

## 高村光太郎『道程』を読む（四）

飛 高 隆 夫

なまけもの

浅草は

雷門のよか楼の昼のけうとさ  
ひろびろと静かな二階の  
白い食卓には斜に並木の新緑がしみ  
栗色のリノリアムは足もとで微かな弾力にささやき  
狂った時計は六時を指す

霧島つつじの真赤なかげに  
サツポロの泡をみつむる  
マドモワゼルもねむたし  
三階にだるい稽古の細棹  
その糸につれてそつとうつ足拍子も  
いつか止んでものみなねむたし

なまけものはベネヂクチンをなめて  
過ぎゆく時のゆるやかなテンポをたのしみ  
こころに基督の禁をやぶる

ぼんやりとした春の末

観音さまに程近い

美人料理の昼のけうとさ

さてもその時ふいと聞えるものの声

「雷門の定見世で

とんだりねたり変つたり、やれな」

六月十五日

「スバル」明治四十四年七月号発表の詩九篇の四番目の詩。初出には「——マドモワゼルXに——」の献辞があり、全ての行に句読点がつけられていた。第三、四連は一連仕立てで、全三連の構成。『道程』所収の全四連の形の方が、詩の内容や流れにふさわしい。

詩の舞台「よか楼」も、登場人物「マドモワゼル——マドモワゼルX」（お梅さん）も「食後の酒」と共通する。この二つについては、「食後の酒」でも簡単に触れてあるが、ここでは、光太郎の回想「ヒウザン会とパンの会」（邦画「昭和11・3」）を引用しておきたい。

雷門の「よか楼」にお梅さんといふ女給がゐた。それ程の美人といふんぢやないのだが、一種の魅力があつた。ここにも随分通ひつめ、一日五回もいつたんだから、今考へるとわれながら熱心

だつたと思ふ。「よか楼」の女給には、お梅さんはじめ、お竹さん、お松さんお福さんなんてのがゐて、新聞に写真入りで広告してゐた。私は昼間つから酒に酔ひ痴れては、ボオドレエルの「アッシシュの詩」などを翻訳口述してマドモワゼル ウメに書き取らせ、「スバル」なんかに出した。

——中略——

一にも二にもお梅さんだから、お梅さんが他の客のところへ長く行つてゐたりすると、ヤケを起して麦酒壘をたたきついたり、卓子ごと二階の窓から往来へおつぼりだした。下に野次馬が黒山になると、窓へ足をかけて「貴様等の上へ飛び下りるぞッ」と囁鳴ると、見幕に野次馬は散らばつたこともある。

お梅さんが朋輩と私の家へ押しかけて来た時、智恵子の電報が机の上にあつたので怒つて帰つたのが最後だつた。その頃、私の前に智恵子が出現して、私は急に浄化されたのである。

お梅さんはある大学生と一緒に、二年ほどして盲腸で死んだ。谷中の一乗寺にその墓があるが、今でも時々思ひ出してお詣りしてゐる。

また、「よか楼」については、「某月某日」〔知性〕昭和16・5〕に、「よか楼といふのは当時築地にあつた滋強丸本舗の主人吉永氏がその妾に出させてゐた店で、二人は陶宮術の先生であつた。」とある。陶宮術とは、道徳的な教義の一種。「人は生れつきの癖を洗練することにより、本心が顕れ、心身・気血の運行をよくし、幸福を得るとする」〔『広辞苑』第五版〕。「なまけもの」と同時発表の「泥七宝」の一章に、「陶宮には入るまじきもの、／悪しき人を善き人に化すると言へば——／おそろしや、張りぬきの面こそは。」〔『道程』未収録〕とある。

第一連、新緑の季節、レストランの「ひろびろと静かな二階」、食卓の白いシーツは窓の外の並木の新緑に染まっている。それを「けうとく（けだるく）感じるのは、光太郎の倦怠感による。「微かな」は、初出では「微かな」とルビ。「リノリアムは……ささやき」は擬

人法。「狂つた時計」が「六時を指」しているのは、ここが、日常的な時間をはずれた場所であることを暗示している。

第二連では、第一連を受けて、「けうとさ」が「ねむた」さを誘い出している。食卓の上の花瓶には「霧島つつじ」が赤く、その花をばさんで、光太郎と向き合っているマドモワゼル。だが、真っ赤な霧島つつじもマドモワゼルも、けだるい雰囲気のみこまれてしまつてゐる。三階から聞こえていた三味線の稽古の音も、それに合わせた足拍子もいつの間にかやんでゐる。「霧島つつじ」は、鹿児島、宮崎両県にまたがる霧島火山脈の火山霧島山の付近に自生する。高さ一―五メートル。五月頃、紅色などの花をつける。「つつじ」は、初出では「躑躅」。「真赤なかげに」は、真赤な花の蔭に。「真赤」は初出では「まつか」とルビ。「サツポロ」は、ビール銘柄。サツポロビール。「マドモワゼル」は、ここではマドモワゼル・ウメ。お梅さん。「稽古の細棹」は、稽古している三味線の音。「細棹」は、太棹、中棹にくらべて糸の細い三味線。

第三連、「なまけもの」は光太郎が自嘲の念をこめて、自己を規定したものであるが、「なまけもの」であることに、罪悪感を伴っていないことは、以下の詩句から明らかである。「ベネヂクチン」は、「食後の酒」参照。「なめて」は、初出では「嘗めて」。「過ぎゆく時のゆるやかなテンポをたのしみ」は、怠惰に身をまかせきつているさまの表現であり（「ゆく」「たのしみ」は、初出では「行く」「楽しみ」）、「ここに基督の禁をやぶる」の「基督の禁」は、文脈からいって、『新約聖書』マタイ伝第五章第二七、二八節「姦淫するなかれ」と云へることあるを汝等きけり。されど我は汝らに告ぐ。すべて色情を懐きて女を見るものは、既に心のうちに姦淫したるなり」を踏まえた表現で、色情をいだいてマドモワゼルを見たことをいう。すべては、「ぼんやりとした春の末」の「昼のけうとさ」に包みこまれ、溶けこんでしまつてゐる。「観音さま」は浅草寺のこと。「美人料理」は美人の女給を売りもの（名物）にしてゐる料理店。前掲の「ヒウザン会と

パンの会」に、「新聞に写真入りで広告してゐた」というのが、これに当たる。

第四連。このように、「春の末」のけだるい気分、身も心もゆだねている「なまけもの」の耳に、「ふいと聞えるものの声」「声」は初出では「こゑ」——「雷門の定見世で／とんだりはねたり変つたり、やれな」は、雷門（当時は門自体は消失しており、地名として残っていた）の常設の見せ物小屋の軽業師の軽快な技とそれに対する観客の喝采の声か。光太郎の心のうちに、ふと、その情景が思い浮かんだのであろう。「雷門の……変つたり」は情景の説明で、観客の声ではありえない。「定見世」は初出では「門前」。

さて、この「ふいと聞えるものの声」は、けだるい気分にとっぷりと浸っている光太郎の心に、覚醒を促すものであつたはずである。しかし、光太郎は、ふと、心のうちのその声に耳をそばだてたものの、すぐに再び、深い物憂さの中に戻っていつてしまった、と読んでよいであらう。

『近代詩集の探究』では、「寂寥」の、「走るべき処なし」「為すべき事なし」という強い内的衝迫がその出口を容易には見出せぬことによつて次第にそのエネルギーを喪失して行つた所に、この詩の世界の成り立った基盤があること」を指摘している。また、最終連における「急激な転調」について、

当の「なまけもの」は今もなおどうともまぎらしようのない倦意の泥濘の中にずり落ちており、自身の心情をどのような局面にも展開させることができずにいる。「雷門の定見世で／とんだりはねたり変つたり、やれな」の声は、現状からの離脱、当為の出現を希求する詩人の転換を期待する声でもあろう。

としながら、その「期待の声」は、それはいわば純粹な希求として、つまりは実現の可能性を今求めたことはできない、へだたつたものへの、このへだたつたものを前提としたパトスとしてあらわれる。（中略）ここでは詩人の無為・倦

意は真に救われることがなく、むしろその泥濘は深さを増して行くばかりである。詩の展開が必ずしも観念を媒介にせず、現実にあるよか棲とその周辺の事象に沿つて直接的に行われていることもその一つの証左とならう。

ここで一ついえることは、自身の無為、倦怠の現実を、この詩においては、冷静に、確かに描き切っている、という事実を見落とすべきではないであらう、ということである。むしろ、この詩のリズムには余裕さえ感じられるのである。この詩の基盤は、たしかに、『近代詩集の探究』の指摘するように、「寂寥」に見られる現状脱出のエネルギーの喪失されたところに見ることができであらう。その一点にのみ眼を据えれば、「現状からの離脱、当為の出現」への希求は、「実現の可能性を今求めることのできない」「いわば純粹な希求」であり、「無為・倦怠は真に救われることがなく、むしろその泥濘は深さを増して行くばかり」ということになるであらう。

ここで思い出したいのは、光太郎のデカダンスの特殊性である。「画室の夜」に見たように、光太郎は、明確な意識と意志を持って、デカダン生活に没入していったのである。「廢頽者より」には、デカダン生活からの「転化」「改造」「清められ」ることによる脱出への予感、あるいは意志が語られていた。そして、『道程』に見る限り、光太郎のデカダンスは、その後、いつその深まりを見せ、「なまけもの」にいたるのである。

光太郎は、この詩において、「なまけもの」と自嘲をもって自己規定しながら、そこに罪の意識はない、と書いた。また、覚醒を促す声を内心に聞き、それに耳をそばたてながら、再び、もの憂さの中に沈み込んでしまったが、そこにも、罪の意識はなかつたであらう。もちろん、それは光太郎がデカダン生活に耽溺しているからではない。「ふいと聞こえるものの声」は、光太郎の内面から浮かんた声である。光太郎は、デカダン生活から脱出する時期が近いことを感じているの

である。

伊藤信吉氏は、「なまけもの」について、

この詩は崩れた姿勢に放埒の心情を混じえて、行き場のない、わかさの情熱からにじみ出てくるような倦怠感がある。このよう

な放埒や倦怠にまみれた詩には「なまけもの」をはじめ、「熊の毛皮」「風」「髪を洗ふ女」「夏」「葛根湯」などがある。

といい、光太郎に、木下杢太郎や北原白秋らを加えて、

私はこれらの詩人たちの作品と、その芸術的ムーヴメント、ふりかえってみて、それがこの年代の詩人たちの浪漫的抒情であったという意味で、むしろもっと妥当ないい方として「近代の情炎」ということを感じる。

といい、「近代の情炎」を、「それは近代都市市民の生活情緒の作品化であり、成熟した近代心理の表現として新鮮だった。」（『高村光太郎―その詩と生涯―』、前出）と評価している。

## 手

わが手を見ればうとまし

昨日病院の白き部屋に見たる

かの瓶詰の手と

さまで変らずなまなましきものを

手のみかは……



「スバル」明治四十四年七月号発表の詩九篇の第六番目の詩。初出では全行に句読点。「わが手」は「吾が手」、「昨日」は「きのふ」、「部屋」は「室」。

この詩は、見る通り、自分の手を見て、それが昨日、病院の白い部屋で見た、研究のため、アルコールにつけて保存してある瓶の中の手

と、それほど変わらず、生白いものであることを思って、うとましく思い、いや、なまなましくうとましいのは、手ばかりではない、わが存在のすべてがうとましい、と強い自己嫌悪に陥っているようすを歌ったものである。

伊藤信吉氏は、「放埒の所業やその姿を、手によって象徴したのかもしれない。」（『日本詩歌 10 高村光太郎』、昭和42・11、中央公論社）と言っているが、この手の「なまなまし」さは、もっと直接的に、仕事をしていない者の手、制作に従事していない者の手を言っているであろう。ヴェルレーヌに「ここに働かざりしわが手あり」（河上徹太郎訳『叡智』）という詩句があり、光太郎は、「私自身が詩を書いてもいいかしらと思ひだしたのは巴里でヴェルレーヌやボオドレルの詩をはじめて知った時であった。」（『某月某日』、「知性」昭和16・5）などと書いているように、ヴェルレーヌのこの詩句は知っていたと考えられる。また、石川啄木が「スバル」明治四十二年五月号に発表した歌に

手が白く

且つ大なりき

非凡なる人といはるる男に会ひしに

の一首がある。今井泰子氏によれば（『日本近代文学大系23 石川啄木集』、昭和44・12、角川書店）、この歌は、モデル詮議が激しく行われ、尾崎行雄、森鷗外、高村光太郎その他、多くの人が「非凡なる人」に擬されてきたが、モデルの詮索よりもこの歌のイメージの確定こそ大事である、として、「啄木の他の用例でみて、「大」には対象を庄する印象が、「白」にはそれにもかかわらずむなしく無力な印象が表出されているとみてよい」と指摘している。「無力な印象」が光太郎が自身の「手」に感じているものと重なることになるが、光太郎の海外留学からの帰国は、明治四十二年七月一日で、啄木の歌の制作時期は不明であるが、発表時期の直前とすると、光太郎をモデルと見ることは、時期的に合わないことになる。

## 金秤

アルミニウムの金秤きんばかり

上二匁の分秤

風もないのにちりちりと

日がな一日ふるへては

休む瀬のない気のかばり

白くまぶしいモルヒネが

ひらりと乗れば金秤

胴ふるひして身をたふす

夏のさ中にいじらしい

アルミニウムの金秤



「スバル」明治四十四年七月号に発表の詩九篇の三番目の詩。七五調五行の二連仕立て。初出では全行に句読点付き。「金秤」「分秤」は「金秤り」(題名も)「分秤り」、「一日」は「一日」、「休む瀬のない」は「休む時なき」。

第一連、「金秤」は黄金または貴重な品物の目方を量るのに用いる棹秤。あとで「モルヒネ」が出てくるので、ここでは、薬を量るのに用いているのであろう。「手」と病院のイメージが共通しているので、おそらく、同時の着想である。「上二匁の分秤」は、二匁までを限度として量り、「分」の目盛りがついている秤。一匁は三・七五グラム。「分」は「匁」の十分の一。「日がな一日」は一日中。「休む瀬」の「瀬」は時、折、場合。第一連は、金秤が風もないのに一日中震えているようすを、休む間もなく緊張して気配りをしているのだろう、と見立てたもの。

第二連、「モルヒネ」は、morphine。無色結晶状の化合物。水にわずかに溶解し、無臭で苦みがあり、麻酔剤、鎮痛剤として用いる。アヘンの主成分。「胴ふるひ」は、寒気または恐怖、興奮などのため、全身がふるえ、わななくこと。第二連は、金秤がモルヒネを量る時のようす。「胴ふるひして身をたふす」は、第一連の「休む瀬のない気のかばり」と同様に、金秤を擬人化している。光太郎の神経のふるえ、おのきが金秤にそのまま重ねられている、と読んでよいであろう。「手」「金秤」と合わせて、当時の光太郎を、無為を原因とする無力感が覆っているようすがうかがえる。

はかなごと

つい言ひ出したことはなけれど

言ひ出さねばわからぬものか

言ひ出さぬままに

いっしか過ぎぬれば

むかしの思は夢のやうにて

唄のやうにて

こころにかかつた名も知らぬなやみは

薄いほくろか、ほろりと取れける

さびしや

「スバル」明治四十四年七月号に発表の詩九篇の八番目の詩。初出時の題は「男」。初出では、全行に句読点が付されている。「つい」は「つひ」、「思」は「思ひ」、「ほくろか」は「黒子が」。初出の「が」は「か」の誤記であろう。

「はかなごと」は、これということもないこと、とりとめもないこと。見るとおり、淡い恋心がいつしか薄れて、あとに、何がなしさびしい気持が残ったことを、俗謡調に歌ったもの。「スバル」発表時の

題名が「男」なので、これは、女の気持を歌ったものということになる。

一度も口に出したことはないけれど、というのは、自分の気持(慕情、恋情)を、である。「言ひ出さねばわからぬものか」は、相手の男の勘の鈍さに、苛立つ気持。そして、言ひ出さないままに、いつしか時が経過してしまおうと、昔の恋しく思っていた気持も、「夢のやうにて/唄のやうにて」——はかなく薄れ、消えてゆくやうで。「唄」はやはり唄、流行歌。時の経過につれて記憶の中から消えてゆく。「名も知らぬなやみ」は、恋を感じていた時の何ともいいようのない悩ましい気持の表現。その「なやみ」は「薄いほくろ」だったのか、「ほろりと」取れてしまった。「さびしや」は、恋情がいつしか薄れきえた、それがさびしいのであり、また、そのことを承認している心がさびしいのである。

男と女の間の微妙な心の動きを見事にすくい上げたもので、光太郎の江戸下町育ちの素性をうかがわせるものである。特に、女の立場に身をおいてのこの歌いぶりは見事である。

### めぐり暦

めぐり暦のさびしさよ

昨日も今日も裂いて取る

あすもあさても裂いて取る

裂いてつきればお正月

裂いてつきるはよけれども

かうして棄てた紙屑に

さてもよくよく似た女——

めぐり暦のさびしさよ

「スバル」明治四十四年八月号に発表の詩十一篇の三番目の詩。な

お、同号には「泥七宝」の第二回も発表されている。初出では、全行に句読点。「あすもあさても」は「明日も明後日も」(「あてて」は「あさて」の誤りであろう)、「つきれば」「つきる」は「尽きれば」「尽きる」、「さてもよくよく」は「さても、よくよく」。

裂いては捨てられるめぐり暦から、ふと思いだった一人の女のさびしさを、七五調の俗謡体で歌ったもの。

めぐり暦は、その日が過ぎれば、ちぎられて捨てられる。ある時、ふっと、そういうめぐり暦を寂しい存在だと思いつく。役目を終わると捨てられる存在——。めぐり暦は、最後の一枚がちぎられると、新しい年が来る。裂いて捨てるのは、めぐり暦はそういうものだから、それはそれでよいのだけれど、そのようなめぐり暦に「さてもよくよく似た女」がいた。それをふっと思い出した——。

「はかなごと」と「めぐり暦」は、それぞれ、「スバル」の明治四十四年七月号と八月号との発表で、書かれた時期に多少のずれがあると思われる。しかし、二つがこうして並べられると、まるで一対の作品であるかのように読める。男と女の間の微妙な心のずれ、それを決して否定はしないが、にじみ出る寂しさ。男と女の恋のたわむれには、もう満たされない心。短い詩であるが、しみじみと、男女の出会いのはかなさを表現している。

### 地上のモナ・リザ

モナ・リザよ、モナ・リザよ

モナ・リザはどこしへに地を歩む事なかれ

石高く泥濘ぬかるみふかき道を行く

世の人人のみにくさよ

モナ・リザは山青く水白き

かの夢のごときロムバルチアの背景に

やはらかに腕を組み、ほのぼのと眼をあげて

ただ半身のみあらはせかし  
思慮ふかき古への画聖もかくは描きたりき  
現実に執したる全身を、ああ、モナ・リザよ、示すなかれ

われはモナ・リザを恐る  
地上に放たれ

ちまたに語り

汽車に乗りて走るモナ・リザを恐る

モナ・リザの不可思議は

仮象に入りて美しく輝き

咫尺に現じて痛ましく貴し

選択の運命はすでに余を棄てたり

余は今もただ頭をたれて

モナ・リザの美しき力を夢む

モナ・リザよ、モナ・リザよ

モナ・リザは永しへに地を歩むことなかれ

七月六日

「スバル」明治四十四年八月号に発表された十一篇の詩の最後の詩。  
初出では、全行に句読点、また、「とこしへに」「石たかく」「山青く」  
「現じて」の後に読点。「モナ・リザ」は「モナ、リザ」、「石高く」は  
「石たかく」、「みにくさ」は「醜さ」、「夢のごとき」は「夢の如き」、  
「古へ」は「古しへ」、「ちまた」は「街」、「貴し」は「貴し」、「永し  
へ」は「とこしへ」。

この詩について、北川太一氏は、『高村光太郎選集』第一卷（春秋社、昭和41・12）の「解題2」において、「自由の身になり、故郷名古屋に帰っていた、かつてモナ・リザと呼んだ女が、再び東京に舞いもどった事実が背後にある。」と指摘している。

「モナ・リザ」は、『道程』の巻頭詩「失はれたるモナ・リザ」の登

場人物。吉原の河内楼の妓若太夫。詩中のモナ・リザは、現実の女性でありながら、西洋芸術の象徴でもあるという、複合するかたちで表現されていた。画中のモナ・リザが額縁を抜け出して、微笑しながら去っていった、というように描かれていて、「わが愛せし某楼の女を我仮にモナ・リザと名けたりき」という付記があったのは、すでに「失はれたるモナ・リザ」の項で見たとおりである。

第一連では、モナ・リザに、画中にとどまっているように要請する。「地を歩む」は現実に生きることの譬え。「石高く泥濘ふかき道」は現実のけわしさ、みにくさの譬え。「山青く水白き」以下の四行は、レオナルド・ダ・ヴィンチの「モナ・リザ」の背景画である。「ロムバルヂア」Lombardiaはイタリア北部、アルプスの南方の平原。ここでは、もちろん、「モナ・リザ」の背景画をいっているのであるが、光太郎はフランス留学中の明治四十二年三月、スイスを経て、ミラノにダ・ヴィンチの「最後の晚餐」を見に出かけ、「芸術の尊さを楽しみじみと感じた」のであるが、その時通り抜けたロムバルディアの風景を、「ミラノの本寺とダ・キンチの壁画」（趣味、明治42・10）に、

水田のあちこちに見える牛の頭、小径を犬に守られて芋をもむ様にして歩いて居る羊の群、官能に上らない何か軟かな音を発している様な紫色の温い空、薄い緑の果しのない平らかな原、その遠くの地平線の上に夕日を受けたチロオルの雪の山脈、原の中へ胡紛を落した様に光つてみえる白い壁と針の様に尖つた小さな寺の塔。此で一面の画ができ相なものだ。

「思慮ふかき古への画聖」は、いうまでもなく、ダ・ヴィンチのこと。モナ・リザが「石高く泥濘ふかき道」を歩かないように、ダ・ヴィンチも半身像に描いたではないか、というのである。

第二連では、まず、現実に生きるモナ・リザへの恐れが語られる。なぜ、モナ・リザが現実に生きることを恐れるのか。このことは、「失はれたるモナ・リザ」にうたわれた「モナ・リザ」の二重性が光

太郎の内部に変わらずにあることを語っている、といえる。「モナ・リザの不可思議は／仮象に入りて美しく輝き／咫尺に現じて痛ましく貴し」——「仮象に入りて」は主観的幻像の中で、つまり、芸術に表現されて、の意。光太郎は、「現実のあらゆる物象の中から美を感得してそれを表現する、それを仮象と言ひます。従つて現実のものよりも仮象されたものの方が美しいと言ひます。」（「春になつて」、増補版『高村光太郎全集』第十巻）と言っている。「咫尺」は近い距離。「咫尺に現じて」は、目の前に現れて、つまり、現実<sup>に</sup>在る時はの意。モナ・リザは、あくまで、画中においてこそ「美しくかがやき」、現実の中では、その「輝き」を失う。だから、「痛ましく貴」ということになるのである。「選択の運命はすでに余を棄てたり」——「失はれたるモナ・リザ」に見たとおり、「モナ・リザ」を去らしめたのは、光太郎自身である。そうである以上、光太郎にはすでに、モナ・リザについて云々する資格は失われているのである。「モナ・リザの美しき力」は、例えば、ダ・ヴィンチの「最後の晩餐」に見た「芸術の尊さ」。それを光太郎はまだあきらめられないのだが、「余は今もただ頭をたれて」夢みるばかりである。ということは、モナ・リザが「地を歩む」ということは、単に、モナ・リザが現実<sup>に</sup>生きるということとどまらず、芸術を否定する、ということになるのである。ここに、光太郎が、モナ・リザの「地を歩む」ことを決して認められない理由があるのである。

かつてその不可思議に心をののき

逃亡を企てし我なれど

ああ、あやしきかな

歩み去るその後かげの慕はしさよ

このように見送ったモナ・リザと呼んだ女性の再びの出現は、たしかに、光太郎に衝撃を与えたかもしれない。だが、この詩が語っているのは、現実の女性の出現による衝撃よりも、かつて、モナ・リザという女性を通して心に見つめていた、西洋芸術との隔絶感の前で茫然

としていた、その時の思いの再現ではないであろうか。「かつてその不可思議に心おののき／逃亡を企て」た、その時の思いではないだろうか。モナ・リザの再びの出現は、光太郎に自己と芸術との関わりを問い詰めることを強いる結果を呼んだ、ということができようであろう。

### 葛根湯

かれこれ今日も午といふのに

何処とない家の中の暗さは眼さめず

格子戸の鈴は濡れそぼち

衣紋竹はきのふのままにて

窓の外には雨が降る、あちら向いて雨がふる

すげない心持に絶間もなく

町ちやちらほら出水のうはさ

狸ばやしのやうなものひびきが

耳の底をそそつて花やかな昔を語る

膝をくづして

だんまりの

銀杏返しが煎る葉

ふるい、悲しい、そこはかかない雨の香に

壁もなげいて息をつく

何か不思議な

何か未練な湯気の立つ

葛根湯の浮かぬ味

七月七日

「スバル」明治四十四年八月号に発表の詩十一篇の五番目の詩。初出では、全行に句読点。「窓の外には雨が降る、あちら向いて雨がふ



る」は、「窓の外には雨が降る。／あちら向いて雨が降る。」の二行仕立て、「絶間もなく」は「絶間もなく——」、「町」は「街」、「膝をくづして／だんまりの」は「膝をくづして、だんまりの、」と一行仕立て、「なげいて」は「嘆いて」、「何か不思議な／何か未練な湯気の立つ」は「何か不思議な、何か未練な湯気の立つ、」と一行仕立て、「味」は「味」。

「葛根湯」は葛の根を主材料とした漢方の煎じ薬。風邪の発汗剤などに使われる。この詩は、東京の下町に残存する古い日本の中に生きるうらぶれた女の姿を歌ったもの。「暗さは眼さめず」、「鈴は濡れそぼち」、「雨」は「あちら向いて」降り、「壁もなげいて息をつく」というように、擬人法が多用されている。

第一連は、うす暗い部屋の中の様子。今日も、もうすぐ正午だというのに、家の中の空気は、何処ということもなく、夜の暗さを引きずって、澱んでいる。玄関の格子戸につけられた鈴はびしょびしょに濡れ、衣紋竹には着物が、昨夜、掛けられたまましどけなくぶら下がり、窓の外には、こちらの気持ちにかかわりなく、つれない感じで、絶え間もなく雨が降り注いでいる。町では、ちらほら、川の水が溢れるのは、といううわさが立ち始めている、というのである。

第二連、「狸ばやし」は、夜、どこからともなく聞えてくる祭りばやしの響きをいう。俗に、狸の腹鼓だとして、この名がある。その狸ばやしのように、どこからともなく聞えてくる響きが、耳の底を揺り動かして、女は、ふと、華やかだった昔を思い出す。部屋では、しどけなく膝をくづして、黙りこくった銀杏返しの女は葉を煎じている。

「ふるい、悲しい、そこはかとな雨の香」は、雨の匂いばかりではなく、部屋の雰囲気をも合わせて表現し得ている。次行の「壁もなげいて息をつく」が、自然に納得できるのもそのためである。「何か不思議な／何か未練な湯気」は、葛根湯の匂いの表現であり、光太郎の下町に残る古い情緒への思いでもあろう。「葛根湯の浮かぬ味」は「銀杏返し」の女の気分でもある。

光太郎は、「心中宵庚申」において、「ふるい、ふるい人情の烈しいひかり」への共感を歌い、「髪を洗ふ女」や「夏」では男を頼りに生きる下町の女を歌っている。この「葛根湯」の女もその一人である。はかなげな「髪を洗ふ女」、勝ち気そうな「夏」の女、そして、うらぶれた「葛根湯」の女と、三人三様であるが、光太郎が女たちに寄り添うように歌っている点は共通している。「根付の国」において、光太郎は日本人の性情を否定的に断定し、批判しているが、そこに表現された日本人像は、いわゆる「江戸っ子氣質」「下町っ子氣質」を基本に造型されていたことは、「根付の国」の項で指摘した。しかし、今、光太郎は、生れ育った下町の雰囲気の中に、自分の居場所を探し求めているようにも思われるのである。

## 夜半

白の毛布につつまれしギオロンセロは  
あつくるしき其の低音に汗ばみ  
油ぬりたる瓦斯の開閉器は  
忍び出づるすすどい臭気に色青さめ  
隣の彪は気狂ひのごとく  
くらやみの空に吠えかかる

下水に捨てし魚の腸の腐りゆけば  
わが眼はねどこの中に病みつかれて  
山椒のごとき昂奮に神経はののしる  
むしあつき夜はじくじくと  
痘瘡やみの乳牛のくるしみに似たり  
ふとおそろしき欲望は筋肉をひきつり  
電流に似たるやるせなき衝動は

胸をぞごらせ

こころは謀計をめぐらして  
にくき微笑をもらす

四十にちかきふとりじしのをんなは

絞らまほしき脂肪に銀いろのおしろいを塗り

あかごの首のごとき乳ぶさに

わきがのしほらしく

両あしを投げ出して

息なやましき若者の幻覚を責めさいなむ

七月の風なき夜半の

わが官能の泣きわらひ

七月八日

「スバル」明治四十四年八月号に発表の詩十一篇の四番目の詩。初出では全行に句読点。「ギオロンセロ」は「ギオロンセロ」、「くらやみ」は「闇黒」、「下水」は「下水口」、「魚」は「肴」、「ねどこ」は「臥床」、「病みつかれて」は「病み疲れて」、「四十にちかき」は「四十に近き」、「をんなは」は「女は」、「おしろい」は「白粉」。

蒸し暑い七月の夜半に、官能的幻覚にさいなまれる若者の心情を歌ったもの。

第一連。「白の毛布につつまれしギオロンセロ」は、光太郎自身の暗喩か。『道程』には、「いつしかわれは白のフランネルに身を捲き」（「寂寥」）、「われは白き毛布につつまれて」（「冬の朝のめざめ」）などの表現がある。「ギオロンセロ」は「汗ばみ」、「瓦斯の開閉器」は「色青ざめ」、「彪は気狂ひのごとく」と、擬人法を繰り返して、切迫した気分を醸しだしている。「すすどい」は「鋭い」と同じ。暑苦しく、不快な臭気が漂う室内、外には狂ったような犬の吠える声。

第二連、「下水に捨てし魚の腸の腐りゆけば」は、次行の「わが眼はねどこの中に病みつかれて」から、幻想的表現であることがわかる。視覚よりも嗅覚に訴える力が強い。「山椒のごとき」はびりびりとした、「神経はののしる」は神経がヒステリックに騒ぎたてるようす。

「痘瘡」は天然痘のこと。高熱を発し、悪寒、頭痛、腰痛を伴い、解熱後、主として顔面に発疹を生じ、あとにあばたを残す。感染性が強く、死亡率も高いが、昭和五十五年、WHOにより絶滅宣言が出された。「痘瘡やみの乳牛」は、ジェンナーが牛痘（牛の皮膚病で、乳房に局限して数個の痘瘡を生ずる）ウイルスを人体に感染させ、痘瘡に対する免疫を得させることを発見したことに関わるイメージ。蒸し暑い夜の神経の狂奔と、そこに生まれる刺激的、頹廢的なイメージを描いている。不快さの中に、抑圧された性の欲望の鬱屈が潜んでいる。

第三連、「おそろしき欲望」は、強烈な性的な欲望。「電流に似たるやるせなき衝動」も性的な衝動。「謀計をめぐらして」は官能的（性的）な情景を色々と思ひ描くこと。後出の「夏の夜の食欲」に「色情狂のたくらみの果てしなきごとく」の句がある。「にくき」は憎々しい。抑圧されていた性の欲望が抑圧をおし破って表面に現れてきたのである。

第四連は、第一、二連に表現された性の鬱屈に基づく、頹廢的な情欲が生み出した幻想、「謀計」の具体的内容である。中年の肥満した肉づきの女は、絞り出したいほど脂肪分たっぷりの肌を銀色に輝く白粉を塗り、赤子の首ほどもある乳房に、わきがを軽く臭わせて、両足を投げ出してしている。「若者」（つまり、光太郎）は、自ら描き出した幻想によって、その欲望をますますつららせ、「責めさいな」まれるのである。

第五連、これが、七月の風のない、蒸し暑い夜の、「わが官能（性欲）」のどうしようもないありさまですよ、と光太郎は「泣きわらひ」の表情を浮かべるより仕方がないのである。この詩は、同じように幻覚をうたった「髪を洗ふ女」の、「わが幻覚のあやしきよ／浜町河岸

の夏のあさ」と同じ、結びの形式である。

この「夜半」は、「新緑の毒素」と同様に、自己の性を直視した作品である。性に対して、遊戯的気分がない。「新緑の毒素」が、新緑の季節の訪れとともに、自然界、人間界、そして自己の上に押し寄せ、性の狂奔を描いたように、「夜半」の抑圧された性の苦悶も、風のない蒸し暑い七月の夜半という季節と深く結びれている。そして、性の力に翻弄されながら、性そのものを否定していかないところも共通している。先回りしていえば、この季節の力が自然の力と認識され、性の欲望も自然に属するものとして肯定された時が、光太郎の精神の大転換の時となるのである。

## けもの

けものををんなよ

限りのない渴望に落ちふけるをんなよ

盲人のしつこさを似てのしかかるをんなよ

海蛇のやうにきたならしく

ぬかるみのやうにいまはしいをんなよ

けれど、かなしや

お前をまたも見にゆくのは

さばかりお前がけものなるゆゑ

いまはしいゆゑ

七月八日

「スバル」明治四十四年八月号に発表の詩十一篇の六番目の詩。初出では、全行に句読点。「をんな」はすべて「女」、「限りのない」は「限りもない」、「落ちふける」は「落ち耽る」、「をんなよ」は「無智の女よ」、「しつこさ」は「執拗さ」、「海蛇」は「海蛇」、八、九行は合わせて一行、「いまはしいゆゑ」は「いまはしいゆゑ——」。

女を執拗に性の欲望にふけるきたならしい、いまわしい「けもの」と見ながら、自分が女にひかれるのも、まさにそこにあるという、性の力に屈服するいまいましさをうたったものである。

詩句の理解の上で、説明を要する箇所はないであろう。繰り返される比喩は適切である。「けれど、かなしや」は、自分の内部にひそむ獣性の発見に、思わず発した嘆声であろう。「見にゆく」は、吉原の張見世の遊女を冷かし（素見）にゆくことか。そうだとすると、この詩は、「地上のモナ・リザ」についての、北川太一氏の、「かつてモナ・リザと呼んだ女が、再び東京に舞い戻った事実が背後にある」という指摘と重なってくる。

「地上のモナ・リザ」は、七月六日の作。この日、光太郎は「モナ・リザ」がふたたび吉原に戻ったことを知って衝撃を受けた。「葛根湯」は、七月七日の作。この日、光太郎は前日の衝撃をそらそうと、別の女のもとを訪ねた。七月八日、光太郎は吉原をこっそりと冷かしたか。そして、「けもの」「夜半」が書かれる。北川太一氏の指摘をもとに考えると、以上のようなことになる。

それはそれとして、この詩の問題はやはり、「をんな」を「しつこく」、「きたならしく」、「いまはしい」ものとする光太郎の性の把握方にある。この点については、「夜半」の項の末尾に解説した。

## あつき日

ちりちりと啼きかけてはまた

何か憚る初生な小胆な油蟬

赤い斑点が大きな檜の木の葉に

寶石のやうな空の碧い深みに

まぶしい人の顔にすだれの奥に

氷屋の店に、まつかな斑点が

てらてらと、ぎらぎらと——

東京の場末の青物市場には玉葱がむせ返り

蟻子はただれた馬の腹にすひつき

太陽は薄い板のやうなものにて

わが横面をびしりとうつ

肉からしみ出す汗をふいて

木の根に休めば石炭酸の冷笑ぞ気味わるき

「スバル」明治四十四年八月号に発表の詩十一篇の一番目の詩。初出では、第二連第四、五行は一行仕立てで、二行、四行、四行、二行の全四連の構成。全行末に句読点。また読点が多用されている。第一連を例示すると、

ちりちりと鳴きかけては、また、

何か憚かる、初生な、小胆な油蟬。

となる。「啼きかけて」は「鳴きかけて」、「てらてらと、ぎらぎらと」

は「ぎらぎらと、てらてらと」、「すひつき」は「吸ひつき」、「横面」

は「横つら」、「うつ」は「撲つ」。

夏の暑さが、肉体を通して精神に影響を与えることへの恐怖感をうたったもの。

第一連、「初生な」蟬の鳴き声を聞き止める。

第二連、檜の木の葉の向うに見た太陽に触発された「赤い斑点」のイメージが、「宝石のやうな空の碧い深み」をはじめ、眩しうに道を行く人の顔に、軒に立て掛けられた簾の奥の暗闇に、涼しげな水屋の店頭にまで、目をやるいたるところに、「てらてらと、ぎらぎらと」目を眩ませ、すべてのものが、灼かれるような恐怖感に襲われている。「まぶしい人の顔」以下は、路上をたどりながらの囁目に基づく表現である。初出によると、以上が第二連の前半である。

第二連の後半。「青物市場」は、対象物が生鮮食料品であるため、

都市とその周辺に発達した。江戸では駒込に戦国時代の一五七〇年代に起こり、次いで千住、神田などに開設された(百科事典『マイペディア』による)。ところで、この詩でいう「東京の場末の青物市場」は、前記の三つの場所のうちのどれということになるのか。駒込、千住、神田と並べてみると、「場末」ということから千住ということになりそうであるが、光太郎の住まいに最も近いのは駒込である。それはさておき、青物市場では、玉葱の山が息をつまらせるような特異な臭気を発散し、青物車を引いてただれた馬の腹には「蟻子」が吸い付いて、傷に滲む血をなめている。この醜悪な、頹廢的な場面をいっそう引き立てるように、太陽は、「てらてらと、ぎらぎらと」照り付けている。そして、太陽は薄い板のやうなもので「びしりと打つ」ように、「わが横面」にその光線を叩きつけてくるのである。

結びの連。しみ出す汗をふいて、木蔭の木の根に腰をおろすと、どこからともなく、石炭酸の特異な臭気が漂ってくる、というのであるが、「肉からしみ出す汗」という表現には、光太郎の肉、肉体に対する執拗な潜在意識が感じられる。また、「石炭酸の冷笑」という擬人法には、伝染病への神経的な恐怖感が潜在している。「石炭酸」は化学名フェノール。特異な臭気の無色の物質で、防腐剤、消毒剤として使用される。

光太郎は「夏」において、近付いてくる夏への厭悪感をうたっていた。そして今、その夏が到来し、光太郎は夏の暑さの肉体や精神に与える恐怖感をうたうのである。

この詩の、「赤い斑点が大きな檜の木の葉に」以下の五行は、夏目漱石の『それから』の末尾を連想させる。『それから』が「東京朝日新聞」と「大阪朝日新聞」に連載されたのは、明治四十二年六月二十七日から同年十月十四日までであり、単行本は、明治四十三年一月一日に初版が刊行されている。光太郎が、海外留学から帰国したのは、明治四十二年七月一日のことである。影響関係を云々するわけではないが、該当部分を引用しておきたい。

代助は暑い中を馳けない許に、急ぎ足に歩いた。日は代助の頭の上から真直ぐに射下した。乾いた埃が、火の粉の様に彼の素足を含んだ。彼はちりちりと焦る心持がした。

「焦るく」と歩きながら口の内で云った。

飯田橋へ来て電車に乗った。電車は真直に走り出した。代助は車の中で、

「あゝ動く。世の中が動く」と傍の人に聞える様に云った。彼の頭は電車の速力を以て回転し出した。回転するに従つて火の様に焙つて来た。是で半日乗り続けたら焼き尽す事が出来るだらうと思つた。

忽ち赤い郵便筒が眼に付いた。すると其赤い色が忽ち代助の頭の中に飛び込んで、くるくると回転し始めた。傘屋の看板に、赤い蝙蝠傘を四つ重ねて高く釣るしてあつた。傘の色が、又代助の頭に飛び込んで、くるくると渦を捲いた。四つ角に、大きい真赤な風船玉を売つてるものがあつた。電車が急に角を曲るとき、風船玉は追懸て来て、代助の頭に飛び付いた。小包郵便を載せた赤い車はつと電車と摺れ違ふとき、又代助の頭の中に吸ひ込まれた。烟草屋の暖簾が赤かつた。売出しの旗も赤かつた。電柱が赤かつた。赤ペンキの看板がそれから、それへと続いた。仕舞には世の中が真赤になつた。さうして、代助の頭を中心としてくるりくくと焔の息を吹いて回転した。代助は自分の頭が焼け尽きる迄電車に乗つて行かうと決心した。

## 父の顔

父の顔を粘土につくれば

かはたれ時の窓の下に

父の顔の悲しくさびしや

どこか似てゐるわが顔のおもかげは  
うす気味わろきまでに理法のおそろしく  
わが魂の老いさき、まざまざと

姿に出でし思ひもかけぬおどろき

わがころは怖いもの見たさに  
その眼を見、その額の皺を見る  
つぐられし父の顔は

魚類のごとくふかく黙すれど

あはれ痛ましき過ぎし日を語る

そは鋼鉄の暗き叫びにして

又西の国にて見たる「ハムレット」の亡霊の声か

怨嗟なけれど身をきるひびきは

爪にしみ入りて瘰癧の如くうづく

父の顔を粘土にて作れば

かはたれ時の窓の下に

あやしき血すぢのささやく声……

七月十二日

「スバル」明治四十四年八月号に発表の詩十一篇の二番目の詩。初出では、全行に句読点。第二連の九行は四行、五行に別れており、全五連仕立て。「粘土」は「黏土」、「魂」は「魂」、「おどろき」は「驚き」、「ハムレット」は「ハムレット」、「身をきる」は「身を切る」、「やさやく声……」は「やさやく声」。

光太郎は、後年、『道程』について、「初篇から「泥七宝」の終まではまだ死んだ智恵子に会はぬ頃のもので、外国から帰つて来てはじめて日本の情炎に触れ、当時新しい文芸家の間にまき起つた所謂疾風怒濤時代に身をもまれ、あらゆるものに対する現状憎悪から来るデカダン性と、その又デカダン性に対する懷疑と、斯かる泥沼から脱却しよ

うとする焦燥とでめちやめちやになつてゐた私自身を此処に見る。」また、「今見ても、「道程」は「泥七宝」の小曲を境として截然と前後に切れてゐる。」「某月某日」、「知性」昭和16・5」と述べている。その「泥七宝」の直前の詩、『道程』前半の最後の詩が「父の顔」である。

詩のなかの「父の顔」は、「光雲還暦記念胸像」のことで、光太郎は、「日本に帰つてから丁度父光雲の還暦の祝があり、門下生の好意によつて私とその記念胸像を作ることになった。まるで新帰朝の私の彫刻技術を父の門下生に試験されるやうなものであつた。はじめ作つて一同の同意を得たものは石膏型になつてから急にいやになり、一週間ばかりで二度目の胸像を作り、この方を鑄造した。」「自作肖像漫談」、「知性」昭和15・5」と回想している。「光太郎が父の「還暦記念胸像」を完成したのは八月のことだつた。」と北川太一氏は「解題」（増補版全集第一巻）にしるしている。なお、この像の写真は「肖像」と題して、「スバル」明治四十四年十一月号の口絵として使用されている。

第一連、「粘土にてつくれば」には重要な意味がある、と『近代詩集の探究』は指摘する。「つまり粘土で塑像をつくるという作業は、父の顔を文字というものと置き、それとは全く異質の物（オブジェ）に還元するということである。従つてこの第一行は対象化する」と即ち、というほどの意味に解すべきであらう。」というのである。「かはたれ」は、薄暗くて、彼は誰かはつきりわからない時刻の意味で、明け方または夕方の薄暗い時刻をさすが、後には、夕方の「たそがれ」に対して明け方をいった。ここは、『近代詩集の探究』の、「この場合、第三連に先王ハムレットの亡霊のイメージがあり、そのことから類推してあげがたの薄明ととることもできよう。」という指摘に従う。光太郎は、彫刻に熱中するとよく徹夜をしたと語っているが、そのような時間のあとの明け方の出来事であらう。

第二連。第一連で「父の顔」を「悲しくさびしや」と見た光太郎は、

その顔が「わが顔のおもかげ」に似ていることを発見し、そこに「理法」の働きを察し、「うす気味わる」く、「おそろしく」感じるのである。「理法」は道理、法則の意であるが、この場合、具体的には、最終行の「あやしき血筋」をいっているのであらう。『近代詩集の探究』が、「父と子との宿命的な血のつながり、血脈」としながら、「総じて日本的伝統、宿命」とそれを拡大しているのには、同じがたい。光太郎は、「おもかげ」の類似から「理法」のおそろしさの認識をおつて、さらに、「父の顔」に「わが魂の老いさき」が「まさまざと」「姿に出で」ているのを見てしまうのである。「怖いもの見たさ」は、「わが魂の老いさき」を確かめてみたい気持である。すると、「父の顔」は、「魚類のごとく」深い沈黙を守つたままであるが、光太郎に「痛ましき過ぎし日」を語りかけてくるのである。「痛ましき過ぎし日」、その内容は語られておらず、類推するより仕方ないが、帰国以来、父をそれを代表する一人として、光太郎が批判し続けてきた、日本の封建的な精神的風土、芸術的風土、その中で、父はその精神を侵蝕されてきたのではないか、という認識であらう。ここには、父に対する深い感情移入が見られる。

第三連。「そは」の「そ」は、「つくられし父の顔」の語るもので、ある。「鋼鉄の暗き叫び」について、『近代詩集の探究』は、「おそろくは次の行にある「ハムレット」のイメージからきているのであろう。先王ハムレットの亡霊は鎖の響きをたてて登場する。その鎖のイメージがここに「鋼鉄」の語を導き出したのであろう。そこにはまた、自らの中に発見した理法を鋼鉄の鎖につながれることになぞらえようとすると心理も働いているかも知れない。」と考へている。前半の「ハムレット」のイメージとの関連を見る見方は面白い。いずれにしろ、「ちらちらとちらつくフィルムは／鋼のいろにて／その色無頼漢より送られしをかき脅迫状の色なり」（「師走十日」）、「かたい鋼の冬の空に／今日も亦黄道光がひかる／きいろい、あをい、無数の歯が笑つてゐる」（「戦闘」）というように、光太郎にとって、「鋼」は脅迫と関

わりのある負のイメージである。「ハムレット」Hamletは、シェークスピアの代表的戯曲の一。デンマークの王子ハムレットの復讐を骨子とする悲劇。「亡霊」は、王子ハムレットの父、先王ハムレットの亡霊。王弟クローディアに毒殺された上、妃をうばわれ、ハムレットに復讐を命じる。「父の顔」の語る声は、「ハムレット」劇の亡霊のように恨み嘆くことばこそ発しないが、その、聞く者の身を切るような痛切な響きは、「爪にしみ入りて瘰癧の如くうづく」というのである。塑像を作る時、粘土が爪の間に食い込んでくることから発想されたのであろう。「瘰癧」は手足の指の化膿性炎症。疼痛がはなはだしい。

この「爪にしみ入りて瘰癧の如くうづく」について、『近代詩集の探究』は、「たとえば『寂寥』の最後の二行「氷河の底は火の如くに痛し／痛し／痛し」にも見られるような、宿命＝理法の重さ・痛さを、ほとんど生理的な所にまで内面化して受けとめている詩人のありようを印象的に物語っている。」と指摘しているが、同感である。光太郎は、その疼き、痛みを通して、父と子との宿命的な血のつながりの囁く声を、恐れをもって聞き入るのである。「ささやく声……」という行末の「……」が、ことばでは語り尽くせぬ思いの深さを語っている。光太郎は、一通一通に「巴里より」と添え書きのある「出さずにしまつた手紙の一束」(『スバル』明治43・7)の最初の一通に、次ぎのように記している。

親と子とは実際講話の出来ない戦闘を続けなければならぬ。親が強ければ子を墮落させて所謂孝子に為てしまふ。子が強ければ鈴虫の様に親を喰い殺して為まふのだ。ああ、厭だ。僕が子になつたのは為方がない。親にだけは何うしてもなりたくない。(中略)僕は今に鈴虫の様な事をやるにきまつてゐる。RODINは僕の最も崇拜する芸術家であり人物である。が、若し僕がRODINの子であつたら何うだらう。此を思ふと林檎の実を喰つた罪の怖ろしさに顫へるのだ!

吉本隆明氏は、この「出さずにしまつた手紙の一束」に光太郎の生

涯を規定したさまざまな問題を見出しているが、「まず、第一のモチーフは、芸術上の係累と血統上の係累とが、矛盾し葛藤している深層の問題であった。」(『高村光太郎〈決定版〉』、春秋社、昭和41・2)として、第一の手紙の全文を引用している。そして、

高村に父親―息子のコンプレックスをつきつめさせたものは、西欧と日本との眼もくらむばかりの文化と社会と人間意識との落差であった。ここから、ロダンを芸術家とすれば、父光雲は職人であり、ロダンを芸術上の血族とすれば父光雲は憎悪すべき敵であり、しかも、光雲と自分とは、肉親の父と子であるという宿命がうまれざるをえなかった。このような宿命からは、種の問題が誕生する。高村は、ロダンは西欧近代の嫡子であるが、自分は、どうしようもない辺疆の異人種であるという劣等感からも、腹背をつかれることになった。

と解説を加えている。光太郎は、『道程』のここまでの作品においても、吉本氏の指摘するこれらの問題について、直接に、あるいは間接的に触れてきている。間接的に、ということでは、『道程』のここまでの全作品の背後に、これらの問題は潜んでいる、といってよいであろう。見易いところでは、「辺疆の異人種であるという劣等感」については、「根付の国」があったし、「西欧と日本との眼もくらむばかりの文化と社会と人間意識との落差」の問題については、「廃頽者より」に「君の故郷あり／余に故郷なし」という呻きが刻まれている。しかし、「芸術上の係累と血統上の係累」の問題については、「廃頽者より」に「理不尽なる難題に／解くべからざる結繩に／自らを苦しむる」という抽象的な表現があるのが唯一つで、これも、一見したところでは、その内実を理解しにくい。しかし、この問題は、姿を見せることがなくても、いや、むしろ、姿を見せないだけ、奥深く潜り込んで、光太郎の生活や詩に歪みや屈折を加えていたと、いってよいであろう。「父の顔」において、光太郎は、はじめてこの問題に取り組んだのである。

それにしても、何と弱々しい取り組み方であろうか。結論は、初めから明らかである。

父の顔を粘土にてつくれば

かはたれ時の窓の下に

父の顔の悲しくさびしや

『近代詩集の探究』は、すでに見たように、「粘土」で塑像をつくるという点に注目し、「粘土で塑像をつくるという作業は、父の顔を文字というものとおさない、それとは全く異質の物(オブジェ)に還元することである。したがってこの第一行は対象化すると即ち、というほどの意味に解すべきであろう。」としている。しかし、事は、そのように単純なものであろうか。

帰国当初の、主要な芸術活動であった美術批評において、光太郎が「至上概念」「究極概念」(谷沢永一氏)として掲げたのが、「生」という概念であったことは、「生けるもの」の項において記した。当時の美術批評の中でも特に力の込められている「第三回文部省展覧会の最後の一瞥」(前出)には、「生」の語が氾濫しているが、その一つ、荻原守衛の「北条虎吉氏肖像」について、「此の作には人間が見えるのだ、従つて生がほのめいて見えるのだ。」とある。この「人間」は、「北条虎吉氏」の「人間」であろう。そして、「生」は荻原守衛の「生」であろう。つまり、「北条虎吉氏」の「人間」と荻原守衛の「生」とが合致したところに、この傑作が生まれたのである。同じ文章の中に、光太郎は、「写真ですらも肖たものは出来る。彫刻の肖像は其だけでは価値がない。人の影が肖てゐるのではつまらない。其の人に肖て居なければつまらない。更に人間が出来てゐなければつまらない。」と記している。「人間が出来てゐる」とは、その人の本質が現れているということであろう。もう一つ、光太郎にとって、「生」の概念の体現者は、いうまでもなくロダンであるが、同じ文章の中に、「RODINのADAMは人間の体の面白味を有すると同時に、其のTOURMENTEした姿勢で、何だか言葉で表はせられない人間の心の複雑な感じを示

してゐる。その体をみて居ると、見て居る人自身の心が姿を現したかと思はれる。」(傍点飛高)と光太郎は記している。つまり、「粘土でつくる」とは、単に「対象化」するというようなことではないのである。光太郎は、「父の顔」を「粘土にてつく」ることによって、父の「人間」を見るときにも、自分の心を見たのである。少し極端ないいかたになるが、光太郎が、粘土で作った父の顔に見たものは、光太郎自身の「生」であり、「見て居る人自身の心」、つまり、光太郎自身の心なのである。光太郎は、自分の思いを父の顔に読んだのである。光太郎が見た「わが魂の老いさき」も「痛ましき過ぎし日」も、光太郎が聞いた「怨嗟なけれど身をきるひびき」も、光太郎の心が引き出したものである。光太郎は、父に身を寄せながら、父を自分の身に引き寄せたのである。もちろん、光太郎自身に、この認識はなかったであろう。だからこそ、光太郎は「あやしき血すぢのささやく声……」に恐れをもって聞き入ったのである。

先に述べたように、「出さずにしまつた手紙の一束」をとおして、吉本隆明氏が指摘した三つの問題の中で、光太郎をもっとも深い苦惱に陥れたのは、吉本氏のいうとおり、「芸術上の係累と血統上の係累とが矛盾し葛藤している深層の問題」、つまり、父子争闘の問題であつたろう。しかし、今、その問題は「血すぢ」の言葉の中に溶解されていったのである。

『近代詩集の探究』では、第二連の「理法」を「父と子との宿命的な血のつながり、血脈、総じて日本的伝統、宿命と解されよう。」とし、それを、「根付の国」においてあれほど烈しく批判し否定しようとしたその日本の血脈」と重ね、「この詩で語られているものは日本人としての自覚である」とし、「この詩における絶望的な日本人の自覚は、一面の絶望的芸術家としての日本人の自覚と重なり合っているということもできようか。」と、この問題を結んでいる。しかし、「絶望的な日本人の自覚」は、光太郎には、すでにあったはずである。「根付の国」は、日本人をこの上なく痛烈に批判しながら、「芸術家と



しての日本人批判と日本人としての自己批判との二重構造」(『近代詩集の探究』)であったはずである。『近代詩集の探究』は、「根付の国」について、「この両者は、この段階ではまだ対立しているとも両立しているともいいがたい。それが一つの矛盾に逢着するのは、約半年後に作られる「父の顔」においてであった。」としている。しかし、この二重構造は(この「二重構造」という表現自体が不適当なものであるが)、もともと「対立」あるいは「両立」するというものではないはずである。当然、「矛盾に逢着」することもないのである。

### ビフテキの皿

さても美しいビフテキの皿よ

厚いアントルコオトの肉は舌に重い漿汁グレイエイにつつまれ

ポナム、ド、テルの匂ひは野人の如く卒直に

軽くはさまれた赤大根ラディッシュの小さな珠は意気なポルカの心もち

冴えたナイフですいと切り、銀のフオオクでぐとさせば

薄桃色に散る生血

こころの奥の奥の誰かがはしやぎ出す

マドモワゼルの指輪に瓦斯は光り

白いナブキンにポルドオはしみ

夜の圧迫、食堂の空気に満つれば、そこそなき玉葱オニオンのせせらわらひ

首祭りに受けて飲む血のあたたかさ

皿をたたいて

にくらしい人肉をちつと噛みしめるこころよき

白と赤との諧調に

シユトラウスの毒毒しいクライマックス

見よ、見よ、皿に盛りたるヨハネの黒血を

銀のフオオクがきらきらと

君の睫毛がきらきらと

どうせ二人は敵同志、泣くが落ちぢやえ

ナイフ、フオオクの並んで載つた

さても美しいビフテキの皿よ

十月十五日

「スバル」明治四十四年十一月号に発表。初出では、全行末に句読点。「漿汁」のルビが「グレイエイ」と「字脱落」、「匂ひ」は「香ひ」、「赤大根」のルビは「ラデツシユ」、「珠」は「球」、「生血」には「なまち」とルビ、「しみ」は「染みシ」、「見よ、見よ、見よ、見よ、見よ、見よ、見よ」は「敵どし」。

『道程』の後半部の最初の詩。ちなみに、「スバル」の九、十月号には光太郎の詩はない。

詩はまず、「ビフテキの皿」の美しさへの率直な賛嘆から始まる。

「さても美しいビフテキの皿よ」と。

そして、第一連では、皿の上に盛り合わされた牛肉、じゃがいも、赤大根が軽妙な比喻によって描きだされる。じゃがいもの匂いに野人の素朴、率直を感じ、「赤大根」の小珠に「意気なポルカ」の踊りや曲を連想する。美しくも賑やかな皿の上の情景であり、光太郎の心躍りも自ずと浮かんでくる。第二、三行の末尾は、それぞれ、「野人の如く卒直に」「意気なポルカの心もち」と七五調で結ばれ、軽やかさを引き立てている。「アントルコオト」entrecôte(フランス)は牛の両肋骨間の肉。肩ロース肉。「グレイエイ」gravyは肉汁。肉汁で

作ったソース。「ボンム、ド、テル」pomme de terre (フランス) はじゃがいも。馬鈴薯。「ラデイシユ」は radish。「ポルカ」は polka。一八三〇年ごろ、ボヘミアから起こった、四分の二拍子の軽快な舞踊、およびその曲。

第二連では、牛肉にナイフを入れ、フォークでさした時に、とび散った「生血」を見て、「心の奥の奥」にふと衝動が湧いたことがうたわれる。ここでも、「冴えたナイフですいと切り」「銀のフォークでぐとさせば」「薄桃色に散る生血」と、七五調が重ねられ、心の浮き浮きしたようすをみごとに伝える。そして、「生血」を見て「はしやき出す」「心の奥の奥の誰か」。これも、七音、七音、五音と浮き浮きした調子が続いている。この「誰かがはしやき出す」というのは、たとえば、「夏の夜の食欲」(大正元年八月十日作)の「私の魂はこの時、四足獣の昔を忍び／曾て野にさまよつて餌を求めた習性を懐かしみ」などに照応する、心の奥に眠っていた、原始的、獣性の復活を意味するものであろう。荒々しく、闘争的な欲望である。

第三連では、ようやく、詩の舞台が語られる。光太郎は「マドモゼル」と向き合っている。マドモゼルは指輪にはガス燈の光が反射している。二人はボルドー産のワインを飲んでいる。どこからともなく、玉葱の特異な臭気が漂っている。「マドモゼル」は、おそらく「マドモゼル・ウメ」であろう。お梅さん以外に、光太郎は「マドモゼル」の呼び名を使っていないと思われる。問題は「夜の圧迫」である。室内は、ガス燈の光に満ち、夜の気配は排除されているはずである。「夜の圧迫」は、屋外の空気の気配であろう。前出の「夏の夜の食欲」においても、「私の魂」が「四足獣の昔を忍」ぶのは、「日が落ちて、ぱたりと世界が暗く」なった時である。「このころの奥の奥の誰か」が、今、鋭敏に、屋外の闇を、あえていえば、屋外の闇にひそむ原始の気配を感じとっているのである。「夏の夜の食欲」においては、夜の暗黒は「私の魂」を種々の制約から解放し、自然に返すものであるが、「ビフテキの皿」では、「私の魂」は解放を感じる状態に

は至っておらず、反対に「圧迫」と受けとめている、と考えてよいであろう。「玉葱のせせらわらひ」は擬人法で、光太郎の精神の動揺を暗示している。

第三連、第四連は、「このころの奥の奥の誰か」のはしやきぶりである。第三連は、レストランで血のしたたるビフテキを食べるようすを、未開種族の「首祭り」の情景におきかえたものである。「首祭り」は、他の種族や部落の人を襲って首をとり、それを対象として種々の儀礼を行う、未開風習の一つ。このおきかえの底には、近代人の内面の奥深くに潜む原始的生命力の肯定と、そこに潜む残忍性の認識がある。

第四連は、牛のロース肉の白い脂がまじっている美しさを、「白と赤との諧調」がよく整っている(「諧調」はハーモニー)と音楽的に見て、そこから、「シユトラウスの」歌劇「サロメ」の「クライマツクス」(最高潮)の場面を連想したものである。シユトラウス Richard Strauss (一八六四—一九四九) はドイツの作曲家。その歌劇「サロメ」は、オスカール・ワイルドの戯曲を脚色したもの。「ヨハネ」はバプテスマのヨハネ。ユダヤの予言者で、神の国の近いことを予言し、ヨルダン河でイエスをはじめ多くの人々に洗礼を施した。ヘロデ王の不倫を諷めて斬首されたが、『新約聖書』マタイ伝では、ヘロデの娘サロメが舞の褒美にヨハネの首を求める。「ヨハネ」と「サロメ」については、「冬の朝のめざめ」の項で再び触れる。

第五連は、ふたたび現実の食事の情景に戻る。銀のフォークがきらきらと輝き、「君の睫毛」も光太郎に挑みかかるように、きらきらと輝いている。二人の間には、食事をしながらも、緊張感が漂っているようすがうかがわれる。「敵同志」は普通は「敵同士」とあるところ。初出では「敵どし」とあった。この連の「銀のフォーク」から「敵同志」までは七五調で運んでいるので、初出ではルビはないが、「敵」は「かたき」と読むものと思われる。この「敵」は競争相手というに近く、「どうせ二人は敵同志」は、二人が男と女の間意地の張り合いをしていることを、こういつているのである。のちに光太郎は「僕

等」(大正2・12・9作)において、長沼智恵子を対象としながら、二人の間には「世にいふ男女の戦がない」とうたうことになる。

この詩においては、「首祭り」の連想を中心にした、近代人の内奥に潜む、原始性、野獣性の認識が注目される。光太郎の内面において、それは、否定されるべきものとして受け止められてはいない。この詩より三ヶ月前の作である「けもの」では、女を「きたならしく」「いまほしい」「けもの」としてとらえながら、自分が女に引かれるのは、女が「けもの」であるからであると、女をも自己をも否定的にうたっていたのである。ことは、男と女の間の意地の張り合いから出発しているが、この自己の内部の原始性、野獣性の認識は、やがて、自然性として認識されてゆくことになるのであるが、この時点では、まだそこまで至っていない。夜の外気の気配に解放ではなく、圧迫を感じているのは、その証拠である。光太郎の内部の原始性、野獣性は、女性を狩りの対象としてとらえており、その緊張感に快よさを感じているに過ぎないのである。

一九二二年

青い葉がでて

はなが咲いたよ

はなが散つたよ

あま雲は駈けだし

蛙は穴からひよつこり飛び出す

やあれやあれ

はなが散つたよ

青い葉が出たよ

青い葉が出て

とんまな人からは便りさへないよ

女だてらに青い葉が出て

やあれ青い葉が出て

ちよいと意地を張つたよ

六月十一日

「文章世界」明治四十五年七月号に発表された「七つの唄」七篇中の最初の詩。

まず、春から初夏へかけての自然の推移が、ごく大雑把にうたわれている。「はな」は、桜の花であろう。「あま雲は駈けだし」については、大後美保氏の「春になると……移動性高気圧と低気圧とが交互に通る。そのたびに天気に変化する。移動性高気圧が通るときには晴天が三日ぐらい続き、そのあとから低気圧がきて天気が悪くずれ、気温が高くなる。」(『季語辞典』)という解説が参考になる。「蛙は……飛び出す」は、冬の間、冬眠していた蛙が、冬眠から覚めて出てくること。「青い葉が出たよ」は、「新緑の毒素」にいう「生の脈搏」を生き生きと感じさせる季節が到来したことをいう。新緑の季節は、明治四十四年五月作の「風」で「淡の刺の青むと一緒に通る女も、通る女も／みんな油くさくなつた」とうたい、同年六月に「新緑の毒素」があり、四十五年には、この「青い葉が出て」のあとに「あをい雨」、そして、大正二年三月作の「人類の泉」に「世界がわかかわかしい緑になつて／青い雨がまた降つて来ます／この雨の音が／むらがり起る生物のいのちのあらはれになつて／いつも私を堪らなくおびやかすのです」とうたっているように、光太郎にとっては、性の威力をまざまざと感じさせる季節であり、特に「新緑の毒素」「あをい雨」「人類の泉」の三篇は、光太郎のその時々々の精神状態を強く反映したものになっている。

さて、そのような、男は女に魅せられ、女は男を恋ふ季節になつても、「とんまな人」、つまり、女心を理解しない男は、手紙も寄こさないのである。「とんまな人」は、愛人に対する親しみと気やすさをこめた呼び方である。そこで自分も、「女だてらに」「ちよいと意地を張

つ」て、こちらからも「便り」を出さないよ、というのである。

以上のように、恋しく思っているのに、便りさえ寄こさない男を待つ女心を俗謡調でうたった、他愛ないといえは他愛ないものであるが、長沼智恵子が光太郎を訪ねてから、ほぼ半年が経過している（「あをい雨」の項参照）ことを思うと、興味深いものがある。「なまけもの」の項に引用した、光太郎のもとを訪れたお梅さんが、机の上の智恵子からの電報を見て、怒って帰ってそれきりになった、という光太郎の回想が思い出される。あるいは、この詩は、それきりになった意地っ張りのお梅さんの心情を思いやった詩であるかもしれない。

### 赤鬚さん

赤鬚さん、赤鬚さん

あなたのお眼玉はなぜ碧い

あなたのお鼻はなぜ高い

あをい眼玉に眼鏡をかけて

たかいお鼻に玉の汗かいて

明治初年の一枚絵のやうに

鶴首つんだし

何見てまはる

赤鬚さんはなつかし、をかし

遠く、はるばる、とつとの奥を

夢の奥からちつと見てまはる

あをい眼玉の赤鬚さん

舌は廻らずとも気のわかい

さてもまた生まじめな赤鬚さん

六月十一日

「文章世界」明治四十五年七月号に発表の「七つの唄」の二番目の

詩。初出では総ルビ。

憧れをもって、日本のあれこれを見てまわる、赤鬚の外人の姿を、挿揄的に、しかし、親愛の念をもって、俗謡調でうたったもの。

「赤鬚さん、赤鬚さん／あなたのお眼玉はなぜ碧い」は、赤と碧との対照を面白がったもの。第二行と第三行、第四行と第五行とはそれぞれ対句仕立て、「眼玉に眼鏡」（めだまにめがね）は頭韻を踏んでいる、というように、細かい技巧が自然に働いている。「一枚絵」は、版本の絵に対して、一枚刷りの錦絵をいう。錦絵は、明和二年（一七六五年）に鈴木春信らによって創始された多色刷浮世絵版画。江戸時代に盛行したが、文明開化期には版画家小林清親が「江戸芸術版画の伝統をうけて、所謂文明開花の潮流を十分に浴びながら西洋画の新技法を取り入れ、独自の芸術世界を創造することに成功した」（野田宇太郎『瓦斯燈文芸考』、前出）。「鶴首つんだし」は鶴のように長い首を突き出して、好奇心にかられて熱中している様子。「つるくびつんだし」は頭韻を踏んでいる。そのような赤鬚さんの姿は親しみとおかしさを感じさせる、というのである。「遠く、はるばる」は、遠く、はるばると外国からやってきて、の意であろう。「とつと」は、時間・場所などのはるかに離れているさま（『広辞苑』第五版）。「とつとの奥」は、日本の奥の奥を、くらいに読んでおいてよいだろうか。「夢の奥から」は憧れをもって、の意であろう。「とつとの奥を」と「夢の奥から」は「奥を」「奥から」がリフレイン。光太郎はリーチについて、「一種のペイルをかけて日本を慕つてゐたのだ」（『日本の芸術を慕ふ英国青年』、前出）と見ていた。そのリーチと同じ姿を「赤鬚さん」にも認めているのである。「ちつと」は初出では「じつと」。どちらも誤りではない。「舌は廻らずとも」は、片言の日本語をあやつつていくようす。

この「赤鬚さん」のモデルは、フリッツ・ルンプであろう。光太郎はルンプについて、「日本の芸術を慕ふ英国青年」（『文章世界』明治44・10）において、「真面目な芸術家の態度で我国の美術を研究して

居る」リーチに比較して、「奔放な、自由な、デカダンの様な心持ちを抱いて日本へ遊びに来たルムプ君」といっている。

野田宇太郎氏は、「フリッツ・ルムプ」(『日本耽美派文学の誕生』、昭和50・11、河出書房新社)の中で、ルムプとパンの会との出会いを作ったのが木下李太郎であることを紹介している。

ドイツ青年フリッツ・ルムプが東京に来たのは明治四十二年(一九〇九)で、パンの会に出るやうになつたのはその年の二月十三日からであつた。たまたま伊上凡骨を訪ねた帝大生の木下李太郎(太田正雄)に紹介され、その夜のパンの会に誘はれたのである。

伊上凡骨(一八七五—一九三三)は木版画の彫師。本の挿絵や装画、装丁も手がけた。ルムプとの出会いは偶然の出来事であつたが、木下李太郎はルムプのよき理解者であつた。李太郎はその詩集『食後の唄』の自序の中で、

FRITZ RUMPF も亦独逸の青年である。彼自らはルムプ・フリッツと書いた。また支那音で「龍普」とも書いた。千九百年の頃であつたが、初めて日本へ渡つて来、その後一年間青島で兵役に就て、それが済んでからまた日本に来た。伊上凡骨の、最も怠惰なる弟子であつたが、其画く風俗画はなかなか面白かつた。彼は皮肉でなかつた。それ故其当時の、人のわるい多くの日本の友だちの前に沈黙してゐた事も彼には、何でもかでも話すことが出来た。我等は互に爾汝を以て相呼んだ。一緒に寄席にゆき、一しよに麦酒も飲んだ。

李太郎は、初の戯曲集『南蛮寺門前』の装丁をルムプに委ねている。野田宇太郎氏は、『瓦斯燈文芸考』(前出)に、

独逸人青年フリッツ・ルムプはパンの会の異色であり、且つともその異国情調の雰囲気に相応しい存在であつたが(中略)ルムプは画もよくして木版画を習つてゐる程であつたが、同時に歌舞伎の研究や日本伝説などにも興味を持つてゐたし、また詩人

でもあつた。(中略)ルムプとはさうした剽軽な、日本語も片言ですぐに覚ゆれば漢字で自分の名位は書ける器用な青年であつた。と紹介しているが、右の文中にもあるように、その人柄によって、パンの会の人気者であつた。

吉井勇の「PANの髻」(「スバル」明治42・11)は、「この歌をFRITZ RUMPF に餞す」の傍題があり、後註に「十月廿三日夜 PAN 大会を日比谷公園に開きたり」とある。「PANの髻」という題名は、「赤髭さん」のルムプをさしているであろう。数首を抄録する。

独逸びと RUMPF を送る宴にもなほ吹き入るや秋の夜の風

うたびとの GOETHE の家の下男よりすこしまされり FRITZ RUMPF は

汝とともに浅草寺の山門に PLEIADES を眺めしことあり

賭場あらし伽羅場あらしのさんしたの BOHEMIA びとを忘れか

ねつも

酒よりも女を好み女よりも OPIMUM を好む人なりしかな

二首目の歌は、野田宇太郎氏によると、ルムプが、「ゲーテの門番の子孫」と自称していたことによる。「PLEIADES」は牡牛座にあるスバル星団のこと。「伽羅場」は遊廓の意か。「BOHEMIA びと」はボヘミアンの意であろう。俗世間の掟に従わず、放縦な生活をする人。「OPIMUM」はアヘンのこと。後註については、同号の「消息」欄に「この PAN の会は RUMPF の独逸へ帰る送別会を兼ねたもので、大分盛だつた相だ。」とある。

あをい雨

誰か待つてゐる

私を待つてゐる、私を——

誰かしらぬが待つてゐる、何処かで

ぬれしよぼたれて、私を——

きらない雨の音もちれつたいが  
ほんとに誰だらう私を待つてゐるのは  
誰だらう、ほんとに  
おや

まつさをな雨の中で  
微かに顫へて吐息する森の中で  
暗い若葉の陰にしくしく泣いて  
ぬれしよぼたれて

私の名をよんでゐる

若い女の人が――

若い眼の大きい女の人が

警察の分署ではだかにされて

髪の毛を振りみだしてもがきながら

呼んでゐる、私を――

ああ、行く、行く

たとへ責め折檻されても

私の行くまできつと我慢おし

白状した花井お梅が待つてゐる

寄席で、大川端で

そして

ミステリアスな南米の花

グロキシニアの花弁の奥で

薄紫の踊子が、楽屋アライエの入口で

さう、さう

流行はやりの小唄をうたひながら

夕方、雷門のレストオランで

怖い女将おかみの眼をぬすんで

待つてゐる、マドモワゼルが

待つてゐる、私を――

けれど、この雨のふりやうは

雨雲がでんぐりがへしでも打つた事か

何しろ、遠いとほい

事によつたら此の世でない程とほい処で

待つてゐる、待つてゐる

エルハアレンも、ドナテロも、デュウゼも

それからマリイ、アントアネットも

仏御前も、ヒルダも

長い睫毛の人も

待つてゐる、待つてゐる、私を――

それなのに

ああ、ちれつたい雨の中で

誰が何処で待つてゐるのだらう

こんなみそばらしい野蠻な私を――

空を見てゐると

にくにくしい雨雲のもつと上の方に

何かが居る

もし一度でも見たら

この胸がせいせいしてしまふやうな

安心して倚りかかれるやうな

そして私まで自由自在な不可思議力を得られるやうな

貴い、美しい、何かが居る

そして私を呼んでゐる

けれど一体私はどうしよう

分署へも行かなければならないし

雨は降るし、まつさをな雨はふるし

それなのに

誰か待つてゐる

私を待つてゐる、私を——

誰か知らぬが待つて居る、何処かで

ぬれしよぼたれて

私を——

六月二十一日

「スバル」明治四十五年七月号に発表。初出では、「ぬれしよぼたれて」は「濡れしよぼたれて」、「きりのない」は「きりの無い」、「待つてゐるのは」は「待つてゐるのは」、「まつさをな」は「まつ青な」、若い女のひとが——」は「あれ、若い女の人が——」、「若い眼の」は「わかい眼の」、「はだか」は「裸」、「振りみだして」は「振り乱して」、「南米」「花片」は「南米」「花卉」とルビ。「降りやうは」は「ふりやうは」、「遠いとほい」は「遠い、とほい」、「デュウゼ」は「デュゼ」、「マリイ、アントワネット」は「マリイ、アントニエツト」、「みそぼらしい」は「みすぼらしい」、「見たら」は「みたら」、「この胸」は「此の胸」、「そして私まで」は「そしてわたしまで」、「美しい、何か」は「うつくしい何か」、「そして私を」は「そして、私を」、「ぬれしよぼたれて／私を——」は「濡れしよぼたれて、私を」の一行仕立て。他に「誰」「私」のいくつかにルビがある。

「あをい雨」は新緑の季節の雨である。陰鬱な雨であり、光太郎に、生理的抑圧感をもたらす雨である。この季節の光太郎の生理的抑圧感については、「新緑の毒素」に赤裸々にうたわれている。

降りしきる雨の日、室内にいる光太郎は、ふと、誰かが私を待つてゐるという想念にとらわれる。それは、誰だかわからない。あくまで、漠然とした、曖昧な予感、あるいは幻想である。この想念の背後には、誰かに待つてゐてもらいたいという願望が存在していることは見やすいだらう。

「きりのない雨の音もぢれつたいが」、自分の待つてゐる、つまり、「詩人を誰より必要とする人間」(『近代詩集の探究』)が誰なのか、はっ

きりしないのがじれつたい。その姿をもとめて、心の中をさまよう光太郎の視線は、「まつさをな雨の中で／微かに顫へて吐息する森の中で／暗い若葉の陰にしくしく泣いて／私の名を呼んでゐる／若い女人」を発見する。「森の中」、「若葉の陰」で会った、あるいは見かけた女性である。それが「若い女人」であるところに、光太郎の予感、期待、願望がうかがえる。だが、その「若い女人」をはっきりと見定める前に、それは、「若い眼の大きい女人」が「警察の分署ではだかにされて／髪の毛を振りみだしながら」自分を呼んでいるイメージに転換してしまう。いじめられる、被虐的な女のイメージは、光太郎の生理的抑圧感から発生したものである。「森の中」「若葉の陰」に発見した女性が、すでに「しくしく泣いて」いたのである。この「若い眼の大きい女人」は、またすぐに「花井お梅」のイメージに転換してしまう。警察でいじめられる、ということからの連想である。花井お梅は、芸者あがりの待合の女将。明治二十六年六月八日、箱屋(御座敷にでる芸妓に従って、箱に入れた三味線を持って行く男)峰吉を殺害した。原因は、峰吉が芸者時代から恩義を蒙らせていたのに、最近になって、お梅を疎んじ、自己の利欲のために、お梅と父親との疎隔を計ったことを恨んでのこととされる。「無期徒刑」の判決を受けたが、明治三十四年四月出獄。出獄後は、汁粉屋、洋食店、小間物屋などを経て、女優になり、自分の経歴を芝居で演じてまわった。続く、「寄席で、」は、花井お梅の事件が、寄席で語られたことによるのである。「大川端で」は、「巳之吉殺し大川端の場」からの連想か。

この事件は、新派の川口松太郎作『明治一代女』、河竹黙阿弥の歌舞伎狂言「月梅薫籠夜」などのモデルとなった。

光太郎の「私を待つてゐる」女のイメージは、泣く女、いじめられる女、そして実在の花井お梅へと逸れてきてしまった。今度は、光太郎は、「そして」と一つ間をおいて、実在の女のイメージを呼び寄せる。「ミステリアスな南米の花／グロキシニア」は、この年六月初旬、駒込林町二十五番地に光太郎のアトリエが完成した時、長沼智恵子が

お祝いに持って訪れた花である（このアトリエについては、「スバル」七月号の「消息」欄に、「高村光太郎君の為事場が出来上つた。」という記事がある。）。つまり、光太郎が「私を待つてゐる」女のイメージを、現実性のある、可能性のある方向に求めた時、まず浮かんで来たのが、長沼智恵子であった、ということになる。「薄紫の踊子」はグロキシニアの薄紫の花からの連想であろう。グロキシニアは、ブラジル原産の多年生草本、初夏に白、紫、紅等の花を咲かせる。「楽屋の入口」は、「踊子」からの連想である。その「楽屋」からの連想で、浅草に移る。「雷門のレストオラン」は、「食後の酒」「なまけもの」の舞台であった「よか楼」であり、そこで「待つてゐる、マドモワゼル」は、「マドモアゼル・ウメ」、お梅さんである。そして、この方向は、「けれど」と、ここで打ち切られてしまう。「けれど、この雨のふりやうは／雨雲がでんぐりがへしでも打つた事か」と、はげしくなつた雨の降りように目をやり、雨雲に思いをはせるとともに、人が待つてゐるのは、「事によつたら此の世でない程とほい処」に移つてしまふ。

エルハアレン Enile Verhaeren（一八五五—一九一六）はベルギーの詩人。後年の光太郎に『午後の時』そのほかの訳詞と評伝があり、『智恵子抄』にその影響が指摘されている。ドナテロ Donatello（一三八六頃—一四六六）はイタリアの彫刻家。ルネサンス初期の三大彫刻家の一人。光太郎は「ドナテロ小感」（『画論』第二十一号、昭和18・5）において、「彼は中世期的写真と古典的優雅とを婚姻させた。」といい、即物的というよりもむしろ実物的であつて、「しかも造型性を確保している」ところを高く評価している。デュウゼ Eleonora Duse-Chechi（一八五九—一九二四）はイタリアの女優。フランスのサラ・ベルナルと並び称された。光太郎も滞欧中に観劇したか。マリイ、アントワネット Marie Antoinette（一七五五—一九三）はフランス王ルイ十六世の王妃。大革命の際、王とともにギロチンで処刑された。仏御前は『平家物語』の登場人物。白拍子（平安末期から鎌倉時代に

かけて行われた歌舞。また、これを歌い舞う遊女）。妓王に代わつて平清盛の寵愛を受けたが、人の世のはかなさを知り、隠棲した妓王を訪ね、ともに仏道修行に励んだ。「ヒルダは、「イブセンの戯曲」「建築師ソルネス」のヒロイン。ソルネスを鼓舞して建築を完成させ、ソルネスがその塔上に花環を飾ろうとして墜死した時恍惚として空を仰ぎ「わが建築師よ」と叫ぶ」（『近代詩集の探究』）。「長い睫毛の人は、「泥七宝」に、「長き睫毛の反りかたも／人が人に似たればなつかし／ふと異国の言葉を語れよかし」とある。このことから「長い睫毛の人は、外国人であり、「珈琲店より」で語られている女性ジョーゼットと推定できる。ジョーゼットは、ヨーロッパの優れた風土と、その風土から生み出された美の象徴として扱われている（「根付の国」参照）。ここに取り上げられたのは、光太郎が尊敬と好意とをもって待遇している人々である。芸術家、悲劇のヒロイン……。異質は「長い睫毛の人」である。若太夫、お梅さん（マドモアゼル・ウメ）、長沼智恵子など、光太郎が強く心を寄せた女性たちの原型と考えられている。しかし、「それなのに／……／誰が何処で待つてゐるのだらう」というのは、光太郎が待つてゐるのは、「遠いとほい」世界の誰かではないことを語っている。これらの人々は、光太郎を「待つてゐる」というよりも、それぞれ、その意味は異なるにしても、光太郎が近付きたい、あるいは、それを、待つてゐてもらいたい存在である。ここで、「待つてゐる」ということの意味の転換が行われており、光太郎もそのこと気付いた、といえるだらう。だから、「こんなみそぼらしい野蛮な私」というのである。しかし、詩は、「遠いとほい」世界の方へと進んで行く。「にくにくしい雨雲のもつと上の方に」、つまり、天上界へと、光太郎の思いは向けられる。「もし一度でも見たら／この胸がせいせいしてしまふやうな／安心して倚りかかれるやうな／そして私まで自由自在な不思議力を得られるやうな／貴い、美しい、何か」つまり、一切の疑問やわだかまりが氷解して、晴れ晴れとなり、絶対的に信頼、帰依できる、そして、自分までが「自由自在な不思議力」



を得ることができるような、「貴い、美しい、何か」、これは、まさに、超越的な、絶対的な存在である。しかも、その存在は、「私を呼んでゐる」というのである。「けれど一体私はどうしよう」と光太郎は困惑する。超越的な存在の呼びかけを実感しながら、光太郎には、そちらに向かう気持はない。光太郎の想念は詩を書き始めた状態に戻っていくのである。

光太郎は、超越的な、絶対的な存在によって、救済されることを望んでいない。光太郎は、「私の名を呼」び、「私を待つてゐる」若い女性との、人間的な、真に人間的な結びつきを求めているのである。その心の底には、孤独を脱出する方向を模索する心情がうかがえるであろう。

「あをい雨」には、現実存在する三人の女性が登場する。長沼智恵子と、お梅さんと、ジョーゼットである。そのうち、ジョーゼットは、すでに「遠いとほい」世界の人である。残る二人のうち、長沼智恵子が先に思い出されていることの意味は重い。

北川太一氏の年譜には、前年、明治四十四年の十二月、「智恵子が女子大の先輩小橋三四子を介し柳八重に紹介を依頼して、共に光太郎のアトリエを訪う」とあり、翌四十四年六月、「父の家に近い駒込林町二十五番地にアトリエが完成し、移る。その祝いに智恵子がグロキシニヤの鉢植えを持って訪れる」とある。長沼智恵子がお梅さんより先に思い出されているのは、この事情によるのかもしれない。また、長沼智恵子と会って半年、まだ、お梅さんへの思いは消えていない、ということもできる。光太郎の「智恵子の半生」によると、出会った当初の長沼智恵子は、「彼女はひどく優雅で、無口で、語尾が消えてしまひ、ただ私の作品を見て、お茶をのんだり、フランス絵画の話をきいたりして帰つてゆくのが常であつた。私は彼女の着こなしのうまさ、きやしやな姿の好ましきなどしか最初は眼につかなかつた」と、その印象を記している。しかし、出会って半年という月日があれば、光太郎の心の中に、長沼智恵子に対するそれなりの判断は生まれてい

たであろう。いずれにしても、「あをい雨」に長沼智恵子の出現したことの意味は消えないのである。

## 友の妻

友よ

君の妻は余の敵なり  
君の妻を思ふたびに、余の心は忍びがたき嫉妬の為に顫へわななく  
君を余より奪ふものは君の妻にして  
君に対する余の友情を滑稽化せむとするものも君の妻なり  
さればすべての友の妻は余の呪ふところとなる

友よ

曾て独身者なりし友よ  
君はつひに

いまだ其の毒手に禍ひせられざりし日を想ひ起す事あたはざるべし  
今、君の眼は妻の眼によりて世界を見  
君の心は妻の懐かこにありて初めてまことに安らかなるにあらざや  
友よ、偽善と偽悪とを口にする事なかれ  
君は到底その妻の奴隷となり終れるなり  
余は知る

その妻を称ふる友の淋まなこしき眼の色と  
かなしき唇の微顫とを  
又余は知る

その妻を罵る友の卑怯なる第二思念と  
富限者の粗衣に似たる驕慢の表情とを  
余は此れを見、此れを知るが故に  
友よ、偽善と偽悪とを以て余の友情に臨む事なかれ

友よ

君の妻はあらゆる好言と粉飾せる媚態とを以て余に接し  
余を遇するに殆ど君に対すると同じき好意を見す  
しかして

一介の婦人は君の妻なるの故を以て

余に不当の尊敬と懸念と好意と友情とを強ひむとす

友よ、友よ

君の妻は君に対する心を標準として君の友を量る

君の友は何故に此の不当の心に与り知る事を得む

君の妻は、見よ、君を虐<sup>しひた</sup>げて脚下に君を保留すると共に

君の妻は、また、敵に対する盾として君を用ゐむとす

右にせよ、左にせよ、傷くものは、友よ、君なり

しかして、ひとり悩まむとする者は余なり

友よ、君は明らかに君の妻に没頭すと云ふに若かず

君が妻を得し時は我等の友情に水のさされたる時なり

友よ、悲しけれども君の余に対する友情は贅<sup>ぜい</sup>沢に類す

しかして、良妻賢母は贅<sup>ぜい</sup>沢を忌むこと男根の弱きを忌むよりも甚し

余は君のあはれなる捕虜の姿を見て苦笑すれども

君は尚ほ何事もなき顔を作りて余に向はむとするか

友よ、それは盲目<sup>まうまぐ</sup>に向つて為すべき事なり

君は妻の為に包まる

妻は君の城郭なり

友よ、君はむしろ安らかに其の城郭のうちに嗜<sup>しやく</sup>眠せよ

友情とは例へば君の妻の耳のうしろなる黒子<sup>ほくろ</sup>の如し

妻の後ろ向く時のみ眼に明らかに見ゆ

友よ、その故に余は絶望せむとするなり

友よ

君の妻は性の力を有す

何ものか此れに敵し得む

されば

人生の最も深き興味あり、最も大なる意味を有するたのしき忘我  
の瞬間は

常にある境遇にのみ起る

君の友の如きは此の時塵埃の如し

君は此の莊嚴なる事件の面前にあつて

平日の友情と称するものを思はば

殆ど滑稽に近き不自然を笑はざるを得ざらむ

友よ

曾て独身者なりし友よ

君は今すべてを忘れたり

われらが友情の宝玉にも比すべかりしを

われらの心の曾ては裸体のままなりし事を

それもよし、友よ

絶望は謙讓に似たり

余は唯小笠原の礼にならひて

三步の距離を保たむのみ

されど

友と共に一しんを分つ友の妻のねたましさよ

しかして又

価値なきものに魂を委ぬる友の運命のかなしさよ

友よ

偽善と偽悪とを口にする事なかれ

余はすべてを知る

いかにその仮装の巧みなりとも

到底君の妻は余の敵なり

是非なけれども

打ち勝ち能はざる余の敵なり

七月二十一日

「スバル」大正元年八月号に「泥七宝」四篇とともに発表された詩。光太郎は、「妻もつ友よ」は死んだ画家柳敬助君が夫人八重子さんを迎へた頃に書いた。此の改訂版に除かれた「友の妻」も同様である。

柳君は紐育からの知合で、爾来親密にしてゐた油絵画家であつた。此の柳君の紹介で私ははじめて智恵子に会つたのである。「〔某月某日〕」「知性」昭和16・5」と、この詩の背景について記している。「妻もつ友よ」は「泥七宝」の一篇。「此の改訂版」とは、三ツ村繁蔵編集の『道程改訂版』（昭和15・11、山雅房刊）をさす。

第一連、詩は、まことに激烈な表現で始まる。「友よ／君の妻は余の敵なり」と。友の妻が敵である所以は、自分から友を奪い、友に対する自分の友情を滑稽化するからである。なお、初出では、「君に対する余の友情」は「余の君に対する友情」。なお、初出との相異は、最小限にとどめる。

第二連は、かつて独身者であつた友の現状への批判である。君は今、妻の眼によって世界を見、妻の懐にあって初めて安らかなのではないかと責め立てる。「妻の懐」は「母の懐」をもじつたものだろう。友は、つまるところ（「到底」）妻の奴隷となつてしまつたのである。そして、そのような友に、「偽善と偽悪とを口にする事なかれ」と忠告する。「偽善」とは、「妻を称ふる」ことであり、「偽悪」とは「妻を罵る」ことである。「妻を称ふる」時、友の眼は淋しい色を湛え、唇はかなしくふるえ、そして、「妻を罵る」時、友は卑怯な「第二思念」を働かせ、「富限者の粗衣」に似た驕慢な表情を見せるからである。「第二思念」は哲学用語で、他者に対する考慮を含んだ感情から生まれる思念。「富限者」は正しくは「分限者」、金持ちのこと。「分限者の粗衣」は、金持ちがことさらに粗末な衣を身につけるように、ことさらに謙虚をよそおうこと。「此れを見、此れを知る」の、前者

は「その妻を称ふる……微顛」を、後者は「その妻を罵る……表情」をさす。初出では、「君はつひに」は「君は遂に」。この行は、次行とともに一行仕立て。

第三連では、君の妻の、君や君の友に対する不当な仕打ちを責め、君が結婚した時に、「我等の友情」に水が差されたといい、君がな自分への友情を保とうというのは贅沢というものだ、と言いつ切る。君は妻に城郭の中にいるように守られている。君は友情など忘れて、城郭の中で眠りをむさぼるがいい、というのである。

まず、君の妻の、君の友である自分や自分たちへの不当な仕打ちを告発する。君の妻は「あらゆる好言と粉飾せる媚態とを以て」自分に接し、とは、真実の姿を以てではないことをいう。「好言」は「巧言」（ことばを飾つて巧みにいうこと）の意か。そして、自分を待遇するのに、殆ど、友に対するのと同様な好意を見せる。そうして、とるにたらぬ（「一介の」）婦人は、友の妻だからというので、友に対するのと同様な、「不当の尊敬と懸念と好意と友情」とを強いようとする。「懸念」は、ここでは、配慮、気配りの意であろう。また、君の妻は、

「君」の友が、君をどのように評価するか、君をどのように待遇するか、ということ標準にして、君の友の価値を評価する。そして、君の友である我々は、その判断を不当だと思つが、それに関わることはできない。次に、君の妻の君に対する不当な仕打ちを指摘する。君の妻は、君を虐待して、君を足の下にとどめ置く一方で、君を敵を防ぐ盾として用いようとしている、と。いずれにしろ、傷つのは君であり、悩むのは自分である。そして、次のように友を突き放すのである。君ははつきりと、君の妻に没頭しているといった方がいい。君が結婚した時は、我々の友情に水が差された時である。悲しいけれど、君の自分に対する友情は贅沢に似ている。そして、良妻賢母が贅沢を嫌うのは、男性の性の力が弱いのを嫌うよりも甚しいのだ。自分は、君の捕虜の姿を見て苦笑するけれども、君はまだ、何事もないうような顔で自分に向かおうするのか。友よ、それは、眼の見えない者に向かつて

することである。君は妻によって包まれている。妻は城郭のように君を守っている。友よ、君はむしろ安らかに、その城郭の中で眠りをむさぼるがいい。「友情とは例えば君の妻の耳のうしろなる黒子の如し／妻の後ろ向く時のみ明らかに見ゆ」とは、痛烈な皮肉を含んだ見事な比喩である。友よ、そのために自分は殆ど絶望しているのである、というのである。

友の妻の、友や友の友人である自分たちに対する不当な仕打ち、それに対して、友も、自分たちも抵抗できない。かつての友情を思えば、浮かんできるのは、絶望の二文字である、ということになる。

第四連で、友の妻の、友に対する威力の源が提示される。「友よ／君の妻は性の力を有す／何ものか此れに敵し得む」。「性の力」は初出では「異性の武器」。そして、性のもたらすものを、「人生の最も深き興味あり、最も大なる意味を有するたのしき忘我の瞬間」ととらえ、それは常に「ある境遇」、つまり夫婦の間においてのみ可能なのだ、というのである。「ある境遇」は、初出では、「君と君の妻との間」。そして、その「忘我の瞬間」には、君の友などは、塵埃のように価値のないものになってしまうのである。光太郎は、性によってもたらされる「忘我の瞬間」を「荘厳なる事件」とアイロニカルに表現し、それを眼前にして「平日の友情と称するものを思はば／殆ど滑稽に近き不自然を笑はざるを得ざらむ」と皮肉に言い放つ。「友情と称するもの」もアイロニカルな表現である。

第五連、「曾て独身者であつた友」は、結婚した今は、「われらが友情の宝玉にも比すべかりし」貴く、美しいものであったことも、「われらの心の曾ては裸体のまま」であったことも、すべてを忘れ去っている、と批判する。しかし、光太郎も今は、「それもよし」と、友の現在を肯い、「絶望は謙譲に似たり」という諦念の思いに続けて、「余は唯小笠原の礼にならひて／三步の距離を保たむのみ」と、せめても皮肉をこめる。「小笠原の礼」は、小笠原流の礼儀の意。小笠原流は武家の礼式の一つで、この場合は、堅苦しい礼儀作法の意味。「三

歩の距離を保たむのみ」は、「三尺下がって師の影踏まず」を踏まえたいロニカルな表現。そうして、あきらめようとしてみても、光太郎の心はおさまらない。「されど／友と共に一しんを分つ友の妻のねたましきよ」と、友の妻を妬み（「一しんを分つ」は、初出では「夜をいぬる」）、「しかして又／価値なきものに魂を委ぬる友の運命のかなしきよ」と、友の妻を「価値なきもの」と決めつけ、友の運命を悲しむのである。その上で、改めて、「君の妻は余の敵なり」と宣言するとともに、「是非なけれども／打ち勝ち能はざる余の敵なり」と、現実を認識するにいたるのである。

以上のように、この詩は、結婚生活の生み出す妥協と虚偽とを痛烈に暴露し、そこに埋没している友を批判しながら、一方、友情に信頼していた自己の姿、そして、現在の孤独な姿を自嘲する口吻を感じさせる。

吉本隆明氏は、『道程』の代表詩は、おそらく「友の妻」と「根付の国」に帰せられよう（増補版『高村光太郎』、前出）とし、「根付の国」は「世界性と孤絶性のあいだに日本の環境社会を奪回しようとする高村の意欲が、もっとも完璧にあらわれている」といい、「友の妻」については、「柳敬助夫妻をモデルにとり、独身時代の友人が、いま、妻によって物を見、自分を見ているインテリゲンチヤ意識の妥協を、孤独な世界意識から、微細に摘出したものである」と見ている。これに対し、『近代詩集の探究』は、吉本氏の理解を「一応認めながら、「光太郎において友に絶望するのは、インテリゲンチヤ意識の妥協とみるというよりは、なにもものをもその間に介在しないいわば純粹な人間関係の場を喪失することに耐え得ないからとみるべきである」とする。この詩が、徹頭徹尾、友の妻と妻を得た友を一方におき、それに独身時代の友との友情を対比させて語られていることから、納得できる指摘である。

ところで、『近代詩集の探究』は、この詩の背景を、

かれをつなぐこの国の芸術的に不毛な職人的庶民世界に対して

悲痛な拒絶を光太郎は行い、しかもアングロサクソンやロダンの国の土壌に対してはエトランゼエでしかない劣等感をなめて、デカダンの泥沼にある。そこに胸のうちに渴望するものは、世俗に超越する人間関係をつくることにあった筈で、これにしも敗北することは、精神の救済の道を絶たれることに近い。そのとき、光太郎は自分の住む孤独な世界の味気なさに砂を嘔む思いでやるせなく自分を罵らねばならなかった。それがふりかえって、この詩に世俗の人間倫理とは不整合なほどに激越な友と友の妻との関係を非難させることになった。

と解説している。

しかし、すでに光太郎は、「廢類者より」において、「余に故郷なし」といながらも、「ただ明らかに余は清められむ」と確信している。「なまけもの」においては、無為・倦怠の現状を自認しながらも、焦燥に陥ってはいない。「父の顔」においては、パリ以来の父子の葛藤（これは光太郎の一方的なものであるが）に「理法」＝「血筋」の名によって決着をつけている。「あをい雨」においては、誰かが、何処かで自分を待っている、という予感と期待をうたっている。「友の妻」をうたう光太郎を「デカダンの泥沼にある」とは、いえないのではないか。「晝室の夜」において、光太郎が、明確な意識と意志をもって、デカダン生活に没入していったことを見た。今、光太郎は、デカダン生活の出口近くに立っている、と見るべきである。もちろん、このことは、光太郎が、「世俗に超越する人間関係」を求めていることと、矛盾するものではない。この時点においてこそ、光太郎はそれを強く求めていたであろう。

また、北川太一氏は、「友の妻」はおよそ『道程』前半を閉じ、その後半にひき渡す役割を果たすように思われる」（『高村光太郎』、アムリタ書房、昭和58・4）という。そのことは、さらに具体的にいうならば、「自らの個の生活への収斂と実践」に関わりのあることであり、「すでに智恵子を知り、好意を感じはじめていたと思われる時、

結婚一般の欺瞞をたたくことによって、自らの決意を語る智恵子への心配りを感じとることができる。／そしてこの詩の作られた四日後、七月二十五日には、智恵子に与えた最初の詩、後、詩集『智恵子抄』の巻頭に収められた「N——女史に」が書かれ、『道程』世界はあきらかにその後期の開幕を告げるのである」というのである。ところで、智恵子の語る「自らの決意」とは、何を指しているのだろうか。北川氏の「年譜」によれば、智恵子は「以前から親同士の口約束があった二本松の医師寺田三郎との結婚話が具体化していた」時期に当たると、智恵子の「自らの決意」とは、「N——女史に」にある「お嫁にゆく」ということであろうか。それならば、「N——女史に」にあるように、結婚を強く否定し、「いやなんです／あなたのいつてしまふのが——」と叫べばよいのである。あるいは、「……」によって自らの決意を語る、智恵子への心配り」と句読点の位置をかえる形で読んでよいのであるうか。しかし、「自らの決意」が光太郎のものであるとしても、その内容ははっきりしているとはいえない。「N——女史に」の初出形において、光太郎は智恵子への敬意と好意を隠していないが、それが、直ちに結婚に結びつくものとは思えないからである。

いろいろといったが、要は、光太郎は、この時「デカダンの泥沼」にもがいていたわけでも、智恵子との結婚を予想していたわけでもなく、智恵子のために書いたものでもない、ということである。この詩は、この詩の語るままを素直に見れば、うたわれているのは、友の結婚による友情の喪失という悲喜劇であり、それは友が妻の奴隷となり、自己を見失っていることによる。いうなれば、「友の妻」の背後にあるものは、自己に対する、何ものにも冒されることのない個の確立の要請である。

なお、『近代詩集の探究』は、「友の妻に対する呪詛のはげしさは些か非常のことに属する感がある」として、「憶測」と断りながら、次のように述べている。

智恵子と出会った後でも、明治四十五年七月に至るまで、ふた

りの関係は一向に進展をみせなかったばかりか、智恵子に他人との縁談までもちだされていた危機に、当の紹介者である八重子への立腹から、総じて友の妻なるものを敵視したと疑える。

この説の成り立ち難いことは、すでに述べたように、光太郎に、この時点で、例え相手が智恵子であろうとも、結婚する意志のなかったことによっても明らかである。そして、

また、一層の憶説であるが、「友の妻」の詩に「友情とは例へば君の妻の耳のうしろなる黒子の如し」という一行からして、「私はどういふものか、ほくろに魅力を感じる。」（『身辺三題』）

という光太郎の文章を思い出し、光太郎が八重子にある好意以上の感情を抱いていたのではないかと疑わしめる。さすれば、柳敬助の妻となった八重子への非難と嫉妬とは、精神の平衡状態を失わしめるのも無理ないところだが。

というに至っては、憶測もあまりに過ぎる、というべきであろう。その根拠として、「なにしろ、「すべての友の妻」を呪った詩が、後年に『道程』改訂の際に削除されたことは（「涙」とならんで、「友の妻」の非常性を裏書きするものであり、智恵子没後二年にして山雅房より出版にあたって、智恵子との愛を清めるに必要な操作であったことも、この詩削除の理由と考えられる。」としている。文中にある『道程』改訂とは、三ッ村繁蔵編纂による『高村光太郎詩集 道程 改訂版』（昭和15・11）の出版を指す。光太郎は、同書について、「三ッ村繁蔵君の用意周到な編纂によつて、二十数年前に出版した私の詩集『道程』の改訂版が出た。」（傍点飛高。「某月某日」、「知性」昭和16・5）と記している。三ッ村繁蔵は、「編纂者の言葉」として、同書を上梓する喜びを語りながら、「次に列記した作品を、先生の御注意もあり、編者としても今日的な意味から誤解を蒙ることあるを慮つて、割愛したこと」（傍点飛高）を、残念なこととしてあげている。もちろん、「友の妻」も、その中の一篇である。ただし、『近代詩集の探究』が削除されたものとしている「涙」は、当初より『道程』に収録されていな

い。光太郎が、この改訂版にどれだけ関わったのかは明らかではないが、編纂の実際は、おそらく、光太郎の言葉のように、ほぼ全面的に、三ッ村繁蔵に委ねられたと考えられる。そして、「友の妻」削除の理由は、二人の言葉の傍点部分を合わせれば、「智恵子との愛を清めるに必要な操作」などではなく、時局への配慮によるものと考えられるであろう。

#### 《補遺》

○「大河で鳴る汽船の笛」（髪を洗ふ女）

『現代俳句大系』（角川書店）月報第一号（昭和47・4）所載の、水原秋桜子「かつしか」に次の一文がある。

むかし浜町河岸の両国橋詰に、浮埠頭の汽船発着所があった。むかしと云っても関東大震災の頃までで、その後は無くなってしまったような気がする。これは曳舟式の一銭蒸気の発着所ではなく、とにかく一艘の汽船が横着けになるのだが、船の中央部の両側に水車のような車が仕掛けてあり、それが廻転するに従って、波をあげつつ前進するのであった。俗に「車蒸気」と呼ばれていたけれど、本称は「通運丸」で、一号から二十号位まであったと記憶する。