

三好達治の〈影〉

——驢馬と旅する詩人——

今日は三好達治の〈影〉についてお話ししようと思います。〈影〉といっても、三好の生い立ちや失恋などによ來する実人生の暗部ではありません。詩のなかに登場する〈影〉です。「驢馬と旅する詩人」という副題から、スペインの詩人フアン・ラモン・ヒメネスの驢馬との日々を綴った詩集『プラテローとぼく』を連想された方もあるかもしれませんが、さしあたり、スペインの詩と三好との関わりをお話しするつもりもないのです。御承知おきください。

まず、第一詩集『測量船』（第一書房、一九三〇年一月）から二つの作品を読んで（あるいは見て）みます。

あはれ花びらながれ

國 中 治

をみなごに花びらながれ  
をみなごしめやかに語らひあゆみ  
うららかな聲音空にながれ  
をりふしに瞳をあげて  
翳りなきみ寺の春をすぎゆくなり  
み寺の薨みどりにうるほひ  
廂々に  
風鐸のすがたしづかなれば  
ひとりなる

わが身の影をあゆまする甃のうへ（「甃のうへ」）

海の遠くに鳥が……、雨に椿の花が墮ちた。鳥籠  
に春が、春が鳥のゐない鳥籠に。

約束はみんな壊れたね。

海には雲が、ね、雲には地球が、映つてゐるね。

空には階段があるね。

今日記憶の旗が落ちて、大きな川のやうに、私は人と訣わかれよう。床ゆかに私の足跡が、足跡に微かな塵が……、ああ哀れな私よ。

僕は、さあ僕よ、僕は遠い旅に出ようね。

(「Enfance finie」)

前者「甃うづのうへ」も後者「Enfance finie」も人口に膾炙した定評ある作品です。発表以来、さまざまな角度から分析や解釈がなされてきています。ただこれまであまり重視されてこなかった観点がまだあるように思われ、それは梶井基次郎との関連です。むろん三好と梶井との親交やそれに基づく創作上の影響関係は既に多々指摘されています。けれども従来あまり注目されてこなかった接点もあります。それをここでは提示したいのです。それ

は（自分で自分の影を踏む）というモチーフです。「甃うづのうへ」の結末は、（ひとりなる／わが身の影をあゆます甃うづのうへ）です。「甃うづのうへ」ではこの最後の二行に至る直前まで、桜の（花びら）と（をみなご）、その話し声とその（甃うづ音）、等々の美的な要素が速すぎも遅すぎもせずに絶え間なく流れていく（翳りなき）春の世界が展開します。冒頭の（あはれ）が哀れや憐れより優美や典雅を意味する形容動詞のニュアンスを維持しつつ、つづく詩行の情感を感動詞として方向づける旗振り役を担っていることは見易いでしょう。（ながれ）との韻律上の響き合いも明快です。だから読者の多くは一読して、「これは明るくて華やかな詩だ」と感じるのではないでしょう。しかし、最後の二行で表明される語り手の心的位相から「甃うづのうへ」一篇を解釈しようとする立場もあります。次に挙げる大岡信氏の見方などがその代表的なもので、実は私もこういう捉え方に共感を覚えるのです。

「甃うづのうへ」に支配的なのは、春の憂愁に身をまかせて「ひとりなるわが身の影をあゆます」青年詩人の、その放心と沈思との交錯する心の中を流れ

ている「時」の影だといえるだろう。花びらはながれ、乙女らはしめやかに語らい歩み、うららかに晴れわたった大寺のみどりにうるおう屋根が仰がれ、廊々には風鐸がしずかにかかっているというように、ここにはたしかに風景も人物もある。しかしそれらはすべて、実は詩人の憂愁の中に囲いこまれた風景であり人物であつて、憂愁がもともと時の流れとともに揺れ動く気分にはかならない以上、それらの風景や人物も、詩人の愁いとともに移ろつてゆくものにはかならないのである。(中略)三好達治の内向性は、風景をも人物をも、いわば自分の外側にあつて常に立ち去つてゆく「時」の象徴のようにとらえ、極端な言い方をすれば、「ひとりなるわが身」への思いに沈むためにのみ、それらの外部世界と関わりを持つとうとする——裏をかえして言えば、それらに別れを告げつづけようとする——のだと言えそうに思われる。

(大岡信『詩への架橋』岩波新書、一九七七年六月)

ありていいえば、「整のうへ」の語り手にとつて重要なのは自分自身の個としての充実であつて(そしてそれ

は恐らく孤独を必然・必要とする思索——詩作——であつて)、美しい花や美しい娘はその糧となる限りにおいてのみ必要とされる代替可能なものだ、ということです。「整のうへ」のこのような把握をもう少し推し進めれば、うらからかまばゆい春の世界を讚美している、といった解釈はほとんど否定されてしまいますし、さうとう自己本位な主体が浮上してきそうな不穏な気配もあります。ともあれ、自分の影を見つめつつ独歩するこの青年の像には梶井基次郎も深く共鳴したように思われます。というのは、この詩の発表後さほど時間のたたないうちに、梶井も自分の影を見つめつつ独歩する青年の像をその作品中に描き込んでいるからです。「Kの昇天——或はKの溺死」の主人公K君がその青年です。「整のうへ」は『青空』17号(一九二六年七月)に、「Kの昇天」は『青空』20号(一九二六年一〇月)に発表されています。表題の通り月光に魅せられて(昇天)あるいは(溺死)してしまふK君は、無惨であり滑稽であり、しかし同時に英雄的でも神聖でもあり、そうした屬性を無理なく一身に体現してしまふことによつて現代の神話的存在となつています。語り手の(私)が初めて会ったとき(正確には見たというべきですが)、K君は深夜の砂浜で一心に自らの影

を踏んでいました。その場面は次のように語られています。

(前略) その人影——K君——は私と三四十歩も距つてゐたでせうか、海を見ると云ふのでもなく、全く私に背を向けて、砂浜を前に進んだり、後に退いたり、と思ふと立留つたり、そんなことばかりしてゐたのです。私はその人がなにか落し物でも捜してゐるのだらうかと思ひました。首は砂の上を視凝めてゐるらしく、前に傾いてゐたのですから。然しそれにしては躡むこともしない足で砂を分けて見ることもしない。満月で随分明るいのですけれど、火を点けて見る様子もない。／＼(中略) ふと私はビクツとしました。あの人は影を踏んでゐる。若し落し物なら影を背にして此方を向いて捜す筈だ。

この、何かに魅せられたように自らの影を踏みつづける人物像がまた逆に三好達治を刺戟し促して、やがて〈旅人〉としての〈私〉が海辺の砂浜を踏んでいく姿を三好の詩に類出させることになるのではないか、というのが私の見通しなのですが、少し先を急ぎすぎたかもしれま

せん。「甃のうへ」と「Kの昇天」との接点だけで三好詩の登録商標ともいふべき〈旅人〉を持ち出すのはやはり早計でした。そこで、もう一つの作品「Enfance finale」にも目を向けてみます。

「Enfance finale」は言葉と素材の選択や配置、それにイメージの転換、いずれも風変わりな作品です。イメージの点では中間部の一行〈海には雲が、ね、雲には地球が、映つてゐるね。〉が、読者をいきなり足場のない大きな空間に放り出すかのようで、傑出しています。地軸をくるりと逆転させ読者に眩暈を起こさせるような、まるで宇宙遊泳をさせるような(残念ながら私にその経験はありませんが)発想が、一見舌足らずな、幼げな口調で語られる妙味。この鮮烈な一行あるがゆえに、〈約束はみんな壊れたね。〉と〈空には階段があるね。〉に纏わりつく甘さも、表現効果としてはプラスの領分に収まり得るわけです。では、この見事な発想はどこから来たのか。思い当たるのは、梶井基次郎の小品「蒼穹」冒頭の一節です。

ある晩春の午後、私は村の街道に沿つた土堤の上で日を浴びてゐた。空にはながらく動かないでゐる

大きな雲があつた。その雲はその地球に面した側に藤紫色をした陰翳を持つてゐた。そしてその尨大な容積やその藤紫色をした陰翳はなにかしら茫漠とした悲哀をその雲に感じさせた。

私の坐つてゐるところはこの村でも一番広いとされてゐる平地の縁に當つてゐた。山と溪とがその大方の眺めであるこの村では、どこを眺めるにも勾配のついた地勢でないものはなかつた。風景は絶えず重力の法則に脅かされてゐた。そのうへ光と影の移り変りは溪間にゐる人に始終慌しい感情を与へてゐた。さうした村のなかでは、溪間からは高く一日日の当るこの平地の眺めほど心を休めるものはなかつた。私にとつてはその終日日に倦いた眺めが悲しいまでノスタルヂックだつた。Loudspeakerの住んでゐるといふ何時も午後ばかりの国——それが私には想像された。

梶井基次郎「蒼穹」の初出は『文藝都市』一九二八年三月号、三好達治「Entrance fine」の初出は『詩と詩論』第四冊（一九二九年六月）ですから、今度は梶井が三好に一年三ヶ月ほど先んじています。変移する光と影の反映

によつて雲と地球との關係を捉えるこの空間把握は、「Entrance fine」の中間部の発想に——就中、決定的な一行（海には雲が、ね、雲には地球が、映つてゐるね。）の発想に——直結しているように思われます。「蒼穹」の（溪間）のモデルが自らも梶井とともに親しんだ伊豆湯ヶ島温泉であることは承知のうえで、自作にはその（溪間）ではなく代わりに（海）を配するところに、三好の矜持と志向を認めることもできるでしょう。

戸外に坐つて休むという行為が歩き疲れた状態を、そして（微かな塵が）積もつた（足跡）が人の通り過ぎた後の少なからぬ時間を、それぞれ前提とすることを重視するならば、「Entrance fine」の中間部以外の詩句も視野に入れてもつと精密に読み解くべきなのですが、今は三好達治の（影）の行方を追つてみることにします。三好の詩では『測量船』の段階から（旅）のモチーフが顕著ですが、（影）は『測量船』ではまだ個性を発揮する存在ではありません。『測量船』に出てくる（影）といへば、（太陽はまだ暗い倉庫に遮ぎられて、霜の置いた庭は紫いろにひろびろと冷めたい影の底にあつた。）（庭）や、（僕は今日、春浅い流れに沿つて、並樹の影を歩いたのだ）（僕は）のように（影）というより

〈陰〉というべきものであって、(鶯鳥は芝生を走る。

／彼女の影も芝生を走る。)(「草の上」)などは例外的な用法です。そしてこの〈彼女の影〉にしても、詩句としては出来のいい部類ですが三好ならではの用法とは到底いえません。『測量船』につづく四年間の四行詩時代も特に注目すべき〈影〉はあらわれません。

ところが、三冊の四行詩集と一冊の歌集を出し、さらにそれまでの詩業をまとめた合本詩集『春の岬』(創元社、一九三九年四月)を出した三好達治が、中期の詩業の事実上の第一弾として上梓した『艸千里』(四季社、一九三九年七月)は違います。この詩集の「楮土山」という詩には、三好特有と呼べそうな〈影〉が登場するのです。

私は今日 裏山の小径を歩いた／何といふ目あてもなしに 楮土山を歩き廻つた／歩き廻つた／松の林を／池のほとりを／人影もない寺の庭を／私の影は愚かな驢馬のやうに見えた／私は少し愕いた／人生の 感情の 噫 何といふ季節であらう／淋しい臥床の中で聴く耳鳴りのやうに／蟬はどこでも啼いてゐた／蟬はしんしんと鳴いてゐた／私はしばらく草の上に坐つてゐた／そこからは海が見えた／煙の流

れる海のみかふに 名も知れぬ鳥が見えた 山が見えた／ああその一つの古い思出／古い一つの思出の方へ／この炎天の草の上から 山峡から 今日もなほ／羽ばたくものは何だらう 愚かなことだ つまらぬことだ——／愚かなつまらぬ驢馬の影だ／それは／この草の上の私の影は／蟬はしんしんと啼いてゐた／松の林に／蟬は啼いてゐた (「楮土山」全行)

〈裏山の小径を歩いた〉ぐらいで旅扱いはは大袈裟かもしれませんが、語り手〈私〉が独りであちこち〈歩き廻つ〉ていることは確かです。〈何といふ目あてもなしに(中略)歩き廻つた〉挙句、〈草の上に乗つて〉海を眺める・海と対峙する、という設定にしても、その態勢で過去を想起する・思いを巡らせる、という展開にしても、小粒ながら三好詩の典型的なモチーフがほぼ出揃っています。ですから傑作とはいいたくないものの、いかにも三好達治らしい作品だということはできます。(私)が歩く場所のなかに〈人影もない寺の庭〉も含まれていることを理由に、〈花びら〉と〈をみなご〉とに彩られていた「鶯のうへ」と「楮土山」は対照的だと見ることもできますし、また独歩する男の像の継承と、その独歩

する空間が〈寺の庭〉以外にも拡大したことを理由に、「緒土山」を「甃のうへ」の延長上にある作品と捉えることもできます。

ただし、ここで最も興味深いのは〈私の影〉が登場し、それが〈愚かな驢馬〉に喩えられている点です。結末近くで〈愚かなつまらぬ驢馬の影〉は〈この草の上の私の影〉だと念押しされるこの〈影〉は、〈愚か〉で〈つまらぬ〉と語り手自身によってくりかえしその価値を貶められています。しかしこの自嘲めいた口吻が自己愛や自己憐憫の裏返しであることは、この詩の文脈を辿れば明らかです。〈煙の流れる海のむかふに 名も知れぬ鳥が見えた 山が見えた／ああその一つの古い思出〉という詩行のなかの叙景は、〈思出〉として受けとめられる以上、〈ああ〉という感動詞が来る前に回想（≠非現実）となっていないければなりません。どこまでが現実なのでしょう。どこからが回想なのでしょう。ここではその境界線が消されています。というより、初めから現実と非現実の境界が存在しません。これを詩の技巧の側からいえば、〈煙の流れる海のむかふ〉という詩句に手品の種が仕掛けられていたことになるでしょうか。語り手の視界と読者のそれと同時に煙を流して、海の彼方を茫洋と

した幻の時空間に変えてしまう手品です。語り手の知覚と認識に則してこの詩行を読み解くならば、〈名も知らぬ鳥〉や〈山〉は物理的に〈海のむかふ〉にあるというより、〈海のむかふ〉を眺めているうちに〈私〉の脳裡に浮かんできた〈鳥〉であり〈山〉である、ということになります。つまり空間の遠さが遠い時間を呼び起こすわけです。その〈思出〉の方へ〈羽ばたくもの〉が〈影〉なのですから、〈私〉が本心からそれを〈愚か〉で〈つまらぬ〉と考えるはずはありません。〈私〉が記憶と想像力とを発動させるのに〈影〉は不可欠な存在なのです。そのことを〈私〉は十分承知しています。作者・三好達治の自己卑下・内省・悔恨をここに見る読者もいるでしょうが、〈私〉の照れ隠しまでも技巧として活用する詩人・三好のしたたかさも看過してはならないと思います。

さて、今見たような三好詩ならではの〈影〉、語り手〈私〉と緊密な関係にある〈影〉は、その後どうなったのでしょうか。『艸千里』のあと三好には戦争詩の時代が訪れます。そして、この時代には〈影〉の出番はなかったようです。〈海のむかふ〉に目と心を向けると現実の海戦のイメージが即座に結ばれるような時代には、

（海を眺める・海と対峙する）という姿勢が自己の内面への眼差しに接続することはなかったのでしょうか。ですが戦争末期になると、チラツと変化があらわれます。一九四五年一月に五十部限定で制作された私家本木版摺り詩集『春の旅人』に、次のような〈影〉が姿を見せるのです。（わがゆくは松のほそみち／何ごとをねがへるひまに／老いはてしこれの影とや／松の根に立てるこの影）〔松径〕第三連。この〈この影〉が「甞のうへ」の〈影〉から「赭土山」の〈影〉へと継承されてきた系譜の正統に属すると断定しては安直にすぎるとは思うが、

両詩篇の〈影〉の片鱗を宿している、くらしいことはいえそうです。もともと「松径」の〈影〉は、形式・素材・主題などが近似した別の作品のなかで、より明確な存在感を発揮します。「松径」と同じ四行一連形式による文語詩「春のあはれ」が、その作品です（『故郷の花』創元社、一九四六年四月。「松径」は同書に再録）。

春のあはれはわがかげの

ひそかにかよふ松林

松のちちれをひろひつつ

はるかにひとを思ふかな

春のあはれはわがかげを  
めぐりて飛べるしじみ蝶  
すみれの花ゆまひたちて  
ゆくへはしらず波の上に

春のあはれはわがかげの

ひそかにいこふ松林

かばかり青き海の上に

松のちちれをひろふかな

〔春のあはれ〕全行

三連すべてに（わがかげ）が組み込まれ、それが松林に通ったり松林で憩ったりしています。松毬を拾ったりもしています。ということになると、この（わがかげ）はほとんど（私）と同義です。（私）と（私の影）が緊密な関係で結ばれながらも、一心同体ではなく、むしろ分かたれることによってそれぞれの意義を体現し合う関係にあった「赭土山」とはそこが違います。ではなぜ、この詩の（私）は（わがかげ）でなくてはならなかったのでしょうか。それは語り手の、輪郭も内面も明確には把握したい自らの喪失感・空虚感が形象化されたものだから、というのが私の考えです。戦争の傷という型通り



の読解をなぞっただけとの批判を頂戴しそうですし、事実その通りなのですが、〈わがかげ〉という平仮名表記もこの喪失感・空虚感を裏書きするように私には思えてなりません。ただ蝶や葦が登場するのに、しかも春の昼日中なのに、なぜか〈ひそかに〉ふるまう単独者の姿をここに認めると、やはり「顰のうへ」との類縁性に考えを及ぼしたくなってしまう。それから結末に語られる不思議な行為にも目がとまります。淡白・軽快・素朴に語られているので見落としそうな詩句ですが、〈海の上に／松のちちれをひろふ〉というのは実に不思議な行為です。松林は海沿いにあるようですから、第一連は真つ当なのですが、ほぼ同じ行為が語られる第三連では松、秘を海上に拾うのです。これは行為の主体が実体を伴った〈私〉でなく、想念が具現化した〈わがかげ〉だからこそ可能だったのではないのでしょうか。「楮土山」を読んだ際述べたように、現実から非現実への転換を自然な推移のように表現するのは三好詩の特徴の一つです。この詩「春のあはれ」も、その特徴が刻印された作品に数えられると思います。

「春のあはれ」が収録されている詩集『故郷の花』からもう一つ、〈影〉のある詩を引きます。こちらの方が

語彙や感情の屈曲が遙かに深く、ということとは情緒の彫りも深く、それだけ〈影〉の影らしさが際立つ仕上がりとなつていきます。

池あり

墓地あり

鶯なく

貧しく土はかわき

丘赤く

日は高し

かくさくらの花の散る日にも

情感すでに枯れ

獸けものものさまよふごとく

わが影はみすばらしく風に吹かれ

空想の帆かげ遠く沈みゆくを逐はんとす

あてどなき小径のはて

かくあてどもなくわれの越えてゆく

ものみな傾きし風景は

いま春の昼餉どき

しんかんとして海のごゑはるかに

藪かげに藪椿おつ

ああわがにかかる日の焦点はかなしく歪みたるに

池あり

墓地あり

鶯なく

〔池あり墓地あり〕全行

（かくさくらの花の散る日にも／情感すでに枯れ）という二行を目にしただけで、「鶯のうへ」のファンは落胆して嘆息を洩らすかもしれません。そして「池あり墓地あり」の悲愴で暗澹たる世界よりも、「春のあはれ」の典雅で軽快な世界の方が遙かに好ましいと感じるかもしれません。さらに、この「池あり墓地あり」という詩に

は、批判の対象となっても不思議ではない要素がもう一つあります。それは二人の先輩の影響——語法の点では萩原朔太郎の、イメージの点では蒲原有明の——が、あまりにも見易いかたちで歴然としていることです。冒頭と結末に配された三行（池あり／墓地あり／鶯なく）は、萩原朔太郎「亀」の冒頭三行（林あり／沼あり、／蒼天あり、）〔月に吠える〕感情詩社、白日社出版部、共同刊、一九一七年二月）のほとんど引き写しのような表現ですし、同じく『月に吠える』所収の「春夜」の冒頭三行

（浅鯉のやうなもの、／蛤のやうなもの、／みぢんこのやうなもの、）との親近性も明らかです。萩原朔太郎への傾倒によって詩歴を開始した三好達治が、初期には朔太郎の影響から脱すべく多種多様な試みに挑んだものの、やがて戦争詩を量産するようになるとその渦中で再度朔太郎詩への接近を見せ、戦後はその姿勢を承けて師と一線を画すことにあまり拘らなくなった、という三好の詩業の展開は今日大方の認めるところだと思われます。しかし、三好の創作がたとえ生涯にわたって朔太郎詩（の圈内）と付かず離れずの関係にあったとしても、特に「亀」からの摂取は剽窃寸前ではないかとの批判を免れないものでしょう。

一方、先に指摘したように、三好の「池あり墓地あり」には蒲原有明「智慧の相者は我を見て」（『有明集』易風社、一九〇八年一月）からの摂取も認められます。「智慧の相者は我を見て」について三好は精密な読解を展開したことがあります（『詩を読む人のために』至文堂、一九五二年四月）、その少し前、有明のこのソネットから重要なイメージを自作に引用しているのです。（『獣』<sup>ほたて</sup>もの）のさまよふごとく／わが影はみすばらしく風に吹かれ／空想の帆かけ遠く沈みゆくを逐はんとす（三好達治「池

あり墓地あり」第9行（第11行）と、（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、／飢ゑてさまよふ獣か」とがめたまはめぬ）（蒲原有明「智慧の相者は我を見て」第三連）とを併せ見れば、両者にイメージ上の大きな重なりがあり、〈獣のようにさまよう影〉がその中心に位置することは間違いありません。もちろん偶然の一致とは考えにくく、ですから剽窃紛いの表現だとの指弾があるならそれはやむを得ないと私も思うのです。しかしこの詩の制作に臨む三好には、有明や朔太郎からの支援もできる限り活かそうという気持があつたのではないでしょう。独りでは抱えきれないほど大きな虚無を抱えた〈旅人〉が、すべてが歪み傾いた世界を当てもなく歩いていく。すると、懐かしい道標に出会う。初めのうちは躊躇いがちにではあるけれども、やはり嬉しくて、おずおずとそれに触れる。やがて絶りつくかのようにならぬ胸に抱きかかえる……。そういう成り行きもまたやむを得ないと、私には思われるのです。もし今、朔太郎が存命ならばこんな詩を書くにちがいない、という推測を指標にして三好は「池あり墓地あり」を書いたのではないか、そんな想像すら湧いてきます。というのは朔太郎「亀」に酷似した二行（池あり／墓地あり）の

あとに据えられた（驚なく）が単体ではやはり紛れもなく三好流の一行だからで（結末近くの一行〈藪かげに藪椿おつ〉との呼応に留意）、もしかしたら蒲原有明、萩原朔太郎、三好達治という詩人三代の愚直かつ真率な結集を、三好はこの詩において期していたのかもしれない。ともあれ、このような推察を促す起点に〈影〉があることは記憶に留めておくべきでしょう。

「池あり墓地あり」では、〈春の昼餉どき〉という時間設定と、〈しんかんとして海のこゑはるか〉という空間設定も看過するわけにはいきません。これらが相俟つて有明や朔太郎とは異なる詩の世界を開示する点を重視すれば三好の個性発現の端緒として表現の検討に移るべきところですが、今は、これらの時間・空間を少し動かしただけで次のような設定も可能になることを重視したいと思います。

海は今朝／砂の上きて笑ふ／お前の価は一切だ／  
手荒な獵師の指先が獲ものの羽根をむしるやうに／  
貧しい旅人の私からすべてを奪ひ／私の影さへも奪  
ひ去つて／私を裸にし／私を大胆にする

〔海は今朝〕全41行中の第28行～第35行

朝の海の豪胆さに、ここで〈私〉は圧倒されています。朝の海のふるまいは無遠慮でいささか乱暴ですが、それは親愛感のあらわれなので、〈私〉は圧倒されることに陶酔的な快さを感じています。独りで歩くことに慣れてしまった〈貧しい旅人の私〉にとつては、確かに珍しい事態です。だから少し驚いたり戸惑ったりはします。でも、それが〈私〉にはむしろ嬉しいのです。〈お前の価は一切だ〉と保証してくれる朝の海は実に頼もしく、〈影〉からの解放がもたらした自己の身軽さと自在さは紛れもなく快感なのです。ただし、〈影〉を剥ぎ取られて単純明快になった〈私〉が、朝の海に向かつてくりかえし〈無慈悲〉とも〈薄情者〉とも呼びかけていること、〈ゆうべまた若い女が身を投げた〉という詩行も組み込まれていること、などを勘案すると、〈私〉が自分自身の〈裸〉の状態や〈大胆〉な人格をそっくりそのまま首肯しているわけではなさそうです。つまり、〈私〉には〈私の影〉に対する執着がやはりあるのです。〈私の影〉は〈私〉を〈裸〉にさせないもの、〈私〉を〈大胆〉にさせないものです。裏返していえば、容易に決着のつか

ない問題をくよくよ・ぐずぐず考えつつつけているような、第三者から見ればとりとめのないささやかな事象や現象に足をとめずにはいられないような、そういう思考・感情・感覚の濃やかさと拘りが〈私の影〉の核を形成しているのです。〈影〉を力ずくで奪われるのは快感ではあるけれども、それはあくまで一時的な快感であつて、〈影〉のない状態での自己の生を〈私〉は想定することできません。〈影〉のない生とは、円満具足の平穏な生です。そして大味な生です。少なくとも〈私〉にとつてはそうです。それは多くの人々が堪能している生でもあるのですが、〈私〉は若き日にそこから外れて〈旅人〉の道に踏み込んでしまい、それなりに苦渋に満ちたこの道を既に引き返せないところまで歩いてきてしまつています。この〈旅人〉が詩人とほぼ同義であることはいまでもないでしょう。〈旅人〉でありつづけるために、つまり詩人でありつづけるために、〈私〉は〈影〉を手放すことができないわけです。

三好詩のこのような〈影〉は、現代の若者なら〈メンドクサイ〉という形容詞を当てそうなものです。この〈メンドクサイ〉部分が人間には必要不可欠だと痛感しつつ、しかしそれをさりげなく表現に忍ばせるのは三好

達治の根幹から発する重要な詩法の一つと私は考えるの  
ですが、詩語としての〈影〉に作品のなかで然るべき存  
在感を与えるのは至難です。その至難の業を達成し得た  
稀な例が、三好の晩年を代表する詩集『駱駝の瘤にまた  
がつて』（創元社、一九五二年三月）所収の次の二篇だと  
思われます。

ああこの夏のまつ昼まのあまりに明るい炎天の遠い  
方角／えたいの知れない遠くの方から聞えてくるも  
の音と静けさと／さみしく流れる煙のやうな一つの  
こゑをさいてゐるのは私の影／そこらあたりの燃え  
たつやうな岱緒の丘を眺めてゐるのは 私とさうし  
て私の影／ああこの二重にさみしい眺望／けれども  
何だかふしぎに心のうきたつやうなこれは都会の路  
ばただ／朝からそいつをかついできた私の肩に太陽  
は重たくまた軽い／どこにも私の見知りごしの建物  
はなく私のけふの棲家もない／過去と未来のこんが  
らがつたこれはたしかにもう一つの東京／でこここ  
とした岱緒の丘の塊りだ／そいつが海に浮んで そ  
いつが空に浮んでゐる そいつを蟋蟀が支へてゐ  
る／ものの遠音をとりまぜた 静かな静かなまつ昼

まだ

（二重の眺望）（全行）

なつかしい斜面だ／おれはこんな枯草の斜面にひと  
りで坐つてゐるのが好きだ／電車の音を遠くききな  
がら／さみしいいちけた冬の雲でも眺めてみよう／  
ああ遠くおれの運んできたいつさいのもの思ひ／疲  
れたやくざなおれの希望なら そこらの枯草にはふ  
り出してしまへ／かうして疲れた貧しい男が疲れた  
貧しい心をいたはつてゐるのは／何といふあてどの  
ないおだやかな幸福だらう／けれどもおれの病気の  
心は それでもまだ知らない世界を考へてゐる／無  
限に遠く 夢のやうに遠くどこかへひろがつてゆか  
うとする／意志を感じる／意志を感じる／ああその  
意志を不幸な轢から解き放してやれ そいつは愚  
かな驢馬なんだよ／病気の愚かな驢馬なんだから向  
ふの方の松の木にでも繫いでやれ／彼をしてしづか  
に彼の夢を見しめよ……／さうしてそこの黄いろ  
く枯れた枯草でも彼の食らふにまかしておけ／遠い  
斜面の底の方は腐れた都会の水溜りで何だかそこら  
は薄暗い幾何学図形の堀割が／昼間もぐつすり寝こ  
んでゐる／そいつの向ふを遠まはりして／電車の音

はあとからあとから忙がしい都会の人口を運んでゐるが／まつ昼間だつて何だつてぐつすり寝こんでゐる奴があるものだ／おれにしたつてさうかもしれぬ さうだらう／そんなことならおれにしたつてもうとつくの昔に悟つてゐることだ／このほる船はいつになつたつて港につかぬ／港は遠く見失はれて波は高く 海は広い／機関はやぶれて燃料はつきてしまつたのだ／かまはず積荷をはふり投げて／こいつはかうしてここまでどうやらやつて来たのだ／焼け野つ原の都会の空をいぢけた雲が飛んでゐる／愚かな驢馬は向ふの方で／それでもあいつの性分だから 耳だけひくひくやつてゐる／すてておけ 仕方もないことだ

〔なつかしい斜面〕全行〕

まず、「二重の眺望」の方を整理してみます。時は（夏のまつ昼ま）、場所は（都会の路ばた）。この二つは明記されています。そして表題の通り、「二重の眺望」には一見二律背反の関係にあるようなくつもの（二重）が知覚と認識の両面であらわれます。念のため挙げると、（もの音と静けさ）、（さみしい）けれども（心のうきたつよう）でもある路傍、（重たくまた軽い）

太陽、（過去と未来）の錯綜した、海にも空にも浮かんでゐる（もう一つの東京）などです。が、（二重）の最たるものはやはり（私）と（私の影）であると思われまゝす。（私）の語るところによれば、（もの音）と（静けさ）と（一つのこゑ）を聞いているのは（私の影）。そして（岱緒の丘）、すなわち（もう一つの東京）を眺めているのは（私）と（私の影）。相互に相手の存在を打ち消し合うような音声を、なぜ（私の影）だけが聞くのでしょうか。安直なようですが、この問いを解くには「なつかしい斜面」の結末部分を見るのが便法だと思ひます。例によつて驢馬に擬せられた（私の影）が、驢馬ゆえに（それでもあいつの性分だから 耳だけひくひくやつてゐる）と描写されています。聴覚においては人間より遙かに優れ、また耳の大きさにおいても人間のそれを凌駕する驢馬だからこそ、三好はここにその属性を際立たせるような役割分担を定めたのです。

では眺める方の主体はどうか。この作品では聴覚と視覚の混淆ないし融合が読みどころといつてもいいので、なくもがなどの誇りを受けそうな問題提起なのですが、聴覚と視覚のうちどちらがより重要かといえ、それは後者です。表題の（眺望）が視覚に基づくことはいま

でもなく、十二行の展開のなかで小さな括りを担う第五行と第十行がともに視覚による把握であることも見逃せません。(「ああこの二重にさみしい眺望」と「ここでこ」とした岱嶺の丘の塊りだ)、この二行が、その詩行の長さの点からも一篇のなかで読者の目を引く箇所であることは確かです。これら二つの括りにおいては、「私」と「私の影」とに知覚や認識の上での齟齬は見当たりません。けれども両者が完全に合致しているならば「二重の眺望」となるはずはなく、「影」の存在理由もなくなります。

そこで、詩のなかの「私」の状況を再度確認してみます。(「朝から(太陽を——引用者註) かついできた」(私)が、今立っている(または、坐っている)のは白昼の道端(どこにも私の見知りごしの建物はなく私のけふの棲家もない)という嘆き節めいた認識は、直接的にはむしろ戦災によって一変した東京の景観を踏まえています。ですがここからは、梶井基次郎が記した次のような一節との共鳴を読み取ることができます。「冬の日」の主人公・堯が「寄辺のない旅情」に誘い込まれるくだりです(当該箇所が含まれる「冬の日」後半の初出は『青空』26号、一九二七年四月号)。

——食ふものも持たない。何処に泊るあてもない。そして日は暮れかかつてゐるが、この他国の町は早や自分を拒んでゐる。——

それが現実であるかのやうな暗愁が彼の心を翳つて行つた。またそんな記憶が嘗ての自分にあつたやうな、一種訝かしい甘美な気持が堯を切なくした。何ゆゑそんな空想が起つて来るのか? 何ゆゑその空想がかくも自分を悲しませ、また、かくも親しく自分を呼ぶのか? そんなことが堯には臙げにわかるやうに思はれた。

自分は今ただひとりで外国の道端に立っていて、食べるものも今夜安らかに眠るところもない……。歩き慣れた下宿近くの道端で、堯はこのやうな(空想)に耽つています。現実であれば途方に暮れそうな惨めな状況を(空想)しているのですが、堯にとつてそれは忌むべきものでは決してなく、むしろ救いとなっています。(切なさ)を悦楽として感受しているといつてもいいかもしれません。なぜならこの(空想)は、現実に変化も希望も見出せず鬱々と日を送る堯を一気に遠くへ連れ出してくれるからです。もつとも、僥倖のやうにふと来訪するこの

〈空想〉から醒めれば、堯はまた日常へ、住み慣れた自分の部屋へ、帰っていかなければなりません。それは堯にとつて少し淋しく、けれども安堵をもたらすものでもあります。

「冬の日」は幻想小説ではないので自覚された〈空想〉は〈空想〉のままです。詩の方は必ずしもそのような展開を辿るとは限りません。詩という文藝ジャンルは現実と非現実との差違や境界を作中に明示する必要がないので——物語が作品を貫流する場合は、小説のように現実と非現実とが転換する時間や方法に工夫が凝らされたりしますが——表現された事象や現象を現実と見るか非現実と見るかは読者に任されています。ですから〈どこにも私の見知りごしの建物はなく私のけふの棲家もない〉という詩行を見て、作者の三好達治は戦災によって自宅を失い路頭に迷っているのだと考える読者がいても不思議ではありません。ですが詩が現実・非現実の差違や境界には主眼を置かないことを勘案すれば、〈私〉＝三好達治と考える根拠はかなり薄れるはずで、重要なのは〈どこにも私の見知りごしの建物はなく私のけふの棲家もない〉という表現が喚起するイメージとベクトルです。この虚無的空間の極点から（大袈裟な

方ですが〈私〉個人にとつてはそういうことでしょう）、〈私〉は自己の現在の位置を確かめていきます。自分が今いるのは（でこでことした岱楮の丘の塊り）と化した（もう一つの東京）であり、海にも空にも浮かんでいるそれを（蟋蟀が支へてゐる）というところまで確認すると、〈私〉は我に返り、再び錯綜する微かな音声のなかに目を醒まします。〈私〉は焼け野原の一角から東京という都市全体を見渡すべく、自己流の透視術に没入していたわけです。空間把握を行なう〈私〉の知覚と認識のプロセスがそのままこの詩の展開となっています。どこまでが現実で、どこからが非現実なのか。それを問うことにあまり意味はないでしょう。海にも空にも浮かぶ都市とか、キリギリスによつて支えられている都市とかいうイメージは、今日ではファンタジーやSFの愛好者に歓迎されそうです。けれども作品成立時の日本の状況に鑑みれば、やはり空虚や荒廃への傾きをこのイメージの中心に据える必要があるはずです。ただし、巨大な廢墟の真ん中で巨大な妄想を繰り広げつつも、〈私〉に精神的な揺らぎがないことを見逃すことはできません。そしてもう一つ、先に触れたようにこの詩の世界では二重の把握によつて相反する関係となったものたちさえ、辛うじて



均衡を保っています。そのことにも注意しなければなりません。これら二つの現象を成立させているのは、つまり〈私〉にも事象・物象にも安定感をもたらしているのは、〈私〉の相棒です。〈私〉の相棒とはもちろん〈私の影〉のことです。換言すれば、〈私〉は〈私の影〉とともにいるからこそ、心あるいは体を使ってどこへでも行くわけです。〈朝から〉〈まつ昼ま〉の現在まで炎天下を歩いてきた〈私〉の、道連れは〈私の影〉ですし、海にも空にも浮かんでいる〈もう一つの東京〉を思い描く〈私〉の、足許に無言で寄り添っているのも〈私の影〉です。浮遊する都市の幻視から音声のなかに覚醒するまでの〈私〉の経緯を、收拾のつかない妄想によって疲弊した〈私〉が〈私の影〉によって救出される経緯と捉えることも可能だと思います。なぜなら前述のように、この詩の世界で聴覚を担当するのは〈私の影〉だからです。

〈私の影〉が〈私〉のなかの〈メンドクサイ〉部分として括り出されると驢馬の体をなすのは、「楮土山」で見た通りです。同じ発想が「楮土山」より規模を拡大し細緻に息長く語られると、先に挙げた詩「なつかしい斜面」となります。「二重の眺望」も「なつかしい斜面」も、小さな一人旅が語られている作品です。旅の途中で

立ち止まって（坐って）いることも、肉眼では見えない海を想像の目で見つめていることも共通します。〈メンドクサイ〉部分が、「なつかしい斜面」第一連では幾度も表現を換えて確認されます。〈遠くおれの運んできたいつさいのもの思ひ〉、〈疲れたやくざなおれの希望〉、〈疲れた貧しい心〉、〈おれの病気の心〉、といった具合に少しずつニュアンスを変えながら、掌のなかで撫で回すようにその内実や存在感が確かめられていきます。ただ本当に厄介なのは、それが〈まだ知らない世界を考へてゐるから、〈無限に遠く 夢のやうに遠くどこかへひろがつてゆかうとする〉からです。この志向性がかつて〈今日もなほ／羽ばたくもの〉（「楮土山」）と表現されたこともありました。歩き疲れてひととき憩いに浸っている語り手は、もうこれでいい、ここで満足しよう、そう観念しています。もう無理をせず、これからは周囲の成り行きに身も心も委ねよう、そう思っています。けれども同時にそういう心の動きを肯んじない夢見る者（「冒険者・アウトサイダー」）がまだ自分自身のなかに潜伏していることを認めないわけにはいかず、しかもその厄介者に肩入れしたくなる気持が少なからず自分のなかに燃っていることにも気づいています。だから語り手は、

〈そいつ（擬人化された〈メンドクサイ〉部分——引用者註）を自分の内面から括り出し、〈病気の愚かな驢馬〉という別の生体として独立させるほかないのです。驢馬が松の木に繋がれるのは「松径」や「春のあはれ」からのイメージ上の繋がりを機智的に示した措置ともいえま  
すし、〈彼（驢馬）——引用者註〉をしてしづかに彼の夢を見しめよ……〉という詩行末尾のリーダーは、〈羽ばたくものは何だらう 愚かなことだ つまらぬことだ——〉（「楮土山」という詩行の末のダツシュと、表現技法の上でも意味の上でも符合を見せているように思われます。

〈電車の音はあとからあとから忙がしい都会の人口を運んでゐるが／まつ昼間だつて何だつてぐつすり寝こんでゐる奴があるものだ〉という二行を承け、第三連では広大な海のなかで針路を見失つた自己を（「ぼろ船」）に喩えて無惨な旅を形象化していきますが、今引いた二行だけを見ると、ここには一般社会と自己との隔絶や齟齬を受け入れようとしながら受け入れられず、ふてくされて夢のなかを独りで旅する〈奴〉がいます。語り手は一行の間において、それが自分自身であることを認めます。つまり語り手は現実の世界でも夢のなかでも空想の世界

でも、常に旅をつづけており、〈旅人〉であることが夢見る者（＝冒険者・アウトサイダー）であることを意味する以上、彼が現世に安住の地を見出すことは不可能なわけです。三好達治は詩でも散文でも、終生、〈旅人〉を標榜しつづけた文学者です。『月の十日』（新潮）一九五六年一月（二月）など晩年の紀行を評価する声もあり、独自の文明観が屈な文体で語られるその種の散文は、たしかに三好文学の重要な一領域を形成しています。しかし三好はいわゆる旅行家ではなかったし、いくらポーズを真似してみても西行や芭蕉のような旅する詩人の境涯には及ぶべくもなかったはずで、ですから三好達治が掲げた〈旅人〉という看板ないし表札を理解するには、三好にとつての旅が自己の〈影〉を踏んで歩くことであつたということ、まず押さえる必要があると私は考えます。自分が夢見る者（＝冒険者・アウトサイダー）の道に踏み込んでしまう理由を（メンドクサイ）部分に責任転嫁し、すなわち自己正当化し、そのことによつて、〈影〉を見つめて独歩する自己のありようを他者にも自分自身にも是認させる……。三好がこの目論みのために講じた自己救済策が〈旅人〉だったのではないでしょうか。命令形が六つ連続する二行一連構成の詩「驢馬」

〔駱駝の瘤にまたがつて〕所収〕では、最後の命令のみ人間を対象にすることも可能です。それは〈影をみるよ〉という命令です。驢馬と人間とを問わず、自分の〈影〉を正確に把握することが全ての行為の土台でありまた到達点でもあるという認識を、ここから読み取ることができます。

〈旅人〉と〈影〉と驢馬。前二者の連繋は〈旅人〉の孤独を補完する存在としての〈影〉に自ずから焦点が絞られていきますが〔二重の眺望〕のように、後二者の連繋は、〈旅人〉の孤独を癒そうとして逆にそれを掻き立ててしまうような趣があります〔緒土山〕や「なつかしい斜面」のように。手練れの詩人・三好達治は、そのようなギスギスした局面も表現効果を計算した上で構築したのかもしれない。もっとも、次の散文詩のように〈旅人〉と驢馬があまりにも自然に結びつくと、どこでなく予定調和の匂いがして、言葉やイメージの粒立ちに臨機応変に対応する、という詩ならではの喜びを味わうことは難しいようです。夏の夕方の山里の、暮色というにはやや早い頃の光景。穏かな空気に満たされた、人々の声や音がちりばめられた光景。それを言語化するには最適に近い表現であることを認めた上で、あえてないも

のねだりを試みたにすぎないのですが。

私はその時、疲れて山から下りてきた。鞍一つの戻り馬のやうに、昼中汗になったあとで、ほつとひと息、人里にはいつて息をついた。(中略)どここの家にもまだ灯の入るには間があつて、深い軒ばははやうす暗いが、子供たちはまだ昼まのつづきで遊んでゐる。その遊びもやがて打きりどきが近づいて、ひとはしやぎこれからはしやぎまはりさう。夏の日のかういふ時刻のゆつたりとした歩なみ、その軽やかな、爽やかな、こともなき雀色時。／(中略)旅人の私には、そのすべてそこはかとなし、平和な、静かな、しだいに家畜の眼ぶたを重たくする安息のかげも、さうだ、私といふ驢馬のためには、肩のあたりに、やさしい主じの手で軽く加へられる鞭のやうにも思はれる、急げ……、急げ……。(後略)

〔別離〕「駱駝の瘤にまたがつて拾遺」所収

さて、そろそろ三好の〈影〉の終着点を見定めなければなりません。それはおおよそ次に引く詩「遠き樹木」あたりだと思われます〔百たびのち〕〔定本三好達治全

詩集』筑摩書房、一九六二年三月)。

遠き樹木 はるかに遠き樹木を見る

夏去り秋の来るまへ かの丘に煙る樹木を見る

わがためはゆかしき影

ゆかしき君らが回想も彼方の丘にイむか

日は片曇り はたた神うしろの空に閃めけり

遠き別離を二びせよ

かくわれのながく懐きし影をすら……

彼方の丘の波うち

遠き樹木よ 遠き樹木を見る

菅野昭正氏はこの詩を初めて読んだとき、(そうか、これがやはり三好達治の詩の世界の核であったのかと、妙に得心がゆくような気がした)そうです。そういう初読の印象を述べたあと、この詩に五度もあらわれる(遠き)という形容詞の用法を手がかりに見事な分析を展開しています。その一部を引用します(昨日の声 今日の声——三好達治論『詩学創造』集英社、一九八四年八月)。

ここで重要なのは空間と時間の融合である。すなわ

ち詩人が「君らが回想も彼方の丘にイむか」と問いかけ、そして回顧と別離が遠き樹木のなかに置かれたその瞬間、そこに生じはじめる空間と時間の融合である。そのとき、彼方の丘の樹木は茫々と霞む過去の影となり、昔の別離の思い出は遠方にかすかに煙る木立となって、空間と時間の境は取りはらわれる。／＼こうして詩人はいま、時間が空間のなかに溶けこみ、空間が時間のなかに消えてゆく奇妙な融合の瞬間のなかにいる。そしてその瞬間のなかで、詩人の情感は閃光のようにゆらめく。

現実から非現実への転換が自然な推移のように表現されること。空間と時間とがしばしば融合したり擦り替わったりすること。それらは三好達治の詩の主な特徴に数えられると先に述べました。同じことをもとの確に、かつもっと美しく、菅野氏は語っています。いつそ菅野氏の言葉を最初にもってきた方がよかつたかもしれませぬ。ただ、私の関心はここでも(影)に向かいます。

(影)が組み込まれている詩行は二つ。第三行(わがためにはゆかしき影)と、第七行(かくわれのながく懐きし影をすら……)です。前者は(影)を媒体として

〈かの丘に煙る樹木〉↓〈ゆかしき影〉↓〈ゆかしき君  
らが回想〉と次々に対象がいかえられ、それとともに  
イメージも次々に変容・増幅・重層化していきます。

〈君ら〉が誰を指すのか、〈回想〉の中身は何なのか、  
といった個別性や具体性は一切捨象されたまま〈ゆかし  
き〉思っただけが前景化したところに、後者が真打ちのよ  
うにあらわれます。〈遠き別離を二びせよ〉という厳格  
な命令を伴って。ここまで読んでようやく、淡彩の風景  
スケッチと見えたこの世界に悲痛な情緒が湛えられてい  
ることがわかってきます。〈ながく懐かし影〉は、それ  
ゆえ〈ゆかしき影〉でもありません。他の詩篇の参照が許  
されるならば、それは〈われ〉の〈メンドクサイ〉部分  
であるとともに孤独を癒やしてくれるかけがえのない相  
棒であり、また大切な記憶を呼び覚ますための装置でも  
あります。そのような大切な〈影〉との〈遠き別離を二  
びせよ〉などという苛酷な命令を、いったい誰が下した  
のでしょうか。太陽は半ば雲に覆われ雷が光る不穏な空  
模様ですから、これを天の啓示と捉えることもできそう  
です。が、命令は〈われ〉自らが発したものと私には思  
われません。第二行〈夏去り秋の来るまへ〉に示される季  
節の変わり目の空白、第八行に組み込まれた〈波〉など

が〈われ〉の心の刷新・浄化を促しているように見えま  
すし、第七行末尾のリーダーが、「なつかしい斜面」の  
リーダーや「緒土山」のダッシュと同じ用法で作中に配  
されているからです。先に触れたように、後二者ははず  
れも語り手が自分自身に自虐的ともいえる厳しい指令を  
出すときに使われています。「遠き樹木」にもリーダー  
は同様の意味を担って適用されるのが自然でしょう。つ  
まり〈われ〉は、愛着ある〈影〉との別れをあえて自分  
自身に強いたのだと解するわけです。

なぜそうまでしなくてはならないのか。恐らくそこに  
は〈旅人〉たる生き方を選んだ者の矜持が関わっています。  
夢見る者として（しかも中途半端な脱俗者として）周  
圍の人々に少なからぬ苦痛や忍耐を強いるからには、自  
分自身もせめてその幾分かは分かちもたなければならな  
い、そうでないと〈旅人〉であることそのものが苦痛や  
忍耐になってしまふし、人間としての資格すら危うくな  
る……。自らの最も〈メンドクサイ〉部分、それゆえ最  
も愛着のある部分との別離を自分で自分に命じる〈わ  
れ〉の心底を、以上のように推測してみました。もとよ  
り仮初めの推測に過ぎませんが、先に引いた大岡信氏の  
文章のなかにある「ひとりなるわが身」への思いに沈

むためにもみ、それら（風景や人物——引用者註）の外部世界と関わりを持つとうとする——裏をかえして言えば、それらに別れを告げつつけようとする——」（『詩への架橋』）と、〈遠き別離を二びせよ〉（「遠き樹木」）との思いがけないほど素朴な共鳴を目の当たりにすると、「整のうへ」から「遠き樹木」に至る〈影〉の道は案外堅固な曲折の少ないものだったかもしれない、とも思えてくるのです。もちろん堅固には堅固なりの、曲折の少なさは少なざなりの、別の困難があるわけですが。

※本稿は大谷大学文藝学会での講演「表現が掘り起こす感情——近代詩における剽窃と継承」（二〇一八年七月一〇日）を改題し、大幅な加筆・修正を施したものである。

（本学教授）