

暮鳥の〈青空〉

——風景の中の詩人——

九里 順子

初めに

- 一 翻訳の〈青空〉
 - 二 独歩の〈青空〉
 - 三 『日本風景論』の〈青空〉
 - 四 浪漫的〈青空〉
 - 五 暮鳥の〈青空〉
- 終りに

初めに

大正期の詩人、山村暮鳥（明17・一八八四～大13・一九二四）の作品には、〈青空〉が特徴的に現れる。聖公会の伝道師でもあった暮鳥において、〈青空〉は神の象徴であり、世界を構成する要素であり、ミクロコスモスとしての人間と照応する対象であった。¹第二詩集の『聖三稜玻璃』（にんぎょ詩社 大4・12）は、暮鳥の青空が最も前衛的に形象化された詩集である。

『聖三稜玻璃』はあまりの前衛性のために、萩原朔太郎、室生犀星

といった極く少数の他は理解者を得られず、暮鳥は、「自分の芸術に対する悪評がその秋に於て極度に達した。或る日自分は殆ど卒倒した。」と回想している（「半面自伝」『短歌』6巻4号 大5・4²）。その後、ドストエフスキーに傾倒した暮鳥は、一転して、平明で人道主義的な作風の詩集『風は草木にささやいた』（白日社 大7・11）を刊行するが、ここでも、〈青空〉は、風景の重要な構成要素であり、暮鳥のメッセージが託されている。

作風が変化しても、暮鳥が〈青空〉をモチーフにし続けた背景には、〈青空〉をめぐる近代詩の歩みが想定される。その流れの中で、独自の思想表現形成において、暮鳥の〈青空〉が突出したのである。本稿では、節目になると考えられる近代詩および関連するテキストを取り上げて、〈青空〉の表現史を辿ってみたい。

一 翻訳の〈青空〉

二葉亭四迷が翻訳したツルゲーネフ「あひゞき」（『国民之友』25、27号 明21・7、8³）は、「清新」な自然描写が、国木田独歩を初め

とする明治の青年に大きな影響を与えたことは、文学史の定説になっている。「あひゞき」には、時間の経過に従って自然を観察する眼差しがある。

秋九月中旬といふころ、一日自分がさる樺の林の中に座してゐたことが有つた。今朝から小雨が降りそゞぎ、その晴れ間にはおり／＼生まやかな日かげも射して、まことに気まぐれな空ら合ひ。あわ／＼しい白ら雲が空ら一面に棚引くかと思ふと、フトまたあちこちに瞬く間雲切れがして、無理に押し分けたやうな雲間から澄みて伶俐さかし気に見える人の眼の如くに朗かに晴れた蒼空がのぞかれた。自分は座して、四顧して、そして耳を傾けてゐた。(略)

何ん時ばかり眠つてゐたか、ハツキリしないが、兎に角暫くして眼を覚まして見ると、林の中八日の光りが到らぬ限もなく、うれしさうに騒ぐ木の葉を漏れて、はなやかに晴れた蒼空がまるで火花でも散らしたやうに、鮮かに見渡された。

「座して、四顧して、そして耳を傾けてゐた。」という箇所が、「自分」の自然と向き合う態度を端的に表している。自分の眼と耳で対象を捉えるのである。観察的態度ではあるが、メカニックではない。「生まやかな日かげ」「まことに気まぐれな空ら合ひ」「あわ／＼しい白ら雲」「無理に押し分けたやうな雲間」と主体は自分の身体を介して対象と共振している。わが身の如く受け止める感性があるからこそ、擬人法が多用されているのであろう。空も、「澄みて伶俐し気に見える人の眼の如くに朗かに晴れた蒼空」と視線を交し合う存在とし

て、画竜点睛的に擬人化されている。まどろみの後で、主体の目が捉えるのも、まず「蒼空」である。「はなやかに晴れた蒼空がまるで火花でも散らしたやうに、鮮かに見渡された。」と鮮烈な美として形容されている。「人の眼」という精神性を与えられた「蒼空」は、風景の美の核心である。

それは、従来の和歌的な景色の枠組み、即ち、景物や類題として秩序化され高度に体系化された四季の中にはない風景である。和歌的な四季の枠組みからは外れている、新しいモチーフである。「清新」な自然描写とは、「蒼空」に象徴される、規範的な四季よりも対象と向き合う身体性を優先させる眼差しを指す。

青空を含む風景は、より明快な構図として『於母影』(『国民之友』58号夏期附録 明22・8)⁽⁴⁾の「ミニヨンの歌」(訳者は森鷗外)で示される。

レモンの木は花さきくらき林の中に

こがね色したる柑子は枝もたわゝにみのり

青く晴れし空よりしづやかに風吹き

ミルテの木はしづかにラウレルの木は高く

くもにそびえて立てる国をしるやかなたへ

君と共にゆかまし

(「其一」)

「青く晴れし空」は、果実が豊かに実る林の背景にとどまらず、「レモン」「こがね色したる柑子」との鮮やかな色彩的対比によって、風

景を構成する重要な要素となっている。青は、キリスト教では、マリ
アの衣服の色であり、青空は天の女王を象徴する。金は神格を象徴
し、青と金は宗教画に用いられる色の取り合わせである。この該当部
分の現代語の翻訳は、「知っていて、レモンの花咲く国を？／ほの暗
い葉蔭にオレンジが燃え、／そよ風が青空からわたって、」（『ウイ
ヘルム・マイスターの修業時代』第三巻第一章 高橋義孝・近藤圭一
訳⁵）である。原詩は、「Goldrängen」（金色のオレンジ）と「blauen
Himmel」（青空）であり、高橋・近藤訳に比べて鵬外訳の方が、色の
象徴性を重視している。それ自体で意味を持ち、モチーフになり得る
「青空」が提示された。従来にはなかった、自立的な美としての「青
空」が訳出されたのである。

二 独歩の〈青空〉

国木田独歩の「武蔵野」（『国民之友』 365、367号、明31・1、2）⁷
は、作中で語り手の「自分」が述べるように、四迷訳「あひゞき」の
「此微妙な叙景の筆の力」に導かれて発見した、武蔵野の「落葉林の
美」がテーマである。それは、比類なく「林と野とが斯くも能く入り
乱れて、生活と自然とが斯の様に密接して居る処」の風景であり、動
きを伴うことが前提になっている。刻々と変化する空にも注意深い眼
差しが注がれる。

空は蒸暑い雲が湧きいで、雲の奥に雲が隠れ、雲と雲との間に蒼空
が現はれ、雲の蒼空に接する処は白銀の色とも雲の色とも譬へ難き純

白な透明な、それで何となく穏かな淡々しい色を帯びて居る、其処で
蒼空が一段と奥深く青々と見える。ただ此ぎりなら夏らしくもない
が、さて一種の濁た色の霞のやうなものが、雲と雲との間をかき乱し
て、凡べての空の模様を動揺、参差、任放、錯雑の有様と為し、雲を
劈く光線と雲より放つ陰翳とが彼方此方に交叉して、不羈奔逸の気が
何処ともなく空中に微動して居る。

この描写について、森本隆子は、「何よりも印象的なのは、画面を
貫く一種の運動性であろう。」と述べ、「雲に射す光線の悪戯で水蒸気
が一層白くなりまさり、青空の青を攪乱する様に着目するラスキンの
目は、空と雲のあわいを最高度に純白な「白銀」に喩え、その散乱す
る光で空の青色に深淺を読もうとする独歩の眼差しと、響きあっている
。」と「ターナーの描く〈雲〉を〈震える気体〉と名付け、雲と空
の関係は太陽光線によつていつそう際立つものとするラスキンの解
釈」と「独歩や藤村に於ける雲の発見」との類似性、共通性を指摘し
ている。⁸

ラスキンの『近世画家論』⁹（一八四三―一八六〇）は、「第二編 真
理に就いて／第三項 空の真理」で、空の実体と雲の種類について詳
述している。ラスキンは、空の本質を「凡ての其の職能に於て人間の
ハートを永久に慰め高揚する。」と定義し、「二瞬時が同一の状態であ
ることは全然ない。その熱情に於て殆んど人間的であり、そのやさし
さに於て殆んど霊的であり、その無限性に於て殆んど神祕的」であると
絶えざる変化と多様性に「無限性」、即ち「真理」を読み取っている
（第一章 大空／第一節 人を愉快ならしめ教へる特殊性を空は有し

てゐる」。ラスキンにとって、自然が内包する「真理」とは客体ではなく、人間が共鳴共振し得る至純至高の性質である。別の箇所で「自然は人心が考へ得る凡てのものよりも限りなく卓越してゐるが故に自然外に一步でも出ることとは自然の下に落つ」とも述べている(「第二編／第一項 真理観念に関する一般原理／第一章 美と関係の観念に關聯せる真理観念に就いて／第八節 真理の著しき重要性」。超越的かつ身体的な「自然」の真髓を「空」が体現しており、その「真理」を明らかにするために、観念的把握ではない、具体的な観察と分析が必要になる。

ラスキンは、「空の単純なる青」について、「其は其の中に浮遊せる水気多き水蒸気の変化する量によつて変化せしめられ、(略)太陽光線の暖い色調を受取り、其の量及び不完全的溶解によつて空をより蒼白ならしめ、同時に其の青と暖かい色合とを混することによつて多少灰色になるものである。此灰色の水気多き水蒸気は其が圧倒的である時霧になり、局部的である時雲になる。故に空は透明な青い液体として考へらるべきである。」(「第三項／第一章／第五節 大空の性質とその本質的特質」と説明している。空の明度と彩度は、空気と水蒸気の割合と密度によつて変化していくのであり、太陽光線の透析度と併せて三者の関係性として捉えられている。

森本が指摘するように、醇美としての自然、雲と太陽光線が影響し合う運動体としての青空という把握は、ラスキンと独歩に共通する。「あひゞき」の〈青空〉を、擬人法ではなく、空を構成する要素の変化に着目して、より動的に捉え直したという印象を受ける。

一方で、独歩は、「動揺、參差、任放、錯雜の有様」と変化と多様

性のダイナミズムそれ自体に惹き付けられ、〈青空〉の魅力は、「不羈奔逸の氣」という変化と多様性をもたらすエネルギーに帰着している。ラスキンにおける分析を経た関係性の総合化が、独歩においては総合化ではなく、根源化されている。

ラスキンは、「崇高なるもの、至高なる諸特性が發展されるのは本源的精力の大なる猛げしき表示に於ては、又霞の乱舞や又旋風の急駆に於てでもない。(略)蓋し神は静かなる小声の中に存在する。」とエドモンド・バークの崇高論に意義を唱える形で、「静かなる小声」(‘in the still, small voice’)を主張し、「空はそのひかへ目な威厳で充ちた静かなる通路に於て深き静けき恒久的なるものである」(‘It is in quiet and subdued passage of unobtrusive majesty, the deep, and the calm, and the perpetual’)とし、空の本源の静かさを通して「敬虔の教が主として教へ込まれ、美に就いての祝福が与へられる」と述べている(「第三項／第一章／第三節 是等諸教訓の最も根元的なるものは最も静けきものである」。森本によれば、バークの『崇高と美の観念の起原』(一七五七)は、「人間の内面を外部としての自然に優越させる傲慢なまでの〈転倒〉」をめぐる「記念碑的成果」である。即ち、「サブライム」は「死という生からの剥離への恐怖」に基づく「苦」を源泉とした屈折的な「歓喜」として、「日常的な審美感である「ビューティフル」から徹底的に差異化」されている¹⁰⁾。これに対し、ラスキンは、「こゝに崇高なものと云つてゐるものは死の恐怖ではなく死の瞑想である。」として、「崇高なるものは美しきものと又は芸術上の自余の快源と識別されずして其等のもの、唯一様式と告示に外ならぬ。」と「崇高」も「美」の一種類であると見做している(「第

一編 総説／第二項 力に就いて／第三章 崇高なるものに就いて」。

ラスキンの「空」の変化と多様性が、彼の「崇高」論に基づいて 'small "quiet" calm' といった静的な表象に昇華されるのに対し、独歩の場合は、「空」が内包する動的なものを開示する。森本は、「空を〈地〉とする雲の動き」と述べているが、ラスキンの「透明な青い液体」('a transparent blue liquid')¹³、「此の液体の全集塊が多少乍らはらんでゐる云々」('the whole mass of this liquid is more or less impregnated')の総体的粒子還元的イメージに比べると、まさに、「地」の硬質の平面的イメージがある。ラスキンは、「晴澄なる空の純青」('the pure blue of a serene sky')は「平面的な死せる色ではなく、深く震へてゐる透明なる透徹的空気体」('It is not flat dead colour, but a deep, quivering, transparent body of penetrable air')であり、そこに「眩眼的な光の短き落下し行く諸点とかすかなる影、暗き水蒸気の薄きヴェイルされたる痕跡」('short falling spots of deceiving light, and dim shades, faint, veiled vestiges of dark vapour')を辿り、想像することができるとも述べている(第三項／第一章／第七節 その非常なる深み)。しかし、独歩の青空と雲は、ラスキンのように溶解と発生が循環するイメージではなく、発生と躍動が連動するイメージである。

独歩は、雲の存在によって「蒼空が一段と奥深く青々と見える。」と述べているが、「奥深く」と青空に精神性を読み取る感受性は、愛読していたワーズワースによって養われたのであろう。「ウオーズワースの自然に対する詩想」(『国民之友』36号、明31・4)¹⁴で、ワーズワースを「彼の自然を愛するや、自然の美に浮かるゝにあらざし

て、実に自然の美の力を信ずるなり。乃ち彼の自然の奥には神あるなり。」と紹介し、「チンテルン精舎数哩の上流ワイ河畔にて詠じたる一編」をその好例として訳出している。

されど我は此経過(引用者注：幼少期の「山河に対する此等の快感」が失われてしまったことを指す)を唸かず哀まざるなり。我は此損失を償ひて余ある者を得たり。乃ち我は思想なき童児の時と異り、今や自然を観ることを学びたり。今や人情の幽音悲調に耳を傾けたり。今や落日、大洋、青空、蒼天、人心を一貫して流動する処のものを感得したり。

約一年半後の短篇「小春」(『中学世界』3巻16号 明33・12)¹⁵も、一、二年ぶりに「ワーズワース詩集」を読み返すという件があり、この「雄編」('Lines Composed a Few Miles above Tintern Abbey')の大意が訳出されている。こちらでは、「今や落日、大洋、清風、蒼天、人心を一貫して流動する所のものを感得したり。」となっており、「青空」の代わりに「清風」が挿入されている。これは、重複を避けて、より造化、天の道理のイメージが強い「蒼天」を残したのであろう。

ちなみに、原詩の該当部分は、以下になる。¹⁶

a sense sublime

Of something far more deeply inter-fused,

Whose dwelling is the light of setting suns,

And the round ocean and the living air,

And the blue sky, and in the mind of man:

(それは遙かに深く浸透した何ものかに対する崇高な感覚で、それが存在するのは落日の光の中であり、

円い大洋であり、新鮮な大気であり、

青空であり、人の心の中であった。 山内久明訳)

藤森清が指摘するように、独歩は「a sense of sublime」(崇高な感覚)を訳出していない。代わって前面化されるのは「人情の幽悲調」であり、これは、引用の四行前の「The still, sad music of humanity」の訳出である。「崇高な感覚」を捨象した理由について、藤森は、独歩は「ワーズワースを通してロマン主義の「精神化された風景のもちうる力」に焦点を当てつつ、その自然観を学んだのであり、「ロマン主義にいたる階梯でしかなかった」からであると考察している。「人間の内面を外部としての自然に優越させる傲慢なまでの〈転倒〉」(森本)が、絵画的な表象性から個人の精神の形象化へと深化していくプロセスを辿り、その最終形を受容した独歩にとって、「崇高な感覚」は途上の一要素でしかなかったということになる。しかし、「彼の自然の奥には神あるなり」(「ウォーズワースの自然に対する詩想」)「たゞ自然其物の表象変化を觀て其真髓の美觀を詠じた」(「小春」という、神の力の表象ではなく、自然の真の美がテーマであるとするワーズワース評、「人情の幽悲調」と「落日、大洋、清風、蒼天、人心を一貫して流動する所のもの」をほぼイコールで結び、自然と人間を環流するものとして精神を捉えていることを見ると、「崇高」の

捨象は、神の力でも個人の精神の形象化でもない、造化と交響する人間の精神を読み取ったからという印象を受ける。自然は「美」であり、その「美」に「真」を見るときという自然観は、「崇高」も「美」に属すると見做すラスキンに近い。

ラスキンにとって、「美」は「真理」によって支えられ深められるものであり、「真理」を体現する「自然」の中でも「空」は本質的存在である。〈青空〉は、無限の変化と多様性の本体である。これに対し、独歩の〈青空〉は、同様に、「美」であり「真」であるが、無限の変化と多様性の奥にあるものである。変化と多様性を支えるいわば構造的青空とも言うべき視線は、志賀重昂の『日本風景論』(政教社 明27・10)を想起させる。

三 『日本風景論』の〈青空〉

内村鑑三は、「志賀重昂氏著『日本風景論』」(『六合雑誌』168号 明27・12)¹⁸⁾で、「余輩は著者に「日本のラスキン」なる名称を呈することを吝まず、」と述べ、ラスキンの文章を引用対比しつつ、「是は桜花爛漫たる東土の作、彼は溼霧陰鬱なる西土の感、余輩は我邦のこの好詩人を産するありて人生の樂觀的半面を歌はしめしを喜ぶ。」と「国粹保存論の提起者」重昂が「東洋の彩花島内において世界の凡ての美なるもの」を見ようとする姿勢を批判しつつも、「樂觀的半面」(「園芸的に美」「公園的に美」)の称揚の記述については称賛している。

『日本風景論』は、重昂が地理学の述語を駆使して、日本の風景を近代的美として捉え直した書であると位置づけられてきた。夙に小

鳥島水は、岩波文庫初版本（昭12・1）¹⁹の「解説」で、『風景論』が出てから、従来の近江八景式や、日本三景式の如き、古典的風景美は、殆ど一蹴された感がある。「地学的の眼孔を以て、風光を洞観している、」と述べている。

しかし、『日本風景論』は、学術書ではない。内村は重昂を「好詩人」と呼び、鳥水も、従来の「教科書用の地理学地文書」に比して、「叙景詩ともなり、詩文と画図とを兼ね備わる名所図会ともなつて」と述べていることが注意される。内村や鳥水が指摘するように、『日本風景論』には、漢詩、和歌、俳句が随所に引用されている。亀井秀雄によれば、重昂が風景を分析する視点として用いたのは、「地文学」(Physical Geography)であり、地理学的な学問ジャンルという言葉として関藤成緒『百科全書』(文部省 明10)に初めて出てくる。それは、「地球ノ表面ヲ論スルモノニシテ、海陸ノ位置大小高低深淺流動及ヒ一切ノ性質」の学問であり、「又地球ハ固有物質ト名ツクルモノ、外、猶気状体ノ覆被ヲ蒙レリ、即雰囲気ヲ包裹ス」と、「地球の表面を覆う空気をも研究対象に含めていた」学問である。「日本には水蒸気の多量なる事」という章(第三章)を立てて、日本固有の美を説明する『日本風景論』は、「地文学の延長」にあり、「従来の地文学や地理学からみれば過剰なほどの文学性を帯びた、地文学理念の「実現」である」と亀井は指摘する。これを受けて、齋藤希史は、「志賀にとつては、科学もまた風景の原理の表現の一つに過ぎないのであって、むしろ科学的表現と文学的表現を組み合わせて配置しているところが眼目となつてることが重要」であり、「志賀の受け取った地文学」とは「景観の原理と歴史の可視化であり、景観を一つの表現と見て分析す

るもの」であると捉えている²¹。即ち、地理学・地文学的記述も、漢詩・和歌・俳句も「風景を表現するエクリチュール」として等価に捉えられているという指摘である。齋藤によれば、それが可能であったのは、そもそも重昂の表現観の根底に「天文・地文・人文」という伝統的枠組みを繋ぐ「文」の概念が存在したからである。

亀井が指摘する、空気の変化も含めた地表の変動、変容を研究する「地文学」に導かれた、重昂描く風景の美は、齋藤が指摘する、異なるジャンルを繋ぐ「文」という単位によって、近代的な学問の述語と伝統的な文学表現をトータルな視点の下に接合する新たな表現として誕生し得たということにならう。亀井が「日本の景観の生成・変容する姿をダイナミックに描いた」例証として、齋藤が「どの語彙も近代のもの」であり「量的でエネルギーシユな修辞」として、共に挙げている(ただし、齋藤は、「緒論」が「日本の江山の洵美なる理由」として挙げている四箇条を引用している。二・五に該当する)のが、『日本風景論』²²の構成である。重昂が「九 雑感 花鳥、風月、湖海の詞画について」で、「想ふ画人、俳人、詩人の要は、能く宇宙の機微を吹鼓し、神韻縹緲、恍乎として自然と同化冥合するにあり、」(「第三」 詩文、俳諧、絵画は理学と調和適合せざるべからず)と述べているのも、認識・表現の基本単位としての「文」が、「詞画」と「理学」を繋ぐ視点になり得たからであろう。

一 緒論

二 日本には気候、海流の多変多様なる事

三 日本には水蒸気が多量なる事

四 日本には火山岩の多々なる事

五 日本には流水の浸蝕激烈なる事

六 日本の文人、詞客、画師、彫刻家、風懐の高士に寄語す

七 日本風景の保護

八 亜細亜大陸地質の研鑽 日本 の地学家に寄語す

九 雑感 花鳥、風月、湖海の詞画について

鳥水の「解説」によれば、『日本風景論』は、明治三十五年四月の増訂十四版まで改訂を加えつつ版を重ねた。「一 緒論」に「瀟洒」「美」「跌宕」という項目が付け加えられたのは、増訂再版(明27・12)からである。これについて、三田博雄は、重昂が、パーク以来の西洋的審美的範疇としての「崇高」と「美」を念頭に置きつつ、「西欧の「美」を二つに分けて、日本の春の「美」と日本の秋の「瀟洒」に当て、キリスト教を背景にした「崇高」に対しては「跌宕」つまり野放図をもってしようとするのである。」と推察し、藤森は、「跌宕(ほしいままなさま、広大なさま)は、菊池大麓が翻訳「修辞及華文」(明治一二年五月、文部省編輯局)でサブライムの訳語として使用した語である(「跌宕」ただし、これは修辞学の文脈である。)」と指摘している。因みに、『修辞及華文』の該当箇所は、「跌宕ハ非常ノ勢力、威厳、高聳、豁達等ヲ表スルノ語氣ニ因テ生ス即チ勢力ノ極度ニ達スル事物ヲ適當ノ言語ニ上セハ毎ニ跌宕トナルヘシ」と「其事物ノ至大至剛ノ状」を表す時に「跌宕ノ感覺」を自然と覚えさせると説明している(「跌宕」の項目)。

重昂は、「跌宕」の風景を「一、那須の曠野、一望微茫、松樹ある

いは三あるいは五、蒼健高聳す。」を初めとして、「佇立」「突兀」「芙蓉万仞」「飛噴逆上」「空を衝きて」「仰ぎて大川の天上より落つるを看、俯して奔雷を地下に聴く」とスケール感と躍動感ある措辞で表現している。『修辞及華文』を踏まえていたかどうかは定かではないが、「事物ノ至大至剛ノ状」と「適當ノ言語」が関連している。地文学的な視覚と漢文的文体が、「華文」即ち「凡ソ天地間ニ発スベキ人事に關スル最要ノ題目ハ尽ク之ヲ秀逸ノ文字ニ表シテ体格行文皆精粹ヲ極ル者ヲ云フ」(『修辞及華文』)というジャンルを超えた理想的文体という概念によって統合されているという印象を受ける。「跌宕」という美学的価値は、西洋的な分析の視点(地文学)を絵画的風景に変換すると共に、漢文的誇張表現、あるいはダイナミズムという歴史的な脈もその枠組みに重ねていくのである。

齋藤が指摘するように、重昂は、「日本風景の瀟洒、美、跌宕」を作り出す要因として、四つの要因を挙げている。その第二が「日本には水蒸気の多量なる事」であり、水蒸気もたらす風景として「稜々たる峰頂齊しく白雪を冠」った立山を挙げ、これを描いた例として、池主の和歌「たち山にふりおける雪をとこ夏にみれ共あかずかむからならし」と共に、亀田鵬斎の漢詩が引用されている(第二章の「(四) 山陰道、北陸道の水蒸気(夏)」)。

玉山壁立撫青空。鉄鎖援雲摩月宮。晚嚼会仙壇畔雪。朗吟飛下北溟風。立山

〔玉山壁立して青空を撫し、鉄鎖雲を援きて月宮に摩る。晩嚼し仙に会う壇畔の雪、朗吟し飛び下る北溟の風。立山〕

鵬齊が詠む立山は、「青空」を圧する威容であり、「青空」はその威容を表すための背景である。李白の「三山半落青天外 二水中分白鷺洲」〔三山半ば落つ青天の外 二水中分す白鷺洲〕／「登金陵鳳凰台」や岑参の「四角礙白日 七層摩蒼穹」〔四角白日を礙り 七層蒼穹を摩す〕／「与高適薛昶同登慈恩寺浮图」⁽²⁶⁾ という一節を思わせる古典的な漢詩の「青空」である。しかし、「朗吟飛下北溟風」には、詠み手を基点とし、その身体に共振する動的な自然が描かれている。鵬齊は、宝曆二（一七五二）年に江戸で生まれ、文政九（一八二六）年に亡くなった文人であり、儒学者である。鵬齊の漢詩で青空が詠まれているものには、他にも七言律詩「航海到佐渡」⁽²⁸⁾がある。

孤島巍然大瀛外	孤島	巍然たり	大瀛の外
四垠積水望還空	四垠の積水	望めども還た空し	
青天低処乾坤尽	青天	低き処	乾坤尽き
白日沈辺西北窮	白日	沈む辺	西北窮まる

前半部分を引用したが、「青天低処乾坤尽き」〔青空が水と接する所で天も地も尽き〕徳田武訳〕という広大な視界は、「白日」との対句的構成と併せて、古典的な表現である。唐詩の詠み方を手本としつつも、「立山」では、「朗吟し飛び下る北溟の風」というその場にいる個の身体が受け止めた自然が描かれているのが興味深い。堀切実は、近世の風景描写について、「文学や芸術における『写実』の時代は、少なくとも十八世紀の後半から着実にはじまっていたのであった。詩風からみれば、天明・寛政期における山本北山や江湖社の詩人たち

の、宋詩に倣った現実的で写実的な作風は、六如上人を経て、化政期の普茶山における「実境を写し、実感を歌ふ」ところの写生詩運動へと展開していった。」と述べている。⁽²⁹⁾堀切の『写実』とは、「姿」(景)と「情」の分離」による「主体・客体の二元化に基づく対象描写」を指す。茶山(延享五・一七四八〜文政十・一八二七)と同時代人であり、漢詩を贈り合つて交わりを結んだ鵬齋⁽³⁰⁾にも、主体の感覚を通じた描写の意識が共有されていたと考えられる。重昂が引用した漢詩は、詠む主体の身体的感覚を通して、「跌宕」のダイナミズムが形式に還元されることなく生動する例として見る事ができる。

重昂は、「日本には水蒸気の多量なる事」の総括として「日本の水蒸気に関する品題」の節を設け、十四の題を挙げている。そこでも「四、峰腰一片雲。散作千山雨 茶山(峰腰(富士)一片の雲、散じて千山の雨と作る)」と茶山の漢詩を引いて、水蒸気もたらす自然の変化に注目している。更に、「十一」では、より具体的に変化する様相を挙げる。

十一、長空一碧、忽ちにして半天一点の黒雲を看る、雲疾く馳せて、地平線上に下降し、霞霧冥合、颯颯まさに来らんとして、汀上の椰樹三、五株、頂上の葉早く翻りて幹と漸く直角をなす。

広い青空に一点の黒雲が現れ、みるみる広がり、激しい風が椰子の木を大きく揺らす様は、(地)としての青空に激しい雲の動きが展開する構図である。ラスキンのように、限りなき変化と多様性を内包する空の奥深さに意義を見出すのではなく、変容と躍動それ自体に意義

がある。ラスキンにとって〈青空〉は動を生む静の象徴であり、動よりも高次の存在であるが、重昂の〈青空〉は動の舞台であり、自然も人間も含めて、この世界の営みを表す生々流転という言葉が想起される。

生々流転を想起させる躍動する雲への注目の仕方とそれを支える〈地〉としての青空の描き方において、独歩の〈青空〉は、重昂に類似する。独歩の新体詩は、「独歩吟」の代表作「山林に自由存す」〔抒情詩〕民友社 明30・4）に見られるように、漢文脈である。漢文脈を介して、独歩は重昂の生動するダイナミズムを継承しているように思われる。

四 浪漫的〈青空〉

ラスキンは、『近世画家論』の「第二編／第三項／第一章／第七節 其の非常なる深み」の冒頭で、ワーズワースの「旅行紀」^{エクスカーション}第二巻 (“the second book of The Excursion”) を好例として引用している。

私の頭上の空の割目は

天のこよなく深き紺碧である。此処に

浮気の生命^{いのち}短き雲は占むべく

通過すべき国を持たない、蓋しそは

無窮の星の住む深淵である、

そのほの暗さと無限の深さは好奇の眼を

日中星を見るべく誘ふに足るものがある。

‘The chasm of sky above my head

Is Heaven’s profoundest azure. No domain

For fickle short-lived clouds, to occupy,

Or to pass through,—but rather an abyss

In which the everlasting stars abide,

And whose soft gloom and boundless depth, might tempt

The curious eye to look for them by day.”⁽³¹⁾

「天のこよなく深き紺碧」「無窮の星の住む深淵」という永遠を仰ぎ見る眼差しが印象的である。独歩も、「小春」でかつてのワーズワースへの傾倒を回想し、『エクスカーション』第九編中に在つて自分之に太く青い線^{すぢ}を引いてるではないか。」とその痕跡に驚く件があるので、第二篇も読んでいたことは考えられる。しかし、仰ぎ見る憧憬の象徴としての〈青空〉は、独歩ではなく、次世代の若山牧水や石川啄木に現れる。

大悟法利雄は、「牧水は、早稲田では英文科の学生として外国文学の講義などきいていたから、ボードレルやワーズワースの詩に出て来る旅なども知っていたし」と述べ、啄木の日記にも、「近頃余が日課は殆んど英語のみとなれり。書はロングフエロー、ウラルズワース、トリルビー等也。」〔秋韻笛語〕明35・11・19⁽³²⁾「幼時嬉遊の昔を除いても、五年前友から借りたウルズワースを最も面白く繙いたのもこの堤（引用者注・「用水沼の堤」を指す）の上であつた。」〔洪民日記〕明39・4・8⁽³⁴⁾という記述がある。森一は、「洪民日記」の記述から、啄木がワーズワースに接したのは盛岡中学時代であろうと推

測している⁽³⁵⁾。牧水も啄木も、学生時代に授業を介してワーズワースを学んだということになる。

牧水の第一歌集『海の声』（生命社 明41・7）⁽³⁶⁾は、〈青空〉と海が印象的なモチーフになっている。

風わたる見よ初夏のあを空を青葉がうへをやよ恋人よ

空の日に浸みかき響く青々と海鳴るあはれ青き海鳴る

白鳥は哀しからずや空の青海のあをにも染まずただよふ

闇冷えぬいやがうへにも砂冷えぬ渚に臥して黒き海聴く

雲ふたつ合はむとしてはまた遠く分れて消えぬ春の青ぞら

日が歩むかの弓形の蒼空の青ひとすぢのみち高きかな

恋人よわれらはさびし青ぞらのもとに漣なう野の燃ゆるさま

「空」も「海」も寂寥や感慨を託す対象であるが、〈青空〉はあくまでも高く、詠み手の視線を彼方へと誘い出す。これに対し、「海」は「空の日」の陰影となり、「青き海」「黒き海」となって、より受動的な印象を与える。「空」と「海」の質感の相違が、異なる心象を形成している。「海」が牧水の悲哀と溶解し、心情の襞を波立たせるのに対し、「空」は〈青空〉として遙かな感情を呼び覚ます。それは、開放感であったり、孤独感であったりする。ここには、重昂や独歩のように〈青空〉を客体的に捉え、生動するダイナミズムに詠嘆する眼差しはない。ワーズワース的な青空の深淵が、畏敬と賛美の念としてではなく、個の心情と呼応し、その意味を拓いてくれるものとして個別化された存在となる。それは、独歩に見られた造化と交響する人間と

いう自然観が、観念としてではなく心情として内面化された形とも言える。

個の心情を映し出し、読み解くテキストとしての〈青空〉は、啄木の場合、その位相をも象徴する。

見よ、今日も、かの蒼空に

飛行機の高く飛べるを。

給仕づとめの少年が

たまに非番の日曜日、

肺病病みの母親とたつた二人の家にゐて、

ひとりせつせとリイダアの独学をする眼の疲れ……

見よ、今日も、かの蒼空に

飛行機の高く飛べるを。

草稿「呼子と口笛」（明44・6・15〜27作）中の「飛行機」と題された詩である。「一九一・六・二七・TOKYO」という添書きがある⁽³⁷⁾。学歴もなく、貧しいながらも向学心を忘れず、英語読本を独習する少年の姿は、盛岡中学校を卒業間際に退学し、上京して、「近頃余が日課は殆んど英語のみとなれり。」と日記に書き付けていた十七歳の啄木を思わせる。「肺病病みの母親」との二人暮しという設定にも注意したい。明治四十四年六月当時、啄木は、朝日新聞の校正係として生計を立てていたが、生来の浪費癖もあって、生活は常に困窮して

いた。一家は、啄木、母カツ、妻節子が結核に罹っており、翌四十五年三月七日に母カツは六十六歳で死去、啄木も四月十三日に二十六歳の生涯を閉じる⁽³⁸⁾。作品の風景には、現在に至る啄木の生の時間が投影されている。

更に、「給仕づとめの少年」という設定からは、中学校中退というエリートコースからの逸脱とは異なる、労働者階級への共感が窺える。明治四十三年六月の大逆事件に衝撃を受けた啄木は、翌四十四年一月に、弁護士であった友人の平出修を訪問し、幸徳秋水が獄中から担当弁護士に送った陳弁書を借用、筆写して、無政府主義に傾斜していく。中学校中退後、渋民小学校代用教員を勤め、北海道に渡り、函館、札幌、小樽、釧路を転々としつつの新聞記者生活を経て再上京（明治四十一年四月）。宝徳寺の一人息子という特権階級の出自であった啄木は、無名の一上京者となり、持たざる者として自己意識を変革していくのであるが、最終的にその意識を構造化する媒体が無政府主義だったのである。「給仕づとめの少年」には、無産階級の一員としての啄木の自己同定がある。

底辺から見上げる「蒼空」は、限りなく高い。和田博文によれば、東京の空に初めて飛行機が飛んだのは、明治四十三年十二月十九日、代々木練兵場での試験飛行であった。翌四十四年四月四日には所沢飛行場が竣工したので、以降、人々は、時々飛行機を空で見かけるようになったという⁽³⁹⁾。しかし、飛行機が一般化されるには、昭和三年五月一日に日本航空研究所が開設した、境々今治々大分線（週三往復）を待たなければならぬ（和田⁽⁴⁰⁾）。明治四十四年六月当時の「飛行機」とは、限りなく未知数の可能性の象徴であり、それを浮かべる（蒼

空）とは、到達の可能性が不明な憧憬の世界である。この世界の底辺にいる少年から（蒼空）の高みまでは、限りなく遠い。遠いが、断念を促すのではない世界の表象でもあることが、啄木の（蒼空）が持つ、時代との関係意識のリアリティである。

今井泰子は、「本郷で病床に伏す啄木が、飛行のニュースを十分承知していたとしても、所沢から試験飛行に飛び立つ飛行機の姿を実際に見ることができたかどうかは疑わしい。」と推測し、和田は、啄木の「飛行機」は「夢想の暗喩」であり、「リーダーを学ぶ先に開けるかもしれない、未来の可能性を示すが故に、飛行機は見るに値するものである。」と述べている⁽⁴¹⁾。啄木が、飛行機を実際に見ることができず、情報としてのみ耳にしていたのであれば、可能性としての「飛行機」は強化され、心情の喩的表出そのものとなる。いわば、一対一で「飛行機」と向き合い、「青空」を仰ぎ見るのである。そこには、時代、社会との関係意識が鮮烈に映し出される。

啄木の『一握の砂』（東雲堂 明43・12⁽⁴²⁾）の盛岡中学時代の回想歌（「煙 一」）には、「病のごと／思郷のこころ湧く日なり／目にあをぞらの煙かなしも」「青空に消えゆく煙／さびしくも消えゆく煙／われにし似るか」と、牧水を思わせる哀愁と距離感の「青空」が歌われている。安森敏隆によれば、啄木と牧水が初めて出会ったのは、明治四十三年六月、大逆事件後の浅草の路上であり、翌年二月に、原稿依頼のため牧水は啄木を訪れている⁽⁴³⁾。安森が指摘する、二月三日の日記には、「夜、若山牧水君が初めて訪ねて来た。予は一種シニツクな心を以て予の時世観を話した。声のさびたこの詩人は、「今は実際みなお先真暗でござんすよ。」と癖のある言葉で二度言つた。」という記

述がある（「明治四十四年当用日記」）⁽⁴⁵⁾。

啄木と牧水の直接の交流は、啄木の晩年であり、日記には共鳴し合う姿が描かれている。ここに至るまでに、互いの作品を読んで相手に一目置いていたことは推察される。漂泊の歌人牧水の、個の心情と一対一で向き合う〈青空〉と、生活の詩人（歌人）啄木の、社会との関係意識をも表象する〈青空〉。〈青空〉は、個の視点から内面化され、表現の幅を見せていく。

五 暮鳥の〈青空〉

かみのけに

ぞつくり麦穂

滴る額

からだ青空

ひとみに

ひばりの巣を発見^みけ。

「光」（初出未詳、『聖三稜玻璃』⁽⁴⁶⁾所収）

肉体と自然の直結に関し、田中清光は、ウパニシャッド哲学の「氣息が風に、眼が太陽に対応するという考えや、「髪は樹木の葉」とする表現」との類似性を指摘し、「個人の存在と自然界の現象とが対応し、個人が小宇宙であり、大宇宙の模型であるとする考え」の受容を読み取っている。⁽⁴⁷⁾ 田中はまた、日本聖公会平準教会時代（大元・9（6・12）の説教「覚え書」に触れて、インドの詩人タゴールへの共

鳴を指摘している。⁽⁴⁸⁾ タゴール『ギタンヂヤリ』（増野三良訳 東雲堂 大4・3）には、「爾の音楽の光輝は世界をあかるく照してゐる。爾の音楽の生命氣息は蒼穹から蒼穹に流れてゐる。」（「如何やうに爾が歌うのか私は知らない」）「おまへは、感慄が他の浜辺から漂ふて来る遠いかすかな歌の音律を齎して蒼穹を横ぎつてゐるのを、感じないか？」（「私は私の扁舟を」）「爾は青空である、また均しく爾は巢である。／お、美なる爾よ、巢のなかに、色彩と音楽と香氣とを靈に包んでゐるものは則ち爾の愛である。」（「爾は青空である」）という詩句がある。

増野が「爾」と訳している原文は、「THOU」であり、「神」と考えてよいだろう。この神は、ウパニシャッド哲学に通じる、自然という肉体を持った宇宙であり、靈感と芸術の本源である。中でも「爾は青空である」の「爾は青空である、また均しく爾は巢である」という表現は、「光」に類似する。「光」は初出未詳なので、直接的関係性は明言できないが、タゴール的な自然の肉体化に示唆された可能性は考えられる。

田中はタイトルの「光」について、「遍満するものとしての〈光〉が、空をも地上の万物をも自らの肉体にして、遍満すると読める」と述べているが、自然の体液を肉体が受け止め、両者が溶解しつつ、人間の身体が生成されている印象を受ける。「からだ青空」とは、その極点的表現である。〈青空〉は、自然と人間が交感するエロティックな宇宙／個の身体として表出されている。身体に取り込まれた〈青空〉は、暮鳥において初めて出現する。

「青空」は、一方で、人間の不完全さを意識させる存在でもあった。

あをぞらに

銀魚をはなち

にくしんに

薔薇を植ゑ。

「烙印」(初出『卓上噴水』3集 大4・5、『聖三稜玻璃』)

青空に

魚ら泳げり。

わがためいきを

しみじみと

魚ら泳げり。

魚の鱗

ひかりを放ち

ここかしこ

さだめなく

あまた泳げり。

青空に魚ら泳げり。

その魚ら

心をもてり。

「青空に」(初出『風景』1号 大3・5『聖三稜玻璃』)

「烙印」の「銀魚」は、聖性を帯びた人間存在であろう。暮鳥、室生犀星、萩原朔太郎の三人は、大正三年六月に「人魚詩社」を結成したが、彼等に共通の詩語として、金、白金、銀、白銀、光、祈禱、魚等がある。犀星にも、芸術家としての矜持を表出した「銀製の乞食」(『地上巡礼』1巻1号 大3・9)、朔太郎の「山居」(『詩歌』4巻9号 大3・9)にも「哀しみ樹陰をいはず／手に聖書は銀となる。」という一節がある。「あをぞら」は、神から分ち与えられた人間の精神が還るべき棲家である。一方の「にくしん」は「肉心」、即ち肉体と精神であり、暮鳥独特の用語である。「薔薇」は性的欲望の隠喩であるが、肉体と精神が葛藤する中に植え込まれたあり様こそが、人間の実存性ということになる。精神を高めへ解放しようとしても、存在に深く根を下ろした性的欲望が人間を引きずり込むのである。「あをぞら」は神の空間として文字通り「天」であるが、それを内包しつつ解放され得ない人間の心象であることに、教条的な世界観のアレゴリーには終らない、暮鳥の〈青空〉の生々しさがある。

「青空に」の「青空」と「魚」は、天(神)と人間の関係をより抒情的に表現している。「魚」は、『新約聖書』の福音書に記されたキリストの奇蹟を想起させる、神の存在が刻印されたモチーフである。語り手の「ためいき」の中を、「魚」は「しみじみと」、かつ光を帯びて泳ぎ回る。仰ぎ見る「魚」は、語り手の分身であるが故に、「心をもてり」と共感し得る。救いを求める眼差しを受け止める、分身としての「魚」が泳ぐ「青空」は、聖と性、精神と肉体の二極間で揺れる心

を容れる空間であり、そのような精神の外在化である。

殆ど理解者が得られなかった『聖三稜玻璃』から一転、平明な詩風の『風は草木にささやいた』⁽⁵⁾での「青空」は、感謝の念に満たされている。

どこかで紙鳶たこのうなりがする

子どもらの耳は敏く

青空はひさしぶりでおもひだされた

いままで凍てついてゐたやうな頑固な手もほんのりと赤味をさし

どことなく何とはなしににぎやかだ

どこかで紙鳶のうなりがする

それときいてひとびとは

ああ春がきたなと思ふ

そして何かを見つけるやうな目付で

水水しい青空をみあげる

てんでに紙鳶を田圃にもちだす子ども等

やがてあちらでもこちらでもあがるその紙鳶

それと一しよに段段と

子どもらの足も地べたを離れるんだ

「春」（初出『詩歌』7巻4号 大6・4）

「青空」は、春の訪れの象徴であり、「子どもら」がまず季節に反応して紙鳶を揚げ、大人達も「水水しい青空」を見上げる。「子どもらの足も地べたを離れるんだ」という最終行からは、萌え出した生命力

の呼応という以上に、天に祝福される、より天に近い存在という印象を受ける。「青空」は人間の喜びが向かうと共に、人間を祝福する天である。この「天」は、『聖三稜玻璃』に見られた、人間の不完全さを自覚させる絶対的な神と、それを仰ぎ見る葛藤する精神の投影ではない。つつましい日々の暮らしを見守り、恙無く営ませていく大いなる力である。季節の巡りに従った生活を営むという点で、「造化」という概念に近い印象を受ける。この「青空」には、人間の喜びと天の祝福が溶け合っている。

これには、「人間」を抽象的ではなく、働き、暮す人々として実体的に捉えるという変化が連動している。「万物節」（初出『青年文壇』3巻2号 大7・2）では、「百姓の手からこぼれる種子たねをまつ大地／十分によく寝てめざめたやうな大地／からりと晴れた蒼空／雲雀でも啼きさうな日だ」と「蒼空」は「百姓」が耕した大地を輝かせ、喜びを増幅させる。「麦畑」（初出『詩歌』8巻6号 大7・6）は、「此の力のかたまり／人間の強い真実／これこそ深いところから／波浪のうねりをもつて湧き上つてくる力だ／そして生しい土の愛により／どんなに大きな健康を麦ぐさはかんじてゐることか」と高村光太郎を思わせる自然と人間への賛歌である。自然の恵みを存分に暮らして生かすことこそが、「人間の強い真実」なのだ。精神と肉体が葛藤する「肉心」ではなく、生命を土台として「愛」と「健康」を育てていくのである。語り手は、「ああ、此の麦ぐさの列／ああ、けふばかりは蒼天そらも自分にあふはしく／どこかで雲雀もないてゐる」と生命に満たされた大地の一員として、自分を自覚する。「蒼天」は、大地に満ち溢れる生命賛歌の象徴である。

生命賛歌は労働賛歌でもあり、〈青空〉は祝福された世界の象徴になる。

ひさしぶりで雨がやんだ

雨あがりの空地にでて木を鋸きながらうたひだした

わかい木挽はいい声を張りあげてほれほれとうたひだした

何といふいい声なんだ

あたり一めんひつそりと

その声にも何もなきほれてゐるやうだ

その声からだんだん世界は明るくなるやうだ

みる、そのま上に

起つたところの青空を

草木の葉つばにぴかぴか光る朝露を

一切のものを愛せよ

どんなものでもうつくしい

わかい木挽はいいよ声をはりあげて

そのいいこゑで

太陽を万物の上へよびいだした

「労働者の詩」(初出『詩歌』8巻8号 大7・8)

働く木挽の歌声の「ま上」に「青空」が生れる。与えられた身体(生命)を健やかに生きる木挽の内なる自然に、大いなる自然が呼応する。「光」で示された、ミクロコスモスとしての身体が、人間を中心とする視点で描き直されている。木挽の歌声は、「青空」の奥にあ

る「太陽」をも呼び出すのである。「わかい木挽」は、造化の生命を顕在化させる媒体であり、一人の若い神である。その物本来の生命が発露する調和的な風景は、「一切のものを愛せよ／どんなものでもうつくしい」という造化Ⅱ大なる自然に祝福された世界である。

本然の生命力を持つ存在としての人間は、『聖三稜玻璃』の葛藤の後に訪れた、葛藤を包み込む肯定的世界観を象徴している。肯定的世界の表象が、歌声に呼応する〈青空〉である。

肯定的世界の表象としての〈青空〉は、白樺派の影響を受けた人道主義的詩人、千家元磨の作品にも見られる。

わが児は歩む

大地の上を下ろされて

翅を切られた鳥のやうに

危く走り逃げて行く

道の向うには

地球を包んだ空が蒼々として、

底知らず蒼々として、日はその上に大波を蹴ちらしてゐる

風は地の底から涼しく吹いて来る

自分は子供を追つてゆく。

(以下略)

「わが児は歩む」(『自分は見た』所収、玄文社 大7・7)

初めて外を歩いた子供の描写であるが、「大地の上を下ろされて」「翅を切られた鳥のやうに」という形容からは、地上に下ろされた天

の存在という印象を受ける。即ち、未だ損なわれていない純粹な生命である。子供の周りに広がる光景は、「底知らず蒼々と」した「地球を包んだ空」に「地の底から涼しく吹いて来る」風であり、遙かな高みから見下ろす神の視点と円い世界の質感を持って、子供を包み込むのである。「地球を包んだ空」という言い方は、個の生命を支える生命体としての地球、その地球を存在させている高次の空間という連続性で、生命を基点とする世界を立体化していく。「底知らず蒼々と」した空は、世界への賛美と畏怖の眼差しが捉えた空である。千家の〈青空〉は、葛藤を昇華した暮鳥の〈青空〉を構造的な世界として視覚化している。

終りに

明治二十年代初めに訳された「あひゞき」の、主体が対象と向き合って観察し、共振しつつ、その変化を繊細に描写していく風景の要としての〈青空〉、及び『於母影』の風景美を象徴する構成的〈青空〉は、時代の若者に清新な驚きをもたらした。

そのような若者の一人が、国木田独歩である。「あひゞき」から、和歌的な規範性を持たない自然の美を学んだ独歩は、「武蔵野」で、変化して止まぬ「雲」に注目しつつ、生々流転する自然の場としての〈青空〉を描いた。独歩が影響を受けた西洋の文学者と言えば、まず、ワーズワースが挙げられるが、ここには、志賀重昂の『日本風景論』のダイナミズム、及び志賀が参考にしたであろうラスキン、志賀ひいては独歩自身も立脚している漢詩的視点を読み取ることができる。

自然の風景に主体の心情を投影するワーズワース的ロマンティズムは、むしろ、独歩の次世代の若山牧水、石川啄木の〈青空〉に表れている。ワーズワースとは異なつて、「神」が介在せず、一対一で個の心情を青空に託する牧水、時代や社会との関係意識をも表象する啄木、明治末年に至つて、詩歌の〈青空〉は、主体の喩として内面化される。

その上で、大正期に入つて、身体化された世界観として、暮鳥の〈青空〉が出現する。クリスチャンでもあつた暮鳥の〈青空〉は靈肉二元論的葛藤を表象した後、生命的世界の象徴として昇華される。祝福された肯定的世界の象徴としての〈青空〉を共有しているのが、人道主義的な詩人、千家元麿である。千家の〈青空〉に近代詩に描かれる風景の一つのスタンダードを見ることが出来る。

「あひゞき」から暮鳥に到る〈青空〉の表現を辿ることによって、詩人たちの風景との向き合い方、即ち、媒体としての身体と、その後にある世界観の変遷を見ることが出来るのである。

注

- (1) 暮鳥の世界観については、田中清光が、キリスト教の他に、象徴主義、プロテイノス、古代インド思想、立体派、未来派を受容しつつ、神秘主義的な宇宙観を形成していったことを指摘している(田中清光「山村暮鳥」筑摩書房 昭63・4)。

- (2) 『小さな穀倉より』(白日社・感情詩社 大6・9)所収。引用は『山村暮鳥全集』第4巻(筑摩書房 平2・4)による。

- (3) 引用は『二葉亭四迷全集』第2巻(筑摩書房 昭60・1)による。
- (4) 引用は『明治文学全集60 明治詩人集(一)』(筑摩書房 昭47・12)による。
- (5) 引用は『ゲーテ全集5 ウィルヘルム・マイスターの修業時代』(高橋義孝・近藤圭一訳 人文書院 昭35・8)による。
- (6) 引用は『日本近代文学大系52 明治大正訳詩集』(角川書店 昭46・8)の補注32(神田孝夫・小堀桂一郎)による。
- (7) 引用は『明治文学全集66 国木田独歩集』(筑摩書房 昭49・8)による。
- (8) 森本隆子『崇高』と(帝国)の明治——夏目漱石論の射程』(ひつじ書房 平25・3)の「第一部 転倒の美意識(崇高)の力学圏——重昂・漱石・自然主義/第四章「雲」をめぐる風景文学論——「武蔵野」の水脈」。
- (9) 『世界大思想全集67 近世画家論』(神田豊穂訳 春秋社 昭7・8)
- (10) 引用は『JOHN RUSKIN: "Modern Painters 1" London GEORGE ROUTLEDGE and SONS Limited ニニ〇〇ページ。』
- (11) 注8と同書の「第一部/第一章 風景と感性のサブライム——志賀重昂から夏目漱石まで/2(サブライム・差異の一覧表)——暗い山・栄光の山」。
- (12) 注8に同じ。
- (13) 引用は注10と同書、二二二ページ。
- (14) 引用は『定本 国木田独歩全集』第1巻(学習研究社 昭40・3)による。
- (15) 引用は『定本 国木田独歩全集』第2巻(学習研究社 昭39・7)による。
- (16) 引用は『対訳 ワーズワス詩集』(山内久明編 岩波文庫 平10・9)による。
- (17) 藤森清「崇高の一〇年——蘆花・家庭小説・自然主義」(岩波講座 文学 7 つくられた自然) 岩波書店 平15・1)
- (18) 引用は『日本風景論』(近藤信行校訂 岩波文庫 平7・9)の資料篇による。
- (19) 引用は注18に同じ。
- (20) 亀井秀雄「日本近代の風景論——志賀重昂『日本風景論』の場合」(岩波講座 文学 7 つくられた自然)
- (21) 齋藤希史「景観のエクリチュール——志賀重昂『日本風景論』から——」(『日本文学研究』36輯 檀国大学日本研究所 二〇二二)
- (22) 引用は注18と同書による。
- (23) 三田博雄「山の思想史」(岩波新書 昭48・6)の「Ⅲ 志賀重昂」。
- (24) 引用は『明治文学全集79 明治芸術・文学論集』(筑摩書房 昭50・2)所収の菊池大麓訳「修辞及華文」(チェンパー兄弟『百科全書』第20冊 文部省 明12・5)。
- (25) 引用は『新訂 中国古典選15 唐詩選 下』(高木正一 朝日新聞社 昭41・11)による。
- (26) 引用は注25に同じ。
- (27) 『江戸漢詩選一 文人』(徳田武注 岩波書店 平8・3)の「解説」による。
- (28) 引用は注27と同書による。
- (29) 堀切実「最短詩型表現史の構想 発句から俳句へ」(岩波書店 平25・1)の「第一部 ことば・イメージ・表現——最短詩型の表現空間/二 芭蕉の表現意識/近世における「風景」の発見」。
- (30) 富士川英郎「日本詩人選30 菅茶山」(筑摩書房 昭56・4)、『江戸詩人選集 4 菅茶山・六如』(黒川洋一注 岩波書店 平2・5)による。
- (31) 引用は注10と同書、二二二ページ。
- (32) 大悟法利雄「幾山河越えさり行かば」(彌生書房 昭53・9)の「青春時代

の歌」。

- (33) 『石川啄木全集』第5巻（筑摩書房 昭53・4）の「解題」（岩城之徳）によれば、「秋詠笛語」は、啄木の明治三十五年十月三十日から十二月十九日の日記である。啄木は、同年十月二十七日に盛岡中学校を退学し、文学で身を立てるべく上京していた（翌三十六年二月十七日に帰郷）。引用は同全集による。
- (34) 引用は注33と同書による。明治三十九年三月四日から十二月三十日までの日記である。この時期の啄木は、父一禎の宗費滞納による宝徳寺住職罷免を受けて、盛岡での節子との新婚生活を切り上げ、渋民小学校代用教員として勤めていた。
- (35) 『石川啄木事典』（おうふう 平13・9）の「第二部 項目篇／ワーズワス」（執筆は森一）。
- (36) 引用は『日本の詩歌4 与謝野鉄幹・与謝野晶子・若山牧水・吉井勇』（中公文庫 昭50・10）による。
- (37) 引用は『日本近代文学大系23 石川啄木』（角川書店 昭44・12）による。
- (38) 以下、啄木の履歴は、『日本の詩歌5 石川啄木』（中公文庫 昭49・8）の「年譜」（岩城之徳）による。
- (39) 和田博文『飛行の夢 1783-1945 熱気球から原爆投下まで』（藤原書店 平17・5）の「第2章 日本の空を飛行機が飛んだ 1908-1914」。
- (40) 注39と同書の「第4章 見上げる視線から見下ろす視線へ 1922-1930」による。
- (41) 注37と同書の補注251。
- (42) 注39に同じ。
- (43) 引用は注37と同書による。

(44) 注35と同書の「第二部 項目篇／若山牧水」（執筆は安森敏隆）。

(45) 引用は『石川啄木全集』第6巻（筑摩書房 昭53・6）による。

(46) 引用は『山村暮鳥全集』第1巻（筑摩書房 平元・6）による。

(47) 注1と同書、田中清光『山村暮鳥』の「『聖三稜玻璃』を（読む）／10 古代インド、ギリシアの「光」」。

(48) 注1と同書の「小評伝 山村暮鳥の生涯／4 尖端の詩人として」。

(49) 引用は『萩原朔太郎全集』第1巻（筑摩書房 昭61・10）による。

(50) 引用は注46に同じ。

(51) 引用は『千家元麿全集』上巻（彌生書房 昭39・2）による。

*引用に際して、原則として旧字体は新字体に改め、圏点、ルビは適宜省略した。

なお、本稿は、二〇一三年度及び二〇一四年度人文社会科学研究所共同研究「文化における〈風景〉」の成果である。

The Blue Sky of YAMAMURA Bocho

— Poets in Landscapes —

KUNORI Junko

The purpose of this paper is to consider a history of expressions on Blue Sky briefly in modern Japanese poetries. Blue Sky is the key elements of landscapes for modern Japanese poets. Especially, the poets in the Taishō era, Yamamura Bocho, used them in his characteristic and symbolic way. Expressions of Blue Sky developed as follows:

(1) During the twenties in the Meiji era, European literature was translated into Japanese (“Aibiki” and *Omokage*). The delicate description and observation of nature deviated from the traditional Waka’s (和歌) forms. They had significant effects on younger generations.

(2) Kunikida Doppo was influenced by “Aibiki” and took notice of the movement of clouds. He described Blue Sky as the Fundamentals of Nature which are constantly changing (生々流転).

(3) William Wordsworth’s Romanticism, which projects person’s feelings onto landscapes, had an influence on Wakayama Bokusui and Ishikawa Takuboku as well as Doppo. Bokusui symbolized Blue Sky as his solitude, while Takuboku represented them as his awareness in relation to Time and Society. In the end of Meiji era, Blue Sky became the symbol of internal emotions.

(4) In the Taishō era, Bocho expressed Blue Sky as his embodied ideal world. Bocho was Christian. He expressed them as the conflict between body and soul, and finally, his Blue Sky sublimated into the symbol of life. Moreover, it was Senge Motomaro who symbolized Blue Sky as the blessed world like Bocho. Motomaro’s Blue Sky was regarded as a standard landscape in modern Japanese poetries.