

『赤光』の近代性

宮川 康 雄

『赤光』の近代短歌史に占める大きさについては改めて述べるまでもあるまい。芥川竜之介はこの歌集の著者斎藤茂吉に対する感謝の氣持を、「僕の詩歌に対する眼は誰のお世話になつたのでもない。斎藤茂吉に於けて貰つたのである。もう今では十数年以前、戸山の原に近い借家の二階に『赤光』の一卷を読まなかつたとすれば、僕は未だに耳木兎のやうに大いなる詩歌の日の光をかい間見ることさへ出来なかつたであらう。」と記し、「且又茂吉は詩歌に対する眼をあけてくれたばかりではない。あらゆる文芸上の形式美に對する眼をあける手伝ひもしてくれたのである。」と告白している（『僻見』大正二三）。この犀利な感覺の作家が鋭く指摘しているように、『赤光』はまことに近代短歌史における特記すべき歌集であつた。この歌集がすぐれているゆえんについてはさまざま理由が数えられるであろう。しかしなかに大きな理由としては、その文芸としての新しさを挙げねばなるまい。そこで、本稿ではこの『赤光』の新しさとは何であるかといふことをめぐつて考えてみた。

『赤光』の特色については、「僻見」のなかで続けて芥川も記しているように、多くのことが指摘される。「茂吉の特色を説明し出せばそれだけでも数頁に及ぶかも知れない。茂吉は「おひろ」の連

作に善男子の恋愛を歌つてゐる。「死にたまふ母」の連作に娑婆界の生滅を語つてゐる。「口ぶえ」の連作に何もかも避けぬ取材の大胆を誇つてゐる。「乾草」の連作に未だ嘗なかつた感覺の傷鏡を弄んでゐる。「この里に大山大将住むゆゑにわれの心のうれしかりけり」におほどかなる可笑しみを伝へてゐる。「くろくろと円らに熟るる豆柿に小鳥はゆきぬつゆじもはふり」に素朴なる画趣を想はせてゐる。「かうかう」「しんしん」の Onomatopoe に新しい息吹きを吹きこんでゐる。「父母所生」「海此岸」の仏語に生なましい紅血を通してゐる。……」——このように、芥川は記している。芥川のいう「口ぶえ」の連作とは、たとえば、

このやうに何に顔骨たかきかや触りて見ればをんななれども
(口ぶえ 大正二)

のような荒笑婦との同衾を詠んだ歌である。それはまさにかつて短歌史に例をみない大胆な題材の作であつた。初版『赤光』の巻頭作「悲報来」中の、

ひた走るわが道暗ししんしんと堪へかねたるわが道くらし
(大正二)

や、同じ大正二年の「死にたまふ母」の

死に近き母に添寝のしんしんと遠田のかはづ天に聞ゆる

などにおける「しんしん」というオノマトペにしても、「新しい息吹き」の吹きこまれているのは事実である。

くれなるの獅子のあたまは天なるや廻転光にぬれみたりけり

(奥竹の根岸の里 大正二)

などの作に西洋絵画からの摂取による新しさの見られることも見逃せない。

このように『赤光』の特色については多くのことを挙げる事ができるし、そして、それがそのままこの歌集の新しさとなっていることは否定できないであろう。しかしその新しさは『赤光』にのみ見られるものであるかというに必ずしもそうとは言えない。

『赤光』の半数の歌の詠まれた明治末年は、いわゆるパンの会の時期に当たっている。多くの分野の芸術家が、自己の殻に閉じ籠ることなく互いに交流し、影響を与え合っていた。『白樺』も創刊(明治四三・四)されて、その誌上に紹介される泰西の絵画はさまざまの分野の芸術家たちに大きな影響を及ぼしていた。短歌界においても、森鷗外が写実主義を標榜する『アララギ』と浪漫主義を鼓吹する『明星』とが、「参商の如くに相隔つてゐるのを見て、「二つのものを接近せしめよう」と思って、雙方を代表すべき作者を観潮楼に請待し」(『沙羅の木』序文)て、いわゆる観潮楼歌会をひらいた。そして茂吉も師の伊藤左千夫に連れられてこの歌会に出席していたのである。このような状況のなかにおいてみると、上述のご

とき茂吉の新しさは、じつは特記すべきほどのものでもなくなるのである。

笛の音のとりほろると鳴りたれば紅色の獅子あらはれにけり

(奥竹の根岸の里 大正二)

なんばんの男いだけば血のこゑすその時のまの血のこゑかなし

(南蛮男 明治四三)

など南蛮趣味の歌も見られるけれども、これらの作についても茂吉自身が木下杢太郎の詩の影響があると言っているし、

灰のなかに母をひろへり朝日子ののぼるがなかに母をひろへり

(死にたまふ母 大正二)

の第二句は、当時模倣者を続出させたほど新味を感じさせる詞句であったというが、しかしこれをもって『赤光』の真の新しさとすることは、さすがに何びとと雖も躊躇せざるを得ないであろう。

二

『赤光』の新しさは何処に求めたらよいのであろうか。それは、結論をいうなら、短歌において「生」の表現化を求め、実作において実現したところにあるといつてよいのではなからうか。この見方は、必ずしも新見であるとは言えない。しかし茂吉短歌に対する自身の見解として、私はここに私なりの筋道を通して改めて確認しておきたいのである。

漫然おもひを凝らしても、直ぐ歌にはならぬ。ただ妓にいふのは、漫然と思ひを凝らす場合であつても、夜も更け世界が静まり行いて、すこしく空腹をおぼえる頃は、気も澄みわたつて来て、不思議なほど歌が沢山出来ることがある。従来のはゆる『奇抜な歌』や『天分の豊かな歌』はかかる場合に出来ることが多いのである。従来の一部の評家はかういふ歌に向つて讚嘆の詞を惜しまなかつた。そして、真に天来の声である、天馬空をゆく底の奔放極まりなき、常俗を超越した豊かにして華やかなる詩人的詞想であると讚した。このやうな時は作者も得意である。評家も安心して寝るのである。しかしこの事實は今まですこし作歌に苦勞したわたくしには悲しむべき事實である。心静に省ると、このやうな歌ほど『自己』を離れてゐるのは少ないのである。奇抜だと見えるのは単に本心を遠ざかつた手先きの浅い運動に過ぎない。自己のやみがたい『生』に根ざした調ではなくて、手の先きの運動を基としたその加速度運動に過ぎないことが多いのである。観念聯合の敏活であるやうに見えるのは、おぼろげな過去の今の自己に直接でない印象か、さなくば読書などから盲目的にとり入れた事柄、ほかのひとの作物などから這入つた語句などの再現による、不緊密な聯合に過ぎない場合が多い。

これは『童馬漫語』に収められた「いのちのあらはれ」と題する文章の冒頭の一節である。一読して明星派の与謝野晶子らの歌を排斥していることが明瞭であるが、茂吉はその理由として晶子らの歌が「自己を離れて」おり「『生』に根ざした調」をもっていないことを指摘している。茂吉は続いて、

短歌は直ちに『生のあらはれ』でなければならぬ。従つてまことの短歌は自己さながらのものでなければならぬ。一首を詠ずればすなはち自己が一首の短歌として生れたのである。

と叙し、また

世にはひとしき人はなく、抽象を約束する単元的意識の感覺に於てすでに、感覺の情調（モットー）に於てすでに個人特有のものがあつてに相違ない。わたくしは自己をいとほしまねばならぬ。自己の『いのちのあらはれ』なる短歌はこの意味に於ていとほしいのである。されば作歌の際は飽くまでこの『いのち』をいとしみ、ふみ据ゑて、その表現に際して蔽かてなければならぬ。

とも述べている。ここにおいて、茂吉の短歌観は際やかであるといわなければならない。

では、この「生」あるいは「いのち」とは何であるか。このことを考えてみるに、右の文章はもと明治四十四年五月発行の『アララギ』に掲載された「短歌小言」に加筆『童馬漫語』に収めたものであり、初出との間にはその語句に若干の異同のあることが認められる。そしてその異同において、茂吉の言わんとしたものを推測できるように思われるのである。すなわち、右に、「自己のやみがたい『生』に根ざした調ではなくて」と叙述している個所は、初出では、「実際に会着しての自己の感覺なり、感情なりの調ではなくして」となっている。また、「作歌の際は飽くまでこの『いのち』をいとしみ、ふみ据ゑて、その表現に際して蔽かてなければならぬ。」と述

べている個所は、初出では、「されば作歌の際は飽くまでこの實際の感覚なり気分なりを尊重し忠実であらねばならぬ。同時にその表現に際して蔽爾でなければならぬ。」となっている。これよりすれば、前者の「生」ということばは、「自己の感覚」「自己の感情」ということばを言い換えたものであり、後者の「いのち」は、「實際の感覚」「(實際の)気分」ということばを言い換えたものであって、「生」「いのち」の語は、結局、「感覚」「感情」「気分」などとはほぼ同義のものとして用いられていることが認められるのである。とはいえ、改めたのは、むろん、相応の理由があつてのことにはちがいない。そこでさらに少しく考察してみなくてはならない。

茂吉自身の記すところによると、茂吉が神田の貸本店で正岡子規の遺稿『竹の里歌』を借りて読み、作歌を志したのは明治三十八年のことであつた。以来しきりに子規の模倣歌を作つたが、子規門の伊藤左千夫の許に送つた短歌が左千夫の主宰する『馬酔木』に載つたことから同誌に作品を発表するようになった。翌三十九年に左千夫を訪問、巖真・長塚節・三井甲之ら根岸派歌人と知り、続いて平福百穂・望月光らとも知合つた後はいつそう作歌に励んだ。しかし当時の茂吉は、まだその本領をあらわすには至っていない。明治四十年頃には次のような擬古的な歌を作っている。

かぎろひの夕べの空に八重なびく朱の雲旗遠にいざよふ

(巖 明治四〇)

岩根ふみ天路をのぼる脚底ゆいかづちぐもの湧き巻きのぼる

(同 右)

茂吉の歌の転機となつたのは、四十一年の十月、大学の修学旅行

で塩原温泉に遊んだ際に詠んだ五十首の大作「塩原行」である。そして、茂吉の歌と短歌観は、翌四十二年に入ると、さらに微妙な変化を示すことになつた。すなわち茂吉は、同年三月、自作に注意を与えてくれた古泉千樞に感謝の気持をあらわす書簡を送り、「小生も実は自分の作物に就き何となく満足出来なくなり不安を抱き初め申候、この際兄等の御助言を賜はる事うれしくてならず。コレカラ小生の作物はまだまだ変化すると自信いたし候。是非共苦言を賜はりたい。その代り貴詠に対してもドン／＼悪言をいふ積りだ、ソレカラ先生の歌に対してもドン／＼悪口をいふつもりだ。」(明治四二・三・一九)と記している。これが、ほぼ二か月前の望月光宛の書簡になると、自分の考えをかなり明確に自覚するようになって、「小生は近頃、心の動きを内省して(最も真面目なる内的観察により)正直にいひあらはさむ事を工夫して居り候。この正直ほど力強きものはまたとなかるべく候。」(明治四二・五・一三)と記すことになるのである。もっともこのことについては「最もムツかしき様に候、」とも言っているけれども、しかし、同時に「この心掛にて作りたる」ものとして近作の

蒼さうの小さき萌を見てをれば胸のあたりがうれしくなりぬ

を挙げ、「やゝ得意に候、」と言ひ、また、「あの歌は一面よりは、大に攻撃ある作と存じ候、(浅薄として棄ててしまふ輩は兎も角)攻撃されても最も手ごたへのある攻撃にあらざれば小生は承知せざる考に候」(同上)とも述べているのであり、ただに短歌観が変化したにとどまらず、茂吉が実作の面においても新たな境地に出たことが知られるのである。確かにこの頃の歌を明治四十年頃の擬古的な

作品と比べてみると、大きく転化してきたことが認められる。

茂吉の短歌観の変化は、翌四十三年になるといっそう顕著になり、同年の八月には望月光に宛てて、「小生は小生の特所も欠点も近頃知つて来た様な気がします。そこをどうか発見して呉れ給へ。僕はほめられる事大好きなれと思ひ切つた悪口も又大に好きです。主観の輪廓だけでは満足が出来ない、願はくは内心の波動に触れる、否、内心動揺の核心に突入した表現法が欲しい。」(明治四三・八・九)とかいている。ここに言う「内心動揺の核心に突入した表現法が欲しい。」というときは、これまで歌人の何びともが言つたことのないところであつた。すなわち、さきに茂吉が「生」「いのち」のことで庶幾していたものはここに至つてじつはこのことであつたことを知るのである。茂吉はこれを言いあらわそうとしてみまざることばを用いたのであるが、容易にことばを見出せず、のちにこれらの語に思い至るに及んでそれを用いることになつたと考へてよいと思ふのである。

『赤光』の新しさを前述の点に認めるとしてそれならば同じく大正二年に発行され近代歌集として著名な北原白秋の第一歌集『桐の花』と比較するとき、いづれがより近代的な新しさをそなえた歌集であると考えられるであろうか。白秋はその短歌観を『桐の花』の序文にかなり詳らかに記しているので、引いてみると、白秋は「短歌は一箇の小さい緑の古玉である、古い悲哀時代のセンチメントの精である。」と述べている。周知のように詩人でもあつた白秋は、短歌を詩との関係において捉え、「私の歌にも欲するところは気分である、陰影である、なつかしい情調の吐息である……」とも記している。こうした白秋の短歌観は、もとより短歌を近代芸術として

認めるものとは言い難い。「単なる純情詩の時代は過ぎた。私らはシムブルな情緒そのものを素朴な古人のやうに詠歎することに最早や少からぬ不満足を感じる。」とも述べているけれども、しかもなお、「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ゐるテレビン油のしめりであらねばならぬ。」と記している。これを「生」あるいは「いのち」の表現に強い心熱を燃やす茂吉の『赤光』と比べるなら、両者のいづれがより新しい歌集といえるか、それはすでに明白であろう。

三

ところで、さきの明治四十二年三月十九日付の千樞宛の書簡に明らかのように、茂吉は「内心動揺の核心」の表現というような、生命主義的歌風への模索を開始するのとは同時に、師の伊藤左千夫との間に摩擦をひきおこしている。このことと新たな短歌観の形成及び歌風の展開とは関係があるのであるか。

これについてまず言うべきは、摩擦は左千夫に対しておこしただけではなく先輩の長塚節に対してもおこしていたということである。茂吉は四十三年四月二十五日に望月光に宛てて差し出した書簡で、「長塚氏の歌の話によれば、小生等の歌皆面白くなき由にて困り候。小生の田螺の歌の批難も有之し由に候がアレは全く失敗の作たる事を自告いたし候。只小生の考と長塚氏等の考とは余程、遠ざかつて居る様な気が致し申候。いづれが是か否かは十年の後より返つて見ねば分らず候。只残念に思ふは小生は未だ腕が足り無い事候。」と記している。そして茂吉は、自作にはいまだ充分な自信をもてないでいたとしても、自分の新たな志向の正しさについては確信をもっていたのであつた。

次に言うべきは、左千夫や節に対して違和感をいだいたのは茂吉だけではなく、『アララギ』の若手の主要歌人たちはいずれも同様であったということである。なかでも柳の村人(島木赤彦)は、茂吉と殆ど立場を同じくしていた。たとえば、茂吉が『アララギ』の四十三年九月号に発表した、

木の下に梅はめば酸しをさな妻ひとにさにづらふ時たちにけり

(をよな妻)

の歌が同人の間で問題とされ、『アララギ』の翌四十四年一月号の「短歌研究」(合評)欄で取り上げられたときにも、左千夫が着想の獨創性を認めながらも初句・第二句と第三句以下との間の関連に疑問を提出して、「この歌の初二句の言葉に既に情調的のひびきがないから異った意味の下の三句に交渉し得られないのは当然の事である。」と、欠点を指摘したのに対して、村人はそうした技巧的な方面には目を向けることなく、「事件をその儘に捉へて、形体の描写を明瞭にしようと勉めたのは已に過去の仕事であり、「我々は今已に物や事柄から進んで、その上に味はれるシミジミした情緒の影を追ひつつある」として、茂吉の新風を称揚したのである。同じく明治四十五年一月号の、茂吉の

赤茄子の腐れてゐたるところより幾ほどもなき歩みなりけり

(木の実)

という作品についても、村人は、「事実や道筋や材料の關係といふやうなものは分らないでも我々の頭へ沁みて呉れば夫でいい」と言い、「刹那の気分が純粹に我々の頭に落ち着いて来る」ことを賞讃している。

ところでこれらの作品に対する村人の解釈がすべて正しかったかという点、必ずしもそうとは言えない。たとえば「木の下に——」の歌において梅の実を喰べたのを村人は幼な妻と解しているが、事実は茂吉自身であったことは、「梅はめば酸し」は一種の心持を現はそうとしたのであるが、梅を食って居た時、その味と周囲の關係から、觀念の聯合作用によって一種不安(コンナ単純ではないが)の気分になったと思つて呉れ給へ。心的運動は微妙、甚深である。

しづかに内省(自己觀察のつもり)して見ても、どうしても母から習つた言語だけでは一言で表はせない場合が多い過ぎる位多い。それを表はすに僕は便宜上あゝいふ表現法をとつたのに過ぎぬ、別に得意でもなんでもない。梅の味は、酸いけれども、「食醋」の酸味とは一段の差はある、苦味もあるし、化学上からいっても、いろいろとあらう、あの複雑した味の状態である。」(古泉幾太郎宛書簡明治四三・九・一四)と詳細に自解していることで明らかである。左千夫の方がこの点では誤りがなかった。村人は茂吉が内的なもの、いわば「内心動搖の核心」といったものを表現しようとしていた、その制作意図を充分に理解することなく、自分流にこの歌を解釈し、称揚したのである。

以上のようにみると、茂吉が左千夫・節との間に摩擦をひきおこしたのは、単に個人的な問題としてみるべきものではなく、本林勝夫氏も言われるように、文芸上の新世代の自己主張に由来するものとみることの正しいことが知られるであろう。対立がいかに激しく昂じて、茂吉が終始左千夫に対する信頼感を失うことがなかったゆゑである。

兩者の間におこつた摩擦は、それならば茂吉の短歌觀の形成と歌風の展開に何の意味も持たなかつたのかというに、そうではなかつた。

た。左千夫の晩年の短歌上の主張は、叱びの説として知られているが、その主張は、生の表出を求めんとする茂吉のそれと本来そう異なるものではないことは言われているとおりである。しかも両者は対立した、すなわち対立関係をもつことよって両者は互いに鍛え合つたのである。もしこのことがなかったとしたら、茂吉が、『赤光』のごときすぐれた歌集の作者たり得たかどうかかわからない。

四

茂吉が生命主義的歌風への模索をはじめたのと同じ頃、生活派の歌人が擡頭し、文芸界に勢力を得つつあった。茂吉はそれらの歌人には否定さるべき存在であった。自分の立場を貫こうとするなら、自分を否定するものと戦い退けねばならない。茂吉はそれらの歌人の批判に対してどのように対処したのか。

茂吉の反論は、大正三年十二月号の『アララギ』に掲載した「短歌雑論」に明らかである。

『生活を歌へ』といふ事は余程以前から大きくして叫ばれた事である。然るにこの頃特に我等に向つて『生活を歌へ』と言つて呉れた人が居る。そこで予はいろいろ考へて見たが、此生活を歌ふといふ事は、自分の毎日の暮向の報告をしるといふ事であるらしい。階段を昇つて見たり算盤を弾いて見たり虚偽を言つて見たり妻を叱つたり鼻の穴を掘つたりこぼれた飯粒を秘と拾つて口の中に入れてたり、偶にはお酌と巫山戯たり、といふのを歌に詠めといふ事である。

こう茂吉は言つて、

けれども我等はそんな事は否ぢや。否と強情るよりも恥かしのだ。「七番日記」に真実な筆をおとした一茶の交合記録も、一茶は之を生前に板にしようとは為なかつた。我等が暮向きの輪廓は如何にも見すばらしい。出来る事なら隠して置きたいのだ。ただ我等のやうなものでも微かながら深所のいのちがある。此いのち純に凝つて一草一茎を包む事がある。此が我等の歌心の発初である。此方が我等に直接である。暮向きの上辺な報告よりも我等には直接である。かういふ性質を有つてゐる我等に向つて、生活云々と云つたところで、それは無駄である。と書いてゐる。さらに、

それから、図に乗つて只今は飛行機といふものがある其を詠め。経済状態が變つて来た其を詠め。女人の髪の方が變つた其を詠めといふ。それも面倒ゆゑ我等は否である。さういふ煩瑣な事を一々短歌に作らなければならん天則があるならば、己は頭から歌など詠まん。我等の歌はさういふ専門の学書みた様な面倒なものでは無いが、ざらりと光る一色の冴えを希求してゐる。これを懂うて苦勞を重ねてゐるのだ。朝鮮国の一留学生が日本国下宿屋の女中を口説いた。其れを二十首あまりの短歌に作つた歌人が居た。己は遊ぶ。

と言つてゐる。これは『あらたま』期のはじめ頃に書かれた文章であるが、『赤光』の時期においても茂吉の考えは同じであつたとみてよい。これらのことばは生活派の主張を充分理解しないままに発

せられてゐる面もあるとはいへ、「深所のいのち」の表現化を己れの立場とした茂吉の目には、生活派の主張のごときは、浅薄なところに足らぬものとしか映らなかつたのである。

茂吉が克服しなくてはならないものには、歌は口語で詠むべしとの主張もあつた。前記の「短歌雑論」のなかで茂吉は、

『口語短歌』といふのが此ごろ世の中に見える。我等ならば『けるかも』で行く所を『であつた』で行つて居る。そんな歌も己は否である。どうしても『けるかも』で無ければならぬ。短歌の結句に『かな』『けり』『かも』『も』『や』『や』などが何故多いか。普通の談話の切目に、何故、『よ』『わ』『の』などを付けるか。『ます』『です』などを付けるか。そんな事も少しく考へて見たいのだ。俳句の切字の『や』『かな』が堅い約束の下に長い間破れずに来たのは、必ずしも下凡者間の約束に止まつて居たとのみ解すべきでは無い。古への俳人は『語勢のひびき』などといふ熟字を案出して句を味ひ且つ談じて居る。今の口語短歌は無理心中未遂の姿である。

のように述べ、その主張を一蹴している。

しかし、茂吉が答えなくてはならなかつた最大のものは、短歌という詩形式の存在の意義を否定しようとするものに対して、どう答えるかという問題であつた。この問いかけをもっとも端的に直截的に提示したのは尾上柴舟の「短歌滅亡私論」であつた。

私の議論は、近來の短歌が、昔のやうに一首々々引き抜いて見るべきものでなく、五首ならば五首、十首ならば十首と作家

が読者の前に呈出したものを、一括して見るべきもの、殊に一人の歌集の如きは、何百首あらうとも、それを一として見るべく、個々として見るべからざるものとなつたといふに於て初ま。この前提が承認せられたならば、直ちに次の事は結論として出て来なければならぬ。それは、数多の歌がたと一として見られるならば、何故に始めからそれらをたゞ一つとして現はさないか、それを一々に分解した形であらはず必要はないであらう。勿論、短歌のみでない、より長い形をもつ如何なる作物でも、その一篇のみからでは、作者は見えない。必ず、数多のものを聯ねばならぬのであるが、猶その一つでも、大体は分らぬ事はない。しかし、より短い短歌では、この事はよほど困難である。猶多くを聯ねて作者その人を見るが得策であり、且つ正当である。故に、多くを一つとして見る事となつたのは、当然の進歩である。然らば其結果は、また前の如くなつて来べきであらう。

私の議論は、また短歌の形式が、今日の吾人を十分に写し出だす力があるものであるかを疑ふのに続く。三十一音の連続した形式に、吾々は畢生の力を托するのを、何だか、まだろつこしい事のやうに思ふ。ことに、五音の句と、七音の句と重畳せしめてゆくのは、日本語が、おのづから五音七音といふ傾を有つた当時ならば、自然に出来る方式であつたであらうが、これを脱した、自由な語を用ゐる吾々には、これに従ふべくあまりに苦痛である。更にこの五音七音を二重にして、更に七音を加へた一形式に於いてをやである。この形式が自分らの情調と一致したやうに考へるのは、畢竟、自分らに捉はれた処があるからである。世はいよく散文的に走つて行く。韻文時代は、す

でに過去の一夢と過ぎ去つた。時代に伴ふべき人は、とく覚むべきではあるまいか。

私の議論は、また短歌の、主として言語を駆使することができた、自分らを十分に写しえないと思ふのにも連なる。今日の生きた言語は、王朝以来、または時々以前の大分死んだ言語と同じくない。その生きたのを棄て、ある度まで否むしろ多く死んだものを用ゐるには、何の意味をも発見しない。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。これを感じたかの如く云ひまた感じた如く聞く。ともに憐れむべきことではないか。ことに、それを層々相重ねて用ゐるに至つては、いよ／＼今日の吾々ではない。吾々は、十分正直に、吾々を現はすべき語を用ゐねばならぬ。かくの如き理由の下に、吾々、少なくとも私は、短歌の存続を否認しようと思ふ。而して猶、その廃滅した時を以つて國民の自覚が真に起つた時として尊重したいと思ふ。しかし今日の私は、まだ古い私に捕はれてゐる。

以上がその全文である。これは歌人のなかからでてきた議論であり、学者・批評家のそれではなかつたところに問題の深刻さをおかま見せるものであつた。明治四十四年十一月の『創作』第八号に掲載された評論であるが、柴舟はこれ以前に同趣旨の歌論を二度発表したのに続いて持論を世に問うたのである。発表の場が同年三月気鋭の歌人若山牧水らによって創刊された注目をあつめていた歌誌『創作』であつたために歌人の間に大きな論議を呼ぶにいたつた。

この論に対する茂吉の受けとめ方をどうみるかは人によってさまざまであり結着をみていない。しかし、茂吉は、柴舟の滅亡私論が

『創作』に掲載された翌年一月に水上守暁の筆名で『アララギ』に執筆した「童馬漫筆」のなかに以下のように記しており、それによつてこのことが茂吉にとつて決して小さな問題ではなかつたことをうかがわせるのである。すなわち、茂吉は

短歌の形式は詠歎の形式である。抒情詩である。西洋詩学の言葉を借りていへば「リイド」と見るべきものである。されば短歌は話すべきものといふよりは歌ふべき性質のものである。これは真淵や宜長や景樹等の説と一致する。そして言語の表象的要素と音楽的要素、リツムスの「formale u. musikalische Elemente der Sprachsymbolik」が渾然として融合し、一首を透して作者の心持が染々と味はれる底のものでなければならぬ。吾等は意味の奇抜とか複雑な内容などよりも情調のふるひや情緒のうごきが如何に表現されてゐるかを顧慮するがゆゑに從而言葉の響きとその節奏に重きを置くのである。

このように記して、

この第一特質条件の根柢に立つて吾等は、尾上柴舟氏が、『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』の如くにして短歌を論じようとしたのを愚論だと思ふ。同時に彼は「感ずる」ことに對しての内省能力のなきものだと断ずる。

吾等が短歌の言語に對して広汎な考を持つて居ること(例へば古語を用ゐるが如き)及び枕詞・序歌の如き技巧法をも否定しないのは、この短歌の第一特質を明らかにしてゐるからである。

と述べている。

この文章は紫舟を正面の対象としてかかれたものではなく、その主眼は短歌の詩的性格についての総合的な考察の要旨を記して短歌が近代詩として遇するに足る独自の領域をもつ詩形式であることを主張するところにあつた。しかもなお茂吉が自分の立場を否認する他派の歌論のなからまず柴舟の歌論を取り上げ、これに反論を加えていることは、それ相応の充分な理由があつたからでなければならぬ。

なお、この漫言において茂吉は、土岐哀果や石川啄木が短歌を三行書きにしていたのについても言及して、「短歌が仮りに第一句から第五句迄の五句から成立つとせば、是等の五つの句は連続的であるといふのは短歌形式特質の第二条件である。」とし、「ゆゑに短歌では句切の場合でもその休止は甚だ小である。」から、「凡くの短歌を三行に分けて書くなどは短歌を無視したものである。」といつて退けているほか、この第二条件と相俟つべきものとして「一般から見短歌は意味の連続性を要求する。」とし、「意味に於て一見連絡なき様な場合でも句の（音の）連続性が充分働かねばならぬ」と説き、これを短歌の第三特質としているなど、短歌に近代詩の資格を賦与すべく理論の構築に努めているが、これに続いて、「春海が『古の短歌は単心なるものなり』といつたのは卓見であると思ふ。単心なるは純を意味し深きを意味し印象的なるを意味する。短歌は個性的の性質のものであつて、現代にあつてはすでに一般謡（ゲームインシャフツリイド）や民謡として論ずべきものでは無いと思ふ。」といつているのは、短歌を近代詩の資格を具備した詩形式であるとするのが茂吉においてははもはや信念といえるほどにまでなつて

いたことをうかがわしめるのである。

もちろん茂吉は、上述のことのみをもつてすべての問題が解決できたとは考えていなかった。それで大正二年三月号『アララギ』の「短歌雑論(4)」では次のように記している。

われ等の微小なる歌は活版されて『歌壇』のなかに漂動してゐる。歌壇とは一つの遊戯現象である。をさなごの鬼ごつこである。をさなごの石蹴り遊びである。そこにおのづからなる約束がある。短歌の形式は即ち一つの約束である。最もプリミチブな自然的約束である。生物発達に知られたる限りの理法あるごとく、短歌の発達にもおぼろげながら一定の理法がある。それは古事記から万葉集にかけて通読すれば帰納する事が出来る。

こうして茂吉は、「短歌形式の発達史を貫くものは、群集暗指の理法であつて、不自然なる拘束の結果では無い。」とし、「約束は絶対自由では無い。」が、「群集はおのづからして其約束に投ずるのは奇妙といはうよりは止みがたき蔽爾である。」といつて短歌形式の存在の基盤を認めようとするのである。「三十一音形は我國語の性質と関係してゐる。」ともいい、「國語の性質を鮮明にする事が出来たならば、三十一字をばもつと力強く説明し得るであらうが、今は出来ない。」というが、このために自身の立場を後退させることはなく、短歌の将来性を否認しようとする者に対しては、「現代のわれ等は一般に約束などを面倒臭がつて、独りでどんどん歩まうとしてゐる。さういふともがらは願慮せずにとんどん歩むがよい。短歌などを後へに置いてとんどん進むがよい。たださういふともがらとは

一処に遊ばないといふに過ぎないのである。」と記している。

すなわち、茂吉は、短歌の形式に無限の可能性を求めることの不可能のことを充分知っていた。それでその可能性に限定を加え、そのことよって短歌の存続の根拠を確実なものにしようと考えたのである。

しかしながら茂吉はもとより短歌の文芸としての価値を小さくみていたのではない。むしろその形式に詩としての優越性をさえ認めようとしていた。

短歌の形式は不自由である。そこに自由な心を盛るのは虚偽に陥るといふ。一応明白な理である。ところが実はその虚偽なところより力が湧いて来るのだ。虚偽の生ぜんとする刹那に其と闘ふ力から光明が放射するのである。力は障礙にぶつかつて生ずるのである。(短歌雑論⁽²⁾)

このように言い、また

短歌の形式をいとはしむ心は力に慄るる心である。短小なる短歌の形式に紅血を流通せしめんとする努力はまさに障礙に向う多力者の意力である。『多力に向ふ意志』である。(同上⁽³⁾)

と述べている。独断とも聞こえることばであるが、こう記した茂吉にはむろん、相応の根拠があつたのである。その自信は西洋詩人に学んだ知識からきていた。とくにニーチェから得たものが大きい。茂吉のニーチェ受容についてはニーチェの著作から直接得たものと阿部次郎の研究を通して間接的に得たものとのあることが知られて

いるが、当時、ニーチェは生の哲学者として受け入れられており、茂吉の私淑していた阿部のニーチェ研究もその観点から行われていたのであり、茂吉の受容もまた生の哲学的な解釈によるそれであつた。⁽²⁾(因みに阿部が明治四十四年八月及び四十五年一月に発表した「内生活直写の文学」という評論はニーチェの思想にもとづきアポロ型の芸術家と並んでディオニュソス型の芸術家の世に存することを説いたものであるが、この評論が茂吉を鼓舞したことは多大であつたであろう。けだし茂吉は、ディオニュソス型の歌人であつたからである。)すなわち、茂吉がニーチェに学んだのは、その思想のなかに自分の生命主義的な短歌観と作品とを肯定支持してくれるのを見出したからにはかならないが、それよって茂吉は同時に、自分の歩みと短歌形式の将来性についての自信を与えられることにもなつたのである。いまその詳細について述べることができないが、右の文章に見られる考え方もニーチェに負うものであることは先学のつとに指摘されるところである。

こうして近代日本の師表たる西洋の代表的哲学者に味方を見出したことで茂吉は自分の立場に強い自信をもつことができたし、またその自信は充分に理由のあるものであつたといえるのである。

前述のようにして茂吉は短歌形式の将来性にかかわる悲観論を克服することができた。そしてこのような裏付けをもつことにおいて『赤光』もまた、「おのづから深處に徹した美に充ち」(芥川竜之介「僻見」)た近代歌集たることを保証されたのである。

注

(1) 本林勝夫『斎藤茂吉の短歌観』(『共立女子大学紀要』第九輯 昭和三十八年三月)

- (2) 水上英広「斎藤茂吉とニーチェ」(『比較文学研究』第十一号 昭和四十一年七月)
- (3) 竹内英之助「斎藤茂吉とドイツ詩人」(『国語と国文学』第三十二卷第八号 昭和三十年八月) 小堀桂一郎「斎藤茂吉における「多力への意志」」(『講座比較文学』4 『近代日本の思想と芸術Ⅱ』 一九七四年)