

近代詩史試論

—朔太郎の詩を理解する前提として—

渡 辺 和 靖

Kazuyasu WATANABE

(哲学教室)

1

菅谷規矩雄氏は、萩原朔太郎の『月に吠える』(大正六年刊)の成立について考察した論文においてつぎのようにのべている。

明治四十年代から大正初年にかけて、近代詩はひとつの分岐点にたった。口語と文語、定型と非定型、短歌と自由詩等々、あらゆる対立や錯綜は、すべてこの分岐点をめぐっていた——すなわち近代的な<喻>概念の成立をめぐって。(「定型とヴィジョン——萩原朔太郎の「リズム」」「詩的リズム・続篇」三二頁、一九七八年、大和書房)

ここで「近代的な<喻>概念」といわれているのは、朔太郎が『月に吠える』においてはじめて確立した、既成の意味連関から自立した詩の言葉をさしているが、そのような自立した<喻>の成立とからめて、菅谷氏は、さらにつづけてつぎのように指摘している。

ところで、音律のうえでは<道行ぶり>の近世七五調をうけついだところの近代定型詩、すなわち新体詩がかかえてむことになった最大の困難は、七五定型律にあらたに対応させるべき新体詩独自の構成形式を、ついにみいだせなかったところにあった。

(同、三五頁)

菅谷氏の指摘は、蒲原有明や岩野泡鳴らの苦難にみちた試みがなぜ挫折せざるをえなかったか、そして朔太郎の『月に吠える』における達成がどのような意味で近代詩から現代詩への突破口となりえたのかを、みごとに解きあかしているばかりでなく、¹⁾菅谷氏自身かならずしも自覚的には語っていないが、日本の新体詩がながらく「七五調」のリズムを克服しえなかったのは、<喻>の自立という根本的な課題と深いところがかかわっていたということを示している。

北川透氏は、『詩の原理』まで(『ユリイカ』昭和五一年七月)のなかで、朔太郎の作品「竹」をめぐる那珂太郎・岡井隆・菅谷規矩雄三氏の論争にふれて、つぎのように論じている。朔太郎の「竹」は、多少の欠落をおぎなえば七五調を「基調律」としているといえる。しかし、その「律の乱れ」は、「定型律の無視あるいは排除にもかかわらず、作者がリズム感を出そうとする、その方法の必然によって、七・五の音数脈がまぎれこんでしまったのではないか」。『月に吠える』においては、「定型律に対する異和」は、「常態として定着」していた。そして「それが可能となるためには表出(仮構)のレベルが、定型から解放されていなければならない。」朔太郎の試みは、

それまでのリズム概念の転換の試みが、有明や泣菫、それ以後の岩野泡鳴などにみられるように、定型律内部での音数律構成の変体に向けられていたレベルからは、決定的に越え出たわけである。口語自由詩の出現による詩概念の解体を、《詩界における自然主義》がただ拡散させるはかなかったとき、ともかく、朔太郎は《リズム本位》に固執することでその解体を新しい仮構のレベルに転化しえた面は無視しえない。

(五二～六頁)

根本的な転換があったのである。それは、たんに表現上の変化にとどまらず、表現主体における認識にかかわる変化であった。

周知のように、朔太郎は、明治三五年頃、「明星」派の影響をつよくうけた歌人として出発した。²⁾やがて彼は、明治三七年頃から、新体詩へと関心を移してゆき、はじめは薄田泣菫の、ついで北原白秋の影響のもとに詩作し、ついに彼独自のスタイルを発見するにいたる。それが、『月に吠える』におさめられた作品である。

そのさい、大正二年五月から同三年六月までに発表された、「愛憐詩篇」とよばれる作品群と、大正三年九月以後に発表された『月に吠える』の諸作品とのあいだにみられる、めざましい飛躍のあとをたどることは重要である。なぜなら、そこにおいて、朔太郎は、日本の近代詩がかかえこんでいた困難をいっきょにして飛越したといえるからである。

このことは、すでに別のところで指摘したが、³⁾「愛憐詩篇」は、かぎりなく『月に吠える』の世界に近づきながら、二つの点で決定的にそれから区別される。

第一に、それが、作品「静物」にたんできにあらわれているように、「七五調」のリズムをどうしようもなくまとわりつかせていること。

第二に、それが、たとえば作品「初夏の印象」にしめされているように、言葉の自立した世界を確立していないこと。

この両者は、けっして無関係ではない。菅谷氏も指摘するように、この両者がかたく結びついて日本の近代詩のアポリアを形づくっていたのであった。この両者を、同時に乗りこえたところに、『月に吠える』の独創的な表現が成立しえたのである。

「七五調」という日本の伝統的なリズムが、時代をこえた価値をもっていることは、短歌や俳句がこんにちにおいてもすぐれた作品を産みだしていることから疑うことはできない。それは、また、朔太郎自身の認めるところであった。⁴⁾それが方法的に利用されるなら、きわめて独特の効果を発揮することは、『氷島』（昭和九年刊）などにおいて朔太郎自身が証明したところである。

しかし、日本の近代詩の流れのなかに「七五調」のリズムをおいてみたとき、それがある一定の認識の枠組みを形づくり、言葉と表現にたいして無意識的な制限を強制したことは明らかである。

「七五調」のリズムも、成立した当初においては、おそらく、表現されるべき内容と必然的な内面的連関を保っていたにちがいない。しかし、「七五調」のリズムが定型として制度化されたとき、それは、表現されるべき内容から離れ、逆に表現されるべき内容がはらむ固有のリズムを外から抑圧するものへと転化したと思われる。

もちろん、詩作品が、一定のリズムの獲得を必要としているかぎりにおいて、定型はかならずしもマイナス要因とはいえない。内容と形式の矛盾を身にひきうけ、その白熱した葛藤のきわみから大輪が花ひらく。

しかし、「七五調」として表現の形式があらかじめ設定されてしまうことは、創造の努力を、表現すべき内容をいかにしてかたちよく整えていくかという作業へと、おうおうにしてすりかえてしまいがちである。そこでは、一語一語を書きしるしていくことがそのまま新しい世界の創造になっていくという、芸術の根源的なはたらきが、完全に見失われてしまうのである。

「七五調」の克服と、〈喩〉の自立という課題が、一つに触れあうのは、まさに、この場面においてである。

佐藤信夫氏は、「直喩」とか「隠喩」などの比喩的表現が、「《ふたつのものごとの類似性にもとづく》表現である」とする「古典レトリックの定説」に異をととなえ、つぎのような興味ある見解を提示している。氏は、川端康成の『雪国』から「駒子の唇は美しい蛭の輪のやうに滑らかであつた」という一節を引いて以下のように論ずる。

「美しい蛭のやうな唇」という直喩は、いかにも Y（美しい蛭）と X（唇）との類似によって成立している。しかし、その類似は、美しいヒルとくちびるのあいだにもともと存在しているわけではないのだ。（中略）この直喩は、「……のやうに」という結合表現によって、非常識的な類似性を読者に強制していることになる。（『レトリック感覚』六三～四頁、昭和五三年、講談社）

「類似性にもとづいて直喩が成立するのではなく、逆に、《直喩によって類似性が成立する》のだ」と佐藤氏は指摘する。そのような「強制」をとおして、読者は、常識によってはじめから認められていた世界とは別の、新しい世界を発見するのである。「レトリックの直喩とは《発見的認識》である」と佐藤氏はいう。⁶⁾（同、七七頁）

〈喩〉が自立するということは、このような言葉のもつ《発見的認識》のはたらきをとおして、独自の世界を構築するということにはかならない。そのためには、表現されるべき内容と表現する形式という二元的構造は、当然のことながら否定されなければならない。なぜなら、表現するという営みそのものが、まさに、内容と形式をともに創造することになるから。

朔太郎における詩的達成は、近代詩史のレベルでいえば、「七五調」という定型律から切れたところでの主体的リズムの発見を意味し、認識論のレベルでいえば、あらかじめ前提された世界からの主体の自立を意味し、思想史的にいえば、伝統的共同体の解体にともなう「個人」の出現（拙著『自立と共同』参照、昭和62年、ベリかん社）を意味していた。

2

明治一五年刊の『新体詩抄』が日本の近代詩の出発点であったとする文学史上の「神話」は、すでに、神田孝夫氏によって完膚なきまでに否定された。⁶⁾（『詩における伝統的なもの』『講座 比較文学2 日本文学における近代』、昭和四八年、東京大学出版会）しかし、神田氏によって見のがされたものがある。すなわち、それがいかに「稚拙蕪雑なもの」であったとしても、そこで採用された方法が、その後の日本の近代詩の方向を、決定的に支配したということである。

『新体詩抄』におさめられた、外山正一の「社会学の原理に題す」という詩の冒頭の一節を引こう。

宇宙の事は彼此の	別を論ぜず諸共に
規律の無きはあらぬかし	天に懸れる日月や
微かに見ゆる星とても	動くは共に引力と
云へる力のある故ぞ	其引力の働は
又定まれる法ありて	猥りに引けるものならず

（『明治文学全集』第六〇巻、一八頁、筑摩書房）

以上のようにして始まり、この詩は、以下八七行にわたって、生物界から人間社会へと歩をすすめ、ダーウィンやスペンサーの明らかにした真理を叙述し、深くそれらを研究すべきことを説いて終る。⁷⁾ここには、新しい思想を、「七五調」のリズムにのせて歌いあげれば、それはただちに新しい詩となりうるという方法上の確信がある。『新体詩抄』の作者たちは、みずからの作品を、短歌や漢詩にたいして「新体詩」と名づけたが、その「新」しさを保証するのは、表現された内容の新しさであった。そこでは、リズムはたんなる思想の容器と考えられ、その在り方に重大な考慮ははられなかった。⁸⁾

このようにして、日本の近代詩は、「七五調」のリズムをほとんど自明の前提として受けいれて出発した。問題は、ただ、その容器のうちに、いかに新しい思想を、感情を盛りこむかということに集約された。

「遂に、新しき詩歌の時は来たりぬ」（『藤村詩抄』「序」明治三七年）という意気どみで編まれた島崎藤村の『若菜集』（明治三〇年刊）においても、本質的に事態はかわらなかった。

こゝろなきうたのしらべは
ひとふさのぶだうのごとし
なさけあるてにもつまれて
あたたかきさけとなるらむ

ぶだうだなふかくかゝれる
むらさきのそれにあらねど
こゝろあるひとのなさけに
かげにおくふさのみつよつ

そはうたのわかきゆゑなり
あぢはひもいろもあさくて
おほかたはかみてすつべき
うたゝねのゆめのそらごと

（『若菜集』「序詩」『藤村全集』第一巻、二七～八頁、筑摩書房）

ここで、藤村は、みずからの詩をブドウ棚のおくにひっそりとかくれたブドウの房にたとえ、そこに表現された若々しい感情を読者がじゅうぶんくみとってくれることを願っている。藤村にとっての関心は、あくまでも、そこに盛りこまれた内容であり、彼の詩の新

しさもまたそこに賭けられていた。

だから、やがて、若々しい青春の高揚が去ってしまうと、藤村の詩は、たんなる叙景詩や叙事詩へ、さらには散文へと移行していかざるをえない。そして、そこに残るのは、歌うべき対象として素朴に前提された自然という観念である。その自然は、ふかぶかと主体をつつみこむ。

暮れ行けば浅間も見えず
歌哀し佐久の草笛
千曲川いざよふ波の
岸近き宿にのぼりつ
濁り酒濁れる飲みて
草枕しばし慰む （「小諸なる古城のはとり」部分『落梅集』明治三四年。『藤村全集』第一巻、二三七頁）

ひとり孤独をかこつ詩人も、そのさびしさのきわみにおいて、ふかぶかと自然のなかに身をゆだね、旅のうれいをなぐさめることができる。ここに素朴實在論的に前提された自然という観念こそ、おそらく、日本の近代詩人たちが「七五調」（五七調もふくめて）への傾きを超脱できない根源的な原因をなしている。外に歌うべき自然が前提されているかぎり、主体にはただ与えられた世界を受容するだけの消極的な役割しか与えられない。「七五調」は、じつは、主体を外的世界のうちに放棄するところに成立するリズムではなかったか。

かくて藤村は、青春のおわりとともについに散文にいきつかなければならなかった。藤村が立ちどまったところから出発して、その手法を自覚的に押し進めたのが薄田泣菫であった。

詩は^{わたつみ}大海の
真珠狩、
深く沈めと
人に聞く。

世に^{すきい}秀才なく、
少女なく、
われ唯ひとり
物^{ものぐるひ}狂。 （「詩のなやみ」二、一〇連『日本現代詩大系』第三巻、一三～四頁）

『暮笛集』（明治三二年刊）冒頭のこの作品は、『若菜集』「序詩」と同様の認識を示している。しかし、藤村が「なさけある」人の理解を期待していたのにたいして、泣菫は、ほとんど他人から理解されることに絶望している。おそらく、このような意識のうちに、日常語とは区別された難解な詩語を多用する泣菫の方法が由来しているのであろう。

同じ『暮笛集』におさめられた「古鏡賦」「盃賦」といった作品群は、あきらかに藤村

が『一葉舟』（明治三一年刊）でこころみた「白磁花瓶賦」を念頭においている。それは、ある一つの題材がひきおこすイメージ、空想、ものごたり、比喻などをつぎつぎに展開していくという手法で構成されている。そして、藤村においては、たんなる一つの試みにすぎなかったものが、泣菫においては、ほとんど創造の本質的なモチーフにまでたかめられている。⁹⁾

そのような方法は、『白羊宮』（明治三九年）におさめられた泣菫の絶唱「ああ大和にしあらましかば」にいたるまで一貫している。

ああ、大^{やまと}和にしあらましかば、
いま神^{かみ}無^{なづき}月、
うは葉^は散^{かみ}り透^{なび}く神^こ無^{みち}備^びの森の小路を、
あかつき露^{づゆ}に髪^{かみ}ぬれて、住^すきこそかよへ、
斑^{いかるが}鳩^へへ。平^へ群^{ぐり}のおほ野、高^{たかくさ}草^さの
黄金^{こがね}の海とゆらゆる日、
塵^{ちり}居^るの窓のうは白^{しろ}み、日^ひざしの淡^{あは}に、
いにし代の珍^{うづ}の御^み経^{きやう}の黄金^{こがね}文字^{もじ}、（冒頭 同、三四頁）

言葉は、あらかじめ前提された題材によって拘束され、それ故にますます空疎に肥大していく。つぎつぎにくりだされる古語や死語にとって、「七五調」のリズムは、不可欠の伴奏となっている。ここでも、定型律は、象徴が外的世界に依存していることと深く結びついている。¹⁰⁾

「観念的な世界の構築にもっとも情熱を傾けた」とされる明治の代表的な象徴詩人である蒲原有明について、村松剛氏は、つぎのように指摘している。

常識的な観念の劇を、自然の事実の一つ一つに対応させ、説明してゆく。ということは、つまりいいかえるなら、彼の観念構築が、外界への一応の信頼の上に成立していることを意味する。彼はたしかに観念的な一つの世界をつくったが、しかしその手前に、既成の世界像にたいする絶望がなかったのではないか。（『日本近代の詩人たち』六七頁、昭和五〇年、サンリオ出版）

フランスの象徴詩運動においては、と村松氏はつづける。「伝統的な価値観の弱体化のなかで、詩人たちはそれぞれの宇宙創造説を織出そうとした。つまり不安が、彼らの仕事の前提にあった。」これにたいして、日本の象徴詩にあっては、「日常的言語にたいする不信も、それから脱出して言語に音楽の純粹さを求めようとする者の絶望も、ここにはない。」（同、八一～四頁）

村松氏の指摘するように、有明の詩にあっては、一つ一つの言葉が、つねに一定の対象へと方向づけられている。

牡蠣^{かき}の殻^{から}なる牡蠣^{かき}の身の
かくもはてなき海にして
独^{ひと}りあやふく限りある
そのおもひこそ悲しけれ

いかに黎明^{あさあけ}あさ汐の
色しも清くひたすとして
朽つるのみなる牡蠣の身の

あまりにせまき牡蠣の殻（「牡蠣の殻」一、三連『草わかば』明治三五年。『日本現代詩大系』第三卷、一〇六頁、河出書房新社）

ここに示された、かたい「牡蠣の殻」のなかにとじこめられたやわらかい「牡蠣の身」という象徴的な表現のうちに、苦難の人生といった常識的な観念をように読みとることができよう。ここには、言葉の自立した空間は存在していない。言葉は、素朴に前提された外的世界を、ただなぞっているにすぎない。

日の落穂^{おちぼ}、月のしたたり、
残りたる、誰か^{だれ}味ひ、
こぼれたる、誰かひろひし、
かくて世は過ぎてもゆくか。
あなあわれ、日の階段^{きざはし}を、
月の宮——にはひの奥を、
かくて^は将た踏みめりといふか、
たはやすく誰か答へむ。（「日のおちぼ」冒頭『春鳥集』明治三八年。同、一一二頁）

この作品においても、言葉は、固有の世界を構成していくのではなく、「時間」という観念のまわりを空転している。つぎつぎにくりだされる隠喩は、ただ前提された観念を説明しているだけにすぎない。表現が現実の秩序から自立しているように見えて、じつは、既成の意味をほぼ全面的に受けいれてしまっているのである。

有明が「七五調」のリズムをすこしも疑うことがなかったのは、こうした彼の詩における象徴の構造と無関係ではない。表現すべき内容があらかじめ前提され、ただそれを美しい象徴におきかえることが詩作のすべてであるとすれば、なにをこのんで、「七五調」というほぼ完璧な日本語のリズムを放棄する必要があるだろうか。みずからのうちに混沌としてわだかまる思いが、固有の表現とリズムを求めて詩人を内部から圧迫したとき、はじめて外的な定型律は桎梏として感じられるようになるのである。

3

玉城徹氏は、すぐれた日本近代詩の概観をふくむ『北原白秋』（昭和四九年、読売新聞社）において、白秋の詩的形象の近代性を照射するために、薄田泣菫の「妖魔『自我』」（『白羊宮』所収）という作品を引いて、つぎのように論じている。

こよひ^{あつ}熟るる病臥の悩みのもなか、
世はとみに鴉羽^{いたつき}いろの焰して、
^{とろ}蕩けたゆたふ火の海に、吾や落葉の、
^{とみかう}左視右顧、ゆくへも知らぬ途すがら、

ふと遠方^{そちかた}に目馴^{めなれ}てし人がたち見て、
直みちに追ひすがりつゝ失声^{ひこゑ}して、
「君よ」と呼べば、立ちどまり、振向き^{さま}様に、
「見悩^{みやま}ひの時こそ来れ。」と脱ぎすべす
被衣^{かつぎ}のひまに見入るれば、あな「我」なりき、
驚駭^{おどろき}に胸はふたぎぬ、危篤^{あつし}れぬ。 （最終連『日本現代詩大系』第三巻、四六頁）

この引用につづいて、玉城氏は、つぎのように指摘する。泣菫の「自我」体験は、概念的構築のみが目立って、実感を伴わない。そのため「あな『我』なりき」などと言っても、そこには少しの驚きも怖れも感じられないほどに弛緩¹¹⁾してしまっている。」これにたいして、『思ひ出』（明治四四年刊）所収の白秋の作品「青き甕」は、「日常的な幼年体験の中にある恐怖感を生まなましく歌っている」。「そこに白秋の決定的な近代性があったのである。」（前掲書、六八～九頁）

泣菫における「自我」のこの概念性は、おそらく、さきに見た彼の象徴の構造と無関係ではあるまい。表現が外的世界に依存しているかぎり、主体は、前提された世界の秩序のうちにからめとられて、けって自立することがないからである。

しかし、この点においては、白秋といえども、かならずしも例外とはいえない。

おなじく『思ひ出』におさめられた「怪しき思」という作品を引こう。

われは探しぬ、色黒^{くろ}き天鷲^{てんじう}絨^{じゆう}の蝶、
日ごとと夜ごとに針^{はり}を執り、テレピンを執り、
かくて殺しぬ、突き刺しぬ、ちぎり、なすりぬ。
鬼百合の赤き花粉^{かふじん}を嗅ぐときは
ひとり呪ひぬ、引き裂きぬ、噛みぬ、にじりぬ。
金文字の古き洋書^{なめしがは}の鞆^{たもと}皮
ああ、それすらも黒猫に爪をかしつ。

われは愛しぬ、くるしみぬ……顫へ、おそれぬ。

怪しさは蠟^{ろう}のはのほの泣くごとく、

青き蝮^{まむし}のふたつなき触覚のごと、

われとわが身をひきつつみ、かつ、かきむしる。

美しくき少年のえもわかぬ性の憂鬱。 （『明治文学全集』第七四巻、一〇七頁）

ここには、少年時代にだれでもとらえられる不可解な感情が、みごとに定着されているといえる。しかし、たぐみな比喻と象徴をつらねてきて、最後に、白秋は、「美しくき少年のえもわかぬ性の憂鬱」という一行を、なぜ、つけ加えなければならなかったのだろうか？

このダメおしともいうべき一行が、白秋における象徴の構造を、たんできにものがたっている。つまり、白秋は、自分の作品の意味を読み誤られることをおそれたのだ。すべての表現の裏側に確固とした意図のあることを示したかったのだ。それは、表現すべき内容

が、象徴の手前に、確固として前提されていることをものがたっている。

けんらんたる言葉と色彩とによって、独自の表現世界を構築したといわれる、白秋の『邪宗門』（明治四二年刊）は、ほとんど「七五調」のもつ可能性の極限をきわめたといえるが、そこにも、やはり、確固とした外的世界への依存がほの見えている。

ひと日、わが精舎しょうじやの庭に、
 晩秋おもあきの静かなる落日いりひのなかに、
 あはれ、また、薄黄うすぎなる噴水ふきあげの吐息といきのなかに、
 いとほのにキオロンの、その絃いとの、
 その夢かなしみ、哀愁なの、いとほのにうれひ泣く。

蠟らふの火と懺悔ざんげのくゆり
 ほのぼのと、廊らういづる白き衣ころもは
 夕暮ゆふぐれに言もなき修道女しうだうめの長き一列ひとつら。
 さあれ、いま、キオロンの、くるしみの、
 刺すがごと火の酒いとの、その絃いとのいたみ泣く。

またあれば落日いりひの色に、
 夢燃もゆる噴水ふきあげの吐息といきのなかに、
 さらになほ歌もなき白鳥しらとりの愁うれひのもとに、
 いと強き硝薬せうやくの、黒き火の、
 地の底の導火みちび燬やき、キオロンぞ狂ひ泣く。

跳をどり来くる車輜しやりやうの響ひびき
 毒どくの弾丸たま、血ちの烟けむり、閃めく刃やいば、
 あはれ、驚破すは、火とならむ、噴水ふきあげも、精舎しやうじやも、空も。
 紅くれなゐの、戦慄わななきの、その極はての
 瞬間たまゆらの叫喚さけび燬やき、キオロンぞ盲めしひたる。 （『謀叛』『明治文学全集』第七四巻、一五頁）

ここには、泣菫や有明をはるかにこえた、たおやかなリズムの達成がある。しかし、象徴の構造について見るならば、それは、けっして泣菫や有明をこえているわけではない。この作品において、「七五調」のリズムにのってくりだされる言葉のそれぞれを、究極において支えているのは、「キオロン」というリフレインによって枠づけられ明示されたバイオリンの旋律という、外側に設定された秩序である。

ロマンティックな象徴派の詩人として出発した岩野泡鳴は、「明治四十一、二、三年頃の作を集めた」（『はしがき』『明治文学全集』第七一巻、三二頁）という第五詩集『恋のしやりこうべ』（大正四年刊）において、それまでの苦心慘憺たる音数律との格闘をあっさりと放棄して、口語自由詩へと転向した。

このことは、「七五調」のリズムが、文語脈と深く結びついていたこと、口語の詩が書かれるようになると、「七五調」という枠組みがほとんど自動的に解体せざるをえなかつ

たということを示している。だから、「無形律詩として口語の散文詩を書き初めたのは僕であつた」（同、三二頁）という泡鳴の自負にもかかわらず、口語自由詩が出現することは、ほとんど歴史的な必然性をもっていたといえる。

しかし、泡鳴の口語自由詩は、日本語による新しい詩の出発とはならなかった。『恋のしやれこうべ』に収められた長編詩「甲州の印象」冒頭の二〇行は、ほとんどそのままの形で、小説『発展』（明治四四～五年『大阪新報』連載）の一部に取りいれられている。このことが示すように、「七五調」という外的な秩序を失った日本の詩は、たんに行を分けただけで、散文となんら変わらないものとなっていたのである。泡鳴の小説家への転身は必然であった。

泡鳴の試みとあい前後して、口語自由詩は一つの潮流を形づくるようになる。しかし、日夏耿之介が指摘するように、それらのおおくは「用語よりも詩形よりも詩人おのゝの詩想が重要であつたに係らず、口語散文詩さへ提唱すれば新派であるかの如く思惟する亜流詩人」（『明治大正詩史 巻ノ中』二二六頁、東京創元社）を輩出するにとどまった。

この点については、大塚常樹氏が、明治四〇年代の近代詩の状況にふれたなかで、つぎのように述べている。「新時代の詩の思想（詩想）をそれにふさわしい詩形によって表現できないか」という、『新体詩抄』以来日本の近代詩をつらぬく問題が、自然主義の影響を受けて、「詩想を情緒や主情を中心に直截に出せば、詩は自然とリズムを帯びてくるといった、後の口語詩誕生の背景をなす詩論が、四十年前後にはほぼ出そろふ」が、そこでは「内容と形式の關係に重点がおかれ、何をうたうのか、といった根本問題への追求が極めて希薄なまま」であった。（「下降する萩原朔太郎——向日と背日のアンビバレンス」『国語と国文学』昭和六〇年六月、五二～三頁）

つぎに、当時の口語詩の先駆者の一人である人見東明の作品「髪のひとつ」（『夜の舞踏』明治四四年刊）を掲げよう。

はるかなる向ふの地平線を
血ににじんだ鐵路が這ふてゐる。
焼きつけるやうな炎天のひとつき
ぎらぎらと光る白日の光線が注いでゐる
小雨のやうにたえる間もない。

切断されたらしい手と足と生首が
くさむらのなかに埋れて
朱のやうな大夏の光りが射してゐる。

くろ髪の一つを拾ふて、指に捲いて見たまへ
哀しみが伝はるであらうに。……
平原の上には血ににぢんだ鐵路が
ぎらぎらと光る。 （『明治文学全集』第六一巻、一八六頁）

ここに描写されたものは、作者自身の体験した無残な事実であろうか、それとも、夏の

暑苦しきの象徴であろうか。いずれにしても、ここには、描かれた対象の目新しさはあっても、言葉によって固有の世界を打ちたてようとする強い意志は見られない。「七五調」という枠組みを失ったとき、日本の近代詩は、題材の新奇さとそのもたらす衝迫力によってリズムの欠如をおぎなおうとしたように見える。しかし、表現が外的秩序に依存しているかぎり、あるいは、象徴が与えられた世界を前提しているかぎり、主体に固有の内的リズムが発見されることはありえない。¹²⁾

勝田和学氏は、その「朔太郎の明治期の詩——先行詩摂取をめぐる」(『国文学 言語と文芸』第九四～五号、昭和五八・九年)において、朔太郎の明治期の詩をくわしく分析したうえで、朔太郎が、明治三十七年と三十八年のわずか二年間において、「島崎藤村から薄田泣菫、蒲原有明を経て、北原白秋、三木露風に至る、明治三十年から四十年にかけての十年間の日本近代詩の発達の歴史」を「駆け抜けてしまった」(下、七三頁)としている。それにつづけて、勝田氏は、さらに、つぎのようにつけ加えている。「文語自由詩「秋の日」を書き終ったあと、朔太郎は、詩とは一体何であるのか、全くわからなくなってしまっていたのではなかったか。」(七三～四頁)

朔太郎の『月に吠える』における達成は、日本の「新体詩」の苦渋にみちた体験を自らふまえたうえで、それをいっきに否定することによって可能になったのであった。

(昭和62年9月14日受理)

註

- 1) ここでは、七五調・五七調をふくめて、五音と七音のくみあわせによる音数律をすべて「七五調」とよぶことにする。
- 2) 朔太郎の短歌作品については、平田利晴氏が『萩原朔太郎の文学』(昭和五六年、桜楓社)の「第一章 出立・短歌から自由詩へ」「第一節 定型からの離陸——短歌論」において、また勝田和学氏が『萩原朔太郎の短歌』(『文学論叢』第五六号、昭和五六年一月)においてくわしく分析している。
- 3) 拙稿「『月に吠える』前半の問題」(『日本思想史学』第一九号、昭和六二年)参照。
- 4) 「日本にあつては、短歌だけが不朽の生命を有してゐる。これ以上長い詩形は、いくら試みても駄目である。」(『詩の原理』、『萩原朔太郎全集』第六巻、一六三～四頁、筑摩書房)
- 5) 佐藤氏は、このような「発見的認識」のはたらきは、「隠喩」よりもむしろ「直喩」のほうに含まれているという。「隠喩は相手に対してあらかじめ共通化した直観を期待する」から、「言語体制に組み込まれ」やすい。「成功した隠喩は、人々の共感を呼ぶ性質をそなえていたからこそ成功したのであって、言い換えればステレオタイプ化しやすい本性をもつ。」(『レトリック感覚』九三～九頁)
- 6) ただし、神田氏の見解に対しては、久保忠夫氏の痛烈な批判がある。久保氏は、神田氏が『新体詩抄』は当時もその後もほとんど影響力をもたなかったと論じたのに対して、『新体詩抄』に収録される以前に個々の作品が大きな反響をよんだことを指摘している。(『「新体詩抄」のこと』『東北学院大学論集(一般教育)』第六五号、昭和五二年九月)
- 7) この詩はスペンサーの社会学の内容についてはほとんどふれていないが、『東京経済学講習会講義録』第一巻(明治一五年四月)に乗竹孝太郎訳「社会学之原理」の「序」として発表されたものであるから、それも理解できる。前掲久保論文参照。
- 8) 亀井秀雄氏は、『新体詩抄』所載の矢田部良吉の訳詩「シャール、ドレアン氏春の詩」を原詩と比較し、さらに矢田部の創作詩「春夏秋冬」を考察し、つぎのように述べている。矢田部は「四季を主体的な位相からとらえる構成の方法を選ばず——あるいは選ぶことを知らないで——

だから春夏秋冬という外在的な枠組みに従うことしか出来なかったのである。」この問題は、『新体詩抄』全体にかかわるものであり、「創作詩の場合は事件の発端から始めて、順次事件の経過を追ってゆき、事件の終結とともに詩を完結させるという平板な構成」になっており、「事件の時間的な展開そのものに構成を従わせるという方法しか持ちえなかったのである。」（『近代詩草創期における構成の問題——近代詩史の試み（一）』『文学』昭和五九年一月、六頁）

- 9) 藤村「白磁花瓶賦」の一部をつぎに示す。「みしやみぎはの白あやめ／はなよりしろき花瓶を／いかなるひとのたくみより／うまいでしとしるやきみ／さばかり清きたくみぞと／いひたまふこそうれしけれ／うらみわびつるわが友の／うきなみだよりいでこしを／にごりをいでゝくはなに／にはひありとなあやしきそ／光は高き花瓶に／恋の嫉妬もあるものを／胸の青葉のうらわかみ／朝露しげきこずゑより／落ちてくやしき青梅の／実のひとつなる花瓶よ」（一、三、五、一〇）連、『藤村全集』第一巻、八六～七頁）つづいて、泣菫「盃賦」の一部を引く。「これ語り部か、岩窟に、／隠者の背を見る如く、／深く針めどおのづから、／胸にをしふる物語、／指にいだいて希有がれば、／裾に秘色の銹うきて、／常珍なる香を吹くに、／此は逸品と今ぞ知る。／秋の夜、月の高き頃、／壺道問ふと庵に入り、／戦を語る落武者が、／はや殿軍も河越えん、／さらばと長き矛とるに／今一つきと老僧の／行手の幸を祈りつゝ。／汝捧ぐるを見ざりしや。」

（一、四連『日本現代詩大系』第三巻、一七～八頁）藤村の作は、白磁の花瓶に、いまは亡きその製作者のはかない恋をからませたものであるが、泣菫の作になると、古びた盃のうえに、花嫁、詩人、落武者、恋人と物語をつらねている。ところで、すでに勝田和学氏が「朔太郎の明治期の詩——先行詩撰取をめぐって（上）」（『国文学 言語と文芸』第九四号、昭和五八年七月）において指摘しているところであるが、朔太郎の現存する最初の詩作品の一つ「古盃」（『感謝』とともに前橋中学校校友会誌『坂東太郎』明治三十七年三月発行に掲載）は、あきらかに泣菫の「盃賦」に触発されたものである。「小人若うて道に倦んじ／走りて隠者を得しが如く／今われ山路の帰さ來つ／木蔭に形よき汝をえたり。／表面は蚊竜雲を吐いて／神有の秘密をそめて見るや／裏面には伶人額をたれて／物思ひ煩ふなよび姿／才華惻惻たる眼ざしには／工匠が怨みこもりけんよ。／こは君逸品古色ありと／抱いて帰れば有情なりや／味よきしづくの浅紫なるに／け高き千古の春を知りぬ。」（『萩原朔太郎全集』第三巻、七～八頁）これで見ると、朔太郎は、象徴を空疎に展開していく藤村→泣菫のラインに位置しながらも、泣菫のように際限なく物語を拡大するのではなく、「け高き千古の春を知りぬ。」という最終行に示されるような、ある一点（とりわけ内面の心情）に象徴を凝集させる傾向があるといえる。

- 10) 吉本隆明氏は、泣菫や有明の象徴詩において「このようにして、喩法は、前期象徴詩においてはじめて、それなくしては詩が成立しないような表現要素として自立性をもつにいたった。」としている。また、白秋などにおいて、さらにそれが深められ、「はじめて対象（主として自然物）の描写によりかかって、感覚をのべることから脱して、もやもやとして無定形に消えたりあらわれたりするじぶんの感覚内容を、言語によって現実化することができるようになった」としている。（『詩人論序説』『現代詩手帖』昭和三四～五年。『吉本隆明全著作集』5、四四一～三頁、勁草書房）もちろん、泣菫の試みにそのような意義を認めることはできよう。しかし、それが一方で、日本の近代詩を形式化してしまったということは、吉本氏も指摘するところである。「何故に、有明、泣菫らを主導者とする象徴詩において、近代詩は日本の文学における主導性を失ったのだろうか。それは、象徴詩が、詩の思想性というものをコトバの格闘によって表現しようとし、形式上の格闘と文学的内容上の格闘を分裂せしめたからであった。詩における文学的内容上の格闘は、いうまでもなく、詩人の内部の世界と現実との格闘によってしか生れない。ところが、象徴詩人たちは、漢語の視覚と音感効果および七・五調の複雑化によって詩の思想性の複雑化を企てようとした。象徴詩は、第一に形式と内容との分裂によって、第二に文学的内容を軽視してコトバの格闘におもむくことによって、日本文学全般の主導的な位置を転落したのである。」

（『番犬の尻尾——再び岡井隆に應える』『短歌研究』昭和三年八月。同、二三七～八頁）

- 11) 「青き甕」の全文をつぎに示す。「『青甕ぞ。』——街衢に声す。／大道に人かげたえて／早や七

日、溝に血も蝕え、／悪虫の羽風の熱さ。／日も真夏、火の天爛れ、／雲燥りぬ。——大家の店に、／人々は墓なる恐怖。／香くすべ、青う寝そべり、／煙管とる脇もたゆげに、／蛇のごと眼のみ光りぬ。／『青甕ぞ。』——今こそ家族、／『声す。』『聴け。』『血糊の足音。』『何もなし。』——やがて寂寞。——／秒ならず、荷担夫一人、／次に甕、（これこそ死骸、）／また男。——がらす戸透かし／つと映る刹那——真青に／甕なるが我を脱みぬ。／父なりき。——（父は座にあり。）——／ひとつ眼の呪詛の光。／『青甕ぞ。』——日もこそ青め、／言葉なし。——蛇のとぐろを／香匂ひぬ、苦熱の息吹。／また過ぎぬ、ひひら笑ひぬ。／母なりき。——（母も座にあり。）／がらす戸の冷たき蠟み。／やがてまた一列、——あなや、／我なりき。青き小甕に、／軟軟りつつ黒き血吐くと。／刹那見ぬ、地獄の恐怖。」（『明治文学全集』第七四巻、九四～五頁）なおこの詩には「青き甕にはよくコレラ患者の死骸を入れたり、これらを幾個となく担ぎゆきし日のいかに恐ろしかりしよ、七歳の夏なりけむ。」という詞書がついている。

- 12) 口語自由詩の出発時におけるこうした特徴は、その最初の試みといわれる川路柳虹の「塵塚」(『詩人』明治四〇年九月、『路傍の花』明治四三年)においてすでに看取される。「隣の家の穀倉の裏手に／臭い塵溜が蒸されたにはひ、／塵塚のうちにはこもる／いろ／＼の芥の臭み、／梅雨晴れの夕をながれ漂つて／空はかつかと爛れてる。／塵溜の中には動く稲の虫、浮蛾の卵、／また土を食む蚯蚓らが頭を擡げ、／徳利壺の麩片や紙の切れはしが腐れ蒸されて／小さい蚊は喚きながらに飛んでゆく。／そこにも絶えぬ苦しみの世界があつて／呻くもの死するもの、秒刻に／かぎりも知れぬ生命の苦悶を現し、／闘つてゆく悲哀がかもあるらしく、／をり／＼は悪臭にまじる虫虻が／種々のをたけび、泣声もきかれる。／その泣声はどこまでも強い力で／重い空気を顛はして、また驢て、／暗くなる夕の底に消え沈む。／惨しい「運命」はたゞ悲しく／いく日いく夜もこゝにきて手辛く襲ふ。／塵溜の重い悲みを訴へて／蚊は群つてまた喚く。」（『明治文学全集』第六一巻、三四一頁）「はきだめ」という、これまでの詩がほとんど眼をむけることのなかった題材をとりあげたところに、この作品の新しさはある。しかし、それを除けば、残るのは、たとえば有明の「牡蠣の殻」などと同じような象徴の構造である。柳虹や東明の試みは、当時の「自然主義」の傾向とあいまって、意外に大きな影響力をもったようだ。啄木の詩に一つの転機をもたらしたといわれる「心の姿の研究」(『東京毎日新聞』明治四二年一二月)のなかの「夏の街の恐怖」をつぎに引こう。「焼けつくやうな夏の日の下に／おびえてぎらつく軌条の心。／母親の居睡りの膝からにり下りて／肥った三歳ばかりの男の児が／ちよこ／＼と電車線路へ歩いて行く。／病身の水屋の女房が岡持を持ち、／骨折れた蝙蝠傘をさしかけて門を出れば、／横町の下町から出て進み来る、／夏の恐怖に物も言はぬ脚気患者の葬りの列。／それを見て迂の巡査は出かかった欠伸噛みしめ、／白犬は思ふさまのびをして／塵溜の蔭に行く。」(一、三連『明治文学全集』第五二巻、一三五頁)ここには、あきらかに、柳虹や東明と同様のモチーフがある。ところで、朔太郎にも、「宿酔」(『おち栗』明治四二年五月)という同じ傾向の作品がある。「堪へがたき悪寒おぼえて／ふとめさむれば室内の／壁わたる鈍き光や／障子を照らす光線の／やや色づきて言ひ知らず／ものうきけしき／物の香のただよふ／宿酔の胸苦し／脳は鉛の重たさに／えたへず喉は／ひしひしとかわき迫り／口内のねばり酒の香／くるめくにがき嘔づく思／そぞろにけだもの／かつゑし心／瘴悪のふるまひを／思ひでて怖れわななく／下卑たる女の物言ひざま／はた酌人の低き鼻／どすぐるき頬の肉／追はんとすれど執拗の／まぼろしは醜かり／しかすがに昨宵の現に／狂ひしただ接吻のえまほしく／肉ふるはせて抱きしは／我が手なり、臂に臭ぞ残る／放埒の慾心の／あさましく汚らはし／ああ悔恨は死を迫る／つと起き出でてよるよと／たんすを探る闇の中／しかはあれ共ピストルを／投げやりてをのきぬ／怖れぬ床に身を臥して／そのたまゆらに狂はしく／稚子のやうにも泣き入りぬ／さはしかすがに事もなく／夜の明けたるを悦びて／感謝の手をば合せぬ。」(『萩原朔太郎全集』第三巻、二二～四頁)明治三十七年から、さきに示した「古盃」のようなロマンチックな象徴詩をおもに書いてきた朔太郎が、ここでこれまでとまったく異質な作品を発表する。しかも、この一篇を書いたのち、朔太郎は、大正二年までブツリと詩作を断つ。この「宿酔」の書かれたのと時を同じくして、朔太郎の短歌のうちに、きわ

めてはっきりとしたかたちで石川啄木の影響があらわれることを指摘しておこう。

啄木の『一握の砂』（明治四三年刊）の影響については、渋谷国忠（『愛憐詩篇』における啄木の影響）『詩世紀』昭和三年一〇月、「朔太郎＝啄木に関するノオト」同誌三年一〇月～三年四月一月）と久保忠夫氏（『朔太郎と啄木』『東北学院大学論集（人文科学）』昭和三年一二月、「萩原隆『若き日の朔太郎』読後（一）』『東北学院大学論集（一般教育）』五四年一二月）の間で論争があるが、啄木の影響はもっとはやくから現われている。この点について具体的に指摘しているのは勝田和学氏の「萩原朔太郎の短歌」（『文学論叢』昭和五六年一二月）である。氏は、『明星』明治四一年七月号や『スバル』四三年三月号掲載の啄木の短歌が朔太郎の作品に「投影」していると論じている。しかし、もっとはっきりした両者の関係を指摘することができる。明治四二年八月一日および一〇月二日付の萩原栄次宛「書簡」（萩原隆『若き日の萩原朔太郎』所収、昭和四四年、筑摩書房）に記された短歌を含む『ソライロノハナ』『何処へ行く』中の作品は、『スバル』明治四二年五月号所載の啄木の作品を朔太郎が読んだ結果製作されたものである。以下、簡単にその論拠を示す。朔太郎の「^{かかと}踵あげ怒りてものをぐさと踏む／それが墓がへるなりき気味の悪さ悪さ」これは啄木の「くくと鳴る鳴革入れし靴はけば蛙を踏むに似て気味悪し」に想をえている。しかも、「悪さ悪さ」という表現は、啄木の「鶏頭を起し照準をさだめたるその時我に神なし神なし」「尋常の戯^{おもど}けならむやナイフ持ち死ぬ真似をするその顔その顔」「日もすがら縄^な縄ふ如く日もすがら同じことと思ひ疲れぬ疲れぬ」「ばらばらと^{とたん}針丹の屋根に雨来たる傘なき男駆け出せ駆け出せ」（以上下線引用者）などの用法を真似たものである。朔太郎の「われ死なむ」「ああ死にたまへいつにても」／かく言ふ故に死なれざりけり」という問答体は啄木の「「さばかりの事に死ぬるや」「さばかりの事に生くるや」止せ止せ問答」。朔太郎の「ああえたへず」と思ふときは日記をくり／死なんと書いて心しづまる」は啄木の「気の腐る時ふり起す反逆心日記に向ひて友をのしる」。こうした明瞭な類似のはかに、ピストルへの愛着、自死への思いなど、全体の雰囲気にも共通するものがある。（以上『萩原朔太郎全集』第一五巻、六七～七〇頁及び『啄木全集』第一巻、一六九～七一頁、筑摩書房）しかし、詩作と同じく、短歌もまた、この頃から少なくなっていく。「自然主義」および啄木の影響は、朔太郎の新しい詩作の出発点ではなく、その無効性を完膚なきまでに実証することによってそれまでのすべての試みの終着点となったといえそうである。

<付記> 引用文中で、新字体のある漢字はすべてそれに改めた。