九州大学学術情報リポジトリ
Kyushu University Institutional Repository

丸山薫とリルケ ： 『物象詩集』の方法

岩本, 晃代
九州大学大学院比較社会文化学府

https://doi.org/10.15017/15999

出版情報：Comparatio. 5, pp.131-138, 2001-03-20. Society of Comparative Cultural Studies, Graduate School of Social and Cultural Studies, Kyushu University
バージョン：
権利関係：

丸山薫とリルケ

――『物象詩集』の方法――

岩本晃代

一、はじめに

私は見る稽古をしてゐる。何故、すべてのものが私の中にずんずん深く入つてゆき、そしてこれまで何時もそこに止つてゐた場所にもはや止らうとしないのか、私には分からない。私の中には、私がそれについては何も知らない内部がある。すべてのものは、いま、そこまで行つてしまふ。そこで何が起つてゐるのやら、私には分からない。

これは堀辰雄が『四季』の創刊号（昭九・一〇）に訳出したリルケの「マルテ・ロオリッツ・ブリッゲの手記」からの引用である。明治四十二年十月、森鴎外が『太陽』（一五巻一三号）に初めてリルケの戯曲「家常茶飯」を翻訳してから約二十年後の昭和二年三月、茅野蕭々訳の『リルケ詩抄』（第一書房）が刊行された。この本は若き詩人達に愛読され、『詩と詩論』、『カスタニエン』等の雑誌に、リルケの詩や散文、研究論文がさかんに掲載されるようになる。最初にリルケ特集を組んだのは、「三好達治・丸山薫・堀辰雄編輯」の雑誌『四季』（八）で、昭和十年六月のことであった。続いて、同八月に東大独文研究会の『エルンテ』（七巻三号）が特集を組む。

これまでリルケの詩想を最も深く受容したのは、堀辰雄と立原道造だと言われてきた。堀辰雄は『マルテの手記』や『ドィーノの悲歌』等、リルケの作品について丹念にノートをとりながら愛と生死の問題をつきつめていき、立原道造はソネット形式とともに堀を通してリルケの詩想を受容していった。神保光太郎、津村信夫などもリルケを受容した詩人とされてきたが、主に影響を指摘されてきたのは、やはり堀と立原の二人であると言ってよいだろう。

だが、ここでリルケの方法意識という点に着目してみたい。先の引用部分には、マルテの言葉を借りて、リルケ自身の芸術の方法が語られている。〈私〉と〈すべてのもの〉という関係において、〈私〉は〈もの〉を〈見る〉稽古をしている。〈もの〉は〈私の中〉つまり〈内部〉に深く入ってゆくが、その〈内部〉について〈私〉は〈何も知らない〉、〈もの〉が入って行ったことによって〈何が起つてゐるのやら、私には分からない〉と創作の苦しみを告白する。こういった〈私〉（詩人）と〈もの〉との関係を追究しながら芸術を創作していく方法を最も深く受容した詩人は、丸山薫ではなかったのか。

本論では、薫の抒情の方法に、リルケの主に初期から中期にかけての作品の影響を指摘してみたい。

二、『物象詩集』の方法

昭和十六年二月刊行の『物象詩集』（河出書房）は、『帆・ランプ・鴎』（第一書房　昭七・一二）、『鶴の葬式』（第一書房　昭一〇・五）、『幼年』（四季社　昭一〇・六）、『一日集』（版画荘　昭一一・九）の既刊四詩集からの再録作品五十六篇と、新たに収録された《日本の空》章二十篇、その他の新作八篇の計八十四篇からなる自選詩集である。詩集刊行順ではなく、《日本の空》章、《一日集》章、《鶴の葬式》章、《帆・ランプ・鴎》章、《幼年》章の順に、およそ成立年代の新しいものから古いものへと並べかえられている。五章を薫は〈五つの時代〉と呼び、編集の経緯を〈かくすることに仍つて、時をり詩境の中で起した困乱をこの機会に是正しておき、併せて、一冊の本としての見栄えを出来るだけ良くしたかつたから〉と「自序」に書き付けている。

この序には、詩の方法について薫自身の言葉で語られている。

この詩集を編むに当つて、私は自分の作品に一貫して流れてゐる一つのつよい傾向を看取することが出来る。それは物象への或るもどかしい追求欲とそれへの郷愁の情緒である。それこそ私に詩を書かせる動機となり、また自分の詩をそれらしく特色づけてゐるもの

だらう。私と雖も抒情詩が古来伝統するところの、自然へのあはれや人の世の涙につながるこころ意気を排すものではない。実はといへば、私自身の常住はそれによつて揺り動かされてはゐる。しかも詩を企てるとき、心にたたみかかつてくるものは物象の放射するあの不思議な陰翳である。河口ひそかに泊つてゐる船のランプ、夕映えに照る松の枝から離れてゆく鶴のごとき雲、黙々として旅人のやうにわれとともに路を歩いてくる電柱のつらなり、さうしたものがいつも私の詩の世界に住んでゐる。過去はさうであつたし、未来もまた永久にさうであらうと思ふ。

伊藤信吉氏は、この序から二つの重要な問題を提起した。「伝統詩の抒情における自然へのあわれと薫における抒情がどのように異なるか」という「伝統詩の抒情とのかかわり」の問題と、「物象への郷愁」という方法意識の問題である。（注一）この問題を《帆・ランプ・鴎》章の「砲塁」、《鶴の葬式》章の「水の精神」から考察してみたい（注二）。

砲塁

破片は一つに寄り添はうとしてゐた
亀裂はまた頬笑まうとしてゐた
砲身は起き上つて
ふたたび砲架に坐らうとしてゐた
みんな儚い原形を夢見てゐた
ひと風ごとに　砂に埋れていつた
見えない海――候鳥の閃き

この詩は萩原朔太郎を感動させたことで知られ、発表当時から詩壇の注目を浴びた。（注三）最も成立年代の古い第三詩集『幼年』に見られたようなシンメトリックな構造の詩から、形式面での構成意識が後退し、また、内容においても、〈砲塁〉が素材であることから、詩調はメルヘン調から大きく遠ざかっている。〈儚い原形への夢〉が主題であるが、その〈夢〉は「幼年」（《幼年》章）の物語に出てくる〈夢〉とは異なり、抽象化された〈夢〉である。「幼年」の物語る〈わたし〉は登場せず、前半の主語は〈破片〉〈亀裂〉〈砲身〉という無機物である。詩人は、その無機物に〈頬笑まうと〉〈起き上つて〉〈砲架に坐らうと〉する意志を見ている。だが、その〈原形〉へ帰ろうとする意志は、決してかなえられない〈夢〉であって、ここでは詩人の心象がいつの間にか無機物の内部に入り込んでいる。久保忠夫氏は「〈原形を夢見〉ても、時空間の制約のもとにしか存在できない人間には永遠に原形に復帰することは不可能で、そこにままならなさがあり、ままならなさから虚無的な気分が生まれてくる。にもかかわらず、〈原形を夢見〉ることをやめない、といった心象風景を、彼独自の――彼以外には誰も思いつきそうもない――形象を組み合わせることによつて表現した」（「丸山薫」『人と作品　現代文学講座　昭和篇』明治書院　昭三七・四）と、その世界の特質をまとめている。「砲塁」の解釈は、概ね久保氏が述べるように、〈砲塁〉という〈物象〉による〈心象〉の表現というところに落ち着いているが、最後の一行についての解釈が定まっていない。三好達治は「〈見えない海〉は言葉通りどこにあるともない海、ただこの言葉からくる印象だけでこの場合には十分な海。〈候鳥の閃き〉も同様であろう。この短い二行は、無駄なお添物のような風でいわば無用の用を果たしている」（『学生教養新書詩を読む人のために』至文堂　昭二七・六）と友人らしい揶揄をこめており、成田孝昭氏は「〈見えない海〉は、暗黒・闇のためととるのではなく、文字通り〈砂に埋れて行つた〉ために海を見おろすことができず、わずかに空を舞う候鳥のみを見ることができるだけであるというふうに解することも可能ではなかろうか」（『読解講座　現代詩の鑑賞3』明治書院　昭四三・五）と、〈見えない〉という詩句を前行からの繋がりで解釈し、〈候鳥〉を実景としている。だが、ここで着目しなければならないのは、薫が〈見えない〉ものを詩に書いたということだ。

詩人は、なぜ〈見えない〉風景にこだわったのか。次は、同じ章に収められた「帆が歌つた」「ランプが歌つた」「鴎が歌つた」という連作詩である（注四）。

帆が歌つた

暗い海の空で羽搏いてゐる鴎の羽根は　肩を廻せば肩に触れさうだ

暗い海の空に啼いてゐる鴎の声は　手を伸せば手に掴めさうだ
掴めさうで　だが姿の見えないのは　首に吊したランプの瞬いてゐるせいだらう
私はランプを吹き消さう
そして消されたランプの燃殻のうへに鴎がきてとまるのを待たう

ランプが歌つた
私の眼にとどかない闇深く海面に消えてゐる錨鎖
私の眼のとどかない闇高くマストに逃げてゐる帆索
私の光は乏しい　盲目の私の顔を照らしてゐるばかりだ
私に見えない闇の遠くで　私を瞶てゐる鴎が啼いた

鴎が歌つた
私の姿は私自身にすら見えない
ましてやランプや　ランプに反射してゐる帆に見えようか？
だが私からランプと帆ははつきり見える
凍えて遠く　私は闇を廻るばかりだ

〈帆〉は〈掴めさうで　だが姿の見えない〉〈鴎〉を待っている。〈ランプ〉は〈私の光は乏しい　盲目の私の顔を照らしてゐるばかりだ〉と嘆き、〈私に見えない闇の遠くで　私を瞶てゐる〉〈鴎〉の存在をその啼き声で確かめている。では、鴎はどうか。〈私の姿は私自身にすら見えない〉と言っておいて、〈だが私からランプと帆ははつきり見える〉と、闇から光へと向かう。詩集のタイトル『帆・ランプ・鴎』のテーマが結実したこの連作には、〈見える〉〈見えない〉、可視と不可視という「砲塁」の〈見えない海〉に関連する重要な詩想が歌われている。同じ章の「闇」には、この不可視のもどかしさに諧謔味が添えられる。（注五）

闇
ランプを闇に点すと
ランプは叫んだ
――むかふの闇が見えない　見えない
むかふの闇に置くと
また叫んだ
――いま居た所が暗くなつた　暗くなつた

光を発する〈ランプ〉の〈見えない　見えない〉〈暗くなつた　暗くなつた〉という〈叫〉びは、人間の視覚という感覚への懐疑と、対象そして自己の存在というものへの不安によるものではないだろうか。同様に「砲塁」では〈候鳥〉の存在を〈閃き〉という言葉で、瞬時に闇の中にとらえ、それが〈儚い〉〈夢〉であることを見事に表現している。唯一の有機体でありながら、〈候鳥〉という硬質の詩句が、〈破片〉〈亀裂〉〈砲身〉〈原形〉という詩句の語感と調和し、凝縮した詩形に仕立てられている。

丸山薫はこれまで海への郷愁をうたった詩人として知られていたが、さまざまな〈物象への或るもどかしい追求欲〉によって、伝統的な抒情とは異なった新しい抒情の方法をひらいたのである。このような方法意識には、先に挙げたリルケの〈もの〉を〈見る〉という芸術の姿勢に共通したものがある。表現する詩人（主体）が対象（客体）にどう向き合うか。〈物象〉を見るという行為によって引き出される可視と不可視の懊悩。「砲塁」には近代の抒情の重要な問題が潜んでいる。さらにリルケがマルテをして語らせた〈すべてのものが私の中にずんずん深く入つてゆ〉という、自己の内部と物象との境界の消失といった発想について、つまり主体と客体の距離の問題を「水の精神」から考察してみたい。

水の精神
水は澄んでゐても　精神（こころ）ははげしく思ひ惑つてゐる

思ひ惑つて揺れてゐる
水は気配を殺してゐたい　それだのにときどき声をたてる
水は意志を鞭で打たれてゐる　が匂ふ　息づいてゐる
水にはどうにもならない感情がある
その感情はわれてゐる　乱れてゐる　希望が失くなつてゐる
だしぬけに傾く　逆立ちする　泣き叫ぶ　落ちちらばふ——
ともすればそんな夢を見て醒める
そのあとで　いつそう侘びしい色になる
水はこころをとり戻したいとしきりに祈る
祈りはなかなか叶へてくれない
水は訴へたい気持で胸がいつぱいになる
じつさい　いろんなことを喋つてみる　が言葉はなかなか意味に
ならない
いつたい何処から湧いてきたのだらうと疑つてみる
形のないことが情ない
軈て憤りは重なつてくる　膨れる　溢れる　押へきれない
棄鉢になる
けれどやつぱり悲しくて　自分の顔を忘れようとねがふ
瞬間——忘れたと思つた
水はまだ眼を開かない
陽が優しく水の瞼をさすつてゐる

タイトルの〈精神〉に〈こころ〉というルビが振られたこの詩が、『苑』（第一冊）（昭九・一）に発表されると同時に、さまざまな雑誌に取り上げられた。「最近読んだこの国の詩作品の中で最も打たれた」（神保光太郎「詩・時評」『鶴』第一輯　昭九・四）、「氏の一つの頂点を示す作品」（内田忠「詩壇時評——丸山薫の詩」『椎の木』四巻五号　昭一〇・五）「近頃の詩といつてよい見事な作品」（保田与重郎「詩壇時評」『日本浪曼派』一巻四号　昭一〇・六）等、いずれも高く評価している。一方、半谷三郎は、〈傑作〉（「感想」『麺麭』三巻三号　昭九・三）と言いながら、『帆・ランプ・鴎』時代の魅力であった詩の構成力の豊かさが、感性の豊醇に傾いている点を指摘しており、それは神保が「詩的道程の転期的作品である」（前出）と言ったことと無関係ではない。だが、乾直恵が「この詩を貫く精神は『帆・ランプ・鴎』による「砲塁」とも正に相似形をなすもの」（「鶴の葬式」『苑』一巻二号　昭一〇・七）と述べたように、萩原朔太郎を感動させた「砲塁」の方法は、「水の精神」にも一貫して引き継がれている。

ここで主語は〈水〉である。詩人は〈水〉という物象を見る観察者である。前六世紀に古代ギリシャの哲学者ミレトスのターレスが「水は万物の根源なり」と言ったことはよく知られている。その後エンペドクレス、アリストテレスの元素観に引き継がれていったが、近代科学の進歩とともに、これらの古い物質観は消滅し、水が元素ではなく化合物であることが明らかになった。生活、生存に最も重要な物質である〈水〉という〈物象〉について、詩人は、それを〈原形〉ととらえ、〈原形〉そのものの内部に入り込んで〈儚い夢〉を叶えようとしている。順に詩を追ってみよう。

この詩は内容から大きく四つに分けることができる。（注六）

最初の二行。詩人は〈水〉という物象を観察し、そこに〈精神〉の存在を確認している。外面は〈澄んでゐても〉、その内面は〈はげしく思ひ惑つてゐる〉〈揺れてゐる〉ことを。ここでは、詩人は観察者としての位置を保っている。

三行目から九行目。詩人のこころは次第に〈水〉へと移りはじめる。〈水は気配を殺してゐたい〉。これは〈水は〉と書かれていながら、詩人の精神と〈水の精神〉が同一であるかのように感じさせる一文である。〈意志〉の呼吸、そして〈感情〉の外面の烈しい動きが〈われてゐる〉〈乱れてゐる〉〈傾く〉〈逆立ちする〉〈落ちちらばふ〉という運動的物理的な詩句によって、また、内面が〈希望が失くなつてゐる〉〈泣き叫ぶ〉という人間的な詩句で表現されている。擬人法にも細やかな意識が感じ取れる。さらに、烈しさを投げ出しておいて、〈ともすればそんな夢を見て醒める〉と、現実と夢を交錯させ、〈そのあとで　いつそう侘びしい色になる〉と、再び観察者の位置へと戻っている。

十行目から二十行目。〈水はこころをとり戻したいとしきりに祈る〉——この詩句は重要である。分散、遊離してしまった〈こころ〉。それを〈とり戻したい〉というのは、〈原形〉そのものへの懐疑から発せられた言葉であろう。万物の根源であるはずの〈水〉にも、〈いつたい何処から湧いてきたのだらう〉という深い懐疑があり、〈形のない〉ことへのもどかし

さ、不安がある。この時点で、観察者であった詩人は、物象の内部に入り込んで〈水〉となり、物象の内部から〈憤り〉を発しようとする。〈憤り〉は〈膨れる〉〈溢れる〉〈押へきれない〉〈棄鉢になる〉。〈水〉の内部に充満したパトスは、行き場を失っている。これは近代人の自意識のメタファーともいえるのではないだろうか。ここで〈水〉は爆発しない。〈けれどやつぱり悲しくて　自分の顔を忘れようとねがふ〉のである。昂揚した詩調は急激にそのトーンを落とす。〈瞬間――忘れたと思つた〉。爆発一歩手前の瞬間で〈水の精神〉から詩人の精神が離脱する。

最後の二行。詩人は再び外面から〈水〉を見ている。〈水はまだ眼を開かない〉という反転した表現によって、詩人が観察者であることが示されている。最終行〈陽が優しく水の瞼をさすつてゐる〉。〈水〉の視界は閉じられたままだ。それを見ている詩人は、完全に外面に、物象の外側に位置している。

詩人は、あたかも音楽を奏でるかのように四部分を構成する。その過程で、対象を見るという行為に始まり、可視・不可視の〈もどかし〉さに懊悩しながら、主体は客体との距離を縮め、時には一体化し、時には分離しながら、存在ということへの深い懐疑へと誘い込まれていくのだ。〈私の姿は私自身にすら見えない〉（「鴎が歌つた」）という〈鴎〉の歌は、この詩では〈水〉という〈物象〉によって立体的に構築され、〈精神〉の歌として歌い上げられている。

このような発想と方法をどこから学んだのか。次章で、リルケとの関連を具体的に述べてみよう。

三、丸山薫とリルケ

これまで薫のリルケからの影響については、「リルケ風」「リルケ的」という指摘にとどまり、一方では飛高隆夫氏が「リルケとはまったく違う」ことを強調してきた。（注七）だが、薫の方法意識には、『新詩集』『マルテの手記』等、主に初期から中期にかけてのリルケの影響が明らかに認められる。リルケの『新詩集』（一九〇七年）所収の「薔薇の内部」を茅野訳『リルケ詩抄』から引用してみよう。

薔薇の内部

何処にこの内部に叶ふ
外部がある。どんな痛みを
人はかういふ麻布で蔽ふのか。
なんといふ天が此中に映ずるのだ。
これ等の開いた薔薇の、
憂のない花の
内海に。見よ、
彼等がゆるやかの中の緩かに
横つてゐるさまを、慄へる手が
彼等を散りこぼすことも出来ぬやうに。
彼等は殆ど自分をも保てない。
多くの花は溢れさせ、
内部から流れ越え、
いよいよ充ちてゆく
日の中へこぼれ入る。
全き夏が一つの部屋になるまで、
夢の中の一つの部屋に。

〈薔薇〉は〈殆ど自分をも保てない〉で、〈内部から流れ越え〉〈外部〉と一つになる。事物へと移入された感情が、事物の内部から外部へと発散されることにより、内部と外部の境界が消失し、主客の一体化が実現されている。これは薫の「水の精神」における〈はげしく思ひ惑つてゐる〉、〈気配を殺してゐたい〉、〈どうにもならない感情〉を持つ〈水〉の〈精神〉であり、リルケの事物詩の傑作に、薫の〈物象〉詩の方法を見ることができる。このようなリルケの受容の跡は、薫の詩歴のごく初期のうちから見受けられるのである。

『リルケ詩抄』には『新詩集』の名作「豹」も訳出されており、薫は翌月の昭和二年四月号の『近代風景』（二巻四号）に「豹はまはる」という詩を発表した。（注八）

豹　　リルケ
――巴里の植物園で

格子の通り過ぎる為めに
彼の眼は疲れて、もう何にも見えない。
彼には数千の格子があるやうで、
その格子の後に世界はない。

しなやかに強い足なみの音もない歩みは
最も小さな輪をかいて廻つて、
大きな意志がしびれて立つてゐる
中心を取巻く力の舞踊のやうだ。

唯をりをり瞳の帷が音もなく
あがる。――すると形象は入つて
四肢の緊張した静さを通つて行く――
そして心で存在を止めるのだ。

豹はまはる　　丸山薫

豹が歩いてゐる
眼に見えぬ格子をば摩りぬけるやうに
豹が空間を歩いてゐる

ぴかり　ぴかり　とその腹をかゞやかし
また身をひねりかはしながら
まるで人々の眩暈をば誘ふやうに
絶えず跫音もなく歩き廻つてゐる。

「豹はまはる」は、「豹」とモチーフがほぼ同じであり、おそらくリルケに倣ったものと言って間違いないだろう。だが、「豹はまはる」の方は、檻の中を歩き回る〈豹〉を外面からとらえているに過ぎず、「豹」から素材を借りた程度で、詩想の深みはリルケのものとはくらべものにならない。リルケの「豹」の三連目は難解だが、〈豹〉を見ていた詩人が、〈豹〉の視覚に入り込んで重なるという、主体と物との関係が詩の中心詩想となっている。このような〈形象は入つて〉主体と事物が一体化するという発想は同じ詩集の「薔薇の内部」にもはっきりとあらわれていた。

薫は、自分の創作方法についてほとんど語ることをしなかった詩人である。『物象詩集』の序は、その数少ない詩人の自解であり、『四季』にもリルケについて書いたものは見当たらない。だが、津村信夫が〈この手紙は、かつて丸山薫氏が、縁深い田園にあつて詩業にいそしむるある青年にあてて書かれた手紙である。それが、たまたま、丸山氏の手元に戻つて来てゐたものを、一夕、私は見せてもらつた。〉と「註」をつけた書簡が昭和十三年六月号の『四季』（三七）に掲載された。この書簡には「若き友への手紙」というタイトルが付けられており、薫が付したかどうかは明らかではないが、『カスタニエン』に連載されていた武田昌一訳「或る若き詩人に送れる手紙」を意識したものと思われる。（注九）

ランプを歌ふときには、ランプそれ自体の形なり光なりはとるにたらぬ無機物質なれども、そのランプによつて己が心情の中に醸し出された、ランプとそつくりの形なり光なりをもつた無機体ならぬいま一つのランプが詩になるのであつて、それを紙に写すことによつて、ランプの歌が出来上るのです。

この「若き友への手紙」の言葉は、序に書き付けた〈詩を企てるとき、心にたたみかかつてくる〉〈物象の放射するあの不思議な陰翳〉について語ったものである。さらに「手紙」には、〈物自体に潜入し、実体に迫る心持と云ひ、ぴつたりとした心持と云ひ、実は対象を自己に容れる心に他ならず。〉と、リルケの詩法に重なる重要な詩想をも述べている。薫が自選詩集に敢えて付けたタイトルの〈物象〉という言葉は、翻訳語として使用はされていたものの、昭和十六年当時の国語事典には無く、一般的に定着したものではなかった。（注一〇）〈物象〉は、単にリルケの初期の詩集『形象詩集』に倣ったものではなく、Bildの訳語である〈形象〉に、〈物自体に潜入〉し、〈対象を自己を容れる心〉という詩想を込め、自らの詩語として、詩集に冠せられた言葉である。

次に挙げるのは、戦後に発表された詩「怖るべき方法」（『銀河系』二

巻二号　昭二三・五）である。（注一一）

怖るべき方法

リルケはシャトウ・ド・ミュゾットに暮した
家政婦とふたりで――

古城の園に
彼は薔薇の花を咲かせた
けれど　ミュゾットを愛したのではない
純粋に光と風と寂寞だけが欲しかつたのだ

孤独の中で　ひたすら自分を透明にし
それをとおして形象を一点に絞つた
生命の流を止めつつ発火させて歌うという
あの怖るべき方法で詩を書いたのだ

風土？　人？
それらの上には手巾も投げなかつたろう

〈自分を透明にし／それをとおして形象を一点に絞〉る詩人は、格子の中の〈豹〉であり、〈生命の流を止めつつ発火させて歌うという〉強烈な芸術の方法を早い時期から薫は受容し、戦後も自分の問題としてあたため続けたのだ。

四、終わりに

『四季』という雑誌は、急進的なモダニズムの軌道を修正する意図を持ってはいたものの、もともとスローガンを掲げて運動を展開するようなものではなく、堀辰雄の友情による緩やかなサロン的な雰囲気の雑誌だった。「『四季』派」という言葉には、伝統詩を守りながら、そこにエスプリ・ヌーボーを折り込んだ三好達治のような詩風がイメージされ、三好をはじめ立原道造や津村信夫が主に研究対象とされてきた。丸山薫は、三好が療養中、堀が信濃へ長期滞在中であったことから、編輯実務をほとんど任され、『四季』の存続に重要な役割を担っていたにもかかわらず、その世界を明らかにされないまま、異質な詩人として片付けられてきた。リルケの受容について、ほとんど注目されることがなかったのも、こういった状況に起因している。だが、丸山薫はリルケの作品に実存的な解釈をしながら、堀辰雄や立原道造とは又別の側面からリルケを受容し、「砲塁」や「水の精神」等の優れた詩によって新しい近代の抒情を拓いたのである。

『物象詩集』には、戦前の薫の〈五つの時代〉がある。本稿では、《日本の空》章について触れることができなかった。昭和十六年という時代を背景に、急速に方法意識が衰退していったこと、その抒情の行方についての考察は今後の課題としたい。

【注】

（注一）「解説」（『現代日本詩人全集　第一一巻』創元社　昭二八・一一）に拠る。

（注二）「砲塁」は、初出『詩神』（七巻一号）（昭六・一）、第一詩集『帆・ランプ・鴎』（第一書房　昭七・一二）所収。「水の精神」は、初出『苑』（第一冊）（昭九・一）、第二詩集『鶴の葬式』（第一書房　昭一〇・五）所収。

（注三）「丸山薫と衣巻省三」『四季』（三）（昭一〇・一）の中で「丸山君の詩である。悲しい歌だ。絶望的な詩だ。僕はこの詩を読んで感動した。これほどやるせない思ひをしながら、この詩人が尚生活して居られるのは、その「原形」の帰ろうとする、イデアの儚い意志と希望があるからだ。」と絶賛した。

（注四）初出は『セルパン』（一〇）（昭六・一二）で、原題は順に「帆の歌」、「ランプの歌」、「鴎の歌」。『帆・ランプ・鴎』に所収。

（注五）初出は『文芸汎論』（三巻三号）（昭八・三）で、原題は「夕暮」。『鶴の葬式』所収だが、『物象詩集』では、「闇」と改題されて《帆・ラ

ンプ・鴎》章に収められている。

（注六）鮎川信夫氏も「抒情詩のためのノート」（『ひまわり社　昭三二・一）で、同様に詩を四部分に分け、「ちようど漢詩の法則である起承転結を思わせるような整つた格調を感じさせるのもですが、一面、序曲から終曲にいたる音楽にも似た、見事な感情の流れを描いています。」と、その構成力を評価している。また、「第二の部分まで、水の精神を外部から眺めてとらえていた作者は、第三の部分では内部に深く入り込んでいます。形はおなじ擬人法でも、一方は外部から内部へ向つている普通の擬人法であり、他方は内部から外部に向う、擬人法ということが出来るでしょう。」と、擬人法に着目しながら主客の距離の問題について示唆的な見解を述べている。

（注七）秋谷豊氏は『物象詩集』の序から「ここできわめて重要なことは、丸山の詩のリルケ的な傾向についてである。三好はそれを「ややリルケ的」と言っているのであるが、丸山の即物的な手法はリルケに学ぶところが多かったのではないかと思われる。」（「丸山薫」『近代の詩と詩人』有斐閣　昭四九・一二）と述べている。また、飛高氏は、「丸山薫の『郷愁』」（『近代の詩精神』翰林書房　平九・一〇）において、序の（物象）という言葉に着目し、『広辞苑』によって「物象」と「現象」の語意を確かめて「もともと、「物象」の本質などというものはありえない」とし、「丸山薫にとって「物象」は、決してその本質を追求するといったたぐいのものとして存在したのではない」と述べる。その見解を引き継いで、同書所収の「丸山薫の『物象』」で、リルケが「物自体」の本質を追求する詩人として理解されたことに対し、薫を「夢想」する詩人とし、「丸山薫にとって、「物体」はあくまで自己の「人生へ」の感情を表現するための「方便手段」であって、その本質を追求するというような形で存在するようなものではなかった。しかし、周囲の若い詩人達は、丸山を、その詩のイメージ喚起力の強烈さをも含めながら、リルケ的詩人と見たと考えてよいであろう。丸山自身も、いつしか、そのような評価を聞き慣れたところに、やがて（昭和十六年二月）、自らの総合誌集を『物象詩集』と名づけ」たと述べ、「丸山薫が、その本質において、まったくリルケとは異なる詩人」であると強調している。

（注八）「豹はまはる」は、「豹」と改題され、改稿されて第三詩集『幼年』（四季社　昭一〇・六）に収録された。『物象詩集』には収められていない。

（注九）武田昌子一訳「或る若き詩人に送れる手紙」は、『カスタニエン』（六）（昭九・四）、同（七）（昭九・六）、同（八）（昭九・一〇）、同（九）（昭九・一二）、同（一〇）（昭一〇・二）号に五回にわたって連載された。

（注一〇）当時の辞書『大日本国語辞典　第二巻』冨山房（大正五年一〇月五日初版、昭和十五年一月二五日修訂版）には、「形象（名）かたち。さま。なり。形態。形状。」とあるが、『大日本国語辞典　第五巻』冨山房（大正八年一二月一五日初版、昭和十六年二月二八日修訂版）の「ぶっしゃう」の項には「物象」という言葉が無い。『大日本百科辞書　哲学大辞書』同文館蔵版（明治四五年六月初版）にも「形象」はあるが「物象」なく、『日本国語大辞典　第十七巻』小学館（昭和五十年九月一日）では「物象」について「一、物のかたち。また、自然の姿。二、昭和十八年（一九四三）の中等学校令によって設けられた科目名。生物を除き、物理学、化学、鉱物学、地学などに関連する内容を取り扱った。新学制によって廃止。」とある。管見の限り古くは上田敏訳『海潮音』（本郷書院　明三八・一〇）所収のマラルメ「嗟嘆」に付された解説に「物象を静観して、これが喚起したる幻想の裡、自から心象の飛揚する時は「歌」成る」という用例がある。また、萩原朔太郎の詩「遺伝」（『青猫』新潮社　大一二・一、初出は『日本詩人』一巻三号　大一〇・一二）にも、第四連部の詩句「ふるへる物象のかげの方から」に使用され、詩論にも用例がある。リルケ関連では、谷友幸が『カスタニエン』（改六）（昭一三・七）に訳出した「風景画論」の中に、「物象」という訳語が見られる。以上から、「物象」という言葉は、明治期から翻訳語として使われはじめ、その後も長く文学論や芸術論において使用されていたが、一般的に定着したものではなかったものと推察される。

（注一一）『青春不在』（創元社　昭二七・八）所収。この詩集には、他にもリルケがトルストイを訪問した際のエピソードを素材にした「緑なる実存」等、リルケに関連した詩が収められている。