

『四季』派の抒情

——その伝統的側面と変革の側面——

河野仁昭

目次

- 1 一九三〇年代における伝統の問題
- 2 『四季』派における伝統と変革
- 3 若干の補足——結びにかえて——

1 一九三〇年代における伝統の問題

おそらく誰しも認めるであろうが、現代詩史に残した萩原朔太郎の足跡はきわめて大きい。それは萩原の自認するところでもあつたので、彼は、第一詩集『月に吠える』再版（大正二十一年）の序に、みづから次のように記している。

「およそこの詩集以前にかうしたスタイルの口語詩は一つもなく、この詩集以前に今日の如き潑刺たる詩壇の気運は感じられなかつた。すべての新しき詩のスタイルは此所から發生されて来た。すべての時代的な敘情詩のリズムは

此所から生まれて来た。即ちこの詩集によつて、正に時代は一つのエポックを作つたのである。」

日本未来派、ダダイズム、アナーキズムなどによる既成の秩序や価値を破壊しようとする詩運動が起こるのは、右の再版以後であり、思想（内容）の変革を叫んだプロレタリア詩、形式の革新を目指したモダニズム詩の運動が起こるのは、さらにその後のことだから、当時としては彼の自負の弁あながち誇大な自己賛辞とは言いきれないのである。口語脈による自由詩を、はじめて芸術的価値をもった詩として完成せしめた詩集だという現代詩史の通説には、それ相当の根拠があると言つてよいであらう。

その萩原朔太郎が、文語脈の作品のみを収録した『氷島』（昭和九年）を出して、賛否両論の批評をうける二、三年まえあたりから、『万葉集』や『新古今和歌集』につよい関心を示しはじめ、さらに、芭蕉や蕪村についても憧憬と敬愛のまなざしをもつて語るようになる。それらは『恋愛名歌集』（昭和六年）、『純正詩論』（同一〇年）、『郷愁の詩人と謝蕪村』（同一一年）、『日本への回帰』（同一三年）などにまとめられて上梓されるわけだが、その『日本への回帰』巻頭のエッセイは「少し以前まで、西洋は僕等にとつての故郷であつた」と書きおこされ、次のような告白を軸にして展開されるのである。

「僕等は西洋的な知性を経て、日本的なものの探求に歸つて来た。その巡歴の日は寒くして悲しかった。なぜなら西洋的なインテリジェンスは、大衆的にも、文壇的にも、この国の風土に根づくことがなかつたから。僕等は異端者として待遇され、エトランゼとして生活して来た。しかも今、日本的なるものへの批判と関心を持つ多くの人は、不思議にも皆この『異端者』とエトランゼの一群なのだ。或る皮相な見解者は、この現象を目してインテリの敗北だと言ひ、僕等の戦ひに於ける『卑怯な退却』だと宣言する。（中略）西洋的な知性は、遂にこの国に於て敗北せ

ねばならぬだらうか。」

けつして敗北などしはしない。僕らは虚無の空漠たる平野に出てしまつたが、あえてその虚無に挑み「むしろ西洋的な知性の故に、僕等は新日本を創設することの使命を感じる」のだとのべている。

エッセイ集『日本への回帰』のこのような部分だけを取り出して紹介すると、これが一九三八（昭和一三）年に刊行されたものだけに、萩原朔太郎は戦時体制に屈伏し、全面的に組み込まれてしまつていような印象を与えかねないので、念のために付言しておくが、彼はこのエッセイ集のなかでも、わが国の政治や文化、軍人、警察官などについても論評しているのだが、それらはけつして批判的な態度を失つたものではない。同人としてほとんど毎号寄稿していた『四季』誌上（昭和一六年五月）でも、文学に無知な政府に迎合し、時流に便乗して、およそ非芸術的な「国策文学」なるものを書いて恥じない詩人や作家は、「人間の真実の心を書き、永遠の美を創造する」という詩人の使命を忘れたものだ⁽²⁾と酷評している。その点では首尾一貫しているのである。

あえて『日本への回帰』と自己の関心や思念の動きを名づけたのは、詩語としての口語に飽きたりなくなり文語を採用するに到つたそのことがもつとも端的に象徴する詩の問題、すなわち、短歌俳句など日本のいわゆる伝統詩の芸術性の発見や、現代詩とそれにかかわつてゐる詩人としての自我の問題である。つまり、徹頭徹尾詩の問題においてである。『月に吠える』再版の「序」に記した「西洋的な知性」による詩を、日本の伝統詩がもつ美や表現形態に即して、批判的に顧みようとするものである。『氷島』の「自序」ではつきりと、詩が究極において目指すべきイデアは、「所詮ポエディの最も単純なる原質的実体、即ち詩的情熱の素朴純粹なる詠嘆」だと言ひ「この意味に於て、著者は日本の和歌や俳句を、近代詩のイデアする未來的形態だと考へて居る」とのべるとともに、他のエッセイで

は口語の非芸術的で不満足な点を具体的に指摘する。つまり、そのように彼は、文語を詩語とする詩の創造の方向にむかった理由を説明するのである。

かつてあれほどまでに自負した口語による「新しき詩のスタイル」を捨てて、あえて文語に拠ったのは、彼の伝統詩の発見、ひいては伝統詩を自己の詩にひき寄せようとする志向と無関係ではおそろくないが、そのこと自体は純粹に詩の問題であつて、それ以外の文化的社会的問題にまで及ぶものではなかったと言つてよい。けれども、そうした詩意識や詩的自我に対する認識の変化は、一九三〇年代という時代的思想的狀況と、まったく無関係なものであつたとは言ひ切れないし、そうした問題とも関連して、たとえば小説に転じて当時中堅作家としての地位や名声を得ていた友人の室生犀星にひきくらべて、また、安定した結社と支持者をもつ歌人や俳人にひきくらべて、むくいられることの少ない現代詩人のコンプレックス、自尊心の裏返しのものであるコンプレックスや不満足感ともかわりがあるであらうし、五十歳という年齢ともおそろしく微妙にからみあつてのものであらう。こうした問題についてはあとでもふれることにならうが、少なくとも時代的思想的狀況の影響という問題のみを過度に重視することには賛成しがたいものを覚える。たとえば彼が、右の『日本への回帰』所収のエッセイ「我が故郷を語る」の一節で次のように語るとき、われわれはナシヨナリズムの微妙な影響をそこに多少とも認めねばならぬとしても、それがすべてではけつしてないことを、そして何よりも、彼が詩人としての主体性をけつして喪つてはいないことを認めざるをえないはずである。

「實際私は、食物に対しても、日常生活に対しても、殆んど趣味的感覺のデリカを欠いてゐる。そしてこの原因は、私が上州に生れ、さうした文化的伝統のない環境で、長く育つたといふことである。しかしまた一方で、その伝

統のない環境が、自分を大胆な自由人にした。私が俳人にもならず、歌人にもならず、小説家にもならず、全く非伝統的な新しい文学であるところの詩を作り、詩人に成つたのはこのためである。私がもし金沢や京都のやうな、古い伝統のある城下町に育つたならば、おそらく私は早くから俳句など作り、自然に日本の文化が伝統してゐる、風土的なものと同化したのにちがひない。」

彼の伝統観が端的にうかがえる興味ふかい部分だが、こういう論法でゆけば、京都や金沢のやうなゆたかな伝統文化をもつ都市からは詩人は出ないということになるし、ヨーロッパの古い都市からは前衛的な芸術家は生まれないうことになる。事實はかならずしもそうでないのは、伝統的な文化が大きくつよのしかかれればそれだけ、それに抵抗し反発する若いゼネレーションも現われるので、伝統は彼らによつて変革されつつ継承されてゆく。あるいは新しく創造される。それがおそらく事実であつて、萩原は伝統の問題をそのようには理解していない。

それはともかく、萩原は郷里の上州を、かならずしも愛してはいなかつた。「郷土望景詩」としてまとめられている一連の作品もかいてはいるけれども、「萩原さんには上州の風土を愛してゐられた様子はなひ。自然や郷里や、そこに見る季節や風景への、普通人のもつ愛着はあの人の書かれたものにも談話にも、見当らないし承つた記憶もない。その反対のものなら、たやすくいくらも見つかるだらうけれども」と三好達治も語っているとおりである。そうだとすれば、「文化的伝統のない環境」とみずから言う上州で育ち、「非伝統的な新しい文学であるところの詩」を創っている自己およびその詩を、かつて『月に吠える』再版の「序」に記したように自負し自賛しようとしているどころか、逆に「我が故郷を語る」の右の一節は、その非伝統的な性格ゆえの問題性を認識して、わが国固有の文化の伝統に根ざしている和歌や俳句への憧憬を語ろうとしている、というふうに読める。

『氷島』刊行の前後から、彼がそうした姿勢を示すようになったということとは、すでに繰り返した。それは詩に限られる問題だったが、当時の時代的思想的狀況などかならずしも無縁の変化とは言いきれないとも言ったのは、さきに引用した『日本への回帰』からも推察しうる知識人としての彼が立つにいたった、あるいはみずからはさほど意識せずに追いつまれて行つた位置と姿勢を示しているともとれるからである。それは、当時の知識人一般に、大なり小なり共通に指摘せざるをえない問題でもあつて、萩原が例外者たりえなかつたことを物語っている、というふうにつてもよいだろう。もし彼にも転向の事実を認めるとすれば、それは、「芸術的転向」とでも言うべき性格のものであつた。彼の言う「西洋的な知性」による詩は、明治の開国以来わが国が躍起になつて輸入し、形成につとめてきた「西洋的な」文化と近代の産物そのものにはかならなかつたのだから、その基盤を否定しようとするような時代的思想的狀況のもとに立たねばならなくなつたそのことが、『日本への回帰』の道行きを彼にとらせずにはおこなふと、言えなくはない。青野季吉のような知識人さえも、昭和一五年に発表した「伝統の考察」のなかで、「伝統は我々の中に生きて在るものと云つたが、我々がそうした伝統的自己を長い間見喪つてゐたことも、この際考へなくてはならない。我々は結局、伝統の子であると云ふやうなことは、きまり文句としては屢々言はれて來たが、實際には、我々は決して伝統の子などではないと云ふ所から、出發してゐたのだ」と語っている。知識人は大なり小なりエトランゼであり異端者であり根無し草のような存在として孤立せしめられ、抛り所を喪くしていつたのではなかつたらうか。そうした存在として、伝統すなわち日本人の故郷に寄る辺をもとめたのではなかつたらうか。そういう事情が多分にあつたであらうし、萩原朔太郎もおそらくその例外ではなかつたにちがいない。

萩原朔太郎はモダニストではなかつた。三好達治が「一切の第二次的審美趣味をさしおいて、実感の美学をその信

条の第一に掲げ示した⁽⁵⁾と、萩原の詩について言う、そういう発声の仕方、レトリックをもった詩人であつたことは否めない。その実感は、まさに近代人のそれであつたから、問題はいつそう深刻だつたとも、言えるように思う。モダニストたちは実感や思想を意図的に詩から排除し、純粹にことばによる造形やイメージをもとめようとした。よく言われるように、何をかくかはさほど重要な問題ではなかつた。そういう詩人たちの場合には、時代的思想的状況の変化は、さほど深刻な問題ではない、少なくとも詩の創造における基底部の問題とは、かならずしもなりえなかつたのではないだろうか。

さきにわたしは、萩原の『日本への回帰』は、時代的思想的状況の問題とともに、五十歳という年齢も微妙にからんでいるのではないかという意味のことをのべたが、すくなくとも戦前の詩に関するかぎり、詩は青年の文学だという通説に従わざるをえないような側面が多分にある。詩人の年齢やとりあつかう主題や情感、そして読者の層など。おそらくこのことは詩の伝統というよりは歴史の浅さと多分に関係があるので、短歌や俳句と比較してみれば、右の事情はいつそうはつきりするはずである。そうした青年の文学であるところの詩に飽き足りなくなつたとき、ある者は小説に転じたり、ほとんど詩をかくず沈黙してしまつたり、エッセイストになつて行つたりした。「伝統とは、芸術家にとって、使用可能の、堅固な手段⁽⁶⁾なのである」と中村真一郎はいつている。「手段」は方法ということばに置き換えてもさほど誤りあるまい。そして、手段あるいは方法は、豊富であればあるほどよい。選択し、組み合わせ、再発見する創造のフィールドが広がるからだ。詩は青年の文学だと言わざるを得なかつた、そのように限られたフィールドのなかでは、詩人たちが右のような状態になるのも、やはり無理のないことであつたと言わねばならぬだろう。それでもなお詩人として生き、詩をかきつづけたたとえば北原白秋は、歳を重ねるにつれて古典的靜的な詩境をも

とめるようになって行っただけでなく、短歌にも手を染めた。手を染めたというよりは、晩年には歌人になったと言った方が適切かもしれない。詩以上にすぐれた短歌をすくなく残している。そうした白秋に対して、多産で柔軟で、詩集を出す都度あたらしいところみを示し詩境をひらいて老いることを知らぬ金子光晴は、「新体詩的雅語によつて半端に紹介された西欧サンボリズムの強烈な影響から」白秋は我をとりもどしたと、「野晒」(『白金の独楽』)「海雀」(『畑の祭』)「からまつ林」(『水墨集』)などを解説して指摘し、それは文学的追究力の衰弱だったとも言つてから、そうした白秋の詩境について次のように断定している。

「とりもどした我は、案外に瘦せた、東洋的淡泊趣味の坊主くさい『日々是好日』の思想で支へられた在来の日本人にすぎないことになったが、それだけに又、一般のファンをつかむこともできた。

日本人が好んでついでゆける、安心な境地で、それはまた、日本人のふるい趣味生活や、禅学などに通じるものだからだ。思索生活の習慣のない日本人は、老境や寂^{さび}を、究極の場所として尊重する傾向があるから、そこへおちつく傾斜を示したもののには、誰もわるい顔はしない。」

金子は、そういう境地によりどころをもとめるのは精神の衰弱によると、はつきり言っている。たしかにそれは一面の真実には相違あるまい。しかし、たとえば白秋のような詩人さえそういう境地をもとめざるをえなくなるということは、現代詩が真に伝統を確立するにはまだまだ歴史が浅すぎることを、そして個々人の裡にそれと認識にのぼることなく生きつづける伝統的なものが、いかに根強いかを物語るだろう。それはなんらかのエキスペリメントの努力のあとに、あるいはエキスペリメントを終えようとする年齢に達して以後に、意識の程度も現われ方もさまざまであれ表面化してくるし、人によつてはあえてもとめようとする。精神の衰弱だとも言えようし、本然的なる自我の発

見だとも言えるだろう。借衣裳を徐々に脱ぎ捨てて行つたのである。それはまた、伝統的なものに対する反発や抵抗の弱さ、持続性の乏しさでもあつた。事実、伝統的なものへの詩人の反発や抵抗は、かつてさほど熾烈であつたことはなかつた。現代詩と短歌と俳句は、むしろ相互に撰取しうるものは撰取しようとする傾向の方がつよくて、他者を否定し抹殺して詩を凝縮せしめようとして挑みあつたことはなかつたと言つてよいだろう。

若い日の白秋の影響から出発して、一定のエキスペリメントを終えようとした時期に、たまたま一五年戦争下の政治的時代的狀況に遭遇せねばならなかつた萩原朔太郎は、そうでなくてもやはり伝統的なものを志向したかも知れない。しかし、たださえ近代的文化が未成熟であつたわが国においては、自己の詩想を成熟せしめる土壌までも奪い去るような狀況に遭遇せねばならなかつたことは、不運であつたと言わねばなるまいと思う。彼も一篇だけではあるが、次のような戦争詩もかいている。

歳まさに暮れんとして

兵士の銃剣は白く光れり。

軍旅の暦は夏秋をすぎ

ゆふべ上海を抜いて百千キロ

わが行軍の日は憩はず

人馬先に争ひ走りて

輜重は泥濘の道に続けり。

ああこの曠野に戦ふもの
ちかつて皆生帰を期せず
鉄兜きて日に焼けたり。

（「南京陥落の日に」前半）

他の詩人たちの幾多の戦争詩にくらべれば、けっして没主体的なうわついたものではない。とりたててどうこう言わねばならぬような作品ではないのである。しかし、萩原朔太郎ほどの詩人でさえこのような作品をかいたという事実もさることながら、こうした作品をかくにいたる過程の方にむしろさまざまな問題を感じさせられるのである。にもかかわらず、萩原朔太郎などはまだ現代詩人としての主体性と矜持を喪うことの比較的少なかった例外的な存在であつたと言うべきであろう。ふたたび三好達治の証言するところによれば、萩原の原稿は雑誌社や出版社の依頼によつて書かれたのではなく、ほとんどが三好などを介しての持ち込みであり、しかもその稿料は、「萩原さんの年齢なみで仮りにいふなら、その標準の世間並みの、半額がたのところ」⁽⁸⁾だつたと言う。

さまざまな意味において、萩原朔太郎の苦悩は、われわれの想像以上に深く、その歩みは苦渋にみちたものであつたにちがいない。

- (1) 『萩原朔太郎全集』（新潮社）第四卷所収 四七九頁。
- (2) 萩原朔太郎「日本の詩人と文学者に」（『四季』五七号 昭和一六年五月）
- (3) 三好達治「詩碑」（筑摩書房『三好達治全集』第五卷）二八八～二八九頁。
- (4) 青野季吉著『文学の本願』（桜井書店 昭和一六年一月）所収 六頁。

(5) 三好達治「師恩」(前掲全集 同巻)二八三頁。

(6) 中村真一郎「伝統と前衛」(『文学的感覚』弘文堂 所収)九一頁。

(7) 金子光晴著『現代詩の鑑賞』(河出新書)五三・五七頁。

(8) 三好達治「仮幻」(前掲全集 同巻)照參。

2 『四季』派における伝統と変革

右に若干ふれたような時代的思想的狀況のもとで発足した『四季』の中心的なメンバーであつた堀辰雄、三好達治、丸山薫は、いずれも昭和初期のモダニズム詩運動にも加わりながら、萩原朔太郎と室生犀星を共通の師と仰ぎ、親交もあつたことはよく知られておりである。『四季』の性格形成にはたした両詩人の影響は、おそらく些細なものではない。しかし、大正期にすでに一家を成し、モダニズム詩運動の圏外にあつた二人の先輩詩人が、そのまま『四季』の性格を代表していたといえは事實に反する。さらに、俳句から出発して詩人になつた犀星は、『四季』発足の当初すでに作家として充実した作品を発表していたし、終生詩人以外のなものでもなかつた萩原は、『日本への回帰』の問題に直面していた。いつの時点の、いかなる犀星、朔太郎に、堀や三好、丸山、そして若い同人の立原道造や津村信夫たちが傾倒していたかも、厳密にいえば当然問われねばなるまい。たとえば三好は、萩原の『氷島』に対しては珍しく否定的だった。そしてまた、いずれかといえは堀は犀星と親しく、三好や丸山は萩原と親しかつたし、晩年病臥するまで、萩原はほとんど毎号原稿を寄せているのに対して、犀星はあまり寄稿していない。そうした相違も、『四季』を論ずるとすれば看過しがたいのだが、いまここで詳しくたちいるいとまはない。

とにかく、モダニズム詩運動の圏外にあつただけでなく、『詩と詩論』の中心メンバーだつた春山行夫らによつて否

定されていた萩原朔太郎や室生犀星を、師匠格として最初から遇し受け容れていたそのことに、『四季』の性格の一端がすでにうかがい知れるわけだが、丸山薫がかつて『四季』の特質について次のようにのべたことは、しばしば引用される文章なので多少ためらいを感じる、けれども、重要な指摘だと思われるので、煩をいとわず引用しておきたい。

「ところで『四季』は、この革新のとき（昭和初期のモダニズム詩運動——河野注）におこつてその精神を帯して、しかもその弊害に陥らず、能く中正妥当な新風を示した。その標榜する抒情精神は、主知に偏らず主情に流れず、知性と感情のほどよく調和したところの上品で新しいものであつた。そして実際にそのことを作品とエッセイで示したのである。元々、堀辰雄にしろ三好達治にしろ『詩と詩論』にも加わり、新詩推進の理想は充分に有つていたのであつて、『四季』を創めるにしても、決して時代の氣運に背馳するつもりではなかつた。ただ詩を伝統の流れに副つて反省することによつて、それを行きすぎた方法論の無惨な餌食にしたくなかつたからである。」^①

有力なメンバーの一人が直接語つた興味ふかい一節だが、『四季』が丸山の言うような「抒情精神」を標榜したり、「詩を伝統の流れに副つて反省する」といつた方向を、あたかも意図的な詩運動のように、明確に定めていたかどうかについては、わたしには若干疑問がある。少なくとも丸山が言うような意図や問題意識を表だつて打ちだし標榜したことは、わたしの知るかぎりにおいてはなかつたように思う。むしろ創刊の当初はその逆であつたときえ言つてよいように思ふのである。

若干具体的な例をあげてもよい。昭和八年五月に、堀辰雄は単独で季刊『四季』を創刊したが、創刊に際して彼は次のように言つた。「こんど『四季』と云ふカイエを出すことになりました。まあ、春と夏と秋と冬とに一冊づつ出して行かうと云ふのです。／編輯は大体仏蘭西でヴァレリイやフアルグやラルボオなどの出してゐる『COMMERCE』

に学ばうと思ひます」(四季社「江川書房季報」第七号所載⁽²⁾)。季刊『四季』は二号出して、財政的理由で廃刊になったが、いずれも体裁・内容ともにスマートでモダンなものである。彼が伝統の問題などを念頭においていたとは思えない。戦後、『四季』を再刊するにあたって、堀は小山正孝宛の手紙で、「詩の雑誌は、歌や俳句のやうであつてはいけない。あゝいふ日本独自のものでないところに、詩のもつ弱みもあり、又、強みもある。(中略)日本だけのものではないに、世界の文学とおなじものを糧にして生きてゆかなければならない⁽³⁾」と言ひ、それが自分の「詩に対する持論だ」とも語っている。

おそらくそれは、戦後にわかに思い浮かんた考えではなくて、それが『四季』を創めた本来の意図であり詩観だったにちがいない。だからこそ三好や丸山と共同編集のかたちで再刊した月刊『四季』(昭和九年一〇月〜十九年六月)においても、詩人ばかりでなく外国文学研究者にも寄稿をもとめ、また同人として迎え入れて、海外文学の翻訳やエッセイを、毎号ふんだんに掲載したのである。それは戦争末期における用紙不足などによる廃刊まで変らなかつた。

堀辰雄は、周知のように東京大学国文科に学び芥川龍之介論をかつて卒業した人だが、在学時代からフランス文学に対する造詣が深く、ジャン・コクトー、ギヨーム・アポリネール、レーモン・ラジゲなどの作品を翻訳しており、鈴木信太郎のフランス象徴詩の講義などにも出席して、「学年末の試験には堀の答案が抜群だったさうで、私たち仏文の同期生は鈴木さんから何だか皮肉めいたことをいはれて迷惑を蒙つた⁽⁴⁾」と、三好達治は回想して語っているほどである。

昭和一〇年代のなかば頃から、堀も王朝文学や奈良・大和に関心を寄せはした。そしてよい作品を残している。新しいエキスペリメントをいちおう終えたとも見られるし、「日本への回帰」とも言えなかならう。しかし、彼が

海外文学への関心を捨て去ったのではないことは、『四季』や、彼のまわりに集まつてマチネ・ポエティクの詩運動をはじめた中村真一郎や福永武彦たちをはじめ、つねに彼の身邊にあつて、戦争末期にキリスト教会で洗礼をうけ、詩人として出発した野村英夫らが雄弁に語っていると言つてよい。

東京大学仏文科出身の三好達治もまた、一時期モダニズム詩運動にかかわつただけでなく、フランスの現代詩人や作家の詩やエッセイを少なからず翻訳紹介している。生計のためのものも少なくはないが、その教養はけつして一知半解のものではなかつた。そして、堀辰雄が初期に、端的に言えばコクトー^(註)ばりの数篇の詩をかいて小説に転じたのに対して、三好もやはり、あきらかにフランス現代詩人からの影響をしのばせる作品をかいている。次の「郷愁」などはその好個の一例だが、彼は萩原朔太郎と同様、詩人として生涯を終えた。

蝶のやうな私の郷愁！……。蝶はいくつか籬を越え、午後の街角に海を見る……。私は壁に海を聴く……。私は本を閉ぢる。私は壁に凭れる。隣りの部屋で二時が打つ。「海、遠い海よ！」と私は紙にしたためる。——海よ、僕らの使ふ文字では、お前の中に母がある。そして母よ、仏蘭西人の言葉では、あなたの中に海がある。」

そして彼は、おそらくフランス・ジャムから学んだものと思われる四行詩^{クワイン}を、自己の詩型として多くの作品をかいている。

だが、そうした三好達治は意外にも、短歌や俳句についてしばしば発言しながら、その語り口あるいは視座は、現代詩もいわゆる伝統詩もさほど区別を設けようとはしていないのである。ともに詩の問題なのであつて、それが現代

詩であるか伝統詩であるかは、さほど心にかけていないし、堀辰雄と同様、ほとんど「伝統」ということを三好は使っていない。そうした点に、萩原朔太郎と三好達治のかなり大きな相違点のひとつがある。大正と昭和の時代がちがいであろう。

三好達治はしかし、現代詩と短歌や俳句の相違点について無頓着だったわけではない。萩原の『純正詩論』に対する三好の評価に端を発した萩原との論争⁶において三好は、萩原が強調し希求する詩歌の音楽性については、はっきりと否定的な見解を表明し、日本語は「押韻法則に耐へず」「平仄抑揚等の発声法則を設けるにも適して」いないと言い、芭蕉によってひびきが重要な要素として強調された俳句も、「詩形そのものが、既に音楽的資質」を欠いており、音楽にとって不可欠の「繰返し」がない。また、「日本流の訓読法で和訓する」漢詩の場合にも、音楽性というほどのものは認めがたい。三好はそのように言ったのち、わが国の詩歌のうち短歌のみが唯一の音楽的な詩形であり、音楽的感覚が意味に先行する。しかし「短歌には短歌自らの限界があり、（中略）本来の日本語の性質からして、短歌に於ける、詩歌としての出来方を、さらに推し進め、発展させ、その短小な形式を長大なものに成長させる訳には」いかない⁷ので、『万葉集』にみられる長歌にしても、そのゆえに滅びてしまった。

三好は概略以上のように短歌と俳句の特質をのべてから、現代詩歌の将来のために詩語の「観念性」を重視すべきだと言うのである。俳句における詩的印象の具象性と詩語の暗示性に、短歌の音楽性とは異なる独自の存立の根拠をみとめうるとする彼にとって、詩語の観念性とは、詩人の観想を、あるいは情感を一篇の詩として形象せしめる詩語の詩的意味性ということになるであらうか。どうもそのように思われる。ともあれ、図式的に言えば、短歌の音楽性、俳句の印象性、そして現代詩の観念性あるいは意味性というところを三好達治はしていたようであって、おそ

らくそれは、妥当な見解だと言つてよいだろうが、そうした相違点は相違点、特質は特質として容認しつつ、主として現代詩の在り方を模索していたのであろう。そうした点では堀辰雄もやや似通つていて、彼がほとんどただ一度、伝統の問題にふれた小さなエッセイのなかで、「僕は、あんなに古い立派な伝統を誇つてゐるフランスの文壇が外国文学を移植するのに決して吝かでないのに驚かずにゐられない」と言い、フランス文学を学べば学ぶほどそのことを痛感するとともに、日本文学の伝統についても考えずにいられないとつけ加えている。これは昭和初年の、彼にとつてはごく初期にかかれたものだが、詩は世界の文学とおなじものを糧とすべきだと考えていたことも思いあわせてみて、伝統詩は伝統詩として容認しつつ、新しいフィールドを日本の文学の土壌に形成したい、そうすることによつて文学の伝統を新しく豊かにしたいと念願していたように想像されるのだ。

ともあれ、現代詩なり短歌や俳句について右のように見解をのべている三好達治は、大局的にはしかし、その区別や特殊性にさほどこだわっていた様子はないので、短歌や俳句の領域へも自在に踏みこんでおり、積極的に自己の現代詩のなかへ持ち込もうとしていたようにみえる。それが可能であつたのは、彼の自然観や抒情の質が、短歌や俳句のそれとさほど異質ではなかつたことを物語るとも言えるだろう。たとえば、第一詩集『測量船』巻頭の著名な短詩

春の岬旅のをはりの鷗どり

浮きつつ遠くなりけるかも

〔春の岬〕

などは、その詩型と長さ、技法、そして抒情の質いずれの点においても、短歌の特質にきわめて近いものであり、

西歐詩の四行詩を詩型として採用した作品、たとえば、

午前の森に 鹿が坐つてゐる

その背中に その角の影

微風を間ぎつて 虻が一匹飛んでくる

遙かな谿川を聴いてゐる その耳もとに

〔塵〕

の技法や自然観照の姿勢は、俳句のそれにかなり近いものがあるとは言えないだろうか。もちろん、俳句にはない機知の面白さによつて支えられている四行詩も少なからずあるだけでなく、フランシス・ジャムあたりに学んだと思われる要素も多分に認められる。にもかかわらず、伝統詩のもつ抒情性や自然観そして技法などとの血縁を、右のような定型詩と自由詩の別なく認めざるを得ないし、そうした特質を考慮せずして三好達治の詩を理解することはできないだろう。彼の本質はむしろ、伝統的なものにより近くて、それをフランス現代詩に学んだ技法や詩的センスによつて彩色したと、そう言つてもよいであろう。かならずしも、モダニストとして伝統詩を顧み、発見した詩人とは思えない。そこに萩原や堀との相違点もある。そしてフランス現代詩的な要素は、年齢や戦時体制の推移とともに、徐々に退色していったのである。伝統の変革として評価するには、多少のためらいを覚えぬでもないが、彼が伝統詩的なものに加えた技法とセンスは、けつして過小評価することはできないだろう。まして『四季』の時代、すなわち一九三〇年代あるいは昭和一〇年代は、伝統的なものへの復帰は容易でも、変革はもつとも困難な時代であつたと

言わねばならぬ。多分にそのせいもあらうが、もし『四季』派における伝統の変革を言うとするば、三好のような域をそれはけつして大きく越えるものでも、転換を遂げたと言いうるものでもないと言うほかないのである。

自選詩集『物象詩集』（昭和一六年）の「自序」に、丸山薫は、自分の作品に一貫する傾向があることに気付いた「それは物象への或るもどかしい追求欲とそれへの郷愁の情緒である。それこそ私に詩を書かせる動機となり、また自分の詩をそれらしく特色づけるものだろう。私と雖も抒情詩が古来伝統するところの、自然へのあわれや人の世の涙につながるころ意気を排すものではない。実はといえば、私自身の常住はそれによって揺り動かされてはいる。しかも詩を企てるとき、心にたたみかかってくるものは物象の放射するあの不思議な陰翳である」と、彼は記している。

「古来伝統するところ」のものが内的衝動として働きつづけていることを意識しながら、「物象への」追求欲、「物象の放射する」陰翳が詩作においてはより強く作用するという認識は興味ふかい。たしかに、

破片は一つに寄り添はうとしてゐた

亀裂はいま頬笑まうとしてゐた

砲身は起き上つて

ふたたび砲架に坐らうとしてゐた

みんな儚い原形を夢みてゐた

ひと風ごとに砂に埋れていつた

見えない海

候鳥の閃き

（「砲聲」）

のような作品は、彼の言うとおりの性格をもっている。だが、彼があえて「古来伝統するところ」のものを自己否定し排除しようとは欲していない。そこにドイツの「新即物主義」^{ノイエニザハリヒカイト}とはもとより、それに学んだモダニストの村野四郎の詩とのちがいがあらし、伝統的な要素のふつきれなき、あるいは癒着の必然性もあると言わねばならぬ。伝統的なものへの全面的なめり込みではない。三好の場合もかならずしもそうではない。伝統の子であるという自己認識を踏まえ、伝統にあえて反発し抵抗せぬ範囲でのエキスペリメント、和合しうる新しい詩的要素を持ちこむことによつて、変革をもたせたとというふうに言うべきだろうか。そしてそのことは、丸山につよい親近感をもっていた後輩詩人の津村信夫についても言えるので、たとば名作「小扇」をみても、

指呼すれば、国境はひとすぢの白い流れ。

高原を走る夏期電車の窓で、

貴女は小さな扇をひらいた。

というそのリリズムは、いかにも知的であり清潔である。しかしこれが、自然を対立者として、あるいは神秘的なものと認識しようとする者によるのではなく、自己をもその一部として融和し溶けこんだ立場からのものであり、伝統的な自然観や抒情性を背後に大きく秘めている事実は否定すべくもあるまい。三好の言う俳句の印象の具象性を指摘してもよいかもしれない。

いずれにしろ、三好にしろ堀にしろ、いや『四季』の詩人たちのほとんどすべてが、短歌や俳句の存在をあえて否

定しようと思せず、現代詩とともに受容しようとしたそのことに、『四季』の性格が端的にあらわれていると言えるように思う。明治初期に新体詩を輸入した訳者たちはともかく、現代の詩人は大なり小なり皆そうだったとも言えるので、だからそのこと自体は『四季』の特質とはいいがたいかも知れぬ。しかし、そうした現代詩人のなかにあつて、大正末期のダダリストや、昭和初期のモダニストの一群はその例外だったのである。もつとも短詩型の試みなどに俳句の技法に学んだ形跡などが見当らないではないが、概してみな、伝統詩的な要素は、意図的に排除し、拒絶したのである。そうしたモダニズムによつて詩に開眼しながら、極端なモダニズムの主張や試行とはあいにく袂を分つた『四季』の詩人たちは、極く自然に、と見うけられる状態で短歌や俳句を容認し融和して、自己の内なる伝統的要素に対しても、あえてそれを否定しようとはしなかったのだ。時代の影響も、おそらく無視すべくもない要因のひとつだが、『四季』の詩人たちの抒情詩における伝統的側面とその変革の側面は、右のような事情と相関関係にあると言つてもよく、おのずから規定されていたと言つてもよいだろうと思う。

堀辰雄によつて育てられた立原道造もまたその例外ではなかった。彼は三好達治が四行詩カトリンを久しく自己の詩型としていたのに対して、十四行詩ソネットによつて独自の詩境をひらいたのだが、おそらくそれは、堀の手引きによつて知つたりルケあたりに学んだものであろうが、エチュードのいくらか危うげな面はあるにしても、彼ほど巧みに口語による十四行詩を自己のものとした詩人は、ほかにいない。

ささやかな地異は　そのかたみに

灰を降らした　この村に　ひとしきり

灰はかなしい追憶のやうに 音立てて

樹木の梢に 家々の屋根に 降りしきつた

その夜 月は明かつたが 私はひと

窓に凭もたれて語りあつた（この窓からは山の姿が見えた）

部屋の隅々に 峡谷のやうに 光と

よくひびく笑ひ声が溢れてゐた

——人の心を知ることとは……人の心とは……

私は そのひとが蛾を追ふ手つきを あれは蛾を

把へようとするのだらうか 何かいぶかしかつた

いかな日にみねに灰の煙の立ち初めたか

火の山の物語と……また幾夜さかは 果して夢に

その夜習つたエリーザベトの物語を織つた

（はじめてのものに）

押韻こそない。押韻にこだわらなかつたのは、彼が日本語の音韻の性格をよくわきまえていたからだろうが、これ

ほどよくこなれた口語をもって、しかも、その口語がもつ繊細微妙な音楽性をみごとにひき出したことは、彼の言語感覚のなみならぬ鋭さの証だが、音楽性にとらわれるあまり、ときとして意味を犠牲にしている場合がないではない。そうした問題もないわけではないのだが、彼と親しかつた後輩の中村真一郎たちマチネ・ポエティクの詩人たちは、立原の先例にならない、しかも一步すすめて西欧なみに十四行詩における押韻（主として脚韻）の可能性をも追求しつつけたが、押韻にこだわらずにせいいもあつて、かえつて詩の新鮮さやことばの柔軟さを欠き、立原の無韻の十四行詩を越えるだけの結実をもたらせたとは言いがたい。

ともあれ、十四行詩を自己の詩型とした立原は、四行詩に拠つた三好達治の技法や自然観照の態度が俳句に親近性をもつていたのに対して、いちじるしく短歌的な要素や技法をもつていたと言つてよいだろう。彼はもともと短歌をかつて詩に移つたのだが、詩作をはじめてもない昭和一〇年六月に友人に宛てた手紙のなかで、「僕は中世にずるぶん食欲を感じてゐるんだ。この能の理論からさかのぼつて、定家の歌論に行かうと思つてゐる」と言い、さらに、『新古今集』と定家の勉強。RILKEの季節。そればかりかも知れない」ともかいている。こうしたことは他の手紙からも拾うことができるのだが、事実彼は藤原定家に熱中する一時期を過したらしいのだ。堀辰雄が王朝文学に関心を示す以前だが、リルケについてと同様やはり堀の手引きによつてだろう。その定家の和歌「いまぞ思ふいかなる月日ふじのねのみねに烟の立ち初めけむ」を、立原は右に引用した「はじめてのものに」の四連目第一行に、うまく取り入れている。いわゆる本歌取りの技法に近いものだが、その和歌のもつ音楽性やムード、そしてことばの用法は、詩の一行としてしつくり溶けこんでいて、しかもシュトルムの『湖畔』の女主人公エリーザベトの物語へ読者をいざなうのである。彼の詩の詩語やその用法、音楽性などは、『新古今』あるいは、そのなかでもずば抜けたテクニ

ッシャンだった定家の和歌に近似した面をもっていると言つてよいだろう。にもかかわらず、それは伝統詩そのものではない。ないどころか、現代的西欧的な表情さえ多分にもっているのである。

本歌取りをおこなっているとはつきりわかる作品が、彼には他に一、二篇あるが、本歌取りの有無に関係なく、彼の十四行詩はいろんな点で短歌の技法を取り入れたものだと思つておそらく誤りない。たとえば短歌における下の句の飛躍や転調、たたみ込み方や余韻などは、彼の十四行詩の後半の六行に随所に指摘しうるように思う。音楽性については繰り返しふれた。もし短歌の技法に学ぶところがなかったら、それはおそらく獲得しがたいものである。明治末期のサンボリスト蒲原有明をはじめ、十四行詩を自己の詩型として用いようと試みた詩人は少なくない。しかし大胆に古典和歌などの技法をも取り入れて、ユニークな手順れたものにした詩人は、立原直造を除いてほかにいないだろう。

そうした立原の詩的成果は、伝統の変革などということばのもつ革新性や斬新なイメージなりニュアンスあるいは意味にそぐわぬかも知れない。他の『四季』の詩人たちと同様、伝統の変革というにしては、その姿勢はあまりに後向きであり、むしろ伝統復活の要素をこそ指摘するべきかも知れない。しかし、西欧現代詩に学んだ技法や詩的センスを、あるいは詩的感受性を失うことなく、わが国の伝統詩がもつ技法や抒情のうちに活かした彼らの独創とその達成は、変革の名をもつて呼んでも、あながち言い過ぎではあるまい。まして、抒情といえばまず『四季』のそれを思いうかべるほどまでに、今日もなお詩に関心をもつ者の心深くにそれは宿っている。戦後詩といえども、彼らの影響の圏外にあったわけではないのである。つまり新しい伝統の種子を彼らは播き、そして育てたのだ。

ただ、彼らが達成した変革は、いかにも一九三〇年代らしいもの、戦時下のものらしいものではあつた。おそらく時

代的思想的状況とのかかわりあいや制約を抜きにして、彼らの詩的成果とその特質は、十全には語り得ないだろう。

- (1) 『日本詩人全集』（創元文庫）第八卷々末の丸山薫の「解説」二八七～二八八頁。
- (2) 小山正孝「堀辰雄と『四季』」（角川書店『近代文学鑑賞講座』第四卷所収）三〇五頁より引用。
- (3) 同右 三一～三二頁。
- (4) 三好達治「堀辰雄君のこと」（『三好達治全集』第五卷所収）二七八頁。
- (5) 桑原武夫著「詩人の手紙——三好達治の友情——」（筑摩書房）参照。
- (6) 『三好達治全集』第五卷所収の「萩原朔太郎氏へのお答へ」。初出は『四季』一二号（昭和一〇年二月）掲載の「燈下言」。
- (7) 堀辰雄「フランス文学を如何に観るか」（角川書店『堀辰雄全集』第二卷所収）三四〇頁。
- (8) 『日本詩人全集』（新潮社）第二八卷 二五一頁。
- (9) 『立原道造全集』（角川書店）第二卷 三四〇～三四一頁。

3. 若干の補足 — 結びにかえて —

戦後、短歌や俳句など、わが国の伝統文学に対する否定論が話題を賑わせたことがあった。小野十三郎の「短歌的抒情の否定」や桑原武夫の「俳句第二芸術論」の主張が、大きな反響を呼んだことは、まだわれわれの記憶に新しい。中村光夫の『風俗小説論』すなわち私小説否定論なども、そうした戦後思潮にうながされ、その形成に一役かった大きな一石であった。そして、そうした議論や思潮を生む必然的な要因が、一五年戦争下に苦しみ抜いた知識人の内部にはあったと言つてよい。

しかし、短歌も俳句もそして私小説も、けつして根絶せしめられたどころか、逆に少なくとも現象面では、戦前に上に隆盛の状況を呈してきており、それにもなつて『日本浪漫派』や『四季』の再検討、再評価もおこなわれるに

到っている。両者がまったく無関係な文学的思想的現象とは思えない。われわれは、われわれの内なる伝統的なものの根強さ、その生命力を顧慮せずには、現代詩の伝統やその変革の問題をも、おそろく十全には語りえないだろう。

こんにち、「伝統」ということを耳にし目にしない日はないほど、それは濫用されている。しかし、それに応じてその概念や実体がより明確にされてきたかと言えそうではない。むしろ逆なのだ。それだけに、伝統を真に継承するにしろ、変革するにしろ、こんにちほど複雑で困難な時代はかつてなかったかも知れない。われわれは、伝統に埋没してしまう危険性と、糸の切れた風か打上げ花火のようなはかない創造に終る危険性に、つねに晒されている。伝統の真の実体を見据え、それとの絶えざる緊張関係を維持しぬいた詩人や芸術家が、真の継承者ともなり変革者ともなり得たのではないか。おそらく『四季』の詩人たちの詩的営為にしても、なんとなく想像するほど安易なものではなかったはずである。

(了)