

## 『鱧沈む』及び周辺の詩における〈下降〉の契機

金, 雪梅  
九州大学大学院比較社会文化学府博士課程

<https://doi.org/10.15017/16042>

---

出版情報 : Comparatio. 9, pp.23-43, 2005-07-20. Society of Comparative Cultural Studies,  
Graduate School of Social and Cultural Studies, Kyushu University

バージョン :

権利関係 :

## 『鱻沈む』及び周辺の詩における〈下降〉の契機

金 雪梅

はじめに

詩人金子光晴は詩を書き始めた当初、当時隆盛していた民衆詩をなぞるような、生命感を包蔵する大地や太陽や自然への感応を表現した『赤土の家』を発表した。初期においては、第一回の洋行後の、華麗な詞句で心情を象徴する耽美主義的な『こがね蟲』、及びその延長線上にある関東大震災後の退廃的虚無的な感情を直截に表現した『水の流浪』がある。その後幾度にも亘る海外体験を経て、詩作を全開した後期の作品においては、詩風は一転し、独自の詩語や象徴的な手法を用いて、反国家権力、反戦争の晦渋とも言われている詩集『鮫』を発表し、戦中、戦後には、様々な戦争非協力及び現実批判の詩を書き続けた。その常に自作を更新しようとする詩風の変遷、及び晩年に至るまでの膨大な詩作などのために、金子の詩は難解であり、正体のつかみがたい詩人としてしばしば言われてきた<sup>1)</sup>。そのなかで、詩風が一転した後期の創作活動を展開する以前の数度にわたる海外体験は、金子の詩を理解し、詩風の変容を解くための大きな鍵とされる。「流浪の体験は、光晴に、冷酷なままで、時代・社会の虚妄を洞見させ、脆弱な詩的感傷を追放せしめた」<sup>2)</sup>と言われるほどである。確かに大正と昭和十年代には含まれている金子の数度の海外体験は、彼の後期詩風の形成に大きな意味を持っている。しかし、海外体験と言っても金子のそれはかなり複雑なものであり、海外体験と詩人の詩作を考える際、旅をした時間と場所の差異を無視して、ただ一個の

「流浪の体験」でその全部を括ったり、あるいは、従来のように西洋だけを強調したりするような考え方には疑問を感じる。

一九二〇年代後半から始まる二度目の洋行に出る前、金子は一ヶ月以上の上海滞在を三度も繰り返していた。海外流浪の間にほとんど詩を発表していないと言われている金子は、実はこの三度の上海旅行時に三十篇ほどの作品を発表している。本稿で問題とするのは、主としてこの時期の創作に関してである。

従来、金子の詩作を詩風によって時代区分する説は大きく四種類に分けられる。首藤基澄<sup>3)</sup>は詩作を二期に分ける。「第一期は大正五年に詩作を始めてから昭和三年二回目のヨーロッパ旅行に出发するまで、詩集として『赤土の家』(大8・1)、『こがね蟲』(大12・7)、『水の流浪』(大15・12)、『鱻沈む』(昭和2・5)、『香炉』(昭21・5)があり、未刊詩集もいくつかある。第二期はヨーロッパ放浪を経て、いわゆる「抵抗詩」を書いた時期『鮫』(昭12・8)他、戦後に出版された『落下傘』(昭23・4)、『蛾』(昭23・9)、『鬼の児の唄』(昭24・12)、それに『女たちへのエレジー』(昭24・5)がある。第三期は戦後の混乱時代から現在までで、『人間の悲劇』(昭27・12)、『非情』(昭30・1)、『水勢』(昭31・5)、『II』(昭40・5)、『泥の本』などがある。」<sup>4)</sup>ということである。加藤純之助<sup>5)</sup>もやはり三期に分けて、「まず詩に手をそめてから、やがて『赤土の家』を出し、第一回ヨーロッパ旅行にわたるのが大正七年、大正十年早くも帰国して、七月に外国で書き留めた中から選んで『こがね蟲』を出して注目され、やがて『水の流浪』『鱻沈む』を世に出した頃の、つまり大正年間の活動をもって第一期とし、第二期を昭和四年の第二回外国旅行から戦争終結までと見れば、戦後の三十年を第三期の時期と見ることが出来る。」とする。一方、中島可一郎<sup>6)</sup>は作品を四つのグループに分けている。「その一つは、詩集『赤

土の家』から『水の流浪』までであり、その二つ目は『鱧沈む』から『鮫』『女たちへのエレジー』（発表は昭和二十四年になるが、『鮫』と同時代に書かれた）までである。またその三つ目は、戦時下に書かれた詩集『落下傘』『鬼の児の唄』であり、四つ目は『人間の悲劇』から『三』にいたる道程である。「このグループの仕方は奇しくも日本の時代区分と軌を一つにしている。第一グループは、第一次大戦の終了期と関東大震災の間に挟まれた時期に執筆されており、第二グループは、昭和初年から十年間、すなわち、知識人の批判精神がもつとも先鋭に打ち出された時代に書かれているが、この間かれが日本にいた時期は短い。第三グループは、軍国主義が強大に個人の自由を剥奪した暗黒期で、金子光晴の自我の歯がもつともむきだしにされたときである。第四は、戦後の混乱期をなまなましく反映しているが、『III』では、戦後の混乱期から離脱したもの、日本人の精神的支柱の喪失をすくく指摘している。」と述べる。三島森武<sup>三</sup>は中島可一郎、首藤基澄、吉田精一の分け方を紹介して、「中島氏の分類がこの中でも特に妥当である」と指摘し、そして三氏の共通点をまとめ金子の詩作を三つに分ける。一は「初期の耽美的な作品群」『こがね蟲』から『鱧沈む』までを含む。二は「戦争中の所謂『反戦詩』群」、これは『鮫』から『落下傘』『蛾』『女たちへのエレジー』『鬼の児の唄』などを指す。三は「戦後の作品群—宗教・女—」で、戦後の諸作品を指す。

諸氏の分け方を見ると、一つはつきりしていない点があると思われる。それは、詩集『鱧沈む』の位置付けである。中島だけが『鱧沈む』を第一期から切りはなし、中島の分類を妥当だと評価した三島森武も首藤基澄と加藤純之助と同じように『鱧沈む』を『こがね蟲』と一緒に第一期の内に含めた。詩集『鱧沈む』は大正十五年第一回上海旅行を記念する金子と妻森三千代の共著詩集である。先行研究の中で詩人の各詩集をたどりながら

詩人の思想、詩風の変化を探求したものととして、首藤基澄の『金子光晴研究』（審美社 一九七〇年）、嶋岡晨の『金子光晴論』（五月書房 一九七三年）、中野孝次の『金子光晴』（筑摩書房 一九八三年）が挙げられる。しかし、三氏とも詩集『鱧沈む』を重視することはなかった。このように先行研究の中では詩集『鱧沈む』はほとんど論じられていない。長い海外流浪の幕開けに位置するこの詩作品における変化には注目されてこなかった。そのような中、澤正宏氏<sup>三</sup>の「詩史の中の金子光晴——アジアの永遠を見た詩人——」には『鱧沈む』に言及した箇所がある。

この観念的な流浪に内実を与えたのが森三千代との共著詩集『鱧沈む』（有明社出版部、昭2・5）である。ここでは、人間生活を「幻のやうに」錯覚させるほどの「冥々として終始がない」「黄い揚子江の濁流の天に氾濫する」（詩『鱧沈む』）表現に注目しておく必要がある。

金子の詩を解明するのに、詩『鱧沈む』における表現を検討する重要性を指摘している。しかし、著者の主たる興味は詩人の東南アジア体験にあるがために、『鱧沈む』についての具体的な詩の表現の分析は行われていない。

そこで、本論は今までただ抒情的な旅行記念詩集として扱われ、その詩の内容や方法についてはほとんど論じられていない詩集『鱧沈む』（一九二八年）とその後書かれた詩篇を「『鱧沈む』及び周辺の詩」と名づけ、詩語の詳細な解明を試みる。それにより、後期の金子詩の表現の形成へのプロセスに光を当てようとするものである。

## 一、『鱻沈む』の構成及び周辺の詩

初版『鱻沈む』が有明社から刊行されたのは、昭和二年五月十五日である。詩集には金子と妻森三千代の二十六篇の詩が収録され、これらの詩の制作時期は一九二六年三月から一九二七年五月の間と見てよい。

詩集『鱻沈む』及びその前後の詩篇を中心に、上海体験後の金子の詩風の変化を考察する場合、『鱻沈む』（一九二七年）が妻森三千代との共著であるということは見逃せない。

その中で論者が一つ注目したのは、詩集『鱻沈む』を出版する前、一九二六年九月に雑誌「詩神」に発表した詩群「黄浦江に寄す（他6篇）」である。この一群の詩篇は金子個人の上海旅行記念作品と見ていい。その詩群には、冒頭に詩「黄浦江に寄す」が置かれ、その後「寒山寺」、「虎丘」、「古都南京」、謝六逸訳中国語版「舊都南京」、「莫愁湖」、それに、上海小詩六篇（「血痰」、「刃物」、「ガーデンブリッチ」、「雨」、「街」、「ドンペ」）が続いている。詩群の冒頭にある短い詩「黄浦江に寄す」を詩集『鱻沈む』では、最後の詩篇として配置し、「血痰」という詩のタイトルが「痰」と書き換えていることなどから、共著詩集を構成する上で妻森三千代の浪漫的な詩風への配慮が伺える。森三千代の詩篇を含めるならば、「詩集『鱻沈む』の大半を支配するトーン」も、「ダンディーな風韻や、フレッシュな審美的な感性によって支えられている」と言えるかもしれないが、金子の「黄浦江に寄す（他6篇）」という詩群の具体的な詩の表現については従来未検討であり、「金子光晴の上海への関わり方」は、必ずしも「浪漫的、高踏的なもの」とは言えないと思う。

一九五一年創元社版の『金子光晴詩集』を編集する際、森三千代の九篇の詩を除いた上に、詩集の最後的一篇として「渦」という詩を、金子の意

思により加えている。そして、他の詩には細部に渡る表現の異同が見られる。一九五〇年から編集された昭森社版の『金子光晴全集』では、創元社版の『金子光晴詩集』に所収の『鱻沈む』を採用している。また、中央公論社の全集には、『鱻沈む』の拾遺集として、「腹」、「兵隊」、「湖心亭」、「象箸」、「天笠寺」、「石像」、「佛工」、「薨——九江——」、「上水にて」などが収められている。

江南の名所の地名を多く含むこれらの詩の題名から窺うと、詩集は確かに金子夫妻の「南支旅行記念詩集」らしきものである。しかし、具体的に詩の内容を見る限り、金子の詩には前期とは異なる変化が起こり、後期の詩作に現れる幾つかの重要な特徴が見られる。したがって、旅を歌った抒情的な詩ということだけで片付けるのは不適當であると考えたい。一九二〇年代の上海体験後の詩作を契機とする金子の詩風の変化を考察するにあたっては、共著詩集『鱻沈む』だけではなく、現行の全集に収録している作品にとどまらず、もっと広い視野で一九二六年から一九二八年の『鱻沈む』周辺の詩作を見る必要がある。

以下、基本的に初版あるいは初出の形態に基づきながら、『鱻沈む』及び周辺の詩作を前期の詩と対照し、その表現の変化を検討していく。

## 二、『鱻沈む』に見られる（下降）

鱻沈む——黄浦江に寄す

白昼！

黄い揚子江の濁流の天を押すのをきけ。

水平線上に乗りあがる壊れた船欄干に浮浪人、亡命者たちの群……。

流れ木、穴のあいた莫塵の帆、赤く錆びた空缶、  
のはうづな巨船体が、川づらに出没するのみ。

おゝ、恥辱なほどはれがましい「大洪水後」の太陽。

盲目の中心には大鱧が深く深く沈む。

川柳の塘添ひに水屍、白い鰻がぶら垂つてる。

錨を落せ！

船曳苦力のわい／＼いふ碼頭マドラーの悲しい声をきかないか。

いな、底にあるは闇々たる昏睡であるか。

……排水孔のごみに、鷗らが淋しく鳴いて群る。

大歓喜か。又は大悲歎であるか。

おゝ、森閑たる白日、水の雑音の寂寞！

……。

黄い揚子江の濁流の天に氾濫するのをきけ。

二

頭のうへの夕の浪に、やぶれた帆船の黒い幻影がつゞく。

おゝ、有害な塵をあげる上海は波底はるかに沈む！

浮浪人達は、この大避病院の沢山な寝台の脚、花園橋ガーデンブリッジから、苦力たちの足環  
で轟々いふその橋棧から

……甘瓜の皮や、痰の大汚水の寄るのをみ下してる。

黄ろい鳥膚をした娼女達はパン片を齧付く。

門石のうへを、黄包车ワンボット苦力の銅貨が、賭でころがる。

……上潮だ！ 悲しい熱情で踊るジャンク群の群。

阿片パイプの金皿かなざらのチヂこげる匂が四馬路スマローから臭ふ。

耳ほど小さな陰部、悉く蝕むしくひだ！

ガンガンボンボン銅鑼や、金切音が法租界ザからきこえてくる。

『糞泥湯團』の湯気で全支那が煙る。

あゝ、だが重い一輪車苦力のエイ、エイ、ホツ、ホツといふ、

巷巷のその叫はいつ休むのだらう。

誕生から柩までのあらゆる叫びがそこにある。

そして、すべてそれは大揚子江に帰ってゆく。

……。

大揚子江はそれら一さいの生のうへに冥々と氾濫して、

実に冥々として終始がない。

……塵芥の渦を巻くうづ穴をガバく作りつつ

……胎水のやうに噴水しつつ、

黄い水、つらい水、争ひの水、忘却の水！

上海、上海、上海、上海！

この地獄門を救へ！ と正義は云ふ。

しかし、大揚子江はたゞ冥々として聾のやうだ。

頭のうへの夕浪に、黒い帆は帆を産んで、幻のやうにならぶ。

詩集のタイトルポエム「鱻沈む」は全二章四十一行からなる中篇であり、右に引用したとおり、「一」という章題は表記されていない。これは単に数字を省略しただけでそれ以上の意味はないといってしまうとそれまでだが、金子には、他にもこのような方法を使っているものがある。従って、このように詩を二章に分けて、しかも第一章の表記が省略されているというやり方は一つの詩法として注目してよいと思う。その方法の意味や詩全体に持たせた効果を説明するには、次のような一文が特にヒントを与えてくれる。

この詩は二章からなっているが、形体としては、三つの塊の均衡からなっている、(中略)この詩は、三つの抑揚のちがった対句が骨子となり、それに肉づけられたものであり、音楽的劇的效果としては、ひじょうにタイプカル(典型的)な、

オーケストラの昂揚、制止の序を追っている。建築的均衡としては、カテドラル(大伽藍)であり、第二の塊を主軸とし、前後に翼を張っている。第二の塊を中堂として、前後に七堂伽藍の均衡とみてもいい。この形式は、非常に典型的な芸術形式であるが、大量な内容を盛った長い詩の場合、高低抑揚は普通ののべたらの叙述体の詩は表現しえないとおもって、まずこの原型を作って創作してみた。(「詩人の皮膚と心」第十五卷 八十頁)

これは、自作の「風景」という詩の技法について自ら分析した文である。詩人は二章から成る「風景」という作品を三つの「塊」と見、カテドラルという建築用語、あるいはオーケストラという楽団のイメージを借りて、詩の世界を形成させる意図を説明している。「また形式の破壊ということは、形式の可能性を追求することでもあるので、どんな破壊のなかにも、やはり、おなじシンメトリー(均衡)が内蔵されているものである。二行の詩にもカテドラルがあると考えられる。ボードレール(「二八二一六七」)や、マラルメ(「二八四二一八九」)の詩にも、その詩を支えている重心は、かなり正確な三角形的重心をなしている。長い詩の困難は、いかにたくさんな三角形を、大きな三角形によって支えてゆくかという技法のむずかしさである」(「詩人の皮膚と心」第十五卷 八十頁)。詩人は自ら詩の中にこのような「三角形」を配置することによって、詩の中で立体的なバランスを取ろうと試みていたことが分かる。

それでは、「鱻沈む」の中にいかなる「三角形」の構造が内蔵されているのだろうか。詩の冒頭から第二章に入る部分(要するに、第一章に相当する部分)は、「白昼！／黄い揚子江の濁流の天を押しのをきけ。」と「黄い揚子江の濁流の天に氾濫するのをきけ。」という対句のような詩句でくくられている。この部分は船がゆっくりと「馬頭」に近づいていくところ、ま

さに「黄浦江に寄」せていくところの描写であろう。岸や陸地にいる苦力たちまでにはまだ距離があり、そのためその具体的な視覚描写は行われず、ただ「悲しい声」だけが聞こえてくる。続く第二章からは、上陸後の描写だと見てよい。街も「有害な塵をあげる」姿を現し、実際に埠頭や路地にうろついている生身の人間も続々登場してくる。第二章の「頭のうへの夕の浪に、やぶれた帆船の黒い幻影がつづく」から「誕生から極までのあらゆる叫びがそこにある。／そして、すべてそれは大揚子江に帰ってゆく。」までの部分は各連二行という構成であり、「塵をあげる上海」の写実的な描写が行われている。これを第二の塊とし、第一章を肉付ける部分と見ていだろうか。また「大揚子江はそれら一さいの生のうへに冥々と氾濫とし、／実に冥々として終始がない。」から最後まで、視線が陸地から再び黄浦江、さらに海に向いている。これは第三の塊となると見ていいだろう。

こうなると、第一章は単なる詩の序幕というだけではなく、数字「一」を省略することでその部分は構成から自由になり、それだけでも独立して一つの詩篇になりえる。そして、第二章は詩全体の基調をなす第一章をうけて、さらに具体化し上海の地上を描く。こうした手法によって詩は章を追って展開する平面的な構成から開放され、まさに金子のいう「カテドラル」のような立体感のある構造となると考えられる。

以上のように見てきた詩の構成を裏付けるのは詩集『鱧沈む』の出版前、一九二六年九月「詩神」に発表した一篇の短篇詩である。「黄浦江に寄す」という題名で六篇の詩を発表しているが、冒頭に配置している「黄浦江に寄す」という短篇詩は、細部にわたって句点の異同が見られるもののそのまま「鱧沈む——黄浦江に寄す」の第一章相当部分に一致する。詩集『鱧沈む』（一九二七年）が、創元社の『金子光晴詩集』に収録される際、「鱧沈む——黄浦江に寄す」には細部の表現上の変動が見られる。しかし、基

本的な詩想は同一であり、短篇詩「黄浦江に寄す」は後の「鱧沈む——黄浦江に寄す」のライトモチーフを内在させた詩であり、その表現形式の基準となった詩であると分かる。したがって、詩風の変化が見られるこの時期の詩篇についてその形を模索した段階を示唆する詩であると考えたい。

詩は「白昼！」という簡潔な言葉で力強く幕をあけ、緊迫感を投げかける。続く「黄い揚子江の濁流の天を押すのをきけ」という呼びかけでは、「黄い」色の「濁流」は鈍い色彩的な感覚だけではなく、不透明な水の重さを感じさせ、さらに「の」という音のたたみかけがその重さの印象を強めている。この行は第十四行の「黄い揚子江の濁流の天に氾濫するのをきけ」と呼応しており、詩全体に「濁流」というイメージを投影する。更に、前者の「押す」と後者の「氾濫」という表現によって、読者に動的な印象を与え、不安定な基調を生み出している。続いて第二連は、揚子江の水面上の情景をクローズアップしている。「浮浪人」や「亡命者」たちが乗っている船は檻樓船であり、また「壊れた」、「流れ木」、「穴のあいた」、「錆びた」というふうにも、ものが本来の望ましい状態からはずれて、崩れて、壊れた状態に変容させられている。これらの言わば受動を表す表現が、「流落」な様相を増している。

第二連の最後の一句は「恥辱なほどはれがましい」「大洪水後」の太陽である。金子と前後して揚子江を目にした村松梢風は、当時の様子を次のように表現している。

黄色い泥濁みの水が眼の届く限り続いている。空は朝からカラッと晴れて、眩しいくらいな太陽が其の濁水の上をキラキラ照り付けている。水平線はくつきりと見えるけれども、その向こうには青い空があるばかりで何物の影もない。(中略)ノアの洪水を眼の辺りに見たら慙うだろうかと云う気持がした。つまり、世界が

洪水に浸っていると思えば間違いはない。

実写を目的とする梢風の描写は、海に流れる実際の揚子江の漫々たる様相を語って、金子の描き方とも相通じるところがある。そのはてしのない河はあたかも「洪水」のように両者の目に映っていたのだろう。また、「大洪水後」の世界を照らす太陽は、神が悪に染められた人間を浄化するために起こした洪水の引いたあと、人間のもろもろの活動が再開し、墮落と惰性によって再び大洪水の前の世界にたちかえることの象徴とも読める。「壊れた船欄干」、「流れ木」、「穴のあいた莫莖の帆」、「錆びた空缶」、「のはうづな巨船体」、これら即物的な描写はすべて、神によって浄化される必要があった人間の生々しい営みの残滓ではなからうか。

それら物体の形態の描写に対して、第五連と第六連では音の描写が行われている。馬頭の苦力の「悲しい」掛け声、排水孔にごみが寄る音、群れる鷗らの鳴き声、これらの音は「大歓喜」であるか、又は「大悲歎」であるかと読者を惑わし、それらの音の象徴的な意味合いをあれこれと想像させる。しかし、次の瞬間には「森閑たる白日」の静寂たる風景が現出し、「水の雑音の寂寞」によって、あたりの静けさを強調する。このように対立する表現を並置するオクシモロン（撞着語法）的手法が生み出す詩的効果にも注目する必要がある。

第三連と第四連とはそれぞれ一行から成り立っている。そこには「大鱧」という表現が現れる。長詩『鮫』で知られている「鮫」は金子の詩作品に頻出する重要なモチーフの一つである。鱧と鮫は同一物であるが、鱧という呼び方は主に関西で用いられるとされる。しかし、金子がここで「さめ」ではなく「ふか」を使ったのは、恐らく直後の「深く深く（ふかくふかく）」という言葉との韻律的な効果をねらったためではなからうか。このように

同音を反復させることにより、その音の持つ意味内容を強調し、「ふかく」下降するその度合いを強く打ち出すことになる。またこの二行はそれぞれ一文字下げで始められる。この手法も金子の詩によく見られる配置法であるが、一息付くような空間的・時間的な間隙を生み出す効果がある。

日本の近代詩において、「さめ」、「ふか」は、詩の表現として多用されるモチーフではない。『海潮音』中のルコント・ド・リイル (Lecote de Lisle) の詩「大飢餓」に出てくる訳語「鱧ざめ」<sup>25</sup>は、日本の近代詩（訳詩を含む）に現れた「さめ」の割合早い例だと考えられる。日本の古典には、「さめ」や「ふか」は様々な神話や伝説に登場し<sup>26</sup>、西洋が「人食いザメ」といった恐怖の対象として捉えるのにたいして、海に囲まれている古代の日本人にとって、中国やヨーロッパ大陸の人々よりもその存在はずっと身近であり、それほど恐怖の対象とはしなかった。日本の古典や伝説の中には、人助けサメや神のお使いであるサメなどの話も見られる。しかし、近代以降の日本では、サメは「人食い鮫」という言葉があるように、「大飢餓」の中の「鱧ざめ」と同様、獐猛な海の支配者というイメージを持たされ、不安や恐怖、あるいは怪異で非日常的なものの象徴として使われることが多くなった。この詩では「大鱧」は一度用いられるが、何を象徴するのだろうか。それは、次の「古都南京」の一節を参照しなければならない。

重々しい揚子江、沈鬱で、鱧魚のやうに鈍い揚子江が、屍のやうに腹をかへして横はっている。早朝からして、すでに痛々しい感を人に興へるほど揚子江そのものは、鮮明な感情を欠けている。それは、白痴のやうなにごさと、くらさと、同時に巨大さを感じしめられる一つの流域である。（第七巻 三十九頁）

ここでは「鱧魚」は「揚子江」の直喩として用いられ、「重々しい」、「沈鬱」、



「鈍い」、「屍」、「白痴」、「巨大」といった表現と並列できるイメージを生むものとして使われている。第二章には「おゝ、有害な塵をあげる上海は波底はるかに沈む！」という一行がある。この一行は第一章の「盲目の中心には大鱧が深く深く沈む。」と呼応している。鱧魚で比喻されている揚子江と同じように、「上海」もまたふかくふかく「波底はるか」に「沈む」イメージとして表出されている。揚子江は中国最長の川である長江の下流、特に江蘇州域内に入った部分を指す。そして、黄浦江は上海西端の淀山湖から流れ出て、呉淞で長江（揚子江）と合流する川である。揚子江は上海を流れて、最後の支流黄浦江を受け入れたあと海に流れ込む。「黄い揚子江の濁流」が「天」を「押し」て、「氾濫」している。この暴れている「揚子江」は特に上海の流域を指すことになる。このような換喩的な関係を具えている「揚子江」と「上海」は重々しく沈鬱な「沈む」というイメージで結ばれ、そのイメージはまた「大鱧」によって表象されているのである。

ここでもう一つ注目しなければならぬのは「沈む」という言葉である。第一章の「盲目の中心には大鱧が深く深く沈む」に続き、第二章には「有害な塵をあげる上海は波底はるかに沈む」とある。「深く深く沈む」あるいは「波底はるかに沈む」という表現を読めば、読者は徐々に加わる重さを感じることになる。水の中に沈むその重さが三重の贅語法プレオナスムによって強調されるのを感じるのである。「沈む」という動詞はここではそのまま詩全体に〈下降〉のイメージを投影する。

この〈下降〉のカテゴリに並べられるのは、「大鱧が深く深く沈む」、あるいは「玉泉池の水は茶のやうに重く、五色の鯉魚がしづむ」（「魚樂園」）のような〈底〉を指向する運動の動詞に限らない。詩篇「渦」では、「苦力どものはなや唾、痰でよごれているところ／苦力どもの粥のゆげで船がきえてゆくところ。」あるいは「錆びた鉄條網、そのなかにわんわんなく蚊。」

のような排出物、廃棄物、無用のものが「負」のイメージを形成する。それに続き、詩篇「上海を俺の棺材に……」中では、「棺のような夜が俺のまはりに上海を落とし込みながら暮れる」と「夜」が〈下降〉を演じている。ここでは不要なものはすでに「棺」という言葉が象徴しているように「死」を帯びている。また「だが、いくらかんがえてみても駄目だ。やつらの頭盧には、むなしいひびきをたててひとすぢ、濁水がそゞぎこむ。」というように、詩篇「泡」では、海に漂う不気味な死骸の中に濁水が音を立てながら浸入するという描写によって、「死」が下方に沈んでゆく印象が生み出される。ほかに、「蠟色で石鮫のやうに磨滅してゆく死骸」（「鮫」）の中では、一滴の血も残っていない死骸が、「葬式礼」を待つにも及ばず海に晒され、すりへってなくなる。そして、「真珠湾」の中では、「平安の海は均衡を失ってなだれ、／舟足はたゆたひ、ゆく先が絶望なしてきつて落され、／舟もろともいままにも落込むかところろは怖れまどうた。」というようにバランスを失った舟が死につながる「沈む」予感呼び起こし、恐怖をもたらす。これらのように、暮れる時間、消えていくもの、無用なるもの、腐っていくもの、淀んだり停滞したりするものなどといった表現も〈下降〉の領域に属しているのである。

詩の第二の塊は「……上潮だ！ 悲しい熱情で踊るジャンクの群」の一行を除けば、二行からなる七連の構成で、第一の塊を内容的に補っている。いわば、〈下降〉のイメージによって切り開いた世界の更なる具象的描写が行われる。

「浮浪人」、「苦力」、「娼女」、「黄包車苦力」、阿片客、職人などはすべて、塵を巻き上げる街の〈底辺〉をうろつく名もなき人々である。いずれも「見る」、「齧付く」、「ころがる」、「臭ふ」、「煙る」、「蝕む」という動詞の終止形で行末をしめくくことで、詩全体にリズムを出し、緊迫感を増してい

る。このような文体の緊張感とはうらはらに、描かれる人々は精神的に（下降）の一途をたどる。それらは、「パン片を噛付く」娼婦たちであり、賭けに熱中する苦力たちである。これらは、（昇行する力）を奪われたうらぶれた人間たちの存在の有様の表現なのである。

初期詩篇、特に『こがね蟲』に一貫して認められる「雲よ。／栄光ある蒼空の騎乗よ」（「雲」）のような高みへの志向は、詩人が「鱧沈む」あたりの詩から好んで用いている重量感を表わす言葉の出現によって、次第に衰えを見せ始める。その重量感とは、つまりこの「鱧沈む」の主人公である「揚子江」の「濁流」の重みであり、その重みによって、人々やものの上昇運動は阻まれるのである。揚子江の「濁流」や上海の「棺」というようなイメージは上昇する「雲」や「太陽」のイメージを上から押しやり、下から引張り、「底」の世界を切り開く。

この時期に集中的に出現し始める「沈む」のイメージは、いずれも深い底なき底への埋没を表す。そして、注目すべきは、このような（下降）によって、詩中で表現されている（光）が鈍くなっていくことである。

### 三、〈鈍い光〉への変容

『鱧沈む』及びその時期の詩作品の内容を一瞥して気づくのは、金子のそれまでの作品空間の至るところに存在する「光」や「色彩」の表現がそれほど見えなくなっていることである。彩りの「色彩」が見えなくなることは、〈光〉が消えてゆくことでもある。

『鱧沈む』の前に、金子は『赤土の家』（一九一九年）、『こがね蟲』（一九二三年）、『水の流浪』（一九二六年）の三つの詩集を出版している。

太陽……／太陽は僕らのこころの反射鏡だ。／それは僕らをてらすやうに、  
／わけへだてなく、人々をてらす。／どんなこころをもあたためる。／それは又、／草や木をてらす。／それから小さな蟻のやうなものや、／水たまりに  
うようよしている、／羽むしや、／目高のやうなものをたのしませる。／太陽。  
／太陽は皆健康にする。／みみずや、もぐらもちだけが、太陽を避ける。／  
しかし、／太陽の光は地の底までしみる。／そこで、彼らをもあたためてくれる。

『赤土の家』に収められる「太陽」という詩である。万物をあたたため、命を育む太陽光線の慈しみを歌った詩のように見えるが、詩の眼目は第二連にあり、人間が平等に恵みを分け持つ理想的な社会への渴望を唄っているものと解釈することができる。人間に対して分け隔てなく恩恵を与えてくれるものの到来を待ち望むわけであるが、それは実は冒頭の太陽「僕らのこころ」である。つまり、平等な理想的な社会を作るも作らぬもひとえに「僕らのこころ」次第らしいという一途で純粋な世界観が、この頃の金子にはあったということに留意したい。この詩に代表されているように、詩集『赤土の家』では波や海や太陽など、大自然と語り手の何の違和感もない交歓が展開されている。「この大空は、海からの深い青空である。／あそこから晴空！／いく日も、またいく日も、かぎりなくつづいた晴空である」（「小品」）のように、詩の中では事物の实在感が希薄である。観念的な「太陽」は眩しく輝き、その「光」は万物を照らしている。

当時、金子は民主主義に傾倒していた富田碎花と知り合い、デモクラシーの詩人たちとも交友していた。澤正宏氏が指摘しているように、『赤土の家』に収められているこれらの詩は、「当時興隆期にあった民衆詩派（このエコールの名称は雑誌『民衆』〈大7・1、創刊〉に因る）の詩人たちが定めた表現の方向性を、なぞるようになして書」かれたものである。金子自身

も「大正デモクラシーの洗礼」を受けたと幾度も告白している。富田碎花の詩には、「元始の時より太陽は／太陽なるがゆえにただ光と熱とを地球に興へて」（「満たされざる心」<sup>三</sup>）という表現があるが、『赤土の家』にある「あたたかく」て、「明るい」「光」は、このような民衆詩派の「常套詩語」として用いられたと受け止めてもいいだろう。

処女詩集を出版した直後、金子は第一回目の洋行に出かけ、一年滞在して一九二一年帰国、その二年後、ヨーロッパで書き綴った詩篇を『こがね蟲』として出版する。その自序は次のような一文から始まる。

『時』の勝難い離愁は、宝石函のサフィールや、アメジストの夢を多面にする。

「サフィール」でも「アメジスト」でも、その字づらだけでカット面から反射してくる鋭く眩しい「光」が感じられるようである。

ああ 三月が近づいた。／金晴の曙の空は、／紅色の樹林は夢見つづ唄ふ。  
／緑樹の季節が近づいた。 (「三月」)

時は嘆く。／林園に黄金の花燭台が竝ぶ頃、／六月の梢、梢が、白孔雀の如く物憂げに眠る頃、／地上に華舫の如く牡丹花が解散する頃、／黄蜂の唸が、其周りに光輪を書く頃、 (「時は嘆く」)

私は、太陽の黄金と、其縞である。／若楓や、小葉の林に、／金亀子の翅、蠱惑する小徑に、／私は、世界を躍り歩く侏儒である。／私は水底の銀の陽炎の唄である。 (「誘惑」)

「金晴」、「紅色の樹林」、「黄金の花燭台」、「黄蜂」の「光輪」、「太陽の黄金」と「其縞」、「金亀子の翅」、「銀の陽炎」はいずれも「光」の表象であり、すべてのものが眩しい光の躍動の中に存在している。特にふんだんに使われている「金」、「銀」という言葉は非現実な夢の世界を呼び起こす。詩句はこのように非日常的な華やかな比喩と形象に彩られている。現実的感覚というよりも実際にはありえないような夢の世界によって成立しているのである。詩人は、『こがね蟲』を「パルナシアン巡歴の痕跡」（第六卷一四六頁）と自ら評している。しかし、それは北原白秋の「あかしやの金と赤とがちるぞえな。／かはたれの秋の光にちるぞえな。／片恋の薄着のねるのわがうれひ／「曳船」の水のほりをゆくことを。／やはらかな君が吐息のちるぞえな。／あかしやの金と赤とがちるぞえな。」（「片恋」）のように、耽美のこころをうたうというよりも、耽美性という抽象を強く打ち出し、漢字表現をちりばめた文語調で、視覚的にその静的な詩の世界を作りあげている。白秋が醸し出す日本の情緒ではなく、架空の人工的ともいえる自然の黄金の色彩が横溢する図柄を技巧的に羅列しているという印象がある。モネをはじめとする印象派の絵画は、光と大気につつまれた自然を、明るい色彩を基本として、点描による筆触を生かした手法で表現し、太陽の光とのたわむれの中で成立したのであるが、光によって出現する色彩を意識的に詩の中に取り入れるこの時期の金子は、そうした印象派絵画を想起させる、いわば外光派の詩人である。

この高揚感のある光の世界は『こがね蟲』出版の二ヶ月後、突然、思いもかけぬ関東大震災によって壊された。ただし、その後書かれた『水の流浪』に、色彩そのものが全く消えたというわけではない。

然し、私は、ハタと驚いて立ち止った。

そこに、一軒の果実店の、その極度に明るい、豊饒な『色彩の祭り』が、私のくらいところに火事のやうに燃え移った。五点形に、三角形に、或いは乱雑に積み上げた紅い林檎、黄色いネーブル、蜜柑、朱欒の類、爪型のバナナ、梨、パイナップル、その他、季節外れな南方の邦から来た果物のたぐひが、玩具の世界のやうに熾烈に、花やかに、ロマンチックに、わが人生を情熱化している。光沢のいい、新鮮な、開放的な、夢のような靈魂が、私の心を、頭から、爪先まで暢流せしめた。

(「果実店」)

これは大正十三年四月「日本詩人」に発表し、後に『水の流浪』に収められた「果実店」と題する散文詩の一部である。ここには、後の大正十四年一月に同人誌「青空」に発表された梶井基次郎の『檸檬』に見られる「あの安っぽい絵具で赤や紫や黄や青や、様ざまの縞模様を持った花火の束」、あるいは「何か華やかな美しい音楽の快速調の流れが、見る人を石に化したというゴルゴンの鬼面——的なものを差しつけられて、あんな色彩やあんなヴオリウムに凝り固まったという風に果物は並んでいる。青物もやはり奥へゆけばゆく程堆高く積まれている。——実際あそこの人參葉の美しさなどは素晴らしかった。」<sup>1)</sup>と云う詩的表現に相通じるような色彩感覚が存在する。しかし、同じ詩集『水の流浪』の詩「古靴店」の表現「赤、青、黄の強い原色の郷愁……／濡れた燕がツイツイ走る五月の雨空、／狭い港町の、ペンキの板囲した貧しい古靴店がある。」にも窺えるように、ここにはすでに『こがね蟲』に見られた眩しい「金色」な「光」はもはや見当たらず、色彩もあの人工的な形象ではなく、確実にそこに存在する「も

の」であり、詩人は夢の世界ではなく、現実のなかでそれらを凝視しようとしている。青春の抒情の潤いをしみ込ませたこうした「色彩」に見られるもう一つの変化は〈光〉の動きである。

沃度と塩の水は、赤といふも、緑といふも、金色といふも、ただ色ならぬ色、光線ならぬ光線で、流浪してゆく。あみ目硝子に、路考茶に、霰小紋に、水はすすりないているか、歎美しているか、放神しているかである。

(「水の流浪」)

詩集『水の流浪』のタイトルポエムである詩篇「水の流浪」の冒頭部分である。ここではやはり〈光〉が輝いているが、ゆれている川の流れに反射する〈光〉が様々な色の変化を見せる。「金晴の曙の空は、／紅色の樹林は夢見つつ唄ふ。／緑樹の季節が近づいた。」あるいは、「私は、太陽の黄金と、其縞である。」のような『こがね蟲』の中にあらわれている動きの見えない絶対的な色彩から、動的で「もの」の内側にくい込むような知覚が捉える「色彩」に変化している。しかし、「極色彩の地球儀をまはしながら／人は皆、若い日に、『世界旅行』を夢見る。(中略) 遠い遠い劇場からのたえてはつづくメロディーをきく。／おゝ此胸の焼けるやうな焦燥はなに?」(「漂泊」)という詩句にあるように、詩集『水の流浪』に特徴的な「光」、つまり「色彩」の流動の表現だけでは、「胸の焼けるやうな焦燥」を客観視できる距離を作り出すことはまだできていない。

水は、みどりに、あき黄に、砥色に、黒に、紫に、あるいははびひろく、或は狭く、或時は水面高く、或時は低く、この古い町の葦と、画壁の間にくされてゆく。

流れるともみえぬその川づら、怠惰な心象をのぞいて過ぎるものは、老竹の鉢植を置いた裏窓、酒窖と醬舗、

雨のなかで裸で働いている漆工、傘の骨、市の石橋、白壁のくづれた露地、破れた苦船、等等。

(「蘇州城」)

詩集『鱻沈む』所収の「蘇州城」という詩の一部分である。やはり水の描写であるが、ぎらぎらとする光はなくなり、青砥の色、「黒」、「紫」のような明度や彩度の欠けた色彩が増えている。それによって『水の流浪』と違って、ある種の重苦しい印象が生まれる。詩の中には「老竹の鉢植を置いた裏窓」、「酒窖」、「醬舗」、「裸で働いている漆工」などといった詩人がその地で目のあたりにした現実が投影されている。そして、その水の「色」の「流れ」は、「老竹の鉢植を置いた裏窓」、「酒窖」、「醬舗」、「裸で働いている漆工」、「傘の骨」をさす路人、「石橋」、「白壁のくづれた露地」、「破れた苦船」等に常に見られていることになる。ここで詩人は、見ると見られるという構図を設定している。「怠惰な心象」はこの場合、川を下る船上にいる語り手の内面事情をさしているのだろう。語り手の「心象」に、語り手の目の前をすぎてゆく「老竹の鉢植」、「酒窖」、「醬舗」、「裸で働いている漆工」などの物が動いていく。しかし、そのありさまはまた「老竹の鉢植」、「酒窖」、「醬舗」、「裸で働いている漆工」などの視点で描かれたものでもある。つまり語り手がそれらの事物を見ているだけではなく、事物が語り手の内面を「のぞいている」のである。こうして岸辺に並んでいる事物は結局、語り手の内面の状況を表すものとなる。詩人の何ものかともわからず悲しみ嘆いた「胸の焼けるような焦燥」(「漂泊」)が顕在化しているのである。「私はまつ黒な蘇州城壁の、日没に動悸するのを見る。」(「蘇州

城」)ここには空しい哀嘆の代わりに物質的な内実感がある。『水の流浪』に見られたような倦怠と哀感が消えたのではなく、語り手の内面は「老竹の鉢植」、「酒窖」、「醬舗」、「裸で働いている漆工」、「白壁のくづれた露地」、「破れた苦船」のような物によって充填され、重くなり「沈んでいった」のであろう。

——うすうすとにぶい光に照り／まつくらの揚子江上に出る。

(「上海唄」)

古寺のいらかには鴉。空地には車前草とちがや。／——その鏡は、すでに、美しいものをうつまぬ如く、にぶく光に煙り、一帯の地は乾れ、亀裂れ

(「鴉」)

舷に走ってゆく水の、鈍い光にうすく透くのを見送りながら、一瞬、白い腹を出した私の屍体がうかびあがって沈むのを見たような気がした。

(「最初の上海行」)

重々しい揚子江、沈鬱で、鱻魚のやうに鈍い揚子江が、屍のやうに腹をかへして横はっている。早朝からして、すでに痛々しい感を人に興へるほど揚子江そのものは、鮮明な感情を欠けている。それは、白痴のやうなにごさと、くらさと、同時に巨大さを感じしめられる一つの流域である。

(「古都南京」)

「うすうすとにぶい光」、「うすく透く」「鈍い光」、「白痴のやうな鈍さ」及び「くらさ」、「乾れ」、「亀裂れ」といった表現のやうに、『こがね蟲』や

『水の流浪』の中で詩人が好んで用いる〈光〉は「沈む」ことによつてますます「鈍く」なつていく。そして、沈んで周りが暗黒になれば、更に「私の屍体がうかびあがつて沈む」、「屍のやうに腹をかへして横はつてゐる」といふように、そこに死の表象が現れる。こうした〈下降〉のイメージの出現が、しばしば揚子江の水の表象を伴つてゐることは興味深い。次に考へたいのは、「沈む」ことによつて、もたらされた水の表象の変化である。

#### 四、〈濁水〉に含まれるもの

金子の詩に頻繁に用いられているモチーフとして〈水〉、およびそれに関連したものが挙げられるが、『鱻沈む』周辺の詩篇では、例えば、次のようにならわれる。

黄い揚子江の濁流の天を押すのをきけ

(中略)

黄い揚子江の濁流の天に氾濫するのをきけ

詩「鱻沈む」の中ではこのようなりフレインにより、〈水〉の大きな流れである「揚子江」が「黄い」「濁流」であるとの印象を強く打ち出す。リフレインの詩句の中間に次のような言葉がある。「誕生から枢までのあらゆる叫びがそこにある。／そして、すべてそれは大揚子江に帰つてゆく」。あらゆる事物を受け入れた〈水〉の流れである「揚子江」は〈重い水〉である。その容量と密度をあらわすのが幾度も使われている「濁流」といふ表現である。

ながれ汚水。だが、どこかへうごいていないものはない。

(「夜の酒場で」)

ときおり、けんたうはづれな砲弾が、／濁水のあつち、こつちに、／ぼっこり、ぼっこりと穴をあける。／その不吉な笑窪を、おいらはさがしている。

(「泡」)

「濁流」、「汚水」、「濁水」といふように、しばしば不透明で様々な内容物を含んで混沌とした、不純な濁り水が頻出する。それとは対照的なのが、〈下降〉以前の詩に見られる〈水〉の描写である。

水流は薄絹の如く二人の身边に揺れる。／水底は水晶の如く明るくなる。

(「誘惑」)

みずうみの水は、生薑ジンジャー水の泡より苛くて淡白だ。／ボートの白が、水天の青を切つてすゝむ。／ごらん。ふたりのコップをめぐつてうつる／八甲田の山巒は翠緑をこらす。／おゝー威勢のいゝ此炭酸飲料と一緒に、／われら二人の恋と風景を痛飲しよう。

(「十和田の旅」)

ここにある〈水〉はすべて、不純物を一切含まない澄んだ水である。『こがね蟲』にある詩「誘惑」では、「少年」と「肉親の姉」の二人が「破倫」する世界が描かれる。「現世の水瀬は轟轟遠ざかる」という上記引用部分の直前の表現が表しているように、ここでの〈水〉は俗世の穢れが一切排除された「薄絹」のごとき「明る」い、非日常の水である。二人を包む澄ん

だ〈水〉は、二人の愛の純粋さを暗示し、周囲の混濁した不純な世界とは一線を画していることが読み手に伝わる。この神話的な雰囲気を持つ〈水〉は、しかし、現実の水ではありえず、あくまでも二人の存在を現実から隔壁し、保存するカプセルの様なものの比喩にすぎない。これに対して、引用二つ目の詩篇の〈水〉は実物の描写を伴い、現実世界の水と見ていいのだが、その〈水〉は明るく、透明なものであることに変わりはなく、周囲の事物をはつきりと映し出す〈水〉である。「生薑水」は水に混ぜ物を加えた飲料であるから不純な〈水〉と言えるが、ここではその清涼感のある味覚から、透明で純粋な液体の象徴として使われているように思われる。

そしてその「生薑水」の「泡」より「苛くて淡白」であるということと、二人のボートを浮かべる「みずうみの水」が、やはり純粋であるが、いわば二人の愛の純粋を試す辛辣な「苛酷」さをもそなえているらしいことが暗示される。愛はここでは〈甘い〉ものではなく、純粋でそれゆえ舌を敏感に刺激する危険性をもっているのである。こうした〈水〉は、純粋であるがゆえに、すぐ消えてしまう「泡」が象徴するように、壊れやすいものへの移行を暗示するものであるとも捉えることができる。つまり、不純で重い〈濁水〉、「天」を押す力強い〈濁水〉とは対照的に、純粋な〈水〉は純粋であればあるほどろく、果かない。詩「十和田の旅」では、その水が、恋する二人の情熱の高揚を映してみせ、それによって恋の成就を表象するが、「苛くて淡白」という表現があらわしているように、詩「誘惑」の中の、躊躇なく「明るい」と表現された水と違ってむなしさの感覚を呼び起こすのである。

およそ、疲労より美しい感覚はない。／おゝ、硝子壺の中の倦い容積を眺め

よ！／そこに、非人情な水の深潭をみよ！／ 人生は花の如く淋しい海の流転である。 (「水の流浪」)

石蠶の峽間に青い塩水が清麗に走っている。／曇り日の狭いにはた陰に／さ  
んご、藻、石花菜の類が美しく蔽ふ。／……花さく磯巾着や、うにが寛かにも  
つれうごく／おゝ、わが人生も明るく孤独なれ！ (「紅藻の森」)

詩集『水の流浪』の題目詩篇「水の流浪」および「海辺小景」詩群の一篇「紅藻の森」である。「美しい」と「淋しい」、さらに、「明るく」と「孤独」という対立的な表現が併用されているところからも分かるように、漂泊者のロマン的な心情を定めない清らかな水流で訴えている詩集『水の流浪』では、〈水〉は無力な虚無感をあらわしつつも、観念的の明るい生命感にあふれている。

金子の詩学における〈水〉の最初の状態は以上のとおりである。この状態は明澄と透明な夢、つまり明るい生命力、幸福な色彩の夢に呼応していることが分かる。金子の詩作において、こうした透明な〈水〉が、やがてその中に夾雑物を含み、濁水へと変容するのである。清らかで水底が見え、周囲の事物を映す〈水〉から「鈍痛」で濁っている〈汚水〉へ変貌した〈水〉の表現を具体的にみてみよう。

大揚子江はそれら一さいの生のうへに冥々と氾濫して、  
実に冥々として終始がない。

……塵芥の渦を巻くうづ穴をガバく作りつつ

……胎水のやうに噴水しつつ、

(「鱧沈む」)

「大揚子江」は常に「ガバカバ」と言いながら、「塵芥の渦」を巻いている。詩の中でこのように擬音語で表現されている「大揚子江」の発する(音)も重要である。「究極的には、景色におのれの支配的「筆勢」を記すのは音声的表現なのだ。声はいくつかの影像を投射する<sup>ミ</sup>」からである。「大揚子江」は、濁流であるゆえに両岸の風景を反映する機能を失っている。そのかわりに、音声によってその性質を表し、「ガバく」と大量の水が流れる(音)がその描写に積極的に関与している。「ガバく」は、あわただしい動きや多くのものの混同を暗示する擬音語である。揚子江の「ガバく」と氾濫する(音)はどのような影像を映しだしているだろうか。まずそれは底の見えない濁っている川の水、「流れ木」や「赤く錆びた空缶」や「甘瓜の皮」や「痰」などが浮いている川の水であろう。そして、その濁水の川面に漂っている「穴のあいた莫莖の帆」を上げている破れジャンクの群れであろう。さらに、河が流れる両岸や「ガーデンブリッジ」を急いだり、止まったりする無数の足であろう。

また、ここで「大揚子江」の(水)は生命を育む根源である「胎水」として表出されている。「大揚子江」の「濁流」は「塵芥の渦」を巻いたり、噴出したりして、一刻も休むことなく、「氾濫」を続けている。一方、生命力に満ちたこの「氾濫」する(水)は、「胎水」として、生命を生み出すと同時に、その生み出す生命を流失させるというジレンマをもはらむ。こうして「生命付与の原理としての機能を失な」<sup>ミ</sup>っている(水)は、「むしろ死を表象し、死を内に含む水だということになる」<sup>ミ</sup>。このように「胎水」の流失によって「死」を暗示した水は、別の詩篇では又次のように現れる。

波のくつがへる。

鮫の寄るくらい洞穴に

白日、大蝙蝠が群がる。

おびたごしい赤蛇が、断崖をめぐって、ぶんぶん唸る。

日はかける……

一しづくの雨と、雷鳴を待つ白磯。

また、歯の折れた櫛のやうな渚。

ラムネ壘のなかで沸騰する黒水。

(「海の憂鬱」)

これは一九二六年十一月に発表された「海の憂鬱」という詩の前半である。日が暮れかけて、雨が降り出す寸前の海の様相を描く。「鮫」、「大蝙蝠」、「赤蛇」など海に住まう生物が小道具として海の不気味さを表わす役目を果たすが、ここでとくに注目されるのは海の「沸騰する黒水」である。嵐で荒れる海は「沸騰する」と誇張され、さらに不吉な予感を与える「黒」の色を帯びると表現される。黒が喪の色として生命の終息を暗示するとすれば、「沸騰する」は生命の源であったはずの海がその断末魔においてひとしきり激動している様相であろうか。そうだとすると「ラムネ壘」という、この自然のただ中に、意表を突くように姿を現わしたかのように見える人間臭いオブジェは、「沸騰する」という表現を引き出すための虚構物にすぎないのではないか。「十和田湖」の「生薑水」<sup>ジンジャーエール</sup>と同様、金子はここで水の激しい動揺(生命の最後の激動)を極日常的な身近なものの表象で表わそうとするのである。しかしながら、ありふれた人間的なもの(ラムネ壘)



を飲み込んで死を迎える豊饒の海、というイメージがかもし出されることは間違いない。そのあとには「そして、私ははるかな目の下の深淵に、／死魚の腹をかへしてうく浪のあひだに、／無限の悔恨か、美か、慟哭か、無か」という詩句が続き、ここでは胎水の流失によって暗示された「死」はすでに「黒水」に浮いている「死魚」で具体化されている。

『鱻沈む』以前に描かれている穢れを一切排除した非日常の〈水〉、そして明るく生命力を育む〈水〉が、『鱻沈む』以降の詩篇で見えてきたように、生命を付与する機能を失いつつある〈水〉、さらに、「死」を内包する暗黒の〈水〉へと変容している。その〈水〉のイメージの変化に伴い、もう一つ水に関する表現として「忘却の水」が用いられている。

詩の中で「忘却の水」という言葉が出る以前、「誕生から極までのあらゆる叫びがそこにある。／そして、すべてそれは大揚子江に帰ってゆく」、「大揚子江はそれら一さいの生のうへに冥々と氾濫して、／実に冥々として終始がない」という表現が繰り返されている。「帰ってゆく」、「終始がない」という言葉は空間の移動だけではなく、強く時間の推移というイメージを打ち出している。「誕生から極まで」には「生」から「死」までの一つの〈時間の流れ〉があり、無数の個体のそのような〈時間の流れ〉を受け入れている「揚子江」はまた、「終始」もなく「冥々」と流れている。その終始もなく、ただ氾濫しながら流れている「揚子江」の〈水〉は、「黄い水、つらい水、争ひの水、忘却の水！」なのである。

詩集『鱻沈む』及びこの時期の詩を一読すれば明らかなように、三十篇近い詩篇のなかでこのように〈時〉のイメージを持つものは多い。たとえば、

腐朽せる大群のなかの実に重い悶痛よ。／幾百千年の屍体の流よ。流よ。」

（「大揚子江」）

薨をこんなに砕いたのは、／ほかならぬ／時の拳だ。」

（「薨——九江にて」）

小石をはこぶ一輪車が、きいきいときしみながら薨と、蒲子英草風のなかをゆく。『時』という大妙鑄のそこに立って、私はすでに、一千年がまたたくのを見た。」

（「石像」）

以上引用した詩篇にも見られるように、こうした「時」の特徴は、すでに過ぎ去った過去としての時間の流れであるということである。

「忘却の水」は、ギリシア神話における冥界を流れる主要な河の一つであるレーターの河のイメージと結びつく。ギリシア神話では、亡者はその出て新しい肉体を求めようとする霊は、逆に地下の世界の記憶を失い、あらたな人生の苦難に耐える心構えを得るともいう。こうして〈水〉は「忘れる」という機能を付与されたことで、逆説的に過去としての〈時間〉とかわり、「死」の世界とも繋がりが暗示される。もともと中国の古典では〈水〉は「黄泉<sup>黄泉</sup>」、「靈府」、「幽都<sup>幽都</sup>」<sup>幽都</sup>という言葉で表わされ、死後の世界と深い関連を持つ。金子の詩の後半には、「水」の描写に「冥々」という言葉が幾度も繰り返されるが、「冥々」というのは暗いさま、また深く遠いさま、人の目のつかぬさま、およびそのような所を指している。『大漢和辞典』（大修館書店 一九八四年）には「冥々」の意味として「陰。陰の所。死者の霊の居る所。冥土。」とあるが、これはそうした場所の形容語であることを示すものである。

しかし、「水」は「死」の世界とかかわりを持つだけではない。「水」は



つしやりとつぶされ」た「かほ」、かしている「こくび」、重なっている「ひじ」などと、具象的に表現され、「忘れろ」と叫ぶ一方で、その「忘れ」られるべき様々な対象物が、鮮明に名指しされている。「忘れろ」ということによつて、かえつてそれが記憶されてしまうという逆説的な事態が起きているのであろう。こうして、この暗澹たる〈忘却の水〉にある悲惨な「死骸」は〈水〉や〈時〉の流れによる無化を通して、どろどろの〈闇黒の世界〉で終点をむかえるのではなく、逆に新たに何かを生み出すのである。

金子の水のモチーフはこのように、最初、明澄であったものが、様々な内容物が混入することによつて、重く、暗いものになる。最初のさらさらとした清流が、濁つたり、よどんだりするようになって、「死」の世界を表現するものに変容するが、それは「生」を決して否定しはしないのである。

おわりに

ここまで述べたことを整理したい。本論は先ず詩集『鱻沈む』の構成を説明する上で、妻森三千代との共著であったという点を指摘し、この詩集だけを根拠としてこの時期の金子の詩風は、浪漫的、高踏的であったとする従来の認識に疑問を投げかけた。そして、全集などに未収録の作品も含め、この時期の金子の詩作品を取り上げ、それらの作品を『鱻沈む』及び周辺の詩」と名づけ、本稿で考察する主たる対象とした。

金子にとつて重要なモチーフの一つでもある「鱻」という表現は、重々しく沈鬱な「沈む」という言葉と同格な意味合いを持っている。更に「沈む」という表現が代表しているように、これらの作品の中で〈下降〉を呼び起こすような表現が頻用され始め、詩の中で停滞、混濁のようなイメージをたくさん作り出している。それが契機となり、一連の作品において、様々なイメージの要素に変

化が起こった。たとえば、『こがね蟲』中の高揚感のある「光」は鈍くなり、絶対的な明度をもつ色彩がなくなっていく。また、明るい生命と夢の世界に呼応している純粹で明澄な「水」は、様々な夾雑物を含む濁水に変化していく。このように、明度の高い絶対的な色彩や純粹で透明な世界を表現している前期の作品『赤土の家』、『こがね蟲』、『水の流浪』から、暗闇、混濁、澱みなどが支配的になつている世界を描き出すような作品に変化しているのである。そして、即物的描写が多くなり、語り手の視点が観念から現実に移行していることが窺える。

関東大震災のショックにより、西洋の文学作品から習得した耽美主義的表現をちりばめる極めて観念的な詩法が崩され、その後、すぐに自らの詩の表現を回復することできなかった金子は、上海を体験する前に、詩法の変革に迫られていたのである。一九二〇年代の三度の上海体験は金子の詩に変貌をもたらしたが、その上海見聞を題材にした一見抒情的な作品群は、当時の上海という特定の都市の実地体験がなければ書かれなかつたと思われる。金子文学において、今まではあまり注目されず、高く評価されてこなかつた『鱻沈む』及びその周辺の作品は、後期作品に現れる彼の「人間」、「生」への関心や特徴的な五感表現など、詩風の変遷を考える際、極めて重要な作品群なのである。

金子が三度体験している一九二〇年代の上海という都市が金子にとつて如何なる意味を持つ場所であつたか、詩の表現や詩想が変貌する背景及びその必然性を検討することが必要となるが、それは次稿に譲りたいと思う。また、本稿で検討した詩の表現の変化がどのように後期に引き継がれているのかという点も興味深い問題である。そうした問題の解明は、難解といわれる戦中に書かれた所謂「反戦詩」の分析になんらかのヒントを与えるのではないかと思われる。それについても、また機会を改めて考えたいと思う。

「人道派的・民主主義的な詩風の詩。この名称は大正七年一月福田正夫らを中心に創刊する雑誌『民衆』に因む。(嶋岡晨)詩とは何か』新潮社 一九九八年九月) 七十一頁

例えば、村野四郎「金子光晴詩集解説」(『金子光晴詩集』角川書店 一九五四年十月)、平岡敏夫「金子光晴の詩」(『虚無の詩・思想のうた』角川書店 一九六九年三月)、三島盛武「金子光晴」(『現代詩の研究』南窓社 一九七七年十月)、大岡信「金子光晴論——自己形成と西洋」(『現代詩読本』一九七八年九月)、山本健司「現代詩金子光晴研究——否定精神の芽」(『愛媛国文研究』一九八九年十二月)などが挙げられる。

嶋岡晨「金子光晴」(浅井清ほか編『詩 研究資料現代日本文学 第七卷』明治書院 一九八〇年十一月) 二七一頁

首藤基澄『金子光晴研究』審美社 一九七〇年六月

加藤純之助『金子光晴全集第一巻 後記』中央公論 一九七六年 五七四頁

中島可一郎「金子光晴の人と作品」(『金子光晴詩集』中島可一郎編 白鳳社 一九六八年四月)

三島盛武「金子光晴」(『現代詩の研究』南窓社 一九七七年十月)

澤正宏氏「詩史の中の金子光晴——アジアの永遠を見た詩人——」(『詩の成り立つところ』翰林書房 二〇〇一年九月) 二〇五頁

「黄浦江に寄す(他6篇)」という詩群の中で、後に詩集『鱻沈む』に収録されていない「黄浦江に寄す」、「ガーデンブリッチ」という詩篇は中央公論社版の『金子光晴全集』にも未収録である。

大橋毅彦「金子光晴——どぶ泥のにおいの発見」(和田博文他著『言語都市・上海』藤原書店 一九九九年九月) 七十七頁

上海体験以前の作品を前期とする。詩集『赤土の家』(一九一九年)、『こがね蟲』(一九二三年)、『水の流浪』(一九二六年)などである。

ジャンクは戎克のことで、汽船が導入される以前、中国で運搬に盛んに用いられた帆船の俗称である。中国で水上の港運に必要不可欠なものであり、その語源は、見た目薄汚く、ゴミゴミした感じから、英語の「ガラクタ」を意味する「junk」と呼ばれるようになったという説や、ポルトガル語で中国の船を「Junco」と呼んでいたためという説などがある。(小林宗一『支那の戎克』揚子江社 一九四二年) 六十三

法租界とは、フランス租界のことである。上海のフランス租界の設立は、一八四九年であり、数度の拡張によって、範圍が次第に拡大される。中国政府の主権が及ばず、警察の取り締まりが緩やかであったため、在野政治家や国外逃亡者などの活動の拠点となった。ほかに、秘密結社や売春も盛んであった。

二章以上から成り立つ詩で、第一章の「一」という章題の表記を省略する手法は、『こがね蟲』から現れ、後期の詩作にも見られる。たとえば、『雲』(『こがね蟲』)、「しゃぼん玉の唄」、「肉体」(『蛾』)がそれである。

当時の上海には、フランス租界、共同租界のような政府軍や反乱軍など侵入できない中国政府の主権が及ばない異質な地区「租界」があった。そこは国内及び外国の難民にとって臨時的に一命だけを助かる「天国」だった。例えば、一九一七年十月革命によって樹立したソビエト政権に追われた帝政ロシア側の貴族や地主階級など、いわゆる白系ロシア人は各国への亡命を開始、一九二三年の時点で上海在住白系ロシア人は二万人に上ったという。また、一九二三年から二十五年まで上海付近の地方軍の戦争が起こり、二十五万人の難民が租界に避難したという。上海は難民、浮浪人、亡命者が集まるところだった。(信濃愛人譯編『支那民衆の告白』青年書房 一九四〇年四月)

村松梢風「不思議な都市『上海』」(中央公論 一九二三年八月号)

「(前略)こゝ虚なる無声境、浮べる物や、泳ぐもの、生たる物も、死したるも、此空漠の荒野には、音信も無し、影も無し、たゞ水先の小判鮫、真黒の鱈のひたうへに、沈々として眠るのみ。／行きね、妖怪、なれが身も人間道に異ならず、醜悪、瘴猛、暴戾のたえて異なるふしも無し。／心安かれ、鱻さめよ、明日や食らはむ人間を、／又さはいへど、汝が身も、明日や食はれむ、人間に。／聖なる飢は正法の永くつゞける殺生業、／かげ深海も光明の天つみそらもけぢめなし。／それ人間も、鱻鮫も、残害の徒も、餌食等も、見よ、死の神の前にして、二つながらに罪ぞ無き。」(『海潮音』新潮社 一九五二年十一月)

サメの話としてよく知られているのは因幡の白兔の神話である。「故、欺海和迹言、吾與汝競、欲計族之多少。(中略)汝者我見欺言竟、即伏最端和迹、捕我悉剥我衣服。」(故、海の和迹を欺きて言ひしく、吾と汝と競べて、族の多き少きを計へてむ。(中略)言ひ竟はる即ち、最端に伏せりし和迹、我を捕へて悉に我が衣服を剥ぎき。)(『古事記』小学館 一九九七年 七六頁)坪内逍遙の家庭児童劇「因幡ウサギ」

や巖谷小波のお伽話「兎と鰐」はこの神話をもととしている。ほかに『風土記』にはサメに襲われた話がある。「飛鳥淨御原宮御宇天皇御世、甲戌年七月十三日、語臣猪麻呂之女子、逍遙件崎、邂逅遇和爾所賊不販。」（飛鳥の淨御原の宮に御宇しめしし天皇の御世、甲戌の年七月十三日、語臣猪麻呂の女子、件の崎に逍遙びて、邂逅に和爾に遇ひ、賊はれて販らざりき。）『出雲国風土記』小学館 一九九七年 一四〇頁）。これら古典の記述では、「和迹」、「和爾」と記しているが、「日本に爬虫類のワニはいないため、サメ（鮫）の類を指しているといわれる。」（『古事記』七十六頁注四）、「海に棲む凶暴な動物であるが、不詳。サメ（鮫）説、フカ（鱧）説などがある。」（『風土記』小学館一四一頁注二十四）と解釈している。

※ フランス語ではサメはルカン (Requin) という。これは死者のためのミサ「レクイエム」(Requiem) に由来し、死の恐怖につながる魚とされている。シェークスピアの『ハムレット』でも恐怖や不正なものの代名詞となっている。（矢野憲一『鮫』法政大学出版局 一九七九年八月）

※ 表現に強調を加えるために余分の語を付け加えること。たとえば上へ上がる。眼で見るのごとし。（バシユラル、ガストン『空と夢——運動の想像力にかんする試論』

宇佐見英治訳 法政大学出版局 一九六八年二月）一四八頁

※ 『現代詩人全集 第十二巻』新潮社 昭和五年六月 一三五頁

※ 『梶井基次郎全集 第一巻』筑摩書房 一九九九年 十一月十日 八一九頁

※ 『蟻沈む』（一九二八年）以前の詩篇として、『赤土の家』（一九一九年）、『こがね蟲』（一九二三年）、『水の流浪』（一九二六年）の詩篇が挙げられる。

※ これは大正十四年八月号の「短歌雑誌」に発表されている「十和田の旅」というエッセイに収められている一篇の短詩である。しかし、森昭社版の全集にも、中央公論社版全集にも未収録である。

※ バシユラル、ガストン『水と夢——物質的想像力についての試論』小浜俊郎・桜木泰行訳 国文社 一九六九年八月 二七二頁

※ 星野徹「金子光晴の水のイメジ——『こがね蟲』から『人間の悲劇』まで」（『ユリイカ』一九七二年五月）一六四頁

※ 『左伝・隱公元年』に「不及黄泉、無相见也。」とある。杜注によると「地之泉、故曰黄泉」とされ、「黄泉」、地下に流れる泉、死者の集まるところ、死後の世界であるとされる。「黄泉（よみじ）に行ったのちでなければお会いしないであろう。」

という意味である。（『春秋左氏伝』明治書院 昭和四十六年十月）

※ 幽都、また幽府ともいう。幽都すなわち玄都、水の都である。（『説文』。また『山海経』で冥界とされている崑崙山は、水の霊府でもあるという。

※ 「夫物芸芸、各復其根」（『老子』第十六章）（夫れ物芸芸たるも、各々其の根に復帰する）万物は根から生えだし、繁茂するが、それぞれまたその根源にもどるといふ。

（『老子』明治書院 昭和四十一年）三十七頁

※ 「黄鐘者陽氣踵黄泉而出也。其於十二子為子。子者滋也。滋者言万者於下也。」（『史記・律書』黄鐘の鐘は、踵と通じ、集まるの意。意味は、黄鐘とは陽氣が黄泉に集まって湧き出るのであり、十二支では子（し・ね）である。子とは滋ということである。万物が地上に茂るのである。つまり黄泉に湧き出る（水）は万物の生のものであるということである。（『史記』明治書院 平成七年五月）

※ 第一回目のヨーロッパ旅行中ベルギー滞在時の作品を集めたもので、『こがね蟲』とは「別個な作品」として、『こがね蟲』のなかの「熊笹」と一連のような地道で、意欲的な作品をあつめて『詩人』第六巻一五七頁）、もう一冊出す予定だったと自伝に記しているが、その草稿は失われ、後に再度制作したのが未刊詩集『大腐爛頌』である。初めて世に出たのは昭和二十六年四月創元社の『金子光晴詩集』に収録された時である。したがって、再度制作した『大腐爛頌』の詩法を検討せずに、従来いわれているように『こがね蟲』と同時代のものであると見なすのは妥当ではないと思われる。以上引用した詩の断片でわかるように、「大揚子江」というような明らかに中国体験後に頻繁に使われている表現を用いている。『水の流浪』におけるような直截な情念の噴出を表わす表現は見当たらず、苛烈な表現及び、後に頻出する生理的表現も見られる。本論では詩篇「大腐爛頌」の制作時期を『水の流浪』の後、上海体験後書かれた『蟻沈む』の前後とする。

