

〈山〉の肉体／媒体の〈硝子〉

——室生犀星『鉄集』論——

九 里 順 子

初めに

室生犀星の『鉄集』（椎の木社 昭7・9）について、伊藤信吉は、「『鶴』の情熱を引き継いだような面」と「モダニズムの世界」という両面性を指摘している。安宅夏夫も、「前詩集『鶴』に引き続く、意思的に引きしめられた詩と、当時盛んだった『詩と詩論』風のモダンな技法とが混在している」と述べており、『鶴』（素人社書屋 昭3・9）の特徴を推し進めた詩風とすることができると述べている。安宅は、「犀星が、生涯を通じて絶えず同時代のものに目を注ぎ、新しい技法を自家葉籠中のものとして取り込んでいったこと」の「格好の見本」であるとも述べている。『鶴』における自己変革への意志は、抒情が発生する（文章以前）の地点へと犀星を連れ出し、モダニズム詩の受容は、従来の直截性を超えた象徴空間を犀星に教え、存在の実感の立体的な表現を可能にした。安宅の指摘する、「新しい技法」の「自家葉籠中」とは、新たな詩法が存在の実感を活性化させ、抽象的記号的な視点が肉体性へと還流し、生命力の把握を強化していく関係性を指す。犀星の根底にある現前的な生命力の把握と、記号的な表象意識の関係性は、『鉄集』においてどのように深まったのであろうか。本稿ではこの点に関し考察する。

一 〈山〉の肉体

〈山〉と呼応する主体は、夙に、『愛の詩集』（感情詩社 大7・1）所収の「赤城山にて」に見られる。「自分は今きたいなものを弾き飛ばす／自分はこの美のなかに呼吸する」「山も地面も／鉄のやうに固い／これらの自然は今自分のままになる／自分はさかんに深い呼吸する／さかんに消化する／むさぼる」と「鉄のやうに固い」山は、清浄なる自然の象徴であり、湧き上がる新鮮な力である。山と向き合う姿は、高村光太郎の「山」（『道程』抒情詩社 大3・10）を連想させる。「山の重さが私を攻め囲んだ／私は大地のそそり立つ力をこころに握りしめて／山に向つた／山はみじろぎもしない／山は四方から森厳な静寂をこんこんと噴き出した」と光太郎の「私」は、自然の力を分ち与えられて〈山〉と対峙する。田中清光が指摘するように、「自然を宇宙的秩序としてみてそのコスモスの内における、一つの小コスモスとしての人間の、内なる自然との交感^{（注4）}」である。「底の方から脈うち始めた私の全意識は／忽ちまづばだかの山脈に押し返した」「山はからだをのして波うち／際限のない虚空の中へはるかに／又ほがらかに／ひびき渡つた」と小宇宙として〈山〉と涉り合う「私」は、エロスのな合一を果たすのであり、「生活律、自然律」としての新しい〈自然〉（田中）が出現している。光太郎の〈山〉が脳裏にあつたであろう犀星の〈山〉は、艶かしい肉体を持ったエロスの合一の対象ではない。「鉄」という比喩は、硬質で強靱なイメージであり、内在する宇宙性の感受ではなく、純化された生命力そのものに対して賛嘆しているのである。

『鉄集』の第一章「煤だらけの山」収録作において、〈山〉は、時間の風雪に耐える生命力となる。「剣をもつてゐる人」は、「剣をいただいて立つてゐる山嶽、／山嶽ら剣を護つて列なつてゐる。／剣は永劫に錆びず／剣は物すごい荒鉄を鍛へて／物言はずに載り立つてゐる。／剣はポロポロの山壁のあひまに、／微かな埃さへ加へ、／暗黒色にガツチリと何者かと刃を合してゐる。／その音は鳴りひびいて聞える。」と「山壁」という肉体は歳月の加齢を露呈しつつも、戦う「剣」は「何者か」と深く切り結んでいる。「何者か」は、死に至らしめる不可避の時間の喩である。肉体は時間侵食されつつも、正面から立向かうことよって、「永劫に錆びず」「物すごい荒鉄を鍛へて」、「剣」という生命の

核心の象徴が生じる。「赤城山」の「鉄」が、「満山に荒れた冬／満山の新芽／それらは今悠然として燃えつつある」という生命の出発点としての硬質性であったのに対し、こちらの「鉄」は、時間との壮絶な闘争の果てに残る、存在の象徴である。内部に堆積された時間は、例えば『鶴』の「断層」においても見られた。「己は地球の骨にしがみつき／太古の民のやうに星を怖れてゐる」、「暗い寒い冷たい骨の上にしがみついて、／星と星の断層を見詰めてゐる、／己の墜落してゆくところを見定めてゐる」と身体が「地球の骨」に乗る巨大さに拡張することによって、地球の衰滅を時間の脅威として内面化している。時間意識を通して自己の存在を発見することは、肉体の直接性を介して実存に出会うことである。「鉄」という比喩は、同じく『鶴』所収の「巨鱗」で、「寒ぞらに鉄のやうな肌を露にした大木の群は／静まり返つて戦きもしない」と椎の老木に用いられていた。「自分は酷たらしい夕日に掠められた幹の上に／老いの厳しさを見上げた、／幹は黒い鱗を逆立てて立つてゐる。」とここでの「鉄のやうな肌」は、生きるために抵抗を止めない老いの精神であり、身体である。「剣をもつてゐる人」では、「ポロポロの山壁」が護る「剣」を設定することによって、超肉体とも言うべき、存在の核心的な地点に進み出ている。

犀星が捉えているのは、壮絶な表情だけではない。「ノツソリと立つ者」では、「山と山の廊下。／黒部の黒ヒンガの峽谿。／ノツソリと立つ谷間の英雄。／英雄だか何だか分らないが、／至るところにノツソリと立つてゐる。／或は臥てゐる底知れない奴。／歳月千年の巖の廊下。／頭が遠くなるくらゐ人間の思考力を筆ぎとる景色。／そいつらが一纏めになつて咆哮してゐる。」と「ノツソリと立つ」姿を、「英雄だか何だか分らないが」とユーモラスに描くゆとりも見せる。「底知れない奴」「そいつら」と、「咆哮」に共振するかのやうに、乱暴な口の利き方で親しみを示しながらも、「頭が遠くなるくらゐ人間の思考力を筆ぎとる」野性の力を見落としてはいない。共鳴と脅威の両面の感受は、〈山〉の直接的な体験を喚起させる迫真性があり、この迫真性に立脚しつつ、超肉体的な象徴的次元が成立している。これは、田中が、「犀星がそれ以前に二度も書いた冠松と黒部のイメージを通りぬけて行きついた、一つの結晶体」と評する^註ように、登山家冠松次郎（明16〜昭45）の著作から触発され、吸収、昇華した〈山〉である。「剣をもつてゐる人」「ノツソリと立つ者」の初出は、『新科学的文芸』3巻7号（昭7・7）及び『椎の木』7号（同）であるが、田中が指摘す

るように、それ以前に、「冠松次郎氏におくる詩」(『読売新聞』昭5・8・17)「冠松を讀へる」(『セルパン』4号昭6・7)が発表されている。「廊下を下がる蜘蛛と人間、／冠松は廊下のヒダで自分のシワを作った。／冠松の皮膚、皮膚に沁みる絶壁のシワ、／冠松の手、手は巖を引ツ掻く。」(『冠松次郎氏におくる詩』)について、田中は、「まるで犀星がじぶんの皮膚感覚をとおして、冠と「廊下のヒダ」「絶壁のシワ」との密着を擲んだような表現」であると「旺盛な想像力と鋭敏な感覚」を称賛している。

犀星が讀んだ冠松次郎の著作については、森勲夫が、「劍岳、冠松、ウジ長、熊のアシアト、雪溪、前劍、粉ダイヤと星、凍つた山々、冠松、ヤホー、ヤホー、ヤホー、」という作品冒頭の語群、及び「廊下を下がる蜘蛛と人間」「廊下のヒダ」「絶壁のシワ」と類似する表現が、冠の『劍岳』(第一書房 昭4・6)『立山群峯』(第一書房 昭4・5)『黒部溪谷』(アルス 昭3・7)に見られることを、比較検証している。^註森は、これらの著作から「後年彼が詩「遙遠」(『溪』)にうたつた「遙遠なるもの」「悠久なる自然」への憧憬、「無限を追う心」が伝わっていると述べる。森が指摘するように、超越的な自然の美を全身で感受しようとし、語って止まない冠の姿が印象的である。自然美の描写は、「柔らかな桃紅色の山の膚色がようやくうつろってあざやかな浅葱色と変わり、それがだんだん濃くなるとつややかな青磁色が山々にたれかかり、夕陽が沈むと紺青のとばりがどこからともなく万岳を襲つて来た。」(『黒部溪谷』・「下廊下の記」)「まるで朱の毛氈の中に、乳青色の唐草模様を織り出したよう美しい」(同・「紅葉と新雪の黒部流域」と徳富蘆花の『自然と人生』(民友社 明33・8)を思わせる美文的な表現であり、類型的な趣を否めない。注目されるのは、身についた文体として山が擬人化されていることである。「鼻先にとつともない大きな胸骨を突き出しているこの岩峰、寧ろ巨大極まる岩の塊りは、腰から下を黒部の碧流に洗わせ」(『黒部溪谷』・「仙人平・黒部別山・内蔵の助平」)「黒部谷に最も近いその第三峯の右下には釣鐘のやうな大岩峯が、溪水から直ちに毛脛を擡げてゐる。」(『立山群峯』・「上廊下の記」)「黒部谷に降つてくる断雲の塊りが赤沢の乱杭齒の中を扇子のやうに拡がつて行く。」(同)「蓮華岳、鷲羽岳、黒岳の連嶺は、黒雲の底に、くすぶつたイガグリ頭を並べて、」(同)「私達の行手を仰ぐと三ノ窓左手の叢岩は、もう朝日を一杯に受けて八千切れさうな岩の筋骨を並べてゐる。」(『劍岳』・「初夏の劍岳」)「その額に白い鷲ペンをさしたや

うに白雲が一筋横に吹きなびいてゐる。」(同・「剣沢行」と、山の身体に同化したかのような多彩な形容が展開される。気負わぬ表現は巧まざるユーモアを伴う。犀星は、冠の〈山〉の擬人化から、心を開くことが「皮膚感覚」に連動していくことを見出したのであろう。「剣岳、立山、双六谷、黒部、／あんな大きい奴を友だちにしてゐる冠松、／あんな大きい奴がよつてたか、つて言ふのだ、／冠松くらゐおれを知つてゐる男はないといふのだ。」(冠松次郎氏におくる詩)「あんな巨大な奴の懷中で、／粉ダイヤの星の下で／口一杯に乳ぶさをふくんだ黒部のぬし。」(冠松を讀へる)という、ぞんざいな口調による親しみの表出と身内的、母体的な繋がりは、犀星が冠の著作から読み取つたものである。

冠は、「葉師の大岳は、黒部谷を隔ててつい鼻先に聳えてゐる水晶山(黒岳、信州名)や黒部五郎の嵩岳と額を集めて、幾世紀の星霜を、同じやうな鬚面を撫でて黒部源頭の碧落に嘯いてゐるのである。」(『立山群峯』・「岩井谷と葉師岳」)「自分が自身を超越して、大自然と不可分の境地に立つとき、それを私は第一等のことと思つてゐる。」(『剣岳』・「私の登山する気持」)「無辺の風月眼中の眼、不尽の乾坤燈外の燈、うつろひ易き肉身をかかへて、云ふに足りない知識を以て腐脳を埋めてゐる私でも、慈父の如き大自然の愛撫に、その神秘の幾分を窺へるのは何と云ふ幸福なことであらう。」(同)とも記している。〈山〉に堆積された「幾世紀」という時間と、人間の「肉身」の儚さとの対比、「肉身」の有限を超越し得る無窮との接続という感受性は、存在を時間的に把握する犀星の大いに共鳴するところであつたらう。犀星には、これより先に、〈山〉との合一を歌つた「山嶽」(『婦人之友』23巻4号 昭4・4)がある。「山嶽は「我」に続けり、／我は我の中にも続ける山嶽を見たり、／かくて山嶽と我とは一つの圧力となり、／洪水のごときものとなり、／遂に我は我の「忘我」を発見せり。」と「我」は、「山嶽」を内部に引き込むことによつてそのエネルギーと一体化し、「我」の殻は溶解して外部へと超出していく。冠が言う「自然美に接してエクスタシーの絶頂に達した時」(『剣岳』・「私の登山する気持」)という感覚が、引き込みと超出の動的な関係性として捉えられている。光太郎の宇宙の秩序を共有する交わり、「無窮」の力をたたへる／「無窮」の生命をたたへる(「山」という永遠普遍への志向とは異なり、溶解し超出する感覚に焦点が当てられている。「我」も〈山〉も「一つの圧力」「洪水」という無定形なエネルギーに一たび還元されたことが、〈山〉の肉体の再発見、即ち冠が描く親愛感に基づく擬人化に触発されて、巨大で

生々しい時間的存在としての〈山〉の風貌の発見に繋がったのではなからうか。「赤城山」の「鉄のやうに固い」〈山〉が、「身もころも／爽やかに洗ひ清められるであらう」存在であつたのに対し、「剣をもつてゐる人」は、「剣はポロポロの山壁のあひまに／微かな埃さへ加へ」た姿であり、歳月による負荷に視線が向けられている。章題作でもある「煤だらけの山」では、「岩も木も黒焦げになり、／風雨にさらされて光つてゐる。／確氷の山頂にゐる人間までが／風と雪に割られた相貌かほをしてゐる。／景色は悲鳴をあげて立つてゐる。／かれら自身が既に悲劇の相を帯びてゐるが、／それ以上に悲劇はアルプスを跨がり、／黒焦げになつてゐる。／山に煤がないといふのは嘘だ。」と歳月の侵食を「黒焦げ」として捉える。「悲劇」は「アルプス」に襲いかかる運命である。人間よりも偉大な山は、時間がかたらず破壊も大規模であり、根源的である。「悲劇」とは、不可避の運命の突出を指すのであらう。しかし、巨大な受苦的存在として「黒焦げ」になりつつも、〈山〉は立ち続け、「人間の思考力」(「ノツソリと立つ者」)を奪いつつ、「永劫に」錆びない剣の護り手となる。犀星は、究極の時間的存在として、「ポロポロの山壁」という実体から「剣」という象徴的な核心への昇華を〈山〉に見るのである。

「剣」は、詩に立ち向かう姿勢を表明した「詩中の剣」(初出『詩神』5巻2号 昭4・2)の中心的な比喩でもある。「逆手でもいい／その敵に打ち対ふ気はないか、／對手と自分とがヘトヘトになる迄向ふ気はないか、」「一万枚も書いた後、／書き疲れ喘いでゐながら／また詩中に彷徨する老書生を見たことがあるか、／その老書生の痛手を負ひ、／剣を杖にして立つところの心が解るか、／そのポロポロの剣になほ立たんとする炎を見たことがあるか、」と自画的な「老書生」の飽くなき詩精神が、「剣」である。疲弊し、傷つきながらも、「本体」を堅持し闘争を続けようとする意志的な姿勢は、「剣をもつてゐる人」と重なるイメージである。この作品の背景には、『詩と詩論』に代表される方法論的な新進詩人たちの、犀星に向けられた冷やかな視線があるだろう。春山行夫は、「無詩学時代の批評的決算——高速度詩論 その二——」(『詩と詩論』3号 昭4・3)において、犀星の「詩中の剣」を取り上げ、「氏は単なる感傷主義詩人の役割をしたにしか過ぎない。」「行詰つた詩といふものは、簡単に、詩とは何であるか、といふ観念の行詰りを除いて原因はない。」と、メタレベルにおける認識の欠如を批判している。切迫した心境において選ばれた比喩が、詩

精神としての「剣」である。比喩の重なりから、犀星が〈山〉に投影した拡張した自己像が読み取れる。犀星が、〈山〉に心情を投影していたことは、「山嶽」(『不同調』7巻4号 昭3・10)の、「山嶽の我々に与へるものは雄大の景色でもなく、又決して重い圧迫でもない。唯、寂寞が永い間果喰うてゐる其事だけである。その寂寞の情が我々の思想にはひり込み、我々はそれを認めるだけである。」という文章と、『鉄集』(「序言」)の、「詩の絶えることは僕の中の寂寞を刈り取ることと同様だからである。僕はこの寂寞を喰い散らしながら本詩集を編み上げたのである。」が、「寂寞」の内化において共通することからも窺える。〈山〉は、犀星の詩精神の形象である。

「煤だらけの山」において、鬭争する時間的存在としての〈山〉を描き得たのは、第二章「死のツラ」に収録された諸作品の「死」との向き合い方に関わる。「僕は考えただけでも」(初出『椎の木』9号 昭7・9)は、「死んで見よう」と戯談に考へただけでも、／身軽に明るいとこに出られる。／この世は死ねない約束づくめだ、／僕らを趁ひ詰めてばかりゐる。／死んだ仕合せものよ、／君に途中で会つたら僕は言つて遣る、／うまく遣りやがつたと、／卑怯者が光栄に輝やいてゐやがる。」と「ノツソリと立つ者」に通じるぞんざいな口調で、情愛と気概を語る。「死んだ仕合せもの」は、昭和二年七月に自死した芥川龍之介を想起させるが、諧謔は感情の一段階を乗り越えたことの表れと見ることが出来る。「死を想像することで／僕は不愉快なほど真面目になつた。／その間に僕の進歩は停つた。」(「僕の進歩」)「僕は途中で、／僕をつけ廻す奴を巻いた。／死が何処までも死であるやうに／僕はやつれたはてた死を途中で巻いた。」(「僕はやつれたはてた死を」)と犀星は、「死」の影に脅えつつも、「死」を相対化しようとするのである。堤玄太は、「忘我」に見られる山嶽との同化という犀星の変容に関し、芥川の死の他、「養母ハツの死去(昭3・4)、犀星本人の狭心症発作(昭3・7)など様々な事件が起きてゐる」ことを、「巨視的」な要因として指摘している。度重なる「死」の体験は、衝撃を想念へと押し上げていったことが想像される。「死んだ仕合せもの」には、昭和五年五月に自死した生田春月の面影も含まれていると考えられる。犀星は、萩原朔太郎宛の書簡(昭5・5・28)の中で、「生田君の死は僕を刺戟したが、芥川の時ほど驚かなかつた、(中略)君は眠れなかつたといふが、さうもあらう、併し問題は生きることであるが死ぬことで起きない、君や僕がああいふことをやればお互ひに罵倒しかねない気もちだ。」と述べて

おり、「死」の安逸と生の多難を対照させつつ、「生」に掛けた軸足を確かめている。「死」の境地を認めた上での生への志向性が、「うまく遣りやがった」「卑怯者が光榮に輝いてゐやがる」という表現に繋がっていくのである。「ポロポロになる」(『椎の木』9号)は、「死のツラが見える。／ポロポロになつた巖の罅。／僕は杖でそれを叩きこはす。／死のツラもポロポロになる。」と「死のツラ」が「巖の罅」で形容される。時間に侵食され、闘争する「山嶽」の「ポロポロの山巖」と同じ形容がされていることに、犀星の意識が、不可避の「死」を如何に内面化するかという、時間と自己の存在論的な地点に進展していることがわかる。田中は、『鉄集』を、「犀星の内にあつた激しいもの突出した、後半期のきわめてすぐれた詩業」であり、「冠という一人物の発見は、自らの一極点というべき詩境を実現してゆくための、詩に肉体を与える有力な題材であつた」と評している^注。

「激しいものの突出」とは、〈山〉に託した時間的存在の昇華であり、犀星は、冠を通して〈山〉の肉体を再発見し、超肉体的な次元を開示したのである。

二 モダニズムの内面化

第三章「僕の遠近法」は、「僕の遠近法」(初出『椎の木』8号 昭7・8)「映写機」(同)「地球の裏側」(同)と瞬間の連続性というモダニズム的な視点の作品が収録されている。「ブランコの上で／僕は樂觀する。／僕の遠近法に間違いはないから／僕はレンズを合はさなくともよい。」(『僕の遠近法』)と「僕」は「レンズ」のメカニク的な焦点よりも肉眼的「遠近法」を信頼する。その続編とも読める「映写機」では、「僕はブランコに飛び込む。／ブランコに逆さまに下がるのだが、／そこで人生観も遠近法も一変する。／僕は出鱈目になり、／僕は映写機を叩きこはす、／機械は粉微塵にこはれてしまふ。」と予想以上の視界の激変に混乱し、記録装置である「機械」を「叩きこは」してしまふ。身体的感受性を超えて世界を記録してしまう「機械」の受容を否定するのである。「僕の想像力は稀薄になり、／めまひを感じながら／支離滅裂な景色を継ぎ合はしてゐる。」と打撃を受けた肉体と精神で「景色」を構成しようとする

る。いずれも、速度を客観的に映像化し得る「機械」に、自分の身体能力を従わせることへの否定である。

「ブランコ」は、日記（昭3・7・28）に「別荘のぢいやさん朝子のためにぶらんこを作りくれたり。」とあるように、軽井沢の生活の中にあつたモチーフである。創作の基盤が家庭であつた犀星らしいモチーフの選択とも言えるが、それ以上に、上京以来の盛り場の徘徊体験に根差しているように思われる。小説「ヒツポドロム」（『新小説』27巻10号 大11・9）は、マテニというブランコ乗りの「露西亜女」を見るためにサーカス小屋に通う話であるが、「わたしは晩ねむられないときに、毎時もブランコの上で、さか立ちをしたり巴のやうに舞つたり、不意に身がるに飛び下りたりするくせを持つてゐて、そのうちに睡れるのだ。」という、「わたしの空想であるところの、睡りぐせであるところの、ブランコに移乗しながらゐるからだ具合」に、マテニの空中滑走のリズムが同調することを見出す。「マテニは、わたしの睡りぐせを全く現実にしてくれる」のである。この、重力から解放されたような遊泳する感覚が、「映写機」の原体験であろうと考えられる。身体的経験を、合理的な遠近法の崩壊というモダニズム的な形容で語りつつ、モダニズム的な身体の変容は否定するのである。速度がもたらす視覚の変容は、北園克衛の総題「水晶質の客観」の諸作品（『詩と詩論』5号 昭4・9）に見られる。「ある極限に来ると逆にぶらさがつてしまつた 弾条のほぐれるのはまもなくです それから額帯鏡のやうなもので黄色い円錐を求めながら スポイトのやうなもので蛍色の限界を静かに吸ひはじめた」（『金属の縞ある少年と黄色い手術室の環』）の液体化する臨界点、「円錐曲線をはづせ すると純白の猿が孔雀色の眼鏡を静かに懸け 水晶のバラシウトに乗つてピヤホオルのかなたに消えてしまふ」（『聡明な鉛の魚 またはフラスコの中の曲線』）の四次元空間の出現と、静止的な遠近法を超えた時空間が出現する。「望遠鏡空間が怠けて楕円形になり 2角形になり 拋物線になり 溶けてしまつた 無色透明の美少年が水晶のパイプを啣へて暗箱の中に現はれて来る こんにちは 私の美しい白い写真師 写真師はプラットフォオムの黄色い椅子に居る」（『あるひは硝子のパラソルをさした少年の散歩』）と「望遠鏡」で覗く遠近法的空間は平面化し、無と化し、零地点から映像が制作されていく。あるいは、『若いコロニー』（ボン書店 昭7・8）所収の「美しい秘密」では、「彼女たちは美しいことが何であるかをよく知つてゐて／不意に写真機のなかへ真逆に墜ちて来ます／（パラソルの骨も折らずに）」と実体を消去することで

映像美が生まれる。映像という幻影が立ち上がっていくプロセスを描いたとも読める北園の作品に対し、犀星は、身体的能力からの超出に同調しようとはせず、肉体という基盤に戻る。

実体性の堅持は、『詩と詩論』から犀星に向けられた批判に繋がるのではないだろうか。春山は、「無詩学時代の批評的決算」において、犀星を、「文学がポエジイそのものであつたところの文学に反対した、ポエジイとは最も縁の少ない文学であつた」「自然主義文学時代のポエジイ」として位置づけている。「詩中の剣」の「僕が行詰つたといふか／行詰らない文芸が集つて存在してゐたか、／（中略）／空気の無いところにゐられるか、／行詰つた奴は行詰らない奴より壮烈だといふことを知らないか。」という一節を引用しつつ、「氏は韻文法則を破壊することによつて、反対に韻文の觀念を固守してゐるのである。」と記号的、表象的次元における表現の自立性Ⅱ「ポエジイ」への無理解が、感傷の発露としての「韻文の觀念」に固着させていると批判する。春山にとつて、「ポエジイ」即ち詩精神を、韻律という外在的な形式への適合ではなく、觀念それ自体の表現として成立させる形式が、「フォルム」である。春山は、犀星においては、「フォルムの破産」と「思想乃至生活の表現人としての、現実に対する接触 (Contact) の貧弱」が「行詰つた詩」の要因であると述べる。表象的次元と実体的次元を截然と区別し、前者に詩的基盤を置くことが、春山にとつて「現実」と自覚的に関わる態度である。これに対し、犀星は、身体能力を超えた客観的現実を拒否し、「支離滅裂」になりながらも「僕の遠近法」を組み立てていく。これは、表象的次元が実体的次元と環流する動きの中に詩的基盤があるという認識であり、春山に代表される純粹詩観に対する一つの返答である。「自然主義以後の文学」に関しては、犀星も、「描写上の速度」(「薔薇の羹」)において、独自の批判をしている。「自然主義以後の文学はその描写と表現に於て、殆ど技術と同様の程度にまで機械的になり、映画描写に於ける機械的發展に比較されるべき、描写上の行詰りを感じさせた。」と「自然主義描写」は技法的洗練の飽和状態であると捉え、この「倦怠を叩き破るものは、何よりも描写上の速度如何によつて決定される。描写の速度は我々よりも遂に荒廃されない、手のつかない若い皮膚を颯々やうな文章から組み建てられる。感覚、思考、早熟、型態、肉感、さういふ一切のものが我々の想像もつかない新しい思ひがけない(それでゐて我々自身にも気のつく) 諸種の活動期から生み放たれる。」と閉塞を打ち破る要因を、対象を把握する「速

度」という感受性の弾力に求める。「彼らは心理や性格や筋や事件を説明することなしに、しかも彼等の新しい抱擁はそれらを事なく表現してゆく、一九二〇年前後の映画描写が今日まで機械的に発展して来た事実が、新作家等に完全に精神的に表現されて来ることに気づくのだ。」と「自然主義描写」への批判と同様に、「映画描写」が比較対照されるが、ここでは「新作家等」の感受性の内実として把握されている。映画的感受性の内面化という視点から、犀星は、堀辰雄の「不器用な天使」(『文芸春秋』7巻2号 昭4・2)を、「その描写には自然主義文学から全然離された、別種の神経感覚から作為されたもの」であり、「感覚が起る心理の速度、速度の新しい飛躍は此作家がなまなかの作家でないことを証明してゐる。」と大いに評価している。犀星は、「文芸描写と映画描写」(『文芸時評』『新潮』25巻6号 昭3・6)において、「映画はその作中の「顔」を以て描写を進行させるため、さういふ直の材料で打つかつて行くことは到底文芸の場合で為される描写と比較にならない。」と「仮令それが機械的な媒介であるにせよ、到底我々の叶はないところの速度ある完成」に至っていると述べ、「文芸作品が次第に性格心理のみの焦点の拘泥しないで、寧ろ映画的な摺み方の的確な大ききで実行してゆくことになるのも決して偶然ではないのである、」と表現の活路を「映画的な摺み方」に見出している。「速度」が、映画の印象から得た語であり、大正から昭和初期にかけての犀星の映画愛好が、文学表現の達成度に関する一つの基準として機能していったことが窺える。「描写上の速度」の初出は未詳だが、末尾に「昭和四年三月」と記されており、同時期の時評である。

犀星に映画的「速度」を賞賛された堀は、映像表現を文学表現に応用しようとする犀星の姿勢に疑問を呈する。「室生犀星の小説と詩」(『新潮』27巻3号 昭5・3)において、「死と彼女ら」(『新潮』2巻12号 昭2・12)を初めてする犀星の近作に関し、「また詩的な構成」に過ぎず、「レアリストの構成とは言へない」と評する。「悲劇それ自身ではなしに、悲劇の影ではない」という「レアリスムとしての欠陥」は、「あなたの方法が映画の方法からあまりに多くのものを借りてゐるからではないか」と堀は推測する。「カメラはいかに努力しても、現実の陰影をしか捕へることが出来ないもの」であり、「我々は映画のすべての終つたところから小説を書き出さなければなりません。」と映像やイメージに回収されない地点に小説的リアリズムが成立することを示唆する。堀のこの評言は小説に関してであり、詩

に關してではないが、「あなたのスタイルや構成」を「あなたの作品から除いてしまつても」、「そこには地平線のやうに、あなたの蒼茫とした精神が残つて居ります。そしてそれこそがあなたの作品の中で、最も私を感動させてしまふものであります。」という評価は、詩的核心、春山の言う「ポエジイ」にも関わつてくる。堀の指摘は、詩もまた、表象的次元のみで閉じてしまうと、新たな表象を生み出す混沌としての実体から引き離され、類型化していくという危険性としても読めるのであり、犀星が陥りかかつていた、隣接する表現ジャンルの性急な適用への危惧の表明であると共に、『詩と詩論』の「ポエジイ」論を批判する射程を持ち得ている。若き友人の真摯で率直な指摘の受容が、「映写機を叩きこはず、／機械は粉微塵にこはれてしまふ」という表現に繋がつたのではないかと考えられる。映像を生み出す機械の破壊は、春山的な「ポエジイ」の否定であると共に、自らの映像的描写という基準の否定でもある。「地球の裏側」は、「ブランコは快活で、／木の葉にすれすれになるところまで、／僕を運んで呉れる。／僕は女にふれるやうに、／木の葉に頬を擦り寄せる。／僕は地球を幾廻りかする。／僕は地球の裏側まで見てしまふ。」と木々と触れ合う官能性を保ちつつ、遠心的に体が浮き上がる感覚を「地球」からの飛翔として表している。速度の表現に關しては、竹中郁の「胸の蝶」(『詩と詩論』8冊 昭5・8)も、「樂器の絃いとの一本を指で弾いて鳴らした／音が地球のあちら側から廻はつてきた／音が地球のあちら側から廻はつてきた」と、身体能力を超える音の速度を「地球」という規模によつて表現している。竹中の知的なイメージ構成に対し、犀星の「地球」は、弾む体と心の比喩である。

第四章「宮殿」も、対象を物質化、断片化し、表層を集積していくモダニズム的手法が目立つ。章題作の「宮殿」(初出『文学』6号 昭5・3)は、「脂肪は冷える。／脂肪は凝結する。／脂肪は凍える。／脂肪は宮殿をつくる。」と女性美を「脂肪」に象徴させる。犀星は、「メイ・マツカヴォイの脂肪に就て」(『新潮』25巻2号 昭3・2)の中標で、「脂肪はそれ自身の静寂を営むことにより漸く「その人」をつくり上げてゆく」「メイ・マツカヴォイの品と高雅、その輪郭正しく美しい鼻、それらに過度に行き互つてあるところの脂肪の微妙さは、同時に脂肪それ自身が営むところの美しさであらう。」と述べており、映像の表層性が肉体の物質的感受を可能にしている。犀星は、「映画中の女優の美は本来の肉顔の美に加へられた映画の人生の諸相からも、それからの境涯的美の変遷からも本物より以上に美しく吾吾

の視神経を刺戟するのである。」と映像が喚起する「本物より以上」の実体感を指摘し、「映画的人生が溶解し又加へるところの彼女らの「二重美」であると捉えている。この文章の初出は、総題「脂肪の宮殿（われらモダンガール（欧米映画女優論）」として他の四本の映画評と共に掲載されており、詩「宮殿」が映画から発想されたことがわかる。即ち、犀星のモダンイズムの感性は、映画に触発され、そこから形成されている。「二重美」として実在的次元の実体性と表象的次元の実体性を区別している点に、堀が指摘した、「陰影」を超える「映画のすべての終つたところ」という地点、映像的イメージで表現を代替させない意識の萌芽を見ることができよう。詩「宮殿」自体は、映像という媒体を通じた質感を直接的に物質化しているため、換喩的作為性を感じさせてしまい、ぎこちない。これは、「地球の羞恥」（初出『文学』6号）「背中の廊下」（初出『令女界』9巻11号 昭5・11）にも共通する。「地球の羞恥」は、「白粉の皮、／白粉の骨、／白粉の都、／白粉の反逆、／地球は白粉の顔を半分羞かしさうに匿し、／その半分を赧めてゐる。」と「白粉」で女性を表象する。「宮殿」とは些か異なり、「女給」として働く女性がイメージされていることが、「白粉の骨」（『若草』5巻10号 昭4・10^註）という随筆から窺える。この中で、犀星は、「カフエや酒場でジャズを聞く」体験について語り、「酔うてゐる時に大抵の女が美しく見える。／（略）酔うてゐる時に私は彼女らの「白粉の骨」をガリガリ噛る自身の姿を見出す。」と述べている。骨を齧るという行為は、犀星において情欲の直截な発露である。「金歯と腕時計」（『伴侶』4号 昭4・7）では、「ブルドッグはお屋敷の奥さんの骨を舐ぶり、金歯や腕時計やビタアミンAの丸薬を吐き出し、優しい太股の間をゲツゲツ啖うてゐた。そればかりではなく凡ゆる令嬢の柔らかい骨や、女学生の筋肉や太つた女給の歯のあたる部分を、寧ろ味ふよりも噛み込むために素晴らしい骨の音を立ててゐた。」と獐猛な飼犬が次々と女を喰い、文字通り肉体を食ふ。「白粉の骨」は、性欲が向かうモノとしての肉体であり、都会の盛り場の（性）の喩である。「白粉の都、／白粉の反逆、」と、「カフエや酒場」という空間、モダンガールとして擲擻された「女給」の姿態を畳み掛けていき、「地球」へと飛躍させることによって、世界同時的な都市文化を享受する時代を表現しようとしているが、カフエ通いから得た実感を表象しないままに「白粉」を記号化しているため、記号化に抗う肉体の生動として擬人法が立ち上がってこない。「背中の廊下」は、「背中のユキ、／廊下のユキ、／大腿のユキ、／二ノ腕の

ユキ、／ユキのウズ、／ユキの厚み、／ユキは畳まれ築かれてゐる。」と「ユキ」という片仮名表記によつて、身体各部の脂肪の厚みに焦点を合わせ、肉体を無機的な美に変換する。これも、映像体験に基づいた感受性である。「ポーラ・ネグリ」(『中央公論』43巻4号 昭3・4)で、犀星は、「何よりも大写しに効果のある肉顔の量積、カメラに大胆な瞬きをしない瞳孔、冷たい風刺的な浮びやすい嘲笑、次第に蒼白になる表情の運動的なタイム、頬骨、割れてゐる巨大な真白な背中、」を列挙し、「粗大な美しい建築的な堂々たる容姿」であると捉えている。圧倒的量感と速度が現代女性の表象的美であり、それは肉体と言うよりも「建築」と言うべき物質感を持つ。これらの三作品は、実体性と記号性の複合という現代的肉体について、発見の契機が言語化されずに描かれているため、平板な表現に終わつてゐる。発見の契機とは、「剣はポロポロの山壁のあひまに、／微かな埃さへ加へ、／暗黒色にガツチリと何者かと刃を合してゐる。」(「剣をもつてゐる人」)冠松は廊下のヒダで自分のシワを作つた。／冠の皮膚、皮膚に沁みる絶壁のシワ、(「冠松次郎氏におくる詩」)のように、存在の繋がり、そのものをそのもの足らしめてゐる関係性が見えてくる瞬間である。北川冬彦の『戦争』(『現代の芸術と批評叢書』第12巻 厚生閣書店 昭4・10)所収の「腕」は、犀星と同じく、「脂肪」を換喩的に用いている。「1 頰げ山。／2 山頂からトロツコを押す腕が墜ちてゆく。／3 堆積の赤土。／4 切断された腕。／5 失はれてゆく海。／6 脂肪の塊り、巨大な構築。／7 山頂の病院につづいてゐる脂肪。／8 切華麗な病院。／9 病院の標本室内のアルコホル漬の鉄の腕。／10 腕は嗤ふ。／11 脂肪の流れ出る瞰下の街。」と「脂肪」は労働＝肉体を搾取して得られたエネルギーであり、その堆積が肉体を治癒すべき「病院」を構築する。「華麗なる病院」には、風刺的な眼差しが感じられる。「切断された腕」は搾取の犠牲となつた肉体であるが、「華麗なる病院」において、治癒ではなく、標本と化してしまふ。「鉄の腕」が放つた哄笑は、病院を崩し、街を揺さぶつて響いていく。ここには、「脂肪」の背後に「腕」が切断される肉体があり、更に、その背後に肉体を搾取する資本が存在する。搾取される労働を、「脂肪」と肉体の成分そのものとして表現したところに、ブラック・ユーモア的な味があり、鉄道敷設、病院建築という近代的な風景がグロテスクな光景に変容する。北川の(脂肪)は、社会と個の肉体を繋ぐ蝶番として機能しているが、犀星の(脂肪)は、記号化を自明のものとする自足した美の表現に終つてゐる。

対象の記号性と実在的次元を交差させようとしたのが、「ジャズの中」（初出『読売新聞』昭4・12・22）である。「彼女等はみな戦死した、／ジャズの中で／彼女等はみな懐妊した。」と都市文化を象徴する〈ジャズ〉を、「女給」たちの生活空間として表象化する。それは、性と労働が交錯する空間である。「ジャズ」が都市文化の代名詞的ニュアンスを持っていたことは、当時、「世界大都会先端ジャズ文学」と銘打った叢書が春陽堂から発行されていた（全15冊・昭5）ことから窺える。第5巻『大東京インターナショナル』（昭5・10）は、プロレタリア文学を収録しているが、小島助の「アスファルト」は、藤田や杉村が組織している労働組合の同志になつていく幾子を、「洋装のすげえモダン・ガール」「ダンス・ホールの踊り子」として設定している。幾子は、「銀行の女事務員」「デパートの売り」「カフエーの女給」と職業を転々とした後、ダンサーになり、その稼ぎで差入れをする。最先端の職業が労働運動と結びついていくあり様は、〈ジャズ〉のリズムと速度が都市の変化を加速させていく印象を与える。〈ジャズ〉は、東京という巨大な生き物の伴奏音であり、〈ジャズ〉が流れる空間は錯綜する生の活力を内包している。プロレタリア文学において、〈ジャズ〉が暴発的な運動空間の表象であるのに対し、犀星の〈ジャズ〉は、そこで働く女たちの運命に向かう。ジャズをモチーフにした同時期の作品、『ジャズの中』（『読売新聞』昭4・12・22）は、「ジャズの中で／彼女はこぼれるおつばいを絞つて捨てゝゐた。／ゴミの臭ひの漂ふ／溝の水のうへに／母親になつたばかりの彼女が痛さうにおつばいを絞つて捨ててゐた」と歓楽の裏面にある、働く母親の苛酷な姿を描き、同題異作品の『ジャズの中』（同）は、「ジャズの中で、／おれは彼奴の美しくなることを感じた、／ジャズが歇んでしまふと、／おれは彼奴の眼を動かない光らない眼のやうに感じ出した。」と歓楽の空間が動的な生氣ある美を演出することを知る。「ジャズ」は、美と苛酷さが背中合わせである女たちの空間であり、表象である。随筆「老いたる女給」（『時事新報』昭4・11・17）は、「十五年後のカフエは映画と小説と詩と、カクテルと、ダンスと音楽のなかに著しい速度で発達した。彼女らは朝から晩まで音楽のなかで生活し、音楽のなかで恋愛的に戦闘を続けてゐた。彼女らは懐妊し、駈落ちし、転々とわたりもののやうに渡り歩き、既に母親にさへ早変わりしてゐた。母親と女給とを搦き混ぜた彼女らのあるものは、コック場の裏口で張つて痛むおつばいを茶碗に絞り取つては、うす暗い溝のながれに棄ててゐた。」と性と労働と生活の渾然一体化した姿とし

て「女給」を捉える。職を探してカフエを転々とし、したたかな心を培っていく女の姿は、小説「ユキ子は食はねばならない」(『文芸春秋』8巻4号 昭5・4)で描かれている。「老いたる女給」は、損なわれぬ情愛に焦点を当てており、「千九百五十年代の初期の女給さんの息子」である大学生の視点に立つて、「一番悲しさうにし、一番老けてゐながら、それに敢て化粧を加へようとする女給」に向けた、「家にある電灯と縫物と母親と夜更けのけはひとを、此の女給さんがかういふ親切をしてくれた時から感じ出してゐた」感情を語り、「彼はかういふところによりき教育を教育される青年の一人だつた。」と結んでゐる。都市の底辺で暮らす人々に向けた共感の眼差しは、『愛の詩集』の「われ永く都にあらん」の章にも通じるものであり、犀星の文学が、「夏の日の匹婦の腹にうまれけり」(『犀星発句集』桜井書店 昭18・8)という、自分の出自とも関わる実存的把握に根差していたことが窺える。共感は、感情に流されてはいない。「モダン日本辞典」(『モダン日本』1巻2号 昭5・11)の「女給」の項目では、「近代文明のむら雀のなかに彼女等が存在してゐることは否めない。彼女等はジャズの中に懐妊してジャズの中で愛し児を生んだ。彼女等はダマされまいとしながら何時もダマされ勝だつた。彼女等が悪心深ければ深いだけその深いところで失敗した。」と「悪心」が引き起こす底無しの欲望の相関図について語つてゐる。猥雑で真摯な欲動を踏まえようとする犀星の位置が、表象の外に開かれていく表現の土台となる。「ジャズの中」も、女たちの生の奮闘が「ジャズ」の記号性に単純に接続され、通俗的なイメージに埋没してしまつており、成功したとは言い難いが、浮遊する記号性の外に出ようとしている犀星の姿勢は窺える。「白粉の骨」の中で、犀星は、「信州の山中」でジャズを聴いた経験について、「決して都会の中で聞く「厭らしさ」を交へた音楽ではない。」「私はジャズの中に東京で見た多くの白粉の骨を見出し、それらが林や森の中で踊り興じながらも、却つて生活苦に跪いてゐる姿を見て取り、近代地獄の灯籠を見るやうな気がした。」と述べてゐる。軽快、疾走、速度という都市文明の表層性を超えて、生の苦闘に根差していることを読み取るのである。犀星は、その根源性を、「ジャズの中にある原始民族の音楽性」「昔の地獄極楽の絵に見るやうな針の山、火の海を渡つて行く苦しげな姿を想ひ浮ばせる」と表現している。この土着的な把握は、養母ハツの下での生の吹き溜まり的な日々や、西の廊の女たちの姿、上京後の下層庶民の生活という体験から得た生の根元であると共に、名前も行方も知れぬ生みの母の象徴的な姿

でもであろう。母胎の根元的な喪失、乖離という原体験が、犀星を、記号との戯れではなく、本質、核心の把握へと向かわせるのである。

表象の内外の緊密な繋がりを感じさせる作品が、「税関」「背中」である。「税関」は、「税関の建物の前で、／船から下りたばかりの夫人がいふ、／ここはジャパンよ／ここからがジャパンになるのよ。／小さいお嬢さんが煤に吹かれていふ、／さう此処がジャパンなの、／ジャパンは暗いわね。」と簡潔な会話のリズムの中で、「煤に吹かれて」いる船から下りたばかりの姿が、「ジャパンは暗いわね」という到着地の第一印象に転回する。旅の終着が旅の開始になる地点の雰囲気、的確に表出されている。安堵と緊張、虚脱と発見が、踵を接しているのである。この結節点の可視化が「税関の建物」であるが、転回に纏わる感情の真空状態が、「暗いわね」という印象と響き合い、〈上陸〉の意味が複相的に立体化する。「背中」は、「白いポートが吊されてゐる。／美しい背中が見えてゐる。」である。この短さと擬人化は、『月下の一群』（第一書房 大14・9）の「かの女の白い腕が／私の地平線のすべてでした。」（マックス・ジャコブ「地平線」）を連想させる。この作品のイメージは、よほど鮮烈であつたらしく、北川冬彦も、『骰子筒』（『現代の芸術と批評叢書』第3巻 厚生閣書店 昭4・5）において「彼女の白い腕が、僕のあらゆる水平線になつた。」と訳している。犀星の「背中」は、ジャコブの映像的なクローズアップと知的な比喩が孕む物象化のエロティシズムを、肉体に戻す形で受容している。「美しい背中」は、「白いポート」の擬人化であるが、露わな背中イメージは、ポートの陰から生身の背中が見え隠れするような光景をも想起させ、艶かしい肉体を点描した開放的な海辺へと想像が広がっていく。「美しい背中」が、ポートの曲線美の隠喩であると共に、女性の肉体の換喩としても機能し、ポートがある空間を現実的に想像させていく。これら二作品は、物象化というモダニズムの手法の背後にある実体性の再発見が踏まえられている。それは、映像の実体感と実在のある種逆説的な関係性の自覚、身体能力という基盤の確認、都市的表象に隠蔽される次元への眼差しと共通する、表象を実体的な関係性の中に開放し、再び表象的次元に押し上げる表現である。犀星において、モダニズムは、再発見された実体から表象への通路として内面化されていく。

三 媒体の〈硝子〉

犀星が映像に感じた「二重美」は、第五章「硝子戸の中」において、媒体の意味として把握される。「二重の硝子戸」(初出『文学』6号 昭5・3)は、「おれは硝子の箱のなかにゐた。／硝子を透して見た木の葉の色は一層鮮やかだつた。」と具体的な視覚を描き、「硝子」(同)は、「硝子は風景に深みを見せる。／硝子は暗さを湛へてゐる。／硝子は真理を一層真理的なものに見せる。／硝子の凹みで女の顔が伸びちぢみする。」と視覚を変容させる(硝子)の意味に焦点を当てる。それは、「深みを見せる」「一層真理的なものに見せる」という対象の特質の増幅である。犀星は、同様の発見を、「映画のエロチシズム」(『薔薇の羹』・「映画とラヂオ」)の中で、「人間の腕も一度機械を経由して来ると、美しさが倍加し誇張されて見える。硝子戸越しに見る樹木の枝や葉が一層美しいやうに、映画では西洋人の腕が肩から指さきまで整うた量と線とからなる、生き身の鮮かな感じで迫つてゐる。フィルムと「硝子戸」は、「生き身」の「実感美」を作り上げる媒体であり、実物以上の実体感を表出するのである。「文芸雑稿」(『薔薇の羹』・「文芸雑稿」)では、「我々は少年時に於て「女」の一字をのみ感じて、烈しい魅惑の中に香氣と憧れを感じたものであるが、今はその女だけでは感じられなくなつてゐる。それは「肉顔」でなければならぬ。」と述べ、その感受性が、「映画に於るガツツリ充填されたもの」「映画手法の上の「大写し」の全体の感応、その美の重量」に由来すると捉える。媒体は対象の質感に対して敏感な視覚を養い、肉体的感受性を鋭敏にするという認識である。フィルムにも共通する媒体としての〈硝子〉の発見は、犀星にとって新鮮な驚きだったのであろう。「二重の硝子戸」(初出『作品』1巻6号 昭5・6)は、「若葉は二重の硝子戸のそとに戦いてゐる。／何倍かに殖えて見えるが、／硝子のそとでは一本きりしか／樹木が立つてゐないのだ。」と「硝子戸」越しの万華鏡的世界に目を見張り、「硝子戸の中」(初出『アルト』9号 昭4・9)は、「冬の鋭い硝子戸の中に、／おれはその内側にゐるのだから／外側にゐるのだから能く分らない、／おれは硝子戸に爪を立てて見て／それが硝子だといふことを知るだけだ。」と視覚を幻惑する「硝子戸」も一塊の物質で

あることを「爪を立てて」確かめ、等身大の感覚に引き戻す。

堤は、「硝子戸」というモチーフに関し、ハツの死が犀星に「養母を客観的に見る視座」、ひいては「我」に囚われずに己の姿をも突き放して見られるようになった」視点をもたらし、「新生感覚」を開いたと考察している。堤は、「硝子戸」は、犀星の「(生命)の象徴」である「若葉」の光景とも併せて、そのような「詩人の自意識」の表象であり、「二重の」とは、自意識の存在を自意識でもって感じたという意味なのだろう。」と述べている。前作『鶴』を引き継ぐ、転機を迎えた犀星の自己意識の帰着点ということであるが、更に、方法的な自覚として捉えることができるだろう。「宮殿」の章所収の「二つに見える」(初出『今日の詩』1号 昭5・12)は、「僕は頭がわるくなると、／少し^{いすか}眇に景色が見えて来る。／チラチラと二つになつて見える。／僕はその状態を好いてゐる。／頭がわるくなる程、／美しいものがいびつに見える。／女がよけいに美しく見えて来る。」と疲労した頭脳が、景色を歪ませ二重化すること、それが美を増幅させることを語る。あるいは、『薔薇の羹』所収の「ゆがんだ庭」(初出未詳)では、「或る朝の僕は硝子戸をみがいてゐた。／庭を美しく見るために。／硝子の中から澄んで来て、／庭をゆがんだまゝ展げたまゝ見せてゐる。／ゆがんだ庭は美しい。」と「硝子戸」が景色を素通しにはせず、固有の美を作り出すことに感動する。フィルム、硝子戸、自らの頭、いずれも媒体として実体と感覚を繋ぐものへの着目であり、「硝子」はその象徴的な存在であると言える。この時期、北園克衛にも、「硝子」をモチーフにしたと思しき作品がある。「軽金属の頸とその眼珠の紫の瓦斯」(「水晶質の客観」の一篇)は、「水晶の頬が想はずほつと紫色になると 天空に黄色い円錐が現れた 君は なんだ だ いたい なんだ! すると純白の硝子棚が庭園の方へ出て行つてしまひます 金属の窓をあげて夏の海洋に輝く ホテルを眺めてごらん 純白のホテルを見てごらんよ! とつぜん空間が破れて直線の下を緑色の猫が通過した」と夏の保養地の日没時を描く。実景に還元すれば、硝子窓に黄昏の色が映る頃、月が空に昇り、窓を開けると外界の活気が飛び込んで来た、ということになるだろう。北園は、風景と感覚の媒体である「硝子」を擬人化し、擬人化されたモノと視覚の接触を通して、非日常的空間の体感を表出する。日常生活では、別々に分類され、名づけられている対象が、「水晶」「円錐」「硝子棚」「金属の窓」と鉱物的な質感に戻され、「紫色」「黄色い」「純白」「緑色」と色彩によって表層

的に個別化していく様相は、新しい空間に対して知覚が組み立てられていく光景でもある。北園の〈硝子〉は、媒体と物質の両面を行き来しつつ、感覚の体験そのものを表現するモチーフである。これに対し、犀星の〈硝子〉は、素朴で直截な発見の対象である。北園のように、方法的に媒体性と物質感を行き来するのではなく、「爪を立てて」自分の肉体を通して、〈硝子〉の物質感を確認し、改めて実在という基盤を据え、媒体によってそれが如何に昇華されるかを測っていく。堀は、「鉄集」において、『文学』初出の「二重の硝子戸」に關し、「殆ど無意味に近く見える」が、「その一語一語が切なく顫へてゐる。扉の上に出てゐる鋭い枝さきだけを見せつけられてゐる感じだ。」と評している。媒体を発見した素朴な驚きを臆面もなく表出している点が、堀の指摘する〈切なさ〉であり、「無意味」であるが故に浮上してくる真直ぐな感受性が、「扉の上に出てゐる鋭い枝さき」という比喩の示すものであろう。堤は、「宮殿」の章所収の「椎の葉」（初出『詩・現実』2号 昭5・7）について、「後の犀星詩を生み出す仕組みを端的に表現しているといえそうだ」と推測している。『僕』はあらがねを鑄つて、／それをよく敲いて、／一枚の椎の葉をつくつた。／僕の小鳥がその葉の上で啼く。」と「あらがね」で作り上げた「椎の葉」が、「僕の小鳥」＝抒情を引き寄せるのである。「あらがね」は、実物の「椎の葉」を昇華する媒体であり、昇華された「椎の葉」の素材でもある。実体と感覚を繋ぐ媒体が対象の実体性と化すことによつて、新たな実在感が生まれていくのである。犀星は、かつて、『寂しき都会』（聚英閣大9・8）において、「一本の蜜柑の木」を扱い、「黄ろい日光のやうな色をして／考へ深さうになつてゐる」「もの円味がああも完全されて／ぼつかり空間を仕切つてゐるのを見ると／すこしの誤魔化しも、うそもない／在るものはそのまま美しい」と歌い、「すぐれた実在」という題名をつけた。「すぐれた実在」の実在感と実体が重なる素朴な感受に比べて、「椎の葉」は、虚構の意味に自覚的であり、実在が昇華され、抒情が生まれるという抒情詩の方法論として読むことができる。『鶴』の「老乙女」でも表明されていた、犀星の抒情詩人としての自負心は、その歩みの中で、このような方法意識を養つていったのである。

媒体による異化作用とでも言うべき実在感を見せるのが、第六章「変貌」の冒頭作である「象に乗つて」である。「おれは象の背中に乗つて出掛けた。／おれは龍の尻尾を掴んだ夢を見てゐた。／おれは剃刀をつかひながら怖かつた。

／おれは毛糸屋で毛糸を買うてゐた。／おれは昔の女をうたふ古い詩を売り、／むかしの女に指環でもくりたいと思
うてゐた。／おれは象に乗つて出掛けた。／おれのうしろからドロドロ太鼓が囃し立てた。／おれはしまひに見世物
に出るだらう。」と象使いのイメージを核にすることによって、「おれ」は、異国的童話的な空間を遍歴していく。「龍
の尻尾を掴んだ」夢の冒険譚は「剃刀」の凶器性を呼び覚まし、顔剃りではなく切断する用途から「毛糸」を連想し、
「毛糸を買う」行為は編み物へと繋がり、編み物という隠れた項目が女性、しかも非現実的な空間にふさわしく「むか
しの女」を呼び込み、「古い詩」を売つて「指輪」を贈るといふ婚姻譚へ溯つていく。時空間の不定形な溯行は、「太鼓
が囃し立てた」音によつて、「見世物」といふ象使いの起点に回帰する。現在の自分から離れてみることを、「象に乗つ
て出掛けた」と設定することによつて、記憶が異貌を帯びつつ立ち上がり、隠れた欲望も表出される。北園の無機的な
質感と色彩が、感覚の体験という抽象的構造的把握の形象であつたのに対し、犀星の一見脈絡がない記憶の描出は、隠
喩と欲望によつて繋がつていく固有の時間、即ち自らの過去が、眼前で形成されていく印象を受ける。時間を踏みしめ
つつ逆進していく〈象〉は、個々の行為を体験として集積する視野を作り出す媒体であり、過去の時間の象徴でもある。
媒体の発見は、犀星の〈實在〉の表現を大きく開いていく契機になつたと言えよう。『薔薇の羹』の「曆」の章は、一
月から十二月まで、各月の印象を綴つた散文詩である。各月には、「一月（浅春）」（初出『新潮』27巻3号 昭5・3
原題「浅草雑筆（早春の賦）」）、「二月（早春のカード）」（同）、「三月（お白粉のない顔）」（同）、「四月（梅の実）」（『令
女界』9巻4号 昭4・4 原題「四月」）、「五月（瞳）」（『令女界』9巻5号 昭5・5 原題「五月の挨拶」）、「六月
（鴉）」（『令女界』9巻6号 昭5・6 原題「六月帳」）、「七月（溝水）」（不明）、「八月（玉子）」（『スバル』2巻3号
昭5・3 原題「ほそづくり」）、「九月（水苔）」（不明）、「十月（花と木）」（『時事新報』昭4・5・9 原題「葦の羹
（二）忙中閑時」）、「十一月（栗）」（『時事新報』昭4・11・21 原題「片方の翼（五）栗落葉す」）、「十二月（冬ざれ）」（『時
事新報』昭5・2・27 原題「地図と風景（一）作家の冬ざれ」と副題がつけられている。初出の題名と時期も併せる
と、生活の中から季節のモチーフを拾い上げたという印象を受ける。同じ頃に刊行された春山行夫の『植物の断面』
（『現代の芸術と批評叢書』第10巻 厚生閣書店 昭4・7）にも、「一年」といふ連作がある。「一月僕等は生れる敷石

の雪である／二月僕等は燃える暖炉の物語である／三月僕等は花咲く温室のチュウリップである／五月僕等は笑ふ公園の廻旋鞦韆である／六月僕等は唄ふ月夜のカスターネットである／七月僕等は夢見る広椽の花火である／八月僕等は忘れてしまつた馬車の中の扇である／九月僕等は寒がりな風見鶏の風である／十月僕等は咳をする葡萄畑の噴水である／十一月僕等は嘆く落葉の道化役者である／十二月僕等は死んだ墓場の氷雨である」と擬人化に貫かれた異国的風景からは、現実生活に即して読まれることを拒否する春山の意志が窺える。描くべきは各季節の「ポエジイ」であり、生活実感に直結したり還元される性質ではない。犀星の「七月（溝水）」「九月（水苔）」と比べると、生活の匂いは無論のこと、直截な肉体的感覚も実体性として排除されていることがわかる。連作中の「水のなかの一枚の皿のやうに」「霧のなかに暖炉が鳴る」「楡の茂みの露台の」「淑やかに霧となる噴上げ」「空庭をはしりまはる落葉のなかに」でそれぞれ始まる作品の初出（『詩と詩論』1号 昭3・9）は、総題「白い絵本——あるいは恒くんに捧げるアルバム」の、「一月」「二月」「四月」「八月」「十一月」である。この中で、春山の「四月」と犀星の「四月」を比べてみる。春山の「四月」では、「楡の茂みの露台の／暗くなつた大理石の唐草模様／《あの白い看風機ね／《えゝあの和蘭館の／《そのうへに／《なあとに……／黄水仙いろの窓帷ををひらいて／恒くんが鉛筆で指す／蒼白めた夕暮のフアントム／円頂にはリネンの月」と視線の先にあるものは、「大理石の唐草模様」「夕暮のフアントム」「リネンの月」という量感を持たない表層性である。「指す」のも指それ自体ではなく「鉛筆」であり、「黒い窓をすぎる人影と／遠くに消える鶯時計の唄。」と作品は陰影を捉えて終わる。直接的な感覚ではない、肉体性を消去した陰影によって、春まだ浅き「四月」の淡々しさがイメージされる。澤正宏は、「春山のイメージの特徴は強烈ではなく、明るく穏やかで静的である。」と指摘し、西脇順三郎は、「まじめな行きとどいた細心なすぐれた詩人」と評しているように、陰影としての追想と浅い季節感破綻なく調和していく。犀星の「四月」は、「四月、葦のやうな小さいひとがあるいてゐる。／四月、卵を入れた箱のなかで女のひとの夢が眠つてゐる。／（中略）／四月といふ気候はね、大抵タマゴの黄身のやうにぬくぬくと温まつてゐます。／タマゴのなかのいろいろな黄いろな波紋、波紋の重なつた奥の方におへそがあります。あのおへそのなかから先に言つたやうに、葦のやうに小さいひとが生れてくるのです。夏目漱石さんの発句に「葦のやうな小さ

き人に生れたし」といふのがあります。」と漱石の俳句から得た着想を、卵から生れる女人の可憐さに飛躍させ、季節感に重ねる。更に、「四月は換金するとコガネ色になり、／挽肉器であつさくすると地図を書く、／四月をフライにしてお食あがり、／小さい梅の実を青々とあしらつてお食あがり、」と卵からの連想で「四月」を「フライ」にしてしまう。春山とは逆に、「董」の可憐さに「卵」からの誕生という肉体的イメージを与え、「タマゴの黄味」「おへそ」「挽肉器」と、実在性を連想のままに展開していく。『杏あんっ子』（新潮社 昭32・10）には、妻のとみ子がモデルであるりえ子の出産後、病院に出掛ける前に昼食を取ろうとして、「近くの料理店でお菜のオムレツを注文したが」という件があり（「オムレツの恐怖おそ」）、オムレツが身近な西洋料理であつたこと、卵が日々の食卓の中にあつたことが窺える。実在の諸相の先には漱石の俳句が置かれるのであり、実在も表現も着想の素材として同列化することによって、イメージを生み出す現場とも言うべき動的な面白さが生じる。同様に、改稿過程を作品化した作品には、随筆集『文学』（三笠書房 昭10・9）所収の「丸の内」（初出未詳）がある。「蝶はねぐらをもたない不良少女のやうによごれてしまひ、美しいボロを引きつって立つて行つた。／「煤よごる蝶紋白や丸の内」／僕はくるまの上でまた、「昼ねむき蝶紋白や丸の内」と訂し、さらに「煤よごる蝶のねぐらや丸の内」と直した。僕の眼は歩道の白い照り返しに痛んで、子供のやうに眼をほそめて遠景の濛端の波に憩みをとつてゐた。」と「紋白」と「煤」という語の出入りが「僕」の肉眼に反映し、「白い照り返し」となつて射返して来るやうな、表出と感覚、感覚と実景の相互関係を感じさせる。春山の場合、「ポエジイ」の方法論が、現実には還元されない「フォルム」と言うより詩人の趣味性を浮かび上がらせていたが、整合性に拘らない犀星の方が、異質の次元の素材化を通して実験的な作品を作つていたと言える。後年の作品の映像性を超えた独特の実体感はこのやうな〈実在〉の表現に基づいている。

終りに

映像表現の直接性から着想した「速度」を小説に踏襲しようとする視点は、堀辰雄の助言を得て、直接性を印象づけ

ている映像の増幅作用への着目へと転回する。それは、実在の実体感を開示する媒体の認識である。(硝子)越しの風景に寄せた素朴な感動は、実体感を存在を表象する実在性に昇華させる自覚へと発展していく。「ジャズ」や「白粉」といった都市風俗に取材した作品は、記号的なイメージと生活する肉体を繋ぐ、臍の緒が未だ見出せず、映像的シヨットの模倣の域を出ていない。女性美を「脂肪」に置換した作品も同様である。表象から実体性を再発見する復路を得た地点において、「税関」や「背中」のように、喩的技法が隠れた文脈を開示し、空間を押し広げていく。

それは、一たび「映写機を叩きこはす」(「映写機」)こと、即ち、映像的感受性への依存を粉碎し、「僕の遠近法」を得るという営みである。『詩と詩論』に代表される方法論的な「ポエジイ」に対し、「抒情」を如何に存立させるかという応答でもある。映像から媒体という機能を分離し、作られた直接性を真似るのではなく、実在の昇華という役割を知ることが、映像的表現に回収されない(抒情)の第一歩であった。『鉄集』における(山)は、このような自覚の上に成立している。闘争する時間的存在としての(山)は、時間に侵食された「ポロポロの山壁」とは裏腹に、「剣」を護り続ける。「剣」という核心的な喩が、「暗黒色にガツチリと何者かと刃を合してゐる」。(「剣をもつてゐる人」と不可視の存在に向けて身体的に関わっていることに、知覚を超えた実在性へと切り込んでいく様相が窺える。犀星は、媒体の認識を通して、直截な実在感と実在性を区別し、時間的存在の先へと踏み込んでいくのである。

注

注1 伊藤信吉『日本の詩歌15 室生犀星』(中公文庫 昭50・2)の「鑑賞」。

注2 安宅夏夫『定本室生犀星全詩集』第3巻(冬樹社 昭53・11)の「解題」。

注3 これに関しては九里「文章以前」からの抒情——『鶴』論——(宮城学院女子大学附属キリスト教文化研究所『研究年報』43号 平22・3)において考察した。

注4 田中清光『山と詩人』(文京書房 昭60・12)の「第一章 明治 八文体と自然の発見 小島鳥水・高村光太郎」。

- 注5 注4と同書の「第二章 大正 十 冠松次郎と室生犀星」。
- 注6 森勲夫「犀星と冠松次郎」(大森盛和・葉山修平編『室生犀星寸描』龍書房 平12・9)
- 注7 引用は『新編 日本山岳名著全集3 尾瀬と鬼怒沼／黒部溪谷』(武田久吉・冠松次郎 三笠書房 昭50・12)による。
- 注8 『薔薇の羹』(改造社 昭11・4)の「文章の鉋」所収。
- 注9 堤玄太「鉄集」小考——室生犀星における詩と小説のために」(野山嘉正編『詩う作家たち』至文堂 平9・4)所収。
- 注10 引用は『室生犀星全集 別巻2』(新潮社 昭43・1)による。
- 注11 引用は注5に同じ。
- 注12 引用は『室生犀星全集 別巻1』(新潮社 昭41・5)による。
- 注13 引用は『室生犀星全集』第3巻(新潮社 昭40・11)による。
- 注14 引用は『北園克衛全詩集』(沖積社 昭61・5)による。
- 注15 『天馬の脚』(改造社 昭4・2)所収。
- 注16 『薔薇の羹』の「アスパラガスの模倣」所収。
- 注17 『天馬の脚』所収。初出時の題名は「罪に立つ女／ネグリ」。
- 注18 注16に同じ。
- 注19 引用は『室生犀星句集 魚眠洞全句』(室生朝子編 北国出版社 昭52・11)による。
- 注20 引用は『堀口大学全集』第2巻(小澤書店 昭56・10)による。
- 注21 注9に同じ。
- 注22 『堀辰雄全集』第3巻(筑摩書房 昭52・11)の「解題」(郡司勝義)によれば、『椎の木』2巻11号(昭8・11)発表とされているが、当該号には掲載されていないとのことである。引用は同書による。
- 注23 注9に同じ。
- 注24 澤正宏『詩の成り立つところ——日本の近代詩、現代詩への接近』(翰林書房 平13・9)の「第7章 モダニズム詩の成

立をめぐって」。

注25 『日本の詩歌25 北川冬彦 安西冬衛 北園克衛 春山行夫 竹中郁』(中公文庫 昭50・7)の「詩人の肖像」(西脇順三郎)。

注26 引用は『室生犀星全集』第10巻(新潮社 昭39・5)による。

*テキストは『定本室生犀星全詩集』第1巻(冬樹社 昭53・11)及び第2巻(同)による。振り仮名は適宜省略し、原則として旧字体は新字体に改めた。なお、詩以外の著作の初出については『室生犀星文学年譜』(室生朝子・本多浩・星野晃一編 明治書院 昭57・11)による。