

立原道造における時空の意識（一）

——ジンメルをめぐる一側面——

影山恒男

一

小説『海と毒薬』の主人公勝呂は、罪を犯した後で屋上に行き、白く光る海を見つめながら、立原道造の詩「雲の祭日」の冒頭をきれぎれに呟く。——¹羊の雲の過ぎるとき／蒸気の雲が飛ぶ毎に／空よ。お前の散らすのは、白い、いろいろな綿の列（新潮社版『遠藤周作文学全集第二巻』）——と。作者の遠藤周作は、主人公が戦時下の、おそらくは個人の力だけではどうにもならない地上の人間の仕業の海の中にあつて、遥かにそして静かにあつたかも時空を超えるように飛ぶ雲を羨望と癒しの願いを込めて見上げる姿を描いた。

たしかに立原の詩の部分には、そのような人間の心を遥かに誘う時空意識を含んでいる。だがこの小説における勝呂という意志薄弱に見える男の全行動と心の動きの似姿は、この詩の第三連のイメージにこそ重なる。

ささへもなしに薔薇紅色に

ふと蒼ざめて死ぬ雲よ 黄昏よ

空の向うの国ばかり……

形を変えながら生成と死を繰り返す雲も、その存在を支えるものはなく、ただ、〈空の向うの国ばかり〉を夢みている。勝呂は〈一片の雲〉を羨望し、そしてまた雲そのもののような運命の時間に流されている。

立原の詩はそのように遥かなところへ誘うイメージを含みながら、同時にある種の〈実存の認識〉をも示している。それは、この場合〈雲の変容〉の比喻によって、限りなく変化し続ける現象の中のすべてのもの（生成し滅亡し再生する全過程のもの）の運動を語ろうとしている。言い換えれば、時間の流れに従って変容する空間の中の現象としての人間のありかたが隠喩されている。

これが「雲の祭日」（初出『芸術科』昭10・10）の基本思想である。

建築家であり詩人であった立原道造が、いわば自己の精神の全重量を掛けて為そうとしていた創作方法の思想的な根拠についてここでは考えてみたいのだが、〈実存の認識〉が主として体験の蓄積または体験からの帰納としての認識であるのか、あるいは読書研究による認識であるのか、あるいは一九三〇年代の日本の良心的知識人を目指した青年の特色であるのか定かではない（時代的思潮の流れの中の揺れについては既に別のところで指摘した）。たとえば、〈室生犀星とリルケとにだけ、僕は心を打ちこまう！ だが、そのことは同時に、リルケを通して、セザンヌとロダンとヴァレリイとボオドレエルとノブリスとに、犀星を通して、芭蕉と朔太郎とに、僕を送らう。

そして今はリルケと犀星とだけでよい(国友則房宛、昭9・2・12)という言葉は一高卒業直前の気持ちを伝え、またその後の立原の詩的世界の展開を予告してもいる。〈教養をばかにすることができるとまで教養をつむこと〉(「ノートⅢ」)を自分に課した立原にリルケや犀星からの影響ばかりでなく、右に登場した人物たちを通り抜けた後に創作活動の成果が開いたと見ることもできる。

右に加えて、〈T・シュトルムの小説を訳し、ウエルフリンを拾いよみし、ジンメルを立ちぎし、大西克礼のノオトをうつし〉(柴岡亥佐雄宛、昭11・7)という言葉から、はじめに勉学しつつ文学に親しんでいる大学四年生の姿が浮かぶ。そして晩年の評論「風立ちぬ」(昭13)におけるハイデガーの影響を考慮に入れれば、道造の思想的揺れの輪郭もほぼ理解できるであろう。だが、それと語らぬ事柄のうちに、深く震源を隠した受容もあるであろう。

まずは震源の明らかなものから探ろう。次なる詩の詩想はいかなるものであろうか。「石柱の歌」(『四季』昭12・7)の第四連は次のように書かれている。

私は おきわすられた ただ一本の柱だ

さうして 何の 廃墟に 名前なく

かうして 立つてゐる 私は 柱なのか

答へもなしに あらには 外の光に？

嘗ての日よりも 踏みしめて

強く立たうとする私には ささへようとするなにあるのか！

知らない……甘い夢の誘ひと潤沢な眠りに縁取られた薄明のほかは――

擬人化された〈石柱〉は名もない崩れた家の台座の上に単独者のように立っている。しかし上部が崩壊し廃墟となった今は、こうして立っている状態はたして〈柱〉であるのか、存在の意味に疑問を投げかける。過去の上屋を支えていたときよりも強く立とうとするが、今は〈何〉を支えたらよいか、存在の合目的性に対する疑問が意識に上ってくる。けれども〈甘い夢の誘ひ〉と〈潤沢な眠り〉をもたらす〈薄明〉だけを今は知ることができると結ぶ。

これは、むろん前の三つの連を受けているので、第一連で〈時間〉の相とともに存在していることを確かめ、第二連でこの存在は、〈歴史〉と〈悔い〉と〈愛〉を超えて、〈単独者〉の断念ともとれる〈意志〉の言語化の可能性を言う。第三連は〈過去を現在化させる形式の高揚と充足の最たるもの〉(ジンメル)である廃墟の中で、〈花模様のついた会話〉など、風のように過ぎたものを〈記憶〉とも〈事実〉とも分がちがたく思い出す。ここでは廃墟の栄光――〈破壊されたもの自身のもっとも深い存在の層に宿っていた方向性の実現〉(ジンメル)――が語られている。だが、第四連は、それへの懐疑と讃歌である。

それは、いわば詩人自身の、時間の流れの中にあるあらゆる現象として移り行くものとしての宿命に身を委ねることの疑問に他ならない。〈あらゆる相反志向の同時存在ということの賜物〉的な世界(廃墟)の平安の時間の相に安堵しようとしている。

立原がこのように単独者の葛藤を詩に書いた意味はなにか、その思想的根拠は何であろうか。そのとき想起さ

れるのは、ほぼ半年前(昭11・12)に書かれた「方法論」である。知られているようにこれは卒業論文であるけれども、とくに「第四章・人間と結びつけられたる建築の性格」「第五章・人間に根づけられたる建築の問題」は、道造の詩的世界の思想的根柢を探る上で深い関連を持っていると思われる。それは章題を見ても分かります。建築と人間の営為とを関連させた多くの比喻によって、ひとつの人生観(現象学的実存の認識)が語られていると見ることが出来るものである。

詩「石柱の歌」とエッセー「方法論」とにはさらにもう一つの共通点がある。都会生活者であるところの詩人が〈廃墟〉を言語芸術の中で扱っていることである。立原は建築家として詩人として東京や追分やその他の地方都市にも出かけている(ギリシャには行っていないが)。都市は鷗外の「普請中」の言葉を引くまでもなく、古い物は壊され、新しい物に換えるために、建設中であつたり、その機能を増強し合理化する人工物に満ちている。

〈廃墟〉とは、都市機能を放棄すること、または放棄されたものの比喻であり、反都市の記号(象徴)でもあつるが、ここからも立原の反都市意識を読み取ることが出来る。しかし厳密に言えば、当時の日本橋区橋町(現中央区東日本橋三丁目)に生まれ育つた立原の都市意識の根底には、東京下町への反発と愛着のようなものがあつたと思われる(中村真一郎氏その他の評言がすでにあるし、立原のパステル画の多くは下町の風景であり、山々の自然である)。それは言い換えれば、日本の伝統的文化・地域的文化への、いわば人為的なものへの反発であつて、家郷的自然の風景に対する反発ではない。

立原の評論「方法論」の建築学上の意味について、益子昇氏は『建築家・立原道造』（アカンサス建築工房、昭63・3）の中で△「方法論」にみられたように、自己がこれからライフワークとしてとり組もうとする対象である建築に対して、没入して、単なる造形論や技術論を展開することなく、むしろ建築へ向かう姿勢としての認識論を構築した彼の美学なり哲学なりは今日的にも不易であり、知性的である▽と論じ、また、△近代建築の合理主義思想が再考され、人間性回復の建築が謳われだした一九七〇年代以降、「建築家・立原道造」に関する短いコメントが建築専門雑誌などに散見するようになった▽とも言っている。

当時の機能主義的な建築技術論に対する立原なりの批判的な視点を含み、さらに有効な建築芸術論を目指した歴史的意義は消えていないと思われる。特徴的なのは〈建築〉と〈人間〉とのアナロジーの深い意味への誘いである。

右のことに加えて、立原の時空意識を語る重要なエッセーとして「方法論」の意義も浮かび上がる。萩原朔太郎における「詩の原理」のように立原道造における〈芸術と人間の原理〉としての読み替えの誘惑は断ちがたい。ジンメルの『生の哲学』に模して立原の〈生の哲学〉として牽強付会にすぎぬ程度に「方法論」を読み替えてみたい。

建築が建築家の理念から製図に移された瞬間から、（或はこれを私たちが緩やかな表現で言はうとするなら、建

築がすべての過程のあと出来上つたものとなつた瞬間から)それはただたえまなくづれ行くために作られたものとして、崩壊の第一歩を踏むことのあらはな事実を思ひ及んだのである。私たちは、廃墟が完璧以上の力で私たちを引きつけること、生母としての自然へ、人間労作のつくりあげた形のふたたび帰り行く、そこに廃墟のまさに崩れかかる瞬間が美しさであると、説くジンメルの考察にも耳を傾けた。

私たちは建築を、死にかまふことなく、脅かされることなく、「担はれてゐる」しかも同時に「投げられてゐる」即、すべての果敢なさ、虚無性を身にしてゐるものとして、この最終の深淵の上に張りわたされてゐることに於て壊れ易く、この壊れ易さに於て透明であり、そしてプロティノスの一者でなく、有限な人間の癒す役目をもたないところの存在の根元の最終の二元性と対峙性を持つものとして、深い眺めを私たちのものとしてゐたのである。(第五章 91頁)

この部分は、へ私たちの本質として、「死」或は「壊れ易さ」に結びつけられた場所に於て「建築」なるものを見ようとする。言ひ換へれば、嘗て私たちの理解し得たやうな空間のなかに於ける「建築」なるもののかはりに、時間のなかに於ける「建築」なるものを見ようとするのである。(第四章)を受けたものである。

ところが、△廃墟のまさに崩れかかる瞬間が美しさである▽という表現は、ジンメルの原書にはない。立原が「方法論」を書くに当たって主としてジンメルの叙述を引用するために参照した須田豊太郎の「人間的生の構造」(『哲学雑誌』第五八一号、昭10・7)の中にも見当たらない。須田氏は主に“Lebensanschauung”(生の哲学)と“Der Konflikt der modernen Kultur”(現代文化の葛藤)と“Philosophische Kultur”(文化の哲学)の中の語句を引いている。実は『文化の哲学』の中に原典では「美学に寄せて」の章の中に「廃墟」という節があつて、その中で

さまざまの〈廢墟〉に関する考察が述べられているのだが、須田氏の引用は「自己に還帰することによつてか、
 るものを克服して自己を完成する為には悲劇的機會を以てこれを償はなければならぬ」(Philosophische Kultur. 277)となつていて、立原のこの表現は明らかにオスカー・ベッカーの『美の果無さと芸術家の冒険性——
 美的現象学領域に於ける存在論的研究——』(湯浅誠之助訳、理想社、昭7・5)からの観念である。

O・ベッカーはこの書で、〈美学的なるもの時間性〉は歴史的〈瞬間〉・〈永遠の瞬間〉・〈永遠の今〉であり、
 従つて芸術家は彼が作品を〈完成する〉際に、この豊饒にして恐ろしい瞬間を体験すると論じている。そして右
 の立原の文章の後半部分はベッカーの本書の次の結論部分の引用である。

斯く芸術は——そして一般に美学的のものは——生とはかけはなれてゐながら、しかも生の現象をその
 「超存在論的」の深淵性に於て顕はにする。斯く芸術は死及び罪科にかまふことなく、脅かされることなく、
 「担はれてゐる」、しかも同時に「投げられてゐる」、即ちすべての果無さ、虚無性を身にしてゐる。この最
 後の深淵の上にはりわたされてゐることに於て壊れ易く、この壊れ易さに於て透明であり、そしてプロテ
 イ
 ノスの一者(……)ではなく、有限な人間が癒す役目を持たないところの存在の根元(……)の最後の二元
 性と対峙性に向つて深き眺めを自由にする。(フライブルグにて訳す)(43—44頁)

立原の文章とベッカーの言説との右の比較から分かることは、ベッカーの言う「芸術家の冒険性」を「建築家
 の冒険性」に読み換えていること、そのために機能主義的な建築技術論の立場からは理解に苦しむ内容であり、
 まして製図が始まった「瞬間」から「ただたえまなくずれ行くため」の「崩壊」が始まるなどという言説は容

認すべくもないものであった（そこに虚無的な美的概念を見るか実存的認識の一端を見るかは、微妙な問題であるが）。

いずれにしても、〈廢墟〉の現象学的・美的特徴を説明するときにはジンメルに拠りながらも、立原がベッカー的言説に引き寄せられていることは特筆に値する。

さらに、問題になるのは次の部分である。

私たちは、そのやうなものを見るまでに、時間とはかかはりもなく、静止的に考へられてばかりゐた建築を、常に時間のうちに生き、成り、また死に辿る運命にある人間とのみ結びつけ、私たち人間の生に根づけられたものとして考へてゐたのである。私たちの問題は今まで私たちの体験に於ける時間に多くを触れてゐた。しかし今やあたらしく「人間に根づけられたる建築」として、時間は歴史的な体験に於ける時間として取り上げられねばならない。言ひ換へれば、今までの私たちの取り扱つた時間は四次元空間のひとつの座標軸とも見られるべき時間であつたのを、ここに於て歴史的な時間、或る意味でのヘラクレイトス的な時間と変へようとするのである。（第五章 91頁）

この部分は、前半をジンメルの後半をベッカー的に、そして〈時間〉を軸にして〈建築と人間のアナロジー〉という立原的言説でまとめたところである。

前に述べたように立原は、ジンメルの原典に当たつてはいないようである。（「方法論」の〈参考書目〉欄にジンメルの書名はない。）「デイルタイ全集第五卷」を引用した部分に、〈私たちは「人間的生の構造」（須田豊太郎）に就て多くを学ぶ〉と記していて、もっぱら須田氏経由のジンメルの引用である。

そして右の須田氏経由のジンメルの言説の顕著なものは次の部分である。

更に今、ジンメルにあつては「生以上」の世界に自律する芸術も亦生の妨害者となることが説かれてゐる。速度の遅速はさまざまあるが、生の諸力は、一度び成立して生の妨害者となつた芸術（建築を含んで、またすべての文化形成物と呼ばれるものひとつとしてその中に含まれて——）に咬みつき、生と共に進まざる固定した産物に抵抗し防戦し、古き形式を新しき形式で追ひやり、一つの問題を新たなる問題により、一つの相克を他の相克の絶えざる変易が行はれる。かかるもの飽くなき生の無限の結実性の記号であり、恐らくはその結果であつて生は死と成、成と死の間に動く。（第五章 92頁）

右の立原の言説ではジンメルの『現代文化の葛藤』や『争闘』や『生の哲学』の根幹をなす〈対立する諸関係の力学〉が〈相克〉として把握されており、この点においてベッカーの〈瞬間〉の概念に結びつけようとした立原の主観的意図の輪郭がはっきりしてくる。

しかし、須田氏の論文中のジンメルの引用箇所には、〈廃墟〉の語はなく、ジンメルの原書を「参考書目」に掲げていないとすれば、立原はジンメルの原書「廃墟」を卒論執筆時に読んでいないのであろうか。

次に掲げるジンメルの「廃墟」の中の特徴的な言説と「方法論」との比較をしてみる（引用文は、『ジンメル著作集⑦』円子修平訳、白水社、一九七六による）。

(a) ひとたび建築物の崩壊が形式の完結性を破ってしまうなら、その瞬間に両者は再び離反し、世界を貫く

互いの根源的敵対関係を露呈することになる——あたかも、芸術的構築など単に、石材が意に反して服従させられていたところの、精神による暴力行使にすぎなかったかのように、そして今ようやくこの拘束を徐々にふり落としながら石材が自らの諸力の自主性に再びかえってゆくかのように。(138頁)

(b) 破損した芸術作品の場合は、——なんら美的統一性を持たず、単に、ある部分が欠落した芸術作品ということにすぎない。

しかし、建造物の廃墟の場合はそうではない。そこでは芸術作品が消滅し、破壊されたなかに、別のものもろもろの力と形式、とはつまり自然の力と形式とがあとから生れ育ち、その結果、まだなお廃墟のなかの芸術によって生きているものと、すでに廃墟のなかの自然によって生きているものことから、ひとつの新たな全体、特徴ある統一性が生じるのである(人間の手による破壊へローマの廃墟)は、廃墟特有の魅力に欠ける。(139頁)

(c) 別の言い方をすれば、廃墟の魅力はそこにおいて人間の手になる作品がついにはまるで自然の産物のように感じられるという点である。風化、浸触、崩壊、植物の生育等によって山の姿を形成する諸力が、ここにおいて働いたのである。(140頁)

(d) 〈緑青の錆〉
そこでは意図されたものが意図されなかったもの、強要しえないものをつうじて、一つの直観的に新しいもの、往々にして以前より美しいもの、再び統一感をもったものになるということ——この神秘に満ちた調和、これこそは緑青の錆のもつ幻想的で超観照的な魅力にはかならない。(141頁)

(e) 人間に関する一切は「大地から生じ、そしてまた大地に還る」という考えが、ここではその憂愁に満ち

たニヒリズムを超越している。——いふなれば、それは、その高みの富が望見し廃墟が追憶のなかにもっている、あの「豊かな瞬間」の対蹠物なのである。(142頁)

(f) 廃墟は悲劇的な印象を与える場合がきわめて多い。悲劇的なのであって、単に悲しげなのではない。というのは、廃墟にあつては破壊はけつして、意味もなく外から加えられるものではなく、破壊されたもの自身のもっとも深い存在の層に宿っていた方向性の実現にほかならないからである。それゆえ、われわれが人間を一つの「廃墟」として想定してみると、悲劇性もしくは破壊のひそかな正当化と結びついた、美的な満足をあたえる印象が、たいていの場合欠落してしまう。なぜなら、なるほどここでは、狭い意味で自然的とされる心的な層、たとえば肉体と結びついた衝動とか障害、怠惰なふるまい、偶然的なもの、死にまつわるもの、等が、人間固有の層、理性的にみて価値のある層を支配下に収める、ということであるにしても、われわれの感じからすれば、その際、かの方向性の潜在的権利がなにひとつ執行されていないからである。(略)

廃墟としての人間という想定は、別の連鎖や脈絡から考察するのでないかぎり、悲劇的であるというよりは単に悲しげであることが多く、物によって作られた作品の崩壊にはいわば幽玄なるアプリアリによるがごとく付着するところの、かの形而上的平安が欠落するのである。(142頁)

(g) 回帰というあの性格は、上昇と下降という二つの世界潜勢力が廃墟において純粹に自然的な現存在の一つの静止した像を作り出しているという雰囲気、他の雰囲気とともに廃墟の周囲に漂っている平安な雰囲気に照応するものにほかならない。この平安を表わしつつ、廃墟は、そこに草木が育ち瓦礫が積もつてゆくにつれて、統一を保ちながら周囲の光景に順応してゆく。(143頁)

(h) 廢墟はさらにもう一方の側から平安の印象を与える。……(その葛藤の純粹に外面的な形態もしくは象徴と

して、構築と崩壊とによって決定される山の輪郭があった。)しかし、存在のもう一方の極に目を向けるなら、その葛藤は人間の魂のまったただなか、とはすなわち、人間の魂自身がそのどちらでもあるところの自然ならびに精神、この両者のあいだの闘争の場に生息している。上方志向という空間比喩によってしか言い表しようのないもろもろの力が、弛むことなくわれわれの魂を築き上げている。が、そうするあいだにもそれは絶えず別の諸力、とはすなわちわれわれの内なる重鈍さ、卑俗性、悪い意味での「単に自然的なるもの」としてわれわれを動かしている諸力によって破られ、歪曲され、打ち砕かれつづけているのである。これら双方の力が互いにどのような具合に絡まり合うかによって、われわれの魂はそのつど形を変える。しかしながら、われわれの魂が最終的な状態に到達することは、一方の決定的勝利によっても、あるいは双方のあいだの妥協によってもけつしてありえない。なぜなら、最終的な状態に到達できないのは、魂の不安定な律動のためばかりではないのであって、実はとりわけ次の事情——すなわち、どちらか一方の方向に由来する個々の現象や衝動には、いずれの場合にもその背後に、何かさらに生きつづけるものがひかえていて、その折りおりの決定を安定したものにさせまいとする要請がきまつてなされる、という事情のためなのである。(144頁)

(i) 審美的にものを眺める場合、われわれは、存在の対立する二つの力が何らかの均衡に達していること、上部と下部とのあいだのせめぎ合いが止んでいることを求める。ところが、このように単独で一つの直観を与える形式に対して、道徳的・心的なプロセスは、そのたゆまぬ上昇と下降によって、境界移動のくり返しによって、そのプロセスのなかでせめぎ合いを演じている尽きせぬもろもろの力によって、抵抗する

のである。

しかし、廢墟の周囲をまるで聖域のように見せる幽玄な平安が生まれるのは、次のような状況によっている。すなわち、あらゆる存在の形式が成立できる条件であるところの見極めがたい拮抗——(略)——このような拮抗が、廢墟においてもやはり均衡の状態に宥和されてはおらず、一方を優勢にし、他方を破滅へと沈めている、しかしそれでいてなお、確固たる形式の平穩な像を提供している、ということによるのである。廢墟の美的価値は、調停不能性を、とはつまりみずからを相手に格闘する魂の果てしない生成を、形式的充足に、芸術作品の堅固な限定性に結びつけて一つにする。それゆえ、上へと導く傾向を認めさせるに足るだけのものもはや廢墟に残っていないとなると、廢墟独自の形而上的「審美的魅力は消えてなくなってしまう(古代ローマの集会所の円柱の残片を見たところで、厭わしいだけでそれ以上のなものでもないのに対して、たとえば半分だけ崩れ落ちた円柱は、最大限の魅力を發揮することがある)。(145頁)

(j) 廢墟、それは、生が離れてしまった生の場所である。(略)栄枯盛衰に彩られた生がかつてそこに宿っていたということ、それが、直接に目のあたりにできる現在なのである。廢墟は、過去の生の現存する形式を作り出すのだが、それは、その生の内容や残滓によってではなくて、その過去たること自体によってにはかならない。

廢墟——この、過去を現在化させる形式の高揚と充足の最たるもの(さまざまな運命に見舞われ、変遷を経してきた過去が、美的觀照を与える現在の一点に集約されている)——を眼前に見るときのように、直観と思考とを峻別してしまつてはまつたく不十分になるような、われわれの魂のきわめて深い包括的なエネルギーが活動している。ここには心的な全体性が作用を及ぼしている。(146頁)

(k) こうして目的と偶然、自然と精神、過去と現在とは、この点において対立の緊張を解く、というよりはむしろ、この緊張を保ちつつ、にもかかわらず外的な像の統一性へと、また、内的作用の統一性へと帰着する。それはあたかも、現実のあらゆる風向きから到来する一切の流れや力に対してまったく無抵抗となるためには、どの存在物もまず崩壊しなくてはならないかのごとくである。あるいはこれは、崩壊の魅力、ひいては、そのたんなる否定性や低さを超越してわれわれをとらえるデカダンス全般の魅力であるのかもしれない。豊かで多彩な文化、無限の影響受容力、そして、デカダンスの時代に特有の、あらゆる方向に対して開かれた理解、それらはまさしく、かの、あらゆる相反志向の同時存在ということの賜物にほかならない。一つの調停的不偏性が、分裂や対立をくり返しながらか成長をつづけ、一切のものの無拘束な共同を、いまやただ譲歩するばかりでもはや自力によって自ら形式をつくり上げたり維持したりすることのできなくなった人間の、また人間の作品の崩壊へ結びつけるのである。(147頁 最終ページ)

(e) (f) (h) (i) などの言説は、立原の「方法論」との関連を感じるとしても、「方法論」の中でただ一か所においてだけ使われている「廃墟」の語をして、「方法論」全体を「廃墟の美学」とのみ限定はできない。けれども、「物質」としての建築や「文化」の存在や争闘を「現象」として捉え、その現象の中に人間も存在していると考えられる「生の哲学」は、当時のいわゆる知的青年たちの時代的感性(雰囲気)として、昭和十年代の大戦前夜の状況を反映したものと考えられる。

さらに、音楽を愛し、人間関係の変化に敏感だった立原の「時間」に対する特別の関心を考慮に入れるならば、ジンメルやベッカーへの傾倒も十分に理解できる。

さらに重要なことは、昭和十一年十二月執筆の「方法論」のほぼ半年後の、昭和十二年七月発表の詩「石柱の歌」の方がよりジンメル的であるということである。

(紙幅も尽きたので、昭和十年代のジンメルの受容や、立原のその他の詩との関連、また、立原の好んだリルケとの関連など稿を改めて論じたい。)