北原白秋「浴室」の詩法

――時の推移の表現をめぐって――

本庄　あかね

はじめに

北原白秋の第一詩集『邪宗門』（明治42・3　易風社）は、日本の近代詩の第一歩を著した画期的な詩集[1]として高く評価され、これまで言及も多く寄せられてきた。しかし、河村正敏氏[2]も指摘するように、〈文芸論的な立場からする論究〉は少なく、『邪宗門』の象徴詩が研究の俎上に乗せられる機会に乏しかった。それは、詩集に対する高い評価の一方で、西洋象徴詩を基準とし、それと比較して『邪宗門』の象徴詩法を未熟と断じる見方[3]が、根強く、詩集の否定的評価の根拠となってきたためである。

しかし、近年、こうした動向が省みられ、象徴詩を盛んに制作していた白秋の初期詩業は再評価の機運にある。白秋研究の流れについて見る前に、一先ず、西洋における象徴主義の概略[4]を確認しておきたい。象徴主義は、広義で捉えた場合、ボードレールの『悪の華』（1857初刊）以後一九二〇年代まで、半世紀以上に亘り展開されたが、その一方で、狭義の象徴主義、即ち流派としての象徴主義は、極めて短期間のものであった。一八八〇年代、マラルメやヴェルレーヌ、ランボーの周囲に、彼らの作品を模範とする若い世代が集い、こうした文学上の傾向に対し、象徴主義の旗印がジャン・モレアスによって掲げられるものの、モレアスは、一八九一年には自ら象徴主義を否定して古典主義への復帰を宣言、流派はここに解体されてしまう。このように、広義の象徴主義は長く保たれたと言えるのだが、流派として、共通の教義が存在していた訳では決してない。

前述した西洋象徴主義についての歴史的認識は、今日、定着していると言ってよい。江島宏隆氏[5]は、こうした認識を踏まえ、西洋における広義の象徴詩に確固とした教義があったかの如く想定し、それとの比較から白秋の象徴詩の達成度を低いものとしてきた従来の研究に対し、改めて、疑義を呈した。江島氏は、『邪宗門』詩篇が制作されていた明治四十年前後は、〈西洋における狭義の象徴主義が沈静化してまもない時期〉であり、〈日本から象徴主義の全体を俯瞰できるはずはなかった〉と述べている。そして、白秋の象徴詩を、〈象徴主義という広い沃野を望むに、『海潮音』という一本の細い管から覗くのみ〉でありながらも、ボードレールに由来する《共感覚的手法》を独自な形で展開し得たと、積極的に評価する。こうした江島氏の論考が、おそらく呼び水となったのであろう。以後、白秋の象徴詩法を肯定的に探ろうとする研究が続いている。[6]

このように、近年になって、白秋の象徴詩を研究対象に据える論究が出されるようになり、それらは白秋の詩法の展開を把捉する上で大きな示唆を与えてくれる。しかしながら、依然として、白秋研究には具体的な分析が不足しているという印象を拭うことができない。その一因は、『邪宗門』『思ひ出』（明治44・6　東雲堂書店）『東京景物詩及其他』（大正2・7　東雲堂書店）といった白秋の初期詩集が総括される形で論じられているという点に、求められるのではなかろうか。即ち、各々の詩集を個別に論じ、集中の詩篇を個々の作品として精査するような論述が少なく、また、一詩篇に即した分析がなされている場合でも、それは集中のごく一部の代表作[7]に限られてしまっている。そのような意味で、一一九篇の作から織り成されている『邪宗門』という詩集には、未だ光の当てられていない面が大きく残されていると言える。今後、従来取り上げられなかった作品にまで目配りがなされることによって、詩集の全容は明らかになっていくのだろう。本稿は、こうした問題意識のもとで、これまで言及の機会に恵まれることの少なかった「浴室」（明治41・8制作、初出『新声』明治41・10[8]）の一篇に着目し、その分析をもって『邪宗門』の象徴詩法を考察する端緒としたい。

一、

「浴室」は、『邪宗門』の第三章「外光と印象」章中の一篇である。隅田川下流、大川の流れる東京下町の夕暮れの進行が辿られている。以下に詩篇の読解を試みたい。

水落つ、たたと……浴室の真白き湯壷
大理石の苦悩に湯気ぞたちのぼる。
硝子の外の濁川、日はあかあかと
小蒸汽の船腹光るひとみぎり、太鼓ぞ鳴れる。

水落つ、たたと……灰色の亜鉛の屋根の
繋留所、わが窓近き陰鬱に
行徳ゆきの人はいま見つつ声なし、
川むかひ、黄褐色の雲のもと、太鼓ぞ鳴れる。

水落つ、たたと……両国の大吊橋は
うち煤け、上手斜に日を浴びて、
色薄黄ばみ、はた重く、ちゃるめらまじり
忙しげに夜に入る子らが身の運び、太鼓ぞ鳴れる。

水落つ、たたと……もの甘く、あるひは赤く、
うらわかきわれの素肌に沁みきたる
鉄のにほひと、腐れゆく石鹸のしぶき。
水面には荷足の暮れて呼ぶ声す、太鼓ぞ鳴れる。

水落つ、たたと……たたとあな音色柔らに、
大理石のなやみに湯気は濃く、温るく、
鈍きどよみと外光のなまめく靄に

疲れゆく赤き都会のらうたげさ、太鼓ぞ鳴れる。

（傍点部本文のまま）

第一連では、先ず前半二行の一文に浴室内部が描かれ、後半二行の一文に浴室外部が描かれている。第一連に対応し、第五連も、二行ずつ、室内と室外の様子が組み合わされて描出されており、一篇の首尾が呼応していることを確認できる。このような、水が滴り、湯壺から湯気が立ち上っている浴室内と、入浴中の〈われ〉がガラス窓から眺めている室外の大川端の光景とが対置されるという構図が、詩篇の基盤となっている。

第一連の後半から第三連まで、室外の大川を中心とした東京下町の風景は、次のように展開されていく。濁った大川に夕日が照り、往来する蒸汽船の船体が夕日を反射して一瞬きらめく。対岸の雲は夕日を受けて黄褐色に染められ、大川に架かる煤けた両国橋も、西に傾く太陽に照らされ薄黄色く見えている。これらは、刻々と変化する外光のもとでの印象を追求し、物の固有色に縛られることのない日の光のもとでの見え方を重視して西洋画壇に新風を起こした、外光派や印象派さながらの表現となっている。[9] 夕日を受ける大川の風景が、物体に本来備わる色によってではなく、〈われ〉の光と色を受動する視覚のままに捉えられてある。大川を軸として、繋留所で黙って河を見つめ行徳方面への船を待つ乗客の陰鬱そうな姿や、夜の訪れを察し橋を渡って家路をいそぐ子供たちといった点景が配置されつつ、下町の夕暮れの全体が〈われ〉の目によって写し出される。

ところで、木下杢太郎に、夕暮れ時の〈西洋料理（レストウラント）の二階から〉眺められた両国橋近辺の情景を描く「両国」（初出『三田文学』明治43・7）の詩篇がある。「両国」において、〈西洋料理（レストウラント）〉の窓枠に切り取られているのは、〈両国の橋の下へかかりや／大船は檣を倒すよ、／やあれそれ船頭が懸聲をするよ。／五月五日のしつとりと／肌に冷き河の風、／四ツ目から来る早船の緩かな櫓拍子や、／牡丹を染めた半纏の蝶蝶が波にもまるる。〉（／は改行を表す・以下同様）というような、大船が帆柱を倒して橋の下を通過し、船頭の着た半纏が波に揉まれている様子である。船頭のかけ声や早船の櫓拍子なども聞かれ、要するにここでは、明治三十七年に鉄橋となった両国橋や、最新の巨大建築物であった〈国技館の円屋根〉といった近代東京の姿に二重となって、非在の江戸が〈なつかし〉く眼差されている。よく知られているように、このような見方は、江戸情調を求めて大川端付近に会合の場を設けたパンの会に共有されたものである。ここで、「浴室」と「両国」との、夕暮れの両国橋を捉えた二詩篇を比べてみると、「浴室」の窓から切り取られる風景が、当時の下町を実体的に捉えたものである点が際立つであろう。前述したように「浴室」では、明治末の大川端が、〈われ〉の視覚のままに活写されているのである。

このように、第三連まで、〈われ〉の視線は、近傍の川端の繋留所から、次第に、その対岸や両国橋へと遠方に向けられ、川を広く見渡す視野によって捉えられていく。こうした視線の移動とともに、作中の時間も経過し、第四連では〈暮れて〉とあるように、日没を迎えている。ここにおいて、荷足船の漸く到来したことが船頭の乗

客を呼ぶ声として伝えられ、日暮れに伴い辺りは薄暗く感覚の優勢は視覚から聴覚へと移行されている。さらに、最終連では視覚は一層ぼんやりとし、靄に覆われ日没後の残照にかすむ都会が提示されてある。喧騒も鈍く、宛ら夜の中に溶かし込まれてゆくようだ。東京の下町の日没に、一日の幕引きに際して〈疲れゆ〉き〈らうたげ〉であるような、衰退の美が見出されて詩篇は閉じられる。

「浴室」では、前半においては落日に照らされ、後半に至っては日没後の優美な残照のもとに、日没前後の光の推移に即応した姿で、東京の下町が捉えられている。集中の「外光と印象」という章題にも示されているように、日没の直前から直後へと至る時間の経過は、変化していく夕日のもとでの大川端の明暗と色とが中心的に捉えられ、〈われ〉の印象の推移として表現される。

一方、こうした室外の展開に対し、室内は、第四連で、〈水落つ、たたと……もの甘く、あるひは赤く、／うらわかきわれの素肌に沁みきたる／鉄のにほひと、腐れゆく石鹸のしぶき〉とある。給水配管の腐蝕によって、鉄錆を含んだ赤い水が滴っているのであろうか。入浴中の〈われ〉の身体にもその鉄の匂いが浸透している。そのことは、視覚が弱まった薄明かりの下、嗅覚として捉えられており、その鉄錆の匂いから連想されて、清潔な石鹸までも〈腐れゆく〉ように見えてくる。石鹸の泡立ちは、あたかも腐敗による発酵作用によって泡が生じているかの如くに幻視されるに至る。

こうした室内における腐敗の幻覚は、次のような詩篇の構想に組みこまれて行なわれている。はじめ室内と室外とが対置され、第二、三連では室外が描写される。ここでは、濁った大川に架かる両国橋が煤に汚れ重圧感をもっている姿とされる点に端的に示されている通り、落日に照らされた下町の〈疲れ〉た印象が写し出されてある。夕暮れの大川端の風景に凋落の印象を見出すこの流れは、続く第四連に至って、〈われ〉の内面に浮かび上がる腐った室内の幻像へと連なって行く。

前述したような、室外と室内の描写が一連の繋がりを有し、室外の印象が〈われ〉の内的な幻影と結びついていく構成に鑑みれば、作中に描かれている下町の夕暮れは、単なる室外の現象というだけではなく、〈われ〉の凋落の内面を映し出す鏡としての心象と解釈できるだろう。作中において室内には湯気がたちこめ、また、室外も靄に暈されており、室内と室外の境界が判然としていないのは、室外の夕暮れの光景が客体としてあるのではなく、〈われ〉の内面の表現ともなっているためだと考えられる。

次に、全連における〈水落つ、たたと……〉〈太鼓ぞ鳴れる〉の繰り返し句について考えてみたい。この水滴の音は、浴室内に実際に響く音であるのだが、一方太鼓は、作中の状況下で現実に鳴り続けているとは考え難く、水滴が落下して物体に当たる際に生じる響きが〈われ〉に太鼓の音を連想させていると受け取られる。詩篇において、〈われ〉には太鼓として聞こえる音が連続して響き、時間は推移していく。太鼓は古来時刻を告げる音であった[10]ため、これに由来して、時の移行を表す響きとして聞かれているのであろう。夕暮れから夜への進行を見続ける中で生じる〈われ〉の腐敗の幻覚に対して、その背景に鳴り続ける太鼓は、衰退の途を一歩また一歩と進めていくような、時間の足音として響く。〈われ〉の内面には、

凋落へと向う時間の直進が、音として鳴り続けているのである。夕暮れから夜へかけて、夕日の変化とともに推移していく下町が微細に描写される「浴室」に表されているのは、述べたように、〈われ〉の内面なのであり、それは、〈うらわかきわれ〉の青春が頂から下降して行くとでもいうような、暗い時間認識でもある。

二、

前章で見てきたような「浴室」における時間の認識や夕暮れに生じる腐敗の幻影は、白秋に独自の表現という訳ではない。予め述べておくと、それは、ボードレールの象徴詩との関係の中で生成されたものと覚しいのである。以下、この点について指摘しておきたい。

「浴室」が制作された明治四十一年は、日本の文壇で、ボードレールの翻訳出版が緒に就く年と位置づけられる。上田敏『海潮音』（明治38・10　本郷書院）中のボードレール『悪の華』の訳詩に後続するものは、それ以前は、折竹蓼峰訳「音楽」（『帝国文学』明治39・10）があるのみだったのが、明治四十一年[11]に入り、折竹蓼峰訳「萬物照應」（『帝国文学』明治41・1）、内藤翟訳「異香」「薄命」「落日」「敵」（『帝国文学』明治41・2）、栗山茂訳「黙想」（『明星』明治41・3）、三木露風訳「敗頽の曲」（『小鼓』明治41・6）の翻訳が出されている。また、ボードレールの散文詩についても、蒲原有明によって、「的中」「描かむとする欲する希望」（『趣味』明治41・5）が訳出され、有明の一連のボードレール散文詩の翻訳がこの年始まっている。このように、明治四十一年にボードレールの翻訳は増加するのであるが、その契機については、

スタームによる『悪の華』の英訳が、少なくとも明治四十年の後半に輸入されてゐたらしい事は、これを底本とする翻訳や評論が、四十一年になってから続々現われ出した事によつて推定され、それ以後、彼の詩の翻訳はますます盛になつてゆく

と、従来移入されていたスチュアート・メリルによる英訳、アーサー・シモンズによる英訳の二つに加え、明治四十年末にスタームの英訳が輸入されたことが矢野峰人氏[12]によって既に指摘され、英訳本の移入の問題が考慮されている。

これまで、『邪宗門』詩篇におけるボードレールの影響は、主に、『海潮音』に訳出された作との関連において指摘されてきた[13]。しかし、『邪宗門』の主要な詩篇が制作された明治四十一年は、『海潮音』に次ぐ形で、文壇で複数の翻訳者によるボードレールの訳詩が出され始める時期に当たっている。そこで、『海潮音』中の詩篇との影響関係以外の範囲まで押し広げ、明治四十一年に訳出されたボードレール詩篇と「浴室」との関連を探ってみたい。

「浴室」と関連が深いと思われる作に、内藤翟によって翻訳された「落日」（『帝国文学』明治41・2）[14]がある。

いみじの極や、澄みのぼる厳日のひかり
火花のみだれさながらに、灑ぐ暁。
―幸こそ足らへ、夢しのぎ、落ちゆく影の、

久遠の花やぎ仰ぎみる人のあくがれ。
湧くや追憶……さけ見るに胸のなやみか、
花も泉も畝路も、目路にすがれぬ……
一時こそ経ぬれ、さもあれや、野末とくはせ
嗟ひたばしり、いとせめて、薄日とらへむ。

とむれぞ空ぞ、高御座をちに離りぬ。
砕きもあへず、夜の領あやめあらなく、
しめやぐけはひ、惨たりや、魂の戦慄。
真闇をこめて漂ふよ、楮のにほひ、
あなや凝れる蝸牛、蟆のわたりに、
水沼の汀くずほれの歩みいたまし。　（傍線部引用者）

「落日」と題されている通り、第一連は、〈火花〉の如き夜明けの太陽の光から書き始められているのだが、三行目以降、その朝日以上の光を注ぐ、永遠の栄えを誇るような落日に言及が移っている。第二連で、天地における栄枯の対照が鮮やかに、〈久遠の花やぎ〉を湛える圧倒的な落日に照らされる地上は、〈花も泉も畝路も、目路にすがれぬ〉と、花や泉や畑や見渡す限り一斉に枯れるという幻影として見られている。[15] それ程の強い威力を持ち輝いた落日も、もはや〈薄日〉が残るばかりであり、第三連では、〈真闇〉の夜が到来する。〈時こそ経ぬれ〉と認識されてもいる通り、太陽の光度の変化と伴に、夕暮れの時間は既に過ぎてしまっている。こうした作中での時間の推移は、第三連で、夜の支配地が死の匂いが立ち籠める荒廃したものとして描写されている点に照らして考えると、衰退へ向かって進み行くものとして認識されていることが分かる。そのような時間の進み行きの残酷さは、「落日」における作中主体が、〈野末とくはせ／嗟ひたばしり、いとせめて、薄日とらへむ〉と抵抗を示すものの、〈とむれぞ空〉と、抗い難く、時間が夜へと進行していくとされることによって強調して示されている。このように、夕暮れから夜への時間の推移が凋落への進行として認識されているという点で、「浴室」と「落日」は共通性を持ち、さらに、「浴室」で夕暮れに生じる腐敗の幻影は、「落日」における落日のもとに全てが朽ちるという凋落のイメージとも関連する。

『悪の華』に見られる夕暮れの凋落のイメージに着目してみると、その影響は、「浴室」以外の『邪宗門』の他の詩篇にも表れている。その一例を、『明星』に掲載された栗山茂訳「黙想」[16]と『邪宗門』「魔国のたそがれ」（明治41・8制作　初出『中央公論』明治41・9）の二作の間に見ることができる。「黙想」で日没は、〈天の高欄に凭り／衣は古り、往ける『年』のうつぶす〉と、死んだ歳月が古びた衣服を着て地面に身を伏す様として表現されている。夜についても同様に擬人化され、〈長き死衣ひき、東に、かくてぞ歩む／良夜の足音を聴きね〉と、東方に長い屍衣をたなびかせながら歩み進むとされており、作中主体はその足音に耳をすます。一方、『邪宗門』「魔国のたそがれ」において、禍々しくも夜が到来する様は、〈色天鵝絨を擦るごとき裳裾のほかは／声もなく甘く重たき靄の闇、／はやも王女の予らすべき夜とこそなりぬ〉と、夜を支配する魔国の王

女の裳裾を擦る音として聞かれており、夜を擬人化し、着用する衣服を引きずり進む姿として捉えつつその歩みの音に注目しているという点で「黙想」との共通性を見出せる。

また別に、「黙想」において、擬人化された夕暮れが着用する衣服が〈古り〉とされている点を重点的に見るならば、『邪宗門』中の「赤き僧正」（明治41・12制作　初出『スバル』明治42・1）との関連を挙げることができよう。幻想としての黒衣の僧が夕暮れを背景にして描かれている「赤き僧正」には、真っ赤に染まる夕暮れの空から浮き出ていた僧の幻影が、夕日の光の弱まり行く夜へかけて、〈長き僧服／爛壊する暗紅色のにほひして〉と、黒衣の僧の背景が赤色から暗紅色へと変化し、周囲と馴染む推移として捉えられており、夕暮れの、衰退の雰囲気が表現されている。ここでは、「黙想」の〈衣は古り〉という夕暮れの表現と、夕暮れの空に腐った衣の幻影を見る「赤き僧正」との影響関係を指摘できる。

後に白秋は、『邪宗門』新派体が制作された明治四十一年を〈象徴詩の移植と共に仏蘭西頽唐派の思想が官能交錯の幻法を以て、若い日本の詩壇を迷眩魅了し〉[12]たとし、白秋自身もそれらの文学を求めたと回顧している。この点を考慮すると、象徴詩の祖であり、仏蘭西頽唐派の嚆矢でもあるボードレールの同時代の翻訳に、白秋の目が行き届いていたであろうことは容易に推察されるのだが、実際にどの翻訳を見ていたかは、今日残された白秋関連の資料から断定することは難しい。しかし、前述した内藤翠訳「落日」について言えば、白秋がこれを見ていた可能性は高いのではなかろうか。掲載誌が『帝国文学』という当時影響力の大きかった雑誌であることも根拠の一つだが、その理由は、この作と同時に翻訳発表された他の三篇の一つ、「異香」にある。四行、四行、六行の全三連から成るソネット形式の作である「異香」は、〈このゆふべ、眼をとぢて、秋の火照に、／汗しづくながら胸の薫をかげば、〉という二行から書き始められている。冒頭で、暖かい夕暮れ時に汗流れる女性の胸の匂いを吸い、その匂いによって、熱帯の島が喚起され、以下では、匂いから連想された島での出来事が報告されている。この「異香」翻訳の翌月に執筆された白秋の「醋の甕」（明治41・3制作　初出『趣味』明治41・5）も、四行、四行、六行の全三連で構成されている。〈蔑ざめし汝が面、饐えよどむ瞳のにごり、／薄暮に熟視（みつ）めつつ撓（たお）みちる髪の香をきけば―〉と、夕暮れに女性の髪の匂いを嗅ぐ冒頭二行から、以下では、その匂いから連想された河岸風景が詳述されていく。このような詩篇の体裁が、ボードレールの「異香」から着想を得ていることは疑われない。「異香」の翻訳が発表された直後、「醋の甕」が制作されているという時期の符合から、内藤の訳業を確認した上で「醋の甕」が制作されたことが推測される。この事から、「醋の甕」と同時に発表されている「落日」についても白秋の目に入っていたと考えられるのである。

三、

明治四十一年までに発表されたボードレールの翻訳を見渡すと、「落日」、「異香」、「黙想」がそうであったように、夕暮れの詩篇が率先して訳されていたことが分かる。〈総じて物の栄え盛むな時よ

りも、衰へ頽れかけた時に於てより多くの美を観取するに勉めたデカダント頽唐派の特色は此の詩に遺憾無く発揮せられて居る〉（河井酔茗「解釈「薄暮の曲」」『詩人』明治40・10）と評された『海潮音』中最も白秋が愛読したとされる[18]ボードレールの「薄暮の曲」を筆頭として、ボードレールが夕暮れを積極的に作中に取り入れ、凋落のイメージとして描き出していたことは、〈彼が逸楽の思をやつた時はロンバルデイの眺望に見る如く、死に就かんとする青葉と滅びた薔薇の色調を以て大空の染められた黄昏の時であつた〉（後藤末雄訳「デカダンスの理論」『スバル』明治44・7[19]）と、ボードレールについての評論によっても指摘され、翻訳と論述とが伴いながら、文壇に浸透していった。

そのような同時代の動向のなかで、白秋もボードレールに示唆を受けたと覚しく、前章では、特に、『悪の華』「落日」に着目して、一日の終焉としての夕暮れに凋落へと向かって行く暗澹たる時間認識が鋭く示されている点と、落日のもとで一切が枯れていくというイメージとを、『邪宗門』「浴室」が引き継いでいることを見てきた。述べたような両詩篇の共通性を踏まえた上で次に考えたいのが、時間の推移が、「浴室」ではどのように表現されているのかという方法についてである。

既に「浴室」の解釈を行う中で提示したように、「浴室」において、日没の、直前から直後へと至る時間の経過は、先ず、刻々と変化する夕日のもとでの大川端の明暗と色とが中心的に捉えられ、〈われ〉の視覚の推移として表現されていた。「落日」においても、夕日の光度の変化が描き込まれていたが、「浴室」では、夕日に照らされた物の色をそのまま示すことで外光の効果を細やかに表現するなど、〈われ〉の目を通して東京下町が夜へ向かう像が一層具体的に結ばれるところに特徴がある。視覚の他にも、〈水落つ、たたと……〉と水滴の音が連続して聞かれ、時間の経過が示されている。このように、夕暮れが進行する様が視覚と聴覚によって表現され、凋落の印象が形成された上に、詩篇後半で錆の匂いという嗅覚も動員されることによって、腐敗の幻覚を生じていくというのが、詩篇の一連の流れであった。〈われ〉の諸感覚が複合されながら夕暮れの進行が辿られ、幻覚へと連なっていく。

また、〈太鼓ぞ鳴れる〉という幻聴は全連で繰り返されており、言うまでもなく、作中の主題が示されてあるのだが、前述したような、諸感覚を通して〈われ〉が知覚する具体的な夕暮れの進行の中で、この太鼓の音について考える時、この太鼓の音は、五官を通して〈われ〉が知覚する具体的な夕暮れの進行の中で、時間の推移という概念のみが取り出された、抽象の表現だと受け取ることができないだろうか。太鼓の音が〈われ〉の内面にのみ響くのは、時間の推移という概念が、具体物ではなく、頭の中においてのみ存在するためである。

このように、「浴室」においては、〈われ〉の具体的な感覚描写と組み合わせて、時の推移という抽象が表現されているのである。白秋は、『悪の華』詩篇に見られる、凋落を齎す時間の進行を強く意識するといった面を引き継ぎつつ、時の推移の認識を抽象の表現へと展開させている。時の推移という抽象が感覚表現に具体的に沈潜する形で表されるところに、「浴室」の詩法があったと言えるだろう。

おわりに

木下杢太郎「詩集『邪宗門』を評す」（『スバル』明治42・5）には、『邪宗門』詩篇が〈一定方向の狭いドグマを主張する者では無く〈感覚及び単一感情の配調〉にすぎないことが論じられている。当時東京帝国大学医学部の学生であった杢太郎は、精神病学を志望し[20]元良勇次郎の心理学を受講していた[21]。同時代の日本の心理学の主流は、ドイツの心理学者ヴントに依拠したものであったが、ヴントは〈二種ノ精神要素〉として〈感覚及ビ単一感情〉（元良勇次郎『ヴント氏心理学概論』明治31・11　富山房）という瞬間的な最小単位を設定し、〈精神経験内容ハ常ニ感覚要素及ビ感情要素ノ多様結合ヨリ成ル〉とする心理学を提唱していた。心的内容は、最小単位の複合体としてあり、それを明瞭に意識する〈統覚〉によって思想が成立するとする。このように杢太郎は、心理学で用いられている〈感覚及ビ単一感情〉という学術用語をそのまま引いて、『邪宗門』を評している。杢太郎の論考の意図は、当時主流であった心理学の枠組みに即して、明確な思想として統合される以前の感覚にまで引き戻し〈唯朧げなるものを暗示〉しようとする、『邪宗門』詩篇の革新性を評価する点にあったのであろう。

勿論、当時の先端的な知に精通した杢太郎の『邪宗門』の意義付けを、白秋の作詩の意図と直接つなげる訳にはいかない。白秋と杢太郎の教養は等価ではないためだ。しかし、白秋は、『邪宗門』「例言」に、

> 予が拠る所は僅かなれども生れて享け得たる自己の感覚の刺戟苦き神経の悦楽とにして、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ひて詩を作為するが如きを嫌忌す。されば予が詩を読まむとする人にして、之に理知の闡明を尋ね幻想なき思想の骨格を求めむとするは謬れり。（中略）或人の如きは此の如き詩を嗤ひて甚だしき誇張と云ひ、架空なる空想を歌ふものと做せども、予が幻覚には自ら真に感じたる官能の根底あり。　（傍線部引用者）

と、『邪宗門』の象徴詩の理念を自己の感覚に基づくものと強調しており、個々の特殊性が捨象され共通性や一般性が抽象されることで得られる概念ではなく、具体的な個々特殊の感覚へと戻そうとする詩作の態度を、白秋が意識的に選びとっていたことは確かである。

『邪宗門』の象徴詩の感覚表現については、従来も注目されてきたが、杢太郎の、〈感覚及び単一感情の配調〉にすぎないという評言もあり、詩篇の内容が感覚表現のみだと受け取られることも多かった。詩篇には構想もなく、感覚だけが無造作に並べられているにすぎないのだ、と。しかし、「浴室」の分析を通して見えてきたのは、時の推移という抽象が感覚表現に具体的に沈潜する形で表されるという、詩法としての感覚表現であった。「浴室」では、具体的な五官の感覚を通すことによって、抽象的な概念が表現され得ているのだ。『邪宗門』の感覚表現の革新性は、そのような詩の方法という意味合いにおいてこそ浮かび上がってくると言えるのではな

いだろうか。

【注】

（1）矢野峰人「解説」『日本現代詩大系　四巻』（昭和49・12　河出書房）

（2）『北原白秋の世界―その世紀末的詩境の考察―』（平成9・4　至文堂）

（3）日夏耿之介『明治大正詩史』（『日夏耿之介全集　三巻』昭和50・1　河出書房新社　初出は「日本近代詩の象徴思潮」『中央公論』大正13・4）は、「謀叛」について〈暗示の形式の模倣であつて、あらはされた事象のいきさつが直截に象徴となつて「万法照応」の世界を展開してはゐない。象徴詩とすれば極めて稚きものである〉と断じている。〈万法照応〉とは、ボードレールの《コレスポンダンス》のことで、《コレスポンダンス》を基準として、白秋の象徴詩の達成度を判断している。

（4）齋藤磯雄「フランスの象徴主義について」（初出『潮音』昭和40・1）に依拠した。

（5）「共感覚という方法―フランス象徴主義と北原白秋―」（『奥羽大学文学部紀要』平成13・12）

（6）河村正敏「象徴詩法をめぐって」『北原白秋の世界―その世紀末的詩境の考察―』（平成9・4　至文堂）、佐藤伸宏「象徴詩の転回―北原白秋『邪宗門』論」『日本近代象徴詩の研究』（平成17・10　翰林書房）、出口馨「白秋初期詩集における青色の詩学―メーテルランク受容の視座から―」（『比較文学』平成21・3）など。

（7）『邪宗門』中では「室内庭園」が集中の代表作と見なされ、言及が多い。

（8）河村正敏『日本近代文学大系　二八巻　北原白秋集』（昭和45・4　角川書店）に「浴室」の注釈がある。

（9）矢野峰人「解説」『日本現代詩大系　四巻』（昭和49・12　河出書房）、野田宇太郎『日本耽美派文学の誕生』（昭和50・11　河出書房）に、『邪宗門』詩篇と外光派や印象派との関わりについての指摘がある。

（10）角山栄『時計の社会史』（昭和59・1　中央公論社）

（11）三浦仁著『日本近詩作品年表　明治篇』（昭和59・2　秋山書店）を参考にして、明治四十一年に発表されたボードレールの翻訳を抽出した。

（12）矢野峰人「日本に於けるボードレール（五）」（『日本比較文学会会報』昭和33・1）

（13）三浦仁『詩の継承』（平成10・11　おうふう）など。

（14）阿部良雄訳『ボードレール全集　一巻　悪の華』（昭和58・10　筑摩書房）では、「ロマン主義の日没」と訳されている。

（15）阿部良雄訳『ボードレール全集　一巻　悪の華』（前掲）には、〈花、泉、畝、すべてが、／〈太陽〉の眼差しの下、動悸する心臓のように恍惚となるのを……〉と訳されている。また宇佐美斉『落日論』（平成元・6　筑摩書房）では、〈私は見たのだ　花と泉と畑と畝溝すべてが／動悸を打つ心臓のような太陽の瞳に見すえられて失心するのを〉と訳されている。

（16）阿部良雄訳『ボードレール全集　一巻　悪の華』（前掲）では、「沈思」と訳されている。

（17）北原白秋『明治大正詩史概観』（昭和4・4　改造社）

（18）「薄暮の曲」については、齋藤磯雄『フランス詩話―近代の絶唱をめぐって―』（新潮社　昭和31・8）や、武田紀子「茉莉花」の成立をめぐって―上田便訳ボードレール詩篇と蒲原有明―」（『比較文学研究』昭和63・12）に詳しく解釈されている。

（19）ポール・ブールジェ『現代心理論集』（1883初刊）の翻訳。

（20）木下杢太郎「森鷗外先生に就いて」（『文藝春秋』昭和8・4）に、（僕は大学の卒業が近づいた頃、何の専門に入るべきか、（当時医学はきらひだつたので）自分に見当がつかず大に迷つた。それで先生にその事を尋ねて見た。僕は精神病学を選ばうと思つたが、先生はそれを賛成せられなかつた）とある。

（21）の明治四十二年の日記（『木下杢太郎日記　一巻』（昭和54・11　岩波書店））中に、度々元良勇次郎の授業を聴講した事が記されている。

付記　本文引用は『白秋全集　一巻』（昭和59・12　岩波書店）に拠り、適宜ルビを省略した。