日本近代文学

第8集

日本近代文学会編集

＜特集＞ 詩精神

近代日本文学における詩精神	高田瑞穂	1
枕山と春濤 —明治十年前後の漢詩壇—	前田愛	14
藤村詩の原郷 —「千曲川旅情の歌」をめぐって—	山田晃	26
小川未明における詩と真実 —明治四十年代の未明—	紅野敏郎	37
朔太郎から静雄へ —『わがひとに与ふる哀歌』前後をめぐってのノート—	安藤靖彦	51
戦後詩の問題点	江頭彦造	67

＜特集＞ 詩人研究の問題点

独歩詩の意味	本多浩	81
藤村詩私抄	関良一	86
啄木の詩魂 —その詩論と実作とをめぐって—	昆豊	98
北原白秋試論 —その感覚表現と詩的認識をめぐって—	河村政敏	106
萩原朔太郎研究の問題点	佐藤房儀	114
宮沢賢治詩研究の問題点	奥田弘	123
金子光晴研究覚え書	首藤基澄	130
視座 「富岡先生」のモデルとその漢詩抄	福田清人	136
二つの文学史	伊狩章	138
＜自由論文＞ 泉鏡花『婦系図』主題考	手塚昌行	141
「三四郎」の問題	柘植光彦	150
「クララの出家」の主題再論	笹淵友一	162
「日本浪曼派論争」の問題点	神谷忠孝	184
展望 近代文学学界の動向（一九六七年後期）	西垣勤	197
書評 安川定男著「有島武郎論」	山田昭夫	211
＜紹介＞ 小山内時雄責任編集『福士幸次郎著作集』全二巻		215

三省堂

日本近代文学会会則

第一条　この会は日本近代文学会と称する。

第二条　この会は本部を東京都におく。また、別則により支部を設けることができる。

第三条　この会は日本近代文学の研究者相互の連絡を密にし、その調査研究の便宜をはかり、あわせて将来の日本文学の振興に資することを目的とする。

第四条　この会は前条の目的を達成するために左の事業を行なう。

一、研究発表会、講演会、展覧会などの開催。

二、機関誌、会報、パンフレットなどの刊行。

三、会員の研究発表の斡旋。

四、海外における日本文学研究者との連絡。

五、その他、理事会において特に必要と認めた事項。

第五条　会員　一、この会は広く日本近代文学の研究者、および研究に助力する者をもって組織する。会員は附則に定める会費を負担するものとする。

二、この会には維持会員を設ける。維持会員の権限、および会費については、附則に別途定める。

第六条　役員　一、この会に左の役員をおく。

代表理事　一名　　理　事　若干名

常任理事　若干名　　監　事　若干名

二、代表理事はこの会を代表し会務を総覧する。常任理事は、代表理事を常時補佐し、代表理事に事故があるとき、または代表理事が欠けたときは、あらかじめ定められた順序でこれを代理し、またその職務をおこなう。理事はこの会運営の責に任ずる。監事はこの会の財務を監査する。

三、理事、監事は総会における会員の互選により、代表理事および常任理事は理事の互選により選出する。ただし、補欠の理事の選任は理事会の指名によって総会による選出にかえることができる。この指名は最も近い総会で承認されなければならない。

四、役員の任期は次の通常総会が終了する日までとする。ただし、再選を妨げない。

第七条　理事会の推薦により総会の議を経て、顧問、名誉会長をおくことができる。

第八条　この会に評議員をおく。評議員はこの会の重要事項を審議する。評議員は理事会の議決を経て代表理事がこれを委嘱する。

第九条　会務を遂行するために事務局をおく。事務局に運営委員若干名をおく。運営委員は理事会がこれを委嘱する。

第十条　第六条第四項の規定は、顧問、名誉会長、評議員および運営委員にこれを準用する。

第十一条　会員の入会は会員二名以上の推薦と理事会の承認を要する。

第十二条　会員が定められた義務を果たさないとき、またはこの会の目的にふさわしくない行為のあったときは、評議員会の議決によって除名する。

第十三条　この会は毎年一回通常総会を開催する。臨時総会は理事会が必要と認めたとき、あるいは会員の五分の一以上から会議の目的とする事項を示して要求があったとき、これを開催する。

第十四条　この会の経費は会費その他をもってあてる。

第十五条　この会の会計年度は毎年四月一日にはじまり、翌年三月三十一日におわる。

第十六条　会則の変更は総会の議決を経なければならない。

〈特集〉詩精神

近代日本文学における詩精神

高田瑞穂

近代日本文学における詩精神――このことばは、少くとも次の如き二様の解釈が可能であろう。まずそれは、近代日本文学、ことにその主流をなした小説の分野に、わが近代詩がどれほどの影響を示しているかという、現象的問題として受け取られるであろう。このことが近代文学研究にとって一つの課題であることは言うまでもない。同時に、この解釈は、小説と詩とを、あるいは散文と詩歌とを、小説の次元に並列する見方に立つことも明らかであろう。第二は、詩精神を文学精神と同義に考え、それを文学一般の規範と見る立場である。この立場からは、右の課題は近代日本文学はどの程度において文学であり得たかという価値的問題となる。これもまたわれわれの目指すべき共通の目標の一つである。このいずれの立場を取るにせよ、こういう二通りの解釈の可能となる根元は一つである。それは、詩精神そのものの受け取り方如何である。そうだとすると、右の課題も、要するに詩精神とは何かに帰着するといっていいであろう。同時に、詩精神は常に詩人において生き、詩作によって表現されるほかはない。そして詩人とは、言うまでもなく、特定の時空において生きた人間であるほかはない。私は詩精神とは何かを、近代日本の詩人たちに即して考えなければならない。しかし問題は深く、私の目は暗い。せめては一、二の点に多少の照明を加えたいと思う。

一、幻影の母国

近代日本の詩精神が、自らの伝統の中に明確な規範を持ち得なかったということ、もっと精しく言えば、日本の近代詩がその伝統的規範に反抗することにおいて自らを確立するという経路をたどり得なかったということ、――詩精神に関する一切の問題は、ここに始

まり、ここに帰る。これは、わが近代文学全体をつつんだ歴史的宿命であった。

「詩形の研究は或は世の非議を免がれざらむ。既に自然及人生に対する感触結想に於て曩日と異るものあらば、そが表現に新なる方式を要するは必然の勢なるべし。夏漸く近づきて春衣を棄てむとするなり。然るに旧慣ははやくわが胸中にありて、この新に就かむとするを厭へり。」(『春鳥集』序　明治三八)

蒲原有明がこう記したとき、彼の内に、既に如上の宿命の自覚があったようにも思われる。しかし、「必然の勢なるべし」の前提が「曩日と異るものあらば」でしかあり得なかったとしたら、それは一つの望ましき仮定、言いかえると憧憬の上に立った予測であるほかはなかったであろう。だからこそ有明は、右の直後において、早くも次のような考え方を告げている。

「これをわが文学に見るに、平安朝の女流に清少あり、新たに享けたる感触を写すに精しくして幽趣を極む。(略)元禄期には芭蕉出でて、隻句に玄致を寓せ、凡を錬りて霊を得たり。わが文学中最も象徴的なるもの。」

有明の胸中に、このとき一の混冥のあったことは否定できないであろう。そして有明は、わが近代に聳立する象徴詩人と目されつつ、その晩年に近く次のように表白しなければならなかった。

「わたくしは漸く近ごろになってヴァレリイを読んで、マラルメの理想を少しばかり窺ひ見るを得た。わたくしなどの到底入り込める境地ではないのである。」(矢野峰人『蒲原有明研究』所載「所懐二三」昭二三)

有明ほど西詩に没入してなおこのようであるほかはなかったとしたら、本来異質の文化の血肉化が不可能に近い苦業であることもおのずから明らかであろう。むしろ、このことに思いを及ぼし得たところに、有明の詩精神があったといっても誤りではあるまい。そういう限界の認識は、例えば鷗外にも、漱石にも、あるいは透谷にも、啄木にも、さらには朔太郎も光太郎にもあった。鷗外が次のように警告したのは『柵草紙』創刊号においてであった。

「西学の東漸するや、初その物を伝へてその心を伝へず。学は則格物窮理、術は則方技兵法、世を挙げて西人の機智の民たるを知りて、その徳義の民たるを知らず。況やその風雅の民たるをや。是に於てや、世の西学を奉ずるものは、唯利を是れ図り、財にあらでは喜ばず。(略)天下の人士は殆ど将に彼のプラトオが政策を学びて詩人を遂はんとするに至れり。今や此方響は一転して、西方の優美なる文学は、その深邃なる哲理と共に我疆に入り来れり。」(「柵草紙の本領を誤まず」明治二二)

たしかに「西方の優美なる文学」は日本に渡来した。その橋渡しに誰よりも熱心であったのが鷗外その人であった。しかし、これは未だ、「宿命」の解放ではない。漱石の苦悩がそこに継起しなければならなかった。

「然し私は英文学を専攻する。其本場の批評家のいふ所と私の考と矛盾しては何うも普通の場合気が引ける事になる。そこで斯うした矛盾が果して何処から来るかといふ事を考へなければならなくなる。風俗、人情、習慣、溯っては国民の性格皆此矛盾の原因になつ

てゐるに相違ない。それを、普通の学者は単に文学と科学とを混同して、甲の国民に気に入るものは乞度乙の国民の賞讃を得るに極つてゐる、さうした必然性が含まれてゐると誤認してかゝる。其所が間違つてゐると云はなければならない。たとひ此矛盾を融和する事が不可能にしても、それを説明する事は出来る筈だ。さうして単に其説明丈でも日本の文壇には一道の光明を投げ与へる事が出来る。——斯う私は其時始めて悟つたのでした。」（「私の個人主義」大正四）

漱石の「自我本位」、換言すればハイカラ嫌悪が内に自立したのは、三十代半の頃、英国ロンドンに置いてであった。ここで漱石の「悟った」のも、「宿命」克服の道ではなく、その所在に他ならなかった。透谷以下に関しては後に少しくふれることとして、今はこの「宿命」の所在と詩精神との関連に目を帰そう。

近代日本に、伝統的詩歌とは異質の西詩の影の明らかにさし始めたのは、周知の通り、明治十五年の『新体詩抄』の出現に於てであった。「平常の語」をもって「連続したる思想」をうたい、もって「明治の歌」を樹立しようとした意図は、時流に合した開化的新鮮さを示していた。だからこそこの主張は、伝統的詩歌陣営からの激しい非難を浴びなければならなかった。

「『新体詩抄』出づ。嘲笑は四方より起りき。而も此覚束なき小冊子は、草間をくゞり流るゝ水の如く、何時の間にか山村の校舎にまで普及し、『われは官軍わが敵は』てふ没趣味の軍歌すら到る所の小学校生徒をして足並そろへ高唱せしめき。」（『抒情詩』序、明治三〇）

これは独歩の回想である。その意図が如何に新鮮であったか、言いかえるとハイカラであったかということは、わが文壇に流行現象を引きおこす不可欠の要因であった。と同時に、そういう流行現象は、その新鮮な意図とは異る方向へ走りがちであるという事実も否定できない日本的現象であった。もしそれを規正する他の力が加わらなかったとしたら、『新体詩抄』は、恐らく軍歌の祖ないし口誦体教訓歌の源たるに止まったであろう。口誦体教訓歌と私の呼んだのは、植木枝盛の『自由詩林』（明治二〇）の系列である。しかし、重視すべきは「規正した他の力」である。それも決して一二に止まらなかったが、詩史上特に挙ぐべきは、訳詩集『於母影』（明治二二）と詩人北村透谷との出現であった。二十年代初頭において、西欧ロマン詩の香気を伝えて、わが詩壇に一の開眼をもたらした『於母影』の成功が、主として鷗外という存在に依存したものであったことは周知の通りである。しかし、そういう『於母影』が訳詩集であったということの中にも、あの「宿命」の影は既にあったであろう。一般に、たとえどのような高度において日本語に置きかえられていたにしても、翻訳はついに翻訳である。訳者は必ずしも詩人ではない。この自明の理を忘れて訳詩を見るとき、それらの価値は一般に過大視をまぬかれないであろう。鷗外もまた、単に詩人ではなかった。私は鷗外が詩と無縁の存在だったというのではない。彼は、詩をもその一部に包括した、もっと大きな世界に住んだ人であった。明治の一詩人として、ロマン的抒情の中にだけ自己の存在理由を見出だした人ではなかったというのである。その芸術性においては天地の差を示していたとはいえ、『於母影』における鷗外の心中にも、

かつての『新体詩抄』の開化流学人たちの啓蒙的意図は、あるつながりをもって存在したはずである。これに対して、啓蒙的ないし社会改良的意図をも内にこめて、人間の典型を「詩人」に見出だしたのは北村透谷であった。「内部生命論」（明治二六）によれば「インスパイヤドされたる詩人」こそ「真正なる理想家」であり、「最醇最粋のもの」であった。そしてそういう「詩人」によってはじめて「人間の内部の生命を再造する」ことが可能となり、その可能性の追求の果てに「平民的思想の創興」を信じようとした透谷であった。それこそが「詩人哲学者の高上なる事業」であった。ここには「万物の声と詩人」（明治二六）の結末に近い一節を引く。

「宇宙の中心に無絃の大琴あり、すべての詩人はその傍に来りて、己が代表する国民の為に、己が育成せられたる社会の為に、百種千態の音を成すものなり。ヒューマニチーの各種の変状は之によりて発露せらる。真実にして容飾なき人生の説明者はこの絃琴の下にありて、明々地にその至情を吐く、その声の悲しき、その声の楽しき、一々深く人心の奥を貫ぬけり。詩人は己れの為に生くるにあらず、己が囲まれたるミステリーの為めに生れたるなり、その声は己れの声にあらず、己れを囲める小天地の声なり、渠は誘惑にも人に先んじ、迷路にも人に後るゝなし、渠は無言にして常に語り、無為にして常に為せり、渠を囲める小天地は悲をも悦をも、彼を通じて発露せざることなし、渠は神聖なる蓄音器なり、万物自然の声、渠に蓄へられて、而して渠が為に世に啓示せらる。」

こういう透谷の詩人観が、西欧に伝統する思想に依存したものであったことは無論であり、したがってその論理に種々の飛躍を蔵することも当然であったが、ここで特に言わねばならぬことは、人間典型としての「詩人」への確信である。他は問わない、透谷が、自らの生を「詩人」の「啓示」に賭したということだけは、疑い得ない事実であった。この確信がかえって彼の現実の生を破った。そして彼は自らその生命を断った。「渠は誘惑にも人に先んじ、迷路にも人に後るるなし」というに足る「詩人」の生を生きようとしたといっていいであろう。この時「詩人」とは、明らかに世俗一般を導くべき先憂後楽の人に他ならなかった。バイロンの影をそこに見て誤りではあるまい。早く二十三年前後、透谷は既に次のように告げている。透谷にとっても、幻影の母国はその内に明らかに在ったにちがいない。

「ゴオテは古人も言ひし如く詩人よりも寧ろ芸術家なり。（略）バイロンに至りては然らず、其詩は即ち神微なる自然の上に幻写せるバイロン自身也。卑猥なる人生を怒りて常に暴騰せる火煙なり、（略）故に其詩の如きも往々にして咄嗟の間に成り烹練を積むことなかりき。（略）これを以て見るもバイロンは寧ろ詩人にして、芸術家の声誉は最も少なく荷ふ事を得べきなり。」（「マンフレッド及びフォースト」）

今、この語の移して「蠎外は寧ろ芸術家なり、透谷に至りては然らず、透谷はむしろ詩人にして……」と言うとしても、あながち不穏の言ではないであろう。芸術家蠎外の「烹練を積」んだ『於母影』の香気は、「烹練を積」むことのなかった詩人透谷の火煙と相俟って、ここに始めて、わが近代詩・近代詩人の生誕すべき条件は完備

したのであった。藤村の『若菜集』はかかる条件の完備に恵まれて、始めてその清新な風姿を現じ得たのであった。時に明治三十年であった。

こういうわが近代詩の自己確立の経路が、同じく明治日本に展開された和歌・俳句の革新のそれと本質的に異るものであることに、ここで少しくふれておきたい。

「貫之は下手な歌よみにて古今集はくだらぬ集に有之候。其貫之や古今集を崇拝するは誠に気の知れぬことなどゝ申すものゝ、実は斯く申す生も数年前迄は古今集崇拝の一人にて候ひしかば……(略)」(「再び歌よみに与ふる書」明治三一)

子規の和歌革新は、明らかに、自らもその血脈を受けたものの手による伝統的規範への反抗であり、それの止揚の試みであった。同時にそれは、古今から万葉へのルネサンスでもあった。近代短歌にたしかに新しい生命を与え、強大な『アララギ』派を育成し得たのもそのためであった。こういう和歌革新に比較して、『新体詩抄』の主張は、次の如き願望にほかならなかった。

「頃者同士二三名ト相謀リ我邦人ノ従来平常ノ語ヲ用ヒテ詩歌ヲ作ルヿ少ナキヲ嘆シ西洋ノ風ニ模倣シテ一種新体ノ詩ヲ作リ出セリ但シ今成ル所ハ西詩ノ訳ニ係ルモノ多シ」(「新体詩抄序」尚今居士矢田部良吉)

こういう『新体詩抄』編者の心は、子規の短歌革新論よりは、むしろ、子規によって排除された『古今集』が、それによって和歌を漢詩と対等の地位にまで高めようという時代の志向に成ったという事態に本質的に近いものだったにちがいない。

「やまとうたは、ひとのこゝろをたねとして、よろづのことの葉とぞなれりける。世中にある人、ことわざしげきものなれば、心におもふことを、見るもの、きくものにつけて、いひいだせるなり。」(「仮名序」)

この主張と尚今居士のそれとの間にある類似のあることは何人の目にも明らかであろう。明治三十年に帰ろう。

如上の新体詩の自己確立としての『若菜集』が、詩人藤村の、「一生の夜明け」を告げたものであったことは周知の通りである。明治二十九年、単身東北に旅立った藤村の上に、偶然一時的解放の時が来た。透谷は既に去った。わずらわしい家の束縛からも暫くまぬがれ、不幸な恋の傷痕も、かつての恋人の死によって今は追憶と化した。一切が藤村にとって瞬間の自由を許すかの如くであった。しかも、時は日清戦勝直後の澎湃たる自我意識の高揚期に当った。運命の端緒がそこに見られてよかった。

「そんな寂しい旅でしたけれども、あの仙台へついてからといふものは、自分の一生の夜明けがそこではじまって来たやうな心持を味わいました。」(「若菜集時代」大正一四)

だからこそ藤村は、そういう「心の宿の宮城野」(「草枕」)の記憶を生涯内に保ち続けたのであった。しかし、そういう「一生の夜明け」も、それが「言葉」への関心とともに訪れたのでなかったとしたら、藤村は詩人ではあり得なかったにちがいない。

「詩を新しくすることは、私に取っては言葉を新しくすると同じ

意味であつた。過去の言葉の暗さ。（略）『春』といふ言葉一つでも、それが活きかへつて来ることを知つた時の私の深いよろこび……」（『春を待ちつつ』大正一四）

この時、藤村は、透谷の再造さるべき「内部生命」を、「言葉」において継承したのであった。透谷がその西欧的思惟に基づいて、開化日本の前近代的因襲にいらだたしい反撃を敢行したのに対して、藤村は問題の対象を「過去の言葉の暗さ」として受け取り、そういう言葉の魂を甦らせることにおいて戦いの場を見出したのであった。

しかし、そういう藤村の上にも、宿命の影はやはり重く垂れずにはいなかった。藤村は「自分の一生の夜明け」を、その内的履歴書である長詩「草枕」において「鶯の初音」によって歌った。しかもそれは、その最初の出現において、「怪しやもるゝものゝ音」であった。そして一旦鳴り響いた「鶯の初音」は、『改刷版・藤村詩集』（大正六）において「生のあけぼの」の総題の下に集められた「草枕」以下の諸編に、くりかえしその響きを伝えたのであった。しかし、いかにそれが青春の歓喜の声にふさわしい表象であったにしても、藤村の「一生の夜明け」そのものの内実を明らかにしたものではなかった。「怪しやもるゝものゝ音は／まだうらわかき野路の鳥」そういう「鶯の初音」に表象された「生のあけぼの」とは、所詮、一つの予兆であり、情感であるほかはなかった。生の矛盾を排し、撞着を斥けようとする自己省察によって認識されたものではなく、一切の矛盾を負い、一切の撞着に堪え続けた果てに逢着した一飛躍であったにちがいない。だから「草枕」における生の展開は、冬から春へであることには疑いはなかったけれども、総じて無方向であり、感傷的であった。そしてこの無方向性と感傷性とは、『若菜集』全体の性格を形成した。こういう『若菜集』に導かれた明治三十年代の詩界は、今日、自明のことの如く浪漫主義時代と呼ばれ、わが詩精神の最初の開花期と目されている。『文学界』や『明星』の誌上には、たしかに新しい詩精神の脈動があった。しかし、総じてわが浪漫主義は、海彼岸への憧憬であり、異国情調への惑溺であった。幻影の母国は、この時、それが幻影であることによって一層美的であった。

いざさらばわれらに賜へ、幻惑の伴天連尊者、
百年を刹那に縮め、血の磔背にし死すとも
惜しからじ、願ふは極秘、かの奇しき紅の夢、
善主義、今日を祈に身も霊も薫りこがるる。

「邪宗門秘曲」（明治四二）における北原白秋の「紅の夢」が、幻想の母国への憧憬に他ならなかったことは周知の通りである。そういう白秋と競い、ついに詩人としての敗北を認めなければならなかった石川啄木が、その敗北の自認の中から、新しい詩観を生んだことは興味深い詩史上の一挿話であった。明治四十二年十一月『毎日新聞』に掲げられた「食ふべき詩」の主張がそれである。「謂ふ心は、両足を地面に喰つ付けてゐて歌ふ詩といふ事である。（略）珍味乃至は

御馳走ではなく、我々の日常の食事の香の物の如く、然く我々に『必要』な詩」が「食ふべき詩」である。そういう「食ふべき詩」の作者たる前提が三つあると啄木は言う。

「私は詩人という特殊なる人間の存在を否定する。(略)詩人は先第一に『人』でなければならぬ。第二に『人』でなければならぬ。第三に『人』でなければならぬ。さうして実に普通人の有つてゐる凡ての物を有つてゐるところの人でなければならぬ。」

このとき、啄木は明らかに幻影の母国からの離脱を計ったとも言える。そのとき啄木の詩精神は、白秋風の詩に背を向けた。そして「正直なる日記」として詩を考えた。「現在の日本に生活し現在の日本語を用ひ、現在の日本を了解してゐるところの日本人に依て歌はれた詩」こそが、明治現在の詩であると主張した啄木であった。早くも啄木は、幻影の母国から「現在の日本」へ帰ったのであったか。そうすることによって彼の詩精神は生動し得たか。実は啄木は、自らが「性急な思想」(明治四三)に捕えられていることを自覚しなければならなかった。

「性急な心は、目的を失った心である。此山の頂きから彼の山の頂きに行かんとして、当然経ねばならぬところの路を踏まずに、一足飛びに、足を地から離した心である。」

「両足を地面に喰つ付けてゐて歌ふ詩」をとなえつつ啄木の内にあったものは「足を地から離した心」であった。明らかに矛盾であった。

二、日本から日本へ

ふらんすへ行きたしと思へども
ふらんすはあまりに遠し
せめては新しき背広をきて
きままなる旅にいでてみん。

萩原朔太郎は、大正二年五月『朱欒』に六編の詩を掲げることによって詩壇に登った。これはそのうちの一つ、後に「旅上」と題された詩の前半である。数えて二十八歳の朔太郎にとって、「ふらんす」はたしかに遠い世界であった。しかし、それは単に空間的に遠いだけではなかったであろう。そこは日本人朔太郎にとって本来異質の文化圏であった。近代日本の詩精神にとって、幻影の母国に他ならなかった。そこで朔太郎は、「せめては新しき背広をきて……」と言う。その「新しき背広」は、「ふらんすへ行きたし」という心情にふさわしいものであったはずである。しかし、それを着た朔太郎は依然として日本人であった。そのとき、朔太郎は既にわが近代詩精神の宿命を予感していたと言っても言いすぎではあるまい。右の六編の中に後に「桜」と題された一編がある。

桜のしたに人あまたつどひ居ぬ
なにをして遊ぶならん。
われも桜の木の下に立ちてみたれども

わがこころはつめたくして
花びらの散りておつるにも涙こぼるるのみ。
いとほしや
いま春の日のまひるどき
あながちに悲しきものをみつめたる我にしもあらぬを。

「ふらんす行きたし」という思いの切なる詩人は、一方において、「ふらんすは余りに遠し」と嘆かねばならなかったとともに、他方、春日桜下に群れ遊ぶ人々を前にして「なにをして遊ぶならん」と疑う存在でもあった。幻影の母国を慕う詩精神は、現実の母国に背を向けなければならなかったのである。そこに二重の自己疎外が見られてよいであろう。朔太郎は、「愛憐詩篇」の始めから、一筋にこの道を行った。どこへ。

「僕等は西洋的なる知性を経て、日本的なものの探究に帰って来た。その巡歴の日は寒くして悲しかった。なぜなら西洋的なるインテリジェンスは、大衆的にも、文壇的にも、この国の風土に根づくことがなかったから。僕等は異端者として待遇され、エトランゼとして生活して来た。しかし今、日本的なるものへの批判と関心を持つ多くの人は、不思議にも皆この『異端者』とエトランゼの一群なのだ。或る皮相な見解者はこの現象を目してインテリの敗北だと言ひ、僕等の戦ひに於ける『卑怯な退却』だと宣言する。しかしながら僕等は、かつて一度も退却したことは無かったのだ。逆に僕等は、敵の重囲を突いて盲滅法に突進した。そしてやっと脱出に成功した時、虚無の空漠たる平野に出たのだ。雲と空と、そして自分の地上の影と、飢ゑた孤独の心があるばかりだ。(略)孤独と寂寥とは、この国に生まれた知性人の、永遠に避けがたい運命なのだ。

日本的なものへの回帰！　それは僕等の詩人にとって、よるべなき魂の悲しい漂泊者の歌を意味するのだ。」

昭和十二年十二月『いのち』に掲げられた「日本への回帰」の一節である。この文題を書名とした『日本への回帰』の刊行されたのは翌十三年三月のことであった。この時点は一の歴史的意味を持つものであるにちがいないけれども、ここではまず「僕等は異端者」という自己規定と、その異端者に限って日本へ回帰した「不思議」とを凝視しなければならない。朔太郎はなぜ「異端者」であったか。言うまでもなく「西洋的なるインテリジェンス」に生きようとしたから。そして今、そういう「異端者」に限って、「日本への回帰」が志向される。つまり詩人朔太郎の生は「日本から日本へ」であった。それが日本人である朔太郎が一旦日本から去ったけれども再び日本へ帰ったというだけのことであったら、この道行きには何等の「不思議」も介在し得ぬであろう。しかし朔太郎の詩精神はそこに一つの「不思議」を見た。そしてそれを「よるべなき魂の悲しい漂泊者の歌」と言うことによって自ら納得しようとする。果して、そう言うことばによって本当に納得できたであろうか。それを目して「永遠に避けがたい運命」と観じたとしても、それも結局同義反復に過ぎない。もともと運命は不思議なのだから。

わが近代詩人にとって日本回帰――「日本への回帰」「日本から日

本へ」をつづめて日本回帰と呼ぼう――は一般的現象であったと言っても、それほど言いすぎではないであろう。もともと和魂に洋才を重ねた明治の詩人たちにとっては、日本回帰は一つの自然であった。しかし、それが自然であったということは、詩精神が歴史の中に固有の生き方をしなかったということである。『新体詩抄』が軍歌を生んだことは先に記した。「春来にけらし春や春」(「草枕」)と高唱した藤村は、やがて「小諸なる古城のほとり」(「同名」)に帰り、「願ふは極秘、かの奇しき紅の夢」(「邪宗門秘曲」)と念じた白秋も、ついには「私は詩の究極としてはその円光の貴相を思慕してゐる。」(『水墨集』跋)人となる。例証には事を欠かない。朔太郎に僅か一歳年長の白秋を、明治の詩人と呼ぶことが不適当であれば、明治風詩人とすればよい。明治風とは、自然に、もともと自らの内に在った日本的なるものへ回帰することのできたことを指すのである。世代をへだてて大正期の詩人となると、その日本回帰は必ずしも自然にはゆかなかった。朔太郎の場合は先にふれたが、もう一つ引用を重ねよう。これは『日本への回帰』に先立って、昭和十年十月に刊行された『絶望の逃走』の巻尾言の一部である。

「今になつて、私が漸く始めて知つた一つの事は、私の過去に受けたすべての文学的教育が、根本的に皆ウソであつたといふことである。明治以来の日本の文壇が、私に教へた一切のことは、すべてに於て『西洋に追従せよ』といふことだつた。(略)馬鹿正直にも私は、すべてこれ等の指令を忠実に殉奉した。そしてしかも、殉奉することによつて文壇から除外され、日本の文学から縁の遠い世外人にされてしまつた。現実してゐる日本の文学には、どこにもそんな舶来種のイズムは無かつた。すべては遺伝的な国粋精神で固まつて居た。」(「遅すぎた悔恨」)

ここにも明らかなことは、朔太郎の日本回帰は、自然であるどころか意志的であり、むしろ悲劇的でさえあったということである。こういう事例を明治風に対して仮りに大正風と呼べば、これに準ずる事例もまた必ずしも稀有ではない。例えば高村光太郎の場合の如くである。「猿の様な、狐の様な、もゝんがあの様な、だぼはぜの様な、麦魚の様な、鬼瓦の様な、茶碗のかけらの様な日本人」(「根付の国」)という『道程』(大正三)から出発した光太郎は、四半世紀後の『智恵子抄』(昭和一六)では「智恵子の裸形をわたくしは恋ふ。/つつましくて満ちてゐて」(「裸形」)と歌う人であった。その上に「おれの詩は西欧ポエジイに属さない。」(「おれの詩」)と自らを断じるに至る。戦後の『典型』(昭和二五)においてであった。

わが近代詩人の日本回帰に、仮りに明治風・大正風と呼んだ二態のあることを考えるとき、今日のわれわれの内にその詩精神の生きて感じられるのは、いうまでもなく後者であろう。明治風の回帰は、自然の帰郷であった。それに対して大正風のそれは、明確に意志的であった。朔太郎も光太郎も、自国の伝統を伝統として対象化し、それへの対象的認識を経てでなければ、そこへ帰ることは出来なかった。既に伝統とは異質の根に依って立っていた彼らの対象認識的日本回帰は、したがって、現に在るがままの日本への回帰ではあり得なかった。たとえて言えば、そこは異人の目で見た日本であ

った。ここでもまた朔太郎によってそのことを言えば、朔太郎の日本美論を支えたものの一つは、ラフカディオ・ハーンであった。

「詩人がその空想の中で画くやうな、ファンタスチックな夢の国は、現実の地球上にある筈がない。しかも宿命的な詩人の悲願は、その有り得べからざる夢の国を、生涯夢見続けることの熱情にある。初めからボヘミアンであつたハーンは、晩年に於ても尚ボヘミアンであり、永遠に故郷を持たない浦島だつた。もし彼に妻子がなかつたら、日本に幻滅した最初の日に、再度又『まだ知らぬ新しい国』を探すために、あてのない漂泊の旅に出発したにちがひなかつた。」（「小泉八雲の家庭生活」昭和一六）

こういうハーンはたしかに浦島であったであろう。同時にハーンに浦島を見た朔太郎自身も、明らかに浦島の一人であった。浦島とは朔太郎に内在した詩精神の風貌の表象であった。このとき朔太郎の詩精神は、ほぼ、近代日本詩精神の表象であり得た。

わが近代の詩人たちは、それが真実の詩精神の体得者である限りにおいて、まず「日本から」の旅に上った。目指すところは幻影の母国、海彼岸の詩界であった。そして彼らは、異邦人に近い存在、つまり異端者となった。しかし、どれほど異邦人に近づこうと、彼らはついに異邦人ではあり得なかった。それは単に中間者ではない、二重に疎外された存在であった。この道を行く生は、だから、たしかに「寒くして悲しかった。」そこからわが近代的抒情が生れ出た。ことばの意味し、告げようとする方向のちがいはあっても、底流する詩精神の様相は一つであった。私は先に朔太郎・光太郎に即して大正風と言った。昭和風もこの点は同じである。例えば、イデオロジカルに全く異質であるはずの詩人たちがこの故に手をつないだ。

お前は歌ふな
お前は赤まゝの花やとんぼの羽根を歌ふな
風のさゝやきや女の髪の毛の匂ひを歌ふな
すべてのひよわなもの
すべてのうそうそとしたもの
すべての物憂げなものを撥き去れ

著名な「歌」（大正一五）の一節である。こういう中野重治に対して堀辰雄はつぶやくように言う。

「この一行（冒頭二行をさす）がふしぎに僕等の心をとらへるのは、この中で彼が赤ままの花やとんぼの羽根を歌ふことをしなかったからではなく、むしろ赤ままの花やとんぼの羽根を彼らしく歌ってゐるからではないか。」（「中野重治」昭和五）

中野と堀との親和は『驢馬』の盟友であったことで片付けられそうである。しかしそれだけではなかったであろう。そこにはやはり、わが近代詩精神をめぐる共鳴があったにちがいない。

それでは、如上の二重疎外を受けた詩精神は、そのことによって近代的抒情を生みつつ、どこへたどりついて行ったか。わが詩人たちが「寒くして悲しかった」その遍歴に疲れたとき、そこから彼らの日本への回帰が始まる。幻影の母国はついに現実ではない。彼ら

は現実の母国に帰るほかはなかった。しかし、彼らの回帰し得た日本は、ここでもまた、一種異質の日本であるほかはなかった。振子は中道に止まることを知らない。止まったとしたらそれは機能の死である。彼らは、ほぼその異邦人化の度合いに応じて、現実の日本を越えた日本的なるもののイデエにすがろうとした。それは正しく反動であり転向であった。しかし、それこそがわが近代詩精神の宿命でもあった。同時に、先の「日本から」の道行きが二重疎外をともなったこととの関連において、詩人たちの日本回帰もまたそうであった。帰りついたところが現実の日本でなかったことは既にふれた。しかも今、彼らは「日本へ」の道を志向しつつあった。「日本へ」は当然、西欧的なものからの離反であった。もう一つ考え合わせねばならぬことは、既に昭和期に入った現実の日本の社会は、それ自体西欧近代国家と背反する組織ではなかったことである。そうだとすると、わが詩人たちの日本回帰は、これもまた「寒くして悲しかった」にちがいない。詩風にはそれぞれの個性を生じ、流派にもさまざまな形が見られたけれども、こういう日本回帰そのものにまつわる詩精神の声は、それがつぶやきであっても叫びであっても、等しく苦しげであった。ここから第二の抒情が生れた。それは詩史的には三番目に当った。そして、それは現象的には大きく二つに割れた。若き日の中野重治のことばに聞こう。

「私は謂はば幻想詩派とも称すべきものを屢々見せられて居る。それは常に皇子であり七つのお城でありギタルであり足の爪さきである。(略)そこに支配するものは思ひ上った夢である。私はまた謂はゞ回想詩派とも称すべきものを屢々見せられて居る。それは常に嘆きであり風流であり東洋の神秘でありラムプである。またそれは『過去に対する不断のながし眼』である。

私はまた謂はば叫喚詩派あるひは騒音詩派とも称すべきものを屢々見せられて居る。それは常に街頭であり自動車であり首であり血みどろであり売淫であり爆弾であり革命でありやけくそであり、ドタン、バタン、クシャッ、ギュウ等である。それはどうにも我慢のならぬ気持であり黒い虚無の風穴である。

そうしてこれらの何れもが、それ自体には全然無産階級的でない。」

これは、『驢馬』第三号(大正十五年六月)の冒頭に掲げられた「詩に関する二三の断片」の一節である。重治に指摘された幻想詩派・回想詩派・叫喚詩派は、全体として私のいう第二の抒情である。かつての藤村や泣菫の与り知らぬ世界である。そして今そこに、その全体を「無産階級的でない」とする別の抒情が主張される。しかしそれは第三の抒情であるよりは、第二の抒情の一新生面であった。そのことに自己の詩の目標を見出だした重治は、「吾らはこの書物を党に捧げたい、百万の軍隊を指令する党に、散兵壕の中に往来する党に……」という『共産主義入門』の「献辞」をさして、「一編のすぐれた抒情詩」と断定する。そこに重治の詩精神の生動があった。それは何よりも「無産階級に捧げられた」ものであり、その表現は「極めて判明に、極めて順序よく示されて居る」ものであった。

「そしてその結構の全幅をつらぬくものは、一つのはげしい感情

である。」

それはその通りである。しかし私はここで立止まらざるを得ない。重治は、重治の詩精神は、たしかにここに一つの新鮮な目標を見出だしていたにちがいないけれども、それがまた何と、かつての「日本から」の詩人の出発によく似ていたことか。重治もまた、新しい幻影の母国に向かって旅立とうとする詩人ではなかったか。そうだとしたら、すでに朔太郎の通った道、少くともそれと平行する道が予想され得たのではないか。「歌のわかれ」(昭和一四)は「歌とのわかれ」であった。私はそれを、外的現象においてではなく、内在する詩精神の宿命において考える。「はげしい感情につらぬかれ」た「最も純粋の抒情詩」を、ブハリンとプレオブラシエンスキイとの合作の「献辞」に見出だしつつ重治は、次のように歌う詩人であった。

夜明けは間もない
この四畳半よ
コードに吊るされたおしめよ
煤けた裸の電球よ
セルロイドのおもちやよ
貸布団よ
蚤よ
僕は君らにさよならをいう
花を咲かせるために
僕らの花
下の夫婦の花
下の赤ん坊の花
それらの花を一時にはげしく咲かせるために

よく知られた「夜明け前のさよなら」(『驢馬』第二号・大正一五・五)である。このとき重治は、資本主義的現実に背を向ける。そして、そう信じたにもかかわらず「夜明けは間もない」どころでなく、「それらの花」を「一時にはげしく咲かせる」ことは不可能であった。遠い大陸の北の国のように。それなら、重治もまた二重の疎外を感じることなしにその詩精神を保ち得なかったと考えるのは誤りであろうか。「郷土望景詩に現われたる憤怒」(大正一五・一〇)において朔太郎に先達の一面を見、「啄木に関する一断片」(大正一五・一二)において、特にその「明日の考察」への共感を示し得た理由も、お互に内在した詩精神の共鳴に他ならなかったであろう。このとき重治にとってなつしい詩人は、恐らく誰よりもハイネであった。

紙数も尽きた。混乱した記述に結束をつけねばならないが、それはいうまでなく、如上の「日本から日本へ」の道程において、常に二重疎外に苦しみ続けた近代日本の詩精神の採つ価値の究明であるべきであろう。今日は、周知の通り、詩的刊行物の花盛りである。そして今日、わが詩精神は依然たる疎外の中にある。しかしこれは必ずしも矛盾ではないであろう。既に完了した「日本から日本へ」の道程に寄せられた一般の関心は、いつか、現に「日本から」か、

「日本へ」かの過程を経つつある詩精神にも向けられる日があるであろう。その可能性が絶無であるとは、何人も断じ去り得ないであろう。しかも、もう今日の詩精神は、母国を幻想することだけにすがる必要はない。今日の詩人の「日本から日本へ」は、漱石のいわゆる「外発的」である必要はない。強いられた二重疎外ではなしに、自らの伝統に即したその止揚であってよいはずである。

詩精神の機能とは、そのさまざまな詩的表現を通して、人間の生の起源に在り続ける詩精神そのものの解明である。人間の純粋化といってもよい。詩精神の価値が、当然そこに見られてよいことは、これまでにふれた二三の詩人に即してもほぼ明らかであろう。現在にも、先憂後楽の人の存在することを私は信じて疑わない。

非公開

非公開

非公開

非公開

非公開

非公開

非公開

非公開

非公開

非公開

非公開

非公開

藤村詩の原郷

——「千曲川旅情の歌」をめぐって——

山田晃

一

「千曲川旅情の歌」と呼びならわされている二編の詩、すなわち、それぞれ「小諸なる古城のほとり」と「昨日またかくてありけり」ではじまる詩は、文字通り旅情のうた、あるいは人生的観想にいろどられた旅愁のうたというふうに読まれている。そう言ってよいだろう。しかし、わたしくには、そういう読みが、間違ってはいないにせよ、非常に不充分なよみのように思えて来た。これらの詩には、つよい観念的構造がある、おおげさに言うならば、観念が独自の秩序に従ってひとつのドラマをかたち造っている、そんなふうに思えて来たのである。もちろん、これらの詩には、われわれの住む世界と流通しあう自然の時間が流れている。それがあるからこそ、これらは永らくひとびとに愛され続けてきているわけだ。いわば、自然の形象なり心象なりは、そういう自然の時間の流れに沿つて、調和的な秩序をつくっている。そしてそういう形象なり心象なりは背後にそれにみあった観念をひそめて、またそれなりの秩序をつくっている。そんな構造があるようである。まず以下の二章において、そういう観点から、従来とはいく分異なった読みを提出してみたい。このふたつの詩は、本来別々に、それぞれ『明星』、『文界』に発表されたもの。発表年月は明治三三年四月。同題でくくられ一、二となったのは、昭和二年『藤村詩抄』よりである。

二

「千曲川旅情の歌一」、すなわち原題「旅情」からはじめる。

小諸なる古城のほとり
雲白く遊子悲しむ

古城のほとりに浮雲を仰いで佇立する旅人の姿を出して、客観的物語的なうたいぶりをみせるが、直ちに「悲しむ」の主観語が重ねら

れていることに注意したい。これは単に遊子の表情を外から眺めての印象について用いられたものではないだろう。また、遊子のこころのありようについての説明的辞句ととっても落付かない。むしろ、詩人がひとまず自分を遊子として古城とそれをめぐる自然のあわいにたたずませ、そういう旅人に身をなした自己のこころをうたいだすという仕組みだ、というふうに考えてみたい。これは巧まれたものであるかどうかはわからないが、とにかく広大な天地、悠久な時間の中に置かれた自分の姿を視覚的にはっきりと捉えてみごとである。そして、「悲しむ」という言葉のかもす薄暗く隠密な感じと対照的に、旅人のたたずまいは、ごまかしようもなく明確である。実際には石垣ばかりを残すものかも知れぬが、「古城」は、「城趾」などという言葉と異なって、そそりたつ白壁を連想させる。現在それがないとしても、かつてそこにあったであろう姿を思い描いて悪かろうはずがない。石垣の上には白壁を輝かせた幻の城郭がそびえる。雲も白く、雪も白い。このような白々と開かれた世界と、うす暗い悲しみとの、さらにそれと結ばれる第三連の暗く閉ざされた世界との対照が、この詩のかなめであろう。

緑なす蘞蔞は萌えず
若草も繡くによしなし

以下自然の叙景が続く。それらは遊子のありようを見守る詩人による情景の描写ではなく、自然の中にたたずみ歩をはこぶ旅人の属目である。すでに考えたように、詩人は遊子に変身しているのであって、このように読んでいかないと、はっきりと自己の行為を述べる（と解するのが最もふさわしい）第三連「岸近き宿にのぼりつ」以下がそらぞらしいものになってしまうであろう。

数百年の時を閲し、廃墟と化した城趾、その上を白い雲が漂って行く。それはすでに指摘があるように早春の象徴であると同時に、そのまま旅人の境涯でもある。野辺には緑色の蘞蔞も萌えいでず、腰をおろして憩うには若草はまだ幼なすぎる。この詩の中の草は、すべて若い生命の象徴とする解があるが、一読した印象はそうに違いない。早春の景物として、そう受けとってよいだろう。しかし、蘞蔞、若草の両者は語としていささか類を異にしていて、取りあわせの釣合いがよくない感じがないでもなく、また両者の喚起するイメージの相違も受けとっておく必要があるようだ。

蘞蔞は、春の七草の一つとして親しまれると同時に、鶏のえさなどに供されるもの、イメージとしては、都雅なものというよりは、ひなびた家庭的なものだ。「千曲川のスケッチ」には次のような一節がある。

土手の雪間には、必と『青はこべ』も蔓ひのたくって居る。『青はこべ』は百姓が鶏の雛に呉れるものだと学校の小使が言った。（路傍の雑草）

これは右のような感じとりかたが当をえていることを証するとともに、次の若草の解釈にもある照明をあたえる文章のようだ。「若草の」が「つま」の枕詞になっていることからも、若草は、うら若い女性の姿を背後にひそめるもののように受けとれる。次のうたをここで眺めると、いろいろの点で面白い。

春日野の雪まを分けて生ひでくる草のはつかに見えし君はも
（古今集巻一一　壬生忠岑）

かたをかの雪まにねざす若草のほのかにみてし人ぞ恋しき
（新古今集巻一一　曽祢好忠）

言うまでもなく両者とも恋歌であり、前者は後者の本歌であろう。この両歌集に多少とも通じていれば、この両者は必ず脳裏で連結しているはずである。いずれも、雪のあいだから生い出た若草のイメージを持ちつつ、ちらと一目みた女性を恋いしのぶ風情をうたうが、そのほかに注目したいのは、まずともに「雪ま」という語を用い、それが、先に引いた「路傍の雑草」にもみえることである。信州方言とも受けとれぬこの雅な言葉を、藤村はこのような恋うたを通して銘記したのではないかとも想像されるのである。つぎに、忠岑のうたの「はつか」は、言うまでもなくこの詩の中にも用いられている。さらに、後者の「かたをか」も注意をひく。このような符合をつきあわせてみると、この詩の「若草」に女性のおもかげがこめられているという思いがいやますのである。そして、次によみ進むと、この推測は、ほとんど確実な推定に変わる。

しろがねの衾の岡辺
日に溶けて淡雪流る

「しろがねの衾」に、清らかな新婚のにいどこを思うのは、さして唐突な連想ではないだろう。「かたをか」と「若草」のゆかりをもう一度思い出してもよい。藁藁、若草をそれぞれ右に記したように感受してくれば、これは自然な連想であって、この連想は、翻って藁藁、若草によって生じた心象を強固なものにしてくれるのである。こうして、これらのひとつながりの形象の中には、旅人の、愛と家庭とにやすらぎを求めようとする希求がひそめられているのではないか、という推測にわれわれは導かれる。

ところで、この詩を評した卓説としてよく引かれる三好達治の見解――「藁藁」「若草」「野に満つる香」などの春のイメージが、作者によって喚起されながら、次々と否定的言辞によって姿を消していくところにこの詩の特徴があり、それが哀切な詩情をかもすのに成功しているという考えを借りれば、これらの形象もひとしく否定の中に繰り込まれていて、遊子の悲しみの一面として、言わば満たされぬ愛のおもいが推測されて来る。属目の物象が、遊子のこころにかすかに愛や家庭の夢を触発しながら、それらは強い希求として燃え上るまえに、次々と放下されていくのである。「日に溶けて淡雪流る」の解には諸説あってやかましいが、しろがねの衾のように雪に包まれた岡のあたりを遠望する遊子が、日の光をうけて雪が溶けているように想像しているという解が適当だと思われる。遊子の悲しみ、それは漂泊の憂いであり、同時に背後に満たされぬままに放下されていく愛のおもいをひそめるのではないかと考えてみたが、これは、第三連の静かでわびしい孤独の世界とはるかに呼びかわし、そういう世界を導き出す伏線となっているようである。

あたゝかき光はあれど
野に満つる香も知らず
浅くのみ春は霞みて

麦の色はづかに青し
旅人の群はいくつか
畠中の道を急ぎぬ

第二連になると、萎えかがまっていたような遊子の感官は、のびやかにひろまり、野辺の情景を見わたすことになる。そんな印象をうける。しかし、それは十全に報いられることがない。暖い陽光はさしそめているが、香ばしい草のにおい——野辺にたくましく生育するものの息吹きはない。まだ春も浅ければ霞も淡々しく、わずかに伸びた麦の青さが、いずれやって来るさかんな季節の前ぶれを思わせる。麦のイメージは蘖蕠、若草とはやや異なっているように見えるがどうか。鋭く充実しながら、時到れば収穫を迎える麦は、有為な壮年のイメージと重なるようで、男性的なものだ。とするならば「野に満つる香」も、花のかおりなどとはとらず、右に解したように、逞ましく生きるもの——雑草や畑作物の息吹きととった方がよいように思う。そこから、ここには生の空虚をみたすに足る仕事、労働への希求があると解したい。しかし、そういう希求も、例の否定的形象をとおして、むなしく放下されて行く気配である。畠中の道には、自分の境涯を改めて思わせるような旅人の道を急ぐ姿がある。それらの姿もやがてまばらになり、とだえて、遊子はただひとり残され、第三連を迎える。

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

ひとり残された旅人を夕暮がつつみ、孤独の思いがいやまさる。噴煙をあげて高くのぞんでいた浅間山も夕闇に隠れた。その麓を縫いつつひとを都に導く街道もすっかり暮れたことだろう。村童が吹きならすのか、草笛の音が野辺をわたって来る。それにまじって夕暮とともに千曲川の河音が一段と高く聞こえるようになった。その永遠に旅するものの歌ごえに誘われて岸近くの宿に登る。

浅間山が闇に沈む、と同時に草笛の音が野辺をわたる。この変転はみごとである。視覚の世界から聴覚の世界へ、明から暗へ、開かれた世界から、閉ざされた世界へ、外向から内向へ、いろんな対照語が思いうかぶ。白々と開けた世界が、ここで一挙に暗く閉ざされた世界に変わる。草笛は季節的に無理で、詩的虚構だろうとされる。ともあれ、その音色は「哀し」と受けとられる。主観語に乏しいこの詩にあって、この措辞は直ちに「遊子悲しむ」にひとを連れもどす。草笛の音は、遊子のこころの音色に通うものであり、先刻むなしく野辺を見わたした、その思いをかえりみさせるものにほかならない。開けた野辺を漂っていたそこはかとない憂愁が、ここにいたって凝縮される。その重さに堪えて遊子は、河べりの田舎宿のランプのもとにひとりぽつんと残されるのである。宿にのぼるについても、宿そのものの所在の詮索などあってやかましいが、虚構を身上とするこの詩にあってはたいした意味はなく、ただひなびた河辺の

宿に投宿したととっておくだけで十分なはずである。

さて、この詩の中には三つの時間がある。その一は、古城を点出することにより導き入れられた悠久の時間である。城は朽ち滅び、ひとの営みのはかなさを語りかける。周囲の自然は、四季のめぐりとともに年々同じ相貌をみせる。たとえば、杜甫の「春望」、芭蕉の「奥の細道」平泉の感慨などを思わせる詩境がここにある。

その二は、冬から春への推移である。雪国にも春がきざしそめた。それはふつうならば、明るいもの、希望をひとに与えるものであるはずだ。ところが、この詩にはそういうものがない。未発の春は、将来に望みを托するものとしてというよりも、いわば未発のつたなさそのものとして受け容れられ歎かれている。それはそのまま遊子の生のつたなさへの嗟嘆であるようだ。

つぎに、ここには少くとも昼から夕暮への時間の推移がある。一、二、三連をそれぞれ午前、午後、夕暮とよんではどうかという考えもあるが、いずれにせよ、第三連にいたって、城跡も自然もひとしなみに夕闇の中に没して、旅宿の灯火のもとで旅人の心にふれて来るものは、うらさびしい草笛の音と、千曲川の河音のみとなる。きざしそめた春はそのまま闇の中に沈む、とともに旅人はただひとりの閉ざされた世界でひそかにこころの愁いをはらうのである。

遊子は、悠久の時間の中に佇んでいる。そこで彼は、さまざまに心が誘われ、ゆらぐのを感じている。しかし、彼は明日に向かって、心を誘うものを追い求めて行こうとはしていない。むしろ、さびしく自らにそれを禁じている。時の移りとともにそれが得られることはあるかもしれない。しかし、その期待にこころを燃やすこともない。現下のつたない生をそのままに眺めているのである。このように、あだな希望、むなしい期待に心を労することのない生の奥底から湧き起って来る憂愁、それは永遠の時の中を僅かに旅する人間の存在そのもののさびしさであろうか。遊子は、流れ下る時の音を耳にしながら、そういう憂愁を慰めかねているのである。

三

「千曲川旅情の歌二」、原題「一小吟」。

昨日またかくてありけり
今日もまたかくてありなむ
この命なにを齷齪
明日をのみ思ひわづらふ

昨日もまた平々凡々何ら為すところなく過ぎてしまった。今日もまた同様に過ぎてゆくことだろう。明日は、明日こそはと思いながら、結局毎日同じような日々を重ねてゆくだけだ。これが定めならば、何を齷齪と明日を思い煩いながら生きることがあろうか。第一連はこんな意味だろう。「かくて」が何を意味するかが不明確であるとして、あれこれの推論があるが、これは詩人が自分自身の生をかえりみて、そのありようを概念化するいとまもなく吐き出した、きわめて主情的なつぶやきと受けとっておけばよいのではないか。そういう切迫したものを読みとりたいのである。そして次に少しく詩人のそんな衝迫に立ち入ってみれば、①詩人は今のこういう生活

に不満である。②だから明日こそはそれが改まって欲しいと思い努力している。③しかしその努力は一向に報いられない、無念なことだ。「かくて」は右の①②③を含むものであろう。そして②のような心を持ちながら、いつも③の歎きを繰り返すものならば、いっそ②を捨ててしまえばよい。②が捨ててしまえるものならば、当然③の歎きもない。残されるものは①の不満足な生活を甘受して堪えぬくことだ。おそらく詩人はこう思っている。しかし、はたしてそういう不愉快な現実に堪えぬく覚悟が固まっているかどうかは疑問である。「かくてありけり」という感情的なきりだし、「この命」と直下に自己のありようを見下す心のたかぶり、「何を齷齪」という強く切迫した口調、これらは激昂する詩人の内心をうかがわせ、冷静に進路を決定する態度からは遠いようだ。極端な想像をすれば、人生を諦観する方向と背中あわせに、死を望みみようとする志向があるようにもうけとれる。そしてこれが無稽の推量でないことは後に証される。

いくたびか栄枯の夢の
消え残る谷に下りて
河波のいざよふ見れば
砂まじり水巻きかへる

この連の最初の二行は難解である。諸説を勘案して「いくたびか栄枯の夢」と「夢の消え残る」とが折り合わせられているという関良一の見解は、おそらく妥当だろう。すなわち、いくたびも栄枯盛衰をくりかえした夢のような人の世の歴史の名残りをとどめている谷間、その歴史の中に生きた人々の夢や妄執が消えもせず漂っているような谷間に下ってと解する。そして、これは谷間に消え残っている雪のイメージに重ねられた想念だろうとするのである。ここには「奥の細道」平泉の章「夏草やつはものどもが夢の跡」がひびいているのだろうか。しかしこの「栄枯の夢」は、藤村にとっては、たいした深い意味も負わされずに用いられた言葉であったのかもしれない。たとえば「破戒」に「権勢の争奪、党派の栄枯の夢、または国事犯としての牢獄の痛苦」という一節がある。市村弁護士の経歴を述べたもので、大した意味は負わされていない。これと関連して「いくたびか」の解釈にも問題が出てくるが、後にまわそう。

とにかく詩人は、人為のむなしさをこころに思いながら、たゆたい流れる河波にむかって谷を下るということのようだ。ところが水は砂をまじえて渦を巻き、流れ下っていくのみである。河波は、第三連における古城との対照に徴しても、自然の代表であって、人事に対するものである。ところでこの第四行の「砂まじり水巻きかへる」の表現は強い。「いざよふ」のかもす感じ、また第四連の「千曲川柳霞みて／春浅く水流れたり」からくる雰囲気となにかそぐわぬものがあるような気がする。「砂まじり」は思えば細かい観察であって、「いざよふ」と見てとる観察とは異なっている。悠揚として流れる河波は、近づいて眺め入れば、砂をまき込みしぶきをあげて流れ下る苛烈な流動であるということで、自然が隠し持った人間をよせつけぬ厳しさの一面を含意したものであろうか。とにかく詩人はここで自然にきびしく拒絶されている。それは、人為のはかな

さを改めて知らされたということを意味するのであろう。そうすれば、この連は、前後の二行ずつが対照をなしていることになり、第三連一、二行の対照に引き継がれて行くことになる。

ところで、この「砂まじり水巻きかへる」という激しいイメージは、同時に詩人の胸中の泡立つ思いを語っているように思われる。先にもふれたが、最終連「千曲川柳霞みて……」のうら寂しく穏かな河畔の春色と、ここの川の姿とは、はっきりと異なっている。これらの違いは、自然の二面を表現していると同時に、その時々の詩人の心のあり方をもあらわしているようだ。第一連を受けついで、この連では一方で人生のむなしさを思いながら、詩人はその思いに安住する心を持ちかねている。一場の夢のような栄枯の歴史や、古人の妄執のはかなさなどを思いながらも、なお明日を思いわずらう心を捨てかねているのである。河辺に立って眼近かに流れに眺めいりながら、詩人は自己の去就を思い惑っている。そこに身を躍らせて執着の根を断ち切りたい衝動すら感じることがある。そういう人間に対して、自然は優しくはない。白い牙をむいて敵対するのである。泡立つ思いを抱く詩人、そういうさかしらをあざ笑い敵視し、しかも悠然と時を流れ下る自然、その対峙のさまがここにあって、この詩のクライマックスをなしている。こういうよみを側面から援護するものとして、「破戒」の次の一節は有力だろう。

河の水は暗緑の色に濁って、嘲りつぶやいて、溺れて死ねと言はぬばかりの勢を示し乍ら、川上の方から矢のやうに早く流れて来た。(十九ノ七)

これは、放逐か死かという深酷な運命の選択に追い詰められた丑松の眼にうつった非情な河の顔である。そして、この少し前には自然と人家のあわいを縫って「寂しく」流れる千曲川の姿が描かれているのである。

このように読んでみると、改めて「いくたびか」の解釈を問題にしたくなる。これは従来「栄枯の夢」にかぶせて解されて来ているし、ここでも取敢ずそれに従って来たが、これを「谷に下りて」にかけて解することもできよう。思いあぐねて谷に下り、川に眺め入ったことがいくたびか、そのたびに冷たく拒絶されるのが常であった。しかし、ここをこのように回想場面にしてしまうと迫力を失う難がでてくるようでもある。現在に回想が重ねられているように受けとれば一番よいと思うが、これはいささかずるい逃げかも知れない。

一、二連が内容的に連結していて、いわば起・承の関係をもっているとすれば、第三連は、まさに転である。

鳴呼古城なにをか語り
岸の波なにをか答ふ
過し世を静かに思へ
百年もきのふのごとし

自然からきびしくしりぞけられた詩人は、うなだれていたおもてを挙げて高みをふり仰ぐ。今は朽ちはてた城の名残りが目にはいる。古城と河波、はっきりとした姿を空間に刻んで相対しているふたつのもの、そのふたつが作りあげている永遠の構図。詩人はため息と

ともに問を投げかける。無声の答がかえって来る。廃墟と化した城趾は黙然として佇立し、岸の波はただひたすら変らぬあゆみを続ける。その対照はそのまま永遠の姿だ。百年の歳月は永遠の前では一日にも及ばない。まして「昨日」「今日」「明日」というふうに、ひとの心労が染めあげられる些細な連鎖などはとるに足りないものだ。第一連の煩悶はここで、このように受けとめられている。そして詩人の煩悶は、無常とか虚妄とかいうふわついた観念によってではなしに、厳としてごまかしようもなく存在している物そのものによって、圧倒され、ねじ伏せられていくのである。

千曲川柳霞みて
春浅く水流れたり
ただひとり岩をめぐりて
この岸に愁を繋ぐ

第四連は結。まず千曲河畔浅春の景がうたわれている。ここではじめて川の名が明かされるのは、第三連に唐突に古城が点出されるのと同様、この詩が急迫から沈静への過程を叙している見方からすればふさわしいことだ。「春浅く水流れたり」は、一の「浅くのみ春は霞みて」と同巧の措辞で、「浅く」が春と水の両方にかけられているのだろう。このうら寂しくもまたなんとなく優情とでもいうべきものを含んだ情景は、そのまま詩人のこころのさまでもある。この情景のやわらかく人を迎え入れるような風情、それは、詩人が自然を迎え入れていることだ。と同時にそれは、詩人が自分の生をありのままのかたちで受け容れているということを意味する。

結びの二行は論議の多いところだが、河辺の岩をめぐって低回する詩人の姿を思い描けばよいのだろう。この詩においては、詩人以外の人影の忍び込む余地はないので、「ただひとり」は蛇句の感もするが、大きな自然の中にただひとりたたずむ詩人の姿を彷彿させるためには、むしろあってよいのであろう。「この岸に愁を繋ぐ」は、舟を繋ぐのゆかりから来た表現のようだ。現下の自分の生を、ありのままに受け容れる心境をえて、なおその奥底から湧き上るさびしさ。自分の生を、そのったなさのままに肯認しつつ、なお味わわねばならぬさびしさが、この「愁」であろう。これは一からよみとった「草枕」の憂愁と同じ、存在そのものの寂しさである。千曲川の岸辺に、そのような寂しさにいろどられた生のひと時を過すというのがここの趣意であろう。なお、「この岸」には、彼岸に対する此岸の意が托されているとも考えられる。「砂まじり水巻きかへる」水面を眺めるにいたった詩人に、ふと彼岸の夢がきざしたことがあったろうと推察すれば、これはそれに応える表現になるわけである。

この詩は、詩人自身の想念を端的に打ち出すことを主眼とした思想詩としてみられてきている。一の「小諸なる古城のほとり」の方では、野辺の叙景が散文的な時間とともに展開されてゆくのに対して、これは詩人の想念を一瞬に凝縮したところに成り立っているような印象が強いからである。たしかに、一、二に叙景詩、思想詩のめやすで一応の弁別をおこなうのは、まちがってはいない。詩想としても、一は旅情の方に傾き、二は人生的感慨の方に傾いていて、

そういう弁別に照応する。

しかし、すでに読んだように、一はさりげない敍景と自然の時間への随順によって構成されながら、その奥には、細かい計算にもとづく観念的な構造をひそめていた。それと同様に、この二もその静止した観念的構造の中に散文的な時間を流しているようだ。従来のよみにいささかの異をたてた以上のよみによって、そんな結論をえた。

いわば、この詩は形而上的な論理構成によるというよりは、むし自然的時間による起・承・転・結の階梯をふんで、詩人の内面の経験を敍し、そのはてに得られた静寂と憂愁とを提示している。その過程に、つよい自然や人事の事象との交感が見られたことは、一と同断である。こう考えてくると、一、二は両側から歩みよって、形質ともに非常に酷似した詩編にみられてくる。両者の差異は、その敍景性、観念性によるというよりはむしろ、詩材選択の規模による、あるいはそこに流れる自然的時間の大小によるとみた方が適切かもしれない。すなわち、一は二の第四連の拡大・細叙であって、まったく二の内に包摂されうるものだからである。

四

これまで「千曲川旅情の歌」の一、二について、表現に即しながら眺めてきたが、それをひとまずさしおいて考えると、いずれも「旅情の歌」としてくくられている以上、まさしくそう読むことが期待されているに違いない。一は浅春の雪国を旅する遊子の情をうたったもの。二は、かならずしも旅中吟ととる必要はないが、悠久の時の中に置かれた人のいのちを見つめて、人生すなわち旅という感慨をうたったもの。ともに旅情のうたであることに間違いはない。藤村に、自己の生を旅と観ずる趣味、嗜好のあったことはよく言われることだが、これらの詩も、小諸の城跡のほとりに立った藤村の、こころをかすめた旅のおもいをよんだものには相違ないだろう。

しかし、これらは、すでに読んだように、決して単純な旅情のうたではなかった。いままで、「草笛」や「宿にのぼりつ」などについて虚構の有無が云々されているけれども、実は、これらの詩は全体として、したたかな虚構だと考えたい。これらは、藤村が小諸の初春に味わった旅愁から発想されたのだろうが、恐らく藤村は、そういう自分のこころの姿の意味を問いつめて、それを表現しようとしている。

ひと月先だって発表された「壮年」の連作詩について、三好行雄氏は次のように言う。

> 六章からなるこの詩は、かつて「草枕」を試みた藤村があらためて、壮年の自覚にたどりついた地点で半生を回顧する自伝体の長詩である。むろん、単純な回想ではない。むしろ、現存によって過去を照射し、過去と現在を同時に見る心情のうつし絵である。だから、この詩は、終ったものの確認が、それがはじまった日の記憶とつねにオーバーラップする、という複雑な奥ゆきの世界を築いてゆく。(『島崎藤村論』一一四頁)

これは非常に鋭い指摘である。そして「千曲川旅情の歌」にもこれ

とほぼ同質の方法が働いているようだ。いわば、藤村は浅春の小諸において見つめたこころの姿を、過去のあれこれの旅における自己の中に見出し、確認していると言ってよいと思う。あえて言うなら、それは『夏草』を執筆した木曾谷における心境であり、『若菜集』をなしえた仙台における心境であった。

一、二はともに憂愁にいろどられた静寂によって閉じられていた。そして、そのような静寂がいかにしてえられたかは、各々の詩に就いて明らかにしたつもりである。すなわち、一においては、「緑なす叢蓑は萌えず／若草も藉くによしなし／しろがねの衾の岡辺／日に溶けて淡雪流る」から読みとった、愛や家庭への諦念、「野に満つる香も知らず……麦の色はづかに青し」に推測した活動社会からの隔離がそれであった。これはそのまま、二における「明日をのみ思ひわづらふ」生からの離脱に通ずるものである。「明日は、明日は……」と理想をくりのべに未来に追い求め止むところのないのは、人間の「心猿」の所為であり、それが青春の現実態であるという認識が、早くから藤村にあったのは言うまでもあるまい。そういう生から離脱してえられた新しい生——独特の憂愁をはらんだ静謐の世界こそ、藤村の詩精神の原郷であったわけである。のちに合本詩集序で「詩歌は静かなるところにて想ひ起したる感動なりとかや」と言挙げする、それと呼びかわすものをこれらの詩は持っているようである。

このふたつの詩が藤村の詩業の最末期に属するものであることは注するまでもないだろう。「ふと目は醒めぬ五とせの／心の酔に驚きて／若き是身をながむれば／はや吾春は老いにけり」とうたったのは「壮年」の「幻境」においてであった。『若菜集』の最初の詩編がうたわれて、まさに足かけ五年の歳月が流れた。藤村はようやく壮年の自覚にいたり着いたのである。ところで、『若菜集』上梓後、藤村が直ちにぶざまな創作「うたたね」（明三〇・一二）を発表し、すでに抒情詩の世界の崩壊を予兆していたことはよく知られている。また、それより早く、『若菜集』刊行とほとんど踵を接して、「春やいづこに」「銀河」「きりぎりす」の三編よりなる「巴」（明三〇・九『文学界』）の詩編によって、覚醒のこころをうたったことも思いあわせられる。さらに『一葉舟』『夏草』の刊行を目前にひかえた時期に発表された「木曜日の散歩」（明三一・四）をはじめとする「七曜のすさび」（『落梅集』に収む）のあれこれには、「美夢」の世界から「実」の世界への志向が語られていた。これらは、いずれ「千曲川のスケッチ」や『緑葉集』の短編をへて『破戒』にいたる道程につながるものであって、そういう必然の道ゆきの中で、藤村の詩業は、いわば一種の「酔」によってうみ出されるものであったのである。それは、「実」の世界に背反してえられる、危い虚構の世界にのみ訪れる美神のめぐみによるものであったと云ってもよいだろう。いま壮年の自覚をうたうにいたった藤村は、ふと早春の風物と交感しあう自己のこころをみつめ、そこにおとずれた静寂と憂愁との意味を改めてはかっているようだ。

詩人はすでに青春をはっきりと幻影とみる地点に立っている。明日に望みを托して悶えることの空しさを知り尽している。そして

今、彼は自らを旅人と観じているのである。とするならば、もうここにはかつての「されば落葉と身をなして」(「草枕」『若菜集』)という激しい転身はない。ここにおとずれる静寂の世界は、ひとつのえらびとりによるというよりは、むしろ、おのずと招きよせられたものと言った方がよいかも知れない。しかし、詩人はそれを、ういういしい「若草」や「しろがねの衾」の幻影を自ら放下して得た静けさであると思いこむことが気に入っているようだ。あるいは、死をのぞむほどのつきつめた苦悩からの回生によってえた静けさであると思いこむことを喜んでいるようだ。つまり、人生の早春にあった自己のありようを装うことを楽しんでいるようだ。それは、その世界が、それほど彼には親しいものだったからに違いない。その静けさのなかで彼の得た心の安らぎが貴重なものだったからに違いない。彼はその世界を仮構して、その中で青春をしのぶひと時をすごすのである。

いうまでもなくこの世界は、現実には青春というひとつの動乱の時期を放下してえた、壮年の「寂寥」境であることにまちがいはない。「旅情の歌」は青春の漂浪の思い出に重ねて、壮年の寂寥の到来をうたっていることはまぎれもないことだ。しかし、いまや現実と仮構の位置は逆転している。詩人にとっては、青春の惑乱こそ遙かな幻影となっているからである。

こうして、かつては意識的に、ある努力をもってえらびとられた静謐の世界が、常住にたやすく招き寄せられるものとなりおおせたとき、もはやそこには美神は訪れない。現実に放下すべきものを見失ったことは、想念の世界にひき継ぎはぐくむ詩材の喪失を意味するからである。藤村詩の原郷は、こうしてこれらの詩の中に塗りこめられて、朽ちないモニュメントとして残ることになった。ほどなくうたい出される「胸より胸に」(明三三・五)の連作恋愛詩は、思えばこの原郷をいろどる残照としてふさわしいものであった。

(一九六八・四)

非公開

非公開

非公開

非公開

非公開

非公開

非公開

非公開

非公開

非公開

非公開

非公開

非公開

非公開

朔太郎から静雄へ

——『わがひとに与ふる哀歌』前後をめぐってのノート——

安藤靖彦

一　はじめに

私はさきに「朔太郎の周辺—蔵原伸二郎と伊東静雄—」(以下「周辺」という)なる拙文を発表した。(1) そこで私は静雄における心情の拒否ということをめぐって朔太郎にもあり彼にもあった「家郷」のことをとりあげ、その差異のあり方をさぐった。ただそれが蔵原ともかかわらせていわゆる日本浪曼派の様態の一つの解明ということの方へ力点が移ったために二人の交渉のあり様を深くは解明し得ないままに終った。ここでは『わがひとに与ふる哀歌』(以下『哀歌』という)の前後、つまりその詩風形成期とその詩風の崩壊期に投げ出されている問題の幾つかをめぐって二人の交渉の様をさぐろうと思う。もちろん、これは今日なお漠然としているかに見える朔太郎の、特に「郷土望景詩」『氷島』と、静雄の特に『哀歌』との詩風の類似をあげつらう場合の、前提としての究明になろうかと思う。「朔太郎から静雄へ」のいわば詩史的な烏瞰はそれほど自明のことども思えないからでもある。

ところで朔太郎と静雄との類似をいう場合、一つのパターンらしきものが今日成り立ちつつあるように思う。饗庭孝男は保田与重郎が「自己の思想を、自転するニヒリズムの、パセティックで力動的な意識そのものと化」せしめたのに対し「伊東静雄は、逆に、静止的で透明なニヒリズムの意識をもっていたということが出来る。伊東の声は、いかにも悲痛ではあるが、その叫びは、その生の荒野に斫するにすぎない。伊東は、だが、その斫する荒野をくまなくとらえる透徹した目をもっていたのだ。現実において傷つきながらも、それを与えた現実を見すえる精神の屹立した姿勢をもっていたといえるだろう。」としてそのような精神のありようが「ああ悪魔よりも孤独にして／汝は氷霜の冬に耐えたるかな！」(漂泊者の歌)と歌った朔太郎の「詩魂と深い血縁性をもっている」と指摘する。(2) 大岡信

はやや客観的に「運命？　さなり、／ああわれら自ら孤寂なる発光体なり！／白き外部世界なり。」（八月の石にすがりて）を例に、そこに「自己を孤立した主体としてとらえ、同時にそれを、主体の消滅し去ったのちの荒涼たる外部世界としてとらえるという」「不条理な認識形式」を云い、すでに「いかなれば虚無の時空に／新しき弁証の非有を知らんや」（新年）と歌っていた朔太郎の迎えるところとなったいわれを説いた。(3) そしてすでに「周辺」において指摘した桑原武夫の「詩として言葉の破綻を恐れぬ強烈な発想法」というところでこの二詩人を結びつける言説、(4) また桜井好朗の「曾てこの自然の中で／それと同じく美しく住民が生きたと／私は信じない」（帰郷者）と「ああ生れたる故郷の土を踏み去れよ」（公園の椅子）とに孤独な高踏的な立場からの近似をみる見方(5)などをつけ加えてもよい。大岡の場合を除いて、この二人の類似をいう場合、彼らが多かれ少なかれ静雄、限って言っても『哀歌』に肯定的な立場をとっていることが解ろう。これを「周辺」で見た松本悦治(6)や樋谷秀昭(7)などと比較すれば明らかになるが、そのいわば日本浪曼派とかかわらせての史的立場に対し、これはいわば詩的立場ないしは私的立場―饗庭に強く見られる言葉の不透明性、たとえば「透徹した眼」「現実を見すえる精神」などは容易に詩的立場が私的立場になりかねない様相を物語っている―でもある。それにしてもこの二人を結びつけるものとしての、発想法・認識形式・孤独で高踏的な立場と姿勢等々の標識は決して明晰ではない。さきの史的評価と詩的評価のくいちがいとともに、ここらあたりにも「朔太郎から静雄へ」の主題を成り立たせる前提的究明の必要があるというものである。私が「周辺」に試みようとしたのもこの前提的究明の一つではあったが、また別の方向からの試みをしたいと思う。

付言しておけば、朔太郎と静雄とを論ずる場合、那珂太郎の見方を考慮しなければなるまい。那珂は「いかなれば今年の盛夏のかがやきのうちにありて、／なほきみが魂にこぞの夏の日のひかりのみ鮮やかなる」（いかなれば）を例に次のように言う。「ここにみられる、現在を空無化し過去を存在化しようとする抒情的反語には、いわば水平的時間の感覚はあるが垂直的時間のそれはない。日本伝統詩歌の、また『四季派』の作品のなかで、うんざりするほどぼくらが見馴れ聞き馴れた詠歎である。」と。そしてこれは朔太郎の「漂泊者の歌」にある「『久遠』に貫かれることによって、過去現在未来の一切の日常的時間を空無化した」のとは異なり、所詮静雄が朔太郎の弟子たり得ないゆえんを説いた。(8) けれどもこれはまえの静雄に即しての詩的立場ないし私的立場になぞって言えば朔太郎に即しての詩的立場ないし私的立場と言えないこともない。ここでも朔太郎と静雄との類縁を認めての私のいう前提的究明は必要のように思う。

二　朔太郎と静雄、その交渉再説

「周辺」において二人の交渉のあらましをたどったが、ここでは論の展開の前提として、その補正を試みつつ再説する。

朔太郎の個人誌『生理』第五号（S10・2刊）に静雄は「入市者」を

寄せている。その号の「詩壇時評」で朔太郎は「『コギト』詩人群の中で、新人伊東静雄君を発見したことは、就中僕にとっての悦びだった。『冷たい場所で』『我が人にあたへる哀歌』『寧ろ彼らが私のけふの日を歌ふ』何れも愛嘴に耐えた善い詩である。この人の詩には本質上の意味でのリリックがある。所で僕の長く求めて居たものはリリックである。実に日本の詩壇は、口語自由詩以来リリックを無くしてしまった。そして詩がリリックを失ったということは、本質上に於て詩精神を喪失したということなのである。他の別の言葉で言えば、真の『詩人』が何所にも居なくなったのである。／伊東君の詩を始めて読んで、僕は日本にまだ一人の詩人が居ることを知り、胸の躍るような悦びと勇気を感じた。」と述べている。このリリックの上に朔太郎は「リリックを持ってる人は、自らリリックを虐使することの術を知らねばならない。」と要請していたことはすでに那珂の指摘がある。[9] ところでここであげている「冷めたい場所で」は『コギト』の昭和九年一二月号に、「わがひとに与ふる哀歌」は同誌昭和九年一一月号に、「寧ろ彼らが私のけふの日を歌ふ」は同誌昭和十年一月号に発表された。とすれば朔太郎が静雄に注目しはじめたのは昭和九年末頃からと言える。そして『哀歌』出版（S10・11）を機に朔太郎は保田をはじめとする静雄ゆかりの人々とこれを祝して『コギト』（S11・1）に「わがひとに与ふる哀歌―伊東静雄君の詩について―」を書いたことはすでにあまりに有名である。そこで彼は「冷たい場所で」「わがひとに与ふる哀歌」「帰郷者」「私は強ひられる」をあげつつ「これこそ、真に『心の歌』を持ってるところの、真の本質的な抒情詩人」と最大級の賛辞を呈した。「帰郷者」は『コギト』昭和一〇年四月号、「私は強いられる―」は同誌昭和九年二月号の発表である。「私は強ひられる―」は単行書『哀歌』にいたってはじめて知ったようである。ところで『哀歌』所収二八篇の中からどうしてこの五篇がえらばれたのか。もちろん適宜な選択であり、作の評価のこともあり、あるいは朔太郎流の趣味をも大きく働らいていて、ここから何らかの重大な結論を導くのは誤りだろう。けれど、「私は強ひられる―」「冷めたい場所で」「寧ろ彼らが私のけふの日を歌ふ」にはおそらく青春悔恨の情を汲みとっていたであろうし、「わがひとに与ふる哀歌」にはその逆説的青春賛歌の強いられた情を汲みとっていたはずである。そして「帰郷者」にはこれらと別の彼の家郷にかかわる類縁を見ていたことと思われる。ということは朔太郎は『哀歌』を静雄のクセニエなどという習作期にあったテクニクに秘められたその詩精神を評価しなかったということであり、それ故に『哀歌』の中で「私は強ひられる―」を除いて比較的後期のものを選ぶ結果になっているように思う。けれど同じ『コギト』（S11・1）で中島栄次郎がほめた「河辺の歌」（『コギト』S9・10）にどうして触れることなく終ったのか。『青猫』以後からの朔太郎の道程を考えればこの作を選んでもよかったと思う。ただこの「河辺の歌」の悔恨はさきの「冷たい場所で」などのようにはっきりした青春の影が落ちていなかったからではないか。逆に例外的に早い時期の「私は強ひられる―」が選ばれたのはその青春が確かに刻まれているからだと思う。そしてここにはまた確かに朔太郎

が白秋からゆずり受けたあの「愛憐詩篇」時代の明透さがある。（噴水は朔太郎にとって白秋ゆずりのものである。そして「私は強ひられる―」で静雄は「噴き上げられる泉の水」を歌い、これはまた彼が執着した事物の一つでもある。）またそれとは別に朔太郎は『哀歌』冒頭の「晴れた日に」と次の「曠野の歌」をどうしてとりあげなかったのか。多分この二作をここに置いたのは静雄のある種の意気ごみがあってのことだと思われる。このことは「周辺」で少し触れたし、他の詩集から推しても静雄が詩集編纂の際に見せる用意はここにも見られるはずである。特に「曠野の歌」（『コギト』S10・4）は雑誌発表のとき、「萩原朔太郎氏に捧ぐ」とあり、これが朔太郎の「帰郷」に対する呼応であるだろうことはやはり「周辺」に誌しておいた。「晴れた日に」（『コギト』S9・8）にあるある種の難解さとそれ故の朔太郎の忌避はわかるにしても、「曠野の歌」の空無の世界はまた「わがひとに与ふる哀歌」のそれと重なるはずである。朔太郎にとって静雄の青春・家郷は自らのその現実的要因によって理解し得ても、「曠野の歌」における空無世界の構築はとうてい理解の及ぶところではなかったのではないのか。ここにおいても朔太郎は心情の子である。(10)

一方、小高根二郎によれば、静雄は『氷島』の「帰郷」「晩秋」「告別」「虎」「昨日にまさる恋しさの」を好んだという。(11) もっともこのあたりの叙述は小高根のよくする想像をまじえて書かれている体になっているので、彼がどうして静雄の愛好したものとしてこれらの詩篇を選んだのか判明しない。けれど静雄が『氷島』を「日本に新体詩が始って以来の第一等の詩集」（酒井ゆり子宛、S11・1・28）と評価していたことは疑い得ない。（静雄が朔太郎の詩をむしろ否定的に見ていたという意見もあるし、また彼が朔太郎を肉体的にかなり意地悪く見ていたという証言もある。けれどそれを言うとき、時期のこと、また静雄の気質のことも考慮せねばなるまい。私は静雄が朔太郎を否定的に、あるいは侮蔑の目で眺めていたにしても、それがすぐ静雄の朔太郎に対しての全面的否定にはならないと考えている。）そして『哀歌』所収中の幾つかの詩篇には『氷島』（S9・6刊）の契機を抜きにしては成立し得ないもののあることは「周辺」で示唆した。「曠野の歌」は別にしても「田舎道にて」（『コギト』S10・2）「河辺の歌」などそうであるし、またある作品などから見れば『氷島』出版以前からこの詩集に収められている詩篇の幾つかを読んでいたと思われるふしもある、「帰郷者」（『コギト』S9・4）、そして「四月の風」（『呂』S9・6）や「鶯」（『呂』S9・2）に見られる老いの心情などからの推察である。『氷島』所収の詩篇は「郷土望景詩」からの再録のものを除いておおむね昭和五・六年の頃『詩・現実』などに発表されたものである。静雄は『詩・現実』などを見ていたと思われる。彼の詩風展開から考えれば、レーナウ、ケストナー、リルケ、ヘルダーリンなどのそれとは別に『詩と詩論』、そして『詩・現実』などの詩壇の動きに無関心であったとは思えない。特に朔太郎に関しては、卒業論文「子規の俳論」以来の由縁があった。とすれば『哀歌』の中核的作品に朔太郎の契機は認めねばなるまいし、「曠野の歌」などにおける対応のありようを見れば朔太郎への心酔

からその克服が目ざされていたとも考えられよう。それはさておき、小高根のあげた静雄の『氷島』をめぐっての「帰郷」をはじめとする愛好詩は仔細に見ればある信憑性があるように思う。というのは朔太郎が『哀歌』を見たときの偏りが、逆に静雄の『氷島』を見たときにもあるからである。「帰郷」の家郷にかかわる心情、「晩秋」「告別」「昨日にまさる恋しさの」の青春悔恨とそこから来る痛き思い、「虎」の「虎」に対象されての卑小化された人間の像（このことは後に説く）などやはり彼の選択が偶然とはいい切れないものを持っていることを示している。その外『氷島』はその自序によれば「歌ふための詩」を目ざしており、「晩秋」は「―朗吟のために―」、「昨日にまさる恋しさの」は「―朗吟調小曲―」の付記を持っていることも見逃せない。静雄の朗吟ぐせは桑原・小高根をはじめ彼の周辺の人々がほとんど口を合わせて証言している。さらに「晩秋」の「煤煙くもる裏街の／貧しき家の窓にさへ／斑黄葵の花は咲きたり」の自然と人事の対応のあり方、ないしは人間の卑小化のありようはやはり静雄に通ずるものであった。彼は「真昼の休息」（『日本浪曼派』S10・4）で「われもまたかくて坐れり／二番花乏しく咲ける窓辺に」とか「二番花乏しく咲ける窓辺に／われはなほかくて坐れり」と歌っている。

以上考えて来たところによれば二人の交渉は決して浅いとは言えないと思う。朔太郎の『哀歌』に対しての感動、それに呼応しての静雄のよろこびは、こうした前提の上ではじめて成立すると思う。けれどこの呼応には注目しなければならない一つの条件が付帯する。それは、静雄は朔太郎の理解を絶するものを持っていたが、朔太郎には静雄の理解を絶するものはほとんどなかったのではないかということである。もしあったとしても静雄はそれには深くかかわってゆかない、あるいはそれを切り捨てる方法を持っていたと思える。これは多分のちに三好達治によって言われた(12)静雄の「賢者の面影」に通ってゆくものである。けれどこうした静雄のあり方は彼の意識としては朔太郎の克服となっていたのではないのか。さきに見た彼の朔太郎に対しての不遜はここらあたりに源を発すると思う。ただそれは決して朔太郎の全面的否定と同意ではないことはやはり言い添えておきたい。

三　静雄・その初期詩篇の問題

私は「周辺」において「正しい」ということばを手がかりに静雄の心情の拒否のあり様をさぐった。けれどもその心情の拒否ないし拒否の精神は、彼のものの把握の際に示す対応のあり方に深くかかわるように考えるに至った。この対応ということは「曠野の歌」が朔太郎の「帰郷」、ないし小高根のいうメーリケ、セガンティーニのそれとの対応の中で作られていると言うとき典型的に表れるものである。いま小高根に従ってこうした作品を拾えば、「新世界のキィノー」（『呂』S8・7）がケストナーの「上流社会の人達・海抜千二百米」などに、「有明海の思ひ出」（『コギト』S10・3）が田中克己の「多島海」に、「秧鶏は飛ばずに全路を歩いて来る」（『四季』S10・4）がチェーホフのA・N・プレスチェーイェフあて書簡に、「かの微

笑のひとを呼ばむ」(『日本浪曼派』S10・7)が小高根の「石の歌」に等々、そしてこの傾向は第二詩集『夏花』以下にも持ち越され、小高根をして時に必要以上に対応作品を並列させたく誘惑する体のものである。この場合、対応というのは単純には模倣、ときに剽窃と言われるものに置き換えることが出来ない。彼の場合、まさに呼応の中で作品が生まれるらしいからである。けれどこの対応はたんに作品間のそれだけではない。江頭彦造は静雄の作品に「光」と「影」ないし「死」との対応を考えているが(3)、実はこれは対応の精神ないし対応の気質といっていいほどのもののように思える。正確に言えば対応の気質が、あの西欧の詩人たちをはじめとして古今集などによって学ばれた「譬喩的精神」(談話のかはりに、『呂』S7・11・12)によって精神化されてゆくのである。「自然は限りなく美しく永久に住民は/貧窮してゐた」(帰郷者)の場合、美しい自然と貧窮した住民との対応が見られる(この場合も、朔太郎の「晩秋」の余影がある。)。これはたんに詩的技巧の問題には還元されない。なぜなら彼の現存書簡の最初期のものにすでに次のように書かれているからである。

京都の住き、かへりに、あんなにして戴くことが、ほんとうに殺風景な、ミゼラブルな私の学生生活に一脈の色彩を添へて呉れます。古い家庭に古い人々の間に育って来、余裕のある考へ方や、暮し方から遠ざかる様に余儀なくされてゐますいつもの私は、ほんとうにどれ位嬉しいことか、(酒井小太郎宛、T15・7)

姫路は私の生活のオアシスの様です。皆様はきっと、私のこんな言葉をふき出されるかも知れませんけれど、私の様な過去、私の様な周囲を持ってゐますものにはそれが、はっきり、さう感ぜられます。(酒井安代・百合子宛、T15・9・8)

彼はおそらく我が不幸なる家庭の代償として酒井の家庭を選んでいる。そして「ほんとうに、殺風景な、ミゼラブルな私の学生生活」「私の様な過去、私の様な周囲」と自分、自らの生活を卑小化する底には酒井家と伊東家の対比・対応があった。そしてこの卑小化が「もとより我れは奴隷なり　家畜なり」(殺せかし!　殺せかし!)と激語する『氷島』の詩人に容易に結びつくことはわかろう。けれどこの対応は家庭だけのことに限らず、独歩の「ああ島が見える、そこからひばりが立ってゐる/雲雀が立つのは畠のある証拠だ/はたけのある所には人が住む/人の住む所には恋があるんだ」に付して「そこには又必ず悲劇がある」(酒井安代・百合子宛、T15・7)とするとき、対応はもはや精神や文学の次元におよぶ。これがあの「帰郷者」の冒頭に接縁することは容易にわかろうし、また「日光はいやに透明に/おれの行く田舎道のうへにふる/そして　自然がぐるりに/おれにてんで見覚えの無いのはなぜだらう/死んだ女はあっちで/ずっとおれより賑やかなのだ」(田舎道にて)などと生と死とに援用拡大されても不思議ではあるまい。そしてこの援用拡大のときも朔太郎『氷島』の「明るき四月の外光の中/嬉々たる群集の中に混りて/ふたり模擬飛行機の座席に乗れど/君の円舞曲は遠くして/側へに思惟するものは寂しきなり。」(遊園地にて)の投影は見すごし難いように思う。ただこの対応を朔太郎のそれと比較すれば、朔太郎のがその家をも対応の対象にし、例えば「古き家の中に座りて/

脱るべき術もあらじかし。」（家庭）と歌い、家郷をまるごと否定しようとし、それ故、家郷と切り離された自然がその視野に入り難いのに対し、静雄のそれは、「私の様な周囲を持」つものとして我が家ごと、他の家庭ないし自然と対応させる点が特徴的である。これは彼の家庭が彼にとって宿命的に崩壊（たんに経済的にというだけではなさそうであり、のちに現在、書簡の伏字になっている部分などから推察して、彼はこれとけんめいにたたかわざるを得なくなってくる）しつつあると認識されていたからだろうと思う。そして朔太郎の対応がいわば彼の人生の結果物としてあり、詩的にはっきりとは方法化されないのに、静雄のそれが認識の中で方法化され、それが詩の表現に適用されるのは、この構造にかかっていると思われる。そしてその方法化は彼の実家の崩壊を土台にしている以上、その崩壊の補償としての何らかの創造性を担わされねばならなかった。彼が中学校教師としてけんめいに守ったいわば小市民生活と、すでに最初から不幸な結末を予測し得たであろう酒井安代から百合子への心情をあえて固執し、破局ののちにも賛歌（それはイロニックであるが故に哀歌となる）として造形せねばならなかったこととはこの意味で表裏であった。付記すればこの対応の実生活的側面は、その師頴原退蔵に対してのあり様、また『コギト』の保田上重郎などや、『文芸文化』の蓮田善明などに対するあり様にも条件を変えて適用できるように思う。都会と田舎、東京と大阪、学問と詩として置き換えることもできよう。そして注目すべきは、この対応の基底にあった自己の卑小化は「草蔭のかの鬱屈と翹望の衷情」（詩集春のいそぎ自序）という心情にそれほど屈折することなくつづくものだろうということである。

昭和六年一一月一六日酒井ゆり子に宛ての書簡の末尾に「私が泉のそばに坐った時／噴水は白薔薇の花の影を写した／私はこの自然の反省を愛した／／私が青空に身を委ねた時／縫ひつけられた幾条もの銀糸が光った／私は又この自然の表現を愛した／／さうして　私の詩が出来た」と自らの詩法の確立をつげる詩を書きつけた。けれどここには多くの疑問がある。すでに昭和二年一月、彼が「大変危険な思想の変転期に立ってゐる」（酒井安代宛、S2・2・4）と自ら誌している只中で安代にあてて「障子を　あくれば／枇杷の木／／障子を／／させば／枇杷の影」と書いている。そして昭年三年五月三〇日にはやはり安代に対し「家の外に柿の花咲き／その柿に雀ゐる故／そのことを心にもちて／寂しけど寂しきままに／うらやすう夕の座にゐる。」と送っている。これは「芥川さんも感心したり、妙に窮くつに感じたりしてゐます。」（宮本新治宛、S3・3・23）と、その昭和初頭からつづいていた社会主義、法然・親鸞などによる救いの想望、などの中から、のちに自ら「芥川的傾向」（頴原退蔵宛、S4・10・22）と名づける方向への心情のゆれの中で書かれていることに注目したい。これらを見ればさきの「私が泉のそばに坐った時」の詩が、すでに彼の思想的揺漾と自然との対応の中でかなり長い間用意されて出現していることがわかる。（その思想的揺漾が、さきの家的なものとどこかでかかわっているはずであり、そうした場合、彼の芥川的傾向云々の問題は単純な思想の問題にのみは還えされないのではないか。

これは後の問題として考えねばなるまい。）さらに今日では「庭をみると」（『耕人』S6・2）や「ののはな」（『耕人』6・10）の存在も知られている。とすればあの昭和六年一一月一六日の時点でなぜそういう精神のありようを「私の詩が出来た」と詩法確立の宣言として収斂せねばならなかったのか。いま全集の書簡、宛名人名別索引（増補改訂版、ミスプリントがある）によると酒井百合子宛のものは一七番（姉安代とともに二人の宛名になっている）から四〇番の妹を招いての「私の典型的小市民生活」をつげるやや事務的な書簡をのぞいて四六番までない。一七番のは昭和二年一二月二六日付であり、四六番のものは昭和五年四月七日付のものである。この間に現在酒井家から不出のものがあるとしても、そういう事情があればなお、ここに百合子を軸にしての彼の酒井家と伊東家との対応の図式がくずれたということになりそうである。そして「周辺」で指摘したように昭和五年七月、昭和六年正月の帰郷による自然の再発見・再確認がある。つまりあの詩法確立の宣言は、この自然の再発見・再確認の上に来るものであり、ここで彼はその持っていた社会主義への関心、芥川的傾向を同時に自然の中に収斂させる。つまり彼は自然の中で彼の青春の終りが詩的出発だという自覚を自らに強いたのである。この自然の再発見・再確認が松本のいうように隠遁にならないのは、この移行の過程に彼はその方法をこめて西欧芸術の何らかのあり様を学んだからである。百合子宛の手紙があらわれる前後からあの昭和六年一一月までに、彼の書簡に見える西欧の諸家は次のようである。チェホフ、モウパッサン、ジュール＝ルナール、バルザック、トーマス＝マン、モーツァルト、ベートーヴェン、メーリケ、チャイコフスキー、アンリ＝ルッソー、トルストイ、ラプラード、セガンティーニ、など。この中でメーリケの『プラーグへの旅路のモーツァルト』とセガンティーニの「帰郷」がのちの「曠野の歌」の大きな契機となった。もちろんそれだけで「曠野の歌」が成立したのでもないことすでに言った。

庭をみると
辛夷の花が　咲いてゐる

この花は　この庭のもの
人の世を苦しみといふべからず

花をみる時
私は
花の心になるのである

〈庭をみると―傍点筆者、以下同じ―〉

私の孤独を
一鉢の黄菊に譬えよう
つつましい庭師に作られて
位置の正しい明るい花が
いくつも咲く

習作的な意味を担っているだけに彼の詩人誕生の秘密ははっきりあらわれている。苦しみから孤独、それをこそ花とさかせるそれが彼の詩のあり様であり、盛夏は現在の晩夏(秋)の中でこそ追憶として花ひらく。たとえば次のようである。「真夏の日光の中を きっと／あの女が 私の曾て／雲の様に去らせた女が／鋪石に影をも落さず／私の目の前を過ぎる」(櫪、『呂』S7・8)追憶の中で構想されるがゆえに、それは陰影(これは多く現在の心情にかかわる)を持たない。そして自らは「事物が 事物の素朴を失ふ日／夏は去らねばならない／そして澄み渡ったその空虚に／衆人の悔恨で／目に見えぬ伽藍が建ち始める」(事物の詩抄―秋、『呂』S7・10)と晩夏(秋)の陰影ある心情を、盛夏の構築を軸にして詩的構造として還元する。そこには「私は花瓣だ タイトルだ／根への諦め 底無ければ底無い程／蓋等の憧に 痛切であればある程／私は私の一番美しい力で 花咲かうとする」(花咲く、『呂』S7・9)という痛苦とイロニーがかくされている。これはそのまま『哀歌』の基本構造である。曠野が「わが痛き夢」の休らいの場となるゆえんである。この青春の痛みが朔太郎の胸をうった。けれど朔太郎はこの悔恨の構築のありようを充分には理解出来なかった。というより正確には理解するすべを忘れていた。あの『生理』の詩壇時評で彼は三好達治にかこつけて「リリックを持ってる人は、自らリリックを虐使することの術を知らねばならない」とした。たしかに彼は『月に吠える』『青猫』でそのリリックを虐使したといえる。けれど『氷島』では「芸術的野心」を放棄していたはずである。とすれば朔太郎が『哀歌』に見たもの、それはリリックの虐使というより青春の悔恨の情そのものではなかったか。「残虐な痛手を持った美しさ」「魂を苛めつけられた人のリリック」などという評語、そしてその選択の際見せた偏向はこのことを何よりも物語る。つまり朔太郎は『氷島』で青春の悔恨を破滅の予感の中に拡散消滅したのに対し、静雄はこの破滅の予感そのものを詩として構築したと言える。そしてこの構築の意志があったからこそ、『氷島』の世界をその対応の対象となし得たのであり、足を掬われなかったのである。

『哀歌』の構成で気になることがある。それは「帰郷者反歌」(もと、事物の詩抄―都会、『呂』S7・10)「咏唱」(もと、事物の本抄第九聯の改作、『呂』S7・11)「咏唱」(もと、朝顔、『呂』S7・10)「(読人不知)」(もと、静かなクセニヱ抄、『呂』S7・12)などの習作期の短唱をどうして主に昭和九年から一〇年にかけて作られた主要作品の間に挟んだかということである。たんに捨てるに惜しいというのではあるまい。それらの短唱の中にこそ自らの詩精神と詩法との確立を見たかったのであろうし、それらを構成にくみ入れることによって晩夏(秋)の中に構築された盛夏の図式を、詩作上の過去の中における現在という図式に重ねようとしたのではないかと思われる。これは時間性の空間化ということであり、それはまた『哀歌』の空無世界と同一の思考に立つものである。ということは時間性を空間化するという彼の詩精神の構築のありようを、詩集の構成にまで及ぼしたということである。静雄は「帰郷者反歌」において「田舎を逃げた私が 都会よ／どう

してお前に安んじよう／詩作を覚えた私が　行為よ／どうしてお前に憧れないことがあらう」と歌った。これは朔太郎の「かなしくも故郷にかへり居て／うたつくりとはなりはてにけむ」（草稿詩篇―偶成）に対応する。この疎外の中で朔太郎は「愛憐詩篇」『月に吠える』『青猫』のリリックの虐使への道をすすむ。そしてそれが彼の喪失した現実の機能を代行するものであった。(14) その現実機能の代行が破産したところに「郷土望景詩」『氷島』世界があらわれる。とすれば静雄は『哀歌』一冊の中で朔太郎の全道程をなぞったことになる。全道程をなぞったが故に『氷島』世界を自らの詩法に消化し、朔太郎に相対し得たのである。その詩世界のありようを、詩的エネルギーを使い果し、詩を現実の中で破産させた朔太郎が全き意味では理解し得なかったのも当然である。

四　哀歌から夏花へ

さきに見た彼における対応の精神は、この青春の喪失を代償としての（それ故「四月の風」「鴛（一老人の詩）」に老いの心情をうたいこむ。この時静雄はまだ二八才である。）詩の発見によってどう変ったか。詩作は青春の喪失の代価であっても、彼の生活のすべての代価ではない。いって見れば酒井家と伊東家との対応の中で彼と安代ないし百合子に関する部分だけが詩化されたということである。ということは一方において彼の家にかかわる生活の大半はそっくり詩化されずナマなまま残る（彼は「妻よ　晩夏の静謐な日を／糸瓜の黄花と蔓とで／頃日の僕等の唯一の／幻想である母の／家の門を飾らう」〈事物の詩抄―母〉などと妻をいわば詩人的自己に同化し、母をその詩の対象としてとり入れることに努めるがこれは必ずしも全うされたとは言えぬように思う。）ということであり、彼がおそらく酒井家をなお念頭にしての自らの生活を「典型的小市民生活」と自嘲のうちにもいわなければならぬ理由がある。昭和七年における父の死去から結婚へのあわただしい、自ら「思ひもよらぬ運命」（酒井ゆり子宛、S7・3・12）というその生活は、この時自らの対応物になったと言える。

近頃は一所懸命、自分の中のものを書いてゐますので、人をうけ入れる力がとぼしいのでしょう。詩少しづつ自信が出来てゐます。自分で立派だと思ふものが五十もたまったら、出版したいと考へてゐます。二百冊位刷ったら二三百円で出来るさうですから、花子に金の工面など、たのみ出してゐます。これが思ふ通りに行ったらと、大変希望をもって暮してゐます。（中略）

然し、心のこまかい、いんえいや感触やは、結局人にわかって貰へさうにないので、その点孤独を感ずることが、度々です、又自分の体系立った思想も一進一退、一歩行っては立ちどまるといふほどの進行で、もとの様に夜明けが来るといふ様なものでありません。然し、その中に、私は私らしい美しさを見つけながら生きてゐます。かなり自信強く。

近頃は海でも山でも、大きな景色のところに行ってみたいとしきりに考へますが、それは果せません。

（酒井ゆり子宛、S7・10・8）

希望と絶望とが入りまじったこの手紙は、彼の詩と生活のありようを物語ってあますところがない。詩にかける自信と希望、それ故の孤絶感は、その詩を現実の中に投げ込もうとするところから生れている。そして事物として詩化したはずの自然がこの生活にかかわってなお素朴に生きていることに注目したい。つまり生活まるごとの詩法の確立でなかったがために、自らに存在化されない自然がのこっているのである。「海でも山でも、大きな景色のところに行ってみたい」というのは、詩作にかかわるいき苦しさを自身の方法化を越えてなおある自然で慰藉したいとの願いに外ならない。そして都合よく、彼の故郷の風物は否定されずに温存されていた。彼の家は卑小化され醜くくあっても、彼の郷はなお美しくあったことはすでに「周辺」で言及した。この生活構造を『哀歌』から考えるとどういうことになるのか。さきに私は晩夏(秋)の中に構築された盛夏の図式ということを言った。また『哀歌』の構成から過去の中における現在（これは現在の中における過去ではない。つまり『哀歌』には互に逆流する二つの意識の流れ—これはまた時間の流れではない—がある。この故にそのリリシズムは屈折し、両極に拡散するという構造をとる。）ということを言った。「深い山林に退いて／多くの旧い秋らに交ってゐる／今年の秋を／見分けるのに骨が折れる」（読人不知）などを見れば、詩と生活との対応になり立つイロニーは、そのまま彼の詩の構造にまで及んでいることが知られよう。そうであるから「脆い夏は響き去り……／にほひを途方にまごつかす／紅の花花は」（氷れる谷間、『文学』S10・4）「われもまたかくて坐れり／二番花乏しく咲ける窓辺に」（既出）「秋のほの明い一隅に私はすぎなくなった」（咏唱、『呂』S7・10）「熾んな陽の中に／はやも自身をほろぼし始める／野朝顔の一輪を／私はみつける」（河辺の歌）などの絶望と諦視の入りまじる現実の何らかの投影を見せながら一方「真白い花を私の憩ひに咲かしめよ／昔のひとの堪へ難く／望郷の歌であゆみすぎた／荒々しい冷めたいこの岩石の場所にこそ」（冷めたい場所で）「私はうたはない／短かかった耀かしい日のことを／寧ろ彼らが私のけふの日を歌ふ」（寧ろ彼らが私のけふの月を歌ふ、『コギト』S10・1）などと仮構世界への決意と絶対性をパセティックに唱う。「曠野の歌」とか「わがひとに与ふる哀歌」の空無世界はいうならば「真白い花」のゆえに「荒々しい冷めたいこの岩石の場所」がまさに美しく歌われた世界であった。そしてこの「真白い花」は二番花とは似つかぬ仮構の花であることは言うをまたない。しかしこうしたやり方が至難であるのはちょうど詩から現実を対応の対象にするのと同じ類のものであろう。『哀歌』の中でいわゆる空無世界が全き意味で形象されているのはこの二作にすぎないと思う。晩夏の景物にかこつける彼の放心をこの空無世界の非現実的美しさとともに見ておかねばなるまい。『哀歌』最末期の作「漂泊」（『コギト』S10・8）にいう。

あゝ　幾歳を経たりけむ　水門の彼方
高まり　沈む波の揺籃
懼れと倨傲とぞ永く
その歌もてわれを眠らしめし
われは見ず

この御空の青に堪へたる鳥を
魚族追ふ雲母(きらら)岩の光……
め覚めたるわれを遶りて
躊躇(ためら)らはぬ櫂音ひびく

〈部分〉

「め覚めたるわれ」の見いだしたもの、それはかっての歌にかかわる「懼れと倨傲」の発見であり、「躊躇らはぬ櫂音」に象徴される現実の事象ではなかったか。つまり詩から生活への対応のあり様は、生活から詩へのそれへと転換する。こうしたところで過去の中における現在の図式が成立することはもはや難い。このことはさらに言えば過去の中に現在を見るという図式が成立し得たから晩夏(秋)の中に構築された盛夏の図式がイロニックな美たり得たのに、それが崩れるということになる。別の言い方をすればさきに見た時間性の空間化が成立しがたくなってくるということであり、詩の空間性が日常的時間に浸潤されはじめたということである。抒情の質が根本的に変更させられるのである。この変貌は昭和一〇年から一一年にかけて虚脱の心情を伴いつつ起る。「周辺」にあげた「幻」(『四季』S11・5)もその例の一つである。

荒れにし寺井のほとり
白き石の上に坐り
多くの時をわれは消しぬ
意味ありげなる雲浮び
草は茎高く黙し……
またも夏の来れるさまを見たり
わが胸を通らずなりしのち
しかし尚わが目にうつり
四季のめぐり至るは何ゆゑぞ
万物よはやわれに関はるなかれ
隠井(こもりゐ)の井水はあへて
汝らを歌ふことはあらじ

(拒否、『コギト』S10・12)

こうした例を拾うのはそれほどむつかしくはない。「多くの時をわれは消しぬ」それは「め覚めたるわれ」がその「懼れと倨傲」の過去—盛夏の時—をふり返ったときの悔恨ではないのか。(この悔恨はさきの青春の悔恨と同意ではない。いわば詩として仮構された青春の悔恨とでも言うべきものである。)けれどここで静雄は立ちあらわれた「四季のめぐり」に対して駄々をこねている。ちょうど放蕩息子が久しぶりに帰った家でその父母に駄々をこねるように。ここから『夏花』の「真に独りなるひとは自然の大いなる聯関のうちに/恒に覚めむ事を希ふ。」(野分に寄す、『文芸文化』S14・1)とか「われ等は自然の多様と変化のうちにこそ育ち/あゝ 歓びと意志も亦そこにあると知れ」(そんなに凝視めるな、初出不明、S13頃の作か)とか「風と光の中に身を粉々にせよ、自ら持するところあるな。/詩を釣る勿れ。」(日記、S14・9・19)などに近いことは容易にわかろう。この仮構された青春の悔恨の、昭和一〇年末から一一年にかけての静雄の心情こそかの『氷島』の心情に近いのではないのか。「リリックを

虐使することの術」にたええなくなっているという一点で。芸術意図の放棄で朔太郎は現実に反噬の牙をならし、いま静雄は芸術意図の放棄でためらい勝ちに自然を領略しようとしている。このためらい勝ちにというのは逆に言えばかつての詩にかかわる倨傲がたやすくは捨てられないということでもある。「いかにわが誓ひの気高かりしよ」(誓ひ、『コギト』S11・3)とそれを惜しみ、「私も楽しいことなど毫末もありません。ただ失ったものや、来さうにないものを憧れて、それでやっとその日を過ごしてゐます。」(酒井ゆり子宛、S10・11・2)と執着と放心とを交錯させるのはその辺の事情を明瞭に物語っている。「夏の嘆き」〈『四季』S10・11〉に小高根は朔太郎にかこつけての静雄の自負を見ているが誤りであろう。わが放心と宿命の自覚を「王者」朔太郎〈「偬草」を信ずれば〉のゆるがざる孤独に対比して咏嘆しているととるべきだろう。「夏の嘆き」と題されるゆえんである。」『夏花』の「八月の石にすがりて」(『文芸懇話会』S11・9)「水中花」(『日本浪曼派』S12・8)は『哀歌』の余響をとどめる作といわれる。けれどその余響にありながら「わが運命を知りしのち、/たれかよくこの烈しき/夏の陽光のなかに生きむ。」(八月の石にすがりて)とか「忍ぶべき昔はなくて/何をか吾の嘆きてあらむ。」(水中花)などの語句に注意したい。つまり現在の中の過去の方向でこれらの語句が生まれている。また「運命! さなり、/ああわれら自ら孤寂なる発光体なり!/白き外部世界なり。」と「雪原に倒れふし、飢ゑにかげりて/青みし狼の目を、/しばし夢みむ。」(八月の石にすがりて)との喰いちがいを考えてもよい。『哀歌』の中核は「白き外部世界」のみで成り立ち得ていた。それが「夢」となる、しかも強いての夢になるところ、これらの作はまごう方なく『哀歌』以後である。そしてこれらの詩にあらわれる激語こそ、裏に絶望を秘めてまさに朔太郎的である。「夏の嘆き」の生れるわけがここにある。こうして『夏花』は「夏をうたはんとては殊更に晩夏の朝かげとゆふべの木末(こぬれ)をえらぶかの蜩の哀音を、/いかなればかくもきみが歌はひびかする。」(いかなれば、『コギト』S13・9)を経て「つよい目と/単純な魂と いつわたしに来る?」(早春、『コギト』S13・3)「単調にして するどく翳なく」(燕、『コギト』S14・7)の方向に向って動いてゆく。たんに動いてゆくというのではなく、自然を介して倫理的課題らしきものを担わせつつ動いてゆく。かつてイロニックな詩的構築の中にこそあったわが確認を、ここで自然あるいは現実の中で証しせねばならないからである。

わたしはこのごろ、色といふものが心に泌みて感ぜられ、心が、かなしくなる程です。絵が買へなかったので、よし、あの絵にある程の色を自分の目で、直接に自然から見出してやらうと、窓に行って、校庭に生えてる枯れかかった楡の木や篠懸の木の葉や、土の色をしばらくながめて慰めました。

(酒井ゆり子宛 S13・10・31)

思考からすべての暴力的なものがなくなったと想像される今のあなたの御出征こそ、われわれの期待する随一のものであります。戦の美しさは、そこからのみ生れると思ひます。わたしは戦争に行けないから、日本に居て、在来の詩の否定的発想法を

しんの髄から、ぶちこはそうと、それを仕事にしてをります。そして、絵を始めました。(中略)色をみることは、肯定精神なしでは、出来難いことのやうに自己流には思はれて、一つの色をみつけるのでもうれしく骨折ってゐます。まあ、なむあみだぶ、といふ称名のやうなものですな。

(蓮田善明宛、S14・12・9)

「心が、かなしくなる」悲哀の心情からかつての「思考からすべての暴力的なもの」を排除し肯定精神の確立への姿勢が自然を介して明瞭に読みとれる。「あの燕」(S14・7)からこの蓮田宛の手紙(S・14・12)への道を考えれば彼は自らに課した倫理的課題を解くうちに自然の肯定的再発見とともに「戦の美しさ」を見る視点をそれほどの抵抗もなく得ていったことが判明する。『哀歌』の崩壊、そこでの悔恨と悲哀の心情こそ解太郎の『氷島』的心情であり、この『氷島』的な否定的心情を肯定へのそれへと切りかえようとするところに『夏花』の世界は展開するが、それはまた『春のいそぎ』へのなだれを自明のうちに知らせるものであった。ただその道を彼が自らへの課題としたところに「国いのる熱き血潮は／をとめ　汝が為にもぞうつ」(『春のいそぎ』久住の歌)という発想を可能にしたと言える。けれどそれとて「保田の暗示」(清水文雄宛、S14・5・14)というような形で時代の精神に収束されてしまうことはいうまでもない。「哀歌が、私だけの哀歌になりつつある不安」(池田勉宛、S15・6・7)は彼がすでに自らの立脚点を時局の側にさらわれようとしていることを示している。

五　むすび

昭和一七年五月一一日、朔太郎が死んだ。それから少し経ての六月二九日、静雄は「私は何だか、このごろ腑抜けみたいになってゐたのです。そして時に萩原先生の死なれたことを思ひ出し、あああとつぶやいたりしてゐました。」(大谷正雄宛)と書く。大谷と朔太郎との個人的関係を彼が考慮に入れていたとしても、これは実感であったと思う。この意味で「偲草」(『文芸世紀』S17・7)という朔太郎追悼の一文はたんなる儀礼的のものとは片付けられないように思う。「先生の詩が、日本の詩の伝統に於て全く孤立してゐるかに見えて、実は詩人の時代を最深所においてつなぐものである」という評価はさきの池田宛書簡を合わせ考えれば、自らの朔太郎に対しての全面的敗北を認めるものではなかったか。このあとに「縦令王者にえらばるるとも」という「夏の嘆き」の詩句が朔太郎の孤独をさして謳ったものであるという文が続く。言を変えれば、静雄は自らの敗北によって朔太郎の高さを評価しえたのである。

私は冒頭において諸家の静雄と朔太郎とのかかわらせ方を並べ書いた。これを以上考えて来たことから再説すれば、その類似は偶然のものではなく、静雄がその青春の悔恨を詩化するときに、自らを卑小化して視る姿勢の中で『氷島』の自己卑下の情に触発されて、ないしは卑下の情を孤独の強さに変えるあり方を学んで朔太郎に接近したところに生まれたということになる。そしてその孤独を詩化する方法は朔太郎の『氷島』における「芸術的野心」の放棄によっ

て生まれた詩情とは対峙的な詩風を生みだしたと言える。従って桑原の「詩として言葉の破綻を恐れぬ強烈な発想法」という点での両者の類似の指摘も正しいとは言えぬ。(この点「周辺」での発言は甘かった。)孤独を形象の破産の中で歌ったのが朔太郎で、孤独を方法の中に吸収して特異な空無世界を構築したのが静雄である。桑原が朔太郎の、そして静雄のどのあたりの詩を比較して言ったのか必ずしも分明ではないけれど、二人のあり方は全く正反対であったとしなければなるまい。(静雄の時に見せる難解さは言葉の破綻を恐れぬというところから生れるものではない。大岡の言を(15)仮りて言えば主観を逆流させるところから生れる。そしてその逆流のありようは本稿で説いた。)さらにこの二人のあり方を静雄は強く意識していたと思う。「曠野の歌」から「夏の嘆き」まで彼は陰に陽に朔太郎に対して意識的に自己の詩を作ろうとしていた。この対立の中で「わがひとに与ふる哀歌」や「曠歌の歌」の『哀歌』の中核的作品が生まれる。けれどこれら青春の悔恨の代価としての詩はつねに生活の対応物としてあった自然に掬いとられ、ここで彼は仮構された青春の悔恨を強いられる。この時見せる放心とときに激語の情こそ『氷島』のそれに近似する。こうして『夏花』から『春のいそぎ』への肯定精神の模索の道があらわれる。それは朔太郎に対する敗北の情を強いるとともにやがて時代の精神に自らをからめとられることでもあった。桑原の「清純な戦争詩」という評語を(16)めぐって論は分れているが、朔太郎を軸にしての孤立と時代精神(時代の最深所)との相剋、そこに生まれる不安の情をどう見定めるかがその条件として考えられねばならないと思う。また那珂の静雄に朔太郎の不肖の弟子を見るみかたも、言って見れば当然のことだけれども、その場合も静雄の朔太郎に対する対応のあり様を見定めておかねばなるまい。そして「水平的時間の感覚はあるが垂直的時間のそれ」がないことによって彼が『四季』派に近いかに言う考えも、那珂自らいう「現在を空無化し過去を存在化しようとする抒情的反語」の、限定していっても『四季』派の抒情との比較検討を抜きにしては全き意味では成立し得まい。ともあれ、今は静雄の朔太郎克服の失敗と戦争詩へ、時に彼が自らに担わせた倫理的課題の重さの故にある特異な個性を見せたりすることはあっても、埋没する様相を見とどけて稿を終りたい。

付記　肯定精神摸索のところで、彼の家庭生活に訪れた一つの危機のこと、古典への接近のこと、リルケ再評価のこと、など触れなければならない問題が多く、それらをまた充分意識していたが約束の枚数を超えたので割愛しなければならなかった。いずれ稿を改めたい。

注

(1)(10)……言語と文芸　S43・1およびS43・3
(2)……伊東静雄論ノ日本浪曼派研究2ノS42・7
(3)(15)……抒情の行方—伊東静雄と三好達治ノ文学ノS40・11
(4)(16)……『伊東静雄詩集』解説　S28・7
(5)……伊東静雄における抒情の構造ノ日本文学ノS39・10
(6)……日本ロマン派の抒情ノ日本文学ノS35・9
(7)……伊東静雄論—その自我と抒情の変貌ノ文学ノS39・4
(8)(9)……朔太郎と静雄ノ本8ノS39・9

(11)……『詩人、その生涯と運命』S40・5・以下、小高根に関する引用はすべてこの著書による。

(12)……数人の詩人に就て〈三好達治全集6所収〉

(13)……伊東静雄の詩における「光」と「死」〈静岡大学人文論集17〉S41・12

(14)……拙稿〝『青猫スタイル』覚え書〟〈国語と国文学 S39・1〉など

戦後詩の問題点

江頭彦造

1

戦後詩の特質と問題点を考えるには、その前に、戦後詩との関係を考慮しながら、戦前の現代詩の展開をふりかえっておくことが必要であろう。現代詩の展開は、ひとつにはそのなかに見られる情感や思想、つまり内容の方面から、ひとつには語法・リズム・音数律・レトリック等の言語形成の方面から見るべきであるが、それと関連して海外詩の影響・受容の方面からも研究しなければならない。この小論文で、そのすべてにわたることは不可能であるが、重要と思われる二三の点について触れてみたい。

象徴詩は近代詩の完成であると同時に、終焉であるといってもよいと思われるが、象徴詩の目指したものは、浪曼詩と高踏詩との、新時代的な止揚であった。つまり浪曼詩の恣意的な情感の世界が、新たな時代の世界認識によって深化されると同時に、高踏詩の追求した言語形式の探究を調和させようとする実験であったと見ることができる。わが国においても事情は似ていて、泣菫・有明を経て、白秋はむしろ新情感に趨き、象徴詩は露風の最後的な苦闘と崩壊が、わずかにその系列の日夏・西條・柳沢等、いくらか下って三富等、別の系列から武内勝太郎・吉田一穂等に展開した。

崩壊した象徴詩は、内容と形成の分裂と、再編成を要請され、一方では認識をふくめた意味での情感の、時代的な、または個人的な新しさと独自性をもとめて、白秋・朔太郎・犀星・暮鳥へと展開した。この系列の詩人は白秋の「音数律とリズム」朔太郎等の「内的リズム」の主張にもうかがわれるように、認識・情感の内容と言語形式との調和への努力を執拗におしすすめたところに特質がある。さて、一方では、思想・感情の自由な表現をもとめるために、とくに口語を使用した民衆詩人は、白鳥省吾等が白秋との論争において、みずからの一派の芸術性を主張するために、とくに「内的リズ

ム」をとなえた事実はあっても、やはり言語形式への苦闘を欠いていたことはあらそえない。これに近接するものとして、千家元麿・犀星・暮鳥らの人道主義の詩がある。さて象徴詩以後のもうひとつの方向として、高村光太郎を先達とする歴程派と、「赤と黒」を早いあらわれとしての、社会変革をめざすアナキスト・マルキストの詩派があった。この流れでは、高村の倫理的あるいは社会的な近代意識がひとつの山脈をつくり、とおく戦後の、主として「荒地」派に継承されることとなる。社会変革派は、戦争によって内容・形式両方面で屈折して、主として「列島」一派に継承される。一方、朔太郎等の情感派は、戦前戦後の「四季」派を経て、自由の意識を拡大する谷川俊太郎等に、いくらかの左翼的な傾斜を示しては茨木のり子等に、いわゆる五〇年代の詩人に継承される。

さてこれらの大正の諸流派と対決しようとしたのが、「詩と詩論」に拠ったところの、昭和詩の選手たちであるが、この派の大きな特色は、詩作者とはいちおう独立した、自律的な詩的世界を造型することにあった。西脇の「詩は認識である」との詩論に代表されるように、大体において主知的な立場ではあるが、詩人の個性により、それぞれの詩人のニューアンスの相違は大きい。この系列を戦後において継承し展開した詩人としては、那珂太郎・吉岡実・大岡信・清岡卓行・渡辺武信等を数えることができる。ただ、以上のべた四つの系列の継承といっても、形式や内容の面において、部分的には、継承ではなくして断絶と変革であると見られるところもあることはいうまでもない。

さて、この四つの系列の特質を、もうすこし細かに見てみたい。まず情感派であるが、情感が詩として成立するためには、主体と事物との関係に問題がある。これを藤村などに見ると、半封建的な、薄明の時代に、最大限に自己を生かそうとする、いわゆる自我確立をめざす主体の、時代の現実とかかわりあう鬱屈した感情や苦闘のこえが詩となる。その場合、詩が民衆の心にひびくためには、主体は民衆の立場に立ちながら、しかも感情・知性・意欲において最も鋭敏に、深遠に、かつ執拗であって、しかもその主体の純一な持続性が要求されるのである。藤村の努力は、右のような主体の懸命な維持にかかっていた。藤村のいわゆる「おぞき苦闘」がそれである。さて、その場合、音数律とリズムとは、作者と享受者との共感を約束するための、ひとつの不可欠な条件であったのである。また詩語の素朴な雅純も、右と同様な条件となっていたのである。この内容と形式に関する調和への苦闘は、泣菫・有明等の、より複雑な近代的な情感と思想をもりこもうとする象徴詩において頂点に達するが、かれらの言語形式への偏向は、現実にかかわりあう主体喪失によって詩的内容を形骸化するようになり、崩壊するのである。さて、一方この純一な主体を維持するための努力は、大正文学においては、その典型的な例として、小説において志賀直哉に、詩において高村光太郎に見ることができる。志賀はその白樺的な個性絶対思想のもとに、彼なりに現実と闘う経過を、古典的な言語形式のもとに小説化した。一方、高村は、フランスで得た近代的人間意識によって、一貫した自我の道に覚醒しえたが、その表白が、彼の「道程」

である。この高村の場合、その「道程」や「根付の国」などの作品によって、主体の現実に衝撃する感動や意欲を、われわれは感受させられるけれども、重要なことは、これらの作品が、作者の主体を離れた、自律的な詩的世界ではないということである。このことは、高村のその後の作品、「雨にうたるるカテドラル」や「ぼろぼろな駝鳥」等をはじめとして、大体の作品について一貫していえるのである。後者を、たとえばリルケの「豹」などと比較してみると、リルケが自立的な詩的世界を形象化しようとしているのに対して、高村の作は、いちじるしく主体的抒情的であることがわかる。高村の詩的方向が、近代意識に基づく社会の道徳的批判であったとしても、かれの詩的方法は情感派であり、情感派の、社会批判的、あるいは社会変革的な意欲を加えた一典型であったということができる。

さて一方、朔太郎・犀星等はどうであったろうか。朔太郎らは、対象に対する感覚や感情、世界への知的認識、時としては芸術や社会への変革の意欲等を、ひろくすべて、詩として形象化する場合には、これをひろい意味での感情という、一種高次元のものに包括させようとした。従って、そこに感情と思想のあらわな分裂は最大限に避け、思想をも感情化しようとしたために、それは当然、詩語の内的リズムを要求したのである。この詩の方法において、萩原は高村といちじるしく異なっている。(高村の場合、主体の方に傾斜しすぎて、感情と思想とは詩語としてもはっきり区別されることが多い。ただ作品においては、それらは主体的な表白としては統一されている。)いいかえるなら、朔太郎の方が、情感的でありながらも、より多く、自立的な詩的世界への志向をもっていたのである。このことは萩原の初期の「竹」や、中期の「沼沢地方」等に典型的にあらわれている。こうした近代意識あるいは無意識界の、内的リズムに基づく自立的な詩的世界の形象化という方法が、三好達治以下の「四季」派に継承されると同時に、戦後の「荒地」派、谷川俊太郎らの五〇年代の詩人、那珂・大岡らの造型派等の各派に広汎な影響を与えることになったのである。また、世界、時代の現実に対する主体の純粋な全一性の維持といった面でも、朔太郎は朔太郎なりの一貫性を保ち得ている。一方、犀星・暮鳥らは朔太郎に比べて、より庶民的な感情の純粋性を保とうとしているといえる。そしてこれが、直接的にではなくとも、戦後の吉野弘、長田弘、飯島耕一等の庶民的な感情世界に展開されていると見ることができる。

右にのべたように、朔太郎を代表とする情感派の問題点は、現実に対応する主体の位置と、その持続性、展開性にある。それともうひとつの問題点は、詩人と享受者とをつなぐ、共通の約束であり、条件であるところの、語法・音数律・リズム、あるいはレトリックの問題である。共通の条件の問題は、詩語のイメージにおいても右と同様に存在している。戦後詩を考える場合に、あとで具体的に触れたいと思うが、右の条件において、戦後詩は戦前詩と比較して、まったく新鮮な、ある場合には変革的でさえある。共通の場を展開しながらも、しかし時としては、戦前の雅純な条件を荒々しく破壊したということである。この詩人と享受者との共通の場を、未来へ

の展望のもとに、どのように回復しつつ新鮮にしてゆくかが、戦後詩のひとつの大きな問題である。

さてつぎに、「詩と詩論」を中心とする主知派について考えてみたい。さきにものべたように、主知派は、自立的な詩的世界を造型することを目的としていた。西脇順三郎・北川冬彦・村野四郎・安西冬衛等がその派の代表である。これらの人々は、情感派のように主体の現実にかかわる感情を、詩的方法とすることを拒否する。主体は現実を分析し、分析しつくされた諸現実のなかから、詩的世界を再構成する。従って作者の感情は、構成された詩的世界のなかに包括され、詩語と詩語とは相映発しながら、時として相互に運動を起こし、その動的な世界像が享受者の感受性に衝撃をあたえるのである。フランスの象徴詩も、本来的には、右のような自立的な芸術世界であり、それを継承したヴァレリーも、別派のマックス・ジャコブも、ドイツのリルケも、あるいは最近のエリュアールやアンリ・ミショオ、シュペルヴィエル等もそうであって、総じて西欧の現代詩の主流をなしているのは、この自立的な詩的世界の形成である。

この主知派については、問題点が二三ある。そのひとつは、主知派は、北川冬彦など少数をのぞいては、政治的な現実への関心をきりすて、あるいは、現実をこえる美の世界を造型し（たとえば安西の「春」等）、あるいは人間の運動形態の原形的姿態の構成美をめざし（たとえば村野四郎の『体操詩集』）、あるいは、超自然的世界の視点から、慣習化されがちな現実意識を衝撃しようとした（たとえば西脇の『Ambarvalia』）。そして、詩的世界の純一性を維持するために、この派の詩人は音数律とリズムをほとんどきりすてたのである。そしてかれらは一般的にその典雅な調和世界であるゆえに、享受者との共通の場を持ち得たのであるが、作品の内部において、永続する運動を持ち得ず、静的（スタティック）な世界像としての限界を脱し得なかった。この点が、戦後「荒地」派の批判の焦点になって、戦後一時まったく無視されることになったのであるが、しかし、この派の技法は「荒地」派にも、ひろく継承されているばかりでなく、動的な詩的世界をめざす、那珂・大岡・吉岡らもこの派の新しい展開を試みることとなったのである。

つぎにこの派のもうひとつの問題点は、自立的な詩的世界をめざす詩人は、たえず詩人の生活体験や世界観が更新され、深化され、拡大され、あるいは極微化され、たえず高次元の世界へ上昇することを必要とするということである。そのことがなければ詩はマンネリ化さざるを得ない。ところが戦後になってこの派の詩人は、技法的な円熟を示すとともに、詩人としての独自な世界像を形成し始めている。たとえば、北川冬彦の『馬と風景』などは、敗戦後の荒廃や朝鮮戦争などを材料として（「腕」「馬と風景」「豪雨」など）技法的な完成度を示しているし、村野四郎は『亡羊記』を代表として、リルケとハイデッガーの世界観をとりいれつつ、人間の終末的状況を実在との関係において形象化しようとしている。（たとえば、「秋の犬」「鹿」等）一方、西脇順三郎は、これはかれが筆者に語ったことであるが、戦後になって、日本の古いよいものが無惨に抹殺さ

れてゆくことに哀惜の情を覚えてそれを詩作のモチィーフにしたという。『旅人かえらず』には、その哀惜のリズムが見られるといってよい。この派の中では、西脇がもっともリズムについて関心がふかいのは、かれがたえず海外詩を味読しているからであると思われる。ただ問題は、これらの詩人の、詩的世界像が、戦後の若い人々をも動かしうるところの、運動し衝撃する内的自律性をもつ詩的世界を完成し得ているかどうかということであろう。戦前詩人の詩的完成ということの問題点はこれである。

なお、リズムについてつけ加えておけば、北川冬彦がマックス・ジャコブやアンリ・ミショオに学びながら、ジャコブやミショオの作品にあるところのリズムをほとんどきりすてたことがひとつの問題である。このことは「短詩運動」や「散文詩運動」の必然的な結果ではあったが、ジャコブらの散文詩を手本としても、ジャコブのリズムのある詩作品は北川が重視しなかったことと、もうひとつは、前述したように、北川が民衆詩や感情詩派に対抗しようとして、詩的世界の造型的純一性にだけ、詩法を集中したことの結果である。一方、村野四郎もケストナアやリルケに学びつつも、北川と同様にリズムをきりすてている。しかしこの両者のリズムきりすては、戦後詩に大きな影響を与えることになった。なぜなら、音数律やリズムをきりすてることは、詩人と享受者との共通の場、交流の条件の重要な半分を放棄することになるからである。(最近のエリュアールやアラゴンの詩においても、リズムはきわめて大きな要素となっている。)そして、この昭和詩の方向から、戦後の詩においても、多くの作品がリズムのきりすてを継承されたのである。

このリズムのきりすてには、考慮すべき二つの点があると思う。そのひとつは、リズムのきりすてによって、詩作品の自立的な結晶作用が失われやすいということである。もちろん、このリズムのきりすてが、戦後詩においても広汎に行なわれる必然の理由はある。そのひとつは、戦後の詩人の現実にかかわる意識は極めて複雑多岐になってきており、それを表現するには、リズムを考慮しないで、より端的な直接表記、あるいは、適当なイメージや暗喩によって表現する方が容易でもあり、時としてはより効果的であるということである。意識表現の自由を求める方向からは、そうなりやすいのである。こうした方向の必然性は、もちろん今日無視することはできないが、そこに附随して起こることは、そのことによって詩が、意識表現、あるいは思想表白の散文化に近ずくということである。これは、北川冬彦が民衆詩派の作品に対して「新散文詩への道」を書いたことを思い出させることであって、この戦後詩の散文的方向は、当時の民衆詩派ときわめて類似した、批判すべき非詩化現象となっているともいえるのである。

ここで考えられるのは、前述した高村光太郎の詩の方法である。たとえば高村の「根付の国」などは、前述したように、詩的主体の現実に対する批判的抒情であるが、これは、自立した詩的世界像になっていない。われわれが、そこに詩を感ずるのは、その作品に感じられる詩人の感情の訴え(この作品は多少のリズムを伴なっている。)と、イメージの配列や漸層法による、たたみこむような呼び

かけである。そこに、詩人の主体的な抵抗感と一種の変革への意欲を感受する。しかし、この「根付の国」は、結晶された、自立的な、詩的世界像とはなっていない。

戦後詩に多く見られる、意識表現や思想表現の詩が、右の高村の「根付の国」に見られるくらいにでも、リズムとイメージの構成をもたないときには、その作品から、われわれは詩を感ずることはできないのである。

以上のことを要約すると、主知派の詩のリズムきりすては、自立的な詩的世界像の純一性を守るために、やむを得ない面もあったが、これを本来的な西欧詩と比較した場合に、詩人と享受者との共通の場の半分をきりすてることとなって、やはり問題がのこる。ところが、戦後の抒情詩が、その詩的方法においては、高村光太郎的な抒情の方法である場合に（じじつ、戦後詩の大部分の詩はこの方法である。いわゆる「歩行者」の詩といわれているのは、それであり、戦後に目ざめた人たちの、体験的な現実へのかかわりあいと批判とを形象化したものが多い。）それが、リズムを失ったときには、その作品は散文に近ずくのではないかということである。

ここには、詩の本質に関するもうひとつの問題が関係している。比較的に短い詩においては、全一的な世界像はほとんど表現しがたいということであり、詩はおそらく、詩人の抱いている世界像を、氷山の一角を画くように、暗示的に表現するか、あるいは、再構成して象徴的に表現するほかに方法はあるまいと思われることである。それ以外に方法がないとすれば、その詩的世界像の形成のためには、イメージとリズムの両面における、詩人と享受者との共通の場が要請されるであろう。戦後詩は、このリズムとイメージとの関係という問題をどのように展開してゆくか。それがひとつの大きな問題だと思われる。

さてつぎに、戦前の詩の検討の最後として、社会変革の意欲に中心をおくところの、アナキスト・マルキストたちの、いわゆるプロレタリア詩の問題がある。この問題については、安東次男の「現代詩の展開」（『現代詩の展開』思潮社昭40所収）や大岡信の「戦後詩概観」VI（『現代詩大系』6 思潮社昭42所収）などが、示唆に富んだ好論文であり、ほかにのべることもあまりないが、二三の点についてのべておきたい。

詩は概括的にいえば、人間と事物との関係において生れる、あるいは構成されるものである。従って、新しい詩とは、新しい情感の、新しい世界認識の、あるいは新しい変革意志の詩であるといってもよいと思う。そして、それらの情感や認識や意志は、もちろん作品のなかに融合しているものであって、これを分離することは容易でない。ただ傾向として、三つのうちのどちらかに重心がかかっているという相違があるだけである。そしてこの場合、新しいとはなにか、ということがもっとも重要なことであるが、それはしばらくおいて、この三種のうちで、もっとも成功するのにむずかしいのが変革意志の詩であると思われる。なぜなら、変革意志の詩は、詩としては、究極の段階であり、新しい感情と新しい認識とを十分に経過したうえで、それを包含していなければならないからである。変革

意志の詩に、すぐれた作品が少ないのは、右のような事情によるものだと思われる。

作られた作品が、単に主体の、反抗や憎悪の、本能的・衝動的な動機から生まれているだけならば、それは一種の抒情詩であって、享受者を行動にまで駆りたてることはできない。享受者を永続的に行動にかりたてるためには、そこに、苦闘のあとに獲得された、ある普遍的な真理の認識と、その認識する方向に向っての、主体の持続的に純一な感情とがなければならない。

戦後の詩のなかで、この詩にあらわされた変革意志を享受者に対して感銘させうるものは、主として「荒地」派の、人間の自由の理念による要請と、「列島」派等の、階級意識に基づく変革意志とであるが、この二つの理念や意識においてさえも、じつは多すぎるほどの問題が存在している。

たとえばここで、フランスの抵抗詩を考えてみたい。フランスの抵抗詩の根底にあった、自由・平等・友愛の理念は、フランス人にとっては、永年の政治的抗争のあとに獲得され、また未来にわたって維持されるべく要請されている、ひとつの普遍的といってもよい理念であるといってよい。そのゆえにこそ、エリュアールやアラゴンなどは、極めて率直に勇気をもって、民族的な共通の場のなかに、つよいリズムをもって、歌をもちこむことができたのである。しかしここで重要なことは、それらの自由の歌は、一方において、フランス人を災厄に陥としこんだところの歴史に対する新しい認識を要請しつづけるとともに、現在と未来にかけて共同体的に自由を守ろうとする意志の再確認として、これらは歌い続けられたのであった。つまり、感情と認識と意志への強い要請をはらんでいた。それらの歌は自戒であり、行動への基準であり、ある意味では、人間的な祈禱でもあったのである。かっての象徴詩の完成した近代意識の世界から、実存する人間を行動世界へうながすところの、参加（アンガージュ）の詩へと展開したのであった。フランス抵抗詩は決して単なる勝利の歌ではなかったということに、大きな意味があるのである。

ところが、わが国の戦前の抵抗詩においては、ある普遍的な理念をうたうことができなかった。それはひとつには、わが国では普遍的な理念が民衆化されるほどにも、個人主義さえも成熟していなかったからである。極端にいえば、そこには封建主義的な家族制度に基づく、原始的アナルキイが遍在していた。その現実に対して、とにもかくにも、政治的な認識をよびかけたのが、いわゆる民衆詩派である。

戦後詩の状況は、ある点から見ると、民衆詩派の時代と似ているところがある。そのひとつは、詩をつくる層が、その享受者とともに全国的に拡大していることである。また詩をつくる層は、新しい人間的な覚醒によって、自己の立脚の場を明らかにしようとしていることである。このこと自体は、けっして否定すべきこととも思われない。今日、詩史的に、民衆詩や人道詩が軽視される傾向にあるが、詩の民衆化と、政治的認識への視野の拡大とにおいて、その功績も正当に評価されてよいことだと思われる。

両者の状況の類似のもうひとつのことは、詩における意識や思想

の、自由な、時としては自由にすぎる表現である。これはわるい意味でなく、素人的な詩人の続出ということともなる。ただ民衆詩と戦後詩の異なるところは、民衆詩がそのイメージやリズムにおいて、詩人と享受者との間の共感的な平易さの場をもっていたのに対して、戦後詩においては、民主的な発想の過程において、自我世界を絶対視するところから起るところの、内攻的な、孤立的な詩的世界の表現という難解性を生んでいることである。民衆詩が向日的な共同体を呼びかけていたのに対して、戦後詩は、自我と世界の新しい認識への追求をやめようとしないことである。従って戦後の詩は、多くは論理的になり、形而上的・抽象的になりがちである。ただ、この戦後詩の傾向は必ずしも否定すべきことでもないように思われる。

両者の類似のもうひとつの点は、いわゆる芸術至上主義的なものへの関心がうすく、人間への関心の方に傾斜し、いずれの作品も多少なりとも、政治変革的な意図を内包していることであろう。しかしこの場合にも、民衆詩派の調和性啓蒙性に対して、戦後詩の破壊性や変革意欲の旺盛さの相違が認められる。

民衆詩派から、変革的に継承されたプロレタリア詩においても、必ずしも普遍的な理念のもとに詩が形象化されたのではなかった。むしろ体制的なものへの反抗と破壊を意図する、抵抗と憎悪の抒情詩が多くをしめていた。安東次男が「現代詩の展開」で、小熊秀雄の詩を相当に高く評価しているのも、このような抒情詩の単純な類型の中にあって、小熊の詩が比較的に現実認識の幅のひろさと、またそれを形象化しうるレトリックの自在さとをもっていたことに、その理由があろう。

さて、戦後の現実批判と行動への要請は、戦争の谷間を経て、民衆詩派・プロレタリア派等の、たゆみない呼びかけのあとを継承発展させているわけであるが、この継承の問題においては、フランスの抵抗詩にあらわれているような、ひとつの普遍的理念を持ち得なかった、あるいは大規模には持ち得なかったということに、もっとも大きな問題点がある。

それは、侵略戦争の意味を検討することと、その中における自己の位置の確認と、現実の崩壊からきたところの価値観の喪失と、とにもかくにも生きねばならないという実存的な生存意識と、未来への展望と、これらを同時に人々は把握しなければならなかったからである。それと関連して、詩のテーマも大体において以上のことにつきていて、それぞれの詩人のちがいも、ほとんどレトリックの相違にすぎないという状況であった。

ところが、理念とは、究極的には、それが普遍的真理世界に達するという確信を与えるものでなければならないし、場合によっては、それは現世における死さえも、超えて、呼びかけられねばならないものである。宗教的な伝統をもたない現代日本においては、そのような普遍的な理念は育ちにくい。もちろん、フランスの自由・平等・友愛の理念は必ずしも宗教的なものではなく、近代社会の生んだ人間的なものを基礎としているのであるが、それらの理念を共同体的に普遍化していく地ならしの役目を、過去の宗教がはたした

ということもある程度認められるであろう。いうまでもなく、フランスにおいても、これらの理念は、民族的危機において、広汎な普遍性をかちとり得たのであって、平常時において、それらの理念が理想的に行なわれているとはいえないであろう。しかし、ともかくも、こうした理念をもちうるということと、そうした理念がほとんどないということは大きな相違である。

フランスの抵抗詩とわが国の戦後詩との大きな相違の根拠は、以上にのべたことに多くかかっている。フランスの抵抗詩に見られるところの、一種の古典的な美しさと、確信にみちたリズム。その規制と鼓舞の力学的な緊張。内容と言語形式との両面の充実。それに比較した場合の、わが国の戦後詩の浪曼的イメージの多様さと、奔放な無秩序。しかし、一方でそこに見られる一種衝撃的なイメージの新鮮さ、執拗に世界と自己とを認識しようとする論理的構造の曲折と難解。

わたしは、この両者の相違のなかに、大きな社会構造の反映を見る。また多くの戦後詩の問題を見る。しかし、結局大観しては、戦後詩が昭和戦前の詩から大きな、めざましい展開を示したということはいってもよいことであろう。

2

さて、わたしは、この章で、戦後詩人の作品についてもうすこし具体的にのべたいのであるが、戦後詩といっても、その詩人の数もきわめて多く、流派もすこぶる多い。従って重要なことについて三四に触れるほかはない。

戦後詩は大きな流派によって分けると、第一に主として倫理的な批判としての「荒地」派、第二に谷川俊太郎・茨木のり子等の五〇年代の抒情詩人、第三に那珂太郎・吉岡実・大岡信・清岡卓行・渡辺武信等の、自立的な詩的世界をつくろうとする造型派、第四に「列島」派や安東次男・吉野弘・石原吉郎等の社会変革派である。

まず「荒地」派について。「荒地」についてはすでにきわめて多くの人が委曲をつくして論じている。前述した大岡信の「戦後詩概観」や安東の『現代詩の展開』鮎川の『詩論集』(思潮社 昭39) 吉本隆明の『抒情の論理』(未来社 昭38) 小海永二『近代詩から現代詩へ』(有精堂 昭41) 等は、それぞれにすぐれた特色のある「荒地」論を展開している。わたしは二三のことについてだけのべる。

「荒地」派が「詩と詩論」のイメージ中心を否定して、意味の回復を主張したことは有名である。そこには、近代意識の複雑さとレトリックの多様な、自由な駆使の要請があったことと思われる。そして「荒地」派の詩作の基盤は、大きくいえば、一切価値の喪失、詩による現実の再構成、持続的に行わねばならない詩による自己確認等にあった。それはしかし、同時に戦後詩一般の共通の基盤であり、テーマであったので、戦後詩のほとんどのテーマとレトリックとは「荒地」派の作品のなかでほとんど十分に実験されているといっても、過言ではない。

鮎川の作品によって、そのテーマをあげてみると、まず、

(1) 死と生との意味を分析し、追求する。「死んだ男」「繋船ホテル

の朝の歌」「橋上の人」等。これらの作品において、かれは戦いに死んだ人の死の意味を問おうとした。これは民族性の問題とも関連するのだが、死が無意味でなかったかとの痛烈な反省から、翻ってわれわれの生の意味を問い、また生と結ぶ罪の問題、神の死んだあとの生の空虚感、無自覚・空虚な戦後の生活者への道徳的な告発、詩人の不安な孤立感、死者と生者の相交じわる「夜」の意識、未来に通ずる「時」への希求、いつも死に脅かされている生の実存的不安等がテーマとして表現されている。これらの作品で、鮎川は、実存の生を分析し、認識することによって、共同体的な愛と理念への扉をたたいているということである。これらのテーマは戦後詩のもっとも多くの詩人にとりあげられたテーマであって、根源的な戦後の問題であった。

(2)生の意味の喪失感・霊と肉との断絶感・人間（男女）の相互不信等のテーマ。「橋上の人」「淋しき二重」「戦友」等。

(3)無垢な原始的なものへの憧憬、自己再認識と自我の自立への希求、連帯感への飢渇など。「淋しき二重」「兵士の歌」「競馬場にて」等。後者は近年の作であるが、競馬場の風景の空しさを描きながら、生の空虚感や連帯性への飢えを表現しているが、これも戦後詩にきわめて多いテーマである。外面的には平和な日常生活に、かえって生命の空虚を感じ、絶望的焦燥を感じる。それの救済として多くえがかれているものは、原始的なもの、素朴なもの、たしかな愛等である。

(4)反戦。人間尊重のよびかけ。「死んだ男」「橋上の人」「兵士の歌」等。

以上鮎川のおもなテーマをあげたが、レトリックの方面でも、鮎川はきわめてすぐれた新しさを見せる。

(1)劇的構成「アメリカ」「繋船ホテルの朝の歌」「橋上の人」「淋しき二重」等、自己と他者、死者と生者、男と女など人物を対比させながら、劇的構成をしていて、印象が深く効果的である。

(2)現実的なイメージと形而上的思考との二重構造。「繋船ホテルの朝の歌」「橋上の人」「淋しき二重」等。たとえば、「橋上の人」第一連で、澱んだ運河の流れを描いているが、これはお茶の水かどこかの実景を思わせる。しかし一面∧見よ、澱んだ「時」をかきわけ、／櫂で虚空を打ちながら、／下へ、下へと漕ぎさってゆく舳の方位を。∨と表現して、時代の生の流れが空虚な死の方向へ向っているという形而上的思考をダブルイメージとして形象している。こうしたダブルイメージの有効な使用が多い。

(3)衝撃的イメージの使用。また作品の内部が運動する動的な自立詩の造型。「橋上の人」「淋しき二重」等。「淋しき二重」で∧かかえきれぬ暗黒が／あなたの身体のように重たく／ぼくの腕に倒れかかる∨のフレーズは、男女の性愛的なイメージのなかに、罪ふかい人間の生の重さ、救いにとおい現世の愛の姿を、きわめて動的に表現している。

(4)海外詩人の手法の巧みな消化。たとえば「橋上の人」の第二連、第八連などには、T・S・エリオットの『荒地』の手法を思わせるところがある。「淋しき二重」などでは、生の凝視の態度など

において、リルケを連想させる。

以上は、テクニックの方面の重な点をあげたのであるが、リズムにおいても、リフレインや呼びかけを多用して、内的リズムの流麗さをもっている。

つぎに、三好豊一郎の作品では、生の空虚感、被縛感、自由への飢渇感、絶望的な実存意識等を立体的に、また触覚的に描いた「囚人」「影1」や、鋭く病的な神経、生を深く見つめようとする意志の現代性、感情の冷たい浸透性に特色のある「壁」「幻燈」、原始的な純粋への夢を描く「捧ぐ」「巻貝の夢」「春園」「交感」、人間の暗黒な意識を表現した「癲狂院」、新しい生命、理想への要請をエリュアール風に表現した「窓」「われらの五月の夜の歌」等すぐれた作品を三好は精力的に発表している。

田村隆一は「歩行者」的詩人の一人だが、乾燥した透明な表現によって、多くの文明批評の詩を書いた。「皇帝」「立棺」等がそれで、イメージの配合にすぐれ、構成美がある。また「四千の日と夜」「細い線」等で、言葉と詩人との苦闘の関係を追求した。

中桐雅夫は「高利貸の嘆き」「黒鳥」「無意味な七十行」「人民のひとり」等で、常識的な思考へのアイロニーを新鮮素朴な言葉で表現している。「戦争」「海」等で、戦争の無意味さを追求しながら、人間愛を希求する。「あすになれば死ぬ言葉」や「夏の遍歴」等においては、日常生活のなかで、生の意味をさぐろうとするもどかしさ、愛の不在、永遠へのあこがれを、素朴で新鮮で静かな言葉でつづっている。

黒田三郎は、言葉のつめたい素朴さの、そのつめたさが深い認識を思わせるところに独自性をきりひらいた。詩集『ひとりの女に』で、下降する現実の生と、孤立する真実の愛とを対比するというすぐれた構成によって、愛の不在を逆説的に表現している。

山本太郎や北村太郎はいずれも「歩行者」の詩人であって、生の空虚感、俗との対立などと反比例する、原始性や未来への憧憬のふかさをかたっている。

谷川や茨木等の五〇年代の、新しく抬頭した新世代の抒情詩人は、いずれも、その新鮮な感受性によって、ひとつのエポックをつくった。

谷川俊太郎は「かなしみ」で、自分の過去の漠然とした空虚感を〈とんでもないおとし物〉とか〈透明な過去の駅〉とかいう新鮮な詩語によって表現しているが、この透明感への郷愁は、歴史をいちおう否定して、宇宙感覚的な孤我を設定するという新しさによって、新時代の青少年の心をつかんだのであった。「郷愁」「博物館」「二十億年の孤独」「病院」「ネロ」等がこれを代表する。また「博物館」や「ネロ」等の新即物的な造型詩の手法は、彼の才能のひろさを示した。

しかしこれらの作品は、その感覚と感情の無垢な新鮮さに主として詩の価値がかかっているために、その作品に内在する生の無方向を救うことはできなかった。たとえば「ネロ」においては、死と愛とを超えて新しい生へ（行動）、知と自立と新しい愛とを求めて（実

存者の未来への志向）ゆく若者の姿を、行進曲風のさわやかなペーソスのリズムにのせて、表現したが、そのゆくての生はまったく薄明であるところに、この作品の魅力と未完成さがある。無のうえに立った情感ゆえにこれらの作品は愛されたのである。

これらの感情内容の未完成を反省したものが『六十二のソネット』であり、存在と自己とのかかわりあいとその緊張感、限定された現実への不信感と生命の宇宙的充実への希求とを表現する。それは言葉を通しての生の確認であり、また詩人の使命の無意識的な把握となっている。「地球へのピクニック」で地上愛にめざめ、「愛について」で生のいたみを感じ、「生きる」で生への意志を表現し、リルケに捧げた「窓」で愛する女の姿態をリルケ的手法で描き、「皿の上の日常」で、詩をもとめる心の方向を日常性のなかにさぐり、「水の輪廻」で、西脇的な言葉の手法をまなんでいる。かくして彼は、感情と愛と時間とが、言葉において一致する朔太郎的な世界の展開としての、戦後的な歩行をつづけている。

茨木のり子は、「根府川の海」「わたしが一番きれいだったとき」で、無垢な感受性を形象化しうる能力をもつ詩人として誕生した。「行きずりの黒いエトランゼに」「見えない配達夫」「ジャン・ポール・サルトルに」「大男のための子守唄」等において、連帯性へのよびかけを歌うが、これらのいずれにおいても、ある種の疎外された奇異なる者を素材とすることによって、感情の高揚をきわ立たせるという独自の手法を彼女は獲得することができた。抒情詩における手法のもつ意味を示唆している。

川崎洋も多彩な才能をひろげる。「生」において、生命の讃歌を、「星」において幻想的に愛の美しさを詩化した。「日曜日」「あなたに」に見られる健康な性の戯態とユーモア、「五月」では、戦死者の兄が訪れる物語の中で、生と死の一帯感を描いたが、その表現の庶民会話的特色で新しさを示した。一方、「こちら側と向う側」「結婚行進曲」では、常識的な日常性へのアイロニーのなかに人間的連帯性をもとめている。

三木卓の「東京午前三時」や「スープの煮えるまで」に現われている童心、中江俊夫の、原爆を批判的に表現した「時はとまった」、野性と原始への憧憬を表現した散文詩「森へ行く」等も、戦後的な新鮮さをもっている。

那珂・大岡等の造型詩は、朔太郎から西脇順三郎を経て、一方ではシュール・リアリズムの吸収によって、開花した。

那珂太郎の『音楽』は、日本語のイメージと音感についての、きわめてユニークな実験として成功している。那珂は、人間生活の基本になっているものを確実に分析することによって、虚無の美学を構築したように思われる。たとえば「秋の……」では文明の基礎をなしている性のモチィーフによる虚無を、「作品A」では、王朝の貴族生活の内部の罪業のモチィーフによる虚無を、「作品B」では風景あるいは自然の空しさを、「繭」は生殖の暗黒を、「フォオトリエの鳥」は疎外された生を、「鎮魂歌」では罪業と死、永劫の煩悩の執拗さを自立的な詩的世界として表現した。しかもこれらはいずれ

も空無へむかって開かれている。また、「死あるいは詩」「てのひらの風景」等では、詩人の言葉への業のふかさを表現した。これらはいずれも、内容を支える独自な音感によってすぐれている。

大岡信は「物語の朝と夜」で、現実世界から詩人世界（形象する意志の世界）への高次元の飛翔を造型した。「さわる」では、実在への感覚のめざめを、「マリリン」ではアメリカ文明への批判を、「礁湖にて―戦士のうたえる―」で、死の現実的な存在感を、いずれも自立的な詩的世界として造型している。

吉岡実は「僧侶」において、人間の罪業のふかさを形象化したが、その罪業が、原始性と無智のなかに、なにものかに促がされて必然的にうながされ、宿命化されていることを摘出しているところに、技法的にもすぐれた独自性を示した。人形のようなものの行う怖ろしい行為、そこにニヒリズムの冷い戦慄と黒いユーモアがある。人間関係の高度に、また硬度に圧縮された、象徴的世界が独自である。

「固形」や「下痢」では、実存的な生の、現実との不調和、絶えず疎外され下降される人間の、絶望的な抵抗の姿勢を造型している。「聖家族」「感傷」では、上層階級の非人間性を、性の面から描き、階級的な視点を冷化させながら、ユーモラスに造型する。「やさしい放火魔」では、ヴェトナム戦を諷刺し、「静かな家」では、日常的な生のなかにある空虚感を、愛の希望と交錯させて表現している。

清岡卓行は、生の虚妄、魂を失った人間への鋭い凝視と諷刺を「ある娼婦に」「氷った焔」「子守唄のための太鼓」等で新鮮に造型した。「思い出してはいけない」「風景」では、愛のめざめを、「羊雲」「冬のレストラン」では、日常性のなかでの、魂の飢渇感や、淡い死の予感を造型した。

渡辺武信は詩語の清潔な緊張感に独自性がある。安保闘争前後の雰囲気の中で、抵抗と、新しい連帯性への希求を、きわめて緊張したリズムで表現した。「恋唄」「夜の虹」がそれである。「熱い眠り」では、変革の意志と愛の変革とを二重構造的に結びつけ、「夜の終りあるいは最後の唄」では、初期の爆発的な反抗が、完成された詩的世界にまで昇華し、魂の空洞の不安と、死と生の一帯的ななかでの、切実な心の希求を表現した。「二つの死者たちへの花々」は、連帯性へのよびかけで、新世代の感情を表現して、朔太郎的なものの甦生を示している。

抵抗詩・変革詩の詩人として、安東次男・関根弘・長谷川龍生・谷川雁・吉野弘・黒田喜夫・長田弘・石原吉郎等を数えることができるが、要約してのべたい。結局は、素材の拡大と認識の多様性・深化と表現様式の新鮮さとに、戦後詩的な特色を見せている。安東の「五月のみどりの夜は」「故郷のなかの異国にて」「女たちへの讃歌」「死者の書」「海戦」「死刑宣告」等は金子光晴的な手法を新展開させた。関根弘の「霧」も金子的で、「靴の歌」は啄木の詩のように歯切れがよく、「銀の針金」「イカとハンカチ」には山之口獏ふうのユーモラスな諷刺があり、「過失の谷」「変なやつ」は、体制的なものへの違和感を抵抗にまで盛上げた。長谷川龍生には小野十三郎

の影響があり、「パウロウの鶴」の瑞々しいイメージとリズムは労働者の連帯感を表現した秀作である。「結核コミュニスト」「嫉妬ニ篇」「夜の甘藍（キャベツ）」「わが埋葬譚」「追う者」なども見る者のリアルな特色がある。谷川雁の「東京へゆくな」「隊へ」などは連帯性のよびかけで、「帰館」「抗底をあるくコンミューン」「破船」等は、その飛躍するイメージの美はまったく独創的である。つぎに、吉野弘は詩人としての天性の素質と巧緻なレトリックですぐれている。「ひとに」「ハミング 一九五九年メーデーのために」「幻・方法」などの感覚・思考の新鮮さは無類である。「記録」「たそがれ」「君も」「burst—花ひらく」「謀叛」「日々を慰安が」等もすぐれているが、殊に「I was born」「比喩の太陽」の構成力とイメージの美しさ。「奈々子に」の暖い親愛感等、胸をうつ作品が多い。黒田喜夫は生活体験の深刻さから、「空想のゲリラ」「ハンガリアの笑い」「毒虫飼育」「未裔の人々」等の、悲惨な現実の農村の内側を幻視するが、「狂児かえる」「隠された村へⅠⅡ」「セレナーデ」「除名」等がすぐれた現実批判と変革への意欲を見せている。長田弘は、「吊るされたひとに」でユダヤ人迫害を描き、「無言歌」「愛について」「パッション」「ブルー・ブルース」等において、欠落意識、愛と性の分離感、愛と連帯への希求を唄い、「われら新鮮な旅人」は、死をこえてゆく生への希求を歌って、しかも流麗なリズム感を伴っている。石原吉郎（よしろう）は終戦時、ソヴィエトに抑留されること八年にして帰還したという体験が、簡潔素朴な詩語にリアリティを与えている。「条件」「葬式列車」「デメトリァーデは死んだが—一九五〇年ザバイカルの徒刑地で」「その朝サマルカンドでは」「脱走」「コーカサスの商業—ある報復から」等、流刑地での非人間的な事件の写実と抗議の詩だが、「やぽんすきい・ぼおぐ（日本の神）」「耳鳴りのうた」等は人間の連帯的なものへのよびかけとして力強い。

以上、戦後詩の主な詩人の主な傾向と技法とを見てきたのであるが、第一章でも述べたように、戦後詩は結局は戦前詩の四つの系列の断絶をはさんでの継続と発展である。それは素材の拡大と認識の多様化・深化と技法の新鮮な衝撃的な直接性、論理と事象との暗喩による統一、劇的な、あるいは二重構造的な構成美等をもたらした。これらは新鮮な発展をとげたともいえるが、一面では、その世界観の未完成さ、様式上の未熟な混乱、浪曼的な冗舌、様式のマンネリ化等をまぬがれていない。従って一面では、民衆詩派や「四季」派、「詩と詩論」派等のもっていた、享受者との共感の場をかえって喪失している。イメージとリズムとの関係や、普遍的な世界像はどのような方法にとって形象化されうるか等の言語様式と技法の上からの、根本的な省察なども必要である。短い詩形において、宇宙像を一挙に全的に領略しようという志も、時として反省を要することは詩の本質論にかかわっているからである。

非公開

非公開

非公開

非公開

非公開

藤村詩私抄

非公開

関　良一

藤村の創作詩は、明治二十六年に発表された「別離」から同三十五年に発表された「爐辺雑興」（のち「爐辺」）まで、長短およそ百五十六編ある。ただし、一般に作品の種類の判別には問題があり、藤村の場合も、甲は劇詩だが乙は戯曲で丙は小品だというように判別するのに多少戸惑う場合もある。また、それぞれの「詩」を、どのような形で独立した一編の作品と見なすかについても、ちようど記紀歌謡の場合のように問題がある。したがって、右の百五十六編という考え方、数え方には若干の異論もあり得る。しかし、ここでは、それらについての解説・検討はすべて省略する。なお、右のうち、『若菜集』には五十二編、『一葉舟』には五編、『夏草』には二十一

編、『落梅集』には三十六編（改版『藤村詩集』の「落梅集」の部は「爐辺」を加えて三十七編）が収められている。したがって、彼の詩集・詩文集に収められなかった「逸詩」は四十二編（あるいは四十一編）ということになる。もっとも、明治二十九年発表の「夏の夜」は、その末尾だけが『若菜集』に収められているから、それをも逸詩と見なせば、逸詩は併せて四十三編となる。

これらの百五十六編は、「詩史」的には、大まかに『若菜集』以前の時期および『若菜集』『一葉舟』『夏草』『落梅集』の各時期に分けることが可能かつ必要だろう。『若菜集』以前の時期は、さらに明治二十六年一月から二十七年二月ごろにいたる劇詩の時期、同年七月から二十八年七月ごろにわたる、いわば『若菜集』の抒情詩への準備期とに分けるのが適当かも知れない。この劇詩から抒情詩への転進が（かならずしも単純な転進ではないが）透谷の死に関わり、透谷の晩年の詩業や遺稿に影響されているらしいことは、以前「藤村詩の形成」（「文学」昭一八・一二、一九・三）に言及した。それはともかく、『若菜集』以前の時期に属する詩的作品は、劇詩三編、浄瑠璃体の作品一編、戯曲一編、長編韻文二編を併せて、すべてで二十八編である。『若菜集』には、二十九年九月から三十年三月までに発表された詩および初出未詳の詩一編が収められており、この時期に属する詩は、逸詩を含めて五十七編ある。『一葉舟』には同じ三十年五月から九月までに発表された詩が収められ、この時期に属する詩は同じく六編である。『夏草』は、その後記によれば三十一年七月中旬から九月にかけて執筆した詩を収めた詩集であるらしく、『落梅集』には、三十一年八月に発表された「緑の蔭」（のち「緑蔭」）一編を除いては、三十二年八月から三十三年六月までに発表された詩および初出未詳の詩一編が収められている。すなわち『夏草』『落梅集』の時期に属する詩は、『夏草』に収められた二十一編を中に挟み、また、逸詩および「爐辺雑興」を併せて六十五編である。

ただし、作品の初出年月がそれぞれの制作時期を（たとえば半月ならば半月の距離を置いて）指示しているとは限らず、制作の順序を示しているとも限らない。特に藤村詩の場合は、最初に発表された形が、初出総題「ことしの夏」九編、「草影虫語」五編（ほかに短歌二編四首）、「一葉舟」十八編、「秋の夢」九編、「うすごほり」六編、「若菜」六編、「さわらび」五編、「うたゝね」五編、「巴」三編、「夏の夢」六編、「新荷葉」七編（二か月に連載）、「壮年」七編、「胸より胸に」七編、「海草」五編のように、すべて九十八編、すなわち全作品のおよそ三分の二が、ほとんどそれぞれの主題、少なくとも標題の下に総括され、構成され、編集された上で公にされた群作であるから、前に発表されたグループAの作品aが、後に発表されたグループBの作品bよりも前に発想され、形成され、定着したとばかり推測し、そのような推測に基いて藤村詩の展開、藤村における詩史をあとづけるというわけにも行かない。（書き下ろし詩集である『夏草』の諸編をも群作と見なせば、群作の比率は一層高くなる。）現に三好行雄氏の『島崎藤村論』の「詩人藤村」の章にも、初出未詳『落梅集』所収の「海辺の曲」について、「シューベルトによる曲の発見は落梅集時代であっても、作そのものは若菜集時代に制作されたとの仮定もなりたつと思う。」

とある。これは、たまたま初出未詳の詩の制作時期についての説であるが、初出が明らかな各編の場合も、極言すれば、それらが発表の時点以前の作であることより以上を知り得ないとも言える。実際、私たちは、発表された彼の作品についてのほぼ完璧に近い書誌を所有しているけれども、しかし、少なくとも私の場合は、それらの作品の一つ一つが、いつ、いつからいつまでに、どのように形成され、しかもそれらが互にどのように「動的に」かかわり合い、からまり合っているか（あるいは、いないか）を明らかにし、明らかにはできないまでも可能な限り考え、つまり、藤村における詩史、広くは文学史を、その深い層において辿り、動的に、有機的にあとづけるという試みを十分に進めていない。したがって以下に記するところは、そのような用意を欠いた場合でのいわば予測的な試論に過ぎないことをおことわりして置く。

なお、改めて断るまでもないことかも知れないが、藤村詩への研究的なアプローチには、いくつかの困難がある。その一つは、いわゆる未定稿のたぐいがほとんど残っていないこと、また、作品の形成事情などを知るに役立つだろう日記はもとより、書簡のたぐいもけっして豊富でないことである。もう一つは、藤村が事実に比較的に忠実に、クロノロジカルに回想を語り、綴るタイプの文人ではないらしいことである。もし彼の自伝的小説のたぐいが、彼の行実を、特に文人としてのそれを比較的に忠実に、精確に叙述していてくれたら、事情は多少違うかも知れない。しかし、周知のように、彼の正系の自伝小説は、執筆の年次や順序は問わないとしても、「桜の実の熟する時」は、作者を思わせる岸本捨吉の明治二六十年初めの関西への「漂泊の旅」への旅立ちで終り、「春」は、捨吉のその年の夏の旅の終りからはじまり、二十九年夏の仙台への旅立ちで終っており、「家」は、同じく小泉三吉の明治三十一年夏の木曾滞留の条りからはじまっており、どれも作者の生涯の転機、クライシスと思われる時期を素材あるいは主題とすることを故意に避けた形になっている。そのことを別としても、「家」「桜の実」はもとより、自身と「文学界」の人々の青春を描いた「春」でさえも、捨吉の、生活者としての面はともく、詩人＝作家としての営みはほとんど描かれていないと言ってよい。これらの事実は、藤村とその文学について考えるうえに、きわめて示唆的ではなかろうか。もちろん私たちの文芸との出会いは、文献的、考証的な「研究」を嫌ちとすべきではなく、たとえ研究的なアプローチであっても、自伝的「小説」をインデキスとしての彼の作品の読解を試みることは慎しまなければならないだろう。しかし、少なくとも、一見自己を語り、事実を語っているかのごとき印象を与える藤村が、実はかならずしもそうではなく、むしろ自己を包みかくし、ある自己よりもあるべき、ありたい自己を語っていること、しかも、自伝的「小説」はもとより、『藤村詩集』の「序」から、たとえば晩年の藤村文庫『早春』にいたるでま、自身の詩だけについても、きわめて曖昧な、しかしきわめて豊富な、三好民のいわゆる「若菜集時代のレゲンダ」の執拗な紡ぎ手だったことは、当面の主題である彼の詩の性格なり本質なりを考える上にもきわめて暗示的であるることを確認しておく

ことが必要だろう。どのような作品の研究においても、作品自体に取り組むのが、その王道であることは改めて言うまでもないだろうが、藤村詩の場合は、「幸いにも」、いわゆる「傍証」の不足あるいは欠落のため、また逆に「伝説」過剰のために、私たちは、二重の意味で、素手で作品に取り組むように促がされているようである。もちろん私は、『藤村詩集』の「序」のような「伝説」を一概に否定し去ろうとするのではない。たとえ、その「序」が『若菜集』時代に書かれたものでなく（もちろん、あのような「序」をその時期に彼が書き得たはずはないし、明治三十七年夏という時点における彼の「歌のわかれ」だったとしても、それはそれなりに理解し、評価すべきだろう。また、作者が自身の作品に「自解」なり回想なりを加え、特に「好んで」それらを加え、ふくらませている場合には、作品をそれらのアクセサリーぐるみ享受するのが、彼の読者としては従順な、すなおな行き方だろうと思う。しかし、文芸の研究は、いつも作者の「自解」という掌の上の舞踏だけであってはならないだろう。それはしばしば、そのような「一説」としての「自解」なり自己評価なりとの対決でなければならないだろう。

前述のように、特に藤村詩の場合、作品の発表の時期・順序と制作のそれとは必ずしも一致しないだろう。にもかかわらず、主として作品の発表という面で、『若菜集』『一葉舟』の時期と『夏草』の諸編の執筆の時期と、さらに『落梅集』の時期との間に、それぞれ約一か年の空白があることは、やはり注目に価する。この点をとらえて三好氏が、前掲書の「詩から散文へ」の章で、「『若菜集』から『夏草』までの約一年、『夏草』から『落梅集』までの約半年、この抒情詩の空白はなにを意味するのか。藤村は東京で詩が書けなかった。現実との交錯のもっともきびしい生活の場で、そしてまたみずからいう〈文芸の故郷〉（〔詩人藤村〕参照）で、藤村の抒情詩は不可能だったのである。かれ自身のことばをかりると、〈雑多な刺激の中に身を置く〉生活のなかでは、藤村の青春は〈溢れる〉ことができなかった。仙台や木曾や小諸など一連の tranquility と、その〈静かなるところ〉でしかそだちえない質の孤独なこころとが、藤村の抒情詩にはいぜんとして必要であった。（中略）藤村の詩的主体は漂泊者の自己認識がなりたつ場所をつねに必要としたのである。（中略）藤村の抒情詩は本質として漂泊者のモノローグであり、仙台の孤絶を典型とするような閉じた世界への自己放棄をまってはじめて表現できる印象の絵であった。（中略）藤村の抒情詩は、仙台、木曾、小諸というかぎられた場所でしか創造されなかった。『若菜集』と『落梅集』に、質の差はあっても次元の差はない。これは『若菜集』の基本的な方法を詩人がついに変革できなかったことを意味する。」と指摘されたのは、卓見である。それにいささか蛇足をつけ加えれば、明治二十六年における劇詩も、その多くは関西「漂泊」の産物であったらしい。また、彼の抒情詩は、二十七年七月発表の「蟬」（これは透谷の抒情詩の模倣であると同時に、同じ年の五月に自殺した透谷への悼詩だったかも知れない）、二十八年七月発表の「ことしの夏」九編、同二十九年九月発表の「夏の夜」および「草影虫語」五編（短歌を含めれば七編）、三十一年八月発表の「夏の夢」六編、同年夏の『夏草』制作、三十

二年八月・九月発表の「新荷葉」七編、三十五年六月発表の「爐辺雑興」……のように、数か月、あるいは一か年、あるいは二か年の「空白」の後に彼が詩を公にする、公にしはじめる、あるいは発表しうるのは、ほとんどかならず夏である。ただ一つの例外は、二十八年七月の「ことしの夏」と二十九年九月の「夏の夢」との間に二十九年二月発表の「新婚祝歌」が挟まっていることだが、これは他の作者二人とともに徴せられて作詞した「祝歌」で、主体的、内発的な創作とは見なしにくく、その意味では、彼の詩は、一つの例外もなく、夏に公にされている。「文学界」創刊の前年である明治二十五年においても、彼は、その時期の代表的な業績である訳詩「夏草」（ヴイナスとアドニス）を七月から九月にかけて、また処女創作「故人」を八月に公にしている。ひらたく言えば、彼は、彼自身、たとえば談話「私が筆を取る時」に、「私は夏が一番よく物が書けるように思はれる。百姓なんかが働く時も夏のやうであるが、我々が筆を執る時もやはり夏の方がいいらしい。（中略）『破戒』は別であるが、『春』、『新生』、『家』にしても、みんな夏にばかり書いたものである。」と語っているように、夏に強く、夏に蘇るタイプの文人だったらしい。それが何にもとづいているかは、もちろん判らないけれども、単に教師を業としていたという習性だけでなく、彼の生理なり、心性なりの中に、何か夏に活力を得、自己を回復するような傾向が潜んでいたのは事実だろう。それは、右の談話が暗示しているように農村人の習性かも知れず、寒暖の差の劇しい山国の育ちということに根ざしているのかも知れない。あるいは、談話「故郷を思ふ心」に「そんな山村ではあるが、一生に二度と来ない九才位までの幼年期をそこに送ったので、自分としては永久に忘れがたいなつかしい処です。今でも夏の夕方などになると（中略）山々の遠い傾斜面の中に、狐火などを望んで、珍しがった郷里の幼年時代をよく思ひ出して、何を見ても珍しく、何を見ても驚きの種であったあの頃の初々しい気分に浸ることがあります」とあるように、幼少時代の、いわば原心象風景が特に夏に結びついていたのかも知れない。（右の談話の「狐火」は、『若菜集』期の第一作「夏の夜」の冒頭「狐火遠き夏の夜は／青瓢（ひさご）をはたる西風の／賤がふせやの片廂」という『二十四孝』と『太閤記』をミックスしたような句に生かされている。）ここでは彼の抒情詩のうち、四季にかかわるものを季に分け、その比率をたしかめる余裕はないが、前述したところからも、その質はともかく、またなぜかという理由はともかく、少くとも量においては、藤村詩における「夏」の詩の占める量は、『古今集』以来の伝統とはいささか異なり、けっして少なくなさそうである。藤村が川に寄せる人生詠歎の詩人であり、それが彼が木曾川べりに生まれ育ったことと無関係でなかろうということは、たとえば「島崎藤村―藤村詩の自然―」（国文学」昭三七・一一）などに注意しておいたが、また、彼が近代詩史上「海」のイメージを開拓した詩人であることもひろく注目されているが、同時に彼が農村的風土に根ざした「夏」の詩人、「夏」の自然の活力と交響し、それを讃仰する詩人だったという仮説も成り立つかも知れない。そのような、たとえば「夏の夢」の「緑の蔭」の作者だったから、『破戒』以下の創作シリーズにも「緑蔭叢書」の名を与えたのかも知れない。

それはともかく、藤村詩が東京で制作され、成立し得なかった、「生活」の現実と相渉らない「閉じた世界」、自己を「旅人」と見なし得る仙台・木曾・小諸でしか書かれなかったという三好氏の指摘は、くりかえしになるが、きわめて重要である。氏は前掲書の「詩人藤村」の章でも、「若菜集の詩人にとって、詩の発見は自己を旅人になぞらえる観念の劇とともにあった。(中略)教師としての藤村はいうまでもなく地上の生活者であり、そのかぎりにおいて、生活の不在はありえない。『草枕』はあくまでも青春の虚像であり、荒野の漂泊が詩的仮構に過ぎぬのは自明だろう。(中略)それにしても(中略)自己を旅人に擬する詩的主体がなりたつために、仙台と東京の空間的距離、ということはつまり詩人の〈心の宿〉と現実との主体的な距離が必要だった事実を指摘しておくのは無意味ではない。」と説いていられる。たしかに、藤村詩は、虚構の、しかし自身ではそれを信じようとし、おそらく信じ得た「漂泊者のモノローグ」であり、現実的な「生活」の要請(もあったには違いないが)よりも、むしろ、彼の詩的、観念的な意匠、あるいはダンディズムに促がされて、彼は関西に、また東京に、信州に「旅」した。彼が自身を「漂泊者」=巡遊伶人と信じようとし、そうふるまおうとしたのは、直接には明治学院時代の東西の詩文なり詩人・文人の伝記なりの「学習」、模倣の結果であり、さらには咫尺の師透谷の影響だろうが、しかし、彼の「漂泊者」という虚像は、大根のところでは、私のいわゆる「捨子意識」あるいは「家」からの疎外者意識を核として形づくられたのではないかと思う。その「捨子意識」に『野ざらし紀行』の富士川の条りをオーバラップさせたのが、明治二十五年八月発表の処女小品「故人」である。「故人」は世評の通り、創作としてはあまりに模倣の目だつ、短い、お粗末なしろものであり、私はここで処女作にその文人の可能性のすべての芽が内包されていると強弁するつもりは少しもないが、しかし、彼の意識なり心情なりの原型、その後の彼の文学の方向を暗示する何かは、この「捨子」に「故人」=主人公のアイドルあるいは主人公自身を見いだすという小品から読み取れると思う。『若菜集』以前の抒情詩を代表する「ことしの夏」の「木曾川の猿」などは、この「捨子意識」のストレートな形象化であり、それは詩の範囲だけに絞っても、『落梅集』の「壮年」「椰子の実」あたりまで断続・明滅している。藤村のエッセイと詩とにおける「猿」のイメージについては後に触れるが、彼が『野ざらし』の富士川の段に格別に心を惹かれ、それを処女小品の下敷きにしたのは、一つには、そこに「猿を聞く人」と「捨子」を取り合わせた句が掲げられていたからではなかったか。やがて自己の分身に「岸本捨吉」の名を与える藤村文学の、いわば低音部を受け持っているのは、この「捨子意識」であり、それゆえに彼にとって、木曾は(あるいはそういう意識を目ざめさせ、煽り立てる場だったかも知れないが)ともかく、仙台や小諸のような「生面」の地は、まさに彼にふさわしい安住の地であり、自己回復、少なくとも自己確認の場であったかも知れない。なお、彼の「捨子意識」についての私見は、三好氏編『島崎藤村必携』所収の「家—まぼろしの三部作—」にやや詳しく記しておいた。

藤村は、さきに引いた「故郷を思ふ心」の中で、「人間は極く幼い少年の時代に既にその生涯の路がきまるのではあるまいか。自分らの生涯、成長してから起こって来る色々な傾向も、その芽は既に八つか九つの幼年時代に萠してゐるのではあるまいか。(中略)自分の郷里がどんなに田舎で、どんなに石ころの多い土地であっても、そこに自分の幼年時代があり、その記憶が、周囲のものから引き離して考へられない位密接な関係のあるものであって見れば、自分の生涯に及ぼす郷里の影響を軽々しく思うわけにはいかない。」と語っている。この述懐も一つの仮説に過ぎず、私たちの性向・気質を形成するほとんど無限に多様な契機の一つに過ぎないだろうが、しかし、彼が街道沿いの本陣・庄屋・問屋の家に生まれたことは、たとえ彼が生まれた時には父は戸長に就任していたにせよ、やはり彼の人がら、考え方、感じ方を形づくるなにがしかの契機ではあったろう。少なくとも、彼は走馬燈のように「行き交ふ」旅人を相手とする家に育った。また、彼の「家」には、旧家＝本陣としての誇りが伝承されていたことはもちろんだが、同時に「高貴の方々」に接し、彼らに仕える立場におかれている人間だけが持つある種のコンプレックスも揺曳していたかも知れない。馬場孤蝶の回想「若かりし日の藤村君」によれば、藤村は、ある日「僕などは、馬場君とは大変生ひ立ちが異ふ。君は中流以上の階級に生まれた人なのだが、僕はローアー・ピープルから出たものなんだからね」と語っている。孤蝶はそれについて孤蝶一流の所感を述べているが、それはともかく、この藤村の述懐は、あるいは士農工商ということかも知れない。しかし問題は、階級の上下よりも、上下を意識する意識の有無あるいは強弱のほうだろう。藤村における「旅人」の意識は、たとえば西行・芭蕉・李白・杜甫・ゲエテ・バイロンあるいは透谷などに学んだ「詩人」意識だろうが、それはアウトサイダー意識でもあろうが、そこに「ローアー・ピープル」意識もからんでいたかも知れない。

数え年十歳で上京し、おおむね他人の家に寄食して育った藤村の心のひずみは、彼の作品にも表白されており、また彼についての評伝・評論、たとえばそのことと彼の文体・表現とのかかわりを指摘した伊藤整氏の「藤村の発想方法」などにも指摘されているから、ここでは贅言しない。要するに藤村は地方出身者としてのコンプレックスなり違和感なりをどうしても拭い切れず、都会人以上に都会的であり、ハイカラであろうとする行き方と、やや誇張して言えば地方人以上に地方的であり「質樸」であろうとする行き方との間を幅ひろく、劇しく揺れ動きながら、結局は、仙台なり小諸なりのような地方の小都市(仙台は小都市ではなく、小諸は小都市でさえないかも知れないが)に「親和力」を感じ、そこで蘇生し得たのではないか。三好氏は、仙台・木曾・小諸を現実の「生活」、言いかえれば「小説」的世界である東京から隔離された藤村「詩」的世界の温床と見ているようだが、それだけでなく、「森の都」仙台なり「岩石の間」の小さな町である小諸なりは、木曾谷に生まれ育った彼の原体験・原風景のごときものの開花にふさわしい場でもあったのではないか。「草枕」の「心の宿の宮城野」という表現も、十歳以後の彼にとっ

て、東京がけっして「快適な生活」の場でも安息の場でもなかった事実にかかわっていると思う。あまりに常識的な次元での論で恐縮だけれども、彼が仙台でもっとも幸福だった理由の一つは、ひらたく言えば「秋の自然」が美しく、「秋の実り」が美味であったからも知れない。

しかし、藤村詩は、写実主義的ないし写生的な意味での自然諷詠詩ではない。彼の旅情詩、たとえば『若菜集』の「草枕」や『落梅集』の時期の「寂寥」「旅情」（小諸なる古城のほとり）「一小吟」（千曲川旅情のうた）などには、彼の実見した風景らしいものが若干うたわれていないではないが、前者の秋・冬・春の自然は、いわば世界観文学における象徴であり、後者では叙景は叙情のまくらでしかないに近い。一般に藤村詩の自然は、心象風景的ないし概念的、観念的、抽象的で、たとえば「木曾川の猿」に「南木曾が嶽を夜越えて」、『若菜集』の「懐古」に「野の鳥ぞ啼く東路の／碓氷の山にのぼりゆき」、「おえふ」に「水静かなる江戸川の／ながれの岸にうまれいで」、「天馬」に「奇しきためしは箱根山」「さみしき芦の湖の」、「松島瑞巌寺に遊び葡萄栗鼠の木彫を観て」に「舟路も遠し瑞巌寺／冬逍遙の心なく」、「草枕」に前出の「夜白河を越えてけり」「宮城野にまで迷ひきぬ」、「晩春の別離」に「または名に負ふ歌枕／波にちとせの色映る／明石の浦のあさぼらけ／松万代の音に響く／舞子の浜のゆふまぐれ」、「農夫」に「見よゆるやかに行く水の／流れは深き利根の河」、「寂寥」に「白波高くわだつみに／流れて下る千曲川」など、いかなる固有名詞をよみ込もうと、それらは結局は叙事詩的な場の設定のための具であるか、でなければ文字通り「歌枕」意識の踏襲でしかない。もちろん、「旅情」において「小諸」「佐久」をいわば新しい「歌枕」の列に加え、「寂寥」「旅情」において、いささか「浅間の麓」らしい、高原の自然を写したことは評価すべきだろうが、それらで彼が果たし得たのは、文学史的にないものねだりをすることになるかも知れないが、「寂寥」の冒頭「岸の柳は低くして／羊の群の絵にまがひ／野薔薇の幹は埋もれて／流るゝ砂に跡もなし」のように、日本の高原をラスキンの『現代画家論』をフィルターとして、たとえばスコットランドの田園風景に置き換えてみるというような作業だったようだ。彼は、『詩集』の「序」に「自然はふたゝび新しき色を帯びぬ」というような体験を体験したかも知れないが、それは自然一般を生の根源とも象徴とも見なすような、いわば汎神論的な自然のとらえ方を学び、あるいは見いだしたことか、でなければ右のように西欧の文芸の影響下に伝統的な自然像を修正ないし変形したことであって、けっして、具象的な自然に直面したことではない。彼が明治三十年に公にした小説「うたゝね」の「はしがき」の「かりそめに自分が試みてゐる歌のしらべもとゝのはないのに、なぜ筆を物語に染めたとの問もあった。実はしばらく人物画の筆を措いて景色画を作ろうと思った若い画工に過ぎないのです」の「歌」＝「人物画」、「物語」＝「景色画」という比喩の意義については、三好氏の前掲書や岩波書店版『座談会明治文学史』の勝本清一郎氏の発言を参照されたいが、藤村詩は、つまりは「人物画」であり、自画像だった。そして、この具象的な自然像の欠

如、あるいは自然の発見、自然への驚きのごときもの、現実の風景への讃嘆の欠如こそ、きわめて藤村的、あるいは農山村人的な傾向と言えないだろうか。少なくとも藤村の場合、現実の自然なり風景なりは、新鮮な感動を与える「対象」ではあり得なかったのではないか。(その意味では、私たちが普通に用いる、行動する、「対象」に働きかける「主体」のあり方も問題にしなければならないかも知れない。)それゆえに、その意味での自然を改めて、あるいは新たに認識し、把握するためには、「雲」なり「千曲川のスケッチ」なりのような「スタデイ」の手間暇をかけ直すことが必要だったのではないか。時代のずれがあるのでいささか比倫を失する嫌いがあるけれども、彼には、都会人高村光太郎の受けた「あれが阿多多羅山、/あの光るのが阿武隈川」というような感動なり衝撃なりを自然・風景から受け得る条件がはじめから欠けていたのではないか。

藤村詩とは何かという主題に取り組めないでいるうちに与えられた紙数が尽きてしまったので、以下、その主題への糸口となりそうな二、三の見通しを略記して責めを塞ぐことにする。まず指摘して置きたいのは、『若菜集』以前の彼がかならずしも抒情詩人ではなく、『落梅集』以後の彼がふっつりと詩から足を洗ってしまったという周知の事実と、初出総題「うたゝね」の「序詩」を改作・転用した『若菜集』の「序詩」に、自身の詩が「おほかたはかみてすつべき/うたゝねのゆめのそらごと」と述べていること、(この「序詩」の冒頭「こころなきうたのしらべは」の原詩が「をとめごのうたへるうたは」であることは、後述するところと関連があり、注目に価すると思う)。また、小説「うたゝね」の「はしがき」に、右に引用したように「かりそめに自分が試みてゐる歌」とあることとを糸口の一つとして、藤村の本質的な、意識的な、時に潜在的な志向は、やはり抒情詩、少なくとも私たちが『藤村詩集』なり『藤村詩抄』なりの代表作と見なしているような詩にはなかったのではないか、ということである。だから彼は、後に山村暮鳥の詩集『三人の処女』の序に「情人を愛するごとく、私は詩を愛し、情人に別るゝごとく私は詩に別れた。」とも記し得たような、そういう文人としての生を生きたのではないか。では、彼の志向の本すじが、私たちの親しんでいる、いわゆる藤村詩に向かっていなかったと仮定すれば、なぜ、彼はかくも多くの詩を、『一葉舟』以下をかりに隋性と見なせば、少なくとも『若菜集』五十二編の詩を制作したのか。この問いには、いろいろな答え方があり得よう。しかし、私は、やはりその主要な動因は、彼が本来浄瑠璃・歌舞伎などにも無関心でない劇詩人として出発したこと、あるいは、ルソーの『告白』その他の影響を強く受けたのと同じように、談話「ダンテ六百年祭」に「私達が初めてダンテを知ったのはもう三十年前、明治学院の学生時代(中略)で私は同期生の戸川秋骨君と寄宿舎に小さな机を並べて初めて『神曲』の英訳を買って来たものです、曲りなりにもとにかく通読して実に立派なものだと嘆賞したことですが、然し本当に解ったかどうか疑はしいものでした。北村透谷君の亡くなった時分から私達の『文学界』に一転機が来て、今迄いゝ加減に読んでゐたものを本当に読み返すことになり、こゝに求めて得たものがルネッサ

ンスの思想で」とあるように、『神曲』のような世界観文学を目ざしていたことにあったのではないかと思う。「悲曲琵琶法師」以下の劇詩から「野末ものがたり」プラス「小町物狂ひ」へ、さらに、ちょうど長歌から反歌が生まれ、その反歌が独立して長歌が衰頽したように、その「ものがたり」の部分が蒸発した形の「歌反古」へという藤村詩史の水脈を辿って行くと、少なくとも『若菜集』時代の詩編は、彼がついに実現し得なかったいくつかの「まぼろしの劇詩」の詠唱、いくつかの「まぼろしの神曲」の第何歌ではなかったかと思わざるを得ない。彼は遠く『ハムレット』を、『ファウスト』を、『マンフレッド』を、近く『蓬萊曲』を、「於母影」所収の『マイステル』の「ミニヨンの歌」、『ハムレット』の「オフエリヤの歌」、『マンフレッド』の「マンフレッド一節」を思い浮かべ、明治二十八年五月発表の「聊か思ひを述べて今日の批評家に望む」（のち「友に寄するの書」）には、「あゝエルテル、（中略）然らば直ちにこれ日本の男性なりというべき特性特色の、かのヘルマン、マイステルと異なれるところはいづれぞ。（中略）あゝシヤアロツテ、（中略）夕顔か、小春か、梅川か、重の井か、お夏か、直ちにこれ日本の女性なりと言ふべき特色の、ビイナス、ビイトライス、マアガレツトと異なれるところはいづれぞ。」とその時点での自身の模索する方向を暗示している。『若菜集』時代の第一作「夏の夜」は母と子の対話で、その結びの子の歌の部だけが『若菜集』に収められたが、これも劇詩のミニチュアのアリア化の例だろう。同じ月に発表された「草影虫語」五編の第一「流星」すなわち「門にたち出でたゞひとり／人待ち顔のさみしさに／ゆうべの空をながむれば／雲の宿りも捨ててはて／何をかこひし人の世に／流れて落つる星一つ」だが、これは恋人の訪いを待つ少女の口吟みと解される。第二「かもめ」は「情の海の」「波にうきねのかもめどり」をうたった歌だが、「かもめ」にわが身をなぞらえた女の独唱と読めないことはない。狂える「オフエリヤの歌」、「春」によれば青木駿一（モデルは透谷）が「花束のかはりに白い帕子を振って、清しい声で歌ひ出した」狂える「オフエリヤの歌」は実は聖地巡礼の唄なのだから、まぼろしの舞台のアリアは、かならずしも一人称独白体でなければならないわけではない。第三の「昼の夢」は「をとめご」の「白日夢」を懐しむ思いをうたった詩で、第二部の「ゆめと知りせばなまなかに／さめざらましを世に出でて」から詩人の素顔が透けて見える詩だが、これもまぼろしの歌姫のうたうにふさわしいところはある。「梭の音を聞くべき人は今いづこ／心を糸により初めて／涙ににじむ木綿縞」にはじまる第四「梭の音」が機を織る娘の歌、明治の「子夜呉歌」であることは言うまでもない。第五「新泉」は「知るや君かしこに湧ける泉あり……の姿して／君と行かましかの泉」をルフランとする二節の詩だが、この「君」は女性が男性に呼びかけているのだろう。このルフランの典拠は「ミニヨンの歌」のそれだが、その典拠を陪音として思い浮かべなくても、口調のはしばしが女のそれなのである。つまり、「草影虫語」五編のどれを取り上げても、それは日本の「舞姫」エリス、日本の「歌姫」アヌンチヤタが、幻想のステージで歌うにふさわしい歌なのである。そして、そのことと、彼がほとんど

かたくななまで七五調に固執したこととの間に何らかのつながりがありはしないか。また、彼の七五調から五七調への転向も、そういう側面から光を当ててみることができないだろうか。『若菜集』の詩に「うすごほり」（のち「六人の処女」）をはじめ、いわば詩人が女人に変生（へんじょう）した形の詩が多いことは言うまでもなく、その理由については先人に一、二説があり、私には私の考えもあるが、それはそれとして、『若菜集』をピークとする彼の抒情詩が、時に劇詩のミニチュアであることはひろく知られており、また、一見劇詩風に見える詩が実は劇詩性を喪失していることについては、越智治雄氏の「『四つの袖』の周辺」（「言語と文芸」第十三号　昭三五・一一）に、「それはもはや劇ではない。互に他の歌と呼びかわすことがない以上、それらは独白と呼ばれてもよい。だから『二つの声』（二九・一〇）というような、二つの意識を平行させるような手法、『天馬』（三〇・一）などの生まれた理由も理解できよう。『若菜集』の後半の時期にも対話から成る作品はある。『深林の逍遙』の山精と木精、『暗香』（三〇・三）等の連作の姉と妹がそうだが、形は対話であっても、これから二種類の性格を予想することは困難なのであって、いわば割りぜりふでしかない。『こひぐさ』などのように役を演じわける興味をさえ作者は失っているのであり、『若菜集』の後半期にむしろ独白的傾向が強いのである。」という指摘がある。が、この氏の説を裏返せば、それらの「独白」なり「割りぜりふ」なりは、やはりまぼろしのドラマの部分（あるいは破片）だったとも言えるのではなかろうか。あるいは、氏の説をふまえて、たとえば「こひぐさ」九編の「其六　いきわかれ　人妻をしたへる男の山に登り其女を望み見てうたひしうた」「其七　蓮花舟　尼をしたへる僧の蓮の花の池のほとりにありてうたひしうた」のようなシチュエーションの設定の消滅において（そういう注記の有無よりも、そういう質の作品かどうかが問題だが）早くも藤村の内面に「歌のわかれ」が崩し初めていたと解することも可能かも知れない。また、劇詩への挫折、彼の詩における真の意味での対話の欠如、それを補償するかのごとき装われた対話形式の頻用なども藤村とその作品の本質にかかわる重要なメルクマールだろう。なお、以上に述べたところは、もっぱら劇詩的な水脈に偏ったようだが、それに重なる形での世界観文学ふうの水脈の端的な表われとしては、「こひぐさ」九編、「うすごほり」六編、逸詩「四つの袖」などが挙げられよう。

はじめに触れておいたように、彼の詩は一編の詩であり、また多くは初出総題「一葉舟」（その中に「こひぐさ」九編が含まれている）、「うすごほり」のように構成されており、それがさらに解体されて、異なるプリンシプルで一巻の詩集として再構成されている。この構成―解体―再構成の問題について、越智氏は、前掲の論文において、「『若菜集』（中略）の構成には不可解な部分がある。（中略）だから、この構成の意味は不明というよりほかないが、ともかく、それが『こひぐさ』の構図を完全に寸断していることは疑いがない。たぶん作者は、編集にあたって、もとの構図を故意にくずしたのである。そして、この詩集の全体は、冒頭の十数編と巻末の『深林の逍遙』（三〇・三）の明るさを基調としており、あの暗い部分は、その

光の中に包みこまれている。そうすることが『若菜集』を完成しようとする作者の心境にもっともふさわしかったに違いない。」と説いていられる。この点については、さらに詳しく考えなければならないが、おおよその見当だけを記せば、少なくとも『若菜集』は、「おえふ」から「酔歌」までが春、「暗香」から「母を葬るうた」までが別離・哀傷・挽歌、「流星」「夏の夜」「昼の夢」あたりが夏、「懐古」以下が秋というくらいの部立が軸になっているのではなかろうか。たしかに諸家に、たとえば石田肇氏の「千曲川旅情の歌」(三)—藤村詩集との関係—(『滋賀大国文』第五号　昭四三・一)に指摘されているように「若菜集における和歌的世界の退潮」は事実だが、少なくとも『若菜集』の構成は、なお勅撰歌集の部立の伝統にいささかつながっているところがある。あるいは、そういう行き方の根底に、談話「吾が生涯の冬」に「昔から、克くこの人生を四季に別ける。タムソンの詩にも『四季』と言ふのがある。又、現に、坪内博士の『人生四季』なども此の別け方を用ひ、少年は『春』、青年は『夏』としてある。」と言うような、いわば「人生四季」的な想念を置いて解すべきであるかも知れない。いずれにせよ、「再構成」された『若菜集』における春→夏→秋という構成、そういう構成における意図的な(またはそうでない)冬の部の欠如に注目しておきたい。

藤村詩における女性への変身の理由、それにからむ仮名(かな)、女ことば、やまとことばの用い方、『落梅集』における妻フユの完全な不在、また、藤村詩に特徴的な動物のイメージの問題などについては、ついにほとんど言及し得なかった。しかし、最後の問題についてのみ一言すれば、彼が「馬」の詩人として注目されているのも、「夏草」すなわち『ヴイナスとアドニス』の強い影響に基くだけのことではないだろう。彼はある意味では動物寓話詩人、いわばラ・フオンテーヌのミニチユアかも知れないが、彼の「馬」も「猿」も「鶏」も、あるいは「鷲の歌」の「鷲」さえも、つきつめて言えば木曾谷の本陣の家に生まれた彼のいわば原体験、原風景のごときものに根ざしているように思われるのである。

私は藤村詩の全体としての、また、それぞれの詩の、あるいはそれぞれの行(ライン)なり句なりの美質を論じたくないわけではない。しかしここではそこまで及び得なかったのである。

啄木の詩魂

——その詩論と実作とをめぐって——

昆　豊

はじめに

啄木詩をめぐる鑑賞と評価ほど多くの問題と疑問点を残してきた例は珍らしい。その原因が単純なものでないだけに、賛否両論を極として、その欠落を補う論が再生産され、それぞれの深まりをみせながらも結果としては曖昧さが残った感が深い。それをすべて啄木詩の責任に帰してしまうのは酷というべきだ。ともあれ、啄木が「何等かの成心を有(も)ってゐては可(い)けない。」(食ふべき詩)と詩人に戒めた態度こそ、啄木詩を鑑賞・評価する者にとって一番心すべきことではなかったか。私はその根本にたちかえったところで、彼の詩魂を探るために、彼の詩論とその実践としての詩そのものを中心に、素朴に論じてみたいと思う。従って小稿では、啄木の詩論と詩そのものの鑑賞と評価が中心となり、詩論と実作との密度をはかるところから問題や疑問点を明らかにしたいので、従来の諸家の啄木詩に関する諸説については最小限度にとどめて触れることになろう。

一、詩論「食ふべき詩」

啄木のまとまった唯一の詩論に「弓町より(食ふべき詩)」(明治42・11・30～12・7)がある。この詩論は「東京毎日新聞」第一面の「毎日文芸」欄に七回連載された。七回が七章というよりも、内容面からは大きく二つに分けて二章十三節として考えるべきだ。前半七節では啄木の詩的経歴とその反省が批判的に語られ、後半六節では新らしい詩精神に基く「食ふべき詩」論が展開されている。この後半が本論であり、前半はその前提となっている。まず、啄木詩観の根本的転回を示す本論を叙述順に論じていこう。

啄木は「食ふべき詩」の意味を説明して、

> 両足を地面(ぢべた)に喰(く)っ付けてゐて歌ふ詩といふ事である。実人生と何等の間隔(かんかく)なき心持を以(もっ)て歌ふ詩といふ事である。(略)然(しか)く我々に「必要」な詩といふ事である。

と、「である」で結んだ断定的な確信に満ちた表現で説きはじめる。それは現実生活に立脚した自然主義詩論の確認であり、口語詩運動の新らしい詩精神を自分のものとした彼の確信が支えとなっていたからである。この第一節の末尾で、啄木は口語詩運動に投じた人達が二三年前に感じた詩精神を「今始めて切実に感じた」ことを

ためらわずに告白している。この点からも、第一節を踏まえただけで、「それは相馬御風が『詩界の根本革新』(「早稲田文学」明治41・3)で自然主義の導入によって「根本的革新」を計った立場の追認である。かれの創意になる詩論ではない。」(国崎望久太郎氏「啄木文学の方法」昭42・12)と論じた趣意には微妙な点で抵抗を感ぜずにはいられない。御風の詩論を踏まえた点があったことを指摘するのは新見として拝聴したい。しかし、「かれの創意になる詩論でない」と、ここで決定論的に断ずることが適当を欠くものであることは贅言を必要としまい。私は文脈に忠実でありたい。ところで、「我々に『必要』な詩」とは、詩の現実生活化を強調したことばであり、彼の詩観の根本的転回を端的に示すばかりでなく、少し距離をおけば「一切の空想を峻拒して、其処に残る唯一つの真実——『必要』!これ実に我々が未来に向って求むべき一切である。」(「時代閉塞の現状」明43・8)との認識に達する基点であったことがわかる。

第二節では、口語詩運動に対して出された批判的言辞を対象に、それへの批判の形で用語問題をとりあげる。例えば「なりとである。若くはだの相違に過ぎない。」との批判に対しては、現象(事実)だけを見てそこに潜む詩精神を見落しているのだと反論する。「文語によると口語によるとは詩人の自由である。詩人は唯自己の最も便利とする言葉によって歌ふべきである。」との批判に対しては、

「あゝ淋しい」と感じた事を「あな淋し」と言はねば満足されぬ心には徹底と統一が欠けてゐる。大きく言へば、判断=実行=責任といふ其責任を回避する心から判断を胡麻化して置く状態である。(略)「あゝ淋しい」を「あな淋し」と言はねば満足されぬ心には、無用の手続があり、回避があり、胡麻化しがある。其等は一種の卑怯でなければならぬ。

と痛烈に反論する。「あゝ淋しい」の実感と真情をごまかして「あな寂し」とわざわざ文語で表現しようとする詩精神を啄木は卑怯だと問題にする。啄木が詩論の前半で『あこがれ』時代を回想し、「実感を詩に歌ふまでには、随分煩瑣な手続を要した」と自己批判した経緯が見事に生かされている。同時に彼の空想的浪漫主義否定が「空想家——責任に対する極度の卑怯者の、当然一度は享けねばならぬ」苦痛をいやというほど嘗め尽した結果であることもわかる。その前提に立って、啄木は自己の生活真情・実感を深く徹底させ、〈生活真情・実感〉と〈表現・詩〉とを主体的に統一しようとする詩精神を止揚する。「判断=実行=責任」という主体性把握の論理は今日においても新しい意味を持つし、そこに口語詩運動を越える啄木の創造活動の諸契機があったと思う。この自覚が「食ふべき詩」の結論を支えているのだが、今は後述するよりあるまい。

第三節では「現代の日常語は詩語としては余りに蕪雑である。混乱してゐる、洗練されてゐない。」という批評に対して、彼は詩と詩人を特別視・特別待遇することの誤謬を衝き、同時に、その蕪雑とされる日常語によって生活している詩人をも含めた現代日本人の感情それ自体が、詩とするには蕪雑であるということになり、詩人自らが詩を否定するという自滅的論理を示すものだと反論する。それは有明の「日本詩の発達せざる理由」(「新声」明40・1)や「詩壇の近

事―新詩形に対する卑見」（「新潮」明41・9）等を意識して書いたものらしい。さらに、用語や形式だけでなく、「口語詩の内容が貧弱であるといふ」批評に対して、「最早彼此いふべき時期を過ぎた」と黙殺することによって強い反論の構えで応じている。そして、詩語の根本問題に触れて、

> 兎にも角にも、明治四十年代以後の詩は、明治四十年代以後の言葉で書かれねばならぬといふ事は、詩語としての適不適、表白の便不便の問題ではなくて、新らしい詩の精神、即ち時代の精神の必然の要求であった。私は最近数年間の自然主義の運動を、明治の日本人が四十年間の生活から編み出した最初の哲学の萌芽であると思ふ。さうしてそれが凡ての方面に実行を伴ってゐた事を多とする。哲学の実行といふ以外に我々の生存には意義がない。詩が其時代の言語を採用したといふ事も、其尊い実行の一部であったと私は見る。

と締括っている。詩語としては現代語で書くべきだというのは「新らしい詩の精神、即ち時代の精神」の要請によるものだと集約している。この論は、中野重治が「詩の言葉について」と題して「詩はどんな言葉で書くべきか。それは全体として現代語で書くべきだ。それは詩が、生きてうごく社会で、現実をとおして、現に生き、苦しみ、はたらくものの言葉で書かれるからだ。」（「アカハタ」昭21・10・22）と述べていることと重なっている。「はたらくものの言葉」を割引すれば、この面でも啄木の詩精神の新しさが証明されよう。また、当時の自然主義運動を積極的に評価した行間から、維新以後、真に自己の生活に立脚した主体的な哲学（思想原理）を樹立することが困難であった明治四十年の歴史の重みが感じとられるではないか。ひたむきに自らの哲学を確立せんとし、常に己の哲学を現実に貫いて生きることを自己の課題とした啄木の、素朴ではあるが実感に支えられた、鋭い時代精神把握のあらわれと見ることができよう。これと同時期に書かれたエッセイ的評論「きれぎれに心に浮んだ感じと回想」の所謂「実行と芸術」分離批判とあわせて、啄木のような自然主義評価は、今日でも再考すべき重要な視点を示していると思う。

第四節では詩人論を展開する。「私は詩人といふ特殊なる人間の存在を否定する。」と主題を投じ、それは「我は詩人なり」という意識がその人の書く詩を堕落させるからだという。詩人たる資格は、まず第一にも二にも三にも普通人の持っている凡ての物を持つ「人」でなければならぬと強調する。詩人啄木が詩人という特殊な人間存在を否定し、普通生活人としての「人」を詩人に要求した背景には、二つの問題意識が作用していた。一つは「直接詩と関係のない事物に対しては、興味も熱心も希望も有ってゐない……すべて詩の為に詩を書く種類の詩人」に対決し、それらを排除することによって自己変革をはからねばならなかったのである。「『我は詩人なり』といふ不必要な自覚」が、どんなに従来の詩を堕落せしめ、現在に於ても現在の詩（文学）を「我々の必要から遠ざからしめつゝあるか。」という認識に立っての痛烈な批判であった。この烈しい語気に貫かれ、批判された諸詩人中に、過去の啄木自身も含まれている。自己

批判のない、単なる他者批判ではない。浪漫的・空想的な詩精神への徹底批判によって、実生活に主体的責任を持つ新しい詩精神を揚言しようとする。「自己の神経組織の不健全な事を心に誇る偽患者」として排斥された詩人こそ、彼のライバル北原白秋であったことも注意しておきたい。ここに、詩の新しい主題を社会的現実におこうとする啄木の新しい世界があった。もう一つは「詩及び詩人に対する理由なき優待を自ら峻拒すべきである。……詩を尊貴なものとするのは一種の偶像崇拝である。」とし、現実生活から遊離した因襲的文学観を打破することにより、現実生活に立脚する現代人に必要な詩を多くの人々に解放する意図があった。詩人論の結びで次のように言う。

> 真の詩人とは、自己を改善し、自己の哲学を実行せんとするに政治家の如き勇気を有し、自己の生活を統一するに実業家の如き熱心を有し、さうして常に科学者の如き明敏なる判断と野蛮人の如き卒直なる態度を以て、自己の心に起り来る時々刻々の変化を、飾らず偽らず、極めて平気に正直に記載し報告するところの人でなければならぬ。

この強い確信と願望に満ちた息の長い文のトーンこそ「食ふべき詩」の基調をなすものであった。啄木が判断＝実行＝責任という主体性確立の自覚を詩人に促した時、同時に自己改善、哲学の実行、二重生活の統一にあたって勇気、熱心、明敏なる判断、率直なる態度を求めていたことがわかる。啄木が生活人としての詩人に要請するところいかに重かったか。

第五節はこの詩論唯一の問題個所である。「詩は所謂詩であっては可けない。人間の感情生活（略）の変化の厳密なる報告、正直なる日記でなければならぬ。従って断片的でなければならぬ。――まとまりがあってはならぬ。」とするのは、詩の本質からいっても問題があろう。彼の詩論と歌論との重なりも問題になろう。しかし、かならずしもその歌論と全面的に一致するものではない。この詩的方法は、この詩論の直後の発表作「心の姿の研究(一)(二)」（東京毎日」明42・12・12～16）に具体化されていく。そして『一握の砂』の歌にも実現される。それではこの詩論は、短歌と詩とのどちらにウエイトをかけたものか。前記の実作が証明する通り詩においてであったことは詳しく後述しよう。結果論からの推理が次のような誤解を生む例を示そう。伊藤信吉氏は啄木の場合、短歌と詩とのどちらにウエイトがかかっていたかは判別するのは困難だが前置きして「食ふべき詩」は「短歌と詩とをまったくひとつにして論を述べている。両者の軽重などということは意識になかった。」（角川文庫「啄木詩集」解説昭41・9）と断じながら「異なるのは詩的情操だった」と啄木の詩業の結果から対比することに終始した。結果から推理するならば、啄木の短歌に対する意識的な否定的評価も問題にしなければならない筈だ。「食ふべき詩」が口詩詩運動を積極的に擁護する立場で論ぜられた詩論であることは動かせない。啄木の場合、詩論が歌論（「一利己主義者と友人との対話」（「創作」明43・11）と「歌のいろ〳〵」（「東京朝日新聞」明43・12））に先行した事情もある。横道にそれたが、「詩は所謂詩であっては可けない。」というのは、現実生活から遊離した偶像化された

詩を否定し、もっと徹底的に現実生活に密着した詩が必要であると信じたからにほかならなかった。詩を民衆のものにする通路がそこにあったのである。

第六節は「言ひ残した事がある」といって次の文から始まるが、この詩論の結論と見てよい。

> 我々の要求する詩は、現在の日本に生活し、現在の日本語を用ひ、現在の日本を了解してゐるところの日本人に依て歌はれた詩でなければならぬといふ事である。

「現在の日本」の社会現実をいかに了解し認識するかという問題意識が詩人の資格として重要視される。「現在の日本」のくり返しには現実性の強調とともに、「西欧詩」に対しての「日本の詩」という意識と自覚が反映している。啄木がわざわざ圏点「。」を施した部分の表現意図は、当時の詩壇が西欧詩の影響を受けて、心酔のあまり、それを模倣し偶像視しようとする傾向が強く、現在の日本社会の現実を認識し、現実に立脚して、自己の生活を改善しようとする当然の態度を閑却していたからである。啄木はそれを敷衍して次のように言う。現在の諸詩人の外国詩の研究は多とするが「諸君は其研究から利益と共に或禍ひを受けて居るやうな事はないか。」と反問し、巧みな比喩を駆使した後で「諸君の詩に関する智識の日に〳〵進むと共に、其智識の上に或る偶像を拵へ上げて、現在の日本を了解することを閑却しつゝあるやうな事はないか。」と。近代詩史における「日本の詩」の明確な自覚はここに始まる。それは、素朴なナショナリズムの精神と啄木の詩精神の融合において可能となったものである。啄木文学の魅力はここにあるのだが、今はただ啄木を論ずる場合に避けて通れぬ問題であるとだけ言っておこう。

啄木はくり返して言う。「諸君は、詩を詩として新らしいものにしようといふ事に熱心なる余り、自己及び自己の生活を改善するといふ一大事を閑却してはゐないか。換言すれば、諸君の嘗て排斥したところの詩人の堕落を再び繰返さんとしつゝあるやうな事はないか。……諸君の企てた新運動の初期の心持に立還って見る必要はないか。」と。啄木は呼びかけの対象を明確にしていないが、文脈上表現の心遣いからみて明らかにこの批判は口語詩人とその理論家に向けられたものだ。浪漫詩や象徴詩及びそれらの詩人に対する批判は、第四節の詩人論で終ったとみていい。そうしてみると、以上の第六節の結論は、すべて現在の口語詩人及び口語詩運動に対しての提言・反問・批判であったことになる。即ち、啄木は口語詩運動の基礎となった自然主義詩論ひいては自然主義をも批判しうる地点に到達して、この詩論を締括ったのである。

「食ふべき詩」の直前に執筆・発表された前述のエッセイ的評論「きれぎれに心に浮んだ感じと回想」(「スバル」明42・12・1)において啄木は長谷川天渓を批判して「氏は、嘗て其の自然主義の立場から『国家』といふ問題を取扱った時に、一見無雑作に見える苦しい胡麻化しを試みた。……自然主義者は何の理想も解決も要求せず、在るが儘を在るが儘に見るが故に、秋毫も国家の存在と牴触する事がないのならば、其所謂旧道徳の虚偽に対して戦った勇敢な戦も、遂に同じ理由から名の無い戦になりはしないか。」と述べ、「国家」の

問題を避けて考えることの誤謬を衝いている。また田山花袋を批判して「自然主義を単に文芸上の問題として考へて見たい。」という言をとらえて「或物」を回避したと見る。「或物」とは人生「批評」の欠如であり、いわゆる「実行と芸術」の分離に対する批判であった。そして啄木はつぶやくように「我々日本人の不幸なる性情」や「二重の生活」への倦厭の情を訴え、「国家に就いて考へる事は、同時に『日本に居るべきか、去るべきか』といふ事を考へる事になって来た」という日本離脱の意識ともなり、日本の現実との距離を次に示している。そして最後に言う。「従来の国家思想に不満足な人も、其不満足な理由に就いて、もっと突込まなければならぬ。」と。以上は日本の自然主義がその主張に関わらず、ついにその虚偽に向うべき戦いが国家権力の問題をおそれ、避けて通ったことの明白な誤謬の指摘であり、日本のすべての思想の不毛を衝く激しい憤りの文章であった。この鋭角的な思想が「食ふべき詩」に投影していることは随所に指摘しうる。そうしてみると、「食ふべき詩」が従来のように、単に浪漫主義から自然主義への転機を示す自然主義詩論とのみ片付けられてきたことには問題がある。むしろ「食ふべき詩」にみられる啄木の詩魂にはナショナルなものを加味した、自然主義を超える論理が内在していたとみるべきであろう。それはやがて、大逆事件を契機に国家権力を敵と意識し、時代閉塞の現状に宣戦布告することによって明日への考察に向うコースの上で書かれたものであった。自然主義及び口語詩運動が本来持つべきであった方向を、啄木自身において徹底させ、それらの評価と批判とが重なる地点で「食ふべき詩」は書かれたのである。

二、詩について

「食ふべき詩」が七回目の連載を終えた五日後に、啄木は同じ東京毎日新聞に「心の姿の研究(一)」として「夏の街の恐怖」と題する詩を発表した。言うまでもなく詩論の実験作であった。

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辷り下りて
肥った三歳ばかりの男の児が
ちよこ〳〵と電車線路へ歩いて行く。

八百屋の店には萎えた野菜。
病院の窓の窓掛は垂れて動かず。
閉された幼稚園の鉄の門の下には
耳の長い白犬が寝そべり、
すべて、限りもない明るさの中に
どこともなく、芥子の花が死落ち
生木の棺に裂罅の入る夏の空気のなやましさ。

病身の氷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、
横町の下宿から出て進み来る、

夏の恐怖に物も言はぬ脚気患者の葬りの列。
それを見て辻の巡査は出かゝつた欠伸嚙みしめ、
白犬は思ふさまのびをして
塵溜の蔭に行く。

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辷り下りて
肥った三歳ばかりの男の児が
ちよこ〳〵と電車線路へ歩いて行く。

この詩は、完全に文語脈を破って、飛びこんだ刹那の衝撃、決定的瞬間ともいうべき生々しい衝撃と不安の心理を開示している。二連三連にはまだ表現上のもどかしさが感じられるが、一連と四連のリフレンとその現実感には詩論の忠実な反映がみとめられる。都会生活者として子を持つ親の至情が生きている詩である。「心に起り来る時々刻々の変化を、飾らず偽らず、極めて平気に記載し報告する」彼の詩精神が、すさまじい詩的現実感をもりあげている。これに続いて、「心の姿の研究(三)」の「事ありげな春の夕暮」(「東京毎日新聞」明42・12・16)と題する詩をみよう。

遠い国には戦があり……
海には難破船の上の酒宴……

質屋の店には蒼ざめた女が立ち、
燈光にそむいてはなをかむ。
其処を出て来れば、路次の口に
情夫の背を打つ背低い女——
うす暗がりに財布を出す。

何か事ありげな——
春の夕暮の町を圧する
重く淀んだ空気の不安。
仕事の手につかぬ一日が暮れて、
何に疲れたとも知れぬ疲がある。

遠い国には沢山の人が死に……
また政庁に推寄せる女壮士のさけび声……
海には信天翁の疫病……

あ、大工の家では洋燈が落ち、
大工の妻が跳び上る。

この詩について、伊藤信吉氏は前述の解説で次のように言う。「この漠然とした不安感や焦躁感は、かならずしも生活感情そのままの反映ではなく、一定の詩的意識にもとづく心理的表現だったのである。それは近代の詩人たちにおける倦怠感というべきものの詩的形象化で、これをすべて生活の動揺にむすびつけるのは行き過ぎである。こういう詩的情操は、当時の木下杢太郎の作品にしばしばみら

れる。」この五連からなる口語詩は、果して伊藤氏の言う通りの詩であろうか。私には心理的にも生活感情面からも異常なまでに生々しい現実感をもって迫ってくるのだが、むしろ、都会生活者の鋭い直観がとらえた生活感情の偽らぬ日記として「夏の街の恐怖」よりも秀ぐれている。三連の「仕事の手につかぬ一日が暮れて、／何に疲れたとも知れぬ疲(つかれ)」の表現は、「生活感情そのままの反映でなく……心理的表現だった」や「倦怠感の詩的形象化」とかでは説明のつかぬ生活者の毎日の生活を反映しているのだ。言うなれば、意に満たぬ二重の生活に押し潰されそうな都会生活者の人間的感動がそこに生きている。この詩の構成をみてもそれがわかる。一連と四連は対応して、遠い国の戦(いくさ)とそれによる沢山の人の死、人の不幸を忘れた酒宴、女性活動家のデモの叫声など都会生活者に無縁ではあり得ない筈の出来事が点ぜられる。二連は底辺に生きる都会生活者。そして三連ではただならぬ空気の淀む春の町の夕暮、二重の生活に押し潰されそうな都会生活者の疲(つかれ)。五連は地震に驚く大工の妻がある。三連を中心として輪のように拡がる現実感が、理由もなく今日の我々にも迫ってくるような気がする。なお、木下杢太郎の詩の特色はともかくとして、彼の明治四十二年代の詩篇『街頭風景』中には、この啄木の詩のような現実性をもった詩はどこにも見当たらぬ。強いて「六月の市街の情緒」を挙げるとしても、軽い享楽的調子のもので生活感情や詩的意識の面でも異質のものである。

最後に、『呼子と口笛』の詩篇に触れねばならぬが、すでに紙数がない。そこで詳しくは『青春の悲歌—啄木の詩歌鑑賞』(ナウカ社、昭26・5)中の壺井繁治の研究を参照して貰うとして、二つほど別な角度から問題を提起しておきたい。それは「家」と「飛行機」の詩についてである。いずれも啄木詩における弱さを示す詩として遇せられてきた。しかし、水野昌雄氏の「啄木論」(「短歌」昭41・10)の視点にも重なるが、啄木が感想「田園の思慕」(明43・11)において「安楽(ウェルビイング)」を要求するのは人間の権利である。」とした「安楽」に対する権利としての側面から「家」という詩が生まれていることを注意したい。次に平野謙氏の「小さな感想」(筑摩版啄木全集月報・昭43・2)、「飛行機」の詩に関する視点も注意したい。要するに「飛行機」の詩のイメージに「遠いところをみつめて死んでいった新しい曙の先駆者」のイメージが重なる点と真新らしい素材の飛行機を文学化するにも、肺病やみの母親とふたり暮しの独学の少年給仕を点綴せずにいられぬところに、啄木のやみがたい種概念(ナショナルな考え方)の堅持がみられるという点である。肺病やみの母親を持つ少年給仕の自らは解決不可能な現実生活と物質文明の象徴たる飛行機との対応に、啄木は日本社会の現実を見控えようとしたのではないか。

(未完)

(以上で制限枚数は切れたが、別の機会に『呼子と口笛』の詩の再検討とともに「食ふべき詩」の前半に関連して『あこがれ』前後の詩と「食ふべき詩」の前半で啄木が触れなかった北原白秋詩との関連を明らかにしてみたいと思っている。)

北原白秋試論

——その感覚表現と詩的認識をめぐって——

河村政敏

北原白秋の抒情小曲集『思ひ出』の出版記念会の席上、耽美派詩壇の先達上田敏は、この詩集を〈日本古来の歌謡の伝統と新様の仏蘭西芸術に亘る綜合詩集である〉(『思ひ出』増訂新版後記)と、最高の讃辞を以て推奨したという。確かに『思ひ出』の小曲は、島崎藤村にも薄田泣菫・蒲原有明にも見られなかった抒情詩の新らしいスタイルであり、彼の第一詩集『邪宗門』以上に詩壇の関心を集めたものであった。その詩風は、集中でも最も非構成的な「断章」六一章に代表されるのであるが、それについて白秋は、『思ひ出』の長い序文「わが生ひたち」で、

「断章」の六十一篇は「邪宗門」と同時代の小曲であってその以後の新風ではない。それは恰度強い印象派の色彩のかげに微かなテレビン油の滴りのさまようてゐるやうに彼の集のかげに今なほ見出されずして顫へてゐたものである。

と語っている。ところが、歌集『桐の花』収録の散文「桐の花とカステラ」では、その短歌の性格が、

私の詩が色彩の強い印象派の油絵ならば私の歌はその裏面にかすかに動いてゐるテレビン油のしめりでなければならぬ。その寂しい湿潤(うるほひ)が私のこころの小さい古宝玉の緑であり、一絃琴の瀟洒な啜り泣である。

と、同一の比喩を以て説明されている。「わが生ひたち」は「一九一一、晩春」と付記されているように詩集刊行に当って書き下されたものであり、「桐の花とカステラ」はその前年六月「創作」に発表されたものであった。

とすると、「断章」をはじめとする『思ひ出』の小曲は、白秋の意識の中では『桐の花』の短歌と特に区別する必要のない、というより、質的に相違するところのないものであったのではなかろうか。そこで製作時期から概括的に見て、『邪宗門』に対する『思ひ出』、『東京景物詩』に対する『桐の花』という対照が考えられ、『邪宗門』から『東京景物詩』へという本格的象徴詩・感覚詩の展開の裏に、『思ひ出』から『桐の花』へという抒情小曲の流れを見ることができるのである。詩と短歌が同じ次元で扱われているというこの事実は、明治の詩人の多くが同時に歌人でもあったことを思えばよい。殊に白秋の詩的形成の場であった『明星』に於いては、詩を「長詩」、歌を「短詩」と呼んでいたことからも察せられるように、

そこには量的な相違しか認められず、与謝野寛以下、石川啄木も平野万里も木下杢太郎も、森鷗外ですら、詩人であり歌人であった。それは当時詩というものが短歌と同じ音律に頼った韻文詩であった以上、あるいは当然なことであったかも知れない。

しかし『思ひ出』と『桐の花』の場合はその間の事情が幾分異っていた。『桐の花』の短歌が、詩に曲りなりにも方法的な意識を導入して従来の新体詩と明確な一線を画した『邪宗門』以後の作品であることは注意されねばならない。それでいて題材・発想はもとより、抒情の質にも変りないのである。

泣かまほしさにわれひとり、
冷やき玻璃戸に手もあてつ、
窓の彼方はあかあかと沈む入日の野ぞ見ゆる。
泣かまほしさにわれひとり。
—「断章」二十四—

春の鳥な鳴きそ鳴きそあかあかと外の面の草に日の入る夕
—『桐の花』—

つねのごと街をながめて
ナイフ執りフオク執り、女らに言葉かはせど、
色赤きキュラソオの酒さかづきにあるは満たせど、
かなしみはいよいよ去らず、
かにかくにわかき身ゆゑに涙のみあふれていでつつ。
—「断章」四十一—

ナイフとりフォクとる間もやはらかに涙ながれしわれならなくに
—『桐の花』—

これらの詩と短歌を比較してみるとよい。むしろ短歌の方に清新な印象が感じられるであろう。それは『桐の花』が、『東京景物詩』に於いてひとつの極限を示した感覚詩・官能詩の輻射の世界であったからである。結局『桐の花』の短歌は、『思ひ出』的抒情を、近代詩の手法を以て短歌の形式にうたいだしたものにほかならず、『思ひ出』に与えられた上田敏の批評は、そのまま『桐の花』にも適用されねばならない。もし短歌的抒情といわれるものを——これほど曖昧な概念はないが——、伝統的な自然観から来る詠嘆性とするならば、ここには殆んどその影を見ないといってよい。尤も微妙な点で、『思ひ出』の抒情と違っているのは認められねばならないであろう。がそれは、短歌の抒情がその形式以外のものでない限り、方法より、言葉の問題として還元されるべき性質のものである。そこで逆に、『桐の花』に伝統的短歌の抒情性を見るなら、『思ひ出』もまた自由詩型をとった短歌的抒情といわれねばならない。そこで少くとも『桐の花』の短歌は、新らしい詩的意匠による感覚詩として立ち現われていることは言えるであろう。同時代に於ける受けとり方もそうであって、白秋が『創作』に短歌活動を始めて間もなく、同誌には、前田夕暮の〈新らしい印象派の絵画をみるやうな気分が

張って居る〉（「短歌評釈」明43・8）という批評をはじめ、〈全然抒情をはなれて官能のみを歌った歌が果して新らしい歌として来る時代があるかどうかは疑問であるが、兎に角官能をそのまま歌の中に織り込んだところに白秋氏の努力は存する〉、あるいは〈白秋氏は短歌を在来の歌としてゞなく、西洋の十四行詩即ちソンネットのように考へてゐられるのである〉などの期待が寄せられており、否定する側の根拠もそこにあった。

短歌をこうして一種の感覚詩とするに当っては、白秋がその詩風の形成期に殆んど歌作を断っていたことが結果的には幸いしたのではなかろうか。彼は明治三七年末、『文庫』の歌壇より詩壇に転じた後、時に短歌に手を染めることはあっても専ら詩に専念し、みずから「邪宗門新派体」と自負する独自の感覚的象徴詩風の確立後に、再び短歌の製作を始めている。すなわち、『邪宗門』の刊行は明治四二年三月、『桐の花』の出発を告げる「もののあはれ」六三首が『スバル』誌上に現れたのは同年五月のことで、そのときすでに白秋は『邪宗門』の頽唐趣味を脱して、『東京景物詩』の清新な感覚詩・官能詩の世界に歩み入っていた。『桐の花』の新体は、その詩に見られる肉体的感覚による「物」の把握と、それに基づく詩的方法とによって、初めて創造され得たであろうと思われる。

白秋が詩と並行して短歌を作っていることから、その近代詩人としての詩精神に疑問が投げかけられることもあるが、またそれは当然なことでもあるが、『桐の花』に限っていえば事情はむしろ逆であって、それは『桐の花』の短歌の成立事情を無視した見解といわねばならない。

*

『邪宗門』を特徴づける新派体が、都会生活にひそむ頽廃と倦怠を、鋭角な神経の触手によって捉えた美の新らしい領域であることは、あらためて言うまでもない。例えば、

濃霧はそそぐ……腐れたる大理の石の
生くさく吐息するかと蒸し暑く、
はた、冷(ひや)やかに官能の疲れし光——
月はなほ夜の雰囲気の朧(おぼろ)なる恐怖(おそれ)に懸(かか)る。

—「濃霧」—

この一節でも知られるように、物象のすべてが腐蝕し、噎え澱み、病み衰え、恐怖に戦いている。外光の印象がこうして皮膚の痛みとして詩に捉えられたことはかつてなく、その意味では矢野峰人氏のいうように〈おのが肉体を鍵盤として奏でらるゝ新しい音楽を聴く事が出来る〉（『日本現代詩大系』第四巻解説）のである。がしかし、これはまた趣味的な世紀末意識からくる誇張された感覚や麻痺した官能の映し出した幻覚世界でもあって、ここではいっさいの「物」は、詩人の強烈な頽唐感の投影としての印象記号と化さざるを得ない。その本来的個性は、かえって喪われることにもならう。

しかし人は、そうした神経的擾乱に長く耐えられるものではない。『邪宗門』の場合、新派体の成立は明治三九年八月の「解纜」、

同一〇月の「正午」(『邪宗門』では「日ざかり」と改題)あたりに見られるが、それが自己の詩風として確立されたのは余程後のことで、その主要作品の殆んどは明治四一年の後半に書かれている。そしてそのときは既に、

晩春(おそはる)の室(へや)の内、
暮れなやみ、暮れなやみ、噴水(ふきあげ)の水はしたたる……
そのもとにあまりりす赤くほのめき、
やはらかにちらぼへるヘリオトロオブ。
わかき日のなまめきのそのほめき静こころなし。―「室内庭園」―

というように、『東京景物詩』の都会趣味に移行してゆく崩しが現われているのである。『邪宗門』の病的世界に陶酔することは、かえってその生を限定するばかりでなく、やがては刺激に対する不感症を招かずにはいない。白秋が積極的に美的情緒を享受しようとする限り、対象の個性を尊重する感覚主義に向かわねばならなかったのは必然であった。そこで、腐れた「濃霧」は林檎の香のような「銀座の雨」に、血ににじむ「魔国のたそがれ」は銀色の空気に包まれた「公園の薄暮」になり、ハッシュやアブサンに代ってコーヒーやペパーミントが喜ばれるようになる。ここで重要なことは、感覚がさわやかにされたというだけでなく、『邪宗門』に於けるハッシュやアブサンが他の刺戟物に代えられることも可能であったのに対し、『東京景物詩』のコーヒーやペパーミントはその味・香り以外のものではないということである。次のような例だとその意味がいっそう明瞭になろう。

夕されば棕梠(しゅろ)の花ぶさ黄に光る医院の裏に坐る琴弾者(ことひき)
―明42・9『スバル』―

幾分『邪宗門』的頽廃感をとどめているこの歌は、『桐の花』に収録されるとき第四句が〈公園の外に〉と改められている。その結果、〈棕梠の花ぶさ〉と〈医院の裏〉との感覚的共鳴からくる病的なイメージが払拭され、公園に暮れなずむ棕梠の花ぶさの、隠花植物めいたひややかな官能性がとり戻されているのである。

ここに詩風の展開が見られるとともに、「物」が比喩的な感覚としてでなく、それ自体の存在感として捉えられていることを知ることができるであろう。

中村真一郎氏は「日本の象徴主義、超現実主義」(岩波講座『文学』7)と題する展望で、〈日本の象徴派は方法にまで行きつく前に、雰囲気として気分として、専ら感覚の面で仕事を拡大して行った。日本の象徴派の文学史上に演じた最大の役割は感受性の解放だった〉とし、『思ひ出』の序「わが生ひたち」の、

時は過ぎた。さうして温かい刈麦(かりむぎ)のほめきに、赤い首の螢に、或は青いとんぼの眼に、黒猫の美しい毛色に、謂れなき不可思議の愛着を寄せた私の幼年時代も何時の間にか慕はしい思ひ出の哀歓となってゆく。

に始まる冒頭の部分をひき、〈ここには、島崎藤村も田山花袋も徳田秋声も正宗白鳥も、要するに全自然主義の知らなかった感覚の氾濫の描写がある〉という。これは象徴主義の方法の面から論じられたもので、白秋以下日本の象徴派がついに真の意味での方法をもつことなく、従ってその詩が感覚詩・情緒詩に終ったことは確かにその通りである。しかし視点を落して感覚表現についてのみ見れば、象徴派の詩には、自然が人間によって説明される受動的な位置から、それぞれ感覚という個有の表情をもって立ち現われているということを、これは証明していることにもなろう。ただその感覚が、享楽詩人の目に映ったものであり、おのずからある雰囲気・気分を曳きずっていたことは事実である。

このときその享楽情緒に趣きを添えたのが、かつての幻惑的な南蛮趣味に代って、都会的哀愁を秘めた江戸趣味であったのはごく自然であった。『桐の花』はこの『東京景物詩』の影の世界であるわけだが、その江戸趣味が単なる伝統趣味でなく、過去の文化の残光を慕う一種の異国趣味であったのと全く同じ理由に於いて、短歌もまたひとつの異国趣味ではなかったろうか。「桐の花とカステラ」で短歌が一絃琴に比されているところには、その詩歌にクラリネット、フルート、トロンボーンなどがうたれているのと同じ心が読みとれるはずである。木下杢太郎が当時を回想して〈我々の思想の中心を形作ったものは、ゴオチエ、フロオベル等を伝はつて来た「芸術の為めの芸術」の思想であつた。この思想的潮流には本元でもエキゾチスムが結合した。必然我々の場合にもエキゾチスムが加つた〉（「パンの会と屋上庭園」）というように、彼等にとっては文芸それ自体がすでにひとつの異国趣味であった。短歌はこのとき「断章」の小曲に少しばかりの趣味性を加えたものであって、隅田川にセーヌをしのび、該里玻璃杯（セリングラス）を前にして義太夫の哀調を思う心情と遠いものではなかったろう。この伝統を超越した短歌に対する態度が、その形式だけを借りて新らしい抒情を盛ることを助けていたに違いない。そうして、その三十一音の中にあっても詩に於ける感覚的把握が変っていないことは、それが最早彼自身の生の意識を支えていたからにほかならない。

白秋にはうたうべき思想はなかった。しかし詩人の思想はこのようにして、その存在感を表現の中に溶かし込むところにあるのではなかろうか。『思ひ出』の追憶が生の秘密を感じさせ、やがて萩原朔太郎によって形而上的世界に導かれたことを思うべきである。

*

白秋の詩風が、明治四五年七月の人妻との恋愛下獄事件を境にして一変していることはよく知られている。しかしそれは、その事件がなくとも、いずれは訪れるはずのものであった。『スバル』終刊と前後して、耽美派の代表詩人杢太郎、光太郎、吉井勇らが、それぞれ独自の道を歩きはじめたのは決して偶然ではなかったはずである。

白秋の初期詩風は、見た目には複雑多彩な幻境を展げているが、それは杢太郎がいち早く「詩集『邪宗門』を評す」で万華鏡にたと

えているように、畢竟はひとりの享楽詩人の心情に映った光の影であって、「狂人の音楽」(『邪宗門』)、「雑艸園」(『東京景物詩』)のように連想から連想を追って展開される感覚の舞踊にしても、その趣味性を触媒にして、現象世界の表面を移動してゆくにすぎない。〈おのが肉体を鍵盤として奏でらるゝ新しい音楽〉は、この場合〈ひとりの詩人の肉体を鍵盤として奏でらるゝ音楽〉にほかならず、旋律は変っても、音色は常にひとつであった。しかもその主調をなした頽唐といい享楽といったところで、一種の異国趣味に出発した半ば気分半ば実感の雰囲気であって、内的必然性を伴なうものではなかった。いわば現実逃避と自己信頼との、微妙な均衡の上にその耽美主義は成り立っていたのである。その間の事情を吉田精一氏は〈広く深い人間性に立脚せず、感覚官能の情緒に全我を以て酔ひ痴れるかたむきが、早晩砂の如くにくづれるべきであったことは言を俟たない〉(『近代日本浪漫主義研究』)と評しているが、下獄事件はたまたまその契機となったといってよい。

このとき、自然の表に投げかけられていた世紀末的な薄暮の微光が、忽ち消え去ったのは当然であろう。以来白秋は、自然の表情ではなく、自然の実体に触れようとする。そうして『雲母集』では、

鰺(ふかざめ)は大地の上は歩かねばただにごろりところがされにけり

と、線の太い単純な構図で「物」の内面に満ちている生命感を尋ね、また『真珠抄』では、

勿体なや、何を見てもよ、日のしづく、日の光、日のしづく。
日の涙。

と、『スバル』時代に仰いだこともない日の光に感動して涙する。このとき、「野晒」(『白金之独楽』)に〈人妻ユエニヒトノミチ／汚シハテタルワレナレバ〉と悔悟するその罪の意識が重なって、いよいよその心情をつきつめたものにしたであろうことは、容易に考えられる。作品の調が高いのもそのためで、前田夕暮は、

白秋君の多くの歌集のうちで「雲母集」ほど潑溂たる青年白秋の意慾を昂揚したるものはあるまい。しかも光明和楽、法悦三昧、表現は円日の如く単純にして簡撲、大地の如く豊かにして調べ高く、消極的な人生私語などは影をとどめず、短歌の殻を破って、感動の湧くがままにまに天馬空を行くの観がある。(『白秋追憶』)

と激賞する。しかしその世界は、見たところ緊迫した空気と高揚した精神に満ちているようでありながら、その実以外に空虚な世界である。『雲母集』の歌にしても、詩的精神の燃焼より、淡彩の情調派から後期印象派風の強烈なタッチに移った、その感覚的表現の展開をこそ見るべきではなかろうか。光明礼讃の裏にある罪の意識にしても、それが形而上的人間認識にまで発展することはなく、『桐の花』の後記に〈囚人 Tonka John は既に傷つきたる心の旅びとなりV〉と述べられているその口吻からも知られるように、多分に気分

的なものであって、むしろ過ぎ去った青春に対する哀惜、失墜した名声に対する自責自愛が感じられるのである。

そして彼のように、感覚だけで近代を受けとった者が、こうした精神的救済を必要とするとき行き着くところは、

感涙ナガレ、身ハ仏、
独楽ハ廻レリ、指尖ニ。

―「白金ノ独楽」―

というような、日本人の生の意識を深いところで支えている既成の宗教――それも雰囲気として――であるか、さもなくば、

薔薇ノ木ニ
薔薇ノ花サク。

ナニゴトノ不思議ナケレド。

―「薔薇」―

というような、これも長い伝統のうちに培われた自然観に基づく、きわめて東洋的な境涯であった。既にここには風雅への道が用意されている。悔恨、懺悔、法悦の狂歓が鎮まるとともに、白秋は

薄野(すすきの)に白くかぼそく立つ煙あはれなれども消すよしもなし

―『雀の卵』―

の文人趣味から、老荘の境地を慕って「落葉松」「月光微韻」(『水墨集』)の閑寂幽玄に歩み入る。ここにはもはや『邪宗門』以来の近代的な詩精神は見られない。白秋のこの過程を村野四郎氏は〈善意の唯美主義詩人の過失であった〉(『日本の詩歌』9『北原白秋』)という。

しかしその間にあっても、感覚を主としたその表現に、本質的な変化は認められない。意識して水墨枯淡の山水をめざした「落葉松」のような作品ですら、ある明るさ、華やかさをもち、初期の官能的な色彩感が失われたのは当然だとしても、代りに、「薄野に」の歌にも見られるように、空間の把握による象徴的な表現が獲得されている。村野氏は過失は過失としながらも、「薔薇」に〈存在論的意識の新しい開眼〉を認め、「月光微韻」に〈人生論を超越した実存意識〉を見出しているが、それは白秋が感覚詩人である限り、感覚を通した認識が次第に個の内面に沈潜し、一種の存在意識となっていたことを語るものにほかならない。

ともあれこの閑寂境が白秋の資質から最も遠いものであったことは間違いない。作家はその処女作に向って回帰するというが、白秋も晩年『桐の花』の世界に立ち帰る。しかしそれは『黒檜』以後、眼疾によって再び薄明の世界に住むようになったということではない。確かにそれは『桐の花』の人工照明の薄ら明りに似ているが、そこには死に隣りした者のみが覗くことのできる人間精神の深淵が口を開いている。それは突然の疾病まで、肉体的にも精神的にも健康すぎるほど健康であった白秋のあずかり知らぬ世界であった。『桐の花』に帰ったのはその直前の『白南風』『渓流唱』『椿(つるばみ)』など

の歌集で、そこでは『水墨集』の隠者趣味が消えて本来の明るい感覚がとり戻されているのである。

行く水の目にとどまらぬ青水沫鵜鶘の尾は触れにたりけり
―『渓流唱』―

昭和一〇年六月、「新幽玄」「新象徴」を指導原理として多磨短歌会を興した白秋が、その典型とした歌で、『多磨』創刊号の巻頭に掲げられた。白秋はみずから次のように説明する。

「行く水の目にとどまらぬ青水沫」といふのは、やはり無常の相であります。流れるものの常なき哀れさであります。この無常の相にホンの一瞬飛んで来て鵜鶘の尾が触れたのであります。この無常の中にひとつの大事なものと触れ合ひます。生きた、実にピリピリしたものが、この中に大事な結縁をなして居るのではないかと思ふのであります。（第二回多磨全国大会講演『短歌の書』所収）

「新幽玄」「新象徴」は、伝統文学の象徴精神を正統的に受け継ぎ、近代象徴主義の手法をとり入れた新らしい象徴主義であるという。しかしそうした彼の自負にかかわらず、この歌に近代象徴詩の手法を見ることはできない。水に流れるうたかたに無常の相を見る精神、その表現については、あらためて言う必要はない。そうして、目にとどまらぬそのうたかたに鵜鶘の尾が触れる、その虚実の間に無辺際の自然を見るのは東洋古来の観念象徴の手法ではなかったろうか。中村真一郎氏が言うように明治の象徴詩はもともと方法として確立しなかったわけであるが、ここでは伝統詩の隠約的表現と、近代象徴詩の感覚的類推とが安易に混同されてしまっている。この短歌の特徴はそうした方法ではなく、『邪宗門』以来の視覚を主とする感覚的な表現であった。それは象徴主義運動の中から彼が確かに捉えた唯一の文学的近代であったのである。そうして、『桐の花』が短歌の形式に詩を流し入れたものであるとすれば、これは『水墨集』を経て来た短歌的世界を詩の感覚で捉えたものであると言えるであろう。すなわち『桐の花』の世界を倒立させたような形で、全く対極に位置しながら、感覚的に共鳴する世界を作り出しているのである。

そうして、この伝統に帰った短歌の中に、なお近代詩的感覚が生きていたということは、白秋の感覚による「物」の把握が、その現実認識にまで進んでいたことを意味するのではないだろうか。

今まで度々同じ意味のことを繰り返してきた。それは白秋の感覚による「物」の把握が、詩にあっても短歌にあっても、また詩風の変遷にもかかわらず、一貫した詩的態度であって、「物」の表情から実体へ、その心へと進み、それにつれて自己の存在感が深められてきた、ということを言いたかったのである。端的に言えば、白秋にあっては感覚そのものが生の意識を規制していた、ということである。

*

白秋の詩風・歌風は明治詩歌壇の流行を作り、多くの模倣者を生んだ。竹久夢二の抒情小曲はその極端な例であるが、短歌の方でも、

AKASIYA の金がちるよりもろかりき KURUWA に堕つる人の子やたれ

ビイドロの瓶にさしたるおもだかの白き根に見ゆ悲しみの色

うすあまき珈琲のあとのあぢはひの舌にのこりて夕となりぬ

などと幾らも見ることができる。これらは白秋が歌作を再開して間もない頃の『創作』から引いたものであるが、『桐の花』に収められてもおかしくないような作品である。

白秋が当時、その感覚的表現の方法論的な意義について、いかほど自覚していたかは疑わしい。しかし彼は、それを内的要求として実践し、その間に肉体的な実感としておのずと自己の詩精神を形成していった。明治末年の精神的な打撃、社会的な制裁にも耐えて新生の道を歩くことができたのも、それがあったためであろう。ところが、亜流が身にするのは常に衣裳にすぎず、彼等は流行が廃るとともに消えねばならない。しかしそれは、時代的な風潮の中でいつとはなしに物の見方を変えてゆくものである。耽美派の運動以後、文学のあらゆる分野で、言葉が感覚化されていることを見ればよい。また世紀末的な雰囲気にしても、当人たちは気分的なものであろうと、それは時の流れに沈澱して、時代の実感となってゆく。大正文学はこの土壌から、精神の危機として真の世紀末を感じとり、感覚を自覚的な認識にまで進めていったものといえるであろう。『スバル』を源流とする佐藤春夫、堀口大学、萩原朔太郎らにその典型を見ることができる。民衆派、人道派を含めての、いわゆる口語自由詩派の詩人はその饒舌によって時代の自然主義的現実観や、やや後の民主々義の風潮に棹さすことはあっても、ついにみずから生み出すところはなかった。それは彼等が、その詩の一見近代的なスタイルにかかわらず、世界を既成の概念でしか捉えなかったことにあったのではなかろうか。

萩原朔太郎研究の問題点

佐藤房儀

（一）

近代の詩人達の中で、萩原朔太郎は比較的によく研究されているうちのひとりである。だが、研究が盛んでありながらも、今もって

詩史上に於ける彼の位置は確定しておらず、作品は理解しがたいといわれている。これは客観的考察が、低迷していることを意味している。しかし研究の現状にかかわりなく、一般的に彼の近代文学史上に於ける地位は不動であり、ますます価評は高まりつつある。近年、数多く出版される詩歌全集における彼のランク付けが、なにもまして多くの事実を物語っている。どの全集においても彼は早い時期の配本の部類に入れられ、発行冊数も多い。これは愛好者の層の厚みに思い及ばせるだけではなく、現代人への語りかけた如何に富んでいるかを証拠だてている。作品が難解であるといわれながらも、現代に共鳴する何かを秘めているのであろう。若い読者が文学史家のなんらかの教唆によって、作品に導入されるのではなくして、ナイーブな感受性の躍動によって、その作品に興味を起していることは明らかである。

だかといってより深く、より正しく朔太郎を理解しようとしている享受者に対して、研究家や彼の賛美者は、決して怠惰であったわけではない。彼に関する論説や紹介文は、月余をおかずして何処かしらの雑誌に発表され、彼個人についての単行書籍もすでに五指にあまる。しかし、それらをもってしても、近代詩人としての彼の跡付けはおろか、作品の解釈、鑑賞すら充分にはなされていない。この原因として、大きく二つの点が考えられる。まず第一は、朔太郎自身に内在する。彼は類型のない個性をもっていた。彼を考える場合、我々の知っている性格のパターンに敷衍することが出来ない。あたかも彼は、近代日本の社会に忽然と出現した変種か異種のようにすら見える。それが彼についての言及に因難さをあたえる。研究者はいかなる立場から、なにを端緒として、解明を進めてゆけばよいのか途惑いを感ずるのである。第二の問題は、研究者の側にある。朔太郎の詩は、特殊ともいえる美意識を形成している。それ故にこそ読者にあたえる感動は強烈であり、近代詩人としての意味がある。研究者がその対象について、まず素朴な感動から出発することは、如何なる場合にも当てはまるであろうが、朔太郎に対して多くの場合、その初期的なショックからなかなか立ち上れない。つまり、研究に必要な客観的な立場に身をおきえないのである。その結果、個々の朔太郎観は、独善的に走りがちになる。朔太郎の作品自体が難解であるのに、その彼について書かかれた文章もまけずおとらず小難しい感じを与えるのは、そのような原因が除かれないためでもある。研家者各自が、自己のイメージに固執して、論じる対象を普遍化しえないのである。

以上の二点をまず念頭において、各詩集を単位にしながら、それぞれ個別の問題を探ってゆこう。詩集を中心にして論を進めるのは、詩人としての萩原朔太郎研究が、最も基本であり、最も重要な意味を含んでいると思えるからである。別な立場からの考察も可能であるが、紙面の都合もあり、論旨をここにしぼってみる。

（二）

『月に吠える』（大正六年二月感情詩社・白日社共刊）

朔太郎の処女詩集が刊行されたとき、人々は色々な面で注目し

た。まず装丁の斬新さである。当時の詩書は、今日以上に多彩な工夫がこらされ、配慮のゆきとどいた造本が多かったが、なかでもこの無名に等しい詩人の第一詩集は、かなり新奇な感じをあたえた。ふんだんに折り込まれた奇妙で幻想的な挿絵、づしりとした手応、ゆったりと組まれた活字、それだけでも新人の著作にしては立派すぎる。ひとたび内容に接すれば、言葉は不思議な光彩をはなっていた。それまでの日本語のもってた詩語、俳句や和歌や新体詩に見られた用語ではなくして、異質な輝きがあった。と同時に、イメージはかつてない独特な展開をし、深層心理をあばいているように思われた。だが、大方の人々には正当に享受されず、新しがりやの少々そそっかしくも見えるような賛辞と、過去にのみ基準をおこうとする保守的な人々からの無視が大部分であった。もちろん、直感的にこの新詩集の詩精神に心から感激した者もいた。それらの人々にしても、作品を全般的に理解し、近代詩の発達過程で如何なる位置を占めるべきかとなると、まったく未知数であった。そのように評価が一定しないとしても、処女詩集の刊行によって朔太郎は、わけのわからぬ奇妙な詩人として、詩壇の一角に地歩を築いた。

高所から観察すれば、『月に吠える』の出版によって巻き起された文学上の動揺は、上記のごとくであるが、当時の詩界にかなり大きな衝撃をあたえたことも事実である。朔太郎が登場する以前に、詩人としてある程度の名声得ていた人の中にも、この詩集の収録作品の焼き直しめいた詩を作るようになった者があったし、これから詩を書こうとしていた若い人々の中には、模倣を脱しきれずに潰えてしまった者が相当数いた。『月に吠える』の影響は詩集発刊以来、昭和二、三年頃までが最も著しいが、今日でもまだ払拭されているわけではない。現在、第一線で活躍している詩人達の多くは、若い時に月に吠える犬に嚙付かれ、総身傷つきながらも倒れず、傷が癒えるとともにやっと独自の表現をもてるようになった。そして時とすると、彼等の傷口がふたたび化膿して、現在の作品の中にうみがまじることすらある。若くすなおな精神に、この一書はたえざる波乱を起して来たのである。

この印象の強烈さは、多くの共感者に恵まれながら、かえって正当な評価や認識を長いこと出来なくさせた。詩集から受ける圧倒が、批評や研究という客観的な作業を成り立ちがたくしていたのである。つまり『月に吠える』に関する論文のたぐいは、その垂涎を舐ってきた後輩詩人が、自己の詩精神の出自に関する問題として書いてきたことに、客観性を欠く原因があった。もっともこれは一詩集にかぎったことではない。これまで詩についての論及は、学術的な意味あいをもったものよりも、詩人から愛好家までの広い層によって書かれることが多かった。たしかにその方が、少々独善的になるきらいはあっても、文学的興味をもって読むことができ、直感的に核心へと肉迫する作物が多かったことも事実である。それはそれとして意味がある。が、客観性からは遠ざかる。

しかし、まだまだ不満があっても、朔太郎の全作品の中で、『月に吠える』は比較的によく観察されている。昭和二十年代後半ごろから、作品の鑑賞や詩集の研究が多く出版されるようになり、それ

まで不明であった点にも徐々にスポットライトがあてられてきた。一作一作は解明されつつあるが、この詩集がなにゆえにそれほどのショックを与え、近代詩の中でどのような意味をもち、近代詩精神の発展において如何なる寄与をしているかといった問題になると、決して十分に論じつくされていない。またそればかりでなく、より狭く考えて、詩人萩原朔太郎がなぜあのような作品を書かねばならなかったかという点も、ほとんど触れられぬまま残されている。

『青猫』（大正十二年七月新潮社刊）

『月に吠える』に比べると、この第二詩集には正面から問題意識をもって書かれた論文がさらに少くない。作品のいくつかは鑑賞されているが、詩集全体を意味付けるまでにいたっていない。それならば問題性に乏しいのかというと決してそうではない。第一詩集以上に様々な指摘ができる。

『月に吠える』は、彼の処女詩集として、また詩壇にふきこんだ清新の情感からして、重要な意味をもつ作品集であるが、『青猫』もそれに匹敵する。何よりも注目に価することは、この詩集によって朔太郎の到達した精神的境地がうかがえる点である。近代人としての彼の存在意識が、この詩篇には明確に現われている。詩集に底流している孤独者の感情は、近代的自我に根差したものであり、近代人のおかれている状況についての考察を促さないではおかない。ところが、『青猫』のもつそのような中心的命題に迫る報告は、ひとつとして書かれないまま放擲されている。問題の核心に近付こうとするものがあっても、非常に表面的に終って、そのとばくちに止っている。この点が明らかにされていないことは、とりもなおさず朔太郎に関する一番重要な問題のある部分が、まったく解明されていないわけである。つまり、近代詩人とは何によってそう呼ばれるのか、口語詩の芸術的価値はいかなる基準をもつべきか、朔太郎の詩業の意義はどこにあるのか、といった諸点が解明されないことを意味する。朔太郎は「月に吠える再刊の序」において、口語詩の完成者と自負しているが、それを客観的に正しいと評価しても、これらの問題が解答を得ないかぎり、〃と云われている〃という但し書きを取り去ることはできない。つまり、朔太郎という詩人の存在意義すら、ただ茫漠たる霧の中に残しておかなければならないのである。なぜこれほど『青猫』について考えなければならないかというと、この詩集におさめられた作品がそれまでの詩にくらべて、詩語においてより平易な口語になり、それでいて詩情は発展し、詩人の創作意識にも前進が読みとれるからである。もっともこの変化は、より厳密に観察するならば『月に吠える』後期、年代でいえば大正五年五月頃より発表されはじめた作品あたりから探らなければならない。このころから朔太郎は、あきらかに詩人としての生命に気付き、その意識をもって創作している。彼は自分が如何なる職業人にもなれず、有閑の徒として生存して行かなければならない運命の啓示を受け、それが作品に反映し、頭脳的で才気走った詩ではなく、深遠な自己観照によって創作に従事している。この点を明らかにすれば、当然なこととして詩人朔太郎の生存意識の追究にもいたるわけである。

ここであえて飛躍した表現をとるならば、萩原朔太郎こそ詩人であって、詩人以外のなにものでもなかった。詩人という名称の概念規定は曖昧模糊としている。それは職業としての意味をもちえないからである。詩は決して金銭に替えられない訳ではないが、絶対に詩作だけによって生活をたてることは不可能である。それ故にどんな詩人でも、何か詩以外の作業に就いて生活人であらねばならない。その世界において彼は、教師であり、会社員であり、いわゆる著述業である。ところが朔太郎は、そのどれでもなかった。彼の家に資産があり、生活のために労働する必要がなく、もてる時間のすべてを詩人として使えた。そのために彼は全精神・全生活を通じて、詩人としての存在証明をなしえたのである。朔太郎もそれを標榜し、たえず意識していた。彼のあらゆる思考の土台には、〃自分は詩人である〃という自覚があった。この意識をもつにいたったのが、『青猫』の作品を書いていた頃なのである。

晩年になるとほとんど詩作をしなくなったが、それでも彼は詩人であった。この点からしても、『青猫』の作品を理解し、その創作期の精神的立場を解明することは、詩人という概念を彼がどのように考えていたかといった朔太郎個人の問題から、現実社会における詩人の存在意義は奈辺にあるのか、といった点にまで及ぶはずである。つまり、文学の世界で、未だにアウトサイダーの位置しかしめえない詩人という存在が、本来どうあらねばならないかという問題にまで、考察を進める糸口がある。

この第二詩集以後、彼の文学活動は様々な文化評論にまでおよぶが、それはとりもなおさず、彼が詩人としての自己に気付いたからである。朔太郎は西欧において詩が、あらゆる芸術の前衛的役割をになっている事実を考え、詩人としての自己の存在を日本に於いて同じ位置におこうと志向した。それ故に、あれほど多量な文明批評風なアフォリズムが生れ、矢つぎばやに評論が書かれたのである。彼の文章は、詩人としての存在証明であり、詩人としての自己主張なのである。朔太郎の内部に生まれた自己の存在についての認識が、如何なる思想的基盤に立脚しているか、『青猫』の世界を知ることによってこそ探りうるのである。あらゆる彼の文化活動の背後には、青猫の眼がらんらんと光りをはなっている。文章の底にうかがえる詩精神も、この詩集の解明の中に織り込まれるはずである。むしろ、彼が何をもって詩人と考え、精神をいかに理解していたか知らずしては、彼の文章についての正確な判断はできないとすらいえる。

『月に吠える』から『青猫』へと、全体的な把握が進んでくれば、萩原朔太郎なる詩人について大半の考察が終ったことになる。もちろん変化し展開してやまぬ彼の精神は、つぎつぎとあらたな問題を投げかけた。だが、詩精神や個性の形成は、ほとんどこの時までに終っている。もっとも『青猫』が、かれ三十七歳のとき上梓されたのであれば、当然すぎる事実である。その後の彼の仕事は、これまで培われてきた精神を土台としてなりたった。

『蝶を夢む』（大正十四年八月新潮社刊）

この第三詩集は、前二詩集に集録されなかった作品の拾遺であ

り、作品の発表時期はまったく二詩集に重複する。ゆえにこの詩集については、作品を年代別にほぐして、これまでの考察の過程に組入れた方がより適正である。ただ、この詩集は、「現代詩人叢書」として中堅詩人を何人か集めて編んだうちの一冊であり、そこには当時における朔太郎の位置がうかがわれる。すでに、出版社の営利対象となるだけの読者をもっていたのである。

『純情小曲集』（大正十四年八月新潮社刊）

この小曲集は、構成上二部にわかれている。初めの「愛憐詩篇」としたところは、詩を創作しはじめた最も初期、『月に吠える』以前にできていた作品である。それ故に、もし朔太郎を系統だてて解明しようとするならば、『月に吠える』を論じる前に見なければならない。後半は「郷土望景詩」と名付けられているが、これは『青猫』以後の作品を集めている。ゆえに『純情小曲集』だけを総括して理解することは、不可能であり、無意味でさえある。

まず「愛憐詩篇」について考えてみよう。この名が示しているとおり、詩情は概して可憐である。『月に吠える』や『青猫』のように、人間の内面的混沌を生のまま表現した作品にくらべて、優雅さにあふれ、激情は内に秘められている。通りすがりの一読者としても、このような詩があることは、一沫の救いをおぼえる。また、これらの詩情が、後の作品へどのように流れていたかという問題を探ることによって、『月に吠える』や『青猫』の作品を、単に病的という言葉で把握することがどんなに皮相な、本質を誤まらせる理解であるかを気付かせるはずである。

さらに、この「愛憐詩篇」についての考察は、詩篇が最も初期の作品であることによって、必然的に朔太郎の詩人としての出発点の解明につながる。その際、大きく浮び上ってくるのが、朔太郎における短歌と詩との関係である。

約一年半にわたっている「愛憐詩篇」の作品群が作られた時期は、朔太郎が文芸の世界へ足を踏み入れた第一歩である短歌創作の最後と重なる。その点に注目するならば、彼がいかにして詩を作りはじめたのか、なぜ短歌から近代詩へ移っていったのか、それらの必然的要因はなにによるのか、といった疑問について観察することができ、詩人となるべく運命付けられていた彼の道程の最初の所がうかがえる。さらに問題を広げて、近代詩人のなかには、短歌から詩へと創作興味を移行した人々が相当数あったわけだが、なぜそのような転換がおこなわれたのか考えられるであろう。また、短歌という、ある意味では日本語の美的特質を極度に発展させた文学形式が、近代詩という詩精神の表現の上で、非常な困難さを伴っている芸術に対して、何を与え、何を残したか明らかになるであろう。これらは単に言語構造上からだけではなく、二種の芸術の背後に存在する創作家の意識にまで遡行しなければ、決して明らかにすることはできない。これは近代詩精神のひとつの跡付けをすることであり、明治以後の日本において、紆余曲折があるにしろ詩が発達してきた必然的意味すら、上記の解明の中に含まれているのである。

『小曲集』後半の「郷土望景詩」では、詩の形態が新たな変化をみせている。詩形については後に『氷島』との関連において見るこ

とにして、ここでは中心テーマである故郷について考えてみよう。

彼は大正十四年二月（三十九歳）に上京するまで、生活の本拠を郷里群馬県前橋市においていた。彼のように当時でもかなり注目されていた詩人で、一地方都市に長く留っていたのもめずらしい。かつての日本のごとく後進性をかかえていた国では、文化は中央に発して中央に終る。とくに詩壇のごとく狭い社会では、日常の交流を通じて様々な文芸運動が展開し、地方に留ることはそれだけに遅れをとる結果になる。前橋が十分に東京から日帰りできる地域であったにもかかわらず、中央との繋りを密にするために、朔太郎はかなりの努力を要した。それだけに、彼は地方都市に在住するものとして、たえず自分の身辺に後進性を意識しなければならなかった。彼が自分の立場に気付けば気付くほど、郷里は彼を暖かく包み育む場所ではなくして、自己を疎外する文化的僻地として意識された。そのため彼の実在的生活の場は中央にあった。そして、故郷との違和感が、定住する場のない漂泊者としての意識を生んだ。彼の作品にあるペーソスは、故郷との対峙を念頭におかなければ、完全に理解することはできない。この故郷に対する感情によって生れた彼の心理的葛藤は、朔太郎の精神を理解する上で重要な課題である。

故郷に対する考察は、朔太郎の立場からばかりなされるのではなくして、前橋という都市の性格や、郷人の間で彼がどのような立場におかれていたかという点にも向けられなくてはならない。さらに彼の環境で最も身近にいて、直接的に精神を揺さぶった家庭についてもなされなければならない。それによって彼の精神形成についての理解が深まり、彼を裏面から判断するのに役立つであろう。さらに論を発展させれば、自然主義文学の発生以来追究されつづけてきた家の問題にまでおよぶであろう。

故郷との関係は、「郷土望景」にだけ見られるのではなく、より初期の時代から晩年にいたるまで、朔太郎の脳裏にたえず去来していた。朔太郎を全体的に理解しようとすれば、当然考えないではいられない大問題である。それだけに示唆と暗示に富んでいる。彼が「郷土望景詩」を発表していた時期は、東京定住を決意し、実行した時である。これだけを考えても、何んらかの意義が推測されそうではないか。

『氷島』（昭和九年六月第一書房刊）

「郷土望景詩」では、かって自ら口語詩の完成者をもって自任した彼が、文語や漢語の口調で詩作をはじめている。『氷島』になると、さらにその面が著しい。この作風の変化から、朔太郎に対する評価は、大きく二つの立場に分かれている。一方は『月に吠える』や『青猫』の作品、つまり彼の比較的前期に属する詩をよしとする者と、『氷島』の作品にこそ詩として完成していると見る立場である。これは鑑賞者個々の興味に根差しているのであるから、一概にどちらの説を正しいとする訳にはいかない。おおよそこの二派の人人の鑑賞上の基点を見るならば、唯美的な判断をもって詩に接しようとする人々は前期の作風にひかれ、より思想的に内容を汲みとろうとする人々は後期の作風に重きをおいている。前期の作品が思想以前の、人間の最も根元的で底辺にある感覚の表出であるのにくら

べて、『氷島』などでは、問題意識が前面におしだされている。後期では、自己の心情によって事物を観察し、そこに見えた問題点を激越な調子でうたっている。詩人はなにものかに向けて、怒りを発しているようである。

朔太郎は終生一貫して、心に湧き上ってくる詩情をいつわらずに表現すべきであるという詩論をもっていたが、後期作品になって、いわゆる悲憤慷慨調に接近している点については、彼の個人的な心情の変化と、日本の近代詩が内包している問題との二面から観察しなければならない。まず第一の問題について考えるならば、彼をして何がこのような擬古的な言葉を使わせた原因であったかという点である。詩の形態が定まるのは、それぞれ必然的な詩人の精神的欲求に立脚しているはずである。その点を考えると、よほど大きな変化をうながす事件があったのではなかろうかと推察される。たとえば、彼の生涯を通じて最も大きな出来事のひとつであった離婚（昭和五年）がある。ところが、このような表面に現われた事実だけを重要視してはならない。「郷土望景詩」が大正十二年頃から書かれ、『氷島』が昭和八年まで書きつがれていたことによって、個別の事件をもって作風が変化した証明となしたのでは、根拠があまりにも薄弱である。むしろ、彼を根底から突き動かし、焦燥や虚脱感をうむ深い要因は、なにかの突発的な事件ではなく、精神の継続のなかで考えなければならない。そしてさらに離婚という現実を招来した原因が、そのような彼の精神的道程のうちにあると考えなければならないであろう。彼の散文は、若い時から最晩年にいたるまで、かなり高調した張りのあるものであった。戦闘的な調子すら時によるとそなえていた。この散文における修辞との関連によって、激越な詩語が生れた意味を捉えた方が正鵠を得るように思われる。

第二の問題は、日本語の性格に関わることである。完全な日常口語によって、詩としての美を表現することは出来ないが、口語に近い形で創作することにすら困難さがつきまとう。詩語を口語に近付ければ近付けるほど、調子は冗漫になり、短詩型が必要とする簡潔さから遠ざかる。これは今日でも創作上解決しえていない。短歌や俳句が口語化しえず、口語運動が挫折していった原因は、この問題が如何に日本語の中で大きなウエイトをしめているか証明している。朔太郎がある人々からみて、退歩であると評価されるような展開をしたのは、彼が口語のもつ欠陥を強く意識したからにほかならない。ここに近代詩の前におかれている大問題があり、朔太郎を考察してゆくに際しても、未来形で考えなければならない。この点をよくみきわめて、冷静に『氷島』の詩精神について判断しなければならないであろう。

『宿命』（昭和十四年九月創元社刊）

これは散文詩集である。彼はアフォリズムを多く書き、数冊まとめている。『宿命』に収められた作品は、大部分それらの中から再録された。最初のアフォリズム集『新しき欲情』（大正十一年四月アルス刊）の序文において、彼はすでに散文詩という言葉を使っている。その点から見れば『宿命』は、散文詩自選集とも考えられる。昭和十四年になって、表紙に〃詩集〃と銘打ったのは、おそらく詩人と

しての自信によるのであろう。それ故に、この詩集だけを独立して述べるよりは、アフォリズム集との関連において考察した方が当を得ている。今はほんのひとことだけ言及しておこう。

この『宿命』については、それこそ論文らしいものがない。だが、詩としての価値から判断するに、これまでの詩集にくらべて遜色がないどころか、凌駕している面すらある。ここには、朔太郎の哲学的洞察と、豊富なイメージがもののみごとに結合している。日本の散文詩の中では白眉であろう。行分け詩の翻訳にくらべて、散文詩の方がいささかなりとも容易であろうから、遠からずして外国でも評価されるであろうと信じている。

日本においては新体詩のはじめから、行分けした詩も決して韻文ではなかった。日本語は韻を踏むのに適していない。外国の尺度をもってすれば、すべて散文詩である。詩人達はなんとかして、行分けする必然性をみつけようとした。朔太郎もそのひとりである。だが、もっと自由な立場でイメージを展開しようとした時、彼には散文詩の形態がいちばん適合した。無数ともいえるアフォリズムを作ったのは、あきらかにその証拠である。この点を注視して、散文詩と行分け詩の関係を考察すれば、詩精神の究明に大いにあずかるであろう。

(三)

以上をもって、主要単行詩集を中心にした問題点の摘出を終えるが、詩作品から朔太郎を観察してゆくにしても、彼の作品がすべて詩集に収められていない点に注意しなければならない。就中、初期の詩篇は詩集に収録された方が少ない。これらについても照明をあてる必要がある。さらに晩年になると詩の創作が跡絶えたが、例外として昭和十二年に「南京陥落の日に」という、戦争賛美とうけとられる作品が発表されている。これを『日本への回帰』(昭和十三年三月白日社刊)などという評論集の題名と性急に結びつけて、下降的な意味付けでもしようものなら、非常な誤解を生む結果になる。そのような1+1=2といった計算では、とても彼を理解することは出来ない。ようするに、評論なども含めた彼の全作品を克明に読み、ひとつひとつ考えてゆくよりほかに方法がない。これは何も朔太郎に限ったことではなく、あらゆる研究に共通する方法である。

ところが、彼の作品をできるかぎり読破しようとしても、なかなか手に入れがたい悩みがある。彼の全集は没後三回だされた。ひとりの詩人でこれだけ個人全集が出版されたのは、例外に属する。それだけに一層、読者層の厚みと、評価の高さが思いやられる。ところがこれらの全集は、詩・散文をとわず、全著作の三分の二ほどしか集録されていない。それによっても、彼の享受が研究という態勢からいかに遠かったか考えられよう。今後、一層完成に近い全集の刊行が望まれる。

以上によってもうかがわれるとおり、萩原朔太郎は、非常に多様な今日的問題を内に臓している。過去の論及をふまえつつも、時にはそれらをあえて捨てて、研究を進めなければならない面もあるかもしれない。多くの読書人もそれを期待しているように考えられる。

宮沢賢治詩研究の問題点

奥田弘

作家論の対象として、ある文学者を考える場合、研究者は、その文学者に属している材料を、いかなる範囲から用意、選択すべきものであるのか。ごく一般的には、作品を生み出した主体（行為者）としての文学者の属性を材料として、用意、選択すべきであるというように考えられている。しかし、実際に、作家論をひもといて見ると、かならずしも、そのような態度・方法だけで論じられているとは限らない。作家論として用意されるべき材料が、もっと選択の範囲が拡大されて論じられているものもある。つまり、作品を生み出した文学者としての行為のほかに、社会の一員としての生活者の属性も、作家論の中に、用意されるべき材料として、同時に組み込まれている。作品を生み出す主体（行為者）は、結果としての作品を生み出す行為の過程の中に、文学者以外の人間の行為、いわば、生活者としての行為をも営んでいるということを見ようとする研究者の見識なのであろう。

ここでは、研究者のこのような見識の是非を云々するのが本旨ではない。ただ、研究者が、この選択の範囲のひろがりの中で、材料の選び方に差異があると、同じ文学者を考え、研究しているにもかかわらず、当然、異なった評価が生じてしまい、対話を求めるべき作家論としての豊かなみのりを、期待できないのではないかということを指摘したいのである。

また、作品研究の場合においても、これと類似していることが言えるのではないか。その作品の解説、語釈、鑑賞、文体研究、主題把握等のほかに、作品を生み出した主体としての文学者の行為や生活者の行為をも、その作品研究の材料の中に組み込んでいるものが見られるからである。まして、ある特定の文学者の中に、作品のジャンルが多岐にわたる場合、作品の一部をもって、この文学者の全容を推しはかり、あるいはまた、作品の一ジャンルで、全作品を割りきってしまうような扱い方が少なくない。

宮沢賢治研究の場合にも、それが多く見られるようである。

作家論として論ずる場合でも、前述したように、純粋に、文学者としての宮沢賢治を論じているものや、それに加えて法華経信者として、農学校教師として、農業科学者としての賢治を綜合して論じているものがある。作品研究も同様である。ほとんど、他のジャンルの援用によって、作品群の一角を形成する一ジャンルの作品研究

がなされていることが多い。これも、その研究者の一つの見識ではあろうが、やはり、個別のジャンルの作品研究をする場合、一つのジャンルだけからの、つまり詩は詩からの、童話は童話からの作品研究もあってよいのではないかと思う。

標題に掲げた「宮沢賢治詩」も、この辺に評価の別れ目が生ずる問題をはらんでいるのではないかと思う。

ここで断っておくが、宮沢賢治の詩をジャンルとしての「詩」と規定しておきたい。「詩精神」とか、「彼は何よりも詩人であった」という場合の「詩」ではない。

宮沢賢治の詩集としては、第一集より第四集にいたる「春と修羅」がある。周知のように、第一集は、彼の自費出版により公表されたものであり、第二集は出版の意図があったものである。第三集は、大正十五年以降の創作年月日記入作品で発表の意図は不明、第四集は、彼がのこした作品を便宜的に集としてまとめたものである。このほかに、集の形はとっていないが、詩作品として、〈東京〉、〈三原三部〉、〈装景手記〉などに収められている一群の作品、および未定稿をふくめた文語詩がある。詩としての作品研究は、この「春と修羅」（第一―第四集）と〈東京〉以下の詩作品、文語詩に集中されるべきものであろう。

ところが、研究史的に概観してみると、この詩としての作品研究が充分でなかったのではないか。作品研究の名において、作品そのものの論考よりは、彼の作家論的論考や逸話的伝記等を援用してきた向きが多かったようである。

そのような扱いが、谷川徹三、中村稔両氏の論争を呼ぶ結果にもなったと思う。

一体、特定の詩人の詩を作品研究する場合、いかなる方法、態度が考えられるだろうか。一般的に見て、次のようなことが考えられる。

Ⅰ　詩人の立場からの研究

1　その詩人が、詩について、詩とは何ぞやという、いわば詩の本質をどう定義づけているかを把握する研究、また、その詩人の詩観の変遷の研究。

2　ある詩作品の成立事情、また他の詩人からの影響などの研究。

3　ある詩作品が、その詩人の全体像の中でいかなる位置を占めているかの研究。

4　その詩人の全体像をとおして、その詩人の詩史（文学史）への設定。

5　詩語、詩型などの研究。

Ⅱ　享受者の立場からの研究

1　享受者自身の詩観による、詩作品に対する鑑賞。

2　解説。

3　語釈。

以上のほかにも、まだ、さまざまな作品研究の方法、態度があるだろうが、おおまかに、こうした様式を考えてみた。ここで、従来

の宮沢賢治の詩作品の研究を、この線に沿って検討してみる余裕はないが、従来の作品研究は、どちらかというと、Ⅱのほうに多く集中していたようである。もちろんⅠの立場からの詩研究もないわけではない。例えば、十字屋版「宮沢賢治研究」（昭和十四年九月）、筑摩版「宮沢賢治研究」（昭和三十三年八月）に収録されている「春と修羅」にふれた幾人かの論考である。

宮沢賢治論　伊藤信吉
「春と修羅」について　真壁　仁
「春と修羅」に於ける雲　草野心平
（以上十字屋版）
宮沢賢治の詩　黒田三郎
「春と修羅」の序をめぐって　山本太郎
わかれ　生野幸吉
（以上筑摩版）

山本太郎には、ほかに、「詩人・宮沢賢治」（「文学」昭和三十九年三月）がある。しかし、この立場から、本格的、精力的に賢治詩の作品研究に取り組んで来たのは恩田逸夫である。

「音と詩人」―詩作への宣言―（「四次元」一三号・昭和二十五年十一月）
宮沢賢治「春と修羅」制作の意図（「跡見学園国語科紀要」5　昭和三十一年十一月）

このほかにも多数の論考があるが、割愛する。前者は、詩作品そのものからの研究ではないが、宮沢賢治の詩人としての出発を指摘した点で、貴重な論考と見たい。

ところで、初めて、賢治の詩にふれたのは、辻潤と佐藤惣之助である。辻は、「惰眠洞妄語」と題する一文を、大正十三年七月二十三日付の「読売新聞」に発表している。「春と修羅」が自費出版されて三か月後のことである。佐藤惣之助は、「日本詩人」十二月号に、「春と修羅」の批評をしている。「宮沢賢治研究」（十字屋版・筑摩版とも）にも「宮沢賢治」がある。しかし、せっかく、このふたりが、出版当初において、「春と修羅」にふれたにもかかわらず、当時の詩人、詩壇にはまったくと言ってよいほど反響を呼ばなかったようである。小倉豊文が「二つの讃歌は夏の夜の花火のように飛び散っただけだった。」（筑摩版「宮沢賢治研究」所収「宮沢賢治研究の回顧」）と嘆いて居るのもうなずけることである。したがって、宮沢賢治の詩作品を研究する際、いかなる理由で、当時の詩人たち、詩壇に反響を呼ばなかったのか、研究史のふりだしにもどって考えてみる必要があると思う。

詩人が本業の惣之助はともかくとして、ニヒリスト・ダダイストと呼ばれた辻潤が、これに注目したことは特筆すべきことだろうが、それにもかかわらず、これに注目が払われなかったのは、彼が詩人として、詩壇に快く迎えられなかったゆえなのか。辻と詩壇とのかかわりあいを考えてみる必要もある。当時は、彼は、ステイルネルの「唯一者とその所有」の訳者としても知名であり、また、ハイネやボオドレエルなどの論文も発表していたほどである。当時、文芸紙として名のあった「読売新聞」に発表された、この一文が、反響を呼ばなかったのは、いかなる事情であろうか。

辻潤は、「春と修羅」の中で、特に感銘を受けたものは、「原体剣舞連」であったらしく、全文ではないが、わざわざ引用をしている。そのほか、賢治の詩を論じる時、誰もがふれることを忘れない、「序」にもすでに言及している。辻の詩観が、どの辺にあったのか、それを探るてだしとして、感銘を受けた作品を列挙しているのを検討してみる必要がある。

いわく、「真空溶媒」、「オホーツク挽歌」、「無声慟哭」、および「屈折率、くらかけの雪、丘の幻惑、カーバイト倉庫、コバルト山地、霧とマッチ、電線工夫、サマニエロ、栗鼠と色鉛筆、オホーツク挽歌、風景とオルゴール、第四梯形、鎔岩流、冬と銀河鉄道」である。これらの詩作品からの感銘のよってきたる所以について、「惰眠洞妄語」の中で「特異の個性の持主」とか、「情緒や感覚の新鮮」というように少しばかり言及しているが、はたしてそれだけだったのか。

後年、辻潤が萩原朔太郎との交流で相互に影響しあったことと思いあわせてみて、賢治へのふれあいが、一回かぎりに終わってしまっていることは、作品研究の上で、はなはだ残念であると言わねばならぬ。しかし、辻の側から「読売」紙に発表した当時の彼の思想の振幅に照明をあてることによって、賢治に対するその詩観が、いっそう鮮明に映し出されるに違いない。

とにかく、もっとも早い時期に「春と修羅」を発見したふたりの洞察や批評が、賢治の詩の研究史の上で、正当に位置づけられ、受けつがれないところに、現在の賢治詩研究の問題があると思われる。

昭和にはいってから、草野心平の「宮沢賢治論」(昭和六年七月「詩神」所収)がある。本格的な賢治論であるといわれているが、見る機会を得ていない。しかし、後年、まとめた「宮沢賢治覚書」(昭和二六年十二月)の中に、その原型をさぐることが許されるなら、やはり、草野によって、はじめて、賢治詩の作品研究がなされたものと見てよいだろう。しかも、さきのIに挙げた宮沢賢治という詩人の立場を認めての研究がなされている。

賢治の没後から昭和十年代になると、草野の、この「宮沢賢治論」とは、異なった次元で、作品研究というよりは、逸話的伝記をふくめた作家論が主流をなすようになってしまった。「宮沢賢治追悼」(昭和九年一月)の中の幾人かの感想などが、その源流であろう。草野のコスモポリタン的な、楽天的な性格の故もあろうが、主流となった逸話的伝記をふくめた作家論に対して執拗に論陣をはることをしなかったのは、当時の社会状況にもよるだろうか。この作家論、および作品研究の変遷の経緯を、当時の社会状況とからみあわせて、掘りさげてみる必要がある。これによって、賢治、および彼の作品が、どのように位置づけられていたかが明らかにされるからである。

紙幅のつごうでこの変遷に関して詳細にふれることはできないが、昭和十年代の賢治観の系列を巨視的にあとづけてみよう。

1　高村光太郎、草野心平を頂点とする詩人の執筆。

詩作品を論じているものもあるが、作品そのものよりも、よ

り多く詩人としての賢治に傾倒しているものが多い。

2　谷川徹三、中島健蔵の系列。

いわゆる「善意の文学」、「賢者の文学」として、人生派的な賢治観を正面に押し出しているグループ。

3　佐藤隆房・関登久也の系列。

花巻における賢治の周辺から逸話を追求して伝記として賢治像を描いたグループ。

4　プロレタリア陣営にあった槇本楠郎の評価。

昭和十年代において賢治の作品を批判した唯一のグループと見てよい。ただし、これは童話作品の批判である。（新児童文学理論　昭和十一年七月、東宛書房）戦後、賢治作品を批判した系列につながっていく。

このほかにも、賢治観の系列のとらえ方はあろうが、その後、作家論、および作品研究の変遷を追っているものに、境忠一の「宮沢賢治観の変遷」（昭和四十二年四月「反存在」四号）と続橋達雄の「賢治童話評論史」（昭和四十二年十二月「墨滴」二八号）があることを紹介しておく。ともに詩作品からだけの論考ではないが、賢治の作家論、作品研究を見る場合、貴重な論考である。

さらに、忘れてならないものに、九鬼周造の「文芸論」（昭和十六年九月、岩波書店）がある。この著述の韻の叙述に、賢治詩の押韻について、こぐ二、三の引用ではあるが、その詩に言及している。当時の賢治研究の状況の中にあって、賢治の詩作品を、全く、別個の観点からとらえていたことは、注目に値するものである。これは、やがて、長光太の「賢治詩の音紋」（筑摩版「宮沢賢治研究」所収）に受けつがれて、さらに詳細、精緻に論究されている。賢治詩を研究する場合、ともに、看過してはならないものである。

それならば賢治自身は、「詩」そのものについて、いかに考えていたか、彼の「農民芸術概論綱要」のなかから、直接、探りあててみよう。

農民芸術とは宇宙感情の　地　人　個性と通ずる具体的な表現である。

そは直観と情緒との内経験を素材としたる無意識或は有意の創造である。

（中略）

そは人生と自然とを不断の芸術写真とし尽くることなき詩歌とし

巨大な演劇舞踊として観照享受することを教へる

（「農民芸術の本質」より・傍点筆者）

彼は、農民芸術の一ジャンルである詩歌の本質を「宇宙感情の具体的な表現である」とし、「直観と情緒との内経験を素材とした創造である」と定義づけている。多分に精神主義的な定義だ。それでは、詩歌の具体的な表現は、いかなる形を与えられるのか。さらに「農民芸術概論綱要」から探って行こう。

声に曲節節奏あれば声楽をなし　音が然れば器楽をなす

語まことの表現あれば散文をなし　節奏あれば詩歌となる

（後略）

（農民芸術の分野」より・傍点筆者）

「節奏」つまり、リズムである。音の強弱の周期的な繰り返しである。賢治は、詩歌の具体的な形をリズム、換言すれば押韻に結晶させようとしていたと思う。しかし、単なる技巧的な押韻ではなく、ここでも「まことの節奏」を考えていた。それでは、その「まことの――」とはいかなるものか。それは、その節奏を耳にすることによって農民をして灰色の労働から解放するもの、さらに暗い生活をより美しい楽しいものに変革するものと考えていたように「農民芸術概論綱要」の文章からは読みとれる。長光太は、この押韻について「これらの音紋は春と修羅の詩人の作品の殆んどを蔽って結晶せしめている」と指摘しているが、「まことの節奏」を念頭においた賢治の作品であるが故に、けだし当然なことと言わねばならぬ。

賢治には、草野心平あての書簡の下書きが一、二、ある。日付は不明であるが、おそらく昭和六年ごろのものであろう。その下書きの中に「わたしは芸術へ一種の偏見をもってゐまして」云々という箇所がある。この一種の偏見の中に、「まことの節奏」も含まれていたのではないかと推測される。それは彼が、真善美をほしいままにあやつり説く宗教家芸術家から離れて新しい美を創造しようと主張していたからである。さらにさかのぼっては大正十四年二月九日付の森佐一あての書簡に「春と修羅の序文の考を主張し」という語句がある。これも「まことの節奏」にかかわってくる言葉ではないかと思うのだ。「春と修羅」第一集序に、次の箇所があるからである。

わたくしという現象は
（中略）
せわしくせわしく明滅しながら
いかにもたしかにともりつづける
因果交流電燈の
ひとつの青い照明です
（中略）
ここまでたもちつづけられた
かげとひかりのひとくさりづつ
そのとほりの心象スケッチです。（傍点筆者）

従来、この序を論ずるものの中には、これを法華経によって啓発された仏教観、あるいは四次元の思想なりと断ずるものがある。それも一面確かに首肯されることではあるが、それと同時に、「まことの節奏」の発想をも、この序の中に織りこんでいたと考えられる。「四次感覚は静芸術に流動を容る」と「農民芸術概論綱要」で述べていることからみても、自由律口語詩の中に「まことの節奏」を結晶させようとした賢治の悲願があったようにうかがわれるのである。

それでは、なぜ「まことの節奏」を主張したのであるか、昭和のはじめ、春山行夫、北川冬彦らの「詩と詩論」による明治、大正の自由詩批判がある。これは、大正末期の詩が自由詩と程して、安易に行わけをしただけで詩的感動のこもらない自由詩にとどまったこ

とに対する批判である。賢治は、彼らのこのような自由詩に対する批判よりも先行して、当時の自由形式の行わけだけの詩型に不満があったものと考えられる。それが、前述の書簡や序の語句となったものと思う。

賢治の詩について考える場合、やはり最後には、「雨ニモマケズ」の取り扱いの問題にどうしても逢着せざるを得ない。かつて筆者も、このことについて、同人詩「銅鑼」十六号(昭和四十一年三月)で少しばかりふれたことがある。結局、賢治の覚書としての「手帳」そのものを、彼の童話や詩作品などとひとしなみに見るべきものなのかという問題を取扱ってみたのである。また、「雨ニモマケズ」の前後のメモを詳細に分析して、この「手帳」に書きとめた当時の賢治の心象を把握する必要があろうとも述べておいた。

この「手帳」の取り扱いの態度については、昨年九月、復原版「手帳」の解説で、小倉豊文が、多年の研究の成果から得た提言をしている。「雨ニモマケズ」を考える上で、貴重な資料である。詳細に述べる余裕はないが、要旨をのべると、この「手帳」に書きとめられている章句は、直接法華経よりの抄写でなく、国柱会の「妙行正軌」にある病苦退散のための呪術的語句であるという。かように「雨ニモマケズ」の前後の語句が、心身ともに極限状態に追い込まれていた期間に書きとめられたものであるということから推して、「雨ニモマケズ」が、彼の最後の真面目でなかった証がここにたつのである。さらに、小倉はこの「手帳」の手記が、「病中記」の整理完稿を期したにもかかわらず、残した詩の推敲に費やされてしまった結果であると推測している。そのことから小倉は、賢治を「詩人」こそ彼の本来の姿であるとも言っている。つまり賢治における詩を宗教とからませた扱い方をする点についてきびしく戒めているのである。

「雨ニモマケズ」に対する評価や批判は、結局のところ、詩の定義、本質にまでさかのぼらなくてはならないことである。それは、終着駅のない各人各様の評価の下され方になるであろうが、まず、手記として書きとめられた「手帳」そのものを慎重に読みとることが先決問題であろう。

最後に、昨年十月に出版された鶴見俊輔の「限界芸術論」を瞥見したい。鶴見はいわゆる限界芸術の視点から、賢治の詩を見直している。賢治の詩についての重要な新開拓である。

「詞は詩であり　動作は舞踊　音は天楽四方はかがやく風景画／われらに理解ある観衆があり　われらにひとりの恋人がある」(「農民芸術の綜合」より)

鶴見は、「農民芸術概論綱要」に注目し、賢治がすでに限界芸術の創作に目を向けていたことを指摘しているのだ。そして賢治の芸術観を、(1)芸術をつくる状況、(2)芸術をつくる主体、(3)芸術による状況の変革という三つのモメントをもったものとみている。さらに(1)は日常的な状況から芸術の創造がなされること、(2)は芸術をつくる主体は、芸術家でない、生産的活動にしたがう個人であること、(3)は個人の本来の要求にそうて、状況を変革してゆく行為は、よろこびをともなっており、強制された労働でもなく、自己強制された

無理な倫理的行為でもないと、その見方を展開しているのである。

金子光晴研究覚え書

首藤基澄

小論は金子光晴研究史覚え書ではなく、現在の私の関心のある問題について先行論文を瞥見する主観的な研究覚え書である。

一

光晴は明治二十八年生れだから、今年で七十三歳になるわけだが、いまだに文学史的な位置づけを拒むものがある。ここ数年来、西脇順三郎とともに現代詩の長老的な扱いをされながら、その仕事を評価する段になると西脇とは比較にならないくらい骨が折れるのである。処女詩集『赤土の家』出版が大正八年一月であるのに、一般に本質価ある詩人として評価され始めたのが戦後だったこともあって、未知のままの部分が多いばかりでなく、何よりも光晴が「不穏な漂泊者」(『文芸』昭42・11)であり、絶えず変貌し、詩的方法・世界の振幅が大きいので、文学史的位置づけがきわめて困難なのである。かつて村野四郎氏は、光晴を評価するのに、「象徴的耽美主義、虚無主義、エゴイズム、唯物論的現実主義」などという視点をあげながら、「それらはたしかに一つの緒口であるかもしれないが、そのどの一つも完全にこの詩人の本質をたぐり出すことは出来はしないのだ。」(『金子光晴詩集』「解説」・角川文庫)といったが、その通りだと思う。一つの緒口を発見すると、それですべてがわれるというのであればアプローチも簡単なのだが、光晴の場合、そうは行かない。賢治詩把握のあたらしい設定とみたい。

そこでまず半世紀に渡る詩的半生を三期に分けてみる。

(一)大正期(青年期)　(二)戦中期(壮年前期)　(三)戦後期(壮・老年期)

第一期は大正五年頃詩作を始めてから昭和三年二回目のヨーロッパ旅行に出発するまでで、中心になるのは『こがね虫』(大12・7)である。第二期はヨーロッパ放浪を経て「抵抗詩」を書いた時期で、『鮫』(昭12・8)、『落下傘』(昭23・4)、『蛾』(昭23・9)、『鬼の児の唄』(昭24・12)、それに『女たちへのエレジー』(昭24・5)があり、第三期は戦後の混乱時代に人間の本質へ迫ろうとした『人間の悲劇』(昭27・12)、『非情』(昭30・1)に続いて、『水勢』(昭31・5)、『ル』(昭40・5)、『泥の本』(未刊、一部『定本金子光晴全詩集』他に発表)がある。

こうした長い詩作の、どの時期のどの詩集を評価するかにより、

光晴の位置づけは大きく変ってくる。清岡卓行氏は、『金子光晴全集』第一巻の「解説」で、

今日の詩壇において最も巨大な存在である金子光晴について、どのように語りはじめたらいいか、ぼくにはまだ彼に対する詩人論のための手がかりがない。ということは、かつて、金子光晴の詩だけが読むに耐えた一時期がぼくにはあり、そのことの意味を、ぼくはまだ自分で解いていないのである。それは、「鮫」以後の詩集に対する傾倒であったが、一方、吉本隆明と大岡信が、別々の機会に、金子光晴の詩集の中では「こがね虫」が一番いいという意味のことをぼくに語ったことがあり、戦後詩においてそれぞれ最も優れた詩人兼詩論家であるその二人の意見の思いがけない一致に、ぼくはいささかたじろいだことがある。そのように、ぼくには金子光晴という全体的な詩人像がまだない。

と告白している。光晴のもっともよき理解者と思われる清岡氏においてこれだから、光晴論の困難さはおして知るべきである。それにしても、吉本、大岡両氏はいかなる観点から最初期の『こがね虫』を評価したのであろうか。私はそれを知りたい。戦後、抵抗詩人として「栄光者」とまでいわれるようになった光晴へのアンチテーゼかと思われるが、管見のかぎり、吉本氏は光晴論を書いていないし、大岡氏には「金子光晴」(『芸術と伝統』昭38・6)があるが、特に『こがね虫』をほめているわけではない。従って私には、光晴を『こがね虫』で押えようとする両氏は、彼を第一級の詩人と考えていないのではないかと思われる。『芸術的抵抗と挫折』(昭38・4新装)の中に光晴が取り入れられなかったということも偶然ではないようである。「『こがね虫』が一番いい」という見方をすれば、それは近代詩においては所詮パルナッシャンの狂い咲きに過ぎず、ましてやそれに劣る『鮫』以降はもはや問題外という論理が成立するわけである。あるいは、吉本、大岡両氏とも、『こがね虫』を近代詩集中のすぐれたものと思っているのかも知れない。しかし、その場合でもこうはいえるであろう。光晴は、戦後の「詩論家」の中で決して寡黙な方ではない吉本氏の指食を動かすほどの魅力を持っていないし、大岡氏からはいささか持余されていると。従ってこうした両氏に光晴論を要求するのはお門違いといわねばならない。清岡氏は「たじろぐ必要はなかったのである。

余は、再びあひ難かった、幼時代の純真と、放胆と、虚栄(ヴァニテ)に依って、此期間、専心自身の肖像(ポルトレー)を画き続けた。(『こがね虫』「自序」)

「此期間」とは大正八年、最初の渡欧中ブリュッセルに滞在した時期をさしている。飯島耕一氏は、「『こがね虫』は圧倒的に夢みる精神の所産であり、夢みられた生命の礼拝堂における祈りの書である。」(『悪魔払いの芸術論』昭34)といったが、肯定されてよい。そこで、その「夢」がいかなる評価に耐えるものであるかを検討する必要があるが、私は光晴が先の引用文に続いて、「心の廃址は、あやしくも、ワーウィックの大饗宴をひらいた。然し、夫は埃(ほこり)と熱(ねつ)の現実の饗宴ではなくて、余が心象に映る華やかな、幻灯(げんとう)に過ぎない。余は、

たゞ空想（ものがたり）と、此世の『美観』との悲劇的な蒐集家であった。」と書きつけた言葉を重視したいと思う。「埃と熱の現実」を離れて、ということは異国の恵まれた環境にあっての「華やかな」幻灯」が『こがね虫』の世界であり、そこに描出された光晴の「肖像」は現実にはあり得なかった虚像なので、それに執する光晴自身は、それだけですでに「悲劇的」であったといわねばならない。さらに、その「肖像」は例えば日夏耿之介の『転身の頌』（大6・12）ほどの特異な深みを持ち得ていず、そのままでは光晴はマイナーポエットの域にとどまったと思われる。光晴における『こがね虫』の位置は、啄木における『あこがれ』（昭38・5）に相当し、先行詩集から十分に自立し得ていない。しかし、それも光晴の一側面の徴表として、キメ細かな論究が必要である。

二

光晴の抵抗（戦争反対）詩は光晴論の要である。ここでは便宜上、鶴岡善久氏の「栄光者の影の部分」（『現代詩手帳』昭37・8）を手がかりにして少しばかりさぐりを入れてみたい。すでに関良一氏が「灯台」『日本近代詩講義』昭39・12）で詳しく紹介している鶴岡氏の論文は、光晴の抵抗詩論としては新しい視点をうち出したものであり、示唆に富んでいるが、それだけに現在の光晴研究上の問題がさらけ出されているといわねばならない。

われわれが金子光晴にいだくイメージは、詩集「こがね虫」などのきらびやかなサンボリスト、および詩集「落下傘」、「鮫」、「蟻」（マヽ）などにおける栄光につつまれた抵抗の詩人としてのそれである。前者のイメージはさておき、すでに吉本隆明らによって、壺井繁治や岡本潤らプロレタリヤ詩人の抵抗のむなしさが徹底的に白日のもとにあばきだされた今日、金子の抵抗は一種の神話的な匂いさえばらまきながら伝えられている。その背後には、「金子光晴は、詩集『鮫』ののち、日本があの無謀な支那大陸作戦、それの拡大した太平洋戦争が行われた期間に、抵抗の詩を書きつづけた。持前の反対精神が命がけで発揮されたのである。(1)」「戦争中にひそかに作った戦争否定の詩は、この詩人における異邦人の眼が、いかにするどく現実の事態を洞察したかをおもわせる。(2)」といった金子と同世代の詩人たちの証言やそれを鵜呑みにした新しい世代の評価が、その神話の裏づけ作業を果している。これらの彼への評価のいずれもが、彼の抵抗という面については、はじめから終りまで同質の線を守りつづけたという結論をだしている。その結論が金子の輝ける栄光者としてのイメージを導きだす大きな原因のひとつになっている。しかし金子光晴の抵抗の質は決して同質のものではなかった。金子への評価の誤解はここに起因しているといわなければならない。そして不幸なことに金子自身もその点についてはっきりした自覚を持っていなかった。（注1　北川冬彦『現代詩』1　注2　伊藤信吉『現代日本詩人全集』8）

これが鶴岡論文の序論に相当する部分である。提起された問題ははっきりしている。光晴の抵抗が終始一貫（同質）していたという通

説と、それへのアンチテーゼ、さらに光晴自身が戦後同質の抵抗でなかったことを自覚していない点を問題にしているのである。

光晴の抵抗を論じたものは多い。しかし、二回目の渡欧から帰国し、昭和九年頃から二十年八月十五日までに書かれた詩と行動を詳細に論じたものはまだない。従って、鶴岡氏に光晴の「抵抗という面については、はじめから終りまで同質の抵抗の線を守りつづけたという結論をだしている。」といわれても、返す言葉がない状態であった。光晴「神話」(伝説というべきであろう)の威力は、それを部分的に否定しようとする鶴岡氏の意気ごみによっても十分にうかがい知ることが出来よう。そしてついに「栄光者としてのイメイジ」云々ということになる。しかし、鶴岡氏も「栄光者」のイメージを否定しようとしたのではなく、その「影の部分」を捉えようとしたに過ぎなかった。光晴は「栄光者」であり続けている。

壺井繁治や岡本潤らの自己欺瞞が吉本隆明氏らにより激しく追求された時、光晴だけはほとんど無傷のままであった。いやプロレタリア詩人たちが弾劾されるのと逆比例して、光晴は抵抗詩人として一際脚光を浴びることになったといった方が正しいであろう。そしてその時、抵抗の有効性、勝利によってではなく、非転向であったがために、鶴岡氏の言葉を借りていえば「屈服しなかった詩人の思想的潔癖さ」故に、称賛され、「栄光者」の名を冠せられたのであった。けれども、私はそうした賛辞をうけがいたくない。太平洋戦争が連合国側への全面的降伏として終結した以上、日本の抵抗者の中に「栄光者」と呼べる人がいたとは考えられない。勿論すぐれた抵抗者は何人かいた。しかし、抵抗者即栄光者ではないのである。鶴岡氏を含めての、戦後の光晴評価は、プロレタリア詩人たちの無残さが目立つために、逆に甘くなっているといわねばならない。繰り返すが、光晴は決して「栄光者」ではないのである。

それでは、光晴の抵抗をいかに把握したらいいのか。今私にはそれを研究史的に概観する余裕はないが、先の鶴岡氏の引用文からでも、㈠北川氏の「持前の反対精神」、㈡伊藤氏の「異邦人の眼」という視点が提示されており、さらに㈢鶴岡氏のニヒリズムによる抵抗という指摘がある。㈠については、「一九一七年頃の詩」(『金子光晴全集』4)の「反対」をあげれば十分であろう。

僕は、少年の頃
学校に反対だった。
僕は、いままた
働くことに反対だ。

僕は第一、健康とか
正義とかが大嫌ひなのだ。
健康で、正しいほど
人間を無情にするものはない。

むろん、やまと魂は反対だ。
義理人情もへどがでる。

いつの政府にも反対であり
文壇画壇にも尻をむけている。（「反対」前半）

この「反対精神」は一体何に起因しているのかという問題の解明は、今後に残されている。つぶさに生活環境や資質を検討してみなければならないが、最終連で、「僕は信じる。反対こそ人生で／唯一の立派なことだと、／反対こそ、生きてゐることだ。／反対こそ、じぶんをつかんでることだ。」という光晴には、何でも反対というオポチュニストとは次元を異にする絶望的な自己への執着がある。いうまでもないことだが、「反対」がそのまま有効なのではなく、自己確認のあり様が問題なのである。

㈡の「異邦人の眼」については、伊藤説をうけて清岡卓行氏の、「金子光晴の場合には、高村光太郎や西脇順三郎などの場合とまったく異るものがあるということだ。つまり、金子光晴においては、海外体験が、日本の知識人あるいは商人的な『留学』または『洋行』といった一面をもつとともに、日本からの脱出者的な『放浪』または『落魄』といったもう一面をそなえているということである。」（「恋愛詩のメタフィジックめぐって」『廃虚で拾った鏡』所収）という指摘が示唆に富んでいる。しかし、その海外体験の「二重性」が具体的にいかに作用し、抵抗として有効であり得たかという問題はほとんど掘りさげられていないといっていい。

㈢のニヒリズムの問題についてはすでに多くの論究がある。鶴岡氏も、光晴の「詩におけるニヒリスティックなものは彼の抵抗の詩を成立させるためのもっとも大きな要素であった。」といい、ニヒリズムを基準にして光晴における「思想的変化」（ささやかな抵抗）を論じている。けれども、光晴のニヒリズムの本質はまだ十分に明らかにされたとはいえない。牧章造氏が「ニイチェと同じ方向」（『金子光晴詩集』解説・河出文庫）のニヒリズムとして把握しようとするのに対して、三好豊一郎氏は、光晴の場合、「ニイチェが積極的に自覚し、体得しようとしたヨーロッパの、歴史的意義をもつニヒリズムとは本来的に性質を異にしている。」（「自我の錘」『ユリイカ』昭32・8）といい、「ワイルドにも親近性を感ずる」「享楽性と耽美性の底にある東洋的虚無思想の影響」（同）によるニヒリズムであるという。私はニイチエとの比較ではなく、スティルネルのエゴイストとしてのニヒリズムの影響について論じたことがあるが（「金子光晴ノート」『文学』昭42・4）、この問題はさらに戦後の作品においても検討されなければならないであろう。勿論その時、光晴におけるニヒリズムが生涯を通じて同質のものであったというような固定した考えは退けられねばならない。

以上みて来たような諸観点から、光晴の抵抗詩にアプローチしようとする際留意しなければならないことは、「反対精神」や「異邦人の眼」や「ニヒリズム」を自己のものとせざるを得なかった主体の痛みについてである。ここでは説明は抜きにするが、先に述べたような諸観点を自己のものとした光晴はとてつもない敗北の体験者であった。敗北の悲しみを誰よりも鋭く感受することによって、現実世界の歪みを照射する視点を獲得して行ったのであるが、それら

はみな「反意」に主体をかける消極的なものであったといわねばならない。

しかし、光晴の抵抗詩はそれだけではない。ここで再び鶴岡論文に立戻ることにする。氏は光晴の抵抗の中心にニヒリズムを据えたのであるが、昭和十八年十二月発行の『マライの健ちやん』という、光晴が文を書き、神保俊子が絵を画いた絵本をもち出し、そこに「日本人の民族的優越感を基調にするヒューマニズム」を読みとり、光晴の「ささやかな転向」を問題にしている。そして戦後の光晴が、この自分の「ささやかな転向」を自覚しないままでいるところに彼の限界を見とっている。

私は大分努力したが、まだ『マライの健ちやん』を読み得ないでいる。(1)従ってその内容に関しては鶴岡氏の論文によってうかがい知る外ない。それによると、必ずしも「日本人の民族的優越感」にポイントを置く必要はなさそうである。氏は光晴の「ヒューマニズムの賛美」をすぐに「ささやかな転向」に結びつけているが、私も関氏同様疑問に思う。『マライの健ちやん』に関するかぎり断言は出来ないが、私は光晴の抵抗にはヒューマニズムを支えにする側面があったことを、『蛾』所収の「三点」他の詩で確認しておく必要があると思う。そこからエゴイスティクではあるが、子供の徴兵忌避という行為がとられたのではないだろうか。従って、先のこととも考え合わせて、光晴の抵抗は一つのイデオロギーにのっとったものではなく、近代日本に絶望した敗者の立場からの反抗であり、それ故弱者や血縁への異常な執着があるといわねばならない。

三

戦後の光晴は非常に息の長い仕事をしているが、その仕事は何を指し示しているか。『こがね虫』の「自序」に、最初の渡欧中ブリュッセルで「専心自身の肖像を画き続けた。」と書きつけた光晴が、『人間の悲劇』の「序」でも、「もし、これが、僕の自叙伝の序の幕だとしたら、必ずしも編年体によらず、僕の生涯を何べんでもやり直すことができる唯一の方法として、この後もこの方法を利用してゆくつもりだ。」と記していることに注意したい。さらに『水勢』『ル』も同様に、明治・大正・昭和の三代を生き続けた一日本人の「自叙伝の試み」といった性格を負わされており、つまるところ、光晴は詩的出発の当初から現在まで、ひたすら「自画像」を描き続けて来たのである。われわれは、光晴の描いた「自画像」が、時代により年代により、いかに歪み、変貌しているかを検証しなければならないが、研究はまだ緒についたともいえない状態である。

(注1)
図書館や古書店を捜し回ったが見つからないので、鶴岡氏に拝見させてほしい旨お願いしたが、どこかにまぎれて見あたらない由であった。

非公開

非公開

非公開

二つの文学史

伊狩章

このごろ二つの文学史のことを考えている。常識的文学史と平面的文学史とでも呼ぶべきものである。すこしばかり説明しよう。

一学年ほどアメリカの大学生に日本語と近代文学について教えてきた。日本語は毎週五時間、文学は五時間の連続講義を六回という契約であった。何分、受け入れる大学側も行く私も共に初めてで、万事準備が足りず、期待どおりにはゆかなかった。日本語の方は良いテキストがあるのでまあまあの出来だったが、文学の方は適当なのがなく閉口した。結論的に言えば、アメリカの大学生たち（学部の学生たちのこと）は日本の歴史や文化一般について殆ど何も知らないのである。それは、日本の大学生がスカンジナビアやバルカンの歴史や文化を知らない、それ以上であるかもしれない。私はまずその点でつまづいてしまった。

日本のジャーナリズムでは、日本文学の海外における反響、といった見出しで大げさに書きたてていたけれど、そういう空気はアメリカの大学や社会のごく一部にしかなかった。大学の文芸学部の同僚諸教授でも日本文学に多少とも関心のあったのはハーバード出身の言語学教授と、ソルボンヌ

出のフランス人講師だけ、学生では三十名のうち四名だけが潤一郎・康成・由紀夫などを英訳で読んだことがある、といった程度であった。

後にミシガン・ハーバード・バークレーなどの有名大学をまわったが、大体似たような程度だった。日本研究の中心であるコロンビア大学でも、大学院の日本関係学科の修士・博士論文をみると、数十名の論文の殆どは歴史・政治・経済に集中し、文学のものは最近六年間に修士で三名（「黄表紙」「黙阿弥」「二葉亭四迷」）博士はわずかに「西鶴研究」の一名があるのみである。

まして一般の学部の学生など、日本文学について異国情緒くらいの興味しかもちあわさぬようだった。

もちろん、右の反面に、学界の一部では日本文学の研究が飛躍的に進み、二十ちかい大学院に日本文学研究コースがおかれ、関係の米人教官によって学会が創立されたこと（一九六二年四月）紀要が発刊されたこと（一九六三年、現在はエール大学が事務局）。会員が二百三十名もいること、等々の事がらもあって将来の見通しは明るいと言える。

しかしこれらはごく一部の学者の間のことで、一般には日本の文化や文学への認識は浅薄で、無知に等しい。

一例をあげると——日本の寺院の五重塔は封建制の象徴である、むかし、日本の身分制度的な家族制度の下では、五重塔の最上層に家長である祖父母が住み、次の層に父母、次に子供、下僕たちというふうに住んだ、——これがかなり優秀な米国の大学生の知識である。彼は高校でこのように習ったと言ったが、これに類する誤解はさほど珍しくない。

理由はいろいろあろうが、日本についての根本的な無知のほかに、言語・人種の異いからくる一種の違和感が作用して彼等のピントを狂わせるのではなかろうか。米国人が真に日本や日本文化を理解するには、まだちょっと時間がかかりそうである。

そこで、そういう基礎的な知識のないアメリカの大学生にいきなり日本文学の講義をするのだから往生させられた。ブロークンな英語で講義した作家は、露伴・紅葉・鷗外・漱石以下十余名、精粗はあるが大体それぞれの代表作とその歴史的な背景について述べた。日本で名作にされているものが意外に不人気であったり、その逆であったり、予想はしていたもののやはり相当興味ある結果となった。

一般に日本的、東洋的なものを期待していることが共通した傾向である。漠然と知っている日本の知識に基づいて、「わび」「渋い」の文芸、能や禅の影響をうけた象徴主義の文学、欧米の合理主義ではわけのわからぬ日本独自の思想をそなえた文学、そういうものを期待している。だから筋やテーマのはっきりしたものは西欧小説の模倣ではないかと疑う。大学の教授諸氏でも、日本の優秀なものは（ラジオ・カメラのはてまで）みな一応欧米のイミテーションではないかと疑う。（美術品は中国の真似ではないかと考えている）文芸でもテーマが似かよっているものは一応疑われる。要するに純日本的なものに感心するので、棟方志功の版画が最も人気あり、文芸では潤一郎・康成などということになる。

私の教室では「風流仏」「五重塔」が評良く、つづいて「不言不語」「雁」「細雪」が人気があった。（ただし、右と別に何かの問題意識をそなえた文学を認める学生たちもおり、そこでは「破戒」「金色夜叉」が高評された。）

そこで一番困ったのは作家や作品の背景となる歴史的、社会的な説明のことだっ

た。「風流仏」一つをとっても、まず、徳川幕府から説明し、つづいて勤王佐幕から明治維新のこと、武士と華族と町人のことと続けて、やっと主人公の珠運の登場となる、というぐあいで、その煩わしさには全く閉口してしまった。日本人なら説く要がないのだが、アメリカ人たちはこの説明がないととんでもない読み誤りをおかすのではぶくわけにはゆかない。

そこで持参した参考書となるが、これが役に立たない。大体日本の文学史は高級すぎるのである。一般の日本人の教養として考えても、不要な人物や作品がやたらにでてきて、肝心のところは少しも書いてない。ましてや外人に読ませるものとすれば、初期の翻訳だの政治小説だの、そのたぐいの作家・作品など不要なものが多すぎる。それに加えて、表現が生硬で、難しい熟語や文芸用語が頻出しすぎる。

私が考えているのは、常識を与えることを第一とし、社会・文化の歴史と文学とを同一の水準と比重で、平明に記述した文学史である。特殊な専門的な文学事項は省き、政治、社会の事件を解説しつつ文学思潮・作家を描きだしてゆく、といった「常識的文学史」である。角川書店や至文堂から出ている「日本の文学」が私のイメージに近いが、あれでは大部すぎて使いこなせない。こういう常識的文学史が出来て、しかもそれが英訳でもされれば、日本文学の海外での普及に大いに有用だろう。

右と全く反対に「平面的文学史」というのは非常に煩瑣詳密で、最も高級な文学史のことである。図書館の基本図書として備えるのに日本の代表的な文学史を、と訊かれ、東京堂、至文堂のものをあげておいたが、ついで近代文学史は、といわれると適当なものをあげえなかった。一応、本間久雄博士の「明治文学史」と日夏耿之介氏の「明治大正詩史」、吉田精一氏「自然主義の研究」などを指定しておいたが、私としてはまだ物足りなかった。

私の考えているのは、明治百年にふさわしい、堂々たる体系内容をそなえた文学史、外国人に見せても恥かしからぬ、学界の総結集として後代に伝うべき文学史である。大体、十年間くらいをひとくぎりとして散文・韻文の各ジャンルを集め、出来るだけ多くの作家・作品・二流三流の作家をも網羅し、詳密に記述したものである。

現在流布している各種の近代文学史は、ある意味ではジャーナリズムにもてはやされている有名作家を頂点とする立体的な文学史であって、明治大正の学芸界の実相を把えたとは言われぬふしがある。私のいう平面的文学史では、当時の文界の情況のまま、作家に現代的なランクをつけずに記載するのである。(伊藤整氏の「日本文壇史」がややこれに近い平板さをもつ。)

そのためには広く多くの傍流文学者の調査が必要となるが、その点、昭和女子大の「近代文学研究叢書」などが有用な文献となろう。

執筆は多数の共同執筆とし、かなり大部となることが予想される。大体以上のごときものであって、実現は難かしかろうが、一つの夢としてあげておく。

泉鏡花『婦系図』主題考

手塚昌行

一

従来『婦系図』といえば、鏡花が彼の夫人すゞとの恋愛の苦悩を書いたとか、或いは鏡花は彼とすゞとの間を引き裂こうとした師匠尾崎紅葉に対して、この作品で復讐した、等々といわれてきた。そして遂にこれが主流となり、『婦系図』即お蔦主税の悲恋物語ということになってしまったのである。成程たしかにお蔦と主税の甘美な情緒は、鏡花とすゞ夫人がモデルになっていたであろう。しかし以上のような読み方乃至受けとり方によっては、作者鏡花の意図したところを完全に理解することが出来ないのではあるまいか。

鏡花は『婦系図』の女主人公に関して次のように言っている。

> 一体原作では、殆ど菅子が女主人公で、お蔦はさし添と云ふのであるから、云々。
>
> (『新富座所感』明四一・十一)

鏡花がこの作品で描きたかったのは、お蔦よりも菅子であったのだ。それにもかゝわらず従来の読み方が、菅子を埋没させてお蔦にのみ焦点を合わせてきたのは何故であろうか。

私は『婦系図』執筆の目的が、主税とお蔦の恋愛或いは紅葉への復讐を書くことではなかった点をまづ作品の内容から論じ、次に女主人公とさし添の主客転倒問題を考察しようと思う。

『婦系図』は三十章に及ぶ長篇で前後二つの篇から成っている。その全体を貫くテーマは、人間性を無視した一家一門主義への反抗である。

一家一門主義とは何であらう。

前篇で河野英吉は次のように説明している。

> 「其は父様の主義で、兄弟一家一門を揃へて天下に一階級を形造らうと云ふんだ。成るべくは、銘々夫々の収入も、一番の姉

が三百円なら、次が二百五十円、次が二百円、次が百五十円、末が百円と云った工合に長幼の等差を整然と付けたいと云ふわけだ。……

而して其の子、其の孫、と次第に此の社会に於ける地位を向上しようと云ふのが理想なんです。……

謂ってみれば、貴族院も、一家族で一党を立てることが出来る。内閣も一門に組織し得るやうにと云ふ遠大の理想があるんだ。」（一家一門）

「ぢや、君の妹たちは、皆学士を釣る餌だ。」

と云う主税に対し、英吉はさらに、

「餌でも可い、構はんね。藤原氏の為だもの。一人二人犠牲が出来ても可いが、そりや大丈夫心配なしだ。親たちの目は曇りやしない。」（一家一門）

と答えている。その外『婦系図』の最後で、主税が河野家の家長英臣を痛罵している言葉を総合すると、要するに、娘を美人に立派に育てるのは娘達の幸福のためでなく、よい婿を選ぶための道具で一家一門の繁栄のためであるという主義である。

さて主税が何故死を賭してまで一家一門主義を粉砕すべく反抗したかといえば、彼はかねがねそのような親のための結婚ということに反対であったところ、河野家がその主義をふりかざして、事もあるように主税が大切な姫君とも思っている師匠酒井俊蔵の娘妙子を、英吉との結婚相手に選び、その目的で無礼なる調査をしたからであった。

物語はこの両者の思想の衝突から始まる。

前篇のプロットは、主税が河野家から依頼された妙子への結婚紹介を、その無礼なる主義のために怒り拒絶すること、及び真の愛情により、主税は師匠酒井の目をぬすんで芸者お蔦と同棲していることの二系であり、種々の錯綜を経て、お蔦主税のプロットは、主税の身を心配するあまりの酒井によって無理やり離別させられるという小契点へと発展し、さらに掏摸を助けた事が原因となって主税が静岡へ落ちるという、解明的役割を持った事件で前篇は終っている。

後篇はいよいよ菅子活躍の舞台である。主税は河野家の一家一門主義を倒すために、河野家の次女菅子をまづ籠絡して関係を結ぶ。菅子の母富子が密通した秘密をつきとめ、その子道子とも関係する。富子は婿の病院長にあてがうに自分の四女の肉体をもってして主税の毒殺を図ること、などが後篇のプロットである。そしてこれらは、主税が河野英臣に、その一家一門主義も裏をかえせばかゝる乱脈を極めた醜悪なものであるとさかんにその非をならし、清純なる妙子への無礼の謝罪を迫る久能山上の大契点に導かれ、妻富子を射殺し自殺する英臣、その様を目撃した菅子道子の投身自殺、すべて目的を果した主税の服毒という解明で全篇は終る。

以上でも理解されるように、お蔦は堂々と愛人と結婚できない彼

女の境遇と同様に、プロットに於ても決して主流を占めてはいない。お蔦と主税の恋愛生活は、自分の意志を認められず一家一門のために人形のような生活を送らされている菅子と対偶的効果も考えられるが、それは弱い。お蔦の存在はもっとはかないものに描かれている。彼女は最後で主税の毒殺を救うという重要な役割を持っているが、それもお蔦の霊魂がしたことでしかなかった。お蔦はさびしい涙の女でどこまでも影のような存在なのである。

それにひきかえ、河野家の人物に対する布置結構は精細を極めている。

例えば河野富子は夫英臣が出征中、馬丁の貞造と密通して子までもうけたのであったが、それを知る魚屋惣助と前篇の冒頭で顔を合わせる。惣助はそれを主税に告げる。

「おゝ」

と何か考へ込んだ、主税が急に顔を上げて、

「最う些と精しくその話を聞かせないか。」

（見知越）

読者は『婦系図』の最初からもたらされた富子密通のことについての主税のこの思いがけぬ真剣な態度から、何か起るであらう次の事件を期待するのであるが、この伏線はさらに前篇のそれも最後で、静岡へ落ちる主税と惣助の駅頭での会話、

「何分頼むよ。」

「むゝ、可いって事に。」

主税は笑つて、

「其の事ぢやない、馬丁の居処さ。己も捜すが、お前の方も。」

（巣立の鷹）

「……分つた。」

で一層焦慮的に強調されている。この富子の伏線は、さらに道子と主税の密通、それによって引きおこされた道子の良人の主税殺人未遂及び義妹との肉体関係、富子の良人による死等、主税をめぐる一連の諸事件、そして主税の一家一門主義攻撃の有力なる手段へと発展し、諸者の期待を全うせしめている。

又、鏡花が女主人公だという菅子の場合をみると、彼女は前篇では登場せず兄の英吉から、「直の妹なんざ、随分脱兎の如しだけれど、母様の前ぢや殆ど処女だね。」とたゞ一行で紹介されているのみであるが、実はこれは重要な伏線で、この菅子が活躍する後篇で冒頭主税と菅子が出合う場面は、前篇でその存在を匂わされた才気煥発なる女性のその伏線が生かされて、いよ〳〵重要人物の感をいだかしめる。そのためか、鏡花も一章をあてゝ菅子への描写をおろそかにせず、長々と彼女の艶麗さを叙した後、おもむろに、

「兄は最う失望して、蒼くなつて居りますよ。早瀬さん、初めまして、」

と此方も立つて、手巾を持つたまゝ、此の時更めて、略式の会釈あり。

「私は英さんの妹でございます。」

「あゝおうはさで存じて居ります。島山さんの令夫人でいらっしやいますか。……これは何うも。」

静岡県……某……校長、島山理学士の夫人菅子、英吉が菅て、脱兎の如し、と評した美人は是であった歟。（貴婦人）

と菅子のベールをとって諸者の眼前に彼女を現す。まずこのあたりの鏡花の筆は女主人公登場にふさわしく心憎いばかりである。

しかし既に触れたことだが、お蔦が登場する場面にはこのようなどちらかといえば大仰なところはない。それはお蔦と菅子の性格、境遇の違いが然らしめるところであるが、また同時に二人の作中における重要性の相違でもあるのだ。一家一門主義の打倒がこの小説のテーマであったことを思いおこそう。菅子はやがてその一家一門主義の代行者として主税の正面にでてくる。そして主税と菅子は一家一門主義を中にして、虚虚実実の戦いを交えるのである。鏡花が菅子を女主人公、お蔦をさし添と云う所以はこゝにあった。

二

次に何故作者鏡花の意図通りに受けとらず、菅子とお蔦をとり違えがちになるのか、換言すれば、何故さし添におびやかされる程女主人公菅子の力が弱いのか、という問題を考察しよう。

大別して二つの理由がある。

第一は力点上の欠陥である。

これは更に三つの点が考えられる。その一は菅子に対する印象が散漫になったことである。

『婦系図』の登場人物には、鏡花が好んで使用する小説作法であるが、善人側と悪人側の対立する二つの人間集団を認めることできる。善人側は勿論主税をはじめとする一家一門主義反対の人物たちで、悪人側は一家一門主義の河野一族である。その河野一族は英臣・英吉・道学者等の男性と、菅子・道子等の女性で構成されている。鏡花は均衡的強調法から河野家側の男性をことごとく戯画化し（道学者坂田礼之進にその尤なるものを認め得る。）、善人側と対照させることによって、善人の正、悪人の邪を明らかに示すことに成功している。

しかし問題は女性たちであった。『婦系図』に登場する主なる女性は一応二つに分けると、善人側はお蔦・妙子・悪人側は菅子・道子等であるが、鏡花はこの場合は男性描写に於けるような強調法が崩れて、四人四様に皆美しく明細にそれ〴〵を描いているのだ。お蔦や妙子がそうであるのは当然であるが、例えば道子にも鏡花の愛情は深い。

夫の所好で白粉は濃いが、色は淡い。淡しとて、容色の劣る意味ではない。秋の花は春のと違って艶を競ひ、美を誇る心が無いから、日向より蔭に、昼より夜、日よりも月に風情があって、あはれが深く、趣が浅いのである。（道　子）

即ち、「きりゝとして、然も優しく、媚かず温柔して」いるのが、

富子が生んだ不義の子道子なのである。

敵味方の区別なく美しくどの女たちをも描いた結果、又特に菅子と道子は、主税と肉体関係を持ち自殺するという同様な事件の当事者であるため、諸者の受ける印象は四人に分散され散漫なものになりがちになってしまった。思うに性欲を超越した愛の対称である妙子は別として、お蔦はいうまでもなく菅子も道子も主税と肉体関係を結ぶのであるから、美人でなければならないとする作者鏡花の趣味かもしれぬが、いづれにしても以上のことは、菅子に対する描写の部分々々の精彩さにもかゝわらず、性格上には結果的に彼女の印象を薄めることになった。そしてこれは、女主人公菅子にとって致命傷であった。

その二は、鏡花は菅子への印象を薄めさせたばかりか、作者の同情を菅子に持たずお蔦にのみ注いだことである。

何故そうなったかについてはこゝにあるモデル問題がからんでくるのであるが、それは後述するとして、作品上から論ずると、主税は河野家の一家一門主義攻撃の一手段として菅子と関係を結ぶ。その菅子も、兄英吉と妙子との結婚問題で主税の承諾を得る代償に進んで肉体を提供するのである。が主税はそれに気づかなかった。

「ぢや貴女は、御自分に面じて、お妙さんを嫁に欲しいと云ふんですか。」

「まあ……然うよ。」

「然う、其では色仕掛になすつたんだね。」（私語）

菅子が更に「真個はね、私……自ら欺むいて居るんだわ。家のために、自分の名誉を犠牲にして、貴下から妙子さんを、兄さんの嫁に貰はう、と然う思つて此方へ往来をして居るの。」と告白するに及び、自分という男をたゞ恋していたものと思っていた主税の面目はまるつぶれである。鏡花は主税より一枚上手の彼女を描くことによって、菅子はこのように真の感情がなく、たゞあるのは家門のための打算のみの女だという点を強調したかったのであろう。

しかし考えて見ると、本来なら菅子は実に気の毒な女性なのである。一家一門主義の犠牲になって、やがて河野家の中心にすわるべき兄のために、肉体をなげうってその結婚の決定権を握る主税の歓心を買おうというのである。一門の華と仰がれて、立派な良人と家庭を持ちながら何故そこまで身をおとしたのか。みな一家一門主義のためではないか。憎むべきは一家一門主義である。主税は菅子たためにも一家一門主義の闇雲を払うべきではないか。しかし主税が菅子に与えたものはたゞ死であった。

一方お蔦は菅子のように権門にも生れず、身はいやしい芸者で薄幸な生活を送る女であるが、彼女の束の間の生活は明るく楽しいものであった。一時酒井俊蔵によって無理に主税と別れさせられるが、それも、お蔦を愛する主税の身の上を慮っての師匠の措置であったのだ。お蔦は身をかくしてひっそりと暮す。酒井は彼女の純情と義理がたさに感じ、死の床に伏すお蔦の枕頭で彼女を許す。

「早瀬さん。」
「お蔦。」
「早瀬さん……」
「むゝ。」
「先、先生が逢っても可いって、嬉しいねえ！」
酒井は、はら〳〵と落涙した。（傍）

こうして主税とお蔦に関するプロットは悲劇的に結ばれる。そして涙するのは一人酒井俊蔵ばかりでなく、『婦系図』諸者のひとしく感動する所の一つがこゝなのである。

しかしその感動の場面はかえって全体の均衡上の欠点となり、女主人公なのであるから菅子を強調し、従属的なお蔦の光沢をいく分なりとも消すべきであったのだが、以上みる如く、鏡花はその力点法に於て失敗したというべきであろう。

その三は、菅子の登場場面がお蔦のよりも少いことである。

菅子七章、お蔦九章がそれ〴〵の登場回数である。そのような量的な事はさておき質的に考察すると、先にみてきた如く菅子は後篇にのみ登場する。しかしそれとても彼女と並列的にも等しい道子や、富子のプロットのために菅子の独壇場ではなかった。しかるにお蔦は前篇において縦横に活躍し、まづ愛人主税とそれも義理のために生別して読者の印象を強め、さらに菅子の舞台の後篇においても、完全に菅子を主人公の座からひきずりおろす程のその二で述べた悲劇的事件が設けられているのである。

かくして量質ともに、菅子はお蔦にくわれてしまったのである。

さて、力点上の欠陥に続く第二の理由は、『婦系図』演劇化の成功である。

演出者と俳優の二面からそれを見ると、『婦系図』は明治四十一年九月、新富座で上演されたが、その時演出をしたのが柳川春葉であった。彼は演出するにあたって原作ではさし添に過ぎないお蔦から、作者鏡花が意識しなかった、女主人公菅子を圧倒するような面白さを発見しそれを引き出した。

鏡花は春葉に対して、「彼方此方お手心の骨折が見えて居る。」とその労を認め、更に、

お蔦だけでは見せ場はなかろう、と思ったが、舞台にかけると案外で、まるでお蔦の芝居になったり。（『新富座所感』明四一・十一）

と感心さえしている。

春葉は同じ紅葉門でも風葉、秋声などと違い一番鏡花と親しい間柄で、鏡花文学の長短もそれだけにくわしく見極めることができたであろう。そして家庭風俗小説家として名を成した春葉自身の眼力により、何が『婦系図』で最も大衆に受けるかを知ったのであろう。春葉は単的にそれを表に出したのである。

その時お蔦を演じた役者が喜多村緑郎であった。彼がいかに名演であったかは、前に引用した鏡花の「まるでお蔦の芝居になった

り。」という賛辞からもわかる。鏡花自身、この劇化された『婦系図』がお蔦の芝居になった所以の一つとして、喜多村の、

お蔦が見えると、此の役に連関した劇中の人物が残らず髣髴として影の如く舞台へ顕れて出る。(同前)

と彼を認めて称賛を惜しまない。

脇役お蔦を表に出して主役菅子を圧倒する見せ場を作ったのは柳川春葉であったが、それを見事に成功させたのは全く喜多村の演技であろう。この二人によって『婦系図』の芝居は完全にお蔦主税のものとなってしまった。後に鏡花は、原作にない『湯島の境内の場』を『婦系図』の芝居のために書きたしているが、これは鏡花でさえ、芝居に関する限り女主人公がお蔦であるのを認めてしまったようなものであろう。この『湯島の境内の場』は、よくこの芝居の情緒にあったもので、観客の涙をしぼらせるにたる見せ場であった。そしてとう〳〵一家一門主義や菅子などはすっかり消え去って、『婦系図』といえば湯島天神、又お蔦主税といわれるようになり、映画や軽演劇までがます〳〵その風潮をあおりたてるようになったのである。

三

以上、鏡花は菅子を女主人公にしながらそれにふさわしい活動の場を与えず、そのため菅子の背後にひかえる一家一門主義も、菅子の女主人公の座よりの凋落と共に色あせて、たゞ読者はお蔦主税にのみ『婦系図』をみるという、作者の意図がゆがめられても仕方がないような作品構成上の不備を一瞥してきた。

最後に、ではどうして鏡花は作品上には貧弱な菅子を女主人公にしたのか、という点を考察したい。

鏡花は『婦系図』執筆にさいし内外二つの心理が働いていた。その外面の心理とは鏡花のこの作品に対して持っていた抱負である。

彼は明治四十一年二月、前篇単行の際に自ら広告して曰く、

大なる姿見あり、紅塵万丈の世態を映して、明らかに然も美しきこと、桜雲、月にかくるに似たり。斯の如きもの、作者が筆の路にして、此篇の婦系図の系。

今までの鏡花の文学は、『湯島詣』(明三二)や『高野聖』(明三三)などに代表される狭斜小説や怪異小説の如く、それらは皆鏡花宇宙の出来事であったが、彼は『婦系図』で鏡に姿をうつすようにありのまゝに社会を描こうとしたのである。これは彼の文学にはなかった新しい態度であった。見事姿見に世態を映しおゝせたか否かは今は問わず、彼に内心期する所があったことが理解される。

期する所、それは自然派に対する反撃である。即ち明治四十年前後、つまり『婦系図』執筆の頃は、文壇に自然主義の空気が盛んになった時期で、鏡花はその浪漫主義的作風のために自然派から敵視

され不遇の時代であった。彼は自然主義派の文学に対してかねゞゝ左のような意見を持っていた。

何も新聞雑誌紙上の論議で騒々しくしなくとも、黙って居っても其の自然主義なるものを、作品に依って示せば好いぢやないか。芸術なんてものは、何も論議で決せられるものぢやない。論議は末のことである。（『ロマンチックと自然主義』明四一・四）

「要は好く描けさへすれば好い」というのである。その鏡花が自然派に対抗する意気込みで、まづ隗より始めるべく天下に示した作品が『婦系図』であろう。

さてそのように大抱負を理解して再びこの小説をみよう。鏡花は主税をして一家一門主義の権化英臣に対し、次のように言わしめている。

断って英吉君の嫁に欲しいとお言ひなさる、私が先生のお妙さんは、実は柳橋の芸者の子だが、其でも差支へは無いのですか、と尋ねたら、お前さん、以ての外な顔をして、いや途方もない。そんな賤しい素性の者なら、譬へ英吉が其の為に、憧れ死をしようとも、己たち両親が承知をせん。家名に係はる、と云ったらう。

恁う、お前たちにや限らねえ。世間にや然うした情無え了簡な奴ばかりだから、そんな奴等へ面当に、河野の一家を槍玉に挙げたんだ。

鏡花は河野家を通じて実は社会の一家一門主義者たちを攻撃していたわけだ。彼が社会を映そうとしたのは実にこれであろう。では鏡花の姿見に見事映ったか否か。それは既に述べてきた如く、彼がテーマとした一家一門主義攻撃も、女主人公菅子の主客転倒により鈍化し、そのため鏡花の意図しなかったところにこの小説の価値が見出され、読者の芸術的感興をテーマにつなぐことは充分でなかった。

こゝで注意すべきことがある。それは右に引用した主税の、世間への面当に河野の一家を槍玉に挙げたという言葉である。この主税の台詞はいさゝか唐突の感があるのだ。というのは今まで主税はひたすら河野家への憎しみをこめて行動してきたからである。たまたま世間の一家一門主義の代表に選ばれた以上の河野家に対する憎しみを、読者は読みとることができる。

静かに考えてみると、河野家が嫁にと望んだ妙子の、身分、品行、遺伝の有無、親族関係、交友の如何、財産等の調査は、明治時代はもとより昭和の現在でも地方などでは何の不思議もなく行われているのではなかろうか。まして河野家は静岡屈指の名家である。

しかし主税はそれに激怒して一家一門主義攻撃に敢然として立つ。何故その位のことで怒るのか。一族を断つ程までも河野家を憎むのか。それが鏡花のモラルなのだという一事だけではすまされない問題がこゝに含まれていると思う。そしてそれの解決は亦同時

に、何故力の弱い菅子を女主人公にしたかの解答を提供しよう。

私は執筆時の鏡花の内面の心理から考察を加えよう。

『婦系図』の菅子には実在の女性がモデルになっていたといわれている。鏡花はたゞたゞその女性を書きたかったのである。

柳田泉博士によると、鏡花とその女性は鏡花の恋愛上の誤解から意志の阻隔を生ずるように至り、遂に鏡花はその女性に憎しみを持つようになって、いくつかの作品で復讐を図った、ということである。(『婦系図』の後半について。昭四十・二「日本現代文学全集月報」)

このモデルについては今まで諸説があり、例えば『紅雪録』のモデルとして和達家説(成瀬正勝「明治文学全集泉鏡花集解題」)、名古屋の有閑夫人の実家説(寺木定芳「人・泉鏡花」)、杉野家説(村松定考「泉鏡花」)、浜松の医家説(柳田泉『婦系図』の後半について)等である。私が作製した泉鏡花年譜(「明治大正文学研究」第二十一号)に和達瑾子とあるのは柳田泉博士の御教示によるものであるから、右の柳田博士はモデルの名をあからさまにはされていないが、和達家説であると考える。そして私も亦『紅雪録』(明三七・三)、『続紅雪録』(明三七・四)そして『婦系図』とも和達家説をとるものである。

吉井勇は鏡花の作品を解説した中で、

> 表面理想主義的な夢幻味を帯びてゐるやうに見えてゐるが、実は自伝的な現実性を基調したものが多く、この巻に収録した「紅雪録」「続紅雪録」は「婦系図」とともに、その主人公はすべて作者自身の実際に経験した事を、巧みに鏡花先生一流の浪漫的空想の中に溶け込ませて、そこに一篇の美しい物語を作り出してゐるのである。若し、鏡花ほど自伝を小説にしない作者はないと云ふものがあれば、これは鏡花文学の真髄を、いまだ解せざるものと云つてもいいであろう。

と述べている。(創元社版泉鏡花作品集第五巻解説)

事実の強烈な印象があってこそ、より絢爛な作品がうまれるのではなかろうか。

この『紅雪録』、『続紅雪録』は、自分の美貌を種に男をもてあそんだ淫婦に対する復讐がテーマで、舞台は名古屋、背景に鏡花得意の雪を使った面白い作品である。『婦系図』の菅子の性格を拡大し露骨にしたような女性が主人公である。私はこの作品のモデルを『婦系図』でも再び使用したと考える。

それ故に鏡花が真にめざすものは実は社会悪としての一家一門主義でなく、河野家の一家一門主義である。あくまでも河野家のでなければならなかった。そのため作品上で女主人公の地位が危くなっても、菅子が厳として鏡花の胸中で女主人公の座についているかぎり、彼女は『婦系図』の女主人公なのである。

鏡花はそのことをひそかにもらすかの如く、広告文発表とほゞ同時期に彼の芸術上の態度について次のように言っている。

> 作物に依つて宗教的な考へを起させようとか、現代思潮を窺

はせようとか、或は社会問題を解決しようとか、さういう何かの目的を以て書くのではない。（『芸術は予が最良の仕事也』明四二・五）

とすると広告文にいう社会をありのまゝに映そうとしたこと、それからして世間の一家一門主義に反抗するということは、全くの空文とはいわぬまでも、やはり広告としての要素が強いものと考えねばならない。

しかし私は鏡花に、社会を映し世間の一家一門主義を攻撃しようという意志が全く無かったとはいわぬ。たしかに自然派に対抗する意味からもその理想はあった。そして一人の女性への感情問題を文学化する上に、今までの彼の小説の世界とは違った、社会の様相に視野を広げた大規模な人間模様を構成しようとしたのであろう。たとえお蔦や妙子などの場合にみられる如く、この作品が従来の鏡花宇宙的なプロットにのみ成功したところから、広告文にいうところの態度が彼にとって付け焼刃的なものでしかなかったにせよ。

人間鏡花の、ある女性に対する憎悪の情と、作家鏡花の大抱負があざなえる縄のようにして出来たのが、この『婦系図』であった。

非公開

非公開

非公開

非公開

非公開

非公開

非公開

非公開

非公開

非公開

非公開

非公開

「クララの出家」の主題再論

笹淵友一

非公開

はしがき

本誌第六集所載の小坂晋氏の「『クララの出家』再論」を読んだ。同氏の「有島文学の性心理学的分析」（文学・語学一九号、三六・三）に論及した拙稿「『クララの出家』の主題――文学研究における性心理学的方法の可能性と限界――」（東京女子大学論集一五ノ二、四〇・三）への反論である。この反論によって氏の考え方は一層明らかになった。

もっともそのために小坂氏とわたしとの見解の距離が解消又は縮小されたわけではない。それればかりでなく、氏がわたしの論文について少なからぬ誤読をしていることにも気がついた。その中にはわたしの思想そのものが理解できない場合だけでなく、単純な文脈の読み誤りもある。それにもかかわらず氏の反批判はわたしに前稿の考察を更に深めるきっかけをつくってくれた。そのおかげで前稿では構想上に疑問を残しておいた問題点について明確な断案が下せるようにもなったし、その他資料の読み誤りをしていたと思う点にも気がついた。そういう意味では氏の反論はわたしにとって他山の石であった。

わたしの前稿は小坂氏の説を批判するためというより、わたし自身の「クララの出家」の理解を通じて、文学研究の方法について私見を提出するのが目的であった。こんど氏の反論を受けて、解釈の相違点が一層はっきりしたので、氏の説そのものを批判し、それを通じて、わたしの「クララの出家」の解釈を再び提示したい。有島の作品の中でも「クララの出家」は比較的問題にされることが少い。したがってこのような対立した解釈を持出すことによってこの作品への関心を刺激し、ひいては有島文学への認識を深める機縁にもなると思う。

一

個々の問題に入る前にまず小坂氏とわたしの立場の根本的な相違について述べておこう。氏は「『クララの出家』再論」（以下「再論」と略称）において「生理的、世俗的欲望と戦うことによって確立された信仰者の姿、二者択一がもたらすその悲劇的な性格美を描き出すことにあった」というわたしの主題論を否定して「クララは欣然として宗教一筋に赴いているのであって、霊肉二元の葛藤による悲劇というよりも、エロスとアガペの一致、本能生活としての信仰が描かれている」と見る。「エロスとアガペの一致」という思想がどれだけの内容をもっているのか、その批判はいずれ後で行なうつもりであるが、いずれにしてもクララの立場を二者択一と見るわたしの解釈とはっきり対立している。個々の問題の解釈の相違はこのような根本的立場の相違から出発している。小坂氏は「クララの出家」の思想的立場を「惜みなく愛は奪ふ」につなげ、又「或る女」「カインの末裔」などと同系列の作品と解しているらしいが、わたしはやはり「或る女」「カインの末裔」とは対極的な作と見る。そのような見方は陳腐であると小坂氏はいうが、陳腐かどうかの問題は暫く預かることにしたい。有島が「惜みなく愛は奪ふ」で強調した一元的本能生活は実質的にはキリスト教への反逆以上には出られず、したがって生活の上に実感化することもできなかった。そのために作品化もできなかった。「或る女」「カインの末裔」も真の霊肉の一致などではなく、その本能生活は結局自然性、官能の解放以上には出られなかった。そこで有島は終生二元分裂を引きずっていたとわたしは見る。以上の点に二人の根本的な見解の相違がある。

この作品の冒頭に描かれたクララの夢にエリス・フロイト等の影響があるということについては——その程度が問題であるが——異論はない。小坂氏はクララの夢を「まるでフロイトを応用したかの

如」きものと解しているが、「性の心理学的研究」におけるエリスの紹介の程度でどれ程フロイデイズムを正確に理解しえたか疑問があるばかりでなく、夢の構想には有島独自の変質があると思う。

クララの三つの夢の中、その表象性に問題がある（とわたしは考える）第二夢を一応別にすれば、第一、二夢の性格、構造は極めて似通っている。しかもフロイトのいわゆる検閲という観点からこれらの夢を見れば、その検閲は前半において極めてゆるやかであり、後半において極めてきびしいという印象を与える。フロイトは「夢はある（抑圧され、排斥された）願望の、（偽装した）充足である」と述べているが、中には偽装しない、したがって歪曲されない夢があることも認めている。即ち顕現内容と潜在思想とが一致している場合である。（それは願望に対してきびしい禁圧がないからである。）クララの第一、第三の夢の前半はこの種の夢に近い。しかし禁圧がないわけではない、それにもかかわらずクララの無意識の願望は蔽われ歪められることなく表現されている。しかし、後半の禁圧は前半の願望そのものを断絶せしめるほどのきびしさである。小坂氏は

神の婢女として生きんとするクララの自制（聖書）とパオロへの性愛（性欲）が激しく葛藤（検閲）するが、遂に自制は破れてクララの体は底知れぬ闇に向って堕ちて行く（有島文学の性心理学的分析」――以下「分析」と略称）

と説明しているが、この説明は前後部の間の検閲の相違を無視している。「再論」でも「クララに検閲が働いていたために、クララの性夢は中途半端な願望充足（無意識）をなした」と述べているが、「クララに検閲が働いたために」というのは曖昧である。禁圧は初めから働いている。クララがパオロへの羞恥、抵抗の形で示した「自制」もそのしるしであるが、クララの自制はその程度のものではなかった。即ちパオロへの愛のゆえに「地獄に落ちて行くのだ」という「胆を裂くやうな心咎め」を彼女は始めから意識していたのである。それにもかゝわらず、パオロの魅力にひかれ「肉体はやゝともすると後ろに引き倒されさうになりながら、心は遮二無二前の方に押進まうとした。」この肉体と心との矛盾は禁圧のためにちがいないが、それにもかゝわらず彼女の願望は少しも偽装させられていない。これはフロイト的ならざる夢の描写であって、有島がフロイトの禁圧と偽装という観点によってクララの夢を描こうとしなかった証明ともいうべきものである。しかも後半――量的には前半よりずっと短いが、質的には明らかに前半と対立しており、前・後部と二分すべきものである。――になると禁圧と性的願望との比重は全く逆になる。

「地獄に落ちて行くのだ」胆を裂くやうな心咎めが突然クララを襲った。それは本当はクララが始めから考へてゐた事なのだ。十六の歳から神の子基督の婢女として生き通さうと誓った、その神聖な誓言を忘れた報いに地獄に落ちるのに何んの不思議がある。それは覚悟しなければならぬ。それにしても聖処女によって世に降誕した神の子基督の御顔を金輪際拝し得られぬ苦しみは忍びやうがなかった。クララはとんぼ返りを打って落ちながら一心不乱に聖母を念じた。

一読して明らかなように前半において「地獄に落ちる」ことを懸けて実現しようとしたクララの性愛は、懺悔のために完全に姿をひそめてしまった。このように禁圧の条件は全く同じであるにもかかわらず、前半においては性愛の願望は完全に表現され、後半においては懺悔のために完全に姿をかくしてしまっている。いわば「世界の逆行」「価値の顚倒」（有島「旅する心」）である。一瞬の間におけるこの逆行、顚倒がリビドーの昇華というフロイト理論によってどのように説明されるのであろうか。前後部の間におけるこの二律背反的構想がフロイディズムの応用といえるであろうか。

二

小坂氏によれば、私の誤解の最も甚しいのは、第二の夢の解釈である。前稿においてわたしは、

この条はかなり象徴的なニュアンスをもっている。闇の中から現われた男、彼がフランシスに眼を向け、更にクララに鋭い視線を転じたということは、クララ自身自覚しない彼女の内部にあるものへの批判、禁圧を示唆するものとも解される。小坂氏の「クララのリビドオは検閲を受け、フランシスの華やかな着物丈が宙に残り、姿は影も形も無くなる」という、第二の夢の解釈はこの条に重点をおいた解釈であろう。だがクララはフランシスに対して性的な関心を自覚しているわけではないし、また完全に見られる立場にあってクララと没交渉のフランシスだけが着物を残して消え去ったという構想がクララのリビドオの検閲を意味するということは十分には納得できない。したがってこの条は有島の着想そのものに性心理の立場からすれば曖昧な点があって、第二、第三の夢をつなごうという便宜的な構想でもあろうかと思われる。ただいずれにしてもこの夢が性の満足感[1]というフロイト的な概念と異なる性格をもっていることはたしかである。

と述べ、小坂氏の説が十分理解できないばかりでなく、有島の作意そのものにも理解できない点があるとした。小坂氏は「クララが性的な関心を自覚していないのは当然で、リビドーというのは原理的に我々に自覚されないものである」（「再論」）といい、又わたしが疑問を残した条は「夢という無意識の世界で、フランシスの裸身に対するクララのリビドーに道徳的抑圧（検閲）が働いて（フランシスへの畏敬の念にもよる）、フランシスの肉体が消え去ったとする作者の作意なのである。」と断定した。まず第一の点については小坂氏の誤解がある。わたしが「クララが性的な関心を自覚しているわけではない」といったのはもちろん現実のクララについてではなく、夢中のクララのことである。リビドーが原理的に無意識のものであることくらいとくにフロイディズムの専門家でなくてもわかっている。ではなぜ夢の中のクララが性的関心を自覚していないことが構想上の問題となりうるかといえば、第一、第三の夢においてはパオロ、オッタヴィアナに対するクララの関心は十分な表現をもっているからである。即ち第一、第三の夢においてはクララの無意識の世界はこれに対する検閲にもかかわらず十分に表現されている。これは有島がクララの願望を偽装しようとする意図をもたなかったこと

を示唆する。ところが、第二の夢では彼女の願望は完全にかくされている（仮りにクララが無意識界において、フランシスに性愛を感じていたとしても）。この構想の相違は十分検討されなければならぬ。小坂氏は「フランシスの裸身に対するリビドー」を説く。だが現実のクララは「男の裸体と相対してゐる事も忘れて」、「霊化した彼の心をそのまゝ写し出してゐ」るフランシスの容貌に心をひきつけられていた。それほど裸体には関心を示していない。小坂氏はそのようなクララの中に性愛がかくされているというのであろう。もしそうとすれば、パオロのような美男でもオッタヴィアナのようなたくましい男性でもなく、「際立って人眼を引くやうな容貌を持ってゐ」ず、「祈禱と断食と労働の為めにやつれ」ていたフランシスの裸身にどのような性的魅力が残されていたのであろう。小坂氏がその着想の妥当性を主張するためには、単なる主観的解釈ではなく、以上の構想上の矛盾を克服するだけの構想論を提出しなければならぬ。第二に有島はなぜフランシスに「華やかな着物」をまとわせたのか。「華やかな着物」はこの夢の前半および第三の夢でも明らかなように、世俗的栄華や幸福の象徴である。現実のクララのフランシスへの畏敬の念は華やかな着物を脱ぎすてた姿に対するものであった。この着物と性愛と畏敬との三つ巴の関係は小坂氏のフロイディズムによる解釈では一向にとけそうにもない。第三に闇の中から現われた男の象徴性については小坂氏は何も述べていない。わたしは前稿執筆当時クララに向けたその「鋭い眸」から推して何らかの禁圧を意味するだろうことは想像できたが、その禁圧の意味については十分理解できなかった。宗教的、道徳的禁圧としてはこの男の与える感銘の異様さがふさわしくないと思ったからである。仮りにクララの性愛に対する禁圧と解しようとしても、「フランシスの襟元を摑んで引きおこ」すような暴漢としてイメージ化するのは適当ではあるまい。

以上の理由によって、小坂説と全然異った解釈を新しく提出することにする。結論をさきにいえば、この第二夢はフランシスの出家の場面である。そしてこの場面の根拠はサバティエの聖フランシス伝にあるにちがいない。（前稿執筆当時サバティエのフランシス伝を読みながらこのことに想到しなかったのは迂闊であった。）

サバティエによれば、フランシスが放蕩無頼の生活から回心したことは父のベルナルドネに大きな失望と苦痛とを与えた。この貴族好きの商人はフランシスが貴公子等と同等の位置に立ちうるためには放蕩に浪費する金も惜しくはなかったが、回心して、貴公子達の仲間から足を洗い、街上で乞食達に惜しげもなく恵を施している姿には我慢できなかったからである。彼は家出した息子がアッシジ郊外の聖ダミアノ会堂にいることを知り、あらゆる手段をつくしても伴れ戻そうとして会堂に急いだが、フランシスはいち早く姿をくらましていた。しかし、その数週間後に自分の決心を父に認識させようと考えたフランシスは、あえて街に姿を現わした。乞食同然のみすぼらしさで群衆の嘲罵を浴びているフランシスを発見したベルナルドネは屈辱と忿怒の情に燃え、家に引きずり込み、暗室に監禁して、その決心を翻えさせようとした。しかし、フランシスはその志

を変えず、再び父の家を脱出して聖ダミアノ会堂にかえった。万策つきた父はフランシスの養育に費した金を楯にとって翻意を迫ったが、フランシスはかって所持品を売ってえた金を父に渡し、更に所持品のすべてを差出すようにという教会法院の司教の忠告に応じて、着衣を脱いで丸裸になり、着物の包みに所持の金をそえて司教に差出していった。

私は今までピエトル・ベルナルドネを呼んで我父と云った。しかし今は神に奉仕しようと望んでいる。これがわたしの衣服と彼を煩わすことの多かった此金と又彼から受けた一切の物とを彼に返却する所以である。今より後天に在す我父の外何者をも父と呼ぶまいと思う。

第二夢の終りの部分の構想がこのフランシス伝を圧縮し且つ抽象化、幻覚化していることについてはおそらく疑問の余地はあるまい(2)。ただ有島独自の解釈を加えた部分がある。フランシスの着物が「華やかな着物」であったというのがそれであって、この着物によって世俗生活の華やかさを象徴しようとしたものと思う。この着想の可能性は第二夢の前半および第三夢との関連によっても理解できる。

このようなフランシスの出家の場面を第三夢に挿入したのはなぜか。おそらくクララの出家の欲求を暗示するためである。クララの出家の欲求を直接に表現しない理由をフロイト流に説明するならば、クララの出家の欲望をはばむ禁圧が強いために彼女の欲望はフランシスの出家という偽装を必要としたということになろうか。ヌベルナルドネはクララの父の代用品ということもありうる(クララの出家に当って父がとった態度から推して)。ベルナルドネが「クララの方に鋭い眸を向けた」のも、クララがベルナルドネの世俗主義と矛盾する思想の持主だからであろう。しかし有島にフロイトの禁圧と偽装という観点をとり入れようという創作的意図があったとは必ずしも考えられない(第一、第三夢の構想から推して)。クララの出家がフランシスに倣ったことは明らかであるから、クララの出家に至る心理的動機を明らかにするのが主なねらいではなかったか。いずれにせよ、この夢に関する限り有島がフロイトの性的リビドー観とは没交渉なことは明らかである。小坂氏は「クララは恐ろしい衝動を感じてそれを見てゐた」という衝動を、クララのリビドーであるといっているが、わたしはフランシスの出家によって彼女もまた決断を促されたことを示唆していると思う。

以上のように理解すれば、第一夢との関連もなだらかになる。第一夢において神への叛逆を懺悔したあとのクララの心理は第二夢の無邪気な童女期のクララになだらかに接続する。そしてフランシスの出家によって暗示される彼女の出家の欲望は彼女の神への忠節が第一夢からひきつゞいて変らないばかりでなく、むしろ第一夢の懺悔から一歩前進したことを示唆する。(その間クララがフランシスに性的関心を抱いていることを示唆する叙述はない。回心以前のフランシスの混乱の姿に対して十歳の童女が抱いた「奇異の思ひ」に性的関心を読みとる必然性はないと思う。)第二夢におけるクララの立場——出家の願望——はそのまゝ第三夢につながる。

以上の解釈からすれば、小坂説はフロイディズムに拘われた附会

説という外はない。小坂氏はクララのリビドーがパオロ→フランシス→オッタヴィアナ→ガブリエルへと次々と転移するという構想を有島が意識的に設定したと考え、そうでなければクララの見知り越しの男達の中でどういう訳か三人――パオロ、フランシス、オッタヴィアナ――だけがつぎ〳〵にクララの夢に現われたという文を前置きした訳がわからないといっている。これは氏が「クララの出家」を「惜みなく愛は奪ふ」の本能生活、一元生活礼讃から生れたと考えているからであって、有島の二律背反を前提としたエロスからアガペへ――断っておくが「昇華」などという概念によってではなく、「飛躍」によってである。――という着想と解すれば、少しも疑問はおこらない。即ちパオロ、オッタヴィアナとフランシスは対立した人間像であって、それぞれクララの二律背反に照応し、クララの夢に登場する必然性がある。

注

(1)「性の満足感」――性の願望充足と同義――というわたしの表現を意識の次元の問題として、小坂氏は批難している。ここにも氏の独断がある。

(2) 有島がこの構想に特別の関心をもっていたことは「迷路」の中の「聖フランシスの伝を読んで、聖者がその父に衣服を投げ返して、神に遇ったといふ条に来ると彼はいつでも物足りなく思った。命まで投げ返すのでなければ、人はその親から本当に独立する事が出来ないのだ」という一節によっても想像できる。同時に有島の二元分裂が自己破壊にも至りかねないはげしさを含んでいたことを知りうる。これは有島の性格の問題として重視する必要がある。

三

第三夢について小坂氏は「フランシスの着物は二つに分かれ、フランシスはクララの父・母・オッタビアナに膠着(混合像)・転移される」と説明するが、これも以上述べた第二夢の理解からすれば、内容的裏付のない形式だけの筋立てだと思う。第一に小坂氏はフランシスの着物とフランシスその人とを混同している。フランシスの着物が二つに分かれ、クララの父母となったということはクララの父母が世俗的幸福の世界の人間ということを示唆する構想と見るべきだろう。現にフランシス伝によれば、クララの父はベルナルドネと同型の人物である。又オッタヴィアナはフランシスを迫害した男(ベルナルドネ)の後身である。したがってフランシスとはむしろ対極に立つ。彼の転移などではありえない。(このような一見単純な誤解の根柢に小坂氏の発想の致命的な誤謬が潜んでいる。)第三夢の構想はこの事実を前提として成立する。同時に又思想的には「クララは夢の中にありながら生れ落ちるとから神に献げられてゐたやうな不思議な自分の運命を思ひやった。晩かれ早かれ生みの親を離れて行くべき身の上を考へた。」というクララの献身の覚悟――それはフランシスの出家を描いた第二夢につながる。――が基調である。

以下第三夢について述べた前稿の主要な点を引用する。前稿は発表誌の関係で、多くの人の目に触れていないことも考えられるし、小坂氏の私説への批判はこの前提なしに十分理解できないと思う。

第三の夢は第一の夢と同型である。父母とオッタヴィアナとが「クララの立ってゐる美しい芝生より一段低い沼地がかった黒土の上に」立っていたことは彼らが世俗の人間であることを示しており、クララの美しい芝生が「生れ落ちるとから神に献げられてゐた」境涯を示すことも明らかである。しかもクララは

三人が底知れぬ泥沼の中に没しようとして救いを求めたとき、何もかも忘れて彼らを救うために泥の中に片足を入れようとした。それは人間への、抒情的な愛のために神への愛を捨てようとしたことを意味する。

その瞬間に彼女は真黄に照り輝く光の中に投げ出された。芝生も泥の海ももうそこにはなかった。クララは眼がくらみながらも起き上らうともがいた。クララの胸を摑んで起させないものがあった。クララはそれが天使ガブリエルである事を知った。「天国に嫁ぐ為めにお前は浄められるのだ」さう云ふ声が聞こえたと思った。同時にガブリエルは爛々と燃える炎の剣をクララの乳房の間からずぶりとさし通した。燃えさかった尖頭は下腹部まで届いた。クララは苦悶の中に眼をあげてあたりを見た。まぶしい光に明滅して、十字架にかゝった基督の姿が厳かに見やられた。クララは有頂天になった。全身は嘗て覚えのない苦しい快い感覚に木の葉の如くをのゝいた。喉も裂け破れる一声に全身に張り満ちた力を搾り切らうとするやうな瞬間が来た。その瞬間にクララの夢はさめた。という一節が神への叛逆を企てようとするクララに対する抑圧(検閲)のきびしさを示すことはいうまでもない。ところで天使ガブリエルによって与えられた試煉のイメージが聖テレサの伝記と関連をもつであろうことは小坂氏の指摘どおりであろう。クララの宗教的陶酔に生理的快感が混っていたことは「苦しい快い感覚に木の葉の如くをのゝいた」という表現でも理解できる。しかしクララの体験を聖テレサの体験と同一視することは大まか過ぎるであろう。まず天使ガブリエルが聖テレサの夢の「美しい小天使」とは全く異なる印象を与えることに注意したい。ガブリエルはダニエル書、ルカ伝等に現われるが、神の聖旨の伝達者としてのその印象は荘重森厳であり、特にダニエル書においてはダニエルをして「おそれて仆れ臥し」「気を喪へる状にて地に俯伏」させたほどの権威をもっている。もっともレオナルド・ダ・ビンチの「受胎告知」やレンブラントの「ダニエルの幻影」におけるガブリエルは気品と優美とをかね備えた女性像として表象されているが、これは文芸復興期以後の人間主義に影響されたガブリエル像であって聖書的ではない。クララの夢に現われたガブリエルが文芸復興期的イメージではなく、ダニエル書的権威の表象であることにはいささかの疑問もあるまい。つぎにクララが有頂天になったのは苦悶の中にも「まぶしい光に明滅して、十字架にかかった基督の像が厳かに見やられた」からであって、この点においてクララの体験はむしろ聖フランチェスコの聖痕の奇蹟に通ずるところがあり、聖テレサの体験以上に生理的快感から遠ざかっている。したがって性感情を宗教感情に変化させた例としてエリスがあげた女性達の体験とは極めて異質のものである。それは翌朝出家の覚悟を決めて聖ルフヰノ寺院の礼拝に列なったクララの描写によってもうなずけよう。彼女は「ややもすると所も弁へずに熱い涙が眼がしらににじまうとした。それは悲しさの涙でもあり喜び

の涙でもあったが、同時にどちらでもなかった。」「クララは明らかな意識の中にありながら、凡てのものが夢のやうに見る〳〵彼女から離れて行くのを感じた。無一物な清浄な世界にクララの魂だけが唯一つ感激に震へて燃えてゐた。」この感激の頂点がやはり「クララの処女らしい体は芦の葉のやうに細かくをのゝいて居た。」というさきの夢中の陶酔と同質の描写なのである。(フレンド派が Quaker といわれるのも宗教的陶酔が生理的反応を示す例である。)クララの夢中の生理的反応が必ずしも性的感覚と同一視できない所以である。したがって第三の夢は地上的、人間的な愛と神への愛との葛藤、後者による前者の否定であり、その宗教的陶酔のクライマックスにおいて夢がさめたと解すべきである。これはフロイトやエリスの性心理学的な夢の解釈とは全く逆の方向のものであるが、この解釈の妥当性は、今日こそは出家して基督に嫁ぐべき日だ。その朝の浅い眠りを覚ました不思議な夢も、思ひ入った心には神の御告げに違ひなかった。クララは涙ぐましい、しめやかな心になってアグネスを見た。

という夢から覚めた後のクララの意識によっても裏書きされるであろう。彼女はその夢を「神の御告げ」と信じた。その夢が性愛の満足による「キリスト教の抑圧からの解放」などと、凡そ反対の性格のものであることは明らかである。

注

(1) 小坂氏はガブリエル出現までの部分は第二夢に加えている。

四

右の私説に対する小坂氏の批判はほぼ左の点に要約されよう。

一、エリスが分析している女医と聖テレサの分析が「クララの出家」に応用されている。テレサの体験よりクララの夢の方が非性的だとは考えられない。

二、「カインの末裔」と「クララの出家」は同一系統の作品である。

三、クララの夢にクララのマゾヒズムを読み取る。(「分析」ではクララをヒステリカルに描いたとしている。)

四、クララの法悦は有島の定山渓の体験に関連する。

五、クララの夢はリビドーの宗教への昇華である。強い検閲作用によって極めて象徴的なカタルシスが果されている。(第一、二夢はカタルシスが果されていない。)

六、フランシスから心の秘密を指摘され、ショックを受けた次の瞬間に、性愛からの「断絶」が果されて、不動の信仰者になりえたということは理解できない。

七、有島のフランシス・クララ観は神中心を否定した人間中心的な立場である。

八、聖愛のため人間愛を否定せんとする笹淵のクリスチャン的態度こそ有島が止揚せんとしたもの。

小坂氏の批判に答える前にまず確認しておきたいことは、第三夢の前半のクララのシチュエイションは完全に第二夢のフランシスの出家によって暗示されるクララの出家の願望を受けついでいることである。クララが立っている美しい芝生が神への信仰によって救わ

れた者の世界であるのに対して「一段底い沼地がかった黒土」が俗界であると同時に、苦悩と滅びの世界を意味することは、果てしのない泥沼の中に彼らが埋没しようとしたことでも明らかである。クララは既に彼らとは異なる世界に住んでいる。しかも彼らが自分の方に手を延ばし、救いを求めているのを見ると、「クララは何もかも忘れて三人を救ふために泥の中に片足を入れようとした。その瞬間に彼女は真黄に照り輝く光の中に投げ出された。」右の条は小坂氏によって「クララのカタルシスは果されない」と簡単に片づけられているが、この作品にフロイディズムの実験を読みとるのではなく、一個の文芸作品を見ようとする立場にとっては、このクララの決断に興味がある。第一夢においてもクララはパオロへの愛が地獄への顚落の道であることを知りながらあえて愛に生きようとした。今「何もかも忘れ」た、その「何もかも」の最も重大な問題は「生れ落ちるとから神に献げられてゐたやうな不思議な自分の運命」であり、その運命に反逆して、自分もまた滅びの仲間に入っても父母やオッタヴィアナを救おうと彼女は決断したのである。この決断に精神の劇がある。それは神に献げられた人間という自覚と地上的な愛とが彼女の中で劇しい葛藤を生むからである。しかも後者がより積極的である。これが有島の二律背反のはげしさを示すものであることはいうまでもない。クララが「真黄に照り輝く光の中に投げ出された」以下の場面は、この前半の神への忠節から人間愛へという方向とは全く逆の、百八十度の方向転換が行われたものとわたしは解する。それは前半におけるクララの神に対する反逆の意志が完全に征服され、放棄され、むしろ彼女は宗教的恍惚の境地に達するからである。この前半と後半との間にも劇がある。第一夢の構造と全く同じである。「リビドーの昇華」という観念によってこの作品を裁断する小坂氏がこの劇を認めようとしないことは当然である。リビドーはどんなきびしい禁圧を受けても生きつづけるものであり、劇を生む根拠がない。したがって極めて楽天的な人間観を生む。ただそのような立場がこの作品の芸術的効果をキャッチできるかどうかが問題である。第二に前半から後半への百八十度の転回のはげしさは人間の内部衝動に対する知的興味などに解消できない、意志的なものをもっている。そこにわたしは有島のファナチックな二律背反を読みとる。以上の観点を前提としてこの後半に関連する小坂氏の批判に答えようと思う。

小坂氏は聖テレサの夢の外にも同じくエリスが紹介した新生活兄弟団の一女医の夢がヒントを与えたと考えている。[1] その夢は肉体と心理の間に葛藤がなく、したがってその興奮は快適で苦痛を伴っていないことはエリスの指摘したとおりであって、クララの夢との共通性は乏しいと思う。もし「まぶしい光に明滅して、十字架にかかった基督の姿が厳かに仰ぎ見やられた」という「照り輝く」夢に焦点をおくなら一層共通性はない。このシチュエイションと共通性をもつのはむしろダマスコ途上のパウロの回心の体験である。

往きてダマスコに近づきたるとき、忽ち天より光いでて、彼を環り照したければ、かれ地に倒れて「サウロ、サウロ、何ぞ我を迫害するか」といふ声をきく。彼いふ「主よ、なんぢは誰

ぞ」答へたまふ「われは汝が迫害するイエスなり。起きて町に入れ、さらば汝なすべき事を告げらるべし」……サウロ地より起きて目をあけたれど何も見えざりければ、人その手をひきてダマスコに導きゆきしに、三日のあひだ見えず、また飲食せざりき。(使徒行伝九ノ三―八)

フランシスの聖痕との関連もあろうことは前稿に述べた。もちろん、わたしは聖テレサの自伝との関係があろうことも否定はしない。聖テレサの体験を理解するためにはエリスの引用だけでは不十分である。「クララの出家」と関係があると思われる部分を引用する。

主はわたしが時に次のようなヴィジョンを見ることを喜ばれた。わたしは一人の天使がわたしの左側に、肉体の形をとって寄り添っているのを見た。これは極、稀にしか見なれないものである。わたしは屢天使のヴィジョンを見るけれども、それはさきに述べたような知的なヴィジョン(intellectual vision)によって見るだけである。このヴィジョンにおいてそのような肉体として天使を見ることができたのは主のみ心であった。彼は大きくなく、小柄で、極めて美しく、まるで火のように見える最高の天使達の一人でもあるかのように顔が燃えていた。その天使達はケルビムと呼ばれる天使にちがいない、彼らはその名を告げないけれども。天使達の間にはわたしの説明できないほどの大きな相違が天においてはあるにちがいない。

わたしは彼――美しい小天使――が手に長い黄金の槍をもち、その鉄の部分には少し火が燃えているのを見た。彼はその槍を時にわたしの胸に刺し込み、更に内臓にまで突き通しているように思われた。彼がそれを引き抜いたとき、内臓まで引き抜かれ、神の大きな愛に燃やされていることを感じた。苦痛は苦悶の声を発するほど大きかったが、しかもこの非常な苦痛の甘さは極めてたちまさっており、それが取り去られることを欲しえないくらいであった。魂は今や神そのもので満足させられている。その苦痛は肉体的ではなく、霊的である。(肉体も大いに関係はあるけれども)。それは魂と神との間におこる極めて甘い愛の抱擁である。そこでわたしはうそをついていると考えるかもしれない人にこの経験をさせることを神に祈る。

このテレサの夢[2]に較べればクララの夢には性的要素が乏しいとわたしは述べた。この二つの夢の大きな相違はテレサの夢には試煉の意味がないことである。新生活兄弟団の女性の生理的快感に較べれば、苦痛があり、その苦痛は霊的であったという点でちがいがあるが、その苦痛が試煉の意味を負わされているという明証はない。

これに反してクララの場合には明確に試煉の意味が負わされている。「天国に嫁ぐ為めにお前は浄められるのだ」という、クララの聞いた声は「一年半の長い〳〵天との婚約の試練も今夜で果てたのだ。」という、夢のあとのクララの感慨と照応するものであって、クララもこの夢の中の体験を試煉として受けとっているのである。この意図に応じてテレサの体験とは異なる有島の創意が具体化されている。即ち小天使はガブリエルに、flamed-tipped dart は「爛々と燃える炎の剣」に変った。ガブリエルが神の権威と義を代表する

イメージと考えられることは前稿で述べた。つぎは「炎の剣」である。フロイトはそれが男性の象徴であることを指摘しており、小坂氏もそのように解しているらしい。しかし炎、剣の象徴性を性の意味に限られていると考えるのは誤りであって、元来は神の権威又は正義の象徴として聖書に屢現われ、ことに炎の剣は神のパラダイスを守護するものとされている。「天国に嫁ぐ」クララを浄めようとする炎の剣が、この意味のものであることは明らかである。(槍は聖書において剣のような象徴性を与えられてはいないようだ。)十字架上のキリストの厳かな姿もまたこの試煉につながる。このような宗教的試煉の意味が負わされているために、そういうモテーフを欠くテレサの夢よりも性的要素が乏しいと判断したのである。フロイド流にいうならば、浄罪という宗教的意識の検閲があるために、カタルシスは果されないということになろう。もっともガブリエルの炎の剣を男性のシンボルと解する小坂氏にとってこのような論理は不可解であろう。美しい小天使の代りに、男性的なガブリエルが登場したことも小坂氏にとってはクララのマゾヒズムを満足させるために必要であった。(新生活兄弟団の女性の性夢とクララの夢との差異を認めない氏がクララの有頂天を「オルガスム以外の何で」もないと考えたことも怪しむに足るまい。)そこでわたしは問題解決の鍵をクララは果してマゾヒストであったか、という点に求めようと思う。小坂氏は宗教的忍苦とマゾヒズムとの本質的相違について完全に理解を欠いているようだ。というのはマゾヒストが苦痛や凌辱そのものを感覚的に享楽しているのに対して、キリスト教徒の忍苦は決して苦痛そのものを享楽しているのではなく、忍苦の代償として与えられる祝福や徳性のために苦痛に堪えるのである。いわば苦痛以外の目的意識を伴っているのである。有島の「旅する心」にあげられたフランシスの告白の中の「我が衷に積まれたる祝福を思ふにあらゆる悲哀あらゆる苦痛親しむに堪へたり」「試練を忍ぶは徳を立つる道なり」の二条はこの忍苦のモティフを明らかにしたものといってよい。「われ思ふに、今の時の苦難は、われらの上に顕れんとする栄光にくらぶるに足らず」(ロマ書八ノ一八)にそれは通ずる。それはクララの心理でもあった。「一年半の長い〳〵天との婚約の試練も今夜で果てるのだ。是れからは一人の主に身も心も献げ得る嬉しい境涯が自分を待ってゐるのだ」という、夢がさめた後のクララの自覚に明確にそれは現われている。「主に身も心も献げ得る嬉しい境涯」という祝福にあずかるために彼女は「長い〳〵試練」に耐えたのである。この「長い〳〵」という形容が、クララが苦痛を享楽していたのでないことを証明している。又ガブリエルの試煉が単なる苦痛に止まらず「快い感覚」を混じていたのもこの祝福の前提があるからである。それはクララの「苦悶」が、「十字架にかゝった基督」のヴィジョンを仰いだ瞬間に「苦しい快い感覚」に転じたという構想によって明らかである。快さの即因はガブリエルの剣そのものにあるのではなく、基督のヴィジョンにあったのである。以上のような本質的相違を無視し、又作者の叙述にも注意を払わず、マゾヒズムなどと片づけるのは軽率である。

小坂氏がクララをマゾヒスト視するのは彼女をヒステリーとする

考え（「分析」）とも関連があろう。クララの幼年期の叙述には、表面的に見れば、そういう誤解を招きかねない点がある。しかしわたしはそれをむしろ彼女の宗教的資質の豊かさを示唆しようとする有島の意図と見た。それは、クララのヒステリカルに見える行動は幼年期だけに限られ、少女期に入るとそういう傾向は全く認められないからである。もっとも彼女がヒステリーであるかないかを決めるためには、まずヒステリーの概念規定が必要であるが、エリスの叙述を見ても必ずしもその概念は明確ではない。更にわれわれの問題は一般的な概念規定ではなく、有島がクララをヒステリー女として描いたかどうかということであるから、問題解決の道は手近にある。有島のヒステリー観そのものを確かめることである。有島が「或る女」「実験室」「星座」「石にひしがれた雑草」「お末の死」「死を畏れぬ男」などにおいてヒステリー女、或はヒステリカルと形容される心的傾向を描いていることは周知のことだが、有島のヒステリー観を知る最も重要な資料はむしろ「私の父と母」の中の母についての叙述ではないかと思う。

母の気性には濶達な方面と共に、人を呑んでかゝるやうな鋭い所がある。人の妻となってからは、当時の女庭訓的な思想の為めに、在来の家庭的な、所謂ハウスワイフと云ふやうな型に入らうと努め、又入りおほせた。然し性質の根柢に有る烈しいものが、間々現はれた。若い時には極度に苦しんだり悲しんだりすると、往々卒倒して感覚を失ふことがあった。其の発作は劇しいもので、男が二三人も懸らなければ取扱はれない程であった。私達はよく母が此儘死んでしまふのではないかと思ったものである。然し生来の烈しい気性の為めか、此の発作がヒステリーに変って、泣き崩れて理性を失ふといふやうな所は無かった。

この発作はヒステリー現象という印象を与えかねない。小坂氏もそう解しているらしい。しかし有島はヒステリーとは考えていない。それは「泣き崩れて理性を失ふ」ことはなかったからである。つまり有島は、どんなに劇しい感情をもっていても理性を失い、或は感情と理性とのバランスを失わなければ、ヒステリーとは見ていないのである。そしてさきの作品に照してみてもヒステリーとして描かれた人物はみな理性に乏しい、或は感情に対する理性の制御力を失った人物である。ところでそういう人物に見られる感情の混乱や矛盾は少女期のクララには全く見られない。彼女はいつでも極めて知的意志的に信仰者としての自分の行動を決定している。ただ彼女の中にこれと矛盾する骨肉愛があるために前者との間にはげしい葛藤を生じ、その人間像を悲劇化するだけである。したがって二律背反そのものがヒステリー現象だという論理が立たない限り彼女はヒステリーではなく、又有島がヒステリカルな女の宗教心理に対する知的興味からこの作品を書いたという論も成り立たない。

小坂氏は有島の定山渓の体験と第三夢とのつながりを主張する。わたしも無関係だとは思っていない。ただ体験の理解がちがっているのである。しかし今はその体験の再分析を始めるよりもむしろ小坂氏の次の理解に直行した方がよさそうだ。小坂氏は述べる。

クララが自分でも気付かなかった我が心の秘密をフランシスか

ら「私を恋している」と鋭く指摘され、「長い間の不思議な心の迷いを初めて解かれた」気がして、「フランシスの明察を何んと感謝していいのか、どう詫びねばならぬかを知らず」狂気のように泣いたのは、有島が「首途」のエリスによる改作付足個所で「総ては若い情熱の仕業だったのだ。僕は女を恋する代りに神を信じたのだ……」と述べた彼自身の体験・苦汁と不可分なのである。

小坂氏によれば、クララは彼女が本当に恋していたのはフランシスであって、神ではなかったことを確認したことになる。とすれば「その時から世の常の処女ではなくなってゐた」とはどういう意味であろうか。「世の常の処女」でないどころか、「世の常の処女」そのものではないか。更に自分が本当に恋していたのは神ではなくて男であったという自己認識がどうして狂気のように泣くほどの感動をクララに与えたのであろう。「首途」の主人公は「一旦神を信じたと信じた者が、純一な自分の心の導きに従って歩いて行く中に、何時の間にか神から離れて、自分は畢竟本当に神を知ってはゐなかったのだと気が附いた時ほど、孤独を感ずることが外にあらうか。」と告白している。おそらく幻滅をも感じた筈である。この種の孤独と幻滅とがクララの狂気のやうな感動にどうしてつながるのであろうか。更に小坂説にしたがえば、フランシスの「あなたは神に行く前に私に寄道した」という認識も誤りであって、逆に「私に来る前に神に寄道した」と評すべきであった。彼は完全にクララを誤解していたわけである。したがって彼女はフランシスの「明察」に感謝するどころか逆にその誤解をとくべきであった。そのように神を恋していたのではなくて、男性を恋していたことを自覚したクララがどうしてその時から「全く肉の世界から脱れ」、「神の子基督の婢女として生き通さう」という誓言をたてたのであろう。疑問はこれだけではない。だがこれ以上あげる必要もあるまい。小坂氏は性愛の宗教への昇華をいう。以上の構想上の矛盾が解決されない限り、わたしはそういう概念を理解できない。

注

(1) エリスは新生活兄弟団に属する二人の女性の夢を紹介している。小坂氏が引用したのは女医でない今一人の女の夢である。しかし夢の性質には大して相違はない。

(2) 正直のところ聖テレサの夢にはわたしの十分理解できない点がある。これは中世の神秘主義的なキリスト教体験が極めて象徴的に告白されるからであって、この象徴性の難解のためである。その象徴には、フランシスが「私が貰はうとする妻は君等には想像も出来ない程美しい、富裕な、純潔な少女なんだ」といった「新婦」が「貧しさ」のことだったというような、全く性的な意味のないものを性的に象徴するということもあるが、テレサの場合はとくにリアリズムとシンボリズムとを完全に腑分けすることが困難である。この困難にはスペインのカトリシズムの特殊性――テレサはスペイン人であった。――も原因しているともいわれる。

五

小坂氏は「笹淵氏は聖テレサが体から槍を引き抜かれた時、内臓まで引き抜かれたような苦痛を感じたけれど、この苦痛は肉体的でなく霊的であると霊と肉とを峻別しようとする。かかる霊と肉を峻別する態度は、有島にとっては入信時代、宗教青年時代のもので、作家時代の有島は、かかる態度をこそ生涯かけて否定しようとしたのである。」とわたしを決めつけているが、他人の文章を批評するときはもう少し気を落ち着けて読んでもらいたい。「この苦痛は肉

体的ではなくて、霊的である」というのは、わたし自身の言葉ではなく、テレサの手記の中の言葉である。[1] だからちゃんと「聖テレサによれば」と断ってある。霊肉一元化の強い欲求を有島が抱いていたことは改めて述べるまでもない。しかしそのために有島は二元分裂を克服していたと考えるとすれば単純に過ぎよう。「リビングストン伝の序」「惜みなく愛は奪ふ」などで有島が強調した「霊とか肉とか云ふ区別はない。その代りに私と云ふものがある」という一元論は、彼の二元分裂の苦悩が生み出した要請、いわば彼の夢であって、キリスト教への叛逆に外ならなかった。[2]（これらの所説の観念性はその証明である。）したがってその思想的立場を作品に具体化することはできなかった。「或る女」「カインの末裔」の本能、自然が「惜みなく――」で強調した一元的な本能ではなく、霊と対立する肉に偏っていたことは明らかであり、主人公の運命の悲劇もそこに胚胎した。したがって、有島が二元分裂を克服しようと欲したことと分裂にわずらわされなくなり、その苦悩から解放されたということとはいうまでもなく別問題である。次の例を見てほしい。

私の性的要求の事には霊の交渉のみならず肉の交渉が明かに予想されてゐる。私はそれを正しいよいことだと思ってゐる。又私は一人以上の異性に対して同時に愛着を感じ得る予想を持ってゐる。而してその実感をすら有してゐる。同時に私を愛する異性が私に対すると同じやうな関係に於て私以外のものを愛することには、十分に深い嫌悪を感ずる。この奇怪な矛盾は私の性的要求の本質的に調ってゐるか否かを私に疑はせる。又肉の交渉に至るべき霊の契合なくして、異性から肉を要求しようとする欲求によって虐まれる瞬間を屢〻経験する。然しながらかゝる欲求は、若しそれを実行に移すならば、私の生活をこの上なく惨めにするものであることを知りぬいてゐる。この醜悪なる撞着はまた私の性的要求の本質的に調ってゐるか否かを疑はせるに十分だ。（「自己の要求」大正十年）

この感想は有島が、その一元化の欲求にもかかわらず、晩年に至るまで二元分裂をひきずっていた証明である。そればかりではない。有島の中には一元化の欲求と矛盾する二律背反の欲求もまた死に絶えてはいなかった。それを証明するのは「旅する心」（大正七年）のフランシスについての感想である。（「クララの出家」における有島の意図を理解するために最も重要な資料は「旅する心」であると思うが、小坂氏がこれを参照した形跡が見えないのは不審の一つである。）

彼の生涯は華美と放逸と驕慢とを以てその幕を開いた。彼は生来の放胆と、自家の富と勢力とを利用してアッシジに於ける風流な青年の中心となった。彼は彼の行く道に於ては誰にも負けまいとした。

然し偉大にして真実なる心の悲しさよ。而して尊さよ。彼は遂に虚偽によって心を生き畢せる事が出来なかった。致命的な大病に罹った後彼の眼の前で世界は逆行した。彼の心の中では絶大な価値顛倒が行はれた。清浄、貧窮、帰依。総てを捨てゝ彼はこの三つのものゝ体得者となった。

回心後のフランシスにとって嘗ての享楽生活、放恣な自我充足の

生活は「虚偽」の生活として否定された。「世界の逆行」「絶大な価値顚倒」とはその意味である。彼は「清浄、貧窮、帰依」をえるために「総てを捨て」た。「惜みなく――」の主張とは逆に二者択一によるキリスト教的徳性の実現を目ざしたのだ。これはフランシスに対する有島の認識であるが、同時にその生き方に有島が絶大の尊敬を払っていることも明らかである。

有島が紹介したフランシスの告白は一部引用したが、[3]「クララの出家」の主題にとって貴重な参考資料であるから左に全部をあげる。

一、我が神わが総て。
二、我が衷に積まれたる祝福を思ふにあらゆる悲哀あらゆる苦痛親しむに堪へたり。
三、神の愛は人をして愛せしめずば已まず。
四、清からんとするものは世を捨てざるべからず。
五、神階を踏まんもの人衢にあるべけんや。
六、我を義とするは神の責むる所となるなり。我を責むるは神の義とする所となるなり。
七、試練を忍ぶは徳を立つる道なり。
八、悪人に忠ならざるものは善人と謂ふべからず。
九、我「讃馬里亜」と云へば大空伏拝し、天使歓喜し、黄地栄楽し、悪鬼駭走すべし。

更に有島のフランシス観として特に重要な部分をあげておく。

フランシス聖者の四十四年の一生は不純から純一に、純一から神性に。煩悶から信念に、信念から信仰に。犠牲から歓喜に、歓喜から喜捨に。悪から善に、善から美にまでの精進の一路であった。(中略)而して四十四年間の内発的な偉大な霊性の建設を成就して、千二百二十六年の十月二日の陽が山の西に沈み去った時、苦痛なく、煩悶なく、静かにポルチウンクラの傍らで神の懐ろに帰った。

有島の二元克服の要求が「『聖餐』に見られる神中心を否定した人間中心的なキリスト・マリア観となり、フランシス・クララ観となる」という小坂説が全く無根拠な独断に過ぎないことは多く説明を要しまい。「我が神わが総て」―「クララの出家」にもひかれている。―がどうして神中心否定の人間主義なのであろうか。四・五・六についても同様である。「クララの出家」という主題自体がその実践と見るべきである。フランシスの「あなたは神に行く前に私に寄道した。……さりながら愛によってつまづいた優しい心を神は許し給ふだらう。私の罪をも亦許し給ふだらう」という、クララへの言葉も四・五の告白につながるものであり、神への愛と人間愛との二者択一を迫るものでなくて何であろう。(断っておくが、わたしは「旅する心」「クララの出家」におけるフランシスの宗教思想を論理的に解説しているだけであって、わたし自身の思想を語っているのではない。前稿で客観的事実として述べたことをわたしの主観的判断のように小坂氏が曲解しているのでとくに断っておく。なおこの誤解もカトリックとプロテスタントの信仰の相違が多少わかっておれば避けられた筈である。)

もちろん神中心ということは人間はどうでもよいということではない。三の告白にその事実を見る。この三の思想はおそらく聖書の左の内容などと関連があろうと思う。

愛する者よ、われら互に相愛すべし。愛は神より出づ、おほよそ愛ある者は、神より生れ、神を知るなり。愛なき者は、神を知らず、神は愛なればなり。神の愛われらに顕れたり。神はその生み給へる独子を世に遣し、我等をして彼によりて生命を得しめ給ふに因る。愛といふは、我ら神を愛せしにあらず、神われらを愛し、その子を遣して我らのために宥の供物となり給ひし是なり。愛する者よ、斯のごとく神われらを愛し給ひたれば、我らも亦たがひに相愛すべし。（ヨハネ第一書四ノ七―十一）

右の条はキリスト教における愛の問題―神の愛、神への愛、人間同志の愛とそれら相互の関係について述べた聖書の代表的な一節であるが、その強調する第一の点は愛の主体性、愛の根拠は神にあるという思想である。この神の愛ゆえに、人間が神を愛することも可能になる。信仰を単なる人間性の要請、その主観性においてのみ理解しようとする態度はここに否定されている。又この神の愛を前提として人間同志の愛も可能になる。即ち人間相互の愛は神の愛―キリストの十字架によって実証された―に媒介されることによってはじめてエゴイズムを超えることができるのである。エゴイズムの愛は他を手段化する。自分が他を手段化すれば他も自分を手段化する。「惜みなく愛は奪ふ」のエゴの愛を強調した有島がこのヂレンマに陥った状況をわれわれは「自己の要求」に見た。神の愛に根ざす愛はエゴイズムの愛ではない。「神の愛は人をして愛せしめずば己まず」というフランシスの告白は神の愛に媒介された、エゴイズムを超えた人間愛の豊さを示すものといってよい。ただこの種の人間愛に達するためにはまず「我が神わが総て」の信仰が必要である。中世のキリスト教徒が世を捨てたのは「我が神わが総て」―神中心―に徹するためであった。同時にそれは真に人を愛する道にも通じていた。ここに人間の愛―エゴイズムとしての―の否定による人間愛の達成という逆説が成立する。しかし「クララの出家」において強調されているのはこの逆説の前半、エゴイズムの愛の超克という主題であって、後半は当面の問題になっていない。近代のプロテスタントに較べた場合中世のカトリックにこの傾向が強いことは出家という一つの事実によっても明らかだが、単なる素材の問題ではなく有島における二元分裂の傾向のはげしさが手伝っているとわたしは見る。それは多分に彼の気質的なもののようである。小坂氏は有島を「欝型の躁欝質」と解しており（「有島武郎の性格」）、それは十分うなずける解釈であるが、同時に分裂質と見るべき点もある。彼の二律背反も気質によるところが大きいと思う。それが思想的に二元を否定しながら事実において二元分裂を免れなかった理由ではないか。そういう意味で彼はクレッチマーのいう躁欝質と分裂質との交錯型と見るべきではないかと思う。

いずれにせよ、有島の理解したフランシスの「精進の一路」が、リビドーの昇華による連続線ではなく、さきの告白によって方向づけられた不連続線上の飛躍によるものであり、到達点が「偉大な霊性」であって、「霊肉一致」などではなかったことは確かである。そしてこのフランシス理解は「霊化した彼の心をそのまゝ写し出してゐる」る「祈禱と、断食と、労働の為めにやつれた姿」（「クララの出

家」に反映している。

注

(1) The pain is not bodily, but spiritual. (Translated by David Lewis)

(2) 「私はあの感想文―「惜みなく愛は奪ふ」―を活字になった後読みかへして自分でかういふ発見をしました。それはあれは私の内部生活の偶像破壊の為めに書かれたものであって偶像建設の為めにではないことです。従ってあの議論は一体の調子が否定的です。私はいつかもっと肯定的なものを発表する機会のあることを望んでゐます。」(「愛」大正九年)はキリスト教へのアンティテーゼに止ったことを告白している。

(3) 出典未詳。彼が読んだという二三の聖フランシス伝(大正七・一二・二九付久保正夫あて書簡)のいずれかによったものではないかと思う。

六

クララがフランシスから自分で気づかなかった彼への恋を指摘され狂気のように泣いたということは「フランシスへの恋を否定することによって始めて神を愛するようになったのではなく、初めから神を愛しておりながら、無自覚の中に混同していた性愛と神への愛をはっきり区別し、神への愛に純化することができた感動の現われであった。即ち神への愛を媒介として性愛と断絶して、より純一な信仰の世界に徹底したのである。」と述べた。右の条について小坂氏は「フランシスから心の秘密を指摘されショックを受けた次の瞬間に、性愛からの『断絶』が果されて、不動の信仰者になり得たという少女を、いかに宗教的天才少女であったにしても、筆者は理解することが出来ない」と評している。小坂氏はこのような批評をする前に、このパラグラフにつづく左の条に注意すべきであった。

「フランシスの前に懺悔をしてから、彼女の心は全く肉の世界から逃れ出る事が出来た。」と有島は書いている。しかしそれは意識の上のことで、意識下においてはなほ肉の世界への執着が残っていたことは彼女の夢の内容からも想像がつく。だがそれ故にこそ「それからの一年半の長い〳〵天との婚約の試煉」も必要であった。そしていよいよ家を出ようとする夜のクララは試煉の期間も果て「是れからは一人の主に身も心も献げ得る嬉しい境涯が自分を待ってゐる」と信じた。だがいよいよボルチウンクラの小龕の火を望み見たとき、「クララの心は、瀕死者がこの世に最後の執着を感ずるやうにきびしく烈しく父母や妹を思った。」彼女の中には否定しても、否定しても、否定しつくし難いこの世に対する執着が残っている。ただそれにもかかわらず、そのえらび取った道には些かの懐疑もなかった。その意味ではクララの足取りには何の不安もない。それは果てしもない海の波濤が、岸辺の岩に襲いかかる様に似ている。波は岩を揺さぶろうとする。しかし岩には何の動揺もない。そういうクララの内部精神が「キリスト教の抑圧からの解放」などと解されるのは、一つにはキリスト教の信仰そのものに既に誤解が潜んでいるからではあるまいか。キリスト教の信仰は罪との不断の戦いを予想している。決して単純な安心主命の境涯ではない。わたしのいわゆる「性愛の断絶」が意識の問題としてであり、意識と無意識とを区別していることは右の通りである。又単純に「不動の信仰」などともいってはいない。真の信仰に達するために絶えざる試煉が必要であり、又罪との不断の戦いを免れないことも強調している。更に小坂氏はクララの性愛が一瞬にして「不動の信仰」

に一変したと述べたかのようにわたしの説を誤解しているようだが、この誤解は、クララが本当に恋していたのはフランシスであって、神ではなかったという小坂氏の解釈にひきつけたためであって、わたしがそのような前提を認めていないことはこれまで述べたところで明らかである。わたしも性愛そのものが不動の信仰に一変するなどということは信じない。だがこのような小坂氏の批判を読んで再びわたしに崩してくる疑問は、そのように性愛から不動の信仰への飛躍を信じない小坂氏がどうしてクララの心が、この時から「全く肉の世界から逃れ出る事が出来た」という有島の構想には抵抗を感じないのだろうか、ということである。この矛盾は論理の混迷としか、わたしには映らない。

わたしは、クララのこの世に対する執着にもかかわらず、信仰そのものへの懐疑は全くないことを指摘した。これはクララが単純に有島の分身ではなく、彼の一つの理想像であることを証明する。即ちこの作品をリアリズム一点張りで見ることのできない所以である。なお小坂氏はクララの内部精神が「キリスト教の抑圧からの解放」と解されているとわたしが述べたことに不服を申立てているが、わたしの発言は

(エリスは)性夢は抑圧された無意識の願望充足—カタルシスであると、これに関してはフロイト的解釈をなし、それは人間の自然な auto-eroticism で罪でも何でもないと言い、キリスト教の抑圧から解き放った。クララの夢はこの見地から描かれている。

という小坂説(「分析」)を根拠にしている。

小坂氏は「クララは欣然として宗教一筋に赴いているのであって、霊肉二元の葛藤による悲劇というよりも、エロスとアガペの一致、本能生活としての信仰生活が描かれている。」と述べているが、「エロスとアガペの一致」といわれるような信仰生活をこの作品のどのような事実の上に認めているのであろうか。もしクララが「欣然として宗教一筋に赴いている」なら、彼女が肉親への恩愛のために流したおびただしい涙は何を意味するのであろう。それは現世への強い執着が残っているからであり、しかもその執着と戦って神への献身を貫こうとする内面の悲劇の現われではないか。これこそ「清からんとするものは世を捨てざるべからず」「神階を踏まんとするもの人衢にあるべけんや」というフランシスの告白に見合う中世的信仰の実践ではないか。その意味で、小坂氏の「神に殉ずることがそのままエロスの頂点を極めることになり、逆にエロスの頂点に至福を与える行為が神の献身に通ずる」というテーゼは、作品の構想とは没交渉な、実体不在の作文に過ぎまい。もっともクララの第三の夢を「クララの出家」のクライマックス部に当ると見る小坂氏の評価からすれば、多分右の叙述や「エロスとアガペの一致」という思想はクララの第三の夢—小坂氏によれば性夢—に根拠をおいたものであろう。しかし一人の人間の信仰がその信仰の意識、現実生活における実践等によってはかられないで、性夢とマゾヒズムとによって確認されるとは奇想天外の宗教論という外はない。それはフランシスの霊化した心を、「祈禱と、断食と、労働の為めにやつれた姿」に見た有島の宗教観とも異質のものである。このような小

坂氏の宗教観からすれば、クララの夢以後の、出家という信仰的事実を描いた部分はむしろ宗教体験の退潮又は分裂を示すと考えられ、構想として贅疣ということになろう。当然これは構想から削除されて、題も「クララの夢」とでも改められるべきだった、ということにならないだろうか。

小坂氏は「聖餐」に有島の、神中心を否定した人間中心的なキリスト・マリア観を見、それがフランシス・クララ観となると説く。この発想はキリスト教に対する完全な無理解から生れている。キリスト教は終始神中心であり、そしてキリスト中心である。それはキリストが神の子であり、「私―キリスト―を見たものは父を見たのだ」（「聖餐」）という信仰の上に立つからである。（「聖餐」に有島独自の思想を見ることは有島自身これを拒否している。「『聖餐』に就いて」参照）

小坂氏は又「神格化されたクララ」というようなことを度々言っているが、これもまたキリスト教の無理解から来た誤認である。キリスト教の信仰は、人間は絶対に神になれないという事実を前提として成り立っており、神格化されたキリスト教信者という観念自体がナンセンスである。

小坂氏は「リビドーの宗教への昇華」を強調し、わたしが昇華という概念について考慮を払わないことを批難している。しかしわたしは「リビドーの宗教への昇華」などという思想を初めから信用していないのである。それは前稿で述べたように「キリスト教的宗教体験の理解は断絶・飛躍・媒介の三概念を抜きにしては成りたたない」し、「大まかに見れば、エリスのいうように（クララの）性愛と神への愛との間には密接な関係がある。しかし両者は同質的ではなくて異質的であり、その関係は連続ではなくて断絶と飛躍であり、その飛躍を媒介したのは信仰、とくに召命の信仰」だと考えるからである。リビドーが元来性本能である限り、それがどのような昇華をつづけようとも、性本能、いわばエゴの世界を離れえないことは論理の必然である。だがキリスト教の信仰は神の主体的な愛―アガペといわれるもの―を前提としている。いわば人間のエゴを超越した世界に根拠をおく。だからエゴ、エロスの梯子を登りきってもアガペには到達できない。小坂氏が「エロスとアガペの一致」などということを簡単にいうのは、このキリスト教信仰の論理に対する無理解のためであり、又一つには有島が「惜みなく―」で強調した本能生活が実体性をもっているかのように過信しているためである。だが奇怪なのは小坂氏が論文の終りで述べている左の一節である。

フロイトの限界については「昇華」の概念に含まれる問題が指摘されよう。それは、本来、性的な意味を持つエネルギーが性と直接関係を持たない文化的なものに何故「転嫁」され、何故「成功」をもたらすか？本来、性的な意味しか持たないものならば、固有の意味での性的活動の中でしか完全な自己実現は得られない筈ではないか？　それが寧ろ「性」を離れたところでおのれを完全に実現するというのは矛盾ではないか？　笹淵氏もフロイトの前提に対しては著しい誤解を冒しているが、この問題に直感的に触れ、「断絶」「飛躍」を主張している。

わたしはこのフロイト批判は正しいと思う。（性的エネルギーと

宗教との関係についてとくに矛盾が大きいことはこれまで述べたとおりである。）奇怪だというのはこの批判と、氏がくり返し強調している「リビドーの宗教への昇華」「エロスとアガペの一致」との論理的関係である。この限界説はその論理的必然として氏の「クララの出家」の解釈を根柢から崩壊させる性質のものである。それにもかかわらず、この氷炭相容れぬ論理的立場を相互に無関係に並存させて平然としている氏の論理或は心理はわたしにとって不思議という外はない。言葉尻を摑えるようだが、フロイトの前提に対して「著しい誤解」を冒したわたしが、「この問題に直感的に触れ、『断絶』『飛躍』を主張している」という論理にも同質の矛盾がある。

小坂氏はまたわたしがエリスやフロイトの学説に対して道徳批評をしたかのように曲解している。わたしの論文のどこに「フロイトやエリスが性の話をするから唯物的だとか通俗だとか生理的だとか生物学的だとか貶価」した事実があるか、具体的に例示してほしい。わたしは「彼ーエリスーの考え方もフロイト同様に、一切の感情をエネルギーという唯物的な概念に還元させることになるのであろう。性感情の抑圧が宗教的感情へのエネルギーの貯蔵庫となるという思想も一切を量に換算する唯物的エネルギー観を根柢としているようである」と書いておいた。性本能は、エリス自身認めているとおり、人類以下あらゆる下等動物にいたるまで皆同じく享有している以上、そういう性的本能を科学的に取り扱うのは生物学的な問題の扱い方ではないのか。これは、いうまでもなく学問の性格論であって、「性の話をする人間は怪しからん」というような中学生じみた人物論ではない。小坂氏自身、エリスの男女観は「極めて生物学的な解釈」だと述べているのを忘れたのであろうか（「分析」）。一切の自然科学や自然科学的方法による学問は唯物的である。そしてその唯物的方法によってこれらの学問が驚異的な発展をとげたことは最近の心臓移植手術などにも現われている。これらの学問がその可能性の限界を守っている限り何も問題は起らない。だがエリスの性心理学のように本来生物学的な人間認識に立脚しながら生物学的問題を超えて精神文化の領域にまで発言しようとするときに限界論がおこる。（それはフロイト限界説を持出した小坂氏が認めざるをえないところであろう。）しかし予定の紙数を遙に超過してしまった今、一般論に立ち入ることはさけて「クララの出家」の心理学的理解が含む問題について述べよう。実はこの問題についてはこれまでにも幾度かふれているが、つぎの問題はとくに重要だと思う。わたしが「クララの出家」の主題を「生理的、世俗的欲望と戦うことによって確立された信仰者の姿、二者択一がもたらすその悲劇的な性格美を描き出すこと」においたのに対する小坂氏の「クララは欣然として宗教一筋に赴いている」「エロスとアガペの一致、本能生活としての信仰が描かれている」という理解である。わたしの認識はクララが出家する朝の心理に重点をおき、とくに左の構想を重視した。

クララは、（妹のアグネスを）見つめる程、骨肉のいとしさがこみ上げて来て、そっと掌で髪から頬を撫でさすった、その手に感ずる暖かいなめらかな触感はクララの愛慾を火のやうにした。クララは抱きしめて思ひ存分いとしがってやりたくなって

半身を起して乗しかゝつた。同時にその場合の大事がクララを思ひとゞまらした。クララは肱をついて半分身を起したまゝで、アグネスを見やりながらほろ〳〵と泣いた。死んだ一人児を母が撫でさすりながら泣くやうに。

今まで氷のように冷たく落着いてゐたクララの心は、瀕死者がこの世に最後の執着を感ずるやうにきびしく烈しく父母や妹を思った。炬火の光に照されてクララの眼は未練にももう一度涙でかゞやいた。云ひ知れぬ淋しさがその若い心か襲った。

「私の為めに祈って下さい」

クララは炬火を持った四人にすゝり泣きながら歎願した。

クララはその出家の初一念を決して変えようとはしないが、肉親に対する愛情はその決意を揺がそうとする。「私の為めに祈って下さい」という彼女の歎願はこの骨肉愛のために決意が危くなることか恐れたからにちがいない。この骨肉愛が津波のように入れかわり立ちかわり襲ってくるのである。わたしはこのような構想に彼女の二律背反と二者択一とを見た。クララが骨肉愛のために流すおびただしい涙は彼女の神への献身が骨肉愛を犠牲にすることを要求するからにちがいない。それが出家というものである。だが小坂氏は「エロスとアガペの一致」という。骨肉愛と神への献身との間には矛盾はないと考えるのである。もし矛盾がないとすればどうしてクララはそのように涙を流すのか。又この世に対する執着が断ちきれなくて「私の為に祈って下さい」と他人に嘆願するほどの矛盾を経験しているクララの姿がどうして「欣然として宗教一筋に赴いている」ことになるのか、わたしは全く理解できない。したがって小坂氏の批評は構想そのものを完全に無視した観念論と評する外はない。そしてこのような鈍感な批評が生れた原因の一つは「惜みなく愛は奪ふ」「或る女」その他の作品と「クララの出家」とは同系列の作品という誤解にもあるが、今一つの原因としてエリスの性心理学の盲信がある。(1)

有島は宗教（聖書）から芸術（性欲）へ赴き、クララはその逆と、一見逆な事を描いている様だが、それは裏返しに過ぎず、彼は宗教も文学もエリスの言う広義のアウトエロチスムの表白で、本能生活だとしている。

わたしには、肉親との訣別のために涙をしぼらねばならない出家という着想がどういう意味で本能生活の肯定ということになるのか全く理解できないが、小坂説の根柢には一切の感情或は精神的価値をエネルギーに還元しようとするエリスの唯物的思想があると思う。このエネルギー観からすれば、「有島は宗教(聖書)から芸術(性欲)へ赴き、クララはその逆と、一見逆な事を描いている様だが、それは裏返しに過ぎ」ないことになる。結局すべては auto-eroticism という性本能に還元され、思想問題も社会問題もそのオリヂナリティを失うことになる。更に宗教にゆき、或は芸術に進むのも要するにテンペラメントの問題として片づけられるならば、クララのように生木を裂かれるような思いをしてまで出家する必要もなく、キリスト教に叛逆して芸術家の道をえらび取ったからといって、有島のように有頂天になるにも当らない、ということにもなろう。こうし

て人間精神のあらゆる劇はその意義を失うことになる。だがこのような人生観が「クララの出家」の構想と構想が与える芸術的感動とを説明することができるであろうか。もちろんこれは「クララの出家」だけの問題に止まらない。わたしは「クララの出家」は「彼―聖フランシス―の宗教を取らんとしてよりこれに服するに至りし迄の経歴は実に弱きもの余の如きを鞭つ事多し」(日記　明治三六・一・四)という意識の連続線上に生れたものと見る。この意識がその後断絶していなかったことは「旅する心」のフランシス観にとって証明されており、クララの信仰生活がフランシスと同型のものであることも改めて断るに及ぶまい。

小坂氏は「心理的方法の限界を言うのはやさしいが、現状では限界を考える前にその有効性をもつと研究し、利用する努力がなされなければならぬ」というが、わたしのいう限界は当然可能性を予想している。この二つを切り離すことは不可能である。そして作品の主題、構想を無視した観念論の適用は、現時点においても、方法そのものへの誤解を植えつけるという意味でも否定すべきだと考える。(有島の作品でも「或る女」や「カインの末裔」などは性心理学的解釈に負うところが遙に大きいと思う。ただその場合でも心理学の分析的方法の限界は当然考えなければならぬ。とくにそれは「或る女」の場合に大きい。)文学研究が客観的、実証的でなければならぬという小坂説には賛成である。ただ同時に一見科学的らしい結論を機械的に作品に押しつけ、その構想を支離滅裂にすることは科学的でも、客観的でもないとわたしは考えるのである。

注

(1) わたしがエリスにはフロイトの論理的緻密さはないといい、傍証として青木尚雄氏の批評を引用したところ、小坂氏はやはり青木氏の批評の他の部分を引用して反論している。だがこれは反論になっていない。わたしが問題にしたのはエリスの論理の粗っぽさであって、彼が社会問題に興味をもっているかいないか等ではないからである。「独断を避け公平に論を進める」といえば恰好よいが、「焦点がぼけ、専門的価値が薄れる」ことを裏側からいっているに過ぎない。高木貞二、相良守次両教授も、わたしの質問に対して、フロイトとエリスの現代心理学における意義をはっきり区別し、前者にはいろいろな批判はあってもやはり現代的意義があるが、後者にはない、と答えられた。(相良氏は歴史的価値はあるといわれた。)もちろんエリスの性心理学の学的確かさがどうであろうと、有島がその影響を受けている限りにおいてそれは比較文学的問題になるが、小坂氏の論には影響論としての実証性が乏しく、むしろより多く氏の解釈になっている。そこに問題がある。

「日本浪曼派論争」の問題点

神谷忠孝

一、論争前史

平林初之輔は、「中央公論」昭和四年十月号の「日本浪漫派思想

興亡の跡―高山樗牛を中心に―」で、北村透谷と高山樗牛を比較検討しながら、透谷における反抗的精神と樗牛における支配的精神を論述したあと、「樗牛とともに日本のロマンチシズムは死んだ。反抗の戦の中に戦死したのではなく、祖国主義と超人思想との頌歌のうちに衰滅して、最期をとげたのだ。樗牛の最後の叫びはいたましい悲鳴であった」と結んでいる。このかなり否定的な樗牛論と、昭和十八年に発表された保田与重郎の「高山樗牛」[1]における再評価を想起すればこのふたつの樗牛論の間に、昭和前期における浪漫主義に関する論議が継起しているとみることができる。いわば一九三〇年代の文学状況を象徴する発端と終結として眺望することができる。

平林初之輔の文章をもちだした理由のひとつは、「日本浪漫派」という名称が、「漫」と「曼」のちがいはあるにせよ、先蹤として認められることに注目したいからである。従来は入獄送別会の席上で林房雄が提唱したとか[2]、自分たちで考えついたという亀井勝一郎の言[3]があったが、それらを偶然の一致と考えるよりも、平林の創出したものであることを確認しておいた方がよいであろう。というのは、問題は名称のことにあるのではなく、平林初之輔の文学活動とかかわってくるからである。青野季吉も指摘しているように[4]、平林は初期の批評家時代において、大正末年の現実偏重の文学状況に対してロマンチシズムの要求をかかげていた。その後社会主義運動における自己の能力に疑問を抱き離れたが、昭和三年以後「政治的価値と芸術的価値」に代表されるような、マルクス主義文学の政治主義的偏向に疑問を提出する仕事を昭和六年に死ぬまで続けていた。この平林におけるマルクス主義文学への懐疑と文学の独立という視点は、林房雄の「文学のために」「作家として」[5]など、文学の政治からの解放とその独立を主張する一連の評論と共通するところがある。日本浪曼派が結成当時めざしたのは文学（芸術）の独立ということであった。昭和九年二月の作家同盟解散前後において、一部の作家たちの間に政治からの自己救済と自己確立という願いが強かったことが、日本浪曼派結成の雰囲気を作っていたといえるし、その源流は林房雄の「文学のために」「作家として」、更に遡源すると、内部からマルクス主義文学に懐疑をつきつけて芸術的価値論争をひきおこした「政治的価値と芸術的価値」を認めることができる。そこに流れている文学的立場からする正当な要求をロマンチシズムと呼んでしまうかどうかは別として、ともかく文学の独立を要求する流れを想起することによって、昭和初年の浪漫的動向を大ざっぱに確認できると思うのである。そこには新感覚派や新興芸術派などの問題もかかわってくる筈である。

平林は「日本浪漫派思想興亡の跡」においてロマンチシズムの終焉をうちだしてはいるが、それはあくまでも支配的精神に帰着した樗牛的ロマンチシズムの否定であり、反抗的精神を基調とする本来的なロマンチシズムへの要求はもっていた。その後ロマンチシズムが話題にのぼったのは昭和八年のはじめに日本に紹介された社会主義リアリズムの受容と展開の過程においてである。最初「社会主義的リアリズムと革命的ロマンチシズム」という標題で入ってきたのに、いつのまにか「革命的ロマンチシズム」の方がかたすみに追い

やられてしまった事情を考察してみることは重要である。例えば白浜蹴の「ソヴェート同盟における芸術団体再組織の本質的意義」（プロレタリア文化、昭8・2）には革命的ロマンチシズムを「社会主義的リアリズムに向ふ道」であるとしていて、小さくはあるが考察している。これに不服をとなえた佐藤正雄の「『社会主義的リアリズムと革命的ロマンティシズム』に就いて」（クオタリイ日本文学第二輯、昭8・7）には「革命的ロマンチシズムとは何等社会主義的リアリズムと反撥しあふものではなく、むしろ前者は後者に包括せられるものであり且それは社会主義的リアリズムの道を一層豊富にせしめ発展させる要素として強調さるべきもの」という見解がしめされているが、少数意見としてかたずけられてしまったようだ。とにかく蔵原惟人以来ロマンチシズムは排撃すべきものという意見が支配していたことはたしかである。ついでに「クオタリイ日本文学」にふれておけば、山室静の編集によるこの雑誌の第二輯は浪漫主義特集ともいうべきもので、塩田良平の「自然文学に現れたる浪漫精神」のほか吉野裕の「国木田独歩論」は独歩が自然主義作家ではなく浪漫主義作家であったという論点で書かれており、篠田太郎の「田山花袋論」も、花袋の浪漫性を扱っている。中でも池田寿夫の「ブルジョア芸術発展並に没落過程の理論的考察」は長編論文であり、世界的な規模で浪漫主義否定を強調している。このあといわゆる社会主義リアリズム論争がナルプ解散をはさんで展開されてゆくのであるが、漸次ロマンチシズムという名称も消えてゆく。わずかに森山啓が扱おうとしたが力不足という感じであった。この当時の事情を昭和十年になって勝本清一郎は次のように説明している。(6)

「従来日本のプロレタリア文学はリアリズム、リアリズムで終始して来た。蔵原惟人の論文には浪漫主義との闘争のことは書いてあるが、浪漫主義との握手とのことは書いていない。そこへ彼無きのちに突如として……的（革命―注）ロマンチシズムなるスローガンが輸入されたのであるから、一部の人達の間にとまどひの起ったのも無理はないかもしれない。社会主義リアリズムと云ふスローガンに対しては待ってましたとばかり沢山の意見が闘はされた。（略）所が……的ロマンチシズムに対してはとんと淋しい。あまり肯定説も修正説もなく、みんなで敬遠してしまった形である」

一方視点をかえて保田与重郎の昭和八、九年についてみると、リアリズムに対する関心は強くあったといえよう。ただ保田のいうリアリズムが他の論者とちがっていたのは、リアリズムの上に「社会主義的」とか「自然主義的」などというものをつけない「リアリズム」、つまり文学の本質を規定するものとして考えていたことである。考えてみればリアリズムに「何々的」などとつけることがおかしなわけである。リアリズムに何種類もあるかのように錯覚して論議したところに、文芸復興期といわれながら不毛であった原因があるともいえるのである。保田のリアリズム観をたどると、

「僕のいふレアリズムなる概念、それは対立するイズムとしてでなく、文学の根来的立場としてのレアリズム」「現実が――はっきりいへば人間社会が発展してゆくものであれば、レアリ

ズムの意識（作品）は自己発展する筈だ。これが本質としてのレアリズム意識である」（「レアリズムの意識」コギト　昭8・4）

「リアリズムの本質とは何か。我々の先人たちは、ロマンティシズムの人々のもった現実観と情熱に全然無関心であった。さらにリアリズムにおいても、我々の時代の文学は、容易にこの国の自然主義ないし私小説的リアリズムとそれの本体を混合する。リアリズムの精神は、我々の見るところでは、未だ深くこの国の文学精神には結ばれていない」（コギト　昭9・1　編集後記）

というように述べられている。これらの見解は本質論として正しいのだが、当時はプロレタリア文学の解体期であったためか、正当なものが認められなかったようである。それをなんとか認めさせようという努力は雑誌「現実」の創刊意図を述べた保田の「文学のリアリズムに関連して」（コギト　昭9・4）にもある。

「この雑誌は勿論今日の文学のリアリズム精神を探究するといふ意味のものである。（略）『現実』の同人中、藤原、滝口及び僕以外はすべて旧作家同盟系の人である。ただ僕は作家同盟とか何とかいった条件などを云々しないで、文学の徒の仕事とはその社会の良心に沿ひ、それを表現することを義務と感じるものであると信ずる」（傍点引用者）

ここには文学にとっての根本的なことが語られており、文学主義ともいうべき立場であるといえよう。しかしナルプ解散によって混乱していた当時の状況にあっては、一方にプロレタリア文学を守ろうと称する作家、批評家がいて、正論には容易に耳をかす余裕はなかったのである。だから「現実」に対する様々の批判がでてくる過程で保田たちが痛感したのは、リアリズム＝文学の危機であり、そこに「イロニー」を用いることによって危機を克服しようとしてロマンチシズムが叫ばれたのである。「イロニー」とは保田の言葉をかりれば、「現実の矛盾を止揚する」「手品師の技術」ということであり、[7] リアリズムとロマンチシズムとの差はほとんどない。

「現実」への批判は徳永直、森山啓、窪川鶴次郎らによってなされたが、特に徳永の「芸術至上主義的傾向と闘へ」（改造　昭9・6）は森山啓の『文学論争』（ナウカ社　昭10・8）とともにこの時期の「現実」との論争を物語っており、「日本浪曼派広告」が出される前の状況を知る手がかりとなる。[8] 林房雄も獄中から徳永直を攻撃するかたわら、プロレタリア作家の団結を提唱して「作家クラブ」の結成を呼びかけ、また日本浪曼派への激励を送っている。ただ林房雄が構想した日本浪曼派はどんなものかというと、「詩人小熊秀雄と作家新田潤と多才多能な神西清を同人に加へたら、日本浪曼派は賑やかになる」[9]とあって規模の大きいものを構想していたことがわかる。

二、論争の経過

日本浪曼派への批判はかなり長く続くのであるが、[10] 一応論争というかたちをとっているのは「日本浪曼派広告」がだされた昭和九年の終りごろから昭和十二年七月の「新日本文化の会」が結成されるころまでである。それらを前期と後期に分けることによって論点を明確にすることができる。前期は亀井勝一郎と林房雄が批判の対象であり、昭和十一年の半ばに林房雄がプロレタリア文学をやめるこ

とを宣言するころまでということになり、後期は保田与重郎が中心になる昭和初年から半年ぐらいの間で、ここで伝統・古典・民族などの問題が大きく前面に押し出されたのであり、論争の実質的な意味があるとすれば後期であったと思われる。前期における主張・批判・反論・感想などの主なるものを列挙すると次のようになる。

日本浪曼派の側

保田与重郎「日本浪曼派広告」(コギト 昭9・11)(11)
亀井勝一郎「現代の浪曼的精神」(文学界 昭10・1)
保田与重郎「後退する意識過剰―『日本浪曼派について―』」(コギト 昭10・1)
保田与重郎「日本浪曼派のために」(三田文学 昭10・2)
保田与重郎「浪曼派の立場」(改造 昭10・2)
保田与重郎「日本浪曼派の立場」(読売新聞 昭10・2・20～21)
中島栄次郎「今日のロマンチシズムに就いて」(文芸 昭10・2)
保田与重郎「日本浪曼派について」(経済往来 昭10・3)
亀井勝一郎「浪曼的自我の問題」(日本浪曼派 昭10・3)
保田与重郎「反進歩主義文学論」(日本浪曼派 昭10・5)
萩原朔太郎「詩壇時評―日本浪曼派について―」(文学界 昭10・6)
林　房雄「迷へるノート」(朝日新聞 昭10・7・25～27)
淀野隆三「日本浪曼派のこと」(文芸通信 昭10・9)
林　房雄『浪曼主義者の手帖』(サイレン社 昭10・9)
萩原朔太郎「インテリ以前の日本文壇―日本浪曼派の文壇意義―」(コギト 昭11・4)
林　房雄『浪曼主義のために』(文学界社 昭11・7)
萩原朔太郎「日本文芸の新思潮」(文学界 昭11・12)

批判及び感想

三木　清「浪漫主義の抬頭」(都新聞 昭9・11・8～11)
高見　順「浪漫的精神と浪漫的動向」(文化集団 昭9・12)
森山　啓「反現実主義のロマンチシズム」(文芸 昭9・12)
勝本清一郎「行動主義・新浪漫主義批判」(文芸 昭10・1)
春山行夫「能動的精神の一断面」(三田文学 昭10・1)
永野　滉「文学におけるリアリティと可能性の問題」(文化研究 昭10・1)
矢崎　弾「日本浪曼派の先頭部隊に与ふ」(三田文学 昭10・2)
森山　啓「『転形期の自我』について」(文学界 昭10・2)
板垣直子「『浪漫派』と『能動主義精神』批評」(セルパン 昭10・2)
森山　啓「勝本清一郎氏への手紙」(文芸 昭10・2)
正宗白鳥「『日本浪曼派』その他」(文芸 昭10・3)
江口　渙「浪曼主義の問題―日本浪曼派の危険性―」(朝日新聞 昭10・4・5～6)
牧野信一「浪曼的月評」(早稲田文学 昭10・5)
森山　啓「浪曼的自我論における虚偽と真実」(三笠書房「文学論」昭10・5)
三木　清「現代の浪漫主義について」(中央公論 昭10・6)
森山　啓「雑記」〈『反進歩主義文学論』への感想〉(文学界 昭10・8)
杉山平助・大宅壮一放談会(文芸 昭11・2)
窪川鶴次郎「浪漫的傾向の動向」(文学案内 昭11・2)
大宅壮一「『日本浪曼派』と『人民文庫』」(文芸 昭11・12)

この時期にめだつのは、出獄してきた林房雄がもっぱら亀井勝一郎を軸としてにぎやかに宣伝していることと、萩原朔太郎が保田与

重郎への期待をこめて格調高い援護をおくっていることである。亀井の方は林房雄が構想するプロレタリア文学の浪漫的結実という期待に応えるどころか、むしろ保田的な激情と憧憬に満ちたロマンチシズムに自我を託するばかりで「再生」に忙しかった。それに対し初期の保田は朔太郎のいう詩精神の高揚という期待に応えていたとみることができる。林も朔太郎も「日本浪曼派」以外のところで宣伝につとめたことが注目される。二人が同人となるのは後期に入ってからである。二人のほか佐藤春夫・中河与一・三好達治らの参加は当時「名誉会員」という印象を与えたようであるが(12)、他の作家・詩人はさておき、朔太郎に関していえば保田与重郎に関する評論を六篇ほど書いていることは注目すべきであり、昭和の詩史を考える上でも検討すべきことであろう(13)。

ところで日本浪曼派の代表者として保田与重郎の名をあげることが普通になっているが、一方に「日本浪曼派」をプロレタリア文学の一変種とする考え方に固執する人々の間には亀井勝一郎こそが重要であるという考え方も依然として強い。この点に関して最近詩人の桑島玄二が「日本浪曼派私観―戦中派詩人ノオト」(『文芸』昭42・10)で新しい見解を示している。桑島の見解とは

「ぼくは日本浪曼派とは、保田与重郎の美学を許容し、その美学とともに育った『コギト』グループのものではなかったかとしてみたい。雑誌『日本浪曼派』は亀井勝一郎を中心とするものであり、保田与重郎については、既存『コギト』の勢力をもって、それに協力、あるいは利用されたものではなかったでしょうか。」

というものであるが、この意見はかなり正しいと思う。気になるのは「利用された」という表現で、わたしの考えは利用されることを警戒していたのが保田であり、また、広告文や前宣伝の激しさをみても利用されていたとは思われない。しかし、雑誌の発行所が亀井のところにあったこと、編集後記は亀井が書いていたこと、そして何よりも「日本浪曼派」という雑誌にのせた保田の文章は文芸時評が多く、保田の批評活動で重要でないものばかりであることを考えると桑島の説は正しいように思う。橋川文三も回顧しているように保田の著作は「日本浪曼派」と無関係に読まれていたことを考えると桑島説は妥当であるといえるだろう。

さて、論争の経過であるが個々の文章を詳述することはできないので主なものについて考察する。というのは大抵の批判が、たまたま話題になっているから一言ふれてみようといった程度のジャーナリスティックなものばかりであるからだが、それらの中で真剣にとりくんでいる姿勢をみせているのは高見順・三木清・勝本清一郎などである。高見順・三木清は後期においても活動しているので後述する。勝本清一郎の「行動主義・新浪漫主義批判」は、亀井・保田らを敵にまわす徳永・森山・窪川らへの批判というかたちをとっており、当時の複雑な状況を物語っている。勝本清一郎は、プロレタリア文学がロマンチシズムを敵にまわすのではなく、握手すべきであるという前提にたって「彼等はやはりひろい意味での我々の側の人たち」であり、日本浪曼派にナチス浪漫主義が発生する危険性が

あればある程「我々はその風潮を肯定して、その風潮を我々の側のものとして行かなければならない」という。つまり、ひろい視野にたって、ファシズムにつながりやすい日本浪曼派の傾向をなんとか「現実の社会生活によって裏づけられて」いて、その理想を「未来の現実社会の上に描」く方向にもってゆくべきではないのかということを提唱したのである。この考え方は森山啓が「勝本清一郎氏への手紙」の中で肯定している。しかし保田与重郎は「君らのさういふ温情な態度を、文学の左翼的指導者的醜悪といふ」(反進歩主義文学論)としてしりぞけたのである。勝本清一郎のような「ひろい視野」にたって状況を判断する文学者がプロレタリア文学派にすくなかったことが日本浪曼派を独走させる要因であった。勝本の発言は当時の状況において貴重であったが、時機としてはおそかったといえる。

日本浪曼派論争の初期についてみるとき、批判者たちの視野のせまさが指摘できる。浪漫主義イコール反動、ファシズムという公式的な見解がプロレタリア文学系の人たちに共通してあった。だから目を転じてみると、正宗白鳥の「プロレタリア文学の平俗無雑に飽いた後で、ロマン主義文学の思付かれるのは、人世の自然であろう」という、責任がないといえばないような、それでいてどことなく期待しているような意見や、牧野信一が自殺する一年前くらいのところで、「新浪曼派文学の提唱の益々さかんなることはまことに望ましく、それらの人々とは寝食を忘れても語り明した」いというような意見があった。昭和十年代にはまだプロレタリア文学再建の気運が濃厚で、日本浪曼派への批判はあったが、日本浪曼派の本領が発揮されていなかっただけに、前期の論争にはこれといった問題点は見出せない。事態は保田与重郎が「戴冠詩人の御一人者」(コギト 昭11・7~8)、「日本の橋」(文学界 昭11・10)を発表したころから違ってくる。

後期の主役は保田与重郎であることは前述したが、「日本の橋」など古典的エッセイについては論評できなかった批判者たちも「明治の精神」(文芸 昭12・2~4)が発表されるに及んで批判を再開させた様相を呈している。後期の特色は、批判が具体的に表明されたのに対して、日本浪曼派の側は直接反論を出すのではなく、評論を中心として古典文学の再評価を前面に掲げたことである。批判の主なもの及び反論は以下のごとくである。[14]

伊豆公夫「叙事詩と抒情詩」(唯物論研究 昭12・1)
匿名批評「保田与重郎のわめき」(報知新聞 昭12・1・22)
森山啓「日本の民族性」(朝日新聞 昭12・1・29~31)
窪川鶴次郎「新たなる文芸思潮の要望」(中央公論 昭12・2)
青野季吉「『日本的なもの』と我等」(文芸 昭12・3)
甘粕石介「芸術における日本的なもの」(中央公論 昭12・3)
座談会「現代文芸思潮の対立」(文芸 昭12・3)
座談会「批評と批評家の問題」(新潮 昭12・3)
萩原朔太郎「日本の橋を読む」(コギト 昭12・3)
保田与重郎「『日本的なもの』批評について」(文学界 昭12・4)
中野重治「一般的なものに対する呪ひ」(新潮 昭12・4)
伊豆公夫「『日本浪曼派』論」(批評 昭12・4)
篠田太郎「保田氏の〝王朝文化讃仰〟を駁す」(報知新聞 昭12・4・13~16)

渋川驍「『明治の精神』について」(人民文庫 昭12・4)
岡邦雄「伝統と文化の問題」(唯物論研究 昭12・4)
三木清「知識階級と伝統の問題」(中央公論 昭12・4)
座談会「日本精神及び文化とは何か」(新潮 昭12・4)
座談会「日本の浪曼派を訊す」(人民文庫 昭12・4)
亀井勝一郎「日本の人民を訊す」(文芸 昭12・5)
保田与重郎「現代のために」(三田文学 昭12・5)
渋川驍「保田氏の『日本の橋』を中心に」(人民文庫 昭12・5)
人民文庫・日本浪曼派討論会(報知新聞 昭12・6・3～11)

以上のような経過の中で民族、古典、伝統などの問題が出されたわけだが、古典に関しては伊豆公夫の「叙事詩と抒情詩」及び篠田太郎の「保田氏の〝王朝文化讃仰〟を駁す」などが保田与重郎批判を試みようとしたが、結果的にはほめてしまうようなかたちになってしまっている。その点、三木清の「知識階級と伝統の問題」は問題点を歴史観において評価すべき点と批判すべき点を明確に論評しており、後期論争のというより、昭和十年代に浪漫主義について書かれたもののうちで、唯一のといってよい収穫である。三木清は「日本浪曼派広告」がでたときすぐ「浪漫主義の抬頭」で反応を示し、詩的精神がリアリズムの散文的精神によって抑圧され、創造性が制限されている状況の中で浪漫主義が登場する必要性はあるが、浪漫主義は本来「反抗」が基調となるものでありながら、「反抗さるべき現実の客観的認識が見棄られる限り、反抗はアイロニーとして主観性の内部に留まるのほかない」として、日本浪曼派の必然性は消極的であるという意見を述べた。そのあと「現代の浪漫主義について」では世界的な視野で現代の浪漫主義を本格的に問題にしようとし、浪漫主義が保守主義、伝統主義の代表的な理論として発達するに至った経過、及びファシズムと容易に結びつきやすいことを理論的に明らかにしようとした。そして「知識階級と伝統の問題」では、世界的な立場から日本文化の問題を考えるという前提にたって、具体的に保田与重郎の古典観を論じている。三木清のすぐれた点は、「民族的なもの、伝統的なもの、日本的なものと云へば、直ちに反動であるとか復古主義であるとかと云ふ公式論に我々は与しないであらう。」「いま日本文化の古典を万葉天平時代に求め、明治の精神は万葉天平時代の精神の復興であると見る説には或る洞察が含まれてゐると認めても好い。」「明治の精神は進んで西洋文化に接触し、これを摂取することによって万葉天平の所謂『世界精神』(保田与重郎氏)の復興であり得たのである。」などにみられるように、批評すべき対象を適確にとらえていたことである。批判はその上でなされており、「単に過去から現在を見るといふのは悪しき歴史主義である。」「今日の日本の浪漫主義者はニーチェなどと同様、その精神的貴族主義の立場から、伝統を個々の『英雄』に求めてゐる。従ってそこでは『民衆』は問題でなく、民衆的文化のうちに民族的伝統を探らうとする者と相容れない立場にある。」「彼等の立場は根本において歴史的審美主義として特徴附けられ得るものである。」などに批判の態度が窺える。

では、「知識階級と伝統の問題」における三木清の批評はまった

く正しかったかといえば、そうは断じ難いところがある。三木清が自己の立場として、「民族の自己否定を媒介とすることなしには真の民族的文化も作られない」「今日我々にとって特に必要なことは、日本的なものの特殊性を知ることであるよりも日本的なものの世界性を求めることでなければならぬ」という意見や、また「我々の任務は今なほ借衣の感ある西洋文化を身体化することであり、それが身体化されて真の伝統となる時、その基礎の上に日本独特のものが生れて来るであろう」という意見には多少観念的なところがあるにせよ肯定できる。しかし、当時の古典復興の流行現象を、「その青年期に好んで西欧的なものを求めて進んで来た人々が、初老の頃ともなれば、伝統的なもの、日本的なものに興味を持ち始めるといふことは我が国において屢々観察される事実である」というようにとらえることは一面において真実であるとしても、そこからすぐ、「闘ひを見棄てた者が還って来る場所は故郷であり、それは民族と伝統である」とし、続けて「右の態度の根本的欠陥は、伝統に対する関係において自主性がなく、決意が含まれてゐないといふことである」と断定しているのは、一般論としては正しかったかもしれないが保田与重郎を当面の対象とするとき有効ではなかった。保田与重郎の古典への態度が他の文学者とちがっていたのは、保田には自主性と決意があった点であろうと思われる。だから、左翼からの転向者がよりどころして古典を求める態度と保田の態度を同列に扱おうとするところに無理がった。三木清に限界があったとすれば、古典に関して文学者も及ばない理解を示しながら、しかしあくまでも日本文化の近代化を明治以後の「西洋文化を身体化する」方向に限定したことであろう。古典の価値を認めながらも、それを自己の構想する「近代化」のうちに組み入れることをしなかったという意味で三木清はいわゆる「近代主義者」であった。

右のような三木清の見解以外の発言を眺めるとき、共通してあるのは公式主義の立場からするレッテル貼りであり、反動だファシズムだと叫んで日本浪曼派の発言を軽くみる傾向であった。そのような軽視の傾向が逆に日本浪曼派を硬化させ、いよいよ高踏的にさせていった風潮の中で注目されるのは中野重治の動きであった。中野重治は早くから小林秀雄・横光利一・林房雄らを相手に、「文学界」のグループを批判していたが、日本浪曼派については、昭和十二年三月の「現代文芸思潮の対立」という座談会で、小林秀雄を相手に、万葉集からはじめようというものがあんな文章を書くのは文壇的なゼスチュアだといって保田与重郎に批判的態度をとっている。そのあと、直接には森山啓との論争というかたちをとって当時の反動的な思潮を批判する仕事を展開するが、その批判の方法は他の文学者とはちがうところがあった。中野重治の方法を検討する前に森山啓についてふれると、森山啓は量においては日本浪曼派批判の中心であった。森山の批判は、初期の亀井勝一郎を対象としていたときにはそれなりの役割をはたしていたといえるが、昭和十二年の「日本の民族性」で保田与重郎だけを対象にしたとき、批評家としての無力さを暴露しなければならなかった。そこで森山は、保田の「明治の精神」の第一回分と窪川鶴次郎の「新たなる文芸思潮の要

望」をとりあげ、窪川の論に対しては、「私一個の興味からすれば『日本的なもの』についての論議や民族文化に関する一般論は、それも必要であると思ひながら、今あまり惹きつけられる所がない。これについては、理窟はもう解ってゐると言ひたいところがあるのだ」というように、民族の問題に対して感覚的な嫌悪の意を表明した。保田に対しては、「御託宣めいた言葉のみは甚だ安っぽい」「保田氏などの趣味、憧憬、主張には、下層社会の血が殆んど感ぜられぬ」などの主観的批判のほか、「日本的なものの中の古い洞穴に向ふ逆流などは先もそれほど長くあるまい」「やはり僕らと血統が違ふナと最初から感じさせるところがある」というように、責任のない投げやりな批判をしている。かと思えば「明治の精神」における保田の方法を「あなどりがたい」と思わずほめてしまうような腰の弱い文章を書いたりしているところもある。そしてこのような態度は森山ばかりでなく、青野季吉の「『日本的なもの』と我等」などにもみられるところであり、当時まだ公式主義的なプロレタリア文学の方法に依存していた文学者に共通した態度であった。また、民族の問題を考える必要を論じた窪川鶴次郎も「日本精神及び文化とは何か」という座談会で、森山よりもはげしく「明治の精神」を批判攻撃している。保田は「現代のために」で、これらの批判をとりあげ、プロレタリア文学批評家の旧態依然の方法を嘲笑している。

このときにあたって中野重治が、「一般的なものに対する呪ひ」から、昭和十二年九月の「新潮」に載せた「真実は下等であり得るか」にわたって展開した森山批判の意味は大きい。中野がそこではっきりさせたことは、森山が窪川の論を一般的としてしりぞけ、保田には批判的な意図をもちながら結果的には評価してしまうような批評は「反動的潮流のカムフラージュ」であり、もはやプロレタリア批評家としての森山は「去勢」されてしまっているということを森山啓に納得させたことである。この時期の中野は、公式的なプロレタリア文学批評を内部的に批判すると同時に反動的な傾向をも批判しなければならなかったために、屈折のある文章を書いている。中野が当時、保田の「明治の精神」を評価していたらしいことは、戦の「第二『文学界』・『日本浪漫派』などについて」の中で、「明治以来のあらゆる『ブルジョワ的』『小ブルジョワ的』文学と文学者と文学運動とにたいする積極的（歴史的）評価の欠けていたこと、ここに民族問題の提起を民族主義・帝国主義的排外主義に行かせた日本の歴史・社会的原因があった。岡倉天心にたいする抹殺でないところの厳密な評価、内村鑑三にたいする同じもの等々が、プロレタリア文学のがわに十分に用意されなかったところに同じ原因があった。」と述べているところに窺える。日本浪曼派批判の経過をたどるとき、当時の状況においては、相手の主張を評価すると反動に加担することになり、かといって批判攻撃すると逆効果となって、結果的には宣伝になってしまうところがあった。そんな意味で中野重治の方法は特異であり、吉本隆明が「近代批評の展開」[15]で、「プロレタリア文学批評の非転向軸と転向軸とが、いずれか一方を捨象されることなく綜合的に肉付される機会と実例とは、ただ、この時期の中野重治のみによって示されたのである」と評価しているとお

りである。

三　詩精神と散文精神

「人民文庫」と「日本浪曼派」については、平野謙の「ナルプ解散、転向文学の氾濫という文学的地盤から芽ばえた異母兄弟」[16]という解釈を当事者の一人であった高見順自身が肯定した[17]ことで落着したかのようにみえたが、一方に、「当時、リアリズムの庶民的小状況への密着ということ自体が、実は、時代への抵抗を意味していた」として「人民文庫」を評価しようとする磯貝英夫の見解[18]もだされている。しかし、実態はどうであったかといえば、榎本隆司がその全貌を明らかにしたように[19]、「人民文庫」は「日本浪曼派」の実態を把握しないままに感情的で非理論的な批判に終始したという印象が強い。そのことは、「人民文庫・日本浪曼派討論会」が水と油のように溶けあわない論争に終り、結果的には昭和十二年七月に「日本浪曼派」の中心メンバーが「新日本文化の会」を結成する気運を盛りあげ、「人民文庫」が内部的に挫折崩壊してゆく遠因となっていることでもわかる。「人民文庫」がはじめ「文芸懇話会」に反撥することから出発し、それなりの役割を果たしたことについては榎本隆司が明らかにしているが[20]、「日本浪曼派」への反撥は「文芸懇話会」への反撥の余波であったといえるだろう。高見順は「日本浪曼派広告」が出されたときから批判的態度を表明していただけあって、「人民文庫」の他の同人よりは日本浪曼派批判に真剣に取り組んでいたと思わせるところがある。「文学に於ける官尊民卑」（人民文庫 昭11・6）での、「非凡な英雄の姿を書いて純文学を大衆にも面白いと頷かせる小説たらしめよう」とする保田与重郎らの言説を、「人民に媚びることによって人民を軽蔑してゐはしないか」と批判する態度と「討論会」における保田与重郎とのやりとりには一貫したところがある。このことと、「昭和文学盛衰史」における

「私は終戦直後―戦争中は神さまみたいに言われていた保田与重郎が、戦犯呼ばわりをされたとき、保田与重郎というのは、日本の現代評論史において、小林秀雄につぐ人物であると書いたことがある。俗悪な政論的弾劾から、彼の持っていた『精神の珠玉』を守りたかったのである。私は彼の『精神の珠玉』を信ずるのである。」

という保田評価とがどうつながるのかということになると、高見順の昭和十年代の動向を検討しなければならないと思うが、昭和文学史再検討の一つの鍵であることはたしかであろう。

「人民文庫」と「日本浪曼派」の抗争は、右の「文学における官尊民卑」をてはじめに、保田与重郎の「文壇的統制」（日本浪曼派 昭11・9）には、当時「井原西鶴」を書き続けていた武田麟太郎に対する「文学の文章は、詩情してゐるものにだけ意味がある。しかるに日本の文壇では詩情の代りに知識が流行してゐるから、まことにいけないのである。最近武田麟太郎氏の文学的誤解は、文学をどこかへ忘れてきたことに起る。本当は文学を忘れたがってゐるのかもしれない。」というような挑戦的なところがある。これに応酬した武田麟太郎の文章はないが、大宅壮一が「『日本浪曼派』と『人民文庫』」（文芸 昭11・12）で「人民文庫」は超然としているのかというようなことを

書いて、両者をけしかけており、実際、大宅壮一の文章をきっかけに「人民文庫」の「日本浪曼派」への批判が開始されるのである。論争というのは大抵の場合文壇的なものであることは、右のようにみてくるとわかる。だから論争をいちいちとりあげて問題点をひきだそうとしてもあまり効果がない。では本質的なこととは何であったかということに焦点をおいて、この稿の結論としたい。

結論を先にいえば、日本浪曼派と人民文庫派の問題は保田与重郎と武田麟太郎の問題に置き換えて考えてみるとわかりやすいのである。これは単に詩精神と散文精神という図式では説明不足である。プロレタリア文学派の文学者には日本の古典文学へのつながりがなかったことが、昭和十年代における民族主義的な風潮を許した原因であるともいえるが、それは正確ではない。古典といってもその範囲は広く、古代中世における精神的貴族主義的文学の系譜と近世の民衆的市民文学の系譜はまったく異質である。具体的にいえば、保田与重郎が「『日本的なもの』批評について」(文学界 昭12・4)の中で、日本浪曼派は、日本文芸史の血統から、何人かの詩人を選んで祭るのである。世の批判者はこれら実物に我らの見た世界精神そのものを批判せよ。そのときには我々は批判者の系譜(彼らは何といふか知らぬが)を要求する」といい、また、「浪曼派は何も万葉集ばかりではない。僕らの系譜は、芭蕉以来のものである必要がある、といふことをとくのである。それは子規の系譜と恐らく反対するものであらう」(傍点引用者)としたとき、これに対する「批判者の系譜」は西鶴の系譜をおいてほかになかった。そしてそれは「井原西鶴」を書いた武田麟太郎がやるべきことだった。だが実際は「井原西鶴」は中断され、「日本三文オペラ」以来の市井事リアリズムを喪失した武田麟太郎は、「レアリズムの手法を飽き足りないとして、写実と象徴の大問題」[21]に向いつつあった。武田が「西鶴における人間解放の要求と、合理的判断への志向とを、みずからの問題として継承することは、もはや不可能」であったと臏津義彦が指摘するとうりである[22]。しかしなお西鶴の系譜が生きつづけていたことは昭和十七年に織田作之助が「西鶴新論」を書きおろし長編評論として上梓していることでもわかる。だから、つねに庶民文学の樹立を念願としていた武田麟太郎が「井原西鶴」を境として市井事リアリズムを喪失していった理由を「閉塞された時代の重圧」のせいだとする荒正人の見解[23]には片手落ちのところがある。要するに武田麟太郎をはじめとする人民文庫の側には、散文精神に対するはっきりした自覚がなかったのである。それに対して日本浪曼派には古典の系譜、伝統に対する自覚が、のちに頽廃的になったとはいえ、雑誌「人民文庫」と「日本浪曼派」の抗争のころにはあったといえるだろう。

保田与重郎が樹立した後鳥羽院以後隠遁詩人の系譜をたどれば明らかなように、そこには西鶴をはじめとする近世の庶民文学の系譜が欠落しており、もし昭和十年代における日本浪曼派批判が可能だったとすれば、庶民文学の系譜を樹立する以外になかったといえるだろう。保田与重郎の西鶴否定は戦後も一貫しており[24]、保田がいう自然主義的なものとは庶民文学の系譜のことであろうと思われる。このようにみてくると、ことは日本浪曼派と人民文庫の問題ではな

くなる。明治以来の近代文学史には大きくわけると三つの流れがあり、近世文学の受容における芭蕉の系譜と西鶴の系譜、それに古典と断絶した西欧主義的な近代主義がそれであるとわたしは考える。芭蕉の系譜とは透谷・藤村・芥川・佐藤春夫・犀星や詩人たちの多くがそれであり、西鶴の系譜に入るのは、紅葉・露伴・一葉・鷗外・抱月・白鳥・青果・菊池・武田などとみることができる。これを詩精神と散文精神というようにわけることもできるが、保田与重郎に即していえば、「僕らの系譜は、芭蕉以来のものである必要がある」(前出)というところから出発して後鳥羽院、万葉集と遡源してゆくという規模の大きさを持っていた。そして窮極のところにおいて「詩人と英雄と大衆の三者一体の世界」[25]を高揚することをめざしたが、「大衆」の概念が観念的であったために、説得力をもつことができなかったのである。「人民文庫」日本浪曼派討論会」の収穫があったとすれば、人民文庫の側が日本浪曼派のいう「庶民」の概念を徹底して認めようとしなかったところにあるといえよう。そういう意味で人民文庫の時代への抵抗は認められる。逆に日本浪曼派の限界はといえば、「西鶴における人間解放の要求と、合理的判断への志向」(前出)をみずからの系譜に包含することができなかったために、言葉の真の意味における「近代化」に逆行するものとして理解されたところにあるのではなかろうか。

以上、大ざっぱな言い方になったが、日本浪曼派研究に不可欠な覚え書として確認しておきたい。今後、日本浪曼派を否定するにしても評価するにしても、それを単に昭和十年代に限定して考察することだけでは何の意味も見出せないであろう。近世以前の古典文学のどの流れ、どの部分を主体的に受容するかを確認してかからねばならぬことは論をまたないであろう。

注

(1) 小学館「明治文学作家論」上
(2) 高見順「浪漫的精神と浪漫的動向」(文化集団　昭9・12)
(3) 「日本浪曼派」創刊号、編集後記
(4) 「平林初之輔論」(新潮　昭6・8)
(5) 「浪漫主義者の手帖」所収
(6) 「行動主義・新浪漫主義批判」(文芸　昭10・1)
(7) 「消らかな詩人」(文学界　昭9・2)
(8)(9) 「浪漫主義者の手帖」(サイレン社　昭10・9)
(10) 板垣直子の「浪曼主義の文芸」(文学者　昭14・12)あたりまで。
(11) 田中克巳「コギトの思ひ出」(果樹園103号)
(12) 伊豆公夫「日本浪曼派」論(批評　昭12・4)
(13) 保田の名前だけになるともっと多い。
(14) 「人民文庫」と「日本浪曼派」にはたくさんあるが、その経過は「日本浪曼派研究」二号に桜木隆司の詳論がある。
(15) 岩波講座日本文学史第十四巻
(16) 河出書房「現代日本文学辞典」
(17) 「昭和文学盛衰史」
(18) 「昭和文学十四講」(右文書院刊)
(19)(20) 「日本浪曼派研究」二号「日本浪曼派」と「人民文庫」
(21) 河出書房「現代日本文学辞典」の「武田麟太郎」より孫引。
(22) 「日本文学史」(東出版)
(23) 河出書房「現代日本文学辞典」
(24) 「解釈と鑑賞」連載中の「回想日本浪曼派」
(25) 「日本浪曼派について」(「浪曼派的文芸批評」所収)

〈展　望〉

近代文学学界の動向（一九六七年後期）

西垣　勤

今回与えられた仕事について、あれこれその方法・内容を考えて見たが、結局、以下に示すような、読み得た範囲内での論文の読後感想を述べるに止まった。学会の水準や動向にあまり明かるくない私には本格的な意味での〈展望〉は無理だとわかったし、逆に、関係論文全てに眼を通すことは地方在住であることや私個人の時間の制約などから不可能だとわかった。そこで、単行本を省き、雑誌・紀要などの定期刊行物所載の論文を、手に入る範囲で読み、それについて私の力の範囲内で論評を加えることにした。その範囲内では出来るだけ誠実に読み取ろうと試みたし、出来るだけ卒直に感想を述べたつもりだが、結果については自信があるわけではない。

私個人としては、つまらぬ論文もあったがすぐれた論考に諸々で行き当り、大変勉強になった。そういう私的な感想が公的な意味を持つわけはないが、そういうことしか仕方がないし、それで責をふせぎたい。尚、今回も近代文学会に寄せられた論考は多いといえなかったが、〈展望〉の仕事をする人間にとってこれはありがたかったので、今後出来るだけ会員の方々はその処置を取られたい。それが一般化して、学会宛に来たものを一般に入手に簡単な学会誌とともに読み進むということが出来れば、この仕事をするのも楽になるし、またその内容も充実するだろうと思う。

今回の範囲は、七月から十二月迄の発行日付のものに限った。また論文所在誌の下記の数字は洋数字が号数と月、漢数字が頁数である。

二葉亭・透谷・一葉・その他　最近二葉亭論で注目されている十川信介の二論文を読んだ。「文学と自然―想実論をめぐって」（『日本近代文学』7・11・一三）は、逍遙が「文学と自然」論争の時、厳本善治を「極実派の反動」と把えた、その「記実派」の性格を検討し、鷗外との没理想論争にも及んで、逍遙の文学論におけるイデーの欠落、文学自然・作者の関係のあいまいさを衝いた精密な論文である。「茶

笼髪」の中絶と「其面影」の成立の過程を論じた「『其面影』の成立」(「文学」11・一二)は、すぐれた作品論で、雪江から小夜子へ、新庄から哲也への変化のプロセス、小夜子から哲也への主題の移動などを周密に論じている。他に、新谷敬三郎「二葉亭訳『あひゞき』の問題」(「比較文学年誌」4・7・二三)があり、ツルゲーネフの文体への四迷の否定的評価、ツルゲーネフの「自然」と東洋のそれとの連続性、ツルゲーネフを多訳した理由など多くの論及がある。全体の論旨は複雑で辿りにくい。

透谷では、平岡敏夫の近著『北村透谷研究』に触発された「新透谷像の出現—平岡敏夫氏の近業に寄せて」(「思想」12・一五)中山和子「透谷と愛山—文学概念の対立をめぐって」(「文学」12・一一)の二論文を読んだ。前者は、歴史家としての立場から平岡氏とともに透谷研究を続けて来た筆者の論で、平岡透谷像の画期の意味を認めた上で、「民衆」のイメージをめぐって批判を展開し、自己の透谷像の原型を叙述したもの。歴史と文学の研究者の対話として今後の発展を期待したい。後者は、愛山・透谷の対立を文学概念上の対立としてとらえねばならぬという立場からの反論だが、やや平岡透谷像を簡単化しての批判と見える。しかし平岡論考でよしとしえない多くの論者がいる筈で、今後他の研究者も加わっての正面切っての論争がなされるべきで、またその意味は大きいのではないか。この展望の範囲外だがすでにこの二論文に対応して平岡から「透谷の『文学』像」(「文学」3・一六)が出ている。クリスチャンの立場からは佐藤泰正「透谷とキリスト教—評論とキリスト教に関する試論」(「日本近代文学」7・11・一三)がある。福音的信仰と生命的信仰との矛盾・錯綜、人生への「濃情」と存在的実感の関係、宗教と文学における文学の自立の苦闘、「時勢に感あり」の「魚の眼」に見られる民衆観などを説き、透谷は「土着的エトスとキリスト教思想との対峙、反立・また渾融」の「矛盾」を全身的に引きずりつつ、なおキリスト教によって「生命の思想」をかちとり、時代の病弊を衝いたとする論旨は説得力があった。これも前述の論争に参加する一立場だろう。他に「内部生命論」をその前後の歴史の中に位置づけようとした槇林滉二「内部生命論の流れ—北村透谷を中心に」(「近代文学試論」4・12・一三)を読んだ。

一葉では、塚田満江「一葉をめぐる女たち—歌子・花圃・菊子」(「日本近代文学」7・11・一三)があり、一葉の「女」への認識のあとを追い、三人の女の見た一葉像にも触れている。体質・気質による人間評価など、筆者独得の思考・文体で、女性としての実感、立場からのアプローチとして異色だが私はついてゆけない。今西実「『たけくらべ』の初出原稿について」(「ビブリア」37・10・一二)は天理大学図書館蔵原稿の綿密な紹介。渡部洋子「『たけくらべ』の成立について」(「愛媛国文研究」17・12・一二)松坂俊夫「樋口一葉私抄—文学と人生をめぐって」(「米沢東高校研究紀要」5・12・二四)もあった。後者は一葉の一生の解説。

瀬里広明「露伴における愛について」(「国語研究筑豊」10・11・三七)は力作である。全力を挙げて、露伴の、キリスト教・儒教・道教・仏教を融合したものとしての「愛」の高さを語っている。「厭世詩家と女性」と「風流悟」とのキリスト教的愛の共通性、「論仙」における道教の側からの愛の問題のアプローチ、「運命」における明代

と大正期との二重写しによるアクチュアリティ（方孝儛＝乃木、道術＝大正リベラリスト）など注意を引いた。一種の教養（？）的文体は気になったが、露伴評価、その史的位置づけに意味を持つと思えた。山田博光「社会小説論―その源流と展開」（「日本近代文学」7・11・一四）は社会小説の命名者を高田半峰と推定することからはじめて、社会小説論（争）の内容と限界を明きらめた明快な論文。野村喬「不知庵と『女学雑誌』―内田魯庵ノート㈠」（「青山学院女子短大紀要」21・11・三一）は、二一年から二年間の伝記。魅力ある文体で①評壇への登場②巌本善治との論争③二葉亭との出会いを縦横に説く。特に②は新説多しと思えて興味があった。塚越和夫「広津柳浪論―「落椿」と「己が罪」をめぐって」（「日本文学」12・一六）は、初期の二作品を検討することで、「蜃中楼」「残菊」から深刻小説への道筋を明きらかにした論。私小説性と愛欲による人間破滅の認識とからの脱出を主観（私）排除の手法によって果そうとして挫折したプロセスはよく納得できる。他に、佐藤信夫「『悲惨小説』論」（北九州大学「文学部紀要」2・12・一一）、久保和子「巌谷小波と蒲原有明―『世界お伽噺』を中心に」（宮城学院女子大「研究論文集」30・6・一三）、岡保生「小栗風葉伝（九）」（「学苑」11・一二）「座談会明治文学―坪内逍遙―」（同上・12・八）を読み、資料として「田岡嶺雲未発表遺稿Ⅲ」（「文学的立場」12・10・二二）（解説西田勝）があった。

自然主義。先ず「国文学」七月号で「自然主義文学の再検討」という特集があった。吉田精一「自然主義文学論」（六）以下、一九の論文が並ぶ。それぞれ著名な自然主義文学研究者の執筆である。しかしそれぞれ六頁前後の論文で、せめて論題を半分にしぼって十分なスペースで各論者に書かせるべきだと思う。別に述べた「太宰治特集」の成功に比してもったいない話だ。つまりこういうのは中途半端なのである。私としては高田瑞穂「自然主義文学と反自然主義文学」（六）、遠藤祐「非自然主義の人々―再検討のための序説」（四）の反・非自然主義をめぐる問題提起、保昌正夫「早稲田派作家の傾向（明治四十年代）―『趣味』早稲田号のこと」（四）の解説文、平岡敏夫「自然主義文学研究史論」（七）の明快な問題意識などが注意を魅いた。

独歩では小林茂大「国木田独歩考（第二部）―作品・文体を中心にして」（梅光女学院大「国文学研究」3・11・一三）は文体の特徴を挙げたもの。山田昭夫「国木田独歩『酒中日記』の教師像」（「北海道教育評論」6・六）もあった。なお、山田は同誌に「広津和郎『雪の翌日』の女教師」（8・六）「久米正雄『受験生の手記』その他」（9・六）「加藤武雄『筏の上』その他」（10・六）「長塚節『教師』の私生活」（11・六）と連載し、それぞれ好箇の読みものとなっている。「教育文学作品目録」（明治大正篇）（12・四）ははじめての試みである。

藤村では、佐藤泰正「藤村―『若菜集』以前」（梅光女学院大学「国文学研究」3・11・一〇）があり、「透谷を軸としつつ、藤村が初期の習作時を脱して『若菜集』の詩人に変貌してゆく―その一過程」をさぐったもの。「透谷の後を追う『心の戦い』が透谷的世界や志向からの転身によって果される逆説」的事情がダイナミックに語られている。楫瀬良平「藤村『草枕』の典拠と方法」（「国語と国文学」8・一六）は「草枕」の各行について詳細に典拠を示したもの。藤村研究誌

「風雪」(5・8)は「処女地」特集で、伊東一夫「『処女地』発刊の事情とその意義」という長大な(二七)論文の他、資料や回想がある。特集外では大場啓蔵「島崎藤村の詩と聖書」(六)もあった。

花袋では佐々木浩「『生』試論」(「文芸研究」56・7・一〇)があり、「生」は家族制度の問題を主題とせず、「自然」によって左右される人間の生の空しさを主題とすること、あるいは「生」と「春」の関連、及び「家」との比較など面白く読んだ。小林一郎「田山花袋伝記研究—田山実称登の一書簡をめぐって」(「関東短期大学紀要」13—1、12・一〇)は、山形の梵行寺に残る兄実弥登の書簡を資料にして、その寺の田山両家の墓をたてたのが外祖父であること、田山賢蔵家が館林に移ったのが明治三年であることなど実地踏査で明らかにしたもの。森山金二郎「花袋文学の文章研究(一)」(「宮城学院女子大「研究論文集」30・6・二三)もある。

白鳥には柳富子「日本におけるチェーホフ—正宗白鳥の場合」(「比較文学年誌」4・7・二〇)があり、最初の本質的チェーホフ受容者白鳥に焦点をあてている。チェーホフの前期と後期のちがい、その文学内容に深くわたりながら、白鳥の、後期にウェイトのあるうけとめ方を明きらかにし、それが、気質的にチェーホフを理解しながら、「人間存在についての、対立する観念と観念との火花散る展開の面」でなく「その上澄みのような情念」をうけとめた浅さを結論としている。秋江では山本昌一「近松秋江論—『別れたる妻に送る手紙』を中心に」(「新文学史」復刊5・9・一二)があり、「別れたる妻」のモチーフを、私娼と長田の関係への雪岡の嫉妬におき、「未練と執着」という「やる瀬ない寂しさ」をまぎらすものとしての近松文学の特色の指摘、妻ますへの疑惑はその時なく、それが生じた時「執着」「疑惑」の世界がはじまるとする論旨は面白く好論文。吉田精一「後藤宙外—評論の系譜のうち」(「解釈と鑑賞」10〜12・二六)は評論家宙外をはじめて本格的に論じたもの。その内容・評価が詳細に考察され、二流の反自然主義者宙外の苦闘と敗北のありさまが過不足なく定着されている。他に武田勝彦「早稲田文学社の『文芸百科全書』」(「教養諸学研究」26・6・二二)があり、「学苑」(12)は島村抱月特集で、尾崎宏次・川副国基・稲垣達郎・本間久雄の昭和女子大での講演が収録されている。

鷗外にはすぐれた論文が多かった。まず神田孝夫「若き鷗外と漢詩文上」(「比較文学研究」13・11・二九)は、医学生鷗外の、予科・本科での文学への目覚めのプロセスを生き生きと叙述したもの。特に伊藤孫一との出会いによる漢詩文傾倒の姿は面白かった。鷗外の文学修業を量る当時の文学風土の研究は筆者がいうほど遅れているとは思えないが、鷗外における漢詩文教養の意味の大切さ、それを主張するすぐれた研究文体は、その続篇への期待を大きくさせる。平川祐弘「森鷗外の『花子』」(同上・三〇)も好論文。「花子」をめぐって、その創作実態、モデル問題など多くを比較文学的方法で解明し、この短篇の面白さを、西洋に触れることによって日本を振り返るという屈折した「見返りの心理」におき、それを可能にした鷗外の「複眼」＝比較文化史的パースペクティブ、で締めくくったこの論は、のびやかな知性の世界を感じさせ、比較文学的方法による典型的な論考である。小堀桂一郎「森鷗外小説観の系譜」(同上・五〇)は、明治二

二三年の鷗外の文学論をとりあげ、註解という形で詳細に検討したもの。ハウプトマン美学以前のゴットシャルの『詩学』、ハイゼの『ドイツ短篇集』序文と比較してその受容、異同を論じ、逍遙との対立に至る経過を論じている。先述の十川論文と対応する鷗外側の検討ということになる。あまりにも逐行的に比較考察しているため論旨明快とはいいがたいが、基礎研究として意味が大きいのではないか。小林惺「『人主策』(『君主論』梗概)成立の周辺」(同上・二六)は、「人主策」が倫理的関心によって書かれたこと、ニーチェ論義の中で、「超人」チェーザレ、ボルジアを讃えた『君主論』を紹介した鷗外のモチーフを明きらかにした論。比較文学的作業の常道かも知れぬがその内容に比して論文がながすぎる。鈴木満「鷗外幼少時の教育」(同上・一八)は、明治十年以前に受けた教育について伝記的に論述したもの。以上の論文は東大比較文学科機関誌の「鷗外特集」所収のものだが同誌には資料として「森鷗外とエドムント・ナウマンの日本開化論争」(六五、解説、小堀桂一郎、八)があった。「舞姫」論は二篇読んだ。安住誠悦「『舞姫』の周辺—『舞姫』論の検討」(国語国文研究」38・9・一一)と蒲生芳郎「『舞姫』私見—その出発時における鷗外の「文学」の構想」(「文学」10・九)である。前者は「舞姫」研究史だが、論理明晰であり主体的で、筆者自身の「舞姫」論となっている。佐藤説と笹淵説を対極に、そのなかばに平野説を置き、磯田説の相対主義的人間観の「人間論」に透徹しえない不毛を指摘しつつ、その方法的有効性を石川説に奪いとり「『舞姫』は『物語的扮飾』を施されることで、不断に保護され、主人公の内包する俗物性を隠蔽されている作品であった」と結論するに至る論旨は見事な論理性を持っていると見えた。後者は「舞姫」を倫理不在の審美的ロマンスとし、「舞姫」エリスの孤独感と同じ次元まで自らの孤独を深めず、そのことによって「家」や国家権力との対決をさけることのできた豊太郎の精神構造はほぼ鷗外のそれであるという論旨。鷗外がこの作を家族の前で朗読させた意味、鷗外が「家」や秩序へではなく、「俗衆」への対決として創作したこと、などの指摘は鋭い。磯貝英夫「鷗外歴史小説序説」(「文学」11・一一)は、「興津彌五右衛門の遺書」の初稿と定稿のちがい、定稿失敗作の所以を指摘し、他方、五条秀麿ものを書いた後の鷗外は、これ以上現実論を押し進めることの危険を見ていたので、その時すでに歴史小説におもむく必要性がすでに内在していたと考え、結局、初稿から定稿までに「明治四十四、五年における鷗外の動きの圧縮した再展開」を見る好論文であった。

漱石他　漱石論も更に深まりを見せている。まず飛鳥井雅道「漱石における男性と女性—小説構想との関連で」(「文学」11・12、二三)は新しい視点による論。長井代助を「先生と弟子」の統一として現実化、肉体化したのと同様に、コケット美禰子を夫にかえりみられない三千代として現実化し、それによって日本の「近代化」を批判する地点を確立した。その「それから」の二人は、権力と金力の上層と、国民・貧民の下層とのはざまに置かれており、漱石はそのことによって明治社会を内在的に批判しえたという論旨。「それから」以後のより深化した頂点として「明暗」を評価(主人公をブルジョアの息子から小市民の位置へ、女主人公を、夢(美禰子)あきらめ

（お米）悪妻（「道草」の妻君）から生き考える若妻へ）し、また漱石の位置を幸徳秋水との対比で考えるなど筆者の漱石論全体への展望をふくむ。橋本佳「『行人』について」（「国語と国文学」7・10）は落ち着いた文体の好論文。「Hの手紙」に焦点をあてる今迄の論に対して、二郎と直との関係の表現を、もっとリアルなものとして捉える必要を説いている。「行人」を、序章・中核部分・結末と分けた場合、それぞれ三沢の話、二郎の話、一郎の話と分けられ、「個々の短篇＝一長篇」という漱石の意図に沿うというのも新見だろう。「古典と現代」（27・10）に二論文あり、山田晃「『漾虚集』一面観」（九）は「倫敦塔」「カーライル博物館」に、文明という人間の宿業の仮面、を剝奪し透視する認識を見、またその時期に見られる戦争ないし闘争の図柄に、「従軍行」の素朴な興奮を誘引した戦争の意味を問いつめ、それを「無明の力のせめぎあい」「人生普遍の相」となながめるに至るプロセスを見るなど、好論。内田道雄「『彼岸過迄』一面」（七）は、この作の連作小説性、流動性に富む快適な作品世界をつくり出す意図を説き、漱石が新しい形式を試みる才気を信用し切れなかった徳性がこの作をあいまいな性格に終らせたと見ている。位置づけのむづかしい作品へのアプローチである。「日本女子大国語国文学論究」（6）は四つの漱石論を載せる。湯地孝「明治文学の或る断面について」（一五）は漱石に「抒情」のない特異性を説き、その理由を今後文学形態を通して究明すべきだという問題提起。漱石の大切な特徴を衝いて考えさせる。井上百合子「漱石とそれから」（一四）は、同作を、遂げえぬ人妻（大塚楠緒子）への恋を作品の中で実験した作とし、これでもって青春と訣別し、小説家として「門」の豊かな日常性の獲得におもむいたとする論。これは一面でこれを包括した「それから」全体の論を期待したい。熊坂敦子「漱石と宗教」（一四）は、初期の参禅の決意から晩年の「則天去私」に至るまでの宗教的体験の起伏を辿り、「則天去私」を禅と近代精神のからみあいのかなたに存在する絶対の希求の到達点であったと結ぶ論旨。板垣直子「漱石の新しさ、近代性」（一九）は「漱石が日本人としては珍しく、近代作家として偉かったことを書いた序に、漱石研究についてちかごろ掲げられた新しい二つの問題、『則天去私』を『神話』とする考え方、及びみかねるような精神科医らのいわゆる『やぶ診断』についても批判」した文章。全否定する立場はありうるが、もっと具体的に論じなければ筆者の立場があらわなだけで意味がない。広島大の「近代文学試論」（4・12）にも三つの漱石論がある。相原和邦「『道草』と『家』」（一二）は両作を比較し、共に「自然主義―私小説」性を否定したもの。綿密な比較検討がある。釘宮久男「『明暗』試論―『明暗』と則天去私」（一一）は、作中の「私」「自然」の用い方、あるいは「親切・好意・同情」の内容を考察することによって「則天去私」の『明暗』へのかかわりの深さを立証しようとしたもの。佐野金之助「夏目漱石」（九）は評論家スタイルの文体で、漱石の留学体験を、高村・荷風らと比較しつつその意味をさぐったものだが、私にはそれほど新しい見解があるように見えなかった。高木文雄「健三とお住」（「女子聖学院研究紀要」4・11・二七）は「道草」の叙述の変化に主題確定のプロセスを見るなど綿密な作品論。土居健郎「漱石の心的世界」（「解釈と鑑賞」11・12・一七）は作中人物について精神分析をしようというもの。「坊ちゃん」の人

間関係の、自立していない人間同士の「甘え」としての一体性の指摘、「三四郎」への美禰子の気持を、Pity's akin to love の pity であって love でないとする指摘など注意をひいた。一つの新見だろう。太田三郎「夏目漱石『琴のそら音』とその背景」(「学苑」8・一二)は初期の文章を検討して超自然物への関心の意味をさぐったもの。生松敬三の「三四郎」(「解釈と鑑賞」)連載は七月で完結した。星野周一郎「漱石の経済学」(「帝塚山学院大「研究論集」2・12・一二)は、漱石の重要な問題点である社会認識の内容にふれているが今少しのつっこみがほしい。他に石崎等「『心』試論(下)」(「言語と批評」6・11・一三)遠藤栄一「漱石の『文学論』―文学理論としての問題点」(「宮城学院女子大研究論文集」30・6・一二)があった。野上彌生子については渡辺澄子「野上彌生子のふるさと」(「文学的立場」・10・一三)があった。九州臼杵に訪れた感想の体裁をとっているが、彌生子の生家小手川家についての多くの事実が述べられていて好論文。野上夫妻の結婚のこと、叔父小手川豊次郎のことなど特に興味をひいた。

荷風・谷崎　荷風では四論文を読んだ。坂上博一「永井荷風ノート「あめりか物語」「ふらんす物語」について」(「日本近代文学」7・11・一五)は両作の意義を、その「哀切甘美な切り口の形」に示される宿命というべき悲哀感を、一歩一歩実感し確認し、更に積極的に美的生活を実践してゆこうとしたところに求めた論。赤瀬雅子「『問はず語り』試論―ピェール・ロチの影響を中心として」(「比較文学年誌」4・7・一九)は、同作の「流れ漂う世界の中にいる」登場人物、「すべて周囲の風景と融合し」た女性等々にロチとの類似性があることなどを論じている。やや荷風をロチにだけ近づけすぎたきらいがある。市川良輔「永井荷風論究ノート―属性としての相克と調和」(「沼津工専研究報告」3・六)は、重厚な文体なのに引用文献が多すぎて筆者の顔立ちが見えにくい。助川徳是「荷風の習作」(「学習院高等科研究紀要」3・9・一一)は「薄衣」「夕せみ」「烟鬼」などの初期習作を検討している。

谷崎では、山本喜久男「大活時代の谷崎潤一郎」(「比較文学年誌」4・7・一八)、宮城達郎「『蓼食ふ虫』の世界と構造」(「国語と国文学」10・一〇)があり、前者は、未開拓の分野の考察として労作。谷崎とトーマス・栗原の結びつきで三年続いた「大活映画」のアメリカニズムの解明に重点があり、それと「痴人の愛」との関連をも捉えている。後者は「卍」との比較、以後の女性礼讃への連続面を論じた作品論である。

白樺派　まず川鎮郎「有島武郎における『神義論』的懐疑の成立」(「言語と文芸」53・7・一〇)を読んだ。キリスト教の問題は重要でありながらむずかしく、例えば信仰の実態を日記などのことばで推定する限界性、背教の結果があってさかのぼってその内因を論理的にさぐる無理などがある。この問題は未確定と私は言っておきたいが、キリスト教的論理からのものとして教えられた。宮野光男「有島武郎研究―運命観をめぐって」(「梅光女学院大「国文学研究」3・11・一二)は、「運命」の用い方の変遷を辿って有島の思想実態に迫ろうとした好論。松下美那子「有島武郎の思想構造とその問題性」(「日本文学」11・一二)は「惜しみなく愛は奪ふ」への形成過程とその構造を説いたも

の。この哲学を「生の哲学」と規定し、大杉などの思想と共通のものを見ようとすることが目をひいた。佐々木靖章「『カインの末裔』試論」(「文芸研究」57・11・九)は作品論として新解釈をふくみ好論文。尚範囲外だが「北方文芸」創刊号で有島を特集している。本多・八木・山田らの座談会(一一)瀬沼茂樹「武郎の文体など」(二)山田昭夫「有島武郎研究雑感」(二)その他未発表資料などが収録されている。資料では有島安子遺稿集『松むし』所収短歌の復刻があった(藤女子大「国文学雑誌」3・11・三)。志賀では角田一郎「『暗夜行路』と尾道の人々」(「文学研究」26・12・一一)を読んだのみ。これは井伏の「志賀直哉と尾道」の若干の訂正。

芥川他　芥川では比較文学研究として富田仁「対比研究の意義—芥川龍之介「藪の中」の研究をめぐって」(「比較文学年誌」4・7・二二)があり、「藪の中」の比較文学研究史、「ポンチュー伯の娘」(モーリス訳)との対比研究をなし、ついで対比研究から文学理論への経路をさぐろうとした、方法意識の目立つ力作。鈴木秀子「芥川龍之介とキリスト教—「西方の人」を中心にして」(「聖心女子大論叢」30・12・三〇)も力作で、「信ずる人々の証明」に接することのなかった芥川が「心」でキリストを知ったその内容を説得力ある筆致で語っている。

広津和郎では、佐藤信夫「子とその父—広津和郎と柳浪」(「日本文学」12・七)があり、青春時の家庭での苦悩が和郎に「明晰な眼と非条理な感覚から発生する方向探索の眼」なる背反するものを背負わせたこと、それの彼の文学への影響を論じている。スケッチ風でやや説得力に欠けるが私には面白かった。山田昭夫に「広津和郎研究文献目録」(「位置」8・10・一四)がある。

他の大正作家では、渡辺外喜三郎「中勘助(13)」(「鹿児島大学文科報告」3・6・一六)、坂本政親「加能作次郎評伝(4)—博文館時代」(「福井大学教育学部紀要」17・10・二〇)の伝記研究を読んだ。前者は「提婆達多」についての同時代評紹介として意味があり、後者も相当調べて書いた論文。

ここで挙げるのはあくまで便宜的なのだが、明治から大正へ、また大正文学史の問題意識の強烈な、森山重雄「実行と芸術の問題—『生の哲学』の方向」(「文学」7・一五)がある。平野謙の実行と芸術なる問題意識を深め、片上伸・相馬御風の「生の哲学」大正アナーキズムの「実行と芸術」の流れを、啄木の自然主義批判の真の意味を発展させていったものと見、大正アナーキズム、特に大杉栄の問題意識を十分につきつめなかったところにプロレタリア文学の「政治と文学」のマイナスを見る史観が展開されている。これに関連して森山は前後多くの論考を書き継いで来ており、その問題意識は注目すべきものである。「宮嶋資夫『雲水芸観』と『大心凡夫』」(「日本文学」11・六)「未発表作品『無題』」(「文学」8・八)も森山の解説。

新感覚派　磯貝英夫「モダニズム文学論の基盤—新感覚派を中心に」(「日本近代文学」7・11・一三)は、「文芸時代」の理論的発言の全体の特色を、問題別に明きらかにしようとしている。深刻な人類滅亡意識と楽天的な明かるさとの短絡が、都市部の農村共同体的性格の崩壊による共同体的自我の解放と、それに連続しての自我の解体の結果であること、同派のプロレタリア文学の連帯感(既成文学への

対立としての)、横光の科学主義の内容など、興味ある解明が多い。橘豊「横光利一の四人称について」(「古典と現代」27・10・八)は「自分を見る自分」の表現を可能ならしめるために「私」を「機械」「紋章」で試み、更に「純粋小説論」に理論化した経緯、それが影をひそめてゆく過程を述べたもの。

川端にはすぐれた論を二篇読んだ。羽鳥一英「一九三〇年代の川端康成—『浅草紅団』から『雪国』まで」(上・下)(「国語と国文学」8・9・二五)は、川端文学の展開を、慎重・克明にあとづけようとしてすぐれている。細川皓「川端康成論」(「群像」9・一五)は「伊豆の踊子」における芸術と実生活の関係、その実生活の重みを解析し、そこからその文学の秘密(恥美性・非現実性・抒情性)をさぐろうとする意欲的な論文。武井美子「川端康成批判」(「日本文学」7・一二)は、川端の「美」の性格が、自己の体験と高校生の読後感想をもって、いかに詠歎的・退嬰的そして結局反動的であるかを声高に語っているが、前二者に比すれば川端の内部構造に今一つ立ち入っていない。

プロレタリア文学　松原新一「敗北の底から—転向論」(「群像」12・四二)なる長大な論文がある。私としてはなんともいいようのない論文であるがあえてつまらぬといいたい。国家権力のおそろしさ、人間の弱さなどもっともな話でありながら、ぎりぎりの転向体験を先取りしようとする筆者の姿勢につまらぬ実感性があり、分別くさいのである。こういう転向論にははげしい反論が出ていいのではないか。伊豆利彦「小林多喜二論ノート—「人間的」なるものをめぐって」(「日本文学」11・1・二八)は力作。小市民的な自己のエゴをみつめ、それに徹底する中で自らを社会主義の方向につき出していった初期からはじめて、「党生活者」における、非合法生活者外の「眼」の欠落というマイナスを説くに至る論述が、筆者の主体をかけたぎりぎりの熱っぽい文体でなされている。「人間的」「文学的」ということばの階級性の問題、知識人の自分の文章への責任の問題等の鋭い指摘はアクチュアルなものである。

満田郁夫「中野重治の転向五部作について」(「黄塵」4・8・一六)は、作品によって転向そのものの過程を可能な限り検討し、蔵原・河上と比較しての「共産党」への中野のイメージ(羞恥・恐怖)を明きらかにしている。この実証的ダイナミックスはすぐれている。杉野要吉「『汽車の罐焚き』成立の前景」(「関東学院女子短大論叢」32・12・一七)は良心的な究明態度だが、満田論文のため影が薄れた。

他に大炊絶「『石狩川』の流域(下)—現代文学の文体の追跡(4)」(「位置」8・10・二〇)は、村山知義・久保栄等の「石狩川」の見方を検討することによって、この作の実質と可能性を明きらかにしようとしたすぐれた論。「位置」には神谷忠孝「森山啓著作年譜」(二)もあった。

伊藤整・中島敦他　伊藤整論では亀井秀雄の論が秀抜。「伊藤整—表現の思想」(「北海道駒沢大学研究紀要」2・11・八七)である。「芸」と「生命」の観念を、実作をも視野に入れながら、克明に解明していったこの長大な論文は、本多秋五の達成点をふまえて更に精緻に攻め、「公衆」の像を量によってしかとらえなかったこと、伝統の「力」を決定論的にとらえてしまったこと、そのことによって個の自主性の

相対的過少評価におちいったことなどの結語にいたるまで、伊藤の文学理論の構造を見事にとらえている。「伊藤整―少年と詩」(「位置」8・10・一三)「佐藤春夫のこと―中野重治と伊藤整(一)」(「北方文芸」1・一二)もすぐれた論文で、亀井はたしかな研究文体をつかんだと見える。野坂幸弘「私小説論再検討の視点―伊藤整の文学論の場合」(「日本近代文学」7・11・一二)もあり、伊藤整は最近活発に論じられている。

中島敦には佐々木充「『わが西遊記』の方法―その一、『悟浄出世』諸キャラクターの本体探索」(「帯広大谷短大紀要」4・7・二七)と上田隆章「中島敦論」(「新日本文学」11・一三)があった。前者は副題の通り作中にとりこまれた古典を探索した労作。後者は彼の政治的、社会的関心、植民地の住民と支配者との関係についての人間的関心と彼の文学との関係を論じ、新しい視点からの論としてすぐれている。堀辰雄については久保島保「『奈保子』の世界」(「片掬」3・9・一一)を読んだに止まった。

日本浪漫派・小林　小笠原克「近代の超克試論」(「日本近代文学」7・11・一二)は杉山道助の大東亜戦争下の始発としての文とその終焉としての岩上順一の文とが、正反対の政治的立場にありながら八瓜二つに似通っているVという問題意識に立ち、「近代の超克」論議における河上と林・亀井の差に見られる文学性のプラス、また中村の戦中・戦後の独自な一貫性を論じてすぐれた論考。しかし最後の一句「情況論としても、言語暴力の嵐にさらされたこのあわれな〃知的協力会議〃という歴史的事実に最低限度の意義を認めておくべきだろう」というのは気になった。つまりこの一句は、情況論のアイナスを衝くモチーフのあやうい正当性(その故のすぐれた論考)を崩しかねないのではないか。「日本浪漫派研究」(2・7)は読めなかった。それら日本浪漫派再評価の気運への批判としての和泉あき「日本浪漫派批判総括」(「文学的立場」12・10・八)は、保田の美学と政治というきりはなしがたいものを切りはなそうとするところにいわば反動的政治性があるとする論。正論だがこの批判では再評価論者たちは何の痛手もうけないだろうところにむずかしさがある。「文学的立場」には西田勝の「小林秀雄論」(一二)もあり、笠原伸夫への反批判。秋山駿「小林秀雄の戦後」(「群像」11・二九)は私の責任だがよくわからなかった。

太宰・坂口他　太宰治には、「国文学」が特集を編んだ。作品論を主体としたこの特集は、平岡敏夫「富嶽百景」(六)の、「富士に就いて」との文体の比較、〃心象百景〃の指摘など、日沼倫太郎の「津軽」(五)での、太宰における故郷の意味、その他、小笠原克の「斜陽」(六)越智治雄「冬の花火」(六)小田島雄志「新ハムレット」(六)などすぐれた作品論が多く、意義ある特集と思えた。坂口安吾には、その初期を宗教憧憬と現実志向の矛盾、宗教と文学の二律背反の観点から把えようとした黒田征「坂口安吾の初期」(「国語国文研究」38・9・八)、幼時よりの伝記的論述の栗原進「坂口安吾―発想の過程(一)(二)」(「小川高校職員研修誌」11・12・三四)があった。織田作之助には、一代記風のテーマ、説話体のスタイル、大阪への密着など「土曜夫人」までの展開を描いた矢島道弘「織田作之助論―その方法と展開」(「復刊大阪文学」5・6・九)があり、矢島には他に「田中英光論―その

転向と堕落について」（『復刊大阪文学』9・12・一二）「石上玄一郎ノート――太宰との邂逅――『自殺案内者』を中心として」（『新文学史』復刊5・9・一二）がある。前者は結局その転向と堕落を「純粋無垢な一本気の」「気弱な坊ちゃん的気質」に帰せしめているが、こういう形の作家論は論理的説得性をもちにくい。

野間他　宮内豊「自己執着の文学――初期野間宏の問題」（『群像』9・一五）は、「自己絶対性の動き」が自己執着的マイナスを持つこと、あるいは作者と主人公との同一視をさそう作品構造などの問題点を指摘した好論文。「青年の環」の中絶や「真空地帯」のリアリズムへの志向の意味など説得力があった。木村幸雄「『暗い絵』論」（『クロノス』15・10・一五）は金と性を人間の欲望の根底において一つのものととらえ、それに執し貫いてマルキシズムに立つ「自己完成」の道を歩もうとする青年を描いていたのに、宮本百合子も「近代文学」派も十分その意義を汲めなかったという論。正しい指摘だが今少しの筆者の思考のダイナミックスがほしい。アントニーン・リーマン「反戦文学の国際的性格――『真空地帯』と『ここより永遠に』」（『文学的立場』12・10・九）もあった。立岡章平「武田泰淳瞥見」（『クロノス』15・10・九）は、武田の作中女性の性的魅力を評価している。

古林尚「井伏鱒二の『黒い雨』完」（『文学的立場』12・10・一九）は『黒い雨』の本格的評論で、井伏本来の資質を生かす構想の「姪の結婚」から人間の被爆体験を歴史化する『黒い雨』への発展を、作品構造の周密な分析でとらえ、井伏が小市民的文学精神をすて、〈新しいドキュメンタリズム〉の獲得という困難の道に向ったとする論。東郷克美「『黒い雨』感想」（早大高等学院『研究年誌』12・一八）もすぐれた感想だが、古林の論には劣る。浮橋康彦「佐多稲子『水』」（『日本文学』7・一一）は細部まで読み切ったすぐれた作品論。小堀陽一郎「Subtlety についての考察――井上光晴とジョン・チーバー」（『関東学院大紀要』9・11・一二）は、現代小説の方法に触れた好論文。その他私の目に触れたものとしては「思想の科学」（9）が実存主義特集で、埴谷雄高・鮎川信夫・椎名麟三・福田定良・田中英光らが論じられている。磯田光一に「福田恒存論」（『文芸』10・一五）「平野謙論」（同上・12・一五）があった。座談会「作家と想像力」（小島・安岡・大江）（『文学』9・二八）は各作家の想像力の意味のちがいが面白く、特に安岡の「思いやり」ないしは自分にとって恐ろしいことをいうためのものだ、など共感した。三人の最近作の相互評としても見逃せぬ。小島信夫には「現代と諷刺文学」（『文学』8・七）もあった。

劇関係では、越智治雄の仕事がある。「明治期社会劇論の輪郭」（『日本近代文学』7・11・一六）は、明治の社会劇論が問題劇論と重なり、イプセンの劇が社会問題としてだけに一面化してうけとられ、またメーテルリンクも社会劇作家に入れられたこと、気分劇との区別のあいまいさがあったことなどを指摘し楠山正雄の要望した舞台上の写実主義・自然主義を徹底させなかった状況を明きらかにし、大正期の社会劇の出発を、むしろ山本有三の「穴」の写実性に見ようとする論である。「気分劇の位相」（『国語と国文学』12・一四）は大正三年前後の気分劇の位相を究めたもの。社会劇・気分劇の対立的類別の通説を否定し、両者の共通性の指摘の上で、観念に押し流される社会

劇に比して、気分劇がより新しい方法で現実を獲得しようとした意味の大きさを説いている。「『玄朴と長英』まで―新派作者時代の真山青果」(東京大学教養学部人文科学科紀要」44・12・二八)は、「真山青果その人の心内に巣食う二つの対立し相剋するものの形象化」としての戯曲という青果論では、『第一人者』と『玄朴と長英』の差がとらえられないとの視点から、その中間に位する新派時代の戯曲を検討し、観念的社会劇から現実に根ざした性格劇への発展の道筋を明きらかにした論。以上の三論文は新しい大正劇史の形成を意図する重要な仕事と見える。他に読んだのは三篇のみで、源高根「新演劇研究会経緯㈠―加藤道夫評伝的ノオト(帝塚山短大研究年報」15・12・二〇)は、「ギリシャ劇と能とを一つのパースペクティブで捉え、アイスキュロスや世阿弥にジロドウやアヌイと同じ親和感をいだき」その根底に折口信夫の歴史感覚を持っていたこのグループの戦時下の姿を鮮やかにとらえた論文。菅井幸雄「戯曲構造の論理」(「文学」8・一一)は「白い夜の宴」(木下順二)「追究」(ベーター・ヴァイス)「ベルナルダ・アルバの家」(ロルカ)「五人のモヨノ」(飯沢匡)の作品によって現代戯曲のアクチュアルな問題を論じている。やや論理が骨がらみだが、一つの問題提起。田中単之「三好十郎論(2)―知識人とは何か」(日本文学法要」19・12・一五)もあった。

詩　時代順に並べる。佐々木満子「明治初期の翻訳詩(5)(「学苑」11・一一)があり、小野茂樹「蒲原有明の処女作「大慈悲」―その背景とモデル」(「国文学」7・四)は、初期小説の主人公田島のモデルが金色太造だということを述べたもの。吉田弥寿夫「象徴詩集としての『邪宗門』(「ビブリア」37・10・一二)があり、清白の回想としての楠井不二「伊良子清白先生と私」(「国文学」9・六)があった。請川利夫「高村光太郎『道程』研究史考」(「関東短大紀要」13―1・12・一三)は、小田切・吉本・平岡・首藤と流れる研究史を明確に整理した論考だが同「高村光太郎の戦争詩―モラル意識を中心に」(「国文学」9・五)は自己の切実なモチーフのない論である。宮沢賢治では恩田逸夫「二つの潮の交会点」(「明薬会誌」61・5・六)は、詩篇「津軽海峡」の批評、同「青い神話―宮沢賢治―宮沢賢治作『札幌市』をめぐって」(「立教大日本文学」19・11・一二)は精密な批評・鑑賞。大塚敬三「一つの『雨ニモマケズ』論㈠」(「日本文学」7・一四)は一行ずつの詩解釈。一行ずつの解釈と宮沢の生き方の対比はやや無骨。朔太郎では田村圭司「萩原朔太郎詩論(2)」(「位置」8・10・一四)を読んだ。千葉宣一「『詩と詩論』とシュールレアリスム―受容状況を中心に」(「日本近代文学」7・11・一七)は、モダニズム文学がヨーロッパのアヴァンギャルド芸術の影響下に成立した事実から、その影響関係を比較文学的視野から分析する観点を持ち、「詩と詩論」における受容状況を調査したもの。その前提として発動国フランスにおける成立事情や、「詩と詩論」以前の受容状況も調査している。飛高隆夫「中原中也と立原道造―立原道造『別離』をめぐりながら」(「国語と国文学」10・一一)は立原の中原論の意味を考察したもの。「対話」の意味のヘルダーリンと立原との違い、立原に本質的には「告白」のなかったことなど注意をひいた。資料として森公児「立原道造の手紙と遺稿詩」(「文学」10・六解説3)があった。三好達治には朔太郎と比較して蕪村句鑑賞の現実志向(潜在的な現実への参加意志)の指摘のある北川佳枝「三好達

治―イメージに関する試論」（藤女子大「国文学雑誌」3・11・一一）があり、水野隆憲伊藤静雄論」（「日本文学誌要」19・12・一一）もあった。

戦後詩では清岡卓行に「文学」連載の「戦後詩の愛着」の5・6があり、「富岡多恵子の詩」（7・一〇）「石垣りんの詩」（11・一一）があり、前者は、反戦後的であることの意味、抽象的な人間の価値への女性からの志向、進歩的近代主義を是正する日本的庶民的活力への方向などの特徴を語り、後者は、小説家から詩人へと動いた文学者の特異性とその意味を語っている。山本捨三「山本太郎詩集『単独者の愛の唄』の数篇」（熊本女子大「国文研究」13・11・六）もあった。

短歌・俳句「短歌」（8・9）に「明治一〇〇年短歌史」上下があり、主題別で年表があり解説するスタイルの歴史特集。中山周三「北海道における移民歌壇の形成」（藤女子大「国文学雑誌」3・11・一八）は未開拓の分野の仕事で、士族の集団移民の人々の作歌活動の実態を、仙台・会津・尾張の三藩について論述したもの。小島吉雄「明治和歌の一側面」（「愛媛国文研究」17・12・一二）もあった。

石丸久「写生論序説―芸術的認識の諸相における『写生』」（「日本近代文学」7・11・一三）は、象徴世界が虚と実の、主観と客観の、情と知の、等々の弁証法的棄揚に成る全一的有機的境地であるとの立場から、ロマン的象徴文芸に対する写実的象徴文芸の日本の動きとして、子規の主知、左千夫の主情、茂吉の象徴と流れを見る論。「象徴」の意味の追尋は私にはむずかしかったが、考えて見れば当り前のようなところもある。

米田利昭に「子規のイメエジ」（「日本文学」8・一七）「若尾瀾水のこと―続子規のイメエジ」（「日本文学」9・五）と子規関係の二論があった。前者は、五味・楠本・松井・梅原の子規論を批判したもの。明快な批判は爽快というべきだが、やはり自己の子規論を中心に据えて論じてほしい。後者は、瀾水の「子規子の死」の正当さと、この文による不幸な結果を紹介している。亀山勉「漱石から子規へ―俳句革新の一性格について」（熊本大学「国語国文学研究」3・12・八）も子規論。漱石から吸収したものの考察。

薄井忠男「アララギ短歌形成の前提―明治大正の転換期」（「日本文学」12・一〇）は、「近代的」な茂吉・赤彦と明治的精神に拠る左千夫との対立を論じたもの。茂吉・赤彦の文学の形成過程の問題である。やや通論的。

長塚節については田中昭二「長塚節のユーモア」（同志社女子大「研究年報」18・12・二〇）山根巴「いのち悲し」―「鍼の如く」のこころ」（相模女子大学紀要」28・11・一六）、大戸三千枝に長塚節の初期の歌についての紹介が「語文」（27・12・九）と「国文学」（12・八）にあった。

大河内昭爾「他力思想と近代文学―左千夫・甲之・磯多」（「日本近代文学」7・11・一四）は近角常観との関係を論じ興味深かった。中皓「与謝野鉄幹の短歌観(二)」（同志社女子大「学術研究年報」18・12・一一）もあった。

啄木では今井泰子「啄木における歌の別れ」（「日本文学」8・九）は、生活の尊重＝文学への悔蔑と生活状況への憤怒＝自己愛惜の交錯する「硝子窓」から、その憤怒が社会主義思想に裏打ちされた頃という思想展開をとらえ、短歌制作の再開、そこでの過ぎゆく刹那の意識・感覚・詠歎の定着それ自体が社会への痛烈な抗議であった意味を定着させた論で見事に明快な論である。「日本文学」（8）は短歌特

集で、金子光晴・杉浦民平らの「私と短歌」なる短文の他、横井源次郎「啄木以後」(七)岡井隆「自然詩の終焉—短歌構造の本質に関する一説」(九)があった。韻律・用語の問題にしぼってその形式を論じた小林純子「石川啄木」(藤女子大「国文学雑誌」3・11・一三)、また桂孝二「啄木『短歌悲しき玩具説』について」(香川大「研究報告」23・11・二〇)もあった。

「短歌」七月号は窪田空穂特集で多くの論考が並んだが、私には青春時を扱かった大岡信「窪田空穂論序説」(一一)木俣修「処女歌集のあとさき」(八)が面白かった。山根巴「茂吉が新古今に見出でたもの」(「文学語学」45・9・一二)深萱和男「死に給ふ母」(「日本文学」12・六)鳴海幸子「鳴海要吉論」(藤女子大「国文学雑誌」3・11・一一)もあった。

文体論として磯貝英夫「文学研究と文体論」(「文学語学」45・9・七)があり、やや否定的な文体論の現状批評であり、その要請が強いのにも拘らず行きづまっている状況を説いてよく納得できる論。高野繁男「近代小説文体の史的検討—鏡花・藤村・秋声・武者小路を中心として」(「現代科学論叢」1・12・一七)は因子分析法による文体史の考察である。

最後に、書き落したものとして「国文学」(9)特集「近代事件史と文壇」があった。それぞれ大切なテーマを扱っているが、紅野敏郎「足尾銅山鉱毒事件と文壇」(七)古林尚「松川事件と広津和郎」(七)が私には面白く、石橋万喜夫「終戦時の受け止め方」(五)は異色の文章であった。「国文学」連載の「海外における日本近代文学研究は面白いテーマなのだからスペースも広げてもっと本格的にやって頂きたい。

▽書　評△

『有島武郎論』

安川定男著

山田昭夫

同人雑誌「同時代」の充実ぶりについては、つとに定評がある。現在までのところ、とりわけ橘川文三氏の『日本浪曼派批判序説』と安川定男氏の『有島武郎研究』が同誌の定評を決定づけた二大収穫であった、といってよかろうと思う。

安川氏の有島研究は「同時代」の第五号（昭和32・7）から第二十一号（昭和41・11）まで、十七回連載して完結したものである。その間、実に十年間、連載開始早々から有島研究の水準を急上昇させる画期的な労作として注目され、私なども同誌が到着するたびに飛びつく思いで愛読してきたのである。私どもが氏の研究業跡からいかに多くのものを学ばせていただいたか、それは小著『有島武郎』（昭和41・1）を一瞥すれば明瞭であって、小著に引用させていただいた数々の〝安川説〟は、いわば拙著の貴重なカナメ石なのであった。氏の先行研究なかりせば小著は決して形を成さなかったのだ、と今でも切実に反芻せずにはいられない。そういう私的事情もあり、私は、上記『有島武郎研究』と中央大「紀要」その他に発表ずみの関係論文を集大成された本書の刊行を心からよろこぶとともに、氏の多年の先導者としてのお仕事に改めて称賛と感謝の言葉をささげたいのである。

有島没後すでに半世紀に近い。にもかかわらず、有島ほどの問題作家にしてこれぞという単行研究書の現われなかったことは、研究上の難題が幾重にも介在している証拠であるとはいえ、他の作家の場合にくらべて全くもって不可解なアンバランスであったといわなければならない。私は、いま質量ともに文句なしの大著といえる本書を得て、ようやく、しかし一挙に溜飲の下がった思いである。もとより現に驚嘆すべき詳密さで有島伝を書かれている瀬沼茂樹氏や、〈日本リアリズム最後の作家〉として有島の文学史的位置を広い視野において的確に措定された本多秋五氏などの一連の道標的論文が本書にも随所に役立てられているのであるが、やはり今日までの有島研究における最大かつ最初の本格的研究の達成者たる光栄の花束は、安川定男氏に呈せられなければならぬと思う。この大著の出現によって、ほかならぬ泉下の有島武郎も強張った表情をやわらげて会心の笑みを浮かべているにちがいない。氏はこういう表現を好まれないだろうが、実はそれは本書のせいでもあるのだ。というのも、有島の性癖たる〈牛歩〉的な生き方とアナロジーの研究姿勢が本書の根本性格であるからだ。これは氏の「あとがき」からの連想ではない。本書が有島研究の方法として最良最適の正攻法で書かれているのだということを指摘しておきたい。私が再三感銘したのもその点にあった。たとえ自明のことであろうと決して手抜きをせず、一歩一歩足もとを確かめつつ嶮峻に挑むベテランの登山家の姿勢、といったらよいであろうか。

氏は有島の作家以前の思想形成を綿密に

跡づけられ、その〈基礎的考察〉の上に立って有島文学の審美的な価値と現代的意義を追求されている。まさに営々十年の到達点というにふさわしく、前例のない周密度をもって有島の精神構造とその文学の測りがたい秘境を踏査されたのである。が、しかし、本書は氏の到達点であると同時に新しい第一歩の出発点の里程標でもあるようだ。そんな心得が氏に〈牛歩〉に徹する基本姿勢を固持させている理由であるらしい。もう少し具体的にいえば、たとえば、有島の人と作品を論ずる場合でも、先行文献を相手取って批判する場合でも、氏はまず相手の意図と論旨を冷静に理解しようとつとめ、縦横に入念に検討し、しかる後に徐に自説を諄々と展開されている。『或る女』後篇評価における本多秋五・笹淵友一説の批判、『星座』中絶をめぐる西山正一説・長谷川泉説批判などがその例である。そこで提示された氏の反論には抗しがたい妥当性と重味があり、『或る女』にせよ『星座』にせよ、氏によって決定的に定位置を与えられたのだといってよい。これは一例にすぎないが、後日、氏が自説を補強されることはあるかも知れないが、虚像化しそうな〝安川説〟はほとんど見出し得ないのである。氏は、有島とともに、有島の〈牛歩〉の歩幅に合わせて思考される。性急な独断、試し斬り的な異端の揚言、そういったものとは氏は無縁である。しかも自説強調の時にありがちな論理の空隙や危ふげな観測もなく、さりとて資料操作にもっぱらというのでもなく、間然するところなき一糸乱れぬ論理的布陣である。ある人は引用がやたらに多すぎるというかも知れぬ。が、それは対象そのものをして問題の所在を語らせるためであり、氏の精確な対象認知と問題解析の照明力は、よく有島文学の〈複雑〉さと〈謎〉の正体を照射しているのである。私はほとんど全面的に安川氏の有島武郎像に同じたいし、時に若干の疑問や反対意見を触発されても、しばらくすると溶解してしまうことが多かったのである。それこそウの目タカの目で精読したつもりでも、せいぜい注文をつけたいと思うことは、氏の実証的裏付けの資料の多少の不足、対象照明の遠近法の時と場合の適否といった点にとどまる。

前者について例示すれば、有島の生い育った家庭環境や骨肉の人々をめぐって有島生馬・里見弴・佐藤隆三各氏の自伝的回想的文章によって有島の性情なり〈長男〉の特殊性がよりよく確認されたはずであるし、また〈南方の血〉と〈北方の血〉の有島における意識比重と氏がユングの理論を適用して解析された有島のペルソナ（人格仮面）との関連、及びそれとの北欧近代文学摂取の問題などにも言及していただければと思った。さらにまた有島のキリスト教体験の当初の一接点としての〝ジャーマン・クラス〟のこと、あるいはその少し前の祖母、山内静子と関係の深い島地黙雷のこと（関係作品に里見弴「旅」大正9・5「新潮」がある、有島・森本厚吉対新渡戸稲造のこと（明治三十年代の資料に「学芸会雑誌」「北海教報」がある）、それと関連するクエーカーの祖たるジョージ・フォックスのこと、『半日』に出てくる永野武三郎の『用無遺稿』のことなど、いずれも必らずしも末梢的な事柄とはいえぬと思われる。第一部〈作家前史〉は、主として有島の日記・書簡を精査して精神史上の問題徴候をほとんど洩れなく指

摘し解明化した有島の苦脳にみちた思想彷徨の巨細画となっているが、客観的傍証資料が十二分に駆使されているとはいいがたい一面がある。このことは氏の対象照明の遠近法とも無関係ではなく、氏が有島の立場を至近距離から〈同情〉的に考察される態度は単一ではないにしても、係累の人々、友人、作家や批評家、あるいは読者などの風評なり批判なりを多少とも媒介することをもって有島の人間像をより陰影深く刻み上げることが可能でなかったとはいえない。氏の単一ではない〈同情〉的な姿勢は、以上のすべての立場に優先する理解度をかち得ているとはいえ、なおかつ第一部において氏が特に〈他人の目〉乃至〈第三者の目〉を斥けられていることは否めまい。管見に入った本多秋五氏の書評（「北海道新聞」昭和43・1・22）でも〈学生時代の有島の定山渓における自殺未遂事件や、スイスの女性テイルダと有島の長い間の交渉、もう一つつけ加えるとすれば、有島のいわゆるファニーなるアメリカ少女との有島の関係〉などには〈他人の目〉を確保してかからなければ本当の姿が見えてこないのではないか、と指摘されている。私はそれらすべての場合に作家追随的で〈他人の目〉が欠如しているとは思わぬけれども、趣旨としては同感に傾いている。最近、私は有島日記を読み返して、有島の意識の潜在的周波ともいうべき不吉な宿命感を重視したい誘惑を感じている。札幌農学校生徒時代に有島は自分の未来に暗い垂れ幕のかかっている不吉感を書きつけ、作家になってからも自分の名前の悪しき徴候を指摘されて開き直ったさまが記されている。有島における暗い複雑混沌とした深層心理に人生の無気味な空無感を見出してよいとすれば、そのニヒリズムのかすかな予兆をも、もっと微細に点検してみなければならないのではないか。その自己犠牲的な論理意識の底面にも、〈相対界の悲哀〉にも、ニヒリスティックな心情を見究める必要がある。有島はそういう人生の空無感を超えるもの、拭い去るもの、癒すものとして少女偏愛の性向を強め、それと連係する〈人生の可能〉性として渇仰的に〈本能的生活〉への同化を求め、性格の不如意感を解消させる〈女性〉との補完関係にあれほど固執したのではあるまいか。これは思いつき以上を出ぬ早合点の独白にすぎないが、矢印を付しておきたい一つの仮設視点である。

ところで、氏の遠近法云々のことで特にチェックしておきたいのは、有島と北村透谷との思考の類似的傾向で、明治精神史の一脈絡として文学史的視野のもとに氏がはじめて解明されたのである。また、氏には他に「内村鑑三の文学観」（「文学・語学」第38号、昭和40・12）があるが、内村鑑三の有島への感化影響をたどることで文学と信仰との二律背反の苦脳を明白にされたことも逸せられない本書の功績の一つである。だが、『有島武郎研究』と銘打たれず『有島武郎論』という書名を選ばれたからには、本書における氏の自負は第二部〈作品論〉、第三部〈思想的側面〉にこそあるであろう。

瀬沼茂樹氏の有島伝は未発表資料をふんだんに盛りこみ、有島家の家系から説き起して有島の生活史・精神史を同時平行的に描きつつある綜合体〈伝記〉であるのに対し、本書の第一部は精神史に比重をかけている点に特色があり、その内面分析の細緻さにおいて無人の境を行くごとき感があ

る。しかも、第一部にも『或る女のグリンプス』『お末の死』『宣言』『首途』『サムソンとデリラ』その他の作品論が含まれており、第二部の〈予備的考察―有島の文学観〉を前置きした二つの作品論も有島の内面生活との相関において展開されているので、第一部と第二部との間に氏が懸念されておられるほどの断層を感じないのである。作品論であるだけに、第一部よりも熱を帯びた筆致であるのは当然であるが、氏は第三部の〈思想的側面〉の諸論考においても精神史的記述の配慮を欠いてはいない。

作品論の一つ、『或る女』論には私への反論がある。この機会に拙著の舌足らずをいささか補っておきたい。いま最小限縮約していえば、氏は野島秀勝氏の説に同じられて、要するに有島は『或る女』の葉子の自滅過程に〈本能的生活の虚妄〉乃至〈内部腐触〉を見てしまい、『或る女』広告文の〈人生の可能〉は否定され、そのことが有島の創作力減退の原因となった、というのが氏の考え方であった。対するに私は、死の床に苦しむ葉子が牧師の内田を思い起こし、古藤をして呼びにやらせた心情に〈肉の底なる霊〉の証しを認め、〈人生の可能〉は必らずしも否定されておらぬと判断したのである。〈肉の底なる霊〉と〈人生の可能〉とを結びつける考え方にも問題があるが、その点を捨象した葉子像は、やはり一種の点睛の所在を無視したことになるのではないかという疑問を抱くのである。私は葉子の最後に見られる聖なる世界への〈長い廻り道〉を意味深く思うので、彼女の死は〈自滅〉の死であると同時に〈定命〉の死にほかならない。したがって、私は〈人生の可能〉否定説をいちがいに否定していないので、そのことは拙著の序章で判定できるはずである。葉子と作者、有島を同一視してもよいが、『或る女』広告文も『惜みなく愛は奪ふ』も、ともに『或る女』成稿後に書かれたものであり、理念としての〈人生の可能〉はそこで否定されておらず、有島は充分に葉子に対して批判的であり得ている。むろん、点睛の所在といったところで、時すでに遅く、葉子の末路の悲惨を逆説的に際立たせているていのものであるが、しかし、そういう解釈で問題が片付くとは思われない。というのは、有島の創作力減退の主因が〈人生の可能〉の行き止まりの苦い実感にあったことはいうまでもないとして、それに加えて、アナーキズムの遠距離目標と現実との隔絶感や「大なる健全性」の無効化意識などを挙げなければならぬからである。ただし〈人生の可能〉の理念とて主観的偏向を免れていないから、その理念と上記の疎外心情とは表裏をなすが、しかもなお有島は理念先行（「雑信一束」第四信）の姿勢を保とうとしているので、『或る女』完成の時点では〈人生の可能〉絶望観は決定的なものではないといわざるを得ない。この時点の有島の心境の推移は、もっと拡大して再検討する必要があると思う。なお、『或る女』後篇について、有島が葉子のイメージに松井須磨子を想起していたにちがいないという推定と、特にこの作品のリアリズムの性格に〈悪魔の眼〉を洞察されたことは、俗にいえば鬼の首をとったといってよい氏の卓見である。後者は『石にひしがれた雑草』からの視点移行ながら、定説の座を先取するものだといえる。さらにまた、第三部において『或る女』成立の母胎たる『惜みなく

愛は奪ふ』とベルグソンの『時間と自由』『創造的進化』とを対比して共通点・相異点を明白にされ、ヘルベルト・マルクーゼやロレンスの理論を媒介して有島の〈愛〉の思想の悲劇的帰趨を究明されたことは、前人未踏の嶮峻の頂上を極めた本書の圧巻である。棹尾の「宣言一つ」論では、サルトルの知識人論に依拠して有島の思想的進退問題の今日的意義を追及されているが、方法的に疑問が残った。ユングとかマルクーゼの有効な理論を援用されるのとはちがい、サルトルの場合には彼をとりまく社会的思想的状況を視野におくべきであり、極論すれば、サルトルと有島とは時代的に差替え不可能だからである。有島と同時代人の知識人論を検討することの方が先決であり正攻法であろう。有島の問題は依然として今日の問題たることを失わぬから、サルトル援用そのことは認めねばならないが、応用批評にとどまることも止むを得ない。むしろ私は、この問題に関するかぎり栗原幸夫氏の「ある知識人論の周辺」(『本の話』第64号、昭和42・6)をチェックしておきたい。栗原氏は「宣言一つ」の影の声として、有島の自己不信のみならず絶対主義天皇制への恐怖感を度外視した知識人の無責任な発言に対する不信の声を聞きとっているのだ。昭和の思想史に橋渡しする観点であり、俄然〃絶望の宣言〃の二重の位相が切開されたのである。

以上、安川定男氏の大著の一部の問題にふれたのみで紙幅が尽きた。とにかく、本書は実に堂々たる記念碑であり、どの壁面も眩しいばかりに光りかがやいている。

▽紹　介△

小山内時雄責任編集
『福士幸次郎著作集』全二巻

弘前大学の小山内時雄の責任編集によって『福士幸次郎著作集』上・下二巻が青森県弘前市品川町の津軽書房から刊行された(昭和四十二年三月一日発行)。六百部限定である。A5判、堅牢な造本で本文は8、ないし9ポ二段組、上・下巻それぞれ五百ページを超える大冊である。

さきに出版もと津軽書房からPR雑誌体裁の『北(KITA)』創刊号が出ており、これは福士幸次郎特集としてすでに一つの文献であるといった印象をもったが、そこにも「郷土の生んだ」詩人としての福士が強調されていた。津軽書房はこれまた小山内が長らく肝いってきた青森県郷土作家研究会の編による『郷土作家研究』をも発行しており、小山内時雄・藤田龍雄編の『秋田雨雀詩集』などもここから出ている。地方出版としてはきわめて特色ある実績を示しているとみられるところである。

その雑誌『北』でも、この『著作集』について、詩は詩集『太陽の子』(大正三年)、『展望』(同九年)に収載のものをはじめ、「これまで蒐め得た作品すべてを網羅した」こと、評論・研究・感想類は『原日本考』(昭和十七年)、『郷土と観念』(同年)からの抄録、そのほか、「蒐集したおよそ三百余編のうちから」、あわせて七十余編を選んだ旨がいわれていたが、まさしく特異な詩人の

「全貌を鳥瞰しうるよう」な「配慮」にもとづいた編集態度がうかがわれる貴重な『著作集』である。なまじな『全集』よりは、こうした「慎重」、親切な『著作集』のほうがかえって編集も骨がおれるかもしれない。

上巻は「詩」、および「評論Ⅰ」として、後者には大正二年（福士、数えどし二十五歳）から同十一年までの三十八編が発表年代順に配列、収録されている。編年体は編集全般にゆきわたっている方針で、詩の場合は制作年月日が、評論の場合は発表年月と掲載誌名がそれぞれいちいちに附されている。

「詩」の部分は明治四十二年から昭和三年までのものであるが、そのほとんどはおのずから大正八年、「ほぼその活動を終った」時期までの詩である。巻末に附した「詩作品年表稿」によれば、ここに収めた百二十六編の詩について、その初発表誌・収載詩集・制作場所なども一覧できて、はなはだ便宜である。別の「解題」にも詩集書誌があり、改題、その他の異同なども挙げられており、上・下巻を通じて、この「解題」編はなかなか整っている。

しかし、今回のこの『著作集』で珍重されるのはむしろ「評論」だろう。またこの部分がページ数でも全体の五分の四以上を占めているのである。これらは大きく詩論、その他の評論、感想、研究など、いくつかに分けても考えられようが、つまりは太陽の子の詩人福士の、その後、反社会主義を唱え、やがて伝統主義、地方主義におもむいた経過をさながらに伝える直接資料にほかならない。この集成は貴重である。

上巻の「Ⅰ」をそのままに受け継ぐ下巻の「評論Ⅱ」には古代日本における鉄文化の遺跡を踏査した報告である『原日本考』などに収めた研究的論考も採られているが、なかでもこの「評論」編を通じて、「自分の詩に就いての考へは随分違ふ」ことを自覚した「詩に就て雑感」（大正二年）にはじまって、おいおい「日本人としてのリズム」に着想し（同年「詩に就て独断」）、「リズム論の新提議――内容律と外形律とに就いて――」（大正八年）、「音律論」（同九年）を経て、それらの結論ともいうべき「日本音数律論」（昭和五年）に至る詩論の行程が明確にあとづけられること、そして、その間にトルストイ、有島武郎、大杉栄、プロレタリア文学への関心、批判がようやくつのってくる軌跡が具体的にたどれることは編集の効果であり、成功とみるべきだろう。下巻の巻末には詳細な年譜、それに「参考関係文献目録」も附されている。なお、年譜といえば、本来は別記するべきことではあるが、小山内時雄編の「秋田雨雀年譜」が未来社刊『秋田雨雀日記』第五巻にいっそう詳細な形で収められていた。これまた郷土作家に対する関心から発したところとみて、ここに言いそえたい。

吉田精一、古川清彦らが福士に関して執筆しているはさみこみも興味ぶかいが、そこに小山内が記しているところによれば、この『著作集』には山田正一・紅野敏郎ら、東京在住の研究者からの協力もあったらしい。その終わりにちかく郷土主義ともいうべき地点におもむいた詩人の資料集成が、その郷土において、このように画期的な形で果たされたことも特筆にあたいしようが、同時にこの種の企てに東京からの協力が加味されたことをも留意したい。かさねて小山内をはじめとする郷土作家研究会内外の関係者の労を多としたい。（M・H）

事務局報告

○大会・例会における題目及び講師

昭和四十二年度（その二）

十　月　秋季大会（教育大学）

西周の文学観　千葉宣一

綱島梁川の位置　藤森啓治

正宗白鳥と深沢七郎　剣持武彦

「新しき村」と武者小路実篤　大津山国夫

横光利一と俳句　井上謙

日本浪曼派論争　神谷忠孝

「ふるさと」（露風）のモデル　家森長治郎

をめぐって

〈シンポジウム〉

近代詩の諸問題

神保光太郎　木俣修

那珂太郎　関良一

分銅惇作（司会）

十一月　「朝日文芸欄」の動向　助川徳是

「それから」の問題点　熊坂敦子

十二月　早稲田文学社と自然主義　山本昌一

明治末文壇の鳥瞰図　今井泰子

―文芸院のこと―

一　月　無頼派の作家たち　三枝康高

所謂無頼派文学の反逆性　矢島道弘

―その家と封建性―

二　月　井伏鱒二論　東郷克美

―「黒い雨」をめぐって―

昭和十年代の戦争文学　鈴木敬司

―火野葦平の「麦と兵隊」を中心に―

三　月　広津柳浪論　岡保生

一葉傍系日記の構造的展開　野口碩

＊編集後記＊

今回は詩精神に関する特集をした。「詩」ではなく、とくに「詩精神」としたのは、もちろん詩を生む心を問題としたのだが、それは前号でも述べたように、できるだけ既成の諸概念に捉われずに、新しい観点を提起したかったからで、それにはまず詩の精神ということに正面からぶつかってみたらと思ったためである。

そしてできれば、執筆者も、いっそ専門外から選んで、大いに異説を出してもらおうなどと、編集会議では張り切ってもみた。が、いよいよ実際に人選にかかるといろいろの支障ができて思うようには運ばなかった。それに加えて、こちらの企画がやや無理な点もあったかして、お断わりを受けた場合もあり、理想通りには運ばなかった点に、遺憾な感がないでもない。

編集担当の交代期がきて、今回かぎりで、保昌、長谷川、畑の三君とともに、わたくしも退陣することになった。いつの間にか二年が経ってしまったのだ。しかしこの二年間の編集会議は、おたがいに忌憚のない意見を出し合って楽しかった。不才の身で柄にない編集を大過なく果せたのは、委員諸君の隔意ない協力のおかげである。

最後に自由投稿がもっと活潑になされることを望んでやまない。それからもっと論争も欲しい。論争の対象は、この雑誌掲載のものにかぎらないであろう。現在の学界はその点ややおとなしすぎるように思うのはわたくしだけであろうか。（成瀬正勝）

昭和四十二年度編集委員

酒井森之介　高橋春雄　成瀬正勝

長谷川泉　畑有三　保昌正夫

吉田凞生

三省堂新書

各冊 250円

みずから学び
みずから考える
人々におくる
三省堂新書
今日の問題を
するどくとらえ
問いかけ
＜現代＞に生きる
指針を求めて
読者とともにさぐり
読者とともに歩む

●現代とは何か，全身で語りかける注目の書
1968年
むのたけじ・岡村昭彦——歩み出すための素材

●猛爆に屈せず戦う北ベトナムの最新報告
ハノイの微笑
田　英夫——戦う北ベトナムの素顔

●たたかう沖縄の正しい認識を深める新刊
シンポジウム **沖縄**
木下順二・日高六郎他——引き裂かれた民族の課題

●徹底抗戦をするベトナム人のバックボーン
ベトナム民話
池田よしなえ編——民族の英雄と恋と知恵

●15年ぶりに抑留地を訪れた作家の異色記録
シベリヤ再発見
長谷川四郎——開かれる自然と詩

●新しい文章法則をうちたてた快著
文章工学
樺島忠夫——表現の科学

●身近な百の生活語をとらえ人情の機微を説く
ことばのカルテ
吉田金彦——ふだん語百話

●詩と愛に生きた茂吉の壮烈ないのちの祝祭
人間 茂吉 上下
真壁　仁——(上)農民の血と詩人の血・(下)愛と別離

SSD 三省堂
東京・神田神保町1－1

日本近代文学（年2回刊）
—第8集—

定価 400円（送料70円）

昭和43年 5月 1日 印刷
昭和43年 5月15日 発行

©編集者／日本近代文学会 代表理事 吉田精一
編集所／「日本近代文学」編集委員会
東京都千代田区麹町3－2－8　三省堂麹町分室気付
発行所／株式会社 三省堂 代表者 小倉正風
東京都千代田区神田神保町1－1
印刷所／清和印刷株式会社 代表者 清水昭一郎

日本近代文学　第8集　　400円