

有明詩における  
バラッドとソネット

二〇一四年三月

新潟大学大学院 現代社会文化研究科

渋谷 裕紀

有明詩におけるバラッドとソネット

目次

∴  
1

序

∴  
2

第一章 有明詩のバラッド試行

∴  
4

- 一 韻律の問題、典拠と詩の世界の関係、バラッドの特徴
- 二 日と水の一体化という不可能な希求と登場人物の齟齬
- 三 重ねあわされた世界
- 四 「人魚の海」における「幻の界」

∴  
19

∴  
16

∴  
13

∴  
8

第二章 有明の「幻の界」

∴  
28

- 一 『有明集』当時の詩論、『早稲田文学』陣営を中心に
- 二 『春鳥集』自序に見られる有明の世界観
- 三 口語自由詩か文語定型詩か
- 四 「秋のころ」における幻 「清げの尼」の回想
- 五 「滅の香」における「幻の界」

∴  
46

∴  
43

∴  
40

∴  
34

∴  
29

第三章 ソネット「豹の血 小曲八篇」

∴  
53

- 一 提示部 「智慧の相者は我を見て」 「若葉のかげ」
- 二 展開部 「霊の日の蝕」 「月しろ」 「蠱の露」
- 三 山場の部 「茉莉花」
- 四 結びの部 「寂靜」 「晝のおもひ」

∴  
68

∴  
65

∴  
58

∴  
54

終

∴  
76

## 序

蒲原有明（本名 隼雄）は、明治八年三月十五日に、東京市麴町（現 千代田区）隼町に生まれた。この隼雄の名は、町名に因んだものである。父忠蔵は、肥前国（佐賀県）杵島郡の南氏の出であるが、士族蒲原家の株を買収して、蒲原姓を名乗ることとなった。明治維新の際に東京に移住し、一時官職に就いたこともあるが、引退後は郷里に暮らしていた。また、蒲原有明の戸籍上の出生は明治九年になっているのであるが、事実には相違しており、実際は明治八年のことである。

有明が十九歳の時に、第一高等中学校の入学試験を受けるものの、不合格となってしまう。その後、国民英学会に入り、英学者から英語、英文学の講義を受ける。有明が後年、D.G.ロッセティに傾倒するのも、この頃の影響が少なからずあるのかもしれない。その二年後、有明が二十一の春、徴兵検査を受けるために、本籍地である九州へ赴き、ここから三年ほど九州に滞在する。その間、九州を巡遊すると同時に、『古事記』『風土記』『万葉集』などの古典に親しむ。この九州滞在中の経験が、後に有明が詩作の際に詩句を古語にまで求めることの基盤を成したのであろう。また、『風土記』はバラッド詩作の際に典拠となつて指摘しておきたい。

この九州滞在を終えて東京へと帰った翌年、明治三十一年、読売新聞の募集に応じて発表した小説「大慈悲」が一等に入選し、読売新聞紙上に掲載される。その後、紀行文などを発表しているのであるが、次第に詩作へと活動を移し、明治三十五年一月に、処女詩集『草わかば』を新声社から刊行する。

この『草わかば』は、象徴詩人として評される有明の作でありながら、まだ浪漫的な抒情詩としての性質を色濃く持った詩集であった。ちなみに、この『草わかば』は出版後、島崎藤村へと贈られ、賛辞を受けている。その翌年五月、第二詩集『独絃哀歌』を白鳩社から刊行する。ここからいよいよ、有明の詩形革新への取り組みが始まっていく。詩集のタイトルから取られた「独絃調ソネット」という四七六の十四行詩が、その代表として挙げられる。有明はこの四七六という特異な調べを賛美歌集の中から見付けたと後に語っており、その箇所も松村緑氏の『蒲原有明論考』の中で指摘されている。こうした詩形革新の試みが続けながら、明治三十八年七月に、第三詩集となる『春鳥集』を本郷書院から刊行する。この『春鳥集』に掲げられた自序が、有明の詩に対する意識の凝縮したものである。注目を集めることとなり、象徴詩宣言として見られることもある。上田敏の手による有名な訳詩集『海潮音』が刊行されるのが、同じ年の十月のことである。この『春鳥集』自序は、この『海潮音』に先駆ける形になっているのは、注目に値する出来事であろう。

この『春鳥集』が刊行された当時は、詩壇の有明に対する評価も好意的なものであった。特に、『帝國文学』に掲載された、櫻井天壇による一連の同時代評は、有明詩における詩想に留まらず、有明が苦心したその調べにまで踏み込んで、好意的な批評を行っ

ている。こうした有明を取り巻く風潮が一変するのが、蒲原有明の代表詩集とも、集大成とも言うべき『有明集』刊行前後なのである。

『有明集』は明治四十一年一月に、易風社から刊行される。しかし、時代の流れは文語定型詩を脱する方向へと移っていたのである。第二詩集『独絃哀歌』から続く詩形革新の努力は、ソネットで言えば七五七・五七五交互調という詩形へと辿り着き、一つの達成を示そうとしていたのであるが、この『有明集』へと向けられる目は冷たく、厳しいものであった。中でも『早稲田文学』陣営を中心とする、自然主義的な考えを詩壇に要求する島村抱月と相馬御風両氏の批評は、特に痛烈なものであったと言えよう。更に折悪く、先に挙げた上田敏は外遊中、櫻井天壇は批評の場を小説へと移していたことなどが重なり、有明擁護の声はあがることなく、有明の時代は幕を閉じると言っても過言ではない。この後にも、『有明詩集』を大正十一年の六月にアルスから刊行するのであるが、『有明集』の高みまで再び到達することはないように見える。

処女詩集が刊行されてから六年間、詩形革新の試みを始めた第二詩集から数えて五年間、有明は己の詩形と詩想との純化、深化を目指し、詩作へと取り組んできた。順風だったその試みが、最後の最後に手の平を返されたように、痛烈な批判を浴びることになる。しかも、その詩集が蒲原有明の代表詩集であるというのである。これは、文学史上においても稀有な事例であろう。不運とも不遇とも言えるこの蒲原有明の足跡を辿り、『有明集』で示した有明の境地が如何なるものであるのか探ってみたい。そのきっかけとして、まずは有明のバラッドに注目することにする。有明のバラッドはソネットと異なり、多くの注目を集めることはなかった。しかし、有明が詩ではなく、「大慈悲」という小説でデビューしている点からも、また、自らのバラッドについて言及している評論を雑誌に掲載している点から考えて、バラッドという試みは、有明にとって大きな意味を有していると思われる。そして、このバラッドの試みも、奇しくもと言わざるべきか、やはりと言わざるべきか、第二詩集『独絃哀歌』から始まっているのである。

## 第一章 有明詩のバラッド試行

蒲原有明は、『春鳥集』（明治三八・七）の自序で次のように述べている。

詩形の研究は或は世の非議を免かれざらむ。既に自然及人生に對する感觸結想に於て曩日と異なるものあらば、そが表現に新なる方式を要するは必然の勢なるべし。

この言葉の通り、有明は、様々な調べを試みて詩作を行ってきた。このことは、松村緑氏の『蒲原有明論考』（昭和四〇・三）に詳しく紹介されているのでここでは詳しく紹介はしないが、詩形の試みの中に、有明自身が苦心して作り上げた詩形に、『独絃哀歌』（明治三六・五）に始まる、独絃調ソネットと呼ばれる詩形がある。この試みは『独絃哀歌』における有明の試みの一つとして取り上げられるが、この『独絃哀歌』には別の試みもある。それが、バラッドの試みである。

バラッドは、伝説や古い物語に取材した、物語調の詩である。その特徴としては、以下の点が挙げられる。

- ・ 伝説や古い物語に取材していること
- ・ 同一詩形の連からなる定型詩であること
- ・ 押韻を用いること
- ・ リフレインを用いること
- ・ 登場人物の台詞があること

『独絃哀歌』には、「佐太大神」と「新鶯曲」という二篇のバラッドが収められている。どちらも有明が『出雲風土記』に取材したものであることを、『有明詩集』（大正十一・六）の自註で語っている。また、二篇とも本文の前には取材した『出雲風土記』の本文が掲載されている。処女詩集である『草わかば』には見られなかった、バラッドという試みが『独絃哀歌』から始まるのである。そして、続く『春鳥集』では「姫が曲」、「有明集」（明治四一・一）では「鐘は鳴り出づ」「人魚の海」と、その試みは続いている。先に述べた独絃調ソネットは、『春鳥集』を最後に見られなくなるものであることを考えると、このバラッドの試みは息の長い試みであると言えよう。また、独絃調ソネットのみでなく、『有明集』所収の「豹の血 小曲八篇」という七七五・五七五交互調ソネットまで考えると、ソネットの試みとバラッドの試みは、時期を完全に同じくしていたことが分かる。それだけ有明のバラッドに対する意識が強かったことを示している。

また、有明は、自分の考えるバラッドがどういうものであるのか直接は語っていないが、「日本詩の發達せざる原因」（『新潮』明治四十・一）の中で次のようなことを語っ

ている。

- ・西鶴の『武道伝来記』に取材したバラッドを作っている
- ・日本語には代名詞が少なく、名前で呼ぶと、詩にふさわしくない
- ・日本語で、率直で力強く、重々しくないようにすることは難しい
- ・日本語では韻を踏むことが難しい

一点目の、有明の言う、西鶴に取材したバラッドというのは、『有明集』所収の「人魚の海」のことである。

二点目の代名詞については、「西洋では人代名詞にしても、*He/she*といふ簡潔で而かも十分の意味を有する言葉があるが、日本語ではなか／＼さうでない。例へば茲に問答を寫すとしても、西洋でならば「彼が云つた」「彼女が云つた」ですむ處を、日本語ですると「何々が云つた」と、どうしても其の名前を書くより外はない。散文でならば少しも差支へませんが、詩ではどうも可けません。殊に日本人の名前と來ると、詩に相應はぬものが多い。」と述べていることから、詩句として相應しくない日本語の名前に代わる、代名詞が乏しいということであろう。

この「日本語の發達せざる原因」が發表されたのは、明治四十年のことであるから、ちやうど『春鳥集』と『有明集』との間のことである。これは、有明が『独絃哀歌』『春鳥集』とバラッドを試み、そして『有明集』の作を詩作していた時の感想と言える。

ここから、有明の考えるバラッドの重要な点を推し量ると、

- ・伝説や、古い物語に取材していること
- ・飾り気がなく、率直な表現によるものであること
- ・押韻を用いること

といったことになる。

有明は、日本語でバラッドを書くことに先のような問題があることを意識しながらも、バラッドを書こうとしていたのである。有明にとって、バラッドを書くということは、重要な試みであったことがうかがえる。

しかしながら、これまで有明のバラッドについて、有明のソネットほどはあまり注目されることはなかった。これまでの有明のバラッドに対する研究の主だったものとしては、矢野峰人氏の『蒲原有明研究』（昭和二三・四）松村緑氏の「蒲原有明のバラッド」〔東京女子大学附属比較文化研究所紀要〕五 昭和三三・五）、渋沢孝輔氏の「蒲原有明論」（昭和五五・八）、佐藤伸宏氏の「日本近代象徴詩の研究」（平成一七・一〇）が挙げられる。主な内容としては、以下の通りである。

○矢野峰人『蒲原有明研究』（昭和二三・四）

ソネットに関しては二篇取り上げて解釈を加えているが、バラッドについては行われていない。また、バラッドに関する章立てもしていない。しかし、有明のバラッドが西洋の影響を受けていることを次のように指摘している。

彼がバラッドから學んだものは單に疊句のみではなかつた。彼は、「シスター・ヘレン」や「エデンの樹蔭」等に倣つて、全篇を對話を以て貫く手法をも試みた。『春鳥集』の「鏽斧」『有明集』の「鐘は鳴り出づ」等はその代表的なもので、「人魚の海」の中にも、時々これを利用して居る。

○松村緑「蒲原有明のバラッド」（『東京女子大学附属比較文化研究所紀要』五 昭和二三・五）

バラッドという項目でまとめた最初の研究である。

有明のロッセッティから學んだ詩体はソネットのみではない。有明の全詩業を通観すると彼は早くから物語詩風に興味を寄せてゐたらしい形跡があり、一度ロッセッティのバラッドに接してこれを撰取するや、はつきりとした意図の下にバラッド試作をはじめてゐることが看取せられる。そして遂には「姫が曲」「人魚の海」等の珠玉の如き作品を残すに至つたので、この方面の詩業についても一応の探求を試みて置きたいと思ふのである。

と、バラッドを注目すべき作としている。内容としては、主に典拠について、有明の作と影響を受けた西洋の作との比較、調べとリフレインについての三点を主軸として、有明のバラッドを読み解いている。

○渋谷孝輔『蒲原有明論』（昭和五五・八）

矢野氏同様に、バラッドに関する章立てはない。「日本詩の發達せざる原因」（『新聲』明治四〇・一）を引用し、「バラッドに寄せる有明の抱負がうかがわれて興味深い」とし、「人魚の海」を「有明最高のバラッドともいふべき」と評している。「人魚の海」に對しては、

読後の不思議な印象はストーリーのせいなどではなく、疑いもなくこの海のうへの霧や、夕日や、波の騒乱といった、宇宙的な物質そのものが演じているドラマからくるものにちがいない。

と述べ、「水」という有明の特徴的な素材に注目した言及を行っている。そのため、「水」

の用いられるソネットなども並べられているので、バラッドの特徴、性質といった観点で研究されているわけではない。

○佐藤伸宏『日本近代象徴詩の研究』（平成一七・一〇）

有明のバラッド試行に注目し、中でも「人魚の海」を取り上げで考察を行っている。「老の水手」の「まさめ」と「人魚」の言った「幻の界」との関係に注目し、

人間と自然、生と死、可見と不可見、或いは現実と夢、精神と肉体など、様々の両極的な関係によって作品世界の全体が構成されているのであるが、そうした中で、「幻」とは結局、それら全ての包摂を果たすものと捉えることが出来るのではなからうか。（中略）「幻の界」とは、そうした二元的対立や矛盾の一切を包含し、統合する世界の謂に他ならないと考えられるのである。

と「幻の界」であらゆる対立する両極が統合されていることを指摘し、この「幻の界ぞ真なる」という言葉が、「有明の象徴主義の理念と通底する意味を担うもの」と述べている。

いずれも典拠との関係や、描き出される詩的世界の解明といったことに重点が置かれ、ソネットに対するバラッド、バラッド独自の特徴といった観点は看過されてきたと言える。ソネットと同時期に試みられた、ソネットと異なる特徴を有するバラッドという意識を念頭において、バラッドを見ることによって、これまで見落とされてきたバラッドでの有明の動機、意図、目論見が見えてくるのではないだろうか。

有明のバラッドについて、ここで問題にしたい点は、ソネットとバラッドという、形式を全然異にする作品群の詩作が、同時期に進められたという点である。形式の面で大きく異なるソネットとバラッドは、同じ詩作活動といっても、全く方向性の異なった活動のように見える。そのため、有明はバラッドの詩作にあたって、ソネットとは異なる、何らかの明瞭な意図、目論見をもって取り組んでいたように思われる。そう考えると、これまでソネットほど注目されてこなかったバラッドは、十分に注目に値する作品群であると言える。そこで本章では、有明のソネットとは異なる特徴を有するという側面に注目し、ソネットとは異なる創作動機、意図、目論見があったのではないか、そうだとすればそれはどういうものであったのか、について考察していきたい。

そこで、まずは、考察すべき問題を明らかにするために、『独絃哀歌』に収められた二篇のバラッド、「佐太大神」「新鶯曲」を取り上げ、韻律の面と、典拠と詩の世界の関係、ソネットとの違いに注目し、問題点の明確化をはかる。

## 一 韻律の問題、典拠と詩の世界の関係、バラッドの特徴



まずは、有明が発表した最初のバラッドである「佐太大神」を見てみたい。

「佐太大神」は、『出雲風土記』の加賀神崎（かかのかんざき）に取材したものである。有明が本文の前に掲載している『出雲風土記』の本文の内容は次のようなものである。

加賀神崎に窟があり、そこは所謂「佐太大神」が産れた場所である。出産の際に、弓箭が亡くなる。その時、佐太大神の母親である「枳佐加比比賣（きさかひひめ）」（「きさかひ」は赤貝のこと）が、「生まれてくる吾が子が、「麻須羅神の御子（男の子）」であるならば、亡くなった弓箭よ出て来い」と祈る。すると、角の「弓箭」が水に流れて現れる。しかし、「枳佐加比比賣」は、「これは吾が弓箭ではない」と言い、角の弓箭を投げ捨てる。また、金の弓箭が流れて現れる。「枳佐加比比賣」は、この金の弓箭を手に取り、「闇鬱き窟なるかも」と言い、窟の壁を射通す。「枳佐加比比賣」の社がここに鎮座しているので、この窟の辺りを行く時には、今でも必ず声をこだまして進む。もし、こつそりと行くと、神が現れて突風が起こり、船は必ず転覆してしまふ。

この記述の内、有明の「佐太大神」は「枳佐加比比賣」が「佐太大神」を出産する際に窟で歎いている所から始まり、金の弓箭で窟の壁を射通すまでが描かれている。典拠と異なり、金の弓箭で窟の壁を射通すのは、「枳佐加比比賣」ではなく、「佐太大神」となっている所が、大きな変更点として挙げられるであろう。

典拠と詩の世界の関係から考えてみると、先に述べた通り、典拠では「枳佐加比比賣」が弓箭を放つのであるが、有明の作では「佐太大神」が弓箭を放つこととなる。その部分は以下の通りである。

嗚呼天の御裔の御子大神、（九六）

この時浪間より流れいでける（九七）

黄金生弓たかく手握り持たし、（十七）

かがやく黄金御征矢弓箭につがひ、（十七）

窟戸にたたして、——（九）

『暗きかも、暗きかも、（五五）

嗚呼暗きかもこの窟。』（七五）

こころ歡びぬれば枳佐加比比賣、（十六）

吾御子讀むる時弓絃響きて、 (九七)

征矢射通しゆけば天の香あふれ、 (九七)

大海華のごと翻へりけり。 (九七)

さて御聲さはやかに、 (十)

『光あれ荒磯邊、 (五五)

佐太大神われたてり。』 (七五) (第八・九連)

※( )内は各行の音数を示した。

となつている。窟の壁を射通す主体を、「枳佐加比比賣」から、「佐太大神」に変更すること、典拠と比較して、「麻須羅神の御子」である、「佐太大神」の力強さが強く表現されている。「佐太大神」の題名の通り、「佐太大神」を賛美するという内容が、典拠からの変更点により、効果的に表現されているのである。しかしながら、神の賛美という段階にとどまり、有明独自の世界を描くには至っていないことも指摘できる。

次に、韻律について目を向けてみると、「佐太大神」は、先の引用部で示した通り、九七を基調とした四行に、『暗きかも、暗きかも、／嗚呼暗きかもこの窟。』のリフレインが付くという六行を一連とし、全八連からなる。

ここでは、韻律の乱れ、リフレイン、代名詞に注目してみたい。

まず韻律の乱れであるが、先の引用部においても見られるように、九七の調べを基調としているのであるが、十七と音数が乱れている部分がある。伝統的な調べである、五音、七音から離れた九音という調べを用いながら、更にその九音が、乱れて十音になっている部分が存在するのは、調べに安定感がないと感じられるであろう。

次にリフレインについて見てみると、第一連から第八連までは『暗きかも、暗きかも、／嗚呼暗きかもこの窟。』が繰り返されている。これは、『出雲風土記』の中の、「闇鬱窟哉」から創出されたものと考えられる。このリフレインは、連の内容とそぐわない部分も見られる。例えば第六連では、

嗚呼生れましにける佐太の御神、

猛くかたき光は海にかがやき、

浪よりあらはれし角の弓箭の

『こはわがものならじ去ねよ、』と詔らす

みこゑ  
御聲はくもりなく、――

『暗きかも、暗きかも、

嗚呼暗きかもこの窟。』

となっている。「佐太大神」が生まれた喜ばしい場面であるため、「御聲はくもりなく」となっているにも関わらず、声の内容は歎きに近いものとなっているため、内容とそぐわず、多少の違和感が残る。完全に同一の句を繰り返すために、内容の展開とそぐわなくなってしまうのである。また、先に挙げた第九連では、音数のみを残し、『光あれ荒磯邊、／佐太大神われたり。』と言葉が変わってしまったている。この二点から考えて、「佐太大神」におけるリフレインは、作品全体に大きな効果をもたらしているとは言えない。

また、この作では代名詞は用いられず、固有名詞で名指されている。そのため、名前である「枳佐加比比賣」が繰り返されることとなる。海辺の「窟」の中という暗く湿った舞台に対して、乾いた音である、「カ」「キ」「サ」の音が含まれる「枳佐加比比賣」という音は相応しくない。それでも名前を繰り返さなくてはならないのは、有明が先に指摘した代名詞の問題からであろう。繰り返される「枳佐加比比賣」は、音色効果を挙げているのではなく、「枳佐加比比賣」に代わる言葉が無かったため、繰り返されていると言える。

これらの点から、「佐太大神」の韻律は、同一詩形の連からなる定型詩であること、リフレインを用いることといった、バラッドの特徴を持った韻律であると言えるが、効果的で安定した韻律であるとは言えず、バラッドとして克服すべき問題を抱えている状態であると言える。

「佐太大神」は、バラッドの特徴である、伝説や古い話に取材していること、同一詩形の連からなる定型詩であること、押韻、リフレインを用いること、台詞があることを備えたバラッドとして成立しているであろう。しかしながら、典拠と詩の世界の関係では、典拠との変更点から、力強い「佐太大神」賛美の姿勢を表現しているものの、神の賛美にとどまり、有明独自の世界を描くには至っていない。また、韻律も、効果的で安定した韻律であるとは言えず、リフレインにも問題が残っている。

次に、「新鶯曲」を見てみたい。これも「佐太大神」と同じく、『出雲風土記』に取材したものである。法吉（ほほき）の郷という名の由来に取材したものであり、『独絃哀歌』では、詩の本文の前に、『出雲風土記』の本文が引用されている。その内容は以下の通りである。

『出雲風土記』の内容は、「宇武加比比賣（うむかひひめ）」「うむかひ」は蛤のこと

が、鶯の姿となって、鎮座したことから、鳴き声に由来して法吉という、といったものである。

しかし、この「新鶯曲」では、「うぐひす」の他に、「海の精」が登場する。この「海の精」は、「枳佐加比比賣」であると考えられる。「宇武加比比賣」と「枳佐加比比賣」は、どちらも「神魂」の子であり、姉妹関係にある。焼けた石を受け止めた「大国主命（おほくにぬしのみこと）」を二人で手当てしたという話もある。

「新鶯曲」は、「うぐひす」に姿を変えて、飛んでいってしまった姉（宇武加比比賣）を、「水の精」である「われ」（枳佐加比比賣）が思い悲しむという内容となっている。まず、典拠と詩の世界との関係に目を向けてみる。「新鶯曲」では、『出雲風土記』の該当部分をなぞる形で展開されているわけではない。確かに鶯が宿っていくのであるが、該当部分には登場しない「われ」を登場させ、更に「われ」からの視点で語るといった点は、『出雲風土記』とは大きな違いである。人々が「わがあね」の鳴き声に「愁ひ痛み」（第五連）も忘れていているなか、「われ」は「あね」が「うぐひす」に姿を変えたことを歎き悲しむ。片方の喜びが増すに従って、他方の悲しみも増していくという、対になる変化が描かれている。末尾では、

われは朽ちゆく海の精、  
なげきのこゑも消ゆるまを、  
いよいよ春に時めきて

汝がしらべこそ清からめ。（第十連）

と、「朽ちゆく海の精」である「われ」の姿と、「春」を迎え、一層「清」く鳴きわたる「わがあね」との姿が対比的に示されて終わる。鶯の鎮座という、喜ばしい出来事に取材しつつも、そこにある悲しみにも目を向けるという、有明の独自性が語り手の視点を変えることによって現れていることが分かる。

次に、この作における韻律の面を見てみよう。

「新鶯曲」では、

わが姉うぐひす、いかなれば（八五）

野を、また谷を慕ふ身と、（七五）

鳥に姿をかへにけむ、（七五）

緑は匂ふそのつばさ。<sup>みどり</sup>（七五）（第一連）

われは永劫海の精、 (七五)

きのふのむつみ身にしめて、 (七五)

巖群渚おほ浪の (七五)

みだれに胸を洗はむか。 (七五) (第二連)

※(一)内は各行の音数を示した。

というように、「佐太大神」とは異なる詩形が試みられている。七五調の四行連からなり、脚韻ではなく、「わが姉」と「われ」とが繰り返される頭韻が用いられている。全十連の構成であるため、「わが姉」と「われ」との繰り返しが五度続いている。七五調のリズムが崩れることなく続いていくため、韻律は安定したものとなっている。韻律は安定しているものの、バラッドでありながら、台詞が一切なく、繰り返される語も「佐太大神」より少なくなっている。さらに、リフレインが無くなってしまっている。そのため、調べは安定し、よどみなく流れているのであるが、バラッドの色が薄くなっていると言えよう。

また、代名詞の問題に目をむけると、この「新鶯曲」は固有名詞を用いられていないことが分かる。先に述べた通り、「わがあね」は「宇武加比比賣」を指し、「われ」は第六連の「きのふぞ二人大神に／捧げにけるを生薬、——」という内容から考えて、「枳佐加比比賣」であると考えられるが、どちらの名も本文には登場しない。この二者を「うぐひす」や「海の精」といった、代名詞ではないものの、性質を表しつつ、名指し、尚且つ詩によく用いられる語で表現している。こうすることで、有明は、自らの指摘した代名詞の問題を解決したのではないだろうか。

「新鶯曲」は、調べが安定し、頭韻を用いることで、韻律が大きく安定した。更に、「うぐひす」「海の精」という詩句により、代名詞の問題を解決している。また、内容の面でも、典拠である『出雲風土記』の内容にとどまらず、有明の独自性が認められる。しかし、台詞がなく、リフレインが無くなってしまったことで、バラッドとしての色が薄らいでしまっていることも指摘できる。

『独絃哀歌』におけるバラッドの試みである、「佐太大神」「新鶯曲」は、これまで見てきたように、韻律の面、典拠と詩の世界の関係の面から考えて、一つの試みという段階にとどまり、解決すべき問題を抱えた状態にあると言える。これらの二篇から、韻律とリフレインの問題と、典拠を素材としつつ如何に独自性のある世界を描くのかという問題が挙げられる。同一詩形の連の中で、どのように押韻するのか、また、押韻の代わりにリフレインを用いるとしても、形式にとどまらず、内容と響きあう効果的なリフレインにするにはどうするのかという韻律の問題と、典拠の内容をなぞるだけでなく、典拠を素材としつつ、如何に独自性のある詩の世界を作り上げるかという、典拠との関係

の問題とが、解決すべき問題点として存在している。

また、有明が指摘していた代名詞の問題についてであるが、「佐太大神」では、固有名詞を用いることで、登場人物の神性が保たれたものの、「窟」という場にそぐわない乾いた音を多用することとなってしまっている。「新鶯曲」では、「われ」「わが姉」というように代名詞を用いることで、詩句として一般的なものとなったが、その反面神性は薄れたと言えよう。詩の主体による独白もしくは、自己言及的な作のように、登場人物が一人であり、「われ」という詩句で十分に表現される人物を中心としているならば、こうした問題は起こらないであろう。バラッドでは、いわゆる語り手から、それぞれ等距離にある、同列の登場人物が複数存在することから、こうした問題が生じている。現に有明のソネットにおいては、「われ」と「君」との関係が多く描かれているため、このような問題は生じていない。これは、詩作上の問題として考えることも必要であろうが、むしろ、有明がこうした問題を把握した上で、あえて詩作していることに注目したい。この代名詞の問題が生じているにも関わらず、有明はバラッドに複数の登場人物を登場させていることに注目すべきである。この点は、ソネットには生じない問題をおかしてまで、複数の登場人物を描く必要性を有明が感じていたと言えるのではないだろうか。バラッドを考える上で、複数の登場人物が存在することによる効果について、考える必要がありそうである。

こうした点を念頭において、続くバラッドを考察してみたい。有明の第三作目のバラッドである、『春鳥集』の「姫が曲」に目を向けてみよう。

## 二 日と水の一体化という不可能な希求と登場人物の齟齬

『春鳥集』にはバラッドが、「姫が曲」一篇のみ収録されている。この作は、『有明詩集』の自註に、「英國の宣教師で、ギルといふ人の書いた「南太平洋諸島の神話及歌謠」中の「泉の精」と題した一章の傳説を素材としたものである。」と補足されている。『春鳥集』においても、本文の前に同様の記述と、典拠のあらすじが載せられている。以下に『春鳥集』の記述を引用する。

この曲は材をギル氏が編せる「南太平洋諸島の神話及歌謠」中、「泉の精」と題せる一章に採れり。ラロトンガの傳説なり。泉の名をヴァイティヒといふ。満月の後、この泉より出でて、椰樹芭蕉の葉かげに遊ぶ水精の女あり、酋長アティ、一夜人に命じて禽を捕ふるが如くして、この女を拉し來らしむ。女はこれより懷孕せり嘆きて曰く、「腹部を剖きて子を出し、おのが亡骸をば土に埋めよ」と。既にして子を産みぬ。また曰く、「人界にて一子を設くる時、水國の母は悉く死なむ」と。アティはこの後、女の手を執りて、共に泉底に下らむとしてえせず。とこしなへに水精の女とわかれぬ。

わがこの曲は南國の王の水精の女と共に泉に下らむとするを、未だその女の子を産まぬ前、臨月の苦悶時におきぬ。

自分が取材した書名と、そのあらすじを示した上で、自らの「姫が曲」と典拠との違いを挙げている。

「姫が曲」の内容は、身重の「水の精」である「多麻姫」が、「南の宮」である「大足日」のもとを去ろうとし、人の世で子を一人産むと、水底では千人が死ぬという、「水の國なる法章」を告げる。その後、二人は共に「泉」へ下ろうとするが、「大足日」は、「水には慣れぬ」ため、共に下ることは出来ない。そして、二人は別れるというものである。

まずは、韻律の問題から見てみたい。ここでは、特に調べと、リフレインについて注目する。「姫が曲」は、

『何處へ汝しのびて』と、 (七五)

南の宮の大足日 (七五)

まよひ、なげきに堪へかねて、 (七五)

多麻姫の手を手に執らず。 (七五)

(嗚呼うたかたや、 (七)

惜しむとき、消ゆるとき。) (五五) (第一連)

※ ( ) 内は各行の音数を示した。

というように、七五調で歌われる四行に、「嗚呼うたかたや、／五五」というリフレイン二行を付した、六行一連とし、全三十六連からなる。七五の調べが乱れることなく続き、リフレインの五五も、和歌の結びのように、同音数句の繰り返しであり、更に、伝統的な形式である五音を用いているため、無理なく響いている。そのため、この「姫が曲」の調べは非常に安定したものとなっている。

次に、リフレインに目を向けると、リフレインにも工夫が見られる。「佐太大神」のように、全く同じ言葉を繰り返すのではなく、「嗚呼うたかたや、」のみを定型とし、それに続く五五の部分を変化させている。五五の部分は、それぞれの連で用いられている詩句を用いて、対句的に作られているので、脚韻としての効果も見られる。こうすることで、「佐太大神」に見られた、リフレインと連の内容との不和が解消されている。更に、繰り返される「うたかた」の語は、文字通り水泡を想起させ、「泉」や「水の精」といった詩の素材と調和している。この「うたかた」は、二人が「泉」へと

下る、水の中の場面における

その手を王はとりたれど、  
泉ゆらゆら湧き上り、

姫が胸乳むなちもさながらに

くだけちり敷く雲母きむろ雲。

(嗚呼うたかたや、

湧きのぼり、碎けちり。) (第三十二連)

という、美しい「姫」の姿の形容とともに、二人が共に暮らすという、叶わぬ願いの儂さも示している。そのため、「嗚呼うたかたや、」という繰り返しは、素材の上での調和と、「姫が曲」に描かれる、叶うことなき願いの儂さを全篇に響かせているのである。「姫が曲」での韻律は、『独絃哀歌』の二篇のバラッドと比較して、非常に安定したも  
のになつていてと同時に、効果的なリフレインが用いられていると言える。

次に、典拠と詩の世界との関係に目を向けて見ると、有明の述べた典拠との違いから、二人が共に暮らすという願いが強調される。また、この願いは、「南の宮」を「大足日」としたり、「日に榮えし日の王座」(第十六連)としたり、「日の驕樂は君にあれ」(第三十五連)としたりすることによって、「大足日」という日と、「水の精」である「多麻姫」の水とが一体となる願いとして描かれる。ギル氏のまとめた伝説から、日と水が一体となるという、不可能な希求へと焦点が当てられている。この世では、決して叶うことのない、二極の一体化という「うたかた」なる願いが描かれる。典拠を素材としつつも、二極の一体化を目指すという、有明の独自性が現れたものとなっている。「姫が曲」における願いも、まさに「うたかた」なる願いとなっているため、描かれている世界との関係から見ても、リフレインの効果は非常に大きなものとなっている。

次に、登場人物について目を向けて見ると、この「姫が曲」は二人の登場人物からなっている。当然「大足日」と「多麻姫」である。この二人は、互いに共に暮らすことを願いながらも、各々の立場の違いによって、それが叶わないという齟齬を抱えた存在として描き出される。互いに向き合ってはいても、「大足日」は自らの住む地上の世界に、「多麻姫」は故郷である「水の國」を思っている。はじめから交わることはないのである。それが決定的になるのは、お互いの身体構造の違いである。つまり、「大足日」の体が、「水に慣れぬ」ものであるという点である。それによって、地上を捨てて「水の國」へ向かうという、「大足日」の一大決心も、あっけなく散ってしまう。ここで際立っているのは、同列の登場人物である二者の齟齬、相違点、といえよう。これについては、ふと「新鶯曲」が浮かぶ。地上での喜びが増すに従って、「水の精」である「われ」



の悲しみが増していくという点が、この「姫が曲」における「大足日」と「多麻姫」との齟齬に通じるものがあるように見える。しかしながら、「新鶯曲」では「われ」の側のみが描かれ、「わが姉」の立場については描かれることがないので、二者の齟齬が起こっているのかどうかという点については、推測の域を出ない。それが、この「姫が曲」において、「大足日」と「多麻姫」によって、より鮮明な形となって現れてきたと言えるのではないだろうか。登場人物が一人である、独白などの形式を取るものでは、自己矛盾という形になってしまふのであろうが、同列の登場人物が複数存在することによって、彼らの間には自然な形で、乗り越えがたいものとしての齟齬、相違が生じてくる。ここでは神話内の人物という一見現実離れた存在同士によるものが描かれていた。更に、一方は地上の王であり、他方は「水の精」であるため、存在が乖離していることは明白であったが、続く有明のバラッドでは更に現実生活に近づき、齟齬を引き起こす人物が、神や、神性を帯びた存在から、人間へと変わってくる。

『春鳥集』のバラッドである「姫が曲」は、韻律の上でも、典拠との関係の上でも、『独絃哀歌』の二篇のバラッドよりも、発展し、より完成された様相を示している。しかしながら、この世では叶うことのない願いというのでは、この「姫が曲」に救いはない。悲しみだけ強調されて終わることとなり、これ以上の発展はないことになる。この日と水との一体化という、二極の一体化を望む願いは、どのような方法による救いがあるのであろうか。「姫が曲」では、詩形の安定と、効果的な韻律と、独自性のある世界の描写という発展が見られたが、詩想の面で、一つの行き詰まりを呈していることは、問題として残るのではないだろうか。続く『有明集』におけるバラッドでは、二極の一体化を実現させるために、どのような方法を取るのだろうか。そして、続く作において、登場人物同士の齟齬、相違という点は、どういった形を取っていくことになるのだろうか。『有明集』の二篇のバラッド「鐘は鳴り出づ」「人魚の海」から、この点について考えてみたい。

### 三 重ねあわされた世界

二で述べたように、日と水の二極の一体化を望み、その願いを描きながら、可能性が全く示唆されることなく「姫が曲」が終わったことになる。この願いに対する試みを、有明は『有明集』のバラッドで続けていく。ここでは、二極の一体化の可能性について注目し、考察していきたい。まずは、『有明集』のバラッドの内、「鐘は鳴り出づ」について、見ていきたい。

「鐘は鳴り出づ」は、『有明詩集』の自註によれば、「明治六年十二月に三縁山増上寺が炎上した。(中略) わたくしは老父から増上寺が焼け落ちる光景を度々聞かされて、耳に熟してゐた。それがこの詩の素材となつたのである。」と述べている通り、「伽藍」が火事で焼ける様子を見る父母とその娘の会話が中心となって展開している。素材が、

増上寺の火事という大雑把なものであるため、この三者の会話の詳細は、有明の手によるものと言えよう。

まずは韻律に注目してみると、

『火はいづこぞ』と女の童、—— (七五)

『見よ、伽藍ぞ』と子の母は、—— (七五)

父は『いぶかし、この夜に』と。 (七五)

(鐘は鳴り出づ、梵音に、—— (七五)

紅蓮のひびき。(七)(第一連)

※ ( ) 内は各行の音数を示した。

というように、これも七五調を基調とし、三行の後ろに、( )でくくられて、「鐘は(四)、梵音に、——/(七)」というリフレインを付した、六行を一連とし、全十連からなる。ここでのリフレインも、「鐘は」と「梵音に、——」を定型としつつ、四音と七音の句を変化させることで、「姫が曲」と同様の、一部を定型とするリフレイン形式をとっている。七五調が乱れることなく続き、リフレインも変化することで、連にふさわしいものとなっているため、「姫が曲」同様に、韻律は非情に安定したものとなっている。こうして、詩形が充実してきたため、内容、詩想の面に発展が見られる。

それでは、「鐘は鳴り出づ」で描かれている詩の世界に目を向けて見よう。「鐘は鳴り出づ」は、父母とその娘の会話が中心となって展開されるのであるが、ここで注目したのは、「登場人物の、「父」「母」と「女の童」との間にある、ズレである。「姫が曲」の「大足日」と「多麻姫」との関係とは少し異なるのであるが、登場人物同士が齟齬を起こし、それぞれに相違が見られることである。そして、そのズレは、同じ火事を眼にしながらいわれる会話によって、見えてくる。例えば、

『焰は流れ、火は湧きぬ、

ああ鳩の巢』と女の童、——

父は『焼くるか、人の巢』と。

(鐘はふるへぬ、梵音に、――)

壞劫のなやみ。(第五連)

『母よ、明日よりいづこにて

あそばむ』と、また女の童、――

母は『猛火も沈みぬ』と。

(鐘は残りぬ、梵音に、――)

欲流のしめり。(第九連)

『父よ、わが鳩焼け失せぬ、

火こそ嫉め』と女の童、――

父は『遁れぬ、後追へ』と。

(鐘はにほひぬ、梵音に、――)

出離のまたし。(第十連)

というように、「父」「母」は目の前で燃えている建物、またはその炎の様子といつても  
のへと注目している。しかし、「女の童」は火事を見ながらも一貫して「鳩」へと思  
をめぐらすのである。そのため、「人の巢」「鳩の巢」というように眼にしている対象は  
同じであるのに、認識が異なっている。また、目の前の炎が沈静し始め「猛火も沈みぬ」  
と「母」が言うのに対しては、明日の遊び場を心配するというように、ここでは時間が  
ずれている。そして、第十連においては、第一に感情の高ぶりがズレている。火事が静  
まり安心している「父」に対して、「女の童」は「火こそ嫉め」と強い感情を露わにし  
ている。目の前の火事の鎮火とは無関係に、ここでようやく「女の童」は火に注目して  
いると言えるのではないだろうか。

「姫が曲」では、「大足日」と「多麻姫」は、その存在の設定から既に乖離しており、齟齬が生じていたのであるが、この「鐘は鳴り出づ」では、家族という同じ集団に属しており、神性を帯びた存在ではなく人間である。「父」「母」と「女の童」の間でズレが生じている。このズレは言うまでもなく、登場人物が各々の捉え方、働きかけによって火事を認識し、会話をしているから生じているのである。つまり、語り手から同列にある、複数の登場人物が存在しているからこそ、ズレが生じているのである。「父」「母」の視点と、「女の童」の視点は、一つの火事という対象に向けられながらも、捉えている層が異なっていると言えるよう。

そう考えると、この「鐘は鳴り出づ」において、重層的な世界の可能性が示されていると言える。一つの存在であっても、それには複数の層が折り重なって、畳み込まれている。そして、見るものの視線がどの層へ向けられるかによって、同じ対象が違った形を呈していくという世界が、示されているのである。この、「鐘は鳴り出づ」においては、「父」「母」の視点が捉えた層と、「女の童」が捉えた層とにおいて、どちらがより対象を深く捉えているのかといった価値判断は行われておらず、両者の差異が描かれているに過ぎない。しかし、この複数の登場人物による視点のズレ、そしてそこから立ち上る重層的な世界こそが、「姫が曲」で叶わなかった日と水の一体化という不可能な希求を叶えるための、重要な鍵となるのである。そして、この不可能な希求は「人魚の海」というパラッドにおいて、有明が一つの答えを提示してみせる。それでは、「人魚の海」における不可能な希求への一つの答えを、登場人物同士のズレから、読み解いてみよう。

#### 四 「人魚の海」における「幻の界」

「人魚の海」は、『有明詩集』の自註にあるように、井原西鶴の『武道伝来記』巻二第四話「命とらるる人魚の海」に取材したものである。「命とらるる人魚の海」のあらすじは次のようなものである。

奉行役人の金内は海で人魚を見つける。周囲の人々が気絶するなか、金内は弓を手に取り、人魚を仕留める。帰ってこのことを人々に語り、称えられる中、青崎百右衛門という人物に、死体を持ち帰らないことを理由に言いがかりをつけられる。これは、金内の娘に懸想し、断られた百右衛門の嫌がらせなのであるが、金内は死体を探しに海へと出る。見つからないまま、金内は衰弱して息絶えてしまう。これを知った金内の娘が、鞠という女と共に、百右衛門を討ち果たし、仇討ちをなす。

典拠である「命とらるる人魚の海」は仇討ちが中心となった話であるが、有明の「人魚の海」は、仇討ちは出てこない。有明の「人魚の海」のあらすじは以下の通りである。

「人魚を見たことがある」という「老の水手」と共に、「武邊の君」は人魚を探しに向かう。ついに「人魚」を見つけると、「武邊の君」は弓を取り、「人魚」を射る。「人魚」が海に沈む瞬間、「武邊の君」は「人魚」の微笑みにうたれる。「武邊の君」はその

微笑みに、亡き妻の微笑みを見るのである。その二日後、「武邊の君」は「人魚」を見た海に、その身を沈めてしまう。その後、父母を亡くした、「武邊の君」の娘である「姫」が、磯辺で歎いている所に、「老の水手」がやってくる。二人の前に、「武邊の君」の亡骸を抱いた「人魚」が現れる。「姫」が「武邊の君」の亡骸にすがり付いた瞬間、「人魚」と「武邊の君」と「姫」の三者を、高波が水底へとさらっていく。後に残された「老の水手」は、「まさめにて三度人魚を見き」と語り、海へは出なくなる。

仇討ちではなく、一種の悲劇的な雰囲気の色濃くなっている。有明は、「武邊の君」「人魚」「姫」の三人に加え、「老の水手」の四人が織り成すドラマを描くことで、二極の一体化を描いているのである。

まずは、「人魚の海」の韻律を見てみたい。

『怪魚をば見き』と、奥の浦、 (七五)

奥の舟人、——『怪魚をか』と、 (七五)

武邊の君はほほ多みぬ。 (七五) (第一連)

※ ( ) 内は各行の音数を示した。

と、七五調三行を一連とし、全七十連からなる。特にこれといったリフレインは無いものの、「ほほ多み」や、「まさめにて」など、幾度も繰り返され、強調される語もあり、部分的にはあるが、

水手の翁もほほ多みぬ、

凶の時なり、奥の浦、

ああ人も人、船も船。(第十一連)

のように、対句的な表現が用いられることによって、韻律が整えられている。そのため、これといったリフレインは無くとも、同語の反復や、対句表現、部分的な押韻によって、韻律が整えられている。

それでは、「人魚の海」に描かれている詩の世界を見ていきたい。この「人魚の海」で二極の一体化はどのように描かれているのであろうか。まずは、「武邊の君」と「人魚」とが対峙する場面に目を向けてみたい。

武邊の君は怪魚を、きと

睨まへたちぬ、笑の勝、

入日は紅く帆を染めぬ。(第三十一連)

武邊の君は船の舳に、

血は氷りたり、——海の面は

波ことごとく燃ゆる波。(第三十二連)

と、なっている。そして、「人魚」を射た直後では、

ああ海の面、波は皆

おののき氷り、船の舳に

武邊の君が血は燃えぬ。(第三十四連)

この二つの場面には、明らかな二項対立が見て取れる。火、もしくは日を代表する「武邊の君」と、水を代表する「人魚」とが、その状態を、「氷る」「燃ゆる」という語句で表現されているのである。ここでは、水と火とは一体化することはないのであるが、この二者の状態を表すために、「氷る」「燃ゆる」を用いて、「燃ゆる波」として見られる。ろには、既に火と水を溶け合わせようとする意識が見られる。

それでは、この「武邊の君」と「人魚」とは、どこで一体となるのであろうか。それは、末部での、水底ということになるであろうが、「武邊の君」と「人魚」とを結ぶものは何なのであろうか。それは、全篇を通して繰り返され、印象付けられる「ほほゑみ」に他ならない。

痛手に細る聲の冴え、

人魚は沈む束の間も

猶ほほゑみぬ、——戀の魚。(第三十五連)

むくゐは強し、眼に見えぬ

影の返し矢、われならで、

武邊の君は『あ』と叫ぶ。(第三十六連)

人魚ぞ沈むその面に

武邊の君は亡妻の

ほほゑみをこそ眼のあたり。(第三十七連)

というように、「武邊の君」は「人魚」が矢を射られ、沈みながらに浮かべた「ほほゑみ」に、「亡妻」の影を見るのである。この「亡妻」の影をもった「ほほゑみ」によって、「武邊の君」は「人魚」を追い求め、終には海に身を投げることになってしまう。つまり、この「ほほゑみ」こそが「武邊の君」と「人魚」をつなぐ役割を果たしているのである。しかし、この「ほほゑみ」に、「亡妻」の影を見るのは「武邊の君」一人なのである。「老の水手」はこの「人魚」の「ほほゑみ」を見てはいない。更に、「姫」（武邊の君の娘）とともに「人魚」を目にする場面でも、「人魚」に「人魚」以上のものは感じていない。つまり、「武邊の君」は「人魚」に「亡妻」というものを重ね合わせてみている。それに対して、「老の水手」は、「人魚」を「人魚」とのみ見ている。同じものを目にしながらも、それぞれの見ているものの間にズレが生じているのである。これは、「鐘は鳴り出づ」での「父」「母」と、「女の童」との関係に通じるものがある。

また、「武邊の君」が、「人魚」の「ほほゑみ」に惹きつけられるという展開が自然なものになるように、「人魚」の形容にも工夫が凝らされている。『有明詩集』の自註では、「人魚の出現するをりの形容などもまた一々西鶴の言葉に據つた」と述べているものの、西鶴が人魚を形容している部分を見ると、「頭、紅の鶏冠ありて、面は美女のごとし。四足、瑠璃をのべて、鱗に金色のひかり、身に香りふかく、声は雲雀笛の静かなる声せし」とあるのみである。しかし、「人魚の海」では、

『瞳子は瑠璃』と、老の hands、

『胸乳眞白に、濡髪を

かきあぐる手のしなやかさ。—— (第十八連)

人魚の聲は雲雀ぶえ、——

波も戯れ歌ひ寄る

黒髪ながき魚の肩。 (第二十八連)

人魚の笑はえしれざる

海の青淵、その淵の

蠱の眞珠の透影か。 (第二十九連)

人魚は深くほほゑみぬ、——

戀の深淵人をひき、

人を滅すほほゑまひ。 (第三十連)

というように、西鶴の言葉も用いながらも、妖艶な様子と、妖しい魅力を持った「ほほゑみ」を備えているという性質が付け加えられているのである。こうすることで、「武邊の君」が「人魚」の「ほほゑみ」に惹きつけられることが自然な流れで展開する。さらに、「人を滅す」ということから、この「武邊の君」が「人魚」に「亡妻」の影を見ることが、本当に「亡妻」であるのか、「武邊の君」が幻を見たのか、判然としなくなる。こうして、「亡妻」と「人魚」とが重ねあわされた存在としての「人魚」が生まれる。



この「人魚」に対して、大きく認識が異なっているのが、先にも述べたように、「老の水手」と「武邊の君」である。この二人の捉えている世界の層のズレに注目してみた。

まず、「老の水手」についてであるが、「老の水手」が「人魚」を見たとき語る際に、わざわざ「まさめにて」と強調されているのである。「人魚」を見たのは、「老の水手」だけでなく、「武邊の君」も「姫」も見ている。しかし、「まさめにて」とされているのは「老の水手」のみである。そして、「老の水手」が「まさめにて」捉えた「人魚」は人を死に至らしめる「あやかし」という存在に他ならない。そのため、「老の水手」の眼前では、「武邊の君」と「姫」とが「人魚」という「あやかし」によって、海底へと引きずりこまれる悲劇が展開されている。

それに対して「武邊の君」はというと、「人魚」の持つ「ほほゑみ」に「亡妻」の影を認める。しかし、この点によってのみ、「武邊の君」は「人魚」に惹きつけられたのではない。もう一つ、「人魚」の台詞がある。「人魚」が射抜かれた際に放った、「幻の界ぞ真なる」というものである。「人魚」と「亡妻」とを重ね合わせるというのは、現実的な思考によつては、難しいものと思われる。しかし、「武邊の君」は、この理性的な思考よりも、自らの感覚的な感性を信じる。それを後押ししたのが、この「幻の界ぞ真なる」という言葉なのである。そして、「武邊の君」は、「人魚」を追うというよりは、むしろ「亡妻」を追って、水底へと身を沈めるのである。

このように、「老の水手」と「武邊の君」との間には、大きなズレが生じている。「老の水手」の「まさめ」による世界と、「武邊の君」の「幻の界」という世界とが、同じ「人魚の海」という世界の中で「人魚」を中心として、重ねあわされている。そのため、どちらの視点を取るのかによって、描き出される世界にも違いが見られる。「老の水手」にとっては、「武邊の君」は「あやかし」である。「人魚」に惑わされ殺されたという、一種の悲劇として映っていた。しかし、「武邊の君」にとっては、「亡妻」の影を追い求め、「人魚」のいる海底へとその身を沈めてしまう。こうすることで、生死を乗り越え、「幻の界」によって、「武邊の君」と「人魚」、火と水とが一体化することを得るのである。また、結末部の「姫」までもが「人魚」「武邊の君」と共に海へと姿を消す場面でも同様に、「武邊の君」が見ている世界と「老の水手」が見ている世界とが異なった層であると言える。繰り返し強調された「まさめ」は、「老の水手」の視点を表すと共に、「武邊の君」のそれとは異なっていることを示しているのである。「鐘は鳴り出づ」と同様に、登場人物が複数存在することによって、視点のズレが生じているのであるが、「鐘は鳴り出づ」においては、視点ごとの評価は特になされていなかった。この「人魚の海」の、「老の水手」と「武邊の君」においては、どうであろうか。

「人魚の海」における「人魚」「武邊の君」「姫」の三人が織り成すドラマは、生死を乗り越え、「幻の界」で一体となることで結びを迎える。このドラマに対して「老の水手」は「まさめにて」見ることしか出来ず、また、「幻の界」へ接触することは出来

ていない。そのため、「老の水手」にとっては悲劇としてしか映っていないのである。つまり「老の水手」には、この三者が織り成すドラマの本当の姿が見えていないのである。「老の水手」は、三者と同じものを見、行動を共にしているにも関わらず、三者を結び付けている「幻の界」を垣間見ることも、触れることも、ましてやドラマに参加することも叶っていない。つまり、「老の水手」は、ドラマの当事者たちと行動を共にする存在でありながら、ドラマの中枢からは疎外されている存在だということである。「老の水手」はドラマの出演者、当事者ではなく、ドラマの傍観者、観察者に過ぎないのである。

「老の水手」の役割は「まさめ」による観察、目撃であり、ドラマへの参与ではない。傍観者という立場からの、間接的な関わりしか持つことが出来ないのである。「人魚」と「武邊の君」とをつなぐ、「亡妻」の面影や「ほほゑみ」を感知することはなく、「武邊の君」が向かった「幻の界」と、そこで三者が一体となることに關しても、一体となるということよりも、その悲劇性に目を向けているのである。なぜなら、「人魚の海」におけるドラマは「幻の界」で展開されているからである。「人魚の海」におけるドラマの中枢とは、「まさめ」しか持たない「老の水手」には到底見ることの出来ないものだったのである。「人魚の海」の詩人「老の水手」には、ドラマへの参与が許されていない、ただ、「まさめ」による目撃のみが許されている。ここには、詩人の一つの側面が現れているのではないだろうか。語るためには、目撃しなくてはならない。「人魚の海」において、「人魚」について話しているのは「老の水手」のみである。しかし、目撃者は、ドラマへの参与は許されない。つまり、常に詩人は「老の水手」のように、ドラマへの参与なく、ただ語るのみという、傍観者、観察者なのである。そのため、ドラマの本質を究極的には捉えきれないという、語りの限界が存在する。いや、むしろ、「まさめに」よる観察、感知の限界と、それを打ち破る形での「幻の界」という構図が託されているのではないだろうか。世界を「まさめに」よって捉えることの限界と、「まさめに」よって捉えた層とは異なる、より深層にある「幻の界」では、「まさめに」よっては感知し得ないドラマが展開されているという、有明の世界観が示されているのである。つまり、「人魚の海」におけるドラマの本質は「幻の界」でしか感知し得ず、それが出来たのは「老の水手」ではなく、「武邊の君」に他ならないのである。しかし、「人魚の海」において、多くを語るのには「老の水手」であり、「武邊の君」は僅かな数語と、「あ」という叫びしか発さない。むしろ、語れば語る程に、「幻の界」は遠ざかるかのような印象と、「幻の界」を感知しない登場人物とを残して、「人魚の海」は幕を閉じる。

多くの注目を集めた有明のソネットであるが、この詩作と同時期に行われたバラッドの試みは、有明にとって、ソネットと同様に強い関心を持って取り組まれた詩作活動であった。バラッドは、詩の主体による独白といった形を取るソネットとは違い、語り手から等距離にある複数の登場人物を含むだけの器がある。そして、この複数の登場人物

が存在することによって、有明が指摘した代名詞の問題をも含んでいる。しかし、有明は代名詞の問題が存することを知りつつも、バラッドの試み続ける。そこには、複数の登場人物を有するという点において、バラッドに魅力を感じていたからに他ならない。初期のバラッドである「佐太大神」「新鶯曲」には、それぞれ韻律の点と、典拠との関係という点において、解決すべき問題を孕んでいた。そして、作を重ねることに、有明のバラッドは韻律を変え、工夫が施されていく。完全な定型によるリフレインではなく、D.G.ロッセティが「シスターヘレン」で用いたような、リフレインの一部を自在に変形させながら続くリフレインや、典拠の世界を背景としつつも、独自のストーリーへと昇華させていくことを繰り返し、最終的に、「人魚の海」という形へと到達する。

この「人魚の海」においては、「鐘は鳴り出づ」で示された重層的な世界を下敷きにして、「老の水手」と「武邊の君」という登場人物が、異なる視点から同じものを捉えることによって、「まさめに」よる現実的な世界と、「幻の界」という異なる層の世界とが重ねあわされる。そして、「人魚の海」における、火と水の一体化、生死をも乗り越えて「人魚」である「亡妻」と「武邊の君」、娘の「姫」とが水底で一つになるというドラマが、「幻の界」において展開される。「人魚の海」の目撃者であり、「人魚」について多くを語る役割を課せられている「老の水手」は、目の前で展開されるドラマの中枢、ドラマの本質には参加することも、触れることも、感知することすら出来ない、完全に疎外された存在として描かれている。

ここには世界を「まさめに」よって捉えることの一つの限界と、世界の本質が「幻の界」にある、つまり、世界は重層的な構造によって成り立っており、現実的な視点によって捉えられた層ではなく、「幻の界」のような層に、ドラマの中枢、世界の本質があるのであるという、有明の世界観が示されている。つまり、「人魚の海」における「幻の界」というのは、実態がなく、触れることも出来ない夢幻的で空想的な幻ではなく、「武邊の君」や「亡妻」である「人魚」にとっては、確かな形を持って、自らが信じるに足るだけの実感を持った世界の姿に他ならない。有明によって展開される幻が、現実世界と対立する空想世界を指しての幻ではなく、当事者に対して、いわゆる現実世界よりも強い現実感を持って迫ってくる世界であることが理解される。「まさめに」よってでは到達不可能な世界の層なので、言葉の上では、どうしても現実世界を捉える「まさめ」と対立する形となってしまうために、「幻の界」とされているが、通常の幻とは大きくことなる存在として描き出されているのである。そして、その「幻の界」でしか、火と水といった二極は一体となることが出来ない。生死といった境界は乗り越えられないのである。「姫が曲」はいわば「まさめに」よる描写であったために、「大足日」と「多麻姫」の願いは果たされることなく終わる。体の構造の違いと、それによって生み出される生死の境界を乗り越えることは出来ないのである。しかし、「幻の界」が描かれる「人魚の海」においては「老の水手」にとっては悲劇としか映らないドラマが、「人魚」と「武邊の君」に強い繋がり、強い結びつきを与えることが出来る。

バラッドという複数の登場人物を有する器を用いることによって、複数の視点を内在させ、その視点をずらすことによって、重層的な世界を浮かび上がらせる。そして、「幻の界」を描き出すことによって、現実世界という「まじめに」よる層を乗り越え、現実世界では決して交わることのないもの同士に、強い結びつきを与えることで、新たな一つの世界を提示しているのである。

## 第二章 有明の「幻の界」

ソネットと時を同じくして、有明が取り組んだバラッドには、独白を主とするソネットとは異なり、語り手から等距離、同列にある複数の登場人物を有するだけの器があった。有明はその器を用いて、複数の視点をバラッドの中へと取り込み、そして、それぞれの視点同士にズレを生じさせた。そうすることで、一つの現象に対する異なった捉え方、翻って一つの現象の持つ複数の層の存在が描き出された。こうして構築された重層的な世界において、「人魚の海」で見たように、有明は「まさめに」による現実世界の層とは異なった、「幻の界」の層において展開するドラマを見せてくれた。そう考えると、有明詩を考える上で、この「まさめ」に対する「幻の界」の存在は、重要な要素と言える。有明は、この「幻の界」というものに、現実では有り得ない価値を認め、それを感知していたのではないだろうか。だからこそ、「人魚の海」のような詩を作ったのではないだろうか。

しかしながら、時代は、高山樗牛の「朦朧派の詩人に與ふ」(『太陽』明治三〇・七)や、島村抱月、相馬御風らのいわゆる『早稲田文学』陣営による詩論から分かるように、現実から乖離した幻想や朦朧とした対象を歌うことよりも、眼に映り、手触りがあり、生活実感に基づいた現実生活を歌うことを求める方向へと進んでいた。そのために、有明の詩作は無下に扱われ、後に有明が当時を振り返った「有明集前後」<sup>三</sup>で述べられているように、まさしく「血祭り」に挙げられることとなってしまう。

言ってみれば、有明の作に描き出されている「幻の界」は、それが幻想や朦朧とした対象と似通っているという点だけで批判の対象となり、葬られてしまったのである。そのため、有明にとっての「幻の界」が一体どういうものであるのか、また幻の持つ性質や価値といったことについては語られないまま、有明は詩筆を折ることになってしまった。こうした同時代評に反して、有明詩の価値を明らかにしようという動きが生まれるのは、矢野峰人の『蒲原有明研究』(昭和二三・四)を待たなくてはならない。しかし、矢野にしても、続く松村緑の『蒲原有明論考』(昭和四〇・三)にしても、有明の「幻の界」に注目することはなかった。渋沢孝輔の『蒲原有明論』(昭和五五・八)、佐藤伸宏の『日本近代象徴詩の研究』(平成一七・一〇)で、ようやく注目され始める。

渋沢は、有明詩で展開される世界を「自立的な想界」であるとし、そこに詩人自身の精神世界が展開されると評しているが、肝心の「幻の界」と現実世界、「幻の界」と自然との関係については触れていない。「幻の界」というよりは、有明が創り出し、描き出した精神世界に注目しているといった色が強い。「人魚の海」で展開された「幻の界」に注目したのは、佐藤が最初だと言えるのではないだろうか。

佐藤は、前掲の著作内の「人魚の海」論の中で、「人魚の海」というバラッドの中で、「まさめ」による世界と「幻の界」とが並行して、重層的に折り重なって展開して

いることを、指摘し、「人魚の海」の中において、「幻の界」は「二元的対立や矛盾の一切を包含し、統合する世界」「二元論的認識に基づく合理主義的な現実認識を脱却した境地」を示唆するものとしている。しかし、これは「人魚の海」における「幻の界」の検証、考察であり、他の作に現れる幻までをも包括した考察となつてはいない。そのため、有明詩に描かれる幻は、その全ての姿形、性質、価値が明らかにされたとは言い難い。バラッドのそれも「人魚の海」のみであり、他の作に現れる幻については、未だ手付かずの状態と言わざるを得ない。つまり、有明詩における幻は、これまで、ほとんど考察の対象となつてこなかったのである。

筆者は、第一章での有明のバラッドに関する考察の中で、「鐘は鳴り出づ」「人魚の海」に描かれる目に映らない世界、言わば幻の世界というものが、有明のバラッドにおいて重要な意味を持つと考えてきた。そして、佐藤と同じように「幻の界」には、現実生活、「まさめ」の世界では持ち得ない価値があると考えてきた。しかし、これまでの考察はバラッドという作品群の中でのものであり、有明詩の中では一部の作に対する考察に留まっている。そこで、有明詩に描かれる幻が、どういった性質を持っているのか、また、バラッド同様に、他の作においても、現実世界、「まさめ」の世界には持ち得ない価値があるのかどうかという点について考察することで、先行研究において、ほとんど扱われることのなかった幻の姿を解明したい。現実を描くことを求められ、幻が排撃されていた中で、有明が描き続けた幻の姿を解明することは、有明詩を考える上で重要な点であると言えよう。

幻を考えるためには、「人魚の海」において「幻の界」と対置されていた「まさめ」による世界、つまり自然、現実といったものを、有明がどのように捉えていたのかという点が重要になるであろう。しかしながら、有明は自らの詩論について多くを語ることはなく、残されている詩論、自然観について語った資料は少ない。その中でも、筆者は、『春鳥集』（明治二八・七）の自序に、有明の詩論、自然観が最も多強く現れているのではないかと考えた。そこでまずは、『有明集』（明治四一・一）当時の詩論の内容を確認した上で、この『春鳥集』自序に注目することから、考察していきたい。この自序に展開されている有明の詩論から、有明の自然観について確認した後、実作における幻へと考察を進めていくこととする。

## 一 『有明集』当時の詩論、『早稲田文学』陣営を中心に

はじめに述べたように、『有明集』刊行当時における『有明集』への批評は、厳しいものであった。具体的には、早くも刊行翌月の『文庫』に掲載された、松原至文、藪白明、福田夕咲、加藤介春、人見東明の五人による「有明集」合評<sup>1</sup>が挙げられる。その内容は、

けばくしい技巧の眼をうつような詩は、前期の我には多少の面白さがあつたけれども、今の我には痛切でない。

蒲原氏の生活自身そっくりが出て居ないで、氏の『あこがれ』とか、『感じ』とかいふものが、美化され、醇化されて出て居るやうに思はれる。

われ等はかゝる技巧を新技巧と思ひ、かゝる詩風を近代の象徴と思つて居るほどに古い人ではなくなつた。

といったように、有明を痛烈に批判したものである。当時の詩壇は、自然主義の方向へと猛然と突き進んでいる最中であり、「技巧」過多の『有明集』諸篇は時代遅れなものであり、現代の文芸ではない。以前であれば新しいと感じていたものの、更に進歩した自分達にとってみれば新味も何もなく、『自己』を飾り偽はつたものか過去の文藝に過ぎない一蹴されてしまうこととなる。要するに、象徴主義はもう古く、今最新のものは自然主義である。そのため、古い象徴主義に根差した作では価値はない。と、そう主張しているのである。あまりに乱暴な批評ではないかと思うのであるが、誰しもが現状から脱却しようともがいていた。革新性を作るために躍起になっていたことが、こうした乱暴な批評を生んでしまったのではないかとも考えられる。有明は、こうした痛烈な酷評を後にふり返つて、次のように述べている。

出版後は、わたくしの詩風に対する非難が甚しく起こりつゝあつた。(中略)全くいはれなき屈辱を蒙らされたものと推測したのである。口語体自由詩に対しても強ちにこれを排撃してはゐなかつた。わたくしにしても素より因習に反発して起つたものである。然るにわたくしは凶らずも邪魔扱いにされたのである。謂はば秀才達の面白半分の血祭りに挙げられたといつてよい。(中略)わたくしは詩に対して再び笑顔は作れなくなつた。殊に詩人が嫌になつたのである。(「有明集前後」)

有明は、「いはれなき屈辱」を受け、「秀才達の面白半分に血祭りに挙げられた」のである。有明に好意的な批評を続けていた桜井天壇は、当時小説批評へと活動を移しており、『明星』陣営も北原白秋らの退社で忙しく、象徴詩に深い理解のある上田敏もまたま外遊中であり、有明擁護の声は上がることはなかつた。このように、当時の風潮は、象徴主義ではなく、新しい自然主義の方向へと傾いていた。そんな中で、自然主義文学の牽引役とでも言うべき『早稲田文学』陣営から、次々と詩論が展開される。

文壇は自然主義小説の方向へと進んでいた。文壇の影響を受け、文語定型詩が主流であった詩壇も、明治四十年八月『詩人』に発表された川路柳虹の「塵溜」を皮切りに、口語自由詩へと、方向を転換していく。こうした革新運動の中心的存在であつたのが、

『早稲田文学』陣営であった。『早稲田文学』では、自然主義小説に関する記事が掲載されたり、自然主義についての特集号が組まれたりと、自然主義の牙城とも言うべき存在となっていた。その『早稲田文学』の中で中心的な人物として、島村抱月と相馬御風が挙げられる。この両者は、小説批評のみならず、詩論も発表している。

まずは、島村抱月の詩論について見てみたい。彼の代表的な詩論は、明治四十年十一月『詩人』に発表された「現代の詩」である。この中で抱月は、實際生活に基づく詩作を進めることを要求する。

僕などが日本の新體詩を讀んで先づ感ずるのは、其の直接でない事、即ちダイレク  
トネス、ストレイトネスが缺けてゐる點である。之は眞直に實際生活に接してゐな  
いといふ意味で、掩ふ可からざる事實であらうと思ふ。

このように、抱月には新體詩が「實際生活に接してゐない」とものと映っていた。あくまでも詩は「ライフにストレイト」でなくてはならないと考えている抱月にとって、夢見心地や夢想状態を素材としたものや、空想に彩られた世界の描写といった詩は、現実生活から乖離したものであると見えていたと考えられる。『有明集』の作で言えば、「豹の血（小曲八篇）」中の「若葉のかげ」などが夢想状態を詠んだ詩として挙げられる。その冒頭部は以下のようなものである。

薄曇りたる空の日や、日も柔らぎぬ、

木犀の若葉の蔭のかけ椅子に

靠れてあれば物なべておぼめきわたれ、

夢のうちの歌の調と暢びらかに。（第一連）

と、木陰で夢想に耽る様子が描写され、第二連以降では、夢想状態にある精神がとらえたものが次々と描写されていく。こうした夢想状態を描いた詩が、抱月の言うところの「ライフにストレイト」でないと考えられるのである。抱月の批判は有明に限ったことではなく、薄田泣菫の作にも見られる「幻なりき、事映の消えゆくにこそ、」（「幻なりき」）「まどろみの夢路は覚めぬ、」（「月見草の歌へる」）<sup>三</sup>といった、幻や夢を歌う、当時の詩に向けられていたと考えられる。こうした新體詩に対して抱月は要求を続ける。

新體詩では歌つてゐる感想は或る程度まで現代青年の所謂近代的憂愁、近代的省察



の傾向を持てるものとは思つてゐる。然しそれが如何にも靡ろげで、廻りくどく、切實に出てゐないと感ずる。（「現代の詩」）

というように、「直接」であることを欠いている新体詩の何処が問題であるかということであるが、そこに詠み込まれている「感想」に対しては「或る程度」までは一応の評価をしている。問題は、その「感想」がアウトプットされる際に生じる。「直接」にそのままに赤裸々に表出されるのではなく、何らかの原因によつて「靡ろげで、廻りくどく」なつてしまつてゐることを抱月は問題視している。抱月の言うところの、「ストリート」の軽視を問題視しているのである。抱月は「近代的」な「感想」を備えてはいるものの、彼の望む「深い印象と強い調子」が全く備わっていないと主張する。

こうした現状の新体詩に対して抱月の差し出した処方箋は

直接たり得んが爲めに、何等かの手段に依つて言葉と語法のクラシズムを破る事が根本の問題である。其の手段はと云つて今明かに指示する事は出来ぬが、漠然たる希望を云へば、即ち民謡に歸る事、之が日本の新代の詩の道を啓く所以ではないか。いつか一度は茲に歸るものではあるまいか。（「現代の詩」）

というものである。兎にも角にも、形式面での問題を解決するためには「言葉と語法のクラシズム」を破壊することが必要なのである。内容が近代的なものへと進んだにも関わらず、形式が旧態のまままで固定されている。それが原因となつて内容が詩へと形作られる際に「靡ろげで、廻りくどく」なつてしまつてゐる。と主張しているように見える。そこで、近代的な形式としてはつきりとは言えないのであるが、漠然と「民謡」を提言する。しかし、抱月の言う「民謡」は既成の民謡のような調べを用いた形式を指しているのではない。「古民謡の模倣とか、一部分を離して現今の言葉で綴るとかいふの類」は決して抱月の「民謡」が意味している方面のものではない。そういった類のものではなく、「何か別途の工夫」が必要なのである。だから抱月の言う「民謡」は、生活実感に根差した詩歌の形式という程度の意味で「民謡」と言つてゐるのである。更に、こうした「クラシズム」を破壊する方法として「言文一致」を掲げる。抱月は近代特有の「近代的憂愁」「近代的省察」を表現するに相応しい形式は近代の言語、つまりは口語による形式によるものでなければならぬ。といった主張を行うのである。つまり、抱月の主張からすると、有明の作は生活実感に根差したものでない、夢想、幻といった靡げな「感想」を詠んでゐることと、その形式が口語によるものでない点において、評価されないということにならう。この詩論は、『有明集』刊行の二ヶ月前に発表されている。既に詩壇は、自然主義小説的なリアリズムを詩においても求めるようになっていたのである。この抱月の主張に呼応するかのようには、抱月と同じ『早稲田文学』陣営から、相馬御風の詩論が挙げられる。

御風は『有明集』が刊行された翌月明治四十一年二月から、二ヶ月に渡り『早稲田文学』に詩論を掲載する。二月に発表された「自ら欺ける詩界」では、抱月と同様に、「何よりも先づ詩人自らが胸の奥なる「我れ」そのものゝ聲を聴かん事」として、生活実感に根差すことを要求する。そして、続く三月の「詩界の根本的革新」において、要求の矛先は、内容から形式へと移っていく。

自分は詩界に於ける自然主義を主張すると共に、こゝに具體的な要求の一二を提供したい。一は詩の用語問題である。これは抱月氏が嘗て主張されたと同じ意味に於て、詩の用語は口語たるべしと云ふのである。(中略)自分等の要求する所は、絶對的に現在吾人の用ふる口語である。

第二の要求は、詩調である。これも従來の如く、紙に向ひ筆を持つての上のシラブルの組み合わせでなくして、絶對的に自由なる情緒主觀さながらのリズムである。(中略)絶對的に舊來の詩調を破壊する事を提出する。

第三に、自分の要求する所は、行と聯との制約破壊である。用語が口語になり、調が自由になつても行の長さ、聯の數や一聯中に收める行數の制約があつては、矢張りだめである。即ち自分は詩界革新の第三要求として行及び聯の絶對的自由を要求する。

というように、三つの要求を行うのである。要求の内容は、要するに形式は口語自由詩でなくてはならない。というものである。御風の言う「主觀さながらの形式」というのは、口語自由詩のことに他ならない。

この「詩界の根本的革新」が掲載された『早稲田文学』には御風生の名で『有明集』を讀む」という書評も掲載されている。そこでは、有明の作が技巧過多である点に対して、「苦痛、悲哀そのものを歌はずに、苦痛や悲哀を楽しみながら歌つて居る」「遊戯詩の域」を出ない、と痛烈に批判する。「形を先にして起つたわが國の新體詩」の形式を用いているようでは、詩に未來はなく、「新體詩の効果を全然棄却した上に」新たな詩を作らねばならないとし、有明を「新體詩の最後の勝利者」と位置づけている。

ここで述べておきたいのは、近代人の生活実感を歌うのであるから、近代の言葉である口語を用いて詩作すべきであるという主張は、一見するとその通りと思わされる。しかし、本当にそうだろうか。ということである。口語として捉えられた対象というのは、概念化され、既に認識されたものということになる。つまり、口語を用いるべきだといふのは、近代人によって、既に概念化された存在を言い表すための論理であり、生活実感というのは、既に口語という言葉によって掬い取られた、対象の一部分、表層でしかないのである。それでは人は、未だ言語化されていない、表層の背後にある概念、概念

とも呼べないような実感、存在を表現するには、どのような言語を用いるべきなのだろうか。未だ言語化されていない、言語道断の境を表す為には、既成の言語では不可能ということになるだろうが、新語を作るわけにもいかない。そこで詩人は既成の言語の中で、新たな組み合わせを試し、口語のみならず、広く古語にまで語彙を求めたのではないだろうか。こうした点に関して一切触れることなく、抱月、御風両者は、生活実感というのには、口語で表現することのできる、言わば表層的なものを指していることは、指摘しておきたい。

有明に向けられた酷評の内容は、次の二点に要約されるであろう。一点目は、詩に詠まれる詩想が、夢想状態や幻といった、生活実感に根差さないものであること。二点目は、詩の形式が口語自由詩ではなく、文語定型詩であること。ということになる。これに対して、有明の詩論、自然観とはどういったものであったのだろうか。『春鳥集』自序へと目を向けてみよう。

## 二 『春鳥集』自序に見られる有明の世界観

前述した通り、蒲原有明は自らの詩論について、多くは語ってこなかった。自らの詩論を語るよりも、実作で示す方が圧倒的に多い詩人であった。その有明が、自らの詩論について語っている文章として、『春鳥集』自序は多くの注目を集めてきた。そこには、次のような一節がある。

「自然」を識るは「我」を識るなり。譬へば「自然」は豹の斑にして、「我」は豹の瞳子の如きか。「自然」は死豹の皮にあらざれば徒に譙敷き難く、「我」はまた冷然たる他が眼にあらざれば決して空漠の見を容れず。「われ」に生き「自然」に輝きて、一箇の靈豹は詩天の苑に入らむとするなり。

この箇所は、これまでも多くの先行研究で取り上げられ、主客一如といった世界観が表れているという見方が一般的である。観察の主体である「我」と、観察の対象、客体である「自然」とが同じ一個の「豹」に例えられているのであるから、この主客一如の考えが表れているという点に関して異論はないであろう。

しかし、筆者はここで「我」を「冷然たる他が眼にあらざ」とし、「自然」を「死豹の皮にあらざ」としている点に注目したい。ここでは、「我」も「自然」も共に生きていく存在であるという意識が表れている。主体と客体といった観察の構図には、動かない主体と、動かない客体、もしくは動く客体との係わり合いといった関係が意識されがちであるが、有明はそうではないと言っているのである。主体である「我」も客体である「自然」も共に生きていて、ともに動いている。言わば動対動の関係性を結んで

いると言うのである。この動対動の関係において生じた一瞬の交わりを捉えてこそ、「一箇の靈豹は詩天の苑に入」ることができるであろう。その一瞬の交わりを言語化することが、そのまま詩作になるのである。つまり、有明は「自然」と「我」とが同じ「豹」である、有機的な連続体として捉えており、なおかつこの双方は、共に生きている。そのため、有機的な連続体が、動対動という関係性を結ぶことで生まれる一瞬の交わりにこそ、本質的なものが存在するとし、その交わりを言語によって切り取り、描き出すことこそが、詩作であると述べているのではないだろうか。

有機的な連続体として繋がっているもの同士における動対動の関係性というのは、より具体的にすると、どういうことになるのであろうか。筆者は、その点について、有明は、先に挙げた引用に続く部分で有明が言及していると考ええる。その箇所は次の部分である。

視聽等はまた相交錯して、近代人の情念に雜り、ここに銀光の音あり、ここに嚙曉の色あり。

この箇所は、『春鳥集』自序において、官能の交錯、いわゆるコレスポンダンスについて述べた箇所として有名な部分である。しかし、筆者はここで、この官能の交錯を引き起こすものについて注目したい。「銀光の音」とあるが、これは音という、「自然」の側に色が存するのか、それとも音を聞いた「我」の側が音に色を感じるのか、どちらなのであろうか。一見すると、音を受容する主体である「我」内部において官能の交錯が生じていることから、「我」の側が音に色を感じる要素を備えているように見えるが、有明はあくまでも主客の関係を動対動として捉えているのである。有機的な連続体同士による関係として捉えているのである。つまり、「銀光の音」といっても、音自体が色と音とに分かれているものではなく、客体である音の側にも、色と音という一般的には分かれていた要素が共に繋がっており、それを受容する主体である「我」の側にも、聴覚と視覚という一般的には分断されている要素が共に繋がっているのである。そのため、「銀光の音」があり、「嚙曉の色」が存するのである。つまり、官能の交錯というのは、観察の主体である「我」内部における問題なのではなく、観察の客体となる「自然」においても、有機的な連続体として捉えることで引き起こされるものと考えべきであろう。先の引用部分からの、主客一如という考えからすると、どちらがどちらをとといった観点は、あまり意味をなさないかもしれないが、ここでは、いわゆる主体も、いわゆる客体も、そのどちらもが、境界を持たない有機的な連続体であるという認識が重要なのではないだろうか。そのため、この官能の交錯として受け取られる「銀光の音」も「嚙曉の色」も、万物が主客も包括した有機的な連続体であるという、有明の世界観の現れとして受け取るべきであろう。

ここまで指摘した、主客一如、有機的な連続体同士による動対動の関係性、という

ものが、有明の詩作にはどのように現れていたのであろうか。

ところで、有明詩の一つの特徴として、水に関わる素材が多く用いられることが挙げられる。『有明集』「豹の血（小曲八篇）」を見渡しただけでも、それと気付く程に、水に関わる素材が多く詠み込まれているのである。何故有明はこの水に関わる素材にこだわりを見せていたのだろうか。筆者は、水という素材の持つ、映すという性質に大きく関わりがあるのではないだろうか、と考えた。主客一如という世界観を持つていたように、有明にはこの見るもの、見られるものという「見る」ことに対する関心が大きかったように思う。この「見る」ということと似た性質を持つものとして、自然物を見渡すと、「映す」ものが見えてくる。例えば、鏡やガラス、そして、水面といった水に関わる素材である。有明は「見る」ということに強い関心を寄せていたからこそ、「映す」ものである水に関わる素材を多く用いていたのではないだろうか。では、水に関する素材を用いて、有明は先に挙げた二点の世界観をどのように描いていたのであろうか。「水のおも」を挙げて考えてみたい。

「水のおも」は、次のように始まる。

いと小さき窓

晝も夜も絶えずひらきて、

劃られし水の面の

たゆたひをのみ

倦じたるころにしめす。（第一連）

この「水のおも」は、小さな窓から見える水面のようすを描写することで展開される。ここでは、水に関わる素材である水面よりも、この「水のおも」の情景のフレームとして働いている「小さき窓」に注目したい。この窓は、「自然」の側である水面と、「我」の側である詩の主体との間に立つ存在として位置している。そのため、どちらにも含まれない、というよりは、その双方を繋ぐ存在として機能している。そのため、この窓は水面の様子を映す存在であると同時に、情景のフレーム、すなわち、観察する主体としての存在でもあり得るのである。つまり、詩の主体の目による観察を描くのも、水面の様子だけを描くのもなく、「小さき窓」という枠に縁取られた「水の面」を描くことよって、「自然」と「我」との間に、双方を繋ぐ存在を作り出している。そして、この「小さき窓」という存在において、観察の主体である詩の主体と、観察の客体である「水の面」とが繋がるとともに、関係しているという構造となっている。この「水の

おも」では、「小さき窓」に映る「水の面」を描くことによって、まさに、主客一如を  
実現しているのである。

詩の主体は、この「小さき窓」から、「劃られし水の面」を眺めていく。

淀める沼か、

大河か、はたや入江か、

水の面の一片を、

何は知らねど、

絶間なくながめ入りぬる。(第二連)

ここで詩の主体は、「水の面」の正体が何ものであるのかを探ろうと試みているので  
あるが、「沼」であるのか、「大河」であるのか、「入江」であるのか、見当がつかない  
でいる。それは、情景が限られたものであるため、仕方ないであろうが、また、同時に、  
詩の主体にとって正体が何ものであったとしても、問題とならないことが示される。「沼」  
にしろ、「大河」にしろ、「入江」にしろ、それは水の一状態、一形状を人が名付け、区  
画したものに過ぎない。その「沼」「大河」「入江」そのものを詩の主体は見ているので  
はなく、ただ「小さき窓」に映った「水の面の一片」を見ているのであり、それは紛れ  
もなく水そのものである。そのため、詩の主体にとって、水の一状態、一形状を名付け  
たに過ぎぬ名前での認識は、何の意味も持たないのである。ただこの「小さき窓」にお  
いて展開される「自然」と「我」の関係というのは、詩の主体と「水」との関係であり、  
詩の主体の相手となる存在は「沼」でも「大河」でも「入江」でもありえなく、また、  
その三者のみならず、その他の水の姿全てを包括した「水」そのものなのである。つま  
り、この「水のおも」においては、限られているからこそ、反対に相手の「水」という  
存在が際限なく広く大きな存在として、詩の主体に認識されるという逆説的な関係性を  
持っているのである。

そして、この「小さき窓」に映る「水の面」において、情景である「水」と、詩の主  
体の内面である「我」の姿とが、絡み合っていく。

わが魂を

解き放て、見るは崇高き

天ならず、地ならず、

ただたゆたへる

水の面、昨日も今日も。

世をば照らさむ

不思議はも耀き出でねと

待ちければ、こはいかに、

わが魂か、

白鵠は水に映りぬ。(第五・六連)

小さい窓に縁取られた水面という、「劃られし」世界は、「水」全体という範囲に留まらず、「我」の内部に通じる所まで、その範囲を広げていく。ただじつと「小さき窓」の映す「水の面」を眺め続けることによって、その限られた世界が内包している広大な範囲の存在が見えてくるのである。詩の主体の意識が「窓」そのものとなり、「窓」に水面が映ることによって、双方が通じ合い、照応している様子が、「白鵠」の姿となつて描き出される。しかし、双方が絡み合い照応した瞬間に、それも束の間として、双方の関係性は変容してしまふ。「自然」と「我」とが一体であるという感覚を味わつた次の瞬間には、それは過去のものへと変わり、内面世界は違う形へと変形を遂げ、「自然」と「我」とが一体となった境地は、もろくも崩れ去ってしまう。

哀しき鳥よ、

牲よ、知らずや、波は、

今、溶けし焰なり、

白き翅しろしほも

たちまちに焼やけ失うせなんぞ。(第七連)

われと嘲あざみて

何なにものかわれに叛そむきぬ、

暗くらき室むろ、小ちさき窓まじ、

倦うみて夢ゆめみし

信しんの夢ゆめ、——それも空あだなり。(第十一連)

詩の主体の意識と通じ合い、照応し、今まで自らの内面を表していた水面は、「溶けし焰」となって、「わが魂」である「白鷺」を「焼」くのである。ここからは、何を受け取ることができるだろうか。一見すれば、関係性が崩れてしまうことから、双方が絡み合うという関係の脆さや弱さが感じられるであろうが、筆者はそう考えない。むしろ、この関係の瞬間性は、『春鳥集』自序にあった、動対動の関係性から来ているのではないだろうか。詩の主体も生きているのであり、水面も時々刻々と姿を変えないように生きているのである。そのため、双方の関係性も変化して止まないものである。だからこそ、双方が絡み合い「白鷺」の姿となって一体となる瞬間を捉えられたことこそに価値があり、次の瞬間にその姿が変ずるのは当然のことである。そして、次の瞬間に姿が変わり、関係が変容してしまうからこそ、「白鷺」の姿がより一層価値ある瞬間として輝くのである。「小さき窓」における交感という形而上的接触は、その関係性によって、脆弱で儂いものとして見えるかもしれないが、その脆弱さ、儂さによって、「白鷺」となった瞬間がより価値ある交感として存在することを可能にしているのである。

この「水のおも」では、「小さき窓」という、有明にとっては特異な素材によって、「我」と「自然」とが絡み合い、照応する世界を描き出していた。そして、動対動の関係性によってもたらされる、決してマイナスの価値を持たない脆弱さ、儂さによって、一瞬が価値ある瞬間へと変じていた。ここで、脆弱で、儂く、そして形而上である存在として、「人魚の海」で見た「幻の界」が思い浮かばないだろうか。有明の描く幻は、「水のおも」での「小さき窓」での交感のように、動対動の関係性の一瞬を切り取ったような効果を發揮しているのではないだろうか。それでは、有明の詩論、自然観をおさ



えた上で、当時の詩壇が要求していた口語自由詩の要求について、有明の実作から考えてみたい。

### 三 口語自由詩か文語定型詩か

先に述べたように、有明詩は、その形式が文語定型であることを批判されている。近代の詩想を率直に表すためには、近代の言葉である口語を用い、詩形に制約があつてはいけないという主張にそぐわなかったためである。有明は自らが文語を用いることについて、既に『春鳥集』自序で

音節、格調、措辭、造語の新意に適はむことを求むると共に、邦語の制約を寛うして、近代の幽致を寓せ易からしめむとする

と述べているのである。つまり、有明の文語、古語は、単に古いものではなく、「近代の幽致」を表すために「邦語の制約」を緩和して用いられたものなのである。この点から、有明の言う「近代の幽致」とは、抱月らの言う生活実感といったものではなく、既成の言語では捉えられない境であることが分かる。既成の言語で捉えられないということは、口語か文語かという点は、問題にならなくなる。捉えられ、概念化されていないのであるから、その境を表すということは、既成の言語を用いて、既成の言語が概念化していない境を描くことになる。つまり、生活実感や、近代人の近代生活における実感という層とは、異なつた層へと目を向けているのである。つまり、有明は抱月や御風よりも、一層深い層にある詩想を描こうとしていたのである。近代の感想であるから、近代の言葉でなくてはならないといった抱月らの考えではなく、有明は「近代の幽致」を表すに適切な詩句を探し、近代において用いられていた口語に留まることなく、広く詩句を求め、文語に辿り着いているのである。抱月らは近代の生活実感に、有明は「近代の幽致」に目を向けている。歌おうとする感想に既に違いがあること、有明の方がより深層へと目を向けていることが分かる。次に自由詩か定型詩かという点について考えてみたい。

自由詩ということになれば、定型詩に見られた韻律を廃することになるであろう。定型詩のきまりきつた韻律では、御風が言うところの「情緒主観さながらのリズム」が生み出されないということなのである。一定で単調な韻律の繰り返しで、韻律に制約された形式では、「我れ」の「声」が制限された形でしか表出されないために、自由詩でなくてはならないと主張するのである。それでは、有明詩の韻律が一定で単調な韻律の繰り返しであり、韻律が一つの制限となっているのかを考えてみたい。ここでは、先に挙げた「若葉のかげ」を再び取り上げて考察してみる。「若葉のかげ」の詩形は七五七・五七五口語調のソネットとなっている。以下本文を挙げる。

薄曇りたる空の日や、日も柔らぎぬ、

木犀の若葉の蔭のかけ椅子に

靠れてあれば物なべておぼめきわたれ、

夢のうちの歌の調と暢びらかに。

獨かここに我はしも、ひとりか胸の

浪を趁ふ——常世の島の島が根に

翅やすめむ海の鳥、遠き潮路の

浪枕うつらうつらの我ならむ。

半ひらけるわが心、半閉ぢたる

眼を誘ひ、げに初夏の芍薬の、

薔薇の、罌粟の美し花舞ひてぞ過ぐる、

艶だちてしなゆる色の連弾に

たゆらに浮ぶ幻よ——蒸して匂へる

薬の星、こは戀の花、吉祥の君。

第一連では、句の切れ目と行の切れ目が一致した、七五七・五七五交互調で、木陰で椅子にもたれている様が描かれる。そして、第二連では、次第に夢想状態へと沈んでいく様が描かれるのであるが、第二連では、調べが変化している。一行目と二行目の間を

句跨りによって繋げ、ダッシュで句の切れ目を示すことで、「獨かここに我はしも」と「ひとりか胸の／浪を趁ふ」という七五調の対句から始まる。そのまま七五の単調なリズムの繰り返しと、冒頭の対句、「島の島が根」「うつらうつら」といった同語の繰り返しによって、夢想状態へ沈むという内容と一致した調べが展開される。第三連では、一行目と二行目の句跨りによって、第二連の調べと呼応するように、「半ひらけるわが心」と「半閉ちたる／眼を誘ひ」との対句から始まるが、ここから、夢想状態における精神に浮かんでくる「幻」を描く時には、調べが一変する。「げに初夏の芍薬の、／薔薇の、罌粟の美し花」というように、「の」の繰り返しと、本来七音の句である「薔薇の、罌粟の」という部分を読点で区切ることによって、短音節で畳み掛けるように描かれている。次々と「我」の精神に浮かぶ「幻」がくるくるとその姿を変じていく様が、小気味よく、テンポのよい単音節によって描かれているのである。「我」を圧倒する、迫りくるような様が、調べと良く調和している。そしてこの「我」を圧倒した「美し花」は、第四連では、「艶だちてしなゆる色の連弾」へと変わる。驚きと圧倒とを与えた「花」は、やや落ち着き、「色の連弾」というように、調和した姿になる。そのため単音節の繰り返しだった調べも、落ち着きを取り戻している。そして、ダッシュの一息を挟み、「蒸して匂へる／薬の星、こは戀の花、吉祥の君。」と、第三連同様に、「幻」の姿が列挙されるのであるが、「の」の反復は消え、調べも最終行は五七七と乱れなく結ばれる。ここでは、驚きと圧倒するほどの迫力を持った「幻」が次第に姿を変え、調和した様を描いているのであるから、調べも沈静化し、結びに相応しく、伝統的詩歌の結びである七七の繰り返しが使われている。

つまり、この「若葉のかげ」における有明詩の韻律は、原則として七五七・五七五交互調をとっているのであるが、その内容を見てみると、調べは七五七・五七五交互調の形を崩さずに、詩の内容とともに、自在に展開し、次々と調べは姿を変える。言ってみれば、「我」の精神の動きと共に、精神の動きを映し出すかのように、形を変えているのである。そのため、韻律が一定で単調な韻律の繰り返しであり、韻律が制限となっていることなど全くない。確かに全体が七五七・五七五交互調という形になっていることを制限と行うのであれば、制限と呼べるかもしれないが、この「若葉のかげ」のように七五七・五七五交互調の中を自由に調べが飛び回る様を見て、それが制限であるとは考えにくい。

単に定型詩であることが、定型という制限を課されているために、不自由であるとするのは、有明詩にとっては全く当てはまらない。有明の定型は桜井天壇が「詩人蒲原有明を論ず」(『帝國文學』明治三七・三)内で、「独絃調」(四七六の調べ)に対して述べたように、一つの調べの中で自在に姿を変えて展開されていくのである。「我」の精神の動きと共に、それと呼応するように姿を変える調べは、たとえ定型とは言え、「主観さながらのリズム」「主観さながらの形式」生活実感に根差した形式と呼ぶに相応しいのではないだろうか。

ここでもう一つ注目しておきたいのが、幻の姿についてである。畳み掛けるような「の繰り返しによって描かれる花についてである。「げに初夏の芍薬の、／薔薇の、罌粟の美し花」というように、この「美し花」は何の花であるのか全く分からない。言ってみれば、表現の上は朦朧としていて晦渋である。しかしながら、それは、生活実感といった表層の、既に概念化されたものに目を向ける立場に居るからに過ぎない。夢想状態で浮かんでくる幻が、見たこともない姿、嗅いだことのない香、感じたことのない存在感を持っていたとしたら、もうその幻の存在は、生活実感を既に超えている。そうした存在を描き出そうとすれば、既成の言語ではどうすることもできず、結果として「芍薬の、／薔薇の、罌粟の」と朦朧と描き出されることになるのであるが、幻の輪郭、存在を捉えようとすればする程に、既成の言語という制約との相克から、言葉の上では朦朧な描写となる。しかし、それこそが未だ言語化されない境の姿であり、有明の描く「幻の界」の姿そのものである。それでは、有明は、自らの描いた「幻の界」において、いかなる詩想、詩的世界を見ていたのだろうか。幻が描かれる、他の実作から、それを探ってみたい。

#### 四 「秋のころ」における幻 「清げの尼」の回想

有明の捉えた幻の境地を考えるために、次は「秋のころ」に注目してみたい。「秋のころ」は、秋の日に仏道修行に励むある尼を描いたものである。雨の降る秋の日に、行いをしていた尼が、ふとしたきっかけで、俗世への思いを感じてしまう。そんな一瞬のころの揺らぎが描き出されている。本文は次のように始まる。

黄みゆく木草の薫り淡々と

野の原に、將た水の面にただよひわたる

秋の日は、清げの尼のおこなひや、

懺悔の壇の香の爐に信の心の

香木の髓の膏を炷き燻ゆし、

きらびやかなる打敷は夢の解衣、(第一、六行)

紅葉に囲まれた中で、仏道修行に励む「尼」の姿が描かれる。部屋の中には香炉に、「香木」を燻らせた様子が見て取れる。そんな中で「尼」の目は、ふと「打敷の夢の解衣」をとらえる。この「打敷」には、尼の俗世での生活が思い出となって刻まれており、出家した身である「尼」の意識が、一瞬であるが、俗世での過去へと引きずられる。

過ぎし日の被衣の遺物、——静やかに

垂れて音なき繡の花、また襷ひだごとに、

ときめきし胸の名残の波のかげ、

揺めきぬとぞ見るひまを聲は直泣く——（第七・十行）

こうして、「打敷」が内包していた思い出が、「尼」の前へ、幻という形で立ち上るのである。その「襷」の一つ一つに刻まれた、以前の喜ばしい記憶が、花やかに浮かんでくるのであるが、それはもう現実のことではなく、「ときめきし胸の名残」でしかない。また、その記憶を思い起こす「尼」も、以前とは心持が変わっている。今は俗世を捨てた身であるため、俗世へと傾く意識の動きは、修行の邪魔者でしかなく、捨て去るべきものに他ならない。しかし、立ち上ってくる幻には、嘗てそれを喜んだという自らの意識も混じっているために、捨て難いものとなっている。そのために、「揺めきぬ」と自らの意識の動きを感じてしまい、「聲」が「直泣く」ことになってしまっているのである。

そうして、この過去の幻は実体がなく、手触りの無いものであるために、目の前の現実と溶け合い、響き合う。振り切ろうにも振り切れず、「尼」の現在と照応しながら、「尼」に迫ってくる。

看經の、噫、秋の聲、歡樂と

悔と念珠と幻と、いづれをわかず、

ひとつらに長き恨の節細く、（第十一・十三行）

「歡樂」と「悔」、俗世への未練といったもの、また、俗世を捨て去ろうとする「尼」の意識が現れた「念珠」と、そんな「尼」を過去の思い出へと引きずり込む「幻」といった、言わば相対し相反する二極が、溶け合い、響き合って、一つの「長き恨の節」と

なつて共鳴するのである。こうした現実と過去の思い出という幻とが溶け合った境地こそが、この「秋のころ」に描かれている「幻の界」なのであり、ここでは、現実では混じり合うことのない、対立する二極が重なり合い、溶け合っていることが分かる。

この、「長き恨の節」という「尼」の声に注目してみたい。先に挙げた通り、有明は『春鳥集』自序において、「銀光の音あり」と述べていた。官能の交錯という点に注目される箇所であるが、筆者は、この「長き恨の節」こそが、有明の言う「銀光の音」ではないかと考える。音と色との間には、人の一般的な認識、言語といったものによって作られた境界が存在する。しかし、有明はその境界を崩し、乗り越え、一般的には分かれていた要素同士が、互いに繋がり、関係し合っているという世界観を持っていた。つまり、有機的な連続体により、世界が作られているという世界観である。この「秋のころ」において「尼」がもたらした「長き恨の節」は、過去の自分にとっては、華やかな日々として感じられていたことからくる「歡樂」と、仏道に入った現在の自分にとっては、障害でしかないことからくる「悔」とが交じり合う。そして、過去の自分も現在の自分もどちらも「尼」自身であるために、思い出の日々を、どちらかの視点から捉えることは不可能であり、どちらの面も真実である。しかし、「歡樂」と「悔」とは、相反する存在として、言語によって規制されている。その二つを「長き恨の節」として照応させ、共鳴させることによって、有機的な連続体として描き出しているのである。続く現在の「尼」が唱える「念珠」と、眼前に浮かんできた思い出である「幻」についても、同様のことが言える。そうすることによって、決して交じり合うことのない要素の境界を崩し、溶け合わせているのである。こうした有機的な連続体としての存在こそが、「銀光の音」なのではないだろうか。相反する要素を列挙した後に、畳み掛けるように配された「いづれをわかず」「ひとつらに」という詩句が、「歡樂」「悔」「念珠」「幻」の境界を突き崩し、「長き恨の節」として共鳴させる境地へと導いている。この境地を描くために、「秋のころ」があるのである。そしてやはり、動対動の関係であるため、この一瞬の境地が過ぎれば、関係はまた姿を変えていく。

その夕、愁の雨は梵行の

亂れを痛みさめざめと繁にそそぎぬ。(第十七・十八行)

この「尼」に起こった意識の揺らぎは、一時のものであり、この翌日にはもう既に失われているものであろう。一瞬の境地である「亂れ」をも内包させたまま、「愁の雨」というフレームによって、「秋のころ」の場が切り取られる。この場の限定性は、「水のおも」における「小さき窓」の働きと通じる。限定されているからこそ、そこに映る存在が、無限に広がっている。有限なる範囲内に、無限を見るのである。これはまさに、

眼による認識そのものに他ならないのではないだろうか。眼の届く範囲は、有限に過ぎない。しかし、この世の存在は全てが繋がりにあっている、有機的な連続体である。つまり、見える範囲が有限であろうと、眼にしているものは無限の広がりを持つものなのである。「水のおも」「秋のこころ」に見られた、一種の限定性は、眼による認識を表しており、そのフレームによる区画は、眼の働きそのものと言えよう。

これまで見てきたように、幻の世界の働きは、相反、対立している二極の境界を崩すこと、そしてその二極を溶け合わせ、照応させるということにある。「水のおも」においては、本来、観察の対象である「自然」と観察する主体である「我」とが「小さき窓」という場において、重ね合わされていた。「秋のこころ」においては、「歡樂と／悔と念珠と幻と」とが「愁の雨」というフレームの中で、互いに響き合っていた。それでは、この相反する二極の境界を崩し、溶け合わせるということに、どういった意味が存するのであろうか。二極の照応には、どういった価値があるのであろうか。その点について、「滅の香」から考えてみたい。

## 五 「滅の香」における「幻の界」

有明の幻は、眼の働きとも言うべき、場の限定性を持っており、それは、有明の世界観の現れであることが分かったが、有明が幻の世界で見た、二極の照応とはどういった意味合いがあるのだろうか。この点について、ここでは「滅の香」を取り上げて考えてみたいと思う。「滅の香」では、追憶、追想という詩の主体の行為によって、二極の響き合いが描かれている作である。本文を以下に示す。

やはらかき寂びに輝く

壁の面、わが追憶の

靈の宮、榮に飽きたる

箔おきも褪せてはここに

金粉の塵に音なき

滅の香や、執のほひや、

幾代々は影とうすれて

去にし日の吐息かすけく、

すずろかに燻ゆる命の

夢のみぞ永劫に往き來ひ、

ささやきぬ、はた嘆かひぬ。

あやしうも光に沈む

わが胸のこの壁の面、

悩ましく鈍びては見ゆれ、

倦じたる影の深みを

幻は浮びぞ迷ふ、――

つややかに、今、緑青の

牧の氈、また紺瑠璃の

彩も濃き花の甘寢よ、

更にわが思ひのたくみ、

われとわが宿世をしのぶ

酔ごち、痴れのまどひか、

眼のあたり牲の仔羊、

朱の斑の痛と、はたや

愛欲の甘き疲れの



紫むらさきの汚染しじみとまじらふ

業ごうのかけ、輪廻りんねの千歳ちとせ、

束つかの間に過すがひて消きゆれ、

幾いくたびか憧あくがれかはる

肉村しむらの懺悔ざんげの夢ゆめに

朽くち入いるは梵音ぼんおんどよむ

西天さいてんの涅槃ねはんの教をしへ――

埋うづもれしわが追憶おもひでや。

わづらへる胸むねのうつろを

煩惱ぼんなうの色いろこそ通かよへ、

物ものなべて化現けげんのしるし、

黙もくの華はな、寂じやくの妙香めうかう、

さながらに痕あともとどめぬ

空相くうさうの摩尼まにのまぼろし、

※ 句読点原文ママ

詩の主体による、追想、追憶によって「幻」が浮かび上がる。ここでも、「靈の宮」にある「壁の面」という限定的な場から追憶が始まっていることは指摘しておきたい。そして、この追憶の中にあつて詩の主体の意識は、もの同士の境界が溶け合い、交じり合い、崩れていく境地へと到達する。「牲の仔羊、／朱の斑の痛」と、「愛欲の甘き疲れの／紫の汚染」という二つの斑点が交じり合っている。さらに、「肉村の懺悔の夢」という愛欲の思いには、「梵音どよむ／西天の涅槃の教」という、煩惱を捨て去る方面の

仏教的な思想が「朽ち入」っている。つまり、仏教的な境地に向かい、煩惱である愛欲を捨て去る方面への意識と、愛欲に身を任せ煩惱の方面へと突き進む意識という、相反する、対立する二つの意識が溶け合わさって「幻」の形を成しているのである。

万物を、有機的な連続体として捉える世界観を持っているのであれば、現在、自らの目の前にある存在も、有機的な連続体として捉えることが可能であろう。しかし、有明は、こうした異なるものたちが照応しあう境地を描く際に、現在目の前に存在するものとして描くのではなく、幻視や追憶といった形によって立ち上る、幻の形で描き出している。幻の意味合いは、まさにそこにあると言えるであろうが、何故、幻の形で描き出さなければならないのであろうか。この点について、少し考えてみたい。もし、この「滅の香」が現在の現実を歌うとしたら、煩惱を捨て去る仏教的な思想に意識が傾いている時には、「涅槃の教」の方が、愛欲に身を任せ煩惱へと突き進む方面へ意識が傾いている時には「肉村」の方が、それぞれ描き出されることになるであろう。切り取られる一瞬における意識は、どうしても、愛欲の方面か、仏教的な思想の方面かのどちらかに傾いてしまう。描き出す現実を切り取るという、区画、分割する動きでは、二つの境界を溶け合わせ、崩すという動きとは正反対のものであるため、二極の照応を描き出すことは不可能であろう。しかし、思い出すという行為から生み出される幻を描くという、一見すると間接的な描き方をすることによって、意識の揺れ動きという運動それ自体を一つの「追憶」として描き出し、この二極の境界を溶け合わせてみせたのである。ここには、現在の現実を言語で表現するということが自体が孕む、一つの境界が示されているのではないだろうか。

言語の働きは、外界、対象を、区分、分割、カテゴライズすることを通して、外界を認識していくことにある。そのため、分割するという働きは、言わば境界を作り出すことにあると言える。そう考えると、言語による認識というのは、主体が複数のものを同時に認識していたとしても、言語という媒体を用いることによって、同時多発的ではなく、一つ一つを順番に区画し、境界を作り、処理していくことになる。こうした言語というものを、現在の形で用いるとするならば、一つ一つを順番に、線状にしか描くことができず、相反する二極を溶け合わせることは不可能であると言えよう。これが、現在の現実を言語で表現することの一つの限界である。『早稲田文学』陣営が、現実の生活実感に根差すことを主張し、現在の現実を描くことを要求していた中で、有明はこの、現在の現実を描くことの限界に気付いていたのではないだろうか。有明の描こうと試みた有機的な連続体という対象は、言語による区画という認識を受ける以前の認識を描写するということになる。つまり、言語表現による限界への挑戦と言えるのではないだろうか。つまり、『早稲田文学』陣営による生活実感を重視する主張と、有明の詩作とは、始まりの段階において既に相容れないものであったと同時に、互いに決して交わることはない関係であったと言えるのではないだろうか。

有明にとって、有機的な連続体によって構成された、現在の現実というものは、言語

という媒体を用いる以上、決してそのままの形では描くことのできないものであったのである。そのため、有明は、言語によって作り上げられた、万物の境界を溶け合わせ、崩すために、時には幻視という形で、時には「追憶」という形で、そこに幻を立ち上らせたのである。つまり、有明にとって幻とは、幻という形をとりながらも、最も現代的で、最も現実的なものであったと言える。有明は、現実の、現在の生活から乖離した幻を描いていたのではなく、現在の現実を描くための、現在の現実に根差した幻を描き続けていたのである。その意味においては、『早稲田文学』陣営の主張と通じる部分はあると言えるであろうが、現実というものの認識という点において、双方の深度は大きく隔たっていたと言える。

有明のこの現実認識は、これまでの考え方に大きな疑問を呈するとともに、一つの新たな視点による認識を示した。目の前のものをそのまま認識する、そのまま描くという主張には、言語という媒体に対する意識が欠けている。言語が作り上げた、万物の間に横たわる境界というものを受け入れることが前提となっているからである。有明はこうした従来の認識に対して、言語の働きを意識するという視点を示したのである。つまり、主体が対象を認識し、それに言語による認識を加えるまでの間において、主体の認識による対象は、区画されておらず、境界も存在しない。まさに有機的な連続体そのものである。有明は、言語という媒体を用いて、言語認識以前の認識状態を描き出そうとしたのである。そして、現在の現実を描くという形において、その可能性を見出せなかった有明は、現実を描き出すために幻を描くという一見間接的な、逆説的な手段によって、言語認識以前の認識、言わば純粹経験へと肉迫してみせたのである。有明の幻には、それだけの価値があると言える。

現実生活、生活実感に根ざすことを主張し、口語自由詩を求める風潮の詩壇において、有明は自らの信じる「幻の界」を描き続けた。この「幻の界」という考えの根底には、有明独自の世界観、自然観があった。有明が『春鳥集』自序で展開している彼の世界観、自然観というのは、万物は有機的な連続体からなっており、一見別の存在と見える、有限な事物は、実は互いに照応しあい、響きあっているというものであった。こうした境地こそ、有明にとっては現実なのであり、区画され、分割された世界というのは、有明にとっては現実感のない世界の姿であったのである。詩壇の求める現実生活、生活実感に根差した作というのは、近代生活であるから、詩句には近代で用いられる口語を用いるべきであるというものであったが、有明が見ていたものは、そういった表層的な世界ではなく、言語による区画以前の、未分割な状態にある世界であった。有明が彼の「幻の界」において描き出したかったのは、言語以前の世界ということになる。

こうした有明の求める詩想を描き出すためには、彼には大きな障害があったのである。それは、詩という形での表現である以上、言語を媒体とした表現形式であるということである。言語を用いることによって、言語以前の世界を描くという、矛盾した、不可能

的な希求を表現することを有明は望んだのである。そのため、苦心を重ね、新たな詩形式を模索し、独絃調ソネットに代表されるような、様々な形式を生み出した。また、詩句においても、自らの求める「幻の界」に相応しい詩句を求め、広く耳慣れない古語にまで、詩句の範囲を拡大していく。有明は、詩句という言葉を用いて、既成言語によって作られた事物の境界を崩し、事物を照応させ、溶け合わせることを目指し、苦心していたのである。そして、先に述べたようにバラッドという一つの達成を示した。

複数の登場人物を有する器により、複数の視点を取り込むとともに、それらの間に生じるズレから、重層的な世界を展開させた。そして、彼の見た「幻の界」は、バラッドのみならず、他の詩作へと広がりを見せるのである。直線的に、リニア的にしか展開することしか出来ない現在の記述では、境界を崩すことが出来ないために、有明は「追憶」という行為に、可能性を見出した。「秋のこころ」における「清げの尼」の回想、「滅の香」における追想というように、彼は「追憶」という一見間接的な手法によって、次々と事物の境界を崩し、万物を照応させ、響き合わせてみせた。その結果、彼の作は詩句の上では、境界が崩されているために、どうしても夢幻的な描写にならざるを得なかったのである。

しかしながら、有明の描く「幻の界」は、決して単なる夢幻的で朦朧とした世界というのではなく、言語による分割以前の、有機的な連続体による世界を描き出した、有明の現実そのものだったのである。そのため、詩句の上で如何に朦朧とし、晦渋であったとしても、描き出される「幻の界」には、確かな手触りと実体を持ったものと言えよう。少なくとも、言語による言語以前の世界の描写という、言語表現の一つの限界を打ち破って見せた点は、十分に評価に値するはずである。

バラッドの試みにおいて到達した「幻の界」という一つの達成は、有明詩の他の作へと波及していった。複数の登場人物による視点のズレという手法とは別の形で、「幻の界」は描かれていたのである。この「幻の界」という観点から、今度はソネットへと回帰してみたい。有明はソネットにおいて、如何なる「幻の界」を展開していたのであるうか。有明の代表作「智慧の相手は我を見て」「茉莉花」を含む、「豹の血 小曲八篇」へと目を向けてみたい。

有明は自らのバラッドの試みにおいて、「幻の界」を描き出していった。現実世界にただ対立するという意味や、朦朧で曖昧なものといった字義通りの幻ではなく、現実を深く深く見つめることで、現実の姿を映し出すものとしての、「幻の界」という境地へと到達したのである。そして、彼の「幻の界」は、バラッドの世界だけにとどまらず、『有明集』（明治四一・二）中の他の作へと波及している。バラッドの試みは、それだけで完結し、他の詩作活動から独立した試みではなく、「幻の界」への肉迫という共通の目的を持った、相通する活動であった。

バラッドの試みを、登場人物の多さや、作の持つ物語性、台詞や、語り手による語りといった点から、具体的に、肉体的な作とするならば、ソネットは、詩の主体による独白、精神世界の形象化、という点から、抽象的で、精神的な作と言える。同じ詩作でありながらも、その形式的な特徴からは対極に存在する作と言ってもよいであろう。現に、『有明集』の構成では、「豹の血」が巻頭に、そして、「人魚の海」が巻末にというように配されている。

しかし、有明は、この二つの作品群を「幻の界」への肉迫によって繋ぎ、同一の試みとして行ってきたのではないだろうか。形式が大きく異なるために、両者の間に、手法としての違いは当然見られるだろうが、ソネットとバラッドの試みが、互いに独立した別個の活動であるとは考えにくい。もしそうであったとしたら、バラッドの試みにおいて見せた「幻の界」の描写が、他の詩作へと波及したりはしないであろう。有明が取り組んだソネットという試みの集大成とも言える「豹の血 小曲八篇」を「幻の界」への肉迫という観点、視点を持って見直すことで、有明の二つの試みは、繋がった一つの活動として見えてくるのではないだろうか。もしそうだとするならば、有明が目指した「幻の界」とは具体的にどういった境地であったのか、ソネットを見直すことで考えてみたい。

蒲原有明のソネットの試みは、『独絃哀歌』（明治三六・五）から始まる。これがバラッドの試みの開始時期と一致することは、先に述べた通りである。そして、バラッドの試みとは対照的に、同時代評や先行研究で多くの注目を集めてきた。その状況は今も変わらず、有明の代表作と言われれば、「智慧の相者は我を見て」「茉莉花」の二篇が挙げられることが多く、バラッドの作品名が挙げられることはない。この二篇はどちらも「豹の血」の中の作であり、人口に膾炙した作と言える。しかし、これまでの研究において、「豹の血」が「豹の血」として、一つのまとまった作品群として扱われることは稀であった。先に挙げた代表作の二篇のどちらか一方、または両方を取り上げて論じられてきた。また、この二篇以外では、「月しろ」が多く論じられてきただろうか。兎に角、有明のソネット群である「豹の血」は、一つの作品群としてではなく、一つ一つ切り離さ

れた別個の作品として扱われ、論じられてきたのが現状である。

しかし、ここで一つ注目したい点がある。それは、「豹の血」の配列についてである。有明は自らの作を何度も改作したことでも有名な詩人である。彼は何度も自らの作を改作し、発表してきた。その点に関しては、先行研究でも多く触れられていることであり、『定本蒲原有明全詩集』（昭和三一・二）の異文考を一見すれば、そのことはすぐに知られる。この改作については、これまでの研究において、改悪として見るものが多く、現にそういった例も見られるところであるが、ここでは触れないこととし、改作の変更点について見てみたい。彼は自らの作の詩句のみでなく、詩集に掲載した配列までも多く変更し、『有明詩集』（昭和二七・三）や『定本蒲原有明全詩集』に掲載している。しかしながら、この「豹の血」は八篇ともに全て、その配列を変更することなく、『有明集』掲載当時の配列のままにされている。ここから、有明はこの「豹の血」について、その配列までもこだわって詩作したと考えられはしないだろうか。それにも関わらず、多くの先行研究において、「豹の血」は作品群としてではなく、一つ一つが独立した作品として扱われてきたのである。これは、有明がその配列までこだわったとするならば、不十分な視点からの考察と言わざるを得ないであろう。これまでの研究において、この「豹の血」を八篇の作品群として、まとめて考察しているものは、管見の限りでは、僅かに洪沢孝輔の『蒲原有明論』（昭和五五・八）のみである。そのため、「豹の血」は見出しにもある通り、「小曲八篇」であるのに、現に「小曲八篇」としての扱いを受けていないのが現状である。

そこで、本考察においては、「幻の界」という視点からの「豹の血」の見直しと共に、「豹の血」を「小曲八篇」として扱うことによつて、「豹の血 小曲八篇」として、改めて考察してみたい。そうすることによつて、これまでに見落とされてきた側面を明らかにすると共に、有明の肉迫しようとした「幻の界」が如何なる境地であるのかを明らかにできるのではないだろうか。

そこで、本章では、「豹の血」が八篇全体でどのようなまとまりを持つ作品群であるのかという意識を持ちつつ、「智慧の相者は我を見て」から順に考察していくものとする。

#### 一 提示部「智慧の相者は我を見て」「若葉のかげ」

有明の「豹の血」は、七五七・五七五交互調ソネットという形式で作られた作品群である。有明は自らが『春鳥集』（明治三八・七）の自序で述べているように、形式に多くの関心を払ってきた。このソネットにおいても、四七六調のいわゆる独絃調ソネットなどの形式を経て、考案されたものである。有明が用いた多くの調べについては、松村緑氏の研究<sup>3</sup>に詳しいので、あえてここでは触れないが、「豹の血」に用いられた形式が、有明の苦心の末のものであることは指摘しておきたい。

この小曲八篇は、代表作として名が挙げられることの多い「智慧の相者は我を見て」から始まる。この作はこれまでの研究では、恋愛の甘美さ、瑞々しさを感じている詩の主体が、「智慧の相者」の言葉によって、恋愛の危険性を意識することで、両者の狭間で葛藤する。しかし、「智慧の相者」の言葉を聞きつつも、恋愛を捨てきれず、むしろ恋愛の方へと没入する決意を示す作として扱われてきた。本文は以下の通りである。

智慧の相者は我を見て今日し語らく、

汝が眉目ぞこは兆悪しく日曇る、

心弱くも人を戀ふおもひの空の

雲、疾風、襲はぬさきに遁れよと。

噫遁れよと、嫺やげる君がほとりを、

緑牧、草野の原のうねりより

なほ柔かき黒髪の縮の波を、――

こを如何に君は聞き判きたまふらむ。

眼をし閉れば打續く沙のはてを

黄昏に頸垂れてゆくもののかげ、

飢ゑてさまよふ獸かとがめたまはめ、

その影ぞ君を遁れてゆける身の

乾ける旅に一色の物憂き姿、――

よしさらば、<sup>にほひ</sup>香の渦輪、<sup>あや</sup>彩の嵐に。

先行研究において、この末尾の一行は、恋愛への没入を決意する強い意志の表れとして扱われてきた。そのため、先に述べたように、詩の主体は「智慧の相者」の言葉を聞きつつも、恋愛へと進むのであるが、恋愛への没入が強く取り上げられてきた。しかし、恋愛への没入を描くのみであるならば、「渦輪」「嵐」という詩句が用いられる必要がない。「香」「彩」の詩句によって、十分に恋愛の魅力は伝わっているはずであろう。しかし、この詩の主体は、「智慧の相者」の言葉を聞いてしまっているために、自らが飛び込もうとする恋愛が、甘美で瑞々しいだけのものではないことを知っている。そのために、「香の渦輪」「彩の嵐」とならざるを得ない。そう考えると、この「智慧の相者は我を見て」は、単なる恋愛への没入を歌う、恋愛賛歌として見ることは出来ないはずである。むしろ、恋愛というものの姿を突き詰めようとする姿勢の表れた作として見るべきではないであろうか。

詩の主体が最終的に受け入れなかったように、「智慧の相者」の警告は、恋愛の一面を言い当ててみたにすぎず、十分な理解の上によるものではない。しかし、一面を言い当ててはいるために、第二連で展開されているような、恋愛を甘美なものとするものとのみ捉えていた、詩の主体の恋愛像も恋愛の姿を掴んだものとは言い難い。しかし、「智慧の相者」の言葉を受け入れた自分を想像してみると、第三連から第四連で展開されているような、「二色の物憂き姿」ではないために、詩の主体は大きく葛藤することとなる。進むも進まぬも己が傷つかぬ道はないのである。ここで注目したいのは、詩の主体の恋愛像が、「智慧の相者」の言葉によって、変質しているということである。これまでの詩の主体であれば、迷うことなく、恋愛への没入を選んでいたのである。しかしそれは、恋愛の一面にのみ目を向けた選択に他ならず、言い換えれば恋愛の姿を捉え切れてはいなかったのである。それが、第二の自己とも言うべき「智慧」の言葉によつて、自分が今まで見ていなかった側面を見せ付けられたため、葛藤が生まれたのである。この行き詰まりの中、詩の主体は恋愛を選択するのであるが、矢張り、これは苦しみ抜いた末の選択であり、並々ならぬ決意の表れと言わざるを得ない。

しかし、その決意が表れた末尾を、詩の主体の決意とのみ捉えるのは不十分であろう。もつと詩の主体の持っていた恋愛像の変質へと目を向けるべきではないだろうか。「香の渦輪」「彩の嵐」という詩句は、官能の交錯として多くの注目を集めてきたが、ここで溶け合わされているのは、何も視覚、嗅覚、聴覚のみではない。むしろ、詩の主体の恋愛観と「智慧の相者」の言葉とが、恋愛の甘美さ、瑞々しさと恋愛の危険性とが溶け合わされているのではないだろうか。有明が「幻の界」において、事物の境界を崩したように、この「智慧の相者は我を見て」でも、恋愛という一つの枠の中で、甘美さと危険性という二つが、お互いの境界を崩し、溶け合い、照応する様を、末尾の一行は、詩



の主体の決意と共に描き出しているのである。バラッドに見た有明の「幻の界」は、ソネットという夢幻的な精神世界においても、その役割を果たしていると言えよう。

続いて「若葉のかげ」へと目を向けてみよう。第二章で引用しているために、本文の引用は避けるが、前述の通り、この作は、詩の主体の木陰での夢想状態を描き出している。恋愛における二極の照応といった、自己内部における描写から、自然の姿の描写へというように「智慧の相者は我を見て」から、展開しているのが指摘できる。夢想状態であるため、自己内部の問題として捉えられなくもないが、第一連、第二連と続く夢想への誘いが自然の描写を伴って行われる点、第三連で畳み掛けるように展開される花々の姿から、「智慧の相者は我を見て」と比して、自己外部へと開かれたことが分かるであらう。

しかし、この「若葉のかげ」において注目したいのは、有明の夢想状態、「幻の界」が、諸官能に立脚しているという点である。まず、詩の主体を夢想へと誘う際に、芳香を思わせる「木犀」が登場する。そして、その香りに誘われるように、視覚と聴覚との境界が曖昧に溶け合わさっていく。周囲の事物が、「歌の調と暢びらかに」臙になつていくのである。そして、第二連、第三連で繰り返される同語反復が、夢うつつの状態を示すと共に、続く畳み掛けという緊張部への跳躍のための、一種の弛緩となつている。第三連後半から第四連へかけての部分は、花々の饗宴から、果ては「戀の花」「吉祥の君」といったものまでが次々と舞踊る。ここでは、まさに「艶だちてしなゆる色の連弾」というように、視覚と聴覚とが溶け合い、照応している。そして、この「連弾」を引き起こしたのは「木犀」の香りに他ならないため、ここには嗅覚までもが参画していることになる。つまり、「木犀」の芳香という一つの刺激が、詩の主体の諸官能を次々と刺激し、嗅覚という一つの官能に留まらず、複数の感覚を同時多発的に刺激しているのである。

本来、全身感覚的な刺激である自然という自己外部の存在を、まさに全身感覚的に捉えている姿が現れている。しかし、バラッドの章で述べたように、直線的にしか展開できないのが言語表現である。しかも、ここではバラッドのように、複数の視点を含むことによる視点のズレも、追憶といった手法も用いられてはいない。ここでは、この諸官能を同時多発的に働かせるために、音楽的效果が用いられているように思う。同語反復に押韻、そして前述した調べの転調とでも言うべき特徴もさることながら、第一連における「歌の調と暢びらかに」という詩句によって、読者に効果的に音楽、一つの曲としての印象を与えるとともに、第四連での諸官能の交錯を描く際に用いられた「連弾」の詩句が、この「若葉のかげ」を一つの楽曲として成り立たせている。その結果、「木犀」の香りといった姿を持たない刺激から、視覚、聴覚へと次々と展開し、立ち上ってくる幻を一つのものとして、統合、照応させることに成功しているのではないだろうか。

この「若葉のかげ」では、諸官能の同時多発性を描くことによって、「幻の界」における境界の崩壊、溶け合いが、人間の官能に立脚しているという点とともに、一篇のソ

ネットを音楽的な効果によって纏め上げることによって、ひと時の官能の交錯を切り取って見せたのである。

このように、「智慧の相者は我を見て」も「若葉のかげ」も、全く異なった素材、対象を描きながらも、どちらも、その詩世界において、境界を溶け合わせた照応する世界、「幻の界」を秘めた作である。どちらの作も、この「幻の界」における詩の主体の精神の動きを捉えた作と言えよう。そして、この二篇から、「豹の血」は始まるのである。この提示部とも言える二篇で見せた「幻の界」は続く作でどのように描かれていくのであろうか。

## 二 展開部「靈の日の蝕」「月しろ」「靈の露」

「豹の血」冒頭二篇で見せた、「幻の界」における境界の溶け合いと照応という旋律を響かせながらも、続く「靈の日の蝕」からの三篇では、その様相が少しずつ変化しているように見える。まずは、「靈の日の蝕」から順にその変化を見ていくこととする。

「靈の日の蝕」は、突如として襲い掛かってきた、抗い難い肉欲への誘いを、不気味でいて、そして当時にあつては珍しい素材を用いて描き出した作である。その本文は以下の通りである。

時ぞともなく暗うなる生の局、――

こはいかに、四方のさまもけすさまじ、

こはまた如何に我胸の罪の泉を

何ものか頸さしのべひた吸ひぬ。

善しと匂へる花瓣は徒に凋みて、

悪しき果は熟えて墜ちたりおのづから

わが掌底に、生温きその香をかげば

唇のいや堪うまじき渴きかな。

聞け、物の音、——飛び過がふ蝗の羽音か、

むらむらと大沼の底を沸きのぼる

毒の水泡の水の面に弾く響か、

あるはまた疫のさやぎ、野の犬の

淫の宮に叫ぶにか、噫、仰ぎ見よ、

微かなる心の星や、靈の日の蝕。

第一連における「時ぞともなく」の詩句から分かるように、この詩の主体の内部世界に訪れた変異というものが、詩の主体の意識の働きによるものではなく、突如として襲い掛かってきたことが分かる。この内部世界の変化に対し、詩の主体は動揺を隠せない。「こはいかに」「こはまた如何に」と繰り返される疑問が、その動揺を示すと共に、そうした状況下にあっても、現状を何とか把握しようとする詩の主体の意識が表れている。この内部世界の変化は、「我胸の罪の泉を／何ものか頸さしのべひた吸ひぬ。」や「生温きその香をかげば／唇のいや堪馬路貴下わきかな。」といった、不気味でエロティックな詩句からも、また、第四連の「淫の宮」の詩句に集約されているように、肉欲、性欲の湧き上がりであることが分かる。しかしこの変化は、詩の主体の望んだもの、意識的なものではない次元で引き起こされているために、この状況に詩の主体は抗うことが出来ない。

視覚、味覚、嗅覚といった感覚刺激から始まった内部世界の変化は、第三連に入ると一気に加速する。「聞け、物の音」というように、主となる官能が聴覚へと変化すると共に、その弁論調の表現、「蝗」や「野の犬」といった聖書からの影響を見せながら、詩の主体の内部世界に、肉欲、性欲の音を響き渡らせていく。ここで聖書からの素材を用いたのは、「蝗」「野の犬」が日本の伝統的な詩歌での用いられ方と異なり、不気味な存在として描かれていることが挙げられる。更に、有明詩には仏教語が多く用いられていることは、これまでに幾度も指摘されてきたことであるが、そうした仏教的な印象で描かれてきた内部世界に、聖書の素材という、異質な素材を用いることによって、この引き起こされた変化が、詩の主体にとって、より異質でより突発的なものであるという印象を強めていることも加えておきたい。

そして、諸感覚を用いて自己の内部世界の変化を見極めようとしてきた詩の主体は、最後に空を見上げ、「靈の日の蝕」によってこの変化が起こっていることを知り、頼みの綱である「心の星」言わば詩の主体の意識の核が蝕まれていることに気付き、この「靈の日の蝕」は幕を閉じる。

この「靈の日の蝕」では、前の二篇で見てきたような、境界の融合、照応は見られない。むしろ、自己の意識的な領域と、自己の無意識的な領域との境界線が際立って描かれているように見える。ここでは、境界を崩すという動きとは正反対の方向への運動が描かれている。しかし、本来自己という一つの存在の中に、これまでに意識と無意識という間の境界線を引くことは、従来の境界を動かすという点においては、境界の融合、照応と通じるものがなくはない。そのため、有明にとつての重要な問題が、従来の境界による認識世界からの脱却にあることは指摘できるのではないだろうか。

最後にもう一つ、この「靈の日の蝕」は、「智慧の相者は我を見て」における「智慧の相者」が「我」に与えた警句の内容に通じる世界が描写されていることを指摘しておきたい。「智慧の相者は我を見て」において、「我」はこの警句に対して、「雲、疾風」が襲ってきたことを想像するのではなく、「君」のもとを立ち去った場合の「我」の姿を想像しているのであるが、この「靈の日の蝕」は、まさに「雲、疾風」が襲ってきた内部世界を描写しているように見える。「蝕」という珍しい素材も、空の天体の光を遮る存在としての「雲」と、その働きの点において符合している。そして、「蝗」の発する「羽音」と、突如として襲ってきたという点においては、まさに「疾風」の如くであると言える。つまり、この「靈の日の蝕」は、「智慧の相者」の警句が、実際に実現してしまった内部世界を描写した世界なのである。

次に、「月しろ」が続くのであるが、「月しろ」に目を向ける前に、先に「蠱の露」を見てみたい。「蠱の露」は、酒という素材を用いて、恋愛について歌った作である。酒を介して、詩の主体と、「君」との関係が描かれている。本文は以下の通りである。

文目もわかぬ夜の室に濃き愁ひもて

醸みにたる酒にしあれば、唇に

そのささやきを日もすがら味ひ知りぬ、

わが君よ、絶間もあらぬ誄辭。

何の痛みか柔かきこの酔にしも

まさらむや、嘆き思ふは何なると

占問ひますな、夢の夢、君がみ苑に

ありもせば、こは蜉蝣のかげのかげ。

見おこせたまへ盞を、げに美はしき

おん眼こそ翹うるめる乙鳥、

透影にして浮び添ひ映り徹りぬ、

いみじさよ、濁れる酒も今はとて

輝き出づれ、うらうへに、靈の欲りする

蠱の露。——いざ諸共に乾してあらなむ。

真つ黒い「濃き愁ひ」によって醸造された酒を飲むような心地になる、「君」からの誘惑、「君」との恋愛というのであるため、「智慧の相者は我を見て」同様に、恋愛には、甘美なる面と、苦痛につながる面とが存していることを、既に詩の主体は実感しているのである。しかし、この詩の主体にとっては、たとえ「濃き愁ひ」を飲むことになろうとも、その際に得られる「酔」の方が、遥かに魅力的なであろう。「何の痛みか柔かきこの酔にしも／まさらむや」という詩句は、まさにこのことを示している。しかしながら、あくまでも「濃き愁ひ」から醸造されたものであるために、「痛み」から逃れることは叶わない。「嘆き思ふは何なると／占問ひますな」ということは、詩の主体は「嘆き」に囚われているということである。こうした、「痛み」と「酔」とを同時に存在させている「蠱の露」という酒を、詩の主体は飲み続ける。しかし、この酒を飲むという行為にも、一つの条件がある。第三連冒頭の「見おこせたまへ」の語である。「君」の「美はしき／おん眼」によって、この「蠱の露」が満ちた「盞」が見られる。つまりは、詩の主体と「君」とが、共にこの酒を飲むこと、共に恋愛へと進むことによって、初めて「濁れる酒」も「輝き出」すのである。「君がみ苑に／ありもせば、こは蜉蝣のかげのかげ」であるため、「君」にとっては、ほんの一瞥、ちよつとした目の動きという些

細なことに過ぎないのであるが、それによって、詩の主体の持つ酒が、「靈の欲りする」程の価値ある「靈の露」となるのである。だからこそ、この酒を「君」には共に飲んで欲しい、自らと共に、恋愛へと進んで欲しいという願いによって、この作は結ばれる。

この「靈の露」においては、酒という限定された場において、「濃き愁ひ」から醸造されたにも関わらず、それこそが「靈の欲りする」ものとなること、また、「痛み」と「酔」との同居、「濁り」から「輝き」へという動きが、全て内包されていることが分かる。これまでの「幻の界」同様に、それぞれの境界が崩され、照応しあっている。また、味覚が中心となっている点も注目に値する。「靈の日の蝕」と同じように、渴き（乾き）と飲むということが強調されているのであるが、詩の主体の意識の方向が、正反対の方向へと向いているのである。「靈の日の蝕」では、無意識的な肉欲への誘惑を、不気味でエロティックな渴きと飲むによって描いているのであるが、この「靈の露」では、「痛み」を受け入れてでも「酔」を手にするという飲むと、共に恋愛へ進むという乾きが描かれている。前者は抑制と制御の対象として、後者は自らが進むものとして描かれているのである。同様のイメージ、表現によって、全く異なる側面を描き出しているのである。さらに、この「靈の露」は、「痛み」を受け入れてでも「酔」を手にするのであるから、その危険性を意識しつつも恋愛へ突き進むという「智慧の相者は我を見て」の末尾と非常によく符合しているのである。

そう考えると、この「靈の露」と「靈の日の蝕」とは、「智慧の相者は我を見て」をきれいに二分したような関係になっている。素材が変わり、その表現も変わっているのであるが、「靈の日の蝕」では「智慧の相者」の警句が実現した姿を、「靈の露」では「香の渦輪、彩の嵐」へと進もうとする詩の主体の姿がを、それぞれ描いているのである。そして、先に見たように、「靈の日の蝕」と「靈の露」は、飲むという行為、味覚的な刺激、特に渴き（乾き）と飲むによって、正反対の方向を示す二者が一致するという照応関係を見せているのである。つまり、この二篇は、提示部で示された「智慧の相者は我を見て」の一篇を複数の作によって織り成していると言えるのではないだろうか。そして、その二篇は、続いて配列されているのではなく、間に「月しろ」を挟んでいるのである。この二篇に挟まれた「月しろ」は、何を描き出しているのだろうか。それは、「月しろ」へと目を向けよう。

「月しろ」は、詩の主体の心を表す「池水」と、「佳人」との日々を象徴的に示した「古宮」との関係を描いた作である。両者の間を結びつける「追憶」という行為を描き出している作と言えるだろう。「月しろ」の本文は以下の通りである。

淀み流れぬわが胸に憂ひ悩みの

浮藻こそひろごりわたれ黝ずみて、

いつもいぶせき黄昏の影をやどせる

池水に映るは暗き古宮か。

石の階頰れ落ち、水際に寂びぬ、

沈みたる快樂を誰かまた讚めむ、

かつてたどりし佳人の足の音の歌を

その石になほ慕ひ寄る水の夢。

花の思ひをさながらの禱の言葉、

額づきし面わのかげの滅えがてに

この世ならざる縁こそ不思議のちから、

追憶の遠き昔のみ空より

池のこころに懐かしき名残の光、

月しろぞ今もをりをり浮かびただよふ。

まずこの「月しろ」で目につくのが、渋沢氏も指摘した通り、この作に施された音色効果である。第一連での「憂ひ悩み」と「浮藻」、「いぶせき」と「池水」というウとイとの音による頭韻から始まり、このイの音を響かせながら、「池水」と関係の深い「古宮」を形成する「石」が第二連で示される。この「石」を第二連の一行目と四行目に配することで、音調を整えつつ、第二連では「石」のもう一つの音であるシの音が、「沈みたる」「たどりし」と、詩句の頭と末尾というように響く。そうしたシの音に支えられながら、第二連の二、三行目では、夕行の音が跳ねるように配される。シという沈静した音とともに、明るく開放的な夕行の音が混じり合いながら展開することで、過ぎ去

ってしまった過去の出来事であるということと、その思い出が詩の主体にとって、明るく楽しかったものであることが、音の上でも示されている。そして第三連では、一転して、「花の思ひ」「禱の言葉」「額づきし」というように、ナ行の音が目立つ。絡みつくようで、こもった音の連続によって、これまでの流れが一旦途切れるような、緩やかな響きを見せる。そしてその直後に「この世ならざる縁こそ不思議のちから」と強い断定を示す。そうすることによって、音の調べに緩急がつき、末尾の断定をより力強く響かせているのである。そして第四連では、再び調べは沈静した響きを取り戻す。三行それぞれに配されたシの音が第一連での沈静した調べと響き合い、詩世界を再び静かな情景へと誘う。そのなかで、陽光のように鋭くも、強くないが、それでいてしつかりとした「月」の光が穏やかに降り注ぐ様が示される。このように、詩世界の描写と詩句との音調とが互いに調和し合った作であり、「月しろ」における音色は、非常に高い効果を挙げている。

こうした高い音色効果を伴いながら、この「月しろ」では、詩の主体の「こころ」を示す「池水」と「佳人」との日々の象徴である「古宮」との関係が描き出されている。「池」は水平方向に広がる存在であり、水の側の存在である。それに対して「古宮」は「階」に示されるように鉛直方向に広がる存在であり、陸の側の存在である。そのため、両者には直接的に関係することが許されていない。互いに交わることのない、間に深い溝を持った関係である。それにも関わらず、「池水」は「古宮」の傍から離れようとはしない。触れられずとも「なほ慕ひ寄る」のである。この関係には、「追憶」というものの形が示されている。過去として過ぎ去ったものであるために、現在において直接的に触れ合うということは到底叶うことはない。しかしながら、それでも思い出さずにはいられないといった関係がうかがい知れる。こうした両者を、「池水」が「古宮」を映すといった情景や、先に述べたような音色効果、とりわけ渋沢氏が

「たどりし」と「歌」、「人と「足の音」、さらにそれにもまして「たどりし」、「歌」、「石」、「慕ひ寄る」というふうには、夕音とシ音の交替反復による四つの語句の絶妙な連続が、ついに石と水との対立を解消してひとつの慕情のうちにゆったりと融け合わせるのである。

と評したようなものによって、深い溝を越えて、境界を溶かし、照応させていく。ここでも、提示部での二篇から続く通奏低音が響いていると言えよう。しかし、「月しろ」で注目したいのは、ここではない。「月しろ」はこの通奏低音では終わらないのである。境界の融解と、それによる事物の照応といった点に留まらず、有明の意識は更に先へと進んでいく。つまり、境界を融解させ、事物を照応させる存在へと描写の対象を映していくのである。

第二連までの一連の調べから一転し、緩急をつけた所で強く響いたあの断定句である。



「この世ならざる縁こそ不思議のちから」と書き出された存在はまさに、「池水」と「古宮」とを繋ぎとめ、結びつける「ちから」に他ならない。そして、その存在を「月しろ」の中で形象したものが、「月」の光に他ならない。第四連で沈静した光を「池水」にも「古宮」にも平等に注ぐとともに、両者を結びつける「映す」という現象の源でもあり、何より「懐かしき名残の光」という「追憶」そのものを示すような詩句で書き出される「月」の光こそ、「不思議のちから」の姿なのである。

「豹の血」「冒頭の「智慧の相者は我を見て」を二分するように描かれた作である「靈の日の蝕」と「蠱の露」との間に挟まれる形で、この「月しろ」は配されていた。言わば、「智慧の相者は我を見て」における境界の融解と事物の照応という運動のさなかにおける世界を、もしくは運動の中核を描くかのような位置に配されているのである。こうした位置に相応しく、「月しろ」には、境界の融解と事物の照応といった通奏低音に留まらず、こうした通奏低音の奏者とでも言うべき、これらの運動を為す存在へと詩筆が向けられている。嗅覚や触覚といった官能的な表現が「靈の日の蝕」「蠱の露」と比べて少なくなっているのは、この「月しろ」が官能によって支えられている境界の融解と事物の照応という詩境から、一層深く潜ったことを示しているのではないだろうか。「豹の血」の配列の上でも「靈の日の蝕」と「蠱の露」との官能的な描写に支えられるようにして、「智慧の相者は我を見て」から更に深部へと歩みを進めた作であると言える。

### 三 山場の部「茉莉花」

提示部二篇、展開部三篇の流れを受けて、「豹の血」は山場の部を迎える。代表作と名高い「茉莉花」が六篇目に配されているのである。これまで多くの注目を集め、人口に膾炙した作であるため、内容に関しては多くの説明を必要とは思われないと思われる。この「茉莉花」は、廓を思わせる「一室」において、「君」の在不在を昼と夜の場面とに分け、描き出したものである。本文は以下の通りである。

咽び嘆かふわが胸の曇り物憂き

紗の帳しなめきかかげ、かがやかに、

或日は映る君が面、媚の野にさく

阿芙蓉の萎え嬌めけるその匂ひ。

魂をも蕩らす私語に誘はれつつも、

われはまた君を擁きて泣くなめり、

極秘の愁、夢のわな、——君が腕に、

痛ましきわがただむきはとらはれぬ。

また或宵は君見えず、生絹の衣の

衣ずれの音のさやさやすずろかに

ただ傳ふのみ、わが心この時裂けつ、

茉莉花の夜の一室の香のかげに

まじれる君が微笑はわが身の痕を

もとめ来て沁みて薫りぬ、貴にしみらに。

「一室」という限定された場の中で、種々の反対感情両立の極が満ち、共鳴し合っている。渋沢氏の「反対感情両立の稀有の束」という指摘は、的確にこの「茉莉花」を評しているのである。「君」の不在、「或日」と「或宵」、「阿芙蓉」と「茉莉花」とが、互いの境界を乗り越え、溶け合い、「一室」という場において響き合っている。その中に、更に詩の主体の心情も交じり合うことで、複雑精妙な調べを生み出している。「日」の場面と「宵」の場面においてその姿、性質を變換することで詩の主体の精神をかき乱す「君」という存在は、まさに有機的な連続体、多面体としての存在に他ならない。そして、その「君」と相對する詩の主体も、「日」の場面、つまりは「君」在時においては、「私語に誘はれつつも」「擁きて泣く」というように、相反する二つの思いを抱えている状態にある。歓びと苦痛とが入れ替わり立ち代り、いや、同時に襲ってくる状態にあるのである。翻って「宵」の場面、つまり「君」不在時においてはどうか。「わが心この時裂けつ」「沁みて薫りぬ、貴にしみらに」というように、苦痛と歓びとがこれまた同時に襲ってくる状態にある。しかし、苦痛と歓びの描写の順が反対になっ

ている。言語表現という制限が加わっている以上、リニアに展開することしか出来ないのは、前述の通りである。そのため、「日」では言わば喜びを伴った苦痛、「宵」では苦痛を伴った喜びが描かれているように見える。だが、この二つの描写が互いの場面で描き出されることによって、苦痛と喜びが同時に「一室」内に存在していることが強く感じられる。どちらが優先で、どちらが補足的なものかといった価値判断は、ここでは行われていない上に、そういった判断はこの「一室」においては全く意味をなさない。その二つが同時に「君」を中心として詩の主体へと迫ってきているのである。有機的な連続体である「君」と、有機的な連続体である詩の主体が関わり合うことで生み出されるものが、ある一つのものであるはずがないのである。アンヴィヴァレントな「君」とアンヴィヴァレントな詩の主体による、アンヴィヴァレントな接触ということになるだろうか。まさに、「反対感情両立の稀有の束」に他ならない。

そうした関係を成立させる「一室」において、喜びと苦痛といったように、様々なものの境界が見事に崩れ去り、それらが照応しあっている。その「一室」の中にいる詩の主体にとっては、「君」の在は不在へと通じ、反対に「君」の不在は在へと通じる。そして、そのどちらにおいても、詩の主体にとって甘美さの堪能は痛みとの享受と同義である。つまり、一つの状況、状態の中には他の多くの存在が繋がっており、それによって、一つの状況、状態は全く別の状況、状態へと繋がっていく。そう考えると、眼前の状態というのは一つの形式にすぎず、それらを繋いでいる連環に目を向けることで、見ている現実というのは、それがたとえ限定された場におけるものであったとしても、無限に広がっていく。そのため、一つの形式としての現実から、それに繋がる多くのものが展開することのために、その姿は夢想的に、「幻の界」として立ち上るのではないだろうか。「月しろ」で描かれていた「月」の光は、この事物の連環の鎖を、事物を繋ぐ存在を描いていたのであろう。そうした存在を直接的に描写することなく、この「茉莉花」は十分に感じさせてくれる作である。

それからもう一つ、ここで指摘しておきたいのは、苦痛の質についてである。ここまでの五篇の中で、最も苦痛を孕んでいた作は「霊の日の蝕」であろう。そこで描かれていた苦痛と、この「茉莉花」での苦痛は質が違うもののように思われる。「霊の日の蝕」で描かれる精神世界の異変においては、詩の主体に救いはほとんど存在しない。突如として襲ってきた肉欲の誘惑に抗うことも出来ずに、飲み込まれていく様が描かれている。しかしながら、「茉莉花」の「一室」に満ちる苦痛には、必ず喜びが存している。受け入れる際に必ず痛みは伴うのであるが、その中には救いとも言えるべき喜びが、常に同居している。この違いは一体どこから来るのであろうか。それは、詩の主体による、主体的な選択の有無にあるのではないだろうか。言うまでもなく、「霊の日の蝕」においては、詩の主体が肉欲へ傾くことを選んだのではない。自らの意思とは無関係に、暴力的なまでの侵略を受けているのである。しかし、対する「茉莉花」では、状況が異なる。廊のような場所として考えれば、必ず別れる、必ず終わりがあると分かっているながらも、

ひと時の逢瀬を望むのは、詩の主体であり、また、常時共にいることが不可能であると分かりつつも、「君」へと思いを馳せるのも詩の主体である。つまり、どちらも自らが選択した苦痛なのであり、更に言えば、どちらも苦痛を享受しようという意思の下での行為である。それがあつかないかによって、同じ恋愛における痛み、ともすれば肉欲へと通じるものであったとしても、その質に違いが生まれてくるのである。「智慧の相者は我を見て」の描写を持ち出すならば、「智慧の相者」によってもたらされた警句の内容が、拒むべき苦痛であるとする、「香の渦輪、彩の嵐」へと没入する際にもたらされるものが、享受すべき苦痛であると言えよう。有明にとつて官能は、「幻の界」を支えるための立脚点であり、その官能の根源である生や性は、決して否定すべき、拒むべき対象ではありえない。しかし、この官能は「幻の界」という、連環の鎖に繋がれた現実を捉えるという意思の下で発揮されなくてはならず、そうした意思を伴わない官能の発露である肉欲といったものは、否定、拒絶の対象であったのである。

そのため、一見すると受動的に見えるこの「茉莉花」の状況というのも、実は詩の主体によって選ばれた状況と見ることが出来る。そのため、「茉莉花」における「一室」は境界の融解と事物の照応という音が響き渡るとともに、事物を繋ぐ連環の鎖という、「月しろ」における「月」の光までも、官能的に描き出すことが出来たのである。この山場の部である「茉莉花」には、展開部で三篇に渡って描き出された詩境が、凝縮されていると言えるのではないだろうか。

#### 四 結びの部「寂靜」「書のおまつり」

「智慧の相者は我を見て」から始まった、恋愛というものの本質を探るといふべきか、恋愛という一つの現象から世界の本質を探るともいふべき、「豹の血」の歩みは、第六篇の「茉莉花」において、恋愛というものの持つ姿が、前五篇を凝縮するような形で、一つの到達点として示されていた。しかし、一つの到達点へと辿り着いたならば、先へと進むためには、そこを離れなければならない。歩み続けるが故に、先ほどまで居た「茉莉花」の境地から、また移動しなければならぬのである。しかも、この境地が到達点と呼ぶに相応しいものであるならば尚更、ここからの前進は難しいものになるであろう。それでは、この結びの部における二篇は、「茉莉花」から先の、どういった歩みを見せてくれるのであろうか。まずは「寂靜」を見てみたい。

この「寂靜」は、フランス象徴詩人ランボーの作、「永遠」の「もう一度探し出したぞ。／何を？ 永遠を。／それは、太陽と番った／海だ。」<sup>※</sup>という一説を思わせるような描写から始まる。本文は以下の通りである。

熟つえて落おちたる果このみかと、臆あ見みよ、空そらに

日は揺ぎ、濃くも腐れし光明は

喘ぎ黄ばみて灣の中に滴り、

波に溶け、波は咽びぬたゆたげに。

磯回のすゑの圓石はかくれてぞ吸ふ、

飽き足らひ耀き倦める夕潮を、

石の額は物うげの瑪瑙のおもひ、

かくてこそ暫時を深く照らしぬれ。

風にもあらず、浪の音、それにもあらず、

天地は一つ吐息のかげに満ち、

沙の限り彩もなく暮れてゆくなり。

たづきなさ——わが魂は埋れぬ、

こゝに朽ちゆく夜の海の香をかぎて、

寂靜の黒き眞珠の夢を護らむ。

ランボオの「永遠」での太陽と海の交流には、ある種の充足感、満足感といったものが感じられるが、有明の「寂靜」では、双方に痛み、傷のようなものが存在していることに気付く。「日」においては「熟えて落ちたる果」、「濃くも腐れし」という表現を伴いながら、自らの輪郭、境界を薄れさせるかのように、「搖ぎ」を見せ、「喘ぎ」を上げる。その「日」を受け入れる「灣」も、「日」が「波に溶け」ると、「たゆたげ」に「咽ぶ」ことになる。そのため、「永遠」での交流とは違い、「喘ぎ」や「咽」びの響き渡る、

痛みの伴った交流とすることができ。ここには、これまでの作で見てきたように、境界の融解と事物の照応には、甘美さの享受だけでは済まないという点が現れているのではないだろうか。「茉莉花」の「一室」で響き渡っていた妖艶な調べは、痛みと喜びとが交じり合い、溶け合った調べであったはずだ。そのために、こうした違いが生まれているのであろう。

さて、ここで注目したいのは、この「寂靜」では、「茉莉花」のような「一室」といった密室の閉ざされた空間から、描かれている世界が、大きく外部へと開かれていることである。恋愛という個人的で内的な素材におけるものではなく、「日」と「灣」というように、自己外部の世界、自然へと素材を、描く世界を変えることで、「茉莉花」で見せた一つの到達点から、更に先へ進もうとしているのである。苦勞の末に辿り着いた「茉莉花」の「一室」をすぐに手放して、再び歩き出すのであるから、その歩みには、苦しさや辛さがあるはずである。そうした詩人の苦惱の声も含んでいるかのように、「日」と「灣」は互いを溶け合わせている。そして、「日」を表す文字と水を表す文字からなる「夕潮」へとその姿を変えるが、詩句の上でも二つの結びつきが見て取れる。この「夕潮」を「吸ふ」「圓石」は、事物の照応という境地を受け入れる詩人の姿が重なって見える。これまでの作に登場した「我」をここでは用いずに、「圓石」に詩人を仮託したことも、外部への展開の一つと言える。この「圓石」の「物うげの瑪瑙のおもひ」とともに、世界は更に一つへと繋がっていく。「天地は一つ吐息のかげに満ち、／沙の限り彩もなく」と、一体となった息づきとともに、黄昏時の世界は、一面真っ赤に染まった後に、その色を次第に失っていく、一つになっていく。そして最後には全ての音も彩りも消え、「寂靜の黒き眞珠」へと姿を変える。これは、夜が訪れた世界を表すと同時に、その形から、第二連での「圓石」を思い起こさせる。事物の照応の証である「夕潮」を飲んだ、詩人と重なるような存在の「圓石」である。その「圓石」として見ると、「眞珠の夢」という詩句が一層生きてくるように思われる。

有明の到達した境界の融解と事物の照応という境地は、バラッドによる手法や、これまでの前六篇で見てきたように、容易に描き出せるものではなかった。掴んだと思った途端に姿を消し、「幻の界」といった形で存している世界であった。そのため、この「寂靜」の世界で考えてみても分かるように、この後、世界は夜明けを向かえ、一体となった「日」と「灣」は再び別れ、事物は様々な彩を取り戻し、再びその境界を際立たせることになるのである。まさに、この「夢」は夜の間だけ訪れるという、ひと時の世界なのである。そのため、この「幻の界」を見ているこの瞬間だけは、この「夢」に浸っていたという思いが、「寂靜の黒き眞珠の夢を護らむ。」という詩句に籠められているのである。

内部世界の描写から、外部世界の描写へと詩的世界を拡大したのが、「茉莉花」の「一室」から踏み出すというその一歩が、この「寂靜」の重大な意義と言える。音色効果とといった音楽的側面という点からは、「茉莉花」に一段劣ると言わざるを得ないかもしれ

ないが、これまでの密室性といった所から踏み出したことが重要なのである。自己内部で完結していた世界が、自己外部へと広がり、外部世界における事物の照応までも意識させることで、この「寂靜」は「豹の血」の歩みを大きく進展させた作である。さて、ここまでの七篇で見た「豹の血」の歩みは続く第八篇「晝のおもひ」でついに完結することとなる。これまでの作を受けて「晝のおもひ」ではどんな世界を見せてくれるのであろうか。

「君」の不在を、昼と夜との場面に分けて歌った「茉莉花」と同様に、この「晝のおもひ」も、昼と夜という二つに分け、「二室」ではなく、「紋のひとときれ」について描いている。本文は以下の通りである。

晝ひるの思おもひの織おり出いでし紋あやのひとときれ、

歡樂くわんらくの緯ぬきに、苦悶くもんの經たての絲いと、

蹉よれて亂みだるる條すじの色いろ、あるは叫さけびぬ、

あるはまた醉ゑひ痴しれてこそ眩めくらめけ。

今いま、夜よの膝ひざ、やすらひの燈ともしの下したに、

巻まき返かへし、その織おりざまをつくづくと

見みれば臃おぼろに危あやうげに、眠ねむれる獸けもの、

倦うめる鳥とり——物ものの象かたちの異ことやうに。

裁たちて縫ぬはさむかこの中なかを、宴うたげのをりの

身みの飾かざり、ふさはじそれも、終つひの日ひ

棺衣かけぎぬの料れう、それもはた物狂ものくるほしや。

生にはあはれ死の衣、死にはよ生の

空焔の匂ひをとめて、現なく、

夢はゆらぎぬ、柔かき火影の波に。

第一連では昼を、第二連では夜を描くという構成になっている。昼の場面において「紋のひとときれ」は、「眩め」いているのである。それは、「紋のひとときれ」が、「歡樂の緯」と、「苦悶の經の絲」とを織り合わせて作られているからである。そのため、この二つの糸によって織り上げられた紋様は、「あるは叫び」「あるはまた酔ひ痴れて」いる。この「紋のひとときれ」の中において、「歡樂」と「苦悶」とが混じりあい、響きあっているのは、やはり「茉莉花」の「一室」を思わせる。しかし、この「紋のひとときれ」を夜に眺めると、その姿は一転する。「眩め」いていた布地を、「夜の膝」の「燈の下」で再び広げてみると、紋様は「臙に危げに」変わっており、「眠れる獸、倦める鳥」となつて「物の象の異やうに」と不気味さを漂わせた存在として描かれる。そうした「紋のひとときれ」を、何に用いようかというのが、第三連、第四連の内容である。宴会の着物としても、また、死装束としても、ふさわしいとは思えない。生死の間をゆらゆらと揺れ動く自らの心の様は、まさに「現なく」といった状態である。そうした「夢」のような物思いも、「火影」のちよつとした揺らめきによって、消えてしまう。はっと夢から覚めたところで、この「豹の血」は終わるのである。

「豹の血」の歩みは、恋愛という個人的で内的なものを省察し、描き出すところから始まり、そして、「寂靜」で、その世界を外部へと展開させてきた。しかし、この「晝のおもひ」では、描写の対象がまた、自己内部へと移っている。けれど、その対象は恋愛というのではなく、少し変わった形で再び自己へと目を向けているのである。この作を、洪沢は「先立つ七篇についての総括的な感想」とし、「おのれの生死にふさわしい織物を織ることができるかどうか」としている。先に指摘した通り、昼の場面における「紋のひとときれ」は「茉莉花」における「一室」のような存在であり、昼の「紋のひとときれ」は、有明がこれまで示してきた、境界の融解と事物の照応した境地であると見ることができると言える。そういった昼の「紋のひとときれ」を夜に再び見直すというのであるから、洪沢の指摘するように、「先立つ七篇」を見直すという視点で描かれていると言える。しかし、その結果はというと、夜の場面における「紋のひとときれ」の様子が示しているように、改めて見直してみると、如何にも不気味な存在なのである。昼にあれだけ「酔ひ痴れ」「眩め」いていたものが、姿を一転させてしまうのである。ここには、絶望の匂いが漂っているように見えるが、筆者はここに、一つの終わりを見たい。万物照応と事物を繋ぐ連環の鎖といった境地へと辿り着いた有明、「豹の血」の詩の主体は、そこ



で足を止めるということをしらないのである。自らが手にしたものを、再度点検し直して  
みる。それも、懐疑的に。だからこそ、この「紋のひとつきれ」は、宴会の飾り服にも、  
死装束にも、つまり自分の生死、現実は何となくそぐわないという感を示しているの  
である。手にした「幻の界」は一つの現実であったが、一つの幻であり、その手にした「寂  
靜の黒き眞珠の夢」が、「火影」の揺らめきという、ちよつとした動きでその姿を揺ら  
がせてしまう。ここには間違いなく、一つの終わり、「寂靜の黒き眞珠の夢」から覚め  
る様子が示され、そして「豹の血」は終わりを告げるのである。

しかし、これは全く絶望的で悲觀的なものではない。むしろ、自らの一つの頂点に対  
して、更に懐疑的に見直すという強い自己反省、自己省察の意識が表れていることが重  
要なのではないだろうか。「豹の血」という歩み、「小曲八篇」という一つの作品群は終  
わりを迎えるのであるが、そこに描かれている詩の主体の歩みは、まだまだ続いていく  
ということを内に秘めた終わりであると言えるのではないだろうか。「寂靜の黒き眞珠  
の夢」から覚めた詩の主体の目の前には、再び「現」が広がるのであるから、この「現」  
が何ものであるのかを探るといふ歩みは再び続けられることとなる。「おのれの生死に  
ふさわしい織物を織ることができるかどうか」という問いかけを渋沢はしていたが、究  
極的には可能かもしれないが、恐らくこの詩の主体は、どんな織物を織り上げても、夜  
になれば懐疑心が湧いてきて、一つの「夢」が終わりを告げることだろう。そして、ま  
た別の織物を織ることを無限に繰り返していくこととなるのであろう。現実が有機的な  
連続体同士による、動対動の関係である以上、一つの定形が現実を表しきることなど出  
来るはずがなく、刻一刻と変わり続ける現実にたいして、現実の姿である「寂靜の黒き  
眞珠の夢」も始まりと終わりを繰り返し続けることになる。といった、まだまだ歩みが  
続くことを示した、前向きな終わりが、「晝のおもひ」であり、「豹の血」の終着点であ  
ると共に、次なる「夢」の出発点なのである。

蒲原有明の代表詩集である『有明集』において、その巻頭を飾る「豹の血 小曲八篇」  
は、作品群として注目されることは少なかつた。その「豹の血」を作品群として見た  
ために、本稿では作品の特徴と共に、作品群内での働きに注目して、提示部、展開部、山  
場の部、結びの部と四つに分けて考察を進めてきた。そして、提示部ではバラッドで  
見られた「幻の界」の特徴と同様に、「豹の血」の通奏低音とでも言うべき、境界の融解  
と、事物の照応という主題が提示されていた。

そして、その主題を受け継ぐ形で繋がる展開部では、「幻の界」を成り立たせている  
連環の鎖へと描写の対象が変わっている。特に注目すべきは、この展開部の三篇が、三  
篇を一つのまとまりとして見ることによって、提示部での「智慧の相者は我を見て」と  
いう一つの世界を再現すると共に、その世界に隠されていた、その世界の深層に存在し  
ていた連環の鎖を見出すという構造になっていることである。この展開部の根幹を成す  
「月しろ」は一つの作品として取り上げられることはあったものの、展開部の枠を成す

「靈の日の蝕」と「蠱の露」は、取り上げられることはほとんどなかった。しかし、この三篇を一つのまとまりとして見た時に初めて、この展開部が「豹の血」において担っている役割が分かるのではないだろうか。

そして続く山場の部では、「茉莉花」の「二室」において、「豹の血」の通奏低音そして、直接描かれるわけではないが、連環の鎖を思わせる、複雑精妙な世界が広がり、本文の音色効果と相まって、妙なる音楽を「一室」内部に響き渡らせる。ここで詩の主体の内部世界における「幻の界」は一つの頂点を迎える。そうして詩の主体内部で膨れ上がった「幻の界」は、結びの部において、大きく外部へと展開することとなる。

ランボオの「永遠」を思わせる描写から、内部世界における「幻の界」を「寂靜の黒き眞珠の夢」として、外部へと昇華してみせる。ここで、有明の現実認識として取り上げてきた「幻の界」が、詩の主体の内外双方へとつながり、『春鳥集』の自序以降、肉迫し続けてきた境地に、一つの完成が与えられる。ここで「豹の血」の音楽は終わりを迎えても良いように感じられるのだが、「豹の血」の結びである「晝のおもひ」に、有明の自己言及性、自己批評性がうかがえる。一度確かに手にした「幻の界」を、今度は「紋のひとつきれ」として、外在化し、それを織った「晝」ではなく、「夜」に再び、突き放して点検し直すのである。その結果、詩の主体に見えてきたものは、己の身にびったりと合った衣装ではなく、むしろ正反対の姿であった。己の生にも死にもそぐわない、そのそぐわなさが身に迫って感じられたのである。つまり、自らの手にした「幻の界」に誰よりも懐疑的だったのは、有明自身であったのである。しかし、これは絶望的な状況ではなく、有明にとって、「幻の界」が既存の現実認識へと変わったことを示しているのではないだろうか。「幻の界」が、境界の融解と事物の照応というように、これまでの既存の現実認識への反発、懐疑からくるアンチテーゼとして提示された。そうすることで、既存の現実認識というものから解放された世界を捉えることが出来たのであるが、有明の内部において、その「幻の界」すらも既存の現実認識となってしまうとしたら、「幻の界」に囚われることとなってしまふ。だからこそ、手にした「幻の界」に、有明は更に懐疑の目を向けるのである。その懐疑の目は、言わば新たな「幻の界」新たな「夢」への始まりである。

つまり、ここまで続けてきた「豹の血」の音楽は「小曲八篇」という形を取っている以上、一つの終わりを迎えることになるのであるが、この終わりは、完成、終末を意味するのではなく、次なる音楽への萌芽を予感させる終わりなのである。そう考えると、「豹の血」は、有明の「幻の界」の集大成であると共に、「幻の界」との決別、新たな歩みの始まりであるといったように、終わりであり、始まりでもある作品群と言える。

終

蒲原有明が、処女詩集からおよそ六年間をかけて歩んできた、詩作の歩みは、『有明集』の巻頭「豹の血 小曲八篇」で一つの達成を示したと言えるだろう。このソネット群は、八篇で一つの音楽を成しているのである。

提示部において「幻の界」という一つの主題が示され、展開部では一つの詩が三篇に分解されると共に、提示部においては見えることのなかった、意識されることのなかった、連環の鎖の存在へと歩み寄る。そうして掴み取られた「幻の界」の音楽を、「茉莉花」の「一室」に余すことなく響き渡らせる。その複雑微妙な音楽は、詩形と詩想とが一体となった、まさに音楽と呼ぶに相応しいものである。そして自らの掴み取った「幻の界」を大きく外界へと解き放って見せたのが結びの部であるが、「豹の血」の音楽はそこで終わらない。自らが手にしたものへ向けられる、懐疑の眼という音を残して、この「豹の血」は終わる。

有明の詩形革新の試みと、詩想の模索という試みからなる詩作は、まさに、現実への懐疑の眼を向けることから始まっていたはずである。自らの既存の現実認識に対する、懐疑の念があるからこそ、不可能な希求をし、境界を融解し、重層的な世界を展開するとともに、「幻の界」を追いかけたのであろう。しかし、有明のこの自己批評的な態度、自己言及的な態度は、徹底的であった。自らが手にした一つの達成である「幻の界」にまでも、懐疑の眼を向けずにはいられなかったのである。そうした徹底的な態度があったからこそ到達した境界に、態度が徹底的であるが故に、長く留まることは許されないのである。音楽同様に、発すると共に失われていく。しかし、その一瞬だけは確かに存在するような境界に他ならない。掴み取ったと思った次の瞬間には、自らの手の中へ疑いを投げかけると同時に、次なるものを探り始めるという無限の繰り返し、有明の歩みの六年間に凝縮されているような気がしてならない。そんな有明の歩みを考えた時に、次の作が浮かんできた。

わがおもひ——垢膩か、かたみか、

土の灰、十日ひでりの

ほこり路、いやしき民の

蒸しぐるし衢日中を、

喉渴き、くろぶしやけて

よろめけるさまにも似たり。

たまたまはかたへに避きて、

『信』の井の龍頭より、なほ、

噴く水にうるほひ享けて

跣足、踵、洗ひ淨むれ。――

かかる時、あはれ、ふたたび、

おぼゆるは小さきわが身の

ちからづき、生の火のまた

よみがえり、直路にたちて、

やや支へ、ささふるきほひ。

おぼゆるは、さもあれ、更に

偉なる呵責の力、――

わが背拵つ翅かくやく、

その羽は石絨なして、

その骨に刻む燧石、

しづやかに瞳をかへす

高天の一日の鳥。

かくてわが命は増しぬ、

地のけがれ、蠍もなにぞ。――

たとふれば、こはこれひくき

燈明の油はつはつ、

ひとしづく焰と照れば

その影を、永劫に、智慧慈悲

無量光護る不思議の

莊嚴や。——そのみすくひに

あふぎ見れば、さすがに天は

強し、烈し、あまりに眩ゆし、

眼をどちて光を吸へば

酔ひごごち、よろしき靈の

みたみらが讃頌のこゑ

つらなりて起るを聞くよ。

ここにてはなよびの花の  
しぼむらむ憂ひなり、はた

つかれなり、うまし 盞

もつ手よりすべらむ日なり、

ただ賜へ、眞夏麻耶姫、

無憂樹の枝の一葉を、

光明の途にかざして

さらば、今、慣れぬさかひに。

※第三十四行目の「酔ごごち」は「酔ごごち」の誤字と思われるが、本文に従った。

この作は『春鳥集』所収の「わがおもひ」である。「わがおもひ」が固く凝り固まり、「渴き」「よろめ」くような現状から歌いだされる。そして、「信」の井戸から噴出す水で体を「洗ひ淨」めることで、「ちからづき、生の火のまたよみがへり」と、力を取り戻すのだが、すぐに一転して「おぼゆるは、さもあれ、更に／偉なる呵責の力」となる。イメージは変わり、「わが背拵つ翅かくやく」というように、大いなる太陽光を背にうけて空を行く。「かくてわが命は増しぬ」と、再び自らの力を再認する。その様子は、たとえてみれば、燃え尽きる寸前の「燈明」が強さを一層増すようなものである。その刹那に、「無量光」の存在を感じる。しかしながら、その「無量光」もすぐに、「あふぎ見れば、さすがに天は／強し、烈し、あまりに眩ゆし」と否定されてしまう。強すぎる夏の日差しは、「なよびの花」を萎れさせてしまう。「小さき身」である我には、到底直視できないものなのである。そして、最後には、その「無量光」を避けるために、「眞夏麻耶姫」に「無憂樹の枝の一葉」を請うというものである。

やや性急なイメージ転換によって、唐突に移り変わっていく感拭えないが、力を失っている状態にあり、自らを支える存在を求め、詩の主体の一連の意識の動きが捉えられた詩である。注目すべきは、「水」「光」と、手にしたものが次々と否定され、その次なるものへと意識が移っていく点である。力なく「よろめ」いていた詩の主体は「水」を手にする。しかし、この「水」は、詩の主体に力を与えたと思つたものの、十全に応えてくれるものではなかった。そして次に詩の主体は背に受けた「光」によって力を得るものの、この「光」も詩の主体を満足させるものではなかった。刻一刻と変化していく詩の主体の意識と、その原動を成す、否定と検証の意識の動きは、まさに、有明六年間の歩み、徹底的な自己批評と自己言及とを支える態度に他ならないのではないだろうか。「わがおもひ」では最後に「眞夏麻耶姫」に「無憂樹の枝の一葉」を願っている。この「一葉」が、「光」に打たれた詩の主体に再び力を与えたとしても、進む「鳴れぬさかひ」の先において、この「一葉」が否定と検証の対象に変わることが、簡単に予期されるであろう。この無限の否定と検証の繰り返しこそ、有明を動かし続けてきた意識なのである。そして同時に、有明自身を撃つ力でもあったのではないだろうか。そして、燃え尽きる寸前の「燈明」としての輝きが、「豹の血 小曲八篇」に籠められているのではないだろうか。しかし、次なる歩みを含んでいながら、有明が歩みを止めてしまったのは、惜しいことと言わざるを得ないであろう。

※ 詩本文はそれぞれ『独弦哀歌』『春鳥集』『有明集』収録時のものを使用した。

参考文献

- 桜井天壇 「詩人蒲原有明を論ず」『帝國文学』明治三七・三）  
桜井天壇 「有明の詩論」『帝國文学』明治三八・七）  
桜井天壇 「象徴詩を論じて有明の春鳥集に及ぶ」『帝國文学』明治三八・八）  
上田敏・馬場孤蝶・与謝野鉄幹 「春鳥集合評」『明星』明治三八・九）  
島村抱月 「現代の詩」『詩人』明治四〇・一一）  
松原至文・藪白明・福田夕咲 ほか 「有明集」合評『文庫』明治四一・一二）  
相馬御風 「自ら欺ける詩界」『早稲田文学』明治四一・一二）  
相馬御風 「詩界の根本的革新」『早稲田文学』明治四一・三）  
相馬御風 『有明集』を讀む』『早稲田文学』明治四一・三）  
石丸久 「佛蘭西象徴詩と有明・泣菫・露風」『国文学解釈と鑑賞』昭和二七・三）  
野田宇太郎 「蒲原有明と薄田泣菫」『国文学解釈と鑑賞』昭和二八・八）  
中村真一郎 「日本の象徴主義・超現實主義」『文学』岩波講座 昭和二九・五）  
松村緑 「蒲原有明のバラッド」『東京女子大学付属比較文化研究所紀要』昭和三三・五）  
石丸久 「明治詩の展開」『国文学』昭和三三・六）  
松村緑 「薄田泣菫と蒲原有明」『国文学』昭和三六・八）  
松村緑 『蒲原有明論考』（昭和四〇・三 明治書院）  
洪沢孝輔 『蒲原有明論』（昭和四五・八 中央公論社）  
佐藤伸宏 『日本近代象徴詩の研究』（平成一七・一〇 翰林書房）  
中川智寛 「蒲原有明「茉莉花」評釈」『解釈』平成一八・一一）

<sup>1</sup> 本章第一節で紹介している、島村抱月、相馬御風による詩論などが挙げられる  
<sup>2</sup> 『飛雲抄』蒲原有明 書物展望社（昭和十三・十二）所収  
<sup>3</sup> 「幻なりき」「月見草の歌へる」は両作とも『白羊宮』 薄田泣菫 金尾文淵堂（明治三九・五）所収

<sup>4</sup> 本文前掲の『蒲原有明論』洪沢孝輔、『近代日本象徴詩の研究』佐藤伸宏など  
<sup>5</sup> 水という素材が多く用いられることは、『蒲原有明論』の中で洪沢氏が既に指摘している  
<sup>6</sup> 『有明集』所収  
<sup>7</sup> 『蒲原有明論考』松村緑 明治書院（昭和四〇・三）  
<sup>8</sup> 『蒲原有明論』の中で「月しろ」の音色効果について言及しており、「石と水との対立を解消してひとつの慕情のうちにゆったりと融け合わせる」「縁のちからを、音そのもののうえにも実現している」と述べている

<sup>9</sup> 注2同様『蒲原有明論』による  
<sup>10</sup> 『ランボー詩集』訳 堀口大豊 新潮社（昭和二六・一〇）による