

蒲原有明の仏教詩について

—「有明集」まで—

仲野良一

蒲原有明は昭和二十一年『黙子覚書 その五 龍宮小僧』
に、

鶴見の動物観は人間を輪廻の一環と見做してゐる。人間の靈が永遠の女性に導かれて昇天するよりも、永遠の輪廻の途を輾転するのが順当だと思つてゐるのである。

海印三昧といふことを鶴見はしきりに考へてゐる。仏海印三昧といふことを鶴見はしきりに考へてゐる。仏

が華嚴を説いたのはその海印三昧を開いたものである。それによつて始めて自内証の法が説き示された。(中略)一心法界の海に森羅万象が映つて一時に炳現すると觀るのである。そこに一切法の縁起の無尽があり事々の無礙がある。一々の事象に万象が含まつて相交錯して、刹那の起滅に息づいてゐるのである。鶴見はそれを夢が夢を呼び交してゐるものと考へてゐる。

と記している。なお随所に、その深い世界観人生觀はこの七十一才の詩人の隨想的自伝小説に、思想詩人の長い遍歴の末たどりついた境地として、静かに謙虚にしかも厳肅に語られているのである。明治時代にあって、高い美意識の追求にその象徴の華をひらかせた詩人として、しかも新時

代にあってなおつよい芸術的意欲をもちつづけながらこの
ような世界に至りついた詩人は希有のことである。

そして、詩人としての成熟の過程で、そういう仏教的な
思念がどのような薰習消長の仕方で純熟していったかとい
うこととは、それが詩人の中軸的な精神要素であるだけに、
その芸術性を考えるうえでも最も肝要なことの一つである
と思われる。ことにその完成度の問題は別として、有明が
日本近代詩史のうえで象徴なるものを自覺的に作品化した
最初の詩人であることから、その象徴の志向に在る仏教的
なるものは、有明が象徴詩人であることの本質そのもの
とのかかわりをもつものとして特に重視しなければならない。
その見通しの試論として、『有明集』に焦点をあてた
い。

二

有明詩の宗教性、特に仏教的なものについてのまとまつ
た論考としては、関口宗念氏の「蒲原有明に於ける仏教的
なるもの」(『文芸研究』昭和三〇年一〇月第二、三一年三月
第三集)があるだけである。それによれば、まず「独絃
哀歌」「春鳥集」「有明集」から仏教語のもちいられた詩
篇をえらんで、次のように抽出分類されている。

「独絃哀歌」一 『蓮華幻境』
 「春鳥集」 四 『沙門「不淨」』『末世に』『樂しや、
 さあれ』『わがおもひ』
 以上は「仏教語は余り重要な意味は持っていない。」「仏教
語が多く用いられている割に仏教的なものは少い。」と結
論されている。

「有明集」十二篇

一、内面的心象を抒情的にあるいは象徴的に表現しよう
とする心境的主観的なもの

- (1) 美的なものが中心になるもの 『われ迷ふ』
- (2) 宗教的なものが中心になるもの 『信楽』
- (3) その中間にあるもの 『惡の秘所』『秋のこころ』
 『滅の香』『秋の歌』『孤寂』『大河』

二、対象を客観的に描くもの 『草びら』『どくだみ』 『淨妙華』『鐘は鳴り出づ』

これは関口氏の分類を要約配列したものであり、その意
をつくしているわけではない。

右にあげられたほか『沙は燐けぬ』(有明集)は、仏教語
がもちいられ、その発想からも宗教詩とみることができ
る。『朱のまだら』は「有明集」所載の形では仏教語がも
ちいられてはいないが、初出の形では第二・四連に仏教語

がみえるのである。また『どくだみ』と同時期に発表された『観想』は、その題名と詩想の点からもこれを考慮にいられるべきである。

右の作品を含めて一応の系列化を試みよう。ただ関口氏の分類は当をえたものと思われるが、「対象を客観的に描いた詩」というまとめ方に不満も感じるので、次のように大別する。

(1) 外界自然を觀照し、外界自然としてのまとまりのあるものを素材とし、それを描写的に表現することによって思念的なものを象徴しようとする——外界の精神化。

『秋のこころ』『大河』『朱のまだら』『草びら』
『孤寂』『秋の歌』『どくだみ』(有明集)

(2) 思念的なものを、詩的想像により外界自然らしい形象として象徴しようとする——思念の象徴化。

『蓮華幻境』(独経哀歌)

『わがおもひ』『楽しさ、さあれ』『沙門「不淨」』
(春鳥集)

『滅の春』『われ迷ふ』『沙は燐けぬ』『淨妙華』
『信楽』(鐘は鳴り出づ) (有明集)

三

ここで有明詩における仏教語が、詩想として詩的技法としてどのようにもちいられているかをみなければならぬ。有明が少年時代から仏教になじんできたことは詩人自身の述懐にも明らかであり、詩人としての成長とともに、それが有明の精神生活でいよいよ成熟し深化していく、他からの刺激影響がなくとも作品のうえにそれが語彙としてもちいられたことは当然である。その最初の作品の『蓮華幻境』に二、ついで『わがおもひ』に六、『楽しさ、さあれ』に三、『沙門「不淨」』に三、『末世』に二、『わがおもひ』以外はわずかである。しかもその中には、「信」・慈悲・黒衣・末世など一般に通俗的にもちいられる語もまじっている。これが「有明集」になると、『秋のこころ』一〇、『朱のまだら』五、『草びら』四などと急に多用されている。

これは仏教語の問題にかぎらず、有明詩全般についても象徴詩への志向が「春鳥集」になつてきわだつてくるのであるが、「⁽¹⁾当時の有明の象徴詩は要するにまだ試作の段階にあつたので、いくら国語の制約をゆるくするといってても、語法無視がありすぎる場合や、詩語の選択が妥当でな

いために、適確に作者の意図を伝達しかねる場合が多く、また象徴として用いられたイメージが適切でない。」といふ具体的な評価は認めねばならない。それが、「有明集」にいたり、きびしい詩の自覚を一層深め一語一語にゆきとどいた美意識が、有明のいう「感覚整調」のうえに感覚的でありしかも理知的な陰影をもつた象徴美をみせることになる。その詩の展開完成への過程が、そのまま仏教的な想念や用語の熟成多用ということに相応じた様相をみせてゐるのである。

「有明集」の作品と同時期および以後あまり隔りのない時期の文章に、散文詩的隨想『檸の木は匂ふ』(明治三九年一月「新古今林」と、序文『食後』^⑯の作者に) (大正元年八月「食後」島崎藤村) の二篇がある。

わたくしは唯因縁を識ればよいのである。あまりありがたいものを見て、目をつぶされるよりも、塵に同ずるその面影を、いささかでも採り得ればよいと思つてゐるのである。そこに眞実の夢であり、同時に夢の眞実であるものがある。わたくしはそれが即ち象徴のすがたであらうと感ずるのみである。

(檸の木は匂ふ)

東洋の宗教は草木国土の成仏を唱道してゐる。石も木もすべて法界の莊嚴に与るのである。成仏するのは強ち

人間のみではないといふのである。それでは何故人間が成仏するかと云へば、人間は劫初以来迷妄に徹してゐると思へばよいのであらう。わたくしにはとてもそれ以上のこととは考へられない。却て草や木の方が先に成仏してゐるかとさへ見えることがある。人為を待たぬ自然界がそこにある。然し人為は待たぬが、人間世界との関聯に依らねば、自然界が法界として具現して来ない。(同) 関口氏はこれを「夢と眞実の境なる『法界』に参ぜんとするのである。それは『自然』に隨順する道と、『迷妄』に徹する道とがありそうであるが、ここでは有明は『自然』を多く語っている。それが『春鳥集』時代の有明に於ける仏教の立場であつたように思われる。」「求道者の影が濃く」とされる。しかしこれは時期的にも「有明集」の詩篇制作の時期であり、内容的にも、自然と迷妄とを分け自然を多く語るとするよりも、「塵に同ずるその面影」を探り、「夢の眞実」を見、「人間世界との関聯」における「自然界」をこそ「法界」の具現とするという想念であり、たとえ仏教学の体系からは恣意的とされるものであつても、自然と人間との未分にある眞実の相にこそ眞実なるものの象徴があるとするものである。「求道者の影」は、一般通念での求道者ではなく、あくまで詩人としての自然と

人間との観照者であり、仏道を思弁するものでなく仏道を感じるものとしての求道者ということである。

それが、作品の用語や主想に抽象觀念をとりあげながらも、鬱憂や官能や苦惱や歎喜や淨念が單なる感情の直接表現に終ることなく、深刻な陰影、精緻な美意識、嚴肅な想念などを感覺させる象徴にまで至り得た大きな要素である。「春鳥集」自序に「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、詢に已み難きに出づ。」と表明した詩の指標は実に「有明集」において具現されたのであり、「近代の幽致」の中身にはそういう思想を想定しなければならない。また有明の芸術における仏教的なものを正当に理解しようとする場合には、ただ形式的乃至通俗的な尺度では不可能であるということができ

大な異端、自在な戯論に到達するのである。(「食後」の作者に)

僕の仏教は勿論僕の身体を薰染した仏教的蠱惑の氣分に過ぎないのである。僕は涅槃を願はずして、涅槃の風趣に迷ひたいのである。幻の清浄を体得するよりも、寧ろ如幻の境に暫く遊戯の「我」を寄せたいのである。睡つてゐる中に不思議な夢を感じるやうに、倦怠と懶惰の生を神秘と歎喜の生に変へたいのである。無常の宗教から蠱惑の芸術に往きたいのである。(同)

ここでは前述の「桜の木は匂ふ」より一層積極的に芸術を求めているようである。しかしそれはただ現実の蠱惑そのものに往くことではなく、「芸術の蠱惑」であり、有明の芸術は宗教的想念の象徴的表現としての芸術なのである。換言すれば、思弁的な涅槃や非現実的な清浄や諦念的な無常を求めるのではなく、「世界の転変窮まりなき夢」「宏大な異端」「光明三昧」「涅槃の風趣」「神秘と歎喜の生」に「我を寄せたい」のである。そこには、「桜の木は匂ふ」になかった生の諸相からの光明を享受する積極的な生命觀があるのである。その意味で関口氏の「前者は求道者の影居を人形の芝居として見せるのである。それからまた大自然をも方丈の室に納めるのである。結局大乗仏教の宏態度とは、「有明集」に於ける仏教的なものを貫く二本の

矢張僕の精神や肉の纖維には仏教の虫が食ひこんでゐると思える。古本の紙魚を日光に曝らして払ひ落すように、この仏教の虫が払ひ落せるものか、どうか。この虫がそもそも転変窮りなき夢を見せるのである。人間の芝居を人形の芝居として見せるのである。それからまた大自然をも方丈の室に納めるのである。結局大乗仏教の宏

糸の如きもの」とみることはいかがなものであろうか。これは態度として区別されるものではなく、生の諸相が有明の宗教的な想念とそれを造型する美意識に感応する深い観照の内容そのものである。

その直接の作品化は、「有明集」にはまだ全般的には顕われてはいない。それに志向する傾向の作品は、「有明集」からとりあげられないこともないが、やはり「有明集」において、ことに一時期には激烈な様相をすら呈しながら作品として登場するのである。

四

さて仏教的傾向の作品を、(1)外界の精神化、(2)思念の象徴化と大別したものの、岡崎博士の場合と同じく截然と系列化できない作品があることは当然のことである。配列に従つて作品をみていくこととする。

『秋のこころ』は秋の自然を清げの尼の勤行のたたずまいとして、幻想的場面を、

懺悔の壇の香の炉に信の心の

(第四行)

香木の髓の膏を炷き燻ゆし、

きらびやかな打敷は夢の解衣

と展開し、過去の「胸の名残の波のかげ」の悲しみを現実

と幻影との交りあいとして、

看経の、噫、秋の声、歎楽と

(第一二行)

悔と念珠と幻と、いづれをわかつ、

と心的な情調をかもしだす。それは「あともなく減えて」

いくのであるが、

窮みなき輪廻の業のわづらひは

(第一五行)

落葉の下に、草の根に、潜みも入るや、――

その夕、愁の雨は梵行の

乱れを痛みさめざめと繁にそぞぎぬ。

と結ぶ。信の香を焚くところに、歎喜や悔や念珠やそういうものの消えはてなお秋の自然のひそまりに残るもの、現在の梵行、過去の悔恨の生の底になおしみつく輪廻の業を感覚する。秋の自然、尼僧、そのおこないの場面、そこに配せられた香炉・香木・打敷・解衣・被衣・縫の語の嗅覚的視覚的なイメージ、看経・悔・念珠などの語の淨念的な情調、それを消し去るかとみえて滲みうごめく輪廻の業、そして最後に梵行をいたむ秋の雨。秋の様相の深みに観照されるこの輪廻の業は、思弁的な意識でのものではなくむしろ有明が仏教に浸潤された思念を基盤にした秋の情調ともいうべきものが強く感じられる。

『大河』は、ゆるやかな大河の流れに秀れた「智識」の

佛をみて、堤をいく迷いの羊を対照させ、

真昼かがよふ法を布く流を見れば、

(第八行)

経蔵の螺鈿の函の蓋をとり、

悲願の手もて智慧の日の影にひもどく

巻々の秘密の文字の翻れ散る——

げに晴れ渡る空の下、河の面の

紺青に黄金の光燐めくよ、

と觀念的な比喩であるようであつてしかも何の晦渺もなく重い品位のある声調が、幻想的にして空想的ならざる形象による確かな宗教的美意識をもたらす。そして羊は「貪りの心を悔いてうち喘ぎ」河水を深く吸うその柔かさは母の乳の甘い悲しみにも似てしみいる。

(第二行)

源は遠き苦行の山を出で、
平等海にそぞぎゆく久遠の姿、
たゆみなく、音なく移る流には
解けては結ぶ無我の渦、思議の外なる
『秋のこころ』との対比のうえからいえば、前者が宗教的なものを象徴しながらも情調象徴の傾向が強いのに対し、これは大河そのものの形象が与えるものよりも宗教的な想念の象徴が濃厚であつて、觀念象徴詩の傾向をもつものということができる。

『朱のまだら』は4と9との交互律をもち、真夏の雲の見えるあかしやの緑の樹蔭路を二人でいく境涯をまず「化城の湧出 法界弥勒の道場」と、単なる抒情に終ることを拒んで觀想の形で歌う。それを入集の際仏教語のある部分を全く改訂しているが、それはおそらくその景観や情感の表現に唐突さ不自然さを感じてのことであろうが、創

と流れと船との描出によって大河のイメージを絶えさせる心眼の華のしまらくかがやきて、

さてこそ沈め、静かなる大河の胸に。
今照りわたる、——智なき身にもひらくる

ことなく、大いなるものに静かに救いとられる過程を穩かな情調のうちに歌いこめる。しかしながら大河はこの詩では詩想の表現の媒体でありながら詩想とともにそれ自身の様相を形象しつつ、しかも救いそのものの象徴でもある。そして、「わづらひ」「むさぼり」「智なき」身と、「光燐めく」「久遠の」「静かなる」とは相対してあるものではなく、一つの世界に同時にあるものとして一方が一方を存在せしめてともにあることを見るまなざしの深さを想わせるのである。そこに後に有明が淨土教的な世界觀に傾斜していく萌芽をみることができる。

作時の心情としてそのような表現をとる必然性があつたことは、やはり当時の有明の内面に改訂後のような軽快な抒情的表現だけでは不満なものがあつたことは留意しなければならない。

そして第六連以下十連に終るまで暗い情調で展開していくのである。

さゆらぐ

日影の斑、

ふとこそ

みだるれわが思。

緑か、

朱か、君、あかしやの

樹かげに

あやしき胸の汚染。^{しみ}

の微妙にして陰影のある内面の表出は初稿の表現に相応じてなされたものであろう。象徴的な抒情詩としては有明詩集中でも佳作である。ただ『秋のこころ』『大河』が四十年十一月であるのに、この詩は三十八年八月であり、「有明詩集」中では最初期に属するものであることをあわせ考えたいのである。

『草びら』は各連四行四連の短い詩であり、仏教語は第

三連にだけ現れてくる。

誓願は向日葵に——菩提の東、

(第三連)

あな、涅槃の西、

宿縁は草びらに、

草びらは静かに黙す。

(第六連)

(第一〇連)

のように、向日葵によって象徴される生の法悦的享受と草びらによって象徴される生の宿命的頽廃とが、各連の前二行と後二行とに対照的に置かれ、一・二・四連も同形をとっている。特に第三連に仏教語が集中して現われているが、それは第四連にまで暗示的にひびいて、单なる向日葵と草びらとの明暗の対照だけでなく、生への想念を基盤にした自然観照の詩的形象への効果をもたらしている。これは『朱のまだら』のような多少専門的な理解を要する仏教語によらず、最も通俗化している仏教語によってしかもそれがに通俗的でない美意識となにか精神的な情調をも添加させるこという効果をもたらした詩である。

『孤寂』は、形象的なものの素材として棕櫚を歌い、人の世の業苦のなかにあって信を求める様相を形象する。第一・二・四連が地上、第三連が天空の様相を歌う。棕櫚の絶入の悶えを歌つた第一連の次に、

さもこそあらめ、淨念の信士その人、

(五行)

孤独なる祈誓に喘ぎ、

と仏教語は第二連にあるだけである。しかしながら、「永劫の敵の苑」「光のにほひ」(三連)「こころの齶さ」「信の涙」「憧憬の孤寂の闇」(四連)などの語の転在と、有明特有の陰影のある表現によって、詩全体に単なる形容以上の宗教的な翳りを感じるのである。それにしても、表現技法に同時期の『朱のまだら』『草びら』よりも複雑さがみられながら、詩想そのものにはそれほど深い陰影や観照はみられず、ことに終連の終行、

信の涙か、憧憬の孤寂の闇の棕櫚の花
幹を伝ひてほろほろと根にぞこぼる。

などのおさめ方などに気分的な感傷めいた心情がつよく流れていることは否定できない。

『秋の歌』は精舎の秋を歌い、仏教語も精舎・智識・合掌・み龕の四語だけで、ここにとりあげる詩の中では最も季節感の強い叙事的な作品である。各連四行六連構成で、第五・六連あたりはこの詩では幻想的な部分になり、他の部分はほとんど穏かなしかも秋らしい静謐さの漂う描写的な表現をとり、仏教語も主としてその用語としてもちいられている。しかし意味でのものとしては思念的でないにしても、全体が秋の精舎を景観とし、そこに有明の觀照を通して、

した想念をこめながらそれを叙景的に描きだし、ことに幻想的な部分には、宗教的な默思から意識される心のゆらぎやはかなさが感じられる。そして終行に、

ほの暗きかげに燐めく

金色のみ龕の光。

と全詩の静かな力をうけとめる結びとなる。技巧的でも思想的用語でもないことがかえって平静な観照の端的な象徴として安定している。情調象徴詩とするのが適當である。

『どくだみ』はこの系列の詩としては最も多く平均して仏教語がもちいられ、しかもあまり通俗的でない語がまじっている。第一連「草のどくだみ」のある場所を、「溝の穢れ水」の「沸きさそふ」廃屋のかげの「羽蟻の骸の墓どころ」と特異な感覚で描きだす。そして

いかなる罪の凶会日に

結びそめたる種ならむ、

花どくだみや、統譜の

糸をたたさば、こは刹利、

須陀羅にあらぬさまかたち、――

他の草本に似ないどくだみの印象から有明の想念が象徴される。どくだみの清淨さを歌うために刹利・白蓮華などの

語がもちいられているが、なお凶会日・統譜・須陀羅の語がその声調と印象を重くしている。三・四では各連前半は「臭き醜草」「怨嫉の鬼根」に対し「淨土をしめす実相」、「占に知らるる業の象」に対して「藥ぞ輝ける」「闇きを照らす火」などと穢と淨とを対照する形になり、第五連に再び「死は物かげに降り灑ぎ」「曇わく溝」と第一連と似た穢として形象し、終行に

(单弁四片の白蓮華)

花に足らへる奥津城に。
と淨の世界へと急転する。

一般的には耳馴れない語をまじえた仏教語と前掲のような感覚的にも重くまた粘りのある語の配合によつて、抒情的な美を排した印象を基調として呪われたかのようなどくだみに暗く沈んだ情調を漂わせる。その暗く沈んだ穢の中に淨の輝きをみようとする想念を象徴する作品であり、情調象徴の一面をもちながら、また仏教的な思念からの発想からいえば観念象徴とみることのできる作品である。

『觀想』は春を迎えた自然の呈する様相を「『靈』の手の染めし『心』」と観じたもので、この期の作品としては比較的明るい心情によつて歌われてゐる。

「靈」の碧、「こころ」の花や

(第五終連)

永劫の朝のかげは

涙むごとここにつつまれ、

花の呼息空に薰りぬ。

『どくだみ』と同時に発表されながら、仏教的觀想によるとはいゝ、その印象も軽く明るく想念そのものも特に仏教的といわねばならぬほどのものではない。象徴的であろうとして象徴に至りえない作品である。『觀想』と表題を冠するには、景觀的印象描写にとどまるにすぎず、「有明集」に収められなかつたのもその辺りに理由がありそうに思われる。

五

思念の象徴化の傾向の作品について。

『蓮華幻境』は仏教語としては「涅槃」の一語だけで、しかも「樂園涅槃」とすこし落着かない複合名詞としてもちいられている。「わが胸」に魂の「紅蓮の華」が生じ、その「大蓮華」が「生命の香」をたずねる「君」に、「樂園涅槃の土の上にほふところ、歓樂尽きぬ種子こそ常花發け。」と呼びかけるという構想である。すなはちその主題は、松村緑氏の「(蓮華は) 南国のイメージを構成するため用いられ」といることから、聖なる愛の歡喜の國へのい

ざないを歌つたものとすることができます。ただこの詩が明治三十四年という早い時代の制作であって、有明の象徴詩の意識がまだ成熟せず、仏教的な思念もまだ藝術的に象徴诗化されるまでに薰習していない時代の作品であるにかかわらず、やはり内面的なものを表現する場合には、「樂園」で足りる場合も「樂園涅槃」と複合せざるをえない仏教的なものへの志向を見逃すことはできない。

『わがおもひ』は、『秋の歌』と同じく五七調で、仏教的な主題をもつ最初の作品である。

わがおもひ——垢膩か、かたゐか、

土の灰、十日ひでりの

ほこり路、いやしき民の

蒸しぐるし衢日中を、

喉渴き、くろぶしやけて、

よろめけるさまにも似たり。

という「わがおもひ」の比喩を発端としている。それ以下はほとんどすべて「信」をえた「わがおもひ」が甦り、生命の輝きをとりもどす様態の心象をその展開にまかせ、「偉なる呵責の力」、「かくてわが命は増しぬ、地のけがれ、蟻もなにぞ。」と曲折を経て、

燈明の油はつはつ、

(二六行)

がないを歌つたものとすることができます。ただこの詩が明治三十四年という早い時代の制作であって、有明の象徴詩の意識がまだ成熟せず、仏教的な思念もまだ藝術的に象徴诗化されるまでに薰習していない時代の作品であるにかかわ

ひとしづく焰と照れば
その影を、永劫に、智慧、慈悲、
無量光、護る不思議の

莊嚴や。——そのみすくひに、
と仏教語の多用をもって展開する。そして、

ただ賜へ、真夏麻耶姫、

無憂樹の枝の一葉を、

光明の途にかざして
(四一行)

さらば、今、慣れぬさかひに。
と信に入ったよろこびに精進の決断で終る。

この詩では、ただ発端にのみ「わがおもひ」のやつれ汚れを描き出し、その後は多少の曲折はあるものの、信をえた生命の輝きの様態をほとんど無抵抗に展開させていくだけで、他の宗教詩にみられる生の暗鬱の纏わりがみられないだけに、陰翳に乏しく単調さを免れえない。しかも有明の内面を形象する場合、それが比喩的な程度にとどまり、いまだ象徴に至りえないで、仏教的な想念をもち觀念象徴への志向を窺わせるだけに終っている。

なお、松村氏によれば、「天国のイメージの示すように、むしろキリスト教的な救済観である。」とされるが、部分的にそういうイメージはあるが、この詩がそういう救済観

を主題にしているというのは首肯できない。前掲の「みすくひ」の語などもキリスト教的なニューアンスは感じられるが、それを前の部分と接続させた場合のニューアンスはキリスト教的とはいえない。そこにまたこの詩の形像のうえでの分裂もあり、仏教的な想念の不安定があるとも考えられる。

『樂しや、さあれ』は、明治三十八年三月「明星」に

『沙門「不淨』『君にささぐ』と同載された。ともに十

四行詩である。第一行から愛の勝利を歌うことから始め、

「かがやく希望の海や、ほたて貝の帆あげて沖にそひゆく二人ならむ。」と生の歓喜を誦する。そして、

『樂しや、さあれ』(第一連)

火とも蠟の香くゆり、あわただしく

饒鉗さそふ。——今こそ告ぐ君に、

きのふの『ねたみ』は亡せぬ、遺骸をば

送りし『愛』は涙の友なり、ああ、

黒衣を、見よ、まとひては僧のつとめ。

と、「ねたみ」は消え空しい亡骸があるのみ。そうして

「愛」は死の悲しみの中に静かに残る。終行の見方には諸

家の解釈に相違があるが、筆者はその表現をそのまま素直

に受けとりたい。現実での愛を失ったものの暗い悲しみの

姿そのものであり、それが悲しみに残る愛をせめてそのまま黒衣につつんでいくことであろう。ともかくこの詩の象徴性は難解というより曖昧なものを感じており、それは象徴的な手法や宗教的想念がいまだ「有明集」の芸術的な完成の段階に至らないためであろうと思われる。

『沙門「不淨』は、『樂しや、さあれ』と同時に発表

されているが、その詩想は趣を異にしている。

『おもひ』は経つや荊棘の路を、今し

乾ける土に埋れてめしひぬれど、

ただ聞く、凶の沼水缺けかたぶき、

をぐらきまむしの谿間たぎりゆきて

と愛欲の『おもひ』は凶の音を聞き、また夜の森かげから舞いきたる天の真鳥の悲しい声をききつつ耳をたてる。すなわち恋愛に伴う種々の迷い・不吉・悲しみ・恐れなどの意識を自然の様相により象徴する。

かくしも聞くと、わが身にあやし「おもひ」(第二連)

やどりて眠り、埋れて耳にたつれば、

いつける愛の金堂ここに壊え、

悩みてわれは扉を守る沙門「不淨」、

ねたみや、悔や、丹の雨、瑠璃のあらし、

忽ち燃えそふ恋のこれや阿蘭若。

後半その愛をまもる沙門のより処は崩れ、絢爛たる愛欲の激しい燃焼となる。これは愛欲の陶酔の中にありながら、それを苦悩するのであり、その内面の相剋を「沙門」「不淨」の語に象徴しようとする。

「沙門」と「不淨」とは通念としてはむしろ否定しあるべきものであるのに、一つのものとして複合させるところに背反と反撥がある。そこに生々しい官能のゆらぎと奥底からの心緒の悶えとが、語のせめぎあいによつてかえつて集中的に発動されているのであり、終行の「阿蘭若」と「燃えそふ恋」との組合せもその助けをしている。その仏教語は一般的な通念による聖なるものと汚れたるものとの相剋⁽⁸⁾というのではなく、「詩人の自我煩惱のまま『沙門不淨』のままに天に向つて延び拡る」とも延長解釈することができる。有明の内面に形成された仏教的思念を基盤にした心象を表現するための印象的な効果だけでなく、詩想そのものを決定するための必然性をももつているといえるのである。しかしそれは有明の志向についてそういえるのであって、表現技法そのものは「有明集」への過程にあるにすぎないのである。

『滅の香』は、五七調三十九行。創作時期は丁度「有明集」の中程に属し、無理な詩法上の技巧はなく、それだけ

に破綻のない作品となつてゐる。「わが追憶の靈の宮」は褪せはて「燐ゆる命の夢」のみがたゆたい嘆き、「わが胸のこの壁の面」は幻に迷う。また「花の甘寝」はあるが、「われとわが宿世」がしのばれ「朱の斑」の痛みをおぼえる。そして、

業のかげ、輪廻の千歳、

(二二七行)

束の間に過がひて消ゆれ、

幾たびか憧がれかはる

肉村の懺悔の夢に

朽ち入るは梵音どよむ

西天の涅槃の教——

埋れしわが追憶や。

と業ともいえる欲情の中へ埋没していく。そのことによつてそれがかえつて生のたましいが高みの世界へと眼をひらかせる。

わづらへる胸のうつろを

煩惱の色こそ通へ、

物なべて化現のしるし、

黙の華、寂の妙香、

さながらに痕もとどめぬ

空相の摩尼のまぼろし。

(三三四行)

外的現実としては、空相としての清淨なる玉は痕をとどめないにしても、現実の様態はすべてそのままが実在の「しるし」であり、そのままに寂靜の華であり妙香であり、刹那の詠歎陶醉の中には、[◎]あつて永遠化するものであるといふ想念の形象が主題である。前半の形象的な表現が觀念的な内容をよく情調化して、情調象徴の傾向が濃いのであるが、後半に至つて仏教語の多用される部分になると、やや觀念象徴の傾向が窺える。

『わがおもひ』において、生のやつれ汚れに信をえたよろこびを单调に歌うことから始まり、『樂しや、さあれ』にあつては、生の歓喜から死を目のあたりにしての愛の悲しみの自覚、それによる心の安定を歌う宗教詩としての個性が示される。同時の『沙門「不淨』にあつては、煩惱と菩提との同時存在による相剋とともに、そのまでの自我の高揚を暗示する。そこに至つて有明の個性はより鮮明な輪廓をおびてくるのであり、以後の仏教詩はそういう個性を基盤としての変貌であり、詩法としても象徴の完成度を高めていくのである。「有明集」に入つて、前述の明治三十八年代の『朱のまだら』『草びら』『孤寂』『どくだみ』、そしてやや遅れて明治三十九年代のこの『滅の香』とみてくるとそれが明瞭に窺えるのである。

『われ迷ふ』は、「有明集」収載のとき、原作（明治四〇年一月「明星」）は大幅に改訂されており、その原作では第三連が、

畢鉢羅樹下の世尊の夢

(九行)

畢鉢羅樹下の世尊の夢
たをやの髪の「にるばな」を
さてへば、貴に、敷皮の

柔毛の色の艶もよし。

となり、仏教的発想がとり入れられている。これは、有明が初作の詩的発想にあつては、仏教的な概念を直接表出しようとする志向がつよく、それが後日技法上の反省のもとに改訂されるという過程を示している。すなわち、詩的発想における仏教的な要素の直接の表出は、その改訂の場合に詩の表現技法のために幾分なりとも抑制され削減される傾向にあるということができるのである。

迷ひぬ、ふかき「にるばな」に

たわやの髪は身を捲きぬ、

狎れてむづびぬ、「にるばな」に。

と「にるばな」の語が始まから端的に愛欲のとらわれの様態情感を幻想的に形象化するものとしてもちいられながら、「沙門不淨」の用法のように急迫したものを感じしめ

ることはない。七五調の順熟した諧調の中で、「にるばな」という曲線的な音調がその展開を柔軟にし、宗教的であつてしかも官能的な情調をふかく縫いつけていく。そして第四連は第一連と対照的に、愛欲のとらわれへの警めである梵音と、そのため一方消えゆく「にるばな」に対する呼びかけを歌っているが、そこに痛切な心の傷みは感ぜられない。そして結局終行の「覚めし素膚にわれ迷ふ。」と現実の愛欲の残像と、それへの執着をとどめている。

この詩の発想情調と共通するのは『茉莉花』である。この詩も観念の象徴でありながら、その詩美からみれば情調象徴ということができる、特に第一連から第三連までは多分に『茉莉花』的な形象と情調とをもつてている。ただ『茉莉花』が諸感覚による官能美により、それがかもしだす頬唐的情調を鮮明に交響させているのに対し、この詩が愛欲の執着に仏教的な想念の裏付けをしようとしたために、純一な情調をもたらすことができなかつたのも無理のないところである。

『沙は燶けぬ』は、仏教語はただ「薰習」「劫初」の二語だけであるが、その思想は明瞭に宗教的なものとなつてゐる。沙はやけ、わが生は痛みにたえかね、「渚べの慣れし巖かげに身を避けて」「世の夢」を見ようとする。海

原は「遠の船、さながら幸の盞」と、心の至幸の世界と觀ぜられる。しかし現世の海辺に「癪れ惑ひ」、愁は目にみえぬ間の生の根源である業ともいべきものにとらわれようとする。しかし、

さもあらばあれ如何せむ、心しらへの

(第五連)

劫初の朝の森の香はなほも残りて

と、劫初から生そのものに沁み入った人間の業はどうすることもできない。この全詩でただ二語だけの仏教語は、重くしかも自然に處をえた形で据えられ、詩の情調をかもしだす形象のうえで効果的である。「現し世に救ひの船は通ひ来ず」と涅槃の世界の想いにふけるが、そこに至る手ではない。「虚の靈は涯知らぬ淵に浮び」「わが愁、森を出でたる獸かと跫音忍びかへり来ぬ」と業にまとわれた鬱憂はこの身にかえつてくるのである。

この詩には、業とか輪廻とかそういう観念語はみえないものであるが、自然の觀照ともうけとられる詩の展開のうちに、やや重く湿つたしかも柔軟さをもつた声調が、生の深さをうかがわせるような一つの詩的世界を釀成している。宗教的な想念を自然の幻想化により情調として象徴した作品とができる。

『淨妙華』は、「春鳥集」の『魂の夜』「誰かは心伏せざる」などと同じく特異な素材による作品である。有明自身この詩については、丸の内の変電所での見聞をその印象もとづいて創作したという。しかしながら、これは新時代の機械力そのものの現実の讃嘆というものよりも、やはり有明の宗教的な観念の形象化であって、現実のひき写しではないのである。^(註) 岡崎博士の「生命の讃嘆ともいべき、一種宗教的信仰を新時代の機械力に投げかけたもの」に従いたい。

うちに靈獸潜みゐて青き炎を牙に歯めば、(三行)

ここに「不思議」の色身は夢幻の衣を擲ちぬ。

と第一連から幻想化への方向をとり、「底知れぬ海淵」の様相と対比しては、「これは調和の核心に万法の根を誘ふなる」と機械力以上の世界としてとらえる。花崗石の「大廈の礎」「煉瓦の穹隆」^(アーチ)「大音震ふ雷動機」「越歴機の脈の幾螺旋」、それは新しい生命の力の原動「淨妙華」であるとやや描写的に展開し、終行に、

法音聞く光明の香ぞ人に通り来る。(二八行)

と現実の生の光明としてとらえる。実生活にもたらす機械力に対する讃美にとどまらず、人間精神をも開くものとして歌われている。

ここでは仏教語は機械力の展開を曼陀羅的な美意識に高めるものとしてもちいされているのである。ここに「有明集」以後の光明讃歌へと凝集する觀想的想念の萌芽をもみることができる。

『信樂』は、「淨妙華」と同じ詩型で九連構成である。『有明詩集』自註には、制作当時の追想がある。静かな眠りから爽かな朝に目覚めれば、惱み屈した心もとけて、霧れし種子の奇しきかな、我世荒める確にだに

(第二連)

恵み齎らす「信樂」の朝の一つや、何物も

これには代へじ、「慈悲」の御手は秘むれど、銀の衡^(ばかりまき)

金の秤目、その極の星にかかる身の錘。

と「信樂」に恵まれる。語と美意識は極限にまで高度に形象化され、莊重な中に渋滞なく、「銀の衡」「金の秤目」「身の錘」の語に品格のある耽美的な心象さえ定着していく。そして第三連から、自省による煩惱の恐れが徐々にあらわになつてくる。「瘦屈^(やせが)み冷えしわが胸」は、「地の照斑」「芽ぐむ外の面」に若崩のごとく「祈誓」はほのかにきざしてくる。しかし浮んでくるわが「宿世」は、美しくまた苦しく「劫の火」が行手を塞ぐかと「浄水掬ぶ力」はないのである。

あるは曲れる「癡」の角にいと鈍ましき「慾」の牛、

(第七連)

がらも、それが暗い陰湿な方向を暗示せず悠々と歌いすすむ莊麗体が、菩提を志向する情調を全篇に漂わせている。

牧場に足らふ安穩の命に倦みて、すずろかに
埒のくづれを踰えゆかば、星も照らさぬ夜の道、

後世の善所を誰かまた鞭うち揮ひ指ししめす。

と「信樂」に恵まれてなお生の奥底からの不安におびえ、「本性に潜む」ものの襲いかかることをおそれる。それは第八連までゆつたりとした波のよせるような趣で歌われる。粘りのあるやや重い声調での自己自身への不信のたゆたいは、そのことがおけなき「信樂」への道程にあるもの息づかいを想わせる。

悲願の尊者、諸菩薩や、ただ三界に流浪する

(第九終連)

魂を憐み御心にかけさせたまへ、ゆくりなく

煩惱尽きし朝に遇ひて、今日を捨身の首途や、

遍路の旅に覚王の利生をわれに垂れたまへ。

終連にきて急激に仏への強い祈念の直情へと展開する。

淨土教的な思念は別としても、すがりすぐようなひたすらな祈念のはげしさそのものは、同時に生の恐れ不安をそのまま藏しながらも、「信樂」の世界に入るものの様態をみせる。終連の急迫した歌いぶりはともかく、煩惱を歌いな

佳作たらしめているということができる。

『鐘は鳴り出づ』は、「春鳥集」の『鏽斧』とともにロセッティのバラッド「シスター・ヘレン」「エデンの樹蔭」を学んだ作品である。他の詩と異なる叙事詩であるために、別に論考するのが適切と思われる。

六

ここにとりあげた詩篇は、明治三十四年九月の『蓮華幻境』はともかくとして、「わがおもひ」の明治三十七年十月から、『大河』の明治四十年十二月にわたっている。これを見ると、外界の精神化の傾向にあるものの大部、すなわち『朱のまだら』『孤寂』『秋の歌』『どくだみ』は三十八年六月から同年十一月の間に集中し、他の二篇『秋のころ』『大河』だけが三十九年を隔てて四十年十月・十一月となっている。ところが、この二篇は外界の描写的な傾向がみられるとはいえ、その発想において思念的な要

素が強く、詩法のうえから一応自然描写的な形象をもちな

うえからも集中したかたちになつてゐるのである。

がら、それは仏教的想念の形象としての自然な展開であり、自然是むしろ想念の情調のうちに自然としての形象を弱めているという印象が強いのである。そういう意味で、この二篇は外界の精神化の傾向を多分にもつとともに、一

すなわち宗教詩にあっては、「有明集」の前期には外界の精神化の傾向の作品が集中し、後期の二作品がその両方の傾向をあわせもつており、時期的にその傾向がある程度集中していると概括することができる。

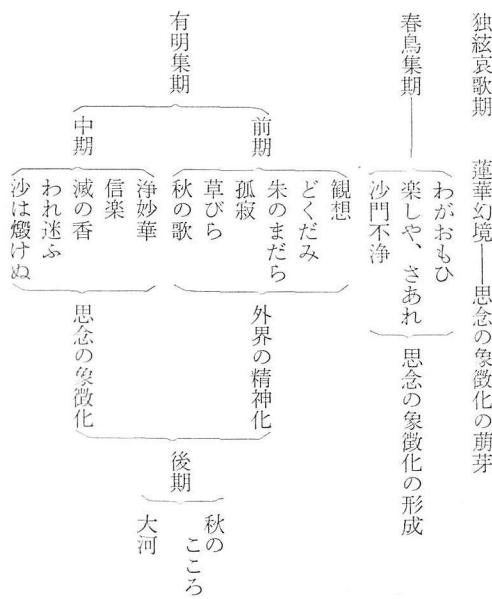
面思念の象徴化の傾向をもつものであるということがで
きるのであり、厳密にはいずれとも所属の決定しにくい作
品である。そうなると、やや明瞭に外界の精神化の傾向の
作品は、『朱のまだら』以下『どくだみ』の五篇、『観想』
一篇、あわせて六篇ということになる。

一方思念の象徴化の傾向の作品では、「春鳥集」の「わがおもひ」「樂しや、さあれ」「沙門「不淨」」が、前述の『朱のまだら』以下『どくだみ』の直前の時期にあり、その五篇の直後の明治三十九年三月から明治四十四年四月の間に『滅の香』『われ迷ふ』『沙は燐けぬ』『淨妙華』

『信楽』が位置することになる。しかしながら、「春鳥集」の三篇は「有明集」の象徴性の完成度からみると、『わがおもひ』の單調、「樂しや、さあれ」の曖昧、「沙

門「不淨」の未成熟という作品全体の不満をもつてゐる。

結局「有明集」の五篇が、宗教詩として象徴の面からも完成度の高い作品でしめられているのであり、発表時期の



間の悪と醜とを自然を素材として陰湿な展開をみせ、宿命的な想念を描いたものである。以上のように、この期の作品はすべてが宗教詩であるか、またはその傾向にあるもので、時期のうえから有明の内面生活が、こういう作品を生みだす心情に傾いていたことは確かであろう。

その時期を経て、『豹の血』をのぞく「有明集」の大半をしめる作品が集中する。『坂路』『不安』『绝望』『夏の歌』『苦惱』『癡夢』『かかる日を冬もこそゆけ』『橡の雨』などの佳作はすべてこの期に入るものであり、そのほとんどが生における苦惱憂鬱虚無などの凝視のうえでの想念を、外界に形象して象徴しようとした作品であり、それが詩法においても、有明にあつての高い成熟度を示しているのであるが、概して宗教詩といえないまでも、宗教的な思念を窺わせるかのような想念象徴に傾くものが目につくのである。

『豹の血』小曲八篇によつて代表される後期になると、宗教的な想念象徴はその作品から後退した觀がある。『智慧の相者は我を見て』『靈の日の蝕』の想念象徴、『若葉のかげ』『月しる』『茉莉花』の情調象徴、その他『蠶の露』『寂静』『屋のおもひ』はどちらかといへば情調象徴に傾いているのであるが、いずれにしろそこには靈肉の相

剋からくる頹唐的美意識が、近代的鬱憂を伴つて搖曳しているのである。そして代表作といえない作品にあっても、それはそれなりに有明詩としての個性的な定着をみせてゐる。しかしながら、判然と宗教詩として掲げた『大河』『秋のこころ』でなくとも、想念象徴詩はもちろんのこと、情調象徴詩にあってもそこに象徴されているものは、有明の思念に浸潤しそれを醇熟せしめた生の觀照からの想念がひそめられている。「一色の物憂き姿」「暗うな生の局」「唇のいや堪うまじき渴き」「靈の欲りする蟲の露」「極秘の愁」「わが身の痍」「昼の思の織り出でし紋のひとときれ」などに、單なる生活的な頹廢陰鬱憂愁煩悶呵責の感慨や心情というだけのものでなく、生の凝視による想念が種々の陰翳をみせてゐるのである。その背景に、あらわではないが宗教的なものを志向する生のひらめきを垣間見せてゐるのである。(本学助教授、国文学)

註

〔芸林閒歩〕昭和二年一〇月第七号。

〔月刊スケッチ〕明治三八年八月第五号。

〔③〕『どくだみ』は「明星」明治三八年七月。『觀想』は同月「新古文林」に。

〔④〕「蒲原有明研究」(矢野峰人)『有明氏訪問記』

〔⑤〕「明星」明治三四年九月。

