HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	解釈の装置の欠如 : 山村暮鳥『聖三稜玻璃』論
Author(s)	竹本, 寛秋
Citation	国語国文研究, 107, 17-39
Issue Date	1997-11-28
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/94764
Type	journal article
File Information	kokugokokubunkenkyu_107_17-39.pdf



Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

解釈の装置の欠如

――山村暮鳥『聖三稜玻璃』論――

竹本寛秋

序

テクストを〝読む〟過程においては、細部において意味を決定することと、それをより大きな文脈に連結することとが、お互いに距離をはかりつつお互いを決定していく様を見ることができる。

仮にその細かなレベルを〝解読〟と名付け、より大きなレベルを〝解釈〟と名付けてみるならば、一方にはまず、細部における〝解読〟が積み重なって、〝解釈〟が決定される図式がある。つまり、細部においてそれぞれの語句が〝解読〟され、次にそうした細部の〝解読〟が総合されることによって、より大きなレベルで文脈が形成され、それをもとに何らかの〈意図〉が読みとられる図式である。もう一方に、逆に〝解釈〟によって〝解読〟が決定される図式がある。その場合テクストが、ある文脈の中で、ある〈意図〉を担って〝解釈〟されると前提された上で、〝解読〟がそれにあてはまるかどうかが確かめられる。テクストを〝読む〟作業はこうした〝解読〟と〝解釈〟の相互作用によって確かめられ、進められる。そしてまた、この〝解釈〟と〝解読〟の構図はいくつものレベルで重なり、ある部分の〝解釈〟がより大きな〝解釈〟の基盤とされて、つまり〝解読〟とされて、より複雑で重層的な読みが構成されることになる。

もし、このような〝解読〟と〝解釈〟の相互作業がうまく働かない場合、一体どのような事態が引き起こされることになるだろうか。

これが会話でのことであれば、いわゆる伝達の「失敗」あるいは「誤解」が起こる。例えば「今日は早いね」が皮肉と〝解釈〟されることなく、素直に〝解読〟され、ほめられていると〝解釈〟されたりする。

しかし、とりわけ小説や詩といった、既に完結させられた形で存在しているテクストの場合、それを「失敗」「誤解」と位置づける判定者は存在しない。会話の場合、その後のやりとりによっては、「誤解」とされた〝解釈〟は、別の〝解釈〟によってとってかわられう

る。しかし、小説や詩といったテクストは、それがどのように読まれるべきか、どのような状況で作られたものであり、どのような状況で読まれるべきものであるか、どのようなテクストと連携させられるものであるか、という様々な前提は、自明なものとしては存在していない。これらのテクストは、とりあえずそれ自身で独立し、まとまったものとして切り出され、それが生み出されたコンテクストから常に切り離された形で読者の前に提示されるものである以上、読む際にどのような知識を参照し、どのような方法で読んでいけばよいのかという指示は、基本的には誰からも与えられないし、誰かに問い合わせることもできない。だから、読者はとりあえずそのテクストを読み、自分の持っている知識に照らし合わせながら、どのようなものとして読むことが最も妥当であるか、読み進めつつ判断していかなければならない。

しかし、もしテクストがはじめから、そのような解釈を決定する試みを支えるだけの情報量を積んでいないとすれば、一体どういうことが起こるだろうか。あるいはテクストは、はじめからある一定の〝解釈〟をすることをはばむように作られているかもしれない。そうした場合、それでもなおテクストを読めるものとして読もうとするなら、どのような事態が引き起こされることになるだろうか。

『聖三稜玻璃』は大正四年十二月に刊行された山村暮鳥の代表的な詩集である。この論文において、以上のような視点から、この詩集はとらえられていくことになる。『聖三稜玻璃』を、読みの揺れをはらんだものと捉え、しかし、その揺れを作家や同時代の時代背景などの情報によって埋めていくのではなく、揺れを揺れ自体としてとらえていくことにしてみたい。

一

『聖三稜玻璃』を読むとき、まず読み手が当惑させられるのは、例えば次のような表現であるだろう。

ゐねむりは
ぎんのはりをのむ
（「昼」部分）

ふゆのひのみもだえ
（「昼」部分）

あらしは
天に蹴上げられ
（「だんす」部分）

わがそら
わがてのうへに
ゆれゆれて
したたる。
（「鑿心抄」部分）

こうした表現に直面して、読み手はいくつかの可能性を立て、最も妥当な読みを探ることを余儀なくされることになる。こうした語句は、素朴な解読をあてはめてみるならば、「ゐねむり」は「ぎんのはりをの」んでいるものとして、「ふゆのひ」は「みもだえ」るものとして、「あらし」は「天に蹴上げられ」るものとして、「そら」は「したたる」ものとして、それぞれ扱われているということがいえる。しかし、もちろんそのように解読することで、読み手は素直に納得できてしまうわけではない。普通は「ぎんのはりをの」むわけはないであろう「ゐねむり」が、あたかも生き物のように「ぎんのはりをのむ」とは一体どういうことなのか、どういう状況を意味し、どういう意図でこの表現はなされているのか、といった一連の疑問について読み手は説明することができない。だから読み手がこの解釈に納得できないことは十分あり得る。その場合読み手はより説得力を持ちうる別の解釈を、さらに探していかなければならない。

こうした意味で、前にあげたいくつかの表現は、解釈の揺れを誘う表現であり、読み手はそれを確定する試みに乗り出させられる。単純には理解することができないという事実が、その語句を〝解釈〟するためには、解決しなければならない問題があり、何らかの操作を加えることによって、この語句が〈意図〉している〝解釈〟を導くことができるはずだということが示唆されていると考えるきっかけを与えるのである。

そこで、何らかの操作が行われることになるが、例えば比喩としての解釈の可能性がさぐられることになる。つまり、その表現が字義通り「ゐねむり」が「ぎんのはりをの」んでいるのだなどと解釈するのではないと考え、この表現が何らかの別な状況を比喩的に言い表していると仮定し、いずれかの語が何か別の意味のたとえとして使われている可能性を考えてみるのである。

結果として比喩という言葉で言われることになるこの操作においては、その語句のある部分に焦点があてられ、その語の扱いを変えることが許容される。つまり焦点として選び出された言葉は、焦点以外の語に特殊な意味を担わせるために選ばれた言葉であり、実際には解釈が想定する場には存在しない〈無効化〉されたものとしての位置づけを与えられるのである。例えば「彼は狼だ」という句を解釈する場合に「狼」という語を字義通り動物の「狼」だと受け取らずに、「彼」の性質を比喩的に表していると考えるとき、「狼」は一旦、その場に存在するものではなくなる。それによって「狼」が「彼」の「凶暴さ」を表しているなどの読みを導くことができることになるのである。つまりこの句が何らかの〈意図〉を持ちうるような「彼」と「狼」の間の共通項をさぐり、「凶暴さ」のような共通の意義素をその間に設定するのである。このように比喩は、ある語が意味する存在を〈無効化〉することによって、何らかの〈意図〉をそこに設定する。あるいは何らかの〈意図〉を設定するために、ある語の意味を〈無効化〉する。

ただ、このように比喩の仕組みを考えたとして、機械的に比喩の意味が設定されるわけではもちろんない。〈無効化〉には二つの軸があり、比喩的意味はその軸が掛け合わせられることによって設定されるが、結局どこに設定されるかは結果としてしか語ることができないからである。

まず縦軸として、どの語を〈無効化〉するかという選択を複数考えることができる。「彼」を〈無効化〉するか、それとも「狼」を〈無効化〉するかなど、どの語を〈無効化〉するのかによって、複数の解釈が設定されることになる。つまり統辞的な焦点合わせのレベルである。次に横軸として、統辞的に選ばれたそれぞれの焦点に関して、どのような〈意図〉を設定するかの可能性を考えるレベルがある。「彼は狼だ」という語句から「凶暴さ」という〈意図〉を引き出さなければならないという義務はとりあえずない。それは「勇敢さ」であるかもしれないし、「卑劣さ」であるかもしれない。これは、範列的な意味の設定のレベルである。この二つのレベルがかけあわせられることにより、可能性としての解釈が複数試みられることになるのである。

しかし、通常このような複数の可能性はそのまま放置されることはない。たいていの場合、そこには何らかの手がかりが用意される。読み手は複数の可能性の中から最も妥当な解釈を選び出すために、前後の文脈を検討し、可能性を絞っていくことになる。例えば「彼は母親を殴った」という文が前後にあれば、「狼」に「彼」の「凶暴さ」などの〈意図〉を設定することは容易になるし、「彼は単身敵陣を突破した」などであれば、それとは別の〈意図〉が設定されることになる。

ところが、『聖三稜玻璃』のいくつかの詩においては、解釈の可能性をさぐるような示唆がされる一方で、複数の可能性を提示することも、妥当な解釈をさぐることもできないような表現がなされているのである。例えば、先にあげた「昼」という詩の「ふゆのひのみもだえ」などでは、「みもだえ」を〈無効化〉し、「ふゆのひ」の天候の荒れた状態を表しているなどの可能性を考えることはそれほど無理なことではなさそうに思える。しかし「昼」は、全体を見渡してみるとき、その解釈を支持する、あるいは容認するように作られているとはほとんど考えられない。

昼

としよりのゐねむり
ゐねむりは
ぎんのはりをのむ
たまのりむすめ
ふゆのひのみもだえ
そのはなさきに
ぶらさがりたるあをぞら。

文脈とは、それぞれの語句が、何らかの意味的な関連性を見いだすことができるように並列されることによって設定されるものと言い換えることができると思うが、「昼」という詩において「ふゆのひ」と関連させられるような語句は周りに存在していない。例えば「冬の日が身悶える。吹雪が激しくなってきた」など、単純に同じ単語が使われることがなくても何らかの関連性を見いだすことができれば、そこに文脈を設定することはできるが、ここではそうした意味の関連性も見いだすことはできない。また、「みもだえ」を天候の比

喩として解釈してもいいと積極的に示されていないとしても、それを積極的に否定する書かれ方がされていない場合、その仮説が通用してしまう可能性はありうるが、ここで、「たまのりむすめ」や「ぶらさがりたるあをぞら」といった前後の表現は、その解釈を素朴に通用させてくれるとは、ほとんど思えない。

もちろん「みもだえ」を〈無効化〉するのではなく、前の「ふゆのひ」を〈無効化〉する、あるいは前後の「たまのりむすめ」や「そのはなさきに／ぶらさがりたるあをぞら」などを〈無効化〉することもできる。それによって、何らかの〝解釈〟を示すことができるなら、その操作は妥当なものとみなされる。しかし、「ゐねむりは／ぎんのはりをのむ」や、「そのはなさきに／ぶらさがりたるあをぞら」などでは、「ふゆのひのみもだえ」で示してみたような解釈上の仮説すら示すことはできないだろう。

同じように「だんす」の「あらしは／天に蹴上げられ」という表現についても考えてみたい。ここでも確かに「蹴上げられ」を焦点と考えて、「あらし」が吹き荒れる様子を比喩的に表現しているなどの仮説を立てることはできるだろう。しかし、前後の文脈がそれらを支持しているわけではない。「だんす」の全体を見てみよう。

だんす

あらし
あらし
しだれやなぎに光あれ
あかんぼの
へその芽
水銀歇私的利亜（ステリア）
はるきたり
あしうらぞ
あらしをまろめ
愛のさ・も・わ・る・に・
烏龍（ウウロン）茶をかなしましむるか
あらしは
天に蹴上げられ。

「だんす」の場合、例えば「あしうらぞ／あらしをまろめ」が「あらし」の何らかの状態を表しているなど、先に述べた「蹴上げられ」と同じような仮説を立てることができそうである。しかし依然として、それらが前後の文脈によって支持されているとも、容認されているとも言い難い。「あかんぼの／へその芽」や「水銀歇私的利亜（ステリア）」をはじめとして、それ以外の部分を包括的に説明するような仮説を立てることは極めて難しいと言わざるを得ない。

このように、『聖三稜玻璃』のいくつかの詩に関しては、解釈の可能性をさぐるように示唆されると同時に、妥当な解釈の可能性を立てることができないという、中途半端な状態を読み手は強いられるのである。もしこうした状態に業を煮やすなら、結局は出発点にもどってくるしかない。つまり「ゐねむり」が実際に「ぎんのはりをの」んでいるのだとして、あるいは「ふゆのひ」が実際に「みもだ

え」ているのだとして、それぞれの語句をそれぞれ「字義通り」に解釈するほかなくなってしまうのである。

もちろん、このように解釈することにしても、何らかの統一的な文脈が構成されるわけではない。「ゐねむりが／ぎんのはりをのむ」とその次の語句である「たまのりむすめ」をはじめとしてそれぞれの語句は依然として断絶したままである。もし「はりはゐねむりの喉を突き破って血が流れた」などと続き、一貫して「ゐねむり」がそうしたものとして扱われれば、「ゐねむり」を字義通り受け取ることに妥当さが与えられることになる。

もちろんそれは架空のイメージ以上にはなり得ないが、そうした定義が何度も繰り返されていけば、そのテクストだけで通用する特殊な「ゐねむり」の意味が形成されることにはなり得る。しかし、ここでの「ゐねむり」はそうした扱いも受けてはいないのである。こうした状況は、その後の「たまのりむすめ」や、「ふゆのひのみもだえ」以降でも変わらない。そしてまた、それらの個々の表現が何らかの意味の関連を持っているとも言えないから、それぞれを順番に、ばらばらに、読んでいくほかなくなってしまっているのである。

まとめてみるならば、比喩という操作によって行われたことは、何らかの文脈を発見するために、語が想定させる存在を犠牲にすること、ある語によって想定される存在をその場にないものとして扱うことによって文脈を発見することであり、逆に、「字義通り」の解釈において行われることは、すべてをその場に存在するものとして扱い、その結果引き起こされる意味の矛盾はそのときそのとき個別に、いずれかの語の意味に操作を加えることによって解消することなのである。詩全体にまたがる何らかの〝解釈〟を設定する試みが一通り挫折した結果として、言わば対症療法的に意義素の調整をしながら、いわゆる「字義通り」に読んでいかざるを得ないということ。そして、結局詩全体を統一的に説明する〝解釈〟を設定することができない結果として、とりあえずその場その場でばらばらに読んでいくしかないということ。こうした状況が、いままでみてきた『聖三稜玻璃』の詩をめぐる解釈の状況なのである。

同じような状況は、『聖三稜玻璃』の全体にわたって確認することができるが、どのように解釈の揺れがさそわれるか、また、それを解消しようとする操作がどのような道をたどるかは、他にもいくつかのタイプとしてあげることができる。例えば「大宣辞」を見てみよう。

大宣辞

かみげはりがね
ぷらちなのてをあはせ
ぷらちなのてをばはなれつ
うちけぶるまきたばこ。
たくじやうぎんぎよのめより
をんなのへそをめがけて
ふきいづるふんすゐ
ひとこそしらね

てんにしてひかるはなさき
ぎんぎよのめ
あかきこつぷををどらしめ。

「たくじやうぎんぎよのめより／をんなのへそをめがけて／ふきいづるふんすゐ」などを、本当に「たくじやうぎんぎよのめ」から「をんなのへそ」に「ふんすい」が噴き出ていると、考えたくないのならば、「比喩的な読み」から「字義通りの読み」をめぐる一連の操作をたどらなければならないが、ここで解釈の揺れを示唆しているのは、語自体の意味に関する問題ではなく、むしろ語と語の間の意味の関連性に関する問題であるということができる。「昼」における問題とは「ゐねむり」が「ゐねむり」ならざるもののように扱われているという問題であった。しかしここでの問題は、「ぎんぎょのめ」が何か「ぎんぎょのめ」ならざるものにされてしまうということではなく、隣接して存在するとは考えにくい「をんなのへそ」や「ふんすゐ」と、意味的に、ここでは空間的に隣接したものとして扱われているということによって起こる問題なのである。「たくじやうぎんぎよのめ」から「をんなのへそ」に「ふんすゐ」が噴き出ているという位置関係は素朴に考えてありえない。だから、この表現も、そうしたありえない状況が本当に起こっているのではなく、何らかの別の〈意図〉を示唆しているととらえるきっかけになりうるのである。

ここで言う意味の関連性とは、ある語とある語が、論理的、空間的、時間的などに関して、意味的に隣接していると想定できることと定義しておきたいが、つまり、ここでは、読み手は助詞が指示する関係に従うことによっては、素朴に解釈を成立させることができなくなっているのである。しかし、今まで取り上げてきた詩と同じように、この場合も、比喩などの操作によって、そうした事態が回避できるかといえば、そうはなっていない。「をんなのへそ」や「ふんすゐ」などを焦点とした比喩を導入するとしても、前後の「うちけぶるまきたばこ」や「てんにしてひかるはなさき」などの文と関連づけることができるような仮説を提示することは、極めて難しいと言わざるを得ない。

結果として「字義通り」に解釈するほかなくなってしまう時、こうした表現の場合は、それぞれの語句を個別に、指定されている意味関連に従って、そのまま受け入れるということによって解消が行われることになる。通常の意味の関連を想定して読むことができないということによって引き起こされている事態なのだから、より現実的な意味の関連性を想定することができなければ、字義通りの意味の関連性をそのまま受け入れることによって処理されるほかない。例えば、「たくじやうぎんぎよのめ」から「をんなのへそ」に「ふんすい」が噴き出ているという状況を本当に起こっていることとして受け取ることによって、とりあえず「字義通り」の理解がなされることになる。

もちろん、この場合のこのような読みもやはり、対症療法的なものでしかない。「まきたばこ」が「ぷらちなの」から「うちけぶ」っていたり、「ぎんぎよのめ」から「をんなのへそ」に「ふんすゐ」が噴き出ているという関係は設定されているが、それらを統合するよ

うな意味の関連性、それぞれを位置づける統一的な場は構成されていない。例えば後述する「岬」や「青空に」という詩では、詩が想定する場は統一されており、それぞれの語句で示されている物事は、その場における存在や出来事として位置づけられる。しかし、「大宣辞」では、そうした場は、空間的にも、時間的にも、因果関係的にも、設定されていない。だから、それぞれの部分をばらばらに、順番に、字義通り読んでいくほかなくなってしまうのである。

ただし、『聖三稜玻璃』の詩のすべてが、「昼」や「大宣辞」という詩のような成り立ちをしているわけではない。何らかの操作によって、詩全体を統一的に説明する妥当な解釈が立てられる詩が全くないというわけではないのである。意味の関連性が問題となるような表現の場合、妥当な解釈が立てられるパターンは二つに分かれる。一つ目は、比喩的な操作を経ることによって、妥当な解釈を想定することができる詩である。

岬

岬の光り
岬のしたに群がる魚ら
岬にみち尽き
そら澄み
岬に立てる一本の指。

「岬」と「指」が意味の関連を持っているとは、通常は認められないだろう。しかし、「指」が「灯台」を比喩的に表現しているのだと考えてみれば、「指」と「灯台」の間に形状の上での類似性を設定することができる。そうすれば、「岬の光り」は、岬にある「灯台」が光っていると考えることができるし、その他の行でも、この解釈に抵抗する要素は存在しないから、この解釈は妥当なものとして成り立ちうる。読みは基盤となる空間的に統一された場を持ち、それぞれの語句はその上に位置づけられている。

その上で、ではなぜ「灯台」が「灯台」とそのまま書かれず、「指」と言い換えられているのか、その〈意図〉を追求する道が開かれることになる。例えば「岬の突端に立って光を放つ灯台とその下に群がる魚という眺望が、最後の行で突然宇宙的存在者の出現になりかわるので、道の尽きたところで垂直上昇の方向を指し示す指は絶対者の指だと考えてよい」[1]などと宗教的な意味を読み込むことができるのも、この詩が比喩的な解釈を支持するような構造を持っているからといえるだろう。

二つ目は、比喩的な解釈を設定しなくとも、字義通りの解釈が詩全体を通して一貫される詩である。

青空に

青空に
魚ら泳げり。

わがためいきを

しみじみと
魚ら泳げり。

魚の鰭
ひかりを放ち

ここかしこ
さだめなく
あまた泳げり。

（後略）

現実において「魚」が「青空」にいることはありえないが、この詩の全体において、「魚」は、一貫して「青空」という場に浮かぶものとして定義されて繰り返され、途中で裏切られることはない。だから、意味の関連性、それぞれの空間的な位置関係が統一的に設定され、それは安定していると見なすことができる。

このように、詩全体を通してそれぞれを意味の関連が設定できるものとして読むことができるならば、その詩以外には適用できないが、その詩だけに通用する特殊な意味関連が定義されることになる。私たちは、同時代においてこうした方法が最もよく駆使された詩として『月に吠える』に集められた萩原朔太郎の一連の詩を知っている。例えば有名な「地面の底の病気の顔」では、「地面の底」という場を中心に「病人の顔」「草の茎」「鼠の巣」「髪の毛」などの位置が定義される。それらは通常意味の隣接関係を持っているとは考えられないものだが、テクストを通して一貫し、途中で裏切られることはないために、そのテクストだけで通用する特殊な意味関連が形成されることになるのである。同じように『聖三稜玻璃』でも、意味の関連性が一貫して維持される詩を、「青空に」をはじめとして、「烙印」や「いのり」など、いくつかあげることができる。

だから、意味の関連性という軸においたとき、『聖三稜玻璃』の中にはいくつかの種類の詩が混在しているということができるだろう。その中で「大宣辞」は、意味関連を設定することの困難な語同士が、関連を持つかのようにつながれているということによって、「比喩的な読み」、「字義通りの読み」、どちらを選ぶにせよ、何らかの統一的な解釈を決定しようとする操作は挫折せざるをえない、そういう種類の詩であるということができるのである。

さらに、このような、意味の関連性という軸でながめていくなら、次の「囈語」のような表現もこの延長上に位置づけることができるだろう。

囈語

窃盗金魚
強盗喇叭
恐喝胡弓
賭博ねこ

詐欺更紗
洗職天鵞絨
姦淫林檎
傷害雲雀
殺人ちゆりつぷ
堕胎陰影
騒擾ゆき
放火まるめろ
誘拐かすてえら。

これまで取り上げてきた表現では、たとえそれが何を〈意図〉しているかはわからなくても、助詞の指定に従えば、一応字義通りに読むことはできた。しかし、「囈語」では上下の語は助詞をはさまず並列されており、それぞれの関係は明示されず、読みの手がかりは極端に失われることになる。つまり、意味関連を設定することの困難な語同士が、何らの意味関連も設定されないまま隣接させられて成り立っている詩が「囈語」なのである。

だから、「囈語」は今までみてきたような「比喩的な読み」、「字義通りの読み」のどちらもができない詩であるということができる。しかし、「囈語」は『聖三稜玻璃』の巻頭に置かれていることもあり、『聖三稜玻璃』の特質を表したものとして、むしろ取り上げられることの多い詩である。では、そうした読み手は「囈語」のような詩を読むとき、どのような操作を導入することによって読みを提示しているのだろうか。

例えば、最もありふれた「囈語」の解釈のタイプとしては、那珂太郎をはじめとする読みがある。那珂太郎は、同時期の暮鳥、朔太郎の「囈語」類似の表現を北原白秋と比較しつつ、白秋においては「修辞法的に名辞羅列がこころみられたにすぎない」が、暮鳥、そして朔太郎においては「純粋に感性的な想像力による、語の発明的結合」となっており、「囈語」はこうした表現の延長線上にあると述べている。[2] つまり、ここで導入されている操作は、意味関連を持たないことそれ自体に価値を認める操作なのである。こうした軸でながめられたとき、「囈語」はその到達点となりうる。つまり、意味関連を持たない語同士が何らの意味関連を指示されないままつながれていることが、新しい言語観の達成であると位置づけられるからである。関川左木夫が、「囈語」にボードレールの方法の摂取をみながら、「日常の経験ではおよそ結合の必然性が考えられぬ形象が並べられ、むしろ対照された二つの形象間の断絶を鮮明にし、両者を結ぶ一般的思考を否定し、表面的には作者の思想情感を消滅させ、読者の素朴な観照を惑乱させることによって、逆に照応する形象のイメイジに、純粋な言葉としての発光を強め、この強烈な言葉の印象によって読者自らに形象間の関係を探らせる詩法」による「イメイジの照応」[3]と言うのも、同様な操作に載ったものとみなすことができる。

さらに、別の読みは、助詞の欠如自体に何らかの〈意図〉を読み込むことで、解釈を成立させる。大岡信は、「ここには、人間の犯す諸悪が、愛すべき日常生活の諸要素と何の説明も評価もなしに結びつけられている。暮鳥はただ、世界はこのようにアイロニカルな構造としてある、とのみいっているかのようだ」[4]と述べる。

これに対して、欠如している助詞を読み手の側が補うことによって解釈を成立させる読みがある。北川透は、「窃盗する金魚」のように、語の間に「する」を挿入し、「暗く呪詛に満ちた、パラノイアクな犯罪するものたちのイメージの林立」[5]と読む。助詞を補うことによって「昼」で分析したのと同じような、普通「窃盗する」ものではない「金魚」を、「窃盗する」ことができるものとして、「字義通り」に読んでいるといえる。

結局、「曠語」を読む試みを追跡すると、それぞれの読みが、何らかの形で読みの手がかりを補う様を観察することができるのである。それは助詞の欠如自体に意味を持たせるなど、統辞的なつながり以外の要素を読みに導入していく形をとる。もし、あくまで通常の意味の関連にこだわるなら、関良一のように「窃盗金魚」は、やはり窃盗＝金魚である。論理的に言えば、窃盗犯人は、つねに金銭や高価な衣裳のたぐいをねらうからだろうか。金魚にもいろいろ種類はあろうが、その体の形も盗品に背や腹をふくらませた犯人を連想させるのかも知れぬ」[6]と、それぞれの語の意味を、関連性を持ちうるまで過大に拡張して解釈せざるをえない。つまり、いずれかのレベルにおいて〈意図〉を設定するために意味を補わなければ、「曠語」という詩は読めないのであり、「曠語」において、意味関連を見いだすことの困難な語が、何らの意味関連の指定もなしにつながれているということがそうした事態を招いているのである。

これまで、『聖三稜玻璃』に含まれる詩が、いくつかの仕方で〝解釈〟の揺れを誘うと同時に、揺れを固定化する手がかりを与えない状況をみてきた。こうした状況は、『聖三稜玻璃』に含まれる個々の詩の問題であると同時に、二つの意味で『聖三稜玻璃』という詩集全体の問題と絡んでくる。

一つ目は、『聖三稜玻璃』では、いくつかの詩にまたがって、語の意味、語同士の意味関連が連携していくことがないということである。「魚」などいくつかの語について、「青空に」「いのり」などの複数の詩を通して共通の内容が扱われていることは確認できるが、その他ではほとんど共通の意味関連は指摘できない。

だから、詩集というものが、共通の内容や傾向を持つ詩で統一されているはずだと仮定し、ある詩の表現をもとに別の詩を説明しようとしても、『聖三稜玻璃』ではごく一部でしか適用できないのである。例えば萩原朔太郎の『月に吠える』では、「竹」など同じ語をめぐる表現が何度も、ズレを含みつつ繰り返されることによって、「竹」―「竹の根」―「繊毛」という連携や、「竹」―「肩」―「懺悔」という連携を含んだ、複雑で特殊な意味を構成できるようになっているのだが、『聖三稜玻璃』ではそれぞれの詩は、そうした複雑な意味を構成できるほど相互に関連づけられていないのであり、相互の語は希薄にしか連携していないのである。

二つ目には『聖三稜玻璃』のそれぞれの詩が、ある一定の方法を適用して読みうるような仕組みを持っていないということである。「昼」や「大宣辞」をめぐって確認したように、『聖三稜玻璃』には、「岬」や「青空に」などをはじめとした、「昼」などとは異なる方法で読むことのできる詩も含まれている。これらの詩を基準に「昼」や「大宣辞」などを読んでいったり、逆に「昼」や「大宣辞」など

を基準にその他の詩を読んでいけば、解釈不能の部分に目をつぶって読むことになってしまう。例えば「昼」などにむりやり何らかの比喩を導入することになる。一つの詩の中で、また詩と詩の間において、連携することのないテクストのあり方は、『聖三稜玻璃』を、相互に情報を重ねていくことによって複雑で特殊な意味を構成することから阻んでしまっている。この論文のこれまでの分析が、かなり基本的で、一般的な意味のレベルにとどまることになってしまっているのは、こうした状況にもよっているのである。

こうした状況は、しかし、たいていの読者にとっては幸福な状況ではない。読み手がこうした状況にいらだちを覚えたり、あるいはこうした状況を消化する方法を持っていないということは十分にありうる。そこで、そうした事態を回避するために、詩全体、さらには詩集全体を統一的に説明するような何らかの読みの仕組みが要請される可能性がある。もちろんそれは多くの解釈不能な部分を無視し、覆い隠していくことを意味する。そうした読みは統一的な解釈を成立させたいという欲求に従い、何らかの解釈の装置を要請し、細かな差違を覆いつつ『聖三稜玻璃』の読みを成立させていくことになるのである。

ただし、こうした書き方は、始めにテクストがあり、次に読み手がそれを読むという形を意識させすぎる書き方かもしれない。すなわち、テクストと読み手の問題は文字通りの意味で同時に起こる問題である。読み手は、読んだ瞬間に読み手が読んだものとして読んでしまうわけであり、細かな差違、解釈不能の部分は、その読み手にとっては意識すらされないということもできる。だから、ここからの分析はあくまでも前半の分析との比較によって現れるものでしかないが、どのような装置が『聖三稜玻璃』を統一して語りうるものに変換していくのか、そこにはどのような前提が隠されているのかを、前半との偏差として明らかにしていきたいと思う。

二

同時代の読み手は、『聖三稜玻璃』をどのようなものとして語っているのだろうか。ある詩を、ある読みが「読んだ」ものとして語るとき、詩のある一部分が重要な個所とみなされて取り上げられ、読みが「理解した」と思うやり方で、ある意味づけが与えられ語り直される、ということが起こる。そこでは『聖三稜玻璃』を何かあるものとして語るためのある変換が行われるわけだが、その変換は、同時代の読み手に受け入れられるような視線を内包している。つまり、一定の説得力を持つために、一定の説得力を持ち得ると見なされるような何らかの説明の図式が導入されているのである。

例えば、次に取り上げる文章は、『月に吠える』に対する批評であるが、当時において詩を語る際の基本的な図式を取り出すことができるだろう。

私は詩人の観ずる世界にはその表面の現実相以上の経験世界がある事を感じる。勿論この世界は人に依つて異る。或るものはそれを感覚の上に把握し、あるものは情緒の上に又感情の上に把握する。ランボウが母韻に対する色感は彼の感覚的経験が表

面の現実相を食い破つた内部の世界を見た事を示している。併しこの言葉をもつと誤りなく使用するならば、ランボウは事物の真の相(すがた)をその感覚に依つて洞察したのである。私は象徴の作用はこゝにあると信ずる。私は現実主義に立脚する人がもし神秘と言ふ言葉を不純な内容を有つものとして厭ふならばその言葉は如何やうに換えてもよい。併しその境地は神秘といふ言葉をもつても容易に説明出来うるものである。(中略)即ち神秘に対する洞察力とは只現実経験の外延そのものに外ならないと。即ち感覚、感情、情緒等の異常の鋭敏が齎らす結果に外ならないと。(7)

この川路柳虹の文章は、大正六年から七年にかけて『文章世界』『詩歌』を中心として行われた、福士幸次郎、萩原朔太郎による三木露風の「神秘主義」的詩への非難に対して、それを引き取る形での川路柳虹の反論、という文脈の中にあるのだが、ここで川路は、詩人の見る世界を、「現実相以上の経験世界」が「感覚」「情緒」などによってとらえられたものと位置づけている。ランボーの例をまじえて、同じような定義が言葉を変えて繰り返されているが、詩では、「内部の世界」「事物の真の相(すがた)」が「感覚的経験」によってとらえられるものなのである。表現すべきものがすべて「以上」「内部」「真」という言葉で言われているように、つまり詩が表現しなければならないものは、単なる「現実」ではなくそれを超えたものであり、「表面」にあるものではなく、そこに隠されたものである。

では、どのようにして、「現実」は「現実以上」になるのだろうか。そのための手段、媒介が、「感覚」や「情緒」「感情」といったものであると語られている。それぞれの詩人は、それぞれの手段を使って、ある詩人は「感覚の上」に、別の詩人は「情緒の上に又感情の上」に、「現実以上の経験世界」を把握する。例えばランボーの詩は「感覚的経験」を手段として、「現実相を食い破」り、「内部の世界を見」る。

つまりここには、〈現実〉が何らかの〈媒介〉を通して〈現実以上〉のものとなるという図式があるわけである。そして、〈現実以上〉とは何であるかといえば、詩人の「観ずる世界」であるのだから、〈詩人の精神〉によってとらえられた〈現実〉であるといえる。つまり、〈詩人の精神〉は、〈現実〉をある〈媒介〉を通して〈現実以上〉のものとしてとらえ、〈詩〉として表現するのである。

そして、詩を読む側がしなければならないことはと言えば、この経路を逆にたどることである。〈詩〉には〈現実以上〉のものが書かれているが、それは〈媒介〉を経由することによって〈現実〉が高められたものであるのであり、そのことを理解することで読み手は〈詩人の精神〉に到達することができることになるのである。

ここで、詩人のとらえるものが、〈現実以上〉であることにも注意しておこう。それは単に〈現実〉には考えられないもの、〈現実〉離れしたものではないのである。それは〈現実〉そのままではないが、「以上」であり、「内部」である以上、〈現実〉の延長線上にあるものであり、〈媒介〉によってとらえることができる拡張された〈現実〉である。

引用部分で川路が目指しているのは、この図式に「神秘」を組み

込んでしまうことである。朔太郎の非難の焦点は、三木露風の詩が曖昧な「神秘」を表現するだけであり、本当の内容はなく、ごまかしにすぎないとみなすところにあるが、川路はその「神秘」という言葉をこの図式の中に位置づけなおすことによって、朔太郎の非難の根拠自体を無効にしようとする。「神秘に対する洞察力とは只現実経験の外延」であると述べているように、「神秘」は〈現実以上〉としての位置づけを与えられているのである。〈現実以上〉であるならば、「神秘」も〈現実〉から発したものなのであり、〈詩人の精神〉を表現したものになりうる。朔太郎が〈詩人の精神〉にかかわらないものとしている「神秘」が、〈現実以上〉であり、〈詩人の精神〉に到達しうるものとして位置づけなおされる、そういう変更が行われているのである。

このような図式をもとに、川路は朔太郎、露風を、同じ図式において並立するものとして語っていくことになる。

萩原君の作は徹頭徹尾実感を基本としてゐる。而もその実感は氏の異常な病的感覚に根を置いたものである。(中略)氏の感情は感覚神経に包まれた夫である。而して氏の異常な病的感覚は決して『ごまかし』ではない。氏の正直に観るものである。その見るものが三木氏の場合と違つて観念から来ずに実感から発足する。幻想(イルリュージョン)若くば想像(イマジネーション)といふより、幻覚(ハルシネーション)と云ふべき状態が氏の事物に対する洞察の根拠である。氏はそこから現実の神秘を見る。私はこゝで神秘と云ふ。それは殊更に氏の反感を有つ言葉を有意義に用ひたい為である。氏は私には一個の立派な象徴主義者に見える。ランボウやラフオルグが象徴主義者であつたやうに感覚を根拠として発足した純然たる象徴主義者である。氏の見る幻覚が即ち現実である。如実相以上の内部的表現である。[8]

萩原朔太郎の詩は「実感」あるいは「病的感覚」「感覚神経」を基盤としたものであり、三木露風との違いはそれが「観念」ではないことだけである、と川路は述べている。すなわち、二人の詩はどのように違っているように見えようとも、どちらも〈詩人の精神〉が表現されたものであり、〈媒介〉の違いは詩人の個性の違いであるに過ぎないということが、ここでは述べられているといえる。

また、ここではさらに、この図式が成り立つための重要な条件が示されている。それは、朔太郎の「病的感覚」が「ごまかし」ではないということである。つまり、〈現実〉を〈現実以上〉のものとして把握することができるのは〈媒介〉が必然的である限りにおいてのことなのである。つまり〈媒介〉は〈詩人の精神〉を表現するべく、やむにやまれず使われるものであって、他のものでは決して代えることのできないものでなければならない。朔太郎、露風の詩を川路は、どちらも必然的な〈媒介〉によって支えられたものであると語る。だからこそ、〈媒介〉の違いは個性の違いに過ぎなくなるのである。〈媒介〉は必然的であればどのようなものであれ、〈作者の精神〉に到達する事ができるのであり、必然的である限り、〈媒介〉の種類は問題とならない。先ほどの図式を支えるものとして、〈媒介〉が必然的であることが求められている、ということができるだろう。

必然性に支えられた〈媒介〉を経由してきたものは、いかに〈現実〉離れして見えるものであろうとも、〈現実〉が変換された〈現実以上〉なのであり、〈作者の精神〉の表出であるという図式をここに確認することができる。だから、結果としてとらえられる「神秘」は「現実の」神秘であり、「幻覚」は「即ち現実」である幻覚なのである。

『月に吠える』に対する批評において、こうした図式はかなり一般的なものである。例えば、次にあげる室生犀星の文章においてもこれは繰り返されている。しかも、ここでうかがうことができるのは、『月に吠える』の表現自体がこの図式をもとに組み込まれている様子である。

> 『竹』という詩が突然に発表された。からだぢうに巣喰つた病気が腐れた噴水のやうに、友の詩を味ふ私を不安にした。友の肉体と魂とは晴れた日にあをあをと伸上つた『竹』におびやかされた。竹を感じる力は友の肉体の上にまで重量を加えた。かれは、からだぢう竹が生えるやうな神経系統にぞくする恐竹病におそはれた。(中略)彼にとつては総てが変態であり恐怖であり幻惑であつた。(9)

「竹」は『月に吠える』に頻出する「竹」と関連づけられている表現、つまり『月に吠える』の「竹」が引用されているのだと考えることができる。その「竹」は朔太郎の「肉体と魂」とをおびやかすものであり、「神経系統にぞくする恐竹病」であると語られている。ここで重要なことは、「竹」に「友の肉体と魂」を「おびやかす」ものであるとの位置づけが新たに与えられているということであろう。『月に吠える』の表現だけをとる場合、「竹」が生える「肩」を朔太郎のものであると考える明白な根拠があったわけではない。ここではそれを、朔太郎という詩の作者とつなげるという、ずらしが行われているのである。しかも、「からだぢう竹が生える」状態とは、言わば現実にはありえない〈現実〉離れした状態であるといえるが、それが「やうな」と語られることによって、実際の状態ではなく、「神経系統にぞくする恐竹病」の状態を比喩的に言い表すものとして位置づけられることになっているのである。この操作によって、「竹」は、朔太郎の〈作者の精神〉が、とらえた〈現実以上〉のものであるという位置づけを、この文章の中においては、明確に与えられることになる。それらは「神経系統にぞくする恐竹病」「変態」「恐怖」「幻覚」という朔太郎の必然的な〈媒介〉によってとらえられた〈現実以上〉なのであり、だから読み手はそれをたどることによって〈作者の精神〉に到達しうる—つまり朔太郎の「不安」を感じることができるのである。

こうした説明の図式に、『月に吠える』の表現が組み込まれていく操作は、他の多くの文章の中に、共通して見いだすことができる。「その毛の先端にかじりついて泣く男」が「病気の朔太郎(10)」なのであり、「作者は又蜘蛛の巣だらけの顔や曇つたガラス窓やバクテリヤの手足を見る」が、「之れも異常な病的な而して鋭敏な神経の幻覚(11)」なのである。それが文壇の流派といったものを超えて、当時の批評の枠組みとなっているということは、文壇勢力としては朔太郎や犀星とは別陣営に属している川路柳虹の文章が、同じ図式によって語っ

ているということを見てもわかる。また、山村暮鳥も、自身が詩を批評する側に立った時には、同じ図式に基づいて語っている。暮鳥は『月に吠える』について、「これは異常な神経のヴアイブレーションである。これらの詩は皮をひん剝いた赤はだかな人間の、人間といふよりは寧ろ生物の芸術である」[12]と述べているのである。

さて、これまで萩原朔太郎の評価をめぐって、詩を評価する際に導入される図式を確認してきたわけであるが、山村暮鳥の詩が読まれる場合は、どのようになるのだろうか。まず、『聖三稜玻璃』を否定的に評価する尾山篤二郎の文章を見てみたい。

君からいへば真実であつても、第三者僕から見れば其真実が遊戯に見えるのだ。巻頭にある『囈語』の〈中略＝この部分に「囈語」の引用あり　引用者注〉云々の一聯を見ても、僕には明かにさう思へる。此種の詩には、ラムボーの詩の如く一種幻想的肯定を読者が受ける筈であるが、それすらこれは受けさせない詩である。だから此詩は君の感覚には相違ないであろうけれども、その感覚は客観性の無い、確かでない、人を肯定せしむる力の無いものであると云へる。これは、同じく感覚であつてもぎりぎり決着のものではなくて、一種の遊離した感覚気分で作つたからであると思ふ。即ち感覚では無くて感覚的気分の詩である。[13]

ランボーの「母音」が、比較の対象として選ばれたのは、もちろんその形の上での類似性であろう。尾山はまず、暮鳥の「囈語」とランボーの「母音」とを「此種の詩」として、ある共通性を持ったものとして設定する。その上でランボーを肯定的に、暮鳥を否定的に語っていくことになるのである。それでは尾山はどのようにしてランボーと、暮鳥の間に境界線を引くのだろうか。

尾山は「囈語」のような「此種の詩」では、「幻想的肯定」を読者は受けるはずであると述べ、しかし「囈語」は、「幻想的肯定」を受けさせない詩であると決める。その時の判断の基準は、「感覚」が「ぎりぎり決着」のものであるかどうか、である。もし「感覚」が「ぎりぎり決着」ならば、読者は「幻想的肯定」を受けることができるはずなのである。しかし「囈語」ではそれを受けることはできず、だから「囈語」における「感覚」は、「遊離」したものなのであり、「感覚」ではなく「感覚的気分」といったものであり、「客観性」がなく、「確か」でなく、「人を肯定」させることのできないものになっているというのである。

ここでも「感覚」という〈媒介〉が設定され、その必然性が問題となっているということがいえる。作者において、〈媒介〉が必然的であれば、「母音」のような詩であっても読者を「幻想的」に「肯定」させられる詩になるのである。詩が、作者自身の必然性に基づいた〈媒介〉によって作られるならば、自動的に読者にも理解されるものになる。それは詩にどのようなものが書かれているかとは全く別の問題であり、「母音」はそうであるからこそ読者も「幻想的肯定」を受け、「囈語」はそうでないから「人を肯定」させることができないのである。「囈語」における「感覚」は、〈媒介〉としての条件を満

たさない、「感覚的気分」なのであり、〈媒介〉が〈媒介〉として設定されない以上、読者は、〈詩〉から〈媒介〉をたどって〈作者の精神〉にたどりつくことはできない。「囈語」の評価を語る上で、この論理は循環しているといっていい。つまり、読者が〈作者の精神〉にたどり着けないということは、作者の〈媒介〉が必然的でない証拠であり、作者の〈媒介〉が必然的でないために、読者は〈作者の精神〉にたどり着くことができないのである。こうした理由付けによって、尾山は「囈語」を、形の上では「母音」と類似してはいるが、それとは違い、〈現実〉が〈媒介〉によって〈現実以上〉に高められた表現としては受け取ることができないとするのである。

こうした軸での『聖三稜玻璃』評価は、川路柳虹、柳澤健と共通している。川路は「僕の疑うのは氏の詩が氏の必然性から出たか否かという事である」[14]と述べ、柳澤は「一体、この作者は何の為に斯んな詩を作るのか判らない。物好きといふより以外に詩作の動機が果たしてあるであらうか」[15]と述べている。ここでも、作者の「必然性」あるいは「動機」が問題となっている。〈媒介〉の必然性が、山村暮鳥の詩を否定的に語るときに使われる手段となっているのである。

このように、山村暮鳥の『聖三稜玻璃』に対する批評も、先ほどと同じ図式をもとになされている。ここでの否定的な評価は、この語り方の枠に載った形で、つまり〈媒介〉として設定された項が〈媒介〉としての資格を持たないとされる、あるいは〈媒介〉を設定できないとされることを理由として、否定的に語られることになっているのである。

ただし、ここで問題としたいのは、どのような〈媒介〉なら必然性を持つか、という問題ではない。もちろん、同時代において、どのような表現が必然的な〈媒介〉として認められやすく、どのような表現が認められにくいかという問題はある。使われている語彙が当時どのような語彙と関係づけられ、どのようなイメージを喚起したかが、枠組みへの組み込みやすさに関わってくることはいえる。しかし、ここで確認しておくべきことは、それぞれの批評の中で、以上のような図式をもとに、『月に吠える』では「病的感覚」という〈媒介〉が妥当とみなされたということ、それに基づいて『月に吠える』の表現が取り込まれ、変換されて再提示されているということであり、一方『聖三稜玻璃』では〈媒介〉が設定できないと見なされ、その上で、「読めない」として変換されることが放棄されているということ自体である。つまり、詩の中で何が書かれているか、どのように書かれているかという問題は、以上のような枠組みに組み込まれることによって、詩の評価を語る問題に接合されていくのである。

それでは逆に、『聖三稜玻璃』を肯定的に評価しようとする側は、どのような語り方を用いているのだろうか。まず、室生犀星の文章を見てみよう。

> 寒厳なる冬の日の朝、眼に飛行機を痛み、又、遠い砂山の上に人間の指一本を現実するは必ずしも幻惑ではない。尊兄にとつては女人の胴体のみが卓上に輝いてゐることを常に不審としないところである。他人が見て奇蹟呼ばわりするものも尊兄には

ふだんの事だ。尊兄の愉楽はもはや官能や感覚上の遊技ではない。(16)

「眼に飛行機を痛み」は「指を切る／飛行機／麦の芽青み／さみしさに／さみしさに／瞳を削げ」という「燐素」という詩の表現が引用されていると考えられる。それにつづく部分も先述した「岬」や「大宣辞」からのものと思われる表現である。それらをすべて、犀星は、他人にとっては「幻惑」「奇蹟」かもしれないが、暮鳥にとっては「幻惑ではない」と述べる。まず、ここに尾山との違いをみることができる。つまり、犀星にとって、『聖三稜玻璃』における〈媒介〉が必然的であることは、前提としてあるのである。その必然性は暮鳥という『聖三稜玻璃』の作者の必然性である。犀星は、暮鳥という作者にとっては『聖三稜玻璃』は必然的な〈媒介〉に支えられた上でなされた表現なのである、とまず前提する。尾山の場合、作者において〈媒介〉が必然的であれば、必ず読者もそれを必然的だと感じるはずであり、逆に読者が必然的だと感じないような表現は、作者の必然性に支えられない表現であることになるのであった。しかし犀星は、『聖三稜玻璃』の表現がどのようなものであれ、ここには作者である山村暮鳥の必然性が存在するという前提をまずたてる。そこに必然性を見ることができないならば、その責任はむしろ読者の側にあるのであり、さらに、引用後で犀星は「尊兄の理解者が一人でも殖えるのは尊兄の侮辱とまで極端に考えてもよいのだ」と述べているように、普通の読者が必然性を見ることができないということ自体に、山村暮鳥という特別な人間の特異性を見ることができる根拠があるとするのである。

しかし、そうした違いにもかかわらず、使われている図式は、依然として同じであるといってよい。つまり、必然性の設定の主を読者から作者にし、読者をその設定に全く関わりのないものとするという違いがあるだけだからである。つまり一見〈現実〉離れしたように見える表現であっても、それが暮鳥の精神に直結する表現なのであると述べることで、「幻惑」や「奇蹟」を、〈媒介〉として設定することになっているのである。だからどんなに〈現実〉離れしたように見えてもそれは「遊技」ではなく、〈作者の精神〉を表現するべく〈媒介〉によって高められた〈現実以上〉のものであり、〈作者の精神〉にたどりつくことができるはずのものなのである。つまり、ここでも同じ図式、ある〈媒介〉を立て、それを必然性を持つものとして語るという図式によって、室生犀星は『聖三稜玻璃』を肯定的に語りうるものとして位置づけているのである。

また、ここでさらに問題にしたいことは、このようにある枠組みに基づいて『聖三稜玻璃』を語ることが同時に、それとは別な形で『聖三稜玻璃』の読み方を規定、保証していくことにもなっているということである。犀星の文章は、『聖三稜玻璃』を、暮鳥にとっては「幻惑」でも「奇蹟」でもないと述べることによって逆に、非現実のイメージとして「字義通り」解釈することを保証しているということがいえる。暮鳥という特殊な人間にとっては「幻惑」「奇蹟」ではないと言うことは、普通の人間が普通に読むことによっては「幻惑」「奇蹟」にしか見えないと言っていることと同じだからである。例えば犀星は「岬」という詩で、先に比喩としての意味でも解釈しうる

と取り上げた「岬に立てる一本の指」という語句を、「幻惑ではない」と述べる。つまり犀星はこの語句を比喩的にではなく、実際に岬に指が立っているのだと理解しているのである。その他犀星によって取り上げられている表現はすべて、「幻惑」「奇蹟」という理由付けのもとに、一義的に決定されていくことになる。つまり、それらを積極的に「字義通り」解釈してもよいという保証が、逆に与えられてしまっているのである。この批評においてなされているのは、つまり、『聖三稜玻璃』における、非現実的なイメージとして読まれうる個所を取り上げ、「字義通り」の解釈を保証することで非現実的なイメージとしての解釈を保証しつつ、それを転倒させ、普通人には分からないが、それこそが暮鳥の精神に直結する〈媒介〉なのだ、と位置づける操作なのである。

同じような位置づけの操作は、土田杏村によってもなされている。土田はしかし、「奇蹟」という言葉は使わない。そうではなく、「難解」と、山村暮鳥の詩を位置づける。そしてその「難解」さが何によっているのかを理由づけていくことになるのである。ではなぜ暮鳥の詩が「難解」であるのかと言えば、詩では「創作の場合に感じたと同一の感情」「体験の世界」つまり〈作者の精神〉を直接に表現しなければならないので、作者の特異な、しかも作者が詩を作ったその時のままの感情を伝えるためには、普通の言葉使いによってはできないからなのである。だから「特異であり、純一」であれば「鑑賞家に意味が通じない」ようになるのは当然のことなのである。これを逆にすれば、「鑑賞家に意味が通じない」から「特異であり、純一」であるという論理になっていくことになる。土田は「大宣辞」をとりあげ、「難解」「初めから態々理解せられぬやうに歌つて居る」と述べているが、その「難解」さを特異な〈作者の精神〉を〈媒介〉するための仕方のないものとして転倒させることによって、「難解」さを逆に〈媒介〉の必然性を保証するものとして定義しているのである[17]。つまり言葉が変わったにせよ、持っている図式は犀星と同じであるということができる。「奇蹟」と同じ役割が「難解」に与えられているのである。だから、ここにおいてもこの操作は、『聖三稜玻璃』の詩を、「難解」なものとしてとらえてもよいという保証を与えつつ行われる。〈詩〉の「難解」さが、〈精神〉の難解さ、特異さにずらされることによって、〈媒介〉が設定され、そのことによって同時に暮鳥の詩は「難解」なもの、普通の人には読めない、あるいは読めなくてもいいものとして保証されていくのである。

この他にも、花岡謙二や鈴木末造などで、同じように『聖三稜玻璃』を意味づけていく操作をみることができる。花岡謙二は、暮鳥の表現は、普通人には「みなそこを自動車走り青空に魚ら泳げるの奇蹟」とみなされてしまうが、それは暮鳥によって「云ふ所の現実界といふものを、更に一段高く、一段深く一段広くしたもの」であり、「神秘を現実に、現実を神秘にまで引上げたのが、著者であります」[18]と説明する。鈴木末造においても、「天才」の「感覚」「異常な卓越した本然性」は「概念ばつた論理や耳と眼との科学や常識を捨てゝ読む」[19]ことによらなければ理解できないとの説明がなされている。暮鳥の表現は、〈現実〉離れしたもののようだが、そうではなく、〈現実〉が暮鳥の〈媒介〉によって拡張された〈現実以上〉のものなのであり、そうだからこそ、普通の〈現実〉の論理に従うので

は読むことができないのである。ここでもそれによって、暮鳥の詩を「字義通り」に読んでもよいという保証が与えられている。

このように、同時代において『聖三稜玻璃』を読むそれぞれの読みは、同時代の基本的な解釈の枠組みをもとに、枠組みにおける変数を調節しながら、『聖三稜玻璃』を語りうるものとして変換していく。結局、これまでの文章においては、同じ枠組みの中で〈媒介〉の必然性をどのように設定するかという軸によって、『聖三稜玻璃』は肯定的に、あるいは否定的に語られることになっているのである。

そして、そのことが同時に、どのように『聖三稜玻璃』は読まれるべきかについての保証を与えていくことにもなる。そしてまた、ここで一旦立ち止まってみるならば、その保証の仕方は、前半で分析したような『聖三稜玻璃』の特質から実はそれほど離れたものではなく、むしろそれをなぞっていくようなものになってしまっているのである。「奇蹟」という言葉によって「字義通り」に読んでもいいものして保証されたり、「難解」という言葉によって難解なものとして保証されるということは、『聖三稜玻璃』における、「字義通り」に読まざるをえない部分や、意味を関連づけることの難しい部分を、新たな仕方で積極的に読んでいくというよりはむしろ、そうした読みがたさをいったん認めた上で、なぜそのような読みがたい表現がなされているのか、同時代が納得しうるような理由をつけるということであり、同時にそれにともなう結果として、ある読み方が選ばれてしまうということであるからである。つまり同時代の読みは、『聖三稜玻璃』の揺れをはらむ成り立ちを覆い、一義的に読むことができるものとして固定化していくが、それは、『聖三稜玻璃』の揺れを、なぞりつつ覆うことによって可能になっていることなのである。こうしてみるならば、同時代の読みによっても『聖三稜玻璃』の揺れは、裏返された形で露呈してしまっているといえるのである。

ただ、『聖三稜玻璃』についての同時代の文章が、以上にあげてきた読みの図式にあてはまるものしか存在しないというわけではない。もちろん、ほとんど全ての批評は以上の図式をもとに語っているのではあるが、以上のような読みの図式からはずれていく要素を持つものとして萩原朔太郎の文章がある。朔太郎の読みは『聖三稜玻璃』を、その他の読みとは別の方向に読む道をひらいていくようなものでもあるが、同時代に納得されうるような理由付けをしつつ『聖三稜玻璃』の読みを一義的に固定していくという意味では、同時代のその他の読みと同じ方向性を持っているともいえる。実際に詩を読み、他人に説明しようとするレベルにおいて、朔太郎の読みではむしろ、朔太郎側の確信に基づいて詩を読み替えていくことによって、説明しうるレベルになるまで詩を語り変えていくということがなされるのである。朔太郎は「日本における未来派の詩とその解説」において、暮鳥の「だんす」という詩を解説している。

次の一篇は「聖三稜玻璃」全巻を通じて最も難解と称されるものである。そして最もよく氏の特質を発揮した詩篇である。題は「だんす」。そこには舞踊そのものが動き画のやうに描かれて居る。不可思議な生きもののやうな感じがする詩篇である。

あらし

あらし
しだれやなぎに光あれ

「あらし」「あらし」という最初の二行の言葉から、読者は突然その前面の舞台を燕のやうに飛び交ふあるものの運動を感知する。それは烈しい狂躁的な、それで居てどことなく女性的の優雅さをもつた運動のやうに思はれる。そして「しだれやなぎに光あれ」といふ言葉の感覚から、読者は更にその運動するあるものの容姿を感知することが出来る。それは何となく優雅なしなやかの姿態をもつた若い娘で、全体に光る白つぽい衣装をきてゐる。疑もなくいま読者の面前の舞台では美しい軽快な舞踊が展開されて居るのである。(「だんす」といふ標題の暗示が此等の感覚に具象な色彩を与へて居ることは言ふ迄もない。)

あかんぼの
へその芽

踊り子は軽く腰をかがめた。ここには何となく狡猾らしい、それで居て愛嬌のあるしなが感知される。[20]

朔太郎は詩をいくつかの部分にわけて、順を追ってその意味を解説しており、引用後にも同じ形での説明が続けられている。ここには先ほどまでの文章とは違い、詩を〈作者の精神〉へ組み込むことで評価につなげていく操作はみられない。しかし、この説明の仕方の中には、「だんす」を語りうるものにするための、二つの前提が隠されているということができる。

一つ目は、「だんす」という題名を重要な根拠とみなして、この詩には、そうと具体的には書かれていないが、踊り子がいて、踊り子が踊る空間と時間があるとする前提である。朔太郎は、この詩が「読者の面前の舞台」における「美しい軽快な舞踊」を表現したものであると、踊り子の存在と詩の空間とを設定している。そして詩の各行が、詩の時間として設定される。詩の行が進むごとに、踊り子の踊りは進んでいくことになっているのである。

もう一つの前提は、そうした踊り子の存在と、詩の空間、時間を前提にした上で、詩の具体的な語句が、字義通りの意味とは別な意味を表しているものとして、読み替えられるべきものであるという前提である。それぞれの語句は「字義通り」の意味を言わば〈無効化〉され、すべて踊り子の踊りの様子を比喩的に表現したものであるとの意味づけをもって、読み替えられるのである。「あらし」は字義通り「嵐」がそこに存在すると読まれるべきものではなく、「前面の舞台を燕のやうに飛び交ふあるものの運動」を表しているものとして読み替えられる。同様な操作が、以後の行においても繰り返されることによって、詩の各行に、踊り子の踊りの各段階としての統一された意味が与えられていくことになるのである。

このような前提が導入されることによって、「だんす」という詩は、前半で分析したような「岬」や「青空に」といった詩と同じような水準で読むことができるものとなる。つまり、基盤となる空間的、時間的な場を持ち、語句ごとが意味的に関連を持った詩として読む

ことができることになるのである。もちろん、こうした読み替えの方法は、『聖三稜玻璃』というテクストに何らかの形で指示されているというわけではない。ここではむしろ、朔太郎の側が、題名にそのような役割を与えることを決め、「だんす」を踊り子の踊りの様子として読むことを決めたからこそ、その装置に従って「だんす」を統一した意味を持つものとして読めるようになっているというべきである。

朔太郎は、こうした操作を経て、「だんす」の読みがたさ、揺れをはらむ成り立ちを、全く存在しないものとして扱っていく。そこでは、揺れをはらんだものとしての『聖三稜玻璃』の成り立ちは、あらかじめ排除されてしまっているのである。つまり朔太郎の読みでは、あたかも揺れなど存在しないかのように振る舞われることによって、犀星をはじめとしたそれ以外の多くの読みにおいてはみられるような、『聖三稜玻璃』を同時代の図式に組み込むことで揺れを覆いつつ同時に覆われている揺れ自体に寄りかかることで読みが固定化されていくという事態が回避されているだけといってよいのである。

このように、同時代の読みのそれぞれによって詩を読む際に導入される装置は、ある一定の図式、前提に基づいた、一定の方向を向いたものなのであり、そうした装置によって『聖三稜玻璃』が読まれるとき、読みにくい部分、読めない部分、別の仕方の読み方を試すことのできる部分はほとんど覆い隠されていかざるを得なくなる。しかし、前半の分析と重ね合わされたとき、読みを固定化するそうした試みは同時に、読みを絶えず引き戻してしまうような『聖三稜玻璃』の特質を逆に照らし出してもいくことになっていく。この詩集を読むことあるいは読む試みを追跡することによってむしろ見えてくるのは、そのようにして結果的に引き起こされてしまっている〝解読〟と〝解釈〟の間の断層なのである。

注

(1) 渥美育子「山村暮鳥論」(『現代文学』10号　一九七三・十二)
(2) 那珂太郎「山村暮鳥と萩原朔太郎との関係―「月に吠える」の詩法の成立に関して―」(『無限』一九六二・冬季号)
(3) 関川左木夫『ボオドレエル・暮鳥・朔太郎の詩法系列―「囈語」による『月に吠える』詩体の解明―』(昭和出版　一九八二・二) p231　また、中村不二夫『山村暮鳥論』(有精堂　一九九五・九)も、結局は失敗作とみるものの、関川と同じ「照応」の方法を「囈語」にみている。
(4) 大岡信「山村暮鳥の『聖三稜玻璃』―「人間」のイメージ」(『国文学』一九六九・六)。同じ仕組みの読みとして青木朋子「暮鳥詩の変遷―自然受容をめぐって」(『東京女子大学日本文学』一九八九・九)や森田進「山村暮鳥の『聖三稜玻璃』の世界」(『日本文芸学』一九七一・十)がある。
(5) 北川透『萩原朔太郎〈言語革命〉論』(筑摩書房　一九九五・三) p48
(6) 関良一「近代詩評釈二九　囈語」(『国文学』一九六三・六)
(7) 川路柳虹「三木・萩原両氏の詩作態度を論ず」(『文章世界』大

正六年九月）

（8）川路、同論文

（9）室生犀星「健康の都市―詩集「月に吠える」の終りに」（『月に吠える』跋　大正六年二月）

（10）北原白秋「序」（『月に吠える』序　大正六年二月）

（11）加藤介春「『月に吠える』雑感」（『感情』大正六年五月）。同じような説明の図式に載ったものとして、日夏耿之介「詩壇の一新著―詩集『月に吠える』を読む」（『早稲田文学』大正六年三月）、多田不二「詩集「月に吠える」及び萩原氏の芸術を論ず」（『感情』大正六年五月）、青木純一「新進の詩人を論ず」（『新潮』大正六年六月）をあげることができる。

（12）山村暮鳥「「月に吠える」に就て」（『詩歌』大正六年四月）

（13）尾山篤二郎「聖三稜玻璃の書翰―山村暮鳥に寄す―」（『詩歌』大正五年六月）

（14）川路柳虹「詩壇九人集を読んで」（『文章世界』大正五年十一月）

（15）柳澤健「詩壇九人集を論ず」（『文章世界』大正五年十一月）

（16）室生犀星「聖ぷりずみすとに与ふ」（『聖三稜玻璃』序　大正四年十二月）

（17）土田杏村「新文芸の理想を提唱す―文芸上の深秘的象徴主義（観夢幻庵室記の三）」（『第三帝国』大正六年四月）

（18）花岡謙二「「聖三稜玻璃」に就て」（『詩歌』大正五年四月）

（19）鈴木末造「山村暮鳥氏と「聖三稜玻璃」」（『詩歌』大正五年七月）

（20）萩原朔太郎「日本に於ける未来派の詩とその解説」（『感情』大正五年十一月）

引用に際して、旧漢字は新漢字に改めた。ルビは適宜省略した。山村暮鳥の引用はすべて『山村暮鳥全集』第一巻（筑摩書房　一九八九・六）、第四巻（同　一九九〇・四）による。萩原朔太郎の引用はすべて『萩原朔太郎全集』第一巻（筑摩書房　一九七五・五）、第六巻（同　一九七五・十一）による。

（たけもと　ひろあき・北大大学院修士課程）