

## 日本における象徴主義の概念

佐道直身

日本で行われている詩論をみていて考えさせられるのは、ボードレールからマラルメにいたる象徴詩を論者たちがどれだけ理解して、少なくとも共通の理解をもって言及しているかということである。確かに上田敏、堀口大学、永井荷風を初めとして原語でフランス詩を勉強していた詩人は数多い<sup>1)</sup>。とはいえ論者が一々フランス語原文で詩を読んでいたのであろうか。そうでなければそのフランス詩の知識はどこから仕入れたものであるか。最も象徴的な詩は『海潮音』『月下の一群』の訳詩とみられていたのではないか。マラルメの朦朧体などといってどれだけの典拠を踏まえていつているのか。ことに訳詩と原詩とはまったく別ものである。マラルメの象徴主義ということ自体仏文学者といえども一朝一夕には語れぬものである。

日本文学史でフランスの象徴派という言い方をした場合、そうした表現はひとつの共通の意味を持っているかのように使われたし、一つの意味があるものと思われていた。しかしフランスで象徴派という言葉が生まれたのが1886年ごろ、ボードレールやランボーは詩人としての人生を終えていたし、マラルメやヴェルレーヌにしても代表作はほぼ書き終えていた。象徴派と自他ともに許した詩人のなかで日本でも名の知られていたのは、今では忘れられかけているヴェルハーレン、レニエ、サマン、グルモン、ルテといった当時の若手たちだった。日本ではこの年代的にも作品的にもかなり異なった詩人たちを一からげに象徴派と呼んでいた。

それゆえ明治大正期において当時の詩人たちが西洋の象徴主義について抱いていた概念は、図式的に単純化されたものでしかありえず、日本近代詩の歴史の文脈にそった形で理解されていたといわねばならない。

はたして日本の象徴派はフランスの象徴派と同列に論じることができるだろうか。このことを知

るためには本国の象徴主義がどのようなものだったかを一瞥しておく必要がある。

### ボードレールとマラルメ

象徴派といわれるボードレール、マラルメは実際にはどんな詩を書いていたのか。ボードレールの一番の新しい点は主題であった。『悪の華』という題名がこれを端的に示している。詩的な美と考えられていたもの（日本でいえば花鳥風月）とはかけ離れた題材を扱ったのである。典型的な例はフランスの中学高校で使う国語の副読本で必ずといってよいほど引用される「灯台」という詩である。これは近代絵画を賞賛する一連の四行詩であるが、一節ごとに一人あて当時の新鋭芸術家が唱われている。ところがゴヤを唱った一節だけがどの読本でも省略されているのである。11節のうち1節、それも4行だけであるから、紙数の都合といったことではありえない。清純な生徒たちに対する配慮からの自己検閲なのである（詩が作られて百年以上たつてなお）。どんな詩であるかここに訳してみよう。

見慣れぬしろもので煮えくりかえる悪夢、ゴヤ、

浮かれ騒ぎのただ中で焼上げる墮したて胎児の味、

悪魔を誘惑するにはぴちぴちのストッキングよ、とばかり

手鏡もった婆さんども、すっ裸の女の子ども。当然ボードレールは当時の批評家からグロテスク詩人とみなされ、精神状態さえ疑われた。当時の人の感覚が鋭敏だったのか、現代の人間は感覚がマヒしたのであろうか、今日では彼の詩にショックを受けるような社会人はいなくなったらしい。

ボードレールは実はラマルチーヌ以降の詩と韻律上革命的に変わった書き方をしたわけではなかった。彼が影響を与え、象徴主義の濫觴となった

のは、「Correspondances」と題されたソネットだった（「香と色と音は答えあう」）。それは平たくいえば、万物は常人には見えざる関係によって結ばれているが、詩人的直感によって一見かけ離れた事物間に予期せざる類似を発見しようと唱えるものであった。「最高の詩人においては、眼前の状況に数学的正確さで適応していないような、隠喩も比喩も形容詞もない。なぜならそれらの比喩も隠喩も形容詞も宇宙的類推なる尽きせぬ井戸から汲みあげられたからであり、それ以外では汲みつくせないからである。」<sup>2)</sup>しかし実際に「交感」の詩編そのものが示すように、この手法を適応したと思われる作品は少ない（それはランボーの功績になる）。交感の観念のうらには、現実の事物を超越してその背後に神秘的な世界が潜在しているという哲学があるが、後に述べるように、象徴主義とは、そのようないわば形而上学的なヴィジョンが文学的な表現技術に昇華されたものである。ボードレールはその方法論の可能性を提示したにとどまったといえる。

こうした姿勢はマラルメに受け継がれてゆく。若いころのコペー宛書簡には次のような文句がある、「われわれがことに目指さねばならないのは次のことである、すなわち、詩のなかにおいて語が互いに反映し合い、ついには語のもつ個々の色合いがもはやなくなってしまい、一つの色調の変移とみえるまでに到ることである。」<sup>3)</sup>

マラルメもまた主題的にまったく新しい領域を切り開いたといえる。恋愛の悲しみとか人生の孤独とかいったありきたりの題材は決して扱われない。ある平凡な情景（室内、煙草のけむりなど）を隠喩を駆使して描きながら、そこにさらに詩そのもの（詩とは何か、詩人とはなにものか）が唱いこまれるのである。これはボードレールなども「信天翁」の中などで試みたことだが、マラルメのように全編全作を通じて組織的にやったわけではない。つまりマラルメの詩を読むこと自体、詩について考察することになるのである。彼が一派の師と仰がれるに到ったのも、このことと切り離しては考えられないだろう。

そしてマラルメの功績は何よりもボードレールによって提示された方法論を手法的に完成させた

こと。彼の詩はあたかも出るのに何時間もかかる複雑な迷路の様相を呈する。文法的に解しうる（理論上は）といった体の極限的な語の配置、全編に有機的に張り巡らされた隠喩の網。マラルメの詩が朦朧体といわれるのはここから来る。

ただ、「人はしばしばマラルメ氏のことをペルシヤ人か火星人のように難解な作家だといってきた。確かに、マラルメ氏はアンデルセンの童話に出てくる、見えない糸を紡ぐ男のように、自分の夢に彩られた宝石をちりばめた詩を作るのだが、われわれの手際ではその輝きを見分けるまでには至らないのである。だからといって氏が理解不可能だと決め込んでしまうのは愚かしいことであろう。」<sup>4)</sup>と、レミ・ド・グルモンはいう。マラルメの詩は基本的には解釈可能である。確かに言葉の迷路であることには違いないが、必ず出口はある。ひとつとは限らぬかもしれぬが。

「反対に私が思うには、ほのめかしだけであるべきなのです。対象を眺めること、その対象によって呼び起こされた夢想から立ちのぼるイメージ、それが歌です。高踏派の人たちはモノをまるごと取り上げて、それを提示しました。そのため彼らには謎が欠けている。人々から、自分も創っているのだと思うかの甘い喜びを取りあげてしまいました。描く対象をそれと名を言うてしまうのは、詩の味わいの4分の3を奪ってしまうことです。詩の味わいとは、少しずつ謎を解いてゆく幸せからなっているのですから。暗示すること、そこに夢があるのです。この謎を縦横無尽に使うことが象徴ということなのです。たとえば、一連の解読作業によって、ひとつの対象を少しずつ喚起してゆきある心的状態を提示すること(1)、あるいは逆にひとつの対象を選びそこからある心的状態を引き出すこと(2)」。

これはユレというジャーナリストが当時の詩人たちにインタビューしたアンケート集<sup>5)</sup>からとったものであって、『海潮音』の訳ですでに知っている人も多いであろう。上田敏が訳し出しただけあって象徴主義の本質を抽出したような重要な文章である。

注目すべきなのは「暗示」の概念である。これは隠喩とか諷喩といった修辞学上の概念ではない。

マラルメ特有の詩法を表わしている。当然それは彼の詩観と深く結びついている。詩とは詩人の天性の感性のなかから生み出されてくる感情を韻律に乗せて書きつけたものという詩のイメージとは相当かけ離れている。詩はミステリーなのである。

ここに難解さの理由がある。詩が散文の対極にあるものだとするならば、逆にいうと究極の詩の目的は意味を一義的に伝えないことである。最高の詩は単に詩的状态を喚起するのではない。それを詩独特の手法のみによって喚起しなければならない。それが暗示である。真の散文にとってわかりやすく正確であることが命であるとすれば、真の詩が難解で朦朧としているのはまさにそうなくてはかなわぬ必然の成り行きといえるのである。

この暗示の手法について、マラルメはふたつのケースを挙げている。(1)は推理小説的手法である。犯人がだれかは最後まで明かされない。読者は断片的な手がかりをつかって不可解な事件の全体像を再構築しようとする。(2)はホラー小説的手法といえようか。恐怖の対象は題名となってすでに現われている。なんでもないようなことが兆候とみえ、それが重なりあって最後の恐怖へと増幅されてゆく。

むろんこれは筆者の勝手な比喩である。実際のマラルメの詩に照らしあわせてみよう。『マラルメ詩集』は、真ん中に「牧神の午後」と「エロディアド」をはさんで、初期作品を集めた前半と後期作品の後半とに分かれている。目次をみると、この後半部に無題の作品が多いことに気づく。あっても「ソネット数編」とか「小曲」とか内容を示さない題が多い。これは後期作品がこの(1)のタイプをなしていることを示している。つまり読者に謎解きが課せられるものである。初期作品はまだボードレールの影響を受けて(2)のタイプのイメージを重ねてゆく叙述的作品が多い。

それまで詩は、いや文学は作者が読者に何らかの作者によって決められた意味を伝えるものであった。ところがマラルメにおいては意味の重層性により読者が意味を考え出さねばならなくなった。つまり読者も創作にかかわっているのである。

## 「象徴」の意味

多くのフランスの象徴主義者が象徴という語を使う場合必ずしも隠喩とか諷喩といった修辞学の用語をさしているわけではないことに注意する必要がある。彼らにとって象徴は言語表現上の問題ではなくそれ以前に認識上の問題であって、世界の奥に控えているアイデアと眼に見える現象との形而上学的な関係をさしている。いわば象徴主義的表現の奇異さを正当化する哲学的基礎づけといえる。

アンドレ・ジードの『ナルシス論』(1893、副題は「象徴の理論」、著者22歳ごろの最初期の作品)はこうした観念主義的象徴派の哲学を雄弁に語っている。目に見えるすべてのものは象徴である。流れる川に映る姿がいつまでたっても不完全なように、この世界のすべての現象は真実を映す永遠に不完全な見せかけにすぎない。言い換えると「いかなる現象もひとつの真実の象徴である」。逆にいえば「天国は至るところにある」。それはちょうど科学の法則がどんな小さな事物のなかにも隠されているのに似ている。科学者と詩人が異なるのは、科学者が長い帰納作業のすえ真実に到るのにひきかえ、詩人は一挙に真実のヴィジョンに達することである。ジードは象徴主義的作品としては『ユリアンの旅』のような寓意的小説を書いているが、実際のアフリカ旅行で『地上の糧』を見い出して後は、象牙の塔から抜け出すことになる。

これよりも先鋭化した論者の多くが拠っているのが十八世紀の哲学者スウェーデンボルグであり、ボードレール自身彼の影響の下に「交感」理論を編み出している。スウェーデンボルグは精神の肉体遊離体験を何度もしていることで有名な神秘主義者でもあり、自然世界と精神世界に「交感」があることを主張している。これが象徴である。こうした理論は当然文学的というより宗教的な傾向を帯びてくる。

マラルメはここでも独自の世界観をもって、「世界のすべては一冊の書物に到達するために存在する」<sup>6)</sup>といっている。

こうした神秘主義的象徴主義者のほかにいわば純粹に文学的見地から象徴主義者と呼ぶべき人々がいる。確かにここにいる象徴主義者はすべて文学者なのではあるが、象徴主義を一種の形而上学

として概念しているのではなく、あくまで実作の手段として捉えている人たちである。むしろこの二つの傾向は峻別できるのではなく、ただどちらに重きを置くかということにすぎないのだが、つまり前者が精神世界と自然世界の対立を説き象徴はその仲介物、総合であるとするに対し、後者は類推とか諷諭といった文学手法として象徴を考えるのである。

モッケルは「諷諭や象徴は具体的なものによって抽象的なものを表現する」<sup>7)</sup>と述べている。これは当然この自然世界が精神世界の象徴になっているという思想が基盤にあるのだが、しかしそのことよりも表現手段としての象徴に重きを置いているのである。

ヴェルハーレンなどは、モッケルのというような象徴の作用を逆手にとって「具体の抽象化」<sup>8)</sup>だとまで言い切っている。たとえば夜のパリを詩に書くのに、街や灯りや記念碑の描写をするのではなく、「間接的ヴィジョンで暗示する」ことが象徴派の持ち前だとする。これなどランボーの散文詩を想起させるが、これなどは象徴をもはや単なる手法としてしか考えていないことがわかる。

レニエは「私は象徴派のレッテルをつける。自分の詩のなかに象徴を入れるからだ」<sup>9)</sup>とごくプラグマチックな言い方をしている。

このように象徴の概念は神秘的 세계観と文学的手法の間をさまざまなヴァリエーションで揺れ動いている。興味深いのは、(当然といえば当然だが) 神秘論者に実作家が少ないということだ。ジードやアダムは早々に小説家に転向し、グルモンは批評家として名をなし、マラルメやジルも作が少なく、理論にかまけすぎた。

### 日本に輸入された象徴主義

明治期、日本の詩人たちは「象徴」という語をどのように解していたのだろうか。これを当時の人もその後の人も深くは反省しないで使っている場合がないではない。上田敏は『海潮音』の序で、「詩に象徴を用ゐること、必らずしも近代の創意に非らず、(…)然れども之を作詩の中心とし本義として故らに標榜」<sup>ことさ</sup>したのが最近のフランス詩壇だといっている。これでは単なる「比喩」とか「寓

意」という意味で使っているのと変わらないように思える。そのあとでも、「象徴の用は、之が助を藉りて詩人の観想に類似したる一の心状を讀者に与ふるに在りて、必らずしも同一の概念を伝へむと勉むるにあらず」と、解釈の多様性のことを強調しており、象徴が単なる比喩でないことの説明はまったくない。逆にいうと隠喩、寓意を意識的に多様する流派というのが、当時の日本における象徴主義の一般的理解だったと考えるべきであろう。

『海潮音』復刻版の解題(安田保雄)<sup>10)</sup>によると、ヴェルハーレンやレニエの作品は観念象徴、ヴェルレーヌの「落葉」、マラルメの「嗟嘆」、ローデンバッハの「黄昏」は情調象徴風であるという。しかしこの言葉遣いでは象徴とは比喩一般のことではないかと思われる。この象徴の分類はフランス文学史では行われていない。おそらくこれはドイツ美学からきた概念であろう。この用語は萩原朔太郎も当然のごとく使っているからよほど早くから輸入されていたことになる。岡崎義恵の『日本詩歌の象徴精神』(1950)<sup>11)</sup>によると、観念象徴とはある知覚物が他の概念を差し示すこと、すなわち直喩や隠喩であり、その複雑なるものが諷諭(アレゴリー)であるという。情調象徴とは象徴される内容が知的な観念ではなくいわく言い難い情緒であるということであり(研究者によっては感情移入によって説明されたりする)、これは観念象徴よりも高級なものとされ、象徴主義者が目指すのはこちらの象徴であるという(岡崎は「今日の」というのだが、いつの時代のどこの国の象徴主義者なのかは明言していない)。

このように日本の象徴議論においては、象徴は修辞学上の高等技法として捉えられており、それによって喚起される情緒の神秘性(雰囲気、気分)が云々された。神秘世界と現実世界、ないしは物質界と精神界との照応作用としての、そして文学的手法の裏づけとしての形而上学的象徴についてはあまり触れられていない。アーサー・シモンズの『表徴派の文学運動』が紹介されたとき、大正初年の論者の注意を引いたのは、そのような二元論哲学ではなく、単なる神秘性(空想性とでも呼べるもの)であったと思われる。その点で影響を

与えたのは巻頭のネルヴァル論であったかもしれない。その神秘性とはたとえば次に挙げるようなものである。

その女を、おそらく前世においてであろう、  
見かけたことを…私は思い出した

(ネルヴァル「ファンタジー」)

萩原朔太郎もまた「青猫スタイルの用意に就いて」<sup>12)</sup>という論文のなかで、比喩と象徴の違いについて次のように述べている。比喩は、「墨のやうに闇黒の夜」のように甲乙を「概念的に結びつけ、甲によって乙を解説したもの」であるのに対して、象徴は、「墓穴のやうに闇黒の夜」のように「両者の間に概念的説明がなく、甲の心象がそれ自ら乙の表象の上にぴったりと気分的に重なっている」。前者が「説明的冗句」であるに反して、後者は甲乙を「一の連想的必然によって結びつけ、両者の関係を比喩でなく、一歩進めた象徴にしてしまう」のである。

では萩原が象徴を高等な文学的技法とのみ考えていて、西欧風の二元論に関して無理解だったかということそうでもない。『詩の原理』のなかで「詩的精神の第一義」である「宗教情操の本質とは、時空を通じて永遠に実在するところの、或メタフィジカルのものに対する渴仰で、靈魂の故郷に向かえるのすたるじや、思慕の止みがたい訴えである。そこでこの宗教感のメタフィジックを、特に觀念上に於て掲げたものを、芸術上で普通に『象徴派』と称している」<sup>13)</sup>とはっきり述べているのである。

このように萩原は、象徴を形而上的意味と文学上の意味とにしっかりと分け、西欧の象徴主義理論をじつに忠実に祖述している。しかし萩原のような理解を示した例はむしろ稀といってよく、象徴派といえは技法に凝りすぎてことさらに難解な詩人をイメージするようになったのである。

こうした日本人の西欧象徴主義への無理解はどの辺から来ているのであろうか。実は萩原にも日本の象徴主義がいかに特殊なものであるかを強調しようとするあまり、ことさらにフランスの象徴詩を悪し様という嫌いがある、「ところがこのフランスの佛蘭西の象徴詩といふ奴が、我々日本人の眼からみれば、実に生ぬるい似而非象徴で、全く

はむしろ比喩や寓意の程度にしか属して居ない。特にマラルメ派の象徴なるものは、言語の陰影とか香気とかいふ觀念を、特に意識的に詩の中に織り込んであるのであって、真の『象徴そのもの』ではなく、むしろ概念されたる『象徴の詩学』である。…象徴を唱えながら、しかも尚且つ彼等はその象徴を概念してゐる。」<sup>14)</sup>それに呼応するかのよう蒲原有明もまた、『飛雲抄』のなかで次のように述べる、「然しながらマラルメにしても自縄自縛は免かれ難かった。マラルメの推究したところは自意識の上では実相世界の極致であったと思われるが、そこにボオドレエルの『万法交徹』に示されただけの、融通無碍なる感覺世界を体得していたかは疑わしい。わたしはマラルメが事相象徴、即ち幻想に徹していたとは見ていない。象徴を自覚して象徴を無相のなかに見失った趣がある」<sup>15)</sup>。

要するに二人のいいたいのは、マラルメの作品は概念でこしらえたものであり、人間の本質にかかわる情緒が顕われていないということである。このいわば仏文学史を全面否定するような重大深刻な命題を彼らはいかなる典拠から主張するのか。(筆者は反語的にいつているのではない。この両者の指摘は徹底的に究明すべき真理を含んでいるように予感される。)むしろそこにあるのは、西欧かぶれから日本に回帰したときの日本詩歌の再発見、再認識に対する反作用であり、日本的尺度からの反動的評価であって、必ずしも西欧詩への正当な価値判断のたまものとは思われない。あるいは日本詩歌の情緒が西欧人には理解できない(極言すれば西欧人には真の詩情なるものを感じることができない)とする無意識的な東洋びいき的態度の裏返しではないか。

ところでその日本的価値であるが、白秋の「自ら真に感じたる官能の根抵」にある「幻覚」(後述)といい、萩原の「気分的にぴったり重なった」連想的必然」といい、白秋のいう「官能」も、萩原のいう「気分」もおそらくは別ものではあるまい。萩原はそれを日本独特の直観的なものと認識しており、「西欧は象徴主義において日本より遅れている」と逆説的なことをいいさしている。というのも、西欧文明は本來說明的なものであって、それへの反発として象徴主義は近代に發明された、

それとは逆に日本はもともと象徴的文明を営んできたのであって、近代になって説明的文明を西欧から輸入したというのである。それゆえ近代の西欧の象徴主義は付け焼き刃であって、万葉集こそが象徴主義の最たるものなのである。

おもしろいのは、萩原、有明（露風もまた）その日本の象徴主義の根拠を芭蕉に求めていることである。

### 芭蕉の象徴主義

蒲原有明は、『春鳥集』の自序で「わが文学中最も象徴的なもの」として芭蕉を挙げ、次の五句を例に出している。

白芥子や時雨の花の咲きつらん  
海くれて鴨のこゑほのかに白し  
手にとらば消なみだぞあつき秋の霜  
椎の花のころにも似よ木曾の旅  
さびしさや華のあたりのあすならふ

この五句をひとしなみに象徴詩の先駆けとして考えるには問題がある。第一句、第三句は、視覚と視覚の類似という手法としてはごくふつうの隠喩を使っているにすぎない。ただ第三句はその隠喩をベースにしてひとつの空想へと発展させている点情趣がより深い。第四句、第五句になると、句の出来は別として、視覚と心象とを対応させている点で一つ次元の高いところにあるとはいえよう。しかしなかで第二句が優れているのは、視覚と聴覚を交錯させ未曾有の効果をあげている点である。類句として「石山の石より白し秋の風」「閑さや岩にしみ入蟬の声」を挙げてよいと思うが、ここで、どうして風が白いのかとか、音がどうやって岩にしみ込むのかなどと詮索することは、かえって句の理解を妨げることになる。蟬の声が岩に吸い込まれるというあくまで想像上の感覚（神話的空想とさえいえるような）の上に、たとえば水が砂に浸み込んでゆくという実際上の感覚を「交感」させるところにこの句の趣意があるとせねばならない。第二句のもうひとつ優れた点は、破格の韻律である。「海くれてほのかに白し鴨のこゑ」と較べてみれば明瞭だが、芭蕉の句はすでに明治期の近代詩の風格を有している。

ここまで有明自身が解釈したわけではないが、

このように有明は象徴というものの理論的根拠を、実作家の強みというのだろうか、はっきりとつかんでいるのである。ただし、有明の象徴主義理解はボードレール的美学の外には出ていない。

萩原が推賞する芭蕉の句は次のものである。

秋深き隣は何をする人ぞ  
何にこの師走の町へ行く鴨（正しくは、「何に此師走の市にゆくからす」）

「かうした芭蕉の俳句こそ、我々の意味での真の象徴である。それは何の説明でも描写でもなく、しかも深遠無量な人生観や、或る複雑な意志をもった生活感情やらが、非常に力強い主観の感情を以て訴えられてゐる。その詩的表現の印象的效果に於てもまたは情緒的效果に於ても、到底西洋のくどくどした説明的の詩とは比較にならない。」<sup>16)</sup>

彼が思い描いていたくどくどした詩とは、「ボードレールなぞの詩ならば『甲板に羽ばたく海鳥よ。汝の死は美しき秘密を語る。おお、汝は真理である。』といふ如き抽象的な比喩によつて露骨なロジック的な概念を語る」<sup>17)</sup>ものである。むしろボードレールはこんなひどいものは書いていない。

「信天翁」の詩の趣意でもない。問題は日本的情緒称赞であって、ボードレールの名はそのダシに使われているにすぎない。いずれにせよ作品としての象徴詩に深い理解が介在しているとはとてもみえないのである。

### 日本象徴派

ここで文学史上象徴派として名高い4人の詩人について個々に検討してみよう。

薄田泣菫は、古代への志向、形式の遵守、言語の古風さにおいて、象徴派というよりは高踏派に属するので、これは除外する。

有明は、『海潮音』（明治38年）の数カ月前に出た『春鳥集』の自序で「邦語の制約を寛うして、近代の幽致を寓せ易からしめんとするは、詢に已み難きに出づ」といつている。この「近代の幽致」というのは西欧の詩風をいうのであろう。「視聴等とはまた相交錯して、近代人の情念に雜り」といつているのも、ボードレールの交感理論を指しているのに相違あるまい。

たとえば『有明集』巻頭の「知慧の相者は我を

見て」は、『海潮音』の「嗟嘆」と手法的に類似した構造を示している。高德の僧でもあろうか、「我」の相をみて「汝が眉目ぞこ」で「日曇る」という。この天候のイメージが最後まで展開されてゆく。ちょうど「嗟嘆」では「君がまなこ」が庭にたとえられ、そのイメージが最後まで織りなされてゆくように。実際にはまなざしを歌っているながら、その隠喩であるべき風景のほうに詩の重点が置かれるところが共通している。ただ「嗟嘆」はマラルメ若年のころの作であって、先の例でいうと(2)のタイプに属しており、象徴詩の到達点に立つものとはいいい難い。

文学史的には有明の象徴詩を継承するのが三木露風と北原白秋ということになっている。

『海潮音』から4年して『邪宗門』と『廃園』が出る。白秋はその序ではっきりと「予が象徴詩」と名指ししている。そして「かの初めより情感の妙なる震慄を無みし、只冷かなる思想の概念を求めて強いて詩を作為するが如きを嫌忌する」といいきる。しかし「かの」とは、いったいどの詩人やグループを指しているのだろうか。この批判はまさに高踏派への批判と似通っている。

ただ自らの象徴詩を説明して、「かの内部生活の幽かなる振動のリズムを感じそのままの調律に奏でいんとする音楽的象徴」と言っているところをみると白秋がその理想として念頭に置いていたのはヴェルレーヌの詩学であったと思われる。また「予が幻覚には自ら真に感じたる官能の根抵あり」と自信たっぷりに言っていることを考え合わせると、白秋はヴェルレーヌ同様、実作そのものが理論となってゆく天来の詩人であることが感じ取られる。しかもその詩は、抜け目なく最新の西欧の詩法を取り入れているのである。2年後に白秋は『思い出』を発表するが、そこでは『邪宗門』の象徴性は影をひそめ、むしろ感傷的なロマン主義に後退しているといえる。

『廃園』に露風は序を書いていない。『白き手の獵人』のなかの「冬夜手記」の文章を挙げてみる。

「不可見の世界を離れて象徴なし」

「肉体の中に山川草木の気を観る者は象徴主義者なり」

「思想を抒ぶるは抒べざるよりよし。されど抒

べずして表現するものは更によし」

ここに述べられているのはシモンズが説いたような象徴主義理論である。そこには本場の象徴主義の片鱗がみられる。しかしそれは実作のなかに現われているだろうか。

「言葉は詩の病気なり、言葉を失えよ」(寡作だったマラルメを意識しているのか)

「象徴は魂の窓である」

「自然とは言葉である」

「詩形とは到底幻形のものなり」

これらはすべてアフォリズムとしては全文を引いている。あまりに茫漠としていて、独りよがりの言としかいいようがない。散文から例証するのは公正でないかもしれないが、彼の象徴性の曖昧さはこの一種の舌足らずからくるのではないかとさえ疑わせる。つまり、語と語の反映はいいのだが、さまざまな語を文学的感性から来る必然性なしにくっつけて並べているだけという感じがするのである。筆者のまったき私見としては露風の作の多くは象徴的技法の失敗、濫用としかみえない。ただ詩人の名誉のために、立派な象徴詩とみえる数少ない例の一つを挙げておく。

日の落つるところに

村村は紫の微塵となり

空に、声なく、環を描きつつ立騰りぬ。

されど焼けのこりの村村は

尚あかるき黄金の縁をもち

褪めゆける血潮の<sup>お</sup>澱を嘗む。

さて何者の老いたる手か

このとき熱灰の中を掻き探す

不断にはたらきつついそがしく。

(「村村」『幻の田園』、大正4年)

赤々と夕陽の差し込む谷合いの村を火のおこった鉢に見立てるこのヴィジョンはヴェルハーレンの「夕の法」に劣らず、壮大で印象的である。

### 日本に象徴主義は存在したのか

有明、泣菫は早々に詩作を断ち、白秋、露風は童謡の世界へと去った。このとき日本に象徴派は死に絶えたのであろうか。詳細に論ずる余裕はここにはない。たとえば次のような詩が大正期に生み出された。象徴主義の世界観というただ一側面

にだけ注目して引用することにする。

おお空中よ

埃で真白い

この中に嵐が潜んでゐる

爆発がひそんでゐる

全世界の秘密が隠れてゐる

(福士幸次郎「山上の火よ」『太陽の子』, 大正3年)

彼が棲息するのは全宇宙の四分の三の領域である,

(百田宗治「彼」『最初の一人』, 大正4年)

魂と魂がちかにふれあふ

みな一様に地平の涯に瞳をこらす

(高橋元吉「秋」, 大正5年発表)

我れは世界の頁の上の一つの誤植なりき,

(生田春月「誤植」『靈魂の秋』, 大正6年)

赤ん坊は泣いて母を呼ぶ [...]

深いところから世界が呼ぶやうに

此世の母を呼ぶ, 母を呼ぶ。

(千家元麿「赤ん坊」『自分は見た』, 大正7年)

混沌の暗と紫の中から

今うかみ上る青い世界を発見したやうに

(佐藤惣之助「花と雷電」『満月の川』, 大正9年)

この世と対立する世界の観念が表れているのが象徴主義の特徴であることはすでに述べた。しかしこれらの作品は「世界」という語を使い、「それと名を言ってしまう」っていることからして神秘世界を「暗示」してはいないし(むろん, こうして別の世界をみせる作品は仏象徴詩にも例は多い), こうしたイメージも単発的で次々と重層的に発展させられてもいない。それといわずに神秘性をほめめかす作品はなかなか見当たらない。では真の意味で象徴主義といえる詩人は日本には輩出しなかったのか。すなわちこの世のものならぬ世界のヴィジョンをかいま見せてくれた詩人である。しかし, 次のような詩はそうした否定的命題に反証を与えてはくれないだろうか。

つりばりぞそらよりたれつ

まぼろしのこがねのうをら

さみしさに

さみしさに

そのはりをのみ。

(山村暮鳥「いのり」『聖三稜玻璃』, 大正4年)

黄色き地平のかなた一世界の隣室より

異相の人窺える

(日夏耿之介「黙禱」『転身の頌』, 大正6年)

むなしくあを空のふかみの底に身をなげ,

世紀のあをあをとながれるうれひ顔のうへに,

(大手拓次「蜘蛛のをどり」『藍色の墓』, 昭和11年<sup>18)</sup>)

そのほかに筆者は, 朔太郎の『月に吠える』の一連の「竹」の詩, 賢治の『春と修羅』の「有明」を挙げたいと思う。そこには心の暗黒世界, 純粹世界が竹や月を描くことだけで暗示されているとあってよい。彼らは象徴派とは呼び慣わされていないが, 少なくともこれらの作にはフランスのものとは違って遜色のない象徴精神がひっそりと根づいている。

こうしてざっと挙げてみた例をみてわかる通り, 象徴的手法は質を問わねばさまざまな作品のなかに, それと自己主張せずと散在している。つまりある神秘性を持った雰囲気を生み出す比喩や語法が現代詩には不可欠な要素になってしまっている。そのことはいろいろな名詩選をひもといてみれば一目瞭然である。

二十世紀の境を超えて象徴主義は下火となる。それは象徴詩が消滅していったことを意味するのであろうか。そうではなく, 象徴的手法をもってする作品が詩の本道を行くようになり, 運動としての必然性を失っただけのことなのである。それまでの歴史的な詩の運動がめざしていたものはたとえば愛の本質であり, 美の本質であった。象徴主義は詩の本質を突いた。その当然の帰結なのである。象徴詩は現在も脈々と息づいている。

マラルメの偉大さはそこにある。

## 文 献

- 1) 大手拓二, 三富朽葉, 佐藤惣之助, 西條八十, 百田宗治等々。
- 2) Charles Baudelaire, "Victor Hugo" dans *L'Art Romantique*, GF-Flammarion, 1996, p.307.
- 3) Stéphane Mallarmé, *Correspondance* I, Gal-



- limard, 1959, p.234.
- 4) Remy de Gourmont, *Livre des Masques*, Mercure de France, 1921, p.59.
  - 5) Jules Huret, *Enquête sur l'Évolution littéraire*, Charpentier, 1891, p.60.
  - 6) Stéphane Mallarmé, (*Oeuvres*, Garnier, 1985, p.294
  - 7) Albert Mockel, *Propos de Littérature*, 1894, cité dans Guy Michaud, *La Doctrine Symboliste (documents)*, Nizet, 1947, p.52.
  - 8) Émile Verhaeren, *Le Symbolisme*, 1887, cité dans Guy Michaud, *idem.*, p.53-54.
  - 9) Jules Huret, *idem.*, p.92.
  - 10) 近代文芸復刻叢刊『海潮音』, 冬至書房, 1969.
  - 11) 『日本詩歌の象徴精神 古代篇』宝文館出版, 1970.
  - 12) 『萩原朔太郎全集』第8巻, 筑摩書房, 1976, pp.12-21.
  - 13) 『萩原朔太郎全集』第6巻, 1975, p.122.
  - 14) 『萩原朔太郎全集』第8巻, p.24.
  - 15) 蒲原有明『飛雲抄』, 1938, p.128-129.
  - 16) 『萩原朔太郎全集』第8巻, p.33.
  - 17) 『萩原朔太郎全集』第8巻, p.33.
  - 18) この詩集は死後出版であり, 作品は大正期のものである。