

## イメージ、歌、歌集 『桐の花』を組み立てる（上）

一一一

チャールズ フォックス

一九一三（大正二）年一月に北原白秋の『桐の花』が出版されたが予定より丸一年遅れのことであった。その約一年前、白秋の主筆誌「朱鸞」の一九一一年（明治四四）年十一月一日発行の創刊号で『桐の花』の広告を載せ、そこでこの歌集は歌三百余首散文エッセイ五篇で構成されていり翌年一月に出版予定であると発表していた。しかし実際出版された歌集は歌四四九首、エッセイ六篇にもなっていた。

出版が遅れたのは人妻松下俊子との恋愛が徐々に深まって行つたからである。一九二二（明治四五）年七月に二人の関係が発覚し、共に姦通罪で告訴され二週間ほど未決監に拘留された。結果は無罪免訴になつたが新聞に載り、社会の激しい非難もあつてプライドの高い白秋にとっては耐え難く、また罪の意識にも苛まれ、煩悶した。

『白秋全集』の編集者紅野敏郎は全集「朱鸞」の後記に『桐の花』の広告文を載せている。その中で白秋の歌集の基礎となる構想を知ることができる。

氏が歌の瀟洒にして清新の匂ひ高きは恰もかの仏蘭西芸術のなつかしき手触を思ひ起さしむ。而も此独得の官能は繊細なる近代の感覺と相俟ちて、微かに草木昆虫及移りゆく季節の心の息つかひをたづね、ある日の素朴なる情緒はやるせなき神経の顫へに変わりて自ら歌本来の哀しき氣稟につながる。（中略）収むるに新声三百余首、

単に自然の推移に任せて「春」「夏」「秋」「冬」「心」の五章とし、添ふるに「桐の花とカステラ」以下のESSEY五篇を以てせり。加ふるにその装幀の好もしさは更に歌集としての新記録を作らんとす。（後略）<sup>①</sup>

この広告文を読むと際立つて目立つことが二点ある。一つは詩集『思ひ出』をモデルとして同じ類いの独特性を持ち、そして官能的で独自の創意に富んだ歌集を出すこと。二つ目は獨創性を十分含みつつ、なおかつ伝統的な本質を持った歌や歌集になることである。

しかし刊行された『桐の花』は物質的な要素（色付きの挿絵、表紙など）は計画通りであつたが、全体の構造はより複雑なものに編纂されている。元の五章の予定が十一章にもなり、章の名称がすべて変えられ、「三百余首」が四四九首に増えていた。そして元々の構想である大都會の季節の移り変わりを歌にして明るいロマンチックな粋な雰囲気にしたという目標は変わらなかつたが最後の章（その有名な「哀傷篇」）で姦通罪による逮捕やその後の経験を端的に表した一〇四首が新たに加わつた。

『桐の花』には二つの異なる歌集があると解釈されることが多い。「哀傷篇」前の三四五首と「哀傷篇」自体である。批評家によつてそのどちらかを好み、高く評価される傾向がある。刊行された当時は特にアラギ派の批評家が「哀傷篇」における現実性やその体験に対する作家

の深い感情や反省に高い評価を付けている。他方では、例えば玉城徹のような現代批評家は「哀傷篇」前の虚構性や溢れんばかりの想像力を褒め、「哀傷篇」の狭苦しい縮んだ視野を非難している。

しかしこの一見異なる二つの批評は同じものを前提としているのである。要するに姦通罪のスクランダルが白秋や彼の作品にとって重要な分岐点になり、この一大事以来白秋の考え方が根本的に変わり、彼の芸術観も原型をとどめない程変貌したというのが共通の考えである。もしこの見解が正しければ事件のシヨックでその前に作歌していたような作品が作れなくなったということである。しかしこれは本当であろうか。

このような定説に対して私が疑問を抱く理由が二つある。一つは『桐の花』の合計四四九首中の九十五首ほどが歌集初出であるが、その中の八四首が事件発覚前の経験を題材にし、スタイルも以前のままで「哀傷篇」前の歌に織り込んでいるということである。定説が真実だとすれば発覚する前の歌をなぜそのまま残さなかったのか、なぜ新しく作歌して編纂したのか説明がつかないのである。

二つ目は白秋は歌集の整理に苦しんだこと。これに関しては『桐の花』を刊行した東雲堂の編集者西村陽吉がこう語っている。

『桐の花』は越前堀時代に編輯したものだ、組版の途中で原稿がとぎれてしまつたり、何べんも版の組替へをするので、一時発行を中止しようと思つたくらいである。そのことで白秋と喧嘩までしたほどであつたが、たうたう、あの無数に手数のかかつた歌集も出来上つた。出来たときは白秋は喜んだが、私の方は腹が立つてしやうがなかつた。

作家がこんなに編集者を困らしてまで何のために歌の流れを変

えようとしたのか。歌集全体の構成に白秋自身がこれ程の精力を注いだのであれば、読者もまた歌集全体を統合されたものとして解釈した方がいいのではないか。

『桐の花』の全体の流れは何なのか。また根本的な要素は何であるのか。もちろん歌ではあるが、白秋が歌集を組み立てた時に歌を書き直したり、新しく作歌したりしている。全体の流れを歌と同じぐらい大切に扱って前後の歌を構成している。そこでこのことについて検討して見よう。

先ず書き直された例を見てみよう。

(#二六) ゆく春の喇叭の囀はやし子身にぞ染む造花つくはなちる雨の日の暮

(#二七) ああ笛鳴る思ひいづるはパノラマパリスの巴里の空の春の夜の月

一九三三(昭和八)年に出た『桐の花』翻刻新版の「あとがき」に白秋自身が自分の若い時の歌についてこう言っている。

世の色相の中の、複雑ながらにうす曇つた色合、香ひと香ひとの陰影、声なき声、現と幻との境、かうしたもののあはれの果敢なき思慕はまだうらわかい私の常住の夢となり歌となつた。

この二首はこの『桐の花』スタイルのよい実例となる。二首とも当時の東京の「新」を表す要素を積極的に導入しながら現実と夢の錯覚を表現している。西洋の楽器や浅草の映画館(二七番のパノラマ)や映画の中の場面は皆当時の現代大都会の風流を表すものである。二六番は雨の中で造花が散ることは錯覚ではないものの、造花自体は恐らく桜の花

の形をしていて、現実の「花」と同様に雨に散っているという情景の中に、「儚さ」という和歌の伝統的なテーマを不思議に醸し出している。

二七番では、内容的にも文法的にも現実と夢の分割線が曖昧になっているところがある。語り手が言うこの「パリの空」の思い出は実際に肉眼で見たパリではなく映画の中のパリが頭に浮かんでいる。そういう意味でこれも「夢」の世界になる。そのうえ「パノラマ」という映画館で見たスクリーンの中のパリの夜空の「パノラマ」を見たという意味としても解釈できる。この曖昧さは恐らく意図的である。文法的に下の句は助詞「の」で繋がっている名詞ばかりの羅列なのでその名詞の間になんか関係があるのか読者にははっきり分からない。その「月」が映画の中のパリの空にあったのか、それとも映画館の外の浅草の上空にあったのかは判断し難い。これも夢のようである。

この作品は白秋の『桐の花』スタイルの代表的な歌である。この二首はともに一九〇九（明治四二）年五月号の「スバル」の有名な「ものあはれ」の六十三首の中の作品を書き直したものである。しかし作品歴を見れば事件発覚前とその後のものと位置づけられる。一九〇九年のこの歌には現実と夢の錯覚はない。

晩春の詠嘆調のなげき身にぞ沁む傷みし胸のたそがれのころ<sup>⑤</sup>

この曖昧な「詠嘆調のなげき」が歌集の二六番では具体的な「喇叭の離子」になり、些か冗長な「なげき」が消えてしまう。下の句には語り手に直接繋がる「傷みし胸」の代わりに文化的なしかし具体的な嘆く理由になる要素（散っている花）が入っている。二首ともに文法的に似たような名詞の羅列を用いて表現されているが、歌集でのこの歌は語り手の感情を明らかに示していない。だが和歌文学の知識でもってその感情

を想像することはむずかしくない。しかも書き直された歌が現実と人工的なものが交錯しているのでより強く語り手の感受性が浮き立ってくるのである。

二七番の元歌は歌集のそれと同じような着想であるが、二六番の場合と同じで具体性が比較的欠けている。

かの曲よ思ひいづるはほの青き活動写真見てし夜のゆめ<sup>⑥</sup>

「ほの青き」は恐らく映画自体の投影された光線を指すのであるが、具体的な記憶と伴って夢も語り手の頭に浮かんでくる。現実と夢の世界がある程度重なり合っている。映画の中の物語等を指すなら、もう一つの錯覚を意味することになるであろうが、この場合は映写機が作り出した物質的な現実性を表している。しかしそれを思い出させた「曲」はどのようなものなのか、これは曖昧である。一九二二（明治四五）年の六月号の「朱欒」に出た修正の歌も同じように曖昧である。

かの曲よ、思ひいづるはほの青きシネマのなかの雪の夜の月<sup>⑦</sup>

しかし「見てし夜のゆめ」は今回映画の中の場面の「雪の夜の月」になり、漠然とした「夢」よりも割合具体的である。歌集の二七番では映画の中の風景に焦点を当てているが、「春の夜の月」になると映画の場面と実際の浅草の場面が重なってくるのである。また「活動写真」や「シネマ」のような具体的な映画に関する言葉を用いずに状況を敢えて曖昧にしている。その代わりに映画館を間接的な表現「パノラマ」にすることでより一層夢と現実とを跨がる歌の世界を作り上げることができたのである。そして曖昧な「曲」を具体的な「笛鳴る」にしたことによつ

てこの瞬間的な現実と夢の結びを更に強める効果を齎した。この二首から判断すれば現実と夢の世界の重なり合いが事件発覚後でもなお一層強くなったことがわかる。

二六番と二七番の初出を見れば白秋は元々この二首を一歌群として出すつもりはなかったであろう。同じ「ものあはれ」に収集されているがその間には二十四首も挟まれているし、内容的にも二首は関係がない。しかし『桐の花』の巻頭の章(「銀笛愛慕調」)に季節「春」の十七の通し番号の付いた歌群の中、この二首は歌群十三になり、二首だけでも一頁を占めて一組となっている。白秋の最終的な推敲によって両方に初めて楽器が入っているが一目立つ要素である。しかし同じ楽器でも対照的に導入されている。二六番の「喇叭の囃子」はどちらかと言つと比喩的なイメージであり、それに対して二七番の「笛鳴る」は具体的なイメージである。さらに二七番には映画の中の春の情景が加わり、それで季節要素が一致し、そして「パノラマ」が後者に添えられることで大切な現実と夢の重なり合いが浮き立ってくる。この推敲によって比喩的な歌が具体的な歌に、実際の季節推移が映画の中のそれに、そして実際の雨の中の人工的な花が錯覚に近い春の象徴的な月のイメージに繋がる。そして歌集のための推敲で二首は美的な釣り合いがあるだけではなく、『桐の花』スタイル」の特徴である現実と夢あるいは現実と想像上の錯覚が初めて取り入れられている。

また歌群を構成するために全く新しい歌を組み入れたような形跡がたくさんある。例えば同じ「銀笛愛慕調」中の歌群十一を見よう。

十一

(#二〇)あまりりす息もふかげに燃ゆるときふと唇はさしあてし

かな

イメージ、歌、歌集 『桐の花』を組み立てる(上)

(#二二)くれなゐのにくき唇あまりりすつき放しつづ君をこそおもへ<sup>②</sup>

この二首は間違いなくペアとしての働きがある。二〇番が一九〇九年の「ものあはれ」の一首であるに対して二二番は歌集初出で、恐らく事件発覚後に書かれた歌であろう。ペアの要素として中心的なイメージとなるアマリリスがある。それを肯定的に二〇番を、そして否定的に二二番を扱い、前者で語り手が口づけしようとし、後者では唇から突き放す。

また前後の歌との関係を考えてこの歌群の働きがより明確にくる。例えば一六番から一九番までの四首になる歌群は語り手にとって愉快なこと、不愉快なことの交互リズムを持っている。

(#一六)一匙のココアのにほひなつかしく訪ふ身とはしらしたまはじ

(#一七)黒耀の石の釘をつまさぐりかたらふひまも物をこそおもへ

(#一八)薄あかき爪のつるみにひとしづく落ちしミルクもなつかしと見ぬ

(#一九)寂しき日赤き酒取りさりげなく強ひたまふにぞ涙ながれぬ<sup>③</sup>

一六番の愉快的ココアの匂いにつられて語り手を女性の所に訪れさせる。一七番で女性との逢い引きが彼にとって強く思い焦がれることに繋がる。一八番では女性の素敵な赤い爪にミルクの落ちている光景がまた美的で愉快的な経験に当たり、一方は一九番で語り手が痛い程の寂しさに

駆られて酒を飲み泣いてしまふ。次の歌群に（前記の二〇～二二番）またこの愉快不愉快なリズムが続くことによって意図的なリズムであるということが確定になるのである。

こういうリズムの場合は語り手の主観的な「内」なる感情の世界に焦点が当てられている。これに対して客観的な「外」の大自然界に焦点を当てている箇所も『桐の花』全体によくある。この「内」と「外」の対極の間を往来する語り手の意識の動きがもう一つの大切なリズムになる。例えば歌群十一（二〇～二二番）と歌群十二（二三～二五番）は歌群十（一六～一九番）の内面集中と歌群十三（二六～二七番）の外面集中との間の過渡的な段階としての働きを担っていて流れを進める。歌群十のロマンチックな雰囲気に対して、二〇番で再び「恋」のモチーフを取り入れているが、直接他者の女性に会わず代わりに自然世界の花が相手になっている。つまり歌の焦点が自然へと移っているが、急激ではなく、段階的に動く。「恋」がモチーフとして残るが、先ず女性から焦点が外れる。そして歌集初出の二二番には語り手が「君」を指しているがこの歌でモチーフの赤い花を突き放したようにモチーフとしての「相手」を暫く引き離しておくようである。その時点で歌群十二を持ってきてい

## 十二

（#二二）はるすぎてうらわかぐさのなやみよりもえいづるはなの  
あかきとぎめき

（#二三）くさばなのあかきふかみにおさへあへぬくちづけのおと  
のたへがたきかな

（#二四）わかきひのもののとききのそここにあかきはなさくし  
づこころなし

（#二五）ゆぶくれのとりあつめたるもやのうちしづかにひとのな  
くねきこゆる<sup>①</sup>

歌群十二（二三～二五番）では赤い花、そして曖昧な「恋」のような感情的要素が最初の三首に残っているが、語り手の内面的な立場からもう一段階遠ざかって行く。歌群十二の終わり（二五番）で「恋」自体はなくなり、焦点が赤の他人のような「人」の泣く音へと変わって行く。流れとしては二二番で語り手の内面性がなくなるので愉快不愉快が交互するリズムも自然と消えるのである。代わりに特定できない不安が描かれ、それが自然界に存在するようである。

これらの効果が歌集初出である二二番の配列結果により生み出されたのである。従って俊子との恋愛事件が衝撃ではあるものの、作家白秋はまだまだそれ以前のスタイルを生かして作歌できた証拠の一つであると思われ。

筆者も白秋と俊子の不法関係の発覚が白秋へ及ぼした影響は決定的であったと主張する玉城徹や他の批評家と殆どの点で同じ考えである。同意しかねるのはその経験で全く違う人間や歌人になったということである。事件が発覚してからもまだその前の経験やスタイルを歌の題材を取り入れている。よく調べれば白秋の若い頃の「哀傷篇」前の部分で代表的な歌として評価されているのは事件が発覚してからのものが多いようである。これらの歌が「哀傷篇」前に入り、その全体の流れに大きな影響を及ぼしている。

この論文の続稿で『桐の花』の全体の流れの構成を検討する。

## 注

① 『白秋全集』、第六卷、四二七頁。

② 例えば「アララギ」の一九一三（大正二）年の四月号には中村憲吉や小泉千樫が「哀傷篇」までの三四五首を非難しながらも「哀傷篇」自体を高く評価した。

③ 玉城徹『桐の花』再考』（『短歌現代』昭和五六年五月）を参照する。

④ 嶋岡農『詩人白秋その愛と死』（社会思想社 昭和四七年五月三〇日）、一、二六頁に引用されている。

⑤ 通し番号は引用するために便宜上付けただけで、歌集にはない。

⑥ 『白秋全集』第六巻、一八頁。

⑦ 『白秋全集』第六巻、一六八頁。

⑧ 筆者が敢えて「作家」を使わず「語り手」を使う理由は韻文の中の「声」は必ずしも「作家」自身の声とは限らないという認識の上に立っている。この語っている「声」はあくまでも作品上のフィクションの空間のものである。文芸ではこの「声」のフィクション性は避けられない要素であり、どの作家でも否応無しにこの「声」を作品の中で操る。従ってこの「声」を出している語り手が登場人物に相当し、作家白秋ではない。

⑨ 『白秋全集』第六巻、二三〇頁。

⑩ 『白秋全集』第六巻、二三二頁。

⑪ 『白秋全集』第六巻、二七六頁。

⑫ 『白秋全集』第六巻、一七頁。

⑬ 『白秋全集』第六巻、一六、一七頁。

⑭ 『白秋全集』第六巻、一七頁。

（本学文学部教授）