

Title	「詩」の〈声〉
Author(s)	清水, 均
Citation	聖学院大学論叢, 16(2): 115-128
URL	http://serve.seigakuin-univ.ac.jp/repos/modules/xoonips/detail.php?item_id=161
Rights	

聖学院学術情報発信システム : SERVE

SEigakuin Repository for academic archiVE

「詩」の〈声〉

「歌い物」「語り物」の系譜としての近代詩

清水 均

Voice in Poem

Japanese modern poetry based on the lines of “Utaimono” and “Katarimono”

Hitoshi SHIMIZU

This paper attempts to verify the use of the function of “Voice” in the formative period of Japanese modern poetry, based on the lines of “Utaimono” and “Katarimono”. In the process of making Japanese modern poetry, Buson’s prose poem “HAITAI-SHI”, regarded as one of the predecessors of Shintai-shi, was circulated from Toyama Masakazu’s works to Shimazaki Toson’s last poem and the re-assessment of Buson’s works by Hagiwara Sakutarō, and ended as the starting point of Japanese poetry for the second time.

・ 蕪村の俳體詩の意義 - 藤村と朔太郎における転換 -

近代詩の源流を『新体詩抄』以前に遡るとき、蕪村の俳體詩「北寿老仙をいたむ」(延享2年1745年)、「春風馬堤曲」(安永6年1777年)にゆきつくというのは、多くの評家が指摘するところである⁽¹⁾が、この蕪村の散文的な「詩」に対して、島崎藤村と萩原朔太郎という近代詩を代表する二人の詩人たちが彼らの詩的活動の大きな転換点において共に反応し、これらの作品に接近しているという事実は、詩の根拠とは何か、何をもちて詩とするかということを考える上で興味深い問題を投げかけているといえる。

それは即ち、詩の言葉を読むというときに、それが「歌われること」と黙読を含めた「語られること」のいずれか、または両方を志向しているとして、それではどのような言葉が歌われるにふさわしいのか、あるいは語られるにふさわしいのかという、言葉の音声化という視点から見た詩の根拠の問題に関わってくるということである。言い換えれば、言葉が音声化される時、我々がそこに詩を感受できるとすれば、どのような言葉が音声化された際に詩として感知されるのか、更にはその際どのような詩として享受されるのかということである。無論、詩の言葉は、言葉それ自身が前

Key words; Utaimono, Katarimono, Voice in Poetry, a Prose Poem, Verse

「詩」の〈声〉

提的に歌われるもの、語られるものとして二分されているわけではなく、実際に歌われ、語られることで我々は歌の言葉としてあるいは朗誦の言葉として認識するのであるが、特に、歌われる詩は歌われた結果として初めて歌として享受されるにしても、やはりそこには歌われるべき要素が内包されているであろうし、場合によっては歌われるために言葉が整えられることもあるだろう。あるいは朗誦についても、歌われるのではなく朗誦にこそふさわしい言葉としての要素が存在するのだといえるだろう。その意味で、詩の言葉には音声化と切り結ぶ表現の問題というものがあり、藤村、朔太郎ともにこの問題と格闘した詩人であったのだ。そして、そうした格闘の末に達着したのが蕪村の俳體詩であり、その際、前者は定型から散文へ、後者は口語から文語へという変換を示しているのだが、その変換を必然とするような詩における音声の問題をとともに抱え持っていたのである。そしてそれは、藤村、朔太郎における詩の創造の問題、ひいては「何をもって詩とするのか」という詩そのものの存在の根拠の問題に直結しているのである。詩における〈声〉は、そういった意味でこの二人の詩人のみならず、詩の根拠を問う重要な視点となると考えられる。

ところで、藤村と蕪村詩の関係は、彼の最後の詩作「爐辺」(明治35年作。発表は大正6年の「改正増補版藤村詩集」。これ以後藤村は一篇の詩も書いていないとされる。)が蕪村の両作品、殊に「北寿老仙をいたむ」の「本歌取り」となっているというところに表れる。

「北寿老仙をいたむ」(抜粋)

君あしたに去ぬゆふべのこゝろ千々に
何ぞはるかなる
君をおもふて岡のべに行つ遊ぶ
をかのべ何ぞかくかなしき
蒲公の黄に薺のしろう咲たる
見る人ぞなき (後略)

「爐 辺」(抜粋 原詩は各行一行空きで表記)

散文詩にてつくれる即興詩
あら荒くれたる賤の山住や顔も黒し手も黒しすごすと林の中を帰る藁草履の土にま
みれたるよ
こゝには五十路六十路を経つゝまだ海知らぬ人々ぞ多き
炭焼の烟をながめつゝ世の移り変わるも知らで谷陰にぞ住める
蒲公英の黄に落の花の白きを踏みつゝ慣れし其足何ぞ野獣の如き
岡のべに通ふ路には野苺の実を垂るゝあり摘みて舌うちして年を経にけり (後略)

かつて、定型詩において新体詩の詩的世界を切り開いた彼が、その「詩」を断念し散文に向かう表現行為の結節点において蕪村の詩形を踏襲した散文詩を創作したということは、定型によらないという意味での新たな、というよりも彼にとって最後の詩の根拠が刻印されているとみることがができる。そもそも藤村は「何が故に韻文は単調子に流れ易きや。」(「韻文について」『太陽』明治28年12月)として、七五、五七定型の限界を示唆していた。そして、「調は遂に七五と五七とを離るゝ能はず。」として諦念的にこれを捉えながら、にも関わらず実作では七五、五七定型を再生産する方向で創作を進め、『若菜集』で一応の「詩の達成」を得ていたのである。だとすれば、藤村は蕪村に、再度定型の限界を超える地平に詩の根拠を見出し、これに彼の新たな詩を賭けたということが出来る。

一方、朔太郎においては「詩を音楽としてとらえる」彼の持続的な詩観が、彼の言葉を借りれば「退却」せざるを得なかった地点において蕪村という存在が浮上し、その作品世界に詩の根拠を見出すことで「音楽としての詩」の領域にかりうじてとどまるという形で関わることになる。今、そうした朔太郎の詩観の変遷を概括すれば次のようになるだろう。

例えば、『月に吠える』(大正6年)や『青猫』(大正12年)に収録された詩篇が書かれていた頃の詩論、「詩と音楽の関係」(『音楽』大正3年10月号)、「調子本位の詩からリズム本位の詩へ」(『詩歌』大正6年5月号)、「自由詩のリズムについて」(『青猫』附録、大正12年1月)などをでは、「音楽としての詩」の根拠は次のように口語自由詩の特性として説かれている。

多くの場合に調子本位の詩は誤つて音楽的と称される。過去、詩は音楽に伴つて唄ふべきものであつた。後に音楽から離れて独立した芸術と成つたとはいへ尚その外形に於て音楽に附随しひたすら彼との相似を希つた。ノ詩が真に自覚して光ある芸術となつたのは、調子本位を捨ててリズム本位にうつつて以来である。即ち自由詩形が唱導されて以来の出来事である。ノ自由詩形によつて詩人は始めて完全なる自我のリズムを自由に発現することが出来た。あらゆる不法の束縛を破り音楽の羈絆から脱れた場合に、始めて詩はその正常なる行路を発見し、真の意味の「言葉の音楽」を建設することが出来た。(「詩と音楽の関係」)

詩、特に口語詩を作るものは、勉めて調子本位にならないやうに注意しなければならぬ。元来言葉と言ふものは、感情が昂奮してくるに従つて調子づいてくるものであるから、作家はうつかりして居ると、どうしても調子本位のものを書いてしまふやうになる。さういふ場合に多くの方は、自然調子にひきずられて「調子のための調子」を生み出すやうになり易いのである。所がかうした調子本位の詩では、どうしてもほんとの内部的な力強い感情や複雑したリズムを表現することができない。かうした詩では感情が外部的に流れてしまつたり、或は一本調子になつたりして、ほんとの微妙な生命の呼吸をつたへることが出来ない。(「調

「詩」の<声>

子本位の詩からリズム本位の詩へ)

けだしこの場合に言ふリズムは、全く別趣な觀念に属している。それは芸術の表現に現はれた様式の節奏を指すのではない。さうでなく、よつて以てそれが表現の節奏を生むであらう所の、我我自身の心の中に内在する^{リズム}節奏、即ち自由詩人の所謂「心内の節奏」「内部の韻律」を指すのである。(中略)然り、自由詩には形態上のリズムがない。七五調や平仄律や即ち通俗に言ふ意味でのリズムは自由詩にない。しかも自由詩にはより複雑な、よりデリケートのリズムがある。それ自らが詩人の「心内の節奏」を節づけする所の「旋律としてのリズム」がある。(「自由詩のリズムに就いて」)

「調子本位」から「リズム本位」へというのは、簡略化して言えば、音楽としての詩の根柢を音数律や平仄といった外形的なものに求めるのではなく、^{インナリズム}「心内の節奏」「内部の韻律」という詩人の「詩想」を直接に表現しうるものとしての「旋律としてのリズム」に置こうとするものである。勿論「旋律としてのリズム」は内的なものであるゆえに、それがどのようなものなのか、それこそ例えば楽譜のように具体的な形で示すことはできない。しかし、それゆえにこそ、定型詩ではなく自由詩が、文語ではなく口語が、更には唯一「形態」的に特徴を示すものとしての散文形がむしろ逆説的に求められることになる。

朔太郎は後にこれを、散文的であるほど自由詩はより真の意味で自由詩である、というような言い方をし、「韻律からの解放」を強調するようになるが、この時彼は「旋律としてのリズム」というものを「音律」「調べ」といった言い方で捉え直すことになる。

故に「散文」といふ言語は、決して必しも「音楽なき文体」を意味しない。散文の中に、却つて強い魅力を感じる故に、我々は韻文を捨てて無韻の自由詩を選ぶのである。実に自由詩の真意義は、散文としての音律を創造することに存するのだ。自由詩が散文化するほど自由詩であるといふのは、実にこの意味を言ふのである。(中略)しかも吾人が散文を選ぶのは、詩としての力強い言語の表現を欲するから、より近代的の音楽感を認めるからだ。散文がもし韻文に比し、言語に力なく、生命感なく、魅力にとぼしいダルの文体であるならば、何で物好きに、わざわざ自由詩を書く人間があるだらう。吾人が散文で詩をかくのは、散文の方が、韻文に比してより詩的であると感ずるからだ。(「自由詩原理への入門」「近代風景」昭和2年8月号)

しかしながら韻律でなく、言語が訴へることによつて、自然に生ずる所の音楽そのもの僕はそれを「調べ」と呼ぶを、詩から排すべき理由を見ない。否それなしには、どんな近

「詩」の＜声＞

代的な詩も、どんな新しい詩も無いだらう。なぜならばその音律感こそ、詩そのものの本質だから。実に音楽なくして、詩人はどんな感情も訴へられない。吾人の詩感は、言語の語調や、語気や、アクセントやを通じてのみ、始めて生命ある表現を得る。（「自由詩の本道はどこにあるか」「近代風景」昭和2年11月号）

ここでは、「音律」「調べ」は言語の「語調」「語気」「アクセント」というふうに具体的なものとして示されることになる。しかし、このように言い換えられた時、まさにこれらの要素によってこそ「言葉に緊張性というものがない」「言葉に抑揚がなく、緊張した詩情を歌うことができない」「単調で変化に乏しい」（『氷島』の詩語について）、「四季」昭和11年7月号）日本語の弱点に朔太郎は直面せざるをえなくなるのである。

「氷島」の詩は、すべて漢文調の文章語で書いた。これを文章語で書いたということは、僕にとつて明白に「^{レトリック}退却」であつた。（中略）しかし「氷島」の詩を書く場合、僕には文章語が全く必然の詩語であつた。換言すれば、文章語以外の他の言葉では、あの詩集の情操を表現することが不可能だつた。（中略）「氷島」のポエディしてある精神は、実に「絶叫」といふ言葉の内容に尽されて居た。（『氷島』の詩語について）

口語における詩語の形成を目指していた朔太郎にとって、文章語で詩を作るということは彼自身の言葉を借りるまでもなく明らかにそれは「退却」以外のなにものでもなかった。問題は、彼がこのように「退却」と公言しているのにも関わらず、この時点においてもなお詩に対して必然的で積極的な表現への欲求があつたということである。ここではそれを「情操」あるいは「詩想」という言い方をしているのであるが、「最近詩壇の動向 JOAK 放送講演」（「文学界」昭和12年2月号）ではもう少し具体的に、「心の中での、真の強い抑揚や節奏、即ち真の純粹な詩精神」「真の詩精神であるリリズムやエピズム」「真の純粹の詩精神、即ち抑揚の高い波をもつた、高邁で美しい心の音楽、即ち真のリリズムやエピズム」という言い方でその「情操」の中身を提示している。そして、この「真の詩精神」＝「真のリリズムやエピズム」を示唆し、朔太郎が自身の詩作の拠り所としたのが蕪村の作品、なかんずくその俳體詩であつた。

「蕪村俳句の再認識」（「書物展望」第61号 昭和11年7月号）において、蕪村の俳句の中に「魂の郷愁」を見た朔太郎は、更に「この哀切のリリズム」が「最高の詠嘆にまで高調された」として「春風馬堤曲」を「彼の代表作」と見なしている。また、『郷愁の詩人と謝蕪村』（「生理」及び「コギト」昭和8年6月～10年11月初出）で、蕪村再評価を試みる中で、まず「序」において蕪村に対して「リリックの真精神」「真の詩精神」「主観を貫く哲学」を見る。そして、本文冒頭で「春風馬堤曲」を第一に取り上げて、「實際かうした詩の情操には、何等か或る鮮新な、浪漫的な、多

「詩」の〈声〉

少西欧の詩とも共通するところの、特殊な水々しい精神を感じさせる」と評価し、更には、「北寿老仙をいたむ」についても言及し、これについても「春風馬堤曲」と同様に「明治の新体詩より遙かに芸術的に高級で、且つ西欧詩に近くハイカラであつた」として、これらの蕪村の俳體詩に、朔太郎にとっての新しい詩の可能性を見ているのである。

即ち、朔太郎が求めた「真の詩精神」＝「真のリリリズムやエピシズム」にとって重要な指標となったのがこれら蕪村作品に内包する「リリリズム」であり、それによって詩語を形成したのが文章語による『氷島』の作品世界であったのだ。それはある意味「退却」であったのも事実であるが、しかし、「退却」であるという意識が朔太郎にあったからこそ、そこに「詩」の根拠としてのギリギリの要素を見い出すことができたともいえるのである。

だが、更なる問題は、「外形的な音楽性」を排した朔太郎が、「真のリリリズムやエピシズム」という「高邁で美しい音楽」という言い方で、ここでも内的な音楽性を求めるとしたら、その音楽性を保証するものをどこに求めるのかということである。実はこれについては朔太郎は『氷島』自序（昭和9年6月）において既に方向性をつかんでいると言える。ここで彼はまず、「芸術としての詩が、すべての歴史的発展の最後に於て、究極するところのアイデアは、所詮ポエジイの最も単純なる原質の実体、即ち詩的情熱の素朴純粹なる詠嘆に存するのである。」と、蕪村論や後の『氷島』の詩語について「最近詩壇の動向 JOAK 放送講演」に連なる詩論を展開する。そして、この論の最後に、

それ故にこそ、すべての詩篇は「朗吟」であり、朗吟の情感で歌はれて居る。読者は声に出して読むべきであり、決して黙読すべきではない。これは「歌ふための詩」なのである。

と記し、その音楽性の証しを「朗吟」に求めている。即ち、朔太郎はここで「声によってはじめて顕現するポエジー」というものを提示しているのである。「音数律」や「平仄律」という外形によって示される音楽性ではなく、言葉に内的に存する音楽性というものを追究したとき、口語を詩語とすることに限界を見た朔太郎は、蕪村の文章語に内在する「リリリズム」に最後の音楽性を見出したのである。そして、それは彼の実作においては最後の詩的根拠でもあった。

しかしながら、その音楽性というものは、内的なものであるがゆえに外形的に指し示すことはしえない。だから「朗吟」せよという要求をするのであるが、ただ、「朗吟」にふさわしく、また、その「朗吟」を喚起する必然性を詩語に求めたとき、彼は「文章語」に「退却」せざるを得なかったのである。

こうした朔太郎のある種の限界を、文語の範囲内で感受していたのが藤村であろう。藤村の詩は確かにその定型音数律によってこそ歌われることを要請していたが、そして、実際に彼の詩は歌われてもいるのであるが、まさにそこに対して彼は詩の限界を見ていた。その時、視野に入ってきた

「詩」の〈声〉

のが蕪村の俳體詩における自由律であり、そこに藤村は音数律に依拠しない新たな詩を求めたであろうし、既に定型による歌を確立してしまっていたからこそ、定型によらない言葉の新たな音楽性を見い出していたのであろう。

定型によらないという条件において、詩はどこにその根拠を見い出すことができるか。それが朔太郎、藤村の抱えた問題であった。藤村はそれを文語の範囲で定型を破る方向で見い出すだけでよかったが、朔太郎は一旦は口語による詩の可能性を見い出しながら、文語に帰ることで、しかし、そこに「退却」としてだけではない一貫した「音楽性」を基軸とする新たな詩の創出を図った。言ってみれば、藤村、朔太郎はともに、散文体による、即ち朗誦による〈声〉の顕現化に新たな詩の可能性を見い出したという点において蕪村と出会ったということができる。無論、藤村はその後詩作から離れ、この方法を詩の表現として発展させることはなかったし、朔太郎の方も、「氷島派」と自認する評家によってこれを肯定的に読む向きもあるのだが、近代詩の達成という点から言えば、『月に吠える』『青猫』と比べたとき、その史的評価はやはり劣っていると云わざるをえない。

しかし、二人が見い出した〈声〉の機能を詩のぎりぎりの根拠とする見方は、現在においても存するものであるし、何よりも、近代詩形成期において潜在的に問題となったものであると言えるのである。その意味で、『新体詩抄』を世に出した一人である外山正一の実在は、意外と重要であったと言える。

・外山正一という存在

1、『新体詩抄』とその後の新体詩の展開

新体詩の起源としての蕪村の俳體詩が、藤村の「爐辺」、更には朔太郎の蕪村再評価において再び呼び戻されるに至るまで、詩における〈声〉はどのように扱われてきたのであろうか。その推移を考える上で新体詩草々期における入口と出口で重要な役割を果たした外山正一についてまず触れておきたい。

新体詩形成における外山の役割は次の2点に集約できる。

『新体詩抄』（明治15年）において新体詩の方向性を決定したこと。（新体詩草々期の入口としての役割）

「朗読体もしくは口演新体詩」を提唱し（明治28、29年）、詩の根拠を散文詩形に求め、ディクレーション概念を提起したこと。（新体詩草々期の出口としての役割）

まず「入口」についてであるが、後の「出口」としての明治28、9年の時点で、散文詩を構想した際に彼がディクレーションのモデルとして考えていたのは謡曲、浄瑠璃の一部、馬琴の文体などであった。だが、謡曲のそれは「コンベンショナル」で「有活的变化」のないものでしかなく、その他のものも七五／五七定型を外してはいるが十分なものではなかったとされる。しかし、それ

「詩」の〈声〉

らの延長上にこれに改良を加えた形での理想的なモデルを想定しているとすれば、彼の求める散文詩というのはいわゆる「語り物」の系譜と捉えることもできるのではないだろうか。そうした視点で考えれば、「入口」にあたる『新体詩抄』という詩集も、その「序」において音調の良さとしての七五調を説いている点で、従来指摘されているような和歌や漢詩の系譜として捉えるよりも、「歌い物」「語り物」の系譜の中でそれらと関連させて捉えることができ、そうすることによって、詩における〈声〉との関係性についても見えてくるものがあるのではないだろうか。

新体詩の先駆的作品のひとつとされる福沢諭吉『世界国尽』（明治2年）は、大和田建樹『明治文学史』（明治27年）や高橋淡水『時代文学史』（明治39年）がそれぞれ、「趣味ある馬琴調の七五体は新輸入の事実を記すに用ひられたり児童豈喜んで之を口に誦し節を附けて吟ぜざるを得んや、此書一たび出でより到るところの学校に往来に、『世界はアひろオしばアんこオクは』と歌ふ聲を聞くに至りしなり。是れ彼の殺伐なる詩吟の口調を変じて、未来の唱歌軍歌を喚起するの伏線と為りしものと謂はんも敢て誣言にはあらざるべし」、「彼は朗誦に便ならしめんが為に、馬琴調の七五体を用ゐ」と指摘したように、「歌い物」となりえる部分と「語り物」となりえる部分を持っていて、口承による啓蒙をも志向している作品といえる。そして、『新体詩抄』に収録された外山正一作の「抜刀隊の詩」は大和田が『世界国尽』について指摘したのと同様に歌＝軍歌として流布することになったのであって、この詩集もまた、先行する「歌い物」「語り物」に接続する契機を持った作品を収めているといえる。

ところで、『新体詩抄』のポエジーは、大別すると次の2通りの事柄を指摘できるだろう。

「俗語革命」を目指す

これは一つには「わかりやすい日常語で書く」ということを意味し、いま一つは音調の良さとしての七五調を用いるということの意味している。これについて絳秀実は、

「新体詩」とは、五七調の「長歌」に対して、七五調のリズムというものとして、まず指定されたと言ってよいであろう。それは、「長歌」の「雅び」に対して、「道行とか豊後とかいふうたいものの如く」に俗なるものとしての俗語革命を、積極的に意味していたのである。（『日本近代文学の〈誕生〉』 1995年4月 太田出版 pp.216）

と述べているが、正に、「うたいものの如く」に俗な表現を目指しているのであって、その一つの結果として外山の創作詩が軍歌として享受されるに至ったということであろう。しかし、定型を採用したことはまた一方で、蕪村の詩が内在させた散文体による〈声〉との質的な断絶をもたらすことになり、後に外山が求めることになる「口演」の口調から一旦は遠ざかることになる。

西洋詩に倣う

要するに「ポエトリー」の概念を持ち込んだということであり、それに伴って「行変え」「分か

「詩」の〈声〉

「書き」のスタイルを採用することとなる。特にスタイルの採用は、表現に「構成意識」をもたらしたという意味で大きい。リフレイン、対句構成、押韻、ストーリー展開などがそこから生成されることになるが、これによって新たな「歌い物」「語り物」を形成する契機を得たことにもなる。例えば、外山訳の「シェ - キスピール氏ハムレット中の一段」を同氏訳の散文「靈験皇子の仇討」と比較してみると、その構成意識が明確になるだろう。

「靈験皇子の仇討」

生くるがましか死ぬるがましか、嗚呼どうしたものか

「シェ - キスピール氏ハムレット中の一段」

死ぬるが増しか生くるが増しか 思案をするはこゝぞかし

散文詩の語順即ち原詩の語順を変えて「死ぬる」を文頭に置くことで「死ぬ」と「思案」が韻を踏むことになり、更には、「こゝぞかし」として、「シ」音によって文頭と文末の音を呼応させることで全体として「シ」音が強調されると同時に、「こゝぞかし」という五音で閉めることで音数律効果が高められ、総体的に散文詩よりも音韻効果が増幅されることになる。更には、こうした構成法は〈声〉に出されることを形態的、外形的に要求しており、特にこの場合は「語り物」への志向性を示唆していると言える。これを別の面から言えば、本来散文体で書かれる戯曲のセリフ（ソリロキー＝独白）に「詩」を感受したことで、これを構成し直して「詩的な語り」「抒情的な語り」を創出しえたと言うことができるのである。そうした〈表現〉こそを外山等は「新体詩」と呼んだのであるが、しかしそれは同時に詩から散文体をオミットすることともなった。その意味では外山はここでもまた蕪村の世界から距離を置くことになるとともに、後に示されることになる彼の詩の理想形から一旦遠ざかっているといえる。

しかし、そもそも文字表現のレベルにおいては黙読において既に「語り」が行なわれており、その意味では全ての文字表現は「語り物」の素材であると言える。これに対し「歌い物」というのは、勿論七五／五七調を取ることが節の付けやすさというものをもたらすということはあるが、文字レベルでは初めから「歌」を示唆するわけではなく、実際に歌われることによって初めて「歌い物」になるのであって、節がついて「歌い物」になった時点で〈声〉の現前化が実行される。それゆえ、「歌い物」はむしろ書記レベルでは〈声〉の現前化を志向する〈表現〉は求められていないということが出来る。その意味では「語り物」は「歌い物」とは逆に「語り」が「語り物」となるために、即ち、実際に発声すること＝朗読の実行を促すために、文字表現において〈声〉を現前化させるなんらかの明らかな様式が必要になる。外山の行なった音韻に対する工夫はそうした前提を生み出すための方法であったといえる。

これ以後それは主に音数律における工夫 - 例えば『於母影』における十十調、八六、八七調の試みは語りの一つの達成であったし、山田美妙の『青年唱歌集』の五五調、八六、八七調や単語単位

「詩」の〈声〉

で言葉を細かく分節して書き記す方法などは、「唱歌集」の名が示しているように、むしろ歌に向かう契機を内包している面があるとはいえ、七音・五音を異化する方向で〈声〉に出されることを指標としていたということが出来る - において為されることになるし、明治20年代後半に至るまで新体詩論の中心には五音七音を巡っての〈声〉の効果という問題が置かれていたといえる。その意味では、『新体詩抄』はそれ以後の詩作においてはむしろ「反面教師」としての役割を担ったということが出来るだろう。そして、やがては外山本人によって「反面教師」の役割を終息させることになるのである。

『新体詩抄』以後、新体詩はその「鄙俗性」に対する批判（池袋清風、植村正久等による）の中で、俗謡、民権歌謡、小学唱歌、軍歌等の「大衆歌謡」との境界線上で、「歌い物」へ向かう言葉と「語り物」へ向かう言葉との闘ぎ合いにおいて生成されていく。例えば石橋忍月の「祖国歌」と北村透谷「楚囚之詩」を比較してみると、ともに〈声〉を喚起させる工夫として様々な記号を多用しているが、前者が定型を基本として「歌」になりうるように見えるのに対し、後者は破調による自問自答の「語り」を志向しているように見える。

何をか日本の祖国と謂ふ？ 薩摩の国か、山城か？
健兒の生るゝ地を指すか？ 技術に長ずる地を指すか？
ヲー 否な 否な 否な！ 吾等の祖国は猶広し

（「祖国歌」第一節）

鶯は再び歌ひ出でたり、
余は其の歌の意を解き得るなり、
百種の言葉を聴き取れば、
皆な余を慰むる愛の言葉なり！
浮世よりか、將た天国より来たりしか？
余には神の使とのみ見ゆるなり。
嗚呼左りながら！ 其の練れたる態度
恰かも籠の中より逃げ来れりとも
若し然らば……余が同情を憐れみて
来りしか、余が伴たらんと思ひて？
鳥の愛！ 世に捨てられし此身にも！
鶯よ！ 卿は籠を出でたれど、
余は死に至るまでは許されじ
余を泣かしめ、又た笑ましむれど、

卿の歌は、余の不幸を救ひ得じ。

(「楚囚之詩」第十五 部分)

しかし、方向性としては「大衆歌謡」(鄙俗性)と一線を画すことにおいて、「歌い物」を後退させ、「語り物」の系譜の上に表現を構築していくことになる。それは『新体詩抄』後の摸索の中で、「十二の石塚」や上記の「楚囚之詩」をはじめとする叙事詩の創作が盛んに行なわれたことが物語っているが、そうした叙事的語りが存在する一方で、「シェ・キスピール氏ハムレット中の一段」を祖形とする「歌わずに語る」ことにおいて、先にも見たように様々な音数律の試みを為しつつ、新体詩は抒情の語りへの欲求をも掬い取っていくことになる。

明治20年代に入ってから数々の詩論が提出されるが、それらは大きな流れとしては「詩」の根拠としての音数律の問題と、それを「詩の形」の問題として捉えた上でこれに異論を唱える「詩の想」の問題という「想形」の対立構図とその統合、言い換えると「形式と内容」をめぐる展開していく。しかし、島崎藤村がまとめているように結局は「詩形」は七音五音の限界を越えられず、一方、「想」の必要性は説いても、その具体的な像を提出できないことで、詩論は限界を意識しつつそれを乗り越える理論を明確に提示することができない状況であったといえるし、その結果「詩の根拠」というもの自体を不安定な形でしか意識しえない状況が続いていたといえる。

ただ、そうした停滞した経過を辿る中で、例えば音数律の多様な実験者ともいえる山田美妙の「日本韻文論」(「国民之友」明治23年10月～24年1月)が示す「節奏に拠る語及び句、及び節奏に拠る句で出来た文が韻文で、節奏に拠らぬ語及び句、及び節奏に拠らぬ句で出来た文が散文です。(中略)詩味を文が帯びるのは殆んど作者の恥とも言ふもの、散文は散文、韻文は韻文と条理を井然とさせるべき道理は煥然として存して居ます。」という散文観は、忍月、不知庵、鷗外らによって批判された後に、「七五五七定型」という「節奏」の限界に触れた藤村自身によって「吾国の散文は韻文に比して反て声調の変化と自在とを見るが如き、声調を重んじ音韻を命とする韻文にとりて極めて嘆ずべき恨事なり。」(「韻文について」と指摘されたことで完全に覆されることになる。そして、ここで注意すべきなのは、そのような「節奏」の限界に果敢に挑戦して『若菜集』の世界を構築した藤村まさにその人の散文観を取り入れているのが外山正一であるということである。

2、外山による散文詩の提唱

ここで、藤村、朔太郎の蕪村受容に直接繋がることにもなる外山における「出口」の役割について述べることにする。既に指摘したように、この時期藤村は「七五五七定型」の限界に触れ、にも関わらずこうした定型にむしろ依拠し再生産する形で『若菜集』の詩篇を形成し、やがてこれを断念した。外山もまた次のようにその限界について述べているが、こちらは藤村とは対照的に、当初から定型を破棄する形で散文詩において新たな詩の根拠を見い出している。

「詩」の〈声〉

予が斯の如き新体を用ふるは他の故あるにはあらず。予の思想予の感情を。感情的に語らむ為の方便と為すものなり。七五若しく五七の調は。抵抗力少なく平穩に。軽々と舌の動く為めに便利なるも。種々変化ある思想及び情緒は。到底斯る一定窮屈なる体形を以て常に適当に云ひ表はし得べきに非らず。却て種々変化ある体形を使用するこそ適当なるべけれ。
(「新体詩」『新体詩歌集・序』明治28年10月)

外山のモチーフは、定型によってでは表現できない「強き事」「勇ましい事」「莊嚴なる事」をどのように表現可能なものにするかというところにあり、これに対する解答として彼は「朗読体若しくは口演新体詩」を提唱する。特にその「朗読」「口演」は「講談的な語り」が目指されており、それが可能になるのは「実際に声に出して読む」=ディクレーションという発声のレベルにおいてであると考えた。(外山のディクレーション概念は『新体詩抄』の「ハムレット」に端を発し、その後透谷、鷗外、逍遙を経て展開された〈劇のこぼれ〉をめぐる批評を媒介として獲得されるに至ったといえるが、この経緯については既に拙論で触れている⁽²⁾ので今回は省略する。)

外山の目指すところによれば、テキストは素材でしかなく、その意味で書記のレベルでは詩はむしろ「無韻律に見える」というフラットな状態の方が望ましいのである。しかし、それにしてもテキストそれ自身が「詩」となりえているかという点については、例えば歌詞が、歌われて初めて〈表現〉たりうる場合があるのと同様に、外山のいう詩の言葉は書記レベルでは詩としての根拠を見出すことは困難に思える。例えば外山の実作である次のような作品は、それこそ実際に「詩として朗読する」ことで〈声〉によって「詩」を感じる(その際、黙読によって自分の〈声〉を聴くことをも含める)を通じてしかこれを詩として捉えることは難しいだろう。

二龍山の絶頂に於ける可児氏の自殺は。支那四億の怯懦漢に。日本魂の何物なるかを指示する碑標なり。汚名を後世に遺さむ事を恐れて。墓なく自殺を遂げたるの人は。却て比類なきの勇士として。永く後世に英名を遺す者なり。(「旅順の英雄可児大尉」)

しかし、まさにそのことこそ外山が詩に求めたことであり、彼がテキスト内に潜在する〈声〉を現前化、顕在化させることを企図したことは、「詩」が何をもってその根拠とするのかという、後に朔太郎も抱えた問題に連なるという点で重要な課題を担っていたと言えるのである。朔太郎も同様の「強い口調」の表出を摸索し、〈声〉の現前化=言葉の音楽、を目指したが、無論それは外山がテキストを素材としてのみ捉えているのとは異なり、テキストの書記レベルにおいてである。韻律からの解放がむしろ詩の音律性を高めるという逆説的な考え方は、外山の発想に近いものがあるが、朔太郎の「音律」は勿論テキスト内に内在的に実現されなければならなかったわけであり、そこに彼の困難さがあり、結局は「文章語」に回帰せざるを得なかった。その意味では、二人の詩に

「詩」の〈声〉

対する思考法には明らかな温度差、濃度差というものがあるのだが、次に見るように、外山が露にした〈声〉の問題は、これを否定的に展開させることでやがて朔太郎の問題に接してくるという経過を辿ることになるのである。

・外山正一から萩原朔太郎へ

定型を取り払い、少なくとも外形的には「詩」を主張することをしない「散文詩」(散文体の詩)によって、逆に「詩」を志向する〈声〉の存在(=詩の根拠)を自覚させることになったのが外山の論であった。それは一面で『新体詩抄』の試みを否定するものではあったが、一方で「語り物」が持っていた特性を再生、再構築する試みであった。その意味で、蕪村の〈声〉の可能性を開いて見せたものであったといえることができる。

勿論例えばそれは島村抱月によって「一切の韻律を排し尽くし、散漫無規律を以て規律となさん」(「新体詩の形に就いて」明治28年11月~12月「早稲田文学」)との指摘を受けたように、内容の蕪雑さと、それに連関する朗読の恣意性という欠陥を持つものであった。抱月が言うように「外形は内容の必然の発表」であって、詩の言葉自身に何らかの必然的な要請によって「声調」が求められなければ書記レベルにおいて詩と規定することはできない(このことがまさに後の朔太郎の大問題になるのである。)し、外山の論によれば、どのような文字表現であっても全て〈声〉に出すことで詩となりえてしまうことになる。

ただ、抱月がこれを従来の音数律の問題の範囲で否定するのではなく、「声調」(「声格」と「律格」)の概念を設定することで外山の論を否定したことによって、逆に外山の提起した「詩における〈声〉の機能」という、詩の根本的な根拠の問題をむしろ引き継ぐことになったということは重要である。後に抱月は「現代の詩」(「詩人」明治40年11月)、「口語詩問題」(「讀賣新聞」明治41年11月20~21日)で、口語における「律格」と「詩句法」の必要性を説くことになるが、この時点で抱月は朔太郎の問題意識にかなりの程度接近しているといえる。

だとすれば、外山の蕪雑な論は、「新体詩」が「詩=口語詩、現代詩」に転換する重要な契機を潜ませていたということになるだろう。それは〈声〉の顕在化が、朔太郎のいう「音律」という「詩の根拠」を自覚させる契機となっているといえるからである。朔太郎が蕪村を再評価することでぎりぎり詩に〈声〉を留めることが可能となつたとすれば、その意味でも外山の提唱は、朔太郎に新たな「詩の自覚」をもたらしているといえることができるだろう。また、朔太郎が詩の最後の抛り所を蕪村に求めたように、外山と同様の散文観を吐露していた藤村が蕪村の詩に向かったことは、蕪村の俳體詩が、近代詩あるいは現代詩にとって、音数律などの外在的な根拠ではなく、言葉の内在的な機能としての究極的な抛り所としての「詩の根拠」を示唆する重要な存在であったということをも物語っているだろう。

「詩」の〈声〉

そうしたことから、近代詩形成の推移は「歌い物」「語り物」の系譜の中で捉え直す必要があるといえるだろうし、近代詩の祖としての蕪村の俳體詩は、外山正一をひとつの動力として、藤村、朔太郎において近代詩の新たな出発点となるようなひとつの循環行路を辿ったということが言えるだろう。

注

- (1) 例えば、笹淵友一『浪漫主義文学の誕生』(昭和33年1月 明治書院 pp.360)、鈴木亨『明治詩史』(『現代詩鑑賞講座12』昭和44年10月 角川書店 pp.6-11)、関良一『近代詩の形態と成立』(昭和51年6月 教育出版センター pp.36-37)、北川透『詩的レトリック入門』(平成5年5月 思潮社 pp.50-51)などに、蕪村のこれらの作品を近代詩の原型、あるいは近代詩に通じるひとつの達成を見る評価が示されている。また、三好行雄『近代と抒情』(平成2年 塙書房 pp.22-25)は、蕪村詩を例示しつつも「しかし、日本の近代詩は和詩の伝統からは、というより蕪村からははじまらなかった」としており、蕪村詩を源流とする見解には否定的である。ただ、藤村、朔太郎による蕪村再評価については言及しており、その点で蕪村詩を、近代詩の源流とし更には藤村、朔太郎においてこれが再び「新たな原点」となったとする私見と袂を分かつことになる。
- (2) 「詩のことば・劇のことば 透谷における〈表現〉の志向性を中心に」(『聖学院大学論叢』第13号 2001年3月)