

詩的表現における指示詞の象徴性

はじめに

一枝の花(桜)を、もつとも短い言葉とともに、他者に示そうとするとき、我々は、「はな。」と示すこともできるし、「これ。」と示すこともできる。そのかぎりでは、コレは、ハナという名(詞)に代わりうる語——代名詞という呼び方もできるだろう。ところが、今、目の前に桜の枝をおかないで、言葉の中だけの問題とすると、「はな」という語は我々に種々の花のイメージを喚起させるが、「これ」という語は、何のイメージも喚び起こすことはできない。「れんげの花がひらいた。」という童謡の中において、ただ「コレがひらいた。」とするとは無意味にちかい。コレは、何かを言葉で指示する、そのことにおいてハナに代わりえても、指示されきもの、イメージや概念を示すもの、そのものあり方を代行するわけではない。つまり、あらゆる言葉(語)は、いわば発語者が主体的に何かを指示するものだという、言葉の根源的なあり様においてのみ、いわゆる代名詞(指示詞)は(「こう・そう・ああ」「こんな・そんな・あんな」等の同類の語幹をもつ語も含めて)、あらゆる言葉のはたらきを代行する。それは、指示されたものが何であるかの区別にかかわる名以前の、いわば言葉の即

*木村紀子

物・即事的な指示機能そのものの音声化である。その意味において、指示詞(代名詞)は、その成立が、もつとも感動詞のあり方にちかいためである。

これはくとはかり花のよし野山

貞室

花満開の景を上五字に云とりて、「芳野山」と決定したる所、作者の自然ノ地を得たるにこそ。俳諧の須弥山たるべし。(其角「句兄弟」)

「これはく」とは、「花満開の景」に対して、いかにしてもそれを表現する具体的な言葉がないということであり、そうした述語の絶句において、「これはく」は感動詞ともなっている。古来幾多の言葉をつくして「言いとら」れて来た「花の吉野」を、その言葉の重積からの想像をはるかに超えた圧倒的な現実として、「これはく」は、ただ示している。それは、和歌によって言葉の中だけで熟成してしまつたイメージとしての「吉野」を、そうした和歌の情趣をたち切つて、いわば言が事から発する原初へとかえす言葉——花満開の景をただ「言いとら」ことばかりを示すのである。そうした言・事一体的な原初に即し、しかもあくまで主体的に「言いとら」とみる立場が、

当時の前衛としての俳諧の「須弥山たるべし」という讃嘆となったのだろう。「かの貞室が是はく」と打なぐりたるに、われいはん言葉もなくて、いたづらに口をとちたる」(『笈の小文』)という芭蕉の絶句もそれゆえとみられる。とまれ、ここでの問題は、指示詞のそのような即物・即事的な指示のあり方を確認しておくことにある。

しかしながら、ここで、「うさぎ追ひしかの山／こぶな釣りしかの川」という唱歌の場合を考えてみたい。「かの山・かの川」は、まず作詞者においては、特定の山・川がイメージとしてあったとみることが出来る。そして、それを唱歌として口ずさむ人々においては、やはり個々のうちに特定の山・川のイメージを喚起する力をもっている。しかもその特定の山・川のイメージが、人それぞれ別個にあるという点で、歌詞としての「かの山・かの川」は、きわめて抽象的な指示をなしている。

指示詞における語幹的なコ・ソ・カ(ア)の別は、論理的に画然とわりきれる領域の別ではなく、発語者のきわめて心理的な、志向の違いによる別である。つまり、コは、みずからに密着した意識をもっての指示、カ(ア)は、みずからにとつて漠然とした距離感のある場合の指示、ソは、みずからと相對峙する意識をもつての指示である。それは、話手と聞手とに場の共有のある日常語(いわゆる現場指示)においては、自称・他称・対称といった人称領域の別とはほぼ重なりうる。けれども、逆にその人称領域の別からコ・ソ・カ(ア)の別をとくことは、何かを示し何かを伝えるという言葉の本質的な二面性のうち、指示の側面が表に立ち伝達の側面が抽象化する詩的表現においては(あるいは文章表現一般においても)、無理が生じる。人称領域とは、あくまで、言葉における伝達の側面と第一義的にかかわって成立しているからである。

ところで、目の前に聞手をおく日常語において、単なる「あの山・あの川」が具体的に意味をなすためには、現に指さすことのできる山・川の姿が必要である。ただ、カ(ア)は、その漠然とした距離感をもつた指示性のゆえに、日常語のレベルでも、その距離感を逆用して、「あれですよ」「ああ、あれか。」といった風に、話手・聞手の間で隠語的な成立をすることがある。その場合、指されたものは両者の間に共通のイメージとして、そのかぎりでの現実の場からは距離をもつて成立する。また、その距離感のゆえに、カ(ア)は、「か(あ)の世」という、現実には絶対に指さしえないものの指示にもなりえている。

「か(あ)の世。」という指示によって、どのようなイメージをもつにせよ、またなんのイメージもたないにせよ、それは、個々の人の心において自由に成立しうるものである。唱歌「ふるさと」の歌詞の「かの山・かの川」も、歌う人それぞれが自由に山・川のイメージを成立させる。一般に唱歌や童謡・歌謡(曲)においては、歌うそれぞれがその歌詞を、いわばみずからの言葉として分有しうるものである。したがって、分有した言葉から描かれるイメージが個々において共通である要はかならずしもない。

「ふるさと」の「かの山・かの川」は、現実のもの・ことに即して成立する日常語に対し、逆に言葉の側がイメージとしてのもの・ことを喚起する歌(詩)語のあり方を、素朴に映し込んでいる。しかも、もともと即物・即事的で、それゆえもともと日常語的な言葉こそが、その日常性をつきぬけて高い象徴性をもちうる可能性をも、それは、暗示している。

指示されるものが現前しなくても、イメージを喚起することにおいて、他者との共感が可能なのは、カ(ア)があくまで発語者から

距離をおいた指示であるからである。しかし、かつてあったソの用法、

京に、その人の御もとにとて、ふみ書きてつく。

(伊勢 九)

それの年のしはすの二十日余りひとひの日の成のときに門出す。

(土左)

町の小路なるそこそこになん、とまり給ひぬ。

(蜻蛉 上)

などは、語手(筆者)においては、あくまで具体的な人や年や所が明確に志向されているにもかかわらず、それを言葉の上でうけとる他の者には、それが特定されているということ以外、何らの具体的な指示にもなりえない。これらは、現代語の「だれだれ(だれそれ)・いついつ・どこどこ(どこそこ)」といった不定の用法とは異なって、語手においては、あくまではっきり特定されながら、しかも他にはそれが具体的に明らかにならないかたちである。ソが、発語者の意識のみに即した指示であるゆえに。ここから逆に、ソは、「それとなく」等と熟語化もするような、下に否定を伴うかたちにおいて、発語者自身の行為が、対象を明確に志向できない意の表現を担う。

花は散り其の色となく、詠むればむなしき空に春雨ぞふる

(新古今149 式子内親王)

思ふ事さしてそれとはなき物を秋の夕べを心にぞとよ

(同 369 宮内卿)

思ふどちぞそこもしらず、行き暮れぬ花の宿かせ野への鶯

(同 82 藤原家隆)

必ずしも和歌独特の表現ではないけれども、こうした新古今和歌の場合などでは、それは、作者の内面における対象(イメージ)の成立

を否定するかたちともなっている。「その色となく」とは、眼にとらえるべき色がないこと、「しとしてそれとはなき」とは、指してそれと、思う対象がないゆえの思念の停止、「そこもしらず」とは、居処の明確な意識がないことである。それらはどこまでも発語者がみずから相対峙する対象を示す意識にもとづくものであり、しいて聞手の領域といった人称とかかわらせる必要性はないと思われる。

以上、現実の場を共有している語手・聞手の間で、即物・即事的に意味を成立させる指示詞が、言葉の中だけにおいて、いわゆる文脈指示の場合以外に、その指示のはたらきをどう展開するかの概略をたどってきた。以下さらに、コ・カ(ア)・ソそれぞれが、詩歌の言葉としてどのように成立し、どんな意味を喚起しているか、表現に身を削った人々の言につきながら、みてゆくことにしたい。

コの場合

よひよひの露ひえまさるこの原に病雁おちてしばしたに居よ

(斎藤茂吉「たかはら」所収)

この歌をめぐる、作者斎藤茂吉と「潮音」の太田水穂との間で熾烈に展開されたいわゆる「病雁」論争の中で、「この原」について、茂吉はつぎのように自作を弁護している。

……「この原」について水穂評していふ。

「この曠野と見ゆる原つ場の冷露のなかに、野雁ならばまたしも病氣してゐる雁を舞ひ落ちさせようと云ふのであるから、病妄想も甚だしし」

「この原にしたのは何故であるか。この原といふならば曠野とも、ただの草原とも、また林木の原とも動くので、雁はその特性を発揮しない。鴉

でも四十雀でもよいことになるのである。ことに、「この」とは何事であるか。平生抽象を罵詈する斎藤にも似合はず、この大切の三句目へ来て、「この原に」などと散漫な言葉ならべたところ到底本気の沙汰とは思はれない」

これが水穂の評であり、罵詈なのであるが、僕は少しく馬鹿な水穂に言つて聴かせよう。「この原」といふのは、「この目前の葦の生えてゐる原」といふ意味である。この「原」をば、曠野とか、ただの草原とか、林木の原などと聯想するのは水穂が愚鈍だからである。その程度の愚鈍鑑賞家である水穂などは、到底僕の一首も分かりつこはないが、水穂よく聴け。雁は多く葦などの生えたところにある。画題に蘆雁といふのは即ちそれである。また古來、雁の名所である「原」がいかなるところであるかといふことを水穂は少しく勉強して知るべきである。このところを水穂ならば「蘆原」などといふかも知れぬが、僕はさういふことは云はない。僕は単に、「この原」といふ。歌人としての力量に霄壤の差別の附くのは、既にこの一句で證明されるのである。……(中略)……

次に、「この原の」のなかの「この」であるが、この力量などは、到底水穂の思ひだも及ぶ技法ではない。水穂は「この」を散漫で抽象的だなどといふが、これほど緊密で具体的な句法はないのである。僕の歌の中の「この」は、既に和歌の極致であり、写生の妙諦でもあり、人麿にも比すべき力量なのである。然るに僧良寛の力量は既にこの点を悟入してゐたので、僕は大正三年に、その良寛の力量を讃へておいた。

〔太田水穂を駁撃す〕昭和5。印は茂吉。〕

なお、右にいう良寛の場合とは、「良寛和歌私鈔」(大正3)冒頭のつぎの言のことだろう。

(一)この宮のみ阪に見れば藤なみの花のさかりになりけるかも
 「この宮」といふのは良寛が今立つてゐる所の社をいふのである。題なり

詞書なりに、「この」に相当する固有名詞が必要なところであるが、良寛は其を平気で書かずにある。もつとも自ら歌集でも編輯したならば必ず其固有名詞を書いたらうとも思はれる。「この」といふ語のある歌にはなほ、

この宮の宮のみ阪にいで立てば白雪ふりけりつかしが上に(西蒲原郡渡部)

この宮の森の木下に子ども等と遊ぶ春日は暮れずともよし(和守の園の歌)

この岡の秋萩すすき手折りもて三世の仏にたてまつらばや(園上山おとみや)

などがある。以上の三つの例歌の中で、第一の場合と第三の場合ばかりと固有名詞が詞書のなかに書いてある。第二の場合は画に讀したのであるから矢張り一定の場処を指示してゐる。面倒な固有名詞を歌のなかに詠み込まないで、「この」などの代名詞を使い、固有名詞は詞書の方に書くといふ事は、作歌に一苦労した者でなければ出来ない事である。

ところで、茂吉の「この」に対する見解は、大正三年と昭和五年とは、かなり変化をみせている。つまり、「良寛和歌私鈔」では、詠み込むに「面倒な固有名詞」は詞書において、歌中には「この」を使うというのに対して、「病雁」の歌の「この」は固有名詞を詞書において「この」ではない。(因みに「たかはら」所収のこの歌の詞書は「病雁」)それは、「この目前の葦の生えてゐる原」の意だというように、病雁が落ちて休むべき「原」のイメージを、おのずから明確に特定するはたらきをするのだと強調している。

しかしながら、茂吉のこの歌においては、「よひよひの露ひえまざる」という限定句が先立てられてゐる以上、「この原」は、「葦原」を想起させる以前に、「よひよひの露ひえまざる原」をあらためてみずからの「目前」に特示するはたらきをこそつよく出すだろう。「この」が、「緊密で具体的な」自然・自己一元の「写生の妙諦」というならば、むしろ、現にみずからの立つところ(原)を示すものとしての

「この」のはたらき——「目前の」というところを強調すべきであるように思う。

「病雁」論争において、水穂の指摘する芭蕉の句「病雁の夜寒に落て旅寝かな」との関係を、茂吉はむきになって否定し、和歌や漢詩などの過去の詩的表現全般の伝統の上にたつことをつよく主張するが、この場合茂吉が芭蕉の句から詩想を得ている（意識的にせよ無意識的にせよ）のは、否みえないと思われる。そして、その芭蕉は、

此梅に牛も初音と鳴つべし

（延宝4『江戸雨吟集』発句）

にはじまって、最晩年の、

此道や行人なしに秋の暮

（元禄7 詞書「所思」）

に至るまで、茂吉以上に指示詞「この」の表現性に対して心をくだいていた。

此あたり目に見ゆるものは皆涼し

（元禄元 詞書「十八楼の記」）

此山のかなしき告よ野老拙

（元禄元 詞書「菩提山」）

このほどを花に礼いふわかれ哉

（元禄元 詞書「旅立日」）

何に此師走の市にゆくからす

（元禄2）

此秋は何で年よる雲に鳥

（元禄7 詞書「旅懐」）

むろん、芭蕉は、自作の言葉遣いについて逐一解説を遺しているわけではない。けれども、「此山の」の句の「山寺のかなしきつげよ解はり」からの改案や、「去来抄」が伝える其角の句「此木戸や錠のさゝれて冬の月」に対する「猿蓑」入集に際しての改訂指示などによって、そ

のことは十分推察できる。

『去来抄』は、芭蕉の「この」に対する見解の周辺を、つぎのように伝えている。

此木戸や錠のさゝれて冬の月

其角

『猿蓑の』撰の時、此句を書きおくり、下を冬の月・霜の月、置き煩ひ待るよし、きこゆ。然るに、初め文字つまりて、柴戸と読めたり。先師曰く、「角が、冬・霜に煩ふべき句にもあらず」とて、冬の月と入集せり。其後、大津より先師の文に「柴戸にあらず、此木戸也。かかる秀逸は一句も大切なれば、たとへ出板に及ぶとも、いそぎ改むべし」と也。凡光曰く「柴戸・此木戸、させる勝劣なし」。去来曰く「此月を柴の戸に寄せて見れば、尋常の気色也。是を城門にうつして見待れば、其風情あはれに物すごく、いふばかりなし。角が、冬・霜に煩ひけるもことほり也」。

この、さいごの去来の見解は、茂吉の「この原」がおのずから「葦原」であるという見解ときわめてちがひ。「錠のさゝれて冬の月」の風情が、「此木戸」をおのずから「城門」に限定するというのである。「此木戸」がどのような木戸であるかのイメージを、一句における他語との意味関係において深めるのは、たしかに鑑賞者の力量しだいであるだろう。しかし、「この木戸」とは、どこまでも城門や山門といった違い以前の、目前にみずからと距離をおくことなくある木戸——冷たい冬の月かげのもと、みずからの前にただとざされてある門を示す。「この」が、一般に、「緊密で具体的」（茂吉）とか、「山寺の」よりも「層迫った感じを与える」（額原退蔵）芭蕉俳句新講[△]「此山のかなしき告よ」の句の解。とかわれるのは、つまりはその距離感のなさの感じである。「此道や行人なしに秋の暮」の「この道」が、

あくまで目前の暮秋の夕映の中に現在する道をいしながら、「所思」と題されて、芭蕉の「この一筋」(『笈の小文』)——みずからの内なる道に通徹するのは、コのような指示性ゆえである。

『去来抄』には、今ひとところ、芭蕉が俳諧におけるコの実現性をいかにみていたかを伝える部分がある。

岩鼻や、にもひとり月の客

去来

先師上洛の時、去来曰く「酒堂は此句を月の猿と申し侍れど、予は客勝りなん、と申す。いかゞ侍るや」。先師曰く「猿とは何事ぞ。汝、此句をいかにおもひて作せるや」。去来曰く「明月に乗じ山野吟歩し侍るに、岩頭又一人の駈客を見付けたる」と申す。先師曰く「こゝにもひとり月の客と、己と名乗り出たらんこそ、幾ばくの風流ならん。たゞ自称の句となすべし。此句は我も珍重して『笈の小文』に書き入れける」となん。予が趣向は、猶二三等もくだり侍りなん。先師の意を以て見れば、少し狂者の感も有るにや。

去来が、「ここ」を、ただ「岩鼻」を文脈指示的にあらためて指し直す語としていたのに対し、芭蕉は、それをみずからの居処をじかに指すものだとみる。「ここ」はあくまで吾れを主とする指示でありながら、その吾れがまた、月に対しては客であるという、月と吾れとの主客の重層交換が、つまりは「風流」だろう。皓々と照りわたる月かげに融け合いながら、その一点(岩鼻)に在る自己の「ここにも、ひとり」というつつましい客としての名のり——。

「ここ」と指される岩鼻は、乾坤間の一処であるとともに、みずからのこの一瞬の在り処である。また、「山寺のかなしき告げよ」とすれば、その「かなしき」はどこまでも「山寺」のみ帰するものであるが、「この山のかなしき告げよ」とすれば、それは「山のかなしき」

であるとともに、現にみずからに感じてもある「かなしき」のいわれを問うことになるだろう。芭蕉は、そうしたコの実現性にとりわけ自覚的だった。それは、即物・即事的に成立する言葉がおのずと発語者の心をも映し出す俳諧の言葉の成立する位置を、コがもつとも象徴的にあらわしうからである。しかも、そのみずからの現存在に密着した指示性は、「乾坤の変」の一点を刹那に「言ひとめ」(『赤箋紙』)このかろうじて可能な、唯一の言葉でもあったからである。

アの場合

をととひはあ、山こえつ花盛り

去来

「此道や行人なしに秋の暮」の「この道」に、一般によく「俳諧の正道」といった意が汲まれるのは、コのはたらきもさながら、「道」という語のもつ儒道・仏道以来の伝統的な意味からくるものである。はいうまでもない。ところで、「道」よりも、いっそう日本本来の風土と生活に即して成立し、いわば求道的なひびき、あるいは異郷へのあつい想いを育んできた表現に、「山越ゆ」がある。そして、「道」が、足下に歩まれるものであるゆえにコと指されることが多いのに対して、「山越ゆ」の「山」は、はるかに望まれるものであるゆえにア(カ)の指示をうけやすいものだった。冒頭の句の「あの山越えつ」は、したがって、そうした伝統的な意味を曳き、かつ、「はじめに」で述べたようにイメージとして成立しがちなア(カ)の指示傾向によって、たとえは、

「面影に花の姿を先立て、幾重越え来ぬ峯の白雲(俊成)

年たけて又こゆべしと思ひきやいのちなりけりき夜の中山(西行)

などの、過去の表現への連想とその暗喩を生むものだろう。「去来抄」によれば、芭蕉は、この句について、つぎのように去来に文を書き送っている。

或は吉野を花の山といひ、或は是はく／＼とばかりと聞えしに魂を奪はれ、又は其角が、桜さだめよといひしに気色をとられて、吉野には句もなかりき。只、一昨日はあの山こえつと、日々吟じ行き待るのみ。

ただ、「をとといは」という具体的に生きられたときの限定が、かろうじて「あの山越えつ」を、そのような言葉の伝統的な意味合の暗喩からはたち切つて、現実に眺望されている花盛りの山に即した意味を成立させている。その点で、

かの山をひとりさびしく越えゆかむ願をもちてわれ老いむとす

(斎藤茂吉「石泉」所収 詞書「熱海にて」)

の「かの山」が、「越えゆかむ」という願望の対象としての観念的意味を濃く出しているのは異なっている。しかしながら、ア(カ)の、とかく観念的な抽象性をもちやすい、はるかに望まれるものへの指示は、和歌・俳諧といった伝統詩よりも、近代詩の志向する世界に、よく生かされた例を求めることができる。

言葉なき歌

あれはとほいい処にあるのだけれど

おれは此処で待つてゐなくてはならない

此処は空気もかすかで蒼く

葱の根のやうに仄かに淡い

中原 中也

決して急いではならない

此処で十分待つてゐなければならぬ

処女の眼のやうに遙かを見遣つてはならない

たしかに此処で待つてゐればよい

それにしてもあれはとほいい彼方で夕陽にけぶつてゐた

号笛の音のやうに太くて繊弱だった

けれどもその方へ駆け出してはならない

たしかに此処で待つてゐなければならぬ

さうすればそのうち喘ぎも平静に復し

たしかにあすこまでゆけるに違ひない

しかしあれは煙突の煙のやうに

とほくとほく いつまでも茜の空にたなびいてゐた

(昭和11 「在りし日の歌」所収)

中原中也に関する多くの論・評が、ふれないですますことのできないこの詩は、アの詩的表現力をいっきよに完結させてしまった感がある。この詩の「あれ」が何を指しているか、あるいは中原訳出の「ラ・ボオ詩集」後記にみえる「謂はば凡ゆる風俗凡ゆる習慣以前の生の原理であり、それを一度洞見した以上、忘れられもしないが又表現することも出来ない、恰も在るにはあるが行き道の分らなくなつた宝島の如き」「生の原型」であろう(大岡昇平「中原中也」といわれ、あるいは「詩人が生涯求め続けた永遠の形而上学の世界ではないか。」(阪本越郎 中央公論版「日本の詩歌23」鑑賞)といわれ、あるいは「山羊の歌」巻末詩の「いのちの声」にみえる「無私の境」に関連させて語られたりする(北川透「中原中也の世界」)が、結局は、この詩の時点で、

「あれ」と指す以上には言うことのできなかつたものである。

つとに中原は、「私が今仮りに神の全てを見知したとする。然し私はそれを表現することは出来ないのだ。何故と云つて神は絶対であり、私の表現は相対的に行はれるのみだからである……(中略)……併し、辛じて詩人は神を感覚の範圍に於て、歌ふ術を得るのだ。」(「地上組織」大正14?)「芸術とは、自然の模倣ではない、神の模倣である。」(「河上に呈する詩論」昭和4)「ゆふがた、空の下で、身、一点に感じられれば、万事に於て文句はないのだ。」(「いのちの声」昭和5?)(傍点木村。)などといっている。そして、

風が立ち、浪が騒ぎ、

無限の前に腕を振る。

その間、小さな紅の花が見えはするが、

それもやがては潰れてしまふ。

(「盲目の秋」より 昭和5)

それでは空の歌、朝、高空に、鳴響く空の歌とでもいふのであらうか?

(「いのちの声」より 昭和5?)

海にゐるのは、

あれは人魚ではないのです。

海にゐるのは、

あれは、浪ばかり。

(「北海」より 昭和10)

砂漠の中に、

火が見えた!

あれは、なんだがな

あつたらうか?

(「砂漠」より 昭和10~12)

などと、繰り返し、その「詩の限界」への謙抑な自覚にたつて、求めているもの、感じられたものの表現化を試みている。けれども、「紅の花」といい、「空の歌」といい、「人魚」といい、「火」といつてみてみても、それは結局、相対化したいわば「此処」の言葉でしかない。疑問符をつけたり、すぐ打消したりするのはそのゆえである。そのように、「あれ」と指されているものは、いくら「その方へ駆け出し」「喘ぎ」求めてもどうしようもなく、ただ「此処で待つてゐなくてはならない」ものだというのが、あまりに若い晩年の痛々しい諦観だった。それは、かろうじて「歌」うことはできても、もともと「此処」においては「言葉なき」ものだったのである。

一般に、「生の原型」とか「抒情の原型」等といわれるばかりで具體的な名辞をとりえないとされるもの、あるいはこの世ならざるものを指してつかわれるアの指示は、おのずから観念的抽象的なひびきをもっている。しかもそれは、繰り返し使われるうち、たとえば、分銅悖作『中原中也』(講談社現代新書)に、「言葉なき歌」への影響を指摘されて引かれている佐藤春夫の「風流論」にみえる「あれ」のように、かきかっこ付きで示されるような、指示というより半ばそうしたものへの名辞に化した観念性でもある。

けれども、中原中也においては、「神秘を感じて魂の愉悅を覚える」(「我が詩観」昭和11)というように、それは、たしかに感覚せられるもの、「言葉なき歌」の場合でいえば「とほくととほく、いつまでも昔の空にたなびいて」見えたものだった。この、空に「たなびく」ものの幻視は、同時期の「曇天」(昭和11)にも、「ある朝 僕は 空の 中に、

／黒い 旗が はためくを 見た。」と、暗い負のかけを伴って空に「はためく」ものとしてあらわれている。それは、たとえば、北歐ノルウェーの画家エドヴァルト・ムンクの十九世紀末の絵「絶望」「メランコリ」「叫び」「不安」などにみえる帯状に放うつ空や海の形象との類似が連想され、おそらく、生の根源への思いに心神を痛めた者に、しばしばあらわれる幻覚(注)(と、いわゆる正常者は思うが)であったと思われる。その限りで、少くとも中原中也においては、たなびくあれ、はためく黒旗は、言葉の上での象徴的な技巧などではなく、現にたしかに見えていたものである。それが、空においてあらわれているのは、「しかはあれ この魂はいかにとなるか?／うすらぎて空となるか?」「臨終」「あ、空の奥 空の奥。」「憔悴V」」「流よ、淡き 嬌羞よ、／ながれて ゆくか 空の国?」「春の日の歌」その声は、空より来り、／空へと去るのであらう?」「蛙声」などからうかがわれるカソリック的な神への志向に根ざす、たえざる空への思念があったからである。「言葉なき歌」の「あれ」が指しているものもつ、現実指示的な不思議な実在感は、おそらくそこから来ている。したがって、その「あれ」は、中原が「身一点に感じ」、それゆえに求めつづけた絶対的表現に、もつとも近づきえた言葉だったということもできるだろう。

中原中也の晩年とはぼ相重なる時期、昭和の抒情のもつとも純粹な部分を担った雑誌『四季』の草創期に、いっそう短い詩作の生をそこに托した立原道造は、その詩の中に、格別の想いをこめた多くのアの指示を用いた詩人である。

どうぞ もう一度 帰っておくれ
青い雲のながれてゐた日

あの昼の星のちらついていた日……

あの日たち あの日たち 帰っておくれ

(夏花の歌 その二)より 昭和11

おぼえてゐたら! 私はもう一度かへりたい

どこか? あの場所へ(あの記憶がある

私が待ち それを しづかに諦めた——)

(夏の手ひ)より 昭和11

あれらはどこに行つてしまつたか?

なんにも持つてゐなかつたのに

みんな とうになくなつてゐる

どこか とはく 知らない場所へ

(中略)

時のあちらに あの青空の明るいこと!

(真冬の夜の雨に)より 昭和11

こんなにも 半屋めいた部屋うちを

あんなに 御堂のやうに きらめかせ はためかせ

あの音楽はどこへ行つたか

あの形象はどこへ過ぎたか

(朝やけ)より 昭和11

多くを引くことはできないが、とくに昭和十一年作のものに顕著なこれらアの指示は、それゆえ、詩人の実生活に即すれば、昭和十年夏の浅間山麓でのひととの出会いと別れという、特定の体験をふまえてあることは明らかである。けれども、硝子細工のようにあやうい言葉で構築された、きわめて抽象的観念的な抒情をたたえる立原の詩の中

で、アもまた、直接具体的な何かを指すというより、うしなわれたもの、かえらざるときへの哀惜のみを抽象的に担って成立している。ただ、右の場合に、病をえてからの死の前年の詩にみられるつぎのようなアの指示を対比すれば、「時のあちら」としての志向が、詩人の中で大きく円環していたことが知られるだろう。

あ、やうに

あ、雲が 赤く

光のなかで

死に絶えて行った

〔落葉林で〕より 昭和12―13?〕

——しあはせは どこにある?

山のあちらの あ、青い空に そして

その下の ちひさな 見知らない村に

〔草に寝て……〕より 昭和13〕

どこかとほくで 啼いてゐる 鳥

私たちは 星の光の方に 眼を投げてゐる

あちらから すべての声が来るやうに

〔夜 泉のほとりに〕より 昭和13〕

陽は キラキラと

あちらの方で 手のつけやうもなく

光つてゐる だれかれが 騒いでゐるのが

もう意味もないやうだ

どぎつく 空は 澄んでゐる

声もなく

炎のやうに

真昼が あちらへ 絶えてゆく

絶えて あなたが 行かれた

あちらの方で……滅んだ 星が

会釈して 微笑を 空に

吹きながす 祭のやうに

〔魂を鎮める歌〕より——『コギト』松下武雄追悼号—— 昭和13〕

一般に「あちら」という指示は、通俗的なひびきで彼岸とか永遠とかを指してしまふし、その方向的な指示は、「あれ」「あそこ」などよりいちだんと抽象的でもある。ただ、「詩とは僕にとって、すべての『なぜ?』と『どこから?』との問ひに、僕らの『いかに?』と『どこへ?』との問ひを問ふ場所であるゆゑ」中原中也の完璧な詩とは別離する〔別離〕昭和13〕という立原において、その『どこから?』と『どこへ?』という問いに対し、中原中也の「あれ」「あそこ」のような実体性のある指示詞が使われなかったのは当然だろう。とまれ、生前公表した最後の作「魂を鎮める歌」における、現象が刻々に絶えてゆく「あちら」が、真昼を吸いこみ、星の光を滅ぼして、しんとどぎつく澄む空のイメージの中でとらえられているところには、かつてはげしく追慕された、うしなわれた「あの日たち」のもつ青い雲・星・明るくきらめく青空といったイメージと、微妙に重なっていることが知られる。

「雲は流れ消えながら雲なのだ」〔ノート 昭和10〕「死が生をひたし、僕の生の各瞬間は死に絶えながら永遠に生きる」〔風信子〕昭和12〕のだと、そして、あのうしなわれた日々、「あの音楽」「あの形象」

——あれらが絶えていったのも「あちらへ」だったのだと、それが、二十四歳で逝った詩人の、「あちら」にこめた想いだったのである。

(注1) たとえば、子守歌「坊やお守りはどこへ行った／あの山越えて里へ行った」、童謡「通りゃんせ 通りゃんせ／ここはどここの細道じや」「北原白秋作「この道」の「この道はいつか来た道」「あの丘はいつか見た丘」など。一般に、愛唱される童謡・唱歌等は、民族の詩的感性の公約数的なところで成り立っている歌詞が多い。

(注2) 加賀乙彦(精神科医小木貞孝氏)は、近作「宣告」の中で、拘禁心理の死刑囚における、ゆれ動く世界の根源の幻視と、それを共感すべく苦悩する若い精神科医を描いている。

ソの場合

橋があった話

こういってもいいのだ
ここに橋があったと

橋があった

そこに岸があったと

岸があった

そこに水がながれたと

いいかたは、そうで

ないかもしれない、だが

ほんとうはこうなのだ

橋はしいられたのではない

はじめにあったのだ

そのはじめに

自由にあったのだ

石原 吉郎

それが橋なのだ

戦後の詩——いわゆる現代詩は(短歌や俳句の一部も含め)、記号として慣習化した言葉が、はたして他者と共有可能な意味を担いうるかといった懐疑から出発しているように見える。詩人たちは、いわば立原風の「はじめてのものに」言葉の生まれる原初を、自己の意識の中のみ求めて、自閉的に言葉を構築する。あるいは意味を反省する以前の、対象と密着した意識の流れに即した言葉(声)のあらわれの場を模索する。しかし、そうして生まれる言葉を、詩語としてかがやかに立たせるために、たとえば中原中也の謙抑さ、立原道造のナイーブさに代わりうる何が、そこにあるといえるだろうか。

その一つのこたえとしての△位置▽を刻印して、石原吉郎は、その自己一身のみにかかりつづけた重い生を逝ったといえるように思う。

八年間のソ連強制収容所体験を、みずからのみにおいて、△体験▽そのものを体験しなおしつつ、担いつづけた帰還後の二十余年、石原の一環した姿勢は、「私は告発しない。ただ自分の△位置▽に立つ」(フット 1963?)ということだった。そして、かつて在った△位置▽によってさだめられた今ある△位置▽において、他の△位置▽を断念すること——そのようにしてある「位置」というものの重くるしさを、かろうじて詩によって救おうとし「た(断念と詩)1977」「一期一会の海」所収)のである。

位置の確認とはまったくの測量である。それはまぢがいなく△技術▽である。

自己の、自己へのかかり方。それが位置である。マッスのなかでの自己

測定ではない。自己が自己に対してどれだけずれるか。それが位置なのだ。

(メモ 1972 『海を流れる河』所収)

自己の位置、それに対峙するもの自体の位置を、言葉によっていかにはかりたしかめるか、しかもなまの「主語を消す」(メモ 1973) ことよって——。そこに、位置そのものとして、ものを執拗にソで指しあらためずにはおかない石原吉郎の詩がある。

しずかな肩には

声だけがならぶのでない

声よりも近く

敵がならぶのだ

勇敢な男たちが目指す位置は

その右でも おそらく

そのひだりでもない

無防備の空がついに携たづみ

正午の弓となる位置で

君は呼吸し

かつ挨拶せよ

君の位置からの それが

最もすぐれた姿勢である

(「位置」1961 『サンチョ・パンサの帰郷』所収)

みなもとにあつて 水は

まさにそのかたちに集約する

そのかたちにあつて

まさに物質をただすために

水であるすべてを

その位置へ集約するまきれもない

高さで そこが

あるならば

みなもととはふたたび

北へ求めねばならぬ

北方水準原点

(「水準原点」1971 『水準原点』所収)

その町は訓練して

やさしくさせなければいけない

おれが遠る町だから

一個の蜜柑をにぎれない

手のひらの巨きさが

その町の巨きさだから

その町の巨きさを

巨きさというには

なお足りない小ささだから

その町は訓練して

腫をそろえさせなければ

いけない

そのさいごの腫のそのひだりへ

はじめの腫を

そろえるのだから

(「帰郷」1973 『禮節』所収)

こうした詩における、いわゆる文脈指示ではないソの指示は、「そのかたち」がどんな形だとか、「その町」がどこの町だとかの問いと

はすべて関係なく、本稿の「はじめに」で新古今和歌にかかわってふれておいたような、他との共有を前提としないで、詩人の意識の中のみにおいて成立している対象である。そのかぎりでは、それはむしろ、指されるもの自体の、他とは明確に区別され独立した実在性——位置を、確然とさせるひびきをつよもっているだろう。しかも、石原に
おいては、

重苦しい時間の中で、それでも約束にしたがって、糸を紡ぐように私は生きていく。すべてこのような努力が全くその意味を失なうまで、私ははてしなく生きて行かざるを得ない。……（中略）……「ゆるされてそこに在る」という言葉を、私はある時教会で聞いた。私はゆるされて、ここに在るだろうか。私には、私が「ここに在る」ことにより罰せられているとしか思えない。私はもはや充分に罰せられた。

私が△そこ▽にいない時、その時私はゆるされているだろうか。その時私はどこに在るのだろうか。どこにもいないのだろうか。その時私はゆるされるのだろうか。△そこ▽とは私の虚無であるのか。私が△そこ▽に在ると、それが私の虚無なのではないか。（傍点は石原。）

（ノート 1957 『望郷と海』所収）

といった帰還問もなくのノートにみれば、みずからの対象としての「そ」というより、いわば「ゆるすもの」の側から指された「そ」であるという意識が、重なり合っていたと思われる。

その折はしずかにと

牢格子の向うから

母ともつかぬ

声がこたえた

その折にそちらはと

問うのもまたで
格子の向うから
満面の笑みがこたえた

その折も

ここにおります

△その折』1975 『足利』所収）

この詩における「その折」は、「母ともつかぬ声」の側から指された「こたえ」である。と同時に、「その折にそちらは」と問いつづける側の対象でもある。そのように両者から同時に、一点の「折」として指呼されることにより、確乎として位置を決定して「その折」はあ

る。
石原吉郎は、応召とその後の長く無惨な抑留体験において、時間を、「たとえばロケットの打上げの時の秒読みのように、あらかじめ未来へ区切った時点へ向けて、一単位ずつ時間を消して行く」「残り時間がゼロになったときそれが起る。未来が終るのである。」（△消去して行く時間」「海を流れる河」所収）という意識でとらえつづけた。「その折」とは、すなわち「残り時間ゼロ」の折である。そしてそれは、みずからの△位置▽を、「そのさいごの種そのひだりへ／＼はじめての種を／＼そろえ」て定め、そのまま終局する「その折」であったのである。

本文中に注記しなかったものの引用は、おもにつぎのテキストによった。
（なお、漢字は固有名詞以外、新字体で統一した。詩・歌・句中の傍点・傍線はすべて木村。）

岩波日本古典文学大系『連歌論集・俳論集』『芭蕉句集』・岩波書店

『斎藤茂吉全集』・角川書店 『中原中也全集』・角川書店 『立原道造全集』・花神社 『石原吉郎全詩集』 『足利』
なお、本稿脱稿後、『石原吉郎全集』全三巻(花神社)が発刊された。

Symbolism of the Japanese demonstrative in Poetic Expressions

Noriko KIMURA

Summary

In this essay the writer research for the symbolic power of the Japanese demonstrative that have the demonstrative system of 'ko' 'so' 'a(ka)', in poetic expressions of Bashô (芭蕉), Chûya Nakahara (中原中也), Yoshirô Ishihara (石原吉郎) and others.