

「日のおちぼ」考

明 石 利 代

るが、同時に、有明の作品系列にあつては、この作品の改作経過は、彼の詩論の実行として極めて重要な意味を持つとみられるのである。

二

「日のおちぼ」は明治三十七年一月の「新声」誌上に於て発表された。次いで三十八年の春鳥集、大正十一年の有明詩集、昭和三年の岩波文庫、有明詩抄、同五年の現代詩人全集を経て、同二十年の春鳥集決定版に至り最後の形に落付いたのである。尤も新声と最初の春鳥集との間には一部分の改作（終りから四句目「永劫よ」が「来む歳よ」とある）以外に内容上の相違はなく、唯句読点に若干の変化がある程度である。これは「日のおちぼ」創作当時の有明の態度が春鳥集の性格と一致すると共に、一年余の時日の間に動搖を来さないだけの自信のある作品であつたことを示すものと思はれる。

春鳥集を世に問ふに当つて、有明は自序に「曩日と異なる」「自然及人生に対する感觸結想」を表現するにふさはしい方式を求めて、「音節、格調、措辞、造語の新意に適」ひ「邦語の

有明が春鳥集の巻頭に載せた「日のおちぼ」と題する詩は、明治時代の作品として最も解釈的方法が試みられたものの一つではなからうか。「明星」明治三十八年九月の合評は、時評的といふ一応の意味だけのものであらうが、今日からすれば「日のおちぼ」の背景としての意義を持つものであるし、「詩人」同四十年六月の解釈・矢野峰人博士の「台大文学」第七卷第二号の解釈（昭和十七年六月、後単行本「蒲原有明研究」に収む）、吉田精一氏の「解釈と鑑賞」昭和二十三年九月の鑑賞（後単行本「近代詩鑑賞現代篇」）等は、着実な作品解釈にふみいつたものである。此等は大體、明治三十八年七月刊行の春鳥集所載のものを主対象として称揚してゐる、しかし、不断の改作を重ねて行つたこの作品の解釈にはそれとは違つた、別な方法も採用し得られるのではないかと思ふ。もとより三十八年刊春鳥集のそれが、明治の詩として最も時代的意義の深いものであり、詩的感情の高潮したものと考へられるのではあ

制約を寛うして、近代の幽致を寓せ易からしめ」ようとした旨を述べてゐる。この言葉は独紋哀歌における「詩形に就ては多少の考慮を費せり」といふ言葉の発展であると共に、有明詩集の「暗示とは熱意であらう」「絶えず流動、交錯、反映、照応しつつも常にそれ等の諸特性を綜撰する情意力で」「自然の一心がここにめぐまるるのである。ここに言語の自由が生じて来るのである。その自由は素より言語みづからの約束を伴ふものであるが、その約束は自然であるが故に自由である。ここに言語が純粹に國語的表現に達するのである。」といふ主張に至るものである。かういふ詩論的部分は、有明にあつては特にその作品修練の裏付がある。従つて「日のおちぼ」も春鳥集自序と同じ位置づけを持つ筈で、究極に於て純粹な國語的表現を志向してゐると思はれるのである。河井醉茗が、有明の意見を聴いて書いた（昭和二十八年二月六日夜のラジオ放送に於て醉茗自身語る所による）雑誌「詩人」の「解釈『日のおちぼ』」には、これを巻頭に掲げた主意が春鳥集全体的序といった所にあることを明らかにしてゐる。この事実は一層「日のおちぼ」と自序の主張との密接な関係を裏書きするものである。そこでこの作品を考察するにはその表現の方式を考へる事が先づ肝要な事となる。

「日のおちぼ」の表現を順を追つて探つてみると、「日の落穂、月のしたたり」といふ用法は有明の他の作品には全然見

られぬ。大体この作品に就ては「明星」の合評「詩人」の解釈何れもがロセツテイの作品とのつながりを云々してゐるが、ロセツテイの「生命の家」の「失はれたる日々」には、過ぎ行く「時」を小麦の落穂及び罪深い足にかかる血の滴りとして把握してゐる。そして有明の件の詩句の日・月が「時」を意味する事は、「詩人」の解釈でも指摘してゐるから、「日の落穂、月のしたたり」といふ表現に、ロセツテイの「失はれたる日々」の暗示があるのは否めない。然し主題と用語上の類似はあつても、日・月と小麦・血といつたやうに譬喩の手法は同じでない。「日のおちぼ」の第二聯には、「やしなひのこれやその露、美稻のたねにこそあれ」といふ句がある。これの内容は「時」の働きを説明してゐるのである。従つて第二聯の中に位置してゐるだけでなく、第一聯の冒頭に應じてゐる筈である。そればかりでなく本来の言葉の上からも「したたり」と露、「落穂」と美稻のたねと結びつく。さうなると当然、日と稲、月と露とは結びつくのである。

有明の極く初期の作品に「日神頌歌」（草わかば所収）といふのがある。これは彼が日本の古神話に取材した作品の一つで、日神の生成の力を讃へてゐる。「日のおちぼ」の「時」を意味する日・月も「やしなひの露」「美稻のたね」として生成の力といふ面でその働きを捉へてゐる。この両者の場合、具象の人格と抽象の時との相違はあるものの、根本的な「日」とい

ふ観念ではつながつてゐる筈である。さうなると、「日のおちぼ」の日と稻との結びつけは「日のおちぼ」創作当時の偶然的な思ひつきではないのではなからうか。彼の人生観的なものが裏打ちされてゐるのではなからうか。「日神頌歌」の場合、古語拾遺に拠つてゐる事は語句の上からも明らかであり、當時古語拾遺等の古典を耽読したとは、彼自らの記す所である。

〔有明詩集「自註」〕古語拾遺の説話では日神の岩戸隠れに重点が置かれてその性格の具体性にふれる所は少いが、記紀と関聯させるとその具体性が浮びあがつてくる。即ち農業と関聯して生成を司る面のあるのが知られる。矢野博士は有明の「夏のうしほ」(帝國文学三十一年九月)の背後に「彼が三十年郷里より帰京後、はじめて手に入れて耽読した国史大系本の『日本書紀』『古語拾遺』や栗田寛の『標註古風土記』等が潜んで居る事は疑ふべくもない。」(台大文学昭和十六年四月及び単行本蒲原有明研究)と記されてゐる。書紀は明治三十年の刊行だが、古語拾遺は国史大系に入つてをらず標註古風土記は三十三年の刊行であるから、三十一年九月発表の「夏のうしほ」の背景として国史大系の書紀以外に此等諸本をあてゐるのは妥当でないが、直接有明に接して記されたものであるから、三十年代初頭に有明が古語拾遺と共に書紀風土記を耽読してゐた明らかな証とし得る。其処に見られる日神と稻の生成との關係が「日のおちぼ」の日と稻との結びつけに与つてゐるこ

とは容易に認められるのではなからうか。更に書紀卷一の一書には、日に配して天上を知す月夜見尊の殺した保食神の体に稻等が生じ、日神がそれを取つて農業の始となつた旨が語られてゐる。「日のおちぼ」に於ける月の採りあげ方は日と関聯して稻の生成に力を致すものとしてゐる。有明が書紀を讀んでゐる以上、此処には紀のこの説話の潜む事は疑ふべくもないが、彼には早く「かげ彦の歌」(帝國文学三二ノ四)の中にも月の伝説を採りあげたのがある。それは西陽雜俎・太平御覽等から得たものらしい。太平御覽には月の種々の伝説を記して「淮南子曰水氣之精為月 抱朴子曰月之精生水是以月盛而潮濤大」等の文句が見える。かうした月と水との關係の深さが直ちに有明の月と露との結びつけとなつたとは言へないが、万葉集卷十三の三二四五の長歌には「月夜見の持たるをち水」といふ言葉がある。これは若水の習俗と結びつくが、有明が我が古来の習俗に関心を持ちそれを詩材として使用してゐる事は「鑿斧」の例がある。彼と万葉集との關係に就ても、明治三十一年十月五日発行の「東京独立雜誌」に発表した「鴨頭草」の第二聯は明らかに万葉卷七の一二五五の歌を踏まへたものである。また春鳥集所収の「姫が曲」はギル編の「南太平洋諸島の神話及歌謡」から材を採つたとはいふものの、月と水とに関する説話であり、有明の構成には生の問題もか

らみ「日のおちぼ」と無縁とは言へない。その上「日のおち

「ぼ」の結びの「あふれちる雪むすばむ。」は月の姿若水の伝説を介して「月のしたたり」に応じたとみるべき内容と表現とを持つてゐる。かくて月と露との結びつけにはその作品例から推して種々な説話と習俗とから導かれた幻像を醇化したと見るのが妥当なではなからうか。

更に「日のおちぼ」に於て記紀から導かれたに相違ない言葉に「一つ火」といふのがある。これは「かげ彦の歌」の中にも用ゐられ、意味内容も両者共通なものがあるやうである。つまり人生の不安・憂ひに対する一条の救ひを意味すると見られる。「一つ火」の原義は記紀を見ると、伊弉諾神が火の神を生んで死なれた伊弉册神を追つて黄泉に行かれ黒闇の中で灯されたものである。その結果、生と死との永遠の乖離となるこの説話に於て、「一つ火」は生を護ふべきものとし死の醜さを明白に知らせ、死の世界から脱出の契機となる。其処からは「日のおちぼ」「かげ彦の歌」に於ける用法が容易に導かれる。所で「ひとつ火の影にも遇はじ。」といふ「日のおちぼ」中の句は、「日の落穂、月のしたたり」「やしなひのこれやその露、美稻のたねにこそあれ、」と共に初出以來言葉そのものには全然変化がない。といふ事は、この詩創作の有明の意図が此等に最もよく表現され而も最後まで動揺しなかつた事を語るものである。此等は既に見たやうに記紀等の説話を背景とする点に共通なものがある。そこで「日のおちぼ」の

基調に記紀等の説話を考へてよいのではなからうか。

この詩の意図を「明星」の合評では上田敏が詩人の職分を述べたものとし、馬場孤蝶・与謝野寛もこれに同じてゐる。大体これは同時代の同位置にある詩人達の批評で、自らにひきつけすぎた憾みなしとしない。敏の言葉は、この年の十月刊行の彼の訳詩集海潮音に収めた訳詩の内容によりよくあてはまるものであり、鉄幹の詩歌集にもその新詩人としての抱負をうたつたものが多い。然し泣菫・晚翠、更に藤村にもさうした内容の作品があり、当時の新詩人達は夫々の抱負を作品の中に強く歌ひあげる傾向があつたのである。有明とて例外である筈はない。だからこゝには敏たちが感じとつたやうな詩人の職分といつたものもやはり含まれてゐるやうが、「詩人」の解釈では「刹那」を主題としそれと人生との關係に思ひ至つたものとしてゐる。この「詩人」の解釈の方が妥当である事は、既にみた「日のおちぼ」の基調となる詩句から容易に認められる。大体有明は「日のおちぼ」に就て註する所、極めて少ない。而も同じやうな構成を持つたものも、その創作詩には他に見られぬ。然し有明詩集に訳載したランボオの「母音」には構成内容の類似が見られるだけでなく、「この詩は内的経験として自然法爾に交徹照応する象徴主義的殿堂に於て、その實際的内容を示す人生経験とも称すべきものであらう。…略…兎にも角にもこの詩はランボオに取つて一篇の

近代的小「神曲」であり、人生の精要である。云々」と註してゐる。有明がかく「母音」を解してゐる事は、その類似から推して「日のおちぼ」をかやうに考へてゐるとし得るのではなからうか。もとより「日のおちぼ」が作られた時期と有明詩集とは時間的にかなり隔たりがあるとはいふものの、自序とも考へあはせてこの自註の言葉は有明が解してゐる象徴詩の内容を具体的に示すものである。「日のおちぼ」が象徴詩を主張した詩集の巻頭に位置するからには、彼の象徴詩の代表的なものとしてゐる筈である。そこで「日のおちぼ」が有明の小「神曲」といふ事になる。ダンテの「神曲」を明治二三十年代の新詩人達がその一端は皆心得てゐた事を有明は「創始期の詩壇」(飛鷹抄所収、初出明治四十年)に記してゐる。三十四年末には神曲を解説した上田敏の「詩聖ダンテ」が刊行され、好著として歓迎された事は当時の「明星」に窺へる。有明がこれを読んでゐた事もその交友・読書の上から自明のことである。この「詩聖ダンテ」にはダンテの詩の二大源泉が聖書と希臘古典にある事が記されてゐる。かうしたダンテの古典にあたる有明のそれとして「日のおちぼ」を通じて先づ記紀等が考へられるのである。有明の作品には記紀及び其等の系統に属する古典に取材したものが多く、一応素材的な活用が認められる。さうした素材を内容的にどのやうに扱つてゐるか。単に素材としての興味だけにつながつてゐるの

ではなく、彼自身の深い人生に対する感慨を托してゐるのである。さういふ扱ひ方は神曲に於ける古典のあり方に似通ふ。もともと有明が古典の扱ひをどのやうに考へてゐたか。彼の漢詩文的教養の面からはもとより古典尊重がある筈である。「文学界」の連中を中心として神曲的な意味に於ける古典復興の機運が二十年代末から醸成されて来てゐる。二十年代末に始まる有明の作詩がそのそもそもから古典を自らの血肉とする方法を探るのに不思議はない。さうした一聯の作品の中にあつて、「日のおちぼ」の基調となる箇所表現は既にみた所では古典的素材を生形の形で出してはいない。これは彼の作品展開の跡を見ると、多年に亘る試みの結果醇化されたと見られる。所で「日のおちぼ」の此等が背景としてゐる説話は日月の生成の力であり、一つ火では死が関聯するが、これが彼の神曲として全体の構想の中でどのやうな働きを持つてゐるか。大体「ひとつ火の影にも遇はじ。」はこの作品中では独立した句ではなく、「いかばかりたづねわぶとも、(昭和三年以後は「いかばかりかき搜るとも」)底ふかく黒暗とさし、(同「黄泉なす暗黒とさし、」)を挿んで初出以来変化しない「犠牲の身を淵にしづめて」に應じてゐる。此処は中の二句に改作の跡があるとはいふものの、一つ火に應ずる為に記紀から言葉を選んだ程度で根本的には変化が無いとみて差支ない。それだけにやはり基調をなす箇所と考へられるが、一つ火を限定する

「犠牲の身云々」には「かげ彦の歌」が手がかりとなる。「かげ彦の歌」は充分に彼の想念が整理されてゐるとは云へず複雑な絡みがあるが、記紀の一つ火の条の説話を背景にして生と死とに支配されもろもろの罪を持つ人間界の深い憂ひを披はうとしてゐる。そして憂ひに沈む人間を譬に喩へ、淵の底にそれを求める憂ひの本源があるとす。背景となる説話及び用語の共通してゐる事から、「日のおちぼ」の「犠牲の身云々」にはこの「かげ彦の歌」の内容をあてはめる事が出来よう。有明は「創始期の詩壇」（初出明治四十年、飛雲抄所収）に彼が漂はされた思潮の事を敘して、透谷の蓬萊曲は「律語で書かれた新劇詩の先駆で、曲中主人公の煩悶の叫び声に「マンフレッド」と「ハムレット」の影響がある。わたくしはこの曲を友人から借りて読んだ。」といひ、更に明治の新詩壇は産声をあげるそもその始めから妙に一味の厭世と狂気と慕畔のしめりとを雜へてゐた。これは正しく支那日本の芸術の伝承とその鑑賞の偏向に因るものとして考察される。これはまた一面から觀れば我々が無意識に有つてゐる現実的妄執とも云はるべき習俗の影である。：略：伝統から解放された筈の精神が先づこの陰森の気を呼吸したことは止むを得ぬ宿命であらうが、云々」と記してゐる。これは一応客観的な文章になつてゐるが、書かれた動機から推して彼の作品の中にかうした宿命があることを自ら語るものでもある。それは同時に「かげ彦の歌」

に早く萌す憂愁が「日のおちぼ」に至るまでつきまといつてゐるのを裏書きする。ロッセッティの「失はれたる日々」には、死に際してのみ自らを支配する「時」に直面する宿命を極めて悲痛な調子でうたつてゐた。有明の人生に對する憂愁もこれに共鳴し具体的な形をとつて、「日のおちぼ」創出となつたのではなからうか。かやうに時代思潮を映して有明の個性によつて色づけられたとみる事を、詩人の職分をうたつたとする敏達の批評が裏づけてゐると思へるのである。

三

「日のおちぼ」に於て初出以來変化のない句は、以上にあげた外に「光をば闇に刻みて、音もなく滅えてはゆけど、」がある。尤も「ゆけど」は現代詩人全集では「往ねど」となつてゐるが、本質的に内容を左右する程の事もないし、決定版で旧に復してゐる所から変化ないものとみてよからう。この句は説明にあたる部分のみで、その前の「東の間や、そのひまびまは、」を主格としてうけてゐる。此処は有明詩集では「あたらしきそのひまびまは、」となり、詩抄以後「浪うちつづく」「刹那」は「に落付く。かかる表現に近いものに「時劫の激浪刻む柱見えす」「あだならまし」独絃哀歌」がある。そしてこの句の源流としてロッセッティのザ・プレツスイド・ダモゼルの句が考へられ、それを有明は早く「下には日夜送に、

替りて、焰と闇とのうしほ虚空の波にたちさわぐ、(「天なるなげき」三十三年九月新声臨時増刊秋風琴)と意識してゐる。焰

と闇といふ言葉は光と闇とに置き換へ得るものであり、又其他からは光陰といふ「時」を意味する古くからの言葉に思ひ到る。光をば闇に刻みて、云々」は單純に発想されたものではなく、先行文芸と有明の作品展開との修練の結果と考へられるのである。この事は利那即ち「時」の把握にロセツテイの作品からの感化が強いのを示す。所でこの作品の主題は「時」であるが、さうなると、この「時」の具体的表はれをうたつた箇所をこの作品の主題的部分と考へてよささうである。この「時」のとりあげ方をみる。「過ぎ去りて、われ人知らぬ」、詩集では「過ぎ去りて、かへらぬ利那」、詩抄以後は「過ぎ去りて帰る期もなく」と先づ限定して、その具体的表はれをうたひ、「やしなひの云々」とその機能を示す。この部分の改作の経過は、初出の際に最もうまくロセツテイの表現法を撰取した部分に調和するやうに改められてゐる。これも「日のおちぼ」創作の動機がロセツテイの作品にある証であり、内容的に見ても「失はれたる日々」の解釈をそのまま採入れてゐる。そしてかかる内容が第二聯の主要部をなしてゐる。つまり全体的構成からみて第二聯に作品としての主題を置いてゐると思はれる。となると、第二聯のこれに続く「そを棄てて運命の啓示、星領らす鑰を得むとか。」も主題的に考

ふべき箇所ではないか。

有明の作品に非常に多くの星の用例があり、それは大体運命にからませられてゐる。この星もさうした用例の一つだが、単にそれだけでは意味を取り難い。此処は詩集以後は「そを棄てて「命」めぐまず、幸御魂くもりてやあらむ。」と改まる。この改作に従ふと、深い生命を養ふもとである「時」を把握しないでは眞の人生を捉へられない事が意味されよう。従つて初出の場合もさういふ事が意味されてゐる筈である。然し前の句の続きとしては唐突なこの表現は何に由来するのだらうか。敏の「詩聖ダンテ」の神曲解説の中の天堂界第四歌の条に星が連命を司るものとする考のある事を示して、神力を知るよりも神の心を素直に会得して安きを得べきを説いてゐる。これを「日のおちぼ」の此処にあてはめて考へると、連命の啓示即ち星領らす鑰を得ようとする人間の知が生命の糧とならない事が容易に了解されるのである。大体「詩人」の解釈では、此二句を特に離して全体の中堅とみてよく、全体を総括するものだとこの旨を記してゐる。とにかくこの二句に非常な重みをかけてゐる次第なのである。「詩人」の解釈に有明の意図がどの程度に反映してゐるか、明らかでないものの、作品中の重点のある所は有明の指摘と見て差支ないのではないか。では、何故これだけを離して全体の総括と見得るか。

「日のおちぼ」を有明の神曲とみれば、連命に対する考へが中核とならねばならない筈である。第二聯の最後の二句は神曲の運命解釈に拠れば、有明の運命に対する考へはつきり了解出来る。となると、「日のおちぼ」一篇の鍵が此処にあることは容易に考へ得る。そこで改作の経過を見ると、幸御魂とは全く記紀的古語である。記紀等を自らの古典としてこの一篇を創出した事は既に見た所であり、表現的にも前の「美稲の種云々」と調和する。つまりダンテの神曲からの摂取を記紀の古典に巧妙にすりかへて己れの神曲として行つた経路が、こゝに如実に示されてゐると思へるのである。

これと同様の方法が採用されてゐると思はれるのが、結びの四句である。春鳥集の「永劫よ、背に負ふつばさ、彩羽もてしばしは掩へ、新しきいのちのほとり、あふれちる雫むすばむ。」はその前の句からの続きとしては唐突すぎる。初出の「来む歳よ」もその唐突さに変りはない。而もこの場合、一層未来への願望だけが露はになつて前と離れてゐる。結局は同内容だが、「永劫よ」の方が「時」を主題とする作品として表現に一貫性がある。改作では、詩集は、「永劫よ、汝が現実の羽ぶきもて、われをばさませ、きはみなき「命」のほとり、ひとしづく、せめて、むすばむ。」詩抄以後は「永劫よ、瑞の御身をば 現世の「利那」に示せ、せめて我、その間だにも、真なる「命」護めてむ。」と記紀の表現に落付いてゐる。

構成上も、間に二句を挟んでゐるが言葉の關係から一篇の基調となつてゐる「ひとつ火云々」に依じてゐると思へる。かやうに見ると、第二聯の最後の二句の場合と同じ方法が此処に用ゐられてゐるとすべきであらう。となると、此処の初めの形は当然ダンテの神曲の本質をそのまま採入れてゐるとみられるのである。一方敏は神曲の最後を「まことに梵音海潮音、崇高雄大の思想に婉美優麗の情緒を含ませ、驚歎の極みなるびるぜん祈禱は「神聖喜曲」の大団円にふさはしかるべき妙調なり云々」と永遠の生命の感得に終るのを讀へてゐる。この敏の言葉はランボオの「母音」に附した有明の言葉に通じてゐる。つまり有明が解してゐる神曲の本質は敏の解説に則つて永遠の生命感得に終るべきものと思はれるのである。「日のおちぼ」の結びの四句がその前の句の悲痛さとは似つかぬ生命の歓喜を内容としてゐる理由は、これが有明の神曲だからである。従つて表現上にも神曲との関聯が考へられるが、「時」と翹との結びつけは神曲には見えない。有明が藤村の「春」（明治四十一年四月）の為に訳したロセツテイの「静昼」（生命の家）の中には「時」の翹もその如く云々とある。そして彼の作品中に「流転よ暫時たちかへり 翼收めて虚空に見よ」（高潮、草わかば所収）、「東の間虚空にめぐりて疾風羽搏つ」（天平の面影、独絃哀歌所収）等の用例がある。発表の時期は相当前後してゐるが、ロセツテイ特に「生命の家」のソネットと有

明の作品との関係及びその修練の経過から、此等の用例は有明にあつては偶然のものではなく、ロセツテイより撰取した「時」に対する表現法として一貫したものとみるべきである。

そしてかゝる譬喩は当時普遍性を持つてゐたに相違ない。恐らく西欧の詩から学んだのであらうが、藤村が既に明治三十一年八月の「反省雑誌」に載せた「夏の夢」の中の「夏の歌」と題する詩に「時よ羽翼をさしのべて」とうたつてゐるのである。かくて「日のおちぼ」の結びの「時」の表現はかゝる系列の下にあるとすべきであらう。

此処で疑問になるのは、これだけの試みを背後に持つ句なら「日のおちぼ」にあつては動かない筈なのに、改められてゐる事である。而もそれが二句を隔て、「一つ火云々」に應じてゐる。既に見たやうに「一つ火云々」の箇所が基調となるとはいふものの、表現的に落付を得る為ならず前の二句との釣合ひを考へるだけでよい筈である。その上、結びの句が構成上内容上神曲の本質を形作つてゐるから、間の二句によつて調和が図られるのが妥当なではなからうか。構成的にみても、「痛きかな、これをおもへば 古夢の痕こそ消えぬ」は全くそのまま前の句を受けて次のうたひ出しの準備である。改作に当つても「あだなりや夢の痕あと、」(詩集)「徒に見し夢の戯わざ、」(詩抄以後)と前の句の内容を明らかにする事に重点を置いて、「いまささらに何とかはせむ」(詩集以後)

と結んでゐる。而も此処には記紀的な言葉への積極性は無く、改作の幅も大きくはない。従つて結びの四句の改作は單純に表現上の調和を図る以上の記紀的表現への積極的な意志の働きを考へねばならぬ。有明の神曲の古典が記紀的なものにあるのを考へると、ダンテの神曲の本質及び表現の国語的表現を図つたものとみるべきではなからうか。尤も最後が月のしあたりに応じてゐる事は先に触れた所で、全体から見れば初出の形も作品の具体的世界を緊密に構成してゐる。が、日の落穂に應ずる言葉は表現の上からは見あたらぬ。改作はさうした遊離を反省してゐるとみられるのである。更に此処から、第二聯の最後の二句のダンテの神曲的表現から大幅な記紀的表現への改作も同様な意志の働きと解せられる。

四

この作品は春鳥集に於ける位置からも、有明の象徴詩の主張を強く裏付けてゐる筈のものである。そしてそれは單純な譬喩方法だけに關するのではなく、官能の鋭敏・交錯を主張する。所で敏は「詩聖ダンテ」に於て「神曲地獄界の二絶唱」と題して「光明の黙するところは、視聽の二覚を混じたる形容の詞にして、修辭法の常軌によりて律す可からざるものなり。然れども鋭敏なる詩人の直覚、其高潮に達する時は、往々此類の語を用ゐて力強き感触を讀者に与ふ。」と近代フラ

ンス象徴詩派の主張に及んで「皆この官感相通法を極度に応用したるに過ぎず、今日の騒壇を聳動する放胆なる此詩風も、実は六百年前、ダンテ既に試みたり。」と説く。これはランボオの「母音」にも触れてゐる所から、有明の主張に影響を与へてゐるに相違ない。従つて「日のおちぼ」に於ける有明の象徴的手法は先づかうした感覺的表現に最も端的に表はれてゐるとみてよからう。この作品中でさうした手法を最もよく採入れてゐると思はれるのは第一聯である。此処には日のおちぼ・月のしたたり・日の階段・月の宮・にはひの奥等、通常の感覺を超えた表現が見られる。而も此等は第一聯に於ては「時」の譬喩として表現的に中樞を占める辞である。改作に際しても大体改まつてゐないのもさうした重要性を裏付けてゐる。此処に有明が意識して用ゐてゐる象徴的手法は、日の落穂・月のしたたりの場合明らかに官能の交錯である。つまり日の落穂は一句を隔てて「こぼれたる、誰かひろひし」、月のしたたりは直ちに「残りたる、誰か味ひ、」に続くが、かゝる応じ方に夫々視覚と觸覚・視覚と味覚の交錯が明らかにされる次第である。此処は詩集では、「うるほせる、誰かあぢはひ、こぼれたる、誰かひろへる、」と初めの形のままだに言葉の感じだけをより適切なものに改めたのを、詩抄以後は「誰かそのこぼれをひろひ、更にまたそのうるほひ(を)、」と前後入れかへて日の落穂・月のしたたりの配置の順に従つ

てゐる。この作品にあつてこの順序の交錯は表現上特別に効果を挙げてゐるとは認められず、後順序通りで落付く。恐らく有明もさうした事を意識しての後年の改作と思はれるが、では何故初めの形に順序の交錯を図つたか。官能の交錯といふ事に惹かれたのによるのではなかつたらうか。その次の「かくて世は過ぎてもゆくか。」といふ直接に感情をぶちまけた表現が詩集では「あだし世はかくてすぎゆく。」と客観的になり、遂に詩抄以後「まつぶさに味ひ知れる。」に落付く。日の落穂・月のしたたりを受けてかうした感覺的把握による表現に落付いた事は、この箇処が最初から官能的表現を意図してゐた証とし得る。そして日と落穂・月としたたりとの結びつけが偶然の感じだけでなされたのではなく、古神話・習俗等に基づく事は既に見た所である。而もその古神話がこの作品の内容の基調となつて具体性を構成してをり、象徴の用を果してゐる。

次で日の階段・月の宮も対として考ふべきである。有明は独絃哀歌所収の「光の歌」に於て「太虚の宮殿の階段踏み、聖き扉に手を寄せて、誰が權威にか披きけむ、柘ぞ響く。」と天界を宮殿に譬へ日神の説話を踏まへてゐる。而もこの詩篇の内容は新しい生命の黎明をうたふ。一方、神曲では「時」の経過を黄道十二宮によつて表はしてゐる。要するに此等かからもかゝる譬喩が作品全体の具体的世界を構成するのが肯け

所があつたのではなからうか。

五

最後に形式の問題がある。単に形の上だけでは「日のおちぼ」は五七調である。有明の作品に於て五七調は最初の詩集「草わかば」では「君やわれや」(初出三十四年六月新声臨時増刊「卯花衣」)一篇だけで後は七五調が主体、次の独絃哀歌では十七字八行と六行とより成る所謂独絃調が中心で、それに次で七五調、五七調は「欝楽」(初出三十六年一月国文学)一篇といふ状況である。それが春鳥集になると独絃調七五調に伍して五七調がめだつてくる。有明集でも春鳥集と同じやうな状況である。これから判断すると、有明の五七調は彼が独自の様式をうちたてようとした時に採用し始めた形式といふ事になる。もとより有明が独自の形式として独絃哀歌の例言に云々するのは所謂独絃調である。それは、七五調五七調を日本の詩歌の基調として、その問題に苦しんでゐる当時の新体詩界の状況から明らかである。

る次第で、象徴的把握と表現とがある。此等は改作では「月の宮」の方が詩集に「月しるのにはふおくがを」となつてゐる。所で明治三十八年五月刊行の薄田泣菫の詩集二十五絃の「五月の一夜」に「月白ほのかに匂ひわたる」といふ句がある。有明がこの詩集を熟読してゐた証として三十八年八月の「明星」に彼の「二十五絃」を読む」がある。有明もこの「にはふ」といふ古来多くの意義を持つ陰翳深い言葉を夫々に使ひわけてゐるが、この改作では泣菫の表現に惹かれたのではないか。春鳥集中のエルレエヌの訳詩が初めは「ながむる月青く、詩集に「かがよふ月白く、」決定版で「ほのじろく月はにはひて、」となつてゐる。月にはふとして有明がどのやうな月の状態を意味してゐるかは一応これで決定される。而してこの訳詩の経過は西欧的感覚をより国語的表現へと志してゐるとされるが、泣菫の表現に極めて近い。そして「日のおちぼ」で「月しる云々」と詩集に改めた箇所はその後動かず、その後が絶えず改められてゐる。つまり「月しる云々」の句を中心にして調和を図つてゐると思はれるのである。さうなるとこの句が有明の創作の基調とつながる筈だが、エルレエヌの訳詩の経過を考へあはせるとこの句を国語的表現に自在を得たものとしてゐるに相違ない。それが泣菫の表現に近いのは、春鳥集に僅か先んじた詩集中の句であるから特に言葉の感覚の上で多義な「にはひ」を限定する表現として強く意識する

於て有明は四・七・六によつて十七字一行の言葉の配列を基調としつゝその組合せを自在にして表現形式の柔軟性を図つた。これは春鳥集の「朝なり」等に於ける跨ぎの句法に發展するが、「日のおちぼ」に於ても五七の格調を厳しく守りながらさうした自在を図つてゐる。「月の宮云々」の所を「月しろ云々」としたのが国語的表現への反省に基づく以外に、格調への意識が強く働いてゐると思はれるのである。初めの形は五七で明らかに切れるが、改作では「月しろのにはふ」まで「おくが」の修飾辭となつて区切りは明瞭でなく息が長い。これと對になる日の階段の所は初出より詩集まで言葉は變らずに句点のみ變化してゐる。初出の時に「あなあはれ」で句

点を施さなかつたが春鳥集では施し、更に詩集では「あな」でも切つてゐるのである。月の宮の所も初出ではダツシユがないのと相俟つて、初めは此の部分に五七調を強く示さうとしてゐないと思はれる。それが春鳥集では五七の区切りが明らかになり、詩集では二・三とそれを破る。これは五七調を破つた「月しろ云々」に應ずる為だつたと思へる。然し五七調は破つても「月しろ云々」と調和する格調ではなく、寧ろ息は短い。次の詩抄の「況して日の階段きはめ」はその為の改作だつたと考へられる。然しかうして二句並べると極めて散文的である。現代詩人全集の「況して、日の高き階段、」は詩的格調と具象的表現とを狙つたものとみる事が出来るので

はないか。これでも落付いたとはせずには有明は最後の決定版で「況して」の所の句点を除いてゐる。息の長さといふ事を考へたものとするのが妥当なやうである。

かやうにして表現される部分を限定する次の二句は、初めの「かくて將た蹈めりといふか、たはやすく誰か答へむ。」から決定版の「脚どりもたゆまで誰か、尋め、極め、あくがれ行ける。」までに日の階段の部分同様絶えず改められてゐる。その改作の経過も、五七調の枠内で彼の独絃調を用ゐる為であるのが明らかに迎れる。他の部分の句読点の變化も、これから類推して有明の格調に対する抱負と慎重さを考へ得るのである。

このやうに見て来ると、有明の五七調が古いそれでない事明らかだが、初期にはあまり試みなかつた五七調を何故この頃から多く試みるやうになつたのか。敏は「詩聖ダンテ」に於て、神曲の形式が南仏蘭西の琴歌のテルザリマを用ゐる自家の技巧を加へて清新の調をなしたと解説してゐる。従来からある詩形と日本語の詩といふものに對する当時の新体詩界の態度から推して、この敏の解説は一つの指針となり得る筈のものである。七五調に於ては、一応藤村が近代詩のスタイルを完成してゐる。五七調に於てそれを試みるといふ野心が有明に働きはしなかつたか。「日のおちぼ」が詩に對する彼の抱負を強く主張した春鳥集の序歌の意味を持つだけに一層かやうに