

## 「楚囚之詩」について

木村 幸雄

はじめに

北村透谷が、明治二十二年四月に自費出版した「楚囚之詩」は、これまでさまざまなコンテクストから論じられてきている。たとえば、透谷がかかわった自由民権運動との関連から、主人公の「楚囚」が、政治犯・国事犯に設定されながら、その人物像の形象からはそういう側面をうかがわせる思想性・政治性は欠落しており、むしろ孤独な風流詩人的な人物像に近いものになってしまっていること、最後のところで、「楚囚」が「大赦の大慈」によって突然釈放され、祝福されていることの不自然さ、空疎さなどがあげつらわれてきている。一方、石坂ミナとの恋愛・結婚体験とのつながりを追究する観点から、この詩篇に詩い込まれている清新な恋愛讚美に注目し、基本的には「花嫁讚美の詩、愛の詩」であるという見解も出されてきている<sup>註1</sup>。また、比較文学的研究としては、バイロンの「シヨンの囚人」(The Prisoner of Chillon, 1816)からの影響関係も詳細に検討されている。

しかし、「楚囚之詩」の詩作品そのものとしての独自の性格やその構造の究明は、充分なされてきているとはいえない。それぞれの論者の論旨に合わせて、部分部分が切り取られて論じられてきたきらいがあるのではなからうか。さまざまなコンテクストからの解明も必要であ

ろうが、その前に、まずは作品そのものの性格や構造の究明が充分になされなければなるまい。

「余は遂に一詩を作り上げました。」と書き出されている「楚囚之詩」の「自序」は、平明な言文一致体の口語調で書かれている。本文の方が、詰屈な漢文調の文語体で歌われていることと対照的で、印象的である。それも当時の文学改革の潮流のなかでこの詩篇が制作されたことの一つの徴であろうか。それはともかく、その「自序」のなかで、透谷は、「楚囚之詩」解読のための三つの鍵とでもいうべきものを提示している。

まず、一つは、「是は吾国語の所謂歌でも詩でもありませぬ、寧ろ小説に似て居るのです。」ということである。この作品が、従来の日本の伝統的な詩歌ではないということは、誰の眼にもわかりやすい。しかし、どこが「小説に似て居る」のかはわかりにくい。「寧ろ小説に似て居るのです」と言うが、その時透谷は、「小説」としてどういうものを念頭においてそう言ったのであろうか。「小説」といえば、一般的には、物語、物語性ということになるが、「楚囚之詩」と同一のモチーフから「我牢獄」(『女学雑誌』明治25・6)という全く物語性のない、もっぱら自己の思想を観念的に表白することに終始している作品を、「小説」として書いている透谷のことであるから、一般的な物語性というものを念頭において、「寧ろ小説に似て居るのです」

と言ったのではあるまい。

その時透谷が念頭においていたのは、自己告白の装置としての近代小説——虚構としての自己告白というものであったのではなからうか。透谷の石坂ミナ宛書簡や父快藏宛書簡が、たんなる書簡としてではなく、切実な一種の自己告白の書として書かれていることは、周知の通りである。透谷は、「親愛なる貴嬢よ、生は筆の虫なりと云はれまほしき一奇癖の少年なり」と書き起した最初のミナ宛書簡のなかで、「誰にも語らぬ心中の苦」を詳細に告白し、「以上縷述し来りたる生の経歴と性質とは、以て生をして自ら小説家たるを得んと自負せしむるに足る者なり」と結んでいる。ここにいう「小説家」とは、「誰にも語らぬ心中の苦」を、「筆の虫」という一奇癖にとりつかれ、自己告白の書とし書き綴らずにはいられない内的衝迫にかられる者の謂である。つまり、透谷が、「楚囚之詩」は「寧ろ小説に似て居るのです」と言うとき、それが一種の自己告白の書として書かれたものであることを提示しているのではなからうか。近代文学は、ルソーの「告白録」に始まるといわれるが、透谷文学の原点も自己告白にある。

そのことともかわるが、一つは、「此篇の楚囚は今日の時代に意を寓したものではありませんから獄舎の模様なども必ず違つて居ます。」と、「楚囚之詩」が「今日の時代に意を寓したものと」して読まれることを、透谷ははじめから強く拒否しているということである。このことは、「楚囚之詩」を当時の自由民権運動のコンテクストから解読する際にも考慮されるべきことであろう。

そして、三つは、この作品の独自の構造にもかわることであるが、「獄中にありての感情、境遇などは聊か心を用ひた処です。」ということである。この「自序」の言葉をふまえて、この作品の独自の構造に注目するならば、「獄舎」を「地」として、その地の上に、主人公の「楚囚」の「獄中にありての感情、境遇」が「窓」として織り出されていることがわかる。透谷が心を用いたのは、「獄舎」という「地」の上に織り出される「感情、境遇」の「窓」であり、われわれもそのと

ころに注目しなければなるまい。

そこに織り出されている「窓」は、「両世界」——「彼方の世界」と「此方の世界」、  
「故郷」と「獄舎」、  
「花園」と「地獄」、  
「夢」と「現実」、  
「過去」と「現在」という相対立する両極の間を激しくゆれ動く「楚囚」の「感情、境遇」の波動である。その「窓」は、一言で言えば、典型的な二項対立の構造をもって描かれている。そして、最後の「死」と「再生」の構図に集約されている。つまり、「楚囚之詩」は、そういう構図をもって歌われた透谷の「自己再生」の告白の歌にほかならない。

#### 一 「両世界」について

「楚囚之詩」は、主人公の「楚囚」が、「余」という一人称で語って行く十六節から成る長篇詩であるが、四節ずつの四部に分けられ、起・承・転・結の構成にのっとり展開されている。第一から第四までが起の部で、そこで主人公が、まず国の前途を計って捕えられた政治犯、国事犯として設定されている。彼は、花嫁や仲間、壮士とともに獄中にあり、その境遇と感情が語られている。獄舎は、二重の壁で世界から隔離され、内部には太陽の光も射さず、空気も腐っている。内部は四つに仕切られ、「余」を首領とする四人の「罪人」が、それぞれの仕切のなかで「狭まき籠」に繋れ、自由を奪われている。そういう獄舎の模様を背景として、「肉は落ち骨出で胸は常に枯れ、沈み、萎れ、縮み、あ、物憂し」と主人公の境遇と感情とが吐露されている。その起の部の第四節のおわりに、いささか唐突に、「両世界」という言葉が登場している。

獄舎は狭し

狭き中にも両世界——

彼方の世界に余の半身あり、

此方の世界に余の半身あり、  
彼方が宿か此方が宿か？

余の魂は日夜独り迷ふなり！

ここで、「両世界」という言葉で提示されているのは、主人公が身を置いている世界が、「彼方の世界」と「此方の世界」との二つに分割されていることである。そして、自分の身も二つに分割され、それぞれの世界に半身ずつがあり、魂は「両世界」の間を日夜独りさまよいつづけるという。しかし、「彼方の世界」と「此方の世界」とが、それぞれにどういふ世界であるかは、まだ明らかにされていない。

「狭き中にも両世界」というところからすれば、獄舎の中が「両世界」に分割されているということになるが、それだけにとどまるものではない。「彼方の世界」と「此方の世界」とを対立するものとするれば、二重の壁によつて隔てられている獄舎の「外の世界」と「内の世界」との対立にもひろがって行くものではなからうか。

そこで、「両世界」が、第四節と第五節とのつなぎ目のところに登場していることに注目してみたい。少し大きく見れば、起の部と承の部とのつなぎ目に登場して、橋渡しの役割を果たしている。

まず、第四節の方からみれば、ともに獄中にいる「我花嫁」への愛の讃歌の結びのところ「両世界」が登場している。

愛といひ恋といふには科あれど、

吾等雙個の愛は精神にあり、

花の美しさは美しくしけれど、

吾が花嫁の美は、甚蕊にあり、

梅が枝にさへづる鳥は多情なれ、

吾が情はただ赤き心にあり、

彼れの柔き手は吾が肩にありて、

余は幾度か神に祈を捧たり。

このようにプラトニック・ラブ——精神的な愛への讃歌が歌いあげられたすぐ後に、さきの「両世界」が登場しているのである。そのつづきぐあいからすれば、そのように愛し合う二人が、獄中において、引き裂かれ、別々の仕切の中の「狭き籠」に閉じ込められ、別々の世界に引き離されているということになるか。

第四節の愛の讃歌が、透谷とミナとの恋愛・結婚体験から汲みあげられた独自の愛の思想と感情とを凝縮した詩的表出であることは、すでにくり返し論じられてきているところである。「吾等雙個の愛は精神にあり」と歌いあげられた一行に、「吾等のラブは情慾以外に立てり、心を愛し、望みを愛す」（石坂ミナ宛書簡一八八七年九月四日）という透谷の恋愛観の詩的表出を読みとることは容易であらう。「彼れの柔き手は吾が肩にありて、／余は幾度か神に祈を捧たり」と、愛する男女が、「神」の前に身を寄せ合つて祈りをささげるイメージも歌われているが、キリスト教式の結婚式をあげたばかりの透谷とミナのことを思い合せれば、この「神」は、キリスト教の「神」ということになる。そのことは、後の第十四、十五節で、神の恵みと花嫁の愛とを一つに結びつけて讃美しているところでもより鮮明になる。この第四節のなかで、花嫁の美しさを花の美しさにたとえて讃美する比喩の構造にも、細心に見るならば、キリスト教的な霊肉二元論が刻印されている。肉体の美しさを花びらにたとえるならば、靈魂の美しさは花蕊にたとえられ、「吾が花嫁の美は、其蕊にあり」ということが強調されることになる。つまり、霊肉二元論にもとづくキリスト教的な愛の思想と、「両世界」の思想とは、深いところで結びついている。

しかし、「楚囚之詩」においては、愛の思想と「両世界」の思想との結びつきがまだ明らかになっていない。両者の結びつきが、明確な観念として構築され、展開されるのは、後の一種の観念小説・思想小説ともいふべき「我牢獄」を待たなければならぬ。

そこでは、〈両世界〉が、第一期の〈自由の世〉と第二期の〈牢囚の世〉として、対立的な世界として構築されている。第一期、第二期と言えば、時間的な区分ということになるが、両者は時間的に区分されているばかりでは、空間的にも二つの世界として分割されている。牢獄の内と外とに分割されている。内が〈牢囚の世〉で、外にひろがっているのが〈自由の世〉で、両者は相互に対立し合う世界となつてゐる。第一期の〈自由の世〉は〈故郷〉とも呼ばれ、そこには恋人がおり、愛があり、希望がある。それに対して、〈牢囚の世〉は〈娑婆世界〉とも呼ばれ、そこには孤独と絶望と死とがある。そういう〈両世界〉構造のなかにおける恋愛は、悲恋とならざるを得ない。すなわち、〈両世界〉に引き裂かれた靈魂の悲恋となる。

《我靈魂は其半部を失ひて彼女の中に入り、彼女の靈魂の半部は断れて我中に入り、我は彼女の半部と我が半部とを有し、彼女も我が半部と彼女の半部を有すること、なりしなり。然れども彼女は彼女の半部と私の半部とを以て、彼女の靈魂となすこと能はず、我も亦た我が半部と彼女の半部とを以て、我靈魂と為すこと能はず、この半裁したる二靈魂が合して一になるにあらざれば彼女も我も円成せる靈魂を有するとは言ひ難かるべし。》

ここに靈魂の悲恋が、一つの観念的な思想として構築されている。主人公の生涯が、〈自由の世〉と〈牢囚の世〉との〈両世界〉に分断されている悲劇と、愛し合う靈魂が二つに引き裂かれている悲恋とが、同心円の構造をもつて緊密に重なり合っている。つまり、〈両世界〉の思想と愛の思想とが緊密に結合されているといえよう。そして、「狭き中にも両世界——彼方の世界に余の半身あり、此方の世界に余の半身あり」という「楚囚之詩」の第四節の詩句のなかに、その萌芽が含まれていたことがうかがえる。

一方、〈両世界〉が、第四節と第五節とのつなぎ目のところに登場していることに注目するならば、それが、第五節から展開されることになる〈両世界〉——〈彼方の世界〉と〈此方の世界〉、〈花園〉と〈地

獄〉、〈夢〉と〈現実〉、〈故郷〉と〈獄舎〉という二項対立の世界の扉を開く鍵となり、起の部から承、転の部への橋渡しとなっていることがわかる。

## 二 〈花園〉と〈地獄〉

第五節から第八節までの承の部においては、「余」をはじめとする「楚囚」たちの「獄中にありての感情、境遇」が、獄中と獄外という空間的な二項対立と、現在と過去という時間的な二項対立との組合せを基本として歌われている。この二項対立の構造を成立させる根源に、「靈肉二元論」にもとづく〈両世界〉思想がある。肉体は獄中の〈地獄〉閉じ込められていても、靈魂は自由と愛とを求めて獄外に脱け出し、夢の中の〈花園〉に舞い行くことができるという思想である。

嗚呼何ぞ穢なき此の獄舎に、

汝の清浄なる魂が暫時も居らん！

斯く云ふ我が魂も獄中にはあらずして

日々夜々軽るく獄窓を逃伸びつ

余が愛する少女の魂も跡を追ひ

緒共に、昔の花園に舞い行きつ

塵なく汚れなき地の上にはふバイラレット

其名もゆかしきフォゲットミイナット

其他種々の花を優しく摘みつ

ひとふさは我胸にさしかざし

他のひとふさは我が愛に与へつ

ホッ！ 是は夢なる！

見よ！ 我花嫁は此方を向くよ！

其の痛ましき姿！

嗚呼爰は獄舎

此世の地獄なる。

(第五)

ここでは、獄窓を脱け出した魂が求め行く「彼方の世界」は、「昔の花園」のイメージとして歌われている。そこは、「塵なく汚れなき地の上」の愛と自由の楽園である。そこには、「バイラレット」や「フオゲットミイナット」などの草花が咲き乱れている。葦や勿忘草の名をわざわざカタカナ書きの英語にしているところから、ヨーロッパ風な「花園」のイメージが喚起されよう。この「花園」のイメージがヨーロッパ風なのは、つぎの第六節の回想の世界に現れる富嶽の月、隅田の花という伝統的な日本風のイメージと対照を成すように構成されているからにちがいない。

その「昔の花園」は、「夢」の世界にほかならない。愛し合う二つの魂が、獄窓から脱け出し、連立って「花園」に舞い行き、草花を摘んで胸にかざし、愛を誓うが、それも「夢」である。「夢」覚めて「現実」にもどれば、「此世の地獄」の底にいる我花嫁の痛ましき姿を目の前につきつけられることになる。つまり、肉体を獄中に閉じ込められている主人公の魂は、「両世界」——「彼方の世界」と「此方の世界」、「花園」と「獄舎」、「楽園」と「地獄」、「夢」と「現実」という二項対立の両極の間を、自由と愛とを求めてさまよいつづけているのである。

つづく第六節では、月夜における獄中と獄外、現在と過去とが、対比・対立の構造をもって歌われている。獄中に繋がれている現在の主人公は、暗闇の中にさし入る月のおぼろの光を眼にし、それを踏んでみることはできないが、月をめぐる回想は、想像力の翼にのって、過去に獄外で眺めた富嶽の月、隅田の月へとかけめぐらる。

嗚呼少かりし時、曾つて富嶽に攀上り、

近かく、其頂上に相見たる美しくの月

美の女王！曾つて又隅田に軻を投げ、  
花の懐にも汝とは契をこめたりき。

同じ月ならん！ 左れど余には見えず、

同じ光ならん！ 左れど余には来らず、

呼べど招けど、もう

汝は吾が友ならず。

(第六)

ここをとらえて、透谷の日本の伝統的な風流精神への傾倒のあらわれとみる平岡敏夫氏の説もある。<sup>註</sup>たしかに、富嶽の月、隅田の花の月といえば、伝統的な日本の美意識の世界にちがいない。しかし、それをこの作品の二項対立の構造の中にとらえかえすならば、それはたんに伝統的な風流精神への傾倒ということではすまされないのではなからうか。この第六節の回想のなかに現れる富嶽の月や隅田の月の美の世界が、第五節の夢のなかに現れるバイラレットやフオゲットミイナットの花の咲く「花園」の世界と対比・対照的に構成されていること、そのなかに日本的なものと西洋的なものとの対比・対照をも含まれていることについては先に述べた。ここであらためて注目したいのは、そういう愛の世界や美の世界にあこがれる魂の憧憬が、いずれも「ホツ！ 是は夢なる！……嗚呼爰は獄舎／此世の地獄なる」、「同じ月ならん！ 左れど余には見えず」という悲痛な隔絶感によって切断されているということである。そういう悲痛な隔絶感が、「獄中」と「獄外」、「現実」と「過去」、「現実」と「夢」という二項対立の構造を通して歌いあげられているということである。

### 三 「獄舎」と「故郷」

「獄舎」が、「此世の地獄」として認識される時、その対極に、「故郷」が、自由と愛と平和の「花園」、「楽園」として憧憬されることに

なる。そういう「故郷」への憧憬が、くり返し歌いあげられている。まず、承の部では、第五節の「花園」の愛への憧憬、第六節の「月」の美への憧憬につづいて、第八節で、「故郷」への憧憬が歌いあげられている。その「故郷」は、回想の世界、想像の世界に、新たによみがえってくるものとして歌われている。

想ひは奔る、往きし昔は日々新なり

彼山、彼水、彼庭、彼花に余が心は残り、

彼の花！余と余が母と余が花嫁と

もろともに植ゑにし花にも別れてけり、

思へば、余は暇を告ぐる隙もなかりしなり。

(第八)

このような「故郷」への憧憬にこたえて、我家の庭の菊の香が獄窓までたどってくるが、それも「恨むらくはこの香／我手には触れぬなり」という隔絶感をもって結ばれている。

「故郷」への憧憬が、もう一度くり返して歌いあげられるのは、転の部の第十三節においてである。第九から第十三の転の部は、「楚囚之詩」なかで最も暗鬱な部分であるが、その暗鬱な獄中の暗闇のどん底から反転して、楽しく明るい「故郷」への憧憬が歌いあげられている。

恨むらくは昔の記憶の消えざるを、

若き昔……其の楽しき故郷！

暗らき中にも、回想の眼はいと明るく、

画と見えて画にはあらぬ我故郷！

(第十三)

「暗らき中にも、回想の眼はいと明るく」とあるように、獄中の「此

方の世界」が、暗くなればなるほど、獄外の「彼方の世界」としての「故郷」はますます明るい理想郷として憧憬されることになる。明と暗との二項対立の構造がきわだつて見えてくる。そして、そこへ注がれる回想の眼も、より積極的な想像の眼となり、「故郷」の世界が、「常に余が想像には現然たり」ということになる。すなわち、「故郷」の世界は想像力が創造する世界、一言でいえば、「想世界」にはかならない。そこは、自由と愛と平和とにみちた理想郷である。二項対立的に見れば、「此世の地獄」という獄舎の「実世界」の対極に想定される「故郷」という「想世界」である。この「想世界」と「実世界」という二項対立の線に沿って、「楚囚之詩」から「厭世詩家と女性」(「女学雑誌」明治25・2)へのつながりも見えてくる。そして、「故郷」と「獄舎」の対立は、「我牢獄」のなかに引きつがれ、第一期の「自由の世」と第二期の「牢囚の世」との対立として思想的に発展させられて行く。つまり、「楚囚之詩」のなかの「両世界」——「彼方の世界」と「此方の世界」との二項対立的な発想が、「厭世詩家と女性」や「我牢獄」を産み出す母胎となっているのである。

#### 四 「蝙蝠」と「鷺」

第九節で、それまで同じ獄舎に閉じ込められていた花嫁や仲間の士たちが忽然と姿を消し、主人公がただ一人獄中にとり残されるところから、転の部となる。ここは、「楚囚之詩」のなかでも、最も暗鬱な部分で、主人公は、孤独と倦怠とのなかで、身心ともに衰弱し、虚無と寂寥の底、「生死の闇」に沈んで行く。

倦み来りて、記憶も歳月も皆去りぬ、

寒くなり暖くなり、春、秋、と過ぎぬ、

暗き物憂さにも余は感情を失ひて

今は唯だ膝を組む事のみを知りぬ、

罪も望も、世界も星辰も皆尽きて、  
余にはあらゆる者皆、……無に帰して  
ただ寂寥、……微かなる呼吸——

生死の闇の響なる、

(第十)

そういう「生死の闇」のどん底に横たわっている主人公のところへ、  
問題の「蝙蝠」が訪れてくる。この「蝙蝠」については、「夜の女」の  
象徴とする坂本氏の説もあるが、平岡氏は、その説を否定して、この  
「蝙蝠」の登場には、必然性も、意味もないと言う。注(15)はたしてそうで  
あろうか、虚無と寂寥のどん底に沈んだ主人公の「生死の闇」が、「太  
陽に嫌はれし蝙蝠」を必然的に呼び寄せることになったとも考えられ  
るのではなからうか。「花嫁」の訪れを期待していた主人公は、訪れ  
た「蝙蝠」の「忌はしき形」を見て慨嘆する。

想ひ見る！ 此は我花嫁の化身ならずや

嗚呼約せし事望みし事は遂に來らず、

忌はしき形を仮りて、我を慕ひ來るとは！

(第十一)

「此は我花嫁の化身ならずや」といぶかり、「余が花嫁は斬る悪く  
き顔にては！」と慨嘆しつつも、虚無と寂寥にとらわれた主人公の  
眼には、それが「花嫁の化身」に映り、いっそう絶望を深めている。

この「蝙蝠」の登場は、第十一、十二の二節にわたって歌われ、第  
十二節の後には、挿絵までつけられている。ここに挿絵を入れたのは、  
透谷がこの場面を重視していたからであろう。その絵の構図は、闇の  
なかに主人公が羽織をぬいで立ち、その羽織で「蝙蝠」を捕えようと  
している姿を描いたものである。左上隅には、「花嫁」の姿が、白ぬ  
きの円の中に、彼の方をふり向く姿で描かれ、右上隅の闇の中には、

それと対極をなす「蝙蝠」の黒い姿が描かれている。両者のはざまに  
立って、主人公は「蝙蝠」の方をふり向き、それを捕えようとしてい  
るところである。この構図において、「花嫁」と「蝙蝠」とが二項対  
立的に描かれていることは明らかであろう。

そして、この挿絵の構図は、本文の構成における「蝙蝠」の登場と、  
「花嫁」のもう一つの化身である「鶯」の登場との対比・対照と重なり  
合うものとなっている。第十一、十二の「蝙蝠」の登場は、第十三  
の「故郷」への憧憬を間に挟んで、第十四、十五の「鶯」の登場と、  
いずれも「花嫁」の化身として、暗と明との対比・対照を成すように  
構成されている。そのことに注目するならば、「蝙蝠」と「鶯」とい  
う二項対立の構造に含まれている意味も明らかになってくる。「蝙蝠」  
も、「鶯」も、「生死の闇」に横たわっている「楚囚」を慰めに獄舎を  
訪れる「花嫁」の化身であるという点では共通している。しかし、そ  
の姿と意味においては、全く対極をなすものとなっている。「蝙蝠」が  
「醜」であるとするならば、「鶯」は「美」である。「蝙蝠」が「獣」で  
あるとするならば、「鶯」は「霊」である。そして、「蝙蝠」が「悪魔」  
の使いであるとするならば、「鶯」は「神」の使い、「天使」である。  
獄舎を訪れて春を告げる「鶯」の姿に、主人公は、「愛する妻の化  
身」を見出して、「神」に感謝をささげている。

卿の美しき衣は神の恵みなる、

卿の美しき調子も神の恵みなる、

卿がこの獄舎に足を留めるのも

また神の……是は余に与ふる恵なる、

然り！神は鶯を送りて、

余が不幸を慰むる厚き心なる！

嗚呼夢に似てなほ夢ならぬ、

余が身にも……神の心は及ぶなる。

思ひ出す……我妻は此世に存るや否？

彼れ若し逝きたらんには其化身なり、  
我愛はなほ同じく獄裡に呻吟ふや？

若し然らば此鳥こそ彼れが靈の化身なり。

自由、高尚、美妙なる彼れの精靈が

この美しき鳥に化せるはことわりなり、

(第十四)

このように讚美されている「鶯」が、天国から訪れた「神の使」とするならば、先の「蝙蝠」は、地獄から訪れた「悪魔の使」ということにならうか。

ところで、恋人を「神」が使わした「天使」に見立てるといふことは、透谷が、すでに石坂ミナ宛書簡(一八八一年一月廿一日)のなかで行なっていたところである。

「余は夙志の違ひしを知り、飄然として社界を離れし時、神は吾が今日最も愛する所の一人の口と手を以て、余を招きて、其柔にして強き聖靈の傍に座せしめたり、其時余は恥ぢて己れの心の足らざるを其アンゼルの告げたりき、又た余は傲驕を以て見識と思ひし、人間の俗情を開いて、其アンゼルの物語りき、吾を愛するアンゼルは、雪の如き手を伸べて余を握し、物を以て比す能はざる婢妍たる花顔を以て、余が粗野なる頬に接し、終生忘れ難きキツスを余に与へつつ(、)云ひける様、わが愛する少年よ、汝はサイレン(酒に居る悪魔の美女なり)に取囲れ居るならん、然りサイレンに引き付けられたり、汝を引付けたるサイレンは凡情と云ふ名の美女なり、然り余は世を憤るの余り遂に世を抛ち捨てたり、而して汝は凡情に引付けられしか、然あらん然あらん、けふより其悪神を追出し、我が傍に来りて、我を遣ひ玉ふ真の神の言葉を開け、……」

引用が長くなつたが、石坂ミナとの恋愛・結婚とキリスト教への入信とが、わかちがたく一つに結びついて同時進行した透谷の原体験の原型が一種のドラマ仕立てを通して、ここにかがわれよう。なお、

この引用の部分が、「アンゼル」と「少年」との対話によつて仕立てられてゐる問題、独特の句読点が使われている問題については、別に論じることにした。ここでは、この引用のなかに暗示されているような透谷の恋愛・結婚と洗礼とをめぐる原体験が、「楚囚之詩」のなかでは、第十四、十五節の「鶯」の登場の場面において、最も高潮した美しい詩的イメージとして歌いあげられていることに注目しておきたい。

## 五 「死」と「再生」

さて、結の部は、先に見てきたように、第十三節の「故郷」への憧憬からはじまる。転の部における「獄舎」の「暗」への下降から反転して、「故郷」の「明」への上昇が見られる。想像力によつて出現する「彼方の世界」としての「故郷」は、自然の美と自由と愛と平和とにみちた理想郷として憧憬されている。それにつづいて、今見てきた「鶯」が、第十四、十五、十六の三節にわたつて登場してきている。そして、「虚無」からの「愛」の復活、「死」のどん底からの魂の「再生」が歌いあげられている。

自由、高尚、美妙なる彼れの精靈が

この美しき鳥に化せるはことわりなり、

斯くして、再び余が憂鬱を訪ひ来る――

誠の愛の友！余の眼に涙は充ちてけり。

(第十四)

第十節に、「暗さ物憂さにも余は感情を失ひて」とあるように、獄中の孤独と虚無の底で、「感情」も枯れ果てていた主人公が、「誠の愛の友！余の眼に涙は充ちてけり。」と感動してゐるところに、「鶯」の訪れによる「虚無」からの「愛」の復活、「死」からの魂の「再生」



が端的に歌われているとみることができよう。

しかし、結の部における「死」から「再生」への上昇も、けっして直線的に進行するものではない。そこにも、「明」と「暗」との間を激しくゆれ動く曲線的な振幅の軌跡が刻み込まれている。「驚」の訪れは、「楚囚」に「復活」、「再生」をもたらすが、その「驚」が去つた後では、前よりもいつそう激しい寂寥と孤独に打ち捨てられ、「死」を待ち望むようにすらなる。

余を再び此寂寥に打ち捨て、

この惨憺なる墓所に残して

——暗らき、空しき墓所——

其処には腐れたる空氣、

湿りたる床のいと冷たき、

余は爰を墓所と定めたり、

生きながら既に葬られたればなり。

死や、汝何時来る？

永く待たすなよ、待つ人を、

余は汝に犯せる罪のなき者を！

(第十五)

このように、第十五節は、「神の使」として「愛の言葉」を告げに訪れた「驚」が去つた後の孤独感、虚無感——そこから「死」へと傾斜して行く暗いイメージをもって閉じられている。そして、そこからもう一度反転して、第十六節、最終節において、釈放された「楚囚」の自由と愛との讃歌が歌いあげられ、そこへ先の「驚」も再び訪れて、それを讚美・祝福することで結ばれるという運びになっている。

遂に余は放されて、

大赦の大慈を感謝せり

門を出れば、多くの朋友、

集ひ、余を迎へ来れり、

中にも余が最愛の花嫁は、

走り来りて余の手を握りたり、

彼れが眼にも余が眼にも同じ涙——

又た多数の朋友は喜んで踏舞せり、

先きの可愛ゆき驚も爰に来たりて

再び美妙の調べを、衆に聞かせたり。

(第十六)

この結びの「楚囚」の釈放の場面は、従来くり返し問題視されて来ているところである。とくに、「楚囚之詩」を自由民権運動と関連づけて見るコンテクストから、「大赦の大慈を感謝せり」というところが問題視されている。たしかに、明治二十二年二月十一日の明治憲法発布にあわせた「大赦」で、自由民権運動関係の政治犯・国事犯も釈放されたが、「大阪事件」の犯人として獄中にあつた大矢正夫——透谷の自由民権の親友は釈放されなかった。それなのに、「大赦の大慈と感謝せり」とは何事か、と疑問や批判がなげかけられてきているところである。

ところで、ここでふりかえってみておかなければならないのは、「自序」のなかで、「此篇の楚囚は今日の時代に意を寓したものでありませぬから獄舎の模様なども必ず違つて居ます。」と、透谷が、「楚囚之詩」を「今日の時代」に意を寓するものとして読まれることを強く拒否していたということである。しかし、拒否しながら、「大赦の大慈」などという時事的な言葉を入れたのは、透谷の不注意、未熟さのあらわれとみるべきではなからうか。「楚囚之詩」の真の主題は、そういうところにはなかつたのであるから。これまでみてきたところから明らかのように、「楚囚之詩」の真の主題は、「両世界」という透谷独自の思想と構造をもって、「虚無」と「死」のどん底からの「愛」と

「自由」の再生、復活を歌いあげるところにあつたのである。もし、第十六節の結末に、不自然さ、空疎さを感じられるとするならば、—私もそれを感じるところがあるが、それは、それまで「想世界」のものとして憧憬されつづけていた「自由」や「愛」が、唐突に「実世界」に実現されたものとして讚美・祝福されているところからくるものではなからうか。

ちなみに、透谷と大矢との関係についてふりかえってみるならば、自由民権運動時代の親友大矢は、透谷のなかで一度死に、ミナのなかによみがえっている。そのことについて、透谷は、父快藏宛書簡（一八八七年八月下旬）のなかで、「我れ何ぞ親友の言葉を無にせんや、嬢は実に第二の大矢なり」と述べている。すなわち、その時点で、第一の大矢は、透谷のなかで死に、「第二の大矢」としてミナが登場してきているのである。そのこととかかわって、石坂ミナ宛書簡（一八八八年一月廿一日）のなかに、「彼等壮士の輩何をか成さんとする、余は既に彼等の放縦にして共に計るに足らざるを知り、恍然として自ら其群を逃れたり、彼等の暴を制せんとするは好し、然れども暴を以て暴を制せんとするは、之れ果して何事ぞ。」という痛烈な壮士批判が述べられていることも注目されることである。さらに、この書簡のなかで、透谷が、ミナとの出会いによつてもたらされた「神」と「愛」による自己の精神的な「復活」について語っているところが興味深い。

《嗚々たるアンゼルの数語は全く余の頑心を解放したり、悉く驕傲の念を脱却せしめたり、茲に至つて、世に尽し民に致さんとするの誠情は怦然として旧に帰れり、（中略）アンゼルは来りて、余を励まし、生きかへらしめたり、アンゼルは来たりて、神の余に教へたる言葉を無言の中に伝へたり、余は神の意に従つて生命を決す可し、余は余の心を清めて神の命令を受け入れたら、》（傍線・筆者）

ふりかえってみるならば、「神」と「愛」による虚無からの「復活」、「死」からの「再生」という「楚囚之詩」の真の主題を産み出す母胎

は、ここにあつたのである。

### 結びに

ここまで、私は、「自序」のなかで透谷が提示している三つの鍵を手がかりとして、「楚囚之詩」の詩作品そのものとその性格、構造、主題についての解説をすすめてきた。結論として言えることは、「楚囚之詩」が、透谷の自己告白の歌、「詩」という虚構に託した切実な自己告白——それを通しての自由と愛と平和とを求め新しい精神の復活の歌、回生の歌となつていっているということである。そういう作品の性格と主題とをささえるものとして、「両世界」の構造（彼方の世界）と「此方の世界」との対立を基本として、「花園」と「地獄」、「故郷」と「獄舎」、「鶯」と「蝙蝠」などというさまざま二項対立の構造が、重層的に組み立てられている。これは、後に「厭世詩家と女性」の「想世界」と「実世界」、「我牢獄」の「故郷」と「牢獄」、「自由の世」と「牢囚の世」という二項対立の構造へ引きつがれ、発展させられて行くものである。

とはいえ、私は構造主義者ではない。作品の構造に注目するのも、そういう構造を通して表白されている透谷の精神の真髓にふれたいがためにほかならない。《尤も多く並等を教ふるもの、尤も多く最多数の幸福を図るもの、尤も多くヒューマニチーを発育するも、尤も多く人間の運命を示すもの、即ち、此目的に適合する事尤も多き者なるを。斬の如く余はインヂビジュアリスの信者なり、デモクラシーの敬愛者なり。》（「国民と思想」）というのが、透谷の生涯を貫く精神の真髓であつたと考える。そういう透谷の精神と思想とを発芽させ、つちかう第一の母胎となつたのが、自由民権の思想と運動であつた。しかし、透谷は、運動からの離脱とともに深刻な挫折を経験する。その透谷を、挫折と絶望のどん底から復活させたのが、ミナの愛とキリスト教の神である。しかし、透谷は自由民権の思想を捨ててキリスト教にすがり

ついたのでない。自由民権の精神と思想を新たな次元において復活させ、より豊かなものへと発展させて行ったのである。そういう透谷の道程において、この「楚囚之詩」は、復活の歌、回生の歌として歌いあげられているのである。

注(1) 平岡敏夫『北村透谷研究第三』(有精堂 昭57・1)

注(2) 注(1)に同じ

注(3) 注(1)に同じ