

伊東静雄『春のいそぎ』論

——ことばの成熟と崩壊——

田 中 俊 廣

成熟ということに頂点があるとしたら、おそらく分水嶺に辿り着くまで、完熟への稜線を登りつづける内部での着実な歩みがあり、一方ではまた、すでに腐爛への兆候が秘かに始動していると言える。譬えると『春のいそぎ』（昭18・9）は、そのような詩集である。

「春の雪」（昭17・3）の典雅で清澄、静謐で深遠な世界は、詩学・ことばの熟成がもたらしたものであり、伊東静雄の詩の一つの達成であると評価したい。そして当然のことながら、この結実は突如訪れたのではなく、ここに至るまでには様々な試行や模索の過程を経てきている。本稿で問題としたい作品を発表順に並べると次のようになる。

夏の終	昭15・10
百千の	昭15・12
春浅き	昭16・5

山村遊行	昭16・6
庭の蟬	昭16・7
七月二日・初蟬	昭16・7
羨望	昭16・10
春の雪	昭17・3
なれとわれ	昭17・10
淀の河辺	昭18・1

やや図式的になるが、これらの佳篇は「春の雪」を頂点として、なだらかに傾斜する山の稜線の各ポイントにそれぞれ的位置を占めている。この山容に、途中から次の戦争詩群が絡まるように点在する。

大詔	昭17・1
つはものの祈	昭17・4
わがうたさへや	昭17・4
海戦想望	昭17・5
述懐	昭17・12・4
久住の歌	昭18・2
那智	昭18・7

つまり、この二つの系譜を突き合わせると以下のことが読み取れないだろうか。「夏の終」から次第に「春の雪」へと登り詰めていくのだが、すでに、山頂に到達する以前に、昭和十六年十二月八日の太平洋（大東亜）戦争勃発を契機として戦争詩が書かれはじめている。秀作「春の雪」とほとんど並行して、ことばの廃墟のごとき「大詔」「つはものの祈」「わがうたさへや」が成立しているのである。このように、「春の雪」のことばはすでに腐爛への要因を胚胎・内包していることから、成熟というより円熟、あるいは爛熟の境界に達していると言えるかもしれない。または、暴発寸前の飽和点ぎりぎりの完成度を示している。

以後、確立された詩学はわずかに「なれとわれ」「淀の河辺」という佳篇にその残影を留めながら、ことばと構想を時代のコードへと没入させ、崩壊への坂道を一気に下っていく。

—

以上が詩集『春のいそぎ』のアウトラインであるが、この構図の概要を示すために「成熟」という語をキーワードとして用いたのは、作品「百千の」（昭15・12）の「哀しみの／熟れゆくさまは」というフレーズに注目してのことである。

百千の草葉もみぢし

野の勁き琴は 鳴り出づ

哀しみの

熟れゆくさまは

酸き木の実

甘くかもされて 照るに似たらん

われ秋の太陽に謝す

わずか七行の詩であるが、音楽性と絵画性が融和した印象鮮明な一つの完結した世界を顕現させている。久々の会心作であつたらしく、書簡に「『文学界』の自他の詩よみ、いくらか目あてもつき、自恃の気持もつき、心かなり鷹揚になりました。独逸の詩もよんでゐます。」(昭15・11・19付、富士正晴宛)と記している。他の日記・エッセイ等にも、これほどの確信・自信を顕わに示しているものはあまりない。ここにはおそらく、この半年ほど「家内に重病人出来まして、身心共に疲労の極」(昭15・6・10付、頼原退蔵宛)にあるという事情や作品の閉塞状態から脱出できた喜びが反映されている。

それでは、その超克の過程がどのような様相を帯びているか、ということが問題となってくる。「そしていよいよ明らかになつたことは則天去私といふことが大切といふことと、文学は決して直接、個人の生活と体験をのみ土台としてはいけないといふ覚悟であります。それと同時に、各自の苦しみを我慢して公の仕事をして行く、人間のいとほしさをしじみと感ずるのです。」(昭15・6中旬、池田勉宛)。ここに一つの詩法が語られている。「個人の生

活と体験」と「公」という対照的な立脚点を止揚したいという志向である。そして、この関係性の根幹には「則天去私」という自我の苦悩を乗り越えた境地が想定され、そのような「個」を基点に「公」へと詩想を広げ、深めていくとも読める。この構図は例えば、山本健吉が柿本人麻呂を評価する基軸に類似している。「限定された個性のなかに閉籠る孤独の詩人ではなく、自分が固く結ばれている一つの生活協同体の法則に従い、その要求する様式のなかで生き、また創造しようとしたところに、彼の作品のカオスとも言われるべき要素が発生する。」⁽¹⁾というように、「個」が「公」に、そして「公」が「個」に内在する関係性はまた、伊東が同書簡で「私はこのごろ他から題をあたへられて詩作つてみたい気持が濃厚です。」と述べていることと同根である。

このような発想への移行は、伊東にとって大きな転換であった。「わがひとに与ふる哀歌」(昭10・10)から『夏花』(昭15・3)の絶唱「八月の石にすがりて」(昭11・9)、「水中花」(昭12・8)への過程は、自ら後に回想する「意識の暗黒部との必死な格闘」⁽²⁾に象徴されているように、「個」の精神的苦闘それ自体を主要モチーフとしていた。苦闘のあまりもの激化が心身の崩壊を招く危険性と詩の閉塞を辛うじて乗り越えるのが、〈凝視〉という「目の正確さ」⁽³⁾によってであった。そして、この新しい境地は、『夏花』の掉尾・到達点「燕」(昭14・7)の、燕が遙か南方諸島から「夜の闇」と「繁き海波」を凌いで来て、澄明で鋭い鳴き声を響きわたらせている姿に暗示されている。⁽⁴⁾

ものや自己の深奥まで見通し、煩悶の壁を突き抜けた時空に開かれた世界を現前させる、この〈凝視〉という視座から地続きに、『春のいそぎ』の初期作品は展開する。『夏花』の最後期の作品「砂の花」(昭15・1)は、童謡調を装いながら、子供に秘められた残忍さを透視している。続く詩集『春のいそぎ』の初期の「誕生日の即興歌」(昭15・2)、「小曲」(昭15・4)、「蛍」(昭15・8)は、同じ童謡調で、冷徹なまでの透視の奥に広がる茫漠としたア

ンニューイに焦点を合わせている。(ちなみに「蛍」は、前述した「個」と「公」との止揚を志向したいとの言及があった書簡の末尾にも記されている)。

いわば、昭和十五年は結果的には『春のいそぎ』の詩法確立へ向けての胎動期であり、同年十一月十九日付富士正晴宛書簡に、「百千の」に関する自信を吐露していたように、この秋頃指針が明らかになってきたと推定できる。

『春のいそぎ』までの詩法の変遷を辿ったため、論が迂回してしまっただが、この第三詩集の骨格を表象しているのが、取りも直さず「百千の」である。

「百千の草葉もみぢし／野の勁き琴は 鳴り出づ」という冒頭二行のイメージは鮮烈である。一面黄や紅に染められた草原の広がり。秋の澄みわたった大気の中に力強い緊迫した弦の響き。視覚を聴覚に転化しクロスさせ、簡潔で雄渾な文体で豊饒の季^{とき}を連想させるこのフレーズは、これだけで澄明で華いだ完結した時空を現出させるほどである。

続く二連以降に、「勁き琴」に象徴される秋の讃歌を成立せしめる基因が示されている。「哀しみの／熟れゆくさま」とは悲哀をマイナス因子として放置したり、切り捨てるのではなく、逆に成熟というプラスへ昇華させる作用を内包する過程の謂である。真に豊かな成熟は、苦悩や悲痛をより多大に包含するほど、さらに高次元な境界へと進展していく。成育の過程で酸味を有するからこそ、収穫期には絶妙な味わいを醸す果実と同じように。つまり、「酸き木の実／甘くかもされて 照るに似たらん」と外部まで完熟の色に輝いてくる。

終連の「太陽」は、もちろん、第一連の紅葉と二連の悲哀・木の実の熟成を促す触媒のような役割を果たし、また「われ」の心の状態にも同じように働きかけている。

そして、「勁き琴」とは「哀しみ」をその根底に秘め、それを成熟へと昇華させていくからこそ、「野の勁き琴」と清冽・荘嚴で凛々とした音色へと生成されていく。

それに、この「琴」とは伊東にとって何よりも「歌」詩であるはずだ。「百千の」発表の数か月前、例えば家族に重病人を抱え「心身ともに疲労の極」⁽⁵⁾にあり、「文学の模索」⁽⁶⁾状態も加わっていた。これら負の因子を内部から醸成させた結実が詩である。その方向性を見出しえた喜びと自信が「鳴り出づ」という古文脈の断言調に込められている。あるいは、全体的に緊迫感の漂う語法に統一されていることからすれば、そのような詩境への切なる願望・希求も含まれていると読解できよう。

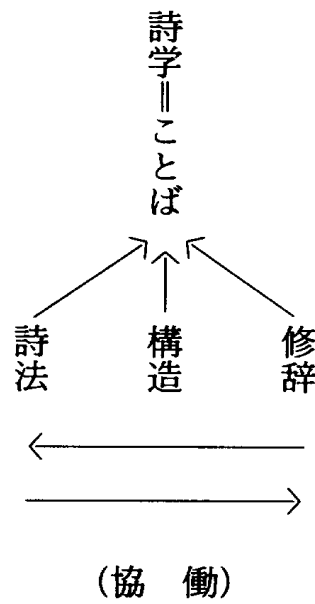
庄野潤三は、伊東の代表作として「帰路」とともにこの作品二作を掲げている。⁽⁷⁾また、伊東静雄の「代表詩50選」に、三人の選者の内、川村二郎と磯田光一の二者が「百千の」を選出していることからも、この文語詩の視覚的聴覚的イメージの鮮烈さ、簡潔で的確な構成とその詩想は、無類の美的生命感を湛えていると評価できるし、伊東にとっても画期的であったと言える。

さて、「草葉」「哀しみ」「木の実」に熟成をもたらしたのが「秋の太陽」であったように、新たな詩境確立への触媒となった物質は何であるか、以下論述したい。

二

ここでは、詩作の際の意思的・意識的な知の運動の総体を仮に詩学と呼ぶことにする。もちろん、優れた作品は作者の企図を超えた要因が多分に作用していることは自明のこととして。あるいは詩学を、広義にとらえた場合で

の〈ことば〉と規定しておく。作者の意識的な作用が全て〈ことば〉に反映される、という意味あいにおいてである。さらに、この詩学〓ことばを形成する基底に〈修辞（表現法）〉、〈構造〉、〈詩法〉という三要素を置くことにする。



図のように三者が有機的に協働（連動）して詩学〓ことばへと収斂され、高められていく。そして、その協働の間から意識を超えた美質も滲み出てくる、と作品の生成構造は一応想定できる。

以下、基底の三者についてそれぞれ検討してみよう。

「七月二日・初蟬」（昭16・7）について、伊東は「これは、擬古文の翻訳風の文体で出来てゐるものです。その点一寸、独りで得意になってゐるのです。」（昭16・8・9付、富士正晴宛）と解説している。この「擬古文の翻訳風の文体」が、「春のいそぎ」で試みられた修辞法である。

「擬古文」とは、伊東の場合、まずその多くを和歌に学んでいると言えよう。古典への関心は大学で国文学を専攻したことから当然であるが、昭和十六年前半は特に橘曙覧に熱中している。曙覧は万葉調で写実を重んじた、後に

正岡子規に影響を与える江戸末期の歌人であるが、伊東はその歌集の編纂を願ひ出るほどの心酔ぶりであった。⁽⁹⁾和歌という短詩形であるがゆえのことば一つ一つの存在感、古語がその背景に蔵するニュアンスの深さ・広さ。以上のような特性を改めて認識し、自己の創作活動の循環器機能へと摂取していったに違いない。さらに、加えてここで重要なのは韻律（リズム）への関心である。これもすでに「小曲」（昭15・4）、「蛍」（昭15・8）の七五調に應用・試行され、中でも「小曲」は、北原白秋の「糸車」にモチーフ・リズムが類似しており、文字通り小曲＝歌（童謡）のスタイルに近い。また、後に「江戸中期以降の和歌、擬古文に習熟して、しかも現代語の根幹と離れないやうにすべき」「鷗外といふと『歌日記』はおよみですか。あれは擬古体の殆どあらゆる作法が試みられてゐるやうに思ひます。」⁽¹⁰⁾と述べているように、この修辭法には長期間強い関心を抱いている。

ユニークなのは、以上の「擬古文」に「翻譯風」が加わることである。鷗外の『うた日記』（明40）が両者の融合された修辭と考えることもできるが、それに遡る『於母影』（明22）ばかりではなく、上田敏訳『海潮音』（明38）など、外山正一等の『新体詩抄』（明15）以来、日本の近代詩が必ず通過せざるをえない大きなステップが翻譯であった。表現法の歴史上もそうであるし、個々人においても、西欧詩のことばとモチーフは作品の更なる展開と深化のために立ち返るべき存在として、近年までなお意識されつづけてきた。伊東にも、ケストナー、ハイネ、ヘルダーリンの翻譯の試みがあり、訳こそ残されていないが、特にリルケには並々ならぬ傾倒を寄せ、詩の閉塞に陥った折には、必ず立ち返る磁場であった。例えば、「具体的に云ふと、三行三聯の詩形式の完成といふのが、私のいまの野心です。……略……そのためにリルケを殊に新詩集をしつかりよんでみようと思つてゐます。」（昭14・10・22付、富士正晴宛）と語っているが、実際、三行三連は「沫雪」（昭14・5）で試行され、後に「春の雪」（昭17・3）という秀作に結実する。また、リルケは形式のみならず、発想においても新たな詩境確立のために、伊東の内部深く

に摂取される。大山定一から寄贈された『マルテの手記』に触れ、「その目の正確さのために払はれた勇猛な真の犠牲がわかる気がします。」(昭14・10・19付)と返礼をしたためている。つまり、『マルテの手記』冒頭近くに「僕はぼつぼつ見ることから学んでゆくつもりだ。」(大山定一訳 新潮文庫 昭28・6)と宣言されているように、もの本質や自己を透視する姿勢の重要性をここで改めて確認しているのである。

以上のことから、「擬古文の翻訳風の文体」とは、単純に、古文脈と欧文脈の語法とがミックスされた文章というふうな狭義に捉えるべきではないだろう。伊東が自己のモチーフを効果的に表現すべき適切な文体の総体を称するのがこの句と考えられる。近代詩の発生からいまだわずか半世紀しか経っていない。透谷、藤村、白秋、朔太郎等々、詩のことばは、個々人の孤独な闘いと試行錯誤の中で獲得されてきている。伊東もこれらの先達と同じように、冥暗の森を手探りで歩くように、詩のことばを探求してきた。口語でもなく古語でもなく、知的過ぎもせず感情にも流されない存在豊かなことばを希求していると言えようか。あるいは、短歌的リズムが主情に流れようとする感情の過多を、知的透視によって制御し、心のリズム・内的リズムとでもいうべき不可視の文体へ止揚していくことではないだろうか。萩原朔太郎が「詩とはリズム(内的音楽)を明白に感じさせるもの」(『青猫』大12)と断言するニュアンスに沿って、伊東の修辞法も把握しておきたい。

自らこのような「文体で出来てゐる」詩と称しているのが「七月二日・初蟬」。

あけがた

眠からさめて

初蟬をきく

はじめ

地虫かときいてゐたが

やはり蟬であつた

思ひかけず

六つになる女の子も

その子のははも

目さめてゐて

おなじやうに

それを聞いてゐるので

あつた

軒端のそらが

ひやひやと見えた

何かかれらに

言つてやりたかつたが

だまつてゐた

平明な表現である。ここでは短歌的リズムの主情へ流れようとする呪縛から解かれ、事物そのものを淡々と描写しているが、それでいて内省的でもある。静謐な夜明け。眠りから覚めたばかりの空ろな意識。天空と意識の薄明

の中、耳を澄まさないと聞き取れないほどのかすかな鳴き声。松蟬かニイニイ蟬か、初蟬だと気付いた淡い驚きとときめき。初夏の朝のかすかな心の弾み。期せずして、同じように目が覚めていて、鳴き声に耳をそばだてている妻と幼い女の子。無言のうちに、家族が同様の状況と心境にあることに、父親はほっと安逸と感動を覚えているのだろう。ところで、「軒端のそらが／ひやひやと見えた」とは何か。息遣いまで重なっているような家庭の温もりにも安穩を感じながら、どこか身近に潜在する日常の亀裂・陥穽が、ふと脳裏を掠めたのであろうか。もしくは単に、早朝の大気の爽冷さにすぎないのか。いずれにせよ、「ひやひやと見えた」というフレーズを導入することによって、作品が静謐な情感の漂いに消え去ろうとするところを塞ぎ止め、緊張感に支えられた引き締まった詩境を形成している。それに、この二行が他のフレーズに波及していくことによって、心の通い合いは、日常の慌しさや悲嘆の中にふと訪れる一時ひとときの至福として強調され、文脈の間から鮮明に浮かび上がる。

先に簡単に家庭の温もりと評してしまっただが、その内実はやはり「何かかれらに／言つてやりたかつたが／だまつてゐた」というふうにしかな表現できない心的様態なのである。以心伝心というか、ことばにしてしまうと掌から零れ落ちてしまふような微細な思い・感情。つまり、表現を拒み（あるいは拒まれ）ながら、それでいて表現を超えようとする詩のことばがここに実現されている。

「七月二日・初蟬」（昭16・7）の前月、「春浅き」（昭16・5）が発表されている。藤井貞和も「春浅き」を愛唱詩篇と述べ、「春のいそぎ」に見いだされる、清水昶氏のいいかたにつけば〈生の根拠〉をあらわにしてきた作品(11)と評価しているが、家族をモチーフにした作品群の中でも、この二作はほのかな情愛の根底に〈生〉の悲哀を通わせている、奥行き(12)の深い佳作と言えよう。

修辞ばかりではなく、構造について意思的自覚的であったのも、昭和十六年であった。関連する作品を発表順に並べてみよう。

春浅き	昭16・5
山村遊行	昭16・6
庭の蟬	昭16・7
七月二日・初蟬	昭16・7
羨望	昭16・10

ここに特徴的なことは、「七月二日・初蟬」を挟む「山村遊行」「庭の蟬」「羨望」の三篇が、いわゆる詩についての詩であることだ。詩集でこれら三作を並置しているのも示唆的である。

「羨望」では、「年少の詩人」を「蟬の聲がやかましいやうでは／所詮日本の詩人にはなれまいよ」と「わたし」はからかったものの、その「羞しげな表情」や素直な物言いに「訳のわからぬうらやましい心持」を抱く。「山村遊行」では「わが歌は漠たる憤りとするとき悲しみをかくしたり」と断言する。いずれも作品の表層世界の深部には生の悲嘆、苦悩や混沌が蔵されているということであろう。この表層と深層の構図は「庭の蟬」に典型的に顕れている。

旅からかへつてみると

この庭にはこの庭の蟬が鳴いてゐる

おれはなにか詩のやうなものを

書きたく思ひ

紙をのべると

水のやうに平明な幾行もが出て来た

そして

おれは書かれたものをまへにして

不意にそれとはまるで異様な

一種前生ぜんしやうのおもひと

かすかな暈ゆまひをともしなふ吐気とで

蟬をきいてゐた

「旅」とは言うまでもなく、非日常に自己を連れ出すことであり、「詩」もまた現実とは別の虚構の創造である。

「旅」の余韻を味わいながら蟬の声に耳を傾けていると「水のやうに平明な幾行もが」湧き出てくる。ところが一方では、「不意にそれとはまるで異様な／一種前生のおもひと／かすかな暈ひをともしなふ吐気」に襲われもする。後者は日常の苦悩や煩悶から派生する精神の崩壊の危機を仄かすシグナルであろうか。伊東は後にも「詩精神それ自

身は難解なものであっても文脈は平明でなくてはならぬと存じます。⁽¹²⁾と後進にアドバイスしているが、これら「平明」の深部に「難解」や自己制御が困難な精神の混沌を秘めるという構造はここに始まったことではない。すでに指摘したように、『夏花』後期の「燕」「砂の花」が類似した構図のもとに成立している。そしてこの発想が、「庭の蟬」等三篇の、詩についての詩に反映されているように、自覚的に獲得されていき、「春浅き」「七月二日・初蟬」を生んだと想定できる。一見平穏で柔和な詩境の奥に、精神の冥暗や沈潜した思考が通奏低音のように隠されていることは、日記や書簡に幾度となく訴えられている心身の疲弊の度合いがそれを裏付けている。

「七月二日・初蟬」解読の際、末尾の三行が言語の意味の上には顕れにくい心の様態を表現していると指摘したが、このことは伊東に意図的に試行されてきた一つの詩法であった。エッセイ「談話のかはりに」(「天性」昭16・3)で次のように述べている。

しかし、何と言つても詩人に大切なことは詩による証明だ。といふより、何か茫漠たるものによつて証明された詩に、僕が向ふから歌はれることだ。その余のことは弁解にすぎぬ。

この詩法のベクトルは、第一詩集『わがひとに与ふる哀歌』所収の「寧ろ彼らが私のけふの日を歌ふ」(昭10・1)に、タイトルそのままに明示されていた。この詩句は様々な角度から解釈が可能だが、まず、伊東にとつて詩とは何か、という根本的問題の表徴であった。詩とは、決して自己の生や心象の一部を開示する日常の断片や付随物ではない。個の全存在と相拮抗し対等に渡り合う、独立したもう一つの世界である。時には自己と対立し、あるいは

呼应し、あるいは相対化する鏡でもあつたらう。

伊東が詩を真に自己の表現形態として自覚するのは、昭和八年八月「病院患者の歌」（初出「呂」昭8・6）を有力誌「コギト」に初めて発表する頃である。前年二月に父を亡くし、負債とともに家督を相続し、同年四月に結婚。六月、青木敬麿らと「呂」を創刊。現実社会、日常の桎梏に歩を踏み入れ、そのしがらみや重さに足を掬われようとするのが身に染みてくる時期に、詩作にのめり込んでいく。つまり、現実とは別の虚構の世界を必要としたのである。作者の現実が作品に反響し、逆に作品が作者の生を突き動かす。この二つのベクトルの往還運動の中に自己を存立せしめることが、日常をそして詩を生きることだったのである。

この関係性は実は『哀歌』から『夏花』を経て『春のいそぎ』まで一貫しているのだが、「私のけふの日を歌ふ」（『「僕が向ふから歌はれる」』のは、「彼ら」（『「輝かしかつた短い日」』ではなく、この時点では「何か茫漠たるものによつて証明された詩」に変遷している。この差異にこそ、『春のいそぎ』の詩法が如実に顕れている。「何か茫漠たるものによつて証明された詩」の傍線を施した二つの概念は一見矛盾している。「茫漠」という曖昧模湖としたものに「証明」が可能であろうか。

しかし、ここでは模糊たる概念にこそこだわっているのである。「茫漠」とは、ことばが記号として表徴している枠外の、意味やコードを超えた微妙な感覚や心情の様相ではないだろうか。思考や感情はことばという符牒が指示する枠内に収まるほど単純ではなく、いくつもの階梯に区分され広がっている。いやむしろ、境目などなく連綿と列なっていると考えたほうが正確かもしれない。伊東は他にも同じ頃「僕ら詩人が平素詩で表現しようとする——といふより表情しようとする——ものには題材といふものはない。譬へて言へば、天地間の風や水の、濛濛とでもいへる風のものである。南無阿弥陀仏とか南無妙法蓮華経といへばもうそれで充分なものなのである。また、ああ、

とか、花、とか言へばそれですむものなのだ。⁽¹³⁾と語っている。中原中也の「名辞以前の世界」(「芸術論覚え書」昭8〜9頃)や、小林秀雄の「美しい『花』がある。『花』の美しさといふ様なものはない。」(「当麻」昭17)を想起するまでもなく、「ああ、とか、花」としか言えない感動の綾を表現することが、詩(短歌・俳句)に課せられた宿命であろう。ことばにならない、あるいはそのコードを超えた意味や意思・感情を、ことばで「表情しようとする」パラドックスを背負いながら。

「茫漠たるもの」は「七月二日・初蟬」「春浅き」のほかにも、類似した想念が次の詩句にも認めることができる。

・かがよへる 雲のすがたを／水深く ひたす流は／ただ黙し 疾く逝きにしか (「淀の河辺」)

・春寒むのひゆる書齋に 書よむにあらざ／物かくともあらず／新しき恋や得たるとふる妻の独り異しむ
(「なかぞらのいづこより」)

・そして 訳のわからぬうらやましい心持で／この若い友の顔をながめた (「羨望」)

・もの音絶えし岡へは／たゞうごかぬ雲を仰ぐべかり (「わが家はいよいよ小さし」)

・同じやうに永い間わたしも呆やりすわつてゐた／わたしは疲れてゐるわけではなかつた／海に向つてしかし心はさうあるよりほかなかつた／……略……ただある壮大なものが徐かに傾いてゐるのであつた (「夏の終」)

これら、ことばの意味の範疇に収まりきれない心境の様相は、ことばにまわりついている既成概念を一旦空無化し、そこから再び浮かび上がってくる醇化した〈像〉の組成によって、はじめて表現可能になる。「談話のかはりに」という先の引用の前にも、「出来るだけ自分だけの心は呆やりすることを——たのしみにしてゐます。」とあり、

これは「この機会に身体と脳の改造をやってみよう」とする動機から生じているのだが、この空無化はことばの再構築ばかりではなく、身心の再生にも連動していた。

以上のように、「茫漠たるものによつて証明された詩に、僕が向ふから歌はれること」という、詩||ことばと作者主体との相対化が『春のいそぎ』の詩法の根幹と言えよう。そして、両者を拮抗させ、その相互作用・往還運動の中で互いを改新・深化させていくことを伊東は企図したのである。

四

これまで、論述してきた詩学||ことばを改めて整理しておく。修辞（表現法）としては、和歌的伝統的韻律が抒情に流れようとするところに〈知〉を導入することによつて、感情の澱を濾過し内的リズムを生成する柔軟で深度豊かな「擬古文の翻訳風の文体」。構造としては、「庭の蟬」に典型的に示されていた「平明」な文脈の背後に精神の混沌や悲嘆や冥暗を秘めるといふ装置。それに詩法としては、作品と作者の現実（生）とが相対化され、両者がせめぎ合いながらダイアレクティブに深まり高まっていく相乗的構図。

主として昭和十六年に自覚的に達成されていくこれら三つのファクターが、それぞれ単独に確立されるのではなく、同時進行し、〈協働〉することによつて「春浅き」「七月二日・初蟬」の佳篇が生み出された。この〈協働〉が最も理想的に機能した作品が「春の雪」（昭17・3）である。

みささぎにふるはるの雪

枝透きてあかるき木々に
つもるともえせぬけはひは

なく声のけさはきこえず

まなこ閉ぢ百^もあむ鳥の

しづかなるはねにかつ消え

ながめろしわれが想ひに

下草のしめりもかすか

春来むとゆきふるあした

かつての「野心」であった「三聯三行の詩形式の完成」（昭14・10・22付、富士正晴宛）と言えよう。遙遠なまでの静寂。ここでは空間だけでなく時間までがひっそりと静まっているかのようである。それでいて季節は、速度とも言えないほどのかすかな速度で推移している。柔らかな沈黙の奥処に読者主体は吸収され、感覚も思考もその中に溶解していくような魔力を漂わせている。

この作品については、水本精一郎に精緻な分析と優れた鑑賞があるが、⁽¹⁴⁾この論に援けられながら改めて読解を試みることにする。

読者のスクリーンには、まず柔らかな雪が意識の時空に沈むように静かに降りつつける。ここにはもの・の・実・体・が

臆に霞み、「かすか」な「けはひ」に全てが包まれている。第一連の「枝」「木々」もそれ自体がクローズ・アップされる対象ではなく、淡く逆光を受け、輪郭だけが影絵のように透けて浮かび上がる背景として存在している。あるいは「枝透きて」とは落葉した広葉樹林（裸木）とも解釈できるが、何れの場合にせよ、舞う淡雪が触れたかと思ふと瞬時に消えてしまうあえかな様態を強調するための小道具として設定されているにすぎない。

また、第二連の「百むむ鳥」も必ずしも視線が捉えた光景ではない。森閑とした樹林のあちこちに棲息する鳥たちを脳裏に想起しているのである。突然の底冷えと雪に見舞われ、鳴くことも身動きもできず、じつと枝に止まっている鳥の羽根に思いを馳せている。さらに、前景に舞いつづける雪でさえ、「つもるともえせぬけはひ」「かつ消え」と、あたかも実在する事物のはかなさを表象するかのようには、地上の現実に触れようとする瞬間に溶解してしまふ。

読者の意識には雪の実体は遠退いて、むしろ消えていく残像・残曳のほうが強く刻印される。沈思の映（影）像とでも言えようか。いつの間にか、雪はモノクロームの意識のスクリーンに（＝「ながめあしわれが思ひに」）だけ降りつづけ、その静謐澄明な沈黙の音にひたすら耳をそばだてている。やがて、ふと気付くと、この幻影の空漠から反転するかのようには、少しずつわずかずつほの明るさ・暖かさが、春の予感として体感されてくる。そして、読了後には、いつの間にか、明るく生命感に溢れた春の到来の期待感に、心身の隅々まで満たされている。

全体が五音と七音だけで成立していて、短歌的韻律に没入しようとするところを、句末を体言止め（「はるの雪」「ゆきふるあした」）、あるいは連用中止法（「かつ消え」）、詠嘆の間投助詞（係助詞か。「えせぬけはひは」と変化をもたせることによって辛じて塞き止めている。抒情過多になりがちなりズムを抑制し、ぎりぎりの臨界で均衡を保っている。また、ひらがなの多用、つまり表意文字を最小限に押さえていることは、繊細で視覚的聴覚的奥行き

のある世界を創出するのに効果的である。淡雪のふつくらとした、静かにふんわりと宇宙から舞う様態にも、ひらがなは相応しい。中でも、冒頭の「はるの雪」と、終行の「春来むとゆきふる」とにおける仮名と漢字の逆転・転換は、それぞれの時点や文脈で強調したいイメージ（映像）を表意文字で定着させて精妙である。

ところで、ほとんどが客観描写で占められている中で、わずかに「ながめろし」にだけ主情が顔を覗かせている。周知のとおり、「ながむ」とは古語では、もの思いに沈みながらぼんやり見やるという意味の場合が多い。ここにも、「もの思い」が濃厚に潜在していると読解すべきであろう。

事実、昭和十七年一月二十七日の日記に「二日程前より風邪にて臥床中なりしまき子熱ひきしが、身体いまだだるげなり。われも気分わるし、早くいぬ。」と記し、続けて「みささぎにふるはるのゆき 以下詩なかなかならず」と三種の「春の雪」の推敲の跡を辿ることができる。日常生活の繁忙や身心の不調が「ながめろしわれが想ひ」の主な要因であったろうが、わずかに二か月程前の十二月八日に突入した太平洋戦争の時局から生じる心の騒ぎ・動揺もこの「想ひ」に影響を及ぼしていないだろうか。確かに、「大詔を拝してより後、こゝろまことに爽やかにゆたたく、十年の鬱屈（詩書く決心をして、やり始めてから丁度満十年）、今は雲散する心持であります。」（昭16・12・31付）と蓮田善明に書き送ってはいるが、この感慨を鵜呑みにするわけにはいかない。一方では、第二次世界大戦勃発の報に「自分の頭脳では果して戦争に堪へるだらうか、二、三日前から自分はしきりにそれをあやぶんでる。」（昭14・9・1 日記）と不安を洩らしている。伊東は畏友・蓮田善明のイデオログに自己を重ね、委ねることによって、病弱や精神の葛藤や狂気を乗り越えようと自ら鼓舞しているのではあるまいか。なぜなら、同日記の引用部分の前に「頭重く、いんうつ也、夏の疲労つもつて甚しい感がする。朝校庭で分列式ながめながら、思索ばかりで行動なきものは発狂す、といふ言葉をつぶやいてゐた。」とあり、この憂悶と狂気への怖れは、伊東の生涯を断続的に

襲う宿痾みたいなものであったから。

つまり、「春の雪」の静謐澄明で深遠な詩境の背後に、表裏一体となって現実の暗部が貼り付いている。だからこそ、「春来むとゆきふるあした」と春の到来が切望されるのである。それにしても、心身の疲弊と消耗でくずおれる寸前にあり、加えて戦争イデオログに大きく呑み込まれようとしている、そのような崖っ淵の状況に追い込まれながら、ことばの危うい均衡を保っている美しさは、他に類例を見ない完成度を示していると言えよう。

この腐爛のにおいをわずかに漂わせる円熟に達した作品を、水本精一郎もその論考の冒頭から「伊東静雄の抒情詩を一つの完成の姿で示した作品である。少くとも、第三詩集中出色の絶唱であることには誰しも異論はあるまい。」⁽¹⁵⁾と評価し、杉本秀太郎も「明治以後の抒情詩が、これほど静観的であり、読者の記憶のゆるく張られた弦にこれほど繊細なふるえを起させたことは、いまだなかった。」「この詩ほど、その音声的配慮によって、われわれの記憶に生氣と希望を返す詩は少ないであろう。」⁽¹⁶⁾と絶賛している。他にも、藤井貞和の「『春の雪』は二十年前も二重丸、いまでも二重丸という数少ないものの一つ」⁽¹⁷⁾という称讃もある。

五

この「春の雪」(昭17・3)を頂点として、ことば詩学は下降の一途を辿る。すでに前には「大詔」(昭17・1)という戦争詩が書かれ、以後わずかに「なれとわれ」(昭17・1)「淀の河辺」(昭18・1)に、到達した詩学の残影を残しながらも、ひたすら崩壊への坂を下りつづける。昭和十六年十二月八日をターニング・ポイントとして、今村冬三が「詩人たちはへ大東亜戦争」という呼称に、みずから進んでそれぞれの思想的立場からの思い入れによる

正当化を試み、それまで強いられて来た思想的窒息状態からの脱出を図った⁽¹⁸⁾と指摘しているが、伊東静雄にもこの思想的合理化は当てはまる。先に引用した蓮田善明宛書簡（昭16・12・31付）の「十年の鬱屈」「今は雲散する心持であります」という感慨がそれである。この意識の構造は「詩集春のいそぎ自序」の「草蔭のかの鬱屈と翹望の表情が、ひとたび 大詔を拝し皇軍の雄叫びをきいてあぢはつた海闊勇進の思は、」まで一貫しているが、これは戦争を肯定していく人々の大方の自己合理化のパターンであつたらう。

ところが、伊東の「十年の鬱屈」は単なる共時的思潮に同調しているばかりではなく、自らこの叙述の直後に「詩書く決心をして、やり始めてから丁度十年」と補足しているように、「鬱屈」の内実には、自己の詩業の閉塞や苦悶も込められているのである。

戦争詩の問題は、即座に否定し黙殺するのではなく、時代性と詩業との距離や関連、つまり現実・日常と伊東における詩の意味との紐帯の様相を検証するところにこそ、問われなければならない。

日記・書簡から見ると、伊東は昭和十一年から十四年（十五年）、それから十七年とおよそ三年ごとに心身の極度の疲弊に陥っている。それにこの疲弊は同時に詩の閉塞状況と呼応し並行している。例えば、既に引用した日記の「頭重く、いんうつ也、夏の疲労つもつて甚しい感がする」「思索ばかりで行動なきものは発狂す」（昭14・9・1）がそうだし、十七年七月八日の日記には次のように記す。

この一学期間苦しかった。身心ともにまい^{マヤ}った。しかし昨日、今日やや鎮静、詩書きたいと思ふ。ほんとにくるしかつた。いよいよどんづまりになつた気がした。

……略……

ぼつと小さい音して、覆うてゐた蓋がやぶれて、情感が生のままに空気にあたるこち、そしてしづかにあたりを見廻してつぶやいてゐる。

以上の叙述から類推できるように、伊東の「鬱屈」の内実には、自己の狂気とのすさまじいほどの闘いが孕まれている。抑鬱症とでも言えようか、少くともそれに近い切迫した精神を抱え込んでいたのだ。中でも十七年の「ぼつと小さい音して、覆うてゐた蓋がやぶれて、情感が生のまま空気にあたるこち」は、ナイーブな精神が裸形のまま、無防備のまま荒々しく慌しい現実に晒されていて、ほんの少しでも外圧が加わると暴発し、一気に崩壊へと雪崩れ込んでしまうような、危うい地点に立たされていることを暗示している。

伊東にとって詩とは、このような苦闘を対象化・客観化する、生に欠くべからざる存在である。「何か茫漠たるものによつて証明された詩に、僕が向ふから歌はれることだ。」（「談話のかはりに」という構図が示しているように、自己と詩との間に距離を保ち、両者が拮抗しバランスをとりながら現在を生きることが、詩を書くことの意味であった。現実を相対化する虚構の世界の創造は、いわば癒しでもあった。

ところが、戦争の挙国一致・国家総動員という外圧は徐々に個の内部にまで浸透し、ことば・自己の客観化を不可能にする。洪水のごとくアイデンティティーを呑み込んでしまう。まして、精神の危機を抱えている者にはこの奔流は数倍もの勢いを増して体感される。このような時局に抗する思想・理念を形成・確立する以前に、伊東は自己の内部との闘いを生きのびねばならないという状況にあった。

この場処から「大詔を拝して」や大本営発表を丹念に日記に記述する意識の構造へ到るステップはほんの僅かである。迫り来る大波に対抗できないと悟った時、生命を維持するためには、自己を空しくし、その波のうねりに身

体を預け浮遊するしかない。蓮田善明との交遊に窺うことのできるある種の清冽さは、いわば波のうねりに身を委ねた放念から生じる潔さに源を発してはいまいか。書簡を見わたすかぎり、他の多くの人々に対するそれに比べて、蓮田への伊東のことばのトーンが異常なまでに高いのはそのためではないのか。

この危急の際の本能的なまでの、手放しの自己劇化のトーンがそのまま戦争詩の高揚したことばにつながっている。この点に関して、菅谷規矩雄の「わがうたさへや」についての「戦争賛美という〈対他的〉な態度であるという以上に、本質的に、いわば戦争耽美としかいいようのない〈対自的〉な態度であり、『ことば』のありようである。『わがうたさへやあなをかし』という自己肯定、自足、美的エゴイズムである。そのかぎりでは、伊東静雄の詩は、戦争によって『おのれを失う』どころか、かえってその逆であった。⁽¹⁹⁾という指摘は興味深い。〈自己劇化〉とは、まさに「戦争耽美としかいいようのない〈対自的〉な態度」に起因している。「耽美」とは自己と美(対象)が一体化することである。伊東は戦争詩の創造で「美」は掌中に収めることができたが、その結果「春の雪」の詩学は「失」ってしまったのである。菅谷の論考を補足するなら(氏も「そのかぎりでは」と留保を置いてはいるが)、「おのれ」(生命)は失わなかったが、詩のことばを失ったと言えよう。「わがうたさへや」「述懐」「大詔」は明らかに戦争のコードや韻律に発語の意思を任せきった、個我を喪失した時代の歌でしかない。中でも「述懐」(昭17・12・4)は「大詔奉戴一周年に当りてひとの需むるまゝに」という添書きが付されているように、「大阪毎日新聞」企画の高村光太郎、室生犀星等七人による〈軍神につづけ〉シリーズに列なる作品であった。

しかしながら、伊東の戦争詩と他の詩人達とのそれとは差異がないわけではない。〈自己劇化〉が〈対自的〉であったように、あくまでことばのベクトルは他に向かうのではなく、主として自己の高揚へと作動するのである。だから、先陣に立つて旗を振る類のアジテートのトーンは稀薄である。さりとて、これらの作品を肯定する謂れは

どこにもない。藤井貞和も「一体戦争詩と便乗詩との区別があるか。」「現代にとって、それは意味を持たないから、われわれはそれをおしげもなく捨てるのだ。現代にまで生き延びてこないから、この作品のなかで伊東は駄目なのである。」⁽²⁰⁾と論じているように、作品として詩のことばとして退廃していることは疑いえない。

「わがうたさへや／あなをかし けふの日の忝なさは」「わがうたさへや」や「草蔭の名無し詩人」⁽²¹⁾（「述懐」）という、神や天皇を奉戴しての殊更な自己矮小化。「すがしさにえ堪へで泣きて」（「述懐」）や「清しさのおもひ極まり／宮城を遥拝すれば／われら尽く／——誰か涙をとどめ得たらう」（「大詔」）の類型的な「涙」と「泣き」、それに「われら」という主体放棄。これらステレオタイプ化した言語世界には作者とことばとの距離・相対化がない。松本健一が尾形亀之助の「大キナ戦（1 蠅と角笛）」（昭17・9）を評して、尾形の「住所不定」「物それ自身」的姿勢が「政治を拒絶」⁽²¹⁾させていると絶讃しているが、それは例えば次のようなフレーズを指しての言及である。

便所の蠅（大きな戦争がぼつ発してゐることは便所の蠅のやうなものでも知つてゐる）にとがめられるわけもないが、一日寝てゐたことこの面はゆく、私は庭へ出て用を達した。

昭和十七年九月、「歷程」に発表されたこの詩句と、伊東の同時期のそれとの差異は歴然としている。尾形のような批評精神（自己と他への）は、この期の伊東にはない。定住者であり、時代や社会の枠組の中で狂気を飼ひ慣らしながら生きる一市民にとって、戦争の客観視は多大の苦難を要する不可能なことだったのだろう。

ともかく、伊東の戦争詩では、「春の雪」を頂点とする詩と作者主体とのダイアレクティブでスリリングな関係性が完全に崩壊している。「自分の頭脳では果して戦争に堪へるだらうか」に反映されているような繊細な精神と鋭

敏な感性が、作品を円熟へと導いたのであるが、同資質が一方では戦争イデオログへと身を委ねさせた（そうすることではしか生の維持はありえなかつたが）という、この自家撞着の有り様は痛ましい。

「わがうたさへや」を巻頭に据え、さらにその前に詩と同内容の自序を添えた『春のいそぎ』（昭18・9）は、その編集の構成・構想からして綻びや瑕瑾の多い詩集である。一方、「春浅き」「七月二日・初蟬」「春の雪」「淀の河辺」等の佳篇を含むという観点からは新詩想を切り開いた重要な詩集と言える。作品を読むという行為は、戦争詩を収録しているという理由から即座に捨象するのではなく、「百千の」の、秋の大きに澄みわたった音を響かせ張り詰めていた「琴」の弦が、どうしてもどのように断たれてしまったのか、その様相と過程を究明することではないだろうか。

註

- (1) 山本健吉「柿本人麻呂」（『古典と現代文学』新潮文庫 昭35・10）。この「個」と「公」の構図は本論考で繰り返し説かれている。例えば、「近江の荒都を過ぎたときの歌」について「彼の個人的な感情が非個人的なものに昇華することによって、偉大な創造が成就されている」「しかもこの没個性的な表現のうちに、人麻呂の詩人的自覚が胎動してきている様子が見られ、おのずから人麻呂的なのが形成されて来ているのを見る。だがそれは表現の対象としての個性ではなく、表現の媒体として、受容するものの豊かさによって自己を示現するところの個性である。」と指摘している。
- (2) 桑原武夫宛書簡（昭23・2・13付）
- (3) 大山定一宛書簡（昭14・10・19付）
- (4) 拙稿「伊東静雄『夏花』論——その発想の軌跡を中心に」（『日本近代文学』第30集 昭58・10）に詳述。
- (5) 額原退蔵宛書簡（昭15・6・10付）。なお、池田勉宛書簡（昭15・6・16付）にも同様の記述を見ることが出来る。
- (6) 池田勉宛書簡（昭15・6中旬）

伊東静雄「春のいそぎ」論——ことばの成熟と崩壊——

- (7) 庄野潤三「伊東静雄」(『日本近代文学大事典』第一卷 講談社 昭52・11)
- (8) 「伊東静雄」(『現代詩読本10』 思潮社 昭54・8)
- (9) 蓮田善明宛書簡(昭16・5・13付)
- (10) 田中光子宛書簡(昭19・5・1付)
- (11) 藤井貞和「しろ花 黄い花」(『四次元』第六号 昭53・2)
- (12) 田中光子宛書簡(昭19・3・22付)
- (13) 「文章」(『三人』昭16・6)
- (14) 水本精一郎「春の雪」考——「春のいそぎ」論(三)「河」昭52・12)
- (15) 註(14)に同じ。
- (16) 杉本秀太郎「伊東静雄の詩」(『視界』昭35・6)。杉本は後、「伊東静雄詩集」(岩波文庫 平1・8)の「解説」では、詩法的視点から「夏の終」「蛍」だけを佳作とし、他の「春のいそぎ」の詩篇には否定的見解を下している。
- (17) 川村二郎・磯田光一・藤井貞和(討議)「拒絶と凝視の絶唱——『暗黒の格闘』から「平明な思索」へ」(註8に同じ)
- (18) 今村冬三「疑問という形の序論」(『幻影解「大東亜戦争」』昭64・8 葦書房)
- (19) 菅谷規矩雄「美しい詩の詩人——伊東静雄の戦争、国家、家族」(註8に同じ)
- (20) 藤井貞和「解題」(『伊東静雄詩集』 思潮社 昭55・6)
- (21) 松本健一「文学の根源について——尾形亀之助私見」(『四次元』第八号 昭54・7)

付記

本稿は、一九九二年度日本近代文学会九州支部春季大会(六月二十七日、佐賀大学)において口述発表した内容を原型としている。