

木下夕爾の文学とその背景(10) : ロバート・エップによる翻訳をめぐって

岡田, 秀子

(出版者 / Publisher)

法政大学教養部

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

法政大学教養部紀要. 人文科学編 / 法政大学教養部紀要. 人文科学編

(巻 / Volume)

120

(開始ページ / Start Page)

117

(終了ページ / End Page)

150

(発行年 / Year)

2002-02

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00004842>

木下夕爾の文学とその背景 (十)

——ロバート・エップによる翻訳をめぐって——

岡田 秀子

一九六五年八月四日、結腸癌で死去した夕爾には、翌年八月、句集が上梓され、ついで十二月、俳人・安住敦によって編集された、『定本木下夕爾詩集』が出版された。この詩集は第十八回読売文学賞を受賞している。

出版界の事情で、定本の夕爾詩集はここ二十年、書店から入手することは難しく、その分、古書店では高値がつき、筆者は、全詩集を手描きで写して貸したことも二度ほどある。今ではむしろ日米二ヶ国語対訳版として出ている『樹木のように・木下夕爾の詩』（オークランド大学とミシガン大学日本研究センターとの共同出版）の方が入手しやすい。この訳詩集は、一九七九年度日米親善委員会の親善基金文学翻訳賞を受けている。

翻訳にあたったロバート・エップは、受賞の際、ジャパン・ソサエティで述べたスピーチで、翻訳の動機について幾つか挙げた後で、次のように語っている。

私が夕爾の詩の翻訳に熱中するようになった——十年ほど前のことですが——ほんとうの理由には、学問的根拠はまったくありません。極めて単純なことですが、私は彼の作品が好きなのです。実は、彼の翻訳をするための刺激は、彼の友人であり、隣村出身の有名な小説家・井伏鱒二からやって来ました。井伏氏は何年も前に、私の関心を夕爾に向けるようにしきりに促したのです。私は井伏氏に日本語上級クラスで私が教えている氏の幾つ

かの詩について質問したことがありました。すると彼は、もし私が本物の詩、純粹な詩に興味があるなら、木下夕爾に取り組むべきだ、と語ってくれたのです。私はその言葉に従いました。そして間もなく彼の詩のほとんど全部を翻訳してあるのでした。

（一九七九年十一月三十日）

エップの日米二ヶ国語対訳版には強い興味があるが、『樹木のように・木下夕爾の詩』が手もとにないことと、所詮翻訳は、姿容を免れず、特に個人的な体験に根ざす詩の場合、多様な読み方がゆるされるべきだとも思うので、ここでは、対訳詩集ではなく、アメリカの大学教授、ロバート・エップによって著された、木下夕爾の評伝、とくにその日本語訳（訳者、沖本治郎）を中心に近代日本語と詩について考察してみたい。

ロバート・エップ（以下エップと記す）の日本語訳『木下夕爾』はB6判、二百ページを越す著書で、出版されるや新聞は、「米教授の木下夕爾評伝出版」の大きな見出しを掲げ、「文学関係者は、〈地方に埋もれた詩人の生涯に十年余り情熱を注ぎ、日本人がだれも手がけていないような、深く総合的な夕爾研究だ〉と称賛している」と述べ、翻訳者の言としては「エップ氏から、〈原書の一字一句もろさず伝え、イメージのすべてに間違いなく忠実でありたい。私の血と汗をそそぎ込んだ〉と言われた。原詩の持つ味わいをよく表して、〈翻訳で原詩の良さに気づかされたこともあった〉と語している」とも記している。（一九九三年一月二十一日、朝日新聞）

訳者、沖本治郎氏が、この訳書のあとがきで述べていられることは興味深い。

一九九〇年六月十五日付「朝日イブニングニュース」紙の評論「影からの声」の中で、ジェイムス・リーサイドは、ロバート・エップ訳『樹木のように』を取り上げている。リーサイドは、木下夕爾はトマス・ハーディを「連想させる」と言い、「彼はハーディのように『喪失の風景』と呼ばれてきた強烈な感覚を持っている」と述べる。彼はまた「夜の狐」という詩で、詩人が冥想の中で孤とともにする移動について、「訳者……の扱いは非常に巧みであり、詩集全体における彼の成功を示すのに役立っているかもしれない」とエップの訳業を称えている。

あまりにも前衛的で実験的なモダニズム文学に対する反省から、伝統尊重への回帰も見られる多面的なポストモダニズム文学が主流になっている現在、その、いわば源泉となったハーディに夕爾を重ね合わせるリーサイドの論は貴重である。

五十歳で早逝した夕爾（一九一四～一九六五年）が八十八歳の長寿を全うし、その文学的功績に対して国家から有効勲章を授与されたトーマス・ハーディ（一八四〇～一九二八年）を連想されることは、夕爾の詩にとって光栄である。この連想はおそらくハーディと夕爾の人生観が無神論的ペシミズムであること。作風が暗いにもかかわらず読者をひきつけてやまないことに帰因する。ハーディは人生の悲惨な出来事をリアリスティックに描き出す一方、いかにも自然詩人らしい叙情的タッチの精密な自然描写で、読者の魂に寛ぎと潤いを与えるが、夕爾の詩にも同じことが言える。夕爾の詩に觸れて、『喪失の風景』と呼ばれてきた強烈な感覚^{くわん}をもつことが発見され、評価されることは日本においてはなかったのである。むしろ日本では情緒的として評価が低められていた。この評価の違いは何に帰因するのか。筆者には近代詩の受容のあり方に帰因すると思われる。

日本の近代散文は、幾重にもわたる西欧の文学の翻訳過程を経て成立したのであって、夕爾とてその延長線上で外界を感受して来たことにおいては、他の詩人達とかわらない。つまり、近代日本語によって思考し、近代に先駆けた西欧の詩を口語で意識しながら自らの近代詩をつくったと言える。夕爾という生きる主体も詩人としての主体も、〈漢字假名まじり文〉という日本語とその歴史性を無視しては語れない。このことは、リーサイドとは別の点でエップの評伝『木下夕爾』を読むことで、改めて気づかされた。リーサイドの貴重な指摘を念頭におき、今はエップの評伝について考察する。なぜならこの評伝は近代詩人なら西欧人と共通する個を持っていることを暗黙の前提としている。五度の来日による取材をもとに自ら創造した夕爾像が、夕爾の詩、或はその断片のことはを用いて補強されて、夕爾の詩の表現の技術や意図までもエップの主観のみで述べられているからだ。ために第七章「時間と記憶」の一部分を掲げてみる。「思い出は現在という断片的な瞬間のなかで見失われ、混乱している自我の回復

を可能にしてくれる」というハンス・メイアーホッフ『文学における時間』（パークレーカリアフォルニア大学出版部一九五五年）を援用して考察した章である。

時間は必ずしもある経験を弱めるとは限らないので、記憶の中にはそう容易には消し去ることの出来ないものである。また時間や現在の出来事によって強烈になる記憶もある。夕爾が自分の弱点または欠点だと認めていることを、いっそう激しくするような出来事が、他の出来事よりも余計に忘れ難い印象を与えがちになった。そのような出来事の記憶は、エンドレス録音テープをかけるように彼の心中の至るところで鳴ってはまた鳴る傾向があり、それらが引き起こした憂鬱と取り組まざるを得なくさせるのであった。

例えば羞恥心と痛ましいまでの自意識の鋭さが、終生夕爾を苦しめたので、彼はこれらの感情を剥き出しにするような出来事の記憶としばしば戦ったものである。そのような記憶の一つが遅刻についての詩になるのである。

遅 刻

若葉につつまれた学校から
美しい合唱がきこえる

ああまた遅刻してしまつた
途方にくれた私のまはり
紋白蝶が舞つてゐた

今でもよくおぼえてゐる

そのときのころぼそさを
自分はいつも持ちつつけて来たことを

遅刻したことが不愉快で余計な注意を惹き、自分は取るに足らない人間だという意識を起こさせて、詩人への絶え間のない無念の気持を思い出させるのだ。小学生だった頃にも、また自分が歌詞を書いて与えた校歌の発表会に臨席した頃の大人としても、彼はこの感情を経験したかも知れない。

過去と現在の絶えざる交錯が詩人の認識を変える。彼は思い出を蓄えることが出来るものと信じて、まるで色ガラスの破片でもあるかのようにポケットに入れて、気が向いたら取り出して調べるのである。この記憶という概念は、夕爾の処女詩集の冒頭の詩に目立っており、この詩集においては過去が極めて重大な役割を演ずるであろうという印象を伝えている。記憶を、あるいは少なくともその幾らかを、巧みに操る才能は詩人が記憶している過去の出来事から選んだエピソードを、現在の瞬間に織り込むのを可能にさせるが、それは常に彼の自己認識作用の建て直しに役立つ手順なのだ。この前進する過程が、人生の苦悩と多義性に立ち向かって、生きる自信を詩人に与えることを可能にするのである。

夕爾にとって、過去を探求することは、人生の意味についての山積する疑問に直面して遂行される自己発見の航海に乗り出すにも等しかった。結局彼は、ただ厄払いするために過去を思い出したのではない。かつてあったことを書くことが、むしろ自我の崩壊に抵抗する訓練になったのである。

夕爾の詩を好む日本の読者は、おそらく、前掲の詩「遅刻」をエップのように、「遅刻したことが不愉快で、自分は取るに足らない人間だという意識を起こさせ、詩人への絶え間のない無念の気持を思い出させた」とは感じないだろう。この詩はだれでもがある瞬間持つ、〈ころぼそさ〉をとらえることで詩になっている。しかもそれは大人になっても「自分はいつも持ちつつけて来た」と認識できる人へのみ、ういういしい姿で思い出せること

に気づかされる。「途方にくれた私のまわりで、紋白蝶が舞ってゐた」は、〈しんと静まり返った一瞬の余裕〉を持ちつつける人にしか、書けない、詩のことばである。この詩を引用して、〈過去と現在の絶えざる交錯が詩人の認識を変える〉とはたして言えるのだろうか。また、この詩の引用の前文「羞恥心と痛ましいまでの自意識の鋭さが、終生夕爾を苦しめたので、彼はこれらの感情を剥き出しにするような出来事の記憶としばしば戦つたものである。」という見かたも夕爾認識の浅さを感じる。〈羞恥心と痛ましい自意識の鋭さ〉は、〈含羞の人〉として別項を設けて考察するべき夕爾理解の重要な部分（木下夕爾の文学とその背景）（八）―表現と含羞―参照）なので、ここでは羞恥心を一般的にとらえた太宰論に対し、彼の含羞を深く考察したものを再度あげるにとどめる。太宰について「彼ほど自分をいじめぬき、責めつづけた作家は多くない。だが彼は決して、自己否定者ではなかった。もっともおのれを自負した作家の一人といつていい。少くとも彼の自己否定は直ちに自己肯定と結びついたものだった」と述べた白井吉見の『太宰論』を受けて矢代静一は次のように私見を述る。太宰治は夕爾とともに「井伏鱒二の二人の弟子」（高田英之助）で、夕爾と同じく「含羞の人」として公認されている。

自己否定から自己肯定へ……あっさり読むとそれはそれで納得できてしまうのだが、やはりちょっと腑に墮ちない。私は自己肯定には、自己過信と倨傲の影をみるものである。そして太宰には、そのようなものは見当たらない。私には太宰は絶え間なく自己否定を繰り返しながら、螺旋状の階段を登って行った人に見える。太宰の自己否定は自己に対する誠実と謙虚から来てい、それらは他人への心づくしとなって現れるのだ。ここに彼の自恃があった。彼が自己肯定できないのは、むしろ作家としての自信のなさからではなく、むしろ逆に、自信につながるものであるが、それよりも生来の気質からきているのだろう。また白井は「自己喪失者ではあっても」と述べているが自己喪失者は、神を必要としない。自己肯定できぬは、かみがあるからこそ、神は太宰の背後に忍び寄って来、彼の方も振り返って歩みよることを欲したので。

太宰という人は、まとめて括くくってしまうと、愛と死、信仰と虚無、道化と真実の葛藤を、真摯にこつこつと刻み込んで行った天才と呼んでもよいくらいの、含羞の人であった。『含羞の人私の太宰治』

エップに、含羞を冠して呼ばれる文学者を理解してもらうことは無理な注文だが、日本の近代化を叩、西欧化と単純に考えることでは、夕爾像は立ち願れない。日本では二十一世紀初頭の今、含羞を冠して呼ぶ作家や詩人はいなくなっているが、夕爾の生きて詩を書いた時代は、太宰の作品が注目され、多くの太宰ファンが生じた時代とも重なっている。夕爾も未発表短編小説「日常茶飯事」で夕爾を連想さす詩人に「故太宰氏に就ては、一、二、三の作品を見たにとどまるが尊敬に値する小説家だと思っている。世俗に敗北した気の毒な人だとも同情している。あの純粹の十分の一でもおれにあればなあと思うことしばしばである」とつぶやかしている。このつぶやかきは、おそらく夕爾の深く秘めた嘆きであって、夕爾に西欧と異なる個の感情や意識をもたらしてもいる。西欧近代の自我意識を夕爾に単純にあてはめて論ずる危険をさけるためには、日本の近代が、どのような土壌の上に植えつけられたかをみなければならぬが、それをみるためにとりあえず、社会学者、作田啓一の視点をかりることにする。

西欧の近代資本主義形成のない手となったブルジョワの家族は、近代的自我のポジティブな養成機関であった。西欧のブルジョワ家族はその子供を外社会から隔離することによって、近代的自我を培養した。ところが、日本の近代社会では、家族のなかにおいてではなく、家族に反逆することで近代的自我が成長したのだ。日本の家族が密室ではなかったからである。日本の家屋が外界の風や気温の侵入を防ぐのに適していないように、世間や権力の支配は自由に〈家〉の中に入って来る。家族は他の家族と避けがたい連帯の組織のなかに織り込まれていて、家族間にはプライバシーを相互に保障し合う默契が十分に制度化されなかった。家族がより大きい集団の単位、たとえば同族や近隣や村落へと高度に組織化され、家族間の隔壁が薄いという社会構造は、いわゆる近代的自我が成長しないことはたしかである。日本の近代文学が〈家〉への反逆を通じて成立したのは、このような事情からであった。精確に云えば、自我が反逆したのは家族にたいしてではない。家族をとおして浸透してくる外社会の世論や権力に

たいしてであった。筆者はここでこの外社会の世論や権力をとりあえず翻訳不可能な日本語、〈世間〉に置きかえてみる。すると夕爾の太宰治に対する尊敬がどこにあるかがみえてくるからだ。すると「太宰は純粹なるが故に世俗（世間の人）に敗北した気の毒な人なのである」の微妙な意味がわかる。たしかに、パビナール中毒の治療のため、太宰はだまされて、精神病院に強制的に入院させられた経験を持つ。この入院中の心象を断片的に綴った「ヒューマン・ロスト」は決定的な恥の経験に身をおいて、人生をもう一度見直そうという自己設定と自己確認のために書かれている。この人間は精神病院に入院すべき存在として妻や師から眺められていたにもかかわらず、彼等と同じ仲間に戻ると信じていた。太宰治の研究者でもあった作田啓一の考察は、ここで急速に太宰像を浮き上がらせる。〈同じ仲間に戻ると信じていた。太宰治の研究者でもあった作田啓一の考察は、ここで急速に太宰像を浮き上がらせる。「おとな」の善意を十分に理解しないエゴセントリズムを、ここに読み取ることは容易である。だがその点はあるが重要ではない。わずか一カ月の、そして身近な人の善意によって行われた入院が、彼にとって決定的な意味をもっていたのは、このできごとが社会のなかでの彼の位置を象徴的に表したからである。彼は故郷を捨て、家から見離され、大学は卒業せず、革命運動から脱落した。彼はほとんどの集団にも所属できなかった。自分でつくった家族さえも、彼を精神の弱い病人というカテゴリーを通して眺めていた。集団の皆による一切の遮蔽がなく、レントゲンにかけられたように透視されている人間、透明であるがゆえに無であるところの人間、これが世界における彼の存在の仕方であった。それはいわゆる近代的自我と遠くかけ離れた存在である。

近代的自我とは有であり、集団所属から生まれるもの。それによってどの所属を選ぶかを決定する主体となりうるからだ。太宰の描いた主人公たちは無であるがゆえに、思想大系をもたない。nobodyのもつ悲哀と寂寥の感情がすべてである。

作田は以上のように太宰像を析出しながら太宰がある意味で国民的作家になりえたのは、彼がどんな集団にも根拠地をもちえなかったからだ、と言う。彼は一つの有の立場から世界を裁断する主体としてではなく、種々の有の立場から裁断される客体として自己を位置づけた。八方の光源から照らされて、人間存在の羞恥という原点以外に

はどういう立場ももたない人間の視点だけが、最後に残されたのだ。

脇道にそれることを恐れながら、太宰像をみて来たのは、ほかでもなく、夕爾の詩の中に見え隠れする人間が近代的自我と遠く離れた存在、透明であるがゆえに無であるところの人間に限りなく近いことに気づかされるからだ。〈思想体系をもたない。nobodyのもつ悲哀と寂寥の感情がすべてである人間〉、世界における彼の存在の仕方の理想の姿が詩の空間に解きはなされていることに驚く。

エップの評伝「木下夕爾」が力作にもかかわらず筆者に強い違和感を感じさせたのは、エップが夕爾の詩の裏に思想を読みとろうとしたり、明晰な感情の表出を希求していることが行間から伝わって来るからだ。筆者が〈あまりに生のことばで叫ばれ、詩になっていない〉と思う夕爾晩年の詩を逆にエップが評価している。第八章夕爾の業績、〈夕爾の評価〉の項目でエップは以下のように述べる。

要するに、木下夕爾は「牧歌的詩人」とか「郷愁の田園詩人」とかの呼称を超越しているのだ。彼は人間の魂の恐怖を描写するために、ロバート・フロスト型の、たまたま自然のイメージを使用した現代抒情詩人なのである。

——中略——

夕爾の最良の詩は、絶望のあまり息が詰まり、自分の存在は無意味であるとの思いに絶えず付きまとわれた、そして極限にまで緊張した、精神を表しているのだ。特に晩年の彼の作品は、牧歌的叙述を遥かに越えたところまで進んでいるのである。

こうして、エップがあげている詩は「わが妻もわが名を呼ばぬ／わが子もわが影を探さぬ／私は寒い／自分の肋骨をへし折って燃やすほどに／自分の中に深くわが手をひたすほどに一の「道」と題する詩の一章である。これに對して筆者が心打たれるのは、その次に来る最終章「もし誰かが私を呼ぶとき／もし誰かが私を探すとき／私はこ

たえ得るだろうか／草の中にまだ暮れなやむ石のひかりで／日のすっかり落ちたあとの／荒野を吹きすぎてゆく風の言葉で』であり、夕爾の詩のさびしい明るさをこそ評価したい。エップとは全く別の視点になるが。

さて、ここまで述べたら、西欧言語圏からみて逆の誤読も記すことが公平であろう。西欧の詩の訳詩が、日本の近代の詩に果たして来た役割は計り知れない。明治、大正、戦前の昭和もあくなく翻訳に挑戦し、全く異なる日本語に詩的意味を写しとっている。訳詩は所詮、創作詩だが、訳者のみか、訳詩によって原作者にまで、憧れてしまう詩がある。その一つが『海潮音』の次の詩である。明治三八年に訳されたこの詩を昭和の中期、筆者はこの上なく美しい詩として、暗唱した。

春の朝

時は春、

日は朝、

朝は七時

片岡に露みちて、

揚雲雀なのりいで、

蝸牛枝に這ひ、

神、そらに知ろしめす。

すべて世は事も無し。

『ピパの歌』ブラウニング

春という季節の明るさ、あたたかさを、西欧にも春があつて、冬が終われば春がやって来る。春は朝が一番美しいのだと思って読んだ。平安の時代も〈春は曉〉とめでたが、西欧でも同じなのだなあと、いつの間にか暗唱し

てしまっていた。この訳詩は、『琵琶の歌』となっていて、解説ふうの文章もあったようだが、余計なことと無視していた。詩というものは行文からすべてをうけとり、よろこび口ずさむものだと思っていたようだ。

ところがこのたび歌人・岡井隆の『詩歌の近代』に出会って、二つの啓発を得た。一つはこの詩の五音による律調の妙についてである。

時は春

五音

日は朝

五音

朝は七時

七音

片岡に露みちて

五音、五音（計一〇音）

揚雲雀なのりいで

五音、五音（計一〇音）

蝸牛枝に這ひ

五音、五音（計一〇音）

神そらに知らしめず

五音、五音（計一〇音）

すべて世は事も無し

五音、五音（計一〇音）

この音数の性質が上田敏の発明工夫であることを、英和対訳を示して岡井は説明し、初め怪く出て、のちに重くなる。「神、そらに知らしめず／すべて世は事も無し」の唱いおさめは、当然この詩のメッセージの主部であるから、重く終るのが当然で、初めの五音、五音の二行に続く七音、そして四行目以下の一〇音は、詩の内容に即している。しかし、こうした入念な工夫も、問題は読み手がこの快い五音の階調をとなえているうちに、つい終りの二行の神にかかわる思想を見逃してしまうことだ。また、このことは「朝」「片岡」「揚雲雀」「蝸牛」「神」の頭韻風のア母音のつらなりについても言えるタイトル「春」もア母音からはじまる語であるから、ア母音の効果は、より強められる。字面の視覚上の印象も考えられている。字数を数えれば、行を追うごとに〈三字／三字／四字／七

字／八字／六字／九字／九字」と四行目以降が、視覚上も、重く長く、最後の二行はもっとも重い。ア母音は開口母音で明るく、最後の二行はもっとも重くなっているにもかかわらず、読んでいて、快いリズムがあり、その分容易に暗記でき、最後の重い意味も軽く受けてしまう。この日本語の特徴ア母音を効果的に用いた技法については、すでに『日本近代日本文学大系』に指摘があり、その「はしがき」で平井正穂氏は書いている。「今まで、訳詩集の「まえがき」のたぐいで、こうした問題を提起されたことを、ほかにわたしは知らない」と岡井隆は記しているが、次は岡井の大事な懸念なので記す。

おそらく、多くの読者にとって超え難い障壁となるのは、信仰の問題であることは間違いない。少数の読者にとっては、ハーバートやミルトンやテニソンやクリスティナ・ロセッティなどの詩が、抵抗なく読めるだけでなく、読むたびに胸に迫るものが感じられるのに対し、多くの読者は拒否反応を示すだろうと、私は思う。

——中略——

夏目漱石は、ある時、神を「無」あるいは「空」という形でなら理解できるが、キリストという存在としてとらえることはむずかしい、と言った。「このような考え方は依然としてわれわれの国の精神風土の中には根強く生きている。したがって、もし、抽象的な、脱人間化された、あるいは感傷化された神としてではなくて、『受肉』とか『贖罪』とか『原罪』とか『三位一体』などといった、多少とも教義的な意味合いの強い性格をもった神として、作者が内体験している作品となると、当然それに対する抵抗感は強くなる。私は、こういった問題を充分に理解しているからではなく、未だよく分からないから、分かるうと苦しんでいるから、こんなことを言っているのだ。」

岡井隆は、「西欧由来の一切の翻訳書は、先進文化が西欧であったがゆえに、キリスト教の理解なくしては解きがたい。訳詩は、その一端を担っているに過ぎない。科学と科学技術の向こう側にも、それを産み出した哲学——

つまり、人間をどう考えるかという根本的な人間観や自然観が横たわっていた。けれども、事の性質上、結果として科学や科学技術を、そのところだけを、模倣してしまうことができた。」とのべ、「同じことは、詩の技法についてもいえるのではないか。『海潮音』が、象徴主義の詩を紹介したといわれるが、その場合にも、言葉をやつる技法だけが、するすると、もの珍しげに移し植えられた、それを産み出した土壌は、移されることのないままに」と慨嘆する。

近代では自由詩の領野に、外国文学の得意な人が集まり、翻訳によって詩に（移し植えられた）新しい趣向はやがて、短歌や俳句にまで及ぶ。と岡井は述べ、「用いられている言葉が違うということは、その言葉の用いられる風土、習慣も違うということであり、人間の考え方も違っているはずなのである。」ならば当然、翻訳家たちの知識は両方に引きさかれるはずと上田敏の次の詩をあげる。

譬 喩

ボオル・エルレエヌ

主は讚むべき哉、無明の闇や、憎多き

今の世にありて、われを信徒となし給ひぬ。

願はくは吾に与へよ、力と沈勇とを。

いつまでも永く狗子のやうに従ひてむ。

岡井は上田敏の眞意を「訳しつつ、「主」とは誰か、「信徒」とは何かを自らに問わなかっただろうか。日本の読者にはほとんど、キリスト教の信徒はいないであろうことを知っていて、なお、「主」(Lordの訳語)という言葉を用いても、その意は通ずると思っただろうか」と。

岡井がこうした思案の中で目にするのが、

新涼や仏にともし奉る

高浜虚子

人心しづかに菊の節句かな

召波

の句である。「仏教徒でもなく、また菊に季節の訪れしか感じないわたしでも、これらの句はそのまま、やすらかに受け入れられる。それならば「神、そらにしろしめす。／すべて世は事も無し」もすっかり習俗化してしまった決まり文句として、ほかの国の風俗として受け入れてしまっているものであろうか。」

岡井隆のたどりつくところは、筆者もまた同じであるが、ひとまづ小休止しよう。

不勉強のそしりをまぬがれないが、以下のことを筆者は、岡井によって、はじめて知った。前記、ブラウニングの原詩には明治の先駆的キリスト教徒として高名な植村正久（一八五八—一九二五）の訳があり、それは明治四四年（一九一一年）に書いた「杜鵑一声——ピッパの歌」の中にある。ブラウニングの表題通り『ピッパ通過す』を論じた文章である。まず文中の植村訳「ピパの歌」を記す。

年は春、

日は朝、

朝は七時、

山腹は真珠なす露ぞ濡ふ、

雲雀は飛び立ちぬ、

蝸牛は茨が上に在り。

神其の天に在り——（筆者注 原詩には——がある）

世界はすべて是なり。

「直訳調といえはそうである。「年は春」とか「真珠なす」とか「茨」とかは、原文に沿っている。ただし、リズムは、敏の訳詩の五音を重ねた快い諸調に及ぶべくもない。ぼきぼきと意を伝えたたくいである。たぶん、「朝」も「あさ」と読ませるつもりだろう。と岡井は評す。筆者も同感だ。「植村牧師は、明治二三年よりトルストイを論じ、カーライルを論じ、イギリスの詩人を論ずる文学通でもあったから、むろんのこと上田敏の『海潮音』は読んでいたに違いない。むしろ、この「杜鵑一声——ピッパの歌」は敏の「春の朝」へのキリスト教徒からの一異見として書かれたのではなかったか。その証拠として、植村も「ピパの歌」を訳出して、文中に載せている。」と岡井は述べ、「『ピッパ通過す』を概説している。木下夕爾について後述する際の重要な部分なので、少し長文にわたるが、植村の文を引用した岡井氏の要を得た概説を引用したい。

植村の、岩波文庫本で一二頁に及ぶ長い文章（もとは講演だったという）は、ブラウニングの『ピッパ通過す』を筋を追って逐一解説しているから、「春の朝」を読んだだけではわからない詩の意図、ブラウニングがこの詩に託した思いは、一応わかるのである。若い女ピパ——北イタリアのアソロの製糸工場の女工——は、元日の朝に、一年一度の休日を有効にすごそうと思い立った。そしてアソロの町で一番幸福そうに見える人四人を算上げて、朝、昼、夕暮、夜の四つの時にそれぞれの人のところへ行き、その人々になりましたつもりになって今日一日を暮そうと考えた。そして、朝訪問したのが「夫ある身を以て独逸の音楽者セバルドなるものと道ならぬ関係を結んで快楽に耽って居る」主婦オッチマの家であった。オッチマとセバルドはオッチマの老いた夫を殺害してしまふ。その屍を前に二人で後事を相談しているところへ、「ピッパ無邪気に声も清らかに謳う」のが、「ピッパの歌」なのである。

「神其の天に在りの一句はセバルドの耳に雷の如く響いた。其の良心は覚醒した。そして罪を悔いて自殺し、「姦婦」オッチマも其の後を追ひ、『神よ、我にはあらず——彼に憐みを垂れ給へ』の声を遺して死を遂げ」るのである。つまり、あの、おおらかに「春の朝」を讚美する、快い歌声には、一組の男女と、そのカップルに殺さ

れた一人の男という三個の死体が関わっていた。

このあとの昼、夕暮、夜の話しも、植村は詳細に説明しているが、ここでは紹介を略する。あら筋だけを聞けば、少々卑白むほどの勧善懲悪譚である。植村は声高らかにいう。

「ピッパの如く天真爛漫、無邪気にして清き靈魂を有^マつて居るならば、世界に非常なる教訓を与え、広く天下に化育を及ぼすことが出来る。」「ピッパは朗らかなる一と声を遣して忽ち過ぎ去った。実に瞬間時の出来事である。然れ共既に永遠を其内に胚胎した。」『一声は唯だ有明の月ばかり。』然れど既に人の心を其の根底から動かして居る。己れの意識し得る効果に眩惑せず、神を信じて大胆に美しき品性を發揮して世に立つことを心懸く可きである。一と。

異国の詩を訳して、同国に示す時には、上田敏のように、「神、そらにしろしめす」の「神」には、深くふれず、やまと言葉の韻律にのせて、まるで東洋の桃源郷の春の朝の囁目詠のように、その詩を訳しとることもできる。そうすれば、女とその恋人の夫殺しのドラマは訳さないうすむ。ブラウニングの楽天主義とは、ピパの一声によって罪を悔いる人間性への楽天的信頼にあったはずなのに、「春の朝」だけ読めば、このア母音のつらなりから生まれた自然と天地への讃嘆のおおらかさを意味しているみたいに受けとれる。

上田敏に反して、植村正久のように、劇詩全体を紹介して、その中に占める「ピパの歌」の位置を明らかにすれば、たしかに若きブラウニング（この時二九歳。ちなみに上田敏がこの詩を訳したのも二九歳であった）の思想は、よくわかるが、詩の修辭的な美しさは失われる。のみならず、わたしたちが、『海潮音』に見て愉しんだ西欧と日本との、ほのほのとした「春の朝」の情緒的な共通性は、味わうことができない。そこで上田敏と植村正久の両者を兼ねそなえる方法はないのか。

むしろ、それはあるだろう。困難な道だがそれは、語学的な誤訳とかいった細部の問題ではなく、大きな文化の文脈の読み違えをただす道なのだろうが、日本語のような、そうでなくても情緒的に流れやすい言語で、それができるのか。

歌人岡井隆の問いは、現代を生きて創作する芸術家であるだけに、筆者には切実にひびく。

さて話を木下夕爾にもどして、日本語による西欧の詩の受容と展開を夕爾の詩の中に見てみよう。西洋の詩の受容には文化背景と共に日本においての主体確立（例えば内村鑑三のような）が必須で夕爾の「空」に向った激しい心には「神」に向う心に通じるものを感じるからだ。このことの考察については、英文学者、大原三八雄氏の「夕爾の詩における「負」の形象」（『含羞の詩人 木下夕爾』一九七五）が多くのことを教えてくれる。ジョン・キーツとクリスチナ・ロセッティをあげ、夕爾の詩との関連を指摘した小論である。岡井隆の問いに一つの答を小説できるかもしれないので、以下、筆者の私見もまじえながらこの論を概説する。

噴水は

水の涸れている時が最も美しい

つめたい空間に

僕はえがくことができる

今は無いものを

僕はえがく

高くかがやくその飛揚

激しく僕に突き刺さるその落下

——「冬の噴水」

この作品は夕爾の詩集『笛を吹く人』（一九五八）のなかにあり、噴水の創り出す美しさは、水の噴き出してい

るときではなくて、休止の状態にあるというもの。「夕爾の美学は、(水なきところに水をみる)」という禪の精神に通じる。それは室町時代から江戸の初期にかけて流行した「枯山水」の趣きに似ている。その精神とするところは、水をなくして山水を表現するというもので、水はそのとき真に芸術的に抽象化されてくる。夕爾の衝いた反自然のなかの自然、すなわち「水の涸れている時」の美の秘密は、限定されることのない想像の自由にあることを明らかにしている。」と大原は記す。昭和十三年(一九三八)名古屋薬専を卒業し、郷里福山に落ち着く間もなくその翌年、処女出版したのが『田舎の食卓』で、これには第一詩集にふさわしい都会風の詩が多い。ランボーやボードレールから感化をうけたと見られる作品である。大原は「もともと夕爾は早熟の詩人であり、数々の詩人からうけた影響を極く自然に自家薬籠中のものとする天与の才能に恵まれていた。ランボーやボードレールのほかにジャム、リルケなどを吸収しているし、日本の詩人たち、堀川大学、三好達治、丸山薫、神保光太郎、井伏鱒二などから得たものも少ないとはいえない」と記すが、この〈感化や影響を極く自然に自家薬籠中のものとする天与の才能〉とは何か、大原の文章によってみよう。

さて、「僕は樹木のように」を見ると都会を脱出した夕爾が、田園のなかにこそ、孤独を慰める「自然で安定した傾斜をもつ」こと、それは「ふかい根」があり、「午後の恋人たちにやわらかな影のマットを」つくることを確信し、そこに彼のより頼むべき安定した場所を見出している。

僕は夢みるための青空と

考えるための夜の星と

内部でだけ抱くための年輪をもつ

僕は何ものも もたないためにすべてをもつ

僕は孤りであるために全体をもつ

密度の高い内容と適切な言葉に支えられた作品であるが、「何ものも もたないためにすべてをもつ」という

理念のよってきたる源は、「無は有であり、孤は全である」という「噴水」にみる夕爾の美学、つまり「負」の確立にほかならない。

堀口大学は夕爾が師と仰ぐ詩人であるが、「噴水」は彼の傑れた作品の一つである。

噴水が燠^{あき}を吐いてゐた

赤い夕やけ空の下で。——その一

噴水が銀の花火を上げてゐた。——その二

なお高く なお力強く

水は熱心に燃え上る——その三

というように、噴水を、それと真反対のものを捉えて形象化している。その四を見ると

お前を育てた女の子宮は

おお／ やがてお前の墓場／

.....

お前は歌ひながら踊上り

そして泣きながら落ちて来る／

と有と無の世界が「育てる」と「墓場」「踊上る」と「落ちる」という対比的な手法によって表現されている。

『月下の一群』に酔った夕爾は、「冬の噴水」を制作するに当って、大学の「噴水」からえたイメージをおろそかにしてはいない。夕爾は「葉桜」の中で、

さしかわす枝の中の

ゆれさわく葉の中の

あの空だけがなぜ特別に美しいのだろう

さくらの樹は

あそこにまた花の幻をもっているからだ

すでに散った花の幻を、葉桜のなかの空間に見出している詩人の眼は、リアリティの世界に参入しているといえよう。

このように変化を強いられる自然現象のなかに、不滅の美的啓示をうけ開眼する過程はイギリスの詩人ジョン・キーツ（一七九五—一八二一）が「希臘の古壺に寄せる賦」における靈感に似ている。キーツは、

耳にひびきくる旋律は美しい。しかし、

ひびかない旋律は

さらに美しい それゆえに妙なる音の

笛よ 吹き鳴れよ

古壺に刻まれた若人の吹く笛が、どのような旋律であるのか知る由もないが、キーツは

肉体の耳にはなく 靈魂の耳に

いよいよよしみじみと

楽の音の響かぬ歌声を吹きつけよ

と歌っている。不滅の「美」であったことは終連の「美は真なり 真は美なり」という一行で明らかである。それは充足の美ではなくて、否定、すなわち「負」の美にほかならない。己れの前に恋する者を行かせながら、

望みを遂げる間際であるとしても

果敢な若き恋人よ 永遠にああ永遠に

接吻することはかなわないであろう

と笛吹く者の嘆きを尻目に、移ろわざる女のみめ美しさを優先させている。

夕爾の作品「笛を吹くひと」をみると呼びかけている「笛を吹くひと」は、キーツの場合の静止的受容的立場とは異って動的であり、支配的である。

笛を吹くひとよ

あなたが僕の笛を吹くとき

そのとき僕はここから出てゆきます

あなたがうっとりしているとき

僕はもうここにはいない

この作品のテーマは何であるか、「笛を吹くひと」を詩精神と見做すならば、夕爾はここで詩と真実について、極めて抒情的に歌ったものと考えてよい。真は美とともに「遠くへ／もっと遠くへ」ついに永遠に繋がってゆくものにちがいないから。

前稿（「木下夕爾の文学とその背景（五）」で三好達治の『測量船』の中の〈友よ、この笛を吹くな〉とよびかける詩「僕は」と、夕爾のこの詩「笛を吹くひと」を比べ抒情の質の違いを考察しようとしたことがある。三好に代わって夕爾にあるのは、言葉の表現の仕方そのものに機知があり、深い思索があるにもかかわらず抒情的に歌われていると感じた。木下夕爾の詩は、言葉が平易なため、わかりやすい抒情詩だと思いがちだがそうではない。その魅力にとりつかれたものをもっと深いところへ引きつりこんでしまう魔力がある。それは、日本語の蘊を中部から破ろうとする力でもあるし、換言すれば、自分の使用する母語の特質ないし弱点を見極めて、それを鑄直そうとすることでもある。

「人間の精神には、今ここに流通する言葉から抜け出したという欲求がある。外国語というものは、その欲求にもっとじかに呼応するものなのです。逆にいえば、その欲求を満たすのに、かならずしも外国語である必要はない。今ここに流通する言葉との距離さえあればいい。古典でもいい。もっと根源的には孤立した人間の言葉ならい

い」水村美苗が荷風について書いたことばである。「自分をとりまく言葉から抜け出したいという欲求は、その言葉が、閉塞的（へいそく）なものであればあるほどつって当然、言葉を扱う文学者はだから孤立を恐れてはならない」と水村は述べ、荷風にとつて、人民の従順は悲しむべきことでしかなかったが、文学者の骨のないのは許せず、それ故に、「余は日本の文学者を嫌うこと蛇蝎（だく）の如し」とか「文学者を友に持たざるは……わが幸福中の第一」（『摘録 断腸亭日乗』）という文語体の悪口となつていふと言ふ。

地方の農村に居を置き、詩壇からも離れて詩を書きつづけた夕爾の孤独も深く秘めた自恃において荷風に通じるものがある。早稲田高等学院で、仏文を専攻した夕爾はリルケの『マルテの手記』も読んでいたろうし、途中で東京での生活を断念せざるを得なかった時も、その判断をさせたものは人間が故郷を失い、温かい家庭愛を失えば、はては精神の威厳を失うことを生涯詩人でありたいと欲する自分に重ねた一瞬の決断だったと思われる。リルケが『マルテの手記』の中で試みたのは、無名の詩人の生と死を通して、灰色の空虚な現代に、もう一度、幼少時代の思い出や、祖先の重厚な愛と死を呼び起こすことだった。そこでは、机も椅子（いす）も花々も戸棚も窓も、人間と同じ魂を持つていた。そう考えると、帰郷後いち早く出版された詩集『田舎の食卓』にも、次の『昔の歌』いや全詩にわたってマルテに通じるものを感じさせられる。そして、青春への追慕の詩「東京行」がペーソスとともにユーモアのにじむ詩であることがわかつてくる。一筋縄ではいかないのが夕爾の詩なのだ。

さて、大原氏の論文「夕爾の詩における『負』の形象」に話をもどす。

大原によると、『美の司祭』のなかで日夏歌之介（英文学者・詩人で上田敏『海潮音解題』があり、キーツ研究の第一人者）は詩人キーツのころを占めていたのは唯美主義、つまり伯来主義に対して希臘主義（ギリシヤ）であったと解明している。もともと中世を懐れ、異国情調を欣ぶ心情が浪漫主義の特質で、先に記された「希臘の古樂に寄せる賦」のような賦がキーツによって数々書かれ、これらの特質が惜しみなく描きつくされていると日夏歌之介は言っている。こうしたところからキーツの詩は古典伝統に反抗して自然美を漁る十九世紀の風景画家達をひきつけるに至る。後進ラファエル前派画人の逸興の主因となつたのがキーツの詩であり「殊相美」（日夏）であった。従つてラファ

エル前派は「自然」への解釈においてキーツと同一円周上にあるというわけだ。ラファエル前派の中心人物はダンテ・ガブリエル・ロセッティであるが、その妹にイギリス有数の詩人、クリスチーナ・ロセッティがいる。大原氏の第二の指摘は、このロセッティと夕爾の間に共に通じる要素を見出していることである。

クリスチーナ・ロセッティは自然を愛好し、花・小鳥・虫などを歌い、天然自然についても巧まぬ表現をしているが、決してワーズワースを指している意味の自然詩人ではなかった。このことは、田舎にいなながらも夕爾が自然詩人でなかったことに似ている。すなわち共に、鋭く激しい個性を通して表現された自然は、日夏歌之介のいう「殊相美」に通じる。例えばクリスチーナの代表作の一つである童詩集『シング・ソング』を見ると、

誰か風を見ましたか

私もあなたも見ませんね

けれども木の葉が揺れて動くとき

風が通り抜けています。

というわが国でも、ひろく子供の間で知られている小曲とか、

花崗岩をなでも 何のこともありません

花崗岩を打ってごらん すぐに火花が閃めき出ます

の
という二行詩。どこにでもある素材を扱いながら、どこまでも深い象徴性には独自のものがある。また同じ詩集

ダイヤか それとも石炭か――

ダイヤモンドを くださいな

いやな石炭 だれがいる

夏の木立の影ではね

と「価値と存在」を歌ったと考えられる短詩などを、それぞれ夕爾の次の短詩のそばに置いてみたい。

あそこにいるのは

誰？ 誰でしょう

藤の花房 揺りながら

あれは風よ

小さな風の 手がひかる

——「あそこにいるのは」

火がみえる

火がみえる

火がみえる

花崗岩のように黒い火

「夜の森」

石炭のように黙っていたい

石炭のように激しく燃焼したい

——「私は」

これらはいずれも夕爾らしい寡黙と激しさが同時に表現されていて、しかもその底辺には孤愁が漂っている。

この種のものを他に拾うとなれば、『田舎の食卓』には「睡眠」「生まれた家」「村」などがあり、『昔の歌』では「日々の孤独」が典型的で、この範疇に入る。

春浅い竹林に来て石を投げる

発止／ 発止／ 発止／

その応答のころよきに今日も来て石を投げる

発止！／ 発止！／ 発止！

長文の引用だが、この論文は『木下夕爾追悼記念誌 含羞の詩人木下夕爾』（一九七五年九月）に掲載されたもので今ではほとんど入手不可能なのであえて記載しておく。大原氏は、昭和二九年研究紀要「シング・ソングについて」の抜き刷を一部夕爾に贈っている。後、三三年には全篇一二六作品を和訳し、英和対照注釈つきとして刊行し、再び夕爾に贈呈した。次は、それに対する夕爾の書評である。

「大原氏の言葉通り、宗教的教訓的な要素はあっても、それがすぐれた詩才にふんわりと包まれ、いわゆる童児の『無心の歌』のかがやきにみちている。自然を歌ったものが多いのは、私たちの詩、ことに生徒、児童の詩作と指導に資するところが大きいと思う」（朝日新聞・広島版昭33・11・18 一部のみ）

夕爾が「児童詩集」を出版したのは三年前の昭和三〇年。三五年から四一年にかけては直接児童に詩を指導したり、教師の児童詩同好会のリーダーもつとめた。前掲の書評について大原氏は、書評の冒頭で触れているのは、昭和三十年に出版しこれも夕爾に贈った「クリスチナ・ロセッティ信仰詩集」についてでこの訳詩集には主として信仰詩を収録したが律義な夕爾のこととて、書評を挙げるとなれば本書を繕ひもといていたものと推断することは許されよう。と述べ、この仮定に基づいて、夕爾の「道」（『木靴』昭37）をあげて述べる。

誰もいない

誰の声もしない

夏の野原の虫捕りの子らのように

みんな遠くへ散らばった

しんかんとして太陽のきらめく
真夜中のようなまひる

(第二連のみ)

初めの四行にある「無」と「有」の対比が、この作品を光らせているが、注目したいのは、「真夜中のようなまひる」という一行である。これは静寂に包まれた周囲の有様を、全く相反した二つの事柄によってレトリカルに表現するキーツ的な発想といえる。と同時にキーツに深く傾倒し、献詩まであるクリスチナの次の詩を連想させる。

夜の色なき昼

昼の色なき夜

これらはやがて現われよう

消えさることなどはなく

——「汝が日々」

とか「希望の讃歌」(『信仰詩集』)の

夜は間近でした 昼が間近でした

昼と夜との狭間で

なつかしい呼び声を はっきり聞きました

私を呼ぶ声

という表現のあるのは、決して不自然ではない。また「クリスマス前夜祭」の冒頭にある

きみ生れます日は暗けれど

輝くま昼より なお明し

(『信仰詩集』)

という感覚も、傑作「休息」の詩想にほかならないし、さらにそのままがキーツ的といえる

昼よりもさらに明るい闇が

彼女をささえ

いかなる歌よりも さらに妙なる

沈黙が彼女をおおい

——「休息」(ソネット)

と歌うクリスチーナのラファエル前派的な美学と象徴性とは、彼女の「黄金の沈黙」に至って、「音」の極致はキーツのいう「ひびかぬ旋律」ではなくて「沈黙」となり「沈黙」は「黄金の沈黙」すなわち「死」を暗示してくるのである。第三連を見ると、

種蒔く日は沈黙の日

休息の夜は沈黙の夜

されど熟れた穀物をとりいれる者は

喜びの声をあげる

沈黙はその時姿を消してしまう

生涯を通して沈黙を凝視しつづけてきたクリスチーナにとっては、「種蒔く日」の沈黙は「有」を胎んだ「無」の境地であり、種蒔く者がひとたび収穫の喜びを経験する瞬間に、「有」はそのまま終りの「無」となり果てるというのである。

夕爾の作品「室内戯抄」は、「冬の噴水」の次におかれている。

1

ばたんと

ドアがひらかれる

(僕は閉じる！)

ばたんと

ドアが閉じられる

(僕はひらく！)

2

僕はあかりをつける

(それだけ誰か暗くなれ！)

僕はあかりを消す

(それだけ誰か明るくなれ！)

開くことが閉じることであり、その逆がまたそこに生じる。これは有と無、無と有の関係を、形而上学的に説明を施したもので、しかも極めてリズムミカルであり怪みを含んだ表現になっている。

さて、そろそろ、歌人岡井隆の問いでもあり、筆者の問いでもある（日本語のような、情緒的に流れやすい言語で、大きな文化の読み違えなく詩を翻訳できるか）について、たどりついたことを述べねばならない。いまは抒情詩についてしか言えないが、詩想において共通するものがあれば、魂の響きあいによって言語の違いはこえて翻訳できるということ。但しその詩人には世界観としての批判があり、すぐれた詩才と無心な心を保持しつづける激しい感情がなければならぬことであろう。社会に根をおろし時代の流れを泳ぎきっただけでは人間の寂寥を歌う詩人にはなれないし、信仰に向う人間をみつめる詩人にはなれない。クリスチナが生涯を通して「沈黙」を凝視しつづけたように、夕爾もまた深く存在し、「負」の視点から詩のことはをつむいだ稀有な詩人であった。筆者は前稿で夕爾の詩に多用される「遮断機」について述べたが、大原氏は、〈そのことについてはとやかく詮索する必要はなくなった〉とのべ、〈一つの秘事と考えればよい〉と次の詩を示している。

わたしの愉しい夢は終った

そのなかで長く過したわたしの夢

わたしの心は睡っていたのに——ああ

いまは醒めている

弱かったのに——強いとわたしは思っていた

☆

築いたわたしの城を切り崩し

わたしの魂の欲びの庭を掘り起し

わたしの笑いを罪のゆえに悲しみの涙に

自由を制御に変えなくてはならぬ

いま わたしの心に抱く秘事はすべて

いま 胸に秘めた望のすべては罪となった

わたしの生の一部は死に、一部は痛み

一部は心のうちで情熱にたぎっている

かくあらましかば との無益な想いが

わたしの心につきまとい 安きを与えない

寒い北風がわたしの青春を萎びさせ

わたしの太陽は 西の端に沈む

でもわたしの城趾に 陰をしく幽棲を
元あった石でつくり その幽棲を
わたしの魂は孤愁のままにとどめ
魂の齢いを完うさせよう

そのまわりに多くの花園をつくり
甘い薫りの野茨と匂うたちじゃこうを群生させ
そこにわたしは座^つって 終いの鐘の音が
ためらいがちに鳴るのを聴きたい

そしてやがて五年の歳月が経ったとき
わたしはいま陽が再び暖かく燃えているのを感じ
燕が古巣に帰るのを知った

「死の一撃」

クリスチナの秘事解禁の様子を記した詩である。これに似た凍結の解禁が夕爾の次の詩「私のうたは」(昭37)である。

私のうたは真夜中

水道の蛇口からもれるしたたり

私のうたは誰もいない片隅で

ともしびも皿も茶碗も眠った頃はじまる

涙のように愛の言葉のように

私のうたははじまる

私のうたはあなたの知らない

あなたの締め忘れたところからはじまる

ああ長く暗くつめたい夜の

自分を凍らせるものにむかって

私のうたははじまる

死の三年前、おそらく求められて「火幻」にのせた詩であるが、死を予感した夕爾が「負」の極限「死」と絶妙な距離をとったことがわかる。「どんな悲惨な状況でも、自分が巻きこまれていく現実には絶妙な距離をとって見れば、〈主観的〉はふいと〈客観的〉にかわって〈うたははじまる〉」と中沢新一は子規を評したが、陽気な子規とくらへ夕爾のそれは胸がつまる。こうした夕爾の詩群は、英訳され、西欧の文化的背景のもとで読まれたほうがおそらく美しいし、事実、評価も高い。

ロバート・エップは、『木下夕爾』の日本語訳出版に際し、「もっぱら夕爾の自由詩のみを抜いて、彼の書いた六百ほどの俳句はまったく考慮に入れなかった。彼の俳句の内容と雰囲気も多くは、彼の自由詩のあるものと瓜二つであるという事実があるにもかかわらず、これらの伝統的な俳句作品は完全に別の世界を構成しているからである。」と記している。日本語は響きが長く意味が少い。この言葉で新しい現実をつくり出すには、徹底して「無用の言葉と事物」を省略せねばならない。「自分を反復しながら、まわりの世界に停滞をおしつける主観」も消し去らねばならない。そうして「ありのまま」を句とする詩が俳句であるとすれば、夕爾の詩は思索のプロセスがすでに俳句

的であるといった詩も少くない。

そこで、日本の文化的背景で読まれた夕爾の俳句についての竹西寛子の文章（『哀愁の音色』青土社）を以下にあげてこの稿を終る。

直接のきっかけが何であったかは思い出せないが、とにかく親しんでいる作品があって、それも短い期間ではない。なぜこの作品を好むのかという問い詰めなど必要がなく、ただ読み返しては快さを確かめている。ところが、自分でも全く予想しない時に突然この親密が対象化されて、「なぜ」という無数の矢を自分が自分の内に放つ。

こういう経緯があつて親しみの確かさが曝され、作品の客観的な把握を通して、今度は自分の感受性が曝されるのをじっと見る。たとえば、「遠雷」という第一句集をもつ木下夕爾のいくつかの俳句は、私にとってそういう種類の作品である。

恐らく、第一句集の題名は、集中の、

遠雷やはづしてひかる耳かざり

に拠っているのであろう。それはそれとして納得できる句の鋭さと、一枚うすもので被われたような華やきであるが、これほどの派手さを持たない句に私は惹かれている。

あたたかにさみしきことをおもいつく

あてなけど風さむければいそぎけり

格別称揚されるほどの句かと言われれば、即座に口ごもる。けれども人間は常に緊張して生きているわけではないし、肩を張っている時間もあれば肩を落している時間もある。それらをふくめて、人間の生存の相というも

のを思う時、一見何でもなさそうでありながら、そのさりげなさを根が、こまやかで濃密な時空に下りている表現の静謐と勁さを私はありふれぬものに思う。朝夕を、懇ろに生きている人の作品だと思う。

さきの記述に結びつけて言えば、公の、あるいはそれに準じる歴史の書物からはまっさきに消えてゆく、とどめられようのない多くの人間の日常生活、しかしある時人間は確かにこのように生きていたと読者に感じさせ得る作品の穏やかな詩情と叡智に私は惹かれる。

十年前、私は「風土のかたみ」という題で、一定本木下夕爾句集」について小文を記している。「国文学」に発表した。読み返してみるとこの時は、

柿は柿雲は雲秋をはりけり

に強い共感を示している。この句だけではないが、「柿は柿」を初めに引き、最後にもう一度引いてこの句で稿を終っている。「見慣れた自然に対する初々しい愛着は、執着を断ち切ったよみぶりにかえて生かされている。年月を背負った表現らしい」とも記していた。

「あたたかに」「あてなけど」は、久々に「遠雷」を読み返しての引用であるが、「風土のかたみ」では触れていない。同様に、あの稿では引いていないが、今、「遠雷」から引きたい句はまだいくつかある。

薰風や打つべく口に入れし釘

泉のごとくよき詩をわれに湧かしめよ

秋の日や凭るべきものにわが孤独

芒暮れ海も音のみのこしけり

にせものときまりし壺の夜長かな

「柿は柿雲は雲秋をはりけり」には改めて「よき詩」の感銘を受ける。引用句の変化は、私の十年の歳月であるうか。

この章 完

注 「主体」Subject というのは「従属する」という意味で、*I am Subject to Lord*（つまり、「主」に「従属」することによって「主体」となる。つまり、何かに従属するという形でのみ生ずる主体でここにはある弁証法が隠されている。西洋の場合にはキリスト教のサブゼクティブティを強化した宗教改革があり、さらにその後、その起源を忘れたときに、独立した自立的な主体的な観念が生じた。内村鑑三の場合は、キリスト教の神、唯一神に従属する。それは武士のように忠誠関係をとるという特殊な心の関係で日本国家にも、天皇にも彼は従属しなかった。内村以外のキリスト教徒の多くは、ヒューマニストや社会主義者になり内村の忠誠関係のかわりに、自分を主体と見なしはじめた。この段階で近代的意識になり、彼らは内村がもっていたような独立心をもっていなかった。内村のような強烈な「主体性」、つまり神への「従属性」をもった人は非常に少ない。太宰はその弱き主体性を自覚した稀有な人ともいえる。（柄谷行人『戦前の思考』による）

参考文献

- (1) ロバート・エップ著、沖本治郎訳『木下夕爾』見島書店
- (2) 岡井隆『詩歌の近代』岩波書店
- (3) 木下夕爾追悼記念誌『含羞の詩人木下夕爾』福山文化連盟
- (4) 辻邦生・水村美苗『手紙、葉を添えて』朝日新聞社
- (5) 竹西寛子『哀愁の音色』青土社
- (6) 矢代静一『含羞の人、私の太宰治』河出書房新社
- (7) 坪内祐三編『正岡子規』筑摩書房
- (8) 三浦雅士『批評という鬱』岩波書店
- (9) 小森陽一『へゆらぎ』の日本文学』NHKブックス
- (10) 柄谷行人『戦前の思考』文藝春秋

（日本近現代文学・第一教養部教授）