

## 三木露風の詩と韻律

——その彫塑的な面について——

西川紀子

三木露風は、いくつかのまとまった詩論集を残しているが、その中でも詩の韻律について述べていることが非常に多い。特に露風の韻律論が、単に詩の外面的なリズムを指しているのではないのには注目できる。韻律つまりリズムとは一般的な定義からいうと、時間的に等拍な音の繰り返しということになる。しかし露風は、韻律と時間的なものだけではなく空間的なものとして捉えていた。それは、韻律が音楽だけではなく、絵画や彫刻にもあるとしている所からも窺える。そこで、露風の作品に見られる彫塑的な面についてみたいと思う。なお露風の作品の引用は雑誌以外すべて「三木露風全集」に従った。

露風の詩は、第二詩集「廃園」が永井荷風によって最もよくヴェルレーヌの面影を伝えていると評されたように音楽的なものであった。もちろん露風の詩には音数律になかったものも多くあるが、ここでいう音楽性は、抒情的流動的なもので、ヴェルレー

ヌの「詩法」の中で「色彩」にはあらずただ陰翳かげをのみ。」と歌われるようなかすかなもので情調象徴であったと言える。それが、大正二年発行の「白き手の狐人」所収の詩論「芭蕉」の中で「僕はただ音楽の暗示といふだけでは、そこにはまだ嫌らないものがある。」とし、「深い物を深はす力」が必要であると述べている。露風は、この辺りから、詩に対して音楽的に滑らかに流れる美しさとは違ったもつと重みのあるものを求めだしたと言える。それははっきりと定義したが、大正一四年発行の詩論集「詩歌の道」である。その中の「詩の目的」の中で露風は次のように述べている。

かやうに詩は、音楽に移ることによって、一部の目的を達するやうになるが、又一面には、詩が彫塑ブラスチック的なものになるに随つて、威厳を加へるものであつて、古典クラシックの立派な美は、つねにそこにある。古代に其例を求めるともなく近代の詩に就て見ても、本年我邦に於ても百年記念祭を行はうとしてゐるポオドレエルの詩はこの彫塑ブラスチック的な詩の傾向を表はす、最も深酷な、また最

も美しい、代表的なものである。

ボオドレエルの詩はエルレエヌの如く音楽的でない。ちやうど彼は煉瓦工のやうに、一つ一つの言葉を積み上げる。さうしてそのたつた一つの言葉にも重い彼の心盤が注がれてゐる。ボオドレエルの詩には、彫刻のやうな面とかたまりとがある。明暗と均斉とがある。量がある。

観照洞察の鋭い詩人は、其感情を幽韻纏綿たる声としてうたふよりも、感情の姿を、さながら描き出して表現せんことを力める。(中略) プラウニングも亦感情の姿を、さながら自らの眼に見ることが出来るやうにすることをよるこんだ詩人である。詩致も立体にし、力あるものにしてよる詩人である。(後略)

「彫塑的」という言葉が表現しているように露風は詩に透明な塊のような形あるものを求めたと見える。音楽的に流れるリズムではなくてプラスチックのように結晶するリズムといったものであった。「彫塑的」に立体として彷彿してくるようなそんな音律を目指したのであろう。では「彫塑的」な詩とはどのようなものであったのか、まず露風の詩論を手掛かりとしながら見ていきたい。

露風が韻律を時間的なものだけでなく空間的に捉えていたことはすでに述べた。このような、時間的空間的な違いを、露風は表記の上でも示している。大正七年一月一日発行の雑誌「国民文

学」の中で露風は、平仮名を柔軟で流れ一方に面白みがあるもの、漢字を形一方で造工性があるものとし、前者を時間的、後者を空間的と述べている。このような表記に関する違いについては「詩歌の道」所収の「言葉と律との精神」の中でも述べており、仮名を豎への美、漢字を横への美があるものとし、特に漢字が「ある蔽めしさと立体的な深みを加へる」もので「造形的な建築的な特徴」を持つているものと述べている。これらは「詩の目的」で見た「彫塑的」「威厳」という言葉に通じるものがあり、露風が耳に訴える言葉ばかりではなく、視覚に訴える言葉の美を大切にしていたことがわかる。この視覚に訴える言葉も韻律と深く関わりがあると言える。岡井隆氏は「短詩型文学論」の中で「画数の多い、画線の大きい——つまり密度の大きい漢字が、視線の流れを停滞させる」ことがきっかけで生じる「目のリズム」があるとされ、「表意(漢字)から表音(仮名)へ表音から表意へと、次々にめまぐるしく移っていく、そのリズムがおのずから韻文のリズムを形成する。」と述べられている。つまり漢語は露風の言うように流れを切断する横への美があり、そのことよってある蔽めしさと立体的な深みを加えることになる。つまり露風のいう韻律からすれば、時間的流動的なものから立体的彫塑的なものへ移行変わっていったと言える。では、漢字の使用が詩を彫塑的なものにするかと言うと、やはりそれだけでは不完全なものである。漢字の使用は一要因にすぎず、やはり内容的に彫塑的になる必要がある。

る。「詩歌の道」所収の「詩に就て」の中の「立体心」の中で露風は、「概括的説明的ではなく物をあらはすことに於て美は生ずる。立体心は即ちさういふ詩致を生む。」と述べている。これは詩人の観照眼や凝集力とも深く関わりあっている。感情の趣くまを述べたのではなく沈潜しきった感情の中心点を捉えることが必要で、それが時代、空間を越えた古典美としての価値を生ずるのだと思われる。この立体心が生む詩致を露風は一方で「律感」と呼んでいる。「律感」つまり律の感じとは露風が述べるころでは、「詩に陰影を与へ、平面ではなく立体にし、意を遠からしめ、詩句に厚味をつくる」ものであり、「心の最も精妙な観察によつて、視、触れ、捉へることによつて生ずる」(以上「詩歌の感」)ものである。つまり感じるだけではなく、それと同時に見るものでなければならぬ。ここにも露風の韻律論の深みを感じさせられる。

## 二

露風の詩論を中心にしながら、表記と内容という二つの点について見てきたが、実際に露風がどのような過程を経て、彫塑的な詩を目指したのか、作品を見ながら考察していく。

まず第一に表記の面から見ていくと、時間を経るにつけ、いくつかの変化した点を見出すことができる。「魔園」に所収された作品を見ると、かなりの割合で漢語を使用していることがわかる。

それらの中にいくつかなの特徴的な漢語がある。例えば「月光と憧憬」の中に「清欲」と表記し「よるこび」、「憂愁」と表記し「うれひ」と読ませているものがある。これらは正確な読み方ではなく、独特な読み方である。このような読み方は多く見られるが、特徴的なものを挙げてみると、

「黄なる」(「美し」) (「雨ふる日」) (「想」) (「青色の蝸」) (「海寂」)

「夜となる前のひと、き」(「白日」) (「寺院」) (「蜜蜂」) (「五月ひるすぎ」) (「熟睡」) (「清眸」) (「南方の五月」) (「追憶」) (「悲愁」)

「古径」(「在所」) (「月夜の悲しみ」)

などがある。これらは和語を漢語で表したもので、詩を鑑賞する時に耳で聞く「音」と目で見る「意味」の両方を味わうことになる。和語に漢語を当てることで意味を明確にし、限定したものにしていく。特に「よるこび」では「歎楽」「歓喜」「喜悦」、「しゅま」では「沈黙」「無言」、「みでら」では「聖堂」「会堂」など、露風の作品を通してみると、他の数種類の漢語を当てたものもあり、それぞれ微妙に違った意味を持たせている。これらの語は、意味を区別するために使用されているわけで「音」の方はもっぱら和語の読みに頼っている。それは例えば「南方の五月」の「熟睡」や「清眸」といった語が、「熟睡に円き」「清眸をや見けむ」といった具合に連なっていくことから、音読した場合には、語のつながりによる滑らかなリズムを損なうことになるのである。つまり初期の漢語使用の特徴は、ほとんどが漢語の持つ意味に重

点を置き、音のリズムは和語の読みをとり、滑らかなリズムを生じさせていたと言える。また、使用する漢語も感情を表す語が多く、叙情的な漢語を使用している。感情の微妙なニュアンスを漢語によって際立たせ、あまりイメージに含みを持たせないようにしていたのである。このことは、後に随筆なものを志向していく様子を窺わせる。

和語を漢語で表すという初期から見られた特徴は、露風の作品を通じて見られるが、それらの語は少しずつ少なくなっていく、抽象的・観念的な語が多く見られるようになっていく。それが最も顕著に表されるようになったのが、大正四年発行の「良心」である。「良心」は露風が同年七月に、北海道トラピスト修道院を初めて訪れて、三週間滞在した時の詩作をまとめたもので、修道院長に献じたものである。露風の宗教体験が全面にでた作品であり、宗教詩集といっても過言ではない。その冒頭に置かれた作品に「修道士達に」がある。この作品にもかなり多くの漢語が使用されているが、初期の抒情的な作品に見られたものとは違って「現世」「有限」「浮塵」「温順」「慈愛」「忍辱」「和平」「幸福」「愛」など、漢語を積み上げるかのようにかなり抽象的観念的な語を使用している。その多くが音読され、韻律の上からも弾力性が増し、堅に滑らかに流れるものではなく、横に向かって切断されていくような響きが生ずる。それが視覚的印象と相まってかなりの堅さを増した作品となる。しかし、あまりに抽象的な漢語を使用した

のでは、詩の美しさを損なうものとなる。詩が彫塑的になるためには、漢語の使用も大切な要因と考えられるが、逆に漢語が多くなりすぎると、彫塑的でなくなると言える。つまり、漢語をバランスよく使用することが大切で、そのバランスがとれている時が彫塑的になりうる時と考えられる。

「良心」より四か月前に発行された「幻の田園」には「善根」「不断」「虚無」「無際限」等、観念的な語が増えてはいるものの「良心」ほど甚だしくはなく、観念的な語を多く使用するのは、キリスト教の教義を伝えようとしたり、また思想的な作品を作ろうとした時に、簡潔に書ける漢語が力を発揮するためであったと思われる。形の上からも堅さ、厳めしさが備わった漢語は、滑らかに流れる音とは違い、思想的なことを述べるには適している。よって漢語のもつ特徴と内容とがうまく均衡がとれること、つまり内容と形式が一致したときに、彫塑的な威厳を加えた作品となるのではないだろうか。

### 三

それを具体的に自覚したのが、大正七年発行の「蘆間の幻影」所収「序詩自画像」である。「序詩自画像」は題の示す通り、序の代わりに詩集の冒頭に置かれた作品である。

#### 序詩 自画像

われ願ふ、わが面影を  
万の上に観んことを、

この故にわれは己れの像を  
言葉の裡に刻ざむ。

しほ鹹き人の苦みや、はげしきいきどほりの心や

また忍苦の大胆の勇氣や

また生命の歡喜やを

諸物の中に咒なふ。

われは造る、主になして

わが心よりしたたるものを

具体の歌を

わが死の墓に撒かんため

われ描き、つくる。

われは廣造の詩人

主になしてつくる、

われは觀觀者

神聖の垣根に拠る。

われは諸物に「我」を混ざる被金師

黄銅の装ひせしめ

とれざる仮面をつけしめ

不動の中にこれを置く。

われは言葉の鍊金士

黄金を、粗鉢をませてつくるてふ玄義に聞かん

そは言葉も煮沸すれば

心的物質なればなり。

われは古代の鍛冶工

神聖の火をたくはへて

万物を鍛改し

悲哀の紋章を極印す。

われは言葉の大工

幻想を建築す、

錯綜し、渾融し、厚き、重き

浮彫こそ我が詩の王。

われは技巧の中の技巧

隨の隨、

言葉の言葉、

あらゆる工夫を凝らす者の祝禱者。

おお、我が詩よ

形式と心霊とは同一

そは闇黒に鏡を架けて

おのれが像を顧るなり。

われは惱める心の旗手

われは苦痛の福音の宣伝者

われは主の運命の模倣者

われは我が運命をつくる者。

ああわが詩、わが碑

わが束ねたる花よ

われはその中に死の臥床を用意すべし

その花もて面を覆ひ、埋もれて。

自画像とは明らかに絵画を指す語である。それを露風は言葉でもって浮彫りにしようとした。第一連には、露風がボードレールのように言葉に心霊を注ぎ、彫塑的な詩を作りたいという願望が表されている。第二連では具体的に表現したい事柄が挙げられ、第三連からは「われは……」といった具合に自己と対面し、詩人と

しての役割、立場を浮彫りにしていく。特に「具体の歌」を「造る」としているのは、いかに彫刻を造るかのようである。第四連からは「われ」は「贗造の詩人」であり、「被金師」「錬金士」「鍛冶工」「大工」と、物を作り上げる者に仕立てて、詩を作り上げる様子を描き出している。心よりしたたるものを奥深くしまいこみ、表面を飾ったり、言葉を純粋に浄化し、幻想の世界を建築していくのである。しかしそれは露風の願望でもあるので「祝禱者」ともなり、また身分不相応な神のなせる技をうかがい狙う「観鏡者」ともなりうるのである。この願望が第十連で感情の高まりを見せ、「形式と心霊は同一」という境地に達したと言える。「序詩自画像」には「良心」の流れをくむ宗教的要素も含まれているが、それよりも天地創造の神と詩人とを同一化しようとしているようで、それほど詩を神聖なものへ高めようとしている。

形式の面から見ると、適度に堅さを感じさせる程度に仮名と漢語のバランスがとられており、露風の決意の堅さを思わせる。使用されている漢語も独特なものも多く、奇抜さを与えており、工夫の跡を感じさせる。また「われは……」の繰り返しが、露風自身の内部へと奥深く掘りさげていく様子を暗示させ、詩に厚味を与えている。その際、行の末尾の多くを体言止めにするこことによって流れるようなリズムを造り、一つ一つをかみしめながら読み進んでいかせる。このような形式上の工夫は、詩の内容とうまくマッチしていると思われる。

「序詩自画像」では、露風の言葉に対するこだわりが所々に表されているが、それはやはり詩が言葉の芸術であることから考えると、当然のことである。言葉そのものを純粋とし、心よりしたたるものをはっきりと歌い上げることに詩の本質を見出し、と言えり。ただ言葉に対するこだわりは、もつと以前から述べられていた。そして心の奥底から何かしらの浮上してくる様子を歌い上げた作品も見られる。つまり、『蘆間の幻影』へと至る過程が、ただ突如として現れたのではなく、徐々に明らかにされていったと言える。「序詩自画像」での「形式と心霊は同一」という境地に至るまでの過程を、次に見ていきたいと思う。

#### 四

「幻の田園」の自序には「詩は心の表象である。」と述べられている。つまり露風は具体的に心が、詩を創作することで浮かび上がってくることを求めたのである。「幻の田園」は岡崎義恵氏によって、汎神論的自然観によって幻と化した東京の西郊の田園の写生で、写生にしてもはや象徴であると指摘されたものである。<sup>注二</sup>「幻の田園」には時間的広がりよりもむしろ空間的広がりを感じさせる詩が多く、また激しい感情の起伏を歌ったものもなく、安定感のある詩が多いと言える。心の奥底から何やら浮かび上がってくる様子を歌ったものに「廃園」の「かたち」、「白き手の胤人」の「寺」「反影」等を先がけとしてみることが出来る。特に

「かたち」の第二連「さまよへる心の隈に／彼の象、花は織りいづ……」と歌われる花には、マラルメが詩論「詩の危機」の中で述べているイデアとしての花を思わせるものがある。<sup>注三</sup>また「寺」も岡崎義恵氏によって指摘されているように、ポードレルの「交感」に似ている。<sup>注四</sup>自然のあらゆるものが、融合し、無言の中から醸し出される寺はまさしく「交感」の中で歌われる神の宮としての自然と言えり。<sup>注五</sup>「反影」にもあらゆるものが混沌として結合していく様子が描かれ、やはり「交感」での万物照応の影嚮を思わせる。

このように心の奥底から彷彿してくるものを表象としてさらに具体化したのが「幻の田園」であった。「小童」に現れてくる「野良にむかひて開ける門」(第一連)や「深深と開きし門。」(第四連)といった形象には威圧感があり、「門」という語の意味と響きにも不動の安定感がある。「匿」には「序詩自画像」の「そは闇黒に鏡を架けて／おのれが像を観るなり。」(第十連)と歌われるような観照の深さによって初めて姿を現す「はるかなる岸辺」が浮かび上がってきている。「暁」とは露風の凝集力の大きさを表す言葉でもあり、ありとあらゆるものを透視するかのよう<sup>か</sup>に迫ってくる。「森」という作品には現実世界と幻想世界とをつなぐ場であるような、かなたに開く「童話の窓」が描かれ、外界と内界とが統一していく様子が窺える。このように「序歌自画像」に至るまでの内面的沈潜化が、徐々に行われ、流動的抒情

的なものから脱皮していったと言える。そして空間に立体的に浮かび上がる流れない不動の律感を求めていったのである。それはちようと情調象徴から觀念象徴へと移り変わっていったと言いうことができる。

## 五

露風が自覚して立体的表現を求めた作品として、先に挙げた「序詩自画像」の他に「解雪」と「生ける室」を挙げるこがである。

### 解雪

谿間は、胸上げてかくは云ふ

(洪水の水)

角角しき雪

火の征矢の力

一時にきたる)

見よ谿間の春の来るところ

その胸廓はとどろけり

その心臓は

肋骨を押し上げつつ、叫びたり

(歌はんかな、我は

栄ある者の過ぎる時

酔はんかな我は

くるしみの感謝をもつて)

かく谿間はさげぶ。

谿間が著けし雛菊の

その上にも瑠璃紺の空かかる

いかにうるはしき清澄の

頭巾の母の眼をもつて。

母のまなこはかく言へり

(ひな菊と、鈴蘭と

すひかつらと

まづ神前に捧げなせ)。

されど谿間ほどよめけり

腕と、頭と、心臓と

(酔へ、酔へ、酔へ、

はこべ、はこべ、はこべ)。

「解雪」は、詩人と自然との会話のような形式で構成されている

る。露風はこの頃ブラウニングの「サウル」にかなり傾倒しており、ポードレールと並んで、彫刻的な詩を作る詩人に数えている。

「詩歌の道」所収の「サウル」を読む」の中で、「サウル」を「古典的偉大」であるとし、詳しく詩を分析しその一節を「立体の厚味と重さを持った凄惨な句」としている。この表現を試みた作品として「蘆間の幻影」の三作品を挙げている。表現の上からもこの三作品は「サウル」の影響を受けているが、特に「解雪」では言葉のみではなく形式、内容に影響が見られる。「解雪」の会話体は「サウル」のダビデによる劇的独白に倣ったと思われる。「サウル」は宗教詩であつて神の愛は永遠の生命を与えるという真理を啓示するものである。「解雪」の第一、二連の冬が過ぎ、春へと移り変わる様子は「サウル」の次の部分の影響を受けている。

春の女神の矢のやうに疾き

召喚の声その目的に当りて

彼女にあらがふ最後のものなる一つの山

(谷は自由と花との間に笑めども、山のみは)

宏大なる石を胸として

その上に胸あてにもと積みなせる

一年の白雪をよるひ居たるに

その鎧をぬぎ棄つる時を見しことありや

この部分は露風が「サウル」の中で、「最も美なる(最も真なると言つても宜い)」表現と述べている箇所である。ちようどサウルが覚醒する場面であるが、露風はそれを冬から春へと季節が生まれ変わる詩にしている。しかし「解雪」にも自然を写生しただけではない人間との共通点が見られる。それは谷間を擬人化しているということではなく、生命という一つの真理につながる普遍的なものだともわれる。「解雪」にもどつしりとした安定感があるが、それ以上に巨大なものが動き出す壮大なリズムが感じられる。形式の上からも語と語のつながりによる滑らかさはなく、むしろ一語一語を確実にふまえていく。それは、「……」で終わる行の末尾や、一行の長さ、句読点等の工夫のためであると思われる。内容的には、前述したように「サウル」の影響をかなり受けており、露風の独創とは言い難い。しかしそのことが逆に露風がどれ程立体的な詩を求めていたかを裏づけることになる。

続いて「生ける宮」を見ていきたいと思う。

生ける宮

今しも天は満ち満ちて

峰高き岩角と岩角との間より

孤状なす、そが胸を横へぬ、

いとも厳しく重く、ふくらかに

ああ天、この日に折たたむ翼

須臾、ここに憩はんと

望み見て翔りきたれる如くなり。

折畳む片側は光にあふれ輝き

又他の一方は香かの陰に向けて

へし曲り突き入りぬ。

峰に黒める岩角は

天の真下に駄駄羅ふむ

(ああ雄々しきプロメシユース)

縛められて括られて

しかと突き張る、その胸を。

峰に黒める岩角を

天は優しく眺めけり

神通の光を以て温めて

力と、天の香りとを以て守らせて。

かくて見よ、山山は

生ける殿堂と繋くなり

善き、大いなる箱限は

陣痛の唸きを以て

聖き真洞を造るなり。

ああ急げ、創れ、プロメシユース

黒き悲は遣らん

夕日の光、早も今

鱗なす天の翼に流れたり

風は峰をば吹き布けり。

この作品にも「サウル」の影響が色濃く見られる。特に第一連は、露風が「サウル」の中で「立体的厚味と重さを持った凄惨な句」と評した部分を受けている。

日はゆるやかに丘に春き

丘々は蔽かに寂然として決意し

互に力を合せて更に強くなるため

腕に腕をかさねからむ、

しかこそサウルは腕を組みて

波動止みたる胸の上に置きぬ

一読しただけでもわかるようにかなり類似したものである。第三連に出てくるプロメシユースとは「先見」を意味する神であり、ゼウスによって岩山に縛られ、鷲にその肝臓を食べられるが、肝

曠は夜毎に元通りになり、永い間の苦しみの末、ついに解放されたとする神である。この神の物語が第三連で生かされている。「生ける宮」は「解雪」以上に堅さの感じられる作品で、滑らかなリズムはあまり感じられない。特に第五連の「生ける殿堂」は「交感」での「自然は神の宮にして、生ある柱」に通じるものがあり、荘厳さがある。ギリシャの古代建築をも思わせるこの「生ける殿堂」は自然の作り出す神の宮でもあり、主題そのものと言える。「殿堂」という語はすでに「修道士達に」の中で「善良なる精神の殿堂」と歌われており、自然の原理を理解する精神でもあったと思われる。「陣痛」という語は「サウル」の中で使用されている語であるが、人間が誕生するのに伴う苦しみと自然との統一が見られ、崇高な美を感じさせる。

このように露風が自ら立体的表現を試みたとする三作品について見てきたが、これらの詩を通して共通していることは、初期の作品に見られた内面のリズムがあふれでる流動性がなくなり、内面的に沈潜した様子が窺えること、表現が漢字のもつ堅さを表すために音読され、実際に読んでみた時に語と語のつながりによる滑らかさをあまり感じさせないものであること、そして何よりも作品を鑑賞していく上で「生ける宮」に代表されるような表象としてある物の浮かび上がってくる様子が描かれていることである。このように露風は、音楽的な韻律から、絵画的、彫刻的なリズムを求めていったと言える。それはちょうど抒情的なものから内省

的なものへの移りかわりであり、情調象徴から觀念象徴への移りかわりであった。ただ露風本来の持ち味からすると、やはり前期の作品の方が本領であり彫刻的な詩は露風が自分にはないものを探めたものであったと思われる。

## 注

注一 「世界文学大系43 マラルメ・ヴェルレーヌ・ランボー」(筑摩書房)

## 参照

注二 「日本詩歌の象徴精神現代篇」(宝文館) 参照

注三 「私が「花」と言う時、私の声は、はっきりした輪郭を何もあとにのこさず、すぐに忘れられてしまう。が、同時にわれわれの知っている花とはちがった、現実のどんな花束にもない、におやかな、花の觀念そのものが言葉のもつ音楽の働きに立ちのほるのである。」(「世界文学大系43 マラルメ・ヴェルレーヌ・ランボー」とある。

注四 注二に同じ

注五 「世界文学大系33 ポードレル・ポー」参照

注六 齊藤勇訳、最近のものとしては大庭千景訳のものを見ることができ  
る。

注七 同右

注八 注五同じ

(兵庫県立姫路別所高校)