

「小さい手帖から」「『反響』以後」の詩法

中 里 弘 子

【要 旨】

伊東静雄の昭和20年代に書かれた詩は全て口語自由詩であった。敗戦後、伝統詩を否定する意見が大きな力を持ち、人間の現実生活をとらえた、口語による詩が時代の要請する方向でもあったが、彼の詩も身近な人間を素材にし、口語のやわらかで、自由な表現のなかにさまざまな表現上の試みをみせた作品であった。柔軟な口語表現には擬人法や対話のスタイルが用いられ、自然と人間の親和的な世界を創造している。やがて詩は自然を対象とすることから人間を対象とすることに向かうようになった。そして、人間の中に、自己の心の核心にあった光を再確認し、それを詩的なイメージとして造型した。

【キーワード】口語自由詩 擬人法 親和 陶酔 光

1. はじめに

1943年9月に刊行された第三詩集『春のいそぎ』は五音と七音からなる文語調の伝統的な詩に連なる詩¹⁾が多いが、続いて1947年11月に刊行された第四詩集『反響』の「小さな手帖から」に収められた戦後に書かれた十篇の詩、および第五詩集『伊東静雄詩集』(1953年7月)に編集者によって「『反響』以後」と題された十一篇の詩はすべて口語の自由詩である。²⁾ 敗戦という大きな時代の転換の中で、伝統詩が否定され、新しい詩が求められ模索されていた。伊東静雄もまた自己の詩を模索し、詩の創造に賭けていた。³⁾ この時期の彼の口語自由詩の詩法と意味を考察したいというのがこの稿の目的である。

2.

1946年11月の『世界』に伊東の友人でもあった桑原武夫が「俳句に新しさを出そうとして、人生をもり込もうとする傾向があるが、人生そのものが近代化しつつある以上、いまの現実的人生は俳句には入りえない。(略)その描かんとするものは何か。『自然現象及び自然の変化に影響される生活』言葉をかえてははっきりいえば、植物的生である。(略)小説や近代劇と同じように、これにも『芸術』という言葉を用いるのは言葉の乱用ではなからうか。(略)しいて芸術の名を要求するならば、私は現代俳句を『第二芸術』と呼んで、他と区別するがよいと思う⁴⁾と「第二芸術」論を載せた。伊東は桑原に「私や又現下の詩人と称する者の大部分の作も亦、殆ど和歌や俳句の引のばしにすぎぬものですから、これは一寸人事でもありませんから三省しようと考へてみます⁵⁾という書簡を認めている。

また、詩の世界では小野十三郎が短歌的抒情や俳句的発想を「奴隷の韻律⁶⁾」と呼び、「言葉に新しい感覚と生命を与えること、これが詩人の仕事である。詩人はそのために民衆の言葉の中に絶えず宿っている短歌的リズムへの郷愁を断ち切らねばならない。かかる

郷愁を断ち切ることが、現代の口語で詩を書くということのほんとうの意味であり、ここでリズムは批評だということを詩人は始めて言えるのだ。」⁷⁾ という論を展開した。

この桑原や小野の論をはじめとして戦後、日本の伝統詩に大規模な攻撃がかけられた。その論の正否はひとまずおくとして、それは当時、非常に迫力があつた。すでに1943年、小野の『風景詩抄』と伊東の『春のいそぎ』の合同出版記念会を持ち、戦後も小野は伊東が創刊した『舞踏』に詩を寄せているような間柄である。小野の詩論や大阪港の葦原を取り上げて、現実批判をこめた口語自由詩も伊東の戦後詩の模索に示唆を与えたであろう。より現実の人生に触れた、口語による自由詩というのが時代が求める詩の方向でもあつた。

伊東は敗戦によって深く打撃を受け、呆然としていたが、1946年7月5日の小高根二郎宛書簡に「私はやつとこのごろ立直り、仕事ははじめました。」と書いている。そして「野の夜」「夕映」の2篇の詩を9月『座右宝』に発表する。

野の夜

五月の闇のくらい野を
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}径を
小さい石橋の下で
横ぎつてざわめく小川
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
水は仄かにひかり
真直ぐに夜^よのなかを流れる
歩みをとめて石を投げる
いつもするわが挨拶
だが今夜はためらふ
ながれの底に幾つもの星の数
なにを考へてあるいてゐたのか
野の空の星をわが目は見てゐなかつた
ああ今夜水の面はにぎやかだ
蛍までがもう幼くあそんでゐて
星の影にまじつて
揺れる光も
うごく星のやう
こんな景色を見入る自分を
どう解いていいかもわからずに
しばらくそこに
五月の夜^よのくらい水べに^{しやが}睨んでゐた

この詩の結びの部分について永藤武は『景色を見入る自分』は、〈——に見入る〉でも〈——を見つめる〉でもないところに、景色をあくまでも客観化するのではなく、かといって景色に『自分』の主体を没入させて融合してしまうのでもない、微妙にも重要な気味合いがあるといえよう。そうしている——せずには居られない自分を、その行為とも言えない行動の意味を、いかに解釈し、解き証してよいのか分らないと『われ』は言う。しかしこれを、自己分析の能力、理性の衰弱、闇に飲みこまれようとする精神の昏迷への歎きとしてすませてしまうのは当らないであろう。また、一種の放心状態の表白とみるのも、おそらく適さない。性急に解こうと焦るのではなく、結局は分らないのだと断念してしまうのでもない。今は分らないながらも、分らないままに、ただし、そのほとりに『睨んで』『五月の夜』のくらさにじっと身を置いて、小川の水面に見入り、『ああ』との感慨を味わい尽くすときを『しばらく』なりと実現させ保持しようとするのであった。⁸⁾と解説している。ここには一年前の八月十五日、敗戦を知った日「太陽の光は少しもかはらず、透明に強く田と畑の面と木々とを照し、白い雲は静かに浮び、家々からは炊煙がのぼつてゐる。それなのに、戦は敗れたのだ。何の異変も自然におこらないのが信ぜられない。」⁹⁾と記し、自然と人間との乖離、人間とは異質な存在である自然を改めて認識する体験を経た後の伊東の自然に対する態度を見ることが出来る。人間とは異質な存在である自然、しかもその姿を見入らずにはいられない自分のこの行為は何なのか、その意味を考えずにはいられない自分、しかしその意味が分からない、そうした錯綜する意識をとらえている。

かつて日本の伝統的な詩法では、自然に感情移入し、それと一体化してうたうことが一般的であった。伊東もまた自己の内面を表現する方法として自然の景物、朝顔や蝉や燕などを詩の中に取り込んできた。それは伝統的な詩法の踏襲という面ばかりでなく、傾倒していたリルケの詩法¹⁰⁾に学び、自然の景物を自己表現の譬喩としたものであった。

蝶はわが睡眠の周囲を舞ふ
くるはしく旋回の輪はちぢまり音もなく
はや清涼剤をわれはねがはず
深く約せしこと有れば
かくて衣光りわれは睡りつつ歩む
散らばれる反射をくぐり……
玻璃なる空はみづから堪えずして
聴け！ われを呼ぶ

(「孔雀の悲しみ 動物園にて」1937, 7)

「孔雀」は自恃強き詩人である自己を譬喩したものであり、一人称の「われ」を仮託し、感情移入している。自然を譬喩とした一人称の抒情というかたちはこの時期の他の詩においても同様に見られることである。

戦後の詩で自然の景物そのものをとりあげた詩は、前出の「野の夜」と「夏の終り」、「野の極」の3篇である。

野の樫

野にひともとの樫立つ
冬の日の老いた幹と枝は
いま光る緑につつまれて
野の道のほとりに立つ

行き還りその傍らをすぎるとき
あかるい悲哀と
ものしづかな勇気が
ひとの古い想ひの内にひびく

(1948, 5)

第一連は野に立つ老樫を見たままに叙す。いいきりの「立つ」が文語調を残し、樫の動きを表現している。第二連は樫を仰ぐ詩人の感慨がやわらかな口語で綴られている。自然の景物を詩人の内面の比喩や象徴というかたちを取らず、自然そのものとして叙述し、自己の感慨をそれと独立した連でまとめている。自然の存在と自己を切り離し、自然は自己と異なる存在であることを明確にとらえようとする意識、老いた樫を前にそれを見上げて対話する人間の姿がある。

「野の樫」の樫は伊東が通勤の行き還りに仰いだ萩原天神の境内の樫かと推されている¹¹⁾が、同時に伊東が親しんだ西欧の文学や美術のなかで、勁さや勇気を象徴する自然の景物としてしばしば詠じられ、描かれてきたことも見逃せない。¹²⁾ おそらくその両方がこの詩のモチーフになっているのではないだろうか。作者は老いた樫を仰ぎ、年月を経てきたことの充実と悲哀と生への励ましを感じ、それを素直に叙述している。樫は自然の存在であると同時に、極めて人間的な感慨のなかに立っているのである。

3.

夏の終り

夜来の台風にひとりはぐれた白い雲が
気のとほくなるほど澄みに澄んだ
かぐはしい大気の空をながれてゆく
太陽の燃えかがやく野の景観に
それがおほきく落とす静かな翳^{かげ}は
……さよなら……さやうなら
……さよなら……さやうなら
いちいちさう頷く眼差のやうに
一筋ひかる街道をよこぎり
あざやかな暗緑^{みづを おもて}の水田の面を移り
ちひさく動く行人をおひ越して
しづかにしづかに村落の屋根屋根や
樹上にかげり

……さよなら……さやうなら……
 ……さよなら……さやうなら……
 ずつこの会釈をつづけながら
 やがて優しくわが視野から遠ざかる

(1946,10)

この詩について友人宛の書簡の中で「私の今ある家は、(略) 広々した田圃の中で、雲が美しく、毎夕方、下駄をやつとはきなれた夏樹をつれて、散歩に出ます。(略) そんな時に出来た詩」¹⁹⁾であると言う。「小学校の五、六年生にわかるやうな平明、淡如たる詩句を私は喜びます。」¹⁴⁾というこの時期の伊東の詩観をよく示し、「全くやり切れないほどの心の素直さだし、全くやり切れぬほどの素直な口語の巧みさ」¹⁵⁾と評される出来栄えを見せている。

「……さよなら……さやうなら……」と繰返される別離のあいさつに、敗戦直後、南島で自決した蓮田善明の靈魂を比喻したという解釈¹⁶⁾、また「これはアレゴリーではない、アレゴリーではないけれども、ここにアレゴリカルなものがまったくないと言ったら嘘になると私は考える。(略) この非常にメロディアスな、まるで子守歌のような諧調を持った詩には、なにか個人ではたえきれないほどのいわば個人をこえたものの(それをかりに民族という言葉でよぶとすれば、そういうものの) かなしさが付け加わっている。」¹⁷⁾と敗戦と結びつけた解釈がなされてきた。一方、この詩を即物的な叙景詩とし、「戦争を台風とみるのは当時であってはごく自然な発想であるだけにそれも解されようが、そうと限定せず、眺める自然の広大さにたじろがず親和し、古人の『あはれにをかし』と観ずる情感でわが内部を癒し、『やがて優しくわが視野から遠ざかる』と結ぶように、遠ざかる雲を「優しく」と見る目には、自己のなかにあって自己を生かす生命を赦された者の安らぎ、自己純化の、宗教的とも言いたい安息がある。」¹⁸⁾と時代と切離し、人間の雲に寄せる古来からの普遍的な思いをうたったとする解釈もある。

「……さよなら……さやうなら……」というあいさつが、対話的な話し言葉で、伊東の好んだ「甘いサ行」¹⁹⁾の摩擦音の流れがゆるやかに旋律的な「ら」に連なり、反復される。さらに「しろい」「すみにすんだ」「かぐはしい」「しづかな」「さう領くまなざし」「ひとすじ」「ちひさく」「おひ越して」「しづかにしづかに」「やさしく」「しや」とサ行音が各行に配され、「子守歌のような諧調」を生み出していることを考えると、別離のかなしみの意味の重さよりも、相手への親愛のまなざしや会釈のやさしさのメロディアスな表現ととることができよう。「気のとほくなるほど澄みに澄んだ／かぐはしい大気空／太陽の燃えかがやく野の景観」という光溢れる明るい空も別離の悲哀とは馴染まない。先にあげた14)の書簡の中で「野の逆光線と影の詩篇は、わたしの趣味とも一致し」「小宇宙をなす山羊の光を完璧に書けばいい」「アルプスの平原の光と影ばかりかいた絵書き」セガンディーニーを引合いに出し、「水彩画をかくやうな態度で」試みることを勧めている。また「外部を観、えがくことが、そっくりそのまま内部世界の秩序を示すものでありたい」「詩とは作者と対象との間に内部対外部といふ壁があってははいけないので、つまり言葉はそのまま思想であり情緒となつてゐるやうな、さういふ独特な言葉を用ひなければいけない。」²⁰⁾という詩の言葉のついでにこの詩において実現されているのを見ることが出来る。真夏の太陽と雲のなす「光と影」の野の景観の描写に始まり、雲の流れを重ねた「さやうなら」という

流れるような音の響きが作者の心を流れ、心が雲と一体化して空を流れ、やがて離れてゆく。「ずっとこの会釈をつづけながら／やがて優しくわが視野から遠ざかる」という雲を擬人化した表現を通して、雲の自己への、自己の雲への親愛を表現し、自然と人間との親和的な世界を創造している。

4.

「夏の終り」の雲と人間の親和的な関係を表現した擬人法は、この時期の他の作品にもしばしば用いられ、詩のなかで重要な役割を果たしている。その一篇「無題」を見てみよう。

大川が寒い家並の向ふで
こいひ靄をたてて
こぶこぶの鈴懸の列が
ねむたさう
ふいに「春が来るんだわ」
とわけもなく少女は思ふ
すると
くすんとそとの景色がわらつて
ビルのその四階の窓へ
めくばせした
そして一帯に朝の薄陽が射す

（「無題」後半部 1949, 1）

富士正晴はこの詩を作者の少女に対する好奇と愛情をうたったものとし、「詩のはじめの方は静かな好奇の目がつよく、終りの方へ行くにつれて静かな愛情が急に出てくる。（略）少女のすること何となく珍らしく、何となく愛らしい。大事にしてやりたい気がする。そこで『くすんとそとの景色がわらつて／ビルのその四階の窓へ／めくばせした』となる。『そして一帯に朝の薄陽が射す』という最終行も、別に何ということもないくせに、何となく気温まで感じさせるような美しさがあると思う。」²¹⁾と評している。くすんとわらつて、めくばせしたのは作者自身であり、その意を体するかのように「朝の薄陽が射す」のである。この「くすんとわらつて」という詩句は「長い療養生活」にもう一度見ることができる。

せんにひどく容態の悪かつたころ。

深夜にふと目がさめた。私はカーテンの左のはづれから
白く輝く月につよく見つめられてゐたのだつた。

まためさめる。矢張りゐた。今度は右の端に。

だいぶ明け方近い黄色味を帯びてやさしくクスンと笑つた。
クスンと私も笑ふと不意に涙がほとぼしり出た。

1953年2月に発表されたこの詩は、3年半余の空白の後の作である。1949年10月、肺浸潤のために国立大阪病院長野分院に入院し、見通しのつかない療養生活が続く。「いつも希望をもって、病状の報告もまるで第三者のその様に淡々としてゐた」²²⁾ とつきはなして自己を客観視する精神を体して擬人化された月が笑いかけ、患者である自分もそれにクスンと笑って応じ、ユーモアを生み出している。「無題」ではくすんとひらがな表記であったが、この詩ではクスンとカタカナ表記になっているのも湿っぽくない、乾いた表現を意図したからであろう。それがそれを裏切るかのような「不意に涙がほとぼしり出た」で終わっているのも哀切さを強くしている。

この時期、伊東は「詩の中に『時間』を入れること。対話 Dialectic のあること」²³⁾ に興味をもっていた。これまでの一人称のモノログではなく、対話的なものを求めようとした時、自然をも人間化してとらえる手法が用いられたのではないだろうか。この時期の他の詩の中にも多くの擬人法表現をみることができる。

「懐中電燈の黄色いちひさな光の輪が／よるの家路のしんみりした伴侶よと私は思ふ／
夜ぢゆう風が目覚めて動いてゐる野を／かうしてお前にみちびかれるとき／いつかあは
れなわが視力は／やさしくお前の輪の内に囚はれて／この手の中のともしびは／ああ僕
らの「詩」にそつくりだ／光の輪のなかにうかぶ轍は／昼まより一層かげ深くきざまれ
てあり／妖精めくあざやかな緑いろして／草むらの色はわが通行をささやきあつた」(「帰
路」)

と、懐中電燈の光に「詩」を感じ、その光が辺りの世界を一変させ、幻想化している。

「ただ陽の最後の目送が／彼らの肩にすべり／気附かれずバラックの壁板や／瓦礫のか
どに照る」(「路上」)

「画面の方が／友人のやうにかれらの方に近よつて来る」(「都会の慰め」)

「自ら燃えることのほかにには不思議な無関心さで／闇とひとの夢幻をはなれて／蠟燭は
ひとり燃える」(「中心に燃える」)

「金輪は忘我の恍惚にひかつて／行きすぎるの群衆の或る者を／ふとやさしい微笑に誘う」
(「寛恕の季節」)

などいずれも光や光るものに対して擬人法が用いられているのは、伊東にとって「光」はなにかスピリチュアルなものを感じさせる、特別なものであったことを示している。

さらに戦前の詩集の詩篇の中での擬人法を見てみよう。

「連嶺の夢想よ！ 汝が白雪を／消さずあれ／この道標はいざなひ還さむ／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！」
(「広野の歌」)

「後悔も憧憬もいまは私におかまひなしに／奇妙に明い野のへんに／独り歩きをしてゐ
るのです」(「即興」)

「天の彼方に／海波は最後の一滴まで湧り墜ち了り／沈黙な合唱をかし処にしてゐる」(「有
明海の思ひ出」)

「静寂はそのよき時を念じ／海原に絶ゆるなき波濤の花を咲かせたり」(「かの微笑のひ
とを呼ばむ」)

「肩にさやる雑草よ／昔馴染の 意味深長な／と嗤ふなら／多分お前は間違つてゐる」(「河

辺の歌)

「高まり 沈む波の揺籃／懼れと倨傲とぞ永く／その歌もてわれを眠らしめし」(「漂泊」)

これらは『わがひとに与ふる哀歌』の擬人法の例であるが、「夢想」「後悔」「憧憬」「静寂」などの抽象語を人格化し、視覚化し、観念的なものをイメージ化している。こうした技法は彼が親しんだ西欧詩に学んだもので、『哀歌』の観念的でありながらイメージスティックな詩風を創造するうえで大きな役割を果たしている。口語体と文語体は半々であるが、文語体の中の擬人法は慣用的な修辭表現が多く、口語体の中のものに表現の上で独自のものが現れている。

第二詩集『夏花』では自然の景物が比喩となっている例が多く、詩句としての擬人法の例は少ないが、燈台の灯を扱った二篇の詩に例を見ることができ。

「明滅する燈台の緑の光に、どんなに退屈して／海は一晩中横はらねばならないだらう。」

(「夕の海」)

「くらい海の上に 燈台の緑のひかりの／何といふやさしさ／明滅しつつ 廻転しつつ／おれの夜を／ひと夜 彷徨ふ／さうしておまへは／おれの夜に／いろんな いろんな意味をあたへる」(「燈台の光を見つつ」)

生の主題を見失った青春の倦怠を闇の中の海に重ね、なにもないはずの燈台の灯が倦怠という闇の中にある内部の嘆きやねがいを照らし出すという詩である。光は伊東にとって生の核心にあるものであったから、ここでも擬人法で表現されている。

「木々の歓声とすべての窓の性急なる叩もてよび覚ます。／まつ暗き海の面に怒れる波を上げて来し。／柳は狂ひし女のごとく逆まにわが毛髪を振りみだし、／汝らを憐まんとはせじ。／あはれ汝らが矜高かる心には暴風もなどか今さらに悲しからむ。／野はいま一色に物悲しくも蒼靄めし彼方ぞ。」(「野分に寄す」)

野分のにぎやかさを好んだ伊東は野分に興奮し、昂揚し、荒れる木々の様態を、擬人化し、その活力を礼賛している。この詩の中にも「木々の歓声、窓の性急なる叩、怒れる波」など伝統的な修辭法としての擬人法表現が見られる。他の詩にも「雪解けのせはしき歌はいま汝をぞうたふ。」(「沫雪」)「未だ小川は唄ひ出さぬ」(「早春」)など同様の例がある。

第三詩集『春のいそぎ』になると擬人法はさらに少なく、「そこでは風と波とがはげしく揉み合つてゐた／それは風が無性に波をおひ立ててゐるとも／また波が身体を風におつつけてゐるともおもへた」(「夏の終」)の嵐を予感させる自然の威力を表現する詩句のほかは、「野の動き琴は 鳴り出づ」(「百千の」)「樹々の喚びと 警むる 草のしつしつ 風の洞間声」(「誕生日の即興歌」)のように慣用的な修辭技法が数例見られるのみである。

このように第三詩集までの擬人法表現は文語詩、口語詩どちらにも見られるが、文語詩の中の擬人法は慣用的な修辭句が殆どを占め、口語詩の中のもののように詩句表現として新しいイメージを創造するに至っていない。これは文語表現が伝統的な修辭上の習慣が強く働き、口語表現ほどの自由さを持たないことによるのであろう。

伊東は文語詩と口語詩の違いについて「口語の詩は調子は高くないが、太郎さん、花子さん、と一人一人の頭を撫でているような親しさがある」²⁴⁾と語っているが、その口語の親しさを詩の文体として効果的に使いこなしているのが戦後の口語自由詩であるといえよう。そこには話し言葉の特徴である対話のスタイルが用いられ、第三詩集までの口語自由詩の

試みを一層進め、人間と自然が親密に向き合う、親和的な詩の空間を創造している。

しかし、彼はまもなく風景の詩に興味を失っていく。「風景詩に心がすすまぬやうになつたのは、風景の中には逃避し易いからです。もつと人間や社会のまん中にゐたい気持がするのです。何よりも風景には一つも心が動かぬやうになつてゐるのが原因です。」²⁶⁾と述べている。人間の嘆きや哀しみや願いや憧れやはやはり人間の世界のもので、人間を歌うことの中で表現すべきと考えたのであろう。

5.

戦後詩を代表する詩人の一人である茨木のり子が『対話』という詩集を出すのは1955年1月で、その詩集名になった詩「対話」が「ポエトロア4」に発表されたのは1954年7月であった。茨木は「第一詩集を出した頃」という文章の中で、「『対話』という詩があったから、それを採って詩集名にしたのだが、気どって言えば『ダイアログをこそ欲しい』という、敗戦後の時代色とも無縁ではなかったかもしれない。そして、今に至るまで『モノログよりダイアログを』という希求は一貫して持ち続けてきたような気がする。」²⁶⁾と述べている。伊東が「詩に対話を」と友人宛の書簡に記したのは1949年春であるが、1953年『現代詩』誌上で、小野十三郎も抒情詩を成り立たせているモノログを批判し、「抒情の変革ということが云われてから久しいのに、実際の作品で、その抒情の質が、動き、変っているものにあまりぶつからないのは、現代の詩人も、方法的には、このモノログに対する未練が捨てきれないためかもしれない。モノログによるかぎり、現代詩において強調される批評精神にしても、謂うところの自我意識にしても、所詮は詠嘆的抒情に終わってしまう。」²⁷⁾とモノログからの脱出という問題提起をしている。伊東が詩に対話を取り込むことを意図したのも、自己のこれまでの詩に対する反省ばかりではなく、そうした時代の要請を捉えていたからに違いない。

そして、詩に対話的なものを意図する時、自然よりも人間が対象となることが当然に増えていき、「『反響』以後」に収められた詩篇は人間との対話を意識した詩がほとんどを占めるようになる。しかし、「小さな手帖から」の詩にも「都会の慰め」「路上」など、戦後の街で見かける大衆の姿、街の女、女事務員などの姿が詩にとりあげられている。戦後の貧困と荒廃の中で生きる人々の姿を捉え、人間存在の実存的意味を問い、あるいは社会批判的に問題を掲げる詩も多かったが、伊東の詩はそうした方向には行かず、他者への、ともに在る人間としての哀しみと労わりの目によって捉えられている。

大都会でひとは何処でしづかに坐つたらいいのか
ひとり考えるための椅子はどこにあるのか
誰にも邪魔されずに暗い映画館の椅子
じつと画面に見入つてゐる女学生や受験生たち
お喋りやふざけ合ひから——お互の何といふことはない親和力から
やつとめいめいにひとりにされて
いちらしい横顔 後姿
からだを資本もとでの女達もまたはみつてくる

岸の崩れた掘割沿ひの映画館 かれらはそこで
暮れ切るまでの時を消す
暗いなかでもすぐに仲間をみつけて
何かを分け合つては絶えず口に入れる
かれらは画面にひき入れられない 画面の方が
友人のやうにかれらの方に近よつて来る
そしてかれらは平気で声をあげてわらふ
事務所づとめのわかい女は
かすかな頭痛といつしよに映画館を出て来る
もう何も考へることはなくなつてゐる
また別になんにも考へもしなかつたのだ
街には灯がついてゐて
彼女はただぼんやりと気だるく満足した心持で
ジープのつづげさまに走りすぎるのをしばらく待つてから
車道を横ぎる (「都会の慰め」後半部 1946, 10)

大阪の大衆の集まる街を好み、一日おきに街に出ては、そこに集まる人々の姿を詩に登場させている。「パンパンガールが都会の虚無の中に生活してゐて、その中で自ら都会の慰め——それはさざなみのやうに起つて来る——を受けてゐる。さう云ふところを書いたもの。題は『都会の慰め』。こんな詩を二十位かきたい。」²⁸⁾ という伊東の元気な様子を庄野潤三が伝えている。詩に虚無の暗さは意外に薄く、仲間と分け合つて絶えず食ひ、声をあげて笑いあひ、街の女の生きるエネルギーを捉えている。「いちらしい」とか「街には灯がついてゐて／気だるく満足した心持で」などに作者の人々を眺める暖かい心情がそれとなくでている。

まず病者と貧者のために春をよろこぶ
下着のぼろの一枚をぬぐよろこびは
貧しい者のこころにしみ
もつともものぞみのない病人も
再び窓の光に坐る望みにはげまされる
国立病院の殺風景な広い前庭には
朝を待ち兼ねて
ベンチの陽にうづくまる人を見る (「寛恕の季節」一部 1949, 3)

前の詩には人工の「灯」が、この詩には人間の生存を保証するような自然の「光、陽」が射してゐて、苦の多い生活の中でそれを和らげてくれる何らかの明かりが詩の世界を包んでいる。この二詩の他のどの詩にも何らかの光がとりこまれていることが確かめられる。

自然の光

「ながれの底に幾つもの星の数／蛍までがもう幼くあそんでゐて／星の影にまじつて／揺れる光も」（「野の夜」）

「夕映は（略）一際かがやく／明るいひかりの中にある」（「夕映」）

「美しい晴天」（「雲雀」）

「太陽の燃えかがやく野の景観」（「夏の終り」）

「一日中燃えさかつた真夏の陽の余燼」（「小さい手帳から」）

「光る緑」（「野の樫」）

「雷鳴 金いろのちつちやな春」（「雷とひよつ子」）

「星の花」（「子供の絵」）

「朝の薄陽」（「無題」）

「窓の光、ベンチの陽」（「寛恕の季節」）

「白く輝く月」（「長い療養生活」）

人工の光

「電燈が来てゐる」（「詩作の後」）

「蠟燭の火照、蒼い光」（「中心に燃える」）

「懐中電燈の黄色いちいさな光の輪」（「帰路」）

「街には灯がついてゐて」（「都会の慰め」）

「ローソクのゆれる火影」（「明るいランプ」）

「ほそい清らかな銀糸」（「露骨な生活の間を」）

「燈が一度に消える」（「夜の停留所で」）

などほとんどの詩において自然の光、あるいは人工の光が、詩の空間を照らしている。それはこれらの詩が田園や都会の風景そのままを叙述したのではなく、光ある世界として意識的に構成されたものであることを物語っていよう。彼の光への執着は生の核心にあるものとしてその初期から特徴的に見られることであるが、この時期には真夏の昼の強く輝く光から、夕方、あるいは朝のやわらかな光に変化している。詩は闇を照らす小さな光という詩についての思索が「帰路」に述べられているが、それは物事の本質を見つめ、明らかにすると同時に、「行つて お前のその憂愁の深さのほどに／明るくかし処を彩れ」²⁹⁾と詩人を促すものでもあった。戦後の荒廃し、貧困に苦しむ時代であったからこそ、何らかの明るさを、光を詩の中にイメージせずにはいられなかったのに違いない。

6.

戦後創作された詩は21篇であるが、「夕映」「詩作の後」「帰路」「路上」「小さい手帖から」は詩についての思索がテーマになっていて、彼が詩作に際していかに意識的、反省的であったかを語っている。

「詩作の後」(1946,10)では自分の詩作の過程を凝視し、「目はまだ何ものかを／見究めようとする強さの名残にかがやきながら／瞳は内なる調和に促されて／いつか虚ろになつて／頭脳を孤独な陶酔が襲つてくる」と分析している。さらに「小さい手帖から」(1947,9)では「音楽のやうに明らかな／静穩の美観に眼底をひたされつつ／この情緒はなににな

のかと自身に問ふ／わが肉体をつらぬいて激しく鳴響いた／光のこれは終曲か／それともやうやく深まる生の知恵の予感か／——そしてこの情緒が／智的なひびきをなして／ああわが生涯のうたにつねに伴へばいい」と「音楽のやうに明らかな静穏な情緒」を持った詩を志すようになる。1947年8月4日の日記に『ヘンリ・ライクロフトの私記』中の句、この夕方からしきりに思ひ出され、非常によくわかつた。詩といふものの意味がはつきりしたやうに思はれてうれしかつた。そして静かな充実した力を感じた。感謝する。」とあり、『私記』の「何故なら人間が聡明になるのは、確かに、意識的な思索の努力によるのではないからだ。人生の真理は、我々の力によつて発見されるのではない。思ひかけない時に、天来の靈感が魂を訪れて、そこに或る情緒を発動させる、そして、その情緒がどうしても知らないが、心の中で思想にかへられるのだ。そのことは五官が皆平静な状態にあり、全自我があげて冷静な瞑想に委ねられる時のみ、起り得ることだ。自分は今にして三昧境に浸る人の知的な気分を理解することが出来るのだ」³⁰⁾ という一節が日記の前方頁に記されている。人生の真理は静かな瞑想の中で天来の靈感によつてもたらされるという思想は両作品に共通し、また「情緒」「静穏」「智的」などの語彙も伊東の詩に見ることが出来る。

『ヘンリ・クライフトの私記』はギッシング 43、4歳の時の作品で、約十歳年長のヘンリ・クライフトの私記という形式をとり、田園に引退し、静かに平穏と美の世界に生きる男の述懐を通して作者の感慨を述べたものである。『私記』執筆時のギッシングとはほぼ同年齢で似たような境遇にあった伊東の共感するところの多いものであったろう。「真夏の日盛りには、人の心を高めるような壮大なものがある。街の中では暑さはさすがにちょっとやりきれないが、それでも、見る目をもっている人にとっては、真夏の空の輝きはそれ自身ではつまらない醜いものにさえある美しさを与えている。(略) 太陽はまだ真昼の光線を頭上にふりそそいでいた。それは私の血管に生命をみたくしてくれるかのようにであった。あの感じを私は二度と味わうことはないだろう。私にとって自然は慰めや喜びではあるが、もはや元気づけてくれる力ではない。太陽は私の命を維持してはくれるが、昔日のように、私の存在そのものに生気を吹きこんではくれない。」³¹⁾ の一節も伊東の太陽の光への感覚と酷似している。若き日に伊東を生命感で満たした真夏の太陽の光は、今も「毎日仰げにねて、夏の強い光を見入つてみると陶酔を感じます」³²⁾ と病臥する彼の命を掻き立て、「陶酔」に誘うものであった。この「陶酔」の語は同時期の詩の中に次のように現れる。

そして何ものかに祈らずにはをられない

——われに不眠の夜をあらしめよ

——光る繭の陶酔を恵めよ

(「路上」一部 1947, 10)

詩集『反響』の中に「凝視と陶酔」という項目を立て、またこの時期の詩や日記にみえる「陶酔」という語は、この時期の伊東の中で重要な意味を持っていたと思われる。また「繭の陶酔」の「繭」の語は1943年12月に高安国世から贈られたリルケの『ミュゾットの手紙』³³⁾ の次のような記述の中にみえる。

いま私は或る非常に古い塔（この辺では「シャトゥ・ド・ミュゾット」と呼ばれていますが）に住み付き、繭ごもりをしようとしてゐる所です、このあらゆる比較を絶して

偉大な、壮麗な風光の真まんなかに。³⁴⁾

また『ミュゾットの手紙』の中の別の書簡の中で、リルケは「繭ごもり」を「古塔の中の独居」といい、その意義を次のように語っている。

私の古塔の中の独居は兎にも角にも決して意義の乏しいものではありません。といふのは、芸術家はひたすらに作品を志し、その実現、私達を超越するその存在と存続とを希求するのですけれど——、次のやうな事を理解してはじめて公正を期し得るのでせう、即ち此の一段高い可視性の切実な実現も、最後の究極の見地から見れば、また更に不可視的なる物、完全に内的なるもの、恐らく目にも立たぬもの——、つまり一きは完全なる状態を自分の本質の中心に獲得するための手段に過ぎないことがわかります。³⁵⁾ さらにまた「ドゥイノ第十の悲歌」の完成をみた、その日の書簡でリルケは

私はこれが出来るまで堪へ抜くことができたのだ。すべてに堪へて。奇蹟だ、恩寵だとしか思へない。——全部二、三日で出来たのだ。それは前のドゥイノの時同様、一つの颶風だった。³⁶⁾

と『ドゥイノ悲歌』の完成に歓喜している。

詩作のための孤独な自己集中と何らかの恩寵による詩の完成というリルケの芸術的体験に伊東は自らの詩的体験を重ね、自己の詩のあり方を確認しつつ、先人の作品中の詩語を自分の詩の中で用いているように思われる。それは次の「浄福」についても言えよう。

忍耐、忍耐、忍耐、
碧瑠璃の下の忍耐！
我々が沈黙に負はせるものが、
成熟を綿密にしてくれる！
突然に一念が報はれる。
そよとの風、一羽の鳩、
それとも知られぬ衝撃が起る、
ひとりの女がそつと倚りかかると
此の雨を降らせる、
その雨の中に浄福よろこびにひざまづく者がある！

この詩はリルケが『ミュゾットの手紙』の中で、「私はすばらしいポール・ヴァレリーの詩を翻訳しました、莊嚴の極みです、未だ嘗て一度も、私の最高の翻訳に於てすら、これほど原作に近づき得たためしはありません。(略) ここには芸術家の忍耐、外観上は静止して何も為ないやうに見える時の力が果実を熟させるさういふ芸術家の忍耐に言葉が与へられてゐます。」³⁷⁾ とヴァレリーの詩と出会えた喜びを語る書簡の中に引用されているヴァレリーの「棕櫚」の一節である。自らの体験そのものでもあったヴァレリーの詩を、自らの言葉で訳し得たことの喜びが伝わってくる文面である。

このヴァレリーの詩の最終行の「浄福」という詩語が伊東の「夜の停留所で」に見られる。

夜の停留所で

室内楽はピタリとやんだ
終曲のつよい熱情とやさしみの残響
いつの間にか
おれは聴き入つてゐたらしい
だいぶして
楽器を取り片づけるかすかな物音
何かに絃のふれる音
そして少女の影が三四大きくゆれて
ゆつくり一つ一つ窓をおろし
それらの姿は窓のうちに
しばらくは動いてゐるのが見える
と不意に燈が一度に消える
あとは身にしみるやうに静かな
ただくらい学園の一角
ああ無邪気な浄福よ
目には消えていまは一層あかるくなつた窓の影絵に
そつとおれは呼びかける
おやすみ

(1948,12)

自己の内部への集中を通して、恩寵のように訪れる浄福の体験を伊東もまた体験していたのであろう。「目には消えて一層あかるくなつた窓の影絵」とはリルケのいう「不可視なるもの、完全に内的なるもの」を自分の中に見出したことを示していよう。その時、耳には室内楽の終曲の「つよい熱情とやさしみの残響」が鳴っていたに違いない。伊東が求めた詩も、目の凝視を超えて、鮮やかに見えてくる「一段高い可視性の実現」であり、それに伴う静謐な音楽であった。そしてそれにある陶醉に誘うものを見出したのであろう。それは、ギッシングやリルケやヴァレリーの到達した詩境に通じるものであり、伊東の模索していた自己の詩のあるべき境地であつたらう。

ほぼ同時期に書かれた「露骨な生活の間を」にも同じ志をみることができる。

ずんずん暮れるたんぼ道を
かれらはよく小声をあわせてうたつていく
そのやさしくあかるい子供うたは
いちばん小さい男の子をいたわり
またみんなをはげまして
小声の一心な合唱が
うず高い荷物の一かたまりからきこえる

それは露骨な生活の間を縫う

ほそい清らかな銀糸のように
ひと筋私の心を縫う

(いまだんなお正月がかれらにきているか) (「露骨な生活の間を」後半部 1949, 1)

この詩の「ほそい清らかな銀糸のように」という表現は単なる比喻を超えて、夕闇の空にはそく光る銀の糸が立ち昇るイメージを造型している。どちらの詩も作者の身近に経験した「小声の一心な合唱」と少女たちの無邪気な室内楽の演奏が素材になっているが、詩は現実を超えて闇の中に明らかな光をイメージ化している。そして両詩がともに音楽を素材としているのも外部を凝視する目が、内部の声を聴く耳に詩の焦点を移していくのと深く関わりあっているように思える。また二詩がともに相手への労わりと慈しみのことばで結ばれているのも詩に対話を意図していた作者の試みを見ることができる。日常性の中で、他者への拡がりを持った詩、それは時代を反映したものでもあろうが、なによりも四十代の作者が獲得した詩の拡がりと深まりに他ならない。

伊東はまもなく肺結核を発病し、1949年10月入院、1953年3月12日死去する。この後の詩の展開を見ることができないことが惜しまれてならない。

注

- 1) 『春のいそぎ』の根柢をなすものは、和歌に近いものではなからうかと自分では考へてをります。(1944,1,21 安田章生宛書簡『定本伊東静雄集』1971 人文書院 以下出典の記入のない引用はすべてこれによる。また本文、注とも引用文は新漢字に変えたが、かなづかい、くりかえし記号「々」は定本通りとし、他のくりかえし記号は文字をあてた。
- 2) 『わがひとに与ふる哀歌』は口語詩19文語詩8、『夏花』口語詩11文語詩10、『春のいそぎ』口語詩5文語詩16、と第一詩集から第三詩集になるに従い、文語詩の割合が増えている。
- 3) 「色々考へ、計画し(詩作のこと)、又読書してゐます。(略)私は段々自分の具体的な日常や生活や、会話や、風采に一向興味も関心もなくなりつつあります。つきはなして平気であります。只自分の詩法だけが興味です。」(1947,5,6 林富士馬宛書簡)
- 4) 『桑原武夫集2』1980 岩波書店(『自然現象……生活』は文中に引用された秋桜子『現代俳句論』の再引用である。)
- 5) 1947,1,10 書簡
- 6) 『八雲』1948,1
- 7) 『詩論』230、1947 真善美社
- 8) 『伊東静雄論・中原中也論』2002 おうふう
- 9) 1945年8月の日記
- 10) 「ライネル・マリア・リルケに『形象の本』といふ詩集があり、その絶妙な譬喩的精神に僕は帽を脱がされる。常々僕は詩が散文と分派する第一歩はこの譬喩的精神であると思つてゐる。」(「談話のかはりに」1932,12)

- 11) 小高根二郎『詩人その生涯と運命』1976 国文社
- 12) 「自然の象徴性ということがほとんど忘れられてしまったことは、近代生活の示す悲しい様相の一つであろう。今日では、神木なるものも失われてしまった。イギリス人の心情の中であつては檜かしの木がある意味をもっていたが、今日だれがそれを尊敬しているであろうか。」(ギッシング『ヘンリ・ライクロフトの私記』平井正穂訳 1961 岩波書店)
- 13) 1946,9,16 酒井ゆり子宛書簡
- 14) 1948,1,13 長沼静人宛書簡
- 15) 富士正晴『詩集反響』『苛烈な夢』1972 社会思想社
- 16) 11) に同じ
- 17) 江藤淳「文学随想—伊東静雄の詩業について」『現代詩読本 伊東静雄』1983 思潮社
- 18) 高橋渡『雑誌コギトと伊東静雄』1992 双文社
- 19) 「四月の風」『わがひとに与ふる哀歌』
- 20) 庄野潤三「日記から」『伊東静雄研究』富士正晴編 1971 思潮社
- 21) 富士正晴『反響』以後の詩」15) に同じ
- 22) 伊東花子「病床記」『祖国』伊東静雄追悼号 1953,7
- 23) 1949,4,26 大上敬義宛書簡に「詩の中に『時間』を入れること。対話 Dialectic (葉書では意をつくさず) のあること、等に興味をもつてをります。又詩を仕事の意識で書くことにも心持がむいてきてをり、自分ではいいことと考へてゐます。」と述べている。「時間」を入れるとは詩の展開構成に対する意識を示すものであり、「言葉の上の感じ」でなくて、骨組のしっかりした詩を書きたい。たとへばハイネの詩のやうに歌つてゐることは大変甘味なんだけど、骨組はしっかりしてゐて、そして精神はいつも醒めてゐる。さう云ふものを書きたい。」(庄野潤三『反響』のころ」22) に同じ) という自己の詩作についての確固とした考えを持っていた。私小説的な身近な生活に取材したこの時期の彼の詩が、堅固な構成を持ち、西欧の詩の味わいを感じさせるのはそうしたところから来るものであろう。
- 24) 織田喜久子「倦んだ詩人」1966,6『果樹園』
- 25) 1948,11,8 長沼静人宛書簡
- 26) 茨木のり子「第一詩集を出した頃」花神ブックス1『茨木のり子』1996 花神社
- 27) 『続詩論』283、1962 思潮社
- 28) 『反響』のころ」22) に同じ
- 29) 「行つて お前のその憂愁の深さのほどに」(『わがひとに与ふる哀歌』)
- 30) 日記 桑原武夫注『ヘンリ・ライクロフトの私記』中西信太郎訳
- 31) 12) に同じ
- 32) 1949,8,22 山根忠雄宛書簡
- 33) リルケ書簡集『ミュゾットの手紙』高安国世訳 1943 甲鳥書林
1943年12月8日の日記に「高安国世より『ミュゾットの手紙』貰ふ。」の記述があり、12日、高安に礼状を書いている。「私はこの三、四年志すことがございまして、外国の文学見ないで過したのでありますが、先日、ふとした機会にて、リルケの『風景画論』

(谷氏訳)といふものを読み始めまして、わが国古来の風景観との差異など今更色々考へて興味深く、今少しリルケのもの改めて読直しもし、新しく読んでみようかといふ気持ちでゐました時故、御高著うれしく、心にぎやかに存じた次第であります。」と見える。

- 34) 1921,11,16 フランウツイスカ・シュトニックリン宛書簡
- 35) 1921,11,26 ゲルトルウト・オウッカマ・クノオブ宛書簡
- 36) 1922,2,11 ルウ・アンドレアス・サロメ宛書簡
- 37) 1923,2,7 ドオリイ・フォン・デア・ミュール宛書簡

Prosody of “Chisai Techou kara” “*Hankyo igo*”

NAKAZATO, Hiroko

After World War II, Ito Shizuo wrote poems in a colloquial free style. In such period Japanese Traditional style was treated rather out of date. Not only the freer style but also the more realistic appeal was much evaluated. Ito Shizuo made many poems about people's daily life, using personification frequently. Such personification brought the effect to express the affinity world, full of affinity between human life and nature. He tried to make poems focusing the natural world first, then he gradually shifted from natural world to human life, because dialogues toward human being is much powerfull than those toward nature. Especially he focused an brilliant light in the depth of the human heart.