

琉球大学学術リポジトリ

昭和文学の展望（2）－「文芸文化」とドイツ、ロマン派－

メタデータ	言語: 出版者: 琉球大学教育学部 公開日: 2007-07-18 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 小澤, 保博, Ozawa, Yasuhiro メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/20.500.12000/989

昭和文学の展望(II)

—「文芸文化」とドイツ、ロマン派—

小澤保博

1. はしがき
2. 「わがひとに與ふる哀歌」と「反響」
3. 伊東静雄とヘルダーリン
4. 「十五歳詩集」以後
5. 「夜の車」と「中世」
6. まとめ

1. はしがき

昭和10年代共産主義運動の敗退の後に生じた日本精神の復活の動き、いわゆる「日本浪漫派」の運動について追隨しその精神を正しく把握しようとするのが本論の主旨であるが、今回は全体的に概論の範囲に止ってしまったので、今回は伊東静雄、三島由紀夫の二人に焦点をしほりその作品論によって、彼らの思想的背景になった日本古典やドイツ作家について考察を進めたい。

伊東静雄に最初の固定した詩心を与えたのはヘルダーリンであり、彼は自己の生活に即した憧憬の痛みをこのドイツ詩人の影響に基づいて確立する。詩集「わがひとに與ふる哀歌」に収録された「曠野の歌」あるいは「歸郷者」等はこうした彼の精神の最高の高揚を示したものと理解され得る。彼のこの高揚した憧憬の精神は必然的に敗退の構造を持っており、伊東静雄は自己の生活に即した認識によって夢想の敗退する必然を認知していた。実生活を伴う彼の詩精神の変遷は以下の作品論によって明らかにされ得るであろう。詩集「わがひとに與ふる哀歌」の背後にはヘルダーリンの憧憬があり「夏花」の背後には日本古典の美意識が介在する。詩集「夏花」収録の「水中花」は日本古典の死の美意識から生まれてたものであり、「わがひとに與ふる哀歌」も「夏花」もそれを支える詩

精神においては同一である。

三島由紀夫の初期にあって散文には堀辰雄の影響が、韻文には立原道造の影響があるが、彼自身「自己改造の試み」(昭和31年8月)において「彩絵硝子」から「みのもの月」にさらには「中世」に移る自己の文体を分析してその模範となった作品について、それぞれ堀辰雄、日本古典、ヨーロッパ類唐派文学の翻訳と簡潔に述べているが、初期の立原道造や堀辰雄の世界への決別にあって力があつたのは、日本古典とりわけ王朝文学の美意識であり、伊東静雄の詩集「夏草」であった。

彼の初期作品から新感覚派のあるいは堀辰雄の要素が消え「文芸文化」的色彩が見られるようになるのは、その反時代的精神においてであり、使用されている古語や雅語は新感覚派の世界への決別のしるしでもある。

「彩絵硝子」の世界から「みのもの月」の世界へと変位し王朝文学の美意識を求める彼の精神は、「夏草」から「春のいそぎ」へと静かな古典的美の世界へと下降する伊東静雄の詩を追隨していると思われ、「夜の蟬」あるいは「古座の宝石——伊東静雄覚書」等の作品はこの間の事情を語っている。

2. 「わがひとに與ふる哀歌」と「反響」

伊東静雄の第1詩集の標題にまでになった作品「わがひとに與ふる哀歌」を最初に精密に分析しておきたい。

太陽は美しく輝き

あるひは 太陽の美しく輝くことを希ひ

手をかたくくみあはせ

しづかに私たちは歩いて行つた

かく誘ふものの何であらうとも

私たちの内の

誘はるる清らかさを私は信ずる
 無縁のひとはたとへ
 鳥々は^{つば}恆に變らず鳴き
 草木の囁きは時をわかつとするととも
 いま私たちは聴く
 私たちの意志の姿勢で
 それらの無邊な廣大の讃歌を
 あ、わがひと
 輝くこの日光の中に忍びこんでゐる
 音なき空虚を
 歴然と見わくる目の發明の
 何にならう
 如かない ^{ひと}人氣ない山に^の上り
 切に希はれた太陽をして
 殆ど死した湖の一面に遍照さするのに

この作品内部において取り扱われた独自の発想法やイロニイに理解を及ぼすことがそのままこの時期の伊東静雄を、さらには第1詩集「わがひとに與ふる哀歌」全体の理解につながると思えるからである。我々は最初この詩の格調高い独特なリズムに圧倒され正確な内部世界に理解を及ぼすことができないような気がするが、落ち着いて読み通してみると意味それ自体はそれ程難解ではない。伊東静雄の詩には詩人の生活背景や個人的事情を考慮にいれないで読むと一体何のことだか理解できないものが多いが、「わがひとに與ふる哀歌」一編についてだけ言えばその内容理解はむしろ容易い。

一見して明らかなようにこの作品は「讃歌」と「哀歌」という対立する概念内容によって外部の現実と詩人の観念とが鮮烈に対峙しているのである。現実には確かに太陽は美しく輝いているが、しかしその輝きには音なき空虚が存在しておりこの空虚感の中に清らかさを持つ私たちとは無縁のひとが鳥々の鳴き声や草木の囁きと共に生活している。この一編の詩全体の背景となっている現実には明らかに「哀歌」であるが、この作品世界の否定的イメージが作者の強い意志の力で「讃歌」と成り得るかというところに詩全体のきわどい緊張感が漂っている。

作品の現実と厳然として存在している空虚を見わけてしまう認識者としての自己否定は、そのま

ま現実回避による理想主義を意味している。現実の「哀歌」から視線をそらすことによって獲得し得る「讃歌」とは一体何を意味するかは明白である。それは現実回避のまま精神の内部にあって達せられた虚構であり、それを支えているのは作者の側の「讃歌」であらんとする意志である。現実に対する無力感の認識から一転して自己の存在の卑少化とさらには現実拒否による自己内部の理想主義の達成は、虚構の営みであり作中に残存するのは現実の中に「讃歌」を見ようとする作者の側の意志だけになり得る。この作品はこの時期の伊東静雄の時代に対する精神の最高の高揚を示しており、以後の彼は再びこの種の精神の高い決意から容易に退くのである。

冒頭において虚無的な思いに捉われている「私たち」と「太陽」とが明白に対峙する。私の願いは愛する人の愛を得て自然界に君臨する太陽に向って歩を進めることである。「私たち」を歩ませるものが何であろうと「私たち」をして太陽に向って自然界の中を歩ませるものを私は精神の支えとしたいという願いが述べられる。虚無的な人間の心情に対して光おびただしい自然とその中心に存在する太陽とが呈示される。言うまでもなく最初の章は作者の暗い心情から明るい外部への脱出の経過が叙述されているのであり、虚無的な思考に対峙させるのに光豊かな自然とさらには太陽とを持ってきているのはこの詩の基本的構造である。こうした精神の虚無から太陽に向っての脱出という構想は広くヘルダーリンの影響であろうが、さらには伊東静雄自身の性格的なものとも捉え得る⁽¹⁾。すでに広く指摘されているごとく、伊東静雄は詩作において「光」と「闇」を歌い続けた詩人であった。彼の詩にあって「光」は「闇」との対比の中に捉えられるのを常としている。「闇」は「光」に輝きを与えるために、そして「闇」は「光」の存在によってその虚無的色彩を強めるのである。

五月の闇のくらしい野を

わが歩みは

迷ふこともなくしづかに辿る

踏みなれた野の^{みち}徑を

小さい石橋の下で

横ぎってざわめく小川

なかばは草におほはれて
——その茂みもいまはただの闇だが
水は灰かにひかり

真直ぐに夜のなかを流れる（後略）

（「野の夜」傍点筆者、以下同じ）

徐か（じゆ）かで確實な夕闇と、絶え間なく揺れ動く
白い波頭（なみ）とが、灰色の海面（うみ）から迫って来る。
燈臺（とうだい）の頂（いただき）には、気付かれず緑の光（ひかり）が點（と）される。

それは長い時間（か）がかかる。目（め）あてのない、
無益（むえき）な豫感（よかん）に似たその光（ひかり）が
闇（やみ）によって次第（ついで）に輝（きら）かされてゆくまでには――

が、やがて、あまりに規則正しく回轉（くわんてん）し、倦む
ことなく／明滅（めいめつ）する燈臺（とうだい）の緑の光（ひかり）に、どんなに
退屈（たいくつ）して／海（うみ）は一晩（ひとよ）中（ちゆう）横（よこ）はらねばならないだろ
う。

（「夕の海」）

伊東静雄の詩的展開はしばしば「下降」あるいは「成熟」というような相反する言葉で象徴的に語られ、対立する緊張関係から平易な詩作に移行したその詩作の変遷が語られるが、しかし闇から太陽を、光を求め、彼の基本的な姿勢だけは終始一貫していたようにも思われる。

冒頭（まうとう）にあって太陽（たいやう）を求め、生（なま）を求めた「私たち」はやがて視線（しせん）を転じて周囲（しゅうい）の自然（しぜん）の営（い）みを見るようになる。そこには鳥（とり）々のさえずりと、草木（くさく）のささやきがある。こうした太陽（たいやう）の下（した）での自然（しぜん）の営（い）みに対して「無縁（むえん）のひと」は関心（かんしん）を持つとうとしないが、「私たち」は自らの意志（いし）の力（ちから）でそれらの自然（しぜん）が与（たま）える讃歌（さんか）を聞（き）こうとするのである。以上（いじょう）見てくると大衆（たいしゆう）の中（なか）での詩人（しじん）の存在（そんざい）というものについて伊東静雄（いとうしずお）がどのように考（かん）えていたかが明らかになる。詩人（しじん）の役目（やくめ）あるいは使命（しめい）といったものをどの程度（ていど）に自覚（じかく）していたかも。詩人（しじん）は「無縁（むえん）のひと」の中（なか）にあって意志（いし）の力（ちから）によって自然（しぜん）とそれが育（そだ）たるところの地上（ちじょう）の存在（そんざい）に耳（みみ）をかたむけるのである。この時（とき）詩人（しじん）と共に自然（しぜん）の讃歌（さんか）を聞（き）く「わがひと」とは誰（たれ）であろうか。常識（じょうしき）的に考（かん）えれば、世俗（じこ）的（てき）ではない、詩人（しじん）と共に意志（いし）と思索（しそく）を同じくする孤高（ここう）の人（ひと）という解釈（かいしゃく）が成（なり）立つが、太陽（たいやう）の下（した）で自然（しぜん）が育（そだ）むあらゆる喜（よろこ）びを詩人（しじん）と共に甘受（あまう）できる人は、

詩人（しじん）によって選ばれた唯一（ゆい）の人（ひと）であろう。そして詩人（しじん）とは「無縁（むえん）のひと」の中（なか）にあって太陽（たいやう）が育（そだ）む自然（しぜん）の造型物（けいせいぶつ）の生命（せいめい）の声（こゑ）を聞（き）き取（と）ることのできる人（ひと）である。このように見（み）てくるとヘルダーリン（ヘルダーリン）の強い影響（えいぎょう）とリわけ「ヒュペーリオン」を思（おも）い出（だ）さないではいられない。

作品（さく品）内部（うちぶ）にあって厳然（げんぜん）として存在（そんざい）する太陽（たいやう）とそ（その）下（した）で育（そだ）まれた自然（しぜん）、これらは太陽（たいやう）の愛（あい）、すなわち「輝（きら）く日光（にっこう）」によってあますところなく照（あ）らされている。「無縁（むえん）のひと」の住（す）む外部（ぐた）世界（せかい）とは隔絶（かくせつ）された詩人（しじん）の精神（しんせい）内部（うちぶ）にあって極度（ごくど）に完成（わんせい）された美的（びてき）な理念（りねん）で、外部（ぐた）からしのび寄（よ）る「音（ね）なき空虚（くうこ）」を拒絶（きょせつ）して詩人（しじん）内部（うちぶ）の純粹（じゆんじ）理念（りねん）を完成（わんせい）させるのである。こうして作品（さく品）内部（うちぶ）の美的（びてき）な理念（りねん）と外部（ぐた）の現実（げんじつ）とは鮮烈（せんれつ）にせめぎ合（あ）っているの（の）であ（あ）って、作品（さく品）内部（うちぶ）の讃歌（さんか）を切りくずそうとする「音（ね）なき空虚（くうこ）」は、「死（し）した湖（うみ）」と共に「希（き）われた太陽（たいやう）」によって詩人（しじん）の意志（いし）によって讃歌（さんか）の世界（せかい）へと変貌（へんぼう）するに至（いた）る。言（い）うなれば外部（ぐた）の現実（げんじつ）に対する徹底的（てつてき）な無視（むし）であり、詩人（しじん）内部（うちぶ）の観念（くわんねん）的な美（み）に対する一方的（いつぱく）な勝利（しんり）の構図（こうず）であるが、こうした内容（りよう）の詩（し）はしばしば観念（くわんねん）的（てき）になりやすい。しかし作中（さくちゆう）における詩人（しじん）自身（みづか）の視點（してん）の變化（へんが）が（詩中（しちゆう）での「私たち」が湖（うみ）に面（ま）した小高（こたか）い丘（か）を登（のぼ）りつめるとい（い）う歩行（ほこう）の動作（どうさ）が）外部（ぐた）の現実（げんじつ）に対する詩人（しじん）の美的（びてき）な精神（しんせい）世界（せかい）の勝利（しんり）という観念（くわんねん）的な作風（さくふう）に動き（うご）きを与（たま）えていると考（かん）え得（え）る。

第一（だいいち）詩集（ししゅう）「わがひとに與（よ）ふる哀歌（あいき）」全体（しんたい）の中（なか）でとりわけ際立（さ）っており詩集（ししゅう）の標題（たうぎ）にもなったこの作品（さく品）を一（ひと）通り分析（ぶんし）してみるといかにこの詩（し）がこの時期（しき）の伊東静雄（いとうしずお）の置（お）かれた立場（たてま）あるいは精神（しんせい）状況（じょうきょう）とを端的（てんてき）に表現（ひょうげん）しているかについて気（き）づくのである。以下（いげ）この詩（し）全体（しんたい）を通しての特徴（ていしゆう）などについて考（かん）えてみたい。すでに広（ひろ）く指摘（さし）されている如（ごと）くに、伊東静雄（いとうしずお）の詩作（しさく）は彼の学生時代（がくせいじだい）にはじまっていて、この時期（しき）の彼の詩想（しじょう）は極めて日常（にちじょう）的なものであった。こうした彼の内部（うちぶ）に「わがひとに與（よ）ふる哀歌（あいき）」のような観念（くわんねん）的（てき）、非日常（ひにちじょう）的（てき）かつ独自（どくじ）の發展（はつぜん）と意志（いし）的な姿勢（しせい）とが見（み）られるのは彼の「コギト」への参加（さか）と時（とき）を同じくする。この伊東静雄（いとうしずお）の詩（し）の発想（はつさう）（時代精神（じだいしんせい）に対する自己（じこ）の無力化（むりきくわ）の自覚（じかく））が、「コギト」「日本浪漫派（にっぽんらまんぱい）」等の文芸思潮（ぶんげいしじょう）、巨大（こっけい）な時代精

神に対する自己の無力感、喪失感との奇妙な一致を見ているからである。第一詩集である「わがひとに與ふる哀歌」全体は決してこの種の観念的な詩だけで統一されている訳ではない。この詩集を代表する一連の詩「曠野の歌」「田舎道にて」「歸郷者、同反歌」「冷めたい場所で」「わがひとに與ふる哀歌」「行って お前のその憂愁の深さのほどに」「寧ろ彼らが私のけふの日を歌ふ」等は確かに伊東静雄の詩の中でもとりわけ難解なものであり、第二詩集以後には見られない非日常的、超越的な作者の発想にも支えられているのであり、「わがひとに與ふる哀歌」に収録された他の比較的平易な詩とも明らかに一線を画している。伊東静雄がこうした独自の発想による詩作を行うようになった要因については「文芸文化」同人との接触が考えられるが、彼のこの発想法について根本的な影響を与えたと思われるのはヘルダーリンである。

伊東静雄のヘルダーリン受容といってもその内容は必ずしも単純なものでなく、拒絶を伴う伊東静雄に本来備わっていた資質を引きだす意味での影響関係の考察である。私は「わがひとに與ふる哀歌」に見られるような外界の現実に対立する自我の構図といった図式をこの頃の伊東静雄の精神生活の基本的なものと考えたいと思っている。作品内部で詩人の意志を介さないで「太陽」は輝き、「鳥々」は鳴き、「草木」は囁き、それらが「無縁のひと」とにとっては実在のものであろうとも、詩人の確固とした意志の力で獲得された観念の太陽の輝きが一方にあって存在するのであり、精神内部の意志の姿勢によって太陽の下で諸々の自然を不動のものにしようとする。「わがひとに與ふる哀歌」における「希い」としての太陽は、ヘルダーリンの作品「ヒュペーリオン」においては「古代ギリシア」に相当するであろう。ヒュペーリオンは現実の政治に背かれながらも「古代ギリシア」への熱烈な愛とさらには自分を育む自然に囲まれて嘆きはいやされる。彼は自己の運命に対して従順であり、運命の命ずるところに従って行為の中に自己の祝福を受けようとする。こうした側面は伊東静雄の詩には見られない。

田舎を逃げた私が 都會よ
どうしてお前に敢て安んじよう

詩作を覺えた私が 行爲よ
どうしてお前に憧れないことがあらう
(「歸郷者 同反歌」)

伊東静雄の詩想の根本的なものは、ここに見られる如く、単純なものではなくて一見逆説的な様式を取るものであり、こうした側面は「わがひとに與ふる哀歌」の構図にそのまま結びつくであろう。すなわち詩人の意志によって辛うじて獲得された太陽と日光の下で育まれた「鳥々」と「草木」、詩人の感性は意志によってだけこれらの自然の讃歌を聴くことができるのであり、意志の崩れた時これらは瞬時にして「無縁のひと」のものとなり、詩人の感性は実在する太陽と希いとしての太陽との間にあって危うい均衡の上に立っている。

こうした構図はヘルダーリンの愛の書簡体小説「ヒュペーリオン」に似ている。この作品はヘルダーリンの現実からの逃避から発想を得ていることで「哀歌」の詩人の独自の発想法とその基本的構図を同じくする。しかし現実に対する不調和ということと揆を一にするこの二人の詩人のその後の発展の過程は著しく異なる。現実に対する不調和の最高に高揚した時、ヘルダーリンは独自の一種の奇妙な宗教的世界を創造する。すなわち古代ギリシア、この理想の時にあって人間は静かな調和の世界に充足する。その時自然は人間に対立するものとしてではなく、人間を調和と平和の内において育むものとしての役割を果す。神性を帯びたこの古代ギリシアの自然をヘルダーリンはエーテル(Äther)と呼んだ。自然は愛の象徴であり、「わがひとに與ふる哀歌」における希いとしての太陽と同じ意味を持つ。「わがひとに與ふる哀歌」にあって希いとしての太陽はただ詩人の意志の範囲内で存在し得た。詩人が「わがひと」と呼ぶ愛する伴侶も現実を凌駕する詩人の強固な意志の人生においてのみ存在する。詩人は「私たちの内の誘はるる清らかさを私は信ずる」と言っている。「私たち」を誘うものは実在の太陽ではなく、希われた太陽でなければならない。純粋な愛の世界を構築する「私たち」の前に実在の太陽の退くことを詩人は疑っていない。詩人をして希われた太陽の下、輝く日光の下で生存せしめるものは唯一詩人自身の意志の姿勢に他ならない。

ヘルダーリンにとって古代ギリシアの神々とエーテルとが伊東静雄におけるこの場合の確固とした意志に相当するであろう。ヒュペーリオンやディオティマはギリシアの神々とエーテルに育まれて生きる限り、精神の調和と平和とは彼らの身辺から離れることはない。戦争に参加して行為の世界を实践するヒュペーリオンが行為そのものに裏切られて祖国ギリシアに帰還し、彼がエーテルと呼ぶギリシアの自然の中で充足できるのもこのためである。「わがひとに與ふる哀歌」に代表される伊東静雄の詩とヘルダーリンの詩世界との相違等を明瞭ならしむるために具体的にヘルダーリンの詩にあたって見よう。

Es reiche aber,
Des dunkeln Lichtes voll,
Mir einer den duftenden Becher,
Damit ich ruhen möge; denn süß
Wär unter Schatten der Schlummer.
Nicht ist es gut,
Seellos von sterblichen
Gedanken zu sein. Doch gut
Ist ein Gespräch und zu sagen
Des Herzens Meinung, zu hören viel
Von Tagen der Lieb,
Und Taten, welche geschehen.

しかしわたしになにびとかが
暗い光にみちた
かぐわしい杯をすすめるなら
わたしはそれを受けて憩おう
木蔭のまどろみは甘美なものであろうから。
地上の思いにみたされて
魂を忘れてるのは
よいことではない。だが
対話することは、よい。そして
心情の思いを言うこと
愛の日々と 行なわれた
さまさまの事業について 多くを聞くことは。
(手塚富雄訳「追想、第三連」傍点筆者)

人間との接触に不調和を覚えて自己の受け入れない感性の赴くまま形而上学的な神性を帯びた自然をエーテルと呼んで精神の疲弊からの逃避場所

としたヘルダーリンは、自分の感性を慈んでくれる神々の宿る自然の声を聞き、自然との静かな調和的世界を作り上げている。このエーテルと呼ばれる神性を帯びた自然との対話をヘルダーリンは神々の声を聴く（Hörchen）ことであるとし、人間の言葉を聞くこと（zu hören）と明らかに区別している。更にまどろみ（der Schlummer）は単純な日常的眠りを意味せず、魂のやすらぎの意であろう。本質的には自然の声を聴くこともまどろみも現実からの逃避による精神的安息のことで、この時だけヘルダーリンは外部世界との違和感に苦しむことから救われるのである。魂を忘れ、自我を喪失することはよいことではないが「対話することはよい」と言っている。（gut ist ein Gespräch）

伊東静雄は「わがひとに與ふる哀歌」の中で「意志の姿勢」で自然の讃歌を聴くと言っているが、一方では空虚を認識する「目の発明」を拒絶している。空虚感が遍在する日光の中で意志の姿勢を保つことで辛うじて聴くことのできる自然の讃歌は、当然「聞く」ではなく「聴く」でなければならない。「わがひとに與ふる哀歌」を書いた頃の詩人の「意志の姿勢」すなわち希いとしての太陽の存在を希求する態度は、後に詩人自身によって退けられる。「問ひはそのままに答へであり／堪へる痛みもすでにひとつの睡眠だ」（「反響」）「わがひとに與ふる哀歌」における詩人の太陽の輝きに対する希求は断えざる「問い」と考えられるであろう。こうした超然たる姿勢の中から何も生まれないことを鋭い痛みをもって晩年の詩人は回想するが、ヘルダーリンは「対話」の中に救いを見出している。「木蔭のまどろみ」もまた彼にとっては精神の安らぎの時であろう。しかし伊東静雄は「そんなに凝視めるな」において睡眠に対して否定的な態度を取っている。詩集「わがひとに與ふる哀歌」に収録された「冷めたい場所で」も「わがひとに與ふる哀歌」と執筆の時を同じくし、同じ構想のもとで作られた作品と言われている。

私が愛し
そのため私につらいひとに
太陽が幸福にする
未知の野の彼方を信ぜしめよ

そして
 眞白い花を私の憩ひに咲かしめよ
 昔のひとの堪へ難く
 望郷の歌であゆみすぎた
 荒々しい冷めたいこの岩石の
 場所にこそ

(詩集「わがひとに與ふる哀歌」)

「わがひとに與ふる哀歌」によって精神の高揚を示した詩人はやがて「夏花」「春のいそぎ」を経て日常的な生活断片を詩作するようになる。伊東静雄の詩作の変遷は成熟とも評価されあるいは下降とも評せられている。幾多の大方の伊東詩に対する評価はさておき彼の思索が平明なそれに移行していることは確かであり、彼自身も自ら次のように述べている。

私は最近の自分の作を、初期のもの「解説」という風に考えてをります。しかし昔に歸ることは、到底無理なやうに思はれます。あの頃のやうな、意識の暗黒部との必死な格闘は、すっかり炎を消して平明な思索に移らうとしてゐるやうに自分では考へてをります。

(「桑原武夫宛書簡」昭和23年2月13日)

後年彼自らが書簡で述べている如くに、「平明な思索」に脱却した自己を確認している訳だが、日常的な思索の痕跡は「わがひとに與ふる哀歌」に収録された作品の中にも見られるし、「わがひとに與ふる哀歌」以前の同人雑誌「呂」に作品を発表していた時期にも見られる。従って「春のいそぎ」とりわけ最後の詩集「反響」での日常的思索を「わがひとに與ふる哀歌」からの下降の結果として考えるより初期の詩作への回帰と考える方が妥当であるかもしれない。以下私はこれらの伊東静雄への従来の評価を作品分析によって私なりにもう一度確認しておきたいと思う。取り上げる作品は最後の詩集「反響」の中から「そんなに凝視めるな」である。この作品を特別に取りだして論じる理由はすでに分析した作品「わがひとに與ふる哀歌」と主題を同じくすることによる。

そんなに凝視めるな わかい友
 自然が與へる暗示は
 いかにそれが光耀にみちてゐようと
 凝視めるふかい瞳にはつひに悲しみだ

鳥の飛翔の跡を天空にさがすな
 夕陽と朝陽のなかに立ちどまるな
 手にふる野花はそれを摘み
 花とみづからをささへつつ歩みを運べ
 問ひはそのまま答へであり
 堪へる痛みもすでにひとつの睡眠だ
 風がつたへる白い稜石の反射を わかい友
 そんなに永く凝視めるな
 われ等は自然の多様と變化のうちにこそ育ち
 あゝ 歡びと意志も亦そこにあると知れ

「わがひとに與ふる哀歌」において伊東静雄がめざしたものは虚無的な外界から視線をそらすことで獲得した孤高な精神であった。この孤高な精神が保持する強固な意志こそが、「わがひとに與ふる哀歌」の中心的主題であり、詩集全体を貫くこの時期の伊東静雄の思索の実体であったはずである。しかし「そんなに凝視めるな」を読むと長い時間の流れがこの詩人からこの種の孤高な精神を奪い去ったことを知るのである。この作品で中核を成す「手にふる野花はそれを摘み／花とみづからをささえつつ歩みを運べ」の詩句は彼の没後故郷諫早城跡に建てられた詩碑に刻まれているそうであるが、伊東静雄の詩作の変遷を象徴的に表現していると言えるであろう。周知のように伊東静雄全集にはこの詩の原型となった次のような言葉が日記に記されている。

そんなにみつむるな若い友、ふかい瞳に自然が與へる暗示は、それがいかに光耀にみちているものであっても、つまるところ(それは)悲しみだ。自然は、變化だからだ、そして又僕らも變化。

そんなにみつむるな若い友、自らを停めることによって、自然へのまどはしの暗示をうくるな歩きつつ道の花をつめ、多様のよろこびにほほゑめ、ほほゑみは、自然と汝とを支へる唯一つのものだ。

ほほゑみは受けることと與へることとの調和だ。

風と光の中に身を粉々にせよ、自ら持するところあるな。

（「日記」昭和14年9月19日）

引用した日記文によって「そんなに凝視めるな」が伊東静雄自身の生活実感の中から発想されたものであることが知られる。「自然が与へる暗示は／いかにそれが光耀にみちてみようとも／凝視めるふかい瞳にはつひに悲しみだ」の詩句の中に伊東静雄の詩業の10数年の時間の経過を我々は感じるものであり、ここにあつて意志によって獲得された希いとしての太陽の輝きもさらには意志そのものが流動的なものとして把握せられている。ヘルダーリンにとって自然は傷ついた自己を癒してくれる母の如き存在であり、「わがひとに與ふる哀歌」の頃の詩人は意志の力でこの母の如き自然を求め得るとしてゐた。しかし「そんなに凝視めるな」にあつて自然も又移りやすい無常なものとして認識され、対象を把握しようとする不動の意志も又退けられる。伊東静雄にとってこの時期、対象もさらには対象を見つめる視線もまた悲しみの一つとして拒絶されているのである。

「鳥の飛翔の跡」とは何であろうか、盛んであつた人生の一時期といった程度の意味であろうか。「夕陽」も「朝日」も共に現実を忘れさせ世俗を離れた孤高な精神を象徴的に表現していると考え得る。いずれもみな「わがひとに與ふる哀歌」の頃の詩人の高踏的な詩魂を支えたものであり、彼の純粹な詩精神を貫く核となつたものばかりであるが、これらについて「さがすな」と言い「立ちどまるな」と強く主張する伊東静雄の主張は、「わがひとに與ふる哀歌」の頃の自己の意志的姿勢を全面的に後退させたと思われる。世俗の中で対立する孤高な精神を保持し、そうすることで前面に立ちふさがる虚無を侵食しようとした強固な意志が否定され、代りに流動的な周囲と和解し、調和する精神を提唱している。ここには以前と異つた自由な意志の姿勢が見られるのであり、伊東静雄の人生の年輪を感じさせている。

「問い」そのものの中に「答え」を見出そうとする姿勢は一見東洋的な諦めめの境地に近いであろう。周囲との対立関係に緊張の激しさを示した「わがひとに與ふる哀歌」の頃からは考えられぬ程に調和的世界を希求していると思われる。広く伊東静雄について言われる「わがひとに與ふる哀

歌」から「春のいそぎ」「反響」への下降という評価は作品の分析によつても明らかなのである。鋭い言語の結晶による精神の高揚から日常的な平易な詩作に移行した彼を成熟と見るかあるいは下降と見るかは評者によつて著しく異なるところであるが。

「堪える痛みもすでにひとつの睡眠だ」という詩句にあるのは、対象の中に溶解した自我であり、対象との間に距離を置く生き方が退けられているばかりではなく、対象を対象として握握する意識もすでに失われているかのようである。ヘルダーリンから崇高な運命感と孤高の精神を学んで「わがひとに與ふる哀歌」を書いた彼は、やがて「春のいそぎ」の日本的美意識の世界を構築していくようになった訳だが、この苦痛の内に安らぎを得ようとする態度には、伝統的な美意識もなかつた日常的な営みの中から生まれた生活者としての平易な知恵を感じさせるばかりである。世俗を離れる孤高な意志の不幸を「若い友」に呼びかけ流動的な周囲の環境に合わせて対立する意志を否定する彼はここに至つて個人としての独自の意志を否定している。

3. 伊東静雄とヘルダーリン

伊東静雄の詩的展開を「わがひとに與ふる哀歌」「反響」からそれぞれ代表的な詩を取り上げて分析しその詩想の変化について考えてみた。それは確かに「意識の暗黒部との必死な格闘」から生まれた精神の高揚と緊張関係によつて結実した絶唱からのより平明な日常的な思索への移行ということであつただらう。こうした伊東静雄の詩の変遷についてヘルダーリンとの比較を通し視点を変えてさらに考えてみたい。

周知の如く、伊東静雄は九州諫早に生まれ、大学時代は京都にさらに就職してからは大阪に住んだ。彼は自ら故郷とさらには自分の住んでいる大阪という土地について次のように述べている。

もし私が大阪に住まなかつたら、恐らく私は詩を書かなかつたことだらうと、近頃はよく考へる。さう考へることは大へん楽しい訓練である。誰だつて詩を書くといふことは、はづかしいことに相違ない。しかし大阪は私に詩を書く口實

を與へるのだ。(中略) 私は家で退屈し切っているが、外に出てそんな人々に故意とさも美しく生れ故郷の風景を、興奮した口調で描寫する。

(大阪「椎の木」昭和11年1月號)

伊東静雄の抱き続けた故郷への思いと帰郷への願いは屈折して一様ではないが、彼の回帰への思いは「日本浪漫派」の「日本への回帰」の精神とあいまって今日複雑な問題を呈示している。

曠野の歌

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
非時の木の實熟る
隠れたる場しよを過ぎ
われの播種く花のしるし
近づく日わが屍骸を曳かむ馬を
この道標はいざなひ還さむ
あ、かくてわが永久の歸郷を
高貴なる汝が白き光見送り
木の實照り 泉はわらひ……
わが痛き夢よこの時ぞ遂に
休らはむもの！

「わがひとに與ふる哀歌」の中でもとりわけ著名なこの帰郷への「痛き夢」を歌った詩は伊東静雄の言う「意識の暗黒部との必死な格闘」の姿を我々の前に示しているといえる。帰郷を拒絶された魂は絶望的に実現不可能なこの夢に対してより一層の憧れを抱かずにはいられない。現実の帰郷はただ死者となつてのみ可能であり、現実の不毛の人生は「連嶺」の「白雪」と対比せしめられている。つまりこの一編の詩の構想には苦痛に満ちた現実の「生」と鮮明な夢想によっておおわれた「死」とが基本的にかかわってきているのであり、死者としてではなくては帰り得ぬ帰郷の夢は、伊東静雄の実生活の直接の反映を見せている。故郷に対するこうした屈折した夢想は、伊東静雄の詩想の基本的な部分であり、生涯を貫いていると言える。こうして考えてみると伊東詩における故郷喪失者の帰郷への願望は先に引用し分析を加えた

「わがひとに與ふる哀歌」の愛の構造と同じ様式であることに容易に気付くのである。それは実現不可能な夢想に対して絶望的な憧れを抱き自らのこうした観念の背後に常に断念の配気を漂わせている。言うなれば作品を支えるその浪漫的精神において同一である。

彼は自己のロマン的精神の有様を認識していて精神生活の高揚と当然のことながら訪れるその結果とを見極めて次のような詩を作っている。

私は強ひられる この目が見る野や
雲や林間に
昔の私の戀人を歩ますことを
そして死んだ父よ 空中の何處で
噴き上げられる泉の水は
區別された一滴になるのか
私と一緒に眺めよ
孤高な思索を私に傳へた人！
草食動物がするかの楽しさうな食事を
(「私は強ひられる——」)

ここで認識されているのは「孤高な思索」が持つ高揚と結果としての喪失の意識である。こうした内面のドラマは伊東静雄の場合、彼の故郷喪失の意識と恋の喪失において端的に表現し尽されている。前者の喪失感「曠野の歌」の中に後者は「わがひとに與ふる哀歌」において象徴的に表現されている。

「私は強ひられる一」は父を通じての自己確認であり、「晴れた日に」は母に連なる故郷に対する思いを述べており、いずれも伊東静雄個人の故郷に対する思いを内部に隠している。

とき偶に晴れ渡つた日に
老いた私の母が
強ひられて故郷に歸って行つたと
私の放浪する半身 愛される人
私はお前に告げやらねばならぬ
誰もがその願ふところに
住むことが許されるのでない(後略)
(「晴れた日に」)

この「晴れた日に」を一読してわかる通り伊東静雄は決して故郷に対して愛着を示していない。むしろこれを嫌っている。故郷に対するこうした彼の屈折した心情は「歸郷者」の冒頭の一節にお

いて明らかである。「自然は限りなく美しく永久に住民は／貧窮してゐた」ここでは故郷の持つ自然の美しさとそこに住む住民の貧しさが対照的に呈示され彼の心中の故郷に対する思いが一律なものでないことがわかる。従って彼が故郷を歌った詩は一様に「光と影」の重層構造を持っており、「有明海の思ひ出」などは故郷での彼の置かれた位置を伺わせる。

大村溝は、日本の地中海だと云はれるほどで、明澄で静穏でしかも快活だから、そちらの方が君の趣味に合ふかもしれない。或は一生忘れられない印象を受けるのぢやないかとも考へた。しかしわたしの趣味と馴染の方からいふと、有明海を是非見せたいと思った。沈鬱な中に一種異様な、童話風な秘密めたい色彩と光が交りあって、これはまだ日本の詩人も畫家も書いてゐないものだ。

（立原道造君と私「四季」昭和14年7月號）

結局伊東静雄にとって故郷は美しいものであり、その印象は悪いものではなかったものと解され得る。美しい故郷を心に抱きながら俗悪な大阪で生活を営んでいたことが彼の思索の源泉となっていたものと考えられるが、こうした彼も何度か大阪での生活に疲労を覚えて故郷に帰る意志を明らかにしている。そしてその目的は故郷で詩作することではなくて、創作すること（何か散文的な仕事をする事だった）「わたしは、このごろは一日も早く長崎にゆき、小説を書きたいとそればかり夢みしています」（栗山理一宛書簡、昭和20年12月18日）

こうしたことから彼を故郷から阻害しているのは故郷の自然ではなくて何か人為的なものであることがわかる。そしてこの何かのこだわりが消えた時、俗悪な大阪を去る帰郷の意志を明らかにする。「私は強ひられる一」に見られる「死んだ父」あるいは「晴れた日に」にうかがえる「老いた私の母」等はいずれも伊東静雄を故郷から阻害するこだわりの一つと考えることができよう。彼のこうした故郷からの拒絶の思いが頂点に達したものが「曠野の歌」である。故郷に対する執着と憧憬とが極点にまで達したもので、憧憬の背後には現実を冷静に認識して熟視する作者の視線がある。故郷に対する屈折したこの構造は、彼の愛の対象

に対しても同じで「曠野の歌」は「わがひとに與ふる哀歌」とその成立背景を同じくする。

先に私は「わがひとに與ふる哀歌」から「そんなに凝視めるな」まで伊東静雄の孤高な精神を恋愛において見てきた。孤独な思索から生まれた愛の行方は、焦点のない拡散に終わっていることを確認した。自己の内部に育った観念的な恋愛が最終的に叙情に流れて終りを告げていることを確認することによって、我々は伊東静雄の孤高な魂の生んだ恋が悲恋の色彩を帯びながらやがて落胆の内々に終息するのを見る。精神の鋭い痛みだけを残して。彼は自己の経験を踏えて「孤高な思索」を救済する道が無目的な行為によって救おうと考えたようだ。凝視あるいは孤高な思索が結局苦渋に満ちたもので終り、何ももたらすことのないことを知り、経験から孤独な思索の救いを行為を伴うことで救済し得るとした。「手にふるる野花はそれを摘み／花とみづからをささへつつ歩みを運べ」この詩句に表現された思想は伊東静雄の思索の到達した地点を言い尽したものと解される。「孤高な思索」は恋愛においては「わがひとに與ふる哀歌」そして故郷に対しては「曠野の歌」を生んだ。彼の精神の高揚の到達点を語っている二つの作品、それぞれにはヘルダーリンの思考が色濃く反映している。以下ヘルダーリンの「帰郷」の一部を引用してその実体を把握したい。

Engel des Hauses, kommt! in die Adern
 Alle des Lebens, alle freuend zugleich, teile
 Das Himmlische sich!
 Adle! verjünge! damit nichts
 Menschlichgutes, damit nicht eine Stunde
 Des Tags ohne die Frohen und auch
 Solche Freude, wiejetzt, wenn Libende
 Wieder sich finden, wie es gehört für sie,
 Schicklich geheiligt sei.
 Wenn wir segnen das Mahl, wen darf ich
 Nennen, und wenn wir ruhn vom Leben des
 Tags, saget, wie bring ich den Dank?
 Nenn ich den Hohen dabei? Unschickliches
 Liebet ein Gott nicht, ihn zu fassen, ist fast
 Unsere Freude zu klein.

Schweigen müssen wir oft; es fehlen heilige
Namen, Herzen schlagen und doch bleibt
Die Rede zurück?

Aber ein Saitenspiel leiht jeder Stunde die
Töne, und erfreuet vielleicht Himmlische,
Welche sich nahn.

Das bereitet und so ist auch beinahe die
Sorge schon befriediget, die unter das
Freudige kam.

Sorgen, wie diese, muß gern oder nicht, in
Der Seele tragen ein Sängler und oft, aber
Die anderen nicht.

家の天使たちよ、来たれ！生けるものすべての
脈管のうちに。

生きとし生けるものを喜ばせつつ 至高のもの
を分ちあたえよ。

それによって一切のものを高貴にせよ、若がえ
らせよ、

人間のいとなみにおけるよきものすべて一日
の時間のすべてが この喜びの使者たちを欠か
ぬように

そして 愛しあうものたちが再会するこのよう
な喜びも それにふさわしく祝福されてあるよ
うに。

われわれが食事を祝うとき 誰の名をわたしは
唱えればいいのか。

われわれが昼のいとなみを終えていこうとき誰
に感謝を捧ぐべきか。

そのときわたしは高き存在者の名を唱うべきか。
神なるものは 僭上の作法をうけはしない、彼
を捉えるにはわれわれの喜びはほとんどあまり
にも小さい。

われわれは しばしば沈黙しないわけにはいか
ない。

聖なる名称が欠けているのだ。

心は高く鼓動する、しかし言葉はそれに随いて
行けないのか。

けれども 絃の弾奏はどのような時間にも声
をあたえ、

近づきつつある天上の靈たちをおそらくはよろ
こばせよう。

それが奏でられるとき 喜びのなかにまじる愛

いは すでになかば和らげられているのだ。

このような愛いを、好むと否とにかかわらず、
歌びとは魂のうちにしばしば抱かねばならぬの
だ、しかし他のひとびとはそうでない。

(手塚富雄訳「帰郷、第六連」傍点筆者)

この世の現実を耐え難いものに感じたヘルダー
リンの精神は常に「調和」を希求し、彼の宗教的
関心はついには「エーテル」(Äther) と呼ばれる
独自の神を創造した。それは汎神論的なものであ
って従来キリスト教の神とは完全に異なるもので
ある。この「エーテル」の存在を古代ギリシアの
地に見出す彼の精神は、神性を帯びた古代ギリシ
アの地から人間の関心が離れた時不幸が始まったと
考えた。ヘルダーリンが生涯かけて追求したもの
は、再び人間の生活のすべてを「エーテル」に満
ちた古代ギリシアの地にひきもどすことであった。
「エーテル」から離脱した人間の精神を再び調和
的世界に連れもどすこと。彼は繰り返して人間精
神の自然との一体化、同化による調和を唱え続け
ている。彼にとって理想と至福に満ちた時代は古
代ギリシアであり、「エーテル」の神によって守ら
れたこの至福の時を離れた時から人間の不幸が始
まったとする彼の詩心は、常に自分自身を近代の世
界にまぎれこんだ古代ギリシアの人間と見なして
いた。こうしたヘルダーリンにとって客観的に言
えば理想の地は自己の詩心の内部にしか存在し得
ない。彼の調和を希求する精神は、虚構の地古代
ギリシアに向って断えず求道的に働きかけずには
おかない。「エーテル」と呼ばれる汎神論的な古代
ギリシアに回帰しようとするヘルダーリンの精神
についてハイデッガーは次のように言っている。

「帰郷」とは、根源への近接に帰りゆくこと
である。「帰郷」しうる人とは、ただ次のような人
のみである。それは、あらかじめ、(おそらくは
「さすらい人」として)「さすらい」の重荷を肩に
になった人で、そして一たん根源そのものへ渡
って行き、そこで探ねるものがいかなるもので
あるかを知り、その上で探求者として、「より経
験を重ね」て帰り来る人である。

(手塚富雄訳「ヘルダーリンの詩の解明」)

ヘルダーリンにとって「帰郷」とは自らの故郷
ネッカー河畔のシュワーベンの地に帰り着くこと

ではあるが、自らの生誕の地に到達せんことを希求する彼の精神は詩心において古代ギリシアを求めるその精神とパラレルである。現実の故郷への近接は虚構の地ギリシアへの近接と意味を同じくする。そして現実の故郷に到達した時、シュワーベンの地は彼にとって古代ギリシアの地であることを裏切ることをハイデッガーは指摘している。

確かに伊東静雄はよく言われるようにヘルダーリンの詩からよくその本質的なものを学んだであろうが、「曠野の歌」の構造はヘルダーリンの「帰郷」との本質的な類似関係を示している。伊東静雄にとっても故郷とは大阪での現実の生活者としての日々から生まれた虚構の安楽の地であり、帰郷とはただ死して「痛き夢」の中のみ可能なものであった。故郷諫早の自然のすばらしさについての彼の指摘、あるいは父および母に連る故郷の人間関係を嫌悪する彼の心中、こうしたことからヘルダーリンの希求した汎神論的ギリシアが伊東にとって故郷諫早であったことに気付くはずである。

伊東静雄にとって憧憬からはじまった恋愛と故郷に対する思いとは共に激しい高揚と詩精神の高まりの中でやがて愛の対象からの永遠の無関心が彼の精神にゆるやかな弛緩を与え、自然消滅の内に対象に対する詩興それ自身を失うに至ったと考え得る。我々は彼のこうした「痛き夢」の拡散を、愛の対象への冷静さにあるいは故郷への彼の志向の変化という伝記的事実に見るだろう。この経過は彼の関心がヘルダーリンから透ざかりリルケに移る内実でもあるからで、ヘルダーリンが精神錯綜の犠牲の内に結実させた詩想を、伊東静雄は生活者としての日々の時間の流れの中で埋没させていったのである。

注

- (1) 富士正晴宛書簡（昭和16年8月9日）「夏の夕方はいいですね。出来るだけ散歩します。夏は一年中つづいていてもいいように私には思われます。この充溢した季節感には私には大へん必要です。夏には、感傷的にはなっても、弱り果てた気持ちがおこらぬのは、いいことです」（傍点筆者）こうした記述から伊東静雄が生来光を求める詩人であることがわかる。

- (2) 江頭彦造、「伊東静雄の発想と詩型」（『日本近代文学』第21集。昭和49年10月）なお伊東静雄詩に与えたヘルダーリンの影響関係を考察した箇所は、江頭彦造、「抒情詩論考」（右文書院）所収の伊東静雄に関する論文に負うところがある。
- (3) 小高根二郎、「詩人、その生涯と運命」（新潮社）等の一連の伊東静雄についての伝記研究に恩師の娘酒井百合子への伊東の一方的な恋の記述があるが、その事実関係はともかく、伊東静雄の精神構造を知るためには参考になる。

附 記

ヘルダーリンは「心は高く鼓動する、しかし言葉はそれに随いて行けないのか」と言い、自己の詩精神を表現し尽せず言葉との落差を覚え、この溝をうめるのは「絃の演奏」すなわち音楽であるとしている。選ばれた者としての詩人独自の立場を自覚し「他のひとびとはそうではない」と言いきるヘルダーリンと比較して伊東静雄の詩人としての自覚がどの程度のものであったか等についての考察は他日を期したい。なお本論において私は「日本浪漫派」の運動を総合的に捉えようとしている訳だが、論の直接の典拠となった文献以外は本論「昭和文学の展望」（日本浪漫派の研究）の掲載の終りに参考文献一覧として掲げることにした。

4. 「十五歳詩集」以後

「わたくしの希ひは熾る」あるいは「大詔」を見るとそこには明瞭な日本の美意識が介在していることがわかる。「わたしの希ひは熾る／ひたすらに耐へること」という詩句にあるいは「やすみしわが大皇の／おほみことのり宣へりし日／もろ鳥は啼きの音をやめ／もろ草はそよぐすべなみ」に単純な夢想だけがすべてであった少年の横顔を見出すことは難しい。この二つの詩の前後に「花ざかりの森」の最初の部分が発表されている。学習院輔仁会雑誌に掲載になり初めて恩師清水文雄の注意をひきつけたと言われる二つの作品「酸模——秋彦の幼き思ひ出」と「座禅物語」と先にあげた二つの詩との間には大きな断絶がある。後年彼は自分の十代の様々な諸要素を拒絶する訳だが、

すでに十五歳の私は次のやうな詩句を書いてみた。「それでも光りは照ってくる／ひとびとは日を讚美する／わたしは暗い抗のなか／陽を避け魂を投げ出だす」何と私は仄暗い室内を、本を積み重ねた机のまはりを、私の「抗」を愛してゐたことだらう。

(「太陽と鉄」)

自らによって一律に否定されるに至る三島由紀夫の十代も作品において複雑な様相を見せていると言える。「十五歳詩集」を読んで早い彼の精神内部に「彼方から群がり寄せる椿事を期待する」(「兎ごと」)不吉な精神を見出しても「かの花野の露けさ」における日本古典への一層の接近をとげる彼の内部を正確に把握することは難ずかしい。「しづかなる暁ごとにみわたせばまだ深き夜の夢ぞかなしき」(式子内親王)この鎌倉初期の女流歌人への接近によって作られた詩は次のようなものである。

人いかに見む かの花野の露けさ
花々をしとゞにぬらせるかの露のおもたさをば
さはれ めざめたるこころひとつ
もろ人のこころのめざめとならむ日まで
(「かの花野の露けさ」後略)

日本古典へのこうした意識的な接近は「十五歳詩集」との間に明確な一線をひかせていると考え得る訳だが、このことは散文においては一層顕著であると思われる。「彩絵硝子」に見られる屈折した心理描写は、後年の彼が特意とする現代小説の先駆けを成すものであるが「退役造船中将男爵宗方氏は大きな香水を買った。自分のためにである。雨が降っていた。薄荷の糸のように」という文章に十五歳の作者の不自然な横顔を見出すことはできても、「日本浪漫派」の影響を見ることはできない。ところが「芋菟と瑪耶」あるいは「玉刻春」になると内容もさらには使用されている語彙も一変する。「芋菟」は「瑪耶」を愛するが、自己の内部に存在する「瑪耶」の像に固着する。それは愛する者に対する死の期待である。それは「恋しつつ、しかも恋人から別離して、それに身を震わせつつ堪える」(「木の十字架」堀辰雄)立原道造の生き方よりも複雑な構成を持っているかもしれない。愛する「瑪耶」に対する死の期待と現実の「瑪耶」の死との間にも「瑪耶」の生は有り得るとする。

ふと芋菟は、瑪耶の死が彼のうちの死からたいへんすばやく遠ざかってゆくのを感じた。(ほんとうの生とは、もしやふたつの死のもっとも華い結び合いだけからうまれ出るものかもしれない。)

「芋菟と瑪耶」と比べると「玉刻春」は一層回顧的な内容で、現代と過去とが交差しながら過去の精神が典雅な古語によって主張されている。主人公柱郁哉は、国文学者として散逸した絵巻を探索し自らの過去の恋人の愛に到達するという内容で、全編が絵巻の中の物語のように古色を帯びており、発見された絵巻の中に国文学者が自己の過去の真実を見つけだすという設定が、雅語を使用した物語の中にその反近代の精神を生かしている。

そのやうにして郁哉は29歳を迎えたのだ。

——あの古刹にもおもはしい収穫がなくて、か
るい疲れを感じながら、秋さびた田園を汽車の
窓外にながめるともなくながめやってみた彼は、
いつかしら来し方への追想にふけてゐるので
あったが、どの追憶もみなおなじ色に彩られて
ゐるのが、叶へられぬ祈念の證しともおもは
れて、なかなかむなしい気持ちがされてならな
かった。

29歳の国文学者が散逸物語探索の日々に過ぎ去った少年時代を疲労感の中に思いだしているという展開である。こうした過去の精神を扱った「国文学風、王朝風」の作品はすでに早く「みのもの月」において登場しており、「堀辰雄によるその現代語訳」の影響のもとに創作されたとするこの作品は「往生要集」から引用した序詞を持っている。「煩惱うちにもよほし／あたかも水中の日の／波しにたがひてうごきやすく」

おいでが途絶えてからわたくしの庭は蓬のおいしげるままにまかせております。隅々に蓬がおおおとはびこって手の施しようもなくなってしまうのを、わたくしはなにか快いような気持でながめるのでございます。

愛する男との間に子供まで設けながら健気に自分の生活を守り通そうとする女の心は、一見意志の強い性格にもみられるが、やがて男の死によって心乱れる「みのもの月」であることを告白する。一人の情熱的な女の手紙文によって全体が構成さ

れている。

戦時下の三島由紀夫は、それ以前に「日輪礼讃」のような詩を書いた下地があり、「日本浪漫派」の人々に賞賛され得るだけの作品的成果をあげている。「夜の蟬」は明らかに伊東静雄の「庭の蟬」を模倣したものであり、蓮田善明あるいはヘルダーリンそれに連るニーチェの影響等もこの時期顕著である。さらには「日本浪漫派」の運動そのものが、大きなうねりとなって彼の文学そのものを教導していったことが伺える。こうした事実について三島由紀夫は後年ある時は軽く「私は日本浪漫派の周辺にいたことはたしかで」（私の遍歴時代）と語り、ある時は熱を帯びて蓮田善明について語っている。

雷が遠いとき、窓を射る稲妻の光と、雷鳴との間には、思はぬ永い時間がある。私の場合には二十年があった。そして在世の蓮田氏は、私には何やら目をつぶす紫の閃光として現はれて消え、二十数年後に、本著のみちびきによって、はじめて手ごたへのある、腹に響くなつかしい雷鳴が、野の豊饒を約束しつつ、轟いて来たのであった。

（「蓮田善明とその死」序）

三島由紀夫に影響を与えた「日本浪漫派」の中でも「文芸文化」同人のそれはより直接的であり、保田与重郎等の他の「日本浪漫派」の作家達のそれのように距離をおいたものではない。蓮田善明が「文芸文化」（昭和16年9月）の後記で「此の作者を知ってこの一篇を載せることになったのはほんの偶然であった。併し全く我々の中から生れたものであることを直ぐ覚った。さういふ縁はあったのである。」と三島由紀夫を推賞する時、彼は友人清水文雄の教え子としての三島由紀夫を脳裏に浮かべていたはずだし、伊東静雄として立場は同じはずであった。

むしろ三島由紀夫の最初の短編集「花ざかりの森」を出版させたのは伊東静雄であった事実も推測される。「その頃、伊東静雄が『文芸文化』の天才小説家にひどく感心して、しきりにわたしにその少年の小説を出版するように、幾分強要気味ですらあった」（『文芸文化』とわたし、傍点筆者）と富士正晴は思出を書いている。この事実関係に

ついては伊東静雄の富士正晴宛書簡が裏付けている。「先日平岡公威君からあなたのお骨折よろこんだ葉書来ました」（昭和18年9月17日）

自分を文壇に送りだすもとなった「花ざかりの森」の出版について三島由紀夫自身は次のように回想している。

処女短編集「花ざかりの森」は昭和19年の晩秋に、七丈書院という出版社から出た。それは多分七丈書院が筑摩書房に統合される前の最後の出版であったやうに思ふ。こんな無名作家の短編集が世に出たのは、全く「文芸文化」同人諸氏の口添へと直接には、富士正晴氏の尽力によるものである。

（「私の遍歴時代」傍点筆者）

富士正晴を動かして「花ざかりの森」を出版させたのが伊東静雄であった事を三島由紀夫は知っていたのだろうか。昭和36年1月発行された「伊東静雄全集」に収録された日記には次のような三島についての記録が散在する。「夜、平岡（序文の断り）」（昭和19年4月30日）「学校に三時頃平岡来る。夕食を出す。俗人」（昭和19年5月22日）「平岡から手紙、面白くない。背のびした無理な文章」（昭和19年5月28日）

伊東静雄の死後数年後にこれらの覚え書きを読んで衝撃を受けた三島由紀夫の書いた「伊東静雄の詩」（『新潮』昭和41年41年11月）はかなり有名である。

あの人は愚かな人だった。生きのびた者の特権で言はせてもらふが、あの人は一個の小人物だった（中略）俺が声をかざりに叫んだ場所であの人は冷笑を浮かべて黙ってゐた。俺が切実に口をつぐんでゐたときに、あの人は言てならない言葉と言った。

伊東静雄の人物について非難の言葉を述べる三島由紀夫も伊東の人物については「それでいて飛び切りの詩人だった」と言って認めている。三島の初期作品「夜の蟬」「大詔」はそれぞれ伊東の「庭の蟬」あるいは「大詔」「春の雪」等の作品との類似関係を示している。後年三島由紀夫が伊東静雄についてどのような回想記を書こうと、あるいは又伊東静雄自身が戦時下での自分の作品をいかに否定しようと、これらの人々がある一時期

同じ精神を生きていたという事実は変らない。伊東静雄の「大詔」は蓮田善明の賞賛を受け、三島由紀夫の模倣による同じ題名の作品「大詔」を作らせたほどに彼らにとっては共通の感情であった。

大詔

昭和16年12月8日

何という日であったらう
清しさのおもひ極まり
宮城を遙拜すれば
われら盡く

——誰か涙をとどめ得たらう

(詩集「春のいそぎ」)

こうした同一の精神の基盤となったのが言うまでもなく雑誌「文芸文化」である。「日本浪漫派」の運動の中でもとりわけ美的な精神で貫かれたこのグループの背景には変ることのない日本古典への愛着が介在している。

同人雑誌「文芸文化」に拠って新国学を提唱した蓮田善明との別れを伊東静雄は日記に感動的に記している。

さっき京都驛で、臼井からうけ取ったという

「神韻の文学」といふのに「門出に 海上日出 大海原 豊榮のぼる朝日影 天足らしたり 國足らしたり」とかいてくれる。自分も又詩集に「再びみ召に應じて征途に上らんとて先づ家郷に急ぐるわが友蓮田善明ぎみを昭和18年10月26日夜車窓に求めて呈す 伊東静雄」と書いて渡す。蒼い顔と例の微笑。萬歳を二唱し、深く敬禮して別れる。

(「伊東静雄日記」昭和18年10月26日)

これ以後蓮田善明の出征の一年に満たずして「文芸文化」は廃刊する。この夜の大阪駅頭での別れが生前彼らが親しく言葉を交した最後であり、昭和20年8月をもって彼らを結びつけた思想そのものが終局をむかえる。伊東静雄は自らの過去を否定し、蓮田善明は戦地で死ぬ。雑誌「文芸文化」は時間の流れの中に押し流され時々若い作家三島由紀夫によって断片的に回想されるのみになる。

故蓮田善明への獻詩

古代の雲を愛でし
君はその身に古代
を現じて雲隠れ玉

ひしに われ近代
に遺されて空しく
靨黥の雲を慕ひ
その身は漠々たる
塵土に埋れんとす

(三島由紀夫「おもかげ」)

確かに三島由紀夫は戦後「仮面の告白」を書き過去を清算して現実の人生に参加していくことになる訳だが、果して過去は清算し得たと言えるのか。彼が清算しようとした過去は「日本浪漫派」の人々の推賞した日本古典のほろびの美学を言挙げする、死の美学よりも一層の複雑さを示している。複雑な彼固有の美学はやがて、ギリシアを求め、肉体を求め、能動的ニヒリズムへの道を歩むのである。

ヘルダーリン。そのギリシア狂。その清澄。その悲傷。その英雄主義。その明るい陶畫のやうな風景……青春の高貴なイメージのすべてがここにある。

(「本全集を推薦する」)

伊東静雄の詩的展開をすでに二つの作品「わがひとに與ふる哀歌」「そんなに凝視めるな」の分析によってその詩想の推移と共に具体的に知り得たと考えるが、詩集「わがひとに與ふる哀歌」から「夏花」を経て「春のいそぎ」へと精神の激しい高揚を経て日本的静謐の世界に脱却するこの詩人の詩的世界とパラレルに戦前の三島由紀夫の文学世界も変貌している。伊東静雄の死の直後三島由紀夫は多大な影響を与えたこの詩人について次のように述べている。

第二次大戦前の知識人の暗い混迷と、そこに送られた青春と、大戦勃発の浪漫的昂奮と、それが古典的均整へ向ってのがれゆく経過と、幻滅の子感とを、われわれは今日伊東氏の作品の一つ一つに、明瞭に読みとることができる(中略)伊東静雄氏の中には、憧憬と諦念と二つものが住んで、闘ぎ合っている。浪漫主義的憧憬と、古典主義的諦念と。

(「伊東静雄ノオト」後に「伊東静雄」に改題)

この文章が全体として回顧的であるのはたんに過去の人となった一人の詩人に対する追悼からではあるまい。記憶の底に沈んでしまった自己の初

期作品の世界を支えた形而上学的な死の思念に対する思いもあったことであろう。伊東静雄の思念の中に「浪漫主義的憧憬と、古典主義的諦念と」が常に鋭い対立を示していた如くに、初期の三島由紀夫の中にも複雑なその創作世界にあって二つの基本的な要素が同居していた。死の形而上学的世界と細かい心理分析とが、前者は昭和20年8月の敗戦によって中断し晩年に至って再び登場する。彼がこの一種独特な死の美学を作り上げるのに力があつたのは、すでに言われているように「文芸文化」同人の直接影響によるドイツ、ロマン主義と日本の古典文学、とりわけ中世文学であった。これらの諸要素は雑多な形で彼の作品「花ざかりの森」の中に組み込まれており、ほとんど筋の展開を持たないこの作品にあって中心的な主題となっているのは、観念的な死の美学である。

祖先がほんとうにわたしたちのなかに住んだのは、一体どれだけの昔であつたらう。今日、祖先たちはわたしどもの心臓があまりにさまざまのもので囲まれているので、そのなかに住いを求めることができない。（中略）それからまた、美は秀麗な奔馬である。かつて霧ふりそそぐ朝のそらにむかって、たけだけしく嘶くまに、それはじつと制せられ抑えられていた。（中略）ほんとうに稀なことではあるが、今もなお、人はけがれない白馬の幻をみることはないではない。祖先はそんな人を索めている。徐々に、祖先はその人のなかに住まうようになるだろう。ここにいみじくも高貴な、共同生活がいとぐちを有つのである。（中略）まことに祖先は、世にもやさしい糧で、やしなわれることを希っている。その姿ははたらきかけるものの姿ではない。その姿はは恒に受働の姿勢をくずすことがない。もののきわまりの、——たとえば夕映えが、夜の侵入を予感するかのように、おそれと緊張のさなかに、ひときわきわやかに耀く刹那——、あるがままのかたちに自分を留め、一秒でもながく「完全」をたもち、いささかの瑕瑾もうけまいとする、——消極がきわまった水に似た緊張のうつくしい一瞬であり久遠の時間である。

（「花ざかりの森」序の巻）

16歳の少年の手によって成つたこの特異な小説はとりわけて記す程の筋の展開を持たず登場人物達も全体的に淡い色彩の中にその存在はおおむね稀薄である。この奇妙な小説が今日我々の注意を引きつけるのは作品のいたるところに点在するそのロマン的諸要素である。「祖先がほんとうにわたしたちのなかに住んだのは、一体どれだけの昔であつたらう」（過去憧憬）といい「美は秀麗な奔馬である」（唯美的）とも言う。さらには「祖先はその人のなかに住まうようになるだろう。ここにいみじくも高貴な、共同生活がいとぐちも有つのである」「まことに祖先は、世にもやさしい糧で、やしなわれることを希っている」と捉えた祖先との共同生活は運命を放心のままに受け入れる没自我の姿を呈しており、美的に把握された過去憧憬が、一つの確固たる意志を持つことなく運命に対して従順な姿勢をとらせていると考えられる。「水に似た緊張のうつくしい一瞬であり久遠の時間である」の最後の文章を結ぶ時、一瞬の充実の時を永遠のものとしようとする彼の意志が主張されている。瞬間の美を永遠のものとしてつかみ取ろうとする彼の考えは、当然のことながら遠い将来に対する建設的な思考を拒絶している。「花ざかりの森」に組み込まれたこうした様々のロマン主義の要素は、この一作で消えることなく後々に至るまで彼の文学の背後に隠れながら彼の文学的情熱の源泉となっているのである。

わたしはわたしの憧れの在処を知っている。憧れはちょうど川のようなものだ。（中略）ああ、あの川。わたしにはそれが解る。祖父たちからわたしにつづいたこのひとつの默契。その憧れはあるところでひそみ或るところで隠れている、だが死んでいるのではない、古い籬の薔薇が、きょう尚生きてるように。祖母と母において、川は地下をながれた。父において、それはせせらぎになった。わたしにおいて、——ああそれが滔々とした大川にならないでなにになろう、綾織るもののように、神の祝唄のように。

（「花ざかりの森」その二）

すでに取り上げた様々なロマン的要素に囲まれた「わたし」は、個としての自我を喪失することによって遠い祖先達との緊密な共同体を作り上げ

ようとする。歴史的な一貫した時の流れが否定され、「わたし」によって任意に選ばれた祖先達は時を超え、現代に生きる「わたし」との共同体を模索する。確固たる意思を持つことなくゆらゆらと揺れ動きながら過去を希求する「わたし」を支えるものは「憧れ」である。「憧れ」によって「わたし」の精神は過去を模索し、現在を脱却し精神的な近親者を求めて祖先達の間を揺曳する。「憧れはちょうど川のようなものだ」川によって「わたし」の精神は父に連なり、最終的には遠い「わたし」の祖先達に結びつくのである。こうして「憧れ」の川の流れつく果てには海が待ちかまえている。

「海？海ってどんなものなのでしょう。わたくし、うまれてよりそのようなおそろしいものを見たことはありませんね」

「海はただ海だけのことだ、そうではないか」
そう云って男は笑った。（中略）

女はそのたまゆら、予期したおそれとにてもつかぬものをみいだした。はっしと胸にうけたそのきわに、おわたつみはもはや女のなかに住んでしまった。殺される——歩手前、殺されると意識しながらおちいるあのふしぎな恍惚、あしたの恍惚のなかに女はいた。そこにはさだかな予感があるけれども予感が現在におよぼす意味はない。それはうつくしく孤立した現在である。絶縁された世にもきよらかなひとときである。そこであたたかい受動の姿勢がとられる。

（「花ざかりの森」その三）

言語に対する作者の信仰に近い愛着が、「憧れ」の行く着く果てに「海」を予感させている。豊饒な生と死の夢想とを約束するもの、あらゆる生命の始まりであり、神秘的な死の夢想を育てるところのもの、「花ざかりの森」一編にあって「海」は作品全体を貫く一つの根底的な要素である。最初それはささやかな予感としてあらわれ、憧れの把大と共に徐々にその現実の姿を示し、現実の海に触れた時憧れのすべては終るのである。

海なんて、どこまで行ったらありはしないのだ。たとい海へ行ったらどこでないかもしれぬ……こんなことはおまえにはわかるまいが……

兄は妹にむかってこのように語るのである。「海なんて、どこまで行ったらありはしないのだ」憧れが最後まで憧れにすぎないことを認識する冷静なロマン主義者の視線を感じさせるこうした構造は「花ざかりの森」にあって最初であり、以後三島由紀夫の中に断えることなく持続して最後の「豊饒の海」まで貫いている。

「花ざかりの森」がその根底において祖先達との一つの共同体を作ることを目的としていることについてはすでに考察したが、続く「夜の車」においては「花ざかりの森」において見られたある側面がより一層拡大されて追求されている。懐滅する国家の内部にあってロマン主義者としての三島由紀夫の精神は容易に過去の共同体へと結びつくのであるが、近代がとうの昔に捨て去ったと信じたこうした原始的な精神共同体を希求する彼のめざすのは言うまでもなく、近代の否定であり、その理論的根拠はドイツ、ロマン派の神秘思想であった。この近代のドイツ思想は三島由紀夫の場合はヘルダーリンであり、ニーチェのそれに連なっている。閉ざされた思索は行き場を失い簡単に死に絶えた祖先達に結びつき、近代の否定し去ったと信じたどろどろした日本人の原始的な共同体の理念に結びつく。こうした民族の奥深く存在する共同体の情念の世界には、天皇に対する忠誠心が限っている。近代の達成という目的のために次々と切り捨てて顧みられることのなかった過去の遺物に対して生命を吹き込むこと、自由という名の近代精神を獲得するという大義名公のために失った情念の世界を再び自己の所有にすること。この時期の三島由紀夫は自由のために失った精神の安定を得るために、近代を否定することによって再び天皇が祭司の長であった時代を夢想する。こうした彼の理念は、共産主義とアメリカ主義を当面の敵とする「日本浪漫派」の思想的基盤との自らの一致を見せているのである。「花ざかりの森」この淡い色彩の美意識によって支えられた夢のような物語の中に彼の近代に対する悪意が象徴的に表現されている。

5. 「夜の車」と「中世」

「花ざかりの森」から「夜の車」との間に介在

するのはわずか数年の時間にすぎないが、「花ざかりの森」において見られたある側面は切り捨てられ、ある側面は過激化して「夜の車」を支える重要なモチーフとなっている。「花ざかりの森」全体を統一しているのは言うまでもなく国文学風、王朝文学の雰囲気であるが、下降する時代の動きが三島由紀夫にニーチェを選ばせることになる。ニーチェの背後には当然のことながらショーペンハウアーが存在し、これらドイツ、ロマン派の作家達の精神の故郷は言うまでもなくヘルダーリンである。

わたくし、「ツァラトウストラ」の影響をうけて短編を書いたことがあるんですよ。「中世における一殺人常習者の哲学的日記の抜萃」という長い題ですが、それは非常にニーチェイズムなんです。戦色中に書いたものですけどね。あのころはいちばん「ツァラトウストラ」やニーチェ全般にかぶれていたころかもしれません。

（「ニーチェと現代（対談）」手塚富雄）

「夜の車」（のちに「中世に於ける一殺人常習者の遺せる哲学的日記の抜萃」と改題）では「花ざかりの森」において類纂に見られた作者自身の感受性が受身的な、運命に対して従順なものからより積極的な何かに変移している。運命を放心のままに受け入れる繊細な感受性から自己の持たない能動的生き方への変化、「夜の車」は同じ戦時下の作品でありながら「花ざかりの森」のように全面的に過去に向かって運命への従順を説いていない。その作意は作者自身持つことのない力を仮託された人物の力による正義であり、閉鎖的な運命に対する能動的な働きかけが作品の構成を成している。おそらくはこの作品にはニーチェの作品とりわけ「悲劇の誕生」が強く影響しているであろう。自己の持つことのない過剰な力を作中人物に備し与えることで閉鎖的な運命を超えさせようとする作の構成そのものが、ニーチェの言うディオニソス的なものを意味していることは明白であり、「花ざかりの森」において追求された原始的な共同体の理念はここにおいてより強固な精神共同体の理論として暗示的に達成されているのである。「悲劇の誕生」の中でニーチェは従来言われることのないギリシア精神の中の暗黒の側面に光

を与えることで独特なディオニソス的なものを明確化した。これはアポロ的概念を正の理念とすれば負の理念であり、意識下に眠る情念の世界のものである。この負の概念が意識の闇で眠り続ける限りニーチェの言うディオニソスの世界は確かにショーペンハウアーの「意志と表象としての世界」と何ら変えることはないであろう。ニーチェはこの無目的な否定の論理を閉鎖的な運命を打破すべき肯定の論理に変移させた。自己の運命を超えるべき能動的な理念に変えることによって、自由を失い個性を埋没させた個人が共同体の一員として個人としての精神を失うだけではなく、共同体の中から再び共同体の持つ組織としての力を自己のものとして再生することを、言うなれば死して再び蘇ることを提唱したのである。私は「花ざかりの森」から「夜の車」に移行する若い三島由紀夫の精神の軌跡の中に「意志と表象としての世界」から「悲劇の誕生」を生みディオニソス主義を提唱した若いニーチェの姿を見ずにはいられない。ニーチェは「意志と表象としての世界」との出合いを感激的に記している。「どのような魔神がわたしにこの本を手にとれとささやいたのか、わたしにはわからない」と。

「花ざかりの森」にあって自己を認識することによって自己内部に多くの祖先達を感じた主人公は同時に常に死の世界と隣り合わせに住まねばならなかった。彼の感受性の豊かさは言うなれば受身のそれであり、空想によってのみ祖先達との邂逅を果す。しかし「夜の車」にあって空想は行為によって支えられたそれであり、「殺人者」の思索は「海賊」の行動によって保証されている。ニヒリズムは内面に自己を埋没させるのではなく積極的に外界に働きかけるものとして作動している。殺人ということが私の成長なのである。殺すことが私の発見なのである。忘られていた生に近づく手だて。私は夢みる、大きな混沌のなかで殺人はどんなに美しいか。殺人者は造物主の裏その偉大は共通、その歓喜と憂鬱は共通である。殺人者はさげすんだ、快癒への情熱を。花が再び花としてあるための、彼は殺人者ではないのだった。ただ花が久遠に花であるための、彼は殺人者になつたのだった。

こうした考えは彼の潤達な足どりを、朝露にぬれた蝶々の飛行のように、少しばかりたゆたわせた。春の雲がうかんでいた。森がゆたかな風のなかに白い葉裏をひるがえしていた。紺碧の海峡の潮の底を青白い鱗の群が真珠母をゆらめかせて通った。八幡の旗かげにはいくたびか死が宿ったが、南の島々から吹く豊醇な季節風がすぐさまそれをはらうのであった。「何を考えているのか、殺人者よ。君は海賊にならなくてはならぬ。否、君は海賊であつたのだ。今こそ君はそこへ帰る。それとも帰れぬと君はいうのか」

(傍点は三島)

戦時中「反時代的」(ウンツァイトゲメース)自己の認識のもとに創作されたニーチェイズムの作品「夜の車」の中にはすでに認識者と行為者との間に介在する溝がいかんなく叙述されている。そしてそれが単純な夢想としてでなく、閉鎖的状况を打破する虚無的色彩を持った一種独特な時代を超えるものとして把握され、「花ざかりの森」と比較すると全般的に積極的姿勢を感じさせている、言うなれば「力への意志」といったようなものを。

すでに述べている如く「花ざかりの森」の中にあつて登場人物達をつなぐ時間的認識というものは存在しない。彼等はそれぞれに孤独であり、ただ主人公の精神内部の感性によって認識され得る範囲で互いを呼び合うのである。そこには歴史的な時間の流れというものは把握され得ず、友情を結び合う瞬間だけが永遠を意味している。この時間の認識はニーチェの永却回帰の思想に通じている。「夜の車」は「花ざかりの森」において見られたこうした様々の要素にさらに「力への意志」を加えることによって作品全体を能動的なものにしたと考え得る。

「花ざかりの森」があからさまに近代に対する否定の精神によって貫かれており、遠い祖先達との一体感を夢想することによって達せられる作者自身の意識下の運命共同体を模索したものであつたことについては他言を要しないであろう。この種の素朴な共同体の理念は「花ざかりの森」においては単純な暗示に止まっているが、やがてこの精

神共同体の理念は彼自身の構想によって天皇親政による特殊な政治理念として推賞される。(文化概念としての天皇、「文化防衛論」)

「花ざかりの森」「夜の車」「中世」等の一連の作品はいずれも内容空虚であり、華麗な言語と美しい比喩だけが取柄の夢物語であり、作者の主張もすべて暗示の範囲内から逸脱していない。それでも「夜の車」はニーチェの言う「力への意志」の理念が包括されているためか全体的に能動的ニヒリズムの匂を漂わせている。この種の作品は確かに作品「中世」においてある種の頂点を示していると考えられることはできるであろう。「花ざかりの森」にはじまる彼の創作は「中世」において最高の高揚を示す。「中世」は確かに戦前の作品中にあつて様々な側面から見てある種の極限の状況を示しているであろう。その夢想において、駆使された華麗な言語において、これらの諸要素を取り扱う作者の側にあつては、精神は絶望を乗り越して疲労さえも見せている。

私は当時、中世文学に凝りはじめてみて、特に謡曲の絢爛たる文体は、裡に末世の意識をひそめた、ぎりぎりの言語による美的抵抗であつて、かういふ極度に人工的な豪華な言語の駆使は、かならず絶望感の裏打ちを必要とするはずだ

20歳の私は、自分を何とでも夢想することができた。薄命の天才とも。日本の美的伝統の最後の若者とも。デカダン中のデカダン、頼唐期の最後の皇帝とも。それから、美の特攻隊とも。…こんなきちがひじみた考へが昂じて、つひに私は、自分を室町の足利義尚將軍と同一化し、いつ赤紙で中断されるかもしれぬ「最後の」小説、「中世」を書きはじめた。

(「私の遍歴時代」)

敗戦前夜、ぎりぎり追いつめられた美意識は運命を甘受する従順な姿勢から一転して不遜にも運命に対峙する精神を示すようになったと考え得る。壊滅する国家と迫り来る死に対する傲慢な精神を保持して、言語による最後の美的抵抗を示す。敗戦前後の狂乱の世は、応仁の乱に直結し、時代に敵対する不遜な精神を足利義政將軍に仮託して全文謡曲風の文体で物語が進行する。「見わたせば

花も紅葉もなかりけり浦のやまの秋の夕ぐれ」
（藤原定家）の歌を推賞し、現実を捨象すること
において孤独な観念的な美的世界として構築され
たもの、それが作品「中世」であると考え得る。

応仁の乱果てて、天下の乱は、今その幕が切っ
て落されたばかりであった。当時の京師にただ
ようたきらびやかな類唐の薫について、語り得
る人がどこにあらう。美のいかなる片鱗も予兆
以外のものではなく、（洵に予兆が美の凡てであ
った。）

作者自らが作中において語る如くに全編は何か
の予感に満ちた、不可思議な雰囲気をも漂わせたも
ので物語という程の筋書きさえも持っていないの
である。綿々と語られる言葉のあやの背後にかす
かに滅びの予感を漂わせながら、夜の街の彼方に
火災の焔をかいま見るように、すべての現実がつ
づれ錦の華麗な文体の背後に隠れてひそかに息づ
いている。

予はかの宵明星でもあらうか。ものの終りであ
ることが予に与えた力は測りがたかった。なべ
て失われたものは滝のように予にふりかかり、
予はそれに清められ勇気を得た。泉は穿たれる
処にのみ湧く。予を慰めるものは離別であった。
予を喜ばすものは失寵であった。然るに足利家
の旧臣等は予を目して中興の祖と夢想した。永
い間彼等はもののはじめというものに憧れてい
た。彼等は知らなかった。宵明星がまた、昼の
終りを告げる別世界からの使者だとは、全体、
王者のみゆるされる格別な終焉の儀式が下品に
わかる道理もなかった。その場所に立って予は、
あらゆる海あらゆる大陸あらゆる都邑を、嘗て
在ったもの凡てをわが支配の下においた。失う
とは極まりなき支配である。——光彩ただなら
ぬ今の世を支える者は予だ。そうしてまた今の
うつし世によって支えられる者は予だ

足利義政將軍の嫡子足利義尚は、近江の佐々木
高頼討伐の陣中に没するのであるが、義尚出陣の
夕べは、義政、義尚二代の將に仕えた能若衆菊若
によって語られる。「花ざかりの森」において見
られた淡い色彩の美意識が影をひそめて全体を冗
漫な波のうねりのような異様な文体が続く、運命
に対する受身の姿勢から外部に対する積極的な姿

勢への変位。「中世」を内部から支える諸要素は
「花ざかりの森」においてみられたロマン主義の
諸要素と基本的には同じであるが、作品を操作す
る作者の側にあつて「中世」はその終末意識にお
いて際立っている。

敗戦直前の世想は応仁の乱の世に直結し、息の
長い重い文体の背後から暗い絶望を背景にして何
か不思議なものの存在を感じさせている。作品内
部にあるのは受身的な死ではなく、死そのものは
作品中にあつて調和を保っている。「中世」に漂
う死の世界には明らかにニーチェの言う「力への
意志」の理念が参加している。死の不安を甘受す
る受身の態度から死そのものを自己の内部に取り
入れ、すべてを死の色彩によって完全に統一する
こと。ここから当然のことながら外部の生の世界
への傲慢な侮蔑も生れてくる。死の予感によって
満たされた世界へ外部から訪れる「宵明星」とは
何であらうか。室町末期という豪華な滅びの時代
への完全なる自己同化は、足利義尚の出陣の美的
な滅びの仕度として定着している。室町末期の乱
世を占有したと信じ滅びそのものを自己のものと
することによって不遜な態度を示す足利義尚の姿
には、敗戦前夜を生きる作者の姿の投影がある。

「光彩ただならぬ今の世を支える者は予だ。そ
うしてまた今のうつし世によって支えられる者だ
予だ」近江の陣中を望みながら「秋興」を舞う義
尚は、舞いながら自己の滅びの仕度を静かに整え
ていく。

肅殺たる涼風。一時の秋を告ぐとかや。槐花雨
に潤う桐葉風涼し。林をいろどる紅葉。緑苔を
掃うもてなし。是皆秋の興を増して。色々にみ
ゆる。百穂千種の花のひも。早解けそむるいと
萩に。乱れて。

豪華に着飾ることで死の仕度を華麗なものに演
出する足利義尚の若き姿に作者自身の戦時下にお
ける投影があり、滅びの仕度はなやかさの中に
「光彩」があり、滅びることによってこの世に君
臨することができるとする。死の色彩のないもの
を黙視し、滅亡の中にこそ積極的意義を見だし
ていこうとする。「花ざかりの森」においてみら
れた王朝の「みやび」とは異なる乱世の哲学、空虚
さをつき抜けたところで不遜に対峙する滅亡への

賛美。死は甘受すべき運命としてではなく自らつかみ取る能動的ニヒリズムの道であり、乱世を生きる積極的な哲学を意味している。作品「中世」は「殺人ということが私の成長なのである。殺すことが私の発見なのである」という「夜の車」の終末感の延長線上にあり、これらの終末意識は確かに「花ざかりの森」において見られる「日本浪漫派」的甘い死の匂いのする哲学とは明確に一線を画している。「花ざかりの森」全体に終末感と死の存在とはたんに雰囲気として漂っているにすぎない。そこにあるのはルルケ的、あるいは「日本浪漫派」的死の夢想であり、現実の死臭は王朝風の「みやび」あるいは国文学風の「女性美」の間に減却させられている。

「夜の車」では殺人者の行為によって状況を突破しようとする虚無的な意志が存在し、死の世界の優位によって生そのものを彼方へ退けようとする作者の独自の発想がある。王朝趣味が全体的に稀薄になり、乱世の美学が登場してくる。こうした独特の滅びの発想は「中世」においてある頂点に達していると考え得る。物語は華美なる装束の足利義尚の出陣の舞い（滅びの仕度である）とほど経ての死によってはじまり、能若衆「菊若」および義政將軍に仕える巫子「綾織」の入水、さらには「靈海禪師」の自刃と続き、主要な登場人物の自殺によって作品全体が能動的なものになる。殺人という行為によって「生に近づく」方法、死の充足による生の世界の減却、あるいは作中人物の相次ぐ自決による死の賛美、いずれも「花ざかりの森」における夢想としての死ではなく、確固とした死の現実によって作品を終息させている。三島由紀夫の内部から早く夢想としての死の観念を退けさせ、乱世の滅亡の美学を樹立させたのは言うまでもなく戦時下の緊迫した社会状況である。戦時下の高揚した作者とパラレルに「中世」の中で足利義政將軍の低いつぶやきの声もれてくる。確かに「中世」は作者も自ら言うとおりの「自分一個の終末観と、時代と社会全部の終末観とが、完全に適合一致した」まれなる作品と言えるだろう。時代精神への完全な同化、戦時下での三島由紀夫の真実の声を「中世」の中に聞くことは可能であり、うねるような重厚な文体の背後に作者の疲労

さえも感じさせている。追いつめられた果ての倦怠と疲労を感じさせる文体を支えているのは、その当時の作者の運命と状況とで「つづれ錦」の謡曲の文章はそのまま作者の告白に通じている。

夏の朝にはまだほの暗い戸の外をさまざまなものが過ぎることではある。かすかに戸にふれ、あるかなきかの息を洩らして、あれらはどこへ急ぐのであろう。ひもとかぬ花の身づくろいや、もつれた下枝の影深い若葉のしたを、あれらの一むれが小走りにゆくさまに、余は耳すまして朝を迎える。余にはあれが人間界の相とみえるのだ。そちも知っての通り、輪廻は健やかであって、人間界のあわただしささえそこでは昼の雲のよう。輪廻の庭では人間界のかまびすしい雑音もせせらぎの如くきかれるそう。余の墮地獄の愁嘆が、余自身にすら草の根にすだく残んの蟬の声としかきこえぬ。

足利義政のこうした苦渋に満ちた告白の裏には嫡子義尚の若い死が横たわっている訳であり、華麗に色どられた義尚の出陣と死、さらにはその死を悲しむ義政の重厚な言葉使いにも作者の戦時下の精神の反映がある。作品を終始支配しているのは足利義政の独白であり、物語の周囲は將軍義政「老公」の視線によって捉えられたそれであり、疲労感を見せる周辺の様子は「応仁の乱」直後の「東山殿」をよく語っている。義政のこうした状況の背後に嫡子義尚の死の事実があることを考えれば、物語の主人公は終始一貫「死」であるかもしれない。「死」は直接には登場することはない、しかし義政は嫡子義尚の死の悲しみの心で周囲を見ている。義尚の死は表面に直接でてくることはないにもかかわらず、常に死の予感が作品全体をおおっている。作品内部のこうした重層構造は、さらに背後で主人公を捉えている作者の精神状態を濃厚に見せている。

想像力と夢想によって作られた作品「彩絵硝子」から文学的出発を遂げた三島由紀夫が「文芸文化」の影響下に「花ざかりの森」を書き、やがて戦時下の緊迫感の中で自己の夭折の予感を基調とした「中世」を書いた時、彼はすでに遠く「日本浪漫派」の世界から離れていたという図式は、すでに指摘されている。相原和邦、「三島文学と『文芸

文化）」（『文学研究』第33号、昭和46年6月）

今回の私の三島に関する部分は、前記相原和邦の勝れた論文をある一面において追隨した形になったかもしれない。しかし三島本来の想像力の解明には、彼固有の精神構造等の分析が伝記的側面から成されねばならず、「彩絵硝子」から「花ざかりの森」への決定的転位となった王朝の「みやび」を基調とする作品については「文芸文化」の同時代的視点からの読み取りが必要であり、この国文研究雑誌の背後には、当然のことながら王朝文学を主とする日本の古典文学の美意識が横たわっている。

「花ざかりの森」から「中世」への移行、すなわち女性的な「みやび」から男性的な乱世の物語へと展開する戦前の三島由紀夫の精神の軌跡は、すでに一つの完結した世界を形成しているのであり、戦後の彼は自己の描いた精神世界を再び繰り返したにすぎない。その意味で確かに彼は早熟な「日本浪漫派」の申し子であった。

初期の「彩絵硝子」や「15歳詩集」には堀辰雄や立原道造の影響が顕著であり、彼の夢想にはこの二人の作家が作った軽井沢を舞台にしている側面がある。中期の「花ざかりの森」に代表されるような「みやび」の作品群は、その背後に日本の王朝古典の息使いを感じさせており、この時期の彼にとって「文芸文化」同人の存在は直接的で、さらに保田興重郎、林房雄等の名前も忘れることはできない。清水文雄は三島由紀夫自ら言うように（私の遍歴時代）日本の古典への導き手であり、蓮田善明はその詩精神において日本古典の美意識を能動的なものとして三島に示し得た。後期、王朝の「みやび」を後退させた三島が、最後に見せたのは乱世の美学であるが、自らの死への接近が「夜の車」「中世」創作の基盤となっているのは紛れもない事実である。

前記相原氏の論文は、以上の図式に沿うものであり、私の三島論もこの基本的な分析に導かれて先に進むことができると考える。15歳の少年の夢想に多少とも独自性を与えたのは「四季」の詩人、萩原朔太郎、堀辰雄、立原道造等であり、王朝の「みやび」は清水文雄、蓮田善明、伊東静雄等「文芸文化」同人の感化によるものであろうし、乱世

の美学を提唱する「中世」には彼の個人的状況の濃厚な反映がある。「文芸文化」同人の感化がより直接的なのに比べて、「四季」の詩人達は彼にとって遠い稲妻の如き存在であったろう。十代の少年であった三島由紀夫の内部にこうした要因は複雑な形で同居し鮮烈にせめぎ合っていたと考えられる。

戦後社会を生き残った三島由紀夫の文学的業績の内に昭和10年代の「日本浪漫派」の反映を見ることができる。戦後の三島作品は晩年になるにつれて戦前の「日本浪漫派」の運動を追体験していったとも考えられ、彼の存在そのものが、滅び去ってしまった日本のロマン主義運動の影であったのかもしれない。

6. まとめ

伊東静雄の詩的展開を同一のテーマを持つ二つの詩「わがひとに與ふる哀歌」と「そんなに凝視めるな」を分析することによって一つの結論に達し得た。精神の高揚から日常的詩作への変遷という一般的な従来の評価を確認する形になった。「わがひとに與ふる哀歌」から「春のいそぎ」へと静かな調和的世界に下降する彼の精神にいくつかの個性の接触が見られる訳だが、三島由紀夫との邂逅は重要なその一つとして考えられる。別々に生きてきた二つの個性がある一時期交わりそして静かに離れていった。後年になっていかに否定しようと彼らがある一時期同一の精神的基盤に生きた事実を消すことはできない。伊東静雄と三島由紀夫の人生はある時期微妙な接触を持ちながらそれぞれに別個の人生を終ったのである。

本論はこの二つの個性の接触の状況とさらには離れていった内的必然を考えてみた。しかし、必ずしも十分な成功をおさめることができたとは言えない。彼らは2人とも時代の子であり、各自の個性の背後には、当時の日本精神への回帰の風潮が存在し、その精神の基盤となった日本古典の美意識も彼らの個性の内部にあっては必ずしも同一ではないのである。彼らの日本古典への関心の延長上に「日本浪漫派」の他の作家達も介在し、亀井勝一郎のように宗教的傾向を持つ者と保田興重郎のようにロマン的傾向を持つ者との間の落差も

また「日本浪漫派」に連なる伊東や三島の精神構造を複雑化していったとも考えられるのである。

ヘルダーリンは伊東静雄においては「わがひとに與ふる哀歌」の高揚した精神を絶唱として結実させるのに大きな役割を果たしたが、三島由紀夫の場合は自己の置かれているロマン的思念からの脱出の経過において影響を与えた。その内実は彼の太陽への憧れにおいて、あるいはギリシアへの憧憬という形において明らかである。前記の相原和邦氏の初期三島に関する分析は、勝れているが幾分図式化しており、その内的必然性への追求が稀

薄である。初期の三島由紀夫の世界を分析することはそのまま「日本浪漫派」の動きを把握することに通じるはずである。その文学的達成と挫折の姿を捉えることに。私はこうしたことを踏えたうえで日本のロマン主義運動を総合的に把握していきたいと考えている。今回の論文は、現在私が置かれている状況のため引用文の表記を統一することができなかった。ある部分は文庫本から、ある箇所は単行本、あるいは全集からのものである。こうしたことを含めて論の展開については他日を期したいと思っている。