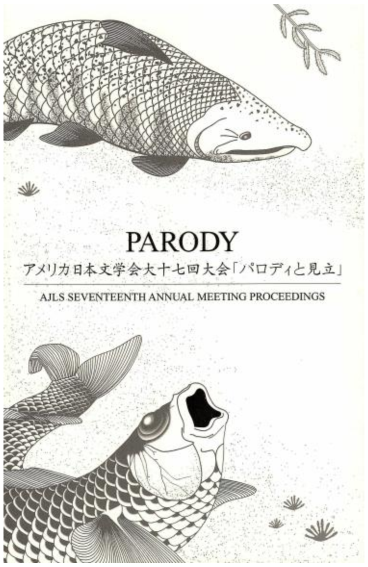
「心霊学というメディアと近代詩」
"The Media of Occultism and Modern Poetry"

Nosaka Akio 野坂昭雄

Proceedings of the Association for Japanese Literary Studies 10 (2009): 128–138.



PAJLS 10:
Parody.
Ed. Sharalyn Orbaugh and Joshua S. Mostow.

心霊学というメディアと近代詩

THE MEDIA OF OCCULTISM AND MODERN POETRY

野坂昭雄
Nosaka Akio
大分県立芸術文化短期大学
Oita Prefectural College of Arts & Culture

はじめに

近代詩の歴史は、詩語の可能性をさまざまな形で追究していった歴史であると言えるが、その中でも特に、感覚や雰囲気といった形なきものをどのように表象するか、という点に腐心してきた。その意味で近代詩は、近代科学によって与えられた枠組みの中で心霊という目に見えぬものの存在を考究する心霊学と、極めて類似していると捉えることができる。しかしながら、時として詩は、そのリズムや簡潔で力強い言葉を通して、私たちの印象に残るようなメッセージを伝え、支配的なイデオロギーを補強するために利用される場合もある。実際、太平洋戦争時には、ある種の戦争詩がプロパガンダの役割を果たしていた。

ステファン・マラルメ(Stéphane Mallarmé)の追い求めた詩的世界が、ファシズムの世界観に類似していた事実などからも推測できるように、詩が独自の可能性を追究していけば、小説などよりもはるかに民族や国家の表象を担う役割を果たすという結果に至り着くこともあり得る。本論考では、近代の詩について心霊学やメディアの展開を考慮に入れながら分析し、最終的に 1930 年代の詩人が抱え込んだ問題について言及したい。

八〇年代以降の本格ミステリ

メディアを通してメッセージが伝達される時、必ずノイズが発生する。それは聴き取りがたい〈ざわめき〉とも呼べるものだが、通常は排除されたり、こぼれ落ちてしまいがちなノイズを問題にする点で、詩と心霊学は類似している。

日本でブームとなった鈴木光司の小説『リング』(1991 年)は、心霊学が近代的なメディアと切り結ぶ接点を指し示していて、大変興味深い。ストーリーの中心は、見たら一週間後に死ぬという呪いのビデオテープをめぐるものであり、DVD が主流となりつつある現在からすればやや古めかしいが、映像の一部の消去やダビングといった操作が DVD よりも比較的簡単にできる点で、念写と磁気テープとは相性がよいのだろう。基本的な設定は、霊能力者であった山村貞子という娘の怨念がビデオテープに念写され、それを見た者が一週間後に死ぬという事件が起こるが、テープに込められた呪いを解く唯一の方法がそれをコピーすることだ、というものである。

ところで長谷正人は、『リング』に登場するビデオテープの映像について、次のように述べている。

> 映画『リング』(中田秀夫監督、高橋洋脚本、一九九八年)は、映像の触覚的リアリティーによって観客を恐怖させるという意味で秀逸な映画である。人々がそれを見ると呪いに取り憑かれるというビデオは、何か怖いものが形象として映っているわけではなく、ただざらざらとした触覚性によって観客の感覚を刺激するだけである。この映画は、冒頭の夜の海のシーンやテレビ画像の超クローズアップから始まって、貞子がテレビから飛び出す先の畳のざらざら感など、いちいち観客に触覚的な感受性を取り戻すように促している。[1]

これは映画版についての指摘だが、小説を読んだ際にも、何かしら「触覚性」や「ざらざら感」のようなものがストーリーの深部でうごめいているのを感じることができる気がする。それは、登場人物を取り巻く独特の不気味な雰囲気であり、物語全体にみなぎる切迫感のごときものだと言い換えてもよい。理性の働きによってはどうしても制御できない衝動のようなものこそ、このホラー小説の原動力であると言えるし、また作者の鈴木が恐怖を引き起こす感覚的な描写に卓越した作家であることは間違いない。

よく知られているように『リング』に登場する霊能力者の山村志津子や霊能力研究者の伊熊平八郎にはモデルが存在する。明治期には〈こっくりさん〉や透視、念写などのブームが起こり、『リング』に登場する貞子の母志津子のモデルである御船千鶴子や伊熊教授のモデルである福来友吉らによる「千里眼事件」が起こる。その後も心霊学は、例えば新興宗教という形で、国家による弾圧を受けながら存続し、戦後には UFO や心霊写真などの流行を経て、現在でも人々の関心を惹きつけてやまない。隆盛と反動を繰り返す心霊学の展開はメディアのそれと連動しているが、やや古いメディアによって生ずるノイズの中にこそ、心霊学は生き延びてきたのだと言えるかもしれない。その意味でも、小説『リング』は「千里眼事件」のパロディであると同時に、メディアと心霊学との関わりに対する鋭い視線を持つ小説なのである。

こうした心霊学と近代詩との間には、どのような接点があるのだろうか。古来、詩は詩神(Muse)の言葉を受け取ることで生み出されるとされており、詩作は一種の霊感行為と見なされていた。日本でも、言葉はそもそも心霊的な存在だという見方があり、近代になっても神秘的な体験と詩との結びつきは枚挙に暇がない。その連関は、近代詩が感覚や身体に焦点化する作品を本質的なものと考えるようになった時に、より明確とな

---

[1] 長谷正人「ヴァナキュラー・モダニズムとしての心霊写真」一柳廣孝編『心霊写真は語る』2004 年　青弓社

るだろう。ところで、先の『リング』の場合に典型的だが、心霊学には女性の霊能力者を男性の研究者が発見するというある種のジェンダーが存在している。透視能力を持つ山村志津子を発見し、公開実験の場に引きずり出した東大教授の伊熊平八郎は、ヒステリー患者の治療を公開の場で行うシャルコー(Jean-Martin Charcot)の姿を彷彿とさせるだろう。ヒステリー患者は古くより女性特有の病気であると見なされてきたが、それに類似した、霊能力を有する女性のイメージは至る所に散見される。天理教や大本教のような新興宗教の始祖が女性であり、彼女たちが「お筆先」と呼ばれる行為によって、神の言葉を書き取ったことから、宗教的な権威を帯び始めた経緯も、同じような現象と捉えられよう。

もちろん、詩が女性の身体から生み出されると単純に言うことはできない。ある時期に至るまで、近代詩人の地位はほぼ男性が独占していた。それにもかかわらず、男性は女性の身体から発せられる「詩」を理想として、「詩」の原理を女性的なものと見なしてきた。詩は、身体をメディアと化して聴き取りがたいノイズを聴き取る女性と、その女性が聴き取った言葉を理性的に記録する男性の二つの役割、作業をその内部に伏在させているのだと、ひとまずは言えるだろう。

感覚・身体・近代詩

近代詩の中でも、例えば言葉の無限の組合せから複雑なイメージを形成し、玄妙な詩的世界を生み出す象徴詩の場合、ノイズとは言葉によって分節化され得ず、言葉にならない残余のようなものであろう。1907 年頃に、日本の近代詩は二つの大きな転機を迎える。一つは上田敏の訳詩集『海潮音』(1905 年)などを通してヨーロッパから象徴詩が移入され、また象徴詩人の蒲原有明らが詩壇に登場したこと、もう一つは同時期の自然主義隆盛に伴い、口語自由詩という概念が発生したことである。象徴主義と自然主義は、正反対の方向性を持った運動にも見えるが、詩が伝統に対するノイズであることを明確に示すという共通の役割を担っていた。象徴詩は、完成された詩の実現はほぼ不可能だと見ていたが、言葉によっては分節化が困難な雰囲気やイメージを、言葉の組合せによって可能な限り表象しようとした。一方、口語自由詩の場合は、定型をはじめとする従来の詩の伝統から離反した結果、詩の言葉自体が平易化されてゆくが、他方でこれまで詩の表現としては不適切と見なされていたノイズが詩の題材となってゆく。

意味が伝達される過程でこぼれ落ちてしまう何かに詩人たちが関心を抱いていたように、心霊学も科学的な言説が支配的な近代においては、ある種のノイズとして存在する。心霊学は「心霊」という不可視なものを可視化するために、常に何らかのメディア的な技術を必要とする。〈こっくりさん〉(table-turning)で使われる単純な装置(planchette)は直接に心霊の存在を証明するわけではないが、霊媒師の霊媒行為がパフォーマンスであるかどうかの判断が、媒体が人間であるがゆえに困難なのに比べる

と、はるかにメディア的発想に溢れている。つまり、テーブル・ターニングの基本原理は、普通に文字を書く行為とは違って、手の任意の動きが作り出す痕跡を文字へと変換する明確なプロセスなのである。本来は言葉によって分節化し得ない霊的なメッセージが言葉へと変換される際に、できる限り人間的な意識を介在させないような仕組みが、そこにはある。一方の霊媒師は、理性を持ち、利害関心に囚われた「人間」という存在が媒体であるがために、メディア的発想からほど遠く、心霊の客観的な提示においては明らかに不充分である。もちろん、そこに「お筆先」のような行為が介在するだけで、まったく事情は異なってくる。

この点は、次のように説明できる。心霊学は一般に、物質や肉体よりも精神・心を重視するが、それと同時に精神や心を表象するための媒体への着目をも促している。心霊学が成立するための条件は、媒体となるもの＝メディアが、無意識的で機械的な身体であることである。霊のメッセージに、意識や理性、反省を介在させてしまえば、メッセージの聞き取り(書き取り)に失敗し、逆に無意識に反応するヒステリー的な身体にこそ、それは可能なのである。機械の場合には、さらに明確である。例えば、カメラが媒体の心霊現象である心霊写真は、人間が意識の上では捉えられないノイズとしての像までも、愚鈍なまでに捉えてしまうカメラがあるからこそ成立する。現像後、映し出されたノイズを人間的に解釈したのが、心霊写真ということになる。

こうしたメディア論的発想を詩に求めた時、すぐさま思い浮かぶのがシュルレアリスムのオートマティスム(Surrealist automatism)である。フロイト(Sigmund Freud)の理論を援用しながらアンドレ・ブルトン(André Breton)がオートマティスムを実践する時、無意識を言葉にするために、無意識のざわめきをペンの動きへと変換するメディアとしての身体を必要としたことは明らかである。そして、こうした詩作行為のメディア化と軌を一にして、詩そのものも読者に感覚的愉悦を提供するメディアとなっていく。

ところで絓秀実[2]は、萩原朔太郎以後の口語自由詩について、詩の中に「探偵＝犯人」という図式が存在することを指摘している。文語定型詩から口語自由詩への移行の中で、「詩概念(ポエジー)」(poésie)は謎となる(＝殺される)が、同時に詩人はその謎と化したポエジーを追求しなければならない。これは、散文(文学の大衆化)の時代における「詩概念」の追求と呼んでもよいが、近代詩にこうした自己言及的なパラドックスを見出すことは、決して的外れではない。萩原朔太郎が江戸川乱歩の小説を高く評価したことは知られているが、探偵が犯人と無関係であるどころか、逆にその犯人の行為や発想を模倣することによって事件を解明するという本質的な点を明らかにした「屋根裏の散歩者」(1925 年)をはじめ、探偵小説が必然的に孕む叙述の錯綜を意識していた江戸川乱

[2] 絓秀実『詩的モダニティの舞台』1990 年　思潮社

歩は、まさに「探偵＝犯人」という構図を実作の中で繰り返し描いていたと言える。しかも探偵が犯人と化すのは、都市モダニズムが成熟する中で、〈見る／見られる〉という関係やジェンダーなどが錯綜していった社会の中においてである。先に、詩を生み出すプロセスにはある種のジェンダーが介在していると述べたが、いわば詩人は二つの役割を一人で担わなければならず、その意味でも探偵と犯人は同一人物とならねばならない。

長い伝統の中で育まれてきた文化を否定し、ひたすら享楽的に新しい文化を享受する状況の中で、近代詩に内在していたメディア的な即時性が顕在化する。「探偵＝犯人」という図式は、また即時性の最も端的なイメージに他ならないだろう。散文である推理小説のようにストーリーを形成することなく、意味の伝達を拒否してそれ自体でひたすらメディア的な共振を続ける、読むというよりも感じる詩、そうした詩が朔太郎からモダニズム詩に至るまで広く追求されていったのである。

1930 年代の詩

太平洋戦争後になるが、小林秀雄は詩が「意味として読者の頭脳に訴えるとともに、感覚として読者の生理に働きかける」[3] といったことを述べ、詩が映画と類比的であることを指摘している。小林がフランス文学の影響下に出発し、特にランボー(Arthur Rimbaud)などの翻訳を通して詩を理解していたことの証しとして、これを理解することができるだろう。つまり、小林にとって言語の持つ可能性を十二分に引き出す「詩」とは映画のようでなければならない、ということである。しかし、事はそう単純ではない。

写真などのメディアに強い親和性を感じていた詩人の萩原朔太郎は、第六詩集『氷島』(1934 年)所収の「遊園地(るなぱあく)にて」で次のように記している。

遊園地(るなぱあく)の午後なりき
楽隊は空に轟(とどろ)き
回転木馬の目まぐるしく
艶(なま)めく紅(べに)のごむ風船
群集の上を飛び行けり。

今日の日曜を此所に来りて
われら模擬飛行機の座席に乗れど
側(かた)へに思惟(しゐ)するものは寂しきなり。
なになれば君が瞳孔(ひとみ)に
やさしき憂愁をたたえ給ふか。

---

[3] 小林秀雄「表現について」『X への手紙･私小説論』新潮文庫　1962 年

座席に肩を寄りそひて
接吻(きす)するみ手を借したまへや。（以下略）

この詩集には、「遊園地」や「動物園」といったトポスを舞台としながら、人生の憂愁や悲哀を歌った詩がいくつか収められている。しかし、娯楽を提供するはずのアトラクションは、もはやスピード・回転によって感覚的に「われら」を魅惑することがなくなり、「今・ここ」の幸福を約束することがないために、主体は「今日の果敢なき憂愁を捨て／飛べよかし！　飛べよかし！」という意志と希望を表明せねばならない。言い換えるならばこの詩は、詩語の面から言えば「退却(レトリート)」[4]であるほかない漢語調を採用しながら、それ以前の詩が提供してきた感覚的な愉悦を拒絶している。このことは、ヴァルター・ベンヤミン(Walter Benjamin)が、1940 年発表のボードレール(Charles Baudelaire)論の中で次のように述べていることと関連するであろう。

> 未熟練労働者とは機械がおこなう調教によってもっとも深く辱められた者である。かれの労働は経験がはいりこまないようにかたく隙間を塞がれている。そこでは習熟はあらゆる権利を失ってしまう。遊園地が揺れる壷やそれと類似の娯楽によって提供するものは、未熟練労働者が工場で隷属させられる調教の試供品にほかならない（この試供品はときにはかれの仕事全体の代用品にならねばならなかった。細民が遊園地で習い興じた奇抜な芸は失業と平行して栄えた）。[5]

ベンヤミンの論じるように、遊園地がさまざまなアトラクションによって人間の感覚を操作することと、大量生産化に伴い労働が機械化されていくプロセスとは重なり合っている。同じことは、群集の行動原理と、機械を通して人間の中に作り出される行動のメカニズムについても言えるが、だとすれば、それまで感覚的な効果を追究し続けてきた「詩」のあり方を人間性の喪失へと繋がるものとして充分疑うことが可能はずである。そうした事情もあって、1930 年代には都市モダニズムの成熟を経た後の、反-機械としての〈自然〉を表象する抒情詩が隆盛していく。

1930 年代の抒情詩については、二通りの説明が可能かもしれない。第一にそれは、当初持っていたメディアの衝撃が失われ、自然化していくプロセスとして記述することができる。別の言葉で言えば、それは詩の「第二の誕生」である。蓮實重彦は、あるシンポジウムの中で「あらゆるメディアは二度誕生する」[6]という興味深いコメントをしている。蓮實

---

[4] 萩原朔太郎「氷島の詩語に就いて」『四季』1936 年 7 月号
[5] ベンヤミン(円子修平訳)「ボードレールのいくつかのモティーフについて」川村二郎･野村修編『ヴァルター・ベンヤミン著作集６』1975 年　晶文社　p.192.
[6] 蓮實重彦「あらゆるメディアは二度誕生する」浅田彰監修『マルチメディア社会と変容する文化』1997 年　NTT 出版

によれば、例えばグーテンベルク(Gutenberg)による発明という第一の誕生から、長らくそのままの状態であった印刷技術は、19 世紀の中頃の熱力学を利用した輪転機の発明によって、高速・大量印刷が可能となることで初めてメディアとなる。1851 年のルイ・ナポレオン(Charles Louis-Napoléon Bonaparte)によるクーデタは、この技術を用いた大量の印刷物が一夜のうちにパリの街頭に貼り出されたことで可能となった。そして映画の場合、リュミエール兄弟(The Lumière Brothers)による映画の発明を第一の誕生とすると、第二の誕生は 1933 から 34 年頃で、それはロイド・ベーコン(Lloyd Bacon)監督の映画「フットライトパレード」(Footlight Parade)に象徴される、と蓮実は述べる。

近代詩も映画のように「第二の誕生」を迎えたのかもしれない。ということは、詩においては萩原朔太郎の『月に吠える』『青猫』から『氷島』へと至る詩風の変容に典型的に見られる、「詩概念(ポエジー)」の変容が存在したと見ることができる。それは、何らかの現実や感情、風景を単純に表象＝代行するものへと「詩」が退行し、言葉が意味を運ぶ手段と化したということを単純に示すわけではない。フリードリヒ・キットラー(Friedrich Kittler)がラカン(Jacques Lacan)の理論を援用しながら、映画を「イマジネールなもの」[7]と規定しているが、詩はむしろそうしたイマジネールな性質を帯び始めたのだと言ってよい。

第二に、詩が機械への接近を示した後、その反動として非機械化の方向へ進んだという説明も可能だろう。フォード主義(Fordism)のような労働形態において、個々の労働者はいわば機械化されていく。そしてある種の詩人においては、群集の中に生きる人間を田舎の中に解き放つことで人間性を回復させようとする試みも見られる。その過程で「ふるさと」や「故郷」が理念的なものとして発見されることは何ら不思議ではないだろう。

絓秀実は先に触れた論考で、「詩概念」が都市文化の中では「郷愁」というアイロニーになることを指摘している。1930 年代は、精神あるいは精神の記号である概念を否定し、素朴な意味での抒情を否定したモダニズム詩による自然の否定を経た後、第二の「自然」とでも言うべきものが回帰する時期である。しかし、その自然や故郷の表象はアイロニーにならざるを得ない。そして、この時期の日本が抱えていた表象のある種の歪みこそ、小林秀雄がエッセイ「故郷を失つた文学」(1933)で、語っていることに他ならない。

この中で小林は、東京生まれの自分にとって「故郷」とは何かわからないとして、それが実質を欠いていることを述べる。自分に「故郷といふ言葉の孕む健康な感動」がわかないのは、故郷への「思ひ出はあるが現実的な内容がない」ためである。この経験の虚構ともいうべき故郷の表

---

[7] フリードリヒ・キットラー(石光泰夫･石光輝子訳)『グラモフォン･フィルム･タイプライター』1999 年　筑摩書房

象やイメージは、映画などのメディアを通して形成される経験のシミュラークルのごときものとなるだろう。この記述に続き、「登山の流行」について触れられる。

> 故郷のない精神といふものに気がつき出すと、事ごとにその現れがみつかる。極端な場合を考へると特に妙である。歩くのが好きだからよく山へ行く。深い処へ危険な処へと行きたがる。これなんかずゐ分をかしい、とこの頃合点しはじめた。自然の美しさに感動しに行くのは健全なことだと当人考へてゐるが、実はそれは日常観念的な焦燥の一種の現れに過ぎないのではないかと思へばまさしくさう思はれて来る。(…) 注意してみると山の美しさに酔ふ事と抽象的な観念の美に酔ふ事と実によく似てゐる。故郷を失つた精神の両面を眺めるやうな想ひである。さう思ふと近頃の登山の流行などには容易に信用が置けない。年々病人の数が増える、そんな気がする。[8]

なぜ自然に向かうことが小林にとって「病気」なのだろうか。大正末から昭和初期にかけて週休制を取る工場が増加、余暇への関心が高まり、民衆の娯楽の一つとして登山が流行する。その際、かつては一体だった労働と遊び(余暇)は明確に分離され、例えばフォード主義のように、労働における疎外を高賃金と余暇で補うシステムが構築される。自然の再発見が、このシステムの一部でありながら「社会と絶縁した自然の美しさ」として、歴史性を覆い隠された形で氾濫している状況に対し、小林は問題提起をしたのである。これは当然ながら、自然や故郷を表象する詩が問題を孕んでいることを指摘したものともなっている。

ところで、過去は小林にとって実質を欠き、断片化されたものとなっているが、過去を故郷などの表象に単純に統合しようとする誘惑に抗した詩人として、小林と交遊のあった中原中也を挙げることができよう。通常、中原は故郷への想いを歌った典型的な抒情詩人とされるが、詩集『在りし日の歌』(1938 年)に収められた「三歳の記憶」は、断片化された記憶と、それがもたらすイメージを提示した作品として注目に値する。

> 縁側に陽があたつてて、
> 樹脂(きやに)が五彩に眠る時、
> 柿の木いつぽんある中庭(には)は、
> 土は枇杷(びは)いろ　蝿(はへ)が唸(な)く。
>
> 稚厠(おかわ)の上に　抱へられてた、
> すると尻から　蛔虫(むし)が下がつた。
> その蛔虫が、稚厠の浅瀬で動くので

---

[8] 小林秀雄「故郷を失つた文学」『文藝春秋』1933 年 5 月号

動くので、私は吃驚(びつくり)しちまつた。

あゝあ、ほんとに怖かつた
なんだか不思議に怖かつた、
それでわたしはひとしきり
ひと泣き泣いて　やつたんだ。

あゝ、怖かつた怖かつた
——部屋の中は　ひつそりしてゐて、
隣家(となり)は空に　舞ひ去つてゐた！
隣家は空に　舞ひ去つてゐた！[9]

イマジネールな映画のように故郷の断片的なイメージを統合することを拒絶したこの詩のように、断片的な記憶の欠落部を補うことなく書かれた詩は、おそらく 1930 年代には少ないのではないだろうか。それは、感覚的でメディア的な詩を追究することとは必ずしも同義ではないが、フランス象徴詩の影響を多分に受けた中原が、こうした形である種の物語化を拒み続けた点は評価されてもよいだろう。

さて、1930 年代の詩がメディア的な性格を喪失していくプロセスを二つの面から考察してみたが、詩が馴致されていったか、あるいは喪失したものを再び取り戻そうとしたのか、どちらかと問われれば、そのいずれもであったと捉える方が妥当であろう。問題は、こうした「詩」の変容がどのような結果を近代詩史上にもたらしたか、である。

社会性を基盤に置く小林の姿勢は、彼自身が故郷を持たないという意味において、アイロニーである。もともとメディアとしての性格を有していた詩が、速度や機械などをさまざまな形で描き出しながら、それ自体機械を体現するようになった後、人間性へと回帰する詩が 1930 年代の抒情詩であると捉えた場合、そこに描かれる自然は「社会と絶縁し」ているという意味において、ある種のシミュラークルとならざるを得ない。事実、小林は「故郷を失つた文学」の中で、自分にとって「故郷」とは何かわからず、実質を欠いていると述べる。彼に「故郷といふ言葉の孕む健康な感動」がわかないのは、故郷への「思ひ出はあるが現実的な内容がない」ためである。この経験の虚構ともいうべき故郷の表象は、映画などのメディアによって形成される経験のシミュラークルのごときものとなるだろう。そうした詩への変容は、例えば立原道造がエッセイの中で記している、アイロニーとしての景色に典型的に表れているように思われる。

---

[9] 中原中也「三歳の記憶」『文芸汎論』1936 年 6 月号

> ときどきむなしい景色が眼のまへにひらける。僕らはたいへんに雑沓にゐる。しかし、そのときにすら、だれもゐない、倦怠と氷との景色は二重にかさなつて眼のなかにさしこんでゐる。僕らは脅かされ、そして慰められる。「山羊の歌」といふ詩集の題は雑沓にふさはしくなく、たいへんに素朴に美しい、しかしその詩集もまた雑沓のなかにゐる。詩人の傷ついた浄らかさと、ふかい昏睡と悲しみと幻想と。そのやうな言葉で名づけられるものを群集はおそらくはじき去る。そのとき、この本が雑沓のなかにあること、これはイロニイである。山羊の歌はたいへんにむなしい。このイロニイのやうなところで倦怠がうたつてゐる。倦怠といふ心のあり方は、その心の上でかなしいリズムや踊りを噛みしめてゐる。[10]

これは中原中也の詩集『山羊の歌』(1934 年)に「イロニイ」(アイロニー)を見出している文章だが、この「イロニイ」とは都市あるいは雑沓の中に「むなしい景色」や「だれもゐない、倦怠と氷との景色」が二重写しにされるのを見出してしまうというものだ。それにしても、なぜ雑沓の中で自然を見出し、また雑沓の中に『山羊の歌』を置くことが「イロニイ」なのか。ここでの自然は、都市モダニズムの中で一度失われたものを、フェティッシュな対象に置き換えることで成立している。このフェティシズムの構造こそが、昭和 10 年代に「イロニイ」と呼ばれたものに他ならない。しかし「倦怠と氷との景色は二重にかさなつて眼のなかにさしこんでゐる」という一節からも分かるように、立原の「イロニイ」は映像的なイメージで語られている。前述した通り、中原中也が断片に固執したのに比べると、立原の方がよりイマジネールな詩への資質を持っていると考えられる。

当時の詩壇をリードしていた雑誌『四季』同人の詩風はさまざまであるが、西洋文学の移入や翻訳に努めつつ、日本の伝統的な風景や抒情なるものを追求していった点では共通している。彼らの詩は素朴なものに見えるが、実際にはモダニズムを経て、技術やメディアの恩恵を受けながら成立しているのであって、単純に昔の伝統的抒情へと回帰したわけではない。ただし、大岡信が「昭和十年代の抒情詩」[11] の中で、モダニズムを経由した 1930 年代の詩に伝統的な「抒情」概念が不可能だったと論じているような意味においてのみそれを説明するのは、充分ではないだろう。

上に引用した立原の記述は、自ら(僕ら)を「群集」や「雑沓」の対蹠点に置くことで、社会と切り離された詩人像を提示しながら、「素朴」「美」といったものがアイロニーとしてしか存在し得ないこともまた確認しており、ここには社会、都市、メディアや技術と「詩」とのぎりぎ

---

[10] 立原道造「別離」『四季』1938 年 6 月号

[11] 大岡信「昭和十年代の抒情詩」『詩学』1959 年 10 月号

りの関わり方が示されていると言える。だが、立原道造は、メディア論的な思考を貫徹することはできなかった。彼の詩にはリルケ(Rainer Maria Rilke)的な「予め失われた恋人」[12] のイメージが常につきまとっているが、それなどは恋愛という経験のシミュラークルであり、また同時にメディア論的発想[13] からの明らかな退却であると理解することができよう。

おわりに

心霊学において、伝達されるメッセージにのみ焦点化してしまえば、それは単なる思想になってしまう。逆に伝達のメカニズムの側を問題化すれば、メディアの生み出す効果としての心霊は、至るところに徘徊することになる。心霊学は、科学的な言説から排除される心霊の存在を探求する過程でさまざまな副産物を生み出してきたが、詩もまたメディアであると同時に、心霊を排出する機関でもある。「第二の誕生」を迎えた映画が、ますますイマジネールなものとなり、残像効果によって無数のコマを切れ目なくつなぎ合わせていくように、詩が提供する感覚(それはそもそもイマジネールなものでしかあり得ないが)は、伝達のメカニズムが前景化されぬまま、社会的な状況に馴致されてゆく。その結果が、太平洋戦争時に大量に生産された、戦争のシミュレーションでもあり、またシミュラークルでもあるような戦争詩なのである。

戦後になるが、小林秀雄はある文章[14] の中で、学生時代に見た、小笠原諸島の島民が初めて映画を観た時の反応を興味深く記している。映画に登場する「一人の男」が「煙草に火をつけて、煙を吹き出す」シーンに拍手する島民について、小林は「映画を見つけない見物は、映画の持つ一番強い純粋な力が現れたまさにその時を捕えて心を動かしたに違いない」と述べる。これは、映像に対して人びとが馴致させせられるプロセスを指摘したものだが、このメディアの変容はまた、詩の変容と対応していると言える。1930 年代に起こったと見られる表象の危機から、まさにラジオというメディアを使って複製させられた戦争詩へと至る道筋は既に優れた論考[15] もあるが、さらに解明を続けねばならない問題である。

---

[12] リルケ「予め失われた恋人」(Du im Voraus verlorene Geliebte)『リルケ全集第 4 巻』1991 年　河出書房新社　pp.109-110.

[13] 北田暁大「メディア論的ロマン主義――横光利一と中井正一、メディアの詩学と政治学」吉見俊哉編『一九三〇年代のメディアと身体』2002 年　青弓社　を参照

[14] 小林秀雄「感想」『新潮』1955 年 4 月号

[15] 例えば坪井秀人『声の祝祭』1997 年　名古屋大学出版会　など