

『聖三稜玻璃』論

—「光」イメージの成立—

井 上 洋 子

はじめに

我が国における初の実験的イマジズム詩集として世に問われた山村暮鳥の『聖三稜玻璃』（大4・12刊）は、その異風の試みゆえに当時の詩壇に受け入れられず、結局試みのままに坐折したことはよく知られている。

しかし「事物の本質を概念的説明抜きで、直接提示する」という『聖三稜玻璃』の詩法が、朔太郎の『月に吠える』（大6・2刊）成立のスプリングボードの役割を果たし、その意味において現代詩の源流にかかわる位置を占めていることもまた事実であろう。短時日のうちの性急な暮鳥の試みは、それ故のある危うさを孕みつつも「表現レベルにおける近代の真諦を提示した」という榮譽をもっているのである。また『聖三稜玻璃』に代表される表現革新の試みは暮鳥だけのものではなく、朔太郎、犀星という新人詩人に共有のものであり、また下獄事件以後の白秋のものでもあったのである。当時の白秋、朔太郎、犀星を、「恋情の危機的様態を芸術の尊厳において切り抜けようとの、いわばなまぐさい人間の側面」にお

いて共通の地脈につないだのは安藤靖彦氏であるが、暮鳥もまた明治四十二年の秋田県湯沢における女性信者との恋愛事件を契機として「恋情の危機的様態」に陥っていたのであり、伝道士暮鳥の場合それに宗教的重圧が加わって、〈肉心〉、すなわち〈肉〉と〈心〉の深刻な分裂を体験していた。暮鳥の芸術観の基底にも「なまぐさい人間の側面」は色濃く横たわっていたのであり、朔太郎、犀星、暮鳥の三人を同人とする人魚詩社結成（大3・6）の必然もそこにあったと思われるのである。

この暮鳥の〈肉〉と〈心〉をめぐる内的葛藤と、暮鳥の言語観が密接なつながりをもっていた事を前稿において考察したが、それは言語表現の変革が、人間精神の変革に支えられているその様相を明らかにしたかったからに他ならない。残された課題は、前稿で考察した暮鳥の宗教と芸術にわたる実存的認識が、いかなる詩的形象化を遂げていくかという過程を個々の作品に即して明らかにすることである。表現形成の具体を欠く詩論は、ほぼ無意味であると思われるからである。本稿においては、『聖三稜玻璃』に頻出する〈光〉イメージの形成過程を通じて、暮鳥の思想と、その方法を検証して

みたい。

一、光る魚

『聖三稜玻璃』の詩篇は、大正三年五月から、翌四年六月にかけて制作されたものであるが、この大正三年五月という時期は、暮鳥詩において一つの区切りをなすものである。それは彼の詩に、從來あらわれなかつた垂直の方向性を持つ、強く輝く〈光〉のイメージが登場する節目なのである。その例証として「青空」(大3・5)を見よう。

青空に

魚ら泳げり。

わがためいきを

しみじみと

魚ら泳げり。

魚の鱗

ひかりを放ち

ここかしこ

さだめなく

あまた泳げり。(以下略)

この〈魚〉は〈青空〉を回避しつつ〈ひかり〉を放っているのであるが、その光は天上から放たれており、しかも真昼の輝く光である。犀星にあって〈青き魚〉は官能とエロスの表象であったが、暮鳥の〈光る魚〉は聖なる輝きを発して無心に天空を泳いでいる。魚はキリストという古くからの連想もそこには働いていよう。しかし

一方でこの魚は〈わがためいき〉という地上から放出される嘆きの中を泳ぐ魚でもあるのである。「青空に」一篇には天から降る光と、地からち昇るなげきという上下の方向性が対置されている。

この天、地の構造は「烙印」(大4・5)

あおぞらに／銀魚をはなち

にくしんに／薔薇を植ゑ

において、〈あおぞら〉と〈にくしん〉という形でさらに際立った対比を示している。青空を泳ぐ〈銀魚〉の輝きは、人間の肉心を破る〈薔薇〉(キリスト教における聖性の一表象)の痛みと共に在る。『聖三稜玻璃』の〈銀魚はつらつ／ゆびさきの刺疼き〉(「十月」大3・11)、あるいは〈かみのけに、ぞっくり麦穂〉(「光」大3・9)や、〈百足ちぎれば／ゆび光り〉(「持戒」大3・11)も同様である。

このように『聖三稜玻璃』には、〈光〉あるいは〈光る〉という語が頻出しているのであるが、他に〈ぶらちな〉〈しろがね〉〈こがねの魚〉〈きん〉〈銀魚〉〈青空〉〈寂光さんさん〉などを加えてゆけば集中の詩篇の大部分が〈光〉に関係するイメージで成立していることになる。この〈光〉イメージの特異性を更にはつきりさせるために、暮鳥の第一詩集『三人の処女』(大2・5刊)を含む初期篇群の〈光〉をあげてみよう。

いりひの疲れ……しだれ柳の／ひるのため息(略)しづか

なる光／濡れて眠り(「河岸」)

蛇の肌のなつかしき青光り／ほのかにほのかに月の暈

(「ECSTASY」)

秋の日ぎしのしづかなる／うすら光のうるほひ（「小曲」）
 などであり、その多くが落日の、あるいは青くさみしい「光」であり、心の疲れや悲しみと結びついて、情緒象徴詩の時代の好みを反映している。

しかしこのさみしい「光」が、一気に輝く「聖三稜玻璃」の「光」に転じたわけではない。二つの「光」にはさまれた約一年半の間に、「夜」と「闇」ばかりの詩が続く期間があったのである。たとえば

空をさ迷ふ樹葉の如く／わが蝙蝠は悲しみ／こころの闇を飛びかふ（「えびそおど」大2）

闇が踊ってゐる／闇が泣いてゐる／信愛はみがきあげたよるの光沢で／苦痛の花のほとめき（「りにたい」大2・4）

冬が泣く 闇が泣く（略）黒い鳥がてっぺんにとまった／今日も木の根は土を握る（「冬」大3・1）

などのような詩である。この、いわば「闇」の時代とも呼びうる期間（大正二年一月から三年四月にかけて）は、暮鳥の詩風の変化の上から見ると、前時代的な象徴詩から脱皮し、次代のイマジズム詩に移る上での準備期間にあたる時期なのである。したがってこの間の詩の著しい特徴は視覚的イメージの試みという点なのであるが、そのイメージがまず「夜」「闇」をはじめとして「黒」「黒」「蝙蝠」という、負の意識を表象するイメージに集中していたことに注意を払う必要があるであろう。それは新詩体を目ざす暮鳥の切実な関心が奈辺にあるかを示しているからである。暮鳥はまず己れの抱える意識の「闇」を、視覚的イメージとして顕在化してみせたの

『聖三稜玻璃』論 — 光イメージの成立 —

である。

以上のことをここで整理してみる。

詩体	期間	時期	備考
① 情緒象徴詩	明治44年4月 大正2年2月	「三人の処女」詩篇 制作期	輪郭のはつきりしないぼんやりした光。 方向性のさい、さみしい光。
② イマジズム詩 試作期	大正2年1月 大正3年4月	夜、闇のイメージ。 （光は二例あるが①の光に同じ）	
③ イマジズム詩 詩篇期	大正3年5月 大正4年6月	「聖三稜玻璃」詩篇 制作期	輝く垂直の光イメージと闇のイメージの並置
	大正6年	「黒鳥集」 「真昼の十二時」	

このように「光」イメージの形成過程を追ってくると、「聖三稜玻璃」における輝く天上の「光」は、暮鳥の基本イメージである宗教的原罪意識を表象する「闇」のイメージを照らし出すものであり、「光」と「闇」を一篇の詩に並置することによって、「肉」と「心」の二極に分離する「肉心」（人間存在）の痛みの感覚的表現が可能となったのである。その意味で三年五月以降に登場する「光」イメージは、見えざる人間の二元葛藤を視覚化するための、きわめて意識的方法であったということができよう。

二、白秋と有明と

大正元年一月の姦通罪による告訴を境として、北原白秋の詩が、世紀末的耽美の表現から、内的生命の表現に一転したことはよく知られている。その新生の表現が、妻となった俊子を伴っての三浦三崎（大2・5）、あるいは小笠原父島（大3・3）の陽光の下での生活から生み出された詩篇群である。これらの作品は後に『真珠抄』（大3・9刊）『白金之独楽』（大3・12刊）として刊行されたが、この時期は白秋の、法悦時代、光明三昧境、白金時代、などと呼ばれるように、両詩集には全篇あふれんばかりの〈光〉が、それも仏教的色彩のきわめて濃い〈光〉が遍在している。

したたるものは日のしづく、静かにたまる眼の涙

山が光る 木が光る 草が光る 地が光る

（「永日礼讃」）

光リカガヤク円キモノ

アタリマバユクフリカヘル

（「生命」）

真実心ユエ、桶の中ニ

光リツメタル天ノ不二。

（「北斎」）

のごとくである。暮鳥の『聖三稜玻璃』に突如あらわれた輝く〈光〉の表現に、この時代の白秋の影響を考えないわけにはいかないだろう。

白秋主宰の『地上巡礼』に最も活発に投稿した一人が暮鳥であ

り、また白秋の光明讚美体の詩に最も類似した詩を書いたのも暮鳥であった。大岡信氏も指摘されるように、暮鳥の「岬」(大4・4)

岬の光り

岬のしたにむらがる魚ら

岬にみち尽き

そら澄み

岬に立てる一本の指

における〈岬に立てる一本の指〉というイメージが、白秋の「白金ノ独楽」(大3・12)

感涙ナガレ身ハ仏、

独楽ハ廻レリ指尖ニ。

カガヤク指ハ天ヲ指シ、

極マル独楽ハ目ニ見エズ。

円転、無念無想界、

白金ノ独楽音モ澄ミワタル。

における「カガヤク指」から発想されたと考えられる事がきわめて自然な状態にあったのである。また白秋の〈素肌白金、/内心燦々ラジウム〉(「苦惱礼讃」という照応のし方を、暮鳥は〈かみげはりかね/ぶらちなてをあはせ〉(「大宣辞」大4・1「地上巡礼」)、あるいは、〈心は玻璃/指は銀/瞳は真珠/そして胴体は大理石〉(肖像—室生犀星に—大3・6)という形でとり込んでいる。

しかしながらこの白秋への急接近は姦通罪下獄事件以後の白秋に

対してであり、それ以前の白秋についての言及は皆無に近い。『三人の処女』には、『思ひ出』時代の白秋の語彙へしだれ柳の／屋のため息』〈季節は／金と赤とに入り〉〈三味線は、憎らし／蛇の肌のなつかしき青光り〉などはあるが、それが暮鳥の本質をあらわしているとは言い難いのである。むしろ暮鳥が詩をつくり始めるにあたって、あるいは〈宗教に行かんか、芸術に行かんか、まよいに迷った〉（「反面自伝」）状況においても、その目標とするところは白秋よりも蒲原有明にあったのである。帰省する暮鳥の懐にいつも有明の『春鳥集』（明38刊）がのぞいていたとは弟子小山茂一の証言であるが、その有明の『春鳥集』に次のごとき詩句がある。

岩根に凝りて埋みしわれ玉髓／光明にいっしか融けて流れぬ

（「繫縛」）

かくもむなしき石人の／瞳子まなざし

（「石人」）

たまさかに仰ぎ見る空の光の／楽の海、浮かぶ日の影のまばゆさ／戦ける身はかくて信なき瞳／射ぬかれて、更にまた懼れまどふ

（「不安」）

有明の詩には「盲目」をうたった詩が多いが、中でもこれらの詩篇をもとに、暮鳥は最初期の作品「春」（明41・2）『文章世界』有明選）をしあげている。

かゝる日／溶くるものあらば／「不信」に凝りし石の魂／はた眼縫はれし／そとぶち囮鳥の／小鳥が舌の春の歌。

両者を比べると、〈凝る〉〈瞳〉〈石人〉というモチーフの類似もさることながら、有明の、信なき瞳が射ぬかれる、という発想を、暮鳥が、眼を縫われた囮鳥の小鳥として取り入れたところが注目

『聖三稜玻璃』論 — 光イメージの成立 —

されるのである。この点は前稿にもふれたので簡略に述べるが、これ以後大正六年に至るまで暮鳥の詩には不信仰の故に瞳が傷つくという盲目のイメージが多出する。またそのバリエーションとして、〈しめきった肉の扉の／あるかなきかの鍵の孔よ〉（「雪」大2・8）、〈わたしの肉体は底のしれない孔だらけ〉（「肉体の合奏の進行曲」大3・5）という肉体に孔があくというイメージがあらわれ、さらにそれは一章でもあげた『聖三稜玻璃』の〈銀魚はつらつ／ゆびさきの刺疼き〉〈かみのけに／ぞっくり麦穂〉、あるいは〈くされたる肉にさく薔薇〉〈にくしんに薔薇を植ゑ〉という肉体を食い破る不信の痛みをイメージとしてひきつがれたものなのである。第一詩集『三人の処女』のころから〈感傷の自然な発露がなく、感傷が心の中に渦を巻きつつ、食ひ合ひ殺し合っている〉（現代詩人研究）大2・4『文章世界』と評された、いわば抒情的調和を破る暮鳥の内省的傾向が、霊肉二元の分裂を主題とした観想的象徴詩人と目される有明の内省的傾向に本質的に共鳴したと想像されるのである。しかしながら〈暮鳥がついに有明の道を追うことがなかったのもまた事実〉（大岡氏）なのであり、象徴主義的詩法では歌えない、内面のより直接的無媒介的表現を目ざす暮鳥と、姦通下獄という危機の中で詩風を大きく転じた『白金之独楽』時代の白秋とのかかわりが、ここに新しく生じてきたのである。

三、泥まみれ豚

「寸金抄」の〈千年一瞬、光輝微塵〉なる隻語の凝縮は、『白金之独楽』所収「千手ノ独楽」に〈千年外道邪淫界、一瞬白

金、ワガ淫弊。と解きほどかれていた。白秋は、姦通事件にもなう〈外道邪淫〉との批難を、否定や居直りの殻に自閉するのではなく、むしろしたかなほどに逆手にとり、自らの拡大したその渦への投身を通じて、ふたたびの浮上をはかった。それは、朔太郎が人妻エレナへの恋情を主題化し、〈主よ／いんよくの聖なる神よ〉（「初夏の祈禱」大3・6）として〈性〉の〈聖〉化を願ったことと軌を一にするものであった。

これは下獄事件後の白秋と朔太郎の関係を論じた勝原晴希氏の論考の一節であるが、両者の関係はそのまま、白秋と暮鳥の関係でもあったのである。暮鳥の白秋への急接近もいつに白秋の〈外道邪淫〉の罪にかかわっていたのである。湯沢における女性信者との恋愛事件以来、暮鳥のうらに露わになったのは、〈宗教〉と〈肉体〉の、あるいは〈宗教〉と〈芸術〉の背理の関係であったが、白秋を先行者とすることによって、この背理のもたらし緊迫した関係こそが、一転して〈詩〉の母胎となり得るといふ新たな事態が展げたのである。暮鳥の神秘思想への接近とイマジズム詩体とのかわりを前稿で述べた折に、神秘思想に至る過程を〈肉体の死し内面への集中〉神との交感し奇蹟の実現と図式したが、それは勝原氏の説かれる白秋の白金世界への過程であるところの〈心身身疾の苦しみ↓苦しみの極みの一点発金光↓光輝無限の白金世界〕法悦〕に見あうものであったのである。『真珠抄』『地上巡礼』を贈られて涙を流したのは朔太郎であったが（大3・9・4白秋宛書簡）、暮鳥もまた白秋の〈首モ澄ミワタル〉独楽の旋回に〈ジュビレーション〕歡喜〉を感じ、〈感極ハマレバ海ノ魚ノ須弥大山モ飛ビ越ユル。〉魚

に〈奇蹟〉の実現を見なかつた保証はない。『聖三稜玻璃』にあふれる〈光〉は白秋によつてもたらされた〈光〉であったのである。

しかしながら白秋と暮鳥の詩を比べてみる時、そのはなはだしい類以性にもかかわらず読後の印象が異なるのはなぜであろうか。たとえば暮鳥の「岬」と白秋の「白金ノ独楽」の違いを大岡氏は〈白秋の詩が「円転、無念無想界」へとひたすら自己完結してゆこうとする傾向をはつきり示し、仏教的解脱境への上昇的解決を性急に希念するのに対し、暮鳥の詩句はむしろイメーシの提示に専念し、超越的な境地への飛躍に対してはきわめて自己抑制的である。〉と解説しておられる。近接しつつ離れている両者の詩の違いを今少し検討してみたいと思う。

醜汚癩鈍豚豚の如きにして、而も纖紅微妙の陰莖あり、感涙禁ずる能はず、これわが友齊藤茂吉氏も云ふところなり。／蒼蠅一心に光れば金となる。／身の痛みを恐れ、お柳。／愚者に佛頭光、燕麦に背光性。／沼の中の泥鰻、凡てこれ電気。

（白秋「寸金」大3・9）

これは「地上巡礼」創刊号の冒頭の言であるが、〈泥豚〉〈蒼蠅〉〈愚者〉〈泥鰻〉が、瞬時にして一念白光する内面のドラマは、当時の白秋を貫ぬく思想であり方法であったことは今まで述べてきたことでもある。白秋はこの詩に先だって短歌連作「泥豚」（大2・12「白樺」）を発表している。

豚小屋に呻きころがる豚のかずいつくしきかもみな生けりけり
を冒頭に
を冒頭に

大きな白の泥豚てりかがやき軒とどろに土を揺るも

わびしき泥豚の軒しんしんと朱の鶏頭を根から揺るも
種豚の精のしづくのしみじみと龍膽の花に滴りて光る

などを含む二十首であるが、この連作の〈泥豚〉は三浦三岬における実景をふまえたものであり、「寸金」の〈泥豚〉の原型を示している。一方暮鳥は、白秋の「寸金」から二ヶ月後、

寂光さんさん

泥まみれ豚

ここにかしこに

蛇からみ

秋冴えて

わが瞳の噴水

いちねん

山羊の角とがり

〔「哀樂園」大3・11「地上巡礼」〕

を発表する。暮鳥の〈泥まみれ豚〉は白秋の〈泥豚〉から発想されたと思われるが、より理念的イメージであり、詩作品としての構成を備えている。

〈泥豚〉は白秋においても暮鳥においても汚辱の代表イメージであるが、白秋における〈蒼蠅〉や〈泥鰻〉と違って、暮鳥「哀樂園」の〈蛇〉にはエデンの誘惑者が、〈山羊〉には原罪をになつて追放される贖罪の山羊のイメージが、したがって〈泥まみれ豚〉も〈豚は洗はれてもまた泥のところにころがる〉（「ペテロによる福音書」）、〈悪霊を負ひて落下するガダラの豚〉（「マタイによる福音書」）などを踏まえたキリスト教的原罪イメージを付与された言

『聖三稜玻璃』論 — 光イメージの成立 —

葉と解されるであろう。その意味において、より理念的なイメージであると言いつるのである。構成的に見ても、さんさんと降る天上からの〈光〉と、地上に横たわり、あるいはからむ〈豚〉〈蛇〉〈山羊〉との対置、そして〈噴水〉と〈角〉とが罪あるもののあこがれとして地上から天上をめざしている。白秋の〈泥豚〉は一念白光した。しかし暮鳥の〈泥まみれ豚〉は〈寂光〉に照らされつつ果たしてそれ自らは発光しえたであろうか。一念は〈山羊の角〉としてとがりつつ〈光〉を遠望していたのではなかったろうか。そうだとすれば「哀樂園」に射す〈光〉は〈泥まみれ豚〉の黒い輪郭をむしろ強調する〈光〉として樂園を照らし出していることになる。それはついに〈哀〉と〈楽〉の交わることなく並存する世界なのである。

四、二重世界への視力

『聖三稜玻璃』に先立つ約一年半のイマジズム詩試作期間のイメージが、〈夜〉〈闇〉にかかわるイメージに集中することを先に見てきたが、この期間はまた暮鳥がボードレルの翻訳に力を注いだ時期でもあった。暮鳥がスタームの英訳版「ボードレル詩集」を入手したのは明治四十三年のことであるが、その訳業のピークは大正二年を中心とするこの期間のことなのである。

〈闇が踊つてゐる／闇が泣いてゐる〉〈ともしびをとりまくたくさん猫の瞳〉（「りにたい」大2・4）〈沈黙は蛆の花／地獄の花／悪の花／不死の花／まぼろしの花〉（「沈黙」大2・11）〈わが蠅は悲しみ／こころの闇をとびかふ〉（「えびそおど」大2）

これらの詩句に、特に傍線部の語彙において、ボードレルの影響を感じ取ることは容易であろう。しかし暮鳥におけるボードレル体験は決して語彙上の影響関係にとどまっているわけではない。暮鳥の詩法革新とボードレルの關係を論じる関川左木夫氏の論を要約すると、(1)色と音と香の交感の詩法の消化、(2)自然の形象を分解し、かつ解体された自然の形象化を言語によって捉える、(3)分解した非条理の形象を理知的に融合する、(4)自然のある刹那を形象に凝結する、とまとめることができるが、関川氏の特に(2)(3)(4)の自然の形象の分析分解と融合、また〈刹那〉としての時間のとらえ方の指摘は、『聖三稜玻璃』に及ぼしたボードレルの影響の本質にかかわるものと考えられる。へ自分の感覚は指の上、一毛を隔てて、その刹那にある。へ君等には、意識の底の、何も名の附けることの出來ぬ SOMETHING が見えまゝ。へ〔「浅薄なる現実肯定を嗤ふ」大2・11『詩歌』〕とは、既制詩壇にむける暮鳥のマニフェストであるが、当時の暮鳥の関心が〈刹那〉におけるへ見えざるサムシングへの追求にあつたことをそれは示している。暮鳥のボードレルへの関心は、ボードレルのうちにあるへ彼等は神の栄光にかへて悪を讚美した。へ彼等は善である。同時に悪である。へ〔「美以上の美—ボードレル評伝—」大3・4『創造』〕という屈折したキリスト教観への共鳴によるものであるが、一方で暮鳥はへ自分は詩に対して、敬虔なる無神論者の襟懷を、態度としてゐる。へ人は自分をダイアボリストといひ、ピュリタンといふ。いづれも當つてゐない。自分は複雑に生きてゐる一個の生物である。そして詩の内にをる。へ〔「浅薄なる現実肯定を嗤ふ」〕とも言つてい

る。へ詩人の自負に支えられ、言語そのものによつて事物の本質の形象化を目ざしていたのである。

時間を連続において捉えず、〈刹那〉の断続とみる見解は、近代印象主義芸術の基本理念の一つである。白秋の『邪宗門』にも〈刹那〉の時間が写しとられているが、白秋の詩が〈刹那〉の移ろいゆく印象をとどめようとしたもの⁽¹⁾であり、〈刹那〉の情感描出に力点が置かれていることに對し、暮鳥の場合は〈刹那〉における人間の意識に對してより分析的である。暮鳥の詩的断想にも

いかにかして刹那を捉えよ、そして捉えたならば直ちに放て。

あるいは〔「水の上」大3・8〕

あるいは

わが詩は刹那の燈明なり。

〔「啼鳥抄」大4・1〕

とあるが、特に後者は〈刹那〉における人間の意識構造を照射するという自己の詩の方法にふれたものと見ることができよう。そしてこの〈刹那〉の構造を次のように把握して見せているのである。

朝顔は回転期に属する末世の徴候を保つてゐる。それで二重意識である。(略) はつきりして、影のやうな、氣稟である。聡明な思想家の淫埒な手にさく花。

〔「空中の樓閣にて」大4・11〕

この〈朝顔〉は〈明方の東の美をいのち〉とする〈刹那〉の美の象徴と考えられるものであるが、その本質は〈二重意識〉なのである。それはへはつきりして、しかもへ影のやりな花であり、へ聡明な思想家のしかもへ淫埒な手に咲く花なのである。

このような一つの形象のうちに並存する二重性を見ぬく視力こそ、ボードレールを通じて暮鳥が受け取ったものなのである。暮鳥訳のボードレール作品を次にあげてみよう。

昏迷のごとき寢室、その寢室はまことに靈的であります。しかしここに死せるが如く滞した気圍氣は軽く、バラ色と青とに触れてをります。

(「二重の寢室」大1・12)

この「Thysus は君のおどろくへき」トオリタイ二物表白の表象である。

(「TheThysus」大2・2)

悪むべき妻に、あまたの快樂、あまたの痛苦を負ふてをりました。その熱愛せる、その敬せる、そして悪むべき妻。

(「巧射者」大2・2)

これらの翻訳を通じて、〈刹那〉における二重意識を見通す視力から暮鳥は培っていったのであろう。この二重性の分析という視点から見れば〈内的必然性〉のどこにあるかわからないような詩⁽¹⁵⁾とも評された「雪景」(大5・5)の〈直線曲線／雪雪／ゆきがらす／雪雪〉という表現も、〈曲線と直線とは豔の二様の性格である。物象はことごとくこの二様の性格の組みあはせで、そこでこそ、その厳肅な存在を自證してゐる。〉(「空中の楼閣にて」)をふまえたものであると解しうる。すなわち「雪景」は天然現象としての雪景色をうたったものではなく、〈雪〉という点の持つ二様の性格を構造化した理念的な作品であり、暮鳥の〈内的必然〉はその理念の形象化に存していたのである。「聖三稜玻璃」所収の詩〈ひみなその／ひるすぎ／走る自動車／魚をのせ／かつ轢き殺し(略)〉も同様で

ある。この詩は「曲線」と名付けられているが、〈曲線〉は同時に〈直線〉なのであり、故に自動車も〈魚〉をのせ、かつ轢き殺すという相反する行為を行ひるのである。〈魚〉をキリストの表象とみなせば、宗教をめぐる暮鳥の矛盾する想念が視覚化された、かなり複雑な思いをこめた作品であることが理解できよう。

このように暮鳥の思想が二重意識の把握にあったのであれば、大正二年を中心とする試作の時期に〈闇〉のイメージを手に入れた時、早晩〈光〉は招来されねばならなかったのである。白秋のもらった〈光〉に、同時代の誰よりも早く反応したのが暮鳥であったのはこの故であり、また反応しつつ両者の詩の読後感が異なるのもこの故であろう。大岡氏は両者を比べて〈暮鳥の詩の表現に一種の歯切れの悪い、鈍重な感じ〉を読んでおられるが、それは〈光〉へのひたすらな没入の前に立ちどまり、事物の本質を凝視せんとする暮鳥の姿勢によるものと思われるのである。すなわち「聖三稜玻璃」の〈光〉は、白秋のそれと同じく宗教的性質を持ちながら、人を超越的境地に誘うものではなく、むしろ意識の二重性を照らし出すもの、すなわち意識を分光、解析する方法としての側面をもつ〈光〉でもあったのである。

五、聖なるプリズム

暮鳥の多くの断章を通じて、暮鳥がある時期、詩的眞実と科学的眞実とは通じるものであると考へていた事を以前述べたことがある。⁽¹⁶⁾大正三年五月に〈光イメージ〉を詩にとりいれると同時に、〈プリズム〉なる語を集中的に使い始めるのはそのことと無関係なことでは

はない。同年五月「創作」に発表された詩「プリズム」へ生まれでて見る、光を／葬列ぞうつくしければ／その踊り子を／胎兒よ、世界は／夢をつくるゝがその初見であり、大正四年七月の「秀才文壇」には「聖プリズミスト幻想」を発表している。また大正五年に暮鳥主催の雑誌を「ル・プリズム」と命名して発刊しているし、また同年五月発表の詩「雪景」にも「ふりずむ」は出てくる。

山はふりずむ／山山山／山上さらにまた山／雪のとんがり／きららかに天をめぐり／山と山とは相対して／自らのひかりにくずれつ／雪の山山（略）折れたる光線／せんまんの山を反射す。

光の乱舞の中に乱立する雪山を、視覚的実験的に描き出した詩であるが、この詩は先にあげた同名の詩「雪景」の「直線曲線／雪雪雪／ゆきがらす／雪雪」と同様と言えるが、後者が「雪」という点が含む二重意識を「直線」へ「曲線」と分析した事を、前者は「ふりずむ」という語で代置したのである。また更につけ加えると「聖三稜玻璃」の序文は室生犀星の手になるものであるが、それは「聖ふりずみす」と与ふ」と題されている。

このように見てくると「プリズム」すなわち「三稜玻璃」とは、暮鳥の詩精神に対する自他共に認める呼称であったのである。

言うまでもなくプリズムとは十九世紀になって発見された光学原理にもとずく、光の分解装置であり、この光線七色論（プリズムの原理）が印象派絵画の理論上の支柱の一つになったものである。印象派絵画と近代詩との関係は、たとえば有明の「朝なり」（明38）李太郎の「外光」「雪の印象」（明41）あるいは白秋の「邪宗門」

を通じてこれまで多くの論者のふれるところである。しかしながら、残された紙数で詳述することはできないが、光原理等を含む印象派の歴史的系統的紹介が文壇において本格的になされたのは、むしろ印象主義からの脱皮が求められた明治末、大正初めのことなのである。それは従来感覚重視の印象派に飽きたらず、後期印象派、表現主義を含めて新しい表現と、それを支える思想を詩壇が求めていた時代と重なるのである。

暮鳥の「プリズム」三稜玻璃もまた人間の不可視の内面を分解し視覚化する、すなわち情緒よりは内的真実（「内的生命」）を伝える為の一つの装置であったのであり、その意味で時代の要求に沿うものであったのである。暮鳥のボードレール受容は、宗教的関心と切り離せないものであると同時に、事物を解体、分析して見てゆく近代的視力の獲得という面を併せ持っていた。同様に「聖三稜玻璃」における「光」も、「聖三」という宗教性（たとえば三位一体など）と、「三稜玻璃」プリズム」という近代的表現意識を志向するものとの二重性を同時に持っているのである。そして光の持つ宗教性によって、人間の苦悩を、神という普遍原理との対決によって、個別性、具体性を離れた普遍的イメージに転化し得たのである。またプリズムに代表される近代的視力によって、意識を「記号のごとく自在にとり出して提示する」方法を得たのである。

注 (1) 那珂太郎「山村暮鳥と萩原朔太郎との関係」(『無限』昭

37・12)

(2) 吉本隆明「近代詩の詩的展開」(『近代文学鑑賞講座23』

昭37)

(3) 安藤靖彦「月に吠える」の地脈―「感傷詩論」などとの

かわり―(『説林』昭55・1)

(4) 拙稿「暮鳥と神秘思想―「奇蹟」と「影像」―」(『近代

文学論集』第13号昭62・11)

(5) 大岡信「山村暮鳥」(『近代の詩と詩人』所収昭49)

(6) 「反面自伝」に「除隊になって帰校して以来、蒲原有明氏

にちかづき短歌より詩歌にうつった」とある。また上級牧

師との対立などからんで湯沢を去る折も有明に手紙を書

いたという和田義明氏の指摘がある。

(7) 〈身はこれ盲目、敵かげに／ただ術もなくねむれども〉

(「牡蠣の殻」) 〈人は又いぶせくも面を伏せて／盲目ひた

る魚かとも啼げる中を〉(「不安」) など。

(8) 勝原晴希「朔太郎と白秋」(『日本近代文学』第35集、昭

61・10)

(9) 注(4)の拙稿参照。

(10) 注(5)に同じ。

(11) 旧約レビ記に「ヤギは彼らのもろもろの悪をになって」、

またマタイ伝に「羊を右に、ヤギを左におくであらう」と

ある。聖書においては左は聖なる右と弁別される場所であ

る。

(12) 暮鳥の訳業をあげる。「エトランジエ」(明43・6)「リ

トルポエム・インプロオズ」(大1・12)「Thyrus」

「巧射者」「射的場と墓地」(大2・1)「書かむとする

欲望」「硝子商」(大2・5)「寡婦」(大2・5)「或

はEKOSYPTUSと栄光」(大2・9)「美以上の美」

(大3・4)

(13) 関川左木夫「ボードレル・暮鳥・朔太郎の詩法系列」

(一九八二年)

(14) 「日本近代文学大系・北原白秋」補注一四五。

(15) 杉浦静「へ卒倒」とドストエフスキー―山村暮鳥・覚え書

―(『近代文学論』昭57・6)

(16) 拙稿「山村暮鳥の詩語意識」(『新樹』昭60・10)

(17) 筆者未見。

(18) たとえば柳宗悦「革命の画家」(明45・1「白樺」)、木

下李太郎「洋画における非自然的傾向」(大2・5「美術

新報」、高村光太郎「印象主義の思想と芸術」(大4・7)

など。なおこのあたりの詳細については拙稿を期したい。

(19) 注(2)に同じ。