

文学史から文学場へ：室生犀星と日本近代詩(2)

De l'histoire littéraire au champ littéraire:
Saisei MURO et la poésie japonaise moderne (2)

上 田 和 弘
Kazuhiro UEDA

(要旨) ある時代のある特定の時期に書かれ発表されたさまざまな文学テクストをながめたばあい、ときにジャンルさえ越えて、そこに流行語のようにいくつかのある特徴的な語や表現が時を同じくして出現してくることがある。それはもちろん作家(詩人)から作家(詩人)へのなんらかの影響関係がそこにあったからだともまずは考えられよう。しかしこれは必ずしもたんに一方から他方への単方向的な影響というのではなく、作家(詩人)たちのあいだで、いくつかの条件があわさって、ほとんど同時発生的にある共通ないし類似の語や表現が生まれたり用いられたりすることもあったのではないか、また、あくまで個々の作品から遡及的にしか見いだされぬとしても、そうした共通ないし類似の語や表現を生みだすことを可能にした、ある時代のある特定の時期に成立していたと想定される表現可能態の言語空間がそこに潜在していたのではないか——本稿は、その空間をピエール・ブルデューの用語を借りて「文学場」の名で呼んで、20世紀初頭における日本の近代詩と19世紀中葉におけるフランスの近代詩をそうした「文学場」という観点からとらえなおす試みである。
(キーワード)文学場、日本近代詩、室生犀星、北原白秋、斎藤茂吉

2

(本稿で考察の対象となっている室生犀星の詩「寂しき春」をもう一度最初に引用する)

したたり止まぬ日のひかり
うつうつまはる水ぐるま
あをぞらに
越後の山も見ゆるぞ
さびしいぞ

いちにち
一日もの言はず
野にいでてあゆめば
菜種のはなは波をつくりて
いまははや
しんにさびしいぞ¹

¹ 『定本室生犀星全詩集』第1巻、冬樹社、1978年、64頁。

つぎに「寂しき春」にあらわれた目を惹く語法として第2行（「うつうつまはる水ぐるま」）の「うつうつ」という表現に注目してみたい。

これが、初期犀星特有の語法ともいえるべきもので、完全に擬態語擬音語ともみえず、かといって単純に字音語として「鬱々」という漢字表記に置きかえればそれで済ませられるともみえぬ奇態な語法であることはさきに書きとめておいた。

ところで、この第2行には異文があり、1914年[大3]4月の『アララギ』初出形および1916年[大5]7月『感情』再出形では「うつとりうつとりまはる水ぐるま」となっていた。そして1918年[大7]9月刊行の『抒情小曲集』収録時にはじめて現在読まれる「うつうつまはる水ぐるま」になったわけだが、北川透は、問題の語法についてこの異文をもとに「《うつうつ》は〈鬱々〉の語感をひびかせるが、『アララギ』初出では《うつとりうつとり》となっているから、けだるい眠気の〈うつらうつら〉の意と理解すべきだろう」²と書いている。このことからすると、北川は「うつうつ」が擬態語であると判断しているものと思われるが、そのことはしばらく措いて、そもそも初出稿にあらわれた「うつとりうつとり」という異文をもって、ただちにそれを最終稿の本文解釈の根拠とする北川の論理はいささか妥当性を欠くといわなければならない。³ようするに、初出稿が「うつとりうつとり [まはる]」となっているから、最終稿で同じ「まはる」の前に置かれた「うつうつ」は「うつらうつら」の意味となる（はずである）、という推論は無理があるということである。もとより「うつとりうつとり」と北川のいう「うつらうつら」とでは語義や語感において多少ともちがいがあるうえ、初出稿が「うつとりうつとり」であるにせよないにせよ、またたとえ初出稿がほかならぬ「うつらうつら」であったとしても、最終稿の「うつうつ」が「うつらうつら」の意味であると主張するにはあらためて最終稿における当該語「うつうつ」の他の語との相互連関やテキスト上の意味作用、意味効果などを慎重に検討する必要がある。

「うつうつ」を辞書にあたってみると、大槻文彦『言海』（1904年刊、用いたのは1926年改版）では「うつうつと」のみが見出し語にあり、「鬱々」という漢字表記があてられた上で、その語釈は「氣、コモリテ。心、フサギテ」とある。現代の『日本国語大辞典（第2版）』（2001年）ではふたつの見出し語が挙がっていて、ひとつは「うつうつ【鬱々】〔形動タリ〕①草木のおい茂っているさま。②雲や霧がたれこめているさま。③気がめいってはればれしないさま。心配して心を悩ますさま」、もうひとつは「うつうつ〔副〕（「と」を伴っても用いる）なかば眠り、なかばさめているさま。夢うつつのさま。うとうと。うつらうつら」となっている。辞書に依拠するかぎりでは、犀星の「うつうつ」は、やはり「鬱々」か「うつらうつら」かのどちらかになるかと思えるが、もちろん詩に用いられた語の解釈についてはかならずしも辞書（のみ）で解決できる問題ではない。もとより辞書の語義じたいあくまで実際の使用例から帰納的に集約されたものにすぎないし、そうした辞書にもあるような語義を含意しつつも、詩人固有の独自の語使用である可能性も排除できないのである。

ただそれにしても、最終稿の「うつうつ」が音韻的な類似性などにもよってたしかに擬態語の「うつらうつら」が連想されなくもないとしても、いっばうで字音語（漢語）への連想

² 北川透『萩原朔太郎〈言語革命〉論』、思潮社、1995年、219-210頁、傍点引用者。

³ 異文をめぐる解釈学上の問題については、ペーター・ソンディ「文献学的認識について」、『ヘルダーリン研究』所収、法政大学出版局、2008年、1-29頁を参照。

によって「鬱々」のような意味がこめられているのか、あるいはそれら両方の辞書的語義をも念頭においたうえで、「水ぐるま」の「まはる」動きをとらえるほとんど造語に近い独自の擬態語ないし擬音語のつもりで詩人は使用したのか、そういった「うつうつ」をめぐるいくつかの解釈の可能性がただちに浮かびあがってきて、しかも詩をくりかえし読んでもどれかひとつの解釈を是とするにはなおためらいが残る。これは、さきに引用した「室生犀星氏」でも、「わがゆくみちはいんいんたり」の「いんいん」が「殷々」なのか「陰々」なのか、それとも必ずしも意味的には両立しないそれら二つの字音語への連想をふくんだ上での詩人独自の擬態語擬音語を意図した語なのかという解釈上同様の問題が考えられる。

「うつうつ」について、これまでのこの詩の評釈をみると、たとえば吉田精一は「他に用例の乏しい語だが、『うつとり』というほどの意でもあろうか」⁴と、初出稿にそうとはいわずに送りかえしているだけだが、関良一は「うつらうつら、うとうとなどと同じく眠っているさまを表わす副詞」⁵と註釈している。いっぽう伊藤信吉は「うつうつ」は「心理状態の表象で、ここでは『鬱々』がそれにあてはまる」⁶と解し、鳥居邦朗は「ゆるやかにめぐる水車の形容であるとともに、作者の倦怠の心情の表象か」⁷という語釈を付している。当該の語について、こうしてかならずしも読み手のあいだでその解釈は一致していないわけだが、それはあえていえば「うつらうつら」の意でも「鬱々」の意でも、あるいは独自の擬態語擬音語としても読もうと思えば読めなくもない、というかいずれの意味、用法でも詩の解釈はなりたつようにみえなくもないということでもある。ただ、だからといってどの解釈でもいいとするのは、もちろん詩の理解としては乱暴にすぎるであろう。

筆者としては、この「うつうつ」については前節でこの詩の読解を試みたとき少しふれたが、その回るさまが、人がこっくりこっくりと単調なリズムで舟を漕いでいるかのようにみえる、そんな水ぐるまの様子をとらえたものである同時に、そのさま、そのリズムがあまりに気疎く単調なゆえにもの憂げで内にこもった印象を呼びおこすという、「うつうつ」の辞書にもある語義両方の意味を溶けあわせた犀星独自の語使用とまずはとらえておきたい。そして初出形の擬態語「うつとりうつとり」が最終稿で「うつうつ」となったのは、後者が「うつとりうつとり」の記憶を語感的に残しつつ同時に漢語の「鬱々」を呼びおこすものでもあるところから、「うつうつ」の発する意味作用のひとつであるほかならぬその「鬱々」が、詩の進行のなかで抒情主体にわきあがる「さびしさ」の情動を用意するというような効果も考えられたのだろう。あるいは詩の記述の時系列からすれば、改稿時に初出形の「うつとりうつとり」の視覚的な書字要素からほかならぬ「うつうつ」を得た可能性、また「うつうつまはる」とすることで冒頭句の「したたり止まぬ」と平行した七音句を成立させるという音律的理由がそこにあった可能性、あわせて「さびしいぞ」から上でのべたような意味連関によって遡及的に「鬱々」の意をふくんだ「うつうつ」が見いだされた可能性を考えてみてもよい。

それにくわえ、さらに、天上から垂直にこぼれ落ちる日の光をとらえた第一行の明るくき

⁴ 吉田精一『現代詩』、學燈社、1953年、185頁。

⁵ 関良一『近代文学注釈大系 近代詩』、有精堂、1963年、241頁。分銅淳作も、「うつらうつら、うとうとなどと同じく眠っているような、ものうげな状態を表わす副詞」という、関とよく似た語釈をつけている（『現代詩評釈』、學燈社、1969年、123頁参照）。

⁶ 伊藤信吉『鑑賞現代詩Ⅱ』、筑摩書房、1966年、104頁。

⁷ 『日本近代文学大系 39 佐藤春夫・室生犀星集』、角川書店、1973年、231頁。

わだつ「イ」音（したたりやまぬひのひかり）のしたたりにたいして、地上で気疎くまわる水車を点出する第二行のくぐもった「ウ」音（うつうつまはるみずぐるま）の連鎖、その冒頭二行の対比を生みだす音韻上の磁場形成の要請から「うつうつ」が牽引され呼びよせられたのではないかという点にも目を向けておくべきかもしれない。

後者のような観点にも着目してみたいくなるのは、音韻上の磁場の作用がうみだす詩語の生起と生成は、『抒情小曲集』の多くの詩にみられる重要な特徴でもあるからであり、「寂しき春」の改稿にさいしてもその音韻上の磁場に詩人の修正の筆はより強くひきよせられるところがあったと思われるからである。このことは、たとえば「寂しき春」初稿とほぼ同じく、犀星が朔太郎に会いに前橋に来ていた時期におそらく制作され、そのあとただちに当地発行の新聞に発表された「土筆」（1914年〔大3〕3月『上毛新聞』初出）にも見てとれる。初出形で

旅人なればぞ
小柴がくれに茜さす、つくつくし
摘まんとしつつ吐息つく。
まだ春浅くして
しんじつは浮びあがらず。
ただ一心に土を掘り
光るつくしを摘まんとす。
手は痛めども
ただ一心に土を掘る⁸

とあったのが、改稿された『抒情小曲集』（1918年〔大7〕9月刊）収載形では、音韻上の磁場がよりいっそうひろがりかつ張りめぐらされ、語が語を呼びよせ呼びおこし、あたかもひと筆書きで書かれてもしたかのようにするすると詩は生成してゆく。

旅人なればこそ
小柴がくれに茜さす
いとしき嫁菜つくつくし
摘まんとしつつ
吐息つく
まだ春浅くして
あたま哀しきつくつくし
指はいためど 一心に土を掘る⁹

「つくつくし」はここで、たんに植物の固有名であるばかりか、いっぼうでその音韻が解体され播種されるように拡散してゆき、他方では語の品詞上のカテゴリーを超えて、その畳

⁸ 『定本室生犀星全詩集』第1巻、冬樹社、1978年、564頁。この初出形では、総ルビがふられていたが、引用にあたっては省略した。

⁹ 同上、65頁。

語的音韻ゆえに「うつつ」などに似たほとんど擬態語擬音語にまがう、あるいは詩句のなかでそれこそ擬態語擬音語を擬態するような語になってしまっているかのような印象さえあたえる。¹⁰そして表題が「土筆（つくし）」なのに詩のなかでは「つくつくし」が用いられているのは、こうした擬態語への擬態が考えられるほか、音律的理由（五音を構成する）、および以下に述べるような音韻的效果を考えての使用でもあったのだろう。

すなわち、さながらつくつくしが地表のあちこちに芽を出し伸びてゆくように、詩のなかの中心的形象である「つくつくし」は、詩のあちこちにその構成音素を播種して「つまんとしつ」や「といきつく」、「あさくして」の語句を生起させてゆく。ここまでは初出形と詩集所収形は同じ進行であるが、後者ではさらに、それら「つくつくし」系の音韻と交響しあうように「シ」音(同系列のイ音・キ音)そしてそれと組み合わせられた「ト」音の播種をふくんだ「いとしき-としつ-といき-かなしき-つくつくし」、そして詩の後半（第六-七行）にいたると「ア」（またはアア）音による「まだ-はる-あさく-あたま-かなしき」の音韻系列への交替（と同時にそれまでの 7・5 調から 2・7（または 4・5）への音律の交替）があつて詩に変化があたえられている。いっぽう「いとしき嫁（菜）[…] 摘まんとしつ／吐息つく」という語句のながれにはあえかなエロスの息吹も感じられよう。そして、上でのべたふたつの音韻系列からなる詩の中間部をはさんで、ともにその中間部の詩行とは音韻的にも音律的にもやや異なる第一行「旅人なればこそ」と最終第八行「指はいためど 一心に土を掘る」は、前後相呼応しあつて、旅の空の下、なすこともないまま、「あたま哀しきつくつくし」を相手にただ無心に子どもじみたことでもして孤独とよるべなさをまぎらわすよりほかない「哀しき」旅人としての抒情主体をうかびあがらせてもいる。とくに最終行では「一心に」が、それまでの和語系のことばの流れのあとに唐突にあらわれた詩のなかでほぼ唯一の漢語系の語であるため¹¹（ほかに「吐」が字音語）、中間部にみられた「イ」音、「シ」音をふくみつつも、促音が入って中間部とはことなる固くきびしい響きでつよくきわだち、詩の表情を微妙に変えてしまう。また「土を掘る」は、抒情主体の心情をあらわす象徴的行為として犀星の他の詩（「小景異情その四」）にもみられるものであり、のちに犀星の影響のもと朔太郎の詩にも出現して、そこでさらにその象徴性が高められることになる。¹²

こうした「土筆」にみられるような詩語生成の例は、「[…] 松のむら立つ／寺の松／梢をながめかなかなを求むれば／かなかなむしは天の虫／啼（な）くとし見れば天上に／かなかなかなと寂しきものを」¹³と虫の名と擬音語との交換と交響とで詩が生成してゆく詩「天の虫」にもみられるものであるし、もっと単純な例では、詩「水すまし」で水すましが詩のなかに放たれると、たちまち語が分かれ構成音素が四散して、それぞれがいきいきと詩のなかを泳ぎはじめる。

¹⁰ 「つくつくし」を『言海』で引くと語源が「突クヲ重ヌ、突出ノ意」と示されている。この説明がいわゆる民間語源説的なものであるかどうかは措いても、語感的にやはり「つくつくし」は「突く突く」というように語を重ねた畳語のように感じられるのも事実である。

¹¹ のちに見るように、この「一心に」は、この詩の発表のひと月前に新聞に載った茂吉の歌から得た可能性がある。

¹² この影響については、たとえば那珂太郎『萩原朔太郎その他』、小沢書店、1975年、43・44頁を参照。

¹³ 『定本室生犀星全詩集』第1巻、前掲書、80頁。

水すまし
 水をすましてきえにけり
 きえしまにあらはれ
 わがたそがれをさびしうす […] ¹⁴

また、さきの「かなかな」を構成する「アア」の連続音は、興味ふかいことに詩「十一月初旬」では詩の生成そのものを牽引しているようにみえる。というかこの詩のばあい、「土筆」における「つくつくし」や「天の虫」の「かなかなむし」と同様、「あはあはし」という語の発見と詩の劈頭への配置こそがこの詩の音韻的磁場を決定すると同時に、詩全体の生成をうながしたものを思われる。

あはあはしきしぐれなるかな
 かたかは町（まち）の坂（さか）みちのぼり
 あかるみし空（そら）はとながむれば
 はやも片町（かたまち）あたり
 しぐれけぶりぬ ¹⁵

詩の音律的進行においてぼつんと七音句だけで独立した最終行は劈頭句いらいのあわあわとした音韻の磁場からもぬけでたことで、詩句の意味内容とはうらはらにしぐれけぶれる情景とそれを映し出すことば自体を最後くっきりと詩の言語空間の空にきわだたせて詩をしめくくっている。

こうした例に見るように、犀星の詩にあっては、語の音韻とそこから音的に連想される語の生起こそが意味的展開以上に詩語の発動と生成の駆動力のひとつとなっていたともいえるだろう。

あわせてここで、「うつうつ」をはじめ「つくつくし」、「かなかな（むし）」、「あはあはし」など、その品詞は問わず、こうした二音の組み合わせをくりかえす畳語表現¹⁶が犀星の『抒

¹⁴ 同上、74 頁。犀星は、「土筆」でも「天の虫」でもそうだが、『抒情小曲集』時代、「シ」音に魅せられていたかのようである。「蟬頃」の「いづことしなく／しいいとせみの啼きけり」も想起される。

¹⁵ 同上、70-71 頁。

¹⁶ オノマトペの研究者でもある国語学者の山口仲美は、擬態語擬音語としての「うつうつ（と）」のような表現を「ABAB 型」と呼んで、この型が「日本語の擬態語擬音語の最も典型的なかたち」にして「その中枢を形成しているかたち」であり「現代のみならず、ずうっと時代を通じて頻用されてきている」と述べている（山口仲美『犬は「びよ」と鳴いていた』、集英社、2002 年、37-38 頁）。なお犀星の詩には、「ABAB 型」にくわえて、音律的に「と」をそえて七音句を成立させるためもあったのだろう、「かなかなかなと」（「蟬頃」）、「しとしとしと」（「ふるさと」）、「するするすると」（「蛇」）という「ABABAB 型」もみられる。いっぽう、中国文学者の佐藤保によれば、中国古典詩にみられる「青青たり河畔の草／鬱鬱たり園中の柳／盈盈たり楼上の女／皎々として窗牖に当たる／娥娥たり紅粉の粧／纖纖として素手を出だす…」（「古詩十九首」より）のように「同じ文字を重ねる重畳語は […] 中国語の表現に古くから用いられ」、それを「一般に、畳語・重語、あるいはまた疊字・重字・重言と呼び、擬態語や擬声語が多 [い]」ということである（『中国古典詩学』、放送大学教育振興会、1997 年、109 頁）。ひるがえって、日本語の歴史においてこうした漢語系統の擬態語擬声語が和語系統の擬態語擬声語に影響を及ぼすようなことがなかったかどうか、つまりたとえば漢語系の「鬱鬱たり」が、和語系の「うとうと」や「うつらうつら」などの擬態語と干渉しあって、

情小曲集』にさかんに用いられていたことをもういちど思い出しておきたい。

ちよろちよろ川の橋の上／橋にもたれて泣いてをり¹⁷ （小景異情その四）
なにといふ虫かしらねど／時計の玻璃のつめたきに這ひのぼり／つうつうと啼く¹⁸
（「夏の朝」）

赤城おろしはひゆうひゆうたり／ひゆうたる風のなかなれば／土筆は土の中に伸ぶ¹⁹
（利根の砂山）

雲雀ひねもす／うつらうつらと啼けり／うららかに声は桜とむすびつき／桜すんすん伸び
ゆけり²⁰ （「桜と雲雀」）

すゐすゐたる桜なり／伸びて四月をゆめむ桜なり²¹ （「前橋公園」）

砂山に雨の消えゆく音／草もしんしん／海もしんしん²² （「砂山の雨」）

たふとや、われの生けること／なみだしんしん涌くごとし²³ （「永日」）

すいすい伸ぶる芝草に／ひとりごとしつづ秋をまつなり²⁴ （「秋思」）

夜夜冷えまさり啼くむしは／わが身のあたり水を噴く／ああ その水さへも凍りて／ふた
つに割れし石の音／あをあをと磧のあなたに起る²⁵ （「秋の終り」）

トツトツと汽車は出てゆく／汽車はつくつく／あかり点くころ²⁶ （「上野ステーション」）

みやこのはてはかぎりなけれど／わがゆくみちはいんいんたり²⁷ （「室生犀星氏」）

坂の上にらんらんと日は落ちつつあり／…／ただ聞け上野寛永寺の鐘のひびきも／いんい
んたる炎なり²⁸ （「坂」）

きんきんと叫びを立て／さうらうとしてわれ歩ゆむ²⁹ （「街にて」）

ゆうゆうと流るる犀の川／川なみなみに充ち³⁰ （「夏の国」）

下線を引いた語句のなかには、字音語として漢語表記が可能なものもあるし、和語系の擬態語擬音語ともみえるものもある。もう少し詳しく見ると、たとえばよく似た「すゐすゐ」と「すいすい」とでどちらがうのかという問題があるが、「すゐすゐ」のほうはもしかすると「ゐ」本来の音にしたがって「スイスイ」と読む必要があるのかもしれない。「しんしん」

「うつうつと」が後者の意味をもつ和語系の擬態語のように扱われるようになったというようなことがなかったかどうか、などいま気になることもあるが、本稿ではこれ以上ふれることはできない。

17 『定本室生犀星全詩集』第1巻、前掲書、58頁。

18 同上、61頁。

19 同上、64頁。

20 同上、65頁。

21 同上、66頁。

22 同上、67頁。

23 同上、69頁。

24 同上、74頁。

25 同上、77頁。

26 同上、80頁。

27 同上、82頁。

28 同上、83頁。

29 同上、85頁。

30 同上、86頁。

についてはのちほど考えてみたい。「あをあをと」は、三好達治によれば「我まな語法」とはいえ「斬新」で「感覚的に訴えるところがかえって深 [い]」³¹ということだが、ここでも「ああ [...] 石のおと／あをあをとかはらのあなたにおこる」のように「ア」音と「オ」音が「あをあをと」もふくめて詩語を生成させているともいえるだろう。また動詞（着く）とみられる「つくつく」は、その疊語的音韻によって、しかもそれが冒頭の「トツプトツプと」とひびきあうことで一種擬態語擬音語のようにみえはじめはしないだろうか。³²最後の「川なみなみに充ち」は、「川（は）なみなみに充ち」のような疊音的な擬態語のようにまずはみえるものの、それでも「川波、波に充ち」のような冗語的な表現とも読めるし、「川（は）、波、波に充ち」のような読み方もまったく不可能ではないだろう（同じ犀星の「海浜独唱」にある「抱きさる波、波、哀しき波」という詩句が想起される）。

それにしても、これら犀星の詩にあらわれたときに奔放ともみえる独特の語法についてどう考えるべきか。

このことは、明治末期から大正初期にかけて、詩の言語態の文語から口語への移行が詩人たちのあいだで問題になっていた時期にとりわけそうした語法が犀星の詩、そしてそればかりか、のちに見るように茂吉の歌や白秋の詩歌でもしきりに用いられていたことを知るとき、たんに犀星個人の語法上の好み、あるいは詩の書法の特徴というにとどまらず、日本近代詩に大きな変化が起ころうとしていた時期におけるひとつの特徴的な言語現象という観点からとらえかえしてみることができるように思われる。³³

まず詩（およびのちに見るように茂吉や白秋の歌）の内部にあつて、擬態語擬音語は、けっして無意味に転落することはないものの単純に一義的な意味へとも回収できず、かえって音のひびきが多義的な意味をひきよせ、あるいは意味がその多義的なあいまいさへと拡散し、しかし語の音のみはリズムよく耳に残りつづけながら前後ないし周囲に置かれた語（句）との連関のなかでさまざまな連想（とときに言語遊戯）をさそう語句として、そしてまたときに「と」をともなつて五音となることで定型律にも使用可能な語句として（歌の場合はとくに）、ようするに意味、音韻、リズム、音数律などさまざまな詩の構成要素において多様な効果をもつものとして詩人（および歌人）が好んで用いるようになったのでないか。見方をかえれば、辞書に登録された語にかぎりなく似て、かつその辞書的な意味域に必ずしもうまく収まらないという点で辞書に登録された語とはいくぶん異なる語のようにもみえ、いっぽうほんらい字音語である語句もひらがな表記すれば和語系の擬態語擬音語にもみえる、そんな語の自在な使用による効果もそこでねらわれていたのではないか。

また、このことをとりわけ犀星の詩について詩史論的な観点からとらえかえせば、文語から口語への言語態の移行が大きく詩人たちの視野に映るなか、詩人は、あらたな「詩語とし

³¹ 三好達治は、この詩句について「斬新であつた」、そして「我まな語法であるのが、感覚的に訴えるところがかえって深かつた」という評価をしていた（『詩を読む人のために』、岩波書店、1991年、253頁）。

³² 「上野ステーション」では「汽車（きしゃ）はつくつく／あかり点（つ) くころ／北国（きたぐに）の雪（ゆき）をつもらせ／つかれて熱（あつ) い息（いき）をつく汽車（きしゃ）である」というような音韻による詩語生成がみられることも書きそえておきたい。

³³ 犀星のオノマトペをめぐる問題については、すぐれた論考として菅谷規矩雄「室生犀星 詩の初期と晩期」（『近代詩十章』、大和書房、1982年、65-91頁）のほか、北川透「詩的オノマトペの無法性 言語革命期の室生犀星について」（『詩の近代を越えるもの』思潮社、2000年、154-171頁）がある。

ての日本語」の可能性をどこにもとめたらよいのかという模索において、文語の伝統的な音数律にかわる、詩に必要なリズムの用意を上語法にみられる畳語的リズムに見いだしたのではない。そしてそれは同時にそうした語法をつうじて口語的なものへと詩語の可能性をおしひろげ、口語的なものに向けてのそれなりに思いきった跳躍の試みでもあったといえるのではない。ようするに、上に引用したゆたかな音韻的連想をさそう、字音語のようでもあり口語的な擬態語擬音語のようでもある語法は、文語（脈）を異化するはたらきをもち、あわせて文語から口語へと近づくためのスプリングボードになり、なによりあらたな「詩語としての日本語」をもとめての、詩人が伝統的な文語の音律に代わる詩のリズムを駆動するさいの重要な装備にもなったのではない。³⁴

このこととからめていえば、もとより「寂しき春」を文語自由詩に分類することはいちがいにまちがいはいえないけれども、そう呼んで事足れりとするならば重要な点が見失われてしまうことをここで強調しておきたい。

まず文語という観点からみると、文語から口語への詩の言語態の移行期にあった明治末期に犀星が詩を書きはじめたとき、規範的な文語へとみずからの詩の発語を押しあげ、精錬し洗練させていくことをもはや時代の詩的感受性として受けいれられなくなっていたはずである。少なくとも、そうした方向で詩の書くことをすでにためらう言語意識がそこにあったはずである。そしてその意識が、みずから書きつつあるなお文語脈たらざるをえない詩の言語態をその内側から突きあげるように、あるいは文語のその長い伝統によっておのずと規範的な語彙や統語法や音律に向かいがちな文体生理にあらがうかのようにあらわれたのが口語的な発想や発語の噴出としての、また俗調の侵入としての上に見たあれらの語法だったのではない。他方、すでに「寂しき春」の作品分析でもふれたように、犀星の詩における文末表現には、文語の類型的な文末表現を回避し、それへと安易に着地してしまわぬよう苦心の工夫がなされていたともいえ、たとえばそこでは、行末の名詞どめの多用（「したたり止まぬ旦のひかり」、「あたま哀しきつくつくし」）のほか、「ぞ」をはじめとする「かな」、「や」、「よ」、「ぞよ」など俳句の切れ字を思わせる多くの助詞が一種自在に用いられ、文末にさまざまな表情と含蓄をとまなわせることで文語を微妙に異化、つまり微妙に見慣れぬものにしていた。

この段階で犀星に、最終的に口語へと着地、あるいは詩語としての口語の可能性を望見し、そこに限りなく接近するということに詩的もくろみがあったとまでいいきれるかどうか、そこまでの成算が犀星にあったかどうかはなお検討の余地がある。というのは、当時犀星にとって、口語へととびだすにも、その口語がどのような言語態、「詩語としての日本語」になるのかいまだまったく自明なものとしてあったわけではなかった、いいかえれば口語がはたして「詩語としての日本語」へと鍛えあげられるのかいまだ未知のこととしてあった、少な

³⁴ 『抒情小曲集』を構成する詩とほぼ同時期あるいはその前後に制作されたものの詩集未収録だった詩がのちに集められ、二冊の拾遺詩集『青い魚を釣る人』（1923年刊）と『鳥雀集』（1930年刊）となるが、そこに収められた作品は、やや規範的な文語で書かれた詩が多いためか、特異な擬態語擬音語を用いるなどして言語的冒険に富んだ『抒情小曲集』の作品にくらべると、どうしても詩的魅力が乏しいという印象がぬぐえない。思えば、『青い魚を釣る人』において集中随一の佳編ともいうべき「春の寺」では、すでに引用したことのある「うぐひすしたたり」のような語法にくわえ「かんかんと」という擬音語がやはり効果的に用いられていた（「うつくしきみ寺なり／み寺にさくられうらんたれば／うぐひすしたたり／さくら樹にすずめら交（さか）り／かんかんと鐘なりてすずろなり」）。この「春の寺」も「土筆」（1914年3月）や「寂しき春」（同4月）とほぼ同じ時期（同5月）に雑誌発表されていたものである。

くともいまだ手さぐりの状態であったはずだからである。ただそのなかで、まずはさしあたり文語の語彙的、音律的、統語的な規範をゆさぶり、その箍をゆるめ、擬態語擬音語のような口語的なものもとりにいれて、文語を柔軟なものにしていくという選択を詩人はとったわけであり、それは一面では、詩「室生犀星氏」にみられたように、文語の限界をつきやぶるほどに文語の言語的可能性をおしひろげてゆくことでもあった。

もちろん文語の限界をつきやぶるといっても、さきほど犀星の詩で特徴的な擬態語擬音語を挙げたが、そこで目をひくのは、促音の入った擬態語擬音語が『抒情小曲集』では「トツブトツブと」とすでに見た「うつとりと」（「室生犀星氏」）のふたつしか使われていないという事実である。その点であれほど擬態語擬音語を大胆かつ奔放ともいえるほどに用いていた犀星の文語脈の詩になおそれでも伝統的な文語的規範がはたらいていた、少なくとも促音の入った擬態語擬音語をためらう、あるいは控えるというような言語意識があったようにみえることである。もとより伝統的な文語的規範というのは、古典和歌の高尚体の文語はいうまでもなく、日本の近代詩を方向づけた、和歌的言語態と接合した文語体による藤村の『若菜集』（1897年〔明30〕）の詩でも促音の入った語彙があらわれないということがあり、思えば短歌でも、たとえば『赤光』のよく知られた「めん鶏ら砂あび居たれひつそりと剃刀研人は過ぎ行きにけり」という歌に促音の入った擬態語が用いられているが、この歌について後年茂吉自身「この『ひつそりと』は、まことに際どい語」³⁵であったと述懐しているほどだった。そして、そのあとつづけて茂吉はそうした種類の語を、『あらたま』の中期以降むしろ「排斥しようとするようになって居た」と語っていたが、そこで言及された『あらたま』中期以降というのは、茂吉の歌から、ほかならぬ『赤光』時代の歌にみられた万葉語（法）と共在させての口語の取り入れといった果敢な言語的冒険が消え、そこにあった未聞の魅力が決定的に失われてゆく時期でもあった。

つぎに自由詩という観点からみると、「寂しき春」の音律的構成は、（第一連）7-5/7-5/5/7-4/5、（第二連）4-5/5-4/7-7/5/8 となっていて、整然とした定型律で詩句は進行していないことはあきらかである。とはいえ、そこには日本の伝統的な定型律を構成する七音と五音が多く用いられていることもまた事実である。さきに見たように「うつとりうつとりまはる水ぐるま」（8-3-5 または 4-4-3-5）を「うつうつまはる水ぐるま」（7-5）に改稿したことには、意味的そして音韻的な理由のほかに、おそらく七音句構成のための音律的な理由があったこともここで思い出しておきたい（さらにいえば茂吉の場合に似て改稿時に犀

³⁵ 斎藤茂吉『作歌四十年』、筑摩書房、1966年、26頁。のちに見るように擬態語をしばしば歌でもちいた茂吉であるが、促音の入った擬態語は、『赤光』（1913年）では「大正二年」（1913年）作のなかに「ひつそりと」が二回のほか、「すつぽりと」、「ひつたりと」があるのみである。その後『あらたま』（1921年）の後記には、雑誌発表した歌を改作して歌集に入れた旨記したうえで、なかでも『ぼつかりと』『生一本の風』『火炎』『ひゅうひゅう』『原つば』などの言葉を改めて居る。かういふ音便や漢語やを織り交ぜた、一種促迫して強く跳ね返るやうな言葉は、作った頃には新しくもあり珍らしくもあつたのであるが、直ぐに飽いたものと見える」と書いていた（『日本近代文学大系43 斎藤茂吉集』、角川書店、1960年、312頁）。白秋については歌集『雲母集』（1915年）でさかんに擬態語を用い、促音入りの「はつきりと」「ほつたりと」など多数の擬態語のほか、「ぷんぷんと」「びつたりと」などの半濁音の入ったものまで用いている。これらは、卑俗な語であれ高尚な語であれ日本語のさまざまな語彙を詩や歌で試してみようとした白秋ならではの詩的探求心にとんだ試みだったのだろう。なお『雲母集』にみえる「くわつと」「さつと」は、『邪宗門』（1909年）時代の文語脈の詩では促音表記のない「くわと」「さと」となっていた。ただし後者の詩集では「ほつと」「しゅッ」「うつとりと」の使用がそれぞれ一回のみある。いっぽう朔太郎は口語詩集『青猫』（1923年）で促音入りの数多くの擬態語を使った言語実験的な詩を書くことになる。

星は促音の入った「うつとりうつとり」を避けた可能性も考えられ、そこには詩集としての『抒情小曲集』編集時に規範的な文語への揺りもどしのような一面があったことも考えられる。つまり、たしかにこの詩を書くなかで、詩人には定型律を脱した自由詩への意欲があったとしても、いっぽうで、なお完全に七音と五音を放棄したりはせず、定型律との緊張関係のなかでこの詩固有の音律を手さぐりしつつ構成していこうとしている創作態度、もう少し精確に言えば定型律（七音句と五音句）と自由律（七音五音以外の音数からなる句）との変化に富ませた組み合わせのなかでかえってさまざまな詩的效果を生みだそうとする創作態度がそこにみえてくる。ようするに詩人は定型律をまったく無視した詩をめざしていたとはいえず、定型律の魅力、少なくともその効果になおひかれていたということであり、したがって犀星の詩をただ単純に文語自由詩と呼んでしまうと、そのことが見えなくなってしまう惧れがありはしないかということである。ともあれ、大正最初期における詩人の立っていた詩史論的地平については本論文最後でもういちど考察しなおすことにしたい。

ここでふたたび「うつうつ」にもどれば、この表現が「うつらうつら」を連想させることをさきに述べたが、「土筆」と同じく犀星の前橋滞在のうちに発表された詩「桜と雲雀」（1914年〔大3〕3月19日号『上毛新聞』初出）には「雲雀ひねもす／うつらうつらと啼けり」³⁶という詩句が読まれる。この「うつらうつら」とも、「寂しき春」における「うつうつ」と同様、その解釈は容易であるとはいえないが、この語句はふつう浅い眠りの状態についての擬態語として用いられるものが、ここではおそらくその慣用における含蓄もとどめつつも、雲雀の啼きごえとしての擬態語擬音語とみなすべきもののようにみえる。そして、これもやはり通常の用法からははずれた、犀星固有の特異で少々無体な語法のひとつといえはいる。

ここまで犀星の詩で用いられた擬態語擬音語とも漢語系の字音語（鬱々）とも思えた「うつうつ」という表現について見てきたが、ここで目を転じて、この語が、斎藤茂吉の『赤光』（1913年〔大2〕10月刊）や『あらたま』（1921年〔大10〕1月刊）に収載された短歌でも用いられていることに注目してみたい。

(1) わが^{たい}体にうつうつと汗にじみゐて今みな月の嵐ふきたつ³⁷

（初出未詳、『赤光』では1913年〔大2〕作とされている）

(2) うつうつと湿り重たくひさかたの^{あめ}天低くして動かざるかも³⁸ （初出未詳、同上）

(3) 狂院に宿りに来つつうつうつと汗かきをれば蝸鳴けり³⁹

（1916年〔大5〕『アララギ』初出、『あらたま』所収）

(4) うつうつと眠りにしづみ醒めしときかい細る身の辛痛かりけむ⁴⁰

（1917年〔大6〕4月『文章世界』初出、同上）

(5) うつうつと空は曇れり風ひけるをさなご^も守りて外に行かしめず⁴¹

（1917年〔大6〕7月『アララギ』初出、同上）

³⁶ 同上、65頁。初出では「雲雀ひねもす、／うつら、うつら、と啼けり」となっていた（同書563頁）。

³⁷ 『日本近代文学大系43 斎藤茂吉集』、前掲書、57頁。なお本林勝夫は同書におけるこの歌の注釈で『うつうつ』は鬱々と解している。

³⁸ 同上、58頁。

³⁹ 同上、261頁。

⁴⁰ 同上、246頁。

⁴¹ 同上、285頁。

(6) うつつと暑さいきる病室の壁にむかひて男もだせり⁴²

(1917 年 [大 6] 9 月『文章世界』初出、同上)

1914 年 [大 3] 4 月『アララギ』における犀星の「寂しき春」初出以前に、そしてまたその初出形と 1916 年 [大 5] 7 月『感情』再録形にみえた「うつとりうつとり」が、1918 年 [大 7] 9 月刊行の『抒情小曲集』収載形で最終的に「うつつ」になるまでのあいだに、茂吉のほうは「うつつと」をなんどもその作品で用いていたことになる。

この茂吉の歌のばあい「うつつと」は、犀星の詩とまた微妙にちがって、(4)の歌では辞書の語釈にもある通常の「なかば眠り、なかばさめているさま」をあらわす擬態語、また (2) と (5) の歌では「雲や霧がたれこめているさま」の「鬱々と」という漢字表記におきかえられることも可能な、これはこれで辞書にある語義に適合するようにみえるものもあるいっぽうで、(1)、(3)、(6) は、どうやら汗ないし(身体の)湿潤な状態と関連があると推測される。それは辞書にもあるような「雲や霧がたれこめているさま」の物理現象的な意味や「気がめいってはれられない」という心理的な意味から、茂吉独自の生理的な意味をにじませた用法として類推的拡大的に転用されたものかもしれない。⁴³いずれにせよ、茂吉自身も、擬態語については、みずからの歌のなかで、「うつつと」のほかのちに見る名高い「しんしんと」や「かうかうと」、それに「かいかいと」、「ほろほろと」、「とろとろと」、「はつはつに」、「とうとうと」などの語句を『赤光』と『あらたま』前期にさかんに用いていた。

ひるがえって、犀星が「寂しき春」で、茂吉の 1913 年 [大 2] から 1917 年 [大 6] までのあいだに作られた歌に触発され、そこで用いられていた「うつつ」を、1918 年 [大 7] の詩集収録時の改稿のさい、みずからの詩にとりこんだと考えることはできるだろうか。おそらくそれは強引であるとの謗りはやはりまぬがれまいと思われるが、ただ、犀星と茂吉とで「うつつ(と)」の用い方がおそらく異なるとしても、少なくとも擬態語の積極的な使用と、同時にその語句の通常の用法からややはずれたある種独自の拡大的使用という点ではそこに共通する言語意識があったといえるのではないか。

この点をもう少し確認するならば、さきに犀星の詩「桜と雲雀」にみえる「うつらうつらと啼けり」が通常の用法からはずれた犀星固有の特異で少々無体な語法であることを言ったが、その雲雀関連でいうと茂吉には「うらうらと天に雲雀は啼きのぼり雪斑らなる山に雲みず」(『赤光』所収)という歌がある。これは、大伴家持の名高い「うらうらに照れる春日にひばり上がり心悲しもひとりし思へば」をふまえていることはいままでもないとして、家持の「うらうらに」が日のひかりのさまについて用いられていたのが、茂吉の「うらうらと」は雲雀が空に「啼きのぼ[る]」さまの形容として用いられている。⁴⁴これはこれでやはり茂

⁴² 同上、294 頁。

⁴³ 他方、北原白秋には、1913 年 [大 2] 12 月『詩歌』に掲載された「鬱々と蚕豆を撈る男あり大麦の穂のかがやく崖下」という歌があり、これは文字どおり「鬱々と」であるが、1916 年 [大 5] 4 月『潮音』では、「母刀自に咽喉剃らせてうつうつと眠りましたり父のみことの」という作品を発表して(これは『雀の卵』(1921 年刊)収録時に「咽喉ぼとけ母に剃らせてうつうつと眠りましたり父は口をあけて」となる)、ここでは眠りの動作・状態としばしば接続する「うつらうつら」や「うとうと」などの擬態語に似た用い方がなされている、いいかえれば白秋の使用例では奇矯な用い方がなされていないといえようか。なお白秋の『雲母集』には「うつらうつら」を用いた歌が一首あるほか、茂吉の『赤光』にも二首ある。「うつらうつら」は上田敏の『海潮音』で早くに用いられていたこともいいそえておく。

⁴⁴ 品田悦一『斎藤茂吉 異形の短歌』、新潮社、2014 年、169 頁も参照されたい。

吉固有の語の拡大使用がそこにみられるといえるだろう。⁴⁵

ともあれ、いま上で「うつうつ」をめぐって茂吉の歌と犀星の詩とをやや強引に関連させてみたのは、茂吉の別の歌で用いられた、やはり字音語のようでもあり擬態語擬音語のようでもある語句のもっと明瞭な摂取と借用が当時の犀星の詩にみられるからである。

まずここでもういちど「寂しき春」の1914〔大3〕年4月『アララギ』掲載の初出形を掲げてみる。

菜種の畑に
 したたり止まぬ日の光
 うつとりうつとりまはる水ぐるま。
 あをぞらに
 えちごの山も見ゆるぞ
 さみしいぞ
 ひねもす言はず
 まれに菜種の黄をあびて
 さみしいぞ
 こうこうと利根川は鳴れども
 みがかれ光るひびきのなかを泳げど
 いまははや
 しんにさみしいぞ⁴⁶

短歌掲載が中心の『アララギ』に犀星が詩を寄せることになったのは、その雑誌の編集にかかわっていた茂吉からの寄稿依頼があったからであるが、それには、1913年〔大2〕年2月号の『アララギ』時評欄「一月の歌壇」に茂吉が記していた出来事、すなわち同年1月発行の雑誌『樹蔭』に掲載された犀星の詩「滞郷異信」を茂吉が読んで、⁴⁷それが「予をして昨夜涙を落さしめ、同時にをののかしめた」⁴⁸という出来事が大きくかかわっていたためと推測されている。⁴⁹

⁴⁵ この「うらうら」から思い出されるのは、朔太郎の詩「地面の底の病気の顔」（『月に吠える』所収）にある詩句「うらうら草の茎が萌えそめ」にあらわれた「うらうら」であろう。それは「うらうら草（そう）」という奇妙な草の名のようにもみえるし、「うらうら」が「萌えそめ」を修飾する副詞としての擬態語のようにもみえる（このとき「草」は「くさ」）。詩の韻律からすれば前者のようにみえるが、どうだろうか。

⁴⁶ 『定本室生犀星全詩集』第1巻、前掲書、562頁。すでにふれたように、この初出形は1916年〔大5〕7月『感情』に再掲されたとき、冒頭第一行のみ削除されたかたちで発表された。

⁴⁷ 歌人の尾山篤二郎が中心になって金沢で発行されていたこの雑誌については、藤田福夫「雑誌『樹蔭』について——室生犀星、尾山篤二郎、前田夕暮ら初期作」、『国文学 解釈と教材の研究』1987年7月号、156-159頁参照。また、この『樹蔭』に掲載された犀星の詩「滞郷異信」はのちに詩集『青い魚を釣る人』（1923年）に収録される。

⁴⁸ 『アララギ』1913年〔大2〕年2月号、40頁。この時評欄で、『樹蔭』が尾山から茂吉のもとに送られてきたことが記されているほか、引用した文のあとに、さらに「さんげの心と感謝の心とを捧持してしばし無言であなければならなかつた」と茂吉は続けていた。

⁴⁹ 犀星の詩「滞郷異信」を読んで、茂吉がなぜ落涙し戦慄するほどに「強烈な感動を受けた」ということについて、茂吉研究者の本林勝夫はつぎのように推測する。すなわち、犀星の詩は友人に語りかける体裁の詩であったが、その友人とは、ほかならぬ茂吉が精神科医として診ていた患者であり、茂吉は、雑誌『樹

いま、「寂しき春」初出形の第10行「こうこうと利根川は鳴れども」にみられる「こうこう」という語句について注目してみたいのだが、この詩とあわせて『アララギ』の同じ号に載った詩「舞踊昇天」では、「皓皓」という句もみえ、ふりがなはないが歴史的かなづかいでは「かうかう」となることにも目をむけておきたい（「とらんらんと」という特異な擬態語もここで目を惹く⁵⁰）。

うれひ、かなしみは
わが踊るみなもとの湛へなり。
利根川土手をいつさんに
光る素足に血を噴かしめて
とらんらんとわが踊る。
水はまつさを
松風皓皓
とらんらんとわが踊る。[…]⁵¹

また翌1915〔大4〕年1月、歌人前田夕暮主宰の『詩歌』に載った「秋くらげ」にも「松竝木こうこうとして鳴る」という詩句がみえる。

山には遠き海岸に
くらげまつさをなり
しんから光るなり
くらげは吃りなり
くらげ海岸にあこがれ
松竝木こうこうとして鳴る⁵²

この「こうこう」についても興味ふかい事実がある。斎藤茂吉は、犀星の「寂しき春」や

『に載った犀星の詩を読んだとき、犀星の友人でもあったその患者を自殺によって死なせてしまったという自身の記憶と自責の念が鮮烈によみがえり、それが茂吉に「涙を落さしめ、同時にをののかしめた」のではないかと推測している（「茂吉と室生犀星——「黄涙余録」の解説をめぐって（下）」、『短歌』1993年9月号、152-158頁）。この点については犀星研究家三浦仁にも考証がある（『室生犀星 詩業と鑑賞』、おうふう、2005年、322-323頁）。また茂吉自身、患者の死というこの出来事を歌に詠んだ「黄涙余録」という連作を当時雑誌に発表し、のちに『赤光』にも収録している。なお、犀星の友人にして茂吉の患者であった当の人物（安野助多郎）をモデルにして書かれたといわれている小説が藤澤清造の『根津権現裏』（1922年〔大11〕刊、2011年新潮文庫版にて西村賢太校訂で再刊）である。また本林勝夫は上掲論文で、犀星と茂吉との関係について「両者の交友が意識的になったのは、おそらく『赤光』刊行から翌大正三年始めにかけてと見てよく、[…]犀星につづいて山村暮鳥や朔太郎の詩が『アララギ』に掲載されたのもこの年のことであつた」とも指摘している。

⁵⁰ この「とらんらん」という奇異な擬態語は、白秋の『桐の花』所収の歌「たらんてら踊りつくして疲れ伏す深むらさきのびろうどの椅子」にみえるイタリア発祥の舞曲「たらんてら（タランテラ）」を、犀星は擬態語のように受けとって、やや変形の上ここで使用したのかもしれない。この点については三浦仁『詩の継承——「新体詩抄」から朔太郎まで』、おうふう、1998年、477頁も参照されたい。

⁵¹ 『定本室生犀星全詩集』第1巻、前掲書、394頁。この詩は犀星生前の詩集に未収録。

⁵² 同上、526頁。この詩は『愛の詩集』（1918年刊）収載時に口語体書き改められ、当該詩句も「松竝木はこうこうとして鳴つてゐた」となる。

「舞踊昇天」よりわずかに早く、つぎのようなのちに茂吉の代表作とみなされる名高い歌を発表していた。

(1) かがやける一本の道はるけくてかうかうと風は吹きゆきにけり⁵³

(1914年〔大3〕1月『詩歌』初出形)

(2) 一心にさびしくなりてかうかうと行く松かぜを聞きにけるかも⁵⁴

(同年〔大3〕2月の『讀賣新聞』および『アララギ』の両紙誌初出形)

茂吉の歌で「かうかうと」はどうやら風と関連した修飾語であることがわかるが、犀星は「寂しき春」初出形では川の鳴りとよもすひびきについて「こうこうと」を使っている。また「舞踊昇天」では、「松風皓皓」を、引用した茂吉の歌(2)にある「かうかうと行く松かぜ」から得たのかもしれない。ともあれ、犀星はこれら茂吉の歌に触発をうけ、⁵⁵なにかその語句のひびきに魅せられたかのように、茂吉が編集にかかわっていた雑誌にそれもほかならぬ茂吉自身からの依頼によって寄稿したみずからの詩二篇のなかで、ただちにオマージュのように、しかしあえてあからさまに茂吉の歌の「かうかうと」という表記を用いることを避けて、「こうこうと」や「皓皓」を使ったという可能性が考えられる⁵⁶（ただ「皓皓」は通常は「明るくてあざやかなさま」(『新漢和大字典』)などの意であり、ここでも特異な用語法あるいはむしろ用字法といえなくもない)。じっさい、犀星はのちに「歌人巡礼」(1933年〔昭8〕5月『短歌研究』所載)という一文で、「かうかうと行く松かぜを」という句をふくむ上掲(2)の茂吉の歌が新聞掲載されたおりの鮮烈な印象を語っていた。

『赤光』が出たときに僕は喫驚りして歌を考へ直したくらみだつた。そのころ読売新聞の文芸欄に和歌を十首くらみつつ掲載され、斎藤氏の「行く松風をききにけるかも」などが出てゐて、偉い男が出て来たぞと思ひ、例の眼をつぶる人を思ひ出すのであつた。⁵⁷

⁵³ 『日本近代文学大系 斎藤茂吉』、前掲書、192頁頭注参照。『あらたま』に収められたときに「かがやけるひとすぢの道遙けくてかうかうと風は吹きゆきにけり」となる。

⁵⁴ 同上、198頁頭注参照。『あらたま』収録時に「目をとちて二人さびしくかうかうと行く松風の音をこそ聞け」と改稿される。なお、1914年10月『アララギ』には「かうかうと西吹きあげて海雀あな尊と宙に澄みみ飛ばずも」という歌が載る。これは『あらたま』収録時に「かうかうと西吹きあげて海雀あなふと空に澄みみて飛ばず」となる(同上、213頁頭注参照)。

⁵⁵ すでに指摘しておいたように(註11)、茂吉の(2)の歌に使われている「一心に」も、この歌の新聞掲載のひと月後に発表された犀星の「土筆」における「一心に土を掘る」に影響をあたえた可能性がある。白秋も詩集『白金之独楽』(1914年)でこの「一心に」をさかんに用いていたほか、歌集『雲母集』(1915年)にも「一心に」を用いた歌が数首ある。1911年にその写本が発見され、翌年ただちに刊行された『梁塵秘抄』に「一心敬礼声すみて…」という歌があり、当時茂吉、白秋ともに『梁塵秘抄』に熱狂していたことが「一心に」使用の背景にあったのではないかとも思われる。前者の『あらたま』には「一心敬礼」と総題された連作もある。「一心に」については、『日本近代文学大系 43 斎藤茂吉集』、前掲書、455頁、補註299も参照されたい。

⁵⁶ 「こうこう(かうかう)と」をめぐる犀星と茂吉との影響関係は三浦仁によっても指摘されている(『室生犀星 詩業と鑑賞』、前掲書、274頁)。

⁵⁷ 『短歌研究』1933年5月号、52-53頁。「例の眼をつぶる人」というのは茂吉を指す。犀星はこの引用文の前段で、茂吉との初対面のおり「話の途中で斎藤氏は時々眼をつむる癖があり、わざとしてゐるのではないかと思はれる位」気になったと書いていた。なおこの犀星の文は、本林勝夫の前掲論文(156-157頁)にも引用されているが、引用にはごくわずかながら不正確な箇所がある。

さらに後年、『斎藤茂吉全集』（第30巻、1955年〔昭30〕8月刊）月報に寄せた一文「左右の眼」でも、やはり新聞で茂吉の歌を読んだときの記憶をくりかえし語りながら、同じく茂吉の(2)の歌の第四句を引いてつぎのように書いている。

今から四十年ほど前の読売新聞の文芸欄に、新進歌人の和歌が毎日十首あて掲つてみたことがあつた。その折の茂吉さんの歌は例の「行く松風の」の一連の作品であつて、私ははじめて茂吉さんの歌といふものの用語とか感覚が、なみはづれて新技のあるものであることを知り、恐ろしい人だと思つたのである。当時私も「ザムボア」といふ白秋編輯の雑誌に、「小景異情」といふ詩をかいてみたが、和歌でさへ、ああいふあたらしい処につき抜けてゐるのに、詩に少しのあたらしさが現はせないのが腹立たしく、それが動機になつて勉強する気になつたのである。茂吉の歌さへ見れば読みあさり、ことごとく暗誦して自分の中に融かしこむことをわすれなかつた。詩人である私が歌の方向から何かを取り容れようとしたのも、茂吉さんのかうかうたる格調に魅せられたからである。あの日の読売新聞の十首を組んだ活字の美しさや、そこにある私の生涯をやりおこした和歌といふものの、もの凄い威力がいますぐにも思ひ出されるのである。白秋が私の詩の右のまなこをかがやかせてくれたのに次いで、茂吉もまた私の左のまなこをかがやかせてくれたのである。⁵⁸

この回想文で興味ふかいのは、茂吉の歌、とくに(2)の「一心にさびしくなりてかうかうと行く松かぜを聞きにけるかも」という歌をかつて愛唱していたという思い出を語るなかで、その歌に感銘をうけた過去の記憶がよみがえったかのように、犀星がこの文でも思わず「かうかうたる格調」というような言いまわしを用いていることである。ともあれ、犀星は『赤光』が刊行された1913年〔大2〕から1914年〔大3〕にかけて茂吉の歌を暗誦するぐらいに読みこんでいたことは上に掲げた文章から想像されようが、そうしたなかで当時犀星が、まさに茂吉の歌に用いられていた「かうかうと」をすぐさま自身の詩（「寂しき春」初稿）で用いて「こうこうと利根川は鳴れども」という詩句を書いたと考えることは可能であろう（ただし詩集収録時、あからさまな模倣を消し去ろうとしたのか、改稿によって最終的にはその詩句は削除される。また詩「秋くらげ」のほうは改稿の上『愛の詩集』に載録されるが、詩「舞踊昇天」は犀星生前の詩集に収められることはなかった）。

そして、上の一文でなにより目をとめておきたいのは、犀星が「茂吉の歌さへ見れば読みあさり、ことごとく暗誦して自分の中に融かしこむことをわすれなかつた。詩人である私が歌の方向から何かを取り容れようとした」と語っていることであり、そこには詩と歌とのジャンルの境界をさして意に介せず、その境界をこえて、積極的に、ときに貪欲にもなって他のジャンルに創造上の示唆を得ようとする詩人の創作姿勢があつたのではないかと想像させるものがある。もとよりそうした姿勢をなりたたせていたのは、ジャンル固有の問題から来るそれぞれの困難があつたにせよ、詩と歌とのジャンルを超えて相互に創造的刺激をもとめあい、ともに日本詩歌の詩的〈近代〉獲得にむけて詩や歌を革新してゆこうとする明治末期

⁵⁸ 1973年再刊の『斎藤茂吉全集』第29巻（岩波書店）の月報（9-10頁）に転載再録されたものから引用した。この茂吉の文章も本林勝夫の前掲論文（156-157頁）にこれもやや不正確に引用されている。

から大正初期にかけての、⁵⁹犀星もそのひとりだった広義の〈詩人〉たち共通の意識であり、それにはまた、詩と短歌共通の発表の場にして、詩人あるいは歌人みずからが編集発行すること多かった当時の文芸雑誌のありかた自体も大きな役割をはたしていたのではないかと考えられる。茂吉のほうでも、雑誌編集人として木下杢太郎や犀星、朔太郎、暮鳥の詩を『アララギ』に載せるほか、その犀星の詩を読んで強い感銘をうけたことを時評欄に記したその同じ号の『アララギ』（1913年〔大2〕2月）編集後記で、「杢太郎白秋光太郎諸氏の詩を読む。さうすると矢張り感心する。茲に於て心が動揺するのだ」⁶⁰と書いていて、当時茂吉なりに詩のほうに関心をよせ、感受の触手をのばしていたことが知られる。じっさい茂吉がたとえば木下杢太郎の詩からその語彙や語法をいかにみずからの歌に摂取していたかについては柴生田稔の詳細な検証があるし、⁶¹のちにふれるように茂吉のもっともよく知られた秀歌のひとつに高村光太郎の詩からの直接的な影響の痕跡も見られるのである。

通説によれば、日本の近代詩は1882年〔明15〕に刊行された『新体詩抄』にはじまるとされる。そしてそのとき試みられた「新体詩」が和歌の定型律にもとづいた作品であったことにより、日本の近代詩の言語態がある意味方向づけられ、それはその後さらに和歌のことばや発想に根ざした藤村の『若菜集』（1897年〔明30〕）の成功によって決定づけられた。⁶²つまり日本の近代詩発生当初から詩と歌（和歌／短歌）とのジャンルの隣接性ないしは親近性が生じていたということである。そうしたなかで、明治中期いらい、たとえば鉄幹が短歌と詩を区別せず、それぞれ短詩、長詩と呼び、それらをあわせて「国詩」という名称で総合的にとらえ創作していたこと、その後も白秋、啄木、光太郎、杢太郎らのように歌人にして詩人が少なからずいたこと、⁶³とくに白秋は同じモチーフで歌と詩の両方を書く試みをしていたこと、⁶⁴また土岐哀果（善麿）や啄木が短歌を三行書きにしてある意味短歌を詩に近づけようとしていたことなどを思いあわせれば、かれらが多かれ少なかれ詩と歌のジャンルをまたがるかたちで語の広い意味での〈詩〉の近代をめざしていたともいえるはずである。⁶⁵総じて明治末期から大正初期というのはそうした詩歌のジャンルの可能性が模索されるなかで〈詩〉の近代へとつきぬけるべくさまざまな実験的な試みないし試行錯誤が詩人たち歌人たちによっておこなわれていた時代であり、⁶⁶少なくとも詩人歌人双方が、詩風歌風、拠る雑

⁵⁹ 詩的〈近代〉というのは、しかしそれを目指す者からいえば、その〈近代〉がどのようなものであるかはけっしてポジティブには語りえないものとしてあった。だからこそ試行錯誤が、詩的実験が、言語的冒険がそこにあったといえる。

⁶⁰ 『アララギ』1913年〔大2〕2月号、68頁。

⁶¹ 柴生田稔『斎藤茂吉伝』、新潮社、1979年、304-309頁。

⁶² 三好行雄はつぎのように指摘する——『『若菜集』を書きはじめたとき、詩と和歌とを区別する明確な意識は藤村には無かったのである。[…]『若菜集』の詩的世界が、和歌のことばと声調をその原型として底辺においていたのは事実である』（『島崎藤村論』筑摩書房、1984年、13-14頁）。

⁶³ 犀星は俳句作者として、朔太郎は短歌作者として文学的出発をとげたのち、詩人としてのキャリアをはじめた。

⁶⁴ この点については玉城徹『北原白秋』、短歌新聞社、2008年などを参照されたい（とくに同書241-248頁）。

⁶⁵ 鴎外には小説のほか詩、短歌、漢詩の実作があるが、その出来ばえは措いても、理念の上では、子規と同様、鴎外は鴎外なりに〈詩〉というものを総合的にとらえようとしていた。また明治期には、「文」、「美文」あるいは「写生文」のような散文詩とも小説とも随筆ともつかぬ特有の散文ジャンルがあったこともここで思い出しておきたい。

⁶⁶ 俳句についても、俳句、短歌あわせての詩的〈近代〉にむけた革新を意図し、それを実行しようとした

誌、雑誌同人をこえた相互交流のなかで、詩と歌とのジャンル間の相互刺激、具体的には語彙、語法、技法、主題などを相互利用することでみずからのジャンルそのものをゆたかにし、⁶⁷そのおのおののジャンルの可能性をひろげようと熾んな意欲にあふれた共同の文学場がそこに成立していたといえるだろう。いずれにしても、明治末期から大正初期にいたるおそらく十年にも満たない期間だったかもしれないが、雑誌誌面において詩と歌とが、あるいは人的交流で詩人と歌人とがこれほどまでに近接していた時代はほかになかった（このあと大正期後半になると、詩のほうは、口語自由詩へと向かう時代的趨勢のなかで、その成立にあたって多くを借りた文語と定型律からなる和歌的伝統——短歌の背後にも大きく控えていた和歌的伝統とはついに絶縁してゆくわけで、その意味で、釋超空のような試みがのちにあったにせよ、詩と歌との別れは詩史論的に必然となってゆく）。⁶⁸

それにしても、日本近代詩の地平に『月に吠える』（1917年〔大6〕2月）をもってついに萩原朔太郎来たり、となるにはまだほんの少し時間がかかるわけだが、さきに引用した「寂しき春」の『アララギ』初出形（1914年〔大2〕4月）、さらにその『感情』再録形（1916年〔大5〕2月）にも残る犀星の詩句「こうこうと利根川は鳴れども」から、朔太郎は、詩「冬の海の光を感じ」（1917年〔大6〕2月『感情』初出）における「かうかうと鳴るあの大きな浪の音をきけ」⁶⁹という一行をおそらく着想することになる。いうまでもなくこの朔太郎と犀星の詩の舞台となった『感情』は両者が編輯同人となって発行していた雑誌（1916年〔大5〕6月創刊）であった（のちに暮鳥も参加）。

ところで、白秋も、茂吉の名高い歌二首（1914年〔大3〕1月、2月）や犀星の詩（同年4月）にやや遅れて、1914年〔大3〕7月『三田文学』に発表した詩「遠樹」のなかで「かうかうと」を用いていた。

子規の没後、明治末期ごろから、虚子が伝統的ともいえる定型律有季の俳句を継続しようとしたのにたいして河東碧梧桐は無中心の俳句、荻原井泉水はさらに自由律無季の俳句へと進むが、それはまさに俳句というジャンルにおける詩的〈近代〉にむけた模索、つまり俳句のジャンルの可能性の極限までの追究であったと同時に俳句というジャンルそのものの解体につながるものでもあった。いっぽうでこの時期、漢詩はジャンルとして衰退していくわけだが、のちに朔太郎は詩集『氷島』（1934年〔昭9〕）において、おもに和歌的な文語脈との接合によって展開してきたそれまでの日本近代詩の流れにたいして、もうひとつの文語脈すなわち漢詩訓読体にもとづいた文語脈（これは最近中国文学者の齋藤希史によって見なおし作業がなされている漢文脈ということになる）と詩を接合する試みをおこなうことになるだろう。そしてこれは、細流ながら、土井晩翠、與謝野鉄幹を先蹤とする日本近代詩のもうひとつの流れでもあった。筆者は『氷島』を日本近代詩のもっともすぐれた詩集と考える者だが、なぜそうなのかもふくめて、口語詩を切り拓いた第一人者だった詩人がのちに文語詩に「退却」したいいわゆる「朔太郎問題」について、いずれその『氷島』へといたる詩人の内的必然性を詩史論的観点から検討してみたいと考えている。

⁶⁷ 短歌についていえば、歌風、雑誌、雑誌同人が結社のものになって閉鎖的に純化していくのは大正後期からであり、とりわけ歌風の結社の純化がすすんでいくため、かつてさまざまなジャンルの相互刺激のもとで垣間みられた短歌のゆたかなジャンルの可能性のひろがり在那里で失われてゆく。

⁶⁸ なお、これを日本近代文学研究のほうからいうと、研究者によるジャンル別作家別研究の専門細分化が従来からの研究の流れだが、（新体）詩、短歌、俳句、漢詩という個々のジャンルをこえた視点で近代〈詩〉を総合的に考える必要性と重要性を野山嘉正は『日本近代詩歌史』（1985年）から最近の『日本近代文学の詩と散文』（2012年）にいたるまでその著書でくりかえし強調してきた。筆者自身、とくに詩人歌人たちがジャンルをこえた相互刺激のもと詩的〈近代〉獲得にむけて試行錯誤していた明治末期から大正初期にかけての文学史と文学場はこの視点なしにはとらえきれないと考えている。

⁶⁹ 『萩原朔太郎全集』第1巻、筑摩書房、1986年、268頁。

ゑんじゆ
遠樹にかかる三日の月
遠樹にのこる晝の雨
遠樹の暮れてかがやくは
かうかうとしてかつ寂し。[…]

遠樹の赤さ、野の暗さ
かうかうと吹く秋の風
遠望の中、かげゆれて
祈るがごとし、いつくしく。⁷⁰

同じ作品のなかで用いられた「かうかうと」ながら、最初の「かうかうと」は遠樹のかがやくさまについての形容のようにみえるが、もしそうなら「皓々と」のような字音語のひらがな表記ともいえようが、二番めの「かうかうと」は風の吹くさまについて用いられている擬態語らしいことがわかる。茂吉の「松かぜ」にたいして白秋の「秋風」という微妙なちがいがあるにせよ、後者は茂吉の歌における用法とほぼ共通する用法といえよう。

いま問題にしている語句「かうかう（と）」について、たとえば『日本国語大辞典』を見ると、それに対応する見出し語のひとつに「鏗鏘」（読みは歴史的かなづかいで「かうかう」）がある。語釈は「金石、金の玉のひびきをたてるさま」となっていて、用例として室町時代の説話集『三国伝記』から「風の音鏗々として金の光忻々（きんきん）たり」が挙げられている。⁷¹語釈と用例がそこで必ずしも一致しているようにはみえないが、茂吉や白秋の歌での風を形容する「かうかうと」は、この『三国伝記』の用例にある使い方に近いといえる。

ただ茂吉自身は、別に 1915 年 [大 4] 9 月『アララギ』に発表した『「かうかうと」といふ副詞』という一文でその使用の由来について語っていて、そこでは幼時、祖父が物語を語ってくれたときその語を使っていたという思い出もまじえ、⁷²直接的にはしかし芭蕉の「かうかうと折ふし凄し竹のしも」という句がまずは作歌当時念頭にあったことが述べられていた。またその続篇として書かれた「かうかう 続き」（初出未詳）では「かうかうと」という語使用におけるみずからのプライオリティ（茂吉がよく使う語では「プリオリテート」）を茂吉は主張していたが、ときに激越なまでのポレミックを身上とした歌人に似合わず、後者の文章ではいくらか慎重にそのことを主張していた。⁷³その理由は、白秋が「これらは三崎の旧作なり」⁷⁴という註をそえて 1914 年 [大 3] 10 月『地上巡礼』に発表した、さきほどの詩「遠

⁷⁰ 『白秋全集』第 3 巻、545 頁。1920 年 [大 9] 刊行の『白秋詩集』第 1 巻（アルス刊）に収録されたとき、句読点のみいくつか改変された。

⁷¹ 諸橋轍次編『大漢和辞典』では「鏗鏘」は「①金石の鳴る音②言語の明確なさま」とあり、藤堂明保編『新漢和大字典』では「①金・石がうちあたって、かんかんと鳴る音の形容②ことばがきんきんとかどばって響くさま」とある。

⁷² 茂吉によれば、祖父は「松風が吹いて、近い松風はごうごうと音がして、遠い松風はこうこうと音する」（傍点茂吉）と語ったという（『斎藤茂吉選集』第 14 巻「歌論 1」、94-95 頁）。この一文はのちに 1919 年 8 月刊『童馬漫語』に収録される。

⁷³ 同上、131 頁。

⁷⁴ 『白秋全集』第 6 巻、356 頁、傍点引用者。

樹」とも関連するかと思われる「遠樹抄」と総題された連作短歌のなかに、つぎに引用する「かうかうと」を用いた(1)の歌がさしはさまれていたこと、その後その歌もふくめて以下に引用する歌群を収録した『雲母集』(1915年[大4]8月刊)が「大正二年[1913年]五月より三年[1914年]二月に至る、相州三浦三崎に於ける[……]所産」⁷⁵(「雲母集余言」)である旨その後記に書きつけられていたことから、もしそこで白秋のいう創作時期が事実なら、「かうかうと」の使用は茂吉のほうが早かったと必ずしもいえなくなるからであった。「なぜかといふに」とこれは茂吉自身のことばだが、「北原氏の三崎居住時には予[茂吉]の『かうかう』は未だ発表されてゐないから」⁷⁶であった。

- (1) かうかうと風の吹きしく夕ぐれは金色の木木もあはれなるかな⁷⁷

(1914年[大3]10月『地上巡礼』初出、のち1915年8月刊『雲母集』収録)

- (2) かうかうと金柑の木の照るところ巡礼の子はひとりなりけり⁷⁸

- (3) かうかうと今ぞこの世のものならぬ金柑の木に秋風ぞ吹く⁷⁹

- (4) 夕されば闇浮檀金の木の光またかうかうとよろめきにけり⁸⁰

- (5) かうかうと金の射光の二方に射す野つ原に木の二本みゆ⁸¹

- (6) 夕されば金の煙の立つごとく木はかうかうとよろめきにけり⁸²

- (7) 金色の木をかうかうと見はるかすこれは枯野の草刈り男⁸³ (以上『雲母集』初出)

「かうかうと」を用いた歌をあわせて三首ほどしか作っていないにせよ、さきの一文で、祖父の思い出までもちだしてその使用の由来を思い入れつよく語っていた茂吉にしてみれば、これら数多い白秋の歌を読んだときは驚き以外なにもものでもなかっただろう。

ともあれ白秋は、「かうかうと」を初句に、あるいは第二句に、あるいはまた第四句に置くなどしてその効果をさまざま試すように用いた歌を、時期的に集中して、茂吉以上に数多く詠んでいた。そして「かうかうと」の文法上のかかり方の問題がまずあるにせよ、ここでも、詩「遠樹」のときと同様、風の吹くさま(1、3)と光がかがやくさま(2?、5)の意で用いられているように思われる歌のほか、⁸⁴別の意味で用いられているようにみえる歌(4、6、7)

⁷⁵ 『白秋全集』第7巻、107頁、傍点引用者。

⁷⁶ 『斎藤茂吉選集』第14巻、前掲書、131頁、傍点引用者。

⁷⁷ 『白秋全集』第1巻、356頁。『雲母集』収録時に「かうかうと風の吹きしく夕ぐれは金色の木もあはれなるかな」となる。なお『雲母集』刊行以前に雑誌掲載された「かうかうと」をふくむ歌はこの『地上巡礼』掲載の歌のみである。

⁷⁸ 『白秋全集』第7巻、79頁。

⁷⁹ 同上、80頁。この歌は1914年7月雑誌初出では「からからと今ぞこの世のものならぬ金柑の木に秋風ぞ吹く」(『白秋全集』第1巻、346頁参照)となっていたものが、歌集収録のさい「かうかうと…」と修正された。

⁸⁰ 『白秋全集』第7巻、80頁。

⁸¹ 同上、81頁。

⁸² 同上、81頁。

⁸³ 同上、81頁。なお『雲母集』以降では、『雀の卵』(1921年[大10]刊)に「かうかうと仏うつつと見えまして立たすけはひ近し真夜の大吹雪」という歌が載っている(同上、274頁)。

⁸⁴ もっとも、『雲母集』で「光」の語があらわれる場合、歌集巻頭の一首「煌々と光りて動く山ひとつ押し傾けて来る力はも」のように、「くわうくわう」とルビを振った「煌々と」の語句が使われていることが多い。

もあり、連作のなかで用いられていながらもその用法は一定しているとはいえないし、そこに共通の意味を見いだすことは必ずしも容易ではない。もちろん「かうかう」が字音語とすればそれぞれに耿々、皓々、浩々そして鏗々など当てはまりそうな漢語がいくつか考えられるけれども。

いま共通の意味を見いだすのは容易ではないと述べたが、ただ「かうかうと」を『言海』で引くと、見出し語はひとつしかなく、その語釈として「〔^{カミカミ}神神ト、ノ音便〕神サビテ」とある。⁸⁵白秋が『言海』を愛読していたといわれるところから、⁸⁶上で挙げた白秋の歌をあらためて読みなおしてみると、そこにみえる「かうかうと」を和語系の語としてほとんどすべてこの語義で用いられていると読むこともあながち無理なことではないようにも思える。もしそうであれば、白秋は『言海』、茂吉は芭蕉、とそれぞれまったく別系統のテキストを典拠にしつつ、しかしほとんど同期するようなかたちで両者は「かうかうと」を発見し、それをそれぞれみずからの作品で用いていた可能性が考えられる。

あるいは白秋の場合、『言海』がほんとうに「かうかうと」使用のさいの典拠であったかどうかは措いても、たんに事実として茂吉と白秋のあいだで「かうかうと」の同時使用が起こったとももちろん考えられる。そして、そうしたことがいっけん偶然のようにみえて現実起こりえたとすれば、当時詩人や歌人が、それぞれに詩的效果のある新鮮でときにやや独自ともいえる擬態語擬音語をさがしとめ、それをじっさい詩や歌でその効果をさまざまに試していた、そんな共通の文学場がそこに潜在していたからではないかと思われるのである。

このことと関連して、やはり茂吉と白秋のあいだでつぎのような興味ふかい事実がある。

白秋の（3）の歌が1914年〔大3〕7月『文章世界』に発表されたときの初出形（『雲母集』収載の折「からからと」の初句のみ「かうかうと」と改められる）とそのときいっしょに載った歌（これはついに歌集未収録）につぎのようなものがある。

からからと今ぞこの世のものならぬ金柑の木に秋風ぞ吹く⁸⁷

からからと高くながるる秋風に身をなしてこそ翔るべらなれ⁸⁸

茂吉が1915年9月発表の一文『「かうかうと」といふ副詞』で、自身の歌における「かうかうと」の使用が芭蕉の句「かうかうと折ふし凄し竹のしも」に由来する旨書きしるしていたとさきに述べたが、⁸⁹ただその後この句には「からからと折ふし凄し竹のしも」という別の読みの翻刻があることに気づいたこともそこにあわせて書きとめられていた。いっぽう白秋は、この茂吉の文章以前に「からからと」を、それが芭蕉に由来するのかどうかはともかく、すでに使っていたことになる。ただしそれを歌集収録時に「かうかうと」に変えたわけではあるが。⁹⁰

⁸⁵ しかし『日本国語大辞典』にはこの語義の見出し語はない。

⁸⁶ 今野真二『「言海」を読む』、角川選書、2014年、117頁を参照。

⁸⁷ 『白秋全集』第6巻、346頁。

⁸⁸ 同上、346頁。

⁸⁹ 現在ではこの句は芭蕉作としては存疑句とされているようである。

⁹⁰ 白秋は「かうかうと」を、このあとも詩集『海豹と雲』（1929年〔昭4〕刊）所収の「白鷺」で「白鷺は、その一羽、／睡蓮の花を食み、／水を食み、／かうかうとありくなり」（『白秋全集』第5巻、31頁）と用いている。

筆者としては、ここで茂吉と白秋とのあいだでの「かうかうと」使用をめぐる先後関係あるいは影響関係という問題の立て方をするより、両者にみられるこの「かうかうと」という副詞使用をめぐる符合、その出現の同期にこそいま目をとめておきたい。そのさい両者が、それぞれ互いの歌に強い興味をもち、それぞれが依拠していた雑誌を舞台に、茂吉は白秋主宰の『朱鸞』1912年[大1]9月号と1913年[大2]1月号に歌を寄せ、白秋は茂吉の拠る『アララギ』1914年[大3]1月号にはじめて歌を寄せるなどしていたこと、⁹¹いっぽうやはり犀星が当時白秋や茂吉の作品を熱心に読み(犀星は前に引用した回想文「左右の眼」で「白秋が私の詩の右のまなこをかがやかせてくれたのに次いで、茂吉もまた私の左のまなこをかがやかせてくれたのである」と語っていた)、両者の依拠するそれらふたつの雑誌に同時期、詩を寄稿していたこと、こうして犀星もふくめて三者のあいだでそんな親密な相互交流があったことを考えあわせれば、語や語法などをじっさい相互に摂取しあっていたということにとどまらず、語の着想や選択あるいは使用の面でそれぞれの詩的感受の針の共振を可能にするような場がそこにおのずと形成されていたのではないか、あるいは逆に詩的感受性の共有があればこそそうした相互交流が可能であったのではないかと思われるのである。そしてこうした場にあって詩と歌との重要なジャンルの接点のひとつがまさに擬態語擬音語であったともいえるだろう。

ここで「寂しき春」をいったん離れて、犀星の『抒情小曲集』収録の詩にみられる擬態語擬音語とも漢語由来ともつかぬ特異な、あるいは犀星独自の奔放な使い方が注目される他の語法にもさらにもう少し目を向けてみたい。(以下次号)

⁹¹ 紅野敏郎は、白秋の『雲母集』の母胎となった雑誌は、『朱鸞』の末期、『ARS』『地上巡礼』など白秋が主宰した雑誌がその中心となる」が、それ以外に『アララギ』『詩歌』『白樺』が初出の歌もあり、「とくに『アララギ』と『詩歌』は、『朱鸞』や『白樺』とあいまち、白秋と斎藤茂吉や前田夕暮、『白樺』の人たちとの、歌壇結成以前の相互交流、その広場としてのかかわりの深さを知る有力な手がかりとなる」と指摘している(『白秋全集』第7巻「後記」、479頁)。なお茂吉と白秋との交流については、木俣修「茂吉と白秋」、『短歌』1962年1月号、27-34頁のほか、藤岡武雄『斎藤茂吉とその周辺』、清水弘文堂、1975年、268-284頁および品田悦一『斎藤茂吉』、ミネルヴァ書房、2010年、200頁なども参照されたい。