

# リズムと抒情の詩学

― 金時鐘 『長篇詩集新瀉』 の詩的言語を中心に

一橋大学大学院言語社会研究科

LD0206

呉世宗

五感の形成は、今日までの世界史全体の一つの仕業である

カール・マルクス『経済学・哲学草稿』（一八四四年）

から山に、桜を植えて、から人に、やまと男子の、歌うたはせむ。

与謝野鉄幹『東西南北』（明治二十九年七月）

思うに希望とは、もともとあるものともいえぬし、ないものともいえない。  
それは地上の道のようなものである。もともと地上には道はない。歩く人  
が多くなれば、それが道になるのだ。

魯迅「故郷」（一九二二年）

# 目次

序章	1
第一節 本研究の目的	1
第二節 研究環境及び『新潟』研究史	5
第三節 本研究の構成	9
第一章 まみれることのない純粹な短歌から、垢じまない抒情へ	12
はじめに	12
第一節 短歌的抒情による実存と情景の変質	14
第二節 日本近代詩歌からの影響	21
第二章 明治二〇年代におけるリズムと抒情の再編制過程	28
第一節 時枝誠記のリズム理論―「場面」について	28
第二節 『新体詩抄 初編』の役割	32
二・一・はじめに	32
二・二・「音調」と「平常ノ語」	33
二・三・徳としての「本音」	36
第三節 韻律についての諸議論	40
三・一・音数律の限界	40
三・二・リズムと理としての余情	44
第四節 本質としての内容とその再編	46
四・一・内容の感情化―森鷗外	46
四・二・内容のナショナルな編制―日清戦争、故郷、詩、詩論	49

第五節 リズムと抒情の結合―共同化するリズム 57

五・一 高山樗牛の詩論 58

五・二 島村抱月の詩論 59

第三章 金素雲訳『乳色の雲』の金時鐘への影響……………66

はじめに 66

第一節 金素雲訳『乳色の雲』の受容の仕方―佐藤春夫を中心に 68

第二節 「半創作」的翻訳とは何か―『朝鮮詩集』の基調 73

第三節 翻訳の方法及び思想―「私」と対象の分節、自己触発、「こころの翻訳」 76

第四節 金時鐘訳『再訳 朝鮮詩集』について 82

四・一 表現されたリズム 82

四・二 論理の工夫 84

四・三 対象と「私」―「心」の対象化、抒情をはずすこと、呼びかけ 88

第五節 翻訳が認識に与える影響について―植民地状況を中心に 95

第六節 本章のまとめ 101

第四章 小野十三郎『詩論』と金時鐘の関係……………104

はじめに 104

第一節 小野の「リズム」が批判するもの 106

一・一 生活 106

一・二 音楽―アララギ派と萩原朔太郎を中心に 109

第二節 「批評」―言葉、生活、素朴さ、科学 115

第三節 「リズム」と「批評」 119

第四節 金時鐘における「リズムとは批評である」―「自然」と距離 120

第五章 距離の多角的表現―『長篇詩集 新潟』の方法論に至るまでの過程……………134

はじめに 134

第一節 『地平線』 134

一・一・時代背景 134

一・二 『地平線』の表現について 136

第二節 『日本風土記』―距離の多様な表現 148

第六章 道と変身……………164

はじめに 164

第一節 道と光 165

第二節 擬態としての「日本語」と「擬態」としての自己の交差―分裂する自己 176

第三節 「擬態」としての自己と朝鮮語の関係 184

第七章 意志―日本語への報復と距離の問題化について……………194

第一節 意志について 194

第二節 「蛹」と日本語―停滞と「日本語への報復」の発現 214

第三節 身体による距離への問いかけと世界の開示 224

三・一 吹田・枚方事件 224

三・二 排泄と身体 225

三・三 もよおす身体と世界 235

第八章 歴史と自己―金時鐘のリズムの思想……………246

はじめに 246

第一節 汀線―日本と朝鮮のはざま 249

第二節 故郷について 260

二・一・ つぶやき―語りの行方	260
二・二・ 重層化する故郷	265
二・三・ 故郷と「つぶやき」の関係	274
第三節・ 船から骨へ―証言としての詩	278
三・一・ 証言と詩の重なりあい	278
三・二・ 「船」―航海しないもの	279
三・三・ 「水死人」―無音なる残余	284
三・四・ 炎そして「船」―出来事の現われと喪失	289
三・五・ 骨から灰へ、灰から骨へ	295
第四節・ 小括―『新潟』に現れるリズムの思想	298

結論	308
----	-----

参考文献	318
------	-----

金時鐘簡易年表	
---------	--

## 序 章

### 第一節 本研究の目的

本研究の目的は、リズムと抒情という観点から、金時鐘『長篇詩集新瀉』<sup>[1]</sup>についての一つの読みを提示することである。そのため、「リズムと抒情の詩学」という、やや幅の広いタイトルを付したことを説明する必要があるが、まずは金時鐘の来歴について触れておきたい。

金時鐘は、現在の朝鮮民主主義人民共和国（以下、北朝鮮と略記）の一地域である元山で、一九二九年に生まれている。その後、幼少期に母（金蓮春）の育った済州島に移住している。父（金鑽國）が知識層に属する人であったこともあり、自宅には日本語の新聞だけでなく、日本語の世界文学全集も置いてあり、金時鐘はそれらを読み漁る少年だった。そのみならず島崎藤村、北原白秋といった日本の近代詩人たちの詩集を好んで読み、その影響もあって、金素雲訳『乳色の雲』（一九四〇年、河出書房）に朝鮮の詩情と日本のそれとの類似を読み取り、感激も覚えたという。

金時鐘の少年時代は、南次郎が一九三六年に第八代の朝鮮総督府総督に就任し、また一九三七年の中日戦争勃発もあって、皇国臣民化政策が頂点を極めていた時期にあたる。国体明徴、内鮮一体、忍苦鍛錬という皇民化政策の三大スローガンの下、創氏改名、日本語の日常生活での常用、皇国臣民の誓詞斉唱等が強制された。また学校教育においては、一九三八年三月の「第三次朝鮮教育令」以降、朝鮮語の授業が実質的に有名無実化し、「国語」＝日本語教育が徹底される時期でもあった。これは「国語」教育により「国民」精神を「涵養」するという名目のもとでの施策であったが、言うまでもなく将来的に日本軍の兵士として朝鮮人を徴兵するという目的も持ったものであった。文学的な側面に目を向けるならば、日本の詩歌は、「徳性」を「涵養する」という目的のもと、皇民化政策以前の一九一一年に、すでに「国語」や「唱歌」科目に組み込まれている。一九三九年には、「君が代」「紀元節」「天長節」といった歌が収められた『みくにのうた』（朝鮮総督府編）が、植民地用の別冊教科書として用いられさえした。つまり日本の詩歌は、「唱歌」や「国語」の中に組み込まれることで、皇国臣民ひいては日本兵としての朝鮮人を育む役割の一翼を担っ

### 註

(1) 金時鐘『長篇詩集新瀉』、構造社、一九七〇年八月。以下『新瀉』と略記。金時鐘の詩集だけを出版年順に列挙する。『地平線』（一九五五年二月、ヂンダレ発行所）、『日本風土記』（一九五七年一月、国文社）、『新瀉』、『猪飼野詩集』（東京新聞出版局、一九七八年）、『光州詩片』（福武書店、一九八三年）、『化石の夏』（海風社、一九九八年）がある。また『地平線』から『光州詩片』まで、そして詩集に収められなかった作品も集めた『集成詩集原野の詩1955-1988』（立風書房、一九九一年）がある。以後『新瀉』からの引用は、若干の修正は施されてはいるが、全て『集成詩集原野の詩1955-1988』からであり、詩を引用した場合、直後にページ番号（漢数字）だけを示す。

ていたのである。金時鐘の日本の詩情に対する敏感さは、自発的な読書を含め、上述した状況下における教育を通じて形成されたものである。その結果、金時鐘の中には「軍人か抒情詩人かということが〔……〕矛盾なく住みつ」くことになった<sup>②</sup>。まさに模範的な皇国少年だったのである。

ここから言えることは、日本の近代的な抒情とリズムは、日本国内に留まらず植民地朝鮮にも拡がることで、共通する感性の空間を作り上げようとするものであったこと、そのためそれは感情レベルでの日本と朝鮮の一体感を惹起させるものであったということ、である。金時鐘が「短歌的抒情」ないし「日本の抒情」と呼ぶものも、この日本を越えて共有を強いられた感性の秩序を指している<sup>③</sup>。

本研究が金時鐘『新瀉』の読解を通じて論じていくのも、この日本語の「リズム」と「抒情」が抱える問題についてである。そのため本研究は、大きく二つの課題を設定した。

一つは、植民地化の一翼を担った日本の近代詩の抒情とリズムがその起源的な場面においてどのように形成されたのかである。だが言うまでもなく、「抒情」も「リズム」も、確定的な概念として取り出すことは困難なものである。う。「情」とは何かは哲学的な問いでもあるし、文化的なバイアスも考慮する必要があるものである。また、「抒情」とは「情」を「抒」べるものだとする場合でも、表現と表現されるもの、あるいはそれらと表現者の関係は検討されるべき基礎的課題となろう。同様に「リズム」を定義することも、「絶望的な仕事」(W・アーペル)と言われるように困難なものである。一方でリズムは音長、音高、音色、音の布置、アクセント、音数、周期的な反復の有無等、多くの構成要素を持つ。他方でL・クラークスが「リズム」と「拍子」を対立的に論じたことに示されるように<sup>④</sup>、リズムはパルス、拍子、強勢といった深く関連しあいながらも異なる諸概念との差異の中にある。このように「抒情」にしる「リズム」にしる、内包的にも外延的にも検討すべき課題はあまりに多い。

だが本研究では、このように定義しがたい「抒情」と「リズム」を、その抽象度を高め、一般的な概念として規定することは目的としていないので、次のような問いを設定した。すなわち日本近代詩の形成の起源的な時期に、伝統的な韻律に対して「リズム」概念はどのように練り上げられていったのか、それにより「抒情」の質にいかなる影響が及んだのか、である。要するに「リズム」と「抒情」を歴史的な観点から考察するのである。

そしてもう一つの課題は、この日本近代詩の起源における「リズム」と「抒情」の近代化、そしてそれがもたらした結果と、日本語によって書かれた『新瀉』の詩的言語を比較することで、作品の独自性を明

② 金時鐘、倉橋健一他「短歌的抒情の否定—小野十三郎の世界」、犬飼、福中編『座談 関西戦後詩史 大阪篇』、ポエトリ・センター、一九七五年、二二二頁。

③ ③とはいえ朝鮮半島における日本の近代詩の抒情の浸透の度合いは低かったと思われる。宮田節子が指摘するように、民衆の日本語識字率は、植民地末期においても低かったからである(宮田節子『朝鮮民衆と「皇民化」政策』(未來社、一九八五年)一一・四四頁参照)。むしろここには、金時鐘のような知識層に属するような家庭と、そうではない民衆の間の植民地下における経験的なものズレがあると思われる。

④ Ludwig Klages, Vom Wesen des Rhythmus, Verlag Gropengießer, Zürich und Leipzig, 1944 (L・クラークス『リズムの本質』、杉浦実訳、みすず書房、一九七一年)。



らかにしていくことである。

つまり本研究は、「リズム」と「抒情」の一般的な概念規定を行うことも、また『新潟』だけに対象を限定し解釈を施すことも目的としてはいない。そうではなく、日本と朝鮮半島に拡がる感性の空間の実質を金時鐘の詩を通じて問い返し、それにより彼が紡ぎだす詩的言語の独自性を、「比較」文学的な問いから探求するものである。本研究のタイトルも以上の問題の設定に由来する。

金時鐘が身につけた幼少期の「日本の抒情」のあり様ではなく、明治二〇年代（一八八七）における朝鮮半島に拡がる直前の抒情とリズムの議論を中心に採組みとして扱うのは、主に二つの理由からである。一つは、日本語における「リズム」とは何かを検討される過程で、近代的な「抒情」が生成してくる姿が明治二〇年代において見えやすい形で現れるためである。もう一つは、この時期に生成する「リズム」と「抒情」に日清戦争を背景としたナシヨナリズムが混入することで、その結果、両者は現実と過去の認識にも強い影響を及ぼすものとして再編されることになるからである。それは抒情とリズムが単なる文学的な範疇を越えて、独自の政治性を持つてはつきりと見せてくれる。本研究が主に焦点を合わせるものも、後者の認識に関わる問題である。つまり明治二〇年代に取り交わされた議論は、近代的なリズムと抒情が生成する姿とそれらが抱えることになる問題点を明確化するのに有意義な時期なのである。

日本近代詩史の全てをカヴァーすることは到底できないが、明治二〇年代に編制される「リズム」と「抒情」が帯びるこの特色は、その後の文学史的な動向にも引き継がれていくものであると考えられるものである。したがって本研究で扱うところの「リズム」は、作品ごとの具体的な音数であったり、あるいは、例えば時枝誠記が提示したような「等時的拍音形式」といった時間形式を基に抽出される音群の規則性のことではない。「リズム」として扱われるのは、抒情や認識に及ぼす作用であり、その思想性である。要するに「抒情」と「リズム」の問いを認識の問いとして論じられるのである。このことは『新潟』を解釈していく際に、決定的に重要な問いとなる。この点に関連して金時鐘の『新潟』出版までの歴史的な経験について立ち入っておきたい。

一九四五年の解放後、金時鐘は、唯一憶えていた朝鮮語の歌「愛しのクレメンタイン」（日本では「雪山讃歌」）を通じて朝鮮人に立ち返っている<sup>(5)</sup>。その後済州島では一九四八年四月三日に、米軍政統治下での韓国側単独選挙に対する島民の反対運動及び武装闘争と、警察・軍・右翼青年団による島民の大量虐殺事件、所謂「済州島四・三事件」が起きる。金時鐘はそこにパルチザンとして関与している。一九四八年

(5) この間の事情については、金時鐘「クレメンタインの歌」（金時鐘『在日』のはざまで）、立風書房、一九八六年、所収）を参照のこと。

五月、郵便局襲撃事件<sup>⑥</sup>に失敗した金時鐘は、地下に潜伏することになり、一年後の一九四九年五月ごろに日本に逃れてきている。日本に渡ってから、金時鐘は日本共産党（以下、日共と略記）に入党し、民族対策本部（以下、民対と略記）の指導の下、民族学校の再建や、雑誌『朝鮮評論』の運営に携わった。だが一九五一年の朝鮮戦争勃発後、日共の実力闘争方針の下で、一九五二年には日本における軍事基地粉碎・武器輸送阻止を狙った吹田・枚方事件に関わり、再び潜伏することになる。

その金時鐘が日本語で詩を書くことを自覚的に問いはじめるのは、一九五三年に、民対から文化サークルの結成とサークル誌創刊の命が、日共から在日朝鮮人の組織である在日朝鮮統一民主戦線（以下、民戦と略記）にあり、金時鐘が責任者となって『ヂンダレ』を発行することによってである。その『ヂンダレ』に掲載された作品は、金時鐘のものを含めほぼ日本語で書かれたものであった。だが一九五五年五月の在日朝鮮人総聯合会（以下、朝鮮総聯と略記）の結成後、「朝鮮人は朝鮮語で創作活動すべし」と文化方針が転換されることになる。重ねてその時期は、北朝鮮への帰国運動が活発化し、帰国することが在日朝鮮人の民族性を測る試金石とされるところがあった。朝鮮総聯に所属しつつも、帰国もせずまた朝鮮語による創作の強制に反対した金時鐘は、「民族的主体性の喪失者」として、一〇年にわたり作品を発表する場を失うこととなる。そのため『新潟』も一九六一年には完成していたが、組織の圧力によって、一九七〇年に出版されるまで自宅の金庫で嚴重に保管されたままとなった。

以上の『新潟』出版に至るまでの過程と、それを取り巻く時代の背景については、本論でも論じることになる。だがここで指摘しておくべきことは、簡単ではあるがここまで述べた歴史的・思想的・言語的な問題を『新潟』は対象としており、そのような背景知識なしには読むことが困難な詩集になっているということである。当然ながら『新潟』は、歴史的事実を抒情的に表した作品ではなく、日本的な抒情に流されず、むしろそれを変容させつつ歴史の出来事を現わそうとしている。つまり『新潟』の言語表現が提起する「リズム」と「抒情」の問いは、認識とその表出の問題に関わっているのである。その際に『新潟』で主に用いられるのが、「変身」という方法と、それと連動する形で追及される「意志」の模索である。したがって『新潟』解釈にあたっては、この「変身」と「意志」を中心的なテーマとして論じていくことになる。そして金時鐘が植民地期に身につけた日本近代詩の抒情とリズムが、それらを通じて『新潟』においてどのように変容するのか、またその結果、時代状況や歴史が詩的言語を通じてどのように現れるのか、を明らかにしていきたい。最終的には、この問いに深く関わっている、金時鐘が「垢じまない抒情」

⑥ 郵便局で工作をしていたパルチザンのメンバーが射殺されたことを受けて計画された事件。金時鐘、金石範『なぜ書きつけてきたか なぜ沈黙してきたか 濟州島四・三事件の記憶と文学』、平凡社、二〇〇一年、一〇四頁。

⑦ 一九六一年としたのは、金時鐘氏に直接聞いたことによる。とはいえ『新潟』の完成時期については諸説あるため、先行する作品の関係の中で検討する必要がある。

と呼ぶものについて述べる予定である。

『新潟』の解釈に関わる方法論的な限定を述べておくならば、それが扱っている歴史的出来事を重視し、表現と歴史的事実との突合せを基本にして読解を行うことになる。これは、今後進展するであろう金時鐘研究のための基礎的な作業となると考える。そのため日本近代詩との比較はあっても、特定地域の特定ジャンルの文学史の中に『新潟』を位置づけることはしない。

## 第二節 研究環境及び『新潟』研究史

上述したように、『新潟』には多くの歴史的出来事が現れる。そのため歴史的な知見が、『新潟』解読に当たって不可欠となっている。

植民地期の金時鐘に関しては、彼自身のエッセーによるところが大きい。もちろん植民地に関する研究は膨大な数に上る。だが金時鐘を中心に据えて、彼の置かれた環境とエッセーとの関連を、歴史的・人類学的な見地から客観的に検討したものは無いに等しい。野口豊子の貴重な仕事である「金時鐘年譜」(『原野の詩』所収)をより充実させていくためにも、今後の研究が待たれる。

金時鐘が抱えるその他の歴史的経験については、二〇〇〇年以降、詩人自身の証言によってかなりの程度明らかになってきている。一九四八年濟州島四・三事件への関与について、金時鐘自身が講演ではじめて語ったものとして、「記憶せよ、和合せよ」(『語りの記憶・書物の精神史』社会評論社、二〇〇〇年)がある。また金石範との対談である『なぜ書きつづけてきたか なぜ沈黙してきたか 濟州島四・三事件の記憶と文学』(平凡社、二〇〇一年)は、より詳細に当時の状況や日本へ逃れてくる経緯などが語られている。また同書は、渡日後の吹田・枚方事件への関与なども述べられており、貴重な記録となっている。四・三事件や吹田・枚方事件への関与については、近年に至り研究が進展している関連分野と協同で、より客観的な分析が求められよう。

一九五〇年代中盤以降の総聯との、主に『チンダレ』を舞台にした対立については、細見和之と宇野田尚哉らによって、『復刻版『チンダレ』『カリオン』』(不二出版、二〇〇八年)が出版されたことで、当時の関連する状況の中で研究を進めることが可能になってきている。当時の文化史、政治史、思想史の文脈

の中で『チンダレ』を検討する作業が急がれる。

帰国運動・帰国事業は、『新潟』において重要な位置を占める出来事である。近年に至り、高崎宗司・朴正鎮編著『帰国運動とは何だったのか―封印された日朝関係史』（平凡社、二〇〇五年）やテッサ・モリス・スズキ『北朝鮮へのエクソダス―帰国事業』の影をたどる（田代泰子訳、朝日新聞社、二〇〇七年）等、学術的に高い水準の研究成果が現れたことで、『新潟』の読解をより深めることが可能になった。本研究も帰国運動・事業に関しては、両者に大きく依存している。今後これらの研究成果をふまえ、北朝鮮からの亡命者の証言や、帰国者と関係の深い人々の話、あるいは朝鮮総聯、日本政府、北朝鮮政府、韓国政府の動向や責任を総体的に検討する必要がある。

先行研究については、各章で言及することになるが、ここでは金時鐘に関する研究史を、『新潟』に関するものを中心に概観しておきたい。

最初に挙げるべきは、『新潟』の解説として付された小野十三郎「長篇詩『新潟』に寄せて」である。『新潟』は殴られる、蹴られるあるいは指先の感触といった身体的な感覚や、臭覚や聴覚といった五感の作用が読み手に直接的に伝わる作品であり、そのため書き手や作中人物は五官を丸出しにしているという分析は、今も的確な指摘となっている。

『新潟』出版後の最初期の応答としては、真継伸彦「長篇詩『新潟』」〔金時鐘〕に寄せて（『人間として』、筑摩書房、一九七〇年一月（第四号））、高良留美子「金時鐘詩集『新潟』」〔『新日本文学』、新日本文学会、一九七一年四月（第二六卷四号））、倉橋健一「朝鮮語の中の日本語―金時鐘に触れつつ」（『白鯨』創刊号、一九七二年、一月、『未了性としての人間』、椎の実書房、一九七五年所収）がある。とりわけ倉橋の論考は、金時鐘の言う「日本語への報復」を「日本語をまるごと喩として投射」しようとするものではないかと指摘しており、本研究の結論の一部と響きあっている。

金時鐘の『猪飼野詩集』（東京新聞出版局、一九七八年）出版後に組まれた、雑誌『文学学校』での「特集 金時鐘」（一九七九年八月・九月号（二七四号）、葦書房）は、『新潟』に関する論考が多く載せられている。執筆者とタイトルは以下の通りである。柴田翔「『新潟』注解の試み」、瀧克則「幻の密航者」、作井満「『新潟』試論―金時鐘の詩と思想にふれて―」、滝本明「意味と不在の国境―金時鐘における長編詩の構造」、高野斗志美「金時鐘論（一）」、倉橋健一「自ら解放せざる夏」。また鄭仁「金時鐘と『チンダレ』」は、『新潟』に関してではないものの、その解釈においても貴重なコメントとなっている。同じく梁石日「時の開

示」も、短いながら金時鐘の詩の言葉と律動に関する鋭い指摘を残している。その他にも小野十三郎と金石範の『猪飼野詩集』に対するコメントも載せられている。

塩野実（松原新一）「金時鐘論」（『季刊 辺境』、影書房、一九八七年四月春号（第三号）、「資料「金時鐘論」」、金時鐘集成詩集『原野の詩』を読む会、一九九一年所収）は、人間の生の本質的な価値とは何かという問いを立てて、金時鐘の『新潟』と『光州詩片』を中心に論じたものとなっている。

梁石日は、先の「時の開示」から一〇年後に「金時鐘論」を発表している（『アジア的身体』、青峰社、一九九〇年所収）。これは『地平線』（一九五五年）から『光州詩片』（一九八三年、福武書店）までを扱った、金時鐘に関する最初の総体的な論考となっている。

高野斗志美「金時鐘論―『原野の詩』との対話」（『民涛』一九九〇年、一〇号、「資料「金時鐘論」」所収）は、『光州詩片』を中心的に取上げつつ、『新潟』についても言及している。金時鐘の詩には、独自の語のコンビネーションや、自己を繰り返し踏破していくこうとする希求のリズムがあると指摘している。

一九九七年には、再び大阪文学学校の雑誌『樹林』（一九九七年四月号（三八八号））で「特集 金時鐘」が組まれた。野口豊子「金時鐘と童謡・唱歌」は、植民地期の唱歌教育に一つの焦点を当てて、金時鐘について論じている。また作井満「思い出を契機に―金時鐘ノート」は、論説というよりもエッセーであるが、金時鐘を「在日を生きる複眼の思想詩人」と規定している。また『新潟』については論じていないが、高田文月「金時鐘の「明日」と「夏」と「日本語」と」も掲載されている。

これらの評論は、各々鋭利な批評になっているものの、金時鐘の来歴に関する情報が整っていないかったこともあって、作品内在的な傾向が強かった。だが一九九〇年代末から金時鐘の歴史的経験が明らかになりはじめることで、金時鐘論も大きく進展しはじめた。

細見和之『アイデンティティ／他者性』（岩波書店、一九九九年）は、金時鐘をブリーモ・レーヴィとパウル・ツェランという壮絶な戦争経験を経た作家、詩人との関係性の中で論じたものとして、より広い視野を拓いた。関連したものとして、細見和之「日本語の動線ひとつのトライ・アングル―ハイネ、ツェラン、金時鐘をめぐる」『現代詩手帖』、思潮社二〇〇五年六月（第四八巻六号）がある。このような比較文学的な研究は、金時鐘の歴史的経験を踏まえたうえで、継続されるべきものである。

だがより直接的に歴史と作品を結びつけて読解した最初のものとして細見和之「金時鐘詩集『新潟』論―〈和解の政治学〉によせて」（『現代思想』、二〇〇〇年二月号（第一八巻一三号））がある。これは金

時鐘による濟州島四・三事件についての近年の証言と、それに符合する詩句が『新潟』に存在することを踏まえて、その時間構造と『新潟』における中心的な形象である「みみず」の関連について論じたものである。

鵜飼哲「時間の脱植民地化 金時鐘の『化石の夏』を読むために」（『応答する力 来るべき言葉たちへ』青土社、二〇〇三年）は、金時鐘の詩を、日本による時間の植民地化からの「時間の脱植民地化」をなそうとするものだという、時間の観点を中心に据えて論じたものである。鵜飼は金時鐘の作品における時間の構造を、「八・一五」という日付、分断祖国と日本の時間の齟齬、季語が形成する時間性への抵抗、そして在日の時間という四つに整理している。そのためこの論考は、詩と歴史の関係を考察するうえで有益な視点を提供している。また金時鐘の詩における「化石」や「石」、あるいは動物や植物への変身について示唆に富む考察を行っている。

宮沢剛「金時鐘の詩を読む―読むことの「自由」と書くことの不「自由」」（『日本近代文学』第六九集、日本近代文学会、二〇〇三年）は、金時鐘の詩は、理解不可能になるまで作家論的に解釈すべきだと論じている。この方針は、金時鐘の来歴が明らかになりつつある現在、内在的な解釈に偏りがちであった傾向を転換させるにあたり基軸となる提案だと考える。本研究でも金時鐘の歴史的経験を踏まえて解釈を進めているが、宮沢のこの方針に則ったものである。またそのみならずこの論考は、『化石の夏』だけでなく『新潟』についても、道と変身について非常に豊かな分析を施している。

『新潟』における変身と道という形象を扱ったものとして、拙著「金時鐘『長編詩集 新潟』と「日本語への報復」の関係―変身と道、可視化する「声」たち―」（『一橋論叢』、日本評論社、二〇〇五年（第一三四巻三号））がある。また濟州島四・三事件と『新潟』の関係を分析したものととして、拙著「船から骨へ―証言としての詩、金時鐘『長編詩集 新潟』第二部を読む」（『物語研究』、物語研究会、二〇〇六年六号）がある。両者は本研究の基となったものである。

浅見洋子『長篇詩集 新潟』注釈の試み」（『論潮』、創刊号、論潮の会、二〇〇八年）は、『新潟』に関する批評や研究、あるいは関連する新聞記事等を丹念に収集し、それらを注釈という形で作品の該当個所に置いていったものである。資料の所在や事実関係を確認する上で有益な仕事となっている。

また倉橋健一「白鯨」の挑戦―詩的60年代を超えて―」（金時鐘『新潟』と佐々木幹郎『死者の鞭』、『現代詩手帖』思潮社、二〇〇九年一月（第五二巻一号））は、六〇年代を振り返る形で、出版前の『新潟』に

ついで論じていることを付け加えておく。

宮沢が提案した研究の方向性、鵜飼の整理した複数の時間軸、そして細見が実際に行った歴史と詩を突き合わせた作品分析、これらの近年の研究動向は今後の金時鐘論のすすむべき道を指示している。本研究はこの動向をふまえ、『新潟』という作品がどのように歴史的出来事と関わり合いとなり、またそれが「日本的抒情」に抵抗しつつ現れて出ているのかというまだまだ未開拓な領域を、作品を緻密に分析することで拓いていくことを目的とする。

### 第三節 本研究の構成

最後に本研究の構成について述べておきたい。

第一章では、金時鐘が、少年時代にどのように日本的抒情を身につけることになったのかを、自伝的なエッセーである「日本語の石笛」を主要なテクストにして論じる。「朧月夜」や「夕焼け小焼け」といった馴染み深い唱歌や、「桜」をモチーフにした短歌や近代詩を中心に、それらが金時鐘の心的秩序にどのように作用したのかを考察する。そして本研究が最終的に答えることになる、「垢じまない抒情」について触れる予定である。

第二章では、第一に、本研究の柱の一つである、明治二〇年代の「リズム」概念受容の過程を追いかける。第二に、その過程で浮上することになる「抒情」について扱う。そして第三に、「リズム」と「抒情」がナシヨナリスティックに編制され理論化されていく姿を論じていく予定である。なおこの章では、時代にズレはするが思想的に連続すると考える、時枝誠記のリズム論についても検討することになる。それは明治二〇年代に形成される日本的抒情を論じるための補助線となっている。

第三章では、金時鐘が少年時代に強い影響を受けた、金素雲訳『乳色の雲』（河出書房、一九四〇年。現在の『朝鮮詩集』の前身）を取上げる。そして島崎藤村や佐藤春夫らにノスタルジーとともに日本的な詩情の優越性を感じさせた金素雲の翻訳法の問題点を、原詩との比較を通じて明らかにする。さらに近年なされた金時鐘『再訳 朝鮮詩集』（岩波書店、二〇〇七年）との比較を通じて、彼が影響を受けた抒情の質を浮かび上がらせるとともに、金時鐘訳の独自性についても言及する。彼の翻訳の特徴の一つに、「意

志」の強調があり、それは『新潟』と強い関連性があるものである。

第四章では、金時鐘が日本的抒情から距離を取り、対象化することを可能にした、小野十三郎『詩論』を取上げ、その中心的な命題である「リズムとは批評である」についての解釈を示す。小野のその命題を、金時鐘は独創的な形で継承することになる。そのためその継承の仕方を論じるとともに、そこから生じる小野と金時鐘との差異についても言及したい。それは認識における距離観の差異として論じられるはずである。

第五章では、『新潟』以前の詩集である『地平線』と『日本風土記』を取上げ、出版当時の時代背景を踏まえつつ、二つの詩集に共通する表現上の特徴を論じていく。両詩集に共通することは、作品における語り手と対象の間の距離が、多様な角度から表現されることになっても、埋められることなく維持されているという点にある。そのため語り手と対象は絡み合うことがほぼ無い状態となっている。そしてそれが『新潟』との大きな差異となっている。

第六章から『新潟』の解釈が始まる。この章では、『新潟』の主題を象徴的に示す「道」について検討し、さらにそれと深く関連する「変身」を分析していく予定である。そして「変身」という方法論が、日本と朝鮮のはざまにおかれた語り手の実存の在り方に関わるだけでなく、言語の問題でもあることを明らかにしていく。

第七章では、『新潟』が一貫して模索し続ける「意志」について検討する。そしてこの「意志」は、既存の価値体系から逸脱することと、その場に留まり続けるという二つの要素から構成されることを明らかにする。そしてこの「意志」が発揮されることで、後に「日本語への報復」と呼ばれることになる言語思想を導き、また焦点が自己に特化されながらも、逆説的に自らを取り巻く世界の姿を開示してしまうということを論じる。

第八章では、六、七章で論じた「変身」と「意志」をもとに、それらを通じて『新潟』において歴史的出来事がどのように現象することになるかを分析していく。『新潟』が対象とする歴史的出来事については、六、七章では帰国運動や吹田・枚方事件等が扱われるが、ここでは主に金時鐘の核ともいえる一九四八年の濟州島四・三事件を取上げる。

結論では、本論の整理をするとともに、結論として金時鐘の言う「垢じまない抒情」とはなにかを述べる。そして残された課題を挙げてしめくくりたい。





## 第一章 まみれることのない純粋な短歌から、垢じまない抒情へ

### はじめに

日本の朝鮮における皇民化政策の一環である、教育令改定に伴う「朝鮮語禁止令」（一九三八年）について述べる際、この施策により「朝鮮語を奪われた」、「日本語が朝鮮語に置き換わった」とするのが一般的な論じ方であろう。もちろん事実認識としては正しい。しかしながら、「朝鮮語」や「日本語」を、実体的に自己同一性を兼ね備えたものとして捉えるこのような記述においては、この言語の置き換えによって個人や社会にどのような質的な影響がもたらされたのかが見えにくくなるのも事実であろう。言い換えれば「朝鮮語」に取って代わる「日本語」は、日常生活、教育、法律、経済、文学的表現、加えて口語あるいは文語の差異といったように、使用される場面や用法によってその質が異なるはずであり、それによってもたらされる影響も、領域ごとの思考様式や表現のあり方等で変わりうる。言語を一枚岩的に捉える事で見えなくなるのは、このような質的差異である。

もちろんこのような言い方が、植民地問題やその責任主体を曖昧にしてしまう危うさを含んでいることは疑いない。とはいえこのような言い方をせざるを得ないのは、本研究が対象の一つとする日本近代詩の全てが植民地支配に意図的に加担したとするのは無理がある一方で、それが「朝鮮語」に置き換わった「日本語」の一翼を担った以上、意図しないある種の暴力性を帯びていなかったかどうかをその表現にそって検討することは重要な課題となるからである。

金時鐘は講演やエッセーにおいて、度々自分にとっての「解放」とは何かを問うている。

それは、一九四五年八月一日という時間的区切りによってもたらされたものとは別の、皇国少年であったゆえに、そして日本語で詩を書くゆえに、現在に至っても問い続けられているものである。したがって金時鐘にとつての「解放」とは、まず、幼少期に身につけた植民者の言語である、日本語との関わりの中から見えてくるものである。日本語との関わりは、第一に、記憶や風景ないし認識の問いと関連している。

民族的には共同体験のはずの不幸な時代が、個別的には真冬の山間の日溜まりのように、そこだけがひっそりと明るく色どられていることうしろめたさ。「……」ほのかな香までも呼びおこしそうな色どりが日本語によるひそやかな記憶として抱えられてあることが、私には暗い私の過去なのである。幼少の風土はためにこそ、いつまで経っても朝鮮から遠いのだ。その日本語で私は詩を書き、自分の思いを定着させようとあくせくしている。まさにその手馴れた日本語こそが問題なのだ。雑多な俗性のただ中にいて、まみれても垢じまない抒情をどうしても自分の日本語でもって発露する責務が、私にはある。しがらんだ日本語からの、自分自身の解放のためにである<sup>(1)</sup>。

もう一方で金時鐘は、言葉について次のようにも述べている。

暗闇のなかの一点の灯のように、言葉の及ぶ範囲が光のうちなのだ。「言葉」というと一般的には口をついて出る話であるとか、目で確かめられる文字を思いがちだが、言葉はむしろ丸ごと体が抱えているものだ。頬の筋肉ひとつ、口元の緩みひとつがすでに言葉を抱えていて、それが体ごとの「表現」となっている人びとに、聴力障害者や文字を知らない人たちがいる。(三三四)

最初の引用で、「不幸な時代」の記憶が、日本語によって「日溜まり」のように「色どられ」ているとあるが、ここでの「光」と「闇」は、実存のあり様を示す比喻として用いられている。言葉が身体的であるというのは、一般論的には一それが記憶や認識を規定するだけでなく、実存それ自体が「言葉の及ぶ範囲」というある社会的文化的な領域の中で名指され、統御されるということである。だが他方で、ここで言われている身体に抱え込まれている言葉とは、聴覚障害云々と言われていることから伺われるように、単にそれは日本語や朝鮮語といった、いわゆる言語だけを意味しているわけではない。金時鐘は一九七三年に兵庫県立湊川高校の朝鮮語の教員となる。授業の経験から、在日朝鮮人の子弟には、親から受け継いだ発話されないながらも生理に息づく「朝鮮語」が宿っていると考えるに至っている。また序章でも触れたように、金時鐘を朝鮮人に立ち返らせたものとして、父が歌っていた朝鮮語の歌としての「クレメンタインの歌」があった。その意味で身体が抱えている言葉は、図式的に言えば、ただ一つの言葉というよりも、そこからはみだすものとしての異質な「言葉」や親から受け継いだという歴史的な経験との、ある種のせめぎ合いの過程

## 註

(1) 金時鐘「日本語の石笛」『わが生と詩』、岩波書店、二〇〇四年、五一頁、傍点引用者。以後、「日本語の石笛」からの引用は、この章に限り直後に頁番号(漢数字)のみを示す。

にあるものである。金時鐘の言う「垢じまない抒情」というのも、これから見ていくようにそのような異質なものを巡って言われているものである。

とはいえ、日本が朝鮮を植民地化するにあたって暴力的で急激な転換を試みたことに対して、日本語を朝鮮語に置き換えればその異質さが見えてくる、とはならないところに見えにくい執拗に続くコロニアルな問題も横たわっている。金時鐘自身、「解放」後、「壁に爪を立てる思いで、「朝鮮語」を学んだものの、「思考の選択や価値判断〔……〕日本語から分光される」(三五)と述べ、日本語が実存のあり様を常に不安定にさせ続けていることを意識している。

いわば私の主体は、絶えずぶれている軸のなかで維持されている、あぶなっかしい自我だということだ。その揺れの根源に、私の日本語は根づいている。(三五)

このように金時鐘にとって日本語は、認識、記憶、思考だけでなく、身体、歴史的経験にも関わっている。そのため彼にとつての「解放」とは、実存そのものの問題である。ところが(?)韓国では、日本からの「解放」の日である八月一日は「光復節」と呼ばれ、祝日となっている。「光」「復」そして「祝」が示すように、八月一日以前と以後は、暗黒／光明、悲しみ／喜び、異常／正常、悪／善、といった、二元的な価値によって区切られているといえる。しかしそのような価値観によっては、「不幸な時代」が「明るく色どられて」いた金時鐘の過去は見えてこないものであり、それゆえ彼が志向する「解放」の意味は、なおさら無意味に近くなる。光復節とはすれちがってしまう金時鐘の「解放」を検討するために、本章では彼と日本語との関係に焦点を当てて、本研究の主要な論点を抽出していきたい。とりわけ、引用にあつた「垢じまない抒情」に関する問題を明確化するために、金時鐘における一九三〇年代からの日本近代詩の受容を、自伝的テキスト(日本語の石笛)をもとに、以下概観していく。

### 第一節 短歌的抒情による実存と情景の変質

では、この実存に根づいている日本語とはどのような日本語であるのだろうか。その質を見極めるため

に、より具体的な金時鐘自身の自伝的な記述を読んでいきたい。

私には童謡、子供のときに唄った「わらべうた」がない。誰しもが至純に想い起こすべき幼い日の歌がない。あるのは日本の歌ばかりである。日本は私の思春期のさなかに敗れ去ったが、まだ青つぽかった当時の私が抱えているのは、大人びた日本の歌、軍国日本を風靡した戦時歌謡か、小学校で習わされた日本の唱歌なのである。あり余る朝鮮の風土のなかで、頼もめげよとばかり声はりあげて唄った歌が、そのまま私が抱えている私の日本なのだ。いやそれが私の植民地なのだ。今もって私は「おぼる月夜」に情感をゆすぶられる。暎がおぼろになるのだ。そのような歌でしか振り返れない少年期をみじめとも思い、かぎりなくいとおしいとも思う。「夕やけ小やけ」を唄うとき、私は国の瘡蓋のような家々、その藁屋根の向こうに「鎮守の森」を歌ごころでかぶせて唄っていた。それだけに、それらの歌の情景からほど遠い朝鮮の風土は、ずんずん私の心から離れていかざるをえなかった。歌ごころで描くきれいな日本の光景、あの万葉のあたりの幻のふるさとも似た風景、日本の歌に馴染めばなじむほど、その歌ごころとはかけ離れた朝鮮の現実がみずぼらしく、良い日本人に早くなつて、天皇陛下の赤子にならねばと自分で自分を上げましたものだった。」(三六)

金時鐘にまず到来した日本語は、戦時歌謡であり、「おぼる月夜」や「夕やけ小やけ」、あるいは「海ゆかば」といった唱歌である。

唱歌は、賛美歌や欧米の詩の翻訳などとともに日本近代詩の形成に寄与したが、その最初のもは、教育学者・伊澤修二(一八五二―一九一七)によつて編纂された『小学唱歌集 初編』(一八八一(明治一四)年、文部省)である。

その後日本において唱歌は、伊澤修二、教育学者・高嶺秀夫(一八五四―一九一〇)、法律学者であり貴族院議員の目賀田種太郎(一八五三―一九二六)らによつて学校教育に取り入れられていく。そして文部省の初代音楽取調掛長であった伊澤の主導により、植民地台湾で唱歌教育が開始されていく。朝鮮半島では、一九一一年以降、「国語」Ⅱ日本語教育の開始とともに、唱歌も教科となる。一九二二年二月の「第二次朝鮮教育令」(大正一二年勅令第一九号)の公布にともない、「内地」と同等に音楽教科として位置づけられる。その普通学校規程(一七条)で唱歌教育の目標と方針は次のように定められた。

唱歌ハ平易ナル歌曲ヲ唄フコトヲ得シメ兼テ美感ヲ養ヒ徳性ノ涵養ニ資スルヲ以テ要旨トス  
唱歌ハ平易ナル単音唱歌ヲ授クヘシ

この「徳性」を育むことを主眼とする教科目標は、伊沢修二編『小学唱歌集 初編』以来、維持されたものである。それは朝鮮半島においても、武断統治期の第一次朝鮮教育令（一九一一年（明治四四年））、文化統治期として宥和政策が取られた一九二二年（大正十一年）第二次朝鮮教育令、そして一九三八年の第三次朝鮮教育令、一九四一年の国民学校令等として、戦争終結に至るまで一貫した教育方針として堅持されていく。また一九三九年に出版された『初等唱歌』からは、「皇国臣民としての情操涵養」というように、その唱歌教育の本質がより明確に規定されることになる。<sup>②</sup>

高仁淑によると、「韓国」において「唱歌」は、もともと「チャング」として西洋音楽や賛美歌、民族愛国歌などを指したが、日本による植民地教育政策によって「唱歌」＝「しようか」へと変換・統合されることになる。<sup>③</sup> その過程を歴史的に検討する一環として、高は教科書に採用された唱歌を詳細に分析し、先の教科目標を達成するために、どのような「平易ナル」曲が選ばれたのかを明らかにしている。

高の分析によれば、教科書に採用された唱歌は、二拍子四拍子のリズム、またヨナヌキ長音階を持つものが大半を占めている。そのため朝鮮民族が親しんだ三拍子の曲が選ばれることはほぼなかった。また内容としては自然、儀礼、学び、遊び、季節などに関するものが選ばれている。<sup>④</sup> そのなかでも、一九三九年から採用された『初等唱歌』には、全学年用の教科書の緒言で「季節ニツキテモ留意セリ」<sup>⑤</sup>とあり、季節を重視する傾向が強まっている。季節に関する唱歌としては、「朧月夜」「さくら」「春の野」「冬景色」「四季」等が挙げられる。つまり「平易」であり「美感」「徳性」を「涵養」する歌とは、形式的には二拍子四拍子、ヨナヌキ調、内容的には季節感を中心に、儀礼的、勉学的なものを主に指し、そのような唱歌を通じて「皇国臣民としての情操涵養」が目指されたのである。

金時鐘が挙げた「おぼろ月夜」は、大正三（一九一四）年に『尋常小学唱歌 第六学年用』に掲載されたものであり、作詞・高野辰之、作曲・岡野貞一によるものである。

## 朧月夜

② 「教科書編輯彙報 第三輯」昭和一四（一九三九）年（渡部学・阿部洋編『日本植民地教育政策史料集成（朝鮮篇）第二一卷』、龍溪書舎、一九九〇年、九七頁。

③ 高仁淑『近代朝鮮の唱歌教育』、九州大学出版会、二〇〇四年。

④ ヨナヌキとは、第四音と第七音を抜いた音階をさす。

⑤ 高仁淑は、リズム、調性、内容などが日本的なものに偏っているという唱歌教育の特徴から、「植音化」が行われたとしているが（例えば九頁）、その概念規定は行われておらず曖昧なままである。

⑥ 海後宗臣編『日本教科書体系 近代編 第二十五巻 唱歌』、講談社、昭和四〇（一九六五）年

一、

菜の花畠に 入日薄れ  
見わたす山の端 霞ふかし  
春風そよふく 空を見れば  
夕月かかりて、におい淡し

二、

里わの火影も 森の色も  
田中の小路を たどる人も  
蛙のなくねも かねの音も  
さながら霞める 朧月夜<sup>(7)</sup>

また「夕やけ子やけ」は、中村雨紅による作詞に、草川信が曲をつけて大正二二（一九三三）年に発表されている。

一、

ゆうやけこやけ  
ゆうやけこやけ  
山のお寺の 鐘が鳴る  
お手々つないで 皆帰ろう  
鳥といっしょに かえりましょ

二、

子供が帰った 後からは  
円い大きな お月さま  
小鳥が夢を 見るころは  
空にはきらきら 金の星<sup>(8)</sup>

(7) 『日本の詩歌 別巻 日本唱歌集』、中央公論社、昭和四三（一九六八）年、二〇〇頁。

万葉集の「夕月夜心もし萎しむに白露の置くこの庭に蟋蟀鳴くも」(巻八・一五五二)湯原王や、『新古今集』の「三夕の歌」で知られる、「へきびしきはその色としもなかりけりまき立つ山の秋の夕暮」(寂蓮)、「へ心なき身にもあはれは知られけり鳴たつ澤の秋の夕ぐれ」(西行)、「見わたせば花も紅葉もなかりけり浦のたまの秋の夕ぐれ」(藤原定家)といったように月や夕暮れを詠む歌は多くある。宮崎八百吉編『抒情詩』(民友社、明治三〇(一八九八)年)においても、田山花袋が多くの朧月の詩を書いている。引用した唱歌もまた、山の端に夕陽がかかり、菜の花畑も、森も、小路も一面霞におおわれていくさまや、夕暮れ時の鳥の鳴き声や寺の鐘の音が、家に帰る子供たちの姿や帰る家のたたずまい、あるいは田園的な情景を浮かび上げさせる。そしてこれら唱歌は、教育目標にあるとおり、「平易」で理解がしやすいものとして繰り返し歌われることで、想起される情景を日本固有の美として共有化させていくのである。

ある情景を詠み、歌うことは、ある風景から触発された情感の流露を形にしたものであり、さしあたりは自然な行為ではあろう。だが「あり余る朝鮮の風土」に、「夕やけ小やけ」のような日本の唱歌が持つ「歌ごころ」をかぶせて「頬もめげよとばかり声はりあげて」唄うとは、触発・表出される情感や情景が「朝鮮の風土」と重なり合わないことを明らかに示している。つまり歌が日本を離れて他の場所にもたらされると、風景に情感が触発されて情景を描き出す触発・表出の関係が、自然なものではなく文化的に規定されたものであることが顕わになるのである。また情感を触発する風景も、反復され定型的な情景と化すならば、情感と情景の間には循環も生じよう。つまりある情感を催させる風景があるだけでなく、ある情感が定型的な風景を引き寄せるのである。そのような循環による反復が、情感・情景に文化的な固有性を与える。文化的固有性を持つ歌が、支配・被支配という状況がある中で支配言語の一翼を担う形でもたらされるとき、情感や情景はもちろんのこと、記憶や認識、ひいては実存を統御する、目に付きにくい文学による暴力が行われ始めるのだと考えられる。

のみならず唱歌は、ナショナルな意識を育むことが、その設置当初からの狙いであった。<sup>⑨</sup>「蝶々」や「蛍の光」などは、いまでも歌い継がれ、共通の記憶や情感を喚起し定着させ続けているものである。だが「蛍の光」の四番の歌詞は、今は歌われなくとも、ナショナルな意識を芽生えさせる役割も担っていた。

## 蛍の光

(8) 前掲書、二六三頁。

(9) この点については次章で論じる。



四、

千鳥のおくも おきなはも  
 やしま「八洲」のうちの まもりなり  
 いたらんくくに いさをしく  
 つとめよ わがせ つつがなく<sup>(10)</sup>

「蛍の光」は、最初『小学唱歌集 初編』に「蛍」として収録された。最初の歌詞は「やしまのそと」であったが、文部省上層から、それでは「千鳥」や「おきなは」が「やしま」の外部領土になってしまうというクレームが付き、「やしまのうち」に書き換えられた<sup>(11)</sup>。つまり北海道と沖縄も含めて「日本」であるということが強調されたのである。また「児島高德」のように、あからさまにイデオロギー性の強い唱歌を歌わされるときはなおさらであろう。これも岡野貞一によって作曲され（作詞者不明）、大正三年（一九一四年）に『尋常小学唱歌 第六学年用』に掲載されたものである。

一、 児島高德

船坂山や杉坂と  
 御あと慕いて 院の庄  
 微衷をいかで 聞えんと  
 桜の幹に 十字の詩  
 「天勾踐を空しゆうする莫れ<sup>(12)</sup>  
 時范蠡無きにしも非ず」

この唱歌は、日清戦争期に、すでに新体詩の題材として歌われていた（中邨秋香「児島高德」『新体詩歌集』外山正一他著、大日本図書、明治二八（一九八五）年九月）。児島高德は架空の人物だという説もあるが、金田一春彦はこの唱歌を次のように解説している。「後醍醐天皇は、鎌倉幕府の失政に乗じ、討伐を計られたが、敵方に捕えられ、厳重な武士の警護のもとに、隠岐島に流される身となられた。備前の国の住人

(10) 前掲書四十八頁。傍点引用者。

(11) 山住正巳『唱歌教育成立過程の研究』、東京大学出版会、一九六七年、一〇三頁の注（23）参照。

(12) 金田一春彦『日本唱歌集 中大正・昭和編』、講談社、昭和五四（一九七九）年、五〇頁。

児島高德は途中天皇を奪い奉ろうとしたが、果さず、やむなく単身院ノ庄の行在所に忍び入り、桜の樹の幹を削って、そこに「天莫空勾踐 時非無范蠡」という十字の詩を墨黒々と認めて帰って来た。朝起き出してこの文字に目をとめた護衛の武士どもは何のことかわからずただがやが騒ぐだけであったが、ひとり天皇は、「他日必ずお救い申し上げます」という趣旨を悟り、会心の笑みをもらされたという物語の唱歌化である<sup>(13)</sup>。金時鐘もエッセー「クレメンタインの歌」の中で、この「児島高德」を総、カ、タ、カ、ナで歌詞を引用しているが、それが言おうとしているのは、意味も分からないながらも、イデオロギー性と言葉を叩き込まれたということであろう。

また植民地用に別冊編纂された『みくにのうた』（朝鮮総督府、昭和一四（一九三九）年）には、「君が代」「紀元節」「天長節」といったように儀式用の唱歌集であるが、そのなかに金時鐘も歌った「海征かば」も収められている。

#### 海ゆかば

海ゆかば 水漬く屍

山ゆかば 草むす屍

大君の 辺にこそ死なめ

かえりみはせじ<sup>(15)</sup>

「海ゆかば」は、大伴家持の詔書の一部に、*ニヒク*から委託を受けた信時潔が一九三七年に曲を付けたものである。「海ゆかば」に関して、岩井正浩は、「天皇のために死ぬことが最大の美德とされ、大君の辺にこそ死なめ還りみませじ」と、「海ゆかば」は国民を静に説得させる強烈な感性を宿した〈死の美学〉の鎮魂歌であった<sup>(16)</sup>と述べている。

繰り返せば植民地朝鮮で行われた唱歌教育は、文化的なバイアスのかかった情景と情感の流露を循環させることで、異郷の風土を記憶や認識の外部に排除するように機能したと考えられるのである。のみならず唱歌教育に込められたナショナルな意識を育む役割は、その排除を強化することになったことは疑いなしと思われる。

(13) 金田一前掲書、五二頁。

(14) 金時鐘「クレメンタインの歌」『在日』のはざままで、立風書房、一九八六年、一七頁。「海征かば」という表記は金時鐘のものである。

(15) 『日本の詩歌 別巻 日本唱歌集』、三六四頁。

(16) 岩井正浩『子どもの歌の文化史』第一書房、一九九八年、三四九頁。

そのような唱歌は、金時鐘にとって得意な科目の一つであったようである。

教科書からは、小学校二年で「朝鮮語」という余分な教科がなくなっていたが、当時すでに、私は堪能な「国語」の読書力を身につけていた。わけても「つづりかた」と「唱歌」は、幼稚園のときからちやほやされた得意満面の科目であった。「内鮮一体」「……」は、私に見る限り最も好ましい進展を見せていた。<sup>(17)</sup>

(17) 『在日』のはじめ、一八頁。

「徳性の涵養」やナショナルな意識の芽生えといった教科目標は、植民地朝鮮においては、金時鐘という模範的な聴き手・歌い手・読み手によって体现されていたのである。

## 第二節 日本近代詩歌からの影響

金時鐘は唱歌だけでなく、関連して短歌・俳句で用いられる季語やワビ・サビの感覚、あるいは日本近代詩の抒情からも、日本的な情感や自然認識のあり方に関して影響を受けている。とりわけ短歌から、短歌の本質としての短歌的な抒情の影響を、金時鐘は強く受けており、それは詩作において対峙すべきものの筆頭に挙げられるものとなっている。

復古調は歌なくしては始まらない、といった日本の大先達の詩人がおられるが、事実「歌」は、おそろいほどの喚起力をもっている。うたわれた時代がいつまでも、歌とともになつかしい情感を汲みあげてくる。なつかしんではならないなつかしさのなかで私の少年期が黄ばんでいるのである。植民地は私に、いともやさしい日本の歌でやってきた。短歌のミヤビや俳句のワビ・サビ、季語のフカミが知育の光となって私に居坐ったのは、至極当然のなり行きだった。だからこそ私は、身についた歌の抒情から動きがとれない。引きずるわけにいかないので、向き合っただけでいいのだ。私にもっとも遠いものに、日本の短詩型文学、とりわけ短歌があるゆえんでもある。(三六・七)

「日本語の石笛」では、植民地期に金時鐘がおぼえ（させられ）た短歌として、「桜」を詠んだものを中心に挙げられている。

〈身はたとえ草場のかげに朽ちるとも とどめおかまし大和魂〉吉田松陰

〈敷島の大和心を人とはば 朝日に匂う山桜花〉本居宣長

〈うらうらとのどけき春の心より にほいいでたる山ざくら花〉賀茂真淵

〈うすべにに葉はいちはやく萌えいでて 咲かんとすなり山桜花〉若山牧水

〈雪とのみ降るだにあるを桜花 いかにか散れとか風の吹くらむ〉『古今集』凡河内躬恒おほしこうちのみつね

〈久方の光のどけき春の日に しづ心なく花の散るらむ〉『古今集』紀友則

〈もろともにあわれと思へ山ざくら 花よりほかにしる人もなし〉『金葉和歌集』僧正行尊

〈とふ人もなき山かげの桜花 ひとり咲きてやひとり散るらむ〉『桂園一枝』香山景樹

ここに挙げられている作品は、良質な部類に入るものであるかもしれない。とはいえ作品から醸し出されるのは、花がそつと散っていく姿である。吉田松陰の作にいたっては、そこに死のニュアンスを色濃く滲ませている。金時鐘がこれらの短歌を列挙することで示そうとしているのは、第一に、文学的表現や作品は、編制の仕方に応じて心的秩序の再編にも寄与するということである。品田悦一は、『万葉集』が「国民歌集」となったのは、広く人々に読まれたからではなく、そのような地位をまず与えられたからだという仮説を立て、一八九〇（明治二三）年に主に焦点を当ててそのことを説得的に論証している。<sup>(18)</sup>この仮説によつて品田が言おうとしているのは、「国民」「国家」の形成過程で、『万葉集』も「国民歌集」に仕立て上げられていったということである。つまり近代化の過程が「国民歌集」を生み出したというわけであるが、もう一つの側面として、そのプロセスにおいて、明治中期から始まる詩歌の近代化（新体詩）と「過去」の万葉集との連続性も産出される。そこから金時鐘が例示した句が示すことの第二は、古今の諸作品が「日本の短歌」として一まとまりにされ、時間的な連続性が与えられることで、「国民国家」としての「日本」が永続的な相のもとで想起されるということである。

さらに「桜」は「貴様と俺とは同期の桜……」で始まる軍国歌謡「同期の桜」に見られるように、戦時の非常事態において常套的な「死」の隠喩であった。つまり、国のために散る＝死ぬことを美しく飾り立

(18) 品田悦一『万葉集の発明』、新曜社、二〇〇一年。

てる、散華的思想を支える形象として「桜」が利用されたのである。植物の比喩が人間の生死を表すことは、特異なことではない。だとしても心的秩序の再編に国家権力が介入することは、抒情が人を死にさせたりたてていくことである。そのため金時鐘が示す第三のものは、抒情が国家権力と共犯関係を結んでしまう可能性についてである。

一九三〇年代後半から一九四〇年代前半は、日本の近代詩人の詩に曲をつけて、唱歌や戦時歌謡として歌うことが非常に多かった。<sup>(19)</sup> 例えば唱歌になったものには、与謝野鉄幹「爆弾三勇士の歌」、島崎藤村「椰子の実」、相馬御風「春よこい」、北原白秋「この道」、石川啄木「東海の」など多くのものがある。また北原白秋の弟が創設した出版社アルスからは、『日本愛国唱歌集』が一九四〇年に出版されている。<sup>(20)</sup> さらに一九四二年に、御用団体である社団法人日本蓄音機レコード文化協会によって作られた『愛国百人一首』は、日本文学報国会が選定した短歌一〇首に曲を付けたものである。<sup>(21)</sup> その中には金時鐘が暗記していた吉田松陰の一首だけでなく、「敷島の 大和心を人とはば 朝日に匂ふ 山櫻花」(本居宣長)や、「山はさけ 海はあせなむ 世なりとも 君にふた心 わがあらめやも」(源実朝)などが選ばれていた。

そのように文学的表現が再編されることよって編制される心的秩序の姿、あるいは美的な基準の内面化を示す金時鐘のエピソードを引いておきたい。これは短歌的なものの金時鐘への影響を示すものでもある。

「国民学校」になりたてのころ、綴り方の時間によく俳句を作らされた。春さきのある午後、教室の中央の持ち出された教卓に水仙の花が一輪、つる首のガラス花瓶に挿してあって、それを囲んで皆して俳句を詠まされた。私などは「春いちばんはやくも切られし水仙花」などと、はずかしげもないまねごとの句でしたり顔だったが、父や姉、兄を肺結核で亡くしている金宗玉君だけは、つくねんと坐ったままだった。その彼が先生にせつかれて詠んだ句が、「水仙花押し込むたびに水あがる」だった。期せずしてクラスの皆が吹き出したが、ふざけているときつく先生からいわれていた彼が今もって忘れられない。金君だけが花の悲しみを知っていたような気さえする。「……」歌はこう詠み、句はこうあるべきだ、みたいな日本の自然主義美学がかもす抒情の流露は、広く朝鮮人の心をもひたしている戦前からの情感である。金君を笑ったのも、この侵しがたい抒情の規範だ。そこには切れ目もなければ訣別もない。私としてその抒情の音数律を生理感覚のように引きずっているひとりである。」(三七

(19) 戦時歌謡については、櫻本富雄『歌と戦争 みんなが軍歌を歌っていた』(アテネ書房、二〇〇五年)に詳しい。

(20) 櫻本前掲書、四〇頁。

(21) 櫻本前掲書、一二五・六頁。

非常に象徴的な場面であると思われるが、この引用からは三つのことが指摘できる。第一に、「水仙花押し込むたびに水あがる」を拙いものとして笑ってしまう感性は、美的なものについての基準がすでに日本的抒情によって秩序付けられてしまっていることを示している。第二に、「クラスの皆が吹きだした」とあるように、日本的な抒情が再編する美的なものの基準が、金時鐘のみならず「皆」に内面化されていたことが読み取れる。そして第三に、文学的表現を通じて編制された心的秩序は、意識しにくいという側面があり、それを気づかせるのは、「金宗玉君」のような美的秩序の他者だということである。以上の三点を指摘しつつ、さしあたりここで押さえておきたいことは、金時鐘への短歌の本質的な影響の第一のものは、あるべき美として内面を拘束する「日本の自然主義美学」として名指されているということである。この美的な基準は、大きく二つの要素によって支えられることになる。それが金時鐘にとって第二、第三の短歌からの本質的影響となっている。まずは定型的な韻律である。

私にはまず、音節を七五調にとりそろえようとする習い性が、言葉の法則のように居坐っている。私の少年期の感傷や、それをロマンチズムと受けとめた青春の走りの多感な情緒は、皆がみな五七五の韻律にかもしだされた情感の流露である。早くから親しんだ藤村の『若菜集』をはじめ、北原白秋の数ある詩集や童謡も、定型韻律の作品集であったし、私の成長期の近代抒情詩もまた、その多くが韻文の音数律をよりどころとする歌人達の詩であった。ために私には、韻を踏んだ音数律なくしては詩ではなかった。だからこそ日本語は、美しい言葉なのだとしんぞこ思ったものだった。(二三八)

島崎藤村『若菜集』(二八九七(明治三〇)年)には、七五調や五七調だけでなく、「逃げ水」のように八音と六音の繰り返しで韻律を工夫している詩もわずかにある。また北原白秋『思い出』所収の「糸車」などは、基本的には七五調でありながら、それを感じさせない工夫が試みられており、一概に七五調として一括することはできない。先に引用した唱歌も、メロディを考慮に入れなければ、「ゆうやけこやけ」が七五調であるのに対し、「朧月夜」は八六調である。国木田独歩も、『抒情詩』(二八九七(明治三〇)年)の彼による序の中で、次のように述べている。

詩体につきては余は甚だ自由なる説を有す。七五、五七の調も可。漢詩直訳体も可。俗歌体も可。漢語を用ゆるの範囲は広きを主張す。枕詞を用ゆる、場合に由りて大に可。ただ人をして歌はざるを得ざる情熱に駆られて歌はしめよ。<sup>(22)</sup>

日本近代詩の黎明期には、所謂「想実論争」やリズムについての諸議論のように、詩人の感情や思想と作品の型を巡る議論が活発に行われていた。国木田独歩の言葉も、「歌はざるを得ざる情熱」とあるように、「想」に優位性があることは明らかであり、いわゆる七五調もそのような「情熱」を表すための有力な型の一つと見なされていたと捉えるべきであろう。

だが重要なことは、当時の金時鐘にとって日本の詩歌は、短歌的な形態で受け止められていたということであり、七五調という定型が日本語自体の美を体現するものであったということである。では「水仙花押し込むたびに水あがる」が、五七五の定型を持つにもかかわらず、下手な日本語作文として退けられたのはなぜだろうか。前の引用とやや重なるが、力点が異なるものとして次のような発言がある。

当時の私は、「……」詩といいますが、北原白秋であるとか島崎藤村あたりの、つまり、日本の私小説的自然主義美学が流露する抒情、口の端にのぼりやすく、そこはかたない情感を伝えてくれるものを詩と思っております。<sup>(23)</sup>

ここからすれば「水仙花押し込むたびに水あがる」が美しくないのは、短歌的な抒情を備えていないからだということになる。金時鐘がイメージしている抒情は、彼の作「春いちばんはやくも切られし水仙花」が示すように、国木田が言うような「情熱」というよりも、儂さを漂わせるものである。それに対して「金宗玉君」の句は、押し込まれる水仙花の痛みを想像することはできても、「口の端にのぼりやすく、そこはかたない情感」を伝えていたとは言いがたい。「水仙花」はむしろ、正岡子規の「瓶にさす藤の花ぶさみじかければたゞたみのうえにとゞかさりけり」に連なるような、写生的な句であろう。写生ということに結び付けるならば、金時鐘にとつて、日本の定型的な韻律は、内面の儂さの感情を写し取る限りで美しいものということにはなる。だが、唱歌が朝鮮の風土を捨象したように、日本語の韻律と抒情は、現

(22) 引用は、日夏耿之助編『日本現代詩体系 第二巻』、河出書房、昭和二五(一九五〇)年、二二―二二頁から。ただし現代仮名遣いに改めた。

(23) 金時鐘『在日』のはざままで、四八―九頁。

実を写し取ることへの抵抗となったことは想像に難くない。

ここで再び先の「日本の自然主義美学」に戻るならば、金時鐘は関連することとして、次のように述べている。

侵す側の驕りを持たないその「歌」が、植民地統治の朝鮮で植民地同化を完全なものにしてゆき、多感な伸びざかりの私には、あるがままをあるがままに、季感ゆたかになりたい込む定型のリズムこそが、本当の詩としてごく自然に居坐ったのだ。(三二八―九)

もちろんここで言われている「あるがままをあるがままに」は、先に述べたように現実を直視し、それを表現することではない。「あるがままに」うたわれるべきは情感であり、それを「季感ゆたかになりたい込む」とは、季節に対する感性を重んじることであって、実際の気候に対しては目をつむることである。だがそのような「歌」こそが、「本当の詩」と受け止められたのである。そのため先に述べた七五調という韻律は、純粋な音数律というよりも、七五的に歌われるリズムである。金時鐘にとつては、日本特有の情感と密着し、それをあるがままに表出され、かつ七五のリズムを刻む詩が美しいとされたのである。

つまり短歌的なものからの本質的な影響とは、美的なもの基準の内面化であり、より具体的には、形式面での韻律と響きと内容面における情感、それらの結合の仕方である。このようなリズムと情感が心情の最奥に定着し、思考や認識を無自覚的に制御するとき、それは言語化することが非常に困難なコロナルな心的秩序の領域となる。金時鐘が狙いを定めているのも、そのような領域である。

そのなじみあつた感性にくるまれて生活の日常はいろどられてあるのであり、ひいては「自然」をも律する詩的美にまでこの情感は差配してきて、「美」はかくあるべきもの、という相場の定理を伝統の遺産のように居座らせてくるのである。全アジアを席卷した戦争にもまみれることがなかつたほど至純なまでに純粋な短歌は、まさしく感性のところまで日本の思想を取り仕切っている、重くも重い思想詩だ。<sup>(24)</sup>

この引用にある、「まみれることがなかつたほど至純なまでに純粋な短歌」に対して金時鐘が対置しよう

(24) 金時鐘『「在日」のはやま』、二五五―六頁。



とするのが、本章の冒頭で引用した「垢じまない抒情」である。「垢じまない抒情」とは何かは、本研究が最終的に答えようとする問いである。これは小野十三郎『詩論』との出会いを通じてはつきりと自覚されることになるものである。だがそれに先立ち、「まみれることのない純粋な短歌」の形成過程を、詩史に則りながら具体的に検討していきたい。

## 第二章 明治二〇年代におけるリズムと抒情の再編制過程

### 第一節 時枝誠記のリズム理論―「場面」について

先に金時鐘が内面化した短歌的抒情とは、形式面においては七五調のリズムを基礎に組み立てられる音数律と、内容面における日本的な情緒・情感の表出との結合の仕方であると論じた。とはいえ日本の詩歌からの影響という観点から言えば、これは当然といえば当然の事態ではあろう。だが繰り返すならば、植民地朝鮮という場において受ける短歌的なものからの影響が、日本語の身体化に留まらず、記憶や風景に對する認識にも及ぶということが問題なのである。

そのため、「リズム」を取りつつ「抒情」するそのあり様が異郷に持ち込まれるときに発揮する力を検討するには、それらがどのような日本的な文脈において形成されたかは問われるべきであろう。隔たりつつも重なり合う文学的な経験を論じるには、「リズム」と「抒情」を日本固有の文脈に置き直して客体化することが必要だと思われる。そのためにまずは「リズム」を「場面」という観点から考察した、時枝誠記の理論的研究を見ていきたい。

よく知られているように、時枝誠記は「国語」学者として、詞辞の入れ子状関係に象徴される言語過程説と呼ばれる独自の言語理論を提唱した。この言語理論は、時枝が京城（当時）で教員をしていた際に書きあげられた『国語学原論』の中で主に論じられており、その中に「リズム」についての論述もある。時枝の議論をここで取上げるのは、第一に「場面」という観点が、異郷に持ち込まれる「リズム」と「抒情」の発揮する力を考察する上で有益だからである。第二に、彼の言語理論においては、「リズム」は、「場面的」とされることで言語にとって外在的なものとされるが、以下論じていくように、それは輸入語としてのリズムが明治二〇年代から受容され、行き着いた姿を理論的に提示したものとなっているからである。以下、時枝の議論を追っていききたい。

時枝が「リズム」と密接だとした「場面」は、言語の存在条件として挙げられている「主体（話者）」「素材」「場面」の中の一つである。その三者が言語の存在条件とされるのは、「具体的な言語経験」がそれら

### 註

〔1〕時枝誠記『国語学原論』、岩波書店、昭和一九四二年。引用は『国語学原論（上）』、岩波文庫、二〇〇七年、五六頁から。以下同様。

から観察されるためである。「言語は、誰（主体）かが、誰（場面）かに、何物（素材）かについて語る  
ことによつて」成立するとされる。つまり「主体」「素材」「場面」は存在条件であるために、言語にとつ  
て外的なものと位置づけられている。

彼のいう「主体（話者）」とは、表現における主格でも第一人称でもない。「智錫は食べる」の「智錫」（主格）  
も、「私は呼んだ」の「私」（第一人称）も客体化された第三者であり主体だとされる。客体化されたもの  
は、言語的に表現されるため、言語にとつて外在的なものである主体とはみなされない。主体とは、主格  
や第一人称とは異なつて、「私は呼んだ」等の表現をなすところの者である。

次に「素材」は言語を通じて伝達される場所の表象、概念、事物だと規定されている。だがそれらは「主  
体によつて、就いて語られる」ところのものであり、話者によつて加工され伝達されるものであるため、「主  
体」同様、加工される「素材」は言語にとつて外在的なものとして位置づけられている。とはいえここに  
は、「素材」についての奇妙な不十分さが見受けられる。「素材」が言語を通じて伝達される場所のもの  
であれば、そこには「素材化」される以前のもの（これも素材となろう）が想定される。つまり「素材」は、  
素材化されるインプットとしてのそれと、アウトプットとしてのそれとが考えられるべきものはずであ  
る。しかし時枝はアウトプットとしての「素材」、即ち表象、概念、事物等のみ論じている。このことが  
意味するのは、アウトプットとしての素材のみ論じること、言語の本質を構成するものから概念や意味  
内容を取り除き、主体による概念化する機能のみを残すという操作が伺えることである。「思想を導く水  
道管」という譬えに見られるように、形式自体に本質があるとされるのも、このような「素材」概念の操  
作によるものである。そのインプットされる「素材」は、時枝の議論においては、言語の成立条件の最後  
のものである「場面」に位置づけられているように思える。

最後にその「場面」であるが、それは単なる空間的なものだけを指していない。「場面」には、(1) 特  
定の場所を通じて知覚されたり、あるいは思い描かれる「事物情景」、(2) 言語において最も具体的な場  
面とされる「聴手」、(3) 「事物情景」や「聴手」に志向する「主体の態度、気分、感情」が含まれると  
される。時枝の「場面」は、(3) に見られるように、主体の志向性があつて成立する概念となつてい  
るため、「純客体的世界でもなく、又純主体的な志向作用でもなく、いわば主客の融合した世界」だとされる。  
そのため言語による表現行為は、常にある特定の場面と主体の志向作用の中で行われることになる。言語  
による表現行為と場面は互いに制約しあう関係となつている。

(2) 時枝前掲書、五七頁。

(3) 時枝前掲書、五九頁。

(4) 時枝前掲書、六八頁。強調時枝。

(5) 時枝前掲書、七〇頁。

(6) 時枝前掲書、六〇―一頁。

(7) 時枝前掲書、六〇―一頁。

時枝は言語と場面が互いに制約しあうことを示す例として、描かれる絵(の内容)とそれを設置する場所、車両と軌道、家屋と地盤、鎔鉄と鋳型などを持ち出してゐる。それによつて時枝が主張するのは、第一に言語と場面は常に「調和関係」にあることである。このことは主体が表現を通じて「自己を場面にまで拡充すること」だともされる。第二に、主体、素材と同様、場面も言語を制約しはするが、自らは現われないうことである。むしろ表現を通じて、その潜在性が想起されるところのものである。これに関連して第三に、「場面は表現に先立つて存在し、そして常に表現そのものを制約するもの」だということである。このようにして場面も、主体、素材同様、言語外的なものとして規定される。だがこれらが言語にとつて外在的であるとすれば、主体と場面の関係を「主客の融合した世界」だとするのは、問題を含んでいる。時枝は素材と場面の差異を、素材が主体に把握された客体であるのに対し、場面は「絶対に客体的には把握されていない志向的対象」だという点にあるとする。つまり「場面」は客体化しきれないものを含む以上、それは「素材」化される以前のもをを提供する。だとすれば「場面」は、「表現」のみならず「素材」にも、「主体」にも「先立つ」はずである。そうであるとすれば「場面」と「主体」は、客体化しえたものにおいてのみ「融合」するのであり、それ以前には本来的に分裂してゐると考えられる。そして言語が主体に存するのであれば、言語は絶対的に場面を捉えきれないと言わざるを得ない。「場面」は理論上、そのような越えられない裂け目を言語に対しても、主体に対しても持つ。以上を踏まえて時枝のリズム論を次に見ていきたい。

時枝はリズムを「言語に於ける最も源本的な場面である」と考える。<sup>(12)</sup>「源本的な場面」というのは、この場面としてのリズム以外に言語が自らを実現する場はない、ということの意味する。そこから、普通考えられているように音声の表出があつてリズムが成立するのではなく、場面としてのリズムがまずあつて、音節、単音同士の結合、単音の配置が順に起こるとされる。通念に対するこのような逆転を主張できるのは、「場面としてのリズム」の「国語の形式」が「等時的拍音形式」だとされるからである。「等時的拍音形式」とは、日本語において各音の変化が等時的な間隔において知覚されるという言語的特性を指している。つまり等時拍という一般形式を設定することで、多様な音節や音の結合を階層付けて包摂しているのである。

このリズムの場面にしたがつて音声の表出も拡充され、それが「群団化」するとき、いわゆる音数律としてのリズムも生成する。つまり短歌や俳句の基本音数である五音七音も、時間的な周期的なリズムでは

(8) 時枝前掲書、六三頁。

(9) 時枝前掲書、一八三頁。

(10) 時枝前掲書、一八三頁。

(11) 時枝誠記『国語学原論(下)』、岩波文庫、二〇〇七年、一四四頁。

(12) 時枝『国語学原論(上)』、一八〇頁。

(13) 時枝前掲書、一八五頁。時枝の言語思想における「国語」と「日本語」の関係、および彼の思想が植民地朝鮮において持つ意味を説得的に論じたものとして、安田敏明『植民地のなかの「国語学」』(三才社、一九九八年)がある。

(14) 時枝前掲書、一八七頁。

(15) 時枝前掲書、一八一頁。

なく、この「等時的拍音形式」に則って「群団化」された結果としての定型的な形式なのである。その意味で短歌や俳句の形式はリズムというよりも、空拍によって区切られグループ化された、音の配列である。このように「等時的拍音形式」としての「リズム」を基底にして、その上に表出される音が一定のまとまりを持って配置されるという構図において、「主客の融合」は理論化されている。

この「源本的な場面」としてのリズムは、舞の型や剣術の型のような「型」に類するものだといわれる。<sup>(16)</sup>これが言わんとするのは、言語的表現はその型に自らを拡充していくということであり、またその型は言語的表現を通して観取されるということである。そのようにリズムも言語表現を通して知覚される。

時枝のこの「リズム」の規定は、「場面」の議論と重なり合うものである。言語が「源本的な場面」なしには実現しないということは、「リズム」が常に先立ち表現を制約することを意味する。またその「リズム」が言語的表現を通じて知覚される「型」だというのは、両者の間に「主格の融合」があることを示すことになっている。「場面」が言語にとつて外在的であるのと同様、「リズム」も言語にとつて根本的に外部的となっている。だが「場面」と「場面」としてのリズムの相違は、「主客の融合」という点における、ある種の根柢の有無にある。すなわち「場面」においては、先に見たように、本来的な分裂が論じられないまま、「主客の融合」が信念的なものとして主張されている。それに対して「場面」としてのリズムの方は、「国語の形式」として「等時的拍音形式」を設定することで、言語との融合関係が理論的根柢をもつて示されているのである。

時枝は「リズム」と言語的表現を二重化したわけだが、これは「群団化」される起源的場面の説明としては豊かな示唆を含んでいる。とはいえ「等時的拍音形式」とあるように、「拍音」と日本語表現における一音は分かちがたく結びついているのも事実であろう。これは話者が言語表現をしさえすれば、即「場面」としてのリズムと合致するということである。そのため「場面」が「主体」を制約すること、あるいは「主体」が表現において「場面」を「顧慮」<sup>(17)</sup>することは、この合致においては逆説的に不可能であり、また不必要なものとならざるを得ない。そして「等時的拍音形式」が「国語の形式」であれば、この合致は日本語による表現が即「場面」としてのリズム」ということでもある。そのような言語的特性を根柢として持つゆえ、リズムとしての場面は「主客の融合」を成し遂げることになる。

この見事なまでの「融合」は言語の成立の条件であり、また具体的な言語経験を観察させるものと見なせる以上、「場面」と「場面」としてのリズム」は重なり合うものとなっている。その意味で「場面」も、

<sup>(16)</sup> 時枝前掲書、一八四頁。

<sup>(17)</sup> 時枝前掲書、一六一頁。

日本語による言語表現そのものと化すことになる。 「リズム」とそれに基づく日本語による表出が、「場面」を呑み込むまでに全体化するといふこの結果は、先取りすれば近代詩におけるリズムの受容の結論的な姿でもある。その意味で時枝誠記は、日本近代詩の正統な遺産相続者となっている。

だが時枝の言語理論において引き継ぐべきものの一つは、彼自身は展開しなかった、「主体」からも言語からもはみ出し、「融合」から逃れていく「場面」の一側面である。この逃れさつていく側面において「場面」としてのリズム、「素材」、「主体」、言語的表現等が問いに付されることになる。だがその前に、日本近代詩におけるリズムの受容とその結果を見るために、明治二〇年代に遡りたい。

## 第二節 『新体詩抄 初編』の役割

### 二・一 はじめに

文学史的に明治二〇年代（一八八七年）は、小説の領域では山田美妙や二葉亭四迷らの言文一致の試みが萌芽的に生じたものの、文語体で書かれた森鷗外『舞姫』の登場や、幸田露伴・尾崎紅葉の活躍、あるいは井原西鶴の復権などによって挫折をよぎなくされた時期といふことになる。越智治雄が「叙事詩の時代」と規定したのも、主に明治二三年前後のことである。<sup>⑮</sup>山本正秀はこの時期を、「近代文体模索期」と位置づけている。<sup>⑯</sup>だが詩の領域に注意深く目を向けるならば、明治三〇年代以降に形成され、萩原朔太郎『月に吠える』によって完成したとされる口語自由詩の基盤が構築されたのは、この時期であると見ることが出来る。そのため山本が規定したように、模索過程にあつたと考えられる。

明治二〇年代は、『新体詩抄 初編』以降、リズム概念が、七五調だけでなく、節奏、節調、リズム、韻律、律格というように多様な名称のもと論じられた時期に当たる。その結果、歌うことと五七ないし七五でリズムを刻むことがセットである伝統的な音数律の束縛からリズムは解放され、全体的な響き方という、より自立的な位置づけを与えられることになっている。またリズム概念が自立することで、伝統的な音数律にとらわれずに内面を表現するといふ志向も強まりはじめる。その過程で音数に則つて歌うという位置づけであった声も解放され、リズム概念の変化が浮上させた「内面」を伝えるものとして機能しはじめることになっている。つまりリズム概念が変化する過程で「内面」に形が与えられ、それに伴い声の機能も韻

⑮ 越智治雄「叙事詩の時代」『近代文学成立期の研究』、岩波書店、一九八四年。

⑯ 山本正秀『言文一致の歴史論考』、桜楓社、昭和四六（一九七二）年、一二・一八頁。

律密接型から内面表示型へと変質するのである。声は内面と密接に関わることで、いわば「声の抒情化」とでもいう事態が起こる。

明治三〇年代（一八九七～）以降、とりわけ大正期（一九一二年～）は、「生命」とそれを表出する「声」や「叫び」という図式が頻出してきている。例えば島崎藤村は、『藤村詩集』（一九〇四（明治三七）年、春陽堂）の「序」で「生命は力なり。力は声なり。声は言葉なり。新しき言葉はすなわち新しき生涯なり。」<sup>20</sup>と云っている。このような文学的な事態や、金時鐘の「ありのままをありのままに」という文学史の捉え方、さらには後の章で論じる小野十三郎が批判する「短歌的抒情」の基礎となっていくのが、まさにこの「声の抒情化」ではないかと思われる。その意味で明治二〇年代は、「リズム」、「抒情」、そして「声」を検討するうえで重要な時期となっている。本章では、リズム概念の変遷、内面の浮上、「声の抒情化」について、明治二〇年代の詩に関する評論や詩論を中心に論じていくことになる。その事前準備として、リズム受容の基点とみなしうる、『新体詩抄 初編』（以下、『新体詩抄』）と、それと関連させながら『小学唱歌集 初編』（以下、『小学唱歌集』）について論じておきたい。

## 二・二・「音調」と「平常ノ語」

一八八二（明治一五）年八月に丸家善七から出版された、井上哲次郎、矢田部良吉、外山正一『新体詩抄』は、文学史的には日本近代詩の始祖と見なされている。『新体詩抄』を近代詩の起源とするのは、多分に文学史的イデオロギーが働いている結果だとしても、<sup>21</sup>そこで用いられた音調、韻律、さらには平常語、徳といった一連の概念は、日本近代詩史にとって大きな意義を持つていたことに変わりはない。それら諸概念は明治二〇年代（一八八八年～）を通じて関連しあいながら展開していくことになるからである。

『新体詩抄』出版の数ヶ月前に、メンバーの一人である尚今居士こと矢田部良吉は、「鎌倉の大仏に詣で、感あり」の序詞<sup>22</sup>を発表しており、そこで自らの詩論を公にすることになる。

矢田部詩論には二つの軸があるが、その一つは、「平常ノ語」を用いて「充分ニ吾人ノ心ニ感スル所」、すなわち「本音」を新体の詩形で「吐露スベキナリ」と説くところにある。「本音」を「吐露」するため、「平常ノ語」という、日常で使われると想定された言葉をなるべく用いるべきだとされたのである。もう一つの軸は、その「平常ノ語」を用いるというその延長線上で、「詩歌ハ、〔……〕望ムベキ所ナレ共、音調ノ宜シキヲ得ル事」というように、音の長短・高低等も含んだ、全体的な音楽的調子の美しさが求めら

<sup>20</sup> さらに言えば、鈴木貞美の言う「大正生命主義」も、明治二〇年代に端を発するものである。そのため大正期のみを主に論じてしまうことは、皮相な議論になりかねない。

<sup>21</sup> 日本近代詩の起源を論じるには賛美歌、漢詩、唱歌との関連を総体的に捉えていく必要がある。『新体詩抄』を起源と見なす文学史的思考に対する批判としては、榊祐一「近代詩」史の出現／或いは『新体詩抄初編』の起源化―明治二十年代前半の〈新体詩〉批判をめぐって―、『国語国文研究』、北海道大学国語国文学会、二〇〇二年三月（二二〇号）がある。

<sup>22</sup> 『東洋学芸雑誌』明治一五年五月（人見巴吉編『日本近代詩論の研究』、角川書店、昭和四七（一九七二）年、所収）。

れていることである。<sup>(23)</sup> これらの二つの軸は、『新体詩抄』が出版されたとき、井上や外山によっても追認されている。つまり「本音」「平常ノ語」「音調」という三つは、『新体詩抄』の鍵語になっているのである。ここではまず「平常ノ語」と「音調」の意味とその関係について論じておきたい。

最初に「音調」について見ておきたい。これは漢詩、古歌、欧米詩との関係の中で出てきているものである。外山は『新体詩抄』の「新体詩抄序」で、日本人の漢詩の調べは、「操人形の手踊<sup>(24)</sup>」のように不自然であると述べている。この比喩から読み取れることは、第一に母(国)語をもって詩作すべきだということである。そして第二に、日本人の漢詩が「操人形の手踊」であつたとすれば、母語による詩作は作り手と言葉が一体化した身体的で自然な「踊」であるということである。「調べ」＝「音調」とはまず、漢詩との関連からそのような身体における自然さに関わっている。

この身体的自然さに関連して、外山は自分達の新体の詩を「長歌流新体<sup>(25)</sup>」と名づけようとしていたと告白している。これは『新体詩抄』の凡例にも反映されており、ここでは「……」此書ニ載スル所モ亦七五ナリ、七五ハ七五ト雖モ、古ノ法則に拘ハル者ニアラズ、且ツ夫レ此外種々ノ新体ヲ求メント欲ス、故ニ之ヲ新体ト称スルナリ、<sup>(26)</sup>と書かれている。したがって身体的に自然な「音調」とは、第二に古歌との関連の中で、七五調のことだとされる。とはいえこの七五調の選択は、日本人の漢詩における身体と言葉の関係の不自然さが再発見させたリズムでもあり、一概に自然なものとはい切れないものとなっている。桂秀実は、『新体詩抄』が五七調ではなく七五調を採用したことは、文体の「俗語革命」であつたと指摘している。<sup>(27)</sup>これは、長唄等の伝統的な五七調のリズムが自動化することによって喪失した「詩」<sup>(28)</sup>を、新たに生成させるための文体的アプローチが『新体詩抄』の七五調であつたと考えられているからである。七五調は一見伝統的な韻律に見えるが、当時は五七調に比べて新しい文体だったのである。そこからすれば近藤又三郎のように、七五体は古人の模倣である、とする新体詩批判は当たっていない。桂の指摘をふまえるならば、むしろ七五調こそ、欧米の詩や漢詩とは異なる日本固有の「詩」を可能にする定型であり、その発見にこそ新体詩の近代性もあつたからである。しかし『新体詩抄』とほぼ同時期に出版された『小学唱歌集 初編』が、七五調以外の音数律を歌詞に採用していたことからすれば、七五調以外もありえた以上、その調は全く新しいものではなく、「(再)発見」されたと思ふべきものであろう。

さらに「新体詩」の名付け親である井上哲次郎は、自分の訳詩と他の二人のそれとの差異は、韻を踏んでいる事だと述べている。<sup>(30)</sup>これは「新体詩」の特徴の一つとして押韻を意識していることを意味している。

<sup>(23)</sup> 以上、矢田部の引用も、人見田吉編『日本近代詩論の研究』、二六・七頁からである。

<sup>(24)</sup> 外山正一「新体詩抄序」、『新体詩抄初編』、丸家善七、明治一五(一八八二)年。

<sup>(25)</sup> 外山「新体詩抄序」、『新体詩抄』。

<sup>(26)</sup> 「凡例」、『新体詩抄』。

<sup>(27)</sup> 桂秀実『日本近代文学の(誕生)―言文一致運動とナシヨナリズム 批評空間叢書6』、大田出版、一九九五年、二二六、八頁。

<sup>(28)</sup> 桂前掲書、二一七頁。

<sup>(29)</sup> 近藤又三郎「新体詩を難す」、『文学界雑誌』明治二二(一八八八)年、頁。

<sup>(30)</sup> 井上哲次郎「玉の緒の歌」の序詞、「郵便報知新聞」明治一五(一八八二)年四月二十四日(引用は『日本近代詩論の研究』、二五頁)。



これは「音調」を欧米詩との関連の中で考えられていることである。これらのことから、総じて「音調」が、漢詩の平仄韻字、長歌等の「古歌」、そして欧米詩の押韻との対比から生成した、七五調を基礎とする韻律を指していると言ふことはできよう。『新体詩抄』に収録された詩が、「本音」や内面にある「連続した思想」を「平常ノ語」で表そうとしたものにもかかわらず、七五調の連続となったのも、この対比から生じた「音調」観に由来するものであったからだと考えられる。短歌や俳句の形式が「思想」を表現するのに適当でないという矢田部や井上らの非難も、その短さについてであって、七音・五音が構成するリズムそのものに対してではなかったのである。

次に「平常ノ語」であるが、これも「音調」と同様、欧米の詩、漢詩や古歌との差異から析出された「日常的な言葉」という意味合いを強く持っている。井上は次のように述べている。「明治ノ歌ハ、明治ノ歌ナルベシ、古歌ナルベカラズ、日本ノ詩ハ日本ノ詩ナルベシ、漢詩ナルベカラズ、是レ新体ノ詩ノ作ル所以ナリ」<sup>(32)</sup>。また矢田部は、「我邦人ノ従来平常ノ語ヲ用ヒテ詩歌ヲ作ルコト少ナキヲ嘆シ西洋ノ風ニ模倣シテ一種新体ノ詩ヲ作り出セリ」と述べ、新たな文体によった詩作の動機を回顧している。つまり「平常ノ語」とは日常的な話し言葉というよりも、「国語」がまだ確立していなかった当時、欧米詩、漢詩、古歌といった、現在のなものであれ歴史的なものであれ、書かれたものとの示差的関係を通じて表象された言葉遣い、と言った方がその実相に近い<sup>(33)</sup>。要するに「平常ノ語」と「音調」は、両者とも差異が作り出す効果として規定されるものなのである。

そのような差異の中から導かれる「平常ノ語」と「音調」の役割は、次のようなものであった。「平常ノ語」は、「人にわかる」よう「易しく書」かれたものであり、「音調」は、「雖閩里童稚 於習聞之 何難之有」<sup>(34)</sup>、即ち村の子らも容易に聞き覚えられるような歌という役割である。易しく書かれ、かつ歌って覚えやすいという形で両者が結びつくことで、新体詩は書かれることと歌われることのアマルガムといったニュアンスを帯びたものとなる。『新体詩抄』の凡例には、この詩と歌に関して次のように但し書きがされている。

此書二載スル所ハ、詩ニアラズ、歌ニアラズ、而シテ之ヲ詩ト云フハ、泰西ノ「ポエトリー」ト云フ語即チ歌ト詩トヲ総称スルノ名ニ当ツルノミ、古ヨリイワユル詩ニアラザルナリ<sup>(36)</sup>。

新体詩が目指していたのは、このような歌と詩を併せ持った「ポエトリー」なのであり、「平常ノ語」と「音

(31) 外山「新体詩抄序」、『新体詩抄』。

(32) 井上前掲論文、二二五頁。

(33) 外山はややニュアンスを異にしている。自分達の詩は「新古雅俗の区別なく、和漢西洋ごちゃまぜ」であると述べているからである（外山「新体詩抄序」、『新体詩抄』）。とはいえ新／古、和／漢／西洋という区別は明確に意識されている。

(34) 外山「新体詩抄序」、『新体詩抄』。

(35) 井上「新体詩抄序」、『新体詩抄』。

(36) 「凡例」、『新体詩抄』。

「調」はそれを支えるものであった。これを別の観点から見ると、『新体詩抄』においては、「平常ノ語」という声・文字が七五調という「音調」と強く結びついたため、内面としての「本音」や「思想」は、十分に自立的とはならなかったのである。それに付随して「声」というレトリックも、「本音」を代理するものとしては未だ確立されなかった。では「平常ノ語」が代弁する「本音」とは、当時どのようなものであったのか。

## 二・三、徳としての「本音」

明治初期に、欧米の音楽が導入されることで、軍歌、賛美歌、唱歌が多く作られていくことは定説であろう。中でも軍歌と唱歌は、明治二〇年代（一八八八年〜）が軍歌・唱歌の時代と言われるほど大量に作られていく。

日本近代詩史の関連で言えば、文部省音楽取調掛編『小学唱歌集 初編』（一八八一（明治一四）年）は、論者によつては近代詩の先駆的な作品として、『新体詩抄』以上に重視されることもある。<sup>37</sup>『小学唱歌集 初編』の、伊沢修二によつて書かれた「緒言」は次のように始まっている。

凡ソ教育ノ要ハ徳育知育体育ノ三者ニ在リ而シテ小学ニ在リテハ最モ宜ク徳性ヲ涵養スルヲ以テ要トスヘシ今夫レ音楽ノ物タル性情ニ本ツキ人心ヲ正シ風化ヲ助ケルノ妙用アリ<sup>38</sup>

読まれるように、「徳性ヲ涵養」することに唱歌教育の眼目があった。時代は少し前後するが、一八七八（明治一）年に米留学から帰国した伊沢修二が、目賀田種太郎とともに音楽取調掛設置を文部省に提出した「見込書」には、より直接的に唱歌教育の目的が述べられている。

夫レ音楽ハ学童神氣ヲ爽快ニシテ其ノ勤学ノ勞ヲ消シ、肺臟ヲ強クシテ其ノ健全ヲ助ケ、音声ヲ清クシ、発音ヲ正シ、聴力ヲ疾クシ考思ヲ密ニシ又能ク心情ヲ楽シマメ其ノ善性ヲ感發セシム是レ其ノ学室ニ於ケル直接ノ功力ナリ<sup>39</sup>

肺や発音、聴力といった身体的側面のみならず、思考、心情といった精神的側面まで唱歌はフォローする

<sup>37</sup> 例えば、赤塚行雄『新体詩抄』前後―明治の詩歌』、學藝書林、一九九一年。なお唱歌教育に関する歴史的経緯については、山住正巳『唱歌教育成立過程の研究』（前出）と遠山宏『明治音楽史考』、有朋社、昭和二三（一九四八）年、山東功『唱歌と国語―明治近代化の装置の誕生』、講談社、二〇〇八年に大きく依拠している。

<sup>38</sup> 「緒言」『小学唱歌集 初編』、文部省音楽取調掛編、明治一四（一八八一）年一月、頁数表記なし。

<sup>39</sup> 「学校唱歌二用フベキ音楽取調ノ事業ニ着手スベキ、在米国目賀田種太郎、伊沢修二ノ見込書」、東京芸術大学百年史編集委員会編『東京芸術大学百年史東京音楽学校篇第一巻』、音楽之友社、昭和六二（一九八七）年、一四頁。

ものとされ、何でもありといった観になっている。またこの直後には、目賀田によって「我公学ニ唱歌ノ課ヲ興スベキ仕方ニ付私ノ見込」が提出されており、ここでは唱歌教育のナショナルな目的が語られている。

二：「……」唱歌ノ課ヲハ、東京師範学校と東京女子師範学校の「両師範学校ニ設ケ、然シテ終ニ我  
ナショナルミュージック  
国 楽 ヲ起スヲ得ベシ、国学トハ我国古今固有ノ詞歌曲調ノ善良ナルモノヲ尚研究シ、其ノ足ラザ  
ルハ西洋ニ取リ、終ニ貴賤ニ関ハラズ又雅俗ノ別ナク誰ニテモ何レノ節ニテモ日本ノ国民トシテ歌フ  
ベキ国歌奏ツヘキ国調ヲ興スヲ言フ、是レ国楽ノ名アル故ナリ」<sup>④</sup>

つまり唱歌教育の狙いは、第一に生徒個々人の身体的な訓練、徳性の涵養、善性の感発だけでなく、第二にそのような教育を通じて、経験的・帰納法的に誰にでも歌える「国楽」を創設し、ひいてはそこから、第三に「日本ノ国民」を立ち上げうる「国歌」や「国調」を形成することであった。以上のことからすれば、徳性の「徳」や善性の「善」は、ナショナルリズムの形成という目的に随伴する価値観であったといえる。そのような特性の涵養や国楽的な曲としては、典型的には「君が代」や「五倫の歌」が挙げられよう。<sup>④</sup>

#### 五倫の歌

父子親あり。君臣義あり。  
夫婦別あり。長幼序あり。  
朋友信あり。

五倫の歌は孟子の言葉を翻訳したものであり、徳性を涵養するにあたって、このようにわかりやすい歌が歌われていたのである。

ところで『小学唱歌集 初編』には一八八一（明治一四）年一月発行と書かれているが、実際出版されたのは翌年の四月である。同月には、『新体詩抄』の出版に先立って、井上哲次郎「玉の緒の歌」の序詞<sup>④</sup>も『郵便報知新聞』に発表されたりしており、『小学唱歌集』と『新体詩抄』の出版は、ほぼ同時期となっ

④ 前掲書、一六頁。

④ 両者とも『小学唱歌集 初編』に収められている。なお「君が代」は、現在のものと歌詞とメロディーが異なるものであった。

④ 『小学唱歌集 初編』の完成・出版までの道のりについては、山住正巳『唱歌教育 成立過程の研究』第四章に詳しい。

ている。<sup>43</sup>そのため、井上らは『小学唱歌集 初編』を知っていたと思われるが、だからといって影響があったり、意識的に結びつこうという跡は見られない。だが「徳性」の「涵養」という点では、両者の間には共通性がある。例えば矢田部の「勉め勉めよたゆみなく／進み進めよよどみなく／難き事とて厭ふなよ／學の海に舟路あり／教の山にしをりあり／丈夫何かは怯るべき<sup>44</sup>」と歌う「勸学の歌」などはその典型であろう。しかし両者の「徳性」は重なり合いながらも、その現れ方は異なっている。むしろ両者は、この差異と「徳性」の「涵養」という共通性において、補完し合う関係になっている。

前述したように、漢詩や欧米詩との関係の中から浮かび上がるゆえに、「平常ノ語」は、「日本ノ詩ハ日本ノ詩ナルベシ」という「日本ノ詩」を、ひいては「日本」を立ち上げていく条件にその性格上なっている。そこに結びついて行くのが「本音」である。矢田部が「世ノ中ハオノガ心ノスガタナリ善キモ悪キモ外ニナクシテ<sup>45</sup>」と述べるように、「オノガ心」すなわち「本音」は、もともと倫理的に全体化されているものである。つまり『新体詩抄』では「平常ノ語」をもって「本音」を写しさえすれば、善であれ悪であれ「日本」が立ち上がってくる仕組みに構成上なっているのである。言い換えれば、「平常ノ語」と「本音」は連動しており、そのため歌うこと自体にナシヨナリズムが組み込まれているのである。そこに声とナシヨナリズムの結びつきを見ることができよう。そして『新体詩抄』の「徳性」は、理論上、「平常ノ語」と「本音」が立ち上げるその「日本」を善的にするために求められているものなのである。そして「徳性」を「涵養」し、帰納法的に「国楽」を創設しようとする唱歌教育の目的は、『新体詩抄』の演繹的なし直観的な理論的枠組みを具体的に補完する位置にある。

とりわけこのことは、軍歌において当てはまる。『小学唱歌集』は、一八八三（明治一六）年に第二集が、そして一八八四（明治一七）年に第三集が出版される。山住に拠れば、第二集、第三集と出版されていくごとに、『小学唱歌集』に対する批判も高まっていった。<sup>46</sup>その一つに、俗歌を排斥し雄壮な唱歌を取り入れるべきだという批判が、教育現場を含め多く寄せられたという。その雄壮な曲として唱歌教育に採用されていたのが、軍歌であった。一八九四（明治二七）年には、日清戦争の開戦を受けて、「凱旋」や「抜刀隊の歌」といった唱歌が高学年用に使われている。「抜刀隊の歌」とは、言うまでもなく外山正一の詩として『新体詩抄』に収録されたものである。この詩は、陸軍音楽隊教師であったシャルル・ルルーによって曲が付けられ、多くの軍歌集に収められた。「我は官軍我敵は／天地容れざる朝敵ぞ……」で始まるこの詩は、全局七五調でつくられ、八四行の長いものである。最後の連のみ引用する。

<sup>43</sup> だからといって『小学唱歌集 初編』の影響も低いということにはならない。その流通量からいっても、詩の見方や感じ方に与えた影響は『新体詩抄』よりも大きい可能性があるだろう。

<sup>44</sup> 矢田部「勸学の歌」（部分）、『新体詩抄』、二三葉。

<sup>45</sup> 矢田部「新体詩抄序」、『新体詩抄』。

<sup>46</sup> 山住『唱歌教育成立過程の研究』、第九章。

我今茲に死ん身は 君の為なり国の為  
捨つるべきものは命なり 仮令ひ屍朽ちぬとも  
忠義の為に捨る身の 名は芳しく後の世に  
永く伝えて残らん 武士と生まれた甲斐もなく  
義もなき犬と云わるるな 卑怯者となそしられそ  
敵の亡ぶる夫迄は 進めや進め諸共に  
玉ちる剣抜き連れて 死ぬる覚悟で進むべし<sup>④</sup>

④ 外山「抜刀隊の歌」(最終連)、『新体詩抄』、二十一葉。

解釈をするまでもなく、国のために命を投げ出すことが美德とされ、そうでなければ「犬」や「卑怯者」とされる。そのように、敵が滅ぶまで命を投げ打つてでも前進すべきという、「死ぬる覚悟」としての「本音」が「平常ノ語」で語られることで、それは全ての者の覚悟ないし徳として全体化されたのである。

このように『新体詩抄』における、「徳性」の「涵養」は、「汝等皆其職を守り朕と一心になりて力を国家の保護に尽さば我国の蒼生は永く太平の福を受け我国の威烈は大に世界の光華ともなりぬへし」という「軍人勅諭」(一八八二(明治一五)年)に歩調を合わせつつ、後の軍歌の時代を先駆けていたのである。

まとめるならば、「本音」は「徳」に支えられて善的となり、「平常ノ語」と「音調」がそれを表出すべく配置される。本来、「本音」と「徳」の親和性は、それほど自明なものではないはずである。一般的に考えれば、ナショナルな「徳」と個々の心情としての「本音」とは、矛盾しあうこともある。だが「本音」がナショナルな「徳」と容易に結びついてしまうのは、『新体詩抄』における「平常ノ語」と「音調」という近代志向的な示差的概念と連動して「本音」も表出されるためだと考えられる。教育、軍、言語、そして政治体制の近代化の流れの中で、「平常ノ語」「音調」だけでなく、「本音」と「徳」も位置づけられることによって、矛盾も意識されないまま埋もれていったのだろう。

本研究において重要なことは、「平常ノ語」と「音調」というリズムに関わる概念は、欧米詩や漢詩との関係の中で形作られる過程で、「本音」という抒情に関わる概念を少なからず規制したということである。そしてもう一つは、「本音」が倫理的に全体化している点において、「場面」に対する影響が既に認められるということである。

『新体詩抄』以降、「本音」「徳」「平常ノ語」「音调」等の一連の諸概念は、想実論争、韻律論争、没理想論争といった論争を経つつ詩的概念として深化していく。とりわけリズムに関してあらかじめ大まかな見取り図を述べておくならば、①七五調の(再)発見から、節奏、節調、リズム、格調、律格、韻律というように、リズム概念は多様な様相を見せ始める。そしてリズムは、音数律として音ないし文字によって表示されるものから、音を通じて感じられるそれへと変質する。さらに詩の形式は、明治二〇年代末に、リズムの共有化が共同体化するリズムでもあるものとして理論化されるに至る(形式面)。②リズム概念が多様な様相を見せる中、内面が剩余的に浮上し、その過程で「声」も韻律密接型から内面表示型Ⅱ声の抒情化へと移行する(内容面)。③形式・内容の再編の背景には日清戦争があり、そのため両者の変容はナシヨナリズムを内に抱え込んでいく(「徳」)。以下、各々見ていきたい。

### 第三節 韻律についての諸議論

#### 三・一 音数律の限界

明治二〇年代(一八八八年〜)は、『新体詩抄』だけでなく、新体詩の隆盛によって「新体詩」というジャンルが確立する時期でもある。もちろん北村透谷『楚囚之詩』(一八八九(明治二二)年)や森鷗外らの『於母影』(一八九〇(明治二三)年)によって、七五調以外の新たなリズムの試みも行われている。そのような時代状況において、韻律についての考察や形式に関する議論も多く起きた。中でも山田美妙「日本韻文論」は注目すべき内容を持つものであった。まずはその前後に行われた議論のうち重要と思われる点を挙げておきたい。

「リズム」という言葉は、日本の心理学研究の先駆者である元良勇次郎によって持ち込まれたとされる。元良は「精神物理学」と題された連載の中で、散文と韻文を差異化するものとして「リズム」を位置づけた。<sup>(48)</sup>元良以降、「リズム」は散文と韻文を分かちつもの、あるいはその差異から見いだされることになる。

元良は、欧米の言語のようにアクセントが一定しない日本語にとって、リズムの基礎をなすのは和歌における五文字七文字だとする。この五と七の交差的反復がなぜリズムの基礎となったかを明らかにするために、彼は方法的に、五文字と七文字を、一文字から四ないし五文字の単位に分解し、『古事記』と『古今集』

(48)「精神物理学(第十回)」「リズム」ノ事(承前)、『哲學會雜誌』、哲學會書院、明治二三(一八九〇)年八月、四二号、三三四頁。

における組み合わせ方を比較検討した。分解の例を具体的に示すならば、「ムラ、トリ、ノ」(二、二、一)や「ココロ、アリ、トヤ」(三、二、二)というようにである。重要なことは、分析の結果、『古事記』から『古今集』に至る過程で五七のリズムが整えられたが、それは思想の十全的な表現を犠牲にしたうえでであった、と結論付けられたことである。このことの意味を明確にするために、同年に書かれた大西祝の議論と比較しておきたい。

哲学者・大西祝の「詩歌論一斑」(一八九〇(明治二三)年)<sup>(49)</sup>によると、韻文は、その起源において「謳歌」「舞踏」「音楽」と密着して生成した。その韻文は自立するにあたって独自の特性を持つことになるわけだが、大西は、特性に関して交わされた議論を大きく二つに整理している。一つは、詩作を行為の再現とみなすアリストテレス『詩学』に代表されるような、「陳述の事柄」<sup>(50)</sup>にその特性を求める立場。もう一つは、舞踏と謳歌を「通貫する繋」である、言語の「節調」にその特性を見る立場である。<sup>(51)</sup>大西は、この第二の立場をとる者が多いとし、また彼自身もこの立場を支持しているように見える。大西の言う「節調」とは、「其所謂文字(即ち語聲)<sup>(シラブル)</sup>の数」であり、五文字や七文字という節単位で作られた音数律のことである。この「繋」を「型」と読むならば、大西の議論は時枝のそれとの近接性を感じさせる。しかしながら、この「節調」を「舞踏」「謳歌」「音楽」の「繋」とすることに よつて、それらが起源において一体であったことの確証とすることは、五・七を形成済みのものとして、ロマンティックに歴史化することであろう。大西は「舞踏」「謳歌」「音楽」の歴史的一体性を、「野蠻人」の例<sup>(52)</sup>によつて補強してささげている。

それ対して元良は、より科学的な手法で五七のリズムを歴史化した。その結果、元良はリズムとして整えられる以前の状況を見出し、そこに豊かな思想的表現を発見した。これを逆から言えば、リズムが知的な枠組みとなることで、豊かな思想とその表現が規制されたということであろう。『新体詩抄』が七五調を長く続けることで、思想を表現しようとしていたことに比べて、これは原理的に一段認識を深める事であった。というのもリズムが思想を規制する以上、七五調を長く繰り返したところで、自由な思想表現は不可能だからである。そのような規制を解除するためには、内容によつて異なるリズムを発見していくことで五文字と七文字による調子を突破すべきだと元良は主張する。形式の歴史性を捉えた元良の論は、その結果、五七によるリズムからはみだす「内容」をせり上げることを意味していた。しかし五・七による調子を突破すべきだとしたものの、大西と同様、リズムを文字数に依拠して定義するという限界も持っていた。

<sup>(49)</sup> 初出は『日本評論』明治二三(一八九〇)年一二月(引用は『大西祝全集 第七卷 論文及歌集』、日本図書センター、一九八二年から。以下同様)。

<sup>(50)</sup> 大西前掲論文、四四五頁。

<sup>(51)</sup> 大西前掲論文、四四五頁。

<sup>(52)</sup> 大西前掲論文、四三九頁。

この元良の論を受けて芳賀矢一も、リズム形式について論じている。芳賀は、元良の論説について、それが五言、七言を分析的に検討したことを肯定的に評価する。しかし元良のように細かく分解しすぎるならば、散文と韻文の差異がなくなり、「リズムの効用」が無化してしまうと批判する。だが芳賀の批判は、元良が『古事記』と『古今集』を比較検討するために、五言七言を方法的に分解したことを見落としている。とはいえ芳賀のリズム概念は、音数と密接でありながらも、それとは半ば独立したものと扱われている点に新しさがあつた。そのようなリズムを芳賀は、次のように定義する。

余が考には、リズムの存するところが単語の句切りの処なるべしとおもわれず。寧ろ単語よりは単独なるものなりといふを以て安全なりとす。<sup>53)</sup>

しかしながら芳賀の言うリズムは、単語から完全に独立したものではなかった。リズムは五言や七言単位からは独立しつつも、二三、三四という語数の組み合わせがその基本だとされるからである。その数に見合う単語を当てはめ、二三と三四を交叉させれば韻文になるとされた。

余は韻文に於ては始めより二、三三、四と其分解すべき場所は定まり居りて、之に適合せる単語を投入すれば韻文をなし、否らざれば散文となるものなりと信ずるなり。<sup>54)</sup>

芳賀の言うリズムは、五文字七文字に対しては「単独」であり、二三や三四という組み合わせには依拠している。しかし言うまでもなく、これは結局のところ五文字と七文字に依存している。二三や三四などの分解も、五文字七文字に依存するものでしかないからである。だが二三、三四といった組み合わせを発見したこと以上に、リズムを音数から半ば独立した点は見なした点は意義のあるものであつた。

大西祝も議論の高まりを受けて、再び介入している。大西は、「我が国の歌の律呂は、姑く之を謳ふことより離して云へば、声の長短にあらず、又其の強弱にあらず、又押韻にあらず、声の数にあることは明ならん」と、先に論じた「詩歌論一斑」よりはつきりと、音数がリズムであると述べている。<sup>55)</sup>これは長短や強弱といったアクセントによるリズム構築が、日本語においては困難であるという判断が働いた結果でもあるろう。そのような連続性はあるものの、「詩歌論一斑」で用いていた「節調」という用語を、「律呂」

<sup>53)</sup> 芳賀矢一「日本韻文の形態に就きて」、初出『哲學會雜誌』、哲學書院、明治二五(二八九二)年六月、引用は『芳賀矢一選集 第三卷 国文学編』(芳賀矢一選集編集委員会編、学校法人國學院大學(出版)、一九八頁から。以下同様)。

<sup>54)</sup> 芳賀前掲論文、一九八・九頁。

<sup>55)</sup> 芳賀前掲論文、一九九頁。

<sup>56)</sup> 大西祝「国詩の形式に就いて」、『早稲田文学』、明治二六(一九一三)年一〇月、五〇号(引用は『大西博士全集 第七卷』より。以下同様)。



と言ひ換えている事に注意しておきたい。「節調」から「律呂」への転換には、より抽象的・独立的にリズムを名指そうとする動機が潜んでいる。

大西は元良、芳賀らの議論を整理し、句を一文字や四、五文字等に分解し、その配列を検討することの意義は認めている。だがいちばん頻出する配列を「国詩の律呂<sup>57)</sup>」とすることは否定し、「矢張り五声と七声との交錯連用」こそが国詩の律呂だとする。しかしそれ以外の形式を認めていないわけではない。それ以外の形式を生み出すためには、五声七声を基本にしつつ、その他の音数の句を交錯させて挿入することが、新体詩にとって最も効果的なやり方だと論じているからである。ここに「節調」から「律呂」への用語の転換の理由もある。というのも大西の主張は、「節」の「調」子よりも、抽象的に詩の全体的な調子の規律的な法を意味しうる「律呂」という用語を用いることで、リズム概念の独立化を進めるものであったからである。つまり大西の議論は、「音数」をリズムの基礎としながらも、どの数の組み合わせによれば新たな「律」が形成されるのかを、いわば宙吊りにするものであった。

その他、形式を論じたものに、伊藤武一郎「歌の律呂<sup>58)</sup>」(一八九三(明治二六)八月)もあるが、これは基本的に元良や芳賀の議論の整理に留まっている。元良の議論における曖昧さや、芳賀の二三、三四というリズムの交差では、「うぐいすの」や「ふるさとは」などの五ないし四一のリズムを説明できない等を指摘しているが、更なる検討を促す程度の内容であった。

また磯貝雲峯「幾多の韻文論」(一八九一(明治二四年)<sup>59)</sup>)においては、七五調以外ありえないという論調にさえなっている。磯貝は、古来より長歌における五七調は極めてまれであり、七五調に比べて「国語に適合せるもの」であること、それゆえ七五調への移行は「自然の勢い」であると述べる<sup>60)</sup>。このことからすれば、七五調への移行は、結が言うような「革命」的な出来事ではなく、「自然に」なされたということになる。だが磯貝は、『小学唱歌集』や『新体詩抄』、『於母影』、『楚囚の詩』等の文体的実践の意義が見えていなかったのである。

以上、形式に関する主要な点を見てきた。まとめるならばリズムは歴史性を帯びたものであり、知的な枠組みとして思想を規制するものになるということ、リズムが音数から半ば独立的なものであるという認識、「節調」「律呂」といったリズム概念の捉え方の変化に伴い、伝統的な音数律が宙吊りにされたことである。以上の論点を踏まえて山田美妙の「日本韻文論」を見ていきたい。

<sup>57)</sup> 大西前掲論文、七六頁。

<sup>58)</sup> 大西前掲論文、七六頁。

<sup>59)</sup> 伊藤武一郎「歌の律呂」、『早稲田文学』、東京専門学校、明治二六(一八九三)年八月二五日、第四六号。

<sup>60)</sup> 磯貝雲峯「幾多の韻文論(上)」、『女学雑誌』、女学雑誌社、明治二四(一八九一)年二月二八日、第二五四号、「幾多の韻文論(下)」、『女学雑誌』、女学雑誌社、明治二四(一八九一)年三月七日、第二五五号。

<sup>61)</sup> 前掲論文(上)、一〇五頁。

### 三・二・リズムと理としての余情

山田美妙「日本韻文論」は、一八九〇（明治二三）年一〇月から翌年一月まで『国民之友』に八回連載された。この韻文論は、新体詩の登場を受けてそれを批判的に発展させるべく、韻文の定義、調子やリズムを生むための語の組み合わせ方の整理、日本語へのアクセントの導入、また「余情」と韻律との関係について考察したものである。<sup>62</sup> そのなかでも韻文の組み立て方に、特に力点が置かれて論じられている。だが発表直後から石橋忍月や内田魯庵に批判され、山田美妙との間で論争が起きている。後に森鷗外にも、その論述の技巧的偏向を批判されている。だが技術論に見えるこの韻文論は、リズム概念の変化と抒情の変質という観点からすれば特筆すべき内容を持っている。<sup>63</sup>

山田も、散文と韻文の唯一の差異を「節奏」に見て取っている。しかしこの「節奏」とは単なる語数ではなく、韻文に用いる語（「韻語」）あるいは句（「韻句」）が二つ以上結合することで「奏」でられるメロディを指している。その結合の規則の基礎をなすのが、音の長短の組み合わせ方十二種類によって示される「韻律」と、この韻律と不可分な（一音単位での）音の高低を指す「音調」である。つまり「節奏」とは、「韻律」と「音調」という、音の長短と高低の形式的な組み合わせから構成されるリズムであり、それに基づいて奏でられるメロディである。その意味で、メロディと融和的に考察されていたにせよ、リズムは徹底して形式化された。その規則に沿って語や句がはめ込まれることで、節奏は具現化される。要するに旋律や音の高低長短という言葉の響きに焦点を当てて、それらを「節奏」「韻律」「音調」として形式化し、体系的に理論化したのが山田の韻文論であった。

この形式化によれば、韻文の固有性は「詩思」にも、言葉の刈り込み方にも置かれることがない。韻文の固有性は、節奏の範囲で動くという点に見出されるのである。そのような韻文を山田は「ポエトリー」と言い換えている（「今言つた韻文とは即ちポエトリーの事です、之に対する詩全体の事です」<sup>64</sup>）。これは単に、「ポエトリー」も「韻文」と同様、長音・高低の組み合わせによって作られる形式的なものだ、と述べるに留まらないものであった。先に論じた『新体詩抄』では、詩と歌を合わせたものを「ポエトリー」と名付けていた。だがその「歌」とは七五調が連続したものであった。山田の論は、歌としての「節奏」を七五調から解放し、より多様なメロディを可能にするものであった。そのため新体詩の「歌」を形作る七五調もこの「ポエトリー」に含まれ、その一部でしかなくなる。徹底した形式化の結果、そのようなメロディの解放の可能性がもたらされたのである。そしてこの解放は、理論上、節奏・韻律・音調のあり様

<sup>62</sup> だが「日本韻文論」予告した内容の中途で打ち切られている。柳田泉は中絶したのではと推測している。柳田泉他編『美妙選集 下』、立命館出版部、昭和十（一九三五）年、「評論・随筆解題」、一頁。なお山田美妙「日本韻文論」も『美妙選集 下』から以下引用する。

<sup>63</sup> 山田美妙の「日本音韻論」については、研究が多いとはいえない。主に参照したものは以下のものである。柄谷行人『日本近代文学の起源』、講談社、一九八八年、亀井秀雄「山田美妙の位置―近代詩史の試み（二）―」『文学』、岩波書店、一九八四年八月（第五二巻八号）、菅谷規矩雄『詩的リズム―音数律に関するノート』、大和書房、一九七五年、松原純一「山田美妙「日本韻文論」と鷗外の論評」、『短歌』、角川学芸出版、一九五五年九月（第二巻九号）、竹内英之助「山田美妙の「日本韻文論」について」、『明治大正文学研究』（通号九）、東京堂、一九五二年一二月。

<sup>64</sup> 山田前掲論文、一〇三頁。

を山田の分析分類を越えて細分化させ、伝統的韻律を解体させる可能性を持つものであった。

しかしアクセントによる押韻の困難な日本語からすれば、このような形式主義的立場に対しては、逆に日本語固有の韻文や節奏とは何かという問いが付きまとい続ける。また山田の伝統的な五七調や七五調に対する態度も、「唯こゝに不思議な事は日本固有の節奏は「五」と「七」とにむしろ多く適したこと〔……〕<sup>65</sup>」とあるように、極めて曖昧である。そして山田の言う韻律も、二音と三音を基本単位として、長音と短音の十二種類の組み合わせ方が提示されているのである（長短、短短、長短長、短短長など）。そのため「韻律」を複数回連続されるものとされる「節奏」も、伝統的な音数律から完全に自立しているわけではない。この点は芳賀の論と重なっている。だが山田は、日本語固有の規範による束縛と普遍主義的志向性のはざままで「韻文」に独自の負荷を加えることで、特殊な規定を与えることになる。そのことが詩の内容としての思想に普遍的なものを志向させる枠を与えることになった。形式の一般化が普遍的な思想という方向に内容を導くのである。

山田は従来の韻文と余情の関係について次のように述べている。「殆んど断言する気で言いますが、従来の歌人たちの言ふ余情は吾々を以て見れば余情で無く、注釈<sup>66</sup>です」。この「注釈」としての「余情」とは、技術本位に単に光景を述べたもの（「写実」<sup>67</sup>）や、個人的な実感の表出でしかないものを指す。そのように技術や個人的実感に拘泥するものであったために、従来の韻文は、個別性を越えた普遍的な思想を志向する「哲理」<sup>68</sup>が開けなかったとされる。ここで山田が問題にしているのは、「余情」自体の否定ではなく、「哲理」を開くか否かだということに注意したい。つまり哲理を開く余情があるということであり、そのようなものが「真成の韻文」であるとされるのである。

山田によると、「真成の韻文」とは、思想と言語が調和したものである。この「真成の韻文」を作り出すために、またも「韻律」が導入される。思想の調和は言語の調和と一致する、韻律は言語の調和をもたらす、故に韻律は思想の調和も導き、それが結果として哲理を開く普遍的な余情を詩にもたらす、というわけである。調和の鍵としての役割を「韻律」に付与することで、山田は思想・言語の調和による哲理の開示という真成性を「韻文」へと二元的に還元する。その結果、韻文は、その内容を理知的で普遍的なものへと志向させることになるのである。山田の考える哲理、あるいは調和とは何かは明らかではない。また調和してさえいれば「余情」に普遍性があるのかなど、調和と思想の質は問われないままである。しかし形式化を推し進めた結果、韻文にとって固有なものではない思想も向かうべき方向性が決められること

<sup>65</sup> 山田前掲論文、一〇六六頁。

<sup>66</sup> 山田前掲論文、一〇五一頁。

<sup>67</sup> 山田前掲論文、一〇五四頁。

<sup>68</sup> 山田前掲論文、一〇五七頁。

になるのである。山田の議論は、リズムを形式化することで思想の普遍化の可能性も開いたと言いうことができよう。そしてこの点が、森鷗外の反論によつてのちに大きく転換させられていくのである。

山田に関して最後に指摘しておくべきことは、リズムの形式化による「声」の位置づけである。それは山田の議論における「音調」の位置づけに関わる。山田は一方で、音の長音は音の高音であり、また短音は低音でもある、というように各々対応させることで、長短に関わる「韻律」と高低に関わる「音調」を結び付けている。だが他方で、「音調の束縛を極めて深く受けぬ事〔……〕西洋語や支那語のやうに甚しく音調に拘泥する所の無い事」こそが、韻文を作る際の「日本語」の「便利」さであるとしてもしている。<sup>69</sup>つまり山田は「音調」を「韻律」と結びつける一方で、「音調」を括弧に入れてもいるのである。「音調」は括弧に入れられることで、形式としての韻律と密接でありながら分離していく。このような恣意性は、拘泥しなくてもよいほど日本語の「音調」がフラットであることに由来する。だが他方で「音調」は括弧に入れられることで、逆説的に日本語固有の特質性を帯びはじめ、より具体的な音声を浮き上がらせてしまう。

つまり「音調」は、一方で「韻律」に従属し、他方で自立的である。「音調」のこの運動は、山田の徹底した形式主義によつて見いだされたものである。この形式化された韻律論は、リズムを音数から引き離し、抽象的な音の調和という方向に導く一方で、具体性の強い音声を自立に向かわせるのである。

#### 第四節 本質としての内容とその再編

##### 四・一 内容の感情化―森鷗外

ここまで述べてきたように、リズムを巡る議論は、山田以降、だいたい芳賀、大西の議論で煮詰まったように思える。その後もいくつか同様の議論が表れているが、日清戦争以前に新規的なものはあまり見られない。そして大西による音数律の宙吊りや、山田による形式化以降、韻文に関する議論は、内容優位なものに移っていく。もちろん元良の議論に既にその萌芽が見られてはいたが、主要なものを見ておきたい。

宮崎湖処子は「韻文所見」（一八九二（明治二五）年三月）において、韻文の格調として、長歌が持つ五七調は、「高尚」「雄大」ではあるけれど、美的な傾向に偏しやすく、そのため「精神を欠き易く」「韻

<sup>69</sup> 山田前掲論文、一〇七二頁。

文の發達を害」すると指摘する。<sup>⑦⑧</sup> それに対し七五調は、「其節奏声調の自然に適へる」と述べる。<sup>⑨</sup> そのため個人の詩情を一つの格調に限定するのではなく、内容に依じて調を選択すべきであると主張する。言うまでもなくここには詩情という内面に優位があることが伺われる。しかし詩情に優位を置いた場合、五七調や七五調だけではその質の多様性に対応できないことも明らかであろう。

また米山保三郎「国詩二就キテ」(一八九一(明治二五)年一月)では、五言七言のセットを基本單位にしつつも、意味という立場に立つて音数律を検討すべきだと論じられている。これも意味を形式よりも優先するということである。さらに米山は、詩の思想に関して、それは心の鏡であるから、詩歌を作る際は、まず「心ヲ正シ意ヲ誠ニセザルヘカラズ。」と述べ、意味の優位を主観的内面の優位へと無媒介的に移行させてもいる。

このような内容優位の議論の流れにあつて、森鷗外「山房論文 其六 美妙齋主人が韻文論」<sup>⑩</sup>は、より明白に詩の本質をその内容において論を立てたものであつた。森によれば、山田美妙「日本韻文論」は韻文の組み立て方を論じたものではあつても、詩の本質に触れるものではない。詩の本質は「声」や「形」にあるのではなく、「想」にあるのであり、それこそ論じるべきだと述べる。<sup>⑪</sup> だが山田の韻文論をみてきたように、森の批判は正鵠を得たものではない。<sup>⑫</sup>

しかしこれまで論じてきた文脈において、森鷗外が出した重要な論点は、哲理と韻文ないし詩の関係についてである。山田と異なり、森にとって哲理を開くのは詩ではなく、哲学や論理である。むしろ詩は「世界の理想」や「人間の理想」を「人情の理想」として現わすものである。

哲理は詩人の關すべきものにあらずといへども、詩は學術の益に立つべきものにあらずといへども、觀世叙情の詩は能く世界の理想、人間の理想をあらわすものなり。唯その現るゝや、世界の理想、人間の理想としてあらはるゝにあらず、人情の理想としてあらはるゝなり、人情の世界人間の理想に感じたる果実としてあらはるゝなり。<sup>⑬</sup>

言い換えれば、韻文において「理想」は、「考思」<sup>⑭</sup>ではなく「心の想」<sup>⑮</sup>、すなわち情を通じて感覺的に浮かび上がらせるべきだといふのである。<sup>⑯</sup> 森の言う「理想」は、明治二二年に巖本善治との「文学と自然論争」をはじめとし、この時期の彼にとって中心的なテーマとなっている。森の「理想」論は、巖本、石橋

⑦ 宮崎湖処子「韻文所見」、『早稲田文学』、東京専門学校、明治二五(一八九二)年三月三〇日、第十二号、二頁。

⑧ 宮崎前掲論文、二頁。

⑨ 米山保三郎「国詩二就キテ」、『哲學雜誌』、哲學雜誌社、明治二五(一八九二)年一月、第七〇号。

⑩ 米山前掲論文、五一三頁。

⑪ 初出は、『しがらみ草紙』、明治二四(一八九一)年一〇月(引用は、人見円吉編『日本近代詩論の研究』より)。

⑫ 森鷗外前掲論文、六二頁。

⑬ この点に関しては島村抱月による冷静な反論がだされている。島村抱月『月草』を讀みて、『早稲田文学』明治三〇(一八九七)年二月三日。

⑭ 森鷗外前掲論文、六九頁。強調原文。

⑮ 森鷗外前掲論文、六八頁。

⑯ この「文学と自然論争」を翻訳という観点から論じたものに、柳文章『翻訳の思想』(筑摩書房、一九九五年)がある。

忍月、山田美妙との論争の過程で精緻化され、山田批判とほぼ同じ時期の、坪内逍遥との所謂「没理想論争」においても論を闘わしている。

「没理想論争」は、これまで多くの評論家や研究者によって言及されてきたことなので詳論はさけるが、簡潔に述べるならば次のような事であった。坪内の言う「没理想」とは、シェークスピアの作品について言われていたものである。それはシェークスピアの作品群が多様な価値評価をも許容するほどの深みがある、ということから「没理想」だと言ったものであった。坪内は恣意的な基準で作品の価値を評価するのではなく、客観的にテキスト・クリティクをまずすべきだと述べたのであり、「理想」はないということではなかった。それを森が主観的な「理想」の否定と受け取ったことから論争が生じた。

森の理論においては、「意識界」である「没理想界（意志界）」と「無意識界」である「理性界」が区別されている。その「無意識界」の「イデー」は、「意識界」に「神来」<sup>インスピレーション</sup>し、それを作家や詩人が「結像」することで具象化される。<sup>(80)</sup> 森の山田批判に戻るならば、「世界」や「人間」の「理想」が、「無意識界」である「理性界」に属し、「人情の理想」がその具象化であるとすれば、彼の理論が適用されたと見ることが出来る。その具象化にあたって導入されるのが哲学と韻文の区別である。世界や人間の「理想」を理性的に示すのが哲学であるとすれば、感性的に示すのが韻文となる。

森が言う「人情の理想」の具象化を具体的に示しているのは、例えば『於母影』の自らが訳したとされる「マンフレット一節」であるように思われる。

#### マンフレット一節

ともし火に油をばいまひとたびそへてむ  
されど我いぬるまでたもたむとも思はず  
我ねむるとはいへどまことのねむりならず  
深き思ひのために絶えずくるしめられて  
むねは時計の如くひまなくうちさわぎつ  
わがふさぎし眼はうちにむかひてあけり<sup>(81)</sup>

<sup>(80)</sup> 十川信介「文学と自然—想実論をめぐって—」、『ドラマ』・「他界」—明治二十年代の文学状況」、筑摩書房、昭和六二（一九八七）年、一六〇頁を参照した。ここには新カント派であったハルトマンの影響もあつたろうが、ドイツ留学中の森は、ハルトマンを余りよく読んでいなかったという説もある。神田孝夫「森鷗外とハルトマン—『無意識哲学』を中心に—」、長谷川泉編『比較文学研究 森鷗外』、朝日出版社、昭和五三（一九七八）年。

<sup>(81)</sup> 「マンフレット一節」（一部）、『於母影』、『国民之友』、第五八号夏期付録、明治二二（一八八九）年八月（引用は、前出『明治詩人集（一）明治文学全集60』、四八頁）強調原文。

音数的にも関心を引くこの訳詩では、仄かに明るい場所であることや、まどろみと現実の境に在るように、明晰でない心理状況に私が置かれている。そのような状況の中で、「絶えずくるしめ」にくる「深き思ひ」が、追い立てるように「眼」を内部に向かわせる。この後に展開される内面の劇において、「風」や「けわしき山」、そして「地のそこ海のそこ」にいる神々に私が呼びかけつつ、自らを責める様が描かれている。このように「理想」と表現の間に、(あたかも) 理知的なものは介在させずに、「深き思ひ」を心に浮かぶ想によって示そうとしている点が重要である。理性界から到来するインスピレーションを非理知的で感覚的に「理想」を浮かび上がらせるという詩のイメージは、このようなものであろう。韻文は、理性的・解釈的・哲学的なものとは区別されるゆえ、まさに「叙情詩」と呼ぶにふさわしいものであった。<sup>82)</sup>

この理想を巡る論理的なものとの情的なものとの明確な役割分担によって、詩は理知的なものよりも感情的なものへと変貌し始める。それは『新体詩抄』で提示された「本音」の源泉を、近代的な個の心情へと移行させることであった。このように主観的・内面的なものの表出が詩の本質とされたことは、「声」に内面を直感的に表出する契機を与え、伝統的な韻律からの解放をより促進するものでもあった。だがこの内面は、日清戦争を経ることで、ナショナルリスティックに再編されていくのである。

#### 四・二・内容のナショナルな編制―日清戦争、故郷、詩、詩論

ここまで述べてきた形式と内容に関する議論は、日清戦争という事件を受けてナショナルリスティックな相貌へと変じ始める。明白に意識されなかったとしても、このことは抒情詩というものの形成にとって不可欠であったと考えられる。まずそのような変貌のメルクマールとして、外山正一の新たな詩論を見ていきたい。

『新体詩抄』から一三年後、外山は、中郵秋香・阪正臣・上田万年らとともに新たに『新体詩歌集』を出版する。外山は序文に当たる「新体詩」で、自身の過去の新体詩の試みを自負を持って回顧しつつ、新たな立場を表明することになる。

外山は、『新体詩抄』の発表後、あまり新体詩の作者が増えなかったのは、「思想感情を発表すること」を必要とする者がいなかったからだと言<sup>83)</sup>う。もちろんこれは誇張ないし事実誤認である。また「思想感情」とは何を意味しているのか、思想の感情的な表現なのか、思想と感情のことなのかもここでは曖昧なままである。だが外山は続けて、近年に至り「新体詩及び其の一族なる軍歌」<sup>84)</sup>の数が増加しているのは、それ

<sup>82)</sup> 森は一八八九(明治二二)年にすでに「叙情詩」という訳語を用いていた。また越智治雄は、明治二三年前後に形作られた「叙事詩の時代」は、森鷗外によって否定されたと述べている。越智治雄「叙事詩の時代」、一五一―二頁。

<sup>83)</sup> 外山正一「新体詩」、『新体詩歌集』、大日本図書、明治二八(一九九五)年九月。

<sup>84)</sup> 外山前掲書、二頁。

<sup>85)</sup> 森鷗外は、外山が絵画を論じることで述べた「錯雑なる思想」の「思想」を、「個想」(アイデア)、「内術品」の「外術品」化

は日清戦争が起こったためだと述べている。これは日清戦争が「思想感情」の「発表」を促したという認識を外山が持っていることを意味する。そのような新体詩や軍歌の増加という状況を受けて、外山は両者の創始者として、「明治二十年代に亦新体詩を創始するの特権ある者と自認」しつつ、新たな立場表明を行う。

この立場表明において『新体詩抄』で用いられた七五調は、「抵抗力少なく平穩なだらかに。軽々と舌の動くために便利なるも。種々変化ある思想及び情緒は。到底斯る一定窮屈なる体形を以て常に適当に云い表はし得べきに非らず。却て種々変化ある体形を使用こそ適当なるべけれ。」というように否定されてしまう。より厳密には、七五調（そして五七調）は、「歌」に用いる事が適当とされ、「感情的講演」に用いるのは不適当とされるのである。

外山は新体詩を「長歌流新体」と名付けようとしていたことは既に述べた。これは当時、新体詩を「ポエトリー」として、つまり歌と詩を両方含むものとして構想していたからであった。しかし『新体詩歌集』では、自らの新体詩を「朗読体」ないし「講演体新体詩」と呼ぶことを提案している。これは、詩と歌の総称である「ポエトリー」から「歌」を排除し、話し伝えるための（新たな）新体詩という立場への転換であった。このことはまた「音調」と密接であった「平常ノ語」を、日常的な言葉という、より現代的な意味に転換していくことでもあった。

では外山はどのような新体詩を作り、そしてどのように「思想感情」を「講演」したのか。『新体詩歌集』には、外山の詩が一二篇載せてある。そのタイトルを示すならば、「我は喇叭手なり」「佐久間玄藩」「郭公」「忘るゝな此日を」「往け行け日本男兒」「我が海軍」「忘れがたみ」「旅順の英雄可兒大尉」「画題」「迷へる母」「吊詞」「輪卒」とあり、ほぼ戦争を題材にした作品となっている。「歌」集の巻頭を飾る「我は喇叭手なり」は、次のような作品となっている。

岡山県人白神源次郎。彼は亦一個の喇叭手なり。

人は云へり。彼は唯々喇叭吹きなりと。

彼は云へり。我は唯々喇叭吹きなりと。

成歎の役。彼は進軍の喇叭を奏す。我軍猛進。砲声既に交る。忽ち飛来る一丸彼の胸部を貫く。

鮮血淋漓後に撞と倒れたり。然れども喇叭を放たず。唳々と吹き続けしなり。

である「美術品」、内的にインスパイアされた美である「随美」であるとし、「錯雑なる」を、理性の回路を経ることとしての「考思」、社会的な「葛藤」のあること、というように分析している（「外山正一氏の画論を再評して諸家の駁説に旁及す」、『柵草紙』、明治三三（一八九〇）年六月二五日（第九号）、引用は『鴎外全集』第二二卷、岩波書店、昭和四八（一九七三）年、二一七・二四頁より）。

しかしこれは森鴎外自身の思想に明らかに引きつけ過ぎている。ここで言われている外山の「思想」とは、時代の変遷に適った「画題」という、スペンサー流の進化論を反映したものでしかない。また外山は絵画を、形状画、活動画、情緒画、思想画に分類し、思想画以外を「レセプチュウ、ステージ」*receptive stage*、思想画を「コンセプチュウ、ステージ」*conceptive stage*に分けている。森は *receptive stage* を「感動の契機である「感納的段階」だと自身の理論に重ねて把握しているが、*concept* に対しては、それが「思想」と同義でないことから、何を意味しているのかはつきり掴みかねている。だが *receptive* が受動性を示していることからすれば、*conceptive* とは「構想する」という能動性、「完全に掴む」という語源に近いかたちで使用されているように思える。というのもスペンサーの進化論を受容した外山にとつて、日本は近代化された西洋諸国に対して劣位にあり、弱肉強食というその世界観からすれば受動性から能動性への転換は必須だと考えていたからである。その意味で「錯雑なる」とは、森の指摘するような「社会的葛藤」（同前、



〔……〕

彼が吹きし喇叭の音は。高く天涯に届きしなり。広く万国に達せしなり。

〔……〕

白神が吹きし進軍喇叭の音は。四千万同胞の耳には。今も明に聞ゆるなり。<sup>⑧2</sup>

この作品は、他のものに比べて完成度が高いと思われるが、それでも外山の「新」新体詩とは、ほとんど軍歌と見紛うばかりのものであり、講演される内容＝思想も、戦意高揚を図るものであった。「往け行け日本男児」や「我が海軍」なども同様であり、これらはより散文的であり、外山が意図したように講演録とでもいべき文体になっている。

このような外山の立場の転換に、日清戦争の影響があることは言うまでもない。とはいえ、『新体詩抄』の頃から、「平常ノ語」がナショナルな機能を持っていたのであれば、外山の立場に大きな変更はない。また講演的新体詩も、戦時期でなければ多様な思想や形式（例えば散文詩）を呼び込む可能性を持つものでもあった。だがこの時期に大量に作られた軍歌が形成する清、朝鮮、日本のイメージは、外山のみならず、日本近代詩の内実に強く影響したように思われる。

一八九四・五（明治二七・八）年に大量に作られた軍歌のタイトルをいくつか示すならば、佐佐木信綱『支那征伐の歌』、半溪散史『軍人学生必読進撃新軍歌』、伊東洋二郎『支那朝鮮凱戦軍歌』、塩沢恭助編『御国の光り』、中村為弘編『皇国を護れ』、陸軍省参謀本部編『支那征伐の軍歌』、鬼石学人『支那征伐大和魂』、山田源一郎編『大捷軍歌』等々と枚挙に暇がない。もちろん福地楼知、山路愛山、宮崎湖処子らも軍歌＝新体詩を作っていた。

これらの大量の軍歌や新体詩が作り出した清・朝鮮・日本のイメージの範型は、明治天皇の「清国ニ対スル宣戦ノ詔勅」（一八九四（明治二七）年八月一日）であることは間違いない。この詔勅には、宣戦布告の理由として次のように書かれていた。少し長いが一部引用する。

惟フニ朕カ即位以来茲ニ二十有余年文明ノ化ヲ平和ノ治ニ求メ事ヲ外国ニ構フルノ極メテ不可ナルヲ信シ有司ヲシテ常ニ友邦ノ誼ヲ篤クスルニ努力セシメ幸ニ列国ノ交際八年ヲ逐フテ親密ヲ加フ何ソ料ラム清国ノ朝鮮事件ニ於ケル我ニ対シテ著著鄰交ニ戻リ信義ヲ失スルノ挙ニ出テムトハ

二二四頁）というよりも、いわば「国際的葛藤」であり、『新体詩抄』の詩で典型的に示されたような、思想における重厚長大というニュアンスを帯びている。

⑧6 外山前掲書、二頁。

⑧7 外山前掲書、三頁。

⑧8 外山前掲書、四頁。

⑧9 外山前掲書、五頁。

⑨0 外山前掲書、六頁。またこの事は「新体詩及び朗読法」（『帝国文学』明治二九（一八九六）年三月）でより詳細に論じられている。

⑨1 その意味で『新体詩歌集』の『歌集』は、外山にとつてふさわしいものではないだろう。

⑨2 外山「我は喇叭手なり」（部分）、『新体詩歌集』、二・三頁。

朝鮮ハ帝国力其ノ始ニ啓誘シテ列国ノ伍伴ニ就カシメタル独立ノ一國タリ而シテ清國ハ毎ニ自ラ朝鮮ヲ以テ属邦ト称シ陰ニ其ノ内政ニ干渉シ其ノ内乱アルニ於テ口ヲ属邦ノ拯難ニ籍キ兵ヲ朝鮮ニ出シタリ朕ハ明治十五年ノ条約ニ依リ兵ヲ出シテ變ニ備ヘシメ更ニ朝鮮ヲシテ禍乱ヲ永遠ニ免レ治安ヲ将来ニ保タシメ以テ東洋全局ノ平和ヲ維持セムト欲シ先ツ清國ニ告クルニ協同事ニ従ハムコトヲ以テシタルニ清國ハ翻テ種々ノ辞柄ヲ設ケ之ヲ拒ミタリ帝國ハ是ニ於テ朝鮮ニ勸ムルニ其ノ秕政ヲ釐革シ内ハ治安ノ基ヲ堅クシ外ハ独立國ノ權義ヲ全クセムコトヲ以テシタルニ朝鮮ハ既ニ之ヲ肯諾シタルモ清國ハ終始陰ニ居テ百方其ノ目的ヲ妨碍シ剩ヘ辞ヲ左右ニ托シ時機ヲ緩ニシ以テ其ノ水陸ノ兵備ヲ整ヘ一旦成ルヲ告クルヤ直ニ其ノ力ヲ以テ其ノ欲望ヲ達セムトシ更ニ大兵ヲ韓土ニ派シ我艦ヲ韓海ニ要撃シ始ト亡状ヲ極メタリ<sup>93)</sup>

「帝国」日本が啓蒙することで朝鮮は独立国となった。だがその朝鮮に対し、清は属国化すべく内政干渉を行い、東学農民軍の蜂起（甲午農民戦争）に乗じて派兵した。この状況に対し日本は、「明治十五年の条約」、すなわち朝鮮王朝との間で結ばれた濟物浦条約に則って朝鮮に出兵した。そして朝鮮、ひいては「東洋全局ノ平和」のため共同で事に当たることを提案するが、清は言葉巧みにそれを拒んだ。そのため日本は、朝鮮に内政の改革、また独立国としての義務と権利を全うすることを勧め、朝鮮もそれを受け入れる。だが清はその目的を妨害し、己の「欲望」を満たすために水陸から兵を朝鮮に出兵し、日本の艦も要撃した（が、日本海軍に敗れほぼ壊滅した）。このように清は「信義ヲ失スル」国であり、また事態もこのように緊迫している以上、「東洋ノ平和をラシテ永ク担保」するために宣戦布告せざるを得ない、というのがこの詔勅のストーリーである。

ポイントとしては、①清が「信義ヲ失スル」行為をする国であること、②朝鮮は啓蒙され保護されるべき対象であり、また内政・外政において非近代的国家であること、③日本は「信義」に則って行動する国であり、それに基づき朝鮮を独立国へと誘い、またこの度の戦争もそこに照らした上でのやむを得ない選択であった、という三つのイメージとストーリーが挙げられよう。

煩瑣になるので一々引用はしないが、当時出版された軍歌や新体詩は、この詔勅のイメージ・ストーリーをほぼなぞるように、七五調や五七調等の型を用いて、歌っていたといつてよい。しかしそれに留まらず、①～③のポイントである清・朝鮮・日本のイメージは、修辞によってより強く形象化されている。その結果、

<sup>93)</sup>この詔勅に関しては、アジア歴史資料センターのホームページで閲覧できる。JACAR(アジア歴史資料センター)Ref. A03020165699、御署名原本・明治二十七年・詔勅八月一日・清國ニ対シ宣戦(国立公文書館)

①清は、「無知」「明き盲目」「龍軍（＝日本軍）に向ひし螻蛄」「豚」「弱兵」「阿呆面」「烏合の族」「野蛮」といった侮蔑的表現によつて規定される。その一方で、「虎」や伝説上の動物である「蛟」といった手ごわい存在としても形象化され、戦争に重みを与える場合もある。しかし「義」が欠如していることが清の真なる本質とされ、それ故に「傲慢無礼」「蒙昧頑固」であり、懲らしめるべき国だとされる。また②朝鮮は、清の属国だとされ、「卑屈」「愚昧」「腐敗」故に、日本によつて保護されるべき存在として示される。また「腐敗」の象徴として閔妃が位置づけられ、後の暗殺の契機となりうるような形象化が行われる場合もある。また「朝鮮」は、日本の「義」が試される場としても機能させられている。最後に③日本に関しては、清の不義を強調することで、逆に日本軍の派兵が「義」として描き出される。そのように「義」が軍事力と結びつくことで、その周りに「武」と「勇」が配置される。さらに教育・軍事、郵便や鉄道といったインフラ整備などによつて朝鮮国を啓蒙し、聡明にしたというストーリーによつて、日本は光の国、「亜細亜の盟主」として表象される。その日本自体は、天皇と国民は一体であることと、歴史的にも同一性を保持していることが自然のメタファーで表わされ、それは「日本魂」「大和魂」として本質化され表現される。以上の「義」「武」「勇」「光」そして天皇と国民との自然的一体性というイメージは、例えば佐木信綱『支那征伐の歌』所収の「日章旗の歌」で、典型的に歌われている。

東の洋に輝きて

豊さかのぼる日本の

国の光をあらわさむ

時機は来れり今ぞ今

天壤無窮の皇統を

うけつぎ来れる日本の

国の名譽をあらわさむ

時機は来れり今ぞ今

武勇すぐれて義に厚き

日本をのこのきよき名を

千代萬代につたてへむ

時機は来れり今ぞ今

〔……〕  
日本魂やまとたましひに示す

時機は来れり今ぞ今

朝日に匂ふやまざくら

清く正しき敷嶋の

日本やまとごころを世に示す

〔……〕

時機は来れり今ぞ今

亜細亜のはての一孤島

国小なれど東洋の

霸王の権を握るべき<sup>(94)</sup>

七五調や文語体、そして「時機は来たれり今ぞ今」というリフレインが相まって、「日本」の歴史的一体性が効果的に感じられる。この後の作品の展開は、先の詔勅のストーリーが文語体のままなぞられている。そして更に踏み込んで、清も朝鮮も文明へと導くために、「国語<sup>(95)</sup>」を教えなければならぬとまで歌う。このような軍歌が唱歌として取り入れられることで、清・朝鮮・日本のイメージは大人から子どもまで共有されていったと思われる。

ところで十川信介は、明治二〇年代初頭に、実世界に対する想世界への願望が、大きく二つ現われていると指摘している。一つは、「既知の空間への回帰」であり、具体的には「地方出身者がつむぐ故郷の想念」であり、もう一つは「未知の空間への脱出」、すなわち「社会から隔絶された秘境、さらには他界とも呼ぶべき時空を超越した世界へのあこがれ」である<sup>(96)</sup>。

「故郷」の現われる文学作品としては、唱歌「故郷の空」（一八八八（明治二二）年）、嵯峨之屋御室『野末の菊』（一八八九（明治二二）年）、北村透谷『楚囚之詩』（一八八九（明治二二）年）、宮崎湖処子『帰省』（一八九〇（明治二三）年）等がある。やや時代が下ったものとしては、「ふるさと」は遠きにありて思ふもの／そして悲しくうたふもの」ではじまる、室生犀星「小景異情その二」（一九一八（大正七）年）や現

<sup>(94)</sup> 佐佐木信綱「日章旗の歌」（部分）、『支那征伐の歌』、博文館、明治二七（一八九四）年、一―五頁。

<sup>(95)</sup> 佐々木前掲書、一二頁。

<sup>(96)</sup> 十川信介「石橋忍月―『想実論』をめぐる―」、『ドラマ』・「世界」―明治二十年代の文学状況―、筑摩書房、昭和六二（一九八七）年、一七二頁。

在でもよく知られている唱歌「故郷」(一九一四(大正三)年)などが挙げられよう。

その「故郷」に関して成田龍一は、それは実体的に存在するものではなく、都市⇄東京という異郷から語られることで構成される概念であると論じている。<sup>97</sup>つまり「故郷」概念は、空間的な移動と、移動後に語られるという時間的事後性によって形成される構成的概念であるということである。そのことを示す具体例として、成田は「兎追いし彼の山……」から始まる唱歌「故郷」を挙げており、そこでは心情としての「故郷」が東京(都市)から歌われていると分析している。成田の緻密な分析からすれば指摘のとおりであろうが、この分析枠組みから決定的に零れ落ちてしまっているのは、植民地から「故郷」を歌うという観点である。唱歌「故郷」が作られた時代を考慮するならば、その中の一節「いつの日にか帰らん」は、「都市」からだけでなく、植民地から「故郷」へという視点も持つと言っても間違いでは無いであろう。

亀井秀雄によると、明治二〇年中頃から三〇年あたりの抒情詩、例えば宮崎・国木田らの『抒情詩』等は、抒情の源泉を個々の心情に置いていたため、体制的イデオロギーを直接的には反映していない。しかし当時多く用いられた「自由」、「子ども(時代)」、「故郷」といった題材は、回復不可能な過去ないし対象として指定され、それを悔恨や願望といった詠嘆的な調子で詠う方法が用いられた。それは結果的に、今ある現状を肯定することとなり、間接的に体制的イデオロギーを受け入れてしまう素地を持つものであった。<sup>98</sup>とりわけ「故郷」は、「眼前の情景に、ある欠如を感じてしまう感性」を端的に開く対象であると同時に、超越的で「時間的に普遍なるもののイメージ」ともなった。<sup>99</sup>この点は北村透谷の「想世界」「実世界」という区別も、単なる現状肯定にはならなかったとはいえ、その超越性において一脈通じていると指摘されている。<sup>100</sup>

亀井が論じるように、「故郷」というテーマが、欠如としての超越的对象の指定であるならば、「清」や「朝鮮」は、十川が指摘していたもう一つの想界願望である、「未知の空間への脱出」に属するものである。<sup>101</sup>すなわち「清」や「朝鮮」は、「故郷」の欠如を埋め、憧れの世界という抽象性を充実させ具体化する彼岸の対象として位置づけ得るものである。そして欠如としての超越的对象指定が、現状肯定的に体制的イデオロギーの受け入れに繋がったのだとすれば、日清戦争を契機に作り上げられた清や朝鮮のイメージは、欠如的对象を実際に埋め合わせることでできる彼岸の対象として指定されたと言ってもよからう。つまり欠如的对象がネガであれば、清や朝鮮のイメージはポジとして、悔恨／希望、悲しみ／喜び、喪失／獲得のように隣り合って関係し合う可能性を持ちうる。例えば「故郷」の詩を多く書いた宮崎湖処子は、

<sup>97</sup> 成田龍一『故郷』という物語―都市空間の歴史学』、吉川弘文館、一九九八年、一四頁。

<sup>98</sup> 亀井秀雄「抒情詩の成立―近代詩史の試み(六)」、『文学』、岩波書店、一九八六年一月(第五四卷一一号)、一一五頁。そのような欠如観が消滅し、目前のものがあるがままに十全に詠うことが「自然主義」への移行のメルクマールとなる。

<sup>99</sup> 亀井前掲論文、順に一二〇頁、一一六頁。

<sup>100</sup> 内容と形式の分離に関係することとして、『文学界』については一言述べておくべきだと思われる。『文学界』は明治二六(一八九三)年一月に創刊し、明治三一(一八九八)年に停刊している。特に北村透谷の一連の評論は、『文学界』の重要性を高めるものである。例えば創刊号には、北村透谷の「人生に相渉るとは何の謂ぞ」が掲載されている。また明治二六(一八九三)年六月には同じく北村の「内部生命論」が発表されている。

北村の基本的な発想としては、『文学界』創刊以前の「厭世詩家と女性」(明治二五(一八九二)年二月)にすでに現れているように、「実世界」との相克を通じて「想世界」あるいは「他界」を確立するというものであった。その際、否定される「実世界」が北村の中でどのようなものとして想定されていたかは、彼の言う「想世界」を検討することにおいてだけでなく、また本研究の文脈においても重要なものである。尾西康充は、見えざるものを言語化しようと

一八九〇（明治二三）年の「出郷関曲」では、「百代伝ふる此里に、／安く老いぬる親ふたり／此処にぞ幸はあるべきに／われは都にのぼるなり。〔……〕学びの業の成る時に、／錦かざりで帰るまで。」と歌っていた。だが、いつ故郷へ戻れるかわからないまま故郷を去る情景を歌った宮崎も、日清戦争期になると、

#### 祝捷歌

##### 一、里のふせや

艸ふかき／里のふせ屋もまだきより、／軒にてる日の旗たて、／いはふ御国のかち軍。／空前絶後ぢやないかいな。

##### 五、きぬたの声

から衣、／うつやきぬたの音きけば、／かつたかつたとふくるまで、／いはふ御国のかち軍。／愉快極まる声かいな。

##### 六、我ものと

盛京省／雪は山ほどつもるとも、／けふが日からは我ものと、思へば寒さも何のそ<sup>⑩</sup>。

というように、故郷と見なせる場所から、戦争の勝利を祝うことになるのである。

このポジティブに対象を指定する日清戦争は、井上哲次郎においては樂觀的に「国民文学」のための肯定的契機とみなされる。井上にとって「国民文学」は、未だ欠如の対象だからである。井上哲次郎の「日本文学の過去および将来」は、外山の『新体詩歌集』と同年、一八九五（明治二八）年一月に、『帝国文学』創刊号の巻頭を飾った。そこではナショナルリズムとしての文学が説かれ、また井上が進化論の紹介者だっただけあって、一貫して進化論的枠組みの中で文学論を展開する。

井上は野蛮な国と文明国との差異を兵力ではなく、文学の有無に求めている。しかしその一方で「国の膨張するときは即ち文学を振起すべき」だとも述べている。これは武力行使が文学を栄えさせる重要な契機となるだけでなく、国家が膨張する時こそ、国民が支持する文学が、多様な作品の中から淘汰的に現れ

たところに北村の真骨頂もあり、それゆえ彼の思想は現実性を欠くと言うことは内在的批判として有意義でない、と主張しているがもつともであると思われる（尾西康充「北村透谷における「悲劇」の可能性——「他界」に対する観念」について、『近代文学試論』広島大学近代文学研究会、三二号、一九九四年、四頁）。とはいえ明治二七（一八九四）年五月に縊死した北村が、仮に日清戦争を目撃したならば、「実世界」と「想世界」はどのように「相渉りあったか」は興味を引く問題ではあろう。この点に関しては、本研究第七章で北村透谷『楚囚之詩』を取り上げて、少し触れた。

⑩十川自身は、「未知の空間」を観念的な他界として議論している。

⑩<sup>2</sup>『少年園』所収、一八九〇（明治二三）年、四連、九連（部分）。引用は『明治文学全集』筑摩書房、一九七〇年、二五頁。

⑩<sup>3</sup>『国民新聞』明治二七年二月九日、一、五、六連。六連の「盛京省」は今の遼寧省のこと。

⑩<sup>4</sup>井上哲次郎「日本文学の過去及び将来」『帝国文学』第一巻第一～三、明治二八（一九九五）年一～三月（引用は『巽軒論文 初集』、明三二（一九九九）年、八〇頁より。以下同様）。

るとされるからである。その意味で、兵力が文学を下から支えるという発想になっている。

このような論の前提としては、固有の「国民文学」が日本に存在していないこと、そしてその基礎となる「国民の精神」もないという判断がある。井上によると、日本はこれまで「支那」、インド、西洋の思想から順に影響を受けてきた。その結果、「想像雄偉」「氣象快活」「理想純潔」という日本固有の思想が明らかに成り立っていた。だがこの日本固有の思想は、「純一無雜の国文学」を作り上げるほど熟成するに至っていない。そのために井上は、まずこの日本固有の思想を根拠に西洋思想等と格闘しながら同化せしめ、「国民精神」を「發達進歩」的に形成すべきだと説く。それにより「国民精神」の「發表」である「国民文学」も打ち立てられる。そしてそのような「国民文学」を持つとき、日本は「世界文学」の一つとしての地位を占めることができる……。

以上のような論旨から、日清戦争は井上にとってチャンスとみなされた(「……」国民文学の勃興を促がす一大現象の起り来たらんとは何をか一大現象となす、日清戦争是なり)。⑩。というのも戦争は、文学に影響を与えるだけでなく、他国との差異を明らかにし、列国の中に躍り出る「自覚心」を国民に芽生えさせるからである。

しかしこれは論理のすり替えであろう。一方で「国民精神」は思想上の格闘によって練り上げられるとしないながら、他方で物理的な攻撃によって「自覚心」が芽生えるとしているからである。またある文学(作品)が淘汰的に国民の支持を得たとしても、それは戦争プロパガンダやイデオロギー、あるいは時代的な雰囲気といった要因が大きく作用した結果でもあることは、十分考えられる。つまり国民に選ばれた文学(作品)が、純粹に「国民精神」を体现するとは限らないのである。そのような可能性を無視し、またそもそも「国民精神」とは何かを問わない井上の議論は、つまるところ時代状況に大きく寄りかかったものでしかない。そのため精神が作品にどのようにして体现されるのかも、考察されないままである。井上は国民がある文学作品を選ぶことは、ある精神が現象することであると短絡的に信じていたと思われる。⑪。だが欠如する「国民文学」を充実させる出来事として、日清戦争を名指したことは、興味深い事実ではある。

## 第五節 リズムと抒情の結合―共同化するリズム

⑩ 井上前掲論文、九八頁。

⑪ 井上前掲論文、一〇七頁。

⑫ 井上前掲論文、九七頁。

⑬ 井上前掲論文、一〇八頁。

⑭ 井上前掲論文、一一〇頁。

⑮ 井上前掲論文、一二二頁。強調原文。

⑯ 井上前掲論文、一二二頁。

⑰ この時期の井上の思想は、ある現象の現われはそのまま実在の現れであるという「現象即実在」という立場であった。

## 五・一・高山樗牛の詩論

右で論じたポジティブな対象指定が行われた日清戦争期の主要な詩論は、一見戦争とは無関係な、韻律を巡る高山樗牛と島村抱月の原理的な応酬で形成されることになった。その議論によって、韻律、思想、意味、声、徳といった詩に関する概念の関係も理論化されるに至る。そしてその議論の過程で「声」は、ほぼ自立的となり、内面を直接的に(再)現前させるものという位置付けが与えられている。まずは高山樗牛の議論から見ておきたい。

高山は林斧太というペンネームで、明治二八年一〇月、『帝国文学』に「我邦将来の詩形と外山博士の新体詩」を発表している。この論文は、外山の新たな新体詩「我が海軍」などに対する島村抱月らの批判に対し、東京帝大生で井上の弟子でもあった高山が擁護のために書いたものである。

この論文は、タイトルにもあるとおり、「我邦の将来の詩形」を問うている。高山によれば、「吾国民」は、「思想の変遷と共に」、旧来のものとは異なる詩形を、憧れとともに求めている。高山の言う旧来の詩形には七五調も含まれている。というのも、七五調のような「標準を峻守するの弊は形を以て想を限り、外部を以て内容を制し、自由なる感情の発表を妨げて」しまうからだ。要するに高山は、思想は時代とともに変遷するのだから、それに伴い詩の形式も変化するべきだと述べているのに他ならない。その観点から、思想を新たな型で表現しようとした外山の新体詩を高く評価するのである。しかし高山の論は、先の井上の『帝国文学』巻頭論文から、より強い影響を明らかに受けている。

というのも、第一に、高山の外山評価を可能にしているのは、内容と形式が分離していることを前提にしているからである。第二に、内容と形式の間には優劣の関係があること。そして第三に形式は内容を「自然」にそして「必然」的に「発表」するために変化するべきだとされ、井上の論を抽象化して忠実になぞっているからである。しかし高山の議論は井上とズレ始めてもいる。より正確には井上の論における不備すなわち時代状況に寄りかかすることで、精神がどのように作品に体现されるのかが検討されていないことを明るみだしてしまうのである。高山は、「そもそも我邦の思想界は何処のはてまで移りゆかむとにや。文学や、美術や、今猶昨の如く、東西文明の二つの流れの間に漂ひて、未だ定まれる地歩を占むるに至らず。」<sup>(16)</sup>というように、井上と認識は共有している。しかし井上より抽象度を高めているため、短絡的に国民精神と国民文学を結びつけるわけにはいかなかった。高山にとって文体が新しくあるためには、形式と内容を一元的に統合し「調和」しなければならないからである。

<sup>(13)</sup> 林斧太(＝高山樗牛)「我邦将来の詩形と外山博士の新体詩」、『帝国文学』、明治二八(一九九五)年一〇月(引用は人見円吉編『日本近代詩論の研究』、八〇頁より。以下同様)。強調原文。

<sup>(14)</sup> 高山前掲論文、八一頁。強調原文。

<sup>(15)</sup> 高山前掲論文、八三頁。

<sup>(16)</sup> 高山前掲論文、七九頁。



其詩たるを科学たるとを問わず、凡そ言語、文学の助により、最大なる成功を以て其内容を發表せんとす、るものは其内容の質と外面の形と、即ち思想と文体とを、最も適當なる方法を以て一致調和せしめざるべからず。換言すれば其文体は内容の發表に對する必然の形式ならざるべからず。<sup>①7</sup>

①7 高山前掲論文、八四頁。強調原文。

高山の言う「必然」とは、論理的必然であつて自然にそうなるという意味ではない。そのため内容と形式は、「適當なる方法」を持つて一致させなければならぬ。これらのことから高山における詩の評価は、二重の基準を持つことになる。第一の本質的な基準なるものとして、詩が思想を真に備えているかがあり、第二にその思想と形式がどのような関係にあるか、である。井上に忠実な高山は、第一のことを先ず問うべきだと述べるが、明らかにこれは堂々巡りである。形式が内容に応じて変化するのならば、内容は文体を見ることで明らかになるはずだからである。またこの議論からすれば、文体が伝統的なものと異なつてさえいれば、思想も新たな時代に即したものととして、「自然」的に「必然」的に表出されていることになり、実質的にはその新しさや古臭さ、あるいは「發達進歩」しているかが問われないことになる。言つてしまえば、このような論では、結局のところ詩が詩形に見合う思想を真に備えているかはわからないのである。だが抽象化によつて生まれた高山の議論の意義は、「詩たると科学たるとを問わず」というように、「文体」を広く捉えることで、伝統的な韻律に留まらない詩の形に道を開いたことであろう。加えて、思想の質を実質的に問えないことが、逆説的ながら思想の多様性を導く可能性を開いてもいる。この思想の多様性と形式の解体への方向性が、内面性の優位と音数律に縛られた声に自在さを与えることに寄与することになった。だが形式の内容からの分離と解体によつて、またしても詩とは何かという問いが浮上してしまふのも確かなのである。

## 五・二 島村抱月の詩論

島村抱月「新体詩の形に就いて」<sup>①8</sup>は、高山の論に応答しつつ、自らの詩論を述べたものである。

島村も、日清戦争直後の一八九五（明治二八）年一月ごろは、井上哲次郎と同じような趣旨のことを論じていた。

①8 島村抱月「新体詩の形に就いて」、『早稲田文学』、明治二八（一八九五）年一月〜二月、第九九号〜一〇二号（引用は人見岡吉編『日本近代詩論の研究』より。以下同様。）

おもへらく、内日本国民の天稟の決して人後に落つべき者にあらざるを信じて畏避逡巡の陋習を脱するとともに外欧の英を咀ひ米の華を嚼み、渾化鎔成して別に世界に誇るべき日本国民固有の文学を創設せんとする、之れ戦争後の文学の傾向ならんか。<sup>⑩</sup>

だが同年一月の「新体詩の形に就いて」では、遙かに洗練された詩論を提示することになる。

島村抱月にとつても散文と詩の差異は、韻律の有無である。そのため変化する思想にともない詩の形が無規律となることは、散文との差異の喪失でしかない。だが島村にとつて、その規律<sup>⑪</sup>韻律を形成するのは、五七調や七五調という伝統的な型ではなく、「律語」である。律語とは、五音・七音だけではなく、「音の調和」<sup>⑫</sup>が全体的に取れている限りで、自由に長短の語を用いて作られるリズムである。つまり語や句が全体を通して調和的に組み合わせられさえすれば、詩としての韻律が現れ、優れた作品となるわけである。そのため律語とは、伝統的な韻律を含みつつ、新たなリズムの可能性にも開かれている。山田の韻律論において曖昧であった「調和」というものが、島村の理論によって明確化されていることがわかる。以下見ていくように、これまで論じてきたリズム概念の変化が、島村の理論によって統合されていくことになる。のみならず日清戦争によって浮上するナシヨナリズムに見合う詩論が、理論的に提示されることになるのである。

島村によると、律語の組み合わせによる変化の相と、その結果<sup>⑬</sup>効果としての韻律という統一の相との、「変化」と「統一」という「二大原理の融和」が成し遂げられることで、詩は「一個の渾然美相」を持つに至る。<sup>⑭</sup>島村は、この律語という概念を導入することで、リズム概念を重層化し、その結果、高山樗牛のような形式と内容という単純な二項対立から免れている。さらにこのことは、形式を思想に従属させる立場からも決別することになっている。このような立場を論証していくために、島村は多くの分類を施している。

まず島村は新体詩を、①叙事的、抒情的、劇詩的といった様態、②主観詩・客観詩という区分、③律語詩・散文詩という律格の有無、という差異から定義する。<sup>⑮</sup>新体詩は、①の観点から新体詩は、人間と出来事結びつけて描く劇詩的でも、出来事の描写を中心とする叙事的でもないとされ、そこから人間の性格や感情を主とする抒情的であるとされる。次に②の観点から、新体詩は主観詩であるとされる。この場合主観詩とは、心内に生じる美象の「象」ではなく、それに対する感じ方を言葉に直接的に定着させたもの

⑩ 島村抱月「戦争後の国文学」、『早稲田文学』、明治二八（一八九五年）一月（引用は、『風雲集』、春陽堂、明三三（一九〇〇）年四月、一一五頁より）。

⑪ 島村抱月「新体詩の形に就いて」、八九頁。

⑫ 島村前掲論文、八九頁。

⑬ その他、④漢詩、和歌、俳諧といったジャンルも挙げているが、そのような分類は通俗的なものだという理由から論じられていない。

を指す。<sup>⑫</sup>これは①の抒情的という属性を補強する規定でもあろう。そして③の観点に関しては、当時の新体詩が全体的に七五調であり、また抒情的詩想の発露には律語が適している（とされる）ことから、律詩であることが、その属性とされる。結果、新体詩とは、抒情的、主観的、律語的という三つの属性を備えているものだと思われる。この三つの属性は、抒情的・主観的という内容に関わる面と、律語的という形式に属す面の二つに分類できるが、この二つの関係のあり様がさらに深く問われていくことになる。

島村によれば、詩とは主観に現前する美象を言語に結び付けたものである。だがこの美象と言語の関係を考察するに先立って、島村は美象それ自体における形式と内容の関係を四つ指摘する。つまり美象（内容）と言語（形式）という関係に先立って、美象自体も内容と形式という構造を持つており、入れ子状とされているのである。分類の第一は、主観の思想を内容とし、それを出来事や風景などを通じて現象させたものを形式とするもの（「主観対現象」）。第二は、例えば「幹」「枝」「花」「葉」そしてそれらの有機的なまとまりである「樹」において、各々が持つ意味すなわちシニフィエに相当する部分を内容とし、その意味を取り除き、「直感せられるべき」<sup>⑬</sup>諸シニフィアンのもとまりを形式とするもの（「意味対全関係」）。第三は、先の例で言えば「幹」「枝」「花」「葉」を内容とし、それらが作り上げる「樹」を形式とするもの（「部分対全形」）。第四は、美象の「象」を内容とし、これを圍繞する「情」を形式とするもの（「意味対情緒」）。次に島村は、美象と言語の関係を論じるにあたり、分類の第二と第四に着目する。そしてそれをもとに内容としての美象を、「美象中の象」「美象中の情」「美象全局の調子」と三点に分け、それらと「音声」の結びつき方を検討することになる。<sup>⑭</sup>三つのうち「美象全局の調子」が分かりづらいが、さしあたり、諸シニフィアン（「象」）の全体的な関連の仕方ぐらゐの意味である。また「音声」は、単なる音とは区別されている。それは象を心に印象付ける「音声的記号」<sup>⑮</sup>だとされ、明らかにパロールを意味している。さらにこのパロールとしての「音声的記号」が、意味を表に露出する意味的側面（「言語」）と、語られないままに何かを感じさせ、詩を「美的、情的ならしむる」<sup>⑯</sup>音的側面としての「声調」<sup>⑰</sup>に分けられる。図式的に述べるならば、「音声」は言語的側面∥知と、声調∥情に分けられるのである。

加えてこの「声調」は、「声格」と「律格」に分けられている。「声格」とは、語音の抑揚や長短などによって、直接的に何らかの情緒を醸し出す働きを担っており、より強く声に関わっている。また「律格」とは、音そのものの美的な組み合わせ方の規律（形式美の原理<sup>⑱</sup>）を指す。島村は以上の分類を次のように図で表している。<sup>⑲</sup>しかしこれらは上位・下位という関係ではない事に注意しておきたい。

⑫ 逆に美象の「象」を主に描くのが客観詩であり、それは叙事的、劇詩的な詩である。

⑬ 島村前掲論文、九五頁。

⑭ 島村前掲論文、九七頁。

⑮ 島村前掲論文、九六頁。

⑯ 島村前掲論文、九七頁。

⑰ 島村前掲論文、九九頁。

⑱ 島村前掲論文、一〇〇頁。



出典：島村抱月「新体詩の形に就いて」

#### 島村抱月が示した韻文における内容と形式の関係

ところでこのうち「律格」には、重要な役割が与えられている。律格は音の調子を美的に一律に整えることで、美象全体のあり様にも影響を及ぼす。これは、七五調で例えるのであれば、雅語や漢語を用いて調子を整えるといったことであろう。そのような内容全体に関わる作用を持つことから、律格は主観が情や象に形を与える「美的活動」にも影響を与え、また作品の読み手にもその活動を追体験させることで、美的なるものの共有をもたらすことになる。そのような律格を島村は、「形式美」の一環であるとしている。「形式美」は次のように述べられている。

形式美の効果につきては、其の由来すでに人心の美的調子を写すにあるが故に、之れを他の人心に触着せしむるときは、人心の普通の方面に於てまた、はじめこれを写せしときと同一の調子を起さしむべし。同一の調子とは即ち美的活動なり。<sup>⑬</sup>

この形式美の規定は、上田敏『海潮音』の高名な象徴主義の説明を先取りしているように思える。すなわちここでの形式美とは、「快」<sup>⑭</sup>を伴う音的な規則によって美的活動を写し取り、また他者である読み手に、ある主観と同一の情や象を現象させる作用のことだからである。だとすればそのような形式美の一環である律格もまた、象に輪郭を与え、またそれにより情を発生させる基盤となるものであろう。それだけでなく、そのような働きを他者にも起こさせ、「雑多の情を連起し象を連起」<sup>⑮</sup>させるのもまた、律格の働きのなである。つまり律格とは、象と情の形成を可能にするだけでなく、同一的な美的活動を共有・共通化することで、「人心」を「美的に整調」するのである。<sup>⑯</sup>であるならば島村の図は、少なくとも次のようなフイー

⑬ 島村前掲論文、九九頁。

⑭ 島村前掲論文、九九頁。

⑮ 島村前掲論文、九九頁。

⑯ 島村前掲論文、九九頁。

ドバックを含ませて書き換えられるべきだろう。

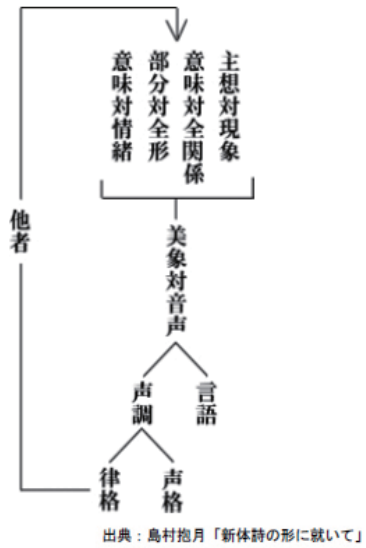


図2 島村抱月が示した韻文における内容と形式の関係  
(外側の矢印及び「他者」は引用者による)

それが他者に共有される限りで、ということである。

要するに島村は、「音声」のうちの、とりわけ律格を内的活動に深く関与させることで、形式を内容に従属させるのではなく、相互に関係し合うように連動させる構造を作り上げたと言える。ここに至り「音声」は、内面を代理するとともに、内容⇨内面に連動することで、抒情的な声として位置づけられることになる。また、声の一部である律格は、個々の人心を共同化するものと捉えられることで、美象とそれを現象させる言語(声)を「簡約」化し、個々の情を「豊富」化し、美的活動や美の感受を「容易」にするものとして位置づけられることになった。<sup>(13)</sup>これはリズムの共同化であると同時に共同体化するリズムとして、単なる節奏を越えて、「音声」を全体化する。その結果、言語共同体の内部と外部の境界線が構築され、それだけでなく、共同化するリズムを共有しない可能性のある「同一」言語共同体の外部、すなわち「外地」との境界線としても機能することになるのである。

『新体詩抄』では、「本音」を「平常ノ語」で写し取ることが、即座に「徳」の全体化となっていた。島村の仕事は、韻律を問うことで「音声」の役割を明確化し、それに伴い内面が声を通じて全体化する過程を理論的に定式化したものである。そのことははからずも、日清戦争を前後して浮上するナショナリズムと相即的なものであった。つまり島村が理論化した声の全体化は、結果的にナショナリスティックな「徳」

以上のように「音声」は、言語が象に、声調のうちの声格が情に、律格が美象全体の調子に、というように美象に関わる。そこから、先に留保しておいた「美象全局の調子」が、二重の意味を持つことが明らかになる。第一に、象と情の形成の条件であり、それらを一律的に整序する音的な規律⇨韻律。第二に、他者に「同一の調子」、即ち同一の「美的活動」を追体験させることで共有を図る韻律、である。このことが意味しているのは、韻律が韻律たりうるのは、単一主観の美的活動とその言語化だけでなく、

<sup>(13)</sup> 島村前掲論文、一〇二頁。

を全体化する可能性を持つものであったのである。

この声の全体化こそが、後の言文一致観を支え、また大正期に入り爆発的に論じられる「生命」に関する言説や声の特権化、またそれと不可分の口語自由詩、つまりは抒情的なものの原動力となっていく。のみならず日本と他者というように空間を区切ると同時に、歴史的な一体性という観念を保障するのをもまた、この声の全体化なのである。<sup>(135)</sup>

以上、明治二〇年代のリズムと抒情の再編制過程を概観してきた。ここで時枝誠記の議論に戻るならば、彼は「リズム」を等時拍音形式という「源本場面」とすることで、言語的表現の背後で作用する「型」だと考えた。リズムは言語的表現を規制し、それに対して言語的表現はリズムを観取させる、というように両者は密接に関係し合う間柄にある。島村における「律格」は、「音声」の構成要素の一つに位置づけられており、時枝の「リズム」のように言語にとつて外在的なものとはなっていない。だがそれは内面を規制し、それにより表現に何らかの枠を与えるものとされる以上、「律格」は時枝の「リズム」の役割とも重なり合う面も持つものとなる。そして「律格」が内面にフィードバックし、リズムや心情が全体化していく過程で、他者認識やそのイメージを「言説」として産出していくのだとすれば、島村においても「場面」はリズムに呑み込まれている。

このようにリズムは、表現やその内容を規制し、それにより認識にも影響を及ぼしていくものである。次章では、このリズムのあり様を捻じれた形で体现することになる、金素雲『朝鮮詩集』を取り上げ、その問題点を見ていきたい。あわせて金時鐘『再訳朝鮮詩集』も検討することで、彼が金素雲から受けた影響も考えてみたい。

<sup>(135)</sup> しかし島崎藤村『若菜集』（明治三〇（一八九七）年、春陽堂）が七五調をベースとしたことからすれば、「リズム」という外来の概念は、諸議論を通じて伝統的な韻律と差異化されつつも、その韻律自体を捨て去るまでには至らなかったとも言える。だが『若菜集』が浪漫主義的な作品であったとすれば、「リズム」についての議論は形式よりも内容の面で詩作品に影響を及ぼしたと考えられる。



### 第三章 金素雲訳『乳色の雲』の金時鐘への影響

はじめに

本章では、金時鐘の詩に現在においても影響を及ぼし続けている、金素雲訳『乳色の雲』（『朝鮮詩集』の前身）とは、どのような翻訳詩集であったのかを考察する。そして二〇〇一年から試みられ、二〇〇七年に出版された金時鐘訳『再訳 朝鮮詩集』の翻訳法を分析することで、彼が金素雲から受容した抒情の質を検討する。それとともに金素雲の翻訳との対比から、金時鐘が確立した翻訳法の意味を探る。

金時鐘は、金素雲訳の『乳色の雲』（一九四〇年五月、河出書房）から受けた感動を次のように回想している。

ひたむきな「皇国少年」であった私が、金素雲の全詩業といってもよい訳詩集『乳色の雲』（一九四〇年五月・河出書房）から汲みとり、感じいったものは、酷薄な歴史の試練にさらされてあった朝鮮の「詩心」からはさらさら遠く、悲愁の余韻がそこはかとなない情感となつて、そのころ餓鬼のようにむさぼっていた日本の数ある近代抒情詩とひびき合っていることの共感であり、それへの感激であった。綿々とした詠嘆の抒情に、新日本人になりたての少年が酔いしれたのだ。いや絢爛たる日本語、雅語がよどみなくあふれ、玄妙ないまわしにも音数律が整つてあるその日本語に、十二分に抱え込まれている朝鮮の「詩心」が嬉しかったのだ。廃絶の憂き目にある「朝鮮語」の痛みには、ついぞ思いの一片すら及ぶことのなかった私であった。<sup>(1)</sup>

『乳色の雲』の訳者金素雲（本名：金教煥、一九〇八年～八一年）は釜山の絶影島で生まれ、一二歳で日本に渡った後、朝鮮の民謡や童謡の収集・翻訳などを手始めに、数多くの文学作品の日本語訳を手がけた。そのみならず朝鮮語と日本語による多くのエッセーや、韓日辞書編纂（『精解韓日辞典』高麗書林、一九六八年）など、文化面で大きな功績を残した人物である。

#### 註

(1) 金時鐘「それでも日本語に不信である  
—金素雲追悼—、『草むらのとき』、海風社、  
一九九七年、二七四～五頁。



『乳色の雲』は金素雲のよく知られた仕事の一つであり、後の岩波文庫版『朝鮮詩集』の元になった。<sup>(2)</sup> 引用は、その『乳色の雲』から金時鐘が受けた影響を具体的に述べたものである。「そこはかかない情感」「詠嘆の抒情」「音数律が整ってあるその日本語」と引用にあるように、日本語による抒情とリズムが問題となっていることがわかる。金時鐘が日本の近代詩の強い影響下にあったことは、第一章で述べた。だがより深刻な事態は、朝鮮人による朝鮮語詩の日本語訳に、日本の近代的な抒情を見いだしたことであろう。そこには、植民地期に朝鮮人が日本的な抒情を体現し、それに朝鮮人が感激するということ、二重のねじれがあるからである。では、金時鐘が言うような「日本の数ある近代抒情詩とひびき合」う「詠嘆の抒情」が醸し出されている金素雲の翻訳とは、どのようなものであったのだろうか。例として鄭芝溶「故郷」の金素雲訳と金時鐘訳を並べて見てみたい。

ふるさと (金素雲訳)

故郷 (金時鐘訳)

ふるさとかへり来て

故郷に 故郷に 帰ってきて

ふるさとの あくがれわびし。

思い焦がれた故郷はなくなっていて

離いなく野雉はあれど

山雉 卵をいだき

ホトトギス すゞろに啼けど、

呼子鳥わが季節を謳ってはいても

ふるさとは こゝろに失せて

心は自分の故郷に抱かれることなく

はるかなる港に 雲ぞ流るゝ。

遠い港へと浮いていく雲。

(一・三連、一一四・五頁)

(一・三連、一一六頁)<sup>(3)</sup>

原詩は次の通りである。『고향에 고향에 돌아와도／그리던 고향은 아니라뇨。／산봉이 알을 품고／뾰꾀 제철에 울건만、／마음은 제고향 진히 않고／머언港口로 떠도는 구름。』(一・三連)<sup>(4)</sup>。一読して分かるとおり、金素雲は五七調をベースに訳出している。日本のその伝統的な韻律の型に合わせるために、原詩を削り、構文も変更している。加えて郭公を意味する『뾰꾀』を「ホトトギス」と変

(2) 金素雲の『朝鮮詩集』には、いくつかのヴァージョンがある。最初、『乳色の雲』として出版された後、収録する詩人と詩の数を増やして、一九四三年に興風館から『朝鮮詩集』前期・中期として出版された。戦後、再編集し一九五三年に創元社から『朝鮮詩集』として出版したあと、一九五四年には岩波文庫の一冊に収められた。それ以外にも『金素雲対訳詩集』上・中・下(亜成書房、1978、韓国)がある。日本以外で出版された著作の出版年及び頁数はアラビア数字で統一した。以下同様。金素雲が翻訳した詩はここにほぼ収録されたが(鄭芝溶を除く)、若干訳し直されている。

(3) 以後、金素雲の訳詩は全て岩波文庫版『朝鮮詩集』から引用する。また引用直後に漢数字で頁番号を示す。また金時鐘の翻訳は全て『再訳 朝鮮詩集』(山石波書店、二〇〇七年)から引用する。これも同様に引用直後に漢数字でページ番号を示す。

(4) 鄭芝溶『鄭芝溶詩集』、『韓国現代詩史資料集成』(四〇巻、太學社、韓國서역、1997。以下『資料集成』と略記。)所収、p.699。金時鐘訳『再訳 朝鮮詩集』は原詩も併載しているが、基本的には『資料集成』から引用する。

えたり、「あくがれわびし」「すゞろに啼けど」「雲ぞ流るゝ」といった雅言を用いることで、その翻訳は日本の詩歌と見紛うばかりの仕上がりとなっている。そのせいか原詩とは、似てないようで似ているという微妙な関係になっている。とはいえこのような端正な音数律や雅言、また喪失をモチーフとする典型的な抒情詩であったからこそ、金時鐘は日本と朝鮮の心情表現における重なりを見て取り、酔いしれたのであろう。対するその金時鐘の翻訳は、ほぼ逐語訳になっている。もちろん金時鐘独自の工夫が取り入れられているが、その翻訳の意義は金素雲訳と対比することで見出されるものとなっている。

本章では、金素雲訳『乳色の雲』が日本において得た位置とその意味をまず論じる。次に金素雲の翻訳およびその方法の本質について検討する。そして最後に金時鐘『再訳 朝鮮詩集』の検討を通じて、金時鐘が金素雲から受けた影響と、それがどのように批判的に対象化されているかを明らかにしていきたい。

## 第一節 金素雲訳『乳色の雲』の受容の仕方―佐藤春夫を中心に

金素雲訳『乳色の雲』は、日本初の朝鮮現代詩のアンソロジーとして話題を呼んだ<sup>5)</sup>。その序文には島崎藤村、佐藤春夫、李光洙が、巻頭のスケッチ画には高村光太郎が、題字には山口玄珠が、というように当時の詩壇、画壇の錚々たるメンバーが配されており、評価の高さをうかがわせる。だが、この作品が出版された一九四〇年は、言うまでもなく時代的・文学的な危機の時期であった。またこの時期は、金允植が指摘するように、朝鮮人の心理把握のために多くの朝鮮語の文学作品が日本語に翻訳されている<sup>6)</sup>。

そのような時代状況もあって、この翻訳作品は、日本語を母語・母国語としない者による日本語訳という極めて特異な特徴も持つことになった。それ故、この訳業は、韓国と日本において対照的な待遇を受け、結果的に両国の言語的、文化的、時代的なさまざまな位置づけられてきた。

韓国では、この作品は親日文学の一つと見なされ、ほぼ評価の対象外として黙殺され続けた。

対照的に日本では、『乳色の雲』から戦後の『朝鮮詩集』に至るまで、伝統的な韻律で雅語を多用したその翻訳が、人々の好意を持って受け入れられてきた。一連の好意的な受容は、「文化と詩魂の限りでは、日本と朝鮮とは互いに敵ではなく、深いつながりを持った友<sup>7)</sup>」であることを、『朝鮮詩集』から読み取る点で共通している。

(5) 『乳色の雲』以前に、一九三三年一月には、漢字と朝鮮語のみで記された『諺文朝鮮口伝民謡集』を第一書房から出版している。また『朝鮮童謡選』と『朝鮮民謡選』は一九三三年の一月と八月に岩波文庫として出版され好評を博している。

(6) 金允植『韓日文學の關聯様相』、一志社、1974、서쪽 p.54.この時期出版された翻訳作品としては、申建訳編『朝鮮小説代表作集』、張赫宙編『朝鮮文學選集』、『李光洙短編集 嘉實』などがある。

(7) 三好十郎「患者の楽園」、『読売新聞』一九五三年六月一九日付朝刊。

島崎藤村による「序の言葉」も、日本と朝鮮の差異に注意深いけれど、やはり同様の見解を示している。島崎は次のように序を書き出している。

どんな河水でもその源に於いて濁っているものはない。河水は高地より発する。高地には多くの自然な森林を見る。水も草も清い。精神の伝統はあたかもこの森林のごときものではなからうか。森林のごときものであるがゆゑに静かだ。静であるがゆゑに性をやしなう。知性はあたかも水のごときものではなからうか。水のごときものであるがゆゑに動く。動くがゆゑに破壊力を有する。もし川上の方に於いて伝統の森林を乱伐したら、どんな事に成るだらう。その結果は知性の氾濫ではあるまいか。滔々たる濁流は千貫の岩石をも押し流さずには置くまい。

この引用箇所には検討すべき多くの事柄があるが、静と動の枠組みに基づいて論述が進んでいる。静的なものとしての「精神の伝統」は、「水」の流れをコントロールする「森林」に喩えられており、秩序や調和をもたらずものを意味している。また詩における「精神の伝統」とは、『若菜集』の詩人である島崎にとつて、主に日本の伝統的な韻律や抒情などを指していると見て間違いないだろう。対して「水」に喩えられた「知性」は、「その源に於いて濁っているものはない」と言われている。これは「森林」を明晰に映し出すという意味であろう。秩序の破壊が生じるのは、「水」の流れの変化によってである。水の流れは自然な力とされている以上、秩序破壊も自然発生的である。また「森林」の伐採によって、「水」の破壊力は増大することになる。島崎がその比喻で想起していたのは、日本近代詩の形成に大きく寄与し、またその展開を目的の当たりにしてきた者として、主に日本における詩の在り様の変化だったのかもしれない。だがこの比喻は、「朝鮮の諸君」に向けられることで、政治的なニュアンスを帯び始めているのも事実である。というのも「森林の乱伐」による「水」のさらなる「氾濫」を否定的に捉えることと、「精神の伝統」の尊重は、「朝鮮の諸君」による「乱伐」、知的な抵抗・反乱を押し留めるものとなるからである。もちろん「水」が流れることを自然なこととしていっていると、彼の倫理もあるのかもしれないが。

詩心の同一性という言説をよりコロナリアルなものに仕立てたのが、もう一人の評者・佐藤春夫である。「アジアの命と誇とはその詩心の深さにある。」から始まる佐藤の序文は、そのタイトル「朝鮮の詩人等を内地の詩壇に迎へんとするの辞」が象徴的に示すように、矛盾をはらむものであった。<sup>10</sup> 佐藤は、「中央アジ

(8) 島崎藤村「序の言葉」『朝鮮詩集』、岩波文庫、一九五四年、五頁より。

(9) 同前、五頁。

(10) 佐藤春夫「朝鮮の詩人等を内地の詩壇に迎へんとするの辞」、『乳色の雲』、河出書房、一九四〇年、所収。

ア「支那大陸」そして「我々の祖国」から消え去ったアジアの詩心が、「欧米の文物の直接的な侵略」からのがれた朝鮮半島で、「廢墟の如く残存」していることを「快事」だとした。<sup>(11)</sup>そこに「なつかしいもの」を感じる佐藤には、優越感が滲み出ている。<sup>(12)</sup>しかし「欧米の文物の直接的な侵略」がなかったというのは、誤りである。一九二一年には、フランス象徴派の詩を翻訳した金億『懊惱の舞踏』が出版されているし、金石松、金尚鎔、白石などを通じてキーツ、ポー、ホイットマン、ハーディ等の紹介が朝鮮半島でもなされているからである。佐藤は朝鮮半島での文学的な動向のことなど知らなかったたのであろうし、おそらく気にもしなかったはずである。だが知識不足に関わらず『乳色の雲』に評価を下しえた根拠としては、いくつかの理由が考えられる。

一つには、『乳色の雲』出版の二年前（一九三八年）に、佐藤は保田與重郎と共に朝鮮半島經由で北京に向かったことが挙げられる。佐藤は「半島旅情記」で、釜山、慶州、大邱において慶州博物館、石窟庵、仏国寺、掛陵一、鮑石亭址、鳳凰台、雁鴨池、半月城址を見物したことの印象を報告している。<sup>(13)</sup>金素雲『乳色の雲』にも、金泰午「石窟庵」、朴鍾和「石窟庵」が収録されており、いつそうの懐かしさを覚えたと思われる。

だがより重要なのは「廢墟の如く」という評価軸の方であろう。この点は、「廢滅せんとする言葉」としての朝鮮語を「拋棄し去」ることを勧告する、佐藤の論理にも関わってくる。「廢滅」及びそれに類するタームは、佐藤の中で独特の価値が付与されているからである。

佐藤は旅する文学者として、「南方紀行」「殖民地の旅」「北京雜報」「わが北海道」「日本の風景」といった記録を公表している。そのエクリチュールの特徴の一つは、外国の人物や風景を、日本の人・物・風景・出来事と比較しようとするものがあげられる。「半島旅情記」でも、「朝鮮滿州北支那あたりの風光と祖国のそれとを比較べる参考にもと心あつて「……」とはじめに述べている。具体的には、掛陵一の文武の石人を乃木將軍と比較し、また慶州の「懐かしい荒廢の詩情」<sup>(14)</sup>は、奈良よりも平泉に似ていると言おうようにである。とりわけこの「荒廢」に関しては、一九三三年に発表された「殖民地の旅」でも言われており、台湾の鹿港に「詩趣豊か」で「朽ちかかった懐かしさ」を見て取っている。<sup>(15)</sup>

佐藤春夫が『殉情詩集』（一九二二年）でのデビュー以来、文語体を用いたのは周知の事実である。もちろん単に古風な情趣を、伝統的な韻律・詩語によって表現したわけではない。そのような文体の背後に、強い批判的自我が存在しているところに佐藤春夫の近代性もあった。伊藤信吉も、「夜毎わが心うたふ詩」

(11) 佐藤前掲序、二二六頁。

(12) 同前、二二八頁。

(13) 佐藤春夫「半島旅情記」、『文芸春秋』、一九三八（昭和一三）年六月、第一六卷第九号。引用は『定本 佐藤春夫全集』第二七卷、臨川書店、二〇〇〇年より。以下同様。

(14) 佐藤前掲序、二二八頁。

(15) 佐藤春夫「半島旅情記」、一一七頁。

(16) 佐藤「半島旅情記」、一二五頁。

(17) 佐藤春夫「殖民地の旅」、『中央公論』、一九三二（昭和七）年九月、第四七卷第一〇号、新秋特大号。引用は『定本 佐藤春夫全集』第二七卷、七三頁より。

や「病」といった佐藤の初期の抒情詩は、「作者の心理的世界から自覚的に構成され、その意味で自意識のはっきりした作品」だと述べ、その近代的側面を指摘している。とはいえ伝統的な韻律や詩語の選択には、文体自体からの喪失感を醸し出す佐藤流の美意識ないし志向があることは間違いないだろう。『殉情詩集』の「自序」でも、「われは古風なる笛とり出でていま路のべに來り哀かなしみ歌す<sup>19)</sup>」と述べている。また、「僕の詩に就て」では、

和漢朗詠集と今様と箏唄と藤村詩集とは僕の詩の伝統である。僕は純粋な日本語の美に打たれることが折々ある。言葉とはつまり靈のことだ。さうして近代人ではなく世界人でもない自分の魂を凝視して耽愛することがある。僕は折ふしのさういふ時間にだけ歌ふ。「……」僕は僕のなかに生きてゐる。感情が古風に統一された時に詩を歌つてゐる。<sup>20)</sup>

つまり「懐かしい荒廢の詩情」や「朽ちかかった懐かしさ」という評価に直接的につながる「廢墟」という評価軸は、佐藤自身の詩作の方法から由来しているのである。佐藤からの影響の大きい金素雲の翻訳も、方法としての廢墟に適合したから好意的に評価されたと考えられる。

他方、この廢墟という美意識は、過去に高い価値を付与し、反対に現在を否定的に捉える。この否定は、諦念という面を持ちつつも、「支那」や朝鮮に対しては現在の自らを捨て去るべきもの、あるいはもはや現在はないと見なす論理として働く。佐藤は「半島旅情記」と同じ年に、「支那に文化があるか」という挑発的なタイトルの小文を発表している。<sup>21)</sup> もちろんこのようなタイトルのつけ方には、時局的なものへの目配りもあつたであろうが、廢墟の論理からすれば必然的なものでもある。佐藤はその中で、文化を「日常生活に具体化されて現れた知性と高い情操と―換言して哲学と芸術と言つてよからう―」と定義した上で、「支那に文化があるか」という問いに次のように答えている。「古代の支那文化は唐の玄宗皇帝と々々に亡んだ。宋に発芽した近代支那の近代文化は清の乾隆帝と々々に亡んだ。乾隆の後にはたゞ似而非なる西太后好みの退廢が支那の生活の全部である。<sup>22)</sup>」要するに、今の支那は廢墟であるゆえに文化がないという他に他ならない。

この廢墟の論理が、佐藤に二重の略奪を正当化させているものとなつている。第一には、事実としてのアジア侵略である。現在を廢墟と見なし、そこに文化がないとする認識は、支那を「開拓されないで残つ

(18) 伊藤信吉『現代詩の鑑賞(上)』新潮文庫、昭和二十七年(一九五二年)、三三四頁。

(19) 佐藤春夫『殉情詩集』、新潮社、大正一〇(一九二二)年、引用は『定本 佐藤春夫全集』第一卷、臨川書店、一九九九年、六頁。

(20) 佐藤春夫『僕の詩に就て』、『日本詩人』、大正一四(一九二五)年八月(第五卷第八号)、引用は『定本 佐藤春夫全集』第一九卷、臨川書店、一九九八年、三三〇頁。

(21) 佐藤春夫「支那に文化があるか」、『文化学院新聞』、一九三八(昭和一三)年六月二〇日付、以下引用は『定本 佐藤春夫全集』第二二卷、一九九九年、臨川書店から。

(22) 佐藤「支那に文化があるか」、四〇頁。

(23) 佐藤「支那に文化があるか」、四一頁、傍点引用者。

ている」「あまりに広すぎる」「曠野」とするイメージにつながっている。<sup>(24)</sup>そこから佐藤は、この未開拓の土地を「充分に使ひこなして見たいといふ活動の欲望に燃えるのは人間の健全な生活力である。」という結論を引き出している。<sup>(25)</sup>さらにこのフロンティア精神は、「頹廢」した中国に「清新で健全な血液」を注入すべしという病理学のメタファーで言い換えられ、最終的には「久方の光を負うた」「皇軍」によって、この地に「大和魂」を植えつけるべきだと、精神化されるに至る。<sup>(26)</sup>佐藤の主張は、結局のところ日清戦争期に起源を持つ言説を反復しているにすぎない。

第二の略奪は、中国や朝鮮の文化を日本に回収するものである。先の「支那に文化はあるか」で佐藤は、支那文化の価値ある部分は、むしろ日本において伝承され発展していると述べている。<sup>(27)</sup>また金素雲『乳色の雲』の序文でも、佐藤は「又譬へばこれ『乳色の雲』は清冽な地下水である。それが日本海の海底を潜つて今富嶽の此方に湧出した。正に奇跡である。アジアの詩心をこの清泉の一掬によつて復活させようとする深い天意であるかも知れない。朝鮮が、かういふ方法で我々に酬いようとは」と、「源」において同一だと言説を再生産している。<sup>(28)</sup>これは「アジアの詩心」という枠で朝鮮、中国、日本をひと括りにしながらも、『乳色の雲』の抒情に「なつかしさ」<sup>(29)</sup>を見て取る以上、過去にあつたが今は失われたものを、再び回収できたことにたいする喜びでしかない。引用の「酬い」を「一矢報いる」と捉える解釈もあるが、間違いではないにしても、むしろ「恩に報いる」、奉仕するという意味でとらえるべきだろう。以上の侵略と回収が、廢墟の論理によつて肯定されたものである。またこの廢墟の思想こそが、「廢滅せんとする言葉」としての朝鮮語を放棄することの勧告にもつながっていたのである。

このように日本の『乳色の雲』の受容は、矛盾を含むものであつた。金素雲の翻訳の賞賛の影で、ノスタルジーだけでなく、剥き出しのコロナリズムも露になつていのである。要するに『朝鮮詩集』は、「詩魂」の類似性故に肯定的に受容されただけではない。その遅れたものである「詩心」が、従属的に日本（語）に同化し、かつ補完するものと見なされたからこそ受け入れられて来たとも言える。現在においても「朝鮮の詩心」<sup>(30)</sup>は、原詩との比較検証さえなされないまま『朝鮮詩集』によつて体现され、今道友信や芳賀徹などから賞賛され続けてきた。<sup>(31)</sup>コロナルな矛盾を一身にまとつたため、『朝鮮詩集』は日本と韓国において長い間放置されてきたのである。

だがこの待遇の要因に、金素雲の翻訳法及びそれがもたらした文体も作用していることは間違いない。そのため金素雲自ら「半創作」と呼ぶ、彼の翻訳の本質を次に見ていきたい。なお『朝鮮詩集』に関して

(24) 佐藤春夫「北京雜報」、『文芸春秋』、一九三八（昭和一三）年六月、第十六卷第一〇号（時局増刊九）、引用は『定本 佐藤春夫全集』第二七卷、一二六頁より。

(25) 佐藤「北京雜報」、一二六頁。

(26) 佐藤「北京雜報」、一三〇―一三頁。

(27) 佐藤「支那に文化があるか」、四一頁。

(28) 佐藤前掲序、二二八頁。

(29) 佐藤前掲序、二二八頁。

(30) 藤代貴代「抒情の罫―金素雲と金時鐘」、『国文学解釈と教材の研究』53(7)、二〇〇八年五月、学燈社、七九頁。おそらく金時鐘の「日本語への報復」に引つ張られた見解であろう。

(31) 興風館版『朝鮮詩集中期』の「後記」三三九頁にこの言葉がある。

(32) 近年、林容澤（韓国・仁荷大学副教授）が本格的に研究を進めているが、それは日本留学中に芳賀徹の強い勧めによるものであつた。とはいえ、林は原詩と翻訳の検討、許南麒などの他の日本語訳との比較、訳語における日本近代詩からの語彙借用の緻密な追跡など、多角的に『朝鮮詩集』の意義を追求しており、オーソドックスな比較文学研究ながら貴重な成果をあげている。この研究成果を機に、シンポジウム開催、学術雑誌における金素雲特集など、『朝鮮詩

は、金素雲自身が定本とする岩波文庫版を用いる。

## 第二節 「半創作」的翻訳とは何か―『朝鮮詩集』の基調

ここでは、金素雲が「半創作<sup>(33)</sup>」と自ら述べる翻訳行為の基調を見ていきたい。四方田大彦は、『朝鮮詩集』(岩波文庫版)の基調となる作品を、巻頭に収められた韓龍雲「桐の葉」としている<sup>(34)</sup>。この「桐の葉」の原詩タイトルは「알 수 없어요」であり、直訳すれば「知りようがないのです」となる。四方田はこのタイトル変更によって、「隠された心情を朦朧とした隠喩を通して表現する」という、詩集全体の基本的な音調<sup>(35)</sup>が宣言されたと見ている。巻頭に置かれた作品がその詩集全体の基調をなすというのは、一般的には妥当な見解である。だが『朝鮮詩集』においては、「桐の葉」よりも、さらには島崎藤村や佐藤春夫の序文よりも前に置かれ、銘の役割を果たしている作品、異河潤「野菊」を挙げるべきだろう<sup>(36)</sup>。

들국화

野菊 (金素雲訳)

나는 들에 핀 국화를 사랑합니다.  
빛과 향기 어스 것이 못하지 않으나  
넓은 들에 가 없게 피고 지는 꽃일래  
나는 그 꽃을 무한히 사랑합니다.

愛ほしや野に咲く菊の  
色や香やいづれ劣らぬ  
野にひとり咲いては枯るる  
花ゆゑにいよよ香し。

나는 이 땅의 시人を 사랑합니다.  
외로우나 마음대로 피고 지는 꽃처럼  
빛과 향기 조금도 거짓 없길래  
나는 그들이 읊은詩를 사랑합니다.<sup>(37)</sup>

野の花のこころさながら  
この國に生へる詩人<sup>うたひと</sup>  
ひとり咲き ひとり朽ちつつ  
偽らぬうたぞうれしき。<sup>(38)</sup>

この翻訳も五七調に合わせるように、極端な言葉の刈り込み、構文の改変、原詩にない詩句の追加などが

集』は研究対象として新たな局面を迎えた。その結果、これまでの賞賛一辺倒から一転し、四方田大彦、三枝壽勝などの批判的研究も現れている。本稿も林の研究成果に多くを負っている。

林容澤の『朝鮮詩集』研究は以下のものがある。・「日韓近代詩の比較文学的考察―金素雲訳編『朝鮮詩集』における恋愛」(第三回「金素雲賞」受賞)、『比較文学研究』、東大比較文学會、一九八七年一〇月(通号五二号)・「金素雲訳『朝鮮詩集』とモダニズム詩―鄭芝溶を中心に」、『比較文学研究』、東大比較文学會、二〇〇二年二月(通号七九号)・「植民地時代下の詩の翻訳―金素雲訳『朝鮮詩集』の場合」、『日本研究』、人間文化研究機構国際日本文化研究センター、二〇〇四年(二九号)・「金素雲『朝鮮詩集』の世界―祖国喪失者の詩心」中公新書、二〇〇〇年。

(33) 金素雲『こころの壁』サイマル出版会、一九八一年、二四三頁。

(34) 四方田大彦「訳と逆に。訳に。金時鐘による金素雲『朝鮮詩集』再訳をめぐって」、『言語文化』、明治学院大学言語文化研究所、二〇〇五年三月(二二号)、一三三頁。

(35) 同前、一三三頁。また四方田は、「桐の葉」への変更に白秋の歌集『桐の花』への関連性を示唆している。

(36) 金素雲もこの詩は序詩のようなものだと述べている(『金素雲』『こころの壁』、二四四頁)。

見られる。その結果、全体のニュアンスが本質的に変わってしまった。大きく変更されたものとして、作品の内在的論理と書き手の位置付けが挙げられる。まずは作品の内在的論理の変更に関して見ていく。

第二連の「この國に生へる詩人」というフレーズにおいて、原詩にはない「生へる」が入ることで「野菊」と「詩人」が重ね合わせられ、またこの自然性を基調とするイメージの連続性によって、一、二連が緊密に結び付けられている。

そのため原詩においては、花のように *꽃고 지는* (咲いて散る) のは「詩人」ではなく「詩」であるところが、金素雲訳では、「咲き」「朽ちつつ」は「詩人」にもかかってしまっている。その結果、「この國」の「詩人」は野生的・自然的に発生し、誰知ることなく「ひとり咲き」、自然の摂理に従い「ひとり朽ちる者となる。そのみならずこのような詩人から生まれる「うた」も、自然性を強く帯びることになっている。したがってこのような翻訳における「偽らぬうた」とは、この自然的な生から生まれる自然な「うた」に他ならない。

それに対し原詩では、花と詩は直喩で結ばれても、「詩人」は、金素雲訳がもたらす自然性のロジックに取り込まれていない。そこから原詩の「詩人」たちは、*외로우나* (侘しく) と *마음대로* (思いのまま) に「咲き散る」花のような詩を書こうと意志する者達とも読める。翻訳されることで、むしろ「이 땅」(この地) の「詩人」たちは、自然的連続性を拒む、非自然の寓意性を新たに獲得したときえ言える。このように、原詩の花Ⅱ詩という論理に対し、翻訳は花Ⅱ詩人Ⅱ詩という論理の変更がなされている。

次に書き手の変更を見ていく。翻訳では、一、二連ともに主語である *나* (私) が省略されている。しかしそれに代わって、原詩にはない「香し」や「うれしき」という臭覚や感情の表出を示す言葉が挿入されることで、「野菊」や「詩人」を想う「私」は、省略されながらも、逆説的に作品の外部に強く暗示されている。

さらに、この暗示される「私」は、詩人という属性を超えて拡大されている。*땅* (地) を「國」と訳すことは、日本と対比される形で、より鮮明に「朝鮮」をクローズアップさせ、それによってこの「國」の「詩人」は、自然と一体化した者として均質的に表象される結果になっている。そのため第一に、作品の外部に暗示される「私」は、この「國」を外からまなざす者として、対象を包括し取り込んでしまう集束点となっている。それに関連して第二に、外部化される「私」は、「偽らぬうた」かどうか判定する批評家的役割も果たすことになっている。言うまでもなくこの「偽らぬうた」は、先に見た内在的論理の変

(37) この詩は『現代文學全集④ 詩集』、『資料集成』二二巻、p.586から引用。

(38) 岩波文庫版『朝鮮詩集』、この詩に関してのみページ番号はないが、四頁にあたる。また参考に、逐語訳に近い金時鐘訳「野菊」も掲げておく。「私は野に咲いている菊の花を愛します。／色と香いずれも劣りはしませぬが／広い野にいじらしく咲いては散る花です。／私はその花を限りなく愛します。／私はこの地の詩人を愛します。／侘しくとも思いのままに咲いて散る花のように／色も香も偽りひとつありませんので／私はその人たちが詠む詩をこよなく愛します」、『再訳朝鮮詩集』、岩波書店、二〇〇七年、二二八・九頁。



更により、金素雲自身の価値基準が強く反映されたものである。そのため第三に、この批評家としての「私」には、翻訳者・金素雲も入り込んでいる。このように「私」は、詩人であるだけでなく、集束点、批評家、そして翻訳者という役割も担わされている。

このような変更をもたらす翻訳の思想的背景には、金素雲が師事した北原白秋の影響が認められる。金は、一九二八年に日本で収集した朝鮮民謡の訳稿を、面識のなかった北原宅に持ち込み、「こんな素晴らしい詩心が朝鮮にあったとはねえ！」と彼に言わしめたという。<sup>(39)</sup>この出来事の前年（一九二七年）に、北原白秋の詩論『芸術の円光』（アルス）が出版されている。『芸術の円光』巻頭の論説「芸術の円光」は、詩の「気品」「気韻」<sup>(40)</sup>とは何かを論じたものである。白秋によれば、詩の気品は技巧だけでは生まれず、むしろ詩人の情念や知識、とりわけ品位が詩に融合することで生じるという。

詩はその詩人のあらゆる情念、官感、思想、知識の渾然たる円融体であることである。かくして個性その儘の表現が成る。最も人間的な、而も亦永遠の神格にまでの無我の流通が茲より起る。かるが故にその詩の高下はその人自身の高下に由る。詩は偽るべからざるものだからである。<sup>(41)</sup>

読んで明らかかなように、詩とは詩人との「円融体」であること、そしてそれゆえに「偽るべからざるもの」であるという点は、「野菊」の論理と重なり合う。また「円融体」をなした詩とはいえ、詩人の「個性」の先行性を前提にしていることは疑いなく、両者は根本的に区別されている。この根本的な区別が、作品の背後に詩人を強く暗示させるわけだが、そのような論理も金素雲訳に働いていた。

加えて北原は、詩語はできる限り「節約」し、適切に配置することを求めている。というのも、「節約」されることで詩語と詩人が渾然一体となり、また言葉は「生物」「言霊」と化し、「言葉の余韻」とりもなほさず、気品ある靈魂の余韻―余徳<sup>(42)</sup>が醸し出されるからである。金自身も翻訳に関して、「だからだらし原詩を短めに切りつめると、一段と引き締まった効果を挙げられる」と述べている。<sup>(43)</sup>実際、「野菊」も、原詩を改変してでも極度に言葉が刈り込まれ、独特の余韻がもたらされている。この点も白秋の詩論と符合している。以上のことから北原白秋の詩論は、金素雲の翻訳の思想的背景になっているとみなせよう。

ここまでをまとめるならば、「半創作」的翻訳の特徴は、第一に詩人と詩の自然的一体化である。そのため、第二に、詩人としての「私」を作品の外部に位置付けることで、その役割を拡大し、集束点や批

(39) 金素雲『天の涯に生くるとも』講談社学術文庫、一九八九年、一五二頁。

(40) 「芸術の円光」の引用は、『白秋全集』第一八巻（岩波書店、一九八五年）からである。

(41) 同前、三〇頁。傍点引用者。

(42) 同前、二二頁。ここにすでに胚胎している日本主義的イデオロギーが認められる。

(43) 金素雲『近く遙かな国から』、新潮社、一九七九年、一九二頁。

評家だけでなく、翻訳者・金素雲も作品に滑り込ませている。五七調や七五調といった伝統的韻律及び雅言を用いた文体は、この二点を支えるためのいわばツールとなつている。金素雲訳「野菊」は、そのような「半創作」的翻訳の典型であり、それゆえ詩集全体の基調として、特権的に銘の位置を与えられたのだろう。その結果として、この詩集に収録された作品全体が、金素雲を含む「私」にとつての「偽らぬうた」として包括されることになるのである。

ではこの「半創作的」翻訳は、どのような方法及び思想に支えられているのだろうか。

### 第三節 翻訳の方法及び思想―「私」と対象の分節、自己触発、「二」の翻訳

以上の基調を踏まえて『朝鮮詩集』を再読するならば、実に多様なテクニクが用いられていることがわかる。同じ語を連続的に反復することで視覚性を高めたり、構文の改変や語句の変更・追加・削除・圧縮などにより、抒情性を強めたりしている。また比喩を操作することで曖昧化したり、逆に明確化したりもしており、四方田の言うように「隠された心情を朦朧とした隠喩を通して表現する」と言うだけでは、彼の翻訳の特質の全体は押さえられない。

一連のテクニクは、大きく二つの側面に分類しうる。一つは「私」と対象を分節することであり、もう一つはその分節により自己をある情感に向けて触発することである。

金素雲訳は、その古典的な韻律や文体のために、外見的には情緒が自然に流露しているように見えるが、そこには「私」と対象の計算された分節が施されている。例えば四方田が『朝鮮詩集』の基調とみなした詩、「桐の葉」の第一連を取り上げてみたい。原詩は “바람도 없는 공중에 垂直의 波紋을 내이며 고요히 떨어지는 오동잎은 나무의 발자취입니다.”<sup>(44)</sup> である。直訳するならば「風もない空中へ 垂直の波紋を起ししながら 静かに落ちる桐の葉は 誰の足跡ですか。」といったところであろうが、金素雲訳では「風のないう空から 垂直の波紋を描いては舞い散る桐の葉―、あれは誰の躰でせう。」(一六頁)となつている。「桐の葉」と体言止めされることで、対象が鮮やかに強調される。と同時に、「―」を転換点として「あれは誰の躰でせう。」と「私」側に観点が移つている。つまり「―」が私と対象の間に距離を作り出し、両者を分節する働きをしているのである。このダッシュは他の詩でも用いられており、主に対象を強調する

(44) 韓龍雲『님의沈黙』、『資料集成』(三卷、1997) 所収、p.176.

重要な役割を果たしている。その他の対象強調の翻訳作品として、李陸史「青葡萄」がある。

青葡萄

青葡萄 (金素雲訳)

내 고향 七月은

わがふるさとの七月は

청포도가 익어가는 시절

たわゝの房の青葡萄

이 마을 전설이 주저리 주저리 열리고  
먼데 하늘이 꿈꾸며 알알이 들어와 박혀

ふるさとの古き傳説は垂れ鎮み  
圓ら實に ゆめみ映らふ遠き空。

하늘 밑 푸른 바다가 가슴을 열고

海原のひらける胸に

흰 돛 단배가 굽게 밀려서 오면

白き帆の影よどむころ

내가 바라는 손님은 고달픈 몸으로

船旅にやつれたまひて

青袍를 입고 찾아 온다고 했으니

青袍まとへるひとの訪るゝなり。

내 그를 맞아 포도를 따 먹으면

かのひとと葡萄を摘まば

두 손은 함박 직셔도 좋으련만

しとゝに手も濡るゝらむ、

아이야 우리 식탁엔 은쟁반에

小童よ われらが卓に銀の皿

하이얀 모시 수건을 마련해두렴<sup>(45)</sup>

いや白き 苧の手ふきや備へてむ。

(一八九・九〇頁)

李陸史の代表作であるこの詩全体の構成を支えているのは、「色」であるように思える。二行目の「青葡萄」の青から始まり、「하늘(空)と 바다(海)の青、흰 돛 단배(白い帆船)の白、青袍、포도(葡萄)そして葡萄に濡れた 손(手)から表出する青、은쟁반(銀の盆)の銀、そして 하이얀 모시(白

(45) 李陸史『陸史詩集』、『資料集成』(一一卷、1997)所収。P.246.金時鐘訳を示す。「わが在所の七月は／青葡萄が熟れていく季節／この里の言い伝えがふさふさと実り／遠い空が夢みつ粒ごとに入り込んで／大空のもと碧い海はいっばい胸をひろげ／白い帆船がしずかに上げ潮に押されてくれば／待ち遠しいお方はやつれた体で青袍をまとい／必ず訪ねてくると言われているのだから／そのお方を迎え葡萄を共に摘んで味わえるのなら／わたしの両手はびつしより濡れてでもよいものを／あこよ、わが食卓には銀の盆に／まっ白い苧麻の手拭きを用意しておいておくれ」(『再訳朝鮮詩集』、二〇〇・一頁)。

い芋麻)の白というように。この内、白や銀は、青色を反映させうるものであるから、全体の色調は「青」と言えよう。原詩では、この青色が、二行目の「青葡萄」から意識され、それが空、海といった大きな広がりを持つ青から、「帆船」「青袍」「葡萄」「手」「手ふき」へと小さく凝縮されていく。

これに対して翻訳では、対象に焦点を当てていく構成となっている。即ち「たわゝの房の青葡萄」から始まり、「圓ら實」「白き帆の影」「青袍まとへるひと」「手」「手ふき」へと、対象中心に焦点を移動させていくのである。そのため「白き帆の影」という訳は、黒色を登場させてしまっており、誤訳であるだけでなく、原詩が持つ色調及び一点に向けて凝縮していく論理的構成を、そこで断ち切ってしまう。しかし対象に焦点を当て強調する翻訳は、対象とそれを見る「私」の明確な分節をもちますという論理において一貫しており、重要な方法の一つとなっている。

金素雲は、反対に「私」をより強調する際も多様な方法を用いている。例えば本章はじめに一部引用した鄭芝溶「ふるさと」では、原詩の受動的な表現を能動的に翻訳したり、朴英熙「夜空こそわがこゝろ」では原詩にはない抒情的表現を追加し、より饒舌に「私」を演出したりである。中でも特徴的なものとして、原詩にある鉤括弧の処理の仕方が挙げられる。例えば金素月の詩である。

金素月の詩は、民謡的要素である韻律、リフレイン、対話体を備えた「歌う詩」が多く、それゆえ対話的な詩には、鉤括弧が付されている場合がある。例えば「예전엔 미처 몰랐어요」(「かつてはついで知りませんでした」)という詩は、各連の最終行(二行目)は、必ずタイトルがそのまま鉤括弧に付されて反復されている。<sup>(47)</sup>だが金素雲訳「ついで昔は」では、反復はするものの、鉤括弧が外されている。翻訳は、全体を通して七五調のリズムを刻むことで、原詩の歌う詩に近づけてはいる。しかし鉤括弧を外すことにより、原詩の一行目と二行目の間で行われる掛け合いの多声性は払拭され、「私」の内的な独白であるという印象が強められている。<sup>(48)</sup>その結果、異河潤「野菊」同様に、「私」が外部に強く暗示されることになっている。

また原詩の持つ論理をより明確化することで、「私」を際立たせている作品もある。

不死鳥

不死鳥(金素雲訳)

悲哀! 너는 모야할 수도 없도다.

悲哀! 爾なれをそも何に喩へむ

(46) このような対象強調の方法が現れている作品に、金東煥「北國」や辛夕汀「稚さい獣」等がある。

(47) 原詩と翻訳の第一連を引用する。原詩: 『봄가을없이 밤마다 돌는 달도 / 「예전엔 미처 몰랐어요」』(一連、『金素雲対訳詩集上』, pp.50-1から引用)、翻訳: 『春秋ならず夜毎の月を / ついで昔は知らなんだ。』(二二頁)。

(48) 同じ金素月「면後日」の翻訳では、原詩どおりに鉤括弧が付されている。原詩においても内的独白が明らかだからである。

너는 나의 가장 안에서 살았도다.

[……]

너를 돌려보낼 아마 이웃도 찾지

못하였노라.

은밀히 이르노리—「幸福」이 너를

아주 싫어하도라. (一、三連)<sup>(49)</sup>

いと深きわが裡に爾は生きたり。

[……]

爾なれを委ぬるいづれの隣ぞ、

密かに告げむ 「幸福」はいたく爾を

憎めりと。

(一一六—七頁)

鄭芝溶「不死鳥」であるが、原詩では、「悲哀」を「모양할 수도 없도다」(諭えることもできない)としているのに対し、金素雲訳では、「爾をそも何に諭へむ」とすることで、わずかに諭える可能性を残している。同様に、「悲哀」の「이웃」(隣)を見つけられないとする原詩に対して、「爾を委ぬるいづれの隣ぞ」とすることで、ここでもわずかに「悲哀」の対立項指定の可能性を示唆している。このように翻訳されるのは、原詩でも「悲哀」は傷ついた鳥の比喩で形象化され、またその「隣」に「幸福」が示唆されているからである。つまり翻訳は、やや曖昧であった原詩の論理的構成を明白にし、その結果、対象を指定したり、何かに喩えたりする「私」をはっきりと立ち上げていくのである。三枝壽勝は、金素雲は「まず原詩にあつたいくつかの要素を切り捨ててゆくことにより、叙事的な明晰性を希薄にしたうえで、その空白に抒情的要素を注入していく」ことで、「モザイク」のように抒情的世界を構築したと述べている<sup>(50)</sup>。三枝の批判は一理あるものの、金素雲訳の「不死鳥」を見るかぎりでは、一面的な見解であろう。だが重要なことは、曖昧化／明晰化の背後で「私」と対象を分節する巧妙な計算が、金素雲の翻訳に働いていることを見て取ることであろう。

ところで翻訳の基調には詩と詩人の一体化があつたわけだが、分節したものの融合はどのようになされるのだろうか。北原白秋「芸術の円光」では、詩人の反理的な直感主義が融合を成し遂げる(とみなされている)わけだが、金素雲においては、分節という方法自体に、自己反省的な批評性が明らかに入り込んでいる。そのような批評性のある自己を詩と融合させる彼の企てに影響を与えたのが、林容澤も指摘するように、佐藤春夫の「もののあはれ」であると考えられる。そしてそこに翻訳法のもう一つの側面である、自己の触発が見られる。

「もののあはれ」とは本居宣長によってクローズアップされた概念だが、一般論的には、外界の様々な

(49) 鄭芝溶『鄭芝溶詩集』、『資料集成』(四〇卷、1997)所収、p.710. 金時鐘訳も掲げておく。「悲哀! おまえは諭えるものでない。／おまえはわたしの最も奥まったところで生きているものだ。／[……]／おまえを元に戻してあげようにもかお隣も見付けだせない。そつと打ち明けるが「幸福」はおまえをこの上なく嫌っていた。」(『再訳朝鮮詩集』、一一九頁)。

(50) 三枝壽勝「金素雲は何をしたのか—翻訳詩集おぼえがき」、『比較文學研究』、東大比較文學會、二〇〇二年二月(通号七九号)、一九九頁。

(51) 林容澤「日韓近代詩の比較文學的考察」、九二—一〇二頁。

モノやコトに触れて生じる心のあり様のことである。佐藤の場合、「秋刀魚の歌」に見られるように喪失感のある内容もさることながら、先に見た「廢墟」に象徴されるように、その文体自体からも喪われた感じを触発するものとなっている。それが作品の背後にある批判的自我と混じり合い、独自の感傷的な抒情詩となっているところに、佐藤の独特な「ものあわれ」を伺うことができよう。

対象と「私」をはっきり分節する金素雲の翻訳は、批評的な「私」を立ち上げることで、それが向かう方向を明確にするものとなっている。そして金素雲においても、「私」が対象に向かう際、佐藤春夫と同様、感傷を強調することが表現の主要な傾向となっている。言い換えれば、分節によって「私」の心を触発する契機をつくり、それを感傷という伝統的感情に方向付けて詩と詩人の融合を求めているのである。そのような佐藤春夫からの影響である「ものあはれ」を前面に出しつつ、「私」の自己触発が現れている翻訳作品に、金億「淡雪」がある。

눈

淡雪（金素雲訳）

내리서는 쌓이고

쌓여선 다시

눈고마는 눈이여.

눈물겹게도

서럽지 아니한가.

하루동안

쌓여다간 또다시

하루밤에

눈고마는 이心思<sup>(52)</sup>.

淡雪の降りしきり

降りつもりては消えゆくあはれ、

雪ながらはかなしや

ひねもつを念ひつりて

夜明くればあとかたあらぬ

わが想ひにも似たれ かの雪。

(二二頁)

原詩タイトルは「淡雪」ではなく「雪」であるが、積もっても溶けてしまう雪に、みずからの「思い」を重ね合わせる素朴な作品となっている。しかし翻訳では、構成が大きく変更されているだけでなく、古文調であることや、原詩にはない「あはれ」「はかなし」など「ものあはれ」を感じさせる言葉も用いら

(52) 金億『岸曙詩集』、『資料集成』(二七卷、1997)所収、p.231. 金時鐘訳は後で引用した。

れている。

翻訳の論理としては、締めくくりに言葉の「かの雪」に象徴されるように、対象強調的に訳すことで、雪をまなざす「私」を作品の外に暗示すると同時に、分節された対象（「かの雪」）による自己触発の契機を生み出している。それに加えて新たに挿入された「似たれ」によって、より説明的に「雪」と「わが想い」の類似性が強められている。「淡雪」というタイトル変更も、対象の淡さをより明確に演出することで、類似関係にある「雪」と「わが想い」をより密着させ、溶け合っていく効果を高めている。結果的に「雪」に触発される「わが想い」はより儚く、移ろいやすいものに仕立てられ、そこに至り詩人と詩は融合を果たす。

また感傷的な自己触発が見られる作品は多数あり、先の「桐の葉」や「青葡萄」もそれに該当し、その他、鄭芝溶「石ころ」や朴龍喆「ふるさとを戀ひて何せむ」などがそれにあたる。語彙の借用といった表面的な関係を超えて、佐藤春夫の感傷的自我は金素雲に大きな影響を与えている。

金素雲は自らの翻訳を「『このころの翻訳』<sup>(53)</sup>」と述べている。これは原詩の「このころ」を日本語に移すことに重点を置いた翻訳観である。だがこの「このころの翻訳」には、大きく三つの問題がある。まず前節で見たとように、外部化する「私」には「翻訳者」が入り込んでいた。そのため「このころ」とは、「翻訳者のこのころ」でもある。次にその「このころ」を詩に反映させる際、佐藤春夫的な感傷が介在するため、この「翻訳」は、日本の古典的な感傷性への変換として機能してしまう。最後に、翻訳者・金素雲が「私」に入り込むことで、詩と詩人の密着の度合いを自ら判定することになる。つまり「このころの翻訳」とは、これまで論じてきたような対象と「私」の分節、それに続く自己触発による融合という方法による翻訳に他ならない。それは翻訳者の価値判断が多分に反映された思想であり、原詩の「このころ」よりも、金素雲自身を古典的感傷へと触発するための翻訳態度とも言える。ここに歪曲的な翻訳を可能にし、またノスタルジーやコロニアリズムを引き起こす要因があることは言うまでもない。四方田は、「彼は「『乳色の雪』が出版された」一九四〇年の時点で一切の寓意が禁じられ、純粹なる抒情だけが許されていた状況を、あえて歴史的モニュメントとして残しておきたかったのではないか」と推測している。だが四方田の推測はロマンティック過ぎる。それではそのような「状況」により積極的に加担していく、金素雲の「このころの翻訳」の問題が掴めないからだ。<sup>(54)</sup>それに「純粹な抒情」とは、そもそも何であろうか。

次に金時鐘訳『朝鮮詩集』の特徴を押さえた後、両者を比較しつつ、この方法論による翻訳が認識に与

(53) 金素雲『このころの壁』、二四四頁。

(54) 四方田犬彦「譏笑と断念―翻訳者・金素雲」、『中央公論』、中央公論社、二〇〇一年四月、三三〇頁。

(55) のみならず金素雲の翻訳には、「朝鮮の詩心」を、「もののははれ」に閉じ込めると同時に、解き放つ側面もあり、コロニアリズムと脱植民地化の両面性を備えている。この点に『朝鮮詩集』の特異性もあるのだが、それを過去の「モニュメント」にしてしまうことは、そのような脱植民地化の潜在力を読みとる可能性を摘み取ってしまう。翻訳と作品の関係を再検討してこそ、新たな「朝鮮の詩心」の在り処が開示されると思われる。

える影響を検討する必要がある。

#### 第四節 金時鐘訳『再訳 朝鮮詩集』について

本節から金時鐘訳『再訳 朝鮮詩集』の翻訳法を分析する。それにより金素雲訳の抒情の質を明らかにするとともに、金時鐘が確立した翻訳法の意味を探っていく。

金時鐘は『再訳 朝鮮詩集』の序にあたる「『朝鮮詩集』を再訳するに当たって」で、再訳の方針を次のように述べている。

訳を始めてみて『朝鮮詩集』は、金素雲の訳詩というよりも当時の日本の抒情詩にリズムを合わせた、金素雲自身の、詩の歌であることの確信をもった。そのためもあつて私は、忠実に原詩に迫ろうとして極力意識を避けた。一見逐語訳に見えるだろうけど、逐語訳だけでは行間の音数が保てないのだ。そこが苦勞のしどころと言うべきか。<sup>(56)</sup>

意識を避け、しかしまた全くの逐語訳でもない翻訳。もちろんこれは詩の翻訳に固有な困難さ、すなわち原詩の形、リズム、押韻、言葉遊び、掛け言葉等を他言語に移す際の難しさもその原因となつていよう。他方で「行間の音数が保てない」という言葉は、言語間の困難さというよりも、日本語におけるリズムの問題であるように思われる。伝統的な音数律を用いていない金時鐘の翻訳の「リズム」は、単なる音数のあり方に留まらない、意識を避けるという翻訳の方針と密接な関係があると考えられるからである。

#### 四一 表現されたリズム

金時鐘の翻訳は逐語訳的でありながら、金素雲と同様に様々な工夫が施されている。語句の追加や省略はもちろんのこと、構文の変更や音韻への配慮、さらには句読点やスペースの使い方までが緻密に計算されて用いられている。それらの工夫は大きく四つに分類できる。(一)音数や音韻への配慮などの外に現れるリズムに関する工夫、(二)構文の変更や、語などの追加・省略そして詩句の前後のつながり方など

(56) 金時鐘『再訳 朝鮮詩集』、ix頁。以下『再訳 朝鮮詩集』からの引用は、直後に漢数字のみを示す。



の論理に関わる工夫、(三) 金素雲の翻訳でも検討した「私」と対象との関係についての工夫、(四) 詩の内容に関する工夫、である。まずは(一)から見ていきたい。

まずは音数に関する工夫である。朴龍喆の作品「어디로(どこへ)」<sup>(57)</sup>を金時鐘は「いずこへ」と文語的なタイトルにしている。ちなみに金素雲は、これを「こゝろ」と訳すことで、「心」が彷徨するイメージを与えている。金時鐘訳の第一連二行目をみるならば、「私の心はいずこへ向かえばいいのですか。」となり、音数に変換すると四音・四音・四音・四音・六音となる。つまり「いずこへ」という文語体のタイトルは、四音のリズムを続けるために用いられており、その効果としてテンポのよさが得られている。また二行目も

「じめじめと雨は休みなく降りつづき」と構文を変え、また形容詞「곳을」を「じめじめ」と副詞にすることで、五・三・五・五で整えている。三・四行目も「過ぎた日のひりつく記憶／黒雲となって私を覆っていきます。」(以上、一六四頁)と訳し変え、用語の工夫、振り仮名の使用などによって、音数を整えている。

このような音数の工夫に関連して、音韻の側面でも配慮が施されている。例えば卞栄魯「春の雨」は、その第一連の一部を引くならば、「低く仄かに呼ばう声あつて／出てみれば、ああ出てみれば／睡気にたるんだ乳色の雲だけが／ことのほか気忙しげに、且つ気怠げに／青空を行き交うばかり。」<sup>(58)</sup>の傍線を引いた箇所から明らかのように、k音が意識されている。同様に、金允植「樁の葉に映える心」の第一連第一行でも、「私の心のどこかの傍で 滙しない江が流れる。」のように振り仮名を用いることで、k音とa音が強調されている。のみならず同じ連の第四行目「心がつづらに 籠もっているところ」は、間に差し込まれた句切りとしての空白が「つづらに」と「籠もっている」を分けているが、そのことが、視覚上の音数と読みにおける音数の差異をもたらしている。<sup>(59)</sup>同様の効果は金東鳴「芭蕉」の第一連第一行「故国を 離れたのはいつだったんだ」などでも見られるものである。金時鐘訳における空白は、意味単位を分けたり、対象を効果的に浮き上がらせたりするだけでなく、このようなリズムを異化するためにも用いられている。

直接リズムに関わる工夫として最後に、原詩の同一単語を訳し分けていることを指摘することができ。いくつか例を挙げるならば金素雲の「いとしい人の歌」の二連三・四行目「日暮れて 暗くなるほど 耳にひびいてきます。／夜が深まり寝入っていくほど 耳に聞こえてくるのです。」(二〇頁)の「ひび

(57) 朴龍喆「어디로」。第一連の原文は以下の通り。「내 마음은 어디로 가야 흥이 리까／쉬임없이 곳은 비는 내려오고／지나 간 날 괴로움의 쓰린 기억／내게 어둔 구름 되어 덮이는데。」引用は『再訳朝鮮詩集』、一六四・五頁から。

(58) 卞栄魯「春の雨」。この詩は後に再び取り上げる。そこで原詩を引用する。

(59) この箇所の分析は、坪井秀人『声の祝祭』の六二頁を参考にした。

いてきます」「聞こえてくるのです」は、原詩ではどちらも “들려요” である。同様に “들어요” は「深くなりませす」「深まっています」というように訳し分けられている。また鄭芝溶「カフェー・フランス」の最終連、「おお、異国種の仔犬よ／ぼくの足でも舐めてくれ／この足さきでも舐めてくれ。」(十連、一一五頁)の傍線の箇所原文は、“내 발을 빨아다오” である。このような訳し分けも、朴八陽「女人」等、多くの箇所で見られている。

#### 四・二・論理の工夫

次に構文の変更、語句の追加・省略や、詩句の前後関係に関わる論理における工夫を見ていきたい。呉相淳「アジアの黎明」を金時鐘は次のように訳している。原詩も合わせて引用する。

アジアの黎明 (金時鐘訳)

아시아의黎明

帝王の棺槨の漆よりも黒く  
廢墟の祭壇に伏して敬虔な祈りを捧げる  
白衣の処女らの  
啜り泣く肩と背に波打って流れる  
黒髪よりも黒いアジアの夜

帝王의 棺槨의 漆빛보다도 검고  
廢墟의 祭壇에 엎드려 敬虔히 머리숙여  
祈禱드리는 白衣의 處女들의 흐느끼는  
그 어깨와 등위에 물결쳐 흐르는  
머리털의 빛갈보다도 짙은 夜  
아시아에

(第一連部分、七七頁)

原詩を直訳するならば、

帝王の棺槨の漆よりも黒く  
廢墟の祭壇に伏して敬虔にうなだれ  
祈禱を捧げる白衣の処女らが啜り泣く  
その肩と背中に波打って流れる

(60) 呉相淳「아시아의黎明」、引用は『再訳朝鮮詩集』、七七頁より。

黒髪のつやよりも  
黒いアジアの夜

となる。

金時鐘訳は、原詩の二行目の「伏して」と「うなだれ」、そして三行目の「捧げる」という、祈る行為に関する描写的な言葉の中で、「うなだれ」を省略している。さらに本来三行目にある「祈禱を捧げる」を二行目に移動させている。また原詩では三行目にある「啜り泣く」を四行目に移動させている。その結果、二行目は祈りの描写、三行目はその行為の主体、そして四行目は「処女ら」の髪の動きから察せられる状態の描写、というように各詩句の役割をより明確に分けて、訳出している。このような省略（場合によっては追加）や構文の変更は、随所で見られるものである。だがこれは、金素雲が主に日本の伝統的な韻律や雅語に合わせるためにそれを行ったのと異なり、各詩句の位置づけとその関係を意識した上でなされている。つまり金時鐘の翻訳は、原詩の内容を移すだけではなく、各詩句の位置づけや前後関係といった内容に関わる形式も考慮されている。そのような考慮は、行分けに関する工夫にも現われている。

金東煥「最終夜」（金時鐘訳）

赫く、赫く、赫く燃え尽きて消え入る日輪、

死ぬことを知りつつなおも赫く燃える日輪

燃えなくば死なないことも知りながら

わが身をわが身で燃やしてしまう日輪であればこそ

ふかぶかと頭を下げる。

（第一連、二七頁<sup>(61)</sup>）

金東煥「最終夜」の第一連である。引用は、『再訳朝鮮詩集』に収録された形のまま引いてある。金時鐘訳は、二行目を以降一文字分低くすることで、原詩がもともと比較的長い一文であることを示している。だが各行の区切り方を見ると、意味単位で区切られており、一連が五行で構成されているかのように翻訳さ

(61) 金東煥「最終夜」、『資料集成』四巻 p.376. 原文は以下の通り。『불개, 불개, 불개 다 타 죽는 해, 죽을 줄 알고도 빨갱게 타면 안 죽을 줄 알면 서도 제 몸을 제 데워 버리는 해니 내 더욱 절함이라。』

れている。一、二行目は「日輪」の描写、三、四行目は前の二行を半ば反復しつつ、太陽をまなざす者の意識の側に視点が移行しており、そして五行目はその者の状態を示す部分となっている。このような論理的な行分けは、この詩以外にも、例えば詩集巻頭の韓龍雲「知りようがないのです」や、同「秘密」などでも施されている。

次に語の省略・追加による論理の強調について見ておきたい。語の省略については「アジアの黎明」でも見られたが、語の追加も多用されている。例えば辛夕汀「野路に立ちて」の一節、不斷히 움직인다는 둥근地球를 밟았거니……(二連、一〇二頁)を、「絶え間なく動きつづける円い地球をしかと踏まえているのだ。」と訳しており、「しかと」を追加することでイメージがよりよく伝わるようにしている。また, 밟았거니……(踏むであろうに……)「どいうやや曖昧で心情的な表現を、「踏まえているのだ」というように断定的に訳すことで、「しかと」と相俟って意志を強く表している。これも金時鐘訳の特徴の一つとなっている。

そのような追加・省略で論理は、接続詞によってより強調される。接続詞に関してである。卞米魯「虫

虫とても嫌うであろう この身が

俄にかのひとを想い起すとはどうしたことか。

それでもこがるるわが心 いとおしくもあります。

〔……〕

まさにそのとき思いがけない風が起こり

かのひととわたしの幼い目を霞ませたので

とっさに二人は手を握り合っていたのでした。

〔しかし〕風がわれらをねたんだのでしようか

二人別々に吹かれたわけでもありませんまいに

裂かれた衣ころもの切れ端しのごと 互いは引き離されてしまいました。

(一連、五・六連、一三八・九頁、傍線、〔 〕内引用者)<sup>(62)</sup>

傍線を引いた接続詞が追加されたものであり、「しかし」が翻訳では省略されたものである。第一連の最終行の原詩は、그리운 마음 자랑스럽네다。(こがれる心〔十分に〕誇らしい。) という断片化された表現になっており、そのためその前までの詩句との関係も、不明瞭なまま投げだされたようになっていく。しかし金時鐘は「それでも」を追加することで、その前までの否定的なニュアンスを持つ詩句との逆接的な関係を、はっきりと打ち出している。加えて原詩にない「わが」も加えることで、原詩の投げ出されたような感覚的で心情的な表現を客観化し、より意志の伝わる表現に変えている。

他方、第六連で省略された接続詞「しかし」は、展開からすれば逆接の接続詞というよりも、「それにしては」という話題転換の意味合いを持っているように感じられる。そのため強くはないにしても心情的なニュアンスを帯びている。「それにしても風が私達をねたんだのでしょかねえ」というように。このことから、この翻訳における「しかし」の省略について、次の二つのことが指摘できる。第一に、「しかし」を省略することで、描写性の高い第五連と推測的で追想的な第六連のコントラストが際立ち、それによってダイナミックな展開がもたらされていること。そのみならず第二に、「しかし」の省略は、その接続詞がもたらす心情的なニュアンスを低減させ、「風」を自然現象としての「風」と捉え、余分な情操が入り込みにくくしていること、である。

総じて論理の強調は、詩句の役割とそれらの関係の明確化をはかり、また感情に流された、あるいは流されやすい表現から余分な情感をそぎ取ることで、意志の強調や対象の明確化を図るといふ特徴がある。先に論じた論理的な行分けについては、四方田も韓龍雲「知りようがないのです」を通じて指摘しており、それにより詠嘆よりも「全体にメリハリの利いた論理性と自己主張が強調されることになった」と述べている<sup>(63)</sup>。またその詩の金時鐘の動詞の訳し方に、「主体の行為が持つ意志的な性格に焦点が投じられている」という的確な分析を行っている<sup>(64)</sup>。だが四方田は、そのような論理性や主体の意志の強調に先立つ、対象の指示の仕方の独自性と意義については、触れる程度に留まっている。そこにこそ四方田が通りすがりに述べた抒情と歴史、さらにはそれらとリズムとの関係の領域がある。

(62) 卞米魯「버러지도 싫다 하운」、『資料集成』二巻、pp.372-5。原文は以下の通り。  
“버러지도 싫다 하운 이 몸이 불현듯 그대 생각 어인 일가 / 그리운 마음 자랑스럽네다。 /〔……〕 / 바로 그때 난 데 없는 바람 일어 / 그대와 나의 어린 눈 호리워져 / 얼결에 서로 손뎌 쥐었음내다。 / 그리나 바람은 나 누워 불지 아니 하렸으련만 / 찢기 이는 옷같이 우리는 갈렸음내다。”

(63) 四方田犬彦「訳と逆に。訳に。」、一三三頁。

(64) 四方田前掲論文、一三四頁。

#### 四一三 対象と「私」―「心」の対象化、抒情をはずすこと、呼びかけ

既に述べたように、金素雲の「半創作」的翻訳とは、「私」と対象の分節とそれが誘発する自己触発をその方法として、詩人と詩の自然的一体化を追究するものであった。その際「自然的」とは、感傷性を柱としていた。そして外部に暗示される「私」に金素雲自身が入り込むことで、そのような一体化を自ら批評し続けること、それが「こころの翻訳」であった。このような「翻訳」こそが、言語間、文化間の差異を抑圧する歪曲的な翻訳を可能にし、コロナルな矛盾を引き起こす要因の一つとなっていたことも指摘した。つまり金素雲訳は、「私」としての訳者優位なのであり、対象もその「私」の感傷の中に取り込まれていく関係にある。

他方で金時鐘の翻訳は、予め言っておけば意志の強調という側面があるものの、対象が「私」の中に取込まれることはない。むしろ「私」と対象は常に分かたれたままにされる。例えばそのことは、金允植の「동백잎에 빛나는 마음」という詩のタイトルを、「椿の葉に映える心」と金時鐘が訳しているところからも伺える。原詩タイトルにある「빛나는」は、一般的には「輝く」を意味し、金素雲も「椈柏の葉に輝ふこゝろ」と翻訳している。その「빛나는」を「映える」と訳すことは、心とそれを映し出す葉とを、明確に分離する意図が働いている。

そのような分離の働きを持つ「訳し変え」は、呉熙秉「炉辺哀歌」の第一連、「夜どおしあの風は空高く鳴り／裏山の柿の葉はらはらと散りはて、」（一連、八三頁）にも表れている。原文は、뒷산에 우수수 갈나무잎 하나도 안남았겠다。<sup>(65)</sup>であり、直訳すれば「裏山に はらはらと 柿の葉は 一つも残っていない（でしよう）」となる。金時鐘は、対象が明示的なるよう描写的に訳し変え、句点を読点に変更することで次の連との繋がりを意識させている。

また朱耀翰「その春を願って」は、大幅に訳し変えられている。

その春を願って（金時鐘訳）

水の青を透かして砂が照り 白い帆柱島影に垂れて  
憂いなど知らぬげな春の霧が あかむらさきの野末を訪うころ  
あなたは花を摘もうと 山あいの丘の上に現われ

(65) 引用は『再訳朝鮮詩集』、八三頁より。

行きつ戻りつ 白い裳もすそをゆらめかす ああ その地を望み  
かの人とともに尋ねてもみようか……

(一連、八六―七頁)

原詩の直訳は次の通りである。

青い水 砂をすかし 白い帆柱 島を漂い  
野を越え 赤紫色の春霞が ぼんやりと憂いなく来るとき  
向こうの山の花を摘もうと 丘に 恋い慕うあなたが現われ  
行きつつ戻る白い衣、これはよろこばしい ああ その地を望み  
かの人とともに行ってみようか……<sup>(66)</sup>

この詩の翻訳でも、原詩の二行目「春霞がぼんやり憂いなく」という擬人化された部分を、「憂いなど知らぬげな春の霞が」とあるように客観的に対象化している。同じことは翻訳四行目「白い裳をゆらめかす」とする箇所にも現れている。金時鐘は、"이 는 반가운 (これはよろこばしい)"<sup>(67)</sup>を訳さずに、「ゆらめかす」という対象の状態を示す語を挿入することで、喜ばしさや嬉しさを示唆している。この意志の強調と対象の明確化は、金素雲の翻訳を論じた際に指摘した「私」と対象の分節に関わる点でもある。

そのような分離は金億の「雪」でも見られる。先に論じたように金素雲訳「淡雪」は対象と自己の融合させる典型的な事例であったが、金時鐘の場合は、次のように訳されている。

雪 (金時鐘訳)

降りしきっては 積もり  
積もっては またも  
溶けてしまう 雪よ。  
涙うるむほど

(66) 原文は以下の通り。"푸른 물 모래를  
비치고 흰 돛대 섬을 감돌며 / 들 건너 자주  
빛 봄안개 시름없이 울적에 / 저산에 꽃귀  
으러 동산에 임 뵈오려 / 가고 오는 흰옷  
이는 바가운 아아 그 땅을 바라 / 그대와 함  
께 가볼거나……"。『資料集成』一巻、p.54

(67) ちなみに金素雲訳では、「往きもどる  
白きころもの 慕はしきかの地をのぞみ」  
(八八頁)となっている。最初の五七と次  
の五七の間にスペースが入ることで、「慕  
はしき」は「かの地」にかかるだけでなく、  
上の七語が「の」で区切られることによっ  
て、「白きころもの」にも掛かっている。  
つまりスペースがその二重の掛かり方を生  
み出しており、それが「かの地」も「白き  
ころも」も「慕はし」という価値を付与  
することになっている。巧みな空白の利用  
と言えよう。

悲しいではないか。

日がな一日

積もっては またも

ひと夜のうちに

溶けてしまう この思い。

(全、一〇・一頁)

明らかのように、原詩を忠実に訳すことで、前半と後半で雪と心が分けられている。この分離を補強するように三行目の「溶けてしまう 雪よ。」は、スペースを挟むことで「溶けてしまう」を「雪」にかかる形容詞としてだけでなく、動詞としても機能させている。その結果「雪よ。」は、事実確認的な表現の水準から、呼びかけられる対象という効果を帯びている。また後半部分は前半部分と半ば鏡像的な関係にある(「積もっては またも／溶けてしまう 雪よ。」・「積もっては またも／ひと夜のうちに／溶けてしまふ この思い。」。だが直喩的に関係づけられるというより、「溶ける」という属性によって、「雪」と「思い」が緩やかに結び付けられており、そのことが対象と「私」の差異を生んでいる。それにより「思い」と「雪」は、平行的に存立することになっている。

さらにこの対象の「私」からの分離は、外部のものに留まらず、自分の「心」にも及んでいる。それを金素雲訳と比較しつつ明らかにしてみたい。

金起林「ガラス窓と心」(金時鐘訳)

なあ―

ぼくの心はガラスなんだろうか、冬空さながら

こんな小さい吐息にもすぐ曇ってしまうなんて……

(一連、三五頁)

金起林「ガラス窓」(金素雲訳)



ねえ―

わたしのこゝろはガラスかしら、冬空みたいに  
こんな小さい吐息にも ぢき曇つてしまふ。

(一連、四四頁)<sup>(68)</sup>

金素雲訳からみていくならば、自分の心の状態についての問いかけはあるものの、「ぢき曇つてしまふ」ことを前もって知っている立場からの問いである。それは問いかけというより、修辭疑問ではない。つまり自分の「こゝろ」の状態はしっかりと把握できるといふ立場を金素雲はとっている。これは言い換えれば、息を吹きかければ曇るガラス窓は、曇る心の代理表象だとみなすことである。そのことは原タイトルから「心」をはずしていることにも表れている。

それに対し金時鐘訳は、二行目の “유린가 봐.” (ガラスのようだよ) を「ガラスなんだろうか、」と疑問形にし、また最終行の文末 “니.” を、多義的ではあれ一般的には「曇つてしまふ」と訳すところを、「なんて……」と訳すことで、誰かに語りかけるニュアンスを強めている。その結果として自己の「心」さえも対象化するとともに、把握しきれなさを残した訳になっている。これは一行目の「なあ―」という呼びかけに応じて、詩句を整えたことにもよるが、「心」さえも自己にとつて他なるものとして位置づけていることが、金素雲との大きな差異であろう。同様の翻訳は、卜采魯「春の雨」にも見られる。

春の雨 (金時鐘訳)

春の雨 (金素雲訳)

低く仄かに呼ばう声あつて

低くかすかに呼ばふ声あり

出てみれば、ああ出てみれば

出てみたら 出てみたら

睡氣にたるんだ乳色の雲だけが

づしりと睡り載せた乳色の雲が

ことのほか気忙しげに、且つ気怠げに

もの憂げに 且つ気忙に

青空を歩き交うばかり。

蒼空を往き交ふばかり―

あ、何かを失くしたわけでもないのに

喪われたるなき このさびしさ。

(68) 金起林「유리창과 마음」、『資料集成』二五卷、p.117. 原文は以下の通り。『여버―내 마음은 유린가 봐. 겨울하늘처럼―이처럼 작음 한숨에도 흐러버리니……』。

名残惜しいわが心。

(一連、一四〇頁)<sup>(69)</sup>

(一連、一三六頁)

この作品は金素雲『乳色の雲』のタイトルにもなった語を含む詩である。金時鐘訳を見れば明らかのように、この連において呼びかけてくるものは、「わが心」である。この作品は、かすかに聞こえる心の呼び声と、それに応じて出てみても雲が流れているだけという空虚な風景が喪失感を覚えさせる内容となっている。

金素雲は、三、四、五音を基本に詩句を組み立てて翻訳している。この翻訳で問題となるのは、最終行である。その直前において、前で論じたように、原文のダッシュ(「—」)の位置を後ろに移動させ、それにより私と風景の間に距離を作り出し、両者を分節している。それを受けての最終行である。まず原詩の「서운한」は、「なんとなくさびしい」や「名残惜しい」といった意味であるが、金素雲はおそらく躊躇なく「さびしい」を選んだと思われる。また最終行にある「나의 마음！」が省略されているが、これは、さびしく思うのは心だというのは当然であり、当然であるものは省略する、という金素雲の翻訳の作法<sup>(70)</sup>が働いた結果というのが理由の一つであろう。だが本質的には、先の「ガラス窓」同様、自分の「心」は所有しうるという前提からの省略であると考えられる。というのも最終行前半の「있는 것 없이」を金素雲は「喪われたるなき」と訳しており、全体としてさびしさがこれまで消え去ったことがないという意味になっている。言い換えればさびしさを持続の相で捉えているわけである。要するに自分の心の状態を把握し続けている立場からの翻訳なのである。それゆえ「서운한」を「さびしい」とし、「나의 마음」を省略しえたのである。しかしその結果、呼びかけるものが何かが明示されなくなり、作品の構成がぼやけてしまっている。

金時鐘訳の場合は、原詩一連二行目のダッシュを省略している。この省略は、時間的な空白を避ける効果があり、作品の展開の時間を一定させている。問題の最終行は、二行に分けられている。翻訳六行目「何かを失くしたわけでもないのに」は、「첫」を「何か」として冒頭に持つてくることで、存在しない対象への指示を暗示している。そこに加えて七行目との論理的関係をより浮き立たせている。その七行目では、「서운한」を「名残惜しい」という訳語の選択をすることで、作品が持つ喪失感をはっきりと打ち出すだけでなく、金素雲と異なり、「心」を対象化し、把握しきれなさ(他者化)を表している。

このような「心」の対象化は、技法として、抒情的な語尾を変更する態度にも表れている。例えば朴英熙「夜

(69) 卞米魯「봄비」、『資料集成』二卷、p.386。原文は以下の通り。「나즉하고그음」하게 부르는 소리 있어 / 나아가 보니, 아나가 보니 / 줄음 잔뜩 실은 듯한 첫빛 구름만이 / 무척이나 가쁜듯이 한없이 게으르게 / 푸른 하늘 위를 거닌다. / 아 잃은 것 없이 서운한 나의 마음！」

(70) この点については、金素雲『こころの壁』、二四二頁参照。

の空はわが心」(「밤 하늘은 내 마음 (夜空は私の心)」)は、そのタイトルからも明らかのように、夜空を描きながら自分の心を思う詩である。金時鐘訳の第一連を見るならば、「夜の空はわが心／暗くはあるが果てなく深く／苦悩にただれて黒ずんだ／わが心を揺りかざしてみれば／隅ずみが金の星のきらめき。」(一連、一四二頁)となっている。最終行の原文は「구석구석이 금별이라네。」であり、直訳するならば「隅々が金の星であるなあ。」という詠嘆的な調子の語尾となっている。それを金時鐘は、「隅ずみが金の星のきらめき。」というように詠嘆をはずして、物質を提示するように翻訳している。また先ほど触れた金允植「樺の葉に映える心」(金時鐘訳)の一連「二行では、「私の心のどこの傍で 涯しない江が流れる。／突き出る朝の光が 艶やかな銀波を浮き上がらせる。」(三二頁)となっている。この「流れる」や「浮き上がらせる」は、原文の「흐르네」や「도도네」からすれば、外部光景を確認しつつ、「流れるなあ」や「滔々としているなあ」といった詠嘆的な調子を加える表現であるが、これも情緒的なニュアンスを意図的にはずして訳出されている。

抒情が心情の表現であるとすれば、このような「心」の対象化は、表現される心情を捉え返す行為を指している。先に金時鐘の翻訳における論理の強調に意志の現われがあると指摘したが、この「心」の対象化においても、そこには意志が働いている。そのような意志の介在をよりよく示す例として、李相和「나의 寢室로 (私の寢室に)」を見ておきたい。

「マドンナ」への呼びかけを繰り返すこの作品は、李相和が日本のアテネ・フランセでフランス語を学び始めた一九二三年に作られている。ボードレールから影響を受けたこの作品は、象徴性が強く、そのため「マドンナ」が何を指すか決定することは不可能である。だがそれが「心」であれ、「恋人」であれ、「奪われた地」であれ、呼びかけるといふ行為自体が、作品のポイントの一つを形作っていることは間違いない。そのため呼びかける行為と呼びかけられる対象をどう翻訳するかが重要となる。

#### わが寢室へ (金時鐘訳)

マドンナ、夜を通して磨いておいたわが寢室へ行こう、二人して！

古びた月は落ちかかっているのに 耳をすまして聞いているのはそなたの足音だ。

マドンナ、急ぎなさい。山影が黒く幽気のように迫ってきている。

あ、もしや誰かが見ているとしたら―胸が高鳴る、いとしいおとめごよ そなたを呼ばずにはいられない！

マドンナ、悔いと恐れの本橋の向こう わが寝室は閉じられたままそこにある。

あ、風が吹きくる。その風とともに軽やかに来られよ。わがいとしいおとめごよ、まこと訪ねてこられよ。

マドンナ、星たちの笑みも薄れ 夜の潮も退いてゆく。

あ、靄の晴れぬ間にそなたよ来たれ。わが新妻よ、声をかぎりこそなたを呼ぶ。

(四連、六連、八連、最終連、一八五―八頁)<sup>(71)</sup>

金時鐘第四連二行目にある「耳をすまして聞いているのはそなたの足音だ。」の原文は、

“내 귀가 듣는 발자욱―오 너의 것이냐?” であり、直訳すれば「私の耳が聴いた足音―お前のかかどのかかどとなる。つまり原詩では、すでに足音を聞いてしまっているが、それが「マドンナ」のものかどうか判断を付けかねている。のみならず幻聴である可能性も残されていよう。それに対して金時鐘の訳は、

①今まさに聞いている、②聞こえてくるのを待っている、という二種類の解釈が可能であるが、どちらにしても幻想に捉われない意志が強調されている。また第六連第一行の「急ぎなさい」は、오니라(来なさい)をより強く訳しており、その結果、対象をより強く暗示している。関連して第六連第二行目の「そなたを呼ばずにはいられない！」も、너를 부른다(お前を呼ぶ)を訳し変えており、原詩の平板な表現から、意志・対象ともにより明確なものへと変えている。このような意志・対象の強調は、第八連第二行「まこと訪ねてこられよ」(네가 오느냐? (お前が来たのか?))や、最終連第二行「わが新妻よ、声をかぎりこそなたを呼ぶ」(나의 아씨여 너를 부른다. (私の新妻よ お前を呼ぶ))でも同様に行われている。

ここまでを整理するならば、金時鐘の翻訳は対象と私の間隙を埋めることなく、むしろその境界をより意識させる翻訳を行っているといえる。そのための論理であり対象の提示という手法が用いられているのである。そのため風景の描写と心的状態の表現の関係が、たとえ重ねあわされることが自明の作品であつ

(71) 李相和「나의 寢室로」、『資料集成』一二巻、pp.41-46。原詩は以下の通り。  
“마돈나” 지난 밤의 새도록 내 손수 닦아  
둔 寢室로 가자 寢室로! / 남은 달은 빠지  
려는데 내 귀가 듣는 발자욱―오 너의 것이  
냐? / “……” / “마돈나” 오나라 가자  
앞산 그르매가 도깨비처럼 발도 없이 이곳  
가까이 오도다。 / 아 행여나 누가 볼는지  
가슴이 뛰누나 나의 아씨여 너를 부른다。  
/ “……” / “마돈나” 귀우침과 두려움  
의 외나무다리 건너 있는 내 寢室 열어도 없  
느니! / 아 바람이 불도다 그와 같이 가뻔  
게 오려무나 나의 아씨여 네가 오느냐? /  
“……” / “마돈나” 별들이 웃음도 흐려  
지려하고 어둔 밤 물결도 잦아지려는도다。  
/ 아 안개가 사라지기 전으로 네가 와야지  
나의 아씨여 너를 부른다。”

(72) 아씨는「(若) 奥様」や「お嬢様」を意味するが、ここでは金時鐘訳に従った。

(73) ちなみに金素雲訳は、「マドンナ いねがての一夜をこめて粧へるわが寢室(ふしど)へ、いまぞ来よ / 褪せたる月は落ちなむとす わが耳に聴く聲 お、御身なりや。」(第四連、一七六―七頁)のように五七調で整えられており、そのため呼びかけも形式的な印象を与えている。

ても、金時鐘の翻訳はどこまでもパラレルである。あくまでも風景は風景として、心情は心情として同一視されることがない。それは金素雲訳の特徴が「心」を本質とし、それを代理表象するのが夜空であったり、ガラス窓であったり、つまり風景や外部的対象は、「心」に従属的な地位にあるのと対照的である。また、「心」できさえも自己にとって他なるものであるかのように対象化することで、心情的なものの客観化につながっている。それは論理について論じた際に指摘した、意志の強調と関連した事柄である。つまり心情の客観化は、それを遂行する意志の析出でもあったのである。

以上、金素雲と金時鐘の翻訳の特徴を見てきたわけだが、これをふまえて翻訳が認識に与える影響について見ていきたい。

#### 第五節 翻訳が認識に与える影響について―植民地状況を中心に

金時鐘のように「心」できさえも無機質に対象化して示すことは、単に抒情的表現に流されるのを避けるためだけではなく、対象をできる限りむき出しのまま提示しようとする意図が働いている。「対象化して」とは、「心」のように自然に備わっていると見なされるものや、一般的な風景のように描かれることで、不可視化されているものを、それ自身が現れるようにすることである。言い換えれば「自然」な文脈から切り離すことで、非対象であったものを客体化して提示することである。そのような非対象から対象への転換は、文化的・言語的差異に対してだけでなく、歴史的な観点にも、詩の解釈を開くことにつながっている。このことを、植民地状況をより直接的に表現した作品を取上げることで論じていきたい。

##### 故郷（金時鐘訳）

ふるさとを恋ひて何せむ（金素雲訳）

故郷を求めて なんとしよう

一族散らばり里の家も荒れ果てたのに。

夕鴉だけが切なげに鳴いていて

せせらぎとても流れる岸を変えただろう。

ふるさとを恋ひて何せむ

血縁絶え 吾家の失せて

夕鴉ひとり啼くらむ

村井戸も遷されたらむ

幼いときの夢 母の墓に留め置いて  
雲のまにまに流れてさすらい  
たたずんではあてどなく 吹かれた十余年、  
故郷を求めて なんとしよう。

をさな夢 母の墓邊  
とゞめてぞさすらひ流る  
浮雲の十年はるかよ  
ふるさとを恋ひて何せむ

空のあわいにでも新たな喜び描いてみようか  
残してきた何があつて 忘れられないというの  
だろう。

かの空に描きても見む  
新しき希望、歎び  
想い出は散りしく花の

酷い風よ思いのままに吹きすさべ！  
散りしいた花びら どこに憩いを  
求めるというのだ。

吹けよ風 憩ひなき身に。  
はかなしや ふるさとのゆめ  
いまははた踏みしだかれて

無情な足に踏みじられた故郷の思い  
―はるかな夢ではすぐにも駆け付けた私だが―  
通い合っていた堅い思いをひとさまに取られて  
しまったような

契りつゝ人に堰かれし  
初恋のせつなさに似る。  
(全、一五五・六頁)

むかしの恋の 辛さにも似たこの思い。

(全、一六一・三頁)<sup>(74)</sup>

この朴龍喆「고향」の翻訳に関して、金素雲と歴史学者・藤間生大との間で解釈を巡る論争があった。とりわけ「村井戸も遷されたらむ」という部分をめぐって解釈の齟齬が見られた。藤間は、「村井戸」が移されたのは、日本帝国主義の開化政策の結果、村ごと移動せざるを得なかったからだという解釈をし、植民地支配に対する心情的な反発をこの詩から読み取っている。この藤間の解釈を、金素雲は「善意のヴェール」を纏った「荒唐無稽な憶測と独断」だとし、いささかヒステリックに否定している。

金素雲にしてみれば、朝鮮の詩を全て反植民地主義と結びつけることで、その芸術性を等閑に付してし

(74) 朴龍喆「고향」、『資料集成』、一〇巻、pp.145。「고향」は 찾아 무얼하리／일가 흠어지고 짐 흐너진데／저녁 까마귀가 울풀에 울고／마을 앞 시내도 옛자리 바뀌었을라。／／어린 때 꿈을 얼마 무덕 위에／남겨 두고 떠도는 구름 따라／떨추는 듯 불려온 지여나무해／고향은 이제 찾아 무얼하리。／／하늘가에 새기뻐을 그리어 보라／남겨둔 무엇일래 못 잊히우라／모진 바람아 마음껏 불어쳐라／흠어진 꽃잎쉬 임 어디 찾는다냐。／／험한 발에 짙힌고향생각―아득한 꿈엔 달려 가는 일이언만―／서로의 꿈은 뜻을 남게 앓긴／옛사랑의 생각같은 쓰린 심사여라。”

(75) 金素雲「憶測と独断の迷路―藤間生大氏の『民族の詩』について」、『霧が晴れる日』、サイマル出版会、一九八一年、一八六・七頁。

まうことに対する反発もあつたのだろう。この「ふるさとを恋ひて何せむ」も五七調で整えられ、全体的に喪失感を漂わすことで、典型的な抒情詩に仕立て上げられている。そもそもタイトル自体が抒情的に変更されている。

だがこの詩が植民地支配とは関係がないことを論じるために、朴龍喆が富裕な階級の出である事実を持ち出し、彼が詠った故郷は藤間が言うような「みずばらしい」<sup>(6)</sup>ものではなかったとするのは、詩人と詩を一体化させている点だけからみても、いささか問題がある。それに「村井戸も遷されたらむ」の原文は、*마을 앞 시내도 옛자리 마귀였을라*。であり、直訳すれば「村の前の小川も以前の場所を変えただろう」である。もともと「井戸」など作品にはなかったのである。このことに金素雲は一言も触れていない。

それに対し金時鐘訳は、原詩に忠実でありながらも、これまで論じてきた論理の工夫や対象の明示化などの技法を用いて、植民地状況に対する抵抗の寓意が滲み出るような翻訳をしている。第一連第二行 *일가 흠이치고 짐 싣느니진데* を、金素雲は「血縁絶え 吾家の失せて」としたのに対し、金時鐘は「一族散らばり里の家も荒れ果てたのに。」と訳している。*일가* は、「一家」や「一族」を意味するが、金素雲が意識した「血縁」は、同じ行の「吾家」を踏まえるならば、「一家」のニュアンスをより帯びている。それに対して金時鐘は「一族」とし、さらに原詩にはない「里の」を加えることで、対象を個人の家(系)に限定せずに、より広く捉えている。「一族」の選択や「里」の追加は、家系よりも一族単位の繋がりを尊重する朝鮮民族の意識を踏まえたものと考えられる。また空間を広く切り取ることで、金素雲と藤間の間で問題となった *마을 앞 시내도 옛자리 마귀였을라*。も、「せせらぎとても流れる岸を変えただろう。」というように、*마을 앞* (村の前)の省略を可能にしている。

また金素雲訳の第三連(「想い出は散りしく花の／吹けよ風 憩ひなき身に。’)は、変化が甚だしい箇所であるが、「想い出」と「花」が同一化されている。さらに「身」という原詩にはない語を追加し、その憩ひなき者に対して風よ吹けとすることは、舞い散る花びら＝「想い出」と、「身」を一体化させ、さらに「風」に情緒的な役割を与えることにつながっている。それに対して金時鐘は、第三連の三行目を「酷い風よ思いのままに吹きさすべー」とし、特定の役割を「風」に与えることをせずに、それが自然現象なのか、あるいは隠喩であるのかを決定することなく開いたままにしている。続く第四行目「散りしい花びら どこに憩いを求めるというのだ。」では、三行目の「風」との関係によって吹き上げられることを暗示しつつも、「散りしい花びら」は「想い出」などと結び付けられることなく、スペースを挟むこと

(76) 金素雲前掲論文、一九八頁。

で宙吊りにされている。宙吊りにされた結果、一方で「花びら」は、「風」と同様、情緒的な役割だけを割り当てられることから免れ、対象として提示されている。他方で対象としての提示は、「風」との関係にも開かれることになり、それが「散りしいた花びら」を、私の「憩い」のなかの隠喩にもしている。さらに対象化された「花びら」は、第四連第一行の「無情な足に踏みにじられた故郷の思い」の踏みにじられる対象としても機能することになっている。すなわち「無情な足に踏みにじられる」「花びら」＝「故郷の思い」としてである。ここに至ると、多様な解釈に開かれていた「風」も、「踏みにじる足」に結びついていくことで植民地支配の隠喩として作用し始める。そのため「酷い風よ思いのままに吹きすさべ！」で新たに追加された「！」は、そのような「風」に対する明確な対抗する意志の現われとして、植民地支配に対する抵抗の構えとして読むことも可能である。金素雲訳第四連の「はかなしや ふるさとのゆめ／いまははた踏みしだかれて」でも、原詩に忠実でないが、植民地への抵抗を読み取ることができる。その意味で藤間の判断も間違っていない。だがこれも原詩の構成の変更、訳し変え、全体的に抒情詩化した結果、個人的なふるさとの対する「ゆめ」になってしまい、植民地化された朝鮮をわずかに暗示しつつも、全体的に植民地化を隠蔽する訳になっている。また原詩にはない「はかなし」などをを用いることは、より抒情的な詩に仕立てることであろう。この点に金素雲訳の本質を垣間見することもできよう。

とはいえ金素雲の訳業からも、読み方によっては、植民地化に対する抵抗の寓意が、その意図とは別に現われる作品もある。『朝鮮詩集』の作品を歴史的コンテクストに置き直してみると、金素雲が訳出を回避した植民地支配への抵抗の寓意性が、作品から浮かび上がってくるのである。金尚鎔「南으로窓을 내겠소」<sup>(77)</sup>からはその一面を見ることができ。

南に窓を（金素雲訳）

南に窓を（金時鐘訳）

南に窓を切りませう

南に窓をしつらえるとします

畑が少し

ひとりで耕せそうな畑を

鋤で掘り

鋤で掘り

手鋤で草を取りませう。

手鋤では雑草を取ります。

(77) 金尚鎔『望郷』、『資料集成』（八巻、1997）所収、p.530. 原詩は以下の通り。  
 “南으로窓을 내겠소／밭이 한참가리／팽이로 파고／호미론 풀을 매지요．／／구름이 꼬인다 갈리 있소／세 노래는 공으로 들으랴오／／강냉이가 익결랑／함께 와 자셔도 좋소．／／왜사냐건／웃지요．”



雲の誘ひには乗りますまい

鳥のこゑは聴き法楽です

唐もろこしが熟れたら

食べにお出でなさい。

なぜ生きてるかつて、

さあね——。

(五七・八頁)

雲が賺すかしたとてその術てに乗りましようや

鳥の唄は只ただで聴きとうございます。

唐もろこしが熟れたら

共にいらして召し上がっても結構です。

なぜ生きるつてですか？

そういわれても笑うしかありませんね。

(全、五〇・一頁)

金素雲訳も金時鐘訳も、最後の二行に翻訳の苦勞が見える。そしてこの詩の特異性も、そこにある。この詩が収録された金尚鎔の詩集『望郷』が出版されたのは、一九三九年である。一九三七年の盧溝橋事件後、一九三八年三月には、第三次教育令が發布され、「忠良な皇国臣民の育成」が教育機関で行われ始めている。同年四月には日本で国家総動員法が公布され、また七月には国民精神総動員朝鮮連盟が発足している。そして一九三九年は、『東洋之光』や『総動員』といった、朝鮮人が日本語の作品を発表する雑誌が刊行され始めた時期に当たる。

このような時代背景だけでも踏まえるならば、『왜사나건』(なぜ生きるのかつて)という問いは、詩が醸し出す田舎的生活と、それに対立する都会的生活という認識の枠を超えて、被植民地的生をどう考えるのか、という含みも帯びざるを得ない。その答えとして、金素雲の「さあね——」は、『웃지요』(可笑しいですよ)に比べて問いに背を向けているが、その答えは、肯定的なもの、否定的なもの、返答の拒否といった選択をシニカルに宙吊りにし、問い自体をつき返す効果をもたらしている。その結果、言葉は作品から外部に突出し、読み手を捉える。言い換えれば「なぜ生きてるか」という問いが、「さあね——」によって打ち返され、逆に読み手に答えるように呼びかけてくるのである。ここに至って呼びかけは作品を超えて立体化する。つまりそれ以上答えることなく沈黙する「さあね——」という呼びかけは、「私」だけでなく、読み手も巻き込んでいくのである。

三枝は先に見た「モザイク」論の結論として、訳詩と原詩の語句の詳細な検討はあまり意味がないこと、『朝鮮詩集』は金素雲自身の作品と見なした方がよいこと、そして「残された課題は、彼の翻訳詩を外国

文学ではなく、日本文学の業績としてどう評価するかということではあるまいか」ということを指摘している<sup>(78)</sup>。だが『朝鮮詩集』を「日本文学の業績」として位置付けることは、「なつかしさ」を力説する佐藤春夫の読みに送り返す結果にしかならないだろう。むしろ『朝鮮詩集』は、「南に窓を」からも伺えるように、林容澤のような比較文学的研究はもちろんのこと、作品それぞれの詩人論、作品論、また思想的、哲学的、社会的、歴史的、言語学的、精神分析的等の多様な方法に開かれており、実際行うことが必要となる。中でも『朝鮮詩集』と植民地との関連という見逃すことのできない観点からすれば、作品を歴史的コンテキストに置いて読むことは、必要不可欠な作業である。林容澤は、『朝鮮詩集』に収録された諸作品の抵抗の寓意性は、「作品の情感が繰り出す自然なゆき」によって判断すべきだと述べている<sup>(79)</sup>。だが作品が持つ寓意性は歴史的コンテキストに置くことで強く発揮される以上、林が述べるような恣意的な基準で判断されるべきものではないだろう。

歴史的コンテキストという点に関して言えば、金時鐘の『再訳 朝鮮詩集』には、詩人たちの経歴が、金素雲のそれとは比較にならないほど詳細に掲載されており、歴史的コンテキストが一定程度詩集に組み込まれている。そのため詩人たちの詳細な経歴も作品の一部を形成していると思なされるべきものである。金尚谿の詩を同じく歴史的コンテキストに組み込んで読んだとしても、金時鐘の訳の場合、また別の様相が現れてくる。すなわち最終行「そういわれなくても笑うしかありませんね。」は、歴史的コンテキストに置き直すと、その「笑い」がシニカルな様相を帯び始めてくるのである。金素雲の「さあねー」は、読み手に答えるように問いをつき返してくるものであった。金時鐘訳の場合も、「なぜ生きるって……」に読み手側があたかも質問しているような効果を持たせてはいる。だが「笑うしかありませんね」は、笑うのみでそれ以上応答しない不気味な他者をクローズアップさせる。それによって「なぜ生きるのか」という問いかけは、答えを得ることも打ち返される事もないまま行き場を失い、笑う他者のイメージに吸収されてしまっている。ここでも金時鐘の翻訳は、対象をそのまま露呈する形になっている。そのように露呈する対象は、解釈の極限を形成しており、読み手の解釈の可能性と不可能性を問いに付すことに繋がっている。つまり露呈する対象は、解釈を限界付けることで、認識や理解の外部に自らを位置付けるのである。その結果として、対象は再解釈するよう呼びかけてくるのであり、それが歴史的コンテキストに作品を置くことを可能にしているのである。金時鐘の翻訳における対象の明示化は、このような認識の変更をせまる点において最も力を発揮すると思われる。

(78) 三枝前掲論文、三三二頁。

(79) 林容澤『金素雲『朝鮮詩集』の世界 祖国喪失者の詩心』、七二頁。

## 第六節 本章のまとめ

ここまで論じた金時鐘の翻訳を中心にまとめておきたい。

金時鐘の意識でも全くの逐語訳でもない翻訳が生み出す要因として、作品における論理の明確化があった。それは省略・追加、訳し変え、構成の変更などを通じて、各詩句の役割をはっきりさせ、相互の関係を明確にするものであった。そのような論理の明確化の根底には、対象の明示化と意志の強調が伏在していた。

その対象の明示化には、単に外部のものに留まらず、自己の「心」さえもむき出しのまま提示する意図があった。そのために、風景描写と心的状態の表現の関係を分離したままにすることや、抒情的な語尾をはずして訳す、という技法がとられていた。そしてそのようにして「心」まで対象化しようとするところに、それとは区別される意志が潜んでいた。

それは対象を無機質にむき出しのまま提示する意図の現れであるが、そのことはまた自然化され不可視化されたものを客体化して提示する事であった。そして対象をそのまま露呈させる金時鐘の翻訳は、作品を読み手の認識や理解の外部に自らを位置付けることで解釈を限界付け、読み方や認識を更新することを促すものであった。そのように非対象的であったものを対象へと変質させることは、文化的・言語的差異に対してだけでなく、歴史的な観点にも作品を開くことにつながっていた。

このような意志や対象の強調を本質とし、それを受けて音韻の工夫や同一語の訳し分け、空白の利用によつて作られるリズムが考慮されたと考えられる。したがって本節の初めで引用した金時鐘の「逐語訳では音数が保てない」とは、単に各行ごとの音数のバランスを取ることではなく、対象や意志の強調に見合う詩句同士の役割や関係の中から導かれるリズムだと思われる。したがって「音数」とは、対象や意志の強調の結果として現れるものであろう。

以上が金時鐘の言う意識でも全くの逐語訳でもない翻訳の姿である。すなわち字義通りに別の言語に移すということよりも、詩が扱っている対象、ひいては詩そのものを、そのままの姿で現しめること、そしてそれを行う意志を強調すること、そのために逐語訳でもあり、また原詩の訳し変えも行うという翻訳で

ある。これは、金素雲が「こころ」を本質とし、それを表現するために風景を従属的な代理表象にすると、言い換えれば個人の心情に集約させた翻訳であったのと対照をなしている。そのためこの金時鐘翻訳から逆に反射的に浮かび上がるのは、彼が影響を受けた抒情の質である。金素雲訳『乳色の雲』が体現していたのは、佐藤春夫に象徴されるような喪失感をもたらす「もののあわれ」、すなわち過去志向であると同時に、現実否認であるような抒情であった。

佐藤は、日本語が中国語や朝鮮語と違って、統治者も民衆も含みこんでいる言語だと述べている。というのも省略の多い日本語は、聴き手の理解や解釈を信じ、「語る者と聴く者との協和によつてはじめて成立する言葉」「語る者と聴く者が一如」である言葉だからである<sup>(80)</sup>。もちろんこのような省略・協和といった言語観は、前章で論じた島村抱月の韻律論の言い換えに過ぎず、時局におもねた言説に過ぎない。だが佐藤はさらに一歩進めて、この協和的言語とは、主格の分かりにくい「異常に生活に即した言葉」であるとする。また「抒情的な美しさを生命」とすることで、「柔和に抒情の靄につつまれて相手の協和を期待し」、「争鬪的」な「理屈っぽ」さをはぐらかしてしまう言葉だとも述べている<sup>(81)</sup>。このようなことが書かれた当時の植民地状況を踏まえるならば、主格の分からなさは民族的・文化的差異を抹消し、「靄」につつまむ抒情は、反植民地的な思考や行動を無化し、日本人のみならず日本語を強いた人々を「一如」に包み込んでいくものとなろう。つまり「生活に即」した日本語とそれが生命とする抒情は、現実を隠蔽する暴力を孕んでいることを典型的に示している。この佐藤の論述は、彼の「もののははれ」観と密接だと考えられるが、金素雲の翻訳に持ち込まれたのもそのような抒情である。

金時鐘の翻訳はこの抒情の暴力に対する明確なアンチテーゼとなっていよう。金時鐘の翻訳は彼の詩作の方法にも通じているものであるが、その方法を形成するに当たっては、彼が日本に渡ったのちに読んだ小野十三郎の『詩論』からの影響が大きい。次にその小野の『詩論』とその金時鐘への影響について見ていきたい。

(80) 佐藤春夫「日本語の美しさの根底」、『日本語』一九四一（昭和一六）年一二月、第一巻第八号、引用は『定本 佐藤春夫全集』第二二巻、一八九頁から。以下同様。

(81) 佐藤「日本語の美しさの根底」、一八九・九〇頁。さらに「貴族的」「温雅」「優美」「女性的」等々の美辞麗句が連ねられている。のみならず日本語は描写には向かないとも述べており、現実を直視することを回避することを正当化している。



## 第四章 小野十三郎『詩論』と金時鐘の関係

はじめに

本章では、前章までに見た短歌的な抒情を金時鐘が批判的に捉えるにあたり、大きな影響を受けた小野十三郎の思想を論じる。そしてその思想が金時鐘にどのように受容されたのかを考察する。

ところで小野十三郎と金素雲は、少なくとも一度、対談をしている。その際の二人の発言に、詩についての考え方の違いが、対談を通じて深められはしなかったけれども、明瞭に現れている。

金素雲「一番うそをつかない、あるいはうそをついても人間を傷つけるうそをつかない詩人という世界がここにあるとしたら、これこそは最も手近な二つの隣人の感情を疎通させる広場ではないかと思う。」

小野「〔演劇等の芸術のジャンルでは〕平和をテーマにするとすぐハトを飛ばすということになりませんが、詩の場合、そうはいかない。〔……〕もつと詩人自身の内部的な問題、そこから生まれてくるイメージがダブらなければ強い詩にならない。」

金素雲「つまり規格品としての詩人はありえない。」  
小野「詩は反映のしかたはおそいが深いのです。」

詩は抒情を表すことで、人間の感情を「一丸となす」<sup>(1)</sup>ものだとする金素雲と、逆にその抒情に対して批判的に向き合ってきた小野十三郎。引用箇所は、両者の決定的な差異を伝えている。金時鐘は、金素雲から小野十三郎へと経てくることで、両者の差異を両方とも経験することになる。

その小野の思想に金時鐘が最初に触れたのは、彼が日本に渡って来てやや経ったある日、立ち寄った大阪難波の古書店「天牛」で、『詩論』を手にとったときである。「故郷」について書かれた二行ないし三行が、金時鐘のロマンティックな故郷観を一変させることになる。

### 註

(1) 小野十三郎、金素雲「朝鮮の民族詩について」、『読売新聞』、昭和三一（一九五六）年八月一五日夕刊。

(2) 前掲対談、金素雲の言葉。

故郷とは、熊本だとか信州だとか東北のことだと言った奴がある。

私はいつも熊本や信州や東北に向かって復讐しているつもりだ。(『詩論』四〇)

慰安の欲求としての郷土は郷土に値せず。(『詩論』四一)<sup>(3)</sup>

その日以来、小野十三郎『詩論』は、植民地期に居坐った日本の抒情とは異なる、もう一つの抒情として金時鐘の中に座を占めることになる。

詩とはこういうものであり、美しいこととはこういうことである、といった私の思い込みを、根底からひっくり返してしまつたものに『詩論』と小野十三郎は存在しました。故郷を遠くした者、国を離れたものの常として、家郷というのは感傷をひたしてくれる情緒ともなるものです。慣れない異国での苦しい生活の中で、郷愁は事実、私の孤独をいやしてくれていたものでした。「……」／そこはかとなく私を包んでくれている情感、情念の「故郷」に対して、それは復讐されるべきものだと言われると、なげなしの寄りどころが取り払われたみたいで、私の孤独感はこの上なくつたものでした。(『在日』のはざままで) 五四・五)

『詩論』の著者・小野十三郎(一九〇三年～一九九六年)はアナキスト詩人として出発し、後に短歌的抒情の否定という独自の思想を詩と詩論を通じて実践し続けた、関西を代表する詩人である。本章の目的の一つは、小野の思想を追いかけ、それが金時鐘にどのような影響を及ぼしたのかを考察することである。以下、小野の『詩論』を検討していくが、「リズムとは批評である」という命題に限定することになる。というのもこの命題においてこそ、小野の思想の中核が顕著に現われるからである。それだけでなくその命題は、「短歌的抒情の否定」や「歌とは逆に歌へ」といった命題や方法論を導き出し、「批評」「リズム」「言葉」「生活」「科学」「素朴さ」といった中心的なテーマを引き込む磁場をも形成しているからである。なお主に取り上げるテキストは『詩論+統詩論+想像力』およびエッセー集『短歌的抒情』(創元社、一九五三年)<sup>(5)</sup>に限られる。また『詩論+統詩論+想像力』に関しては、一言述べておくべきだろう。この三つの作

(3) 小野十三郎『詩論』真善美社、一九四八年。この『詩論』を含めた『詩論+統詩論+想像力』(思潮社、一九六二年)からの引用は、全て『小野十三郎著作集第二巻』(筑摩書房、一九九〇年)からである。またこの作品は、よく知られているように断章形式で書き綴られており、各々番号が割り当てられている。引用に際しては慣例に従い、この番号を持って示すこととする。なお『小野十三郎著作集』は以後『著作集第〇巻』と表記する。

(4) 小野については、これまでいくつかの雑誌で特集が組まれ、秋山清や長谷川龍生などの批評文や、研究論文、研究書が継続的に書かれてきた。研究論文、研究書、雑誌特集の主なものだけを挙げるならば、井上俊夫「小野十三郎―抒情変革の媒介体(詩集『大阪』の頃)」(『國文學』學燈社、一九六二年一〇月号)、堀切直人「昭和一〇年代の策略的知性たち」2「詩における科学と技術―小野十三郎『詩論』」(『現代詩手帖』思潮社、一九九〇年三月号)、「特集小野十三郎」『樹林』、大阪文学学校・葦書房、一九九七年一〇月号、「特集Ⅱ小野十三郎再読」『現代詩手帖』、思潮社、二〇〇八年一〇月号、寺島珠雄「断崖のある風景―小野十三郎ノート』プレイガイドジャーナル社、一九八〇年、明珍昇「小野十三郎論―風景にうたは鳴るか」土曜美術社出版販売、一九九六年、等である。

品は一九四二年から始まり、一九六二年に完成するという、足かけ二〇年にわたって断続的に書き続けられて来たものである。その間に『短歌的抒情』が出版されている。また主に取り上げる『詩論』と『続詩論』の間には、少なく見積もって一〇年の時間的な空白があり、論理的一貫性はあるものの、同レベルで扱うことが困難な場合がある。しかし本章の目的にとつて重要なのは、『詩論』の方であり、この作品を解釈するに当たって論理的に妥当性がある場合に限り、『続詩論』や、『短歌的抒情』を用いることにしたい。

## 第一節 小野の「リズム」が批判するもの

### 一・一・一 生活

「リズムとは批評である。」(『詩論』一九七)。大岡信はこの命題の「リズム」が「韻律」「音楽」「情緒」「批評」等の意味も担うことで多義化し、曖昧になっているとし、それよりもむしろ「リズムはリズムではない、と覚悟することの方がはるかに批評的である」と論じている。<sup>(6)</sup>山田兼士も『詩論』の特徴の一つに「多義性の多用」を挙げており、そのような曖昧さや多義性が、「リズムとは批評である」という命題を分かりづらくしているのは確かである。だが『詩論』の特徴としてのその多義性は、小野の方法論に由来するものであり、そのため「リズムはリズムではない」といったところで、何も説明したことにはならないだろう。

小野は第一詩集『半分開いた窓』の中で、すでにリズムに関わる作品を作っている。小野が問題にするリズムのイメージを掴むために引用しておきたい。

### 野の楽隊

ケームリモミエズ……………クモモナク

太鼓ばかり嫌にひびかせて

四五人の赤い楽隊が街道を行く

はしやいだ子どもや犬なんかも行く

(5)『短歌的抒情』の引用も『著作集第二巻』からのものである。

(6)大岡信『現代詩人論』講談社  
二〇〇一年、一四四頁及び一四九頁。

(7)山田兼士『小野十三郎論 詩と詩論の対話』、砂子屋書房、二〇〇四年、六一頁。



街道に沿ふた細いあぜみちでは  
カーキの軍服をてらてらさした在郷軍人が  
口笛で合奏しながら歩いてゐる  
少し離れた丘の草路を踏んで行くのは  
ぼくだ

くすくす笑つてゐるぼくだ  
あの楽隊を聞いてゐると

なんだかなまあたゝかな情熱が  
胸もとにぞくぞくはひあがつてきて

くすくすたくなる  
ぼくはいよいよ笑ひだした

ぼくは自分をどなりつけた  
しかしぼくの歩調は

あの太鼓の歌にあつてゐる  
いくら乱さうと乱さうとしても

いくらもがいてももがいても太鼓につりこまれる  
ぼくはついにたまらなくなつて兎のやうに

黄色い草むらにもぐりこんで  
長い耳をたゝんだ

そしてまたこんどは  
ゲラゲラと笑ひを吐きだした。<sup>(8)</sup>

「ケームリモミエズ……クモモナク」は、明治二七年九月一七日の黄海における日本と清の艦隊の戦闘を歌った、佐々木信綱「勇敢なる水兵」(『大捷軍歌』第三篇(二八九五(明治二八)年二月)所収)の一節である。「一、煙も見えず雲もなく／風も起こらず波立たず／鏡のごとき黄海は／曇り初めたり時の間に／天津日影も色くらし／三、戦い今やたけなわに／勤め尽くせる丈夫の／尊き血もて甲板は／から紅

(8) 小野十三郎「野の楽隊」、『半分開いた窓』、太平洋詩人協会、一九二六(大正一五)年。引用は『著作集第一巻』、筑摩書房、一九九〇年、一二頁より。

に飾られつ」。

作品では、「勇敢なる水兵」を演奏しながら、街道を進んでいく楽隊が登場している。そのリズムに子ども、犬も、在郷軍人も、はしゃぎながら、また口笛を吹きながらついて行っている。そして「ぼく」も楽隊の演奏に胸が生温かくなり、くすぐったくなり、笑いがこみあげてきている。その「ぼく」は、リズムに乗せられてしまっている。「自分」を叱りつける。だが「ぼく」の歩調は／あの太鼓の歌にあつてゐる／いくら乱さうと乱さうとしても／いくらもがいても太鼓につりこまれ／てしまっている。最後行の「笑ひを吐きだした」は、笑いというよりも、リズムに耳を閉ざすための悲鳴に近い。

小野が問題にする「リズム」とは、このような感性、身体に及ぼす影響力のことである。これは、大岡のように「リズムはリズムでしかない」と言ってしまうと、逆に見えなくなってしまうリズムの力であるだろう。

とはいえ、そのような「リズム」を小野はどう規定していたかという点、実のところ『詩論十続詩論十想像力』において、それほど説明しているわけではないのも事実である。しかし直観的に書き付けられた若干の断章は残されており、まずはそれを手がかりに小野の「リズム」に触れておきたい。

小野は『詩論』一五二で、「リズムを音楽一般と解して、これを批評として感知する能力のないところには現代詩は生まれないのだ。」と述べている。また『詩論』二一六では、「韻律が詩の桎梏だという一つの強烈なアンチ・テーゼを生むような我々の時代感覚と生活感覚を問題とすること。新しい抒情の科学を持つこと。つねに抵抗を感じていること。」と記されている。つまり「リズム」が批評となるためには、「音楽」や「韻律」だけでなく、「時代感覚」「生活感覚」も問題にしていくことが求められている。その生活とリズムに関しては、他のところで次のようにも書き付けられている。

詩歌の韻律は本来生活のリズムなのだから、いくら観念的に新しいリズムを想定しても生活が変わってこないかぎり、実際的には、詩に於けるリズムの性質が変化するということはあり得ない<sup>⑨</sup>。

ここでもリズムとしての韻律が生活と関連付けられている。引用からすれば、小野の言うリズムとは生活の反映とみなされるべきものである。また同様に、引用した『詩論』二一六の「生活感覚」も、「生活」から反映されたものである。その意味で「生活」は存在論的であり、「生活感覚」や「リズム」は認識論

⑨ 小野十三郎「精神の中の短歌」、『短歌的抒情』（『著作集第二巻』四九三頁から引用）。

的であると言える。

この区別を踏まえ小野のリズムを規定しておきたい。『詩論』一六では、「批評が詩の純粹性の内部機構の最も枢要な部分を占めるとき、抒情の波長は自ら更まる。これを正確にキャッチすることが詩作するということだ。」と述べられている。またこの「キャッチすること」即ち詩作は、「非常に強度の純化作用結晶作用」（『詩論』二一四）があると言い換えられている。この異質化した抒情の「波長」が「リズム」を指しているとするれば、それを生み出すものは生活ということになる。だとすれば、その生活を捉えなおしたうえで結晶化し、詩的に反映したものが小野にとつての「リズム」であると、さしあたり指摘できる。そして『詩論』二一六で言われていた「新しい抒情の科学」とは、生活自体の捉えかえしと、そのリズムとの結び付き方の批判的な考察のこととなる。

では次に小野の「リズム」が批判するもう一つのものである、「音楽」について見ていきたい。

#### 一・二・音楽—アララギ派と萩原朔太郎を中心に

『詩論』一五二で、すでにリズムと音楽の関係について述べられていたことは見た。小野は『詩論』七二で、散文精神が対決してきた詩精神とは、実は詩一般ではなく「短歌のリリズム」のことではなかったと言った後、現代詩と音楽に関して次のような指摘をしている。

問題は、現代詩そのものが近代の墮落した短歌の声調から解放されていないことである。詩の内部にある「音楽」の主調音が、その本質に於いてなお短歌であることは殆んど宿命のようなものだ。（傍点引用者）

小野は『詩論』二一九で「短歌的抒情は、それが短歌という限られた型式の中にあるときよりも、その型式からはみ出して、他の文学の諸ジャンルの中へ浸透した時に俄然猛威を發揮する。」と述べている。このことからわかるのは、小野が「短歌的抒情」と言うときに問題としているのは、五七五七七という形式よりむしろ、短歌を成立させるところの情感や感性の在り様である。情感や感性といった短歌の本質を支える主要なものの一つが、短歌の音楽性、即ち引用において言われていた「声調」であろう。

この声調を理論的に考察した者としては、短歌結社誌『アララギ』の同人である伊藤左千夫、土屋文明、

齊藤茂吉をまずは挙げるべきだろう。齊藤茂吉がそれをより分析的に論じようとしているのを別とすれば、純粋な情緒や感情が表出しているかどうかの判断基準に、作品における「声」の現れ方を据えたのが伊藤左千夫や土屋文明の声調論であると言つていいだろう。

伊藤左千夫は情意を純粋にかつ自然に表現しているものほど、「叫び」のある短歌になると述べている。伊藤にとって「叫び」のある短歌とは、計算されたものではない「無我の発作」が現われているものであり、それは「感情の純表現」が達成されている作品、即ち生命が純粋にうたわれた歌である。逆に表現が「説明」や「報告」といった客観性を帯びた歌になるほど、「叫び」は弱まる。それゆえ伊藤は、短歌は理知的であつてはならないと言つ<sup>⑩</sup>。

同様に土屋文明も次のように論じている。

〔製作者の抑揚緩急語気等の伝達よりも〕寧ろ重大なことは情緒的なもの程、即ち「叫び」程自然に伝達されるという原則を常に考慮に置くことであろう。即短歌の感銘の根本を常に情緒的なものにおいて、理知的なものにおかない態度が結局第一義となるべきである。<sup>⑪</sup>

伊藤と土屋の主張からわかることは、第一に、声（「叫び」）は情緒的なものを純粋に直接的に媒介するということが共通の前提となつていること、第二に、説明的な感情表現、情緒と情緒の論理的関係付け、あるいは報告的な風景描写などの「理知的な」短歌は、感情の純粋な表出を妨げる点で低級な作品だとされることである。つまり理知的なものは、情緒と声のあいだの夾雑物として、そのあいだに距離をもたらすというわけである。そのため伊藤と土屋にとっては、形式的韻律的な側面よりも、情緒という内容的な側面に重点が置かれている。とはいえ五七七七という短歌の形式は、「感情流露」が自然に作り上げた「自然形式」であるともされてお<sup>⑫</sup>り、形式と内容は夾雑物が妨害しないかぎり、言い換えれば感情が純粋に聞き取られうるかぎり、表裏一体である。

さらに加えて、この「叫び」のある歌は、次の二つの前提に立脚している。第一に「叫び」のある歌は、「自他の紹介」のないこと、即ち他者の介在を必要としない「自己の発表」というモノローグな歌であるにもかかわらず、感情の表出が純粋であるほど、他者への伝達も純粋になされるということ、第二に、「感情流露の自然形式」を支える「情緒的の生活」や「抒情詩的の生活」が、「近代生活中に」姿を消したこ

⑩ 伊藤左千夫「叫びと話 上」、『左千夫全集 第七卷』岩波書店、昭和五二年（一九七七年）、四四三―四頁。

⑪ 土屋文明「短歌概論」、『短歌講座 第四卷』改造社、昭和七年（一九三二年）、十二頁。

⑫ 同論文、二九頁。

⑬ 伊藤前掲論文、四四四頁。

とはない<sup>(14)</sup>という前提である。このことから、個人的で純粹な感情の表出は、茂吉がいみじくも指摘していたように、「感情の共同化<sup>(15)</sup>」を形成することに直結している。その意味で短歌の声調を持つ「歌」とは、「訴える」という語源的な意味を通り越して、逆説的に他者の不在に行き着いている。要するに反理知・感情・声・韻律という（少なくともアララギ的）声調のパラダイムは、感情の純粹な表出を通じて外部も情緒化するのである。

小野は『詩論』一三二で「詩が「声」をもとめているということをも痛切らしく言う人がある。彼は詩人としては一番信用できぬ。」と述べ、ここまで論じてきたような、「声」の現れを価値評価の基準に据えることに異を唱えている。だが伊藤や土屋以上に、小野がここで念頭に置いているのは、おそらく萩原朔太郎である。

萩原朔太郎の『詩の原理』は、基本的に芸術を主観的態度と客観的態度に二分し、またその対立を中心にして多く二項対立が組織されている。萩原にとって主観的とは、「自我」「温熱の感」「感情的態度」であり、また客観的とは、「非我」「冷たくよそよそしい感」「情味のとぼしく、知的要素」であるとされる<sup>(16)</sup>。

芸術上の主観主義とは、感情の意志を強調する態度を言ひ、客観主義とは情意を排し、冷静な知的的態度によつて、世界を、無関心に観照する態度を言ふ<sup>(17)</sup>。

このように規定される主観主義と客観主義の対立は、音楽／美術、歌う／描写する、浪漫派／自然派、主観の感情を表すための内面の観照／観照のための観照、詩人／小説家、詩的精神／散文的のもの、「非所有へのあるべきもの」／「現存しているもの」のように変奏されながら論が展開していく。萩原の狙いは、「現存しないもの」を「欲情」し、生活の中から生まれる「夢」を「熱情」する「浪漫主義<sup>(18)</sup>」である主観主義を肯定し、そこに音楽性の高い（とされる）抒情詩を割り当てることにある。そのために詩の内容と形式は、以下のように規定される。

詩の内容は、主観が、感情や気分を直接的に叫ぶことで露出させたものに本質があるとされる。

詩の内容するものは、常に主観の呼びかける絶叫<sup>(19)</sup>であり、祈禱であり、そして要するに純一の感情―気分、情調、パッションである。「……」そしてより純粹の詩ほど、より觀念が気分や情調の中に

(14) 同論文、三二頁。

(15) 齊藤茂吉「短歌声調論」、『齊藤茂吉選集 第一七卷』、岩波書店、一九八二年、二二八頁。

(16) 萩原朔太郎『詩の原理』、引用は『萩原朔太郎全集 第六卷』、筑摩書房、昭和五〇（一九七五）年、二〇頁より。強調原文。以下、『詩の原理』の引用は全て『萩原朔太郎全集』からである。

(17) 萩原朔太郎『詩の原理』、二二頁。

(18) 萩原朔太郎『詩の原理』、三二頁。

融けている。<sup>(19)</sup>

「絶叫」という点に、伊藤左千夫の歌論との類似が見られよう。この内容を詩的な形式に反映させるにあたって、萩原は「韻文」を広く解釈する。

萩原にとって感情や気分を直接的に吐露し得るジャンルは（抒情）詩であり、その形式は音楽性の高い韻文である。しかし韻文とは言っても、七五や五七といった型にとらわれず、自由詩における韻文の可能性が探究されている。そのため萩原は韻文を、「大体として根本の音楽原理（＝拍節の形式を持つこと）に適つてゐるところの――したがって耳に美しい響きを感じさせるところの――一種の節をもつた文章」と広く定義する。つまり「耳に美しい響き」を感じさせるならば、音数に関わらず韻文であることになり、それにより広い範囲の詩が韻文の中に取り込まれるのである。

詩の内容と形式は以上のように規定される。その関係は、「絶叫」と言われていたように、まず内容があり、形式はその反映であるとされる。また形式への反映のされ方においても、知性的ではなく感情的であることが評価の高いものとなっている。<sup>(21)</sup> この内容・感情重視という点でも、先に述べた伊藤、土屋と同様のものとなっている。

だが伊藤たちが、五七五七七という短歌の形式を自然に作られた形式として用いていたのに対し、萩原は自由詩における韻律、すなわち形式における自由を柔軟に追求した点に差異はあろう。この点において萩原の詩論では、散文と韻文の差異がほとんど無化されている。そのかわりに、形式における自由の幅を広くとつたことで浮かび上がってくるのが、萩原が「内部の韻律」と言うところの、内面のリズムである。

萩原は「リズムの話」<sup>(22)</sup>において、リズムの意味を狭義と広義に分けてその違いを論じている。狭義のリズムとは、高低長短強弱といった形式的な音の配置による言葉の調子である。しかしアクセントの付けづらい日本語においては、リズムは「調子」ではなく「色調」<sup>(23)</sup>によって形成されると萩原は述べる。この「色調」による韻律が、萩原の言う広義のリズムである。この場合の「色調」とは、「農民」と「百姓」、「私」と「己」というように意味的には重なりつつも、感覚に異なる印象を与えるところのものを指している。この調子ではなく、「感じ」<sup>(24)</sup>がもたらすところの「心の中の韻律」<sup>(25)</sup>「無形韻律」<sup>(26)</sup>こそが、萩原の言う「内部の韻律」である。<sup>(27)</sup>

よく知られているように、萩原を一躍有名にした『月に吠える』序文でも、すでに次のように言われて

<sup>(19)</sup> 萩原朔太郎『詩の原理』、九二頁。傍点引用者。

<sup>(20)</sup> 萩原朔太郎『詩の原理』、一〇二頁。

<sup>(21)</sup> 「されば詩的表現の特色は、要するに言語が「知性の意味」で使用されず、主として「感情の意味」で訴へられてゐるといふことの、根本の原理に尽されている。〔……〕／＼それ故に詩の表現形式は、単に音律計りでなく、音律以外の言語的要素（語感、語情）と相待つて、始めて完全することを知らるであらう。』、『詩の原理』、一一〇頁

<sup>(22)</sup> 萩原朔太郎「リズムの話」、『短歌雑誌』第三巻第四号、大正一〇（一九二一）年一二月号、引用は『萩原朔太郎著作集第六巻』より。

<sup>(23)</sup> 萩原朔太郎「リズムの話」、三三五頁。

<sup>(24)</sup> 萩原朔太郎「リズムの話」、順に三三七頁、三四三頁。

<sup>(25)</sup> 安智史は、萩原朔太郎が一九二〇年代中ごろに、音の響きを論じるにあたってその視座を「リズム」から「調べ」へと転換したと述べている（安智史『萩原朔太郎というメディア―ひき裂かれる近代／詩人』、森話社、二〇〇八年、第一章・Ⅲ）。その観点からすれば、『詩の原理』と「リズムの話」あるいは『月に吠える』を同列に扱うことはできない。だが響きから感じられるニュアンスを重視する点で萩原は一貫しており、本節の記述も問題はないと考える。

いた。

私の心の「かなしみ」「よろこび」「さびしみ」「おそれ」その他言葉や文章では言い現はしがたい複雑した特種の感情を、私は自分の詩のリズムによつて表現する。併しリズムは説明ではない。リズムは以心伝心である。そのリズムを無言で感知することの出来る人とのみ、私は手をとつて語り合ふことができる。<sup>(26)</sup>

この『月に吠える』の序文では、自由詩における韻律や「内部の韻律」について言われてはいない。だが「感情」を「説明」抜きで「以心伝心」させるものとして「リズム」が捉えられており、またその「リズム」は「無言で感知」されるものだと言われている。このことからここでの「リズム」も、型にはまらない無定形なものであり、感情を直接的に露出させる非知性的で非意味的なもの、すなわち「インナーリズム」であることは明らかである。

このような萩原の詩論に対して、小野は、『詩論』発表の五年前、そして萩原の『詩の原理』の九年後に「萩原朔太郎論」を執筆している。小野は次のように書き出している。

この世の中には、或種の人間の胸には、絶対に受け容れられない音楽性がある。同時に又、かつてはそれに大いに感動しながら、今ではもうその音色、響きを聞き、想像しただけでも虫唾が走り、嘔気を催はさしめる態の韻律もある。<sup>(27)</sup>

過去において感動し、今は吐き気を催す者の一人が小野であることは間違いない。小野は『赤と黒』に参加する以前に書いた詩を、多田不二に萩原朔太郎の模倣だと切り捨てられているからである。そのような嫌悪を覚えさせる「何とも形容のない、やゝ、な音韻の調子」<sup>(28)</sup>の抒情詩を書く代表者に萩原朔太郎がおり、彼から影響を受けた者として、小野十三郎がいたのである。

生の感情の上に詩が根ざすべきだとする萩原の主張には、小野は同意している。だがその感情に、「社会的階級的性質」「イデオロギー的基礎」があることを萩原が見ないことを小野は批判する。加えて萩原の言う「音楽性」も純粹ではありえず、「この韻律の色彩、抑揚のメリハリ、調子の中に、最も深刻に、

<sup>(26)</sup> 萩原朔太郎『月に吠える』、感情詩社、大正六（一九一七）年。引用は『萩原朔太郎全集 第一巻』、筑摩書房、昭和五〇（一九七五）年、一一頁より。

<sup>(27)</sup> 小野十三郎「萩原朔太郎論」、『文学界』昭和二二（一九三七）年一月号、引用は、日本文学研究資料刊行会編『萩原朔太郎』、有精堂出版、一九七一年、六二頁より。以下同様。

<sup>(28)</sup> 小野十三郎「萩原朔太郎論」、六二頁。

真実の意味に於けるその詩人の社会的現実に対する認識の有無、或はその認識の相違が反映してゐて」と述べている。<sup>(29)</sup>

内容だけでなく形式も、ある時代の階級に属する人の感情を表すものに過ぎず、抒情を一般化することは、実際上の階級対立等を隠ぺいすることではない。小野が聴き取った「いやーな音韻の調子」とは、そのような感情やその表現としての形式のイデオロギー性に他ならない。アナキズム運動に参加し、また大阪に「敗走」したからこそ、抒情の政治性がよく見えたのだと思われる。それゆえ生の感情を表現するためには、この生活感情の社会性、階級性を批判する必要があると小野は論じる。

萩原朔太郎氏の方式の非科学性を批判することは、結局、今日の詩に於けるレアリズムとロマンチズムの社会性と未来性を批判し、レアリストの夢を、ロマンチストの夢の上におつかふせることである。<sup>(30)</sup>

小野のこの議論において、『詩論』のモチーフが芽生えていることは容易に読み取れる。しかし結局のところ音楽性がどのように現実や階級を反映するのかは、残念ながらこれ以上論じられていない。

このことに関連したものとして、戦後小野は「ルオーの神」というエッセイでは、外部に向かう眼と、内部の「眼」ないし内部の「声」という対立を用いて次ぎのように論じている。

外部に向かってひろがり発展せずに、ひたすら内部に向けられる視覚は、幻想的な形象や象徴的な形象をむすばざるを得なくなる。かかる幻想性や象徴性の美的内容が多くの場合「神」であることは、現代詩においても同様である。私はこの画家や詩人の知性や思想を育成するものは、決して私たち自身内部の絶対的な声などではなくて、「……」広く且つ正確に対象を、また大きく云えば現実を直視し得る眼の中にあると思うのである。<sup>(31)</sup>

小野は内的な「眼」と「声」をさほど区別していないが、それらは内に向かい、「幻想的」な形象を生み出す作用として捉えられている。また「神」とはそのような形象が美の判断基準となった場合のことを指している。その内的な声が現実を直視せずに、韻律という「音楽」と結びつくとき、外部が歪曲される。「神

(29) 小野十三郎「萩原朔太郎論」、六五・六頁。

(30) 小野十三郎「萩原朔太郎論」、六七頁。

(31) 「ルオーの神」『短歌的抒情』、創元社、一九五三年（『著作集第二巻』五七一頁から引用）。



は隙あらば「音楽」という浪漫的要素に扮装して私たちの精神の内部にしのびこもうとしている。それが座を占めると視覚はたちまち狂うのである。<sup>32</sup>。「幻想的」に形象化されたものが「神」と化すことと、「内部の声」が絶対化され「神の声」となること、換言すれば形象と形象化作用の間の循環によって、外部は抹消され内に取り込まれる。要するに外部に対する認識をゆがめてしまう点に、小野が批判する「音楽」としての短歌的抒情の本質的な問題もあるのである。ではこの短歌的抒情の働きに対して、どのような「批評」が対置されるのかに目を向けていきたい。

<sup>32</sup> 「ルオーの神」、五七二頁。

## 第二節 「批評」―言葉、生活、素朴さ、科学

外部を情緒化し、内に取り込んでしまう短歌的抒情に対して、小野が対置するのが外部の解放を目指す「異構造の詩」（『詩論』一五〇）である。その異質な詩を創出するために介在させるのが「批評」である。その批評観について小野が直接的に述べた箇所として、『詩論』一五を引用しておきたい。

現代詩に具わる新しい日本の性格とは、一口に言えば「批評」である。時代と自己との間隙を塞ぐ意欲的な批判精神を私は挙げたい。日本古来の詩歌の伝統に、そういう精神が全然なかったわけではないが、それは「自然」の智慧によつて中和されていたために、かかる間隙に、際立った矛盾や対立は見られなかった。「……」「自然」の智慧が後退するとき、環境と自己との対峙は必然的に尖鋭化する。詩に於ける自然の位置は次第に不安定となり、反対に現実社会の圧力は益々強大となつて、智慧はその素朴な形で自然の中に静止していることが出来なくなる。「批評」は荒々しく詩の表面に躍り出て、その内容の非等質性と非親和性は古来の詩形式を拒否し、むしろ生理的な嫌悪感をもって、古い声調や韻律に立ち向かう。かかる粗剛なる批評精神の発動を感じ得ないものには、抒情の変革ということは何の意味もないだろう。

まず「批評」とは、「時代と自己との間隙を塞ぐ」ものであると規定がなされている。この「時代」は、また、「環境」や「現実社会」とも言い換えられており、時間的・空間的なある範囲の中で「自己」を取り巻いてい

るものという認識がある。ところで「自然」の「智慧」が働いている時には、このような断絶の意識は「中和」され現れてこない。だとすれば「自然」の「智慧」とは、「時代」と「自己」を矛盾なく調和させてしまふものを意味する。

そのような「智慧」と関連付けられているのが、引用においては、「日本古来の詩歌の伝統」、「古来の詩形式」、「古い声調や韻律」という、総じて小野が「短歌的抒情」と呼ぶものである。では何故「短歌的抒情」が自然の位置を安定させ、時代と自己の対立を「中和」させるのだろうか。それは前節で述べた、外部を情緒化し内に取り込むということと関連している。『古今和歌集』を具体例に挙げるならば、へ久方のひかりのどけき春の日に しづこころなく花のちるらむに代表されるように、「春」といえば「鶯」、「春霞」、「梅の花」、「桜」……といった連想の体系を構築し、それが誕生あるいは別離や死別のメタフィジックなイメージを醸し出すように「自然」を制度化するためである。要するに「智慧」とは、短歌として短歌的抒情に有用となるよう、自然を制御・運用するものである。小野はそれを「詩人と特約を交わした風景」（『詩論』三〇）と言っている。

しかし小野が「時代」と言ったのは、自己を取り巻く環境が時間と共に変化するということ、そのため一つの詩を支える思想は、歴史的な相対性を帯びていることを示すためでもある。その変動する「時代」に対して「古い声調や韻律」に留まることは、対立を激化させることではしかなく、「間隙」を開いたままにする。だから詩における自然の位置は安定せずに、代わりに現実社会からの圧力が増すのである。そのため「時代」と「自己」の対峙とは、外部的な自然と内部的な「自然」の対立が激化した状況のことだと言い換えることができる。だからこそ、「時代」にそぐわなくなった「智慧」を支える「古い声調や韻律」を拒否し、「抒情の変革」に取り組み、自己と現実の断絶を新たに繋ぐこと、それが小野の「批評」の本質をなすことになるのである。

では「間隙を塞ぐ」「批評」は、どのように「時代」と「自己」を繋ぐと考えられているのだろうか。

詩の科学が言葉の機能にのみ集中され、そこに回帰して思考せられる時代は、詩にとって不幸な時代である。言葉はむしろ忘れられている状態こそ理想である。生活が持つ自らなる体系があつて、それが詩の科学の中に特別に眼立たないが安定していること。私はそういう素朴さを想像する。〔……〕科学を欠いても又、科学だけでもほんとうの素朴さというものは成立しないのだ。これが素朴さの条

件である。或は、そこに構想力としての「科学」の真実の意味があるとも云える。（『詩論』六七（強調小野））

小野の『詩論』の最も独創的な地点に触れていると思われるこの箇所において、キータムとなるのは「言葉」、「生活」、「素朴さ」、「科学」であろう。

小野によると、「素朴さ」は、「自然そのままではなく、つねに自然の秩序の中の或る偏向」（『詩論』一〇九）を伴って表現されるものである。この場合の「自然」とは、もちろん精神化された内的「自然」であり、「偏向」はそこからの逸脱を意味する。そしてこの内的「自然」の秩序から逸脱させるものこそ、小野の言う「科学」である。「自然」からの逸脱が外部としての自然に向かうことであるならば、「素朴さ」とは、この「詩の科学」の中で実現される「生活の体系」の自立のことであろう。ではこの「偏向」させる「科学」は、どのようなものであろうか。

『詩論』には様々な二項対立が現われる。目に付きやすいものだけ列挙しても、短歌／現代詩、散文／詩、音楽／絵画、精神／物、地方／都市、詩的思考／形式的観念的思考、現在／反現在（ユートピア）、乾き／湿潤、汚れ／高貴、日常言語／詩的言語、音楽／イメージ、内部／外部……、といった多くの例を挙げることができる。これら二項対立は全て、観念的な「自然」の秩序から「偏向」をなすための土台をなすものだが、基本的な考え方は、例えば『詩論』二八で述べられているように、一見シンプルなものである。すなわち「湿潤」というものがほんとうに在るためには「乾燥」を必要とし、また逆も然り、というものである。つまり「安全」を論ずるには「危険」を必要とし、「友」を論ずるには「敵」を必要とするように、対立を作りだすことで相互に照射しあい、双方を対象化していくのである。このことは、これまで用いてきた外部／内部でも同様である。すなわち前節でも触れたように、外部を直視することで内部との境界を鮮明にし、両者を対象化するのである。しかしこの対立は、対立のままに留まらぬ。例えば、『詩論』の顔とも言える断章一で言われている詩的思考と形式的思考の対立は、それらが互いに他方へ転移してしまう不安定さを内に持つとされる。他にも詩と散文の関係について述べた『詩論』二や、都市と地方について述べた一八においても、同様な不安定さについて触れられている。これを外部／内部に適用すれば次のようになる。外部／内部においても、外部は容易に内部化される。だが外部は対立を形成することで内部を対象化し、そうすることで感情的で直感的な内部を、客観的でそれゆえ概念的に把握可能なも

のへと転換させうる。換言すれば内部の対象化とは、それを対象とし外在化、内化することで、内部は逆説的に外部であるというような不安定さを生み出すことである。つまり小野にとって二項対立化は、互いに抱えこみあうことで、対立的であると同時に融合的でもあるような変容性を持つものとして捉えられるものである。

そのような変容性においては、外部という他者を抱えこむ内部は、不充足化する。それは自足する内的「自然」に綻びを与え、そこから「生活の体系」、そして物への通路を開くことである。これこそが精神化された「自然」からの「偏向」、内なる「自然」からの逸脱を可能にする通路である。例えばそれは「湿潤」が「乾燥」を抱え込むことで、「湿潤な風景だ」と感じることを疑問に思わせない「自然」さを異化することである。つまり詩人の自然への向かい方の感性、慣習が異化されることで、感性のあり様が対象化されるのである。そこに内的自然の解体の可能性も包含されていよう。

「自然」の破れ現象を引き起こすこの二項対立化という方法が、「構想力としての科学」である。そして「素朴さ」を実現する「科学」も、この「構想力としての科学」を指している。この「素朴さの科学」は、「物自体に語らせる」という方法意識とも強く結びついている。

先に小野にとって言語は、「忘れられている」ことが、その理想とされていたことについては触れた。上述した「科学」からすれば、この「忘れられている」とは、内的自然の綻びから現れる「生活」と言語が密着していることを意味しうる。それは言語が消失している状態というより、「生活の体系」を現出させるにあたって、意識されないほどにその透明性が高まっている状態である。言い換えれば指示作用が厳密に限定されることで、対象一つ一つと言葉が密着し、体系としての生活を「安定」的に表現することである。<sup>③</sup>このことから、「素朴さ」とは、対象と言語との密着性が非常に強い状態にあることと言え換えることができよう。それは「生活の体系」がすぐれて言語という場でありながらも、対象がそれ自体として自立している状態を指している。

まとめると小野の「批評」とは、第一に、外部を直視することで、内部との対立を生み出し相互に対象化すること、そしてそれらを異化することで、外部を精神化する内部に綻びを与えることである。第二に、そのことによって「物自体に語らせる」可能性を開き、「生活」の認識を変えることである。要するに「生活」を開き、認識に反映させることで「時代と自己の間隙を塞ぐ」こと、それが小野の批評なのである。

③ 小野は詩の翻訳について、「詩はそれが純粹なものになればなるほど正しい翻訳の可能性が増大するのではないかと思う。言い換えれば純粹詩の翻訳は可能であるということだ」（『詩論』五五）と述べているが、これもその独自の言語観に由来するものであろう。

### 第三節 「リズム」と「批評」

ここで中間総括的に、小野の「リズム」と「批評」の関係についてまとめておきたい。小野は「リズム」を次のようにも述べている。

リズムは裏切らない。リズムは批評であり生活である。そしてそれが過去からながれてくるものではなく、未来から来るものであるとすれば、リズムはいわゆる生活ではなく生活の可能性である。（『詩論』二二八）

ここでもリズムは批評としてだけでなく、「生活の可能性」と結び付けられている。リズムとは一般的には一定のまとまりを持つ音群の周期的な反復のことである。小野もリズムを時間的なものとして捉えてはいいる。しかしそこで言われている「過去から流れてくる」とは、時間の流れだけでなく、伝統的な韻律や抒情の有り様も指しているとみて間違いない。

伊藤や土屋の歌論においては、感情の純粹でモノローグな表出が、純粹な伝達を成し遂げ、それが「感情の共同体」の形成と直結していたことを本章第二節で論じた。純粹な表出こそが、「感情の共同体」としての「情緒的の生活」（伊藤）を賦活し続けるというわけであるが、それがあたかも「共同体」こそが声調を支えているというように転倒するならば、リズムとしての韻律は過去から流れてくるものとなる。伝統的な韻律と、「情緒的の生活」が支える声調が結合するとき、短歌的抒情は、伝統的なものを開示する啓示の真理として、感性が向かう方向性を確定する基調として作用する。

それに対し小野の批評とは、短歌的抒情とそれを支える精神化された「自然」から逸脱しながら、また両者の絆をほどこきながら、言語と「生活の体系」の「素朴」な結合を新たに構想するものである。そのためこの批評は短歌的声調とは異なり、「物自体に語らせる」という方法論を通じて「生活」へ沈潜していくものであった。「生活の可能性」とは、そのような沈潜を通じて、掘り起こされてくるものである。また第二節で「批評」によって更新された生活感覚を、結晶化し詩的に反映したものが小野の「リズム」

だと論じておいたが、小野は別のところで次のようにも述べている。

詩のリズムというものは、流れるようなリズムではなく、かたまるようなリズムである。言葉の調子、波動によって音楽のように流れず、一箇の造型がうちに秘めているような凝結したリズムだ。<sup>(34)</sup>

流れないリズムというのは、運動を前提にしない点で、その一般的な定義から外れている。しかし小野にとつて流れるリズムとは、常に伝統的な韻律や調子をもたらす意識の流れとして考えられており、そのため「かたまるリズム」とは、内部へ回帰しないための抵抗を示唆している。小野の言う批評には物と言語の関係を直すことで外部を示す働きがあったわけだが、「かたまるリズム」とはその働きの「結晶化」、言い換えれば生活へ下降したことの痕跡である。それは向かうべき方向性のみを指示することで外部を予感させる（「うちに秘めているような」静止状態にある「リズム」でもある<sup>(35)</sup>。「リズムは生活の可能性」であるというのも、精神化されないものを常に示そうとするからだ。だとすれば「リズム」とは、外部への方向付け、物の露呈の可能性のことであろう。以上の議論を踏まえて、小野『詩論』の金時鐘への影響を見ていきたい。

#### 第四節 金時鐘における「リズムとは批評である」―「自然」と距離

小野の「批評」とは、内部と外部を互いに浸透させあうことで、内的な「自然」に綻びを与え、それにより「生活」に開き、「物自体に語らせる」行為であった。そして「リズム」とは、開かれた外部に向かうその働きの「結晶化」であった。

ところで小野は、歌人・前登志夫との対談「言語と文明の回帰線」で「ユートピア」に関して次のように述べている。

〔科学史家・山田慶児は、〕ユートピアとは、現実を無限の遠点から射影する思想である、これがユートピアだという。あなた〔前登志夫〕の歌にも、現実をやはり無限の遠点から射影する思想がある。

<sup>(34)</sup> 小野十三郎「詩のリズムの工夫」、西脇順三郎、金子光晴監修『詩の本 第一巻 詩の原理』、筑摩書房、一九七四年、二六三頁。

<sup>(35)</sup> 足立悦男「小野十三郎の詩的表現―風景詩という方法―」、『小説教材の作品論的研究』、教育出版、一九八八年、一九七頁を参考にした。

ユートピアというのは、ぼくはそういうものだと思うんですよ。<sup>(36)</sup>

小野はこの発言の直後に、「ユートピア」を「アナーキズム」の思想であると言い換えている。

無限の遠点から射影するというと、それでは実体はどういう思想かということになりますが、「……」結局アナーキズムだと思っんですね。「……」現実を無限の遠点から射影する思想というのは、これはやっぱりアナーキズムだ。<sup>(37)</sup>

これは小野の詩作における方法論にかなり引きつけた解釈だと思われる。ところで小野が、同じ風景が異なる風景であるということを詩的に定着させ始めるのは、『大阪』（一九三九年）以降である。『大阪』の頃には、すでに論じてきた『詩論』へと結実する方法論が、ほぼ確立されているためである。その方法論を象徴するのが、『大阪』を有名にした「葦」という形象である。「葦」という形象については小野自身も後に、「世界には、どこに行っても、気候風土の霽のわからない透明さと寂寞が支配しているところが一つあることを発見し、確認した。「……」〔それは〕人跡未踏の大自然の中で風にそよいでいる葦ではなかった。人工的な侵食によって、急速に荒廃の度を増しつつある都会の葦原でそれはあったのだ」と述べている。<sup>(38)</sup>つまり「葦」とは、完全に世界から断ち切られた自然に属すのではなく、都会の周辺にあって、光源として風景の中心を照らし出す、そのような役割を果たす形象である。風景に抱え込まれた他者、それが「葦」なのである。

このことを踏まえて、小野が意図する「無限の遠点」の「無限の」を注釈しておくならば、それは物理的にとほうもない距離のことではなく、小野の「批評」のところで論じたような二項対立の一方の極、即ち「現実」と質的に異なる（場）、という意味である。例えば都会の中心部と葦原のように。質的に異なるため「現実」の内部にあって、「無限の遠点」となる。小野が「無限の遠点」をアナーキズムと言いつ換えたのも、自分自身が確立した方法論に引き付けたためである。この風景や対象を質的に異なる遠点から射影するという方法論を具体的に見ておくならば、例えば「小事件」という作品にそれが明瞭に現れている。

<sup>(36)</sup> 小野十三郎・前登志夫「言語と文明の回帰線」、『歌と逆に歌に―わがバリエテ―』、創樹社、一九七三年、六三頁。またここで小野が参照している山田のユートピア論は、市井三郎・山田慶児「ユートピアと現代批判（対談）」、『展望』、筑摩書房、一九七〇年四月号（通号一三六）のことである。

<sup>(37)</sup> 小野・前登志夫前掲対談、六三頁。

<sup>(38)</sup> 小野十三郎『奇妙な本棚』（『著作集第三卷』、筑摩書房、一九九一年、七三頁からの引用）。

## 小事件

はじめはほんの冗談かと思ったが、それは真剣なんだ。

原つばのまん中で一人のみすぼらしい鮮人の老婆が血相を変へて叫んでいる。

運動帽をかぶつたのや、バットなどを持った子供たちを相手に朝鮮語で気狂ひのやうに叫んでいる。

外れ球でも脚にあたつたらしい。

老婆は球を拾つたままいつかな返そうとはせぬ。

子供たちは老婆を遠巻きにして、どろぼう野郎だとかぬすつとだとか口汚なく罵りながら盛んに示威運動をこころみている。

子供たちの態度には弱小民族に対する親ゆずりのどうにもならぬ侮蔑感が露骨にあらはれ鮮人の老婆の憤怒には反対にどこか子供っぽい無邪気な執拗さを感じられる。

老婆の叫び声は益々痾高くなりもはや掴みかからんばかりの氣勢だ。

子供たちはしだいに不安になり後ろに退つてバツが悪さうに互ひに顔を見合せている。

自転車の男が笑ひながらもつとやれやれと子供たちをけしかけてゆく。

しかし何かしら場面はもう白けてしまった。

老婆はよちよちと歩きだす。

子供たちはまた野球をはじめ。

古タイヤの山。

鉄屑の山。

襦袢の交叉。

共同水道。

ぼろぼろの

低い



屋根の上に

煤ぼけた

同じ城東の  
空。<sup>(39)</sup>

情景の変化が最初に現われている。しかしそれに気付くのに少しのタイムラグがあるのは（はじめはほんの冗談かと思った…）、詩人がやや引いた場所から視ていることと、「老婆」の「叫び」が「朝鮮語」であることを理解するのが遅れたからだ。日本人の大人であれば一言注意して終わるかもしれないこの場面は、風景が距離をもってまなざされることで、「鮮人の老婆」の「朝鮮語」によって子供の「バット」が凶器に変わりうる恐怖感、日本人の「弱小民族」に対する侮蔑意識、そして「老婆」の滑稽にも見える異質さが、同じ平面上であぶりだされている。平凡で日常的な風景が、「鮮人」の言葉によって異質なものとなり、爆発寸前にまで緊張が高まっているのである。つまり日常的な空間に抱え込まれた他者によって、認識が更新されようとしているというのが、この風景の変容の本質的な意味であろう。小野は『統詩論』の中で、リズムに関連する方法論として、動きのあるものを静止状態で捉えることで、逆接的に動きの予感を与える、と述べている（『統詩論』二五六）。「鮮人」は、状況を限界まで緊迫させ、何かが起こる予感を与えている点で、そのような方法論を具現している。

日野範之は、この「小事件」の終わりの方の景色の描写（古タイヤの山。／鉄屑の山……）は、朝鮮人老婆の歩みに沿って捉えられていると述べている。<sup>(40)</sup>しかしむしろこの風景描写は、語り手が老婆を眺めていた同じ地点から、平穩に戻った光景を再び捉えかえしていると読むべきだろう。「古タイヤの山」以降、子供たちも大人も老婆も姿を消している。意図的かどうかはわからないが、小野は何も変わらぬ日常を表すために、文字数を削って表現している。事件を描く箇所は一行ごとの文字数は多いが、日常的風景を表現している箇所は、「古タイヤの山。」以上に文字数が増えることがなく、最後は「空。」で終わっている。それは「朝鮮語」というノイズが聞こえなくなっているためだとも考えられる。厳密に作品を読むならば、詩人と事件現場との間の距離は物理的なものであり、老婆と周りのそれは質的なものであると言え、距離は二重化されている。とはいえこのような距離の思想をもって現実が異なる風景として描かれるのである。この距離の思想は、生前最後の詩集『冥王星』というタイトルに象徴されてもいよう。また第一詩集『平

<sup>(39)</sup> 『大阪』（『著作集第一巻』一五五―六頁からの引用）。

<sup>(40)</sup> 日野範之「大脳の襞の間に咲いている草―小野十三郎・再読」、『樹林』、大阪文学学校・葦書房、一九九七年一〇月、七五頁。

分開いた窓』や第二詩集『古き世界の上に』も、すでに「無限の遠点」を示すようなタイトルとなっている。要するに「リズムは批評である」という小野の思想を支えているのは、この距離観である。

本章のはじめにで引用したように、このような距離の思想から生みだされた小野『詩論』の中の「故郷」を通じて、金時鐘は自身の故郷観を転換させられたわけだが、その影響は例えば次の詩に現われているように。

見えない町

なくとも ある町。

そのままのままで

なくなっている町。

電車はなるだけ 遠くを走り

火葬場だけは すぐそこに

しつらえてある町。

みんなが知っていて

地図になく

地図にないから

日本でなく

日本でないから

消えててもよく

どうでもいいから

気ままなものよ。<sup>(4)</sup>

金時鐘『猪飼野詩集』の巻頭に収められた「見えない町」である。指摘するまでもなく、「見えない町」とは朝鮮人が密集して生活をする「猪飼野」（現生野地区）を指す。明らかなのは、小野十三郎の「葦」に当たるものが、金時鐘の「猪飼野」となっており、そこには方法論の継承が見られることである。「なくとも ある町」は「日本でなく」、「日本でない」ゆえに異質な場としてあり、そのため「日本」そのも

(4) 金時鐘『猪飼野詩集』、東京新聞出版局、一九七八年、部分。引用は『原野の詩』、立風書房、一九九一年、二二五～六頁から。

のを対象化し、異化する可能性を持っている。このようなスケールの大きさを持っている作品も、小野の思想を継承することによって生まれている。

その金時鐘は一九七三年に行われた座談会で、小野の言う抒情や韻律の否定を「へ自然」の奪回」だと述べている。

金時鐘「ぼくは、小野が一貫して執念しゅうねんぶかかった、妥協なくやろうとしたのは「へ自然」の奪回、人

間的自然の創造ではなかったのか、自己の内実の「へ自然」につきると思っただけ。……」その実際的方法として、抒情の否定、韻律の否定があると理解すべきではないでしょうか。<sup>(42)</sup>

日本的な詠嘆や感傷性の批判を小野と共有する金時鐘は、『詩論』における「へ自然」の考え方をその「奪回」であると捉えている。この解釈は、「短歌的抒情」を持つ自然観を相対化することで総体としてとらえる可能性を開き、後の「日本語への報復」という金時鐘の思想にも連なっていくものとなっている。だが「物をして語らしめる」という小野の方法論が、「奪回」という強い能動性を持つかどうかは議論の余地があると思われる。むしろこの発言は金時鐘の理解した小野十三郎が投影されたものであり、そのため「自然」をめぐって両者の間には、影響と同時に差異が生じていると考えられる。だとすればこの差異から、「遠点」という距離をめぐっても違いが現われることになる。

金時鐘が小野十三郎についてまとめて語ったものとして、「詩、それは俗性との闘い―小野十三郎から私は何を学んだか<sup>(43)</sup>」がある。この講演も、小野における「自然」を多角的に論じた内容となっており、金時鐘の中の一貫した関心の持続を伺わせる。

多角的に論じられている内容をいくつか拾い上げてみたい。まず「物をして語らしめる」「抒情の否定」「韻律の否定」は、「ありのままでありたくない」小野の「一貫した行動原理」であり、それは「湿潤なるもの、あるがままに受け入れられるぬめぬめしい感性を、その体質的な風土と合わせて嫌悪<sup>(44)</sup>」したからだ、というように、感性における「自然」に関わるものとして語られている。

また「荒廃を極めなければならない」（『詩論』三七）や「新しい郷土観が創られるためには、人間一人一人がその精神に、ダム湖の湖底に沈み去った故郷を持つ必要がある。」（『詩論』三九）といった小野の故郷／都市論も、日本人の総体的な地方、郷土あるいは故郷観に対するアンチテーゼになっていると指摘し

<sup>(42)</sup> 金時鐘・松原新一・三井葉子・倉橋健一「座談会 小野詩論の功罪」、『新文学』一九七三年八月号、九六頁。以下、「座談会」と略す。

<sup>(43)</sup> 金時鐘「詩、それは俗性との闘い―小野十三郎から私は何を学んだか」、『樹林』、大阪文学学校・葦書房、一九九七年一〇月号。

<sup>(44)</sup> 金時鐘前掲論文、二五―六頁。傍点引用者。

ている。すなわち自然的なものとしての故郷を相対化するものとして、小野は都市論を対置していると述べられている。

さらに、小野がほとんど旅をしなかったという事実を、「日本の風景や自然も又、そこから逸脱さるべき或るものだ。」(『詩論』二八)という彼の思想と結び付けて、旅は風景を情景へと変換させてしまうものであり、そのため旅をしないことは、そのような変換への抵抗でもありうると示唆している。

だが、そのように小野の「自然」をパラフレーズしつつ、金時鐘が結論的に提示するのは次のようなものである。「自然というのは、決して自己が癒されるための対象物ではないんですね。自然というのは、そこで生きること、でしかありません。」ここで主張されているのは、対象としての自然から、生きる場としての自然への転換である。しかし、果たして小野の「韻律」「抒情」「批評」「自然」「批評」から、先の「奪回」も含め、このような自然観の転換、あるいはそこから引き出される「生きる」という積極性がでてくるだろうか。この点を確認するために、まず小野の民衆観に触れておきたい。

小野がアナキスト詩人として出発したことは、本章のはじめに触れた。その出発点は、一九二三年にアナキズム詩の出発点と言われる『赤と黒』を手にしたことから始まっている。小野はこれに共鳴し、一九二四年に『赤と黒』に同人として参加している。『赤と黒』はこの年に終刊してしまうものの、小野はその後も『D A M D A M』『マヴォ』『銅鑼』『文芸戦線』『文芸解放』『弾道』などに、詩だけでなく、評論も多数発表し、自他共に認めるアナキスト詩人としての地位を確立していく。一九二六年には、第一詩集『半分開いた窓』(太平洋詩人協会)が出版されている。

だが第一詩集を出版したころには、アナキズム運動は、純正無政府主義派とアナルコ・サンジカリズム派に分裂し、またマルクス主義の台頭と権力側による弾圧によって、運動自体が退潮していた。この純正無政府主義派とアナルコ・サンジカリズム派の分裂を文化面での一本化を図るために、一九三三年四月に発足するのが解放文化聯盟である。小野も必然的にそこに関わることになっていった。だが小野は、分裂の一本化を図る過程で重要な役割にあったものの、解放文化聯盟発足の三ヶ月前に大阪帰住してしまっている。

寺島珠雄は、この大阪への帰住が、弾圧から逃れるためだけでなく、小野のクロポトキンの民衆への「不動の信頼」が揺らいだためではなかったかと推測している。そこから弾圧から逃れることと民衆に背を向けるという二重の意味で、帰住は「ひとつの敗走」であったと寺島は言う。

(45) 金時鐘前掲論文、両者とも三〇頁、強調原文。

(46) 小野十三郎『アナキズムと民衆の文学』、解放文化聯盟出版部、昭和八(一九三三)年、引用は『評論集 工作者の口笛』、国文社、昭和四一(一九六六)年、三七〇頁から。

(47) 寺島珠雄「民衆の変貌—小野十三郎とアナキズム」、『新文学』、一九七三年八月号、六一頁。

寺島はこの主張の傍証に、次の歴史的事実を持ち出している。大阪に戻った後の一九三五（昭和一〇）年一月には、アナキストの総検挙となった無政府共産党事件が起こっており、小野も拘留されている。無政府共産「党」とは、中央集権的組織として民衆の自発的な行動を否定する可能性を持つものである以上、アナキズム運動にそぐわない性格のものであった。だが純正無政府主義派であった小野は、その「党」に四〇〇円の寄付を行っているのである。<sup>④8</sup> 寺島はその寄付行為自体から、民衆への信頼の揺るぎ、あるいはそれ以上の疑惑を見て取っているわけである。

寺島の眼目は小野を非難することにあるわけではない。むしろ、この「不動の信頼」の喪失こそが、小野に民衆の中にある「或るものを軽蔑」（『詩論』二〇五）させるに至らせた、という点にある。そしてこの軽蔑される「或るもの」とは、寺島は示唆するに留めているが、後に小野が言うところの「短歌的抒情」に他ならない。

だがこの信頼の喪失が「短歌的抒情」の発見に至らせたという結論には、やや留保が必要だろう。というのも、寺島が主に参照している小野の「アナキズムと民衆の文学」には、民衆への「不動の信頼」が表明されていると同時に、次のようにも述べられているからである。

しかしながら「注意すべきは」、民衆のこの正しい意志や批判力は、資本主義の過酷な政治的経済的圧迫と、それに伴うブルジョア精神文化の深刻な影響支配を蒙って、その中枢を侵蝕され、方向を誤らせられて、「……」完全に去勢せしめられている場合があることである。「……」プロレタリア大衆文芸を提唱する人たちも、「……」反動の文化によって押し歪められた民衆の真の良心の位置を正しく見直して、そこから、この良心に向かって働きかけるやうな力強い仕事を始める必要があるように思う。<sup>④9</sup>

「侵蝕」「去勢」されていたとしても、「真の良心」「正しい意志」が民衆に内在していることに對する「不動の信頼」は揺らいでいない。だが「意志」「良心」に對する「信頼」と、「民衆」に對するそれは異なるものである。啓蒙（「働きかけ」）以前には、「意志」の存在に對する信頼はあったとしても、民衆に對しては不信であることは、理論上ありうるからである。そして「働きかけ」が、「民衆」を「正しい意志」へと覚醒ないし回帰させるものであったとすれば、小野が信頼する「民衆」とは、現実上の人々というよ

④8 相沢尚夫『日本無政府共産党』、海燕書房、一九七四年、九五頁。小野は「日本無政府共産党シンパサイザー」であったために拘留されたものの、寄付の事実は警察には知られなかった（社会問題資料研究会編『社会問題資料叢書第一輯 日本無政府共産党関係、検挙者身上調査』、東洋文化社、一九七四年、二六七頁）。

④9 小野「アナキズムと民衆の文学」、三七九頁。傍点引用者。

り、理念的なものとならざるを得ない。つまり、そもそも「不動」と言えるほどの信頼を、小野は現実の民衆に寄せていなかった可能性があるのである。むしろ小野が信頼していたのは、現実の民衆に対する不信に現れる、ある距離の中で発見された理念としての「民衆」だと言う方が正確であると思われる。

金時鐘も、小野の「民衆」信頼が「かなり理念的資質の方が強い」ものであり、そして民衆理念が純化されたからこそ短歌的抒情の否定や、「すでにあるのにもかかわらずその堆積のそこに隠蔽されてしまっているもの」を浮かび上がらせもしたのだと述べている。<sup>50</sup> もう一方で金時鐘は、この「底辺からの革命」へと導く理念の純化は、隠されたものを露呈させる強みを持つと同時に、ある脆さも抱え込んでいるとも述べている。この脆さを金時鐘は、「彼のいう静力学、つまり位置のエネルギー（……）」（は、）人間が、いや自己とでも云いなおしましようかーが露呈したとたん、そのしずもりはいやおうなくひずみをきたす可能性だつてある力学構造」だと論じている。<sup>51</sup> 換言すればこの指摘は、小野の方法論である「静力学」は、自己を押し殺して観察に徹するゆえに隠蔽されたものを露呈する利点を持ちつつも、自ら現実には介入しないものだということである。それは「小事件」という作品に現れていた方法論的な態度でもある。つまりこのことは、小野の「静力学」は、「静」である以上、自然に介入して「生きる」という積極性を持つことが困難であることを意味している。それは倉橋健一が指摘するように、それは介人というよりむしろ、「忍耐」や「我慢」の思想になっている。<sup>52</sup> であるならば、小野の詩が「現実を無限の遠点から射影する思想」から作られたものであるかぎり、それは「射影」する能動性がありつつも、距離を埋めることなく保ち続けるものとなろう。繰り返せば、そのような「静力学」からは「そこで生きる」という意志は、積極的にはでてこないのである。

以上のことからすれば、金時鐘の言う「そこで生きる、こと、でしかありません」は、積極的に現実に参加していくために、小野の思想の「静力学」的な性質を能動的なものへと組みかえたものと見なすことができる。そのため金時鐘は、ここで小野のことを語りながら、自分の思想を表明していることになる。このような組み換えが必要とされた理由は、少なくとも二つ考えられる。一つは、金時鐘が述べていたように、小野の方法論は、「人間」を露呈させると綻びを見せるのではという点が挙げられる。

金時鐘は別のところで、小野の詩は「人間が登場したとたん、猛烈に温情主義になるんだよ。特に朝鮮人が（……）」でると手ばなしでべとべとになる。<sup>53</sup>と述べている（北川冬彦も、朝鮮人の現われる小野の詩は生彩がないと述べている）。先の「鮮人の老婆」が現れる「小事件」は、それほど「べとべと」だと

<sup>50</sup> 「座談会小野詩論の功罪」、一〇三頁。

<sup>51</sup> 「座談会小野詩論の功罪」、一〇三頁。同じ箇所借金時鐘は、そのような強みと弱さを持つ「力学構造」に小野の詩の「魅力」もあるとも言っている。

<sup>52</sup> 「忍耐」や「我慢」は、倉橋健一が小野の思想に与えた言葉。「忍耐」については、倉橋健一「忍耐の限度から」、『新文学』、一九七三年八月号、二九頁から。「我慢」については、「座談会小野詩論の功罪」、一〇〇頁より。

<sup>53</sup> 金時鐘、有馬敬他「短歌的抒情の否定——小野十三郎の世界——」、犬飼、福中編『座談 関西戦後詩史 大阪篇』、ポエトリー・センター、一九七五年、二二七頁。

は思わないが、温情的ではあるだろう。

関連したもう一つの理由は、自然を常に賛美するという観点から整えられてきた日本の自然主義文学の抱える抒情が、結局のところ、次のような状態に行きついていると金時鐘が見ている点にある。

日本には、区切りというものが無い。歌に関する限り、皆免罪です。妻子を置いて国元を離れ、何千キロも離れた荒漠たる地の果てで感傷に浸る時、自分らが蹴散らし殺し焼き尽くした人たちの悲哀には思いが一つもいかない。それが抒情なんだ。そして、自分たちはきれいな人間だと思っている。親子の情愛は美しいと思っっている。つまり、抒情には批評がないんです。<sup>54</sup>

(54) 金時鐘前掲論文、三四頁。

小野自身も「リズムとは批評である」と言うことで、このような抒情を批判していた。だが「遠点」から眺めている限り、この「区切り」のなさは結局のところ「我慢」するものでしかなくなる。あえて言えば、殺される側をじつと観察するだけでは、結果的に殺す側に加担する可能性もある。

この二つの理由は、結局のところ一つの問題に帰着する。すなわち抒情は実存や現実を隠蔽する、という問題である。現実を隠蔽するように働く抒情を「我慢」せずに批判するには、抒情が作用している場の中に入り込み「生きる」しかない、金時鐘が小野の思想を組み替えた理由はこのようなものだと思われる。この金時鐘の思考は、例えば小野の『詩論』二三五をより能動的にまた複雑に捉えかえたものとして読むことを可能にする。

大衆にもっとも関係があるものに（例えば、浪花節や流行歌謡のごとき）、もっとも関係を断たなければならぬものがあり、大衆にもっとも関係のないもの（現代詩もその一つ）が大衆にもっとも深い関係にあるという証明。これがやれなくては、詩などに食いがたっているかいない。『詩論』二三五)

能動的にまた複雑に捉えかえずというのは、「そこで生きること」、「すなわち「日本」で生きることを選択するゆえに生じる読み替えである。つまり一方で「大衆にもっとも関係のないもの」の中に、小野の言う「現代詩」だけでなく、「植民地支配」や「自分らが蹴散らし殺し焼き尽くした人たち」である「朝鮮人」や「台

湾人」を読み込んでいくことである。言い換えれば、「大衆」としての「日本人」が見ていない、あるいは隠蔽してきたものの中に「朝鮮人」や「台湾人」の歴史を加え、それこそが最も関係深いものだと思ひ込むことである。他方で、「情緒纏綿たる植民地統治下の感傷」に浸された「大衆」の内に朝鮮人の同胞達もおり、その彼・彼女たちにとって最も関係のないものとされた理解の困難な詩を、あるいは自らの詩を位置づけることである。<sup>(55)</sup> そのことによって最も関係を絶つべきものから同胞達も切り離し、抒情によって隠蔽された実存を露出させようとするのである。以上のような読み込みから、金時鐘の「さらされるものとさらすものと」「切れて繋がる」「詩を生きる」等の思想も導き出されてくることになる。

詩の始まりというのは、あるがままの状態でありたくないと思う心です。慣れ合っている日常からの離脱。それが詩の発生だ。「……」あるがままでありたくないといい思いによって、書く行為は始まるべきであり、そこから見つけだすものこそ詩であり、文学であると私は思っています。私にとって、書く行為よりも、詩を生きることの方がより重い命題なのです。<sup>(56)</sup>

繰り返せば小野が「遠点」から生活を見つめる者であったとすれば、金時鐘は営まれる生活その中から詩を見いだそうとしていた。そのことは、単に異質であるだけでなく、生活それ自体の質を変えていくところに両者の差異もあろう。この差異は、距離の捉え方における違いとして現われることになる。

金時鐘「彼が生への参与をしたとたんに彼の詩は彼の弱さを一挙に表だたせると思うんですね。「……」だから彼がどうして位置のエネルギーに自足しておられるのかが問題だと思ふ。「……」僕はその位置のエネルギーに自足している小野こそ、暴いていかねばならないと思っているわけです。なぜ詩が静力学であることのほうが最上なのか、ということなのだね。<sup>(57)</sup>

この「位置のエネルギー」に関する金時鐘の立場を、試みに金時鐘の詩集のタイトルを出版年から順に並べることで例証してみたい（『原野の詩』に収められた「捨遺集」等は除く）。

『地平線』（一九五五年）

<sup>(55)</sup> 金時鐘前掲論文、三七頁。「組織的制裁で表現活動を禁じられていた時期に食事等で助けてくれた」そのおっちゃんたちが、一緒に酒を飲むと、戦前に流行った朝鮮の流行歌を歌うんですよ。情緒纏綿と歌って、「ええ文句や……」と言っています。「時鐘、お前もこんな詩を書いてくれや」と言っていますね。「なんでお前の書くのはそんなに難しいねん。わしらにもわかるもん書いてくれや」。「……」／だからといって、私はおっちゃんたちの期待に添うわけにはいかない。（同前）。

<sup>(56)</sup> 金時鐘前掲論文、三八頁。

<sup>(57)</sup> 「座談会小野詩論の功罪」、一〇五頁。



『日本風土記』（一九五七年）

『新潟』（一九七〇年）

『猪飼野詩集』（一九七八年）

『光州詩片』（一九八三年）

『化石の夏』（一九九八年）

明らかなことは、「地平線」という広い視座から「日本」へと、そして「新潟」、「猪飼野」、「光州」へと焦点が絞られていき、「化石」という空間的でもあり時間的でもある一点に集中していつていることである。つまり『新潟』以降、より具体的な固有名が現われてきており、その点に、自らが「生きる」場において異質的でありながらも、現実的に存在することを設定しようとする姿勢が読み取れるように思われる。

生活自体に内在して変質させようとする行為は、小野の「リズム」を「生活」の反映と見なす平面的な関係を一步進めて、実存だけでなく「記憶」「情念」「感情」といったより内面に感ずる次元をその「生活」から読み取るという方法論へと金時鐘を導くことになる。

長い時間帯のなかで堆積した記憶・体験が、符合する外在物に投影されるとき、言葉は対象化された「物」としての情念を押し出してくる。言葉が吐き出される裏には、その言葉を生ませた記憶・感情の錯綜した層があるのであり、その言葉はとりもなおさず、常に記憶し、蓄えられてきたところの思想の露出に他ならないのである。<sup>58)</sup>

この言葉は、ライフル魔と呼ばれた金嬉老について言われたものではある。だがこの金嬉老論は、小野の「静力学」に批判的に言及した座談会とほぼ同じ時期に発表されており（一九七三年三月）、金嬉老に関する言及は、生活そのものに内在するという方法論が自覚されたところからの発言となっている。

小野から金時鐘への方法論の深化は、結果的に「リズムは批評である」という『詩論』の中心的命題自体も書き換えることに至っている。

私にとって「リズムは批評である」とはどういうことか。〔……〕「七五調にならないよう」日本語

<sup>58)</sup> 『日本語のおびえ』、『在日』のはやまへ  
七五・六頁。

からの解放を得たいと思っている者としては、意識してぎくしゃくした日本語を使うようにしています。「……」／その滑りの悪さが、かつて植民地人としての私を育てた日本に対する私の報復なんです。ね。<sup>(59)</sup>

(59) 金時鐘前掲論文、三五―六頁。

ここで金時鐘は、「滑りの悪さ」が日本（語）への「報復」であると述べるのみである。しかしその「滑りの悪さ」は、単に七五調といった音数律的な形式に留まらないのは明らかである。それは「記憶」「情念」「感情」に関わる表現における滑りの悪さにも通じているはずである。これらを踏まえて、次章以降、主に『長篇詩集新濁』を中心に作品を分析していきたい。



## 第五章 距離の多角的表現―『長篇詩集 新潟』の方法論に至るまでの過程

### はじめに

風景や対象を質的に異なる場所から眺めるという行為、すなわち「現実を無限の遠点から射影する思想」こそが、小野の方法論を形作る本質であると前章で指摘した。小野の「リズム」が生活の反映であるのも、そのような本質から由来するものである。

そのように「遠点」から生活を眺める者が小野であったのに対して、金時鐘は営まれる生活のただ中に詩を見いだしていくことで、生活それ自体の質を変えていこうとしており、この点に両者の差異もあった。

また小野の方法論において、「リズム」は生活と並行的な関係にあった。しかし金時鐘は生活に内在していくことで、「記憶」「情念」「感情」といったより内的な次元、あるいはそれらの質的な多様性を読み取っており、そのため内的な次元を変容させるために日本語を変質させる方法論へと彼を導くことになっている、ということも前章で触れた。そのため「滑りの悪」い日本語によって作られた詩が、単に音数律的な形式に留まらず、「記憶」「情念」「感情」といった面での滑りの悪さにも通じている可能性があることも指摘しておいた。

つまり両者においては、ある種の距離のとり方が問題となっており、ここでは『新潟』以前の詩集、すなわち『地平線』と『日本風土記』における距離の捉え方に対する試行錯誤について論じておきたい。それにより『新潟』で確立することになる方法論がより明確になるからである。

### 第一節 『地平線』

#### 一・一・一 時代背景

第一詩集『地平線』は、一九五五年二月にゼンダレ発行所から出版されている。『原野の詩』に収め

られた野口豊子による詳細な年譜によると、金時鐘は心筋障害のため生野厚生診療所に一九五四年二月から約二年半入院している。『地平線』は金時鐘の闘病資金と余命を気遣ったために、八〇〇部限定で出版されたという。

『地平線』は、発行元がチンダレ発行所となっているが、この詩集が出版された時期は、金時鐘が責任者であった詩誌『チンダレ』自体が、国際的・国内的な政治的動向の急激な変化のもと、「民族的主体性」をめぐって組織的批判にさらされていたときに当たる。

『チンダレ』やその停刊後に出される『カリオン』については、近年、宇野田尚哉・細見和之により復刻され、研究環境が整いつつある。野口豊子作成の「金時鐘年譜」と宇野田・細見の解説を主に参照しつつ、ここで『チンダレ』をめぐる必要最低限度の時代背景について触れておきたい。

金時鐘は日本に渡ってきた翌年、一九五〇年四月に日本共産党（以下、日共と略記）に入党している。日共内の民族対策部（以下、民対と略記）の指導の下、金時鐘は『朝鮮評論』の刊行に携わり、また大阪中西地区において中西朝鮮学校の再建に取り組むことになる。

一九五一年二月の日共第四回全国協議会（四全協）と一〇月の第五回全国協議会（五全協）で決定された実力闘争方針に基づき、一九五二年六月には、『新濁』においても重要な出来事となる吹田・枚方事件が起こる。日共の指導下にあった朝鮮人達も前衛に立って闘った。だがこの実力闘争は、一九五二年七月一二日に公布・施行される破壊活動防止法により、実質的に文化闘争へと転換を余儀なくされることになる。また朝鮮戦争が膠着状態となる中、日共は反米・反李承晩・反吉田の機運を高めるために、民衆の声を集める必要もあった。<sup>(2)</sup>『チンダレ』は、そのような方針転換と組織的戦略から、一九五三年二月一七日に創刊されることになった。

宇野田によれば、『チンダレ』は、一九五〇年代に活発化する全国的な文化サークル運動のモデルケースとみなされるものであった。しかし、一九五四年八月には、朝鮮民主主義人民共和国（以下、北朝鮮と略記）の南日外相（当時）が、「在日朝鮮人は共和国公民」であると明言することを境に、事態は大きく動き始める。日共は、一九五五年一月、在日朝鮮人運動を指導することを放棄し、五五年七月の六全協では、武装闘争を遂行した者達を「極左冒険主義」というレッテルを貼ることで、全否定することになる。時期がやや前後するが、同年五月には在日本朝鮮統一民主統一戦線（以下、民戦と略記）が、北朝鮮を指導者と仰ぐ朝鮮総聯に取って代われ、日共指導下にあった朝鮮人達も朝鮮総聯の下に集うことになる。

#### 註

①『復刻版チンダレ・カリオン』、不二出版二〇〇八年。以下、『チンダレ』からの引用は、すべてこの復刻版からのもの。

②金時鐘「記憶の腑をこじる詩」、鄭仁『感傷周波』、七月堂、一九八一年二月、一四一頁を参照した。

それに伴い朝鮮総聯の文化闘争の路線も、朝鮮人は朝鮮語を用いて創作するようにと転換され、『チンダレ』においても、一三号（一九五五年一〇月）から「国語」＝朝鮮語学習の必要性が強調されることになる。また一九五六年は、北朝鮮において金日成が延安派、ソ連派などとの派閥争いに勝利し、スターリニズムに基づく権威主義的な体制が確立していく時期でもあった。そのため『チンダレ』において、「在日」という現実を中心に据える金時鐘・梁石日・鄭仁たちと、祖国志向の許南麒・洪允杓・宋益俊との対立が醸成される。結果的に、朝鮮総聯の文化闘争の路線転換を正当化するために、金時鐘と『チンダレ』は思想悪のサンプルとして批判にさらされることになった。また『チンダレ』批判は、朝鮮総聯からだけでなく、北朝鮮からも「民族的主体性の喪失者」たちというレッテルを貼られることになる<sup>③</sup>。

このような政治的な圧力の下、『地平線』の諸作品を巡っても論争が闘わされることになる。この論争に関して、どこが論点になったのかを本研究の枠組みの中で見るために、次節では『地平線』の表現について分析していきたい。

### 一・二・『地平線』の表現について

確かに『新潟』と『地平線』の間には、表現的にも方法的にも質的な差異がある。しかしその一方で、『地平線』には、『新潟』で開花することになる思想やモチーフが、既に萌芽的に散見されるのも事実である。例えば巻頭の「自序」は、

#### 自序

自分だけの 朝を

おまえは 欲してはならない。

照るところがあれば くもるところがあるものだ。

崩れ去らぬ 地球の廻転をこそ

おまえは 信じていれたい。

陽は おまえの 足下から昇っている。

それが 大きな 弧を描いて

③ 조벽암・윤세평・김준석 「생활과 독담」 『재일조선문학회내 일부 시인들의 경향에 대하여』 「生活と独断——在日朝鮮文学会内の一部詩人達の傾向について——」、『文学新聞』、一九五八年七月一〇日。この点に関しては、宇野田尚哉『チンダレ』『カリオン』『原点』『黄海』解説、『チンダレ』『カリオン』解説・鼎談・総目次・索引、不二出版、二〇〇八年、一六頁に記述されている。

また一九五〇年代の状況は、一年ごとに事態が変わる時期であり、慎重な検討を要する。敗戦直後の50年代日本は、「国民」の再定義が「マイノリティ」を特定することと連動して行われた時期と考えられる（日共は四全協の際、朝鮮人を「少数民族」と規定している）。そのため朝鮮総聯の方針は、在日朝鮮人の現実を無視した側面はあったにせよ、時代状況からすれば根拠のあるものであったと思われる。一九五〇年代の検討は、重要であるが今後の課題としておきたい。

その うらはらの おまえの足下から没してゆくのだ。

行きつけないところに 地平があるのではない。

おまえの立つている その地点が地平だ。

まさに 地平だ。

遠く 影をのぼして

傾いた夕日には サヨナラをいわねばならない。

ま新しい夜が待っている<sup>(4)</sup>。

というように、「朝」ではなく「夜」に立脚することが宣言されており、「夜」や「闇」の中に潜在する別様の価値を見いだしていこうとする『新潟』との連続性が見られる。

また他の連続性としては、作品「春」や「夏の狂詩」などのタイトルに明らかのように、ここでは季節が対象化されており、それにより季節感や季語を異化しようとする志向も既に存在している。そのみならず作品「秋の歌」は、そのような異化だけでなく、金時鐘を持つ長篇志向を示す作品ともなっている。

このような連続性は、さらには、動物、昆虫、植物への注視や、それらと自分自身を結び付けようとする意識にも現れている。例えば「タロー」という作品では、怯えるように「糞」を漁っている犬を見て、「俺」は次のように叫ぶに至る。

おまえを 見つめていると

この俺までが、変に糞に埋まつてゆく感じだ

瘠せぎすの首を ひんのぼし

そげた股に シツポをまきこんで

きよとん とした 視線を

一口ごとに こつちへ投げる、

もう止してくれ！

(4) 『地平線』、引用は『原野の詩』、五八三頁から。以下同様。

ふんだんの糞にまで おびえねばならぬ

お前のその がりがりの人生を

ほんとうの 犬に

俺は 喰わして やりたい！<sup>⑤</sup>

金時鐘は少年のころ、強靱な紐で首をくくられた犬を見て気になって仕方がなくなつたことがあつた。「犬が大きくなるにつれて、あの紐がしまつたままだつたらどうしよう。まるで自分の首が締まつていくように心がうずいたのです。」そのことを旧友の金谷燮に話すと、彼は「光原！（これが私の「日本名」でした！）それが詩なんだ！ おまえの詩はそれなんだ」／とさとしてくれたのです。「……」考えてみますと、私の詩はそのとき、一つの方向が定まる目安を植えつけられたように思います<sup>⑥</sup>。この作品は、このような少年時代に犬を通じて得た詩想を生かしつつ、自分と動物を関連付けている。それだけでなく、「ほんとうの犬に喰わしてやりたい！」という表現とあわせて考えてみるならば、「犬」は一方で自己を投影する対象であるとともに、他方でそれは権力者、敵という意味合いも持たされている。このことからすればこの作品は、金時鐘自身の濟州島四・三事件の記憶や、日本に来てからの生に対する思いが込められているとみても間違ひではないだろう。その意味で動物と自己を結びつけることは歴史への通路ともなつており、この点においても『新潟』との連続性が見られる。さらに『地平線』を巡る論争に関わり、また『新潟』との関連性を考えるうえで重要なものは「糞」である。予め指摘しておくならば、『新潟』において「糞」は、祖国や歴史的記憶、そしてアイデンティティを引き裂かれる自己に生理的に結びついていく形象として機能するものである。そのため「糞」は、否定されるだけの対象となつていない。「タロー」における「糞」も、『新潟』ほど明確な働きを読み取ることは困難であるとしても、「糞」は「犬」の生を肉感的に感じさせるものとなつている。この身体的で生理的な次元の現われこそ、『地平線』に対する祖国志向派たちによる否定的な評価に関連してくるものとなつている。

『デンダレ』一五号（一九五六年五月一五日）では、「金時鐘の作品の場とその系列―詩集『地平線』の意味するもの」として金時鐘の特集が組まれた。呉林俊、岡本潤、壺井繁治らの短文も掲載されているものの、ここでは許南麒、洪允杓、村井平七による批評を取上げてみたい。

許南麒は「四月におくる手紙」と題して、手紙の体裁をとつた詩的な表現で『地平線』の感想を述べて

⑤ 『地平線』、六〇―一二頁（部分）。

⑥ 『在日』のはざままで、四九頁。



いる。

金時鐘よ

君も いまの君から

早く 強くたくましい君に

君の地図を捨てて抜け出るがいい

君の朝鮮は 僕の朝鮮とはちがう

君の朝鮮は 僕のそれよりは健康だ

しかし 君のそれも

何故かやつれた調べをかなで

何故かトレモロを流す<sup>(7)</sup>

この許南麒の詩的な手紙は、どこかウクレレを奏でる萩原朔太郎を想起させる。同様にこの手紙の内容も、五〇年代の時代状況を踏まえたとしても、萩原朔太郎の感傷的な詩のように印象を記しているにすぎない。だが「やつれた調べ」という感想は、『地平線』批判の基調となるものであった。

続く洪允杓は、その「流民の記憶について―詩集『地平線』の読後感より―」において、金時鐘が社会主義リアリズムを指向しつつも、『地平線』の諸作品の底には「流民の記憶から脱しきれない詩人の感性」が流れていると論難する。

洪が例として取上げるのは、「ひぐらしの 歌」である。例えばその第一連は、「青葉の かげの／ひぐらしの 歌は／悲しい 悲しい 家郷への歌だよ、」となっている<sup>(8)</sup>。洪は「悲しい」や「家郷への歌」に、「流民の記憶」を読み込んだのだと思われる。さらに洪允杓は続ける。

つまり金時鐘は古いものの上へ新しいものを座らせたまま、その内部で対立物の斗争を行わずに、古い流民的な抒情と新しい進歩するイデオロギーとを妥協させたところに彼の社会主義リアリズムの出現を見ないのである<sup>(9)</sup>。

(7) 許南麒「四月におくる手紙」、『ヂンダレ』一五号、六頁。

(8) 洪允杓「流民の記憶について―詩集『地平線』の読後感より―」、『ヂンダレ』一五号、七頁。

(9) 『地平線』、六五三頁（部分）。

(10) 洪前掲論文、八頁。

洪によるこの批判の根拠は、「朝鮮民主主義人民共和国公民としての矜持を与へられている時、流民の記憶につながる一切のブルジョワ思想が私たちの周辺から一掃されねばならぬ」<sup>①</sup>というところにある。つまり朝鮮総聯結成と、始まったばかりの北朝鮮への帰国運動によってもはや流民ではないという意識が、『地平線』の表現を感傷的だと批判させているのである。

最後に村井平七である。村井平七についてはよく分からなかったが、主に関西で詩を書き発表していた人だと思われる。また「君ら〔朝鮮人〕が、本当に「心に故郷をもつている」のなら、詩なんぞ書く必要はないのになあ」<sup>②</sup>と書き付けてしまうところに、文学至上主義的な思想を持つ人物であることが伺われる。この村井の『地平線』評価は、「金時鐘詩集「地平線」評―許南麒を克服していない金時鐘とその周辺について―」というタイトルに如実に表れている。

村井が取上げているのは、「富士」という作品である。重要な作品なので引用しておきたい。

#### 富士

私は この花の 一つ一つに

見おぼえがある。

ツツジ、レンゲ、野菊、スミレ

心に故郷をもつているものなら

誰でも知つている 花の名だ。

朝鮮の山野で

一番撃ちひしがれたのは

この花だった。

中国大地の 山あいで

一番踏みじられたのも

この花だった。

① 洪前掲論文、二二頁。

② 村井平七「金時鐘詩集「地平線」評―許南麒を克服していない金時鐘とその周辺について―」、『ヂンダレ』一五号、一八頁。

ことごとく 焼きつくされた

広島の 丘に

ひそけく 甦つたのも

この 花だ。

本栖の砲座より 望む

なだらな 丘陵に

今 ブルドーザが

鉄の爪を 押し立てている。

黒々と キヤタピラを くいこませて

この無限軌道は

私の視界の 果てまでも続いている。

もし、富士が 貫通を許すなら

その弾道の 向こうがわは 朝鮮だろう。

しかし 富士は 動かない。

自分の中腹に 砲弾を抱えこんだまま

富士は 微動だに しない。

晴れわたつた 五月の空の下で

押しひしがれた 野生の花が

一つ 一つ

ぶるつ ぶるつ 身をふるわせながら

おきなおるのが 私には見える。<sup>(13)</sup>

この詩はおそらく、本栖湖付近で行われていた土地整備を見たことに触発されて書かれたと思われる。ブ

(13) 『地平線』五九一・三頁。初出は、『現代詩』一九五五年五月。

ルドーザに踏みじられるツツジやレンゲと、その花が「身をふるわせながら／おきなおる」姿を「私」が想像するところに、開発や整備にとつて無価値なものの発見と、それらの生への意志を金時鐘が読み取っていることがわかる。さらにこの「おきなおる」「花」は、眼前のものだけでなく、富士の向こう側にある「朝鮮」で咲くところのものもイメージされている。そのため「富士」が日本の象徴としてあるだけでなく、花を踏み潰すキヤタピラは、朝鮮戦争の隠喩にもなっている。

村井は、「富士」の中の「心に故郷をもつているものなら」という詩句を受けて、次のように主張している。

そのように肯定的に、過去の記憶や、故郷への感懐を共感し合える風土でしか、金時鐘の詩が成立しないのだとしたら―しかもそのような状況の中で、尚彼は詩人であらねばならないと決意するのなら―彼は、許南麒と許南麒の前にあつた民衆とを結ぶ延長線上にあることを止めて、許南麒と許南麒の前にあつた民衆とを結ぶ線を底辺とするピラミッドの頂点に、自ら置かねばならないだろう。<sup>14</sup>

<sup>14</sup> 村井前掲論文、一四頁。

「許南麒と許南麒の前にあつた民衆とを結ぶ線」から上昇すべきだ、という回りくどい言い方が意味するのは、「革命のエネルギー」が「朝鮮民族特有の、やや哀調を帯びたニヒリズム」に回収されてしまうことを避けなくてはならないということを意味している。<sup>15</sup> そのためこの批判は、「流民の記憶」から脱し切れていない、という洪允杓の批判と重なり合うものとなっている。

<sup>15</sup> 村井前掲論文、一九頁。

要は三人の批判は、『地平線』が感傷に流されることで、表現における「社会主義リアリズム」の実現を妨げ、「革命エネルギー」を沈めてしまっているというものであつた。許南麒や洪允杓からすれば、感傷性を「自己内部斗争」<sup>16</sup>を通じて打ち倒し、共和国公民としての「矜持」を持つ「たくましい君」になることが是非とも必要なことであつたのであろう。

<sup>16</sup> 洪前掲論文、一二頁。

これに対して金時鐘は、『チンダレ』一六号（一九五六年八月二〇日）で、批判への応答である「私の作品の場と「流民の記憶」」を発表している。この論考は、主に洪允杓への反論になっている。村井に対しては、紙幅の都合で、最後に触れる程度に留まっているが、反論の趣旨は明確に述べられている。

金時鐘はまず、『地平線』が、「一夜を希うものうた」と、「二」さえぎられた愛の中で」の二部構成になっていることを喚起させている。その上で洪允杓の取上げた「ひぐらしの歌」が「外国人が日本でやりうる、より朝鮮なもの」を扱った第二部の作品であり、洪はより最近の作品を集め「日本的現実を重視した」

第一部を無視してしまっていると指摘する。その結果、「正しい命題」<sup>(17)</sup> になっているはずの洪允杓の「流民の記憶」批判も、直観的なものに留まっていると論じている。<sup>(18)</sup> だが、すぐに見ることになる金時鐘の反論から照らすならば、洪允杓の批判は「正しい命題」と言うにはあまりに定型的なものである。金時鐘の言い方は、どこか組織に対するカムフラージュがあったと思われる。民族的主体性を賛美する歌を歌うことで「流民の記憶」を克服しようとすることは、金時鐘にとってあまりに公式的なものに映ったはずであろうからである。金時鐘は次のように述べている。

私の結論から先に云へば、私たち各自がもっている「流民の記憶」を一掃するためには、そのことのために威丈高であるよりも、まず自己の「流民的記憶」を摘出するうずくまった姿勢の方が先決問題だということだ。「……」「流民的記憶」は抹殺されるべき主題ではなしに、むしろ新しく掘りおこさるべき焦眉の問題だとおもう。この私が非難されるべきは、「流民の記憶」を切り開けなかつたことにあるのであつて、それを引きずっていることにあるのではない。<sup>(19)</sup>

洪允杓との落差は明らかだろう。金時鐘は、「ブルジョワ思想」云々を振りかざし批判を繰り出す、その立場の中にさえ潜む「流民の記憶」に焦点を当てているのである。細見和之が指摘するように、これは「流民の記憶」を正面に据えて、それを「日本的現実」のなかで問おうとする姿勢であった。<sup>(20)</sup> そのためこの金時鐘の反論は、洪允杓だけでなく、村井平七に対しても当てはまるものとなっている。

この反論を本研究の文脈に位置づけるならば、金時鐘のこのスタンスは、小野十三郎の言う「短歌的抒情」批判と明らかに置き換え可能なものとなっている。すなわちこの姿勢には、「祖国朝鮮に捧げるうた」のように、素材が朝鮮的であり朝鮮語で書かれてあつても、作品に表れる「故郷」、あるいはそこでの暮らしや風景の描写にノスタルジーが入り込んでいることに対する批判的まなざしがすでに胚胎している。さらに次の言明は、後に金時鐘が言うことになる、「日本語への報復」と重なり合うものであろう。

私の作品の場合、もともと社会主義リアリズムの出発がないのだ。それでいてなお、「古いものの中へ新しいものを導き入れる」ことよつてのみ、私は自分の社会主義リアリズムの出発がありうるものと信じている。私が現代詩に立ち入っているのは、社会主義リアリズムをひつさげてではない。民

(17) 金時鐘「私の作品の場と『流民の記憶』」、『ヂンダレ』一六号、三頁。

(18) 金時鐘前掲論文、三頁。

(19) 金時鐘前掲論文、五頁。

(20) 細見和之「『ヂンダレ』『カリオン』の詩人群像―へ在日文学」という場のはじまり」、『復刻版ヂンダレ・カリオン解説・鼎談・総目次・索引』、不二出版、二〇〇八年、五一頁。

族的経験を分ちあうために入り込んでいるのが私の実体だ。<sup>(21)</sup>

「古いものの中へ新しいものを導き入れる」は、洪允杓の言葉に引つ掛けての言い方ではあるにせよ、「古いもの」をノスタルジーや抒情と捉えるならば、「新しいもの」とは、それとは異なるもの、後の金時鐘の言葉で言えば「垢じまない抒情」であると読むこともできる。したがってこの時点ですでに「日本語への報復」に匹敵する発想及びその試みが行われていたのである。それこそが金時鐘にとっての「私なりの自己内部斗争」<sup>(22)</sup>であった。だが村井の批判の中で、次のものは金時鐘も同意している。

村井の先の批判に関連する指摘として、作品「富士」が鳥瞰的な発想をもって作られたものだというのがあった。そして、この鳥瞰的な発想においては、対象と語り手は眺める／眺められるという関係しか成立しないが、このことは『地平線』全体の根幹となっていると村井は述べている。<sup>(23)</sup>村井の結論は、このことが金時鐘を許南麒と民衆を結ぶ線を越えてピラミッドの頂点に立つことを妨げているという点にあったにせよ、「鳥瞰的な発想」については『地平線』の作品を見る限り、妥当だと思われる。

そのことを確認するために、再び「富士」に戻るならば、作品の設定として、「私」は自己の「視界」の及ぶ範囲で、踏みじられる花をみている。つまり「私」と「花」の間には、まず物理的な距離がある。また「富士」という形象は、物理的な距離が想像的な距離に転換する過程において立ちはだかる、距離を抱え込んだ巨大な障壁である。この障壁を前にして、詩人の想像力は「富士」の向こう側に「朝鮮」があることを想像し、またわずかにそこで「野生の花」が身を震わせて起き上がるのを透視するのみである。このような物理的な距離を起点にして対象を構築する方法は、前章で見た小野十三郎の「小事件」と類似しており、その影響下にあると言える。また「富士」が発表された一九五五年五月は、朝鮮総聯結成の直後であり、そのためこの時期の金時鐘にとって、「故郷」としての「朝鮮」とは、小野十三郎が『地平線』の序文で言ったように、「朝鮮民主主義人民共和国というみちびきの星」<sup>(24)</sup>が理念的に位置づけられていたのではないかと考えられる。このことが日本と朝鮮の間の距離を物理的なものとして意識させたと思われる。

しかしこの物理的距離は、想像的な距離とも絡み合っているものであり、その際に「朝鮮」「中国」「広島」が呼び出されている。この想像力による飛翔を可能にしているのが、植民地支配や戦争がもたらす惨劇とそこからの回復のイメージとして用いられた「花」という形象であろう。その意味で「花」には、古典的

(21) 金時鐘前掲論文、五―六頁。後に金時鐘は、「日本語への報復」に関して次のように述べている。「ぼくに關する限り、日本語で元手をとらないかぎり絶対日本語を捨てる気にならない。それはとりもなおさず日本人に対する復讐のつもりであるし、復讐というのは敵対関係というんではなく、民族的経験を日本語という広場でわかちあいたいという意味の復讐です。」(金時鐘、鄭仁他「在日朝鮮人と文学―詩誌「チンダレ」「カリオン」他―」、大飼福中編『座談 関西戦後詩史 大阪篇』、ポエトリ―センター、一九七五年、一二〇頁。

(22) 金時鐘前掲論文、四頁。

(23) 以上、村井前掲論文、一六頁。

(24) 小野十三郎「序文」、金時鐘『地平線』(『原野の詩』、立風書房、一九九二年、五八一頁)。

な再生のイメージが充填されている。そのことが想像力において多様な場へと飛翔することを可能にしつつも、「花」という詩的なイメージの構築において、一般化の働きが入り込む結果にもなっている。だが「鳥瞰的発想」という観点から見ると重要なことは、「ふるつ ぶるつ 身をふるわせながら／おきなおるの」が 私には見える」とあるように、私が対象との距離を保ちつつ、眺める立場にあるということであろう。その意味で対象と私の絡み合いが見られない。そしてこの点が『新潟』との大きな差異となってくるのである。

このことは「遠い日」という作品でも同様である。この作品は「蝉」の命の短さに気づいた「私」が「蝉のぬげがら」を葬って歩くとともに、その声を注意深く聞くようになったという展開があつて次のように続く。

限られたこの世に 声すらたてないもの居ることが

気がかりでならなかつた。／

私は まだ やつと二六年を生きぬいたばかりだ。

その私が 啞蟬のいかりを知るまでに

百年もかかったような気がする。

これからさき 何年を経ては

私はこの気もちを みなに知らせることができらう<sup>(25)</sup>。

読まれるように、「啞蟬」は、声すら持たない者たちの「いかり」の形象である。この「啞蟬」という形象に関して四方田犬彦は、金素雲『朝鮮詩集』に収録された韓龍雲の「秘密」との関連を指摘している。韓龍雲「秘密」と金素雲の翻訳の一部を引く。

## 秘密

秘密입니까秘密이라니오 나에게 무슨 비밀이 있었습니까.

나는 당신에게 대하여 비밀을 지키려고 하였읍니다. 秘密은 아속히도 지켜지 아니하였읍니다.

<sup>(25)</sup> 『地平線』、六〇九・一〇頁（部分）。

〔……〕

그리고 마지막 秘密은 하나 있습니다. 그러나 그 秘密은 소리없는 메아리와 같아서 表現할수가 없습니다. (二連及び二連最終行)

### 秘密 (金素雲訳)

秘密ですって——なんの、わたしに秘密なんぞありますものか。

一度は秘密を藏ひ込んでおきました。でもやっぱりわたしには秘密が守れないのです。

〔……〕

それからなほ一つ 最後の秘密があるのですが、さてこればかりは鳴かぬ唾蟬のやうなもので、  
うにも言ひ現はす手だてがありません。(『朝鮮詩集』一七・八頁)

原詩における「秘密」は、「私」の意図に反して自らを暴露してしまうように表現されている。だが金素雲訳では、「わたしには秘密が守れないのです」というように、「私」から「秘密」を明かしてしまう能動的な翻訳になっている。その結果、「秘密」は、「私」に従属・回収させられている<sup>(27)</sup>。

次に第二連最終行であるが、原詩の “소리없는 메아리” (声のない山彦) を、金素雲は「鳴かぬ唾蟬」と改変してしまっている。その結果、메아리 (山彦) が向こう側から帰ってくるという方向性を持つのに対し、「唾蟬」はこちら側から向うへと一八〇度方向を変えている。そのためここでも金素雲は、「秘密」を内面に回収することに成功している<sup>(28)</sup>。つまりこの改変によって「私」の能動性が確保されているのである。

以上のような改訳を踏まえてであろうが、四方田は、金時鐘の「遠い日」において「唾蟬」は、(1)「思いのたけを自由に口にするのでできない者の悲哀と感傷は遠ざけられ、かわって沈黙のうちに強烈に育まれてゆく「いかり」が前面に押し出され」た形象となっており、その結果、金素雲のそれとは意味が反転させられていると分析している<sup>(29)</sup>。さらに、(2)この「唾蟬」に託されているのが、朝鮮人をめぐる歴史と在日朝鮮人の置かれている状況であるとし、それゆえ、(3)詩に現れる「私」は、「他ならぬ「唾蟬」そのもの」であると、四方田は指摘している<sup>(30)</sup>。これらの指摘のうち(1)は妥当である。そして『新濁』

(26) 韓龍雲前掲書、p.224.

(27) 金時鐘訳では、秘密の自動性により忠実な訳となっている。「秘密ですって、秘密だなんて 私になんの秘密などありませんよ。／＼私にたしかに、あなたへの秘密を守ろうとしましたが／＼秘密はつれないまでも、自ら守ろうとはしませんでした。／＼〔……〕」そして最後の秘密が一つあるにはあります。／＼ですがこの秘密は音のない山彦のようなものですので、言い表しようが私にはありません。(『再訳朝鮮詩集』、五・六頁)。

(28) 四方田は「訳と逆に。訳に。」で、金素雲が 메아리 (山彦) を 메미 (蟬) と誤読したのではと述べている。だが四方田は意図的な訳語である可能性も示唆している。金素雲は後に「山彦」と修正している。だが第三章で見たように、四方田と同様、意図的な訳語である可能性は捨てきれない<sup>(29)</sup>と考える。

(29) 四方田「訳とは逆に。訳へ」、二二八頁。

(30) 四方田「訳とは逆に。訳へ」、二二八頁。



でも重要な役割を果たすことになる。「蟬」、「蝻」、「脱け殻」、「唾蟬」といった諸形象の起源をここに求めることもできよう。だが四方田の(2)に関しては妥当であるとはいえ、「唾蟬」に託されているものを限定しすぎている。また指摘の(3)、「私」を「唾蟬」そのものであるとする点は留保が必要である。

先の「富士」の分析を踏まえるならば、(2)は限定しすぎている。というのは、『地平線』の時点では、「中国」や「広島」という名詞に見られるように、インターナショナルに他者と連帯していかうとする志向性が強かったからである。「自序」に現れていた「地平」がすでに多様な場が開かれたイメージを持つている。また「富士」も「遠い日」も、「私」と対象の間には距離が置かれているのだが、そこからすれば四方田が「私」が「他ならぬ「唾蟬」そのもの」だという(3)の分析は誤りである。「遠い日」の最後の二三行、「これからさき 何年が経てば／私はこの気もちを みなに知らせることができたらう」の「この気もち」は、①「唾蟬のいかり」と、②それを知るのは百年かかったような気がする、という二重の解釈が可能であり、どちらかの一方に決定できないことも両者の不一致を示している。村井平七が言うような、眺める／眺められるに立脚する作品は、他にも「生きのびるもの」「南の島」「知識」「斉藤金作の死に」など、多く見られるものである。

とはいえ、「距離は苦痛を食っている」というタイトルを持つ作品が示すように、この距離自体を対象化しようとする作品もすでに存在する。またその際に、距離を空間的にだけでなく、時間的な側面も踏まえて捉えていくことを可能にするような作品も残されている。

## 春

春は 喪の季節です。

蘇る花は きつと

野山に 黒いことでしょう。

雪どけの 谷間は暗く

底いの死体も 黒いはずです。

去年のなりの 黒い死のはずです。

祖国の大地は  
はてない 同胞の血を おし包んで  
今、冬眠のさ中にあります。

この地に 赤以外の 花は望めず  
この地に 禱りの季節は 不必要でしょう。  
春は 炎と燃えて、ヂンダレが息吹きます。

(一、二、九、一〇連)<sup>31</sup>

『地平線』第二部に含まれている「春」という作品である。日本で春を過ごしつつも、その同じ春が朝鮮半島では、「四・三事件」や朝鮮戦争での多くの犠牲のために「喪の季節」であることを、「黒」・「赤」・「血」・「死(体)」・「ヂンダレ」といった語を連関させつつ、示唆的に表現されている。そのため「ヂンダレ」は、その色が血や死者を喚起させる点において、「富士」でみられたような古典的な再生のイメージとは別の形象となっている。とはいうものの『地平線』では、時間的空間的側面を含め、方法的に距離を対象化していくには至っていない。金時鐘は、「私が批判されるべきは、「流民の記憶」を切り開けなかったことにある」と述べているが、そのことは対象との距離が保持され続け、その結果、内面的な領域に踏み込む方法を確認し切れなかったことに起因するものである。またそのことが「鳥瞰的発想」や、ひいては「流民の記憶」という批判を呼んだと考えられるのである。

## 第二節 『日本風土記』—距離の多様な表現

金時鐘は、第二詩集に『日本風土記』(一九五七年一月、国文社)というタイトルを付けた理由として、「日本に住んでいるという事実をややもすると偶然な出来ごとに終わらせやすいぼくらにとつては、どうしてもこれだけの大上段な構えが必要だった。いふなればよくが日本に住むかぎりの、よくに課せられたデー

<sup>31</sup> 『地平線』、六五九―六一頁。

マであるという意味においてだ。」<sup>32</sup>と述べている。これは、①日本にいる理由を、中国やロシアでもありえたが、偶然にここであつたとするので、②日本の風土が思考や生活に及ぼす影響も一時的なもの、あるいは偶発的な作用として低く見積もること、を批判的に捉えようとしたことを意味している。もちろんここには、民族的主体性というアイデンティティを公式的に唱え、そのために日本語による文学活動を抑圧する組織に対する批判も込められていよう。だがそれだけでなく、植民地支配期も含めた歴史的なパースペクティブの中で、今ここにいる理由を偶然的なものではないものとして問い返すために、「日本」自体をまるごと対象として据えていく方法論的な意味合いもそこには込められている。『日本風土記』というタイトルが、『地平線』に比べ焦点が絞られることになつたのも、日本において存在理由を問う方向に問いが設定されたからであろう。その結果、『地平線』では物理的なものとして捉えられがちであつた「距離」も、多様な角度から作品の中で取り上げられることになつていく。以下見ていくように、多様な角度とは、日本と朝鮮の間の空間的・時間的距離、朝鮮半島における南北分断、日本語と朝鮮語、そして在日朝鮮人の立場からの日本と朝鮮半島の関係を問うことである。

距離を多様な角度で表現する契機となつたのは、「海」を詩作のモチーフにしたときだと思われる。その海をモチーフにする作品として「浦戸丸浮揚」があるが、これは『日本風土記』の作品群のなかで三番目に早く発表されたものである（一九五五年六月）。

『地平線』が一九五五年一月に出版されたとき、そこに収められずに『日本風土記』に収録された作品が三つある。「処分法」（一九五四年六月）、「たしかにそういう目がある」（一九五四年九月）、そして「浦戸丸浮揚」である。前節で記述したとおり、金時鐘は一九五四年二月から入院しており、『地平線』が急遽出版されたために、その三つの作品がもれた可能性がある。

朝鮮総聯が民戦に取って代つたこの時期の、金時鐘の思想的な動向については、一九五〇年代の思想的・文学史的・政治史的な総体の中で検討すべき課題ではある。とはいえ最低限確認できることとして、一九五四年に金時鐘は、長谷川龍生、倉橋健一、井上俊夫、富岡多恵子、黒田喜夫、関根弘らと交流を持つとともに、同じ時期に、朝鮮語を母語としない世代に属す鄭仁、梁石日と知り合つている。さらに金時鐘は、「浦戸丸浮揚」発表直後の『チンダレ』一三号（一九五五年一〇月）、「権敬沢の作品について」の中で、壺井繁治の次の言葉を肯定的に引用している。「単語と単語の組み合わせの詩におけるさまざまの現れ方は、要するに現実と現実との関係をどのように掴んでいるかということにかゝってくると思う」<sup>33</sup>。これら

<sup>32</sup>「あとがき」、『日本風土記』、引用は『原野の詩』、五七七頁から。以下同様。

<sup>33</sup>金時鐘「権敬沢の作品について」、『チンダレ』一三号（一九五五年一〇月）、一四頁からの引用。

のことを踏まえるならば、少なくともこの時期には、詩的言語と現実のつながり方に対する、方法論的な意識が芽生えていたと考えられる。その結果、一九五五年六月に発表された「浦戸丸浮揚」がモチーフにした「海」が、「みちびきの星」であった北朝鮮との隔たりを示すこととなり、それにより距離の多様化が生じ始めたといっても、強ち間違いではないと思われる。

この作品で扱われている「浦戸丸」は、一九四〇年六月に創設された帝国船舶が所有していた船である。この船は、一九四四年一〇月、アメリカ第三八任務部隊搭載機によるマニラ空襲を受けて沈没し、そのとき船員七名を含む二〇名が死亡している。

#### 浦戸丸浮揚

人間って

それほど 他愛ないものだったろうか？

たった 十年余りの歳月で

月並に 成仏してやがる。

50メートル そこの海底で

アンコー ヒラメと

仲良しに なり

閉じきれなかった 目玉を

海へビに 喰わしてまで

そんじよそこの エビ類までを

留守になった 頭蓋骨に 住まわせるのだ。

一人ぐらい

まともな 亡霊はいないか？!

堆積した泥を はらいのけ

やっとこさ 引き上げた 船ぐらの奥で  
あぐらを かき  
ぼろけたシャツの 胸をはたきながら  
ニターツと 笑っているようなー。

(一、二、三連)<sup>(34)</sup>

一見、海底という物理的な距離の中に作品が納まっているようにも読める。だが海底に沈み、魚や海蛇に食われ、海老の住まいとなっている「頭蓋骨」は、明らかに視覚によらずに詩人の想像によつて作られた死者のイメージである。そしてこの「頭蓋骨」は、死後、骨となるまでの時間を濃密に漂わせている形象でもある。その意味で「頭蓋骨」は、歴史的な時間を抱え込んだ形象である。その一方で、「頭蓋骨」は「頭蓋骨」でしかなく、それが醸し出す歴史的時間は、想像されるのみである。つまり骨となるまでの事実的な経緯は、全く失われてしまっている。この事後的に語る作品の構造が、距離に時間の様相を与えることになっている。失われた時を語りうる「亡霊」を詩人が探し求めるのも、この事後性もたらす効果としてである。要するに「骨」は、距離を空間的に捉えさせるだけでなく、(歴史的な)時間としても捉え返させる形象となっているのである。また「海」「船」「骨」、さらには「浮」「く」「島」としての「浮島丸」は、『新潟』でも主要なモチーフや形象となっていくことになる。

繰り返せば、先に論じた『地平線』の「富士」(一九五五年五月発表)は、日本と朝鮮の間の空間的距離を扱っていた。それに対してその一ヶ月後に発表された「浦戸丸浮揚」は、日本と朝鮮の間に立ちほだかる「富士」の、背後に広がる「海」の、その底に沈んでいる声の失われた歴史的な対象に焦点を当てることで、距離を時間的に表現することを可能にしている。

この時間性に関して鶴飼哲は、金時鐘の詩には「時間の脱植民地化」という側面があると指摘し、それを「四つの手法、あるいは四つの角度」から見て取ることができるとしている<sup>(35)</sup>。四つの手法とは、第一に「八・一五」という日付の問題、第二に「分断された祖国の時間と日本の時間との齟齬」、第三に短歌的抒情、とりわけ季語にたいする抵抗、そして最後に、ほとんどの作品があたりはまり得るとされる、在日朝鮮人の時間の造形、である<sup>(36)</sup>。鶴飼は第二の手法の例として、『日本風土記』所収の「ぼくがぼくであるとき」を挙げているが、この作品は在日朝鮮人の日本でおかれた立場も繊細に描き出しており、第四の手法にも

<sup>(34)</sup> 『日本風土記』五〇八・九頁(部分)。

<sup>(35)</sup> 鶴飼哲「時間の脱植民地化 金時鐘『化石の夏』を読むために」、『応答する力 来るべき言葉たちへ』、青土社、二〇〇三年、二二八・九頁。

<sup>(36)</sup> 鶴飼前掲論文、二二九・三〇頁。

妥当するものとなっている。

この作品は長篇であり全て引用することはできないが、内容としてはオリンピックへの出場予選のためにサッカー韓国代表が来日し、日本代表と試合をする。朝鮮人の「金君」は、おそらく共産党員の「木場君」と喫茶店でテレビ観戦している。「木場君」は「韓国」嫌いの「北鮮びいき」であり、「金君」も同様の立場であるとの前提のもと日本を応援している。しかし「北鮮派」で「パルゲンイ(赤)」で「金日成」支持の「金君」は、「韓国派」で「白」で「李承晩」の下にある韓国代表選手たちが、対立的立場にあるにもかかわらず「同胞」であることで憂うつになってしまう。

(一体君はどっちなんだい!?)

韓国を勝たすつもりかね?

それとも負かすつもりかね?

ぼくにもわからない。

ただ「朝鮮」が勝ってほしいのだ。

何を言っている!

あれは韓国を代表した

選手団なんだぞ!

李承晩の力の誇示を許すのか!?

もう言うな!

そのことでぼくの頭は今一ぱいなんだ。

その「朝鮮」が探せなくてな!

「……」

君もよく

知ってのとおり

朝鮮には

国が

二つもあって

今日出たのは

その片方なんだ。

いわば

片足で

ボールをけたのだ。

〔……〕

でも歩けるのかい？

なれっこさ。

そのなれっこが

いけないんだね。

きつと。

きつと。

そうかもしれないね。

いい天気だね。<sup>(37)</sup>

(37)『日本風土記』、五三一―四一頁(一部省略)。

『地平線』と『日本風土記』において、在日朝鮮人と朝鮮半島との関係性をこの作品のように描き出したものは、意外と少ない。同様に、南北の分断の現実を正面から取り上げている作品も多いたとはいえない。その理由としては、先の「富士」がそうであったように、日本と朝鮮という二項対立的な思考の枠組みと、北朝鮮を「みちびきの星」としていたことが、詩作に影響を及ぼしていたからだと考えられる。しかし「ぼくがぼくであるとき」では、「朝鮮」が探せなくてな！とあるように、在日朝鮮人と日本と「朝鮮」の関係は、南北分断の現実を踏まえることで重層化されている。その結果として、鵜飼が指摘したように、作品には分断された朝鮮半島の歴史的な時間の推移と、高度経済成長過程に突入している日本の時間、そしてそのはざまに揺れる在日朝鮮人の現在とその歴史性が、齟齬をきたしつつ絡み合っている様が現われることになっている。作品の最後の方で、一行空けて投げ出されたように置かれた「きつと」は、その現

実に「なれっこ」になってしまった自分を対象化するとともに、複雑に纏れ合う今を示唆してもいる。そのためここで問われている「なれっこ」とは、『日本風土記』「あとがき」で言われていた、偶然的に日本に住んでいるという事実だけでなく、五〇年代の状況を踏まえれば、「朝鮮」とは何かを自明のものとしてきた態度に対してでもあることは明らかである。このように作品における時間性は、「日本」・「朝鮮」・「在日」の関係性においてのみならず、「朝鮮」と「在日」の内部にも亀裂をもたらしつつ多元化している。のみならず「ぼくがぼくであるとき」においては、時間性の問題だけでなく、「間違いない」「相違ない」といった意味合いの「きつと」という言葉が、間違いないことを確認させることで現実に慣れさせてしまう働きも問うているようにも読み得る。「きつと」を二回続けることは、念を押す作用もある。しかし念を押すという行為自体は、逆説的に疑惑が潜在していることを示している。また、「きつと」の働きを容認しつつも、全て受け入れるわけではない言葉「そうかもしれないね」が次に置かれているのも、言葉自体の働きを問題にしているためだと考えられる。

要するに「日本」、「朝鮮」、「在日朝鮮人」という三者の関係が重層化することで、距離の捉え方も、単に空間的なものとするだけでは不十分になっているのである。この重層化の結果、時間的な様相が距離にもたらされ、さらに言葉の問題にも行き着いている。では次にこの言葉における距離をさらに分析していきたい。

まずは「除草」という作品を取り上げてみたい。「除草」は、前半部で「螢ヶ池」の周りの「夏草」を「根絶やしにする」ための方法として、「ガソリン」を撒き、火をつけ、「噴射器」で煽るということが語られ、後半部では、その炎が「俺のまつげ」を焦がしてしまう場面が描かれる。

## 除草

鎌

が いるかつて？

めっ そうな！

勢いづいた夏草の茂みは

そんなことで



間にあいやしないのだ。

もつとも労力が省けて

それでいて

衛生的で

根絶やしにする

決定的な方法があるのだ。

まず

ガソリンを敷く。

それに

火を放ち

離れたところから

肩げた噴射器の

ホースを向けてればいい。

火は いつそう

それで誘発する。

×

屋根ごしに

あふられている焔で

かけつけたのだが

彼のホースが

俺のまつげを焦がしてしまった。<sup>(38)</sup>

火で焼き尽くされ、「根絶やしに」される無価値な「夏草」は、引用はしなかったが、大阪の蛍ヶ池周辺の  
のことであることが作品中に示されている。そのことから分かることは、この詩が一九五二年六月に起き

(38) 『日本風土記』、四九一―二頁(部分)。

た吹田・枚方事件を暗に示していることである。というのもこの事件のデモのルートの一つに、蛍ヶ池周辺にあった米軍施設から出発するものがあつたからである。またこの作品は、吹田・枚方事件だけでなく、金時鐘自身が参与し、また目撃した済州島四・三事件において、島民たちを「労力」を省きかつ「衛生的」に殺戮した、焦土化作戦が重ねあわされていると見ても深読みではないだろう。引用はしなかったが、「俺のまつげ」を焦がす者は「ねちゃねちゃガムをかんで」おり、そこから米兵が意識され、そのことも「夏草」の「除去」と、人間の抹殺を結びつけさせる根拠となつている。さらにこの炎によって「俺のまつげ」が焦がされるという部分は、一方で、デモに参加する事で拘束され強制送還されれば、死が待っているという恐怖感と、他方で、生と死を分かつ極限の状況のなかで日本に逃れてきた、金時鐘自身のその経緯が示唆されていると読むこともできよう。つまりこの作品でも、既に述べたように、ある対象に歴史的な出来事を語らせることで距離を時間化し、自己を歴史と結び付ける表現が生み出されているのである。

だがさらにもう一方で、この「除草」という作品は、歴史的な出来事の隠喩であるだけでなく、小野十三郎の方法論に対する批判的な態度であるようにも見える。小野の方法論を象徴する「葦」とは、都会の周辺にあつて、「気候風土の靄のかからない透明さと寂寞が支配しているところ」として発見されたものであり、またその透明さによって風景の中心を照らし出す形象であつたということは前章で述べた。しかしこの風景の他者である「葦」も、植物であるゆえに、「ガソリン」を撒いて「火を放ち」、「噴射器のホースを向け」てその「火」を「誘発」することが、「衛生的」に「根絶やしにする決定的な方法」とならざるをえない。

前章で確認したように、小野の方法論である「静力学」は、観察に徹することで隠蔽されたものを露呈させる利点を持ちつつも、自ら現実には介入しないものであつた。そのためこの方法論は、ある存在や現実を照らし出しはするが、観察者と対象との距離は維持され続ける。しかしこの方法論では、作品「除草」が示唆するように、観察対象とその表現の関係において、対象が圧倒的であれば、それと緊張関係が維持しえなかつたり、あるいは観察される側からの物理的な暴力によって、そのポジションが抹消される可能性に対して無防備となりうる。さらに言語上の問題もあろう。観察される対象が日本語である場合、それを日本語で表現するとき、見る・見られるという関係を成立させることは困難である。すでに確認したように、金時鐘は小野の方法論を組みかえて、積極的に現実に参加していくことを試みていた。その際に宣言されていた「そこで生きることでしかありません」とは、以上の分析とあわせてみるならば、まさに日

本という場において、日本語の内部から、その場や環境を変質させる行為や方法論を發明していくということの意味することになる。

そのように日本語の内部から捉え返そうという行為や方法論が萌芽している作品として「長屋の掟」を挙げることができる。朝鮮人たちが多く住む長屋の住人「コンチおばさん」は、赤ん坊の鼻を齧った「ネズ公」を、どのように「処分」するか隣人たちと検討している。以前行った「火あぶりの刑」はあっけなかつたため、今回は「水ぜめの刑」で「半死半生」にした後、「車輪の刑」に処すことが決定される。

誰か

腹の割れる音を

聞いたことが

あるか!?

日本の

五十一音をもつてしては

とうてい出まい。

当のコンチおばさんが

チマをからげて

逃げ出したほどだ。

数時間後

俺はその刑場を

よぎつたが

なんたる

交通量!

アスファルトに

へばりついたのは

手のひらほどの

白茶けた

皮。

それにしては

これほどの刑罰を

奴らに知らせるでだてが

余りにもなさすぎる。

俺らが

人間であつては！<sup>(39)</sup>

引用は最終連のみであるが、作品はねずみの処分を決定するまでを、ユーモラスに描くものとなっている。またこの「長屋」が猪飼野のことを指しているとすれば、そこは交通量の多い場所という共通点から、「車輪の刑」に処せられるねずみは、在日朝鮮人の隠喩であると見てもよいだろう。そのことを踏まえつつ、まずここで確認しておきたいことは、日本語の「五十一音をもつてはとうてい」出ない、「腹の割れる音」についてである。

金時鐘は、朝鮮語と比較して日本語の音韻は、「あ」や「お」のように澄んだ音だけ基本にした、振幅のあまりない「偏食気味の言葉」であるとし、この明るい音の体系こそが日本人の純潔主義の下地になっているのではないかと論じている。

このようにも明るい音だけをえりすくったかのような日本語の基本母音、この音韻の間口の狭さというのは、いながらにして他の響きを寄せつけない、日本人の内在的な純潔主義の下地ともなっているように私には思えてなりません。<sup>(41)</sup>

「長屋の掟」を発表した時期に、日本語の音韻と純潔主義の結びつきをどれほど意識していたかは明らかではない。しかし少なくとも「腹の割れる音」は、日本語の音韻から排斥される、極めて非日本語的な響きとして対置されているのは確かである。そのため「誰か／腹の割れる音を／聞いたことが／あるか!?!」という箇所は、日本語の音韻が自然なものとして内面化されている者ほど、その異質な音を想像するところが困難であるゆえに、おぞましさを感じさせる。「コンチおばさん」たちが、「車輪の刑」を決定するま

<sup>(39)</sup> 『日本風土記』、四九九・五〇〇頁（最終連）。

<sup>(40)</sup> 金時鐘「私の中の日本と日本語」、『金時鐘の詩もう一つの日本語』、もず工房、二〇〇〇年、一九四頁。

<sup>(41)</sup> 金時鐘前掲書、一九五頁。

で何語で議論していたかは関心を引くところであるが、「当のコンチおばさんが／チマをからげて／逃げ出したほどだ。」とあることからすれば、少なくとも日本語も混じっていたはずだと思われる（とはいえ、朝鮮語ならその音を表現できるかも問題となるうが）。この異質な音が、アスファルトにへばりついた「手のひらほどの／白茶けた／皮」という可視化された死骸として残されていることは、その音の表現不可能性を示すものとして象徴的なものとなっている。

ジャック・デリダによれば、詩とは、文字という身体とイデア的な意味を切り離すことなく、その字義どおりに暗記 (*apprendre par coeur*) したいと欲望させるものである。しかしもう一方で暗記し、書き写すことを欲望させることは、詩が翻訳の欲望へと自らをさらすことであるともされる。このような二重性は、ある一つの言語の固有性のうちとどまり続けても、あるいは余すところなく他言語に翻訳されてしまっても、詩は消滅してしまうものとされることに由来している。その意味で詩は言語と言語の狭間にある。興味深いのは、この言語と言語のはざまにあって、翻訳を求めかつ拒む詩が、全体化も超越化もしない「とても低い所、実に低い所、地面のすぐ側にいるハリネズミ」に喩えられていることである。

ハリネズミは、高速道路のインターチェンジを果敢に横断しようとする。しかし身の危険を察知すると、棘を逆立てその場で身を丸めることで、逆に死（轢死）にさらされてしまう。このようにして「ハリネズミ」は、「高速道路のインターチェンジ」は言語と言語のはざままで、自己を守るべく（固有性）、轢かれるがままに翻訳されるがままになる。デリダによれば、この字義性の保持と翻訳の交錯する地点における「事故なくして詩はない」<sup>(43)</sup>。

このデリダの「ハリネズミ」と金時鐘の「ネズ公」は、轢かれるがままにあるという点で共通している。また轢かれるがままにあることで、その固有性が一度限りのものであり、完全には翻訳不可能である点においても共通している。より重要なことは、固有性を奪う事故＝翻訳とは出来事だということであり、それは一度限りであるからこそ「私」の欲望を掻き立て、暗記し、翻訳するよう「呼びかけて」くるものだということである。「誰か腹の割れる音を聞いたことがあるか」も、この一回限りの出来事がもたらす記憶の欲望を示すものだと思う。そうであるならば金時鐘の「ネズ公」も、詩の形象として位置づけることができよう。そしてこの「ネズ公」が「長屋」に住む在日朝鮮人の隠喩であるとすれば、彼／彼女たちの生も詩として存在するのであり、後の「詩を生きる」という金時鐘の思想に先駆けるものとなっている。とはいえ「腹の割れる音」は、「日本の五十一音」では表現できないものであると説明的に表現されるか、

(43) Jacques Derrida « Che cos'è la poesia? » (italien: *Poesia*, I, novembre 1988), version française : Poésie, no50, 1989 ; repris dans: *Points de suspensions : Entretiens*, Galilée, 1992. (「心を通じて学ばず——詩とはなにか」湯浅博雄・鶴飼哲訳、『総展望フランスの現代詩』、『現代詩手帖』30周年特集版) 一九九〇年六月) 「詩とは何か」, p.296 = 二五四頁。

(43) デリダ前掲論文, p.296 = 二五三頁。

「チマをからげて逃げ出」す「コンチおばさん」の姿や、道路に残された「皮」で視覚化されるかである。この音ならざる音を日本語で表現することは、ほぼ不可能なことであろう。だが「日本語の音韻の間口の狭さ」を批判し、また前章で引用したように「日本語からの解放を得たいと思っている者としては、意識してぎくしゃくした日本語を使うようにしています。」という発言からすれば、「長屋の掟」の表現は金時鐘の言う「日本語への報復」という方法論にまで至っていないと思われる。さらに「長屋の掟」の最終行「俺らが人間であっては！」は、人間と動物の間に境界線を引いており、非言語的な「腹の割れる音」を出す対象との間に距離を生んでしまっている。その意味で「俺ら人間」は、ぎりぎりのところで、日本語の音韻の体系の内に留まっている可能性があるのである。

以上、『日本風土記』において、距離が空間、歴史的時間、朝鮮半島における南北分断、在日朝鮮人の位置、及び言語という多様な角度から捉え返されていたことをみてきた。だが「ぼくがぼくであるために」や「長屋の掟」で現われていたように、『日本風土記』においても「日本」・「朝鮮」・「在日」、あるいは人間と動物、言語と非言語的なものが分離されたままになっていることは、『地平線』と変わらない。それは『日本風土記』のほぼ巻頭の作品である、「政策発表会」に端的に現われている。

#### 政策発表会

カーブを切り

坂を登りつめたところで

まともに

カーッときた。

前方をすかしていた

運転手は

急いで両の腕を交叉させたが

それでも

その端をふんづけにして遠ざかった。

礫かたてたんですよ。

いよいよ前ごみになりながら

運転手はぶつきらぼうに

ことの条理を糺した。

私は相乗りをされて

共産党の政策発表会へ急いでいたが

市電線路に腹ばいになり

首だけをもたげていた

犬の無表情さが

いくら走っても

黒い被写体となって

燃えるような夕日のただ中に横たわっていた<sup>(4)</sup>。

梁石日は、この作品に表れる犬の轢死体と、金時鐘も共産党員として活動した一九五〇年当時の左翼運動を重ね合わせている。その結果、「政治的デモニッシュによって切り捨てられていく下部組織の無残な像」を「犬」から読み込んでいる。それと同時に、「犬」は「身体をおとしめてきた近代の陥穽」に「身体の復権をめざしてきたはずのマルクス主義」がはまることで、「肉体的な存在である民衆」を不在にするものであったとも述べている。<sup>(45)</sup>つまり犬の轢死体に、近代資本主義社会からもマルクス主義運動からも切り捨てられる「民衆の身体」を見て取っているわけである。すでに触れた一九五〇年代の状況を踏まえるならば、非常に重要な指摘となっている。しかしながらこの指摘は読みかえる必要がある。「犬」はむしろ「黒い被写体」として、夕日の中、「私」と異なつたまま横たわるのみであり、そのためにたとえ切り捨てられる立場にあつたとしても、「私」は「犬」と重なり合わないからである。

(4) 『日本風土記』、四八七・八頁。

(45) 梁石日「金時鐘論」、『アジア的身体』、平凡社ライブラリー、一九九九年、一六一頁。

むしろ特筆すべきは、この「犬」も事故にあっているということであり、解説を求めかつ拒むように、「無表情」のまま「黒い被写体」となって、轢く側にいた「私」に付きまとい続けることである。この事後性の構造こそが詩を欲望させるものであるが、そのため梁石日の言う「身体」も単なる不在ではなく、不可視化されると同時に可視化を求めるものとして位置づけるべきものであろう。覆いかぶさるように「私」に迫ってくる「犬」も、「黒い被写体」として、不可視的かつ可視的に表現されており、両義的となっている。そのため『日本風土記』において、「私」と「犬」が重なり合い、そしてそこから帰結する他者と化すことが、方法論として自覚的に用いられることはないと言っていると思う。<sup>(47)</sup> 宮沢剛も、この点に『地平線』『日本風土記』と『新潟』を分かつ表現上の相違があると指摘している。<sup>(48)</sup>

以上、『地平線』と『日本風土記』の持つ表現上の特徴を概観してきた。特に「距離」の現れ方に焦点を当てて検討してきた。小野の「抒情」と「リズム」に対する批判意識が、距離によるものであり、金時鐘との相違もその点に関わっていた。そのため『新潟』においても、この距離がどのように変容していくのかが、大きなポイントになっていく。これを踏まえて『長篇詩集 新潟』の分析に向かいたい。

(47) しかし他者との重なり合いにより近づいている作品として「一万年」がある。「ぐらつとゆれたとき／あの腹が／ぼくの鼻をちっ息させた。／じつとり汗ばんだ／ワンピースの触感に／ぼくは、そうして／身ごもってしまったのだ。「……」ぼくのおやじの またおやじが／おやじを産み／そのまた おやじのおやじが／おやじを産んで／このぼくは、連綿と／太古につらなっている。／その腹の重みに／ぼくは はじめて／席をゆずった。／あまり 体の自由はきかないとみえ／ドスンとしりもちをついたとき／バスは 大揺れにゆれて／炎天下のまっ白い道を／八月六日の どまん中に達していた。」(五六七・八頁)。

(48) 宮沢剛「一九五〇年代(から)の在日朝鮮人文学―はみ出すことと遅れること―」、『文学』、岩波書店、二〇〇四年一一・一二月号、九四頁。





## 第六章 道と変身

### はじめに

これまで、第一に、日本近代詩における「リズム」の受容のあり様、及びそれがもたらす「抒情」への影響を見てきた。第二に、その受容によって形作られた「抒情」をもって金素雲が行った『朝鮮詩集』の翻訳の問題点と、金時鐘訳との差異を論じた。第三に、「抒情」を「リズム」の観点から問題視した、小野十三郎の思想を詳らかにした。そして小野と金時鐘の差異が、前者が〈自然〉との距離を保ちつつ平面的に捉えるのに対し、後者はそこに参入していくこと、それにより過去を現在に接続させようとしていることを指摘した。第四に、『新潟』以前の金時鐘の作品においては、詩人ないし語り手と対象との距離は、空間的にも時間的にも、そして言語的にも縮められることなく保たれていることを論じた。そのように対象と絡み合うことがない点が、これから見ていくように、『新潟』との大きな違いとなっている。

ここまで論じてきた「リズム」と「抒情」という問題構成に照らし合わせて、本章以降、金時鐘『新潟』がどのような独自性を持つのかを見ていきたい。

『新潟』の完成から出版までの経緯については、序章で触れておいた。朝鮮語ではなく日本語での創作が孕む政治性やアイデンティティの問題、植民地期の状況、一九四八年の四・三事件、朝鮮戦争、吹田・枚方事件、帰国事業といった歴史の出来事、そしてそのような歴史との関係において自己が持つべき意志や、もたらされるべき言葉とは何か、このようなことが『新潟』では「ぼく」を中心に高密度で展開される。一八〇頁にも及ぶこの作品については、本研究では出来るだけカヴァする予定ではあるが、全てを汲みつくすことは到底できない。本研究で行われることは、作品全体の象徴でもある〈道〉の思考と、言語及び歴史的状况が自己にもたらす変身と分裂という様相(第六章)、そのような実存の在り様の中で志向される「意志」や、それにともなつて現れる行為の内実、またその意味(第七章)、そしてその結果として、作品全体を通じて追求される歴史、祖国、自己、言葉等の関係性(第八章)を明らかにすることになる。

## 第一節 道と光

『新瀉』の「顔」である第一部「雁木のうた」第一章には、この作品で表現される全てのが現れているといっても過言ではない。金時鐘が日本に来ることになった原因、また日本語で詩をつむぎだすことの必然性、さらに詩人自身が乗り越えるべき問題とは何かが集約的に書き込まれている。その意味で第一部第一章は、『新瀉』で展開されていく内容のプログラムとしての役割も果たしている。とりわけ『新瀉』の主題を象徴的示す形象である「道」、そしてそれに付随する変身というテーマないし方法が、ここで明確に打ち出されている。

作品においてこの「道」は、一方で「私」の固有性を奪い、私ならざるものへ変身させてしまう暴力の象徴として描かれる。他方で、そのような「道」自体を問うことで金時鐘が試みるのは、あるべき道へと詩的に転換することである。そして「道」を変質させるために金時鐘が用いるのが、変身という方法となっている。具体的には「ホラアナゴカイ」「豹」「みみず」といった動物たちへの変身がなされる。また作品全体を通しては、「蛹」「唾蟬」といった小動物や昆虫あるいは「小石」や「化石」といったものに変身することになる。以下論じていくように、それは小動物や昆虫などへの変身が、同時に日本語への変身でもあるような方法であり、それゆえ日本語それ自体を作品の対象として扱うことを可能にする方法となっている。

第一部第一章は、その冒頭からあるべき道が描き出されている。

目に映る

通りを

道と

決めてはならない。

誰知らず

踏まれてできた

筋を

道と

呼ぶべきではない。

海にかかる

橋を

想像しよう。

地底をつらぬく

坑道を

考えよう。

意志と意思とが

かみ合い

天体をもつなく

ロケットの

マッハの空間に

道を

上げよう。

人間の尊厳と

知恵の和が

がちり組みこまれた

歴史にだけ

ぼくらの道は

あけておこう。

そこを通らなければならない。三〇五・七

「道と決めてはならない」と「道と呼ぶべきではない」。この二つの否定はいわば「道」に関する判断停止であり、反省的に問い直すことの呼びかけとなっている。この二つの否定は、視覚に依存する「道」であったり、その存在を疑うことなく受け入れてしまう自然的な態度に対する現象学的な還元ともなっている。

緊密に結びついている二つの否定を、作品に沿ってあえて二つに分節するならば、第一の否定によって視覚依存型の「道」が持つ「光」の問題が詩的に取り上げられ、第二のそれによって、自然的な「道」の持つ非人称性が導く一般化の力と軍事的暴力との結末が見出されることとなる。つまり二つの否定によって示されるのは、「白昼」<sup>三〇九</sup>すなわち光の下にある「道」が、そこから排除するもの（「ぼく」<sup>三〇七</sup>）を、「盲目」<sup>三〇七</sup>「夜」<sup>三〇八</sup>「闇」<sup>三二〇</sup>とあるように、暗さの側に強制的に位置づける境界線となる、という構図である。

まず「誰知らず／踏まれてできた」「筋」＝「道」から見ると、これは「ぼくら」の排除において、一般的な「誰」かによってつくられている。言い換えれば「筋」＝「道」は、一般的で非人称的な「誰」かによって踏みつけられてできた痕跡だということである。しかし一般的な「誰」かといっても、それは中立的な存在者というわけではない。なぜならその「筋」＝「道」は、「軍靴」<sup>三〇七</sup>や大通りを去来する「ジープ」<sup>三〇七</sup>の轍によって跡付けられたものとされているからである。つまり「筋」＝「道」は、人為的であるだけでなく暴力性も帯びており、「ぼくら」と「誰」かの関係を、排他的な権力関係に置き換える境界線の機能を果たすものとして表現されているのである。梁石日がその「金時鐘論」で、「金時鐘の詩はのっけから〈道〉の自然性・擬態を拒絶したところからはじまっている。」<sup>(1)</sup>と指摘するように、一見自然に在る道を「道」と名付けることが拒否されるのは、「道」という観念がそのような排他性を持つとみなされているからである。

高村光太郎は、よく知られているように、戦争末期には『大いなる日に』（昭和一七（一九四二）年）のような体制翼賛的な詩を多く書いた。その高村が三〇歳のときに作ったものに、「さびしきみち」という初期の作品がある。

かぎりなくさびしけれども／われは／すぎこしみちをすてて／まことにこよなきちからのみちをすてて／いまだしらざるつちをふみ／かなしくもすすむなり／「……」／みしらぬわれのかなしく／あたらしきみちはしろみわたれり／さびしきはひとのよのことにして／かなしきはたましひのふるさと／こころよわがこころよ／ものおちするわがこころよ／おのれのすがたこそずあいちなれ／さびしさにわうごんのひびきをきき／かなしさにあまきもつやくのほひをあぢはへかし／そはわがこころのちちははにして／またわがこころのちらのいづみなれば（一連（部分）、三連<sup>(2)</sup>）

## 註

(1) 梁石日『アジア的身体』平凡社、一九九九年、一八四頁。

(2) 高村光太郎「さびしきみち」、『道程』抒情詩社、大正三（一九一四）年、引用は『日本の詩歌』10、中央公論社、昭和四二（一九六七）年、四二―四頁から。圈点原文。

すでに第二章で言及したように、「子供時代」や「故郷」といった、明治二〇～三〇年代の抒情詩の題材は、過去を回復不能な対象と措定することで、悔恨や願望といった詠嘆的な調子を作品に与えることとなった。しかしもう一方で、その諦めのポーズが体制的イデオロギーを受け入れる素地となり、その結果、失われたものを埋め合わせる対象として「清」や「朝鮮」を位置づけることとなった。さびしき、かなしさを「こころのちからのいづみ」だとし、その力によって「あたらしきみち」を「かなしくもすすむ」という高村の作品は、その喪失感と「未知の空間への脱出」（十川信介）という両側面を兼ね備えた典型的な作品となっている。その同じ高村の「道程」や北原白秋作詞の「この道」の「道」が、自然性を纏いつつ行き着いた先を想起すべきだろう。しかし「光」の問題を見なければ、「道」についての考察は不十分である。

「筋」の上を「軍靴」や「ジープ」が通っているわけだが、そのような軍事力の象徴としての「道」は、光とともにもたらされている（「千万燭光の／アーク灯をかざし／白昼夢は／西から／海をわたって／軍艦でやってきた」<sup>三三三</sup>）。そのため「道」が形成する境界線は、「誰」かと「ぼくら」に対応するように、視覚／盲目、昼／夜、言い換えれば光と闇の二項対立を作品中で形成している。だが、圧倒的な力関係の違いゆえに光が闇を生むのであり、その反対ではない。その力関係の違いから「誰」かと「ぼくら」も分かれたるのであれば、光は境界線としての機能も果たすことになる。このことから「光」とは「筋」＝「道」でもあり、したがって境界線として機能する「道」は、対立項を生成させ、階層化する光の暴力として描かれていることがわかる。

この「光」の位置付けが重要なのは、闇の側にいる者を徐々に変身させていくからである。

ホラアナゴカイのように

這いつくばり

手の触覚だけを

目にかえてきた

盲目の日日のなかで

いつも

あふれていたものは

海を越えてきた

「ホラアナゴカイ」のように闇の中を動く姿には、植民地支配のさ中、皇国少年として現実に盲目であった自己と、一九四八年四・三事件の時にパルチザンとして活動した自己が二重に重ねられていると思われる。その意味で「ホラアナゴカイ」は、精神的な盲目状態と、実際の活動の具体的状況を表現しているよう。そこから「夜」や「闇」も単なる対比的な表現として選ばれているだけでなく、現実に経験した数々の夜でもある。鄭仁は、金時鐘が「アパッチ」族に加わり、旧大阪造兵廠に暗闇のなか鉄塊を掘り出しに行ったことに関して、興味深いコメントを残している。

多分ぐるぐるとした闇の中をいたずらに徘徊すること、その徒労と緊張の時間こそが、金時鐘の生の感覚であったのかもしれない。自明の事をあえて言えば、そうした生活のありようすべてが、金時鐘の詩の世界に収斂されていったと<sup>③</sup>いっていいだろう。

今論じている第一部第一章に照らしただけでも、含蓄に富むコメントだと思われる。そのような「徒労と緊張」をもたらす闇の中での変身は、否定的なニュアンスを帯びるだけでなく、「道」を必要としない者の自由のイメージとも繋がっているからである。

うなだれる

白昼の闊歩より

跳梁を秘めた

原野の

夜の

徘徊を選ぼう！

捕われた

国のなかで

捕えたものを

③ 鄭仁「金時鐘と『ヂンダレ』」、『文学学校』一九七九年八・九月号（二七四号）、一一三頁。

捕えるのだ。

闇に

青白く

眼光を燃やし

豹変する

豹へのイメージに

爪を研いだ。

通路を無視したものにとつて

世界は

なんと

自由であつたことか！ 三〇九・一〇

「夜の徘徊」「通路の無視」は、「ホラアナゴカイ」のような弱々しい変身から、敵に力強く襲いかかる「豹」へと変貌させるイメージを自己に与えている。闇中での変身は、このように弱々しいものから力強いものまで振幅を持つものであるが、触覚を鋭くさせる点で共通している。それは触覚を鋭くさせることで自由の感覚を身体的に感じ取ること、他人のものとなった「故郷」を「処女地のように」生きられたものとして感じとるためである。この身体的な感覚は、次章で論じるように、『新瀉』においては、重要な役割を果たすことになるものである。その触覚に関連して灌克則は、「ホラアナゴカイのように／這いつくばり／手の触覚を……」を踏まえ次のように述べている。

まさしく手の触覚で触れる風景はすべておなじものにちがいない。それはまったく個人の触覚であり、個人の触覚であるが故に他の個人の触覚をも代弁してしまうはずなのだ。<sup>(4)</sup>

触覚は、意味の生成あるいは認識の作用が起る原初的な状態に立ち返らせる点で、自己と他者を等しくする、ということであろう。先の鄭仁のコメントを一步深めた感のある主張となっている。しかし触覚による情報も、身につけた感性のあり様や、言語による表現によって認識や意味の生成が拘束されるのであ

(4) 灌克則「幻の密航者」、『文学学校』一九七九年八月号（二七四号）、五六頁。



れば、純粹に私的な触知を抽出することは困難であると考え。むしろ瀧の主張は、触覚さえも、感性の秩序や言語による表現可能性によつて規制され均されてしまつた結果だというように、彼の意図を裏返した形で受け取るべきだろう。金時鐘も大地を「処女地」のように感じつつも、純粹な触知は困難であることに気付いていたと思われるからだ。

漆黒の闇にもまして

漂白された夜の

果ては

きわめもつかぬものなのだ。

かまぼこ型の

兵舎が交叉する

かげりのなかで

はじめて知つた

故郷の地肌よ

においよ

味よ。

通路の

見境いをもたないものが

はまつた通路の

舗装の固さに

あげた悲鳴よ。

眼底に散つた

火花の

色よ。

豹は

むける牙ももたぬまま

手脚をもがれて

這いつくばった。

生涯をかけて

あの明るさを

ぼくは忘れられるだろうか?! 三三三・四

諸対立の基礎である光と闇の関係は、静態的に安定しているわけではない。「漆黒の闇にもまして／漂白された夜の／果ては／きわめもつかぬものなのだ。」という表現に見られるように、暴力的にもたらされる「光」は、光／闇の基礎的対立を無化するかのようになり、それを自らの内に取り込んでいく。つまり光の外部としての闇は、内部化された外部でもありえ、内と外の関係にも階層的な秩序は侵入しているのである。「故郷」の「地肌」「におい」「味」が、交叉する「兵舎」のすきまに生じる「かげり」においてのみ知りうるのも、闇が光にほぼ呑み込まれているためである。「通路の／見境いをもたないもの」が、結局のところ既存の通路にはまってしまうのも同様の事態からである。外部をも包摂しつつ諸対立項を階層的秩序として構築するその光は、作品において「太陽」<sup>三五</sup>という超越的シニフィアンによって頂点に至っている。そこから「光」は、「太陽」というシニフィアンの下に、諸対立の境界線となる「道」を次々に生成させ階層付けることで、結果的に道＝境界に厚みを与え固く補強するのだと言える。補強される「道」のその強度は、「悲鳴」をあげさせ、眼底に「火花」を散らせるほど硬いものとされている。これが意味するのは、その厚い「舗装」に遮られる限り、瀧の主張とは異なり、触覚も純粋な知覚とはならないという事であろう。

だが、純粋な触覚を困難にする光・道の強固な結びつきに対して、金時鐘が描くのは、全身が触覚であるような、また盲目でもある「みみず」という形象である。

彼らは

いつも

生身のまま

人間を変える。

すつかり

毒気をさらした

アラジンのランプで

ぼくはどうとう

みみずになった。

明かりへの

おののきは

太陽まで

いみきらう

日陰者に作りかえたのだ。

それ以来

ぼくは

道をもたない。

しつらえてある

道の

一切を

ぼくは信じない。三二四・六

「光」を受けて、「ぼく」は盲目な「みみず」に変身している。光／闇の対立は、人間／動物という恣意的な区別に対応しており、それに基づく変身は、その暴力性故に「ぼく」の固有性を奪うものとなっている。そのためこの人間と動物の区別は、存在者に内在的な特徴によるものではなく、他者との遭遇を通じた比較によって生まれた、消極的差異による示差的な関係性に基づくものである。つまり人間とは、動物ではないものとしての記号的存在「人間」なのであり、その本質や価値の内在をアプリアリに前提しているわけではない。むしろあえて言えば、記号としての「人間」は、「道」以前には存在しない。「規制しうるわけではない。むしろあえて言えば、記号としての「人間」は、「道」以前には存在しない。「規制しうる通路はあっても／その規制からはみでる／人間はありえない。」<sup>三〇九</sup>したがって固有性を奪う「光」の暴力は、非人称的な記号化の力を振るうものであり、そこから「道」・「光」は、示差的な体系としての

言語のメタファーとして読むこともできる。

しかし「動物」の側にある「みみず」に、「人間」と全く同様の事態が起きているとは言い難い。「ぼく」は、「道」「光」によって小動物の側に分類され、「みみず」として刻印される。この時の「みみず」は、みみずではないもの（「人間」）との関係においてそれ自身であるのだから、固有性を剥奪された記号的存在となっている。これは先ほどの「人間」と同様の事態である。しかし他方で、「みみず」への変身は、その盲目性と先ほどの「道」の拒否とが相まって、「道」と「光」が引く境界線を無化してしまう可能性を、換言すれば「道」に従わない横断可能性をも得ることになる。だからこそ「みみず」は「道を持たない」とされるのである。そのため「道を持たない」「みみず」は、「変態への可能性を秘めた、つねになにもかになる手前の未然的なイメージ<sup>⑤</sup>」として、言語の内部に所属すると同時に、その外部にはみだしてしまう言語的存在として位置づけうるものとなる。つまり「みみず」は、日本語ではない「日本語」として、その境界に位置するのである。

滝本明も言語論の観点から『新潟』を読んでいる。滝本は、「故郷の地肌」が「内なる朝鮮語」であり、その上に覆う「地層の厚み」を「日本語」だという想定のもと、次のように論じている。

精神の形成期である幼少期に被った、日本帝国主義の「同化」思想からの苦い脱皮。日本語に呪縛された内なる母国語への回帰は、その精神の殻たる日本語を擬態としてとらえなければはたせないものであった。<sup>⑦</sup>

滝本が言おうとしていることは明確なのだが、図式化されすぎた論理になっている。「内なる母国語」という言い方は、「故郷の地肌」というイメージとの絡みから、植民地支配期に身につけさせられた日本語の内側に覆われたもの、という印象を与える。だが皇国少年であった金時鐘にとって、滝本の図式に則れば、「内なる母国語」とは「日本語」のことでもある。つまり金時鐘にとって「母国語」とは、図式的に言えば朝鮮語と日本語のことであり、またそれを「母語」と言い換えたとしても大きく変わるものではないだろう。その意味で内も外もない。そのため金時鐘の「日本語」を「擬態」と捉えるという点は同意できるものの、その「擬態」の背後に真なるものや、自然に身につけたものとしての「朝鮮語」を想定するならば誤りとなる。むしろ「擬態」としての「日本語」が、他ならぬ日本語と重なり合ってしまう危機が、

⑤「金時鐘詩集『新潟論—和解の政治学—』によせて、『現代思想』、二〇〇〇年一月号（第二八卷一三号）、二二三頁。

⑥滝本明「意味と不在の国境で—金時鐘における長編詩の構造」、『文学学校』一九七九年八・九月号（二七四号）、七八頁。

⑦滝本前掲論文、七五頁。

『新鴻』の詩句に刻み込まれている。予め言っておくならば、「なにものかになる手前の未然的なイメージ」としての「みみず」は、未然的であるゆえに「道」の規制力を無化する可能性と、逆に環境に適応してしまふ危険性を同時に持つことになるのである。また、見逃してならないのは、記号としての「みみず」の体ごと地層を掘る身体的なイメージから喚起されるように、「擬態」としての日本語は、「擬態」としての自己でもあるという点である。「みみず」が自己の「復活」<sup>三二八</sup>をかけて「環形運動」を開始するのは、「擬態」としての「日本語」の問題が、「擬態」としての自己に関わるからである。

アーク灯に

おびえ

地層の厚みに

泣いた

宿命の緯度を

ぼくは

この国で越えるのだ。

自己呪縛の

綱のはしがたれている

原点を求めて

貧毛質の胴体に血をにじませ

体ごと

光感細胞の抹殺をかけた

環形運動を

開始した。三二八・九

「環形運動」とは、さしあたり「光感細胞」を「抹殺」することによって、非人称的記号として刻印してくる「光」による強制的な変身から、意志的で自在なそれへ転換する試みを指すものである。「みみず」の「環形運動」とはその転換のイメージであり、それが掘り進んだ穴・跡はその行為の痕跡となろう。「宿命の緯度」と

は三八度線のことであろうが、それを越えるための行為は作品全体を通して行われるものであるため、「光感細胞の抹殺をかけた／環形運動を／開始した」は、転換のプログラムの開始を明確に告知知らせるものとなっている。

そしてこの転換のプログラムは、これまで見てきた「道」とは、別様の「道」を見出す試みとなるものである。それは本章のはじめに引用したような、海、地底、宇宙空間という場における〈道〉の追求である。すなわち陸から海にかかる橋を介して他なる陸へ、地表から地底をつらぬく坑道を介して他なる地表へ、そして天体から道としてのロケットを通じて他なる天体へ至ろうとする途方もない道の思考もここから開始される。宮沢剛は、『新潟』の冒頭に表れる「坑道」が「筋」を変質したものであり、それゆえにこの冒頭は「変身・飛躍の詩学」として読めると指摘している。その詩学は、作品に則れば、「意志」と「意思」の「かみ合い」と、「人間の尊厳と／知恵の輪」が組み込まれた「歴史」を根拠として、構想されるものである。そのような道こそが、金時鐘にとつての「ぼくらの道」と言われるものである。

「宿命の緯度」を越えるための「みみず」の「環形運動」は、間違いなくこの「ぼくらの道」＝〈道〉につながるものであり、「坑道」や「橋」と重なり合うものとなっている。その意味で「みみず」の「環形運動」とは〈道〉の弱々しい提喻とも言え、〈道〉の第二のイメージとなるものである。本研究においてもこのイメージを新たな〈道〉の指標にしたい。また便宜上、制度的な道を「道」と表記し、新たな道を〈道〉として以下表記する。

このプログラムを踏まえ、次節以降、この未然的なイメージである「みみず」が持つ『新潟』の道行き  
の困難を、滝本のいう「擬態」という発想を参照しつつ、分析していききたい。それにより次章で論じる  
ことになる、金時鐘が模索する「意志」とは何かが明確になるからである。

## 第二節 擬態としての「日本語」と「擬態」としての自己の交差―分裂する自己

前節で「擬態」としての「日本語」が、「擬態」としての自己とが絡み合っていることを指摘しておいた。  
本節では、そのことが作品においてどのように描かれているかを見ていきたい。二つの「擬態」の交差が  
前面に現われている箇所として、『新潟』第一部第二章をとり上げたい。冒頭部分を引用する。

③ 宮沢前掲論文、一九七頁。

おそらく  
故人は  
子息に  
これだけを  
残したのであるうような  
ロクロに  
ゆわえられて  
小指ほどの  
真鍮棒が  
くねる。  
信管の  
ネジを切りながら  
その異様な  
細さに  
すっかりへたった  
つんつるんの  
指先が  
指であることを  
忘れてしまう。  
感触のない  
思考は  
そこひの  
角膜に似て  
昼夜の  
明暗をさぐる程度の

映像を

うかがうのである。

これが

親子爆弾の

子爆弾

の

信管の

ネジ

で

あ

る。三九二

作品におけるこの部分の状況設定としては、「小松製作所」<sup>三三</sup>からの孫請けの仕事をする、親の代からネジの製作に従事している在日朝鮮人の家庭である。そのネジは朝鮮戦争で使用される爆弾の一部となるものである。しかしネジが爆弾に変わるという想像力は、生活に追われることで薄らぎ、働かなくなっている。この箇所は現実の在日朝鮮人の置かれた生活状況を活写したものとだけ読まれることがある<sup>㉑</sup>が、それに留まらない内容を含んでいる。

「ネジ」となる「小指」のような「真鍮棒」と、「指であることを忘れてしまう」ほど「へたった」「つんつるんの指先」とがここでは換喩的な関係で結びれている。また指と真鍮棒とを区別し得えなくなった「感触のない思考」は、「角膜」のように表層に浮き上がることで、思考が角膜のように、角膜が思考のようになり、それが指のようなネジ、ネジのような指の戯れの中に紛れ込んでいる。その結果、これら一連の表現において「真鍮棒」・「つんつるんの指先」・「角膜」・「思考」が表層において絡み合い、無秩序に戯れている。そのため「ネジ」は、身体的であると同時に精神的なものとして切り出されるものとなっている。その上さらに、「これが／親子爆弾の／子爆弾の／信管の／ネジ／で／あ／る。」という詩句によって、子爆弾の最小単位であろう「ネジ」が、日本語の音「で／あ／る」と視覚的なイメージによって重ね合わされ、「ネジ」は言語とも隠喩的に関係を結んでいる。ここから身体的でもあり精神的でもある「ネ

㉑ 例えば松原新一・磯田光一・秋山駿『戦後日本文学史・年表』講談社、一九七九年、一五九頁。



「ネジ」は、削られ形を整えられうる可塑的な言語でもあると解釈しうるものとなっている。そのため身体的精神的であった「ネジ」は、生活を支える貨幣と交換されるだけでなく、言語としても交換されるものとなっている。ただしこの交換は、交換不可能性を経験することなしには成立しないものである。なぜなら「ネジ」は、「規格外れ」でもありうるからである（「ネジ」製作の、「百の単位を／往復したころ／万の位をかけて／規格外れが／戻ってきた。」<sup>三三六</sup>）。「規格外れ」の「ネジ」は、右に述べたことから、日本語の「規格外れ」としての「日本語」の隠喩となっている。そして「規格外れ」の「日本語」が「擬態」としてのそれであれば、その交換は「日本語」と日本語の間でなされるものであろう。

新たに作られる「日本語」が「規格外れ」となるのは、百の位が万の位に変換されてしまうように、それが計算不可能で異常な日本語だからである。ここに正常／異常という基準が入り込んでいることは見えやすいことだが、重要なことは基準の制定と判定をする側に「ぼく」が関与していないことである。これは「道」の形成と同様の事態と言え、日本語における正常／異常という基準が恣意的であるだけでなく、優位／劣位といった植民地的な位階関係もそこに入り込んでいる。<sup>⑩</sup>このことは、「ポルトガル人の鞭に／立ちすくむ／ゴム採取人。」<sup>三三九</sup>という詩句によって間接的に表現されている。守中高明は、マイノリティがマジョリティーの言語を用いて生み出す「マイナー文学」を、「差異が軋み合い、ざわめき合っているような言語の原初的エレメント」を切り開くものだとする。<sup>⑪</sup>そして金時鐘の詩をそのようなマイナー文学の一つに位置づけている。ここまで論じた「みみず」や「ネジ」についての論述は、守中の指摘と響きあうものを確かに持っている。だが基準の制定に「ぼく」が関わっていない状況を考察しなければ、そのような指摘は、言語の戯れを楽観的に指摘するに留まると思われる。この関与することの不可能性は、繰り返し返せば「ぼく」が「闇」の側に位置づけられることが重要な前提となっている。この光と闇の基礎的対立に、先に見た思考のオートマティスムとでも言うべき「感触のない思考」が重ねられることで、関与の不可能性が確立する。以後、思考のオートマティスムを、光と闇という対立の、その成立の根源に遡ることなく、そこに安住し内面化することとして用いたい。作品においても、この対立に「ぼく」がなれてしまうことで（「習癖」）、「擬態」としての自己が自己そのものと化してしまう危機が描かれ始める。

#### 光感細胞を

切りとったところで

⑩ 金時鐘、金達寿、安岡章太郎「文学と民族」『文芸』、一九七一年五月号、河出書房）で安岡は、金史良の日本語を「不完全な日本語」だとし、作家にとって「言葉は完全なものでなければならぬ」と述べているが、それもやはりこの恣意性に盲目的な発言と言えよう。

⑪ 守中高明『脱構築』岩波書店、一九九九年、五四頁。

なが年の習癖を

どうしようというのだ!?

第一

太陽の所在を

知るすべがない。 三三四・五

「なが年の習癖」とは、一方で盲目的に子爆弾の「ネジ」を作り続けてきた生活を指している。さらにこの生活は、「太陽の所在を／知るすべがない」とあるように、闇の側で営まれてきた生のことであることもわかる。夜の中で生きることになった者にとって、「光感細胞」を抹殺することは本来意味をなさないものである。だがそれをあえて遂行していくために、金時鐘は新たな「意志」を模索することになる。しかしそれに先立ちここで押さえておくべきことは、この思考のオートマティズムが「擬態」としての自己を二重に分裂させていくことである。

ぼくが

げんりのびたころ

あいつは

きまって

身じまいをただし

ぼくを

抜け出る。 三三五

ここではじめて現れる「あいつ」と「ぼく」の分裂的な関係は、『新潟』全体を通して維持され続けるものである。あらかじめ述べておくならば、「あいつ」は民族解放闘争に主体的に関わっていく者として位置付けられている。だが「あいつ」の民族闘争への関わりは、身体的な実感を捨象した、抽象的で教条的ともいえる理念に基づくものとなっており、逆説的に光／闇の対立に則ったものとなっている。つまりその対立を前提に民族解放の理念を掲げているのであり、その意味で思考のオートマティズムを民族解放闘

争の側から徹底した存在として「あいつ」がいる。

「ぼくが／げんなりのびたころ」とは、作業の疲労により、先ほど論じた「ネジ」「真鍮棒」「指」「思考」の表層における戯れが極限に達した状態を示していると考えられる。であるならば「あいつ」の活動は、思考が感觸のないまま自動的に動き出すときに始まっている。そのため「あいつ」は、「ぼく」が制御できるものとはならない。その上、「あいつ」の民族主義的な傾向が、光／闇という対立に則ったものであるならば、その立場は、自主的なものというよりも強いられたものとならざるを得ない。そのような自己  
|| 「あいつ」を、第一の「擬態」としての自己としておきたい。

ところで日本語に属しきらない「日本語」としての「ネジ」は、その性質において「みみず」と連関するのだが、この「ネジ」|| 「みみず」が形成する交換可能性には、あるアポリアが存在する。一方で「ぼく」が、正しい日本語と正常な交換に成功することは、「みみず」という内外的でもあり外的でもある「日本語」を、正常な制度内で流通する非人称的な記号へと変質させることで、その特異性を抑圧するように働いてしまう。他方で「ぼく」の「日本語」が、異常のまま他者に認識され続けることは、正常な日本語という観念を補強するように機能する。つまり交換という制度は、その交換不可能性も含め、日本語の同一性とその正常性を強めていくのである。この「みみず」が交換可能な日本語として日本語自体になれあうことのアポリアは、作品において「蛭」に変身してしまいう危険性として描かれている。

待て。

これはどう見ても

沼だ。

ぼくの

みみずからの

脱皮は

蛭への

変身かも知れんのだ！

ぬかるむ

湿気のなかで

這いずりまわる  
ものがある！  
いる。  
いる。  
出る。出る。  
壁といわず  
天井といわず  
黒光る  
蛭が  
いる！  
近眼鏡の  
おぼつかない  
視力に  
全身  
蛭と化して  
たかられている  
俺  
が  
いる！  
これはたまらん！  
猛烈な  
衝撃に  
もんどりうって  
投げだされた  
鼻先が  
さかしまに

太陽の黒点へ  
つつこんだ！  
夜っぴいて  
ぼくの眠りを  
むしりとった  
あいつが  
臆面もなく  
けしかけた女を  
ともない  
ぼくの棲息地を  
襲ったのだ！ 三〇・二

たたみ掛けるような「いる」や「出る」、そして「蛭が／＼いる」と「俺／＼がいる」という対句的表現によって、「俺」の内側から「蛭」がはい出してくるイメージが浮かび上がっている。ここでの「蛭」とは、思考のオートマティスムが働くことで日本語という「沼」に沈み込んだ「みみず」の、その固有性が剥奪され非人称化した動物の謂いである。その点において「蛭」は、すでに述べた「光」としての「昼」でもあり、「蛭」と「昼」は音のみならず機能的にも連携している。換言すれば「蛭」とは、固有名詞から普通名詞へ移行させることで異質な「日本語」を抑制し、日本語を強固にする交換システムの形象なのである。そしてこの交換が機能するからこそ、「ネジ」や「指」や「思考」が感觸のないままに表層的に戯れだし（なぜなら非人称化するから）、「ぼく」を「沼」に引きずり込むことになるのである。このアポリアがある限り、「みみず」は常に「蛭」へ変身する危険にさらされている。このような自己Ⅱ「ぼく」を、第二の「擬態」としての自己としておきたい。要するに第一の「擬態」としての自己も、第二のそれも闇の側に基本的に属しつつも、前者が光に対抗的であるのに対し、後者は交換のシステムの中でアイデンティティの獲得と喪失のはざまにある。「みみず」と「蛭」の関係に象徴される、「擬態」としての「日本語」が絡まりあうのは、この第二の「擬態」としての自己である。

反対にこの第二の「擬態」が抱えるアポリアは、第一の「擬態」としての自己にとって許容できるもの

とはなっていない。「あいつ」は、光／闇の明確な区分の中にありつつも対抗的であるために、「日本語」／日本語のはざまにあることは、立場上ありえないからである。そのために「あいつ」は仲間を引き連れて、朝鮮戦争反対の名目のもと、「ぼくの棲息地」を襲うのである。その襲撃により、知るすべのなかった「太陽の所在」が一気に明るみになることも、「あいつ」が依拠するともに対抗するものが何かを象徴的に現わすこととなっていく。また襲われる「ぼく」が、割れた／メガネから「蛭」をこぼしながら「オレア——ヤメヤア——／チョウセン／ヤメヤア——！」<sup>三三四</sup>と叫ぶ姿は、第二の「擬態」の危うさを象徴的に示す言葉となっていく。まさにこの点において「擬態」としての「日本語」は、日本語と適合的なものとして、第二の「擬態」としての自己のアイデンティティを脅かしてしまうのである。このように「擬態」としての「日本語」は、第二の「擬態」としての自己と絡み合うことになる。したがって先の守中の指摘はこのアポリアを問うてこそ内実を伴うものとなるだろう。

### 第三節 「擬態」としての自己と朝鮮語の関係

前節において、第二の「擬態」としての自己が、「擬態」としての「日本語」と絡み合っていることを指摘しておいた。本節では、その同じ自己が、日本語だけでなく、朝鮮語と持つ関係について見ておきたい。そしてそのことが、「正真の親愛なる同胞」とそれ以外を分ける基準となっていることを論じていきたい。「擬態」としての自己と朝鮮語との関係は、『新潟』第三部第二章の中で描き出されている。この章は、『原野の詩』所収の年譜によるならば、発表当初「種族検定」というタイトルであった。このようなタイトルの詩が発表された時代的背景としては、序章と五章で述べたように、一九五五年の朝鮮総聯結成後、日本語で書かれた詩や小説を掲載する『チンダレ』に対する批判が始まり、停刊させられるという事実があった。金時鐘は、『チンダレ』以後、『カリオン』という新たな雑誌を梁石日、鄭仁とともに創刊させている。「種族検定」は『カリオン』創刊号（一九五九年）に発表された（『カリオン』も三号で停刊に追い込まれている）。

作品の内容としては、日本の公安ないし刑事（「犬」<sup>四三七</sup>）に尾行される「俺」が、在日朝鮮人の密集地域に「彼」を引き込むことで同胞たちに捕らえさせ、立場を逆転させる。だが「俺」は、朝鮮語の運用

<sup>②</sup>この場面は金時鐘の経験に基づいている。金時鐘は組織のオルグとして、実際に爆弾の一部となる「ネジ」を作る在日朝鮮人の家庭に行き、やめるよう説得している。「今日が最後だ。私欲のために流される同胞の血の報いがどんなものであるかを考えろ！ 飢えがなんだ！ 金がなんだ！ 同胞殺数に手を貸して何のお前が朝鮮人だ！」／「……」／兄の不機嫌な硬直に、ますますちぢこまるいたいけな同志、定時制高校生Hの肩をそとこづいて、つとめて平静に、腰のあたりに老いた視線をやり過ごしながら、ぬめる沼地を私は裏路地へと出た。連絡員は忠実に待っていた。朝鮮戦争は今を盛りの、二周年記念が明日だった。私は首を横に振り、レポは走り去った。間もなく血祭りが始まる。青年行動隊の荒々しい怒りが爆発する。原罪に耐えて、こみくる嗚咽を噛み殺すHのうづくまりが、打ちのめされたむく犬のくねりのように這いつくばって見える。

老母は、／「殺せえ！ 殺せえ！」／と叫んだ。放心した彼は、割られたメガネを拾いもせず、／「俺はヤメヤ、ヤメヤ、おつかあー！ チョウセンやめやああ……！！」／よたよたと母のへたっている地面にくずおれた。」（『在日』のはざままで、『二二六・七頁』）。

能力において「純度の共和国公民になりきって」<sup>四三</sup>いないために同じく同胞からスパイ扱いを受け、「犬」と同様の立場に陥ってしまう。作品はそれだけでなく、同胞に打ちのめされることで、「俺」の四・三事件の記憶と思われるシーンが現れたりしており、歴史的な出来事が重層化しているが、基本的に民族性とは何かを問いかける内容となっている。本研究の文脈からすればこの箇所は、「擬態」としての自己が自己そのものとなってしまふことを如実に示す、非常に示唆的な場所となっている。

金時鐘は『新潟』を通して、一人称の「俺」と「ぼく」を使い分けている。第二の「擬態」としての自己を指す場合には、例外はありつつも基本的に「ぼく」が用いられる。それに対して「俺」は、第一の「擬態」である「あいつ」の立場を「ぼく」が体現しようとする場合に使用されている。とはいえ「あいつ」と「ぼく」は完全に重なり合うことがないため、「俺」はいわば「擬態」の「擬態」とも言える人称となっている。

その「俺」は冒頭で、刑事である「彼」との関係が対決に向けて決定的となったとき、「犬」ではないことを自らに証するために「四肢獣」に変身している。

角をまがることで

彼と俺との関係は決定的なものとなった。

ふた停留所も先に

バスを捨てたのも

かぎ型にひんまがる

この角度の硬度が知りたかったためだ。

異様なまでの

ねじっこい目が

はがね以上の強靱さで

元の直線に

はねかえったとき

俺はしずかに

歩をとめ

まず右手から

おもむろに四肢獣になっていった。

きやつが犬であるためには

それ以上の牙を

俺はもたねばならぬ。

少なくとも

犬にしてやられる人間でないことの証左に

俺は何かを

しでかさねばならぬ。

四三六・七

ここでの「角」は、「あいつ」が体现する理念的な民族主義への道を示すものとして用いられている。先に見た第一部第二章でも「ぼくの棲息地」を襲った「あいつ」の「影」は、「大通りを／直角に／おれ曲がり／コンクリート塀へ／彫りつけられたように／つんのめ」<sup>三三五</sup>るように残される。そして「俺」も「角をまがる」ことで「犬」との関係が決定的になるのは、「角」が理念的な民族的なものへの指標となっているからである。「硬度」とは物体の硬さだけでなく、X線の透過の度合いも意味する用語である。そこからすれば「角度の硬度を知りたかった」とは、理念的な民族性と、自己との適合性を測定しようとする意図が込められていると読むこともできる。このように読むことができるのは、「彼」＝「犬」の視線（「ねじっこい目」）が、「俺」の民族性の「硬度」を透視する「強靱さ」をもっているためである。「俺」が「四肢獣」という形の定まらぬ動物へと変身するのも、自らの民族性を測定しまた測定されるという立場において、「犬」以上であろうとするからである。そのため「四肢獣」は、「犬」と「人間」の間に位置づけられるものとなっている。

作品においては、「角」がもう一つ現れている。おそらく、角を曲がることに求められる民族性の度合いが高まっていると思われる。

もひとつの角をまがった。

うしろ向きに



佇みかげんに

奴との距離を

ちぢめた。 四三九

この場面は、一方で、正面を切つて向かい合う「俺」と「奴」の対決が近いことを印象付ける。だが他方で、角を曲がつて後ろ向きになる姿は、理念的な民族性との関係からすれば不適格な自己を象徴的に表してもいる。さらに対決の瞬間が近づくにつれ「奴」との「距離」が縮まっていることは、逆説的に「四肢獣」である「俺」が「犬」に接近していることでもある。そのため、理念的な民族性と背反していく「俺」にとって、「角」は、結局のところ「痕跡をくらます」場所、犬と化すことから「逃亡」させ、それを「進歩」とするような場所ではないことが意識されることになっている。しかも、そのような逃亡や、その進歩への変換が常に保証されているとは限らない場所として、である。

俺は昨日まで

その角は

俺の痕跡をくらますことのためにのみ存在した。

だから

俺の進歩と逃亡とは

いつもシャムの双生児だ。

どっちかを切り離すことが

どっちかも死ぬことになる。

そうだ。

奴がおそいかかる

至近点から

同時に俺も

あそこへ飛びこみゃいい！

俺の半生が

そうであつたように

俺の余生も

きつところだろう。

俺の延命は

いつでも

変転のまぎわで凶られてきたのだ。

なにも今日に

始まつたことではない。 四三五・四〇

第二の「擬態」である「ぼく」が、理念的民族主義へ向かう道である「角」から「あそこ」へ飛び込むことは、民族性を帯びるという点で「進歩」でありながら、そこが光と闇の対立に安住する場であれば、逆説的に、はざまにおいて「意志」を模索するという立場からの「逃亡」ともなる事態となっている。(余生が「延命」の連続であるということは、この「進歩と逃亡」を繰り返すことに他ならない。ちなみに次章で論じるように「あいつ」が特技としているのが、まさに「逃走」である。「俺」という人称が「あいつ」を完全に体現するものでないにせよ、この場面の心理は、その意味で「あいつ」のものである。そのため第一と第二の「擬態」としての自己は、この場面において「進歩と逃亡」のアポリアを共有することになっている。

「角」に飛び込んだ後、「俺」は「犬だア！」<sup>四四一</sup>の叫びのもと、「彼」＝「犬」を、密集地域に住む同胞たちに捕らえさせることに成功する。だが「四肢獣」である「俺」も、「正真／親愛なる同胞」<sup>四四一</sup>に「犬」だとされる。

脂とにんにくと

人いきれのなかで

俺は当然の

報酬を待つて言った。

夏はやはり犬汁ケシヤシですなあ……！

鉢を取りかえていた女将が

げげんそうに

まじまじと俺を見た。

そしてふり向きざま

おっさんこいつも犬やでえ！

〔……〕

条件はちつとも変わつてはいない。 四四二

「俺」の待つ「報酬」が「犬汁」であることは、「親愛なる同胞」に捕らえられる者が「犬」であることか  
らすれば、達成感とともに非常にグロテスクな効果も与えるものとなっている。だがここで重要なことは、  
「犬汁」の中身よりも、その発音の方である。「犬汁」に朝鮮語音のルビ（「ケジャン」）が振つてあるのは、  
「俺」が朝鮮語を使ったことを示している。「女将」がまざまざと見るのは、「俺」の中の民族性を、「犬」  
|| 「彼」のようにX線のような視線で透かし見るためではない。彼女が迷うことなく「おっさんこいつも  
犬やでえ！」と断言するのは、間違いなく「俺」の「犬汁」|| 「개장」の発音が悪かったためである。こ  
こからわかるのは、理念的な民族性の基準が自己の内部にあるものではなく、言葉として外に表れ出た  
ものにあるということ、しかも正確な発音を伴う必要のあるものだということである。ここには、日本語  
による創作が反民族的行為とみなされたことに対する批判も込められていよう。しかし見逃してはならな  
いことは、「十五円五十銭」が朝鮮人を、「シボレート」がエフライム人を見分けさせたのと同様に、朝鮮  
語それ自体が「犬」と「人間」を分かちつ役割を担わされているということである。この境界線としての朝  
鮮語を前にしては、「俺」の「進歩と逃亡」は、はじめからそれ以上先に進むことができないう行き止まり  
に直面していたとさえ言える。「条件はちつとも変わつてはいない」とは、文脈上「彼」|| 「犬」と「俺」  
の置かれている状況が同じだということを意味している。だがそれ以上にそれは、何らかの境界線に基づ  
き人間とそれ以外を分けてしまうこと、そしてそのことが個々人の生存を左右する生の条件となっている  
事態が、植民地期以来継続していることを指している（これは「道」（道）ではなく）が示していた状況  
である）。今論じている第三部第二章において関東大震災は描かれていないが、「十五円五十銭」に匹敵す  
る境界線がいくつか書きこまれている。第一に、今述べたように、「俺」と「正真／親愛なる同胞」の間

では朝鮮語が境界線となっている。関連して「俺はまだ／純度の共和国公民になりきってないんだ——」  
という叫びにおける「なりきってない」とは、これまで論じたことから、端正な朝鮮語の使い手の手前に  
「俺」がいることを意味している。そして第二に、「おっさんの手ごころな薪」<sup>四四四</sup>が「俺の脳天に喰いこんだ」  
<sup>四四四</sup>後に現れる、四・三事件のおぼろげな記憶の中で現れる境界線としての朝鮮語である。

たしかに俺が這いつくばったのは

邑内の

ほこりっぽい大通りだ。

銃床がけずりとった

溝っぶちの断面に

親指大のみみずが

でらでら汗をにじませてのたうっていた。

こいつは赤狗パルケンイでもザコだぞ！

鼻先で

流暢な朝鮮語をあやつっていたG I靴が

俺の頤を

け落とした。

かげりを得た

みみずが

俺の喉元でながながと躍動をゆるめていった。

この犬はまずまずさうだな

ザコだな、まずさうだな、ザコだな、まずさうだな、ザコだ……な……

四四四・五

梁石日によると、金時鐘は四・三事件に関わったことで一度は捕まり、死刑寸前までいったという。<sup>⑬</sup>政府  
軍の幹部に知り合いがいたことで、まさに「変転のまぎわ」で「延命」が図られている。引用した箇所を  
見ていくならば、這いつくばった「俺」は、本章第二節で表れた、這いつくばる「豹」と重なるものであ

⑬ 梁石日『異端は未来の扉を開く』、ア  
トン、一九九八年、一三頁。また梁石日によれば、金時鐘はこのとき「ウンチと小便をたれちゃった」という（同書同頁）。

ろう。またその「俺」の目の前をのたうつ「みみず」は、「俺」のそれへの変転⇨変身のまぎわにあることを表していると読むことができる。だが重要なことは、這いつくばらせる側の「G I靴」が、「流暢な朝鮮語」で「俺」を「赤狗バクダグ」と呼んでいることである。『빨갱이』とは「赤いやつ」という意味であり、そこから共産主義者の別称⇨蔑称となっている。金時鐘はそれを「赤狗」というように、本来『빨갱이』には字義的に含まれない「狗」を補って用いている。これは「犬汁」⇨『개장』を作るときは、普通「赤犬」を使うことに掛けることであると思われる。「俺」は「赤犬」と見なされることで、「犬汁」の材料にされかかっている。そして「俺」をこの「狗」として追い込んでいのがまた、「流暢な朝鮮語」なのである。さらに第三の境界線として、「俺」を「彼」⇨「犬」の側に引きずり落とすものとして働く朝鮮語がある。というのも「彼」⇨「犬」は「おぼつかない朝鮮語」を用いているからである。これは「俺」と正真の「同胞」たちとの差異を強化するものともなっている。そして「彼」⇨「犬」の朝鮮語が、最終的に「俺」を屈服させるに至ってこの章は閉じられる。

潮がひくように

視力が遠ざかった。

このときだ。

眼底に

せせら笑いをねじこんだ

奴が

渦まく遠景のなかで

手を振ったのは！

暴いた登録証を

乱反射にかざし

ぼくの方がまだましだと

叩きつける

おぼつかぬ朝鮮語のつぶてにのめったのは

もろくも屈した

## 練達な俺の

朝鮮だ！ 四四五・六

外国人登録証を暴く立場にあるのが「彼」。「犬」だとするならば、「俺」が気を失う寸前に「せせら笑い」とともに振られたその手には、「登録証」が握られていたはずである。その「彼」。「犬」が最後の瞬間に言った、「ぼくの方がまだましだ」という言葉が「俺」を屈服させたとすれば、それは「おぼつかない朝鮮語のつづて」だったからである。このように朝鮮語は、いくつかの位相で「十五円五十銭」のように機能している。

さらに最後の「練達な俺の／朝鮮」とは、朝鮮半島の文化や朝鮮語に習熟しているということではなく、「登録証」との関連からして、その「国籍等」欄に「朝鮮」と記載されていることで保証されてきた、脆いアイデンティティのことを指していると考えられる。「登録証」が「朝鮮」と「正真」の朝鮮を差異化し、さらに「彼」と「俺」を上位／下位と区別するものであれば、それが「乱反射」していることは、光・太陽が自らの懐に忍び込んでいたことを意味しよう。これらのことからすれば、「俺」は、「同胞」と「彼」によって「犬」以下の存在とならざるを得なかったのである。

本章は「道」の働きから始まり、動物への変身、「擬態」としての「日本語」と「擬態」としての自己の生成、そしてその危機について論じてきた。この「擬態」とその危機は、コロナリアル／ポストコロナリアルな状況と密接であり、そこから由来するものであることは言うまでもない。よく知られているように、ホミ・K・バーバは、「植民地的擬態」を「ほとんど同じだが完全に同一ではない差異の主体としての、矯正済みで認識可能な〈他者〉に対する欲望」<sup>(15)</sup> だととして、次のように続けている。

擬態はそれ自身が否認のプロセスであるような差異の表象として現れる。二重の分節化の記号としての擬態。権力を可視化してくれる〈他者〉を「領有する」、改良と規制と規律との複合的な戦略。しかしそれはまた不適切なものの記号、つまり植民地的権力の支配的な戦略作用を首尾一貫させ、監視を強化し、「規律化された」知識と規制力との両方に対して内在的な脅威になるといふ、差異あるいは抵抗の記号でもある。<sup>(15)</sup>

(15) Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* (Routledge London and New York, 1994) (ホミ・K・バーバ『文化の場所』、本橋他訳、法政大学出版局、二〇〇五年、一四八頁)。

(15) ホミ・K・バーバ『文化の場所』、一四九頁。

つまり植民地権力は、一方で規制し規律訓練を施すことで、植民地的主体を従属的に規範化し、同一化させる。しかし他方でその「植民地的擬態」は、「擬態」として植民地主体に過剰さをもたらすため、規律や知識を攪乱する不適切な「記号」ともなりうるということである。

たしかに「擬態」という概念は、理論上そのような両義性を持つものである。そしてそのことは、『新潟』における「擬態」にも一定程度妥当するものである。だが全てにわたって当てはまるものではない。「擬態」とは、ある環境の一部である生物が、その環境に自らを似せることで、隠れたり捕食したりすることである。だが本章において論じてきたことは、自己を取り巻く環境が複数化し、またそれに伴い言語的にも、アイデンティティ的にも分裂するとき、ある観点からは「擬態」とみなしうる状態が、別の立場からはそうではないという様相、さらにはどの地点から見ても「擬態」でさえないという事態である。言い換えれば、日本の中にある自己が、日本（語）に対して「擬態」としてあることは、朝鮮（語）に対しては非適合となることであり、反対に朝鮮（語）に適合しようとすることは、「日本語」を放棄するという二律背反的な状況である。さらに両側にとって「擬態」でさえないという状態は、(ポスト)コロニアル状況においては、徹底的に環境と非適合的となり、自己の生をむき出しにすることになる。

このように生が環境に対して剥き出しになるときに、金時鐘が模索していくのが、「意志」である。次章ではその「意志」をいくつかの角度から論じていきたい。

## 第七章 意志―日本語への報復と距離の問題化について

### 第一節 意志について

詩集のタイトルに新潟という場所が選ばれた理由としては、三八度線がそこを横切っているという理由がまず挙げられよう。だがそのみならず、『新潟』が完成したのが一九六一年であるとするれば、『日本風土記』（一九五七年）との間には、在日朝鮮人（及び日本人）の北朝鮮への「帰国事業」が大々的に進められた時期が横たわっているためでもある。つまり新潟は、三八度線という南北分断を表象する場としてあるのみならず、帰国船の出港地、すなわち社会主義「祖国」へ向かう出発点ともなっているのである。そのため新潟は、「故郷」とは何かあるいはどこかを問わせ、その上で在日朝鮮人（及び日本人）を實際に北に振り分ける場として機能している。政治的な矛盾が凝縮するとともに、個々人の思想が試される場、それが新潟なのである。

在日朝鮮人を北朝鮮へ「帰国」させる「帰国事業」<sup>①</sup>とは、「一九五七年八月に調印された『日本赤十字社と朝鮮民主主義人民共和国赤十字社との間における在日朝鮮人の帰還に関する協定』と、七一年二月に調印された日本赤十字社（日赤）と朝鮮民主主義人民共和国赤十字社（朝赤）との間における「帰還未了者の帰還に関する暫定措置の合意書」<sup>②</sup>「今後新たに帰還を希望する者の帰還方法に関する会談要録」に基づいて、八四年までに約九万三〇〇〇人の在日朝鮮人と日本人妻、その子ども（日本籍が多かった）<sup>③</sup>を、北朝鮮に集団的に帰国あるいは移住させた事業のことである。

この帰国運動が日本で行われ、帰国事業が進められた背景としては、（１）生活保護を受ける多くの在日朝鮮人の数を減らすこと、彼・彼女らに犯罪者が多いという思い込み、また共産主義者を北に送り返したいという日本政府側の思惑、（２）日本の社会主義運動を広めたいという帰国協力団体の思惑、そして（３）この事業を日本との国交正常化のきっかけとすると同時に労働力を確保し、社会主義国としての権威を示し、朝鮮総聯を掌握するという北朝鮮の思惑があった。また生活苦、社会主義祖国に対する憧れ、子供の将来への不安から帰国を希望する在日朝鮮人も多くいたことも背景としてあった<sup>④</sup>。

### 註

① 北朝鮮へ在日朝鮮人を「帰国」させる事業や運動は、日本政府や日本赤十字社の立場からは「帰還業務」と呼ばれ、北朝鮮の立場からは「帰国事業」、朝鮮総聯からは「帰国運動」と呼ばれた。つまり立場によって呼び方が変わるものである。本研究では「帰国運動」「帰国事業」を用いるが、他意はない。

② 高崎宗司・朴正鎮編著『帰国運動とは何だったのか―封印された日朝関係史』、平凡社、二〇〇五年、五頁。また『帰国運動とは何だったのか』所収の朴正鎮「帰国運動の歴史的背景―戦後日朝関係の開拓」は、北朝鮮が「帰国事業」を日本と国交正常化のための足がかりに利用していたことを、国際的な関係性を視野に入れて説得的に論じている。テッサ・モーリス・スズキ「北朝鮮へのエクソダス―「帰国事業」の影をたどる」（田代泰子訳、朝日新聞社、二〇〇七年）は、北朝鮮及び朝鮮総聯が「帰国事業」を主体的に推進したという一面的な見解に対して、帰国運動が始まる以前に日本政府と日本赤十字社が赤十字国際委員会と連絡を取りつつ、在日朝鮮人の北への「帰還」を模索し、独自に動いていたこと、また北朝鮮も労働力確保といった利己的な計算のもと帰国事業を進めたといったことを国際関係の網目の中で論証している。その他、一九六二年という早い時点に「地上の楽園」と宣伝された北朝鮮の実情を告発したものに、関貴星『楽園の



帰国運動の口火は一九五八年に切られるが、交渉の過程で新潟を受け入れ港と決定するのは一九五九年五月ごろであったという。<sup>④</sup> 帰国船は、一九五九年二月一日に第一次船が新潟を出港して以降、一九八四年まで計一八七回にわたり、九三三四〇人を北朝鮮に運んでいる。<sup>⑤</sup>

『新潟』第三部「緯度が見える」は、まさにその新潟を主要な舞台に、政治的な矛盾の中での思想や意志の在処が詩を通じて表現される。そのため第一、二部に比べて内面の記述のようにも見える部分となっている。ここでとりあげる『新潟』第三部第三章は、新潟の日本赤十字センターでの北朝鮮への帰国予定者の意思確認の場を舞台としている。この章は、意思確認という内面に深く関わる場面であるため、背景的知識なしには読み取りが困難な箇所となっている。そのため、新潟の日赤センターで行われた意思確認の仕組みをあらかじめ確認しておきたい。

帰国者の意思確認は、一九五七年八月二三日に調印された「日本赤十字社と朝鮮民主主義人民共和国赤十字会との間における在日朝鮮人の帰還に関する協定」、通称「カルカツタ協定」によつて最終的に確認され、盛り込まれたものである。意思確認は、テッサ・モリス・スズキが指摘するように、「確認」の体裁を整えることに力点があった。<sup>⑥</sup> すなわち帰国予定者が「自発的」に帰国を選択したという形をとることが、日本政府の責任を曖昧にする上で重要な作業であったからである。

協定を踏まえ日本赤十字社は、一九五九年九月に「帰還案内」を公表している。その中の「一 資格」の(口)には、「申請は意思の完全な自由を必要としています。／万一脅迫を受けて申請することができないか、あるいは申請することを強制させた場合は、警察へ届け出れば警察が適当な措置をとってくれることになっています。」と書かれている。<sup>⑦</sup> ただし(二)には、「しかしながらいったん朝鮮人がその祖国に帰った後においては、日本政府の特別の許可のない限り彼は再び日本へ来ることはできません。」<sup>⑧</sup>とも但し書されている。この「意思確認」という「人道的」な配慮は、往來を否定する完全な一方通行を正当化することで、在日朝鮮人の来歴と将来の保障に対する日本政府の責任を二重に回避させるものとなった。新潟の日本赤十字センターに到着後、帰国予定者に対してまず行われたのが、「人道的」配慮と政治的思惑が交錯する「特別の一室」<sup>⑨</sup>での、日赤、国際赤十字、通訳者の三名による、この意思の確認であった。

意思の確認は非常に簡潔に行われた。日本に残ることもできるし、北朝鮮だけでなく韓国へも帰ることもできる、退去は強制されない、と書かれた紙を見せ、「この掲示文をよくお分かりの上でおきめになったことですね。」と聞くのみであった。<sup>⑩</sup> とはいえ生活保護さえ打ち切られた中、貧困を極めるかもしれない

夢破れて』(全貌社、一九六二年一九九七年に垂紀書房から復刻された)がある。

③ 以上の記述は、主に高崎宗司「帰国問題の経過と背景」、高崎・朴前掲書、二六・三五頁を参照した。

④ 高崎前掲論文、三七頁。

⑤ 高崎前掲論文、五一頁。

⑥ テッサ・モリス・スズキ『北朝鮮へのエクソダス』、二四三頁。

⑦ 日本赤十字社「帰還案内」、昭和三四(一九五九)年九月、引用は金英達・高柳俊男編『北朝鮮帰国事業関係資料集』、新幹社、一九九五年、四二頁から。

⑧ 日本赤十字社「帰還案内」、四二頁。

⑨ 日本赤十字社「帰還案内」、四四頁。

⑩ 日本赤十字社「帰還業務実施に当たつての措置」、引用は金英達・高柳俊男編『北朝鮮帰国事業関係資料集』、四七頁から。

い日本に残ることも、帰国者を受け入れない韓国を選ぶことも共に困難であった。残ったのは、帰国希望者の受け入れを表明し、また朝鮮総聯や寺尾五郎『38度線の北』（一九五九年、新日本出版社）などによって過度に宣伝された、北朝鮮への帰国しかなかった。

日赤によって公表された「帰還案内」については、朝鮮総聯から四点のクレームがつき反対運動も起きたが、そのうちの最大の争点が意思確認に関するものであった。だがそれは、政治的思惑の混じった「人道的」配慮に対してではなかった。そうではなく、カルカッタ協定で国赤は意思確認に関与しないことが合意されたはずなのに、「帰還案内」には「特別の一室」に同席すると明記されていたことに対してであった。帰国事業を日本との国交正常化の契機としたい北朝鮮にとって、意思確認の場に国際赤十字の代表が同席することはもとと認めがたかったためである。また「特別の一室」という表記も、北朝鮮ないし朝鮮総聯が窺い知れない「密室」というニュアンスを帯びるゆえに争点となった。協議の結果、国赤の代表が同席する点に関しては、オブザーバーという立場とすることで落ち着いた。「特別の一室」に関しては、「帰還業務実施に当たつての措置」に明記されているように、「(イ)新潟日赤センターの「特別の一室」の意味は、いわゆる「密室」ではなくドアのない普通の部屋である。」とされることで妥結された。<sup>⑪</sup> テッサ・モリス・スズキによると、この「特別の一室」とは、ドアがはずされ、その前に衝立が置かれた部屋であった。これは「赤十字代表と帰国者との会話が周囲にいるみんなに聞こえるような広間でこの話し合いをすることを望んでいた」朝鮮総聯との妥協の産物であったという。<sup>⑫</sup> つまりドアの不在は、誰かに聞かれるかもしれないという心理を生むことで、意思を一定方向に水路付ける、いわば「パノプティコン」の役割を果たしたのである。総じて、帰国者の自発性には、疑わしさが残り続けたと言わざるを得ない状況であった。また作品の解釈に関連することとして、荷物の制限はないものの、六〇キロ以上は運賃が必要となり、また持ち出せる金は日本円で四五、〇〇〇円(当時)と決められていた。しかし荷物の制限はないとされたものの、洋服類一人一〇着、写真機一台、主食一ヶ月分相当、時計類二個のような目安が示された。<sup>⑬</sup> 以上の背景を踏まえて作品を検討していきたいが、第三章は設定として、おそらく「特別の一室」の中から始まっている。

ちりを払うと

行李ひとつの

⑪ 日本赤十字社「帰還業務実施に当たつての措置」、四七頁から。

⑫ テッサ・モリス・スズキ『北朝鮮へのエクソダス』、二七九頁。

⑬ 日本赤十字社「帰還のしおり」、引用は金英達・高柳俊男編『北朝鮮帰国事業関係資料集』、五七頁から。

中身もない。  
食った年など  
張子の狐にも  
劣る  
空洞だ。  
かさばかりが  
高く  
選りよのない  
がらくたに  
黙りこくっているのは  
こまねいた  
腕である。  
何があるというのだ?!  
自分について  
自分が培った  
一切のうち  
これが  
自分の持物だと  
ひけらかす何かが  
残っているとでもいうのか。 四四六・七

「ちりを払う」「食った年」「培った」といった言葉から、過ぎ去った時間が停滞し続けていることを読み取ることができる。その停滞において腕をこまねいている「ぼく」は、その無為ゆえに「行李ひとつ」「満たすほどの培ったもののない」「空洞」を抱え込んでいる。より厳密には、「自分について」「自分が培った」「自分の持物」とあるように、この「空洞」は自分自身の固有さの不在あるいは内面の空虚さを表している。その一方で「引き出しの奥」には「少女」がしまいこまれている。

うつろな引出しの奥に  
しまいこまれている

少女が  
いる。

太刀魚のうろこに

まぶされた

まだらなガラス玉の燐光に

かこまれて

宝の

留守居に

余念のない

少女が

うつろう

真珠に

目をこらしている。 四四七・八

この「少女」という形象には、帰国しようとする者の中にそのモデルがいた可能性もある。テッサ・モリス・スズキは、国際赤十字委員会本部に所蔵されていた資料の中に、単身帰国を試みた少女がいたことを報告している。

職員のおいだに驚愕がはしる。この十三歳の少女はいつたいどうして親戚でもない人たちとともに来ているか？ 両親はどこだ？ 「……」申鐘海の義兄が呼ばれ、「……」重い口が淡々と家族の窮状を語る。「……」申鐘海は出国を拒否された。「……」家族に伴われない未成年者の出国は許可してならないと東京から指示されたからだ。<sup>(14)</sup>

<sup>(14)</sup> テッサ・モリス・スズキ『北朝鮮へのエクソダス』、二〇―二頁。「申鐘海」はプライバシーへの配慮により実名ではない。

『新潟』に登場する「少女」には、当時の状況を踏まえるならば、このような実在のモデルがいた可能性も十分にありうる<sup>(15)</sup>。だがより確実なことは、この「少女」は、第一部第四章に登場する(次章で論じる)「女」と「妻」のうちの、「妻」の方と繋がりがあると思われることである。第一に、第一部第四章では、「妻」は「根雪を／かきわけた／水仙」のように現われ始めるが、雪の下から芽吹くという植物の比喩は、幼年期のメタファーにもなっているからである。第二に、その「妻」に託されることになる「イミテーション」としての「硬玉<sup>ひすい</sup>」を、この「少女」も「ぼく」から渡されることになるからである。

「硬玉」はここではまだ見られないが、引用ではそれに代わって、「太刀魚」の皮膚上の箔を利用して作られる、模造の「真珠」が現れている。第三部第三章ではこの「真珠」だけでなく、模造に関連する用語が多く用いられている。すなわち「模造」「まがいもの」「レディメイド」「ネオン」「かざり」「虚飾」といったように。そしてそれらは「れん価な日」「装う日」と表現される自己(「ぼく」)の生に結び付けられていく。それにより一連の用語は、一方で資本主義社会において零落することが、社会主義者としての「純血度」を商品的価値として測定させる状況を描き出すように組織されている(「資本主義に／尾羽打ち枯らした／自己の／ゆるがぬ純血度こそ／買われていい!」)。だがもう一方で、交換を通じて発生する模倣という価値とは別の価値も詩的に追求されており、両者の相克が一つの焦点を形づくっている。

このような作品構成の中に、「少女」を位置づけることはこの時点においては困難である。だがさしあたり指摘できることとして、「少女」が「目をこらす」のみで一切語らないということ、そして模造品である「宝の／留守居に／余念のない」とあるように、真偽に無頓着であるということが挙げられよう。その意味で「少女」は、交換価値とそれとは異なる価値のはざまに位置づけ得る形象となっている。

作品は続いて「がらくた」「まがいもの」しか持たない「ぼく」に対する「連中」の態度が描かれる。

連中が

肱を張るのだ。

この蓄えを

使いうる世界でこそ

お前は必要だと。

ここに

<sup>(15)</sup> 金時鐘は、帰国する従兄を見送りに新潟港に来ている。金時鐘「祖国はるか国境の新潟」『新潟日報』二〇〇一年四月一八日朝刊。

お前が

とどまっている限り

空洞が

もぬけの殻である

証明は

ない

と。四四八・九

実際の審査官が日本に留まることを誘惑することはなかったにしても、「連中」とは文脈上「特別の一室」の中にいる者たちであろう。イミテーションでしかない「蓄え」が「使いうる世界」とは、「まがいもの／＼ありあまる国」<sup>四五八</sup>である日本を指しているからである。そして「まがいもの／＼ありあまる国」だからこそ、「自己」の「空洞」が「培った」もので満たされていなくとも、それは本体や本質の欠けた「もぬけの殻」として「証明」されないのである。

だが「脇を張る」という「連中」の高圧的な態度があらわになればなるほど、反対にイミテーションとしての自己はクローズアップされざるをえなくなり、その結果、北への帰国こそが「本物」への再生に至る道だと幻視されることになる。そのような幻視において、またしても「あいつ」は「ぼく」を抜け出すことになる。

したり顔の

あいつが

またしてもぼくを

抜け出る。

出発が

答えになるのなら

奴の魂胆も

ひとつの結果ではあるのだろう。

四四九

先に第二の「擬態」である「ぼく」について論じた際に、民族的な場あるいは理念に依拠しようとすることは、「進歩」であると同時に「逃亡」であることを見た。この「進歩と逃亡」が、民族解放闘争に積極的に関与し、また「逃走」が特技となる「あいつ」にも共有されていることも併せて指摘しておいた。

ここで「あいつ」が「したり顔」になるのは、「逃走」としての「出発」が、「本物」への再生という価値に支えられることで、「逃走」が「闘争」へと転換するからである。つまりここでの「奴の魂胆」とは、帰国によって民族性を確立するという目的論から導き出される意志に他ならない。そのため「出発」は能動的に見えて受動的なものであり、日本の排他的人道主義と、北朝鮮の労働力確保及び国際政治の駆け引きの産物としての帰国事業に拮抗しうる意志とはなっていない。

とはいえ、「出発」が「連中」の査問に対する「答え」であるならば、「あいつ」の「魂胆」は、審査官の高圧的な態度に対面することで生まれる氣勢や意地を張ること、すなわち「結果」としての「肱を張る」ことにはなっている。ここにおいて「連中」の「肱を張る」ことと、「あいつ」・「ぼく」の「肱を張る」ことは、「帰国」を介在して、単なる意地の張り合いを越え、強く政治性を帯び始めている。そしてこの政治性の強い肱の張り合いは、作品においては逃走、横造、貧困ないし零落という三点にまず現われている。

もつとも流暢であるべき

社会主義について

己れの特技が

徒勞でしかない理由はないのだ。

価値を

信ずるもののために

変革する！

はばたく工作者の

門出に

祝福がこもるのも

道理ではないか！

四四九・五〇

「己れの特技」とは、直前に論じたことからすれば、「逃走」する「闘争」である。その「逃走」を「徒労」に終わらせないために、「価値」を「変革する！」と腕を張ることになっている。「価値」の「変革」において、「逃走」がはばたきや「門出」となり、逃走者が「工作者」へと変身するのであれば、帰国は「祝福」されるべき理に適った道と言われてしかるべきものというわけである。

この「己れの特技」とは、腕を張ることの第二の政治性である、自分でありかつ自分でないという自己の模造性とも関連している。

結晶する

俺の叡智！

模造が

模造でなくなる

創造を

俺が仕遂げる！

日本をかすめたものの

当然な

きらめく

凱旋だ！  
四五二

「模造」というミニミクリーも、北への「凱旋」により「日本をかすめ」とる行為と解釈され直すことになる。日本から北朝鮮へと場を変えることにより、盗んだという事実は「模造」を受動的に「創造」へとその価値の変革を成し遂げるのである。そのため「模造」から「創造」への転換は、本質的には何も変化していないのであり、「結晶する／俺の叡智！」も「まがいもの」や「レディメイド」に結びついていると言わざるをえない。もちろん「俺が仕遂げる！」ということも、価値の転換が受動的なものである以上、何もしないに等しい。ここには「腕を張る」ことの政治性があるのみである。またそれは前章で述べたように、観点が変わると「擬態」でさえない事態を、都合よく反転したものであるろう。



肱を張ることの政治性の第三のものは、資本主義社会における貧困あるいは零落である。

その豊富さにおいて。

生産が

消費を追いまわす

熾烈な

甘美さについて。

魅惑の

資本主義に

尾羽打ち枯らした

自己の

ゆるがぬ純血度こそ

買われていい！<sup>四五二</sup>

生産が消費を刺激し、また消費が生産を裏打ちするという軌道に乗り切れず、その「熾烈な／甘美さ」や「豊富さ」の「魅惑」のなかで「尾羽打ち枯ら」すことが、逆説的に社会主義に適合的な「純血度」を計る尺度となっている。言うまでもなくこの尺度も帰国という「答え」がもたらすものである。つまり帰国するからこそ、資本主義社会に魅惑されつつも、零落することが価値あるものとして立ち現われてくるのである。そのため「買われていい！」は、資本主義社会に対して言いうる言葉であり、「その価値を評価すべきだ」という意味だけでなく、交換価値として、文字どおり「買い取るべきだ」という意味も発生させるものである。

したがって第一、第二、第三の「肱を張る」ことは、帰国によって「逃走」「模造」「零落」の価値を書き換えようとする点において同様なものである。だが帰国事業が、在日朝鮮人という「余計者」の厄介払いと労働力の確保という、日本と北朝鮮の思惑の産物であるならば、帰国は両国間での商品の受け渡しという側面を帯びざるを得ない。ここから「肱の張り合い」の政治性は、裏で成立してしまっている合意のもと、表面上対立しているところにその本質を求めることもできる。だがもう一方で、「肱の張り合い」

の政治は、規制の背後に隠される、留まる意志をめぐってなされるものとなっている。肱を張る「俺」は、帰国の意思を確認させるために、「ドア一枚の／関門」の前に立ちはだかる。

たかが

ドア一枚の

関門に

気負った意志が

量られてたまるか！

骨っぽい家門の

伝統をかざし

確認とは

俺の

鼓動のことかと

胸をはだけて

立ちはだかった。

しらじらしい

視線に

見すかされて

妙に

胃袋がずり落ちてゆくのだ。 四五二・三

「胸をはだけて」は計算されて用いられている。審査官たちはここまで発話をしていないが、それは彼らの目が、前章でみた「彼」||「犬」と同様、「俺」の内部を観察的に透視するX線のように働いているからだ。引用はしなかったが直後に現われる「バリウム」四五三という用語も、そのような目の働きを支えているよう。つまり「胸」をはだけさすことは、「俺」にとつては意思の表示であっても、「連中」にとつては検査のための準備段階でしかない。「胃袋」もレントゲン写真に写るそれである。また「胃袋」が口を

通した食べ物を入れる容器であるとすれば、それは自己の「空洞」を表すメタファーの系列の一つとなる。いわば「空洞」の自己の中にからっぽの「胃袋」があるという入子状態になっているため、意思確認は困難となっている。

いっせいに

首をもたげる

審査官。

ひたかくしの

俺こそ出すべきだと

あばいた深部をつきつけては

問いつめてくる。

だが決して

これは意志ではないんだ。四五四

「審査官」たちは、「ひたかくしの俺」を暴こうと「問いつめてくる」ものの、この見る／見られる関係において決定的に見逃されてしまっているのが、「意志」である。第一に「意志」は、審査官たちが「首をもたげる」ように、レントゲン写真として写すことができないものとされているからである。そして第二に「決してこれは意志ではないんだ」とあるように、「逃走」・「闘争」・「模造」・「創造」・「零落」・「純血度」という価値の転換においては、「意志」は見いだせないものとされているからである。そのため「ぼく」は、審査官同様、語らない者である。「少女」の視線に「射すくめられて」、「奴が気負いたつほど」の「ねたを持ち合わせていたわけではなかった」ことは認めてしまう四五七・八。それは「肱を張る」という、その氣勢の裏側に「まがいもの／ありあまる国」四五八で、「損なわれる」四五八ものや「不足」四五九はないという自己の実質が意識されてしまうからである。

だからぼくは

ぜいたくが

きらい。

いつもすんなり

やせつちよだ。

れん価な日目が

あればこそ

身上の変わり身も

えてというもの。

〔……〕

万事が即席。

正真ぼくに不足はなかった。

四五八・九

「資本主義に／尾羽打ち枯らした／自己の／ゆるがぬ純血度」とは、結局のところ「身上の変わり身」のために「れん価な日目」を生き、「やせつちよ」を好んで選択することの裏返したものである。さらに不足がないことを認めてしまうことは、資本主義社会で零落することを価値あるものとしようとすることに對する批判がある。すなわち資本主義社会に依拠することで「純血度」という価値を導き出していること、逆から言えば「純血度」が高いほど、資本主義社会を支えてしまうことへの強い批判を読み込むこともできよう。そのため「純血度」の高さを誇示する「あいつ」の方が、逆に「自己の所在の／不都合さに／装う日目を病」<sup>四五九</sup>むとされる。北への帰国も「寝汗の悪寒におびえたあげくの／くに行きつく奴の門出」<sup>四六〇</sup>なのである。

だが繰り返せば、「ねたを持ち合わせて」いなかったことを認めるのは、「模造」・「創造」等の価値転換によつては「意志」を捉えることができなからである。このような価値転換という観点から見逃されてしまう「意志」を、さしあたり「空洞」としての「意志」と名付けておきたい。そしてそれは金時鐘自身も表現することに困難を覚えているように見受けられるものである。

ポール・リクールは『意志的なものと非意志的なもの』において、〈意志的なもの (le Volontaire)〉を主に決意、企投、動機に分節している。決意は、私の能力のうちにおいて、自分の将来の行動を「空虚に指示する」<sup>(9)</sup>。「空虚に指示する」とは、実際の行為とは異って、なされるべき行動を思念において指示する

(9) Paul Ricoeur *Le volontaire et l'involontaire*, Aubier, Editions Montaigne, 1950 // 滝浦他訳『意志的なものと非意志的なもの』I、紀伊国屋書店、一九九三年、七四頁。

ことを意味する。決意は次に、その意欲された行動を自分自身に企投 (project) する。自分自身に企てられた行動を投げかけることで、決意し行動を指示する自己から、実際に行動する者としての自己が現われてくる。つまり決意は、なされるべき行動を空虚に指示し、それを自分に企投することで、行動する私という存在の可能性も立ち上がらせるのである。最後に動機は、決意を基礎づけ、合法化し、正当化するものである。その一方で、決意によって指示された行動が実際に実行されることで、動機自身も正当化される。その意味で動機と決意の間には循環がある。以上の概念構成において、思念において行動を指示する決意は、その実際の遂行を伴うことによって「本来的決意」となるとされる。

決意を本来的決意とするのは、行動(ないし運動)の能力<sup>、</sup>ないし力<sup>、</sup>倆<sup>、</sup>なのだ〔……〕。そして実際にわれわれは能力を遂行することによってしか能力を知りえないのだから、遂行こそが能力そのものの力の唯一の基準なのである。<sup>(17)</sup>

このように「実行だけが企投の基準であり、試練<sup>(18)</sup>」だとされるため、実際の行為と結びつかない「ためらい (scruple)」は、「意志作用の墮落」だとされる<sup>(19)</sup>。実際の実践なしには意志は「墮落」したものとするとその論理的な帰結として、行動する私という存在の可能性も実行なしには、ほぼ否定されざるをえない。そして言うまでもなく動機も確認することが不可能となる。つまり行動なしには、決意も、行動する私も、そして動機も、すなわち〈意志的なもの〉自体が否定とは言わないまでも「墮落」とみなされてしまうのである。残るのは思念する私だけである。ではこのリクールの理論的枠組みを参照するならば、「空洞」としての「意志」はどのように位置づけうるであろうか。

作品においてこの「空洞」としての「意志」は、まずその見分けがたさにおいて、「連中」の一人であり、前章でも登場した「彼」＝「犬」によって、「どうせ帰りやせんさ」<sup>(四五四)</sup>「せいぜい確かめてもらいなよ」<sup>(四五五)</sup>と、否定形によって指示されている。それに対して「ぼく」も否定するわけではない。

この土壇場でうずく、心が吐いたものを  
ばらすとは！  
なんたる卑劣。

(17) リクール前掲書、六九頁。強調リクル。

(18) リクール前掲書、六八・九頁。

(19) リクール前掲書、一四三頁。

ぼくこそ

まぎれもない

北の直系だ！ 四五五

「うづく心が吐いたもの」が帰国しないという行為の選択であったとしても、それと「うづく心」は同一ではない。「うづく心」とは、帰国と留まることの間で生じる心的な葛藤であるだろう。その意味で「うづく心」は、リクルールの言う「ためらい」に近く、「意志作用の墮落」と見なされるものである。だが他方でこの「うづく心」も、表現困難な「意志」を示すものの一つとなっている。行為をしないという決意とその遂行も一つの行動ではあるだろう。だが無為であることと行為をしないという決意は、その区別のつかなさにおいて、より強く「意志」が問われるものとなる。そこからすれば金時鐘の「意志」は、ある種の行動によってははかられないものである。より厳密には、社会一般に価値ありと考えられる行動からすれば、「非本来的決意」とみなされてしまう「行為」を伴う「意志」である。そのためこの帰国をしないという「意志」と、「ぼくこそ／まぎれもない／北の直系だ！」という認識との関係は、その間に留まるといふ「行為」が介在する以上、直接的に導きにくい間柄にある。だが留まる「意志」からその判断が導き出されているとすれば、そこに働く論理においてこそ、この「意志」とは何かも規定しようと思われる。「ぼくこそ／まぎれもない／北の直系だ！」に関しては、小野十三郎と細見和之がそれぞれ見解を述べている。小野十三郎は『新潟』の解説で、この作品を「殴られるとか、蹴飛ばされるといふことの実感さえそのまま読む者に伝わってくるほど、触覚や嗅覚も伴って、五官を丸出しにした人間が、作品の上で行動して」いると評している。そして「ぼくこそ」が小野自身のうちに印象深く留まり続けるのは、五官をむき出しにさせるような『新潟』の「ダイナミックな言語構造空間」が、「人間の希望をかき立てるみなもとを、ストリートに明るく歌った詩」を生まないためだからだと指摘している（強調小野。四七七・八）。また細見和之は、「ぼくこそ」といふ「この痛切な叫びこそが、この長篇詩集の全編にわたって『みみず』のメタモルフォーゼを貫いている「声」であり、『新潟』という作品それ自体の「自己」なのだ」とぼくには思われる。」と述べている。細見の指摘を本稿の文脈に置き換えるならば、「ぼくこそ」といふ叫びは、『新潟』という作品それ自体の現れだということになる。つまり小野と細見の指摘から言えることは、「ぼくこそ」は「ぼく」だけでなく、『新潟』の「意志」を現すものであり、また「意志」は

⑳ 細見和之「金時鐘詩集『新潟論』へ和解の政治学」によせて、二二三頁。

身体的なものだということである。ここではまずこの「意志」が関わることになる。「距離」について見ておきたい。小野が述べていた「五官を丸出し」にすることにおいてストレートであり、希望をかき立てることにおいて非ストレートなその「言語構造空間」が生む「意志」は、あらかじめ述べておくならば、時間的空間的な距離に関わるものだからである。

「ぼく」は「北の直系だ！」と断言した後、その証明を「入江の祖父」に求めることになっている。

入江の祖父に聞いてくれ――。

祖父？

いぶかる顔に

髭が長くのびている！

ぼくです！

宗孫の時鐘です！

叫びが

一つの形をとって落ちてくる瞬間が

この世にはある。

わしの孫なら山に行ったよ。

銃をとってな――！

冷ややかな

この一瞥<sup>いちべつ</sup>。

ああ

肉身にすら

俺の生成の闘いは知らぬ！

その祖国が

銃のとれる

俺のために必要なんだ！

四五五・六

「ぼく」が「時鐘」であるとされる唯一の箇所であるが、そのことに加え、「わしの孫なら山に行ったよ。／銃をとってな……」と言われていることからすれば、ここで済州島四・三事件の、パルチザンたちの別称である「山部隊」が示唆されていると見て間違いない。だがここでもう一つ念頭に置かれているのは、許南麒『火繩銃のうた』（一九五一年、青木書店）であると思われる。

『火繩銃のうた』は、祖父・父・子三代にわたり、一八九四年の甲午農民戦争、一九一九年の三・一萬歳運動、そして四五年までの植民地解放闘争とその後の「資本家」との闘争、というように闘う男達の姿を、祖母の視点から描いた作品である。タイトルにもある「火繩銃」は、世代と闘争の記憶を繋ぐ中心的な形象となっている。長篇叙事詩であるこの作品を再読するならば、歴史教科書のような定型的な内容となっており、詩作品としての役割はもはや終えていると思われる。

作品は、民族のための闘いの準備のために、先祖伝来の「火繩銃」を孫の「ジヨヌ」が磨いており、それを見守りつつ、繰り返し呼びかけながら（「ジヨヌア」）、語りを進める祖母という構図が基本となっている。

ジヨヌア／お前は いま／銃を磨いている、／お前は いま／祖父の着物と／父と母の着物の切れはしで／その 火繩銃を磨いている、／ジヨヌア／お前は それを担ぎ／ジヨヌア／お前は いま／お前の祖父が遺した最後の形見、／お前の父が唯一の遺産、／その もろもろの思い出まで／この祖母から取上げて／父のあとを追おうとする、／祖父のあとを追おうとする、／お前の父が行ったみち／お前の祖父が行ったみちへ／お前も この祖母を置いて／去って行こうとする。／ジヨヌア／しかし この祖母は／それを止めまい〔……〕<sup>21)</sup>

『火繩銃のうた』では、闘いの目的が明らか過ぎるほど明確になっている。その明確さにおいて「ジヨヌア」は、父から祖父へと続く「みち」を踏み外すことなく追って行くことになる。この目的論的な道行きにおいて血脈が保証されていること、そしてそれを「祖母」による語りが支えていることは明白である。その意味で「資本家」「悪質地主」「売国奴<sup>22)</sup>」と闘う「ジヨヌ」は、紛れもなく「北の直系」と見なされる存在である。そのため、当然のことながら、「火繩銃」が真正なる「遺産」であることは自明視されている（ここから「ジヨヌ」自身が「遺産」であるという読みも可能であろう）。それに対し「時鐘」の場合、「ぼく

<sup>21)</sup> 許南麒『火繩銃のうた』、四・六頁。引用は一九五二年の青木文庫版から。

<sup>22)</sup> 以上の三つは『火繩銃のうた』、九頁から。



です！／宗孫の時鐘です！」という承認を求める呼びかけが、「わしの孫なら山に行ったよ。／銃をとってな……」という応答と、「冷ややかな」「一瞥」によってすれ違い、空を切つてしまっている。その結果、血脈を保証する目的論的な「みち」から「俺」は外れており、そのために「肉身にすら／俺の生成の闘いは知らぬ！」という事態が生じている。したがって「俺」の「生成の闘い」は、保証された「みち」を行うこと、誰かが踏み残したそれをたどることとは異なる行為とならざるを得ない。そのため「空洞」としての「意志」が必要とする「変革」は、道とその道行きの変容に向けられることになる。もちろんこのことが、「海にかかる／橋」「地底をつらぬく／坑道」「マツハの空間の道」という〈道〉と結びついていることは言うまでもない。

ほどなくぼくは

稀有ガスの消えたネオンに

馴らされた光の

からくりを知るだろう。

瞳がいかたしかなものでも

日日にうとく多くを変える。

記念碑とは

東京タワーの高さであったり

そのくせ青空は

引き倒された銅像の

割られた額にだけのぞいていた

遠景に馴れた目に

自己は非常に遠いものとなってくるのだ。

ぼくはすでに

この距離を知らぬ。

奴の驕った

思想のなかでは

すべてが

ズームレンズの

焦点のうちだ。

居ながらにして

点でしかない

おのれ自身を

自己風景のたたずまいのなかで追ってきた。

四六〇・二

「ほどなくぼくは／「……」ネオンに駟らされた光の／からくりを知るだろう。」とは、ネオンサインが空洞のチューブにガスを注入して多様な色を発色させているのだとすれば、実体性の希薄なガスがなくなれば中身の無い管だけが残されるということである。実質と外見両方に視線が向けられているわけだが、これは過度な宣伝により持ち上げられた北朝鮮への隠れた批判となっている。さらに引用した詩行においては、この批判意識が距離感にも関わっていることがわかる。距離の具体化されたものとして取上げられている「記念碑」は、近くには「東京タワー」があり、遠くには「引き倒された銅像」がある。そしてその「銅像」の割れた額の先には「青空」が覗いている。この「銅像」は、『新潟』が書かれた時期を考慮するならば、一九五六年一〇月のハンガリー革命の時に倒された、ブタペストのスターリン像だと考えてよいと思われる。だとするならばこれも、スターリニズムに則って国家を運営する北朝鮮に対する痛烈な批判となつていよう。だがここで重要なことは、この批判対象に向けられる距離観の不安定さは、反射するようにならば自分自身から隔たせるように不安定化させていることである。このことと対照的に、帰国することによって価値を転換しようとする「奴」は、「ぼく」にとつて批判の対象であるものとの距離を、船に乗ることによって物理的にも縮めていくゆえに、「すべてが／ズームレンズの焦点のうち」にある。そのように距離を取って観ることができないために、近視眼的な視点にのみ収まる価値秩序（「自己風景」）に自己を位置づけていくことになっている。

このように「ぼく」と「あいつ」の間で、一つの距離が近くまた遠いというように一定せずに伸縮してしまうために、距離それ自体が問いに付される結果となつている（「ぼくはすでに／この距離を知らぬ」）。作品においては、この不安定化する距離を問い、新たな〈道〉の創造に結びつけるための方法が、「あいつ」

を徹底的に負担することだとされている。

ぼくがぼくであることの

方法はひとつ。

生涯を

背中合わせに

結びつき

思いあがった奴の

徹底した負担が

ぼくであること。

奴よりもわずかに

ぼくが重く

かがまねば

立つてもおれない高さに

がんばっているぼくが居り

人の半分の労働で

倍ものつかれにへどを吐かせる

そんな不遜さをぎっしり身につけることなのだ。

四六一・三

「ぼく」が「ぼく」としてあるための唯一の方法は、背反する価値観に依拠する「あいつ」を徹底して「負担」することである。この負担をするということは、これまで論述したことからすれば、帰国によって安易に「逃走」を「闘争」へと価値転換することではない。そのように「奴」を背負ってかがむことが不安定化する距離を問うことになるのだとすれば、つまるところそれは、留まることにおいて価値を転換していくということに他ならない。このことは、『火繩銃のうた』で示されていた、「ジョヌ」の観点からは祖父・父・自分、「祖母」の観点からは夫・子・孫という、系譜的で目的論的な歴史観と、それを補強する男性と女性の調和的な関係が保証する「みち」からは逸脱している。そのみならず、「あいつ」を背中に結

びつけることは、その「みち」を行くことを阻止する「不遜さ」を身につけることにもなっている。そのような保証された「みち」から逸脱し、そして帰国を留ま(らせ)ることこそ、「空洞」としての「意志」が企及するところの行動である。したがって「空洞」としての「意志」とは、逸脱と停滞という行為を決意することである。そのためこれは、「非本来的」とみなされうる決意を決意し続ける意志である。そのように逸脱と停滞という行為を通じて価値の転換を図るという条件において、日本に留まることから「ぼくこそ／まぎれもない／北の直系だ」という断言が導かれている。であるならば「北の直系だ」の「北」は、もはや北朝鮮だけのことを指しはしないだろう。

この「意志」は、逸脱と停滞という行為を実践していくことで、大きく二つの側面で変革が試みられることになる。一つは日本語に対してであり、もう一つは身体を通じての時間的空間的な距離に対してである。それぞれについて次節以降論じていきたい。

## 第二節 「蛹」と日本語―停滞と「日本語への報復」の発現

逸脱と停滞という行為が言語に及ぼす影響を見るために、「蛹」という形象を分析していきたい。もちろん『新潟』全体が日本語とぶつかり合っている。だが「蛹」という形象は、「意志」を直接的に体现する形象となっており、それはまた金時鐘の言う「日本語への報復」のイメージとしても働いている。

「蛹」という語が現れるのは、主に第一部第四章である。第四章の前半部では、「蛹」を中心にして、その周りに「霜」、「繭」、「蝶」、「蛾」といった語が配置されることになる。それらはまた冬、春、夏の季語としても用いられており二重化されている。金時鐘の詩を「時間の脱植民地化」という観点から読めるとした鶴飼哲は、その手法の一つに季語への抵抗を挙げているが、「蛹」においてもそれが複雑な形で現れている。まず冒頭の部分を引用する。

霜は

光をくるんで

冬ごもる

思考を  
丸くする。  
うつすら  
西陽さす  
かいこ棚に  
したたる  
桑のみどりを  
夢見つづけた  
住人が  
繭となった。  
銀糸を  
たばね  
北上する  
シルク・ロードを  
枯渴した  
繭の  
羊水の中で  
敷いていた。  
蛹への  
停滞だけが  
彼我の価値を  
一にしうる。 三四八・九

「霜」による「思考」の球体化と、「住人」の丸みを帯びた「繭」への変身は、球体のイメージによって連続性を感じさせる。しかしこの柔らかなイメージとは裏腹に、この変身においては、ある断絶と隔絶が暗示されている。「霜」は冬の季語であり、「繭」は夏の季語であるが、「霜」によって「繭」へ変身することは、

季節の流れからすれば冬から春を飛び越えて夏へ昇華することである。だから「住人」は、春の季語でもある「桑」を「夢見」ることになっている。「繭」にとつて春は、いつでも遠くにあるものとされているのである（「春は遠い。」<sup>三五</sup>）。そのため「霜」という膜に覆われることで外部と隔絶している「繭」にとつて、「いつも／春は／外でだけ／はじけて」<sup>三五</sup>おり、夏は「繭」の内だけでの季節となっている。

詩句においては、次に「繭」からその中にいる「蛹」（「蛹」も夏の季語である）へ視点が移動している。引用には、「蛹への／停滞だけが／彼我の価値を／一にしうる」とあったが、「彼我」というところに「あいつ」と「ぼく」が示唆されていることは明らかである。であるならば「停滞」が「価値を／一つに」するとは、どのようなことであろうか。

「蛹」も「繭」の中にいるがゆえに、「春」から常に遠くある。そのため「蛹」は、春の季語でもある「蝶」になることができないものとして描かれる。この季節の断絶によって「蛹」は、「蝶」ではなく、似てはいるが異なるものであり、夏の季語でもある「蛾」として孵化してしまう歪さを抱えることになっている。その部分を引用すると、

保証された

熱量のなかで

ぼく自身が

甦ったとしよう。

いまわしい

翅の

代償に

万もの分身を

産みつけ

百花繚乱の

歓喜へ

まざりこむ。

「……」

蜜を

たくわえるでなく

ただ

蝶でありうる

証のためにのみ

舞い狂う

蛾の

映像。三五―三三

「保証された／熱量のなかで／ぼく自身が／甦ったとしよう」とは、冬から夏に一息に移行するのではなく、春という時間が保証され、その与えられた時間内で正常に孵化することの仮定である。もちろん誰に、何によって保証されるのか、春が保証されるとはいかなることかは問われるべきことである。しかしここでは、「蛹への停滞」を論じるにあたって、「蝶」と「蛾」の関係にもう少し立ち入っておきたい。

春の季語「蝶」と夏の季語「蛾」の関係は、春と夏の関係と言い換えることができる。とはいえ仮定された孵化が、「蝶」ではなく、「舞い狂う蛾の映像」として「蛹」の中で現出していることからすれば、その関係は確立した項同士の関係というよりも、孵化する以前に起きる、重なりながらも完全に重なり合うことがない類似的関係となっている。そのように「蛾」が「蝶」のように、夏が春のように攪乱されるのであれば、孵化する以前の「蛹」の状態で「停滞」するとは、「蝶」と「蛾」を、すなわち春と夏をこの空間内で混濁させつつ、未分化のままに保ちつづけることを意味している。その意味で「停滞」は、正常な時間の円環的な流れ（冬・春・夏……）に対し、時間の異常化を引き起こし、それにより「彼我の価値」を一つにする行為となっている。したがって「停滞」とは単なる滞りではなく、「停滞」する「意志」のことである。このことを踏まえるならば、本章の最初で引用した「銀糸を／たばね／北上する／シルク・ロード……」とは、この「停滞」による新たな時間形成の〈道〉を暗示している。

そのような「停滞」状態にある「蛹」＝「ぼく」は、「原形」、「塑像」として、次のように表現されている。

にぶく

乳色の

残光にくるまれて

ぼくは考える。

古代エジプトの

立像のように

永劫

原形でしかないであろう

自己について

その塑像の

歪つさに

おびえる。 三五三・四

「塑像」というイメージからすれば、「蛹」の未分性も多義の包摂というより、存在の在りようの未分化な状態を示している。引用ではネガティブなニュアンスで描かれているが、これまで論じてきたことを踏まえれば、未分化とは、いかようにも変身可能でもあるということである。この点において「蛹」は、正常な時間の観念や正常な日本語にも回収不可能な昆虫として、言語体系の縁に位置付けられていた「みみず」と強い連関性を持っている。そのため未分化な状態にとどまり続けることは、差異によって織り上げられる言語体系を揺るがし続ける可能性をもちうるものである。つまり「蛹」・「塑像」・「みみず」は、その自在さにおいて、季語だけでなく、差異の体系全体を自己のうちに取り込んでいき、異化させうる昆虫となっているのである。

ところで第一部第四章で現れる「蛹」と「女」の関係は、見逃すことのできないものである。第一部第四章では、「女」と「妻」という二人の女性が現われる。ここでは「女」あるいは「夫人」に着目したい。「女」は、池で飼っている「緋鯉」の餌とするために、「蛹」を「から揚げ」にし、そしてすりつぶす者として登場する。

から揚げにした



蛹の

大群を

小脇にして

夫人は

艶然と

笑った。

春は遠いのよ。

すけるような

指先に

からまれて

蛹のつぶが

他愛もなく

午後の

陽だまりに

すりつぶされる。三五〇・一

「緋鯉」の餌となる「から揚げ」とは、ここまで論じたことからすれば、「蛹」の未分化な「原形」がもつ自在さが破壊され、食われることで正常な交換に強制的に組み込まれることを指す。

そのような「蛹」(たち)をすりつぶす「夫人」は、いわば決定不可能性を排除し、非人称化のシステムに組み込む存在となっている。もう一方で、この組み込みにおいて「夫人」は、「蛹」を孵化させる役割も果たすことになる。第一部第四章の中で発話として表現されている部分を順に並べるならば、「春は遠いのよ」<sup>三五〇</sup>、「あなたが孵るには／まだ間があるわ。」<sup>三五三</sup>、「まだ殻をかぶってるの?」<sup>三五五</sup>となっており、「蛹」が徐々に孵化に向かっていくことが分かる。さらにこれら一連の発話は、「蛹」の外でのみならず、「ぼく」も、「蛹」から「女」に孵えしてもらいうちに発話を行っている(「ぼくを孵せるのは／あなただけです!」)。そこから「女」は言語運用をつかさどる象徴としてもあると読むことができる。以上のことからすれば、「女」とは日本語の比喩と見なしうるものでもある。<sup>(2)</sup>

前章において、異状な「日本語」が正常な日本語とうまく交換できたときは、その異質さが抑圧されてしまい、他方で交換が失敗するならば、その異質さは正常さを補強するようにアポリアについて述べた。このことと「蛹」と「女」の分析を踏まえ、このアポリアが「蛹」の側からどのように克服されようとしているかを論じていきたい。「蛹」はどのように「女」に抵抗することで、アポリアを乗り越えようとするのか。逆説的なことであるが、抵抗は、「蛹」が「女」との主従関係を耐え抜くことでなされる。それは一方で「女」に孵化してもらおうことである。

ぼくを孵せるのは／あなただけです！

「……」

正体を

さらして

白日に

おどり出たのだ！

まあ！同類だわ！

未分化の

軟体物を

放りあげ

虚空に屈折する

原色の

翅。三五六・七

このことが抵抗となるのは、「蛹」が未分化性、決定不可能性を保持したまま（「未分化の軟体物」、「原色の翅」）孵化するからである。それは「女」＝日本語に翻訳されるがままにありつつも、翻訳不可能に留まることである。言い換えれば偽装的な「日本語」のまま日本語の差異のシステムに自らを組み込み、一義的な意味の確定や純粹な発話の実現を妨げることである。「まあ！同類だわ！」は、孵化した「ぼく」が、「蛾」であったとしても、「蝶」とみなされたことである。それはまさしく成功した「擬態」であろう。こ

(23) ちなみにこの「夫人」は、新潟の地に伝わる「奴奈川姫」伝説から生み出されている可能性もある。「古事記」にも登場するこの奴奈川姫は、翡翠を身につけ霊力をもって、現在の糸魚川市近辺であった「越の国」を治めていたという。「万葉集」巻十三では次のように記されている。「淳名川の底なる玉 求めて 得し玉かも 拾いて 得し玉かも 惜しき君が老ゆらく 惜しも」。「玉」は「翡翠」だと言われている。

の「擬態」が抵抗となるのは、具体的には、例えば次のような詩に対してである。

蟲けらの聲／地の底に消え／生けるもの／すべて言葉<sup>す</sup>少となり／冬まさに来たらず／かかる  
とき／遠く戦場を駆けめぐりて／蝶は帰り来たる／されど蝶は語らず／すべてのものを見たらんに／  
／わがこころの中の／生と死／はげしくも／おなじひとすぢの／光り求めつつ／行け／わが大いな  
る幻の蝶よ／再びかの遙かなる戦場の空へ／弾丸の唸るさなかにありて／汝の胸をふるはせよ<sup>(24)</sup>

昭和一七（一九四二）年の詩集に収められた壺井繁治のこの詩において、「蝶」は両義的である。一方で、戦争の惨状をわずかに伝える形象という役割を「蝶」は果たしているように思われる。しかし他方で、三、五、七音を基本にした伝統的なリズムと、「遙かなる戦場の空」のような定型化された美的イメージとが結びつくことで、「蝶」は兵士の儂い命の隠喩ともなっている。ともあれ、「蝶」はそのように両義的であるゆえに、この詩が戦争協力詩として機能したことは疑いない。それに対して金時鐘の「蛾」は、美しき「蝶」のイメージを異化することになっている。

また他方で、孵化されなかったとしても、この不純さは「すべての飼われるもの」（例えば「緋鯉」）にその決定不可能性の影響を波及させ、差異による送り返しの構造を揺るがすことで、言語体系を丸ごと転倒させる可能性ともなりうる。だからこそ「ぼく」は、同じく飼われるものである「緋鯉」に食われる、「蛹」としての「命運」を拒否しないとされている。むしろその「命運」を逆手に取ることで、「ぼく」は自らの再生を賭けていく。

蛹の命運を

拒否することが

少なくとも

緋鯉を憎みきること

同義語であってはなるまい。

すべての

飼われるものとの

(24) 壺井繁治『壺井繁治詩集』、青磁社、昭和一七（一九四二）年。引用は中野重治編『日本現代詩体系 第八巻』、河出書房、昭和二六（一九五二）年、一六八頁から。

連帯に徹する  
背徳こそ  
望ましいのだ。  
そう！  
あの女自身を  
飼いきろう！  
忍従の  
極地がおりなす  
主従関係の  
倒錯を  
よもや  
知るまい。  
完全に  
女が  
ぼくを支配するとき  
はじめて  
主人でありうる  
ぼくの日が  
約束される。  
「……」  
緋鯉よ  
お前に喰われるなど  
背徳ではない！ 三五四・七

この忍従としての抵抗は、竹内好の議論と通底するものとなっている。竹内は「中国の近代と日本の近代」で、「ドレイは、自分がドレイであるという意識を拒むものだ。かれは自分がドレイでないと思うときに

真のドレイである。ドレイは、かれみずからがドレイの主人になったときに十全のドレイ性を發揮する。」と述べている。<sup>(25)</sup>そこから竹内は、「ドレイが、ドレイであることを拒否し、同時に解放の幻想を拒否すること、自分がドレイであるという自覚を抱いてドレイであること、それが「人生でいちばん苦痛な」夢からさめた状態である」と論じている。<sup>(26)</sup>両者に共通するのは、自己を「自己」（この場合「蛹」や「ドレイ」とする状況を引き受け、その「自己」自体を変化させていくことで、自らが置かれた状況を根幹から覆そうと思考する点にある。だから梁石日が次のように述べたのは、正しかったのだと言える。「……『新濁』は、自己解体と自己再生を賭して日本語の喩の世界を奪い、解体し、言葉の武器としてつきつけ再生される。<sup>(27)</sup>」だがこのことは「みみず」と同様に、常に危険と隣り合わせである。なぜなら、「蛹」が歪な「塑像」から脱し、それが「蝶」のような「蛾」であったとしても、消極的差異のシステムに組みこまれることは、自己を常に「抹殺」する危険にさらすことだからである（「うごめく闇の／自己が／自己でなかつたかのように／自己が／喰い破る／現実ですら／与えられた／自己抹殺への／糧食でしかない。」<sup>(28)</sup>）。しかしそのような危険を冒してでも変身に賭けられていたものは、この日本語そのものの内側からの全面的な転倒の試みなのである。

この「意志」による実践は、金時鐘が後に「日本語への報復」と呼ぶ思想ないし方法論を具体化したものとなつている。「日本語への報復」は、金時鐘の思想において中心的な位置を占めるものであり、エッセーなどで度々語られている。次の箇所を引用しておきたい。

あくせく身につけたせちがらい日本語の我執をどうすれば削ぎ落とせるか。訥々しい日本語にあくまでも徹し、練達な日本語に狎れあわない自分であること。それが私の抱える日本語への、私の報復です。「……」日本に狎れあつた自分への報復が、行き着くところ日本語の間口を多少とも広げ、日本語にない言語機能を私は持ち込めるかもしれません。その時、私の報復は成しとげられると思つています。<sup>(29)</sup>

読まれるとおりこの「報復」は、植民地期に皇国少年として「得意な日本語の少年」<sup>(29)</sup>であつたこの詩人の、彼自身の身体に刻み込まれた言葉に対する批判的対象化、及び詩作を通じた異化行為である。

金時鐘に「報復」という観念を芽生えさせたのは、第四章で見たとおり、「故郷に復讐するつもりだ」

(25) 竹内好「中国の近代と日本の近代」、『日本とアジア』、ちくま学芸文庫、一九九三年、四三頁。初出は、東京大学東洋文化研究所編『東洋文化講座』第三卷、一九四八年、白日書房。

(26) 竹内前掲論文、四一頁。

(27) 梁石日前掲書、一八一頁。

(28) 金時鐘「私の中の日本と日本語」、『金時鐘の詩 もう一つの日本語』（もぎ工房、二〇〇〇年）所収、一二四頁。

(29) 金時鐘前掲書、一二三頁。

という命題を含む小野十三郎の『詩論』<sup>(30)</sup>であり、時期的には日本に逃れてきた直後の一九四九年頃だと思われる。本研究第五章で言及したように、『新潟』以前にも、例えば「長屋の掟」などでも日本語に対する批判意識は現われていた。だが先の引用に「訥々しい日本語にあくまでも徹し」とあったように、異質な「日本語」に留まり続け、日本語の内側から異化していこうとする方法論が実現するのは、「蛹」に象徴的に現れていたように、『新潟』においてである。<sup>(31)</sup>

ともあれこのように「蛹」は、「日本語への報復」のイメージとして機能している。そしてこの「蛹」を通じて、言語の内側から作用するイメージが与えられている。では次に、「意志」が身体を通じて距離にもたらす変容を見ていきたい。

### 第三節 身体による距離への問いかけと世界の開示

#### 三・一 吹田・枚方事件

吹田・枚方事件は、金時鐘によれば『新潟』を書かせるバネとなった事件である。<sup>(32)</sup>吹田・枚方事件とは、軍事基地粉碎、軍需輸送粉碎等の日共大阪府委員会の決議のもと、朝鮮戦争二周年目の一九五二年六月二四日、日本から朝鮮半島に持ち込まれる爆弾（「親子爆弾」）の輸送を阻止するために行われた反戦、デモと吹田操車場での警察官との衝突（吹田事件）、そして旧陸軍造兵廠大阪工廠での兵器製造再開阻止のためのダイナマイト爆破事件（枚方事件）のことである。この事件によって警察官十数名が負傷し、また一千数百名が参加したというデモ隊の多くの者が拘束され、そして起訴された。金時鐘がこの事件に関わっていたこと、そしてそれが詩作品でも暗に描かれていたことはすでに触れた。このことは以前からエッセーで述べられていたものの、公の場で詳細に語られたのは、二〇〇二年六月に行われた「吹田事件」五〇周年記念シンポジウムの講演においてである。

『新潟』の第一部第三章は、この吹田事件を扱ったものである。とはいえ、その中で固有名詞は「吹田被告」<sup>(33)</sup>だけであり、それに対する自註は次のようになってい

(30) 小野十三郎『詩論』真善美社、一九四七年。

(31) 倉橋健一「朝鮮語の中の日本語—金時鐘に触れつつ」、『未了性としての人間』(権の実書房、一九七五年)所収。

この「日本語への報復」を中心に論じた重要なものに、倉橋健一「朝鮮語の中の日本語—金時鐘に触れつつ」がある。この論は一九七二年に書かれており、『新潟』への早い段階での応答となっている。倉橋はその中で、「日本語をまるごと喩として投射しようとするのが「報復」ではないかと述べている(同書、二四頁)。敷衍すればこれは、「規範的な言語」としての「闊達な日本語」が構成する「現実性の幅」に、「不完全な日本語」としての「独自の言語」が産出する「幻想性」の領域を対置する行為、として「報復」が掴まれていることを意味する(以上の括弧内は、「独自の言語」以外、倉橋のもの。「独自の言語」は金時鐘が金嬉老裁判のとき述べたもの)。つまり「喩として投射」するとは、自明とみなされる現実を、非自然的なものへの変換することである。現実性と幻想性という区別は図式的過ぎるし、金時鐘の詩的言語が幻想性の領域を対置するという判断に対しては留保せざるを得ない。だが、日本語まるごと喩化することが「報復」だと指摘しえたのは慧眼であろう。

(32) 金時鐘「吹田事件・わが青春のとき」、『わが生と詩』、岩波書店、二〇〇四年、一一八頁。

吹田被告Ⅱ一九五二年六月二五日、朝鮮戦争とアメリカ軍の軍需物資輸送に反対するデモ隊が、警官隊と衝突した吹田事件被告を指す。事件発生後一〇年を経て、一九六八年に結審をみたが、今日なお五人は上告、係争中である。長期裁判のため被告団のほとんどが灰色の青春を送り、なかには自殺した者までがいる。<sup>33</sup> 三七一

簡素であるといえば簡素である。もちろん、だからといって吹田事件に関する詩であることが、わからないわけではない。しかし二〇〇二年に行われた講演によって、事実確認的に詩を読むことができるようになったことは、詩の分析を進めていくうえで貴重な出来事であった。本研究もこの金時鐘の講演や、近年現われた西村秀樹のルポルタージュ、脇田憲一の研究を主に参照しつつ、詩の分析を行っていく。

詩における固有名の少なさは、その内容の抽象度が高く観念的であるからではなく、生々しいほどの身体的・生理的なレベルでの表現が追求されているためである。この点に第一部第三章の本質もある。関連することとして、金時鐘は四・三事件に関する金石範との対談において、言葉と記憶の関係について述べている箇所を引用しておきたい。

言葉というのは圧倒する事実の前ではまったくの無力なものです。言葉が文字として出るのも、記憶が熱いうちは、なかなか言葉にならないんですね。冷めるのを待たなくちゃならないような、そういうジレンマにずっと陥ります。<sup>35</sup>

この発言は四・三事件の記憶について言われたものであるが、吹田事件を扱った第一部第三章にも妥当すると思われる。つまり、おそらく一九五〇年代末にこの章を書いた時点では、記憶を客観的に見据えながら表現を生み出していくというよりも、「熱い記憶」が身体にどのように刻み込まれているかに焦点を当てて詩作したと考えられるからである。固有名詞の少なさや、簡潔な自註による補足は、記憶が熱かったことの現われでもあろう。そのため以下の分析においても、歴史的事実と詩をつき合わせることは、その身体的・生理的レベルでの表現の追求の意味を明らかにするために行われるものである。あらかじめ述べておくならば、身体的・生理的な表現の追及は、自分自身を抛り所にして多様な距離を捉えなおすためのものであるとともに、それを通じて世界を総体的に把握しようとするためのものとなっている。これらを

<sup>33</sup> 少なくとも一九六一年に作品が完成していたとすれば、浅見洋子が指摘するように、この自註は後から付け加えられたものである。浅見洋子『長篇詩集新濁』注釈の試み、『論潮』創刊号、論潮の会、二〇〇八年、一三八頁。

<sup>34</sup> 西村秀樹『大阪で闘った朝鮮戦争―吹田枚方事件の青春群像』、岩波書店、二〇〇四年。脇田憲一『朝鮮戦争と吹田・枚方事件』、明石書店、二〇〇四年。

<sup>35</sup> 金時鐘、金石範『なぜ書きつづけてきたかなぜ沈黙してきたか―濟州島四・三事件の記憶と文学』平凡社、二〇〇一年、一八〇頁。

踏まえて分析を行っていききたい。

### 三・二・排泄と身体

まず第一部第三章の冒頭を引用する。

隊伍の

端と

端とで

ぼくらが

一つの

隊伍であるとき。

やたらに

先ばしる

あいつと

遅れがちな

ぼくとの

調整が

同質の

必要度に

織りこまれてあることは

おどろきである。三三五・六

事実確認的には、「隊伍」とは、吹田事件で金時鐘が加わったデモ隊を指している。そのデモ隊は、蛍ヶ池近くの米軍施設から出発し、待兼山を越え、吹田操車場に向かうものであった。当時金時鐘は日本共産党の方針の下、大阪中西地区で民族学校を再建する立場にあった。この地区組織は活発に学校再建を行っており、また規模も大きかったため「隊伍」の最後尾に配置されることが決まっていた。金時鐘も最後尾



にいた。デモ隊の先頭には、吹田事件で拘束され、騒擾罪で起訴された後に無罪となる、民主愛国青年同盟大阪府委員長（当時）で朝鮮人側の指揮者であった夫徳秀と、日共府党軍事委員長で日本人側の指揮者であった三帰省吾がいた。<sup>(36)</sup>

しかし指摘するまでもなく、引用に現れている「あいつ」と「ぼく」の関係は、ここでは内面的にも存在論的にも自己分裂していることを示すように描かれている。この点に関しては、金時鐘の次の発言が参考になる。すでに第五章で触れたように、金時鐘は吹田事件後、アジトを点々と移動することになる。

<sup>(36)</sup> 金時鐘「吹田事件・わが青春のとき」、一二二頁参照。

おかしなものでしてね。人間というものは、自分と一緒に動いているメンバーがほとんど捕まっていますと、自分が捕まらないのが後ろめたくなるんですよ。「……」捕まえてくれんかなというつもりです。潜んどると、とても退屈するんですね。「……」やたらと別人格のもう一人のぼくだけはいつも元気だね。潜むってというのはほんとに容易じゃない。何であれだけ煩惱がいきりたつのか分からない。<sup>(37)</sup>

<sup>(37)</sup> 金時鐘「吹田事件・わが青春のとき」、一三〇頁。傍点引用者。

この発言にもあるとおり、「あいつ」と「ぼく」の関係は、一方で、運動の、ひいては民族の先頭を走る者と、そこから遅れがちな者との関係である。だがもう一方で民族の先頭でありたいとする意識と、そこから落伍してしまう実存との関係でもある。そのため詩の中の「同質の必要度」とは、実際的にも、意識の上でも民族的であることと、そのことと自己との適合性の度合いを意味しているよう。

その適合のための「調整」が、「同質」性を保持するために織り込まれてあることが「おどろき」だとしているが、それは民族的な同質性と実存との落差が感受されているためである。民族的であるための「同質」性が求められれば求められるほど、そこからこぼれ落ちてしまう者は、そのことを身体を通じて受苦的に強く意識することになる。直前の引用において、落差を感受させ、身体を意識させるのは、「煩惱」という感覚であるが、詩においては「脱糞」という、生理的な現象を強く伴う行為がそれを引き受けている。

あいつが  
身軽いのは  
すでに

脱糞をおえたからだ。

本町の

角を

よぎったところで

待ち伏せた

ポリスに

突然

点火された

あいつが

南門通りの

急坂を

一気に上昇したものの

噴射口は

大腸の中途の分まで

落としてしまっていた。

爾来

彼は腸カタルである。

故に

急ぐ必要があるのである。

一つの目的地に

行きつける

過程は

通して

たれる心配が

存在している。

あいつの懸念が

ぼくにはわからぬのではない。

ただ不幸なことに

ぼくのもよおしが

日本のポリスとの

しかも

同じ装束の

敵との

対峙のなかで

想起されていることである。

三三六・八

「あいつ」が「脱糞」を終えているのは、待ち伏せしていた警察に追われ、もらしてしまったからだということが読み取れる。それがその身を軽くし、また足を速めさせている。それに対し「ぼく」は、「日本のポリス」との対峙の中で「もよおし」が「想起」されているが、「脱糞」には至っていない。「ぼく」が対峙する「日本のポリス」という個所に注目しておくならば、「あいつ」を待ち伏せた「ポリス」は、「同じ装束」であったとしても、日本のそれではない。これに関連して金時鐘は次のように述べている。

〔私は〕何か緊張すると下痢を起こす。その下痢の原因は二年後に分かったんですが、事の始まりは四・三事件の折、警官に追われて、路地を走り抜けるとき、漏らしました。それ以来、何か、極度の緊張に陥ると、おなかの具合がよくなる<sup>38)</sup>。

「二年後に分かった」というのは、第五章で述べたように、一九五四年に二年半にわたり入院した事実を指す。そしてここで言われているのは、この「腸カタル」の原因が、四・三事件に関連したものだということである。この引用なしには読み取り困難なことは、「あいつ」と「ぼく」は、日本という場においてだけの自己分裂的な関係ではないということである。つまり一九四八年の四・三事件にバルチザンとして参与した「あいつ」と、一九五二年六月の吹田事件に関わった「ぼく」という、朝鮮と日本の空間的距離に留まらない、歴史的な間隙もその関係に持ち込まれているのである。したがって「ぼく」には、民族運

<sup>38)</sup> 金時鐘「吹田事件・わが青春のとき」、二二七頁。

動の先頭とそこからの落伍、民族的意識と実存、日本と朝鮮という空間的隔たり、そして歴史的時間の相違といった多くの亀裂が走っている。そのため「一つの目的地」とは、民族的同質性と実存の重なりだけでなく、空間的・時間的隔たりも含めての目指すべき場所を指している。それはすでに〈道〉に関して論じたように、「人間の尊厳と／知恵の和が／がっちり組みこまれた／歴史」としての「ぼくらの道」<sup>三〇七</sup>を歩むことで辿り着ける場所であろう。

そのような「ぼく」と、分裂した自己としての「あいつ」の間をつなぐものが、「脱糞」である。「脱糞」や「もよおし」等の排泄に関わる語は、ここで多様な意味作用を帯びており、重要な役割を果たしている。それらがどのような役割を果たしているのかを明らかにしていきたい。

耳鳴りがするほどの

草いきれに

汗を呑みながら

追われて

ひそんだ

あいつは

藁くずで

ズボンの

内側を

はぎとり

むれる

悪臭の

修羅場を

あけ渡したのだ。

悲哀とは

山に包まれた

脱糞者の

心である。

銃声に

急ぎ

ひっこんだ

ぼくが

夜来の排泄物を

蔵したまま

ここ十年

直腸硬塞にとりつかれているのも

あいつが

先ばしった賜物であるとは

言えないか?!

それとも

おそすぎた

ぼくの脚のせいだというのだろうか?!

あいつは

ちかくなつた

もよおしのため

先頭をきり

ぼくは

溜まりつばなす

便秘に

歩をにぶらしている。

隊伍の

端と

端で

一つの意志が

二つの経路をへめぐり

一つにかねあつてゐる。 三三八・四〇

引用箇所の構造として、「あいつ」の側に脱糞・悪臭・修羅場・走る・脚・賜物があり、「ぼく」の側に、蔵・溜・硬塞・便秘・鈍さが配置されていることがわかる。まず「あいつ」の側について見ておきたい。

例えば、パルチザンのように潜伏する者達が抱える困難として容易に想像されることは、火を使うこと、物を焼くこと、声や物音を立てること等を控えることが考えられようが、排泄も、その臭いゆえに自分の位置を特定させてしまうものである。また排泄は、その異様な「悪臭」が自己に付きまとうことで、それにより周囲から異質な存在として排他的に規定される。四・三事件に關与することで警察に追われることになった「あいつ」も、そのような「脱糞」とその「悪臭」から、「修羅場」を明け渡すことになっている。そこに残されるのが「脱糞」であり、それを受けて「悲哀とは／山に包まれた／脱糞者の／心である。」という詩句が置かれている。

フロイトは「悲哀とメランコリー」(1917)の中で、「悲哀Trauer」と「メランコリー Melancholie」を対比しながら論じている。Trauerは悲哀だけでなく、深い悲しみや悲嘆、あるいは喪という意味も持っているが、フロイトはこれを次のように説明している。

悲哀はきまつて愛する者を失つたための反応であるか、あるいは祖国、自由、理想などのような、愛する者のかわりになつた抽象物の喪失にたいする反応である。<sup>39)</sup>

愛する者や、その代りとしての祖国を失つたとき、そこに備給されていたリビドーは、対象から引き離されることを余儀なくされる。にもかかわらずそこにリビドーが向かい続け、そして固着化することで引き起こされるのが、耐えがたい苦痛や悲しみといった心的な状態をもたらす悲哀である。そのような状態においては、リビドーは他の対象に向かわないため、外界に対する関心は失われることになる。そのため失われた対象に対する「喪」の作業を行うことが、リビドーを他の対象に向けさせることとなり、それにより悲しみや苦痛から解放をもたらすとされる。

<sup>39)</sup>フロイト「悲哀とメランコリー」、『フロイト著作集 第六巻』、小此木啓吾訳、人文書院、一九七〇年、一三七頁。

このような悲哀に対して、メランコリーの症状は次のように説明される。

メランコリーの精神症状は、深刻な苦痛にみちた不機嫌、外界にたいする興味の放棄、愛する能力の喪失、あらゆる行動の制止と、自責や自嘲の形をとる自我感情の低下――妄想的に処罰を期待するほどになる――を特色としている<sup>(40)</sup>。

症状としては悲哀と多くの点で重なるものの、「自責や自嘲の形をとる自我感情の低下」は、メランコリーにのみ見られる特徴であるとされる。これは、悲哀においては喪失の対象が具体的であるのに対し、メランコリーにおいては失われた対象が観念的で、何を失ったのかを明確に意識できないことに起因する。つまり対象が明確でないために、失われた対象に備給されていたリビドーが自分自身に回帰し、それによりなかば自己と対象が同一化する。そこに対象への愛が帯びるアンビヴァレントな性格が憎しみに転化することで、自己に対する批判(自責)として現われるのである。

以上を踏まえて引用の「悲哀とは／山に包まれた／脱糞者の／心である。」の部分に戻りたい。この詩句は、「悪臭の修羅場」を明け渡した「あいつ」と、「直腸硬塞にとりつかれている」「ぼく」をその前後に配置しつつ、場面転換させる部分となっている。濟州島四・三事件においては、山がパルチザンたちの主要な活動の場であったこと、また吹田事件でもデモのルートに山越えがあったことからすれば、「山に包まれた」はそのどちらにも係っていると見てよいだろう。であるならば「脱糞者<sup>(41)</sup>」には、脱糞した者もこれから脱糞する者も含まれる。

悲哀が、フロイトの論じるように、対象の喪失とそこに向けられていたりリビドーの流れの固着によって生じるとすれば、詩において失われているものは、まず第一に「祖国」を挙げるべきだろう。というのも「祖国」の喪失という状況がなければ、「脱糞者」の「悲哀」も生じえないからである。だがこの失われた「祖国」は、一枚岩的にはなっていない。四・三事件を直接的に表現している第二部第三章では、「自己の／少しも／かわりあわないところ／生き返ったという／祖国を／みんなは／どうして／そうもたやすく／信じたというのだ?!」<sup>(42)</sup>と言われている。これは一方で、奪われた「祖国」が日本から戻ってきていることでもある。しかし他方で、戦後の米ソによる分割統治の結果、韓国では親日派が復権したことからすれば、植民地支配が陰に持続している状態でもある。さらに日本で排泄物を蔵する側の「ぼく」にとって、「祖国」

(40) フロイト「悲哀とメランコリー」、一三八頁。

(41) 金時鐘の造語。「吹田事件・わが青春のとき」、一二八頁。

は海の向こうにあつて自己と隔たっているために、直接的な関わりは困難なものとなる。このように、喪失した「祖国」の現実的な様態は二重、三重に振れている。それだけでなく、第二の失われたものとして、日本でデモ行進する「ぼく」にとつては、祖国における闘争の場も、そこでの経験や記憶も共有することの不可能性ゆえに、失われたものとして浮上してくるものである。そこから民族のための主体と実存の落差が帰結するとすれば、第三の失われたものは、「あいつ」という存在に象徴されるものである。つまりこれは、先に論じた「ぼく」と「あいつ」の間の多くの隔たりや亀裂が、そのまま喪失の対象になりうることを意味する。このように自己分裂の在り様に対応するように、喪失の対象も複数化せざるをえない。

そのように複数化する対象を束ねる役割を果たしているのが、排泄物という形象である。先走つて「脱糞」した「あいつ」に対する、「溜まりつばなす」「ぼく」の關係においては、排泄物を軸にした生理現象の循環が起ころうとしているからである。つまり排泄物が「あいつ」を「ぼく」に繋ぎ止めることで、祖国とのかわりや闘争の経験を身体的に共有することを可能にするのである。より厳密には、「脱糞」する側の「あいつ」に対して、溜める側の「ぼく」は、排泄行為の姿勢を通じて、ねじれて現象する「祖国」や闘争とその記憶、そしてもちろん「あいつ」を強く意識できるようにする（「おお！／祖国を意識する」ということは／なんと苦渋に満ちた／姿勢であつたろう。<sup>三四三・四</sup>）。したがつて「ぼく」が「夜来の排泄物を／蔵したまま／ここ十年／直腸硬塞にとりつかれている」とは、単に便秘であるというよりも、多くの喪失対象を象徴する「便」に固執し、そこにリビドーを備給し続けている状態であると読むこともできる。だからこそ便秘状態を、「あいつ」が「脱糞」したゆえの「賜物」だとするのだと思われる。

さらに「あいつ」と「ぼく」の便を軸にした關係は、空間的なつながりだけでなく、時間的な結びつきにもなっている。「直腸硬塞にとりつかれている」のは、「おそすぎた／ぼくの脚のせいだというのだろうか!」とあるが、これは一方で、すばやく走ることができれば脱糞したとしても逃走可能だということを意味しよう。だが他方で、先頭に排便した者がおり、後方に溜まり続ける者がいるという關係は、生理現象の循環という観点から見れば一方的である。時間的に順序が逆転しているときさ言いうる。逆に、「あいつ」と「ぼく」の間には生理現象の循環があれば、溜める・だす・溜める…というように、便を軸に時間が循環することになろう。その意味で「脱糞」は時間を示す形象でもある。「脱糞」が時間の形象であれば、「あいつ」の歴史と「ぼく」の間にも、連絡の可能性が生まれることになろう。その意味で「排泄物」は、喪失と（再）獲得のはざまで、「ぼく」と対象を空間的にも時間的にも繋ぎとめている（「隊伍



の／端と／端で／一つの意志が／二つの経路をへめぐり／一つにかねあっている。」。

これらのことから生理現象・排泄行為・排泄物は、祖国、歴史、民族、自己を巡る空間的・時間的な隔たりを象徴するものとしてあると言えよう。それは「悲哀とは／山に包まれた／脱糞者の／心である。」とあるように、身体それ自体によって体現されるものなのとなっている。そのため「心」とは、内にあるものというよりも、身体を、そしてその状態そのものを指す言葉となっている<sup>(42)</sup>。

### 三・三、もよおす身体と世界

のみならずもよおす身体は、自らが所属する世界をも開示する、最もプリミティヴな状態でもある。この身体によって開示される世界を明確にするために、山村暮鳥の「野糞先生」を比較のために引いておきたい。

かうもりが一本／地べたにつき刺されて／たつている／だあれもない／どこかで／雲雀が鳴いている／ほんとにだあれもないのか／首を回してみると／いた、いた／いいところをみつけたもんだな／すぐ土手下の／あの新緑の／こんもりとした／灌木のかげだよ／ぐるりと尻をまくって／しゃがんで／こつちをみている<sup>(43)</sup>

地面に突き立てられた「かうもり」を手がかりに、語り手は「灌木のかげ」で野糞をする人物を発見している。またその発見には、「いいところをみつけたもんだな」とあるように、感心が伴われている。発見された者はこつちを見ているものの、「尻」をまくったままであり、警戒が見られない。そのため両者の間には敵対関係がなく、ユーモラスで牧歌的な親密圏が成立している。

それに対して、「ぼく」「あいつ」の身体が開示する世界は、通じをこらえさせる、あるいは脱糞と逃走がセットとならざるを得ないような場であり、徹底して自己と非親和的である。そのため、感覚は「草いきれ」にさえ「耳鳴りがするほど」に研ぎ澄まされ、排泄行為の間中、わずかな物音や囁き、あるいは一瞬の動きにも反応せざるをえなくなる。その結果、動物（下等動物）のように変貌を遂げることになる。

まとも

(42) この点は、第三章で見た鄭芝溶「不死鳥」の「悲哀！ おまえは諭えるものとしてない。／おまえはわたしの最も奥まったところで生きているものだ。」（金時鐘訳）への反論となっていると思われる。

(43) 山村暮鳥『雲』、イデア書院一九二五年。

用が足したい。  
通じをこらえとおすのは  
韓国だけで  
沢山だ！  
しかも  
奴らにさらされた  
地点で  
こうも  
逼迫と  
もよおしてくるとは  
なんたる世界だ！  
自己の生理に  
てらしてだけ  
敵地を  
察する  
下等動物め。  
戦争共犯者の  
日本に  
居て  
自己の  
やすらげる  
穴ぐらだけを  
欲している  
この臓腑の  
みにくさはどうだ！  
三四一・二

「日本に／居て／自己の／やすらげる／穴ぐらだけを／欲している／この臓腑の／みにくさはどうだ！」という個所は、フロイトのメランコリー概念からすれば、リビドーが自己に回帰し、それが自己批判として現れたものとして読むこともできるかもしれない。しかしリビドーの向けられる対象（用「もよおし」）が明確であること、またそのことと自らが置かれた環境とが密接であることに自覚的であること（「なんたる世界だ！」）は、自己批判を単なる内面の劇に留めるものとはなっていない。そこには、メランコリー概念によつては説明されつくされないものがある。

メランコリー概念で説明しえないものとしてあるのは、「あいつ」・「ぼく」と世界の関係である。「あいつ」・「ぼく」は、外界である世界に関心がないのではなく、むしろ強く意識さえしている。それは排泄行為が生理現象として身体を強く出現させてしまうだけでなく、その行為自体が持つ無防備さを、周囲の環境に露出させてしまうからである。したがつて「排泄物」は、「あいつ」と「ぼく」を繋ぐだけでなく、「あいつ」・「ぼく」と世界の間接関係を明かすものとしても機能している。

世界との関係性は、引用にもあつたように、動物的な存在へ変身してしまうほど、自己と非親和的である。第五章で、轆かれるがままにある「ネズ公」が、その一度限りの固有性によつて記憶の欲望を掻き立てる詩の形象であると、デリダを参照しつつ論じた。また第六章では、『日本風土記』では交わることのなかつた私・動物の関係が、変身という方法論によつて乗り越えられていることを指摘した。今論じている世界との非親和性が示しているのは、まさに動物であるための困難、それゆえ詩としてあることの困難であろう。だがより重要なことは、身体の切迫と排泄行為の不自由さが感覚を極限まで研ぎ澄まさせる結果、自らを取り巻く世界をまるごと捉えることが出来るようになってきていることである。換言すれば、世界にとつて極限的に異質な存在であることで、世界を総体として照らし出すことになっているのである。言うまでもなくこれは、小野十三郎の方法論を批判的に継承することで生まれた、「そこで生きる」という思想に繋がつていく詩的な実践に他ならない。「そこで生きる」という思想は、次の引用箇所でもみ出ている。

打ちおろす

警棒の

雨のなかで

血あぶくとなつた  
同族愛が  
悲鳴をあげて  
四散した。  
ぼくは  
今こそ  
輝ける  
捕虜。  
便器の  
保障された  
穴ぐらにあつて  
なお通じぬ  
しこりに  
しゃがんだりの  
吹田被告だ。  
おお！  
祖国を意識するということは  
なんと苦渋に満ちた  
姿勢であつたろう。  
ぼくの  
日本に居らねばならない  
理由の  
大半が  
排泄物の  
放棄所に魅せられた  
魂のせいであるとは

なんたる

惨事だ！ 三四二四

吹田操車場付近でのデモ隊と警察との攻防については、脇田憲一が詳細に検証している。デモ隊が投じた火炎瓶によって、警察車両に乗り込んでいた警官たちが一〇名弱程度負傷した。また警官たちもデモ隊を警棒で殴りつけ、それだけでなく水平射撃も行っている。そのように非常に混乱した状況下、拘束され韓国に強制送還されれば、四・三事件に関与したかどで祖国で死を迎えることが確実な中、金時鐘はかろうじて逃れている。だが既に述べたように、デモ隊の先頭にいた夫徳秀や三婦らは拘束され、起訴された。

引用した詩句はこのような背景を持つものである。とはいえ、ここでも一貫して、排泄という観点から表現が紡ぎだされている。拘束されることは、祖国のための闘争を行ったという確固たる証である。と同時に収容施設に備え付けられている「便器」によって、排泄も保障されることになる。換言すれば収容されることは、闘争の証ではあるものの、排泄の保障によって、世界との親和化がもたらされることに通じている。これは宮沢剛が指摘するように、「平和を訴えてデモをすることが逃走に成り果てることの不条理」を生理的な側面から表現したものである。それに対し排泄物を「しこり」のままに蔵し、「しゃがんだなりの」姿勢を維持することは、そのような不条理に対する肉体的な抵抗のポーズとなっている。つまりそのような姿勢こそ、「そこで生きる」を体現したものの、即ち与えられた保障を拒み、また「祖国を意識する」ための限界的な身体的な表現となっているのである。「排泄物」は祖国・闘争（の記憶）・民族の先頭を示すものであったが、ここでの排泄行為は、「脱糞」をしないという矛盾したものになっている。この排泄なき排泄行為を維持し続けることは、「排泄物」を「蔵」し続けることを「意志」し続けることである。したがって遅れがちであること、脚が遅いこと、しゃがみ続けること、溜めること、留まることは、「闘争」が「逃走」に反転してしまう「不条理」に対する、身体的な抵抗の表現となっている。そのためここで問われているのは、行為そのものの在り方である。このことは、「そこで生きること」の「そこ」とは何か、「生きる」とはどのようなことであるかも問うことに繋がっている。

ところで開示される世界という観点から重要なことは、排泄を保障する収容施設が日本の比喩となっていることである。つまり歴史的矛盾の中で生理現象および排泄という行為に焦点を合わせることで、作品は日本自体を牢獄として描きだすことを可能にしている。のみならずこのことが「あいつ」の置かれた朝

<sup>44</sup> 宮沢剛「一九五〇年代（から）の在日朝鮮人文学―はみ出すことと遅れること―」、『文学』、二〇〇四年一一・一二月号、岩波書店、一〇一頁。

鮮半島でも同様であるとすれば、牢獄の閉域は日本を越えて拡大されることになる。

監獄を舞台にした北村透谷『楚囚之詩』（一八八九（明治二二）年、春祥堂）は、これまで色川大吉平岡敏夫、北川透等による研究・批評の豊かな蓄積がある。定説としてこの作品は、一八八五（明治一八）年一月二三日、未然に発覚した「大阪事件」に、北村が「義友」大矢正夫を裏切つて関与しなかったことが製作のモチーフとなっている。すなわち裏切りが「自己懲罰の衝動」を生み、それが「作者の裡なる牢囚の意識」となり監獄という設定に至ったというわけである。だがこの作品はもう一方で、よく知られているように、結末部に「大赦」による「余」の出獄が描かれており、自己処罰から自己救済の道筋をたどっている。<sup>(47)</sup>

この自己処罰から自己救済へという軌跡には、『楚囚之詩』冒頭「曾つて誤つて法を破り／政治の罪人として捕はれたり、」<sup>(48)</sup>における「法」の位置付けが深く関わっている。一八八九（明治二二）年二月二二日に帝国憲法が公布されているが、亀井秀雄は「曾つて誤つて法を破り」という「ねじれた発語」に、「法を権威あるもの、としたいモチーフ」があると推測している。<sup>(49)</sup> また尾西康充は牢獄という形で現れた北村の内面が、「近代刑罰システムと起源を同じくする」<sup>(50)</sup>ものであり、冒頭の一句に「法制度の所与性に何ら疑いを持たない「主体」を読み取っている。そしてそれを「自発的な服従を促す近代刑罰システムの所為の忠実な反映であった」と、フーコーを参照しつつ指摘している。<sup>(51)</sup> このことからすれば、『楚囚之詩』は、帝国憲法を筆頭とする「法」を、その権威を高めることで、主体を構成する超越的審級として位置づけていることになる。

この解釈を踏まえて『楚囚之詩』を読むならば、「嗚呼楚囚！世の太陽はいと遠し！」「つたなくも余が迷入れる獄舎は、／二重の壁にて世界と隔たれり」「嗚呼爰は獄舎／此世の地獄なる。」「冬は厳しく余を悩殺す、／「……」／然れども、いつかは春の帰り来らん「……」」において、「地獄」や「冬」と対置される「太陽」「世界」「春」は、法が支配する帰るべき場となる。その意味で監獄内での服役は、世界と融和するにあつての「喪の作業」であるとも考えられる。さらに言えば服役は、監獄という内面にのみ向けられたリビドーを外部的に向け、再び外界への関心を取り戻し、メランコリーを克服するための作業だとも言える。

だが『新瀉』における「喪の作業」は、世界との融和が真つ先に求められることはない。むしろ自分が内属する世界の実質を露呈させるために、身体感覚を研ぎ澄ましていく。それは融和ではなく対峙であ

<sup>(45)</sup> 前田愛『都市空間のなかの文学』、筑摩書房、一九八九年、一三九頁。

<sup>(46)</sup> 佐藤泰正『楚囚之詩』小論（誤つての一句をめぐって）、『佐藤泰正著作集』第三巻、一九九五年、四五頁。

<sup>(47)</sup> 中山和子はこの作品のモチーフを「自己再生の歎び」だとしている。中山和子「北村透谷（二）——思想的展開の特質——」、『文芸研究』、明治大学文学部紀要、一九六六年一〇月、一三頁。

<sup>(48)</sup> 引用は『北村透谷選集』、岩波文庫、昭和四五（一九七〇）年、一四頁。

<sup>(49)</sup> 亀井秀雄「身体性の突出——近代詩史の試み（四）——」、『文学』、一九八六年七月（第五四卷七号）、岩波書店、七三・四頁。強調亀井。

<sup>(50)</sup> 尾西康充「北村透谷『楚囚之詩』論——片岡健吉に関わる「監獄」の社会的言説との関連——」、『三重大学日本語文学』(8)、九二頁。

<sup>(51)</sup> 尾西前傾論文、九六頁。

<sup>(52)</sup> 尾西前傾論文、九七頁。

<sup>(53)</sup> 『北村透谷選集』より引用、引用箇所は順に一六、一七、二二、三三頁。

ろう。そこから「闘争」が「逃走」と重なり合ってしまうことで世界から逃れようとする「あいつ」との「距離」が、身体的感覚を通じて捉え直されていくことになる。

脱兎のごとく

駆けぬけた

あいつが

たれつばなした

原野の

草いきれに

ひそんでいる！

あいつをこそ

つかまえるべきだ！

日本列島の

縦の深みに

しりがみがちな

ぼくと

その深みに

すっぽりもぐりこんでいる

あいつとの

距離を

今こそ

自足している

自己の底辺にかけて

捉えなおそう。

心よ。

はやらないでくれ。

保障された

一切が

ぼくには

苦痛なのだ。

それがたとえ

祖国であろうと

自己がまさぐり当てた

感触のあるものでないかぎり

肉体はもう

あてにはしないものなのだ。

君のその

柔軟な脚、腰にゆわえられた

走る

ぼくの

現実が欲しい！

屹立する

都会の

頂点をつつきり

未明へかけて

ふかふかと

身をしずめる

ぼくの

森を

しきられた

空の

天窓だけ



引用における「日本列島の縦の深み」とは、次章で触れる「フォッサマグナ」とも関わっているが、ここでは、これまで論じたことから、便器としての日本とも読みうる。その深みに「もぐりこむ」「あいつ」と、「しりごみ」してしまう「ぼく」の関係は、「脱糞」を終えた者と「直腸硬塞」にとりつかれた者の関係に等しい。だがもう一方で、この「縦の深み」には、第三章で引用した佐藤春夫の『乳色の雲』に寄せた文章の一節が意識されているようにも思える。「又譬へばこれ（『乳色の雲』は清冽な地下水である。それが日本海の海底を潜つて今富嶽の此方に湧出した。正に奇跡である。アジアの詩心をこの清泉の一掬によつて復活させようとする深い天意であるかも知れない。朝鮮が、かういふ方法で我々に酬いようとは！）<sup>54</sup>。「あいつ」との「距離」を「捉えなおす」とは、「ぼく」が「深み」に飛び込むのであれば、それは佐藤の言う「湧出」とは逆向きのベクトルを持ちうるものである。これは金石範の「糞と自由」（掲載：『文芸首都』一九六〇年四月）とのつながりを連想させる。その意味で佐藤の言う「清冽な地下水」は異化されている。

<sup>54</sup> 佐藤前掲序、二二八頁。

だが、強く身体を意識させる「しゃがむ」という「苦渋に満ちた姿勢」を取り続けることは、「深み」に飛び込むのではなく、その場で動くことなく「距離」を「捉えなおす」ことを意味する。そのため「捉えなおす」とは、物理的な距離を埋めるというよりも、身体に訴えながら行為のあり方を価値付け直すことである。行為を価値付け直し、世界から逃れようと「走る」「あいつ」を捉えることで、「しゃがむ」「ぼく」を取り巻く「現実」を開示しようとするのである。

このように『新潟』における「喪の作業」は、世界との融和ではなく、身体感覚を通じた価値の変質によつて、自己を取り巻く世界の開示を意味している。しかしそれは、もはや「喪の作業」にとどまらない作業となつていよう。価値体系を変えていくことは、民族性・世界・実存の関係の空間的・時間的な再創出に向かうことになるからである。

以上、金時鐘が模索する「意志」とは何か、そしてそれが及ぼす効果について論じてきた。「意志」とは、逸脱と停滞という行為を内包するものであった。この「意志」を持ち続けることは、日本語に対しては、「蛹」が示していたように、その内側からの全面的な異化の試みと結びついていた。また「意志」は、行為のあり方を問い直すことで、自己と多くの距離との関わり方を変化させるものであった。その過程で「意志」は、

世界を開示する働きも担っていた。このように「意志」は、無価値に思える行為を伴いつつ、結果的に大きな変革をもたらさうるものとして構想されている。

本稿第二章で論じたように、時枝誠記は、場面としてのリズムと言語表現は、相互に規定しあいつつも、調和的であり、それゆえ場面と主体は「融合」していると論じていた。だがわれわれは、もう一方で、「調和」や「融合」に先立つ側面が「場面」にはありうることも指摘しておいた。

金時鐘が「意志」によって開示する世界は、その「調和」や「融合」に先立つ「場面」という側面を持っている。次章では、金時鐘が開示しようとする世界と、またその表現の困難について見ていきたい。すなわちこれは「意志」がもたらす二つの効果、言語の異化と世界の開示の関係に関わる論点である。それは同時に金時鐘のリズムの思想を明確化することになるものでもある。



## 第八章 歴史と自己―金時鐘のリズムの思想

はじめに

前章では、「意志」を通して自己を取り巻く世界が開示されることを論じた。時枝に倣い、この世界を「場面」であるとするならば、『新潟』においては、それと言語による表現は調和的とは言えず、むしろ対峙するものとなっている。同時にそのことは、金時鐘が表そうとする「場面」をも表現困難にするものである。だがそれは方法的な欠陥というよりも、定型的な思考や表現に流されないために一貫して保持されてきた思想の結果としてある。そのことは、伝説的な朝鮮総聯批判である「盲と蛇の押し問答―意識の定型化と詩を中心に―」（『ヂンダレ』一八号、一九五七年七月）から維持されている立場でもある。本章では、その表現困難な「場面」が、日本語を通じて形作られる様相を論じていきたい。最終的には表現から読み取れる金時鐘のリズムの思想を明らかにしていきたい。

まず分析の準備段階として、金時鐘にとって出来事とはどのようなものであるのか、またそれらの言語化は、どのような方法を踏まえているのかを見ておきたい。そのために一九八三年出版の『光州詩片』<sup>〔1〕</sup>から、二つの詩を部分的に引用する。

褪せる時の中

そこにはいつも私がないのである。

おつても差しつかえないほどに

ぐるりは私をくるんで平静である。

ことはきまって私のいない間の出来事としておこり

私は私であるべき時をやたらとやりすごしてばかりいるのである。

〔……〕

註

〔1〕『光州詩片』福武書店、一九八三年。  
この詩集は、一九八〇年韓国で起こった、軍事クーデターに伴う、光州市民の軍による大量殺戮を直接の契機として書かれた。

とり残されてか

やりすごされてか

見るともない眼がただしばたいていて

しらじらと見られているのは私なのだ。

乳白色に闇をただよわせ

いつときに時が褪せていく。

なぜかそれだけが見えるのである。

〔……〕

おぼえてもないほど季節をくらって

はじけた夏の私がないのだ。

きまってそこにいつもいないのだ。

光州はつつじと燃えて血の雄叫びである。

験の裏ですら痴呆ける時は白いのである。

三六年を重ね合わせても

まだまだやりすごされる己れの時があるのである。

遠く私のすれちがった街でだけ

時はしんと火をかきたてて降っているのである。

噤む言葉―朴寛鉉に

ときに 言葉は

口をつぐんで色をなすことがある。

表示が伝達を拒むためである。

拒絶の要求には言葉がないのだ。

ただ暗黙が差配し

対立が拮抗する。

言葉ははや奪われる事象からさえ遠のいていて

意味はすっかりかかえられた言葉から剥離する。

意識が眼を凝らしはじめるのは

ようやくこのときからだ。

〔……〕<sup>②</sup>

「褪せる時」の「時」は、一方で、「時はしんしんと火をかきたてて降っているのである」とあるように、一九八〇年の光州における虐殺を示す具体性を帯びたものである。他方で「時」は、「私」をやり過ぎさせてしまうように、出来事自体を連れ去っていくものでもある。これは「私の時」と「出来事の時」が時間的に一致しないことを示している。梁石日はそれを「物理的時間」と「歴史的時間」の不調和と述べたが、「時が褪せていく」とは、物理的な時間の経過とともに出来事の生き生きとした色合いが褪せてしまうこと、言い換えればその事件性が失われることである。したがって、「褪せた」後に残された事件とは、概念化された記憶への転換を意味しよう。ところでその逸失は、「いつも」そうであるように、一回限りの出来事ではない。円環する時（「季節」、「夏」）の中で、「私」は何度も失い続けている。これは、裏を返せば、出来事が何度も生起していることでもある。

高野斗志美は次のように述べている。「金時鐘にとって、生きるとは、記憶とのたたかい、その意味をうばい、そして、純粹な声を現在に立てることもある。なぜなら、記憶に狎れることも、また日常性の仕組みに他ならないからである」<sup>④</sup>。金時鐘の日本語との格闘が、高野が述べるように「狎れた記憶」、つまり概念化された記憶に抵抗し、「純粹な声」を、本研究の文脈で言い換えれば出来事の事件性（「歴史的時間」）を捉えることであるとすれば、「噤む言葉―朴寛鉉に」は、反復する出来事の持つ生々しい「色」を可視化させるために、「褪せる時の中」を凝視するという彼の詩作の方法論として読むことができよう。

「褪せる時」と「色をなす」言葉。言い換えれば喪失したものの回帰を待ち続け捉えること。この枠組みから照らせば、詩とは出来事を、その概念化に抗して、生々しいままに詩作を通じて言語に到来させるものである、という仮説を立てることは可能であろう。

② 二篇とも『原野の詩』から引用。順に六三・五頁、七三頁。ちなみに「褪せる時の中」は少なくとも三つの出来事が現れる作品である。中心となる一九八〇年光州事件、一九四五年八月一日、そして一九四八年の四・三事件である。

③ 梁石日『アジアの身体』平凡社、一九九九年、二四〇・一頁。

④ 高野斗志美「金時鐘論―『原野の詩』との対話」、『資料「金時鐘論」』（転載）、金時鐘集成詩集『原野の詩』を読む会、一九九一年、五七頁。

## 第一節 汀線―日本と朝鮮のはざま

前章第二節では、未分化なイメージを持つ「蛹」という形象が、正常な日本語を総体的に変質させていく「日本語への報復」のイメージとなっていることを論じた。

その「蛹」が現れていた第二部第四章の後半では、忍従を決めた「緋鯉」に飲み込まれた直後、急流に巻き込まれ、かなりの時間的遡行がなされることになっている。その結果「蛹」は、「グリーンタフの／三紀層」<sup>三六一</sup>と「古生代の／古い地層」<sup>三六二</sup>という空間化された時間のはざまに落ち込み、「小石」<sup>三五七</sup>あるいは「化石」<sup>三六一</sup>と化している。このような時間の空間化された層が表現に用いられているのは、「フォッサマグナ」<sup>三五九</sup>を意識していることである。地質学的に日本列島を東と西に分ける地溝帯である「フォッサマグナ」(大きな溝)の生まれた原因は、断層ブロックの隆起運動だと推測されており、それは、「古生代の層」よりも上の「三紀層」に横たわるとされる。

「フォッサマグナ」という形象を用いて、空間化する時間を表現していることには、いくつかの理由が考えられる。第一に時間が空間化しているのは、時間の異常を引き起こす「蛹」の「停滞」が、時間の澱みない流れを妨げることで、時間を垂直に積み重ねていくことをイメージさせるためであること。<sup>⑤</sup>「蛹」からの変身である「小石」が「化石」でもあるのも、この時間の異状に関連して、「小石」というその一点において時間がずれ続け、正常な季語的時間観念の近くにあると同時に遠くにあるからであろう(「すぐね、春も」<sup>三五七</sup>、「春は遠いのよ」<sup>三五〇</sup>)。遠くにある分だけ「小石」は「化石」と化すことになる。

第二に、「小石」と化した「ぼく」が二つの層のはざまに位置づけられているのは、断層ブロックの隆起運動から想起される地殻変動の兆しの中にあることを示すためである。先に言及した「女」にかわって「妻」が登場しているのも、その要因としてこの地殻変動が挙げられる。「妻」は「根雪を／かきわけた／水仙」<sup>三五八</sup>のように、古生代の層で佇みながら次のように述べる。

どうしても帰るのかい？

閉じこめられたものは

出るべきだわ。

⑤ 鶴飼哲「金時鐘の詩と日本語のへ未来」、『応答する力 来るべき言葉たち』青土社、二〇〇三年、二二二頁を参照。

飽満した

おなかをかかえて

天然ガスホルダーが

あお向いているさまは

まさに

地底のうずきだ。

出すぎて地盤がゆるむってことも

ありうるんだ！

三五八

「飽満した／おなか」は、「ガス」との関連では気体排泄物が体に充満しているイメージを与える。そこに「閉じこめられたものは／出るべきだわ。」が加わることで、帰国を「希望」する者たちの大移動が地殻変動と重ねられていることがわかる。したがって二つの時間の層のはざまにある「化石」は、帰国運動の熱烈な高まりを地殻変動の比喻によって暗示していると見てよいだろう。もう一方で「飽満した／おなか」は、妊婦のそれである。

フォッサマグナの

急流に

さらされ

透明なまでに

すかさされた

お前への

愛を

お前は

お前で

つちかうべきではないのか？

まあ姫川の硬玉ね！



ああ……

お前の落とし児だよ。

日本の

特産物ではありえても

こいつは

やはり

イミテーションさ。

おかわいそうに……。

あなたを孵せるのは

わたしだけなのよ。三五九・六〇

「フオッサマガナの／急流」も、やはり帰国者たちの移動を指していると考えられる。この「急流」にさらされた「ぼく」は、新潟県の特産物である「姫川の硬玉」となっているが、それが「お前の落とし児」だとされている。この「硬玉」が、「日本の／特産物」であるものの「イミテーション」だとされているのは、それが先に論じた「夫人」の前でおどりでた「未分化の／軟体物」と繋がっているためである。つまり「日本の／特産物」＝正常な日本語に対する、「イミテーション」＝異質な「日本語」である。そしてこのような「硬玉」としての「ぼく」が「お前の落とし児」だというのは、帰国者たちの移動の「急流」に乗り切れなかったことを意味する。その意味で「お前」とは、帰国運動それ自体のことであり、ひいてはその運動を誘引する北朝鮮を指している。したがってフオッサマガナという時間の空間化の形象を用いた第三の理由は、妊婦のイメージに関連して、「ぼく」の行き着く未来を暗示するためである。先の「夫人」ないし「女」が孵化するのを待つ立場であったのに対し、「妻」は能動的に「孵せる」立場となっている。「夫人」から「妻」への転換には、孵化にあたって受動から能動への変化があるのである。その孵化させる先は、「大同江の／真砂」<sup>三六〇</sup>となっており、そのため「女」から「妻」への変化は、日本から朝鮮への転換ともなっている。

大同江の

真砂なら

よもや

あなたを

区別はしますまい。

ともに

固められて

ブロックとおなりなさい。

あなた次第で

鉄筋コンクリートの

砂利ともなれるのです。

そう！

わたしの乳房にうまつて

一緒にいらつしやい。三六〇一

前章で扱った『新潟』第三部第三章の終りの部分は、今論じている個所と密接であるので言及しておきたい。逸脱と停滞という行為からなる「意志」は、「入江の祖父」、すなわち「肉親にすら」理解されないものであった。そのため「意志」は、常にその負性的性質によって「負い目」を募らせるものとなっている。加えて社会主義祖国北朝鮮にさえあるとされる「希少価値のインフレ」が、「北の直系」たるべく「あいつ」を「苦渋の姿勢」で背負い続ける「ぼく」の「意志」を揺るがせにする。その結果、「あいつ」|| 「奴」は、いつでも「ぼく」を抜け出しうる状態として描かれる。

肱が

曲がりきらずに

眼をつりあげる。

えたりとばかり

奴が顔をだし

はぎとつた少女の

二の腕に

需要のほどが

値打ちだと

四個の時計をはめてやる。

ぼくが与えた

硬玉ひすいなど

母までだます

代物と

競う熊手が

とつたのだ。

娘よ。

ぼくの磨いた

たった一つのものだつたんだ。

真価のほどはどうであれ

ぼくが捧げたすべてのものだ。

需要の度合いに

目をつけた

帰国の駄賃とはひどすぎる。

はなから見通した

泣きっ面に

負い目はますます

つのってくるんだ。

稀少価値のインフレが

社会主義の祖国にあるなんて！

いわないことじゃなかったんだ。

為を思えばこそ

肱のひとつも張ったのだ。

ここにどどまる脱けがらが

まさしくお前の

お前だと。

ひたかくしの

奥の

ぼくの脱けがらに

むしられた少女の

ことばのかけらが散っている。

がらんどうの

部屋の

荷のない行李に

妻の手ざわりに折りたたまれた

行方不明の

ぼくがいる。 四六三・五

北への帰国者の帰国後の暮らしについては、九〇年代以降、真贋問わず多くのレポートや証言が現れているが、少なくとも日本から持ち込んだもの、あるいは日本から送られる私的な援助によって帰国者の生活に差異が生じている。一九六二年の時点で北朝鮮の現状を告発した関貴星は、その著書の中で、北に帰るに際して金よりも物を持ってきたほうがよいとか、生活日用品を送ってほしいといった帰国者からの手紙をいくつか紹介している。<sup>⑥</sup> また日本赤十字社によって目安が二個までと示された「時計類」は、北朝鮮で売買すれば、一ヶ月分の収入になったという。<sup>⑦</sup> これらのことからすれば、引用した詩句において、四つの腕時計を「少女」に与えていることや、「稀少価値のインフレが／社会主義の祖国にあるなんて！」は、社会主義祖国に対して抱いた理想と現実の落差を示したものとなっている。

それに対して、「ぼくの磨いた／たった一つのもの」である「硬玉」は、輸送のための心付けとして、「駄

⑥ 関貴星「第三部 北朝鮮からの手紙」、『楽園の夢破れて』、全貌社、一九六二年より。

⑦ テッサ・モリス・スズキ『北朝鮮へのエクソダス』、三二三頁。

「質」に取られている。「硬玉」は、先に見たように、イミテーションとしての「ぼく」自身を示すメタファアーの一つとなっていた。これまで論じてきたように、「硬玉」は、価値転換される以前の「模造」品であり、同時に「空洞」としての「自己」の内実を現すものとなっている。「ぼくがぼくであることの方法」とは、どこへも行かないという意志に基づいて価値の転換を成し遂げることであった。そして「為を思えばこそ／肱のひとつも張ったのだ。」は、表面上の対立にもかかわらず合意に至ってしまう「肱の張り合い」とは異なる、第三のそれであろう。だが、「無為」と表裏一体であるそのような「意志」・「硬玉」は、「希少価値」の観点、すなわち交換価値からすれば「駄賃」程度のものでしかない。そのため「ぼくがぼくである」ことは、「ここにどまる脱けがらが／まさしくお前の／お前だ」というように、「脱けがら」が「ぼく」の實質として同一視されてしまうものでもある。<sup>⑧</sup>

以上を踏まえて「妻」との関係に戻るならば、「希少価値のインフレ」がある社会主義祖国である北朝鮮で、「大同江の／真砂」として同質化させられることは、それもまた現実と理想のギャップであろう。そのため、「大同江」は、同質化へむけた大きな流れという意味合いも感じさせる。またここに帰国者たちが粛清されていった歴史的事実を思い合せるならば、「ともに／固められて／ブロックとおなりなさい。」といった表現は、帰国後の生活の過酷さをにじませてもいよう。

そして「妻」の能動的な産出能力を言語論的観点からみるならば、彼女が意味の安定的産出者として、決定不可能性を保持する「小石」をコントロール下に置こうとする者として捉えることもできる。「女」に対しては主従関係を耐え抜くことで、日本語の全面的転倒が試みられていた。他方で「妻」による安定的な意味の産出に直面した「ぼく」が試みるのは、「生涯／変わらぬであろう／自然に／ほだされ／硬玉への／変質に／望みを賭けた／稚拙な／日」<sup>三六二・三</sup>を放擲することである。それは「妻」との別れとして現われている。

夫は

自己の粉飾を

妻へ

託した。

「……」

<sup>⑧</sup> 加えて、「少女」に捧げられた「硬玉」が奪われ、代わりに「時計」が与えられることは、真価のほどが不明確な価値秩序から、確実に交換しうるそれへと彼女の立場が移されたことを意味する。したがって「少女」という形象は、妻・母へと向かう前段階であり、かつ祖国の表象と化すそれ以前のものとして「ぼく」の「意志」を試すものとなっている。

ぼくが

残るのは

ものけの殻だからだ。

妻よ

命をはらむ

人よ。

生まれいずる子にこそ

穢れない

処女地を

約束してくれ。三六三・五

「もぬけの殻」だからこそ残るといふ決意は、前章で論じたように「空洞」としての「意志」の現われである。そのような「意志」のもと、作品においては「ぼく」が「稚拙な日」を放擲し、「汀線の進退が／波がしらと／噛み合う／河口／目ざして／」三六三突っ走ることになっているが、これは日本と朝鮮のどちらの立場にも立たない境界を指すことでもあり、「意志」の働きを示す象徴的な行為となっている。そのことは、三八度線の上に建っている「帰国センター」を「わが／原点だ！」三六六とする表現にも現れている。だが境界線としての「汀線」は、安定的に朝鮮と日本を分かちつものとはなっていない。一方で海岸線は、北からの季節風で後退しているとされるからである。

北からの

季節風に後退する

海岸線に

日本中が大わらわなのよ。三六八

新潟県はもともと季節風によって海岸が侵蝕しやすい地域である。この「北」には、当時の状況を考慮するならば、「北風」だけでなく、北朝鮮の帰国事業の大々的な展開も隠喩として当然ながら込められている。

よう。新潟県だけでなく「日本中が大わらわ」になるのも、単なる季節風ではないことを示唆するためある。

もう一方で、「新信濃川」の掘削事業により、「砂州」が海を押し返すように沖合いに出現している。

そのなかで

信濃川を

上流58キロの

奥地で

分水し

わたしたちは

新信濃川を

掘ったわ！

ほれ、ごらんなさい！

砂州は

現実に

海の沖合に

出現したのよ！

わたしたちが

運びこむ

供給土砂量のほうが

海岸浸食による

決壊量を

ずっと

上まわったんじゃない!!

三六八・九

新信濃川は、越後平野の水害を防止するために行われた国営事業によって生まれた川である。掘削事業は

一九〇九年に開始され、一九二二年に完了している。細見和之は、この掘削事業と『新潟』の関係について以下のように述べている。「当時、金氏は、新潟港から北朝鮮に至る海路に対して、信濃川流域で企図されていた自然と人間の壮大な営為（『新信濃川の掘削工事』のうちに、あるべき「道」、帰るべき「道」の姿を思い描いていたのだ。）。金時鐘もこの掘削事業について、「私の「新潟」への詩心を突き動かした、象徴的な事象の一つ」だったと回想している。細見の指摘は、掘削事業がそのまま金時鐘の思い描く「道」だということではなく、「あるべき「道」」を思考する契機だった、という意味で捉えるべきだと思われる。ここに表れる「季節風」「海岸浸食」「砂州」「供給土砂量」の関係は、込み入った関係にあるからである。第一に、掘削事業により運び込まれる土砂によって出現する「砂州」には、「北」風を打ち返す（再）植民地化のニュアンスも含まれていると読み得るものである。第二に、「あいつ」・「ぼく」の関係において、「あいつ」はまたしても「ぼく」を「出し抜いて」「行った」と女の口から言われている<sup>三六七</sup>。これが北朝鮮への「帰国」であるならば、「供給土砂量」とは「帰国者」たちを示す形象でもある。そして第三に、細見が指摘するような、北朝鮮に向かう海路に対置されるものとしての、あるべき〈道〉のイメージとしての「砂州」である。

つまり「汀線」において、過去に行われたこと、今起こっていること、そして目指されるべきことが複雑に絡み合っているのである。ここにおいて時間の異状をもたらす「蛹」の停滞、または「小石」、「化石」への変身は、言語的な側面に留まらず、この「汀線」に現れる過去・現在・未来の凝縮と相関的な形象となっていることが明らかになる。そしてこの時間の凝縮という意味で、「歴史は／過去のものでは」ない。

歴史は

過去のものでなかった。

百五十年前の

新潟平野が

海であったなら

現に

海が

埋めたてられ

⑨ 細見和之「和解の世紀」、『新潟日報』、二〇〇一年四月一八日朝刊。

⑩ 金時鐘「祖国はるか国境の新潟」、『新潟日報』、二〇〇一年四月一八日朝刊。



陸地が  
成長している  
地形発達の  
過程を  
人は  
何万年と  
ふめばいいのか?!  
核のごとく  
凝縮した  
現代を  
ぼくらが  
生きる!  
汀線の  
前進した  
寺泊海岸に抱かれて  
河口は  
早くも  
くる季節のふくらみに  
波だっている。  
海を  
くり抜いてこそ  
道だ! 三六九・七一

地形の発達過程に歴史が重ねあわされていることがわかる。現実の地形の変化に歴史が内在されていることが意識されることで、一つの歩みが、時間を「核のごとく／凝縮」させるように感得されている。侵略や虐殺を含めて歴史を現実につなげていく歩みは、第一部第一章で言われていた「人間の尊厳と／知恵の

和が／がっちり組みこまれた／歴史」としての〈道〉の創出に向かうイメージとなっていよう。そしてこの歩みは時間を凝縮させるという点で、「蛹」の変身と結びついている。そのため言語の異化行為と、そこに歴史を凝縮させること、それこそ金時鐘が『新潟』においてもたらそうとする「場面」を現出させる方法となるものである。先取りすれば、金時鐘のリズムの思想も、この言葉に歴史を凝縮させていくところに、その構想の本質があるものである。

時枝誠記は等時拍という時間形式に基づいてリズムを規定し、それが言語表現に先行しつつも両者は「融合」するとした。結果的にそれは「場面」が本来的に持つ先行性を縮小させてしまっていたが、金時鐘のリズムはそれと対照的となっている。つまり具体的な言語表現に、線条的ではない時間の構造を持ち込むことで、表現と開示すべき世界を「融合」させることなく、描き出そうとするのである。このことを次節以降、『新潟』における歴史的出来事の中でも核になるものとしての「故郷」と「四・三事件」を取り上げることによって具体的に見ていきたい。

## 第二節 故郷について

### 二・一 つぶやきー語りの行方

『新潟』の構成を図式的に言うならば、第一部で朝鮮半島から日本へ来た「ぼく」は、第三部「緯度が見える」においては、新潟の地に到達している。その第三部「緯度が見える」の第一章では、冒頭に船が登場する。

春は

雨をついてくる

船のようなものだ。

雪に埋まった

北越のくくに

船は

海からの手を引いてくる。

くぼみをかきわけ

河口が

海の一部であることを

知らせるのだ。

それが港であるとき

対島暖流をよぎった船が

冷たい季節風を

どつと

雨にかえてやってくる。

春遅い

この地に

船は

雨に

陶然とけむっているほうがいい。四二・二

この船はもちろん、在日朝鮮人と、また生活を共にすることになった日本人を北朝鮮に「帰国<sup>①</sup>」させるために、北が準備した「帰国船」である。引用に表れる「船」が、一九五九年一二月の第一次船のことを指しているかどうか明らかでないが、「船」が「春」と重ねあわされているのは、時期を季節で特定させるためではない。それは当時のイデオロギー的な希望を具現させたものとして用いられている。<sup>②</sup> あらかじめ第三部第一章の構造を指摘しておくならば、水に関わる表現と、氷ないし乾燥に関連する表現が絡み合いながら展開する箇所となっている。引用においても、「船」は「雨」を伴い、雪に閉ざされた「河口」を海に開くように現われている。このことは、多様な表現の絡み合いが展開していく過程で、この「船」の位置づけを明示的ではないにしろ示唆することにもなっている。

先に述べたように、帰国した者の多くは、日本で生活保護を打ち切られ貧困にあえぐ者たちであり、北朝鮮の国内的対外的政策に利用された者たちである。そのように国内的・国際的な政治の動きがある中、「帰国」を決意した人々は、作品で次のように描かれている。

① 北朝鮮に帰った在日朝鮮人の多くは、朝鮮半島南部にルーツを持つ者たちであった。

② 第一次帰国船に搭乗する朝鮮人と日本人を乗せた電車が、一九五九年一二月一〇日に品川駅から出発している。そのことについて中野重治は次のように述べている。「ちようど三十年まえ、私は「雨の降る品川駅」という小さい詩を書いた。詩としていくらか甘いものだったが、詩に書こうとした事柄は甘くないものだった。あれを書いたとき、それから三十年して、こうして送り送られるようになることが空想としてでも私の頭にあつたろうか。それはなかつた。それはほんとうになかつた。そのことがここにある……」（中野重治「木綿でまいたギター」、『中野重治全集第十四巻』、筑摩書房、一九七九年、四五六頁）。帰国者のその後を思うならば感傷的ではあるが、「雨の降る品川駅」との対比で捉えるならば興味深いコメントとなっている。

大きくしわたた

北緯38度の

稜線に沿って

つくしのような

はらからの一団が

しとど

海の香に目ざめた

新潟の戸口に

萌えている。

船に出会うため

山を越えてまで来た

愛だ。

霜ふりた年に

語らいまでも

凍てついた

母だ。

夫だ。 四三・三

読まれるとおり、新潟で船を待つ「はらからの一団」の姿が、「つくし」によって形象化されている。春の季語である「つくし」は、スギナというシダ植物の成長初期の名前である。また「つくし」は「濔標」<sup>みぢくし</sup>、すなわち船が港に入ってくる際に目印となった杭に由来するともされる植物である。このことから、「つくし」が「萌えている」とは、「春」に重ねあわされた「船」を待つという構図において、到着すべき場所の目印としてその身を伸ばしていく、というイメージを喚起させる。しかし他方で「萌えている」は、何らかの出来事が起こる兆しとして、北朝鮮行きの船に乗る「はらからの一団」の、境遇の変化も想像させる。「山を越えてまで来た」「母」や「夫」の「凍てついた」「語らい」が、「雨」を伴う「船」に出会う

ことで溶け出すことは必至だが、問題なのはその溶け方＝語り方であろう。「萌えている」は、その語りの行方が、完全に保障されていない状態を暗示している。また第三部第一章で雨と、氷ないし乾燥を表現する箇所が交叉的に現れるのも、以後「春」としての「船」が語りにもたらす質が問われるためでもある。その「語らい」が「凍てつ」くとは、無言であるという意味合いもあるが、むしろ語ること、声を出すこと、空気を震わせることさえも困難な存在であったことを示すためである。「しもふりた年」は、困難さが長期にわたって持続していることを表しているが、その出発点は作品において、日本に来る、あるいは連れてこられる船から始まっている。

玄海灘の横揺れに

すえていたのは

押しこまれた

もやしの

樽だった。

むきだしのまま

からみあつた

別離が

もがれるだけの根ひげをふるわして

にぶい灯りに

群れていた。

二万の夜と

日をかけて

すべては今語られるべきだ。

天と地の

かたくなな唇にもつれた風が

夜更けにもらした

つぶやきを。

ほんのり

闇を

押し上げて

せりあがる緯度を

越えてくる船があるのだ。

胞子を孕んだ

土の香にくるまれて

迎えられたことのない

しもべの日日が

吃水線に泡と散るのだ。 四三・五

「二万の夜」は、一九五九年を基点にするならば一九〇五年を指しており、日本が韓国政府から外交権を剥奪した第二次日韓協約（乙巳保護条約）の年にあたる。このことからすれば、船に乗せられ「玄界灘」を渡ってきた「もやし」たちとは、強制連行や「徴用」「募集」等で日本に連れてこられた朝鮮人たちを形象化したものである。そして語られるべき「すべて」とは、この「二万の夜」という五五年の間に起こった出来事全てのことである。先に論じた「凍てついた」「語り」が抱え込んでいるのも、この「二万の夜」という月日を指しているように。

さらにこの「すべて」には、歴史的な出来事だけでなく、南北分断によって語るべきものの排除があつてはならないという要請も含まれると考えられる。このことに関連して金時鐘は、在日朝鮮人は、一方で、南北朝鮮の分断による政治的信条の違いから、親と子、兄弟間においても対立しているとある講演で述べられている。だが他方で、次のようにも説いている。

しかし政治的に異なった信条が、一つの所で絡まりあい、対立、拮抗し合つて生きているということ  
は、とりもなおさず「在日朝鮮人」の生活そのものが、否応なく根のところで絡まりあつてしか生き  
てゆけないこと(13)の証左でもあります。

(13) 『在日』のはざままで、四〇三頁。

(14) 『在日』のはざままで、四〇三頁。

この講演自体は、在日朝鮮人の日本での矛盾を含んだ生(活) について語ったものである。だが引用した詩行と照らし合わせるならば、「根のところ絡まり」あい、あるいは「それこそ岩盤に浅い根を張っているような暮らし」<sup>(14)</sup>には、植民地期の朝鮮人の生とのイメージにおける連続性がある。そのため語られるべき「すべて」が求めているのは、植民地期を含め、表面上の対立の下で存在する、「もやし」の「根ひげ」の「ふるえ」のような「つぶやき」の、繊細で注意深い聴き取りである。このことから、闇を押し上げ緯度を越えてくる「船」が、「迎えられたことのない／しもべの日日」を「吃水線に泡と散」らせることは、肯定的な側面と否定的な側面を帯びることになる。肯定的な側面としては、字義通りに「しもべの日日」を「泡」として散らすことである。だが否定的な側面としては、「しもべの日日」であっても語られるべきものを、北から来る「船」がもたらすイデオロギーによって否定してしまうことである。つまり否定的側面においては、語られるべき「つぶやき」が、大きな歴史物語と交じり合っ消失してしまうのである。「凍てついた」「語らい」の溶け方＝語り方が問題となるのは、この否定的側面に対してである。

第三部第一章の展開は、故郷からの流出、そして故郷の姿を描く場面へと展開する。それは「しもべの日日」に至る過程が多様であること、それゆえ故郷の捉え方も過去・現在・未来において一義的なもの(例えば北半部を主な故郷だとすること)ではないことを示すことに繋がっている。これは裏から言えば、故郷をどの時点に求め、またどのように設定するかによって、それはノスタルジアにも教条的にもなりうるということである。作品においては、「つぶやき」を聴き取るために、そのようなノスタルジアや教条化の拒否、小野流に言えば「故郷とは反対に。故郷へ」という態度が現われている箇所となっている。つまりここで問われているのは、「故郷」とは何かという問いに他ならない。

## 二・二・重層化する故郷

本研究第二章でも論じたが、成田龍一は「故郷」を「都市」という異郷へ移動することによって、そしてそこから事後的に語られることによって構成される概念だとしていた。また成田の分析枠組みから零れ落ちているのが、植民地から「故郷」を語る、あるいは歌うという観点だということも併せて指摘しておいた。また磯田光一が言うように、「故郷」は「故郷」が危機にさらされたときにはじめて問題となる<sup>(15)</sup>のだとすれば、故郷の問いは被植民地者の側によりよく当てはまり、またより複雑化される。植民地化による故郷の危機があり、その危機から派生する被植民者たちの移動があり、また移動における危機がある

<sup>(14)</sup> 磯田光一「近代芸術における故郷」、佐藤泰正編『文学における故郷』、笠間書院、昭和五三(一九七八)年、七二頁。ここで磯田が論じているのは、近代化の過程における「故郷」の危機についてであり、植民地化についてはない。

からである。その故郷の危機を『新潟』は重層的に表現している。まずは植民地化がもたらす危機である。

けばだつ野づらよ。

鍬の鏝に

鴉までを干しあげた

季節よ。

洛北の

あら砂を浚い

巻きあげた鳴咽を

天空にとどめては

一気に

行き暮れる婦おんなの

呼び声までも打ちすえた

吹雪よ。

江南カンナムとは

どの嶺の果てをいうのか。

知らねばこそ

鞭も打ったのだ。

江床かわとこの氷をひきぎしり

轍わだちに喘ぐ

驢馬ろまをせきたててまで

うづくまる郷里を

夜の明けきらぬうちに振りきつたのだ。 四五・六

ここで表現される故郷は、荒廃し地表が露出した大地、「鴉まで干しあげ」るほど湿潤さとは無縁な乾いた季節、そして「鳴咽」を「あら砂」とともに巻き上げ、「婦」の「呼び声」さえも凍りつかせる「吹雪」



の打ちつける、そのような場となっている。「江南」とは、金時鐘の自註によれば「一年じゅう常春といわれる伝説上の理想郷。」<sup>④六七</sup>であるが、一般的にそれは、気候が温暖で土地が肥沃な中国長江の南岸地域のことを示す。その「江南」と対比される故郷は、理想郷とかけ離れているだけでなく、「どの嶺の果てをいうのか」とあるように、境界さえわからない閉塞感に満たされている。だからこそそのような「郷里」は振り切られることになるとも言えるが、ここには日本に来ざるを得なかった金時鐘の経験だけでなく、金東煥の次<sup>きむん</sup>の詩とも呼応するものとなっている。

#### 雪が降るのだ（金時鐘訳）

北国には 日ごと夜ごと雪が降る

灰色の空から白い雪が降りしきるたび、

雪に埋もれてゆくまっ白い北朝鮮が見える。

時折り 驢馬泣かせの吹雪が

漠北越しに荒砂を掴んできては

寒さにふるえる白衣人の耳たばをうつ。

（一、二連）<sup>④八</sup>

金東煥の詩における「北朝鮮」は、もちろん現在の国家としての朝鮮民主主義人民共和国ではなく、朝鮮半島の北という意味である。金東煥「雪が降るのだ」では、その雪の降りつける北朝鮮を通じて、狭義には国境、そして広義には北の極まるところを意味するであろう「北塞」を目指し、「引越」をするという内容になっている。<sup>④九</sup>このことは、この作品が作られた時期を考慮すれば、「雪が降るのだ」も植民地朝鮮の暗喩となりえている。この作品に比較して金時鐘の場合は、「あら砂」と化した「嗚咽」が、さらに「吹雪」となって打ちつける点に、身体的な苦痛を強く意識させるだけでなく、季節の巡り方の統一的な把握を不可能にしている。その結果として、追い詰められ、「驢馬をせきたててまで／うづくまる郷里を／夜の明けきらぬうちに振りき」らざるをえない状況が、より切迫感を持って描き出されている。そして次の

④ 金時鐘訳『朝鮮詩集』、二四・五頁。  
原詩「눈이 내리느니」は以下の通り。  
북국에는 날마다 밤마다 눈이 내리느니  
／희색 하늘 속으로 흰눈이 포부슬 때마  
다、／눈속에 파묻히는 하얀 북조선이  
보이느니。／가꿈가다가 당나귀 울리는  
눈보라가／漠北강 건너로 굽은 모래를  
쥐어다가／취위에 얼어 떠는白衣人の  
귓불을 때리느니。（金東煥『国境의 밤』、  
『資料集成』一二巻、p.24）

⑤ 金時鐘訳『朝鮮詩集』、二六頁。

展開において、この切迫した脱出の原因となる故郷の姿が描き出され始める。

何百年というもの

ほじくりつくした背筋を

鎌がはぎとり

芋のあくに骨ばった

地肌を

それでもひっぺがし

丸ごと食っても足りない

他人の土地に

禱りは

飢えに染まる

稗の

葉先でおののく。四六

土地所有権が「他人」のものとなっていることによって、瘠せた大地をさらに「ひっぺが」さなければ収穫が得られない状況を描き出しており、荒廃度が増している。さらに、先の「もやし」の「根ひげ」の「ふるえ」のような「つぶやき」と同様、その大地を耕す者の収穫の「禱り」は、「稗」の「葉先」の「おののき」となって現れている。言い換えれば、故郷の危機に由来する「禱り」や「つぶやき」は、「根ひげ」や「葉先」に辛うじて宿る、聴き取り難いものだということが、ここで示唆されている。この「ふるえ」や「おののき」の行方に帰るために、もう暫く「故郷」の分析を進めていきたい。

この故郷の危機を示す渇きは、肯定的な表現としてであれ、否定的なものとしてであれ、安易に抒情的に語ることを拒絶しているように思われる。渇きは、「水」が潤すことができないほどに、その深刻度を増していくからである。

村をつぶした

出水にすら  
畔は  
干あがるばかりだ。  
黄疸にひれ伏す  
田畑を  
せめぎあい  
肋のくぼみに  
ささくれた喝クマきが  
にじむまで  
へし折った命を天日にさらしたのは  
柄杓だ。  
掬くうにも  
おぼつかない  
水が  
そぼる  
雨にさえ  
土堤をしわらせる。  
季節が  
風物である  
季節をもたないとき  
とりいれは  
立ち枯れるまえの  
青さでしかないだろう。 四二七・八

一読して分かるように、故郷それ自体についても、また大地と人の関係性についても極度に不毛に描かれている。「黄疸」のように黄色く、「干あがる」「田畑」と、土地を耕す者の浮き上がった「肋」に浸透する

渴きが、大地と人の一体化をもたらしている。そして汲むべき水を持たない「柄杓」がこの「色どりよ  
のない点景」<sup>⑱</sup>と内的な渴きを、共通して象徴するものとして用いられている。「出水」や「とりいれ」と  
いう語からすると、季節的には秋のはじめごろかもしれないが、「柄杓」等によって喚起される全体的な  
イメージとしては、真夏の日照りのようでもある。先の「あら砂」が「吹雪」と化す季節の変調を踏まえ  
るならば、ここでは、渴きの深刻さにおいて、春／夏／秋／冬という区別、そして循環が無化されている。  
そこから「季節が／風物である／季節をもたないとき」とは、時間の円環的な流れの調子が狂ってしま  
うことで、「風物」となりえない季節を意味することになる。そのことは、「とりいれは／立ち枯れるまえ  
の／青さでしかないだろう。」とあるように、植物の芽吹きと収穫の間から、豊かな生育過程が抜け落ち  
ている点にも現れている。このような時間の循環に異状をもたらす渴きは、一九一〇年から一八年の土地  
調査事業や、一九一八年の日本での米騒動を期に計画された「産米増強」等による収奪の隠喩的表現とみ  
てよいと思われる。このことはこの渴きに対して、「五十億ドルの／施しにも／この地は／しめりさえ帯  
びぬのだ。」<sup>⑲</sup>と言われていることでも確認できる。というのもこの「五十億ドル」は、植民地期に日本が  
朝鮮半島に投下し、また残っていた資本と財産の総額を指していると思われるからである。金時鐘もこれ  
に関連したこととして、「昔も今も、日本の恩恵がましい〈朝鮮〉への投資には、必ずと言っていいほど、  
不気味な飢えが「近代化」とともにまといつてきた。」とエッセーで述べている。<sup>⑳</sup>つまりそのような植  
民地による収奪がもたらす故郷の姿を、作品は渴きによって定着させているのである。

さらに時間におけるこのような異状は、故郷の姿を時間的・時代的な区切りに基づいて描くのではなく、  
重ね合わせるように表出させることになっている。次の展開で植民地期から朝鮮戦争期へと場面が転換す  
るからである。そしてこれが『新潟』における故郷の第二の危機となっている。

噛みしだく

無限軌道に

山ひだは

赤つちを舞いあげ

かさぶたの

軒も

⑱ 金時鐘「かさなる陰画」、二七九頁。

⑲ 高崎宗司『検証日韓会談』（山石波書店、一九九六年）一一頁参照。この「五十億ドル」という金額は、日韓会談の請求委員会において、日本側が対韓請求権の総額としてはじき出したものだが、一九五七年に撤回されている。さらに付け加えれば、日韓会談を中断に追い込んだ「久保田発言」も、この対韓請求権行使の延長線上にある。

⑳ 金時鐘「かさなる陰画―日本企業進出下の韓国の風景」、『在日』のはざまで、二八〇頁。

N4シャーマンの

地ひびく偉容に包みこまれる。

街は

装甲車が

かたどり

木木のざわめきは

もはや

ひしめく

銃だ。四一九

このようなドラスティックな場面転換の要因としては、もちろん朝鮮半島の分断があるわけだが、その主要な要因が日本の植民地支配にあるのであれば、転換もその延長線上のものである。そのためこの急激な転換は、時間軸に則って作品を構成すると見えなくなってしまう問題の重なりあい、故郷の姿を重層的に表現することで現わそうとする手法となっている。

「赤」・血・「かさぶた」の繋がりに見られるように、「N4シャーマン」（朝鮮戦争期に投入された「国連軍」の戦車「M4シャーマン」の誤植であろう）のキャタピラの「無限軌道」が、人と大地をさらに荒廃させ不毛にしている。またキャタピラが発生させる「偉容」＝異様な地響きは、「木木のざわめき」も銃声音に変容させている。つまり光景的にも、音響的にも強い緊張感を伴う表現がここで作り出されている。

さらにここに登場している「N4シャーマン」には、おそらく一八六六年七月に起きた「シャーマン号事件」が結びついていると思われる。シャーマン号事件とは、大同江を遡り平壤入りした米国商船のジェネラル・シャーマン号が、通商を求めたことで起こった事件である。通商の要求を退けられたシャーマン号の船員達は、発砲事件を起こし、さらに大同江の増水によって座礁するという事態に陥ると、不安と焦りから強盗・略奪・殺人を行った。結果的にシャーマン号は火攻め・砲撃を受け撃沈させられている（船員二三名死亡<sup>21</sup>）。『新潟』においても、第二部第二章で「シャーマン号」が登場している。「夜の／どばりに包まれた／世界は／もう／ひとつの／海だ。／眠りをもたぬ／少年の／眼に／黒黒と／シャーマン号が

<sup>21</sup> 韓国史事典編纂会『朝鮮韓国近現代史事典 第二版』、日本評論社、二〇〇二年、七六―七頁参照。

／無数の／死人を／引きずって／のしかかる。」<sup>三五〇</sup> この詩句は、次節で詳細に論じるが、連行された父親の帰りを渚で待つ少年と、四・三事件の犠牲者として岸に打ち上げられる「父」のくだりて表れている。これらのことから「シャーマン（号）」は、米国による朝鮮半島への介入を示す形象となっている。だがそれだけでなく、「シャーマン号」のたどった大同江から平壤へとというコースは、北へ帰国する人々が遡るそれでもある。その意味で「シャーマン号」は、米国の象徴として、人々の生存を決定する冷戦体制を開示するようにも作用する。そのためその大同江を遡りたどり着く場所である「祖国」としての北朝鮮は、冷戦体制を開示する場所として、故郷の第三の危機を示す場ともなっている。

蜀黍<sup>きび</sup>さえ細った

標高に

霧ふく

虹を見たか?!

海を押しかけた

田畑が

岸辺にうち返す

黄金のうねりをだ。

萎えた大地の

うずきにせかれる

用水が

山を

駆ける。

激しく

くびる南の

断たれた愛に

身もだえては

一路

大同江の水脈にまざるのだ。

鋼鉄の

憤怒に煮えくる

塑性槽に

うぶ湯をひたし

ひしぐ力が

どの固さにこもるかを

たわわな

祖国の

稔りのなかへ

泌みては

巡る。四一九・三

「蜀黍さえ細った」から「黄金のうねりをだ。」までは、一方で、渴く故郷が持つべき豊かさの理想像を示している。しかし他方で「虹を見たか?」は、明らかに問いかけの様相を帯びており、そしてそれは、希望を持って帰国した人々に向かってなされているようにも読める。北朝鮮の帰国事業には、労働力の確保という思惑があったことは先に述べた。<sup>②</sup>

「萎えた大地の／うずきにせかれ」「山を／駆ける」「用水」となり、「くびる南の／断たれた愛に／身もだえ」「大同江の水脈にまざる」のは、文脈上間違いなく帰国する人々である。先に触れたように、南に向かうことが禁じられた「大同江」を遡るコースが、ここで「シャーマン号」のそれが重ねられているのがわかる。帰国運動が活発化し、実際の帰国が行われ始めた時期に当たる一九五七―六一年は、北朝鮮では「千里馬運動」のスローガンのもと、第一次五カ年計画が遂行されていた時期であり、工業面で高い成長をなし遂げている。「鋼鉄の／憤怒に煮えくる／塑性槽に／うぶ湯をひたし」とは、当時の計画された経済運営が、新たな労働力とともにハイペースで進められた姿をイメージさせる。さらに「塑性槽」は、その可塑性、変形可能性を意識させる点において、第六章で論じた「塑像」、すなわち存在の在りようの決定不可能な状態でありながら、いかようにも変身可能である自己像と関連している（『古代エジプトの

② この点に関して、当時、日本のメディアでもそのような分析はすでに存在していた。高崎宗司『朝日新聞』と『産経新聞』は帰国問題をどう報じたか、『帰国運動とは何だったのか』、二八九頁。

／立像のように／永劫／原形でしかないであろう／自己について／その塑像の／歪つさに／おびえる。」。そこから、北朝鮮へ帰国した人々の生を新たに形作るという意味で、「塑性」は「蘇生」という意義も匂わせている。「うぶ湯」という語も（再）誕生と結びつくものとして、「塑性」の「蘇生」への変換を支えている。

このような蘇生の可能性は、明らかに両義的である。一方で柔軟に蘇生するからこそ、「ひしぐ力が／どの固さにこもるかを」身体的に感知し、「たわわな／祖国の／稔り」、すなわち「霧ふく虹」「岸边にうち返す黄金のうねり」を指して、渴く故郷に順応しようのである。とはいえもう一方で、この蘇生には過酷さが付きまともっている。個々の実存に、「五十億ドル」でさえ湿らない故郷の地の「しめり」、あるいは「たわわな／祖国の／稔り」を賭けているからである。そのことが粛清という形で報われなければなおさらであろう。「霧ふく／虹を見たか?」は帰国者への呼びかけでもある以上、このような蘇生の可能性は、過酷さを滲ませているように思える。

以上、『新潟』で現われる故郷の姿が、植民地期、朝鮮戦争期、祖国としての北朝鮮という三つの様相を帯びているのを見てきた。では本節の最後に、先の「つぶやき」とこの故郷像の関連について論じておきたい。

### 二・三 故郷と「つぶやき」の関係

「故郷」を批判的に捉え、重層的に描くことは、時間を凝縮させ、単なる風物詩や抒情詩として表現することを回避させることにつながっている。つまりこれは安易な抒情に流れることを拒絶することである。日本近代詩において故郷は、肯定的否定的を問わず、ある特定の同一性を保った地点として指し示される。それは宮崎湖処子「出郷関曲」のように将来帰るべき場所であれ、島崎藤村「望郷」や、「ふるさと」の訛なつかし〜等の石川啄木の短歌であれ、故郷への反逆を詠った萩原朔太郎『純情小曲集』であれ、あるいはまた宮沢賢治『春と修羅』のように実在的なものとしてのそれであれ、そしてもちろん北原白秋『思ひ出』序文や室生犀星『小景異情 その二』のように遠くにおいて歌われるものとしてであれ同様である。成田龍一が指摘していたように、「故郷」が距離において、また事後的に構成される概念だとして、その同一性の確保には少なくとも次の三つの要素が必要だと考えられる。すなわち「私」が生まれ育ったという過去の時間、その空間的な表象可能性、そして忘れがたさ、なつかしさ、喪失感あるいは反感等の



感情を引き起こさせる、あるいは感情を向かわせる場、という三要素である。つまり故郷とは、たとえ反発を抱かせたとしても、感情や性質を含め「私」のアイデンティティを形成し、保障するある定まった場である必要があるのである。

加えて特定化される「故郷」は、シラーが指摘したように、多くの場合、そこが危機的になるほど審美的となる傾向がある。例えば「自然は限りなく美しく永久に住民は／貧窮してゐた」で始まる伊藤静雄「帰郷者」も、「住民」は「貧窮」であつても、故郷の「自然」はその美しさにおいて豊かである。このことは、第三章で扱った「故郷を求めて なんとしよう」ではじまり、「むかしの恋の 辛さにも似たこの思ひ。」で終わる朴龍喆「古尋（故郷）」でも、それが故郷の豊かさや美しさを危機の中で想起しており、同様の構図に収まっている。再び許南麒『火繩銃の歌』を持ち出すならば、それもまた右に見た故郷観を共有するものである。

ああ 余りにも 涙は／この地には 恵まれ過ぎ／余りにも 血と死とは／この地には 豊かであり過ぎた、／ああ 余りにも 侵略者は／この地には 多過ぎ／余りにも 国を売ろうとする者、叛逆徒は／この地には 豊かであり過ぎた。<sup>23</sup>

<sup>23</sup> 許南麒『火繩銃のうた』、一〇八頁。

七五調に流れていきそうなこのような表現は、短歌的とも言える感傷性と、それとともに美しい故郷についてのイメージが根底にあることは間違いない。許南麒の表現は、そのイメージに寄りかかってしまうからこそ、通俗性を免れていない。

それに対して『新潟』に現れる故郷は、不毛の地として描かれ、また一点として特定化されもしない。むしろ金時鐘が描く故郷像は、これまで見てきたように「故郷」の危機的状况を、その責任の所在も含めて生々しく開示することを基礎に構想されている。逆に金時鐘が求める故郷像は、対象の生な露呈を踏まえたうえで、過度な修飾や型にはまった抒情を取り除いたものであり、非常にシンプルなものとなっている。

雲の果てに注ぐという  
流れが見たい。

ナパームで炭化した  
村を

いやし

燃えつきた

コークスの森に

茂みをかえした

その血くだの中へ

行きつきたい。四二六

柳のそよぎにも

宿る歌を

家郷といおう。

雨が

江を

崩すものでなく

藁屋根を流すのが

江でない

家が家であり

そそぐ雨が

雨であり

恵みにすがる

暮らしてない国を

祖国と呼ぼう。四三二

注釈・解釈は必要ないと思われるほどシンプルである。「親子爆弾」や「ナパーム」で消失した村や森の回復させ、また銃声と区別のつかなくなった「木木のざわめき」を「木木のざわめき」として、そして「柳

のそよぎ」「雨」「江」「家」等がそれ自体としてあるような、さらに「恵み」にすぎらない「くらし」ができる場を「祖国」だとしている。これは、対象を生々しく開示することの極限において想像された、理想の故郷像であるように思われる。この理想像がシンプルであるのも、渇く故郷の姿を描き切ったからこそ導かれたのだと考えられる。

このことを「つぶやき」と関連付けるならば、本研究第三章で見たように、金時鐘による『朝鮮詩集』の翻訳は、風景の描写と心的状態の表現の関係を、原詩と異なっても翻訳においてはパラレルに訳すことで同一化させないものであった。その結果、金時鐘の翻訳は対象をそのまま露呈させていく特徴を持っていた。そのことが認識や理解のいわば外部に対象を位置付けさせ、作品を歴史的コンテキストに開かせることになっていた。「つぶやき」を聴き取ろうとすることは、『新潟』においても対象を露呈させようとする意図が働いていることの証左となっていよう。

ところで『新潟』第三部第一章を振り返るならば、故郷の姿は、新潟で船を待つ帰国者たちが描かれた直後から現われていた。この距離をもってまなざされた故郷は、「そこで生きる」という思想において最大のアポリアを形作っている。言うまでもなく新潟からの船は北朝鮮に向かうからであり、それを拒むことは距離を残し続けるからである。

『新潟』第三部第一章の最終部には、「長白山脈をかくぐった／パルチザンの／火」<sup>四三三</sup>としての船が、「漆黒の闇に／道を標した／その方（＝金日成）の息吹に包まれて」<sup>四三三・三</sup>新潟の港に現われる。この北からの船は、「閉ざされた／緯度に／挑む」<sup>四三三</sup>ものであり、「さえぎる／海の／へだたりを／つきぬけた／愛」<sup>四三五</sup>だとされる。そして第一章は次のように閉じられる。

網膜に

山を

かぶせて

船が

迫る。<sup>四三六</sup>

この「船」がもつ存在感には、期待と同時に不安がない交ぜになっているが、それは民族性に対する適正

／不適正を振り分ける役割を果たすことになるからである。適正／不適正に関しては、前章までに述べた帰国事業の場面がこと連動している。またこの第一章の後には、本研究第六章で扱った、最初「種族検定」と名づけられた章が置かれている。その意味で第四部第一章は、帰国船の果たす適正／不適正の検定に対する違和、ひいては「父なる首領」への批判的意識も働いていると読みうる箇所である。<sup>24</sup>この「帰国船」に対して金時鐘はどのような船を対置するのか、そしてそれが開く世界はどのようなものかを次に論じていきたい。このことは金時鐘の思想形成の核でもある一九四八年四・三事件に関わっている事柄である。

### 第三節 船から骨へー証言としての詩

#### 三・一・証言と詩の重なりあい

『新瀉』には次のような一節がある。「錘の切れた／水死人が／胴体をゆわえられたまま／群れをなして／浜に／打ち上げられる。／……」／夏は／死人の／顔を／おからのように／捏ねあげる」<sup>三九〇</sup>。これは、二〇〇〇年になされた彼自身による濟州島四・三事件<sup>25</sup>についての、次ぎの証言と折り重なりあっている。「浜辺には」針金で手首を括られた「虐殺された住民の」水死体が打ち上げられてくる。何体も何体も。海に浸っていたために、その体は豆腐のおからのようになって「……」皮膚がずると落ちるんです<sup>26</sup>。一九七〇年と二〇〇〇年の三〇年間という時間を越えるこの二つの言葉の照応は、証言が詩的な語りとして、つまり詩が記憶として働いていることを意味する。したがって記憶の単なる転写として詩があるのではなく、むしろ一つの詩の中で詩的なものと記憶が相互に照らしあっているのである。その意味で濟州島四・三事件が書きこまれた『新瀉』は、証言としての詩としても捉えることができる。

ところで詩が証言で在るとは、どのような事だろうか。詩とは基本的に文学という領域に属し、文学作品が一般的には言語を用いて創られた虚構的な構築物であるとすれば、それは、現実の出来事について述べる証言にはなりえないはずのものである。しかしながら次の例を考えてみたい。四・三事件が起きた濟州島では、武装勢力を根絶するために軍・警による全島の焦土化作戦が行われ、ある村は燃えつくされ、死体も海に捨てられた。そのような中で一人の生存者が奇跡的に残された。では、虐殺の物的証拠が抹消され尽くした中で生存者の証言は、事実を述べたと無条件に受け入れられるであろうか。加えて、証言

<sup>24</sup> 金時鐘「クレメンタインの歌」は、皇国少年であったゆえに、彼の使う日本語が父との関係を損なわせ、だが父から教わった朝鮮語の歌としての「クレメンタインの歌」が朝鮮人として自己を回復させた、という内容の自伝的エッセーである。作井満はこの「クレメンタインの歌」の内容を踏まえ、『新瀉』は一度は関係を損ねた父を描くことで祖国に繋がっていくとする、「祖国」父の構図をライトモチーフにした作品ではないかと説いている（作井満「『新瀉』試論ー金時鐘の詩と思想にふれてー」、『文学学校』一九七九年八月号（二七四）、大阪文学学校、六一頁）。もちろんそのような側面もあるにしても、一面的で恣意的な判断であろう。『新瀉』が書かれた時点において、すでに金日成は一九五六年の延安派やソ連派との権力闘争に勝利し、スターリニズムに則り自らを〈父〉と表象していたからである。『新瀉』第二章第二章に現われる、虐殺され「おから」のように顔の崩れた「父」らしき人物と、〈父〉としての金日成は同じではないであろう。

<sup>25</sup> 一九四八年から六年以上に亘る、米軍統治下での韓国側単独選挙に反対する島民の武装闘争と、警察・軍・右翼青年団による島民の大量虐殺事件のこと。金時鐘はその時期パルチザンの連絡員として活動していた。

者が出来事を全ての側面から目撃することは、視認範囲の有限さから不可能であり、そのため目撃したものは常に断片的とならざるをえない。この例から言えることは、証言とは、断片的な記憶をつなぐことでできている互解しやすいつりであり、理論的な認識として提供されるものではないということである。そうであるからこそ、証言を巡る議論は、真／偽のレベルではなく、つまり認識や理論といった知の秩序ではなく、むしろそれを揺るがしてしまうような信／疑という言語行為論的な水準に移されたのだと言える。現代を「証言の（不可能な）時代」と規定したS・フェルマンは次のように述べている。

証言とは、つまり、言説を用いた実践であり、純粹な理論とは対立するものだ。証言すること〔……〕とは、単に陳述を行うということではなく、むしろ言語行為を成し遂げることなのだ。行為遂行的な言語行為としてこそ、証言は、歴史においていかなる実体的な意味をも超えた行動へと語りかけ、出来事の中で、概念化によって具象化されたり、名づけられることで規定されることにあらがう部分、それらを激しく打ち崩してしまう衝撃とも言うべき部分に呼びかけるのだ。<sup>(27)</sup>

つまりフェルマンは、証言を、事実確認的な言説の手前で生起する行為遂行的なものとして捉えたのである。それゆえそれを「真理について語るものではなく、むしろその真理に到る手段」、「真理を生み出すもの」と位置づけたのである。文学もそのフィクション性にゆえに、真理を産出する行為遂行的な側面を持つのであれば、この点において詩と証言は別々の領域に属するというよりも、ある仕方で重なり合ってくる。そうであるならば証言としての詩は、構成された歴史学的知の根源に独自の関りを持ちうるものとなる。本節では、『新濁』の中でも、歴史的出来事の刻み込みの度合いが高い第二部「海鳴りのなかを」において、詩が証言とどのような関係を結んでいるか、そしてそれが出来事とどのように係わり合いになっているか、そしてそれらを踏まえて「ぼくの思想」<sup>(三七五)</sup>とは何かを考察する。そのために多くの形象の中でも「船」を中心に分析していく。というのも「船」は、出来事とその証言に最も密接した形象として機能しているからである。

### 三・二・「船」—航海しないもの

『新濁』の第二部は「船」が中心的な役割を担っており、また非常に多義的にも用いられている。ここでは、

(26) 金時鐘「記憶せよ、和合せよ」、『語りの記憶・書物の精神史』社会評論社、二〇〇〇年、一二三頁。また以上の論述は、細見和之「金時鐘詩集『新濁』論—和解の政治学に寄せて」を参考にした。

(27) S・フェルマン「教育と危機、もしくは教えることの波乱」、高尾直知識『トラウマへの探求 証言の不可能性と可能性』作品社、二〇〇〇年、三五頁。

(28) フェルマン前掲論文、四六頁。

証言としての詩との関わりで重要と思われる点を主に抽出していきたい。第二部第一章は次のような「船」から始まっているが、それは「帰国船」とは異なるものであり、また「ぼく思想」の「証」ともなりうるものである。

河口に

土砂に埋まった

丸木舟がある。

海を

予知したものが

久しい間

血脈を

下ったなりだ。

海との

出会頭に

舳先をつきさし

茫洋たる

うねりを

押しきれなかった

意志が

降りつもった時代の

堆積に

眠っている。

それは

決して

昨日のことではない。

未知への  
憧憬を秘めた  
空間と  
距離と  
静寂の中でなら  
まだまだ  
浅い  
眠りにすぎぬ。  
とどまることを  
知らぬまま  
永遠に  
埋もれる  
意志すらあるのだ。  
〔……〕  
海をまたいだ  
船だけが  
ぼくの思想の  
証ではない。  
またぎきれずに  
難破した  
船もある。  
人もいる。  
個人がおる。  
空漠とした  
宇宙へ  
這いだす

昆虫すらいる。

頭迷の果てに

埋もれた

丸木舟の日日を

人は

自己の意識に賭けて

その無為だけを

なじつてはならない。三七二―六

島崎藤村を筆頭とする日本の近代詩史において、船は、未知なるものへの憧れや期待、彼岸への志向、思考や詩作過程の隠喩、困難なものであれ希望に満ちたものであれ人生の隠喩などに用いられてきた。例を挙げれば枚挙に暇がないだろうが、例えば、海で生きる命運にある漁師の子が、意志的にその宿命を生きていく姿を描いた島崎藤村の「新潮」、船によって此岸／彼岸を発生させている佐藤春夫の「海の使者」、現実／幻想という対立の狭間で漂う幽霊船のような安西冬衛の「軍艦茉莉」、虚無的な孤独感や未来への憧れ、漂泊の旅を船で表現した丸山薫の一連の船の詩などが挙げられよう。その他にも船を通じて郷愁を表現するものや、帰るべき場所（母／国）を照射するものなど多くの船の詩がある。

横木徳久は、〈船〉のイメージの本質は異界へのモメントとしてあることだとし、その「根源的な意味」と「トータルイメージ」となるものを三つ挙げている。第一に「〈船〉の運航する場所は常に境域である」こと（生／死、彼岸／此岸、内／外等）。第二に水が存在が〈船〉にとって不可欠であること。第三に「〈船〉は自然の媒体である」こと。第三のものについては、人工／自然という対立において、人工の側に定住があり、〈船〉は「定住に反する流浪の思想」として自然の側に向かう、ということを意味する<sup>29)</sup>。

詩に表れる船にしる、また横木の「トータルイメージ」にしる共通することは、「運航する」ということ、すなわち運動を自明の前提に成立している、ということが指摘できる。これは、アリストテレス以来、隠喩があるものから別のものへの移送と捉えるヨーロッパ的修辞学において、船が隠喩の隠喩として特権的な例となっていることとパラレルである<sup>30)</sup>。

それに対して金時鐘の土砂上の「船」は、はじめから航海不能なものとして表象されている。そのため

<sup>29)</sup> 横木徳久「トポスのエクリチュール——現代詩における〈船〉」、『現代詩手帖』思潮社、一九八五年八月号、一四六―七七頁。

<sup>30)</sup> Jacques Derrida, 《La mythologie blanche》, *Marge de la philosophie*, Minuit, 1972 を参考にした。



この土砂上の「船」にとつて、水は絶対的に不可欠なものとなっていない。さらにこの「船」は航海しない（流浪しない）という点で非自然的であり、また定住すると言うには不安定な形象でもあり、人工／自然という対立では把握しきれない。つまり横木の言う「根源的な意味とトータルイメージ」との関係で言えば、金時鐘の「船」はその外部に在る。それは、金時鐘にとつて航海が、むしろ「不吉」なものだからというだけではない（「少年の記憶に／船出は／いつも／不吉だった。」<sup>三八六</sup>）。「埋もれる意志」としてこの「船」が、運動を前提にして異界を志向するような目的論的な意志との間に、したがって日本の近代詩の船との間に緊張関係を作り出しているからでもある。さしあたりここでは、この「船」には、前章で述べた「意志」が働いていることを指摘しておきたい。

航海しないことによつて、空間だけでなく時間の様態も特異なものとなる。「船」が航海しなくなったのは短い間のことではなく（「それは「……」昨日のことではない」）、「とどまることを／知らぬまま／永遠に／埋もれる」ほど深く長い時間に亘つてである。しかし詩句は、「とどまることを知ら」ずに「永遠に埋もれる」とあるように、運動と静止に関わる表現を同時に用いている。これは単に「永遠に埋もれている」ということを詩的に表現しただけではない。

『新潟』第二部については、作品上の大きな特徴を二つ指摘することができる。一つは、現在から過去の出来事へ、「船」を起点にして向かうという構造を持つていること。もう一つは、各章とも出来事を生き生きと取り戻すことの困難さのために、過去から現在に舞い戻るといふ構造も持つていること。つまり作品の時間構成は、現在から始まり過去に、そして現在へ帰還するといふ円環を形作つている。その上、第二部全体がその円環のリズムを繰り返しながら、それを包み込むように現在から始まり、再び現在へ戻るといふ大きな反復の構造を持つている。そこから「船」を見るならば、それは円を描きながらも、しかし結果的には回歸することで、現在に滞留し続けているのである。つまり「船」は、空間的にも時間的にも運動しつつ留まり続けている。これが航海しない「船」が持つ逆説的な二重性である。この二重性が、静止と運動の表現の重層性を生み出している。

ところで運動と停滞といふ円環的な時間構造の中に「船」があるとすれば、それは現在と非現在の狭間に在る。あるいは現在を分割していると言える。そしてこの分割が、「船」に別の二重性を付与している。今論じている第一章も、「船」を起点として過去へ向かうといふ構造に則つて、出来事が現れ始める（「ぼくが沈んだ／幻の／八月を／明かそう」<sup>三六七</sup>）。この海に沈んだ「ぼく」に向かうことよつて回想され

ているのは、ある固有名を持った船、「浮島丸」<sup>三八</sup>に他ならない。浮島丸とは、戦時中は砲艦装備された監視船だったが、戦争終結直後（一九四五年八月二十二日）に、東北地方に徴用された朝鮮人を帰国させるために使用された船である。青森県大湊港から朝鮮半島の釜山へ直行する予定が、なぜか途中で立ち寄った舞鶴港で謎の爆破を起こし沈没している。いわゆる「浮島丸事件」である。<sup>三九</sup>

作品において「浮島丸」は、「ぼくが沈んだ／幻の／八月」として、「明かされる」対象となっている。ここにあるのは「船」（丸木舟）から「船」（浮島丸）に向かう運動である。しかしこの「浮島丸」という固有名が詩の中で担う役割は、単なる過去の対象の一つとして留まらない。第一章において、朝鮮人が日本に連行される場面、そのときの日本の状況、徴用先での労働、解放の到来、帰郷、爆破が、「浮島丸」が想起される過程で描かれている。つまり「浮島丸」は、想起される過去の対象であると同時に、「出来事」に向かう運搬者としての「船」の役割も果たしているのである。したがって運動と停滞による現在の分割は「船」と「浮島丸」を二重化し、次にその「船」・「浮島丸」は、現在と過去を折り重ねるだけでなく、志向対象と志向作用、触発するものと触発されるもの、陸と海底といったものなどを同時に産出するのである。

「船」・「浮島丸」という第二の二重性によって、第一の二重性、即ち運動と滞留という円環も、その具体的イメージが与えられる。それは沈潜と浮上というイメージである。「浮島丸」という固有名は、「浮く」島」として、沈潜と浮上の反復というイメージを喚起するのである。

ではこの「船」・「浮島丸」は、どのように出来事と関わるのであろうか。

### 三・三・「水死人」―無音なる残余

『新潟』第二部での出来事の現出は、「水死人」、「トマト」、「蟻」、「章魚」、「流木」、「兎」といった非人間的なものの形象が多く用いられることで、無音（無声）的であることがその支配的な特徴の一つとなっている。ここでは四・三事件が直接的に書き込まれた第二、三章を中心に取り上げつつ、無声的な形象の中でも「水死人」に焦点を絞って見ていきたい。

第二章は、渚で「父」の帰りを待ち侘びている「少年」をモチーフに構成されている。「少年」の記憶の中の「父」は、「数珠つなぎに」ある「白衣の群」の一人として、軍の「上陸用舟艇」に乗せられている。

<sup>三八</sup> 浮島丸事件に関しては、よく知られているように、多くの疑惑が残されている。何故あわただしく朝鮮人を乗せて出航したのか、船の爆破は米軍の敷設した機雷に触雷したためか或いは自爆か、また犠牲者の数、爆発の回数などにおいて、日本政府と調査団との間での食い違いを残したままである。

帯のない  
パジを  
両手で  
合わせもち  
動くコンベアーにでも  
乗せられたような  
父が  
背のびし  
振りかえり  
そのつど  
つんのめり  
舟艇へ  
消える。  
星条旗を  
もたない  
にわかじこみの  
海兵に  
重機を  
擬せられ  
対岸には  
聞きとれぬ  
号令のまま  
這いつくばり  
うずくまり  
父の集団が  
沖へ

運ばれる。

日が暮れ

日がたち

錘の切れた

水死人が

胴体をゆわえられたまま

群れをなして

浜に

打ち上げられる。

〔……〕

夏は

見境をもたぬ

死人の

顔を

おからのように

捏ねあげる。 三八六・九一

この箇所は、本節のはじめでも触れたように、金時鐘自身の四・三事件の体験が基になっている。歴史的に見るならば、軍・警討伐隊は、一九四八年一月初旬ごろから焦土化作戦を開始した。その過程で武装勢力や一般の島民に対して、「水葬」と彼らが呼んだ虐殺行為を行い、無数の犠牲者を生みだしている。<sup>②</sup>遺体を沖で捨てるだけでなく、船上から生きたまま石を結わえ付け、突き落としたのである。引用した詩句は、当時軍政を敷いていた米軍の関与も明示しつつ、そのような虐殺行為によって、「父」が犠牲者となる直前及び数日後を描いている。

「父」は、「パジを合わせもち」、「背のびをし」、「振りかえり」、「つんのめり」、「這いつくばり」、「消える」というように、一貫して動作だけで描写されており、また「星条旗をもたない」「海兵」の「号令」も、その物理的距離ゆえに聞き取り不可能となっている。そして引用した詩句以後に、「遺族」<sup>三九</sup>達も「水

② 『濟州島四・三事件 第四卷』 新幹社、一九九八年、一五五頁。

死人」を「無言のうちに」<sup>三九五</sup> 確かめるだけだと表現されている。つまり映像は浮かび上がるが、音が一切表現されないまま、「父」は運ばれ、「水死人」が回帰しているのである。

この章に、濟州海峡で漁をする老漁師の視点から始まる第三章がリンクする。というのも第一に、明示されてはいないが、収穫した魚が「供出」<sup>三九五</sup> されること、その魚が「人肉の／餌づけに慣れ」<sup>三九六</sup> ていること、そして「濟州海峡」<sup>三九四</sup> そのものが「同族の／いけにえ」<sup>三九六</sup> による「生贖」<sup>三九五</sup> となっている等の表現から、その視点も、焦土化作戦が始まった特定の時期に定められていると推測しうるからである。

そして第二に、この老漁師が、「生贖」のような海で、「奪われた葬い」<sup>三九六</sup> のために、「無言の合掌」<sup>四〇六・七</sup> を「ひそかに」<sup>三九六</sup> 行いつつ回想するものの中に、「海への／搬出」の記憶が含まれているからである。

ただひとつの

国が

なま身のまま

等分される日。

人は

こぞって

死の白票を

投じた。

町で

谷で

死者は

五月を

トマトのように

熟れ

ただれた。

捕らえた数が

奪った命を

はるかに

上まわったとき

海への

搬出は

始まった。 三九八・九

周知の通り、戦後直後より分割統治が行われていた朝鮮半島は、その統治期間や将来的な朝鮮人自身による統治のあり方を巡って米ソが対立し、四七年末に米ソ共同委員会が決裂する。この過程で、米国は南側だけの単独選挙実施を国連で決議させ、四八年五月一〇日の選挙によって、南側初代大統領に李承晩が選出されることになる。しかし済州島の一部地域だけが、強い単選反対運動の結果、唯一の投票無効地域になった。この事態が、後の済州島における凄惨な殺戮を引き起こす要因の一つとなった。

作品において、「ただひとつの国」(朝鮮半島)は、その地理的形状から「鬼」<sup>三九八</sup>として表象されている。その「国」が「生身のまま等分される」とは、南北分断の隠喩だけでなく、切断という残酷な死も暗示することで、単選に反対し犠牲者となった者達の提喩ともなっている。また、次に現れる「トマト」という植物の譬喩は、音を不在にさせたまま、犠牲となる「人」が、「死の白票」を投じるという行為を通じて、植物のように「死者」へと「熟」しつつ、無言のまま死に到る姿を示す。それは一方で、「死者は」の「は」に、状態を特定せずに生と死の両方の可能性を保持させることで、「死者」とほとんど重なりあう「人」に残された、微かな生を暗示しはする。しかし他方で、植物の譬喩が与える時間経過的な効果は、死体が自分自身の熱で内部から腐乱していくイメージも喚起する。

ところで第二章と第三章の関係は、三章の出来事を契機として二章の事態が生じているとも読める。つまり単選反対、拘束、「上陸用舟艇」によって海へ「搬出」、そして「水死体」としての回帰、という関連である。ここで海は、出来事を断片化し、諸断片の関連についての知ることの不可能性をもたらすものとして作用する。そのような海は出来事を二つの方向に作用させるが、そのうちのひとつは断片化されたものの回帰である。時間的空白を伴って現れる「水死人」は、その回帰するものの形象として現れるのである。分析的に見るならば、この「水死人」が「父」であるとするれば、「父」は海へ沈み込んでいく過程を経て、再び現前化したことを意味する。しかし、「父」が次に現れる時は、顔を失った「水死人」として現れている。

さらにその顔が「おから」のように腐敗しているのであれば、それは「父」として確定することを不可能にする。だとすれば「水死人」は、一方で、「父」とへ父ならざるもののはさまで、確定不可能性をむき出しにした残余に他ならない。他方で、そのはさまにあることは、「水死人」を海がもたらす空白の時間、知ることの不可能性へと差し向けさせる痕跡にもする。つまり「水死人」とは、夏の陽射しによって「おから」のように内部から腐乱するイメージでもあり、断片化された出来事の提喻でもある。言い換えれば「水死人」は、内的な欠落と外部に開かれた断片性とを兼ね備えた形象なのである。そしてそのようにあるため「水死人」は、先の「熟れ／ただれる」死者とも繋がっていく、一にして多なる死の形象でもある。

キャシー・カールスは、トラウマ概念を通じて指示機能一般の再考を行っている。トラウマとは、一般的に、圧倒的な出来事を被ることで、人間の心的な自己防衛機能が解体されることであるが、主要な症状として、体験した同じ光景が事後的に何度もフラッシュバックすることが挙げられる。カールスは反復よりもその事後性に、すなわち記憶が潜在化することに注目し、次のように述べている。トラウマの「歴史的な力」は、体験しているその瞬間から「忘却という事態」に付きまとわれていることにあるのであり、「歴史がトラウマの歴史であると言うとき、歴史はそれが起こっているときには十分知覚されていないという、まさにその限りにおいて指示的であるということである」<sup>33</sup>。つまり歴史は、カールスによれば、「直接的理解」<sup>34</sup>が及ばない限りにおいて指示されるものなのである。

「トラウマ」が持つ精神分析的な含意は置くとしても、内部的にも外部的にも「直接的理解」の届かないものを担うからこそ、「水死人」は知ることの不可能性を開き、それゆえ、指示され把握されうるものを終わりなく示し続ける。その意味で「水死人」は、出来事の現れの要として位置づけることができ、したがってそれが体現する無音性とは、逆説的に多くの音や声の可能性に満ちていると言えるだろう。ではその「音」はどのようなにもたらされることになるのであろうか。

### 三・四 炎そして「船」―出来事の現われと喪失

『新潟』第二部に現れる出来事において目に付きやすいもう一つのイメージは、爆発や噴火そして太陽光など、熱や炎に関わるものである。それは、例えば第一章では、戦争終結直前の状況が「灼熱地獄」<sup>三七八</sup>として、また終結は、光が炸裂するように「八月は／突然と／光ったのだ」<sup>三八〇</sup>と表現されている。先の「水死人」も「南端の透けるような陽射し」<sup>三九〇</sup>の下に曝されていたし、老漁師のいる海上は「たぎ

<sup>33</sup> C・カールス「その経験は誰のものか」下河辺美知子訳、『現代思想』青土社、一九九五年七月号、二二四頁。

<sup>34</sup> カールス前掲論文、二二四頁。

る景観」<sup>四〇二</sup>として捉えられている。すでに引用した「浮島丸」に関しては、その出航が「炎熱に／ゆらぐ／熱風」<sup>三八一</sup>の中でなされ、そしてその撃沈は次のように表現されている。

袋小路の

舞鶴湾を

這いずり

すつかり

陽炎に

ひずんだ

浮島丸が

未明。

夜の

かげろうとなつて

燃えつきたのだ。<sup>三八二</sup>

「ひずむ」ことで「陽炎」から「かげろう」へ移行することは、映像的な消失のイメージだけでなく、「陽炎」の持つ炎としての意味が脱色されることで、光の不規則な屈折、影・陰、蜻蛉等へ共示作用を拡張させる言語的な変質ももたらす。そして先に述べた海へ「搬出」された多くの者達は、切断されたような火のイメージを喚起する。

血は

うつ伏せて

地脈へ

そそぎ

休火山の

ハンラを



ゆりうごかして

冲天を

焦がした。

峰峰に

のろしを

噴き上げ

引きちぎられた

祖国の

にぶいうめきが

業火となって

ゆらめいたのだ。

四〇〇・一

武装蜂起が起きた四月三日以降についての多くの証言によれば、やはり「峰峰」に「のろし」が上がったという。<sup>35</sup> 引用した詩句はそれと重なりつつ、島民の武装蜂起を、「血」、「業火」、「にぶいうめき」によって地の底からマグマが噴出するように描いている。より精緻に見るならば、「血」は犠牲となった島民の生を指し、その夥しい血が海や陸から大地に流入したとき、「祖国」と結び付けられた死者の「うめき」が、「業火」という視覚的イメージに転換されて噴出している。しかし重要なことは、その「声」が「うめき」という声ならぬ声だということ、それゆえその視覚的映像への転換においても明確な像を結ばずに「ゆらめ」くしかないということである。つまり、「祖国」と重ね合わされた死者達はゆらめきとして、言い換えれば生と死の狭間にある亡霊のように再現前しているのである。

この「業火」となって「ゆらめく」「うめき」もまた、「陽炎」「かげろう」と同様、視覚と聴覚の境界を揺るがし、言語を変質させるものとなっている。つまり「業火」は劫火、号火等へ向かうだけでなく、「うめき」、「死者」、「引きちぎられた祖国」、「かげろう」……へと自らを散種させるのである。

したがって炎とは、出来事と音を同時に現出させ、視覚的・聴覚的に読み取りや聞き取りを可能にすると共に、それらを一時のゆらめきの中で消失させつつ、「うめき」や「かげろう」といった微かな〈灰〉のような言語を残すのである。

<sup>35</sup> 『濟州島四・三事件 第一巻』新幹社、一九九五年、一九頁。

しかし残余として言語を残すことは、逆から言えば、言語が決定的な欠如を抱え、固有なものにかを、喪失していることである。ここにおいて、先に述べた内的に欠落していく「水死人」と、言語自体を亡霊のように多様な方向に作用させる炎は、欠落あるいは消失という共通項によって連関してくる。その連関の仕方は、「父」が海に運ばれ、「水死人」が回帰するという出来事が常に現在形で書かれていたのに対して、それ以外は過去形で表現されていたということによって暗示されている。というのも「水死人」とは、多くの海に運ばれた者が「ゆらめ」いた後に回帰したもの、炎の出来事の結果でもあり、またそれを指示しうるものでもあるからである。そして炎が残す〈灰〉のような残余としての言語は、「水死人」を通じて具体的に可視化されるのである。

だとすればここから読み取るべきことの一つは、現在・過去・現在という作品が持つ、あの構造である。この構造が「船」を起点として開始されているとするならば、「水死人」も出来事への差し向きの起点となりうる以上、それは「船」として機能しうる。では「船」と「水死人」を対比するために、もう一つの火のイメージを重ね合わせてみたい。

戦後の物資不足を補うために、沈没した浮島丸の所有者大阪商船は、調査の要請にほとんど応えないまま、一九五〇年に飯野サルベージに引き上げの委託をしている。その際、折れ曲がった船体を分離するために、ダイナマイトが用いられた<sup>(36)</sup>。

はっぱがかかるぞおー

深くつらぬく

光と闇を

くゆらせて

重い藻に

からまつているのは

横むいたままの

落ちこんだ

家路だ。四一四

(36) 金賛汀『浮島丸 釜山港に帰らず』講談社、一九八四年、二七六・二七八頁。

「落ちこんだ家路」とは「浮島丸」の換喩であるが、それが「はっぱ」によって現れている。ここで重要なことは、運搬者の役割も果たす「船」が、「光と闇を／くゆらせて」とあるように、断片的にしかその姿を垣間見せないということである。それは明かされるはずの出来事も断片的にしか示唆されないということでもある。第一章の末尾は次のように結ばれている。「五十尋の／海底に／手繰りこまれた／ぼくの／帰郷が／爆破された／八月とともに／今も／るり色の／海に／うづくまったままだ」<sup>三八二・三</sup>。つまり「船」・「浮島丸」は、「今も」「うづくまったまま」、過去の出来事を全て現前させずに回想されるがままに存在しているのである。

証言を、行為遂行的に真理に至る手段と見るフェルマンの観点からすれば、出来事を断片的にしか明かさないう「船」は、事実確認的な言説とは異なる行為遂行性を帯びることで、証言の隠喩になりうるだろう。しかしながら、「船」が「家路」や「遍路」<sup>三八一</sup>と言いつ換えられている点を取って、それが真理に至る道の途上にある、と読むのは短絡的となろう。というのも「うづくまったまま」の「船」は、本節で引用した語を再び用いるならば、「無為」だからである（「頑迷の果てに／埋もれた／丸木舟の日目を／人は／自己の意識に賭けて／その無為だけを／なじってはならない」。「無為」は、そのような真理へいたる「旅」という思考図式と、一旦手を切る言葉であると思われる<sup>38</sup>）。

ジョルジョ・アガンベンは、フェルマン同様、真実と事実の不一致というアウシュヴィッツのアポリアから出発して証言について考察した。アガンベンは次のように述べている。

証言とは語ることの可能性とそれの生起のあいだの関係であるがゆえに、証言は語ることの不可能性との関係を通してのみ――すなわち、偶然性としてのみ、存在しない可能性としてのみ――与えられることができる<sup>39</sup>。

アガンベンの議論は、潜勢力／現勢化という対概念を軸に展開されている。この対概念はアリストテレスにその根を持つものであるが、アガンベンによれば、潜勢力は現勢化しないことができるところにその本質がある。というのも潜勢力が全て現勢化するならば、それは現勢力と同一化してしまうからである。同型の論理から、「語ることの可能性」（現勢化）もその不可能性（潜勢力）を汲み尽くすことはできず、その結果、現勢化しないことができる潜勢力が常に残り続けることになる。そしてこの残り続ける潜勢力

(37) 「旅」は S. Felman and D. Laub, *Testimony : crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history* New York : Routledge, 1992 = フェルマン『声の回帰 映画「シヨアー」と証言の時代』上野、崎山、細見訳、太田出版、一九九五年）において中心的役割を担うタームである。

(38) Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz : L'archivio e il testimone* : Homo sacer III, Torino : Bollati Boringhieri, 1998  
|| アガンベン『アウシュヴィッツの残りのもの―アルシーヴと証人』上村・廣石訳、月曜社、二〇〇一年、一九六頁。

を通さざるを得ないということは、その不可能性が語りうる可能性の条件ともなっていることを意味している。しかし重要なことは、その不可能性が、語ることの可能性を通じてこそ開示されるということである。アガンベンが証言を「残りのもの」と述べるのも、それが現勢化しえないものを担っていることを示すだけではなく、証言が受動的なものであると同時に、受容したものに向かう能動性も持つという二重の運動も示すためだ。

先に作品は、時間的空間的円環を形作っていると述べた。しかしその円環は、海底の「船」がそうであったように、過去に到達することの困難ゆえに現在に引き戻されるため、閉じられたものというよりはいわば開かれたものとなっている。それは、途上にあるというよりも、断絶を目前にしていることである。

「無為」とは、一方で、この開かれた円環の構造によってもたらされる現在への連れ戻しの結果であろう。それはこの構造がもたらす汲み尽くせない断絶によって、無為の「船」が、語ることの不可能性に直面していることである。だとすれば証言としての「船」とは、その不可能性によって与えられる可能性、即ち残余ということになる。

この点において、「水死人」と、「船」は、真理の途上にあるというより、語ることの不可能性を開示する断片、残余として重なりあう。そのため、炎の痕跡としてあった「うめき」や「かげろう」といった言語的残余に「水死人」が開かれていたのであれば、「船」も「水死人」として（またその逆としても）、それらに結び付いていく。

しかし「無為」は、他方で、意志による選択でもある（「頑迷の果てに……」）。だとすれば、「無為の船」は、この不可能性に直面し続けようとする意志的な行為である。つまり「船」が証言としてあるということは、一方で残余としてあることだが、他方で行為遂行的に、あるいはここでは、意志的に志向作用たろうとすることである。このように「無為」という語が重層化するのには、先に述べた「船」が持つ運動・滞留及び「船」・「浮島丸」という二重性が、分かちがたく互いに作用しあっているからである。ここにおいて「水死人」との差異が生じる。「水死人」が何かが起こったことを受動的にのみ示すのに対して、「船」は、アガンベンの議論から照らせば、受動的にして能動的という二重の運動を自ら起こすのである。つまり語ることの不可能性を自ら開示し、語りうる可能性を構成しようとする形象が「船」なのである。むしろこの「無為」の「船」の運動こそが、語ることの不可能な多様な形象（「人」、「個人」、「昆虫」、「難破した船」、「水死人」……）を、その不可能性と共に、連鎖的に現れさせるのである。

(39) アガンベン前掲書、二二四頁。

したがって、航海しない「船」とは、次のように規定できるだろう。語ることの不可能なものの開示と、それにとまなう出来事の再事件化をなす「意志」の形象であると。そのため「船」は証言の隠喩であるだけでなく、証言の不可能性についての証言でもある。

先に海は二つの作用をもたらすと述べた。一つは断片化されたものを陸へ回帰させることであったが、もう一つは海中に留めることである。見てきたように炎は出来事を現出させていたが、それは海とのせめぎ合いの中でなされている。そしてその果てに海中に残されるのは、「骨」である。

### 三・五 骨から灰へ、灰から骨へ

第二部最終章は、海底に沈んだ船を目指して潜水するダイバーと「はっぱ」をかけられる船とを、二つの大きな要素として展開される。先に「船」は爆破によって照らし出されていたが、その役目を果たすのがダイバーである。そのダイバーが海底で「邂逅」するのがまた、「浮島丸」である。

骨の先端で

はじけている

盲目の燐光よ。

あばくことでしか

出会えぬ

われらの邂逅とは

いったい

どのような容貌の

血縁にひずんだ申し子なのか？

閃光のうちにかき消えた

船出が

再びまみえた

火のきらめきを

どの死の

骨に

かざせというのだ！四一四・五

ここでも「はじけている」、「閃光」、「きらめき」、「かき消す」といった、一時の輝きと消滅を表す言葉が配置されつつ、「骨」に光が当てられている。その光が「鬼火」四二四や「燐光」といった、冷たい光あるいは亡霊のような火であるのは、爆破によって船が沈没し、引き揚げの際の再爆破によって、死者たちが「骨」として回帰してくるからである。

そのような光の下であばかれる「骨」は、「どの死」という言葉が暗示しているように複数であり、多様な死を担っている。しかし「骨」は、誰かの骨であることしか示さない。つまり「骨」は誰かの痕跡でありうるが、それ以上の指示確定をほとんど不可能にする。それは少年の「父」かもしれないし、特定不能な多くの「水死人」でもありうるし、「浮島丸」と共に沈んだ者達かもしれないが、それを知ることが不可能である（しかし不可能であるが故に「骨」はその全てを指し示しうる）。

その確定不可能性は、爆破によってさらに強められていく。というのも爆破によって、「骨」たちは一瞬にして、一斉に舞い上がるからである。

穴だあ！

出口だ！

俺の獲物だあ！

うっ積した

塵を噴き上げ

覗きこんだ奴の

首をもかつさらった

骨の疾走が

囲いを抜ける！

音に魅せられた

魚群のように

緯度を越える  
船のありかへ  
浮かばれぬ死を  
たしかな  
故国の  
鼓動めざして  
舞あげるのだ。四一七

爆破は骨を照らし出しはする。だがそれと同時に、誰かを特定する前に海中に撒き散らしてしまう。そのため「あばく」という言葉には隠されたものを曝すというだけでなく、バラバラにすることで逸してしまうというニュアンスも込められている（「火のきらめきを／どの死の／骨に／かざせというのだ」）。

爆破は、「骨」という他者と偶然に遭遇させながらも（邂逅）、その歴史の他者を喪失させもする。それはその光が一部のみ照らし出していることでもあり、つまり断片的である点で、証言行為と捉えることができる。

したがって爆破によって、照らされ同時に隠される「骨」が「囲いを抜ける」ということは、証言はし尽くし得ないということの表現であり、そのため「音に魅せられた」「骨」は、字義的にも転義においても言語化しきれない物質だと言える。

これまで論じてきたことから、『新潟』第二部全体の構図は次ぎの通りとなる。船／出来事／骨、即ち、証言行為／その残余としての現われ／逸せられるもの、これがこの第二部における基礎的骨格と見ることができよう。フェルマンは、真実の内側からも外側からも証言することは不可能だとしながらも、「歌」が、「真実を一つの証言として」<sup>40</sup>「回帰」させるとした。しかしそれによって、アガンベンが指摘したように証言を美学の対象としてしまい、証言不可能なもの領域を閉じてしまっている。それに対して金時鐘の「船」は、証言不可能なものに直面しつつ、証言が逸してしまうものに常に向かい続けることで、「水死人」をはじめ、「うめき」、「業火」、「かげろう」といった語ることの不可能な多様な形象を見出すのである。そして証言し尽くし得ない「骨」とは、「声の回帰」とは異なつて解釈の限界を示しており、言語化の過程で失われてしまった固有なものの象徴として働いているのである。

<sup>40</sup> フェルマン前掲書、一五二頁。

『新潟』第二部は、現在・過去・現在という開かれた反復のリズムを持つていた。出来事を反復させるこの構造を「船」・「浮島丸」が体現するということは、それが何度でも爆破されることである。しかし「船」はその度に、浮きあがる島のように浮上することで、「骨」との「邂逅」を繰り返し試みるものとなる。そうすることで「船」は、指示確定を行わない「骨」が色をなすまで、その褪せた時を凝視し続けるのである。

「骨」との「邂逅」を試みる「船」は、その意味で、詩（作）そのものであり、詩作の原理を体現するものである。そしてその「船」が明かす「ぼくの思想」とは、無数の骨を、消失した出来事を、過ぎ去った過去を、詩作を通じて生きなおすことに他ならない。

これまで論じてきたことから、証言としての詩は、証言することの不可能性を表現する詩である。とはいえこれは証言が全く不可能だということではなく、生々しく開示された対象を表現し尽くすことの不可能性である。そのようにして証言としての詩は詩的言語を現実に引き込み、我々に、他者に、言語自体に出来事を目撃させるのである——「緯度を越える／船のありか」が見つかるまで。

#### 第四節 小括—『新潟』に現れるリズムの思想

ここまで『新潟』を論じてくることが、植民地支配、濟州島四・三事件、朝鮮戦争、帰国事業、吹田・枚方事件といった歴史的出来事だけでなく、〈道〉、光／闇、「擬態」としての自己、「擬態」としての日本語／朝鮮語、あいつ／ぼく、意志、化石、少女、動物や昆虫への変身、脱糞、故郷、船、骨、証言といった形象や概念について言及してきた。最後にこれらの形象や概念や歴史的事件と、金時鐘のリズムの思想との関連を、『新潟』最終章の読解を通じて論じておきたい。

『新潟』最終章の表現上の特徴は、声にならぬ「声」が、渇き、ふるえ、羽音、電波、沈黙の瞳といったイメージを通じて表され、またそれらが置かれている状況と交差するように描き出されていることである。最終章の冒頭は、この両者の関係が端的に示されている。

地平にこもる



ひとつの

願いのために

多くの歌が鳴っている。

求めあう

金属の

化合のように

干潟を

満ちる

潮がある。

一つの石の

渴きのうえに

千もの波が

くずれているのだ。四六五・六

第一詩集『地平線』巻頭の「自序」においても、「お前の立つている その地点が地平だ」とあったが、『新潟』においては、「立つ」のではなく「こもる」とされている。この「こもる」は、これまでの論述からすれば、明らかに多義的である。「蛹」の中に「こもる」や、その中で声が「こもる」こともそうであろう。「日本列島の／縦の深み」にもぐりこむ「あいつ」と尻込みする「ぼく」と表現されている箇所もあった。「ぼく」が日本に留まることも、「こもる」の枠内であろう。また「こもる」は、匂いがこもる。のように「包まれる」という意味も持つため、「悲哀とは／山に包まれた／脱糞者の心だ」も、この多義性の系列の中に入ってくるものである。つまり「こもる」とは、現れるの対義語として、何かが隠れる、潜在するということ、ある対象にフォーカスした意味を持つと同時に、包む、覆い隠す、取り巻くといった外部環境によって影響を被るという二重の意味を持つ。引用における「地平」と、そこに「こもる」ものも、この二重性において力動的な関係にある。そして「一つの石の／渴きのうえに／千もの波が／くずれているのだ」は、この「こもる」ものと「地平」との力動的関係を鮮やかにイメージ化したものである。

その「石」はそこに留まり続ける点において、前章で述べた「意志」と、その働きにおいても、また音

響的にも重なり合っている。そのためその「石」に込められている「一つの／＼願ひ」は、留まることを通じて価値体系を転換する「意志」を現わす形象となっている。もう一方で渴く石は、本章で見たように、極度に不毛で渴いた祖国の大地と通底する形象となっている。そこからすればその「願ひ」には、「恵みにすがる／＼暮らしてない国を／＼祖国」としようとするものが含まれてもいよう。

その石に波が何度もかかること、あるいは繰り返される潮の満ち引きは、「地平」と「こもる」ものとの間で形成されるリズムを形作っている。とはいえこのリズムは、「千もの波」とあるように、渴きを未だ潤すものとはなっていない。むしろ受動的に形成されるリズムは、「こもる」ものをさらに隠すように『新潟』では描かれる。「石」に込められた「願ひ」も、「ことばのまえの／＼ひとつのことば」<sup>四六七</sup>として、「石」に留まったままになっている。

この「ことばのまえの／＼ひとつのことば」は、「胸のつかえに／＼ふるえた喉」<sup>四六七</sup>、「閉ざした窓の／＼羽音」<sup>四六七</sup>、「ただひと目盛りの／＼波長」<sup>四六八</sup>、屋根におし立てられた「干された声の／＼白い墓標」としての「アンテナ」<sup>四六八</sup>、「磁気の叫び」<sup>四六八</sup>というように、様々に変奏されながら、可視的なものを通じてイメージ化されている。これらのイメージは、たとえ「墓標」として可視化されていたとしても、それは「声」の死というよりも、聴き取られ解読されるべき「声」を形にしたものとして在る。

この声ならざる「声」は、本章第二節の「もやしの根ひげのふるえ」や「稗の葉先のおののき」にも連絡しあっている。だが本研究の文脈にとって重要な詩的形象は、「墓標」である「アンテナ」に張り付く「唾蟬」である。

干涸びる汗が

塩をふく

白昼。

パラボラアンテナに

張りついているのは

それは

一匹の

唾蟬である。

耳をもたない眼に  
影をくまどるのは  
いらだつ神経であり  
声が声とならない世界で  
ふるえているのは  
静止した憎悪の  
こらした  
瞳だ。 四六九・七〇

本研究第五章で扱った『地平線』の「遠い日」でも、「啞蟬」は沈黙のうちに育まれる怒りの形象であったことを四方田とともに確認した。『新潟』においても「啞蟬」は、「ふるえ」る「瞳」の中で、「静止した憎悪」を伝える昆虫となっている。つまり「アンテナ」だけでなく、「啞蟬」もまた、単なる鬱屈した内面の声を示すのではなく（なぜなら内面の声も声であることに変わりはないから）、自らを可視化することのみ「声」の所在を暗示する形象となっている。眼に映る形で「声」を表現するのは、宮沢剛が指摘するように、それが「金時鐘にとつても通常表現不可能な領域」<sup>(4)</sup>に関わるものだからである。だがもう一方でこの「声」のイメージ化は、「声が声とならない世界」とあるように、それを取り巻く状況において表現不可能なものに追い込まれていることを示すためでもある。

<sup>(4)</sup> 宮沢前掲論文、一九六・七頁。

都心に  
隊伍を組んでも  
もはや  
街は  
叫びをもたず  
隊伍は  
眺めるだけの  
風景のなかで

敵意にさらされた  
標的となる。

日本の

道という道。

橋という

橋。

夜を徹した

下水管の

埋められた

めまい。 四七二

この「隊伍」は、すでに分析したように、吹田事件でのデモ隊を指している。<sup>(42)</sup>注意したいことは、この声を持たない者たちの「隊伍」が、「叫び」のない世界である「街」の路上、即ち「道」の上で組まれていることである。「隊伍」が「街」において「敵意にさらされた／標的」となっていることからすれば、この「道」は「声」の可視化の禁止、「隊伍」の排除として機能する。つまり「道」は、「声」と声の境界線となっているのである。さらに「道という道」には「下水管」が埋め込まれており、「声」を排除する「道」は、地上においても、「橋」においても、また地底においても敷き詰められている。

のみならず「道」に従って「しつらえたとおりに去る」ことも、「施しにまみれ」た帰国として、同様に「声」を表現することにならないものである。

誰に許されて

帰らねばならない国なのか。

積みだすだけの

岸壁を

しつらえたとおりに去るといのは

滞る貨物に

<sup>(42)</sup>「眺めるだけの／風景」には、小野十三郎の方法論に対する批判も込められているかもしれない。

成りはてた

帰国が

ぼくに

あるというのか。 四七二

つまり「ことばのまえの／ひとつのことば」は、海の向こう側とこちら側で表現が不可能になるように追いつまれているものである。そのため「声」は隠れる・潜むという意味で、「地平」に「こもる」ものとなっている。このような状況設定は、言うまでもなく帰国事業と日本の状況が反映されたものである。この状況認識を受けて「ぼく」は、「地平」にこもるように、「切り立つ緯度の崖」を「ころげ落ち」、再び、盲目なみみず（「貧毛類」）へと変身することになる。

切り立つ緯度の崖を

ころげ落ち

平静に

敷きつもる

奈落の日を

またしてもくねりだすのは

貧毛類のうごめきだ。 四七二

「みみず」については第六章で論じた。「みみず」とは、何ものかへ変身しうる未然的なイメージであり、そしてそれが行う「環形運動」は、「道」に従わない横断として、「道」から〈道〉への転換の隠喩となっていた。『新潟』第一部第一章と最終章で「みみず」が登場しているということは、作品全体を通して、大きな反復があるということの意味する。このことが意味するのは、「みみず」への変身は、「道」による拒絶がある度に起こる出来事であり、「切り立つ緯度の崖」を越えるまで繰り返されるということである。その意味で「みみず」は変身の起源的な形象であり、『新潟』が持つ行為遂行性を象徴的に示す動物である。「道」を変質させ、「宿命の緯度」を「この国で越える」ために反復される「みみず」の「環形運動」は、「意

志」的なりズムを構成する要素となるものである。次の箇所はその具体化されたイメージとなっている。

蛹を夢みた

みみずの入定にゆうじょうが夜半。

蝉のぬけがらにこもりはじめる。

ひややかな凝視に

くるまれて

にじむ体液がかわきぎるまで

遠くにきらめく

眩しさに

身をよじる。

四七三・四

「蛹」、「みみず」、「蝉のぬけがら」という、三つの変身に関わる形象が連関していることがわかる。「蝉のぬけがら」は蝉の痕跡であり夏の痕跡といえるが、その抜け殻から抜け出したものが、おそらく先の「啞蝉」であろう。そして「ぬけがら」は「蛹」との隣接関係を作ること、「ぬけがら」にこもり「蛹」への変身を夢みる「みみず」も、「蛹」と連関することになっている。そのようにして「みみず」は、「羽音」や「電波」というもたらされるべき「声」の「原形」、「塑像」として機能し始める。また「蛹」は、第七章で論じたように、「緋鯉」に飲み込まれた直後、自らを「小石」といった形象に凝縮させて結晶化させていた。このように見てくると、「みみず」の「環形運動」は、「みみず」・「蝉の抜け殻」・「蛹」・「啞蝉」・「小石」……というありえない変身の連続に結実していることがわかる。

もう一方で「環形運動」とは、「みみず」から「みみず」へというサイクルによって、運動でありながら「停滞」でもある円環を形成している。だがこの円環は、抵抗としての変身・連関が拡大されていく限りで、螺旋状となる。そのため「停滞」は、常に他なる様相を示しうるものである。「みみず」が「蛹」であり、「啞蝉」であり、「小石」等であるように。

そのようにして変身行為としての「環形運動」は、「道」を越境、横断しつつ、少しずつそれを変質させていく。そして「みみず」が日本語ならぬ「日本語」であり、それが「蛹」として、「蛹」が「小石」

として、「アンテナ」が「墓標」として変身・連関していくことは、「環形運動」が日本語を「まるごと」変質させていく可能性を持つ行為であることを意味する。

さらに運動するとともに停滞する「みみず」は、現在と過去を折り重ねることで歴史的出来事の開示を試みる「船」に通じるものとなっている。そのため、「みみず」の「環形運動」による言語の異化は、歴史の開示に向けた運動とも重なっている。このことから、『新潟』第一部第一章で言われていた「人間の尊厳と／知恵の和が／がっちり組みこまれた／歴史にだけ／ぼくらの道は／あけておこう。」の、「尊厳」と「知恵」が組み込まれた「歴史」としての〈道〉は、言語を変質させ、それに伴う歴史的出来事の開示によって開かれるものである。したがって「海にかかる／橋」、「地底をつらぬく／坑道」、「ロケットの／マッハの空間に」打ち上げられた道という途方もない〈道〉のイメージは、この「環形運動」の同一線上にあったのである。

以上述べてきたことを踏まえ、『新潟』の最後の詩行を引用したい。

海溝を這い上がった

亀裂が

鄙びた

新潟の

市に

ぼくを止どめる。

忌わしい緯度は

金剛山の崖つぷちで切れているので

このことは

誰も知らない。

ぼくを抜け出た

すべてが去った。

茫洋とひろがる海を

一人の男が

この箇所のうち、最後の五行は、多くの論者によって引用され、解釈が試みられている。『新潟』に対する最も早い応答であった倉橋健一「朝鮮語の中の日本語」は、「運命的な民族的な共同の場の斗いから、内に亀裂を妊みつつついには独自の在日朝鮮人に至るしかない苦い通路が「……」ついに裸型に達したことを物語る」と論じている。また滝本明は、金時鐘の日本語は、本来的な自己存在が日本語によって隠蔽され欠如させられることを頭わにする特質を持つと述べる。その上で金時鐘がこの欠如を露呈させた結果、「存在の欠如しているその場所になお、何かが残るといふ、人間存在の本質」が現れることになり、それが「ぼくを抜け出た／すべてが去った」といふ表現を生み出したとする。<sup>(43)</sup>「独自の在日朝鮮人」であれ、「人間存在の本質」であれ、両者とも存在論的な観点からこの箇所を読み込んでいることが分かる。しかし同様に重要な点は、「歩く」といふ行為であると思われる。この「歩く」といふ行為に、細見和之は着目している。

あの「みみず」のメタモルフォーゼの果てに、ひとりの男が茫洋とした海を歩いている。「……」確かなのは、新潟と朝鮮半島のあいだにひろがる海を、この「一人の男」が三〇年間あるいは四〇年間、歩き続けていたということだ。<sup>(45)</sup>

「一人の男」が「みみず」の変身の果ての姿であること、『新潟』完成から現在までの三〇年ないし四〇年の間、その男（金時鐘）が海を歩き続けてきたという点は、適切な指摘であろう。だが『新潟』という作品が持つリズムという観点から重要なことは、その歩くという行為のスピードとリズムである。吹田事件を扱った章で、走る「あいつ」に対して、「ぼく」は「苦渋の姿勢」でその場で耐え続けることの意味を論じた。また本章第一節では、海と陸が出会う「汀線」における地形の発達過程には、凝縮された歴史が重ねあわされていたことを見た。人々の歩みの一つ一つに、「核のごとく／凝縮」させられた歴史が感得されていた。そこからすれば「茫洋とひろがる海を／一人の男が／歩いている」とは、一つの歩みに歴史を凝縮させて、海を歩き切ろうとする男の姿のイメージとなつていよう。そして「男」が「みみず」の変身の果ての姿であれば、その歩みは、言葉を変質させつつ歴史を開示していくサイクルとなつていよう。つまり日本語を一步ずつ変質させつつ、歴史的出来事を開示していくそのイメージが、歩く男によって示されているので

<sup>(43)</sup> 倉橋健一「朝鮮語の中の日本語」、『未了性としての人間』、二二頁。

<sup>(44)</sup> 滝本明「意味と不在の国境で」、八一―二頁。

<sup>(45)</sup> 細見和之「金時鐘詩集『新潟』論」、二二―五頁。



ある。したがって『新潟』が示すリズムとは、一歩において歴史を凝縮させていく、そのような重層化する時間を反復させていくことなのである。

## 結論

本研究は、金時鐘『新潟』における詩的言語の独自性を明らかにするために、「リズム」と「抒情」を主要なキーワードに、一連の関連するテクストを検討してきた。最後に、ここまで論じてきたことを整理したうえで、結論として「垢じまない抒情」とは何かについて述べたい。

### ① 本研究の理論的枠組み

本研究の第一のポイントは、一見自然なものを見てしまう「抒情」が、「リズム」概念の受容によって形作られたという観点から両者を論じたことである。つまり文化的な背景に光を当てること、**「リズム」と「抒情」を相対化して規定した**のである。そして両者の関係性やその日本的な特性を明確な形で取り出すために、明治二〇（一八八七）年代に活発に交わされたリズムに関する諸議論について検討した。検討の結果、リズム概念が伝統的な音数律とは異なるものとして自立する過程で、新たな形式を見いだしていることとする動きを引き起こし、それと連動して詩における本質的なものとしての「内面」が浮上することにもなっていた。

第二のポイントは、リズムと内面の近代化が、日清戦争という時代の背景のもと、ナシヨナリスティックに再編制されていたということである。すなわちリズムと内容の再編制は、日清戦争という出来事に対して働いた認識作用の結果であり、それゆえ認識自体を制約することにもなったのである。

この点に本研究の第三のポイントもある。リズムに関する議論は、島村抱月の詩論に見られたように、リズムが内容に枠を与え、内容がその表出を規定する、というように統合された。だがさらに一歩踏み込んで、リズムを他者と共有することが共同体を立ち上げるものとして理論化されることで、リズムの共有化は共同体化するリズムとして定式化されるに至っていた。これは、当時勃興していたナシヨナリズムと、はからずも相即的であった。のみならずリズムの全体化は、認識の全体化として、「場面」の他者を呑み込むことにもなっていたのである。時枝誠記の議論においては、「場面」と言語的表現の関係は、互いに制約しあうものとなっていた。しかし結果的に「場面としてのリズム」と「融合」する言語的表現

は、言語にとって外在的だとされた「場面」を呑み込むものとなっていた。その意味で時枝の議論は、明治二〇年代のリズムに関する議論の行き着いた先を理論化したものとなっていたのである。

つまり伝統的な音数律から独立したリズム概念は、「内面」を浮上させるとともに、その表出の仕方でも水路付けることになったのである。そのため認識のゆがみも入り込む結果となっていた。

構成された感性の空間が植民地にまで拡がり、近代化された抒情とリズムが心的秩序に作用するとき、コロナルな問題が発生する。それを振れた形で現象させていたのが、金素雲『朝鮮詩集』（『乳色の雲』）であった。金素雲『朝鮮詩集』において問題になるのは、「こころの翻訳」という名のもとに、原詩の形を尊重せずに、端正な七五調や日本的な抒情の表現に用いられる雅語を多用したことである。その結果、『朝鮮詩集』は「朝鮮の詩心」をゆがんだ形で伝えることで、日本の詩情との類似性が強調されることとなり、植民地支配という現実を隠蔽するように作用したのである。

## ②金時鐘の思想的背景と『新瀾』に向かう方法論的な深化

金時鐘も、金素雲『朝鮮詩集』を通じて、「朝鮮の詩心」が日本的な抒情と類似していることを「発見」し、感動したものの一人であった。近年、金時鐘は『朝鮮詩集』を再訳したが、その翻訳作品の分析によって、彼が受けとった日本的な抒情の質も明らかになった。すなわち金素雲『朝鮮詩集』が体現していたのは喪失感を感じさせる「もののはれ」であり、それゆえに過去志向的であり現実否定の抒情であった。そこから逆に浮かび上がる金時鐘の翻訳の特徴は、訳出される作品の論理を原詩以上に明確化し、さらに「心」の状態さえも対象として提示するものであった。論理の強調と「心」の対象化の背後には、強固な意志が潜んでおり、それは金素雲が体現した過去志向と現実否定の喪失感を主とする抒情に対する明確なアンチテーゼとなっていた。この意志は、『新瀾』においても中心的に働くものであった。

金時鐘に日本的な抒情から距離を取らせ、またそれを対象化させたものに、小野十三郎『詩論』があった。本研究では、「リズムとは批評である」という『詩論』における中心的な命題に焦点を当てて検討した。検討の結果、「批評」とは、短歌的な抒情とそれを支える精神化された「自然」から逸脱しながら、言語と生活の「素朴」な結合を指向するものであることが分かった。そして「批評」が生活に下降することで見いだした外部を表出するものが「リズム」であった。そのため小野の言う「リズム」とは、流れていくものというよりも、物を露呈させていく働きとして規定されていた。

「リズム」は対象を生のまま露出させるものという小野の思想が、金時鐘に日本的な抒情から距離をとらせ、また対象化させる契機となった。だが両者には〈自然〉の捉え方を巡る差異もあり、それが結果的に、「リズムとは批評である」というテーゼの金時鐘における独自の受け止め方に繋がっていた。

金時鐘は、小野の「リズムとは批評である」というテーゼを、〈自然〉の奪回であると解釈する。とはいえ小野の「現実を無限の遠点から眺める」という「静力学」は、自然認識の変更をせまることはあっても、金時鐘の言う奪回、あるいは「自然とはそこで生きる」という能動性はでてこないものであった。この差異は、金時鐘が日本という場で日本語に取り囲まれつつも、そこに積極的に参与し、内側から異化していこうとする思想に由来するものであった。そのため両者の差異は、距離に関わるものであった。小野が生活を遠点から眺める、その距離を維持するのだとすれば、金時鐘は内部まで深く入り込むことで、その距離をほぼ無くなるまでに縮めていく。それにより眼に映る生活だけでなく、記憶や情念といった内面に関わることがらも、日本語の内側から露呈させようとする方法論に導くことになった。その結果として「リズムとは批評である」というテーゼは、「日本語への報復」という金時鐘の独自の思想に置き換えられたと言ってもよい。明治期のリズム概念が「場面」を隠蔽してしまうものであったとすれば、小野は「無限の遠点」という「距離」を「批評」及びその結晶としての「リズム」に組み込むことで生活を露呈させた。それに対し金時鐘は、その距離をできる限り縮めることで、生活の実質だけでなく、そこで息づく感情、ひいては個々人の歴史としての記憶までも日本語を通じて顕わにしようとするのである。

しかしながら『新潟』以前の二つの詩集、『地平線』と『日本風土記』においては、小野十三郎の影響もあって、作品において距離は、対象と自己のあいだに残されていた。『地平線』においては、時間的空間的に距離を対象化するには至らず、その結果、日本語によって創作すること以外の点でも、洪允杓や村井平七の批判を惹起させることになっていた。もともと『日本風土記』においては、距離が多様な角度から取上げられてはいた。すなわち物理的な空間、歴史的時間、朝鮮半島における南北分断、在日朝鮮人の位置、言語といった角度から距離が表現されていたのである。だが距離への着目はあっても、結果的には語り手と対象は絡み合うことがなかったのである。

### ③『長篇詩集 新潟』から見える金時鐘の抒情とリズムの詩学

金時鐘という詩人の独自性は、『新潟』において明瞭に形作られたといつてよい。とりわけ「リズム」と「抒

情」という観点からすれば、以前の詩集に比べ遥かに高い水準にある表現を生み出していた。それは「距離」の捉え方の大きな変化に現れるものであった。

『新瀉』の主題を象徴的に示すものは〈道〉であった。道は一方で存在者を分類し規制、排除する境界線として描かれていた。金時鐘が試みていたのは、自然的なものとしてみなされている「道」を、実存を否定しない〈道〉へと転換させることであった。のみならず分類し秩序付ける道は、言語体系のメタファーでもあった。ここからすれば、〈道〉への転換は、言語体系の異化も意味していた。

その「道」から〈道〉へ至る過程に介在していたのが、「変身」という方法であった。変身に関連する多くの詩的形象が『新瀉』に現れていたが、中心的なものは「みみず」である。この「みみず」は、何ものにもなれる「未然的なイメージ」としてあることで、「道」の規制力を無化してしまう横断の可能性と、逆に自らを取り巻く環境に適合してしまう危険性を同時に持つ形象として描かれていた。

そのような二重性を帯びる形象として描かれるのは、第一に、日本という場の中にある自己が、日本（語）と朝鮮（語）に対して、どちらかに適合することが他方への非適合となる、いわばダブルバインドにあることを示すためである。第二に、ダブルバインドの状態に置かれた自己は、「あいつ」／「ぼく」というアイデンティティの分裂だけでなく、どちらにも帰属し得ないまま剥き出された生を強いられていることを表現するためである。

その状況に対して金時鐘が描き出したのは、「道」を〈道〉へと転換させるための、「意志」的な変身の過程であった。この場合の「意志」とは、規範的な価値としての「日本」や「朝鮮」の、そのどちらにも帰属することなく、そのはざまに留まり続けることを選択するものであった。そして、留まり続けることによって、諸存在を階層化する価値体系を実質的に変化させていくことであった。そこから「意志」は、逸脱することと留まることという二重の行為によって構成されるということを描いた。この留まる「意志」は、一方で「蛹」という、脱皮と成虫というイメージに結びつく形象が示すように、内側から日本語を異化していこうとする試みに結実していた。それは後に金時鐘が「日本語への報復」と呼ぶものに他ならなかった。他方、留まることを「意志」することは、自らの身体を剥き出しにすることであった。そのことは逆説的に、自らを取り巻いている世界を開示する作用も持っていた。総じて「変身」と「意志」は、「自然とはそこで生きることだ」という現実参与の思想を、明確な方法にまで高めて体現したものとなっていた。この「変身」と「意志」によって、「距離」の捉え方が大きく変化することになっていた。すなわち

対象と自己の間の距離を自在に変化させることができるようになっただけでなく、一連の「変身」に関する表現が示すように、両者は重なり合うことさえ可能となったのである。

この「変身」と「意志」という方法の確立により、第一に自分自身やそれと重なり合う他なるものをミクロな観点で露呈させることが可能になっている。第二に自己を取り巻くものとしての世界とその構成に深く関わる言語をマクロな観点において対象化することが可能となった。

『新潟』には多くの歴史的出来事が現れていた。植民地支配、吹田・枚方事件、朝鮮戦争、北朝鮮への帰国事業、浮島丸事件、濟州島四・三事件等である。本研究では「変身」と「意志」という方法論を通じて、それらの歴史的出来事が詩的言語に現われる様を検討してきた。とりわけ「故郷」と「四・三事件」に焦点を当てて、『新潟』が歴史をどのように現象させているのかを分析してきた。

帰国運動・事業が活発化している最中に『新潟』は執筆されているが、「故郷」は植民地期、朝鮮戦争期、そして祖国としての北朝鮮という三つの観点から重層的に表現されていた。このように重層的に故郷が表現されるのは、第一に、語られるべき人々の「つぶやき」が、政治的に規定される「故郷」によって打ち消されることに對する抵抗のゆえである。第二に、過去から現在、さらには未来までも歴史的な観点から描くことで、危機的な状況にあるほど審美的となる「故郷」の一般的な表象に對して、「故郷」を対象として剥き出しに露呈させるためであった。つまりミクロな観点到焦点を合わせることで、マクロな観点から「故郷」を問題にしているのである。

「故郷」の姿を描くに当たって主要な役割を果たしていたのが、北朝鮮からの「帰国船」であった。金時鐘は濟州島四・三事件を表現するに際して、航海しない「船」を用いていた。この航海しない「船」は、留まる「意志」を具現化したものとなっていた。そのためこの「船」も、静止と運動という二重性を帯びる形象となっていた。この二重性において船は、現在から過去に向かい再び現在に回歸するという円環を形作っていた。それにより意図されていたのは、歴史的出来事を語りきることの不可能性と、それに伴う出来事の再事件化であった。すなわち証言することの不可能性が、逆説的に歴史を言語から逃れていく「場面」として顕現させることになっていたのである。そのため航海しない「船」は、歴史へと何度でも向かう「意志」を示す形象となっていた。

「みみず」への変身には、「道」の規制力を無化する横断可能性と、環境に適合してしまふ危険性があつた。金時鐘が描き出そうとしたのは、「道」を横断する可能性の方であるが、それは「環形運動」として

イメージ化されていた。「環形運動」とは、みみず・蝸・唾蟬等への変身を通じて、徐々に「道」を変質させていくことであった。そのイメージには、日本語を「まるごと」異化していく行為が重ね合わせられていた。さらにそれは歴史の開示に向けた運動ともなっており、「環形運動」は〈道〉のイメージとなっていた。この「環形運動」は、『新潟』最終行における海の上を歩く「男」の姿に繋がっていた。そこから浮かび上がる、『新潟』の固有のリズムとは、歩くスピードとその歩みのサイクルに歴史を凝縮させていく、時間を重層化する構造のことであったのである。

以上が本研究の内容の整理である。これを踏まえて金時鐘の言う「垢じまない抒情」について論じておきたい。

既に述べたように、明治期のリズム概念の受容過程で、新たな形式が探求され、詩の本質としての「内面」が自立的に浮上した。しかし両者は日清戦争という時代的背景のもと、ナシヨナリステイクに再編制されていったため、個人の感情を表現した詩に見えたとしても、心情の源泉にはナシヨナリズムが入り込んでいた。のみならず戦時期に見られたように、文学作品に現れる「桜」を、散華的な思想を支える形象として編制したように、抒情は国家権力と共犯関係を結びうるものである。そのように心情に入り込むナシヨナリズムと、特定のイデオロギーにあわせて詩的言語を整理することは、心的な価値秩序を内側と外側から再編することである。

「垢じまない抒情」とは、『新潟』の枠組みからすれば、「あるがまま」に情感を歌うことから「意志」的に距離を取り、また「変身」によって日本語を内側から変質させることで、既存の心的な価値秩序には抛らない抒情的な表現を紡ぎだすことである。つまり特定のイデオロギーに合わせた恣意的な利用に逆らうような、あるいは反復されても自らを失うことのない固有な感情とその表現、それが「垢じまない抒情」である。その固有さにおいて「垢じまない抒情」は、日本的な感性の空間に拮抗し続けるものとなるだろう。

#### 今後の課題

サイドが教えるところによると、比較文学は、諸地域を一つの視野に収めようとするヘーゲル的な知の行程を基に成立したものである<sup>(1)</sup>。その意味で比較文学研究は、大きな物語に向かう過程にあるのだといえる。それに対し、金時鐘の作品の分析の結果明らかになったのは、日本語内での「比較」文学研究は、大きな物語や感性の共同体を逆に分節してしまうということである。分節するというのは、二つの感性が

(1) Edward W. Said, *Culture and Imperialism*, New York: Vintage, London: Chato and Windus, 1993 (サイド、『文化と帝国主義 一』大橋訳、みすず書房、一九九八年、一〇三・四頁)。

あるとか、二つの共同体の住み分けがあるということではなく、ある種の物語とそれを支える感性の秩序によっては見えなくなる実存や、それが抱える経験が可視化されてしまうということである。その意味で、大きな物語を分節することで、個々の具体的な身体や経験を浮き上がらせていく金時鐘の詩は、極めて反ヘーゲル的な性格を持っている。本研究が、基礎的なレベルではあれ、文学作品だけではなく、多くの歴史的事実を踏まえて金時鐘を論じてきたのも、そのような作品の性格による。

文学作品の自立性という基準からすれば、作品の解釈において、そこから汲み取れるもの以外の背景的知識を必要とする金時鐘の詩は、決して自立性が高いものとはいえない。とはいえ、宮沢剛も指摘するように、自立的であると感じる感性、あるいはその基準がどのように制定されているのかを問わなければ、大きな物語に回収されていくことになる。むしろ金時鐘の詩が明るみに出してしまうのは、「自立性」という基準の恣意性であり、文学作品が歴史的に規定されたある空間の中で生成するということである。その意味で「自立性」の外側に位置するものとして、金時鐘の詩はある。そのように反ヘーゲル的であることは、詩を多くの存在者や、経験、歴史的出来事の関係性の中に位置づけ、またそれらをその都度現すべきものとする。

金時鐘が「日本語への報復」を「民族的経験」を分かち合うものだとするのにも、自立性の基準を自明視せず、多くの経験や歴史的出来事を可視化させる彼の詩の在りようを的確に規定したものである。「日本語への報復」とは、サイドの言葉を用いれば、「乖離する経験」<sup>③</sup>を結び合わせる行為でもある。そして潜在化し、乖離する経験や出来事を結び合わせる時、「ぼくらの道」も生まれることになる。

だとするならば、新潟との関連において、北朝鮮による拉致事件のことを触れないわけにはいかないだろう。『新潟』が、日本、南北朝鮮と、在日朝鮮人の関係を巡る物語であったとすれば、二〇〇二年九月以降は、そこに拉致被害者たちも含める必要がある。北朝鮮が拉致を認めた直後の金時鐘のコメントは、衝撃的なものと受け止められ、批判もあったにせよ、注意深く読むならば、少なくとも拉致被害者も含め、乖離する経験を繋げようとする内容となっている。

北朝鮮にも言い分があると考えていた。太平洋戦争では、九〇万人が強制的に日本に連行され、消息の分からない人も多い。補償がされたわけでもないが、もう言える筋合いではなくなった。北朝鮮の行為はそれほど愚劣で、許せない。帳消ししてあまりある。戦前の日本と朝鮮半島の関係に、まず

② 宮沢剛「金時鐘の詩を読む―読むことの「自由」と書くことの不「自由」、『日本近代文学』第六九集、日本近代文学会、二〇〇三年、一八九頁。

③ サイド前掲書、八一頁。



日本人が謙虚になつてほしいという思いも吹っ飛んだ。

在日定住者としていえることは、一九五〇年代後半から六〇年代にかけて、一〇万人近くの在日朝鮮人が日本から北朝鮮に帰ったが、消息すら分からない帰国者がいる。帰国者は、日本と北朝鮮の赤字の合意に基づいて日本政府が支援して帰した人で、日本にも責任の一端がある。帰国者の消息も知りたいというのが在日同胞の願いだ。拉致の事実を金総書記の口から語られると、帰国者の中にも、同じ運命をたどった人がいるのは間違いないと思つてしまう。

これで終わったわけではない。すべての始まりだ。<sup>4)</sup>

「もう言える筋合いではなくなった」という発言に多くの人が衝撃を受けたが、「帳消し」は言い過ぎだとしても、日本の戦争責任を盾に日本人を論難しないという金時鐘のスタンスは、七〇年代以来のものである。より重要なのは、拉致被害者が新潟から連れ去られたことを踏まえつつ、そこに北朝鮮への帰国者の問題をつなげていることだろう。その結果、これまで乖離していた各々の出来事や経験が、植民地支配を含め、ここで一度に結び付けられている。この点は、『新潟』の詩人の面目躍如と言えるところなのかもしれない。とはいえ、コメント最後の「すべての始まり」は、金時鐘の詩を考えていく上で最大限の注意に値する発言となっている。

本研究で示したように、『新潟』に現れていた意志は、身体的な感覚に訴えかけながら行為の価値規範を変革していくものであった。それにより「距離」を捉えなおし、「忌まわしい緯度」を、日本に留まることで越えていくものであった。それは、帰国することが民族的な振る舞いであり、人道主義を体現するものであるという当時の社会的政治的状况に対するアンチテーゼでもあった。そのようなアンチテーゼを提示しえた思想的背景としては、『社会主義者』<sup>サフエジユイジヤ</sup> という朝鮮語の響きが強く作用していたのかもしれない。

天皇陛下の赤子、といわれるだけで胸いっぱいだった皇国少年の私にも、ひそひそとささやかれている朝鮮語音の「社会主義者」<sup>サフエジユイジヤ</sup>は、同族のために苦勞している人、またはそのために追われたり、囚われている人たち、という共通の意味あいをひびかせていた。それだけに、大事にせねばならない特別な人たち、という、相矛盾した心情がごく自然に受け渡されてもいたのだ。／「一九四五年八月一日以後も、」植民地統治に手向かった人たち、良心的な民族主義者や自由主義者、農民運動家も組合

<sup>4)</sup> 金時鐘「犠牲、いつも無辜の民」『毎日新聞』、二〇〇二年九月一八日朝刊。

活動家も、ひいてはキリスト教徒をはじめとする各宗派の信仰者もひつくるめて、民衆は「サフェジュイジャ」と呼んだのだ<sup>(5)</sup>。

(5) 金時鐘『草むらのとき』、海風社、一九九七年、一八二・三頁。

この「サフェジュイジャ」という言葉の響きが内包する人びとの姿と、大きな物語に隠蔽されるものを明るみに出そうとする金時鐘の詩は、近いところで響きあっているように思える。また軍事政権の韓国よりも、社会主義北朝鮮の方がまだ正義であったことも、この「サフェジュイジャ」という言葉の響きを支えていたはずである。だが一九八九年からの東欧の社会主義圏の崩壊は、この価値観に打撃を与え、「私の生き方を揺るがして詩を書く気力を減退させ<sup>(6)</sup>」るものとなった。そこに二〇〇二年の拉致事件のインパクトや、また二〇〇三年一〇月三十一日の盧武鉉前大統領による済州四・三事件についての公式謝罪などが加わり、状況は大きく変わりつつある。個々の身体や経験を浮かび上がらせていこうとする金時鐘の詩が、再び試される時期が来ていると思われる。まさに「すべての始まり」なのだろう。

(6) 金時鐘「あとかぎ」『化石の夏』、海風社、一九九九年、八四頁。

今後の課題として、このような新たな状況を踏まえ、アナキスト小野十三郎と社会主義者金時鐘の出会いが、彼の社会主義の理念に与えたであろう影響を、一九五〇年代に定位しながら、『新潟』以前の『地平線』『日本風土記』の検討を通して考えていきたい。また金時鐘の一九六〇、七〇年から二〇〇〇年代に至る詩作の過程で、『新潟』で確立した思想が変容することになるのかどうか、あるいは変わったとして、それがどのような方向性を持つものであるのかを『猪飼野詩集』、『光州詩片』、そして『化石の夏』を分析すること考えていきたい。



参考文献

〈金時鐘〉※本研究で参考にしたものだけ載せてある。

著書

金時鐘『「在日」のはざままで』、立風書房、一九八六年

『集成詩集 原野の詩 1955-1988』、立風書房、一九九一年

『草むらのとき』、海風社、一九九七年

『化石の夏』、海風社、一九九九年

『わが生と詩』、岩波書店、二〇〇四年

金時鐘訳『再訳 朝鮮詩集』、岩波書店、二〇〇七年

共著・跋文・雑誌・新聞掲載文等

金時鐘「権敬沢の作品について」、『チンダレ』一三号、一九五五年一〇月、大阪朝鮮詩人集団

「私の作品の場と「流民の記憶」」、『チンダレ』一六号、一九五六年八月

「盲と蛇の押し問答―意識の定型化と詩を中心に―」、『チンダレ』一八号、一九五七年七月

「第二世文学論―若き朝鮮詩人の痛み」、『現代詩』、一九五八年六月（第五卷六号）

「反逆者から反逆へ」、『詩学』、一九六〇年八月（第一五卷九号）

「舟が埋もれてある街」、『辺境』、一九七二年七月

「記憶の腑をこじる詩」、鄭仁『感傷周波』、七月堂、一九八一年二月

「母国語から切り離された皇国少年として」、『朝日ジャーナル』臨時増刊、一九八九年一月二五号

「私の日本語と在日の文学」、『日本にとつての朝鮮文化』、明治大学公開文化講座二一、明治大学人文科学研究所、一九九二年

「一篇の詩ができるまで」、『樹林』、一九九七年四月号（三八八号）

「記憶せよ、和合せよ」、『語りの記憶・書物の精神史』、社会評論社、二〇〇〇年

「思想の言葉」、『思想』、岩波書店、二〇〇〇年（九〇七号）

「祖国はるか 国境の新潟」、『新潟日報』、二〇〇一年四月一八日朝刊

「犠牲、いつも無辜の民」、『毎日新聞』、二〇〇二年九月一八日朝刊

「北朝鮮の拉致「過去の清算」では相殺できない」、『産経新聞』、二〇〇二年一〇月四日朝刊

「短歌的抒情、この無明なる深淵」、『現代詩手帖』、二〇〇三年六月号（第四六卷六号）

「万人がもつ詩を表す責務」、『朝日新聞』、二〇〇五年一月一二日夕刊

「私がいただいている濟州島」、『図書』、岩波書店、二〇〇七年八月

「渴いた時代にとばを」、『図書新聞』、二〇〇八年九月二〇日、二八八六号、株式会社図書新聞

#### 対談・鼎談・インタビュー・シンポジウム等

金時鐘、金達寿、安岡幸太郎「文学と民族」、『文芸』、一九七二年五月号、河出書房

金時鐘、松原新一他「座談会 小野詩論の功罪」、『新文学』、一九七三年八月

金時鐘、鄭仁他「在日朝鮮人と文学―詩誌「チンダレ」「カリオン」他―」、犬飼、福中編『座談 関西戦後詩史 大阪篇』、ポエトリー・センター、一九七五年

一九七五年

金時鐘、倉橋健一他「短歌的抒情の否定―小野十三郎の世界」、犬飼、福中編『座談 関西戦後詩史 大阪篇』、ポエトリー・センター、一九七五年

金時鐘、木場宏「対談 ハイブリッド・ハイネについて―金時鐘氏と語る」、『近代』六三三号、神戸大学近代発行会、一九八七年八月

金時鐘、鶴飼哲他『金時鐘の詩もう一つの日本語』、もず工房、二〇〇〇年

金時鐘、金石範『なぜ書きつづけてきたか なぜ沈黙してきたか 濟州島四・三事件の記憶と文学』、平凡社、二〇〇一年

金時鐘、小森陽一、守中高明「翻訳の政治学」、『思想』、岩波書店、二〇〇二年四月

金時鐘、松原新一他「素顔の金時鐘―在日五十五年」、『イリプス』一五号、アルバ社、二〇〇五年

金時鐘、姜尚中他『在日コリアンの二〇〇年―過去、現在、そして未来へ』、ZOO法人コリア人権生活協会、二〇〇六年

金時鐘、梁石日、鄭仁「鼎談 『チンダレ』『カリオン』の時代」、『復刻版チンダレ・カリオン』、不二出版、二〇〇八年

#### 〈第一章〉

高仁淑『近代朝鮮の唱歌教育』、九州大学出版会、二〇〇四年

岩井正浩『子どもの歌の文化史』、第一書房、一九九八年

海後宗臣編『日本教科書体系 近代編 第二五卷 唱歌』、講談社、昭和四〇（一九六五）年  
金田一春彦『日本唱歌集中大正・昭和編』、講談社、昭和五四（一九七九）年  
櫻本富雄『歌と戦争 みんなが軍歌を歌っていた』、アテネ書房、二〇〇五年  
品田悦一『万葉集の発明』、新曜社、二〇〇一年  
園田三郎編『日本の詩歌 別巻 日本唱歌集』、中央公論社、昭和四三（一九六八）年  
外山正一他『新体詩歌集』、大日本図書、明治二八（一九八五）年九月  
日夏歌之助編『日本現代詩体系 第二卷』、河出書房、昭和二五（一九五〇）年  
宮崎八百吉編『抒情詩』、民友社、明治三〇（一九八八）年  
山住正巳『唱歌教育成立過程の研究』、東京大学出版会、一九六七年

## 〈第二章〉

〈一次資料〉

磯貝雲峰「幾多の韻文論（上）」『女学雑誌』、女学雑誌社、明治二四（一九九一）年二月二八日、第二五四号  
——「幾多の韻文論（下）」『女学雑誌』、女学雑誌社、明治二四（一九九一）年三月七日、第二五五号  
伊藤武一郎「歌の律呂」『早稲田文学』、東京専門学校、明治二六（一九九三）年八月二五日、第四六号  
伊沢修二「緒言」『小学唱歌集 初編』、文部省音楽取調掛編、明治二四（一九八一）年一月  
伊沢修二・目賀田種太郎「学校唱歌二用フベキ音楽取調ノ事業ニ着手スベキ、在米国目賀田種太郎、伊沢修二ノ見込書」、明治二一（一九七八）年、東京芸術大学百年史編集委員会編『東京芸術大学百年史 東京音楽学校篇第一卷』、音楽之友社、昭和六一（一九八七）年  
石橋忍月「想実論」『江湖新聞』、明治二三年三月二〇・三〇日（九回連載）（『石橋忍月全集 第三卷』八木書店、一九九五年）  
井上哲次郎・外山正一、矢田部良吉『新体詩抄 初編』、丸家善七、明治一五（一九八二）年  
井上哲次郎「玉の緒の歌」の序詞、『郵便報知新聞』明治一五（一九八二）年四月二四日（人見円吉編『日本近代詩論の研究』、角川書店、昭和四七（一九七二）年）  
——「日本文学の過去及び将来」、『帝国文学』第一卷第一〜三、明治二八（一九九五）年一〜三月（『巽軒論文 初集』、富山房、明三二（一九九九）年）  
巖本善治「文学と自然」、『女学雑誌』、明治二二（一九八九）年四月（一九五九号）  
大西祝「詩歌論一斑」、『日本評論』、明治二三（一九九〇）年一二月（『大西祝全集 第七卷 論文及歌集』、日本図書センター、一九八二年）  
——「国詩の形式に就いて」、『早稲田文学』、明治二六（一九九三）年十月、五〇号（初出）、『大西祝全集 第七卷 論文及歌集』、日本図書センター、一九八二年

- 近藤又三郎「新体詩を難ず」、『文学界雑誌』、明治二二年
- 佐佐木信綱「日章旗の歌」、『支那征伐の歌』、博文館、明治二七（一八九四）年
- 島村抱月「戦争後の国文学」、『早稲田文学』、明治二八（一八九五）年一月（『風雲集』、春陽堂、明三三（一九〇〇）年四月）
- 『早稲田文学』、明治二八（一八九五）年一月〜二月、第九九号〜一〇二号（人見円吉編『日本近代詩論の研究』）
- 『月草』を讀みて、『早稲田文学』明治三〇（一八九七）年二月三日
- 時枝誠記『国語学原論』上下、岩波文庫、二〇〇七年
- 外山正一「新体詩」『新体詩歌集』、大日本図書、明治二八（一八九五）年九月
- 「新体詩及び朗誦法」、『帝国文学』明治二九（一八九六）年三月
- 芳賀矢一「日本韻文の形態に就きて」、初出『哲學會雜誌』、哲學書院、明治二五（一八九二）年六月（『芳賀矢一選集 第三卷 国文学編』、芳賀矢一選集編集委員会編、学校法人國學院大學（出版）、一九八五年）
- 林斧太（＝高山樗牛）「我邦将来の詩形と外山博士の新体詩」、『帝国文学』、明治二八（一八九五）年十月（人見円吉編『日本近代詩論の研究』）
- 宮崎湖処子「出郷関曲」、『少年園』、明治二三（一八九〇）年（『明治文学全集』、筑摩書房、一九七〇年）
- 「韻文所見」『早稲田文学』、東京専門学校、明治二五（一八九二）年三月三〇日、第十二号
- 「祝捷歌」、『国民新聞』、明治二七年二月九日
- 目賀田種太郎「我公学ニ唱歌ノ課ヲ興スベキ仕方ニ付私ノ見込」明治二一（一八七八）年、東京芸術大学百年史編集委員会編『東京芸術大学百年史 東京音楽学校篇第一卷』、音楽之友社、昭和六二（一九八七）年
- 元良勇次郎「精神物理学（第十回）「リズム」ノ事（承前）」、『哲學會雜誌』、哲學書院、明治二三（一八九〇）年八月、四二号
- 森鷗外「『文学と自然』ヲ讀ム」、『国民之友』、明治二二年五月、（『鷗外全集』第三八卷、岩波書店、昭和五〇（一九七五）年）
- 「外山正一氏の画論を再評して諸家の駁説に旁及す」、『柵草紙』、明治二三（一八九〇）年六月二五日（第九号）、（『鷗外全集』第二二卷、岩波書店、昭和四八（一九七三）年）
- 「山房論文 其六 美妙斎主人が韻文論」、『柵草子』、明治二四（一八九一）年一〇月（人見円吉編『日本近代詩論の研究』）
- 「早稲田文学の没理想」、『柵草子』、明治二四（一八九一）年一二月（『鷗外全集』第二十三卷、岩波書店、昭和四八（一九七三）年）
- 「エミル、ゾラが没理想」、『柵草子』、明治二五（一八九二）年一月（『鷗外全集』第二十三卷、岩波書店、昭和四八（一九七三）年）
- 森鷗外訳『於母影』、『国民之友』、第五八号夏期付録、明治二二（一八八九）年八月（矢野峰人編『明治詩人集（一） 明治文学全集60』、筑摩書房、一九七二年）
- 矢田部良吉「鎌倉の大仏に詣で、感あり」の序詞、『東洋学芸雜誌』明治一五年五月（人見円吉編『日本近代詩論の研究』）
- 山田美妙「日本韻文論」、『国民之友』明治二三（一八九〇）年一〇月〜二四（一八九一）年一月（柳田泉他編『美妙選集 下』、立命館出版部、昭和一〇（一九三五）年）

米山保三郎「国詩二就キテ」『哲學雜誌』、哲學雜誌社、明治二五（一八九二）年二月、第七〇号

〈二次資料〉

Klages, Ludwig. *Vom Wesen des Rhythmus*. Verlag Gropengiesser. Zürich und Leipzig. 1944 (クラীগェス、L、『リズムの本質』、杉浦実訳、みすず書房、一九七一年)

赤塚行雄『新体詩抄』前後—明治の詩歌』、學藝書林、一九九一年

越智治雄『近代文学成立期の研究』、岩波書店、一九八四年

亀井俊介『新版ナシヨナリズムの文学』、講談社、昭和六三（一九八八）年

亀井秀雄「山田美妙の位置—近代詩史の試み（二）—」『文学』、岩波書店、一九八四年八月（第五二卷八号）

——「抒情詩の成立—近代詩史の試み（六）」、『文学』、岩波書店、一九八六年一月（第五四卷二二号）

柄谷行人『日本近代文学の起源』、講談社学芸文庫、一九八八年

神田孝夫「森鷗外とE・ハルトマン—『無意識哲学』を中心に—」、長谷川泉編『比較文学研究 森鷗外』、朝日出版社、昭和五三（一九七八）年

齐藤勇『賛美歌研究』、研究社、昭和三七（一九六二）年

榊祐一「近代詩」史の出現／或いは『新體詩抄初編』の起源化—明治二十年代前半の〈新体詩〉批判をめぐる—、『国語国文研究』、北海道大学国語

国文学会、二〇〇二年三月（二二〇号）

山東功『唱歌と国語—明治近代化の装置』、講談社、二〇〇八年

桂秀実『日本近代文学の〈誕生〉—言文一致運動とナシヨナリズム 批評空間叢書6』、大田出版、一九九五年

桂秀実・長木誠司・伊東乾「ニッポンの音楽と「戦争」」、『現代詩手帖』、思潮社、一九九八年五月

菅谷規矩雄『詩的リズム—音数律に関するノート』、大和書房、一九七五年

鈴木貞美『大正生命主義と現代』、河出書房新社、一九九五年

竹内英之助「山田美妙の「日本韻文論」について」、『明治大正文学研究』（通号九）、東京堂、一九五二年二月

坪井秀人『声の祝祭』、名古屋大学出版、一九九七年

遠山宏『明治音楽史考』、有朋社、昭和二三（一九四八）年

十川信介『ドラマ』・「他界」—明治二十年代の文学状況』、筑摩書房、昭和六二（一九八七）年

中村光夫『明治文学史』、筑摩書房、昭和三八（一九六三）年



成田龍一『故郷』という物語―都市空間の歴史学』、吉川弘文館、一九九八年、一四頁。

西田直敏『新體詩抄』研究と資料』、翰林書房、一九九四年

人見円吉編『日本近代詩論の研究―その資料と解説』、角川書店、昭和四七（一九七二）年

前田愛『前田愛著作集第六巻 テクストのユートピア』、筑摩書房、一九九〇年

松原純一「山田美妙「日本韻文論」と鴎外の論評」『短歌』、角川学芸出版、一九五五年九月（第二巻九号）

三好行雄『三好行雄著作集第七巻 詩歌の近代』、筑摩書房、一九九三年

安田敏明『植民地のなかの「国語学」』、三元社、一九九八年

柳田泉「評論・随筆解題」、柳田泉他編『美妙選集 下』、立命館出版部、昭和二〇（一九三五）年

柳父章『翻訳の思想』、筑摩書房、一九九五年

山住正巳『唱歌教育成立過程の研究』、東京大学出版会、一九六七年

山本正秀『言文一致の歴史論考』、桜楓社、昭和四六（一九七二）年

### 〈第三章〉

金素雲の著作

金素雲訳『乳色の雲』、河出書房、一九四〇年五月

『朝鮮詩集 中期』、興風館、一九四三年

『朝鮮詩集』、岩波文庫、一九五四年

『金素雲対訳詩集』上・中・下、亜成書房、1978、韓国

金素雲『近く遙かな国から』、新潮社、一九七九年

『こころの壁』サイマル出版会、一九八一年

『霧が晴れる日』、サイマル出版会、一九八一年

『天の涯に生くるとも』講談社学術文庫、一九八九年

金允植『韓日文學の關聯様相』、一志社、1974、서울

林容澤「日韓近代詩の比較文学的考察―金素雲訳編「朝鮮詩集」における恋愛」、『比較文學研究』、東大比較文學會、一九八七年一〇月（通号五二）

『金素雲訳「朝鮮詩集」とモダンイズム詩―鄭芝溶を中心に』、『比較文學研究』、東大比較文學會、二〇〇二年二月（通号七九）

- 「植民地時代下の詩の翻訳—金素雲訳『朝鮮詩集』の場合」、『日本研究』、人間文化研究機構国際日本文化研究センター、二〇〇四年（二九号）
- 『金素雲『朝鮮詩集』の世界 祖国喪失者の詩心』中公新書、二〇〇〇年
- 『韓国現代詩史資料集成』二巻、三巻、四巻、八巻、一〇巻、一一巻、一二巻、二二巻、二五巻、二七巻、四〇巻、太學社、韓国서원、1997.
- 伊藤信吉『現代詩の鑑賞（上）』、新潮文庫、昭和二七（一九五二）年
- 北原白秋「芸術の円光」『白秋全集』第一八巻、岩波書店、一九八五年
- 三枝壽勝「金素雲は何をしたのか—翻訳詩集おぼえがき」、『比較文學研究』、東大比較文學會、二〇〇二年二月（通号七九）
- 佐藤春夫「朝鮮の詩人等を内地の詩壇に迎へんとするの辞」、『乳色の雲』、河出書房、一九四〇年五月
- 「半島旅情記」『定本 佐藤春夫全集』第二七巻、臨川書店、二〇〇〇年
- 「北京雜報」『定本 佐藤春夫全集』第二七巻、臨川書店、二〇〇〇年
- 「殖民地の旅」『定本 佐藤春夫全集』第二七巻、臨川書店、二〇〇〇年
- 『殉情詩集』（一九二一年）『定本 佐藤春夫全集』第一巻、臨川書店、一九九九年
- 「僕の詩に就て」『定本 佐藤春夫全集』第一九巻、臨川書店、一九九八年
- 「支那に文化があるか」『定本 佐藤春夫全集』第三巻、臨川書店一九九九年
- 「日本語の美しさの根底」、『定本 佐藤春夫全集』第二二巻、臨川書店一九九九年
- 島崎藤村「序の言葉」『朝鮮詩集』、岩波文庫、一九五四年
- 坪井秀人『声の祝祭』、名古屋大学出版、一九九七年
- 藤代貴代「抒情の罫—金素雲と金時鐘」、『国文学解釈と教材の研究』、学燈社、二〇〇八年五月（第五三巻七号）
- 細見和之「戦争責任論への一視角—二つの「植民地」の交錯する場所—」、『岩波講座 近代日本の文化史7 総力戦下の知と制度』、岩波書店、二〇〇二年
- 三好十郎「愚者の楽園」、『読売新聞』一九五三年六月一九日付朝刊
- 四方田犬彦「譏笑と断念—翻訳者・金素雲」、『中央公論』、中央公論社、二〇〇一年四月
- 「訳と逆に。訳に。金時鐘による金素雲『朝鮮詩集』再訳をめぐる」、『言語文化』、明治学院大学言語文化研究所、二〇〇五年三月（二二号）

- 相沢尚夫『日本無政府共産党』、海燕書房、一九七四年
- 足立悦男「小野十三郎の詩的表現―風景詩という方法―」『小説教材の作品論的研究』、教育出版、一九八八年
- 安智史『萩原朔太郎というメディア―ひき裂かれる近代／詩人』、森話社、二〇〇八年
- 伊藤左千夫「叫びと話 上」、『左千夫全集 第七卷』、岩波書店、昭和五二年（一九七七年）
- 井上俊夫「小野十三郎―抒情変革の媒介体（詩集『大阪』の頃）」、『國文學』學燈社、一九六二年十月号
- 小野十三郎「アナーキズムと民衆の文学」、『評論集 工作者の口笛』、国文社、昭和四一（一九六六）年
- 「萩原朔太郎論」『文学界』昭和一二（一九三七）年一月号（日本文学研究資料刊行会編『萩原朔太郎』、有精堂出版、一九七一年）
- 『詩論』真善美社、一九四八年（『小野十三郎著作集 第二卷』、筑摩書房、一九九〇年）
- 『歌と逆に歌に―わがバリエター―』、創樹社、一九七三年
- 「詩のリズムの工夫」、西脇順三郎、金子光晴監修『詩の本 第一卷 詩の原理』、筑摩書房、一九七四年
- 『著作集 第一卷』、筑摩書房、一九九〇年
- 『著作集 第三卷』、筑摩書房、一九九一年
- 小野十三郎、金素雲「朝鮮の民族詩について」、『読売新聞』、昭和三一（一九五六）年八月一五日夕刊
- 大岡信『現代詩人論』、講談社、二〇〇二年
- 『樹林』、大阪文学学校・葦書房、一九九七年一〇月号
- 倉橋健一「忍耐の限度から」、『新文学』、大阪文学学校、一九七三年八月号
- 『現代詩手帖』、思潮社、二〇〇八年一〇月号
- 齊藤茂吉「短歌声調論」、『齊藤茂吉選集 第一七卷』、岩波書店、一九八二年
- 社会問題資料研究会編『社会問題資料叢書 第一輯 日本無政府共産党関係検挙者身上調査』、東洋文化社、一九七四年
- 土屋文明「短歌概論」、『短歌講座 第四卷』、改造社、昭和七年（一九三二年）
- 寺島珠雄「民衆の変貌―小野十三郎とアナキズム』、『新文学』、大阪文学学校、一九七三年八月
- 『断崖のある風景―小野十三郎ノート』、プレイガイドジャーナル社、一九八〇年
- 萩原朔太郎『萩原朔太郎全集 第一卷』、筑摩書房、昭和五〇（一九七五）年
- 『萩原朔太郎全集 第六卷』、筑摩書房、昭和五〇（一九七五）年
- 堀切直人「昭和一〇年代の策略的知性たち・2・詩における科学と技術―小野十三郎「詩論」』、『現代詩手帖』、思潮社、一九九〇年三月号
- 明珍昇『小野十三郎論―風景にうたは鳴るか』、土曜美術社出版販売、一九九六年

山田兼士『小野十三郎論 詩と詩論の対話』、砂子屋書房、二〇〇四年

### 〈第五章〉

梁石日「金時鐘論」『アジアの身体』、平凡社ライブラリー、一九九九年

許南麒「四月におくる手紙」、『チンダレ』一五号、一九五六年五月

洪允杓「流民の記憶について—詩集『地平線』の読後感より—」、『チンダレ』一五号、一九五六年五月

Derrida, Jacques, « Che cos'è la poesia? » (italien: Poesia, I, novembre 1988), version française: Poésie, no50, 1989; repris dans, *Points de suspensions Entretiens*, Gallimard, 1992. (「心を通じて学ぶ—詩 とはなにか」湯浅博雄・鶴飼哲訳、『総展望フランスの現代詩』『現代詩手帖』30周年特集版) 一九九〇年六月)

鶴飼哲「時間の脱植民地化 金時鐘の『化石の夏』を読むために」、『応答する力 来るべき言葉たちへ』青土社、二〇〇三年

宇野田尚哉「『チンダレ』『カリオン』『原点』『黄海』解説」、『チンダレ・カリオン』解説・鼎談・総目次・索引、不二出版、二〇〇八年

小野十三郎「序文」、金時鐘『地平線』(『原野の詩』、立風書房、一九九一年)

野口豊子「金時鐘年譜」、金時鐘『原野の詩』所収

細見和之「『チンダレ』『カリオン』の詩人群像—〈在日文学〉という場のはじまり」、『復刻版チンダレ・カリオン 解説・鼎談・総目次・索引』、不二出版、二〇〇八年

宮沢剛「一九五〇年代(から)の在日朝鮮人文学—はみ出すことと遅れること—」、『文学』、岩波書店、二〇〇四年一一・一二月号

村井平七「金時鐘詩集『地平線』評—許南麒を克服していない金時鐘とその周辺について—」、『チンダレ』一五号、一九五六年五月

四方田犬彦「訳と逆に。訳に。金時鐘による金素雲『朝鮮詩集』再訳をめぐって」、『言語文化』、明治学院大学言語文化研究所、二〇〇五年三月(二二号)

### 〈第六章〉

梁石日『異端は未来の扉を開く』、アートン、一九九八年

鄭仁「金時鐘と『チンダレ』」、『文学学校』一九七九年八・九月号(一七四号)

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture* Routledge London and New York, 1994 (ホミ・K・バーバ『文化の場所』、本橋他訳、法政大学出版局、二〇〇五年)

高村光太郎「さびしきみち」、『道程』、抒情詩社、大正三(一九一四)年(『日本の詩歌 10』、中央公論社、昭和四二(一九六七)年所収)  
瀧克則「幻の密航者」、『文学学校』一九七九年八月号(二七四号)

滝本明「意味と不在の国境で—金時鐘における長編詩の構造」、『文学学校』一九七九年八月号(二七四号)

細見和之「金時鐘詩集『新潟』論—和解の政治学—」によせて、『現代思想』、二〇〇〇年一月号(第二八卷一三号)

松原新一・磯田光一・秋山駿『戦後日本文学史・年表』講談社、一九七九年

守中高明『脱構築』岩波書店、一九九九年

宮沢剛「金時鐘の詩を読む—読むことの「自由」と書くことの不「自由」、『日本近代文学』第六九集、日本近代文学会、二〇〇三年

#### 〈第七章〉

金英達・高柳俊男編『北朝鮮帰国事業関係資料集』、新幹社、一九九五年

許南麒『火繩銃のうた』、青木文庫、一九五二年

フロイト、G、「悲哀とメランコリー」、『フロイト著作集 第六卷』、小此木啓吾訳、人文書院、一九七〇年

モリス・スズキ、テッサ『北朝鮮へのエクソダス—「帰国事業」の影をたどる』、田代泰子訳、朝日新聞社、二〇〇七年

Ricoeur, Paul *Le volontaire et l'involontaire*, Aubier, Editions Montaigne, 1950 (滝浦他訳『意志的なものと非意志的なもの I』、紀伊国屋書店、一九九三年)

浅見洋子『長篇詩集新潟』注釈の試み、『論潮』、創刊号、論潮の会、二〇〇八年

小野十三郎『詩論』真善美社、一九四七年(『小野十三郎著作集第二卷』、筑摩書房、一九九〇年)

尾西康充「北村透谷『楚囚之詩』論—片岡健吉に関わる「監獄」の社会的言説との関連—」、『三重大学日本語文学』(第八号)

亀井秀雄「身体性の突出—近代詩史の試み(四)—」、『文学』、岩波書店、一九八六年七月(第五四卷七号)、

北村透谷『北村透谷選集』、岩波文庫、昭和四五(一九七〇)年

倉橋健一「朝鮮語の中の日本語—金時鐘に触れつつ」、『未了性としての人間』、権の実書房、一九七五年

佐藤泰正『楚囚之詩』小論―へ誤つて―の一句をめぐって―、『佐藤泰正著作集』第三卷、一九九五年

関貴星『楽園の夢破れて』、全貌社、一九六二年

高崎宗司・朴正鎮編著『帰国運動とは何だったのか―封印された日朝関係史』、平凡社、二〇〇五年

高野斗志美「金時鐘論―『原野の詩』との対話」『資料「金時鐘論」』、金時鐘集成詩集『原野の詩』を読む会、一九九一年

竹内好「中国の近代と日本の近代」、『日本とアジア』、ちくま学芸文庫、一九九三年

壺井繁治『壺井繁治詩集』、青磁社、昭和一七（一九四二）年（中野重治編『日本現代詩体系 第八卷』、河出書房、昭和二六（一九五二）年所収）

中山和子「北村透谷（二）―思想的展開の特質―」、『文芸研究』、明治大学文学部紀要、一九六六年一〇月

西村秀樹『大阪で闘った朝鮮戦争―吹田枚方事件の青春群像』、岩波書店、二〇〇四年

細見和之「金時鐘詩集『新潟』論―へ和解の政治学―」よせて、『現代思想』、二〇〇〇年十一月号（第二八卷一三号）

前田愛『都市空間のなかの文学』、筑摩書房、一九八九年

宮沢剛「一九五〇年代（から）の在日朝鮮人文学―はみ出すことと遅れること―」、『文学』、岩波書店、二〇〇四年一一・一二月号

山村暮鳥『雲』、イデア書院、一九二五年

脇田憲一『朝鮮戦争と吹田・枚方事件』、明石書店、二〇〇四年

## 〈第八章〉

金賛汀『浮島丸 釜山港に帰らず』講談社、一九八四年

梁石日『アジアの身体』平凡社、一九九九年

『済州日報』四・三取材班、『済州島四・三事件 第一卷 朝鮮解放から四・三前夜まで』、文京洙、金重明・訳、新幹社、一九九四年

『済州島四・三事件 第二卷 四・三蜂起から単独選挙まで』、金重明、朴郷丘・訳、新幹社、一九九五年

『済州島四・三事件 第三卷 流血惨事への前哨戦』、金重明・訳、新幹社、一九九六年

『済州島四・三事件 第四卷 焦土化作戦（上）』、金重明、文純實・訳、新幹社、一九九八年

『済州島四・三事件 第五卷 焦土化作戦（中）』、姜聖律・訳、新幹社、二〇〇〇年

『済州島四・三事件 第六卷 焦土化作戦（下）』、金蒼生・訳、新幹社、二〇〇四年

許南麒『火繩銃のうた』、青木文庫、一九五二年

- Aganben, Giorgio. *Quei che restar di Auschwitz : l'archivio e il testimone : Homo sacer III*. Torino : Bollati Boringhieri, 1998 (アガンベン『アウシュヴィツ 残りのもの—アルシークと証人』上村・廣石訳、月曜社、二〇〇一年)。
- カールス、C、「その経験は誰のものか」下河辺美知子訳、『現代思想』青土社、一九九五年七月号
- Derrida, Jacques. 《La mythologie blanche》. Marge de la philosophie. Minuit, 1972
- Felman, S., Laub, D. *Testimony : crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*. New York : Routledge, 1992 (フェルマン『声の回帰 映画「シロアー」と〈証言〉の時代』(上野、崎山、細見訳、太田出版、一九九五年)
- 「教育と危機、もしくは教えることの波乱」高尾直知訳、『トラウマへの探求 証言の不可能性と可能性』作品社、二〇〇〇年
- モーリス・スズキ、テッサ『北朝鮮へのエクソダス—「帰国事業」の影をたどる』、田代泰子訳、朝日新聞社、二〇〇七年
- 磯田光一「近代芸術における故郷」、佐藤泰正編『文学における故郷』、笠間書院、昭和五三(一九七八)年
- 鶴飼哲「時間の脱植民地化 金時鐘の『化石の夏』を読むために」、『応答する力 来るべき言葉たちへ』青土社、二〇〇三年
- 「金時鐘の詩と日本語の〈未来〉」、『応答する力 来るべき言葉たちへ』青土社、二〇〇三年
- 韓国史事典編纂会『朝鮮韓国近現代史事典 第二版』、日本評論社、二〇〇二年
- 倉橋健一「朝鮮語の中の日本語—金時鐘に触れつつ」、『未了性としての人間』、椎の実書房、一九七五年
- 作井満『『新潟』試論—金時鐘の詩と思想にふれて—』、『文学学校』、大阪文学学校、一九七九年八月号(一七四号)
- 関貴星『楽園の夢破れて』、全貌社、一九六二年
- 高崎宗司『検証日韓会談』、岩波書店、一九九六年
- 高崎宗司・朴正鎮編著『帰国運動とは何だったのか—封印された日朝関係史』、平凡社、二〇〇五年
- 高野斗志美「金時鐘論—『原野の詩』との対話」『資料「金時鐘論」』、金時鐘集成詩集『原野の詩』を読む会、一九九一年
- 滝本明「意味と不在の国境で—金時鐘における長編詩の構造」、『文学学校』一九七九年八月号(一七四号)
- 中野重治「木綿でまいたギター」、『中野重治全集第十四巻』、筑摩書房、一九七九年
- 細見和之「金時鐘詩集『新潟』論—〈和解の政治学〉によせて」、『現代思想』、二〇〇〇年十一月号(第二八卷一三三号)
- 「和解の世紀」、『新潟日報』、二〇〇一年四月二十八日朝刊
- 宮沢剛「金時鐘の詩を読む—読むことの「自由」と書くことの不「自由」」、『日本近代文学』第六九集、日本近代文学会、二〇〇三年
- 横木徳久「トポスのエクリチュール—現代詩における〈船〉」、『現代詩手帖』思潮社、一九八五年八月号

〈結論〉

Said, E. W., *Culture and Imperialism*, New York: Vintage; London: Chatto and Windus, 1993 (サイド『文化と帝国主義 1』大橋訳、みすず書房、一九九八年)

宮沢剛「金時鐘の詩を読む―読むことの「自由」と書くことの不「自由」」、『日本近代文学』第六九集、日本近代文学会、二〇〇三年





## 金時鐘簡易年表

年	金時鐘の作品 (『原野の詩』に収録されたもののみ) *『日本風土記』に収録されたもの **『拾遺集』に収録されたもの	金時鐘に関する主な出来事	日本・朝鮮半島の出来事	文学作品・評論・その他の事象
一八六六年			シャーマン号事件 (七月)	
一九〇九年			新信濃川掘削事業 (～一九二二年)	
一九二九年		金時鐘出生 (十二月)		
一九三一年			満州事変勃発 (九月)	
一九三五年		済州島へ移住。この頃普通学校へ入学		
一九三六年			南次郎朝鮮総督に就任 (八月)	
一九三七年			盧溝橋事件 (七月) 日中戦争勃発 「皇国臣民の誓詞」制定 (十月)	
一九三八年			朝鮮陸軍特別志願兵令公布 (二月) 第三次朝鮮教育令改正 (三月)	
一九三九年				
一九四〇年			創氏改名令施行 (二月)	金素雲訳『乳色の雲』 (五月)
一九四一年				
一九四二年		光州の中学校に入学	国民学校規定改正、朝鮮語の授業廃止 (三月)	
一九四三年				
一九四四年			一般徴用令を朝鮮半島に適用 (九月)	
一九四五年		済州島で解放を向かえる (八月) 済州島人民委員会で活動開始 (十二月)	終戦／解放 (八月) 浮島丸事件 (八月)	
一九四六年				
一九四七年		南朝鮮労働党に予備党員として入党 (二月)。以後、パルチザンとして活動を始め。		
一九四八年		「郵便局事件」 (五月) 失敗後、潜伏する。	済州島四・三事件 (四月) 済州島、単選反対運動 (五月) 李承晩韓国大統領に選出 (五月) 大韓民国樹立 (八月) 朝鮮民主主義人民共和国樹立 (九月) 済州島焦土化作戦 (十一月ごろ) →「水葬」	小野十三郎『詩論』
一九四九年		日本へ逃亡 (五月)		
一九五〇年	「夢みたいなこと」 (五月) 「真昼」 (六月) 「一本の錆びたスズ」 (八月) 「夜のつぶやき」 (九月)	日本共産党へ入党 (四月)	朝鮮戦争勃発 (六月)	
一九五一年	「飢えた日の記」 (五月) 「在日朝鮮人」 (五月) 「距離は苦痛を食っている」 (六月) 「一九五一年六月二十五日の晩餐会」 (六月) 「梅雨の夜」 (七月) 「カメラ」 (七月) 「夏の狂詩」 (七月) 「夜よ はよ来い」 (八月) 「流民哀歌」 (十月)	『朝鮮評論』の編集に加わる (二号から)	在日本朝鮮統一民主主義統一戦線結成 (民戦) (一月) 日本共産党第四回全国協議会 (二月) 日本共産党第五回全国協議会 (十月) 『朝鮮評論』創刊 (十月)	許南麒『火繩銃のうた』
一九五二年	「巨済島1～3」 (二月) 「ひぐらしの歌」 (九月) 「秋の歌(1～4)」 (十一月)	吹田事件でのデモに参加 (六月)	中西朝鮮小学校開校 (四月) 吹田・枚方事件 (六月) 破壊活動防止法施行 (七月) 第五回全国協議会(五全協) (十月)	

一九五三年	「眼」(一月) 「春」(一月) 「タロー」(二月) 「第一回の卒業生のみなさんへ」(二月) 「開票」(四月) 「ふところ」(五月) 「停戦譜 江夜」(七月) 「母国朝鮮に捧ぐるの歌」(九月) 「斎藤金作の死に」(十一月) 「生きのびるもの」(十一月) 「悪夢」(十一月) 「年の瀬」(十二月)	『ヂンダレ』創刊(二月) 民戦の職業常任となる(四月) 鄭仁と知り合う(十二月ごろ)	朝鮮戦争休戦協定締結(七月)	スターリン死去(三月)
一九五四年	「薄明」(一月) 「卓の上」(一月) 「南の島」(三月) *「処分法」(六月) *「たしかにそういう目がある」(九月) 「知識」(九月) 「墓碑」(九月) 「耐乏生活」(十一月) 「あなたはもうわたしを差配できない」(十二月)	「腸チフス」で入院 このころ長谷川龍生、倉橋健一、黒田喜夫、梁石日らと知り合う	南日北朝鮮外相声明(八月) 四・三事件ほぼ終結(九月)	金素雲訳『朝鮮詩集』(十一月)
一九五五年	「規律の異邦人」(三月) 「生きるってこと」(四月) 「富士」(五月) 「期待」(五月) *「浦戸丸浮揚」(六月) 「驟雨」(八月) 「子供と月」(八月) 「あせた乳房」(九月) 「遠い日」(九月) 『地平線』(十二月) 「自序」		日共「在日朝鮮人運動について」発表(一月) 在日本朝鮮人総聯合会結成(五月) 六全協(七月) = 武装闘争方針の否定	
一九五六年	「政策発表会」(五月) 「盲銃創」(五月) 「除草」(五月) 「無風地帯」(五月) 「私の家」(五月) 「ぼくがぼくであるとき」(六月) 「鍵を持つ手」(六月) 「裏庭」(七月) 「インディアン狩り」(八月) 「謝肉祭」(八月) 「一万年」(八月) 「白い手」(八月) 「運河」(十月) 「道路がせまい」(十一月) 「猪飼野二丁目」(十二月)	「金時鐘特集」『ヂンダレ』15号(五月)		ハンガリー革命(十月)

一九五七年	「ニュールック」(一月) **「カメレオン、音を出す」(二月) 「淀川べり」(五月) 「日本の臭い」(七月) 「長屋の掟」(十一月) 「家出」(十一月) 「的を掘る」(十一月) 「かもの群れ」(十一月) 「発情期」(十一月) 「日曜日」(十一月) 「若いあなたを私は信じた」(十一月) 「表彰」(十一月) **「雨と墓と秋と母と」(十一月) **「犬を喰う」(十一月) 『日本風土記』(十一月) *「南京虫」 *「木靴」 *「夜の街で [1]」 *「夜の街で [2]」	『ヂンダレ』18号(七月)に評論「盲と蛇の押問答」と「大阪総連」を発表する。	・日本赤十字社と朝鮮民主主義人民共和国赤十字社との間における在日朝鮮人の帰還に関する協定(カルカット協定)(八月) ・千里馬運動(～六一年)	
一九五八年	**「大阪風土記(一つのうた、しらぬ火、河口)」(一月) **「歯の条理」(一月) **「穴」(四月) **「しゃりっこ」(十月)	評論「第二世文学論」(六月) 『ヂンダレ』20号(終刊)(実質的に解散状態)		
一九五九年	**「海の飢餓」(五月) **「八月を生きる」(九月)	梁石日、鄭仁らと「カリオンの会」結成。『カリオン』創刊(六月)	日赤「帰還案内」公表(九月) 第一次帰国船出発(十二月)	
一九六〇年			日米安保闘争 4・19蜂起(四月)	
一九六一年		日本共産党党籍離脱	朴正熙らによるクーデター(五月)	
一九六二年		「近畿学院」(朝鮮総連の速成党学校)への指名学習を拒否(七月)		
一九六三年	**「獵銃」(三月)			
一九六四年		朝鮮総連による「統一試範」をだた一人拒否(七月)		
一九六五年		第二次「統一試範」も拒否(五月) 朝鮮総連と決別する(七月)	日韓基本条約締結(六月)	
一九六六年		大阪文学学校の講師となる(七月)		
一九六七年				金石範『鴉の死』
一九六八年			金嬉老事件(二月)	
一九六九年				
一九七〇年	『長篇詩集 新潟』(八月)			
一九七一年	**「涸れた時を待つもの」(十一月)		帰還未了者の帰還に関する暫定措置の合意書(二月)	
一九七八年	『猪飼野詩集』(十月)			
一九七九年	**「大阪港」(十二月)			
一九八三年	『光州詩片』(十一月)			
一九九一年	『原野の詩』(十一月)			
一九九九年	『化石の夏』(九月)			
二〇〇二年			「吹田事件」五〇周年記念シンポジウム	
二〇〇七年	『再訳 朝鮮詩集』(十一月)			