

## 『抒情小曲集』の亀裂

—言語革命期の室生犀星—

北 川 透

室生犀星が、最初の詩集『愛の詩集』を出したのは、大正七年一月、二十九歳の時であった。ここに収録された作品は、序詩などを除き五十一篇だが、内訳は大正六年を中心に、四年、五年のそれも十数篇を数えることができる。犀星の詩について論じようとするものは誰もが、まず、なぜこの『愛の詩集』が第一詩集だったのか、という疑問を抱かざるをえないだろう。というのは、中野重治のこゝとばを借りれば、△犀星の第一詩集はいくらか特殊なやり方で世にでることになった▽（室生犀星 人と作品）からである。

早熟な詩人・犀星は、すでに明治三十九年、十八歳頃から詩を発表していた。特に大正二年一月、北原白秋の主宰する詩集『朱鸞』に、四篇が掲載されてからの数年間の犀星の詩は、時代を画するめざましさがあつた。この時期のものをまとめたのが、第二詩集『抒情小曲集』だが、これは『愛の詩集』より八か月遅れて、大正七年九月の刊行である。すでに白秋は、『抒情小曲集』の「序」で△かう云つては悪いかも知れぬが、私は『愛の詩集』よりも此の『抒情小曲集』に、より深い純正を感じ愛着を感じ、追憶の快味を感じる▽と率直に書いている。萩原朔太郎もまた、後年、△室生の詩の最傑

作と認むべきは、主として初期の『抒情小曲』と、最近の『忘春詩集』の二冊にある。他にも散漫には佳い作があるけれども、概して代表的な名作は、この前後二期の詩集に盡されている。『愛の詩集』及びその以後に續刊された多くの詩集は、どういふものか散文的平面にながれてゐる。眞に詩的情熱の濃厚で、詩語に美しい音律を有するものは、主として前に言つた二詩集及びその前後の作にあるやうだ。▽（室生犀星詩集の編選について）と述べている。

戦後になって、三好達治も、『室生犀星全集』第一巻の〈解説〉で、『抒情小曲集』の強い感銘を言い、次のように書いている。

室生さんの初期作品は、當時にいわたる口語自由詩の、その種の形式のものではなかつた。その種の饒舌には就かず、その種の説明的傾向には就かず、用語は雅言というのでもないが話し言葉といふのでもなく、用法は簡潔と省略とを重んじた點で最も話し言葉的ではなかつた。そうしてまた屢々それらが辻褃の合いかねた點で、省略法とばかりもいひきれない彼に獨特の一足跳びを伴つた。いはば非論理性を伴つた。（犀星詩（二））

これは犀星の初期抒情詩の文体、語法の特徴をうまくとらえた評言だが、さらに三好は先の白秋の『抒情小曲集』優位のことを肯定して、△近代詩にとつての室生さんの功績は、『抒情小曲集』を代表する初期作品のあの独自の詩法の屢々辻褃の合いかねた、その上でのあの微妙な浸透性、――柔らかく素早く鋭い、軽やかに手強い、何とも名状のしようのないものの上にかかっていた▽と強調し、朔太郎への影響についても言及している。

これらの有力な詩人たちにおいて、『愛の詩集』よりも、『抒情小曲集』を優位とする評価は、当初より戦後まで受け継がれており、その線で一般的な評価も定まってきた、と思う。しかし、犀星が、まず、『抒情小曲集』を世に問わず、『愛の詩集』の上梓を優先させたことは、彼自身のそれなりの自己評価をともなつた根拠があつたであろう。その犀星の理由は、わたしが大正期に想定している、言語革命の運命と大きく関係しているはずである。(拙著『聖三稜玻璃』と言語革命(上・中・下)―参照)

明治四十年代に入つて、自然主義に付随して不可避的に起こつてきた口語自由詩は、文語(雅語)と定型(短歌の韻律)を二つの骨格とする、近代詩(新体詩から象徴詩まで)の語法を瓦解させていった。しかし、いわゆる詩界の自然主義や『民衆詩派』に主導された口語自由詩の運動は、制度的な言語の規範性、日常的な文章語の規範に対する疑いを持つことができなかった。彼らは文語や定型律の古い詩的規範は疑つたが、自らの依拠する口語という文章語の持つ制度性、規範性に対しては、まったく無頓着だったのである。それを疑うところにしか、現代詩の可能性もまた開けてこなかつたこ

とも明らかにはずである。

そして、その言語革命的な課題に直面し、それを担おうとした詩人たちこそが、山村暮鳥、室生犀星、萩原朔太郎の、いわゆる白秋門下の若い三人組であつた。彼らが大正三年六月に、△詩、宗教、音楽の研究を目的▽として設立した(人魚詩社)は、それを遂行する機関にならねばならぬはずのものだつたらう。しかし、大正五年を境に急速に、彼らの詩意識は、この課題から逸れていつたように見える。その言語革命期の詩の可能性と、それが終想する過程を、犀星の位相で探るために、とりあえず『抒情小曲集』を検討してみるといふのが、本稿の意図である。

ところで、『抒情小曲集』という詩集は、これまで『愛の詩集』と対立させて単一な視点で評価されてきた、と思う。しかし、この詩集に、言語革命というモチーフで接近してみたらどうか。そこに鋭い亀裂、深い断層ともいふべきものの走っているのが見えるはずである。犀星自身は、この詩集を三部構成にすることで、むしろ、それを自覚している。一部は大正二年の前期に、『朱欒』に発表された詩作品が中心になっているが、ここに世評の高い、いわゆる秀作が集まっている。二部はやはりおなじ年の後半に「創作」に載つた作品を中心に、比較的目立たない小曲風の短詩が多い。そのいずれも、旅行や放浪をモチーフにした作品以外の大半は、故郷の金沢で書かれており、△抒情小曲△としての言語の質も、ほぼ共通している。

しかし、次の三部が、みずから(暗黒時代)と呼ぶ、大正三年、東京滞在中に書かれたことは、詩集に収められている『抒情小曲集』

『覺書』に明らかである。このパートを代表する作品は、「銀製の乞食」「室生犀星氏」「坂」「道」などだが、これらを〈抒情詩〉とも〈小曲〉とも呼ぶことはできないだろう。とは言っても、〈抒情詩〉の概念はともかく、現在、〈小曲〉は死語に等しい。まだ、この語が生きている時代の詩人生田春月は、〈小曲〉を定義して、四、五行から二十行までの〈短小な抒情詩〉だとして〈小曲〉はいかなる場合にも、外形が比較的短い事と、その内容が純粹の抒情詩の範囲を出てはならず、丁度呼吸のやうな刹那の情緒を、さながらに書きとどむべきで、理屈や觀念や説明を交へる事は、最も嚴重にこれを避けなければならぬ。▽とも、また、△小曲は絶対的に、「歌へる詩」でなければならぬ▽（小曲の本質と創作の實際）『現代詩の作り方研究』とも述べている。さらに〈小曲〉は△純粹無垢の抒情詩▽であり△抒情詩とは、或る人々の解釈するやうに、単にセンチメンタリズムや、軽く浅い氣分をあらはす詩の謂ではなく、人間の眞情を表白する謂である▽とも主張している。

むろん、犀星が生田春月の定義する概念で、〈抒情小曲〉という語を用いている、というのではない。犀星の時代においても、一般的にこれと遠くない理解で、この語はイメージされていただろうし、彼もその影響を受けていただろう、と推測をしているのである。そして、一部、二部の作品は、巨視的に見ればこの〈抒情小曲〉の概念に適合し、三部の先にあげたやうな作品は、それからはみでいるということである。しかし、ここで注意すべきなのは、その亀裂を拡大する方向ではなく、むしろ、隠蔽する方向で『抒情小曲集』が編まれている、ということである。繰り返せば、読む側に言い方

### 『抒情小曲集』の亀裂

はどうでもいいが、言語革命のモティーフがなければ、その亀裂はせり上がつてこない。もし、犀星が言語革命期の最中である大正四年の時点で、詩集を編んだら、その亀裂は拡大したであろう。しかし、その詩意識が終熄した『愛の詩集』と『第二愛の詩集』の間でそれはまとめられている。その時、彼がどんな立場に居たかは、『自序』に明らかである。

彼はまずそこに収めた作品を、△少年の日の交り氣ないあどけない眞心をもつて書かれた▽ものだととして、△幼い「抒情詩時代」▽と呼んでいる。そして、一年前の『愛の詩集』を知った人には、どうしてもこの〈抒情詩時代〉の自分を知ってほしいとして、△自分にもなほ美しい戀を戀したり、甘美な女性的なリズムを愛したりした時代のあつたことを物語りたいのである▽と書いている。そして、いかにも『愛の詩集』の詩人らしい幸福感到満ちた、〈抒情詩時代〉の規定から、はずれたものがあることに触れないわけにもいかなかったであろう。最後にさりげなく次のように書き添えている。

よく読んでくれる人人は、この小曲集の終りのページに近づいてゆくごとに、だんだんに人間の感情がひびれたり、優しく荒れて行つたりしてゐることを考へてくれるだらう。風にいためられた生活の花と實とを今まとめて見ることが嬉しく悲しく思ふ。

#### （『抒情小曲集』「自序」）

先にも触れた『抒情小曲集』『覺書』には、この詩集の作品の制作時期を△二十歳頃より二十四歳位までの作▽としているが、実際は満で教へても二十三歳から二十六歳までの作である。ここに作為

があるのかどうかわからないが、ともかく△少年の日の交り氣ない  
あどけない真心▽△甘美な女性的なリズム▽というところへ引きつ  
けたい、犀星の氣持がそこにも働いているだろう。しかし、一、二  
部の広い意味で《抒情小曲》と呼べる作品にしても、果たしてその  
ような《抒情詩時代》だったのかどうか。

まず、だれもが知っている「小景異情」であるが、これは現在読  
むことのできる詩集版と、「朱欒」初出とは、配列や作品の形が  
いくらか違っている。以下のすべての作品もそうだが、論点に狂い  
が出ない限り、すぐれている詩集版の形で引用する。この作品は、  
六つの小品から構成されているが、傑出しているのは、次の「その  
一」「その二」であろう。

白魚はさびしや

そのくろき瞳はなんと  
ふなんといふしほらしさぞよ  
そとにひる餉けをしたたむる  
わがよそよそしさと  
かなしさと

ききともなやな雀しは啼けり

ふるさととは遠きにありて思ふもの  
そして悲しくうたふもの  
よしや  
うらぶれて異土の乞食なまとなるとても

(その二)

歸るところにあるまじや  
ひとり都のゆふぐれに  
ふるさとおもひ涙ぐむ  
そのころもて  
遠きみやこにかへらばや  
遠きみやこにかへらばや

(その二)

この二篇の全体を通じて、甘酢っぱい感傷が流れているのは、△さ  
びしや▽△しほらしさ▽△かなしさ▽△悲しく▽△涙ぐむ▽といっ  
た情緒的なことばによって、それが喚起されるからだろう。しかし、  
その感傷は、あの三好達治の言う、饒舌や散文的傾向につかず、△簡  
潔と省略とを重じた▽語法で抑制されているばかりでなく、故郷の  
風土に対する《異情》として、ある禍々しさをも感じさせる。甘酢  
っぱい感傷が、同時に《異情》や禍々しさとしても成立している  
というのが、犀星の《抒情小曲》の際立った性格であろう。

それにしても、この《その一》と《その二》は、韻律的には対照  
的な作品である。《その一》は俳句的であり、《その二》は短歌的な  
リズムをもっている。犀星が初出では二番目に置いた《その一》を、  
詩集版でなぜ初めにもってきたかと言えば、やはり、俳句から出発  
した彼にとつて、その俳句性に好みがあったからではないか。わた  
しが俳句性というのは、たとえば《白魚やくろき瞳のしほらしさ》、  
《そとにひる餉わがよそよそしとかなしさと》、《ききともなやな  
雀しは啼けり》の三つの俳句がそこに潜在しているからではない。  
いや、それもないわけではないが、それよりも《白魚》と《ひる餉》

と〈雀〉の三つが、いわばストーリーとしては結びつかない。その省略と飛躍の発想に俳句の呼吸を読むのである。〈白魚〉はその黒い瞳だけが、さびしさとして点描される。〈わたし〉の心のかなしさは、家族とは別に昼食をとるよそよそしさとして、そして、雀の啼き声は聞きたくもないものとしてだけとらえられる。その三つを統覚している、風土や景物に対してなじまない〈わたし〉の心が〈異情〉としてあるのだ。しかも、それは〈かなしさ〉や〈さびしさ〉の情緒にくるまれている点で、〈抒情小曲〉の枠組みにも収まってい

る。〈その二〉の方が、よく愛誦されるのは、そのふるさとへの激しい〈異情〉が当時、膨張する都市と共に広がった、〈故郷離脱↓都会居住者〉に共感されたということもあるが、この作品の韻律の主調が、七五調の短歌のリズムだからである。三行目と八行目以外は、すべての行が七五の音数律を含んでいることから、それは明らかにである。〈その二〉の軽い感情の流れは、五音とそれ以下のフレーズの多用としてあらわれるが、〈その二〉の△うらぶれて異土の乞食となるとても／歸るところにあるまじや▽という粘着的な重さは、七五調の調子に流すしかなかったのである。つまり、故郷に帰ってみると、強い疎隔感に苛まれる。たとえ異郷で乞食に身を落としても、ここは帰るところではなかった、この強い故郷疎外の感情は、しかし、△ひとり都のゆふぐれに／ふるさとおもひ涙ぐむ▽という望郷の感傷や都へのあこがれと背中合わせになっている。そこに故郷背反の感傷が風土に切りこむような禍々しい〈異情〉ではなく、望郷の感傷に包まれたそれとして、七五調の調子を生み出す、

『抒情小曲集』の亀裂

犀星内部の必然が視えてくる。

むろん、この犀星独特の抒情、つまり、〈抒情小曲〉としての〈異情〉ということとは、単に故郷の風土に対してあるのではない。それは文語に対する異和が同時にそれへの執着であり、定型に対する背反が同時に融和であり、それが三好の△用語は雅言といふのもないが話し言葉といふのもなく▽という評言を引き出しているものであるが、彼の過渡としての抒情詩の性格を形成している。旅中の作品における自然や風物への対し方にも、当然、それと共通した性格が見られる。「小景異情」とともに世評の高い「寂しき春」は、朔太郎のいる前橋滞在中に、つくられた作品と見なせるものである。

したり止まぬ日のひかり

うつつまはる水ぐるま

あをぞらに

越後の山も見ゆるぞ

さびしいぞ

一日もの言はず

野にいであゆめば

菜種のはなは波をつくりて

いまははや

しんにさびしいぞ

この作品三行目の△うつつ▽は〈鬱々〉の語感をひびかせるが、

(寂しき春)

「アララギ」初出では△うつとりうつとり▽となつてゐるから、けだるい眠気の（へうつらうつら）の意と理解すべきだろう。春の陽光は水滴に反射して遍満する。その中を水車はものうげにまわつてゐる。書き出しの二行は七五調で調子がよいのだが、そのあと五音を主調にして、四音、三音などのまじつた、つかえる感じの吃音的リズムになる。そのリズムはまた、風景に異和する無言の主題とも対応しているだろう。繰り返される△さびしいぞ▽という感情も、たしかに風景に異和する心、無言に発しているのだが、それは異和として直立するのではなく、情緒という気分に含まれるからこそ、△さびしいぞ▽という表現になるのである。

ただ「蛇」という作品においては、△蛇をながむるころ蛇になる▽とうたわれる。そして蛇になつたころは、△どくだみの花▽も、△くされたる噴井の匂ひ▽も△君がゆび▽も、見るもの思うものすべてを蛇に変えてしまふ。つまり風景に異和する心が、情緒にくるまれずに、風景そのものの異和、この場合は蛇のイメージに変換されるところに、これまで例にあげた作品との差異がある。「砂山の雨」もそれと同じ性格をもつてゐる。

砂山に雨の消えゆく音

草もしんしん

海もしんしん

こまやかなる夏のおもひも

わが身みうちにかすかなり

草にふるれば草はまさをに

雨にふるれば雨もまさをなり  
砂山に埋め去るものは君が名か

かひなく過ぐる夏のおもひか

いそ草むらはうれひの巢

かもめのためご孵らずして

あかるき中にくさりけり

（砂山の雨）

△しんしん▽という雨のオノマトペは、風景に異和する無言や、それをさみしさとかんじる心の心象音と見るべきだろう。実際の雨の音の模写（しとしと）でもなければ、情緒でもなく、それらへの異和としての音のイメージとなつてゐる。同じように異和する（おもひ）が触れるものは、草も雨も（まさを）としての異和に、△いそ草むら▽は△うれひの巢▽としての異和に、△かもめのためご▽は明るさの中に腐るといふ異和のイメージに変換してゐる。むろん、こうした異和する思いが、情緒的に流れずに、イメージとしての異和に変換する抒情の在り方は、〈抒情小曲〉という枠組みの破れ目を示すものにはかならない。

しかし、この作品が、そのような破れ目をあらわにしたのは、実は詩集版収録の際の改作によつてであつた。大正二年八月の「創作」初出においては、△しんしん▽のオノマトペもなかつたし、この作品のうしろには、△わがしめやかに読みあぐる／よはねの文は雨のうへ／わがうたごゑのはげしくなり／眼にはいしくもなみだ、たえたたり。▽の四行がつけ加わつていたのである。ということから、この佳篇を初出形で見ると、風景への異和が、やはり、七五調の調

子よさを含んでいるという意味でも、感傷の情緒にくるまれていくという意味でも、《抒情小曲》の枠に収まった一篇に過ぎなかった、ということがわかる。

それにもかかわらず、この一、二部においてさえ、『抒情小曲集』の抒情とは、《少年の日の交り氣ないあどけない真心》とか、《美しい戀を戀したり、甘美な女性的なりズムを愛したりした時代》というようなことばでは、決して包括しえない、いわば通念としての《抒情小曲》の概念を突き破る、故郷や風物への《異情》において成立していたのだった。しかし、それがなお、短詩という形式やら、さびしさや悲しさの情緒やら、七五調のリズムやらの《抒情小曲》の枠組みに収まっているのと対照的に、三部を代表する作品は、それとはまったく異質なことばの在り方を示している。

『抒情小曲集』の一、二部の作品においては、これまでも見てきたように、基本的に風土、自然、景物に對置される、異和としての心が抒情の根柢を成していた。しかし、三部の代表作においては、舞台が東京に移っていることもあって、そのような心に対置される自然や風景が消えている。しかも、肝腎なことは、なにもものかに対峙する心という、その心自体の方も消えている、ということだろう。たとえば「銀製の乞食」である。

坂を下りゆかむとするは銀製の乞食なり

乞食の手にいちめんに苔が生え

乞食の手にソオルは躍る

『抒情小曲集』の亀裂

乞食の目に觸るるの林檎バインアップルの類

もしくはカステイラ・ワツプルのたぐひ

それらは總て味覺を失ひ

ワツプルのごときは實に甚だしく憔悴す

乞食は祈り

乞食は求め

遠方へ遠方へ去る

(「銀製の乞食」)

「小景異情」《その二》で《うらぶれて異土の乞食》となるとも／歸るところにあるまじや《とうたわれた、その《異土の乞食》こそが、ここに出現しているのである。しかも、ここでは《ふるさと》おもしろい涙ぐむ／そのころもて《という、《そのころ》が消滅している。《そのころ》が異和の根源であるとすれば、ここにおいて異和の心、つまり、《異情》もまた消滅したのか。そうではあるまい。異和する心はなにもかに対置される心という在り方を捨て、《銀製の乞食》というオブジェ、イメージそのものに変換されたのである。そのオブジェへの変換において、感傷に濡れた情緒も、調子のよい定型律も拭いさられたことは言うまでもない。露出してきたのは、限りなく口語脈に近い話法だった。

先に引いた生田春月は、《抒情小曲》を定義して、《丁度呼吸のやうな刹那の情緒を、さながらに書きとどむべき》であり、《人間の眞情を表白する謂で》なくてはならぬとした。《情緒》や《眞情》というところが問題になっている限りは、つねに主観は客観に對置され、しかも、客観は感情移入の対象でしかない。そこに心の情緒

的な分節化にはかならないリズム（定型）は課題になっても、イマジネーション、イメージがそれ自体独立した課題になることはできない。〈真情〉の表白である抒情と、ことばの音楽である小曲とが、一つのものとして結びついた〈抒情小曲〉の枠組みは、イメージの出現においてこそ解体されるのである。

そして、△銀製の乞食▽は、都市というシチュエーションの中に登場したイメージの異和にはかならなかった。彼の手には△苔が生え▽、△ソールは躍▽っているし、ものと化した乞食の眼には、都市を彩る林檎、パイナップル、カステイラ、ワッブルの類は味覚を失い、憔悴している。△銀製の乞食▽がオブジェとしての異物であるとすれば、それをとり囲む景物もまた、同位の異物と化さざるをえないのだろう。このような位相を可能にした詩意識においてこそ、「室生犀星氏」のような作品を書くことができた。これは先の作品より四か月前の「詩歌」大正三年五月に発表された。

みやこのはてはかぎりなければ

わがゆくみちはいんいんたり

やつれてひたひあをかれど

われはかの室生犀星なり

脳はくさりてときならぬ牡丹をつづり

あしもとはさだかならねど

みやこの午前

すてつきをもて生けるとしはなく

ねむりぐすりのねざめより

眼のゆくあなた緑けぶりぬと

午前をうれしみ辿り

うつとりとうつくしく

たとへばひとなみの生活をおくらむと

なみかぜ荒きかなたを歩むなり

〔室生犀星氏〕前半

この〈室生犀星氏〉は、むろん、あのあるさとは遠くにあつて思うもの、悲しくうたうものと抒情している詩人ではない。イメージとして対象化された〈室生犀星氏〉であり、これを極端化すれば、先の△銀製の乞食▽のオブジェとなる。青くやつれた額、腐つて牡丹と化した脳、いまは生きている状態ではないが、ひとなみの生活への幻想だけで、都の果てをさまよい歩く、やはり自分が自分でない異物と化した自己像が、ここに描きだされている。このような異物と化した自己像が、これまで近代詩の中に出現したことはなかったが、むろん、それが出現するためには、〈抒情小曲〉の枠組みが、こわれなければならなかった。あるいはそれを描出する言語においてこそ、抒情詩の語法が無効化していった、と言つてもよい。

これらの「室生犀星氏」「銀製の乞食」の語法を更に過激化すると、制作時はそれ以前になるが、「詩歌」大正三年三月発表の「坂」という作品になる。

街かどにかかりしとき

坂の上にはらんと日は落ちつつあり

圓形のリズムはさかんなる廻轉にうちつれ



樹は炎となる

つねにつねにカンヴスを破り  
つねにつねに悪酒に浸れるわが友は  
わが熱したる身をかき抱き

ともに夕陽のリズムに聴きとらんとはせり  
しんに夕の麵麩をもとめん  
もはや絶えてよしなれば

ただ總身はガラスのごとく透きとほり  
らんらんとして落ちむとする日のなかに  
喜びいさみつつ踊る

……(中略)……

おろかなる再生を思慕することはなく

君はブラツシユをもて踊れ

われまづしき詩篇に火を放ち

踊り狂ひて死にゆかむ

さらにみよ

坂の上に轉ろびつつ日はしづむ

そのごとく踊りつつ轉ろびつつ

坂を上らむとするにあらずや

(坂)

「室生犀星氏」の自己像も異様だったが、まだそこには韻律でいうと、七音五音とその組み合わせに収斂してゆく調子があった。しかし、この「坂」において、いっそうリズムは不規則化し、特に七音が消えている。十一行目の△ガラスのごとく▽十二行目の△らん

『抒情小曲集』の亀裂

らんとして▽までは、七音の句は一つも見えない。助動詞の用法を中心にして文語は残るけれども、語彙、発想はほとんど口語的である。しかも、それは尋常の口語文脈ではなかった。たとえば一部における△抒情小曲の典型をあげると、△つち澄みうるほひ／石路の花咲き／あはれ知るわが育ちに／鐘の鳴る寺の庭▽(寺の庭)などがある。生まれ育った兩宝院をうたった可憐な好ましい作品だが、どのことばをとってもこれまでの近代詩の詩語の規範から出ることがない。

「坂」がこうした伝統的な詩語の意識から、身をはがしていることは誰でもわかる。しかし、ここでの語法は同時に日常的な話しことばでもなければ、意味の文脈が透けて見える文章語でもない。樹木を赤く染めて坂の上に傾いてゆく夕陽は、△圓形のリズムはさかんなる廻轉にうちつれ／樹は炎となる▽ととらえられ、無頼に生きている友は△カンヴスを破り▽と表現され、食べるパンもない飢えた身体は△ただ總身はガラスのごとく透きとほり▽としてうたわれる。そして、友とわれの絶望は坂の上に廻転しながら落ちる夕陽に染められて、火の玉のごとく踊りつつ転りつつ死にゆかんとする、狂乱のイメージでとらえられているのである。この詩がごつごつした不成熟な印象を与えるのは、作者がここで口語脈に近づきながら、その持つ制度的な規範性自体にもなじもうとしていないからだ。作者は遠近法のカンバスを破り、意味でもなく、ましてや情緒でもなく、錯乱的なイメージが自己増殖する話法を見出している。作品としては未成熟な感を否めないが、ここに近代詩にとって、未知の言語や語法が出現していることはたしかである。

『抒情小曲集』において、この方向は「坂」を一つの極にして途切れている。では、これと同位の、あるいはこれの先へ行く言語の可能性は断たれたのか。しかし、大正十二年七月、この詩集再版に際し、〈補遺〉としてつけ加えられた大正三年七月「詩歌」初出の作品「裸形崇拜」は、まさしく「坂」と並び立つ言語を見せている。△われの肉光る／うちより湧くところの／みどりの織維舞ふところの／われの肉光りて走る。▽という、この肉の内より湧く緑の織維舞う裸形が何なのかは謎である。ことばでしか可能にならない非在の裸形、それを崇拜するところに、犀星が立っていることだけは見ることが出来る。

先にも書いたように、『抒情小曲集』は、これまでそれが抒情詩であることを前提に、その概念を疑うこともなく、論じられてきたものではなかったか。たしかに、二部の作品だけを視野に入れていたのであれば、それは独得の抒情詩という含みのある言い方で包括したかも知れない。しかし、三部の特に大正三年に発表された数篇の作品は、それまでの抒情詩の概念からも、ましてや小曲の概念からも逸脱した、禍々しい未知の言語を突出させている。ここには口語という既知の文章規範に従っているだけの、当時の口語自由詩のレベルを大きく踏み越える、現代詩への可能性が潜んでいた、と見ることが出来る。しかし、なぜか犀星は、『抒情小曲集』において、なお近代詩の規範に繋がれた〈抒情小曲〉とそれに背反する言語の分岐、断層を覆い隠そうとした。いや、『愛の詩集』『第一愛の詩集』に行く言語の在り方、話法を是とする意識が結果としてそのように働いたのかも知れない。

しかし、当初よりこの断層にこそ、眼を注いでいる人はあった。それは『愛の詩集』の「序文」の北原白秋である。白秋はそこに至るまでの犀星の詩の流れを二期に分けている。第一期は、「朱槿」の〈抒情小曲〉とだけ書いているが、それは「小景異情」や「寂しき春」に代表される、大正二年頃までの△抒情詩の時代▽のことだろう。白秋は、この第一期についても、第三期の『愛の詩集』についても、素つ気なく数行で論じているのだが、第二期については、その六倍にもあたる量で力をこめて紹介している。

第二期は君として最も奔放な慾念と良心との混乱時代であった。萩原君は之を指して色情狂的情調、或は凶暴的無智と云ふ。これは稍激し過ぎる。然し全く當時の君は彼の栗の花の淫蕩粗雑なる花盛りと酷似してゐたのだ。而も君は基督を天の一方に見、喧噪の巷に神の聲を聴く良き魂を持ち乍ら、盛んに密室の祕戯を空想し、更に悪魔的趣味性の好奇心を少しも制御し得なかつた。時として君は黒い覆面をかけ、手中に見えざるピストルを閃めかし、盗心を神聖視し憔悴しては銀製の乞食となつて彷徨ひ歩るき、消え失せんとしては純金の蠅の聲を松の梢に聴いた。酒に酔つて人を毆打き、女の足を拝み、夜赤い四角の窓を仰いで淫獣の如く電線を傳つて忍び込んだのも君だ、幻覺中の君であつた。かくして君の白い両掌は常に生々しい鮮血の粘りを滴してゐたが、おおその鮮血は決して殺人の夢ではなかつた。十字架上の基督の両掌の釘の跡であつた。釘から噴き出る貴い犠牲の血潮であつたのである。比時君の呼吸は最も狂つて大きく、君の奔騰したりズ

△は縦横無碍に亂舞の極を尽した。比時だ。君の善も悪も美も醜も憚る處なく白日の下に投げ出された比時だ。君は全く活躍し赤裸々であった。…… (愛の詩集のはじめに)

この熱情と興奮をもって書かれている第二期に対応する作品を。

実は『抒情小曲集』で探しても、たとえば△憔悴しては銀製の乞食となつて彷徨ひ歩るき▽という部分に心当たりはあるものの、他はほとんど見つけることができない。その〈補遺〉として、後年付け加えられた「卓上噴水」を読んでも、更に同じ年の大正十二年にやはりその拾遺詩集として編まれた『青き魚を釣る人』や、そのまた拾遺として昭和五年に刊行された『鳥雀集』を見渡しても、この白秋の讚嘆に対応する詩の世界は、十分に開けてこない。それが白秋の思い込みや誇張でないとするれば、この第二期の非常に大きな部分が、作者によつて見捨てられたことによつてゐる。

ところで白秋がここで二期と呼んでいるのは、ほぼ大正三年、四年、五年の三年間であるが、その期間に雑誌に発表されながら、どの詩集にも収録されなかつた作品が、驚くべき分量に達していることは、わたしの作成した別表\*「室生犀星初期詩篇数・詩集別一覧」を見てもらえれば明らかである。わたしがこの統計を出すために使つたテキストは、冬樹社版全三巻『室生犀星全集』である。この〈全詩集〉では、まだ、初出未詳の作品が多く、従つて数字的に正確とは言えないが、さしあつた目的は、第二期を中心とする詩集収録の篇数と未収録のそれとのおおよその関係を明らかにすることにある。

### 『抒情小曲集』の亀裂

まず、大正七年、『抒情小曲集』を編むに際して、大正二年の作品から選ばれたのは三十二篇、未収録は三十一篇であり、約五割である。しかし、この年次の作品は『青き魚を釣る人』『鳥雀集』に合計二十二篇が拾われており、拾遺が主として『抒情小曲』の傾向のものをすくい出すことであつたことが、数字で示されている。それに対して、大正三年においては、前者が二十五篇、後者が五十一篇、約六割七分が未収録であり、大正四年においては、前者は十三篇、後者は四十一篇、約七割六分もの未収録作品がある。むろん、これらについても後に『青き魚』と『鳥雀集』で拾つたが、数としてはたいしたことはいし、しかもその作品は〈抒情小曲〉風の傾向に偏つてゐる。大ざつぱではあるが、この数字の示すものは、単に作品の数が多すぎたとか、レベルの低いそれを捨てたとかいうのではないだろう。犀星が一時期、みずからの能力を尽した△熱と力と美と露骨と、又彼の驚くばかりの魅力あるリズムと、生の儘の神經と感覺と、寧ろ淫するばかりの空想と狂氣のやうな幻覺と醜と野蠻▽(白秋)の傾向をもつた、言語の可能性に対する、ほぼ全的な抹殺を意図したのではなかつたのか、ということが推測されるのだ。それ故に次に本論の課題になるのは、その未収録作品の世界の言語革命的な意味を、同じような位相に進んでいた暮鳥、朔太郎などの詩の言語との比較の上で明らかにすること、更に、彼らの結社・人魚詩社の行きづまりと共に、なぜ、この言語革命の終熄が、三人の詩の上に共通して訪れたのが探られねばならない。本稿がその前段階を成すものであることは、すではじめに触れている。

※〔別表〕

室生犀星初期詩篇数・詩集別一覽

| 年次  | 詩集 | 挿小 | 愛 | 第二小計 | (卓) | 青魚 | 鳥雀 | 十九 | 未録 | 小計   | 合計   |
|-----|----|----|---|------|-----|----|----|----|----|------|------|
| 明39 |    |    |   |      |     |    |    |    | 7  | 7    | 7    |
| 明40 |    |    |   |      |     |    |    |    | 2  | 5    | 5    |
| 明41 |    |    |   |      |     |    |    |    | 7  | 33   | 33   |
| 明42 |    |    |   |      |     |    |    |    | 5  | 14   | 14   |
| 明43 |    |    |   |      |     |    |    |    | 1  | 2    | 2    |
| 明44 |    |    |   |      |     |    |    |    | 2  | 4    | 4    |
| 明45 |    |    |   |      |     |    |    |    | 4  | 31   | 31   |
| 大2  |    |    |   |      |     |    |    |    | 19 | 63   | 63   |
| 大3  |    |    |   |      |     |    |    |    | 3  | 51   | 51   |
| 大4  |    |    |   |      |     |    |    |    | 2  | 41   | 41   |
| 大5  |    |    |   |      |     |    |    |    | 36 | 76   | 76   |
| 大6  |    |    |   |      |     |    |    |    | 23 | 54   | 54   |
| 大7  |    |    |   |      |     |    |    |    | 14 | 38   | 38   |
| 大8  |    |    |   |      |     |    |    |    | 15 | 57   | 57   |
| 未詳  |    |    |   |      |     |    |    |    | 5  | (63) | (63) |
| 合計  |    |    |   |      |     |    |    |    | 14 |      |      |

一、挿小Ⅱ『抒情小曲集』の略、第二詩集、大正七年九月刊。  
 二、愛Ⅱ『愛の詩集』の略、第一詩集、大正七年一月刊。  
 三、第二Ⅱ『第二愛の詩集』の略、第三詩集、大正八年五月刊。  
 四、(卓)Ⅱ『抒情小曲集』が大正十二年七月に再版された際に「卓上噴水」と題されて、(補遺)十二篇が追加された。(卓)

はその略記号。

五、『青き魚を釣る人』の略、大正十二年四月刊。形の上で言うとは第八詩集となる。

六、鳥雀Ⅱ『鳥雀集』の略、昭和五年六月刊。形の上で言うとは第十二詩集となる。

七、十九Ⅱ『十九春詩集』の略。形の上で言うとは第十四詩集となる。

八、「明39」は明治三十九年、「大2」は大正二年。以下同じ。

九、未録Ⅱ未収録詩篇の略。雑誌に発表されたが、どの詩集にも収録されず、後年の読者は読むことのできなかつた作品。

十、未詳Ⅱ詩集に収録されているが、発表誌が不明な作品。この中には雑誌に発表されずノートあるいは原稿から直接に収められた作品もあると思われる。

十一、大正八年は、ここでは対象外の『寂しき都会』などの収録篇数が出していないので、合計は六三篇以上となる。

一二、『青き魚を釣る人』『鳥雀集』の大正八年発表の作品のほとんどは、同人誌『感情』の大正八年三月号と五月号に二回に分けて発表された『抒情小曲集補遺』の合計五十七篇の内に含まれている。従つてそれらは大正二年、三年の作品(からの修正)と見ることが出来る。

※本論における犀星の作品の引用は、原則として『定本室生犀星全詩集』(冬樹社)第一、第二巻より行い、随時、『室生犀星全集』(新潮社)第一、第二巻、及び復刻版の各初出誌を参考にした。