

蒲原有明『有明集』「豹の血（小曲八篇）」を読む

——新体詩の到達点をめぐる一考察——

新 田 直 子

はじめに——新体詩運動の中の有明

新体詩運動では、明治三十年代に入って上田敏や森鷗外らによって西洋の思潮である象徴主義が紹介されると象徴詩を志向する動きが表れた。それは感情をストレートに表現する抒情詩とは異なり、暗示によって微妙な心理や不可視の事物を表現することを目指すものであった。この時期に活躍した蒲原有明は、第三詩集『春鳥集』（三十八年七月）「自序」で象徴主義宣言とも呼べる自論を公にし、次いでの中に「文語定型詩の最高水準を示す名詩集であり、近代詩史上の一大記念碑」と称せられた第四詩集『有明集』（四十一年一月）を刊行している。

一方、当時の詩界では早稲田詩社の若い詩人たちを中心に根本的な変革を求める動きも盛んになり、四十年に初めて口語詩が発表されると、一気に口語詩、続いて口語自由詩の時代が始まった。その結果、新体詩が維持してきた文語定型は崩壊し、新体詩はこの象徴詩時代を最後に消滅した。『有明集』はその意味で最後の新体詩集とも言え、有明は口語自由詩の誕生後は次第に詩作から遠ざかって

いる。

その理由について彼自身は、『有明集』が自然主義派の若手詩人たちから意想外の攻撃の的にされたことを主因に挙げている。『文庫』の「『有明集』合評」では「一種の古典的象徴詩である。自然主義上の象徴詩ではない」（松原至文）「氏の詩に欠くる処はパワーフルネスである、ヴィヴィッドネスである、デプスである。更らに論を進めればフレッシユでないことである」（福田夕咲）などの発言があり、また相馬御風は「吾人が『有明集』を読んで感じた所は、有明氏が所謂新体詩の最後の勝利者である事と、更に全く新しい詩の起るべき時期に至つたといふ事である」と断じた。若い詩人たちの変革要求の矛先が『有明集』一冊に向けられた格好であるが、有明が受けた傷は深かったようである。彼は後年の「『有明集』前後」の中で、当時の心境を以下のように回顧している。

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。然るにわたくしは因らずも邪魔者扱ひにされたのである。謂はば秀才達の面白半分の血祭に挙げられたといつてよい。意外な目に遭つて、後に事がよく判つて見ても、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。

當時有明はまだ三十歳代前半であつたが、彼らよりよほど安定した詩人としての地位を築いていたことを考えると、『有明集』が批判されたことに衝撃を受けたという理由だけで、彼が詩を離れたと結論できるかどうかは疑問である。では、後統の北原白秋や三木露風のように象徴詩風の作品を作り続けなかつたのはなぜだろうか。

ここで想起されるのは、先掲した御風の「新体詩の最後の勝利者」という言葉である。あるいは有明が詩に求めていたのは、新体詩の世界では実現できても、口語自由詩によつては実現不可能なものであつたのかも知れない。そこで本稿では、有明詩の集大成である『有明集』から、特に「豹の血（小曲八篇）」と題される一群の詩篇を取り上げてみたい。この小品集は「有明の象徴詩の到達点を示すものとして、極めて高い完成度を備えて」おり、彼の詩業の成果が凝縮されたものとされる。その詩篇を分析することにより、有明のまた新体詩の到達点がどのようなものであつたのかを見極めることができるのではなからうか。それは、彼に口語自由詩への移行を断念させたものは何だつたのか、という問いに対する答えにもつながると考へる。

一 内面の表現——「智慧の相者は我を見て」

智慧の相者は我を見て

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、

心弱くも人を恋ふおもひの空の
雲、疾風、襲はぬさきに遁れよと。

噫連れよと、煽やげる君がほとりを、
緑牧、草野の原のうねりより
なほ柔かき黒髪くろかみの縮わがねの波を、——
こを如何に君は聞き判きたまふらむ。

眼をし閉れば打続く沙のはてを
黄昏に頸垂れてゆくもののかげ、
飢えてさまよふ獸かたとがめたまはめ、

この影ぞ君を連れてゆける身の
乾ける旅に一色の物憂き姿、——
よしさらば、香の渦輪、彩の嵐に。

「智慧」は仏教語で物事の道理を悟り是非・善悪をわきまえる心のはたらきであり、「智慧の相者」は同じく仏教語に言う仏の智慧を表わす姿の「智慧相」を思い起こさせる。このことから、「智慧の相者」とは智慧による導き手と観相占いという二つの意味を備えた存在だと理解される。

「智慧」を備へた観相占いが「我」の目の奥底が凶兆に曇っているのを見て、心の弱さから恋に囚われる前に遁れるようにと警告す

るところから一篇は始まる。そこで「我」が〈煩惱〉に囚われているという構図が浮かび上がる。

しかし、煩惱に囚われている「我」は、「嬬やげる君」から「遁れよ」という相者の言葉に従えない。第二連の「君」の黒髪が「緑牧、草野の原のうねりよりなほ柔か」くうねって波うつさまは、「君」の魅力が「智慧」を以てしても通れられないほどに「我」を魅了していることを示している。また「こを如何に君は聞き判きたまふらむ」という言葉は「我」から「君」に向けられているが、これは相者の勧めを聞き容れられるのかという自分自身への問いとなつてはね返ってくるものでもあり、次連で「我」が自身の想像をする内容が導き出される。

それは「黄昏」の暗い空の下、波打ち際の「はて」を「頸垂れてゆく」影であり、「飢ゑてさまよふ獣」と見紛うような惨憺たる姿である。煩惱に打ち克つことのできない「心弱」さが、むしろ逆に警告を否定する開き直りとも取れる強さを持って、このような想像をさせるのである。第四連で再度、「君を通れ」た自分が辿る乾いた彩りのない人生の行路が想像されると、俄かに「我」は「智慧」の導きの声を拒絶し、恋の「渦」や「嵐」に身を投じることを決意して終わる。

本作は初め『文章世界』第二巻第七号（明治四十年六月）に掲載された。『有明集』の初出については、すでに佐藤伸宏「『有明集』初出考」に異同の報告と分析結果が示されている。⁸⁾佐藤氏は「全体にわたって初出本文のひらがな表記が詩集に於て漢字に改められてい

る」点について「この作品の内容にふさわしい緊張感を視覚的に強化」するものという見解を示すとともに、詩集収録に当たって十三行目から十四行目にかけて「ものうき姿、／よしさらば香の渦輪、彩の嵐に。」から「物憂き姿、——／よしさらば、香の渦輪、彩の嵐に。」と改変した点については、「最終行に於けるこの詩の一大転調を準備し」「この詩の備える劇的な展開」を「一層強調」した、と評価している。

しかし有明詩の特徴を考える上では、ほかに三行目の「ま祥なくもうち曇る」を「兆悪しく日曇る」に改めている点も見逃せない。「日曇る」は枕詞「日曇り」を応用した造語と思われるが、相者がなぞらえる天候に関する一連の「空」「雲」「疾風」の語にさらに加わることで、詩句間の緊密度をより高める効果を得ている。定められた音数の中に、より多くの語が嵌め込まれることよって生み出される濃密さである。また「兆悪しく」への改変も、「祥なくも」より凶兆のレベルを引き上げると同時に、より凝縮された密度の濃い詩句となっており、有明のこうした詩句の造形が作品の質量感を深めていると言える。

ところで、吉田精一は第四連の最終行に関して、「香の渦輪」と「彩の嵐」という表現が「いづれも前三連とや、かけ離れた表現で、突飛な感を免れない」点を難じ、「説明にすぎず、著しく劣る効果しか挙げてゐない」と批判している。⁹⁾「香の渦輪」「彩の嵐」は、自ら進んで身を投じようとする恋の世界を嗅覚と視覚を通して形象化した語句だが、たしかにそれまでの内容から一足飛びに話が転じ、

突然持ち出されたように感じられる。後にアルス版『有明詩集』で末尾の一行が「湍たぎち湧わく恋の渦輪うづわに覗のぞぎしてまし。」と変えられ、「よしさらば」が「いまは感まはず、」と変えて前行に移されているのは、その突飛さを避けるためだったと思われる。ただし、唐突感ばかりが失なわれ、さらに説明的になってしまった感は否めない⁽¹⁰⁾。

さて、前出の佐藤氏は、本作の主題に関して「恋愛に傾斜する情念の動きとそれを誡める理性の動きとの内面の葛藤の構図がここに示されている」とし、さまざまに「イメージが存分に描き込まれること」によって、理知と情念との矛盾、葛藤の心的状態から恋の激情に身を投ずる決意へと至る内面の動きそのものが、躊躇いと揺らぎの裡に見事に捉えられている」と述べている。さらに「そうした二元的相克の中から官能と情動の世界へと傾斜してゆく内面の劇としての主題論的枠組み」を持つ作品であり、その主題についても「葛藤の帰趨きそくそれ自体ではなく、むしろ矛盾対立し相克する内面の様態そのものであると言わなければならない」と指摘する⁽¹¹⁾。

たしかに氏の指摘にある通り、作者である有明の視線が向けられているのは「我」の内面の様態には相違ない。しかし、その内面の様態へのアプローチとして潜在的な意識の流れをそのまま描出する方法をとっている点が重要である。第三連以下で「我」は自分自身の未来を想像するが、幻の映像を作り出して「我」を「香の渦輪」⁽¹²⁾「彩の嵐」へ引寄せていくのは「我」の内奥にある潜在意識である。有明は人間の心内にある潜在意識というものの理性を超えた不可思

議な働きを、「我」を視座として表現しているのである。それは有明が多大な影響を受けたという『象徴主義の文学運動』中で著者シモンズがユイスマンスの作品に対して「潜在意識的な自我」⁽¹³⁾を認めているのと同様の人間の内奥へ分け入る試みであり、彼なりに人間の内面認識を潜在意識層にまで深めていたものと認められる。そのようにして深い地点にある自我の本質を描き出そうとした点に、有明が近代人たる認識を備えていたことが看取される。

ところで、有明がその種の深い内面表現を目指していたという仮定のもとで「豹の血」を見ると、女性をめぐる恋の苦悩を通じて煩惱に囚われた人間の心の状態を表現する際、複数の作品で共通の語が用いられていることに気づく。たとえば、「智慧の相者は我を見て」で用いられた「かげ」「はて」は、「月しろ」「蠱いの露」「寂静」でも使用されている。また「黄昏」は「月しろ」でも使用されている上、「宵」と「夜」の二語を含めると八篇中五篇に見られ、多くの詩篇に夕刻から夜にかけての時間帯が謳い込まれている。「かげ」について言えば、表記の異なる「影」「陰」「かげ」および、それと対照をなす「光」に類する語まで含めれば八篇中六篇で使われている。「豹の血」の各篇については、従来「水のイメージ」⁽¹⁴⁾限定され、閉ざされたイメージなどが指摘されてきたが、作品を構成するこれらの語によってもたらされる「かげ」と「光」に関係するイメージ、「夜」に総括されるイメージも加わっていると見えよう。それらのイメージが、有明にとっては、内面の奥深く潜在意識の層にまで沈潜した世界を表現するために有効であったことが理解される。

さらに加えれば、八篇中六篇で、「夢」が何らかの形で謳い込まれていることも特徴の一つであろう。象徴詩において「夢」は常套的な表現だが、有明は、人間が睡眠中に見る夢とは異なる「水の夢」「夢の夢」「真珠の夢」などの特徴ある表現を用い、「夢」という言葉自体が持つ神秘と不思議さのイメージをさらに広範に活用している。これらの要素を繰り返し謳い込むことにより、各作品はそれぞれ別の語が意味するイメージを持ち、さらには、他の作品と共鳴して響き合う効果が生まれていると言える。

二 不思議の力——「月しろ」

有明が採用したこれらの特徴的な語句が、効果的にイメージを紡ぎ上げている例として、次に「月しろ」を見ていきたい。

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。

(第一連)

石の階 類れ落ち、水際に寂びぬ、
沈みたる快樂を誰かまた讃めむ、
かつ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。

(第二連)

「浮藻」が広がって黒ずむ「池水」は、「わが胸」の「憂ひ悩み」をイメージ化したものであり、常に黄昏のような暗い影をやどしている。水面に姿を映す「暗き古宮」は、第二連冒頭によって廃墟であると知れる。現実と幻想、現在と過去が交差する廃墟としての「古宮」は、恋人と過こした時が過去のものとなった今、石段が池の縁まで崩れ落ち、人影もなく孤寂そのものである。石造りであることが西洋的な雰囲気を感じさせるが、その廃墟には、恋の「快樂」が過去のものとなって池の底に沈んだ今も、昔を慕って水が寄せている。ここでは擬人化された「水」が、「足の音の歌」の記憶を夢と慕って、石の階段にさざ波を寄せているのである。

松村緑は「この詩のイメージはまことに美しく、さながら一幅の絵である」という賞賛を寄せているが、それは視覚的なイメージを重ねた結果としての絵画的な情景ゆえであろう。しかし、むしろ「佳人の足の音の歌」「水の夢」など視覚によらない微妙な感覚的語句によってもたらされる一種の雰囲気、本作に独特の美的効果を加えていると言える。また他作品と同様、定型音数の中に新たなイメージを生む語がモザイクのように次々に嵌め込まれ、意味上も切れ目なく連続することによって、全体が切れ目なく流れる音楽のようになっている点も効果として大きい。これらが一体となって作品を底辺から支え、情調的な美を構築しているのである。

花の思ひをさながらの袴の言葉、
額づきし面わのかけの減えがてに

この世ならざる縁こそ不思議のちから、
(第三連)

ここでは、かつての恋人が頼ずいて持りを捧げる姿で心の池水に現われる。「花の思ひをさながら」に捧る姿は、有明が終生愛したD・G・ロセッティの描く女性の肖像面を想わせるが、恋が過去のものとなっても、彼女の面影は「不思議のちから」のために「わが胸」から消え難い。

追憶の遠き音のみ空より

池のところに懐かしき名残の光、

月しろぞ今もをりをり浮びただよふ。

(第四連)

「月しろ」とは本来、月が昇ろうとする時に空が白むことを言う。⁽¹⁵⁾ 末尾の「浮びただよふ」は、ほの白い月の形が、かすかな水面の揺れに姿をただよわせながら映っている、という意であろう。有明は、「月しろ」の白々と明るい月の光、その光に照らされてほの白く明るんだ空気に、過去の恋が忽然と蘇る不思議さと驚きを象徴させている。「月しろ」は、己の意識とは独立して働く不思議な力によって、かつての恋を追憶として今も折々心の池水に映し出し、白々と照らす。「この世ならざる縁」は理性では解明できないからこそ「不思議」であり、その「力」は人間の顕在意識を超えたところで働いている。その「月しろ」が憂愁に黒ずんで淀む心の「池水」をほの明るく照らすことにより、語り手は憂悶から解放され、しばし

の陶酔と安らぎを味わうのである。

芭蕉に「名月や池をめぐりて夜もすがら」の句があるが、この俳句と本作を並べると、皓々と池を照らし出す「名月」と、辺りをほの白く明るませ、池の水面にその姿をゆらめきながら映す「月しろ」の相違には決定的なものがある。本作で表現されているのは、実景としての美しい月夜ではない。月の光が照らし出すのは、憂愁に閉ざされた暗い池水に時折浮かび上がる過去の恋である。追憶という衝動が無意識のうちに心内に生じ、人間に幻想を見せる。その神秘を有明は描出しているのである。

有明が人間の内面に神秘を見出し、そこで感じた驚きを作品化したことには、北村透谷や国木田独歩に連なる一種の驚異思想を看取できるように思われる。有明が「明治の真の詩人は、透谷と独歩の二人きりだ」と話したというエピソードが啄木の日記に残されているが、第三詩集の『春鳥集』「自序」には、「自然」を生命全般を指すものとし、かつ絶えず変化してゆく流動的な存在として捉える汎神論的自然観が見られる。これは透谷が持っていた自然観を引き継いだものと言えるのではなからうか。また人間の内面に潜む理性とは異質のもの存在と動きに関心を寄せている点には、ともに竜土会のメンバーでもあった独歩の影響があると見てよいと考えられる。

三 「茉莉花」に見る表現世界

「有明の最名作の一であり、彼の代表作であると同時に、日本の象徴詩の頂点を示す作の一つ」と評された「茉莉花」は、「豹の血」

では六篇目に位置する作品である。「新思潮」創刊号(明治四十年十月)に掲載された後、大きな異同がない形で『有明集』に収録された。

茉莉花

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
阿芙蓉の姿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
衣すれの音のさやさやすずるかに
ただ伝ふのみ、わが心この時裂けつ、

茉莉花の夜の一室の香のかけに
まじれる君が微笑はわが身の痍を
もとめ来て泌みて薫りぬ、貴にしみらに。

「智慧の相者は我を見て」や「月しろ」と同様、「われ」の胸はこ
こでも「物憂」さで塞がれている。「豹の血」全体を覆う主調とし
て「憂愁」があることが理解される。

冒頭「われ」の心は「君」を思つて「咽び嘆」くほどの憂愁に
「曇」っていることが語られるが、その心にかかる「紗の帳」をし
なを作つてたくし上げ、「君」があでやかに現出する。その美しさ
は「媚」という「野」に咲く罌粟が萎えかかっているのになとえら
れる艶めかしさである。続く第二連では、「君」の魅惑的な愛のさ
さやかに誘われながらも、「われ」は「君」を「擁」いてまた泣く
ことになるのだらう、と悲観する。なぜならば、これは秘め事であ
り、夢のように甘い罌であること知りつつ、痛ましくも魅了され囚わ
れているからである。

第二連で語られる場面が想像か現実起きたことかで解釈が分か
れるのは、「泣くなめり」と「夢のわな」の二句のためである。
しかし、むしろ想像とも現実ともつかないあやうさが、感覚によつ
て雰囲気を味合わせるものにしていえる。

これに関連して「われはまた君を擁きて泣くなめり」について、
「私はまたも貴女を抱擁して、どうしても愛欲の誘惑にうちかてな
い自分の悲しい性を嘆いて泣くことであろう」と解し、誘惑に勝て
ない己の弱さを嘆いて泣くとする見方、また、「苦い覚醒の意識」
を認め、「われ」の内面に「陶酔」と「覚醒」の対立があり、その
ために生じる「苦惱」と「痛み」が「われ」を苦しめるといふ見方
を示したものがあつた。

しかし「われ」が「君を擁き」ながらも「泣く」ことになるのは、寺田透が座談会の中で「あんなにきれいに仕立ててあるけど、どこかの私娼窟に違いないんだ。ああいうふうには仕立てずにはいられないところがある」と発言しているように、相手の女性が娼妓であり、決して自分一人の恋人にはならないことを知っているからではなからうか。「媚」という手管を知悉し、「阿芙蓉」が咲ききって萎えかかっているような艶めかしい美女。会う時には相手をたらし込むような誘惑のそぶりで睦言をささやくが、それも密室での束の間の逢瀬でしかない。それは夢のような甘さで仕組まれる虚偽の睦み合いによって自分を虜にすることを目的とした罠である。しかし、自分はそのと知りつつ誘惑に抵抗できず、女性の魅力に囚われきっている。だからこそ、咽び嘆き、憂愁を感じずにはいられないのである。その意味では、作中の「われ」は女性に魅了されきっており、理性による「覚醒」のない状態である。「われ」は、これだけ恋い慕う相手であるのに自分は客の一人でしかないという満たされぬ思いゆえに泣いているのだと考えられる。

女性の素性をさらにはっきり示唆しているのが第三連である。あの晩のこと、「君」は薄絹の軽やかな衣ずれの音だけを聞かせて姿を見せない。それは、別の客の相手をしているからだと推断できる。寺田は「どこかの私娼窟」と推定しているが、こちらが会いたくても会えない状況が生まれていることから、吉原を想定すればよいと思われる。彼女の気配だけを感じ、会えずに終わった時、「わが心」はついに張り裂けてしまうのである。

この第三連の末尾は、初出時の句点から『有明集』収録時に読点に変更された。つまり、第三連から第四連への移行は、はっきり切れていた形から連続的な形になったのである。その結果、「わが心」が「裂け」た時点から間を置かず、その夜のうちに早くも「われ」の部屋にかぐわしい茉莉花の香が充ちるといふ状況が新たに設定されたと言える。その濃厚な香のかけから「君」の幻が微笑とともに浮かび上がり、「わが心」の傷を求めて、あでやかに、染みるように薫ってくるのである。語り手は、手ひどい打撃を受けても依然として女性の悩ましい面影から逃れられず、その濃厚な香に侵されて陶酔の境地へ誘われてゆく。

以上のように、本作は娼妓をモチーフとしているが、「阿芙蓉」や「茉莉花」といった語の持つイメージによって醸されるエキゾチックな雰囲気や、「匂ひ」「香」「衣ずれの音」などの感覚に訴える描写によって官能的で魅力的なファム・ファタールと呼べるような普遍的な女性像を作り上げている。また幻想とも現実ともつかない状況を設定することで、より感覚的に雰囲気と味わわせることに成功しており、作品世界を現実とは異質の幻想的な世界に昇華させている。ここには、(ありのままに明示しない)有明の詩作態度が見て取れる。そもそも象徴主義には「詩想の明らさまの解説や叙述を避け、ことばの影に漂ふイメージの幻想と、極めて旋律的美しい音楽とによつて、詩想を一種の纏渺たる雰囲気(2)に表現」といふ一面があるが、それにしても寺田透の「ああいうふうには仕立てずにはいられない」といふ発言は、作品世界の設定そのものを変えて

いるという指摘であり、具体的には一室の部屋にも異国的情調をふんだんに盛り込んで別の空間に仕立て直したということである。もちろん、明示することが不可能な不可視の対象を表現しようとしたために、夢や想像などそれ自身が非現実的な空間を設定する必要があったという事情はある。しかしそれだけでなく、詩としての芸術性を付加するために現実を超えた美的な空間への変更が行われたという側面も考えられる。それは彼が芸術性としての詩美を重視していたということにほかならないが、同時に有明という人間が資質として持っていたダンディズムも作用していたように思われる。

四 表現上の限界点——「蠱の露」

「豹の血」は、恋愛に関する心内の様相を表現した八篇を、大きく見れば時間的な流れに沿って配置した連作であるが、その中にあって五篇目の「蠱の露」は酒を直接の題材に取った異色の作と言える。

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、絶間もあらぬ誅辞。

(第一連)

この作品でも描出されるのは心内の変化である。冒頭、ものの見分けもつかないような暗い部屋で、「濃き愁ひ」によって醸された酒を語り手が口にしている様子が示される。酒は「ささやき」のよ

うに語り手を誘惑するが、「わが君よ、絶間もあらぬ誅辞」の一行によつて、語り手にささやいているのが酒なのか恋い慕う相手である「わが君」の幻なのか判然としなくなっていく様子が語られる。そのささやきは絶え間ない「誅辞」となつて、酒の誘惑と「君」の誘惑とが錯綜するように語り手を陶酔の世界へ誘うのである。「誅辞」とは、陶酔の果ての理性の死、すなわちデカダンの心境を意味するものであろう。

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。

(第二連)

見おこせたまへ蓋を、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、

(第三連)

語り手には酒の酔いにもさる痛みがあるのだが、何を嘆くのか問わないでくれと「君」に懇願する。それは自らも嘆きの意味を問うことを止め、酔いに身を委ねる意志の表明であり、「夢の夢」「蜉蝣のかげのかげ」の詩句に表現される夢幻の境地に没入していくのである。第三連では、「見おこせたまへ」と促す酒盃に「わが君」の美しい黒い瞳を持った面影が透かすような影となつて「浮び添ひ映

り徹」っていることが語られる。酔いながら「わが君」の幻像を追い求めている語り手の内心の様子を見せているのである。

いみじさよ、濁れる酒も今はとて

輝き出づれ、うらうへに、
蠱の露。——いざ諸共に乾してあらなむ。(第四連)

驚いたことに、「愁ひ」の濁り酒が今では逆に輝き出す美酒と なっている。もとは「濃き愁ひ」から醸された酒を飲んでいたので、語り手は酔いとともに憂愁から解き放たれ、酒の快楽を心ゆくまで堪能しようという境地にまで達しているのである。そうして、この「蠱」が欲する美酒を、さあ一緒に飲み干そうではないか、という語りかけで終わっている。

本作は初出時の『早稲田文学』（明治四十年七月）から『有明集』収録時には大きな変更がないが、『有明詩集』では「見おこせたまへ」と改題され、本文も第二連が「ただ悩ましくやはらかき酔のいたみは、／われとわが死をば誘はむ、やうやうに、——／その嘆かひのもとすゑをうら問ひますな、／君が身に、こは蜉蝣のかげのかけ。」「第三連が「見おこせたまへ、ただひと目、わが蓋を、／おん眼こそ翹るほふつばくらめ、透いかけにしてつややかに映り浮びぬ、——」と大幅に改変された。原詩にはなかった「わが死」という言葉が増えられ、内容的にも変化している。一見してひらがなの割合が増えているが、表現そのものを変えたために、言葉を選び抜

き、それを精妙に嵌め込んで緊密に作品を構築していく有明の特色からは遠のいている箇所がある。たとえば第三連の「浮び添ひ映り徹りぬ」が「つややかに映り浮びぬ」と改変された結果、豊みかけられるような緊張感も減じてしまっている。後年の改作と比較すると、『有明集』当時の彼の詩の特徴は、決められた音数中に語を多く嵌め込むことによる凝縮された緊密な表現にあったことが改めて確認される。題名が変更されたのも難解語を避ける意識によるものであろうが、「蠱」の語に本来ある「虫を使った占い」の意や、「蠱惑」の意が活用されない分、作品の題名としては含意が弱まることになってしまっている。

ところで、本作の「わが君」については、友人とする説（石丸）、恋の対象である女性とする説（洪沢）、すでに死者である女性という説（佐藤）と、三者三様に分かれている。これは一つには「詠辞」をどう解釈するかに関わる問題であると思われる。石丸は「詠辞」を「ひそひそと誘惑するような言葉」とするが、それでは有明が「しぬびごと」に「詠辞」の字を充てた意味が判然としない。一方、洪沢は「文字通りに解釈すれば醸造の過程でなにか死んでいったものがあることを予想させる」とだけ述べ、それ以上は深く追求せずに終わっている。これに対し佐藤氏は「わが君よ、絶間もあらぬ詠辞」という一行を参照するならば、既に死せる「君」を悼む悲痛な「愁ひ」を宿した酒と考えることが出来よう」とし、したがって第二連では「既に死別したはずの「君」と共に在る「み苑」の光景が「夢の夢」の世界として語られ」「夢想の世界の中で、「愁

ひ「嘆き」の思は薄れ、消えうせてゆく」と跡付けている。⁽²⁶⁾

しかし、「絶間もあらぬ誄辞」の主体は、「君」と考えることも可能である。その場合、「誄辞」は「君」から語り手に向けられることになる。「有明詩集」における改変「われとわが死をば誘はむ」をも考慮するならば、「死」へ向かいつつあるのが語り手であることは一層明らかだが、本作でも「わが君よ」という語りかけと「絶間もあらぬ誄辞」を主体とその行為と受け取るのが自然である。

「死」は生死を意味するものではなく、理性の「死」を意味する究極のデカダンの状態を表現する語であろう。したがって「わが君」は、死者ではなく、「茉莉花」と同様に語り手が恋い慕う女性と考えてよいと思われる。ただし、作中の「わが君」は実際には終始不在である。語り手が終日独りで酒を味わっているうち、いつしか幻となって現われ、理性の「死」、すなわち陶酔の極限にまで達するように誘惑の「誄辞」をささやくのである。その結果、語り手は第二連に語られる夢想の世界に導かれていく。むしろ酔う対象が酒であるのか恋い慕う女性であるのかが分からないような境地こそが、作者有明が描こうとした心内の実態であったと捉えるべきであろう。とは言い、このように複数の解釈を許す有明の表現にはやはり問題があると言わざるを得ない。作品の理解に十分な情報が与えられていないのである。「わが君よ」は音数に合わせるために省略あるいは要約を経た語句ではなからうか。省略や要約が過度に施されれば、理解の困難な表現となることもある。有明は「春鳥集」「自序」の中で「かの音節、格調、措辞、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は、詢に已み難きことなり。これあるが為の故に晦渋の譏を受くるは素よりわが甘んずるところなり」と述べている。しかし、本作の場合は七五七・五七五交互ソネットという文語定型の枠組が「新意に適」わなかつたのではないかと考えられる。

有明の詩の意義は、人間の内面の深部に分け入った奥底にあるものの描出である。ある感情をそのまま謳った抒情詩の時代に比べ、動揺し変化する心内の状態に眼を向け、それを表現した点には明らかな思想的深化が看取され、彼はすでに近代詩の入り口に到達していたと認定できる。内面の奥底にあるものとは「自我」と換言でき、その意味では、彼を近代詩人の先蹤と見てもあながち的外れではない。しかし、有明自身が「自我」の輪郭は宇宙の輪郭と共に不定である。動いてゐる、光つてゐる、麗ろに曇つてゐる」と述べている、その複雑微妙な自我の描出には、固定的な詩型という制約の下では困難があつたと推察される。

しかし一方、これまで見てきた如く、モザイクのように言葉を嵌め込んだ精妙な詩句の連続は、定められた音数が前提となつていたからこそ生まれたものとも言える。有明は自伝的小説『夢は呼び交わす 黙子覚書』（東京堂出版）の中で「詩の重要性が言葉の修練にある」ことに気づき「言葉の修練を積むに従つて詩の天地が開闢」したと記している。「豹の血」の各詩篇に見られる詩句が緊密に嵌め込まれた表現は、さまざまな制約を乗り越えようとした彼の「言葉の修練」の成果と言え、定型音数を最大限に有効利用した凝縮的

表現と見做すことができる。しかし、「豹の血」で採用された七五七・五七五交互調は十九音あるいは十七音と音数が多く、詩律の単位を構成する音数が最も多い部類の定型であることから、定型詩律としてほぼ限界の長さだったのではないかと思われる。本作において「わが君」に対する見解が分かれるのは、音数の多いこの詩律を以てしても、なお「わが君」に関する情報を提示するには不足があつたからだと言わざるを得ないのである。

五 まとめ

以上見てきたように、有明は「豹の血」の詩篇において、人間の内面、それも理性の力の及ばない奥底に潜む自我の本質を見据え、その動揺・変化を表現した。表現上でもっとも特徴的なのは、限られた音数中で互いに結びついていくように詩句を嵌め込んでいく点である。これは定型音律を前提とし、修練として捉えるという詩作態度があつて結実したものであつた。

しかし、すでに詩想の上では有明は近代詩の臨界に至っており、作品中に時間的な推移に伴う内面世界の動揺や変化を表現するためには、予め音数が決められた定型詩では困難な状況も生じたと思われる。定型に収めるために省略や要約などの工程を経た結果、理解しづらい表現が作品内に見られる事態が生じた。確かに、複雑微妙な詩想を表現するのに定型詩が適さないとは一概に断定できない。ただし『有明集』に採用された七五七・五七五交互調は、伝統的な七音、五音の繰返しとはいえず、音数量的には限界に近いものである。

「蠱の露」に複数の解釈がなされるのも、定型の制約のために「わが君」に関する情報に不足があつたのが原因であり、「智慧の相者は我を見て」の第四連に見られた唐突な表現も同様の事情によるものであつたと考えられる。

一方、「豹の血」では精妙に詩句が組み込まれ緊密な表現が実現されたが、それは定型を前提としているからこそ成立したものであつた。有明が定型音律を捨てなかつたのは、詩の「音楽性」の保持のためであつたと推測できる。彼は『有明集』刊行の十ヵ月後、「現代的詩歌」と題する評論⁽²⁸⁾の中で「ヴェルレイにしる、ウヰスラアにしる、その鋭感な製作の音楽的であることは、即て近代芸術の一特色である」という言葉に続け

極めて捕捉し難き精神的調子が暗示的に表現された点を指して
音楽的といふのであるが、換言すれば、これは鋭敏な神経に
感じられた幻想の諧調、印象と象徴の共鳴である。

と述べており、象徴詩による表現を音楽と捉えている。音楽的であることを重視しているのが看取されるが、彼にとって詩の音楽性を担い詩言語を支えるものとは、定型音律による諧調だったのでないか。

『有明集』が若手詩人たちによつて否定され、口語自由詩の時代に移つてから、以後の有明は次第に詩作から遠ざかつていった。しかし彼は「言葉の修練」を積むことは続け、後半生は旧作の改変の作業に専心した。

注1 松村緑『有明集』前後「蒲原有明論考」明治書院、一九六五年三月。

2 『文庫』第三十六卷第三号、明治四十一年二月一日。『有明集』合評」出席者は、福田夕咲、松原正文のほか人見東明、藪白明、加藤介春。いずれも早稲田派の詩人たちである。

3 相馬御風『有明集』を讀む、『早稲田文学』明治四十一年三月号。

4 『隨筆・飛雲抄』(書物展望社、一九三八年十二月)所収。

5 佐藤伸宏『日本近代象徴詩の研究』翰林書房、二〇〇五年十月。

6 以下、「豹の血」の引用はすべて『有明集』(易風社、明治四十一年一月)の復刻版(日本近代文学館、昭和四十九年十月)によった。有明は頻繁に自作の改作を行っており、「豹の血」の諸作品についても初出時から「有明集」収録時、またその後の各詩集収録時にそれぞれ改変が見られるのだが、本稿では、『有明集』刊行時の表現を基点に、有明詩を考察することとした。

なお、有明の自伝的小説『夢は呼び交わす——黙子覚書』(東京堂出版、一九四七年十一月)には、有明が小諸転出前の島崎藤村に誘われて、谷活東とともに浅草に出かけた際、観相師に占ってもらうと女難の相があると指摘を受けたエピソードが披露されている。あるいは「習慧の相者は我を見て」は、この時の経験モチーフにした作品かとも推測される。

7 『例文 仏教語大辞典』(小学館、一九九七年三月)参照。

8 佐藤伸宏『有明集』初出考、『東北大学文学部研究年報』第四十五号、一九九六年三月。

9 吉田精一『日本近代詩鑑賞明治篇 増訂版』天明社、一九五〇年一月。

10 岩波文庫版『有明詩抄』(一九二八年十二月)以降は最終連を「これぞわがうらぶれ姿、悪醜め。／今は惑はす、濁潮の恋におもむき、／端ち湧く海に褰がむ。溺るるもよし」とし、酣燈社版『有明全詩抄』(一九三〇年七月、河出書房版『蒲原有明全詩集』(一九五七年二月)ともこれを踏襲している(ただし酣燈社版のみは「悪醜」)。

11 前掲(5)。

12 アーサー・シモンズ「後期のユイスマンス」『象徴主義の文学運動』(樋口覚訳、国文社、一九七八年三月)所収。

13 前者は洪沢孝輔、後者は佐藤伸宏が提示した「豹の血」から看取され

るおまなイメージ。洪沢孝輔『蒲原有明論』(中央公論社、一九八〇年八月)及び前掲(5)参照。

14 前掲(1)。

15 河井醉茗『新体詩作法』(酣燈社、明治四十一年)の「詩語」欄には「月の出る前に空の白むを云ふ」とある。

16 石川啄木の明治四十一年日誌中の記述による。七月三日に「フト思出して趙町犀町に蒲原有明君を訪うた」とある。『啄木全集 第五卷』筑摩書房、一九六七年十一月。

17 前掲(9)。

18 吉田精一、石丸久は第二連を想像と捉えているが、佐藤氏は現実の交渉の場面と見ている。

19 『日本近代文学大系 第十八卷』石丸久注釈『有明集』角川書店、一九七二年三月。石丸は、「或日は映る君が面」を想像上の逢瀬とし、第二連以降も「紗の帳」に映し出される想像上のこととしている。吉田精一も同様である。一方佐藤氏は「第二連は「われ」と「君」との直接的な交渉の場面を描き出」していると解釈する。本稿では、第二・三連については、現実の逢瀬が描写されていると考えたい。「われ」は現実に衣ずれの音だけを聞かされ、焦慮と絶望のはてに「わが心この時裂けつ」という状況に至つたのだと思われる。全体的には、「現実に起きたことの追想」と想像が錯綜している作品と見るべきであろう。

20 前掲(5)。

21 座談会「象徴と内部の参入」(出席者 大岡信、中村真一郎、寺田透)『現代詩手帖』第十九卷第十一号「増頁特集 蒲原有明」(思潮社、一九七六年十月)。

22 萩原朔太郎『蒲原有明の詩』『日本』第二卷第二号、一九四二年二月三頁。萩原朔太郎全集 第七卷『筑摩書房、一九七六年十月』所収。

23 『有明詩集』所収「見おこせたまへ」(本文は「見おこせたへま」)第一連、第四連は以下の通り。

文目もわかぬ夜の空に濃き愁ひもて
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、

そは何ぞ、絶間もあらぬ詠辞。
(第一連)

いみじさよ、濁れる酒も今はとて
かがやきいづれ、諸共に乾してもあらばや。

霊をさへ滅ぼす恋の蠱のしたみを。
(第四連)

前掲(19)。

前掲(13)。

前掲(5)。

26 「詩人の覚悟(下)」『東京二六新聞』明治四十一年六月八日。

27 「現代的詩歌(中)」『東京二六新聞』明治四十一年十一月十九日。

(にった・なおこ 大学院博士後期課程在学)