

立原道造論

―「村ぐらし」の詩篇を中心に―

山本哲也

1

立原道造の詩には、ほとんど生活というものがない。生活から切れ、現実から切れたところでことばを展開していくところこそが、立原道造の表現の内実であった。

作品としての自立、ということからすれば、これは何も特異なありようを示しているとはいえないだろう。詩を書くとき、ひとは生活者として書くわけではない。さらにいえば、詩人として詩を書いているわけではない。生活者であること、あるいは詩人であること、すなわち生活のレベルにおけるあらゆる現実が、書くことの渦中から排除されたとき、はじめて「書くこと」が成立するはずだからである。書くことの渦中にある詩人自身にとっては、むしろ、外部の現実が非現実であり、そこから抽象された内部世界の方がいっそう現実的なものだと考えた方が自然である。

しかし、こういう考え方じたいは、芸術の創作の場の秘密の一端を言いあてることになっても、立原道造という詩人の位相をいうにはあまりにも一般的でありすぎる。

立原道造は、しばしば「対話」ということを言っているが、表現者としての立原道造にとって、この「対話」がどのよ

うなことを意味していたか。まずはこの一点から接近してみよう。

昭和九年、立原道造が第一高等学校を卒業し、東京帝国大学工学部建築科に入学した二十歳のとき、友人に宛てた手紙のなかに次のような一節がある。「いつも手紙で、僕は君に向つて物を言ふより、僕に向つて言ひ聞かせてゐる」（国友則房宛て書簡）。この一節のすぐそばに、秀作「のちのおもひに」の「——そして私は／見て来たものを 島々を 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」という詩句をもつてくれば、立原道造における「対話」の特異性は鮮明に映しだされてくるはずである。

相手にむかつて物を言っているつもりが、いつのまにか自分自身に言いきかせているといった状態は、夢みがちな精神にとつとり立てて指摘するほどのことではないかも知れない。だが、夢みがちな状態それじたいと、夢みがちな状態に對して自覺的であることとのあいだには決定的なちがいが指摘されなければならない。当の相手に對してでなく、自分自身に向つて話しているという自覺、だれもきいていないことを「知りながら」それでも語りつづけようとするとところに、立原の「対話」の、そしてその詩作品の位相が透けてみえてくる。たとえば原崎孝氏は、立原の「対話」についてこう言っている。^(注1)

不思議なことではあるが、立原のどの文章をとつてみても、自分のもの以外の人間・事象との、すなわち、対他的な「対話」が殆どないということは注意するに価することである。立原は「対話」ということばを好んで使っているが、彼にとつて対話とはけつして対他的なものではなかった。自問自答のような形で、立原のなかにいくつかの問いの觀念と答えの觀念を輻輳させながら展開している。この意味において、立原道造という詩人は、徹底して自閉的であり、徹底した自我主義者であつた。

対話が対他的でなく、自問自答の展開だというのは、まさに立原道造の「対話」の核心をついている。だが、そのことを即、「徹底して自閉的であり、徹底した自我主義者」であると規定したのでは、立原の詩法は抜けおちてしまう。

立原道造は、「対話」の対象を拒絶し、自らのうちに閉じこもったのだろうか。そうではない。自閉するのではなく、「対話」を成立させるそのためにこそ、立原には、対象との距離が必要だったのである。対象と対他的にむかいあうことを避け、対象から自分自身をずらしたとき、「対話」がはじめて対話たりうるといふ逆説がそこに生まれる。

立原道造晩年の、盛岡と長崎への二つの旅も、対象から自分をずらす行為であり、その旅のノート、「盛岡ノート」「長崎ノート」は、たとえば愛する女性と「とほく」離れるという対象とのずらしによって、あのような執拗な「対話」が可能となったといえるはずである。愛する女性であれ、軽井沢追分の村であれ、その地の自然の風物であれ、立原の表現が成立するためには、対象が現実の地平から消失することが決定的な条件であった。対象の消失のためには、みずからを対象からずらし、あるいは対象のもつ固有の相貌を剝落させなければならなかった。寺田透が立原作品を「不正確な修辭法^(註)」と指摘した語法も、この「ずらしの詩法」と無縁ではない。あるいはまた、第一詩集『萱草に寄す』(一九三七年七月刊行)の軽井沢追分村の風物も、実体としての追分村のそれと同一視することは、おそらく立原道造を読むことへのうらぎりに等しい。

詩集『萱草に寄す』のなかで五番目におかれた詩「のちのおもひに」を引いてみる。

夢はいつもかへつて行つた 山の麓のさびしい村に
水引草に風が立ち

第一經大論集 第十四卷 第一号

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 島々を 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

忘れつくしたときへ 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

昭和十一年九月十日付けの、立原が友人杉浦明平に宛てた手紙によれば、この「のちのおもひに」は、「旅のをハリの夏岬のうた」として書かれた二篇のうちの詩篇であるという。それ以前の旅先からの書簡で、立原は同年八月から九月初

めにかけて、紀州路、奈良と旅し、伊良湖岬をめぐることが知られる。そして九月十三日、追分村を訪れている。冒頭の「夢はいつもかへつて行つた 山の麓のさびしい村に」を事実で裏打ちすれば一応そう言えよう。だが、それはあくまで、生活のレベルの現実と詩の表現とを対応させた文字通りの説明にすぎないのであって、どのように微細な部分まで生活上の事実とつき合わせてみたところで、作品そのものに触れることなどできはしないのである。したがって、解説書に「さびしい村」が追分村を指していると書いてあるうとも、それは詩と現実の対応関係を言っただけであって、一篇の詩の享受とは無縁な一行と考えるべきである。もし、詩と現実をつき合わせることを詩の理解の一步だと考えるならば、では、なぜ作者は「私」を一行の主格とせずに「夢はいつもかへつて行つた」と書かねばならなかったのか。あるいはまた、追分村という固有名詞を剝落させて、なぜ「山の麓のさびしい村」と表現しなければならなかったかという、詩におけることばの仮構の問題をまたぎ越してしまうことになるからである。

昭和十年代のいわゆる近代詩人のなかで、立原道造ほど、ことばの仮構に心を砕いた詩人はなかった。立原道造の後輩にあたる作家中村真一郎をことばを借りれば、「彼の自然に近い詩句を、驚くべき努力の連続によって、職人的な技術の訓練によって、作りあげていた。(改行)彼の詩があれほどの透明な純度を持つことができたと言うのは、半ばは彼の素質であるとしても、他の半ばは彼の異常なまでの努力であつた^(注3)」という。中村氏という職人的な技術、異常なまでの努力を、私はあくまで、詩におけることばの仮構の水準へと引きあげて考えているのである。

2

詩におけることばの仮構とは何か。

二十四歳八ヵ月で夭折する詩人の胸のうちで、詩という芸術が、現実からもっとも遠いところにある、もろもろの現実

的意味づけを超えた美的な形象だということは確固とした信念のごときものとしてあった。立原のそのような詩観をあらわすものとして、雑誌「四季」（昭和十二年七月号）のエッセイ「風信子（一）」のなかに、詩集『萱草に寄す』のことにふれて、「音楽の状態にここがれてつくった」という一節がある。これは、この詩集が楽譜型の判型であったこと、また、全十篇の詩を三部に分け、「SONATINE NO. 1——夏花の歌——SONATINE NO. 2」という三楽章で編んだこと、私たちの次元にとどまるものではなかった。より本質的には、立原道造の詩のことばが「音楽の状態にここがれて」仮構されたものだ、という意味に解釈される必要がある。

今、かりに、詩と小説と音楽の三者をひきくらべ、いずれがより日常の事象から離れた芸術であるかを考えてみる。現実の極致は、むしろ音楽であり、小説よりも詩の方がより音楽に近い位置にあることは論をまたない。前に引用した中村真一郎氏の文章中の「驚くべき努力の連続によって、職人的な技術の訓練によって、作りあげていた」詩句は、ことばからいかにして現実性を脱色していくかという、詩人の作業の結果なのであった。ことばは、どのような無意味な組み合わせを企てようとも、現実的な意味を伝達する機能をもってしまう。すなわち、詩はついに音楽になることはできない。だが、音楽に、ではなく、「音楽の状態」にここがれることは詩にも可能なのではないか。立原道造における「ことばの仮構」とは、ひたすらこの一点にむけられていたといえる。

では、立原道造はどのようにして、ことばのもつ現実的な意味を脱色していったか。すなわち、「音楽の状態」にここがれて、抽象の美をことばで仮構しようとしたのか。誤解しないでほしいのは、立原道造がことばの仮構によって「抽象の美」を作品で示したと私は言っているわけではない。詩がことばをマチュールとするかぎり、あくまで抽象へのあこがれ、ことが形づくるよりほかないのである。

現在は詩集『田舎歌』のなかに収められている「村ぐらし」と題する八篇から成る連詩を例をとってみることにする。

この八篇はいずれも題がなく、ただ*印によって分けられているだけのものであるが、その四番目の詩は、次にあげる四行詩である。

*

あの人は日が暮れると黄いろな帯をしめ

村外れの追分け道で 村は落葉松の林に消え

あの人はそのまゝ黄いろなゆふすげの花となり

夏は過ぎ……

*

「村ぐらし」は、詩人立原道造の詩壇デビュー作にあたる。第二次「四季」(月刊)の第二号(昭和九年十二月号)に「詩は」とともに発表された。(詩誌「四季」の創刊の第一回打ち合わせが行われた時、立原は準同人として参加。この第二号の二篇が初めての発表)

ところで、この一篇には、全集編纂者によって昭和九年頃制作したと想定されている十一の断章で構成された草稿がある。この四行詩の草稿となっているのは、連続する二つの断章であり、その部分をあげると、

三時をすぎると

咲く花がある

これは黄い花だつたので

人がゆふすげと呼んだ

☆

この村にお嬢さんたちはすこしゐて 夕方黄いろな帯をしめている

雑誌「四季」発表の定稿とこの草稿とのちがいは歴然としている。詩集『萱草に寄す』のことばのレベルから言うならば、一方は詩であり、他の一方は詩ではない。かりに百歩ゆずって、草稿の二つの断章を詩とみなす人があるとしても、それは詩のことばじたいの内発する力によるというより、連続する二つの断章のあいだにおかれた☆印によるのだといえよう。すなわち、☆印で示された断絶と飛躍が詩とよばれ得るのである。

後述することになる「村ぐらし」の第三番目の詩「虹を見てゐる娘たちよ……」一篇を例外として、「村ぐらし」の詩篇はすべて昭和九年（一九三四）七月から八月にかけて信濃追分の油屋等に滞在した体験をモチーフとしたものである。立原の現実の生活上の体験を年譜から^{（注4）}抜けば、次のようなものである。

（昭和九年・二十歳）

7月22日、沢西健とともに軽井沢の堀辰雄を訪問。堀不在、浅間高原を回る。25日、かねて近藤武夫に招かれていた追分に滞在。26日、再会。堀辰雄とも再会。油屋満員のため油屋の紹介で若菜屋に宿泊。近藤を介して、千葉市の弁護士関一二の長女関鮎子を識る。村の地誌、浅間の植物などを近藤（立原 十七歳一高在学中、一高歌会に講師として来た「詩歌」同人で、立原の歌の上での師）より教えられる。8月、油屋に移り、堀の薦めで、E・ジャルウの「リルケ論」を訳す。この間、堀辰雄に伴われて軽井沢の室生犀星別荘を訪れる。8月21日、追分を発ち、上松を経由、福江の杉浦明平を訪問して、23日、帰京。

11月、「四季」に初めて詩（「村ぐらし」他）を發表。

右のような一夏を過した立原は、軽井沢や追分村のことをすでに堀辰雄の小説「美しい村」で知っていたが、次の感想はいかにも立原らしいものである。「それはやはり美しい村だった。だが堀さんの小説とはちつとも似てゐず、やつぱりほんものだけにつまらない景色が方々にまぎつてゐた。」（二十二日の朝）。この、物語の中の「村」は美しいが、現実の「村」はつまらないという夢想家の正直な告白は、ちょうど先に引用した定稿と草稿に対応している。

連続する二つの断章から成る草稿はその文体からいっても、生活的現実へのつとつた報告ないしは記録にすぎない。ただ二つ目の断章を読み終わつたとき、黄いろな帯をしめた「お嬢さんたち」と前の断章の黄色な「ゆふすげ」の花とが重層されたイメージとして受けとられるのは、先に述べた断絶と飛躍をそこに読み加えるかどうかにかかっているが、それにしても「三時をすぎると／咲く花がある」という報告的文体では深読みといふべきであろう。これに対し、定稿の方で、ことばの仮構によって現実性が脱色していく光景は、立原における「美しい村」の成立を如実にあらわしている。

まず「草稿」の「お嬢さんたち」が一人の少女に限定され、限定されたこととひきかえに「あの人」という臃化表現が採用される。立原ファンなら、「あの人」が年譜の中の関鮎子という十八歳の少女をモデルとしたものだと思つてゐる。だが一篇の詩の鑑賞において、モデルを識っていることは、実は何の役にも立たないのである。なぜなら、この詩を生み出したのは、現実の少女関鮎子との出会いというより、「あの人」ということばが、「日が暮れる」という薄明をよび出し、「消え」を、「ゆふすげの花」を、「過ぎ」をよび出してくるように仮構されているからである。この四行詩の一行目と三行目は、「あの人」といういわば一篇の主人公が描写の対象となっている。たしかに表面的にはそうである。だが、二行目と四行目もつまるところは「あの人」を、非在の空間に定着させるための巧妙な仮構なのである。こころみに詩行の順

を入れ変えて読んでみると、立原のことばのきわどい仮構がみえてくるはずだ（行の下に示した数字は定稿の詩行の順）。

あの人は日が暮れると黄いろな夢をしめ（1）

あの人はそのまゝ黄いろなゆふすげの花となり（3）

村外れの追分け道で 村は落葉松の林に消え（2）

夏は過ぎ……（4）

この二行目と三行目を交互に「ずらし」ただけで、「村外れの追分け道で」落葉松の林に「消え」たのは、実は「あの人」だったと読めてくるのである。文字通り「村は……消え」、同時に「あの人」も消えていくのである。同様に、「夏は過ぎ……」という最終行においても、連用形中止法のあとの四字分の「……」のうちに、消えてゆく「あの人」の姿が暗示されているのである。

こうみてくると、立原道造は、『萱草に寄す』のソネット形式をわがものとする以前で、『萱草に寄す』の十篇にくりかわしうたわれた喪失と別離の主題をあきらかに見出しているといえる。

現実の少女関鮎子でも、一人のお嬢さんでもなく、もはやだれでもない立原の幻影のなかの「あの人」が、昼と夜の境界の薄明の時空のなかで黄いろな帯をしているのがみえる。薄らあかりがしだいに暮色を濃くしていくと、村のたたずまいも落葉松の林の奥に消え、「あの人」の姿も消えていく。暮色のなかに灯るように「黄いろなゆふすげの花」がひらく。「村」が「消え」るのをきっかけに、「あの人」は確実に「ゆふすげの花」に変容する。この変容（ずらし）は存在の深みでおこなわれる謎であり、したがって、わたしたちの現実意識からもっとも遠いところにある。

つけ加えれば、そのような薄明の変容をじつに自然に、じつにさりげなく実現させているのは、語法上のたくらみであることにも留意しておかなければならない。すなわち、一行から四行目の各行の末尾の動詞が、「帯をしめ」(e)、「林に消え」(e)、「花となり」(i)、「夏は過ぎ」(i)と、連用形中止法が用いられ、この、中断しつつ次行にあいまいに接続していく語法、そして、各行の末尾の音韻が、(e) および (i) の各二行あり、この音の交響が、ひそかにしかも確実に、喪失と別離の主題を支えているのである。

3

生活上の現実からその記録ともいうべき草稿へ、草稿からことばによって仮構された詩(定稿)への道筋をみてきたが、立原道造が「村ぐらし」と題した「村」とは、そして「暮らし」とは、どのような意味をもっていたかを考えてみよう。郷原宏氏は、立原道造論^(註)のなかで、立原の昭和十年(一九三五)から昭和十二年(一九三七)にかけての年譜的事実を詳述したあと、

この三年間の動きを見るだけでも、立原の詩がいかに深く軽井沢とその周辺に牽引されているかがわかるだろう。事実、「村ぐらし」以降の立原の詩は、一篇の例外もなく軽井沢(追分)での体験に材をとっている。というより、立原にとって詩とは軽井沢(追分)のことであり、軽井沢(追分)は詩そのものである。

右のように述べる。昭和九年夏、立原の初めての軽井沢(追分)訪問、そして同年の十一月に、雑誌「四季」に初めての詩を発表(「村ぐらし」他)、そして昭和十二年(一九三七)刊の処女詩集『萱草に寄す』の諸篇が、「一篇の例外もな

く軽井沢（追分）での体験に材をとって」書かれるのである。

八つの連詩から成る「村ぐらし」もまた、立原にとっては軽井沢（追分）のことであり、だが同時に、軽井沢（追分）のことではなかった。それは、さきに述べた「村ぐらし」の四番目の詩の「あの人」が実在の少女関鮎子でなかったことと正確に対応している。

「村ぐらし」の三番目におかれた詩がそのことを証明している。

虹を見てゐる娘たちよ

もう洗濯はすみました

真白い雲はおとなしく

船よりもゆつくりと

村の水たまりにさよならをする

この一篇とまったく同じ詩句は、昭和八年（一九三三）末に製作された手書き詩集『散歩詩集』の「村の詩・夕」のパートにすでにあり、また同時期に書かれた物語の「夏の死」のなかにも挿入されている。この一篇は、昭和八年末以前に書かれたものであり、立原が初めて軽井沢を訪れたのはその翌年の昭和九年である。したがって、この一篇の「村ぐらし」はモチーフからいえば、軽井沢以外の地で材を得たものとみななければならない。その地は、昭和八年夏に滞在した御岳と推定されているが、いまは軽井沢以外だと確認するだけでじゅうぶんである。

なぜなら、立原道造は「村ぐらし」の「村」が一方では軽井沢（追分）として読まれることを予想しながら、一方では、

村は「美しい村」と名づけるしかない現実のどこにもない場所であることに自覚的であつたからである。小説に描かれた「村」は「美しい村」であるが、現実の村は「やっぱりほんものだけにつまらない」とするのが、立原道造の感性であつた。このことをさらに展開した郷原宏氏ののみごとな分析がある。^(注6)少し長いが次に引用する。

立原道造は村にここがれておびただしい村ぐらしの詩をつくつたが、しかし、彼はついに村のくらしを、そこに生きる人々をうたおうとはしなかった。彼の村は「村雨」の「村」に対応する、外からながめられた風景であつて、現実の風土でもなければ、生きた人間の顔でもなかった。(改行) そんなものは「人生」の問題であつて「詩」の問題ではない。「人生」の問題は、時を得顔にのさばっている軍人や商人にまかせておけばよい。生と死の中間者たる詩人は「人生」のむこう側に、現実と拮抗すべきイメージの村を構築しなければならない。そのためには、あらゆる生の実質は切り落されざるをえなかつたのである。

立原道造が、いかに反現実の極致に「美」を(つまり「詩」を)仮構しようとした詩人であつたかはもつと強調されていいのだ。この詩の、一見生活のレベルの語かと思われる「洗濯」の一語にしても、生活現実の「洗濯」とは無縁であり、むしろ「あらゆる生の実質を切り落」したところにこの一語の詩語としての機能はあるのだといえる。

生活現実の「村」やそこでの「村ぐらし」よりも、この東京生まれの病弱な文学青年が手にしたのは、堀辰雄の小説のなかの紙の上の「美しい村」であり、立原のここがれがつくり出した仮構された「村」であつた。しかも、それが日常的時間から猶予された夏の休暇に生み出されたものであることも、立原の詩の性格を物語るものだといえよう。

ところで、この詩(「虹を見てゐる娘たちよ……」)が『散歩詩集』に収録された時には、「内容・見出し」の第一頁に

「村の詩・朝・昼・夕」と表題されていて、この詩はその「夕」の部分である。ところが、「四季」二号に連詩「村ぐらし」の三番目の詩として載せられた時には、「夕」の詩という枠組みがはずされている。このことで二つのことが言えよう。一つは、「朝・昼・夕」という見出しはたんに「村の詩」時点における三つの詩の構成上の配慮から付されたものにすぎないということ。二つめは、「村ぐらし」以前のいわば草稿にあたる物語「夏の死」（および『昭和八年ノート八月三、四日の「雨上り」と題して発表された初稿）であたえられていた位相から、一篇の詩それじたいとしての詩人の「美しい村」への移行の問題である。郷原氏のことばを借りれば「現実と拮抗すべきイメージの村」の定立、あるいはそれへの作者の自信のほどがうかがえるわけである。

宇佐美齊氏は、その著『立原道造』のなかで、立原の風景描写・風景中の人物描写をめぐって「人物の風景化」という指摘をおこなっている。^(年々)そのことは、ここでは「虹を見てゐる娘たち」が雨上がりの空にかかった虹をみている人物にすぎず、娘たちが都会から来た娘なのか、村の娘なのか一切関係がないことでもわかる。つまり、娘たちは雨上がりの景の一点景なのであり、そこに「生活」はない。「もう洗濯はすみました」は、真白い雲がこの娘たちによびかける機智的な台詞なのである。娘たちよ、もう雨（の洗濯）は終わりましたよ、そう言つて雲は、その影を地上の水たまりに映しながらゆつくりと過ぎていく。一行目を読んだあとで唐突にあらわれる「洗濯」という語、そして「もう洗濯はすみました」という、この二行目までを読んだ時点では意味不明の一行がこの詩の魅力の核心部をかたちづくっているのである。とすれば、あらゆる生活現実を捨象してしまったあとに、ことばによって仮構された世界しか、ここにはないのだとみるべきである。そしてこの仮構の「美しい村」が、昭和十年代のいわゆる暗い時代を背景にして成立したことも記憶されなければならない。

（この項終り）

〔注1〕「立原道造の生涯と詩的世界」、『立原道造研究』昭和四十六年、思潮社版所収

〔注2〕「立原道造―告白する流転」、『現代詩読本新装版・立原道造』昭和五十八年、思潮社版所収

〔注3〕「立原道造論」、『日本詩人全集28・立原道造』昭和四十三年、新潮社版所収

〔注4〕小川和佑「立原道造年譜」による。〔注2と同じ〕『現代詩読本・立原道造』所収

〔注5〕『立原道造―抒情の逆説』（一九八〇年五月十日刊の初版本、花神社）。なお郷原宏の論稿としては、『歌と禁欲』の「立原道造―失われし時を求めて」があるが、この論稿をもとに発表されたのが花神社版である。

〔注6〕注5に同じ。第二章「暁と夕の間」の一節で『散歩詩集』をとりあげた部分。

〔注7〕『立原道造・近代日本詩人選17』（一九八二年九月初版刊・筑摩書房版）