

《無類の直接性》をめぐって

— 続・言語革命期の室生犀星 —

北 川 透

土澄みうるほひ
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)

三好達治は、室生犀星の死後、犀星について幾つかの文章を書いている。「土澄みうるほひ」というエッセイもその一つだが、悼みの気持とともに、犀星のもっとも好ましい作品として、この「寺の庭」をあげている。『抒情小曲集』から、いかにも《抒情小曲》の名にふさわしい、これ一篇を取り出すところが三好らしい。

「寺の庭」の初出は未祥だが、『抒情小曲集』のI部に収められている。I部は大正三年を含むものの、多くは大正二年の作品で構成されており、「小景異情」の抒情とも通じていることから、この時期の作品と見てよいだろう。三好はこれを絶賛して、次のように書いている。

後年庭作りに丹念であった室生さんででもなければ、最初の一行「土澄みうるほひ」などと歌ひ起す詩人が、凡そ天地のひらけて以来他にはるなかつたであらうと思ふ。その「土澄みうるほひ」で「石路の花咲き」が、詩中でたいへん美しい。……(中略)……
：「土澄み——」といふのは、まことに異な表現であつたのを思ふと、そもそもこの際その美の發端は、この「土澄み」にあつた、その發見といつていい一種の呼吸に、私はいつでも變らず惚れ惚れとしたものを覺える。

(土澄みうるほひ)

三好のこの詩の美を讀めるポイントは、《土澄み》にあつた。大気とか風が澄むというのではなく、土が澄むとはどういうことか、と疑つた。それにわたしがつけ加えれば、《澄み》と《うるほひ》も、常識では矛盾する接合である。語氣、語法、文体にやかましい三好が、それを《異な表現》と認識して、その上で《土澄み》に導かれ、《石路の花咲き》という美しい表現が見出された、というのである。

ところで、この《異な表現》について、後年、疑問を出している

《無類の直接性》をめぐって — 続・言語革命期の室生犀星 —

のは安宅夏夫である。彼によれば、△「つち澄みうるほひ」は北陸の曇り空の下▽特有の現象であり、△北陸は雨が多いので、常にしっかりと湿っている秋の庭を見ているものには、とても「異な表現」とは思われない▽（「蠟燭と鳩笛」）と言う。この詩が生まれてくる金沢の気候・風土を説明するものとして、安宅の主張は了解できるものの、ただ、三好の△異な表現▽には、一篇の作品の詩句の理解ということを超える、別の含意がある、と思う。

これより一年後、三好の絶筆となった「詩の人・室生犀星」^{※3}（昭和三十九年）にも、やはり、この作品の引用があつて、先ほどと同じような感想のあと、△それにしても黒く湿っぽいだけの土の面を「澄み」といふのは、どういふ料簡であつただらうかと考へてみたりする▽と、やや突っこんだ言い方がなされている。安宅の主張は、△うるほひ▽を説明できなくても、この三好の表現自体へのこだわりに応えるものではない。

三好はこの△異な表現▽を、一見、絶賛しているように見せながら、ただ、褒めているのではない。明らかにこだわっているからこそ、△異な表現▽ということばもでてくる。「詩の人・室生犀星」では、そのこだわりを、犀星の初期作品の全体にひろげて、そこに△無類の直接性▽を指摘し、△無類の、といふのは、さまざま無法に見える手續きを無視してのそれ、窮餘のといふのもなからうが、何とも、思料外のものがあつた▽と述べている。その思料外の例のうち、次のような詩句について考えてみよう。

うつくしきみ寺なり

み寺にさくられうらんだれば
うぐひすしたたり

〔春の寺〕はじめの三行

いづことしなく
しいいとせみの啼きけり

はや蟬頃となりしか

〔蟬頃〕はじめの三行

松はしんたり

松の葉しんしたり

〔天の虫〕はじめの三行

このうち、あとにあげた二篇は、『抒情小曲集』の第三部に入っている、最初の「春の寺」だけでは、『抒情小曲集』の拾遺として編まれた『青き魚を釣る人』に収められている。製作時は大正三年四月、大正二年九月、大正三年九月の順である。「春の寺」については、△うぐひすしたたり▽が乱暴だ、と言う。後のシュールレアリスムの乱暴が持ち出され、それとの違いは言われないうまま、△鶯の液化して点滴となるのは、どういふことか、私どもにもしかとは解りかね▽る、と疑義が表明される。

特に言及はされていないが、同じような表現の例としてあげられているものに、△したたり止まぬ日のひかり／うつつまはる水ぐるま▽（「寂しき春」）がある。先の三好の指摘にならえば、太陽が液化して点滴となるなどということは了解できかねる、ということになるのだろうか。しかし、これは光りを水のように感受する複合した喩の感覚の新しさ、と見るべきだ。同じように、「春の寺」に

ついで言えば、鶯が液化したなどと受けとることこそが乱暴であろう。鶯（の鳴き声）が、露のしたたりのように感受されるのであり、言うまでもなく、こうした詩法を開拓したのは、象徴派の詩人たちである。それはたとえば蒲原有明の『春鳥集』の冒頭作品「日のおちば」第一行目が、△日の落穂、月のしたたり、▽と書き起されていることを見れば明らかであろう。

「蟬頃」については、「蟬頃」という辞書にない造語が、いちおう手柄としてあげられているが、△いづことしなく▽が違法だと言う。しかし、三好は単にそれを指摘したいのではない。△これ位のは、まだまだ初手の天狗で、この詩人には、この種文法上の違法誤用が、初期にも中期にも最晩年のぎりぎりにも通じて、生涯、軽重さまざまの程度で現れる▽という不審が言いたいのだ。さらに△しいいとせみのなきけり▽の語尾〈けり〉は、文章語法の格にはまるだろうかと問う。つまり、話しことばと文章語の△混用轉調▽ということにこだわりがあり、それは△話し言葉の語氣で、それだけではまだもの足りないところから後押し機關車をつけ足したやうな文體、語法ではあるまいかしら、と私は思ふ▽と言うのである。しかし、後で触れるが、犀星における文法上の違反や、話しことばと文章語の混用と見えるものは、ただ、それだけのものではない。

ここで三好が問題にしていることは、これらの犀星についての文章より三、四年前に書かれた『詩の原理』の原理一（昭和三十五年）で、彼が朔太郎の初期詩篇（↓草稿）に抱いている疑問と重なっている。つまり、朔太郎の習作詩篇も、△「自動器械」的の、何といふか、ぶつつけの、無法な斬りこみの、支離滅裂な、ムヤミヤタラ

なその手法はいつそうとりとめがなく露骨で荒々しい▽ものに過ぎない、とされてきた。ここでも△萩原式の「自動器械」は、しかしながら、後のシュール派のいふ夢遊的深層心理を専ら探らうとするもの▽ではなかった、と比較はされるが、シュールとどこが違うかは考えられることがない。

この〈自動器械〉をめぐっては、別稿を用意するつもりなので、これ以上くわしくは触れないが、三好は犀星と朔太郎の初期詩篇に、同じ種類の異和の領域を見出している、と言つてよい。そして、ここでの犀星の引用作品の製作年次を見れば明らかのように、彼が特に強い異和を抱かざるをえないのは、大正三年とその後、わたしが言語革命期と呼んでいる、両者の作品なのである。先にあげた作品のうち、もう一篇の「天の虫」についても事情は同じである。これについておもしろいのは表記に誰よりも厳格なはずの三好が、引用部分二行目を誤記していることである。三好の引用では、△松の葉しんしんたり▽だが、犀星の詩集版では（初出でも）、△松のしん葉しんたり▽になっている。△しん葉▽というのは、たぶん針葉のことだが、その〈針〉がひらがな表記にされたのはなぜだろうか。それは〈針〉という漢字のもつ形象性の意味よりも、〈しん〉という声音のひびきに注意を向けたかったからだろう。同じ『抒情小曲集』のなかに、△草もしんしん／海もしんしん▽（砂山の雨）や、△なみだしんしん涌くごとし▽（「永日」）などがあるから、三好がそれにつられて△松の葉しんしんたり▽と錯覚したのも無理がない。

そのようにいちおうは言えるとしても、しかし、このことは犀星

が「針」をなぜ「しん」にしたかという、この時期の犀星詩の本質にかかわる方法を、彼がついに了解できなかった、ということでもある。了解の手前で当惑を感じている。たとえば、これを「赤城おろしはひゆうひゆうたり／ひゆうたる風のなかなれば／土筆は土の中に伸ぶ」(「利根の砂山」)と並べて、「擬音語としても妙の用法で、しどけなく、話し言葉のなほうは手を行かうとするか」にさへ見える「(傍点は北川)と述べているのがそれだ。

擬音語は、おおむね同音を重なる語法として、たとえば犬はわんわん、猫はにゃおにゃおのように、素朴な話しことばのレベルにある。日常的な話法のなかでは、幼児的な言語以前の直接性をとどめている言語だ、と言つてもよい。しかし、犀星が詩のなかで多用しているオノマトペアは、現実のもの音や鳴き声を模写するという、擬音の規範意識から大きく逸脱している。とは言つても、わたしたちが言語習慣のなかで受け入れている、一般的な擬音とまったくかけはなれた、彼の心象のなかでしか存在しない擬音を造っているわけではない。それはたとえば後の詩集「青猫」のなかで朔太郎が、飢えた犬の遠吠を、「の」をあるとをある やわあ「遺傳」としたり、宮沢賢治が彗星の走る音を「ギイギイギイフウ、ギイギイフウ」(「双子の星」)としたような、自己創造的な擬音(心象音)でもない。まったくそういう傾向がないわけではないが、犀星詩のオノマトペアは、それとは別のはっきりした特徴をもっている。

それはすでにある副詞や形容動詞の擬音への転用ということである。まず、副詞の擬音化の例を幾つかあげてみる。たとえば「雪あたたかくとけにけり／しとしとと融けゆけり」(「ふるさと」)

における「しとしと」の慣用は、雨がしずかに降るさまを形容する副詞である。それを雪の融けるオノマトペアに転用している。また、「し」たり止まぬ日のひかり／うつつまはる水ぐるま「(寂しき春)」にしても、「うつつ」は「うとうと」や「うつつらうつつ」と同レベルの浅い入眠状態を形容する副詞である。それが水車のまわる擬音にされている。「雲雀ひねもす／うつつらうつらと啼けり」も同じで、「うつつらうつら」(「櫻と雲雀」)が雲雀の鳴き声になっている。他に「櫻すんすん伸びけり」(「櫻と雲雀」)、「さらさら」と秋はながれゆく「(あらし来る前)」、「すいすい伸びる芝草に」(「秋思」)などが副詞転用の例である。

次に形容動詞の擬音への転用の例を見てみる。まず、先にも引いた「砂山に雨の消えゆく音／草もしんしん／海もしんしん」(「砂山の雨」)や、「なみだしんしん涌くごとし」(「水日」)の「しんしん」である。辞書的にこれは実にいろいろな漢字のあてはまる形容動詞で、興味しんしん(津津)たるもの、夜がしんしん(深深)とふけてゆく、しんしん(森森)と樹木が茂っている——というように用いられる。犀星詩の「草」(海)「なみだ」の「しんしん」はそのいずれの意味とも対応しないオノマトペアになっている。「坂の上ならん」と日は落ちつつあり「(坂)の「へらん」は、「狼の眼はらんらん(爛爛)と光り輝いて、というように用いる形容動詞であるが、ここでは太陽の落ちてゆくさまをあらわすオノマトペアとして用いられている。「みやこのはてはかぎりなけれど／わがゆくみちはいんいんたり」(「室生犀星氏」)の「いんいん」も、隠隠滅滅の形容動詞だが、ここでは漢字の形象のもつ意味を嫌って、

オノマトペアとして表現されている。

自己創造的な造語の例もないことはないので、△トツトツトツトと
汽車は出てゆく▽（「上野ステーション」）の△トツトツトツト▽がそ
れにあたるだろう。また、変った例としては△すゐすゐたる櫻なり
／＼伸びて四月をゆめむ櫻なり▽（「前橋公園」）がある。すいすい泳
ぐの副詞〈すいすい〉が、△すゐすゐたる▽と櫻を修飾する形容動
詞化され、そこからわたしたちは意味を受けとることはできないの
で、オノマトペアとして感受するほかない、そういう用法なのであ
る。

三好達治は、これらを話しことばの、なおう、わす、をゆこうとして
いると感じ、それを△擬音語としても妙な用法▽に思った。オノマ
トペアというものを、話し言葉の慣習の範囲（規範意識）に固定し
ている立場からは、犀星の副詞や形容動詞の無意味化≡擬音化は、
理解を絶する奇妙なものに見えるにちがいない。そして、たとえば
先の△すゐすゐ▽という副詞を、軽快に泳ぐさまを形容する、もとの
意味で受けとれば、△すゐすゐたる櫻なり▽はめちやくちやな表
現ということになる。もとより、オノマトペアが、副詞からの転用
であるかぎり、わたしたちは意味にもいくらかは引きずられるので
あり、どこかおかしく感じざるをえない。

『抒情小曲集』のオノマトペアに、おそらくもつとも本質的な洞
察を加えたのは菅谷規矩雄である。彼は「室生犀星——詩の初期
と晩期[※]」で、「犀星詩のオノマトペアの特質を音象化の概念でとら
え、△語句の韻律それじたいを、どこまでもイメージとしておしあげ、
さわだたせようとする志向である▽と説明する。ただ、わたしに疑

問なのは、犀星のそれが、音象化——つまり、韻律のイメージ化に
あるとしても、その多くが副詞や形容動詞の転用という形でなされ
ていることである。そこが朔太郎や賢治のオノマトペアと違うとこ
ろで、彼らにおいてのその多くは自己創造的な造語でできている。
そこにおいて、オノマトペアは純粹に心象の音律化、心象音のイメー
ジ化である。この差異をどう理解したらよいのか。菅谷は次のよう
に書いている。

「すゐすゐたる櫻なり」——はたして「すゐすゐたり」という〈語
（いわゆる形容動詞）〉が、一般的な規範意識の水準で可能なかど
うか。文法無視の悪文というそしりはまぬがれないところだろうが、
しかしまた、文語的な語法のただなかへ、口語的なものが突出す
ることが必然であり不可避である情況のもとでは、悪文いがいの可
能性はそもそももないのだといつていい。

（室生犀星——詩の初期と晩期）

菅谷は、犀星詩のオノマトペアを、既成の文語的な語法のなかへ、
口語的なものが突出する時の、避けられない音象化の現象と見てい
る。巨視的にはそれでいいと思うが、わたしはそこをもうちょっと
踏みこんで考えてみたい。すなわち、先からあとづけていっているように、
犀星詩のオノマトペアは、語だけ孤立的に取りだせばそれは形容動
詞や副詞にほかならない。それらはいずれもこれまでの慣習的用法
の中で規範的な意味をもっている。しかし、それらは別のコンテク
ストのなかに入ると、副詞や形容動詞としての意味を失い、心象を

△無類の直接性▽をめぐる——続・言語革命期の室生犀星——

直接に声音のイメージとしてあらわす詩的オノマトペアになつてしまふ。うまくいつている場合も、そうでない場合もあるが、ともかくそれらが、いわゆる既成の意味の規範に対して、異化効果を生みだそうとするものであることはたしかであろう。この時期、犀屋や人魚詩社の詩人たちがぶつかつていた、話しことば（口語）の直接性を、どうしたら文語（詩の言語）の水準で生かすことができるかという課題を、もつとも極端化した実践が、この詩的オノマトペアに見られたと言つていい。

※

三好達治は、『抒情小曲集』のなかの△異な表現▽や△妙な用法▽にこだわつた。そのこだわりにもかかわらず、実は彼が取りあげている作品が『抒情小曲集』の中でも、比較のおだやかな作品で、第三部の傾向を代表する「銀製の乞食」や「室生犀屋氏」、「坂」などには一瞥も与えられていないのは、この場合象徴的であろう。なぜなら、そこにおいてこそ、彼が△ぶつつけの、無法な斬りこみの、支離滅裂な、ムヤミヤタラなその手法はいつそうとりとめがなく露骨で荒々しい▽ときめつけた、あの△萩原式の「自働器械」▽に似た語法が、拡大されているからである。

そして、その△無類の直接性▽のことばの延長上に、単に口語自由詩への試みなんかではない、言語革命の可能性があつたとすれば、三好達治はそれこそを不可解とし、忌避したのである。三好がもし前稿でも触れた、大正三年とその前後のおびただしい量の未収録詩篇の世界を知つたら、もつと拒絶反応を起したかもしれない。なぜ

なら、そこには△ぶつつけの、無法な斬りこみの、支離滅裂な、ムヤミヤタラなその手法▽が、いつそう気ままにふるまつているからだ。たとえば「地上炎炎」という作品がある。

火はいま盛りあがる。

みやこの空にえんえんと

鐘のひびきに盛りあがる。

きよらかに姿あらはす樹のもとを

火はただ紅き魚を曳く。

ああ燃えあがれ、ひそみて忍ぶこのリズム

えんえんとわれの住家に燃えあがれ。

なでしこ散らし

さんとして火のうへに

叫びてうかぶ此の力

苦惱にくずる此のいのち

いま火に焼けて火を散らす。

ああ紅き火のなかに

しんにしんじつにわれ生活す。

きよらかに伸ぶる樹のもとを

火はいま紅き魚を盛る。

火はいま紅き海を呼ぶ。

まんさんとして火に酔ひて火のなかを

叫びて走るこの力

陰陰としてみやこは鐘にうもれゆき

明け白みゆけども

火はなほ若くなよらかく

窓窓よりぞ噴きいづる。

ああいざこの靈を開けはなち

火のうへにあそばしめ

なでしこ摘めよ

樹のもとにいんいんとして

叫びつつ燃えゆけよ

樹のもとに。

〔地上炎炎〕

この作品は、大正三年三月に「音楽」に発表されているが、やはり、同年同月に「詩歌」に発表された「坂」と表裏の關係にあるように思われる。先にも触れたように、「坂」は『抒情小曲集』を代表する作品の一つとして読まれているが、一方の「地上炎炎」は、どの詩集にも収録されず、誰からも関心をもたれてこなかった。むしろ、作品の出来具合は、明らかに「坂」の方が上だが、それだけには解消しえない問題があるように思う。

街かどにかかりしとき

坂の上な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

〔坂〕はじめの四行

「坂」においては夕陽のイメージが強烈である。そのさかんに燃

▲無類の直接性▼をめぐって——続・言語革命期の室生犀星——

えながら落ちてゆく太陽が円形のリズムの回転としてとらえられ、それによって樹は炎につつまれる。もとより、▲樹は炎となる▼はメタファーであり、実際に樹の燃えているイメージではない。そして、この引用部分のあとに詩の展開は、夕陽の炎のリズムに浸透されて、無類の友とともに踊り出す光景である。▲上野寛永寺の鐘のひびきも／いんいんたる炎▼であり、世に立ちて生きるすべもないのであるから。▲われはまずしき詩篇に火を放ち／踊り狂ひて死にゆかむ▼と意志する。そして、落陽に向かつて、坂を踊りつつ転びつつ上つてゆく、というのがこの「坂」という詩である。

「地上炎炎」が「坂」と違うのは、火炎が夕陽のメタファーにならないことである。同じように樹も鐘のひびきもリズムも出でくるが「地上炎炎」では、地上そのものが火を噴き燃えているイメージ、あるいは燃えて欲しい願望が表現されている。発表が同月であり、どちらが先に書かれたかはわからないが、常識的には、夕日が炎の連想を生み、そこにメタファーとしての「坂」の炎のイメージがあるとするれば、「地上炎炎」は夕陽との対応を断ち切つて、その炎のイメージだけを拡大し、独立させて一篇の作品をつくつた、と見ることができよう。

また、「坂」には、▲おろかなる再生を思慕することなく▼▲踊り狂ひて死にゆかむ▼という、自死のニヒリズムが強いが、「地上炎炎」では、それが都市を炎上させるといふ無法な、あるいは犀星のキーワードを使えば、復讐の情熱に転化している。どちらにも暗い狂熱を感じさせる意志の力があるが、しかし、「地上炎炎」における夕陽との対応を欠いた都市炎上のイメージ、その無法の情熱の

方向こそは、『抒情小曲集』から隠されることになった。そのことがそれと未収録詩編との關係を象徴しているだろう。

無法性ということ言えば、それはイメージの性格だけでなく、文体のレベルでも「地上炎炎」に拡張している。たとえば副詞や形容動詞のオノマトペ化、あるいは同音重加の語法という点でみて、「坂」には「らんらん」と「つねにつねに」が、二度用いられているのは、「地上炎炎」の方では、「えんえんと」が二度、そのほかに「さんさん」として、「しんにしんじつに」、「まんさん」として、「陰陰」として、「窓窓より」、「いんいんとして」などが多いばかりか、乱雑な印象も与えている。より無意識的な表出であり、「自働器械」的なそれである、と言ってもよい。

萩原朔太郎は、この時期の犀星の文法にあえて違反する、無法な語法から、何か月遅れで影響を受け、それを自分のモチーフに引きつけてもつと極端化した。朔太郎の大正三年九月頃と推定される「ノート」の中でも、「手近いところで君の造語さへ時々失敬して居る。／手は遠くどこへでもものびる。盗まれて怒る人と悦ぶ人とある。どっちでもかまはない。僕自身の肉が増えればそれでいいのだ」と書いているが、この「君」は犀星のことだ、と思われる。しかし、朔太郎はただ盗んだのではない。自分のことばの生理のなかで、変容させ、はるかにイメージの凝集力の強い、肉感的な詩をつくりだしている。

たとえば、大正三年一月に発表されながら、やはり、詩集に未収録になった「夜」という作品がある。

主よ

なにとなく、さみしく、さみし。

こは今わが携てる總てなり。

意味ふかき奥の奥より

涌き立つごとく、さみしく、さみし。

主よ

身をふるわせ、手を左右しつづ君を呼ぶ。

おん身はもとより空間の幽明のいづこにいますかは知らざれど

あらしのごとき寂しさに吹きあげられ

くるしくおん身を呼ぶ

主よ、最愛なる優柔のねむりより別れきて

われ、しんしんとして孤独に痛めらる。

ああ、主よ。

(夜)

朔太郎は、この五カ月後に、これを換骨奪胎したと思われる「初夏の祈禱」を発表した。

主よ、

いんよくの聖なる神よ。

われはつちを掘り、

つちをもちて、

日毎におんみの家畜を建設す、

いま初夏きたり、

主のみ足は金屬のごとく、
薫風のいただきにありて輝き、
われの家畜は新緑の蔭に眠りて、
ふしぎなる白日の夢を書けり、

〔初夏の祈禱〕前半部分

キリスト教及び聖書は、この時期の暮鳥、犀星、朔太郎を結びつけている主要な関心事である。牧師の暮鳥と違つて、犀星、朔太郎には、いわゆる信仰心はないと思われるが、濃厚な宗教的感情はあり、キリスト教から語彙や構図がよく借りられている。ここで犀星の「夜」は、「主」の前でのさびしさの告白と、孤独に痛めつけられて「主」を呼ぶ実感を表現している。ただ、詩集収録、未収録を問わず、この時期の犀星の主要な情緒は、さみ(寂)しさやかな(哀)しみであり、ここでもそれは△あらゆるごとき寂しさに吹きあげられ▽と、いささか安易な表現に流されている。△感傷は彼らを結びつけているもう一つの重要な概念であるが、しかし、犀星においてそれは、寂しさ、哀しみの情緒そのものの表現を意味した。

朔太郎においても、「愛憐憐篇」の段階では、それと同じレベルのことが言えるが、しかし、大正三年の言語革命期に入ると、彼の△感傷の概念は、そのような情緒への還元を許さなくなる。そのことはくわしく別に書いているので繰り返さないが、彼の△感傷は、規範的な語法を熔かす、無意識の熔鉱炉のようなものであるからこそ、大正三年の習作においては、寂しさや哀しさの情緒はきびしく排除されている。この「初夏の祈禱」は、朔太郎における言語革命期の入口に位置する作品だが、犀星においてとめどもなかつた

△無類の直接性▽をめぐつて — 続・言語革命期の室生犀星 —

情緒的表現が、まったく拭いさられていることに、それは示されているだろう。

そして、そのかわりにせりあがっているのは、へいんよく(淫欲)のモチーフである。△主は△いんよくの聖なる神▽とされ、それにぬかずく△われは土を掘り、土を盛る△おんみの家畜▽なのである。△主は金屬のように輝き。△われは新緑の蔭に眠りて、△ふしぎなる白日の夢▽を見ている。情緒へ流れることを拒んでいるだけ、朔太郎のイメージはくつきりと浮き出ている。犀星における△無類の直接性▽は、朔太郎において、いっそう徹底した姿をさらしている、と言えるだろう。

大正三年の犀星の未収録詩篇のうちで最大の長篇は、「愛人野菊に贈る詩」である。これは九月に発表されているが、朔太郎はやはり、三カ月後に発想の骨格を借りて、まったく別の作品につくりかえている。それが△妹にあたる言葉▽と副題のある「秋日歸郷」である。朔太郎にとつても、これは彼の未収録作品のなかでは最大の長篇である。

さて、犀星の作品で、△愛人野菊は、△はる子(春子)の実名でも呼ばれる。ここで春子は臆病でおとなしく、△可哀しい▽こともらしい一九歳の娘とされる。また、彼女は無智でありながら聡明で、肥えた肉体をもち、すべての縁談を断っている孤独な娘でもある。それに対して△われは、△市井無頼の子▽であり、△君の處女期を破り／肌を荒らし／唇を吸ふの情淨の子なるべきか▽、あるいは△神のごとき心靈を衝き破り／君を汚し果つべきか▽を思い悩む△放埒無頼／肉體腐亂▽の徒である。こうしてことばはより

直接的、錯乱的に展開する。

はる子よ

ただ聞け

われは眞念一つなり、

感謝しつつ

威嚇しつつ

君の足を大拜し

あるひは侮辱し

頬と頬とを合掌す。

光威

利那にあらば君はいちはやく生め、

愛々うつつとなり

人と魚との半ばに位るす

眞念凝氣の煙を生ぬ。

まことに昨日

叫びて抱き

股を割り

股を割りつつ生み落としたるは純白の犬。

純白の魚。

天にはづることなく

天に捧ぐるのわれの愛兒なり。

〔愛人野菊に贈る詩〕部分

春子の処女性と肉感性、無智と聰明、また、〈われ〉の清浄と無頼、

感謝と威嚇、大拜と侮辱、愛の至純と粗暴など、あい矛盾する関係のことばが同時的に表現されることで、意識の錯乱性、暴力性がきわだたされている。引用部分は、特に疾走感のあるところだが、全体として多用される漢語は、意味を押し殺され、ひきちぎられてゆくような感じもある。また、春子が生む純白の犬や純白の魚が、 Δ 天に捧ぐるのわれの愛兒なり ∇ というような部分は、イメージとしては拡散した中途半端なメタファーだと思う。ともあれ、それらを通じて、無頼な放蕩者であり、愛人のためには人殺しも盗みもする無法者であり、世間の迫害冷笑をよるこぶ受難者であるような〈われ〉の像が、ここに描かれている。

これに対して、朔太郎の「秋日歸郷」は、犀星の「愛人野菊に贈る詩」の〈われ〉と〈愛人〉の対位を、〈兄〉と〈妹〉の対位に置きかえている。そして、その〈兄・妹〉の関係に置きかえるヒントも、犀星の「兇賊CURS氏」（大正三年十月）という詩から得られているのかも知れない。これは浅草電気館で朔太郎と一緒に観た映画「丁組の全滅」における、兇賊の兄とその妹の物語をモデルにしてつくられた作品であるが、他にも部分的に語彙やイメージのレベルで、「秋日歸郷」に影響を与えている、と思われる作品は幾つかある。やはり、詩集未収録の「妙清寺新居」（大正三年八月）、「市上酒亂」（同年八月）、「盗人」（同年八月）などがそれである。こうして幾つかの影響を通して形成された、次のような「秋日歸郷」における〈兄〉のイメージは、ほぼ「愛人野菊に贈る詩」の〈われ〉のそれと重なっている、と見ることができるといえる。

ああ、春夏とほくすぎて兄は放縱無頼、酒狂して街にあざわらはれ、おんあい至上のおんちちははに裏切り、その財寶たからを盗むものである。

おん身がにくしんの兄はあまりに憔悴し、疾患し、酒亂のあしに菊を摘まむとして敬虔無上の涙せきあへぬ痴漢である。

また兇盜である、聖者である。妹よ、兄の肉身は會て一度も汝の額に觸れたことはない。

〔秋日歸郷〕部分

右に見られる対義矛盾する概念の、同時的表現という方法も、朔太郎は犀星から学んだのかも知れない。ともあれ、その〔兄〕と〔妹〕の間に近親相姦の感情が想定されたことで、朔太郎における無法性は、犀星の詩における殺人や盗みという犯罪ではなく、深く人間の無意識のタブーに觸れ、エロティシズムが死や罪であるような痙攣する空間が生まれ、ことばはあやしい官能性と内面性を獲得することになったのである。ここは「秋日歸郷」について論じる場所ではないので、これ以上は触れないが、両者を比較して、わたしが、いくらからでも明らかにしたかったことは、犀星が、そして、朔太郎が公刊された詩集から切り捨てた、未収録詩篇において、いかに無類の直接性 ∇ を共有していたか、ということである。そして、そこにおいてこそ、単なる口語自由詩という形式的な改良を越える、言語革命の可能性が、多くの危うさとともに、いかに豊かにはらまれていたか、ということである。

※

△無類の直接性 ∇ をめぐる ― 続・言語革命期の室生犀星 ―

犀星の『抒情小曲集』の性格にとつて決定的だったのは、その刊行が大正七年九月であり、『愛の詩集』のそれより後だった、ということであろう。つまり、『抒情小曲集』は、『愛の詩集』の立場で編集され、そのことによって大きな限定を受けた。その立場は、『抒情小曲集』の「自序」に次のように書かれている。

私は本集に輯めた詩を自分ながら初初しい作品であること、少年の日の交り氣ないあどけない眞心まごころをもつて書かれたこととを合せて、いくたびか感心をして朗讀したりした。ほんとに此詩集にある小品な詩は、恰も「小學讀本」を朗讀するやうに、卒直な心で讀み味わつてもらへれば、たいへん心うれしく感じる。

〔自序〕

あるいは△あの何物にもたとへることの出来ない、弱弱しい美しいセンチメンタルな瞬間に、私どもは、自分が其處に生きることを幸福に考へ、また必然さうあるべきことが自分らの若い使命のやうに、この全世界でいちばん偉い詩人でもあるやうに考へてゐた ∇ とも述べられている。彼は『愛の詩集』を後向きに延長する方向で、『抒情小曲集』を読まれたがっている。そして、そういう観点で読みうる『抒情小曲』の作品を選んだ。しかし、そのような限定をもはみでる作品が、主に詩集の第三部には集められた、ということだろう。そのところで三好達治がこだわった△無類の直接性 ∇ は、未収録詩篇の方に、さらに広がっていたのだった。

では、その『愛の詩集』の詩篇とは、どういう対照的な世界なのか。たとえばすでに見てきたやうに、『抒情小曲集』における「坂」

は、夕陽の光景をうたつてゐる。それは燃える円形のリズムであり、樹も鐘のひびきも炎に包まれてゐる。そして、飢えた友人とへわれは落日にガラスのごとく透きとおり、踊り狂つて坂をのぼつてゆく。ここで夕陽は心や感覚を狂わせ、死を夢みさせるようなリズムやイメージでとらえられていた。これを念頭において、『愛の詩集』の「夕の歌」を読んでもみれば、同じ夕の光景を扱いながら、その極端な相違に、わたしたちは驚くはずである。

人人はまた寂しい夕を迎へた

人人の胸に温良な祈りが湧いた

なぜこのやうに夕のおとづれとともに

自分の寂しい心を連れて

その道づれとともに永い間

休みなく歩まなければならぬだらうか

けふはきのふのやうに

變ることなく うつりもせず

かなしみ かなしみ 悲哀は悲哀のままの姿で

またあすへめぐりゆくのであらうか

かの高い屋根や立木の上に

けふも太陽は昇つて又沈みかけてゐた

それがそのままに人人の胸にのこつた

人人はよるの茶卓の上で

深い思索に沈んでゐた

〔夕の歌〕

平易な口語で、温良な祈りの感情を、そのまま表出することに疑いが無い。文法無視やむやみやたらな語法も消えたが、ことばの多義性や語気の勢い、オノマトペも消えた。つまり、△無類の直接性▽は失われた。詩人は夕陽に浸透された自分を感覚的なことばでうたうのではなく、夕べの時間のなかの「人人」のことを観察してうたう。文体はかつてのようには説明や散文化を拒否しなくなつてゐる。

もう一篇、先の「愛人野菊に贈る詩」と対応する作品を、『愛の詩集』から見出そうとするなら、「女人に對する言葉」がふさわしいだらう。

愛してやれ

接吻をしてやれ

掃除を好きになれ

家を美しく清め

うまいものを焚き

いつも困難に勝ち

心を温かに持ち

又一切を優柔に

極めて極めて女らしく本質的になるやう

決しておこらないやう

よき母親になるやう

近所の子供がなづくやう

乞食には少しづつ與へるやう

朝夕の祈りを忘れぬやう

決して偉い女人にならうとするな

〔女人に對する言葉〕

この命令形をたたまかけるようなことは、ほとんど〔女人〕に對する世俗的な教訓、お節介に墮している。すべてのことばは一義的に意味の暴力をふるっており、「愛人野菊」における對義矛盾した概念の同時的表現というすぐれた特質は、どこにも見られない。また、そこにおける〔われ〕の無懶、放蕩、犯罪、狂氣、そして、至純な魂に痛み、傷ついている無法性も、まったく消えてしまった。むろん、『愛の詩集』にも、『抒情小曲集』と連続する側面もあり、『夕の歌』や「女人に對する言葉」の傾向だけで、論ずることができないのは当然である。しかし、ここには、室生犀星が、まさしく言語革命の挫折の上に、白樺派や民衆詩派の温良で平板な口語自由詩の流れに、引き寄せられてゆく姿が見られるのである。^{※8}

〔註記〕

※1 「週間讀書人」一九六三年一月一日号。

※2 「現代詩読本6」室生犀星（一九七九年二月刊）所収。

※3 「別冊文藝春秋」一九六四年四月号。

※4 「新潮」一九六〇年七月号。

※5 「現代詩読本6」室生犀星（一九七九年二月刊）所収。

※6 「感傷の涅槃」という概念——言語革命期の萩原朔太郎

（『日本文学研究』第二十八号）

※7 このあたりの記述については、「萩原朔太郎の『殺人事件』

——探偵・恋人・犯人」三角関係論」（梅光女学院大学公開

講座論集第31集）参照。

※8 本論考は、『抒情小曲集』の亀裂——言語革命期の室生犀星

（『日本文学研究』第二十七号）の続篇である。