

萩原朔太郎の詩法と詩論

伊藤康圓

1

詩における象徴主義の運動の眞の意味は、在来、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"の固有の領域の純化を、実作の上で意図的に追求した点にあった。したがって、それは一種の純粹詩運動であったといえよう。

したがって、彼らが眞に目差したのは、"詩作品"の鑑賞の対象としての価値を、"語のつながりの構成"の形態自体に置くことを可能にするように、詩作品を構成することであった。

言葉とは、本来何かを表示する(語る)ための手段であるから、一般の言語作品や文章では、(実用的な文章や評論はむろんのこと、小説のような文芸作品でも)その主要な価値(文芸作品の場合は、鑑賞の対象としての価値)が、言葉によって表示される内容(表示内容)に置かれるのは当然であるが、在来は"詩"と呼ばれる作品でも、この点では同様であったといえる。したがって、象徴派の詩人たちが目差したのは、詩作品において、こうした"表示内容"と

"言葉"との一般的関係を逆転させることであった。そして、そのために彼らが実際に詩作の上で試みたことは、それが言語作品であるかぎり不可避免的に伴う、言葉の"表示機能"や、それによって表示される"こと"がら(表示内容)"を、あたりかぎり曖昧にぼかすように、作品を構成するという詩法であった。

それは、あえて図式的に言えば、作品中の個々の"語のつながり"の記号性や表示機能をできるだけぼかすことによって、個々の表示内容やその意味的關係をぼかし、その隠微にぼかされた表示内容の断続が、逆に、その"語のつながりの構成"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、詩作品を構成するという方法であったといえる。

つまり、象徴派の詩人たちは、こうした詩法によって、"語のつながりの構成"自体が——音楽と同様に——自己の内面の象徴となりうるような、一種の純粹詩を書くことに腐心したのであり、言葉で語ることも告白することもできない自己の内的生命が、こうした手法で構成された作品の"鑑賞の対象としての価値や魅力"として、読者の心に浸透することを願ったのである。

しかし、こうした手法によって構成された詩作品は、言葉を単に何かを語る（表示する）ための手段として用いる、（読者の側からいえば、そこに語られている表示内容を理解するための記号としてのみ受け取ろうとする）一般の習慣からすれば、何かの心象や観念を手の込んだレトリックで暗示的に語った（表示した）ものに見えるのは当然であり、また、読者がそれを、パズルを解くようにして読み取ろうとすることになるのも、無理はない。ある観念や心象を暗示的に表現したものとすると、象徴詩に関する一般の通念が成立したのも、そのためである。ヴァレリーが象徴主義の運動を「音楽からその富を奮回しようとした一群の詩人の運動」（小林秀雄「表現について」と定義し、「純粹詩」を提唱したのも、こうした誤った通念を見すこせなかつたからであらう。

日本の近代詩における象徴主義の導入も、こうした通念を型通り踏襲することによって行われた。蒲原有明の詩、特に次にあげる「日のおちば」（『春鳥集』）などは、その典型を示すものといえよう。

日の落穂 月のしたたり、／残りたる、誰か味ひ、／こぼれたる、誰かひろひし、かくて世は過ぎてゆくか。／あなあはれ、日の階段を、／月の宮——にはひの奥を、／かくて將た踏めりといふか、／たはやすく誰か答へむ。

右にあげたのは、その第一連目であるが、冒頭の「日の落穂」とか「月のしたたり」という語句が何を指しているかは、この部分を読んだだけでは不明であり、それは第二連目の

過ぎ去りて、われ人知らぬ／束の間や、そのひまびまは、／光

をば闇に刻みて／音もなく滅えてはゆけど、／やしなひのこれやその露、／美稲のたねにこそあれ、／そを棄てて運命の啓示、／星領らす鑰を得むとか。

という箇所ではじめて「束の間」（つまり瞬間）の比喩であることが種明かしされている。つまり、この詩は（あとまだ二連続くが）、「瞬間」を「永劫」の現実における現れと見立てて、一瞬の生命の輝きこそ人生で最も大切なものだという、一種の刹那主義的な観念を、手の込んだ比喩やレトリックを通じて表示することを意図したものであった。したがって、この作品の主眼や価値は、「語のつながりの構成」自体ではなく、このような観念を表示する、比喩やレトリックを多用した、その表示の仕方（語り口）の方に置かれているといつていい。

つまり、本物のサンボリストたちが、言葉によって音楽のような感性的形態を作ろうとしたために生じた「言葉の表示機能」の朦朧性を、有明は一般の通念通り、複雑な比喩やレトリックとして理解したにすぎないので、彼は自己の着想した観念的な観念を、こうした手の込んだレトリックで、暗示的に語ることにだけ工夫を凝らしたのである。

このような詩法にくらべれば、北原白秋の「邪宗門」の諸作は、はるかに本来の意味での象徴詩に近い詩法を示している。ここではその詩法の分析の対象として、同詩集から「邪宗門秘曲」を取りあげてみよう。

われは思ふ、末世の邪宗、切支丹でうすの魔法。／黒船の加比丹を、紅毛の不可思議国を、／色赤きびじどろを、匂鋭きあんじやべいいる、／南蛮の棧留縞を、はた、阿刺吉、珍醜の酒

を。

目見青きドミニカびとは陀羅尼誦し夢にも語、／禁制の宗門
神を、あるはまた、血に染む聖磔、／芥子粒を林檎のごとく見
すといふ欺罔の器、／波羅華僧の空をも覗く伸び縮む奇なる眼
鏡を。

屋はまた右もて造り、大理石の白き血潮は／ぎやまんの壺に盛
られて夜となれば火点るといふ。／かの美しき越歴の夢は天鵝
絨の薫にまじり、／珍らなる月の世界の鳥獸の映像すと聞けり。
あるは聞く、化粧の科は毒草の花よりしほり、／腐れたる石の
油に画くてふ麻利耶の像よ、／はた、羅甸、波爾杜瓦爾らの横
つづり青なる仮名は／美しき、さいへ悲しき飮茶の音にかも満
つる。

いざさらばわれらに賜へ、幻惑の伴天連尊者、／百年を利那に
縮め、血の磔背にし死すとも／惜しからじ、願ふは極秘、かの
奇しき紅の夢、／善主鷹、今日を祈に身も霊も薫りこがる。

この作品の後半の「芥子粒を林檎のごとく見すといふ欺
罔の器」が顕微鏡の、「波羅華僧の空をも覗く伸び縮む奇なる眼鏡」
が望遠鏡の比喩であることは明きらかであろう。また、同じ連の一
行目に出てくる「陀羅尼」という語は、外国語の祈禱の比喩であろ
うし、三連目の「大理石の白き血潮」は石臘か石油の比喩であろう。
そして、四連目の「腐れたる石の油」はエッチングか油絵具を指し
ているのであろう。しかし、これらの語句を含む各行の「語のつな
がり」は、それらの語句が何の比喩であろうと、その鑑賞には差し
つかえないだけの感性的な魅力をそなえているのである。同様に、
同じ連の「横つづり青なる仮名」は、ローマ字の比喩ではあるが、

その中の「青なる」という語は比喩としての機能をはみだすことによつて、それを含む後半の二行の詩句に、読む者を陶醉させるに充分な魅力を与えているといえよう。

つまり、これらの比喩を伴う一連の「詩語の構成」は、有明の詩の場合のような、語り口やレトリックとしての機能をこえて、この作品に「鑑賞の対象」としての価値や魅力を与えるための主要な役割を担っているのである。

こうした詩法は、初連の「黒船の加比丹」、一句鋭きあんじやべいいる、「阿刺吉、珍醜の酒」などでは、一層単的に示されている。これらのオランダ語やポルトガル語に由来するエキゾチックで刺激的な語音と文字は、すべてそれ自体の感性的な効果のために用いられているのであって、それらが表示する「船長」や「カーネーション」や「果実酒や赤ワイン」などという「表象」は、そのための素材にすぎないのである。

この作品で「表示内容」として唯一の有意な部分は、終連に示されている利那主義の想念であろう。この点ではこの箇所は、有明の「日のおちぼ」と似ているが、両者の違いは、「日のおちぼ」ではこうした想念の叙述（表示）の仕方に重点が置かれていたのに対して、この白秋の詩では、この部分が逆に作品全体の「詩語の構成」の魅力を支える役割を果している点にあるといえよう。

この詩を含めて「邪宗門」の諸作に、もし弱点があるとすれば、それは、それらが本筋においては象徴詩の詩法に基づきながら、多彩な雅語をリズムカルに駆使したその「詩語の構成」が、表層的な言語感覚のきらめきに終始し、作者の内面とのつながりや「鑑賞の

対象」としての存在感を希薄にしている点であらう。

本来の意味での象徴詩の詩法を白秋から受けつぎながら、「詩語の構成」に、白秋詩に欠けていた、内面の表現としての肉感性や存在感を与える方向を、徹底的に追求したのが萩原朔太郎である。また、こうした詩法を彼が見事に実現しえたのは「月に吠える」や『青猫』所収の詩篇においてであった。

これらの詩作品の内的構造面での彼の、真の独創は、詩における象徴主義の理念と詩法を徹底させるとともに、いわゆる象徴詩の枠をこえて、実生活の深層に潜むなまなましい情念や生理感覚を、日常口語による「語のつながり」の進展する時間の秩序の中に浸透させた点にあったのである。『月に吠える』の中から「地面の底の病気の顔」を取りあげてみよう。

地面の底に顔があらはれ、／さみしい病人の顔があらはれ。

地面の底のくらやみに、／うらうら草の茎が萌えそめ、／鼠の巣が萌えそめ、／巢にこんがらかつてゐる、／かずしれぬ髪の毛がふるへ出し、／冬至のころの、／さびしい病気の地面から、／ほそい青竹の根が生えそめ、／生えそめ、／それがじつにあはれふかくみえ、／けぶれるごとくに視え、／じつに、じつに、あはれふかげに視え。

地面の底のくらやみに、／さみしい病人の顔があらはれ。

どのようなジャンルの作品でも、それを作るには何かしらの動機や思いつきが必要であるが、言語作品の場合は——言語遊戯的なものや自動書記的なものを別とすれば、詩の場合でも——作者の思いついたある特定の（つまり、概念的に限定しうる）想念や観念や情景を、何かの形で言葉に表示することからはじめざるをえない。

（だからこそ、象徴派の詩人たちは、すでに述べたような純粹詩を作るために、そうした概念的内容をほくすことを必要としたのである）。しかし朔太郎の場合、詩作の動機は、主として、彼自身にも概念的には意識しえない、ほとんど生理感覚に似たものであつたらしい。彼自身、友人への手紙などで、「詩を書いているとき、自分でも何を書いているのか知らないで書いている。」というような告白をしているからである。

この作品の場合も、そこに表示されているのは、詩を書くこととして一連の語句を構成したら、その結果止むを得ず表示されてしまった、といったふうな、作者自身にも不可解な、支離滅裂な表象の推移にすぎない。したがって、これらを作者が描いた（表示した）幻想だと考えることはできない。たとえとりとめのない幻想でも、それを言葉で描く（表示する）ためには、それがどのようなものであるかを（そのとりとめのなさも含めて）概念的に説明（表示）しなければならぬからである。したがって、この作品に表示されている上記のような「表象の推移」は、精神分析の対象にはなつても、鑑賞の対象とはなりえないものである。そして、この詩にかぎらず、彼の詩の特異な魅力は、こうした不明な表象を表示しつつ進展する、極めて有機的に構成された、無気味な生き物のような「語のつながりの形態」自体にあるのだ。その点でこの詩で最も特徴的なのは、それぞれの文の末尾が一度も終止形をとらず、すべて「あらはれ」、「萌えそめ」、「ふるへ出し」、「生えそめ」、「みえ」というように連用形（中止形）をとり、しかもそれらが、作中で絶えず執拗に、あたかも、読む者の心からみつくように反復されていることである。しかも、このような反復は作品の中でしだいに切迫し

た形になり、ついに、「それがじつにあはれふかくみえ、／けぶれるごとくに視え、／じつに、じつに、あはれふかげに視え。」のようなクライマックスを形成した後、突然休止し、その後で、冒頭の「地面の底に顔があらはれ……」という主題が「地面の底のくらやみに、／さみしい病人の顔があらはれ」と変形されて出てくることで、この作品は終結する。見事な構成というほかはない。つまりこれは「音楽的な詩」というより「言葉で作った音楽」と呼ぶにふさわしい作品なのである。

次に「青猫」の中から「艶めかしい墓場」を取りあげて、その要点だけを指摘しておく。

風は柳を吹いてあます／どこにこんな薄暗い墓地の景色があるのだらう。／なめくちは垣根を這ひあがり／みはらしの方から生あつたかい潮みづがにほつてくる。／どうして貴女はここに来たの／やさしい 青ざめた 草のやうにふしぎな影よ／貴女は貝でもない 雉でもない 猫でもない／さうしてさびしげなる亡霊よ（中略）ああ この春夜のやうになまぬるく／べにいろのあでやかな着物をきてさまよふひとよ／妹のやうにやさしいひとよ／それは墓場の月でもない 燐でもない 影でもない 眞理でもない／さうしてただなんといふ悲しさだらう。／かうして私の生命や体はくさつてゆき／「虚無」のおぼろげな景色のかげで／艶めかしくも ねばねばとしなだれて居るのですよ。ここでまず指摘しておきたいのは、文末の語の形態が、実に綿密に選択されていることである。というのは、普通だったら最初の文末を「あます」と書くなら、二行目と四行目の文末は「でせう」・「きます」とするのが正しいし、それらをこの詩のとおり「だら

う」・「くる」とするのなら、一行目は「ある」と書くべきだらう。しかし、この箇所をこのように書き直したとしたら、それだけで、この作品の詩としての価値や魅力が著しくそこなわれることは、実際にそのように読みかえてみれば、誰にでも明らかだろう。このことは、この詩がどれほど「詩語の構成の形態」自体に重点をおいているかを示すものといえよう。

もう一つ指摘しておきたいのは、「でもない、でもない」という否定語の執拗な反復が、ここでは何ともいえない倦怠感を漂わせていることと、「どうして」・「さうして」・「かうして」などの接続詞のリフレインを中心として言葉が「ねばねば」した肉感性を示していることである。こうした「詩語の構成」の「形態」としての魅力や効果は、この作品のコーダの部分の「かうして私の生命や肉体はくさつてゆき／「虚無」のおぼろげな景色のかげで／艶めかしくも ねばねばとしなだれて居るのですよ。」という一連の「語のつながり」で頂点に達しているといえよう。

2

こうした彼の詩法は、「一方で詩を書きながら、一方で詩の本質について懷疑し続ける」ことよって得た、彼独自の詩論によって裏づけられていたのであるが、その結論は次の文章に要約されている。

「詩は音楽と同じく、実に情象する芸術である。詩には『描写』といふことは全くない。たとひ外界の風物を書く時でも、やはり主観の気分に訴へ、感情の意味として『情象』するのだ。即ち表

現について之を言へば、詩とは主観における意味を、言葉の節や、アクセントや、語感や、語情やの中に融かして、具体的に表象しようとする芸術である。」

（『詩の原理』）

この一文は、言語作品としての「詩固有の構造」を、ほぼ正確に言い当てたものであり、今日から見ても、一般の詩論の水準をはるかに越えたものといえよう。

むしろ、このすぐれた詩論も、その論旨の要に用いられている「情象」という造語や、「主観における意味を、言語の節や、アクセントや、語感や、語情やの中に融かす」ということばなどが、どのような言語機能を指しているかが曖昧な点を指摘することもできよう。しかし、彼がここで言おうとしていることは、要するに「詩とは、作者の内的世界を、言葉を音楽のように用いて表現する芸術だ」ということなのである。このことは、彼が後年、「詩に於ける音楽とは、言葉の所属するあらゆる要素（語調、気分、連想、色彩、想念等）の統括されたシムホニーに外ならない。／詩に於ける「音楽性」とは、詩の言葉がもつ聴覚美と、詩の表象する言葉の意味（イメージ、想念）とが、不離に有機的に化合したものを言ふのである。」（『詩と音楽の関係』）「詩人の使命」と述べていることからもあきらかであろう。そして、ここで彼が述べていることは、それ自体としては正論というべきであろう。

とすれば、問題は、こうした「音楽性」を詩で実現するには、言語作品としてのどのような構造が必要か、ということである。すでに述べたように、かつての象徴派の詩人たちが言葉の表示機能でできるだけほかそうとしたのも、そうした「詩固有の構造」の純化を意図したからである。彼の詩論にはこの点に関する考察が欠落して

いた。しかし、それは単なる彼の詩論の不備によるものではなく、より根源的な、芸術に関する彼の理念の偏向性に根ざすものであった。

こうした彼の芸術理念の特徴は、同じ『詩の原理』の次の一節に明瞭に示されている。

「実に音楽と美術とは、一切の芸術の母音であつて、あらゆる表現の範疇する両極である。即ち主観主義に属する一切の芸術文学は、音楽の表現に於て典型され、客観主義に属するすべてのものは、美術の表現に於て典型される。（中略）そこで之を文学について考へれば、詩は音楽と同じやうに情熱的で、熱風的な主観を高調するに反し、小説は概して客観的で、美術と同じやうに知的であり、人生の実想を冷静に描写してゐる。即ち詩は『文学としての音楽』であり、小説は『文学としての美術』である。」

ここにすでに、いかにも彼らしい独断的な芸術観が示されているが、彼はさらに次のように極論する。

「標題音楽とは……楽曲の標題する『夢』や『恋』やを、その情緒気分にて於て表情しようとする音楽であり、その態度は純粹に主観的である。然るに形式音楽の態度は、楽典の構成や組織を重んじ、主として対位法によるフーゲやカノンの楽式から、造形美術の如き莊重の美を構想しようとするのであつて、極めて理知的なる静観の態度である。即ち形式音楽は『音楽としての美術』といふべく、之に対する内容主義の標題音楽は、正に『音楽の中の音楽』といふべきだらう。」

しかし、これはずいぶん乱暴な立論というべきであらう。音楽が、いかなる事物も表示しない「音の高低運動の構成」のみによつて、

「鑑賞の対象」(芸術)として自立しうるものであることを考えれば、話は逆で、「フリーゲヤカノン」などの絶対音楽こそ「音楽の中の音楽」というべきなのである。音楽は何一つ表示しないために、聴衆はその楽音の流れから、かえって自由に、様々な心情や情景を連想することができるものであるが、標題音楽とは、聴衆に、その音楽の鑑賞を通じて、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ることによつて、その音楽に対する聴衆の感興を高めることを意図した音楽であり、(朔太郎の見解とは逆に)いわゆる絶対音楽よりも、文学的・絵画的発想の濃い音楽だからである。

こうした対象の実態にそぐわぬ立論は、彼が芸術を論じながら、それぞれの芸術ジャンルのもつ固有の構造を無視して、それらのジャンルや、ジャンル内の様式の違いを、「主観主義と客観主義の対立」という図式で、むりやりに割り切ろうとしたことからきている。こうした強引な論法は、彼がここで標題音楽を「内容主義」とし、絶対音楽を「形式音楽」と呼ぶことによつて、彼の説く「主観主義と客観主義」の対立を、そのまま「内容主義と形式主義」の対立にすりかえてしまっているにも示されている。つまり彼の論法によれば、芸術における、情緒的・感情的・内容的・情熱的なものは、すべて「主観主義」に属し、その典型は「音楽」で、理智的・形式的・静観的・描写的なものは、すべて客観主義に属し、その典型は「美術」だ、という、奇妙な分類表ができあがる。以下、こうした彼の分類法を、それぞれの「芸術ジャンル固有の構造」と対比して(本稿では枚数の都合で絵画を中心に)検討してみよう。

美術は、絵画も彫刻も、アブストラクトのものを除けば、何かの

事物や事象の視覚的形象を描いたり象ったりしたものであるが、その、他の芸術ジャンルとの決定的な違いは、それが目に見えるすべての物理的物体と同じく、空間的・客観的に存在する、一定の形と大きさをもった「物体」だという点にある。

本や楽譜も物体であるが、そこに記されている文字や音符から読み取るべき、詩や小説などの言語作品や楽曲は、物体でもなければ空間的存在でもない。音楽は空気の疎密波という物理的現象によつて、音として実現されるが、そうした次々に変化する疎密波も、演奏が終ればあとかたもなく消滅する空気の振動にすぎない。そこから一貫した音楽を聴き取るには、聴覚と記憶力に基づき、人間の脳の働きが必要である。言語作品の場合も同様で、それは読んでいるときの人頭の頭の中でしか存在しない。したがって、ある程度以上の長さのものは、その全体的な表示内容の要約された表象や話の筋のほかは、文章の断片が記憶されるにとどまる。詩が言語作品として、一般に極度に短篇なもの、それが、「表示内容」よりも「語のつながり」に、鑑賞の対象としての重点を置くものだからである。これに対して、絵画や彫刻は物体として客観的に存在する。むしろすべての物体と同じように、見なければその存在は認知できないし、それを芸術として鑑賞するには精神の働きが必要だが、それらはそうした人間の意識や知覚とはかかわりなく、客観的に存在する。そしてこのことは、朔太郎の言うような芸術上の客観主義とは何の関係もないのである。

絵画や彫刻の中には、作者の主観的な幻想を表現したものや、音楽のように対象を描かないアブストラクトの作品や、対象を極端に

デフォルメした作品もあり、また、色彩の構成に音楽的なものを感ぜさせる絵や、写実的な構成の中に詩情をただよわせた絵や、画面が炎のように燃えて見える絵などもある。

これらの絵画や彫刻を音楽的とか文学的と評するのは自由だが、もしこの種の作品を朔太郎に倣って「美術としての音楽」とすれば、「美術」の中の「美術」の中には——むろん秀作もあるであろうが——ありきたりの風景画や彫像のような芸術的にはつまらぬものが全部はいることになるであろう。事実、写真画の場合は、芸術品としてではなく、写真と同様、特定の人物の容姿や風景の記録（または、それを知るための手段）として受容されることも多く、また、最初からその目的で作製される絵や彫像も少なくないのである。

芸術とは、作者が内的動機に基づいて、それぞれの芸術ジャンルに即応した固有の形態を、鑑賞の対象として構成したものである。

したがって、芸術の鑑賞とは、（音楽も美術も文学も）その作品に作者のどのような思想や想念が表現されているかを理解することでも、作品を通じて作者の創作の意図や動機を詮索することでもなく、また、その作品の構成の仕組や技法を、単に分析的にさぐることも、作品を通じて作者の創作過程を追体験することでもない。それは、作者が作りあげた上記のような「形態の構成」自体の魅力を味わおうとすることであり、そうした「形態の構成」を、「味わうための対象」として受け取ることである。

したがって、芸術作品の価値とは、このような意味での「鑑賞の対象としての価値」であるから、それは「主観的な価値」であり、芸術作品の創作も、作者自身のもつ、こうした主観の働きとしての

「鑑賞力」と、それぞれのジャンルに固有の技術や知識に支えられて実現されるのである。

そして、こうした芸術的価値を作品で実現するためには、——朔太郎の見解とは逆に——美術よりも音楽の方が（特に、彼が引合に出しているクラシック音楽の場合には）形式の面でも、音の構成の面でも、フーゲやカノンにかぎらず、作品に緊密な構成を与えるためには、はるかに知的な精神の働きの必要とするのである。そうでなければ、音楽は有機的な構成を失い、ただの、取りとめのない音の戯れに終わってしまうからである。

絵画でも彫刻でも、その鑑賞の対象となりうるものは、「画面の構成」や「彫刻としての形体の構成」であるが、それらを「言語作品における語のつながりの構成」に置きかえ、また、それらに描かれたり象られたりした「事物の形象」を、同じく「言語作品における表示内容」に置きかえて考えれば、これらの美術作品の構造は、図式的には「詩作品」の構造と同じではないか。

したがって、「美術」は——朔太郎の主張とは逆に——「表示内容の構成」を鑑賞の対象とする。「小説」などよりも、はるかに「詩作品」に近いものといえることができる。詩作品の場合、その鑑賞の対象としての「語のつながりの構成」が何かの情景を描いても、それは絵画や彫刻の場合と同様、その作品の素材にすぎないのに対して、「小説」ではその鑑賞の対象は、言葉によって表示された人生のドラマの方に置かれるために、そこに描かれた情景も、そうしたドラマ（表示内容の構成）の一部を形づくるものとなるからである。