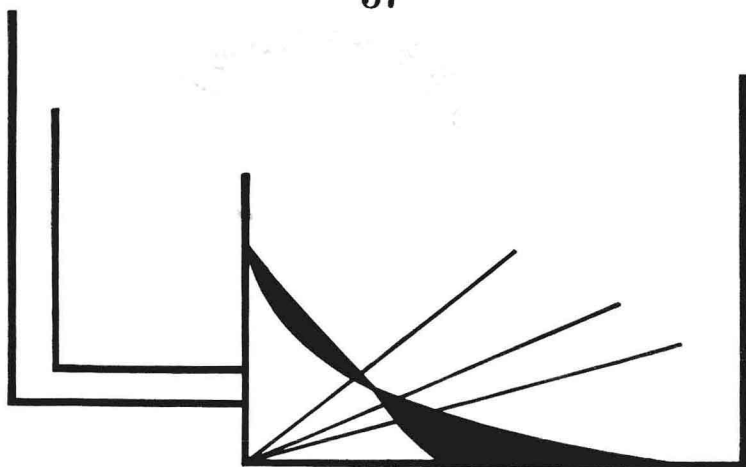


吉夫一郎
健光健一
本村田真
山中吉中
集

新選 現代日本文學全集

37



筑 摩 書 房 版

山本健吉
中村光夫
吉田健一
中村真一郎 集

昭和三十五年四月五日 発行

著者

山本健吉
中村光夫
吉田健一
中村真一郎

発行者

古田晁
東京都千代田区神田小川町二ノ八

印刷者

山田一雄
東京都青梅市根ヶ布三八五

発行所

筑摩書房
東京都千代田区神田小川町二ノ八

〔電話〕東京 三九局 例七六五一（代表）
振替 東京 一六五七六八

印刷 株式会社 精興社
製本 株式会社 精興社

山本健吉集 目次

古典と現代文学	七
孤児なる芸術	八
イタリアの情熱	六
善良な罪人	五
俳句論抄	一〇〇
ディアローグの芸術	一〇〇

俳諧の連衆	一〇一
挨拶ということ	一〇三
「人声や」「この道や」	一〇四
純粹ラツキョウ	一〇六

中村光夫集 目次

志賀直哉論	二
ドン・キホーテ	一八

芸術は人間に必要か	一八
思想と文体	一五

吉田健一集 目次

シエイクスピア……………二〇五
或る田舎町の魅力……………二六三
森鷗外のドイツ留学……………二六六

中村真一郎集 目次

王朝の小説的伝統……………二〇七
現代文学と感覚……………二六六
荷風の生涯と芸術……………二七〇
谷崎と『細雪』……………二七三
佐藤春夫による文学論……………二七五
芥川文学の魅力……………二七〇

酒 宴……………二九三

晩年の牧野伸顕……………三〇〇

「意識の流れ」小説の伝統……………三六三

西欧文学と日本文学……………三六八

三つの西欧小説……………三九二

I 『フロス河畔の水車場』……………三九二

II 『画家ノルテン』……………三九四

III 『死の如く強し』……………三九六

山本健吉のヒューマニズム……………村松剛 四〇二

中村光夫小論……………江藤淳 四〇五

Cognoscenteの文学……………篠田一士 四〇八

西欧の眼の下に……………丸谷才一 四二二
解説……………佐伯彰一 四二四

装幀 恩地孝四郎
恩地邦郎

山
本
健
吉
集

古典現代文学

詩の自覚の歴史

日本文学の歴史に寄せる私の興味に、一本筋の通つたものがあるとすれば、それは日本の詩の自覚の推移をたどることである。だがそれすらも、私の興味の持ち方は、はなはだ気まぐれと言わざるをえない。私は『万葉集』に対する興味を、その後一千年の和歌史に対して持続することができない。私は芭蕉の俳諧に対する関心を、その後三百年の俳諧史に対して持続することができない。私が文学史家にならうとするには、あまりにそこに私の忍耐を要求する部分が多すぎるのである。

大分前のことであるが、折口信夫先生に、あんなはもつと学者的なポーズを身につけなさいと言われたことがある。私の学問への興味の持ち方が気まぐれで、取りとめのないことを訓戒された言葉であつたらう。先生自身、学者なかに立ちまじると文学者肌が目だち、文学者の

群にゆくやと学究臭さが省みられることを、「蛙」という言葉で自嘲されたことがあつた。だが学者的なポーズの代りに、何時とはなしに私も、その存在自身が「蛙」的な文芸批評家としてのポーズを、身につけて来たようである。学者のようになつて一つの目標に精神を集中することなく、興味の持ち方が分散的なことにおいて、わずかに批評家的ポーズを保っているなどというのはいさゝか諷刺的な話ではない。だが学問への郷愁に似たものが、いつも私の心の片隅にくすぶつてゐるのだ。「私の好きなもの」というある雑誌のアンケートに中野重治氏が「学問」と答えているのを見て、自分の気持を代つて言われたような気がしたものだ。

だから、日本の文学には忍耐を要求する部分が多過ぎるなぞというと、「あの葡萄はすつぱい」と言つたイソップの狐めいて、気がひけるのであるが、少くとも日本の文学史に一貫した持続がないということだけは言えるのではなからうか。それはヴァレリーがどこかで、十五世紀以来持続した文学を持つてゐる国として、イギリスとフランスとを挙げたような意味で言うのである。イギリスやフランスに較べれば、日本の文学の歴史ははるかに長いが、そこにはなかくも二度、断絶の時期を持つてゐるのではなからうか。一度は室町時代であり、記・紀・万葉に始まつて新古今から玉葉・風雅にかけて爛熟した文学が、室町期には新しく、健康で素朴なアミーバ文学によつて交替されるのである。

もう一度は明治の文学であり、江戸の戯作者の爛熟文学が、新しい知識人の文学と交替する。交替したと言つても、古いものが減つてしまつたわけではない。それは今日、第一期の短歌と第二期の俳句と第三期の自由詩とが並行して行われていることでもわかるし、また演劇においても、第一期の能と第二期の歌舞伎と第三期の新劇とが、たがいに違つた観客層に呼びかけながら存在しているのもわかるのである。

演劇の方は、ここではかりに伏せて置いて、問題を和歌・俳諧など、詩歌と言われる部門に限つて考えてみよう。玉葉・風雅と言へば、二十一代集も終りに近い時代である。新古今以後の時代の和歌と言へば、折口先生に一劫火の降つて整理してくれることを望む」と言わせ、土岐善麿氏に「ああ、呪われた千数百年の短歌史よ」と叫ばせたほどの、無味乾燥の作品の集積である。そのような作品が、日本の詩的自覚の歴史を担つてゐると、いつたい言えるであらうか。そのなかでわずかに輝いてゐる玉葉・風雅の意義を見出されたのが、折口先生であるが、そこに万葉の細みだが、かなりの歪みは含みながらも完成したと言われるとき、それはその後の短歌史の無意味の意識と結びつく。短歌はずでにそのとき、貴族や隠者の文学としての短歌が、ほゞである。貴族や隠者の文学としての短歌が、このような固定化を示したとき、一方庶民の文学としての俳諧が、精神年齢的には古代から出直して、胎動しはじめ、元禄に至つて円熟の時

を持つに至る。その間現象としては短歌も作り続けられるのだが、詩の自覚の歴史としては無視していいのである。明治になつて、短歌がもう一度甦りの時を持つのは、また別の話である。

二

日本の詩の歴史を考えたとき、決つて情ない思いをするのは、五・七・五・七・七という短歌様式と、それから派生した五・七・五という俳句様式と、単調なこの二つの形式にしか、どうして日本の詩人たちは興味を持たなかつたのだろう、ということである。日本文学史の貧しさを、これほど一目瞭然と示している事實は外にないのである。日本語の性質から、短詩型に行き着かざるをえないのだと言う人もあるが、それは結果論であつて、もつといろいろ多様な詩型に行き着くべき可能性が、可能性のまま摘み取られた事實が、文学史の上に確かにあるのだ。記・紀・万葉に見られる長詩型や、催馬楽・梁塵秘抄・閑吟集・松の葉などの歌謡・民謡、共同制作としての連歌・俳諧などを考えても、日本の詩の伝統が、可能的には決して貧しいものでなかつたことが想像できる。それに、これは抒情詩の分野の、比較的短い詩だけを挙げたのであつて、叙事詩や詩劇の分野を含めたら、日本の詩人たちに取つて、もつと広い展望が開けたはずだと思えるのである。

私はここに、ちよつとさしはきんで言いたい

ことがある。それは、日本にまだこれまで一冊の詞華集(アンソロジー)も編まれていないことの怠慢についてである。あれほどやかましく国民文学について言われながら、誰ひとり詞華集の編纂について発言した人がないのだ。記・万葉以来の詩歌を、本当に国民のものにしようと思ふなら、百の論議よりも、そのような企てこそ意義があるのではないか。私はこのことを何度も言つたのだが、あまり人の目につかなかつたらしい。だからもう一度、ここに何度日かに言うわけである。如何に短歌を好む人と言えども、『国歌大観』や『国歌大系』を始めから終りまで読むのは、地獄の苦患と言つてよからう。それに私は、和歌、あるいは俳句、あるいは現代詩にかぎつての詞華集を言つていいのではない。むしろその詞華集は、短歌と俳句だけが大きな部分を占めるようではいけないのである。記・紀・万葉以来、日本語によつて試みられたあらゆる詩の精髓、歌謡・民謡などの口誦文学から、出来れば叙事詩・詩劇に至るまで、含めたいのである。私は抒情詩の短小詩型だけで、その国語の詩の可能性が汲みつくされとは思つていないのだ。

サマセット・モームは、『読書案内』のなかで、イギリスの詩のすぐれた選集として、ポールグレイヴの『詞華集』、オックスフォード版『イギリス詩選』、ジェラルド・プレットの『イギリス短詩選集』の三つを挙げ、さらに新しいものとして、ジョージ・ライランズの『人間の

諸時代』を挙げている。フランスには、特異なものとして、ジードやエリユールの選んだ詞華集があるはずである。モームは、特別な気分になるときに、ふさわしい環境のもとで、何時でもポケットから取り出して、詩集を読む楽しみを、満喫したいと言つている。批評家としてでなく、慰安と気ばらしと魂の平和とを求めて読むのである以上、退屈な詩の多い全集よりも、すぐれた選集を読むことが好ましいと言つている。だが、まだ詞華集を持たない日本では、そのような詩を読む楽しみ以上に、日本語で試みられたあらゆる詩についての見透しを国民に与え、新しい詩の試みについての自信を与えると思うのである。日本の詩の精髓を網羅するということは、そこに日本語としての詩的体験が凝縮されているということである。

オックスフォード版の詞華集のように、まずアカデミックな、オーソドックスの詞華集が選ばれ、それに対して、感受性が豊かで、より個人的な個人による詞華集が選ばれる順序になればよいと思う。私自身が座右に欲しいのだから出来れば自分でやりたいくらいのものだが、過去千年以上に蓄積された瓦礫の山に分け入ることとは、個人の力に余るのである。

三

さて、日本の詩的自覚の歴史にとつて、重要な時期が三度あつたのではないかと思つている。その一つは人麻呂の時代であり、叙事的な詞章

がエッセンスとしての抒情詩を分婉し、短歌詩型がはつきり確立された時代である。人麻呂は長歌詩型の確立者でもあるが、長歌は人麻呂とともに亡びたと言つてもいいのであつて、短歌詩型においては、長く詩宗と仰がれることになつた。人麻呂はこの両詩型の多力な整備者であるが、彼にあつてはまだ可能的な未知のものに過ぎなかつた方向が、彼を契機として、急激に一方へかしぐることになる。そしてそれが、その後一千年の詩的貧困を結果したと思えば、文学史上彼の立たされた位置はまことに運命的と言ふべきであり、私は人麻呂という多力者による日本の詩型の整備を、喜んでいいのか悲しんでいいのか、わからなくなるのである。

人麻呂の役割に較べるとやや小型ではあるが、同様に運命的な位置に立たされたのは、芭蕉である。彼によつて、俳諧の連歌が歌仙様式(三十六句の様式)として完成を見るのであるが、同時に彼は、その様式のなかから抒情詩のエッセンスとしての発句を結晶させるのだ。もちろん発句を単独に作ることは、宗祇の時代にすでに行われていたことであるが、発句独自の方法和目的との意識は、芭蕉によつて明確にされ、発句は芭蕉によつて最高の純粋度に達したと見てよい。芭蕉の方法意識は、次の言葉にはつきり示されている。それは『三冊子』に記された「発句の事は行きて帰る心の味ひ也」(歌仙は三十六歩也、一歩もあとに帰る心なし。行くにしがな心の改まるは、ただ先へ行く心なればなり。)という言葉である。詩が時間の法則に従うものである以上、それは「ただ先へ行く心」であるべきであつて、「行きて帰る心」とは、発句形式のなかに含まれた、詩を否定する契機の認識なのである。そしてこれ以上に、日本の詩の自覚によつて、大きな変革はなかつた。だが芭蕉のこのような自覚が、その後の俳諧に持ち続けられたわけではない。芭蕉によつて完成された連句は、同時に芭蕉によつてピリオッドが打たれた。それは人麻呂によつて完成された長歌が、同時に人麻呂によつてピリオッドが打たれたのと似ている。芭蕉によつて、連句の発句として達成された高さにまで、その後俳句は単独で到達したことはなかつた。それは人麻呂によつて、長歌の反歌として、あるいは叙事詞章のさわりとして達成された高さにまで、その後短歌が単独で到達したことがなかつたことと似ている。発句が連句から独立してからは、ただ短い抒情詩という意識による、閉鎖的な世界での完成への道を進んで行く。

人麻呂と芭蕉と、この二大詩人によつて代表されるところの、日本の詩の運命的な時代に較べれば、未来に対して鎖された新古今の爛熟時代の如きは論ずるに足りない。それに匹敵すべき時代としては、世阿弥の時代を挙げるべきであらう。世阿弥を詩人として論じること、世阿弥の能を詩的体験として人麻呂や芭蕉と同等にあげつらうことは、少くとも日本では奇異に感じられるであらう。詩を単に抒情詩としてしか認めないことになれば、人麻呂もかなり叙事詩人的な面を持つていることが邪魔になるし、連句作者としての芭蕉は全く論外ということになる。だが人麻呂の詩人としての本質は、彼が叙事詩人であり、同時に抒情詩人である点に現れているのだ。また芭蕉の詩人としての本質は、彼が連句作者であり、同時に発句作者である点に存在するのである。人麻呂の短歌は、その長歌による照明によつてはつきりその意味を掴むことができるのであり、芭蕉の俳句は、その連句によつてその意味を完全にするのである。芭蕉の俳句だけを読むことは、おかげさ言え、ダンテの『新生』だけを読んで『神曲』を読まず、シェークスピアのソネットだけを讀んでその戯曲を讀まないのに似ている。ダンテやシェークスピアが詩人と言われるのは、単に十四行詩の作者としてではないのである。

世阿弥も能の作者として、詩人なのである。彼の詩劇は、日本の詩的自覚の変遷の上に組みこまなければならない。シェークスピアが劇場で果した詩人としての役割の偉大さに匹敵する抒情詩人として、イギリスの詩の歴史の上で見出すことができないという意味で、このことは認められてよい。世阿弥は申樂その他の雑芸を総合し、芸術的洗煉を加えて、日本に初めて真人の詩劇の世界をうち立てた。だがそれはシテ一人の劇であつて、ワキはつねに観客の代表として、シテを呼び出す役を負つて、素面で舞台に登場するに過ぎない。ことに後シテの場にな

つて、ワキが完全な沈黙のうちに傍観者の位置に退いてしまうと、舞台の全場面は、現実から移調されたシテ一人の夢幻的な世界として展開される。そこには二人以上の対話の世界、人間関係の葛藤は、表現されることがない。言わば、ここには美しい緊迫した詩的情緒のエッセンスはあるが、悲劇はない。世阿弥の確立したこのような能の世界を打破つて、その後シテ・ワキの対立のうちに劇的世界の展開をはかり、ワキを観る人物から行為する人物へ転化させようとする試みもなされたが、その場合も世阿弥の立てた舞台美の法則が、人間世界の全的な劇化を阻む力として作用していると思われるのである。

四

私は日本の詩の自覚の歴史における三つの頂点として、人麻呂と世阿弥と芭蕉とを挙げ、それぞれを運命的な岐路に立たされた巨匠として位置づけた。そしてそこに、一点の類似の現象の繰りかえされているのを、私は見る。

まず人麻呂は、小野神の信仰を宣布して歩く柿本族人の巡遊伶人であり、その限りにおいて彼の作品は読み知らずの民謡に通じているが、一方において彼は宮廷の代表詞人であり、創作意識を持った個人的な作家である。彼は一方において民衆的な地盤につながり、その中にあつて詩想と詞章とを生き生きと磨き上げる機会にめぐまれながら、一方においては、それゆえにこそ按擲されて貴族階級に奉仕するのである。

ホメロスに似た架空の人格としての人麻呂と、実在の宮廷詞人としての人麻呂と、彼のなかに二つの人格が存在する。アミーバのように流動的な巡遊伶人の詞章が、最高の詩的表現に達したときが、同時に宮廷文学としての位置を獲得したときであり、それが人麻呂という個人によつて実現されているのである。彼はその作品に、民衆的背景に伴なうカオスを持ち込むが、一方彼は詩型の綜合者でもあり、完成者でもあつて、カオスの地盤から隔絶された後統の詩人たちが、彼の確立した詩型の継承者となる。民衆的地盤の上に開花した人麻呂の短歌が、その後貴族の文学として継承される運命を持ったのだ。

世阿弥の場合も同様のことが言えるであろう。申楽とはもともと奴隸芸術であり、その大成者が世阿弥である。十二歳のとき、バトロンとして將軍義満を得、以後その童坊衆(同朋衆)として、側近に仕えることになる。従つて彼の芸能は、衆人に愛敬されることを申楽の伝統として承けつぎながら、一方貴人の御出を本として、美的洗練を加えて行くのである。その生命の根を庶民層の生活力に仰ぎ、物真似のリアリティによつてその賞配をつなぎとめながら、「花」「幽玄」「關位」といった貴族的美意識によつてその劇的世界を結晶せしめた。そしてこの貴人の鑑賞を本位とする態度が、その後の能を固定化する力として働かかけたことは否定できない。従つて能は、世阿弥において最高の危機をも内

包していたと言えるであろう。(千利休における茶の湯の完成も、同様のことが言えるのである。)

芭蕉の出自は伊賀藤堂藩の下級武士であり、別に賤しいわけではない。だが、青年時代に出身してからは、あらゆる下層社会に接し、カブキ者(無頼の徒)に交わり、また諸国を歩いて庶民の生活感情に触れる機会を持つたと思われるのである。彼が「東海道の一筋も知らぬ人、風雅に覚束なし」と言つたのは、往還のはげしい海道の旅が、庶民の生活の真情を知り、その生活感情の微機に触れるための最良の機会であり、そのような人生智や経験と共にすることが、風雅の連衆として結ばれるための最低の条件であることと言つたのである。彼を旅へいざなう要因を、従来あまりに諸行無常や生々流転といった觀念で考えすぎていると思う。彼は連句では縦横自在な人生詩人として現れ、農村・山村・漁村・宿駅その他流人の島々の生活に到るまで、その生活の種々相と生活感情の微細な動きが捉えられて、豊かな再現を見せている。一方、連句の表支関に該当する発句においては、主として風景詩人として現れ、あるいは心境詩人として現れているように見える。実はこれとても、連句が在るような庶民的な基礎のうえに、人々との対話的・談笑的な雰囲気のために、それが附句によつて附けられることを予想して立てているのであるが、それだけを孤立して味わえば、そこに中世的・貴族的なものへの逃避を

見出ださないとはい限らないのである。連句から独立した俳句の世界のその後の展開は、このような仮想された芭蕉の詩的精神、あるいは部分的に切り離された、それ自身としては不完全な芭蕉の精神を出発点として、進んで行く。

五

人麻呂にあつても、世阿弥にあつても、芭蕉にあつても、このように上からの牽引力と下からの牽引力とが同時に働きかけてくるような地点に開花している。下からの牽引力は、ややとすれば粗笨（ろぼん）に流れるが、芸術に活力を注ぎ入れ、上からの牽引力は、美的洗煉を与えるが、その生命を固定化の危機に陥れる。ところでこの三人の巨匠は、それぞれ様式の綜合者であり、完成者として現れているが、ひとたび様式が確立されると、決して上からの固定化の力が支配的となるのだ。人麻呂や世阿弥や芭蕉にあつても、まだ多様な可能性として息づいていた要素が、すべて窒息せしめられて、その後は一つの方向へねじ向けられてしまうのである。それらの巨匠たちの作品の生命、ならびにその生命の基盤としての様式が引きつがれないで、方法と形式とだけが繰り返して後継者を持つのだ。

粗野な申樂から昇華したばかりの世阿弥時代の能には、劇的世界のいろいろの可能性がまだ息づいていたに違いない。だがその後の能の歴史は、世阿弥の美意識による自己催眠によつて、あらゆる可能な芽を圧殺し、シテ一人の創り出

す美的世界として固定化する。人麻呂の後の短歌、芭蕉の後の俳句にも同様のことが言えそうである。つまり、人麻呂や芭蕉にあつては、まだ豊かな可能性として予想することが出来た詩の世界が、その中の僅かに一の方向に流れ出ししてしまう。短歌といい、俳句という、短い詩型による自己閉鎖的なモノローグの世界へ、方向づけられてしまうのである。

だがこれは、短歌や俳句が自己を酔（よ）乎たる抒情詩として意識したこと、必然的な結果なのであるか。それはともかくとして、このことから日本の詩が、その後はその場その場の詩として、日常生活の場で自己を純化して行つたことだけは言えると思う。英語で言うオケージョナル・ポエムであり、フランス語で言うヴェール・ド・シルコンスタンスである。その場その場の折にふれての即興感偶が、日本の詩のもつとも一般的な発想となる。これは短歌や俳句のような伝統的詩型にのみ限らない、新しい現代詩の発想も、同じ方式を取つているのだ。

安東次男氏がエリユアールによつて「情況詩」というのは、その場その場の機会詩ということであろう。同じ言葉でも、即興感偶の詩と言うと花鳥風月めくが、情況詩と言えば、時事的・政治的な詩のような印象を受ける。だがエリユアールによれば、情況詩の理念をはつきり言つたのはゲーテであるらしい。「宇宙はかくも大きく、豊かに、生はかくも多様な光景を呈するがゆえに、詩の主題に事欠くことはないで

あろう。だが常に情況の詩であることが必要だ。換言すれば、現実が機会と素材を提供しなければならぬ。特異な場合も、それが詩人に扱われれば、まさしくその点で普遍的、詩的になる。したがつて私の詩はすべて情況詩である。それは現実の息吹きを受けて生れ、現実の上に抱つて憩う。それ以外に何物にも慰いを求めぬ詩、そういう詩しか、私は作らない。」

私はここでは、ゲーテの詩については問わない。だが過去千年にわたつて作られて来た日本の短歌と俳句は、多くはここに言う「現実の機会」をいつそう狭めて、私的な日常生活の上の機会に限定した意味での情況詩であると言えるであろう。ゲーテの言葉が、叙事詩や詩劇に対して、純粹の抒情詩の理念を押し出す意味で言われたものならば、日本には万葉以来、酔乎とした抒情詩の流れがあつた、と言えそうである。だが果して、単純にそう言い切つていいものかどうか。

少くともこれだけは言えるだろう。人麻呂以後の短歌は、そのような酔乎たる抒情詩をめざして流れて来た。芭蕉以後の俳句も、同様にそのような酔乎たる抒情詩をめざして流れて来た。そしてその事実が、日本の詩の発想を劃一化し、単調化したのである。『イリーヤス』も『神曲』も『ファウスト』も持たなかつた日本の詩人たちは、詩から非詩的なもの的一切を追放しようとしたサンボリスムの詩の運動を、少くとも理念としてはたやすく受け入れること

ができた。同様のたやすさで、われわれは同じく「私」という一人称発想による一種の散文詩、つまり私小説を受け容れることができたのだ。

六

私はここで、詩における人称の問題に突き当るのである。短歌も俳句も、その場その場の抒情詩として成立しているかぎり、一人称を以て原則とする。斎藤茂吉の言う独詠歌を以て原則とする。つまり、作者があたかも聴き手が一人もいないかの如く、自分自身にききやくような形で発する独白である。だが、歌が元来歌垣の庭でのかけ合いに出発し、そのことが尾を引いて相聞贈答の歌が、独詠歌に劣らず数多く詠まれている以上、茂吉は対詠歌という言葉も発明しなければならなかつた。「訴える」という意味での歌であり、今日では近藤芳美氏がこの意味を拵げて重視しているようだ。すなわち、一人または複数の聴き手を予想したところの、二人称的発想の歌である。だが、この独詠と対詠ということは、普通に考えられるほど簡単な区別のつくものではない。例を芭蕉の俳句に取る。

辛崎の松は花よりはなより 朧おぼろくにて
星崎の闇を見よとや鳴く千鳥
秋近き心の寄るや四畳半
秋深き隣は何をずる人ぞ

みな芭蕉の有名な句であるが、一応前の二句は情景詩と考えられ、後の二句は心境詩乃至境界を諷詠したものと考えられるであらう。もちろんそこに違いはないが、それだけでは解決のつかない問題があるのだ。

「辛崎」の句は大津の千那の別院での句とされ、「山はさくらを絞る春雨」という千那の別院が伝えられている。もちろんこれは千那の別院から琵琶湖をうち眺めた即興感偶の句であるが、湖上の風景をあてやかに賞美することが、同時に客としての主に対する挨拶の意となるのである。「星崎」の句も、鳴海の安信邸での吟であつて、安信の脇以下の歌仙が残されているが、これも海を見晴らす佳景が闇夜のために見えなことを惜しむ主人に対して、千鳥の声を詠むことによつて、かえつて慰めている趣が見えるのである。すなわち、これも挨拶の句なのだ。このように、單純に叙景と思われるものでも、裏に挨拶の意を含むことによつて、意味が重層化して来るのがここに見られる。

「秋近き」の句は、芭蕉が死の歳の大津木節庵での作であり、そのときの四吟歌仙が伝えられているが、この寂寥の気をたたえた句の裏に、自分の人なつかしさの心境を詠むことによつて、主への労りの気持さえ汲み取ることができる。

「秋深き」の句は、芝柏亭の句会に出る予定のところ、違和を覚え出席出来なくなつてつかわした句であり、当然芝柏への挨拶の意を含んでいることになる。あるいは「隣」と言つたのは、

志田義秀説のように、芝柏亭（たとえ、文字通り隣ではなくても）のことかも知れない。だがともかく、「秋近き」にしても「秋深き」にしても、蕭条とした人生のたそがれを思わせる心境の句でありながら、同時に挨拶の句なのである。独詠の形を取りながら実は対詠なのであり、モノローグのように見えながらダイアローグなのである。「私」の風景への感動、「私」への呼びかけながら、同時に「あなた」への呼びかけなのだ。芭蕉の句の持つこのような意味の重層性は、その後の俳句に於ては次第に忘れられてしまつた。風景はただの風景であり、心境はただの心境になつてしまつたのだ。芭蕉の句におけるメタファーは、今日の多くの詩に見られるように、技法として駆使されるものではなく、詩の存立条件そのものの中に胚胎したものである。

七

俳諧の座のこのような主客の応酬は、元をたどれば、万葉以来の宴遊歌、あるいはその濫觴としての室寿の歌における約束にまで遡らなければならぬ。嘯目の四季風物に即して譬喩的に発想する傾向は、すでに万葉の宴遊歌において始まつているのである。だが私はここでは、人麻呂などに見られる三人称的発想について語らねばならない。

今日の歌人や俳人の習慣としては、一人称的発想と二人称的発想とは存在するが、三人称的

発想は許すべからざるものであるらしい。戦争中に、ニュース映画や『麦と兵隊』などの文学作品によつて、自分で経験もしない戦場風景を描き出す俳句が、主として新興俳句作家の間に行われ、多くの俳人たちの聲を震え買つたことがある。中には俳句を侮辱するの甚だしきものだという批評さえあつたのである。もちろん私もその詩的動機に、それほど深い必然性は認めることができなかったが、それが日常茶飯事を詠むことが以上に愚劣だとは思わなかつた。短歌や俳句が、その場その場の情況に発想の動機を持つことは、作品を日常の生活感情の圏内に局限することであつて、そこには暗黙のうちに、作品を現実の感情や思想の等価物であるとする考え方がある。そしてこれは、非常に根強い日本の伝統的詩人の思考なのである。詩は生まれるものであつて、意識的に作られるものではないとする考え方が、詩におけるフィクションを嫌悪させるのである。だがその点、蕪村はこたわりがなかつた。

鳥羽殿へ五六騎急ぐ枯野かな
春雨や同車の君がささめごと

芭蕉の叙景句における意味の重層性が忘却され、単なる叙景句として成立するようになる。風景についてのイメージも、実在の風景から想像の風景あるいは絵画のなかの風景にまで延長されるのである。そこに蕪村のフィクション俳

句、あるいは三人称俳句が成立するに至るのである。だが、人麻呂の作品における三人称は、このような他愛ない自己満足的動機で成立するのではなく、もつと根強い詩の伝達の必然性として成立する。

敷妙の袖あへし君、玉だれの越野に過ぎぬ。
またも逢はめやも
ひむがしの激湍の御門に さもらへど、昨
日も今日も召すこともなし

「敷妙の」の短歌は、川島皇子が亡くなつたと、その妃の泊瀬部皇女とその同母兄の忍坂部皇子とに献つた長歌の反歌である。この短歌だけを鑑賞すれば、自分の恋人を亡くしたときの一人称の短歌と見られなくはない。だがこれは、人麻呂が泊瀬部皇女に代つて代作した歌であつて、三人称の詠(しのびうた)であり、皇女に代つて思慕の意を述べて、魂を迎え招こうとする歌なのである。第二首は、日並知皇子尊が亡くなつたとき、舍人等が悲しんで作つた二十三首の一首であるが、おそらくそれは人麻呂の代作であろうと言われ、舍人等が諷誦する儀礼用コーラスの詞章として、作られたものであるらしい。だから、どちらも職業詩人としての人麻呂が、現実的には自分が抱いていない感情を仮構して表現したものである。つまり正儀の用に供するための創作歌であつて、そこには演戲的意識さえ認められないわけではなかつた。もし

ここに、泊瀬部皇女や舍人等に托して、人麻呂自身の悲しみが陳べられてあるのなら、人麻呂は彼等に自分の代弁者を見出したわけだが、そういう発想は、人麻呂時代にはなかつたのである。「敷妙の」の長歌には、

玉藻なすかよりかくより 驕かひし夫の尊
の、
たたなづく柔肌すらを、
つるぎたち身に副へ寝ねば、
ぬばたまの夜床も荒るらむ。
其故に 慰めかねて、……

と、如実に皇女の孤閨の寂しさについて、想像をたくましくしているのである。そしてこの歌のような悲哀の韻律を創造しえたということは、彼が自分で悲しむ気持になつたかどうかという事実とは、関係のないことである。舍人等の悲しみを陳べた二十三首も、作者は没個性的に墓辺に侍らう彼等の状態になり切つて詠つている。つまりこれらの歌は、その声が発せられる人物の状況によつて、それ自身を正当化していると言えるのだ。このような詩の発想は、その後一人称と二人称とに執着した日本の詩においては忘れられてしまつた。そしてこのような発想が、もし日本の詩において発展せしめられていたら、それは当然詩的発想に道を啓いたのではなからうか。

昨年十一月、T・S・エリオットが、ウエス

トミンスターのセントラル・ホールで、『詩に
おける三つの声』という講演をやり、そのリー
フレットが刊行された。(その紹介文を、小田
島雄志氏が「詩学」十月号に書いている。)こ
れは詩劇についての考察であるが、詩における
三つの声とは、第一には詩人が自分に向つての
み語りかける声であり、第二には詩人が多少を
問わず聴衆に向つて語りかける声であり、第三
には詩人が劇中人物を創造して、その人物が他
の人物に話しかけているという限界内で、自分
の言いうることだけを言っている詩の声である。
この第三の声が、純粹に詩劇の声なのであり、
それは日本の詩人たちに、これまで意識され発
想されることのなかつた声なのである。だがこ
のような詩の声が、少くとも萌芽の形に於てで
も、日本の過去の詩人たちに意識されること
がなかつたかどうか。日本の詩の自覚の歴史を、
もう一度仔細に振りかえつてみる必要がないか
そして、そのような声が萌芽のうちに摘み
取られてしまつたのだとしたら、その原因はど
こにあるのか。

私は人麻呂の前記のような詩の発想に、少く
ともそのような萌芽があつたと思うのである。
人麻呂にかぎらず、万葉にはまだ外に劇的発想
を取つた作品が相当にある。詩における三つの
声が、そこには交錯していたと言つてもよい。
もちろん「敷妙の」の歌の如き、作者が仮托し
た皇女の声の外に、作者自身の声が聴こえるこ
とも事実だ。だがそれは、皇女の声と同じ意味

においてではなく、もつと隠微な声であり、裏
に隠されているのである。そしてその声は、人
麻呂の現実の感情を直接的に表現しているわけ
ではないが、それゆゑにいつそうこの作品は作
者の深層の声を含んでいる。エリオットは前述
の講演で、最後にこう言つている。「偉大な劇
詩人の世界は、その中で作者があらゆる所に在
り、しかもあらゆる所に隠れている世界なの
だ。」

没個性的な表現の奥深く隠された詩人の声を
聴き取ること——そのこと以外に、すぐれた詩
を読む喜びがあるうとは思われない。

柿本人麻呂

子規の『病床六尺』に、根岸短歌会の同人た
ちが、人麻呂の風貌について論争したという、
次のような記載がある。

左千夫曰ふ柿本人麻呂は必ず肥えたる人
にありしならむ。その歌の大きくして逼らぬ
処を見るに決して神経的瘦せギスの作とは思
はれずと。節曰ふ余は人麻呂は必ず瘦せたる
人にてありしならむと思ふ。その歌の悲壯な
るを見て知るべしと。蓋し左千夫は肥えたる
人にして節は瘦せたる人なり。他人のことも
善き事は自分の身に引き比べて同じ様に思ひ

なすこと人の常なりと覚ゆ。

他愛ない言い争いと言つてしまえば、それま
での話である。だが左千夫や節が、人麻呂の作
品の主題の切実さや、声調の莊重さや——要す
るにその詩的内容のすべてを籠めて、そこから
受ける感動から、ただちに作者の肉体的条件に
思い至つた思考の素朴さを、われわれは笑つて
ばかりもいられないのである。われわれは近代
的な文学意識を持つて、作品から作者へ到達し
ようとして、いつもそのような読み方をするの
だ。そしてその場合、作品とわれわれとを結び
つける共感の根柢は、いつのまにか作品そのも
のから作者へ、われわれが作品のなから嗅ぎ
取り得たと幻想する作者の個性的なものの一
生理・心理・信念・思想・意識・生活等々へ、
移行してしまつている。

人麻呂と言へば、誰しも斎藤茂吉のあの大冊
が思い浮ぶであらう。あれは人麻呂に対するあ
らゆる文献を網羅し、著者の人麻呂に対する最
大限の傾倒を、質量ともに表現しようとした大
著述であるが、そのわりに著者の人麻呂観は単
純に要約できるものである。彼は人麻呂の作品
の声調を語るのに、あるいは顫動的であり流動
的であると言ひ、あるいは重々しく切実であり
「悲劇的」であると言ひ、あるいは繊弱に澄ま
ずに「渾沌」が包蔵されていると言ひ、結局
「ディオニソス的」という言葉を見出だして、
ひとまず満足すべき結論を見出だしたもののよ