

## 白秋詩のレトリック

緑川幸成

## 1

自然認識は、いわば自己相対化の結実を示すキーワードである。自然は外部のみならず内部においても、ある調和的秩序が保たれている状況であり、認識行為とはその状況からの離脱を意味する。自然を思想化することは既に自己がある自然から独立し、異なる秩序を内面化した存在であることを証明しているのである。

詩は環境と媒体の歴史的変遷の過程で、種々に目的と内容を変えていった。一方で主体の選択による動揺に絶えず晒されながら、詩を持続可能にしたのは、目的に一致しない価値の本質である。詩と自然は調和の顕現が本質である点において共通する。すなわち雄弁に詩を語れたとしても、それは飽くまで解釈であり、外部秩序による分析評価であるに過ぎない。

言い換えれば、詩は主体を総合した「声」であり、発話の機構と動機はそれぞれ詩を準備した要素である。詩人が詩を語る違和感は、自らの「声」を声帯機能の価値によって説明することに酷似している。「声」の美は一過性のもので、消失の瞬間に立ち上がる余韻や印象として意識される。詩は実際の発話に限らず内的発声と共に喚起されるた

め、主体と運動的調和を保っているのである。敷衍すれば詩は統御された行為であって、分裂した思考を許さない性質を有する。

北原白秋の自然認識は、詩を対象化し内面化する必要から生じた。近代においてはどのような運動も、行為から分離された価値体系に置き換えなければならなかった。詩は紛れもなく明滅する「声」であることを充分感覚しながら、歴史のパラダイムから捨てられることを恐れたのである。白秋に限らず、認識表現は存亡を左右する課題として、同代人に重くのしかかっていた。

ここで興味深いのは、白秋が言語を単なる記号として捉えていなかったことである。

個々の自然相、苦しくは個々の人間感情の象徴として、如何に言葉なるものが感覚的であり、精神的であり、本質的であるか、これを思ふと、実に驚嘆されるのである。少なくとも初めて言葉が成った、その時の原始人の感情感覚が如何に直接性を帯び、また如何に真撃で素朴であったか。（中略）象徴としての言葉が如何に的確に事物或は感情の本質に直入したか。

（『芸術の円光―主として詩について』大正十一・九『詩と音楽』）

言語を普及した、一般概念と結びついた記号ではなく、「個々の自然」と発露と定めるところから歩み出している。言語が「本質に直入」という信念は、時代の限界を伺わせるが、同時に詩人にとって内面的深化が性急に求められていた切実さを示唆する。『アララギ』（明治四十一年・十創刊）により展開された写生説は視聴的概念で「本質に直入」することを試みたものである。中でも斎藤茂吉は「実相に観入して自然・自己一元の生を写す」（『短歌と写生』大正九・九『アララギ』）ことを理想とし、自然を「人生自然全体を包括した、我々の対象世界の名である」と定義する。自然が客観化されない調和の状態であるとすれば、両者がいかに自然とは遠く隔たった場に立たされていたか

が察せられる。

尾上柴舟の「短歌滅亡私論」(明治四十三・十『創作』)に見られる「吾々は「である」また「だ」と感ずる。決して、「なり」また「なりけり」とは感じない」、故に短歌が「廃滅したとはを以つて国民の自覚が真に起こつた時」であるとする論理は、言葉と主体の關係が、外部に二元的に秩序化されつつあったことを指している。「なりけり」を実現する行為のコンテクストと場を、「である・だ」の規範で比較しているわけである。「である・だ」の断定は、現象を客観化して整理し記憶する行為であり、「なりけり」は「自」を「声」として現象化しようとする行為である。

本来言葉は現象として、時間的に主体と共存したものであった。具体的には肉声あるいは内的思考がそれにあたる。遅れて使用された文字言語は、時間と主体から切断されたもので、夥しい事実を代表し抽象化して保存する機能を備えている。文字言語は必然発話を母体にするため、双方は常に複雑な相互依存の關係にある。「滅亡論」を言葉のレベルから起こすには、少なくとも二つの言語の關係に根差した見解が基底にならなければならない。

未熟さを抱えながら白秋等が否応なく巻き込まれていったのは概念としての文学であった。

山田美妙は日本韻文の余情主義を批判し、発達を妨げる原因であるとする。

余情が實際育つてさて言出したものならば充分に其余情が人にも通じ得るやうに作るのが作家の任、実に義務です。(中略)既に歌人が和歌に対して余情云々を説き出したのは、裏から言つて、それら歌人が幾分か最早の和歌の短をみとめた事の有つた故で、即ち何と言つても此点には決して血路は開きません、(中略)もはや歌人が余情を口に言ふからにはそれが小を厭ふ心中の証拠です。

〔日本韻文論〕明治二十三・十『国民之友』

明らかに近代における詩は不特定多数の享受者に「通じ得る」義務を負わされていたのである。余情は詩を行為と

して実現した場においてのみ実感される。近代以前の詩的環境は時間的にも空間的にも共有された場を持っていた。たとえ文字化され別個に読まれたとしても、その詩を行為の文脈に帰して再生させていた。場の喪失と急激な文字文脈の普及が相乗効果として働き、行為の文脈（音声の文脈）との関係を転倒させ、さらに内面化させていった。美妙の批判を受けて、同じ構造の文脈で思考すれば、「余情」は一般化を拒む奇形であり、排除されるべきものである。

滅亡に至った柴舟に対し、白秋は言語を時間に戻すことによって詩を蘇生させようとしたのである。原始の言語観を推論可能にした根底には、定型詩の伝統があった。定型詩は千年余り生きながら固守された言語行為の遺跡である。原始とは定型以前を想起した抽象的時間を象徴している。定型詩はそれ以前の言語行為を整理し記憶する目的で文字化されたと過程できるなら、同一形式によって呼び起こされる言葉の構造や在り方は、悠久の時間を結ぶ鍵になる。つまり詩の価値は書かれた文脈でなく、それを行為化した「声」の文脈の中に推積的に、しかも体験可能な状態で横たわっている。白秋は現在と原始の異なる文脈の狭間を浮遊することによって、詩を行為の「声」として顕現しようとしたのである。

かつて短歌を「古い小さい緑玉」と称し、

私の詩が色彩の強い印象派の油絵ならば私の歌はその裏面にかすかに動いているテレビン油のしめりであらねばならぬ。（中略）私のデリケートな素材でソフトな官能の余韻はこの古い本来の哀調の目面を傷つけぬほどの弱さに常に顫えていなければならぬ。

〔桐の花とカステラ〕明治四十三・六『創作』

と、消極的擁護の姿勢をとらせたのは詩をめぐる実状である。短歌と詩を敢えて分離したのは、文字文脈として高度に技術化される詩の体系に、短歌を含めることを躊躇した結果と理解できよう。分裂を強いられることなく自己同一

と調和が実現される機会を奪われる危惧に怯えたともいえる。つまり唯一残存する「自然の状態」を死守する意志が動機であるとするのもできよう。

## 2

短歌は最初から伝統的に「断絶が」与えられていた。

しかしこれらが新体詩についてはどのような方法が採られるのか。

## 赤き恐怖

わかうどよ、汝はくるし、尋めあぐむ苦悶の瞳、

秀でたる眉のゆめ、ひたわかく赤き唇

みな恋の響きなり、熟視むれば―調かなでて

火のごとき馬ぐるま燃え過ぐる窓のかなたを。

はた、辻の真昼どき、白楊にほひわななき、

雲浮かぶ空の色生暑く蒸しも汗ばむ

街よ、あな音もなし、鐘はなお鳴りもわたらね、

炎上の光また眼にうつり、壁ぞ狂へる

人もなき路のべよ、しとしとと血を滴らし  
 胆抜きて走る鬼、そがあとにただに飢えつつ  
 色赤き郵便函のみくるしげにひとり立ちたる。

かくてなほ窓の内すずしげに室は濡るけど、  
 戸外にぞ火は熾る…哀れ、哀れ、棚の上に見よ、  
 水もなき消化器のうつろなる赤き戦慄。

〔邪宗門〕

この新体詩には、三つの断絶の形式がある。

一つは、短歌と同じ音数律による切り方である。それぞれの行は、「五・五・五・七」の定型をほぼ忠実に守っている。句の関係も「苦悶の瞳」「火のごとき馬ぐるま」など、印象が観念的で像的な言葉のを多用することにより、喩的な結びつきと、短歌に類似した循環構造を生じている。

第二は行がえである。一連を四から三行にすることで大きな循環と発展性を与え、イメージを成長させる効果を得ている。第三連「胆抜きて走る鬼」から「色赤き郵便函のみくるしげにひとり立ちたる。」への「恐怖」のイメージの持続から増幅はまさに靈妙といえる。

最終的にこれらを整理し、句の関係とは逆に喩的融合を断ち切るのが連の役割である。第一連で「窓のかなたを」眺めた場面が、二・三連の幻視的風景を潜り、再び四連の「かくてなほ窓の内」に戻される。この場面としての時間の流れは連の働きによる。

「断絶と編成」の公式は新体詩についても様式を変えて生かされている。そしてそこに織りなされる言葉の關係の多彩さは、白秋の詩性の源泉となっている。

短歌や新体詩において十分に成功を治めた白秋がなぜ童謡に目を向けていくのか。童謡は伝統詩や新体詩に比較して日常の範疇に近い。具体的には作り手と受け手の層と意識がかなり異なる。童謡の発生事情と内容はひと括りにできない目的や時代性を孕んでいるが、敢えて臨めば総じて生活感情の発露という趣があるだろう。

日常を逸脱し独自の言語空間創造を標榜する詩人が童謡に接近することは、自己否定と自己崩壊の危機を招く恐れがある。その禁忌を自ら冒すには内外両面の必然性が存するはずである。

想定される原因の一つは自由詩の台頭である。大正後期から文学に社会性や民衆性が求められる傾向が顕著になった。詩に現実の主題を持ち込めば、いきおい内容も言葉も散文的な秩序に従わざるをえない。しかし大勢の動向として、自然主義からリアニズム崇拜へという流れが既に制度化していたため、まったく自閉的な態度を示すことは評価の対象外に葬られることを意味した。

白秋は詩人を「心理を直感する選ばれた者」と考えていた。彼が「童心」を詩人が常に持つべき精神と捉えたのもこれに由来する。しかしたびたび触れるように言葉のレベルまで自己同一が保たれていたとは言い難い。白秋の遅しさは、むしろ新しい制度や秩序をいち早く吸収し昇華できる柔軟さにある。教育の普及とメディアの発達は、文学の読者層を確実に変えていった。その風潮にあって、余りに生活と乖離した文体と内容を押し通すことは、創造力という名の自家中毒に陥る可能性を増大化させる危険性がある。白秋の「態度の公式」とは、こうした存亡の事態を逆手に取り、時代の秩序や制度の上に個性を積み上げることであった。もし白秋が旧体に固執するのみであったなら、また単に新体に迎合する幫間だったなら、今日彼の名は残存し得ただろうか。かつて与謝野鉄幹が、自然主義に対して

徒らな排撃の構えを表し同人も厳しくこれを戒めた時、最も抵抗したのは白秋らであった。彼は早稲田の学友であつた若山牧水ら自然主義歌人との交流も積極的に行い、自己変革を進めている。白秋の真髓はむしろここにあるのではないだろうか。

再び詩の内実を見る。

たそがれどき

たそがれどきはけうとやな、

傀儡師の手に踊る

華魁の首生じろく、

かつくかつくと目が動く……

たそがれどきはけうとやな、

瀉に墮した黒猫の

足音もなく帰るころ、

人霊もゆく、屋の上を。

たそがれどきはけうとやな、

馬に載せたる鮪の腹

薄く光って滅え去れば、



店の時計がチンと鳴る。

たそがれどきはけうとやな、

日さへ暮るれば、そっと来て

生胆取の青き眼が

泣く児欲しや戸とを覗く……

たそがれどきはけうとやな。

『思ひ出』明治四十四年

『思ひ出』は幼児の視点をモチーフにしたある情緒の記録として編まれた。

森鷗外の『キタ・セクスアリス』が性的成長の記録であるとすれば、『思ひ出』は情緒の原型へ挑んだ自己探索の記録である。

「断絶と編成」の観点から検討すると、まず一行は「七・五」を基調とした音数律で揃えられている。短歌などと比較すれば歴然とするように、音数律による語の関係は句数が増すごとに複雑化し、意図的構成は難しくなっていく。つまり隣接する部分との意味的、像的結合のみでは句が決定できないのである。本来備っている循環機能を制御し操作することがこの最大の課題となる。

『思ひ出』は「たそがれどき」に代表されるように句数を抑えた作品が大勢を占める。『邪宗門』が観念的な美意識によるのに対して、ここでは幼児の心象に映った現実の鮮烈さを主題に置いている。その場合喩的な結合を避けた

め、句ごとの断絶の距離を近付け言葉の指示性を強化する必要がある。

第一連の「傀儡師（くぐつまわし）の」「手に踊る」は像として統制され、三行目の「華魁（おいらん）の首」「生じろく」四行目「かつくかつくと」「目が動く」と視点の連続性を保っている。

連の内容は、夕暮れ時の整理的恐怖感を「馬に載せたる鮪（しび）の腹」など具体的な物象から受けた衝撃と「生き胆取りの」「青き眼が」の幻夢的イメージとの二つに分けて顕現している。各連は独立し、並立の関係で編成され、五連の「たそがれどきはけうとやな。」の終止によって主体の同一性が明示される。

重要なのは反喩的關係をもたらした文体と、それによる心的流れとしての時間の変化である。『邪宗門』はいわば文語の文字的発想による文体である。読み進めながら記号内容との調整を必要とする。音数律の連続は発生に近い文語体が優れているが、意味や像の形成には喩的混濁が障害となり指示性を喪失し易い。『思ひ出』は指示性を獲得するため、文語から口語的発想の文体への転換を試みている。全体を読み進める内面行為の速度は、区数の制限だけでなく、体言止めや連用中止法、助動詞の採用などを排する文体的方法によって高められており「断絶の距離」の縮小はこれに因っている。

『邪宗門』が非日常の世界であるとすれば、『思ひ出』は日常の深層に踏み込もうとしている。

先に触れた通り、白秋は時代性を個性の基盤にすることができた小数の詩人である。日常に自己探索のアプローチをしたのは、まさに生活感情重視の時代に彼なりの接近を開始した証明ではないだろうか。また、さらに日常に身を寄せる童謡に向かった理由も、この延長線上に見えてくるのではないだろうか。

## 3

白秋の童謡はなぜ造られたのか。前章にあげたように疑問はそこに極まる。

詩人は芸術家であり、日常に唱和するのは「邪道」に墮する行為であるというのが白秋の態度であった。直截には移動できない隔たりをいかにして埋めたのか。ここに白秋的論理の屈折が伺える。

彼の芸術論の集大成ともいえる『芸術の円光』（昭和二年）は、広範囲に渡るこの詩人の精神の遍歴を垣間見せてくれる。

そのひとつ「考察の秋（その一）」（『詩と音楽』大正十一年九月）に次のような言葉がある。

詩はそれ自身が美の使徒である。この不断の煉獄の、この悪、この煩惱界、個の惨苦の人間生活に於て、詩人たる私たちの生くる道はただこの詩に奉仕するのみである事を思ふ。切に思ふ。真に自己の救済は日々の自己反省に成る自己の詩を以てするよりにはない、この芸術の香気の中に。

フランス象徴詩は「私」の救済を言葉によって遂げようとした運動であった。これに限らず現実を異化する芸術は、いずれも何らかの姿を借りた自己充足を目的とするものだろう。文字の定義もそれだけで枚挙に遑がないが、少なくとも既成の精神、言葉の制度に抵抗を試みる意匠がなければ「私」の表現とはなるまい。優れた作品は様々に個人や時代の限界を抱えながら、飽和状態を飛び出した人間の叫びを伝えている。

童謡も言葉を用いる芸術であり詩である以上、やはり何ものかから自己を救済する目的が核心にあったはずである。童謡集『兎の電報』（大正十年）から「月夜の家」をひいて、詩の希求するところを見たい。

月夜の家

壊れたピアノに、

壊れ椅子、

誰（だアレ）が月夜に弾いててか、

誰（だアレ）もるもせず、音ばかり、

白（しろ）い木槿に、

青硝子、

母様もしかと来て見ても、

中には月（つき）のかげばかり。

ときどき光（ひかり）る

眼が二つ、

黒（くろ）い女猫の眼の玉か、

それともピアノの金の鉸。

壊れたピアノに、

壊れ椅子、

誰が弾くやら、泣くのやら、

部屋には月のかげばかり。

空には七色、

月の暈、

いつまで照るやら、照らぬやら、

壊れたピアノの音ばかり、

主題は前出の詩の例と類似した「生理的恐怖」であろう。問題は言葉の関係性である。

『思ひ出』では指示性を高め断絶の距離を縮めるために、句を制限し文語的用語を排する方法をとっていた。

この童謡で各連の前半二行は「壊れたピアノに」(八音)「壊れ椅子」(五音)と均しく一句の構成になっている。また後半二行は「誰(だあれ)か月夜に」「弾いててか」などのこれも八・五音の二句の並列である。

文体も口語発想からさらに口頭発想へ近付き、指示性をいよいよ極めていく。語彙内容は特殊な印象を覚醒させる名詞句を除き、日常に模した場面展開の進行する速度を保障している。「生理的恐怖」もかなり生活感情からの類推を許す範囲に納まりつつある。

無論すべての童謡を単純化した図式に片付けることはできないかもしれない。ただ明らかにいえるのは、白秋の詩である童謡が、詩的共同性に関われようとしていることである。

この場合、童謡は子供という享受者を期待したものだから、という説明は適当ではない。童謡も詩である以上願うところは「自己救済」である。しかも白秋の「童心」は全詩業を貫く理念なのである。

「断絶と編成」の公式を応用しながら、白秋の真髓ともいえる喩的言語関係を、自ら破壊しようとしたのはなぜか。それが共同性にかかわると仮定すれば、彼はどこに交わろうとしているのか。この点について、今一度言葉に戻って考えたい。

童謡の句の断絶が縮小されることにより、意味や像的關係性に緊張を強いられることはなくなった。しかし、短歌が主観性を排する不断の緊張によって客観性を獲得したように、喩的方向とは別の力学が働き出していたのではないか。

『兎の電報』から「誰(だあれ)」などの、弛緩的な「間」を要求する「読み」が頻繁に登場する。この詩が「八・五」の繰り返しによるとしたのは飽くまでこれまでの定型的な断絶に従ったもので、実際は新たな「間」により「だあれも」「あもせず」の「四・四」の切れ方が生じている。この断絶にあるのは一種の転調作用で、喩的な効果としての機能とは区別されるものである。

転調の後の休止に蓄積された力は語の「場」的拡充をし、次の句への連続性を加速する。その速度は同時に指示性にも影響する。

本来文字には記号として約束された秩序としての「読み」がある。そして「詩的レトリック」は、秩序としての「読み」の関係を基底に、それを異化させる関係性の在り方として現れてきた。変遷は、喩的力学から指示性へ向かう道程であった。

しかし、童謡に登場した「転調」は「読み」の秩序の外にある。発声、発話の領域に足を踏み入れている。一定句数の反復と、題材・主題の持続を有する形式が発声の要素を取り込んだとき、それは「唄」に近づく。「唄」は「唄う」者との共同性によって成立する。つまり秩序に抵抗し「美」に奉仕した白秋が、他者との関係に自己を開こうと

している。

白秋は童謡の復興は歴史的必然であるとする。

文献に拠ると、日本童謡の基因はかのわざうたにある。わざうたは時代の諷言巫語であった。衆俗まず唱え、児童これを伝えた。しかも真の童謡と見るべき種のものではなかった。

童心童謡の歌謡は、その後、即ちおのずからにして児童本来の生活感情から起って来た。しかも成人までがこれに誘引された。こうして流行の相がその以前と顛倒した。(中略)だが、明治の小学教育はこの童謡を児童とその家庭から引きむしってしまった。(『童謡私観』『詩と音楽』大正十二年一月)

「わざうた」は社会風刺や予言の意味合いで、巷に流行した俗謡である。教育のない時代に俗謡を子供が無自覚に唱和し、好ましからざる内容であった。その後児童の生活感情がある水準に達して、自然な発露として童謡が発生した。それが人口に膾炙するという従来とは逆の経路をたどった。明治の学校教育は、この自然な童謡の有り様を歪め拘束した。したがって「私達の童謡復興の運動と新童謡の提唱とは、かくして必然的に起らねば成らなかつた」時代の趨勢であるという。

歴史の事実はひとつだが、歴史の体系は各主体の立場によって異なる。白秋の童謡史は、やはり彼の童謡のための踏台である。たとえそれが純粹に児童精神の反映と解放であつたにせよ、どこまでも詩人から見下ろした児童観であつた。

顧みれば白秋の生涯は、制度と秩序に準じた歴史であつた。浪漫主義、自然主義、自由詩運動、童謡流行と彼の登場しない場面は見出せない。表層的には批判の姿勢をとりながら、詩人の言葉は柔軟かつ巧妙に新しい規範を吸収していった。個性は共通の基盤に置かれて初めて評価される差異である。変容する状況に淘汰されないために自らが制

度の一部となり、言葉の在り方の創意によって逸脱を試みる。あたかも破ることを目的に束縛を受ける行為のようである。

白秋の詩が風化を見ないのも、時代の特質と制度を「断絶と編成」の関係に託し、安定的な変転を遂げられたためである。喩的融合から指示性へ、さらに発声的連続と、時代の要請に対応し得た作品は、すべてこの言葉の関係「詩的レトリック」によって産出されたのである。

前述のように、理念はまた独立した評価の対象になる作品である。それが自己を語る内容であるなら、その中に「自己表出のレトリック」が発見できるのではないのだろうか。

言葉に生きた白秋を、最後まで言葉によって追い詰めていきたい。その愚直こそが実は最善の、そして最短の道と考えるのである。