

押韻定型詩をめぐる覚書

——三好達治、中村真一郎、九鬼周造を中心に——

國 中 治

1

まず四人の識者の言説を見よう。いずれも詩人の原理的課題に関する、やや声高な主張である。

(前略)とにかく詩語というものが苦しい無理な作詩努力によつてしか鍛え上げられて来なかつたことは事実であり、言語の状況に絶望し屈伏するのでなくその状況に挑戦することこそ、詩人のとるべき態度(1)だろう。

(前略)「虚構」を通じてであれ何であれ、自分の夢を織ることは詩人の自由である。むしろ榮譽であ

る。場合によってはその虚構の夢が、文学、思想の世界に真の「革命」をもたらすこともあるだろう。(2)

(前略)現代詩においては、詩が思想的であり、形而上学的であることを、詩人たちははじつにかたくなに拒んでいるかのようにみえる。ことに、「愛」について、「死」について、物思うことはかなりに気恥ずかしいことであるかの如くにみえる。私たちは、もつと卑劣なるもの、猥雑なるものへの関心にみちいて、卑劣なるもの猥雑なるものから、逆に「愛」のかたち、「死」のかたち、「時間」のかたちが覗きみることができるとの如くに考えている。だからといって、中村真一郎氏がその青春期に試みた

ような思弁的な、メタフィジックな詩を欠いていることは、現代詩の世界のまことに大きな欠落なのでないか。⁽³⁾

以上を（親鸞の逆説的な人間観と藤原定家の表現者としての倫理観を——引用者注）詩における機能・方法の問題として概括すれば、自己限定を作用する写生と、自己を解放する抒情とがあり、比喩はたぶん、この限定と解放との関係を、限定から解放へ、解放から限定へ、可動関係に置く機能として、つまり、詩人が自己を美的表現に托しながら、同時にその表現を自己内部の高次の体験としてとりこむ、そういう倫理的機能として作用するだろう。（中略）抒情の韻律には、詩人を感動に乗せて対象への同化にさそう固有の魔力がある。その魔力にひかれて自己同化を抑止するのが、比喩によるイメージ形成の一つの⁽⁴⁾はたらきであるといえよう。

筆者の名を順にいえば、安藤元雄、洪沢孝輔、中村稔、中村完、の諸氏である。中村真一郎、福永武彦、加藤周一らを中心とする（マチネ・ポエティク）の押韻定型詩

を取り上げた論考を瞥見すると、そのほとんどが諸家の見解の引用から始まっていることに気づく。もちろん、複数の先行研究の提示・整理・検討を通して自らの論点を析出させるのは序の定則の一つであるし、また、（マチネ・ポエティク）のように時代の大きな変転と連動しつつ出現した文芸運動の成否や功罪を問おうとすれば、文学者個々の資質・意識・志向に着目するだけでは不十分で、文学の枠外のレベル（たとえば国家と市民との相關関係など）の事情や趨勢も視野に入れなくてはならない。だから、本題に入る前に文章の材料や規模や筋道をことさらに綿密に確かめておくのは当然の配慮にはちがいない。ただし、本稿の冒頭に識者の言説を列挙したのは先例に倣ったからではない。ここに引いた言葉はいずれも（マチネ・ポエティク）を直接の対象としたものではないのだが、しかし（マチネ・ポエティク）を考察する過程で諸氏が逢着した純度の高い詩の原理ないし現代詩観であることは間違いない。（マチネ・ポエティク）の内奥を探索するということは、敗戦直後に数名の文学青年が提起した問題を検証することにとどまらず、詩という文芸ジャンルの核心部分の解明までも目的としてしまうのである。それはどうやら必然的な成り行きのようなの

だ。そのような求心力をもつことが、すなわち（マチネ・ポエティック）の時空を超えた意義とアポリアの存在証明でもあるらしい。

この意義とアポリアはまず日本語でいかに押韻定型を組み立てるかという問題として浮上するが、むしろそこに収斂するものではない。日本語に潜在する可能性を掘り出し活性化するのが詩の使命であるならば、その究極の表現はアノニム以外ありえないのではないか（詩の価値は発明より発見の大きさと測られるべきものなのか）。それとも時代や社会のなかを生きる作者の自己表現が言語芸術として全き形象化を達成したときそれを詩と称するのか。生活環境や知的環境の複雑化に伴って人間の心身も複雑化するという俚諺俗諺に従うとすれば、その反映ないし帰結として文学表現も複雑化するの自然の理なのか。こうした容易ならざる問題がひしめいている。本稿で扱うことができるのはその一部にすぎない。が、詩史的には通常（マチネ・ポエティック）潰しの主犯と目されている三好達治、日本語による押韻定型詩の理論と制作を牽引した中村真一郎、（マチネ・ポエティック）とは異なる流れのなかで日本語による押韻定型詩の理論的支柱を構築しようとした九鬼周造、これら三者の言説を突き

合わせれば、（マチネ・ポエティック）の範疇にとどまらない日本語詩の問題と可能性が具体性をもって顕在化するのではないだろうか。少なくともその一端を抽出することができのではないだろうか。

2

三好達治が（マチネ・ポエティック）の詩としての価値をほぼ全面的に否定したことはよく知られている。しかし三好はその原因を制作者中村真一郎たちの能力と努力に帰すことはなく、専ら日本語の特性に求めた。このことは自明視されがちだが、決して看過しうる事柄ではない。押韻定型詩を否定したあと、三好は次のような弁解めいた言辞さえ記している。

私は諸君（マチネ・ポエティックのメンバー——引用者注）の試作を、概ね失敗に帰したものととして卑見のべたが、申すまでもなく、諸君の試作が決して無意義な試みでなかつたことを尊重して、ここに改めて一揖する。不可能を可能にせんとして、諸君の払はれた多くの犠牲の前に、私は感動なしにあるものではない。⁶

（犠牲）と決めつけられた面々は心穏やかでなかったかもしれないが、傷に塩を塗るような悪意が三好にあったとは思えない。大岡信がこの辺りの事情を三好の側から慎重に辿ってみせている。

（前略）三好達治の立場からすれば、理論はとまれかくまれ、実作のお手並み如何ということが、まずもって関心の中心だっただろうし、その実作が彼を満足させなかったということは、まさに、理論そのものの不備破綻を証明するものとも考えられただろう。三好達治にとっては、「問題は単純」だった。けれども、そこに、三好達治自身における「戦後」の昂ぶりとあわただしさが、何ほどの程度において、やはりあったのではないかと、今私は思うのだ。／三好説が、「詩壇」のマチネ冷嘲の主要な論拠になるということは、当の三好達治自身の望むところではなかっただろうが、実際にはそういう形になった。^(?)

（マチネ・ポエティク）の実作に対して、三好達治が与えた評言は次のようなものである。（例外なく、甚だ、

つまらない）（読者の意欲をかきたてるどころの魅力がない、全くない。）（平板な単調、窮屈な割ふり、やつとそろばんの合った帳尻、危つけもない確実な貧弱さ）（妙に不熟な、ぎこちない、漠然とした不調和）（支離滅裂で、不自然だ。一貫した神経の連続が見えぬ。急場のしのぎに、木に竹をついですましておく、手ぎはのしはしに、どうやら感受性の安つぼさらしいものがちらめくのである。）こうして列挙すると、三好は全否定の立場だという印象がたしかに際立つ。

しかし、そもそも三好達治の批評は客観性と均衡とをいささか欠いたところに特徴がある。客観性と均衡とに問題があるならば批評としても大問題で信頼に値しない、ということになりそうだが、私はそのような指摘をしていのではない。三好の批評に問題があるとすれば、それは展開の加速度がしばしば論旨の客観性と均衡とを凌駕してしまうことなのだ。三好の批評はときにくどいと思われるほど精妙である。ただし、その精妙さがしばしば歯止めをなくして過剰に作用する。そのため、ときに評価・判断・論理への執着が昂じ、行き着くところまで行かなければ決着がつけられないかのように文脈が一面的に濃縮されてしまう場合がある。特に批判となると

次々に厳しい断罪の評言を繰り出し、語が尽きるまで徹底的に相手を叩きのめす。だがそれは三好から流れ出す批判の勢いに乗って言葉が半ば自動的に連鎖状に繰り出されているのであって、彼の冷静沈着な判断に基づく批判は、恐らくそのだいぶ前に終息している。つまり、三好の全面否定を額面通りに受けとる必要はないと私は考えるわけである。

もつとも、次の一節のような例外はある。

「日本語による詩の押韻の可能性に就ては、既に九鬼周造博士が説き尽して、余す所がない。」(近代文学四月号二十四頁加藤周一君)などは、夢々軽はずみに断じえない次第を語つたにすぎない。博士の説は浅薄な繻縫説でその試作は一顧に価しない手芸品だつたかと記憶する。それに較べると、此たびのマチネ・ポエティク作品集は、格段の苦心の跡歴然たるものがあり、意図の発足点を全く異にしてゐるのを見る⁽⁸⁾。

ここでの三好の全否定は真に受けてもよさそうだが、この九鬼周造「日本語の押韻」批判は、三好達治の九鬼に對

する(フランスかぶれの黄口児なにするものぞ、という一種の感情的反撥)から発したものと大岡信は推測する⁽⁹⁾。同感である。「日本語の押韻」は、万葉集から当時の現代詩までを視野に入れ、ヨーロッパや中国についても詩歌の広大な領野を涉獵して具体例を豊富に収集・満載した、示唆と説得力に富む論考である⁽¹⁰⁾。だが、「日本語の押韻」が古今東西の詩と言語を縦横無尽に操る国際派の面目躍如たる論考だつたからこそ、三好達治の反感を買つたのではないだろうか。フランス文学を専門としつつフランス語の力量が十分ではなく、翻訳に際しては恐らく常に忸怩たる思いを強いられていた三好⁽¹¹⁾を、この論考が容赦なく刺戟したとも考えられる。「日本語の押韻」には三好達治の四行詩も押韻詩の一例として挙げられている。三好が自作の扱われ方やその評価に不満を感じたとは思えない。三好の憤激の理由は、九鬼が一段高い位置から三好の日本詩観を批判したこと、そして日本の古典詩歌に関する三好の知見や教養の乏しさを指摘したことであろう。少し長くなるが、この件りは引用しておかなければならない。

(前略) 一方に、押韻の萌芽がわが国の詩歌の中に

示され、他方に、押韻の起源そのものも東洋にあることが明かになつても、なほ日本詩の押韻に対する反対論が執拗に台頭して来るであらう。それは、押韻の価値を説くこと、更に一般に詩韻を尊重すること、日本文化の精神に背きはしないかといふ疑問に根ざす反対論である。例へば、三好達治氏もさういふ考であるらしい。同氏によれば『我らの詩的精神は……朗読法的発声表情を、辞退し、断念し、あまつさへ嫌悪さへしてゐるやうに思はれます。これを小生は、日本の精神傾向の、一つに数へていいかと思ふのです。……何となれば、我らの絵画や彫刻や建築等の、一切の芸術分野に於て（及び我らの日常生活に於ても）、同じき傾向が見られるやうに思はれますから』（四季、昭和十年拾壹月号、三七頁）。かういふ論はいかにも説得力を有つてゐるやうだが、実は甚だ抽象的な論でありはしまいか。詩の成立には言語の意味と、音数としての律と、音色としての韻とが構成要素となり得るが、この三つの要素は絵画に於ける構図と、描線と、色彩との関係のやうなものである。なるほど色彩を欠き、描線を殆ど有たない水墨山水もあつて日本趣味の一面を代表し得る

が、さればと云つて描線や色彩が日本精神に反するといふやうなものでは決してない。描線に於て、色彩に於て、日本的性格を十分に發揮し得るやうに、律に於て韻に於て日本詩の特色を完全に具現し得るのである。のみならず、水墨画にあつても墨色が一種の色彩であるやうに、韻を有たない詩といふやうなものも考へることが出来ない。さうして日本語の聴覚的性格それ自身が詩韻の過度の表情を不可能にさせ、おのづから適當の節度を守らせてくれるのである。日本語の音声学的性格そのものに謂はば制動機が付いてゐて、詩韻を尊重しても過重に陥ることはすくないのである。（中略）韻律の無いところには言霊は宿らないといふのが我等の祖先の信仰であつた。また押韻といふ言葉に捉はれて無用な反感を抱いてはならない。押韻は単に詩韻一般の特殊な形態に過ぎない。万葉ないし新古今の歌人や俳句の宗師が母国語の詩韻を重視したことが隠れもない事実である以上は、単に抽象的に「音楽偏重的詩論」が日本の詩的精神に反するといふやうな立論をすることは、議論のための議論に墮する危険を伴つてゐる。⁽¹²⁾

さらに九鬼は、詩における音韻と形式の重要性について、次のような卓抜な見解を示している。

詩が芸術表現の効果を最大密度において立体的に齎さうとするときに、言葉の有つてゐる被投的素質を一つの新しい投企の機能として動員して、押韻の形式を成立させてくるのである〔一〕。被投的素質といふのは言葉の有つてゐる音楽性にほかならない。

(中略) 誇張が許されるならば、詩は言語によつて哲学し音楽する芸術であるといふことができる。詩にあつては、言葉と言葉との交はず『双生児』も、音色と音色との間に響く木魂の問答も、それ自身において自己の存在を主張する意味自体である。

およそ形式に束縛を感じるのは詩人にとつて決して贅では無い。みづから客観的法則を立て、みづから客観的法則に従ふとき、詩人は自然のやうな自由を感じる筈である。なぜならば、表現界の客観的法則に従ふ主観の受動は、表現界を創造する主観の能動にほかならない。受動はパトスであることによつて受動から能動へ反転する。表現は自己犠牲を媒介

として自己肯定を実現するのである。法則を拘束として意識しないところに、芸術家としての、また人としての偉大さとパトスの創造力とがある。(中略) 要するに、押韻の芸術的価値は自律の投企によつて自由芸術としての自由の境地を創造する点に存するのである。¹³⁾

このように考える九鬼の(試作は一顧に働かない手芸品だ)と、三好はにべもなく切り捨てている。だが、これも大岡のいう(感情的反撥)に促された速断でないという保証はない。少なくとも丹念に吟味したうえでの評価とはいえないだろう。三好にやや酷な想像かもしれないが、九鬼の創作詩篇に本当に(一顧)だにせぬまま、三好がそれらを貶める発言をした可能性も皆無ではないように思われる。押韻定型詩という条件を外したとしても、九鬼周造の作品は一定以上のレベルに達しているように私には見える。形式・題材・情調が異なる次の二篇を瞥見しただけでも、九鬼の詩が少壮気鋭の該博な哲学者の作として一般に想像されるような理の勝った術学的なものではなく、むしろ素朴なユーモアとペーソスを基調とする親密感に満ちたもの(という形容も「速断」に近い安

直な言辞なのだが）であることは明らかなのである。

製本屋

九鬼周造

「頁を調べたか、表紙をうまく貼れ

糊の乾きが悪いな、今日は曇天」

小僧を振り向く親仁の着た半纏

ダルトア街、製本屋の主人は彼れ

背車の金字がぼんやりと浮く黄昏

出来上つたのはモリエール、ラフォンテン

コントの政治体系、リトレの辞典

終日はたらいで外へ出るのも稀れ

百貨店へ通つてゐる十九の娘

「お父さん」と呼ぶと仕事の手をやすめ

につこり笑ひながら食卓に坐る

気さくなおかみを亡くしたのはこの夏

永久に帰る筈のないものを待つ

巴里の夜、聖心寺の鐘が鳴る

諦め

九鬼周造

灰色がかつたたましひ

人生のなかばを辿り

覚えた諦めと悟り

世慣れたとでもいふらしい

幾たびか躓きもした

その都度よろめいて倒れ

額に傷ついたおのれ

運命とかの顔も見た

下駄の音はうつろな音

コトコトと空鳴りして

口には剥げこけた煙管

吐きだす奴は独り言

先に触れたように、押韻定型詩が失敗に帰したのは制作者のせいではなく日本語自体のせいだと三好達治は考えている。中原中也や立原道造、さらに中村真一郎や福永武彦にも馴染み深いソネットは、本来押韻と不可分の形

式である。だから押韻と定型とを別々に扱ふ三好達治の論述自体、九鬼周造の目にとまれば糾弾ないし擲楡の対象となつてしまふのだが、ここでは便宜的に、まずは三好の考え方に則して押韻に焦点を合わせてみる。日本語の押韻に関して、三好は次のような自説を吐露している。

凡そ、詩に於ける押韻は、内容の複雑化を、形式の上で単純化する、節々のたがねのやうなもので、前者の彌散性或は漲溢力を印象の上でひきしめまゝとめてゆく、恰も河流に於ける堤防のやうな役目のものかと愚考する。故に諸種の押韻のうち、脚韻は最も主要な役割を負ふ。この点、マチネの諸君の着眼には賛成だ。／＼しかしここにも一つの問題がある。／＼問題は措辭法に関連する。(中略)(文末に名詞のくることが多い中国語や西欧語に対し、日本語は文末に動詞がくることが多いので——引用者注)邦語に於ける語尾(文章語口語を通じて)の単調は凡そ筆をとるほどのものの常になやまされるところで、我々はその点でほとんど鈍磨した神経を以て平素文章を草してゐるといつてもいい位だ。／＼この語法を以て詩に於け

る脚韻を押さうとするのは、無理だ、一言にいつて、元來が無謀だ。／＼私は詩に於ける押韻、——脚韻を踏まうとする試みの前途をはばむ障碍として、過去にも現在にも、また未来にも、この点を最大の難関と考へる。この宿命は致命的だ。改革の余地がなく、工夫の余地がない。⁽¹⁴⁾
(傍点原文、以下同)

傷ましいほどの悲愴感に満ちたこの文章は、長年にわたる三好の試行錯誤が彼に苦渋と徒勞感をしかもたらさなかつたのではないかと想像させずにはおかない。先に引いた三好の言葉のなかに「マチネ・ポエティック」の実践者たちが払った「多くの犠牲」を労わる件りがあつたことも思い合わされる。⁽¹⁵⁾しかし、大岡信によれば、三好説には「見落とし」がある。押韻のなかの脚韻のみに着目する三好に対して大岡は、日本語の押韻では脚韻より頭韻や中間韻の方が効果的だと述べ、中村真一郎の初期のソネット「失はれた日」を例にその押韻の効果を比較する。脚韻偏重に風穴をあける卓見といえるが、日本詩における頭韻の重要性は九鬼周造が夙に主張していたこと⁽¹⁶⁾であり、同じ認識の下に中村真一郎が創作において実践していたこと⁽¹⁷⁾もある。中村真一郎は、先輩の立原道造

との交流を通して堀辰雄の文学圏内へ導き入れられた文
学者である。その立原の愛用した修辭的技法のひとつに
中間韻があったことを、ここで想起してもいい。さらに
頭韻については、かつて〈マチネ・ポエティック〉批判を
展開した鮎川信夫も実作に即してその効果の検証を行い、
活用を奨励している。

現代詩の技術的問題で、比較的等閑視されている
のは、韻律的要素です。これは(中略)歌う詩の否
定ということにもつながるわけであり、考える詩の
発達が、詩のイメージの面の追求にばかり向った結果
であるとも言えましょう。(中略)／たしかに、一
時、中村真一郎氏などのマチネ・ポエティックの詩人
たちによって書かれたソネット形式による脚韻の詩
は、失敗に帰した観があります。あの場合、もと
もと脚韻ということに無理があり、行の長さなども
必然的に制限されざるをえませんし、シラブルが単
調な母音にかざられるということはさておいても、
形式的に窮屈の感をまぬがれませんでした。／しか
し、(中略)脚韻でなくアリタレーシヨンのリズム
なら、もっと自由であり、遠い連想を外面的に引出

しやすい一つの方法であつて、想像力の面でも、内
的な言葉のみにたよらず、外的な言葉によって、新
しい連想のスペースに導かれるという利点があると
思います。¹⁸⁾

三好達治は日本語の(措辞法)の問題として(邦語に於
ける語尾(文章語口語を通じて)の単調)を嘆いていたが、
この問題についても解決方法が皆無というわけではない
ようだ。有効な策のひとつに、散文的発想に基づき文法
に従う通常の改行は行わず、代わりにそれとは異なる位
置で改行を行う技法(跨ぎ(enjambement))がある。立
原道造の積極的な開拓を承けて、中村真一郎も多様な工
夫を試みた技法である。もともと、立原や中村が日本で
最初に(跨ぎ)を実践した詩人というわけではない。山
下利昭の調査¹⁹⁾によれば、日本詩における(跨ぎ)の活用
は立原らが活動した時期よりかなり遡ることができ、
キーツのソネット「きりぎりすと蟋蟀(On the grasshop-
per and cricket)」の田山花袋による訳詩(「地のうた」と
改題、一九〇五年)のなかに、早くも次のような詩行構成
が見られる。

あはれ其虫かれこえは

グラスホッパー、夏の日の

驕奢に独り浴しつゝ、。

自然の思、よろこびの

まゝなる声や、疲れては

憩ふ、楽しさ草の中。

（跨ぎ）を多用する原詩の表現を忠実に移すように努めた結果、花袋の日本語訳の表現にも（跨ぎ）が多く組み込まれることになったという。三好達治を苦しめた日本語の（措辞法）から脱却するには、やはり荒療治が必要であり、それを田山花袋に課したのは翻訳、（マチネ・ポエティック）の詩人たちに課したのは押韻定型だった。

翻訳作業にせよ押韻定型の創作にせよ、どちらも慣れない。うちには外圧または制約としか感じられない窮屈な仕事。言語操作だろうが、慣れ親しんで自明となつている言語感覚（に基づく言語操作）を相対化するには、別の法則に従うほかないわけである。押韻定型の詩作という果敢な作業から小説の方へ軸足を移して後、俯瞰に近い視野をもって再び現代詩を眺め渡した中村真一郎は、（跨ぎ）

に類する多種多様な荒療治こそ詩の可能性を開くものだと、なおも真摯に主張している。

言葉の研究は、まず語法の、語の配列法の研究である。（現代詩の混迷の大きな原因のひとつは、無反省なプロザイズム、要するに言葉を重ね合せて行けば、つまりくどくなれば、強くなるという迷信である。）日本語の単語の配列法についての新しい試みは、非常に不充份であり、それが詩を散文から区別させることを困難にし、又、定型の可能性の開拓の仕事を足踏みさせている。詩人は「これは日本語ではない」という、散文の常識による非難に対し、より勇敢になる必要があるだろう。²⁰

3

押韻は詩に音楽性をもたらすだけではない。自己表現に収まらないものを必須の要素として制作現場にもち込んでしまう。中村真一郎は自らの来歴を重ねて、自己表現の達成を作品の完成とする創作とは異なる詩作について、すなわち作品完成のためには外部から言葉を導入せざるを得ない押韻定型の詩法について、その大きな可能

性と刺激的な生成過程とを併せて語っている。

幼時から私は、定形に対する魂の憧れを自覚していた。(中略) やがて志望が文学に転じてからも、私は文学が芸術になるためには形式が必要であると、頑強に信じており、だから中国の駢儷体のようなものに恍惚となったり、フランス語を学ぶに及んでも、ラシーヌやボードレールの詩の規則的な響きに酔いしれていたのである。(彼等の詩の意味については、私はその詩句の音楽についてほどの感激は持たなかった。従って、翻訳で読む興味はなかった。(中略)

マラルメのソネットの厳密な形式の与えてくれる快楽は、あまりに深いものであったから、私も日本語で同じような快楽を味わいたくなくなって来た。

その形式の快楽とは完成稿の与えてくれる映像と音楽との交響であるばかりでなく、制作途次における選択の際の驚きを含む。／周知のように、フランスの象徴派の詩人たちは、常識的には遠くかけ離れた二つのイメージを、ひとつの句のなかに出会わせることで *correspondance* (交響) の効果を愉しんだが、そのように途方もないイメージの結合を可能と

する最大の導き手となるのが、定型、特に脚韻である。／(中略)／詩人はその面白さに挑戦するために、屢々險韻、難韻を試みさせる。／(中略)／つまり、韻律の法則は、専ら音楽的效果のためだけにあるのではなく、映像や観念の結合のための新しい発見にも役立つのである。これが、マラルメの詩の分析の教室から、私の学んだ事実だった。マラルメのあの、文法の法則からすれば極端な、語句の配列の順序の転倒による奇抜な美も、韻律の法則の制限が逆に生み出したものなのである。²¹⁾

他者(性)の導入によって詩の生成の現場に新たな可能性を発生させるというのも一種の荒療治にはちがいないが、押韻定型にはもうひとつ、他者(性)との関連において看過できない功德がある。切実な自己表現より自己の擁する教養や言語の方が詩作に緊密に寄与するという功德である。そのようなものを功德と認めることはできないという向きは、以下の大岡信の説明を読んでほしい。

(前略) この『詩集』(中村真一郎の詩集——引用者注)の一九四一年当時の最初期の作品と、一九四三年の

連作「頌歌」あたりから後の作品とのあいだには、

ありそうに思う。⁽²²⁾

同じ押韻定型の実験詩でありながら、明らかに作品の律動感や密度に深化がある(中略)この『詩集』では、あとにゆくにつれて、作品の質が着実に高まっている。あたりまえじゃないか、という人があるなら、暫時たちどまって考え直していただきたい。／年をとれば作品の質が必然的に高くなると考えるのは必ずしも現実的ではない。生涯の作品を眺め渡して、若い日の作品が結局は一番いいじゃないか、という作者は枚挙にいとまがないだろう。とりわけ、感情の表現が稀れな幸運にめぐまれて緊密な言葉となるかならないかに詩のよしあしの決定的な岐路があるといつていい自由詩形の抒情詩では、若さというものがしばしばきわめて重要な役割をはたす。ところが、中村氏の詩では、そういう個人の生理的條件は、押韻定型のふるいにかけて、ほとんど発動の余地がないのである。語が形づくる語独自のミクロコスモスこそ重要なのだ。それゆえ、詩人の言語経験が豊かで複雑になってゆけばゆくほど、その作品の質も高まってゆくという現象が、必然的に生じるのである。／定型の功德というものがそこに

押韻定型が他者の拡がりによって詩人を個から救済する一法であり、それゆえ詩人にとって功德でもあることはわかっても、ここで、別の問題が生じる。それは、押韻定型詩としての優劣と詩作品としての優劣は必ずしも合致しない、つまり両者は同列には扱えないという問題である。それを裏書きする作例として、中村稔は同じ中村真一郎の二篇、一九四一年作の「空気」と一九四三年作の「頌歌Ⅲ」とを比較する。⁽²³⁾「空気」については、(定型押韻詩という枠組をはずして一篇の詩としてこの作品を鑑賞するばあい、一九四一年という時点でこれほどにすぐれた作品を書いていた詩人を私はほとんど知らないのである。)とはほ絶讃を呈する。一方、「頌歌Ⅲ」については、定型押韻詩としては「空気」より優れているが、(表現のいくつかに私が躓くことも事実)なので、詩作品としては「空気」の方が優れていると判定する。至極真つ当な見解であり、納得のいく評価である。ただし詩の評価について、ここでさらに疑問が生じる。自己表現と詩の表現との関係である。本来、詩作の起点にあるべきは自己表現の欲求であり、その十全かつ正確な具現化

が優れた作品を成立させる必須の条件である、という認識を創作の前提とする詩人は、二十一世紀前半の現代詩においても依然として多数派だと思われるし、そのような創作を必然どころか自明であると考えた読者も多いだろう。もつとも、国民詩人²⁴であるはずの三好達治はこの点では必ずしも多数派に属さない。〈現代の詩人にとって、詩は自己表現の最も純粹で究極的なかたちとして考えられている。形式は既知の約束としてあるのではなく、創造過程のなかにあつてはじめて発見されるものでなければならぬ²⁵〉という鮎川信夫の認識を一方の極に置くと、その対極に位置するのは次のような認識だろう。

私が一番最初に詩歌の類に関心を覚えたのは言葉がある制約——フォルムの中でうまく終結し完結してゐるといふことへの興味からであつた。そんなことが何故それほど興味があつたのか。それは或は今日からならいろいろ尤もらしい説明をつけ加へることも出来るであらうが、——秩序への愛だとか、形式美への何だとか——しかしここでは、さういふ高尚な多少とも形而上学的な説明は省略しておいた方がいつそう適切なやうに思はれる。それよりもそれ

は、人間の大量集つてゐるところでのあの都会的現象の一つとも見るべき語呂遊び、地口や駄洒落や語呂合せやの、その場限りのあの言葉の遊戯の方に、いつそう多くの共通点をもつた、さういふ一つの遊戯的な何ものであつたといつた方が、解りやすくもあればまた事実に即してゐるやうにも思はれる。「言葉がウマク運んでゐる」といふことへの興味なのである。内容などは全く問題でなかつたといつても宜しい。言葉がウマク——珍らしい幸運のやうにウマク連続していつて、さうして思ひがけない場所の一つの意味を完結する。さういふ骰子の目のウマク出た時のやうな面白さなのである。²⁶

これは三好達治の詩想をその原点に遡つて検討しようとする論者がこぞつて引く文章なのだが、先に引用した中村真一郎の文章のなかにも幼少年時代からの〈定形に対する魂の憧れ²⁷〉が記されていたことを考え合わせると、三好も中村も自らの個性の発現を目指すより、日本語という既成の大海が最も美しい姿を見せる稀な瞬間をひたすら待ち望んでいたように思えてくる。あえて簡潔に規定すれば、両者はともに発明より発見を望んだわけであ

る。このような制作の醍醐味を、定型詩の専門家・岡井隆もたしかに堪能している。

定型詩は、それに親しんだ人なら誰でもわかるように、第一に共通の約束に従って作り、約束一つのゲームのルールとして守ることによって、出来栄を競い合う、高度な言語遊戯なのである。(ここで遊戯とか遊びとかいう言葉は、文化の上で積極的な意味を与えて使われているのはいうまでもない。)／そのためには、ルールの厳密さを、徐々にあげて行くことがのぞましい。むしろかしいからこそ、そのハードルを越えて跳ぶことが競われる。技芸のすぐれた作者が褒めたたえられ喝采をうけるのであり、その反対のことも当然生ずる。⁽²⁸⁾

唐突なようだが、そして今は詳細に検討する余裕はないのだが、三好と中村の詩への覚醒を促した堀口大学の訳詩集『月下の一群』は、個人の詩想を超えた形の洗練と斬新さで両者を魅了したのではなかったか。

昨晚町の古本屋で『月下の一群』といふ訳詩集を

買ってきた。この本は私が大学に入つて上京したての頃出版された本で、そのまへから訳者堀口大学氏の創作も訳詩も共に愛読してゐた私は、勿論早速一本を購つてこの七百頁に余る大冊に鼻を埋めてひと思ひに読終つたのを憶えてゐる。この本のことをいろいろここで書いてゐる暇はないが、丁度私位の年代の詩壇の当時の青年達には、この本は直接間接どれほど影響を及ぼしたのか知れなかつた。さういふ意味で訳者が詩壇に貢献された功績は一寸無比な位大きなものがあるのはいふまでもない(後略)⁽²⁹⁾

私が詩の魅力に目覚めたのは、恐らく『月下の一群』によつてではないかと思う。十七歳の夏休みのはじめに、私が生れてはじめて買ったフランス書が、アポリネールの『カリグラム』だったことが、それを傍証している。向う見ずの高校生は、ひと夏かかつて、教科書のフランス語とは凡そ異なる、この飛躍的な言葉の遊びを、何とノートに全訳したのである。⁽³⁰⁾正確には全誤訳したのである。

十八の年齢差があり、生まれ育つた境遇の差違も顕著だ

けれども、三好達治と中村真一郎には意外なほど多くの類似点が認められる。

三好達治の詩「昼の夢」を見よう。音韻に細心の注意が払われ、その注意に基づいて言葉が精妙に選択・配置されている作品である。しかし情緒の面では南画風とも呼べそうな、長閑で温雅な、柔らかな世界が展開する。この三好の夏の夢を春の夢に置き換えてみたらどうだろう。次に挙げる中村真一郎の小品に、そのような悪戯心をそそられてしまった。中村の「春の日の夢」も、なんとも捉えどころのない白昼夢のような作品である。エッセイなのか小説なのか、はたまた散文詩なのか分明でなく、語り手と「あなた」との関係を探る手がかりもない。が、だからこそ三好達治「昼の夢」の案内役としては恰好の存在であるように私には思われる。

haru-no-hi-no-yume —

この言葉を、ひとつずつの音を味わいながら、ゆつくりと発音してごらんなさい。

あなたの胸のなかから、聞いたことのない、しかし不思議に懐かしい音楽が、微かに湧きあがってきて、あなたの全身を涵してくれます。それは多分、

あなたの生れる前の幸福の国から聞こえてくるのかも知れません。

では、もう一度、発音してごらんなさい。もつと、ゆつくり。(中略)

では、もう一度、最後に発音してごらんなさい。

もつと、もつと、ゆつくり。

ハル・ノ・ヒ・ノ・ユメ……と。

(中村真一郎「春の日の夢」初出未詳)

昼の夢³¹

三好達治

住みなれし山にすまひし

ゆきなれし小径^{みち}をゆきき

ききなれし澗^{たに}のせせらぎ

あぢあまきみづのみなもと

くさをわけ

きりぎしをとび

うなじふせつまとのむ

わきてこの

八月のひるのすがしさ

ふともわが思ふなりけり

山ふかき林にすまふ

けだもののかかるあはれを

角たかく脚はかほそき

めのかたはまなこやさしき

斑じろの鹿の

木がくれのかかるあけくれ

げだもの身にはあらねど

げにいまは世にも人にも

かびくさき書にもえうなし

白雲のたちわくところ

ただ思ふ

よきつまとわれらもすまん

たき木こり

潤にみづくみ

花のたね庭にまかばや

白日のおろかが夢と

これを知れゆかしからずや

昼の夢夏の夢ひとりゐる夢

4

以上、日本語の押韻定型詩をめぐって、三好達治、中

村真一郎、九鬼周造を中心に諸家の見解を見てきた。むろんここに集めることができたのは当該問題に関する夥しい言説のうちの僅かな部分に過ぎない。だがそれらの執筆者は、日本語と日本詩についての高い見識と深い洞察を備えた専門家ばかりである。彼らの思考と主張を辿る側はなるほど頷かされたり、ハッと目を覚まされたりの連続であった。いったん引用を始めるとどこまで行ってもそれを打ち切ることができず、その度に難渋した。本稿の執筆中私の溜息がとまらなかつたのは、何本もの読み応えのある刺激的な文章に感嘆しつづけたためであり、またそれらを途中で切り上げなくてはならなかつたためである。

一つの引用が長いばかりか、引用が終わるとすぐ次の引用が始まるので、まるで他者の言説のパッチワークのようだと眉を蹙めた向きもあるかと思う。私自身も本稿の奇観(?)にはいささか呆れており、善処できればとは思ふのだが、いかんせん、今はその余裕がない。というのもそもそも本稿は問題設定自体に不備ないし誤謬があつたらしく、日本語の詩法を原理的もしくは実践的に探究する論説をいくら追跡しても問題がなかなか解決に向かわず、それどころか、ある問題に着目するとそこ

からすかさず新たな問題が噴出するような事態がしばしば生じたからである。その新たな問題に決着がつくとそれを胚胎した先の問題も自ずから収束する、というのであれば新たな問題の解決にひとまず全力で取り組みないでもないのだが、私の見るところ、その可能性はほとんどない。やはり、他日を期すほかないようである。

そのときは三好達治と中村真一郎の認識と主張に分け入るより、まず彼らの創作詩に即して個々の表現を検討したい。(マチネ・ポエティク)に集ったメンバーが同じ認識の下に同じ方法意識をもって制作を行っていたわけではないから、中村真一郎以外の押韻定型詩実践者たちの創作にも目を向けたいと思う。同じグループに属しながら押韻は行わずソネット制作に集中した小山正孝の詩観と創作も興味深い。小山は唐詩の専門研究者でもあるから、他のメンバーとは異なる押韻定型詩観を抱いていたとしても不思議ではない。その小山を中村真一郎と同じく弟分とした立原道造の間韻についても、その創作詩に即して改めて確かめておきたい。三好達治も実際にはかなり積極的に押韻の試みを行っており、この三好流の押韻を立原が継承・発展させて自己の詩法とした面も無視できない。この流れを跡付けることができれば、

と思う。さらに、詩の語り(手)の型を支える機能を韻律が分けもつとすれば、その型と押韻・定型とはどのように相互関係を結び、どのような相乗作用を詩表現に析出させるのか、というスリリングな疑問も湧いてきた。これは中原中也が手がけたランポーの日本語訳に触発されたものである。³²⁾

いろいろ反省点はあるが、楽しみもまた多いのだ。

注

- (1) 安藤元雄「マチネ・ポエティク詩集」について」『マチネ・ポエティク詩集』「解題」(思潮社、一九八一年一月)。「マチネ・ポエティク詩集」(水声社、二〇一四年五月)に再録。
- (2) 渋沢孝輔「古風」の逆説と薔薇の時間」『現代詩文庫97 中村真一郎』思潮社、一九八九年一月。
- (3) 中村稔「中村真一郎の詩作品について」(国文学解 釈と鑑賞)一九七七年五月)。
- (4) 中村完「マチネ・ポエティクの問題点」(稲垣達郎監 修・文学批評の会)編『現代文学研究シリーズⅡ 転換期の詩人たち』芳賀書店、一九六九年四月)。
- (5) 三好達治「マチネ・ポエティクの試作に就て」(『世界文学』第20号、一九四八年四月)。
- (6) 注(5)に同じ。
- (7) 大岡信「押韻定型詩をめぐる」(『現代詩手帖』一九

七二年一月、中村真一郎『詩集』（思潮社、一九七二年四月）に収録、『中村真一郎詩集』（思潮社現代詩文庫、一九八九年一月）に再録、『マチネ・ポエティク詩集』（水声社、二〇一四年五月）に再々録。

(8) 注(5)に同じ。

(9) 注(7)に同じ。

(10) 九鬼周造『日本詩の押韻』（『文芸論』岩波書店、一九四一年九月）。

(11) 井上健は三好達治が手がけたフランス文学の日本語訳について、全般的には「訳の正確さ、訳文の読みやすさにおいて、どれも十分に水準に達した訳文である」と評しながらも、個別の例については「(生硬な訳文)（平明で流麗な訳文とはいいがたい）」という否定的判断を述べ、さらに「(翻訳書一般にも、自己の訳文に対しても、(中略)自覚的であった三好が、自分でも決して満足していないはずの訳文を生産していったのはなぜか。）」と厳しい問いを投げかけ、それに対し次のような容赦のない、しかし説得力のある答えを提示している。「三好達治にとって翻訳とは、外国語という他者と真摯に向き合う、対話と自己変革の場では決してなく、手持ちの道具で、異質な外国文学の原文を機械的に処理していく作業行程にすぎなかった。」(『文豪の翻訳力 近現代日本の作家翻訳 谷崎潤一郎から村上春樹まで』(ランダムハウスジャパン、二〇一一年八月)。井上の見解を三好は否定できるだろうか。

(12) 注(10)に同じ。

(13) 注(10)に同じ。

(14) 注(5)に同じ。

(15) 注(7)に同じ。

(16) 注(10)に同じ。

(17) 中村真一郎「押韻定型詩三十年後「あとがき」に代えて——八十年代の読者に」(中村真一郎『詩集』(思潮社、一九八〇年六月)。

(18) 鮎川信夫『現代詩作法』(牧野書店、一九五五年四月)。ただし引用したのは新装本(思潮社、一九七一年七月)刊行の際、新たに書き加えられた部分である。

(19) 山下利昭『立原道造とソネット』(松本歯科大学出版会、一九九八年一〇月)。

(20) 中村真一郎「現代詩への希望」(『文学界』一九六二年一〇月)。

(21) 注(17)に同じ。

(22) 注(7)に同じ。

(23) 注(3)に同じ。

(24) 「現代詩が一般読書人から遊離している状況のなかで、(中略)三好達治だけが——引用者注」(『国民詩人』という、現代においては矛盾的な存在たることに成功)した、と中村真一郎も述べている。中村真一郎編・解説『近代の詩人九 三好達治』(潮出版社、一九九二年五月)。

(25) 鮎川信夫『詩の見方』(思潮社、一九六六年一二月)。

(26) 三好達治「ある魂の径路」(『知性』一九四〇年一月)。

(27) 注(17)に同じ。

- (28) 岡井隆『詩歌の近代』(岩波書店、一九九九年三月)。
(29) 三好達治「ミラボ才橋」(初出未詳、隨筆集『風蕭々』
〔河出書房、一九四一年四月〕所収)。
(30) 中村真一郎「堀口大学頌」(『堀口大学全集』第九卷月
報、一九八七年一月)。
(31) 三好達治「昼の夢」(詩集『駱駝の瘤にまたがつて』
〔創元社、一九五二年三月〕所収)。
(32) 鹿島茂「講演 中原中也と四季派と吉本隆明」(『中原
中也研究』第24号、二〇一九年八月)

※なお、引用に際して漢字は新字体に改めた。

(本学教授)