

# 忘却の楽しみ

——西脇順三郎における「象徴脱落症」の展開

山内 功一郎

それにしても、西脇順三郎を読むことは楽しい。ではなぜ楽しいのか。

際限なき頭髪の昂奮。

火夫の薔薇と火夫。

地理的な魔術。

花の咲いた葦から天上をのぞく。

魔法瓶の角度。

瞳孔の寄与。

反映の歴史。

女の円錐はスタインの絶望。

透明な冗談の分婉。

ボストンの爬虫類。

観念の偽善。

スタインの瓶の系統はむしろ道玄坂にある。

一九三四年に北園克衛に宛てて書かれた「純粹な鷺」中の数行を引いた。西脇自身による前口上によると、彼は北園の詩集を「批評することを約束してから長い間だまつてゐた」後、突如「実は君にやる言葉はない」と宣言すると同時に「しかたがないから symbols だけの手紙」を書くことにしたのだという。なんとも天衣無縫な判断と行動だが、「symbols だけの手紙」というのは、ふつう手紙と呼べるものだろうか？ しかも続けて記されているところによれば、どうやら実はこれらの symbols は「なにも象徴してゐない」らしい。となれば、むしろこれは脱象徴主義的な詩的テクストとでも呼んだほうがいいのでは？

いや、どうせ呼ぶなら、いつそ単に詩と呼んだほうがよいのかもしれない？ 等々、いくつもの疑問が浮かんで消えていくが、とりあえず今はほうっておこう。それよりも、もとの疑問にもどるが、どうしてこのようなものを読むことが楽しいのだろうか。

なおも前口上中のフレーズを借りながら、自分が「純粹な鷺」をどう読んでいるか告白することをお許しただくと、わたしはほとんど「眼をつぶつてゐる夕鳥」になつたつもりでそれを読んでゐる。つまり、「純粹な鷺」という名のもとに連ねられた文字の集まりに、ほとんど内容らしい内容を見出そうとしないのである。もちろん、完全に無内容なテクストなどというものはありえないだろう。右に引用した抜粋に目を晒せば、頭のどこかで幻の前衛詩誌『馥郁タル火夫』や『薔薇・魔術・学説』の名がひらめくし、北園の『円錐詩集』の名も浮かべば、西協の『Ambarvalia』と同時期に出版された春山行夫の『スタイン抄』の影もちらつく。だがそういう詩人名や詩集名が特定されたからといって、「純粹な鷺」につきとめるべき内容があるという感触は生まれまいし、その内容につきとめたという感触も当然ながら生まれまい。もつと言つてしまえば、たつた今詩人や詩集の名がいくつか挙がったのはわたしに「純粹な鷺」を改めて見直してみようと思つたからであつて、ふだんなにげなく「純粹な鷺」を眺めるときには、それらが照合可能な固有名詞であるということすらほとんど忘れてしまつてい

る。逆にそれよりもはるかにはつきりと意識の中で前景化されているのは、「遠いものの連結」というシンプル極まりない詩学が生み出す、「なにも象徴してゐない」*simple*の鷺くべき多彩な衝突ぶりのほうなのである。要するにわたしは、おそらく本来なら見出すことができるはずの意味を見逃しているばかりか、どうにか見出したなげなしの意味さえほとんどすっかり忘れてしまうようなやりかたで、「純粹な鷺」を眺めているにすぎない。まったく読者としては「眼をつぶつてゐる夕鳥」そのものと自らを呼ぶほかないが、わたしがそんな忘れっぽい駝鳥であり続ける限り、西協の鷺が純粹な魅力を失うこともあるまい。

考えてみれば、単に腑に落ちるにすぎない平易な詩やいたずらに読者を拒絶するだけの難解な詩に事欠かない昨今にあつて、西協の詩のように書き手と読み手が共有できる場を提供してくれる詩は、ますます得がたいのではないだろうか。大詩人は少しも構えることなく、ぶらりと彼のもとを訪れた読者という客人のために「透明な冗談の分婉」をふるまい、「観念の偽善」など軽くやり過ごしてから、「スタインの瓶」を「道玄坂」に置いてみせる。実はその諧謔によつて、ガートルード・スタインの詩集『やさしいボタン』中に現れる瓶類の異様なまでに物質的な感触がくつきりと示されているのだが、客人たる読者がそれについて理屈っぽい解釈の口舌を要求されることなど、一切ない。むしろあまり観念的になりすぎず、たかの知れたブンガ

ク的な知識のきれっぱしをさっさと忘れて、主人と共に虚心に瓶のたたずまいを愛でることをゆったりと勧められる。

そんなわけでわたしは、またしても「純粋な鷺」の前口上中のフレーズを引かせていただければ、西脇の書くものほど「楽に読めるものは少いと思ふ」のである。とかく内容を解釈したり情報を分析したりして撰取する読み方は、特に対象が詩である場合は、どことなくせわしなくびんぼうくさい読み方に堕しがちだ。だがそれとは逆に、西脇の場合は、むしろ内容や情報を忘却する読み方を許してくれる。おそらく西脇を読むことが楽しい理由はそこにあるのだろうし、そのことは「純粋な鷺」の前年に刊行された詩集『Ambarvalia』に取められた作品を通して指摘することができるだろう。試みに、[LE MONDE ANCIEN]中の名篇「皿」を引いてみる。

黄色い莖が咲く頃の昔、

海豚は天にも海にも頭をもたげ、

尖った船に花が飾られ

ディオニソスは夢みつ、航海する

模様のある皿の中で顔を洗つて

宝石商人と一緒に地中海を渡つた

その少年の名は忘れられた。

ワラウラス  
麗な忘却の朝。

この詩がミュンヘン博物館所蔵のエクゼキウスによる絵皿「ディオニソスの航海」から想を得て書かれたものであることは早くから詩人本人や批評家たちが指摘しているし、西脇が実際に体験した旅の経験が巧みに織りこまれていることも既に判明している。だが私見によれば、そういった研究や考証が進むはるか以前に発表された萩原朔太郎のエッセイ「難解の詩に就いて」（一九三四）ほど、詩人の直感的な明察をうかがわせる論考は存在しない。「皿」を直接論じた以下のくだりは、新倉俊一氏も絶賛しつつ既に幾度か引かれている部分なのでやや気が引けるが、やはり拙文中でもこっそりと触れておかないわけにはいかない。

この詩の主題を解くパズルの鍵は、第二行から第五行までの言葉にある。「海豚」はギリシヤの沿岸地中海に昔たくさん生棲して居た。それはホーマーのオデッセイやイリアッドにもよく出て来るし古代ギリシヤの海圖をイメーチに表象して居るのである。だから見よ、次には果して頭首の尖った古代ギリシヤの船が、女神に捧げる花を積んで航海して居る。そして酒と情熱の詩神ディオニソスは、地中海の小春日和に居眠りをして居るのである。静かな和やかな、青く晴れ渡つたギリシヤの風景。柑欖の葉影にアポロの夢見るアゼンスの街。その海青き南國の朝こそ、正しく「寶石商人の朝」にちがひない。それ故此処まで作者の跡を追

ひとつ、その聯想の鎖をたぐつてくれれば、後の二行は書かれないでも自明であり、この詩の構成してゐるパズルの鍵が解けてしまふ。即ちこの詩は、その「皿」といふ題が適切に示す如く、或るさわやかな陶器のように青く冴えた、南歐ギリシヤの朝の風景を情操して居る。或は尚その上に、ギリシヤ風の皿に描かれた海圖などをも表象している。

『Ambavalia』刊行後間もない段階でこれほど透徹した解説を行つてみせた詩人萩原朔太郎に対して、まずは最大な敬意を払つておこう。そのうえで、ほんのわずかな捕捉を試みることをお許し願いたい。指摘できることが、少なくともひとつある。それは、「後の二行」が「書かれないでも自明」だと断言できるのは、この詩を「パズル」に見立てる場合のみだということだ。「古代ギリシヤの海圖」という「表象」が捕捉されればこの詩の役割が終わるのであれば、確かに後の二行は要らない。しかし、この詩のポイントが「なにも象徴してゐない、symbols」のひとつを示すことであり、ひいては脱象徴主義の実践にあるとすれば、やはりこの二行は必要欠くべからざる要素なのではないだろうか。事実、そういつた見地に立つてから改めてくだんの二行を見直してみると、「その少年の名は忘れられた」と述べられた後に、「つい今しがた「忘れられた」と述べられたことも忘れられたかのようにして「麗な忘却の朝」といふとどめの一行が記されることにより、極めて念入りの忘却が遂行されている。

やはり象徴の喪失が促進されることによつてこそ、初めて最終行に見られるような光輝に満ちた始まりが到来するのである。末尾の二行が置かれなければ、「パズル」を漂白する「朝」はこの詩に訪れはしない。

そして同様なことは、これも名篇として知られる短詩「天氣」についても言える。「覆された宝石」のやうな朝／何人か戸口にて誰かとさ、やく／それは神の生誕の日」という三行詩だが、二行目の「何人か戸口にて誰かとさ、やく」は室生犀星によつて古臭い「象徴手法」であり生氣がない「胡魔化し」と断じられて以来、どうも説明的で理に落ちた表現として目されている節がいまだに見受けられる。だが冷静になつて見直してみれば、この一行は「何人」についても「誰か」についてもほとんど説明らしい説明はしていないのだから、それらしく三行の真ん中に収まつてはいても、実は象徴すべきまともな情報など備えていない詩行として成立しているのではないだろうか。言わば「天氣」二行目では、一行目における輝かしい朝の到来と共に、「何人」や「誰か」の正体などすっかり忘れ去られてしまつてゐるわけである。もちろんこの詩の背景にはバーン・ジョーンズが『カンタベリー物語』中の「尼寺の長の話」のために創作した挿絵があるから、それを見れば確かに「何人」らしき人物も認められれば「誰か」らしき人物の気配も感じられるだろう。しかしあまりその絵解きにたよりすぎてこの詩を鑑賞しようとする、せっかくの「覆された宝石」のやうな朝」の光度が弱

まってしまうことになるのが落ちである。やはりここは、一行目の鮮烈な輝きが二行目の人称にまつわる記憶を軽々とかき消してしまっていると見たほうが、俄然詩的なインパクトが増してくる。輝きを浴びている「何人」と「誰か」は、共に身元不明の主体へと漂白されながら、象徴不能なさやきを交わしあっているのである。

このように「Ambarvalia」の「LE MONDE ANCIEN」は清新な忘却の事象に満ちているわけだが、これが「LE MONDE MODERNE」となると、さらに忘却遂行の手が込んでくる。その格好の例ならば、たとえば作品「紙芝居 Shylockade」冒頭の「Prologus」中に含まれる次のような詩行に見出すことができるだろう。

汝等カルタゴの波止場に咲くタンポ、の毛を吹く者よ。  
汝等怠け者よ、焼栗とアプリを捨て、我がテアトルにいそ  
げ。

我が思ひ出は我が心の中でアネモネの如く戦慄する。

我が言語はドーリアンの語でもないアルタイの言  
である、そのまたスタイルは文語体と口語体と  
を混じたトリカブトの毒草の如きものである。

学校の作文よ、にげよけれども女はこの毒草を  
猪の如く好むことは永遠の習慣である。

この超絶的なスラップスティック・コメディのあらましを要領よくまとめてみせることなど、とうていわたしにはできない。だが基本的に「紙芝居 Shylockade」は、イギリス特有の市井劇 punch and jody のスタイルを用いながら、ほとんど原型をとどめないほどシェイクスピアの「ヴェニス商人」のアウトラインを歪曲し、それをソフォクレスの「オイディプス王」と重置する構造を持っているとは言えるかもしれない。ただしそれはあくまでも基本的なレヴェルに限った話で、引用一行目に見られるように貿易都市カルタゴの港で客寄せを試みる弁士が出てくるかと思えば、二行目では「偽善の読者」に語りかけるポードレルのヴォイスが聞こえてくるし、四行目から六行目にかけてはギリシャ方言の「ドーリアン」などよりはるかに強烈な方言である「アルタイの言」（つまり日本語）を操る極東の詩人の語り響いてくる。これほど多様な方言が放言されると、いわゆる「標準語」などというしろものも、規範性を奪い去られた後にどこかに忘れ去られてしまうことになるだろう。

ことほどさように、これらの詩行中では古今東西の「文語体」から「口語体」までも弄する多元的な発話者たちがひしめいている。詩中に現れる言葉「ventiloquy」を借りて言うならば、この「紙芝居」は極めて腹話術的な発声法によって展開されているわけである。そしてその展開をリードしているのは、腹話術師個人というよりも彼を通して出没する様々な声なのだから、かりに腹話術師の正体を暴くことができたとしても、そ

これはこの詩の眞の發話者とはほとんどかわりのないしろもの  
にすぎない。その意味において、「紙芝居 *Shinjokute*」は、語  
り手の主体が常に忘却された状態で成立している作品であると  
呼ぶことができるのである。先述のとおり、それが具体的にど  
んな状態なのか手短に要約してみせることなどできないが、す  
くなくともその「トリカブトの毒草の如き」文体は、「学校の作  
文」が尻尾を巻いて逃げ出す破格なラディカリズムと、女性な  
ら「猪の如く好む」こと必定の艶っぽさを併せ持っているらし  
い。凶暴であるがゆえに艶っぽいとなると、もうこの文体はほ  
とんど女性そのものであるとさえ言えるかもしれない——など  
と軽々しく口走つたら、あるいはある種の女性たちの謗りを免  
れないだろうか。

閑話休題、これまでとりあげた西脇の作品のどれもが忘却と  
いうモメントを具有している点について、そろそろ考えてみよ  
う。西脇においては、なぜここまで忘れることが重要なのか。

もつたいぶらずにさつそくここで結論を述べてしまえば、それ  
は西脇が真正正銘のモダニストだったからだだとわたしは考えて  
いる。彼が慶応義塾留学生として北野丸に乗り渡英を果たした  
のは、一九二二年のこと。周知のように、これはちょうどT・  
S・エリオットの長編詩『荒地』出版の年にあたるので、そこに  
目をつけてエリオットと西脇を並べて論じる試みはこれまでい  
くつかなされてきたし、そこから学びうることも今もって多い。  
だがおそらく、今はもう少しゆつたりとした、必要ならば考証

学的にはいくぶんルースな視野に立つて、当時の西脇がどんな  
空気を吸い、どんな土を踏みしめていたのかという点について  
思いを馳せるべき時ではないだろうか。たとえば、イギリス滞  
在中の彼がリチャード・オールディントンやH・Dの作品に触れ  
ながら、次のようなエズラ・パウンドの提言を自然に感得してい  
たということならば、十分ありうると思われる。それは、実際に  
パウンドによる次のエッセイのくだりを読んだとか読まなかつ  
たとかいう話とはまた別な、時代の空気をめぐる問題だ——

イマジズムは象徴主義ではない。象徴主義者たちは「連  
想」を扱うが、それはある種の暗示であり、ほとんどアレ  
ゴリーに等しい。彼らは象徴をただの語の状態に貶めてし  
まう。つまり換喩的なしろものにしてしまふわけである。  
たとえば、ひどく「象徴的な」人物ならば、「十字架」とい  
う用語を用いて、「裁き」を意味する。象徴主義者が用い  
る「シンボル」の値は、ちょうど算術の一、二、七、の数  
のように固定されてしまつてゐる。だがイマジストのイ  
メージは、まるで代数学の  $\rho, \sigma$  の記号のように、可変的  
な意味を持つのだ。

おそらく西脇がイマジストだと強弁することには、あまり意味  
がないだろう。だが象徴主義の「暗示」や「アレゴリー」を払拭  
して新たな詩的言語を生み出そうという試みには、西脇もパウ

ンド等モダニストたちと同様に挑んだのだと考えることができる。あるいは、もし「パウンド等モダニストたちと同様に」という言い方がまずいのであれば、少なくとも西脇には彼独自の事情と動機があったがゆえに、象徴主義からの脱却を図る必要があったのである。エッセイ「脳髓の日記」中で、彼が日本語の詩を長いこと書こうとしなかった理由を述べていることを、ここで思い出ししておこう——「日本語で詩を書くということはああした古めかしい文学語とか雅文体で書かなければならないと信じていたからだ」。西脇が「ああした」と述べている対象は、おそらく単に日本語の文体のみではなく、古来より日本文化の総体にはりめぐらされた象徴の体系そのものである。花鳥風月に織り込まれた花の名一つ、鳥の名一つ取っても、長大な歴史の中で織り込まれた象徴性を引き受けざるを得なければ、やがて言葉はその重みによって圧殺されてしまう。ちょうど西洋語では「十字架」という言葉が「裁き」の連想を導かざるを得ないように、やや冗談めいた例を用いて言えば、日本語でも「春雨あめ」という言葉は「月形半平太註」の連想を導きかねない。あるいは、少なくとも新国劇が一般的に親しまれていた時代には、そういった連想を導きかねなかったのである。西脇がエリオットの『荒地』を訳した際に spring rain という言葉を訳し落としたことはよく知られているが、これも故なき出来事ではない。なぜなら詩においては、あまりにも慣用的に用いられすぎて類型化してしまった象徴は、可能な限り忘れ去られなければならない

ないからである。そしてこれこそ、『Amharvalia』において様々な形で忘却がうながされる理由に他ならない。かつて萩原朔太郎は西脇を批判した際にいみじくも「感覚脱落症」なる言葉を用いたが、それをもじって言えば、西脇はまさに「象徴脱落症」を展開することによって日本語を一新したわけである。

こうして日本の詩は、西脇順三郎という生粋のモダニストの存在を得て、おそらく初めて「忘却の朝」を迎えることになったのだが、その結果得られた「なにも象徴してゐない」言語とは、いったい具体的にどんな言語なのだろうか。それについてあまり抽象的な話を展開することは、できれば避けておきたいと思う。だが敢えてひとつだけその特徴を挙げておけば、それは通時的に形成された体系的な象徴の拘束を解く言語なのだから、時間性だけではなく空間性をも十分に体現できる言語であるはずである。事実、そういった詩的言語の実例は、中期や後期の西脇の仕事に数多く見出すことができるだろう。ここではまず、詩集『第三の神話』に収められた作品「自伝」を引いてみる。

「ラオコーン」のような自伝が

描けないいただ

とんば

蟻

かたばみ鬼百合

ほうせんか

しおん

と殆ど区別ができなく溶けこんで

発生したことは僕という牧人の

田舎暦だ。

リーダーは銅版画ばかり覚えてい

やマメを入れたガラスのどんぶり

笛をふいている老人。

もう

うす暗い藁をくれる

詩の女神は考えられない。

藤島先生の家で絵を学んだ

テレビンの世界に残るのは

マジエント色の菊と

黄色い裸の巴里の女が

うしろ向きに立っている

先生の大切な油だ。

それから三田へ来た

フローベルとペイタが

僕の頭のくらやみに

しずかにしやべりつづけた。

赤煉瓦の建物のバルコニーで

夕暮の空をながめて

アイルランドの百姓の幽霊

ばかり思いつづけた。

今はしかし

唐の詩人のように城外へ出て

この辺を歩いて

生垣になるサンザシの実や

ホウコウグサを摘んだり

はてしない存在

を淋しく思うだけだ。

この詩のポイントはどこにあるのか。単刀直入に言ってしまう  
えば、それは九行目から十行目に現れる「牧人の／田舎暦」と  
いうフレーズにある。イギリス文学の学徒ならば、そこにスペ  
ンサーの詩篇『牧人の暦』への言及を読み取るのだろうし、そ  
れはそれでいっこうに構わないことなのだろう。ただし、そう  
いった引喩的な解釈にひきずられすぎると、この詩はちっとも  
おもしろく読めない。むしろそれよりも、このフレーズ中の  
「田舎暦」という言葉に、じっくり目を止めてみることにしよ  
う。この言葉自体は、それほどとっぴなしろものではないかも  
そんなじよそらの田舎暦とはわけが違う——そう考えたほうが  
自然だ。なにしろ、この複合名詞の中では、「田舎」という空  
間と「暦」という時間が、ふいにいくわしているのだから。西



脇の「自伝」は、通常想定されるような、自己の経歴をめぐる通時的な回想にはとどまらない。むしろそれは、古今東西の文人作家等が植物たちや昆虫たちと共に座を囲んでいる、田舎の空間にまで化するのである。

おそらくそういった空間の出現をなかなば予測して、詩人はこの詩の冒頭二行も書いたのかもしれない。少なくとも、「ラオコーン」のような自伝が「描けない」のは、あたりまえと言えはあたりまえの話だろう。なぜならば、そもそもゴットホルト・エフライム・レッシングの『ラオコーン』は美学論の古典であって、いわゆる自伝ではないのだから。だがここでは、レッシングがその著の中で、絵画彫刻を空間芸術とみなし、詩文を時間芸術と目していたことを、少しばかり考え合わせてみてもいい。西脇がこのようなレッシングの分類に拠ることができれば、当然彼の詩による自伝はスタンダードで通時的な昔語りとなるだけのはずである。ところがご覧の通り、その詩は藤島武二、フローベール、ペイター、イエイツ等が「しずかにしやべりつゞけ」ている田舎の空間へと化してしまっている。そこでは「とんぼ」「蟻」といった昆虫たちや「ほうせんか」「しおん」といった植物たちがまったく「僕」と対等な生物として共存しているばかりか、必要があれば、「かたばみ」と「鬼百合」が人間の便宜的な分類などおかまいなしに結合しあって「かたばみ鬼百合」などという珍種を作り出しさえしている。こういった融通無碍な空間では、とてもレッシングが措定している

ような空間芸術と時間芸術の二項対立は存続されえない。だから我々読者は、むしろ「田舎暦」をありのままに受け止めてそれを楽しみ、二分法など忘れ去ってそれをはるかに凌駕する「はてしない存在」に思いを馳せることを勧められるのである。このようにして、西脇における忘却の詩学は、『Ambarvalia』以降の諸詩集においても脈々と息づいているばかりか、ますますそのスケールの大きさを増している。そのピークのひとつが最初に訪れるのは、やはり詩集『失われた時』の末尾四十行ほどにおいてであるようだ。そのすべては写しきれないので、さらに終結部に近い詩行のみを以下に引く。

ただようねむりは限りなくただよう

精霊の水の眠りのオファイリアの水苔の

砂丘のはまなでしこのはまゆうの女の

ねむりは浅瀬のさまようシバエビの

ねむりは野薔薇にふれてほほえみを

もらしまたねむりは深く沈む

いるかが鳴く

ねむりは永遠にさまようサフサフ

永遠にふれてまたさまよう

くないながよぶ

葦

しきがなくわ

すすきのほにほれる

のはらのとけてすねをひつかいたつけ

クルへのホテルになつたつけ

すきなやつくしをつんたわ

しほひかりにも……

あす あす ちやふちやふ

あす

あ

セサランセサランセサラン

永遠はただよう

既に諸家の論考により、右に引いた詩行を含む終結部がおびただしい引喩を宿していることが判明している——ジェイムズ・ジョイスの『フィンガンス・ウェイック』、紀貫之の『土佐日記』、ジョン・ラスキンの『ヴェニス石』、イエイツの『ダイシャクシギをたしなめて』等の文学作品。それに加えて、ジョン・エヴェレット・ミレーの「オフィーリア」やクールベの「眠るブロンドの女」等の絵画作品。こういった構成要素をかんがみると、確かにこの作品は数多くの引喩によって成立していると言えるのかもしれない。だが本質的には、「失われた時」は典拠の詩ではなく、むしろ典拠を解体し、忘却していく詩であ

る。なぜならこの詩は、水没するオフィーリア的な女性が自らの意識を失っていく過程を体現すると同時に、言葉が象徴的な機能を忘れていく過程をも提示しているのだから。末尾十行ほどで生じている濁点の剥落も、その過程において起こるひとつの出来事にすぎない。こうして西脇の作品は、「なにも象徴してゐない」詩的言語へと迫りながら、忘却につぐ忘却の彼方にただよう「永遠」を垣間見ることになるのである。

だが、もうこのあたりでいいだろう。「ただようぬむり」が「限りなくただよう」なかで、忘却についてあれやこれや考えることに、いったいどれほどの意味があるだろうか。象徴の忘却をめぐる考察などよりも、忘却という行為自体を实践することのほうが、はるかに楽しいことは言うまでもない。そんな楽しみを得るために西脇の詩集を繙くべきときが、わたしにもようやくやぐまためぐってきたようだ。

\*註

行友李風の戯曲「月形半平太」の初演は大正八年（一九一九年）。むしろ時代的にはエリオットの『荒地』と近い作品だが、それだけに西脇の耳には、「春雨じや、濡れて行く」の名台詞が古めかしく響いたであろうことは疑いを入れない。