

紀元二六〇〇年の反照

——内閉と崩壊、そして虚無——

宮 崎 真 素 美

髪は散る

椅子はみづから倒れはじめ

日没には

器物の底もひびわれて

水の音も

じぶんの声も聞えない

吸殻や

とんでくる抽斗などを

たゆみながら一つの扉が支えてゐる

（鮎川信夫「形相」抜「新領土」昭和15・9）

神武天皇の即位から二六〇〇年を迎える年として、昭和一五年は「紀元二六〇〇年」と位置付けられた。国による祝祭式典をはじめとした関連行事が全国各地で挙行され、満州事変から太平洋戦争敗戦にいたる一五年間において、国威発揚の極点を形成していた年として知られる。

こうした国家的な祝祭ムードに詩歌の世界も連動したが、一方でその反作用ながらに、鮎川信夫の室内詩篇に見られるような内閉し崩壊する心象を刻んだ詩篇や、それら悩める個我とは一線を画した村野四郎の『體操詩集』があらわれる。そうした「詩」に映し出された反作用的側面に焦点をあて、この期に交錯した心性を捉えてみたい。

一 「一」という概念

まず、作用の側で着目されるのは紀元二六〇〇年の三年前、文部省より出された『国体の本義』（昭12・3）である。「国体を明徴にし国民精神を涵養振作」することが「刻下の急務」と冒頭に掲げられた本書編纂の意図は、同時に、「国家」というものの本義が、この時点では不明瞭であることを伝えてもいる。

古事記や日本書紀を引用しながら、「万世一系」、「永遠」、「億兆一心」などの語とともに、「過去も未来も今に於て一」、「我が歴史は永遠の今の展開」、「我が歴史の根柢にはいつも永遠の今が流れてゐる」と述べ、「歴史」と関わる「永遠の今」が強調される。また、「天皇」は「所謂絶対神」や「全知全能の神」とは異なる「皇祖皇宗と御一体」の存在、つまり、「歴史」的存在であるとし、臣民に選ばれた「君主」でもなければ「主権者」でもない、「天照大神の御子孫」、「皇祖皇宗の神裔」、脈々と連なる神の末裔であると定義される（第一 大日本国体）。ここでは、こうした「歴史」、「永遠の今」、「天皇」の相関に留意しておきたい。

天皇が君主でもなければ主権者でもないとする定義は、美濃部達吉らの天皇機関説に対している。そして、昭和天皇自身は国家有機体説になぞらえるようにして、「機関よりも器官の方が良い」、「国家を人体に譬へ、天皇は脳髓であり、機関と云ふ代りに器官と云ふ文字を用ふれば、我が国体との関係は少しも差支ないではないか」、「私を神だと云ふから、私は普通の人間と人体の構造が同じだから神ではない。そういう事を云はれては迷惑だと云つた事がある」と述べた^{〔1〕}とされている。「神」として身体性を稀薄にされたところから、晩年は病のために日々の下血の有無や体温など、

そのコンデイションの一端が報じられ、きわめて肉体的な存在として終焉を迎えた昭和天皇の一身は、そうした意味でまさに時代の象徴であつたと捉えることもできるだろう。

さて、『国体の本義』の「結語」部分では興味深い記述に行き当たる。「西洋近代思想」の「個人主義」が個人の価値や個人の能力の発揚を促したことはその「功績」であると位置付けるものの、これがために、「社会主義」、「共產主義」、「ファッショ」、「ナチス」等の思想や運動が起こつたのだと指摘、しかし、こうした「欠陥を是正し、その行き詰まりを打開する」には、「社会主義乃至抽象的全体主義」を模倣したり、あるいは、「機械的に西洋文化を排除すること」では不可能であり、「国体を基として西洋文化を摂取醇化」することと「国体の明徴とは相離るべからざる関係」にあるとして、西洋思想の摂取に肯定的な姿勢を示している。この点と、先に留意したい相関として示した「歴史」、「永遠の今」、「天皇」とは、西田幾多郎によつてT・S・エリオットと連携される。

エリオットについては、昭和十一年にイギリスで出版された詩篇「バーント・ノートン」(Collected poems, 1909-1935 by T. S. Eliot, Faber & Faber, Apr. 1936.)を例に見てみたい。鍵谷幸信⁽²⁾は、「エリオットの詩的生涯で、最高の作品といわれる「四つの四重奏」の第一部をなした詩篇」と紹介、その「特徴」を次のように述べている。

この詩の特徴はなんといっても詩人エリオットの詩想が思想と完璧に一致して、キリスト教の理念に裏うちさ
れ、時間と非時間の形而上性がみごとに詩的探究の形態をとつて結晶したものである。

「時間と非時間の形而上性」が「結晶した」とされる指摘はさらに、「伝統の觀念」、「歴史的感覺」、「キリスト教の理念」の「詩化」とも表現されている。

「バーント・ノートン」は次のようにはじめられる。

現在の時間と過去の時間は／おそらく未来の時間の中では現在となる／また未来の時間は過去の時間の中に含まれ
る。／もし凡ての時間が永遠に現在ならば／凡ての時間は贖うことができない。(I)

目くらまししながらにたゆたう時の認識が象徴しているように、どこかへ定着することがなされない揺らぎのなかで

見出されてゆくのは、〈静かな点〉である。

回転する世界の静かな点で。肉体でも／肉体でないものでもない／そこからでもそこへ向かつてでもない その静かな点で／そこに舞踏がある／だがとらわれているのでもなく動いているのでもない。 (II)

それはさらに、〈動きつつある世界の静かな点〉(IV)ともされる。

また、〈永遠〉と〈現在〉と〈終局〉とが、先の冒頭部に続く部分で、次のように折り重ねられている。

かつてあったかもしれないものは／ただ冥想の世界にのみ永遠の可能性を残すひとつの抽象なのだ。／かつてあったかもしれないもの あつたものは／ひとつの終局を指している／常に現在というものを。 (I)

このように、抽象度の高い形而上学的な観点から繰り出されているのがエリオットにおける「時」の概念であり、それは揺らぎ、定着を拒んでいる。

こうしたエリオットの概念を、『国体の本義』で相關的に捉えられていた「歴史」、「永遠の今」、「天皇」と結びつけているのが、紀元二六〇〇年の年に出版された西田幾多郎『日本文化の問題』(昭15・3 岩波書店)である。同じく岩波書店から出版され、折々の政治的背景によって書き換えられる物語としての歴史を指摘した津田左右吉の『古事記及日本書紀の研究』(大13・9 岩波書店)が発禁処分を受けたのは、そのひと月前の昭和十五年二月であつた。

西田は『日本文化の問題』において、「矛盾的自己同一」という自身の概念を繰り返し、「多」を「一」にすることの重要性を主張する。「一はどこまでも多の一であり、多は何処までも一が多でなければならない」、それが現実の世界を「多と一との矛盾的自己同一」と考える所以であり、「物と物とが何処までも並列的に相対立する」のが「空間的」であるのに対して、「対立する物と物とが一つとなつて行く」のが「時間的」であるとし、「時とは何処までも相対立するものの統一の形式である」(二二)とする。このことが、時間的観念としての「歴史」や「伝統」と結びつけられることになる。そして、「皇室と云ふものが矛盾的自己同一的な世界」である「永遠の今」(二五)とされることで、『国体の本義』で定義されていた歴史的存在としての天皇、さらには、「歴史」、「永遠の今」、「天皇」の相関と一致するのである。

西田はこれらの根拠として、エリオットを援用する。

大なる伝統のみ大なる創造を生むことができる。ティ・エス・エリオットは云ふ、伝統とは受継がれるものでなくして努力して得られるものである、それは歴史的感覚を含んで居る、時と時を越えたものが一つとなる歴史的感覚が人を伝統的にするのであると。

(一八)

続けて、「過去と未来とが現在に二」となる「永遠の今」、「過去未来と同時存在的なもの」が「永遠なるもの」であり、「生きた伝統は矛盾的自己同一として、伝統と伝統とは何処までも結合し行くもの」だとする。つまり、すべての時間的観念は「二」を指すものとされるのである。

「バートン・ノートン」において、〈すべてのものは常に今なのだ〉(「V」)とするエリオットは、述べたように、〈現在〉を〈へひとつの終局〉とも描き出し、その揺らぎの中で〈静かな点〉を見出していたのだった。エリオットにおけるそれが、〈そこからでもそこへ向かつてでもない〉と描かれるのに対し、西田におけるそれは、「我々が何処までもそこからそこへと云ふのが、万民輔翼の思想でなければならない」(「五」)としており、「皇室」への求心性として捉えられているところに異なりがある。

この〈静かな点〉をエリオットの概念にほど近く描き出しているのが、これからふれる鮎川信夫の室内詩篇である。

二 内閉と崩壊を描く詩人たち

『日本文化の問題』が出版された昭和十五年には、紀元二六〇〇年とあわせて第一二回オリンピック東京大会も招致が予定されていた。だが、日中戦争を開始した日本に国外からは非難が集中、国内では軍部からの反対烈しく、ついに返上の憂き目を見るに至ったのだった。前回開催のベルリンオリンピック(昭一)が、ナチスドイツによる国威高揚を前面にした影響を受け、同様の路線で進みつつあったのが、この失われた東京大会だった。

知られているように、聖火リレーを始めたのはベルリンオリンピックであり、レニ・リーフェンシュタールによる記録映画『民族の祭典』（昭13）も、冒頭一三分を割いてギリシャからベルリンへの道程を丹念に描いている。ギリシャからの歴史的な時間性に俯瞰的な視点を伴う空間性に加えられ、ひと連なりとなったヨーロッパの長大な時空間がドイツ・ベルリンへと流れ込んでゆく演出は、先に見た『国体の本義』や『日本文化の問題』の歴史観と通じている。

こうした「二」への志向が高まる同時期、二〇歳前後の若き詩人たちの作品には、何ものかへの怯えの予感や警鐘、自己の内景としての「室内」の創出とその崩壊、満身創痍での疾駆のさまや不眠の描出が見られる。特に、鮎川信夫においては二〇歳前後の二年間にわたって、室内を素材とした六篇（椅子」（昭14・8）「室内」（昭14・11）「黄昏の椅子」（昭14・12）「十二月の椅子」（昭15・1）「砂と椅子」（昭15・4）「形相」（昭15・5）「雨をまつ椅子」（昭15・6）「雨の歌」（「形相」（昭15・8）「形相」（昭15・9）「陰翳」（昭15・10）「椅子」（昭15・12）「椅子」（昭16・4）「不眠の賓客」（昭16・8））を連作していることが特徴的である。鮎川ら「荒地」の詩人たちは、モダニズムの洗礼を受けるところから自身の詩作をスタートさせているために、そうした手法もこの室内の連作には反映されている⁽³⁾。

室内詩篇に先立つ初期詩篇においては、たとえば日中戦争への風刺も、モダニズム手法にからめて跳ねあがるようなイメージを持つ。

朝の Battle-field／機関銃はマツチを擦つて 乾草みたいな白い雲に火を点ける と焦げたパンの匂ひがし 空
腹をかんだ兵士もある 向日葵のごとく旗は燃え 荒地に咲きそめたジラ、イ花を觀賞するときも 空にはポンポ
ン火花が上げられ 叢には懐古的な蛇はゐない／ 畑には／罌粟の花がサ、カリである 真珠の月もかくれてゐや
うゆえに陽気な太陽よ／ 地平線／クビ、れてむらさき色になると 煙のつまつたパイプをすて、 砂漠へ逃げて
しまつた やがて新しい靴の群は 雲に乗つて押しよせ 黄色く汚れた地図の上を蹂躪するだらう／ 新ラ
シイ靴ハ 押シヨセ 揉爛スル〴〵 ソレハ／／金魚みたいにじつとして 水のつまつたガラス鉢の中レコオド音楽

にクチあいて 緑の藻を夕べてゐるぼくらにもまたきみたちにも

(「頌—「亜細亜」の一部」[LUNA] 昭13・4)

対して、室内詩篇は倦怠感や空虚感が支配的である。

影をゆらせて／グラスが立ちあがると／空虚なレンズのなかを／手袋をはめた右手のみが動き／ねぢによつて組み立てられてゐる空間に／たくさんの吸殻が落ちてきた／一本の毛髪もふくめて／すべての家具が老いてゆき／室内からは／荒廃した街の窓だけが眺められ／そちらの方から寒さが吹きつけてくる／不図ねぢが軋り／グラスの底に夜が光つた／ただ一滴の水は／耳の螺旋を迂りおちた／わたしの鼓膜はへんである／周囲の音をきかない／弾かれた言葉の行方を覚る／体温から去つてゆくひびきたち響たち／椅子は書籍の上に乗つてゐる／わたしは黒いパイプを握り／じぶんをくべていつた／わづかな煙はグラスの中へ降りてゆく／死から遠ざかるために

(「椅子」[LE BAL] 昭14・8)

「砂と椅子」(「文芸汎論」昭15・4)では、エリオットの「静かな点」を想起させるフレーズ、〈わたしは静止した個〉もあらわれる。その周りは、〈砂も水も〉〈畝りをつくらない〉、〈影さへもなく〉、〈ドアから忍び出てゆかうとしな〉い、〈星は常に窓の外にでるとは限らない〉、〈フリヂヤが咲くのは／その近辺ではない布の上〉というように、情景が立ち上げられては否定され、静けさと諦念とが囲む。

そして、〈すべてを失ひながらも／光沢をもつた掌をかへして／なめらかな挨拶を送り／ドアから忍び出てゆかうとしない〉(「砂と椅子」と、ドアから出て行くことを否定される折にともなわれる〈光沢〉や〈光〉は、〈光沢とともに／盲目はドアの隙間から入つてくる〉(「形相」[LE BAL] 昭15・4)、「まだ光がどこまでもゆきわたり／無限といふものが少しづつ暗くなりかけてゐた」(「形相」[LE BAL] 昭15・8)、「光りは／東方からおまへのからだを侵しはじめる」(「なだれてくる光に照らされてしまった」(「形相」[新領土] 昭15・9)というように、室内に侵入し、侵すもの、あるいは〈ゆきわたる〉ことで〈暗く〉するという矛盾に充ちた存在として描かれており、それらに、〈眼はくら

み)、〈盲目〉〔形相〕[LE BAL] 昭15・4)、〈盲目たもの〉〔形相〕[新領土] 昭15・9) が対置されて両義的である。内側からは出て行かず、外側からは光や夜の侵入を許す室内はけだるく、なだれてゆく気配を予感させている。

これらについて、北川透は「過剰な自意識の、内閉化していく苦渋」を、桶谷秀昭は「自意識の苦痛」を見る。

そして、北川が「自我実験」の「終了」や「モダニズムからの決定的な離脱」を、桶谷が「モダニスト鮎川の破局」を、芹沢俊介が「主体的自我の確立」を指摘し、それぞれが詩人の転機と位置付ける「形相」〔新領土〕昭15・9)では、〈髪は散る／椅子はみづから倒れはじめ／日没には／器物の底もひびわれて／水の音も／じぶんの声も聞えない〉と、室内が一気に崩される。それを経た「椅子」〔文芸汎論〕昭16・4)では、〈ドアはなかなば開いたまま／風はもう吹いてこなかった〉と、放心しながらに室内が開かれ、かつての矛盾に満ちた〈光〉は遠ざかる〈光のざわめき〉として、〈夜〉に〈掠め〉られそうであった〈じぶん〉〔形相〕[LE BAL] 昭15・8)は、〈だが椅子のキーキーいふ音に／わたしの半身はすでに掠められてゐる〉と描かれる。

鮎川の室内詩篇は、このように内閉から崩壊、そして放心へとドラマティックな経緯をたどる。そして、その室外に拡がっているのが囲われた土地「圍繞地」〔新領土〕昭16・3)であり、この物語は室内詩篇の自己引用をふくみながら、言い換えれば、かつての物語を内側に囲いながら続いてゆく。当時の新体制運動のスローガン「バスに乗り遅れるな」を彷彿とさせる〈バス〉に乗って〈あなたは街から去つてしまふだらう〉としながら、語り手〈私〉は〈あなた〉を〈ドア〉の内側へといざない、〈当もなくこの街で生きねばならぬ〉、〈まだ見ねばならぬ まだ聞かねばならぬ〉として一篇を閉じる。室内詩篇における自在な内閉とは異なり、〈街〉から逃れ出て行くことを許さず、室外においてさらに大きく圍繞され続ける閉塞感は濃厚である。

鮎川の室内詩篇の多くが掲載されていた同時期の詩誌「文芸汎論」や「新領土」を見ると、こうした閉塞的な傾向の共有を知ることができる。一方、鮎川の一五歳年長にあたる「文芸汎論」の主宰者、城左門や岩佐東一郎の作品では、先述の「二」への志向が意識されている。鮎川が日中戦争への風刺をモダニスティックに描いていたことは先に確認し

たとおりだが、同じ背景を持つ城の「戦する弟へ」（『文芸汎論』昭13・11）は、〈天地を一に籠むる〉、〈わたしはおまへと共に今、／ただ一にして不二だ！〉と、多くの感嘆符とともに「一」への志向をあからさまにし、岩佐の「簡素な言葉——『戦争詩の夕』朗読詩——」（『文芸汎論』昭13・12）は、〈僕には二つの現実がある〉、〈一つの思考力が／二つの電波を受けて光る〉、戦闘する〈兄弟たち〉の〈まなざし〉で〈言葉は飛散〉し、〈唯一つのこされた簡素な言葉〉は〈僕の 君の あなたの眼の湖水／日本をとりまき日本を育てる大海原のやうな涙なのである〉と、「一」への意識をめぐる屈曲が織り込まれている。

鮎川の室内詩篇と傾向を共有しているものに、小林善雄「SILENT PICTURE」（『文芸汎論』昭14・11）、山中散生「対位法」（『文芸汎論』昭15・1）、松村文雄「石のある部屋」（『文芸汎論』昭15・2）、三輪孝仁「室内像」（『文芸汎論』昭15・3）、近藤達夫「生命ある物体」（『文芸汎論』昭15・7）、岡田芳彦「罇のある歌」（『新領土』昭14・6、7）、児島敬三「窓を開け給へ」（『新領土』昭15・5）などがあげられ、このうち小林善雄と山中散生が鮎川よりも一〇から一五歳年長、あとの詩人は同世代である。「石のある部屋」の松村文雄は「荒地」の詩人北村太郎であり、空虚な倦怠感や語彙において、鮎川と相互に共鳴しているようなところがある。特異な詩篇としては、岡田芳彦の連作「罇のある歌」が、〈マンホールのやうに〉〈南京錠のある〉〈四角な箱のやうな〉〈部屋〉へ〈君〉が〈忍び入る〉ところからはじめられ、〈老婆のやうな顔の／奇怪な昆虫たち〉や〈女郎蜘蛛〉などに襲われながら〈耳を握切〉り、〈疾走〉するさまが、〈暗い血と膿に塗れた蹠と掌／君は見世物小屋の女のやうだ〉と描き出されるグロテスクな嗜虐性において特徴的であり、児島敬三「窓を開け給へ」は、〈青い空に／対つて窓を開け給へ〉、〈ドアを開け給へ〉、〈背景の中の／椅子を発ち／タブロウの中の／位置を捨て／自滅のやうに／君を去れ〉と、室内からの脱出を呼びかけている。

この時期に、室内を描いた詩篇が若い詩人を主としてあらわれていることは興味深く、また、それを個人の連作としていた鮎川の独自性も際立つ。大岡信は「新領土」の詩人たちについて、文脈の破壊によって現実の圧力を写し出す傾向と、現実との秩序回復を図るべく言葉の意味連関を主体的に再生してゆく二傾向を指摘しているが、このことは、モ

ダニズムの手法の昂進と離脱と言い換えることもできるだろう。

ほかに、「荒地」の詩人三好豊一郎を育んだ八王子の回覧誌「蝶」(昭17・6発行推定)の小林孝次や難波律郎らも鮎川や三好らと同世代であり、ここでも室内は探究されている⁽⁸⁾。また、先に見た城左門や岩佐東一郎らと同世代の伊東静雄が、昭和一五年に発表した詩篇「夏の終り」(「公論」昭15・10)について、瀬尾育生は紀元二六〇〇年の祝祭ムードとの対比から注目し、詩篇にあらわれる名付けようのないへある壮大なものへに対する倦怠と疲労とを指摘している。それが「徐かに傾いてゐる」と描かれている点もあわせて、内閉と崩壊の室内を描いた詩人たちの心性と通じているように思われる。

三 村野四郎

憂鬱と倦怠に塗り込められた若き詩人たちより二〇歳年長の村野四郎は、同時期、『體操詩集』(昭14・12アオイ書房)を出版する。三年前に開催されたベルリンオリンピッククの画像と詩篇とを組み合わせたこの詩集は、「在来の憂悶詩に対抗」するものとして、個我を超克する即物的表現によって、見てきたような「一」を志向する作用と反作用とは別次元の様相を呈している。詩集カバー表紙裾には「NEUER KÖRPER UND NEUER GEIST」、同裏表紙裾には「TURN GEDICHTE」と、それぞれ「新しい体と新しい精神」、「体操詩集⁽¹⁰⁾」を意味するドイツ語が配されており、カバー袖に掲載された村野自身の言辞のなかで、「在来の憂悶詩に対抗」する詩集であることを表明、その下に配された北園克衛の言辞では、この詩集の新しさを、挿絵ではない写真と、解説ではない詩との突発的な遭遇にあると表現している。

詩集は、「體操」によってはじめられる。

僕には愛がない／僕は権力を持たぬ／白い襯衣の中の個だ／僕は解体し、構成する／地平線が来て僕に交^{まじ}わる／／

僕は周囲を無視する／しかも外界は整列するのだ／僕の咽喉は笛だ／僕の命令は音だ／僕は柔かい掌をひるがへし／深呼吸する／このとき／僕の形へ挿される一輪の薔薇。

《解体し、構成する》《僕》に《地平線が来て》《交叉^{まじは}》り、《僕の形》は一輪挿しとなって《薔薇》をいただく。ここに内外の衝突や浸潤はなく、《僕》と世界は等位である。

「吊環」では、演技者が倒立している垂直的な逆さの画像を左頁に、詩篇の左端に題名を配した水平的な逆さの字面を右頁に、見開きで配置している。詩篇を通常のように右から読めば、《蝙蝠のやうに逆にぶら下る》《僕》は、《かけよる人達》、《訝し相な人達》によって《僕の世界を理解》するのだし、題名の置かれた左から読めば、《僕》は《僕の世界を理解》するところからはじまる。《世界を理解する》ことに対する可逆性によって、ここでも《僕》の個我は無化され、世界と等位にされている。「鉄棒」においても、倒立することによって《思想が下りて／鼻から逃げ》、《僕》は《新しい世界》の上に置かれている。こうしたなかで、詩集末尾から二番目におかれた「競争」では、競技を終えた《あなた》の、《言葉は吃り／思想のタオルを肩から垂らしてゐる》滑らかでない弛緩したさまを、画像もなく描いている点が目を引く。

この詩集について和田博文は、「日本人を映した写真が一枚も採用されていない」ことに「二つの判断」の介在を指摘する。一点は日本人に形態美が備わっていないこと、もう一点はベルリンオリンピックでかき立てられた「日本」という物語を「敬遠」したとするもので、朝鮮半島の選手が日本選手としてマラソンで優勝した際の、西條八十の詩「我等の英雄！弾丸の如く躍り出た小男」（読売新聞）号外 昭11・8・10）における「感情の昂揚」をその例としている。対して、疋田雅昭は、「なくす」ことで立ち上がる「日本人の物語」のあることを指摘、詩篇「競争」に画像のないことが「回避すべき「日本人の物語」の暗喩」となり、「言葉はどもりながらも徐々にある思想を語りはじめるであろう」と読み取っている。¹²

ここでは、時代の作用として確認してきた「二」への志向との関係から、この詩集についてもう少し考えてみたい。

詩篇「競争」が、競技を終えた〈あなた〉の滑らかでない弛緩を描いていて目を引くことは先に述べたが、これによって引き立つのは、そこまで描かれてきた競技者と世界とのあいだに張られた緊張感である。逆さになっていた「吊環」や「鉄棒」はバランス、均衡といった点できわめて象徴的であり、そうしたある種美しい緊張関係は、取り込むのも取り込まれるのでもない、拮抗して等位にある存在として描かれている。それは、何かと「一」になるのではなく、一対一なのであり、多と一というのでもない。逆さになって思想を鼻から逃がすような徹底した個我的排除によって、内外における憂鬱や倦怠、村野の言う「憂悶」の浸潤を無縁にしている。和田博文の調査⁽¹³⁾によって明らかにされたように、収録詩篇の初出はベルリンオリンピック以前の昭和六年から一〇年が大半で、詩集出版時と発表時には隔たりがある。昭和十四年という時期に出版した意図を明確に言い当てることはできないが、伊東静雄が表現したような〈ある壮大なもの〉の傾きが感受され、西田幾多郎言うところの「時」や「時間」を軸として、大きな「一」へ回収されようとするうねりのなかで、すべてを外部的に空間的に一対一で拮抗する『體操詩集』の方法には、この時期において看過しがいがあるように思われる。

『體操詩集』から二年後、村野は日米開戦間もなくに翼賛詩篇「挙り立て神の裔」（『読売新聞』昭16・12・16）を発表、『體操詩集』とはおよそかけ離れた世界を拮げた。そして、「南溟に果てし弟の靈に捧ぐ」との献辞を持つ、戦死した弟へのレクイエムを中心に構成された詩集『故園の堇』（昭20・1 みたみ出版）を戦時下に刊行している。

いま おまへが／土を離れた青波の彼方／ソロモンの海で死んだといふ／公報が 私の手の中にある／／ああ 私は信じる／おまへの血が どんなに美しく／鉄の甲板を流れたであらう／おまへの血が どんなに輝きながら／海へ滴りおちたであらう／私には いまそれがわかる

（『海の声——三等兵曹なる弟の靈のために——』（抜）

こうした詩篇と、詩集の「小序」とは次のように呼応する。

しかし基地からよこした最後の手紙には壮烈な決意があふれてゐた。私は今更ながら、この骨肉がしめす尽忠の

気魄のために体をしびれさせられるのであった。(中略)

しかし彼こそ、武蔵野の故園に住み古りたわが家の家系の中で、大君のみまへに血をながした最初の一人として、私には誇らしかった。(中略)

この詩集「故園の堇」に採録した三十余篇の愛国詩も、またとるにたりないものかもしれないが、祖国の難におもむく詩人の至情として南溟に沈んだこのささやかな一兵曹の靈に応へることが出来るなら幸である。

弟の戦死は、『體操詩集』において「物と物とが何処までも並列的に相対立する」(西田幾多郎)「空間的」な対位を徹底させていた村野に、「時間的」な存在である個我を呼び起こしたように映る。個我は経験や記憶といった時間的要素で充満し、村野が「対抗」を示した「憂悶」の種を宿している。「この骨肉がしめす尽忠の気魄のために体をしびれさせ」、「大君のみまへに血をながした最初の一人」への誇らしさを感じる「祖国の難におもむく詩人の至情」は、「時とは何処までも相対立するものの統一の形式である」(西田幾多郎)とされた「一」のなかのひとりとして、紋切り型のフレーズのうちに憂いを滲ませている。

そして、詩集末尾の「祖国への郷愁―現代詩再建に関する覚書―」では、それがさらに拡大され、みずから「一」を形成する役割を任じている。

今日の祖国を愛し、なほ祖国永遠の道を思ふもの、すなはち真に祖国を愛する詩人の任務は、あらゆる国民をして死を以て祖国の難におもむかしめる力と勇氣とを与へる詩の道を、今日以後厳として大東亜の上に君臨する日本国民精神の母胎たるべき真正なる詩の道の中に見出さなければならぬ。

さらに、「象徴主義、浪漫主義、表現主義、未来派、写象主義、即物主義、超現実主義、等々」、ヨーロッパ由来のこれら文学思潮の「殆どすべて」が、「個人主義的な自己把握を唯一最高の任務としてゐる」と指摘、「揺がぬ詩の理念を獲得」するために、「国際的コオスより国家的コオスへの明確で確乎たる覚醒から出発するものでなければならぬ」として、「詩の世界に一つの厳然たる限界を持つこと」、「祖国的なる限界」を持つ決意を促し、次のように述べるので

ある。

限定された世界の克服。詩と祖国、この二つの世界の完全なる内面的同時把握。これのみによつて、わが現代詩はもはや揺がない地盤を持ち、現代詩発生以来かつて持ったことのない強固な脊髄をもつことが出来るであらう。

そしてこの詩精神の顕現は、はじめて、つねに頽廃から衰滅へと人類を導いた欧羅巴精神文化に代つて、質樸にして而も崇高なわが祖国の精神文化の推進の方向に国民をかり、またその格闘のために敢然として飛びこみうる勇氣と力の根源的な精神の用意を国民に与へることが出来るであらう。

『體操詩集』の世界は、ここにみづから全否定された。

ところが、敗戦を挟んだ三年後の詩集『豫感』（昭23・6 草原書房）の「小序」は、次のようにはじめられる。

戦争は、べつに私の詩をもえたたせなかつた。戦後の平和も、とくべつにそれを燃えあがらせることはなかつた。

そして、「しだいに沈降し、冷却した」「詩的思考の方向は、私の詩が負うた宿命」とし、自身の「詩の方向に速度をあたえた」「世界的動乱」は、「現世に信じうべき何ものもないことをおしえた」とともに、「たつた一つの抛るべき対象」を見出させている。

そして、それを追求するときに生ずる摩擦の光は、詩の上にもある種の魅力をうつしだすことを私に予感させた。こん後、この唯一のものに向つて私はどこまで、その存在論的な斜面を沈下していくことができるだろう。

ここでもまた転換を見せた村野は、詩集掉尾の詩篇「蕁麻の都」によって読む者を何ともうら悲しい気持ちにさせる。

いずこにも煤煙は見えざれども／ま夏日の青天は ふかき憂悶にやけたり

文語でつらぬかれたこの詩篇は、かつて『體操詩集』で否定された「憂悶」が、〈ふかき憂悶〉として〈ま夏日の青天〉に感受されるのはじまり、トラックに乗せられた浮浪児の群れが全篇にわたって描写される。彼らに乗せたトラックの〈地ひびき〉、そして、〈泣き 喘い 喚きて空中にあふれる〉浮浪児たちを〈戦争の悪の瘡蓋〉、〈敗戦のやわ

らかき蛆〉、〈わかき妖怪のむれ〉と形容するありさまは、かつての翼賛詩篇「挙り立て神の裔」における〈神々の怒〉の〈一大轟音〉、敵に向かつて投げかけられていた〈ガラガラと崩れ落ちる／悪徳の牙城〉、〈今こそ妖魔撃滅の時！〉に通じている。村野という詩人の、詩的表現に対する容赦のなさについて考えさせられる一篇である。

村野はその後、詩壇に大きな影響を与える役割を担つてもゆく。

今日の村野四郎は、詩壇のスポークスマンまで背負われた形である。村野が意識すると否とに関りなく、村野の言行が詩壇の内外に与える影響は頗る大きい。現代詩はつまらぬと村野がいえば、おそらくそれは額面以上に一般に通る懸念がある。

（木原孝一「後記」『詩学』昭30・11）

「し」新人のことならなんでも 村野四郎（最も有効適切な新人発掘紹介係）

（『現代詩壇いろはカルタ』「詩学」昭32・1）

こうしたなかで、黒田三郎「現代詩人の行方」（『詩学』昭31・11）における村野論は、『體操詩集』と敗戦後の詩風の異なりに深い分析を見せていて注目される。『體操詩集』の「明るさと美しさ」に「意匠の成功」を見る黒田は、それが「見る者の眼の美しさを明らかにしている」と指摘、「清潔な美しさ」と評する。そして、村野の「内向性」を指摘するとともに、それをかくすための「知性」は「カヴァーであり技術」と看破、村野の詩の「時代性と社会性」とを限界ずけている」のもこのためとし、敗戦後は『體操詩集』の「清潔な美しさ」が、「ニヒルな暗いもの」のなかに没してしまつた」のだと捉えて次のように分析する。

しかし、彼はその詩において外部世界を、その経験を通じて描く代りに、自分自身の感懷を述べるための素材として、外部世界のイメージを利用するタイプの詩人である。外部世界が内部世界と交わる経験という形では、外部世界はあらわれない。そのため、彼の内部を蝕んでいる暗いニヒルなものは、暗いニヒルなまままで残り、時たま外部世界のイメージがそのシンボルとして完全に作用するときだけに、明らかな形でわれわれに伝わつて来る。

「外部世界が内部世界と交わる経験という形では、外部世界はあらわれない」と黒田が受けとる村野の特異性が、祝祭的に「一」なるものへ向かうムードのなかで、すべてを外部化した異次元とも言うべき世界観を持ち得た『體操詩集』を生み、「挙り立て神の裔」と「蕁麻の都」とのあり得べからざる相似性をあらわしたことに繋がっているのかもしれない。

国家というものを定義し、強固なまとまりにしてゆこうとする時代相において、「詩」が形成した力学の一端を見えた。鮎川信夫ら若き詩人たちの作品が泛べた内閉と崩壊の相貌、外向の底に潜んでいた村野四郎の虚無、そこにはさまざまなエネルギーが複雑に交差している。敗戦後の鮎川が、あらゆる矛盾をそのままに、論理化されない意思ある余地として描き出した「一つの中心」(「アメリカ」に関する覚書)「純粹詩」(昭22・7)は、まさしくこれらの反照として成立した概念である。このことも、あらためて指摘しておきたい。

注

- (1) 「第一巻 天皇機関説と天皇現神説」(『昭和天皇独白録』平3・3 文藝春秋)
- (2) 「解説『バースト・ノートン』」(上田保・鍵谷幸信訳「エリオット詩集」昭57・10 思潮社、詩篇引用も同書に拠る。
- (3) これらについては、拙論「鮎川信夫における〈あなた〉の発見——「橋上の人」第一作を中心に——」(『日本近代文学』平2・5、のち、「第一部 モダンズムからの離脱 第一章「橋上の人」第一作」『鮎川信夫研究——精神の架橋』平14・7 日本図書センター所収)において詳述したが、ここでは、時代相とエリオットとの関連から、新たな視点を加えた。
- (4) 「『橋上の人』論」(『詩の自由の論理』昭43・8 思潮社)
- (5) 「鮎川信夫論」(『近代の奈落』昭59・1 国文社)
- (6) 「泉の変貌」(『鮎川信夫』昭50・11 国文社)
- (7) 「戦争下の青年詩人たち」(『超現実と抒情』昭40・12 晶文社)
- (8) 詳しくは、拙論「(八王子の「蝶」——戦時下の若き詩人たち)」「国語と国文学」平20・1、「夢のふるまい——眠らない詩人たち」『文科

の継承と展開―都留文科大学国文学科50周年記念論集』平23・3 勉誠出版、のち、『戦争のなかの詩人たち―「荒地」のまなざし』平24・10 学術出版会 所収）を参照されたい。

(9) 「ひとつの時代の終わりについて―伊東静雄の「夏の終」」(日本現代詩歌研究) 令2・3)

(10) 特に「TURN GEDICHTE」については、杉原周治愛知県立大学外国語学部ヨーロッパ学科ドイツ語圏専攻准教授から懇切なる教示を得た。記してお礼申し上げる。

(11) 「作品と写真の遭遇」(日本近代文学) 平2・5)

(12) 「写真との邂逅、写真の不在、そして避けられる物語」(日本文学) 平14・11)

(13) 注(11)に同じ。

(14) 詳しくは、拙論(「鮎川信夫・「一つの中心」考―論理化しないという論理」『日本近代文学』平28・11)を参照されたい。

本稿は、昭和文学会 第六七回研究集会「特集 国民再編の装置としての〈祭典〉」(二〇二〇・一二・一九)における発表「内閉と崩壊のイマージュ―〈祭典〉の反照」を元としている。あわせて、日本学術振興会 科学研究費助成事業 基盤研究(C)「雑誌「詩学」」「現代詩」「ユリイカ」を中心とする昭和30年代詩の研究」に拠る成果の一部である。