

〈描写〉を超えて

——大手拓次と象徴主義の冒険——

内海 紀子*

はじめに

日夏耿之介の名著『明治大正詩史』は、象徴主義をめぐる議論において特に重要なテクストとして、上田敏『海潮音』序を挙げている。

『海潮音』序に次の記述が含まれることはよく知られているだろう。

象徴の用は、之が助を藉りて詩人の観想到類似したる一つの心状を讀者に与ふるに在りて、必ずしも同一の概念を伝へむと勉むるに非ず。さらば靜に象徴詩を味ふ者は、自己の感興に依じて、詩人も未だ説き及ぼさざる言語道断の妙趣を翫賞し得可し。故に一篇の詩に対する解釈は人各或は見を異にすべく、要は只類似の心状を喚起するに在りとす。(傍線引用者、以下同じ)

象徴詩の要諦は「心状」の喚起であつて「概念」の伝達ではない。——日本の象徴主義を語る時、この箇所に触れずにすませることは不可能に近い。なぜなら日夏が指摘する通り、以後の作家・評論家の多くが『海潮音』の序のこゝろに基いて象徴の本義を説いたからだ。「詩の生命は暗示にして単なる事象の説明に非ず」とし、「情趣の限りなき振動のうちに幽かなる心靈の歎歎をたづね、縹渺たる音楽の愉悅に懂がれて自己観想の悲哀に誇る」ことを目指した北原白秋『邪宗門』ももちろん上田敏の圈内にある。『海潮音』はまさしく日本の象徴主義を先導したテクストだったのだ。

『海潮音』序は象徴主義の理論的基盤として広く援用されてきたが、この〈援用〉に歴史的な限界がなかったわけではない。例えば岩成達也氏は次のように指摘する。

象徴詩の「意味」が正当に理解されるためには、なお数多くの時代の制約というものがそこにはあった。一例を挙げれば、上田敏の——意識的にか無意識的にか——せつかくの「象徴の用は……一つの心状を讀者に与ふるに在り」(傍点引用者)との記述に

もかわらず、このくだりは通常は(おそらく現在もなお)「一つの心状を讀者に表現するに在り」というように読まれているということがある。

『海潮音』序でとりわけ重んじられた「一つの心状を讀者に与ふる」という箇所が、日本近代の象徴主義発展史を通して「一つの心状を讀者に表現する」と誤読されてきたという指摘は、重要な問題を指し示してくれるだろう。日本の象徴主義は、初発から理論と実践の間に誤読によるズレを孕んでいたことになる。そして岩成氏が「おそらく現在もなお」と慎重に付け加える通り、『海潮音』序が今なお誤読にさらされているなら、その要因は未解決のままで我々の詩史に残されていることになる。

そもそも原文の「一つの心状を讀者に与ふる」と、「一つの心状を讀者に表現する」の間にある差異は何を意味するものなのか。岩成氏の記述に拠ると、「讀者に表現する」ことは「内容が(あつて、それが)表現をひきだす」と類の象徴(詩)と読める。つまり書かれるべき(内容)が既に存在し、それに後続して導き出された(表現)が内容を忠実に再現する。対して「讀者に与ふる」ことは即ち「表現が内容をひきだす類の象徴(詩)」に相当し、ここでは「心状」は「表現」とされるところもむしろ「造出」とされるという。

「一つの心状を讀者に与ふる」||言葉によつてある心状を造出すること/「讀者に表現する」||ある心状を再現すること。このように敷衍して考えると、対立軸上に浮かび上がるのが〈描写〉をめぐる問題であることが見えてくる。〈描写〉に基づく詩を主流とした我々の詩史は、そのことにより何を、また何を失ったのだろうか。

本稿では、〈描写〉の問題を象徴詩がどのように意味づけてきたかを分析し、日本近代の象徴主義の問題点を跡づけてみたい。

〔キーワード〕 象徴主義/アンチメーシス/再現||表現

*平成一一年度生 国際日本学専攻

一、象徴主義と（描写）の位置

まず日本における象徴主義を概観するため、明治後期の詩壇に影響力を持ったもう一つのテクストを繙いてみたい。日夏が『海潮音』序とともに重視する、片山孤村「神経質の文学」（『帝国文学』明治三十八年六月～九月）である。

「神経質の文学」は一九世紀末の時代病としての神経質に着目し、その徴候が顕著に現れた文学思潮としてデカダンスと象徴主義を紹介する。孤村が Symbolisten（象徴派）をどう詳述しているか、その語り方を見てみよう。孤村はまず旧来の修辭的技法・写實的技法と、未だ馴染みのない象徴的技法を新旧対比的に論じ、それぞれの特徴を述べる。さらに「愛児を失つた父の悲痛と絶望」という主題に基づき、各技法による詩作例を挙げる。以下で内容を整理すると、

I：修辭的技法

【特徴】 詩人の感ずるところを最も有効な言語で叙述する

【作例】 「たゞ歎きたゞ悲しみ、慰めも無き、我身かな、我悲痛に比ぶべき者やある。世は我為めに暗黒となりぬ」と云ふやうな詞を以て、出来る丈精細に、心的事実を描写するので有る。

II：写實的技法

【特徴】 感情、情緒の原因、即ち外部の出来事、及び其結果、即ち詩人の境遇其者を描写する。

【作例】 唯簡単に外部の事情を叙述する許りである。例へば「寒き朝なりき。霜あり霧あり。牧師は寒さに身慄しぬ。吾等は小さき椀に従ひ行きぬ、咽へる母と我れと」云々。

III：象徴的技法

【特徴】 詩人は其境遇と少しの關係も無くて、而かも同一の感情、情緒を惹起し、人心に同一の成果を生ずるやうな、全く異なつた原因と外部の出来事とを見出し、之を詩中に叙述する

【作例】 「或る深林に小さき椀の樹ありき。其気高く直き姿は、やがて天をも突か

むずる気力を示しければ、老樹の之を愛づること例へむにも無かりき。然るに一日斧を携へたる恐ろしき人來たりて、この若樹を切り取り去りぬ。時は基督降誕祭なりしが故也」と歌ふので有る。即ち詩人の境遇とは縁も無き、全く異なる事実を叙して、而かも愛児を失つた父と同一の感情、情緒を惹起すことが出来る。これが即ち新象徴主義の嶄新な点で、且つ多数の人に理會せられ無秘である。

孤村の作例についての評価は分かれるだろう。「或る深林に小さき椀の樹ありき」の作例を象徴詩と分類できるか、現在の地点から見れば寓意詩に相当するのではないか、といった点についても議論の余地がある。しかしここでは象徴主義の理論的基盤がようやく整い、さらに一歩進んだ実用論が切望されていた明治後期の詩壇において、具体性に富む孤村の説明が高く評価され影響力を持ったことをひとまずは重視したい。

当時の詩をめぐる状況については川路柳虹の発言が参考になる。川路は初の口語自由詩とされる「塵溜」（『詩人』明治四〇年九月号）発表時を振り返り、「当時詩壇の一部には口語的発想でなきも、すでに現實的風物を平叙する詩風が存した」と指摘し、この詩風が「明星」の平野萬里や石井柏亭、「文庫」に拠つた青年詩人にも見られたと述べた。

川路の言う「現實的風物を平叙する詩風」は、孤村の「外部の事情を叙述する写實的技法に相当するだろう。そもそもこの詩風は当時（写生詩）と称されて一ジャンルを形成しており、孤村の作例はそれに酷似していたのである。写生詩の例として佐藤春夫「馬車」（『はまゆふ』明治四一年八月号。署名は佐藤潮鳴）を見てみよう。

砂けむり。／馬車こそ來つれ、まつしぐらに。／松原の砂利の廣路、／うね／と松の根あまたわだかまる。／窓ゆつと／われら見下す十四の瞳、／中の六つこそ華やぎて、／濕ひもてり。鄙少女。／たてがみの亂れよるしき／あか馬に、鞭とる人の／長き髪、帽の隙より黒光る。／大海を吹く風ぞよき／山々を吹く風ぞよき

写生詩が、外界描写を重んじ実際に目にしたものの視覚的再現に努めた写生文の流れを汲むことは見易い。写生文の祖とされる正岡子規は、ある景色なり出来事なりを目前にして興趣を覚えた時に、文章にして読者に同様の興趣を感じさせるには「只あ

りのま、見たるま、に其事実を模写する」ことが肝要だとした。ここで子規が、作者と読者の位置関係についてのどのようなパースペクティブを持つていたかに注意したい。「作者若し須磨に在らば読者も共に須磨に在る如く感じ、作者若し眼前に美人を見居らば読者も亦眼前に美人を見居る如く感じる」、つまりテクストを通じて読者は、作者が目撃したのと同様の風景を見ているが如くなる。写生文の本義は、作者と読者を視覚的に置換可能なポジジョンにすることなのだ。この理念が韻文に取り入れられて写生詩に結実する。

では写生詩—写実的技法に差異化される象徴的技法とは何か。孤村「神経質の文学」に戻れば、「詩人は（中略）同一の感情、情緒を惹起し、人心に同一の成果を生ずる」とあるから、作者と読者のポジジョンを心的状態において置換可能にすることが象徴主義の本義と言っている。これは『海潮音』序における「象徴の用」、すなわち「詩人の観想に類似したる一つの心状を読者に与ふる」テーゼに通じる象徴主義のコンセンサスである。

しかし理論的にはそうであっても、「愛児を失った父と同一の感情、情緒を惹起する」ことに孤村の作例が成功したかと問えば、大方の読み手は否と答えるだろう。ではその原因はどこにあるのか。

孤村の作例が、「人心に同一の成果を生ずる」目的のために「詩人の境遇とは縁も無き、全く異なる事実」を選び取り、「小さき椋の樹」を詳細に描写していた点に注意したい。このように外界の視覚的再現を優先することにより、象徴詩たろうとする言葉は結果的に旧来の写実的技法に回収されてしまう。作例の主題である「愛児を失った父の悲哀」をエクスキューズなしに読者に理解させるのははや困難だろう。かくして「愛児を失った父と同一の感情、情緒を惹起する」ことは忘れられ、象徴主義の本義は達成されない。

我々はここで岩成氏が指摘する、「一つの心状を読者に与ふる」（『海潮音』序）というテーゼが「一つの心状を読者に表現する」へと横滑りしてしまった象徴主義の歴史の経緯を思い起こすことができる。象徴主義は作者と読者のポジジョンを心的状態において置換可能にする試みとして定義された。しかし作者が得た心的状態を、視覚的再現を用いて読者に表現するメソッドに拠る限り、象徴詩の達成は不可能である。

では詩人がこのアポリアをどう闘い抜けたか、一例として大手拓次の実験を見てみたい。

二、拓次詩と〈描写〉

拓次は代表作「藍色の墓」を始めとする幻想的な詩風で親しまれている。しかしその彼が、大正元年に「藍色の墓」を発表するほんの数年前、次のような習作を書いていたことはあまり知られていない。

どんよりと眠さうな眼の／のろまな顔をした百姓が／これもがっちりしたやうな馬に／横乗りになつて、／にやりにやり笑ひながら、／長い土橋を渡つて行く。（中略）（『百姓』明治四一年七月一九日付）

ほこりを立てないやうに、／草履をぼつぼつ、歩いて来る。／ぶーんと酸い甘い臭ひがした。／路の側にお下髪にした可愛い児と、／立つてゐる嫌な児が居る。／青い葉と枯れた葉が、／松の落葉、／はなをかんだ紙、／血の附いた縄ちぎれ、／真黒な犬の糞、／泥まみれになつて唸つてる。／運送が来た。／己は避けて待つて居る。（『路』明治四一年一〇月六日付）

明治四一年に書かれたこれらの詩は、先述した写生詩に分類できる。自分が「見た」風景を忠実に再現する手法、汚濁と日常性に即した自然主義的態度も、川路「塵溜」に通じるところがあるだろう。

さて拓次はこの後フランス象徴主義のインパクトを経て、劇的に詩風を変化させることになる。その変成期、理想的な詩法を確立するために書かれたメモ「詩作の三つの気持」を見てみよう。

- 一、快き信仰の喜び。
- 二、淡き悦び、
- 三、何となく作つて見たいとき、
- （四）言葉の興味から、その言葉を使って詩作がして見たくなる。
- （五）暇のとき、あらゆる言葉を結合させて見て美しき幻想の生ぜしとき、作りたくなる。
- （六）写生詩。之は私には最も不適當だ。⁽¹⁰⁾

拓次はこのように「詩作」をリストアップした上で、一・二・三を理想的な状況ととらえ、やや作爲的な状況である四・五・六を低く見積もっている。フランス象徴詩人にならって詩作すなわち靈的創造と考えた立場としては、この評価は当然のものだろう。さらに注目すべきは、外界描写を主とする「写生詩」を最も不適なものと端的に切り捨てている点だ。ここで拓次は、数年前まで筆を染めていた写生詩の外界描写にはつきりと別離を宣言している。「藍色の暮」が生み出されるのはこの直後である。

森の宝庫の寝間に

藍色の暮は黄色い息をはいて

陰湿の暗い暖炉のなかにひとつの絵模様をかく。

太陽の隠し子のやうにひよわの少年は

美しい葡萄のやうな眼をもつて、

行くよ、行くよ、いさましげに、

空想の獵人はやはらかいカンガルウの編輯に。⁽¹¹⁾

現実の風景ではなく、言葉によって生み出される虚構としての「ひとつの絵模様」をこそ尊重するという姿勢は、「眼にみえるものへのあこがれを棄てさり、見えざるものへの願ひをつとめゆくこそわれらの信条である。」⁽¹²⁾とうたったマニフェスト的散文詩「初めの言葉」にも通じる。とはいえ彼を現実の背を向けて内面に沈潜した詩人と決めつけるのは早計に過ぎる。「詩作の三つの気持。」とは同時期に書かれたメモ「詩作上の疑問。」を見てみよう。

(一) (系統的にて迂遠也) 気分在りながら、その気分を客観視して、それを現はす言葉を探す。(その気分を視ようとする故) 非常の困なん生ず。時として似もつかぬものとなる。

(二) (直覚的にして最も真をうつし易し) それより、その気分の生んだ幻影(其気分にある自由に見る幻)を描けば、何の苦もいらす。⁽¹³⁾

拓次は(一)に「最後に於ける真の詩は此仕方ならん」というコメントを付け加えた。理想とするのは「その気分」を喚起する魔術的な言葉を探し求めるマラルメの錬金術的方法であり、「気分が生んだ幻影」つまり二次産物を描いてすませようとする

(二)はより安易な方策に過ぎない。このことから、拓次が避けたのは外界/内面を問わず既存の対象を写すこと、すなわち(描写)そのものだったことがわかる。

描写とは、外界の風景や内面の幻想など作者が特権的に感知できる既存のイメージを、読者に向けて視覚的に再現することである。この描写を拓次は排し、作者が感じたと同一の(気分)を読者の胸中に喚起する方法を探した。とすれば彼は、「一つの心状を読者に表現する」ではなく、「一つの心状を読者に与ふる」(『海潮音』序)ことを目指したのに他ならず、心的状態において作者と読者を置換可能にする象徴主義の文脈で拓次の詩法を議論できるだろう。

三、香料詩をめぐって

「一つの心状を読者に与ふる」ために拓次が採用した方法論の一つが、描写⇨視覚的再現に抛らず詩を書くことだった。では彼の実験は具体的にどういったかたちで結実したか。ここでは香料をテーマにした一連の詩群に注目したい。

大正五年にライオン歯磨廣告部に就職し、文案家として美容衛生の世界に関わった拓次は、香水に深い造詣を持っていた。⁽¹⁴⁾彼の香水蒐集はつとに有名で、自室にフランス香水を数多く並べたさまは、訪問してきた大木惇夫に「あたかも異境にある幻影をもった」という感慨を抱かせたほどだった⁽¹⁵⁾という。拓次は「詩や文字をかくときは必ず、香を焚くか、香水のおいをさぐるか、どちらか」⁽¹⁶⁾だと大木に語った。「自己の幻想をよぶため」⁽¹⁷⁾に香水を嗅いで詩作を楽しむ習慣から、「ベルガモットの香料」「Wistariaの香料」など二〇数篇もの詩が生まれたのだろう。ここでは(香料詩)とそれらを名付けて考察の対象にしたい。

香料詩の多くは大正九年に作られた。この年の日記には「二月二〇日 広告の原稿をかく。『最も進んだ香水の話』、「八月一〇日『香料の墓場』『悪魔の舌』の二篇の詩をつくる。」「八月二九日 富永のところへ、香水『Moonlight Hay』をかき、ローマ字の詩をかいてきた。」「二月二二日 私はりら・ブランの香水を一本かふ(一円二十銭)」等の記述が見られ、香料に対する興味の本格化した様子が窺える。立て続けに九篇もの詩が作られた八月から、六日付の「月下香(Tuberose)の香料」・三日付の「ヘリオトロピンの香料」を見てみよう。

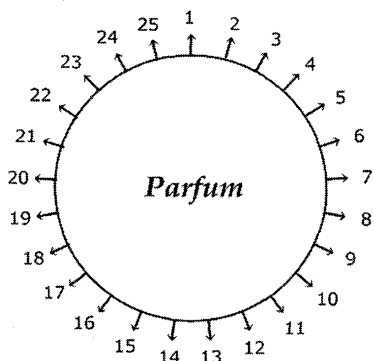


図1:「香水の表情」に就いて

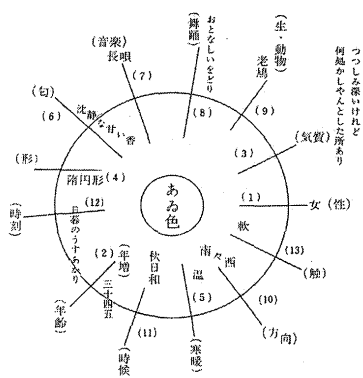


図2:「私の象徴詩論」

また拓次詩における香りと言葉のアナロジーにも注目したい。ライオン歯磨広告部での仕事として書かれたエッセイ「香水の表情」に就いて⁽²²⁾では、香水を選択する際に季節感・時刻感・年齢感・色彩感など「二十五種の『感じ』の鍵の助」⁽²³⁾を参考にすることを推奨する。それは次の図解により解説される(図1参照)。

手をひろげてものを抱く／しらく匍ひまはる化生のもの。
それは舟のうへのとむらひの歌、
あたらしい憂ひをのせてながれゆく、
身重の夜の化生のもの。(『月下香 (Tubereuse) の香料』、『全集』第一巻 p.496)

銀の鐘をうちたたたく音、／銀の匙で白い砂糖をかきまはす心地、
銀の小皿に白葡萄をのせた趣き、
ばうばうとむらがりとおパンヤの実、
つつましく頭巾をかぶる冬の夜の女の顔。

(『ヘリオトロピンの香料』、『全集』第一巻 p.510)

「1 速度感」「2 重量感」から「14 性別感」「21 触感」に至るまで、香水が放射する各々の「感じ」を、またそれらが渾然と響き合うのを「ときすまされた感性の触手」で味わうこと。「波紋を作つて進みきたり吾々に呼びかける、香水の表情の幻想の渦」に浸ることが重要だと拓次は言う。

ここで思い起こされるのは拓次の象徴主義的言語観である。言葉そのものの手触りや匂いを感じ取り、「その言葉音調と意義の生む幻」⁽²⁴⁾すなわち(気分)の集合体を捉えること、それが拓次にとって象徴詩の第一歩だった。拓次の「私の象徴詩論」に掲載された図解(図2)を参照すると、「あひ色」という言葉がもつ性・気質・温度をも味わう言語観と、「香水の表情」に就いての趣旨が似ていること、すなわち香料観と言語観の類似性がよく分かる。

香料詩の一篇を取り上げ、具体的に分析してみよう。

みどりのくものなかにすむ魚のあしおと、
過去のとびらに名残の接吻をするみだれ髪、
うきあがる紫紺のつばさ、／思ひにふける女鳥はよろめいた。
まっさをな鉤をひらめかし、／とほくたましひの宿をさそふ女鳥、
もやもやとしたなやましいおまへの言葉の好ましき、
しろい月のやうにわたしのからだをとりまくおまへのことば、
霧のこい夏の夜のけむりのやうに、
つよくつよくからみつく香のことばは、
わたしのからだにしなしなとふるへついでる。

(『鈴蘭の香料』大正九年六月一日付)

「鈴蘭の香料」は前後二部に分けて読むことができる。まず後半の「もやもやとしたなやましいおまへの言葉の好ましき」～「わたしのからだにしなしなとふるへついでる」に注目すると、「おまへのことば」が「わたしのからだ」を包み込むイメージの反復がある。「おまへのことば」＝「香のことば」という箇所からは香料と言葉の通底、すなわち拓次にとって言葉がそうであったがごとく、香料も様々な「感じ」を発しながら「波紋を作つて進みきたり吾々に呼びかける」「『香水の表情』に就いて」様子が想起される。

鈴蘭の香料が呼ぶ「香水の表情の幻想の渦」が前半部分だと考えてみよう。冒頭の「み

どりのくものなかにすむ魚」から読み進めていくと、「女鳥」を中心化しようとする視覚的な世界と意味の連なりを、後続する言葉がはぐらかしてゆく瞬間が見て取れる（「魚のあしおと」からして、視覚的に存在しないはずのものが聴覚的には感知できるといふ奇妙な状況を示しはしないだろうか?）。「女鳥」の統一的なイメージは像を結ばず、むしろ断片化し、そのフラクタルな部分——「接吻」「みだれ髪」「うきあがる」といった言葉によって喚起される身体感覚のざわめきが印象に残る。視覚よりも聴覚や触覚を重んじる傾向は、拓次詩における卑官の重視として注目すべきだろう。さらに「鈴蘭の香料」の（感じ）が動き揺らめくものとして認識される点にも注意したい。「もやもやとした」「わたしのからだをとりまく」「霧のこい夏の夜のけむり」「つよくつよくからみつく」「しなしなどふるへついである」はいわば香気の縁語的表現であり、揺らめきとともに読者の身体感覚に強く訴える。身体感覚を重視するのは香料詩の特徴的な傾向である。

小径をはしりゆく金色のいたちの眼、

ほそい松の葉のいきいきした眼、

物のながれをとどめ、／やさしく明るみへみちびいてゆく。

タンバールの打ちだす／古風な、そしてしづかな騷擾のやうに、

わたしの胸をなみだたせる。（「リラの香料」大正九年七月三〇日付）

リラの香料によって醸し出される気分は波紋となって広がり、「タンバール」なる楽器の音の波動に喩えられ、「わたしの胸」を共鳴させる。この「わたし」が描写を司る特権的な表現主体ではなく、詩的世界に没入する読者と置換可能な位置にあることに注意したい。

内面のおびえを外界描写を通して表現した北原白秋の詩法と比べてみると、その違いはわかりやすい。

晩春の室の内、

暮れなやみ、暮れなやみ、噴水の水はしたたる……

そのもとにあまりりす赤くほのめき、

やはらかにちらほるへリオトロロオプ。

わかき日のなまめきのそのほめき静ころなし。（「室内庭園」⁽²⁶⁾）

『邪宗門』序文でボードレールのな共感覚を称揚し、「黒き天鵝絨の／にほひ、ゆめ、その感触……噴水に纏れたゆたひ」（「室内庭園」）と盛んに五官を混淆させてきらびやかな陶酔感を描いてみせた白秋のテクストは、実は意外に視覚的である。良き理解者だった木下杢太郎が『邪宗門』を評して「作者が視官を用ふることが尤も多い」ゆえに「十九世紀後半の仏国印象画派、殊に、新印象派、即ち点描画派の常套の手法を回想せしめる」と指摘したのは、この点を鋭く突いたものと言えないだろうか。白秋は、内面の感覚的世界を歌うために描写という手法を採用し、「一つの心状を読者に表現する」ことを達成した。その意味で白秋の象徴詩は、「一つの心状を読者に与ふる」（『海潮音』序）を「表現する」へと誤読した日本象徴詩史に正しく連なっている。

拓次詩の特徴をまとめておきたい。二〇篇を超える香料詩から見えてくるのは、不可視的な現象である香りを言葉へと置き換える詩的実験だ。香りは言語で表現するのは最も困難だからこそ、実験に適したのだといえる。拓次は香料を嗅いでいる自分、すなわち表現主体としての作者を客観的に記述する方法を排し、また香料から得た幻想をそのまま描写し再現する方法にも拠らなかつた。彼が選んだ方法は、作者が味わった（気分）と同一のものを読者に喚起するために、身体感覚に訴えるレトリックを採用することである。

ここで香料詩の意義が捉え返されるだろう。（気分）の喚起を旨とした拓次の詩法において、香料詩には詩的実験の可能性が先鋭化されている。香料詩に彼の力量が発揮されたのはそのためである。

四、〈描写〉を超えて

拓次詩はしばしば「わからない」詩だと言われる。

陶器製のあをい鴉、

なめらかな母韻をつつんでおそひくるあをがらす、

うまれたままの暖かさでお前はよろよろする。

嘴の大きい、眼のおほきい、わるだくみのありさうな青鴉、

この日和のしづかさを食べる。（「陶器の鴉」大正二年一〇月一五日付、『全集』第

一卷 p.183）

磯部公園の詩碑に刻まれたこの「陶器の鴉」も同様に、テキストに何が描かれているのか、どのような幻想の風景が描写されているのかは理解できない。しかし「わからない」ゆえに拓次詩は無価値だと即断してよいものだろうか。それともこうは考えられないか。拓次詩が「わからない」理由は、それを読むための批評軸が我々に欠けているからだ。

詩に描かれた幻想^{イメージ}を問いたがる我々の心性は、『海潮音』序の「心状を与える」「表現する」と誤読する認識のパターンと地続きである。それはすなわち（外界／内面を問わず）先行するイメージを言葉が写すという（描写）のパラダイムに我々が囚われていること、いやむしろ我々が（描写）パラダイムしか持っていないことを指し示す。「言葉は何かを写さねばならない」という呪縛から我々はなかなか自由にならないのだ。

このパラダイムを相対化する手掛かりを大手拓次の詩に見たい。本稿で検討した拓次の反ミメシスは現実世界にせよ内面世界にせよ（写さない）という徹底した態度である。描写という魔をあくまで排した拓次の言語観において、言葉の役割とはイメージを写すことではなく（気分）＝情趣をつくることである。この意味で拓次詩を評価したい。

なぜなら詩の楽しみはまず第一に言葉が快楽を与えてくれること、第二には我々が気付かぬうちにその枠内に閉じ込められている認識のパラダイムを顕在化させ、その壁を押し広げて新しい景色の広がる世界へと我々を連れ出してくれることだからだ。

注

- (1) 上田敏『海潮音』本郷書院、明治三十八年一〇月。引用は『定本上田敏全集』第一巻（教育出版センター、昭和五三年七月）p.27
- (2) 日夏耿之介『明治大正詩史』（新潮社、昭和四年一月（巻ノ上）、十一月（巻ノ下））。引用は『日夏耿之介全集』第三巻、河出書房新社、一九七五年一月）p.420。
- (3) 北原白秋『邪宗門』易風社、明治四二年三月。引用は『白秋全集』第一巻（岩波書店、一九八四年一月）p.6
- (4) 岩成達也『日本象徴詩の消長（下）』（『現代詩手帖』一九八七年八月号、『私の詩論大全』思潮社、

一九九五年六月に収録）。引用は単行本 p.889。

- (5) 川路柳虹「口語詩と現代詩」（『近代詩の史的展望』河出書房、昭和二年三月）p.28
- (6) 佐藤は詩壇デビュウの作である「馬車」について、「伊田の松原の間を涼風に吹かれながら乗り合ひ馬車を曳きあえく馬車馬を歌った写生詩まがいのもの」（『詩文半世紀』読売新聞社、昭和三十八年八月。引用は『定本佐藤春夫全集』第一八巻（臨川書店、二〇〇〇年二月）より）と説明している。
- (7) 子規自身が「写生文」という言葉を活字化したのは一度のみであり、弟子の高浜虚子や坂本四方太らが子規を写生文の祖として神格化したこと、ジャンルとしての「写生文」の意識は子規の死をもって芽生えるきっかけを得たこと等は指摘されている。鈴木章弘「商標としての『写生文』（『漱石研究』第七号、一九九六年二月）他。
- (8) 正岡子規「叙事文」（『日本附録週報』明治三十三年一月二十九日～三月二日）。引用は『明治文学全集 53 正岡子規集』（筑摩書房、昭和五四年四月）p.281
- (9) 原子朗氏は明治四三・四年の時期、拓次詩に変成をもたらした要因として、フランス象徴詩との出会い、文芸思潮としての自然主義の退潮を挙げている。『定本大手拓次研究』（『大手拓次全集』別巻、易風社、昭和四六年一月）を参照。
- (10) 「詩作の三つの気持」。大正元年八月二四日付、『全集』第五巻 p.232,233
- (11) 「藍色の暮」。大正元年一月二二日付、『全集』第一巻 p.74
- (12) 「初めの言葉」。昭和四年一月付、『全集』第四巻 p.165
- (13) 「詩作上の疑問」。明治四四年二月二五日付、『全集』第五巻 p.219,220
- (14) マラルメ詩学と拓次の関連性については、内海「大手拓次の詩法——私の象徴詩論を中心に——」（『日本文学』二〇〇四年六月）を参照。また言葉の意味に拠らず（気分）を喚起する詩的実験として、オノマトペのみで構成された「昼の時」「夜の時」等が挙げられる。
- (15) ライオン歯磨広告部での仕事の一つに、「香水の表情」に就いて（『東京小間物化粧品商報』昭和六年六月六、一三、二〇日号）がある。「コテイーの香水のロリガン・エメロード・バリ」「アリスの「夜の花園」「目を閉じて」「心のなかの愛」等の香水を紹介し、各々の違いを解説する記述からも、香水としての拓次の側面が窺える。
- (16) 生方たつゑ「聚らざる詩人 大手拓次の生涯」（『東京美術』一九七三年六月）p.27
- (17) 生方たつゑ前掲書・注16参照。p.27
- (18) 「香水をつけるのに、自己の体臭をかくすため、人に話しかけるため、自己の幻想をよぶためなどがあるが、その用途によって、それぞれ選び方が違ってくる。」（『香水の表情』に就いて、『全集』第五巻 p.396）
- (19) 「曉の香料」（大正六・四・一〇）、「鈴蘭の香料」（大正九・六・一）、「リラの香料」（七・三〇）、「ベルガモットの香料」（七・三二）、「スキートビーの香料」（八・三三）、「ナルシサスの香料」（八・四）、「月下香（Tuberose）の香料」（八・六）、「白薔薇の香料」（八・七）、「Jasmin Whiteの香料」（八・九）。

「香料の墓場」(八・一〇)、「Eugenieの香料」(八・一二)、「ヘリオトロピンの香料」(八・一三)、「香料のをどり」(八・二三)、「すみれの葉の香料」(九・三〇)、「Eugenieの香料」(大正一〇・七・二八)、「仏蘭西薔薇の香料」(八・二四)、「Wistariaの香料」(九・二二)、「香料の顔寄せ」(九・二二)、「朝の香料」(大正一二・三・二四)、「石竹の香料」(二〇・三三)など。

(20) 先行研究でも香料詩は高く評価されてきた。宮沢章二「鑑賞ノート」(『大手拓次詩集』白風社、昭和四〇年一〇月)は、「香料には形も色もないから、その香りの刺激が生み出す幻想は自由自在に羽ばたきうるし、拓次のような詩人にとっては、またとない材料であつたらう」「微妙な嗅覚から生まれる千変万化のイメージ。そんなところにも、詩のおもしろさ、豊かさがある」と指摘している。

(21) 近代の視覚中心主義の特徴は、感覚のヒエラルキーにおいて視覚を最上位に置くこと、世界をメタポジションに位置する視点に統制される表象空間と見なすことである。視覚中心主義のパラダイムにおいては、この視点は単一にして絶対的なものとして特権化される。視覚中心主義と日本近代詩の関わりについては別稿に譲るが、拓次に即して一例を挙げてみたい。拓次は明治四〇年一二月三一日付日記で、「今の新体詩」が情弱かつ安易で、「ふと古き追憶の、一／かゝる時涙し流る」といったような調子で「千篇一律」に個性が薄いと不満を表明している(『全集』第五卷p.330)。拓次の批判対象となった浪漫主義の詩は、視覚表現を前景化したいわゆる写生詩に先行するものだが、単一視点からみた表象空間を描写し、「追憶」に浸る主体を特権化している点で、既に視覚中心主義の影響下にあるとみることができる。

(22) 前出・注15参照

(23) その他に、3形態感・4音響感・7言語感・9韻律感・10方位感・11振幅感・13金属感・15硬度感・16角度感・19生物感・22粘着感・23湿度感などが挙げられる。

(24) 「私の象徴詩論」明治四五年三月二八日付、『全集』第五卷p.38

(25) 澤正宏氏は、拓次が「象徴詩を書く上で自己の身体感覚を際立たせてきた」ことを指摘している。「象徴詩の展開」(和田博文編『近現代詩を学ぶ人のために』世界思想社、一九九八年四月)『詩の成り立つところ』翰林書房、二〇〇一年九月に収載) p.109-110を参照。

(26) 前出・注3参照。p.14-15

(27) 木下李太郎「詩集『邪宗門』を評す」(『スバル』明治四二年五月号)

(28) 坪井秀人「かくはしきテキスト——近代の身体と嗅覚表象——」(『文学』二〇〇四年九—一〇月号)は、匂いを言語化することの困難について指摘し(「匂いは音声と文字という言葉が支配する文化から最も遠いところへと周縁化されてきた感覚であり、書きとめ口伝える記録の対象としては本来適さない」)、またそれゆえに、多くの文学テキストが匂いの言語化に「分節化の夢想に興じてきたこと」を論じている。

*大手拓次の文章は、白風社版『大手拓次全集』(昭和四五年一〇月—四六年一月)を本文とした。引用に際し、一部を除いて旧字は新字に改めた。

Beyond the Representation=Realism :

OTE Takuji and The Poetics of Symbolism

UTSUMI Noriko

abstract

OTE Takuji (1887-1934), the poet of symbolism in Modern Japanese, is mentioned frequently that he is a closed book, and sometimes being above our comprehension. Allowedly in his *Ai-ro-no-hiki* (*The indigo toad*) and *Toki-no-karasu* (*the ceramic raven*) appears a certain obscurity — that is difficult to figure out ‘what can be described in these poems?’, ‘What scenery are represented?’ This obscurity is something that will be analysed in this paper as one type of the challenging mimesis=realism.

In *Watashi-no-shocho-shiron* (*My poetics of symbolism*), OTE defined symbolism as the function of language and made his own methods of releasing language from any referents. Then OTE thought the olfactory and tactile sense is more important than the sense of sight in the many poems about scent and perfume; *The perfume of Tubereuse*, *The perfume of Heliotrope* and *The perfume of Lilac*. Also he didn't describe the external world and the internal imaginary world in these poems. His poetics can be interpreted as a criticism of symbolism in Modern Japanese that leaned towards a kind of realism.

Concurrent to the above reading are OTE's poetics as a kind of challenging — his target being mimesis, is directly linked to realism, and its patronized attitude towards ocular-centred modernism.

Keywords : symbolism, anti-mimesis, representation