

## 塚本邦雄における「茂吉」の位相

— 『茂吉秀歌「あらたま」百首』を中心として—

安 森 敏 隆

塚本邦雄は「茂吉秀歌「赤光」百首」（文芸春秋 昭52・4）について『茂吉秀歌「あらたま」百首』（文芸春秋 昭53・9）を刊行し、第二歌集「あらたま」の鑑賞も一冊だけに限定し、一〇〇首を抽出して鑑賞している。そのうちわけは次のようになっている。全歌数七四六首のうち、選出された一〇〇首のうちわけは、大正二年は四七首のうち一二首（二五・五％）が選出され、大正三年は一四八首のうち二五首（一六・九％）、大正四年は一五八首のうち一九首（一二・〇％）、大正五年は一五六首のうち二〇首（一二・八％）、大正六年は二三七首のうち二四首（一〇・一％）が塚本邦雄の炯眼をくぐって選出されている。秀歌採用率は「あらたま」のもっとも初期である大正二年が抜群で、大正三年がそれにつづき、以下大正五年、四年、六年の順となっている。塚本自身「跋—茂吉豹變」の中でも「過ぐる夏の日日、『赤光』百首の鑑賞を試みつつ、私は當然「あらたま」及び「つゆじも」以後にもしきりに目を遊ばせてる

塚本邦雄における「茂吉」の位相 — 『茂吉秀歌「あらたま」百首』を中心として—

た。時には進行中の稿を一時放置して、これら参考にのみ供すべき後續歌集を耽讀することもあつた。一方眷戀の書「梁塵秘抄」の鑑賞も、やや後れ馳せに、平行的に試みつつあつた時期とて、「あらたま」の「一心敬禮」「海濱守命」「三崎行」あたりは食指動くことただならず、こゝを鑑賞するためにだけでも、早く「赤光」を完了して次の仕事にかかりたいと思つたくらゐである。」と述べている。大正二年九月ではじまる「あらたま」は「赤光」大正二年に地続きし、上田三四二氏等は「私はこの大正二年を年初から「あらたま」に繰入れて鑑賞する。「おひろ」と「死に給ふ母」と、左千夫の死を歌う「悲報来」との、「赤光」中白眉ともいうべき劇的な三作品を含む大正二年の前半を、「あらたま」に含ませることの無謀は私にもわかつてゐる。だから私はこの三つは「赤光」にかえてもよい」（斎藤茂吉）ともいつている。さらに塚本氏のあげた「一心敬禮」「海濱守命」「三崎行」はともに大正三年の作である。

「一心敬禮」一聯十一首、その背後には幽玄な松籟しゃうさいを聴かせ、

秀歌ひしめく茂吉壯年の代表作と言はう。題名自體、言はずと知れた「梁塵秘抄」の懺法はんにんぼうの歌「一心敬禮聲澄みて、十方淨土に隔てなし、第二第三數毎に、六根罪障罪滅す」の借用である。これ以後「あらたま」には頻頻と梁塵の本歌取りが出没する。

(六〇首)

「あらたま」はこのあたりから「梁塵秘抄」戀慕の趣を次第に濃く句はせ始める。この一首が、あまりにも有名な、「遊びをせんとや生まれけむ、戯れせんとや生まれけん、遊ぶ子供の聲聞けば、我が身さへこそ動かるれ」の影響下に生れたことは疑ひを入れない。「童馬漫語」にもわざわざ書止めて、好む歌三十六を抄するほどの執著であつたから、本歌取が現れて當然であらう。

(一〇五頁)

茂吉はこの時代の歌を注して「梁塵秘抄と佛蘭西を中心とした近代畫、即ち印象派以後の影響があるのである」と記してゐる。印象派以後とはまた怖ろしく荒つばい掴み方だが、この一首など以後も以後、世紀末サンボリスムかアール・ヌーヴの匂さへする。(一一四頁)

茂吉の梁塵秘抄への傾倒や仏教的世界、後期印象派などの影響から得たこれら大正三年の作品は即塚本邦雄の梁塵秘抄や世紀末サンボリスムやアール・ヌーヴ等への嗜好と合致し、「赤光」におとらぬ高い評価をくだしている。だが、その後の茂吉の「実相観入」

ないし「写生」論の実踐へと踏み切つたと思われる大正五年、六年頃の作品になると茂吉豹變とすら称し、満身創痍の茂吉をこの期の作品そのものの中にもようとしてゐる。

たとへば大正六年夏の「蛾」に、私は決して作者ほどの感動は覺えない。「眞實」とは両刃どころか四方八方に刃を向けた剣である。これをわがものにしようとする者らに、その主義傾向の如何にかかわらず傷つけずにはおかぬ。茂吉は「写生」に執し傷つた。だが、たとへ満身創痍となつても、その傷痕をむしろ勳章として、彼は更にしたたかに歌ひやまず、また歌ひおほせた。

「あらたま」は作者の旺盛な創作慾とストイックな寫生探求が、周期的に交替しつゝ、つひに一途に、堅實平明な境地に行きつかうとするところで卷末を迎へる興味津津の歌集である。(「跋」茂吉豹變)

## 二

塚本邦雄の「茂吉秀歌「赤光」百首」の鑑賞法は、従来の茂吉の人間からはいって、その上で短歌を鑑賞するという方法に対し、言葉の存在感、美意識からはいってその上で茂吉の人間のドラマへと作品を飛翔させるというところにあり、そのためには独自の鑑賞法を企図するため、他の研究書や鑑賞の類をあまり引用するものではない。その点においては「茂吉秀歌「赤光」百首」においてもあまりかわるものではあり得なかつたが、ただ茂吉自身の解説一珠に「作歌四十年」を頻々と用い、茂吉自身の発言にとことん対立させ

ることによって茂吉の言う「写生」とは違つかたちで茂吉歌に照明があたえられるという方法がとられている。

第二歌集「あらたま」を代表する「一本道」の連作は、次の八首かなつてゐる。

あかあかと一本の道とほりたりたまきはる我が命なりけり  
かがやけるひとすぢの道通けくてかうかうと風は吹きゆきにけり  
野のなかにかがやきて一本の道は見ゆここに命をおとしかねつも  
はるばると一すぢのみち見はるかす我は女犯をおもはざりけり  
我はこころ極まりて来し日に照りて一筋みちのとはるは何ぞも  
ころむなしくこゝに來れりあはれあはれ土の窪にくまなき光  
秋づける代々木の原の日にほひ馬は遠くもなりけるかも  
かなしみて心和き來むえにしあり通りすがひし農夫妻はや

この「あらたま」冒頭の大正二年は、「赤光」後部「悲報來」(七日)に接続し、「1黒き蟬」(五首)「2折にふれ」(二一首)「3野中」(八首)「4乾草」(五首)「5宿直の日」(五首)「6一本道」(八首)「7お茶の水」(五首)の七聯四二首の歌からなつてゐる。茂吉はこのうち「6一本道」の連作については「童馬漫語」と「作歌四十年」で次のように解説してゐる。

予の歌は秋の一日代々木の原で出來た歌である。左千夫先生追悼號の終の方に予は「秋の一日代々木の原を見わたすと、遠く遠く一本の道が見えてゐる。赤い太陽が團々として轉がると一ぼん

塚本邦雄における「茂吉」の位相 — 「茂吉秀歌」あらたま「百首」を中心として —

道を照りつけた。僕らはこの一ぼん道を歩まねばならぬ」と記してゐる。このやうな心を出來るだけ單純に一本調子に直線的に端的に表現しようと思つたのである。(「童馬漫語」)

秋の國土を一本の道が貫通し、日に照らされてゐるのを「あかあかと」と表現した。これも「しんしんと」流のものに過ぎぬが、骨折つてあらはれたものである。貫通せる一本の道が所詮自分の「生命」そのものである、といふやうな主觀的なもので、伊藤左千夫先生歿後であつたので、おのづからかういふ主觀句になつたものと見える。「たまきはる」などといふ枕詞を用ゐたのも、單純に一氣に押しつけてゆかうといふ意圖に本づいたのであつた。この一首は、私の信念のやうに、格言のやうに取扱はれたことがあるが、さういふ概念的な歌ではなかつた。(「作歌四十年」)

この茂吉の解説に対し、塚本邦雄は次のように切りかえす。

三十一音律とは 魔の詩型だと、この一首を誦し、解説や作者自注を讀む度に、今更のやうに泌みて思はざるを得ない。代々木も、「僕ら」も、「ねばならぬ」もすべて純化され、昇華され、凜凜とうち響くかの、完璧に抽象化を遂げた幻の命の道が、短歌といふ「調べ」の中に生まれ、かつ生き、生き續けようとしてゐるのを知る。(四六頁)

一本道ばかりを歌つた五首目は「我はこころ極まりて來し日に

照りて一筋みちのとはるは何ぞも」であり、ここで終つて題が「一本道」なら、これは徹頭徹尾觀念上の道であり抽象の *way* に他ならぬと、茂吉の全歌中でも、その發想の稀少性を謳はれて然るべきだつた。その評價に價する澄明度がここにはある。こうるさい事實立脚のことわりの割りこむ餘地のないまでに、慎しむと懼れと、憧憬と内省の渾然とした感動に、一首一首がうち顛へ、かつ發光してゐる。それで十二分ではなかつたか。何を附加する必要があるうか。

だが、茂吉の良心はそれを許さない。この一聯が「代々木の原」で「秋つける」とある一日成つたことを、ここに言葉少く、しかし要領よく、まるで脚注か準・詞書のやうに一首の中に盛る。人人はここでほつと安らぐ。作者も亦、あの聖なる昂揚が、まるで憑物でも落ちたやうに消え去り、腑抜け同然のけうとい表情で原つばの中の穴を覗きこむ。(五二頁)

茂吉の「童馬漫語」は主として「アララギ」に「明治四十三年から大正七年に至る、足かけ九年の間に、をりにふれて書いたはかない漫筆」(自序)を大正八年八月一五日、春陽堂から「アララギ叢書」第七編として出版したものである。ここに引用したものは、「童馬漫語」中「58『命なりけり』という結句」の中の文であり、初出は「アララギ」大正三年六月号の「短歌雜論」中の文章である。

「作歌四十年」は「私が作歌をはじめた明治三十八年から「昭和十九年まで、まる四十年になるので、記念のために、「作歌四十年」

という書物を出さないか、私自身の歩んだ跡をかへりみることは、やがて歌壇史の一部になるから」(自序)ということ、昭和一七年から昭和一九年にかけて書かれた自歌自註である。この茂吉の歌論書「童馬漫語」と自歌自註「作歌四十年」に対する邦雄の方法はまことにきわやかに対立している。

茂吉がこれらの歌の背景に「秋の一日」「代々木の原」「伊藤左千夫先生歿後」という具体的な日時と場所と心境を配し「この一首は、私の信念のやうに、格言のやうに取扱はれたことがあるが、さういふ概念的な歌ではなかつた。」といっているのに対し、邦雄は「代々木も、「僕ら」も、「ねばならぬ」もすべて純化され、昇華され、凜凜とうち響くかの、完璧に抽象化を遂げた幻の命の道」といい、さらには「これは徹頭徹尾觀念上の道であり抽象の *way* に他ならぬ」「こうるさい事實立脚のことわりの割りこむ餘地のないまでに、慎しむと懼れと、憧憬と内省の渾然とした感動に、一首一首がうち顛へ、かつ發光してゐる」という。

邦雄は、この歌の、さらにはこの一連「一本道」の秀逸性について、茂吉のいうようにその事實や具象性にあるのではなく、その事實や具象性を「幻の命の道」「抽象の *way*」にまで止揚した言語表出の美にあることを力説するのである。そういう意味において、この邦雄の一著は全篇にわたって茂吉の解説の事實や具象性に対し、幻想と抽象性をもって、逆に茂吉の短歌を評価しなおすという方法が徹底的にとられているといつてもよい。

他の箇所から任意に引用してみると、次のようになる。

例によつて作者自身の注を引けば「眞鴨病院に宿直してゐると、隣の岩崎の森で朝雉が啼く、そのこゑがいかにも切實で、いつも私の歌ごころをそそつたものである。そこで雉の歌を幾つか作つたがこれもその一つである。「こらへるし我のまなこに涙たまる」は、これは眞實である。それから、「一つの息の」も、やうやくにして出来た表現で、その時辛うじて満足をおぼえたのであつた。芭蕉に「父母のしきりにこひしい雉子のこゑ」があるが、あれよりも自分は深く感じてこの歌を作つたやうであつた」といふ。私は常に茂吉の秀作に前提、動因、由来等一切抜きにして接し、申分なく満たされ、永くわが心の寶玉とするのだが、同時に必要あつて彼自身の注釋等に目を通すとと例外なく幻滅を覚え、反撥を感じ、愛誦歌を汚されたやうな後味の悪さに唾を吐きたくなる。(一四四—一四五頁)

作者はこの歌に注して「茅原一ぱいに夏の強い日光が射して、既に物音が絶えてしまつた、とおもふ刹那に淺茅のそよぎが幽かに聞こゆるといふので、そのころ自分は新發見の如くによるこんでこの歌を作つたのであるが、出来て見れば、新發見の感動ほどには行かなかつた」と語る。新發見であらうとなからうと要は表現の問題であり、表現が斬新ならば、主題は一世紀昔の踏襲でも恥ぢる必要はあるまい。(一五一頁)

どのやうに言ひ飾らうと、これが詩歌の老化、衰弱に通ずる道であつたことは歴然としてゐる。「私の咳ひびきけり」に重點

塚本邦雄における「茂吉」の位相 — 「茂吉秀歌」あらたま「百首」を中心として —

があり、「けり」と曲がないやうに止めたのであつた」と作者は後年注してゐる。どうして「曲がない」ことを、意識して行はねばならないのか。その屈折した禁慾主義を、私は陰險老獪ときへ思ふ。(一八九—一九〇頁)

必ず、「この一本の樹は郷里山形縣南村山郡金瓶村の中央、道祖神の祠の奥に聳える杉の老樹であり、予は幼い頃からこれを神木と教へられ、畏れることしきりであつた。この歌は大正五年某月某日歸郷の折、その樹の下に立ち、天上に靡く黒緑の梢を實際に見、ああ孤獨な樹よ、この私の生き身も亦つひに孤立無援と觀じ、そこで一首を拵じたものだ。空想で捏ち上げたものではない。理想主義的な幻の樹などと同一視されては甚だ心外である」風の解題を得得と行つたものだ。この度もかういふ注が附されても一向に驚きはしない。相變らずの事實偏重振だが、結果的にはこの一樹、あはれ普遍の高みに梢を靡かせてゐることよと、微笑しただらう。(二〇二—二〇三頁)

作者は「人間は人間同志のために苦しむ。その切實な現世を、「現身は現身ゆゑに心の痛からむ」と云つたのであつた」と説く。無理と言ふものだらう。(二〇六頁)

茂吉の作品を鑑賞するとき、「私は常に茂吉の秀作に前提、動因、由来等一切抜きにして接し、申分なく満たされ」ていることを語り、「要は表現の問題であ」ることを得々と語つてゐる。そして、だが茂

吉の「作歌四十年」をみると、「例外なく幻滅を覚え、反撥を感じ、愛誦歌を汚されたやうな後味の悪さ」と「どのやうに言ひ飾らうと、これが詩歌の老化、衰弱に通ずる道であつた」ことを語り、茂吉の「事實偏重振」にことごとくあきれ、茂吉の解説のおもい入れをも、一言「無理と言ふものだらう」とこととなげに否定しているのである。

三

『茂吉秀歌』あらたま「百首」の選出においても、『茂吉秀歌』あらたま「百首」の選出した△幻想▽の視点を導入した点においてはあまり変るものではあり得なかつた。だが、氏の△幻想▽の視点を十分にくぐりぬけた作品は大正二年と大正三年の作品に集中的に限られてゐる。

アトランダムにそうした秀歌一〇首とそれに付された鑑賞をかがてみると次のようになる。

① ふり灑ぐあまつひかりに目の見えぬ黒き 蟬を追ひつめにけり  
(黒き蟬)

② ひしひしと力たへがたく湧きたちて遠き女をねたみけるかも  
(野中)

③ ひたぶるにトマト 畑を飛びこゆるわれの、心のいきどほろしも  
(乾草)

④ 十方に真びるまなれ 七面の鳥はじけむばかり膨れけるかも  
(七面鳥)

⑤ 父母所生の眼ひらきて一いろの暗きを見たり遠き松かぜ  
(一心敬禮)

⑥ むかう空にながれて落つる星のあり悲しめる身の命のこぼれ  
(雑歌)

⑦ 電車とまるこは 青山三丁目染屋の紺に雪ふり消居り  
(同前)

⑧ さにづらふ少女の 歎もものし人さびせざるがらしの音  
(同前)

⑨ この夜は鳥獸魚介もしづかなれ未練もちてか行きかく行くわれも  
(諦念)

⑩ しろがねの雨わたつみに輝りけむり漕きたみ遠きふたり舟びと  
(海濱守命)

① 私と思ふ。その時、實際、作者の眼前に、蟬もしくは蟋蟀がゐたか否かは問題ではあるまい。かつて晝日中、乾草の蔭などから出て来るのを、作者は寫生的に目撃した記憶があり、今幻想的にそれを心の中の袋小路に逐ひ詰めたのだ。(二二頁)

② 謎と矛盾と不合理のひしめいてゐるところが『あらたま』や「赤光」の魅力の源だらう。特に正體不明の「女」が登場すると、なほさら謎は波立ち、矛盾は霧中に漂ひ、不合理は不條理の光を纏ふ。壯年の精神病醫にも女とは御しがたい魔であつたのか。(三六頁)

③ また、性に關してはかななりセツクな態度で處して來た醫學者の彼が、娼婦と寢た翌朝の歌さへけろりとした表情で公表してゐる彼が、戀愛沙汰になると終生、途端に象徴派乃至抽象派歌人に變身したやうな手法で、見事な韜晦を試み、その關係者、關係者

から受ける心理的影響にまで、やはり神秘化手段を講じようとする。(四〇頁)

④ 四方でも八方でもなく「十方」であるところがユニークで面白い。言ふまでもなく、東西南北に東北、東南、西南、西北に上下を併せた方角名で、たとへば曆の悪日の一つに「十方暮」がある。多分直接には「梁塵秘抄」の「十方浄土に隔てなし」から來てゐるのだらう。おのづから「七面」「はじけむ」などに響き合ふ音韻だし、初句から意表を突かれるのは爽快だ。(五八頁)

⑤ 「赤光」を「佛説阿彌陀經」から採り、處處方に佛語を鋳める茂吉が、梁塵の法文歌や神歌を愛するのは極く自然である。「雜」にも神佛跳梁することゆゑ、當然各卷彼の興味を唆つたらう。少くとも他の諸家と梁塵の結びつきよりも、茂吉の場合は因縁が深い。もつともこの一聯にはまだ、後に見るやうな顯著な黨染は見られない。何となく閑寂な境地がうかがへる程度だ。そして、たとへば掲出の「父母生みたまふところの」といふ意味の初句に始まる一首の文體など、これが茂吉かと、歎息をつきたくなるほど象徴派のほひがある。しかも效を奏し格別の味はひがある。四句切の體言止など、たとへば新古今調になるところを、鮮やかに身を躲した拔群の拔、なまじつかな自稱サンボリストの及ぶところではない。(六〇頁)

⑥ 「あらたま」では最初に現れる星である。茂吉は景を歌ふと手離しのロマンティズム耽溺をためらひもなく見せる。時として示す對「明星」批評や、例の奇妙な獨特の否定のニュアンスを伴ふ「理想主義的」詠風、とやらの折合はどこでつけるのか、私

塚本邦雄における「茂吉」の位相

「茂吉秀歌「あらたま」百首」を中心として

の理解の及ぶところではないが、かういふ發想文體でも、決して晶子調の甘つたるさも、白秋の後塵を拜したやうな、いかにも感覺の沍えを見よ風の街ひも見せず、細く勁く張りつめた悲しみによつて、犯すべからざる調べを獲得してゐる點、さすがと言はざるを得ない。(六六頁)

⑦ 茂吉はこの電車停留場が自宅に一番近かつた事實を告げ、この「青山」の青と至妙な共鳴を聞かせる「染屋の紺」も當時實在したことを、やつきになつて證言するだらう。私は想像する。青山三丁目界隈には葉茶屋の褐色の暖簾もあつたらう。八百屋には朱の人蓼も竝んでゐたらう。さまざまの眺めの中から、「紺」に注目し、結果的には「青」に出藍の畧の鮮やかな幻想を内包させた手際を、それが偶然なら、なほさら拔群の言語感覺の賜物だと考へたい。(七二頁)

⑧ 「酸漿の籐らふほどの悲しみ」を見た「さにづらふ少女」も、樹木に梅の實を食み「ひとにさにづらふ」と歎いた「幼妻」も、ふたたびここに登場した少女と多分同一人だらう。眞實は作者の胸中で理想化され、抽象化を遂げた、今一人の半妖精と言つた方が正しからう。だが、これらに關しては一言半句の注も見當らない。そしてここに、これが茂吉の手法かと、目を眩るやうな、濃厚な象徴技法の中に、この幻の少女を幽閉した。「あらたま」の前半四分の一では、さしづめ「一心敬禮」の中の「父母所生」と並ぶ問題作だらう。(七八頁)

⑨ 茂吉が抽象世界を彷徨遊行する様は、破格奔放、例の「寫生」に専念してゐる時よりも遙に魅力がある。それに、この放膽

とも言ふべき言語感覚、夢みつつもがつしりと構へた骨組みは、自稱象徴派、ロマンティストの及ぶところではない。この一聯に諦めの意をタイトルした眞意はうかがふべくもないが、手法文體はなかなか冒険的で、これに先立つ「雑歌」の、まさに雑然として泡立つやうな興味津津の一聯と並んで、「あらたま」大正三年前半の見處と言へよう。(八四頁)

⑩ いはゆる茂吉調からは遠い。そのくせ實に特徴のある調べで「海濱守命」後半の異色と言へよう。このやうな稚拙とさへ言はれかねまい吃音調の、初初しさは、一體どこから生れたのだらう。茂吉は初出では下句を「漕ぎたみとほきふたりのほとけ」としてゐたとふ。補陀落渡海どころか、海の彼岸から來迎あつて、うつし身を借りた佛弟子が姿を現してゐたのだ。初めから、現實の眺めではなかつた。だからこそ、リアリスト・茂吉の面影が薄れ、従つて異例の面白さと味はひが生れたのだ。(一〇九頁)

①の「黒き蟬」の歌については「實際、作者の眼前に、蟬もしくは蟋蟀こしつせつがるたか否かな問題」ではなく「今幻想的にそれを心の中の袋小路に逐ひ詰」め、それを修辭美学で表出させたところにこの歌の秀歌性の秘密があることを説き、その後の部分で「『目の見えぬ』蟬せみなど、「寫實」派歌人には破格の主観的な把握」であつたことを論じている。

③と⑧の歌については、「特に正體不明の「女」をみな」や「少女」が登場すると茂吉の歌は矛盾と不合理、はては象徴派乃至抽象派歌人に变身し、幻想的な歌になることを看破している。

④と⑤と⑩の歌は、直接には「梁塵秘抄」の法文歌や神歌からの影響を受け、具象派どころではなく象徴派のおいしがし、茂吉が自称サンボリストすらおよげぬ技群の技法を駆使していることを評価している。

⑥の歌については「茂吉は星を歌ふと手離しのロマンティシズム耽溺をためらひもなく見せる」とし、「明星」派歌人顔まげの、もつとひきしまつた感覚の洩えた「理想主義的」な詠諷をてんかいてゐることを述べている。

⑦の歌は、茂吉が無意識のうちに、固有名詞である自宅付近の「青山」の「青」と「染屋の紺」の「紺」を対照させ「結果的には「青」に出藍の蒼の鮮やかな幻想を内包させ」た技群の手際と言語感覚の冴えをみている。

⑨の歌については「茂吉が抽象世界を彷徨遊はうくわうゆぎやう行する様は、破格奔放、例の「寫生」に専念してゐる時よりも遙に魅力がある」とし、これまた自称象徴派、ロマンティストの及ばない冒険的な手法文體を獲得していることを評価している。

ここでの邦雄の評価軸の特徴は、茂吉の秀歌が、具体的に即した写生からくるのではなく、一首の作品が茂吉自身の意識、無意識を通りこし、冒険的な手法文體を獲得した幻想性にあることを徹底して論じているところにある。

#### 四

後年にも脈脈とこの調べは傳へられる。典型的な茂吉調であり、「アララギ」自然詠の代表的な格調であらう。古調侵しがた

く、眼光遠景に及び、いやしくもおのが感情をあらはにせず、凜然として禁慾的、文句のつけやうがない。だがそれが詩歌の魅力とは必ずしもならない。殊にこの期の茂吉の、八方破れのまま見事に構へた、自在破格の、他の模倣を拒む秀作を見てゐると、かういふ優等生紛ひの歌には嫌ひぬ。この手法、まことに亜流を生み易からう。(一六八頁)

邦雄はこの鑑賞にある大正四年の「家むかうの櫛けやきのうへにほびこりし雲くもは光りて雨あめふらむとす」(「雨後」)を秀歌として「後年にも脈脈とこの調べは傳へられる。典型的な茂吉調」としてあげながらも、「だがそれが詩歌の魅力とは必ずしもならない」といい、それよりか「八方破れのまま見事に構へた、自在破格の、他の模倣を拒む秀作」をかつている。茂吉自身、大正六年に「あらたま」を編輯するときすでに改作したものや、その折改作したものとして「今これらの歌を見ると、大正三年大正四年の作が多い。大正二年から掛けて大正三年四年は、僕の歌が一転化を来さうとして、いろいろの事をやつて居る。内容も外形も共にさうであるが、今目立つのは重に外形のやうである。」(「あらたま編輯手記」)といつてゐる。すなわち当の茂吉にとつては、大正三年四年に「いろいろの事をやつて居る」作品が「厭で厭でならなくなつて改作したわけである。邦雄の選ぶ秀歌は先にもみたようにこの「いろいろの事をやつて居る」大正二年、三年そしてこの四年あたりまでに集中し、大正五年以降の自然へと傾斜していった典型的な茂吉調の歌に対してはからい。

塚本邦雄における「茂吉」の位相 — 「茂吉秀歌」あらたま「百首」を中心として —

「赤光」の時代は「ありのまま」「現實に見た通りの事」などと素樸な但し書と効能書と教義を、絶えず見せびらかし、盾として採用しながら、作品そのものは現實の彼方にある怖るべき眞實を視、幻想はぬけぬけと四次元に雄飛し、自称象徴派も蒼白となるほどの斬新奇拔なレトリックに賭けることも多々あつた。だが、大正五年以後、さういふ傾向は、過ちのやうにしか現れない。深化、純化とみづからは考へ、他者にも説きつ、それは一種の自己去勢に似てゐた。仄聞するところでは作品のかういふ非冒険、反飛躍傾向とは逆に、否それに呼應するかに、作者の家庭内での憂悶はこの年に入つてから頓に輕減、三月長男誕生、和氣露露の方向に進んでゐたやうだ。(一九〇頁)

この文章を読んでもわかるように、邦雄は茂吉の中で「斬新奇拔なレトリックに賭け」た歌と自然へと傾斜していった歌の結節点で大正五年に設定していることが解る。冒頭に付された「『あらたま』解題」の中で「具体例を示せば次のような作風變遷を見ることが出来る」としてあげた大正五年の作品は次のようなものであつた。

大正五年

うつしみは悲かなきものか一つ樹きをひたに寂さびしく思おもひけるかも  
あなあはれ寂さびしき人の淺草あさくさのくらき小路こみちにマツチ擦りたり  
さびしさに堪たふるといはばたはやすし、命いのちみじかし青あせがへるのこ  
ゑさ夜よなかに地下水道の音こゑきけば行きとどまらぬさびしさのおと

「うつしめは悲しきものか」と言い「あなあはれ」と言い「さびしさに堪ふる」と言い「さびしきのおと」と言う。対象は「一つ樹」であり「寂しき人」「青がへるのこゑ」「地下水道の音」である。

これら四首は大正五年で採用した二〇首中に含まれ、「この一時期茂吉は『寂し』を連發する。それは彼自身認めるところであつた」

(二〇二頁)と言わしめた作品である。この大正五年の作品として、先ず最初に採用した作品は「夜の雪」八首中の冒頭の一首である。「街かげの原にこぼれる夜の雪ふみゆく我の咳ひびきけり」であつた。

ひどく淡泊で野心や衝氣の翳片も見えず、十首十五首の一聯ともなれば、欠伸を催すやうな歌がこの前後から目立ち始める。たとへばこの一首、何の曲もなく、發見もなく、これが有らうとなからうと、「あらたま」の價値には別に變りはないやうだ。反面、端正で引緊つた調べ、ふと襟を正したくなるくらゐの眞摯な凝視と作詩法は、文句のつけやうもない。そして、作者本人も、この境地こそが眞骨頂、日常現實に即した歌こそこの道の眞髓と、一途に信じ、その確信はほとんど信仰に近いものになりつつあつた様子である。「夜の雪」からは大正五年になる。二年前、「梁塵秘抄」に心酔し、芭蕉に魅され、陰に陽にその影響を受けたことを、作者自身が「無駄な道草」視して自己批判を試みてゐる。

一度は「象徴」に通じかけた「寫生」も、また特殊な翳を伴つて瘦せ細り、狹義化し、教義化され、一切の冒險も大膽な試行もはたと息を殺す。さすが天才、茂吉一人は、この後も時に破格の

修辭を示して人を驚かすが、他の「アララギ」人の多くは、一途に健氣に澄みまさり、瑣末な事物、現象を金盞眼で注視、凝視、大過なく誠實無比の歌作りに格勤するやうになる。(一八九頁)

邦雄はこの一首に關し、「一度は『象徴』に通じかけた『寫生』も、また特殊な翳を伴つて瘦せ細り、狹義化し、教義化され、一切の冒險も大膽な試行もはたと息を殺す」と言う。こうした歌の方向が「瑣末な事物、現象を金盞眼で注視、凝視、大過なく誠實無比の歌作りに格勤」してゆくことをこのあたりから邦雄は縷々として述べる。そうした地平に「あらたま」の大正六年という年があり、その代表的な歌として「晩夏」中の「蛾」の一首「電燈の光とどかぬ宵やみのひくき空より蛾はとびて来つ」がある。

初期の創作意識、汎文學的美學の導入、破格奔放な文體の試み、さういふ若しい冒險はすつかり影をひそめた。おのれが凝視した、眼前の世界を、びしりと捉へて、いやしくも奇に傾くやうな表現は一切避け、感情の流露も極力止め、廣義でも狹義でも「寫生」と呼んげちのつけやうのない一首を示す。作るのでも歌ふのでもない。熟慮推敲を経つつ獨り成るのだ。(二八五頁)

「広義でも狹義でも『寫生』と呼んでけちのつけやうのない一首を示す」と言う。こういう時、かつて「茂吉の歌の中、特に『あらたま』では『時雨』の『大根の葉』と一脈相通する、ストイックで敬虔なまでに姿端しい優等生的作品と思ふだけで、決定的な魅力に

は缺ける。そこが「寫生」なるものの缺落部分でもあらう。寫生の行きつくところは象徴などではなくて、宗教的な「悟」に近い精神の空白状態ではなからうか。」(一五一頁)といった部分に通底する。さらにつづけて邦雄は次のように言う。

いみじくも彼自身認めてゐるやうに、「蛾」は大正六年の白眉の一つであらう。これをしも記念せねば、他に採りやうがないほど作品は低迷を續けたといふことにもなる。そして自己評價のうち、「意圖・傾向も餘り目だたず」は至當の辯だ。これまた逆に言へば、それがこの歌の限界であり弱点に他ならぬ。「蛾がやつて來る」それだけのことではないか。いかに短歌的に堅實無比のレトリックを誇らうと、この歌の世界は三十一音の切目がイメージの切目であり、それ以上には決して發展することはない。たとえば「白き墓」の一首など歌が終つた瞬間から、不思議な幻想が讀者の心の中で育ち始める。ほしいままに發展させ得る。別の日この行為を試みるなら、また新しい思考方法が生れる。作品とは、詩歌とは、さういふ生命力を内包すべきものであつた。(二八六頁)

ここにきて、茂吉の歌と邦雄の鑑賞がみごとに拮抗していることがわかる。茂吉は「作歌四十年」で「これは部屋に坐つてゐて、庭の方を見てゐて作つた。この歌には、新鮮な感覚があり、意圖・傾向も餘り目だたず、調子も張つてゐて、大正六年作では記念すべき一首」であると言う。茂吉の確立せんとする「寫生」のこれまでの

一つの帰結であり、以降の歌の出発点に立つ歌であるという認識がここにはある。邦雄は「「蛾」は大正六年の白眉の一つであらう」と評価しながら「「蛾がやつて來る」それだけのことではないか」とその「寫生」の「ただごと」歌的側面を看破する。このとき、邦雄の△幻想∇の視軸は茂吉の以降の「寫生」の方向をみごとに射ぬいていたということが出来るのではないかと思う。

塚本邦雄における△茂吉∇の位相 — 「茂吉秀歌」あらたま「百首」を中心として —