

言語作品としての詩の構造

1 詩と韻文

ここでいう「詩」とは、近代詩や現代詩にかぎらず、短歌や俳句などを含む、文芸のジャンルとしての「詩」のことであるが、元来漢詩を意味する「詩」という語が、これらの総称として日本で一般に用いられるようになったのは、明治十五年に上梓された『新体詩抄』の「凡例」中の次の一文に端を発していると考えてよからう。

均シク是レ志ヲ言フナリ、而シテ支那ニテハ之ヲ詩ト云ヒ、本邦ニテハ之ヲ歌ト云ヒ、未ダ歌ト詩トヲ総称スルノ名アルヲ聞カズ、此書ニ載スル所ハ、詩ニアラズ、歌ニアラズ、而シテ之ヲ詩ト云フハ、泰西ノ「ポエトリ」ト云フ語即チ歌ト詩トヲ総称スルノ名ニ当ツルノミ、古ヨリイハユル詩ニアラザルナリ、

『新体詩抄』は、外山正一・矢田部良吉・井上哲次郎ら三人の英詩の翻訳と自作詩とを収めたものであるが、彼らの意図は、集中の井上の訳詩「玉の緒の歌」に添えられた前書に

夫レ明治ノ歌ハ、明治ノ歌ナルベシ、古歌ナルベカラズ、日本ノ詩ハ日本ノ詩ナルベシ、漢詩ナルベカラズ、是レ新体ノ詩ノ作ル所以ナリ、

伊藤康圓

とあるように「古歌」でも「漢詩」でもない、洋風の長詩を日本語で試作することにあつた。そして、これを「新体詩」と名づけたとき、「詩」という語は「漢詩」の意味から「古歌」や「新体詩」などを含む総称に転じたのである。

しかし、この「新体詩」という新しい詩のジャンルを示す名称は、その後、このジャンルに属する作品の詩形や詩法の変化——特に口語自由詩の一般化——に伴って、大正期以後、しだいに、このジャンルの当初の形態である七五調や五七調の「文語定形詩」、または、そうした形式で書かれた明治期の詩に限定して用いられるようになってきた。むろん、こうした用語の意味または呼称の変遷には個人差があり、その変遷の時期や対象の範囲は一樣ではない。が、すくなくとも、口語自由詩やモダンリズム詩を「新体詩」と呼ぶ人は、今日では皆無であろう。つまり「新体詩」という名称は、現代詩までを含む統一的呼称としては、現在では誰も認めていないのである。

現在このジャンルの呼称としては、「近代詩」という呼び方と「詩」という呼び方とがあり、人により場合によってまちまちである。

(前者は現代詩を含めた意味になり、後者の場合は、総称の方は「詩歌」と呼ぶしかないことになる。また、「詩人」という言葉は後者の意味に用いられることが多い)。

「詩」についての一般的な概念は、次のような国語辞典の記述とほぼ一致するであろう。

文学の一部門。風景・人事など一切の事物について起った感興や想像などを一種のリズムをもつ形式によって叙述したものの押韻・韻字・字数などの律格あるものと、散文的なものとあり、また、叙事詩・抒情詩・劇詩などに分ける。(『広辞苑』岩波書店)

右の記述の中の「散文的なもの」とは、いうまでもなく「自由詩」のことだが、それを「散文」と書かずに「散文的」としているのは、「自由詩」を純然たる散文ではなく、何らかの意味で「リズムをもつ形式」によるものとする、一般の通念にしたがっているのである。また「一種のリズムをもつ形式」という曖昧な説明も、「定形詩」と「自由詩」とを包括する形式の説明のために案出されたものであろう。自由詩発生以前の辞書なら、この箇所は「韻文形式」と書けばすんだし、「律格あるもの」と、散文的なもの「あり」という叙述も、当然不要だったはずである。そして西欧では、「詩」(ポエトリー)とは、もともと韻文で書かれた文芸作品の総称だったのであり、右の記述の末尾にある「叙事詩」と「劇詩」は、韻文で書かれた「物語」と「戯曲」のことであった。

しかし、物語や戯曲は、本来独立したジャンルをなすものであり、それらが韻文で書かれているか散文で書かれているかは、それぞれのジャンル内の問題にすぎない。したがって、これらのジャンルとは別のジャンルとしての「詩」に該当するものは、右に記されたものの中では「抒情詩」だけである。そして西欧では、「詩」という語は、韻文作品の総称から、近世以後、次第にその固有の(それまで抒情詩と呼ばれていた)領域の名称にかわっていったのであるが、それは叙事詩や劇詩の衰退にともなって、その固有の領域が明瞭に意識されるようになったからである。

明治の初期に、西欧の詩の影響で『新体詩抄』をはじめとして、詩でも文学でもない韻文作品や、叙事詩や劇詩まがいの長篇韻文作品が盛んに作られたのは、当時の作者たちが「詩」を韻文作品の総称として受け取り、どんなものでも韻文で書きさえすれば詩になると考えていたためであろう。こうした傾向は、彼らが詩人や文学者であるよりも、西欧の文化や新知識の導入を目指す啓蒙家であったことと表裏する。『新体詩抄』の三人の執筆者も、当時の新知識を代表する人たちであった。

彼らが「新体ノ詩」を試みるにあたって企図したことは、何よりも、洋風の新しい詩形を、日本語で樹立することであった。しかし、この点で彼らが行ったことは、在来の七五調の韻文を、「西洋ノ詩集ノ例ニ倣」つて「句ト節トヲ分チテ書」くという方法(つまり、七五句ごとに行を分けて書く表記法と、その何行かを一節にまとめて構成する方法)を用いたということにすぎない。このうち、韻文を行を分けて書くことは、在来もしばしば行われていたことであり、彼らは単にそれを意図的に行っただけなのである。しかし、こうした行分け書法による定形詩が、「新体詩」として確立されて、その様式が一般化すると、今度はそうした行分け形式自体を、新しい韻律形式(または詩の形式)のように思いこむ錯覚が生じてくる。それが極端になると、実際には散文で書かれている「自由詩」でも、行を分けて書かれているために、一種の韻文のようになり、思いこむ場合も出てくる。おまけに、「韻律形式」を「リズム形式」とする通念が一般に行きわたっているために、右に引用した辞書の記述のように、自由詩を「一種のリズム」をもつものとする通念が定着することになる。

自由詩の発生当時から大正期にかけて展開された、自由詩の韻律(リズム)に関する多くの論議には、常にこうした錯覚や誤解がま

つわりついていたのである。そして、当時の多くの詩人や詩論家たちを「印象律論」や「内在律論」などという不毛な論議にかりたてたのは、「詩」を何らかの意味での「韻文作品」とする彼らの固定観念が、自由詩から、何とかして韻律的（リズム的）要素を見出そうとしたためであつたといえよう。

2 日本語の韻律形式

韻律形式とは、基本的には、言語作品における「語のつながり」のそれぞれのまとまり（句）のもつ音節数が各句（または各行）とも一定に——または各句ごとに定められた数に——なるように「語のつながり」を排列してゆくための規定であり、韻文とは、そうした規定に基づいて作られた「語のつながりの構成」のことである。

むろん韻律形式は、それぞれの言語（国語）の音韻構造と密接に結びついているので、言語によつては、各行の音節数のほかに、各行の中での長音節と短音節の組み合わせ方や、強音節と弱音節の組み合わせ方の規定されているものもあり、日本語のように音節数の規定だけのものもある。外国語の韻律形式には、押韻法の規定されているものが多いが、こうした押韻規定と音節の長短や強弱に関する規定とは、それぞれの言語に固有の韻律形式の内部の規定にすぎず、多くの韻律形式に共通するものは、各行（各句）の音節数に關する規定であるといつてよからう。これらのうち、各行の内部における、音節の長短や強弱の規定は、たしかにリズム規定であり、こうした規定を含む韻文では、それらの音節のまとまり（たとえば、「長短短」とか「弱強」など）は、各行の内部で規則的に反復される。しかし、音節に長短や強弱の別のない日本語では、韻文でも散文でも、等強等時的な音節の刻みだけが各句切りごとに連続するだ

けである。

以上で、韻律形式が、一般に考えられているようなりズム形式でないことは明らかであろう。韻律形式とは、「語のつながり」の構成形式であり、リズム規定を含む韻文の場合も、一定の音節数からなる各行の（語意味の統一的関連をもつ）「語のつながり」自体は、韻文全体の中の部分であつて、リズムの単位でも反復の単位でもないからである。このことは、たとえば音楽における小楽節が、「高音時価関係」によつて構成された楽曲の中の部分的まとまりであつて、リズムや拍子の単位でないのと同じである。したがつて、日本語の韻律を「七五調のリズム」などというのは間違ひなのである。

日本語の韻律形式に、音節の長短や強弱の規定だけでなく、押韻の規定さえないのは、日本語の音韻や語順の特殊性のためである。日本語の母音の数は五つしかないし、しかもすべての音節は母音でおわり、おまけに句末には用言や助動詞などの語尾や助詞などがくるので、そこに用いられる母音の種類は一層限定され、わざわざ脚韻を踏んでも効果はない。その上子音の数も少ない上に、二重子音も三重子音もない。要するに押韻を試みても形だけのものにすぎないのである。明治の新体詩の発足以来、西欧詩を模して押韻詩がこれまでに幾度か試みられながら、ついに定着しなかつたのも、こうした日本語の特殊性のためである。（『新体詩抄』の井上の作品にも押韻の試みが見られる。）

こうした音韻上の特性のために、日本語では——節をつけて歌う歌詞を別にすれば——ある程度以上の長さの韻文作品を作ることには困難である。どんなに工夫を凝らしてみても、少し長くなれば単調で退屈なものになるからである。日本では、西欧の叙事詩のような本格的な長篇韻文作品がついに生まれなかつたのも、長歌が中古の初期で減じたのも、そのためである。大正以降の近代詩のほとんど

すべてが自由詩であるのも、今日もなお多産な韻文のジャンルは短歌と俳句だけであるのも、このことに基因しているといえよう。

明治の新体詩は、島崎藤村・土井晩翠・与謝野鉄幹らによって代表された完成期までは、すべて七五調または五七調の定形詩であったが、三十年代の後半から、そうした韻律形式の単調さにあきたらず、薄田泣菫・蒲原有明らによって、様々な音節数の組み合わせが試みられるようになった。以下、それらのものを図式的に分類しておこう。

第一に、詩句の一行の中に、五音節と七音節以外の句切り（四音節・六音節など）を含む形式（たとえば七四調）が試みられたこと。第二に、在来の定形詩の各行が、五音節と七音節の二種二句からなりたっていたのに対して、「四五五調」のような二種三句の形式や、「四七六調」のような三種三句の形式が試みられたこと。第三に「七五七」の行と「五七五」の行とが交互に排列される形式。第四に一節八行からなる各節が、すべて「七四・七四・四四六・七四・七四・四四六・七四・四四六」のように構成されていて、一節全体が（短歌や俳句の作品形式と同様の）固有の形式を形成するもの。第五に「七五七」・「五七五」・「七五」などの句切りが、各行ごとに不規則に排列されたもの、などをあげることができる。

以上の中で第四にあげた形式は、全く同じ形式の節が数節続く作品の場合に限られる。それ以外の場合は、この例は「七四調」の行の間に「四四六」の行が不規則に挿入されたものと一致するから、「第五」にあげたものに属するのである。

右にあげた多様な韻律形式は、「第一」から「第四」のものまでは、純然たる「定形形式」に属するものであるが、それらは右の分類の順に複雑なものになり、それに比例して、それらの形式に当て

はめて作られた「語のつながり」の作品全体の構成には、その人工的な精妙さと表裏する、ある種の不自然さと息苦しさが増大していた。つまり、七五調や五七調の単調さをまぬがれるために案出された、より複雑な定形韻律形式は、それが複雑なものになるほど、従来の単調さを解消する反面、詩語の閉鎖性と不自然さを強めていたのである。こうした行きづまりを打開する効果のある程度もっていたのが「第五」にあげた方法である。

しかし、この方法によって作られた「語のつながり」の排列は、それらが五音と七音（あるいは、それ以外の音数でもいいが）という特定の音数の句切りに枠づけられている点では韻文の領域のものであるが、各行におけるそれらの句切りの組み合わせ方や、各行の排列の仕方が、何の規定にも基づいていない点では、韻文の範疇から逸脱したものといえよう。したがって、こうした句切りの音数の種類がふえたり、それらの句切りに、五音句や七音句の「字あまり」「字たらず」として意識される範囲を超えた不規則なものがふえるほど、その「語のつながり」の排列は「散文」に近づくのである。右の例は、いわゆる「自由律」ではないが、語句の句切りの音数が「自由律」と呼ぶに価するほど不規則なものであれば、それは、すでに散文文なのである。

漢詩は、各行の一定の音節数（字数）や平仄などの規定と、絶句や律詩などの作品形式に基づいて作られた定形詩であるが、これを日本語で訓読した場合は、その日本語の「語のつながり」の音数は、各行とも不同になり、また平仄の効果も消滅するから、自由詩の領域のものになるのである。

3 「語のつながり」と「表示内容」

言語表現は——挨拶などに用いる慣用語や詩作品の場合を除けば——普通、何かを告知したり、質問したり、命令したり、要求したり、報告したり、告白したりする（またはそういう振りをする）ために行われる。この場合、発語者がこれらの内容（告知・質問……などの内容。以下「表示内容」と呼ぶ。）を表示するためには、（一）語文の場合を除けば）それに必要な意味構造の文となるように、語句を結合しなければならぬ。このようにして表示された内容は、
「外的な事物や事象に関する意識内容やことさらに、それに関する発語者の意識作用が附加したもの」だということができる。

言語表現には、日常の談話のように断片的なもの（一語文はその極端な例）から、「表示内容」に一貫したまとまりと自立性をもつものまで様々のものがある。口頭によるものでも、講演や講義や演説のように、題材や「表示内容」に一貫したまとまりと価値をもつものもあるが、言語表現の中で、一般に言語作品と呼べるものは、この種のもののうち、文字に記載されたものである。

特に、公表されることを意図して書かれる言語作品では（詩作品を除けば）論文でも歴史記述でも、小説や戯曲でも、新聞記事でも、言葉（語のつながり）は何かの事象に関する意識内容を表示（叙述）するための手段（記号）として用いられるが、このようにして言葉で直接表示された個々の「表示内容」の意味的関連は、その作品全体の文脈の中で、より総合的な表示内容を形成するための手段として機能し、最終的にはその言語作品全体の客体内容を形成してゆく。この場合、個々の文（語のつながり）やそのいくつかの集合が、最初に何かを表示したとき、それに後続する文は前の表示内容を前提

として、はじめてその表示内容を明らかにすることができる。また、個々の表示内容の存在理由や必要性は、全体の文脈の中ではじめて明らかになる。

そして、この種の言語作品では、ジャンルの違いや、対象とする読者層や、それぞれのジャンル内でのレベルや性格の違いはあっても、その全体の表示内容は、人間社会にとって何らかの意味で必要性や価値をもつと考えられる、知識や意見や情報や表象を「表示」することを目的として構成される。また、それぞれの言語作品の価値は、その表示内容の構成が、それぞれのジャンルに固有の価値をどれだけ実現しているか——たとえば、そこで取りあげている対象や問題を、どれだけ解明しているか、あるいは、その対象や問題に関して、どれだけ精確な（または興味のある）情報を提供しているか——によってはかられる。小説などでも、その鑑賞の対象としての価値（文学的価値）は、主として、その中にフィクションとして描かれた内容（表示内容）の構成に置かれているので、その個々の部分の表示の仕方の見事さや、部分的にあらわれる「詩」に近い語句のきらめきなどは、小説の価値や魅力としては附随的なものといえよう。

語とは言語（ラング）の単位で、一定の音形と概念の相関体だとし、語の意味を音形（語音）に対応する「概念」だと考えるのが、今日でも常識のようである。しかし、ある語と他の語との意味的差異には、概念上の差異とは考えられない。「喚情的な性質の差異」が含まれていることがある。そのうえ、音形と語意味との相関体としての「語」には、多少とも固有の語感がまつわりついているものが少なくない。また、「語のつながり」は——語音や文形の面でも、意味構造の面でも——それ自体が一種の形態としての性質をもつて

いる。

したがって、「語のつながり」は何を表示するにしても、完全に透明な記号ではありえず、そこには常に、感性的・喚情的な性質が附随しているのである。だから、論文や報道記事では、その内容（表示内容）の概念的構造を明確に表示するために、喚情的要素の少ない語句を選んで、それをできるだけ記号的に用いることが要求されるし、また逆に小説などでは、その表示内容の形象に具象的なイリュージョンや鑑賞の対象としての価値を与えるために、それに適した語感や情感をもつ「語のつながり」が工夫されることになる。

右に述べたのは、言語表現のうち、不特定多数の読者を対象として書かれる（詩作品以外の）言語作品についてであるが、同じ言語表現でも、日常生活の中での談話の場合は、話し手は何かを語る（表示する）にしても、それによって相手に何かを知らせたり分らせたりすることだけを目的としてはいいない。そこには、特定の場面や状況の中での特定の相手に対する、話し手自身の態度や感情の表現としての面も強いのである。そして、こうした態度や感情の表現は、同じことを語っても、それに用いる言葉によって違ってくるし、同じ言葉を用いても、発音の仕方や音声の表情によって変わってくる。

以上のことは別にして、表示内容自体について考えてみても、時候の挨拶や社交辞令程度のもも多く、そうでなくとも、その談話の行われる場面や脈絡から切りはなしてみれば、何の価値も意味もないのが普通である。何かの用件を相手に伝える場合でも、その用件の内容は、その特定の相手と共有する場面の中だけで意味をもつことが多い。また日常の談話では、言語表現は、聴き手と共有する場面や脈絡に依存して行われるので、言葉だけでは何を言っている

のかわからないことも多い。

短歌や俳句は、表示内容や表示機能の面で、こうした日常の談話と似ている。その類似点は、第一に、短歌や俳句のような短小な「語のつながり」によって語られる「表示内容は」、日常生活の中での断片的な感慨や表象にすぎず、それらはそれが作られた特定の場面や脈絡から切りはなして見れば、第三者からはもちろんのこと、本人にとっても無価値なものであること。第二に、短歌や俳句には、それが作られたときの情況や脈絡の助けを借りなければ、何を言っているのか分からないものや、用語行為の意図や理由の分からないものが少なくないこと、などをあげることができる。そして、第三に、こうした断片的な感慨は、本人にとってどれほど痛切なものであっても、それを言葉で表示すれば、その表示内容自体は、本人にとってもまるでつまらぬものになることで、こんなことは、日常誰でも経験していることである。言葉で何かを語る（表示する）ということは、その何かを概念化して語るということだ。が、この場合の痛切な思いとは、概念化しえない、いわゆる「言うに言われぬ」思いであり、言葉でそれを語るということは、それについて概念的に説明することにすぎないからである。

以上、「第一」と「第三」に述べたような、つまらぬ感慨や表象を表示したものや、第二に述べたような自立性のないもの（要するに、表示内容や表示機能の面では作品としての価値のほとんどないもの）が、古来から、不特定な読者を対象とする作品としてあつかわれ、文字に記されてきたのは、いうまでもなく、それらがすべて短歌や俳句という韻律形式に当てはめて作られているからである。そして、「当てはめて作られたもの」（つまり作品）である以上、そこには当然、上手・下手の違いが（といっても、かなり主観的なものであるが）出てくることになる。とすれば、ここで問題なのは、

こうした短歌や俳句の価値とは一体何かということである。

が、その前に、これらの作品が作られてきた理由についていえば、日常の談話がそれぞれの生活の場面や情況に応じて行われるように、仲間うちで、そうした場面や情況に応じて、様々な工夫を凝らして作るという自他の行為を楽しむこと、および、脳裏に浮んでは消えてゆく日常生活での意識内容——次の瞬間には自分自身でも忘れさつてしまふ、取るに足りない個人的な感慨や、ときには痛切な思い——を、普遍的な形態を与えて固定しようとする内的要求にあつたといえよう。

しかし、そのような理由や意図で作られたこの種の作品に、いったいどんな価値や存在理由があるのか。むろん、昔の人々の生活意識を知るための資料としての価値も、特定の人物の生活記録としての価値もあるだろう。しかし、そうした資料や記録としての価値とは別の作品自体のもつ価値とは何かと言えば、それは「詩作品」としての価値である。つまりそれは、「表示内容」よりもそれを表示する「語のつながりの構成の感性的形態」に鑑賞の対象としての重点をおく言語作品（文学作品）としての価値なのである。

そして、「語のつながりの形態」に鑑賞に価する強固で緊密な秩序を与えるための有効な方法として、どこの国でも古くから伝統的に用いられてきたのが、それを韻文で構成する方法である。

むろん、すべての短歌や俳句に、こうした詩作品としての価値があるわけではない。が、このことは、他のあらゆるジャンルの作品に共通することで、別に短歌と俳句だけの問題ではない。むしろ短歌や俳句は、すでに述べたように、もともと「表示内容の面では作品としての価値をほとんどたないものであるから、ある程度巧みに作られた作品なら、比較の上で必然的に「語のつながりの形態」

の方に作品としての価値がおかれることになるのである。

しかし、短歌や俳句で真に詩作品としての価値をもつものは、日常の談話のレベルと同様のつまらぬ感慨しか表示していない、あるいはそうした表示機能さえ一貫性を失つた「語のつながりの感性的な形態」自体が、読者の心に「言うに言われぬ感銘を与える、そういう作品なのである。（作者も自分の作品の読者のひとりである。）

右の箇所は、「語のつながりの感性的な形態」自体に作者の「言うに言われぬ思いが表現されている作品」としても間違ひではないが、この方は一種の比喩的な言い方なのである。なぜなら、「言うに言われぬ思い」とは「表示することのできない思い」である以上、実際にそんなものが表現されているわけがないからである。それは「語のつながりの形態」の鑑賞を通じて、読者がそこから受けた感銘を、その形態に感情移入して、それを「作者の「言うに言われぬ思い」が表現されたもの」と受け取つたにすぎないのである。

世間でもはやされている短歌や俳句の中にも、第二に述べたような傾向を含めて、作品としての自立性のほとんどない、実生活での独り言そのままのようなものもたくさんある。この種のものが世間で評価されているのは、それらの短歌や俳句の一つ一つを作品として読まずに、歌集や句集全体を作者の実生活の記録として読む読み方（または読ませ方）が、行き渡っているためであろう。このように読めば、それらの歌集や句集全体の文脈から、それらの作品の作られた場面も明らかに、個々の作品の表示内容や用語行為の意味も分かってくるからである。

いわゆる連作にも、こうした読ませ方を意図したものが多い。この種の連作は、作者自身が個々の短歌や俳句を独立の作品と考えていないことを示している。しかも、その連作全体は、形式的には個

々の作品の寄せ集めにすぎないから、一つの作品としての構成は全くない。そこにあるのは、一連の作品の「表示内容」から想像される、作者の生活の場面や情況のまとまりだけなのである。

短歌や俳句のジャンルに見られるこうした傾向は、これらのジャンルの日常の談話への退行、または本家帰りを示す現象と言えり。

しかし、こうした現象は、これらの極端に短い作品形式に、もともと不可避的に伴う現象と言えりかも知れない。積極的に詩のジャンルの作品を構成するには、短歌や俳句という詩形は、あまりに短すぎるかも知れないのである。

これらのジャンルの歴史に残る数々の名品では、こうした短詩形の枠組が、いまにも解体しそうな緊張にふるえているように見える。そして、この種の作品のもつ純粹詩としての魅力も、まさにその点にあったのである。

明治の新体詩の発足の意義は、何よりもこうした短詩形の枠を破って、西欧の詩のような、より長篇の詩を作る道を開いた点にあった。

しかし、詩作品は、長ければいいというものではない。詩は長篇になるほど、その語数の増加に比例して「表示内容」は増大し、言語作品の内容としての価値や魅力をもつものになる。そうなると、その作品の価値や魅力の中に占める表示内容の比重が増し、それに比例して、「語のつながり」はそれらを表示する手段としての機能を強めてくる。つまり、作者や読者の関心や興味は、必然的に、「語のつながり」自体の構成よりも、それによって表示される内容の構成の方に向けられることになる。

したがって、ある程度以上の長篇の詩では、様々な興味のあることながらや事象が——ときには、歴史や伝説や哲学的思想などが——語られることにもなり、短歌や俳句の場合とは逆の形で、ほとんど

詩でないものになる場合もでてくる。その極端な場合が「叙事詩」や「劇詩」である。

「叙事詩」や「劇詩」は、すでに述べたように、本来の意味での「詩のジャンル」に属するものではなく、その実態は、韻文で書かれた「物語」や「戯曲」であった。それらの鑑賞の対象としての価値や存在理由は、主として、その「物語」や「戯曲」としての一連の「表示内容」の構成に置かれているからである。

したがって、これらのジャンルにおける韻文の機能は、「叙事詩」ではその物語の個々の部分の語り方（表示の仕方）に、「劇詩」ではそのせりふの言いまわしに、情感や魅力を与えるためのものにならざるを得ない。これらのジャンルの場合、韻文のメリットが真に發揮されるのは、「言語作品」の次元においてではなく、それらの作品が朗唱されたり、劇として上演されたりしたときの、朗唱やせりふの声調の中においてなのである。

西欧で、こうした長篇の韻文作品が近世以降衰退して、そのかわりに、小説や散文体の戯曲の隆盛を見るようになったのは、文芸作品の創作上、作中人物の行動や心理の精緻でリアルな叙述や描写が一義的に重視されるようになり、また、叙述し描写すべき内容の複雑さに、韻文形式では対応しえなくなつたからである。（韻文は一定の韻律形式に当てはめて作らなければならないから、当然ある程度は記号性や表示機能を犠牲にせざるをえないからである）。

そして、これに伴って、それまでは「韻文形式の文芸作品」としてしか意識されていなかった「詩固有の領域」が、他の文芸や言語作品のジャンルから区別されるようになり、それまで「韻文」の同義語にすぎなかつた「詩」という語が、文芸のジャンルの名称として用いられるようになってきたのである。「散文」という語が「韻

文の対語”という意味のほかに”詩以外の言語作品”という意味にも用いられるようになったのも、そのためである。(“散文”という語は、前者の意味では”韻文”以外のすべての”文”または”言語作品”を指すが、後者の意味では”詩”(自由詩を含む)以外のすべての”言語作品”(または言語表現)を指す。後者の意味では、たとえ”韻文”で書かれていても、たとえば交通安全標語のような”詩でないもの”は、すべて”散文”なのである)。

4 “象徴詩の理念”と”詩の純度”

西欧では、本来の意味での”詩の領域”の作品(いわゆる抒情詩)でも、あらゆる想念やことがらを詩的なレトリックで語ることにウエイトが置かれていた。つまり、詩作品の価値や魅力の中で”表示内容”の占める比重は一般にかなり高かったのであり、こうした傾向は、近世にはいつてもからも変わらなかつたのである。ボードレーを先駆者とする、フランスの象徴派の詩人たちの運動は、何よりも”詩”からこのような傾向を出来るだけ排除して、極限まで詩を純化することにあつた、と考えてよからう。

小林秀雄はこの点について、次のように書いている。

象徴派の詩人達は、内的現実を守つた、つまり自己表現の問題から眼を離さなかつたのであるが、彼等が詩人の本能から感得していた自己とは、告白によつても現れないし、描写の対象となる様なものでもなかつた。自己とは詩魂の事である。それは representation(明示)によつて語る事は出来ない、詩といふ象徴 symbole だけが明かす事が出来る。併し symbole といふ言葉は曖昧です。ヴァレリイは、サンボリスト達の運動は、音楽からその富を奮回しようとした一群の詩人の運動と定義した方

がい、と言つてゐる。強ひて symbole といふ言葉を使ふなら、その最も古い意味合ひで、詩人は自ら創り出した詩といふ動かし事の出来ぬ割符に、日常自らもはつきりとは自覚しない詩魂といふ深くかくれた自己の姿の割符がびつたり合ふのを見て驚く、さういふ事が詩人にはやりたいのである。これはつまるところ、詩は詩しか表現しない、さういふ風に詩作したいといふ事だ。これは、まさしく音楽に固有な富である。(「表現について」)

たつたこれだけの文章で、象徴詩の本質が、余すところなく見事に浮き彫りにされているのに、驚くのであるが、以下これに多少の蛇足を加えることにしよう。

右の文中にある「音楽からその富を奮回する」とは、あえて図式的に言えば、音楽が何一つ表示することなしに、それ自体の構成によつて鑑賞の対象として自立しうる、その芸術としての純粹な構造の魅力を”詩”という言語作品のジャンルに応用しようとした、ということを意味している。

音楽を聴いていて、そこにある特定の観念や情念が表現されたり、ある情景や心理やドラマが描写されていたりするように感じられるのは、単にそう感じられるだけであつて、音楽自体にそのような機能があるわけではない。

音楽には(以下主として”楽曲”の面に問題をしばれば)緻密に構成された、緊張感のある厳しい音楽もあれば、甘美で抒情的な音楽もあり、劇的なものもあれば幻想的なものもある。このうちの”劇的な音楽”や”幻想的な音楽”を、それぞれ”作者の劇的な情念を表現した音楽”とか”作者の幻想を表現した音楽”などと言つても、別に間違いではない。が、この場合の”表現”とは比喩にすぎないので、その音楽が、特定の人物(作者)が抱いた、特定の心的内容

を表現しているわけではない。音楽は、その音楽以外の何かを概念的に表示することはむろんのこと、それらを表現することもできない。上記の「劇的な情念」も「幻想」も、音楽によって表現された「内容」ではなく、それぞれの音楽の構成自体のもつ「味わい」や「感じ」にすぎないのである。

音楽がそれ自体の構成によって、他の何かとかわるることができるのは、部分的に他の何かの音（鳥の声・雷鳴・風の音など）を模倣することと、それによって間接的に、それらの音のする情景（田園の情景や嵐の場面など）を漠然と聴衆に連想させることぐらいのものである。（音楽におけるこの種の「模倣」や「連想喚起」の手法を、一般に「描写」と呼んでいるが、むろんこれも比喩にすぎない）。

この種のいわゆる描写音楽でも、こうした模倣や連想喚起は、その音楽の構成に「鑑賞の対象」としての魅力を与えるための手法の一つにすぎず、したがってそれらは、その音楽の中のほんの一部に用いられるだけである。もしその音の模倣が、本物の音と区別がつかないほどリアルであれば、またもし、こうした模倣や連想喚起だけを目的として構成された音楽があるとすれば、それはもはや音楽ではなく、一連の効果音や擬音にすぎないのである。したがって、作曲家が音楽自体でどのような描写を企図しようと、彼の企図する特定の連想を音楽だけで聴衆に喚起することは不可能である。彼らがこの種の楽曲に必ず標題をつけるのもそのためである。

この場合、彼らは聴衆に、その音楽を聴きながら、その標題に即した情景や心理の流れやドラマなどを連想させ、それによって、その音楽に対する聴衆の感興を高めることを企図しているのである。聴衆が作曲家の伝記などを読んで、勝手に彼の人生や苦悩などを連想しながら彼の音楽を聴く場合も、この種の標題音楽と同様の聴き

方をしてるのである。

歌曲やオペラでは、現実に歌詞やドラマが音楽と並行して進行するが、この場合も、音楽は歌詞やドラマの内容を表現したり描写したりするための手段として構成されるのではない。この場合も、作曲家は歌詞やドラマに適応した表情を、その音楽の「鑑賞の対象」としての形態「自体の中に作りだすことを目差しているのである」。

誤楽や実用のための音楽を別にすれば、作曲家は、自分でもさだかでない内的な自己を音楽という構造の中に表現しようとする、強い意志に駆りたてられなければならない、作曲などという、音以外に何の手掛りもない孤独な仕事などできるはずはない。しかし、この場合も、音楽はやはり音楽しか表現しない。音楽の内容は音楽の中にしかない。内容のある音楽とは、深い内的な構造をもった音楽のことなのである。

ボードレールや象徴派の詩人たちの企図は、音楽が音楽しか表現しないように「詩は詩しか表現しない」というような「詩」を作りだすことであつた。が、本当にそういう詩を作るためには、「語のつながり」から表示機能（または記号性）を完全に排除して、そこに「楽音の進行の形成する時間的構成」と等質の感性的形態を作りださなければならぬ。しかもその「形態の構成」は、本物の音楽作品（楽曲）と同等の芸術的価値（鑑賞の対象としての価値）をもちうるものでなければならぬ。しかし、言語作品でそんなことが出来るはずはない。本当に何一つ表示しない「語のつながり」があつたとしたら、それは単なる言語遊戯にすぎないものだからだ。が、そうした気楽な遊びほど、象徴派の詩人たちの企図から違いはない。

とすれば、彼らの企図する「純粹詩」を作る上で実際に可能な方

法は、作品中の個々の「語のつながり」の記号性や表示機能を出来るだけばかすこと——つまり、個々の表示内容やその意味的關係をできるだけばかすこと——によって、その隠微にばかされた表示内容が、逆にその「語のつながり全体の構成」に、半透明な生き物のような感性的形態を与えるための素材として機能しうるように、作品全体を構成する、という方法しかない。

そして、彼らのうちの多くは(亜流詩人を除けば)こうした困難な詩法を実際に——半ばは本能的に——試みたはずである。それがどこまで実際の作品で達成されたかはともかくとして、少なくとも彼らの詩作品が表示内容を隠微にばかしたものであることだけはたしかである。象徴派の詩が幽暗で隠微な世界を暗示的に語っているような印象を与えるのも、そのためである。

しかし、象徴派の詩人たちの真の意図は、こうした世界を暗示的に語ることにあったのでなければ、ある観念や情念を有形の事物をかりて暗示することにあつたのではない。彼らはただ一途に、「語のつながりの構成」自体が「音楽」のように自己の内面の象徴となりうるような、そういう「詩」を書くことに腐心したのであり、描くことも告白することもできない主体の命が、こうした手法で構成された作品の内的生命として読者の心に浸透することを願つたのである。しかし、こうした手法や理念は精確な理論化が困難なものであるだけに、それに関する理論や説明は、とかく一面的で見当外れなものになりやすい。それに、真にこうした手法や理念を実現した詩作品でも、そこに明滅する表示内容から読む者がパズルを解くようにしてある種の心象や観念を捜し当て、それを作者が暗示しようと思つたものと信じたとしても、不思議はない。それなら、その作品の「詩語の構成」が、それらの心象や観念を暗示するための手の込んだレトリックや比喩に見えてくるのは当然で、そういう手法

を象徴詩の特徴的な手法と誤解する者が出てくるのも無理はない。多くの亜流詩人が輩出したゆえんである。

こうして、象徴派の詩人たちの本来の手法や理念は次第に見失われ、そのかわりに、右のような誤解に基づく通念が横行することになる。ヴァレリイが「サンボリスト達の運動は、音楽からその富を奮回しようとした一群の詩人の運動と定義した方がいい」と言つたのは、こうした通念に我慢できなかったからであろう。

詩の純度には構造的な面と形式的な面とがある。「詩の構造的純度」は、その詩作品のもつ言語作品としての諸価値の中の、その作品の「語のつながりの構成」全体の「感性的形態」のもつ「鑑賞の対象としての価値」の占める割合の高さに比例する。これに対して、「詩の形式的純度」は、詩作品全体の「語のつながり」の中で、何かを表示する部分が少ないものほど、また、作品全体にわたつて、「語のつながり」の表示機能(およびそれに基づく表示内容)が細部までばかされたり、破壊されたりしているものほど高い。「詩の形式的純度」の高さは、それ自体としては、詩作品の芸術的価値(鑑賞の対象としての価値)とは関係がない。単に「形式的純度」が高いただけなら、言語遊戯もその中にはいるからだ。詩作品としての芸術的価値を決定するものは、「構造的純度」の高さなのである。一般に「構造的純度」の高い詩作品を作るには、ある程度の「形式的純度」の高さが必要であるが、両者は必ずしも比例しない。象徴詩とは逆に「形式的純度」が低く、表示内容が明瞭な上に、それ自体に魅力のある詩であっても、「語のつながりの構成」が、その表示内容を、その感性的形体の肉付けに逆用しうるほど強固な構成と肉感性をもつ作品であれば、その「構造的純度」は高くなる。むしろこうした詩作品こそ、積極的な意味での詩的純度の高い作品といえ

るであろう。本物のサンボリストたちは、こうした「詩の純度」の両面を、半ばは本能的に追求したのである。また、後のシュールレアリスムを中心とするモダニズムの詩人たちは——彼らが何を企図したにせよ、結果的には——「詩の形式的純度」を極限まで高めることによって、表示内容を徹底的に破壊し、その表象の破片が示す偶然的な形態を新しい詩美と考えたのである。

短歌は短詩形であるために、その表示内容も必然的に微量なものであるから、詩作品としての魅力をもつものであれば、その詩的純度は（消極的にはあるが）近代詩の比較的「構造的純度」の高いものに匹敵することになる。（枕詞や序詞の含まれているものは、全体の「語のつながり」の中でその部分だけ表示機能が消滅しているから、それだけ「形式的純度」が高くなる）。特に『新古今和歌集』の歌の中には、表示機能（および表示内容）に強度のぼかしをかけた優艶な「語のつながり」の形態によって、その詩的純度は構造的にも形式的にも、真の意味での象徴詩と等質の高さに達しているものもある。その頂点を示すのは、例えば次のような歌であろう。

風通ふ寢覚めの袖の花の香にかをる枕の春の夜の夢

（巻二・春歌下・俊成女）

しるべせよ跡なき波に漕ぐ舟のゆくへも知らぬ八重の潮風

（巻十一・恋歌一・式子内親王）

これらの歌では、表示機能のほとんど消滅した「語のつながり」が、前者では優艶で官能的な、後者では纏渺とした「情緒そのもの」のような姿で息づいているのである。

当時の歌論は、俊成の「幽玄論」でも定家の「有心論」でも、それぞれが理想とする歌の風体の分類や作歌の心得の叙述に終始し、こうした純粹詩を作るための詩法や詩語の機能については、ほとんど

ど語っていない。わずかにこの点にふれているのは、後世の『正徹物語』の中の次の一文ぐらいのものであろう。

飄白としてなにもいはれぬ所の有るが無上の歌にて侍る也。みめのうつくしき女房の、もの思ひたるが、物をもいはでゐたるに、歌をばたとへたる也。物をばいはねども、さすがにものおもひいたるけしきはしるき也。又をさなき子の二、三なるが、物を持ちて、人に「是く」といひたるは、心ざしはあれどもさだかにいひやらぬにもたとへたる也。

正徹はここで、純粹詩における、ほとんど何も表示しない——しかも作者の内面の象徴のような——「語のつながりの形態」の魅力をも、「もの思ひたるが、物をもいはでゐたる」「みめのうつくしき女房」の姿（つまり、言うに言われぬ思いを抱いている、もの言われぬ美女の姿）に譬え、一方、その「語のつながり」の強度にぼかされた表示機能を、「をさなき子」が「心ざしはあれどもさだかにいひやらぬ」のに（つまり、子どもが言いたいことがあってもはつきり言えないのに）譬えているのである。

このすぐれた「純粹詩論」は、正徹が自作の「渡りかね雲も夕をなほたどる跡なき雪のみねのかけはし」を例にひいて、「行雲廻雪の体」を説明しているさなかに、突然天啓のように閃めいたかと思うと、その後すぐにこれをおちこわすように「さればいひのこしたるやうなる歌は、よき也」という言葉が続くのである。

つまり、彼はせっかくここで、短歌の真の価値や魅力が「語のつながりの構成」の「鑑賞の対象としての姿」にあること、および、そうした魅力ある姿を「語のつながり」に与えるためには、その表示機能をばかすこと（または言い残すこと）が必要であることを認めながら、この両者を混同してしまつたのである。ここで比喩として用いられている子どものだだどしい言動には何の美も魅力もない

ように、「言い残す」こと自体には何の美も値打もない。歌で（そして詩で）大切なのは「言い残す」ことではない。大切なのは、「言い残す」ことによつて——つまり、「語のつながり」が何かを表示する機能を十分（またはほとんど）果たさずに——その「語のつながり」の感性的な「姿」自体が「鑑賞の対象」としての自律的な価値や魅力を具現することなのである。「余情妖艶」とは、こうした「語のつながり」の姿の魅力を指した言葉であると言えよう。