OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	詩的原理としての言語内翻訳 : 高橋新吉論
Author(s)	松田, 正貴
Citation	大阪大学, 2017, 博士論文
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/61408
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

博士学位申請論文

詩的原理としての言語内翻訳——高橋新吉論

大阪大学大学院文学研究科　文化表現論　日本文学　松田　正貴

詩的原理としての言語内翻訳——高橋新吉論

凡例

一、引用に際しては、原則として新字・新かなで統一する。
一、引用中、「／」（スラッシュ）を置いているところは原文では改行箇所である。
一、本文中の〔　〕は補足説明を表わす。
一、出典の記載がないかぎり、引用文の翻訳はすべて拙訳による。

目次

序章　言語に対する不信感　7

一「国語」の成立と破壊――現代詩の兆し　9

二　何もいうことはない　16

第一章　ダダ以前　25

一　一九二〇年夏の『萬朝報』　28

二「焔をかかぐ」　34

三　デモ、テロ、ダダ　39

四　マックス・シュティルナー『唯一者とその所有』　45

第二章　ダダの時代――一九二〇年代　55

一　中村古峡『変態心理』と『ダダ』　57

二　フィクションの可能性　60
三「第四人称」の問題　76
第三章　狂気の時代――一九三〇年代　85
一　ダダの時代から狂気の時代へ　90
二　狂気にまつわる同時代的言説　96
三　隠蔽という方法――『狂人』　105
四　狂気の遍在と回復の問題　116
第四章　戦争の時代――一九四〇年代前半　129
一　二つの「皿」　132
二　草創期『歴程』における第一の節目――萩原恭次郎の死　138

三　草創期『歴程』における第二の節目――草野心平、南京へ　145
四　草創期『歴程』における第三の節目――愛国詩のラジオ放送　149
五　戦時下の「皿」　156
第五章　戦後――一九四〇年代後半　169
一　一九四四年夏以後の詩――皇土愛の精神と「一億玉砕」　173
二　文学者の戦争責任――言語の拘束性と詩人の主体性　181
三　高橋新吉の自己批判　189
終章　禅の時代――一九五〇年代以後　203
一　禅ブームと高橋新吉の再評価　205

二　禅詩人　208
三　詩的原理としての言語内翻訳　211
四　最後に　237
注　241
図版一覧　285
参考文献　286

序章　言語に対する不信感

私は人の使う言葉でもって、こんな事を書いているが、言わば人の拵えた言葉だ。私がこんな事を書くのも私が書くのじゃなくて、誰かが私に書かせているのだとしか思えない。私一個の力でもってやる仕事じゃない。

右の引用は、高橋新吉（一九〇一～一九八七）の短編小説集『発狂』（一九三六年六月十日発行）に収録された「悲しき習性」からの一節である[1]。一九三六（昭和十一）年、二・二六事件のとき、私服の刑事に職務質問された[2]という高橋だが、この頃から、個人ではどうすることもできない超越的な「誰か」によって自らの言葉が乗っ取られてしまったと感じるようになっていた。翌年七月七日、盧溝橋事件をきっかけに日中両軍が衝突、全面戦争へと突入する。「私」が自らの言葉によって何かを表現するのではなく、「誰か」が「私」を通して語りはじめるという状況を高橋は、ときに不安定な精神状態に陥りながらも、確かに感じ取っていたのである。実際、このあと、第一次近衛内閣の推進する「国民精神総動員」運動によって、同時代的言説の比重が次第に戦時標語やプロパガンダのほうに傾きはじめると、まさに「言葉」そのものが、主体を隷属させる形で機能するようになり、個々の主体においても、そのような言葉の意味作用を自らの意思と

信じ込んで積極的に「語る」ようになる。要するに、この時代、個々の主体の隷属を促すような仕組みが各種メディアを通して構築されるとともに、超越的な「誰か」の言葉によって、本来であれば主体の数だけあるはずの意識が集団的に乗っ取られ、標準化されていくのである。以下、本論各章の議論において、高橋の足跡をそのテクストを通して確認しながら、「言語が語る」というこの状況が、詩的言語に作用するプロセスの一端を明らかにしていきたい。

冒頭に引用した高橋の言葉は確かに印象的である。とはいえ、この言葉を、戦時下における言説の状況を表象するものとしてここで評価したいわけではない。ダダや狂気をめぐる同時代的言説を高橋は自らの語りに取り込み、さらに自身の発狂体験なども織り交ぜながら、過剰なまでに錯乱した文体を作りあげてきたわけだが、「病的な」気質を前面に打ちだすそのような文体が、のちにきわめて自然な形で戦意高揚詩に変貌することになる。前衛詩が隆盛をきわめた一九二〇年代から、高橋はさまざまな言語実験を繰り返してきたのであって、その過程で、冒頭の引用に見られるような言葉の問題（特に言語が持つ拘束性の問題）に直面し、以後も引きつづき、言葉そのものを問題化する作品を数多く書き残すことになる。それは確かなのだが、一方で、一九四二（昭和十七）年「日本文学報国会」が創立され、詩部会の会長に高村光太郎、理事に佐藤春夫が選出されると、高橋もまた次第に「報国」の思いを自ら語るようになり、「言語自体が語る」状況に巻き込まれていくのである。

それにしてもなぜ高橋は「誰かが私に書かせている」という形で言語を客観的に捉えていたにもかかわらず、敗戦までの数年間、まさにその「言語」に自らすすんで隷属し、その支配的意味作用に服従するようになったのか。また、敗戦後の高橋は、戦時下のそのような言語活動を振り返りながら、「悔恨」という言葉では決して言い尽くすことのできないその思いをどのような形で

自らの語りに反映させようとしたのか。このような問いを念頭におきながら、本論では、高橋のデビュー作から最晩年の作品までを、基本的には四つの時代――「ダダの時代」「狂気の時代」「戦争の時代」「禅の時代」――に区分し、個々のテクストが、その時代を特徴づける言説と密接に関わりながら生成されていくプロセスにまずは着目し、そこから高橋がどのような言語観を引き出していったのかを明らかにしていきたい。「ダダの時代」に高橋が培った特異な言語観は、「狂気の時代」「戦争の時代」を経て、最終的には「禅の時代」において「不立文字」〔悟りの内容は言葉で伝えられるものではないという禅宗の立場〕の思想と結び合う。あるいは、言語の意味作用を無効化するようなレトリックをつねに創出しようとしていた作家だけに、「不立文字」の思想とは最初から親和性があったとみることも可能であろう。いずれにせよ、本論では、生涯にわたって「何もいうことはない」と繰り返し表出し続けたこの作家の言語観を個々の時代の中で順を追って捉えていきながら、そこに一貫して見られる特異な詩的構えを浮き彫りにしてみたい。

一　「国語」の成立と破壊――現代詩の兆し

言葉に対する高橋の構えを検証するための準備的考察として、まずは言語の問題をめぐる言説の流れについて簡単に触れておきたい。言語の問題、特に「国語」の問題は、周知のとおり、明治維新以後、近代的な国家体制の整備を急務とする日本において、喫緊の課題の一つであった。明治期における「国語」の問題といえば、近現代詩の領域では、外山正一、矢田部良吉、井上哲次郎によって編纂された『新体詩抄』（丸屋善七、一八八二）がよく引き合いに出される(3)。こ

の五十ページほどの小冊子では、主にイギリスの古典文学が断片的に翻訳されており、そこに付された解説には「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」（十五）とある。政治、経済、軍事、科学技術などの分野で、近代国家として覇権を握るためには、まず西欧の人間観や社会観を日本語の文脈に導入し、その上で「国語」を作りあげる必要があった。「古歌」でもなく、「漢詩」でもない、西欧の言語をモデルにした「近代日本語」の整備が求められていたのである。いうまでもなく、そこで重要な役割を果たすことになったのが文学的言説であった。坪内逍遥や二葉亭四迷といった文学者たちによって、シェイクスピアを中心とするイギリス文学、あるいはゴーゴリ、トルストイ、ツルゲーネフといったロシア文学などが日本語に翻訳され、その過程で日本語が「改革」されていく。こうして西欧的な人間観や社会観が次第に日本語の中にも浸透するようになっていくのである（4）。

詩の領域でも、例えば『詩歌』（一九一七年一二月号）掲載の評論「言葉の問題」の中で萩原朔太郎が書いているように、「若し、今日の日本に生れた詩人にして、少しく真面目な考をもつものがあるならば、何をおいても先ず第一に言葉、即ち現代の日本語に就いて考えねばならない筈」だ、というような理念がまずはあった（5）。ただ、ほんの数十年のあいだに、西欧の古典文学から同時代の新しい動向まで、すべてを横並びの状態で受容したことで「近代日本語」が混乱に陥ったという側面も見逃すわけにはいかない。ウィリアム・シェイクスピアやアルフレッド・テニソンといったイギリス古典文学を主とする翻訳が契機となって、近代日本語の整備がいっそう強く促されるとともに、シャルル・ボードレールのようなフランス象徴主義の文学やエミール・ゾラのような自然主義文学の紹介も始まり、娼婦や浮浪者、狂人、酔っぱらいなど、マイノリティへ

の眼差しそのものが文学的主題として注目されるようになる。つまり、西欧の古典に「模範的な人間像」を求めていたその眼差しが、「近代」の暗部をもつぶさに目撃することになるのである。そうこうするうちに、さらにイタリア未来派のような前衛芸術の導入も始まり、今度は「言語」や「伝統」の破壊がうたわれるようになる。要するに、西欧の文化を丸ごと受容したことで、「国語」の生成と破壊という二つの原理を抱え込むことになるのである。一九二〇年代、隆盛をきわめた現代詩の動向において、「国語」の生成よりも、むしろ破壊に重点が置かれていたことはいうまでもない。

「建設」と「破壊」の同時進行ということであれば、「林中書」（一九〇七）において石川啄木が「諸君、新建設を成就せむが為めには、先づ大破壊を成就せねばならぬ」(6)と語っていたし、また『新体詩抄』以来「はじめて新しい文学としての内容をととのえ」(7)たものとされる『若菜集』（春陽堂、一八九七）を世に送りだした島崎藤村が、小説『春』（一九〇八）において「青木」に「破壊！破壊！破壊して見たら、あるいは新しいものが生れるかも知れない」(8)と語らせてもいた。またイタリア未来派については、フランスの日刊紙『ル・フィガロ』（一九〇九年二月二十日）に掲載されたフィリッポ・トンマーゾ・マリネッティ「未来派創立宣言」を、ひと月も経たないうちに森鴎外が『スバル』に訳出していることはつとに有名である(9)。「吾等の頌せんと欲する所は戦なり。戦は唯一なる世界の衛生法なり。又軍人主義なり」というような形で戦争を賛美するマリネッティの姿勢は、まさに「前衛」という語が持つ軍事的なニュアンスを体現するものであった(10)。未来派の動向については、与謝野寛（鉄幹）が『巴里より』（金尾文淵堂、一九一四）の中で限りなくリアルタイムな報告として詳しく論じている。

欧州の芸術界に最も新しい傾向を何かと言えば未来派の勃興である。之は三四年前に伊太利の詩人画家の一団が未来主義を唱え出して以来の新運動である。其宣言書の一条に「予等は狂人と呼ばるることを最上の光栄とす」と云って居る位であるから、万事を昨日の標準で眺めようとする習癖を脱しかねて居る我々にとって、彼等未来派の宣言や其芸術が一見奇怪と錯誤とに満ち、正気の沙汰と思われないのも道理であるが、さりとて僕の如きは此春ベルン・ハイムで開かれた伊太利の画会を観て以来、この秋のサロンに数室を占めることの寛大を許された仏蘭西未来派の絵画に至るまで、奇怪至極とは思いながらも、其れに背を向けること難く、ぐっと襟元を摑んで引き寄せられるような強い魅力を感じると共に、果は我れを忘れて其中へ突き入って共に顛倒し共に混迷したいような気持ちになるのは何う云う訳であろう。(11)

マリネッティ「未来派創立宣言」から与謝野が引用している「予等は狂人と呼ばるることを最上の光栄とす」という文言には、同時代的な芸術の風潮を理解する上できわめて重要な視座、すなわち「狂人礼賛」の思想が見られる(12)。与謝野の『巴里より』からの引用の中では未来派の「絵画」が主に論じられているのだが、未来派は、このあと詩の領域でも神原泰や平戸廉吉らによって本格的に紹介され、それに伴い、狂気や暴力といった主題を言語化するために必要な詩的表現のあり方が模索されるようになる。にわかに押しすすめられる近代化の流れの中で、都市の暗部が次第に浮き彫りになり、狂気や暴力、貧困や性といった問題が衆目を集めるようになる。近代国家「日本」を盤石にすべく整備されてきた「国語」の内部で、そのような主題を詩人たちはどのように表出しようとしたのか。イ・ヨンスクが述べているように、「国語」というものが、「国

家支配のための政治的装置であるだけでなく、近代日本の精神を呪縛する知的装置でもあ」[13]ったとするなら、文学者たちは「都市の暗部」を表象する言葉を「国語」とは別の形で打ちだす必要があったということになる。実際、このあと「前衛」と称される若き詩人たちが、慣習的な表現を打破する新しい文体を矢継ぎ早に繰りだしていくのである。

ところで、日本における未来派の詩といえば、やはり神原泰や平戸廉吉といった名が思い浮かぶのだが[14]、彼らと同じくらい早くから詩的言語の変革を試みようとしていた作家がいた。大杉栄である。社会運動家としての大杉はつとに有名だが、その文学作品となるとまだ陽の目を見ることは少ない。しかし、ヨーロッパの知的動向をいち早く察知し、日本の思想界に導入しようとした大杉は、その文学的な風潮をも敏感に捉えていたように思われる。その点を確認するために、一九一八（大正七）年九月に書いたとされる詩「この酔心地だけは　エ・リバタリアン」を見ておきたい。萩原恭次郎らの『赤と黒』や村山知義らの『マヴォ』といった一九二〇年代の前衛詩運動を予感させるようなタイポグラフィを、大杉は一九一八年の段階ですでに実験的に用いていたのである。

彼等は彼等じゃなかった。
彼等はさらに他の彼等に巧みに覆いかぶせられた幾重もの殻に包まれていた。そして彼等は、その中身の彼等自身をあるいは他人だと考えさせられ、あるいはまたその存在すらも忘れさせられてただその上っ面の殻だけを彼等自身だと思い込まされていた。

Wah! Wah! Wah!

Bara-bara! Gara-gara! Doshin!
Wah! Wah! Wah!
叫喚、怒号、〇〇、〇〇、〇〇、

いま、彼等は彼等だ。中身だけの彼等だ。
彼等にはもう教えられた何ものもない。強いられた何ものもない。瞞しこまされた何ものもない。すべてを彼等自身の眼で見る。彼等自身の心と頭とで審く。彼等自身の腕で行う。彼等自身の魂を爆発させる。

Wah! Wah! Wah!
Bara-bara! Gara-gara! Doshin!
Wah! Wah! Wah!
叫喚、怒号、〇〇、〇〇、〇〇、

彼等はまた旧の彼等に帰るだろう。彼等自身じゃない彼等に帰るだろう。そして再びまた彼等自身を忘れてしまうだろう。

短い酔いだ。しかし、彼等が彼等自身に帰ったこの酔心地だけは……（15）

ローマ字や伏字を意図的に用いることで、大杉は「国語」とは異なる言語表現を打ちだそうとし

た。「日本ノ詩ハ、日本ノ詩ナルベシ」という『新体詩抄』の理念からおよそ三十年、「日本ノ詩」は「国語」から離脱しはじめていたのである。未来派の詩を大杉がどこまで意識的に取り込んでいたのか定かではないが、詩的言語をめぐる同時代的な言説にもやはり目を光らせていたのではないだろうか[16]。そのような現代詩における言語の問題という側面から見た場合、右の引用の冒頭における「彼等は、その中身の彼等自身をあるいは他人だと考えさせられ、あるいはまたその存在すらも忘れさせられてただその上っ面の殻だけを彼等自身だと思い込まされていた」という大杉の発想は、高橋の「私がこんな事を書くのも私が書くのじゃなくて、誰かが私に書かせているのだとしか思えない」というあの言語観と重なり合う部分があるようにも思われてくる。大杉と高橋、この二人のあいだに直接的な関係があったわけではないが、近代的自我をめぐる理解において、両者を結び合わせる接点がなかったわけではない。大杉は無政府主義（アナキズム）の文脈から、高橋は辻潤との関係から、ドイツの思想家マックス・シュティルナー『唯一者とその所有』を読んでおり、そこで展開されている言語観に少なからず影響を受けていたのである。この点については本論第一章で詳しく論じてみたい。いずれにせよ、このような詩的言語をめぐる言説を背景として、高橋はやがて「ダダイスト新吉」として自らの主体性を打ちだすことになる。とはいうものの、結果的には、同時代的な言説における諸々の断片が相互に作用する形で、「高橋新吉」というまだ無名の詩人が、外的な力の働き（新聞などのマスメディアによる報道）によって「ダダの詩人」として主体化されたという側面も見過ごすわけにはいかない。このような主体化の二重性[17]は、戦時下において愛国詩を書いた「高橋新吉」にも、あるいは戦後、禅詩人として文壇に返り咲いた「高橋新吉」にも同じように見られる傾向である。個々の時代の詳細については、本論各

章の議論の中で共時的な軸をいくつか用意しながら検証していくことにして、以下、高橋が生涯にわたって一貫して保持していた言語観（「何もいうことはない」）を通時的な流れに沿う形で概観しておきたい。

二　何もいうことはない

高橋新吉の足跡をテクストのレベルで辿る場合、デビューから晩年の作品まで一貫して保持されている一つのテーマをまずは把握しておかねばならない。そのテーマとは、要するに「言語に対する不信感」というモダニズム文学に広く見られる詩的構えである(18)。

一九二〇（大正九）年八月一日付『萬朝報』に掲載された掌編小説「焔をかかぐ」によって文壇デビューを果たす高橋だが、この公表のおよそ二週間後に同紙に掲載されたダダイズム関連の記事に触発され、自らダダの詩を書き、やがて「ダダの詩人」として名を馳せるようになる。本論第一章では、一九二〇年夏の『萬朝報』に見られるデモ、テロ、ダダをめぐる言説を手がかりに、高橋が「ダダ新吉」として自らを主体的に打ちだすとともに、メディアの力によって主体化されていくその二重のプロセスを明らかにしたい。高橋とダダイズムとの関係性については後ほど詳しく論じることにして、ここではこの時代の高橋が辿りついた言語観に触れておきたい。ダダの時代が終わろうとしていた一九二八年出版の『高橋新吉詩集』に、その後の言語活動を予見させる重要な一節が出てくる。

人間が言葉によってしか物を考えられ得ないと云う事は不幸な事だ。

このような「言語に対する不信感」を高橋は生涯にわたってさまざまな形で変奏しつづけるのである。例えば、小説『ダダ』（一九二四）において高橋は、ダダの喧伝に明け暮れた一九二〇年代前半の「狂躁状態」を一人称の語りで表出しようと試みるのだが、自らの狂気の度合いが増すにつれ、そのような語りに破綻が生じはじめ、次第に一人称の語りと三人称の語りとが混在する文体で書くようになる。この二つの人称のあいだを橋渡しするのが、「第四人称」という超越的な語りの視点であった。「第四人称」という超越的な視点を設定することで、高橋は「言語に対する不信感」を乗り越えようとしたのである。この「第四人称」の問題については、本論第二章で詳しく論じる。

さらに、関東大震災のあと、当局による検閲が強化されるようになると、自らの発狂体験を語ろうとする高橋の文体にさまざまな「欠如」が生じはじめる。第三章では、小説『狂人』（一九三六）における語りの「欠如」に着目し、その効果について考えていきたいと思う。『狂人』における「語り手」は、精神錯乱が激しくなると、「語り」を放棄してしまうのだが、そのような「語らない語り」は、その後も高橋の常套的なレトリックの一つとなっていく。さらに『狂人』の場合、検閲による文言の削除という外的な要因による「欠如」もまた、高橋の特異な文体と相互に作用する形で機能する。一九三〇年代、高橋のキャリアの中では「狂気の時代」と位置づけることのできる時代であり、この頃の高橋は、自らの精神錯乱を言語化するための文体をめぐって、さまざまな実験を試みていた。もちろん、この時代にも高橋は「言語に対する不信感」をそこここで吐露している。

私の考えは言葉に現わす事ができない。適当な言葉が見つからないのだ。

（『戯言集』一九三四）

言葉は要らざるものの第一である。
我等言葉なくして生きたいと思う。
初めの言葉に継ぎ足すべき言葉はどこにも発見する事が出来ない。

（『新吉詩抄』一九三六）

わたしは言葉に禍いされていた。
言葉は虚偽である。
言葉なき絶対の愛の世界に生きねばならないのだ。

（『雨雲』一九三八）

そして一九四〇年代前半、多くの文学者と同様、高橋もまた戦争に巻き込まれていく。「戦争の時代」である。「我等復仇の念に燃え立つ／アッツ島玉砕の勇士を思えば／我等敵を憎むの怒りに涌き立つ／山本提督の戦死を偲べば／我等此難局に処して、／冷静に、英霊に報いん。／一億決死の秋なり。／我等たゆまず」（『大和島根』一九四三）というような形で戦意高揚詩を数多く書き残した高橋だが、このような時代にあっても、「ダダの時代」「狂気の時代」とまったく同じ言葉でもって「言語に対する不信感」を表明しつづける。

言葉に若し意味を持たせるならば
重大な過誤を生ずると云うものだ。

（『大和島根』一九四三）

言葉にのみ頼ることは危険である。言葉よりも遺跡、事実によって判断する方がたしかだと思える。

（「海に因む古社新神――須佐之男命（３）」『日本海事新聞』一九四四）

繰り返しになるが、「言語に対する不信感」を抱きつづけていたにもかかわらず、高橋はなぜ、自ら「国家語」に服従し、「愛国詩」を書いたのか。詩人の主体性をまったく骨抜きにして、「言語自体が語る」ような状況になぜ隷従してしまったのか。問題が「言語そのもの」に限られていたのであれば、「語らない」という抵抗の可能性もあっただろう。しかし、言語はそれだけで自律的に機能するものではなく、さまざまな非言語的要因が複合的に主体を巻き込む形で作動するものである。これまで言語を即自的な実体として想定しながら、そこからの離脱を試みてきた高橋だが、言葉が言葉として機能する場合、そこには必ず言語とは別の力（他者に対する眼差しや情動、あるいは戦時下でいうならマスメディア、特にラジオ放送の伝達性など）が作用するのであり、そのような言表行為の集合的な組織力に対して高橋は、主体的にかかわる術を見出すことができなかったのではないか。この点については、本論第四章で論じてみたい。

戦時下において、「言語に対する不信感」を抱いていたにもかかわらず、「国家語」に隷従せずにおれなかったという苦い思いを、戦後の高橋はしばらく払拭することができなかった。こうして高橋は、戦後民主主義文学復興の風潮に対して距離をおきつつ、「言語に対する不信感」をいっそう強く抱くようになり、しばらくは「語らない語り」とでも名づけうるような詩を意識的に書くようになる。もちろん、敗戦直後の「荒地」において、「言語に対する不信感」を実存の問題として捉えようとする文学者たちは他にもいた。本論第五章では、戦後の「荒地」において、「言語に対する不信感」と向き合わざるをえなかった詩人たち――鮎川信夫、田村隆一、黒田三郎を中心に――の言語観と照らし合わせる形で、高橋の「語らない語り」について検証してみたい。特に一九四九年出版の『高橋新吉の詩集』に見られるそのような語りの抑制に、「戦後責任」に対する高橋の立場を読み取ってみたいと思う。その点も踏まえて、以下、「言語に対する不信感」を直接的な形で表出しようとした詩を『高橋新吉の詩集』から二つだけ引いておく。

何もいうことはない
言葉には飽いた
他人の心を知ったところで何のたしにもならぬ
自分の心を他人に知らしたところで何の為にもならぬ

言葉はどんな言葉でもよい
形はどんな形でもよい
とらえるものはただ一つのものである。

言葉や形にかかわりないものだからである。

（『高橋新吉の詩集』一九四九）

「何もいうことはない」という高橋のこのような詩的構えは、やがて禅の「不立文字」と接続され、そのような高橋の「語らない語り」が海外からも注目されるようになる。一九五〇年代にはいると、高橋の詩が「禅の詩」として英語に翻訳され、欧米でも紹介されるようになるのである。ルシアン・ストライクおよび池本喬による英訳がきっかけとなり、高橋は「禅詩人（ゼン・ポエト）」として位置づけられ、「国際的にも評価されている詩人」として、ふたたび衆目を集めることになる。本論終章では、この晩年の高橋を「禅の時代」という枠組みの中で捉えてみたい。これまで高橋が表出してきた「言語に対する不信感」が、この「禅の時代」において「不立文字」の立場から改めて語りなおされていくのである。

禅の立場は、言葉を無視するのであるがために、文章で表現したところで、何ほどのことも可能でないことは、承知の上でこの文章を綴っているのである。だから、まわり道をすることになるが、理路整然とした表現にのみ真実があるわけではないと思っているからである。

（『虚無』一九五七）

悲しみの衝撃に胸つぶされた人々に
何を言うことができよう
言葉は何の役にも立たぬことが

まざまざと立証された

（『雀』一九六六）

物を言うことはない
何もないのに何を言うのか

（『残像』一九七六）

言葉では幾億万年説明をつづけても終りはしない
無いものを説明することはできぬからだ

（『空洞』一九八一）

言葉は実質のないものである。何ものも、表現するものではない。

（『海原』一九八四）

このように「言語に対する不信感」という切り口から、高橋新吉の足跡を通時的に概観してみると、確かにそこには一貫した主張（「何もいうことはない」）が見られるのだが、本論の主眼はそのような縦軸の設定にあるわけではない。こうして設定された縦軸を背景としながら、それぞれの時代――「ダダの時代」「狂気の時代」「戦争の時代」「禅の時代」――において、「何もいうことはない」という高橋の非言語的な視座が、同時代的な言説とどのような形で接続され、それによってどのように変奏されていくのかを検証すること、特にダダや狂気の言葉がそのまま戦時下

における愛国詩へときわめて自然な形で転じていく様子を明らかにすること、これが本論の狙いである。

ダダをめぐる言説にせよ、狂気を一人称で語るという戦前の試みにせよ、戦時下における翼賛体制に迎合した「国家語」に対する全面的服従にせよ、あるいは戦後の「禅の詩」にせよ、高橋は同時代的な言説の中から自らの主体性を打ちだすためのレトリックをつねに引き出そうとしていた。しかし、そのような「主体性」は「人の拵えた言葉」に依拠することでしか表出できないものであり、実際、高橋は生涯「誰かが私に書かせているのだとしか思えない」という意識から逃れることができなかった。ダダの時代からすでに「言語に対する不信感」をはっきりと表明していた高橋だが、戦時下における「国家語」の圧力に対しては抗いようがなかった。「わたしが語る」のではなく、「言語自体が語る」という状況の「危なさ」を、戦後、高橋が強く意識するようになったのは、戦時下における言語体験を実存の問題として改めて捉え直す必要があったからであろう。しかしこのような言語の問題を「言葉」でもって直線的に表現することは難しい。言語の意味作用に抗うためにはまず「書くこと」を放棄せねばならない。とはいうものの、言語のそのような側面を暴きだすためにはやはり書かねばならない。しかし、書かれたものはすべて「人の拵えた言葉」なのである。このようなパラドキシカルな状況を高橋はどう乗り越えようとしたのか。

高橋新吉が自らのテクストを通じて投げかけてくる問題、それは実にシンプルなものである。つまり、言葉によって言葉を乗り越えることは可能なのか、言葉を用いることで「言語」の外に出ることは可能なのか、これである。このような観点から、本論終章では、「翻訳」という概念に

着目してみたいと思う。ルシアン・ストライクおよび池本喬によって英語に翻訳された高橋の詩を「翻訳」という原理に照らし合わせながら読み解くことで、改めてオリジナルの詩に見られるレトリック、つまり高橋の詩に見られる「言語内翻訳」の側面が浮き彫りになってくる。「書くこと」に抗いながら書き、自ら書いたものをつねに語り直しつづけるという絶え間ない「言語内翻訳」のプロセスをそのレトリックの一つと捉えるなら、高橋新吉の個々の作品の読みかたも変わってくるのではないだろうか。つまり、「何もいうことはない」というテーゼを一貫して保持していた作家の言葉を、「書く」という側面から見ていくだけではなく、個々の作品を横断的に「読む」ことによって改めて捉え直していく必要があるのではないか。以下、高橋新吉の言葉を部分的に読み解くと同時に、そのような個々の作品をより大きなテクストの集合体の中に位置づけながら、その特異な詩的構えを少しずつ浮き彫りにしていきたい。

第一章　ダダ以前

一九一八（大正七）年冬のこと、十七歳になったばかりの高橋は、愛媛県八幡浜商業学校を卒業間際に退学し、父に無断で上京する。馴れない環境での貧しい生活が祟ったのか、翌年の冬にはチフスに罹り、文字どおり「行路病者」として養育院に収容され、その後、故郷愛媛に連れ戻される。そもそも何を思って東京に出たのか。作家を志して上京したのか。「放浪」という行為そのものに憧れていたのか。実際のところはよく分からない。いずれにせよ、およそ二年にわたるこの放浪生活によって、高橋は改めて社会的慣習や制度的な規範にまったく馴染めない「自分」、いわば「どうしようもない自分」と向き合うことになる。このことは、公表された高橋の最初のテクストである「焔をかかぐ」からも窺い知ることができる。

「焔をかかぐ」は、『萬朝報』〔黒岩涙香が、一八九二〔明治二十五〕年十一月一日に発刊した新聞〕の懸賞小説コンクールで入選を果たした掌編小説であり、一九二〇（大正九）年八月一日付の同紙に掲載されたものである（図1）。『萬朝報』では、一八九七（明治三十）年一月から懸賞小説を募集し、その入選作を紙面にて公表するという企画が実施されていた。高橋の「焔をかかぐ」は、その第一二六四回目の懸賞小説入選作として公表されたものである。『萬朝報』を「とって読んでいた」[1]という高橋は、同紙の文化面やその記事の論調に表現のとっかかりがないかと目を配っていた。以下、一九二〇年夏の『萬朝報』の言説を手がかりに、高橋の実質的なデビュー作である



懸賞小說

焰をかゝぐ

高橋新吉

図１　高橋新吉「焔をかかぐ」『萬朝報』1920 年 8 月 1 日

「焔をかかぐ」を繙きながら、無名時代の高橋が構想していた言語表現について考えてみたい（2）。

「焔をかかぐ」については後ほど詳しく論じることにして、まずは当時（一九二〇年六月～八月）の『萬朝報』における主な論調を確認しておきたい。主な論調とはいうものの、雑多な記事が連日掲載されているだけで、中心的な論調はその日の特集記事によって大きく左右されることはいうまでもない。ただ、そこをあえて図式化して整理しなおしてみると、当時の『萬朝報』には、拮抗する二つの言説が交差する形で配されていることに気がつく。つまり過激派によるテロ（「尼港事件」を中心に）およびそれに対する警戒と対策をめぐる記事が連日掲載され、それと併行する形で民主化を求める国民の「示威運動」が報じられているのである（3）。本来異質な二つの言説を交差させる形で紙面が構成されており、変化の兆しを明らかに読みとることのできるそのような論調を背景に、日本で最初にダダイズムを本格的に紹介する記事が掲載されることになる。一九二〇年八月十五日付『萬朝報』に掲載された二つの記事（「享楽主義の最新芸術――戦後に歓迎されつつあるダダイズム――」と「ダダイズム一面観」）がそれである。高橋の「焔をかかぐ」の公表から二週間後のことであった。因習打破をもくろむダダイズムの紹介とはいえ、尼港事件（一九二〇年三

月にロシアのニコラエフスクでパルチザン部隊によって日本人が殺害されたと伝えられる事件」の真相をめぐる報道が連日なされている最中のことであって、この二つの記事においても、テロリズム擁護のニュアンスを帯びてしまわないよう言葉を選んでいる節が見られる。裏を返せば、これは、少なくとも『萬朝報』の読者であれば、その中心的な論調に沿って、デモ、テロ、ダダという三つの言説を意識的にせよ無意識にせよ関連づけて読んでしまう可能性があったということである。実際、高橋によるダダ受容はまさにそのとおりのものであった。この点については後ほど詳しく論じるつもりである。

「日本でアヴァンギャルド詩が一斉に開花した時代」(4)といわれる一九二〇年代前半を語る上で、その先駆者の一人としてよく引き合いに出される高橋だが(5)、一人の無名詩人が突然変異的にダダイストとして文壇に現れた、というわけではない。高橋がダダイストとして世に立つ前からすでにダダイズムの到来を予感させるような言説が日本にも潜在的にあったのであり、そのような潜在的なダダの言説を現実化する、いわば仲介者（エージェント）として高橋が文壇に受け入れられていったと考えることも可能なのである。つまり、一人の無名の作家が主体的にダダイストとして名乗りをあげると同時に、高橋新吉という仲介者（エージェント）を通して、さまざまな言説が複合的に結び合い、「ダダ新吉」という一つの主体を作りあげていった可能性も否めないのである。もちろん、このようなプロセスを一つの全体として実証することは難しい。従って、以下の議論では、高橋の唯一の前-ダダ的テクストである「焔をかかぐ」に焦点を絞り、その発表媒体となった一九二〇年夏の『萬朝報』の言説と照らし合わせる形で、高橋新吉最初期の言葉を検証し、その上で、一人の無名の作家が「ダダ新吉」となっていくプロセスの一端に触れてみたいと思う。

一　一九二〇年夏の『萬朝報』

『萬朝報』は、欧米の推理小説や探偵小説の翻案物ですでに多くの読者から支持をえていた黒岩周六（涙香）が、一八九二（明治二十五）年十一月一日に発刊した新聞である。ピンク色がかった用紙を使っていたことから「赤新聞」と呼ばれていた(6)。社会的不正を執拗に掘り返し、攻撃的な「三面記事」を呼び物にする黒岩は、時の権力者たちから「まむしの周六」と恐れられていた(7)。反体制的な論調を強く打ちだす同紙は、発行停止を命じられることもあった。それでも黒岩は、一八九八（明治三十一）年、『中央新聞』の記者であった幸徳秋水を引き抜き、自社の論説記者として「自由に」書かせたりしていた(8)。黒岩は他にも内村鑑三、斎藤緑雨、森田思軒など優秀な論説記者を集めている(9)。

「三面記事」の面白さとは対照的に、手薄になりつつあった文芸欄を活性化させるため、『萬朝報』紙上で、週に一度、懸賞小説を募集する企画が始まる。一八九七（明治三十）年一月から始まったこの企画は、当初「新人発掘」をもくろむものであったのだが、プロの作家が「こづかい目当て」に応募するケースが多く、黒岩の狙いはなかなか実を結ばなかったという(10)。結実の問題はさておき、企画開始からおよそ二十年後の一九二〇（大正九）年八月一日、第一二六四回目の懸賞募集において、高橋の「焔をかかぐ」が入選を果たし、同紙に掲載されたのである。これが高橋の実質的な文壇デビューとなる(11)。掲載時に付された選評は次のとおりである。

今回の当選候補四篇のうち「焔をかかぐ」（高橋新吉）は筆触鮮明なる印象派の絵である。題材にエル・グレコを用いた為ばかりでは無い。全体の描写の進めかたが確かに絵画の筆触である。内容的には作者の覚束ない感想を僅に見るのみであって、どちらかと言えば技巧の勝ったものであるが、其技巧に棄て難い味いがあったので採る事にした。

「焔をかかぐ」は、絵画的であるという点、さらに技巧に棄て難い味わいがあるという点で評価されたようだが、それについては後で詳しく論じることにして、当時の『萬朝報』の論調をもう少し詳しく見ておきたい。

一九二〇（大正九）年夏の『萬朝報』の論調は決して明るいものではなかった。内閣直属の労働局が設置される見込み（七月二日）、普通選挙即時実行を要求する「野外大演説」の様子（七月五日）といった民主化への兆しが感じられると同時に、「諸株式共土崩瓦落の惨状」（六月十五日）、相次ぐ労働者の解雇（満鉄、四千人の内地人を解雇［六月八日］）、コレラの発症状況と蔓延の予防と対策（「また東京に虎列刺が来るか」［六月八日］）といった陰惨な記事も連日報じられていた。その中でも特に深刻な論調で展開されていたのが尼港事件後の「政治の不良状態」をめぐる議論であった。

尼港事件とは、一九二〇年三月にロシアのニコラエフスク（尼港）で起きたパルチザン部隊と日本軍との武力衝突のことであり、結果的に日本軍は武装解除され、在留邦人らとともに殺害されたと伝えられる事件である。「一九二〇年三月頃既に動向が伝えられていた尼港事件は、五月から六月にかけてその全容が」次第に明らかになってくる[12]。六月七日の夕刊には「邦人全部殺戮尼港生存者一人も無し」の見出しで次のような記事が掲載されている。

臨時海軍派遣隊司令官報告、六月三日尼港市街の占領に引続き要塞を占領す、尼港に在りたる残留同胞は、五月二十五日頃全部殺戮されたるものの如く、マゴ（尼港の西方三十五露里）に避難し居れる露支人の妻妾たる婦人十名を除き、生存者一名もない、尚お詳細取調中

このあと原内閣に対する野党側からの責任追及の動きが高まる。事件は「不可抗力」であったという原敬の発言がきっかけとなり、「社会的反響が一時に噴出した」のである(13)。例えば、七月四日午後一時から「芝浦埋立地に於て内閣倒壊普選決行野外大演説会を催した、聴衆は定刻前より犇々と詰め懸けて場内忽ち満員」となり、同日同時刻に「京都市岡崎公園大グラウンド」でも示威運動があり、宣伝ビラが「数万枚」撒布されるなど抗議行動もまた烈しさを増していた（七月五日）。

ロシア人「過激派」による襲撃、政府による対応の拙さ、あるいはこの件に触発される形で勢力を増す民主化への動きなどを伝える記事と併行する形で、爆弾テロへの警戒が強化される様子もまた報じられるようになる。一例として六月八日付『萬朝報』における「三〇万円を携えて日本へ入込んだ怪露人」という記事を引用しておく。

最近西比利地方から渡来する露国人中に、過激派や浦鹽の社会革命党より密旨を受けて来て、日本人や在留外国人間に巧妙な手段で過激思想を宣伝する者がある。今までは過激派といえば軍人に限ったものだが、近頃は軍人のみではない。現在日本国内に巨頭と目さるる者も数名居る。当局では絶えず彼等の行動を注視しているから、今の処では余り活動していないよ

うだが去月十八日尼港の購買組合長ゴンチャラク（四〇）という怪露人が、三〇万円ばかりを携え浦鹽から東京に来た事がある。彼は尼港動乱の際石田副領事以下在留邦人を惨殺した巨頭に相違ないが、慥な証拠がないので残念ながら逮捕する事が出来なかった。其ゴンチャラクは横浜、神戸等で漁具、魚網を買込んで四五日前帰って行った――とは憲兵司令部増岡外事課長の談である。

特に六月三十日の「三面記事」では爆弾テロを報じる記事が前景化されている（図2）。中央に配された三つの記事がすべて爆発物による破壊行為を報じるものとなっており、「議会召集日の夜、衆議院に爆弾　鉄骨の正門破壊」という写真入りの記事がまず目につく構成となっている。その右下の記事では、同じく衆議院前の道路において火薬が青い火を発してパチパチと燃えていたと伝えられ、その左側には「電車軌道にも爆弾」という見出しの記事もある。このように当時の『萬朝報』では、尼港事件以降、外地・内地を問わず、過激化しつつある爆弾テロやアナキズムへの警戒・対策の必要性をうったえる記事が目立つようになっていた。

尼港事件のあと、各地で開催される抗議デモと過激派による「破壊行為」という本来異質な事象が交差する形で報じられる一方で、六月二十七日付の『萬朝報』では、ダダイズムに関する記事が写真入りで掲載されている（図3）。「独逸美術界の奇現象――シュヴィッター（ママ）の『メルツ画』」と題するこの記事が日本における「ダダイズム」の初出であるといわれる[14]。シュヴィッタースの「メルツ画」とは、「バスの切符、ポスターや新聞のきれはし、ぼろ布、ボタン、さまざまな布地など」の廃物を芸術家のインスピレーションの赴くままに配置したコラージュ作品のことである。ただしこの記事の中で「ダダ（イスト）」という語は「不真面目な芸術家たち」という



図２『萬朝報』1920 年 6 月 30 日

獨逸美術界の奇現象

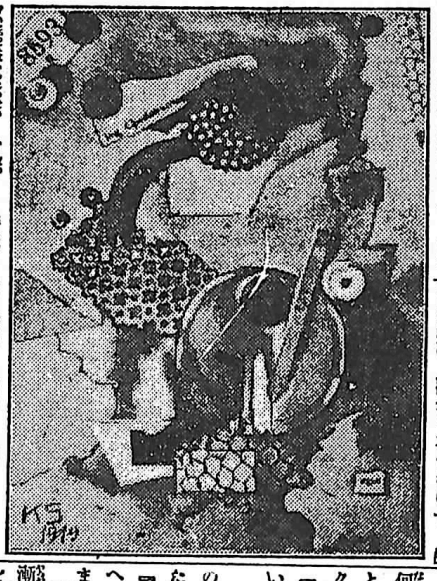
——シュヴィッターの『メルツ畫』——

◇獨逸の美術家は、革命の擾亂の、普通の意味でいふ畫とは全然性質を異にしてゐる、此畫に於てシュヴィッターは、繪具も使はなければ、カンヴアスも用ひない、



を除所に、孜々として製作にいそしんでゐる、美術展覽會へ頻々として出品されるが、其處に陳列される繪畫彫刻の多くは、普通の鑑賞眼を以てしては、到底理解し得ない程に怪奇を極めた者許りである、之を外面的に見れば未來派や立體派やゼッエション派の延長に過ぎないが、內面的に解釋すれば、戰爭のむごたらしさと、取亂のみじめさに惑亂して、無形式の混沌狀態に陷つたものといへやう、玆に掲げたクールト・シュヴィッターの『メルツ畫』の如きは、混亂を表物』とでもいふ方が適かに當つてゐる『メルツ畫』といふ名稱も別もよく其現したものゝ言つていゝ

◇この不思議な畫は今春伯林に催された『シュトルム』派の展覽に出品されたもので『フランツ・ミュルラーの針金の夢』といふ名がついてゐる、併し觀者がこの畫に於て表現せんとしたものゝ何であるかは容易に捕捉することが出來ない、この畫に畫ふは言ふものの



其他昔から繪畫製作に缺くべからざる手段として傳へられて來た一切の材料を排斥して、之れに代ふるに木片とか鉄片とか其他種々雜多の材料を以てしてゐる、だからに意味があつて付たのではない、最初の製作の際に、何といふなしにMERZといふ文字が、彼の頭の中に浮んだ、それを其まゝ綴り合せたまでである

◇シュヴィッターは彼の藝術に對して非常な自信を持つてゐる、彼の考察によれば、凡そ藝術の目的は、それを構成する個々の要素から、其の物質性を除去するにある、從つて繪畫にあつても其中に含まれた成分は、藝術の手段として用ひられると同時に、それ自らの意義を失つて、新に一つの繪畫といふ全體の要素としての意義を賦與される、眞の繪畫はそれ〴〵構成する部分々々が、諧律的關係に於て立つ所にのみ成り立つ、種雜多の材料を寄せ集めるのに、それ等の材料を機械として、觀者

ターは眞面目にさう信じてゐる、そして自分の藝術がダダイスト並に取り扱はれはしないかと言つて非常に心配してゐる、ダダイストは彼等の藝術を眞面目なものとして受け取られると迷惑がつてゐるが、自分の畫は決してそんな眞面目を缺いたものではない、其中には我々の心からレブロダクトされたある諷刺的觀念が盛られてあるが故に、觀者も其つもりで、

◇斯の如き藝術觀の誤れることは一見明瞭であるが、シュヴィッ

の態度で觀照し欲して、といふのである、上の寫眞は伯林の『自由ゼツエッシオン』の展覽會に出たマックス・ペヒシュタインの『月』と題する塑像である

意味で用いられているにすぎない[15]。また、高橋がこの記事を読んでいたかどうかも定かではない。少なくともこの記事について高橋はどこにもまったく触れていないのである。いずれにせよ、このあと『萬朝報』に掲載された二つの記事において高橋はダダイズムを知ることになる。この点については後でふたたび取り上げる。

ここまで一九二〇年夏の『萬朝報』の主な論調を見てきたが、このあと高橋が展開するダダイズムのシナリオがこの段階ですでに出来上がっていたと見ることもできる。つまり「ダダ新吉」を生みだすための言説がすでに整っていたのである。『萬朝報』においてあらかじめ用意されていたこのような言説と高橋が具体的に関わるきっかけとなったのが、「焔をかかぐ」の入選であり、さらにその二週間後に同紙に掲載されたダダイズムに関する二つの記事であった。

二　「焔をかかぐ」

「焔をかかぐ」は、一枚の絵から想起される複数の心象がそれぞれ呼応しながら展開する物語である。先に引用した選評にもあったとおり、絵画的なイメージを連続的に提示する「印象派の絵」のような作品である。冒頭では、友人に借りた本の挿絵を剃刀で一枚だけ丁寧に切り取り、壁に針で留めて眺め入る「私」の意識の流れに沿って物語が展開されていく。剃刀の下に「原稿用紙の書腐し」を敷いているところから、物書きを志す男の話であろうと推測される。脚は麻痺しており、「臭い鼻汁」が出て、「之から先も何時迄続くか知れない無味単調な生の糸を、何うして断ち切ろうか」などと思い詰めることもある男の話である。そのような浮かばれない「私」が、友



図４　「焔を掲ぐ」（木村荘八編『エル・グレコ』より）

人から借りた本の中で偶然目にした一枚の複製画によって、生きるにせよ、死ぬにせよ、「私の空想を燃やし、私を何方か一方のドン底に引き摺り込んで呉れるに違いない」と半ば自暴自棄になりながらも、心を入れ替えるきっかけをつかみ、その絵に「見惚れ」ながら過去の追憶に身を任せるという枠組みで物語は展開する。

「私」がうち眺める絵は、スペインの画家エル・グレコ（一五四一？～一六一四）による『寓話』と題された作品の複製画である（図４）。ちなみに主人公「私」が友人から借りた本は、木村荘八編『エル・グレコ』（洛陽堂、一九一六）であると思われる。本書において木村は、エル・グレコのこの絵を「焔を掲ぐ」という題で紹介している。高橋の「焔をかかぐ」はここから取ったものであろう。当の複製画は五十四ページと五十五ページのあいだに挿入されている。この絵について木村は次のような解説を加えている。

等身大に於て描かれた半身の若い男女は真暗なバックから浮き上り、女は蠟燭の火を炭に吹きかけている。青年と一匹の猿とが両方から熱心にそれを見ている。書面は此の特別の材料

に依って殊に明暗を烈しく分たれ、――如何にそれがグレコの実感的な単純化に於て行われていることだろう――女の外包は青く、青年は紅の服装に於て描かれていると云う。(16)

中央で蠟燭を掲げている人物が女性であると木村は判断したようだが、実際のところ、これは少年である可能性が高い。しかも、蠟燭の火を炭に吹きかけているのではなく、炭を熾して蠟燭に火を点そうとしているのである。いずれにせよ、複製の画質があまり鮮明でないため、そこまで正確に読み取ることはできない。この絵を高橋は次のように捉える。

この絵の猿と、右端の活劇に出る悪漢の様な男と、真中の小さい棒を持って蠟燭の芯を剪って居る男の済ました口付と、而して其の蠟燭の白い光に、横顔や胸の辺りを照らされて居て、一見如何にも毒々しい印象を与えるが、全体の黒闇の中に、其の焔の先に、三つの者の凝視が融け集って描かれた寂しい人生の一画に、弱い乍らも強い愛の匂が漾うて居る。

木村のいう「実感的な単純化」を高橋はもう一歩踏み込んだ形で捉えようとする。そこには貧しい者への共感(17)だけでなく、そのような生に対する憧れのようなものが表れており、その思いが、かつて見た二つの光景と結び合う。一つは大阪中之島の図書館から見た次のような光景である。

電燈が点ってから、川向うの電車の音が、淡い靄に包まれて快く響いて来る。何気なく下を見ると、穢い麦藁帽を被た男が、俯いて提灯に灯を点けていた。冷い絹糸の様な雨が煙る様

に降って居て、堆高く荷を積んだ馬が、穏なしく前足を揃えていた。其の雨に濡れた黒い二つの耳がぴくぴく動いていた。

そのときの印象とエル・グレコの絵のイメージとが「私」の中で重なり合う。「灯を点ける」という何気ない行為が醸し出す侘びしさと切実さが両者の共通項としてここで提示されるのである。

床の上に寝転びながら「何時間も」この絵に見惚れている「私」だが、記憶はさらに過去へと遡る。「私」は父と二人で夜道を歩いている。道中「黄色い鬼火の様な光」が明滅して見え、「私」は恐ろしさのあまり父の手を固く握りしめる。実際のところ、それはカンテラの光であって、「不図見ると其処の泥溝見たいな水の落ちる所に、一人の裸形の男が手拭を持って突っ立って」いる。この邂逅の瞬間について「私」は次のように語る。

「乞食が行水して居る。」父の言った言葉迄私は明瞭思い出して居た。自然の静寂、無為、休止と言った風な、今の私の求めて止まない尊い境地を、彼等は本当に孤独な、微な、燻りきった生の焔をかかげ乍らも、得て居るのだ。唯僅かに芸術を通して私は其等の匂を臭ぐ丈ではないか。

「カンテラの光」のイメージによってさらに回想が促され、「私」は流浪者の水浴場面をはっきりと思いだす。ここでふたたびグレコの絵に視点を戻す「私」は、何気なく「海月打つけて桟橋の師走の灯」という同郷の俳人河東碧梧桐の句を口ずさむ。河東主宰の俳誌『海紅』に出ていたものを思い出したという。河東碧梧桐といえば「自由な表現による人間味の濃い主情的なものを大

胆に表現し」、また「十七音を破壊、ついには季題をも放棄した」俳人として有名である[18]。そこを汲んで「私」はこの句を暗唱したのだろうが、その記憶が曖昧だったのか、もとの句とは少し異なっている。河東碧梧桐のオリジナルの句（一九一五年十二月）は次のとおりである。

海月打ちつけし桟橋の師走の灯[19]

「私」はこの句を「打ちつけし」ではなく「打つけて」という形で記憶していた。本来、夏の季題として用いられる「海月」を冬の情景に持ち込むことで時の経過を端的に表出する句となっているのだが、「私」が思わず口ずさんだ「海月打つけて」という形になると、時の流れが曖昧になってしまい、海月が打ちあげられていた夏の瞬間と、師走の灯という二つの現在が同時的に併置されるという、いわば超現実主義的な句になってしまう。ただ、たとえ「私」の記憶違いであったとしても、この句の引用は物語の中軸を担うものとなっている。エル・グレコの複製画に魅了され、そこに描かれる「貧しいながらも強い愛」に「私」は心を開き、その感覚をもとに過去のさまざまな情景へと思いを馳せる。雨に濡れた馬と汚れた麦藁帽の男や行水する流浪者といったイメージが相互に呼応する様子を、端的に表象するものとして「海月打つけて」の句が添えられているとも考えられる。「私」がこの句を「煤どい（するどい）」と評しているのもそういう側面を踏まえてのことであろう。異質なものを対立させるのではなく、また調和させるわけでもなく、ただ同時に表出することによって、言語とは別の表現の可能性、つまり言葉と言葉のあいだに立ちあがる「何か」を読者とともに感じ当てようとするこのようなレトリックを、高橋はこの後の作品においても繰り返し用いる。そのあたりについては後の章で取り上げることにして、引きつ

づき小説の終盤を見ていきたい。最後に「私」はエル・グレコの絵についてもう一度このように纏める。

真中の男の肩に摑まつた、空洞の様な、猿の二つの瞳の底に、其処からは掘っても掘っても尽きない深淵を思わす無限が潜んでいる様だ。

行水する流浪者が得ているとされる「自然の静寂、無為、休止」といった境地を、「私」は「芸術」を通して、かろうじて僅かに「其等の匂を臭ぐ」ことができる。河東碧梧桐の句に見たような、異質なものの同時的表出、あるいはエル・グレコの絵の中の猿の瞳のような「掘っても掘っても尽きない深淵を思わす無限」、このような、言葉で表現せざるをえないにもかかわらず、どうしても言葉では言い尽くせない、いわば「非言語的なもの」への憧れが高橋の前-ダダ的な志向性としてまずはあった。裏を返せば、このあと高橋が展開するダダの喧噪にも、狂気をめぐる言説にも、「自然の静寂、無為、休止」という、言葉では決して踏み込むことのできない「意味の欠如」がつねに想定されていたと考えられる。このような「自然の静寂、無為、休止」を語る言葉を探しあぐねていた高橋がこのあと出会うことになるのが、ダダイズムであり、そこでは「意味」ではなく「無意味」がきわめて有効な表現手段となる。

三　デモ、テロ、ダダ

掌編小説とはいえ、デビュー作が『萬朝報』に掲載されたことで、高橋のその後の言語活動が運命的に決定づけられていく。「焔をかかぐ」の公表後まもない八月十五日のことである。この日『萬朝報』に掲載された二つの記事（紫蘭「享楽主義の最新芸術――戦後に歓迎されつつあるダダイズム――」および羊頭生「ダダイズム一面観」）に感銘を受けた高橋は、このとき自らダダイストとして文壇に打って出る覚悟を決めることになる（図5）。以下、日本で最初にダダイズムを本格的に紹介した論考として知られるこの二つの記事について概観しておきたい。自らの書いた小説が掲載されたこともあって、『萬朝報』の記事に対する関心が当然高まっており、そのためダダイズムに関するこの二つの記事に高橋はいち早く反応できたのである。この記事の中で紹介されているダダの表現手法に高橋は自らの詩的言語のモデルを見いだし、やがて独特なダダイズムを展開するようになっていく[20]。

先にも触れておいたとおり、当時の『萬朝報』には、民主化を求める国民の示威運動と過激派によるテロリズムという異質な二つの言説が交差する形で見られた。因習打破をもくろむ芸術運動もまた「過激派によるテロリズム」の文脈で解釈され、芸術家たちのほうでもテロリズムの言説を借用しながら、表現の可能性を切り開こうとするものが現われる[21]。もっとも「破壊と改造」を求める風潮ということであれば、序章でも触れたとおり、「諸君、新建設を成就せむが為めには、先づ大破壊を成就せねばならぬ」と語った石川啄木や、『春』において「青木」に「破壊！破壊！破壊して見たら、あるいは新しいものが生れるかも知れない」と語らせた島崎藤村などを思い浮かべてしまうが、一九二〇（大正九）年夏の時点で、そのような「破壊と改造」を待ち望む声は労働活動家や労働者たちのあいだでも広く共有されるようになっていたのであり[22]、前述のとおり、それがときに反政府デモという形で噴出することもあった。しかし、たとえそれが民主化を



図５　ダダイズムに関する二つの記事

求める動きであったとしても、「過激派によるテロリズム」の言説と併行する形で報じられたならば、「安寧秩序の紊乱」の印象をどうしても払拭できなくなる[23]。

『萬朝報』掲載のダダイズムに関する二つの記事にも、そのようなリスクを回避しようとする節が確かに見られる。「ダダイズムは一種のヴォルシェヴィズムであり、ニヒリズムである。此派の首領であるといわれているツァラは、正直にいうと、自分等は狂人であるかも知れない。狂人でもいいから、家庭も道徳も常識も記憶も考古学も予言者も未来も一切をすてたいといっている」（「享楽主義の最新芸術――戦後に歓迎されつつあるダダイズム――」）という形でダダイズムを紹介しつつも、「行きつまったといわれている近代芸術や、疲れ切った戦後の欧州人の生活の一つの噴火口と見れば見られぬでもないが、其無方針無主義無法則な行き方は、必ずしも人生及芸術の究極の進路ではないかも知れぬ」（「享楽主義の最新芸術――戦後に歓迎されつつあるダダイズム――」）といった但し書きや「私の知る限りに於て、ダダイズムが独逸に於て真面目に議論されたのを聞いたことがない」（「ダダイズム一面観」）というような独断的な言葉でもって釘を刺しているのである。つまり、この二つの記事は、ダダイズムを紹介するものであると同時に、その極端な拡散を抑止するものでもあった[24]。とはいうものの、もしこの二つの記事が全面的にダダを喧伝するものであったなら、高橋はむしろダダの言説にあれほどまで主体的に同調しなかったのではないか。高橋が求めていたものは、すでに評価が定まっている既成の概念ではなく、自らをまったく新しいやり方で打ち立てるための言説、つまり『萬朝報』における二つの記事が戸惑いながら紹介しているダダイズムのような新しい言説だったのである。高橋が日本におけるダダイズムの第一人者であることに拘ったのもそのためであろう[25]。

ちなみに高橋は晩年、この二つの記事を通してダダを知ることになったと繰り返し語っている

（26）。一九六〇年代、「グループ・ネオダダ」（27）などの反芸術的パフォーマンスによって、ダダイズムがふたたび衆目を集めるようになると、高橋も自らのダダ体験について回顧的に語りはじめるようになる。『萬朝報』の二つの記事を十九歳のときに読んだと自ら証言する高橋だが（28）、特に「感激した」のは「享楽主義の最新芸術――戦後に歓迎されつつあるダダイズム――」における次のような箇所だったという（29）。ダダの詩に見られる視覚上の斬新さに触れている箇所である。

> 書かれていることは兎に角として、文字の組方が同じ頁の中に縦に組まれて居たり横に組まれて居たり甚だしきに至っては斜に組まれたりして居て、内容よりも外形に重きを置いて居るような傾向があるようにも見受けられる。

とはいうものの、タイポグラフィの革新という点において、高橋はあまり目立った功績を残していない（30）。『赤と黒』や『死刑宣告』における萩原恭次郎、あるいは村山知義らの『マヴォ』のレイアウトなどに見られる書面のインパクトに匹敵するようなものを高橋は打ち出すことができなかった。つまり、このような技術的な描写に目を奪われたことがたとえ事実であったとしても、それによって自らの詩的実践が新たに方向づけられたというわけではなかったのである。「焔をかかぐ」の読解を通して先に確認した、この時点での高橋の言説的志向性と照らし合わせて考えた場合、タイポグラフィの表現性よりも、むしろ次に引用する箇所で語られているような「無意味」の表現可能性に高橋は活路を見いだした、と判断することも可能ではないか。「ダダ」という語はさまざまな国の言葉にすでに見られるが、その定義はそういった言葉のどれにも相当しないという前置きの後に次のような一節が続く。

……芸術上のダダは「無」の意義だと伝えられている。実際彼等の一派は、「我々の感覚は、宇宙外界の真の記録でなく、永遠に比すると、吾々の行動や言語は何の役にも立たぬと発見した」と言っているというが、そんなことは必ずしも新しい発見でも何でもなく、既に幾度か色々の人によって云い古されたことである。仏教にはそんなことは限りもなく説かれて居り、ニイチェだって幾度かそれを繰り返している。（「享楽主義の最新芸術――戦後に歓迎されつつあるダダイズム――」）

ダダイズムの「新しさ」に異を唱える論ではあるが、高橋がダダを受容するとっかかりをつかむことができたのは、むしろこのような一節からではなかったか。ニーチェのいうニヒリズムとダダとの関係については他の論に譲るとして(31)、「何も意味しない」というダダの意義が、仏教的な「無」と関連づけられることによって、当時の高橋の前-ダダ的志向性、つまり「焔をかかぐ」において「私」が求めてやまない「自然の静寂、無為、休止」といった境地と結び合う。実際、高橋自身もまたダダと仏教とのあいだの親和性について次のように語っている。

ダダは何事をも意味しない。私は、ダダと南無阿弥陀仏を、おなじように思って「南無ダダ」と、絶叫したりしたのを思い浮かべた。ツァラは、哲学を勉強したルーマニアの青年で、彼の明敏な頭脳に、いち早く仏教が、吸収されていたことは疑えない。仏教といっても、禅的なもので「言葉なき思想」とか「言葉はごめんだ」とかいって、言語活動を否定しているのは、禅の不立文字と、通ずるものがあるからだ。(32)

「言葉なき思想」をどう「語る」のか。このあと高橋は、ダダ、狂気、天才、禅といったさまざまな言説に依拠しながら、「何一つ語らない語り」[33]という究極的な詩的言語の可能性を追究するようになる。

何もいうことはない
言葉には飽いた
他人の心を知ったところで何のたしにもならぬ
自分の心を他人に知らしたところで何の為にもならぬ[34]

「何もいうことはない」といいつつ、高橋は生涯、語りつづけ書きつづける。「自分に何も言うことがない場合、どうして、実際に、何も言わないでいないのか」[35]という問いが当然起こりうるのだが、高橋の場合、「何もいうことはない」ということは、意味の欠如であると同時に、すべてが満たされた状態でもあり、そのような地平を目指して高橋は生涯詩を書きつづけた[36]。「何もいうことはない」という、言葉の発生源のような地点から言語の問題を見据えることで、「意味とは何か」「〈言うべきことがある〉とは何か」を高橋は問いつづけたのである。

四　マックス・シュティルナー『唯一者とその所有』

「焔をかかぐ」は、一九二〇年八月一日付『萬朝報』第五面の最下段に配された「懸賞小説」という小さな枠の内部に挿入された、いわば「テクスト内テクスト」であった。高橋の前-ダダ的志向性が確認できる唯一のテクストであると同時に、高橋がダダイズムと出会うきっけとなったテクストでもある。高橋新吉という一つの主体を越えたところで、つねにすでに用意されていたさまざまなテクストが、交差し、また併行しながら、高橋という主体に働きかけ、次なるテクストの産出を促す。本論ではこれまで『萬朝報』に掲載されたダダイズム関連記事を中心に検討しながら、高橋新吉の言語観が現出してくるプロセスを確認してきたが、「ダダの時代」における高橋の言語観を考える上で、もう一つ重要なテクストがあった。森鴎外が小説「食堂」(『三田文学』一九一〇年二月)において日本で初めて紹介したとされるマックス・シュティルナー『唯一者とその所有』である(37)。

「焔をかかぐ」が『萬朝報』に掲載された後、高橋はふたたび上京し、利根川の河川敷のあばら家で自炊生活を始める。シュティルナーと直接関係があるわけではないが、参考までに当時の様子を彷彿させる詩を一つ引用しておく。

水をあれだけで
入れなんでよかった
此んなにやわらかい
飯になったのに
あの上入れなんでよかった
世の中にはよい事が

やっぱしあるのだ

しゃもじをねぶりながら思う。(38)

このように高橋もまた「本当に孤独な、微な、燻りきった生の焔をかかげ乍ら」生活していたのであろう。性科学者の小倉清三郎の雑誌『相対』の発送作業を手伝うアルバイトなどをしていたとはいえ、文字どおり糊口をしのぐ生活であった。貧しさの中にも「生の焔」を感じ取っていた高橋が、このころ読んでいたのがマックス・シュティルナー『唯一者とその所有』であった。この難解な哲学書に感銘を受けた高橋は、その訳者である辻潤のもとを訪れ、その続編である『自我経』を借りて帰ったとされている(39)。このとき辻は、名も知らぬ青年にタダで自分の本をくれてやるのは惜しいと判断し、高橋がどの程度シュティルナーを理解しているのか「試験」している。読後の感想を訊ねてみた辻潤はすぐに「そんなことを訊ねたことのセンエツさを後悔しなければならなかった」。辻がいうには「彼は実によくスチルネル[シュティルナー]を理解していた」という。高橋はタダで本をもらうのは気の毒だといって「謄写版刷りの横トヂの詩集を二冊」「原稿のトヂたのを二冊」置いて帰る。この原稿が後に『ダダイスト新吉の詩』の一部として出版されることになる。原稿を読んだ辻潤は「それにはスチルネルの影響がかなり濃厚に出ていた」と語っており、実際『ダダイスト新吉の詩』には『唯一者とその所有』に言及した箇所が見られる。

上野の図書館の柱には、至る所に、俺は俺の俺だとか、自我経のサンタン詞が出ているじゃないか

誤訳や、誤植に感心しない様な奴は、何うせ後頭部ばかり発達した、野郎に違いない
何か貴様達に伝えなければならないのなら
俺のツタえたいものを、貴様達の解る様にざっとツタえられなくなるんだ
と言って、俺はツナワタリがしたい訳ではない。(40)

シュティルナー『唯一者とその所有』は、理想に燃える多くの若者たちを煽動した「叛逆の書」として日本に紹介されたものであり、右の引用に見られる「俺は俺の俺」という図書館の柱の落書きは、シュティルナーの「自分は自分の勝手気儘に自分自身を享楽する。自分はもはや自分の生命を恐れずそれを『蕩尽する』」というような個人主義的な声明を踏まえたものだと考えられる(41)。ちなみに高橋が最初に読んで感銘を受けたという第一部「人間篇」では、主にドイツ観念論をめぐる哲学的な議論が展開されているのだが、もし本当に高橋がこれを読み解いていたとするなら、かなり哲学的素養があったということになる。この「人間篇」について具体的に論じることは論者の手に余るので、以下、簡単に概観しておくにとどめたい。

「人間篇」ではまず古代人と近代人という二つの認識論的立場が用意され、それぞれにとって「自由」とは何であったのかという問題を主軸にして哲学的な議論がなされる。自然の秩序に屈服を強いられながら生きていた古代人たちは、そのような自然の支配に抗うために、神話を創造し、自らをその中に位置づけることで、精神と思想の領域を切り開き、自然的秩序からある程度自由になることができたとされる。しかしその後、「思想」や「真理」といった精神的実在（幽霊）が近代的地平を覆い尽くすようになると、人間はまたもやその秩序に服従せざるをえなくなり、自己よりも高いところにあるもの、つまり家族や社会、国家や法、理性や道徳といったものに隷属

するようになっていく。道徳的・理性的な固定観念は、やがて格言や原則、常識という形で定着し、個々の人間の生を方向づけるようになる。人間は創造することをやめ、学び覚えるだけの存在となってしまい、結果的に科学的な知識を絶対的真理として信奉する心性が芽生えることになったという。そのような近代人にとって、個人の自由とは、あくまでもその人間が合理的秩序や道徳的行為に服従し、家族、社会、国家に奉仕している限りにおいてのみ、許されるものであったという論である。

また高橋が辻潤に借りて読んだと思われる第二部「自我篇」では、個人が「自由」を獲得するためには何が必要なのかといった議論がなされる。「人間篇」における哲学的な議論とは対照的に、「自我篇」ではむしろ具体的な事例を検証しながら話が進められる。そう簡単に要約できるものではないが、多様な論点をあえて切り捨てながら纏めるとするなら以下のような形になるだろう。「自我篇」において主軸となるのは、まず人間の役割に関するシュティルナーの議論である。囚人なき牢獄は単なる建物にすぎず、親と子の役割なき家族は単なる共同生活にすぎない。牢獄が機能するためには囚人が必要であり、家族が機能するためには親と子の役割が必要である、という前提から、同様に国家や社会もまたわれわれにさまざまな役割を果たすよう強制し、そのような役割に適応するための教育を施すものだとされる。このようなプロセスを打破しないかぎり、われわれは主体的に生きることができない。とはいうものの、シュティルナーは「暴力的革命」の必要性を訴えるわけではない（42）。組織的な革命ではなく、むしろ個人がそれぞれの身に差し迫った脅威や矛盾を認識し、覚醒し、「叛逆」することが重要だというような論調になっている。ここでいう「叛逆」とはつまり諸々の制度からの逃走、教育や固定観念、思想からの解放を意味するものであり、その出発点としてシュティルナーがとくに着目している問題、それが「言語の拘

束性」からの脱却であった。高橋の言語観にも通ずると思われる箇所なので、以下に引用する。

> 思想から脱却し得ない人間はその点では単に人間で、言語の、この人間制度の、この人間的思想の宝庫の奴隷である。言語、即ち「言葉」が最も苛酷に我々を圧制する。……諸君は単に睡眠において無思想、無言であるばかりでなく、最も深い反省においてさえ同様である。そうだ、その時こそ最も無想無言である。そして、この無想、この認められざる「思想の自由」、もしくは思想からの解放によってのみ諸君は諸君自らになるのである。(43)

シュティルナーのいうこの「無想無言」は、いうまでもなく「焔をかかぐ」において高橋が求めていた「自然の静寂、無為、休止」の境地と結び合う。また、「言語、即ち「言葉」が最も苛酷に我々を圧制する」という言語観は、「誰かが私に書かせている」という高橋の言葉を下支えするものでもあっただろう。いずれにせよ、このような同時代的な言説を巧みに吸収しながら、高橋は自らの特異な言語観を打ちだしていくのである。

本章ではまず「焔をかかぐ」の読みを通して、高橋の前-ダダ的志向性を浮き彫りにした上で、そのような高橋の志向性が、一九二〇年夏の『萬朝報』の紙面を賑わせていたデモ、テロ、ダダの言説と結び合う瞬間を捉えようとした。さらに、シュティルナーが『自我経』で展開した個人主義およびその言語観からも学びつつ、このあと高橋が独特なダダイズムを打ちだしていくプロセスの萌芽的様態について確認してきた。しかし、このような同時代的言説が高橋新吉という仲介者（エージェント）を通して初めて具体的に現実化されることになるのは、文学作品という形ではなく、文字

どおり一つの「事件」においてであった。

一九二二（大正十一）年十二月二十二日付『読売新聞』の文芸欄に「遂ひに発狂したダダの詩人高橋新吉君」という記事が掲載されている（図６）。「ダダの詩人――高橋新吉――が発狂した。彼は兼ねてから強度の神経衰弱に悩まされて居た。特に発狂前の彼は外で見る目も痛々しい程病的な神経の昂奮に疲れ切って居た模様だった」という前置きがあり、事件の詳細が語られる。

> 発狂当日彼は一面識ある有島武郎氏を訪問して同氏の社会に対する態度を大に難じたそうである。有島氏は驚いて幾何かの帰国旅費と毛布一枚とを進呈して其の不明を謝したとか謝さないとかで、一方高橋はその足で加藤朝鳥、大泉黒石氏等をも訪問して『今から俺はダダを全世界に宣伝するのだ』とそれに附帯した種々の気焔を挙げた末、薄暮の夕闇と共に所謂世界宣伝旅行に出懸けたのだった。それから上野公園の真只中で寒風に吹かれ乍ら第一回の演説を了え何でも川崎町の辻氏に告別をやるべく自動車で万世橋付近まで来た折、前方に揺らつく運転手のハイカラ頭が目触りだとあって、持ち込んだ金剛杖で殴りつけようとしたが、生憎彼の視覚には客席と運転席を区画した中央の硝子の存在が認められなかったと見え、小癪にも人間の恰好をした運転手の頭を叩き割るに至らず、硝子に妨害されて遺憾にも自動車から引きづり下ろされ、橋上で大格闘中を巡査に発見され、警視庁に引致された結果精神的異状を診断せられて、彼は遂に狂人たることを立証せられたのだった。

つまり高橋は、タクシーの運転手をステッキで殴りつけようとした廉で逮捕されたのである。その後、故郷愛媛に送還された高橋は、八幡浜の警察の留置場に収容されてしまう[44]。とはいう



遂ひに發狂した
ダダの詩人高橋新吉君
米田巍

図６「遂に発狂したダダの詩人高橋新吉君」『読売新聞』1922 年 12 月 22 日

ものの、このような形で新聞に報じられたことで、当時まだ無名だったこの詩人が一躍文壇に名を馳せるようになる。高橋から詩の草稿を預かっていた辻潤は、この絶好の機会を決して逃さなかった。高橋が愛媛で療養しているあいだに、辻潤が高橋の原稿を半ば独断で編集し、『ダダイスト新吉の詩』（一九二三）として出版してしまうのである。一般的に高橋新吉の第一詩集とされる『ダダイスト新吉の詩』だが（45）、留置場で初めて自分の詩集を手にした高橋は、そのあまりにも粗雑な編集に腹を立て、その場で詩集を破り捨てたという（46）。いずれにせよ、こうして高橋新吉というまだ無名の作家が自ら主体的にダダイストとして名乗りをあげると同時に、高橋という一つの仲介者（エージェント）を通して、デモ、テロ、ダダという三つの言説が複合的に結び合い、メディアや文壇からの働きかけもあって、「発狂詩人」という形で一つの主体が構成されていくことになるのである。もちろん、高橋が「ダダ新吉」となるプロセスは複雑なものであり、このような図式ですべてを捉えることができるわけではない。例えば、鶴岡善久が指摘しているように、この間、高橋は出石寺の小僧となり、一九二一年五月には「徴

兵検査」を受けている（「一枚の葉書によって寺から呼びもどされいやおうなく徴兵検査を強制されることは高橋新吉の内面に重い澱を残したはずである。いわば高橋新吉はこのときはじめて強大な秩序＝国家と対決せざるをえなかったのである」[47]）。このような要因も、高橋が「ダダ新吉」となっていくプロセスに大きく関わっていたにちがいない。

以上、『萬朝報』という一つのメディアにおける言説を手がかりに、高橋が文壇で名を馳せるようになるプロセスの一端を確認してきた。高橋の「狂気」は、それ自体が純粋に突発的な出来事であったわけではなく、ある程度は先行テクストによって準備されていたものであり、そしてそのような潜在的テクストが、「高橋新吉」という仲介者（エージェント）を通して再構成され、表出してくるのである。

第二章　ダダの時代――一九二〇年代

一九二二（大正十一）年十二月、ダダイスト新吉が発狂する。前章の最後のところで触れておいたとおり、高橋は、ダダの喧伝に奔走している最中、タクシーの運転手の頭を殴りつけようとした廉で逮捕され、故郷愛媛に送還されてしまう。この一連の騒動を高橋は、一九二四年出版の小説『ダダ』の中で詳細に描いている。本章では、ダダイズムと狂気の言説に翻弄された高橋が、自らの発狂体験を、可能なかぎり如実に語ろうと言葉を尽くすうちに、新たに切り開くことになった地平、すなわち「第四人称」の語りに着目しながら、『ダダ』における文体およびその作品構成について考えていきたい。ちなみに本章の主軸となる「第四人称」という言葉は『ダダ』の中盤において次のような形で現われる。詳細については後ほど詳しく論じることにして、その箇所をまずは引用しておく。

> 僕は自分を第四人称にして考えたりする様になった。
> 発狂してから既に十四年の歳月が流れている。(1)

「第四人称」の語りといえば、横光利一「純粋小説論」（一九三五）がつとに有名だが、この特殊な人称を高橋は一九二四（大正十三）年出版の小説『ダダ』においてすでに実験的に用いていた

のである。「第四人称」という語の初出はまだ確認できていないが、高橋はこの語を自身の発狂体験の延長線上にあるものとして捉えていた。その「発狂」の真正性はともかく、発狂詩人として世間を賑わせた高橋がこの時代、「狂気」を語るための言葉を模索していたことは事実である。そしてようやく辿りついたのがこの「第四人称」という概念だった。高橋の「第四人称」について、神谷忠孝は「おのれの〈狂気〉をどこかさめた眼でみている作者の視点」だと述べている(2)。「狂気」を言葉で客観的に捉えようとするかぎり、「さめた眼でみている作者の視点」が生じてくることは避けられない。ただ、横光も述べているように、「第四人称」という発想には、冷静で客観的な視点とは別に、「自分を見る自分」といった超越的な視点を誘発する力もある(3)。またそのような高みからすべての現象を一元的に再構成したいという欲望とも結びつく。『ダダ』の語り手の場合、そのような欲望は「ダダの喧伝」という形で表出され、ダダイズムの普遍性が超越的な視点から語られることになる。

> 多くの人の前で僕は、自分のダダイズムに対する信念をヒレキして置かなければ、筆でまだるっこい所を唸ったり、出産の時のような身振りをしたり、何うにかしてダダを打ち撒いて叩き込みたい。(四十一)

それにしても「第四人称」という発想によって開かれるこの不気味な「高み」とはいったい何なのか(4)。トリスタン・ツァラがいうように、ダダが「何も意味しない」ものであるとすれば、誰がどのような名においてそれを「多くの人の前で」「打ち撒いて叩き込む」ことができるのか(5)。本論では、『ダダ』における「主人公／語り手」の欲望と「狂気」との関係に着目し、この作品に

見られるさまざまな語りのバリエーションの中に「第四人称」という概念を位置づけてみたい(6)。とはいうものの、この小説の語りの構成はかなり雑駁であるため、まずは周辺的な事柄を確認した上で、四部から成るこの小説の枠組みを捉え、その語りの構成を順に繙いていきたいと思う。

一　中村古峡『変態心理』と『ダダ』

作家として世に立つ前の一時期、高橋は埼玉県栗橋に住んでいた。同郷の作家坂本石創の紹介で「六畳一間のあばら家」を借り、そこで「法華経の国訳」などを読んでいたという(7)。同じ頃、栗橋に越してきた性科学者小倉清三郎のもとで高橋はアルバイトをする。毎日小倉の家へ通っては、この「性欲研究の大家」が話すことを口述筆記し、さらに雑誌『相対』を「堀井謄写機」で刷り、会員の宛名を封筒に書くというような作業を手伝っていたのである(8)。『相対』は、会員から寄せられた性の体験談をもとに編纂された雑誌で、高橋自身も「舐瓜」のペンネームで「生蝕記の一部」という文章をこの雑誌に寄稿している(9)。生のアブノーマルな側面に強い関心を持っていた高橋は、性科学だけでなく精神医学の動向にも通じていた。自身かつて診察を受けたこともある精神科医杉田直樹の著書『誰か狂へる』（一九二四）を読み、感銘を受けた高橋は、著者のもとを訪ね、自らの発狂体験を綴った小説の原稿についてアドバイスを求めたりしている。ちなみにこの原稿がのちに『ダダ』として出版されることになる。

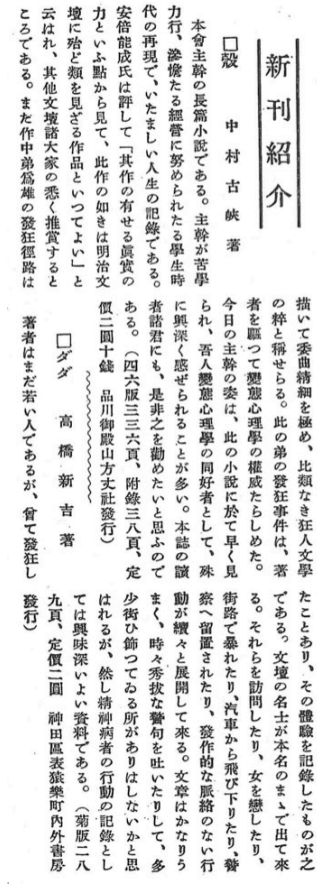
杉田の紹介で高橋は『変態心理』の編集者のもとを訪ね、小説の出版の件で相談を持ちかけている。中村古峡主幹の雑誌『変態心理』一九二四（大正十三）年九月号巻末の「編輯室」にこの

ときのエピソードが実名入りで紹介されている。

> 時日は忘れたが、一二ヶ月前のこと、杉田博士の紹介を持った高橋新吉という人の来訪を受けた。そうして、君が発狂中の体験を書いた原稿の閲読を求められた。拝見すると狂人の心理としての大変面白い描写があり、或は之を生きた人間的証券として本社で発表して差支ないと考えた。(10)

『変態心理』は「日本精神医学会」が発行する月刊誌であり、「編輯室」における記述を読むかぎり、高橋の『ダダ』は当初、この「日本精神医学会」から出版されることになっていたようである。ただ「原稿を他人の家に置くのが不安でたまらない」といってすぐに高橋が原稿を受け取りにきたため、「充分に玩味している間がなかった」という。

結局『ダダ』は一九二四（大正十三）年七月、内外書房という別の出版社から出ることになるのだが、『変態心理』同年九月号には「新刊紹介」という形ですでに書評も掲載されている（図7）。



新刊紹介

□殻　中村古峡著

本會主幹の長篇小説である。主幹が苦學力行、艱惨たる經營に努められたる學生時代の再現で、いたましい人生の記錄である。安倍能成氏は評して「其作の有せる眞實の力といふ點から見て、此作の如きは明治文壇に殆ど類を見ざる作品といつてよい」と云はれ、其他文壇諸大家の悉く推賞するところである。また作中弟爲雄の發狂徑路は描いて委曲精細を極め、比類なき狂人文學たることあり、その體驗を記錄したものが之の粋と稱せらる。此の弟の發狂事件は、著者を驅つて變態心理學の權威たらしめた。今日の主幹の姿は、此の小説に於て早く見られ、吾人變態心理學の同好者として、殊に興深く感ぜられることが多い。本誌の讀者諸君にも、是非之を勸めたいと思ふのである。（四六版三三六頁、附錄三八頁、定價二圓十錢　品川御殿山方丈社發行）

□ダダ　高橋新吉著

著者はまだ若い人であるが、曾て發狂し

街路で暴れたり、汽車から飛び下りたり、發作的な脈絡のない行動が纏々と展開して來る。文章はかなりうまく、時々秀抜な警句を吐いたりして、多少衒ひ飾つてゐる所がありはしないかと思はれるが、然し精神病者の行動の記錄としては興味深いよい資料である。（菊版二八九頁、定價二圓　神田區表猿樂町内外書房發行）

図7『ダダ』の書評

高橋の小説を論じる上で、この「新刊紹介」の欄は重要である。というのもここで高橋の『ダダ』が中村古峡の長編小説『殻』と並んで論じられているからである（『殻』の出版は一九一三年。書評は第

三版を取り上げたもの）。『変態心理』の主幹である中村自身の書いた『殻』の書評のほうが先に取り上げられていることはいうまでもない。書評そのものも『殻』のほうが少しボリュームがある。いずれにせよ、この二つの「狂人小説」を高橋自身も突き合わせて考えてみる機会があったにちがいない。ただ、中村の『殻』と肩を並べるには、『ダダ』はあまりにも粗雑な出来ばえであった。そこのところを高橋も強く意識していたのだろう。十二年後に出版された長編小説『狂人』（一九三六）において高橋は自らの狂気を綿密に語り直しているのである。ただし、そのプロットの構成があまりにも中村の『殻』と似通っているため、結果的に自らの狂気を特異な形で打ち出すところまでには至っていない。

夏目漱石の斡旋によって「東京朝日新聞」にて連載された『殻』は、神経衰弱に陥った男（為雄）が暴れて、母や妹を追いまわす、いわば「狂人」小説の一つである。母お孝の必死の看病にもかかわらず、為雄はお孝を殺すといって追いまわす。肉親の愛は悉く踏みにじられ、やるせない思いに母は苦しむ。お孝は自分の無力を嘆き、やがて出家して尼になる。高橋の『狂人』では、息子の狂態を悲観した父は自ら命を絶ってしまう。もちろん、狂人にまつわる言説が、この二つの小説に限られているというわけではないが、両者を比較するかぎり、高橋が中村の語りを意識して『狂人』を書いたことは間違いない。『狂人』については次章において詳しく論じる。

『ダダ』の話に戻ろう。『変態心理』一九二四年九月号「新刊紹介」における『ダダ』の書評を以下に全文引用する。『ダダ』出版直後の書評であり、精神医学からのバイアスがかかってはいるものの、小説の要点はうまくつかんでいる。

著者はまだ若い人であるが、曾て発狂したことがあり、その体験を記録したものが之である。

文壇の名士が本名のままで出て来る。それらを訪問したり、女を恋したり、街路で暴れたり、汽車から飛び降りたり、警察へ留置されたり、発作的な脈絡のない行動が続々と展開して来る。文章はかなりうまく、時々秀抜な警句を吐いたりして、多少衒い飾っている所がありはしないかと思われるが、然し精神病者の行動の記録としては興味深いよい資料である。(11)

ここに『ダダ』のあらすじが端的に纏められている。確かに、この小説において、語り手である「僕」は「発作的な脈絡のない行動」を繰り返すのであり、評者はそれを文字どおり受け取り、『ダダ』を「精神病者の行動の記録としては興味深いよい資料」だと評価している。しかしこの作品はあくまでも小説であって、精神医学のための「資料」ではない。小説における「語り」は概して「騙り」でもある。しかも高橋の場合、当時の性科学や精神医学の言説を取り込む形でものを書いていたのであって、それをそのまま「精神病者の行動の記録」としたところで、もとの言説を再生産することになるだけである。本章では、この作品を「精神病者の行動の記録」としてではなく、特異な語りの形式をもつ「フィクション」として扱う。

二　フィクションの可能性

『ダダ』は、高橋が自らの体験を虚構化して書いた自伝的要素の強い小説である。主人公「僕」がダダの喧伝にのめり込むあまり、精神錯乱の状態に陥り（あるいは精神錯乱の状態に陥ることでダダの境地に達するのか）、次第に語り手の「僕」から主人公としての「僕」が乖離していく、

という設定になっている。以下、四部から成るこの小説の構成を概観しながら、語り手と主人公が分離していく過程を順番に確認していきたい。

第一部「桜に鶯木が違う」の冒頭では、まず宮嶋資夫らが発行する新聞『労働者』への言及が見られる。一九二一年発刊のこの新聞およびその周辺のアナキストらと付かず離れずの関係を保つ「僕」だが、その言動はすでに常軌を逸している(12)。関東大震災直後の混乱、それを契機に強化される国家権力による「思想犯」の取り締まり、それに抗うさまざまな活動、社会に蔓延する緊張感などが、「僕」の言動の節々から漏れ聞こえてくる。そこに「僕」自身の破綻寸前の精神状態が重なりあうことで、狂気じみた声が増幅され、それが作品全体の通奏低音となっている。

辻潤は僕を気でも狂ったと思ったのか、僕がレニンに電話を掛けて、千万円借りたがっていると都新聞に書いた。

僕は、弟が間もなく死ぬると、父が手紙を寄こしたので、電車に乗って涙を流した。

何が最初僕を狂気にしたかを、僕は考えて見ねばなるまい。

人間が息をしなくなると死ぬる、でも息をしていれば生きているのだとは言いきれない。

何時から僕は気が変になったのか、自分では解らない、しかし凡その所から僕は書こう。

発狂した事を敢て自慢にするには及ばないかわり、貸借関係には影響しないと思う。（一）

「発狂した事を敢て自慢するには及ばない」と書く「語り手／主人公」の「僕」だが、小説全体を通して見ると、「僕」は自らの狂気をむしろこれ見よがしに誇示する。「何が最初僕を狂気にしたかを、僕は考えて見ねばなるまい」という一節にも、やはり自らの狂気をひけらかそうとする

欲望が潜んでいるように思われる。狂気的な雰囲気のなか、いっそう際立った発狂ぶりを示すことで、「僕」は自らの特異性を主体的に打ち出そうとする。狂気の度合いが激しくなればなるほど「僕」の存在が際立ってくるのである。とはいうものの、自らの狂気を一人称で逐一語ろうとする語り手「僕」の努力もむなしく、やがて語りが「狂気」に追いつかなくなる瞬間が訪れる。語り手「僕」と主人公「僕」とのあいだに分裂が見られるようになるのである。

「目前のものを見ても、何もかもが一色に見えて、頭は水枕のようにゆれていた」（七）とあるように、この段階ですでに「僕」は「或変化が徐々に僕の内部に起りつつあった」（十）と「狂気」を予感している。その後、箱根の強羅において精神錯乱に陥ったところで、「僕」は、まるで啓示を受けたかのように自らの狂気を「特殊な能力」と結び合わせるようになる。次の引用からもそのことは明らかであろう。

> 弟の目は恨し気だった。
> ……
> 霊魂は不滅だと僕の霊魂は信じる。
> 弟の悶絶した声が空中に消えて行く。
> 僕は三百里も遠くに居て、その声を聞き得たと思った。
> 海を越え山を越えて、もがき苦しみながら送電して来る。（十三）

「狂気」の領域にアクセスすることができる「語り手／主人公」は、その秘密を解き明かすかのごとく特殊な能力を発揮する（「僕の精神は偉大な電波の力で、既に春子に伝達し終えられている

のだ（二十一）」）。ここには、高橋自身の気質もさることながら、「狂気」をめぐる同時代的言説の影響が明らかに見られる。テレパシーや超常現象の研究は、前述の雑誌『変態心理』が「最も力を入れた領域」であり、このような研究から高橋が「送電」や「電波」といった発想を借用した可能性も否めない[13]。また、次の引用からも明らかなように、この特殊な能力を「僕」は「天才」と結びつけて考える。

私は自分が天才だと言う事を
知らなんだ。
何故私は
天才なんかに生れたんだろう
くだらない。（二十八）

仕方なく「天才」に生まれついた「僕」は、誰よりも深く「ダダイズム」を理解したと信じ込み、それを喧伝することが自らの使命だと考えるのである（「極度の絶望と、ダダの道場を此の辺りに一つ建立しようと目論むような妄想とが交々起り初めた」十四）。ちなみに、「狂気」は「天才」の同義語であるというような認識が当時、文学者のあいだで共有されていたこともまた事実である。そのような共通認識の一つのきっかけとなったのが、ロンブロゾオ［ロンブローゾ］『天才論』であった[14]。狂気や天才をめぐる同時代的言説に関する議論は次章に譲ることにして、物語の検証をすすめる。

「狂気」に取り憑かれたかのように「ダダ講演会」の開催を画策しつづける「僕」は、その後、

武林無想庵の家を訪れ、また有島武郎からは「ダダ講演会」の費用を借り、さらに大泉黒石の家では「南無ダダ、ダガバジ舐瓜」と書いた紙を箸に巻き、そのまま自転車でダダを喧伝しに出かける。

南無ダダの宣伝旗は、風に翻える。

女子大生の生徒は僕を見て、クスクス笑って行き過ぎる。下から沢山上ってくるのだ。

僕は電車の終点の活動写真館の前で、第一声を放った。

――南無ダアダ、ダガバジマクワアウリ――

人々は顧り返って僕を見る。

電車に飛び乗った「僕」は「万世橋の手前」で「切符を買わずに飛び降り」「廣瀬中佐の銅像」のほうに向かって走っていく。このような細かい描写を、「南無ダアダ、ダガバジマクワアウリ」といった狂気的なフレーズに混ぜ合わせることで、リアリズムを装う点も高橋の常套手段の一つである。通りかかったタクシーに乗りこんだ「僕」は、銀座へいくよう指示するが、運転手はいうことを聞かない。巡査が現われ、「僕」の横に乗りこんでくる。そして例の発狂事件が起きる。

どうするんだと想って僕は、自動車の横の厚い硝子を平手で叩き割った。

破片が散って、其處に集まっていた人群が飛び退いた。

巡査は制帽の紐を下顎に廻して、僕の頭をぎゅうぎゅうおさえ付けながら、またくらに挟んで膝頭に締め付けた。

拳骨を無茶苦茶に僕の頭にかます。
二百以上もかましたに違いない。
自動車は其の間走っている。
錦町の警察に放り込まれた時の印象は、僕の記憶から脱失している。
留置場の中で気が付いて見ると、僕は裸になっていた。
格子の間から巡査に向かって小便をヒリ掛ける。
すると巡査がバケツに水をくんで、僕の隙きを見て、頭から浴せる。
『我は偉大なる人格者だ。
ダガバジ、マクワウリ
ダダダダダイスト』
熱狂して僕は叫えつづけた。（六十三-六十四）

本論第一章の最後に引用した読売新聞の記事（「遂ひに発狂したダダの詩人高橋新吉君」）によって報じられたあの発狂の場面である。小説ではここから「僕」の狂乱がいっそう激しくなる。常軌を逸した「僕」を留置場まで迎えにきたのは姉と辻潤であった。

第二部「弟と龍樹菩薩」において、語り手である「僕」と、精神錯乱に陥る「僕」とが分裂しはじめる。まず第二部の冒頭は三人称の語りではじまり、しばらくして一人称に戻る。その箇所を引用しておく。

弟と龍樹菩薩をヒッツケて考えたり、観音様を春子だと思ったりしなければならなくなっ

た彼も他人に同情されるような生き方をしては不可ないと、以前は思っていたんである。

（中略）

僕は矢張り彼になりかわって、彼の事をなるべく手間どらない様に書こうと思いかえした。

彼は錦町の警察から連れ出された翌日、高田の馬場から、汽車に乗せられたのである。

辻潤は『又来るから、君はもう死んでも好いぞ』と言って帰った。

『野田さんが姉さんを連れて、川崎へ来られたんですよ』

僕はコシマ・キヨに言った。（七十一-七十二）

発狂した主人公「彼／僕」はこうして故郷愛媛に送還され、療養することになる(15)。療養中であるからといって、「僕」の錯乱が静まることはない。かつて想いを寄せていた黒子の女を訪ね、当人が不在だったことで「僕」の錯乱は激しさを増す。

僕は着物をキチンときて、両方の袂に、万年筆や手帳や、文鎮や、さまざまなものを平均して入れて、インパネスを着て、布団の端に穴をあけて肩掛けしばって、片手には大きい人形の首のないのを提げ、木刀を持って家を出様とした。

父が僕を引きとめ様として、しがみついて来たので、僕は父の喉をしめる。

義母と姉とが吃驚してすがり付く。

『忌々しい、邪魔をするな』とか何とか言って、僕は靴を穿いて、布団をぞろぞろ引き摺りながら飛び出した。

一寸ばかり積もっていた雪が解け掛かって、道はぬかるんでいる。

威勢よく僕は歩いた。
本物の狂人になったのだと、見る人々は顧り返る。（一〇二-一〇三）

「僕」はこのような格好のままで四国遍路へ行くという。精神錯乱が激しくなるにつれ、「僕」はまるでダダの教祖であるかのように超自然的な力との交感をはじめる。

英国の首府ロンドンでは、今頃無線電信でもなき、変な音響が、一様に聞こえるので、人々は号外を手にしながら、天を仰いで不審がっている。
極東の日出づる国の、ダダイストの戯れだとは気がつかない。（一〇八）

「俺は太陽にとどくまで、此の妙音を響かせねばならない」と自負する「僕」は「山の上の女」のもとを訪ね、女を拉致・監禁しようとするが、姉の策略で女は逃走する。ここで「僕」の錯乱の激しさが頂点に達する。

狂うという字はケダモノの王と書いてある。
阿修羅の如くあばれ廻った僕は、さながら火焔か地震のようでもあったろう。（一三一）

「さながら火焔か地震のようでもあったろう」という断定を避けた表現からも分かるように、「語り手」は「主人公」の内面をもはや客観的に描くことができない。制御不能となった「僕」の狂気を「語り手」はどう語るのか。

暴れ回る「僕」を巡査が拘束、ふたたび留置場に入れられてしまう。

色んな幻聴や幻覚が起って来た。
僕は三四日間は十分に覚えては居ないのだ。
麻痺狂患者の自己忘却か、仏教でいう無我の境地にでも没入していたのかも知れない。（一三六）

第二部のこの箇所において「僕」の精神錯乱はピークに達する。精神錯乱の激しさが頂点に達したところで、「三四日間は十分に覚えては居ない」と「僕」が打ち明けているように、主人公の記憶が欠落してしまうのである。「僕」が決して語ることのできない「僕」の現在、この状況を「語り手／主人公」は「無我の境地」すなわち悟りのようなものと捉えている。ここにきて狂気は「悟り」の可能性とも結び合う。高橋が「ダダ」を語る場合、そこには「狂気」「天才」「悟り」という三つの項がつねに倍音として鳴り響いているのである。

悟りの瞬間を「記憶の欠落」という形で表現する高橋だが、語りの仕掛けによってそのような瞬間の表出を試みている箇所もある。

『高橋君、喉が乾いたら今お母さんが赤い蜜柑をドッサリ籠に入れて持って来られよるからな』
巡査部長が、僕がやかましく騒いでいると、やって来て気嫌をとった。

彼は今やっと正気に帰ったようだ。（一四四）

「やかましく騒いでいる僕／彼」を客観的に語るこの存在はいったい何者なのか。正気にかえった「僕」を三人称で語ろうとするこの存在は誰なのか。この謎を解くキーワードとして「第四人称」という発想が提示されるのである。

僕は自分を第四人称にして考えたりする様になった。（一四五）

留置場に幽閉されたことで、自分の生み出した「空想」としての「僕」が勝手に動き回るという不思議な体験を「僕」はする（「僕は自分の過去に於て、大阪へ行ったり東京へ行ったりした事が、みんな自分の生み出した空想なので、自分は三十七になる此の年まで、一度も此のロー屋から出た事はないのだ」一五〇）。興味深いのは、この空想と時を同じくして、「僕」は「千枚位の長編小説の構図を考えたりする様になった」というところである。高橋もまた第四人称という語りの視点を来るべき長編小説の可能性という観点から構想していたのである。横光利一「純粋小説論」の萌芽がここに見られるといっても過言ではないだろう。とはいうものの、高橋が「第四人称」の語りを、本格的な長編小説を書くための理論的な概念として発展させることはなかった。むしろ小説『ダダ』において、語り手「僕」と主人公「僕」とのあいだの乖離を再統合するための新しい審級として実験的に用いただけという感も否めない。この「第四人称」をめぐる問題は後でふたたび取り上げたいと思う。

やがて東京の辻潤から「君の詩集を、ダダイスト新吉の詩と云う題で出す事になった」という

知らせが届く。相次ぐ精神錯乱の末に「大悟」を得て、第四人称という語り手の視点をも手にし、文壇においても名を馳せることになった「僕」がふたたび上京するところで第二部が幕となる。

第三部「二斗ある米は三斗ある」の語りもまた三人称で始まる（「新吉は湯屋で水をかずいた」一五九）。「本物のキチガイ」として東京に戻った「新吉」はふたたび武林無想庵のもとを訪れるのだが、今回は無想庵の妻である文子夫人に忌避される。

『本当に腹が立つわキタナラシイ、此んなものを持って来て』とか何とか言って、唐饅や空豆を庭へ投げ付けたのは新吉が帰ってからだった。

いまだ語り手と主人公は同一人物であるにもかかわらず、語り手の視点は四人称的なものとなっている。右の引用箇所の語りそのものが四人称的だというわけではない。『ダダ』における四人称は、あくまでも同一人物を一人称と三人称で同時に語ろうとする際に横断的に立ちあがる超越的な視点であって、それ自体を捉えることは難しい。そもそも「人称」という概念で捉えることのできるものなのかどうかも判然としない。超越的な視点を「人称」の一形式と捉えることで新たな問題が生じる可能性もある。この点については後の論に譲ることにして、引きつづき物語の流れに沿って話をすすめる。この後、「新吉」は、辻潤、布施延雄、市橋善之助らと交流し、しばし心の安静を得る。辻潤は「新吉」を「本物のキチガイ」として歓迎する（『本物のキチガイだから、キチガイだと思われても仕方がないよ』一六六、『本物のキチガイを連れて来たよ』一六七）。「新吉」の狂気の真正性はともかく、「狂人は我国の随所に見られた」（一八〇）という。尾上という同窓を訪ねて、都築群山内村に来た「新吉」は、この地で一人の狂人と出会う。「本物のキチガイ」

と「本物の狂人」との対面である。「村の狂人の目は、俺の目よりも充血しているだろうか」と自問する「新吉」は、その狂人の目が「物凄くて不安でならなかった」（一八二-一八三）。その夜、火事があった。放火だという。

新吉はあの狂人の仕業に違いないと思った。
彼も自分のような狂人の目を見たので、眠る事が出来なかったのだ。（一八五）

村を出るとき、「新吉」は巡査に職務質問される。挙動不審でしかも観音経を唱えたりするものだから、またしても警察に拘留されてしまう。ただ、ここでは主人公よりも語り手のほうが錯乱気味である。

新吉は小奇麗な留置場の中へ裸にして入れられて箱弁当を食った。
運命は陳腐だ。
地震や火事は今夜起るか知れないし、彼等は俺を危急から救い出す仁慈を持たないだろう。
万事に興奮しない様に気を付けて、地球や宇宙の真似をしなくてはならない。
薄い布団が二枚ある。
僕のかたわらへ一人の巡査は柏餅のようにくるまってねている。
若し之が狂人であったら夜中に僕の喉を締めるかもしれない。（一八九）

ここでは語り手と主人公とのあいだの距離が大きく変動する。「新吉」という三人称から「俺」と

いう威圧的な一人称に切り替わり、最後はこの小説の基軸となる人称である「僕」に戻る。結局、今回の一件では、誤認逮捕ということで主人公は釈放されることになり、その後ふたたび「新吉」を中心とする三人称の語りに切り替わる（「署長は気嫌をとって、新吉は又中山の駅まで歩いて行った」一九〇）。

「新吉」が辻潤の家にいたときのこと、加藤一夫の使いがやってきて、岡山と神戸で行なう演説会に辻の参加を求めてきた。辻の代わりに「新吉」が行くことになり、福田正夫、新居格、佐野袈裟美、尾瀬敬止らと連れ立って「新吉」は神戸に向かう。「基督教の青年会館」での演説会で、弁士がそれぞれ順番に演説を行なう形式であった。自分の番がきた「新吉」は「シャクソン氏の癲癇とアインシュタインの細君」という題でトンチンカンな演説を行なう。その後、他の弁士たちは岡山に向かうが、「新吉」は丁重に参加を断られる。その後、たびたび警察に拘束されながらも「新吉」は一人福岡に向かう。

ダカハシ。
よろしく言ってくれ。
彼奴が弱々しい声で、よよよろしく言ったと。
飛行機が昨日俺の顎の下を通った。（二二九）

これは第四部「死は加だ」の冒頭である。このあと突然、文体が変わる。

あくる日博多までの切符を買う事が出来ません。

遠賀川の上流の炭坑に火が這入ったそうで、怜悧な男が六十銭貸して呉れました。

第三部の講演会のところで、「ダ、ダダイストのダガバジだ。辻潤のかわりに東京から来たのだ。キサマ達にダダの話をしても解らん」（一九八）と居丈高に言い放つ口調とは対照的に、右の引用では、謙った言い方が目立つ[16]。多重人格を装うこのような二重の語りもまた高橋が常套的に用いるものだが、『ダダ』においては人称の変換と相俟って多面的な視点をもつ語りの構築に寄与している。そして物語の結末において、さまざまな語りの仕掛けが一つに収斂するのだが、それを確認する前に第四部のストーリーを概観しておきたい。

第四部では「俺」が福岡からふたたび東京に戻るまでの武勇伝が語られる。大阪の劇場や客車の中でダダの演説を行ない、挙げ句の果てに「俺」は汽車から飛び降りてしまう。どうにか東京にたどり着いた矢先、またしても巡査に拘束され、品川警察の留置場に入れられ、ふたたび故郷愛媛へと送還されることになる。やや蛇足の感が否めない展開だが、この第四部において目立つのは、「語りの放棄」である。第一部からすでに記憶の欠落という形で「語らない語り」の手法が見られたが、第四部で高橋はそれを一種のレトリックとして用いているようなところがある。

俺は完全に気絶したか何うかは知らない。（二七七）

俺は品川の留置場に一晩とまったか何うかハッキリしない。（二八一）

格子のネサに座って観音経を言い乍ら気が遠くなる。（二八三）

俺は昂奮して何もかもが白く見えて又気が遠くなる。（二八三）

さらに次のような引用では、「語らない語り」をそのまま露呈する。

人並みならぬ行動も沢山やったのだが、それは此處には書かない事にする。（二八七）

「狂気」を一人称で時系列の流れにそって語ることは難しい。「わたし」という主体、直線的な時間の流れ、言語（あるいは「語り」）、こういったものは「狂気」を隠蔽するための装置として機能してしまうものであって、そこから狂気を表出することは不可能に近い試みなのである。狂気はつねに語られず、非言語的な余白として残る。しかし高橋はこの語り得ないものを語るために人称を切り替え、さらに第四人称という概念を導入することで表現の可能性を模索しつづける。このような特殊な仕掛けを語りに施すことで、「狂気」の表出を試みようとしている点で、『ダダ』はやはり特異な小説の一つと言えるのではないか。

最後に結末の一節を引用する。ここもまた第四人称的な視点からの語りとなっている。

之からの彼奴の生活は私にはとても述べられない、暗澹たる卑下と、脊髄の痛みと一秒間も眠れない絶望となんだから。

私は彼奴が漸次、思考力も記憶も無くなして了いつつある間に、彼奴の過去を、之丈に書き現わしてみた。

彼奴は時々両手に火箸を持って、自分の両方の耳に突っ込まんとする。
人の目を恐れる事、彼奴程甚だしきはない。
彼奴はあまりに今まで人事に没頭し過ぎた。
先日も彼奴は、『猫入らずを飲まして殺してやる』と私に言った。（二八八-二八九）

結末のこの一節を「さめた〈狂気〉」と評してよいものかどうか判断しづらいが、少なくとも小説の語りという側面から見ると、ここまでのさまざまな語りの仕掛けがここに収斂する形となる。「私」と「彼奴」とのあいだの分裂とその競合というテーマが、ここにきて「二重人格」の問題として落着するのである。最後のこの「分身」の殺意をめぐる描写はやや唐突な感も否めないのだが、それにしても、高橋はここまでの物語の中で「語りの破綻」を徹底的に描き、そこから、狂気を言語化する可能性の一端を示そうと試みてきた。その一連のプロセスがこのフィクションの特異性を裏づける魅力の一つとなっていることは否定しがたい。要するに、小説『ダダ』は、言語に歪みを加え、人称をつねに変換し、ときには「語らない語り」の手法を取り入れながら、「狂気」を捉えようとした小説なのである。右に引用した結末の一節には、そのような「語り」を現実化する巧妙な仕掛けが凝縮した形で見られるのであり、そういう意味でも『ダダ』という小説はやはり「精神病者の行動の記録」などではなく、むしろ語りを強く意識した「フィクション」だったと言えるだろう。

これまで見てきたとおり、『ダダ』は、きわめて複雑な語りで構成されている。さまざまな語りの仕掛けが施された小説であるということは確かなのだが、そのなかでも特に新奇な点は、やはり「第四人称」の語りという新機軸を打ち出したところにあると思われる。ただ「自分を見る自

分」をも含むストーリー全体を捉えるための「第四人称」という視点は、新しい語りのあり方を誘発する創造的な仕掛けである一方で、結果的にはすべてを一元的に自らの視野におさめようとする超越的で全体主義的な志向性を内包するものでもある。以下、この点について論じてみたい。

三　「第四人称」の問題

「四人称」の語りといえば、やはり横光利一「純粋小説論」（『改造』一九三五年四月）に言及しないわけにはいかない。来るべき文芸復興のあり方を見据える横光は、従来のモノローグ的な小説の語りとは異なるポリフォニー小説のようなものを構想するうちに、高橋と同じく、「四人称」の概念に辿りつく。

> われわれには、四人称の設定の自由が赦されているということだ。純粋小説はこの四人称を設定して、新しく人物を動かし進める可能の世界を実現していくことだ。まだ何人も企てぬ自由の天地にリアリティを与えることだ。(17)

従来の日本の小説における作者は「おのれひとり物事を考えていると思って生活している」とした上で、横光は「人々が、めいめい勝手に物事を考えていることが事実であり、作中に現れた幾人かの人物も、同様に自分一人のようには物事を思うものでないと作者が気づいたとき、それなら、ただ一人よりいない作者は、いったいいかなるリアリズムを用いたら良いのであろうか」と

問う[18]。この問題を解くための切り札として横光は「四人称」の概念を打ちだす。四人称を設定することで作者は「私」という一つの閉ざされた場所から解放される、というのが横光の論である。また横光は、このような来るべき小説の模範の一つとしてドストエフスキー『罪と罰』を挙げている。ロシアの思想家ミハイル・バフチンの小説論をまつまでもなく、横光はドストエフスキー作品のポリフォニックな語りの形式に注目していたのである。[19]

横光とバフチンとのあいだの類似性に拘る必要はないが、両者ともに来るべき文学の可能性を「通俗小説」に求めている点は興味深い。横光と同じく、バフチンもまた悪漢小説などの通俗小説に「小説の偉大な典型」を見ている。

> 彼（「悪漢」）はいかなる規範にも、いかなる要求あるいは理想にも関係づけられない。彼は現実の修辞的な人格統一の視点からは統一された人格とはいえないし、一貫性も持たない。この人間は、ここではいわばこれらの条件的な統一のあらゆる束縛から解放されており、それらに規定されたり、その中で完結することなくそれらを嘲笑しているのである。[20]

バフチンの「悪漢小説」論をここに引用したのは、何も横光との類似性を指摘するためばかりではない。「悪漢」に対するバフチンのイメージによって、横光の「四人称」が高橋の「第四人称」と結びつくのである。「現実の修辞的な人格統一の視点」からは決して捉えきることのできない存在を小説の作者はどう語るのか。これは高橋、横光、さらにバフチンがともに抱える問題であった。超越的な「悟り」の境地から「第四人称」を設定する高橋、自己の言葉と他者の言葉をどちらも視野に入れたものとして「四人称」を構想する横光、登場人物の多様な言葉を「管弦楽化」

する「存在者＝作者」を強調するバフチン、三者ともに直線的なモノローグでは語ることのできない他者性を「自己」とは別の審級を用意することで包摂しようとしていたのである。宇野邦一の言葉を借りて、この審級を「ポリフォニーをあらゆる声の外で、聞き見つめる存在」と呼ぶとするなら、高橋は自らそのような超越的な位置に立ち、箴言めいた言葉を発した作家の一人であったと言えるだろう（21）。

以上のとおり、小説の語りを刷新するかのように思われた「第四人称」だが、そこに斬り込もうとする作家もいた。坂口安吾である。坂口の「文章の一形式」（『作品』一九三五年九月）は、横光の「純粋小説論」に応じる形で書かれたものであり、この論考の中で坂口も「四人称」の問題に触れている。「意識内容の歪み、襞、からみ、そういうものは断定の数をどれほど重ねても言いきれないように思われる」という坂口の論も、やはりモノローグ的な語りの限界を意識したものとなっており、実際「四人称を設けることは甚だうまい方法」だと横光の論に一定の評価を与えている。ただ、坂口自身は「日本語に於ける四人称」には懐疑的だという。もちろん、これはヨーロッパの言語との文法的な差異を念頭においた上での見解だが、「四人称」の概念に坂口が懐疑的である理由は他にもあった。

「四人称」はあくまでも「記号の如きもの」であり、「多少の肉体を具えた四人称」となると必然的に「特別のニュアンス」を伴う危険性があると坂口は看破していた。「私のここでふれたい問題は完全に肉体を持たない四人称に限られている」と坂口はあらかじめ断った上で議論をさらに進める（22）。「四人称」を設定することで、作者は確かに「私」という一つの閉ざされた場所から解放されるのだが、この概念が一人歩きしてしまうとやがて「現人神」のイメージと重なり合うようになる。横光利一の「四人称」がやがて、「「日本の神」に自己を同一化させようとする実体的

主体に変じて」いくとする鈴木貞美の論を受け入れるなら、高橋の「第四人称」にもやはり同じような危険性が必然的につきまとうことになる[23]。実際、高橋もまた戦時中「日本の神」への帰依についてうたっているのである（「神の加護である。／一切は思惟を絶して神の営みである。／何事も思い過ごす要はない。／頭脳を軽くして、肉体を果敢に動かすべきである」[24]）。語り得ないものを語る視点としての「第四人称」はつねに新しい領域へのアクセスを可能にするものであると同時に、その開かれた領域を一望監視的な全体のうちに治める欲望とも結びつく。「第四人称」の語りを考える場合、この両義性を見過ごしてはならない。そのような可能性を踏まえるなら、『ダダ』における「第四人称」の問題は示唆に富む範例の一つとなるだろう。

「四人称」という概念には懐疑的な坂口安吾だが、「文章の一形式」の論点はやはり「語りえないものをどう語るのか」ということであった。坂口が着目するのは人称設定の問題ではなく、作者と読者のあいだで言葉の意味が生成されるプロセス、つまり言葉の対話的な側面である。

> 私は文章を書いていて、断定的な言い方をするのが甚だ気がかりの場合が多い。心理の説明なぞの場合が殊に然うで、断定的に言いきってしまうと、忽ち真実を掴み損ねたような疑いに落ちこんでしまう。そこで私は、彼はこう考えた、と書くかわりに、こう考えたようであった、とか、こう考えたらしいと言う風に書くのである。つまり読者と協力して、共々言外のところに新らたな意味を感じ当てたいという考えであるが、これは未熟を弥縫する卑怯な手段のようにも見えるが、私としては自分の文学に課せられた避くべからざる問題をそこに見出さずにいられない気持ちである。[25]

坂口にとって「第四人称」は「記号のごときもの」であって、有形化せぬよう配慮せねばならない概念であった。つまり坂口のいう「第四人称」は、超越的な存在として構想されつつ、決してそれ自体が存在者として認識されることはないというパラドキシカルな概念であった。さらに坂口はこのような「第四人称」のパラドックスを言葉の意味作用にも適用しようとする。語の意味を固着させるかわりに「読者と協力して、共々言外のところに新らたな意味を感じ当てたい」と坂口はいう。この場合、「意味」は作者と読者のあいだのどこかにあるものとして想定されつつ、その「意味」はそれ自体として誰にも認識できないものだということになる。バフチンの対話理論を持ち出すまでもなく、坂口は言葉の社会性を念頭において独自の語りを模索していたのであろう。

以上、「第四人称」の概念に依拠して新しい小説の語りを構想する高橋と横光の論を踏まえた上で、そこから少し位置をずらす形で、言葉の意味を社会的な生成として捉えようとする坂口の論を検証した。ここまでの議論を一つの枠組みとしながら、最後にもう一度ダダの問題に触れておきたい。

関東大震災直後の殺伐とした空気、流言蜚語の飛び交う狂気じみた言説的状況において「ありえなさ」「分からなさ」を何らかの形で表現せねばならなかった詩人や芸術家たちは、使い古された既成の概念を脱却し、新しい言葉や語りのあり方を求めた。手垢のついた他者の言葉ではなく、「意味という病」にまだ冒されていない言葉がどうしても必要であった。そこに高橋がダダという無意味な語を詩壇に持ち込んだという話はすでに確認したとおりである。

もちろん前衛詩の運動は震災前にもあった。「前衛詩」をどう定義するかにもよるが、例えば日

本における最初の前衛詩誌として知られる『赤と黒』（一九二三年一月創刊）などは、当初アナキズムの雑誌だったが、高橋の『ダダイスト新吉の詩』に触発されて「急速にダダづいてきた」という[26]。しかし残念なことに『赤と黒』は震災の影響により廃刊となってしまう。震災の翌年四月には、吉行エイスケ・清沢清志による『売恥醜文』が創刊されており、そこには、辻潤と高橋新吉への言及を中軸としながら、ダダの言説を増幅するような論調が多く見られる（「さあ辻潤先生　ダダは破滅するのだ　一緒に破滅するんだ　新吉君　僕は君が好きだがもう野心を出すな到底駄目だ　君が天才なら見限りをつけろ」第五輯「後記」より）[27]。また南天堂書房にたむろしていた詩人らを中心に発行された『ダムダム』（一九二四年創刊）では、萩原恭次郎、小野十三郎、岡本潤、壺井繁治といった『赤と黒』の同人たちがふたたびダダイズムの論陣を張った。高橋の小説『ダダ』が七月に出版され、それを津田光造が「読売新聞」（一九二四年八月十七・十九日付）文芸欄でこき下ろしたこと（「高橋君、もう死んだらどうだ？」）を受け、同人の一人（萩原恭次郎か？[28]）が「津田光造よ。新吉はまだまだ千年でも生かしておきたい。君こそ死んだらどうだ」と応酬するなど、高橋をある種の呼び物としているような感も否めない。ちなみに『ダダ』をこき下ろす津田光造の言葉は、高橋の言語活動を考える上で示唆するところが多いので、以下に一部引用しておく。

> 発狂した生活の事実が変って居て面白いと云うだけでは、天才の文学にはならない。天才は狂人であるからと云って、狂人の真似をした所で天才だとは言われない。本当の狂人なら文学などは全然眼中に置かないだろう？狂人が文学を書くのは狂人のダラクである。
> 若し新吉君がこんなものを書ないで、佐藤春夫を物ほしく昂奮せしめた『ダダイスト新吉

の詩』で四国の八幡浜に引っ込んで居たならば、彼は実にチャーミングな天才であったのである。(29)

津田が高橋に「死んだらどうだ」といい、『ダムダム』の同人の一人が津田に「君こそ死んだらどうだ」と応酬したという、そこのところだけを見るとまるで子供の喧嘩だが、問題はそのような罵り合いにあるのではない。「本当の狂人なら文学などは全然眼中に置かない」、これが問題なのである。「狂人は文学をまったく眼中に置かない」ということが事実であるとするなら、文学における狂気の表象はすべて何らかの虚構性を帯びたものだということになる。本章における最初の議論を繰り返すことになるが、高橋の『ダダ』はあくまでもフィクションなのであって「精神病者の行動の記録」などではない。つまり、高橋が狂人か狂人でないかは、『ダダ』を解釈する上で、あまり問題ではないのである。強いていうなら、「狂人」の瞬間もあっただろうし、冷徹な「マニンゲン」の瞬間もあっただろう。津田光造が批判されるとすれば、それは『ダダ』をこき下ろしたからではなく、「フィクション」の可能性を見過ごした点にあるだろう。

それにしても狂気を一人称で語ることは可能なのだろうか。「分からないもの」を「分かるもの」に貶めずに書くことは可能なのだろうか。「狂気」にアクセスするための言葉が直線的で単一的なものであれば、それは不可能かもしれない。しかし、『ダダ』において高橋が実験的に試みたように、あるいは坂口安吾が指摘しているように、「言外のところに」生じてくるものを読者とともに感じ当てるという形であれば「狂気」を語ることもひょっとすると可能なのかもしれない。つまり「狂気」を語る言葉が機能するか否かは、ある程度読者の受容のあり方に委ねられているということであろう。書かれた言葉に依拠しながら、いまだ書かれていないものに思いを巡らせると

いう論法をこのあと高橋はさらに大々的に展開することになる。次章で取り上げる長編小説『狂人』（一九三六）において、高橋は「書かない」という手法を前景化して「狂気」の表出にふたたび取り組むのである。ただし、「書かない」という手法は、先に触れておいたように、「一切は思惟を絶して神の営みである。／何事も思い過ごす要はない。」という「断言」に落着する恐れがあった。この点については次章以降の議論において詳しく検証していきたい。

一九二二（大正十一）年十二月の「発狂事件」の後、高橋は自らの体験をもとに『ダダ』を書いた。一人称の語りと三人称の語りとが錯綜するこの小説において、高橋が辿り着いた視点、それが「第四人称」の語りであった。ただ、高橋のいう「第四人称」は、それだけで存在する定点のようなものではなく、あくまでも一人称と三人称とを同時に成り立たせるために必要な視点であって、それは現存する視点からの「ズレ」を取りまとめるために考案された一つの概念であった。既存の意識的枠組みでは決して捉えきれない「狂気」を「言語化」するために、高橋が、一人称からも三人称からも「ズレ」た視点として「第四人称」という概念を用いたのであれば、この「第四人称」という概念はむしろ「ダダ」や「天才」、「悟り」といった概念と相同の関係にあると考えることも可能だろう。あるいはそれぞれ近似したものではあるが、各々の関係において「ズレ」たものとして、高橋はこれらの概念を順番に繰りだしていったと考えることもできる。いずれにせよ、既存の意識的枠組みから「ズレ」たものとして打ちだしたこれらの概念を、高橋はさらにずらしていくのである[30]。逆にいうとそれは、そういった概念のどれ一つ高橋の体験とぴったり重なりあう形で「狂気」を表象するものではなかったということであろう。一つの概念に一つの意味を固着させるのではなく、自らの打ちだした概念をつねに差異化していくこのプロセスを一つのレトリックと考えるなら、『ダダ』という作品もまたそのようなプロセスの途上にあ

る一つの「点」として捉えるような読みが求められるのではないか。実際、高橋はこのあと「ダダ」を見限り[31]、小説『狂人』（一九三六）において、自らの狂気を改めて語りなおすことになるのである。

第三章　狂気の時代――一九三〇年代

一九二四（大正十三）年九月、高橋は、韓国の詩人高漢容の招きを受け、ソウルを訪れる(1)。吉川凪『京城のダダ、東京のダダ――高漢容と仲間たち』によると、一九二一（大正十）年に認可されたばかりの日本大学「美術科」に留学していた高は、関東大震災後の「自警団」による朝鮮人へのいわれなき迫害を生き延び、「震災から間もなく帰国した」という(2)。高橋自身は、ソウルまで「別に何か用があって来たのではなく、別府というところまでいわゆるダダ式の散歩に出かけたついでに朝鮮まで――ぶらぶら歩いてくるかわりに乗ってきた」と書いているように、日本のダダイストとして歓迎されながらも、高漢容ら「植民地青年」が求めるダダイストの「国際的な連帯」については「無関心」であった(3)。少なくとも、高橋の「ダダ」は、理論的に整理された知的な実践というよりも、いわば即興的で一回きりの破壊的行為であって、いつ始まるのか、そのあとどうなるのか、まったく分からない状態で展開されることが多く、他の詩人たちにとってもこの日本のダダイストとの「連帯」は難しかったにちがいない。もちろん「ソウル・ダダ」との連帯が難航した理由は他にもあった。言語の意味作用を破壊し、支配的な権力に抗うダダイズムの「原理」と、「植民地」における「日本語」の問題とを結び合わせる論点を高橋は見出せなかったのだろう。そのあたりについては、高橋がソウルでの経験をもとに書いた次のような詩からも窺い知ることができる。

モーターボートにヴァイオリンを積んで
鉄橋の下をくぐるなんか
両班（やんばん）の息子よ　止したまえ
アリロン　タリイロン
アラリイイユウウ
濁酒に酔っ払ったイルボンサラムが
月と處々（ちょちょ）を引っ掴んで　打つ突けようとするから
寸時待って下さいの立札位無用なものは無いだろう
タンバンギイヤ
漢江の水に踊り込むべし（4）

一九一〇（明治四十三）年の「日韓併合」以来、普通教育において「日本語」による「国語」教育が強いられていた京城（ソウル）において（5）、一人の「イルボンサラム（日本人）」が朝鮮語を取りこみながら書いたこの詩を、日本のダダ詩と同じ観点から読むことができるだろうか。少なくとも、日本のダダ詩に見られる「言語破壊」の原理そのものが、ここでは別の角度から問い直されることになる。確かに高橋の「ダダ詩」は「言語」の支配的意味作用に抗うものなのだが、それはあくまでも高橋新吉という一つの主体をめぐる問題意識から生じてきた表現の一形式であって、そこから高漢容のような「植民地青年」の抱える言語の問題に斬り込んでいくような「連帯」の意識が出てくることはない。要するに、高橋にとって「言語」とは、この時点ではまだ、

自ら内在的に関わらざるをえないものだったのであり、高橋の言語、すなわち「日本語」そのものが外地でどのように機能しているのかという問いは、右に引用した詩からは出てこないだろう。ここには、日本語と朝鮮語とのあいだの横断的な関係性が見られないのである。日本語の中に一方的に朝鮮語を取り込むことで成り立つ詩となっているともいえるだろう。ただ、日本語を母語としない高漢容ら「植民地青年」にとって、高橋のダダ詩に見られる「〈反〉国語」的側面はきわめて示唆に富むものであったにちがいない。言語の慣習的な意味作用に抗うその手法が、強いられた言語に抵抗する彼らの詩的構えの一つのモデルとなっていたということも否定できないのである。それだけに彼らはいっそう高橋との連帯を望んでいたのだろう。とはいうものの、京城の若き詩人たちとは異なり、高橋の場合は、まず母語である日本語をいかに脱却するかが問題だったのであり、その点もまた高橋が京城の詩人たちと連帯できなかった要因の一つだったのではないだろうか。

序章でも触れておいたとおり、母語そのものがすでに「強いられた言語」の一つとして機能している、という意識が高橋にはつねにあった。そのような言語観を端的に打ち出していたのがマックス・シュティルナー『唯一者とその所有』であり、この「叛逆の書」を読んだ高橋は、やがて言語に抗う手法としてのダダイズムに傾倒していく。さらに高橋は、自らの「狂気」を語るための文体を模索する中で、強いられた言語が自らの意志を超えたところで機能しはじめる状況にさまざまな角度から斬り込もうとする。本章では、そのような高橋の試みを検証しながら、一つの言語が支配的権力と折り重なるその仕組みの一端を明らかにしてみたいと思う。確かに、ソウル訪問時の高橋はまだ「国語」の内部にとどまりながら、その破壊を試みるという「主体的な」立場を保持していたのだが、やがて「国語」自体が高橋の意志を超えたところで機能しはじめる

という事態に自身直面せざるをえなくなる。本章で検証する「狂気の時代」における高橋のテクストからは、「言語」と内在的に関わるそのような立場から、「言語」自体が語るという状況に応答を迫られるような立場へと移行していく様子が窺えるのである。以下、一九三六年出版の小説『狂人』を手がかりに、引きつづき高橋の言語観を検証していきたい。

ダダイストの国際的な連帯には無関心であった高橋も、東京では、萩原恭次郎や壷井繁治、小野十三郎、岡本潤といった前衛詩人たちと活動をともにすることが多くなっていた。徒党を組むことをあまり好まなかった高橋だが、この頃は小説『ダダ』の出版直後とあって、むしろ同志たちのほうが高橋を放っておかなかった。南天堂書房二階の喫茶室で他の詩人たちとたむろしていた高橋は、やがて雑誌『ダムダム』の同人として引っ張り込まれてしまう(6)。一九二四年十一月発行の『ダムダム』の中の「殺人光線」という無署名のエッセイには、「わがダムダムは文壇公法を無視する不逞の集団である」というような宣言が見られ、橋爪健の評論「散文への挑戦」にも「詩人よ。若き世紀者よ。君らはいつまで散文の横暴に屈従するつもりだ。君らの胸には夙くから叛逆的な血が動いてはいなかったか。一人の力は弱い。団結する事だ。全詩人の戦線を張ることだ」というような形で詩人の連帯を呼びかける文言が見られる(7)。この創刊号に、高橋は「ネクロピレーの囈言」「パリーダより」「激震」と題する詩を三つ、さらに「ダダイストの睡眠」という小説を寄稿している（ちなみに「ダダイストの睡眠」は『ダダイスト新吉の詩』に採録された短編小説と同じものである）。ここでも高橋は言葉の意味作用に抗うような文体を模索している。その点を確認するために、三つの詩のうち「激震」を引用しておく。

死は言葉である

こんげな事
砂糖漬にして　食べてい女に　目に物見せるな
青空の囚人
自動電話の安否を気づかうよりも
煙突に会釈を与うるラブさん
　デス　イズ　モノシラブル、

個々のフレーズの意味はそれほど難解なものではないのだが、次々と繰り出される新しいイメージが、互いにその意味内容を打ち消しあう形で展開される詩である。個々のフレーズの意味は次に来るフレーズに大きく左右されることになるのだが、相互に打ち消しあうその効果を最後まで持続させることで、フレーズ間の関係性をそのまま表出しているかのような詩となっている。各フレーズの意味がみなそれなりに理解可能なものであるだけに、読者はかえってそのようなフレーズ間の動的な関係性から抜けだせなくなる。つまり、断片的な言葉の意味をつかんでいながら、それを一つに結び合わせることができないのである(8)。言葉の意味作用を機能不全に陥らせるこのようなレトリックは、高橋が用いる常套表現の一つだが、右の詩の場合、さらに最後に「読点」が打たれており(9)、次のフレーズの到来が永遠に延期されているような、あるいは未完成のまま放置されているような形になっている。一つの言葉に意味を内包させるのではなく、その前後の言葉との動的な関係や、そのあいだを移行するプロセスに高橋は表現の可能性を見ていたのであろう。さまざまなイメージを連続的に繰りだす高橋のこのようなレトリックについては後の章でもう一度問題化した上で、その原理を「言語内翻訳」という形で敷衍しながら検証する。

一九二〇年『萬朝報』でのデビューに続き、『ダダイスト新吉の詩』や『ダダ』を世に送り出したことで、高橋が日本におけるダダイズムの先駆者の一人として広く認められるようになったことは疑いようのない事実である[10]。しかしながら、その後、ダダイズムが一つの文化現象として集団化し、その言動が過激化するようになると、個人の力ではどうすることもできないその流れに、今度は高橋自身が巻き込まれてしまうというアイロニカルな状況に陥る。とはいうものの、その一方で、高橋自身が後に回顧的に語っているように、彼にとっての「ダダの時代」は、ソウルにわたる船の上ですでに終わっていたという（「関釜連絡船の甲板から、私はダダを海に投げ込んでしまった[11]」）。この後、高橋は自らの語りの主軸を「ダダ」から「狂気」へとふたたびシフトさせていくのである。

一　ダダの時代から狂気の時代へ

高橋新吉の足跡を通時的に見渡してみても、「ダダの時代」から「狂気の時代」へと切り替わる瞬間が明確に現われてくるわけではない。ただ、この時代の高橋の言動に少なからず影響を与えたと思われる事件が起きる。一九二七（昭和二）年七月二十四日、芥川龍之介が睡眠薬を多量に服用して自殺したのである。芥川の死を新聞で知った高橋は「芥川は、私の小説を読んで、文学的敗北を味わったのではあるまいかと、思ったことがある」[12]と嘯きながら、実際のところは、同時代的な狂気の言説との差異をどう打ちだせばよいのかと日々考えあぐねていたようである。芥川は「歯車」（『文芸春秋』一九二七年十月）の最後のところですでに「僕はもうこの先を書き

つづける力を持っていない。こう云う気もちの中に生きているのは何とも言われない苦痛である。誰か僕の眠っているうちにそっと絞め殺してくれるものはないか？」[13]と書いており、「或阿呆の一生」では「彼の前にあるものは唯発狂か自殺かだけだった。彼は日の暮の往来をたった一人歩きながら、徐ろに彼を滅しに来る運命を待つことに決心した」とも書き残している[14]。「狂気」を語る言葉を模索していた高橋の前に、このような芥川の真に迫る「狂気」が立ちはだかることになる。

高橋が乗り越えなければならない先達は他にもあった。『中央公論』に当時連載されていた島崎藤村『夜明け前』などもその一つである。特にその第十四章の四に描かれた万福寺における放火の場面、さらに終の章における半蔵の発狂、座敷牢での監禁の件では、揺るぎない言葉でもって「狂気」がすでに語られていたのである。『夜明け前』第十四章が『中央公論』に掲載されたのは一九三四（昭和九）年七月、終の章は同年十月のことであり、その二年後の一九三六年に高橋が小説『狂人』において、禅寺での発狂および座敷牢での監禁というまったく同じ主題を扱っていることは決して偶然ではないだろう。

芥川の死の翌月、故郷愛媛八幡浜に帰った高橋は、万松寺という禅寺で足利紫山老師による「無門関」の提唱を聴き、「瞼の皮が脱れるような思いをした」という。高橋自身「禅というものが何であるかを、朧げ乍らこの時初めて知らされた」と書いており、実際、その後も紫山老師のもとを繰り返し訪ねている[15]。高橋と禅との関わりについては後の章で詳しく論じることにして、この頃の高橋の文壇におけるエピソードについて少し触れておきたい。当時、発狂詩人として騒がれていた高橋だったが、まったく別の角度から高橋を見ている文学者もいた。中原中也である。まだ無名だった中原が高橋のもとを訪れ、「高橋新吉論」と題された論考を手渡したのは一九二七

（昭和二）年十月のことであった。その論考の中で、中原は「こんなやさしい無辜な心はまたとないのだ。それに同情のアクチィビティが沢山ある。これは日本人には珍らしい事だ」と書いている[16]。さらに一九二八年発行『高橋新吉詩集』の「編者の言葉」において佐藤春夫は、高橋を「日本のボードレール」だと喩えた武林無想庵に賛同を示しつつ、「この新しい塩煎餅を人々は喜んで味うべきである」と書いている。さらに佐藤は高橋の当時の状況について次のように述べている。

> 僕が編むと、高橋の詩集もいくらか売れるだろうと書肆はいう、そこで僕の手は多少面倒がりながらもしかし僕の心は喜んでこの事をする。何しろ困った事に、彼も今だに飯を食う習慣だけは抜けずにいる。それだのに彼は三十五時間に一度の割合でしか、飯というものにはお目にかかっていない。そうして彼はただ彼の創出した空気煎餅ばかり食っている。新吉もせめては十時間に一度ぐらいは米を食う必要を僕も大に承認した。[17]

佐藤の言葉に脚色がまったくなかったわけではないだろうが、この頃の高橋が、傍目にも痛々しいくらい貧しかったことは事実であろう。デビュー作「焔をかかぐ」において描かれているような、流浪者だけが得ている「自然の静寂、無為、休止」といった「尊い境地」を高橋もまた着実に得ようとしていたのである。ちなみに、この佐藤春夫編『高橋新吉詩集』の中には、高橋が自らの言語観を具体的に述べた詩が採録されている。「言語に対する不信感」を箴言の形ではっきりと表明した最初期の例である。序章でも触れておいたが、再度引用しておく。

人間が言葉によってしか物を考えられ得ないと云う事は不幸な事だ。
本を読む事、それは目を疲れさすこと以外の何であろう。(18)

『高橋新吉詩集』は、「言語に対する不信感」を箴言の形で明白に打ちだしているという点できわめて重要な詩集の一つなのだが、高橋の足跡を踏まえる上で決して見過ごすわけにいかない「告白」がそこにはもう一つ書き込まれている。それは高橋が自らの精神状態を自己分析している次のような箇所に見られる。

私は又気が狂わなければ好いが、どうしたら気を狂わさずに居られるだろうか。
それは不可能の事だ。
どうしたら死なないで生きて居られるだろうと云うと同じいもの、
――発狂は地震と同じだ。必ず余震がある。
――発狂のも一つの芸術である。熟練を要する。(19)

この最後の一行（「発狂のも一つの芸術である。熟練を要する」）を、高橋は小説「桔梗」の中でも繰り返し用いている(20)。「桔梗」は、杉田直樹や斎藤茂吉らが編集同人をつとめる雑誌『脳』（精神衛生学会発行）に一九二八（昭和三）年六月から十月にかけて連載されたもので、これもまた高橋が自らの精神錯乱の様子を虚構化して書いた作品群の一つに数えられるものである。加えて、一九二八年一月から一九三四年五月頃まで、高橋は、この精神衛生学会発行の雑誌『脳』に自らの創作を数多く投稿していた。「面白い『脳』的創作」を求める編集者の希望に応えようと

して、高橋は「狂気」にまつわる物語を書いたのである。実際、「狂気の時代」における高橋は、精神錯乱に陥ることが少なからずあったのかもしれない。その発狂の真正性はともかく、少なくとも「狂気」を虚構化する際に、高橋は特異な力を発揮する。たとえそれが編集者の要望に応えるものであったとしても、高橋の「狂人小説」からは、「言語に対する不信感」を抱きつつも、書かずにいられないという思い、あるいは、バラバラになってしまいそうな自らの精神に、「書く」という行為を通して一貫性を与えようとする切実な思いが伝わってくるのである。そこのところをもう少し具体的に検証するために、まずは次のような一節に着目してみたい。

十月、岐阜県美濃加茂市伊深町の妙法山正眼寺で坐禅を習う。接心中、病を発し、郷里で数年間静養。

これは『高橋新吉全集Ⅳ』（青土社、一九八二）巻末付属の年譜「昭和三年（一九二八）二十七歳」の項に見られる一節である。このあらたな「発狂体験」に高橋は特異な文体でもって肉薄しようとする。その様子を書き記したものが一九三六年出版の『狂人』である。とはいえ、この発狂体験の真正性については不明な点も多い。遺されたテクストを読むかぎり、このとき実際に何があったのか、実はよく分からないのである。ただ、正眼寺でのこの体験がどういうものであれ、高橋新吉の書き残したテクストを丸ごと捉えるためには、このときの発狂体験を語る高橋の言葉を丁寧に検証する必要がある。『ダダ』において「第四人称」という超越的な語りの視点を打ちだしながら「狂気」の表出を試みた高橋だが、右の一節に見られる発狂体験の後にも、幾度となく「狂人小説」の執筆に取り組んでいたのである。以下、その集大成ともいえる『狂人』を取りあげな

がら、引きつづき狂気を語る言葉の可能性について考えていきたい。正眼寺における発狂（精神錯乱）から回復にいたるまでの過程を描いたとされるこの小説の語りの流れに沿う形で、虚実皮膜のあいだを縫うように論を進めていきたいと思う。

『ダダ』と同様、『狂人』もまた基本的には一人称語りの自伝的小説となっている。とはいうものの、語り手「私」が、「語ること」を放棄したかのように思われる箇所があるため、事の真相が有耶無耶になってしまうところも少なからずある。いずれにせよ、この『狂人』もまた、自伝的な小説であるとはいえ、単一的で直線的な事実の羅列を企図して書かれたものではない。小説の終盤、「私」が次のように打ち明けているところからもそれは明らかである。

> 此れは事実ではないと云う事を作者は附記する。
> 此の世の中には事実と云うものはない。それは或人々にとっては事実でも他の人々にとっては絶対に事実ではないと信じられる事のみに世の中は充ちているのだから。(21)

要するに、事実はどれも相対的なものであって、絶対的な事実などない、という発想が作品の通奏低音としてあるわけだが、それでもなお「私」はあえて事実をあるがまま再現しようと試みるのである。

> 猛烈に諸縁を放下して、大悟を期するのには此んな所ではいけないと思ったりした。しかし私は小南老師のおかげを蒙って、将に発狂したのである。其の夜の有様を私は如実に描写したいのである。（五十七）

正眼寺で経験した精神の崩壊を「如実に」つまり事実のとおり書き記すべく筆を起こす「私」だが、狂気をあるがまま描写するということ自体が尋常な試みではないとやがて気がつくようになる。狂気を語ること、あるいは語りえないものを語ること、この無謀ともいえる語り手「私」の試みが事細かに書き記された小説、それが『狂人』なのである。

狂気を語るという不可能な試みを小説の形式で展開する際に、高橋は「狂気」にまつわる同時代的言説からさまざまな言葉や論法、さらにはプロットまで借用する。以下、同時代的な狂気の言説と高橋との関わりを概観した上で、『狂人』における語りの仕組みを検証していきたい。

二　狂気にまつわる同時代的言説

狂気を語る際に、高橋が用いる言葉や論法は別段目新しいものではない。『狂人』における狂気の語りは決して高橋のオリジナルなどではないのである(22)。そもそも『狂人』のストーリー自体、夏目漱石の門下であった中村古峡の長編小説『殻』を圧縮したものと見做すことも可能なのである。夏目漱石の斡旋によって「東京朝日新聞」にて連載された『殻』（一九一二年、単行本として出版されたのは一九一三年）は、精神に異状をきたした男（為雄）が暴れて、母も妹も見境なく追いまわすという小説である。母のお孝が懸命に看病にあたろうとするにもかかわらず、為雄は母を殺すと脅しては追いまわす。家族の愛はことごとく為雄によって踏みにじられ、母は思い悩む（「お孝はこれほどに思っている自分の心が、まだ病人には分からないのかと考えると、口惜し

さが胸一杯で、弁解の言葉も出て来なかった」[23]。母はあまりにも無力な自分を責めるように、やがて出家して尼になる。一方、高橋の『狂人』の場合、悪態づく息子のありさまに絶望した父は、自ら命を絶ってしまう。ただ、『狂人』の語りが一人称であるのに対し、『殻』は三人称で語られるため、狂人の内面が直接表出されることはない。また『狂人』における「私」は、座敷牢に監禁された上、ひどい扱いを受けるのだが、『殻』の場合、為雄を「座敷牢に入れろ」という周囲の声があったとはいえ、母は為雄を座敷牢ではなく、病院に入院させている。このような差異はもちろんあるのだが、例えば登場人物が失恋を機に精神錯乱に陥ってしまうところなども、両作品に共通して見られる特徴となっている。『殻』において、入院した弟のもとに駆けつけた兄は、弟の残した日記を読み、その精神錯乱のきっかけがどうやら弟の失恋体験にあったらしいと憶測する。『狂人』の「私」の場合もまた失恋を機に正眼寺に参禅することになり、やがてそこで発狂してしまう。このように一人の狂人をめぐるストーリーの展開が似通っているため、高橋が中村の小説の枠組みを自らの作品に取り入れたとする論も通らないわけではない。前章で述べたとおり、小説『ダダ』の書評が『殻』と並ぶ形で雑誌『変態心理』に掲載されたことを踏まえるなら、高橋が中村古峡のこの小説を意識していた可能性はむしろ高いと言わざるをえない[24]。

もちろん狂人にまつわる言説は他にもあった。『狂人』との関係でいうなら、先に少し触れておいた芥川龍之介の『歯車』や『或阿呆の日記』においてすでに分裂症的な妄想が一人称で語られており、島崎藤村『夜明け前』における座敷牢の描写など、先例はすでにいくつもあった。魯迅が「狂人日記」において描いた「被害妄想」に苦しむ男の手記などもその一つである[25]。また叶わぬ恋ゆえの自己喪失的狂気というテーマにいたっては枚挙にいとまがない。明治期の文学者に「愛と狂気の物語」という枠組みを用意したウィリアム・シェイクスピア『ハムレット』はもち

ろんのこと、そのオフィーリア的狂気を『源氏物語』における「空蝉」と重ね合わせる形で虚構化した樋口一葉「うつせみ」などは近代日本文学における「狂人小説」の先駆けといえるであろう。また、『狂人』の第二部で繰り広げられる狂気じみた夫婦喧嘩、このテーマも岩野泡鳴が『発展』や『毒を飲む女』においてすでに大々的に展開していたものである。さらに象徴主義の詩に見られるような頽廃的な雰囲気や未来派のパフォーマンス、ダダのニヒリズムなどにも狂気の言葉を読み取ることができる。このようなさまざまな狂気の言説に耳を澄ませながら、自らもその言説の中に出で立つ形で高橋は『狂人』を書いた。『狂人』は同時代的な狂気の言説のブリコラージュ（その場で手に入るものを寄せ集めて新しいものを作ること）であったといっても過言ではないだろう。しかしそれは単なる借用ではなかった。そもそも「単なる借用」などありえない。反復には大なり小なり差異が伴うものである。しかし、もしそうであるならば、『狂人』における差異のしるしは、はたしてどこにどのように刻み込まれているのだろうか。以下、『狂人』を具体的に検討していくつもりだが、その前に、当時の文学者のあいだで「狂気」がどのように捉えられていたのかについても少し触れておきたい。

正眼寺における「発狂」以前にも、高橋は発狂事件を起こしており、その一件で紙上を賑わせたということは第一章で論じたとおりである。神谷忠孝がいうように、一九二三年のこの発狂は文字どおり「事件」だったのであり、「読売新聞」でも報じられたものである（26）。「ダダを全世界に宣伝する」と触れまわったあげく、タクシーの運転手をステッキで殴りつけた廉で逮捕され、愛媛の留置所に収容された高橋だが、興味深いのは、当時、高橋の後見人ともいえる立場にあった辻潤の反応である。辻はまるで高橋の発狂を羨むように、「恐らく彼は彼自身のダダを完成させたのかも知れない。そして、僕はなぜまだ発狂しないでいるのか」（27）と述べており、後に辻自身

も精神に異状をきたし、天狗となって屋根から飛び降りたりもしている。要するに、当時の前衛的な詩人たちのあいだではむしろ「発狂」や「狂気」が肯定的に羨望的に受け入れられていたということである[28]。このような作家たちの狂気への憧れをよく伝えるエピソードの一つが、辻潤訳ロンブローゾ『天才論』（一九一四）に対する稲垣足穂の反応であろう。ヨーロッパの偉人たちの気質を詳細に論じながら、狂気と天才とのあいだの相同性について例証を試みるこの論考を読み、稲垣は「俺のことを書いたのではないか」と思ったという。ただ、気がついてみると周りの友人みなが「これは確かに自分のことだ。次のページを見るのが怕い。余りに当たっているから、そこに何が出てくるかもしれない」と言い合っていたという[29]。

同じく辻訳『天才論』を読んだ高橋は、辻もまた「人間の心の分野での天才であった」と述べている[30]。その後、二十数版も増刷を重ねる辻のこの『天才論』だが、その基調となる見解は次のようなものであった。

> 天才と狂気の類似ということは、なにも是非この二つのものが混同されなければならないということを示すのではないが、如何なる場合においても同一の問題から両者のいずれをも排除することが出来ないものだということを証拠立てている。
>
> 実際、一生涯のある時期において幻覚に悩まされ、あるいは精神錯乱の状態に陥った多くの天才、またヴィコの如く偉大なる生涯を狂気に終わった多くの天才を挙げるまでもなく、おおよそ偉大なる思想家にして一生を通じ偏狂に罹ることなく、幻覚に悩まされなかった人があるだろうか！[31]

『天才論』が出たこの時代、あるいはそれ以前からも、狂気をいわば天才の証しとする文壇的風潮があったことは確かである[32]。高橋の発狂（一九二三年の発狂事件にせよ、一九二八年の参禅中の発狂にせよ）もこのような同時代的な「狂気」の理解と照らし合わせて捉えておく必要があるだろう。特に参禅中の発狂では、「大悟」という形で「天才」が発現したと高橋は思い込んでいたのである。

文学者の「天才」理解を裏づけるものとして精神医学の領域における見解も重要である。一九二三年の発狂事件をもとにして書いた小説『ダダ』の出版のことで、高橋は精神科医杉田直樹のもとを訪れていたということはすでに見たとおりだが、この杉田の講演集『誰か狂へる』（一九二四）を高橋は読んでいた。「精神病」に関する啓蒙の書ともいえる本書において、杉田は『天才論』を当てこするかのようにこう述べている。

> 高山樗牛が嘗て精神病院とは天才者の侵入を恐るるために俗人が設けた防壁である、才気のみありて俗気なきものは皆ここに打ち込まれるというような意味のことを云ったが、幸い我国には防護設備が甚だしく手狭であって、到底才気者を総て打ち込む席がないから、所謂天才は今日俗界に多数に混在している筈である。冗談はさておいて……[33]

精神医学の領域において、狂気は、天才を裏づけるものとしてではなく、医学の力で治療すべき頭脳の障害と見なされる。本邦初の実施となった「内務省保険衛生調査会第五分科の調査」（一九一七［大正六］年二月）に触れながら、杉田は「同月現在本邦全国の精神病者数約六万五千にして、内公私立病院に於て監護治療を受けつつあるもの僅に四千五百に過ぎず、各自の私宅に於て

不完全なる監置に附せられ家人より獣畜の如くに扱われ永久に救わるるの途なきもの実に六万に上る」[34]事実を明らかにする。『狂人』における「私」は父の死後、座敷牢で監護人の世話を受けるが、その扱いはまさに「獣畜」を扱う如くであった。そのため「私」は座敷牢ではなく大阪の精神病院に収容してくれるよう母に請うのである(「狂人病院に一時入院さすと云う事にしてでも、私を牢から大阪へ連れてゆくと云う事にして下さいませ」二六三)。いずれにせよ、当時「座敷牢」という言葉は日常的に用いられていたようである。座敷牢について杉田はこのように述べている。

> 誰でも少年時の記憶にあろう。近所に座敷牢へ入れられている狂人があって、時々檻を破ってうそうそ往還へ出て来る。髪はおどろおどろしく衣は見る影もなく切り裂かれて、而もそれを頭から被っている。取止めもないことを大声で叫び乍ら歩み寄って来る時、此狂人は如何に少年者の眼に恐ろしく映じたることか。夜間此少年が駄々をこねる時、母が「分らずやを云うとあの気違いさんにやって了いますよ」と云うとおびえ乍らも黙々と床に就いて、その夜は其恐ろしい姿を夢にも見そう。斯う云う先入見が少年の頭にこびりついて、年をとってからでも精神病者とはこわい者、精神病院とは恐ろしい所と、見ぬうちに定めて了うのである。[35]

『狂人』における「私」も座敷牢の中で「ケダモノ」のように暴れまわるのだが、そのような描写には、右の引用の中で示唆されているような「精神病者とはこわい者」という当時まかり通っていたステレオタイプが見え隠れする。

杉田は、加えて、レオン・チョルゴスの精神病、特にその「被毒妄想」の症状についても触れている。レオン・チョルゴスという人物は、第二十五代アメリカ合衆国大統領ウィリアム・マッキンレーを銃で殺害した男であり、この殺人犯を診察した精神科医の記載したものを杉田は一部紹介しながら、次のように述べている。

彼は平素人から毒害されはしないかと妄想的に恐怖し（之を被毒妄想と申します）、自分の食べ物は必ず自分で料理し、母の用意した食事さへ決して摂りませんでした。(36)

狂気をめぐる同時代的言説からさまざまな語りを借用する高橋だが、同時に杉田直樹の著作や『変態心理』における精神医学の論考などからもアイデアを引きだし、それを増幅させながら自らの語りに取り入れていたのである。例えば右の引用にあるような「毒害」を、『狂人』における「私」も「妄想的に恐怖」する。

薬缶に水を入れて、小さな椀に三杯母は食事毎にくれる。私は其の水に何か毒が入っているような気がしてならない。（九十九）

母が天麩羅を一枚お茶にくれる。其の天麩羅は石のように固い。石炭酸か何か毒で固めたようなものだ。私はそれを塀の外へ落ちるように投げる。（一〇三）

私は母の持って来るものに毒があるとオラビつづけて毎日ろくに食べもしないのだ。父は何

の理屈からか私に持って行くなと母をとめるのであった。それを振払って母は持って来る。愈愈毒を持って来たのかとも私は思う。（一二四）

私の奥歯が一本欠けて抜けたのだ。私は血を吐いたのだ。私は毒を食わされてそれで血を吐くのだ。（一二八）

私は川崎が其の前の晩キャラメルの五銭の小さな箱を買って来てくれた。其のキャラメルの中の包紙が、全部十個とも裏返しになっていたのを不思議に思っていた。何かの毒をキャラメルに塗っていたのだと、誰か医者が私の食事について指図をしているのだと思った。（一四四）

なお精神医学に対する高橋の関心について触れた論考としては、和田敦彦「高橋新吉――狂気という方法」が示唆に富む。高橋の文体と同時代的な狂気の言説との関わりを丹念に探る和田の論において、特に興味深いのは、当時ようやく活字化されるようになった「精神病者の手記」と高橋の文体との関係に触れた箇所である。その中で和田は、中村古峡『変態心理の研究』（一九一九）を取り上げながら、そこに引用されている「狂人の手記」と高橋の文体との繋がりを指摘する[37]。中村によって創刊された日本精神医学会の月刊機関誌『変態心理』に、高橋は「乞食夫婦」を寄稿しており、そのような脈絡からも、高橋が『変態心理の研究』を読んでいた可能性はむしろ高いのである。加えて、一九二八年から一九三四年まで、高橋は精神衛生学会発行の雑誌『脳』に、「狂気」にまつわる自伝的創作を数多く投稿していたということもすでに見たとおりである[38]。

高橋は狂気をめぐる当時の言説をそのまま借用するだけではない。例えば、松永延造『夢を喰ふ人』（一九二二）を読んだ後、「『夢を喰ふ人』の著者へ」と題する小文を書いており、その締めくくりとして高橋は松永への思いを次のように記している。

只俺の恋人は精神病者だと言う事を、お前達に、不図した機会で、俺の、過去の世に於て、俺の母だったラバーに知らしたい為ばかりなんだ。

それと同時に俺は、輸精管を切って湯屋の値下げ運動に反対したり加ったりしたいんだ。

ところで、仕方がないから、私は、松永延造君に此んな風に書いても貰いたかったのです。(39)

『夢を喰ふ人』では「粗忽」な精神科医下条の語りを通して、さまざまな登場人物（千里眼をもつ少女や発狂経験のある昆虫学者、自らの子を殺す作家など）の狂気が描かれる。高橋がこの小説に惹かれつつも、どこか物足りなさを感じているのは、おそらく松永が狂気そのものを語ろうとせず、それを分類学的に記述しようと試みているからであろう。登場人物の一人である下条の語りにもそういう傾向は顕著に見られる。

各々の人が同一の時日に於て、如何に異れる考えを持ち、又異った境遇の中にあるかを明覚するのは決して不用な遊戯ではない。若しも私の知り合った人々が同一の日に書いた各自の日記を互いに示し合わす事が出来たならば、我々は其れによって人間の個性の相異に対して感ずる興味以外に、何かしらもっと教訓的な暗示を与えられるに相異ないと云う期待を私は

持つ事が出来た。(40)

実際、『夢を喰ふ人』では、さまざまな人物の手記や日記、談話などから集められた言葉が、百科全書的に整理されており、作品そのものがまるで狂気の標本集のような様相を呈しているのである。いずれにせよ、そのようなスタイルは高橋の方法論とは相容れないものであった。高橋にとって、狂気とはまず、どれほど言葉を尽くそうとも決して言語化することのできない人間の一つの様態そのものであった。この語り得ないものに対し、高橋はあえて一人称の語りでもって踏み込み、特異な表現を駆使しながら、その格闘の痕跡を残すことによって、かろうじて表出寸前のところまで迫ろうと試みるのである。以下、その痕跡を『狂人』の語りの中に探りあててみたい。

三　隠蔽という方法――『狂人』

『狂人』における「私」の語りは、はじめからすでに大きく揺らいでいる。「私は精神病者として、再び檻禁される様な事があってはと、それを恐れていました」(三)というふうにまるで読者にそっと語りかけるかのように物語が始まるかと思いきや、その数ページ後では「郊外の彼女の自炊している家へ……二三日おきに通うのであった」と突然断定的な口調に変わり、その後しばらく声調の異なる二つの文体が入り乱れる形となる。

……私は其の禅寺を選んだのでした。

二十八歳の男、其の男が何故自分の父を殺すに至ったか。私は老師を恋するようになったのではあるまいか。

東京の雑司ケ谷の鬼子母神の近くに住んでいる、或母と娘とがあった。娘の名は松枝と言った。其の娘と、老師の目と顎の表現力に共通なものがあった。

或雪の降る日でありました。（四）

「あった」と「ありました」という二つの文体のあいだで語り手の声が揺らいでいる。「私」の語りは小説全体を通して断定的な響きを帯びているのだが、冒頭ではこのようにやや謙ったような文体が用いられている（同じ文体は終盤における書簡体の箇所にも見られる）。また、右に引用した箇所では、語り手の視点にも工夫が凝らされている。中心的な語り手である「私」とは別に「二十八歳の男」という三人称の主語が用いられているのである。ただ、ここでは瞬間的に語り手が客観化されるだけで、すぐに一人称の語りにまた戻る。このように冒頭から、人称や文体に仕掛けが施されているため、読者は語り手である「私」の言葉をこのあと警戒しながら読み進めていくよう促される。ただ、このあたりの語りの仕組みについては、前章で取り上げた『ダダ』と重複するため、ここでの議論は省略する。

不安定なのは語りだけではない。ストーリーそのものが断片的で、「私」が発狂し拘束されるまでの展開はむしろ明確なプロットを欠いたまま進行する。松枝やＩに対する独りよがりな恋、紫山老師への帰依、社会主義者らとの付かず離れずの交流[41]、震災後の復興途上にある東京の風俗、このような断片的なエピソードが脈絡もなく矢継ぎ早に繰りだされるところもやはり『ダダ』と同じである。謂われのない不安に怯えながら都市を彷徨う「私」の疲労と倦怠がストーリーの主

題となっており、その中で「私」は弟の幻に憑かれ、天狗に追われ、刑事に尾行されているという妄想に悩まされ、次第に精神が異状を呈するようになり、ついに正眼寺にて発狂する。「伊深の鬼草堂」として知られる正眼寺での厳しい作務や、十二月一日からおよそ一週間続く「臘八接心」〔昼夜を通して行なう座禅〕などに堪えきれず、「私」の精神は破綻してしまうのである。

夜十時過ぎ、小南老師は提灯を持って道場へ行かれる。其の足音が聞こえて来た。私は不二庵でいつもの如く坐っているのだ。

老師の影が障子の間をフィルムの如く、大きい頭が上ったり下ったりして黒く動いて行く。二十分ほどして歸りには反對に左の方から右の方に映って足音と共に消える。夜の緊張した静寂の中にである。

吉野さんの言では、四五年前まで此の寺は接心の時でなくとも殺気が漲っていて、恐ろしい程であったと云う。私は思わず

「オシヨウ――」と大きな声を体一杯の声を張り上げて叫んだのだ。老師の影は微動も変調を来さなかった。

四日目の夜である。

惟精老師が提灯を持って道場へ行かれる影が障子に映るや否や、抜打に、肩先をでも横に払って、グサッと突き刺すような思いで鋭く叫んだのだ。

十分二十分と老師は道場を見廻って、一緒に座られる事もあると云うのだが、不二庵にも帰りに立ち寄られる場合もあると云うのだが、一語も発しないで黙って提灯を持って帰って行かれた。

何と云う其の影の固く重かった事か、私はそれから下痢をしたのだ。熱が出たのだ。布団を敷いてねて、布団の上へ小便を垂れ流しをしたりした。（五十九-六十）

『狂人』における発狂の場面だが、本当のところ何があったのかよく分からない描写となっている。「私」は大声で「オショウ」と叫んだ。引用箇所を読むかぎり、「私」の発狂はそれだけのことである。発狂当夜のことについて「如実に描写したい」と述べていた「私」だが、たったこれだけのことを語るつもりだったのか。もちろんこれだけではなかった。確かに、自らの狂気について「如実に描写」するつもりだったのだが、結局「私」は自らの過剰なる精神作用についていけなくなるのである。

私は極端な誇大妄想にとらわれていた。疲れきった体に、睡眠も食事も殆どしないので。困惑しきっている私はオボロにしか覚えていない（七十五）。

「オボロにしか覚えていない」出来事を「如実に描写」することはできないだろう。これは狂気を一人称で語る際に当然起こりうる問題である。それはまた「私」の問題でもあり、高橋自身の問題でもあった。発狂中の「私」にいったい何があったのか。語り手「私」の知りえない狂気を高橋は「如実に」書かねばならない。とはいえ、語り手「私」が「オボロにしか覚えていない」ことを作者である高橋が語りうるとするなら、そこには必然的に欺瞞が生じることになり、結果的に作品の根底を覆すことになる。『ダダ』の「第四人称」とは別の形で、高橋は語り手が覚えていないことを一人称でどう語るのか。

ここで高橋自身の体験を引き合いにだす必要はあまりないのだが、この作家のもとを二十回以上も訪ねたという鵜崎博が述べているところによると、高橋本人の口から正眼寺における発狂については「一度も聞いたことがない」という。さらに鵜崎は、高橋新吉という作家を読む上で「そこのところ数年のあり方についての研究が是非とも必要なのではないか」と述べながらも、「それもおそらく隠蔽されたままにあいなるのではないか」[42]となかば諦めてもいる。事実、高橋自身、この正眼寺における発狂についてはむしろ口が重い。例えば、自伝小説『ダガバジジンギヂ物語』（一九六五）において、高橋は正眼寺での発狂について「このことは、『狂人』という小説の中に、私は書いているので、省略する」といって「三年間の監禁生活」について一切触れずに済ませているのである[43]。この状況を鵜崎は「隠蔽されたまま」と形容したのであろう。また、和田敦彦は高橋の「狂気」を「表現の達成」として評価する一方、それが「問題の隠蔽と隣り合ってもいる」と述べている[44]。狂気が隠蔽される可能性を示唆する鵜崎に対し、和田の論では、狂気が問題を隠蔽することもありうるとされているのである。いずれにせよ、狂気へのアクセスは同時に何らかの隠蔽を必然的に招いてしまう恐れがあるという点では両者ともに意見を同じくする。狂気と隠蔽とのあいだには親和性のようなものがあるのかもしれない。つまり、狂気を語る言葉を検証するということは、そこに見られる隠蔽のプロセスを解き明かすことに繋がるのである。そういう意味では、次に引用するショシャナ・フェルマンの言葉はきわめて示唆に富むものとなるだろう。狂気と文学に関する議論の中で、フェルマンは真実の隠蔽についてこのように命題化している。

真実は隠蔽された形によってしか顔を覗かせてこない。真実はそれが判読困難であるという

事実からしか、その効力を獲得し得ない（45）

真実の隠蔽はさまざまな形でなされる。『狂人』が発行された一九三六年当時、「真実」を語ろうとした文学者たちが直面せずにおれなかった隠蔽の問題といえば、まず検閲による伏字、つまり国家権力による「真実の言葉」の隠蔽が思い起こされる。検閲の問題は高橋も無関係ではいられなかった。この点については後ほど詳しく論じるつもりである。

「オボロにしか覚えていない」と打ち明ける語り手に「隠蔽」の意図があったかどうか定かではないし、意図があるとすれば作者である高橋のほうであろうが、それを小説の言葉から裏づけることはきわめて困難である。そもそも「隠蔽」という語の定義自体も一筋縄ではいかない。ひとまず本論では、『狂人』の中で「真実らしきもの（そのようなものがあると仮定した上で）」が何らかの形で隠されてしまっていると判断できる場合、その箇所の意味作用を「隠蔽」と呼ぶことにする。以下、『狂人』における「隠蔽」の事例を二つ取り上げ、その効果について検証してみたい。

一つ目の事例は、語りえないものを語ろうとするあまり、描写が過剰になってしまったと思われる箇所であり、当局による検閲か、出版社つまり學而書院による自主検閲のためか、一部削除されたものである。

私は最も危険な……者であっても、お寺へまで逃げ込んだのだ。狂人だとしても何も乱暴をしないのだ。（以下二行削除）（六十五）

伏字の部分は「主義」が入るのだろうか。それにしても、この後の二行に何が書かれていたのか。それが真実であれ何であれ、何かが隠蔽されてしまったことは確かである。「真実は隠蔽された形によってしか顔を覗かせてこない」とフェルマンが述べているのはこのことであろう。それが国家権力による検閲という形であったとしても、何かが隠蔽されることによって初めて「真実への気づき」が得られる。ただしこの場合の「真実」はつねに決定不可能なものであり、いまだ不定形なものでしかない。そこにあるはずのものが見えない状態、あるはずのものを言葉で指し示すことができない状態、これはまさに狂気を語る言葉の問題といえないだろうか。語ることのできないものを語ろうとする高橋の試みを考えると、先の引用で見たような検閲による部分的な削除でさえも、語りの手法の一つとして、あるいは作品の一部として機能するかのように思われてくる。もちろん語るべきことが伏せられてしまったというのであれば、それは作家にとって不幸なことであっただろう。しかし、高橋の場合、そもそも語りえないものを語ろうとするのであって、検閲による削除はむしろそれ自体が効果的な機能を果たすことになるのである(46)。『狂人』におけるこのような空白そのものが、容易に解釈できるような日常的言説とは別の、何か不気味なものがそこに書き込まれているという印象を読者に与える。とはいうものの、検閲を逆手にとったような文体上の実験ということであれば、一九二〇年代の前衛詩人たちがすでに行なっており、ここに高橋の文体的特異性を見いだすわけにはいかない(47)。しかも、高橋の場合、伏字によって文言が削除されることを想定していたわけではなかっただろう。とはいえ、「狂気を一人称で語る」というこの小説のテーマを考えた場合、右の引用に見られるような文言の削除によって、結果的に作品の奥行きが深まることもまた事実なのである。伏字そのものが「狂気」のあり方を物語る一つの記号として機能しているといっても過言ではないだろう。

さらに『狂人』における「隠蔽」の事例をもう一つ挙げておきたい。ここでもやはり高橋がどこまで意識的であったのか定かではないのだが、「狂気」を語る言葉について考える上でも無視できない重要な箇所となっている。

> 警察の裏口から出たところに餅屋があって紅白の鳥の子形の祝い餅を拵えている。私は其の店の間の柱に掛けてあった包丁をヒツ掴んで擬した。
>
> 軽便鉄道の停車場まで六七丁しかないのだ。朝の七時頃である。空は曇っていたが、勢の好い魚を籠に入れてフグとか何かの大きい腹の魚もあったようだったが、私を元気づける為めのように、担い棒で、又は右手に提げたまま幾人も行き交う。私はいつの間にか両手を後にしばられて、猿廻しの猿のように長い綱をつけられている。（八十八-八十九）

右の引用を読むかぎり、包丁を擬してから拘束されるまでの描写がまったく見当たらない。気がつくと「私」は両手を縛られていたというのである。日常的な言語による理性的で論理的な思考の内部に踏みとどまろうと努めながらもなお、「私」は自らの狂気をぎりぎりのところまで語り尽くそうとするのだが、鬼気迫るその瞬間において、結果的に、そのような理性的な思考からやはり逸脱せずにはいられない。狂気を語る試みは、同時代的な検閲のコードに抵触するような意識の過剰性に身を委ねることによってなされる場合もあるだろうし、あるいは右の引用にあるとおり、語りそのものを放棄することでかえって功を奏する場合もある。語りの放棄（「書かない」という手法）は、最初の事例で確認した検閲による伏字と同じく、得体の知れない不気味なものが、宙づり状態のまま表出の寸前で待ち構えているという印象を読者に与えることもあろう。もちろ

ん、このような語りの放棄は小説のレトリックにおける常套手段の一つと言えなくもない。同時代的な狂気の言説から一つ例を引くとするなら、先にも少し触れておいた芥川龍之介「歯車」における次のような一節が参考になるだろう。語り手「僕」もまた狂気を一人称で語ろうとして泥沼にはまり込む。

何ものかの僕を狙っていることは一足毎に僕を不安にし出した。そこへ半透明な歯車も一つづつ僕の視野を遮り出した。僕は愈最後の時の近づいたことを恐れながら、頸すじをまっ直にして歩いて行った。歯車は数の殖えるのにつれ、だんだん急にまわりはじめた。同時に又右の松林はひっそりと枝をかわしたまま、丁度細かい切子硝子を透かして見るようになりはじめた。僕は動悸の高まるのを感じ、何度も道ばたに立ち止まろうとした。けれども誰かに押されるように立ち止まることさえ容易ではなかった。……

三十分ばかりたった後、僕は僕の二階に仰向けになり、じっと目をつぶったまま、烈しい頭痛をこらえていた。(48)

語りの欠如はときに語りそのものよりも雄弁であったりもする。一つ目の事例で確認したとおり、理性的な思考からの逸脱が過剰な言語表現としてなされた場合、出版に関する同時代的なコードを侵犯することになり、結果的には削除されてしまう。もともとそこにあった言葉が削除され、空白だけが残されるのである。その場合、読者はそこから何を読みとればいいのだろうか。少なくともこのような空白を前にして、読者は「読みとる」という行為、あるいは「解釈」というプロセスがまったく役に立たないということを思い知らされる。これは二つ目の事例にも同じく当

てはまることだろう。包丁を擬する場面からの引用も、「歯車」からの引用も、理性的な思考からの逸脱がそのままテクストからの逸脱となる事例、つまり「語らない語り」の事例となっている(49)。ところで、高橋の『狂人』と芥川の「歯車」、どちらも狂気を一人称で語ろうとするものだが、設定された登場人物の心の動きが似通っているだけに、かえって文体上の差異が目立つ。「三十分ばかりたった後」という文言を挿入せずにおれなかったところからも分かるように、芥川はあくまでも狂気を知的に分析し冷静に語ろうとする。要するに、芥川の場合、軸足はつねに理性の側に置かれているのに対し、高橋はというと、何気ない日常的な語りまでもが得体の知れない不気味なモノに憑りつかれてしまっている。「勢の好い魚を籠に入れてフグとか何かの大きい腹の魚もあったようだったが、私を元気づける為めのように、担い棒で、又は右手に提げたまま幾人も行き交う」と語る「私」はすでに自己と世界とのあいだで特異な関係を結んでしまっているように思われる。

もちろん『狂人』における狂気の言葉がすべて功を奏しているわけではない。理性的な思考からの逸脱を「私」が客観的に描写する場合、その言葉が必然的に自己矛盾に陥ることもある。後手に両手を縛られたまま、「私」は故郷行きの船に乗せられる。「私は一刻も沈まってはいない。静かな穏かな気持ちではない」と自らの狂気を誇示しつつ、逸脱する自己を「私」は客観的に捉えようとする。

私は何かを忘れている。丸で此の世の社会的な事だとか、家庭的な事だとか、衣物だとか、住居だとかに就て忘れている。私に思い出させねばならぬ。私は自分の生命の危機にある事なども忘れている形だ。性欲の事も忘れている。（九十）

語り手が「忘れている」ことを作者はどう語るのか。理性的な思考によって、その思考の「外」、つまり狂気を語ることは原理的に不可能なのである。この引用に見られるような客観的な描写では狂気の領域にアクセスできないだろうし、その不可能性については高橋自身も十分承知していたはずである。狂気を客観的に描写したところで読者の不信を買うだけであろうし、語られた狂気が偽装されたもの、あるいは奇を衒ったパフォーマンスだと読者に判断されることになるだろう。そのような「行為遂行的」な語りに陥らないよう、高橋は言葉でもって自らを「狂人」の様態へと追い込んでいくのである。もちろん、本章の主眼は、『狂人』に描かれた狂気の真正性について何らかの結論を出すことではない。その狂気が本物であろうと、単なるパフォーマンスであろうと、狂気を語る言葉の問題が解決されるわけではないからである。高橋の狂気が本物であったか偽物であったかはさておき、この作家は言葉で語ることの空しさをいつも念頭に置いてものを書いていた、ということは序章で触れておいたとおりである。狂気を語る際、確かに言葉は役に立たない。それでも高橋にはどうしても言葉が必要であった。『狂人』において高橋は、狂気を客観的に捉えようとする自己の欲望に抗いつつ、狂気そのものを語ろうとする。狂気について語るのではなく、狂気を語ろうとするのである。客観的描写という罠に何度も引っかかりながら、狂気を語る可能性を瞬間的にではあるが表出しようと試みる。開いた瞬間に閉じてしまう刹那的な仕掛けであったとしても、そのような瞬間を作品中に散りばめていくのである。ぎりぎりのところで「狂気」を書き記そうとする試みそのものが、高橋の精神に一貫性を与え、精神錯乱に陥る一歩手前でかろうじて意識的に語りつづけられるよう促していたのかもしれない（50）。

四　狂気の遍在と回復の問題

同時代的な狂気の言説をさまざまな形で借用し、そこから自らの語りを紡ぎだすようにして、高橋はより過激な表現を模索しつづける。既存の「狂人小説」との差異化を図るためにも、狂気を一人称で語るという不可能な試みをいっそう強く押し進めなければならなかったのだろう。制度化されて間もない精神医学という領域において、当時すでに管理下におかれていた「精神病者」ではなく、いつでも倫理的なコードに抵触しうるような生きた「狂人」を高橋は描こうとした。裏を返せば、そのような『狂人』の語りには、同時代的な狂気の言説に対する痛烈な批判も込められていたのではないだろうか。重苦しい「私」の語りから時折もれてくる諧謔的な言葉は、そのような同時代的な狂気の言説の「外」への志向性を指し示すものであろう。

私を捕縛して、死刑に処せよと言うものと、精神病者だから、危険な恐れがあるから精神病院に檻禁するのが至当だと云うものとあって、私に感づかれないように色々と精神鑑定などもした結果、さっぱりわからないのだ。（六十五）

何うかして私は精神病者としてでなく、只身心を消耗し尽した憐れむべき白痴としてでも好い。何等拘束したり檻禁したりする必要のない行路病人として故郷の町へ一刻も早く帰りたかった。（八十四）

だがいつまでも私は牢の中の生活をつづけなければならないのか、なおらなければ十年でも入っていなければならないと母は言う。だが癒ったと云うのは何う云うのを云うのか。私の精神が何んなであるか外部から決してわかるものじゃない。私自身にも自分の心が何うなるか決して自分でわかりはしない。外面に表れた行動や言語で以て僅かに察知する丈けだ。私はなるほど一刻も静かにしていないほど昂奮し、乱暴をする。私は何度格子を破り板を折って牢の外へ出ようとしたか知れない。大工が来て金槌に呪いを込めて力一杯釘を打ち込む。格子に又格子を拵える工合にするのだ。でも此んな牢の中へ私を長く檻禁して置く必要が何処にあろう。檻禁などするから私はアバレるのだ。（一〇三-一〇四）

この最後の引用にある「狂気からの回復」の問題も『狂人』におけるモチーフの一つとなっている。というよりも、ここは、前作『ダダ』で描かれた「狂気」から一歩踏み込んだ形で、「狂人」の様態に接近を試みているという点でも、無視できない箇所となっているのである。

それにしても「狂気からの回復」が可能であるとするなら、それはどのように遂行されるものなのだろうか。もちろん、このような大きな問題をここで扱うことができるとは思わない。ただ、高橋の語りをあくまでもフィクションとして捉える本論の趣旨からすれば、問題は、「狂気からの回復」が実際に可能なのか、不可能なのかということではなく、「狂気からの回復」がどう語られているのかという点にあるだろう。というのも「狂気」の語りと同様、「狂気からの回復」を語る高橋の言葉にもやはり巧妙な仕掛けが施されているからである。以下、「狂気からの回復」という問題に焦点を絞りながらその語りの仕組みを明らかにしたい。

日常的な言葉によって整えられていく理性的な思考の「外」、そこが狂気の領域だとひとまず仮

定するなら、一人の狂人の日常はその「外」を内側として生きること、つまり狂気の内側において営まれるものということになるだろう。このような図式的な解釈が実際には何の役にも立たないということは承知の上で、あえて語りの問題として考えるとするなら、「狂気からの回復」という発想には逆からのアクセス、つまり狂気の「外」への気づきがまずは必要になってくる。高橋は、狂気の「外部」をどこにどのように設定したのか。

『狂人』は二部から成る長編小説であり、一部「心静かに死ぬべかりける日」は、正眼寺における「私」の発狂に始まり、父の死で幕を閉じる。二部「壁土の中に塗り込められた虫」では、新しく座敷牢の監護人として雇われた川崎という名の夫婦による邪険な扱いを耐え忍ぶ「私」が奇跡的回復を遂げる（本当に回復したかどうかは不明）までが描かれる。二部において「私」は父の自害に対する自責の念に苦しむ。ただ、牢に入れられ、狂乱していた「私」には父の死の真相を知る手掛かりがない。

> 父が縊死して死んだのか、如何ような死に方をしたかは、狂乱していた私には判然していないのであるが、父が自殺した事は確な事だと信ずる事が出来るのである。そして其の父をして、死に導かしめた最大なる因は、之も又確に私の狂乱にある事も承認しなければならないのである。（二四七）

「私」には父の死の真相が伏せられている。父の死は、狂乱する「私」の「外」で起きた出来事である。この父の死が「私」の回復のきっかけとなる。

父の自殺によって私は自分の心身を甦らす事が出来た。……私が狂気になり自暴自棄になったが故に父も亦狂気になり自暴自棄になったのだと思う。（二五四-二五五）

それまで「私」にとって「狂気」はあくまでも個人的な問題であった（「私の精神状態は完全に異状を呈して来た」六十八）。周囲の人間が「正常」で、巡査の監視に付け狙われているかぎりにおいて、「私」は狂気的な振舞いでもって暴れまわることができた。それが「私」の「私」である所以でもあった。しかし、父の自殺をきっかけに、「私」は狂気が個人的な問題ではないと気づきはじめる。「私」自身の狂気の内に、父の死というもう一つの狂気（「父も亦狂気になり自暴自棄になった」）が闖入してくるのである。自己の内に限られていると思っていた狂気が、父の死によって二重化されたことで、まるで鏡を前にして自らを初めて認識したかのように「私」は狂気を客観的に捉えるようになる（51）。こうして「私」は、周囲の人間の狂気にも次第に目を向けるようになる。二つの狂気を突き合わせることで、狂気の「狂気性」が露呈し、狂気性への気づきが今度は一人の狂人を狂気の「外」へと連れだすことになるのである。もはやそれは単なる「外部」ではない。狂気と狂気の「あいだ」、いわば狂気の小休止のような形でもたらされる。つまり『狂人』において、狂気からの回復は「狂気からの一時的な離脱」として描かれるのである。そのような離脱者はいつまた狂気の領域に足を踏み入れるか分からないし、本当の「回復」は来たるべき可能性として先送りされてしまう。

二部「壁土の中に塗り込められた虫」における「私」の語りはまだ尋常とは言い難いが、一部に比べると全体的に穏やかである。一部において、自らの狂気を語った「私」は、二部では依然として被毒妄想に苦しみながらも、監護人である川崎夫妻の狂気じみた行動を淡々と記録しはじ

める。狂気は「私」の中にあるだけではない。座敷牢を取り巻くすべてにおいて狂気が顔を覗かせる。狂気が個人的な問題であるかぎり、「私」は暴れまわることができた。しかし、狂気が遍在するようになると、「私」の立場は見られる側から見る側へと移行し、監視の対象から観察の主体へと変わる。

川崎と女房とはひどい喧嘩をするのである。川崎が女房を擲るのであった。女房は首を吊る真似をするのである。川崎の指に噛みついたり、「殺せ！殺せ！」と言っている。「うろうろしたおさんと、出て失せ！とこばれ！」と川崎は叫ぶ。おいおい女房は泣き出している。ドタンバタン物がヒックリかえるのであった。（一五二）

巡査が帰ってから私は半殺しの目にあったのである。水をバケツに何杯かけられたか知れない。しまいに鶏の毛虫を殺す為に役場から貰って来ていた石炭酸をかけかけるのであった。（二〇九）

二年半の牢の生活が如何に忍苦に充ちたつらいものであるか川崎の女房も知らないわけではないのに此の糞垂れ婆は、半狂人のようなヒステリイ女で、夜中に出刃庖丁をゴリゴリ砥石で二時間も研いで、川崎を切り殺すとおどしたり、朝も九時も十時もまで寝て、めしも気が向かないと焚きもしないのだ。（二一九）

このように「私」の語りは確かに客観的になっていく。最終的には、この狂人たちの世界からど

うか連れだしてくれと「私」は母や姉に手紙を書いて頼み込むのである。ここで小説は終わるので、「私」が本当に回復したかどうかは定かではない。ただ『狂人』の「附録」において高橋は最後にこう書いている。

> 我が発狂記は此れで終る事にする。一体誰が発狂したんだ。何うして又三年間も檻置して牢から出したりしたんだ。如何にして精神病が治癒するかをも病理学的に解説し、牢から出るところも書きたかったんだが。一先づ筆を置く事にする。（三三六）

右の引用にある「一体誰が発狂したんだ」という言葉は、前述のとおり、杉田直樹『誰か狂へる』を意識して書いたものと思われる。近代的な社会においては「一人として何等かの精神病的特徴を他人に捉えられていない人はいない」（六）という杉田の見解を踏まえて書いたものであろう[52]。もともと個人的な体験と深くかかわっていると思われた「私」の狂気だが、狂気そのものが自分のまわりにも遍在していると気づいたところで、今度は狂気の「狂気性」が客観的に見えるようになり、最終的に「私」は、狂気と正気の狭間でいまだ揺れ動きながらも、自らの回復を予感しはじめるのである。

個人的な体験としての「狂気」と、遍在する「狂気」、この二つの「狂気」が同質のものとして照らし合わされることで、「私」はひとまわり大きな「狂気」と向き合うことになる。それが「私」にとって回復の兆しとなるわけだが、『狂人』が出版された一九三六年、あるいは翌年七月七日盧溝橋事件をきっかけに日中両軍が全面戦争に突入するこの時代、確かに日常のそこここで「狂気」が目撃されていたのかもしれない。そのような狂気の遍在性と高橋自身の発狂体験とがぴったり

と折り重なってしまうところに、その後の高橋の言動、つまり「戦争の時代」における高橋の言語活動の萌芽がすでに見え隠れしているのである。遍在する「狂気」と自己の「狂気」とが同期しはじめたところで、高橋はそのような遍在する狂気の中で次第に自己を見失うようになる。

本章ではこれまで『狂人』における語りの仕組みに着目しながら、高橋が言語の限界とどう向き合ったのかを確認してきた。狂気的な雰囲気が蔓延する時代の流れを察知しながら、自らの狂気を如実に、しかも一人称で語ろうとした高橋は、同時代的言説からさまざまな語りの手法を借用しつつも、結局は言語の限界ぎりぎりのところでその語りを断念せねばならなかった。小説終盤における「狂気からの回復」の件によって、そのような語りが一時的に中断されてしまったところからもそれは明らかであろう。同時代的な狂気の言説からプロットや発想を借りてくる形で、高橋はどうにか狂気を一人称で語ろうとするのだが、どれほど言葉を尽くそうとも、それが「言葉」であるかぎり、あと一歩のところで「狂気」を取り逃がしてしまう。いかに奇抜なレトリックを用いようとも、もっとも鬼気迫る「狂気」の瞬間においては、そのテクストに空白が生じるのである。この点について、高橋は一九三四年出版の『戯言集』箴言五十六においてすでに次のような文言を書き残していた。

私の考えは言葉に現わす事ができない。適当な言葉が見つからないのだ。(53)

とはいえ、高橋は「言葉に現わす事ができない」ことを書きつづける。「適当な言葉が見つからない」ということは承知の上で、一人の狂人をめぐる小説を一人称で書きあげるのである。その狂気の真正性はともかく、このようなエクリチュールに対する拘りそのものがまさに狂気的だと言

えないだろうか。

さらに『狂人』と同年出版の詩集『新吉詩抄』（一九三六）でも高橋は言葉の問題に言及する詩を書いている。冒頭のみを引用しておく。

言葉は要らざるものの第一である。
我等言葉なくして生きたいと思う。
初めの言葉に継ぎ足すべき言葉はどこにも発見する事が出来ない。（54）

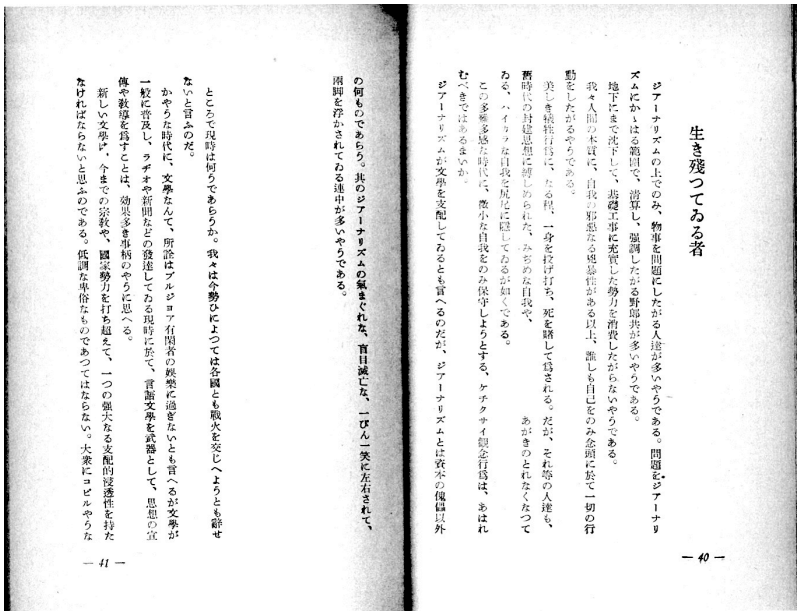
高橋は生涯「言語に対する不信感」を表明しつづけた作家であった。『ダダ』や『狂人』において、狂気を語る言葉を打ちだそうと試行錯誤していた高橋だが、結果的には「書かない」という手段を自らの語りの原理の一つとして用いざるをえなかった。とはいうものの「書かない」ということがはたして本当に表現手段となりうるものなのだろうか。少なくとも「狂気の時代」の高橋は、非言語的表現の可能性、特に言葉が欠落している状態がもたらす特殊な効果についてかなり意識的であった。『狂人』のテクストには検閲による伏字が見られるということは本論でも触れておいたとおりだが、言葉が不要になる語りの可能性ということになると、高橋新吉という一個人を超えたところでつねにすでに作用している「何か」が問題になってくる。「狂気」は、高橋が「筆を置いた」ところ、つまり「書かない」まま残しておいた空白だけに見られるものではなかった。そこのところを象徴的に物語るテクストがある。一つは、飯島耕一が指摘しているとおり、一九三八年出版の詩集『雨雲』における失われたページである。本詩集の三十七ページと三十八ページが「内務省特高係」の命令で切り取られてしまっているのである。目次を見ると、該当するペ

ージには「眼鏡」と題する詩があったようである。高橋はこの詩をのちに『高橋新吉詩集』（彌生書房、一九七二）や『定本高橋新吉全詩集』（立風書房、一九七二）に再録している。現代仮名遣いに改められた『高橋新吉詩集』から引用しておく。

菊の花弁が焔に焼かれて黒く焦げた
攪乱の都会の轟音の中で
香気は失せた
殺戮は続けられている
爆撃機が爆弾を滝のように投下する
幼稚な文物は爆破され
過剰な欲望は燃え尽き
地上は毒瓦斯が充満している

夥多の腐臭の堆積の中に
動顛せざる只一つのもの
壊れた眼鏡がすててある（55）

この詩の場合、ページが丸ごと切り取られているので、検閲の事実そのものに気づかない読者もあっただろう。しかし、次に確認する検閲の痕跡には、狂気的な時代の声が生々しく記録されている。図8は、一九四一年発行の『愚行集』に採録された「生き残っている者」と題するエッセ



生き殘つてゐる者

ジアーナリズムの上でのみ、物事を問題にしたがる人達が多いやうである。問題をジアーナリズムにかゝはる範圍で、詮索し、強調したがる野郎共が多いやうである。

地下にまで沈下して、表通工事に充當した勞力を消費したがらないやうである。

我々人間の本質に、自我の邪惡なる慾望がある以上、誰しも自己をのみ基礎に於て一切の行動をしたがるやうである。

美しき犧牲行爲にたる程、一身を投げ打ち、死を賭して爲される。だが、それ等の人達も、舊時代の封建思想に縛しられた、みぢめな自我や、あがきのとれなくなつてゐる、ハイラルな自我を屍兒に隱してゐるが如くである。

この多慾多感な時代に、微小な自我をのみ保守しようとする、ケチクサイ觀を行爲は、あはれむべきではあるまいか。

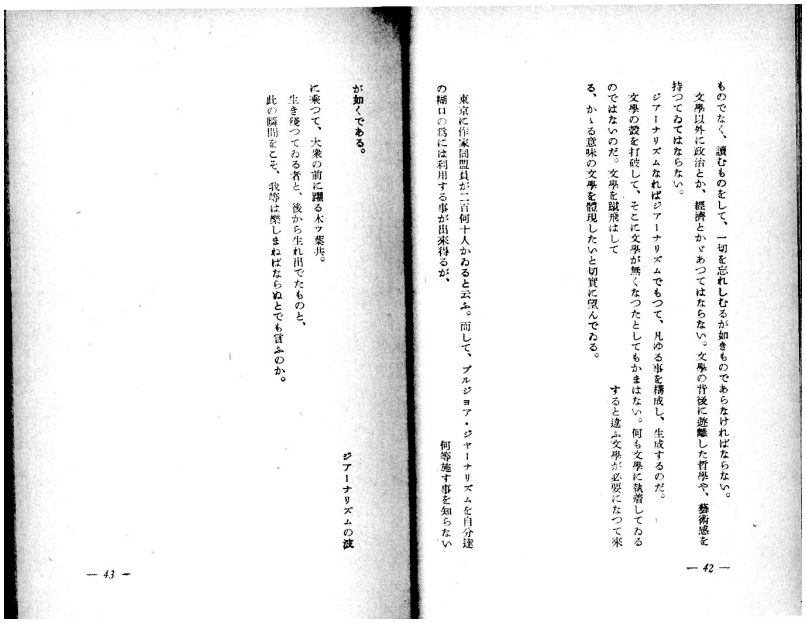
ジアーナリズムが文學を支配してゐるとも言へるのだが、ジアーナリズムとは資本の僞備以外

の何ものであらう。其のジアーナリズムの氣まぐれな、盲目滅亡な、一ぴん一笑に左右されて、兩脚を浮かされてゐる連中が多いやうである。

ところで現時は何うであらうか。我々は今勢ひによつては各國とも順次を交じへようとも辭せないと言ふのだ。

かやうた時代に、文學なんて、所詮はブルジョア有閑者の慰撫に過ぎないとも言へるが文學が一般に普及し、ラヂオや新聞などの發達してゐる現時に於て、言語文學を武器として、思想の宣傳や敎導を爲すことは、効果多き事柄のやうに思へる。

新しい文學が、今までの宗敎や、國家勢力を打ち超えて、一つの強大なる支配的浸透性を持たなければならないと思ふのである。低調な庸俗なものであつてはならない。大衆にコビルやうな



ものでなく、讀むものをして、一切を忘れしむるが如きものであらなければならない。

文學以外に政治とか、經濟とかゝあつてはならない。文學の背後に遊離した哲學や、藝術感を持つてゐてはならない。

ジアーナリズムなればジアーナリズムでもつて、凡ゆる事を構成し、生成するのだ。

文學の殼を打破して、そこに文學が無くなつたとしてもかまはない。何も文學に執着してゐるのではないのだ。文學を超飛はして　　すると違ふ文學が必要になつて來る、かゝる意味の文學を體現したいと切實に望んでゐる。

東京に作家同盟員が二百何十人かゐると云ふ。而して、プルジョア・ジヤーナリズムを自分達の機關の爲には利用する事が出來得るが、　　何等施す事を知らない

ジアーナリズムの波が如くである。

に乘つて、大衆の前に躍る木ツ葉共。

生き殘つてゐる者と、後から生れ出でたものと、

此の瞬間をこそ、我等は醒しまねばならぬとでも言ふのか。

図８「生き残っている者」

イである。伏字による空白が目立つこの文章が当時の「狂気」のあり方をきわめて饒舌に物語ってくれている。一九四一（昭和十六）年といえば、日本軍がマレー半島に上陸し、真珠湾を攻撃した年、つまり対米英宣戦布告の年である。「ジャーナリズムとは資本の傀儡以外の何ものであろう」[56]と語るこのエッセイにおいて、高橋が当時の出版法〔第十九条「安寧秩序ヲ妨害シ又ハ風俗ヲ壊乱スルモノト認ムル文書図画ヲ出版シタルトキハ内務大臣ニ於テ其ノ発売頒布ヲ禁シ其ノ刻版及印本ヲ差押フルコトヲ得」〕に触れるような見解を展開していたことは、空白だらけのページに残された文字を拾い読みするだけでも十分想像がつく。いずれにせよ、削除された箇所には、高橋の過剰なる意識が特異な言葉でもって語られていたのだろうが、この空白だらけのページを見るかぎり、むしろ目につくのは、この時代の「狂気」のあり方である。それにしても、この一九四一年の「狂気」とはいったい何だったのか。図８のページには、『ダダ』や『狂人』において、高橋が語りの過剰性あるいはその欠如によって表出しようとした「狂気」とは別の、全面的で全体的な「狂気」の痕跡が見られる。個人的な「狂気」の特異性を覆い隠してしまうような、いわば総力的な「狂気」によって、高橋のテクストがここでは無惨にも切り裂かれてしまったかのように思われる。この全面的で総力的な「狂気」は、個々の主体の語りを封じ込めると同時に、それぞれの主体に無理やり何かを「語らせる」ものでもあった。次章の議論を先取りすることになるが、戦時標語やプロパガンダを自らの意思と信じて熱狂的に再生産していく集団的習性などもまたそのような総力的「狂気」の一翼を担っていたのである。

一九三六年出版の短編小説集『発狂』において、「私がこんな事を書くのも私が書くのじゃなくて、誰かが私に書かせているのだとしか思えない」と書いていた高橋だが、この「誰か」を突き詰めて考える必要があると感じはじめていたのだろう。蔓延する狂気、その根源に何があるのか。

自らの内部に過剰性として抱え込んでいた「狂気」と、同時代の全面的で熱狂的な「狂気」とが結び合う点はどこにあるのか。そこのところを明らかにするため、高橋は『愚行集』の出版の後、飄然と東京を離れ、全国に点在する神社を訪ねてまわるという奇行にでる。草野心平が南京政府宣伝部顧問として大陸にわたった翌年のことである。高橋の中の何かが、あるいは同時代的言説の何かが大きく動こうとしていた。この点については次章で詳しく論じることにして、小説『狂人』をめぐる本章における議論を締めくくるにあたり、ジャン＝ポール・サルトルの言葉を最後に一つだけ引用しておきたい。

> 詩的な言語は散文の廃墟の上に現れる。そこでは言葉が裏切りであり、伝達が不可能であるとすれば、そのときおのおのの言葉はみずからその個別性を回復し、われわれの敗北の道具となり、伝達不可能なものの隠匿者となる。それは伝達すべきものが他にあるということではない。そうではなくて散文による伝達が失敗したときに、言葉の意味そのものが、純粋に伝達不可能なものとなるということである。こうして伝達の失敗は、伝達不可能なものを示唆する。言葉を利用する企てが失敗すれば、言葉の無関心的な純粋直感がそのあとを襲う。……このより一般的なペルスペクチヴのもとでは、失敗に絶対的な価値をあたえることに他ならない。私はそれが現代詩の起源にある態度だと思う。(57)

高橋の『狂人』もまたサルトルのいう「散文の廃墟」だったのかもしれない。しかしそれは同時に、詩的言語の可能性を切り開く「言葉の無関心的な純粋直感」に満ちた作品でもあった。『狂人』における高橋の語りは、「言葉なき領域」に限りなく接近してはいるものの、一人称で狂気を語る

という当初の試みを考えるならば、そこにはやはり「伝達の失敗」があったといわざるをえない。しかし、「言葉を利用する企てが失敗すれば、言葉の無関心な純粋直感がそのあとを襲う」とサルトルが述べているように、『狂人』における語りは、高橋の足跡を辿る上でも、間違いなく一つの大きな到達点となっており、同時にそれはまた次なる伝達不可能性への呼びかけにもなっていた。ただ、時代はこのあと戦争一色に染まることになる。同時代的言説が狂気性を帯びてきたとき、言語に対する高橋の不信感はどのような形で実を結ぶのか。次章では、主にこの点について検証してみたい。

「何もいうことはない」という詩的構えを高橋は生涯崩さなかった。とはいうものの、高橋のこの構えは、「語りえないものについては沈黙しなければならない」〔『論理哲学論考』におけるルードヴィヒ・ウィトゲンシュタインの言葉〕といった立場とは明らかに異なる。高橋の場合、たとえ「沈黙」を志向するものであったとしても、そこには独特なフレーズやレトリックを用いた特異な「語り」が見られるのである。『萬朝報』に掲載されたデビュー作「焔をかかぐ」では、流浪者が得ているような「自然の静寂、無為、休止」といった境地への憧れなどが特異な言葉で語られていた。「何もいうことはない」という高橋の詩的構えには、「自然の静寂、無為、休止」といった、言葉では決して語り尽くすことのできないものへの志向がつねに前提としてあり、そのような「言語なき領域」を、高橋は同時代のさまざまな言説を巧みに取り入れながら、特異な言葉でもって表出しようと試みた。これまでの章で確認したとおり、自らの発狂体験をもとに書いた『ダダ』（一九二四）や『狂人』（一九三六）において、高橋は「狂気」をあるがままの形で捉えようとした。結果的には、語りの断念、あるいは中断を余儀なくされてしまうとはいえ、そのような「散文の廃墟」を目の当たりにしたことで、自らの言語観を深化させるための端緒が開かれたように思われる。『ダダ』や『狂人』の場合、「語り手」と「主人公」とのあいだの乖離が随所に見られ、そのような分裂症的な語りが、やがて両者のあいだの「乖離」を橋渡しする超越的存在への気づきをもたらす

ことになる。当初、高橋はこの超越的な視点を「第四人称」という形でむしろ積極的に自らの文体に取り入れていた。ところが、前章の最後のところで見たように、検閲によって自らの表現があからさまに削り取られるようになると、かつて「第四人称」という概念でもって切り開いた超越的存在の可能性が、誰かに乗っ取られてしまったかのような錯覚に高橋は陥ってしまう。そこのところは、本論の冒頭で引用した言葉（「私がこんな事を書くのも私が書くのじゃなくて、誰かが私に書かせているのだとしか思えない」）からも明らかであろう。確かに、「挙国一致・尽忠報国・堅忍持久」といった標語やプロパガンダなどは、そのように作用する場合がある。つまり、総力戦体制を下支えする標語やプロパガンダの場合、その言葉を主体が自らの意志で語るというよりも、あらかじめ主体の意志がそのような言葉によって方向づけられてしまうのであり、主体はその言葉の作用に隷属せざるをえなくなるのである。一九三八（昭和十八）年第一次近衛内閣によって制定された国家総動員法、あるいはその効力を下支えするこのようなプロパガンダが、次第に高橋の言語活動にも影響を及ぼしはじめる。

「ダダの時代」や「狂気の時代」を経て、高橋は「第四人称」や「語らない語り」といった「言語の外」を志向する概念や発想に辿りつくのだが、言語の外へと踏みだそうとするそのような歩みを押しとどめるかのように、戦時下の国家体制を下支えする標語やプロパガンダが、さまざまな非言語的装置（情動、教育、マスメディア、特にラジオ放送など）と複合的に作用しながら、その効力を発揮しはじめる。「言語の外」を見据える高橋の言葉（「言葉は要らざるものの第一である」）もやはり、そのようなプロパガンダ的言説からの影響を免れえず、例えば、一九四二年発行の詩集『霧島』では「一切は思惟を絶して神の営みである」というような形であらためて打ちだされることになる。本章では、高橋が辿り着いた「言語なき領域」と、戦時下における「非言

語的な力」の作用とが、いわゆる「戦意高揚詩」の形で結び合うプロセスを検証する。特に、「言語なき領域」に言葉の限りを尽くして主体的に踏み込もうとする高橋の意志と、この「言語なき領域」がつねに行使しつづける、有無をいわせぬ絶対的な力に自らの主体性を明け渡し、全体との一体感を得ようとする欲望とが、まったく矛盾することなく重なり合う様子を明らかにしてみたい。

「言語なき領域」に特異な言葉でもって主体的に踏み込もうとする意志を、高橋は「ダダの時代」から持っていた。その意志が数々の前衛詩を生みだす原動力ともなっていた。「戦争の時代」においても、そのような「言語なき領域」と主体的に関わろうとする意志は引きつづき見られるものの、一方では、「個」を滅却し、「言語なき領域」に溶け入ることで、「社会」との一体感を得ようとする欲望も目立ちはじめる。社会に溶け入りたいというその欲望が今度は高橋に「国民詩」の執筆を促すことになるのである。とはいうものの、高橋の場合、そこに「転向」が見られるわけではない。かつての前衛詩的な意志が、きわめて自然な形で国民詩的な欲望へと接続されていくのである。本章では、その間の推移を確認するための目印として、高橋の代表作である「皿の詩」(1)の二つのバージョンに着目してみたい。当初、前衛詩の文脈で受容された「皿の詩」は(2)、一九四三年出版の愛国詩集『大和島根』にも再録されていたのである。つまり、「ダダの詩」として有名なこの「皿の詩」は、初出時には前衛詩として読まれ、戦時下においては「国民詩」として読まれる可能性があったということである。以下、この異質ながらも相補的な二つの読みのあいだを横断しつつ、高橋の独特な言葉づかいを同時代的言説の中で相対化しながら論を進める。高橋の言葉を相対化するための比較対象として、草創期『歴程』（一九三五年～一九四四年）から詩と詩論をいくつか取りあげ、そこから同時代的な言説の部分的な縮図をいくつか引きだし、そ

の流れを整理した上で、二つの「皿の詩」を位置づけてみたい。それにしても、初出からおよそ二十年のあいだにいったい何があったのか。

一九三五（昭和十）年五月、逸見猶吉によって発行された雑誌『歴程』（第一期全二六号）を通読すると、同人たちの意識が一つに纏まる言説の節目のようなものがいくつか見えてくる[3]。本章ではそのうち三つの節目――萩原恭次郎の死、草野心平の南京徴用、ラジオの愛国詩朗読――に着目し、その流れと突き合わせる形で、高橋の言葉を位置づけていく。高橋自身、『歴程』創刊時のメンバーの一人であり、他の同人たちとのあいだに影響関係があったことはいうまでもない。『歴程』における集合的な言語活動に、縮約された形で書き込まれている同時代的言説に対し、高橋はどのような詩的構えを見せたのか。また、そのことが高橋の詩にどのような影響を及ぼしたのか。このような問いを念頭におきながら、以下、二つの「皿の詩」について検証する。

一　二つの「皿」

一九二二年十二月の発狂事件の後、高橋は愛媛の留置場にしばらく拘留されていた。この間、高橋から詩や小説の草稿を預かっていた辻潤が、それを『ダダイスト新吉の詩』として纏めあげ、出版したことで、高橋は実質的に文壇デビューを果たす形となる。とはいうものの、高橋のことは、それ以前からすでに知人たちのあいだで評判になっていた。発狂詩人としての評判もさることながら、「皿」のようなインパクトのある前衛詩を書く詩人として衆目を集めていたのである。

「辻潤の妹の良人である津田光造が、佐野袈裟美や、加藤一夫などと」(4)始めた雑誌『シムーン』創刊号に、「倦怠」と題する高橋の詩が掲載されている。のちに「皿」と改題され、その後、高橋の代表作として知られることになる詩である。編集者による記入漏れがあったのか、あるいは無名の新人として扱われたのか、目次に高橋の名は見当たらない(5)。いずれにせよ、初出時における「皿の詩」は次のとおりである。

皿皿皿

この「皿の詩」が日本で最初の「ダダの詩」であったと言われている。『萬朝報』（一九二〇年八月十五日）に掲載されたダダイズムに関する二つの記事に触発された高橋が、初めて自らのダダイズムを打ちだした作品である。ついでながら、『シムーン』創刊号の巻頭言には、「人間の活動或は労働が、物質に依って計量される事は、人間に対する一大侮辱である」とあり、「我等は一個の人間として、斯かる物質の奴隷として生活をすることを否定する」という宣言が見られることもここで言及しておきたい。「皿の詩」は、日本で最初の「ダダの詩」と称されているためか、あたかもそれがダダイズムの急先鋒に立つものであったかのように思われがちだが、当初は、プロレタリア文学の言説に彩りを添えるための「色物」あるいは「埋め草」としてページに配されていた可能性も否定できないのである。いずれにせよ、文学者たちのあいだでも、ダダイズムの言説はまだそれほど浸透しておらず、例えばこの「皿の詩」のタイポグラフィーを神原泰の後期立体詩のようなものとして理解する向きもあっただろう。つまり、『シムーン』に掲載されたこの段階ではまだ、「皿の詩」とダダイズムとが直接結びついていたわけではなかったということである。高橋の詩が「ダダの詩」ともてはやされるようになるのは、やはりその精神錯乱が「発狂」という形でメディアに報じられてからのことであった。そのあたりについては、先の章ですでに論じておいたとおりなので、ここでは省略する。詩の解釈なども、のちの議論に譲ることにして、引きつづき、もう一つの「皿の詩」のバージョンを見ておきたい。

「皿の詩」は、初出からおよそ二十年後の一九四三（昭和十八）年に出版された『大和島根』という詩集にも再録されている。目立たないように少し手を入れてあるものの、初出時の言葉づかいとほとんど同じ形になっている。

皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿
倦怠
額に蚯蚓這う情熱
白米色のエプロンで
皿を拭くな
鼻の巣の黒い女
其處にも諧謔が燻すぶっている。
皿を水に溶かせ
冷めたシチユーの鍋に
退屈が浮く
皿を割れ
皿を割れば
倦怠の響が出る。(7)

初版千五百部を刷ったとされる『大和島根』は、全体的に「ダダイズムのなごりの「皿」のごとき作品や警句風の短詩が多いが、約三分の一は神国日本の頌詩」(8)となっている。さらに、興味深いのは、冒頭の「序詩」で用いられている言葉が、『狂人』のあの特異な言説を彷彿させるものとなっている点である(9)。

此の血の涌き立つのを、何に依って私は治める事が出来るであろうか。燃ゆる石を投げ転ばし、四方に置いて、その中にいたとて、私の精神は冷静であり得ない。
北海の寒流に飛び込み、真裸になって泳いだとて、私の心は穏やかであり得ない。
如何なるものを以ても、摧破する事の出来ぬ、金剛不滅のものたる以外にないのだ。

「此の血の涌き立つのを、何に依って私は治める事が出来るであろうか」や「真裸になって泳いだとて、私の心は穏やかであり得ない」といった表現は、「狂気の時代」における高橋の言葉を彷彿させるものだが、このような言葉づかいが「金剛不滅のもの」と結び合い、次第に「戦意昂揚」のニュアンスを帯びるようになる。この序詩に続き、「瑞兆」と題する詩が採録されているのだが、そこでは、「血の涌き立つ」思いが戦意昂揚詩の形でいっそう明確に表出されている。

我等復仇の念に燃え立つ
アッツ島玉砕の勇士を思えば
我等敵を憎むの怒りに涌き立つ
山本提督の戦死を偲べば
我等此難局に処して、
冷静に、英霊に報いん。
一億決死の秋なり。
我等たゆまず。(10)

矢野貫一の言葉を借りるなら、「新聞の見出しを列ねたような」[11]戦意高揚詩が、詩集の三分の一あたりのところまで続く。「復仇の念」「英霊に報いる」「一億決死の秋」といった、国家が強圧的に推進する言葉、すなわち「国家語」が、「主体なき主体」を通して、自ら表出しはじめたかのようにも見える。あるいは、デビュー以来、高橋がずっと拘りつづけてきた「言語なき領域」が、ここにきて「新聞の見出しを列ねたような」ジャーナリズムの言葉によって埋め尽くされたかのようにも見える。いずれにせよ、この詩集に高橋は「皿の詩」を再録するのである。検閲の目をごまかすためか、インデントがまっすぐに揃えられ、初出時に二十二個あった「皿」の字が十六個におさえられ、「人生を水に溶かせ」の一節が「皿を水に溶かせ」に改変されている。裏を返せば、この程度の細工を施すだけで、「一億決死」をうたう愛国詩集に紛れ込む詩だということである。もともと前衛詩として打ちだされたはずの「皿の詩」が、大きな変更もなく、そのまま愛国詩集に収められているこの事実をどのように考えればよいのだろうか。文芸報国をめぐる同時代的言説に対する高橋の抵抗の試みと見ることもできないわけではない。しかし、高橋の意図がどうであれ（そこは知りようがないので議論できない）、この「皿の詩」が、前衛詩と愛国詩という異質な二つの文脈に収まるものであったということは動かしようのない事実なのである。従来「ダダの詩」として評価されてきたこの「皿の詩」が、『大和島根』という愛国詩集のなかに収められた途端、そのような「前衛詩」としての破壊性が効力を失い、他の「愛国詩」と連動しはじめるのはなぜなのか。「皿の詩」の何が、そのような二重性を可能にするのか。先に確認したとおり、「皿の詩」そのものに大幅な変更は見られなかった。大きく動いたのは、詩の言葉ではなく、同時代的言説のほうであった。「皿の詩」を意味づける同時代的言説に変動があったことで、この詩の位置づけが変ってしまった可能性も否めないのである。そもそも初出時からおよそ二十年のあ

いだに、高橋の言葉、あるいは同時代的な言説がどのように移り変わっていったのか、以下の議論では、そのあたりをまずは概観しておきたい。同時代的な言説とはいうものの、そのすべてを見渡すことは論者の手に余るので、検討する対象を高橋がこの時代に深く関わった雑誌『歴程』に限定したい。特にその草創期にあたる一九三五年から一九四四年の詩と詩論に焦点を絞り、そこから同時代的言説の一つの「範例」を引きだした上で、最後に「皿の詩」の二重性について考えてみたい。

二　草創期『歴程』における第一の節目――萩原恭次郎の死

一九三五（昭和十）年五月一日、『歴程』第一号が歴程社より刊行される。このときの編集兼発行人は逸見猶吉で、同人には菱山修三、岡崎清一郎、高橋新吉、尾形亀之助、草野心平、中原中也、宮沢賢治、土方定一らが名を連ねている（ただし宮沢賢治はこのときすでに他界していた）[12]。ただ、その後しばらく第二号は出ず、翌年の三月に、改めて「三月創刊号」として刊行され、高村光太郎、吉田一穂、松永延造、菊岡久利らが同人として加わっている[13]。この「三月号」は二月二十七日印刷、翌月五日の発行となっている。二・二六事件直後のことである。『歴程』の同人たちは、自らの詩や詩論を「自由に」展開しようとみな当初は意気込んでいた。四月号掲載のエッセイ「官軍の論理」において、土方定一は「官軍の論理が、勝てば官軍の論理が日に日に文学理論のうちにも支配的になりつつあるようである」と書き、次のような不服従の構えを見せている（二十四）[14]。

最近ずっと病気つづきであったために、私自身の肉体的な反発力ばかりでなく、精神的な反発力も、さびかけた寝台のバネのようにぎこちなく、外部の重圧にとかくその儘に従うように思われる。このような従順な精神状態はどうも全く悲惨な、ペッと唾でも吐きだしたくなる現象だ。（二十二）

また同四月号「時評」において、菱山修三は最近の詩人たちを「歌い方にグレている」と形容し、「彼等は好ましくない酩酊の仕方をしている」と述べた上で、「非合理な現実の諸事情が、詩を殺してしまったではないか！」と嘆いている（二十五）。(15)

この後しばらく『歴程』は休刊状態となり、一九三六年十月に、草野心平編集のもと、ふたたび「創刊」されることになる。仕切り直しということだろうか、扉には「一」と番号がふってある。尾崎喜八、田村泰次郎、河田誠一、藤原定、宍戸儀一、山之口獏らがあらたに同人として加わる。ただ、混同を避けるため、一般的には一九三五年五月創刊の『歴程』を第一号とし、その後のものを通し番号で示すことになっているようである。ということはつまり一九三六年十月草野編集による『歴程』は第四号となる。

つづく第五号（一九三六年十一月）に高橋は「残滓」と題する詩を寄せている。

彼は生れた。
片手をちぎって
雲に与えた。

その後死んだ。（七十一）

「雲」は超越的な存在を暗示するものなのだろうか。「ダダの時代」に高橋が辿りついた「第四人称」の視点が、ここでは「雲」という語で象徴化されているようにも思われる。超越的な領域を表象する「高み」としての「雲」に、自らの「手」を差し出す「彼」は、そのような超越的存在と交渉する仲介者（エージェント）であり、またそのような非日常的な出来事の主人公でもある。余計な説明をいっさい省いた短いフレーズで構成されている詩だけに、有無を言わさぬ力がある。この「超越的存在」が議論の余地なく行使する「力」を、高橋は、ダダと狂気の時代から継続的に主題化しようと試みてきた。つまり、のちに高橋が大々的に展開する神話的な世界観は、「神国日本」を讃える戦時下の言説に呼応するものであると同時に、ダダの時代から高橋が幾度となく接近を試みてきた「言語なき領域」を言語化するための一つのフォーマットとしても機能していたのである。この点は「皿の詩」の解釈に大きく関わる問題だが、ここではひとまず触れるだけにとどめておく。

詩に対する同人たちの構えの問題に話を戻そう。同じ『歴程』五号の「時評」において、菱山は詩の現状を次のように概括する。

> 本意は必死に詩を書く人がいなくなったのであろう。そうして又世間が詩を必要としなくなったのであろう。だから、大きく云って、現代に必要なのは詩じゃなくて詩人だ、という尤もらしい逆説も出て来るのである。どうやら世間というものは人を生きながらに殺す。当世では詩人を生きながらに殺す仕組になっている。しかし、星辰のあるかぎり、人間に意識の

怪物が纏綿するかぎり意識の神話が絶えないかぎり、詩は形を変え品を変え、意味を変えて進むことを歇めないだろう。だからこそ、実はそのために、多くの詩人は死ななければならぬ、生きながら死ななければならないのである。（九十三―九十四）

このような菱山の決意を嘲笑うかのように、一九三七（昭和十二）年九月、近衛文麿内閣の推進する国民精神総動員運動のもと、文学者の徴用が始まる。それまで「国家にとってまったく無益な余計者でしかなかった」文学者たちがまさに青天の霹靂、内閣情報部から呼び出しを受け（実際は菊池寛からの速達という形で）、漢口攻略戦従軍を条件に「超一流の大作家ならばあり得るかもしれない空前絶後の特別大優遇」を受けるようになる[16]。いわゆる「ペン部隊」である。「国民精神総動員運動」は「挙国一致・尽忠報国・堅忍持久の三目標をあげて、国民精神作興を実施」したもので、「貯金・献金・贅沢廃止を唱えて、国民を長期戦体勢に総動員」するものであり[17]、「ペン部隊」の徴用もまたその一環であった[18]。ちなみにペン部隊の作家たちの旅費・滞在費はすべて当局が負担し、その上、仕度金千円が支給されたという[19]。この仕度金についてはいまだ不明な点も多く、現時点では論拠に乏しい。ただ、徴用作家の書いた戦争文学が文壇における一つの大きな潮流となったことは事実である。神谷忠孝が指摘しているように、「ペン部隊」の書いた小説を通して、従軍体験の実態が明らかになり、それによって読者らは「前線の兵隊さんに対する感謝の念」を抱くようになったのである[20]。こうして戦争小説が盛況を呈するようになる。このような同時代的言説の動きに対し、『歴程』の同人たちは当初、批判的な構えを見せていた。『歴程』第八号（一九三九年九月）「赤鉛筆」において、編集兼発行者である三ツ村繁蔵は次のように述べている。

歴程には所謂戦争詩がないという言葉を聞いたが……私はジャナリストではないのであるから、このような大事なことを強制したり、取引することは出来ない。また、艶歌師のように簡単に応じる者もある筈はない―といって、時局に冷淡であるという事にはならない。その反対なのである。父母を共に失った直后、身代わりのようにして少ない兄弟の一人を戦場にやり、多くの知人を送り、親友を戦いに失った自分が、流行歌を唄うように、これ等の人のことを祖国を歌っていいものか、むしろ今、自分は唇を噛んでいるのだ。

単に流行派に便乗することなれば容易なことなのだが、真実に考えるとそんなうすっぺらなことで日本の事を云いたくはない。（二十六）[21]

「戦争詩」をめぐる同時代的な言説に対する違和感は、『歴程』同人たちのあいだに潜在的なものとしてずっとあったにちがいない。この時点ではまだ粉砕されずに残っていた詩人たちの反骨精神の表れともいえるだろう。実際、『歴程』同人たちのこのような反骨精神は、一九三八（昭和十三）年十一月、萩原恭次郎の死をきっかけに纏まった形で表出されることになる。

『赤と黒』創刊に携わり、自らも詩集『死刑宣告』（一九二五）の出版によって名を馳せたこの詩人を偲び、伊藤信吉と菊岡久利の二人が『歴程』七号（一九三九年七月）にエッセイを寄稿している。十七のとき、近所に萩原が住んでいると知った伊藤は、詩人の家を訪問し、のちに『死刑宣告』として実を結ぶ詩篇の数々に触れ、その理解を超えた「異様な詩」に圧倒されたと当時の思いを回想する。さらに「一九三〇年早春」の頃の思い出として、萩原がダダイズムからアナキズムへと思想的に傾いていく様子にも触れている。

また菊岡は「勘定してもわかるように、詩人を語ることは死人を語ることだ。いい詩人は薄命に死んでいく」と述べている（『歴程』七号、二十七）[22]。さらに岡本潤も『歴程』十号（一九四〇年一月号）に「萩原恭次郎断片」というエッセイを寄せている。同年十月には『歴程』同人らが『萩原恭次郎詩集』を編纂しており、萩原恭次郎追悼という意識でもって『歴程』の同人たちがこの時期、繋がっていたことは確かである。『萩原恭次郎詩集』から「通信」と題する詩を一つ引用する。

わたしらの怒りを文字は書かせないであろう。
襤褸は襤褸の泣言をならべ襤褸のあたたかみにくるまるであろう。
沸った湯が湯気を立てず氷のように寒い色を持つことを私は書き送ろう。[23]

「文字は書かせない」という主体をずらしたレトリックや「湯が氷のように寒い色を持つ」といった既存の対立概念を混乱させるような言葉づかいなど、一昔前のダダイズムを彷彿させるものであり、『歴程』の詩人たちはそこに戦争詩とは異なる詩の可能性を読み取っていたのではないか。[24]

萩原の『死刑宣告』が出版された一九二五年の時点で、「人情や常識の世界から先ず放たれて、腕を組んで、彼と共に裸踊りを踊らずばならない」[25]と連帯の思いを寄せていた高橋が、萩原の死を悼む『歴程』同人たちの言説をまったく意識しなかったとは考えにくい。しかし、この時期の『歴程』を読むかぎり、萩原の死に対して高橋が反応を示しているような箇所は見当たらない。むしろ、同時代的な言説からの離脱を試みているような詩篇を高橋は書きつづけるのである。岡

本潤が「萩原恭次郎断片」を寄せた同じ号に、「乱費」と題する高橋の詩が掲載されている。

大いなる乱費の好ましき哉
太陽の下に乏しきものは有らざるなり（四）

前述の「残滓」と同様、ここでもまた超越的な視点（「太陽の下」）が設定されており、そこから「乏しきものは有らざるなり」というふうに断定的な言葉が下される。高橋の詩の「わからなさ」を支えるこのような超越的な視点は、同時代的言説とは別の表現の可能性を打ちだすものであった。と同時に、それは「国民精神総動員」の名のもとで全体を一つに束ねようとするこの時代の国家体制と、無自覚的にではあれ、軌を一にするものでもあった。日常的な意識の枠組みから離脱し、言語の拘束性を脱却しようと試みていた高橋の言葉が、皮肉にも、同時代的な言説を後押しする形になるのである。この点については、のちの議論で、戦時下の「皿」を検証する際に再度取り上げる。

高橋は、一九二二（大正十一）年の発狂事件や一九二八（昭和三）年正眼寺における発狂体験、あるいはそのような自らの分裂症的な気質を「超越的な語り」の発生源と見なしていた。特に正眼寺における発狂から数年間、故郷愛媛に引っ込んでいた高橋は、『歴程』の同人として、あるいは小説『狂人』の出版を機に、ふたたび文壇に姿を現わすようになる。自らの発狂体験に依拠しながら、超越的な語りを前面に押しだす形で、ものを書いてきた高橋だが、その後も引きつづき晦渋な表現を駆使しつつ、特異な詩的空間を築きあげていく。とはいうものの、この時期の高橋は「わからなさ」を隠れ蓑にして、同時代的言説から距離をおこうとしているようなところもあ

る。ただ、このあと同時代的な言説と高橋の言葉が、文字どおり結び合うきっかけとなる出来事が生じる。『歴程』同人たちの事実上のリーダーである草野心平の南京徴用である。

三　草創期『歴程』における第二の節目――草野心平、南京へ

萩原の反骨精神を大切に思う気持ちが『歴程』同人たちには確かにあった。しかし、当時の詩人たちは、抵抗か迎合かという二者択一を迫られていただけでなく、端的にいうと、戦争に行ったか行かないかという線で分けられてしまうことも多かった[26]。一九四〇年七月発行『歴程』第十二号に山本和夫が寄せた「詩学辞典が欲しい」というエッセイに次のような一節がある。

> 戦争に行かないものは、「万歳」は「いやさか」という意味とはちがった「ああ勇しい」に近い意味であり、「勝った、勝った」という意味くらいに、おおまかに考える。ところが、野戦にあると、そんなおお雑破なものでなくなる。すべての言葉を絶した時の「噫」にもなれば「勝ったぞ」という意味にもなれば「ああこの悲しみを神よ聞き給え」という、勇しいとは反対の言葉にもなる。こういうことは、戦争に行かないものには、全く理解されないかもしれないんだが、私はいろんな意味の「万歳」を聞いた。（二十一）[27]

このような戦争体験の有無をめぐる言説は、銃後の作家に、ある種の「後ろめたさ」のようなものを強いることになる。

ちょうどこの頃、『歴程』同人の中に、南京政府宣伝部顧問として家族とともに南京へ渡った詩人がいる。『歴程』草創期から奇抜な表現でもって同人たちを鼓舞してきた詩人、草野心平である。一九四〇年十一月発行『歴程』第十三号の目次の後に、花束を抱えた草野が東京駅に立つ写真（土門拳撮影）が掲載されている（図9）。そこに写る草野は誇らしげに笑いながら、皆の送迎に応えている。以後、草野は『歴程』に「南京通信」を寄稿し、「外地」における近況を報告する。大政翼賛会設立直後のことである。ちなみに草野の写真の隣のページには「落葉」と題する高橋の詩が見えている。



図9 東京駅に立つ草野心平

痰を吐くと落葉の上にのって
落葉は一米ばかり動いた。
月はたしかに此れを見ていたであろう。（一）

先に引用した詩と同様、超越的な「高み」からの視点（「月」）を想定した上で、独特な「わからなさ」を展開する詩である。草野が南京に渡ったことで、『歴程』の同人たちもにわかに「報国」の思いを語るようになるのだが、ここで高橋はひとり飄然と東京を去り、全国に点在する神社を

訪ねてまわるという行動に出る[28]。草野の南京行きが高橋の行動にどの程度影響したのかは定かでないが、とにかく放浪の身となって訪ねた個々の神社について高橋は短いエッセイを書く。訪れた神社の由来、祭神、そこで執り行われる祭事、あるいは神社までの道のりや風景などを書き記したエッセイの数々を高橋はのちに纏めて出版する。それが『神社参拝』（一九四二）である。神社をめぐる高橋のこの旅は、自らの詩の根源を支えるあの独特な「わからなさ」、さらにはそれを俯瞰する超越的存在に思いをめぐらせる旅であったと考えて差し支えないだろう[29]。

高橋の話はひとまず措いて、草野の南京徴用の話に戻る。この草野の徴用に同調する形で『歴程』の同人たちがにわかに「報国」への思いを積極的に語るようになる。草野に対する憧れや妬みがあったのかもしれない。『歴程』十三号の「鬼区」には、「草野心平を送る」というテーマで同人たちがそれぞれの思いを寄せている。「ラベルを一ぱい貼ったチッキの大鞄を受けとって、今度はそれを船に廻す手続などをしている心平の動作はさすがに旅馴れていて一寸うらやましかった」と小野十三郎は打ち明けている。藤原定は、南京の草野心平や大連の土方定一と東京にいる自分とを比較して「僕は南京へ行った草野君がやっぱりいちばんいい道だと思う」と述べ、「僕もなるべく早い機会に支那の心臓部へ体を埋めてみたいと思っている」と自らの思いを語り、現代詩人のあり方について次のように書いている。

僕は思う。現代詩人は山川草木を友とし或いは街のルムペンの如き生活を自ら好んでやる者の中からは出て来ないと。このような重大な世界史的な時代に人類の運命を思い、日本民族の将来を憂うる心がない者は、それを回避したところに詩があるように思っている者は、もはや詩人ではない。

「外地」での文学者の活躍が銃後の作家の態度に与えた影響は大きい。こうして詩人たちは、日常を越えた「より大きなもの」と一体になる形で発言するようになるのである。『歴程』第十六号（一九四一年九月）の「南京通信」では、草野心平が銃後の作家たちを次のように煽る。

政治よりも日本を愛すること、そこから再出発すべきなのだ。その自然さからヨクサンすること。だまって歩いていてそれがヨクサンになっていること。日本自体は永遠を忘れる程ケチ臭くはない。永遠を忘れているのは文学を書いている者などに沢山いる。大きな歴史を忘れて、ポツンときのうときょうの分だけを大根切りして、それに眼の色変えて喰らいついている図なんかは男子一生の風景ではないだろう。（四十九）

草野が煽動したのは「内地」の作家ばかりではなかった。『歴程』第十七号（一九四二年四月）には草野が重慶に向けて読み上げた放送内容の原稿が掲載されている(30)。

我々は歴史のなかの、現代の位置を考え、世界の動向を考え、その動向のなかの東亜の位置を正しく考えなければならない重大な時期に逢着しております。東亜、殊に中国の阿片戦争以来の欧米の侵略の歴史を、諸君はよく知っている。今こそ、我々は中国に限らず東亜共栄圏全体の欧米侵略の歴史を逆流させる時代ではないだろうか、東亜全体がこぞって覚醒すべき時期ではないだろうか。光ある新しい歴史を遡るための創造団結を要すべき時期ではないだろうか。（十八）

いずれにせよ、徴用作家の言説が重要性を帯びるようになると、銃後の作家もまた慎重に言葉を選ぶようになる。『歴程』の同人たちの意識に、もはや「抵抗か迎合か」という二者択一はなく、「戦争へ行ったのか／行かないのか」という暗黙の権威づけがなされ、そのような「戦争へ行かない」者の「後ろめたさ」につけ込む形で「文芸報国」の体制が次第に詩的言語を回収しはじめる。その回収を徹底化するために用いられた装置がラジオである。

四　草創期『歴程』における第三の節目――愛国詩のラジオ放送

草創期『歴程』において展開されているさまざまな言説を通時的に見通しつつ、個々の特異な出来事をめぐって同人たちが集合的に問題を共有する、いわば言説の「節目」のようなものを、共時的な纏まりとして捉える、という形でここまで論を進めてきた。最後にもう一つ『歴程』の同人たちが集団的に関与した問題について見ておきたい。もちろん、これも『歴程』に限った問題ではないのだが、同時代的な詩人たちの言説が一つの巨大な回収装置、つまりラジオ放送によってことごとく束ねられていく様子は、『歴程』一つとって見ても明らかなのである。

『歴程』の同人たちは、もともと前衛的なものに対する憧憬や意志をその出自に持つ詩人たちであった。自らの特異性を競い合うかのように、新しい詩のあり方を模索していた詩人たちは、そのような思いで書いた自らの詩を世間に喧伝したいという欲望を程度の差こそあれ、みな内に持っていたと思われる。ダダを喧伝するといって世間を賑わせた高橋などはその典型である。そこ

に、先ほど見たように、南京に徴用された草野心平のような「国民から必要とされる詩人」という新しいモデルが現れ、他の詩人たちのあいだでも次第に「報国」の意識が芽生え、やがて『歴程』同人たちも「超個人的なものに衝突し散華し超個人的な美に包含されることを希求する詩」[31]を求めるようになる。そのような詩人たちの欲望を巧みに汲み上げていったのがラジオ放送であった。超越的な声を表象・代理するものとしてのこのラジオ放送が詩人たちを魅了しはじめるのである。

一九二五（大正十四）年三月二十二日、社団法人東京放送局によってラジオ放送が開始される。満州事変後の逓信省による放送局の改組を経た後、第一次近衛内閣による「国民精神総動員運動」の一環として設置された内閣情報部の要請によって、一九三九（昭和十四）年、放送協会内に「時局放送企画協議会」が設置され、やがてすべての番組の企画・編成が内閣情報部の指導下におかれるようになり、一九四〇（昭和十五）年十月大政翼賛会設立後は、内閣情報部が情報局となって、言論の管理を徹底化するようになっていく。そして一九四一（昭和十六）年十二月八日、対米英開戦を告げる大本営発表がラジオ臨時ニュースとして放送され、同月二十四日には「文学者愛国大会」が、大政翼賛会会議室で開催され、文学者たちは日本の「はなばなしい」戦果をたたえた。また「決議文の内容は、全国の文学者を一丸とする「日本文学者会」を結成、総力をあげて文芸報国に邁進しよう、というもの」であった[32]。一九四二（昭和十七）年五月二十六日「日本文学報国会」創立の後、六月十八日には「日本文学報国会」発会式が開催され、詩部会の会長には高村光太郎が選ばれ、理事には佐藤春夫が任命される。こうしたなか、愛国詩朗読の番組が毎朝ラジオで放送されるようになる[33]。多くの国民に自らの言葉を伝えたいという詩人たちの欲望は、このような形で自らの詩が全国的に放送されることで昇華されていくのである[34]。

それまでの詩人は孤高を守って、一般国民からは別な存在の如くに遊離したかの如くに異端視され、詩は閑人の世迷事かの如くに特別な関心と教養を持った文化人以外にはてんで興味なき閑文字の如くに軽視されていたと云っても、決して過言ではないだろう。(35)

自分の書いた詩篇がラジオで全国的に放送されることは田舎の無名詩人としては光栄であり、大変な喜びであり又どんな風にやるかまことに興味を持って、ラジオの箱の前へかしこまった。(36)

日本各地の神社を巡り歩いていた高橋が、ラジオによる愛国詩の朗読にどの程度関わることができたのか、そのあたりについてはまだ明らかではないが、例えば、佐藤惣之介編『国を挙りて　大東亜戦争詩集』（一九四二）には「香取神宮」と題する高橋の詩が収録されている。朗読には不向きな詩だが、この時代の非言語的な力（銃後の後ろめたさや報国に対する文学者の欲望など）が高橋の言葉にも作用していたことは、この詩からも明らかであろう。

経津とは仄かなる、音とも色とも知りがたきものの意味であろうか。
経津主神とは、劒の、物を断ち切る力をさして言うのであろうか。
フツとは仏のことであろうか。
何ものも余すなく、逃さず、切断し、
一塵も有らしめざるまでに、払拭し去るを言うのであろうか。

浪の穂に、逆しまに鉾を突き立て、その前にあぐみて、国ゆづりの談判をされたと言われている。

伊弊諾尊の御子、火神軻遇突智命より出でて、磐裂根裂の神の子磐筒男磐筒女の神の生る子、経津主命なりと言われている。建御名方神の手を、若葦を取るが如、つかみ拉ぎて投げ放ちたまいし、勇猛無比の神である。

自分は佐原の町から歩いて、神殿に参拝した。神威烈々として其のかしこさに、自分の足はわななくばかりであった。

此の非常の時にあたりて、
経津主の神の御霊頼をかがふりて、
戦えば勝利は已に分明である。(37)

「わからなさ」を詩的戦略として用いながら、超越的な存在に身を委ねて作品を書いてきた高橋だが、ここにきて、「愛国詩献納運動」のもとで一丸となる詩人たちと合流することになる。このときに高橋の詩的立場を決定づけたのが『神社参拝』(一九四二)の出版であり、そこに「日本文学報国会」詩部会の長である高村光太郎自らが序を寄せているのである(島崎藤村も「序のことば」を寄せているため、二重の序を持つ荘重な詩集となっている)(38)。以下、高村の序文を全文引用する。

高橋新吉氏のような世に知れわたった天与の詩人の詩集に今更何か書くいわれはないのであるが、ただ此詩集に限ってわたくしの新しい感懐を一言したいところがある。それは外で

もない、「神社参拝」と題する此詩集が、これまで同氏の詩風として世の通念となっているところからはるかに超脱して、真に古代人の持つ敬虔な祖先崇拝の念に燃えたわれら民族の動かしがたい声となっているという事である。殆ど全国の神社に身親しく参拝して千里を遠しとせず、しかも世にありがちな旅行記風情のものでは微塵もない。この天与の詩人の鋭才は筆端におのづから神を宿し、長短錯落、或時は敍し、やはり他の詩人には到り得ないところに到り迫っている事を感じた。この詩人が神祇の事に関してかくも深く造詣するものあるにまづ驚いた次第と其の烈々たる至情に対する敬意とを一言して序に代える。(39)

『神社参拝』における高橋の言葉について高村は「これまで同氏の詩風として世の通念となっているところからはるかに超脱して」いると書くのだが、そこには、「ダダ」の枠組みから高橋を外し、その詩に見られる「文芸報国」への志向性を前面に押しだそうとする狙いがあったのかもしれない。しかし、対米英開戦後に高橋が書いたと思われる他の詩などを読むと、「超脱」というより、むしろその「連続」に驚かされる。高橋の場合、ダダの詩と愛国詩がかなり自然に「連続」していたように思われるのである。「超脱」があったのか、「連続」があったのか。結論から言えば、どちらもあったということになるだろう。そのあたりを確認するために、詩を二つ引用しておきたい。一つは『神社参拝』の二ヶ月前に出版された『霧島』(一九四二)所収の「不思議」と題する次のような詩である。

一

あれは地球の壊れる音ではないか。

茶碗の中に梅干の種が二つある。

二

雨が降っている。
太陽は赫々と照っている。
筧の音がうるさい。

三

切断したものを、続いているが如く見るのは、我々の癖である。
眼は不思議な事をなすものである。

四

雪は暖いものである。
石を抱いて眠れば
雪は海に消え去った。
雪と石とは同じものである。(40)

この詩に、かつての「ダダイスト新吉」から「超脱」した声を聞き取ることはそれほど難しいことではないだろう。高橋自身も、「切断したものを、続いているが如く見るのは、我々の癖である」と述べているように、「連続」よりも、「超脱」した視点のようなものに重きを置いている。しか

し、「切断したもの」と高橋がいうものは、そもそも本当に切断されているものなのだろうか。切断されているものがもともとそこにあるというよりも、「超脱」した高橋の声を権威づけるために利用された「切断」が問題になっていたのではないか。この詩と相補的な関係にある詩をもう一つ引用しておく。同じく『霧島』所収の「二つの目」と題する詩である。

私には、目が二つもあるのである。
片方の目は視力減退して、自動車の走って来るのも見えぬのである。
片方の目は、蟻が匍ってゆく足跡も見えるのである。
此のように、私の思考に於いても、
違った二つの事を、同時に私は考えるのである。
敢て矛盾した行為を、断行する事が出来るのである。(41)

右の引用における「違った二つの事を、同時に私は考えるのである」という一節でも、やはり「超脱」と「連続」が問題となる。「違った二つの事」や「矛盾した行為」は、「私」の「超脱」を裏づけるために不可欠な条件となる。しかし、高橋が「切断」を見ている二つのものに最初から「連続」があったとすればどうだろう。あるいは「矛盾」と見なす二つの行為にはじめから「親和性」があったとするならどうだろう。一九三六年発行の短編小説集『発狂』において、「私がこんな事を書くのも私が書くのじゃなくて、誰かが私に書かせているのだとしか思えない」と書いていた高橋だが、ここにきて、この「誰か」に自らの意志を明け渡す形で、あらゆる「切断」や「矛盾」を統合する超越的主体、いわばその仲介者（エージェント）として詩を書くようになるのである。

それにしても「ダダの時代」の高橋と「戦争の時代」の高橋とのあいだに、はたして本当に高村のいうような「超脱」があったのだろうか。確かに、「ダダの時代」において、高橋は、全体主義的な言説に対して「個」の論理を打ち立てるべく前衛詩を書いた。一方、「戦争の時代」には、「個」の論理を滅却した上で超越的なものと一体になるべく愛国詩を書いた。このような点から見れば、両者のあいだには確かに「切断」があったように思われる。しかし、もし前衛詩と愛国詩とのあいだに、そのような「切断」が明確な形であったのなら、なぜ高橋の「皿の詩」は、多少の改訂が見られるとはいえ、その二つの文脈のなかに矛盾することなく収まるのか。やはり、前衛詩と愛国詩とをあらかじめ「切断」されたものと見るのではなく、はじめから両者のあいだに重なり合うところがあったと見ないかぎり、二つの「皿」の謎を解くことはできないだろう。実際、高橋は、そのような「矛盾した行為」を「断行する事ができる」という確信を持っていた。高橋のこの確信が、前衛詩と愛国詩とのあいだの「切断」を無化するような超越的な視点としてはじめから機能していた可能性も無視できないのである。いうまでもなく、このような超越的な視点は、「ダダの時代」における「第四人称」の概念にも見られるものであり、そういう意味でも、「戦争の時代」における超越的な声は、高橋がこれまでつねに想定してきた「言語なき領域」が究極的な形で「現実化」したものと見なすことも可能なのである。

五　戦時下の「皿」

これまで草創期『歴程』に見られる三つの節目「萩原恭次郎の死」「草野心平の南京徴用」「ラ

ジオの愛国詩朗読」に着目しながら、断片的ではあるが、戦時下の詩的言説の流れを見てきた。この時代、確かに詩人たちを統制する一つの大きな力が働いていたと思われる。しかし同時に個々の詩人がその流れに対して独自の関わり方をしたこともまた事実である。草創期『歴程』において節目となる三つの出来事に対して、同人たちの距離の取り方がみな同じであったというわけでは決してなかった。尾形亀之助のように最後まで「戦争に便乗」しなかった詩人もいたし(42)、草野心平や高村光太郎などその行動が『歴程』の言説を大きく左右する場合もあった。ただ、「文芸報国」へと傾いていくプロセスがある程度観察できる他の同人たちに比べ、つねに超越的な存在を想定し、「わからない」詩を書き続けてきた高橋の場合、「文芸報国」へと次第に傾いていったというよりも、むしろつねにすでにそのような可能性を潜在的に持っていた、と見ることも可能なのである。『霧島』にせよ『大和島根』にせよ、高橋もまた戦意高揚のための愛国詩を数多く世に送りだした。ただ、高橋の場合、そのような愛国詩がつねに前衛詩の言葉と共鳴することになる。例えば、『霧島』冒頭の「熱田神宮」のような詩をどう捉えるか。これは愛国詩なのか。前衛詩なのか。

神の加護である。
一切は思惟を絶して神の営みである。
何事も思い過す要はない。
頭脳を軽くして、肉体を果敢に動かすべきである。
御剣を以て、草を薙ぎ給える如くに、生の焔を
正しく燃えヒロゴスべきである。

愛国詩として朗読されたとしてもまったく差し支えのない戦意高揚のための詩である。「一切は思惟を絶して神の営みである」という一節からも明らかなように、かつて自ら切り開いた「言語なき領域」を高橋は「神」に明け渡すのである。ただ、この詩は次のような詩とも連動する。『歴程』二十二号（一九四三年六月）に掲載された「詩篇」と題する詩である。

一

仏は白き火である。
滅せざる水である。

二

私は死なない自分を見た。
死んだ筈であるのに私は生きていた。
何うしても私は無くならないのであった。
私はつづまるところ、誰かの生れかわりに過ぎない事を知った。
私以外に至るところに私があった。
私以前に無数の私が死に生きた事である。

三

木の枝が月を二つに割っていた。

君は仏教を学んだと言うのか。
何うして学べるであろう。
仏教は無きものである。

四

何も言う事はない。
言わずして一切は通ずるからである。（二十八-三十）[43]

高橋は生涯「何も言う事はない」という言語観を保持しつづけた作家であった。『萬朝報』に掲載されたデビュー作「焔をかかぐ」で、流浪者が得ているような「自然の静寂、無為、休止」といった境地を描こうとした高橋は、のちに自らの発狂体験を言語化する過程で「第四人称」という新しい地平を切り開くことになる。小説『ダダ』では、一人称と三人称とを同時に成り立たせる超越的な視点として、この「第四人称」の概念が導入されていた。もちろん、そこには「人間が言葉によってしか物を考えられ得ないと云う事は不幸な事だ」という「言語に対する不信感」がつねに前提としてあったことは言うまでもない。この「言語に対する不信感」が、やがて「言語なき領域」への気づきを促すことになる。小説『狂人』において、「語らない語り」という究極のレトリックを実験的に用いていた高橋だが、実際に「言語なき領域」の可能性を知ることになったのは、自らの言語活動がきっかけになっていたとはいえ、前章の最後で確認したとおり、やはり当時、厳しさが増していた「検閲」の威力を目の当たりにしたことによる衝撃が大きかったからではないだろうか。自らが主体的に何かを語るのではなく、「誰か」が「私」を通して語りはじ

めるという状況に、高橋も眼を向けずにおれなかったのである。こうして、「何もいうことはない」という高橋の言語観が、先の引用で見たとおり、「一切は思惟を絶して神の営みである」という形で表出されるようになる。それは「超脱」というよりもむしろ「自然の静寂、無為、休止」といった境地や、「第四人称」の視点、さらには「語らない語り」、「言語なき領域」といった、これまで高橋が辿ってきた概念をすべて「現実化」するような、きわめて重要な「変換」だったのではないだろうか。

わたしは言葉に禍いされていた。
言葉は虚偽である。
言葉なき絶対の愛の世界に生きねばならないのだ。(44)

超言語的な存在（「言葉なき絶対の愛の世界」）との一体化を「発狂」の形で体験し(45)、それについて語るための言葉がないという事実そのものを自らの詩作の原理の一つと捉えながら、高橋は「わからない」詩を書きつづけてきた。ダダイズムはまさにそのような言語の欠如を表象するものとして最適な言説を高橋に用意したといえるだろう。発狂体験やダダの反芸術はそれぞれ「言葉なき絶対の愛の世界」の代理的表現だったのである。高橋の場合、これとまったく同じ意味で、戦時下における文芸報国の運動が「言葉なき絶対の愛の世界」を表象するものとして機能してしまう。一九四三年出版の詩集『父母』には「生活の尊さよ」と題する高橋の次のような詩がある。

生活の尊さよ

生きている事の素晴らしさ、
女の声の美しさ
家庭があり
国家があり
其の一員としての
生活の尊さよ
自分一人の孤独に
私は堪えられない。
早く社会に国家に私は溶け入りたい。
私は強く烈しく生きたいのだ。(46)

ここで注目すべきことは「言葉なき絶対の愛の世界」が実に「わかりやすい」言葉で綴られているという点である。「早く社会に国家に私は溶け入りたい」という一節からも明らかなように、まるで同時代の全体主義的な「声」に服従することを高橋が望んでいたかのようである。このような「わかりやすさ」は、高橋の言葉に広く見られる「わからなさ」とどのような点で結び合うのか。あるいは、高橋の詩の場合、「わかる／わからない」という対立軸を据えて読むよりも、「何かに溶け入りたい」というその欲望に着目しながら読むほうが、その詩的原理を捉えやすいのかもしれない。「言葉なき絶対の愛の世界」を高橋は、超言語的な高みから論じることもあれば、極端に「わかりやすい」言葉づかいでもってそれを表出したりもする。「わかると云う事は、／無意味な事である／わかった時に、ほんとの事は失われている」(47)と書きながらも、一方では「わか

りやすさ」の中に埋没することを望んでいたのであろう。極端にわかりにくい詩では、個人を超えた絶対的な存在と一体化しようとする高橋だが、極端にわかりやすい詩では、意味が自明であるような言語の作用に完全に身を委ねてしまう。日常的な挨拶や慣習的な儀礼の言葉など、意味が自明であるような言葉は、その使用者が改めて何かを意味づけるためにそれを用いるというよりも、その言葉を用いることでその都度、一つの行為（挨拶や儀式）を成し遂げようとするもの、つまり行為遂行的なものにならざるをえない。この場合、言葉は、それ自体の存在を主張しようとせず、個々の使用者やその状況に溶け込んでしまう。そういう意味では、「わかりやすい」高橋の詩も「言葉なき絶対の愛の世界」を表象するものとして読むことができるだろう。いずれにせよ、高橋は、いまここにいる自分が、超越的な「何か」に「溶け入る」ことを第一と考えているのであって、そこでは「わからなさ」と「わかりやすさ」とが決して対立することなく共存することになる。繰り返しになるが、高橋の詩の場合、「わかる／わからない」という対立軸が問題なのではなく、「溶け入る」対象が何なのかが問題となる。ダダや狂気といった同時代の言説との邂逅を通じて、「何かに溶け入りたい」という欲望が高橋のうちにその都度生じてきたと見ることも可能だろう。つまり、そのような欲望が高橋のなかにあらかじめ明確な形であったというよりも、それぞれの時代の特異な言説を自らの語りのなかに取り込むことで、はじめてそのような欲望に形が与えられたと見ることも可能ではないだろうか。「何かに溶け入りたい」という高橋の欲望は、ダダイズムの言説のなかでは、晦渋な言葉づかいでもって表出されることになり、その場合、「何かに溶け入りたい」の「何か」とは、「個人を超えた超越的な存在」、あるいは「言語の外」ということになるだろう。一方、戦時下における「文芸報国」をめぐる言説においては、その欲望が「わかりやすい」言葉でもって具体化されることになるのだが、この場合、「何か」は、日常的な

言葉、つまり言語そのものと重なり合う。高橋の場合、自らの意志を明け渡す対象が、超言語的存在か、言語そのものかによって、「わかる／わからない」の方向性が定まるように思われるのである。このような点を踏まえた上で、以下、本章の冒頭からずっと保留したままになっている戦時下における「皿の詩」の位置づけについて考えてみたい。『大和島根』に再録された「皿」をもう一度引用する。

皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿
倦怠
額に蚯蚓這う情熱
白米色のエプロンで
皿を拭くな
鼻の巣の黒い女
其處にも諧謔が燻すぶつてゐる。
皿を水に溶かせ
冷めたシチユーの鍋に
退屈が浮く
皿を割れ
皿を割れば
倦怠の響が出る。

高橋はこの詩を『大和島根』に再録する際、数カ所手を入れている。皿の数やインデントの問題はさておき、八行目の一節が、オリジナルでは「人生を水に溶かせ」であったところを、右の引用では、「皿を水に溶かせ」に改訂されている。仮に編集者からの要請があったのだとしても、これが高橋自身の認めた新しいバージョンであることは疑いえない。初出のとおり「人生を水に溶かせ」のままであれば、実存主義的な生の問題を扱ったものとしてこの詩を読むことが可能になり、洗い場の水に「人生を溶かす」こと、つまり「身を粉にして働く」ことを主題とする詩として読むことができるようになる。この「人生」の一語を「皿」に置き換えることで、そのような解釈の中心点が失われ、詩の難易度、つまり「わからなさ」の度合いが高くなってしまうのである。先に言及した論理では、「何かに溶け入りたい」という高橋の欲望は、前衛詩では晦渋な言葉づかいで、愛国詩では「わかりやすい」言葉でもって語られるということであった。しかし、右の「皿の詩」では、前衛詩としての「皿」よりも「わかりにくい」というねじれが生じてしまっている。なぜか。

この「わかりにくい」詩を、あえて詩に内在するイメージだけに着目しながら解釈してみると、まずはこれが「皿と倦怠をめぐる詩」であるという端的な理解に落ち着く。当時、高橋が東京日日新聞の食堂で皿洗いのアルバイトをしていたという事実を外して考えたとしても、皿というモノそのものが「倦怠感」と結びつき、その皿を割ったところでなお同じ「倦怠の響」が出るだけであって、それ以上でもそれ以下でもない。むしろこの詩の眼目は、額に汗して働く姿を「蚯蚓這う」と見たり、鼻の穴を「巣」と捉えたり、冷めたシチューに「退屈」を見るところに「諧謔」があるとする「視点」が設定されているところにある。戦時下の「皿」の場合、「人生」が「皿」に置き換えられているため、その点がさらに強調されることになる。「ダダの時代」の高橋は、晦

渋な言葉や無意味な言葉でもって、個人を超えた絶対的な存在に溶け入ろうとした。この「個人を超えた絶対的な存在」への志向性は愛国詩集の中にも明らかに見てとることができる。愛国詩集の中では、「個人を超えた絶対的な存在」は「神」という語で表わされる。先に引用した一節を再度引用する。

一切は思惟を絶して神の営みである。
何事も思い過す要はない。

端的に言うなら、この一節が、高橋の前衛詩と愛国詩を結び合わせる接点となるのである。高橋の晦渋な言葉は、確かに現行の言説を乗り越えるために必要な創造性を秘めていたと思われる。しかし、同時にそれは、言葉の意味作用を統轄する全体主義的な「運動」と融合する恐れもあった。右の引用からも明らかなように、このような二つの方向性が「神の営み」という一点で結び合うことになる。要するに、前衛詩の「わかりにくさ」もまた「神の営み」を裏づけるものとして機能する可能性があったのである。高橋の『大和島根』に前衛詩がきわめて自然な形で収まっているのは、それがこの「一切は思惟を絶して神の営みである」という箴言と呼応するものであったからではないだろうか。この点については、高橋自身もかなり意識的であったと思われる。そこのところを確認するため、最後にもう一つ高橋の詩を引用しておきたい。「皿の詩」にはもう一つ別のバージョンがあったのである。『大和島根』の二ヶ月前に出版された『霧島』所収の「皿」と題する詩である。

一枚の皿となりて
女の手より辷り落つれば
盛られたるもの散乱し
床に皿は砕けたり

皿に皿を積み重ぬる努力のはかなきを喞たざれ
皿に触るる小指の冷きを念わざれ
しなやかなる足もて、女よ
欠片を踏まざれ、

白雲渦巻く
空の彼方に
皿は乱舞し
狂喜し
飛翔しつづける。(48)

戦時下の「ヨクサン」体制にさらに擦りよったような言葉づかいの詩である。「皿に皿を積み重ぬる努力」という表現からも分かるとおり、初出の「倦怠（「皿の詩」）」を踏まえていることは間違いないのだが、『霧島』所収の一篇として読む場合、その解釈はあらかじめ方向づけられていたといっても過言ではないだろう。女の手から辷り落ちて砕けた皿が、空の彼方で狂喜し飛翔しつづ

けるイメージを、戦場での死を余儀なくされた兵士のイメージと重ね合わせずに読むほうが当時は難しかったにちがいない。いずれにせよ、右に引用した詩を補助線として捉えるなら、『大和島根』に再録された「皿の詩」を「文芸報国」の運動と結び合わせることができるようになるのではないか。右の詩のほうが先に出版されていることを踏まえるなら、「皿の詩」を『大和島根』に再録する際に、高橋が「文芸報国」の運動をまったく意識していなかったとは考えにくいのである。当初、前衛詩として打ちだした「皿の詩」を愛国詩のなかに紛れ込ませる形でふたたび公表することができたのは、やはりこの詩に内在する「個人を超えた絶対的な存在」への志向性が「文芸報国」の運動ときわめて自然な形で結び合ったからではないだろうか。

『シムーン』掲載時における前衛詩としての「皿の詩」と、戦時下における『大和島根』に再録された国民詩としての「皿の詩」、この二つの詩をどう結びつけて考えればよいのか。当初は反時代的な構えを見せていた『歴程』同人たちも、自分たちの実質的なリーダーである草野心平が南京に徴用されたあたりから、次第に「報国」へと傾き、やがて高村光太郎を会長とする「日本文学報国会」詩部会が主導する形で、ラジオ放送用の愛国詩をこぞって書くようになる。高橋の場合、結果的に全体主義的な「ヨクサン」に陥ったという点では他の同人たちと変わりはないが、その超越的な存在に依拠した晦渋な言葉づかいは、ダダや狂気の言説を繰りだしていた頃とまったく同じ響きを持っていたのであり、そのために戦時下における高橋の詩集には前衛詩と愛国詩の奇妙ではあるが自然な共存が見られるのであろう。

今回、二つの「皿の詩」を『歴程』における言説の流れと突き合わせながら検討し、まずは『大和島根』における「皿」がきわめて自然な形で愛国詩集の中に収まっていることが分かった。この認識から「オリジナル」の「皿の詩」を読み直してみると、そこには「ダダの詩」という単純

なレッテルで片づけることのできない不気味な要素が浮き上がって見えてくる。つまり、日本における最初の「ダダ詩」と称されるこの詩には、その後の現代詩の可能性を切り開く力が潜在的にあったと同時に、超越的なものを後ろ盾とする全体主義的な志向性もまた、すでに秘められていたのである。もちろん、このような解釈はあくまでも事後的なものであって、補足的なものにとどまるのかもしれない。ただ、言語の外に超越的な存在を想定する高橋の詩的構えは、これまで確認してきたとおり、小説『ダダ』や『狂人』にも同じく当てはまる問題であったということは否定できない。「皿の詩」をめぐる本章の議論からも明らかなように、「ダダの時代」および「狂気の時代」における高橋の詩的構えは、そのままきわめて自然に「戦争の時代」に移行したのであり、決して戦時下の高橋が「例外的な」状況に直面していたというわけではなかったのである。

一九六五年出版の自伝『ダガバジジンギヂ物語』の最後のところで、高橋は敗戦時のエピソードについて軽く触れている。一九四五（昭和二〇）年五月の空襲について「私は部屋に坐っていたのだが、頭の上の天井を突き抜けて、焼夷弾が落ちて来た」と書く高橋だが、どうやらこの頃まだ東京にいたようで、そのような状況の中、「終戦になるまで、一年半ほど海事新聞社につとめていたという。主な業務は「各船会社をまわって、記事を書く」ことであったらしい(1)。そのとき実際に担当していた記事として、高橋が言及しているのは、「船長物語」（実際は「船長列伝」というシリーズ）と「機関長物語」の二つである。ただ、当時の『海事新聞』を調べてみると、どうやらそれは高橋の記憶違いだったようで、少なくとも「機関長物語」（一九四五年四月七日から六月二十二日にかけて連載）は数名の著者がリレー形式で執筆したものであって、おそらく高橋は著者から原稿を受け取り、その校正の仕事を任せられていたのだろう。「船長列伝」（一九四四年九月二十七日から十一月十七日にかけて連載）に関しては、他の記者と交代で高橋も執筆していたようだが(2)、新聞の保存状態が悪いため判読不能な文字も多く、その文体を具体的に検証することは難しい。ただ、問題は、この二つの記事を高橋が執筆したのかどうかではなく、もう一つの連載記事を、これは間違いなく高橋自身が『海事新聞』に寄稿していたということである。上記二つの連載記事の前に、高橋は「海に因む古社新神――須佐之男命」（一九四四年三月十六日

から三十一日にかけて連載）と題する記事を書いており、こちらには「高橋新吉」と著者の名が明記されている（図10）。タイトルからも明らかなように、記紀神話、特に須佐之男命をめぐる伝説について論じた連載記事である（こちらも保存状態が悪いため、判読不能な箇所が多い）。書かれている内容はさておき、高橋は『ダガバジジンギヂ物語』の中で「船長列伝」と「機関長物語」に触れておきながら、この「海に因む古社新神――須佐之男命」については一切言及していないのである。なぜか。例えば、三月二十五日の記事には次のような一節が見られる。

> 今我々に刃向いつつある米英は海賊や殺人土民を先祖に持つ野獣人種で病院（次の一字判読不能）を沈めたり、負傷兵を（次の一字判読不能）殺したりする残虐な精神も其の流れから見て当然な事である。

右の引用からも明らかなように、米英の「野獣人種」が日本に勝つわけがない、という同時代的なプロパガンダをただ書き写しただけのような一節となっている。時勢に迎合したこのような記事を高橋は戦後、公表することができなかった。とはいうものの、本論の狙いは、高橋のテクストを根掘り葉掘り暴露して批判することではない。戦時下のテクストを公表するにせよ、しないにせよ、そこには複雑な心的要因が作用していたはずであり、自らすすんで公表することができないテクストを抱えているという事実そのものが、悲痛なまでの悔恨を強いることになったであろうし、また、その苦々しさを、戦後、自らの言葉で語ろうにも語れなかったにちがいない。本章では、そのような語ろうにも語ることのできない思いを踏まえた上で、戦後の高橋の言語活動に注目してみたい。



海に因む古社新神
須佐之男命（一）

高橋新吉

図 10 「海に因む古社新神　須佐之男命」

『海事新聞』に連載された「海に因む古社新神――須佐之男命」という一連のエッセイを戦後、高橋が扱いかねていたということは、右に言及したとおりだが、実際のところ、「古社新神」のテーマそのものは、その後の高橋の文章の中で繰り返し論じられることになる。文字どおり「須佐之男命」と題する短編小説もある。一九六一（昭和三十六）年出版の短編小説集『潮の女』に採録されたこの小説において、須佐之男命をめぐる伝説を、高橋は「です・ます調」で語りなおしているのである。いうまでもなく、そこには戦時下における翼賛体制に迎合したかつての言葉遣いはまったく見られず、古代神話の土着性を愛でるような語りを前面に押しだす作品となっている。『高橋新吉全集Ⅱ』（青土社、一九八二）の「解題」には、この小説に関する次のような解説も見られる。

> 著者は戦前、戦後を通じて長い間、古社をめぐり霊峰をたずねていた。……机上の空論ではない。神々の故郷を踏破した著者の蹠の土のかおりのする美しい詩篇として、現代の人々に問うているものがある。(3)

この解説を『海事新聞』に連載された「海に因む古社新神――須佐之男命」に適用することはできないだろう。前述のとおり、高橋がかつて神社をめぐって放浪していたことは事実である。『神社参拝』という詩集をも編んでいた(4)。しかし、そうであるからといって、右の解説を「海に因む古社新神――須佐之男命」に付すことはできない。少なくとも、翼賛体制に迎合して書いた文言を「美しい詩篇」と見ることはできない。その点については、高橋自身も承知していたはずで

あり、だからこそ一九六一年出版の小説集において、自らのテクストを換骨奪胎して書きなおし、改めて執筆意図を正当化するような解説を付す必要があったのだろう。

『潮の女』の最後に付された短編小説「須佐之男命」は、それ自体完成した一つのテクストである。しかし、そのオリジナルともいえる『海事新聞』連載の「海に因む古社新神――須佐之男命」の物語から削ぎ落とされてしまったものをまったく考慮せずに、小説「須佐之男命」を読むことは難しい。この小説を一つの完成されたテクストとして読むというのであれば可能かもしれないが、高橋の作品には、先行するテクストを別の言葉や表現でもって言い換えていくようなところがあり、一つの作品をそれだけで読み解くことが困難な場合も多い。いずれにせよ、高橋の作品に見られる「言い換え」のプロセスについては次章で改めて詳しく論じる。

本来であれば、ここで小説「須佐之男命」を『海事新聞』の連載記事を手がかりにして読むべきであろうが、残念ながら、確認できた『海事新聞』の保存状態があまりよくなく、具体的に検討することができない。従って、以下の議論では、『海事新聞』の記事と同様、時代の趨勢がそのまま反映されているような高橋の他のテクストをいくつか取り上げながら論をすすめる。敗戦色が濃厚になってきた一九四四年夏の言説と高橋はどのように関わり、またそれによって戦後の高橋がどのような詩的構えを見せるようになったのか。そのあたりを順番に確認していきたいと思う。

一　一九四四年夏以後の詩――皇土愛の精神と「一億玉砕」

一九四四（昭和十九）年七月十八日、絶対国防圏〔本土防衛上、死守せねばならないとされた地域〕が破られたことを受け、その責任をとる形で、東条英機が内閣総理大臣を辞職する。以後、本土空襲は激しさを増し、敗戦色が濃厚となる。それでも停戦に向けての協議はなされず、戦況は悪化の一途をたどる。

この頃になると、戦果を讃える勇ましい声も弱まり、詩人たちも次第に「一億玉砕」のスローガンを下支えする役割を担うようになる。その一例として、東条辞職の二日後に出版された『農土日本詩集』（萩原宏文堂、一九四四）を見ておきたい。この詩集の序において、詩集の編者である松村又一が述べているような「皇土愛の精神」を詩人たちはうたうようになっていくのである。

> この決戦下、わが皇土を千五百秋に、豊葦原瑞穂の国たらしむることは、天祖の神勅を翼賛し奉り、皇国永遠の基を安固たらしむる百年の計でなければならぬ。
>
> 本輯はこの神意に応え、日頃皇国農土に無限の愛敬崇拝の精神を示しつつある十六詩人に乞いてその愛国至情の農土詩数篇を得、ここに一本として世に贈らんとするもの。その高く美しき皇土愛の精神は、戦う一億国民の胸に、豊穣なる心の糧を与えずばおかぬものありと信ずる。(5)

以下、この詩集の主調が端的に表出されている詩を一つだけ引用しておきたい。「勤労奉仕歌」と題する相馬御風の詩である。

一

光漲る空の下
協力一致働かん。
出でて戦うもののふと
同じ心に働かん。

二

奉仕一念湧くところ
力は溢れ血ぞ燃ゆる
農山漁村おしなべて
生産軍の旗揚げよ。

三

召されて行きし勇士等に
代る務はもとよりぞ。
生産力の強化こそ
まことわれらが忠義なれ。

四

わが皇国の大使命
果すは今と奮い立ち

国民挙り結び立る
誓は神ぞしろしめす。

五

をとこ、をみなの隔てなく
集れ勤労奉仕班
生産軍の旗高く
かかげて起たん時ぞ今。

六

天は励まし地は招く
働く者に光あり。
一致団結産業の
強化めざして進まばや。

七

命捧げて国の為
戦う勇士の忠烈を
思う心に鞭打ちて
いざ働かんもろともに。（6）

「協力一致働かん」「奉仕一念湧くところ」「集れ勤労奉仕班」「一致団結産業の／強化」「命捧げて国の為」といった一節からも分かるとおり、まさに時勢の求めに応じる模範解答のような詩である。ちなみに、この詩集の「十六詩人」の一人として高橋も名を連ねているのだが、編者の意図があまりよく飲み込めていなかったのか、採録されている四つの詩（「さつまいも」「ニンニク」「黒土」「山村風景」）はどれも少し見当違いなものになっている。確かに「皇国」の美しい風景をうたうものではあるのだが、どうやら高橋はプロパガンダではなく、この時勢においてなお「詩」を書こうとしていたようなところがある（7）。「ニンニク」と題する詩を一つだけ引用しておきたい。

ニンニクの黒い皮を剥いで、
畑の土の中にふせた。
秋風は
畑の土の中に、忍んでいる。（8）

もちろん、この詩も「秋風のように現況を耐え忍べ」というようなメッセージとして読めなくもないが、先に引用した相馬御風の詩のようなプロパガンダに埋め尽くされたこの詩集において、高橋の詩にはまだ解釈の余地が残されていた。つまり右の詩は、日常の風景を断片的に捉えた詩として読むことも可能なのである。とはいうものの、前章で論じたとおり、高橋もまた時勢の声を敏感に察知していたことは疑いえない。『農土日本詩集』のおよそ四ヶ月後に出版された『山岳

詩集』（川崎隆章編、山と渓谷社、一九四四）所収の「木曽御嶽」という詩において、高橋は次のように書いているのである。御嶽山にのぼり、頂上の神社を詣でたときの印象をもとに書いた詩である。以下、後半部分だけを引用しておく。

私は岩の上に腰を下ろした。
皇軍の武運長久を祈った。
雷鳥は、羽の音をさせて飛んでいる。
霧が下の方から吹き上げて来る。
まごころをこめて、このお山に参拝に来る人々は、出征している息子や、兄弟達の武運長久を祈るのである。
日本の国はうるわしく
愛すべき人々に充ちている。
神州に敵機が飛来して来るとも、何ほどの事が出来よう。
自然の大いなる、逞しき、悠久な威力の前には、西洋の末梢的な文化などは物の数ではない。
国の母に逢いたくなった。（9）

「私がこんな事を書くのも私が書くのじゃなくて、誰かが私に書かせているのだとしか思えない」と述べていた高橋が、そのように「誰か」から強いられる「言葉」に抗いつつも、時代の趨勢に服従せざるをえなかった様子が明らかに見てとれる一節である。たとえ狂気の蔓延する時代であったとしても、「出征している息子や、兄弟達の武運長久を祈る」参拝者たちの気持ちを見過ごす

わけにいかなかったのだろう。そこのところを踏まえて書いた高橋の言葉を「愛国詩」という一語で片づけるわけにはいかない[10]。実際、一九五七年出版のエッセイ集『虚無』において、高橋自ら次のように告白しているのである。

> 戦時中私は、天皇を見て涙を流したのも事実である。天皇を神とたたえ、日本民族にとっては不可欠なものであるばかりでなく、やがてはアジアにとっても世界にとっても必要なものであるかのごとくに盲信したのも事実である。きわめて短時日の間ではあるけれども、戦争のまき起す昂奮が頂点化して、民族の熱狂が沸騰点に達したころに、一人冷やかに醒めていることは私には出来なかったのである。[11]

「言語に対する不信感」を抱いていたとはいえ、「戦争の時代」における「文芸報国」の風潮に服従せずにおれなかった自らの思いを吐露する一節である。ちなみに、一九五七年というと、吉本隆明や武井昭夫らによって「文学者の戦争責任」が改めて問われていた時代であり、そのような「戦争責任」追及の風潮に対する高橋の弁明のようなものとして右の引用を読むことも可能であろう。ただし、そのような形で事後的に「読む」ことができるとしても、高橋自身が「弁明」のつもりでこれを書いたというわけではない。その点を確認するために、右の引用の続きを読んでみたい。

> 私は戦争の災害を、自己の生命には蒙らないで生き伸びているが、私の思想や精神は、戦争中のある時期とはちがっているのである。天皇に対する考えなども、まるきりちがったもの

になっている。しかし、人間の思想や精神ほど脆弱で、頼りにならぬものはないと思っているのである。だから、戦争中と戦後では、私の物の考え方がちがっているといっても、それは皮相な話で、私の精神の深部においては、少しもちがってはおらず、私の肉体のどこにも、差異を生じたところはないとも言えるのである。(12)

戦前から「言語の拘束性」を強く意識してものを書いていたにもかかわらず、戦時下において「国家語」に服従せざるをえなかった高橋の悔しさが伝わってくる一節である。これまで確認してきたとおり、高橋の詩的構え（「何もいうことはない」）は、終始一貫していたのであり、「戦争の時代」においても、そのような態度を改めることなく、「国民詩」の文脈に溶け込んでいく。そこのところのプロセスを右の引用は語ろうと努めているように思われる。「言語に対する不信感」を手放すことなく、特異な詩的言語を駆使しながら、「言語なき領域」に踏み込もうとしていたその矢先、ようやく自ら辿りついたその非言語的で超言語的な表現の可能性そのものが、「ヨクサン」体制の言説装置に絡めとられてしまう。高橋の場合、「戦争の時代」においても、思想上の転向が明確に見られるわけではなく、むしろ戦前の詩的構えが引きつづき保持されるのであり、それだけに、戦時下において「誰かが私に書かせている」状況に、一時的にではあれ、身を委ねてしまった自らの詩的構えを、戦後の高橋は再認識する必要があったのではないか。「悔恨の念」という言葉では決して語り尽くすことのできない、そのような高橋の思いは、敗戦直後に書かれた詩からも明らかに読みとることができる。可能なかぎり「表現」を抑制したこの時代の詩からは「自己批判」の姿勢がはっきりと伝わってくるのである。この点については後ほど詳しく論じるつもりである。

戦後において、「民主主義文学」の復興を目指す「新日本文学」の文学者たちと歩調を合わせるわけでもなく、「荒地」派詩人らによる「詩的言語」の再構築という展望に共鳴するわけでもなかった高橋が、自ら改めて打ちだした詩的構えとは何か。それは、高橋が戦前・戦中と変わらずに抱いていた「言語に対する不信感」、そのさらなる深化であった。以下、高橋の「自己批判」について論じる前に、まずは「文学者の戦争責任」をめぐる同時代的言説を確認し、その上で、敗戦後の詩的言語の状況、特に「荒地」派の詩人たちが問題化しようとした「言語に対する不信感」についても触れてみたいと思う。

二　文学者の戦争責任――言語の拘束性と詩人の主体性

一九四四（昭和十九）年七月、サイパン島が陥落する。以後、この島が米軍機による本土空襲のための基地となり、東京、名古屋、川崎などの軍需工場への爆撃が激化する。翌年の三月十日に開始された焼夷弾による無差別爆撃によって東京は壊滅的な被害をこうむった。いわゆる東京大空襲である。この後も、およそ全土にわたって要所となる地域が空襲をうける。さらに沖縄本島では、四月一日、米軍攻略部隊が上陸しており、六月下旬には沖縄守備軍が壊滅していたにもかかわらず、局地的な戦闘はつづき、在郷軍人および学徒隊を含むおよそ十万人の住民の命が奪われた。そして、八月六日、広島にウラニウム型原子爆弾、九日、長崎にプルトニウム型原子爆弾が投下されたことを受け、ようやく天皇自ら国民にポツダム宣言の受諾をラジオの録音放送という形で伝え、敗戦となる。

八月二十八日には占領軍による本土進駐が始まり、九月二日の降伏文書調印により、横浜に連合国最高指令官総司令部（ＧＨＱ）が設置される（その後、ＧＨＱは東京に移転）。こうしてＧＨＱ主導のもと、日本の非軍事化と民主化がすすめられていく。なお「ポツダム宣言」第十条「「民主主義的傾向ノ復活強化ニ対スル一切ノ障礙ヲ除去スベシ言語、宗教及思想ノ自由並ニ基本的人権ノ尊重ハ確立セラルベシ」」に基づき、ＧＨＱが発した人権指令によって、一九四五（昭和二十）年十月十五日、治安維持法が廃止される。思想犯として拘束されていた共産党員らが釈放されたことを契機に、かつてプロレタリア文学運動を主導した文学者たちが「民主主義文学の創造とその普及」を求めて、ふたたび団結をはかる。こうして一九四五年十二月、秋田雨雀、江口渙、蔵原惟人、窪川鶴次郎、壺井繁治、徳永直、中野重治、藤森成吉、宮本百合子を発起人とする「新日本文学会」が創立されるのである。翌年一月には雑誌『新日本文学』の創刊準備号が発行され、その巻頭のエッセイ「歌声よ、おこれ―新日本文学会の由来―」において、宮本百合子は「日本は敗戦という一つの歴史の門をくぐって、よりひろく新しい世界人類への道を踏み出した」と戦後文学の展望を示した。「今日、日本は全面的な再出発の時機に到達している。軍事的な日本から文化の国日本へということも云われ、日本の民主主義は、明治以来、はじめて私たちの日常生活の中に浸透すべき性質のものとして立ち現れて来た」[13]という宮本の言葉からも明らかなように、来るべき日本文学の方向性が「民主主義」の旗印のもと、にわかに打ちだされるようになる[14]。

しかし、後に「荒地」派の詩人たちが厳しく指摘したように、ほんの数ヶ月前まで全体主義的な「国家語」に詩的言語が乗っ取られてしまっていたその状況を不問に付したまま、「民主主義文学」の展望を示したところで、詩的言語の根っこに棲みつく病巣は放置されたまま残る。そのような状況から抜けだそうとする文学者たちにとって、喫緊の課題だったのは、「言語自体が語る」

という戦時下のあの不気味な事態に対する考察とその対策をどうするかであった。自らが依って立つ「言葉」そのものへの懐疑から詩的言語を捉えなおす、そういう姿勢が求められていたのである。他者に対する戦争責任の追及という形で問題をすり替えるのではなく、言語の問題と正面から向き合うことが必要になってきたのである。(15)

もちろん、敗戦直後のこの時代、「言葉」そのものへの懐疑ということであれば、敗戦後の日常空間において、絶望的なまでの言語不信がそこここに現出しはじめていたこともまた事実である。坂口安吾「白痴」はそのあたりを鋭く描いている。「白痴」は、一九四六年四月一日発行の『新潮』に掲載された「堕落論」を虚構化したものであり、のちに同誌（六月一日発行）に掲載されたものである。米軍機による爆撃で火の海と化した東京の街を、伊沢という二十七歳の男が隣人の白痴の女と逃げ惑う話で、怯える白痴の女に伊沢は次のように語るのである。「いったい言葉が何物であろうか、何ほどの値打があるのだろうか、人間の愛情すらもそれだけが真実のものだという何のあかしもあり得ない、生の情熱を託するに足る真実なものが果してどこに有り得るのか、すべては虚妄の影だけだ」(16)。また梅崎春生「桜島」（『素直』一九四六年九月）では、米軍上陸目前、鹿児島県坊津の海軍通信基地の兵士である「私」が遺書を書こうとして書けない様子が描かれる。「遺書を書いて、どうしようという気だろう。私は誰かに何かを訴えたかったのだ。しかし、何を私は訴えたかったのだろう。文字にすれば嘘になる、言葉以前の悲しみを、私は誰かに知って貰いたかったのだ。(17)」「文字にすれば嘘になる、言葉以前の悲しみ」を、それでも語らねばならないという事態、そういう問題を改めて問いなおす必要があったのだろう。とはいうものの、時代はそのような足踏みを許さなかった。高橋伸一が指摘しているように、「一九四六年一月四日にＧＨＱが指令した軍国主義指導者の公職追放が、同年十一月二十一日に言論界に適用された」

ことを受けて、「分筆、言論その他によって、好戦的国家主義並びに侵略の積極的代表者たることを示した者」が「公職から罷免または排除されるべきもの」と見なされるようになる[18]。「語る」という行為を言語の問題として捉えなおすのではなく、「だれがなにを語ったのか」という個々の主体の責任の問題に注目が集まるようになり、そのような文学者に対する戦争責任追及の風潮が、いわば同時代的な同調圧力として機能しはじめるのである。

「文学における戦争責任の追求」(『新日本文学』第一巻第三号、一九四六年六月)において、小田切秀雄は、GHQの指令に先んじる形で、文学者の戦争責任を問うた。「文学における戦争責任とは、他の何かであるよりも先づ吾々自身の問題だ」と前置きをした上で、小田切は「人民の魂たるべき文学者にしてかえって侵略戦争のメガフォンと化して人民を戦争へ駆り立て、欺瞞と迎合とによって支配者の恥しげもない婢女となった」文学者二十五名を槍玉にあげる[19]。文学者は「公職」以外の何ものでもないのであって、「従ってこれらの責任者は文学の世界からの公職罷免該当者であることを吾々は主張する」[20]という断固たる姿勢を打ち出した小田切だが、当然ながら、そのような文学者の戦争責任追及は、やがて「新日本文学」の会員たちにも及ぶことになる。

> 残念なことに小田切は、文学者の戦争責任を、日本の文学の崩壊の内因を質的にほり下げることによって精確に追求する持続力をもたなかったため……戦争期の日本文学崩壊、挫折の体験から未来への方向をくみとる貴重な道はとだえ、自己陣営の戦争責任の追求を回避することによって、空文にひとしい権威しかもちえないままで終った。[21]

右の引用は「高村光太郎ノート」(『現代詩』一九五五年七月)における吉本隆明の言葉である。「そ

こでのこされた空白は、若い世代のひとりひとりが、過酷な内部的、現実的な格闘によって背負わねばならない重荷となっていまも、あるのである」と書く吉本にとって、他者の戦争責任を追及することが問題なのではなかった。かつて前衛詩を量産したモダニスト詩人たちが、戦時下において手のひらを返したように愛国詩を書き、敗戦後、まるで戦時下の文学がすべて「ブランク」であったかのように、ふたたび手のひらを返し、民主主義詩人として日本文学を牽引しようとするその意識構造、すなわち吉本の言葉を借りるなら、「芝居じみた大ミエをきってみせる根性」[22]、これこそが問題なのであった。それは「文学者の戦争責任」というよりも、むしろ武井昭夫のいうように、「戦後民主主義詩運動を主導した文学者たちの〈戦後責任〉」に対する痛烈な批判だったのである。ちなみに、武井は「戦後の戦争責任と民主主義文学」（『現代詩』一九五六年三月）を次のように結んでいる。

> 前世代の文学者にとってこの課題を正面にすえることには、私たち戦後世代には推測しえぬ大きな心理的障害が存在することであろう。しかしいま、この心理に譲歩するならば、私たち民主主義文学はみずからの歴史の重大な一部を、タブーとして背負ってゆかねばならなくなるのである。そしてこの心理的障害は、絶えず私たちの文学の行手に暗い影をおとすものとして残されるにちがいない。それゆえ、私たちは、心理的障害そのものを永遠に除去するためにも、今こそすべての民主主義文学者の世代を超えた協同によって、戦時下十年の文学状況の全姿を、くまなく白日のもとにさらさねばならないと思う。私は前世代の文学者たちがそれに堪える勇気をもつことを重ねて切望する。[23]

しかし、戦時下における「文学状況」を自ら「くまなく白日のもとに」さらそうとする「前世代の文学者」など、結局一人も出てこなかった。前章において高橋新吉の熱狂的な戦意高揚詩をいくつか取りあげて検証したとおり、そこに見られる高橋の姿勢はきわめて従順で、純朴なものであった。さらに、先のところで見たように、高橋もまた、身内を戦争で失った者があればともに悲しみ、出陣する兵に対しては心から勝利を祈った。その行為自体の責任とはいったい何なのか。

「戦時下の文学状況の全貌を、くまなく白日のもとにさらさねばならない」と武井はいう。それはつまり、誰がどのような「愛国詩」を書いていたのかをすべて暴露せねばならないということなのだろうか。どの時代にせよ、その「文学状況の全貌を、くまなく白日のもとにさらすこと」などはたして可能なのだろうか。

敗戦直後、ＧＨＱの動きを先読みした新日本文学の文学者たちが、自らの過去を不問に付したまま、まずは二十五名の文学者たちの戦争責任を追及するという勇み足をふんだ。占領下、戦後民主主義がもたらした「思想の自由」に文学者たちが来たるべき文学の可能性を見いだしていた時代である。そこに、自らの過去を棚にあげて他人の戦争責任を追及しようとする文学者たちを快く思わない吉本や武井のような若き文学者たちが現われたのである。一九五〇年代、もはや「思想の自由」はうやむやにされ、レッド・パージ〔日本共産党員などが公的機関や職場から追放されたこと〕や逆コース〔旧軍人や政治家の追放解除など、民主化政策に逆行するような政治現象〕といった言論統制や弾圧が復活しはじめた時代である。前世代の文学者に対して、「戦時下の文学状況の全貌を、くまなく白日のもとにさらさねばならない」と訴えた武井だが、文学状況を精査せねばならないのは、なにもアジア太平洋戦争の時代に限られたことではなく、まさに朝鮮戦争という惨禍をふたたび目撃することになった一九五〇年代の状況も、やはりまったく同じ理由で「白日のもとにさらさ

ねばなら」なかったのではないか。ただ、ドッジ・ライン「GHQ金融顧問ジョセフ・ドッジの指導のもとで行なわれた一連の財政金融政策」の強行について本多秋五が書いているように、「われわれがその渦中にあったとき、それはそんなに判り易いものではなかった。われわれは平常どおり、いつも同じ家族、いつも同じ友人、いつも同じ職場の人間と鼻を突き合わせて、目前の事象に一喜一憂していたのであった。今日は昨日のつづきであり、明日は今日のつづきであろうと思われていた」[24]のである。文学者の「戦争責任」の問題はここで堂々巡りに陥るのである。

それにしてもなぜ自らが依って立つ同時代的な言説の状況となると、これほどまでに見えにくくなってしまうのか。言葉を用いるかぎり、同時代的言説の外へ出ることはできないのだろうか。自らの意志や感情を言語そのものに託すような形でしかものを考えることができないのだろうか。敗戦後、占領下の言説空間において、文学者たちは、戦時下における言動をめぐって「自己批判」を展開し、その是非を別の文学者たちが別の角度から議論するというような傾向があった。しかし、そのような過去の言動に対する「自己批判」だけで問題が解決するとは、どうしても思えない文学者たちもいた。それがいわゆる「荒地」派の若き詩人たちであり、彼らの「自己批判」は自らの実存を揺るがすようなきわめて深刻なものであった。彼らの実存とはつまり、自らが依って立つ「言葉」の問題であり、そのような「言葉」がすでに崩壊しているという認識から彼らは出発するのである。

戦争と戦争のあいだに挟まれ不安の時代を生き、そして青春の一時期を戦争の大きな犠牲のうちに過した我々が、敗戦による一時の平和が齎されたとはいえ、今もまお不安は我々の精神の上を低迷して去ることはない。現代は荒地のままに放置され、悲惨と屈辱と暗愚にみち

た我々の文化は、何等の判決を受けることもなく依然として未決状態にある。戦争による青年の血は一体何のための犠牲であったのであろうか。それがこの国土のために捧げられたのではなかったとしたら、そして我々の苦難と試練に何の意味もなかったのだとしたら、我々が今後とも生きてゆくということに何の意義もありそうに思われないのである。自己の生に何の意義をも認めずに生きるということは、単なる生命の喪失よりも悪しきものである。故に我々が詩を書いているということは、何らかの意味で、自己の生の意義を証明するところのものでなければならぬ。換言すれば、詩人が詩を書いているかぎり、彼は自己の生の意義を手放していないということにならなければならない。(25)

「詩人の出発」(『純粋詩』一九四八年一月号)において、鮎川信夫は実存主義的な側面から詩のあり方を論じた。詩は確かに「一つの特権的行為」だと認めつつ、鮎川は「生の経験的な素材を芸術的手段の意味に置きかえることを欲しない」といい、「詩人であるからといって、我々の生きている現代社会において、特別の任務と役割を担うものであるとも思わぬし、又一個の社会人としての我々の地位にどれだけの影響があるものであるかも知ろうとは思わない」と述べる(26)。鮎川にとって、詩が「特権的行為」となるのは、「経験に秩序を与え」、「感情の訓練としても役立ち得るから」であった(27)。戦前からモダニストとして活躍していた前世代の詩人たちとは異なり、「荒地」派の若き詩人たちは、戦時下において「咀嚼不能のパンを鵜呑みにしたり、錆びたバケツの泥水を飲」むことが「真理」であると信じ込まされながら詩を志した世代であり、「戦争が開始された時には、我々の詩は一片の反古として、何処かに失われてしまった」世代でもあった。戦後の荒地に生き残った彼らは、「自らの精神を精神として認め」るために詩を書かねばならなか

った。しかし、自らを託すことができるような「言葉」が彼らの手元にはなかった。「戦後の詩人の不安は、まず言葉への不信を以てはじまる」「言葉への不信を率直に表明することこそ、今日の詩人が為さねばならぬ第一の仕事である」「荒地に於ては、言葉への不信は、むしろ活力の源泉であった」「言葉への不信は荒地の一つの風習に過ぎない」といった言葉からも分かるとおり、鮎川にとって「詩人の出発」とはまず「言葉に対する不信感」を表明することであり、しかもそれは「問題が解決したと思われた時に再び現れる端緒であるに過ぎない」ものでもあった(28)。この鮎川の詩的構えは、いうまでもなく高橋新吉の言語観とも結び合う(「詩は廃棄すべきものであり言葉は何の役にも立たぬという、絶望を痛感したものからでないと本当の詩も生れぬ」(29))。ただ、高橋の場合、戦前から「言葉に対する不信感」を持っていたにもかかわらず、戦時下において「国家語」に服従せざるをえなかったという苦い経験があった。「荒地」派の若き詩人たちと高橋新吉、両者の言語観を突き合わせて考えてみることで、戦後における現代詩の重要な側面が、部分的ではあれ、明らかになるのではないか。そのような希望を抱きつつ、以下、「荒地」派のいう「詩人の出発」と高橋新吉の自己批判とを比較しながら論を進めていきたい。

三　高橋新吉の自己批判

戦後における高橋のテクストのうち、もっとも早い時期に出版されたものの一つが、『若い人』創刊号（一九四六年二月二十八日）に掲載された「辻潤の死」という短いエッセイである。戦時中、「文芸報国」の風潮に決して与しなかったダダイスト辻潤が、敗戦色も濃くなった一九四四（昭

和十九）年十一月二十四日、寄宿していた友人のアパートの一室で「全身虱に食われて息を引きとっていた」[30]のである。栄養失調が原因であったという。辻の死は、高橋にとって、大きな打撃となったにちがいない。『若い人』に掲載されたエッセイには、辻を敬う高橋の思いが短いながらも力強く語られている。「彼が終戦後の現在まで生きていたら、早速進駐軍の通弁をやったろう。生活もダダイスチックな若々しいものとなったかも知れん」[31]と述べた上で、辻潤の「随筆文学」を激賞する内容となっている。進駐軍の通訳を引き受けたかどうかはさておき、もし生きていたなら、敗戦直後の「荒地」において、辻潤を中心とするダダの再燃がひょっとするとあったかもしれない。実際、一九二〇年代に隆盛をきわめたダダイズムを懐かしむ詩人は少なくなかったのである。

一九四七年五月発行の『コスモス』第二巻第一号に「近代詩を語る会」と題する座談会の様子が掲載されている。出席者は、金子光晴、小田切秀雄、岡本潤、秋山清、北川冬彦、村野四郎、壷井繁治の七名である。詩の現状について、それぞれの文学者が意見を述べあうなか、一九二〇年代後半のダダイズムについて回顧的に触れている次のような箇所がある。

小田切　盛んにお書きになった時分にはどういう詩に一番興味をもっておられましたか。

北川　僕ですか、そうですね。僕が詩を書き始めた頃は日本の多くの詩人のように余り日本の詩には興味がなかったのですけれども、もし何か興味があったかと考えてみると、やはりダムダムかな、その辺だったね。僕が関心をもってたのは第一次欧州戦後のフランスのダダ系統の詩ですね。アポリネエルとかジャコブとかエリュアルとか。

岡本　あの時分、高橋新吉は面白かったな。

小田切　いまは詩の中にどんな形ででも強烈なもの狂暴なものというのがありませんね。なまぬるくってつまらんですね。

岡本　強烈な、時に狂暴でさえあるようなはげしい詩が今出て来る可能性或はそういうものをうちにはらんだ詩人が出てくる可能性はいまないのだろうか。金子さんの詩などには、それが非常に抑制された形で、しかも激しく出ていると思うが、そのほかにはそういう狂暴な力をもった詩人というものは今はないのでしょうか。(32)

小田切

ダダイズムの時代を懐かしむ文学者たちが、一九四七年の段階で、「強烈な、時に狂暴でさえあるようなはげしい詩が今出て来る可能性」はなさそうだ、と嘆いている箇所である。ここで高橋新吉の名が出てくるのは興味深い。文学者たちのあいだでも、日本におけるダダイズムといえば、やはり高橋新吉の名が真っ先に思い浮かぶのだろう。とはいえ、高橋自身、敗戦直後のこの時代、「戦争の時代」における詩人たちの言語活動を顧みずに、「ダダの時代」や「狂気の時代」を無批判的に回顧することなどできなかったにちがいない。むしろダダと狂気の言説がきわめて自然な形で戦時下の戦意高揚詩へと流れ込んだという思いを、この頃の高橋は、言葉にならない言葉でもって自ら問題化しようと考えていたと思われる(「戦争中と戦後では、私の物の考え方がちがっているといっても、それは皮相な話で、私の精神の深部においては、少しもちがっておらず、私の肉体のどこにも、差異を生じたところはないのである」)。ましてや、占領下における戦争責任追及の風潮に怯えながら書きつづけねばならなかったこの時代に、岡本潤のように、戦後詩を「なまぬるい」といって一蹴するような心構えが高橋にはなかった。少なくとも敗戦直後の高橋には、

「語ること」の苦々しさについて悶々と悩んでいるような時期があった（「言葉は欲望である、如何なる言葉も、それを発した人間の欲望の表われである。／正しい言葉などというものはない」[33]。もちろん、右の引用でダダイズムを回顧している岡本潤や北川冬彦といった詩人たちも「言語に対する不信感」と無関係ではなかっただろう。しかし、言葉に対する高橋の違和感は、どちらかといえば、鮎川信夫、田村隆一、黒田三郎といった若き「荒地」派詩人たちの言葉に見られる「暗さ」に通ずるものがあった。ダダイズムの破壊的要素を懐かしむ北川や岡本らとは異なり、「青春の一時期を戦争の大きな犠牲のうちに過した」若き詩人たちは、そのような破壊的要素を自らの出発点として背負っていかねばならなかった。ちなみに、ダダやシュールレアリズムの破壊的要素について、鮎川は次のように述べている。

戦後の不安は、まず言葉への不信を以てはじまる。第一次大戦後に起ったところのダダイズムやシュールレアリズムの破壊的要素が、不安と虚無の精神的荒廃の中に再び自らの棲家を見出す好機であるが、今日の詩人はもはやそうした芸術運動には何等の刺激をも感じていないようである。おそらく第一次大戦後の社会よりも、事態は一層切迫し、文化のあらゆる面に於て、誰しも現実の事象から離れ難く、ただ生きることのみが緊急を要する仕事となったからであろう。其処には不安はあっても虚無はなく、雨露を凌ぐためには壊れがかった家を補修しなければならず、建設的なことを叫んでいなくては、現代の下降社会に生活する勇気も挫けてしまうというわけであろうか。言論は不自然に健康であって、誰もかれもが急がしそうである。そうした中にあって、言葉への不信を率直に表明することこそ、今日の詩人が為さねばならぬ第一の仕事である。[34]

要するに、「荒地」派の若き詩人たちは、ダダを回顧的に懐かしむことも、流行の「イズム」の一つとして受容することもなかったということであろう。換言すれば、彼らは否応なくダダ的状況に立たされていたのである。黒田三郎が述べているように、「戦争にその青春を奪われた世代、という点においてのみ、ダダの出現は今日我々の心に生々しく響き入る」[35]というような認識がそこにはあった。一九二〇年代のあのダダの喧噪が、ここにきて一転、「暗さ」を帯びはじめる。

何物をも信じることが出来ないということ、それは、何等絶対なものが無いということである。ここにダダ一般の発生の原因があると共にダダ一般の終滅の鍵がある。現実否定そのものは、自殺の企図である。ダダから逃れられないものは自殺者に外ならぬ。ダダは始点であると共に終点でなければならぬのである。[36]

かつて高橋が描いたようなダダとは別のダダがここにはある[37]。ダダの破壊的要素を前面に押し出そうとしたかつての高橋とは異なり、すでに「仰ぎ見る存在であったすべてのものが、足下に瓦礫のように崩壊」していた「荒地」派の詩人たちにとって、破壊的要素などもはや不要だったのである。若き詩人たちにとって、「戦前の不安の問題をより徹底化し、それは先ずわれわれ自身をしてもはや自分自身について何等の幻影を持ってはならない存在として認識せしめること」[38]、これこそが喫緊の課題だったのではないだろうか「われわれが戦後になって人間の実存という問題に直面せざるを得なかったことはさまざまな作品によって証明された事実である」という鮎川は、その一例として北村太郎の「雨」という詩の一節を引いている。

われわれは墓地をながめ、
死のかすれたよび声を石の下にもとめる。
すべてはそこにあり、
すべての喜びと苦しみはたちまちわれわれをそこに繋ぐ。
丘のうえの共同墓地。
煉瓦づくりのパン焼き工場から、
われわれの屈辱のためにこげ臭い匂いがながれ、
街をやすらかな幻影でみたす。
幻影はわれわれに何をあたえるのか。
何によって、
何のためにわれわれは管のごとき存在であるのか。
橋のしたのブロンドのながれ、
すべてはながれ、
われわれの腸に死はながれる。(39)

この「何のためにわれわれは管のごとき存在であるのか」や「われわれの腸に死はながれる」という言葉に、「荒地」派の詩人たちが共有していた実存主義的な問いが表明されている。この詩に付した解説の中で、鮎川は、「世人は、詩人の性質の何たるかを、また、真の詩を一篇書くということは、一つの危機であり、詩人はそこを、戦場のように、くぐり抜けるのだということを、十

分に理解してくれない」というイギリスの詩人エドマンド・ブランデンの言葉を引用し、「詩を書くこと」は、「[韻律]理論の優劣を小賢しく争う技巧の問題ではなく、詩人をして詩を書かしめる根本動機の問題」なのだと述べている(40)。それにしても、「荒地」派の若き詩人たちが、自らをただひたすら死が流れ込むような「管のごとき存在」と見なしていたのだとすれば、彼らにとって「詩への希望」とはいったい何だったのか。鮎川は端的にこう述べる。

> 僕はさまざまな言語活動をとおして、自らの生命の在り方を考えてゆく時、自分が投げこまれている環境、文化、生活、に対して非常に特殊な反抗の仕方をしていることに気付く。(41)

鮎川にとって、詩とは、流れゆくものに反抗するための「非常に特殊な」手段であった。流れゆくものに反抗することによって、詩人の主体性を取り戻そうと考えていたのであろう。流れゆく「言葉」に対する絶え間なき不信感と、失われた「言葉」を特殊な形で取り戻したいという思い、この二重の志向性もまた鮎川の原動力となっていたのではないだろうか。戦後の荒地において「言葉への不信」を表明することから出発した鮎川は、そのような不信感を保持したまま、ふたたび自らの特異な詩的言語を模索しはじめる(42)。「現代に生きている幾つかの主要な主題を中心に、言葉の意味の回復と浄化によって詩の価値をとり戻」すことが「荒地」派詩人たちの「仕事」である、というような認識がそこにはあった。そこのところを端的に表明している詩を一つ引用しておく。「帰途」と題する田村隆一の詩である。

> 言葉なんかおぼえるんじゃなかった

言葉のない世界
意味が意味にならない世界に生きてたら
どんなによかったか

あなたが美しい言葉に復讐されても
そいつは　ぼくとは無関係だ
きみが静かな意味に血を流したところで
そいつも無関係だ

あなたのやさしい眼のなかにある涙
きみの沈黙の舌からおちてくる痛苦
ぼくたちの世界にもし言葉がなかったら
ぼくはただそれを眺めて立ち去るだろう

あなたの涙に　果実の核ほどの意味があるか
きみの一滴の血に　この世界の夕暮れの
ふるえるような夕焼けのひびきがあるか

言葉なんかおぼえるんじゃなかった
日本語とほんのすこしの外国語をおぼえたおかげで

ぼくはあなたの涙のなかに立ちどまる
ぼくはきみの血のなかにたったひとりで帰ってくる（43）

「言語に対する不信感」が直接的な形で表出された詩である。ただ、「荒地」派の若き詩人たちの場合、「言葉は不要である」という確信があると同時に、そうはいうものの、いったん言葉を覚えてしまったからには、「果実の核ほどの意味」を求めて詩人は語らねばならない、という意志も強かった。確かに、「言語に対する不信感」という点では、このような「荒地」派の若き詩人たちと同じ志向性を持っていたはずの高橋だが、敗戦直後の段階で、詩的言語を新たに構築しはじめる「荒地」派詩人たちのような構えは見せなかった。戦後、「言葉への不信」から出発せねばならなかった「荒地」派とは異なり、高橋の場合、一九二〇年代からすでに「言語に対する不信感」を自らの詩作の中軸に据えてものを書いてきたのであり、戦時下において、そのような不信感を押し切られる形で「国家語」に絡めとられてしまったという事実に対する「自己批判」が、戦後における詩作の中心を占めるようになっていく。以下、敗戦直後に書かれた詩をいくつか検証しながら、そこに高橋の「自己批判」を読みとってみたい。

戦後の高橋の詩は、北川冬彦が指摘しているように、「エピグラム風（箴言風）」のものが目立って多くなる（44）。特に敗戦後しばらくのあいだ、高橋は、「言語に対する不信感」を箴言の形で表明することが多くなる。このことは高橋が戦後に初めて出した『高橋新吉の詩集』（日本未来派、一九四九）にも明らかに見てとれる傾向である。そこに採録された詩は、敗戦後、上海から帰国した池田克己が一九四七（昭和二十二）年六月に創刊した雑誌『日本未来派』に掲載されたものが中心となっている。この詩集において高橋は「何もいうことはない」というテーマをさまざま

な形で徹底的に変奏しつづける。その一部を以下に引用する。

私は本をよんでもわからなくなった
何が書いてあるのかわからぬのだ
字の性格を忘れてしまったのだ
凡ゆる字が同じ意味に見えるのだ
これは私にとって困ったことではない（「読書」五十四）

君の言う言葉を
言葉そのままに自分はとらない
君をして言わしむるものに
自分は耳傾ける
何ものが言わしむるのであろうか
それは全く自分をして耳傾けしむるものと同じものだと自分は思うのだ（「言葉一」五十八）

言葉はどんな言葉でもよい
形はどんな形でもよい
とらえるものはただ一つのものであり
言葉や形にかかわりないものだからである（「言葉二」五十九）

言葉は欲望である、如何なる言葉も、それを発した人間の欲望の表われである
正しい言葉などというものはない（「言葉」七十二）

言葉でいくら物事を整頓してみたところでそれは言葉の上だけのことで、何事も片づかず、
何の変化も起って来るわけではない
言葉によって動く人間があるとしても、そのような動きは皮相的で、本質的なものに深く触
れていない動きがあるから、何事も動かないと言った方が好い
人間の生活は本質的には何の変化も起らないし、根本的な宇宙の本質とは、何のかかわりも
ない、無駄な事柄に過ぎんからである（「言葉」九十二-九十三）

何もないのだ
わかったか
わかるということもないのだ（「何もないのだ」一〇〇）

物は一つとも言えない、しかしながら有るものは無論一つである
物が有るということは一つのものをさしていうのだ、その一つのものは、目に見えたり手に
ふれたりするものをいうのではない
言葉を表わすこともできぬものがある、それは一つのものとも言えぬのだが、仮に有るとい
うのだから、或るものは一つだというにすぎぬ（「物」一三四）

自分が考えるのではない
考えることは脳髄の微動を意味するだけであるから
その微動が自分ではないからだ
物の真相は言葉では表現できない（「真相」一三八）

何もいうことはない
言葉には飽いた
他人の心を知ったところで何のたしにもならぬ
自分の心を他人に知らしたところで何の為にもならぬ（「言葉には飽いた」一三九）

厳密な意味で言葉は成り立たぬのである　言葉には隙きがある　空虚がある　言葉に依って理解したことは力がない　言葉よりも現実の物の推移の方が豊富であり、もっと詩的である（「言葉」一五三）

高橋は「言語に対する不信感」をこれまでも、さまざまな形で表現しつづけてきたわけだが、一九四九年出版のこの『高橋新吉の詩集』では、そのような主題がさらに徹底的に前面に押しだされる。『萬朝報』の懸賞小説「焔をかかぐ」に描かれているような流浪者の「無為無想」に芸術の本質を垣間見た若き日の高橋は、やがて言語の慣習的な意味作用に抗うダダイズムの手法に活路を見いだし、自らの発狂体験をもその文体に織り交ぜながら、次第に破壊的な言説を生みだしていく。破壊するにせよ、創造するにせよ、そこには、即自的な対象としての「言語」という枠組

みがつねにすでに用意されていて、それとの関係性において「主体」が位置づけられていくのである。一つの「言語」がひとまず具体的な対象として想定され、それとの関わりにおいて、さまざまな逸脱の形式（『ダダイスト新吉の詩』に見られるような難解なイメージ群、『ダダ』や『狂人』における語りのバリエーションや人称の切り替え、特に「第四人称」という超越的な視点の設定など）が実験的に打ち出されていく。しかし、「戦争の時代」において高橋が経験したことは、そのような逸脱の形式がすべて「国家語」の内部に収まってしまうという皮肉な事態であった。前章で確認したように、ダダの詩として衆目を集めた「皿の詩」が、戦時下において、きわめて自然な形で愛国詩集に収まるものであったということ、「言語に対する不信感」をずっと抱きつづけてきたにもかかわらず、決して言語の外には出られなかったということ、そのような「敗北」を、戦後の高橋は自らの問題として受けとめねばならなかったのではないだろうか。「私」が語るのではなく、「言語」が語るという状況に改めて抗うためにも、「何もいうことはない」という詩的構えをいっそう強く打ちだされねばならなかったのだろう。右に一部引用した「言葉」を主題とする数々の詩において、繰り返し「何もいうことはない」という思いを書き記す高橋だが、そこには「言語に対する不信感」だけでなく、戦時下における言語活動に対する「自己批判」も込められていたように思われる。実際、右の引用の詩はどれも「何も語っていない」かのように見える。しかし、鮎川信夫がいうように、「詩は表面的には何事も語っていないように見える時でも、極めて決定的に、最後的に、何事かを語っている」[45]ものなのである。また、黒田三郎の言葉を借りるなら、詩は、「公共器官としての言語」の「因襲化」作用をその外側から暴きだす力を持つものなのかもしれない[46]。右の引用（「言葉一」）で高橋が書いているように、それは「君をしていわしむるもの」あるいは「自分をして耳傾けしむるもの」への配慮であり、言葉が言葉として

機能するその瞬間に何が生じているのかを問うことでもある。ロラン・バルトがいうように、言語そのものがつねにすでに「ファシスト的なもの」であり、「何かを言わせまいとするものではなく、何かを強制的に言わせるもの」であるとするなら[47]、詩は、そのような言語の力に個々の情動が回収されないように、言葉が言葉として機能する仕組みをつねに顕在化させ、それぞれの言語を、いわば自己言及的に問題化していくものなのかもしれない。

終章　禅の時代――一九五〇年代以後

高橋新吉には、さまざまな「顔」がある。少なくとも、テクストから窺い知ることのできる「顔」がいくつかある。一九二〇年代の前衛詩運動を牽引した「ダダの詩人」としての顔、一九三〇年代の「狂気」を体現するような「発狂詩人」としての顔、一九四〇年代前半の「文芸報国」の風潮に身を委ねた「愛国詩人」としての顔、そういった顔が同時代的言説との相互作用によって浮き上がってくる様子はこれまで確認してきたとおりである。加えて、本章では、最後にもう一つ高橋の「顔」と向き合ってみたい。特に晩年の高橋を語る上で欠かすことのできない顔、つまり「禅詩人」としての顔である。一九二七（昭和二）年八幡浜市の万松寺にて足利紫山の提唱を傾聴し、感銘を受けたことをきっかけに、高橋は、禅の世界にのめり込む。戦時下、「文芸報国」の風潮にむしろ積極的に加担することもあった高橋だが、戦後はそのような自らの過去を批判するかのように、「言語に対する不信感」をいっそう強めるようになっていく。「何もいうことはない」という詩的構えを堅持してきた高橋は、その後、禅の「不立文字」の立場から、改めて言語とは別の領域を志向するような詩を数多く書きのこし、晩年は「禅詩人」として世に返り咲く(1)。ただ、晩年の高橋を形容する際によく用いられるこの「禅詩人」という言葉には、論を俟たないそれ自体の説得力があると同時に、ある種の「胡散臭さ」がどうしてもつきまとう。高橋の「禅の詩」を「胡散臭い」と言っているのではない。高橋を「禅詩人」として祭りあげていく言説が胡

散臭いのである。本章では、まず「禅詩人高橋新吉」という従来のイメージを脱神話化し、「禅詩人」という言葉の「胡散臭さ」の正体に迫ってみたい。

高橋を「禅詩人」として評価する動きは、国内の文壇のなかから盛り上がってきたものではなく、五十年代以後、欧米を席巻した禅ブームを背景に、海外から寄せられた高橋の詩に対する関心がきっかけとなって高まったものである(2)。その中で「禅詩人高橋新吉」のイメージを特に強く打ち出したのは、ルシアン・ストライクおよび池本喬訳『禅（*Zen: Poems, Prayers, Sermons, Anecdotes, Interviews*）』（一九六五）、また同じく両氏による『残像――高橋新吉禅詩集（*Afterimages: Zen Poems Shinkichi Takahashi*）』（一九七一）であった（図11）(3)。このような国外からの関心に触発される形で、国内でも高橋を「ゼン・ポエト」あるいは「禅詩人」として評価する動きが見られるようになる。以下、高橋が「禅詩人」として注目されるきっかけとなった欧米における受容、特にルシアン・ストライク、池本喬訳『残像――高橋新吉禅詩集』に着目し、「禅詩人高橋新吉」というイメージが生成されていくそのプロセスを検証してみたい。

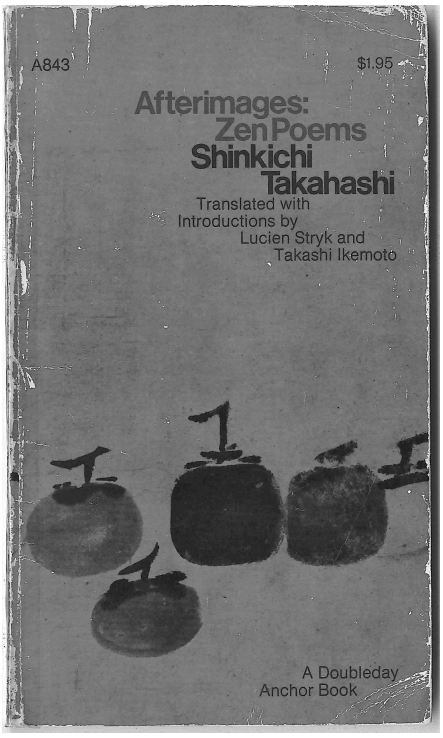


図 11 『残像――高橋新吉禅詩集』

「禅詩人高橋新吉」という国外からの評価は、国内の文壇において、驚くほど無批判的に受け入れられていった。その背景には「英語に翻訳され、海外で紹介された」という事実そのものを

自明の価値と信じて疑わない文壇の慣習的態度があった。統語法的にも日本語とはまったく異なる言語である英語に、高橋のあの晦渋な詩がどう翻訳されたのか、という根本的な問いがそこには欠けているのである。実際、ストライク、池本両氏による翻訳をオリジナルと突き合わせて読んでみると、省略、加筆、入れ替え、独断的解釈、誤読、場合によっては訳者らの創作かと思われるようなものまで明らかに見て取ることができる。しかも、そのような訳者らの介入は、ほぼ全編にわたって行なわれているのである。どうやら「禅詩人」という言葉の「胡散臭さ」はこのあたりからくるようである。ただ、本章の目的は、両氏による翻訳を「間違ったもの」と断定することではない。多和田葉子がいうように、「誤訳」の問題には、「正しいか間違っているかという道徳じみた問いとは別の次元で、言葉の境界を読み解く可能性が含まれている」のである(4)。さらに翻訳と突き合わせる形で高橋の詩を読んでみると、「誤訳」の原理は「オリジナル」の時点ですでに潜在的に作動しているということが分かる。換言するなら、ストライク、池本両氏による翻訳は、さながら反射鏡のように高橋の詩の原理、つまり言葉で表現できないものの絶え間なき翻訳、という側面を浮き彫りにするのである。以下、高橋と禅に関する準備的考察を行なった上で、翻訳とオリジナルのそのような相補的な関係について考えてみたい。

一　禅ブームと高橋新吉の再評価

高橋を「禅詩人」として祭り上げる同時代的言説に対し、鶴岡善久は次のように警告する。

高橋新吉の詩は多く英訳されてアメリカのビートやヒッピーの青年達の爆発的な人気を集めているという。しかしこれは高橋新吉の詩にとって決してよろこぶべきことではない。うっかりしていると高橋新吉は風俗にさせられてしまう！（5）

高橋新吉の詩が「アメリカのビートやヒッピーの青年達の爆発的な人気」を集めていたという事実はまだ確認できていないが、高橋の詩の訳者であるルシアン・ストライクが禅の詩の翻訳に傾倒したのも、実際は、当時の禅ブームを批判的に捉えようとする狙いがあったからであり、さらに「風俗」としての禅ではなく、「禅の本質」を解き明かそうという意図があったからである。前述のとおり、一九六五（昭和四十）年、ストライクは池本との共訳で『禅』と題するアンソロジーを出版しており、その解説の中で、一九五〇年代アメリカを席巻したビート・ジェネレーションにおける禅ブームを揶揄しつつ、自らの思いを次のように語っている。

もしビートの詩人たちが禅に刺激を見出すというのであれば、それはそれで結構なことである……しかしそのために見えなくなってしまったものがある。表面的な一時的流行などやめにして、今こそ出来るかぎり禅の本質に、巨匠たちの言葉に踏み込まねばならない。（6）

アメリカにおける当時の禅ブームに対し、ストライクが打ち出そうとしたものは「禅の本質」であり、その文脈の中で高橋の詩も位置づけられていく。このアンソロジーでは、道元、一休、沢庵、白隠らの系譜に、現代詩人としてただ一人高橋の名が連ねられており、高橋を「禅詩人」として位置づけようとする編者らの方針が明確に打ちだされている。

さらに、一九七一（昭和四十六）年には、高橋の詩に焦点を絞った『残像――高橋新吉禅詩集』をストライクはふたたび池本との共訳で出版している。シカゴのスワロー・プレス社およびロンドンのロンドン・マガジン社から同時に刊行されたもので、高橋が戦後に出した五つの詩集、『高橋新吉の詩集』（一九四九）、『高橋新吉詩集』（一九五二）、『胴体』（一九五六）、『鯛』（一九六二）、『雀』（一九六六）、さらに『現代詩人全集』（一九六〇）の中から選ばれた九十一編の詩（雑誌に掲載された詩一編を含む）を英語に翻訳したものとなっている。本書における翻訳のスタイルについては後ほど詳しく検証する。

このようなストライク、池本両氏の翻訳に触発される形で、高橋を「禅詩人」として評価する動きが国内でも散見されるようになる。篠田一士は「高橋新吉を《Zen poet》と言いはやし、その詩業の紹介、翻訳、さらに、個々の作品についての綿密な批評が欧米で行なわれていることは、すでによく知られている」と書き（7）、一九八二（昭和五十七）年十一月十五日付「読売新聞」（夕刊）では、「孤高を貫く禅詩人　高橋新吉さん」と題するインタビューが掲載され、「ダダを捨ててからは、詩壇の中では孤高の位置を守り、禅を求める方向に精神を傾けてきた。その成果が全集Ⅰの最後の詩「無時間」のように、禅の精神が詩神とうまく調和して「禅詩人」にふさわしい一つの新境地を見せている」とまで書かれるようになる（8）。

それにしてもかつてのダダイストがなぜ「禅詩人」と称されるようになったのか。欧米における禅ブームが背景にあったとはいえ、そもそも高橋と禅との関係とはいかなるものであったのか。以下、この点に触れた上で、ストライク、池本両氏による翻訳の問題に移りたい。

二　禅詩人

「ダダの詩人」としてかつて名を馳せた高橋が、戦後まもなく「禅詩人」としてのイメージを体現するようになったのは、禅に対する本人の傾倒もさることながら、やはりメディアの力を抜きにしてはありえなかった。ダダに関しては、日本における第一人者であると自任しつつも、「ダダの詩人」という従来の立場とは別の新機軸を高橋は打ちだそうとしていた(9)。やがて高橋は、禅の言説に身を委ね、『大法輪』や『大乗禅』といった仏教関係の雑誌に自らの禅体験を綴ったエッセイなどを投稿するようになる。例えば、『大法輪』（一九五五年六月号）に「参禅記」と題する文章を寄稿し、自らが禅にのめり込んでいった様子を事細かに書き記している。以下にその概略を示す。

一九二七（昭和二）年、高橋は八幡浜市の万松寺で開かれた夏季講座に参加し、足利紫山による『無門関』の提唱を傾聴する。「私は瞼の皮が脱れるような思いをした。禅というものが何であるかを、朧げ乍らこの時初めて知らされたのである」と書いているとおり、高橋は老師の声と身のこなしに感銘を受け、その後も紫山老師のもとを繰り返し訪ねている(10)。戦争前夜の不穏な空気のなか、紫山老師は隔月ごとに上京し、牛込の報身寺や芝の金地院で「碧巌録」や「臨済録」の提唱を行なうのだが、そこにも高橋は足繁く通いつめる。岐阜県伊深の正眼寺へ座禅を習いにいくよう高橋に示唆したのも、紫山老師であった(11)。正眼寺において精神に異常をきたし、郷里で療養せねばならなくなった高橋だが、一九三五（昭和十）年にはふたたび浜松、方広寺の紫山老師を訪ね、その指導のもとで修行を行なう。このときの様子を高橋は「紫山老師新緑禅話」というエッセイに纏め、『大法輪』（一九五六年六月号）に投稿している(12)。よほど足利紫山に入れ

込んでいたのであろう。『大法輪』誌上で龍沢寺住職山本玄峰が足利紫山を「（独園の）不肖の弟子」と揶揄した際、高橋は紫山の汚名返上とばかりに「山本玄峰氏に与う」という文章を『大乗禅』（一九五七年十月号）に寄せている。高橋は山本玄峰住職に対し「禅宗坊主に、これほど他人を侮辱する言葉を、ヌケヌケと吐く人間がいることは、それだけ、日本の禅も、もはや地に墜ちて救い難いものになっていることを証明するものであると思ったのである」と応戦するのである。このような高橋を紫山老師も悪くは思わなかったのであろう。老師の監修のもと、高橋は『臨済録』（一九六〇）という解説書を書いている。『臨済録』そのものに踏み込んで議論するだけの知識が論者にはないので、本章ではあくまでも表層的な現象を概観するだけに留めておきたい。ただ、この『臨済録』の解題の中で、高橋が、当時の禅ブームについて次のようなコメントを残していることは興味深い。

> 字句の解釈だけでも、綿密にするとなると、尨大な頁を要することになり、長年月を費やさねばならぬので、それよりも、臨済の禅の骨核が如何なるものであり、その要点がどこにあるかを、明らかにすることを本書の主眼とした。
>
> 言葉では表現不可能な禅を、言葉でもって解説することは、そもそも、邪道であって、無理なことではあるが。
>
> パリーの或大学では、臨済録を講義しているフランス人がいるということである。彼に比べれば、困難も、物の数ではないかもしれぬ。
>
> 兎に角、欧米でも、最近は、禅ブームが一部に、おこっているというのであるから、われわれ日本人が、安閑としておるわけにはいかない。(13)

欧米における禅ブームを高橋も確かに意識していた。高橋自身そこに便乗するつもりはなかったのだろうが、禅ブームを背景に、ふたたびその言動が衆目を集めるようになったことは紛れもない事実である。例えば、及川均は、アメリカにおけるビート・ジェネレーションの詩人たちに見られる禅に対する関心と高橋の詩とをいち早く結びつけて論じている。「グレート・ゼン・ポエト」と題する論考において及川は「スナイダーが京都で参禅したりするようになってきたから、ビート・ジェネレーションの詩人たちは、禅解説をする鈴木大拙につづいて、まもなく、この偉大なるゼン・ポエト高橋新吉の作品を知ることになるだろうと思うのです」と予言めいたことを書いている(14)。

ビート・ジェネレーションの詩人たちに見られる禅ブームについては他の論に譲ることにして(15)、高橋と禅との関係にひとまず話を戻そう。高橋は、一九五八（昭和三十三）年にも、山田無文との共著『無門関解説』を法藏館から出しており、見性〔自己の本性を見極めること〕も二度あったと自ら述べている。その見性の真正性を確かめることはできないが、紫山老師から印可証明〔悟りを得た弟子に師僧が与える認可〕を得たという話もある(16)。仮にこのような話が虚構であったとしても、高橋が禅に通じていたという事実を否定することはできない。ただ、「禅の詩人」として一般に受け入れられるようになったのは、その「禅歴」が文壇において直接評価されたからではない。先に確認したとおり、ルシアン・ストライク、池本喬による翻訳の出版が「禅詩人」としての高橋のイメージを決定づけ、その後、禅との関連でその詩が評価されていくきっかけをつくったのである。『残像――高橋新吉禅詩集』序文の冒頭で、ストライクは高橋の禅歴を踏まえ、確固たる信念を持って次のように述べている。

高橋新吉は、今日の日本において、禅詩人と呼ばれるにふさわしい唯一の詩人である。禅に憧れを抱いたり、あるいは禅っぽいものを求めたりする詩人は他にもいる。しかし「悟り」を得たものは一人もいない。禅の観点から見るなら、この特異な経験を持たない詩人は禅詩人と称するに値しない。そういう意味で、高橋は真の禅者であり、日本の現代詩史において類のない詩人なのである。(17)

ここには「禅詩人高橋新吉」のイメージを打ち出そうとするストライクの強い意志が見受けられる。このイメージがそのまま日本の文壇においても広く行き渡ったということはすでに確認したとおりである。いずれにせよ、ストライク、池本両氏は高橋の詩の翻訳を通じて「禅の本質」を捉えようとしたことは疑いようのない事実なのである。これから両者による翻訳を具体的に検証するが、先に触れた『臨済録』解説からの引用の中で、高橋が「言葉では表現不可能な禅を、言葉でもって解説することは、そもそも、邪道であって、無理なことではあるが」と書き、ただそれもフランス人による禅の講義に比べれば「物の数ではない」としている点に着目しておきたい。言葉では表現できないものを言葉で書く禅の詩の困難と、その詩の翻訳不可能性という二重の困難について、高橋がすでに指摘しているのは興味深い。言葉で表現不可能なものを、まさに言葉でもって捉えようとした高橋の詩をストライク、池本両氏はどのように翻訳したのだろうか。

三　詩的原理としての言語内翻訳

商取引や法律の文書と異なり、文学的な表現は概して逐語訳が難しい[18]。ジャン＝ポール・サルトルがいうように、「文学」が、言語によって言語そのものの限界を探る自己言及的でパラドキシカルなジャンルであるとするなら[19]、恐らくいかなる翻訳システムとも相性が合わないものだと言えるであろう。文学作品の場合、「翻訳不可能性」が前提としてあるといっても過言ではない。そしてそのような文学作品の翻訳家たちは、翻訳不可能性の問題を承知で独自のスタイルを築き上げていくのではないだろうか。ストライク、池本両氏もまた逐語訳にはあまり拘らない。むしろ高橋の詩のイメージに基づきながら、オリジナルの詩を自ら作りかえるという「ラディカルで思いきったこと」を実践する[20]。以下、『残像――高橋新吉禅詩集』における詩をいくつか取り上げながら、まずは訳者らのスタイルを確認してみたい。

『高橋新吉の詩集』（一九四九）に「風」と題する詩が二つ採録されている。先にこの二つの詩を引用し、ストライク・池本の翻訳を続けて引用する。

風　一

言葉でかざっても
手足でかざっても
本質は微動だにしないものがある
風はいつでも吹いているのだ

風　二

空気の如く
やわらかに生きよう
風にのって
町へ行けば
雀も飛んでいる[21]

Wind

Give it words,（それに言葉を与え、[22]）
Stick limbs on it,（手足をくっつけてみよ）
You won't alter essence.　（本質を変えることにはならない）
Whereas the wind -（しかるに風は……）

I'll live gently（やさしく生きよう）
As the wind, flying（風のように、飛びながら）
Over the town,（町の上を）
My chest full of sparrows.（胸を雀でいっぱいにして）[23]

『残像――高橋新吉禅詩集』全編にわたって確認できることだが、訳者らは省略法を多用する。いま引用した詩の翻訳においても、各連の最後の一節において動詞の省略が見られる（翻訳第一連の最後「しかるに風は "Whereas the wind -"」のところで、本来ならば「吹く "blows"」などの動詞が必要だが削除され、第二連最後の行でも動詞あるいは前置詞（"with"）が省かれている）。連続的にイメージを繰り出す俳句的な効果を狙ったものと思われるが、そのイメージの連鎖は高橋の繰りだすイメージとは異なる。高橋の詩の場合、省略されているのは動詞ではなく主語のほうであり（「言葉でかざっても／手でかざっても」にせよ、「風にのって／町へ行けば」にせよ、行為主体が明らかにされていない）、それによって特に「風　一」では主体の位置が曖昧になり、言表の主体と思われる存在（「語り手」）が客体としての「空気」や「風」に溶け込み、町の上を浮遊しているような感じも否めない。一方、翻訳の場合、「空気」を「風 "the wind"」と訳し、「私 "I"」という主語や「胸 "My chest"」という語が添えられているため、「私」という主体が曖昧になることはない。もちろん、胸が雀でいっぱいになるというイメージもオリジナルにはない。訳者らによる創作である。

　編集もまた大胆である。オリジナルの「風　一」「風　二」はそれぞれ独立した詩なのだが、訳者らはこの二つを一つの詩として統合してしまう[24]。「風　一」は、人間の行動がどのようなものであれ、宇宙の本質は変わらないというような、人間存在を越えた宇宙の原理を捉えたものと思われるが、「風　二」では、遍在する人間の意識という高橋が常套的に用いるテーマが扱われている。ただ、動詞の省略、主語（"you"や"I"）の挿入、語の加筆（"Whereas"や"My chest"）、大胆な編集、これらは訳者による介入の徴であって、そのような切り口からふたたびオリジナルの

詩を検証することで、これまで見えなかった構造的特徴が浮き上がってくる場合もある。翻訳という概念の重要性はここにある。一つの言語の内部に閉ざされているかぎり、言葉は決してその全貌を明らかにしない。それは言葉の意味作用そのものが、あまりにも自然化されているため、その意味の支配的効果を客観的に捉えるためのきっかけがつかみにくくなってしまうからである。いうまでもなく、そのような言語の自明性を問題化する契機となるのが翻訳である[25]。そういう意味で、ストライク・池本による翻訳は、たとえそれが誤訳だらけであったとしても、いや、むしろ誤訳だらけであるからこそ、かえって高橋の詩に見られるレトリックを浮き彫りにしてくれるのである。

「風　一」と「風　二」を翻訳と照らし合わせる形で、もう一度読んでみると、確かに両者のあいだには連動性が見られる。訳者は、「風　一」の主体を「あなた（"you"）」とし、「風　二」の主体を「わたし（"I"）」とする。しかし、先にも触れたとおり、この詩における主体の位置はきわめて曖昧なものであり、その曖昧さを軸にして、「風　一」と「風　二」を見比べてみると、人称とは別の対立が見えてくる。「風　一」では、「本質は微動だにしないもの」という一節からも明らかなように、人間存在を越えた宇宙の原理が前景化され、「風　二」においては、「風にのって／町へ行けば／雀も飛んでいる」という表現が示しているとおり、遍在する人間の意識でもって世界が捉えられている。人間存在を越えた宇宙の原理、これを一つの客観的な「全体」としてまずは捉え、続いて、遍在する人間の意識という形で別の角度からもう一つの「全体」を今度は主観的に捉えようとするのである。二つの全体が、決して他を侵犯することなく、同時に併置されているという点で、「風　一」と「風　二」はやはり連動しているように思われる。

それにしても、客体化された「全体」と全体化された「主観性」という二つの「全体」を同時

に併置することで、高橋はいったい何を表現しようとしたのか。主体の外部に広がる全体性と、主体の内部で構成される全体性とが、決して重なり合うことなく対置されるこの状況を、高橋はどう捉えていたのか。これまで本書において確認してきた高橋の足跡を踏まえた上で、この二つの詩を読むとするなら、そこには、「ダダの時代」から高橋が継続的に問題化してきた「主体化の二重性」が関わっているようにも思われてくる。特に、第四章における、二つの「皿」をめぐる議論において見たように、「全体」に対してあくまでも個人的に関わろうとする前衛詩的な欲望と、超個人的な形で「全体」と融合しようとする愛国詩的な欲望という、性質の異なる二つの志向性が、「文芸報国」の風潮の中では、きわめて自然な形で融合したのであった。対立する二つの「全体」が融合してしまう危険性を、戦後の高橋はつねに見据えながらものを書いていた、ということも前章で確認したとおりである。そのような観点から、「風　一」と「風　二」を読むと、表面的には何も語っていないかのように思われるこの二つの詩の重要性、特に二つの「全体」をただ突き合わせるという高橋のレトリックの重要性が見えてくる。どちらかの「全体」に与することなく、「何もいうことはない」という詩的構えを貫くためには、二つの「全体」のあいだに立ち続けるしかない。「全体」や「部分」といった使い古された言葉で捉えきれるものではないが、一つの「全体」の内部にとどまるかぎり、その「全体」の全体性は決して見えてこないということを、高橋は「戦争の時代」に身をもって体験していた。そのような体験も踏まえた上で、戦後においても高橋は、「全体」をいかに脱却するか、あるいは一つの言語の外へどう出るか、といった問題を模索しつづけたのである。そういう意味でも、高橋は言語を問題化しつづけた稀有な作家だったといえるであろう。

「風　一」「風　二」については、ストライク・池本らによる大胆な翻訳のおかげで、その構図が

少しずつ見えてきた。一つの「全体」は、もう一つの「全体」と突き合わされることで「部分」とならざるをえない。問題は、そのような一つの「部分」が「全体」を語りはじめるときに生じる。「部分」が全体化する危険性を回避するため、高橋は矢継ぎ早に「部分」を繰りだすような詩を書くのである。以下、そこのところをもう少し具体的に検証するために、引きつづきストライク・池本の翻訳を確認していきたい。

「風」の詩では、独立した二つの詩を一つに統合する訳者たちだが、次の「太陽と花」では一つの詩として統合されていたものを今度は分割し、一方を切り捨ててしまう。

太陽と花

一

太陽が三つあるものやら、月が十あるものやら、わしは知らぬ
だが、わしはこれで充分である
土の上にねそべって生きていることは、まことに気持が好い
腹が減ったら　何でも食べるものを食うのだ

二

たった今死んだところで悔ゆるところなく生きねばならぬ
死は花の如きものである
花が開くことは、われわれが死ぬことと何等変ったことではない（26）

Sun and Flowers

Though I can't decide whether（私には判断できないのだが、）
There are three suns or ten moons,（太陽が三つあるのやら、月が十あるのやら）
I lack for nothing,（私には何も不足はない）
Here, sprawled on the grass:（ここに、草の上に寝そべって）
When hungry, I'll eat anything.（腹が減れば、何でも喰おう）(27)

オリジナルの場合、その一において太陽や月の数に対して無頓着な生のあり方が描かれ、二では花と死のアナロジーが提示されている。ところが翻訳では、同じく「太陽と花 "Sun and Flowers"」というタイトルのもと、後半部はすべて削除されてしまうのである。省略法を訳者らのスタイルの一つと考えるにせよ、ここまで省略してしまうと翻訳のほうがオリジナルよりも難解になってしまう。花が咲くことは人が死ぬことと同じであるという高橋の死生観を、訳者らは、タイトルをそのままにして、切り捨ててしまう。またしても思いきった編集である。翻訳の域を越えていると言えなくもないが、ある意味でこの省略は実に合理的なのである(28)。翻訳の場合、タイトル以外のどこにも「花」という語が見当たらないので、タイトルの「花」の解釈が宙づりになり、「太陽の数も月の数も気にしない。腹が減ったら、何でも食う。花でも草でも何でも食う」と読むことも可能になる。オリジナルからは決して出てこない読みである。しかし、世界に対するそのよ

うな無頓着は、まさにこの詩のテーマであり、このような大胆な「読み」もまたオリジナルの読みの一つの可能性として成立してしまう。半分を削除してもなお、全体的な読みの可能性から大きく逸脱することのないこの詩だが、はたして本当に半分だけで成立するものなのだろうか。「無頓着」というテーマが二度繰り返されているので、その半分を削除したところで別段問題が生じるわけでもなく、むしろそのほうが合理的だともいえる。とはいうものの、高橋自身がこのような合理性を認めるとは思いがたい。高橋はこの翻訳を自ら確認しなかったのだろうか(29)。

いうまでもなく、たとえ同じことを繰り返し述べている場合であったとしても、高橋の詩を半分に切り詰めてしまうと大事な要素が損なわれてしまう恐れがある。そもそも詩を半分に切り詰めるという行為自体が尋常ではないのだが、そこを批判したところで得るものは何もないので、本論では、そのような乱暴な翻訳によって明らかになることにむしろ眼を向けてみたい。訳者らは「太陽と花」と題する高橋の詩を半分に切り詰めたわけだが、それによってこの詩は何を失ったのか。人の死は開花と同じく自然である、という論理ではなく、開花というものは人の死と同様、自然である、という論理でもって死生観を打ち出しているという点、確かにそういうところも失われてしまうのだが、高橋のレトリックを考える上で、さらに重要な要素が完全に損なわれてしまうのである。つまり「言い換え」のプロセスがまったく見えなくなってしまうのである。先に触れておいたとおり、二つの全体はそれぞれを断片化する働きがある。高橋はこの原理を一種のレトリックとして用いている。「太陽と花」では、まず「太陽」をキーワードにして「無頓着」というテーマを提示し、続いて「花」をキーワードにして同じく「無頓着」というテーマを展開する。前半部において「生」をその全体として捉え、後半部において「死」というもう一つの全体によって語りなおす。同じことを違った角度から言い換えるそのプロセスそのものが、どちら

も不完全で、未完成なものであるという証となり、それは同時に次なる「言い換え」への期待を招くことにもなる。一つの「全体」に踏みとどまるのではなく、その全体を完全に塗り替えてしまうようなもう一つの「全体」を連続的に提示する。このプロセスを高橋は自らのレトリックとして意識的に用いていたのではないか。その足跡を振り返ってみると、確かに高橋は「言語なき領域」をさまざまな表現を駆使しながら、繰り返し語りなおしつづけてきた。この果てしない「言い換え」のプロセスが、戦時中、一時的に停滞することがあったとはいえ、高橋の重要なレトリックの一つになっているのである。一つの「全体」を別の「全体」でもって差異化しつづけるこの「言い換え」のプロセスを高橋のレトリックの一つと捉えるなら、その詩を半分に切り詰めることなどできるわけがないのである。とはいうものの、やはりそのような大胆な翻訳がなければ、「言い換え」のプロセスが高橋の詩において果たしている重要な役割に目を向けることもなかっただろう。

「不変」と題する次の詩では、このような「言い換え」のプロセスが見えやすい形で提示されている。一つのテーマが連続的に言い換えられ、差異と反復の動的な流れを意図的につくりだす詩となっている[30]。翻訳がオリジナルの反復表現をすべて削ぎ落とす形となっている点に注目したい。

不変

不変の位置に私は居る
一切が不変になった

眼も耳も私には不要である
それは硝子玉であり竹の筒に等しい
凡ゆる思考は無用である
死も生も私の位置からは遠い
何がどうなっても同じである
私はどうにもならぬ
私という実体が無いからだ
私は何ものでもない　何ものでも有り得る
私は見られる物ではない　私を見ようとしても
どこにも私は無いからだ（31）

Immutability

Immutable: no need of eyes and ears（不変である。目も耳も必要ない）
Which, in any case, are no more use（いずれにせよ役に立たないものだ）
Than glass beads and bamboo tubes.（硝子玉や竹の筒に等しい）
Nothing can be done about me, who am nothing.（私には何も生じない。私は無である。）（32）

「私は何ものでもない」ということを断片的フレーズの反復と差異化のプロセスによって表出す

る詩だが、ここでも訳者たちはかなり大胆にオリジナルを切り詰めてしまう。「禅の本質」を捉えようとするストライクの思いが功を奏したのか（いうまでもなく、実際は裏目に出てしまっている）、冗長な高橋の詩が必要最小限の語に圧縮されてしまうのである。

オリジナルの冒頭に「不変の位置に私は居る／一切が不変になった」とあるが、ここを訳者らは「不変の "immutable"」という形容詞一語に置き換える。確かにこの一語は、この詩の「本質」を言い当てているものなのかもしれない。しかし本当に高橋はこのような「本質」を語ろうとして冗長な反復を展開したのだろうか。高橋の詩の場合、的確な言葉で本質を言い当てるというよりも、暫定的に述べたことを次のフレーズで言い換えるという連続的な修正、つまり前言撤回のプロセスそのものがむしろ主題となっているのではないか[33]。ロマーン・ヤーコブソンが指摘したように、このようなパラフレーズもまた「翻訳」の一つの形態なのであり、高橋の詩においては、この自己翻訳（言語内翻訳）が絶え間なく続くと見て差し支えないだろう。ついでながら、ヤーコブソンによる翻訳の三つの分類――「言語内翻訳」「言語間翻訳」「記号法間翻訳」――にも言及しておきたい。「言語内翻訳」とは「ことばの記号を同じ言語の他の記号で解釈すること」、つまり「言い換え」のことである。また「言語間翻訳」は「ことばの記号を他の言語で解釈すること」、これは一般的に考えられているところの翻訳のことであろう。さらに、「記号法間翻訳」は「非言語記号体系により言語記号を解釈する」ものと定義づけられている[34]。興味深いのは、ヤーコブソンが、詩の翻訳は不可能だと見ている点である。

詩の翻訳は、定義上、不可能である。一つの詩型から他の詩型への言語内転移であれ、また、一言語から他の言語への言語間転移であれ、あるいは最後に、ことばの芸術から音楽、

舞踏、映画、絵画への、一つの記号体系から他の記号体系への記号法間転移であれ、可能なのは、ただ創造的な転移だけである。(35)

ストライク・池本らがどう考えていたかは定かでないが、少なくとも、高橋は、詩の翻訳不可能性をつねに見据えてものを書いていた(36)。その果てしない「言い換え」のプロセスからも分かるように、高橋の言葉はそれだけで決して完結するものではないのである。

生涯を通じて繰り返されてきた「言語内翻訳」の大きな流れの中で、高橋の個々の言葉やフレーズ、詩篇、小説やエッセイ、さらには各時代の「顔」までもが、それぞれ一つの「点」として機能し、そのような個々の「点」が、まるで星座のように群れをなし、それぞれが差異化のプロセスの中に位置づけられる。それぞれの点に何らかの「意味」が付与されるというよりも、そこにはただ果てしなくつづく言い換えのプロセスがある。そのプロセスが「何もいうことはない」というあの高橋の詩的構えを下支えしているかのようにも思われる。高橋のテクストに一貫して見られるこのような詩的原理としての言語内翻訳のプロセスが、本当の意味で強度を増したのは、戦時下における言語活動を経た後のことである。前述のとおり、一時的にではあれ、高橋は「わかりやすさ」や「翻訳可能性」に身を委ねた。言い換えのプロセスを中断し、一つの「部分」が全体化する時代の風潮に、無自覚的であったとしても、隷属してしまったという意識を、戦後の高橋は払拭することができなかった。言語を問題化する詩を数多く書き残し、言い換えのプロセスを徹底化させる高橋の姿を、戦後のテクストから確認することはそれほど難しいことではない。前章では、そこに高橋の「自己批判」を読み取ってみた。ここですべてを論じることは不可能だが、戦後におけるそのような高橋の意志は、例えば、自らの「狂気」を繰り返し語り直そうとす

るその姿勢からも明らかなのである。ストライク・池本の翻訳を検証するというここでの論旨からは少し逸れることになるが、戦後、高橋が「狂気」のテーマを語りなおしていく様子を、以下、簡単ではあるが、確認しておきたい。

一九一八（大正七）年、高橋は、愛媛県八幡浜商業高校を卒業間際に退学し、父に無断で上京する。その後、チフスに罹ってしまい、「行路病者」として養育院に収容され、なかば流浪者のような生活をおくるようになる。社会的慣習や制度的な規範にまったく馴染めないまま、ものを書いてかろうじて口を糊する高橋だが、一九二二年の発狂事件の後、晩年にいたるまで、自身精神錯乱に陥ることが多くなる。高橋の書き残したテクストを通して読むと、そこには「書く」という行為によって自らの生を一貫させようとする姿が浮き彫りになってくるのである。『ダダ』では、「第四人称」という概念でもって人格の統合をはかり、『狂人』では、「語らない語り」でもって超越的な領域を切り開いた。もちろん、「狂気」をテーマとする小説は、この二つの長編小説に限られているわけではない。その後も高橋は、短編小説を矢継ぎ早に執筆し、自らの「狂気」を語りなおしつづけるのである。本論でも言及したとおり、一九二八年から一九三四年まで精神衛生学会発行の雑誌『脳』に、高橋は自伝的創作を数多く投稿しており、そこでは、「狂気」がさまざまな形で次々と提示されていく。また、『狂人』の二ヶ月後に出版された短編小説集『発狂』では、座敷牢での監禁、被毒妄想、異常な性欲、失恋、父の殺害、精神錯乱、怒声、列車での逃走、警察による拘束、留置場への拘留、二重人格といったテーマが繰り返し語りなおされる。もちろん、物語の設定はそれぞれ異なる。例えば、「不思議な運動」では、巨大な人形の世界に紛れ込んだ「私」の視点が描かれ、「預言者ヨナ」では、自らの分身であるヨナ（韓国の詩人高漢容がモデルと思われる）と私、その二重の狂気が描かれる。

このような「狂気」を語りなおす言い換えのプロセスは、戦後もつづく。戦後、高橋が執筆した小説は、主に『潮の女』（一九六一）、『猩猩』（一九六一）、『女釣り――強盗亀のこと』（一九八二）という三冊の小説集に収録されている。物語の設定が、戦時中から敗戦後の占領期、戦後というふうに変遷し、ネズミやオランウータンといった動物の視点が導入されていたりするが、テーマはやはり「狂気」であり、その大半が「狂人小説」となっている。例えば、『潮の女』所収の「静寂工場」では、無音室のような工場の中で、飛行機を製造する寡黙な労働者たちの様子が描かれ、『猩猩』所収「大雪」では、東京の出版社に勤務する主人公「須佐」が、大規模な空襲のさなか、友人の女房を欲望する様子が描かれ、『女釣り――強盗亀のこと』の表題作「女釣り――強盗亀のこと」では、池田亀五郎という色情狂の性の遍歴が描かれる。このような「狂人小説」を言語内翻訳という観点から読んでみると、たとえそれが長編小説であったとしても、個々の小説の描写は、高橋の狂気を断片的に物語るものでしかない、ということに気がつくだろう。特定の表現に意味を固着させるのではなく、言葉では本来「語りえないもの」を、高橋は、果てしなくつづく言い換えのプロセスの中で捉えようとするのである。「高橋の狂気」というこの「語りえないもの」に接近するためには、そのテクストを横断的に読む必要がある。もちろん、狂人小説を横断的に読むということであれば、高橋のテクストに対象を限定せずに、他の作家の作品などにも広く目を向けるべきであろう。この点については今後、より包括的にテクストの検証をすすめた上で、稿を改めて論じてみたい。

ストライク・池本の翻訳の話に戻ろう。これまで詩的原理としての言語内翻訳という切り口から、晩年の高橋のテクストを検証してきた。繰り返しになるが、そのような切り口を見出すことができたのは、ストライク・池本の翻訳に負うところが大きい。高橋のあの晦渋な詩を英語に翻

訳するということ自体が尋常な試みではないのである[37]。最後にもう一つストライク・池本の翻訳を見ておきたい。先に触れておいたとおり、ヤーコブソンの翻訳論では、詩は翻訳不可能なものと考えられていた。「言語内翻訳」にせよ、「言語間翻訳」にせよ、その「創造的な転移」だけが可能と見なされていたのである。確かに、ストライク・池本らによる翻訳は概して「創造的な転移」と見なされるものも多い。ただ、「創造的な転移」は両者による翻訳だけに見られるものではなく、高橋の「オリジナル」においてすでに見られるものではないか。そのあたりを確認するために、以下、「陽炎」と題された詩をその翻訳と突き合わせて読んでみたい。

陽炎

木が地面に生えている
太陽はここにも照っている
空気は一杯ある
花もふくらんでいる
雲は溶けて流れていた

野の井戸で
水を汲んでる女があった
ちろちろと
汚れた犬が歩いていた

陽炎のごとく
水煙のごとく
うごいているだけだ

女の肉体が掻き曇った
兎が跳ね釣瓶のように飛び廻っている

打ち砕いた首飾りの
玉の一つに時間があった（38）

A Spray of Hot Air

Trees everywhere, and buds（一面に木が生えている。そして蕾が、）
About to burst in sunlight,（陽光の下でいまにも芽吹きそうだ。）
Which makes a river of the snow.（それが雪の川となっている。）

A mongrel rushes up（雑種犬が駆けてくる。）
To the woman pulling（汲み上げようとしている女のほうへ）

Water from the field well.（井戸から水を）

It moves rapidly around her（女のまわりをすばやく駆け回る）
Like a spray of hot air.（熱い空気を吹きかけるように。）
Bit by bit she clouds up.（少しずつ女は掻き曇る。）

Then, as the mongrel（そして、雑種犬が）
Leaps about in mist,（霧の中で跳ねると）
She disappears.（女は消えてしまう）[39]

すでに確認した「風　一」と同じテーマ（「非人間的な宇宙の原理」）がここにも見られる。まずオリジナルの第一連では「木が地面に生えている／太陽はここにも照っている／空気は一杯ある……」というように短い文を連続的に繰りだすことによって、世界のイメージを断片的に浮かびあがらせる仕組みになっている。そこに第二連の「井戸で水を汲む女」と「汚れた犬」が現われ、出来事の予感めいたものが示され、第三連で、すべてが「陽炎のごとく」「うごいているだけ」というように、「非人間的な宇宙の原理」がまた全体を包み込む形となる。そして第四連において突如、出来事が生じる。「出来事」とはいえ、具体的に何が生じたのかは不明である。「女の肉体が掻き曇った」というのだが、「肉体」が「掻き曇る」とはいかなる状況を指すのか。実際に何があったのか釈然としないものの、この一節で詩のイメージに緊張感がそなわることは確かである。そして、第五連において、そのような状況が「打ち砕いた首飾りの玉」という象徴的な表現で締

めくくられる。

これは「非人間的な宇宙の原理」が動揺する瞬間を捉えた詩なのだろうか。つねに揺れ動く遍在的な諸事物が局所的に緊張し、「打ち砕かれた玉の一つ」が一連の動き、つまり「時間」の経過を物語る。このような解釈がすでに高橋の詩の「言い換え」あるいは「言語内翻訳」となってしまい、そこでは不可避的にある種の「創造的転移」が強いられてしまう。ストライク・池本の翻訳においても、そのような「創造的転移」は随所に見られる。

第一連で「雲」が「雪 "the snow"」に置き換えられ、第四連では「兎」が「犬 "the mongrel"」にすり替えられていたりするが、そのような些細なことはひとまず措いて、翻訳の最後の連が訳者らの大胆な創作となっている点に注目したい。「そして雑種犬が、霧の中で跳ねると、女は消えてしまう "Then, as the mongrel / Leaps about in mist,/ She disappears."」のところである。さらにオリジナルの第五連は例によって完全に削除されてしまっている。いずれにせよ、オリジナルでは具体的に何が生じたのか最後まで明らかにされない。いうまでもなく、このような「語らない語り」は、高橋の常套表現の一つであり、その文体が醸しだす味わいにも深く関わっている。ただ、高橋の「語らない語り」は、他のテクストとの関わりがあって初めて魅力的なものとなるのであって、この詩における一節だけを見ていても、読者は判然としないまま放置されることになる。晩年の高橋の「語らない語り」には、「ダダの時代」「狂気の時代」「戦争の時代」の言説が倍音のように響いているのであって、ここだけを切り離して見ることはできない。そういう意味でも、高橋の「語らない語り」を翻訳することはきわめて困難な作業となるだろう。ストライク・池本は、この「語らない語り」をどう翻訳するのか。どのような「創造的転移」を試みているのか。

オリジナルの最後の連に見られる「打ち砕いた首飾りの玉の一つ」は、普通に読めば「何らかの鉱物を打ち砕いて作った首飾りの玉の一つ」ということになるのだろうが、「打ち砕いた首飾りの」で改行されているため、首飾りそのものを何者かが打ち砕いたと読むことも可能となる。その場合、読み手は第二連の「水を汲んでる女」と「汚れた犬」とのあいだに何らかの出来事を想定するであろうし、結果的に最後の連を「汚れた犬に襲われた際に打ち砕かれてしまった女の首飾り」と読むことも可能になる。もちろん、訳者らのように「飛び跳ねる犬の傍らで巫女のようなものが姿を消す」という祝祭的で神話的な場面として読むことも可能であろう。この場面の不気味なざわめきを一つの表象によって固定化することは難しい。「ざわめき」という表現も正しいかどうか分からない。ただ、それをどう表現しようとも、部分的で断片的なものにならざるをえないのである。この最後の場面を「襲撃の瞬間」と捉えようが、「祝祭的な時間」と解釈しようが、決して「誤読」とは言えない。むしろ、この「ざわめき」の描写は、読者による応答-反応の予測不可能性や決定不可能性に対して開かれている、といっても過言ではない。このような決定不可能なざわめきの描写を、決定不可能な状態のまま翻訳することがはたして本当に可能なのだろうか。そもそも、オリジナルはオリジナルで、「何か」を表出しえているのだろうか。

「翻訳」は「オリジナル」に対し、つねに「部分」とならざるをえない、という命題をひとまず認めるとしよう。いうまでもなく、この問題はただちにオリジナルにまで遡及する。翻訳が「部分」であるとするなら、はたしてオリジナルはどこまで「全体」といえるのか。翻訳という行為によって「オリジナル／翻訳」という二項対立的図式が生じ、「翻訳」はつねに「オリジナル」の「部分」でしかないという認識が得られる。しかし、二つの言語が翻訳という契機において突き合わされるとき、「部分」とならざるをえないのは、目的言語だけに限られることではない。翻訳

という契機においては、「オリジナル」もまた「部分」にならざるをえないのである。こうして結果的に「オリジナル」という概念の真正性が問われることになる。要するに、翻訳とは、「オリジナル」という概念を生産するものであると同時にその概念を無効にするシステムなのである。このような翻訳の原理的な側面について、竹村和子は次のように述べている。

> 翻訳は、翻訳という透明な媒介（エイジェンシー）をはさんで二つの別個な言語が出合うのではなく――そのように「交通」がおこっているのではなく――翻訳という行為遂行的な場において、二つの言語がゲリラ的に邂逅し、各々の内的境界の画定をしなおしているのです。（40）

翻訳が「行為遂行的」なものかどうかはさておき（41）、「二つの言語がゲリラ的に邂逅し、各々の内的境界の画定をしなお」すという、竹村の言葉は、もちろん、高橋の詩の翻訳にも適用できる。特に「オリジナル」の側の「内的境界」が画定しなおされていくのである。ストライク・池本の翻訳によって浮き彫りになった、高橋の詩における詩的原理は、実際、「二つの言語の邂逅」がなければ決して見えてこなかっただろう。言葉で何かを表現し、表現したものをさらに別の言葉で言い換えるという言語内翻訳が高橋の常套的レトリックであるということは、これまで確認してきたとおりだが、詩的原理としての言語内翻訳は、言語間翻訳と同様、言葉の「オリジナリティ」をつねに無化するシステムだったともいえる。「私は人の使う言葉でもって、こんな事を書いているが、言わば人の拵えた言葉だ」という高橋の言葉をもう一度思い起こすなら、言葉のオリジナリティに対する疑念がすでにそこに表出されていたということが分かるだろう。個々の言葉の「オリジナリティ」に固執し、意味を固着させるのではなく、「人の拵えた言葉」からなる記号群の中

から使用可能なものをいくつか選びだし、自らの情動に近接する形でそれを再構成し、それでも語りきれないものを、改めて語りなおすために、同じ主題を何度も言い換えていく、そのような詩的構えが高橋の一連の作品には一貫して見られるのである（42）。もちろん、この言い換えのプロセスは、書き手と同様、読み手にとっても試練となる場合がある。例えば、次のような高橋の詩をどう読むか。

この平板な大地を打ちくだかねばならぬ
原子爆弾も大いに必要である
熱い太陽も一度は冷却せしめねばならぬ（43）

原子爆弾による被害者に対する配慮も、原子爆弾に対する怒りも、ここにはまったく見られないという理由で、われわれはこの詩を糾弾すべきだろうか。高橋が生涯にわたって展開しつづけた言い換えのプロセスをまったく考慮せず、右の詩を倫理的な観点から批判して済ませることができるだろうか。確かに、どうしようもなく不愉快な詩ではある。拒絶し、糾弾すべき詩である。しかし、この詩を拒絶しようと、糾弾しようと、その行為自体は、既存の倫理的判断の反復にすぎない。あらかじめ用意された意味に依存した行為遂行的な「読み」は、それが模範的な応答だとしても、あるいは、模範的な応答だからこそ、読み手の「主体性」を巻き込むことはない。それは、いわば既存の倫理を追認する作業のようなものであって、「読みとる」という行為自体がまったく不要であるような「読み」にならざるをえない。たとえそれが誠実な倫理観に基づくものであったとしても、すでに固着した意味を反復するだけの応答は、現状維持のレトリックを助長

する形でしか機能しないのであり、問題の根源を抉りだす手前で、あたかもすべてが解決されたと思わせるような効果をもたらす。要するに、言葉の意味作用に抗う詩人のテクストを読む場合、読み手にも意味の結晶化に抗う構えが求められるということである。「それが何を意味するのか」ではなく、「意味がどのように産出されるのか」、そこのところを見極めていくことが読者の使命となるのではないだろうか。さらに、高橋の詩の場合、言い換えのプロセスが随所に見られるため、たとえ右の引用に見られるような不愉快な一節であったとしても、それを他のテクストとの関係性の中に位置づけて読む必要が生じる。場合によっては、右の詩も、まったく別様のニュアンスを醸しだすかもしれないのである(44)。この一つの詩を読むだけでは、その意味内容を受け入れることも拒絶することもできないのであって、即断を控えながら、高橋のテクストを横断的に読み続けていくしかない。高橋が言い換えのプロセスを持続させるかぎり、読者もまた解釈を保留しながら読み続けるしかないのである。それは、読者にとって試練以外の何ものでもない。「わかる」という経験に抗いつつ、高橋のいう「言葉なき領域」を「作者とともに感じあてながら」読んでいくしかない。とはいえ、「原子爆弾も大いに必要である」と書く高橋をここで弁護するつもりはまったくない。というのも、野本聡が指摘しているように、高橋はこの一節を『高橋新吉全集Ⅰ』(青土社、一九八二)収録時に削除してしまうのである(45)。なぜ高橋はこの一節を削除したのか。編集者の意図なのか、高橋自身の意図なのか、いずれにせよ、この一節を削除すると、高橋の詩的原理そのものが一部機能不全に陥ってしまう。全集の編者の意図がどうであれ、詩の言葉は、たとえそれが冗長なものであったとしても、決して切り詰めることはできない。果てしなく繰り返される言い換えのプロセスの中で、今後、読み手が既成の「倫理」とは別の「倫理」を見いだす可能性も否定できないのである。(46)

生涯にわたって「何もいうことはない」と主張しつづけてきた高橋だが、いうまでもなく、それを何らかのメッセージとして発信しようとしていたわけではなかった。高橋のいう「何もいうことはない」はあくまでも「構え」にすぎない。本論の各章で見てきたとおり、高橋新吉という作家の場合、文壇デビューから晩年の作品まで、どこを切り口にしても「何もいうことはない」という詩的構えが見られる。しかし、そのような否定的な「構え」だけではどうしても捉えきれない側面がある。そこのところを浮き彫りにしてくれたのが、ストライク、池本による翻訳であり、繰り返しになるが、高橋の詩を彼らが大胆に切り詰めたおかげで、皮肉にも、高橋の詩に見られる冗長さに着目することができたのであり、さらに「言語内翻訳」という横断的なプロセスにも目を向けることができた。高橋は言語そのものを否定しようとしたわけではなく、「言語から出る」ための方策をつねに探っていたのであり、語や句、文、言説、言語のあいだの横断性、つまり「言語内翻訳」のプロセスに一貫して拘りながら、言葉の支配的意味作用に抗いつづけたのである。

本章の締めくくりとして、以下、自らの詩が英語に翻訳されたことについて、高橋自身がどのように考えていたのか、この点について触れておきたい。一九七一（昭和四十六）年、ストライク、池本訳『残像――高橋新吉禅詩集』が出版され、高橋再評価の機運が高まるなか、翌年の一九七二（昭和四十七）年、その集大成ともいえる『定本高橋新吉全詩集』（立風書房）が出版される（限定五〇〇部）。「ダダの詩人」から「禅詩人」へと転じた高橋は、こうしてふたたび衆目を集め、この『高橋新吉全詩集』によって昭和四十七年度（第二十三回）芸術選奨文部大臣賞を受賞することになる[47]。一九七四（昭和四十九）年のインタビューの中で、ストライクはこの受賞

に触れており、それに対して高橋は次のような本音を語っている。

あのような賞にはいつも驚く。ただ根本的にはあまり重要なものではない。選考委員たちは私の詩の何が分かったというのか。興味をもった程度だろう。もっというと、きみの翻訳のおかげだ。知ってのとおり、きみの本はこっちのメディアでずいぶん騒がれた。その理由がつねに間違ったものであったことはいうまでもない。この国の作家のうち誰かが外国で注目され、その著作が大手の出版社から出て、書評され、とかなんとかいうことになるとみな驚くのだ。それだけで賞を与える理由としては充分なのだろう。ただ理解してもらいたい。私は嬉しくないわけではない。しかし選考委員たちがページに書かれた私の詩を本当に読んだとはどうしても思えないのだ。きみがロンドンやニューヨークであれを出版してなかったとしたら、私の詩は見向きもされなかっただろう。とにかく選考委員たちがちゃんと詩を読んで理解するとして、はたして今後私のような詩人に賞を与えようなどと思うだろうか。(48)

選考委員による実際の受賞理由は以下のとおりである。

著作「高橋新吉全詩集」は、著者の全詩業を収録したもので、作者の「無」の思想が、ダダから仏教へ通ずることが鋭く表現され、わが国現代詩に、はじめて深層心理的表現手法を導入したものであることをよく示している。(49)

高橋の詩を「わが国現代詩に、はじめて深層心理的表現手法を導入したもの」とする見解には首

肯しがたいが[50]、「無」の思想を「ダダから仏教」へと通じる連続性の中で捉えた上で高橋を評価している点は注目に値する。ただ、生涯にわたって「無」について書いてきた詩人であることは間違いないが、「何もいうことはない」といって言葉の意味作用に抗う詩人の何が評価されたのだろうか。高橋自身が指摘しているように、評価されたのは「英語に翻訳され、海外で紹介された」という事実のほうだったのかもしれない。それにしても、生涯にわたって自ら言語内翻訳を繰り返してきた高橋の言葉を、しかもまだその言い換えのプロセスが未完のままである現状において、誰が評価しうるのか。本章のはじめに触れておいた「禅詩人」という言葉の胡散臭さはここにある。『高橋新吉全詩集』の付録に、西脇順三郎が書いているように、「高橋新吉の詩人としてのえらさは、彼の詩の背景に禅があったり、ダダがあったりするからではない。むしろそんなものは彼の詩的天才に害毒にさえなる」と言うことも可能であろう。要するに、高橋の一連のテクストを、「ダダの詩人」や「禅詩人」といったレッテルによって評価することはできないということである。そこのところを踏まえた上で、最後にもう一つ高橋の詩を引用しておきたい。「るす」と題する詩である。

留守と言え
ここには誰も居らぬと言え
五億年経ったら帰ってくる。[51]

高橋のテクストに見られる「言い換えのプロセス」を考える場合、この「五億年」という言葉は重要である。ここで高橋は「五億年」という語を一つの概念として用いている。時の流れを言い

表す言葉であると同時に、超越的なものを表象する新しい概念の一つとしてこの語を用いているように思われる。「五億年」を一瞬にして体験することができたのかもしれない。日常の中に闖入する不可思議な瞬間を「五億年」という言葉で表現したのかもしれない。この「五億年」を、超言語的な「誰か」が乗っ取ることはできないだろう。それは、決して一つの全体としてイメージすることのできない何かである。言葉でもって捉えきることのできないこの「五億年」という概念を支えているのが、「何もいうことはない」という高橋のあの構えであり、何もいうことがないからこそ続く果てしない「言い換えのプロセス」なのではないだろうか。

四　最後に

一九八七（昭和六十二）年六月五日、高橋新吉はその八十六年の生涯を閉じた。翌月の『現代詩手帖』（一九八七年七月）「高橋新吉追悼」に、飯島耕一が「数々の戦後の出版記念会で、必ず大声を発してわたしたちを驚かせ、ついでにっこりと合羞の笑みを見せられた新吉さん。いつかは新宿駅の地下道でバッタリお会いしましたが、その時の破顔一笑といったやさしい笑みを、わたしはいまなお忘れることができません」と、尊敬と愛情に満ちた「弔辞」を寄せている。「ダダの詩人」「発狂詩人」「愛国詩人」「禅詩人」といったさまざまな「顔」を持つ高橋だが、その評伝やエピソードに触れた論考は少なからずあるものの、テクストそのものの位置づけはいまだ進んでいないように思われる。実際、高橋の個々のテクストを取り上げて論じている研究はまだ少ない。確かに、テクストよりもむしろ私生活のほうが気になる作家だったのかもしれない。中原中

也が鋭くも見抜いていたように、高橋新吉という人物は、「人類中非常に特異な」存在だったのであり、飯島耕一の弔辞にもあったとおり、周囲の者を「大声を発して驚かせ」はするものの、実に「やさしい」人であったようである(52)。同じく、そのような高橋の人柄を愛していた安藤一郎は、作品と人物の関係について次のように述べている。

> 結局、高橋新吉は、ただ作品だけに触れる代りに、その人間を主にして語った方が、遥かに面白そうだ。彼の詩は、時々ずいぶん詰まらないものもあると思う――だが、それらを高橋新吉という人間の全体から考えると、何とも断じ難い妙な魅力が出てくるようである。(53)

佐藤春夫も高橋のことを「明治大正を通じて芸術史上に於ける著しく特異な個性」であると評しつつ、その詩については「解るような解らないものばかりであった」と書いていた。実際の高橋新吉がどういう人物であったのか、今となっては知りようもないが、少なくともテクストを通じて、その足跡を辿ってみると、高橋の個々のテクストがどれも「何とも断じ難い妙な魅力」を醸しだしているように思われてくるのである。つまり、テクストだけでもきわめて魅力的な作家だったということである。

本論では、高橋が生涯一貫して見せた「何もいうことはない」という詩的構えを通時的な軸として設定し、その軸をつねに念頭に置きながら、四つの時代――ダダの時代、狂気の時代、戦争の時代、禅の時代――において、高橋がその同時代的な言説とどのように関わり、どのように自らを主体化し、あるいはどのように主体化されたのか、そのあたりのプロセスを、各章の議論において、それぞれ共時的な時空ブロックを用意しながら論じてきたわけだが、こうして高橋の足

跡を辿ってみると、そのテクストの魅力を本当の意味で下支えしているのは、やはり「戦争の時代」における執筆活動であったように思われてくる。高橋自身はそこに触れたくなかったのかもしれない。しかし、高橋の足跡がそのまま体現しているような、「戦争の時代」を軸とする四つの時代の横断性に着目することで、戦後における現代詩の問題（特に「言語に対する不信感」を言語化する表現のバリエーション）をさらに掘りさげて研究するためのとっかかりが得られることもまた事実なのである。

高橋の足跡を辿ることはここで終りにするが、結果的に「高橋新吉」の全貌が明らかになったとは言いがたい。高橋のテクストに終始一貫して見られる特異な言い換えのプロセスそのものが、その全貌を捉えにくくしているとも言える。確かに、すべてのテクストが高橋を断片的に映しだすものであった。ただ、断片を集めてみたところで「全貌」が見えてくるわけではない。そもそも「言語に対する不信感」を抱いていた作家が書き残したテクストに、作家の全貌が書き記されているはずがない。ただ、そうであったとしても、やはり高橋はテクストの中にしか存在しないのである。

注

序章

（1）高橋新吉『発狂』（学而書院、一九三六）一九九-二〇〇.「悲しき習性」は、発狂して牢に入れられていた「私」が監禁を解かれたあと、何を書いていいのか分らない状況に陥って、ただ「人類の絶滅を美しい芸術として空想」する自らの習性について独白する物語である。

（2）高橋新吉『ダガバジジンギヂ物語』（思潮社、一九六五）二二四.

（3）なお『新体詩抄』をめぐる議論については、少し古い資料となるが、小池正胤「『新体詩抄』の周辺小論」（『金沢大学法文学部論集・文学篇』十八.一九七一年三月二十五日.十九-三十五）が端的に纏められていて読みやすい。結論として小池は、「開化以来の新風俗、新事物の洪水の中にあって」『新体詩抄』の編者らは当時流行していた「狂詩・狂文」の表現方法を「大いに利用した」と述べている。（三十四）

（4）明治期の文学者たちによる西欧文学の受容については、伊藤整『近代日本の文学史』（光文社、一九五八）を参照。

（5）実際、萩原は「果して我々の今の国語で西洋風の抒情詩が作れるかどうか」と具体的に問うてもいる（「言葉の問題」『詩歌』一九一七年一二月号）三一一.また、堀口大學は訳詩集『月下の一群』（第一書房、一九二五）の序において、「私が希ったことは、常に原作のイリュジョンを最も適切に与え、原作者の気稟を最も直接に伝え得る日本語を選びたいと云う一事であった」と述べている（四-五）。

（6）石川啄木「林中書」『石川啄木全集　第四巻』（筑摩書房、一九六七）一〇九.ちなみに北川透は、明治末期の詩精神と石川啄木との関わりについて次のように述べている。「我が国において、はじめて自覚的に詩の自由と国家との対峙がなされたのは、明治三十年代後半から四十年代にかけての詩精神と石川啄木とのかかわりの中にあったと想定することができるのである」（北川透『詩の自由の論理』思潮社、一九七三.十二）

（7）遠地輝武『現代日本詩史』（昭森社、一九五八）四十二.

（8）島崎藤村『藤村全集　第三巻』（筑摩書房、一九六七）八十七.

（9）香内信子『「未来派」と日本の詩人たち』（グスコー出版、二〇〇七）十六-二十.「未来派創立宣言」をひと通り翻訳したあと、鴎外は「スバルの連中なんぞは大人しいものだね」と付け加えている。なお「未来派創立宣言」の全訳は、木村荘八『芸術の革命』（洛陽堂、一九一四）に掲載されている。

（10）「われわれがアヴァンギャルドということばに出会うのは戦争の言語においてだが、「アヴァンギャルド」のモダンな観念が深くかかわるものは、戦争の比較的最近の形態である革命的な市民戦争の言語、理論、実践である。この意味で、アヴァンギャルドという用語の真の履歴は、それが論争の余地なく政治的な響きをもつに至った時点、つまりフランス革命直後に始まったといえる。」（マテイ・カリネスク『モダンの五つの顔』富山英俊・栂正行訳．せりか書房、一九九五．一四二-一四三）

（11）与謝野寛・与謝野晶子『巴里より』（金尾文淵堂、一九一四）三七五-三七六．なお、イタリア未来派の芸術家たちと交友のあった日本人としては、まず木村荘八が一九一二年からマリネッティとしばらく文通をしていたし、また一九一九年にフランスに渡った東郷青児は未来派運動にも自ら参加していた。さらに村山知義は、一九二二年、未来派演劇の主導者の一人であるルッジェーロ・ヴァザーリとベルリンで会っている。日本の芸術家たちとヨーロッパの前衛芸術家たちとの邂逅については、以下を参照。Thomas Hackner 'Worlds Apart? The Japan-Europe Historical Avant-Garde Relationship' *Decentring the Avant-Garde*. Per Bäckström and Benedikt Hjartarson. ed. (Rodopi, 2014)197-214.

（12）例えば星野天知が「狂僧志道軒」（『文学界』第五号．一八九三［明治二十六］年五月三十一日）の中ですでに次のように書いている。「白眼一顧静かに人世を観よ。孰れか花に浮かれ月に悲む狂人の歴史にあらずとせん、詩人、恋人、哲学者、遁世者等は言うにしも及ばず、侠客、愛国者の類、凡そ一道に身を捧げ一意に深く涙を注がんとする者、誰か物狂わしからざるべき」（一）。「狂人礼賛」の例については後の章で詳しく論じるつもりである。

（13）イ・ヨンスク『「国語」という思想――近代日本の言語認識』（岩波書店、一九九六）七十三.

（14）「後期立体詩」という形ではあったが、一九一七年十月に、神原泰が「自動車の力学」という詩を発表している（「鋭角、鋭角、鋭角／鋭角、鋭角、鋭角、鋭角、音／音の体積／運動の体積、光の欲望／光の感情／色、光、光、光、色、光、音／鋭角、鋭角、鋭角、円の一片」）。日本における未来派の動向については、和田博文編『日本のアヴァンギャルド』（世界思想社、二〇〇五）を参照。右の神原泰の詩も本書から引用したものである（六-七）。

（15）秋山清・大沢正道・久保田芳太郎・小松隆二・中村完編『大杉栄全集　第五巻』（現代思潮社、一九六四）十八-十九．なお大杉は「狂人礼賛」の詩もいくつか書いている。『近代思想』（第一巻、第十二号、一九一三年九月）の巻頭を飾った詩「野獣」は特に有名である（「また、向う側の監房で、荒れ狂う音がする、／怒鳴り声がする、歌を唱う、／壁板を叩いて騒ぎ立てる。／それでも役人は、知らん顔をしてほうって置く。／いくど減食を食っても、／暗室に閉じ込こめられても、／鎖りづけにされても、／やっぱり依然として騒ぎ出すので、／役人ももう何んとも手のつけようがなくなったのだ。／まるで気ちがいだ、野獣だ。／だが俺は、この気ちがい、この野獣が、羨ましくって仕方がない。／そうだ！、／俺は、もっともっと馬鹿になる、修業をつまなければならぬ。」）

（16）マリネッティ「未来派創立宣言」の抄訳をいち早く発表した森鴎外と、大杉は、平出修の「永訣式」で会っていた。大逆事件の弁護士であった平出修のこの「永訣式」では、与謝野寛が開会挨拶を行ない、森鴎外が弔文を読んだという（大杉豊『日録・大杉栄伝』社会評論社、二〇〇九．一二〇-一二一）。大杉もこの式に参列していた。さらに、一九一五年十二月末、「内務省による著作物への発禁処分が頻繁」になってきたことに対して憤りを覚えた文学者たちが、「日本著作家協会」設立に向けて動きはじめていたのだが、そこでも大杉は発起人として与謝野寛と顔を合わせている（『日録・大杉栄伝』一六七）。与謝野はその前年一月にフランスから帰国していた。

（17）本論における「主体化の二重性」という発想は、主にフランスの精神分析学者・哲学者フェリックス・ガタリの「主観性／主体化」をめぐる議論に負うところが大きい。「言表行為の動的編成」や「主観性の生産」といった概念をさまざまな側面から捉えようとするその議論は示唆に富む。「主体」をめぐる議論としては以下を参照。フェリックス・ガタリ『人

はなぜ記号に従属するのか――新たな世界の可能性を求めて』杉村昌昭訳（青土社、二〇一四）

（18）このような言語に対する不信感は現代詩に広く見られるもので、例えばステファン・マラルメは言語の多数性と母語の限界についてこのように語っていた。「数多くの言語があるという点で不完全なものである諸言語にはあの至高の言語が欠けている。もの思うとは、道具を用いず呟きもせずに、未だに沈黙している不死の言葉を書くことなのだから、この地上にあっては言語の多数性に妨げられて、それがなければそのまま真理として一気に鋳出されるはずの語を言うことができないのだ。」（三ツ木道夫編『思想としての翻訳――ゲーテからベンヤミン、ブロッホまで』白水社、二〇〇八、一九九）。このようなマラルメの言語論は、アサ・シモンズ『表象派の文学運動』（岩野泡鳴訳、新潮社、一九一三）によって、日本でもすでに紹介されていた。「諸作家にして言葉を流暢に使用し、恰もこれが重要を忽がせにする様な人々も、そうするのは無意識にも身づから言葉の発想性に頼む所があるからだが、そんな発想性を疑い深い思索家、精密な夢想家は、決して、最も注意深く言葉を撰び出した其中へ頼らせることが出来ない。」二〇八.

第一章　ダダ以前

（1）高橋新吉『ダダバジンギヂ物語』九十二.

（2）いつの時点を高橋の文壇デビューと見なすべきか、これを決定するのは難しい。この「焔をかかぐ」という原稿用紙五枚程度のエッセイ風の小説でもってデビューと見なすのか、あるいは自らガリ版で刷った『まくわうり詩集ＤＡ１』を第一作とするのか、辻潤が独断で編集・出版した『ダダイスト新吉の詩』を重視するのか。あるいは『読売新聞』でも報じられた一九二二（大正十一）年の「発狂事件」を高橋のデビューと見るのか。いずれにせよ「発狂詩人」という評判に後押しされる形で、高橋は文壇に現われる。

（3）拮抗するこの二つの力は、「大逆事件」の前後からすでに目立つようになっていたが、その後さらに明確な形で浮き彫りになってくる。民主主義的な政治の枠組みが形成されたことによって普通選挙法が制定されると同時に、関東大震災後の緊急勅令をへて、治安維持法が制定され、次第に思想の弾圧が強化されるようになる（普通選挙法、治安維持法、とも

に一九二五年制定）。

（4）和田博文『日本のアヴァンギャルド』四．

（5）例えば、針生一郎は「ダダイストとはっきり自称したのは、詩人高橋新吉が最初」であると断言している。白川昌生編『日本のダダ　一九二〇‐一九七〇』（書肆風の薔薇、一九八八）十八．

（6）一九〇四（明治三十七）年十二月二十三日の四千号から用紙が白くなった。「活字が小さくなったことにより、白紙のほうが印刷効果がよいとの判断である。赤新聞という悪評を払拭しようというわけではなかった。」高橋康雄『物語・萬朝報――黒岩涙香と明治のメディア人たち』（日本経済新聞社、一九八九）四四二．

（7）「発刊の辞」に黒岩は次のように書いている。「此頃の新聞紙は「間夫が無くては勤まらぬ」と唱う売色遊女の如く皆内々に間夫を有し其機関と為れり。独り公やけに我は自由党唯一の機関なりと大声狂呼する自由新聞が猶しも男らしき程の次第ぞかし。或は政府、或は政党、或は野心ある民間の政治家、或は金力ある商界の大頭皆な新聞紙の間夫なり。斯る新聞紙に頼りて普通一般の民人が真成の事実を知り公平の議論を聞かんこと覚束なし。我社幸か不幸か独立孤行なり。政府を知らず政党を知らず何ぞ況んや野心ある政治家をや。嗚呼我社は唯だ正直一方道理一徹あるを知るのみ。若し夫れ偏頗の論を聞き陰険邪曲の記事を見んと欲する者は去て他の新聞を読め。」木村毅編『黒岩涙香集　明治文学全集　四十七』（筑摩書房、一九七一）三五四‐三五五．

（8）「満州」を事実上占領しているロシアとの「開戦論」が世論を席巻するなか、幸徳秋水、内村鑑三、堺利彦らは、あくまでも「戦争は罪悪である」という理由で、反対の論陣をはった。やがて『萬朝報』じたいが、世論からの圧力に負け、開戦論に踏み切ったことで、彼らは黒岩のもとを去ることになる。（三好徹『まむしの周六――萬朝報物語』中央公論社、一九七七．二六〇‐二八六）

（9）三好『まむしの周六』一六七．

（10）三好『まむしの周六』一七五．投稿作品の「質」の問題もあったようである。大正九年七月十八日付『萬朝報』の懸賞小説の「選評」では選者が次のように嘆いている。「投稿を手にする度にどうかして紙上に載せて恥ずかしくないような作品があって呉れればいいと思

う。これが懸賞小説に対する近頃の選者の偽らざる心持である。それ程この頃の投稿には優れた作が見当たらない。今度も総計百五十篇程読んだが、これぞと思う作品は一つもなかった」。この時の入選作は横井吟星の「笛」で、身体の不自由な按摩師が誇らしげに徴兵検査を受けに家を出る話である。

（11）選評を読むと、同じタイミングで藤村千代（宇野千代）も「動揺」という作品を投稿していたことが分かる。宇野の作品は筆が「少しく粗笨に過ぎるかの感がある」と評されている。

（12）井竿富雄「尼港事件と日本社会、一九二〇年」『山口県立大学学術情報第2号（国際文化学部紀要）』（二〇〇九年三月）二.

（13）「尼港事件の全容が明るみに出ると、日本社会は過剰に反応した。戦争で大量の戦死者が出る以外に、在留邦人が大量に殺害されたということ自体がなかったからである。しかも在留邦人のみならず現地にいた日本軍部隊、日本外交官まで殺害されるというのは、日本社会にとってはすさまじい衝撃だった。」井竿富雄「尼港事件と日本社会、一九二〇年」五.

（14）神谷忠孝「〈資料〉日本のダダイズム（一九二〇-一九二二）」（『北海道大学人文科学論集』一九七九年三月二十一日）一.

（15）「シュヴィッターは……自分の芸術がダダイスト並に取り扱われはしないかと言って非常に心配している、ダダイストは彼等の芸術が真面目なものとして受け取られることを迷惑がっているが、自分の絵は決してそんな真面目なものではない……というのである。」（『萬朝報』大正九年六月二十七日）ちなみにシュヴィッタースは「ダダという名で呼ばれることを決して受け入れなかった」という。ミッシェル・サヌイユ『パリのダダ』安堂信也・浜田明・大平具彦訳（白水社、二〇〇七）五十一.

（16）木村荘八編『エル・グレコ』（洛陽堂、一九一六）五十四.

（17）「貧しい者への共感」はさまざまな形で表出されうる。「むやむやと／口の中にてたふとげの事を呟く／乞食もありき」という石川啄木の詩（『一握の砂』東雲堂書店、一九一〇.一七三）のようなやや距離をおいた共感や、自ら「貧民窟生活者」として暮らす賀川豊彦の

共感（「貧民窟生活者の自然美論」『雄弁』一九二〇年八月）、さらには島田清次郎のような「貧しさの快楽」といった観点から語られる共感もある（「漂泊――ゴロツキの生活は俺には止められなくなってしまったのである。」「あるゴロツキの嘆き」『太陽』一九二〇年七月、一九八）「貧しい者への共感」は一つの言説として一部の文学者たちのあいだですでに共有されていたのである。

（18）栗田靖『海紅総目録（大正篇）』（東海学園女子短期大学国語・国文学会、一九七九）二一三.

（19）『河東碧梧桐全集　第一巻』（短詩人連盟、二〇〇一）九十七.

（20）『萬朝報』に掲載されたダダイズムに関するこの二つの記事については、中野嘉一『前衛詩運動史の研究――モダニズム詩の系譜』（新生社、一九七五）をはじめ、神谷忠孝『日本のダダ』（響文社、一九八七）や和田博文編『日本のアヴァンギャルド』においてすでに指摘がある。

（21）『赤と黒』第一輯で掲げられた「宣言」は有名である。「詩とは？詩人とは？我々は過去の一切の概念を放棄して、大胆に断言する！『詩とは爆弾である！詩人とは牢獄の固き壁と扉とに爆弾を投ずる黒き犯人である！』」なお、本論における『赤と黒』からの引用はすべて伊藤信吉・秋山清編『プロレタリア詩雑誌集成　上　『赤と黒』復刻版』（戦旗復刻版刊行会、一九七八）に拠る。ついでながら、壺井繁治は高橋の詩について次のように述べている。「高橋新吉氏の詩は今までの詩の概念に囚われている人々にとって、全く一個の怪物のように見えるであろう。それは鋭利なる匕首であり、ピストルであり、爆弾である」（『詩人の感想』新星社、一九四八）六-七.

（22）一九一九年創刊の雑誌『改造』が編集方針を転換したのも、このような労働者たちのあいだに潜在的読者を見込んだ上でのことであった。当初、知識人たちをターゲットにしていた『改造』だが、「編集方針に個性がなく」売れ行きも悪かった。そこで一九一九年七月の第四号からは、「労働問題　社会主義批判号」という特集を打ち出し、労働者や労働活動家たちをターゲットに売り出す方針に変える。結果的に多くの読者を獲得することになるが、それは同時に「当時、市販されている大手の総合雑誌のなかでは、もっとも頻繁に検閲処

分を」受けるという負の側面も生じさせることになる。紅野謙介『検閲と文学――一九二〇年代の攻防』（河出ブックス、二〇〇九）五十-五十五.

（23）特に一九二〇（大正九）年七月十日、日比谷、上野、芝浦の三カ所で行なわれた内閣弾劾の抗議デモでは、警視庁が私服警官を十七個中隊（約六百名）に編成して会場の警備にあたったという（『萬朝報』一九二〇年七月十一日）。

（24）大月健もこの点を指摘している（「その紹介記事の内容はけっしてダダに好意的でない。むしろ批判的と言った方がいい」）。さらに大月は次のようにも述べている。「西欧に〈意味〉を見出そうとするわが国のジャーナリズムにとって、ダダの〈無意味〉は理解の範囲をこえていたと云うことだろう。そもそも、わが国にはダダを受容する土壌はない。それにもかかわらず、高橋新吉はその二つの記事からダダを理解し、ダダイストを標榜する。そのためには「唯一者」の思想との出会いによる個人主義の洗礼が不可欠だったのではないかと思われる。」大月健「高橋新吉と「唯一者」の思想」『甲板』（一九八九年八月三十日）十九.

（25）「辻潤は、ダダイズムに於ては、高橋新吉の模倣者であり、亜流なのだ」（高橋新吉『ダダと禅』宝文館出版、一九七一、五十五）日本における最初のダダイストだと自任する高橋を、松尾邦之助は次のように批判する。「当時、日本の最初のダダイストだと喧伝していた詩人高橋新吉は、「辻潤にダダイズムを教えたのは俺だ」などといっているが、誰がダダの最初の紹介者であったかどうか、そのようなバカ気たことにこだわること自体、ダダに在らざる人間の放言であろう」（松尾邦之助『ニヒリスト――辻潤の思想と生涯』オリオン出版、一九六七、一〇四）もちろん橋爪健のように、高橋と辻潤の出会いこそが日本におけるダダイズム運動のきっかけだったとみる論者もいる。「これが日本にダダイズム運動の起った最初のきっかけだった。この二人が寄りあわなかったら、日本のダダはあれほどの猛威をふるわなかっただろう」（『多喜二虐殺』新潮社、一九六二）二四八.

（26）『ダガバジジンギヂ物語』九十二.『詩と禅』（宝文館、一九六九）一九六.『禅と文学』（宝文館、一九七〇）二三三-二四二.『ダダと禅』四十五.など。

（27）正式名称は「ネオ・ダダイズム・オルガナイザー」で、一九六〇年に赤瀬川源平、荒川修

作、篠原有司男、吉村益信らを中心に結成されたグループ。

(28)「この新聞記事を読んで、私はダダイズムを知ったのであったが、満十九歳の時であった」『禅と文学』二四二.

(29) 高橋新吉『禅と文学』二四五.

(30) 日本で最初のダダ詩といわれる高橋の「倦怠（のちに皿と改題）」は、「皿皿皿皿皿皿皿…」で始まる詩として有名だが、この程度のタイポグラフィ的インパクトであれば、神原泰のような未来派の詩人がすでに実践しており、特に目新しさはない。

(31) ダダイズムの創始者の一人であるフーゴ・バルは、『時代からの逃走』において、ニーチェのニヒリズムを批判しつつも、その「理性」批判には一定の評価を与えている。「ニーチェがすたれたのはけっこうなことだ。だがしかし、彼もけっきょくは理性を受け入れたのだ、とは言えない。むしろ彼は、自分が巻き込まれた暗闇のために、すっかり悟性を見失なってしまったのだ。だから古典的哲学者ではない（古典的でないどころか、大げさで、不正確だ）。しかしレゾーン（理性）を一切打破し、カント主義を廃絶した最初の哲学者だ」（フーゴ・バル『時代からの逃走――ダダ創立者の日記』土肥美夫・近藤公一訳. みすず書房、一九七五. 二十二）。

(32) 高橋新吉『ダダと禅』四十五.

(33) このような発想はモーリス・ブランショの次のような言葉を彷彿させる（「この言葉の奇怪さは、それがおそらく何ひとつ語っていないのに、何ごとかを語っているように思われる点にある。それがおそらく何ひとつ語っていないのに、何ごとかを語っているようだ。未聞のものがおのれを聞かせているようだ。」）モーリス・ブランショ『来るべき書物』粟津則雄訳（筑摩書房、二〇一三）四五三.

(34) 高橋新吉『高橋新吉の詩集』（日本未来派発行所、一九四九）一三九.

(35) こうした問いに対してモーリス・ブランショは、何もいうことがないからこそ語りはじめるのだと切り返す。「何ひとつ言うべきことのない人間が、いったいどうして、語りはじめおのれの考えを述べはじめようと努めぬはずがあろう。」ちなみにブランショが論じている

のはアントナン・アルトーであり、アルトーもまた「何もいうことはない」という言語観に基づいてものを書いていた作家である。『来るべき書物』八十三-八十四.

(36)「言葉を否定し、表現を否定し、生を否定した上で、吐き出された言葉でないと詩とは言えぬ」(高橋新吉「歌わざる詩人」『新潮』一九五四年四月.一一五)

(37)大沢正道『個人主義――シュティルナーの思想と生涯』(青土社、一九八八)二二八.辻もこの森訳の書名をそのまま自らの訳書に付している。

(38)高橋新吉『ダダイスト新吉の詩』復刻版(日本図書センター、二〇〇三)二〇〇-二〇一.以下、『ダダイスト新吉の詩』からの引用はすべてこの版に基づく。

(39)『ダダイスト新吉の詩』の跋文において辻潤は、初めて高橋が訪ねてきた用件について「彼の尋ねて来た用事と云うのは、前から僕に会いたいと思っていたことのほか、その頃僕の出した「自我経」が読みたいが、高いので自分には買えないから、もし手許にあるなら貸してもらいたいと云うのであった」と述べている(二八七-二八八)

(40)高橋新吉『ダダイスト新吉の詩』(一一三)

(41)辻潤『辻潤全集　第六巻』(五月書房、一九八二)四八四.

(42)安直なアナキズムを警戒しつつ、シュティルナーは「ある特別な自由に対する欲求は常に新しい支配の目的を含蓄している」(二四九)と述べ、国家に歯向かう者は結果的にやがて「新しい支配」を築く破目に陥ると戒めている。

(43)シュティルナーはベルリン大学でフリードリヒ・シュライアーマハーの講義を受けていた。引用にあるような言語観をこのドイツ・ロマン派の神学者から受け継いでいたのかもしれない。ちなみに、シュライアーマハーは、一八一三年に行なった講義の中で次のように述べていた。「人はみな、おのれが語る言語の暴力の中にいるという面があります。これは人もその思索のすべても、みな言語の産物だということです。人間は言語の限界の外側にあるかも知れないものなど何一つ、完全な形で考えることはできないのです。外側にあるといわれるものの概念形態やそれらの結びつき方、またその結合の限界さえ言語をつうじてあらかじめ定められているのです。人間とは言語の中に生まれ、言語の中で育まれ、悟性

も空想も言語に拘束されているのです。」（三ツ木道夫編『思想としての翻訳――ゲーテからベンヤミン、ブロッホまで』三十二-三十三）

（44）ちなみに神谷忠孝はこの〈発狂事件〉がパフォーマンスであった可能性を示唆しているが、発狂の真正性はともかくとして、この事件によって高橋の名が「売れた」ことは確かなようである（『日本のダダ』一〇〇）。

（45）『高橋新吉全集Ⅰ』（青土社、一九八二）解題によると、著者自ら制作した謄写版刷りの冊子「まくはうり詩集」（一九二一）が第一詩集であるということだが、「数十部作ったが、一部も金にならなかった」という点などを踏まえ、本論では通説に従い『ダダイスト新吉の詩』を高橋の第一詩集とする。

（46）高橋新吉『ダガバジジンギヂ物語』一五三．高橋の態度がどのようなものであったにせよ、この詩集のインパクトは大きかった。例えば、遠地輝武は、自身詩を書くきっかけとなったのが『ダダイスト新吉の詩』と村山知義の「意識的構成主義個展」であったと述べている（遠地輝武『現代詩の体験――社会社派の歴史と鑑賞』酒井書店、一九五七．三十一-三十二）。

（47）鶴岡善久「不在の証明――高橋新吉の詩」『詩学』三〇（四）一九七五年三月．七十三．

第二章　ダダの時代――一九二〇年代

（1）高橋新吉『ダダ』（内外書房、一九二四）一四五．以下、『ダダ』からの引用はすべてこの版に基づく。

（2）神谷忠孝『日本のダダ』（響文社、一九八七）一一八．「正気の狂人」という発想は、大杉栄の次のような言葉を彷彿させる。「此の努力は、此の行為は、しかも自己の生の拡充の為めに一切の権威と障礙とに叛逆し、突進して行く者の此の努力と此の行為とは、習俗者から観れば、又習俗からぬけ切らぬ者から観れば、多くは狂人の努力である、狂人の行為である。本気の沙汰でない行為である。けれども僕は、此の狂人の行為を、本気の沙汰で、正気でやり遂げたいのだ」『近代思想』（一九一四年五月）四．

（3）『定本横光利一全集　第十三巻』（河出書房新社、一九七七）二四〇．

（4）超越的な視点への憧れは『ダダイスト新吉の詩』にすでに見受けられるものである。「贅沢だ／凡ゆるものが一つに／空色に見えるなんて／そんな目を誰かにやったかい神様」（高橋新吉『ダダイスト新吉の詩』一三七）

（5）「ダダ宣言一九一八」の中でツァラは「ＤＡＤＡは何も意味しない」と書いた後、この語の定義についてこう述べている。「何も意味しない言葉をくだらないと思い、そのために時間を無駄にしたくないとしたら……その言葉の語源的、歴史的な起源、あるいはせいぜい心理的な起源を発見しよう。新聞各紙によれば、黒人のクルー族は聖なる牝牛の尾をＤＡＤＡと呼ぶ。立方体と母親は、イタリアのどこかの地方ではＤＡＤＡだ。木馬や乳母もそうだし、ルーマニア語とロシア語は二重の肯定だ。……素っ気なくて騒々しい、単調なプリミティヴィズムへの回帰だ。ひとつの言葉の上に感受性は築けない。すべての構築物は、退屈な完成状態へと収斂する。」（トリスタン・ツァラ『ムッシュー・アンチピリンの宣言』塚原史訳、光文社、二〇一〇、二十五-二十六）.

（6）『ダダ』における人称の問題に言及したものとしては、佐藤健一「日本のダダイスト高橋新吉――ダダ・パフォーマティヴ・狂気について」『語文』（一三六）日本大学国文学会（二〇一〇年三月）を参照。

（7）高橋新吉『ダガバジジンギヂ物語』（思潮社、一九六五）一三八.

（8）高橋はこの謄写機を借りて「まくわうり詩集」と短編小説「生蝕記」のガリ版刷りを拵えている。こうして製本した詩集と短編小説を手に高橋は辻潤のもとを訪れた。『ダガバジジンギヂ物語』一四二.

（9）第一組合相対会編『相対会研究報告――故小倉清三郎研究報告顕影会復刻　上・下』（銀座書館、一九八六）上. 五五〇-五五二.

（10）『変態心理』（一九二四年九月）四一三. なお『変態心理』からの引用はすべて復刻版（不二出版、一九九九）に拠る。ちなみに『変態心理』一九二六年一月号には、高橋の掌編小説「乞食夫婦」が掲載されている。辻占と周囲の善意でかろうじて暮らす親子三人の不安を描いたものである。

（11）『変態心理』（一九二四年九月）三四九.

（12）『労働者』の発行人になっていた殿水が、僕を其処へ引っ張って行ったのだ。望月桂が絵を描きに来る同人図按社と言っていた。尾行が朝晩門のところに立って待っていた。主義者の若いのが三四人外にねとまりしていたから。」『ダダ』一-二・さらに「僕」がかつて住んでいた家に「いま近藤憲二が住んでいる」と告げられる場面もある。

（13）小田晋ほか編『『変態心理』と中村古峡――大正文化への新視覚』（不二出版、二〇〇一）三十四・

（14）「或る講師や雑誌記者達に従えば、ロムブロゾオの眼には狂気と天才とは同一物であって、すべての狂人は天才であり、すべての天才は狂人であるという事になる。この場合には狂気であればある程、余計に天才であると結論するのが至当になる。天才と狂気とは互に相貫き合い相助け合い、相補い合う事になり、其の全製作は幻覚に燃えてまさに至上の芸術となるであろう」エミイル・ヴェルハアラン「天才について」（高村光太郎訳）『思想』（一九二二年五月）八十六-八十七・

（15）途中、大阪で下車した「僕」は心斎橋通りの真んなかを歩きながらダダの辻説法を行なう（「ダダダダダダ／ダダダダダ／ダダダ、ダダダダダ。／ダダでねいもなみなダダだ。／ナムアミダブツナムアミダブ。／アア法然親ランの糞坊主。／南無妙法蓮華経。／日蓮坊主は生臭や、（彼は漁師の息子だから）とか。／ダダダダダイスト、ダガバジマクワウリと繰り返しながら、ユックリユックリ下駄で拍子をとって唄った。」七十五）

（16）「よよよろしく言った」や「ダ、ダダイストのダガバジだ」といった「吃り」もまた高橋の表現手法の一つである。「吃ること」の表現可能性について、さらに発展的な議論を展開したフランスの哲学者ジル・ドゥルーズは、「言語活動それ自身で吃る」という発想を打ち出した。「ひとつの文体とは、自分自身の言語において吃るようになることである。これは難しい。なぜなら、そのように吃ることの必然性がなければならないからだ。自らの発話（パロール）において吃るのではなく、言語活動（ランガージュ）それ自身で吃るのである。自分自身の言語（ラング）において外国人のようであること。逃走線を描くこと。」（G・ドゥルーズ、C・パルネ『ディアローグ――ドゥルーズの思想』河出書房新社、二〇一一・十三-十四）『ダダ』における高橋の文

体は、ドゥルーズの言う意味においても、やはり「吃っている」と言えるだろう。

（17）『定本横光利一全集　第十三巻』二四二.

（18）『定本横光利一全集　第十三巻』二四〇.

（19）横光の発想とバフチンの理論との類似については宇野邦一がすでに指摘している（「横光の指摘からは、小説の本質を、作者と登場人物の観点の分離に見、複数の思考の衝突（対話、ポリフォニー）としてとらえたバフチンの理論がすぐにも想起されるだろう。」）宇野邦一『詩と権力のあいだ』（現代思潮社、一九九九）一六二.

（20）ミハイル・バフチン『小説の言葉』伊東一郎訳（平凡社、一九九六）二六五.

（21）宇野邦一『詩と権力のあいだ』一五八.

（22）坂口安吾「文章の一形式」『定本坂口安吾全集　七巻』（冬樹社、一九六七）七十二-七十三.坂口のいう「四人称」は、「のっぺらぽう」をめぐる埴谷雄高の議論を彷彿させる。横光、高橋、バフチン、坂口と同様、埴谷もまた「観察主体の多様性」について次のような理論を展開しているのである。「たとえば、ここにそれぞれ構造のまったく違っている眼を備えた百の異なった動物がいて、そのひとつの眼をつぎつぎにつむって眼前の存在を眺めていたとしたら、この百の動物が交わす存在についての対話は、恐らく、現在の私達の想像を超えているに違いない。このようなかたちに暗示される主体のさまざまな設定については、いまだ何人も考究していないが、このことは、人間が人間から脱出することに如何に思い及ばないものであるかを如実に示している。存在の多様より、まず無限と永遠のなかに於ける観察主体の多様について吟味してみること、この問題は、私達人間の独自性を恐らくは脅かすかもしれない驚くべき重要な課題のひとつであるけれども、そこから如何なる多様な成果がもたらされるか、なおいまのところ予測しがたいのである。」（埴谷雄高『垂鉛と弾機』未来社、一九六二.十六-十七）ちなみに、埴谷の場合、客体の側にある「掌にとらえ得ぬ何物か」が「のっぺらぽう」という概念で表象されている。

（23）鈴木貞美「日本の小説話法の特殊性をめぐって：曽根博義「小説の方法」批判」（国際日本文化研究センター、一九九一）一八三.

（24）高橋新吉「熱田神宮」『霧島』（邦画荘、一九四二）三.

（25）坂口安吾「文章の一形式」七十一.

（26）橋爪健『多喜二虐殺』二五四.特に『赤と黒』第四輯にはダダへの共鳴が散見される。「文字を逆に並べる事が出来ない日本のデモ詩人達！中途から読み出して頭の方へでも尻の方へでも読んで行って間のぬけない詩が書けないデモ詩人達！」（宣言より）さらに「行動として実際運動となるか、ダダ新吉のように気狂になるか、若しくは未来派に趨くか、表現派に趨くか、ダダに趨くか、さもなくば一層原始に還るかでなければならない」（林政雄「同人雑記」）など高橋への言及も見られる。『赤と黒』からの引用はすべて、伊藤信吉・秋山清編『プロレタリア詩雑誌集成　上　『赤と黒』復刻版』（戦旗復刻版刊行会、一九七八）に拠る。

（27）和田博文監修・佐藤健一編『コレクション・都市モダニズム詩誌　第四巻　ダダイズム』（ゆまに書房、二〇一〇）五十七.

（28）『ダムダム　創刊号』（一九二四年十一月）に「殺人光線」と題するエッセイが無署名で掲載されている（十-十一）。引用の文言はその中に見られる。（紅野敏郎編『「日本のリトルマガジン」第四弾　復刻版近代文芸雑誌稀少十誌』雄松堂、二〇〇七）

（29）津田光造「高橋新吉君の「ダダ」を読む」（下）『読売新聞』（一九二四年八月十九日）五.

（30）「ずらすこと」へのこだわりは各部の見出しにも表れている。第一部「桜に鶯木が違う」という言葉遊びもそうだが、第三部「二斗ある米は三斗ある」（「二度あることは三度ある」）や、第四部「死は加だ」（「ダカハシ」の逆さことば）なども高橋による「ズレ」の演出とみなすことができるだろう。

（31）一九二四（大正十三）年九月、高橋はソウルを訪れるのだが、その「関釜連絡船の甲板から、私はダダを海に投げ込んでしまった」という（高橋新吉『ダガバジジンギヂ物語』一八七）。この時、高橋自身は「ダダ」を見限ったのかもしれないが、日本におけるダダの火付け役が「発狂詩人高橋新吉」であったことで、ダダという語はたちまち狂気の言説と結びつき、同時代の「ありえなさ」「分からなさ」を表象する記号として用いられるようにな

り、前衛芸術家たちのあいだの「符牒」のようなものとして用いられるようになる。「何も意味しない」はずの「ダダ」が集団的に用いられるようになり、それぞれの解釈によって価値づけられていく。坂口安吾の言葉を借りるなら、それぞれが「言外のところに新たな意味を感じ当て」ることによって、本来無意味であったものが一つの集団の中で次第に有意義なものとして崇められていく。誰もその語の意味を知りえないにもかかわらず、みなが了解してその語を用いることで集団的に意味が生成されていったのである。一九二〇年代の日本において「ダダ」が猛烈な勢いで文壇を席巻したのは、「第四人称」という概念に見られるような超越的なものに対する作家たちの憧れと、「分からなさ」の蔓延する同時代的言説の中で「意味」を集団的に共有しようとする人々の欲望がすでに醸成されつつあったからであろう。

第三章　狂気の時代――一九三〇年代

（1）高橋のソウル訪問については申銀珠『韓国文学の中の日本文学――一九二〇年代の詩と詩人たち』（博士論文、一九九五．お茶の水女子大学大学院）および波潟剛「ソウル・ダダと高橋新吉」（『比較文学』四十三．二〇〇〇）において詳しく論じられている。高漢容が朝鮮の雑誌『開闢』に掲載した「ソウルへ来たダダイストの話」を中心的に取り上げながら、ソウルにおける高橋の動向について言及する論考となっている。「ソウルへ来たダダイストの話」の中で、高が「京城」ではなく、あえて「ソウル」という地名を用いているという指摘は示唆に富むものとなっている。また、高漢容と日本のダダイストらの交友については吉川凪『京城のダダ、東京のダダ――高漢容と仲間たち』（平凡社、二〇一四）においていっそう詳しく論じられている。

（2）「関東大震災の悪夢のような東京で、高漢容がどのように生き延びたのかは分からない。後に家族に語ったところによれば、彼もまた、竹槍を手にした〈自警団〉に出くわしていた。しかし、彼は、当時の〈自警団〉が朝鮮人を探し出すために言わせていた「十五円五十銭」を正確に発音できたため難を逃れたらしい」吉川凪『京城のダダ、東京のダダ』八十一．

（3）「「国際的な」連帯を期待されている当人の高橋新吉は、朝鮮という植民地の現状については関心がない。というよりもむしろ異国情緒という雰囲気の中で朝鮮の現状を「否定」し

てしまう効果について無関心である」波潟剛「ソウル・ダダと高橋新吉」七十一・一九六五年発行の自伝『ダガバジジンギヂ物語』においても、「私は二週間ほど、金[高]漢容の家に、とめて貰ったのであった。妓生の温習会を見たり、漢江で月見をしたり、牛の頭を角ごと鍋に入れて、煮た汁をのませる居酒屋へ、金[高]漢容に連れて行ってもらったりした」と書くにとどめている（高橋新吉『ダガバジジンギヂ物語』一六一）

（4）高橋新吉『祇園祭り』（紅玉堂書店、一九二六）二〇九-二一〇・

（5）「京城」における日本語学習の問題については、川村湊『海を渡った日本語――植民地の「国語」の時間』（青土社、二〇〇四）を参照。

（6）高橋が引っ張り込まれたのは『ダムダム』だけではない。吉行エイスケや清澤清志らの雑誌『売恥醜文』に掲載された立体派喜劇「カフェーダダ」の予告を見ると、高橋新吉にも役が割り当てられている。ちなみに高橋の役を見ておくと『カフェーダダ』では「皿洗い」、『アウゲストラ』では「お経よみ」、『道芝化居[道化芝居の誤植？]』では、「狂躁音楽家」、『殺人人形』では「サル」などであった。（和田博文監修『コレクション・都市モダニズム詩誌　第四巻　ダダイズム』三十二-三十四・

（7）『ダムダム』一〇、二十二・

（8）高橋の詩に見られる「行間の魔力」について、高橋順子は次のように述べている。「いきなり視点を変えたり、視線の主を変えたりすれば、読者は宙に投げ込まれたように拠りどころを失うが、拠りどころとしてきたものははたしてほんとうに拠ることのできるところだったのか、という疑問に向きあわざるをえなくなるのである。そんなとき行間は〈魔〉をはらんでふくらむ。」高橋順子「溶ける座標――高橋新吉の詩から」『詩学』（一九八九年二月）六十六・

（9）一九二六年出版の『祇園祭り』に再録されたバージョンでは、「食べてい女に」が「食べては女に」となっており、最後も「句点」となっている。（高橋新吉『祇園祭り』一一九）

（10）この頃、高橋が日本におけるダダイストとして知られるようになったのは事実だが、実際の「ダダイスム」がどういう性質のものなのかあまり理解されていなかったようである。例えば、『大正詩読本』というアンソロジーを編んだ中西悟堂は、ダダの詩について次のように述べている。「ダダの詩は説明に困難なので、引用を避けました。それは心に浮かんで

くる色々な虚無的感情の突端だけを無制限に無規律に言葉にしてゆくだけの詩ですから、諸君にもよく分らないでしょうし、又私にも、乃至は作者自身でさえも説明の仕様のないものもありますから、実際に就て見て貰った方がよいと思います」（中西悟堂『大正詩読本第三巻』（紅玉堂書店、一九二六・四十四）

（11）高橋新吉『ダダと禅』（宝文館、一九七一）八十六.

（12）高橋新吉『ダガバジジンギヂ物語』一八七.

（13）『芥川竜之介全集　第十五巻』（岩波書店、一九九七）八十五.

（14）『芥川竜之介全集　第十六巻』（岩波書店、一九九七）六十五.

（15）高橋新吉「参禅記」『大法輪』（一九五五年六月）六十五.

（16）大岡昇平ほか編『中原中也全集　第三巻』（角川書店、一九六七）十九.

（17）高橋新吉『高橋新吉詩集』（南宋書院、一九二八）一-二.

（18）高橋新吉『高橋新吉詩集』四十五.

（19）高橋新吉『高橋新吉詩集』二十三.春秋社編『大調和』（一九二七年七月）掲載の「詩三篇」において、高橋はすでに発狂の予感に触れていた（「恐らく又私は気が狂うであろう。／其の時には海辺の赤い花が私に笑いかける」一三三）

（20）高橋新吉「桔梗（1）」（『脳』精神衛生学会、一九二八年六月、八十一）ちなみに連載の第二回が掲載されている『脳』（一九二八年七月）の編集後記には「高橋新吉の小説「桔梗」は自叙伝として読んで貰えればいい」という文言が見られる。「桔梗」は、一九三六年出版の『狂人』にも収録されている。

（21）高橋新吉『狂人』（学而書院、一九三六）二二三.以下、『狂人』からの引用はすべてこの版に基づく。

（22）高橋自身「オリジナルな言葉などありえない」と考えていた（「初めの言葉に継ぎ足すべき言葉はどこにも発見する事が出来ない」『新吉詩抄』版画荘、一九三六・四十四）。

（23）中村古峡『殻』（春陽堂、一九一三）一九八.

（24）中村が創刊した日本精神医学会の月刊機関誌『変態心理』に高橋は「乞食夫婦」という一文を寄稿してもいる（『『変態心理』と中村古峡――大正文化への新視覚』不二出版、二〇〇一・第三部『変態心理』関係資料、八十三）。少なくとも、中村古峡あるいはその周辺について高橋が通じていたことは確かである。中村の『殻』を高橋が読んでいたとしても何ら不思議はない。

（25）飯島耕一が指摘している通り、高橋の詩集『雨雲』（版画荘、一九三八）には「魯迅を悼む」と題する詩がある（伊藤信吉、伊藤整、井上靖、山本健吉編『日本の詩歌　二〇』中央公論社、一九七五・二二七）

（26）神谷忠孝『日本のダダ』三十六-三十八・

（27）『辻潤全集　第一巻』（五月書房、一九八二）二九八・

（28）もちろん「発狂」は恐れられてもいた。例えば、葛西善蔵は「湖畔手記」でこう書いている。「結局Kは肺病で命を取られるだろうが、俺は何かしら？この分で行ったんでは、どうしたって狂死と云うところかな。しかし発狂は厭だなあ。気が狂って、死ぬにも死ねず、何年か妻子たちに嘆きを見せる……気ちがいだけは厭だ」（『葛西善蔵全集　第二巻』津軽書房、一九七五・五二〇）。

（29）玉川信明『ダダイスト辻潤』（論創社、一九八四）七十五・

（30）高橋新吉『詩と禅』二十一・

（31）『辻潤全集　第五巻』（五月書房、一九八二）一二二・

（32）『漱石全集　第十六巻別冊』（岩波書店、一九七六）によると、漱石はロンブローゾ『天才論』の英訳版（一八九一）に書き込みを入れていたという（二二六）。その後、一九〇七（明治四十）年出版の『文学論』でも『天才論』に触れている（『漱石全集　第九巻　文学論』一一五および四二四）。なお、詩と狂気というテーマは、マラルメやヴェルレーヌといった象徴主義の詩の翻訳とともに日本でも注目されるようになる。例えば、アーサー・シモンズ『象徴主義の文学運動』におけるジェラール・ド・ネルヴァルに関する小論に次のような一節がある。「狂気が彼の天才を自由に解き放ち、凝固させる霊としてやってきていて、

その天才の純度の高い精髄を遊離させたのだが、その天才の力というのは、幻想を、幻想のなかでももっとも儚く捉えがたい要因を、具象化し、しかも神秘の感覚を、あるいは触知しがたいものに独自の魅力を与えるような特性を、失わない力であった。だとすれば、狂気が、あたかも稲妻の閃光によってでもあるかのように、遠く離れた、互いに異なるものを結びつける隠れた環を照らし出したことになる。それはたぶん、同じように斬新な、仰天させるような、おそらく過剰なほどの真実味を帯びたように事物の情景を見て取ることが、ハシッシュや阿片や、幻覚を故意に作り出すその他の薬物の人口的な刺激によって可能になるのに幾分か似ている」（九十八）。ちなみに本書は一九一三年、岩野泡鳴によって翻訳されている。

（33）杉田直樹『誰か狂へる』（文化生活研究会、一九二四）四．

（34）杉田直樹『誰か狂へる』二十五．

（35）杉田直樹『誰か狂へる』七．

（36）杉田直樹『誰か狂へる』一〇六．

（37）杉田直樹を中心とする当時の精神医学の「内実」に触れながら、和田は、それが「労働争議をする労働者も、社会進出をする女性もすべて「精神病」によるものと捉える、きわめて危うい認識に立」つものであったと述べ、「当時の「狂気」概念は、これらすべての社会問題を包摂するかたちで作り上げられている」と指摘する（和田敦彦「高橋新吉――狂気という方法」『日本のアヴァンギャルド』世界思想社、二〇〇五．二一二）。なお、和田は、高橋の「狂気」もまた「問題の隠蔽と隣り合ってもいる」と示唆している。

（38）『脳』に掲載された作品は次の通りである。「脳病」（一九二八年一月）、「若小なる者」（一九二八年三月）、「発汗解熱薬」（一九二八年五月）、「桔梗（一）」（一九二八年六月）、「桔梗（二）」（一九二八年七月）、「桔梗（三）」（一九二八年九月）、「桔梗（四）」（一九二八年十月）、「水無痕」（一九二八年十一月）、「銀座通り」（一九三〇年一月）「銀座通り（二）」（一九三〇年二月）、「或る狂人の手紙」（一九三二年三月）、「父を殺した男の手記（三通の手紙）」（一九三二年四月）、「劣弱なる精神」（一九三四年二月）、「精神を病む男の手紙」（一九三四年四月）、「詩三篇」（一九三四年五月）。高橋の創作を掲載した理由について、編集後記

（一九三四年二月）に次のような説明がある、「それから編集上のことで序に申上げて置きたいのは、本誌が過去一年主として論文の方に力を注いだため、内容が以前から見ればぐっと硬くなり、従って学術研究の専門雑誌でない本誌としては余り硬過ぎるという御要求が諸方からあるので、今年はなるべく読者の要求を入れて、興味本位のものも相当量に掲載していくことになった」とあり、「取り敢えず本号では、ダダイスト高橋新吉氏の、ルンペン生活体験者石原氏のとを載せた。両者とも至極本誌向きだと思う」とある。

（39）高橋新吉『ダダイスト新吉の詩』一四四.

（40）松永延造『夢を喰ふ人』（桃源社、一九七三）六十八.

（41）山崎今朝彌編『続社会主義随論集』（解放社、一九二七）に高橋は「亡ぶる家の豚」と題する詩を寄稿している。書き出しは次の通りである。「若しも私が亡ぶる家の豚であれば／亡びゆく主人の糞を舐め／おとなしく檻の中に／鼻を鳴らしている事をよして／さてどうしたら好いか」（八十七-八十八）

（42）鵜崎博『高橋新吉論』（河出書房新社、一九八七）三十三.

（43）高橋新吉『ダガバジジンギヂ物語』一九一.この発狂について触れた箇所が他にもないわけではない。虚構性があまり感じられないものとしては、『いのち』（光明思想普及会、一九三八年十一月）掲載のエッセイ「妙法山正眼寺」がある。ただし、ここでも発狂の真相は明らかにされていない（「座禅修業は失敗に終わった」としか書かれていない）。晩年の回想はさらに曖昧である。「私が、この寺で、何度目かにした発狂は、言語に絶する犠牲をともなったのであった。最愛の父を、死に至らしめただけでも、古今に、稀有な発狂だったと言わねばならぬ。私は板敷きの二畳の牢の中に、三年間監禁されたが、これは短きに失した憂いがあるのである。」『禅と文学』三〇〇-三〇一）

（44）和田敦彦「高橋新吉――狂気という方法」『日本のアヴァンギャルド』二一三.

（45）ショシャナ・フェルマン『狂気と文学的事象』土田知則訳（水声社、一九九三）一〇二.

（46）『狂人』は、高橋のテクストの中でも、伏字が目立って多い作品である。「序」からすでにかなり伏字が目立っている（「……一時は奔流の如くに人々を席巻したけ

れど、現在に於ては微弱なる心音を伝えているにとどまっているかのようであるが、此等の事は文学でもなく宗教でもなく一時的な社会現象であると軽視する人もまさかあるまいけれども、それなれば今後どのような発光を以て我等の経済……成されるであろうかを人々は亡念することは出来ない。」三）

（47）古俣裕介が指摘するように、萩原恭次郎は『死刑宣告』においてすでに意図的に伏字を用いていた（「走って／走って／走る本能の激怒／――あの××××××／――あの××××××××××」）。この×××の部分は『赤と黒』初出の詩では「――あの人間を墓場へ／――あの人間の椅子を主人なく」と書かれていた。これは検閲による削除ではなく、技法としての伏字だったのである。古俣裕介『〈前衛詩〉の時代』（創成社、一九九二・四十六-五十三）参照。

（48）『芥川龍之介全集　第十五巻』（岩波書店、一九九七）八十四.

（49）ジル・ドゥルーズ／フェリックス・ガタリは、『千のプラトー――資本主義と分裂症』において、「ヌーヴェル（中短編小説）」と「コント（小話）」をそれぞれ次のように定義している。ヌーヴェルでは「いったい何が起きたのだろう」という問いが中心となるのに対して、「コント」は「これから何が起きるのだろう」という問いによって読者に「緊張を強いる」ものとされる。この定義に従うなら、高橋の『狂人』も芥川の「歯車」も典型的な「ヌーヴェル」だということになるだろう。また、ジル・ドゥルーズ／フェリックス・ガタリは続けて次のようにも述べている。「何もないことによって、何かが確実に起きてしまったとすれば、この〈何もない〉ということは、いったい何なのだろうか。ヌーヴェルは根本的に一つの秘密と関連をもつ（発見されるされるべき秘密の事物や対象ではなく、いつまでも理解できないままにとどまる秘密の形態と関連をもつ）」（ジル・ドゥルーズ／フェリックス・ガタリ『千のプラトー――資本主義と分裂症　中』宇野邦一・小沢秋広・田中敏彦・豊崎光一・宮林寛・守中高明訳. 河出書房新社、二〇一〇、六十五-六十六）

（50）高橋の狂気の真正性を議論するつもりはないが、この時代の高橋が「書くこと」によって、何らかの欠落を「補填」しようとしていた可能性は否定できないだろう。このことは、ジャック・ラカンがジェイムズ・ジョイスのエクリチュールに見いだした「エゴの本質」、つ

まり「ジョイスは作品を書くことによって［ボロメオの］結び目の解体を防いだと考えられる」とする論を彷彿させる。ラカンの思想については、松本卓也『人はみな妄想する――ジャック・ラカンと鑑別診断の思想』（青土社、二〇一五）、とくに第二部第七章の「サントーム」に関する議論（三六四-三八〇）を参照。

（51）このような関係は『ダダ』においてすでに描かれていたものである。第三部「二斗ある米は三斗ある」の中で「新吉」はある狂人と出会う。狂人と狂人との対面の場面である。「新吉はあの狂人の仕業に違いないと思った。彼も自分のような狂人の目を見たので、眠る事が出来なかったのだ。」（一八五）

（52）渡辺一夫は『狂気についてなど』（一九四八）において次のように述べている。「敢えてロンブローゾを俟つまでもなく、ノーマルな人間とアブノーマルな人間との差別はむづかしいものです。気違いと気違いでない人間との境ははっきり判らぬものらしいのです。先づ、その間のことを忘れてはならず、知らないでいてはなりません。我々には、皆、少々気違いめいたところがあり、うっかりしていると本物になるのだと、自分に言い聞かせていないと、えらい「狂気」にとりつかれます。また、そういうことを知らないでいると、いつのまにか「狂気」の愛人になっているものです」（渡辺一夫『狂気についてなど』（新樹社、一九四九・十）

（53）『戯言集』（読書新聞社、一九三四）にはページ番号が付されていないため、箴言の番号のみ記しておいた。ちなみに、この『戯言集』という詩集について、飯島耕一は「ことばは言うならば言葉封じの神とでも称すべきものの巨大な口に呑みこまれようとする寸前、発狂寸前の状態を呈しており、吃語者が、ようやく吐くことのできた数語が断片的に並べられている様相を呈している。高橋新吉の全詩業のうちでも特異な相貌を見せており、地下幽閉者の独語に近い」と述べている（『日本の詩歌 二〇』二一二）。

（54）高橋新吉『新吉詩抄』四十四.

（55）高橋新吉『高橋新吉詩集』（彌生書房、一九七二）四十一-四十二. この詩について飯島耕一は次のように述べている。「日本のシュルレアリスムの画家、北脇昇の絵にでもあるような風景である。第一行が秩序紊乱を招くというのが検閲側の言い分で、菊は天皇の紋章で

あるわけである」（『日本の詩歌 二〇』二二七）また鮎川信夫は「アウシュヴィッツの壊れた眼鏡の山を知っているわれわれの時代からみると、非合理主義のヴィジョネールと見られている高橋新吉の予見が、ある種の正確さを持っていることに驚かされるかもしれない。と同時に、ダダの時代から今日まで一貫して持続している現代文明への否定の意識の強靭さに、改めて注意を引かれるであろう」と述べている（鮎川信夫『詩の見方――近代詩から現代詩』（思潮社、一九六六・一一〇-一一一）

（56）高橋新吉『愚行集』（山雅房、一九四一）四十-四十一・

（57）ジャン＝ポール・サルトル『サルトル全集第九巻シチュアシオンⅡ文学とは何か』（人文書院、一九六五）六十九・

第四章　戦争の時代――一九四〇年代前半

（1）「この詩は「皿の詩」ともいわれ、いろいろなアンソロジーに収められているが、皿の字の数は二十個、二十四個とまちまちである。初出は二十二個であった。」神谷忠孝『日本のダダ』（響文社、一九八七）九・ちなみに飯島耕一は高橋の「皿の詩」について次のように述べている。「高橋新吉の全詩集のなかでもこの「皿」はもっとも名高い詩であり、多くの人は今でも高橋新吉と言えば「皿」を反射的に思い浮かべるだろう」（『日本の詩歌 二〇』中央公論、一九七五・二〇六）

（2）『ダダイスト新吉の詩』の序において、佐藤春夫が「皿の詩」にまつわる次のようなエピソードを紹介している。当時、高橋は「東京日日新聞」の社員食堂で皿洗いのアルバイトをしており、その「皿を何百枚とか洗い飯を何百杯とか盛らなければならないからぐったり」して、この詩を書いた、というような話である（高橋新吉『ダダイスト新吉の詩』十四）。この話を念頭におきながら、佐藤は「皿の詩」を単純な機械的作業からくる倦怠感についてうたったものと素直に理解したのだろう。もちろん神谷忠孝のように、この詩をダダイズムやアナキズムと関連づけて読むことも可能であり（神谷『日本のダダ』八-九）、和田敦彦のように、同時代的な「狂気」の言説との関係から読むこともできる（和田敦彦「読めない詩を読むために――教室の中のダダイズム――」『日本文学』二〇〇五年三月）。

（3）本論における『歴程』からの引用はすべて瀬沼茂樹編『歴程』（復刻版）（日本近代文学館、

一九八五）に拠る。

（4）高橋新吉『ダガバジジンギヂ物語』（思潮社、一九六五）一四六．

（5）この点について、菊池康雄は次のように述べている。「高橋新吉の皿の詩は『シムーン』創刊号に発表されたとき、目次からはぶかれているところをみると、埋め草として掲載されたらしく思われる。」（菊池康雄『現代詩の胎動期――青い階段をのぼる詩人たち』青銅社、一九六五．二三四-二三五）

（6）『シムーン』（一九二二年四月）七十二．どのような文脈で受け取られたにせよ、当時、この詩のインパクトは強烈だったにちがいない。模倣者まで現れている。雑誌『赤と黒　号外』（一九二四年六月）に壺井繁治が「無題」と題する詩を寄せている。冒頭はまるで「倦怠」のパロディである（「都会／塵塵塵塵塵塵塵塵塵塵塵塵／泥泥泥泥泥泥泥泥泥泥泥泥／恨の埋没」）（一）

（7）高橋新吉『大和島根』（擁書閣赤門書房、一九四三）六十六-六十七．

（8）矢野貫一編『近代戦争文学事典　第一輯』（和泉書院、一九九二）二二一．

（9）「私は一刻も沈まってはいない。静かな穏かな気持ではいない。」高橋新吉『狂人』（學而書院、一九三六）九十一．

（10）高橋新吉『大和島根』一-二．リース・モートンは、高橋のこのような愛国詩が、「自主検閲」の結果生じた「一種のカモフラージュ」であった可能性を示唆している。Leith Morton, 'Self-censorship: The case of wartime Japanese poetry' in *Negotiating Censorship in Modern Japan*. ed., Rachel Hutchinson, (Routledge, 2013. 127-129)参照。私も当初はそのように考えていた。（Matsuda Masataka, 'A Study of the Wartime Poems of Takahashi Shinkichi': Writing Between Dada and Zen' in *Cogito-Multidisciplinary Research Journal* 1. 2012. 142-154 参照）。しかし、もしそうであるとするなら、すべての「愛国詩」が一種のカモフラージュであったとする意見も可能になる。本論では、高橋がカモフラージュをしたとする立場ではなく、文字どおり「愛国詩」を書いたとする立場から論じる。

（11）矢野編『近代戦争文学事典　第一輯』二二一．

（12）創刊号には「弱音二皿」と題する高橋の詩が掲載されている。「Ⅰ／私は此の荒涼たる／寂寥にあって、／それは一塊の煤煙の如く／雨に濡れ、打ち沈められている。／Ⅱ／生きる

と云う事は弛緩した状態である。／物の伸びたる様を言うのである。」（六）

（13）この「三月創刊号」の「歴程由来記」を読むと、どうやら『歴程』の創刊には「宮沢賢治の追悼」という共通の名目が同人たちのあいだにあったようである。

（14）『歴程』からの引用は、当該の号のページ数のみ記す。

（15）菱山のいう「歌い方にグレている」がどういう意味なのか定かではないが、「好ましくない酩酊の仕方をしている」という菱山の言葉は、『文芸春秋』に掲載された佐佐木信綱の次のような詩などを見据えた上での表現だったのではないだろうか。「瀬戸内海にて海上雲遠を」と題する詩である。「重なれる離れる淡き濃き島、島、島、島、朝の雲あかし／瀬戸の海神の置きけむ八百島のかぎり知らえず雲つららげり／御山にして見放く島々、島の間に丹に穂朝雲たなびけり見ゆ／うぉうと鳴る出帆船の音こだまし沖辺に遠き紅の雲／突堤に浪高々としぶき揚ぐ、風つよし、沖は雲うごくなり」『文芸春秋』（一九三六年新年特別号）七・「皇土愛」をうたう詩はこのあとさまざまな詩人によって量産されていくことになる。

（16）高崎隆治「文学者の戦争責任をめぐって――「ペン部隊」と菊池寛」（『第三文明』一九八二年九月）四十六・

（17）桜本富雄『空白と責任――戦時下の詩人たち』（未来社、一九八三）六・

（18）かつて『ダダイスト新吉の詩』に序を寄せた佐藤春夫もまた徴用作家の一人であり、「一詩人が従軍の志を言える賦」において詩的言語を放棄するかのごとく、次のように書きはじめる。（「うつろなり、うつろなり、／われら日ねもす／これを口にするに飽き／これを耳にするに倦みぬ。／うつろなり、うつろなり、／人の世の言の葉のすべて／さかしらにしておろかなり／まことありげにして力なきかな。」佐藤春夫『戦線詩集』新潮社、一九三九年、三-四）

（19）高崎隆治「文学者の戦争責任をめぐって」四十六。仕度金は「一説には二千円とも伝えられている（当時の千円は、大学出の初任給の二十か月分ほどにあたる）」（四十七）。なお、「このペン部隊は大佐待遇で月八百円の待遇で行った様だが、現地の通信原稿などで、林芙美子の場合は、八百円の手当を別としても、二千円位は従軍中に稼いで」いたという説

もある（守安新二郎「当世ペン部隊の稼ぎ振り」『実業の日本』一九三九年一月・二八〇）。

（20）神谷忠孝「南方徴用作家」『北海道大学人文科学論集』（一九八四年二月二十四日）八・

（21）「流行歌」を書く作家について金子光晴はこう述べている。「よきよみてを目あてに書く美しさは、亡びて、他人に庇われる作品ばかりを作家は書こうとする。誰にも笑顔をされぬよい作品を僕はのぞんでいる。」（「鬼区」『歴程』十一号、一九四〇年四月・三十三）

（22）草創期の『歴程』には宮沢賢治、中原中也、この夭折した二人の詩人の影も確かに見られる。

（23）萩原恭次郎『萩原恭次郎詩集』（報国社、一九四〇）八十七・

（24）「萩原恭次郎断片」のなかで岡本潤は『赤と黒』の創刊について次のように書いている。「萩原、壺井繁治、川崎長太郎、私の四人が会い、会うといきなり、青春鬱勃たる文学革命の意気投合して、やろうじゃないか、やろう、と一挙に雑誌をやることになってしまった。四人づれであつかましく有島武郎氏の家へ印刷費をもらいに押しかけたりした。」（二十六）

（25）高橋新吉「死刑宣告の批評」（『日本詩人』一九二六年一月・八十八）続けて高橋は次のように述べている。「誰でも一度彼の詩集死刑宣告を手にしたものが感ずるように、其処には村山知義とか岡田龍夫とか同一戦線に立つ沢山の人々の協力、和合があり、最早や個人意識にとらわれて為すべき何ものもないと云う其の力強さである。」

（26）鶴岡善久も戦時下の詩人たちを戦闘への参加・不参加という線で分け（「実際に戦闘に参加することなくいわゆる「銃後」における、観念としての戦争経験者の層と、実際に戦闘体制のなかに組みこまれた層との二区分」）、その「体験の質」の違いに触れている。鶴岡善久『太平洋戦争下の詩と思想』（昭森社、一九七一）六十四・

（27）また『歴程』第十六号（一九四一年九月）において、土方定一は北支駐屯生活にある友人に宛てて次のように打ち明けている。「一人の人間の、兵士としての二年半の生活を支え、励まし、一人の人間がそれによって生きてきたものが、どうして他の人間をうたないということがあるだろう。実際のことを言ってこんなことを今更ら書くだけでも滑稽で、なさけない話です。」（三十）

（28）東京を離れる高橋の様子について平田内蔵吉は次のように書いている。「新吉君が突然東京を去ることになった。送別の会などするひまもなく、年末飄然彼は行った。頭を短くかって、ひげも剃り落して、あわせ一枚でとんびをきて、支那栗をかじりながら別れをつげた彼の頭は立派であった。」『歴程』十四号（一九四一年四月）四十一・

（29）清水康雄は、高橋がこの放浪を経て「スサノオ」に辿り着いた可能性を示唆する。「自分が荒れ狂うことについて、それが一体どこから来るのかと問ううちに、スサノオにゆきついたのである」（清水康雄「座敷牢のスサノオ――高橋新吉覚え書き」『詩学』四十八（四）一九九三年四月・九十三）

（30）桜本富雄『空白と責任』によると、この放送の原稿は、『文芸』（昭和十七年三月）の「重慶の同窓へ」と『新潮』（一九四二年一月）の二つが現在残されているということだが、引用した『歴程』第十七号「重慶にいる同窓諸君に告ぐ」を加えるなら、現存する原稿は三つとなる。『歴程』掲載の原稿は『文芸』のものとほぼ同じものだが、細かい言い回しに微妙な差異が見られる。

（31）大江満雄「歌える詩と朗読の詩にふれ」『歴程』十七号（一九四二年四月）二十四・

（32）桜本富雄『空白と責任』二十三・なお、秋山清は、「文学報国会」への加入を勧められた当時のことを振り返って、「発表の場が会員以外には与えられなくなる」可能性を危ぶみ、詩人たちは報国会の詩部会に加わっていった事実を明らかにしている（秋山清『壷中の歌――私の群書群像』（仮面社、一九七四、三二五）。結局、秋山は最後まで詩部会に加わらなかった。

（33）一九四二年五月二十日に京都ホテルで開催された研究座談会「愛国詩放送の展望」において、岸田国士の代理として出席していた遠藤慎吾が、愛国詩の朗読がはじまった時の様子を次のように説明している。「翼賛会で初めて愛国詩の朗読の運動を始めましたのは、昨年の四月で御座いました。高村光太郎氏が「美について」と云う本の中で述べて居られます様に、詩精神とは事物の中心に直入する精神であるとするならば、詩による訴え、つまり戦争以来詩を通じて日本精神の顕現と国民士気の昂揚と云う事が、戦いに勝ち抜くためにはどうしてもなくてはならない国民の緊急事と考えられるのでございます」（『放送研究』

一九四二年八月．四十八）

（34）「ともあれ放送ネットワークによる国民管理に便乗して、詩人たちが〈読者〉ならぬ〈聴取者〉との強い絆を獲得し、それまでの象徴主義―モダニズム時代の現実遊離や読者大衆からの孤立感から一挙に脱却する陶酔をひととき味わったであろうことは推測するに難くないのである。」坪井秀人『声の祝祭』（名古屋大学出版会、一九九七）一六四．

（35）岩佐東一郎「愛国詩の朗読について」『放送研究』（一九四一年十二月）九十四．

（36）岡崎清一郎「朗読詩について」『歴程』二十三号（一九四三年八月）九．

（37）佐藤惣之介編『国を挙りて　大東亜戦争詩集』（甲子社書房、一九四二）一九八-一九九．また、中山省三郎編『国民詩　第一輯』（一九四二）にも高橋の「二月十八日」という詩が収録されている。「昭南島陥落祝賀の日」に「宮城前の広場」で「白馬に打ちまたがられた天皇陛下が、しづかに馬首をこちらに向けさせられて、お出ましに」なったのを見て感極まる様子を歌った詩である。

（38）島崎藤村の「序のことば」は「昭和十七年盛夏の日」とある。このおよそ一年後に島崎藤村は他界する。ちなみに藤村はこの「序のことば」のなかで次のように書いている。「歴史の運命は著者を導いて今後更にすぐれた宗教詩集を成さしめるであろうか。わたしたちが現に際会しつつある時代は著者をして更に多くの必死な文字を作らしめるであろうか。その意味から言っても、わたしは著者の前途を見まもろうと思うものである。」（『神社参拝』明治美術研究所、一九四二、四）

（39）高橋新吉『神社参拝』五-六．

（40）高橋新吉『霧島』十-十二．

（41）高橋新吉『霧島』一一四．

（42）大月健『イメージとしての唯一者』（白地社、二〇一六）一七八-一八五．

（43）この最後の二行は「何も言うことはない」という題で詩集『大和島根』に再録されている。

（44）高橋新吉『雨雲』（版画荘、一九三八）

（45）第二章および第三章でも述べたとおり、実際に発狂したかどうかは問題ではない。そのような体験から超言語的な存在への道が開かれたと高橋自身が信じていた。これが問題なのである。

（46）高橋新吉『父母』（黎明調社、一九四三）二十四-二十五.

（47）高橋新吉『大和島根』一一七.

（48）高橋新吉『霧島』一〇四-一〇五.

第五章　戦後――一九四〇年代後半

（1）『ダガバジジンギヂ物語』二七二-二七三.

（2）「船長列伝」の記事のなかに「竹葉土」と記名されたものがいくつかある。おそらくこれが高橋の執筆したものであろう。戦争末期のこの頃を描いた小説（「静寂工場」「うなぎ」）において、高橋は「竹葉安三」を主人公とする物語を書いている。さらに高橋は「竹葉屋書店」という出版社を自ら立ち上げており、『すずめ――美術論集』や『高橋新吉詩集　雀』をここから発行している。高橋喜久子「高橋新吉覚え書　九――雀の大王Ⅱ」『現代詩手帖』（一九九〇年五月）二一四-二一五.

（3）『高橋新吉全集Ⅱ』（青土社、一九八二）七四六.

（4）前章で言及したとおり、『神社参拝』（一九四二）は全国に点在する神社を訪ねて歩いた高橋が、そのときの印象をエッセイ風にまとめ、出版したものである。のちに高橋はこれを『古社新神』というタイトルにかえて再版している。ただ、高橋自身が「今日、読むに堪えぬ表現のある数社を削り、心にもない敬語や、冗漫な箇所を省いた」と書いているように、本書には大幅な改訂が見られる。要するに「戦後、著者は、神道の勉強を中止して、仏教に復帰したのであるが、必ずしも、本書に見られる古社の探究が、徒労であり、愚かしき情熱であったとは考えぬ」という思いがあったのだろう（高橋新吉『古社新神』浪漫、一九七四.一-二）ちなみに、本書において、高橋は「参拝記録五十四社」を新たに追加している。

（5）松村又一『農土日本詩集』（萩原宏文堂、一九四四）一.

（6）松村又一『農土日本詩集』一五八-一六一.
（7）とはいうものの、この時期に高橋がプロパガンダ風の詩を書いていなかったというわけではない。例えば「比婆山」と題された詩の最後に次のような一節がある。「周囲の山々は波の如く起伏し、見渡す限り山の海原である。／出雲鳥帽子の方にも、千引岩があり、立石がある。／ここからは鳥髪山、宍道湖、隠岐島も見えよう。／かくの如き眺望は、機上からも味わえないものであろう。／古代の人々の、逞しき精神を、私は読み取る事が出来た。／大東亜戦の大いなる構想も、既にここに固成されているのだ。／日本民族の血の、奔放にして純潔なる、かくて勝利の暁に、比婆山が世界の聖地となるであろう。」（『亜細亜』一九四四年五月）五十四.
（8）松村又一『農土日本詩集』一三〇.
（9）川崎隆章編『山岳詩集』（山と渓谷社、一九四四）一四七-一四八.
（10）『亜細亜』（一九四四年五月号）編集後記に次のような一節がある。「人と国土をあげて、今や完全に戦列を整えつつあるが、先日私は「借りたるを返すが如く吾子をたたてせて心すかしき」という歌を見出でて心打たれた。「吾子も召されて」という連作の一首で、作者は柳原白蓮女史である。……「借りたるを返すが如き」母心こそ、日本の荒鷲を育て上げるあたたかい謙虚な藁の巣でなければならぬ。」（七十二）戦時下における個々の精神のあり方を踏まえずに、個々の「愛国詩」を批判することはできない。「愛国詩」は、個々人の精神の問題と密接に関わっていたと思われるからである。
（11）高橋新吉『虚無』（法蔵館、一九五七）十六. 実際、「二月十八日」と題する詩に、高橋は次のように書いていた。「陛下は凝乎馬上にお在しました。／此の数分の時間は現のものとは思えなかった。／大君の御心と、民の心が一つに溶け合って了った数分であった。」（中山省三郎編『国民詩　第一輯』第一書房、一九四二. 二三九）
（12）高橋新吉『虚無』十七.
（13）『新日本文学』創刊準備号（一九四六年一月）二.
（14）もちろん米軍による占領下、完全な「自由」が与えられていたわけではなかった。「絶対主義からの解放は占領権力への従属のためであり、「占領の目的」に違反する「自由」が一切

禁止されていたのであって、言論の自由も例外でなく、「言論の自由」が「回復」されたその日に占領軍の検閲は始まったのである。ために、黒人兵と日本人娼婦の交渉を描いた石川淳の『黄金伝説』、原爆の被害を記録した大田洋子の『屍の街』、原民喜の『夏の花』は発表を禁止された」（片岡良一監修・小田切秀雄編集『講座日本近代文学史　五　戦時戦後の文学（昭和―下）』大月書店、一九五七・一〇九）

（15）「新日本文学会」の文学者たちのなかにも「言語に対する不信感」があったことはいうまでもない。『新日本文学』（一九四八年三月）に寄せた「詩と言葉と伝統」というエッセイの中で、秋山清は「「言葉とは何か。」この問題を自分に向けてはっきり回答することの困難さに一度も当面したことさえなさそうな詩人の詩の多くにわれわれは接しすぎている。詩人に対してこの様に断定するのは相当の侮辱であるが、私は敢えてそうしたいと思う」と述べている。（十四-十五）

（16）『坂口安吾全集　四』（筑摩書房、一九九〇）二十．ちなみに、鮎川信夫は、坂口の「堕落論」について、「戦後、いろいろな価値観が崩壊して、しかもちまたは荒廃し、道徳観念もどこかに吹っ飛んでいる、そういう世相みたいなものを、一番反映していたという気がする」と述べている（鮎川信夫・吉本隆明『対談　文学の戦後』講談社、二〇〇九．九十三-九十四）

（17）『梅崎春生全集　第一巻』（新潮社、一九七三）三十七．

（18）高橋伸一「「荒地」派詩人による戦争責任論についての一考察」『千葉大学大学院社会文化科学研究』創刊号（一九九七年二月二十八日）五十六．

（19）『新日本文学』第一巻第三号（一九四六年六月）六十四-六十五．ここで小田切は「第一回発表」とことわって、以下二十五名の文学者の名前を列挙する。菊池寛、久米正雄、中村武羅夫、高村光太郎、野口米次郎、西條八十、斉藤瀏、斉藤茂吉、岩田豊雄（獅子文六）、火野葦平、横光利一、河上徹太郎、小林秀雄、亀井勝一郎、保田与重郎、林房雄、浅野晃、中河与一、尾崎士郎、佐藤春夫、武者小路実篤、戸川貞雄、吉川英治、藤田徳太郎、山田孝雄。

（20）小田切秀雄「文学における戦争責任の追求」（『新日本文学』第一巻第三号、一九四六年六

月）六十五．

（21）吉本隆明・武井昭夫『文学者の戦争責任』（淡路書房、一九五六）四十七．

（22）吉本隆明・武井昭夫『文学者の戦争責任』六十六．「前世代の詩人たち」（『詩学』一九五五年十一月）において、吉本が批判の矛先を向けるのは、壺井繁治と岡本潤である。

（23）吉本隆明・武井昭夫『文学者の戦争責任』一五八‐一五九．

（24）本多秋五『物語戦後文学史 中』（岩波書店、二〇〇五）一四七‐一四八．

（25）鮎川信夫「詩人の出発」『純粋詩』（一九四八年一月）十一．若き文学者たちが自らの言葉を探しあぐねていた終戦直後の文学において、いち早く復活をとげたのは「大家」と称される作家たちであった。「実際に、中堅以下の作家の圧倒的多数は、戦争によって「文学精神そのもの」に手傷を負っていた。そこへ行くと、さすがに「大家」たちは無疵か、ほとんど無疵に近かった。」（本多秋五『物語戦後文学史 上』岩波書店、二〇〇五．二十）「大家」として、本多は、志賀直哉、正宗白鳥、永井荷風、谷崎潤一郎の作品を取り上げている。

（26）『純粋詩』（一九四八年一月）十二．

（27）このような実存主義的な詩論を鮎川は「暗い構図――四人に関するノオト」（『荒地』一号．一九四七年七月）においてすでに展開していた。「詩は、通常の実用的な言葉の必然的な限定性から離れて、普通には所有し得ぬ意味とか心象とか韻律とかを持った一群の言葉の全的な聯関への欲望である。と同時に、か或いはむしろその故に、詩は自己と、自己をつつむ世界の秩序を明確にあらわし、自己の存在を全的に証明しようとする働きでなければならぬ」（『鮎川信夫著作集 第二巻 詩論Ⅰ』思潮社、一九七三．十五）

（28）鮎川にとって「言葉への不信」は「言語」の問題でもあった。「ヨーロッパやアメリカの詩に馴れた者なら誰でも口にする日本語の不完全さは、我国に於ける新らしい詩人の旅を甚だ困難なものとしている。言語という文化の最も基礎的なものに於てすら、われわれの言葉は未だ近代に達していないのである。それは今迄はいわば日本語の背景をなす文化の低さと、前近代的な意識に結びつけられており、一般の知識人の言葉に対する関心が希薄で

あった責任もある」（「祖国なき精神――詩人の条件（2）」『詩学』一九五〇年二月）三十四．

（29）高橋新吉「詩論（四）」『炉』（一九四八年九月）九．

（30）玉川信明『ダダイスト辻潤』（論創社、一九八四）三三三．辻潤の死は、「十五年戦争の期間に続けられた抗議と抵抗」を象徴的に物語るものであった。「「辻潤」は大正時代以来いかなる政治上のスローガンにも信頼をおくことなく、いかなる政治上のイデオロギーにも信頼をおくことがないと公言してきました。輸入されたさまざまの進歩思想は彼の頭からフケのように落ちていきました。しかしそのかわりに政府の強制する軍国主義がすみついたということはありませんでした。彼は尺八を手にもって乞食のような暮らしを続け、戦争の末期に飢え死にのようにして亡くなりました」（鶴見俊輔『戦時日本の精神史――一九三一～一九四五年』岩波書店、二〇〇一．二七九）

（31）『若い人』（若い人社文学同盟、一九四六年二月二十八日）十六．

（32）『コスモス』第二巻第一号（一九四七年五月）十三．

（33）高橋新吉『高橋新吉の詩集』（日本未来派、一九四九年）七十二．

（34）『純粋詩』（一九四八年一月）十四．

（35）黒田三郎「ダダについて」『黒田三郎著作集二 評論・エッセイⅠ』（思潮社、一九八九）六十一．

（36）黒田三郎「ダダについて」六十六．

（37）例えば、高橋の次のような言葉を思い出してもらいたい。「多くの人の前で僕は、自分のダダイズムに対する信念をヒレキして置かなければ、筆でまだるっこい所を唸ったり、出産の時のような身振りをしたり、何うにかしてダダを打ち撒いて叩き込みたい。」高橋新吉『ダダ』四十一．

（38）鮎川信夫「詩への希望――詩人の条件（5）」『詩学』（一九五〇年六月）五十九．

（39）『詩学』一九五〇年六月）五十六．

（40）鮎川信夫「現代詩の悲劇」『純粋詩』（一九四八年八月）四十三.
（41）『詩学』一九五〇年六月）五十八.
（42）「『荒地』における主題」『詩学』（一九五二年八月）『鮎川信夫著作集 第二巻 詩論Ⅰ』五十一.
（43）田村隆一『言葉のない世界』（昭森社、一九六二）十-十一.
（44）北川冬彦『詩の話』（宝文館、一九四九）一九五.北川は戦後の高橋の詩をいくつか引用しつつ、「これらの詩は虚心坦懐に何度も読んで見るより外はないであろう。何度も読んで判らなければ判らないでいいのである」（一九八）と述べている。
（45）鮎川信夫「詩人の条件（1）」『詩学』（一九四九年十二月）七十三.
（46）黒田三郎「詩は何処へ行くか」『黒田三郎著作集二 評論・エッセイⅠ』（思潮社、一九八九）九十-九十一.
（47）ロラン・バルト『文学の記号学』花輪光訳（みすず書房、一九八一）十五.

終章　禅の時代――一九五〇年代以後

（1）道元の思想およびその生涯について纏めた『道元――その思想と行実』（宝文館、一九六九）において、高橋は「不立文字」と題する道元の和歌を引用している（「いい捨しその言の葉の外なれば／筆にも跡をとどめざりけり」二十五）。
（2）高橋の詩の翻訳は一九五〇年代後半からすでにあった。一九五〇年代の翻訳については以下を参照。Takahashi Shinkichi 'Birth' Satoru Sato and Constance Urdang. trans., *Poetry*, 88. no.2 (May 1956) さらに、その翌年、Ichiro Kono and Rikutaro Fukuda trans., *An Anthology of Modern Japanese Poetry* (Kenkyusha, 1957) および Takamichi Ninomiya and D. J. Enright trans., *The Poetry of Living Japan* (Grove Press, 1957) が出版されており、この二つのアンソロジーにも高橋の詩の翻訳が見られる。
（3）ルシアン・ストライクは一九八六（昭和六十一）年にも『雀の勝利（*Triumph of the Sparrow: Zen Poems of Shinkichi Takahashi*）』（University of Illinois Press, 1986）という訳詩集

を出している。『残像――高橋新吉禅詩集』収録の詩に四十一編を新たに加えたものである。

（4）多和田葉子『エクソフォニー――母語の外へ出る旅』（岩波書店、二〇一二）一四五．ちなみに、ストライク・池本のこの翻訳詩集は、「米国翻訳センター」から助成金を得て出版されたものであった。この助成金を受けるために、ストライクは、当センターに高橋のオリジナルの詩と翻訳原稿を提出し、「専門家の評価」を得る必要があったと述べている。Gerald, Gregory Fitz and Anthony Piccione. 'Zen Poetry: A Conversation with Lucien Stryk' *The American Poetry Review* 6.4 (1977) 35.

（5）鶴岡善久「不在の明証――高橋新吉の詩」『詩学』（一九七五年三月）七十八．

（6）Lucien Stryk and Takashi Ikemoto ed. and trans. *Zen: Poems, Prayers, Sermons, Anecdotes, Interviews* (New York: Anchor Books, 1965) xxxvi. ちなみに、ルシアン・ストライクは自身も詩人として有名であり、ビートと同じ世代の詩人であるにもかかわらず、その詩はむしろT・S・エリオットやウォレス・スティーヴンズ、ロバート・ローウェルといったモダニスト詩人たちとの比較で論じられることが多い。ストライクの詩に関する論考としては以下を参照。Jay S. Paul 'Renewal of Intimacy: Lucien Stryk's Metaphor of Comprehension' *Chicago Review* 32.2 (1980) 30-40.

（7）篠田一士「無用の用としての言葉」『新潮』（一九八三年十月）二八一．

（8）高橋の死後、鍵谷幸信は『ユリイカ』誌上に追悼の言葉を書いている。「高橋さんは口は悪いが、心の奥底には無類のやさしさがいつもあって、ダダイスト新吉ならぬゼン・ポエト新吉は脱俗の純粋無垢な宇宙や世界を八十年以上にわたって遊行してきたにちがいない」（『ユリイカ』一九八七年七月、四十六）。また寺田透は高橋の「るす」という詩について「きわめて禅的な詩業として、外国でも高い評価を得たときく」と述べている。『岩波講座日本文学と仏教第十巻　近代文学と仏教』（岩波書店、一九九五）三二九．

（9）「つまらんもんだよ、ダダは……ぼくはダダは四、五年でやめたけどね。それ以後のぼくの仕事をみんなダダだと思っている。いっぺんレッテル張られるといつまでもはがれない、いつまでも、ダダということになるんだ」（木原孝一によるインタビュー「詩・ダダ・禅」『現代詩手帖』一九七二年十一月、一二二）

（10）高橋新吉「参禅記」『大法輪』（一九五五年六月）六十五．ちなみに高橋は他のところでも

この時の印象を繰り返し書いている。「私は老師にメグリ逢ったことは、大海で、浮木にあった思いがするのである」高橋新吉『高橋新吉の禅の詩とエッセー』（講談社、一九七三）二二一．

（11）「「坐禅をやるなら伊深の正眼寺などがよい。天下の鬼僧堂だ」紫山老師のこの言葉が暗示となった。」『大法輪』（一九五五年六月）六十五．足利紫山・高橋新吉『臨済録』（宝文館、一九六〇）八．

（12）寺田透が指摘しているように、藤枝静男『悲しいだけ』（講談社、一九七九）所収「半僧坊」の中に、方広寺をめぐる描写があり、そこに「戦争中にはダダイスト高橋新吉氏が住持の鉗鎚を受けたとも聞いた」とある。

（13）足利紫山・高橋新吉『臨済録』八．アメリカにおける禅ブームがやはり気になっていたのか、高橋は一九六九年発行『禅と詩』の中のエッセイ「一株の花」において次のように書いている。「近ごろ、アゴヒゲをはやした若ものを、よく見るが、ダルマのまねをしているのかもしれぬ。彼らは、年よりふけて威厳のある容貌になっている。……アメリカのヒッピー族も蓬髪で、乞食をしたり、すわったり、易占いをするものもいるようだ。夏草の茂るように、どこの国の青年も、性を謳歌し、自由奔放に、政治や革命に参加している。……また、底流となって潜んでいて、社会の表面には現われないが、若い人たちのあいだに、宗教を求める心、道を求める人たちが、意外に多いのである。心の悩みを消すにはどうしたらよいか。強く生きるには、坐禅をすればよいか、とか、私などにも問う人がいる。宗教とは何か、現代ほど、その帰趨に迷い、その情操が失われている時はない。生命軽視の風潮が、今日ほど横溢している時代もない。」（高橋新吉『詩と禅』宝文館、一九六九、二五三）

（14）及川均「グレート・ゼン・ポエト――高橋新吉ノート――」『詩学』（一九六〇年三月）五十八．

（15）禅に傾倒したビートの詩人として有名なのはやはりゲーリー・スナイダーであろう。ジャック・ケルアックの小説『禅ヒッピー（*The Dharma Bums*）』(The Viking Press, 1958) にもジャフィーの名で登場し、「禅」マニアとして描かれているのだが、実際、彼は一九五六

年に京都の臨済宗大徳寺で雲水として禅の修業を行なっていた。スナイダーと禅との関係については以下を参照。三芳康義『瑠璃光の曠野へ――禅とアメリカ詩人』（言叢社、二〇〇八）

（16）池本喬の解説によると、高橋は紫山老師から「水月道場」の句を受け取っている。これは紫山老師がその師である独園禅師から受けたものであった。高橋はそれを「印可の証明であると思って」いた。『高橋新吉の禅の詩とエッセー』三〇八-三〇九.

（17）Takahashi Shinkichi *Afterimages: Zen Poems Shinkichi Takahashi*, Lucien Stryk and Takashi Ikemoto trans. (Anchor Books, 1972) 1. また一九七四（昭和四十九）年に行なわれたインタビューのなかで、高橋は自らの見性（悟り）体験について「まるで他の惑星に飛ばされたような感じだ」とストライクに語っている（*Triumph of the Sparrow: Zen Poems of Shinkichi Takahashi*. trans. Lucien Stryk, University of Illinois Press, 1986. 164）。

（18）もちろんジャンルにかかわらず、言語間の翻訳不可能論は古くからある。例えば内村鑑三は『外国語之研究』（一八九九）の中で次のように述べている。「思想は翻訳を通して完全に解するを得ずとは言語学上の恒則なり。思想は之を表顕する言語其物に存するものなれば、其翻訳は如何に精確なる者なるも語を換えて想の真体を他に通ずるは甚だ難し。」（柳父章ほか編『日本の翻訳論』法政大学出版局、二〇一〇.一一七）

（19）「言語は感覚の延長であり、われわれは自分の身体のなかにいるように言語のなかにいる。それをのりこえて外部の目的に向かうときにはじめて、われわれは、自分の手足を感じるように言語を感じるのだ。」ジャン＝ポール・サルトル『シチュアシオンⅡ――文学とは何か』（人文書院、一九六四）五十七.

（20）「傑作を翻訳するために、ときにはラディカルで思いきったことをしなければならない」リービ秀雄『英語で読む万葉集』（岩波書店、二〇〇四）一四一.ストライク・池本ほどラディカルではないが、例えば、谷川俊太郎の詩の翻訳で有名なハロルド・ライトや夏目漱石『我が輩は猫である』の訳者であるグレアム・ウィルソンなども高橋の詩を翻訳している。両者の翻訳はむしろ逐語訳に近い。Jackson H. Bailey. ed., *Listening to Japan: A*

Japanese Anthology (Praeger Publishers, 1973. 85) や *Japan Quarterly* 14.2 (1967)174 など参照。

（21）高橋新吉『高橋新吉の詩集』六十四-六十五.

（22）以下、参考までに、高橋の詩の英語訳には日本語訳を添えておく。不自然ではあるが、なるべく直訳の形で示しておくので、オリジナルとの違いに着目してもらいたい。

（23）Takahashi Shinkichi. *Afterimages: Zen Poems Shinkichi Takahashi*, 102.

（24）「風　一」「風　二」の翻訳は、初出時には、'Wind, 1' 'Wind, 2'という形で分かれていた。『残像――高橋新吉禅詩集』に採録する際に、ストライク・池本はこれを一つに纏めたようである。つまり、意識的に二つの詩を統合したと思われるのである。また、初出時には、第一連の最後の行が、'Whereas the wind, the wind -'となっている。Takahashi Shinkichi. 'Wind, 1' 'Wind, 2' Lucien Stryk and Takashi Ikemoto. trans. *Literature East and West*, 13 (1969) 422.

（25）ヴァルター・ベンヤミンの言語哲学を軸にして、このような翻訳論を展開するものとして、以下を参照。柿木伸之『ベンヤミンの言語哲学――翻訳としての言語、想起からの歴史』(平凡社、二〇一四）本書のなかで、柿木は、ベンヤミンの「翻訳」概念について次のように述べている。「「母語」の自明性に安住しながら、その意味に他言語の言葉を回収する翻訳――近代的な言語観にもとづくこの「劣悪な」、あるいはデリダの言葉で言えば「弛緩した」翻訳――では断じてなく、むしろ他言語の言葉の異様さに躓くなかで、みずからの「母語」を、人工的な制度として、さらにはその言葉に応えることを阻む桎梏として見いだし、それを突破していく翻訳においてこそ、他の言語と呼応し合う回路を切り開きながら、何かを新たに語る力が、個々の言語のうちに恢復されるのである」（二五八-二五九）

（26）高橋新吉『高橋新吉の詩集』一五〇-一五一.

（27）Takahashi Shinkichi. *Afterimages: Zen Poems Shinkichi Takahashi*, 105.

（28）とはいうものの、ルシアン・ストライクは次のようにも述べている。「逐語的な翻訳などありえないのは確かです。逐語訳が満足のいく形で仕上がることはめったにありません。オ

リジナルの雰囲気を如実に再現しなければなりませんが、そうであるからといって、イメージを付け加えたり、イメージを取り除いたりしてはいけません。オリジナルのイメージに忠実であらねばなりませんが、同時に、そのイメージやメタファーの動きをとらえながら、英語として満足のいく形に仕上げなければならないのです」(Lucien Stryk and John Somer 'The Zen Aesthetic: An Interview with Lucien Stryk, Poet and Translator' *Chicago Review* 25.3. 1973. 64-65) 高橋の詩の翻訳を見るかぎり、このような理論が実践されているようには思われない。

(29) ケント・ジョンソンとのインタービューの中で、ルシアン・ストライクは、翻訳の際に削除した箇所は、つねに高橋の許可を得て行なったと語っている。「多くの場合、かなり短くなったものもあるが、それはつねに高橋の許可を得た上でのことであった」Lucien Stryk and Kent Johnson. 'Lucien Stryk: An Interview by Kent Johnson' *The American Poetry Review* 19.2 (1990) 47.

(30) 反復表現をレトリックとして用いている詩は多い。杉山平一は『現代詩入門』の中で「リフレーンは、古来の詩が最もよく使う通俗であるが、それだけに根源的なものを含んでいる」と述べ、北原白州「落葉松」を引用している(「一／からまつの林を過ぎて／からまつをしみじみと見き／からまつはさびしかりけり／たびゆくはさびしかりけり／二／からまつの林を出でて／からまつの林に入りぬ／からまつの林に入りて／また細く道はつづけり」) 杉山平一『現代詩入門』(創元社、一九八八) 九十三-九十四.

(31) 高橋新吉『胴体』(緑地社、一九五六) 一一四-一一五.

(32) Takahashi Shinkichi. *Afterimages: Zen Poems Shinkichi Takahashi*, 108.

(33) 中村光行は、高橋の「雨」という詩を論じる中で、このようなプロセスに着目し、高橋のことを次のように評価している。「一つの衝動が、一つのイメージを生み、イメージが次の衝動を呼びさますという翻弄のリズムに、詩を発見する努力をつづけるのだ。そして、そういう意味では逸見猶吉とは異った激浪の形で、精神を受け止める才にたけた天賦の詩人と思える」(中村光行「高橋新吉の雨」『詩学』一九六五年七月. 八十七-八十八)

(34) ロマーン・ヤーコブソン『一般言語学』川本茂雄ほか訳(みすず書房、一九七三) 五十七-

五十八.

（35）ロマーン・ヤーコブソン『一般言語学』六十四.

（36）実際、高橋は「翻訳」というものをかなり懐疑的に見ている。「翻訳では決して、味わえぬものがあるので、厳密に言えば、読んだことにならぬ」といい、「原語を知らぬ以上、翻訳に頼る以外にないが、そこで、種々なる弊害やまちがいが生じると思う」と述べている。興味深いのは、このような見解を述べたあと、母語もまた翻訳にすぎず、それもまた当てにはならないと付け加えている点である。「これは、言葉自体にも言えることだと思うのである。……丁度、写真と被写体とはちがうのだけれど、テレビなどを見て満足しているように、言葉という簡略な方式で、一応、われわれの頭脳は、日常生活を処理しているのである」（高橋新吉「バベルの塔の下で」『新潮』一九五六年六月. 七十九）

（37）ストライク・池本の翻訳によって、高橋の詩の原理が明らかになったことは確かだが、両者による翻訳を通して、高橋の詩がアメリカで受容されていくことに問題がなかったわけではない。例えば、ジム・ハリソンは、ストライク・池本らによる『残像』を、エズラ・パウンド、R・H・ブライス、ケネス・レクスロス、ゲーリー・スナイダーといった禅の紹介者による著作と同等に扱っている（Jim Harrison, *Just Before Dark*. Clark City Press, 1991. 239）。さらに、マギー・アンダーソン、アレックス・ギルゼン編集『詩人たちの集会』では、「焼身自殺」という高橋の詩が掲載されている。このアンソロジーは、もともと一九七〇年五月四日、オハイオ州ケント州立大学で起きた州兵による発砲事件で犠牲なった十数名の学生たち（うち四名は死亡）に捧げられた詩の朗読会をもとに作られたもので、ベトナム戦争を題材とする詩が多く含まれている。米軍のカンボジア侵攻に反対する抗議集会に踏み込んだ州兵が学生らに発砲した事件で、以後、米国各地で反戦運動が激化する。このアンソロジーに、焼身自殺をする僧を描いた高橋の詩がストライク・池本の翻訳で掲載されているのだが、ここにも訳者らによる省略や加筆が見られるのである。（Maggie Anderson and Alex Gildzen ed., *A Gathering of Poets*. The Kent State University Press, 1992. 42）このような場合は、やはり逐語訳が望ましいのではないだろうか。

（38）高橋新吉『胴体』一四〇-一四一.

（39）Takahashi Shinkichi. *Afterimages: Zen Poems Shinkichi Takahashi*, 60.

（40）『日本近代文学』六十四集（二〇〇一年五月）における「境界・交通としての〈翻訳〉――〈他者性〉をめぐって――」と題する小特集に、竹村和子は「翻訳の政治――誰に出会うのか――」という論考を寄稿している。（二三九［三十六］）

（41）「行為遂行的なものは言表行為や発話、その効果をコード化するものであると同時に、話し手、聞き手、それぞれの役割や地位、さらには彼らが行動する公共空間といったものを制度化する。そこに登場する「主体」がリスクを負うことはなく、「個人として」自ら関与することもない。自分の言葉と主観性を既成の形式の言語的慣習に合わせるのである」（マウリツィオ・ラッツァラート『記号と機械――反資本主義新論』杉村昌昭・松田正貴訳、共和国、二〇一五、二一二）

（42）このような高橋の詩的構えは、フランスの哲学者ジル・ドゥルーズの「生成」の概念と照らし合わせることで、よりいっそう重要性を帯びてくるように思われる。文体における「生成」についてドゥルーズは次のように述べている。「生成とは最も知覚し得ないものであり、ひとつの生の中にしか含まれることができず、ひとつの文体の中にしか表現されることができない行為である。文体は生の様態［生活様式］と同じように、構築ではない。各人がそうした努力をすれば、皆が相互に理解し合うことができるし、そうなった暁にはもはや問うたり、反論したりする理由もほとんどなくなる。文体において、生成とは語でも、文章でも、リズムでも、文彩でもない。生において、生成とは歴史でも、原理でも、結果でもない。ひとつの語はいつでも別の語に置き換えることができる。もしその語が気に入らず、相応しくないと思えば、別の語をもってきて、その場所に置けばよい。……異常な語を創造しよう。ただし、それを最も通常な語法にするという条件で、しかもごく普通の対象と同じようにそれらの語が示す存在者を存在させるという条件で」G・ドゥルーズ、C・パルネ『ディアローグ――ドゥルーズの思想』（河出書房新社、二〇一一）十二-十三.

（43）高橋新吉『高橋新吉の詩集』二十九.

（44）ちなみに、『すばる』編集部が一九八二年に実施したアンケート「文学者の反核声明＝私はこう考える」に答える形で、高橋は次のように述べている。「核戦争反対の詩や随筆は、こ

れまで屢々書いているが、アメリカに追随する日本の政治家を、どうすればよいかが、先決問題だと思う。」『すばる』（一九八二年五月）

（45）野本聡「不在の回帰／回帰の不在――高橋新吉の戦後」『日本近代文学』六十四（二〇〇一年五月）六十.

（46）このような展望について、上田真は禅の公案〔禅師が修行者を日常的思考を超えた世界に導くために投げかける問い〕とのアナロジーで論じている。「禅師が修行者に公案を与えるように、新吉は読者に問いを投げかける。いかなる合理的な解答も不可能である。これに応答するためには、読者は知性の限界を踏み越えようと努めねばならない。この問いについて考えたからといって、必ずしも読者が悟りを開くわけでないが、この経験がいつの日か何らかのきっかけで彼らの心を開いてくれるかもしれないのである」Ueda Makoto *Modern Japanese Poets and the Nature of Literature* (Stanford University Press, 1983) 345.

（47）高橋の故郷である八幡浜では、この詩人を讃える詩碑の建立に町の人は当初あまり乗り気でなかった。その詩が難解であるため、詩業を讃えようにも讃えようがなかったのだろう。ところが、『高橋新吉全詩集』によって高橋が芸術選奨文部大臣賞を受賞したことで、その詩碑建立計画がにわかに進められるようになったという。藤岡明信「八幡浜ゆかりの詩人高橋新吉―詩碑「るす」との関わりを中心に―」『愛媛国文学研究』四十八（一九九八年十二月）九十九.

（48）*Triumph of the Sparrow: Zen Poems of Shinkichi Takahashi*. 158.

（49）「第二十三回（昭和四十七年度）芸術選奨文部大臣賞・同新人賞」『芸能』芸能学会編、東京：芸能発行所、十五（四）一九七三年四月. 六十七-七〇. なお芸術選奨選考審査員（文学部門）は、井上靖、尾崎秀樹、河盛好蔵、木俣修、中村光夫、福田清人、村野四郎、山本健吉であった。

（50）『月に吠える』（大正六年）「序」において、萩原朔太郎はすでに「詩とは感情の神経を掴んだものである。生きて働く心理学である」と書いており、「贈物にそへて」という詩には次のような一節がある。「銃殺された男が、／夢のなかで息をふきかえしたときに、／空にはさみしいなみだがながれていた。」三好達治選『萩原朔太郎詩集』（岩波書店、一九五二）

一三八・

（51）高橋新吉『高橋新吉の詩集』一七二・

（52）本論第三章でも触れておいたとおり、中原は高橋のことを「こんなやさしい無辜な心はまたとないのだ」と述べていた（中原中也『中原中也全集３』角川書店、一九六七・一九）

（53）安藤一郎「批評にならぬ高橋新吉論」『日本未来派』（一九五〇年九月）一八・いうまでもなく安藤は、高橋新吉という人物を踏まえた上で詩論を展開し、基本的には高橋の詩を評価している。

図版一覧

図 1. 高橋新吉「焔をかかぐ」『萬朝報』（1920 年 8 月 1 日）
図 2. 「衆議院に爆弾」『萬朝報』（1920 年 6 月 30 日）
図 3. 「独逸美術界の奇現象――シュヴィッター『メルツ画』」『萬朝報』1920 年 6 月 27 日
図 4. 「焔を掲ぐ」木村荘八編『エル・グレコ』（洛陽堂、1914）
図 5. 紫蘭「享楽主義の最新芸術――戦後に歓迎されつつあるダダイズム――」羊頭生「ダダイズム一面観」『萬朝報』（1920 年 8 月 15 日）
図 6. 「遂に発狂したダダの詩人高橋新吉君』『読売新聞』（1922 年 12 月 22 日）
図 7. 『ダダ』の書評『変態心理』（1924 年 9 月）
図 8. 高橋新吉「生き残っている者」『愚行集』（山雅房、1941）
図 9. 「東京駅に立つ草野心平」『歴程』（1940 年 11 月）
図 10. 高橋新吉「海に因む古社新神――須佐之男命」『海事新聞』（1944 年 3 月 16 日）
図 11. Lucien Stryk and Takashi Ikemoto. trans. *Afterimages: Zen Poems Shinkichi Takahashi* (Anchor Books, 1972) 表紙

参考文献（各項目内は著者名順。同一著者については発行年順）

■高橋新吉の著作

【全集】

『定本高橋新吉全詩集』（立風書房、一九七二）
『高橋新吉全集Ⅰ』（青土社、一九八二）
『高橋新吉全集Ⅱ』（青土社、一九八二）
『高橋新吉全集Ⅲ』（青土社、一九八二）
『高橋新吉全集Ⅳ』（青土社、一九八二）

【詩集】

『ダダイスト新吉の詩』（中央美術社、一九二三）
『祇園祭り』（紅玉堂書店、一九二六）
『高橋新吉詩集』（南宋書院、一九二八）
『戯言集』（読書新聞社、一九三四）
『新吉詩抄』（版画荘、一九三六）
『雨雲』（版画荘、一九三八）
『霧島』（邦画荘、一九四二）
『父母』（黎明調社、一九四三）
『大和島根』（擁書閣赤門書房、一九四三）
『高橋新吉の詩集』（日本未来派発行所、一九四九）
『高橋新吉詩集』（創元社、一九五二）
『胴体』（緑地社、一九五六）
『現代日本詩集６　鯛』（思潮社、一九六二）
『高橋新吉詩集　雀』（竹葉屋書店、一九六六）
『高橋新吉詩集』（彌生書房、一九七二）

『詩集　残像』（青土社、一九七六）
『詩集　空洞』（立風書房、一九八一）
『詩集　海原』（青土社、一九八四）
『ダダイスト新吉の詩』（日本図書センター、二〇〇三）
Takahashi Shinkichi. *Afterimages: Zen Poems Shinkichi Takahashi*, Lucien Stryk and Takashi Ikemoto trans. (Anchor Books, 1972)
Stryk, Lucien. ed., *Triumph of the Sparrow: Zen Poems of Shinkichi Takahashi* (University of Illinois Press, 1986)

【小説】

「焔をかかぐ」『萬朝報』（一九二〇年八月一日）
『ダダ』（内外書房、一九二四）
「乞食夫婦」『変態心理』（一九二六年一月）
「脳病」『脳』（一九二八年一月）
「若小なる者」『脳』（一九二八年三月）
「発汗解熱薬」『脳』（一九二八年五月）
「桔梗（一）」『脳』（一九二八年六月）
「桔梗（二）」『脳』（一九二八年七月）
「桔梗（三）」『脳』（一九二八年九月）
「桔梗（四）」『脳』（一九二八年十月）
「水無痕」『脳』（一九二八年十一月）
「銀座通り」『脳』（一九三〇年一月）
「銀座通り（二）」『脳』（一九三〇年二月）
「或る狂人の手紙」『脳』（一九三二年三月）
「父を殺した男の手記（三通の手紙）」『脳』（一九三二年四月）
「劣弱なる精神」『脳』（一九三四年二月）
「精神を病む男の手紙」『脳』（一九三四年四月）
『発狂』（学而書院、一九三六）
『狂人』（学而書院、一九三六）

『インドむかしばなし　一年生』（宝文館、一九五六）
『インドむかしばなし　二年生』（宝文館、一九五六）
『インドむかしばなし　三年生』（宝文館、一九五六）
『インドむかしばなし　四年生』（宝文館、一九五六）
『インドむかしばなし　五年生』（宝文館、一九五六）
『インドむかしばなし　六年生』（宝文館、一九五六）
『少年少女世界むかしばなし全集　第七巻』（宝文館、一九六〇）
『潮の女』（竹葉屋書店、一九六一）
『猩猩』（帖面舎、一九六一）
『女釣り――強盗亀のこと』（集英社、一九八二）
「闘病記」『すばる』（一九八五年一月）

【エッセイ集】

『愚行集』（山雅房、一九四一）
『神社参拝』（明治美術研究所、一九四二）
『虚無』（法蔵館、一九五七）
『参禅随筆』（宝文館、一九五八）
『無門関』山田無文（法蔵館、一九五八）
『臨済録』足利紫山（宝文館、一九六〇）
『すずめ――美術論集』（竹葉屋書店、一九六一）
『すずめ――美術論集　第二』（竹葉屋書店、一九六二）
『すずめ――美術論集　第三』（竹葉屋書店、一九六三）
『道元禅師の生涯』（宝文館、一九六三）
『すずめ――美術論集　第四』（竹葉屋書店、一九六三）
『すずめ――美術論集　第五』（竹葉屋書店、一九六四）
『すずめ――美術論集　第六』（竹葉屋書店、一九六五）
『すずめ――美術論集　第七』（竹葉屋書店、一九六六）
『すずめ――美術論集　第八』（竹葉屋書店、一九六七）

『すずめ――美術論集　第九』（竹葉屋書店、一九六八）
『詩と禅』（宝文館、一九六九）
『道元――その思想と行実』（宝文館出版、一九六九）
『禅と文学』（宝文館、一九七〇）
『ダダと禅』（宝文館、一九七一）
『高橋新吉の禅の詩とエッセー』（講談社、一九七三）
『古社新神』（浪漫、一九七四）
『禅の伝燈』（宝文館、一九七七）
『禅と美学』（宝文館、一九七九）

【自伝】

『ダガバジンギヂ物語』（思潮社、一九六五）

【その他】

「詩三篇」『脳』（一九三四年五月）
「死刑宣告の批評」『日本詩人』（一九二六年一月）
「参禅放浪記」『大法輪』（一九三九年五月）
「妙法山正眼寺」『いのち』（光明思想普及会、一九三八年十一月）
「海に因む古社新神――須佐之男命」『海事新聞』（一九四四年三月十六日～三十一日）
「辻潤の死」『若い人』（若い人社文学同盟、一九四六年二月二十八日）
「詩論（四）」『炉』（一九四八年九月）
「日本詩に於けるニヒリズムの発展――辻潤論」『自由詩人』（一九四九年五月）
「歌わざる詩人」『新潮』（一九五四年四月）
「参禅記」『大法輪』（一九五五年六月）
「紫山老師新緑禅話」『大法輪』（一九五六年六月）
「バベルの塔の下で」『新潮』（一九五六年六月）
「山本玄峰氏に与う」『大乗禅』（一九五七年十月）
「詩・ダダ・禅」『現代詩手帖』（一九七二年十一月）
「座の思想と坐禅――禅・デュシャン・美」『ユリイカ』（一九八二年一月）

「文学者反核声明について考える」『すばる』（一九八二年五月）
「娑婆若海」『詩学』（一九八四年八月）
Stryk, Lucien and Takashi Ikemoto ed. and trans. *Zen: Poems, Prayers, Sermons, Anecdotes, Interviews* (Anchor Books, 1965)
Takahashi Shinkichi. 'Bottom of the Sea' *Japan Quarterly* 14.2 (1967)
Takahashi Shinkichi. 'Wind, 1' 'Wind, 2' Lucien Stryk and Takashi Ikemoto. trans. *Literature East and West*, 13 (1969)

■高橋新吉に関する著作

阿部猛『近代詩の敗北――詩人の戦争責任』（大原新生社、一九八〇）
安藤一郎「批評にならぬ高橋新吉論」『日本未来派』（一九五〇年九月）
飯島耕一『詩人の笑い』（角川書店、一九八〇）
飯島耕一「高橋新吉追悼」『現代詩手帖』（一九八七年七月）
伊藤信吉解説『現代詩人全集 第五巻 現代Ⅰ』（角川書店、一九六〇）
伊藤信吉、伊藤整、井上靖、山本健吉編『日本の詩歌 二〇』（中央公論社、一九七五）
鵜崎博『高橋新吉論』（河出書房新社、一九八七）
及川均「高橋新吉ノート――ダダの行方」『詩学』（一九五六年七月）
及川均「グレート・ゼン・ポエト――高橋新吉ノート――」『詩学』（一九六〇年三月）
大月健「高橋新吉と「唯一者」の思想」『甲板』（一九八九年八月三十日）
鍵谷幸信「書評 高橋新吉英訳詩集」『現代詩手帖』（一九七三年二月）
金田弘『高橋新吉――五億年の旅』（春秋社、一九九八）
神谷忠孝「〈資料〉日本のダダイズム（一九二〇―一九二二）」『北海道大学人文科学論集』（一九七九年三月二十一日）
神谷忠孝「高橋新吉における「風狂」――「第四人称」をめぐって――」『芸術至上主義文芸』（一九八五年十一月）
神谷忠孝『日本のダダ』（響文社、一九八七）
菊池啓泰「小説「黒子」について―高橋新吉未発表作品―」『愛媛国文と教育』（一九九六年十二月）

菊池康雄『現代詩の胎動期――青い階段をのぼる詩人たち』（青銅社、一九六五）
北川冬彦『詩の話』（宝文館、一九四九）
霧林道義「高橋新吉の詩」『国語と国文学』東京大学国語国文学会（一九五七年一月）
芸能学会編「第二十三回（昭和四十七年度）芸術選奨文部大臣賞・同新人賞」『芸能』（一九七三年四月）
古俣裕介『〈前衛詩〉の時代』（創成社、一九九二）
佐藤健一「日本のダダイスト高橋新吉――ダダ・パフォーマティヴ・狂気について」『語文』（一三六）日本大学国文学会（二〇一〇年三月）
佐藤春夫『詩文集　我が一九二二年』（新潮社、一九二三）
篠田一士「無用の用としての言葉」『新潮』（一九八三年十月）
清水康雄「座敷牢のスサノオ――高橋新吉覚え書き」『詩学』（一九九三年四月）
白川昌生編『日本のダダ　一九二〇-一九七〇』（書肆風の薔薇、一九八八）
申銀珠『韓国文学の中の日本文学――一九二〇年代の詩と詩人たち』博士論文、一九九五年（お茶の水女子大学大学院）
杉浦伊作「高橋新吉論」『民謡詩人』（一九二八年十月）
高橋喜久子「高橋新吉覚え書　一――果てとなりて」『現代詩手帖』（一九八九年二月）
高橋喜久子「高橋新吉覚え書　二――君がため安心し了んぬ」『現代詩手帖』（一九八九年三月）
高橋喜久子「高橋新吉覚え書　三――あなたは誰」『現代詩手帖』（一九八九年四月）
高橋喜久子「高橋新吉覚え書　四――雲がくれ才蔵のごとく」『現代詩手帖』（一九八九年六月）
高橋喜久子「高橋新吉覚え書　五――ひそかな決意」『現代詩手帖』（一九八九年七月）
高橋喜久子「高橋新吉覚え書　六――水月道場」『現代詩手帖』（一九八九年九月）
高橋喜久子「高橋新吉覚え書　七――蟻の腹」『現代詩手帖』（一九八九年十一月）
高橋喜久子「高橋新吉覚え書　八――雀の大王」『現代詩手帖』（一九九〇年二月）
高橋喜久子「高橋新吉覚え書　九――雀の大王Ⅱ」『現代詩手帖』（一九九〇年五月）
高橋喜久子「高橋新吉覚え書　十――雀の大王Ⅲ」『現代詩手帖』（一九九〇年七月）
高橋順子「溶ける座標――高橋新吉の詩から」『詩学』（一九八九年二月）
種村季弘編『ユリイカ臨時増刊　総特集ダダイズム』第十一巻第四号（一九七九年九月十日）

壷井繁治『詩人の感想』（新星社、一九四八）
鶴岡善久「不在の明証――高橋新吉の詩」『詩学』（一九七五年三月）
寺島珠雄『南天堂――松岡虎王麿の大正・昭和』（皓星社、一九九九）
寺田透「現代日本の中の仏教と文学」『岩波講座　日本文学と仏教第十巻　近代文学と仏教』（岩波書店、一九九五）
中西悟堂『評釈詩読本　第三巻　人事・雑・小曲の巻（日本の部）』（紅玉堂、一九二六）
中野嘉一『前衛詩運動史の研究――モダニズム詩の系譜』（新生社、一九七五）
中村光行「高橋新吉の雨」『詩学』（一九六五年七月）
波潟剛「ソウル・ダダと高橋新吉」『比較文学』四十三（二〇〇〇年）
平居謙『高橋新吉研究』（思潮社、一九九三）
藤岡明信「八幡浜ゆかりの詩人高橋新吉―詩碑「ゆす」との関わりを中心に―」『愛媛国文学研究』（一九九八年十二月）
吉川凪『京城のダダ、東京のダダ――高漢容と仲間たち』（平凡社、二〇一四）
和田敦彦「読めない詩を読むために――教室の中のダダイズム――」『日本文学』（二〇〇五年三月）
和田敦彦「高橋新吉――狂気という方法」『日本のアヴァンギャルド』（世界思想社、二〇〇五）
和田博文編『日本のアヴァンギャルド』（世界思想社、二〇〇五）
和田博文監修『コレクション・モダン都市文化　第二十八巻　ダダイズム』（ゆまに書房、二〇〇七）
和田博文監修『コレクション・都市モダニズム詩誌　第四巻　ダダイズム』（ゆまに書房、二〇一〇）
Anderson, Maggie and Alex Gildzen ed., *A Gathering of Poets* (The Kent State University Press, 1992)
Bäckström, Per and Benedikt Hjartarson. ed., *Decentring the Avant-Garde* (Rodopi, 2014)
Bailey, Jackson H.. ed., *Listening to Japan: A Japanese Anthology* (Praeger Publishers, 1973)
Berg, Stephen. ed., *My Business Is Circumference: Poets on Influence and Mastery* (Paul Dry Books, 2001)
Birney, Earle. *The Cow Jumped over the Moon: The Writing and Reading of Poetry* (Holt,

Rinehart and Winston of Canada, 1972)
Bly, Robert. *Leaping Poetry: An Idea with Poems and Translations* (University of Pittsburgh Press, 2008)
Bly, Robert. ed., *News of the Universe: Poems of Twofold Consciousness* (Counterpoint, 2015)
Ellis, Toshiko. 'The Japanese avant-garde of the 1920s: The poetic struggle with the dilemma of the modern' *Poetics Today* (Winter 1990)
Gerald, Gregory Fitz and Anthony Piccione. 'Zen Poetry: A Conversation with Lucien Stryk' *The American Poetry Review* 6.4 (1977)
Harrison, Jim. *Just Before Dark* (Clark City Press, 1991)
Hutchinson, Rachael. ed., *Negotiating Censorship in Modern Japan* (Routledge, 2013)
Kalamaras, George. '"Assertion is Dadaist": Takahashi Shinkichi, Japanese Surrealism, and the Possibilities of Zen' *Factorial* 4 (2005)
Kono, Ichiro and Rikutaro Fukuda. *An Anthology of Modern Japanese Poetry* (Kenkyusha, 1957)
Morton, Leith. *Modernism in Practice: An Introduction to Postwar Japanese Poetry* (University of Hawaii Press, 2004)
Munro, Majella. 'Dada and Surrealism in Japan' *A Companion to Dada and Surrealism*. David Hopkins ed. (John Wiley & Sons, Inc., 2016)
Ninomiya, Takamichi and D. J. Enright. *The Poetry of Living Japan* (Grove Press Inc., 1957)
Paul, Jay S. 'Renewal of Intimacy: Lucien Stryk's Metaphor of Comprehension' *Chicago Review* 32.2 (1980)
Selland, Eric. 'The Modernist Tradition in Japan: Some Introductory Comments' *Chicago Review* 39.3/4 (1993)
Shiffert, Edith Marcombe and Yuki Sawa. trans. *Anthology of Modern Japanese Poetry* (Charles E. Tuttle Company, 1972)
Stryk, Lucien and John Somer 'The Zen Aesthetic: An Interview with Lucien Stryk, Poet and Translator' *Chicago Review* 25.3. (1973)
Stryk, Lucien and Kent Johnson. 'Lucien Stryk: An Interview by Kent Johnson' *The American Poetry Review* 19.2 (1990)

Ueda, Makoto *Modern Japanese Poets and the Nature of Literature* (Stanford University Press, 1983)
Vincent, Shelby. 'Introduction to This Special Issue Dedicated to Lucien Stryk' *Translation Review* 93 (2015)
Won, Ko. *Buddhist Elements in Dada: A Comparison of Tristan Tzara, Takahashi Shinkichi, and Their Fellow Poets* (New York University Press, 1977)

■現代詩に関する著作

【詩誌・詩集・全集】

鮎川信夫『鮎川信夫著作集 第二巻 詩論Ⅰ』（思潮社、一九七三）
蘭信三編『復刻版 ゲエ・ギムギガム・プルルル・ギムゲム』（不二出版、二〇〇七）
石川啄木『一握の砂』（東雲堂書店、一九一〇）
伊藤信吉・秋山清編『プロレタリア詩雑誌集成 上 『赤と黒』復刻版』（戦旗復刻版刊行会、一九七八）
大岡昇平ほか編『中原中也全集 第三巻』（角川書店、一九六七）
小田切進編『マヴォ復刻版』（日本近代文学館、一九九一）
川崎隆章編『山岳詩集』（山と渓谷社、一九四四）
黒田三郎「詩は何処へ行くか」『黒田三郎著作集二 評論・エッセイⅠ』（思潮社、一九八九）
紅野敏郎編『「日本のリトルマガジン」第四弾 復刻版近代文芸雑誌稀少十誌』（雄松堂、二〇〇七）
佐藤惣之介編『国を挙りて 大東亜戦争詩集』（甲子社書房、一九四二）
佐藤春夫『戦線詩集』（新潮社、一九三九）
瀬沼茂樹編『歴程』（復刻版）（日本近代文学館、一九八五）
田村隆一『言葉のない世界』（昭森社、一九六二）
外山正一、矢田部良吉、井上哲次郎編『新体詩抄』（丸屋善七、一八八二）
中山省三郎編『国民詩 第一輯』（第一書房、一九四二）
萩原恭次郎『死刑宣告』（長隆舎書店、一九二五）
堀口大學『月下の一群』（第一書房、一九二五）

松村又一『農土日本詩集』（萩原宏文堂、一九四四）
三好達治選『萩原朔太郎詩集』（岩波書店、一九五二）
【その他】
秋山清「詩の言葉と伝統」『新日本文学』（一九四八年三月）
秋山清『壷中の歌――私の群書群像』（仮面社、一九七四）
秋山清『ニヒルとテロル』（泰流社、一九七七）
鮎川信夫「暗い構図――囚人に関するノオト」『荒地』一号（一九四七年七月）
鮎川信夫「詩人の出発」『純粋詩』（一九四八年一月）
鮎川信夫「現代詩の悲劇」『純粋詩』（一九四八年八月）
鮎川信夫「詩人の条件（1）」『詩学』（一九四九年十二月）
鮎川信夫「祖国なき精神――詩人の条件（2）」『詩学』（一九五〇年二月）
鮎川信夫「なぜ詩を書くか――詩人の条件（3）」『詩学』（一九五〇年四月）
鮎川信夫「詩と伝統――詩人の条件（4）」『詩学』（一九五〇年六月）
鮎川信夫「詩への希望――詩人の条件（5）」『詩学』（一九五〇年六月）
鮎川信夫「『荒地』における主題」『詩学』（一九五二年八月）
鮎川信夫『詩の見方――近代詩から現代詩』（思潮社、一九六六）
鮎川信夫・吉本隆明『対談 文学の戦後』（講談社、二〇〇九）
石川啄木「林中書」『石川啄木全集　第四巻』（筑摩書房、一九六七）
岩佐東一郎「愛国詩の朗読について」『放送研究』（一九四一年十二月）
エミイル・ヴェルハアラン「天才について」高村光太郎訳『思想』（一九二二年五月）
大岡信『現代詩人論』（角川書店、一九六九）
大杉栄「この酔心地だけは　エ・リバタリアン」『大杉栄全集　第五巻　文芸論集』（現代思潮社、一九六四）
岡崎清一郎「朗読詩について」『歴程』二三号（一九四三年八月）
小田久郎『戦後詩壇私史』（新潮社、一九九五）
小野十三郎『詩論』（真善美社、一九四七）
小野十三郎『現代詩入門』（創元社、一九五五）

遠地輝武『現代詩の体験――社会社派の歴史と鑑賞』（酒井書店、一九五七）
遠地輝武『現代日本詩史』（昭森社、一九五八）
金子光晴、小田切秀雄、岡本潤、秋山清、北川冬彦、村野四郎、壷井繁治「近代詩を語る会」『コスモス』（一九四七年五月）
北川透『詩の自由の論理』（思潮社、一九七三）
北村喜八「国民詩とその朗読」『放送研究』（一九四二年六月）
北村太郎『ぼくの現代詩入門』（大和書房、一九八二）
小池正胤「「新体詩抄」の周辺小論」『金沢大学法文学部論集・文学篇』（十八）一九七〇.
桜本富雄『空白と責任――戦時下の詩人たち』（未来社、一九八三）
新村出・吉澤義則・高田保馬・吉井勇・成瀬無極・遠藤慎吾・伊吹武彦・大山定一・深瀬基寛・光田作治・源豊宗・富田碎花・貴志邦三・竹中郁「愛国詩放送の展望」『放送研究』（一九四二年八月）
杉山平一『現代詩入門』（創元社、一九八八）
諏訪優『ビート・ジェネレーション』（紀伊國屋書店、一九六五）
高橋伸一「「荒地」派詩人による戦争責任論についての一考察」『千葉大学大学院社会文化科学研究』創刊号（一九九七年二月二十八日）
武井昭夫「戦後の戦争責任と民主主義文学」『現代詩』（一九五六年三月）
壷井繁治・植村諦・秋山清・岡本潤・毛利昇「詩の研究会について」『コスモス』創刊号（一九四六年四月二十日）
坪井秀人『声の祝祭』（名古屋大学出版会、一九九七）
鶴岡善久『太平洋戦争下の詩と思想』（昭森社、一九七一）
寺島珠雄編『時代の底から――岡本潤戦中戦後日記』（風媒社、一九八三）
中島建蔵・中野重治編『戦後十年　日本文学の歩み』（青木書店、一九五六）
萩原朔太郎「言葉の問題」『詩歌』（一九一七年一二月）
一柳喜久子『伊東静雄がたみ――光と影』（宝文館出版、一九七〇）
樋口良澄『鮎川信夫、橋上の詩学』（思潮社、二〇一六）
三芳康義『瑠璃光の曠野へ――禅とアメリカ詩人』（言叢社、二〇〇八）

吉野弘『現代詩入門』（青土社、一九八〇）
吉本隆明「高村光太郎ノート」『現代詩』（一九五五年七月）
吉本隆明「前世代の詩人たち」『詩学』（一九五五年十一月）
吉本隆明・武井昭夫『文学者の戦争責任』（淡路書房、一九五六）
吉本隆明・鮎川信夫「詩人の戦争責任と意識」『現代詩手帖』（一九八一年十二月）
Heyen, William. *American Poets in 1976* (The Bobbs-Merrill Company, Inc., 1976)
Kerouac, Jack. *Book of Haikus*. ed. Regina Weinreich (Penguin Books, 2003)

■現代芸術に関する著作

赤瀬川原平『東京ミキサー計画――ハイレッド・センター直接行動の記録』（パルコ出版、一九八四）
アンドレ・ブルトン「DADA 二つの宣言書」佐藤朔訳『詩と詩論』（一九二九年三月）
アサ・シモンズ『表象派の文学運動』岩野泡鳴訳（新潮社、一九一三）
池田浩士『闇の文化史――モンタージュ一九二〇年代』（駸々堂出版、一九八〇）
宇佐美斉編『アヴァンギャルドの世紀』（京都大学学術出版会、二〇〇一）
神原泰「未来派の勝利（一）」『思想』（一九二二年四月）
神原泰「未来派の勝利（二）」『思想』（一九二二年五月）
神原泰「未来派の勝利（三）」『思想』（一九二二年六月）
神原泰「未来派の勝利（四）」『思想』（一九二二年七月）
神原泰「未来派の自由語を論ず（一）」『詩と詩論』（一九二八年九月）
神原泰「未来派の自由語を論ず（二）」『詩と詩論』（一九二八年十二月）
神原泰「未来派の自由語を論ず（三）」『詩と詩論』（一九二九年三月）
神原泰「未来派の自由語を論ず（四）」『詩と詩論』（一九二九年六月）
神原泰『近代美術思潮講座　第五巻』（アトリエ社、一九三七）
木村荘八『芸術の革命』（洛陽堂、一九一四）
木村荘八編『エル・グレコ』（洛陽堂、一九一六）
キャロライン・ティズダル、アンジェロ・ボッツォーラ『未来派』松田嘉子訳（パルコ出版、一

九九二）
栗原幸夫『プロレタリア文学とその時代　増補新版』（インパクト出版会、二〇〇四）
黒田三郎「ダダについて」『黒田三郎著作集二　評論・エッセイⅠ』（思潮社、一九八九）
ケネス・クウツ＝スミス『ダダ――現代美術の源泉』柳生不二雄訳（パルコ出版、一九七六）
香内信子『「未来派」と日本の詩人たち』（グスコー出版、二〇〇七）
ジョルジョ・デ・マルキス『アヴァンギャルド芸術論』若桑みどり訳（現代企画室、一九九二）
トリスタン・ツァラ『ムッシュー・アンチピリンの宣言』塚原史訳（光文社、二〇一〇）
平田実『超芸術――前衛芸術家たちの足跡』（三五館、二〇〇五）
萩原恭次郎『萩原恭次郎詩集』（報国社、一九四〇）
フィリッポ＝トンマーゾ・マリネッティ『電気人形』神原泰訳（『人間』一九二一年三月）
フーゴ・バル『時代からの逃走――ダダ創立者の日記』土肥美夫・近藤公一訳（みすず書房、一九七五）
フランソワ・ビュオ『トリスタン・ツァラ伝――ダダの革命を発明した男』塚原史・後藤美和子訳（思潮社、二〇一三）
マテイ・カリネスク『モダンの五つの顔』富山英俊・栂正行訳（せりか書房、一九九五）
マルク・ダシー・松浦寿夫・白川昌夫・塚原史・田中純『村山知義とクルト・シュヴィッタース』（水声社、二〇〇五）
マルク・ダシー『ダダ――前衛芸術の誕生』藤田治彦監修・遠藤ゆかり訳（創元社、二〇〇八）
ミッシェル・サヌイユ『パリのダダ』安堂信也・浜田明・大平具彦訳（白水社、二〇〇七）
村山知義『構成派研究』（本の泉社、二〇〇二）
村山知義『現在の芸術と未来の芸術』（本の泉社、二〇〇二）
与謝野寛・与謝野晶子『巴里より』（金尾文淵堂、一九一四）
リヒャルト・ヒュルゼンベック『ダダ大全』鈴木芳子訳（未知谷、二〇〇二）
Won, Ko. 'Buddhist Ideas Possibly Prevailing in Tzara's Philosophy' *Dada/Surrealism* no.4 (1974)

■現代思想に関する著作

イ・ヨンスク『「国語」という思想――近代日本の言語認識』（岩波書店、一九九六）
宇野邦一『意味の果てへの旅』（青土社、一九八五）
宇野邦一『アルトー――思考と身体』（白水社、一九九七）
宇野邦一『詩と権力のあいだ』（現代思潮社、一九九九）
ヴァン・ミーター・エイムズ『禅とアメリカ思想』中田裕二訳（昭史社、一九九五）
大沢正道『個人主義――シュティルナーの思想と生涯』（青土社、一九八八）
大杉栄「唯一者――マクス・スティルナー論」『近代思想』（一九一二年十二月）
大杉栄「野獣」『近代思想』（一九一三年九月）
大杉栄「正気の狂人」『近代思想』（一九一四年五月）
小田晋ほか編『『変態心理』と中村古峡――大正文化への新視覚』（不二出版、二〇〇一）
柿木伸之『ベンヤミンの言語哲学――翻訳としての言語、想起からの歴史』（平凡社、二〇一四）
川村湊『海を渡った日本語――植民地の「国語」の時間』（青土社、二〇〇四）
ジェレミー・マンデイ『翻訳学入門』鳥飼玖美子監訳（みすず書房、二〇〇九）
ジル・ドゥルーズ／フェリックス・ガタリ『千のプラトー――資本主義と分裂症』宇野邦一・小沢秋広・田中敏彦・豊崎光一・宮林寛・守中高明訳（河出書房新社、二〇一〇）
G・ドゥルーズ、C・パルネ『ディアローグ――ドゥルーズの思想』江川隆男・増田靖彦訳（河出書房新社、二〇一一）
ジャック・デリダ『他者の言語――デリダの日本講演』高橋允昭訳（法政大学出版局、一九八九）
ジャック・デリダ『たった一つの、私のものではない言葉――他者の単一言語使用』（岩波書店、二〇〇一）
ジャン＝ポール・サルトル『サルトル全集第九巻シチュアシオンⅡ　文学とは何か』（人文書院、一九六五）
ショシャナ・フェルマン『狂気と文学的事象』土田知則訳（水声社、一九九三）
杉田直樹『誰か狂へる』（文化生活研究会、一九二四）
第一組合相対会編『相対会研究報告――故小倉清三郎研究報告顕影会復刻　上・下』（銀座書館、一九八六）
多和田葉子『エクソフォニー――母語の外へ出る旅』（岩波書店、二〇一二）

仲正昌樹『ヴァルター・ベンヤミン――「危機」の時代の思想家を読む』（作品社、二〇一一）
中村古峡『変態心理の研究』（大同館書店、一九一九）
フェリックス・ガタリ『機械状無意識――スキゾ分析』高岡幸一訳（法政大学出版局、一九九〇）
フェリックス・ガタリ『精神分析と横断性――精神分析の試み』杉村昌昭・毬藻充訳（法政大学出版局、一九九四）
フェリックス・ガタリ『人はなぜ記号に従属するのか――新たな世界の可能性を求めて』杉村昌昭訳（青土社、二〇一四）
細見和之『ベンヤミン「言語一般および人間の言語について」を読む』（岩波書店、二〇〇九）
マウリツィオ・ラッツァラート『記号と機械――反資本主義新論』杉村昌昭・松田正貴訳（共和国、二〇一五）
松本卓也『人はみな妄想する――ジャック・ラカンと鑑別診断の思想』（青土社、二〇一五）
ミシェル・フーコー『外の思考』豊崎光一訳（朝日出版社、一九七八）
ミシェル・フーコー『真理の勇気――自己と他者の統治Ⅱ』慎改康之訳（筑摩書房、二〇一二）
三ツ木道夫編『思想としての翻訳――ゲーテからベンヤミン、ブロッホまで』（白水社、二〇〇八）
ミハイル・バフチン『小説の言葉』伊東一郎訳（平凡社、一九九六）
ミハイル・バフチン『バフチン言語論入門』桑野隆・小林潔編訳（せりか書房、二〇〇二）
モーリス・ブランショ『来るべき書物』粟津則雄訳（筑摩書房、二〇一三）
柳父章ほか編『日本の翻訳論』（法政大学出版局、二〇一〇）
山崎今朝彌編『続社会主義随論集』（解放社、一九二七）
ロマーン・ヤーコブソン『一般言語学』川本茂雄ほか訳（みすず書房、一九七三）
ロラン・バルト『文学の記号学』花輪光訳（みすず書房、一九八一）

■戦争と文学に関する著作

池田浩士編『コメンタール戦後五十年　第三巻　戦争責任と戦後責任』（社会評論社、一九九五）
伊藤整『近代日本の文学史』（光文社、一九五八）
大熊伸行『戦争責任論――戦後思潮の展望』（唯人社、一九四八）
小田切秀雄「文学における戦争責任の追求」（『新日本文学』一九四六年六月）

片岡良一監修・小田切秀雄編集『講座日本近代文学史　五　戦時戦後の文学（昭和―下）』（大月書店、一九五七）
神谷忠孝「南方徴用作家」『北海道大学人文科学論集』（一九八四年二月二十四日）
神谷忠孝・木村一信編『南方徴用作家――戦争と文学』（世界思想社、一九九六）
黒田三郎『黒田三郎日記　戦後篇Ⅰ』（思潮社、一九八一）
紅野謙介『検閲と文学――一九二〇年代の攻防』（河出ブックス、二〇〇九）
高崎隆治「文学者の戦争責任をめぐって――「ペン部隊」と菊池寛」『第三文明』（一九八二年九月）
竹村和子「翻訳の政治――誰に出会うのか――」『日本近代文学』六十四集（二〇〇一年五月）
竹山昭子『戦争と放送――史料が語る戦時下情報操作とプロパガンダ』（社会思想社、一九九四）
竹山昭子『太平洋戦争下　その時ラジオは』（朝日新聞出版、二〇一三）
鶴見俊輔『戦時日本の精神史――一九三一～一九四五年』（岩波書店、二〇〇一）
埴谷雄高『垂鉛と弾機』（未来社、一九六二）
日高昭二『占領空間のなかの文学――痕跡・寓意・差異』（岩波書店、二〇一五）
黄益九『交錯する戦争の記憶――占領空間の文学』（春風社、二〇一四）
本多秋五『物語戦後文学史　上・中・下』（岩波書店、二〇〇五）
守安新二郎「当世ペン部隊の稼ぎ振り」『実業の日本』（一九三九年一月）
安永武人『戦時下の作家と作品』（未来社、一九八三）
矢野貫一編『近代戦争文学事典　第一輯』（和泉書院、一九九二）
横手一彦『敗戦期文学試論』（イー・ディー・アイ、二〇〇四）
渡辺一夫『狂気についてなど』（新樹社、一九四九）

■その他

【全集】

秋山清・大沢正道・久保田芳太郎・小松隆二・中村完編『大杉栄全集　第五巻』（現代思潮社、一九六四）
芥川龍之介『芥川龍之介全集　第十五巻』（岩波書店、一九九七）

芥川龍之介『芥川龍之介全集　第十六巻』（岩波書店、一九九七）
梅崎春生『梅崎春生全集　第一巻』（新潮社、一九七三）
葛西善蔵『葛西善蔵全集　第二巻』（津軽書房、一九七五）
河東碧梧桐『河東碧梧桐全集　第一巻』（短詩人連盟、二〇〇一）
木村毅編『黒岩涙香集　明治文学全集　四十七』（筑摩書房、一九七一）
坂口安吾「文章の一形式」『定本坂口安吾全集　七巻』（冬樹社、一九六七）
坂口安吾『坂口安吾全集　四』（筑摩書房、一九九〇）
島崎藤村『藤村全集　第三巻』（筑摩書房、一九六七）
辻潤『辻潤全集　第一巻』（五月書房、一九八二）
辻潤『辻潤全集　第五巻』（五月書房、一九八二）
辻潤『辻潤全集　第六巻』（五月書房、一九八二）
夏目漱石『漱石全集　第九巻　文学論』（岩波書店、一九七五）
夏目漱石『漱石全集　第十六巻別冊』（岩波書店、一九七六）
横光利一『定本横光利一全集　第十三巻』（河出書房新社、一九七七）

【評伝】

大杉豊『日録・大杉栄伝』（社会評論社、二〇〇九）
大月健『イメージとしての唯一者』（白地社、二〇一六）
高野澄『風狂のひと辻潤――尺八と宇宙の音とダダの海』（人文書館、二〇〇六）
高橋康雄『物語・萬朝報――黒岩涙香と明治のメディア人たち』（日本経済新聞社、一九八九）
玉川信明『ダダイスト辻潤』（論創社、一九八四）
松尾邦之助『ニヒリスト――辻潤の思想と生涯』（オリオン出版、一九六七）
宮嶋資夫『遍歴』（慶友社、一九五二）
三好徹『まむしの周六――萬朝報物語』（中央公論社、一九七七）

【小説】

芥川龍之介「歯車」『文芸春秋』（一九二七年十月）
島田清次郎「あるゴロツキの嘆き」『太陽』（一九二〇年七月）
中村古峡『殻』（春陽堂、一九一三）

藤枝静男「半僧坊」『悲しいだけ』（講談社、一九七九）
星野天知「狂僧志道軒」『文学界』（一八九三年五月）
松永延造『夢を喰ふ人』（桃源社、一九七三）
森鴎外「食堂」『三田文学』（一九一〇年二月）
Kerouac, Jack. *The Dharma Bums* (The Viking Press, 1958)

【評論・その他】

井竿富雄「尼港事件と日本社会、一九二〇年」『山口県立大学学術情報第2号（国際文化学部紀要）』（二〇〇九年三月）
賀川豊彦「貧民窟生活者の自然美論」『雄弁』（一九二〇年八月）
栗田靖『海紅総目録（大正篇）』（東海学園女子短期大学国語・国文学会、一九七九）
鈴木貞美「日本の小説話法の特殊性をめぐって：曽根博義「小説の方法」批判」（国際日本文化研究センター、一九九一）
橋爪健『多喜二虐殺』（新潮社、一九六二）
宮本百合子「歌声をおこれ―新日本文学の由来―」『新日本文学』創刊準備号（一九四六年一月）
リービ秀雄『英語で読む万葉集』（岩波書店、二〇〇四）
Emmanuel, Steven. ed., *A Companion to Buddhist Philosophy* (John Wiley & Sons, Inc., 2013)