

詩的感興の生成 △言語作用の観察▽

齊藤 一誠

Generation of "Poesies"
— Linguistic Analysis —

Kazunobu SAITO

目次

はじめに

はじめに

I 宮澤賢治 *言葉が詩になろうとすること、

または言葉の「引力」

II 那珂太郎 *詩が△詩▽になろうとすること、

または言葉の「和力」

III 江代 充 *△詩▽が△言葉▽になろうとすること、

または言葉の「斥力」

おわりに

日本語の現状において、詩と散文との「あわい」は曖昧である。ヴァレリーは「散文」と「詩」の違いを、どこかに移動するという日常的・実用的な目的をもった「歩行」と、みずからの規則によつて身体をひたすら美的に操作する「舞踏」の違いに喩えたが、「I」その場合の「舞踏」＝「詩」には、日常の実用的動作を不自由にしてもなお、守るべき決まり事があつたはずだ。しかるに、現代の日本語において「詩」と呼ばれているものに注目し、その文の姿態から骨格を透視してみる時、そこには、いわゆる和歌・俳句という短詩型や、それに連なる七・五調、五・七

調およびその崩しを除けば、音節、音韻、抑揚、アクセント、リズム等にかかわるいかなる規則も、恒久的なものとしては見出し得ない。

したがって、荒木亭のように、「私にはいはゆる詩と行分け散文の区別がつかない」「2」のである。また、石川淳が『奥儀抄』に喝破したとおり、「おそらく作歌体験上、技術がやまとことばをもつて韻をふむことの詩的意味無きにひとしい所以をおのづからさとしたのではないか」「3」と観念して、こんにちの日本語における確立した言語作用としての「詩」の不在に、対峙せざるを得ないのである。

しかし詩人たちは、そのような詩法なき日本語の状況下で、詩篇を生み出してきた。そしてわれわれもまた、それらの作品群に、散文によつては見出し得ずまた感受できない“詩的感興”というものを感じわってきた。現代の日本語において「詩」は独自の言語作用としての様式を確立し得ていないとはいえ、“詩的感興”の生成は厳然としてあり、そのための模索や試行もある。

されば、“詩的感興”の生成をめくって、言葉はどのように紡がれ、整えられ、造型されていったのか。すなわち「散文」における言葉の生理を、“詩”の誕生に向けて、詩人たちはどのように探究し、馴化し、調律していったか。その“詩的感興”の生成過程を、詩篇のテキストに沿って、言語作用の観点からまずは観察してみること、それがここでの試みである。

I 宮澤賢治 *言葉が詩になろうとすること、

または言葉の「引力」

どこか遠くで風が吹き、そこに草が揺れているらしい。

たけにぐさに

風が吹いてゐるといふことである

たけにぐさの群落にも

風が吹いてゐるといふことである「4」

「たけにぐさに／風が吹いてゐるといふことである」という叙述は、単なる伝聞の報告にすぎない。そして、あとに続く「たけにぐさの群落にも／風が吹いてゐるといふことである」も、これまたもうひとつの良く似た報告である。違いはといえば、「に」という助詞が「の群落にも」に置き換えられているだけだ。

それにもかかわらず、このふたつの短い報告が並べられたことで、行文が俄然ひとつの詩篇らしき趣きを帯びてくるから不思議だ。ここには、たしかに“詩的感興”というべきものがある。それは何か。また、なぜこのようなことが起こるのか。

「たけにぐさに／風が吹いてゐるといふことである」という報告から、われわれは何処か知らない遠い場所を想い浮かべ、そこ

にそよぐ草を想起する。しかしそれ以上の連想を誘う要素がここにはないから、われわれの心象では、ぽっかりと光のあたった「たけにぐさ」のそよぎを除いて、周りはいわば灰色に閉ざされている。しかし、一行分の空白をはさんでもう一度、まるでリフレイシンのように「たけにぐさ」の群落にも／風が吹いてあるといふことである」という第二の報告を目にすると、灰色の霧は晴れ、われわれの想念はどこか広い場所へ連れ出される。ひとつの草のうごきを接写でとらえたような第一の報告とは違い、群れなす草ぐさのいつせいに靡く様子が後の報告から観想され、あらたに現れた心象は、ひろびろとした遠望の光景となる。

ここに伝聞で二様に報告されている「たけにぐさ」と「風」との戯れは、現象としてみれば、実はひとつのことなのだろう。しかし、第一の報告の後、第二の報告で追加された「群落」という言葉が、それまであまりに草本としての「たけにぐさ」を注視しすぎていたわれわれの視線の緊張を解き、量としての「たけにぐさ」を眺めさせる。その結果、二つの報告のあいだに、読者の心理において空間的な広がりを持ちこまれることになる。

また、おなじく第二の報告に追加された「にも」という言い回しは、現象に対する認識の仕切り直しをわれわれにもたらし、その結果、そこには時間的なひろがりを持ちこまれる。言語作用によって大きく広げられた文的空間と文的時間。放たれた人の心が感動となって「詩的感興」になるのだから、その生成の源泉はこのあたりと見当がつく。

さらに、この一行分の空白＝行間を挟む四行の詩作品には「病床」という表題がつけられていた。そこから、病の床に臥している詩人の境遇なども想起され、闘病の苦しさや快方にむかう安堵など、病人の心中などもさまざまに思い遣られて、このわずかな数の言葉の列の間に、読み手によってさまざまな想念が投入されてゆくことにもなる。本文からは察することのできない状況を示唆する表題を付すことにより、そこに、いわば「情間」＝情報の間隙がもちこまれた結果である。

そうやって押し広げられた文的空間や文的時間、あるいは行間や「情間」の中に、何を持ち込み、そこで何を夢見るか。それは畢竟、読み手の勝手である。ただ、詩になろうとする言葉に特徴的な言語作用を観察しようとする者にとっては、そのように「行間」を広く設計することによって、読み手の気候な解釈と夢想を可能にする自由地帯を発生させた、という工夫が気に懸かる。

詩作品が常に、さまざまな読み手の身勝手な想念の投入を必須の条件として成立しているわけではないけれども、言葉が伝達する「散文」的報告内容からはみ出した「詩的感興」なくしてはいかなる詩も成立し得ないだろうから、その発生をうながす言語使用の工夫から目を離すわけにはゆかないのである。

ともあれ、この「病床」で賢治は、空白の一行を挟んで伝聞の報告を二度繰り返し、一度目の「に」を二度目には「の群落」という言葉で置き換え、さらに「にも」という言い回しを追加することによって、空間的、時間的、そして「情間」的に押し広げら

れた「行間」を設計し、そこを読み手の自由な想像の場として解放することによって、詩的感興の発生をうながした。

* * *

では、その「行間」で生成される詩的感興の質を、詩人や意図的に制御しようとすると、どのような言葉はこびになるのか。

何と云はれても

わたくしはひかる水玉

つめたい雫

すきとほった雨つぶを

枝いっばいにみえた

若い山ぐみの木なのである「5」

これを、「疾病」のときと同様ひとつの叙述としてみれば、その要諦は「わたくしは／山ぐみの木なのである」と、ただそれだけのことである。しかし詩篇六行を通して見ると、ここにもまた詩的感興というべきものがある。それは何か。そして何処からもたらされるのか。

主語と述部のあいだに割り込んでそこを充填した言葉、「ひかる水玉」「つめたい雫」「すきとほった雨つぶ」といった縁語づく

しの工夫が、まず目にとまる。ひとつの言説を、「ひかる」「つめたい」「すきとほった」という形容の連合と、「水玉」「雫」「雨つぶ」といった名の連合という、二様の意味の連なりから選択した言葉で、それらを自在に組み合わせながらたたみかけてゆく。そのことによって、人間の感覚にとつて相互に類似性のある印象が重ねあわされ、新たな心象が生成されてゆく。

そのとき「ひかる↓水玉」「つめたい↓雫」「すきとほった↓雨つぶ」といった言い回しのそれぞれは、固有の修飾・被修飾関係から解き放たれ、観念において自由に結びつきは始めている。だから、本文にはないが、たとえば「ひかる↓雨つぶ」「つめたい↓水玉」「すきとほった↓雫」といった結びつきも、読み手の観念の中では自在に起こっているはずだ。

あるいは、「ひかる…水玉」＝「つめたい…雫」＝「すきとほった…雨つぶ」といった修飾の等比関係を見抜いてしまった読み手は、たとえば「飛び散る…白露」「しろがねの…滴り」「空をうつす…水滴」…などと自ら想を連ね言葉を繰りだして、賢治が設計し言葉で満たした主語と述部との「行間」に、無意識にはあれたな言葉をさらに充填しているのかもしれない。これは、詩文が予期していなかった詩的感興生成の秘泉である。

いずれにせよ、ここでは、輝きと冷たさと透明で特徴づけられた水のさまざまな様態が、縁語の交響による印象の結実として、玲瓏な詩的感興生成の端緒をつくっている。賢治はここで、「わたしは」という主語と「山ぐみの木なのである」という述部との

「行間」をこじ開けるように、「疾病」同様、広く設計しているが、一方で「ひかる水玉」「つめたい雫」「すきとほった雨つぶ」といった縁ある言葉を集中的に割り込ませることで、その空隙を意味的にもなめらかな流れで整え、「行間」という詩的感興の発生の泉となるひらかれた余白をつくりつつ、そこに読み手の勝手な想念が無制限に流入することを制御している。

さらに、こういった技巧による詩的叙述に対峙させるかたちで、「何と云はれても」という詩人の私的な表白を冒頭に配置し、「なのである」という重厚めかした結語を文末に置く。そのように呼応させることで、ちょうど縁語の密集する詩的叙述領域を挟みこむように、さらに大きな別の「行間」を形成している。

もつとも、こちらの工夫については、詩人が何ゆえに、また何に對して「何と云はれても」と頑固なこだわりを見せるのか、あるいは、縁語によって構成された感覚風景を、どうして「なのである」と、強い断定の言葉で締めくくるのか、その消息を知る手懸りがこの六行にはまったくないわけだから、読み手としては、詩的叙述の透明なすがしさを味わいつつ、なんとも遣り場のない空漠感を抱え込まざるを得ない。

しかし、空漠もまた詩的感興の発生を促す自由な領域になり得るという観方をすれば、賢治がここで「何と云はれても」／「なのである」という呼応関係を四行の詩的叙述に跨がせることによってつくった「行間」は、まるで読まれることのない一巻の書物のように、詩的感興の可能態として封印されたまま置き

残されていることになる。未知なる詩的感興の源泉。それにしても、随分広くつくったものだ。

* * *

そしてこれは、意識して様式的な工夫を凝らした詩的感興の生成のちいさな言語装置。

ひとかけずつきれいにひかりながら

そらから雪はしづんでくる

電しんばしらの影の藍青や

ぎらぎらの丘の照りかへし

あそこの農夫の合羽のはじが

どこかの風に鋭く截りとられて来たことは

一千八百年代の

佐野喜の木版に相当する

野はらのはてはシベリヤの天末

土耳其玉製玲瓏のつぎ目も光り

(お日さまは

そらの遠くで白い火を

どしどしお焚きなさいます)

笹の雪が

燃え落ちる 燃え落ちる [6]

ここには、行のアカにより連を分かちながら、字下げや詩句の一部を括弧で括る工夫でさまざまな詩的階層をつくり、それらを交錯させながら、詩想を交響させる仕掛けがある。読者は、ひととおり一読した後でもう一度、まず最上段の詩句を通して読み、次に中段の数行を読み、さらに括弧に括られた部分を読めば、詩篇全体が発する「詩的感興」を、三声のインヴェンションのように、おのずと感じとることができるだろう。詩行の構成が「詩的感興」の源泉となるひとつの例。しかし、工夫はそれだけではない。

「ひとかけずつきれいにひかりながら」という一行にH音、K音、R音を散りばめることで、それを「ひかり||Hi・Ka・Ri」という言葉を導く序詞とし、その音の響きによって「光」を幻出させ、さらに、たとえば「ひさかたのひかりのとけきはるのひをしつこころなくはなのちるらむ」というような、古の調べを呼び覚ます策略が、ここにはある。「合羽」を截りとらんばかりにはためかせる風の鋭さを木版の彫りの鮮やかさに重ね合わせる見立てと、そこに「佐野喜」と添えて、読者を江戸の情緒に放り込む術策がある。果ては、「シベリヤ」「土耳古」と夢をユーラシアに解き放ちつつ、太陽の莊嚴を「お日さま」と呼んで気宇を身近に感得させ、笹の葉につもった雪が溶けゆく様を「燃え落ちる」と

言い留める修辞がある。いずれも言葉が詩になろうとする時にたどる通過点であり、詩作という行為に照らせば、「詩的感興」生成を司る詩法の発露である。

* * *

宮澤賢治の詩群を、推敲に推敲を重ねて結構を極めた完成作品と呼ぶ事は、あの夥しい手稿を一瞥する限り、無理な話だ。そこに広がる言葉の宇宙は、言葉が詩になろうとする運動の集合でしかない。ただ、言語作用に着目すれば、繰り返し、音色の規則的な配置、縁語、七五の音律、直叙あるいは報告体における言説のズラしといった工夫が観察され、そこに終始はたらいっているものは、意味において呼び合う、いわば言葉の「引力」である。

宮澤賢治の詩、書きかけのまま放り出されたあの夥しい言葉は、そこに仕掛けられたいくつかの言語設定に誘われて、自ずから呼び合い、引き合い、繋がり合いながら「詩的感興」を生成し、その「引力」によって詩へ結晶しようとしている。

II 那珂太郎

*詩が△詩▽になろうとすること、

または言葉の「和力」

「てのひらの風景」という詩題のとおり、自分の手のひらをじっと眺めながら、一篇の詩を読む。

ふしぎないきもののやうにうごく草ひとつはえぬ丘

わかれては出あひはてしなくからみあひはなれゆく道の

藻塩やくあまのたく火のたちのぼるおもひ

すべての道はひたすらみえぬはるかな果てへむかひ

あをざめた血の地下水 肉いろの肉のうへ

かれがれの木の葉にすける葉脈にて暗くきざまれ

ひとりひとりのさだめのすぢはゆれみだれとぎれもつれ

ひとりとはひとりにどこでめぐりあひまたとほのいてゆくか

しづかにゆるやかにひとり老ひゆきながらかわいた砂のな

か

やがてかずしれぬかなしみの川のかたちと並行してながれ

うづまく砂の風紋にうもれつひにとだえる岬のはづれ

こごえおびえつつ 渴きの風のむごい無をまさぐる その

断崖の

ゆびのをのき

詩集『音楽』に収められたこの作品は、「てのひら」という身体（からだ）の小さな部分を「風景」と見立て、そこに刻まれた皺を道や川として、指紋を風紋に、指先を岬と見なし、その先端に断崖を見つつ、古歌の残響を覚醒させながら、掌に詩をまさぐる。それは、天来の靈感が言葉となって奔出するという、詩の誕生にまつわるあの漠然とした常套概念をかなぐり捨てて、ひたすら言葉の生理（せいり）

を索めながら、日本語という言語の中で、音と意味とを極限まで調整してゆく営みである。それは如何なる作業であろうか。

その現場へ踏み込んでゆくために、たとえば詩全体を意味のまとまりとしての句で区切り、その頭音を拾って連ねてみる。そして、何の意味も成さぬこれらの音を、しかしまずはゆつくりと呪文のように唱えてみよう。その時、口の閉じ開き、舌の吸着、唇の擦過は、人の肉体感覚を呼び覚まし、それが全身にも伝わって、これら語頭の音を連ねただけの文字列に、いささか身体が揺さぶられはしないだろうか。

冒頭「ふしぎないきもののやうにうごく草ひとつはえぬ丘」では「ふ・い・う・く・ひ・は・お」、次行の「わかれては出あひはてしなくからみあひはなれゆく道の」では「わ・で・は・か・は・み」。このように、「A」「U」「O」といった母音を多く含みながらなだらかに始められた詩篇も、「あをざめた血の地下水 肉いろの肉のうへ」と意識が切迫するにつれ、「あ・ち・ち・に・に・う」と、口角に緊張をもたらす「I」の母音が連ねられて、口の動きがもたらす言葉の肉感（にくかん）はよりあらわになる。さらに「ひとりひとりのさだめのすぢはゆれみだれとぎれもつれ」と、詩想がダイナミックな運動をはじめると、拍子（リズム）は小刻みになり、拍動（テンポ）は加速され、音調も「ひ・ひ・さ・す・ゆ・み・と・も」と、氣息音、擦過音、摩擦音が集中的に投入されて、子音のH音・S音・Y音・M音・T音が畳みかけられながら気ぜわしく交錯する。その調べは、詩篇を読む者の耳を嗽ぎ、心を騒ぎ立たせ、手足の筋肉まで

をも微かに細動させながら身体の内部に仮想の速度感を生じさせる。この音色、この律動を、無条件に肉体が感得すること、それが詩を読むという行為が人間にもたらすひとつの現象であった。

もちろん、いかに日本語の生理をわきまえて言葉の音色と律動を見事に整えたとしても、そこに、たとえわずかにせよ、意味を伴った言葉のひと筋がなければ、詩作品は、完璧に調律されて未だ音楽を奏でることのない楽器であるに過ぎない。聴覚を喜ばせる音色の妙とは別に、詩には頭脳に働きかける意味の連鎖がある。それは、たとえば詩行からそこに記された漢字を拾い上げ並べてみるだけでも察することができらるだろう。

「てのひらの風景」という詩作品における漢字の連なりは、「草」・「丘」・「出」・「道」・「藻塩」・「火」・「道」・「果」・「血」・「地下水」・「肉」・「肉」・「木」・「葉」・「葉脈」・「暗」・「老」・「砂」・「川」・「並行」・「砂」・「風紋」・「岬」・「渴」・「風」・「無」・「断崖」。これらの文字をたどりながら、言葉の影像を獲得し、その情景をかさね合わせながら意味を紐解いてゆくこと。それが詩を読むという行為が人に求める、いまひとつの所作であった。

しかし、意味の連鎖だけでは、言葉が詩になるための何かが足りないのである。歩行をうながす目的意味とは別に、舞踏には姿において完結する型の美しさがある。だから詩人は、意味の伝達だけでなく、そこに音色を突き混ぜて言葉の調律を試みる。そのとき、詩に向かおうとする言葉の△意▽と△体▽は、揺

れ動き往き来しながら詩作品としての均衡を探りつづけるだろう。言葉の意味と響き、影像と拍子と拍動、そして音調の統合が、生々しい生活と経験の足もとからではなく、形なき観念の方角から人間の肉体と精神に対して働きかけてくると予感されたときに、詩的感興が生成され、そこでようやく、言葉の△意▽と△体▽における均衡がもたらされる。那珂太郎にとっての詩作とは、言葉における音と意味との懸隔をとりなす、このような絶えざる営為であった。その自覚が鮮明な例を次に挙げる。

* * *

詩集『音楽』の中から、「秋の……」の後半部分。詩的な喩としては、象徴と化した観念的な風景があり、また閨房の営みのような幻影があつて、その肌に感じる乾いた湿り気が、連続するS音の展延とともに、言葉の意味と音とを錯覚によって儚く密着させているようにも感じられる。

白いしぶきはしとどに濡らす
ふくらむふたつの白桃のふる
へを沙丘のしなやかな姿態の
しらべを鳴立つ沢の茂みのし
めり砂のしのめの桜貝の舌
を白いしぐれはしめやかに濡

らす紅いろに匂ふしぐれる女
の如幻の肉のふるへるへそか
ら颯と鳥がとび立つとほい空
へ氣遠くむなしく……

ここには、言語設定の芸によって、すなわち言葉の音調、影像、拍子、拍動を読み手の身体に良く響くように取り捌く術によって、見事に探りあてられた詩的感興の泉があり、調律された言葉は、まさに音楽となつて湧出している。しかし、それだけではない。

たとえば、ここで「鳴立つ沢」によって引き出された「心なき身にもあはれは知られけり鳴立つ沢の秋の夕暮れ」(西行)、あるいは「てのひらの風景」にもどれば、「わかれてはであひ」の底で響いていた「たちわかれいなばの山の峰に生ふる松としきけはいまかへりこむ」(行平)、そして「藻塩やくあまのたく火」に陰影をあたえていた「藻塩やく海人のたく火のほのかにも我思ふ人見るよしもがな」(実朝)など、詩句によって浮上し共に響きあう古の調べが那珂太郎の詩にはあって、そこでの詩的感興の生成を眺めれば、現在の言葉が古の昔とつながり、遙かな国の訝、遠い昔の残響を呼び覚ましながら読者の眼前に招き寄せる様を観照することができる。

詩を読むということは、このように裁ち入れられた古の章句と詩的感興の幽影に気づき、原詩を記憶の奥からたぐり寄せて、目の前の作品に響き合わせることもあった。

これは藤井貞和が『歌経標式』を閲し、古事を新意が受けてその重層的な時間の中に歌の世界が展開してゆく、と注目しているところでもある。「フルコト(古伝承)」と「新意」とには、古層の時間と新しい時間という、二元的な時間が提示されていることになるのではないか、ということに関心を寄せたい。うたという文化は古層の時間を敷物のように敷く。とともに、いま現在という時間に浸る。いまの不安や、これからの懼れ、悔しさ、歎び。それらは『新意』といってよいだろう、新しい心を練ることに没頭する。そのようにして、うたの世界は立体的に成長してゆく。」

もちろん、うたの世界の立体的な成長は、言葉の作用というより、人間の記憶の活用によって成されることではある。ただ、その現象を惹起するために古事と新意とを重ね「古層の時間と新しい時間」を提示する、という仕掛けは、あくまで言葉にかかわることであり、その工夫は、序詞、枕詞、本歌取りから那珂太郎の言語使用に至るまで、一貫して日本語表現の中にある。

ところで、これらの詩篇の制作に没頭していた頃、詩人那珂太郎は詩作という行為についてどのように考えていたのか。「あの当時私は、詩を詩たらしめるものは何か、そのぎりぎりの詩作品の成立条件を消去法的につきつめて、一般に詩作品の素材・内容とされる事物や事象の記述や、観念なり抒情なりの主題やを消去してゆき、詩がまさに詩であるのはつまるところ言葉のあり方、それによつてつくり出される文・体・によると考へたのであつた。」

「8」というのが詩人の述懐である。そしてまた、「詩とは文体に他ならぬ、とは言っても今日書かれる日本の詩作品には、いかなる定形もなければ、そんな音律乃至音韻上の法則もない。そのやうな不定形無制約な文において、語と語をどのやうに結びつけるか、そしてそれらの語相互間の連続あるいは非連続の諸関係（音韻上の、映像上の、意味上の、etc.）によつて生ずる共鳴あるいは変転の運動——そこにいはば△無△の音楽を探らうとしたのが、当時の試みだつたらう」「9」とも述べていた。

* * *

那珂太郎における言語世界を、その詩の姿と、詩人自身が語る詩作の方法から観察するとき、そこに明らかな言語作用は、言葉が繋がり合い、重なり合い、響き合い、浸潤し合いながら、意味が意味を増殖させてゆく運動である。その根底には、言葉の「引力」と言うにはより複雑な機能を果たす親和力が働いている。その場合、言葉の意味だけではなく、音調、映像、拍子、拍動、そして古事の残響を総動員することによって構造的な文の姿態が形づくられてゆくと詩人は考え、それらを調律する営みによって詩的感興の生成をうながした。その詩法を中心に言葉の「和力」が据えられたことで、詩が△詩△になつてゆく、そのような言語状況がここにはある。

Ⅲ 江代充

*△詩△が△言葉△になろうとすること、または言葉の「斥力」

詩は初めから読みはじめ、最後まで読み切らなければならない。それは、継起的に一方向へ進み逆行することが不可能な言語の線形性から当然の事、とも言えるが、散文であればまだ拾い読みも可能だ。しかし、詩という形式は断片を眺めるだけでは機能しない。すべての意味がいわば緊密な「合わせ技」で出来上がっている、読み手の恣意を許さないのだ。

そのように拘束された状況で人は詩を読む。初めから最後に向かつて読んでゆく。しかし、その途中で道を見失い、途方に暮れたらどうなるか。そのような事態を起こさせかねない詩篇がここにある。江代充の詩集『みのおお舟』から「庭」。

せまい庭先に生き生きとかがやいていたあの草のあるひかりのなかへ

そのあばら屋で 歯をみがいていたやさしいひとの視野のなかへ

こざっぱりとした体つきでわたしはいっていった

そこで腕をひろげ

口をつきだし

前かがみになつてながれる物音をきいていた

わたしたちの吐きだした水が溝へゆかず

おい立ったみどりのくさのなかへ 主張してまぎれこんで
いくのを

つかわれている言葉のそれぞれは、意味をとるのにさほどの苦
労を要しない。しかし意味の流れを辿ろうとすると、どこかで理
解が滞る。読み抜こうとする意志が足踏みしてしまう。詩人の中
村鐵太郎も同様の述懐をしていた。「たいへん短い作品でありな
がら言葉のつながりを読み取ることがかならずしもやさしくなく、
ある意味ではきれいさっぱりなにもないようにも感じられ、にも
かわらず言葉の配置は事物に対するただならぬ明視を示しても
いて、そのおよぶところは法外に大きいようにも思える。」[10]
これは、およそ江代充の詩篇について、読者がひとしく抱く、初
読の感想だろう。

わからなければ投げ捨ててしまえば良さそうなのだが、そこ
に「事物に対するただならぬ明視」という形で、詩的感興^{ほえじ}が生
成されているようなので、読者はその場を立ち去ることができな
い。そして、そのような予感をもたらす「言葉の配置」を探ろう
として、まずは詩篇の光景を眺めようとする。

目をやればたしかに、日常のうわべがさりげなく祖述されてい
るようにも見える。しかし、それでいて、情景を写し撮るレンズ
に何か歪みがあるようにも感じられる。中村鐵太郎はそれを、「空
間表現と時間表現の特異性」[11]と言った。すなわちこの詩の

構図を「消点をもちそこへ向って均質に区分されることで代表さ
れる遠近法的空間は江代充のものではない」[12]とし、初行の「か
がやいていた」や二行目の「みがいていた」という言葉について
は、「過去における持続という通常期待されている機能より完了
に比重のかたむいた気味がつよく、もつと言え作用と状態があ
たかも時間の存在そのものによって剥奪されるかのような印象が
ある」[13]としたうえで、あらためて「あるいはそのようにし
て時間をあらわしているとも言える」[14]と言い直している。「そ
れにつれて動詞とともに書かれていた空間も高速で後方へ奪い去
られてゆくため、遠近法の圧縮が二重に強調されることになっ
ているのだ」[15]とも。

しかし、そういった「特異性」以前に、われわれの戸惑いとス
トレスの理由は、平易な言葉の意味を辿りながらも、その場面が
一向に光景として結像してこない、ということにある。日本語
の言語使用、「言葉の配置」に何かしらただならぬものがあつて、
それが読者を眩惑させている。ところが、その反面、江代充の詩は、
未知の、詩的感興^{ほえじ}、すなわち、背きあうかのような言葉が拓く
未開の地平へ読み手を誘っているかのようでもある。難儀な状況
ではあるが、その在りようをここで確かめるために、もうひとつ
の詩篇を見よう。『白V字 セルの小径』所収の「道」。

却ってここにきて古びたと知れるのに

わたしたちの知る窪地に堆積したごみのひとつひとつが原

形をたち

そのひろい土の範囲を円形に掘ったごみ寄せ場のちかくへきて

ここからもう一方のあそんでいる敷地へと出ていくのである

り

その際を通るときにもわたしたちは

つい通りがかりに見た物が、そのまま言葉となって集まりはじめたと思えたのに、やがて意味の親和を喪失させながら、詩句をたどる者を置き去りにする。しかしその先では、読者の理解を追い越した言葉のまとまりが、作品となつて待っているのだ。言葉の意味によつて結像する光景はそこになく、あるのは向こうの世界から差し込んでくる朧げで晴明な光だけ。しかし、そのあえかな光条の微かな震えを支えるのは、「窪地」「堆積したごみ」「ごみ寄せ場」「敷地」といった言葉の重み、あるいは、より精確を期せば、言葉の象徴化された深さだ。

ふたたび中村鐵太郎の言葉を引けば、「草といい花といい、最小のユニットにもすでに猛烈に非人間的ななにかが含意されていて読む者を容易に先へ進ませない」「16」。モノをあらわす言葉に「猛烈に非人間的ななにかが含意されている」ということ、それを裏返して言えば、言葉において激しくモノがモノとして現れている、ということになる。言葉の伝達に欠かせない意味の親和が

途絶え、読み手の理解も絶え絶えになる中で、モノの在り様があらありと感ぜられてくるということ。文脈を辿るのに困難を覚えるところに、言葉の手応えならぬ読み応えとして、モノの元始の姿があらわれ、その現存がずしりと腑に落ちるような心地がするということ。この状況を言語作用として眺めるための契機として、もう一度中村鐵太郎の言葉を借りれば、「ニユアンスは洗い流されて、われわれがみるものは、ほとんど観念と身を接するものだけがぼつぽつと据えられた情景だけ」「17」ということになる。

* * *

言葉が、相互の意味の親和を失いふつうの文脈を無くしてまでも尋常ならざる何事かを伝えようとする、という事態は、外目に見れば文章の破綻でしかない。江代充の詩を読みはじめた者が蹟くのも、この文の不整合による。しかし、整合性を欠くにもかかわらず、ではなく、むしろ整合性を欠くからこそ立ち現れる意味というものもあり得る。

そんな現場に踏み込むために、しばし江代充を離れよう。参照するのは土方巽『病める舞姫』を貫く異形の文体である。

秋空の下では人は心を広げていっせいに嘘をつかなくなつてしまふらしい。この空の下では乳母車も骨身も一つのものになつてしまふのだ。私は家の中で息で字を書くことに熱中

して、ときたま顎を外したりしているのだった。弱い息を吐きながらも強く心に決めたことがあって、それがいつの間にか霜柱になっているのだった。ポーンという柱時計の響きもこの家の中のひやらとした空気の中に沈んでいた。空の下では頭にとまった赤蜻蛉が次から次へと私のポケットの中に入れられていた。〔18〕

何処をとつてもこんな具合だから、この作品を読む者は、少なくとも初読において、冒頭から意味が汲み取れずにいきなり立ち往生するだろう。しかし、同時に、そこに臍げながら何かしら清明で鮮やかな、どこか透きとおったイメージが見え隠れするのを感じるのはないだろうか。

というのも、「秋空」「乳母車」「家」「霜柱」「柱時計」「赤蜻蛉」「ポケット」といった名詞は具体的な印象を呼び起こし、「心」「嘘」「熱中」「息」「響き」もまた難解な言葉ではない。「息で字を書く」とか「ひやらとした空気」といった特異な言い回しもあるが、それも喩表現とすれば判らないこともない。したがって、そこから拾い上げた意味の断片だけは理解の水面に浮かび、言葉相互の繋がりを希薄と感じながらも、淡い映像が予感のように近づいてくるからだ。

ところが、意味は掴まえられない。このもどかしさがどこから来るかといえば、まず、文と文との間に、そして一文の中にもある観念上の懸隔が目にとまる。ひとつひとつは平明なそれぞれの

言葉が、「秋空の下では人はいっせいに嘘をつかなくなってしまふ」「この空の下では乳母車も骨身も一つのものになってしまふ」「息で字を書くことに熱中して、ときたま顎を外したりしている」という具合につながると、途端に訳が判らなくなる。そこには連想を拒絶するような観念の飛躍がある。そして、文と文との間にも、意味の繋がりについて大きな断絶がある。

しかし、これらの奇怪な表現によって一度浮かんだ超現実的なイメージは、脳裏から消え去らない。それどころか、そのイメージが呼び水となって、さらに不可解な文章の行方に惹きつけられてゆく。すなわち、ここでは、通常の文章論理を外れたところで、新奇な意味が生成されており、読者はそれを感じているのである。

この日本語における異常な事態をさらに観察すれば、まず、語間における意味上の飛躍が目にとまる。一語の意味の理解を次の語の理解に繋げようとしても、続く言葉に前の意味を受ける手がかりが無いので振り落とされてしまふ、ということ。たとえくぐだしくとも、そこに論理の間隙を埋める記述があれば、人は落差の大きな意味の峰をなんとか辿り、理解の難所を乗り越えることができる。しかし語と語の間に意味の断絶があつてはそれが果たせない。そもそも単なる説明を目的としていないこの作品の文体が、単純な意味の連結を許さない。

また、各々の行の間で、意味の理解によつて滑らかに繋がるべき連想が絶たれていることにも注目しよう。連続する四つの文「秋空の下では……嘘をつかなくなる」「乳母車も骨身も一つのもの

になつてしまふ」「息で字を書くことに熱中して、ときたま顎を外したりしている」「弱い息を吐きながらも強く心に決めたことが……いつの間にか霜柱になつていふ」と繰り出される文章の間で、読者は一体どのように想を連ねていったら良いのか。

しかし、それにもかかわらず、ここには不可思議にして蠱惑的なイメージが醸し出されている。論理の整合から生まれるのではない、無意味の意味、とでもいふべきものが、ここに現出している。となれば、その理由をここでの言葉の働きに求める者は、先に述べた語間における意味の断絶、「行間」における意味の途絶によつてこそ、新たにして不可思議な、無意味の意味、が生成されていると言わざるを得ない。しかし、それは一体どういう事態であるか。

「行間」の飛躍は、一般的に言えば、論理の環の途絶である。しかしながら、土方巽の場合、「行間」は単に広く設定されているだけでなく、そこには、意味の捻れ、が埋め込まれているように見える。繋がるべきものを遠く配置することに加えて、あえて常識的な繋がりを拒否するかのように、論理の環の奇妙な捻りが設定されている。

そうなると、読者としては、ただ単に持ちまへの情報をテキストの外部から投入する行為だけでは読み切れず、止むを得ず、その作業の前に、意味の縫いを戻すという手間をかけなければならぬ。解釈ということ。これもまた、詩的感興、生成の現場ではあるが、そこに生まれるものは、意味の生成に読者自身が関与する比率が大きくなる分、一元的ではあり得ず、各々独自のものに

なるだろう。詩的感興の放たな豊穡。

ところが、事件はその先で発生する。そうして生成された放たな詩的感興が、その豊穡ゆえに、互いに意味を打ち消し合つて、結局ぼつかりとした意味の空白を生じさせてしまふのだ。そしてその空虚の外縁、すなわち意味の抜け殻こそが像に他ならない。土方巽の異形の文体がもたらす蠱惑的なイメージは、こうして中空に浮かぶ。

こうした考察を踏まえ、そろそろ江代充に戻ろう。

* * *

『切抜帳』所収の「記憶」。

隣の空地になつた所から

家の手前の盛り上がった土の上にかは来ていた

腕と胴の間に進物のようなものを抱えているので

実際の用件の先は

古くから小さな客間のあつた

玄関の引き戸を過ぎた向こう側に違いなかつた

しかしうつすらとレールに見える工場のほうの敷居を越え

ここが昼間であつた時のことを思い起こすと

茶葉を飾にかける製茶機械のそばで

体の心を震わせながらはたらき

それとは異質な相槌の歌を

調子を取りながら

鳥のように口ずさんで刻んでいたのだとかれは思う

一行目の冒頭に置かれた「隣の空き地」という馴染みのイメージを誘う言葉の後に、二行目ではもう「盛り上がった土の上」という即物的な叙述が置かれ、早くも読者を突き放す。三行目の「腕と胴の間に進物のようなものを抱えているので」という即物的なぎこちない表現は、ふつうなら「手土産を両腕で抱え」という滑らかな言い振りになるところだろう。さらに、行の最後にある「ので」という言葉が、理由の説明に期待を持たせて、状況の理解をいっそう不安定にさせる。その先では三行が費やされているのだが、「実際の用件の先は」「古くから小さな客間のあった」「玄関の引き戸を過ぎた向こう側に違いなかった」と、ことさらに読者の直解を拒むかのような物言いである。さらに詩の後半へ進むと、「うつすらとレールの見える工場のほうの敷居を越え」という近景と遠景の強引な接続が視覚的な違和感を生じさせ、続けて「ここが昼間であつた時のことを思い起こすと」「茶葉を飾^{ふり}にかける製茶機械のそばで」「体の心を震^{ふる}わせながらはたらき」と、読者の時空間認識に強度な歪みをもたらそうとするように文が並べられる。ついには、突然降って湧いたような「それとは異質な相槌の歌を」という一行を導入として、「調子を取りながら」「鳥のように口ずさんで刻んでいたのだ」と唐突に締めくくろうとするか

と思えば、「とかれは思う」という、肩透かしのような、あるいは読者の意味理解の足元をさらうような一言で、詩篇を結ぶ。読者が味わうのは、意味を喪失した中空へ放り出されたような読後感だ。しかしそこは「詩的感興^{ほえじ}」の磁場である。

この強い緊張を孕んだ詩空間をつくり上げる言語作用、ふつうの言語感覚をもって詩の意味を探る読者の意識を退けつつ、しかしまったく別の方角から、日常世界の覆いをつるりと剥がすようにして、モノの現存をあらわにする言葉のはたらき、これを一体どのように考えたものか。

* * *

言葉の「斥力」という概念を提示したい。磁石のN極同士あるいはS極同士が反発し合う、あの目に見えないけれども強力な円い手応え。まったく背きあっているような言葉が、まさにそのことによって意味の磁場の外縁をあらわにし、さらにその結果として言葉の外にもたらず実在の手応え。江代充の詩篇における言語作用と、そこに漲っている日本語の未知のエネルギーは、作品に充溢するこのような言葉の「斥力」の積分であるかのように感じられる。

意味を生成し伝えるという言語機能から言えば、まるで日本語の極限とも言えるような状況を、江代充の詩および散文は現出させている。しかしながら読者は、そのような破綻寸前の文の姿態

において、普段から馴染んでいる理屈や物語の網目では到底とらまえることのできない、この世界に在って身動きしないモノ、その在りのままの現出と手応えを、言語における「斥力」の作用として、我知らず納得させられているのではないか。ここでは、言葉が、△詩▽であることを超えて、その「斥力」により、あらたな次元の△言葉▽になろうとしている。

おわりに

宮澤賢治、那珂太郎、江代充の詩篇を辿りながら、詩的感興の生成を言語作用として観察した。その過程で、言葉が詩になろうとする場面では言葉の「引力」を、詩が△詩▽になろうとする局面では言葉の「和力」を、さらに△詩▽があらたな次元の△言葉▽になろうとする界面では言葉の「斥力」を析出した。

日本語表現のために、これらの「力」の働きをさらに解析しようとするれば、今後「引力」、「和力」、「斥力」のそれぞれについて、言語学の観点から、それらの言語作用の実態を考察する必要がある。それには、いったん時枝誠記の『国語学原論』、特に「国語美論」へ立ち返ることや、その人が批判するソシュールについても、『一般言語学講義』が出版されてから八〇年後にあたる一九九六年に発見された自筆草稿を合わせ、あらためて閲読してみることが有効だろう。また、トゥリオ・デ・マウロやロラン・バルト、あるいは吉本隆明（『言語にとって美とは何か』）他、あの時代を風靡

した考究にも、あらたな意識で再見する価値があろう。

掛詞や序詞といった技法をいま一度鑑定すること。拍、リズム、韻といった要素については、福士幸次郎や木々高太郎の埃を払いながら、それらの論を言葉の「引力」、「和力」、「斥力」という着想と重ね合わせて検討することで、日本語の生理^{フィジック}についての透視図が、あらたに描けるのではないか。

とりわけ、言葉の「斥力」という観点からは、反・日本語的な言語作用の考察に分け入ってゆくことができそうだ。背き合うかのような言葉がもたらす異次元の詩的感興^{ポエティック}。その言語作用は、△詩▽を新たな次元の△言葉▽へ還元しようとする。それは詩以前の言葉への回帰ではなく、言葉の意味を昇華して日本語の未知の地平を拓く、言語のあらたな運動のようでもある。

さらにその先では、日本語における「理」表現と「喩」表現という探求領域が拓けて来そうだが、詳細は、この論考と対をなす続稿「詩的感興^{ポエティック}の行方 △言語作用の考察▽」において論じたい。

註

[1] Paul Valéry, POÉSIE ET PENSÉE ABSTRAITE, “La marche, comme la prose, vise un objet précis. Elle est un acte dirigé vers quelque chose que notre but est de joindre. --- La danse, c’est tout autre chose. Elle est, sans doute, un système d’actes ; mais qui ont leur fin en eux-mêmes.” Œuvres de Paul Valéry, Tome (Bibliothèque de la Pléiade), p.1330, Gallimard, Paris, 1957.

[2] 荒木享「那珂太郎に呈する主題と変奏」、『ものの静寂と充実』所収、一〇五頁、朝日出版社、一九七四年

- [3] 石川淳「和歌押韻」、「夷齋清言」所収、『石川淳選集』第十四卷、七十一頁、岩波書店、一九八〇年
- [4] 宮澤賢治「病床」。和紙に藍インクで書かれ「疾中」と記したラベルを貼った黒クロス表紙に挟みこまれた詩篇群の一葉。『八新』校本 宮澤賢治全集 第五卷本文編には口絵にその写真があり、消された一行や表題も含めて七行ばかり書きつけられている。『全集』はそこから引用した四行を抜き出し、一作品の本文としている。一三九頁
- [5] 宮澤賢治「詩ノート」と呼ばれる大小の無綴罫紙四十六枚の一葉に書きつけられ「一〇五四」の数字を付されたもの。『八新』校本 宮澤賢治全集 第四卷本文編、二三三頁、筑摩書房、一九九六年
- [6] 宮澤賢治、「丘の眩惑」(ただし、関根書店刊『春と修羅』初版本の目次では「丘の幻惑」)、『春と修羅』所収、『八新』校本 宮澤賢治全集 第二卷本文編、一六頁、筑摩書房、一九九六年
- [7] 藤井貞和『文法的詩学その動態』、二四一頁、笠間書院、二〇一五年
- [8] 那珂太郎『作品』の成立、『詩の言葉』所収、二八頁、小澤書店、一九八三年
- [9] 同、二九頁
- [10] 中村鐵太郎「庭」、『詩について』所収、一五八頁、書肆山田、一九九八年
- [11] 同、一五九頁
- [12] 同、一五九頁
- [13] 同、一五九頁
- [14] 同、一五九頁
- [15] 同、一六〇頁
- [16] 中村鐵太郎「花の香」、『詩について』所収、二七頁、書肆山田、一九九八年
- [17] 同、二五頁
- [18] 土方巽『病める舞姫』、『土方巽全集Ⅰ』所収、一一六頁、河出書房新社、二〇〇五年

参考文献

- 宮澤賢治 『八新』校本 宮澤賢治全集、筑摩書房、一九九五年—二〇〇九年
- 那珂太郎 『定本 那珂太郎詩集』、小沢書店、一九七八年
- 那珂太郎 『詩のことは』、小沢書店、一九八三年
- 江代充 『江代充詩集』(現代詩文庫二二二)、思潮社、二〇一五年
- 江代充 『切抜帳』、思潮社、二〇一九年
- 中村鐵太郎 『詩について』、書肆山田、一九九八年
- 藤井貞和 『文法的詩学その動態』、笠間書院、二〇一五年
- 荒木亨 『ものの静寂と充実』、朝日出版社、一九七四年
- 石川淳 『石川淳選集』岩波書店、一九八〇年
- 土方巽 『土方巽全集Ⅰ、Ⅱ』、河出書房新社、二〇〇五年
- Paul Valéry Œuvres de Paul Valéry, Tome I (Bibliothèque de la Pléiade), Gallimard, Paris, 1957.