

【大岡信の初期詩論】

宮崎 真素美（愛知県立大学）

■大岡信と谷川俊太郎

①谷川俊太郎×三浦雅士「対談 詩人ふたり」（『大岡信の詩と真実』平28・6 岩波書店）

「言葉が好き／好きじゃない」

「大岡はとにかく言葉が好きだけれど、僕は言葉が好きじゃない、最初から。何か言葉に疑問を持って、詩に疑問を持つところからスタートするんですね。」（谷川）

「学校が好き／嫌い」

「そうは言っても、学校が好きだった人と嫌いだった人の違いの方が大きい気がします。例えば早生  
までも僕は絶対に一高には行っていません。」（谷川）

「デタッチメントと暗さ」

「大岡のことで強く印象に残っていることはたくさんあるけれども、彼は知り合ってから本当の初めの頃に、「谷川は現実とカミソリ一枚分だけ切れている」と書いたことがある。その時には、よくわからなかった。でも、だんだん、私のデタッチメント的な傾向、漱石の言葉で言うところの「非人情」、それを彼は本当に若い頃から見抜いていたのだと、感じられましたね。」（谷川）

「三浦 大岡信の批評の強靱さは、その暗い段階があったからだというのが僕の考えです。」

大岡さんが二十二歳から二十三歳のときに書かれた『現代詩試論』ですが、僕は何度も読んでいますが、読むそのつど、感心します。まだ二十歳そこそこの時に書いたものですが、後に書かれるものがみな予告されているような感じで、文章も後年のものと比べて少しも遜色がない。詩をほんとうに理解して書いた、高度な内容のものです。なぜ二十歳そこそこの人間がこれだけのものを書けたのかといえば、つまり、谷川さんが最初にお会いになった時に感じられた「暗さ」を大岡さんは長い時間かけて培養していた、そういう時期があったからだと思います。

大岡信の根っここの部分の暗さについてはあまり論じられていません。その暗さというのは、谷川俊太郎は「現実とカミソリ一枚分切れている」詩人なのだ指摘する認識とつながっているし、それは「言葉」という問題と密接に関係があるのだという認識だったと思う。

谷川 はつきり、そうだとやるでしょうね。」

「美術／音楽」

「谷川 それからもう一つ、大岡は明らかに目の人ですよ。美術の方が好きで、音楽にはそんなに言及していないでしょう。」

三浦 自分の詩が作曲されたりオペラになったりすることはあっても、たしかに、谷川さんがなさるほどには音楽について書くことはしていませんね。

谷川 僕は、喜怒哀楽の感情を入れられない、それを超えた感動のようなものを覚えたのは、つねにクラシック音楽からなんです。だから僕にとって、詩よりも音楽の方がはるかに自分にとって切実で大事なもので、詩がなくても生きていけるけど音楽がなくては生きてはいけない、みたいな感じがあったけれど、大岡はそういったところは音楽ではない、というのが不思議ですね。

大岡は言葉の音的な性質みたいなものにけっこう敏感だったし、彼の詩から感じられる快さというのは、やはり日本語の持っている潜在的な音感みたいなものか、やんと身につけているところがあるからだと、思うのだけどもね。でも彼は、武満徹たちと仕事はしていますが、音楽が自分にとってそんなに大切だという発言はなかったと思うんです。僕の知っている限りでは。」

「歴史の中の一点／地理の中の一点」

「谷川 対談の時だったかどうかはよく覚えていないけれども、大岡は自分のいるところを決めようとする時に、どうしても「歴史の中の一点」と思っていますね。僕は同じように自分のいるところを決めようというのを「二十億光年の孤独」の時にしたのです。自分の座標を決めて。けれども、その時に歴史は頭に浮かんでいなくて、完全に地理的なものを拡張して行って、「地理の中の一点」というふうに僕は立っている。

大岡は本当に時間的に、歴史の上で仕事をしてくれているから、あれだけ言葉に聞いているところが言えた。僕はまったく歴史の感覚が欠如していて、空間的なことしかできないから、あれだけとつちがかった仕事をしたのだなと思いますね、子どものものとか映画とか、いろいろなことをやっただけでしょう。それは「私は、いま、ここの人」だからだと思おうのです。」

②谷川俊太郎×大岡信『批評の生理』（エナジー対話8 昭52・9 エッソ・スタンダード石油広報部、のち、思潮ライブラリー「大岡 谷川 対話選Ⅱ」平16・11 思潮社）

「時代への反応速度」（「まえがきの章 他者および趣味<sup>テキスト</sup>のこと」いつでも現在ただいまが面白かった）」

谷川 あなたが俺と武満敬のことを、大学へ行かなくて得をした二人の例だと書いていたけれど、武満も俺も時代というものに非常に敏感なところがある。いい意味でも悪い意味でも、二人とも軽薄なばかりに時代に反応しているよね。それで金を儲けようとか取り入ろうというのと全然違うのだけれども、服装ひとつとってみても映画の見方をとってみても、時代の最新のものへの好奇心がつかねあるということね。それがプラスに働いているかマイナスに働いているかはよくわからないけれども、少なくとも自分が社会と素肌で接しているという実感があるわけだ。これは一つには僕がわりあい早い時期からマスコミの世界で詩や歌を書いて金を稼がなければいけなかったということも関係があると思う。アカデミックな世界で象牙の塔みたいなもので保護されている。そういう皮膜が僕には全然なかったからね。」

「僕が目の前<sup>テキスト</sup>の社会的な出来事に対してパツと反応できないのは、それを抽象化するというか、他の時代の似たような状況と重ね合せ、相対化してしまうところがあるからなんだな。結局は人間に対する関心の持ち方の違いだろうと思うけれども、僕の場合にはいつでも、僕は今ここに居るけれども同じような人間は昔もきつといたという変な感覚があるわけだ。だから新しく起きた事件に対して、虚心にこれはすごいとか、どうしてもそこに飛び込まなければならぬとか、そういう感覚になれないところがある。これはかなり穏当な感覚なんだよ。なぜ自分がそうなっているのかわからないけれど、ひょっとしたら自分のなかの傷つきやすい幼児的なものを保護するために、自分で編み出した一種の架空の理論であるような気がするんだ。」（大岡）

「批評の基準」（「まえがきの章 他者および趣味<sup>テキスト</sup>のこと 皿小鉢から詩の一篇まで即座に好き嫌いがある」）  
「批評の基準」というのが、わが家の日常では非常にはつきりしていて、まず何よりも趣味がいいか悪いかということにあったわけですよ。「趣味」というのも僕にとつては幼いころから聞かされてきた言葉で、父親も母親も断定的に、例えば「この茶碗は趣味が悪いから使わない」というふうに言って、それが最終評価になる。そういうことを始終聞かされてきたわけで、だから僕は、批評というのは趣味のいい悪いの判断であるというふうに、長いあいだ思ってきたようなところがあるんですよ。」（谷川）

「だから本の読み方にしても、君の場合のようにテキストのなかに自分が入って行って、それを解きほくして他人に語るという形での批評的なものではなくて、一人で読んで理解できるところだけは吸収して、わからないところは放っておく。」（谷川）

「作者の恒常的要素への到達」(「1」の章 谷川俊太郎を読む 詩集『定義』及び『夜中に台所でぼくはきみに話しかけたかった』)

「僕は昔からだれかについて批評をするときには、個々の作品を論じながら、それを書いた人の最も恒常的の要素に何とか到達できれば、それで満足だという気持がある。だから、これはいいとか悪いとかの断定を下して、断罪するとか賞めあげるとかよりは、その人の持っている或る恒常的の要素とか傾向を洗い出すことであって、もしそれがないと、或る人の作品について考えていくという僕の思考の行為に根拠がなくなってしまう。こういうやり方が批評なのかどうかということも問題だけれども、僕はやっぱりそういうものは必要だと思っているし、いままでそのつもりで批評を書いてきた。」(大岡)

③ 谷川俊太郎 × 三浦雅士 「対話 調べの世界へ」(「萩原朔太郎研究会会報 SAKU」18号 平 28・9)

「女性的／男性的」

「三浦 おそらく谷川さんの方がお父様の谷川徹三さん以上に哲学的ですね。だけど、表面的には、大岡さんの方が批評家として尖鋭で、きわめて論理的な人だと思われていた。ぼくは、七〇年代前半は「ユリイカ」の、後半は「現代思想」の編集をしていましたが、その後半のほうで浅田彰が登場してニュー・アカという風潮の担い手としてほとんど一世を風靡しました。じつは、大岡信の登場の時もそうだったんですね。詩壇に限られていたかもしれないけど、英語やフランス語に堪能な方ミソリのような秀才が登場したというその登場の仕方は似てい

た。異常な頭脳の持ち主で、すべてを理解できるというので驚嘆された。いわゆる理解魔ですね。それで、大岡信はいかにも批評家のだつてことになった。だけど、ほんとはそうじゃなく、大岡信の方が感性派で、谷川俊太郎の方が理性派。理屈っぽさで言えば谷川俊太郎の方がはるかに理屈っぽい。この際だからもう言っちゃうけれど、あえて言えば、谷川俊太郎の方が男性的、大岡信の方が女性的なのね。

谷川 ああ、それはそう思いますね。」

④ 三浦雅士 「大岡信・谷川俊太郎 対照年表」(「大岡信の詩と真実」平 28・6 岩波書店)

大岡信・谷川俊太郎 対照年表

「ゴシック体は詩集、\*につづく記述は共著など、■は対照が興味深いもの。三浦雅士作成」

大岡 信		谷川俊太郎	
一九三二	二月十六日、誕生(弟妹あり)	十二月十五日、誕生(二人つぎ)	
三七	三島南尋常小学校入学	杉並第二小学校入学	
三八			
一九四三	静岡県立沼津中学入学	東京府立第十三(都立豊多摩)中学入学	
四四		空襲体験、母の郷里の京都に疎開、転校	
四五	工場動員が続く、校舎は空襲で丸焼け	婦郷、豊多摩中学(高校)に復学	
四六	『鬼の詞』創作 詩集書き始める	詩を書き始め、校内誌に発表	
四七	四修で一人入学、年上の女性に思いを寄せる	ノートに詩を記録し始める	
四八	詩を校内誌に発表、相澤かね子を知る		
四九	「水底吹笛」草稿		
一九五〇	東大国文科進学、エリユアールを読む	登校拒否 卒業、十二月「ネロ他五篇」発表	
五一	「現代文学」創刊、「菱山修三論」	「詩学」に詩「山荘だより」を発表	
五二	「エリユアール論」が文壇で話題に	「二十億光年の孤独」	
五三	東大卒、読売入社、「現代詩試論」発表	「六十二のソネット」、詩誌「権」に参加	
五四	『鮎川信夫ノート』発表、詩誌「権」に参加	『鮎川信夫と櫻井詩の逸者』、岸田裕子と結婚	
五五	*書肆ユリイカ「戦後詩人全集」第一巻に作品収録される	結果的に初めての共著	
五六	現代詩試論	「愛について」、劇「大きな果の木」作・演出	
	「記憶と現在」、詩誌「ユリイカ」創刊	「絵本」、岸田裕子と離婚、自動車免許取得	

		大岡信	谷川俊太郎
五七	26	詩誌「今日」に参加 相澤かね子と結婚	「愛のパンセ」 大久保知子と結婚
五八	27	*「權詩劇作品集」刊、大岡「声のパノラマ」、谷川「夕暮」を収録	「谷川俊太郎詩集」(創元社版)
五九	28	「詩人の設計図」長男・玲誕生 同人誌「鰐」創刊、美術評論執筆が増える	「世界へ!」、シンポジウム「発言」に参加
一九六〇	29	「芸術マイナスイ」大岡信詩集	「あなたに」、長男・賢作誕生
六一	30	「抒情の批判」、詩誌「ユリイカ」終刊	「21」「アダムとイブの対話」
六二	31	「わが詩と真実」、詩誌「鰐」終刊	長女・志野誕生、リオアジャネイロに旅行
六三	32	長女・亜紀誕生、読売退社、フランス旅行	「落首九十九」、東京五輪記録映画製作参加
六四	33	帰国、紀行を「現代詩」に連載	「谷川俊太郎詩集」(全詩集)「日本語のおけいこ」
六五	34	「眼・ことは・ヨーロッパ」題現実に抒情	「けんはへつちやら」「しりとりに」
六六	35	明治大学非常勤講師、ついで助教授に就任	九ヵ月間、西ヨーロッパ、アメリカ合衆国旅行
六七	36	「文明のなかの詩と芸術」、放送劇執筆	「花の掟」、自分流の絵本創作を考え始める
六八	37	「現代芸術の言葉」	「旅」
六九	38	*「谷川俊太郎詩集」(大岡信解説・角川文庫) 「現代詩人論」「蕩児の家系」「肉眼の思想」	「しのはきよろきよる」、絵本の翻訳開始

⑤三浦雅士「大岡信の時代」第3回(「大岡信ことば館便り」第3号 平22・7)

「一九六〇年代の実感として言えば、大岡信は批評家であり、谷川俊太郎は詩人であった。七〇年代に入った段階で、ということはこちらが『ユリイカ』の編集者として二人とじかにお付き合いできるようになり作品についてもさらに深く接するようになってからということだが、評価がまったく逆転してしまった。実際には、谷川俊太郎のほうが批評家とか思想家であり、大岡信のほうが詩人なのである。——谷川さんにはじつは父上の谷川徹三さん以上に哲学的なところがある。その詩は概念的に明晰であり、つねに立体的に把握できる。大岡さんの詩はそうではない。概念的に明晰というよりは、肉感的かつ多義的である。これは大岡さんにも谷川さんにも何度かお話ししたことだが、谷川さんにとって言葉はあくまでも言葉なのであり(これはとても重要な事実だ、谷川さんの決定的な言葉は「さえぎるな! 言葉」というものであり、谷川俊太郎と言葉の問題についてはいずれ誰かが真正面から論じなければならぬと思う)、他方、大岡さんにとって言葉はむしろ物(触り触られる対象)なのだ。この二人の詩人が同時代に存在し、活躍したということは日本文学史上、とても興味深いことだと思う。」

■詩学

⑥「詩の条件」(「詩学」昭29・12)

「分析的に見れば矛盾を内包しているものでも、その生成の過程を中途でたち切られると、不意に完結体としての相貌を獲得するものである。矛盾は時間の中でしか現実的ではないのだ。文字の中に定着された詩は、このようにして、時間性を内に蔵した非時間的なもの、一つの完結体となり、不思議な空間性を獲得する。ぼくは不思議な、といった。それは、ここにいう空間が、われわれの周囲の空間でもないし、自然科学の空間でもない、いわば超絶的な空間だからである。この空間を特徴づけるのは、それが方向を持った空間だということだ。詩の中には、時間の流れからたち切られた特殊な時間が生きている。忽ち消え去るはずだったにもかかわらず、詩の中心にすくい上げられて定着されたひとつの瞬間、そこそ詩に流動感を与えるものである。時間は非時間的な枠の中にとじこめられながら、なおその中で流れ去ろうとしている。だがそれは、すでに詩人のモチーフによってある方向に決定的に向けられているのだ。詩が壊れ去ろうとして壊れない微妙な均衡の感じを与えるのはこうした理由によっているように思われる。ここでは、言葉

はすべてある方向に向つて祈願しているような相貌を示す。その中に捉えられたものが、うごめきながら詩人の指し示す方向に伸びひろがるうとしてゐる——詩の言葉はそういう感じを与える。言葉は詩人がとらえたある意味にサルグツワをはめ、抵抗を与えることによつて、逆に凝縮し、ほとぼり出ようとする力を生じさせ、そのようにして言葉自身の殻をみずから破り、おのれを超えた詩の世界に参与しようとするかのようだ。」

「おそらくそれは、すぐれた詩ほど伝達不可能な領域に迫っているからであり、同時に、伝達の可能性を限界にまで追求しながら、最後に伝達不可能なものだけを浮彫りにしているからである。すなわち、われわれがそのあとを追つてゆくと、可能なかぎりの追求のはてに、伝達を拒否する実体、つまりぼくらの理解しようとする心を傷つける実体が大きくぼくらの前に立ちはだかつてゐる——そういう詩が結局いつまでも残つてきたのだ。ぼくらは漠然と、それらが真実をのべていると考へてきた。実はそれらは真実をのべたのではなく、真実を提示しているだけなのだ。真実がこのとき詩人にとってどのようなものでありうるか、ぼくは知らない。おそらく、その美醜に最も鈍感なのは、発見した本人であるかもしれないのだ。なぜなら、ぼくはここで仮りに追求という言葉を使ったが、実際には追求自身、詩人にとってはある宿命的な自然以外のものでありえたはずはなく、到達点に立ったという歓喜は、少くとも他人の想像するようなものではないにちがいないからである。」

詩の言葉にあっては、伝達よりも提示こそ究極の問題であるように思われる。しかしそれは、繰返すが、伝達の可能性の極限においてはじめて提示されるもののみ関している。これは、言うならば詩の倫理である。」

「そして言葉はどうなるか。対象と等価になつた言葉は対象を伝達すると同時に自己消滅する。言葉の絶対性を信じ、それを証明するために書かれたフォルマリストの詩の中で最初に消滅したの言葉にはかならなかつた。この例は極めて示唆的である。」

#### 「御覽

鉄が描く世界の中で

しばらく哀れな電動機が喘いでいる

白い円の中に据えられて

〔鉄鋤投〕

視覚のデフォルマンション——この時、客体を中心とするはずだつた詩は、突然詩人を中心に展開しはじめ。即物的であるとは、詩人の視覚に忠実であるということになる。だが、詩人の視覚とはこの場合どのような性格のものであるのか。ぼくにはそれが、ここでは眼に忠実であるよりも、観念に忠実であると思えるのだ。鉄鋤投げする人をダイナモにたとえるのは、文字通りだとえるのであって、純粹な視覚のデフォルマンションではない。視覚は人間という生物を機械にデフォルメすることはできぬ。それが可能であるとすれば、観念のたすけによってである。客観主義はここで主観主義に転ずるのだ。対象より言葉が詩人の関心の的になる。詩が意匠に、恣意のたわむれに墮する危険が多分に生ずるのだ。二年ほど前に村野氏が朝日新聞のために書いたいくつかの詩は、素材が日常生活から直接とられただけに、こうした考察に正当な理由を与えるものであった。即物的とみえる主観のたわむれ、これは危険なワナである。村野氏が歩んできた道は、そうした理論的矛盾をかなり明瞭に示しているとぼくには思えるのだ。村野氏の中にあるミステイクな好み、すなわち、存在の暗い部分とでもいう方面に惹かれる傾向と、即物的であろうとする意図とは、少くとも表向きでは統一されてゐない。しかも、これらが内密に結びあつてゐることは、これまでのべてきた点からも推定されるところである。村野氏は実際には極度に主観的な、また曖昧な部分の多い詩人なのだ。時にはその詩の独自の性格が、われわれの理解の彼方にあるような時さえある。

村野氏の例は一つの例にすぎないのだが、示唆的ではある。対象を即物的にとらえようと望み、言葉がその目的を達成しようと考え、すなわち言葉の再現能力を全的に信ずることは、結局詩人自身をしばってしまふだろう。ぼくには、即物的であれ、という要請は技術の問題としてよりも、倫理的問題となされるべきもののように思えるのだ。

「六十二のソネット」と  
 という詩集が第一詩集『二十億光年の孤独』よりも劣っているとの一般の見解は、ぼくには全く皮相浅薄な意見としか思えない。『六十二のソネット』を少し注意深く読めば容易にわかるはずなのだが、谷川はここで決して言葉に頼って書いてはいない。むしろ言葉は乱雑に投げ出されているようにみえる。言葉は捨てられている。ということは、言葉を捨てても掴みたいものが彼にはあったということだ。

「問題は、彼がどんなことを言おうとも結局詩人であるということである。ぼくには、彼の言葉は乱雑に投げ出され、捨てさられていることそのものによって、己れを超えるものに向って祈るような姿を獲得し、すでにそのことによって己れを超えているように思えるのだ。」

「ぼくは期せずして寓話的に語ったようだ。ここにぼくがのべた言葉の状態は、何と人間の状態に似ていることだろう。ぼくらが真に人間に関して感動するのは、卑小な人間の内部に大きな力が働いているのを見るときだ。言葉についても同じことなのである。つまりぼくらは「表現」にまで高められたものに感動するのであって「描写」に感動するのではない。ぼくらを超え、ぼくらの感性の秩序を変革してしまうものに感動するのであって、ぼくらのうちにすでにある既知の諸要素をもう一度活動させるにすぎないものに感動するわけではないのだ。すぐれた詩がぼくら自身の再編成をほくらに強要するのは、こうした経路を通じてである。」

「実を言えば、純粹とは、

さまざまな異質のものを排除するところに生ずるものではなく、逆に異質のものすべてを貫く、組織化された一つの秩序そのものことだ。だから純粹さは強さと一致する。」

「ぼくはこのエッセーの最初の方で、詩人は言葉を哲学者ほどにも信用しないと書いたが、おそらく信用しないからこそ、詩人は言葉を救おうと願うのだ。不信は期待の変形である場合がある。詩人と言葉の関係はそうしたもののように思われる。というよりも、詩自体が一種の期待ではないのか。詩の言葉は対象を限定するよりも、対象を露呈させる性格を強く持っている。言いかえれば、対象を反映するのではなく、逆に対象を突き抜けることによって否応なしに対象をそれ自身から引きずり出してしまふのが詩だということだが、一語がよく数十の説明語にまさるといふ、真に詩的な現象はこのようにして起る。しかし、対象を露呈させたとき、詩はどうなるのか。それはすでに対象の中を突き抜け、その限界外に出てしまっている。その置かれた状況は不安定だ。しかしそれは不安定な動勢を内にはらみながら、文字の中に定着され、そのままの形でいわば安定せざるをえない。すぐれた詩ほどこうした不安定と安定との驚くべき対照を示している。それは結局期待の形において安定せざるをえないのだ。詩自体が一種の期待ではないか、とぼくが書いたのは、こうした理由からである。

ぼくはここで、あらためて期待の特質について論じようとは思わない。しかし次のことだけは確認しておく必要があると思う。すなわち、期待というものは相反する二つの力を内に蔵しているということだ。期待するものは、期待することにおいて自己を抜け出ようとしながら、期待の領域にとどまる限り、いささかも自己を変えてはいないのである。詩が社会運動の道具として極

めて不完全なものでしかありえないのは、詩が本質的にそうした期待の性格をぬけ出ることができないためだと言っている。詩ははげしく誘惑し、煽動さえするのだが、同時にその構成や語感やリズムによって、ある内的満足を与えてしまう。好かぬ言葉だが、こうしたところに詩の反動性を見出そうと思えば、簡単に見出せるであらう。所詮詩は、道具としては厄介極まる代物なのだ。それはまるで、愛のようなものだ。」

「たしかに、詩人独特のリズムやメタフォアは彼の独自性を確保する城壁であるが、それ故にこそぼくらはその中に入るために、まず傷つかねばならないのだ。ぼくらの何が傷つけられるのか？ ぼくらの感性の体系が、である。」

「こうした詩独特の世界に入るためには、それに応じた努力が要求される。この努力の報酬は、さしあたっては詩がぼくらに与える魅惑である。」

「従って、努力とはより完全

に征服されるため進んで自分の感性をあげひろげることであり、さらには征服されたおのれの感性を、新たに加わった要素を包含する体系として再編成することである。」

「むしろこれは、目覚めというべきものかもしれない。ぼくらはこの時、変るのではなく、詩というぼくら以外のものを信ずることによってぼくら自身をあらたに確認するのだ。それが「変る」ということの意味である。」

「たしかに、詩がいかなる激情、いかなる錯乱をうたつていようとも、そのぼくらによびます心理状態は、透視的な空間に見入っている時と同様の、ある組織化され、純化された世界に面している心理状態である。むしろ逆に考えるべきなのだ。つまり、組織化され純化されているからこそ、激情なり、錯乱なりが詩において最も強烈に表現できるのだと。」

「詩に見てとられる秩序こそ、詩人の泡立つ発語本能や激発する感情に方向を与え、それらに形を与えているものである。そしてこの点にこそ、詩が描いてみせる感情の神秘性の理由があるといっている。なぜなら通常思考に比して漠然たるものと考えられている感情が明確な形式をもって立ち現われるとき、それは時間を超えたものとして神秘性を獲得しているとぼくらに感じられるからだ。ここでは詩の神秘性は、明確さと分ちがたく結びついている。」

「詩人として、彼はおのれを超える力に貫かれながら、その力とおのれとの間にみずから鍵盤となつて吊橋のようにかかるのである。この状態こそ詩の中における詩人の劇と、一見それに矛盾するかに見える彼を貫く秩序との共存を説明するものである。結局のところ詩人にとって、問題は次の点に帰するであらう。すなわち、「君はいかなる秩序を選ぶか」ということである。」

#### ⑦ 「純粹について」(「葡萄」昭30・4)

「ある芸術作品が純粹であるということは、素材が純粹であることではない。雑多な素材が、その素材に対してはこれ以上の処理方法がないと思われる仕方組織化されているとき、ぼくらはそこに純粹をみる。素材を組織するにあたって、作者がより多く感性の秩序に頼つていようとも、より多く知性の秩序に従つていようとも、それは重要なことではない。必要なことは作者の関心が局部に限定されることなく、総体を把握し、総体を組織していることだ。」

「純粹さというものがこうしたものであるかぎり、作者の対決する素材は雑多であればあるほどいい。なぜなら、素材が雑多であればあるほど、それらの組織化によって獲得される純粹さの純度は高まるからだ。純度は素材の抵抗に比例する。もしくは比例すべきである。」

「純粋とは、おそらくこういうものだ。それは抵抗を排除してゆくところに生み出されるものではなく、逆に抵抗するものすべてをつかみとり、おのが組織体の一部と化さしめるところにこそ生み出されるものなのだ。」

⑧ 鈴木恵治 「詩とは何か―大岡信論」(『現代詩読本 大岡信』平4・8 思潮社)

「純粋」は大岡によって生まれ変わった。純粋であるとは、触れ重なり合うなかで自身をつくりあげていくこと。この思想の出現と同時に大岡のめざましい詩業は始まった。

⑨ 郷原宏 「割れない卵 大岡信論のためのエスキス」(『詩と思想』昭54・1)

「これは事後に書かれた純粋詩論として最も興味深いものであ  
るばかりでなく、大岡信その人の表現の特質―すなわちその多産  
性と多面性、不変性と持続性、詩と批評の同時的な成立、さらにそ  
の稀有な時代的典型性についても多くのことを示唆している。

まずその多産性と多面性の秘密については、素材が雑多であ  
ればあるほど……純粋さの純度は高まる」という一節がすべてを  
物語っているだろう。つまり大岡信は一篇の純粋な詩を実現するた  
めに、美術から古典にわたる雑多な素材を渉猟し、それを組織化し  
てきた。そのまばゆいばかりの博識と関心領域の広さは、疑いもな  
く流氷の収穫であり、それを組織化する過程での副産物である。む  
しろ、われわれが驚かなければならないのは、こうした副産物の処  
理方法のたくみさと、それが組織化されたあとの純度の高さであろ  
う。それらは純粋な作品としての秩序を保つ一方で、さらに他の作  
品の素材として組織化されながら大岡信という巨大な表現の総体を  
つくりあげている。

第二の不変性と持続性も、このことと無縁ではない。つまり、大  
岡信という表現の総体がわれわれを一種アノニムな領域に連れさり  
そこにある表現の直接性に触れさせるとき、われわれはそれを不変  
の秩序として感受するのだといってよい。ただし、このアノニムな  
直接性そのものは一定でもなければ不変でもなく、たえず新しい素  
材をくりこみながらコマのように回転しつづけており、それを不変  
の秩序と思わせるのは、このコマの回転運動なのだということがで  
きる。

第三の「詩人」批評家性についてもほぼ同じことがいえるだろ  
う。書くことの裏側に張りついた「空虚」がさまざまな素材を呼び  
こんでアノニムな表現の磁場を形成するとき、磁場は当然にも批評  
のことばを引き寄せる。というより、この磁場の存在自体がすでに  
批評であって、その批評がどこへ行きつくかは批評主体である大岡  
信にもはつきりとはわかっていないように感じられる。大岡信の批  
評がいつも、雑多な素材に対してこれ以上の処理方法はないと思わ  
れるほど完璧に組織化されていながら、総体として何を伝えたいの  
かわからないように感じられるのは、おそらくこの磁場の無名性の  
せいであって、そこでの作者の機能は、その批評の主体であるとい  
うより批評の磁場の所有者であるというほうが適切である。だから  
そのとき作者がより多く感性の秩序に頼っていくように、より多く知  
性の秩序に従っていくように、それは重要な問題ではない。問題は作  
者の関心が局部に限定されることなく、つねに総体を把握し、総体  
を組織していることであって、そこで獲得されたある表現の秩序が  
われわれに大岡信の「詩」批評を感じさせるのである。そこで批  
評の純度が素材の抵抗に正比例していることは、あらためていうま  
でもない。」

■ 鮎川信夫／荒地

⑩ 「鮎川信夫ノート」(『詩学』昭29・5)

「ぼくは『荒地詩集』に  
集った詩人たちの中で、恐らく自他共に最も際立った存在と認められて  
いるらしい鮎川信夫氏の詩論を読むうちに、自分が甚だしい困惑を感じて  
いるのを感じ、その困惑を書きしるすことこそ重要なことのように思  
えてきた。」

通常詩人の書いた詩論がかれの詩に対してもっている関係は次の二つの場合に要約できるよう  
だ。一つは、直接的或いは間接的いづれを問わず、詩論が詩の解説の役割を果している場合。」

「詩論における論理的思考のとだえたところを詩の世界が埋め、あるいはまた、詩にお  
いて提出されたままの問題を詩論が引きついで展開してゆくといった関係にある場合。」

「ぼくが鮎川氏の

詩論を読みながら困惑を感じたというのは、鮎川氏の中にこうした有機的な関係を見つかること  
ができなかったからであり、さらにもう一つ、これがぼくの困惑の主要な原因なのだが鮎川氏の  
詩論自体がぼくに理解できない部分が多かったからだ。理解できない以上、それをどうして詩と  
関係づけ、さらには詩人の世界を想像してみることができよう。ぼくはこの理解できないという  
ことについて書きたいのだ。」



「ぼくはこれまで敬意を抱いてきた詩人に向って漫然と罵倒の言葉を浴びせようというのではない。重要なことは、このわずかな引用文の背後に鮎川氏の症状がすけてみえるということだ。ここで一驚に値するのは、鮎川氏があまりにも自分を大切にしていないうことである。何のことだ、と失笑される人もいるだろう。ぼくの言おうとするのは次のことである。鮎川氏はこの引用文でもみられる通り、自分の合点したことをのべるために必要のないことまで引き合いに出し、その結果、言葉の表象力を無視し、言葉がそなえている意味をその自然な秩序に従って引き出すことをしていない。これは言葉に対する根本的な不信だといわねばならない。言葉を、そのあらゆる頼りなさや裏切りにもかかわらず、究極において信じないということは、詩人にとっては自分を信じないことであり、つまり詩人であることを放棄することにほかなるまい。」

ここでは読者が鮎川氏の合点していることを以心伝的に推測し、補ったり削ったりしてゆかねばならない。言葉がその場限りのもののような相貌を呈しているところで、読者は徒らに疲れるのみだ。言ってみれば鮎川氏の思考は言葉を使用する際に関節離腕をくり返しているのである。従って、こうした思考は結論を出し、断定を下そうとする時、きまっただよりに曖昧な断定しきれないものである。」

「現代は荒地である」と判断する思考は決して「荒地」的なものであってはならないのだ。

たしかに鮎川氏もまたそういうであろう。それ故にこそ伝統意識を強調し、「不滅なるもの絶対多数」について語るのだと。ぼくはここでいよいよ伝統と鮎川氏が言うものについて語る時がきたように思う。

あらかじめのべておかねばならず、そして最後にまたそこへ戻ってくるだろうことをまず指摘するならば、鮎川氏にとって伝統、現代の日本の文化における伝統の問題は常に伝統の欠如という形で考えられている。ここから鮎川氏は出発するが、ぼくもまたこの点に注意する。これは重要な点だからだ。」

「重要なことは鮎川氏がここで、それまで「真の伝統の欠如」とか「殺伐な精神的風土」とか「特殊な異端的傾向」とか「地方的土俗的詩人」とか「擬似伝統」とかの言葉で現代日本の文化の在り方を審判してきたその位置からたくみに不明の未来の中へ姿をくらましていくことだ。そして更に重要なことは鮎川氏がこうして自己の現在を消去し、従って過去や未来を語る権利を失っていることだ。時間は現在を中心にしてしか考えることはできない。鮎川氏にあっては秩序が転倒しているのである。」

「伝統について言えることといえば、それが変えうるものであり、また変えてゆかねばならぬものだということに尽きるように思われる。むしろ、これを変える力の伝承こそ伝統の本質的部分だとさえいえる。伝統とは共存する形成力と破壊力であり、同時に存在する形成と破壊なのだ。」

「早い話が鮎川氏をはじめ『荒地詩集』の詩人たちが今日までになしとげてきたことで最も意義があり、また詩人としてのこの人たちの独自性を決定しているのは、決して「現代は荒地である」という風な現実観の存在を知らせたことにあるのではなく、この人たちが日本語を、少なくとも詩の分野で、変えた点にある。しかし日本語を変えるという言い方は不正確だ。実際は語の組合せによる言葉の秩序、つまり意味の秩序の新しいあり方を提示したということであり、別の言葉で言えば言葉のパターンを変えたということである。」

「こういうことによってぼくの言いたいことは、結局詩人が詩を書きつづけている間は、彼は世界の上に自己の名において詩という具体的なものを付け加えるのであり、この時彼は形成力と破壊力とを一つの詩の中に現実化するという行為によって、否応なしに伝統のにない手となっているということである。行手に伝統があるのではない。彼がすでに伝統のま

ただ中におり、伝統はまた彼の中にあるのである。それならば彼はその伝統をになつてどこへ行こうというのか。これこそぼくがこの小論を書くに当つて鮎川氏にたずねてみたいと思つたことだつた。しかしはからずも、ぼくは逆に逆行することを強いられたようである。」

⑩ 石田瑞穂「感受性の苛烈」「記憶と現在」へ「現代詩手帖」平15・2)

この批判の

対象となつている「論旨」は、端的に言つて鮎川の詩学ではなく、鮎川や戦後詩を標榜する荒地派が背景としていた英米系モダニスト、T・E・ヒュームやT・S・エリオットの詩想(というよりは、二〇年代のヒューム美学を継承したエリオット)そのものである。この文章で大岡が鮎川を直接批判している箇所があるとすれば、鮎川の文章の曖昧模糊とした性質が読者を悩に巻く「関節離脱的方法」であり、なによりも、そこから感受される「言葉への徹底した不信」、それ故の対象のない「否定性」

である。「理解魔」(鮎川信夫)とさえ呼ばれた批評家、大岡信が鮎川の文章を「ぼくは結局理解しようとする努力を放棄せざるをえなかつた」(同所)と言っているのだ。けれど、間違つても、大岡は鮎川の文章が稚拙だと言いたいのだなどと考へてはならない。そうではなく、一見分裂しているようにもみえる大岡の評言は、鮎川の戦後の在り様が、「モダニズムの悪弊」

⑪ 「曖昧さの美学」(「文学界」昭36・10)

「鮎川氏はある詩の中で、戦後生きて戦争から帰つた自分たちを、死んでいった仲間の「遺言執行人」に指名したが、生から死へ、ではなく、死から生への道程をさかのぼることによつて戦後の詩人たろうとした「荒地」の詩人たちにとつて、死者たちの遺言の執行は、右に引いた言葉にも端的にあらわれているように、極度にメタフィジックな行為として現われた。ここにひとつのきわめて特徴的な事態があつた。たとえば「時」という言葉が、カッコつきで、この当時はど多くの詩に現われたことはないと思われる。それは多分にエリオットの『四つの四重奏』あたりからの触発をも思わせるものだったが、逆にいえば、「時」という言葉の、まだ熱していない、きわめてメタフィジックな使用が、了解可能なものとして許される、ある共通の感受性の層があつたということでもあつた。時間をカッコつきの「時」としてとらえることは、いわば時間を疎外することにはかならない。しかしそれはまた、時間を疎外することによつて聖化し、鮎川氏の言葉を借りれば、「精神の救いに繋がる形而上的な価値」のにならない手としての、想像的な「時」を想定し、うたうことにほかならなかつた。

たやすく想像されるように、こうした態度はある種の宗教的傾向に色濃く染まっていたが、たとえばエリオットにとつてキリスト教があつたような形では、「荒地」の詩人たちにはいかなる宗教もなかつた。だから、戦後の現実に対する幻滅という点で共同の体験を持ち、精神的ないろどりを帯びた想像的な「時」を共有し得たひとつの時代が過ぎ去ると、グループに共通の姿勢であつた精神的価値への渴望も、詩人ひとりひとりの担うべき重荷として投げ返され、グループは解体の方向をたどらざるを得なくなつた。形而上学的傾向はあつたがそれを受けとめるべき宗教がなかつたところに、たとえば鮎川信夫や田村隆一、三好豊一郎や中桐雅夫や北村太郎といった詩人たちの個人的な悲劇があつたように思われる。」

⑫ 「菱山修三論」(「現代文学」昭26・11)

「言葉の運動はアブサンスに向う、最もすさまじい運動である」と菱山修三は言つた。この言葉を少しずらして次の様に言うことができるであろう。「詩人の運動は言葉への敗北を意志する最もすさまじい運動である」と。私は違うことを語っているとは思わない。ここに一個のアブサンス(不在)と化した詩人に向かつて、逆に言葉が最もすさまじい運動を行わないと誰が断言できるのであるう。」

(同所)の帰結的表出、ないしは伝統を離れ、西欧のロゴスを積極的に口語自由詩の起源として取り入れながら伝統の革新者として復帰する、「(蕩児の帰郷)」「(蕩児の家系)」であると言いたいのだ。両者は分裂しているのではなく、同じ宿病であり、大岡は鮎川を西欧ヒューマニズムのある極点として捉えながら、現代性において、同時に、その持統を分ち難いものとしつつ、モダニズムとその背後に在るものと一挙に対峙しようとする。その交差的な運動から、初期の大岡信の詩と批評は誕生したのではないか。」

「大岡は先の「論旨」のプログラムを「途方もないヒューマニストの夢想」(鮎川信夫)と唾棄しているものであり、むしろ、彼が最も危惧している事態として、「荒地」のなかにすでに英米系モダニズムのイメージが抜きがたくあり、現代は荒地であるという宣告の内部で「いくつかの異質であるべきものが、漠然とした心象の中でとけ合う危険」を述べるからである(同所、傍点引用者。)

「私はただ、戦後詩の最初の開花を示した『荒地』の詩人たちのうち、たとえば田村隆一の散文詩に、菱山氏の『懸崖』や『荒地』のころの詩風に似通うところのある、すさまじさを秘めた自己否定の新しい様相を見ることができるよう思うし、また三好豊一郎の佳作、『壁』や『夕映』に、『望郷』から『夢の女』にいたる菱山修三の内部凝視の姿勢に通じる姿勢を感じる。それは私の単なる臆測かもしれないが、特に三好氏の場合など、『血を吐きながら』わなないて わななきながら 咳込んで 天と地のあはひ 金と緑の燃えあがる夕映の水に 落す 脱出の苦悩の影（『夕映』）といった表現には、たしかに菱山修三の言葉の影響が感じられるのだ。『わななく』あるいは『血を吐く』といった用語は、菱山氏によって新しく日本の詩の中に入ってきたのではないかと私は思っているが、そうした用語が戦後の詩に三好氏あたりを通じて受けつがれている点に、私は興味を感じる。」

(一九五一・四)

⑭ 郷原宏「割れない卵 大岡信論のためのエスキス」(『詩と思想』昭54・1)

「森のむこうの空地のはてに死に絶える  
おお死に絶える白い階段 海へゆく道

橋上の女よ

ひととき空に定着されたはかない命

時間は遠くお前の背後に日没のごとく溶かし

お前の前にも遙かな夕暮れがあるばかりだ

大岡信の詩について考えるとき、この「人間たちと動物たち」との冒頭はとりわけ忘れたい意味をもっている。詩人はここで「海へゆく道」と「橋上の女」の同時的な死を確認しながらも、

時間は流れる すべてを破壊しながら  
時間は流れる すべてを保存して

とうたわずにはいられない。それは「ぼくらが不意に世の中に押し出されてきたためだと説明されているが、鮎川信夫の『橋上の女』を意識して書かれたと思われるこの詩において、橋の上に佇むものが「人」(男)ではなく「女」であること、さらに「動物たち」・「鳥」がたとえば田村隆一の詩におけるような死の象徴ではなく「ぼくらの明るい旗手たち」であり「垂直に生きる自由の死者たち」であるといわれていることは注意されねばならないだろう。このことは、大岡信のなかで滅びた「海へゆく道」という少年の夢がそっくり「鳥」のなかに甦ったことを物語るとともに、その死のイメージが『荒地』の世界とはすでに明確な一線を画していたことを示している。

詩人は特別

な社会的関心や世代的な問題意識をもたなくても詩人でありうるが特別の言語感覚をもたなければ絶対に詩人たりえないからである。したがって、いまわれわれに必要なのは大岡信の「春のために」がなぜ鮎川信夫の「橋上の女」と異った詩の表情をもっており、それが彼の何に由来するかということである。そのためには作品『Pre-sense』を見るにしくはない。

私は何度でも同じことをい

うが、戦争体験があくまでアンティームな精神の問題としてとらえられ、詩人の内部で形而上学的な一つの美学にまで深化されつつ、その思想と想像力の全運動を決定づけていく過程で生み出された詩を戦後詩と呼ぶことにすれば、大岡信における戦争体験のありようは徹底して方法的な、あるいは美学的なものであった。だから戦後詩は大岡信において初めて方法的な、つまり最も戦後の表現を見出すことができたはずである。しかし、そのとき彼は相変わらず「海の方角」ばかりをみつめていた。

「よくいわれるように、大岡信の詩の特徴は生のアンビヴァレンスをシュルレアリスムの文法で揚棄し、それをもう一度追体験するところにある、したがってそれはつねに何ほどの批評を秘めている。いいかえれば「記憶」はつねに「現在」に牽引され、現在は再び「記憶」のほうへと還流することによって、その中間に独特な詩と批評の磁場が形成される。」

「彼はここで春山行夫から竹内勝太郎までのあらゆる雑多な素材を批評の磁場に投げこんで「割れない卵」という一つの純粹結晶をつくりあげる。その素材の処理の仕方は、これ以上の方法はないと思われるほど完璧であり、つくりあげられた「卵」は、さながら音楽のように純粹である。つまり、この批評は疑いもなく一個の芸術作品であるといっているのだが、しかし批評の「一方の機能である「見えない中心」を見るという役割は果たしていない。いいかえれば、この「卵」は割れないのではなく、作者が割ろうとしないだけであり、その「中心」が見えないのは、作者がそれを見ようとしなければいけないか——といえるように、その批評は成立している。だから、われわれは彼の批評そのものが、ある見えない中心の周辺を堂々めぐりしているという実感を否定することができないのである。」

このようにみれば、大岡信の最後の特性である時代的な典型性の秘密も、おのずから明らかになるだろう。すなわち彼がその時代のあらゆる風性を表現の「空虚」に引きこんで、あの回転する「ノニム」な領域をつくりあげるとき、われわれはそこに時代の総体ともいべき直接性を見出すことになる。それはつねに最も純粹に一つの時代を代表してきた。しかし、この場合にも、時代という「割れない卵」は依然として割られていないばかりでなく、その「見えない中心」は相変わらず隠されたままである。つまり、時代は確かに大岡信によって代表されてきたけれども、大岡信はかつて一度も時代を代表したことがないのである。」

## ■シュルレアリスム

⑮ 「シュルレアリスム」(「美術批評」昭31・6)

「シュルレアリスムは、内部と外部の、意識と無意識の、肉体と精神の限界を消滅させ、これらすべてを綜合した總体的、絶対的現実、すなわち超現実を創造しようとした。従ってそれは、単なる文学上の運動ではなく、「文学」に對して公然たる敵意を示すことによつて、何よりもまず、それが人間の總体にのみ関心と熱情を向けていると主張しつづけた。この場合、作品よりもそれを生む精神が優位に立つことは当然である。シュルレアリスムの作品を特徴づけているのは、「何よりもまず、作品をはらんだところの精神」(フルトン) だった。

ルネサンス以来の合理主義的ユマニスムが、精神を、感性を、想像力をきたえるために作りだした体系や慣行や法則は、その堂々たる文明の外観の下で、精神を、感性を、想像力をくびり殺そうとしていたのだが、大戦後の西欧をおそった無秩序と彷徨感とは、ある意味では幸運にも、詩人たちにこの扼殺から脱出するための口を提供したといえるだろう。従つて、事物の価値と存在とを否定したばかりでなく、社会を、公衆を、言葉を、語彙を、知性を、否定したダダが、いわば地ならしをしたあとへ、合理主義によつて区画づけられ、分類され、細分化された人間のあらゆる活動領域の限界をすべて破壊し普遍的で非合理的な現実を把握しようとするシュルレアリスムが生まれたのは当然だった。それは、いわば甦ったユマニスムであり、それ故に、固執的なつながりを持ちえたのである。」

「オートマチスムの追求は、本来主観性と客観性との分裂を解消し、これを超現実的な總体に綜合しようとする意図のもとになされている。しかしシュルレアリスムは、いかにして綜合が実現されるかについては、合理的な説明を行っていない。」

「つまり、シュルレアリストは驚異 (merveilleux) を追求するが、神秘 (mystère) はしりぞけているということだ。従つて、かれらは常に具体的であろうとする。いわば「直接の生」(エリュアール) だけに価値を見出す。」

⑯ 「自動記述の諸相」(「みづゑ」昭32・6)

「シュルレアリスムをとらえていた観念のうち、最も重要なものは、人間という複雑な構造のなかでいかなる矛盾も意味をもたなくなり、認識と事物のあいだにいささかの間隙もなくなり、言葉が描写や叙述ではなくて現実そのものとなると同時に、言葉としての実体はあくまでも失わなれているような瞬間、そうした絶対的な超現実にふれる瞬間があるという観念だったといえよう。これは言いかえれば、人間が全体としての自己を見出そうとする熱望のあらわれにほかならず、自動記述がシュルレアリスムにおいて最も重要な位置を占めているのもこのためにほかならない。」

## ■日本浪漫派とモダニズム

⑰ 「保田與重郎ノート」(「ユリイカ」昭33・8〜12)

「その絶望は、精神的デカダンスと背中合せではないか。それならば、ぼくらは日本ロマン派のイデオロギー的指導者保田與重郎がかつて置かれていた場所と別のところにいるわけではない。なぜなら保田氏こそ、危機と転換、批評基準の喪失といった問題に深く浸ったところで、かれなりの解決の道を見出し、虚無的でイロニツクな旋回のうちにその道を見ずから踏みこじってしまった、一人の典型的なデカダンの文学者だったからである。」

「今日保田與重郎の名は、あたかも海中深く廃棄された放射性物質のごとくに語られている。それはたしかに廃棄された。だが、動かぬものと思われていた深海の水は、実際には少しずつ動いていた。放射能はやがては思いもよらぬ岸辺まで行き渡るかもしれぬ……。」

「この文章のカナメとなっているのは、いうまでもなく「さびしい浪士の心」だが、保田氏のいう「丈夫ぶり」も専らそうしたアウトローの「さびしい」心情の浪漫的発露にほかならないのである。したがってまた、それは「ものあはれ」とも直結している。武士の心を言うときも保田氏が心に思い描いているのは戦う武士ではない。「失意の丈夫」であり、とりわけそこに仮託され、反映している保田氏自身の「美学」なのである。それは、自覚した敗北の美学であり、それ故にこそ価値の顛倒を体系的、系譜的に実現することができたのであり、さらにすすんで、自殺的な美学、つまり美学を否定する美学にまで進みえたのであった。」

「行動」こそ絶対的意味での（言いかえれば自殺的意味での）美意識の崇高な表現だという保田氏自身は、行動しないのであり、そしてそれはイロニクに肯定される。」

「保田氏がここで青年のデスバレットな心情にのみ読者の注意をひこうとしていることに注目する必要がある。なぜなら、社会主義文学運動の挫折の原因および結果を、青年のヒューマニズムに立った運動の頹廢、そこに生じるデスバレットな心情という点に視点を限って指摘することは、そのまま日本浪漫派の発を心情的に合理化しようとする手品につながっているからだ。」

保田氏は時代全体陥っている閉塞感、絶望感を現実の手段によって打ちやぶろうとはしない。もともと、その不可能を認めたところに、保田氏らの文学的出発があった。」

「結局、保田氏にとって「文学と政治」という問題は、一種なくずしの形で、不健康なもの、精神のデカダンスの優位的な強調の方向においてひとつの決定的な答を見出した。このことは、より文学的な表現で言いかえるなら、虚構の意識、人工の意識の発見にほかならなかった。すなわちここには、たとえば太宰治と立原道造と三島由紀夫とを同じ家系の中に包含しうるひとつの精神的基盤が提出されていたのである。」

立原道造のいわゆる「人工の白い花」は、昭和十年代前半の青春とともにあった暗いデカダンスの気分と切り離せない関係にあった。それはまたその下限においては、マチネ・ポエティックの詩人たちの形造ろうとした、意識の人工楽園的な世界にもつながっていたと見ることができ。この人工楽園の世界を支えていたのは、おそろしく暗い意志であった。」

「いずれにせよ、人工の意識、虚構の意識が正面切って昭和文学の中に投げ込まれたのは、まさしく保田氏によってであったという事実は、この際とくに強調しておく必要があるだろう。」

「イロニーとしての日本」という言葉は、遠くこのような精神的構造から発した。虚構という観念は、いわば構造を持たない構築する意志であり、同時に構造を持つとしない頹廢をめざす意志でもあった。」

保田氏の思想的出発は、すでに見たように現代の病を自証的に把握したところにあった。保田氏の初期エッセーの主要な関心は、すべて「現代の墮落」の精神的様相を描き出すことにあると言ってもいいほどである。だが、一体なぜ現代は墮落しているのか。そこに欠けているものは何か。保田氏はここで「神」という言葉を持ちだそうとはしない。代りに「自然」が登場する。超越的な人格神のない世界で精神の問題をつきつめて考えようとする、宗教的・倫理的な立場よりも美学的な立場に近づくというのを保田氏の例は示していると言えようし、それはまた、日本人の感受性および志向の成り立ち方を考える上で見逃すことのできない一つの例だったと言える。ただ保田氏は、当然のこと、「自然」を「神」に匹敵する絶対的超越的真理にまで高めなければならなかった。それは、人格神による統一がない場所ですべて的世界像を形造ることを願うかぎり、必然的な成り行きだった。従って、美学はいやおうなしに神秘化されざるを得なかった。同時に美学はいやおうなしに、イデオロギー化したのである。保田氏の「自然」は、だからルン１風の「自然に還れ」の自然とは全く異質なものであった。ここに、国学の最も神秘的な部分と結びついた保田氏の「自然と人工」観の新しい展開がある。それが最も鮮やかに論じられているのは、神代時代の喪失、人工と自然との相剋の発生を象徴すると保田氏に考えられる悲劇の詩人、日本武尊を論じた評論『戴冠詩人の御一人者』においてである。」

「すなわち、保田氏にとって「自然」とは、あらゆる創造の混沌の住家であり、言霊の生きる場所であり、人が神に則って殿を同じくし、床を共にした時代そのものだった。」

「だが、美意識の先細りの系列をここで指摘することは、ほくにさらに別のことを思わせる。というの、日本の詩歌の伝統が、まさにそのような美意識の先細りの系列にほかならなかったからである。記紀歌謡から万葉の長歌時代を経てサロニ化し、勅撰集の時代を通過してくる和歌の歴史、連歌から発句の独立に進んでいく俳諧の歴史は、いずれも先細りの形で洗練され爛熟していく詩精神のパターンを示している。そして、保田氏の美学は、まさに正確にこれと対応しているといわねばならない。それは、いわば日本の美意識の現象学ともいうべきものだった。」

しかし、このような思考が導いてゆく先には、どのような未来への展望がありえたか。保田氏は新しい時代をより古い時代からの顛落、敗北の汚名から救うためには、どうしても魔術師の呪文を唱える必要があった。敗北は、「同時に人間の勝利のイロニー」でなければならなかった。「イロニー」とは、まさにそのような呪文だったのだ。勝利と敗北との可逆性、自然と人工との可逆性の扉を開く「開け、胡麻」だったのだ。それ故、保田氏によって乱用されるイロニーという概念は、ソクラテスが用いたような意味での、偽装を通じて真相に迫るための武器でもなかったし、「無拘束の中の最も自由なるもの」、たえざる自己嘲弄、自己破壊の純粹形式としてのロマン的イロニーとも異なった、保田氏独特の使用法で駆使される一種曖昧で万能的な概念だった。そしてその最も明瞭な役割は、すでに引いた章句にも明らかのように、矛盾あるいは対立する概念の、矛盾、対立を観念的に解消してしまうところにあった。言いかえればそれは、現実の相対性を容認しつつ、それを嘆き歌うことによって、美しくあわれな詠嘆のうちに相対性そのものを解消させる方法を約束したのである。これを裏返してみれば、美しくあわれな詠嘆の背後には、現実へのある種の冷酷な無関心があった。保田氏の今は有名な次の一節は、そのような性質のものとして理解されねばなるまい。」

「たとえば昭和初頭にマルクス主義の立場に立った詩人と、いわゆるモダニズムの立場に立った詩人とが、戦争期に入って一様に示してみせたのは、彼らがほとんど本能的と思えるほどに自然諷刺的な立場にかえっていったということ、そこまで立ちかえれば、凍った笛も不思議にゆるんで聞き慣れた音色を出したということ、そして彼らが結局、それ以前の蓄積のいかにかわらなく、正述心緒の歌境からほとんど隔るところのない地点に美意識の安定の支柱を求めたということである。」

「中野重治、三好達治、村野四郎、北川冬彦、伊東静雄といった詩人たちは、それぞれの個性的ニュアンスの差異はありながらも、ほとんど一様に、風土的な湿りと儂さを秘めた自然に仮託してその時局的な感懐を吐露し、詠嘆した。」

「思うに当時これらの詩人は、戦争を積極的に支持し、鼓舞するという意識よりも、むしろ戦争によって生じた精神的均衡の危機を、自然に身を仮託することによって回復しようとする意識の方が強かったのではないか。それがなされた時はじめて、彼らは戦争を肯定し支持しえたのではないか。」

立原道

「造という未完成の詩人がほくの関心をひくのは、彼の舌足らずな歌の甘い調べが魅力的だからでもなければ、彼の天折を感傷的に意味づけたいからでもない。彼が、たとえば保田氏の歩みが最も典型的に示しているような、「人工」から「自然」へという当時の一般的コースとは逆に、「自然」から「人工」へのコースを歩もうとした事実がめざましいものと思えるからにほかならぬ。」

「かつて私が衝動的な感動をうけた『抒情の批判』所収の保田與重郎論は、日本浪漫派からイデオロギーと倫理とを可能なきぎり剝離して、自意識の内部にひそむ喪失感がいかなる狂暴な抒情を生みだすかを、内側から対象化した名エッセイであった。大岡信氏における保田與重郎が、村上一郎氏や楠谷秀昭氏のとらえたものとは異質であるのは、倫理の剝離が徹底しているからで、そこでは自意識のうしろにひそむ美意識だけが、彼岸の世界からあたかも誘惑者のように大岡氏の心を魅するのである。」

## ①9 小野二郎「抒情の批判―日本の美意識の構造試論」〔『国文学』昭50・9〕

「当時、竹内好は日本のマルクス主義を近代主義と規定し、『血ぬられた民族主義をよけて通り』、『日本ロマン派』の黙殺を正しいとする体質を、民衆の心を最深处からつかむべき革命思想の条件を欠如したものと批判した。また、橋川文三は『昭和の精神史』を決定した基本的な体験の型として、共産主義運動体験、転向体験、そして日本ロマン派体験の三つを挙げ、最後の『原体験』としての日本ロマン派は敗戦によって亡びはせず、『この種の民族主義を醸成させた母胎としての心性』は変らぬとして『日本浪漫派批判序説』をすでに刊行していた。これらを受けて、戦後世代の江藤淳は、日本ロマン派が解き放った『自然』『神話』の原始的エッセイといふものを特に強調し、それに『文化』を対置する『神話の克服』というエッセイを発表していた。」

「しかし、大岡の着眼はこれらとは位相を異にしている。それは先ず、保田與重郎も伊東雄雄もひとしなみに神話と呪術の巫女の如きにしてしまう江藤の粗笨な図式とは違って個々の文学者の心の細部に入りこみ、問題の複雑性の中で対象に密着しながら考察をすすめるようとしているが、より重要なのは、それを日本の民衆の心性に深く沈澱する民族主義的傾向の危機的文学表現としてのみ理解するのではなく、むしろ日本ロマン派、特に保田與重郎に、きわめて近代的な『意識のデカダンス』―『虚無を中心として回転するイロニー』の運動『そのもの』であるような美意識を見出し、それを明治以降の日本のインテリゲンチアの精神構造の問題としてとらえようとしていることである。」

## ②0 三島由紀夫「現代との不気味な暗合―大岡信著『抒情の批判』」〔『東京新聞』(夕刊)昭36・5・17〕

「この本の柱になっている『保田與重郎ノート』には『日本の美意識の構造試論』という傍題がついており、おそらく大岡氏のもっとも心血を注いだ論文であり、最近こんなに読みごたえのある評論はめずらしい。もっともそれは私自身の、保田與重郎氏に対する強烈なイメージがまずあって、その強烈なイメージにふさぐだけの評論を、戦後いままでも読む機会を得なかったところへ、これを讀んだ感動が大いに作用していると思われる。」

「私はそのらの分厚い世代論などには歯痒もかけないが、この九十ページにおよぶ評論だけはパセティックな同世代意識にひ

「大岡信の存在は、日本浪漫派から超国家主義という思想性を削ぎ落した(巨人)であった。この思想性を限り無く薄めた立場は、求心力によって同心円を描くのではなく、多様に拡散し、統一する像を結ばない遠心性によって展開された多領域かつ多量の文学活動を可能にしていた。それは、時代の不安と危機感に敏感であった保田與重郎の日本の美意識の現象学を媒介項にして、『折々のうた』や万葉集等の古代歌まで通底する抒情詩のコーラスに回帰する世界と重層する。」

「そして現代と、保田氏の青年期との、さまざまな不気味な暗合も語り明かされると同時に、日本人の美意識の根本構造について、不吉な予言的洞察と宿命観が展開され、一読、暗い海に向かったような印象を与えられる。」

「しかし『抒情の批判』という題名こそ、著者の決心を示すもので、この題名は、戦後の精神のもっとも純潔な象徴をなしている、と言つてよい。」(20)

「しかし、その『暗い海』には人工の濃い影がさしており、その海を暗くしているのは、まさにこの『人工』の構造そのものであることを著者大岡信は説いているのである。そして三島由紀夫が熱烈な共感を惜しまなかったのは、まさにこの点に対してであったに違いない。」

「立原道造においては、『人工』は『決意』と結びついて、それが持つべき『批判精神』を即座に眠らせてしまった。保田與重郎は、逆に『人工』から『自然』へ歩もうとしたが、彼にあっては『芸術』という人工、虚構は『自然』への憧憬とそれからの脱落に起因する人間の敗北即勝利というイロニクな二重構造において成立していた』という。人工という言葉は写生と言ったとて全く同じことであるようなある種の精神状態、すなわち、およそ精神の産物の多様性には眼もくれずナルシスの眼視のみに自己を集中する精神状態を指し示すものである。」

「たつて、熱烈に読みおえた。」

「明晰な論理に終始した一評論家の生涯を論じたところで、われわれはせいぜいいう感動しか受けないが、保田與重郎氏という存在は一つの不気味な神話であり、美と死と哲理の専門家の劇的半生であり、戦後の永い沈黙がまたそれ自体一つの神話である以上、はじめ昭和七年ごろの知識人のデカダンスから説き起こされたこのエッセイは、スピディーな精神史的展望と共に、

「おもしろい小説的興味をも喚起すること、一つの時代とともに生き滅びることを、自分の人生と思想を下ラマにしようという、いかに恐ろしく、戦慄的で、また魅惑的であ

るかを、このエッセイほど見事に語った文章はまれである。」

「そして現代と、保田氏の青年期との、さまざまな不気味な暗合も語り明かされるのと同時に、日本人の美意識の根本構造について、不吉な予言的洞察と宿命観が展開され、一読、暗い海に向かったような印象を与えられる。」

「しかし『抒情の批判』という題名こそ、著者の決心を示すもので、この題名は、戦後の精神のもっとも純潔な象徴をなしている、と言つてよい。」

「この時、大岡が口にした違和は、保田の言葉の抽象性についてのものだったと考えることができる。最初、恣意的に虚構された人工的対象が、その抽象性故に次第に理念化し、反転されて実体化された時、言葉のなかに「なまなましく息づいている現実感覚」は失われ、「古典」は「古典」としての肌触りを失う。実際、芭蕉を語って、時に「冷酷なニヒリスト」を見出すかと思えば、時に「民族の文芸の顕現」を読み出すといった保田のロマン主義的機会原因論自体が、彼の古典論の恣意性・抽象性を証しているだろう。そして、大岡は、その「対象の手ざわりを忘れてしまった批評家の表情」に、ただ「滑稽なうらがなしさ」を読み取りながら、ついに「文学」が「政治」のなかに没

し去っていく運命を見届けるのだ。このとき、近代人が不可避に直面する「人工の意識」と、その抽象性こそが、いまだわれわれにとって「保田與重郎の問題は終っていない」ことの意味であることが明らかになる。

とすれば、「保田與重郎ノート」についての、かつての吉本隆明(dan)による匿名批評、「保田は政治を知っていたが、この詩人は、まるで知らないで論じている」(「ユリイカ」一九五八・一二)という言葉は、次のように反転されるべきではないか。すなわち「大岡は政治を知って論じているが、保田は、まるで知らなかった」と。

② 「戦争前夜のモダニズム―「新領土」を中心に」(「ユリイカ」昭35・12)

「明治の文明

開化以来くりかえし試みられてきたヨーロッパ的なものの日本的土壌への移植は、「詩と詩論」以後「新領土」にいたるモダニズム詩運動において、少なくとも現象面ではきわめて急進的に、ある意味では破滅的なまでに大量に、試みられ――そして失敗した。それは他の極において、保田與重郎を中心とする一群の文学的日本主義者が、文明開化主義の急進的な否定と、日本的なものへの痙攣的な復帰を試み、急速に失敗への道をたどったのと正確に対応しているといえるかもしれない。これら二つの運動は、ほとんど完全に対蹠的な性質のものであり、何ひとつ共通点をもっていない。これら二つが、にもかかわらず、ある本質的な欠落感、虚しさ、不毛の自転運動といった感じを与える点で共通している。それは、いずれの場合にも、運動のプログラム自体にゆがみがあったことを暗示しているが、これらのゆがみの源をたぐってゆけば、近代日本の急速な資本主義的発展を支えてきた開化思想が当初からもっていたゆがみにまでつながっているだろう。その意味で、日本浪漫派とモダニズム運動とは、それぞれの対蹠点において、近代日本の文学思潮の最も動揺的な部分を代表していたといえるだろう。」

「このような語り口、すなわち故意に文脈をはぐらかしつつ、破片的な影像、断片的な観念を積みあげてゆくこうした語り口は、日本のモダニズム詩の詩法的な特徴のひとつであり、一種の虚無感、すなわち「感傷に墮す」ことを極力避けつつ、ほとんど明かるとさえいえるほどの無感動性によって表現される一種の虚無感が、そこから溢れ出てくる。それは鮎川信夫の「雑音の形態」という作品の、

一本の花の茎もない空の下に  
 地域は張りめぐらされた棘で囲まれ  
 緑の影はいつもガラス管によりそってあた純粋な頭の鈍い速度について  
 浴槽の中で思考したのは誰であつたか  
 白い事務室の内側の時計の速度は  
 意識の外部と呼ぶ空塵の堆積した世界よりも  
 二十分も早いことに不思議はない

という風な語り口についても全く同様に指摘できる性質である。鮎川氏のこの作品は昭和十四年の作品だが、この七十行ばかりの自働記述的な詩の最後の一行は、



「というのである。この象徴的な一行をほく流に拡大解釈するなら、日本のモダニズム詩の根本的な衝動は、歴史の容器からその外側へ脱出するという極めてロマン主義的なものだったといえないだろうか。その脱出は、たとえば春山氏の場合には、「美そのものが思想である」という一種の荒唐無稽の立場を築くことだったし、他の幾人かの若い詩人たちの場合には、語の形成する文脈の故意の破壊による、現実の象徴的破壊として実現された。それが最も激烈に行われたのは、おそらく永田助太郎の場合である。」

最も日本語であるために最もカタ言に。最も単純であるために最もオシヤベリに。最も散文であるために最も調子よく。最も感心するために最も軽蔑的に。最も陶醉するために最も批判的に東洋の「自然」への復帰の時期を経験している。

この問題については、以前「保田與重郎ノート」の中でも触れたが、ほくには戦争期の日本の詩人たちが、モダニストであるか否かを問わず、ほとんど一せいに東洋的な自然主義者にたちかえった事実が、きわめて興味ある問題だと思えるのである。その場合、「自然」は例外なしに、能産的なものではなく所産的なものとして、これらの詩人にとらえられている。つまり移りゆく季節の表皮として、あるいはまた、移ろいやすい人生の鏡として、とらえられているのである。」

「ほくはこの文章のはじめに、昭和十年代の日本主義文学運動とモダニズムの双方には、ある本質的な欠落感、虚しさ、不毛の自転運動といった共通の感じがあると書いた。この虚しさの感じは、結局のところ右にのべたような、精神の受動性という、きわめて一般的な特質の反映として生じたものだと推定していいのかもしれない。ヨーロッパの創造精神は、日本のモダニズム運動において、ついに日本の「自然」を変質させるだけの反応を見出すことができなかったのである。それと同時に、ほくはモダニズムの詩派が、特にその若い層の中で、歴史の容器の外側へ脱出しようとする激しい欲求を示したことに注目する。この欲求は本質的にロマンティックなものであり、モダニズムの「主知主義」の理念にはむしろ反するものである。そしてそれはモダニストたちが忌み嫌った日本浪漫派の立場に、むしろ近いといってもいいものであろう。」

### ㊸ 「戦争下の青年詩人たち——モダニズムの黒い歌」(「文学」昭36・12)

「しかし、ヨーロッパの詩における客観世界の否定は、過激な段階に達したロマンティンズムによって遂行され、客観世界に対する主観の優位を戦闘的に主張した。その結果主観は客観世界の秩序を溶解させるほど膨れあがり、それ自身主観性としての存在理由を失うに至った。ダダからシュルレアリスムの自働筆記オートマタに至る過程がそれであり、シュルレアリスムにおけるオブジェの発見という要請は、いわばそのようにして客観世界の秩序を溶解させた主観の、新たな客観世界再建への絶望的な企てだったのである。」

そうした意味での、主観性の奈落における意識の暗闇は、「新領土」の詩人たちの作品にはみられない。主観性の優位はここでも顕著だが、それは客観世界に対して一方的に眼を閉じる時ネガティブに浮かびあがる主観性にすぎなかった。客観世界は依然として存在しているのであり、しかも強力に存在しているのである。ここにあるのは、現実の積極的否定ではなく、現実からの一方的離脱であった。「新領土」の詩人たちの作品が、たとえ文脈の完全な破壊を示している場合でさえ、ある種の安定感を持っているのは恐らくそのためである。それは地上に堅固な土台をもつ建築物の安定感ではなく、流れのままに浮き沈みしながら決して沈みきってしまうことはいウキの安定感のようなものだった。だからそれは、そのまま不安定感にも通じていた。しかしいずれにせよ、そこにはニヒリズムの影は見られなかったし、代りにシニカルな笑い、乾いた、冷やかな観察眼があった。」

「しかし春山氏の場合には貫き通し得た傍觀主義の安定性は、より若い詩人たちの場合には、安定自体の不自然さ、不安定性の自覚によって常に突き崩されている。文脈の意識的な破壊が多くの青年詩人——その中には鮎川信夫や田村隆一もいた——によって試みられたことは、春山氏の場合との明白な立場の相違を物語っている。意味の連関を拒む、無国籍の言葉ともいべきものがおびただしく生みだされた。」

「この作品の基調をなしているのは、すでに明確な形をとって現われている幻滅的心情である。「もう花などどんな世界にも垂れはしない」といい、「水の中に影だけにたたまれて静止してゐたもの」といい、「今になつても芽をふかないすべての物質たちは堅い殻につつまれて」という、これらのイメージは、「新領土」の指導者であつた春山行夫、近藤東、村野四郎という三人の年長詩人のいずれの作品のイメージとも異質なものであつた。そこには「新領土」の「主知主義」的なスマートさ、傍觀的態度からは生まれ得なかつた暗い抒情があり、何よりも時代の現実に対して、詩の論理によって自己主張しようとする新しい態度があつた。太平洋戦争で兵士となり、南方戦線に従軍したのち戦後の日本に帰還した鮎川氏をはじめとする「荒地」グループの詩人たちが、春山氏の形式主義を全面的に否定し、新たな「意味の回復」を戦後詩の最大の目標にかかげたことは、こうした点からみるなら、すでに戦争中からその内的な準備がなされていたといわねばならぬ。

したがって、「新領土」の青年詩人たちの中には、ほとんど相反する方向への二つの潮流があつたといえるだろう。一方は現実を意識的に離脱し、主観性の中に逃避しつつ、しかも現実の圧力を文脈の破壊のうちに象徴的にうつつし出してゐた。他方は逆に、言葉の意味連関を主体的に再生させることによって、現代詩における論理性の回復をはかつてゐた。言いかえれば、現実と詩人との関係の秩序回復をはかつてゐた。いずれも、戦争下の社会状況を背景として生じた二つの流れだったが、戦後前者の傾向がほとんど跡を絶ち、後者の傾向が戦後詩における最初の自覚的な結実を示したという事実は意味深い。」

「（\*鮎川信夫「十二月の椅子」）

「ここには、「四季」

にも「歷程」にも「コギト」にも見られない特異な青春の表現があつた。これらの諸雑誌に拠る詩人たちが、日本的なものへの回帰という全般的風潮の中で、変ることのない日本の自然という常態を見出し、多かれ少なかれそこに抒情の根をおろしたとき、「新領土」の青年詩人たちは、どこにも根をおろすべき場所のない人工的な意識の世界で、異様な言葉の実験をくりかえしながら、時代の不毛性を最も純粹かつ矯激に象徴したのである。」

②大塚常樹「昭和四十年代の詩論——大岡信『超現実と抒情』——」（『昭和文学研究』平8・2）

「大岡がここで持ち出している日本的な自然 想が見えかくれすることについても、日本近代詩の研究において、反近代の深層的なエネルギー源であつたことは、明治以降ではもっと注意が払われてよい。なぜなら、日本近代詩に関する近代作家たちが、西洋文学への希求と裏腹に、絶えず日本 的研究は、依然として、欧米の詩運動の摂取という視点に終始古典文学の美的世界への回帰という誘惑に侵食されつづけた事 しているからである。大岡がこれらの詩論のなかでこの自然観実をみれば明白であり、それが論理化され得ない伝統あるいは を持ち出したことは、大岡の日本古典文学に対する造形の深さ美意識という形をとった点については、もっと重視されるべき を反映してのことであろうが、高く評価されてよいだろう。」

③村山龍「大東亜共栄圏というモダニズム」（『近代文学合同研究会論集』平28・1）

「さて、如上のように一九三〇年代の詩壇において注目を浴びていたエリオットという詩人がもう一つ重要な意味を持つのは、一九三四年から三五年に西田幾多郎がエリオットを参照しながら己の哲学を論じたことと関係する。西田がエリオットと自身の哲学とを結びつけて語つたことは、日本のモダニズムの三〇年代における転回を見る上で極めて重要な事件である。なぜなら「近代の超克」を論じた京都学派の一派の師である西田がエリオットを語りながら示した「伝統」は西洋近代と反する日本の拠り所として用いられてゐたからである。」

「西

田の哲学が大東亜共栄圏を生み出す母胎となっていたことについて、森村修<sup>(42)</sup>はフッサールの現象学と西田の思想を比較検討することで詳細に論じている。森村はフッサールが第一次世界大戦後に起こった「ヨーロッパの没落」を前にしてヨーロッパの文化というシステムを延命させるために、「世界のヨーロッパ化」すなわち「精神」の移植を試みたと言う。そしてヨーロッパ化されつつあった日本においてヨーロッパ同様「没落」するのを防ぐために新たなシステムとして日本主義を導入しようとしたのが西田幾多郎だとするのである。「それぞれの地域伝統に従いながらも、自らの個別的な伝統や文化に「即しながら」、それを「越えて」、一つの「特殊的世界」を構成」することを目指した西田の「世界新秩序」が、フッサールの求めた「様々な国家がその差異を越えて、親縁性をもちつつ、内的に連関する「精神の共同体としてのヨーロッパ」の同工異曲であった。森村によるこのきわめて重要な指摘は今、西田がエリオットの「伝統」観を受容したことを聞いたらわれわれにとつて、ある一つの意味を持つこととなる。それは大東亜共栄圏の母胎となった思想にエリオットの「伝統」観が関与したということである。そしてこの「伝統」観は、

を求めて〈転向〉することが可能だったのには、同じくエリオットの「伝統」観を下敷きにした思想的展開が日本主義の理解に機能したためだと考えられるのである。」

「このようにモダニズムと「伝統」は連動したものであり、それゆえにモダニズム詩人たちにとって「伝統」と接続していくことは回帰ではなく発展していくために至極当然の発想であったと考えられるのである。それゆえに彼らの中心的イデオロギーの一翼を担ったエリオットの「伝統」という観念が、翼賛体制下での思想的中核となった「超越的な伝統」を彼らに自明のこととして受け入れることが可能にしたと考えられるのである。」

「モダニズムの詩人たちが「日本的なるもの」という「伝統」を詠った愛国詩へと〈転向〉していった理由を考えると、そこには時局への応答というただ一点だけではなく、モダニズム―春山行夫―T・S・エリオット―西田幾多郎という連絡通路がもう一つのラインとして見出せる。この観点に立つとき、日本のモダニズムが時局によって圧殺されたという認識は無効化され、むしろモダニズムが大東亜共栄圏という非西洋的〈ユートピア〉へと到る通路を開いたとも考えられるのである。」

\* 大岡信著作の引用は、すべて『大岡信著作集』第4巻、第5巻（青土社 昭52）による。

があったのである。

このようにして生み出された大東亜共栄圏に到る日本主義の思想は、同じくエリオットを受容しながら自分たちの理論武装を図っていたモダニズム詩人たち、とくに『詩と詩論』から『新領土』へと進んでいった詩人たちにとつては全く当然の理解であったことは想像に難くない。西田が手にした日本による西洋哲学の超克を補強する理論武装はモダニズムの詩人たちが文学的正統性を自認するために用いた理論武装と同じものであり、それによって導き出された近代哲学／文学の再編という発想もまた酷似したものであった。モダニズムの詩人たちが次々と「日本的なるもの」