

## 高村光太郎「猛獣篇」論 —抑圧、疎外される本来性—

長尾 建

高村光太郎には、刊行を企画しながら結局未刊行に終わった詩集がいくつかある。たとえば大正中期の「人間苦」<sup>(1)</sup>、昭和初期の「猛獣篇」<sup>(2)</sup>、戦中の「石くれのうた」<sup>(3)</sup>、戦後の「花と実」<sup>(4)</sup>、「東京エレジー」<sup>(5)</sup>などがそれである。この中で、それと認めうる作品を実際に持つのは、唯一「猛獣篇」のみである。大正三年十月の第一詩集『道程』（抒情詩社）出版から昭和一六年八月の第二詩集『智恵子抄』（龍星閣）出版まで、高村は個人詩集を刊行しなかった。そのような中で、実際に高村が刊行を意図し編んだ「猛獣篇」という詩群は、この空白期の高村の精神史を語るまさに一つの重要な“詩集”である。

「猛獣篇」は大正末期から昭和十年代まで長い期間をかけて執筆されたが、生前の高村によって、何らかの形で「猛獣篇」の名が冠せられた作品は一七篇に及ぶ。一方で、本来詩人は詩集に収めるべき作品を、その刊行に際して取捨選択するはずである。しかし「猛獣篇」は結局未刊行に終わったため、そのような選択が行われていない。つまり詩群「猛獣篇」においては、作者である高村による編集の手が入っていないのだ。この意味は大きい。ここで問題となるのは、一七篇すべてを「猛獣篇」として扱うべきなのか、それともここからオミットされる作品があるのかということである。実際に「猛獣篇」研究において、この基本的な部分で足並みが揃っていないのである。

この問題について、実はすでに明快かつ極めて説得的な解決が、「猛獣篇」について最も早い時期に言及した鳥見迅彦氏により提出されている<sup>(6)</sup>。鳥見氏は「傍題・附記・メモの類は「猛獣篇」の大憲章である」とした上で、高村の草稿と初出テキストに着目した。そして、「猛獣篇」という「傍題・附記・メモの類」が、草稿にも初出テキストにもない「狂奔する牛」（「朝」大14・10）、「冷熱」（「スバル」昭6・1）、「北冥の魚」

（「鵲」昭14・11）をオミットした「由緒ただし十四篇のみを内容とすることによつてその価値を正当に主張することができる」と述べている。稿者もこの見解に従いたい。

従って、高村光太郎の「猛獣篇」は「清廉」（「明星」大14・1）、「白熊」（「抒情詩」大14・2）、「傷をなめる獅子」（「抒情詩」大14・4）、「鯨」（「詩人倶楽部」大15・4）、「象の銀行」（発表誌不明）、「苛察」（「詩歌時代」大15・5）、「雷獣」（「明星」大15・7）、「ぼろぼろな駝鳥」（「銅鑼」昭3・3）、「龍」（「草」昭3・4）、「よしきり鯨」（「改造」昭12・8）、「マント狒狒」（「改造」昭12・8）、「象」（「改造」昭12・8）、「森のゴリラ」（「野火」昭13・5）、「潮を吹く鯨」（発表誌不明）の計一四篇である。

—

「猛獣篇」といえば〈怒り〉の詩集である、と当たり前のように言われるくらい、「猛獣篇」研究においては、そこに〈怒り〉のモチーフが読まれてきた<sup>(7)</sup>。

一方で、そこに一石を投じたのが飛高隆夫氏である<sup>(8)</sup>。飛高氏は鳥見氏の前出論文と北川太一氏の『高村光太郎』<sup>(9)</sup>を引用した上で、「前期「猛獣篇」に限って見る時、「人間告発の怒」を強調しすぎると、高村光太郎の意図を、あるいは、見あやまることになるのではないだろうか」と問題提起する。さらに前期「猛獣篇」を通観し、高村の「工房よりIV」<sup>(10)</sup>を引用した上で、次のように述べる。

「世俗と自分との関係」について度胸を据えたというのは、極言すれば、世俗との関係を断ち切るということであろう。眼を世俗に向ければ、たちまち「人間告発の怒」の火は燃えあがる。それを承知の上で、世俗との関りをできる限り避け、「自

分の内天に輝く真理」に従って、「着々と自分の為事をしてゆくだけである」という決意が、「猛獣篇」の出発に際して存在したのである。あえていえば、「猛獣篇」は、むしろ、「怒らない」という決意の上に展開されたのではないか、ということである。

稿者も基本的に飛高氏に同感である。ただ、「猛獣篇」は、むしろ、「怒らない」という決意の上に展開されたのではないか」という発言に、当時の「猛獣篇」研究の位相が垣間見えるように思われる。本稿はさらに一步踏み込んで、解釈を中心として「猛獣篇」を考えていきたい。

ところで、なぜ「猛獣篇」の統一的なモチーフとして〈怒り〉が読まれてきたのか。おそらく、理由は次の二つと考えられる。一つは「猛獣篇」中最も人口に膾炙している作品である「ぼろぼろな駝鳥」の存在と、昭和二年あたりの高村の詩作から現れる〈怒り〉のモチーフである。

まず「ぼろぼろな駝鳥」についてであるが、ここには詩人の〈怒り〉が顕在化している。たとえば、首藤氏はこの作品について「その(駝鳥の一引用者註)生のあり方を蹂躪した人間への怒りがこの詩の中心思想」であり、「人間よ、もう止め、こんな事は。」には「光太郎の存在を賭けた怒りと憎悪がこめられている」<sup>(11)</sup>と述べている。しかし、詩として極めて高い達成を見せているこの作品に〈怒り〉が顕在化しているからといって、他の「猛獣篇」の諸作にも同様に〈怒り〉を読む必然性はないはずである。あくまで一つ一つの作品を忠実に読むことによって、「猛獣篇」のモチーフを導き出すべきである。

次に、この時期の高村の詩作に現れる〈怒り〉のモチーフである。

怒とは何。／怒とは存在の調革。<sup>しらべかほ</sup>／人そのものに何の怒。／因果の狂ひ、人間の非力に腹が立つ。／非力の者のけなげさを誰が知る。／被ひかぶさる理不尽の力に腹が立つのだ。／腹が立つのを恐れない。<sup>むみょう</sup>／怒は無明のうらうへ。／力の変圧。／雲の密集に孕む熱雷。／怒は人間を浄める。／怒は人間の向きを匡す。<sup>ただ</sup>／腹が立つのを恐れない。

「怒」(「生活者」昭2・5)

くるみの種を二つ手に持つて／<sup>たいじん</sup>大人は痲癩をなほすといふ。／おれは痲癩を二つ手に持つて／くるみの種をたたきつづす。

○

真の自由の来ない限り、／人間は幾億年でも怒るがいい。／老子に憤りが無かつたら、／無為の教も無かつたらう。／禅宗坊主の悟りとは／怒の変形に過ぎなからう。／小さく怒るのはめんどくさい。／うんと大きく怒りたいのだ。

「偶作十五篇」(「大調和」昭2・12)

たしかに、昭和二年以降、高村の詩作に〈怒り〉をモチーフとした作品が散見される。とくに「怒」では、「怒とは存在の調革」とあるように、〈怒り〉は人間を支え、引き締めるものだという認識が示され、「怒は人間を浄める。／怒は人間の向きを匡す」と〈怒り〉の意義が確認される。高村にとって、この時期、〈怒り〉は詩作上の一つの重要なモチーフとなっていたことがわかる。

また一方で、この時期は〈怒り〉以外にも『智恵子抄』収録作品、貧窮、真実に生きる者が受ける迫害など、多様なモチーフが展開された時期でもあった。そのような中で、諸家の考えとは対立するが、稿者はこの時期の高村の詩作上のモチーフに〈怒り〉があったからこそ、むしろ「猛獣篇」には〈怒り〉を読むべきではないと考える。もし「猛獣篇」もそれ以外の作品も同じ〈怒り〉というモチーフを持っていたなら、果たして「猛獣篇」の独自性は一体どこにあるのだろうか。ただ動物を詩作の素材として用いただけであれば、高村は敢えて「猛獣篇」という名の詩集の刊行を考え、実際に一四篇もの作品を残しはしなかったのではないか。「猛獣篇」は単なるアレゴリーではない。高村は〈怒り〉とは異なるモチーフを構想し、それを「猛獣篇」という一つの詩群として纏めようとしていたはずである。

「猛獣篇」研究においては、早い時期に飛高隆夫氏による丁寧かつ偏りのない注釈「猛獣篇」(『日本近代文学大系 36 高村光太郎・宮澤賢治集』昭46・6 角川書店)がある。しかしその後、それぞ

れの作品の忠実な解釈に基づく「猛獣篇」論を余り目にしない。「ぼろぼろな駝鳥」など一部の作品に代表させて語るのが、「猛獣篇」の語り方になっているように考えられる。そこで本稿では、一つ一つの作品の解釈を積み重ねることによって、「猛獣篇」の全体的なモチーフを導き出したいと思う。

## 二

高村は大正一四年一月号の「明星」に、「猛獣篇」最初の作品「清廉」を発表したが、同時に「工房よりⅣ」というエッセイも掲載した。

私の近状は漸く生涯の緒に就いた感がある。気の長い私は元来甚だ奥手であつて、今頃になつてそろそろ、Prime of life がやつて来るのだ。滑稽ではあるが是非もない。世俗と自分との関係に就ても、既に惑ふだけは惑ひ、考へるだけは考へ、度胸を据ゑるだけは据ゑてしまつたから、もう着々と自分の為事をしてゆくだけである。(中略) 自分の内天に輝く真理に奉ずる外、さう外物には左右されない。(中略) 世俗の因襲や、おどかしや、如才無さにはごまかされにくい。まず気になるのが、「世俗と自分との関係」である。稿者は先の拙論<sup>(12)</sup>で、『道程』後期が到達したのは「紛れもなく〈個〉が〈普遍〉に架橋された全き理想郷」であり、「冬の詩」について「〈孤〉=「孤独」に根ざした〈個〉=「生」の陶冶によって、〈普遍〉なるもの=「自然」の絶対性に矛盾なく至るといふ、「生」と「自然」の合一が高らかに述べられている」と論じた。『道程』後期の世界においては、〈生〉の自律性を保証するためには〈孤独〉が当為であつたのであり、世俗は卑小で卑俗なものとして完全に切り捨てられていたはずである。一方で飛高氏も前出論文で指摘していたように、「世俗と自分との関係に就ても…度胸を据ゑるだけは据ゑてしまつた」とは、要するに世俗を切り捨てる、すなわち〈孤独〉に生きるということだろう。つまり高村はこのような形で、『道程』後期時代の〈孤独〉の必然性を確認していると言える。また「自分の内天に輝く真理」とは、『道程』後期における理念化された〈生〉の観念と

見てよいだろう。そして〈生〉とは全き人間性、本来性を意味していた。ここでもまた、高村は「自分の内天に輝く真理に奉ずる」という言葉で、『道程』後期の〈生〉の理念を確認していると言える。つまり、「工房よりⅣ」から読み取れることは、『道程』後期時代の〈孤独〉の必然性と〈生〉の理念を取って再確認するところから、「猛獣篇」は出発しているのだということである。

「清廉」(「明星」大14・1)は、「猛獣篇」の第一作目である。なお、この初出テキストには「猛獣篇第二部より」の傍題があつた<sup>(13)</sup>。「清廉」についてはかつて拙論<sup>(14)</sup>で詳しく解説したので、ここでは二点だけ確認しておく。

一つは、「清廉」な魂を持つ「かまいたち」の本来性が賛美され、確認されていることである。それは「ああ、この魔性のものあまり鋭い魂の／世にも馴れがたいさびしさよ、くるほしさよ、やみがたさよ」と表現されるが、「さびしさ」「くるほしさ」「やみがたさ」は決してネガティブな認識ではない。むしろ逆に、その本来性において積極的に認識されているのだ。「工房よりⅣ」の言葉で言うなら、「かまいたち」が本来性に従って生きる態度は、「自分の内天に輝く真理に奉ずる」生き方であるだろう。

またもう一つは、「人情」という世俗の共同性が否定されていることである。「かまいたち」は「人情」や「愛隣の霧」、「情念の微風」を嫌忌する、「人間界」に「世にも馴れがたい」存在である。その結果「かまいたち」は「孤独」に陥るが、「かまいたち」は敢えて「孤独に酔ひ、孤独に巣く」う生き方を選択する。ここにもまた、「工房よりⅣ」の「世俗と自分との関係」の問題、つまり「孤独」の必然性の問題が、主題化されていると言えよう。

このように、「猛獣篇」は詩人が「かまいたち」に仮託して、外部の共同性の抑圧を否定し「孤独」を守りつつ、同時に自己の本来性に生きることを、意志的にかつ積極性を持って主張することで始まつたと言える。しかし、このような強い自己主張は、その後「猛獣篇」の中では次第に影を潜めていく。「猛獣篇」は、動物に仮託し、あるいは動物に共感することによって、自己の本来性を貫くことへの深い覚

悟と、一方でそれを抑圧、疎外される悲哀や諦念が、センチメンタルに語られているのではないか。「猛獣篇」の主たるモチーフは、決して外部に対する積極的で攻撃的な〈怒り〉ではないと考える。

### 三

「白熊」（「抒情詩」大 14・2）は、「猛獣篇」第二の作品である。この作品は、ニューヨークの「ブロンクス・パーク」の動物園で飼育されている二頭の「白熊」と、「日本人らしい唾のやうな顔」をした「彼」との交感の物語である。この詩は、高村が後の大戦中戦争協力詩を濫作していた頃、詩集『記録』（昭 19・3 龍星閣）に「動物は決して「ハロージャップ」とはいはなかつた」などといった前書<sup>(15)</sup>が付されて収録された。ただし、これをもって、「白熊」にアメリカへの批判や〈怒り〉があるなどというのは見当違いである。一方で、このことは時代状況や意図的な編集などによって、文学作品が大きく読み換えられてしまう可能性があることを物語っているとも言えよう。

この作品で「白熊」は「ブロンクス・パーク」の「檻」の中におり、抑圧されていると言える。しかし、「真正直な平たい額とうすくれなあの貪慾な唇と、／すばらしい腕力を匿した白皚皚の四肢胴体と、／さうして小さな異邦人的な燐火の眼と」とあるとおり、「白熊」は抑圧の中にあっても、自らの本来性を失ってはいない。むしろ、次のように振る舞っている。

白熊といふ奴はつひに人に馴れず／内に凄じい本能の十字架を負はされて、／<sup>ニューヨーク</sup>紐育の郊外にひとり北洋の息吹をふく。

つまり「白熊」は、「つひに人に馴れず」とあるように人間による抑圧に屈することなく、「内に凄じい本能の十字架を負はされて」「ひとり北洋の息吹をふく」、要するに自らの本来性を、その「本能」として貫いていると言える。

それに対して「彼」はどうか。

教養主義的温情のいやしさは彼の周囲に満ちる。／息のつまる程ありがたい基督教的唯物主義は／夢みる者なる一日本人を殺さうとする。

ここでの「教養主義的温情」や「基督教的唯物主義」といった言葉は極めて抽象的で、その意味や概念を具体化するのが難しい。むしろ、これらの言葉は取って具体化、実体化すべき概念なのではなく、「彼」の周りにあるアメリカ社会の共同性を比喩的に表していると考えべきではないか。この共同性による抑圧と疎外によって、「夢みる者なる一日本人」はまさに「殺さ」れようとしているのだ。

そのような「彼」が「せつかくの日曜日を白熊の檻の前に立つてゐる」のは、同じく抑圧に見舞われながらも自らの本来性を失わない「白熊」に共感しているからだろう。そのことは、「白熊」を見ながら「彼は柵にもたれて寒風に耳をうたれ、／<sup>せうでう</sup>蕭条たる魂の氷原に／故しらぬたのしい壮烈の心を燃やす」ことから確認できる。しかし、それは一方的な共感ではない。この作品では、「彼」だけが一方的に「白熊」を見ているのではなく、作品の冒頭に近い四行目と、末尾に近い二八行目に「白熊も黙つて時時彼を見る」とあり、「白熊」もまた「彼」を見ているのである。そしてそのまさに最終連は、「白熊も黙つて時時彼を見る。／…／彼も沈黙に洗はれて龐大な白熊の前に立ち尽す」であり、ここには〈沈黙〉を介した「彼」と「白熊」の交感がある。この作品には、外部からの抑圧や疎外の中にあっても、自らの本来性を貫く覚悟が示されていると言える。

「猛獣篇」第三作目は「傷をなめる獅子」（「抒情詩」大 14・4）である。この詩は、「人間の執念ぶかい邪知の深さ」によって傷ついた「獅子」が、それを「もう忘れて」、「どこかしらない／ぼうぼうたる／宇宙の底」で「傷をなめてゐる」という内容である。

この作品に〈怒り〉を読む論考もある。ここで、「人間の執念ぶかい邪知」によって仕掛けられた「わな」は、「あの極楽鳥のむれ遊ぶ泉のほとり／神の領たる常緑のオアシスに、／水の誘惑を神から盗んで、／きたならしくもそつと仕かけた／卑怯な、黒い、鋼鉄のわな」と説明される。そして、

肩にくひこんだ金属の歯を／肉ごともぎりすてた獅子はかう然とした。／憤怒と、侮蔑と、憫笑と、自尊とを含んだ／ただ一こ糸の叫は平和な椰子の林を震撼させた。

とあり、ここにはたしかに人間に対する〈怒り〉が存在している。しかし一方で、「人間の執念ぶかい邪知の深さ」も「あの極楽鳥のむれ遊ぶ泉のほとり／…／卑怯な、黒い、鋼鉄のわな」も、「獅子はもう忘れてゐる」のである。そして、「獅子」は「今はただたのしく傷をなめてゐる」。

むしろ、この作品で主題となっているのは、次の部分であろう。

自由と闊歩との外何も知らない、／勇氣と潔白との外何も持たない、／未来と光との外何も見ない、／いつでも新らしい、いつでもうぶな魂を／寂寥の空気に時折訪れる／目もはらかな宇宙の薫風にふきさらして、／獅子は傷をなめてゐる。

「自由と闊歩」「勇氣と潔白」「未来と光」「いつでも新らしい、いつでもうぶな魂」、これらはすべて「獅子」の本来性と考えてよいだろう。そうして「人間の執念ぶかい邪知」とは、こうした「獅子」の本来性に対する抑圧である。この作品は、〈怒り〉が主題なのではなく、人間による抑圧に屈せずに、自らの本来性を貫く「獅子」の姿勢が語られていて、それこそがこの作品のモチーフなのだ。

#### 四

「傷をなめる獅子」に続く三作品は、それぞれ極めて近い時期に執筆されている。つまり、「鯨」（大15・2・5作）、「象の銀行」（大15・2・7作）、「苛察」（大15・2・28作）といった具合である。まず「鯨」から見ていく。

「鯨」（「詩人倶楽部」大15・4）には〈怒り〉の表出が皆無であるため、諸家を困惑せしめてきた<sup>(16)</sup>。この作品は、木彫家の「私」がモデルの「鯨」に共感を示すと同時に、自らの芸術に真摯に取り組む姿勢が語られている。

「私」は木彫のモデルである「鯨」に、「お前の鱗に剣があり、／お前の尻尾に触覚があり、／お前の鰓あぎとに黒金の覆輪があり、／さうしてお前の楽天にそんな石頭いしあたまがある」という形でその本来性を確認し、それを「何と面白い私の為事への挨拶であらう」と

して、そこに共感を示す。それに対して「私」というと、「冬の夜の北風」の音を聞きながら、「夜が更けると小刀の刃が冴える」とあるように、その「為事」は深夜に及びますます集中して研ぎ澄まされていくのである。また、「為事」を終えた後も、「研水を新しくして／更に鋭い明日の小刀を瀏瀏りゅうりゅうと研ぐ」とあり、「私」は芸術家としての自らの本来性に忠実に、真摯に取り組んでいると言える。しかし、そのような「私」は一方で、「暖炉に入れる石炭が無くなつても」であるとか「智恵子は貧におどろかない」とあるように、貧窮に脅かされている。このことは、世俗における芸術の理解ないしは受容という点で、ある意味普遍的な問題でもあるが、これも一つの共同性による抑圧である。またもちろん、「智恵子は貧におどろかない」というのはレトリックであって、これはむしろ「私」の願望である。

ところで、「私」は「鯨」の本来性である「お前の楽天にそんな石頭いしあたまがある」に共感を示すが、これは同時に「私」自身の態度でもある。まず「私」は貧窮に脅かされながら、「智恵子は貧におどろかない」と強がって見せたり、「板の間に蘭」を飾っている。まるで貧窮など意に介さないような振る舞いである。つまりこれが「楽天」である。それと同時に、やはり貧窮に脅かされながら、自らの芸術に対する忠実さや潔癖さを頑なに崩そうとはしない。つまりこれが「石頭いしあたま」である。要するに、「お前の楽天にそんな石頭いしあたまがある」という態度は、自らの本来性に忠実で真摯な芸術家にとっては決して矛盾ではなく、むしろ貧窮という抑圧が招く真実なのだ。それはまさに逆説的だが必然的だった。そしてこのような、外部の抑圧の中で自己の本来性を貫こうとする決意は、これまでの「猛獣篇」の作品に共通する。

しかし、「鯨」にはこれまでの「猛獣篇」の作品に対して、何か微妙であるが決定的な変質があるように思われる。それは、外部の抑圧と自己の本来性を貫く態度との間の、一種の顛倒である。つまり、「傷をなめる獅子」までの「猛獣篇」の諸作は、外部の抑圧に自己の本来性を対置して、後者に忠実に生きることが積極的に宣言していた。しかし「鯨」は、自己の本来性に忠実に生きる限り外部の抑圧は免れ

ないという認識に、いわば主客顛倒しているように考えられるのだ。「お前の楽天にそんな石頭がある」、<sup>いしあたま</sup>「智恵子は貧におどろかない」などといった表現に、強いセンチメンタリズムを感じてしまう。ここにあるのは、自己の本来性を貫くことへの深い覚悟と同時に、それが必然的に抑圧されてしまうことへの、センチメンタルな悲哀なのではないか。

次に「象の銀行」(発表誌不明)を見る。この作品は、「セントラル・パークの動物園のとぼけた象」と「彼等」のいふこのジャツプ」との間の交感と、そこに「憤る」「ナイル河から来たオベリスク」を加えて、抑圧され疎外される者の悲哀を語ったものである。ちなみにこの詩は、「市の中央公園が近いのでよく足を運んだ。そこには美術館もあつた。小さな気のきいた動物園もあつた。埃及から買取つたオベリスクも立つてみた。みな金のほひがしてみた」などといった前書<sup>(17)</sup>を付され、大戦中、先の「白熊」同様、詩集『記録』(前出)に収録された。

セントラル・パークの動物園のとぼけた象は、  
 /みんなの投げてやる銅貨や白銅を、<sup>コツバ</sup> <sup>ニツケル</sup>  
 /並外れて大きな鼻づらでうまく拾つては、<sup>エレファントバンク</sup>  
 ある象の銀行にちやりんと入れる

この「象」は、人間の喜ぶ芸当をする、まさに「とぼけた象」である。しかし、もちろんそのような行為は、「象」の本来的な振る舞いではない。つまり「印度産のとぼけた象」は、アメリカに連れてこられ、人間による抑圧の前に「とぼけた」行為を強いられている、その本来性を疎外された存在である。

一方で、「俺」はどうか。「俺」もまた「「彼等」のいふこのジャツプ」という存在であり、「日本産の寂しい青年」として抑圧と疎外を受けている。「俺」と「象」は、まさに抑圧と疎外を共通項に連帯しているのだ。だから、アメリカ社会にあって「二人の仲」は「好過ぎる」のである。ところで、「俺」と「象」に対して、アメリカ人である「彼等」はどのような存在なのか。それは「群衆なる「彼等」という表現が、まさに端的にその本質を語っている。要するに、「彼等」は「群衆」なのである。「彼等」は個に生きるのではなく、共同性に生きている。そしてこの共同性が、「俺」や「象」を抑圧し疎外するのである。

逆に言えば、「俺」や「象」は個に生きる、つまり自らの本来性に生きているのであり、だからこそ共同性に抑圧され疎外される者同士として、両者は連帯できるのである。

さらに、「俺」と「象」の連帯に「ナイル河から来たオベリスク」も加わるが、この「オベリスク」に対して「俺」は「ああ、憤る者が此処にもある」と認識していることから、「俺」と「象」もまた「憤る者」であることが読み取れる。しかしたとえ「憤」っていても、「印度産のとぼけた象」は「とぼけた」行為を強いられているし、「日本産の寂しい青年」は「「彼等」のいふこのジャツプ」でしかない。また「オベリスク」も「ナイル河」に帰ることはできないのだ。〈怒り〉をもって対してみても、「彼等」の共同性は微塵も動揺しないのである。つまりここにあるのは、「彼等」の共同性による抑圧と疎外に晒される身に対する、センチメンタルな悲哀ではないか。だからこそ、「天井裏の部屋に帰つて「彼等」のジャツプは血に鞭うつのだ」とあるように、「俺」は自己の本来性を必死になって鍛え上げ、それを貫いて生きる自らを再確認しなければならないのだ。「象の銀行」は、それまでの「猛獣篇」諸作のような、外部からの抑圧や疎外の中にあっても自らの本来性を貫く覚悟が示されているというよりも、前作の「鯨」同様、自らの本来性を貫く限り外部からの抑圧や疎外は免れないという悲哀が、センチメンタルに語られていると言える。

次の作品は「苛察」(「詩歌時代」大15・5)である。この作品は、「大鷲のくそまじめな巨大な眼」に真実を見極める「俺の眼」を重ね合わせて、両者の「孤独」と共感を確認する物語である。

この作品でも、「大鷲」は「金網」の中におり、抑圧されている。そのような中、「空」を自由に飛翔するのが「大鷲」の本来性であるはずで、だから「大鷲」は「首をさかしまにして空を見」ているのである。「大鷲」は主に魚類を補食するが、上空から獲物を狙う行為はまさに「苛察」であり、その鋭い「眼」は「くそまじめな巨大な眼」と形容されている。一方「俺」は、おそらく「大鷲」同様「くそまじめな」鋭い「眼」で「この世」を眺め、「見る事が苦しいのだ。／見

える事が無残なのだ。／観破するのが危険なのだ」という形で、「この世」の真実を剔抉する。しかし、「俺」には「この世」の何が「見え」ていて、何を「観破」したのだろうか。これについて、「俺」は当時の具体的な時代状況や、歪んだ社会的現実を批判しているのだという解釈があるが、それには与しがたい。なぜなら「猛獣篇」の諸作には、そのような時代や社会における具体的な現実が主題化されていないからで、ここにあっても「猛獣篇」の枠組みの中で考察すべきと考える。むしろ、「猛獣篇」の諸作のこれまでの経緯から考えれば、自らの本来性を貫く限り外部からの抑圧と疎外は免れないという認識が、「この世」の真実として確信的に「観破」されたということだろう。ここにあるのはセンチメンタルな悲哀というより、一步進んで諦念である。

また、以上の解釈によって、「孤独」の意味づけが「清廉」と「苛察」では反転していることがわかる。「清廉」においては、「かまいたち」は自らの本来性を貫く覚悟から、敢えて「孤独に酔ひ、孤独に巣く」う生き方を選択した。つまり、自らの本来性を貫く覚悟において「孤独」は当為である。しかし「苛察」では、自らの本来性を貫く限り外部からの抑圧と疎外は免れないために、「俺達」は「孤独」に陥っている。要するに、「清廉」の「孤独」は抑圧に抗するため自ら獲得した「孤独」であり、「苛察」の「孤独」は外部からの抑圧と疎外による強いられた「孤独」なのだ。「猛獣篇」は、自らの本来性を貫く覚悟の表出から、外部からの抑圧と疎外による悲哀へと転回し、ついに諦念に辿り着いたと言える。

このような主題の変遷の中で、「雷獣」（「明星」大 15・7）は「猛獣篇」初期の精神を再確認するものである。この作品は、「空気をつんざく雷の太鼓にこをどりして、／天から落ちてそこら中をかけずり廻り、／きりきりと旗竿をかきむしつて、／いち早く黒雲に身をかくす」「雷獣」の本来性を賛美すると同時に、それが「ほんとの詩人の額の皺の中に居る」として「ほんとの詩人」の詩精神の在処を物語ったものである。

この作品には、外部からの抑圧や疎外といった主題は読み取れない。ただ「雷獣」の本来性に自らの

詩精神を重ね合わせているだけと言っていい。しかし一方で、この作品に外部からの抑圧や疎外が主題化されていないからこそ、逆説的にそれに対する強い拘りが潜在しているとも考えられる。これまでの「猛獣篇」の主題の変遷からして、外部からの抑圧や疎外の問題を蔑ろにして、自らの本来性を貫く覚悟を一方的に述べることは、もはやできないはずである。むしろ「雷獣」は、外部からの抑圧や疎外への認識が危機的状況にあることを、凶らずも物語っているとも言えるだろう。

## 五

「雷獣」から一年半の沈黙を破って発表されたのが「ぼろぼろな駝鳥」（「銅鑼」昭 3・3）である。この作品は、「動物園の四坪半のぬかるみの中で」飼育されている「駝鳥」について、「脚が大股過ぎる」、「頸があんまり長過ぎる」、「羽がぼろぼろ過ぎる」として、「駝鳥」に対する抑圧を告発し、そのような中でも「遠くばかり見てゐる」、「瑠璃色の風」を「待ちかまへてゐる」、「頭が無辺大の夢で逆まいてゐる」<sup>さか</sup>「駝鳥」に本来性の疎外を見て、「人間よ、／もう止め、こんな事は」と訴えかける内容である。

この詩については、早くに伊藤信吉氏が「この詩で作者は、四坪半の囲いの中へとじこめられた駝鳥をとおして、人間性の抑圧に対する怒りを投げつけている。生の本態に生きようとする精神のはばたきや、いっさいの人間的なものの抑圧に、怒りのはげしい身ぶるいをする」<sup>(18)</sup>と述べており、妥当な解釈である。ただ、この解釈の延長線上に、社会主義的な問題意識を読む論考もある<sup>(19)</sup>が、それには与しがたい。「ぼろぼろな駝鳥」に関する言及は多いが、ここでは先の伊藤氏の見解に自分なりの解釈を付け加えたいと思う。

一〇行目までは「駝鳥」の本来性が抑圧され疎外されているさまを、「ぢやないか」という語法を効果的に用い、強い〈怒り〉をもって告発している。そして一一行目で、「これはもう駝鳥ぢやないぢやないか」という形で、詩人の〈怒り〉は頂点に達したと言える。ここで問題は、その後の末尾二行であ

る。ほとんどの論考が、詩人の〈怒り〉が頂点に達するのは、末尾二行「人間よ、／もう止せ、こんな事は」においてであると論じているのだ。しかし、何か違和感を感じるのである。この詩はやはり、「駝鳥」の本来性が抑圧され疎外されているさまを具体的に畳みかけていき、一一行目の「これはもう駝鳥ぢやないぢやないか」という認識に到ったときこそ、詩人の〈怒り〉は頂点に達したと考えるのが自然ではないか。語法の面でも、行末の「ぢやないか」をリズムよく畳みかけ、一一行目の「駝鳥ぢやないぢやないか」でクレッシェンドが頂点に達していると読むべきだろう。なぜこのように述べるかという、この作品の一一行目までと末尾二行の間に、何か落差があると考えからである。末尾二行は、果たして〈怒り〉の表現なのだろうか。

ここで重要なのは、「駝鳥」の本来性を抑圧、疎外するものに対して、「人間よ」と呼びかけていることである。つまり、「駝鳥」の本来性を抑圧、疎外しているのは、具体的な存在や対象ではなく、「人間」一般なのだ。そうであるならば、「駝鳥」をさらに抽象的な存在に敷衍しても、やはりその本来性を抑圧、疎外するのも「人間」である。つまり、「人間」は本質的に他の存在の本来性を抑圧、疎外するのだ。このような認識に到ったとき、その「人間」一般に対して、「もう止せ、こんな事は」と訴えたところで何になるだろう。ここにあるのは、「人間」に対する、あるいは自らの本来性を貫くことに対する諦念である。「人間よ、／もう止せ、こんな事は」に込められているのは、〈怒り〉ではなく、詩人のセンチメンタルな嘆きではなかったか。

「ぼろぼろな駝鳥」に到って、すべての存在の本来性を抑圧し疎外するものが「人間」に外ならず、さらにそれが「人間」の本質であることが確認されたと言える。つまり、「猛獣篇」が問題にしてきた本来性を抑圧し疎外する外部とは、「人間」のことだったのだ。

「龍」（「草」昭3・4）は「猛獣篇」九作目、前期「猛獣篇」最後の作品である。この詩は、「あんたんたる熱帯の鳥かげに」現れた竜巻を「龍」に見立てて、「龍」が「天然の素中に／清涼無敵の秩序を／投げ

て／天上する」姿を描いたものである。

この作品には、「雷獣」と同様に、外部からの抑圧や疎外という主題は現れない。ただここにあるのは、「たちまち見え、たちまち隠れ、／天然の素中に／清涼無敵の秩序を／投げて／天上する」「龍」の、その本来性への嘆美だけである。しかし、その理由はもはや明白だろう。前作「ぼろぼろな駝鳥」において、「人間」の本質的な抑圧性を別扱した以上、その「人間」という共同体において自らの本来性を貫くことはもはや不可能である。だからこそ、「龍」は「天上」したのだ。

「龍」をもって前期「猛獣篇」は幕を下ろした。猛獣が再び高村の詩に登場するのは、九年余りのちの「よしきり鮫」、「マント狒狒」、「象」においてである。

## 六

ここで再び「工房よりIV」に話を戻したい。先に、「猛獣篇」の出発について、『道程』後期時代の〈孤独〉の必然性と〈生〉の理念を、敢えて再確認するところから始まっていると述べた。ただ、ここで気になることがある。それは、ここに同じく『道程』後期時代の〈自然〉という理念が抜けていることである。拙論<sup>20)</sup>で述べたとおり、『道程』後期において、主人公は〈個〉と〈普遍〉を架橋した。その後主人公は、この二つの観念にそれぞれ〈生〉、〈自然〉という言葉を与え、馴致によってそれらを理念にまで高めていった。つまり、〈生〉と〈自然〉という二つの理念は相補的なものである。かつて、普遍的なものとしての〈自然〉は、全き人間性や本来性としての〈生〉に対して、その自律性や必然性を保証していた。「猛獣篇」の時代に入り、「工房よりIV」においては、「自分の内天に輝く真理」こそ、かつての〈生〉の理念であろうし、「猛獣篇」の主題で言えば、すべての存在が自らの本来性を貫くべきであるという「真理」である。しかし「工房よりIV」には、この「真理」の自律性や必然性を保証すべき、かつての〈自然〉のような普遍化の論理が存在しないのだ<sup>21)</sup>。

そのような中、「自分の内天に輝く真理に奉ずる」



という信念で出発した「猛獣篇」は、その自律性や必然性に対する保証がなくても、自らの本来性を貫くことこそが倫理であるという主張を展開するものではなかったか。先にも述べたとおり、「猛獣篇」の「清廉」、「白熊」、「傷をなめる獅子」までは、たしかに外部からの抑圧や疎外に対して、自らの本来性を貫くことの正当性を主張していた。しかし、「鮫」以降その傾向は変化する。これらの作品では、自らの本来性を貫く限り外部からの抑圧や疎外は免れないという、謂わばセンチメンタルな悲哀に陥っているのである。ここには、先にも述べたとおり、自らの本来性を貫くという倫理と、外部からの圧倒的な抑圧や疎外の存在との間に、一種の顛倒が起きているのだ。その顛倒は突き詰められ、「ぼろぼろな駝鳥」において、すべての存在の本来性を抑圧、疎外するのは「人間」一般であるという認識に到達し、センチメンタルな諦念に帰着する。まさに、「人間」の本質的な抑圧性を確認したところで、前期「猛獣篇」は「龍」が「天上」し、終結したと言える。

『道程』後期は、〈個〉と〈普遍〉が調和していたために、その世界は求道的かつ理想主義的であった。その結果、その世界は内側に向かって完結しており、外部が存在しなかったと言える。それに対して、前期「猛獣篇」は、その自律性や必然性を普遍化すべき論理を持たないまま、「自分の内天に輝く真理に奉ずる」という倫理を貫いたために、結果として、すべての存在の本来性は必然的に抑圧、疎外されるという現実や、他の存在の本来性を抑圧、疎外することが「人間」の本質であるという現実が、図らずも解明されたと言える。

## 七

後期「猛獣篇」は五篇から成っている。しかし前期九篇と比べると、その主題は統一性を見だしにくい。従ってこの五篇については、それぞれの解釈を示した上で、総合的に考察したいと思う。

これまで見てきたように、前期「猛獣篇」における主たるモチーフは、存在における本来性と、それに対する抑圧、疎外という課題であった。後期「猛

獣篇」の最初の作品「よしきり鮫」(「改造」昭12・8)<sup>(22)</sup>では、それがどのように現れているか。

まず、「よしきり鮫」の本来性は、次のように表現される。

どうしても君の口は女のももをくはへるやうに出来てゐる。／難破船をかぎつくと君はひらりとからだをひるがへし、／倒さになつてそれは愛撫に似たすれちがひに／やはらかな女のももをぐいともぎる。

一方で、「くひちぎる事の快さを知るもの」とはもちろん詩人であり、だから「よしきり鮫」の「不思議な魅力ある隠れた口に」「総毛立つたやうな欲情」をかき立てられて、「からころとやつて来る浴衣がけのあの餌ども」を「見つめる」のである。つまり詩人は「よしきり鮫」に触発されて、「くひちぎる事の快さを知る」という自らの本来性を確認していると言ってよい。ところで、「くひちぎる事の快さ」というのは、かなりサディスティックな欲望である。しかし、これは決して非理性や極度の倒錯を意味しているわけではない。むしろ、「それは愛撫に似たすれちがひに／やはらかな女のももをぐいともぎる」のが「よしきり鮫」の本来性であり、この作品に流れているのは、「よしきり鮫」の持つ現実的な獐猛さや凄惨さではなく、エロティックなロマンティズムである。詩人における「くひちぎる事の快さ」とは、まさにそのようなロマンティズムであると読めるが、また一方で芸術家としての本能でもあり、また肉食動物にとっての根源的な欲望、つまり本来性でもあるかもしれない。その場合でも、その抒情はロマンティズムである。

要するに、この作品では「よしきり鮫」の本来性に共感が示される一方、その本来性がロマンティズムの位相で捉えられており、前期「猛獣篇」にあった本来性を貫くことの現実的な厳しさが失われている。

次の作品は「マント狒狒」(「改造」昭12・8)である。

「マント狒狒」は「瞋恚にくるふ」なのであるが、それは「永遠の業火」のためであり、また「なんともかとも裂けはじける内の力」によるものであって、〈怒り〉は「マント狒狒」の本来性に基づいている。

だから、「マント狒狒」は〈怒り〉によって自らを確認しているはずだが、一方で「怒ることに眼くらみ／憤ることに我を忘れる」、「笑はうとして怒号し／泣かうとして叫喚する」のであるから、同時に自らを失し、統御不能に陥ってもあるのだ。このような本来性は一種異様であり、確実に異常である。この常軌を逸した本来性はある意味「よしきり鮫」に通じることもあるが、少なくとも前期「猛獣篇」には見られなかったものであり、諸家が論じる〈怒り〉のモチーフとも質を異にするはずであろう。

では、「マント狒狒」の〈怒り〉はどこに向かっているのだろうか。それは末尾の二行に僅かに現れる。「此世に絶えず目をみはつて／彼はただ怒る、怒る」がそれだが、この作品に批評性があるとすれば、この二行であろう。しかし、この「此世」という言葉は余りに抽象的で、その意味する内容を明確にできない。「猛獣篇」の世界で考えるならば、当然ここに非常な状況に向かう同時代的な現実を読み込むべきではない。だからと言って、ここに他を本質的に抑圧、疎外する「人間」の世界を読むべきだとも言い切れないのである。従って、この末尾二行の批評性は決して高いとは言えない。

この作品は、あらゆる存在にとって無条件に尊重されるべきであった本来性について、もはや健全な形では示せなくなっていると読むべきではないか。

次の「象」（「改造」昭12・8）も前二作と同時に発表された。

「象」はかつて「人間」による「矢来の畏に」「ひつかかつた」が、「材木を運んだり芸当をしたり／御意のままになつて居てみた」とあるように、敢えて「人間ども」による抑圧を甘受していたと言える。「象」はそうすることによって、「人間ども」の本質を一つ一つ抉り出そうとしていたのである。それはたとえば、「蟻の様に小うるさい人間どものずるさ」という狡猾さであり、「この蟻どもは貪欲な天才」、「おれが一を果せば十を求める」という貪欲さであり、「歯ぎしりしながら次から次へと兇器を作つて同志打」する愚かさであり、「おれを飼ひ馴らしたつもりである」傲慢さである。こういった「人間ども」の本質とは、醜悪なエゴイズムと言ってよい。その

ような「人間ども」の抑圧を振り払って「鎖をきつて出て来た」「象」が、その後「時時耳を羽ばたきながらジヤングルの樹を押し倒して／象はゆつくりと歩いてゆく」という、その本来性に生きられるならいい。しかし、「象」は「人間ども」が「今に鉄砲でもうつだらう」ことも予期している。「人間ども」の「象」に対する抑圧は徹底している。「象」にとって、その本来性に生きることは現実的にもはや不可能なのだ。

この作品は、「人間」の本質的な抑圧性をさらに掘り下げた結果、そこに醜悪なエゴイズムを発見したと言える。次の作品「森のゴリラ」（「野火」昭13・5）も同じ主題である。

狩猟は、他を捕食する肉食動物であれば必然であるし、「人間」の場合でもそれを生業とする場合もあり、一定のルールの下でなされるのであれば問題ない。しかし、ここで語られているのはそういった狩猟ではなく、「時時コルクの帽子をかぶつた白人の群が／此の森林に仇しに来る」とあるように、謂わば娯楽としての密猟である。このような「人間」に特有な欲望や快樂のために、「ゴリラ」は生存の危機に瀕している。しかし「ゴリラ」には、この「人間」の醜悪なエゴイズムに発する密猟が全く不可解である。このことは、作品中三度繰り返されている。一つが「なぜ人間が彼をねらふのか」「彼にはさつぱり合点がゆかぬ」であり、次が「ゴリラ」の本来性に生きることが「なぜ悪いのか彼にはわからぬ」であり、最後が「遠まきにして卑怯な狙撃、／ゴリラは仲間をかずかずうたれた」という「いまだに解せない此の襲撃」である。このように三度畳みかけることによって、「ゴリラ」にとって「人間」の突然の襲撃がいかに不可解であり、本来性に生きる者にとってそれがいかに理不尽な抑圧であるかが、強調されていると言える。

このような「人間」の卑劣な抑圧に対して、「危害にあへば危害をかへす」とあるように、この作品では「ゴリラ」もまた「人間」を攻撃する。「彼は人間をたたきつぶし、／あぶないライフルを幾本も折つた」わけだが、それは「人間」による卑劣で理不尽な抑圧に対する自己防衛である。そのような「人

間」による抑圧が「ゴリラ」にとって余りに理不尽であるために、「ゴリラ」は已むに已まれず「人間」に対して攻撃性を発現するのであり、だから「ゴリラ」は「おれのせみではない」と訴えるのである。「おれのせみではない」というのは、自らの欲望や快樂のために「ゴリラ」を襲撃する「人間」の「せみ」であるということであり、ここには「人間」の醜悪なエゴイズムが告発されている。

前期、後期を通じて、「猛獣篇」最後の作品は「潮を吹く鯨」（発表誌不明）である。

この作品は、「猛獣篇」にあって唯一シニカルな作品である。「鯨」は「イルカでもシャチでもなく／抹香鯨で自分があるのを／世にも仕合せだ」という形で自らの本来性を確認するが、問題は次である。

ああ現在は争ひがたい。／現在以外を鯨は見ない。／存在の頂点をつねに味ひ、／鯨は仮定に触れず形而上に参入しない。

ここにあるのは、無批判で没理性的な現状肯定であり、「現在以外」のすべての思考が停止している。そしてそれが「鯨」の本来性である。しかし、かつて前期「猛獣篇」では、「獅子」は「未来と光との外何も見ない」と詠われ、「鯨」は「氷の下でむしろ莫大な夢を食ふか」と詠われていた。一方で、「鯨」は「現在」を無自覚に肯定するばかりで、想像力が欠如し、従って危機意識も欠如している。だから「鯨」は「夢にも知らない」うちに、「牡鹿半島の女川港」の漁師に捕獲されるのである。

ところで、この作品の末尾二行は「牡鹿半島の鮎川港に鳴る警笛を／この厩大な楽天家は夢にも知らない」であるが、この「楽天」という言葉は、かつて「鯨」にも登場していた。先に述べたとおり、「鯨」における「私」の「楽天」は、芸術家という自らの本来性に忠実かつ真摯であるために取られた、貧窮に対する一種の自己擬装であったと言える。だから、それ自体は意図的で意識的な「楽天」であり、ポジティブに捉えられていた。しかし「潮を吹く鯨」の場合は、「厩大な」という形容自体がすでに否定的なニュアンスであるし、無批判な現状肯定が招く危機意識の欠如という本来性が、「楽天」としてシニカルに捉えられている。この作品では、ついに存在

における本来性がシニカルな形で認識されるに到ったと言える。

「猛獣篇」は、「清廉」において、自らの本来性を貫く決意が宣言されて始まったが、「潮を吹く鯨」において、その本来性自体への確信が揺らぐことにより終結したのである。

## 八

先にも述べたとおり、前期「猛獣篇」は、「人間」の本質的な抑圧性が明確になり、そのような中ではもはや自らの本来性を貫くことは不可能であるとして、終結したと言える。これを受ける形で再開された後期「猛獣篇」は、「人間」へのさらなる追求を進め、また存在の本来性それ自体を問い直している。

「人間」へのさらなる追求は、「象」と「森のゴリラ」において主題となっている。この二作品では、「象」に対する「人間ども」の様々なエゴイズムに発する抑圧を描き、また「ゴリラ」に対する「人間」の欲望や快樂に根ざした「卑怯」で理不尽な密猟を描くことによって、「人間」が他の存在の本来性を抑圧、疎外する根底に、醜悪なエゴイズムがあることを暴き出したと言える。しかし、これらの作品には、その「人間」の醜悪なエゴイズムに対置させ、拮抗させるべき新たな倫理が提示されていない。だから、これらの作品は単に「人間」の告発にのみ止まっているのだ。従って、仮に今後新たな猛獣が、同様に「人間」の醜悪なエゴイズムを告発してみても、それはもうアレゴリーの域を出ないだろう。

また、後期「猛獣篇」では、存在における本来性それ自体への確信が揺らいでいる。たとえば、「よしきり鯨」ではそれは現実を離れ、すでにロマンティズムの位相で捉えられていたし、「マント狒狒」では一種異常と言える様態を呈し、もはや健全な形では提示されていない。また「潮を吹く鯨」ではそれは無批判な現状肯定として、ついにはシニカルに捉えられた。これらに対して、前期においては、存在における本来性は無条件に正当化され、尊重されるべき「真理」であり、それを貫くことこそ倫理であった。しかし、前期を通して確認された「人間

の本質的な抑圧性という現実が、この倫理を揺るがせたのではなかったか。だから後期「猛獣篇」では、存在における本来性それ自体への確信が揺らいでいるのである。

かつて前期「猛獣篇」は、すべての存在が自らの本来性を貫くことこそが倫理であるという問いかけから始まった。しかし、その自律性や必然性を普遍化する論理を持たないが故に、すべての存在の本来性は必然的に抑圧、疎外されるという現実や、他の存在を抑圧、疎外することが「人間」の本質であるという現実が導出された。だから、九年余りのプランクを経て再開された後期「猛獣篇」において目指されるべきだったのは、前期同様猛獣に共感し、また仮託しながら、存在の本来性についての普遍的な倫理を、新たに言葉によって編み出すことではなかったか。もちろん、『道程』後期の〈自然〉がそうであったように、普遍化の論理とは一つの虚構である。しかし、たとえそれが虚構であっても、新たな普遍化の論理を示してこそ、伊藤信吉氏の言う「一人の自律的位置とモラル」<sup>(23)</sup>を主張することができたのではなかったか。そのような試みがなされていけば、後期「猛獣篇」はまた新たな展開と批評性を見せていたかもしれない。

#### 【註】

<sup>(1)</sup> 大正六年五月七日の多田不二宛書簡に「私は一月以後の作「人間苦」(長短篇四十 篇程)を近い内に発表したく思つて居ります」とある。また富田碎花は「本年の詩壇」(『早稲田文学』大6・12)で、「氏(高村光太郎のこと—引用者註)には「人間苦」と題する詩集が近刊される筈だが、出版の暁には恐らく我が詩壇の精華は一層の光輝を加へるものだと期待される」と語っている。あるいは、かなりこの詩集の計画は進んでいたのかもしれない。しかし、現在確認されている大正六年の高村の詩は二篇のみであり、実際に「人間苦」に収録されるべき詩群が存在したのかは不明である。

<sup>(2)</sup> 高村の死後、草野心平氏の手によって詩集『猛獣篇』(昭37・4 歷程社)が刊行されたが、これは

高村の遺志を草野氏が継いだものである。

<sup>(3)</sup> 「人間苦」もしくは「花と実」、「東京エレジー」についても言えることだが、それと特定できる作品を一つも持たない幻の詩集を扱って批評するのは大変危険である。とくにこの「石くれのうた」は、その陥穽に陥りやすい性格を持っている。<sup>[注]</sup>

小生の戦時中未発表に終つた詩篇について御配慮ありがたく存じますが、これはその当時竹内静雄さんから話があつて、すでに筑摩書房から「石くれのうた」といふ書名で出版するつもりになり、手を入れてみた時に爆撃にあひ、机上に散在してゐた為め詩稿を消失しました。

(昭和二四年二月二八日 更科源蔵宛書簡)

これは戦後の「暗愚小伝」(『展望』昭22・7)中の「ロマン・ロラン」、「私には二いろの詩が生れた／一いろは印刷され、／一いろは印刷されない。／どちらも私はむきに書いた。」に呼応し、その意味で高村の大戦中における行為の反措定となり得るが、この「石くれのうた」が一事実存在していたとしても一反戦詩であった保証はどこにもない。

「一いろは印刷されない」というその詩は、つまりこの詩人が自己の真実をしるしたものであって、そこにこの詩人における近代の精神や批判的精神は、かすかな地下茎をとどめていたのである。…未刊のこの詩集は光太郎の精神史にかくされた一頁を描き、ひそかに人間性の疼きを刻んだのであったが、ついに人々の眼に触れることがなかったのである。

伊藤信吉「解説」

(伊藤信吉編『高村光太郎詩集』昭28・6 新潮社)  
このような評言は伊藤氏の良心からのものであって、必ずしも「石くれのうた」の正確な評価とはなっていないと考える。

<sup>(4)</sup> 戦後一時龍星閣に代わって『智恵子抄』を出版した白玉書房の鎌田敬止に宛てた書簡(昭和二〇年七月四日付)は、詩集「花と実」が実現間近であったことを物語る。しかし、この詩集についても、現在それと特定できる作品を確認することはできず、幻の詩集として刊行意図だけを確認できるにすぎない。

<sup>(5)</sup> 草野心平との対談「芸術よもやま話」(昭 30・9・25 談、10・25 NHK 放送) 参照(『高村光太郎全集 第 11 巻』(平 8・8 筑摩書房) 収録)。高村はこの対談で、「東京エレジー」の具体的な構想や進捗具合まで語っているが、詩集は日の目を見なかった。

<sup>(6)</sup> 鳥見迅彦「「猛獣篇」の形成」(草野心平『高村光太郎研究』昭 34・3 筑摩書房)

<sup>(7)</sup> たとえば、首藤基澄『高村光太郎』(昭 41・10 神無書房) や角田敏郎『高村光太郎研究』(昭 47・1 有精堂)、北川太一『高村光太郎』(昭 58・4 アムリタ書房)、堀江信男『高村光太郎論 典型的日本人の詩と真実』(平 8・2 おうふう) など参照。

<sup>(8)</sup> 飛高隆夫「「猛獣篇」の検討」(吉田精一編『高村光太郎の人間と芸術』昭 47・6 教育出版センター)

<sup>(9)</sup> <sup>(7)</sup> 参照。

<sup>(10)</sup> 高村が大正一四年一月号の「明星」に、「猛獣篇」第一作目の「清廉」とともに発表したエッセイ。

<sup>(11)</sup> <sup>(7)</sup> 参照。

<sup>(12)</sup> 「高村光太郎『道程』後期論—〈自然〉と〈生〉—」(「国語と国文学」平 31・8)

<sup>(13)</sup> これについては、北川太一氏の「高村光太郎聞き書」(北川太一「光太郎資料 2」昭 35・5)において、後年高村自身次のように語っている。

あれ(「猛獣篇」のこと—引用者註)は一部と二部とあったんです。

一部は「白熊」みたいに動物そのものを歌ったもの、二部は象徴的に動物のことをうたって、自分のことを言ったもの、「清廉」や「雷獣」なんか。全部で四十位になるはずだった。

なお、この区別は二作目の「白熊」—初出テキストに「猛獣篇第一部より」の傍題があった—までで、それ以後の作品には引き継がれていない。

<sup>(14)</sup> 「高村光太郎における〈自然〉—「とげとげなエピグラム」から「清廉」へ—」(「国語と国文学」平 12・6)

<sup>(15)</sup> 詩集『記録』(昭 19・3 龍星閣)に収録された際の前書の全文は次の通りである。

大正十四年一月作。明治三十九年筆者はアメリ

カ紐育市に苦学してゐた。日露戦争の後なので数年前の排日運動の烈しい氣勢はなかつたが、われわれが仲裁して面目を立ててやつたのだといふやうな顔には絶えず出会つた。紐育市郊外ブロンクス公園が筆者の唯一の慰安所であつた。動物は決して「ハロージャツプ」とはいはなかつた。

<sup>(16)</sup> たとえば、角田敏郎氏は「「鯨」は、智恵子と二人のアトリエでの生活が場面であり、〈智恵子は寝た〉が、大事なのは〈私の為事〉である。〈盥の中でびしやりとはねる〉鯨の姿態は、〈私の為事〉への挨拶にすぎない。あの燃えるような人間告発の火はないのである。共通点を強いて探せば、鯨といふかなりグロテスクなあるいはユーモラスな動物を扱っているという点だけである」(<sup>(7)</sup> 参照)と述べている。一方で飛高隆夫氏は、北川太一氏の論を引用した上で、「北川氏の論の新鮮さは自己確認という視点の設定にある。おそらくこれ(自己確認)が前期「猛獣篇」を貫くものである」、「なぜ「猛獣篇」の指定を受けているのかと、諸評家を不審がらせ困惑させた「鯨」の位置も、この視点に立つことによって確認しうるわけである。諸評家の不審ないし困惑は、あまりにも「人間告発の怒」に執しすぎた点に生じたのである」(<sup>(8)</sup> 参照)と述べている。

<sup>(17)</sup> 詩集『記録』(昭 19・3 龍星閣)に収録された際の前書の全文は次の通りである。

大正十五年二月作。明治三十九年夏から冬筆者は紐育市西六五丁目一五〇番にある家の窓の無い天井裏の小さな部屋に住んでゐた。光線は天井の引窓から来た。市の中央公園が近いのでよく足を運んだ。そこには美術館もあつた。小さな気のきいた動物園もあつた。埃及から買取つたオベリスクも立つてゐた。みな金のほにほがしてゐた。

<sup>(18)</sup> 伊藤信吉『高村光太郎研究』(昭 41・8 思潮社)

<sup>(19)</sup> たとえば、分銅惇作氏は「高村光太郎 ぼろぼろな駝鳥」(「国文学 解釈と教材の研究」昭 63・3)において、「この詩で作者は動物園の四坪半の狭い囲いの中に飼われている駝鳥の姿を通して、人間性を抑圧するものに対する怒りを投げつけている。

「人間よ、／もう止せ、こんな事は。」の結びの二行はこの詩の主題を鋭い批判の鋒先として突きつけているが、「瑠璃色の風が今にも吹いて来るのを待ちかまへてみる」のは、狭いぬかるみのなかで「身も世もない様に」もだえている駝鳥だけのことではない。現代の社会現実が階級的矛盾に満ちていて、権力によって自由が抑圧されている被圧迫階級がいる事実を訴えようとしているのである」と述べているが、この詩から「階級的矛盾」や「被圧迫階級」の存在を引き出すことは不可能であり、作家論的に言っても、この時期の高村にそれらの現実がどれだけ明瞭に見えていたかは疑問である。

<sup>(20)</sup> <sup>(12)</sup> に同じ。

<sup>(21)</sup> かつて稿者は「清廉」を論じて、高村がこの詩を書くことによって、『道程』時代の〈自然〉に代わる、新たな自己正当化の論理としての第二の〈自然〉を構築しようとしたと述べた。今でも「清廉」については、このように解釈できると考える。ただ、「白熊」以降はこのような試みがなされているとは言いがたい。<sup>(14)</sup> 参照。

<sup>(22)</sup> 「詩五篇」の総題で発表。「千鳥と遊ぶ智恵子」、「値ひがたき智恵子」、「よしきり鮫」、「マント狒狒」、「象」の順で掲載された。

<sup>(23)</sup> <sup>(18)</sup> に同じ。