

比較文化としての比較文学

——デューラー銅版画と中村草田男——

芳賀 徹

はじめに

比較文学というディシプリンにたずさわる者の一人として、私はこの分野での研究がなるべく創意に富んでいて、しかもしっかりとした実証性に裏打ちされていることをいつも願っている。それは人文系の、とくに歴史や文学にかかわる分野では、みな同じことなのだろうが、日本に国文学や外国文学という学問がすでにあるのに、それとは別に独立して比較文学が新たに主唱され、強調される以上は、この学問ならではの新しい問題の発見と、その問題への斬新な切りこみかたとがまず示されなければならないだろう。実証はその新しい洞察に説得力をつけるための裏打ちであり、一つの技術である。

創意・創見のない、ただ実証だけという論文ほどつまらないも

のではない。それは国文学でも外国文学でも同じことだが、とくに比較文学では、これが新しい研究分野であるだけに、歴史の実証研究をしようと思えばまだ人が手をつけていない小問題がいくらかでも砂利のようになっているから、この「無創見実証」のわだちにはまることはとても容易なのである。たとえば芥川龍之介でも國木田独歩でも、あるいは島崎藤村でも、一方において、他方にドストエフスキーでもルソーでもモーパッサンでももってきて、両側さまさまの組み合わせで読書調査や翻訳や影響関係の研究をすればよいのだ。あるいは「日本におけるルソー」といったかたちで、中江兆民あたりからはじめて明治大正の文学史・思想上のルソーの名を、従来の国史国文の定説に大体そって拾ってゆけばよい。

これまで、世間で比較文学といえば普通は右のようなものとし

て受けとられていたのではなからうか。比較文学者の側からもそんなもの思いこみ、またそんな程度のことしか寄与しないというところが、少なくとも過去の一時期にはあったかもしれない。だが、いまあらためて振り返ってみるまでもなく、右の例のようにでは最初の問題の立てかたからしてなんの創意も認められない。メリもなければハリもなく、目鼻立ちのない比較文学だ。やっぴいる研究者当人も退屈でしようがないのではなからうか。こういうのを農奴の比較文学と私は呼んでいる。

比較文学は、少なくとも日本では、もっとスマートで、貴族的で、目鼻立ちあざやかな学問であっていいはずなのである。古代から明治そして戦後にいたるまで、たえず外国文化の旺盛な摂取と日本化とを繰返し、いちじるしいソフィステイクーションをほどこしてはまた海外に放射することもしてきた国で、まさにその文化現象を本来の研究対象とするはずの学問が、メリハリのないのっぺらぼうで終つていいはずがない。日がな一日畑を耕やしているだけですむはずがないのである。

ただそれでも、「無創意実証」の研究のほうが、へんに創意をとってつけるよりもまだということがあるかもしれない。国文学や外国文学の分野などによく見かける、最新外来の批評用語でめかしたてた、自分だけの思いこみの美人ぶりよりは、農奴のほうが滑稽でなく、人の役にも立つだろう。要するに比較文学は、農奴としての実証の労働をもちとわずに行かないながら、なおつね

に貴族としての高い観点からの遠近法を働かせ、そこに一つの新しい風景を切り開いてみせるものでありたい。そのとき比較文学はそのまま比較思想にも比較文化にもつらなつてゆき、しかも狭義（詩、小説 e. t. c.）にせよ広義（日記、報告書、旅行記 e. t. c.）にせよ文学作品の分析に確かなよりどころをもつ比較文化論ないし比較文化史となりうるはずなのである。

草田男の「騎士」連作への読解

前おきを長くすると後がつづけにくくなる。

ここではほんの小さな例を一つとって、比較文学が比較思想にもかかわりうるかもしれないケースを考えてみよう。昨年亡くなったばかりの現代日本の大詩人中村草田男（一九〇一—一九八三）による俳句の一つの連作が、その例である。草田男はいうまでもなく高浜虚子の『ホトトギス』で頭角をあらわし、戦後は『萬緑』を主宰したが、ここでとりあげるのはおよそ伝統の花鳥諷詠からは遠く、デューラーの有名な銅版画の傑作『騎士と死と悪魔』を見つめて詠んだ十三句の一群である（昭和十九年作。同二十二年刊『来し方行方』所収）。

草田男がデューラーを句作の対象にとりあげたことについては、大正初年の旧制松山中学、また松山高校在学のところから、親友伊丹万作、伊藤大輔、また重松鶴之助らとともに『白樺』派および岸田劉生の草土社の熱風を真向から浴び、その感化のもとでトル

ストイもゴッホもストリンドベリーもニーチェもデュラーも、みな懸命になって読み、学んだという、それこそ比較文化的な前史がある。青年の日に熱愛したデュラーが、万事晩成の草田男にあっては、四十四歳の年になってはじめて草田男化されたといえるのだが、その前史の部分については、前に書いたこともあり、ここでは省略して、作品自体の読みを試みることにしよう。

デュラーの銅版画「騎士と死と悪魔」の俳句化。同版画は高校生の頃より私の愛好せしもの。十三句

蜥蜴ゆく騎士行進の四蹄の間を
眼澄む大馬は騎士の汗の伴
夏も寒し画面を過ぎる決意の槍
夏瘦せの廻廻騎士はかへりみず
智の蛇嘘ふ個の命数の砂時計
夏枯木死神騎士の眼路追ひ得ず
騎士の好餌公敵夏野の果にひそむ
炎天の馬衣は緋ならめ髑髏は白
騎士は負ふ故友茅舎の露の崖を
騎士既に城に発せる清水越えぬ
地の上の夏山の上祖国の城
騎士の別れ故山は夏樹岩に米ゆ



デュラー「騎士と死と悪魔」

名を換へよ騎士と夏山誰が世ぞ
註、茅舎には「デュラーの崖」なる一聯の作品あり。
草田男は昭和七年作の傑作メルヘンの一つ「夕寒い煙突」に「文字に依るムンクの絵の模写」という興味深い副題をつけている。この作品の実質は副題どおりよくムンクの世界の不安を宿す

ものとなっていたが、さてこのデューラー連作の場合は、「文字に依る模写」の域を一段とこえている。これを一体、なんと呼んだらよいのか。草田男自身はあっさり「俳句化」と呼んだ。そうにはちがいない。しかし考えてみれば、相手は一枚の銅版画とはいえ、十五、六世紀のドイツ・ルネサンスを代表する巨匠デューラー (Albrecht Dürer, 1471~1528) の、複雑精緻をきわめた屈指の傑作 (Ritter, Tod und Teufel, 1513, 24.6×19cm) である。そしてこちらは昭和十九年(一九四四)、敗色いよいよ濃くなる戦時下日本で、もっとも伝統的な短詩型によって立つ一詩人——その両者の間の歴史的・文化的な距離、そしてジャンルの相違を思いやれば、これは草田男の側からする途方もない挑戦であり、東西両文化を代表する二人の騎士の一騎打ちといってもよいものだった。

その草田男の斬り込みかたは、いわば短い刀をかざした飛燕の術の連発ともいふべきもので、そこにも草田男の絵への凝視法は麗如としている。

1 蜥蜴ゆく騎士行進の四蹄の間*

日本詩人は意外にも、銅版画の一番下隅を、しかも騎士とは逆向きにはってゆく小動物に眼をつけ、そこからこの画中に攻めこんだ。全天地のなかから一つの小具象物を奪いとってきて、そこに全天地を収斂させる俳諧の伝統的な骨法を、作者はここで一枚

の版画を対象に發揮してみせたといふべきか。小刻みに歩むこの爬虫類への注視によって、漢語でいわれる「騎士行進」の威風堂堂ぶりが一気に強調され、画中の「季」は英雄にふさわしい夏と選定された。

2 眼澄む犬馬は騎士の汗の伴^ま

蜥蜴につづいて「犬馬」。やはり日本詩人は自分の好む動物から手がかりにとりあげて画の中に入れてゆくらしい。草田男にはたしかに、「ひた急ぐ犬に会ひけり木の芽道」(「長子」)とか、「葉桜や町を見下るす白き犬」(「来し方行方」)、また「馬息吹く無為の蹄の冷ゆるらめ」(同)、「鼠・犬・馬雪の日に喪の目して」(同)と、人間生活の忠実な伴侶である犬や馬への愛情をよんだ句が多い。なるほど、草田男に指摘されてデューラーの作を見直してみれば、完璧な均衡を保って真横から描かれた馬は、胸を張りあごを引いて、規則正しいイタリア式の歩を踏みつけ、犬は耳を伏せてひた走る。ともにひたすらに、賢げに、主人への「犬馬の勞」をいとわぬ殊勝な風情だ。

3 夏も寒し画面を過ぎる決意の槍

騎士が右肩にあて右手に支える長槍は、ほとんど画面の対角線をなす角度の一直線である。それを「決意の槍」と呼び、「刃も凍る」との連想から「夏も寒し」と修飾するのは、第一句の「騎

士行進」第二句の「騎士の汗」につづいて、騎士を決死の英雄と見る作者の、一貫した意図の表明であり、またデューラーを巧みに日本側の土俵に招き入れることをも意味しよう。作者は一句一句に相手の隙を突き、デューラーをわがものとして領略してゆく。

4 夏痺せの魁魁騎士はかへりみず

豚の頭に羊の角を一本だけ生やした醜い「悪魔」が、騎士と馬のしりえに、呆けた眼を丸くし、喘ぎ口で、柄もぐにゃくにゃの鶴はしのような槍を抱えてついでくる。この不さまな悪魔を日本人はどう扱うかと思えば、「魁魁」といなし、「夏痺せ」と揶揄する。それを騎士はかえり見ぬ、との読みさえ、このデューラーの版画についての一つの正鵠を射た発見である。

5 智の蛇喰ふ個の命数の砂時計

6 夏枯木死神騎士の眼路追ひ得ず

詩人の眼は、騎士に向こう側から寄りそう死神の形姿へと移つてゆく。デューラーの死神はここでは骸骨として描かれるかわりに、鼻も口もつぶれた老廃者として示されている。その乗る馬も、騎士の馬にはとても及ばぬ瘦せた駄馬。首に牛の鈴をつけて、うなだれている。この老醜の男の王冠にはたしかに蛇がからみついているが、これを「智」の寓喩と読み、砂時計の示す宿命の歩は

その「智」をもあざわらって進むというのは、草田男の懸命の解釈であろう。たとえ「個の命数」のさだめがあっても、騎士はそれを忘れ、無視して、ひた押しに進むというのである。

死神が夏枯れの森を背にし、漏刻を右手に掲げて、騎士をうらめしげに見上げて彼を脅やかそうとしても、それは空しい。丈高い馬にブロンズの彫像のようにまたがる騎士は、死神に一顧だに与えず、背を垂直に伸ばして、はるかな前方を見据えて進む。騎士のその高く強い、断固たるヒロイズムを強調するためにこそ、枯山や死神や悪魔はここに描きこまれたのであったが、草田男はさすがに鋭くその肝どころを突いたのである。それならば騎士の「眼路」は、大きな重い兜のかけから、はるかかなたの何に向かつて馳せられているのか。第七句が強い響きでその当然の問いに答える。

7 騎士の好餌公敵夏野の果にしそむ

アーウィン・パノフスキーによると (Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton U. P., 1956) 一五二〇年七月から一年におよぶデューラーのネーデルランド旅行中の「日記」には、日々の瑣事の記録の間に、或る日ルター暗殺さとの噂を耳にしたときの激怒の叫びがしるされているという。それはロッテルダムのエラスムスへの訴えの言葉として書きこまれていた。

「おお、ロッテルダムのエラスムスよ、汝はいかなる立場に立つとうとするのか。見よ、世俗の権力と暗黒の力が不正の専制を布くのはいかなる利益があつてのことなのか。聞け、汝、キリストの騎士よ、われらが主キリストの御側に立つて騎り出でよ、真実を守れ、殉教者の冠を獲よ。」

パノフスキーによれば、文中の「汝、キリストの騎士よ」(Ritter Christi)の呼びかけは、明らかにエラスムス自身の著『キリストの兵士の操典』(一五〇四)から由来しており、ここで「兵士」が「騎士」となつたのは、デューラーがこのとき自作の銅版画中の騎士の姿を念頭にしていたからにほかなるまい、という。しかも、敵対する世界にいま騎りこんでゆくデューラーの騎士は、その根本の発想をもとと右のエラスムスの書から得ていたのである。それは要するに「キリスト教の信仰とは、雄々しく、明快で、晴明かつ強靱なものであり、そのため(信仰者のたどるべきけわしくて荒涼たる道に襲いかかる)どんな危険や世俗からの誘惑も、たちまち非現実と化して退いてしまふ」との教えであつた。

こうしてみると、第一句の「騎士行進」から始まつたこの草田男のデューラー連作は、「決意の槍」、「颯颯騎士はかへりみず」、そして「死神騎士の眼路追ひ得ず」と、画中の細部と騎士周辺の映像とを次々にとらえて詠み進めてきながら、意外といつてよいほどによく原作の画家がここに託したメッセージを読みとり、み

ごとに「俳句化」してきているのではなからうか。草田男はなにかこの作についての解説書(それもパノフスキーなりに精緻な解説書)を読んだことがあつたのかと思われさえするほどである。だが、それはほとんど考えられない。草田男はただ画集によって繰返し繰返しこの銅版画を凝視し、そこに自己を投入して「読み」を深めてきたのにすぎなかつたらう。驚くべきことである。

そしてこの第七句にいたつて、詩人の眼は画中の細部を離れて、はじめ一挙に騎士の全像をとらえ、その「眼路」を追つて画面の外にまでヴィジョンを押しひろげていった。騎士がはるかな「夏野の果」に見捉えているのは、私怨からの敵ではない。「公敵」だったのである。それは、これが昭和十九年の作だからといって、單純に「鬼畜米英」などを意味しうるものではないことはいうまでもない。むしろ、デューラーの言う「世俗の権力と暗黒の力による不正な専制」に近いものこそ、この戦時下の草田男の「公敵」であり、彼の憂憤の対象であつたとの印象が強い。それをあえて「好餌」と呼ぶのは、敵に飢えた騎士の勇猛な攻撃性を強調する。「騎士の好餌公敵」とつづく漢語の響きと字面とは、騎士の身につけた甲冑と剣、そして乗馬の蹄の響きまで伝え、彼のうちに猛る勇往邁進の気概をよく具象化していると評しえよう。

8 炎天の馬衣は緋ならめ鬪體は白

これも白黒の銅版画中への、詩人の主観による思い切り大胆な

突入である。その突入は成功して、思いがけず華麗な、ほとんどドラクローフ風ともいうべき劇的な色彩の世界が画から溢れ出てきた。前句の力強さを受けて連作中の一つのクライマックスをなすといえる。「夏も寒し」「夏痩せ」「夏枯木」「夏野」と連続して展開してきた情景が、いまずべて「炎天」のもとに曝しなおされ、その烈日に焼かれるのである。

北欧の暗い森と山の道を往くはずの騎士に対して、この俳人の想像力は原作に隸従することなく働きかけて、みごとなほどに自由奔放である。騎士の馬は「馬衣」など着てはいない。ただ鞍をおいているだけだ。だが、「炎天の馬衣は緋ならめ」といわれれば、まさに美しい「緋色」のそれがありありとそこに見えてくる。由良君美氏のいうように「生命と血潮の象徴である『緋』」〔萬緑 昭和54・3〕が、死の徴表である「髑髏の白」と、句のなかで強烈であざやかなコントラストをなしているからであり、「髑髏」はたしかに騎士の脚もとの切株の上に、騎士の行先を暗示するかのよう描きこまれているからである。「緋」には日本往時の武者の凛々しい鎧姿への連想もあるろう。だが「炎天」下の「髑髏は白」との字余りの名詞止めは、デューラー原作の宿す前途荒涼の想いをも、抜目なく奪いとっている。

9 騎士は負ふ故友茅舎の露の崖を

前々句からのいちじるしくヒロイックな昂揚を鎮め、前句の

「炎天」下の荒涼におぼえた渴を医やすためでもあらうか、この第九句には不意に「故友茅舎」が、そして彼が詠んだという「露の崖」が出てくる。連作の他の十二句がすべて夏の句であるのに、これだけが「露」によって秋の句なのである。転調に「飛燕の技」の妙を披歴するとともに、この十三句が順序を変え、ことを許さぬ、相互に緊密な意味連関をもつ展開の連作であることを示している。

騎士と死神の向こう側に立ちただかつて画面の中景をなすのは、たしかに日本語でなら「崖」とでも呼ぶ以外にないような、木の根もあらわな固い岩山の断面である。草田男が第六句で「夏枯木」と呼んだのも、葉一枚なく幹が途中で砕けたりしているこの崖上の木立ちを指してであったが、日本の詩人たちがこの「崖」にことのほか注目してきていることは興味深い。「故友茅舎」、つまり草田男より四歳年長の盟友川端茅舎（一八九七～一九四二）にも、（草田男自身、連作の後註にいうように）草田男のこの連作よりも六年前、昭和十三年に、同じデューラー版画に想を得た「デューラーの崖」と題する冬の句六句の連作があったのである。

三年前に失った盟友茅舎に、同じデューラーによるこの連作の先蹤がある以上、草田男としては、やや唐突に見えるにしても当然「故友茅舎の露の崖」をここに喚起せずにはいられなかったであろう。それは単なる先蹤への挨拶などというものではない。茅舎は昭和の六、七年以来、さまざまの新流派の批判にさらされ

はじめた『ホトトギス』にあつて、松本たかし（一九〇六—一九五六）、中村草田男とともにもつとも天分豊かな三新鋭として『ホトトギス』を守り、相互に親交を深めながらともに独自の世界を築きあげてきた一人であつた。草田男にとつては文字どおりの心友であり、戦友であり、絶好のライヴァルでもあつた。

だから、草田男のこの第九句はデューラー敬愛における茅舎からの継承をいうだけではない。画中の騎士の背後にあるのは茅舎もかつて吟じた枯れ木の崖だ、というだけのことでももちろんない。茅舎が体現していた、そして最後まで死守したあの「純潔」と「果敢」と「殉教」の精神、急旋回する時流に抗して花鳥諷詠の孤高を守りつづけたあの純粹なるゆえに強靱な詩精神、つまり詩＝俳句における「騎士」の決意と行動とを、いま草田男は茅舎からたしかに承けついでわが背に「負」ってゆくとの意志の表明に、それはほかならなかつたのである。「故友茅舎」の名を出すことによつて、ここでデューラーの「騎士」はかえつて完全に主観化、という以上に主体化されたともいえる。いまや騎士草田男の出発であり、故友のための甲合戦へのその進撃なのである。それにして茅舎の連作には「露」はどこにも出てこなかつたのに、なぜ「露の崖」なのか。それはいうまでもない、茅舎といえはま「露」「露」といへばまず茅舎ともいえるほどに、彼の数々の「露」の象徴句はあまりにも輝かしく美しかったからである。

白露に阿吽の旭さしにけり（昭和五年）

金剛の露ひとつぶや石の上（昭和六年）
一聯の露りんく〜と絲芒（右同）

草田男の「露の崖」における「露」は、盟友の「死」の象徴であり、その崖におく金剛のごとき「涙」の玉でもあつたらう。

10 騎士既に城に発せる清水越えぬ

草田男のこの作品は連作ではあつても、連句ではないのだが、ややその趣もおびて、前句の「露」がここの「清水」を喚びおこしている。もちろんデューラーの画中には清水どころか、水気は一滴もない。すべて日本詩人の想像力が画中に欲して幻視したものである。しかも、その清水は「城に発せる」という。画面の最後景の高みに、木々の枯枝と見まごうばかりに棘々（とげとげ）に塔を聳えさせた城郭から流れ出てきているのだという。城山からの清冽な細い急流のうねりが想像されて、日本人には心たのしい。

だが、その清水を「既に：越えぬ」というとき、騎士は彼の故郷である城郭を後にして来て、もうそこに二度と生きては帰れぬことを意味することになる。次の第十一句に「祖国の城」といわれ、第十二句には「故山」といわれるのも、画中のあの同じ遠い高い城塞を指している。ところが、パノフスキーの解釈によれば、あの城は「曲折する急な路の果てになお遠く望まれる彼（騎士）の窮極の目的地、征服し難い（徳の城塞）」ということになる。つまり、あの城を目指して、騎士はこれから「犬馬」とも

に幾多の艱難を経て行く、というのである。

この点で、日本詩人の読みは西欧の学者の解釈と大きく異なってくる。だが、だからといって、草田男がまちがっているとは簡単に言い切れない。「曲折する急な路」とか「徳の城塞」というのも、パノフスキーが彼自身の想像力とエラスムスによって画の外から読みとっているのにすぎない。画中の城郭が左手寄りの頂きにあり、崖の岩山は騎士の後方の画面右手へとスロープを描いている点からいって、画面構成の自然な運動感はむしろ草田男の解釈の方を支持している、とさえ言いうるのである。

まことに興味深い解釈の岐路の一点である。一五二三年のドイツの版画に対して、一九四四年の日本の俳人はこのような読解を示さずにはいられなかったのもあろう。「骰子さいは投げられた。」運命のルビコンの河は「既に越え」られた。後もどりはもうできない。騎士はまさに背水の陣を布いて「幽鬼や妄影」のひしめく（エラスム）敵陣に蕭々として進む以外になかったのである。

この解は、結局は、パノフスキーがもしこのデューラーの作品に見出しキツレシを求められるならばまさにこれだという、エラスムスが「キリストの兵士」のために聖書から選んだ格言——“Non est fas respicere”、「汝の後方を振り返るなかれ」に、ぴったりと適合してゆくものでもあったらう。このデューラー連作の背後には、昭和十九年という同じ暗澹たる日々の中に——

勇氣こそ地の塩なれや梅真白

一雷雲せんなや充ちて充ちて充ちる

炎天の瞳細まりて昏し虎

（ドラクロア画集）

冬空に緋らんか巨松に緋らんか

と詠んでいた満四十三歳の日本詩人の憂憤と自己鞭撻のヒロイズムが、たしかに熱くわだかまって存在していたのである。

11 地の上の夏山の上祖国の城

騎士はすでに荒涼たる險路をはるかにたどってきて、「祖国」の方に最後の一瞥を与えているとの読みなのであろう。地上、夏山、そしてその頂上の「祖国」の城と、騎士の「心裡の眼差しの動線」（由良君美）は、下から上へと一つ一つ確かめながら垂直に働いて、夏の「炎天」へと抜けていっている。このように大地と山の重なりの上にあるからこそ、「祖国の城」は不動で頼もしいというのであろうか。だからいつか崩れ落ちるおそれもあるというのであろうか。

いずれにしても、「祖国の城」への限らない愛着と離別の哀感とがこめられている。それは戦雲いよいよ暗く慌しい昭和十九年、詩人がどうしてもデューラーの画中に投入せずにはいられなかった憂国の情でもあったらう。その「夏山」と「祖国の城」の防衛のために、騎士・戦士はさらにヒロイックな進撃をつづけてゆく。「空しい」、「徒労だ」との予感、たとえずでに濃く迫ってきていても——。

12 騎士の別れ故山は夏樹岩に栄ゆ

草田男は当時、自分の教え子や友人が次々に戦地に赴くのを見送らなければならなかった。そのなかには南方で、大陸で、戦死する者も多かったろう。「勇氣こそ地の塩なれや梅真白」の句も、成蹊高校での教え子にその出征に際して贈った作であったと聞いている。この、増幅された“*Auf Wiedersehen!*”の句にも、その戦時下の日本知識人の言うに言われぬつらさがおのずからこもらずにはいかなかったろう。

騎士はもう「故山」を振返るのではないだろう。自分の背後に「故山」の「栄え」を感じ、信じつつ、ひたすら進んでゆくのである。「祖国の城」が「故山」と、唐詩以来の古い語彙に言いかえられたことによっても、騎士の一步一步にひろがるその祖国からの距離が読みとられる。「故山は夏樹岩に栄ゆ」とは、作者の眼がふたたびデューラー原画のあの荒涼たる風景の凝視にもどっていったことをさとらせるが、連作がここまで来ると、それはすでに「国破れて山河あり」の悲劇的な色合いさえおびはじめているのではなからうか。あのうつろな真昼に蟬の声ばかりがかしましくひびく「故山」の夏である。

13 名を換へよ騎士と夏山誰が世ぞ

これまで詩人は、「蜥蜴」や「犬馬」の細部から始めてデュー

ラーの画中に参入し、強い感情移入を行なってその小世界の奥行きを押しひろめながらも、主要の構図と画因を次々にたどってひた押しにデューラーを領略してきた。その長い充実した凝視の過程が、単なる一作品の読解などというものでなかったのは、いうまでもない。画中の騎士はいつのまにか俳諧の戦士草田男の像とかさなり、十六世紀初頭のヨーロッパの絵画作品は、二十世紀半ばの日本の言語芸術品としてみごとに再創造されてきたのである。

そしていま最後に、この「名を換へよ」との命令と反語の強烈な一句。これは由良君美氏もいうように「没入した賞面の過程から、一挙に己れを叱咤し戻すようなドンデン返し of 響きを持つ」ものにながらない。自分自身に、画の中から目下の現実への急激な還相をうながす一句ともいえよう。思い返してもみよ、これは遠い中世末ヨーロッパだけのことではない。甲冑に身をかためた「キリストの騎士」だけのことでもない。お前のことだ。この最悪の戦時下にあつて孤立し、心身ともに苦悩する自分自身のことではないか。

戦争の初期から、草田男を「自由主義者」と目して、彼に露骨な脅迫と威圧を加えてくる動きも俳壇の一部にはあつた。そして、たしかに草田男は自由主義者であつた。

その重い息苦しきなかで、あの「殉教者」茅舎の志を高く守りつづけて、俳句という伝統芸術の不断の作新を進めてゆくべき戦士は、少なくともその一人は、お前、草田男自身ではないか。

このデューラーの凜然たる騎士が語りかけてくるのも、結局はそのことではないか。もはや後退も妥協も許されない。決意の槍をたずさえて、作句の戦いにひた進むだけだ。

——そのようなさまさまの想念が詩人の胸中に湧き、往来し、たぎっていたのにちがいない。そしてそのなかでの作句であったればこそ、この「騎士」の連作は一段と重厚な黒い輝きを放ちつづけることもなかったのであつたらう。崩れてゆこうとする昭和の日本を、そしてそのなかで崩折れてゆこうとする自分を、俳人草田男は「愛好」久しいデューラーと、デューラーへの果敢な挑戦とによって辛くも支えようとし、辛うじて支え切ったのである。四三〇年前のヨーロッパの一枚の銅版画は、こうして、一日本詩人の青春の体験をへて、いま第二次大戦下の暗澹たる日本にあってこそ真のよみがえりを果たしたのであつた。

むすびに

こうして、前にも言った西洋の騎士デューラーと東洋の剣士草田男との一騎打ちでは、ついにどちらが勝つたのか判定は難しい。またそれは、そのような言いかたで済む問題でもないのはいうまでもない。ただ、それは挑戦者草田男の側からいえば、北斎の『富嶽三十六景』に挑んだリルケ（山）、あるいはブリュッゲルの『イカロスの失墜』に挑んだW・H・オーデン（美術館）にとつてよりも、はるかにきつい難しい試合であつただけはた

しかだらう。

そして私はよく思うのだが、この戦時下の連作を、昭和四十七年（一九七二）、草田男が再びデューラーのもう一つの傑作銅版画『メランコリア』（二五一四）に挑戦して試みた連作三十七句などとともに英訳あるいは独訳して、たとえばヨーロッパやアメリカの美術史学会などに示すことができれば、それはいまま一つの重要な問題提起となり、多くの話題をよびおこしうるのではなからうか。ただ、そのとき、個々の句の固く凝縮されたヒロイックな寡黙さ、そして「騎士」の十三句が次々にまさに「四蹄」の翼々たる響きを立てて訴えてゆく作者の憂憤を、どれほどまでに訳出しうるかが問題である。ステファン・ゲオルゲがこれを独訳し、T・S・エリオットがこれを英訳していれば、さぞかし面白く立派であつたにちがいない。

（本稿は、比較思想学会のシンポジウムに資料のみ提示しながら十分に語る余裕のなかつた論旨を、その後書きおろして見たものの抜萃である。一九八四年四月刊の拙著『絵画の領分——近代日本比較文化史研究』（朝日新聞社）の一章に全文を収載の予定。）

（はがとおる、比較文学・比較文化、東大教授）