

## 白秋の象徴詩と象徴詩論 (五)

——『真珠抄』 『白金ノ獨楽』 『畑の祭』 ——

中 島 洋 一

白秋は明治四十二年、処女詩集『邪宗門』、同四十四年、第二詩集『思ひ出』を刊行した。『邪宗門』は意欲的な作風を持ち、象徴詩史の面でも一時期を画す詩集であった。『思ひ出』は幼少年時の思い出を中心にした抒情小曲集であるが、その素直で分り易い、しかも心理的にも感覺的にも鋭い表現は爆発的な人気を喚び起し、当時人気投票で第一位を占める有様であった。しかし、同四十五年七月、隣家であった松下俊子の夫より姦通罪で告訴され、天才詩人としての名声は勿論、白秋自身深刻な苦悩に直面することとなった。更に加えて、この頃郷里の実家が破産し、父母、弟妹らが白秋を頼って上京するに及び、楽天家で、苦勞知らずの彼も、一時自殺を決意するに迄至っている。大正二年刊行の『東京景物詩及其他』はなお、パンの会の余波的作品が集められているが、処女歌集『桐の花』には、この間の苦悩が作品として見事に結実している。

紅の天竺牡丹ちつと見て懐妊りたりと泣きてけらすや

身の上の一大事とはなりにけり紅きダリヤよ紅きダリヤよ

鳴きはれて逃ぐるすべさへ知らぬ鳥その鳥のごと捕へられにけり

かなしきは人間のみち牢獄みち馬車の軋みてゆく磔道

監獄いでてちつと顛へて噛む林檎林檎さくさく身に染みわたる

こうした苦悩を経て、否、その只中で救いを求めて書かれたのが、これら『真珠抄』『白金ノ獨樂』『畑の祭』の一連の作品であった。

これらの作品は大正二、三年、三浦三崎での時期を中心にしたものであるが、この頃の白秋の状況を白秋自身のことばで示せば、「雪と花火余言」に

(明治四十五年) 七月に私の恋愛事件が破綻して、私は急転直下して涙の人となつた。翌年の春に至るまで、私は憔悴し、沈淪し、神経は狂ひ、心は荒れに荒れすさんだ。私は獨になり、私の前後四方は真つ暗になつた。私は幾度か海を渡つて旅をした。苦しかった。今思へば涙が垂れる。かの悲しい『桐の花』の哀傷篇はその時出来たのである。……私はたゞ泣いて歌つた。

死なむとすればいよいよに／いのち恋しくなりにけり。／身を野晒になしはてて、／まことの涙いまぞ知る。 人妻ゆゑにひとのみち／汚しはてたるわれなれば／とめてとまらぬ煩悶の／罪のやみちにふみまよふ。

この野晒の一篇がその時の私の生活の全部である。…… その間に愈国から季の弟や従弟や続いて家を失つた父や従妹が上京して更に生活が苦しくなり、五月のはじめ、終に前陳の如く、家をあげて三崎へ渡つた。……

とある。また、『雲母集』の余言によれば

今更に覚ゆるは度ましい懺悔の涙である。一入にまた痛ましきは切切として新なる流離の悲みである。光悦身に余りながら私はなほ自身の救ふ可からざる痴愚を感じる。私は少くとも不純であつた。今こそ私は目覚めて茲に謙讓の筆を執る。眞実は私の所念である。……

大正二年五月より三年二月に至る、相州三浦三崎に於ける……約九ヶ月間の田園生活は、極めて短日月であつたが、私に取つては私の生涯中最も重要な一転機を劃したものと自信する。初めて心靈が甦り、新生是より創まつたのである。

とある。

本稿ではこうした背景に留意しつつ、これらの作品の象徴性について考察して行きたい。

註(1) 拙稿「白秋の象徴詩と象徴詩論」(一)～(四)、日本文芸研究28巻1号、29巻2号、4号、30巻3・4号。

## 二

『真珠抄』は大正二年九月、こうした状況の中で書かれた短唱六十八章からなる作品であるが、白秋はこの余言で、

わが短唱はわが独自の創見にして、歌俳句以外に一の新体を開くべきものなり。詩形極めて短小なれども、かの如く既成形式によらず、自由にリズムの瞬きを尊重し、真実真珠の如く、純中の純なる単心の叫びを幽かに歌ひつめんとするなり。わが短唱も愈日本在来の小唄のながれを超えて幽かに象徴の奥に沈まむとす。白金の静寂わが上に来る、歎ばしきかな。

と述べている。しかし、この作品は「幽かに象徴の奥に沈」んでいるであろうか。巻頭の短唱、「真珠抄序品」

わが心は珠の如し、時に曇り、折にふれて度ましき悲韻を成す。哀歎とどめがたし、ただ常住のいの中に縋る。真実はわが所念、真珠は海の祕宝、音に秘めて涙ながせよ。

潤ほひあれよ真珠たま、幽かに煙れわがいのち。

に対して、岡崎氏は「一度デカダンスを経過した後の生命礼讃である。従つて、どこか仏教的諦念の上に煙り出た『度ましき悲韻』であると感じさせる所がある。」<sup>(1)</sup> といい、「宗教的な生命への欣求の情を、幻想的象徴化の方法によつて歌い出したもので、『潤ほひ』のある『真珠玉』によつて、この欣求の対象としての生命は象徴されているの

である。」と述べておられる。しかし、この短唱を象徴の観点から捉えようと、その内部生命としての「真珠だま」は詞書の説明によつて暗示される、白秋の苦悩を背景として、初めて生々と感得されるものであり、且つ、その生命への欣求の情も「潤ほひあれよ」といい、「幽かに煙れわがいのち」とかなり直接的・主情的に表現されており、幻想的象徴化というより、真珠に寄せた比喩性と抒情性の強く認められる作品というべきではなからうか。「宗教的な生命への欣求」といわれるが、やはりことば足らずで、その心は十分表現されておらず、象徴詩としてはなお成功していないように思われる。又、続く「永日礼讃」

ひと日海のはとり、斜なる草原の中に寝ころぶぬ。

日の光十方にあまねく身をかくすよすがもなし。

真実にただひとり、人間ものもあらざれば感極まりて

乃ち涙をぞ流しける。

滴るものは日のしづく、静かにたまる眼の涙。

人間なれば堪へがたし、真実一人は堪へがたし。

等に対しても、

要するに、この短唱群の連作は日光の中に生きて涙を垂れる森羅万象の心を、その中の一存在である人間白秋が、自ら体験したという記録である。これを汎神論的生命観の表現といつてもよいであろう。この際作者自身も、またその周囲の一切の自然物も、一律に深い生命というものの象徴として観照され、感取されている。その生命はここでは生の哀歎と寂寥と敬虔といつたような、抒情的で宗教的な情調として把握されている。このような普遍的な生命情調の象徴として宇宙を観る汎神論的世界観は、かなりはつきりとここに出ている……

と評されている。これまで都会趣味・デカダンの官能の世界を歌っていた白秋が、その苦悩を契機に自然と自己とに深く思い入れ、内に潜まろうとしたことはこれらによつても一応理解され、評価すべきことであろう。例えば「人間

なれば堪へがたし、真実一人は堪へがたし。」や「珍らしや、寂しや、人間のつく息。」などには、自己の寂しさや苦悩を客観化して、殊に後者では人間の視点をさへ離れ、自然万物の立場からの発想としてゐる。また「真実寂しき花ゆゑに、一輪草とは申すなり。」や「磯草むらの蠶蜋、鳴かずにゐられて鳴きしきる。」などに対し、自然の一輪草や蠶蜋と自己の心情とを共感させた所で捉え、更に「滴るものは日のしづく、静かにたまる眼の涙。」や「勿體なや、何を見てもよ、日のしづく、日の光、日のしづく。日の涙。」に対して、「涙の滴と日のしたたりとを同一根源のものであることを示唆している」<sup>(5)</sup>と受けとり、そこに汎神論的生命観を指摘することは可能であるが、これを自己と自然とを一元化し、生の根元の深みにおいて捉え得たものとすることはできないであろう。そこには擬人化的発想や、「堪へがたし」「寂しや」「鳴かずにゐられて鳴きしきる」といった主観的、主情的な要素も多く、それが「哀れる龍胆の春の深さよ、あな春の深さよな。」や「鳥のまねして飛ばばやな、光の雨にぬればやな。」の甘やかされた詠歎的な俗調を帯びた作ともなっている。このようにこれらはなお、自然と自己を一元化し得た、いわば自己をも含めた万物の照応する世界を深く実存的に把握した象徴詩とはいい得ないのである。

「つまづき」の「さんらんと蹴つまづいたが、痛かつたか、木の根。」や「有難や柳がさんらんと光るわ、そつと根に腰下ろいて、さてそつと行こかの。」にも自然との共感が見出され、「普遍的な生命情調の象徴として宇宙を觀る汎神論的世界を」指摘することは可能であるが、やはり主情的で甘く、蔽しさに欠けている。露風の

#### 木の洞

足を地に、巖が根  
また踏むも尊くて。

ながむる、わが眼。

木の洞に、霞む日を

こは何人ぞや

焰よ、  
日の色のあかき黝くろ、  
故なく泣ける我が身は。<sup>(6)</sup>

の方が、より深く自然と一元化しており、ここでは、「普遍的な生命情調の象徴として宇宙を觀る汎神論的世界」という言葉もよりふさわしいと考えられる。続く「源吾兵衛」における、「蜥蜴トカゲが尾をふる、血のしみるほどふる。」「悲しや、玉蟲が、頭の中に喰ひ入つたわ。」「病氣になつた、氣が狂れた、一途な雛墨粟コウリョが火になつた。」などには当時の白秋の苦惱が踏えられており、心情の共感性において、一面では象徴的要素もないではないが、沈潜性がなく、直接的、感覺的に留まり、寧ろ比喩的な性格の強いものである。このように真珠抄には自然との共感の情があり、汎神論的な要素も見出されるが、いずれも主観的・主情的で余り深い本質的把握は見出されない。

註(1) 『日本詩歌の象徴精神』、現代篇、第二編・第二章。

(2) //

(3) 『幻の田園』 //

三

『白金ノ獨楽』は大正三年十二月に刊行されたが、この奥書に「本集収ムルトコロノ詩九十五篇殆皆最近三日三夜ノ制作ニ成ル」といい、「白秋三日三夜法悦カギリナク、タダ麗ウラトシテ靈十法方界ニ游ブ。飯モ乳モ咽喉ニハ通ラズ、悦シキカ、苦シキカ、タゞ悶々ナリ。」とその成立事情を記している。冒頭の「白金ノ獨楽」は書名を担う作である。

白金ノ獨楽

感涙ナガレ、身ハ佛、

カガヤク指ハ天ヲ指シ、

獨楽ハ廻レリ、指尖ニ。

圓轉、無念無想界、

極マル獨樂ハ目に見エズ。

白金ノ獨樂音モ澄ミワタル。

この詩に対して、岡崎氏は「独楽の廻転によつて法悦の心境を象徴している」といい、汎神論的宇宙觀の基礎を認めておられる。そこに白秋の汎神論的宇宙觀の情的・気分的発想がみられるとしても、余りに主觀的・恣意的で、内觀的な深さが無い。これは奥書のように三日三夜の法悦の中で作られたためで、言葉や構成に対する配慮も少なく、只、自己の気分をそのまま主情的に詠出してゐるのであり、抒情詩的発想で、象徴詩的発想ではない。又、

白金交感

鳥獸モロモノ魚介、

スベテ皆アルガママニ肯ハシメ、

サラニ草木ノ官覺ラシテ

切ナル人間ノ感傷ト交感セシメ、

紅ヲ金ニ、黒ヲ銀ニ、

世界一面ニ白金ラジウムノ地雷ヲ爆発セタマヘ。 丑免。

天体、山嶽、雲、雨、嵐、

又スベテアルガママニ薫ゼシメタマヘ。

の詩に対し、「万有教的な信仰を残りにくいあらわしたもので、自然法爾や柳緑花紅の如き仏教的信仰の如くでもあり、またボードレールの『万物交感』やランボオの「母音」の如き、官能的世界の象徴的融合を示しているようでもある<sup>(4)</sup>」と述べられる。ここに感覚や情感に基づく万有教的な、又、自然法爾的な発想は見出せるが、これとボードレールの『万物交感』における自然觀とは相当に異なる。ボードレールの自然は、「自然は神の宮にして、生ある柱　時をりに　捉へがたなき言葉を洩らす<sup>(5)</sup>」の如く、背後にキリスト教の世界觀に基づく被造物としての自然であり、この詩における「鳥獸モロモノ魚介、　スベテ皆アルガママニ肯ハシメ、　天体、山嶽、雲、雨、嵐　又スベテアルガママニ薫ゼシメタマヘ。」というような、万有教的、自然法爾の自然觀ではない、白秋にあっては、同じように感覚を通して自然との交感性を求めているとしても、そこには被造物の意識はなく、すべて平面的、一元的な感覺の共感性によるものである。ボードレールも「馨と　色と　物の音と　かたみに答ふ。」世界を歌い、殊に低次感

覚とされていた句いの直接的な感覺性を尊重するが、白秋が「サラニ草木ノ官覺ヲシテ 切ナル人間の感傷ト交感セシメ、 紅ヲ金ニ、黒ヲ銀ニ、 世界一面ニ白金ラジウムノ地雷ヲ爆発セタマヘ。 亜免。」と最後まで感覺の共感性、刺戟性を求めたのに対し、ボードレーは最後に「精神こころと官覺くわんかくの法悦ほふやくを歌へる、薰。」と単に感覺の世界のみに終るのでなく、精神と感覺の照応する小宇宙を求めており、より高次元の立体的なものである点に相違が見出されるのである。そこに白秋と異なり、真の象徴精神が見出され得るのではなからうか。

これらの作品に見出される白秋の法悦的世界は、極めて主観的・主情的なものであるが、それは白秋の天性によるもので、「野晒」の中に

死なむとすればいよいよ

いのち恋しくなりにけり。

身を野晒になしはてて、

まことの涙いまぞ知る。

人妻ゆゑにひとのみち

汚しはてたるわれなれば

とめてとまらぬ煩惱の

罪のやみちにふみまよふ。

とある発想の中にも見出される。ここには率直に自己の心情が歌い出され、主情的で象徴性は認められない。「自愛一篇」の「真実心ユエアマラレ、 真実心ユエタバカラル。 シンジツ口惜シトオモヘドモ、 シンジツ此ノ身ガ棄テラレズ。」でも同様で、すべてを直接、詠歎的に打ち出し、内に含む所がない。これらの俊子との関係における白秋の苦悩には深いものがあつた筈であるが、白秋の場合、このように詠出することによって、案外安易に自己救済してしまっている。即ち「人妻ゆゑにひとのみち 汚してはてたるわれなれば」といつつ、一方では「真実心ユエアマラレ、 真実心ユエタバカラル。」の如く、自己の罪に対する悔恨の意識は全くない。寧ろ被害者の立場にさへ立つ。そして「凡夫開眼」で「眼ミヒラキツクヅクト 今日ハジメテ見奉ル。 醜クカリシカ、 コノ男、 光リテマシカ、 コノ佛。」と歌い、序品で「ワレイマ法悦ノカギリヲ受ク。 苦シミハ人間ヲ耀カシム。 空ヲ仰ゲバ魚天界ヲ飛



ビ、山上ニ白金ノ耶蘇豆ノ如シ。……」とある点から考えて、実はその苦惱は内面化することなく、主観的な自己救済に直結している。その救済も佛であり耶蘇であり、何ら真実の信仰に基づかない感情的自己暗示に過ぎない。こうした発想思考では被象徴精神の深さ、醜態など望むべくもなく、表面的な感覚や主観・抒情以外のものではない。ここにこの作品の限界があり、象徴性と深く関連し得ない根本的異質性があるといえよう。

註(1) 『日本詩歌の象徴精神』現代篇、第二編、第二章。

(2) “Correspondances” 「交感」鈴木信太郎訳による。

#### 四

『畑の祭』は単行集としては刊行されず、後に『白秋詩集』第一巻に収められたものである。これも三崎詩集で、大正二年より同三年に至る相洲三崎淹留中の生活から材が採られている。しかし「その創作年月はその当時よりも寧ろその後の小笠原或は麻布時代に偏つてゐる。」と白秋自身語っている。白秋は事件後、俊子と共にこの三浦三崎に移り、自然の中に生き、新しい出発を志している。この『畑の祭』の姉妹集である『雲母集』の「三崎新居」では、

水あさぎ空ひろびろし吾が父よこは牢獄にあらざりにけり

不盡の山れいろうとしてひさかたの天の一方におはしけるかも

と、その当時の心境が歌われている。『真珠抄』や『白金ノ獨楽』では、自己の心を見詰め、次第に自然に眼を向け初めているが、なお激しく揺らぐ心が存している。これに対し、『畑の祭』では更に心を整理し、自然を觀照し初めている。この詩集には口語詩と文語詩があり、口語によるものは、例えば「塵の上の麦畑」のように、純真な自然児

の眼で田園風景を捉え、自由奔放に感情を発散させた作が多く、主観的・直接的な表現手法で、象徴性には乏しい作が殆どである。これに対し、文語による作品は表現も的確で、かなり沈潜され、象徴性の面からも見るべきものが多  
い。まず「鱸」についてであるが、これは、

鱸とびはいま赫灼燦爛たる光に住む。

鱸とびのをどるは苦しきなり。

耀く沼は彼らを一団の焰と縮む。  
深く燃え立つ悲哀は彼らを擾す。

で初まる五連からなる作品であるが、ここには俊子との事件で受けた苦しみを鱸に投影し、感情移入を行っている。ここにも『白金ノ獨楽』に似た苦悩と法悦の自己救済の心情が見出されるが、それら程直接的、主情的でなく、知的構成的要素が認められる。例えば、第三連では、「黒く、いみじき力重なる 泥沼はこれ金銀瑠璃、 悪の驕奢は言葉なくして 幻想界に身をうねらす。」とある。しかし、それだけにやや観念的、説明的で、泥沼と鱸によって象徴しようとする作者の心情を複雑なものにもし、又、観念的なものにもしている。いわば比喩的、説明的で、鱸と自己とを一元化し得ていない。

これに対し、心を沈潜させ、自然に向かった作に次の「崖」などの作品がある。

崖

崖は稍倦みそめぬ、蔦かつらの  
厚く青き悲みは満ち傾きぬ。  
光は十方無碍に敷きつつ、まづ、  
最上層の大きな葉にふりそそぐ。

滾まれもあへず、下葉の面をゆり動かせば、  
その次の葉は更に強く、光り、且つ、揺れくつがへる。  
葉より葉へ、かつらみながら  
ただ燦爛と流るる如く、躍る如く。

葉は今驚く、光の重みに堪へかねつつ、  
下なる圓葉に照り傾く、その光

その間も、銀の輪を畫くもの  
空に響く、何ともわかず、

麗らかに甘く、くるしく濕気さへ帯びて、

その輪は次第に一點に縮まらんとす。

静けさや、かづらの葉、

光は溢れつくして、また元のままに落ちつけば

数しれぬ鈴なりの葉もまた静まる。

光りつつ、凝視めつつ、

その中の青く青く最も厚く

光澤ふかき葉の中心にちつと留まる。

微妙端巖の綠玉。

正午すこし前

蟲はいま金となる。

時に輪は點となり、うつくしき蟲となり、

これは崖の蔦が光に輝き、そこに留まっている虫が微妙端巖の綠玉と光る様を歌っているが、無論、単なる叙景ではない。「崖は稍倦みそめぬ、蔦かづらの 厚く青き悲みは満ち傾きぬ。 光は十方無碍に敷きつつ、」と擬人化して表現されているが、それ以上に作者の強い直観と主観に裏づけられ、崖も蔦も光も作者と一元化し、一段と昇華された自然でありつつ、同時に作者の内的世界の象徴でもある。即ちここでは作者の直観と主観に反応し、悲しみと敷きに満ちつつも一切が光に満ち溢れ、すべてが「葉より葉へ、かづらみながら ただ燦爛と流るる如く、躍る如く。」「空に響く」の如く自然の生命感と照応しつつ、且つは又、「その輪は次第に一點に縮まらんと」し、「微妙端巖の綠玉」の金の虫に集中する。このように現実の自然は作者の直観と主観によって一つの幻想的世界に昇化され、そこに作者の小宇宙が一応形象化されている。ここに象徴詩の発想を認めることができるが、しかしこの詩では白秋の内的な反映がなお弱く、十分な深さを示し得ていないように思われる。こうした世界をよりよく表現したものに露風の『幻の田園』、例えば「春」などがある。ここでは時空を超えた露風の小宇宙が形象化されている。(4) 白秋のこの詩は叙景性がなお強く、物にひきまぜられ、自己をその中に生かし切り、一切を主観で再構成し、デフォルメし、再創造するには到っていない。それは作者の被象徴精神が、十分に醺酔し得ていない故で、なおその内的心情の反映が弱いのである。ともあれここでは、それ迄の都会趣味的な類廃とデガダンの情調から離れ、自然と自己の内部生命に深く参入し

ようとしてゐる。即ち、苦悩の果に、自然の莊嚴な、圧倒的な力に眼が開け、自然と一元化した生命感に浸り、救われようとした心情が見出される。ここに白秋にとって、新しい詩精神の確立が認められるのである。この作品に類似しているように、実は発想の点でかなり相違するものとして、次の「遠樹」がある。

遠樹

遠樹は金の甲なり

明るけれども影ふかく

高きにゐれども眼に低し

ただ秋風ぞ彼を吹く。

遠樹にかかる三日の月

遠樹にのこる晝の雨

遠樹の暮れてかがやくは

かうかうとしてかつ寂し。

遠樹のかげをゆく人は

身も金色に光るらむ

遠樹の雨を眺むれば

幽けき煙 野にぞ泌む。

遠樹の上にとらばるは

これ釣舟の銀の權

消ゆかにしてはまたいくつ

光りて鳥も飛びゆけり。

遠樹にかかる三日の月

遠樹にのこる晝の雨

遠樹の空にわだつみの

波かぎりなくうちつづく。

遠樹の赤き 野の暗き

かうかうと吹く秋の風。

遠望の中 かげゆれて

祈るがごとし いくつくしく。

遠樹は遂に遠樹なり

明るけれどゆめふかく

高きに動げどなほ重し

遠樹の背にぞ虹かかる。

この作品について、岡崎氏は「宗教的情調に満ちたもので、白秋詩集の絶品の中に数えられるべきもの」とし、

「遠樹」という一物を讃歎した詠物詩と見られるものであるが、その遠樹は著しく宗教化されて、まるで菩薩像をえがいた仏画の類かとも思われる。」と評し、そこに汎神論的自然観を指摘しておられる。先の「崖」が白秋の主観、直観による自然の把握であり、その背後に溢れるばかりの生命感を捉えたものであるのに対し、この「遠樹」では、遠樹に自然の神秘的、崇高感を見出している。この作品は冒頭に「遠樹は金の甲なり」とあるように、直感で捉えた遠樹の神秘的なイメージを、次々に展開しているのであるが、それは無論写生ではない。実景にヒントを得つつも、白秋が知的に構成し、創り出した遠樹の神秘的、崇高的イメージがある。そして作者白秋はやや傍観的な立場であり、遠樹と共に白秋の主体が一元化してはいない。この遠樹は作者にとってどのような存在であるのか、「崖」の場合作者は「鳶」であり、「光」であり、又「微妙端巖の緑玉」の虫でもあった。そこに照応があり、ともかくも一元化し得ていたのである。しかしこの作では作者は遠樹ではない。即ち自己の救をもたらし、祈りの対象ともなる、自然の神秘的、崇高感そのものとして、自己を圧倒し、その生命に巻き込み一元化してしまう如き存在とはなっていない。第二連の「遠樹の暮れてかがやくは　かうかうとしてかつ寂し」の表現に、幾分そうした要素が認められるが、全体としてはそれ程の迫力はない。殊に最終連で「遠樹は遂に遠樹なり」といい「高きに動けどなほ重し　遠樹の背にぞ虹かかる。」は、傍観者的な突き離れた発想で、知的にイメージとして定着させてはいるが、遂に作者の内的生命とは一元化し得ない別個の存在である。ここにこの作品が被象徴内容を持ち得ず、象徴詩となり得ない理由がある。あるが、「油壺」にはそうした傍観的発想と共に、幾分それを超え、自然と主体とが一元化した姿をも認め得る。

#### 油壺

燦爛と世界が光る、さうして

深く黙した油壺の入江に

青い銀の笑がはちきれると、また

漣は心の底から

岸辺の小舟をうちゆるがす。

いつまでもいつまでもゆるがす、  
不変にうつくしく。

あつ、はつ、はつ、はつ、はつ、はつ、  
あつ、はつ、はつ、はつ、はつ、はつ。

ただ寂然と、無言の

大きな笑が空に伝はる。……

其處には白金の日輪が小さく  
ただ光つて廻るばかり、

時折、微風が翼をかへして、

雪のやうに散乱する。

いつまでもいつまでもあるがなく、  
いつまでもいつまでもなく、  
いつまでもいつまでもなく。

裸の子供も心の底から

あづけた身体をうちゆるがす、

たつた、ひとり。纜つた舟から

迂りかかつた櫓楫が波を擦ぐる。

いつまでもいつまでも擦ぐる、

不変にうつくしく。

あつ、はつ、はつ、はつ、はつ、はつ、  
あつ、はつ、はつ、はつ、はつ、はつ。

何処かで環が鳴る、

岸と舟とを纜つた綱が、

何かの環をひつぱるのだ。

心がゆらげばゆらぐほど、

小舟がゆらげばゆらぐほど、

環が鳴る、何かしら鳴る。

いつまでもいつまでもたよりなく、

何かしらうつくしく。

あつ、はつ、はつ、はつ、はつ、はつ、  
あつ、はつ、はつ、はつ、はつ、はつ。

あつ、はつ、はつ、はつ、はつ、はつ、  
あつ、はつ、はつ、はつ、はつ、はつ。

漣は心の底から

子供の小舟をうちゆるがす。

頭の上には暗い大きな松が

むかしのむかしの話をする。

その松には鳥がゐる。

いつまでもいつまでもうつくしく、

たつた一羽、うつくしく。

あつ、はつ、はつ、はつ、はつ、はつ、  
あつ、はつ、はつ、はつ、はつ、はつ。

あつ、はつ、はつ、はつ、はつ、はつ、  
あつ、はつ、はつ、はつ、はつ、はつ。

小舟がゆらげばお臍へそがゆらぐ、  
お臍がゆらげば小舟がゆらぐ、

いつまでもいつまでも恐ろしく、  
いつまでもただ一人。

子供はふいと泣き出した、  
聲を放つて。……

この詩は油壺の豊満な自然の生命感が、漣の繰り返しと共に笑いとなって、いつまでもいつまでもゆらぎ、太陽も微風も、子供も小舟もすべてが照応し、例えば、「何處かで環が鳴る、……心がゆらげばゆらぐほど、小舟がゆらげばゆらぐほど、環が鳴る、何かしら鳴る。いつまでもいつまでもたよりなく、何かしらうつくしく。」と具体的に示されているように、作者もこの豊満な生命感のゆらぎの中に引き入れられ、一元化し、幻想的小宇宙が形象化されているのである。この詩の場合、繰返しの多い各連の対応的な構成や、リズムも万物照応感を盛り上げている。ただ最終連で、「子供はふいと泣き出した、聲を放つて。……」と書き、知的傍観的発想に変わった所で、幻想は破れ、自己と自然の一元化も消えさり、象徴性も崩壊してしまっている。即ち自然の生命観を単に叙景によって表現しようとするのでは無論なく、又、自己と自然との一元化という場合も、自己の主観を捨て、自然に没入し、物心一如の境に達する自然観照的、写生主義的一元化ではなく、自己の主観も、感情もそのまま生き々と働き、且つ自然万物と照応し、自己と自然が有機的生命体として一体化して生きる世界こそ、被象徴内容と象徴物の一元化する象徴詩の世界である。この詩にあつては、一旦、自然の生命感是自己の内に深く内面化し、実存化されて、始めて自然の景、諸物と照応し、そこに現実と異なった直観による、内観的小宇宙が形象化されてくるのであり、ここにこそ象徴詩が現出して来るのである。それが最終連で破綻したのである。

尚、「第二白金ノ獨楽」は大正三年より六年に及ぶ時期の作であるが、『雀の卵』の歌作に没頭した時期で、象徴性の観点からも見るべきものはない。

註1 拙稿、「近代詩における文芸理論と文芸学」―「幻の田園」の象徴性を中心として―を参照して頂きたい。