

伊東静雄と危険な抒情

——『春のいそぎ』の方法——

長野 隆

1 昭和と抒情

萩原朔太郎が自身の『氷島』（昭9）を、その詩語の「退却」的な用法という理由で断罪すべく、『氷島』の詩語についてを発表したのは、いわゆる十五年戦争の渦中間近に日中戦争をも迎え入れようとしていた昭和十一年七月、『四季』の誌上であつた。萩原にしてみれば、どこか無形の内圧を孕みながら膨張の一途をたどる我が国の（近代）を、被虐的に糾弾せんとする企図がなかつたとはいえず、文学的にも『詩の原理』（昭3）以降繰り返し問われ

ようとした「詩語としての日本語」の危機についてなど、この頃を一つのピークに、ある種の悔恨をおりまぜながら、次第に文化的義憤の方向へと私的な傾向を深めて行く。翌年に『詩人の使命』を刊行、間髪を入れず『日本への回帰』（昭13）を公言化し、予定通りの旋回を見せていく。要するに『氷島』自体が「退却」覚悟のリリカル・クライであったように、昭和とは、萩原朔太郎にとつて抒情不在の時代でしかなかった。「昭和青年論」（昭15）のなかで彼は言う。——「明治の青年は『詩』に酔ひ、大正の青年は『観念』に酔つた」が、「昭和の青年等は、かうした過去の迷夢から醒め、初めて自己の環境してゐる現実の社会と文化を認識して来」、この「自覚のために、彼等はその先人の『詩』を失ひ、先人の所謂小常識人と化」してしま

つた。しかし「その表情の深い内部に、過去の青年が悩んだ以上の、より深刻にして厳肅な宿題」を課され、「かかる過渡期の苦悩と陣痛とを」一手に引きうけなければならなかったのだと。——ここで萩原が「詩」と呼んで括り出したものこそ他でもない、彼にとつての「西洋」であり、それゆえに「故郷」でもあり、また「青春」でもありうる「うた」の一切なのだ。「過渡期の苦悩と陣痛」とは、そうした「うた」の欠如の上に立つ「うた」創出の困難さ以外の何ものでもない。

同じことは、その「昭和青年」の一人である小林秀雄などによつても呟かれており、「故郷を失つた文学を抱いた青春を失つた青年達」（「故郷を失つた文学」昭8）に訪れた、世代宿命的な試練という受けとめ方になる。むしろ小林自身にとつて、かくいう「うた」うこの宿命を自家の思索の中に理論づければよかったのだが、その傍らで「うた」へのこだわりを捨てきれなかった中原中也ならぬ富永太郎などに「過渡期の苦悩と陣痛」は痛切に相違なく、幸か不幸か彼の方は、散文詩形に自身の詩の突破口を見つけながら、昭和の入口でたおれてしまった。あるいはもう一人、同年齢の梶井基次郎などをそばに置いてみればいい。大正十三年に書かれた「檸檬」は、あらゆる意味で昭和詩

の最初の実験Ⅱ跳躍といつてよく、その結果、「うた」の所在をめぐる思索が、反つて散文（小説）というフォルムを要請するに及んだのだ。あるもてあまされた自意識の負荷、それに付随して生じる不定形な敵意の進行、等々——彼等の文学に共通するこうした詩想の空転にも似た動きは、大正末期を波浪の一陣として、以降昭和十年代に及ぶまでの「昭和青年」の詩魂をよぎりつづけていたように思われる。それは、一方で「うた」の不在を嘆きながら、他方で散文詩に昭和詩の行方を見定めていた萩原の詩史観にいささかも矛盾せず、矛盾どころか、梶井などの試みに、時代に先んじる稀な詩魂の一所在を認めていたのが、当の萩原自身であつたのだ。

然るに梶井君の作品集「檸檬」を読み、始めて僕は、日本に於ける「文学」の実在観念を発見した。勿論「檸檬」の作品は、小説といふべきよりは、小品もしくは散文詩の範疇に属すべきものであるか知れない。しかしながらこの精神は、すべての文学を通じて普遍さるべき、絶対根本のものであり、僕の常に観念して居る「文学」の正観と符節して居る。（略）梶井基次郎君は、日本の現文壇に於いては、稀れに見る真の本質的文学者であつた。彼は最も烈しい衝動によつて創作するところの、真の情熱的詩人であつて、しかもま

と同時に、最も冷酷無情の目を持ったニヒリスチックの哲学者だつた。（「本質的な文学者」昭10・9）

おそらく、こう書かれる傍らで、萩原には昭和青年のいちはやい「苦悩と陣痛」が透けて見えていた。世代に帰属されるべき詩の困難さと、時代に課せられた詩形の模索とが、「檸檬」という散文（小説）に詩の「精神」を見た一切である。

この時期の萩原にとつて、「詩」はすでに不可能なフォルムとしか見えていず、代りに「詩的精神」という揚言が詩に代替して行われるようになる。したがって、理論上の断念とも退行ともとれる以下のような発言は、むしろ必然という感じさえ与えるのだ。

今の日本の詩人は、形態の問題で行き詰まり、絶望的に困難なチレンマに陥つて居る。詩人が自ら自縄自縛し、手も足も出ないやうな状態に居て、無理に苦しがつた詩を書いてるより、むしろ大いに雄躍して、自由な散文を書く方が好い。実に現在の日本文化は、詩人に「詩」を求めないで、「詩的散文」を求めてさへ居るのである。換言すれば今の日本は、未だ真の意味で「詩」といふべき文学が生れ得ない状態の社会にある。そこで今日詩的精神を持つている人々は、己みがくたエッセイや散文詩やの、詩的散文を書く外にないのである。

ある。（略）真のエッセイや随筆やは、散文精神によつて書かれないで、詩的精神によつてのみ書かるべきだ。即ち此等の文学は、詩人によつてのみ書かるべきだ。しかも日本の詩人は、所謂自由詩以外に発展せず、この種の詩的散文を書く人のすくないのは、僕の意外に不思議とする所である。却つて詩壇以外に、保田與重郎君や辻野久憲君やの新人群から、この種の詩的文エッセイストが現れたのは何うしたわけか。今の日本に於て、真の詩精神や詩文学やが詩壇以外から興りつつあるといふ僕の予感、決して必ずしも無根拠のものでないだらう。（「詩人は散文を書け」昭11・2）

当然脳裡にあるのは、時を追つて確信を新たにする『詩の原理』の予言——「日本語は散文的であるほど韻文的であるといふ、不思議なわけのわからない没理論に到達する」——であつた。しかし、それ以上に「没理論」とも見えるこの時期のこうした言説を、我々はどうのように受け容れればよいのか。「却つて詩壇以外に、保田與重郎君や辻野久憲君やの新人群から……云々」とは、語るに落ちた退役詩人の蒙昧なのか。おそらく、そうとばかりは言いきれまい。詩が困難な時代だけに、その困難さをすんで危機意識として受けとめている表現のなかに「詩的精神」を見ているのだ。散文詩や小説ならまだしもエッセイ（＝評

論)にまで詩を嗅ぎ出そうというのは、その意を措いてはなく、例えば、はじめにも触れた「『氷島』の詩語について」がこの五ヶ月後の記述であるのを考え併せると、詩語としての退却などは、むしろ、かく身をもつて呈さんとする「詩的精神」の積極的なあらわれの一つだったのかも知れない。たぶん、そういうアイロニーを萩原は言っているのだ。「うた」の不可能性を、もつてみずから「うた」たらしめんとする不毛なまでのアイロニー——文中で『コギト』の同人の表現に触れ、またそれとは別に時期を同じくして次のような一文を草していたことは、決して偶然とは言ひ切れない。

ひさしく抒情詩は失はれてゐた。これは悲しい事実であつた。(略)詩といふ文学は何処へ行つたのか？

或る他の人々は、芸術にさへならない粗野な言葉で、全く美の感性を欠いているところの、アチ的政談演説のやうなものを怒鳴つてゐた。人々はそれを「自由詩」と呼び、をこがましくもプロ派、民衆派、人道派等の名を僭称した。だがそんなイズムを称し得るほど、芸術する神経はどこにも無かつた。詩は、「美しく歌ふ」べきものであつて、暴力団壮士の演説みたいに、粗暴に殺伐に「荒々しく怒鳴る」べきものではない筈である。(略)抒情詩を復活せよ！ リリズムを呼

び戻せ！これが今日の日本に於て、文学と詩歌(和歌も俳句も共に含めて)の全文壇に、最も強く叫ばれる所の声である。／雑誌「コギト」の誌上に於て、伊東静雄君の詩を初めて見た時、僕はこの「失はれたリリズム」を発見し、日本に尚一人の詩人があることを知り、胸の躍るやうな強い喜びと希望をおぼえた。

これこそ、真に「心の歌」を持つてるところの、真の本質的な抒情の詩人であつた。(略)「わがひとに與ふる哀歌」は、何といふ痛手にみちた歌であらう。伊東静雄君の抒情詩には、もはや青春の喜びは何処にもない。(略)それは詩の全く失はれた昭和時代、社会そのものが希望を失ひ、文化そのものが目的性を紛失し、すべての人が懷疑と不安の暗黒世相に生活してゐるところの、まさしく昭和一〇年代の現代日本を表象して居る。しかも宿命的な詩人等は、かうしたリリツクのない時代にさへも、尚彼等の魂を歌ひ続けねばならなかつた。そこで彼等の歌は悲しく傷つき、リズムは支離に破滅し、声はしはがれて低く、心は虚無の懷疑に暗く悩み傷ついて居る。(「わがひとに與ふる哀歌」伊東静雄君の詩、『コギト』昭11・1)

先に引用した二文を含めて、敢えて私的な想像をたくましくすれば、萩原の見た昭和詩の命脈とは、いちど梶井基

次郎の試み（散文）のなかに凍りつき、この伊東静雄の抒情（イロニー）において狂い咲きした、と受けとめられる。約十年の歳月を隔てて、血縁としての「詩の全く失はれた昭和時代」が結ばせた、面白い姻戚関係とみていい。その空白の歳月を表向きの「詩」として歩んだものの多くは、萩原にとって、むしろ散文による韻文形式の類——つまり「詩精神」を放棄した散文精神の形式的氾濫——と映ったに相違ないのである。（これは戦後四十年を経た現在の状況に似ている。）だからこそ、揆を一にして別様の詩魂の所在を梶井のなかに嗅ぎつけたともいえ、もはやフォルム上の規制などは怪しげな「詩」の目安としてしか見えていなかった。伊東の抒情に「唯一」の手応えを感じたのもそのためで、その「失はれたリリズム」に昭和詩の宿命をみとめたのも当然の理屈である。ただ、ここで押さえておきたいのは、萩原が昭和「詩」検定上の一規矩を、期せずして二人の中に探し当てた意義であって、あくまで萩原の眼力の方にある。というのも、伊東の『わがひとに與ふる哀歌』（以下『哀歌』とする）のなかには、中島栄次郎も言うように「詩作ではなくて詩、索だけが詩にな」（「感想」）るような抒情の構図が潜んでおり、抒情本来の手つきとは多少異なる性格をみとめ得るからだ。これについては後述するが、とにかくそうした「詩索」のゆえに、たまた

ま時において創り出された変種のスタイル（小説と詩）を二人の中に見出したとしても、不都合はなさそうに思われる。保田與重郎らのエッセイ（評論）については言うまでもない。「詩精神」を模索する文学という意味で、これこそ「詩索」本来の姿を保つ表現に相違ないのだから。

昭和詩史の流れは、表立った動きとは別のところで、その第一期を伏流水としてぐり、第二期（一九三〇年代）を本流とすべく、にわかに湧き出して来たのかも知れない。あたかも戦時下という世相の動乱が大勢の赴くままにキツチュな（うた）を歌いはじめたその時に、（うた）の不可能性をみずから（うた）とする使命を、時代の反語とすべく突きつけ、すすんで徒花を咲かせたのが伊東静雄の『哀歌』——すなわち昭和詩第二期の抒情の一茎であったように思われる。雑誌『コギト』の創刊（昭和7）は、その点いかにも象徴的と見てよく、大岡信の言うように「昭和七年という年は、昭和初年代の文学史において一種の分水嶺をなしている年であ」¹ったのは、確かなようである。

2 『コギト』と詩精神

『コギト』が創刊されたのは昭和七年三月——ちやうど、前年九月に起きた柳条溝事件をきっかけに我が国が大陸へ

の武力侵攻を明確化させた、満州国成立の時——にあたる。非常時の名のもとに台頭するファシズムあり、またそれに引きずられてエスカレートするプロレタリア文化への弾圧あり、等、思想惑乱の状況下にあつて、内外を問わず世相を騒然とさせる事件が相次いで起きていた。就中、同年五月の五・一五事件、翌年三月の国際連盟脱退声明、また小林多喜二の獄中での虐殺などは、記憶されるべき事件となつた。文学的には、マルクス主義運動の下降化（転向その他）と、それに見合つて新基軸を模索する詩想の競合が、カッコ付きの「文芸復興」をもたらそうとしていた時期にあたり、詩に限つてみれば「政治前衛意識にささえられたプロレタリア詩と、芸術的前衛意識にささえられたエスプリ・ヌーボオの新詩運動の、双方にみられた一種国際主義的な性格や外に向かつて広がつていこうとする性格は、この時期になつて著しく変化し、内向的・求心的・抒情的な傾向が全面に押し出されてくる」（大岡）³ことになる。すなわち『コギト』であり『四季』（昭8/9）であり『歷程』（昭10）であるような雑誌の創刊がそれにあたる。詩人たちは「多かれ少なかれ、強まる時代の悪気流の中で自己を再検討し、あるいは自己を再建せねばならないことを感じはじめていた」（同）のである。

とりわけ『コギト』派の「詩精神」にとつて、状況は危

機以外の何ものでもなく、彼らの多くが創刊時に二十歳を少し出たばかりの学生（青春期）であつたのを考え併せると、詩を回復する文学とは、途方もなく屈曲した、それだけに困難な課題として映つたに相違ない。その主幹ともいうべき保田與重郎の試みが、初めから「『変革の理論』と『錯乱』をテーマ」（神谷忠孝）³にしていた理屈である。彼等は、「詩」という形式がすでに「へうた」を意味せぬ地平から「へうた」う必然を表現に課さねばならなかつたのである。

私らは「何の為に」「なにを」書くかと、新しい角度から問ふ以前に、つまり文学の効用をいふが、それ以前に「なぜ文学をする」、「文学をしだした」、とこの生の意識を問はうとする情熱を感じる。明らかにこの二者の微細な区別の確立を看過し得ない。この原罪的な過去の宿命観を追求してゆきたい。そこから私の文学はそれの多彩と豊穡を得るであらう。

『コギト』創刊時に編集後記として寄せた保田與重郎の言葉である。見ればわかるように、文学の発端、その詩案自体の中へ立ち帰ろうとする生の哲学が、彼等の「詩精神」なのであつた。「なぜ」文学をやるのかを問うことそのものに、『詩』があつた」（大岡）³わけである。こうした保田の姿勢は、例えば同じ頃書かれた小林秀雄の「現

在文学の不安」や「Xへの手紙」などをそばに置いてみると一層明らかになる。とりわけ「Xへの手紙」は、その創作とも批評ともつかぬ告白体を用いて「時に心せいた、あるいは時に自己解析に冷静で、自虐的であるかと思えばパセティックな主情的な陰翳をふく」(饗庭孝男)⁵、ませながら、時代から強いられた現実と観念の錯乱に眼を向け、「マルクス主義の『思想』にたいする文学と言語の自立性によった苛烈なたたかひのあと、おのれの内部をのぞきこんだ小林の思考の臨界点」(同)を示しているように見える。その意味で小林はみずからを「青春を失った青年達」(「故郷を失った文学」)と呼ぶことができたし、状況を「青年的性格が社会の表面に現れ」(同)すぎた時代と見なすこともできた。しかし、小林より八歳年下の保田與重郎にとつては、認識は何ら己れの青春を意味化(普遍化)しない。つまり時代に強いられた現実にはなくとも、その錯乱の時こそが紛れもない己れの青春なのだから。青春の欠如は「うた」の欠如と同様に、「無い」と知った上で生きる必然を強いられていたのである。それは、二人に共通して訪れた宿命論的な思考にも、決定的な差異をもたらした。小林の宿命論には、かたちはともかく背景に持ち前の歴史観が透けて見えるが、保田のそれには、どちらかというと超歴史観のようなものが作用している。いわば、

欠如としての「いま」と「ここ」をなお信じたい、とするアイロニカルな態度決定が自明に刻印されているような印象を与えるのだ。こうした事情は保田に限らず他の『コギト』派にも偏く通じており、例えば、雑誌創刊時に未だ縁のなかつた伊東静雄なども、それらしい抒情の片鱗を、いちはやくこんな風に刻みつけていた。

田舎を逃げた私が 都会よ

どうしてお前に敢えて安んじよう

試作を覚えた私が 行為よ

どうしてお前に憧れないことがあらう

(「都会」、『呂』昭7・10)

かたちに相違はあれ、先の保田の「アイロニー」をそのまま生きた表現になつてゐる。また中島栄次郎の言うように「詩作ではなくて詩索⁶だけが詩にな」る抒情の実例を、ここに確かめておきたい。方向⁷意味の欠損を、すすんで表明し記述することが、そのまま自身の方向⁸意味——つまり抒情に——になつてゐるのである。この作品が、実際には伊東の個人的な生活史に根差して書かれながら、こうした時代(世代)の要請に無縁でなかつたことを銘記して

おく必要がある。ついでに補足すれば、伊東はこれを書く裏で、

わたしは 小がつかうのじぶんから

さくぶんが むやみに へたでしてね

じゆうだいがでると きまつて

さくぶんはほんとにむづかしい と

いふことだけ かいたもんです

(「ぼくのうた」昭7・9)

と、こんな戯れ(うた)まで「ぼくのうた」に入れようとしており、単なる照れやはぐらかしとは見えぬ顔つきを覗かせているのだ。「詩索」行為自体が初めから(うた)の断念として引き受けられ、それゆえにアイロニーたらざるを得ない(うた)うことの自嘲が、逆説的に表白される仕組みになっている。(うた)の姿は違っている、本質的に「都会」に似通った「詩索」操作が見てとれよう。就中「じゆうだい(自由題)」がでると「云々あたりは、先の保田の発言さえ彷彿とさせ、また伊東にとつては、

真実いふと 私は詩句など要らぬのです

また書くこともないのです (「即興」昭10・4)

のように、いわば、こののちの口癖となつて繰り返されることになる。このような現実大概『コギト』派に共通した傾向とみてよく(それを反語とする立場も含めて)、何

よりも彼等の「危機意識」や「滅びの美学」が、そうした「輪郭を欠いた(うた)」に「無縁でなかったことを如実に物語っている。だから、保田が「コギト」という言葉にみずからを絡め、その「文学」に以下のような輪郭Ⅱ殻を与えようとしたのも、しごく当然の配慮であつた。

わたしらは「コギト」発刊のことばを色で書きえぬ。(略)私らは謙譲に愛用に、鞭撻と忠告を希求するだらう。ただ私らは「コギト」を愛する。私らは最も深く古典を愛する。私らはこの国の省みられぬ古典を愛する。私らは古典を殻として愛する。それから私らは殻を破る意志を愛する。

ここで「殻」と称してもち出された「古典」というのがそれにあたる。革新する「詩精神」にとつて「古典」はむしろアイロニカルな規範たりえたのだ。復古主義ならぬ「現在」への過敏な危機意識が探り出したモダンな指標というわけである。それは、のちに日本浪漫派が日本と言うとき「日本」じたいがもともと、モダーニッシュなシンボルである「伝統」にほかならなかつた(岡庭昇)ことと氣脈を一にしている。あるいはまた、橋川文三のいう「日本ロマン派は、前期共產主義の理論と運動に初めから随伴したある革命的なレゾナンツであり、結果として一種の倒錯的な革命方式に収斂した」とするような(マルク

主義—革命—倒錯」の奇抜な装置^{（メカニズム）}、視機關を、そこにあってみていい。保田が「古典」を新しいと言うとき、それ（古典）は、歴史性を「殻」とする外部対象的な世界ではなく、脱歴史性を志向の安全弁となす内部世界的な「殻」であつたに相違ないからだ。実際彼は「等身」（昭和10・6）と題する自己回顧的な創作のなかで、この（マルクス主義—革命—倒錯）の構図を「自得した分身の術」という内部意識による歴史攻略の方法に重ねていて、それらしい詩索^{（メカニズム）}に自己意識のありようを覗かせているのである。こうした内的「分身」との対話や牽制を自己意識の過剰な熱量交換に置き換え、時代のデスベレートな心情をたくわえきつたところに保田なりの詩があつたようである。

「殻」を愛し「殻」を破る意志の主張と、かかる「分身」との自閉的な対話劇との間には、切り離せない関係があるように見える。のち（戦後）に伊東静雄が、

——この手の中のもしびは

あゝ僕らの『詩』にそっくりだ

自問にたいして自答して それつぎりの：

（「帰路」昭和22・3）

と自身を振り返つた感慨に嘘はなかったようである。「僕らの『詩』」が何を指すか、言うまでもないからだ。彼らはすすんで、その錯乱とも自虐ともいえる逼迫した自己意

識を抒情の糧となしたのだ。危機意識の内面劇が、内面ゆえの過剰さを「虚の（うた）」の原理となしたのである。したがつて（うた）が虚構である分だけ、皮肉だが必然的に「抒情」の核を蔑ろにする虚の集団性を内部に盛り込んだのも事実で、結果的に、意識の牙城たるべき「個」の輪郭を反つて曖昧にする道——それこそまさに（うた）なるものの本来の呪縛力（共同性）に相違ないが——を辿つたのは遺憾なことである。保田ら「コギト」派の方法が、いかにも小林秀雄などのそれと一線を劃するゆえんと見ていいほどなく保田が「伝統」と言い「日本」という言葉を口にしたとき、したがつて彼の思惑とは他所のところ、それはキツチュな響きを孕まずにはいなかった。近代の「抒情」が、それ本来「個」の表出を領分としていながら、どこかで虚妄な、しかし確実な倍音をつくり出したこのような術を、偶然と見るか必然と見るかは用いる規矩による。要するに、保田らの「イロニー」が初めから内側に手応えを求めようとする（うた）の仮構にある限り、その（人聲ではないが）動乱調ともいうべきパセティックな音声は、動乱以外ではない時代^{（メカニズム）}に社会の側にも適当な手応えを強いたはずである。

危険なのは彼等の文学ではなく、文学の方法——あるいはそれ以上に「個」を脅迫した社会システムの総体にあつ

たにちがいない。

わが死せむ美しき日のために
連嶺の夢想よ！ 汝が白雪を
消さずあれ

息ぐるしい稀薄のこれの曠野に
ひと知れぬ泉をすぎ
非時の木の実熟るる

隠れたる場しよを過ぎ

われの播種く花のしるし

近づく日のわが屍骸を曳かむ馬

この道標はいざなひ還さむ

あゝかくてわが永久の帰郷を

高貴なる汝が白き光見送り

木の実照り 泉はわらひ……

わが痛き夢よこの時ぞ遂に

休らはむもの！

（「曠野の歌」昭10・4）

十五年戦争下にあり、目前に日中戦争を迎えようという
時勢に、このような抒情は危険きわまりないものであった。
と同時に、全く無縁のものであった。むしろ一切の現実

（環境）が無視されたところに、死を夢みる伊東の視線が
働いている。あらがっているのは彼だろうが、そこで拒絶
しているのは現実Ⅱ現在の方だろうか、彼の方ではないの
か。現実Ⅱ現在には否定されるべき世界としてそこに（あ
る）のではなく、ただ不問にふさされているだけではないの
か。ここにうたわれているのは天逝願望のようなものだが、
その願望の強さこそ天逝の不可能さの方に起因するゆえん
を考慮してみるといい。「来るはずである日々（未来）」
への予感、あくまで「あつたはずである日々（過去）」
へのとりとめのない思いの中に育まれており、結局「現在」
は不問のままなのだ。だから「美しい死」を夢想する前方
への視線は、それとは反対の別の力に阻まれて、何かにあ
らがつているような身体感覚——つまり手、心、え——を生じ
させている。いかにも紛らわしい顔つきを見せながら、危
険な手応えを醸し出しているのである。その点、萩原朔太
郎が伊東の『わがひとに與ふる哀歌』（昭10・10刊）をと
おして「リリズムの純一精神を心に持して、あらゆる現
實的世相の地下から、石を破りぬいて出る強い変貌の垂力
詩」の存在を見とめ、これに「傷ついた浪漫派の抒情」を
嗅ぎつけたのは、逆説を含めて的を射ている。まさに「垂
力」することによって初めて手に入れた「抒情」なのだ。
いわば「抒情」という言葉のみが喚起する觀念そのものの

在りかに肉薄して行くような——そんな過度な透過性を自体の輪郭とするところに『わがひとに與ふる哀歌』（以下『哀歌』とする）の抒情はあつたのだ。その純潔性や孤独感、あるいは息苦しい美しさなども、すべては当の抒情の性格に基づき、肉体性の欠如に起因しているようである。

そういう意味では、「四季」派で「コギト」派の立原道造の詩などにも通うものがあり、立原がしきりに「人工」という「方法」を言い、みずからを「中間者」の位相に置こうとしたことも、その多分に美しすぎる過透明な世界が悉く「虚」の自然を背景に紡ぎ出されたところを知れば、造作なく理解できよう。二人の詩に通い合う素地は、例えばもう一人の「うたびと」である中原中也とはまた違った意味で、やはり、この時代の児ならではの、詩想の昏迷の方にあつたと言わねばならない。だからこそまた二人は、「詩索」それ自体を抒情の一回性に仮構することもできた。伊東の『哀歌』が、自体不可避のモチーフとして「天逝」を引き寄せたように、本来彼等の抒情Ⅱ方法には、成熟し円熟して行くような性格は見出しにくいのである。詩索Ⅱ方法がおのずから規制する抒情の掟として、仮に円熟するとすれば「言葉」だけではなかったか。でなければ詩索Ⅱ方法そのものを捨てるしかない。

（うた）の危機のゆえに（うた）うことのできた彼等が、

皮肉にも新たに直面しなければならなかったのは、そういう危機Ⅱ現実であつた。（うた）うことが反って（うた）自体を危機に晒すという二重の逆理——とりわけ伊東静雄の抒情にとつて、立原のように人生を詩（天逝）の中に封印できなかつたことは、何ごとかでなければなるまい。戦況の拡大に伴う危機と、詩の内部に兆した危機とが、同時に押し寄せてくる。日中戦争を境に書かれた第二詩集『夏花』（昭和15・3刊）には、そうした「詩索」するぎりぎりの伊東の境位が刻みつけられることとなつた。

今歳水無月のなどかくは美しき。

軒端を見れば息吹のごとく

萌えいでにける釣しのぶ。

忍ぶべき昔はなくて

何をか吾の嘆きてあらむ。

六月の夜と昼のあはひに

万象のこれは自ら光る明るさの時刻。

遂ひ逢はざりし人の面影

一茎の葵の花の前に立て。

堪へがたければわれ空に投げうつ水中花。

金魚の影もそこに閃きつ。

すべてのものは吾にむかひて

死ねといふ、

わが水無月^{みなづき}のなにかくはうつくしき

(「水中花」 昭12・8)

あらがい^{あらがい}が一つの飽和点に達したところで、「表現」に未だ危険な輝きが失せぬとすれば、「個」―「詩」の崩壊の形式にも等しい、その磨き抜かれた古語の幻惑を言うしかあるまい。

3 『春のいそぎ』と戦争詩

子供もあと十日もすれば退院の筈です。馬鹿のことに頭つかつてゐる内に、何だか詩の書き方も忘れえました。忘れたといふより外部が大きすぎつつあると云つた氣持であります。哀歌が私だけの哀歌になりつつある不安もあります。第一に哀歌に私は倦みました。倦むというより、黙すべきだとも考へてをります。そんなことを日に幾十度となく、くりかへして考へ、果たして茫然として、合歓や、アカシヤの対生葉のゆらぎなど眺めてをります。私は人間の没落の過程が少しわかつたやうに思ひます。たゞそれに陶醉はしまいと思つてゐます。私は今根強い不安の中に居ります。

(昭15・10・6 付池田勉宛書簡)

これが、詩集『夏花』刊行後まもなく伊東静雄を襲つた現実である。自己意識を両刃の危機に仕立て、意味ありげに自閉し屹立して来た詩魂の懷を開いてみると、すでに応答すべきものの姿はなく、ただぼつねんと外界に晒している己れの生理的な成熟(「老い」)だけが輪郭をもっている、ということではないだろうか。子供のことや庭先の風景の方が今の自分にとってリアルだという感性の置き方は、これ以後の伊東の決定的な指針となるはずのものであった。

目とむれば

げに花ともいへぬ

花著けり

春浅き雜草の

固くいとちさき

実^みににたる花の数^{かず}なり

名をいへと汝^なはせがめど

いかにせむ

ちちは知らざり

すべ なしや

わが子よ さなりこは

しろ花の 黄い花とそいふ

そをききて点頭^{うなづ}ける

をさなきものの

あはれなるこころ足らひは

しろばな きいばな

こゑ高くうたになしつ

走りさる ははのゐる厨^まの方へ

(「春浅き」昭和16・5)

見ればわかるように、〈わが内なる半身〉の苦痛や可憐
やは、悉く現実世界の「小さきもの」に憑依し転生してい
る。彼自身の生理的な成熟が世界観の尺度となつていた
ために、時間(来歴)を基軸に置いた人生Ⅱ生活の俯瞰景が
描かれるわけだ。それが詩人の新境地を示すか凡俗化を証
すかは知らない。ただ、彼にとつては余程「戦争詩」らし
く君臨していたはずの『哀歌』風の詩索(イロニー)から
解き放たれたのだけは確かで、その点、大東亜戦争を目前

にしたこの頃、かくもあつけなく日常の陥穽に捕まつてし
まったこの詩人の宿運に、時の悪戯を感じないわけにはい
かない。というのも、これまで危機意識としてむしろ拒絶
していた外部世界が、戦争という現実を伴つて、やにわに
不可避のものと化したからである。

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」)

と、みずから予感せずにはいなかったように、伊東静雄に
とつて、その年(昭和十六年)の十二月八日とは、既に棄て
られたはずの〈うた〉を、外なる世界に初めて見出す、恰
好の日付となつたのである。

昭和十六年十二月八日

何といふ日であつたらう

清しさのおもひ極まり

宮城を遥拝すれば

われら^{こゝろ}尽く

——誰か涙をとどめ得たらう

(「大詔」昭和17・1)

こういう情操に、いわゆる便乗者風の詩人の技巧は全く無縁のものであった。と同時に、一般庶民大衆の感性にきわどく酷似していなければならなかった。『春のいそぎ』（昭18・9刊）の「自序」に言う「草蔭のかの鬱屈と翹望の衷情が、ひとたび大詔を拝し皇軍の雄叫びをきいてあちはつた海關勇進の思は、自分は自分流にわが子になりとも語り伝へたかつた」の思いを彷彿とさせるだけに、手応えは現実のものである。あるいは、

などのち惜しからむ

ただこのかさの

ひらかずば

いかなりしくさの状はたらぞと

問はすらむ神のみまへの

畏しや

わがかへり言

（「つはものの祈」昭17・4）

のような作品には「バレンバン奇襲直前のその（落下傘部隊の）写真をみれば、うつし身の裸身をり伏せ、ぬかつけり。いくさの場知らぬ我ながら、感迫りきていかで堪へんや。乃ち、勇士らがこころになりて」という詞書まで添え

られており、見た目以上に偽物でない戦争詩の昂揚が刻みつけられることとなった。「曠野の歌」（『哀歌』）のよくな美化された観念のつけ入る隙のないところに、危機の実感があり、孤独な観念の揺らめきが読みとれる。その点、伊東の戦争詩には、哀詩愛唱の通俗軍歌に等身大の国民感情が素朴にもられていたともいえ、就中、それらの傍らで以下のような詩作が併行していた事実こそ重視されなくてはなるまい。

新妻にして見すべかりし

わがふるさとに

汝きみを伴ひけふ来れば

十歳を経たり

いまははや 汝きみが傍らの

童わらわさび愛かなしきものに

わが指さしていふ

なつかしき山 と河の名

走り出る吾われ子に後れて

夏草の道往く なれとわれ

歳とし月は過ぎてののちに

ただ老の思に似たり

(「なれとわれ」 昭17・10)

こういう一種運命愛的な可憐な疼きを包括するのが『春のいそぎ』の境位だとすれば、その中に秘められた『危険な抒情』Ⅱ戦争詩とは何であるのか。——つまり、桶谷秀昭がこの詩集について言う「たんに個人的なもののから、民族の遠い体験の核にまでその触手をとどかせるような普遍的な意味になつた」た「自覚」⁽¹⁰⁾のもたらす、まさか先祖がえり的な短絡というわけにはいくまい。それは「戦争末期の生活者伊東静雄の生命の原理の自覚でもあった」(同)はずであり、この点を違えぬかぎり、彼の戦争詩は、三好達治のものなどよりは多分に高村光太郎に近い必然を担っていた。

伊東にとって、その詩的観念が崩壊したときに戦争詩を容れる素地が築かれたように、高村の戦争詩推参の背景には知恵子夫人との実生活上の破局(昭7・13に互る知恵子の狂気と死)が用意されていた。あるいは外界を拒絶する内的に屹立した精神の棲家として、高村の内的な絆であり対象である知恵子夫人は、伊東における「わがひと」——「私の放浪する半身 愛される人」(「晴れた日に」)——と似た位相にあったと言えなくはない。当然、両者にと

って私的な、それゆえに個別的な転生の仕方ではあるが、転生の行方(Ⅱ戦争詩)が、「日本の恒常民衆の独特な残忍感覚と、やさしい美意識との共存」(吉本隆明)⁽¹¹⁾を許さなかったことだけは、とりあえず確認しておきたいように思う。伊東の被虐「愛憐」は、高村の超越「倫理」であり、共にこの宿命づけられた孤立の拠点「『非ヨーロッパ的な』日本そのもの」(桶谷)⁽¹²⁾と無縁ではいられなかったただけなのだ。とりわけ高村の場合、夫人との最小の生活圈だけが(日本近代)という両刃の愛憎から自己を解き放つ唯一の牙城だっただけに、身に襲いかかった生活の破局は、時局柄ほとんど生物本能的にこの列島の破局——「ヨーロッパ的なもの」の劣等アジアへの帝国主義的侵略——というぬきさしならぬ破局の構図をつくり出すこととなる。

大地のブロック縦横にかさなり

断層数知れず

絶えずうごき

絶えず震ひ

都会はたちまち灰燼となり

海はふくれて海嘯^{よた}となる。

決してゆるさぬ天然の気魄は

ここに住むものをたたき上げ

危険は日常の糧となり

死はむしろ隣人である。

(「地理の書」昭13・6)

伊東の書いた戦争詩などはもの数ではない。ともに「フアナティックなパトリオティズムとも、時局便乗の精神とも無縁」(桶谷¹³)でありながら、かくも歴然とした気魂の差を見せつけるのは、吉本隆明の言うように「かつて知恵子夫人との個人的な生活の軌道のうえにえがいた『自然』法的な理念を、高村なりに時代の大衆的な動きの方向に社会化しようところみた¹⁴」、その「社会化」意識の格差から来ている。以降高村は、太平洋戦争終結期に至るまで、文字通りこの「必死のとき」を「日常の糧」として戦争詩を書き続けた。戦争への没頭は「他の詩人たちとは比較にならぬほど『自分の真实性』においてなされていた」(大岡¹⁵)のである。

それは、もう一人の旗手である三好達治の戦争詩などと比べてみても、格段の相違がある。すでに吉本隆明によって批判し尽くされた観があるので言及を控えるが、例えば大岡信がそこに指摘する「三好の戦争詩は多く五七調の荘重なスタイルをもち、突飛な連想かも知れないが、彼がそ

れらを書きながら、自らを万葉時代の長歌作者たちの位置におこうとしていたのではないかと、ふと思わせられるような措辞と息づかいを示している¹⁶」という卓見さえも、ことは必ずしもその「完全な先祖かえりの語法と形式」(吉本¹⁷)による「万葉集時代の長歌作者たちの位置」云々に留まるものではなく、むしろ「長歌」というなら、その国見歌——天子の望国——まがいの「長歌作者たちの位置」に難なく自己を滑り込ませてしまふ、その三好のノンシヤランスこそが問題なのだ。

草莽の民の一¹⁸艸

愚らはかねておもへや

かくばかりいくさに勝ちて

冬まだきけふのこの日の

この朝の野べにたたんと

さざりたつこの国原を

阿夫利嶺¹⁹のかのしら雪を

かくありてふりさけ見んと

おろからは

かねてもしらぬ世の朝を

あけしめたまふ軍神はや

正確には「国見」でさえないこの視座の高みから、三好が見下ろしているものは何なのか、そして何よりも、彼自身とは。つまり、この種の蒙昧な視座——国見歌まがいの「長歌作家たちの位置」——だけは、同じ長歌風の戦争詩を擁する伊東といえども、全く無縁のものであった。そういう三好の無頓着と、いわばその「無効性」によつて守りぬいた『古典』なるものへの純粹な想い入れ（藤井貞和）が、近代詩（のみならず近代短歌）をどのように書きかえたか——しかし、とりあえずここでは、吉本の言う「かれら（三好ら）の戦闘意識は、かくしてある側面からは、西欧近代とはまったく異質の烈しさに達し、ある側面からは日常感覚的にしか戦争に触れようとし^レない、もうまい性をあらわさざるをえなかつた」ことを脳裡に留め、最後に、三好ならぬ伊東静雄の編み上げた〈長歌〉一篇を、秤の上に乗せて置こう。

久住の歌

——君の手紙。

（その前々夜は曇が降つてゐました。僕らは数人、友人の下宿に集まつていろんな事を話し合つてゐたのです。戦局

の推移、わが国の大いなる運命、それから、近づいてゐる軍隊生活のこと……。そんな時突然一人が、十二月八日の朝をどこか高い山頂で迎へようではないかと言ひ出したのです。そして久住山の名が出たのです。僕はその名を聞いた時、ハッと自分でも驚く程の、不意の興奮を感じましたが、友人達にはだまつてゐました。翌朝早く、僕は雪の降り出した博多の駅を出発しました。豊後中村から六里の山路は、霧が降り、凍つた馬糞がカチカチ音を立てました。そして筋湯につく頃には、山の星がきらめき初めてゐました。山の家に泊つた僕は、八日の早暁、雪の飛ぶ頂上で、宮城を選擇して君が代を歌ひ、聖壽万歳を高らかに唱へたのです。僕はそれから一行に独り別れて去年の夏のあの村を指して、一気に雪の久住を走り下つたのです。……）

この手紙が齎した感情に、わがうたつた歌。

国いのる熱き血潮は
をとめ 汝が為にぞうつ
汝見むと来し

この山踏みならね
汝を見で
雪匂ふ汝が赤ら頬見で

いかに過ぎぬや

あしびきの阿蘇を消しつつ

雪しきる久住の山

面影のこそ道のとり

はせ下る妹が村指し

息つくと立ちて休らふ

しばしさへ心をどりの

力こめ石を投ぐれば

目にうつり遠きしじまの

谷の木の梢にみだれ

せつなくも上げし吹雪や

(『新文化』昭18・2)

見た目には、詞書を添えた〈長歌〉という印象だが、決してそうではない。「手紙」を挟み、〈歌語り〉は僅かに二行「——君の手紙。／略／この手紙が齎した感情に、わがうたつた歌。」を占めるだけで、構造的にはむしろ贈歌（＝君の手紙）に応える返歌（＝わがうたつた歌）の趣向なのだ。でなければ〈長歌〉自体が、はじめから反歌と

して書かれている。万葉ぶりには違いないが、ことは必ずしもその見かけの形式（＝長歌風）に同一なわけではないのである。どちらかといえば「襲の歌」に殉じる私的な昂ぶりのなかに、時局柄、国家初発期（万葉期）のそれに照応する直情・純潔の歌風が蘇ったように思われる。つまり、ここにあるのは、贈答・唱和という形でのみ可能となっているような〈うた〉の姿であって、その点まさに「わがひと（＝君）」に与える「哀歌（＝わがうたつた歌）」——事実上裏返しになった『哀歌』の「方法」——であり、虚構（イロニー）抜ききのシュトルム・ウント・ドランクそれ自体であった。

伊東の情況詩（戦争詩）が一連の家庭詩と併行して書かれた理由も頷ける。その詩案Ⅱ方法の崩壊とともに、自閉する「個」を抜け出た〈小さき半身〉が、一方は家庭という「対なる幻想」の世界に、一方は情況という「共同体」の地平に、自然であり歴史であるような不可避な現実の「コマ」として、自身の肖像を手に入れてしまったからだ。情況Ⅱ歴史という海に投げ出された無名の同胞は、幼いわが子や自然の野の草花と同様に、無限に愛憐すべき何かであり、伊東における転生した〈半身〉——「私の放浪する半身 愛される人」（「晴れた日に」）——以外の何ものでもない。みずから匿名たらんべく「草蔭の名無し詩人」

を標榜する必然もそこにあつたし、戦争詩が一樣に〈私信〉の形で編まれたことも決して偶然ではなかった。〈うた〉のモチーフが情況の一般性に倣うことで、反つてそこに私的な感懷が盛られたのである。その点、伊東の戦争詩は万葉的というよりはむしろ万葉そのものとして——いわば「その（万葉の）こみあげてくるような抒情」（岡崎義恵『万葉風の探求』）の、時を超えて狂い咲いたアイロニーの方に、すべての逆説があつたのだ。「方法」という虚構が排除された分だけ詩作という虚構が可能になり、「詩索」がその実体を失つた分だけ〈うた〉に肉体が与えられたのである。『哀歌』が、その「方法」もろとも、まるごと裏返しになつた世界——それが伊東静雄の戦争詩であり、『春のいそぎ』という、時局必然の〈哀歌〉となつた。

「『勇進』といふお言葉このごろもつとも肝銘したものでございます。日本の詩歌のもつとも大切な、発想の唯一の地盤がそこにあること、十年の詩作の後やつとわかつて来たのであります。」（昭18・4・17付、蓮田善明宛書簡）——はたして、そうだろうか。詩作を覚えて十年、ようやく〈うた〉うことのあらがいに逃れ、その「詩索」を忘れようというとき、いわば彼自身の「老い」が、気づかぬうちに現実＝現在を「勇進」ということばで〈うた〉

つていた、ではなかったか。あたかも、かの〈うた〉に反響するかのよう。

私はうたはない

短かかつた輝かしい日のことを

寧ろ彼らが私のけふの日を歌ふ

（「寧ろ彼らが私のけふの日を歌ふ」昭10・1）

註

(1) (2) (4) (15) (16) 大岡信『昭和詩史』（思潮社、昭50・7）

(3) 神谷忠孝『保田与重郎論』（雁書館、昭54・7）

(5) 饗庭孝男『小林秀雄とその時代』

（文芸春秋社、昭61・5）

(6) 中島栄次郎『感想』（『コギト』昭11・1）

(7) 岡庭昇『伊東静雄と昭和十年代』

（『現代詩読本——伊東静雄——』思潮社、昭54・8）

(8) 橋川文三『日本浪漫派批判序説』

（未来社、昭35・2）

(9) 萩原朔太郎『わがひとに與ふる哀歌』

伊東静雄君の詩」（『コギト』昭11・1）

(10) 桶谷秀昭『あかくて誰がために咲きつくわれぞ

——伊東静雄私論——』（『ポリタイア』昭43・12）

(11) 吉本隆明「『四季』派の本質」

(『文学』昭33・4)

(12) 桶谷秀昭「『自然』理念の変遷について」

(『ユリイカ』昭47・2)

(14) 吉本隆明「高村光太郎〈決定版〉」

(春秋社、昭41・2)

(18) 藤井貞和「〈古典〉趣味について——三好達治の無効

性——」(『現代詩読本——三好達治——』思潮社、昭
54・4)

※ 本稿は、「昭和と抒情——昭和詩史のためのノート——」

(「詩論」昭62・12)及び「危険な抒情——伊東静雄その

他」(『講座 昭和文学史 第3巻』有精堂、昭63・6)

をベースとし、それに結論を与えるべく加筆・修整を施
したものである。