちの仕事は、彼自身の作品と比べる時、何と冗舌で、無駄の多い甘えきつたものであつたことか」(同)と、当時跋扈した「模倣者」の存在を証言しているがそれも言語化が困難な立原詩の魅力ゆえであつたろう。

この中、大岡信は立原詩を、「輪郭のはっきりした、わかりやすい部類」の詩とそうでないものとに大別し、後者を立原に独自の詩篇と認定する新たな視点を提供した。その特殊性は「一種物語風な世界」「構図」「ストーリーの流れ」といったものを破壊した点にある。「一般に立原道造の詩は、こういう形での明瞭さや規則ただししい前進性といったものを、必ずしも持たないし、むしろ、持とうとしないという特徴を持っているのである」(『詩への架橋』岩波新書・七七・六・一一頁)。大岡が例示するのは「またある夜に」だ。

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……(ひとりとはひとりを
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

(初出「四季」三五・一一)

しかし大岡もこの作品の分析において、「詩句の歩みには意識的に作られた断絶、かすかな喘ぎにも似たためらいがちの足どりが取り入れられている。そのくせ、全体には、ちょ

うど遠方から風に乗って途切れ途切れに響いてくる音楽にも似た、断ち切れているようで心理的にはたしかにながりを保っている言葉の流れがある」（二二二頁）のように比喩的な表現を用いざるを得ない。この点、近藤基博は第二連の語句関係を辿りその複雑な経絡を指摘している（「十四行詩の音楽性」・「解釈と鑑賞別冊 立原道造」二〇〇一・五所収）。

主・述関係は単純であるが、修飾・被修飾関係は驚くべき複雑さを示している。「知ることもしに」と「知られることもなく」の各句は、それぞれ「別れるであらう」「出会った」「忘れるであらう」にかかり、「あの」及び「出会った」は、それぞれ「雲のやうに」「水脈のやうに」「へとかかって、さらに、「雲のやうに」と「水脈のやうに」が「別れるであらう」「忘れるであらう」をそれぞれ修飾しているのである。（二三三頁）

そして近藤は「この手法は、文法的に複雑であると同時に不安定であり、表現を幾重にも重ね合わせることによって、読者の心理に微妙な連続感と屈折を作り出していく」（同）と続ける。確かに「またある夜に」には煩瑣な掛かり方を認めることが出来、この錯綜した文脈が立原詩の魅力

の原動力となっていることは推測されよう。だがそれでは立原は何のためにこうした不安定な表現を用いたのかと言えば、その第一目的は「微妙な連続感と屈折」を作り出すことにあったのだろうか。この検討に際し気になるのは、一九三八年の盛岡滞在時に立原が発した宮沢賢治への疑念の言葉である（Ⅴ・三八九頁）。

僕の今までの歌は何としやれてゐて美しいいつはりの花だったかと、ひとのもののやうにそのまへに僕は立つてゐます。しかし、あれには僕が大切な僕がゐない。今の僕はもつと違った歌をうたひたいとおもひます。／宮沢賢治をよんでゐたら、宮沢賢治もかなしいうそつきです。僕がいま欲しいのはあんないつはりの花ではありません。（略）もとは宮沢賢治にはあのイメージの氾濫だけ反撥した。しかし今もつとふかく反撥します。大切な大切なもののために。

（九月二八日付深沢紅子宛書簡）

立原自身も現在は「かなしいうそつき」で、やがては「違った歌」へ成長せねばならない。しかしその「違った歌」実現のためには、賢治詩に溢れている「イメージの氾濫」

はさらに容認できず切り捨ねばならないというのだ。「もととは」との言葉から盛岡滞在以前から立原には賢治作品の「イメージの氾濫」を評価していなかったことがわかるが、立原のこの見解には少々奇異な感を受ける。というのも賢治のイメージ形式は当時にしても高い評価を受けていたからだ。

賢治としては、一九二五年二月九日付で森佐一宛に、自身の『春と修羅』（関根書店・二四・四）につき「これらはみんな到底詩ではありません。（略）或る心理学的な仕事の仕度、正統な勉強の許されない間、境遇の許す限り、機会のある度毎に、いろいろな条件の下で書き取って置く、ほんの粗硬な心象のスケッチでしかありません」（『新校本宮沢賢治全集』一五巻・筑摩書房・九五・二・二二三頁）と書き送り自作を卑下している。しかし評価されたのはまさにその「心象」の「スケッチ」性なのであり、例えば真壁仁は「気圏詩人」（四季）三八・八）に、「春と修羅」四集の中に詩といふ形で表現され、みごとに変容された精神とエネルギーとの紙上造型は、人類が過ぎし日に蓄へた夢と科学、悲しみと憧れを映し出して、次なる幾世代へ「いかにもたしかに」ともりつづけるのである」（五三頁）と語る。また中島健蔵「宮沢賢治論」（『宮沢賢治研究』十字屋書店・三九・九）は、

賢治詩の「表現と心象との関係」が、「全く密接である」とし、「一つの心象は直ちに一つの言葉となり、言葉による具象は、直ちに次の心象を喚び起す」と述べ、「心象と語との間に、殆ど過不足がないやうな感じを与へる」ようなその「無際限に近い映像の豊饒」を賞賛するのだ（二三頁）。立原が賢治のイメージを「豊饒」ではなく「氾濫」と捉えたのは、同時期の見解に完全に相反する態度なのであり、ここに修飾・被修飾の経絡を複雑化・不安定化していく立原の詩語選択の狙いが隠されているように思われる。

以下本論では、立原の賢治への疑念の在り処の追跡を通して、彼が表現せんとした作品内容と、複雑な文脈を持つ作品形式の相関を解き明かして、一九三八年秋段階で到達していた立原の詩の原理を探索する。後半では中村が述べたような立原詩の特色を活かしきれなかった「模倣者」の作品を取り上げ、改めて彼の統語法の独自性を検証してみる。

二 宮沢賢治との思想的共通性

立原は死の半年前の一九三八年九月下旬から約一月間、真に「ふるさと」と呼べる世界を求めて盛岡を訪れた。⁽⁴⁾画家深沢紅子の生家の山荘「生々洞」に滞在した立原は、上京する深沢宛に、九月二八日付で上記のような賢治への疑

念を述べたのだが、九月三〇日には杉浦明平宛にも「宮沢賢治はこの町ではたいへんなものだ。僕はかれの全集をこちらでよみかへした。僕はあまり打たれない」(V・三九二頁)と反感を書き送っていた。

ところで、「心象スケッチ」を絶賛した前掲眞壁論が引いていたのは、末尾に「大正十三年一月廿日」と記される、『春と修羅・「序」』の詩句である。立原が読んだ三卷本『宮沢賢治全集』(文圃堂書店・三四・一〇―三五九)においてもこの作は第一巻冒頭に収録されていた。立原はどの詩篇を「イメージの氾濫」と見たのかは明らかにしないのだが、まずは賢治の思想が豊富に含有されたこの『春と修羅・「序」』を足がかりにしてみよう。というのも当時の例えば『哲学小辞典』(岩波書店・三〇・三)を繰ってみれば、「心象」の語は「心像」の表記の下、imageの訳語として「狭義には直接の外界刺激に基かずして意識に現はれたる対象に就ての直截的表象を云ひ〔略〕広義には外的刺激の存在する場合をも含む」(七四〇頁)と記されており、立原が言う「イメージの氾濫」とは、この『春と修羅・「序」』に語られる「心象スケッチ」の語句に反応して発せられていたとも考えられるためである。

わたくしといふ現象は／仮定された有機交流電燈の／ひとつの青い照明です／(あらゆる透明な幽霊の複合体)／風景やみんなといつしよに／せはしくせはしく明滅しながら／いかにもたしかにともりつづける／因果交流電燈の／ひとつの青い照明です／(ひかりはたもち その電燈は失はれ)／／これらは二十二箇月の／過去とかんずる方角から／紙と鉋質インクをつらね／(すべてわたくしと明滅し／みんなが同時に感ずるもの)／／ここまでたもちつづけられた／明暗交替のひとつきりづつ／そのとほりの心象スケッチです／／これらについて人や銀河や修羅や海胆は／宇宙塵をたべ または空気や塩水を呼吸しながら／それぞれ新鮮な本体論もかんがへませうが／それらも畢竟こゝろのひとつの風物です／たゞとにかく記録されたこれらのけしきは／記録されたそのとほりのこのけしきで／それが虚無ならば虚無自身がこのとほりで／ある程度までみんなと共通でもありませう／(すべてがわたくしの中のみんなであるやうに／みんなのおののなかのすべてですから)〔略〕

〔序〕二頁―四頁

大塚常樹は「宮沢賢治の空間認識」(『宮沢賢治心象の宇宙論』

朝文社・九三七）に、大正期の北原白秋、山村暮鳥、萩原朔太郎らの「光明讃仰」の中、賢治も「光」を重視した点を指摘している。しかしそれらの詩人と一線を画すのは、大塚によれば賢治の空間認識に、「電子」の発見により、人間を含めた宇宙の総てが、『電子』というエネルギー単位によって一つに《統一》され（三〇頁）という科学知識が影響した点だ。賢治にとつては、「宇宙も現象としての「わたくし」も、『電子』というエネルギーによって統一される物理法則に支配される」のである（同三一頁）。そして大塚は『春と修羅』『序』の戦略（『宮沢賢治心象の記号論』朝文社・九九・九）に、「大乘仏教の一つの到達点である天台教学の十界互具思想を、最新の科学でもあった進化論や深層心理学によって、科学的に証明すること」が賢治の究極の目的であったことを指摘し（六六頁）、『春と修羅』『序』第一連を解釈した。

「有機交流電燈」の「有機」は、有機体・生命体を指し、『生命体が交流する』の意味を「序」を貫く唯識論に依拠して翻訳すれば、『他の生命体の意識が交流する』という意味になり、十界互具思想の風喻となっている。（略）交流電燈がプラスとマイナスの電気の刹那の入れ替わ

りによって明滅しながら照明を保っている（蛍光燈が例）ように、「わたくし」も、他のさまざまな生命の入れ替わりによって明滅する照明だ、ということになる（六九頁）。「幽霊の複合体」も、「人間」以外の生命の意識が絶えず生起しているという、『十界』の意識の相互乗り入れを表現したものであり、「幽霊」とは、ここでは普通には見ることでできない天人や餓鬼、地獄の鬼などを指している（七二頁）。

冒頭に概観したような、立原を所謂「四季」的雰囲気の中に置き、不可思議な魅力をもつ抒情詩人と捉える立場からはこうした賢治の思想面との関りが見えてくることはない。しかし、確かに「十界互具思想」に理解が及んだかは疑問だとしても、その基本構造である二者間の融和の発想は、実は立原にあってもはやくから意識されてきたものであった。それが「中間者」の思考である。⁵盛岡来訪の九カ月前、立原は自身の立脚点を「生」と「死」の「中間者」と規定してその様態を記していた（『風信子』・「四季」三八・二）。

失はれたものへの哀傷といひ、何かしら疲れた悲哀といひ、僕の住んでゐたのは、光と闇との中間であり、

暁と夕との中間であつた。(略)人間がそこでは金属となり結晶質となり天使となり、生きたる者と死したる者の中間者として漂ふ。死が生をひたし、僕の生の各瞬間は死に絶えながら永遠に生きる。(Ⅲ・四三五頁)

パスカルに倣つたと思われる「生」に対しては「死」、「死」に対しては「生」、つまりは「生」即「死」というイロニー的な「中間者」とは、また「人間」即「金属」、「人間」即「結晶質」、「人間」即「天使」といったような自在に形相を変容させる反応態として捉えられている。まず「生」と「死」が入れ替わり、「人間」が「天使」という形而上的存在へ変化するという点から、ここにはパスカル言う所の「(人間は)無限に比しては虚無であり、虚無に比しては全体である、それは無と全とのあひだの中間者である」(「パンセ」七二)といった実存的思考も組み込まれていたことだろう。だが注意したいのは、立原の「中間者」にあつては、「人間」が「金属」、「結晶質」にも変換されてしまうエネルギー態として把握されている事だ。これは実存としてのパスカルの「中間者」が、立原にあつてはより即物的な化学的親和力へと組み替えられていることを示すのでないのか。彼は一高理甲から帝大建築科へと進んでおりこうした理科の思考をと

ることに違和感はないが、詰る所この「中間者」の記述からは、立原にはA即Bの複合体思考が、賢治に通じるかのように、物理化学法則による世界認識の視線に裏打ちされて存在していた点を読み取れるのである。

とすれば賢治への「イメージの氾濫」との言葉が発せられたのも、まさに表すべき対象がこの「中間者」のような融和の発想の場合であつたことが推察されてくる。賢治が『春と修羅』・「序」に行つた、「有機交流電燈」、「幽霊の複合体」、「因果交流電燈の／ひとつの青い照明」などのイメージによる叙述に対し、「中間者」の発想を持っていた立原であれば、そこになんらかの生命体の交流の着想が込められていることには理解が及んだらう。しかし彼にはその表現の手立てとしては、賢治の「心象スケッチ」は余りにも素朴だと感じられたのではないか。それは立原が賢治の「イメージの氾濫」を嫌悪するのと同時期、言葉への不信の念をノートに書き綴っていた点からも推測できる。

何と 僕の言葉は ひとり歩きして おもひもかけない世界をつくつてしまふことか！ 僕の言葉の無力さ！ どうしたら おまへに この風景をつたへることが出来るだらうか この風景のよろこびを

あるいは立原が十四行詩を書き始める一九三五年のノートにも、「何とその言葉はちがふのだらう。私を全くちがった所に連れて行く。それは今私が捕へたそれではないのだ」(三月・Ⅳ・一七六頁)とあった。詩的生涯を通して立原は、対象の位相の表現にあたりそれをいかに言葉という非連続的なもので掬い取るか煩悶しているのである。この点からも照応する二項間の連続態を文字へと変換する際の表現手段として、「心象スケッチ」は、「おもひもかけない世界をつくつてしまふ」、「全くちがった所に連れて行く」不十分な手法だと立原には考えられたのだろう。それは生命体の交流を把握するには明晰でない恣意的方法であり、彼には親和力を正確に反応させ得る、より即物的な統語法が求められたのではないか。まさにここに彼が複雑な経絡の語りを取る必然があったと思われるのである。次節ではその手つきを『春と修羅』・「序」の表現をすり合わせつつ検証してみよう。

三 「中間者」・「純粹状態」の形象化

ところで、立原が「中間者」として示した、Aでありつ

つBであるという有機的構造に関しては、言葉への不信を記した一九三五年春の段階でも、「中間者」の語は使われないものの、その様態が「純粹状態」として同じノートに書き留められていた。

私はひよつとしたら私の死を私の生きてゐるうちに見てしまひはしないか。私は生きてゐる、同時に死んでゐる。さうではない。私の生きてゐるといふ幻影は死と重なりあつてゐる。

(三月・Ⅳ・一七五頁)

「とほくて近い」といふのを原因に就て考へるならば、通俗なのだ。状態に就て考へるならば、——即、「とほかつたのに近くなつた」でなく、「とほいけれど近い」といふ風に。——これは抒情詩としての見方。／私は、「とほくて近い」といふ言葉に純粹状態への意識を感じる。

(三月・Ⅳ・一七七頁)

立原には、「生」と「死」が重なりあっている状態、あるいは「とほくて近い」という、本来合一しないはずの対象同士のイロニツシユな状態をそのままに受け取ろうとする思いがはやくから胚胎していたのであり、そして彼の生涯に渡り、この「中間者」・「純粹状態」の思考が移入された

作品が散見されるのである。例えば「風のうたつた歌 その

一」(「四季」三五・七)を読んでみよう。

一日 草はしやべるだけ

一日 空は騒ぐだけ

日なたへ 日かげへ過ぎて行くと

ああ 花 色とにほひとかがやきと

むかしむかし そのむかし

子供は 花のなかにゐた

しあはせばかり 歌ばかり

子供は とほく旅に出た

かすかに揺れる木のなかへ

忘れてしまった木のなかへ

やさしく やさしく笑ひながら

そよぎながら ためらひながら

ひねもす 梢を移るだけ

ひねもす 空に消えるだけ

まず感じられるのは「有機交流電燈」、「幽霊の複合体」、「因果交流電燈の／ひとつの青い照明」といった賢治の語彙とは異なり、使用される単語のイメージ性がそぎ落とされ、具体性を離れて、概念的、辞書的な地点にまで意味が乏しく設定されている点だ。冒頭の三好の「詩語の一つ一つが、これまでの日本語には見られなかつた小ささに、——といふのはそんな繊細な詩的單位に、うち砕かれた」との言もこの一端を指し示しているよう。

だがさらに注意すべきはこの詩の文脈の錯綜である。第三連に着目してみる。そこでは第二連末を受け、「子供はとほく旅に出た」が、「かすかに揺れる木のなかへ／忘れてしまつた木のなかへ／やさしく やさしく笑ひながら」へと続くので、これは子供の動作ととれる。そしてこの「やさしく笑ひながら」は第四連一行目の「そよぎながら ためらひながら」と等価に、続く「梢を移るだけ」「空に消えるだけ」へと接続していく。しかしこの第四連で省略されている主語は、「そよぎながら」あるいは「空にきえる」という点からして、「子供」ではなく「風」だと感じられ、つまるところ第三連から続いて「子供」だと思っていた主語が、いつのまにか「風」へとすり替わっている印象が立ち昇ることになるのだ。即ち第三連三行目の「やさしく笑ひながら」

が、「子供」が「旅に出た」と「風」が「梢を移る」・「空に消える」の双方を修飾することで「子供」即「風」の「純粹状態」が出来し、「子供」が「風」の如き身軽さをもつて空へ消える透明度が演出されるのである。

ところで『春と修羅』・「序」にも、「わたくしといふ現象は」風景やみんなといつしよに／せはしくせはしく明滅しながら／いかにもたしかにとりつづける／因果交流電燈の／ひとつの青い照明です」、あるいは「これらについて人や銀河や修羅や海胆は／宇宙塵をたべ　または空気や塩水を呼吸しながら／それぞれ新鮮な本体論もかんがへませうが／それらも畢竟こゝろのひとつの風物です」のように、「ながら」の句跨りが存在していた。とすれば賢治も立原同様、境界のない連続状態を作ろうとしていたのではないかとの疑問も湧きそうだが、しかしこれは自明だろう。立原の「ながら」は、子供と風の動作双方に掛かる副詞句を構成して重層を作り出しているのに対して、『春と修羅』・「序」の「ながら」の場合はそれぞれ「わたくしといふ現象」、「人や銀河や修羅や海胆」という一つの主部の動作の付帯状況を示す役割に留まっており、文章は単純に前進していくのみなのだ。

「風のうたつた歌その一」は、三連・四連で「子供」「風」

といった動作主が省略されていて、「ながら」を媒介にした重層もそのためにスムーズであった。では次には主部が二つ登場し、それが一つの述部を共有するために対象間の一体化が生じる作品を見てみよう。「イメージの氾濫」の語が発せられた一九三八年の夏に執筆が推定される「さびしき野辺」である。

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

(初出「四季」三九・七)

第二連二行目の「身をおこす」に注目しよう。ここで「身をおこす」を「だれか」の述語と取らず、「身をおこす」のは「私」のみだと限定すると「だれか」を受ける述語が無くなるため、「身をおこす」は「だれか」の述語として読まざるを得ない。またブランクに沿った呼吸で読んでいくとき、「いま だれかが しづかに／身をおこす」で途切れさせることは不自然であるから、結果「身をおこす」は「私」にも掛かり、そこで「だれか」が身を起すや、「私」もまた同時に身を起すという人物間の溶解が感じられることになる。つまりここでは「身をおこす」という述部が、「だれか」と「私」という二つの主部の媒介項となり、「だれか」と「私」という二つの主体が境界を喪失して、互いに滲み込んでいくのかのように感じ取られるわけだ。即ち「身をおこす」がその前の行の「いま だれかが しづかに」の下に配されず、句跨りされて用いられる点が活かされて、「だれか」でありつつ「私」という「中間者」・「純粹状態」の原理が発動し

ているのである。そのためにこの作品の時空間の捻れたような不安定さ、掴み処のなさがより深まることになった。

こうして見て来れば冒頭に挙げた「またある夜に」は、二つの主述部が、「やうに」で示される一つの副詞句によって修飾・接続される構造を有していたことがわかる。まず第一連末、「灰の帳のやうに」は直前の「霧は、私たちをつつむであらう」に係り「帷」が閉じられる様子により「つつむ」を喻えているが、同時に「灰の帷のやうに」は次の連へ連結するから、「灰の帷のやうに」、「私らは別れる」ということにもなり今度は「帷」が開いていく状態で人物同士が別れる様子が示されている。つまりここでは「灰の帷のやうに」が橋渡しとなり、「霧が私らをつつむ」状態と、「私らは別れる」動作を二重写しにし、私らの逢瀬も別れも霧の流れの如き儚さでしかない印象が立ち昇ることになるわけである。一方、『春と修羅』「序」にも「すべてがわたくしの中のみんなであるやうに／みんなのおのおのなかのすべてですから」の点に「やうに」が使われていたが、しかしこれは立原の手つきとは異なり、単純な直截的例示が二行に繰り越されたに過ぎない。

あるいは第二連では一行目から三行目の「知ることもなしに知られることもなくあの出会つた雲のやうに」の句

が、第二連一行目の「私らは別れるだらう」を倒置で修飾し、また三行目の「私らは忘れるだらう」へと掛かっている。つまりここでは二つの行為、「私らは別れる」と、「私らは忘れる」とが、はかない雲の状態を通して滞りなく連結されることになったわけである。そこから「私ら」の別れも忘却も、知ることもなく、知られることもない空しい所業であることが感じ取られてくる。こうしてこの作品では二つの動作主、あるいは行為が境界を喪つて互いに滲み込み照応連絡する状態、即ち〈霧で私ら〉、〈別れつつ忘れる〉といった「中間者」・「純粹状態」が実現し、あえかな雰囲気醸成されているのだ。ここからすれば第一節の近藤の分析は、一見緻密だがしかし以上の融和の着想を加味しておらず、可能な経絡を恣意的に指摘したというにとどまるのである。

まとめれば、立原がこれらの詩篇で行ったのは、融和する二者の状態を、説明・描写によらずに言葉へと変換しようとする執拗な操作なのだ。この詩生成の手つきからして賢治への不満は次の二点に推定できる。第一に、「有機交流電燈」、「幽霊の複合体」、「因果交流電燈の／ひとつの青い照明」といったイメージでは、A即Bの「複合体」は言葉という非連続体に分断されたままで、融和状態は表現しき

れないのではないかということ。これは前掲一九三五年ノートで「何とその言葉はちがふのだらう」、「それは今私が捕へたそれではない」と書かれた、言葉の意味内容と話者が意図する内容との乖離の意識からも見て取れる。そして第二には、一九三八年盛岡滞在時のノートが「言葉はひとり歩きして おもひもかけない世界をつくつてしまふ」と記す、直叙表現への隔靴搔痒だ。賢治の「ながら」、「やうに」の用法では確かに文章は後ろへ繰り越されていき、その限りでイメージは休みなく繰り出されていくが、しかしそれでは「みんな」の状態が延々と縷述されているだけで、有機的融合態における二者間の境界のない連続性は形象化され得ないのではないかという疑問である。以上の点を立原は「イメージの氾濫」と言い表したものだらう。

これに対して立原は、「人間」さえも「結晶質」に溶解され、あるいは「金属」に変換されるという「中間者」、即ちエネルギー態の躍動を表現するために、賢治の「心象スケッチ」に比して全く異質の叙述方法を求めた。まず出来る限り平明な、殆ど概念的な地点までに意味を削ぎ落とした言葉を用いる。そして、「ながら」、「やうに」の助辞、句跨りによつて語句間の経絡を前後に渡らせ、切り離された対象間の境界を喪失させる語句の配置をとるのだ。これらエネルギー

ギー反応の触媒として言葉を即物的に駆使する操作により、賢治の言い方を借りれば、〈すべてが子供の中の風であるやうに風のおおののなかのすべて〉、〈私や誰かといつしよに／せはしくせはしく明滅しながら／いかにもたしかにとりつづける／因果交流電燈の／ひとつの青い照明〉、あるいは〈子供と風の複合体〉、〈私らと霧の複合体〉、〈誰かと私の複合体〉などと「心象」を「スケッチ」しただけでは伝わりきらない「子供」即「風」、「私ら」即「霧」、「誰か」即「私」といったエネルギー変換による生命体の交流の位相を、言葉の振る舞い自体によって実演させ形象化することとなったのである。

ただし深沢宛書簡で、自身も現在は「かなしいそつき」で、「違つた歌」への成長が企図されたようにこれらの作品も乗り越えられるべきものとして立原には捉えられている。しかし半年後に夭折する彼が最晩年に辿り着いていた詩境とは、以上検討してきた、「中間者」・「純粹状態」の、言葉への変換法則に存在したことが認められるだろう。これが結果として作品内容に影響し、深い透明感（風のうたつた歌その一）、時空間の捻れ（「さびしき野辺」、儂い雰囲気（「またある夜に」）、そして「微妙な連続感と屈折」（近藤）といった効能を醸成するのであり、またここに各論者が「蝶の翼

を彩る鱗粉のやうに配列されてゐる」（三好）、「レンズ磨きのやうな、注意深い繰り返しの結果に生れた、單純さであり、透明さ」（中村）、「断ち切れているやうで心理的にはたしかつながりを保っている言葉の流れ」（大岡）などと語って言い尽くせなかった立原詩の魅力の内実が存在するのである。

四 模倣者の立原調

さて冒頭に見たように、立原詩は戦後すぐ「新しき古典」として認知され、その状況を背景に、中村は「立原流の詩」といわれる、一時流行した模倣者たちの仕事」を指摘した。だが中村は具体的作品を示しておらず、また立原詩の評価も前掲の通りでオリジナルとコピーを差異化しきれていない。そこでこの点を、立原の香気が色濃く残っていた第二次「四季」から鈴木亨「籬によせる」¹⁰（四三・二）に検討し、立原の手法を再確認してみよう。

いつか私は行つたことがあるやうな気がする……
あの籬の側を、お前と二人して。きつと楽しい話を交
はしながら

それは暖かい春のころだつたと思ふ。木々の高みから

花たちは

仄かに翳を地になげてゐた。お前はその花の一つのやうに

軽やかで、自然だつた。あた、かい香りと翳の中に、

私は迷ひ込んでゐた。籬にそつて行つたり来たりしてゐた。

お前はそれを、だまつてついできた。私たちは笑ひあつてゐた。

きつと帰つてくる。この道も、この日もさだめられてゐると

私たちは信じてゐた。別れてしまつてからも……

私はその日、そのときのやうな歩きぶりでもいつも歩いてゐた。

きつと帰る、——傷ついたこゝろは訴へてゐた。

春のあの籬のみちが、歌のやうに私にのこつた。

(二八頁)

まず立原詩のように平易な言葉が用いられており、またタイトルが立原の第一詩集『萱草に寄す』（風信子叢書刊行

会・三七・五）を連想させる。また「Ⅱ」第三連には「はじめてのものたちのやうに、私たちの交はしてゐた挨拶を／鳥たちは笑つてゐた」という句があり、それは『萱草に寄す』収録の「はじめてのものに」（四季 三五・一一）を連想させるなど立原詩が意識されたことは間違いないだろう。そして二行目末の「ながら」、四行目末の「やうに」等の配置が見てきた呼掛法にならない、それにより恋人との思い出が引き起こす別離の悔恨、傷心の、淡い雰囲気醸成されているかのように思われる。だがその経絡を辿ってみれば、「ながら」「やうに」の用法は立原の手つきとは別物であることがわかるのだ。

まず二行目の「楽しい話を交はしながら」である。先の立原「風のうたつた歌その一」では「ながら」は意味上の主語を二つ掛からせる媒介項として機能していたが、鈴木作品での「ながら」は三行目には接続せず、単に一行目の「いつか私は行つたことがあるやうな気がする」と倒置になっているのみである。これは『春と修羅』・「序」の「せはしくせはしく明滅しながら」と同様、一つの動作における付帯状況を提示するに過ぎないものだ。

あるいは第一連四行目の「お前はその花のひとつのやうに」の句を跨ぐ語り方である。しかしこれを受ける第二連

一行目の「軽やかで、自然だつた」の後には句点「。」が付されている。つまりところこの箇所は第一連四行目からの「お前はその花の一つのやうに、軽やかで自然だつた」という文を単に二行に渡らせているというに過ぎない。だがここで「軽やかで、自然だつた」の下が読点「、」だったとすると、忽ち立原的な統語法に変化する。

それは暖かい春のころだつたと思ふ。木々の高みから
花たちは

灰かに翳を地になげてゐた。お前はその花の一つのやうに

軽やかで、自然だつた、あた、かい香りと翳の中に、
私は迷ひ込んでゐた。籬にそつて行つたり来たりして
ゐた。

するとこの箇所は、第二連四行目からの、〈お前はその花のなかの一つのように、軽やかで自然だつた〉という文脈を読み進めるや、そのまま〈軽やかで、自然だつた、あた、かい香と翳の中に、私は迷ひ込んでゐた〉との意に移行することになる。即ち「軽やかで、自然だつた」が「お前」

の述語でかつ「香と翳」の修飾句となり、「私」と「お前」が融和する「中間者」・「純粹状態」が出来して、私が迷ひ込む「あた、かい香りと翳」の中とは、あたかも軽やかで自然だつた「お前」の中であるかのような慕情が生じるのだ。これは第二連一行目の「軽やかで、自然だつた」を第一連四行目におかず、句跨りにしたことを活かすための改変なのだが、鈴木作品での句跨りは連を跨ぐことで呼吸を置き、語り口を曖昧にする手段として転用されているに過ぎず立原的経絡法とは全く異質のものである。

あるいは「やうに」の立原的効果を求める書き換えをしてみよう。第一連四行目の「お前はその花の一つのやうに」、この上の句点「。」を読点「、」に変え、かつ「お前はその花の一つのやうに」の語句を、例えば「夢のやうに」と変えてしまったとする。そして次の連の「軽やかで、自然だつた」、この「軽やかに」の上に「お前は」と書き加えてみる。

それは暖かい春のころだつたと思ふ。木々の高みから
花たちは

灰かに翳を地になげてゐた、
夢のやうに

お前は軽やかで、自然だつた。あた、かい香りと翳の

中に、

私は迷ひ込んでゐた。籬にそつて行つたり来たりしてゐた。

つまりこれは「やうに」の句を前後に渡らせるためそれぞれに主述部を作つたということだが、新しく書き換へた「夢のやうに」が直前の「花たちは／仄かに翳を地に投げてゐた」に掛かり、かつ「夢のやうに」は次の連の「お前は軽やかで、自然だつた」へも渡っていく。即ち〈木々の高みから花たちは／仄かに翳を地になげてゐた、夢のやうに〉と読み進めるや、そのまま滞りなく〈夢のやうに／お前は軽やかで、自然だつた〉へと意味は移り、結果「夢のやうに」が軸となつて「花たち」と「お前」が自然に重層し、「中間者」・「純粹状態」となつて花のような「お前」の麗しさが強調されたはずだつた。対して鈴木作品は、立原的語法に倣いつつ結局はそれを活かしきれなかった、「冗舌で、無駄の多い甘えきつた」、典型的な「模倣者」の作品に過ぎないことが理解されるだろう。

以上、立原詩の基盤には「中間者」という、「人間」が「金屬」となり「結晶質」となるような親和意識が存在し、「風」のうたつた歌その一、「またある夜に」、「さびしき野辺」

といった作品では、融和する二者の様態を、その「純粹状態」のままに言語の操舵の様態によつて十四行詩に実演してみせる特色を持つ。各論者が言い当てられなかった立原詩の魅力もまたこの「中間者」・「純粹状態」の言葉への変換原理、即ち交流の位相を連続的に把握せんとする意識に存在した。彼が宮沢賢治に対して発した「イメージの氾濫」との疑念の言葉は、自身の表現上の操作に比べ、賢治が、親和状態の把握には不十分な、イメージの過剰な使用と縷々続く直線的叙述に終始した点への非難であつたと考えられる。加えて立原詩にその模倣者たる鈴木亨「籬によせる」を比較してみれば、鈴木は表層の語彙を移入したにとどまり、立原の詩構成における統語法の緻密さが改めて浮上してくるのだ。

【注】

(1) 一方、戦後派の「現実」への対峙の観点からは立原詩は否定される。例えば鮎川信夫は『現代詩作法』（荒地出版社・五八・七）に、その詩語が「即事性が稀薄となり、観念的に昇華され」、「立原は、四季派の抒情の限界をはつきり示している点で、私には興味がもてないものがあります」（一七三

頁)と切り捨てている。

- (2) 「小譚詩」(「四季」三六・五)、「眠りの誘ひ」(「むらさき」三七・二) が例示される。

- (3) 他に小川和佑「道造詩の語法」(『立原道造研究』文京書房・七七・三所収)、菅谷規矩雄「幸福な詩人の不幸な詩」(『立原道造』思潮社・七八・一一)が錯綜の文脈に触れる。

- (4) 立原晩年の思想的側面は拙稿「立原道造「中間者」と「対話」の詩学」(『国語と国文学』二〇〇七・二)、拙稿「立原道造「ほんたうのふるさと」をもとめて」(『東北文学の世界』盛岡大学日本文学科・二〇〇八・三)を参照されたい。

- (5) 立原の「中間者」の思考については、注(4)拙稿、及び拙稿「立原道造「中間者」の誕生」(『日本近代文学』二〇〇四・一〇)を参照されたい。

- (6) 三木清『パスカルに於ける人間の研究』(岩波書店・二六六・五頁)。この書は立原の東京帝大建築科卒業論文「方法論」(三六・一二提出)にも参考文献として挙げられた。「方法論」に関しては拙稿「立原道造「方法論」と引用文献」(『文藝と批評』二〇〇八・五)、拙稿「立原道造 建築志向と詩の交通」(『解釈』二〇〇八・八)を参照されたい。

- (7) 立原の詩語が抽象化しているとの指摘は、前掲近藤論、注(3)小川論、及び川村二郎「貧しさの聖化」(『全集』Ⅲ・七一・八)月

報)などにも指摘がある。

- (8) 堀内達夫の編注『全集』Ⅰ・七一・六)による。

- (9) 小川和佑は注(3)「道造詩の語法」や、自ら注を付した『立原道造詩集』(明治書院・八九・六)において立原の語法を「連歌的わたりの語法」と名付けて論じた。だが小川は例えば「またある夜に」第二連、「雲のやうに」の箇所につき、「この詩句「あの出会った」と「忘れるであらう」の双方に係る修飾語で連歌的わたりの手法」(『立原道造詩集』・五五頁)としていて、接続して読んでも意味が重層されない箇所をも取り上げており、この小川の指摘と本論が論じる境界喪失の語法は別種の思考である。なおこの手法は立原が新古今和歌学習によって得た語法の現代的再生だったと考えられる。立原の新古今和歌受容については拙稿「立原道造 新古今和歌の受容」(『国文学研究』二〇〇四・六)、拙稿「立原道造 銀幕の詩学」(『日本文学』二〇〇六・四)を参照されたい。

- (10) 鈴木亨が中心となった雑誌「胡桃」(四六・七)は「長いあいだ「四季」に拠つて鍛錬をうけてゐた若いものたちの手で、こゝに新詩誌「胡桃」を編む」と記す(後記)。「胡桃」は一号で廃刊となったが、森達郎「別離」、日塔聰「早春」など立原の「模倣者」が見出せる。

【付記】

立原道造のテキストは二〇〇九年四月現在、筑摩書房から第五次全集が刊行中であるが未完のため、角川書店第四次六卷本全集（一九七一・六～七三・七）を用い巻数はローマ数字で示した。また全ての引用でルビや傍点の省略等、表

記を改めた箇所がある。なお本論は二〇〇八年度四季派学会夏季大会（六月二一日 於大妻女子大学）での口頭発表の一部を基にした。