

定型の相対化と絶対化

— 石川啄木と塚本邦雄 —

坂野信彦

—

定型詩歌は、形式の枠が約束として定められ、人びとがその約束に従うことによって成立する。約束に従わなければ定型詩歌は成り立たないのであるから、定型詩歌の創作や享受は、約束にあくまで従うことが前提となる。しかし、この「約束に従う」という保守的な行為は、文学の創造という革新的な活動とは、必ずしも同調しない。むしろん約束は、あるていど小説や自由詩にもあり、人びとはそれに無意識に従っている。ただ定型詩の場合には、形式上の約束が細かく明確に定められ、しかもそれが強い拘束力をもつわけである。それだけに、約束が自由な創造を規制する枷となる場合もしばしば起きてくる。

日本の短詩型は、全体の枠が短小であるうえに、約束を守れば一定のリズムがおのずから生じてくるように仕組みられている。都都逸や川柳のようなものなら、それで問題はない。しかし小説や自由詩に倣して文学性・独創性の獲得をめざそうとする短歌や俳句にあっては、自由な創造への意志と伝統的な型とのあいだに、深刻な矛盾が生じてくる

る。「標準」から外れても定型の範囲にとどまることができ、「基本」を外してしまえば定型の埒外となる。伝統的な短歌の作詞法は、短歌形式の構造に合わせて語彙を選択・構成してゆくものであった。つまり句の切れ目がるべく意味の切れ目となるように作詞するのが、古くからの常套的な作詞法であった。そしてこの作詞法によって制作された作品は、一本に書き下されるのが常であった。このような伝統的詠法によってもたらされるリズム感が、伝統的な短歌の韻律なのであった。

風になびく富士の煙の空にきえて行方も知らぬ我が思ひかな (西行)

君かへす朝の舗道しきいしさくさくと雪よ林檎の香のごとくふれ (白秋)

前者はいわゆる「字あまり」の歌であり、後者はいわゆる「句割れ」の歌である。「破調」と呼ばれているこのような作品もまた、伝統的詠法によって作られている。「雪よ林檎の」は句の途中で意味が切れているが、この程度の「句割れ」は短歌形式に自然に順応するものであり、伝統的詠法においてごくありふれた表現形態となっている。通常の破調では、伝統的な型の克服は期しがたい。

伝統的詠法は、形式に表現を忠実に合わせてゆく、つまり形式と表現の一致を本道とする、作詞法であり表記法であった。これに対して、形式と表現の不一致をむしろ積極的に企図するという作詞法ないし表記法が、理論的に考えられる。短歌形式は読み方の方式を規定するものであるから、表現と形式とが相反するようであっても、形式に従って読みうるようであれば、定型短歌が成立しうるわけである。短歌形式の適用が可能な範囲内において、表現と形式のあいだに葛藤を起こさせる。これによって、型にはまった伝習的な表現やリズム感を超えることが可能となる。

このような、表現と形式の積極的な背反を通じて、伝統的詠法の克服をはかった歌人が、近代および現代の短歌史の上に少なからず見いだされる。本稿ではそのなかから、注目すべき達成を示したと思われる二人の歌人——石川啄

木と塚本邦雄をとりあげて、詠法上の試みを概観してみることにはしたい。この二人の歌人の詠法は、その本質において、興味ある対照性を示している。

二

石川啄木の三行書きは、あまりにも有名である。短歌作品を三行に分けて書く表記法は啄木の独創ではないし、啄木以来三行書きを採用した者も多い。それに啄木の三行書きについていえることは、あるていど、土岐哀果のそれについていえる。独創ということの問題にするのなら、啄木よりむしろ哀果の方をとりあげなければならぬ。しかしここでは、三行書きによる伝統的詠法の克服の典型として、もっぱら啄木をとりあげることにはしたい。啄木こそ、もっとも明確な方法意識をもって三行書きを実践した歌人であると思われるからである。

日本文字による三行書きという表記法じたいは哀果の試みによって直接啓示されたものだとしても、その表記法を採用した啄木の方法意識は、きわめて明確なものであったように思われる。哀果のローマ字三行書き歌集『NAKIWARAI』(明治四十三年四月)について、啄木は大いに好意的な書評(“NAKIWARAI”を読む)を寄せている。

歌といふものに就いての既成の概念を破壊する事、乃ち歌と日常の行住とを接近せしめるといふ方面に向つてゐる。さうして多少の成功を示してゐる。(中略) たゞ誰でも一寸一寸^{ちよいちよい}経験するやうな感じを誰でも歌ひ得るやうな平易な歌ひ方で歌つてあるだけである。其処に此の作者の勇氣と真実とがあると私は思ふ。

この書評について、後年、哀果は「この短かい文章は僕のまだはつきりと考へていなかつたことまで、いつてくれたところのあるのを感じて僕の作歌過程に新しい意識をあたへてくれた」(『啄木追懐』昭和七年)と述べている。哀果には哀果なりの考えがあつたはずであるが、啄木にも啄木なりの文学観があつた。啄木は、じしん^{じしん}の思想にもとづ

いてみずから制作すべきものが、哀果のローマ字短歌にあるていど具現されているのをみてとったにちがいない⁽¹⁾。

哀果は啄木の歌集『一握の砂』(明治四十三年十二月)にききだって日本字三行書きを公にしている(『創作』明治四十三年十一月号誌上)。啄木の三行書きは模倣であったかもしれない。けれども、たとえ模倣であったにしても、それはまぎれもなく彼じしんの文学上の必然性にもとづいて採用されたものといえる。しかもその必然性は、哀果におけるそれよりもむしろ明確で強固なものであったとさえ思われるのである。啄木は、歌集『一握の砂』の原稿整理中のわずかな日数のうちに、突如として作品のすべてを一行書きから三行書きに書き改めた。その一見突発的にみえる行為は、三行書きの根柢の稀薄性を示すものではなく、むしろ三行書きを採用するための理論的根柢が啄木の頭の中なかにすでに充分に用意されていたことをものがたるものではなからうか。

石川啄木の試みは、伝統的詠法(表記法をもふくむ)に対する不満から出発している。不満の原因は、伝統的詠法が、自由で多様な発想を一定の型にはめ込んでしまうことにある。短歌形式の適用が自然にもたらす一定のリズムが、個々の発想(情操)ほんらいの性格をなしくずしにしてしまう。啄木の三行書きは、この弊害から発想(情操)そのものを守るために採用された表記法であった。

啄木は言う。

我々は既に一首の歌を一行に書き下すことに或不便、或不自然を感じて来た。其処でこれは歌それ／＼の調子に依つて、或歌は二行に或歌は三行に書くことにすれば可い。よしそれが歌の調子そのものを破ると言はれるにしたら、その在来の調子それ自身が我々の感情にしつくりそぐはなくなつて来たのであれば、何も遠慮をする必要がないのだ。三十一文字といふ制限が不便な場合にはどし／＼字あまりもやるべきである。

(「歌のいろ／＼」明治四十三年十二月)

大切なのは「我々の感情」である。「我々の感情」(筆者のいう「発想」に相当する)にとって「在来の調子」(筆者のいう「伝統的詠法」にもとづく調子)がそぐわないのであれば、「在来の調子」そのものを意図的に改革すべきである。——ここには△現実主義▽と△言文一致▽への強い志向がうかがえる。「感情」(発想)と表現は一致しなければならぬ。それも、ただ一致すればよいというのでなく、あくまで表現を発想に合わせてゆくかたちでの一致でなければならぬ。啄木の△言文一致▽は、ありのままの発想を重視する△現実主義▽にもとづくそれなのであった。これは正岡子規の「写真」(写生)と軌を一にする。

「出来るだけ率直に、出来るだけ飾らずに、人生諸般の事象を歌つて見たい。」

『一握の砂』 広告文、『スバル』 明治四十三年十二月号

と啄木が言うとき、そのことばは、「言葉を飾るべからず、誇張を加ふべからず、只ありのまま見たるままに其事物を模写するを可とす」(「叙事文」明治三十三年一月)という子規のことばと、ほとんど符号してしまふ。むろん両者の立場や興味・関心は方向を異にしてはいるが。

△現実主義▽にもとづく△言文一致▽への啄木の志向は、当然ながら、文語体一辺倒から口語体への接近をもたらせる。

「あゝ淋しい」と感じた事を「あな淋し」と言はねば満足されぬ心には徹底と統一が欠けてゐる。(中略)「あゝ淋しい」を「あな淋し」と言はねば満足されぬ心には、無用の手続があり、回避があり、胡麻化しがある。

(「食ふべき詩」 明治四十二年十二月)

これは詩について述べたものであるが、この表現意識が短歌の実作に向けられたところに、『悲しき玩具』の口語調がうみだされたといえよう。

さて、啄木作品の本格的な三行書きは、処女歌集『一握の砂』の編纂において始まる。一行書きで発表した諸作品を、歌集の編纂に際して急遽三行書きにあらためたのである。これについて啄木はみずから、「一首を三行に書くといふ小生一流のやり方にて（現在の歌の調子を破るため）」（書簡）と言い、「一首を三行として短歌在来の格調を破れり」（日記）と言っている。

「短歌在来の格調」とは、二十の拍がほぼ切れ目なしに打たれることによって成り立つ伝統的な短歌の調子である。短歌を五・七・五の「上の句」と七・七の「下の句」に分けて意識するようになったところから千年来、われわれ日本人はこの伝統的な調子を守りつづけてきている。一本（もしくは上の句・下の句の二行）に書き記された一首をみると、われわれは、初句と第三句に一拍ぶんの休止（音の休止であって、打拍の休止ではない）を置きながら、二十の拍を四拍子で機械的に連打して短歌を構成する。

打拍そのものが一時停止される場合もなくはない。「二句切れ」および「四句切れ」の表現の場合に、読み手によつてはあえて打拍の一時停止を行なうことがある。しかし一般的には、アナウンサーが短歌を朗読するときのように、表現にかかわりなく伝統的な「在来の調子」で読んでしまうことが多い。一般的にはむしろ第三句と第四句の間に、ちょっとした打拍の一時停止が置かれる。これは表現の構造に必ずしも左右されず、ほとんど機械的に置かれる場合が多い。もっともこれは、第三句末尾の音の休止をひきのばすかたちで行なわれるから、個々の場合に休止拍と打拍の一時停止とをはっきりと区別することは困難である。しかしいずれにせよ、第三句末尾に一拍（もしくは一拍半）ぶんの音の休止をもつという短歌形式の構造からいって、一首が歌格のうえで上三句と下二句の二つに分けられることは、きわめて自然のなりゆきなのである。かくて、一本に書き下された一首は、多くの場合、その表現構造にかかわりなく、上三句十二拍と下二句八拍の切れ目ない連続という、一定の伝統的な調子を読者に喚起せしめる

手套を脱ぐ手ふと休む

何やらむ

こころかすめし思ひ出のあり

啄木の三行書きは、このように意味上の分節に表記を合わせたものが多いが、そればかりではない。啄木が重視したのは、何よりも「感情」であるから、場合によっては「感情」(発想)の表出が意味上の分節に優先する。

はたらけど働けど猶我が生活くらしにならざりちつと手を見る

『東京朝日新聞』紙上における初出時の表記である。このままだと、「はたらけど／働けど猶／我が生活／楽にならざり／ちつと手を見る」となる。意味の上では「はたらけど働けど／猶我が生活楽にならざり／ちつと手を見る」と分節されよう。歌集では、

はたらけど

はたらけど猶わが生活くらしにならざり

ちつと手を見る

となっている。「はたらけど／はたらけど猶……」と分節することによって、「はたらけど」を一層強調したかたちといえよう。「はたらけど」という発想を重視したためと考えられる。

このようにして三行書きは、五・七・五・七・七の五つの句を三つの行に書き分けることによって、短歌作品を六通りの様式に書き分けることができる。これによって啄木は、型にはまった在来の一本調子にあるていどの変化を与え、より発想や意味に適合した調子を形成せしめることを可能としたわけである。といっても、もしこれだけのことすぎないのであれば、啄木が伝統的詠法を充分に克服しえたとは、いいがたい。五つの句を三行に配分する方式

は、もともと短歌形式そのものに内在していた句分けの、その一つ二つを特に強調するというものにすぎない。啄木はさらに注目すべき表記法を試みている。

『悲しき玩具』に収められた作品群は、そのほとんどが、作歌の時点においてすでに三行書きのかたちをとっている。『一握の砂』とちがって、『悲しき玩具』の諸作品は、三行書きを前提とした詠法によって作られているわけである。あらたに句読点やダッシュなどの使用も加えられ、啄木の三行書きは一層多様な調子をもたらせることになる。

おれが若しこの新聞の主筆ならば、
やらむ——と思ひし

いろいろの事!

符号なしの一本書きであれば、第四句は、「ヤラントオモイシ」と読まれるところであるが、ダッシュによって途中で一時打拍が停滞し、「ヤラント・オモイシ」もしくは「ヤラントオモイシ」といった具合に読まれることになる。

五歳になる子に、何故ともなく、
ソニヤといふ露西亜名をつけて、

呼びてはよろこぶ。

句読点なしの一本書きであれば、「五歳になる／子に何故ともなく／ソニヤといふ／露西亜名をつけて／呼びてはよろこぶ」と読まれるところである。「五歳になる／子に」および「ソニヤといふ／露西亜名」というところは、表現と形式のあいだに大きな不一致がある。ところが句読点の付された三行書きの表記だと、読者は「五歳になる／子に／何故ともなく／ソニヤといふ／露西亜名をつけて／呼びてはよろこぶ」という具合に読ませられることになる。

これは四拍子による打拍の機械的連続がかなり乱され、表現と形式が葛藤をおこしていることを示している。上二句は、「五歳になる子に／何故ともなく」と読む人さえいよう。そう読めば、△言文一致▽はさらに進み、「在来の調子」は大きく崩れてくる。

このような、四拍子による打拍の機械性を乱す試みは、実は三行書きそのものの操作によって、よりはっきりと成就せしめることが可能である。技法としては、句割れ・句跨りを分かち書きにからませるというものである。啄木の三行書きは、これをしばしば実践している。リズムの変革という点において、これはきわめて本質的な意味をもつものである。一首一首の句切れを明示することによって、二十拍の切れ目ない連続という伝統的な調子に変化を与えるにとどまらず、句の途中で行を改めることによって、四・四・四・四・四・四という四拍子四小節の基本的な打拍構造そのものに変化を与えるのである。まず『一握の砂』の例からみてみよう。

大川の水の面おもてを見るごとに

郁雨よ

君のなやみを思ふ

一本書きであれば、第四句は「郁雨よ君の」(イクウヨキミノ)と続けて読まれるところである。ところが句の途中で改行されたこの表記だと、「郁雨よ」と「君の」との間にちよつとした打拍の休止が介入し、「郁雨よ／君の」(イクウヨキミノ)という具合になる。逆に三行目の「君のなやみを思ふ」は、「君の」と「なやみを思ふ」との間に介入する句切れがいくらか薄れる感じになる。この作品のような場合は、四拍子の基本構造は、表層において乱されていても、深層においてはなお堅持されているといえる。しかし次のような例になると、四拍子の破壊は深層にまで達しようとする。

茫然として

ああ酒のかなしみぞ我に來れる

立ちて舞ひなむ

この作品は通常、

オーゼント・シテ／アアサケノ・カナシミゾ・ワレニ・キタレル／タチテマイナン

と読まれよう。この読み方は、短歌形式にみごとに違反している。第二句の途中で打拍が一時停止してしまい、しかも初句末尾および第三句末尾の休止拍（一拍ぶんの音の休止）が欠落してしまっている。四拍子というリズムの基盤がほとんど崩れかけてしまっているから、正しく三十一音で作られているにもかかわらず、きわめて散文的な調子が現出する。初句から第四句までは、ほとんど自由律といった感じさえしよう。しかるにこの作品、『明星』における初出時の表記は、

茫然としてああ酒の悲みぞ我に來れる立ちて舞ひなむ

となっていた。これだと、短歌形式を自然に適用すれば、

オーゼント・シテアアサケノ・カナシミゾ・ワレニキタレル・タチテマイナン

と読むことができる。この作品において、伝統的な調子に対する三行書きの破壊力は歴然たるものがある。

『悲しき玩具』になると、この種の表現技法はますます生彩を帯びてくる。

よごれたる手をみる――

ちやうど

この頃の自分の心に対ふがごとし。

第二句の「手をみる」と「ちやうど」とを、ダッシュと改行が共働して分け隔てる。

原稿紙にでなくては

字を書かぬものと、

かたく信ずる我が児のあどけなさ！

分かち書きの操作に加えて、口語表現が「原稿紙に」と「でなくては」とのまとまりを強化するように働く。結句の字余りも手伝って、四拍子という打拍の基本構造が相当に崩され、散文調へ接近する。

かなしきは我が父！

今日も新聞を読みあきて、

庭に小蟻と遊べり。

第二句の「我が父」と「今日も」とを感嘆符と改行が分け隔て、さらに第四句の「読みあきて」と「庭に」とを読点と改行が分け隔てる。この第二句と第四句の相乗作用により、打拍の乱れは深層にまで達する。かりにこれを、

かなしきは我が父今日も新聞を読みあきて庭に小蟻と遊べり

と一本書きにして比較してみるならば、リズムの形成において両者がいかに明白に相違しているかが判然としよう。一本書きでは、表現と形式のあいだに葛藤が生じないのである。

この種の表現技法は、短歌形式の成立基盤である打拍構造そのものに変革を迫るものであり、場合によってはそれに致命的な破壊をさえ強いるものである。こうした啄木の試みは、読者の定型意識を稀薄にし、短歌形式の相対化へ導く方向へむかっていたといえる。この点、口語的表現や字あまりについても同様のことがいえる。

短歌形式の相対化を通じてめざすものは、表現を発想に合わせてゆくかたちでの△言文一致▽であった。一本書き

時代から『一握の砂』へ、『一握の砂』から『悲しき玩具』へといたる過程は、形式の相対化という方向への前進段階を示している。『一握の砂』から『悲しき玩具』への前進のさまは、句読点や符号の使用とか口語的表現の多用などにおいて瞭然としている。両歌集中の字あまり歌数は、高橋良雄氏の調査によれば、⁽³⁾

『一握の砂』……………二一五首 (歌集全体の約三九%)

『悲しき玩具』……………一四七首 (歌集全体の約七六%)

となっており、歌集中に占める割合は倍増している。また、右にみたような句割れ・句跨りを分かち書きにからませる手法を用いた作品の数は、筆者の調査によれば、

『一握の砂』……………三十三首 (歌集全体の約六%)

『悲しき玩具』……………二十三首 (歌集全体の約一二%)

と、これもみごとに比率が倍増している⁽⁴⁾。『悲しき玩具』と同じ年に出版された哀果の『黄昏に』では、約二%となっている。いずれも形式の相対化と△言文一致▽への前進を物語るものといえよう。

こうして啄木は、単なる三行書きや口語表現を採用するばかりでなく、拍節の単位である句を符号や改行によって分割するという手法をも導入することによって、伝統的詠法の克服を図った。全体としては定型短歌の範囲内にふみとどまりながら、可能なかぎり形式への抵抗を試み、形式の相対化とひきかえに、表現の発想への従属をおしすめたのである。

「歌は私の悲しい玩具である」と生活者としての啄木は言った。しかしその「玩具」を成り立たせている短歌形式は、△言文一致▽への志向をもつ表現者としての啄木にとって、一種の桎梏であった。「悲しい玩具」をめぐる啄木のさまざまな試みは、形式の相対化を通じて、この桎梏から脱却することをめざしていた。歌集『悲しき玩具』はその

一つの結実である。そこには、形式への従属と抵抗のあやうい拮抗をみることが出来る。形式への抵抗のゆきつくところは、いうまでもなく形式の破壊＝散文化なのである。

注(1) このあたりの事情については、高橋良雄「近代短歌の行分けと句読点(承前)——啄木の三行書きの成立とその意義——」『学苑』二三八号、昭三五・一)にくわしい考察がある。

(2) 子規の文学的立場については、拙稿「正岡子規の『革新』について——散文主義への転換・序説——」(『日本文芸論叢』笠間書院、昭五一・一一)において概略を論じた。

(3) 高橋良雄「啄木の三行書きについて」(『学苑』二六〇号、昭三六・九)

(4) 高橋良雄氏の調査では、『一握の砂』が二十六首で約5%、『悲しき玩具』が二十二首で約11%となっている(前掲「啄木の三行書きについて」)。

三

伝統的詠法への謀反という点でたくらみを一にしながら、その動機と方法において啄木ときわめて対照的な仕事を行なったのが、塚本邦雄である。

塚本邦雄の試みもまた、伝統的詠法の型にはまった表現やリズムに不満をもつところから出発している。しかしその不満は、啄木とはまったく異なった性格をもつ。啄木の不満は、表現が発想に対して不自然すぎることにあった。これに対して、塚本の不満は、表現が形式に対して自然すぎることにあった。この相違は根が深い。文学上のもっとも基本的な地点において、両者はまさに対極に位置するのである。

石川啄木が散文の世界の住人であるとすれば、塚本邦雄は韻文の世界の住人である。散文の世界の住人は、ありのままの発想を重視する現実主義にもとづいて「言文一致」をめざした。ところが韻文の世界の住人は、言葉のつくり

だす超現実の世界に自律性を与えるべく、徹底した△言文不一致▽をめざしたのである。

文學において言文の不一致は當然の條理である。韻文定型詩はその極限のすがたと言へよう。日常の次元から異次元へ誘はれる喜びを抜きにしてわれわれに何の文學享受があらう。文語とは、韻文とはその異次元、非有の世界に生き直すための儀式でもあらう。

(塚本邦雄「韻文の黄昏」昭和四十六年)

塚本が正字、旧仮名、文語をかたくなに固守しているのも、△言文不一致▽への志向にもとづいている。こうした△言文不一致▽への強い志向が、形式と表現のなれあいを拒絶し、両者の不一致を意図的に企図せしめるにいたったのである。

形式と表現の葛藤を通じて、型にはまった惰性的な表現やリズムを克服することが可能になる。——伝統的詠法の克服をめざして形式と表現の不一致を企図したという点においては、塚本邦雄と石川啄木は共通している。しかし立場を異にする両者は、その方法においてもおのずから正反対の方向を向くことになる。

△言文一致▽をめざす者にとっては、短歌形式のもたらす韻律は桎梏である。しかし△言文不一致▽をめざす者にとっては、それはかけがえのない恩寵なのである。

短歌は幻想の核を刹那に把握してこれを人々に暗示し、その全体像を再幻想させるための詩形である。韻律は啓示の呪文性の無上の官能的効果として、離れがたく存在する恩寵である。

(塚本邦雄「短歌考幻学」昭和三十九年)

形式のもたらす韻律を桎梏とする啄木は、いわば散文主義の立場から、表現に形式を服従させようとした。これに対して、形式のもたらす韻律を恩寵とする塚本は、いわば韻文主義の立場から、形式に表現を服従させようとしたの

である。言い換えれば、啄木が表現によつて形式を打破しようとしたのは逆に、塚本は形式によつて表現を打破しようとしたのである。前者は定型の相対化を指向し、後者はその絶対化を指向する。この相違は、何よりも三行書きと一行書きという表記法のちがいに、如実にあらわれている。

短歌形式は二十の拍が一本につらなつたかたちのものである。このことからして、分かち書きと一本書きのどちらが形式の適用にふさわしいかは自明であろう。分かち書きは、その大きすぎる空間による断絶が表現から連続性を奪い、連続性によつて成り立つ形式のスムーズな適用を拒む。一本書きは、表現に連続性を与え、形式の完全な適用を誘う。

かなしきは我が父！

今日も新聞を読みあきて、

庭に小蟻と遊べり。

先にみたように、このような分かち書きは形式のスムーズな適用を拒む。形式のスムーズな適用を拒むことによつて、発想と表現の一致を守ることが可能となる。ところがこれを一本に書き下すならば、たとえ感嘆符や読点が付けられていても、作品は形式の適用を誘うのである。

かなしきは我が父！ 今日も新聞を読みあきて、庭に小蟻と遊べり。

第二句「我が父！ 今日も」および第四句「読みあきて、庭に」は、いわゆる句割れということになるが、感嘆符や読点が付されているだけに、表現と形式のあいだに相当の葛藤が生ずることはまぬがれない。この種の葛藤は散文主義の啄木にとってはまったく余計なものではない。なぜなら、それは形式に表現を服従させようとするために生じてくる葛藤だからである。形式に表現を服従させようとするために生じてくる葛藤——それこそはまさしく、韻文主

義者塚本邦雄の希求するものであった。

塚本作品(本稿ではもっぱら、昭和二十六年刊の処女歌集『水葬物語』所収の諸作品を対象とする)の多くは、形式と表現の不一致を含みながらも、読者に短歌形式の完全な適用を行なわせるような構造になっている。読者が形式の適用を行なう上で何よりも必要とされる条件は、休止拍をも含めて一首がちょうど二十拍で読むにふさわしい音数で構成されていることである。もちろん三十一音ぴったりであるのがもっとも好適である。また、語彙や文法の構造も形式の適用の難易度を左右する。句割れ・句跨りの性質や数も、難易度に影響を及ぼす。塚本作品は、そうした諸条件についての周到な計算にもとづいて制作されている。

貴族らは夕日を 火夫はひるがほを 少女はひとりて戀へり。海にて

短歌にあまりなじみのない読み手ならば、句の中途に置かれた空白や句点に屈して、「貴族らは夕日を／火夫はひるがほを／少女はひとで戀へり／海にて」と散文的に読んでしまうだろう。散文的に読まれる危険性を、多くの塚本作品ははらんでいる。しかしその危険性は必要悪というものである。危険性がないようであれば、その作品は伝統的詠法による句割れ・句跨りの域を脱することができないのである。危険性が強ければ強いほど、形式と表現の葛藤は大きなものとなる。さて、このような作品に対して、短歌になじみのある読者ならば、単なる散文的な短詩として読んで済ますことはできないだろう。まして塚本作品の何首かをまとめて目にした読者ならば、形式にびったり一致するものを含むそれらの作品が、まぎれもなく短歌形式に依拠して作られていることを意識せざるをえないはずである。その意識さえあれば、塚本作品が定型短歌として読むにきわめてふさわしい構造をもっていることを認識し、すんで短歌形式を適用しようとすることになる。かくてわれわれは、右の作品を「貴族らは／夕日を 火夫は／ひるがほを／少女はひとで／戀へり。海にて」というふうに住むことになる。拍と音の関係を示せば次のごとくである。

キヅク(ラ)ワ(・)・(ウ)ヒオカ(フ)ワ(・)ヒルガ(オ)オ(・)・(シ)ョウジ(ヨ)ワヒト(デ)・(コ)エリ(・)ウミニ(テ)
 打拍の小停滞を省略したが、これは短歌形式の完璧な適用を示している。したがってこの作品はまぎれもない定型短歌となる。しかしそれでいて、句の中途に置かれた空白や句点、および形式と表現の明らかな矛盾が、型にはまった伝統的な節調を脱却せしめているのである。

もしこの作品が次のように分かち書きされていたとしたらどうであろうか。

貴族らは夕日を

火夫はひるがほを

少女はひとで戀へり。

海にて

「塚本邦雄」の署名がなければ、あえてこれに短歌形式を適用しようという気にはとてもなるまい。一本書きであればこそ、読者は形式と表現の明白な矛盾に抗してまで作品を短歌として読もうとするのである。ところが一方、ひとたび塚本作品の表現構造を認識したとなると、その読者はこの散漫な四行書きに対してすら、短歌形式をあえて適用しようとすることになる——「塚本邦雄」の署名さえあれば。

つまり塚本作品は、読者の定型意識を強化せしめるのである。強固な定型意識をもって形式の適用を行なわなければ、塚本作品をその表現構造にふさわしく短歌として読むことができないから、読者はおのずから自身の定型意識を強化せざるをえなくなるわけである。強化された定型意識は、次のような変則的な作品をも短歌として読み解かせ

ダンドリヨン・リヨン ・ たんぼぼと獅子
 ポワソン・コリマソン ・ おさかなと蝸牛
 ファソン・ギヤルソン ・ えんりよ・少年
 アルム・ヴァキヤルム ・ 武器・大さわざ

塚本作品というコンテクストを外してしまうならば、「短歌形式による四行詩」という副題でも付け加えないかぎり、このようなものを短歌作品(上下二首)として読む者はいまい。少なくとも『水葬物語』刊行当時においては、絶対にいなかったであろう。このような表記の作品をも短歌として読ませたというのは、短歌史上の一つの異変といわねばなるまい。

塚本の革新的な試みはまた、とりわけ「語割れ」というべき表現法に鮮明にみとめられる。

當方は二十五、銃器ブローカー、秘書求む。——桃色の踵の

これは「當方は／二十五、銃器／ブローカー、／秘書求む。——桃／色の踵の」と区切って読まれる。「銃器ブローカー」および「桃色」の語は、句切れによって途中で分断されてしまっている。とくに「桃／色」という語割れなどは、成り立ちがきわどいだけに、なおさらあざやかさが感じられよう。「桃色」が「桃」と「色」とに分断されることによって、「桃」という別の語までもが顔をだしてくる。発音のうえでも(むろんふつう黙読において)、「モモイロ」は通常の発音が破られ、「イロ」にアクセントが置かれるという特異な事態が生じる。これらのことだけでも、語割れの革新的意義は疑うべくもない。俳句などで早くから用いられていたこの手法を、塚本の独創に帰するつもりはないが、少なくとも短歌の詠法史において、語割れを意識的に多用した塚本の詠法が革新の名に値することは否定できないだろう。塚木と同様に、塚本もまた数多くのエピソードを輩出せしめた。『水葬物語』からさらにいくつ

かの例を引いてみよう。

貴族らに扉あかるくひらくたび、青銅の蝶つがひが軋めり

少年の戀、かさねあふてのひらに光る忘れた草の種子など

古き砂時計の砂は 秘かなる濕り保ちつつ落つる 未来へ

園丁は薔薇の沐浴のすむまでを蝶につきまとはれつつ待てり

傍線部はそれぞれ「蝶／つがひ」「忘れた／草」「砂／時計」「つきまと／はれ」と語割れとなる。いずれも語割れならではの屈折したりズムやイメージをかもしだす。これが日常的現実を超えるための詩的なバネとなる。こうしたことは旧来の伝統的詠法ではまったく実現不可能なことといわねばならない。

燭臺がふいにとりさられて客間中の裳裾のはなびらひらき

読者がこの作品を「燭臺が／ふいにとりさら／れて客間／中の裳裾の／はなびらひらき」と読むとき、読者の頭の中では、「ふいにとりさられて」とか「客間中の」といった表現と短歌形式との激しい葛藤が演じられている。その葛藤こそが、日常性の垢にまみれた伝習的な型に対する破壊力となるのである。

表現と形式のあらそいは、最終的には形式が勝利をおさめねばならない。形式が敗れてしまえば短歌は成立しない。塚本は、形式が勝つ限界に挑戦したのである。『裝飾楽句』の、

高度千メートルの空より来て卵食ひをり鋼色の飛行士

などは、「高度千メー／トルの空より／来て卵／食ひをり鋼／色の飛行士」と読まれるように作詞されているけれども、何度か読み返さなければその読み方に達することはできまい。それなりの面白さもあるが、これはいささか行きすぎた例といえるかもしれない。

塚本邦雄の作品には、句跨りや語割れのほかにも詠法上のさまざまな試みが見られる。本稿で言及したのは塚本作品の特色のほんの一端にすぎない。しかしそれは、伝統的詠法の克服という面でもっとも本質的な意味をもつのである。

石川啄木と同様に、塚本邦雄も伝統的詠法の克服を試み、革新の名に値する成果をおさめた。しかし啄木が「言文一致」をめざして定型の相対化へ向かったのとは逆に、塚本は「言文不一致」をめざして定型の絶対化へ向かったのである。句割れ・句跨りや句読点や空白は、一方においては定型を相対化へ導き、他方においては逆に絶対化へと導いた。定型の相対化と絶対化——それが型にはまった伝統的詠法を超えるための二つの方向であった。