

## 啄木の「我」の構造

——『暇ナ時』の歌稿にもとづいて——

大 沢 博  
(岩手大学教育学部)

### はじめに

私は、論文「啄木の作歌過程の心理学的分析——「東海」歌への分析——総合的アプローチ——」（岩手大学教育学部研究年報第三五巻）において、詩人石川啄木の代表歌である「東海」歌の作歌動機を探究したが、五つの名詞の背後に計七人の女性のイメージ、「泣きぬれて」という表現の背後に亡霊恐怖が存在していたと推定した。

次の論文「啄木の作歌動機の心理学的分析——『暇ナ時』などの恐怖の歌を中心に——」（岩手大学教育学部研究年報第三六巻）では、啄木の歌稿ノート『暇ナ時』と『小判ノート』の歌稿をつらぬく恐怖の構造、ならびに亡霊恐怖の起源を探究した。

私はこのように、啄木の内面に深く秘められていた動機に焦点をあてて、探究をすすめてきたのであるが、啄木の内面的世界のもうひとつの重要な問題である「我」については、まだ探究が不十分であった。

啄木の処女歌集『一握の砂』の第一章の題は「我を愛する歌」であり、その第一首が「東海の小島の磯の白砂に／われ泣きぬれて／蟹とたはむる」である。「東海」歌への分析——総合的アプローチも、「我」の意味を深く探究しなければ、画竜点睛を欠くことになるで

あろう。

この論文は、歌集『一握の砂』の「我」の意味を論ずる前提として、先ず「東海」作歌当時の、啄木の「我」の構造を明らかにしようとするものである。

### 研究方法

「東海」歌の原歌は、明治四十一年六月二十四日東京本郷の下宿赤心館において、歌稿ノート『暇ナ時』に、連作歌の一首として書きつけられたものである。

私は前記の二つの論文で、『暇ナ時』の歌稿は、現在および過去の多くの女性のイメージ、内面に深く秘めていた子ども時代の体験、現在の恐怖感や悲哀感などを、主として象徴的比喩的表現で爆発的に露出させたものであることを明らかにした。

この『暇ナ時』には、初頁第一首の歌をはじめとして、「我」という語を使った歌が非常に多く書かれているので、それらの「我」の歌を分析し、そして総合すれば、「我」の構造を知ることができるとはならないだろうか。

しかし、『暇ナ時』全歌稿六五二首（一首重複）の中で、「我」あるいは「われ」を使った歌は一四八首ある。「我」の所有格である

「我が」「わが」「己が」という語の、いずれかを使った歌も加えれば二一四首と、三分の一近くを占めることになる。

「我」と「われ」の歌に限っても非常に多く、一度に列挙して検討することはとてもできないので、先ずこれらの歌の中から、探究の手がかりとなる歌を選ばなければならない。ではどういう歌を選んだらよいであろうか。

「我」の歌を見わたすと、同一の歌の中で「我」が二回使われている歌がある。それらの歌では、「我」がとくに重要であったと思われるし、ことなる複数の「我」が予想されるのである。そこで、次のような手続で探究をすすめていくことにする。

- 1 『暇ナ時』から、「我」という語を二回使っている歌を抜き出して列挙する。
  - 2 それらの歌のそれぞれの「我」の修飾語を調べ、共通するとみなされる「我」を総合することによって、「我」を分類する。
  - 3 その分類を補強する「我（われ）」の歌を、『暇ナ時』から探し出す。
  - 4 「我（われ）」という語は使っていないが、前記の「我」の分類と一致すると思われる歌を抜き出し、列挙する。
  - 5 列挙された歌を検討し、「我」の分類を一層明確にする。
  - 6 明確にされた「我」の分類と意味にもとづいて、「東海」歌の「我」の背後にどんな我があったかを推定する。
- 以下の論述において、引用された歌の下につけられた括弧内の数字は、作歌年月日である。歌のわきの括弧内は、『啄木全集第一巻』（筑摩書房昭四九）にしたがって、抹消または訂正以前の原型を示す。括弧内の歌は、全部抹消される前の歌である。
- なお『暇ナ時』は、『石川啄木肉筆版歌稿暇ナ時』（八木書店昭三二）を資料とした。

### 「我」を二回使っている歌

先ず『暇ナ時』の歌稿の中から、「我」という語を二回使っている歌を抜き出して列挙しよう。

（なほ若き我と老いたる我とめて静ふ声すいかなだめむ）

（明41・6・14）

我未だおのが子を食ふ牛を見ず、又見ず我を愛でぬ女を

（明41・6・24）

何しかも我いとかなし鳥よ鳥さはな泣きそね我はかなしき

（明41・7・7）

とみかうみやがて今日かつ君を思ふ我を我かとあやしみてあり

（明41・7・9）

眠らざる我と覚めざる我とめて二つの玉を相撃ちてあり

（明41・7・16）

泣けといふ我と泣くなといふ我の間に誰ぞやさほ直に泣く

（明41・7・18）

以上六首のうち四首は、「なほ若き我」と「老いたる我」など、修飾語をつけて二つの「我」を対比せしめている歌である。この四首におけるそれぞれ二種の「我」を、何か別の資料を媒介として総合すれば、「我」の基本的分類ができるかもしれない。

そのような資料としてふさわしいのは、四首の歌の、少なくともいずれか一方の「我」を含んでいる作品である。『暇ナ時』執筆の期間内である、明治四十一年七月二十四―二十五日に作られた、詩稿「老人」がその条件をそなえていた。次に全文を引用する。

## 老人（詩稿）

我が胸の底の底なる  
冷やげなる小暗き隅に  
開かざる小さき房あり  
骨立ちて眼凹みし  
老人ぞ一人座れる。

昏々と、あはれ日も夜も  
身動がず半ば眠れり。  
ものうきは、朝な夕なの  
濁りたる低き咳嗽。

時ありて何かつづく  
眩やきつ、寒き笑ひを  
頬にうかべ、かりりかりりと  
一片の骨を噛むなり。  
あはれ、そは既に幾年  
わが胸に死にて横ふ  
初恋の人の白骨。

時ありて、わななく指を  
折りふせて何か数へぬ。  
或時は我にそむける  
友人を。また或時は、  
温かき手とり別れし  
なつかしき人の思い出。  
はた一人のがれ出でにし  
故郷の遠き路程。

時ありて、我に云ふらく、

「大空を見よ、何かある。」

我答ふ、「何ものもなし。」

「げにさなり、つねに虚し」と

かくて我が胸の中なる

あはれなる小さき老人、

傍の古き瓶より

いと苦き黒き酒くみ

白笑ひ、はたや酔泣き

みだらなる唄もうたひつ、

やがてただ昏々として、

身動がず年は眠りぬ

「我が胸の底の底」に「一人座れる」「骨立ちて眼凹みし」「老人」が、「寒き笑ひ」を「頬にうかべ」て、「かりりかりりと一片の骨を噛む」など、非常に無気味な内容を含んでいる詩稿である。

啄木は、この作詩の約一カ月前から、日記にたびたび死の願望のことを書いていたが、この作詩から二日目の七月二十七日には、電車の前にとび込んで直ちにとびのくという、自殺未遂といえるような行動をしている。「老人」と同じ日の作詩で、亡霊恐怖を表現したと解される「一塊の土」では、「今日こそはわれ死になむ」と表現していたので、この日に作られた詩の内容は、啄木が秘めていた内面の世界を理解するのに、極めて重要な手がかりとなると思われる。さて、詩稿「老人」における「老人」は、「我が胸の底の底」の「開かざる小さき房」に、「一人座れる」のであるから、作者啄木の内面に秘められていた「我」といってよい。心理学的にはひとつの自己像 (self-image) といつてよいであろう。

「半ば眠れ」るこの「老人」は、時には「既に幾年／わが胸に死にて横ふ／初恋の人の白骨」を、「かりりかりりと」噛む。時には

「我にそむける友人」、「温かき手とり別れし／なつかしき人の思出」、あるいは「のがれ出で」た「故郷」からの「遠き路程」を数える。時にはこの「老人」が、「大空を見よ、何かある」というのに対して、この「老人」を「胸の底の底」に抱いている「我」は、「何ものもなし」と答える。かくて、この「あはれなる小さき老人」は、「やがてたゞ昏々として、身動がず年は眠りぬ」というのである。以上の内容を、前述の四首の歌の「我」と照らし合わせてみよう。「老人」は「老いたる我」と一致する。「初恋の人の白骨」を「かりりかりりと」噛み、「なつかしき人の思出」を数える。「老人」は、「とみかうみやがて今日かつ君を思ふ我」と一致する。末尾の「眠りぬ」は、「覚めざる我」と一致する。

「泣けといふ」の歌の「我」とはどうであろうか。この歌の下の句は「間に誰ぞやさは直に泣く」であるが、似ている歌に「わが胸の底の底にて誰ぞ一人物にかくれて潜々と泣く」(明41・6・24)というのがある。この歌は詩稿「老人」と書き出しが同じである。そこで両者を合わせれば、「わが胸の底の底」で「潜々と泣く」人は「老人」ということになる。とすると、「泣けといふ」の歌の「直に泣く」人も「老人」ということになる。「直に泣く」人が「老人」、すなわち「老いたる我」であれば、その「老いたる我」をはさんでいる「泣けといふ我と泣くな」といふ「我」は、別の二つの「我」である。「老いたる我」に対して「我」が、泣くことを否定している。我と、泣くことを肯定している我に、さらに分裂しているのである。次に、四首の歌の「我」を三段に分類しておこう。

「なほ若き我」	「泣けといふ我」	「老いたる我」
「今日かつ君を 思ふ我をあや しみている我」	「泣くなといふ 我」	「今日かつ君を 思ふ我」
「眠りざる我」		「覚めざる我」

基本的には「なほ若き我」と「老いたる我」という二つの我がある。「老いたる我」は眠っていて覚めておらず、現在もなお君を思いつづけている。それに対して「なほ若き我」は、眠っておらず覚めていて、現在もなお君を思いつづけている。「老いたる我」をあやしんでいる。そして、「老いたる我」が泣くことについて、それを肯定する我と否定する我にさらに分裂してしまう、という構造が考えられるのである。

私の二重性を意味している歌は、まだほかにもある。注目すべきは次の歌である。

悄然として前に行く我を見て我が影も亦うな垂れて行く  
(明41・6・24)

この歌が、もし啄木が体験したままを詠んだものであるならば、啄木は二重身を体験したことになる。はたしてどうであろうか。「我」の構造を探究するからには、検討しておくべきことと考えられるので、次にこの問題をとりあげておこう。

### 二重身について

二重身は分身ともいわれるが、我が国ではドイツ語のドッペルゲンガー (Doppelgänger) がそのまま使われることも多い。二重人格とはことなり、自分が重複存在として体験され、もう一人の自分が見えたり、感じられたりすることである。自分自身が見えるというので、自己視あるいは自己像幻視ともいわれる。

もう一人の自分が見えたり、感じられたりするという異常体験は文学の好個の材料となり、ドストエフスキー、エドガ・アラン・ポー、ホフマン、芥川竜之介などが小説の主題としている。主題とまではいえないが、二重身の描写が含まれている文学作品はしばしば

みられる。「詩と真実」に語られているゲーテの体験は有名である。我が国においては、古くは『水鏡』（新釈日本文学叢書 古事記大鏡水鏡 日本文学叢書刊行会昭三）の第二十二代雄略天皇についての記述の中に、二重身ではないかと思われる次のような文がある。

大人になり給ひて後、御心猛くして、多くの人を殺し給ひき。世の人々悪天皇と申しき。二年と申し、七月に、御門愛させ給ひし女、他男に合ひにけり。御門怒り給ひて男女二人ながら召し寄せて四の支を木の上へ張り付けて、火を點けて焼き殺し給ひてき。四年二月と申し、御門此の葛城山にて狩をし給ひしに、御門の御容姿に、聊も違はぬ人出で来れりき。御門、「是れは誰の人ぞ」と宣はせしに、其の人「先づ王の名を名乗り給へ、其の後申さん」と申し、かば、御門名乗り給ひき。其の後、「我れは一言主神に侍り」と申して、相共に狩をして、日暮れて帰り給ひしに、此の一言主神送り奉りしかば、世の中の人、凡人には在せぬかとぞ申し合ひたりし。

近代文学では、泉鏡花の「春昼」の中に二重身の描写がある。女主人公玉脇みを心をうばわれていた「客人」が、ある夜、寺の御堂の裏山の方から聞えて来る怪しい笛太鼓の囃子の音に誘われて、その山ふところに分け入り、「幻の舞台」を発見する。その舞台上に上って、じっと客人の方を向いた美しい女が玉脇みをである。鏡花は次のように描いている。

「寝衣にぐる／＼と扱帯を巻いて、霜のやうな跣足、其まゝ向ふむぎに舞台の上へ、崩折れたやうに、ト膝を曲げる。

カンと木を入れます。

釘づけのやうになって立竪んだ客人の背後から、背中を摺って、づつと出たものがある。

黒い影で。

見物が他にも居たかと思ふ、と然うではない。其の影が、よろ／＼と舞台へ出て、御新姐と背中合はせにびったり坐った処で、此方に向いたでございませう。顔を見ると自分です。」

「えっ!」

「それが客人御自分なのであります。で私へのお話に、(真個なら、其処で死ななければならぬでした。)と言つて歎息して、真蒼になりましたっけ。」

鏡花のバトグラフィ研究を行なった吉村博任(泉鏡花——芸術と病理)金剛出版昭四五)は、「ゲーテの『詩と真実』の自己幻視像は彼が恋人のフリーデリケと離別した日の、苦悩に満ちた『夢のような状態』のときに出現している。『春昼』の場合にも、幻の女をひたすら恋慕して苦しむ神秘的な夢幻状態の中で男は自己像を幻視している。そこではやはり不安とか悲哀という要素が誘因となっている」と述べている。

近代文学における二重身描写の例としては、大岡昇平の「野火」に次のような部分がある。

あるいはこれもすべて私の幻想かも知れないが、私はすべて自分の感じたことを疑うことができない。(略)

このことは私が一つの煙を見、次にその煙の下に行ったことを示している。煙を見れば、必ずそこへ行ったのだ。

しかし何のために?——思ひ出せない。私の記憶はまた白紙である。ただこの「行った」という仮定から、一つの姿が浮び上る。

再び銃を肩に、丘と野の間を歩く私の姿である。緑の軍衣は色褪せて薄茶色になり、袖と肩は破れている。裸足だ。数歩先を歩いて行く瘦せた頸の凹みは、たしかに私、田村一等兵である。

それでは今その私を見ている私は何だろう……やはり私である。一体私が二人いてはいけないうちで誰がきめた。

高柳功(「二重身について」精神神経学雑誌第七三巻第一号昭四六)はこの描写について、「ここにみられる自己視体験は、極度の疲憊状態で健康人にも生じ得る自己視体験の一つの典型といえるだろう」と述べている。

さて、啄木の歌「悄然として前に行く我を見て我が影も亦うな垂れて行く」は、二重身体験の歌であつたらうか。先ず、いま引用した三つの文とつき合わせて、啄木のこの作歌当時の状況が類似性があるかどうか、ということを検討してみよう。

『水鏡』の雄略天皇に関する記述の場合、「御心たけくして多くの人を殺したまひき」とあるので、少なくとも無意識の罪悪感の存在が考えられる。啄木の場合、子ども時代の墓掘り行為についての罪悪感があつたことは、前回の私の論文で推定された。そして、この「悄然と」の歌を含む爆発的大量作歌の口火となつた歌は、墓掘り体験の想起が基底となつて作られた歌と解されるのである。

泉鏡花の「春昼」における二重身描写については、吉村が「神秘的な夢幻状態の中で男は自己像を幻視している。そこではやはり不安とか悲哀という要素が誘因となつている」と述べているが、啄木もこの作歌以前に幻覚を体験した形跡は十分にあるし、不安や悲哀の感情も、この日の作歌の多くに表現されている。

大岡昇平の「野火」の二重描写については、高柳が「極度の疲憊状態で健康人にも生じ得る自己視体験の一つの典型といえるだろう」と述べているが、啄木の場合、一カ月前から強い怨霊恐怖が生じて不眠や妄想がつづいたので、極度の疲憊状態に陥つた時期のある可能性は高いのである。

以上のように検討してみると、啄木が二重身を体験したと解したとしても、不思議ではなくなるであらう。しかし、「悄然として」の歌のような、二重身体験を疑わせる作品はほかにみあたらないのである。

河合隼雄(「コンプレックス」岩波新書昭四六)によれば、夢の

中で二重身を経験する場合もあるという。川端康成は、短篇小説「鋸と出産」の中で、夢の中の二重身を描写している。その部分を引用しておこう。

門の立派な百姓家の庭に見物人が十人ばかり集まっている。それはみな故郷の知人だったが、目が覚めた時は、誰と誰とであつたか覚えていない。とにかく何かの理由で私と彼女とは果し合いをしなければならぬことになつてゐる。

戦場に出る前に私は小用が足したい。人が見ているので、着物に手をかけたまま大変困つてゐる。ふと振り返ると、庭の真中でもう私が白刃を閃めかせて彼女と戦つてゐる。それを見たこちらの私は、夢の中ながらもどきどきとする。

「自分の幻影、自分の分身、自分の二重人格を見た者は死ぬ。」

第二の私が彼女に切り殺されそうな気がする。彼女の武器は、鋸の形だ。木挽ぎが大木を切り倒す幅の広い鋸のような刀だ。

いつのまにか私は小用を忘れ、第二の私と一つになつて彼女と斬り結んでゐる。

このように、作品の中で夢の中の二重身を描写した作家もいるのである。川端は「夢の中ながらもどきどきとする」と書いたが、もし覚醒中に二重身を体験すれば、極めて強烈な印象として残るであらう。

強烈な印象として残れば、何らかのかたちで繰り返し表現されるのが自然と思われる。しかし啄木の全作品をみわたしても、「悄然」との歌以外で、二重身体験を疑わせる作品はみあたらない。したがつてこの歌は、夢の中の二重身を詠んだと解釈しておくのが妥当であらう。

それにしても、私の二重性をはっきり表現している歌として、この歌は重要である。

## 「我」の歌

次に、前に述べた私の分類、すなわち今もなお初恋の君を思っている老いたる我と、覚めているなお若き我という、この分類を補強すると思われる「我（われ）」の歌をあげ、その理由を述べておこう。

手に手とる時忘れたる我ありて君に肖ざりし子を思出づ

(明41・6・14)

これが『暇ナ時』初頁第一首の歌である。二十日ほど前の五月二十四日朝、京橋の踊りの師匠の娘植木貞子に訪問され、恐らくは抱擁の最中に、函館の宮崎から啄木の長女京子重病の手紙が届いたため、初恋人の少女沼田サダ（戸籍上はサタ）の霊のたたりが現われたと思った時の、恐怖の体験を素材にした歌であらう。「忘れたる我」というのは、「君」すなわち貞子とにいていない「子」、少女サダを思っていた「我」で、「老いたる我」と同じであらう。

いかめしき顔して物を思ひたるかたへに我は仮寝ぞする

(明41・6・18?)

「いかめしき顔して物を思」う人というのは、怨霊を感じて怯え、拒否的になってしまった啄木にきびしい表情を示し、また父である人の家が破産しそうだと心配していた貞子のことであらう。しかし、啄木の内面的世界を強く支配したのは亡き少女サダに関わることであった。現実界の人物に関心をうししない、その人のかたわらで「仮寝」をする「我」は、「覚めざる我」と一致する。

人みなが怖れて覗く鉄門に我平然と馬駆りて入る

(明41・6・24)

この歌は、前の論文で述べたように、少女サダの墓を掘った体験を素材にしたものであらう。したがってこの「我」は、少女サダに関わる我で、老いたる我ということになる。

空半ば雲に聳れる大山を砕かむとして我は斧研ぐ

(明41・6・24)

「空半ば雲に聳れる大山」とは、大小説家にならんとする啄木の志を挫折せしめている、大きな心理的障壁の象徴的表現であって、具体的には上方、とくに空に対する恐怖や、土葬の墓のイメージであったと思われる。要するに怨霊である。それを「砕かむとして我は斧研ぐ」というのであるから、この「我」は、怨霊の呪縛から解放されようとして立ち向かっている我であり、なお若き我である。

限りなく高く築ける灰色の壁に面して我一人泣く

(明41・6・24)

「空半ば」の歌から五首目の作歌である。「限りなく高く築ける灰色の壁」という表現は、「空半ば雲に聳れる大山」という表現と、基本的に同じイメージを材料にしたものと思われる。

「泣く」という表現は、直前に作られた「わが胸の底の底にて誰ぞ一人物にかくれて潜々と泣く」にも使われている。詩稿「老人」も「わが胸の底」の底ではじまるので、「潜々と泣く」のは老いたる我で、つづけて作られたこの歌の「我一人泣く」の「我」も同じであらう。

千人の少女を入れし蔵の扉に我はひねもす青き壁塗る

(明41・6・24)

この歌は、多くの少女のイメージを心に封じ込められていると解される歌でもあるが、「蔵」の内部は暗黒であるし、推敲前は、青土を塗る」と書いているので、少女サダの霊を青草の茂る墓地の土の下に封じ込めたいという願望から発していると思われる。したがって、この歌の「我」は、怨霊恐怖から解放されて大小説家になろうと志している若き我であろう。

我赤き喇叭をふけど君は来ず青きちやるめら吹けど猶来ず

(明41・6・24)

「喇叭」や「ちやるめら」は人を呼び集めるための道具であるが、それらの音でやって来る「君」は子どもの管であろう。「君」は子ども時代に仲よしであった少女サダ、「君は来ず」というのは、亡きサダの復活の願望あるいは彼女の幻の出現の願望が実現されぬことであろう。とするとこの歌の「我」は、少女サダに執着している老いたる我ということになる。

大太鼓七つ並べて君うてど深く眠れる我は目さめず

(明41・6・24)

この歌の「我」は「深く眠れる我」なので、いうまでもなく覚めざる、老いたる我であろう。「大太鼓七つ並べて」うつ「君」というのは、啄木に向かつてよくしゃべり、よく泣いた植木貞子のことであろう。二首前の「笑はざる女らあまた来て弾けど我が風琴は鳴らむともせず」も、この歌と同じ発想の歌と思われる。

すでにして我また多き思出の中の一人を思出にける

(明41・6・25)

「多き思出の中の一人」とは、心をひかれた多くの女性の中の一人ということであろう。この時期の状況から推測して、やはり少女

サダであろう。とすれば、「我」はやはり老いたる我である。

いとけなき日の我友は今も猶したしき如く我に物言ふ

(明41・6・25)

「いとけなき日の我友」は、やはり、子どもの時仲よく遊んだ少女サダであろう。「今も猶したしき如く我に物言ふ」というのは、幻覚体験を疑わせる表現である。この二首後に作られたのが「わが友は北の浜辺の砂山の浜茄子の根に死にてありにき」であり、「友が死者であることを裏づけている。したがって、「我」は少女サダに関わる老いたる我であろう。

しかはあれ我この君を忘れむと謀れる夜にも文を書きにき

(明41・6・25)

「らうがはし我をとりまき争ひぬ歌ふことなき少女子の群」に近づいて作られた歌である。貞子のことを忘れようとし、別れかたを考えたその夜、貞子にまたもや手紙を書いてしまったということであろう。二つの我の葛藤が背後にあるとみなされる歌である。

それゆゑに我なほかくも老いざりと数々の名をいひてはこれる

(明41・6・25)

「数々の名」とは、もちろん多くの女性の名であろう。多くの女性の名をいってほこっている「老いざ」る「我」であるから、この「我」はなお若き我である。

何日の年何日の時にか我はかのかの青空にとぶことを得む

(明41・6・25)



「かの青空にとぶ」というのは、サダの霊の化身である鳥と一体になってとぶということであろう。そのように解すると、「我」は少女サダに執着している老いたる我ということになる。

しかし、「青空にとぶことを得む」という上昇願望には、大詩人または大小説家として文壇に君臨したいという願望も含まれていたかもしれない。とすると、大詩人または大小説家となった上で死に、天界に昇るといふ、二つの願望が統一されて表現されたのかもしれない。「我」は、心理学的には理想的自己 (ideal-self) に相当するものであるかもしれない。

今日切に猶を<sup>(我)</sup>さなくて故きとの寺にありける日を恋ふるかな

(明41・6・25)

初稿に「我」があつたのでとり上げたが、幼い我であるので、少女サダと仲よく遊んだ頃のことをなつかしんでいる我であろう。基本的には老いたる我と同じである。

われ今日も不俱戴天の敵を見て剣を抜かず老いたる母よ

猛然として我れ父母の名を念じ敵を追へどもやがて<sup>(ま)</sup>帰<sup>(ま)</sup>り来ぬ

かく弱き我を生かさず殺さざる姿も見せぬ残忍の敵

(以上明41・6・25)

この三首で「敵」というのは、退散させようとする現われ、見たいと思えば現われぬ、怨霊すなわち幽霊幻覚のことであろう。したがって三首の「我(われ)(我れ)」は、怨霊に立ちむかっている若き我であろう。

(垣結ひて君が心を幽せむと我は日毎に竹伐りに行く)

(明41・6・26)

幽閉してしまいたい「君が心」とは、少女サダの霊のことであろう。とするとこの歌の「我」も、怨霊に立ちむかっている若き我である。

その言葉皆疑ひて猶我を愛し給ふを疑はずあり

(明41・7・9)

この「我」は、現在女性に愛されている我であるので、なお若き我であろう。

生れにし日に先づ翼きられたる我は日も夜も青空を恋ふ

(明41・7・22)

少女サダへの愛情を自覚したとたん彼女に急死され、昇天したその靈魂の化身である、鳥のとぶ青空にあこがれている、と解される歌である。したがって、この「我」はサダに愛着している我とみなされる。

試みにいとけなき日の我となり物いひて見む人あれと思ふ

(明41・9・12)

「いとけなき日の我」であるから、この「我」もやはり、少女サダの思い出に執着している我であろう。

以上、二十一首の「我」の歌をとり上げたが、今もなお幼き日の君、すなわち少女サダを思っている老いたる我と、怨霊としてのサダの霊に立ち向かっているなお若き我という、二つの私の分類を補強する「我」の歌であった。

### 問答歌

必ずしも「我」という語は使っていないが、私の二重性との関連

を問題にされるべき歌として、次に問答歌を検討することにしよ  
う。『暇ナ時』の問答歌は全部で八首ある。次の通りである。

〔空あふぎ何をもとむや〕「前の世に住みけむ星を忘れたる故」

(明41・6・18?)

〔いつら行く〕「君と我が名を北極の水の岩に刻まむとゆく」

〔工人よ何をつくるや〕「重くして持つべからざる鉄槌を鍛つ」

(以上明41・6・24)

〔何故に泣くや〕答えぬ「わが恋のまことならぬを恥ぢて我泣く」

〔何故に君は無心を装ふや〕「君を恋せぬ前を恋ふゆゑ」

〔檢非違使よなどかく我を縛せるや〕「汝心に三度姦せり」

(以上明41・6・25)

〔何を見てさはをののくや〕「大いなる牛流盼ながしほに我を見てゆく」

(明41・6・26)

〔何故に手をばとらざる〕「見よそこを己が亡き父に肖し人ぞゆく」

(明41・7・9)

問答歌は、問う我と問われて答える我を表現している歌といつてよい。しかし、どんな我であるかがわかるのは、答える我の方である。

「空あふぎ何をもとむや」と問われて、「前の世に住みけむ星を忘れたる故」と答えている我は、この世ではない天上界の星となっている、少女サダの霊を探し求めている我であろう。

「いつら行く」と問われて、「君と我が名を北極の水の岩に刻まむとゆく」と答えている我は、少女サダと自分の名を、永久に消えないようにいっしょに刻みつけると、サダの霊に誓っている我であろう。

『工人よ何をつくるや』の「工人」は、詩人の比喻であろう。では、「重くして持つべからざる鉄槌」とは何のことだろうか、重く

て持てない鉄の槌などは、役に立たない道具である。これは、役に立たない作品をたとえたものであろう。したがって、この歌における答えている我は、役に立たない作品を書いている我という、否定的な我である。作品を書いている我であるので、若き我の方であろう。

「何故に泣くや」と問われて、「わが恋のまことならぬを恥ぢて」「泣く」と答えている「我」は、貞子との恋が真実の恋ではなく、戯れの恋であったことを恥じている我であらう。この「我」は泣く我ではあるが、恥じている我なので、かくあるべき自己、良心的自己であらう。

「何故に君は無心を装ふや」と問われて、「君を恋せぬ前を恋ふゆゑ」と答えている我は、どんな我であらうか。これはいうまでもなく、貞子と出あうよりもっと前に死別した、少女サダが恋しいという我であらう。

『檢非違使よなどかく我を縛せるや』では、問う我がことが表現されている。『縛せ』られた「我」は、怨霊にとらえられた若き我であらう。『汝心に三度姦せり』という我は、若き我も、老いたる我をも超えた良心的自己であらう。

『何を見てさはをののくや』と問われ、『大いなる牛流盼ながしほに我を見てゆく』と答えている『我』は、どんな我であらうか。『大いなる牛』は亡霊の象徴的表現で、『流盼ながしほ』に見られて『をののく』のは、一眼への恐怖であらう。したがってこの歌の『我』は、怨霊におびえている若き我と考えられる。

「何故に手をばとらざる」と問われ、「見よそこを己が亡き父に肖し人ぞゆく」と答えている我はどんな我か。この歌は、貞子が抱きついてきた時、その背後に亡き少女サダの亡霊を感じた状態を詠んだものであろう。「亡き父」は、「亡き少女」をおき代えたものと思われる。父は生存しているのである。とすると、答えている我はやはり、怨霊恐怖にとらわれた若き我であらう。

以上のように、問答歌も二つの我という観点から理解することができた。しかし若き我と老いたる我という二つの我に対して、さらにそれらを超えた、良心的自己ともいえるべきもうひとつの我も考えざるを得なかったのである。

### 我の葛藤の歌

これまで、我を基本的に分類した上で、その分類を補強する「我」の歌、そしてさらに問答歌を検討してきたが、『暇ナ時』にはそれらの歌以外で、我の葛藤を表現している歌がいくつかある。一首づつあげて解釈していくことにしよう。

別るべき明日と見ざりし昨日の日に心わかれて中に君みる

(明41・6・14)

「心わかれて」という、我の分裂を意味することばを使った歌である。心がわかる方向は二つあって、ひとつは「別るべき明日」であり、もうひとつは「別るべき明日と見ざりし昨日の日」である。「別るべき明日」が二重に使われたとみなさなければ、解釈できない歌である。

「別るべき明日」というのは、貞子と別れるべき近い未来であり、「別るべき明日と見ざりし昨日の日」というのは、少女サダとの予期せざる死別をした過去のことであろう。「中に」というのは、それらの中間の時期をさすものと思われる。「中に君みる」の「君」は、一首前に作られた「漂泊の人はかぞへぬ風青き越の峠にあひし少女も」の「少女」、すなわち風越峠のふもとの萩の浜で会った、佐藤ふぢのことではなかったらうか。

前の世と後の世つなぐ一条の綱に舞踏す危うわがどち

(明41・6・18?)

「一条の綱に舞踏す」というのは、空中に張りわたされた一本の綱の上で踊る曲芸のことで、前と後に行きつ戻りつするところから、心理的危機における二つの我の葛藤の表現に使ったのである。「どち」は友のことであるが、「我がどち」の真意は我である。

この歌は、少女サダとの初恋の過去と、貞子との関係にある現在に心が行きつ戻りつしているうちに、作家としての我が失墜するかもしれないという、深刻な心理的危機を詠んだものと思われる。

血を見ずば飽くをしらざる獣の本性をもて神を崇めむ

(明41・6・24)

この歌は、性衝動に支配されてしまった我と、少女サダの霊への裏切りという罪への、神の罰をおそれて神を崇めている我、という二つの我の葛藤を表現している歌であろう。

うす曇る鏡の中の青さめし若き男を罵りてゐぬ

(明41・6・24)

怨霊恐怖にとらわれ、大小説家になろうという志が挫折の危機に瀕している自分の鏡映像を、理想的自己が厳しく評価している状況を詠んだ歌であろう。

わが病める心の駒も黒髪を鞭をおそれて跳らむとする

(明41・6・24)

「わが病める心」というのは、怨霊恐怖に陥り、貞子を避けようとする心であり、「黒髪を鞭をおそれて跳らむとする」「駒」は、貞

子の性的誘惑に負けようとする心であろう。

女なき国に住まむと行く群に交りて三日一人帰り来 (明41・6・25)

女性との関係で恐怖が生じたし、うらみ言も言われるので、女性から離れたい願望も一旦は生じたが、やはり女性のいないことにはたえられないという心境になったのであろう。女性に対する接近―回避葛藤が表現されている歌である。

限りなく浅猿あさましきものここにあり避けよと呼びて君が手をとる

(明41・6・25)

この歌は、性衝動に従う我を否定的に評価する我と、性衝動に従ってしまふ我との葛藤を表現した歌といえよう。

一くろかみのその一筋に両方じすぢのくろかみをもて南北に我をひくなる女と女 (明41・6・25)

「南」の「女」は貞子であらう。「北」の「女」は妻節子か、釧路の小奴か、洪民の宝徳寺墓地に眠る少女サダであらうが、いずれともぎめがたい。ともかく、ことなる女性に心をひかれていているということであり、やはり葛藤の歌である。

手なふれそ我火を病めり手なふれそのがれよいざと君を追ひゆく

(明41・7・16)

自分の手は火を病んでいるから逃げろ、と呼びかけながら君を追いかめるといのである。火を病む手とは、火を噴いたことのある墓を素手で掘ったことがあるために、手がたたられて病んでいるということであらう。したがって、怨霊恐怖におびえる我と、性的衝

動に駆られる我との葛藤を表現した歌、ということにならう。

あるも憂く無くは猶憂き玉として常泣く君を抱きてぞ眠る(眠るかな)

(明41・8・29)

「玉」は魂に通ずる語である。幻影が現われれば憂うつになるし、現われなければ一層憂うつになる。少女サダの霊への葛藤を含んでいる歌と思われる。

以上、十首の歌を検討したが、これらの歌に表現されたとみなされる私の葛藤は、次のようなものである。

過去に向く我と近い未来に向く我

性衝動に駆られる我と神の罰をおそれる我

女性に向く我と女性を避けようとする我

南の女性に向く我と北の女性に向く我

少女サダの幻影をおそれる我とそれを求める我

これらの中で、第二、第三、第四の葛藤は、現実界の女性貞子に向く我と、少女サダの霊に向く我という葛藤に還元してよいかもしれない。

### 「東海」歌の「我」について

『暇ナ時』の歌稿の多くの「我」の意味を探究してきたが、のちに処女歌集『一握の砂』の冠頭を飾った「東海の」の「我」は、どんな我だったのであろうか。

「東海」歌については、論文『啄木の作歌過程の心理学的分析』(前掲)で、「我」を除く五つの名詞に、七人の女性のイメージが秘められていたと私は推定しておいた。次の通りである。

「東海」——英詩集『東海より』を贈った節子

「小島」——釧路の芸妓小奴と渡島の国函館の教師橋智恵子

「磯」—— 浜民の佐々木いそ（戸籍上はもと、現姓瀬川）

「白砂」—— 亡姉さだと亡き少女サダ

「蟹」—— 東京の植木貞子

「蟹と戯る」と現在形で表現されている植木貞子を除くと、六人の女性の順序は、別居、死別を含め、これまでの別れをさかのぼっているという順序であった。

啄木は、明治四十一年四月、上京するために函館で妻節子と別れ、三月には釧路の小奴と別れ、前の年四十年九月には函館の橋智恵子と別れ、その年五月に北海道に渡ったので浜民の佐々木いそには会えなくなり、三十九年二月には長姉さだと死別し、二十六年十月に少女沼田サダと死別していたのである。

啄木は、妻節子をはじめ、心に浮かぶ女性のイメージを、別れの逆順に過去へ過去へとさかのぼって、この歌を作ったと思われるのである。「白砂」につづけて書かれたのが、「に我泣きぬれて」であった。「白砂」という二文字の中で、「我」により近いのは「砂」である。「我」は六人の女性の中で、とりわけ少女サダのイメージに向かって、「泣きぬれて」いるのである。

「泣きぬれて」は、「泣き」と「ぬれて」と分けられる。「ぬれて」は、もちろん涙にぬれている状態であろう。ここで、「東海」作歌の日の歌稿に限定して、「泣く」あるいは「涙」という語を使っている歌を検討しておこう。

頬につたふ涙のごはず一握の砂を示しし人を忘れず  
 帰り来し心をいたむ何処にてさは衣裂き泣きて歩める  
 わが胸の底の底にて誰ぞ一人物にかくれてまよふ泣く  
 限りなく高く築ける灰色の壁に面して我一人泣く  
 己が名を仄かによびて涙せし幼き日にはかへりあたはず  
（森の風鋼鉄の色の真素肌）  
 床や藍色の血にまみれたる鬼大木をゆるがして泣く

（以上明41・6・24）

「頬につたふ」の歌の「一握の砂」は、少女サダの埋葬のとき、棺の上にふりかけた一握りの土の比喩的表現と思われる。頬につたわり落ちる涙をぬぐいもせずに、一握りの土をさし出してふりかけた人とは、啄木自身のことであろう。

「帰り来し心」とは、またもや生じてしまった怨霊恐怖のことであろう。

「わが胸の」と「限りなく」の両歌については、本論文で既に触れているので省略する。

「己が名を」の原歌は、「君が名を仄かによびて涙せし幼き日にはかへりあたはず」であった。したがって、この歌の「涙せし」は本来、「幼き日」の「君が名」をよびながら涙を流したことである。

「幼き日」の「君」は、むろん沼田サダと考えられる。

「困や」の歌の「大木をゆるがして泣く」「鬼」は、作者啄木自身のことであろう。心の底からの、筆舌に表わしがたい号泣を表現した歌であろう。

このように、六月二十四日作の「泣く」と「涙」の歌をながめてみると、少女サダとの関連があると考えてよいものばかりである。

さて、「東海」歌にもどうだろう。「我泣きぬれて」は、少女サダを象徴したとみなされる「砂」につづいているのであるから、これまでの表現に限れば、「我」は亡き少女サダに愛着し、今もなお彼女との死別を悲しんでいる老いたる我ということになる。

ところが、この歌の最後の句は「蟹と戯る」である。「蟹と戯る」は貞子と戯ると解されるのである。現在の女性に心をひかれている我は、老いたる我ではなくてなお若き我である。こうなると、「東海」歌というひとつの歌の中の「我」という一語を、老いたる我と若き我という二重の意味に解さなければならなくなる。どう考えたらよいであろうか。

ここで想起されるのが、同一語句を二重の意味に使った次の歌である。

別るべき明日と見ざりし昨日に心わかれて中に君みる

(明41・6・14)

この歌は、前に述べたように、「別るべき明日」と「別るべき明日と見ざりし昨日」という、二つの時期に「心わかれて」いたと思いがわいていたので、先ず「別るべき明日」ということばを用意したが、同時に、突然死んでしまうとは思ってもよらなかった少女サダのイメージが浮かんでいたので、「別るべき明日」ということばを再び使い、「と見ざりし昨日」にとつづけたものと思われる。わかりやすくあらわせば次のようになる。

別るべき明日と

別るべき明日と見ざりし昨日に

心わかれて中に君みる

「東海」歌の「我」も、これと似たような使い方をしたのではないだろうか。「白砂に我泣きぬれて」というところまでの「我」は、亡姉さだと亡き少女サダ、とくに少女サダのイメージに向かって泣いている老いたる我であろう。しかし啄木には、既に象徴的に表現した六人の女性に加えて、現在の女性貞子をも、この一首の中に秘めておこうという意図が、ただちにわいたものと思われる。

そこで、これまで象徴的表現に使った海辺の風景にふさわしい表現として、「蟹」が浮かび、性関係にも陥った真実ならざる恋の表現として、「と戯る」がつづいて浮かんだのではないだろうか。

だが、現在の女性に関わる我は、さめさめと泣く老いたる我ではなくて、なお若き我の筈である。「蟹と戯る」の上に、もうひとつ「我」が欲しいところである。でも、短歌には三十一文字という制約があるし、既に「我」という語を使っているので、その「我」を

再び心の中で使ったのではないだろうか。換言すれば、心の中で、この「我」に老いたる我と若き我という二つの我を秘めた、ということではないだろうか。

それでは、以上で、「東海」歌の「我」の意味探究に終止符を打ってよいであろうか。まだ気になることが残っている。それは、「戯る」という語が評価の意味を帯びていることである。啄木は、翌日二十五日に、「何故に泣くや」答えぬ「わが恋のまことならぬを恥ぢて我泣く」という歌を作っている。「恋のまことならぬを恥ぢて」「泣く」「我」もあるのである。「戯る」は「まことならぬ」「恋」と通ずる表現である。したがって、「戯る」ということばが発する我は、老いたる我や若き我ともちがった、良心的我であつたと思われるのである。となると、この我をも、「我泣きぬれて」の「我」に含めたことになる。「我」は三重の我の表現であつたということになる。主たる意味は老いたる我であろうか。

最後に、これまでの論究をふまえて、「東海」歌の作歌プロセスを、直前ならびに直後の作歌との関連で推定しておこう。先ず、その三首をあげておこう。

野にさそひ眠るをまちて南風に君をや  
かむと火の石をきる

東海の小島の磯の白砂に我泣きぬ  
れて蟹と戯る

(「磯に泣」といったん書いて「に泣」を抹消し、「の白砂」とつづけた——筆者)

青草の床ゆはるかに天空の日の蝕  
を見て我が雲雀病む

次に、「東海」歌の作歌プロセスを、段階に分けて推論する。

1 「野にさそひ」の歌で「南風」という語を使ったところから、愛好語「東海」が連想された。

2 英詩集『東海より』を贈ってくれた、節子のイメージが浮かんだ。

(詩談一則——『東海より』を讀みて——)(『岩手日報』明治三十七年一月一日)の冒頭の句は、「白百合の君(節子—筆者)より送られて」である。

3 単身上京のため四月に函館で別れてきた妻節子のイメージについて三月に別れてきた釧路の芸妓小奴のイメージ、前年の九月に別れてきた渡島の国函館の教師橋智恵子のイメージ、さらにはさかのぼって浜民の佐々木いそ子のイメージが浮かんだ。

(『暇ナ時』の第一首「手に手とる時忘れたる我ありて君に肖ざりし子を思出づ」(明41・6・14)と第三首「漂泊の人はかぞへぬ風青き越の峠にあひし少女も」(同上)は、啄木がこの頃、心をひかれてきた女性を思い出し、かぞえていたことを示す歌である。)

4 これら四人の女性それぞれに関連する語を使って、「東海の小島の磯」という表現をつくってみた。

(約一年前の函館時代、啄木は詩「蟹に」で「東の海の砂浜の／かしこぎ蟹よ、今此処を」と、詩「水無月」で「砂ひかる渡島の国の離磯や、」と表現した。「東海」「砂」「蟹」「島」「磯」は、相互に関連度の高い語であったと思われる。しかも、「東の海」と「かしこぎ蟹」の背後には節子のイメージ、「離磯」の背後には、遠く離れてしまった浜民の佐々木いそ子のイメージが秘められていた疑いがある。詩「蟹に」の「汝が眼よりも小やかに／滅えみ明るみする子」は、少女サダの亡霊であろう。)

5 四人の女性のイメージが浮かんでなつかしく、泣けてくるので「東海の小島の磯に泣」とまで書いた。

6 しかしここで、三十九年に死別した長姉さだと、二十六年に死別した少女サダのイメージが、または強くなり、前者を「白」

後者を「砂」と表現すれば、「東海の小島の磯」につづいて、海辺の風景の描写として一貫することに気づいた。

7 少女サダのイメージとともに浮かんだのが、サダのイメージを抱いて泣いてきた自分のイメージである。

(この自分のイメージを、啄木は「老いたる我」と表現していた。)

8 涙がとめどもなく流れ落ちてぬれてしまう程、といいたいくらいなので、「に我泣きぬれて」ということばが浮かんだ。

9 一転して現在の女貞子と、彼女に関わっている自分のイメージが浮かんだ。

(啄木は、彼女に関わっている自分のイメージを、「若き我」と表現していた。)

10 はさみではさむとなかなかはなしてくれない蟹が、絶交しようとしてもなおやってくる貞子のイメージと一致するし、海辺の小動物であるので、「蟹」で貞子のイメージを象徴しようとした。

11 三十一文字にするためには、残る字数は七だけなので、主語とすべき若き我は省略して、前に使っている「我」を重ねて使うことにした。

12 貞子とは既に性関係に入っていたし、良心としての我からみればまことならざる戯れの恋であるので、「と戯る」ということばが浮かんだ。

(貞子との関係の評価する照合枠が、良心としての我に移ったが、やはりそれを表現する余地はなく、前に「我」があるので省略された。)

13 「に泣」を抹消して、「の白砂に我泣きぬれて蟹と戯る」と書いた。

14 「蟹と戯る」に貞子との性関係を秘めたところから、「床」が連想され、「青草の床ゆはるかに」という歌が作られるはじめた。

(啄木は「詩談一則」(前掲)で、「腕さし交して眠れる男女の青草の和床に」ということばを使ったことがある。)

## 要 約

- 1 本論文は、『暇ナ時』の歌稿にもとづいて啄木の「我」の構造を明らかにしようとしたものである。
- 2 『暇ナ時』執筆の頃の啄木の「我」は、基本的には二つあって、一方は亡き少女サダのイメージに執着する老いたる我であり、他方は、大小説家にならんとする志をいだき、貞子と関わり、怨霊恐怖を克服しようとするなお若き我である。
- 3 この我の二重性は、二重身の夢をみるほど強いものであった。
- 4 問答歌も、二つの我という観点から理解することができ、さらにそれらを超えた、良心ともいべき我をも考えざるをえない。
- 5 二つの我は分離しているだけではなく、優位を競い合って、葛藤を生ぜしめていた。
- 6 「東海」歌の「我」は、はじめ老いたる我であったが、若き我としても、そしてまた良心としての我としても使われた。

(昭和五十二年七月六日受理)