

斎藤茂吉の万葉集評価語彙と物理学など
ゝその作歌への応用ゝ

田中教子

― もくじ ―

はじめに

斎藤茂吉の声調論 ―万葉集と明治という時代― p.5

第Ⅰ章 万葉集の評価語「屈折」

はじめに p.8

Ⅰ、腰折歌の再評価 ―「死にたまふ母」と万葉集巻七・二〇八八番歌―

Ⅱ、斎藤茂吉以前にみられる「曲折」と「屈折」

Ⅱ―Ⅰ、伝統的和歌批評用語「曲折」

Ⅱ―Ⅱ、漢語「屈折」の変遷

Ⅱ―Ⅲ、物理学用語「屈折」

Ⅱ―Ⅳ、正岡子規の「曲折」と「屈折」

Ⅱ―Ⅴ、伊藤左千夫の「曲折」と「屈折」

Ⅱ―Ⅵ、漢詩の「屈折」

Ⅲ、斎藤茂吉の「曲折」と「屈折」

Ⅲ―Ⅰ、斎藤茂吉の「曲折」

Ⅲ―Ⅱ、斎藤茂吉の「屈折」

Ⅲ―Ⅲ、実作への転化

Ⅳ、「屈折」…実作と関係その背景

おわりに

第Ⅱ章 万葉集の評価語「ゆらぎ」

はじめに p.31

Ⅰ、近代文学の散文と韻文にみる「ゆらぎ」

Ⅰ―Ⅰ、散文にみる「ゆらぎ」

Ⅰ―Ⅱ、韻文にみる「ゆらぎ」

Ⅱ、茂吉の短歌評語「ゆらぎ」の基礎

Ⅱ―Ⅰ、物理学における所謂「ゆらぎ」の現象の発見

Ⅱ―Ⅱ、日本への紹介 ―アインシュタインと石原純―

Ⅱ―Ⅲ、日本における物理学上の「ゆらぎ」の定義

Ⅲ、斎藤茂吉の万葉集の声調「ゆらぎ」の特殊性

Ⅲ―Ⅰ、ブラウン運動にヒントを得た「ゆらぎ」

ⅢーⅡ、ブラウン運動に関係しない「ゆらぎ」

Ⅳ、茂吉の実作にみる「ゆらぎ」

おわりに

第Ⅲ章 万葉集の評価語「波動」

はじめに

・・・・・・・・・・・・・・・・・・P48

Ⅰ、明治期における物理学用語としての「波動」

Ⅱ、明治期文学作品中にあらわれた「波動」

Ⅲ、万葉集の評価語「波動」から万葉集の声調様式の「波動」へ

ⅢーⅠ、伊藤左千夫の「波動」

ⅢーⅡ、島木赤彦の「波動」

Ⅳ、斎藤茂吉の「波動」

ⅣーⅠ、長歌の「波動」

ⅣーⅡ、短歌の「波動」

Ⅴ、茂吉の実作に見る「波動」

おわりに

〈補論〉長歌の歌格研究から「波動」へ

Ⅰ、小國重年『長歌詞珠衣』

Ⅱ、橘守部『長歌撰格』

Ⅲ、鹿持雅澄『永言格』

第Ⅳ章 万葉集の評価語「圧搾」

はじめに

・・・・・・・・・・・・・・・・・・P84

Ⅰ、漢語「圧搾」から物理学用語「圧搾」へ

Ⅱ、柿本人麿評釈の「圧搾」「省略」「融合」の混在

ⅡーⅠ、卷三・二六六番歌と卷一・四五番歌など

ⅡーⅡ、卷二・一九六番歌

ⅡーⅢ、卷二・二二七番歌

ⅡーⅣ、卷二・一六七番歌、卷三・二五一番歌

Ⅲ、万葉秀歌の「圧搾」と「省略」の分離と「融合」

ⅢーⅠ、万葉秀歌の「圧搾」

ⅢーⅡ、万葉秀歌の「省略」「融合」

Ⅳ、 斎藤茂吉の実作にみる「圧搾」など

おわりに

第Ⅴ章 万葉集の評価語「顫動」

はじめに P.108

Ⅰ、 茂吉の歌論に用いられるまでの、用語としての「顫動」

Ⅱ、 斎藤茂吉の万葉集の声調の「顫動」

Ⅱ－Ⅰ、「顫動」のある歌

Ⅱ－Ⅱ、「顫動」のない歌

Ⅱ－Ⅲ、人麻呂以前の歌と人麻呂の歌の「顫動」

Ⅲ、 斎藤茂吉の実作に見る「顫動」

おわりに

第Ⅵ章 ヨーロッパ文学の影響

はじめに P.120

Ⅰ、 アーリーモダニズムの時代

Ⅰ－Ⅰ、『赤光』の特色

Ⅰ－Ⅱ、「未来派宣言」とマリネッティの方法

Ⅰ－Ⅲ、『赤光』と未来派の表現方法「モンタージュ」

Ⅱ、 ヨーロッパ文学の影響～未来派～

Ⅱ－Ⅰ、茂吉の達成

Ⅱ－Ⅱ、モンタージュ以外の未来派からの影響

おわりに

第Ⅶ章 茂吉の後代への影響

はじめに P.134

Ⅰ、 戦後の茂吉への評価

Ⅰ－Ⅰ、上下句の離れた型についてのアラragiの諸氏の評価

Ⅰ－Ⅱ、上下句の離れた型についてのアラragi以外の評価

Ⅰ－Ⅲ、佐藤佐太郎の継承

Ⅱ、 前衛短歌へのながれ

Ⅱ－Ⅰ、吉本隆明の評価

Ⅱ－Ⅱ、三枝昂之の塚本邦雄評

目次	塚本邦雄の「二物衝撃」
目次	寺山修司
目次	山中智恵子、岡井隆、前登志夫
おわりに	
おわりに P.147
参考文献	

はじめに

斎藤茂吉の声調論―万葉集と明治という時代―

斎藤茂吉は自らの作歌に資するため、万葉集歌の鑑賞と分析をその基礎とした。そして、自己の歌論を形成するに際して、しばしば「声調」(注1)という語を用いる。「声調」はアララギ派だけでなく茂吉の研究者においても広く受け入れられているようにみえながら、その実、正確に概念規定を行った論はみられない。

「声調」にたいする茂吉の基本的な考えは、

短歌の聲調は、音の要素のみでなく、意味の要素をも同時に念中にもつて論ぜねばならぬ。それからその二つの結合から成る、『句単位』を以て『聲調』の単位として論ぜねばならぬ。例へば、『秋の田の穂のへに霧らふ朝霞いづへの方に我が戀ひやまむ』といふ萬葉卷二の歌について、『秋の』だけではいまだ獨立した單位を形成し得ない。それに『田の』が續いて『秋の田の』となればやうやく、句單位が形成せられる。そしてその句單位の音樂の要素と意味の要素とが相結合して、はじめて聲調の單位が形成される。即ち、聲調の單位は、音樂の要素だけでも論ぜられず、意味の要素だけでも論ぜられず、二つの結合によつてはじめて論の對象となり得るのである。

『万葉短歌声調論』(注2)『斎藤茂吉全集第十二卷』P.302

というもので、音樂的要素と意味が一体のものと説く。しかしながら、品田悦一が「声調とは端的に何であるかが明示的に語られた箇所はない」と指摘するように茂吉のいう「声調」の概念はわかりづらい(注3)。また茂吉以前に「声調」を用いた左千夫、赤彦、各人の概念にも曖昧さがある。とは言うものの、茂吉は、単に恣意的にのみ声調を捉えていたとは思われない。茂吉は、声調を物理現象に喩えて「屈折」「ゆらぎ」「波動」「圧搾」「顫動」と呼ぶ、これは一種の分類意識といえるものである。ここには、単なる四三調といった把握を超えた歌のもつ強さ、読み手に与えるインパクトを支えるものとしての歌の構成法についてのしかるべき洞察があったと考えられる。

茂吉が、万葉集の研究及び評論であるところの『柿本人麿』(注4)の執筆をはじめたのは一九三三(昭和八)年以降であり、『万葉秀歌』(注5)の執筆はさらに遅れる。このことから、理論より実作が先行しているようにも見える(注6)。しかし、彼の万葉集研究は、早く明治の和歌改革の気運のなかではじまっており、同時期に学んだ「声調」を実作に転化しはじめているのである。それは単なる古典の学習ではなく、和歌の伝統的概念をくつがえす新しい価値観の創造であった。二〇世紀という科学の急速に発達する時代に、海外からもたらされる芸術や文学や思想の影響を受けながら、新しい時代の短歌を模索する挑戦的な時代性であった。

本稿では、このような茂吉の実作につながる「声調」の分析をくわしく検証し、あわせてヨーロッパ文学の影響についても述べたい。

注

(1) 古来、和歌では「調べ」の論がなされていたが、漢籍の音韻学（関政方『声調篇』など）の影響を受けて、明治三十年代頃から和歌などの韻文の分析でも「声調」をいうようになる。

① 藤原俊成著『古来風躰抄』一一九七年

歌はただ、よみあげもし、詠じもしたるに、何となく艶にもあはれにも聞ゆる言のあるるべし。もとより詠歌といひて、こゑにつきて、よくもあしくも聞ゆるものなり。

② 内山真弓著『歌学提要』一八五〇年

今ここに調べといふは、世にまうけてととのふる調べにあらず。おのづから出でくる声、おなじ阿といひ、耶といふも、喜びの声はよろこび、悲しみのこゑはかなしみと、他の耳にも分かるるを、しばらく調べとはいふなり。

③ 正岡子規著『歌よみに与ふる書』一八九八年

―三たび歌よみに与ふる書

俳句には調が無くて和歌には調がある、故に和歌は俳句に勝れりとある人は申し候。これは強ち一人の論では無く歌よみ仲間には箇様な説を抱く者多き事と存候。歌よみどもはいたく調といふ事を誤解致居候。調にはなだらかなる調も有之、迫りたる調も有之候。（中略）然るに歌よみは調は總てなだらかなる者とのみ心得候と相見え申候。斯る誤を來すも畢竟從來の和歌がなだらかなる調子のみを取り來りしに因る

者

にて、俳句も漢詩も見ず歌集ばかり讀みたる歌よみには爾か思はるゝも無理ならぬ事と存候

④ 武島又次郎著『新撰詠歌法』明治書院 一八九九年

第三篇 歌の声調 第一章 韻律

歌は乱雑なる音聲の集合にあらずして和せる音聲の結合也。

(2) 斎藤茂吉著「万葉短歌声調論」一九三三（昭和八）年 春陽堂

『斎藤茂吉全集』第十三卷 歌論5 一九七五（昭和五〇）年 岩波書店

※日記によれば一九三三（昭和八）年五月八日に書き始めて六月五日にほぼ書き終える。

※このほか、茂吉は「万葉短歌声調論」のほかにつぎのような声調論を著している。

斎藤茂吉著「短歌に於ける四三調の結句」『アララギ』一九〇八（明治四十二年）年

『斎藤茂吉全集』第十一卷 歌論3 一九七四（昭和四十九）年 岩波書店

斎藤茂吉著 『短歌声調論』『短歌講座』 一九三二（昭和七）年 改造社

『斎藤茂吉全集』第十三巻 歌論5 一九七五（昭和五〇）年 岩波書店

※日記によれば一九三一（昭和七）年二月二十一―二十九日かけて執筆

(3) 品田悦一著『斎藤茂吉 あかあかと一本の道とほりたり』二〇一〇（平成二二）年 ミネルヴァ書房 P145

(4) 斎藤茂吉著『柿本人麿（総論篇）』一九三四（昭和九）年 岩波書店

『斎藤茂吉全集』第十五巻 柿本人麿1 一九七三（昭和四十八）年 岩波書店

※ 「総論篇」に収録された各篇のうち、鴨山考は雑誌『文學』に一九三四（昭和九）十月号に発表された。他はすべて書き下ろしである。第四「柿本人麿私見覺書」が最も早く着手され、日記によれば一九三三（昭和八）年十月十四日に書き始めて十一月二十一日に脱稿している。

斎藤茂吉著『柿本人麿（鴨山考補注篇）』一九三五（昭和十）年 岩波書店

『斎藤茂吉全集』第十五巻 柿本人麿1 一九七三（昭和四十八）年 岩波書店

※ 全集後記によれば、「鴨山考補注篇」は、一九三四（昭和九）年九月―一九三五（昭和一〇）年七月まで執筆。

「二」―「十二」は雑誌『アララギ』に一九三五（昭和一〇）年二月号掲載。「十二」―「十七」は同三月号掲載。

「十八」「十九」は同四月号掲載。

斎藤茂吉著『柿本人麿（評釈篇上）』一九三七（昭和十二）年 岩波書店

『斎藤茂吉全集』第十六巻 柿本人麿2 一九七四（昭和四十九）年 岩波書店

※「評釈篇上」は、すべて書き下ろし。

斎藤茂吉著『柿本人麿（評釈篇下）』一九三九（昭和十四）年 岩波書店

『斎藤茂吉全集』第十七巻 柿本人麿3 一九七四（昭和四十九）年 岩波書店

※「評釈篇下」はすべて書き下ろし。

(5) 斎藤茂吉著『万葉秀歌』一九三八（昭和十二）年 岩波書店

『斎藤茂吉全集』第二十二巻 評釈1 一九七三（昭和四十八）年 岩波書店

(6) 茂吉が、万葉集の声調を物理の現象にあてはめて考えはじめた最初の契機は、アララギの先人正岡子規や伊藤左千夫が「屈折」や「波動」を用いて評したことに影響されたところと見える。また茂吉が声調を物理学の現象に喩える早い例は、一九一〇（明治四十三）年六月号「アララギ」の牧水評に「波状運動」というものがある。その後、アインシュタインの来日前からはじまる昭和初期の物理ブームのなかで、語彙と活用がひろがっている。

第一章 万葉集評価語「屈折」

はじめに

のど赤き玄鳥あやぐはくはふたつ屋梁はにゐて足乳根たらちねの母は死にたまふなり 『赤光』

これは斎藤茂吉の代表作のひとつで人口に膾炙している。上下句の関係が稀薄なこの構成の型は、現代短歌に継承され今日多くの歌人が取入れて行うものの原点と見られる。本章は、所謂「屈折」といわれるこの様式の誕生と確立を考察する。

Ⅰ、腰折歌の再評価「死にたまふ母」と万葉集巻七・一〇八八番歌

古来、上下句の離れた歌は「腰折」と言われた。「腰折」とは、『六百番歌合』（注1）に、つぎのようにいう。（※以下、本稿においては傍線は筆者）

歌に有称腰折云事者、中五字与下七七離別せるを謂ふ也

（歌にありて腰折れといふ事は、なか五字にくみする下七七離別せるをいふなり）

これは『六百番歌合』の判者・俊成の言葉である。「腰折」は、第三句すなわち腰の句と第四句との間が続かない歌（広辞苑）、つまり三句切れの歌の上下句に、意味上の関連のないかたちをさしている。また「腰折」の具体例を『永縁奈良房歌合』にたずねると、その七番（注2）

白浪の立田の川のしるきかな山の桜は散りにけらしも

であるという。この歌の上の句は「白浪の立田の川のしるきかな」（白浪の立つ立田川は著しいことだ）と川の景をいい、下の句は「山の桜は散りにけらしも」（山の桜は散ってしまったらしい）と山の桜に思いが移る点に一種の飛躍がある。判者の源俊賴は、「しるきかなといへる腰の文字、あさはなれて聞こゆ」

（「しるきかな」といつている腰の文字は、ひどく離れて聞こえる）と批判している。また、こうした「腰折」を当時の人々はどのように考えたか、『源氏物語』（注3）の例をみると、「よき若人ども集ひ、装束ありさまはえならずとのへつつ、腰折れたる歌合はせ、物語、庚申をし、まばゆく見苦しく遊びがちに好めるを・・・」という「腰折」がある。これは、若い人が服装を整えてへたくそな歌の歌合わせをしているという痛烈な批判である。このように「腰折」は、古来、下手な歌を意味していた。

このことは、当然茂吉も知っていた。ところが茂吉は、この「腰折」に極めて近いかたちを実作で盛んに行

なっているのである。そして、「腰折」の歌を高く評価するのである。それは万葉集巻七・一〇八八番歌である。

あしひきの山河の瀬の響るなべに弓月が嶽に雲立ちわたる

この歌は上の句に川の瀬音をいい、下の句に山の雲をいうもので、さきに見た『永縁奈良房歌合』の歌のかたみに酷似している。古来はほとんど評価されることがなかったが、茂吉は、次のように評する。

この歌は、分析すると上の句で『の』の音を續けて、連續的・流動的・直線的にあらはして、下の句で屈折せしめて、結句では四三調（二三三調）で止めてゐる。これなども誠に自然であつて、一首はそのやうな關係で動的に鋭くなつてゐるのである

『斎藤茂吉全集』第十七卷 p.65

茂吉は、上の句で「の」が三回続くことを連續的、流動的といい、比喩などを用いないことを直線的と捉える。また下の句で歌の世界ががらりと変わることを、「屈折せしめて」というのであるが、この「屈折」は、さきの『永縁奈良房歌合』でいえば、「腰の文字、あさはなれて聞こゆ」ということになる。茂吉は「誠に自然であつて、一首はそのやうな關係で動的に鋭くなつてゐる」と従来の腰折を逆に高く評価し、「作歌稽古上からいへば餘程有益なるものである」とまで言っている。

また、これと巻七・一〇八七番歌も、腰折に極めて近いかたちである。

痛足河河浪立ちぬ巻目の由槻が岳に雲居立てるらし

内容は一〇八八番歌とほぼ同じで、二句切れである。これも古来は評価されなかった歌であるが、茂吉は、つぎのように評する。

そして一首の聲調は渾然としていささかの破綻もなく、却つて一種のひびきとして受取ることが出来る。後

世の歌の如くこせこせした事物を詰め込んだのよりもずつといい効果を収めて居る。それから第二句で切

つて結句で切り、『巻向の由槻が嶽に』の○○○○の○○○○の關係などは實に及びがたい味ひである。

『斎藤茂吉全集』第十七卷 p.66

茂吉は「いささかの破綻もなく」というのであるが、上下に別々のことをいうかたちは古来は破綻と見られていた。二首は、和歌の歴史のなかでほとんど評価されず、明治に入ってもその評価は低かった。ところが、大正のはじめごろにその評価はくつがえったのである。（『斎藤茂吉全集』第十七卷 p.66）茂吉によ

れば、大正初年頃よりアララギの青年たちのなかでこれらの歌の評価が高まったという。そしてその最初は、伊藤左千夫が一〇八八番歌を評価したことにはじまると、つぎのようである。

伊藤左千夫がこの歌の特色に就いて門人に口傳し、門人等が大正の初年ごろから雑誌アララギを中心として此歌を強調したのに本づくのである。私がこの事をいふたびに、或人は、あが佛尊しと感ずるといふが、これは敢て歌の方ばかりではない、自然科学などの場合でも同じであるが、學問の發展はこれに類似の原因に本づく場合が多いのであり、學問界に於てプリオリテートを重んじて明記するのはそのためである。

『斎藤茂吉全集』第十七卷、P.17

このように茂吉は伊藤左千夫をプリオリテート（先取權）とし、左千夫の口伝により評価が高まったといっている。しかし、「大正の初年ごろから雑誌アララギにこの歌を強調した」のは、茂吉本人である。大正二年七月号『アララギ』『萬葉短歌抄』を見ると、茂吉は「予はこの歌を幾度もアララギに書いた」と述べているように、彼はくりかえしこの歌を評価しているのである。また同時期に、これらの歌に酷似したかたちを実作でくりかえすのである。そのかたちは後の第一歌集『赤光』の特色ともいえる、ひとつの様式となる。こうした茂吉の一〇八七番歌、一〇八八番歌への評価、および実作への転化は、第六章で述べるヨーロッパ文学の影響が背景にあったと考えられるが、その影響については後述することとして、本章では、まず、茂吉のいう「屈折」の声調に注目し、それがどのような経緯で茂吉の評価言に使われ、また、歌のもつ強さ、読み手に与えるインパクトを支える歌の構成法として、その洞察がいかなるものかについて見てゆく。

Ⅱ、斎藤茂吉以前にみられる「曲折」と「屈折」

Ⅱ-Ⅰ、伝統的和歌批評用語「曲折」

茂吉以前に、この「屈折」を最初に用いたのは正岡子規であった。その弟子の伊藤左千夫も、万葉集の歌の評価に「屈折」を用いた。左千夫の弟子の茂吉は、さらに声調論を深化させるとともに、万葉集の声調に「屈折」をいう。ところが子規、左千夫、茂吉のこの三人は、「屈折」の類義語「曲折」も同時に用いている。「曲折」は、古今集以来の和歌の伝統のなかで用いられてきた言葉で、アララギでも島本赤彦、釈迺空、中村憲吉らは、「曲折」のみを批評に用いて「屈折」は用いていない。それは「曲折」のほうが一般的な短歌の批評語であり、「屈折」はまだ新しく、歌に共通の理解が成立していなかったからである。

先ず「曲折」について述べると、「曲折」は、古今集の真名序に、

若夫春鶯之嚀花中。秋蟬之吟樹上。雖無曲折。各發歌謠。物皆有之。自然之理也。

(春の鶯の花の中に嚀り、秋蟬の樹の上に吟ふがときは、曲折なしといえども、各歌謠を發す。物皆これあるは、自然の理なり)

とある。この文の現代語訳(新編全集)は、「春になれば鶯が花の間でさえずり、秋になれば蟬が木の枝で鳴くのを聞くなれば、込み入った理由はないが、すべて歌をうたっているのである、万物みな歌を持っていることは自然の理法である」という。「曲折」とは「込み入った理由」即ち、歌をうたうべき特別な理由と捉えられる。また、「曲折」は、中世の伝御子左忠家筆本『和歌體十種』(注4)や本居宣長の『玉勝間』(注5)に見える。ただし『玉勝間』の「曲折」は、宣命譜にしるされた調子のとりかた「音詞曲折」を言うものである。伝統的に和歌の批評において「曲折」が用いられてきたのであり、こうした伝統の上に、近代短歌でも「曲折」が一般的に用いられた。このようなところに、新たに「屈折」も使われはじめ、それは曲折では把握しきれないものを把握し表現するためであったと思われる。

II-II、漢語「屈折」の変遷

では、漢語としての「屈折」はどのような来歴をもつかを見てゆきたい。古代中国の「屈折」の意味を便宜上①～③にわけると、

① 聖人に至るに及び、礼樂に屈折して、以て天下の形を匡し、仁義に縣跂して、以て天下の心を慰む

② 孔子引きて之を教へ、漸漬磨礪し、闡導牖進するや、猛氣消損し、驕節屈折し、卒に政事を能くし、序は四科に在り。

(注7)

③ 其の内属する者、或いは豪右の手に倥傯し、或いは奴僕の勤めに屈折す。

『後漢書』西羌傳「湟中月氏胡」(注8)

となる。①の「屈折禮樂」は禮樂の所作で身体をかめることである。②は新釈漢文大系に「意地をへし折る」と現代語訳されており、精神の状態をいう。③は、吉川忠夫の注に「あるいは奴隸のような労働に屈辱を味わう」と現代語訳される(注9)。このように漢籍の「屈折」は身を折り曲げる意、精神的な屈折、屈辱の意など

で使われている。

ひるがえって、日本では十六世紀以前の文献に「屈折」を見出すことができない。我が国における「屈折」の比較的早い使用例としては、十六世紀の『四河入海』（注19）がある。『四河入海』の「屈折」は、「彼美石滌莊每到。百事廢泉流知人意屈折作」（此の泉も、主人の子華が意を知て、ここでは屈してよからう、あそこではすぐでよからうと思って、わざと屈折して、主人の思やうに流るるぞ）というものである。これは、泉流が主人・子華の意を知って折れ曲がるか真つ直ぐに行くか判断してわざと屈折する、という擬人法である。以後特徴ある用法はみられないが、明治に入ると、社会科学の用語として用いられるにいたる。すなわち、一八七五年の『明六雜誌』四二号に、西村茂樹が近代的「権理」（権利）を論じたなかで「十分の権理というのは、己が智力をもつて完くこれを保全し得て、少しも屈折を受ざるの権理にして」（注20）と「屈折」が見える。これは、西洋の権利とはどういうものかを説明した文で、「十分の権理」は、己の智力をもつて保全し得、国家権力などが及ぶことなく個人の財産や個人の尊厳などを主張することができるといふのであるが、ここでいう「屈折」は、「屈曲」「屈服」などの意味に近く、「屈折を受ざる」とは「捻じ曲げられない」「侵されない」の意である。

以上を見る限り漢籍における「屈折」及び社会科学系、言語学系のそれは、和歌評語と直接関係しないと見てよい。

二一三 物理学用語「屈折」

前項では、社会科学分野の用例にふれたが、自然科学分野、特に物理をみると、「屈折」は早くから用いられていた。物理学分野は幕末には、哲学分野などとともに窮理学の一分野とみなされていたのであるが明治期には、それらが別々に発展して、社会科学と物理学という異分野の学問とみなされるようになっていた。江戸期は同一の分野であるから、両分野が共通する専門用語として「屈折」を獲得したというのも自然であろう。では、物理学における「屈折」は何の説明に使用されているか、具体的にみてゆく。「屈折」は物理現象を説明する学術用語として明治以降に一般化したものである。

まず江戸時代の蘭学書の物理関係から見てゆくと、一六三三年序の『曆象新書』（巻之上・視動下）（注21）に

其時或ハ濱岸ニ人アリテ別ニ不動ノ物ヲ準トシ是レノ動ヲ見ハ実ニ其畫スル所ノ線路ノ屈曲セルヲ見ルヲ得ヘシ

とあって、これは、湾岸に人がいて不動のものを基準として動くものを見ると屈曲して見える、というもので、

現在の「屈折」の現象にあたることを「屈曲」と呼んでいる。次に一八二七年の『氣海觀瀾』(十八)(注13)では、

地平線〔寅卯〕為光線太陽在於地平下自〔寅〕所射於〔辰〕之光線撓折於〔卯〕斜入於〔巳〕眼是以視

という文中に「光線撓折」とある。『氣海觀瀾』は現在の光の屈折にあたる現象を「撓」の字であらわしているが、二十四年後の、一八五一年に同書の注釈書『氣海觀瀾廣義』(注14)で「撓折」とされていたものが「屈折」に変更されており、「屈折」という語がここから使われはじめる。『氣海觀瀾』と『氣海觀瀾廣義』の文をくらべてみると、

其光線撓折最小者為赤、撓折最多者為紺

『氣海觀瀾』十

九

紅線ハ屈折最小ク、紺線ハ最多キを知ル

『氣海觀瀾廣義』卷十四の十

二

このふたつの文はほぼ同様の内容をあらわしている。『氣海觀瀾』は、光線の撓折の最小は赤で、最多は紺である、とし、『氣海觀瀾廣義』でも、紅の光線は屈折が最も小さく、紺の光線は最も多い、という内容である。これらはほぼ同じ内容ながら『氣海觀瀾』で「撓折」とされていた現象が、『氣海觀瀾廣義』では「屈折」に呼び方が変わっていることが確認されている。

明治に入り物理学の教科書として最も広く読まれた『物理階梯 中』一八七六年(注15)に「屈撓スルモノヲ光ノ屈折ト名ツク是光ノ一殊性ナリ」とあり、これまで「屈曲」「撓折」など定まらなかった称が「屈折」に統一され、以降、「屈折」は物理学の用語として定着する。また、これと前後して一八七九(明治十二)年に出版された『士都華氏物理学』(注16)でも第六篇第二十九課に「光ノ屈折」、同年出版の『改正物理全志』にも「光之屈折及び其規則」が見え、主として「光の屈折」として用いられていることに注目される。

なお、光線について「曲折」が使用されなかった理由については、日本古来の「曲折」の概念では光の現象を捉え難く思われたためであろう。「屈折」は、「曲折」「屈曲」「撓折」と類似の意味ながら、それまでの日本では、一般的には使われることがなかったがゆえに、新しい概念をあらわす言葉として採用されたものと考えられる。

次項では、短歌の評価語としての「屈折」をみる。

Ⅱ-Ⅳ 正岡子規の「曲折」と「屈折」

今触れたように、「屈折」は明治に入り物理学や社会科学分野で用い始められたが、これにやや遅れて、短歌俳句の批評にも使われ始める。『俳諧大要』（一八九五年《明治二十八》年新聞「日本」に発表された）正岡子規の一文（注7）を見ると、

生きて世に人の年忌や初茄子 几董

と言へる句の如き陳腐に似て陳腐ならず卑俗にして卑俗ならず。奇を求めず巧みを弄せざる間に無限の妙味を持たせながら常人は何とも感ぜざる可し否何とも感ぜぬのみならずこれにては承知せざる可し年忌の法會などならば其人を思ひ出すとか今に幻に見ゆるとか年月の立つのは早いものとか彼の人が死んでから外に友が無いとか涙ながら霊を祭るとかいふ陳腐なる考えを有り難がるも常人ならば詮方無きも文學者たらん者は今少し考へあるべし此几董の句にても「生きて世に」と屈折したる詞の働きより「人の年

忌や」とよそ／＼くものしたる最後に「初茄子」と何心なく置きたるが如くにて其實心中無限の感情を隠し言語の上に意匠慘憺たる處は慥かに見ゆるなり

『子規全集』第四卷P.381

と、傍線のように「屈折したる詞の働き」という。つまり子規は、この句が「生きて世に」ではじまり、そこから「人の年忌」と予定調和を破った表現となっていることを賞賛する。「生きて世に」は生命感あふれる人間の現実の世をさし、「人の年忌」は死者を回顧する行事である。子規は、この二つの異質なことがらのぶつかり合いを「屈折」というのである。

だが、子規の「屈折」はこの一例のみであってこれでは短歌俳句批評に一般的に用いられたのか、判断がつかない。そこで類語である「屈曲」を考慮に入れて今少し検討してみたい。子規は「古池の句の弁」に、

古池や蛙飛びこむ水の音 芭蕉

を「隠さず掩はず、一點の工夫を用ゐず、一字の曲折を成さざる處、此句の特色なり。」（『子規全集』第五卷P.95）と評している。これは、句の全体に統一感があり、飛躍もずれもないことを「一字の曲折を成さざる」としているのである。

また子規は、「曙覧の歌」（注18）に、

賤家這入せばめて物ううる畑のめぐりのほづきの色

を次のように評する。

此歌は酸漿を主として詠みし歌なれば一、二、三、四の句皆一氣呵成的にものせざるべからず。しかるに

色

此歌の上半は趣向も混雑しかつ「せばめて」などいふ曲折せる語もあり、かたがたもつて「ほぼづきの色」といふ結句を弱からしむ

改造社版『子規全集』第七巻 P.150

不用意でわかりにくい詞により一首の焦点があわなくなっていることを「曲折」と言うのである。この「曲折」は現代ならば「屈折」とみなされるのであろう。

『俳人蕪村』^{〔注1〕}では、蕪村の次の十三の句、

草霞み水に聲なき日暮かな

燕啼いて夜蛇を打つ小家かな

梨の花月に書読む女あり

雨後の月誰そや夜ぶりの脛白き

鮓をおす我れ酒かもす隣あり

五月雨や水に銭蹈む渡し舟

草いきれ人死をると札の立つ

秋風や酒肆に詩うたふ漁者樵者

鹿ながら山影門に入日かな

鳴遠く鯉すゝぐ水のうねりかな

柳散り清水涸れ石ところ／＼

水かれ／＼夢かあらぬか蕎麦か否か

我をいとふ隣家寒夜に鍋を鳴らす

に対して、子規は次のように、

一句五字または七字のうち猶「草霞み」「雨後の月」「夜蛇を打つ」「水に銭蹈む」と曲折せしめたる妙は到底「頭よりすらすらと言い下し来たる」者の解し得ざる所、しかも洒堂凡兆等も亦夢寐にだも見ざりしところなり。

『子規全集』第四巻 P.646～P.646

と、「曲折の妙」とあるという。これは、蕪村の句「草霞み水に聲なき日暮かな」の「草霞み」は、春の季語、「水に聲なき日暮れ」は水の音のしない静かな日暮れをいう。この両者には飛躍があるが調和しているというのである。以下同様に「草霞み」と「水に聲なき」の間に飛躍はあるが、全体的な調和はとれている。「雨後の月誰そや夜ぶりの脛白き」の「夜振り」とは、夏の夜にたいまつなどを点して、寄ってくる魚をとることで

ある。この句は「雨後の月」で一旦きれて、「誰ぞ」としたところに飛躍が感じられるが、全体を通してみた（雨後の月に、誰だろうか、夜振りをしている脛が白い）という内容として調和がとれている。「燕啼いて夜蛇を打つ小家かな」は、家の軒などに巢を作っている燕が夜に鳴いたので、蛇が狙っていると察して蛇を打つ、という内容である。蛇がいる家は一般的には大家と連想するのに反して、ここでは「小家」となっているので、「夜蛇を打つ」と「小家」の間に飛躍が感じられるのであるが、全体としては調和がとれている。「五月雨や水に銭踏む渡し舟」は、五月雨のなかで渡し船の底に水がたまっており、その中に落ちた銭を踏む、という内容である。「水に銭踏む」と「渡し船」の間に飛躍を感じるが、やはり全体としては調和がとれている。このように「曲折の妙」は、予定調和でない意外性の面白さを言うものである。

こうして見ると、子規の「屈折」は、異質なふたつのことがらのぶつかり合い、「曲折」は、意味の飛躍や意外性をいう。ただし「曲折」は、この段階では、今でいう「屈折」の意味で用いられることもあれば、そうでない場合もあり、曲折と屈折の意味が区別されているとは言えないようである。

II-V、伊藤左千夫の「曲折」と「屈折」

声調の分析に「屈折」をより積極的に用いたのは、子規の弟子伊藤左千夫である。次に伊藤左千夫は『万葉集新釈』（注19）に巻一・一九番歌の井戸王即和歌（『左千夫全集』第七卷 P.89）、

へそかたの、はやしのさきの、さぬはりの、きぬにつくなす、目につく吾か背。

をとりあげ、つぎのように評す。

かう云ふ風な和し方が、ほんとに和する歌になるのである、單に詞の上へのみ、調子を合せる和へ方は、戯れであるのだ、此歌只無造作に詠み下した歌のやうなれど上三句の間に「の」の字が四つ使つてあるが、其使方が何となく語調をなして居る、下二句も二句共に語音の屈折が、上の「の」字の使方と調和して、音節に愉快を感じさせる歌である。

『左千夫全集』第七卷 P.90

左千夫は、この歌の下句「きぬにつくなす、目につく吾か背」を「語音の屈折」と呼ぶ。これは、意味上まったく関連のない「きぬ」と「目」をぶつけた転調、そこに接続する同音の「つく」による音の連続感をいう。つまり、左千夫の声調の「屈折」は意味と音とを考慮したものであった。

また、左千夫は万葉集巻一・一六番歌（『左千夫全集』第七卷 P.23）、

冬ごもり、春さりくれば、鳴かざりし、鳥も來鳴きぬ、さかざりし、花も咲けれど、山をしみ、入りても取らず、草深み、とりても見ず、秋山の、木の葉を見ては、もみぢをば、とりてぞしぬぶ、

青きをば、置てぞ嘆く、そこしたぬし、秋山吾れは。
について、

全篇十八句より成立った短篇であれど、第四句で切れ、第八句で切れ、第十句で切れ、第十四句で切れ、第十六句で切れ、最後の二句又共に一句獨立の句で結んで居る、十八句中七個所に切句を使つて居る。

句法の變化此類の如きは少なからう。大抵の人は此歌を平坦に讀去つて深き注意を留めないであらう。

さうして句法の曲折變化に妙を盡して居るに氣付かないのであらう。

『左千夫全集』第七卷 P.28

と「句法の曲折」という。この額田王の歌は、冬ごもりの後の春に、鳴かなかつた鳥が鳴き、咲かなかつた花が咲き、山を惜しんで何も採らないこと、草が深いので取つて見ない、秋山では紅葉を取つて、青い葉は取らない、秋山のほうがよい、など、すべて前の句から予想される結果をすこしずつ裏切りながらずれ、下にづいていく構造である。これが左千夫の「曲折」である。なお、左千夫の訓は「そこしたぬし」となっており、現代の訓とは異なる。

左千夫の「屈折」は意味の転調と音の連続をいうものであり、「曲折」は前の句から予想される結果をすこしずつ裏切りながらずれてゆくものをいう。この左千夫の「屈折」と茂吉の「屈折」は明らかに違うものである。このことについては、次節に述べるが、その前に漢詩の評価語として使われた「屈折」についても触れておきたい。

II-VI 漢詩の「屈折」

一九二〇年のアインシュタインの来日前後に物理ブームが起っている。このことについては第II章に詳しく述べるが、当時、韻文の批評に「屈折」などの物理学用語を用いるのが流行っていた。漢文学者・鈴木虎雄も、一九二二（大正十一）年出版の『続国訳漢文大成』の総説（文学部第四卷「杜少陵詩集 P.72~P.75」）に「若し物理的の形を示すならば」として、つぎのように説く。

白樂天の詩の如きは、我々は之を圓轉流麗と稱するは、その句意のうつりゆき滑かなるを以てしかいふなり。杜甫の如きは然らず、そのうつりゆきは極めて急角度の屈折をなすものなり

これを茂吉が『柿本人麿』に引用している。鈴木虎雄のいう杜甫の「急角度の屈折」とは、杜甫の詩句の流れについていうものである（注20）。茂吉はこの鈴木虎雄の評から、かつて一九一七年に徳富蘇峰が著した次のような杜甫評を想起するといっている。

其の變化、開闔の端倪す可らざる、劍士の双刀を舞はすが如し。唯だ觀客をして目眩し、神悸せしむるのみ。由來格法、律調の、嚴密なる束縛の裡にありて、此の如き、大自在力を逞うし來るもの、是れ實に彼が詩人としての天賦による乎、素養による乎、將た兩ながら其の宜きを得たるが爲め乎

『杜甫と彌耳敦』P. 662

この蘇峰の評は、『杜甫と彌耳敦』（注21）のなかにある。蘇峰は杜甫について「されど一切の詩の形式は、彼によりて活用せられ、應用せられ、開展せられ、發達せられたり。此の如くして彼は後人の為に、無数の法門を開らき…」(P. 582)と、杜甫が漢詩の詩型の基礎を築いたといい、その詩型は「其の變化、開闔の端倪す可らざる、劍士の双刀を舞はすが如し」(同P. 662)と評する。さらにそうした杜甫の作中でも「秋興八首」は傑作で、「東海道を旅行して、富士山を見ざるが如し」(同P. 655)と言っている。蘇峰の賞賛する「秋興八首其一」はつぎのような詩である。

玉露凋傷楓樹林

巫山巫峽氣蕭森

江間波浪兼天湧

寒上風雲接地陰

叢菊兩開他日淚

孤舟一繫故園心

寒衣處處催刀尺

白帝城高急暮砧

この原詩を蘇峰は次のように読み下す(注21 P. 626)。

玉露凋傷す楓樹の林、

巫山巫峽氣蕭森。

江間の波浪天を兼ねて湧き、

寒上の風雲地に接して陰る。

叢菊兩び開くは他日の涙らむ、

孤舟一に繫ぐは故園の心よりす。

寒衣處處刀尺を催す、

白帝城高くして暮砧急なり。(同P, 626)

これは所謂「起承転結」の構成で、言わば漢詩の基本中の基本形とも言える。このなかで蘇峰が「劍士の双刀を舞はすが如し」というのは、「叢菊兩開他日淚 孤舟一繫故園心」などをさすと考えられる。日本語訳(注22)を参照すると、

玉のような露はかえでの林を凋ませ傷ませ、

巫山巫峽一帯に秋風がしいんと立ちこめた。

長江の激浪は天にもどかんばかりに沸き立ち、

城塞の上に風雲は地にひくくたれこめてあたりを暗くときしている。

蜀を去ってからこれまで菊の花が二度まで開くにあうが、その過ぎ去った日々をみたすものは涙ばかりである。

また一そうの小舟を岸にじつと繋いだままではいるが、その小舟に私は望郷の心をつなぎとめているのだ。

冬着のしたくのために方々では裁縫にいそがしいとみえ、

白帝城の高くそびえるあたりでは夕暮れのきぬたがせわしげに音をたてている。

という「起承転結」の「転」にあたる部分である。この詩は、杜甫が七五五年成都を去り長江を下って一年九ヶ月夔州に滞在した頃の作で、最初の二句は、眼前の巫山巫峽の秋の冷たい空気を伝え、次の二句は前の句を承けて巫山の下を流れる長江の壮大な波と雲がかわれている。次の二句は、一転、望郷の念にかわり、流浪の身に刺すような孤独がただよい、最後の二句は、再び現実にもどり、周囲の家々の冬支度が描かれる。この転の部分、それまでの眼前の景から一転望郷の思いに変わる。蘇峰が「劍士の双刀を舞はすが如し」というのは、こうした展開のありかたをいうと見られる。茂吉は、人麻呂の長歌の急な展開の有りに、漢詩の用法に似た効果があると感じていたのである。しかし、漢詩は内容が大きく変化することに注意しておきたい。また茂吉は「詩と歌との本態に順つて差別がある」とも言っている。

つぎに、茂吉の「屈折」について述べる。

三、斎藤茂吉の「曲折」と「屈折」

三-1、斎藤茂吉の「曲折」

茂吉も歌の評語として「曲折」を用いたが、それは以上みたような流れを受けてのものであった。そして茂吉もまた「曲折」を多用する。まず「曲折」をみたい。茂吉の最初の「曲折」は、『柿本人麿』(評釋篇卷之上「人麿短歌評釋」)の万葉集卷三・二六六番歌、

淡海の海夕浪千鳥汝が鳴けば心もしぬにいにしへ思ほゆ

について述べたつぎの部分にみられる。

この歌はやはり人麿一流の、流動性を持った聲調を特徴とする歌であるが、『もののふの八十氏河』の歌のごとくに一氣連續のものでなく、もつと曲折し、休止し、轉回しつつ、複雑にして適潤沈厚な調べをなしてゐるのがこの一首の特徴である。

『斎藤茂吉全集』第十六卷 p.295

また同じ歌について『万葉秀歌』にもつぎのように言つ。

この歌は、前の宇治河の歌よりも、もつと曲折のある調べで、その中に、『千鳥汝が鳴けば』という句があるために、調べが曲折すると共に沈厚なものにもなつてゐる。

『斎藤茂吉全集』第二十一卷 p.174

茂吉は、この歌を「曲折のある調べ」「調べが曲折する」と言うのである。これを詳述すると「あふ（おう）み」「うみ」、「ゆふ（ゆう）なみ」「なが」「なけば」、「しぬに」「いにしへ」と近似の音のくりかえしがあり、これを「流動性を持った聲調」という。「曲折」は、上の句「淡海の海夕浪千鳥汝が鳴けば」と下の句「心もしぬにいにしへ思ほゆ」の間にある。ここでは「千鳥汝が鳴けば」という原因により、「心もしぬにいにしへ思ほゆ」という心の状態がうまれているが、鳥が鳴くことと昔を思うことには直接の関わりはない。個人的要因の存在によって昔が思い出されるのである。

こうした個人的な要因によって上下句に飛躍が感じられる歌は、王朝和歌にしばしば見られる。たとえば、伊勢物語に登場する、

五月まつ花橘の香をかげば昔の人の袖の香ぞする

がある。この歌にある「花橘の香」と「昔の人の袖の香」は直接の関係はないが、個人的要因により昔が思い出される。これは万葉集卷三・二六六番歌と同じ型である。またこの歌の派生形とみられる新古今和歌集の、橘のにほふあたりのうたた寝は夢も昔の袖の香ぞする 俊成女は、「橘のにほふあたりのうたた寝」と「昔の袖の香」には直接の関係はないが、個人的要因により上下句がつながっている。茂吉が「曲折」と呼ぶものは、この個人的要因のことであり、和歌の歴史の中で長い間くりかえされた型と言える。

では、茂吉の「屈折」はこのような「曲折」とどのように異なり、どのような短歌評価語として確立するか。次項に論じる。

三一〇、斎藤茂吉の「屈折」

茂吉の「屈折」は、「腰折」のかたち近く、従来は評価されなかった万葉集卷七・一〇八八番歌について、新たな評価をなした二つの文中に用いられている。

あしひきの山河の瀬の響るなべに弓月が嶽に雲立ちわたる

この歌は、分析すると上の句で『の』の音を續けて、連續的・流動的・直線的にあらはして、下の句で屈折せしめて、結句では四三調（二三三調）で止めてゐる。これなども誠に自然であつて、一首はそのやうな關係で動的に鋭くなつてゐるのである

『斎藤茂吉全集』第十七卷 P.

85

この歌もなかなか大きな歌だが、天然現象が、そういう荒々しい強い相として現出しているのを、その儘さながらに表現したのが、寫生の極致ともいふべき優れた歌を成就したのである。なほ、技術上から分析すると、上の句で、「の」音を續けて、連續的・流動的に云ひくだして来て、下の句で『ユツキガタケニ』と屈折せしめ、結句を四三調で止めて居る。ことに「ワタル」といふ音で止めて居るが、さういふところにいろいろ留意しつつ味ふと、作歌稽古上にも有益を覺えるのである。

『斎藤茂吉全集』第二十一卷 p.262

これによれば、茂吉は、上の句「あしひきの山河の瀬の響る」と「の」を三回続けるところを「連續的」「流動的」といい、比喻を用いないことを「直線的」とし、その後下の句「弓月が嶽に雲立ちわたる」で「屈折」しているという。これを分かりやすく示すと、

・ A 「山河の瀬の鳴る」

|| 聴覚的世界（※川瀬の波も見えているが聴覚に單純化、と茂吉はいう）

・ B 「弓月が岳に雲立ち渡る」

|| 視覚的世界

となる。つまり一首の A（上の句）は聴覚の世界であり、B（下の句）は視覚の世界である。因果關係のないふたつの世界を「なべに」という語でつないでいる。「なべに」は「苗」をなべと訓むものであるが、新日本古典文学大系によれば、「なべに」は、「事態が同時に並行し進行する意を表す接続詞」とある。これを茂吉の言葉にすると、「この歌でナベニと用ゐたのは、川浪の激つ音と雨雲の動いてゐるさまとを、原因結果の關係でなしに二つを接近せしめて觀入してゐる態度」と、やや難解な言い回しになるが、「事態が同時に並行し進

行する」その世界に自らが融け込むことだと理解される。

このような「歌の世界が途中で大きく変わる」という茂吉の捉え方は、『柿本人麿』のなかで卷一・二九番の長歌を評しているところで、より具体的に述べられている。まず二九番歌を引用する。

玉櫛 畝火の山の 檣原の 日知の御代ゆ 生れましし 神のことごと 櫛の木 いやつぎつぎに
天の下 知らしめししを 天にみつ 大和を置きて あをによし 奈良山を越え いかさまに
思ほしめせか 天離る 夷にはあれど 石走る 淡海の國の 樂浪の 大津の宮に 天の下
知らしめしけむ 天皇の 神の尊の 大宮は 此處と聞けども 大殿は 此處と言へども 春草の
繁く生ひたる 霞立ち 春日の霧れる ももしきの 大宮處 見れば悲しも

『斎藤茂吉全集』第十六卷 p.416

この歌について、

この長歌も人麿の他のものの如く、波動的連續の句法を以て進行して居るのであるが、それでも部分部分の屈折あり、休止あり、變化あり、反覆あり、そして一つの形態をなしてゐるとも看做すことが出来る。

『斎藤茂吉全集』第十六卷 p.434

と、全体は波動的句法（※「波動」については別稿参照）としつつも、部分的に「屈折」の技法が用いられているとする。茂吉が「屈折」とするのは、初句から「知らしめししを」までの流れから、次にくると予想される歌句（いかさまに思ほしめせか）を裏切って、「天にみつ」と転調しているところをさしている。それは、

『いかさまに思ほしめせか』といふべきところを、『天にみつ大和をおきて、青丹よし奈良山を越え』の次に置いてゐる。これはこの一つの連續聲調と、次の連續聲調、『天離る夷にはあれど、石走る淡海の國の、ささなみの大津の宮に』云々といふのとの間に挿入して、其處で感慨を籠らせて、輕佻にならないやうにおのづからなつてゐるのである。

『斎藤茂吉全集』第十六卷 p.437

という言葉にもあらわれている。茂吉はこの歌の本来の順序は、「いやつぎつぎに 天の下 知らしめししを いかさまに 思ほしめせか 天にみつ 大和を置きて あをによし 奈良山を越え 天離る 夷にはあれど 石走る 淡海の國の 樂浪の 大津の宮に……」であるとし、卷二・二九番歌を「部分部分の屈折」とする。Ⅱ―Ⅵで見たように、茂吉は長歌の「屈折」に似たものを漢詩の技法「転」に見ていたのであるが、「詩と歌との本態に順つて差別がある」とも言っている。それは、漢詩は一端転じたものももとに戻るが、和歌は転じた内容がもとにもどるわけでないのである。茂吉はこうした本態から「屈折」を捉えている。

光線屈折の現象は、一九〇〇（明治三十三）年に出版された医学生用の受験参考書（注23）、『医学生受験用物理学算式解説』（佐藤為次郎編 吐鳳堂）に次のように解説されている。

●光ノ屈折

凡ソ光線ガ稀體ヨリ濃體ニ入ルキハ折レテ鉛直線ニ近ツキ濃體ヨリ稀體ニ入ルトキハ鉛直線ヲ遠カル

つまり、屈折とは、光が「稀體」から「濃體」という媒質の異なるものを通過するとき、折れ曲がると説明されている。この現象は、言葉を変えれば、光の進みかたが、人間の脳の予測する進行方向を裏切り、鮮やかに鋭角に曲がるのである。

茂吉は、こうした光線屈折の原理に人麻呂歌集の歌の急な展開のありかたを喩えたと考えられる。具体的にその考え方をいうと、歌意を通常、真つ直ぐに進む光に喩えているのである。光は、空气中（聴覚的世界「あしひきの山河の瀬の鳴る」を真つ直ぐ進み、読者は光がひきつづきそのままつすぐに進行すると予測する。ところが光は、ふいに透明な水中（視覚的世界「弓月が岳に雲たち渡る」）へ入り、瞬間的に鋭角に曲がるのである。光は肉眼では突然に飛んだように、あるいは切れたように見えるが、実際はつながっている。このように、茂吉は上下句が飛躍したように見える歌を、光の屈折の現象に喩え、そこに理屈では計れない詩歌の魅力の本質を伝えているのである。

なお茂吉は、早い時期に、この様式を実作に転化している。つぎにそれを見てゆきたい。

三―三、実作への転化

茂吉は、早く『赤光』のなかで自らの感じ取った柿本人麻呂の「屈折」を応用している。

のど赤き玄鳥ふたつ屋梁にゐて足乳根の母は死にたまふなり

は、「あしひきの山河の瀬の響るなべに弓月が嶽に雲立ちわたる」に聴覚的表現から視覚的表現に屈折を認めたが、自らの作では、新たな命を生み出すことを予想させる表現と、命の終焉の表現を対比的に配置する表現を工夫したといえる。上の句「のど赤き玄鳥ふたつ屋梁にゐて」と下の句「足乳根の母は死にたまふなり」という二つのことがらが因果関係なく、同時並行するかたちである。茂吉は一九四二（昭和十七）年『作歌四十年』（注24）に、

もう玄鳥が来る春になり、屋梁に巢を構へて雌雄の玄鳥が並んでゐたのをその儘にあらはした。下句はこれもありの儘に素直に直線的にあらはした。

と言う。事実ありのまま、ふたつのことをあらわしたとある。この歌の意は、塚本邦雄の言葉を借りれば、「梁の煤けた横木に造った巢の外で、間なく暇なく鳴き交わす雌雄の燕の、可憐にして無気味な生の営みと、除外例なき死に直面し、刻々と滅びつつある母(注25)である。屋梁にいる二羽ののど赤き玄鳥と、死にゆく母は、本来何の関係もないが、「て」の一語でつながれている。このような「て」は、先の万葉集巻七・一〇八八番歌の「なへに」と同様に、「事態が同時に並行し進行する意を表す接続詞の役割」をする。この上の句と下の句は別々ながら、「て」がわずかにつながるのである。このかたちこそ、茂吉が「屈折」と呼ぶ声調である。即ち、光に喩えるところの意(躍動する生命)は、媒質A(屋梁にいる二羽ののど赤き玄鳥||生命感あふれる世界)から、媒質B(死にゆく母||死の世界)へ入る時に屈折をおこし、急角度に曲がる。これがすなわち「屈折」である。

また茂吉には、この歌によく似た型として、

たたかひは上海に起り居たりけり鳳仙花の紅く散りゐたりけり

がある。これは、『赤光』に「七月二十三日」と題された五首のなかの一首である。一九一三(大正二)年七月と言えば、袁世凱の専制に孫文が国民党が軍事蜂起した、所謂、第二革命の頃である。茂吉は、新聞で動乱を知ったらしく、自注『作歌四十年』に、

当時上海は動亂の巷で、新聞がそれを報じてゐた。私は政治方面のことはよく分からぬが、戦争にはいつも關心を持ち、新聞記事にも常に注意してゐた。戦ひは個人なら果し合ひ、命の取りくらであり、大がかりな眞劔勝負なので、いつも自分の心を緊張せしめた。

と記している。この歌については釈迢空が、

北原白秋の『桐の花』の歌「薄らかに紅くかよはし鳳仙花人力車の輪に散るはいそがし」と民国人の牽くわんぼう(人力車)の手前に、鳳仙花が散つてゐる。其下にとかげの一疋出てゐる所が描いてあり、左肩上に上海と書き込んだ画面の扉画が、貼りつけてある。(注26)

と、北原白秋の『桐の花』の扉絵(注)からの影響と推察している。『桐の花』の扉絵は、「秋思五章」のもので、墨を用いて人力車と、地をはうトカゲ、手前に低木を描く。そこに点々と血をたらしたような赤で落花をあらわし、絵の右肩に「上海」と書かれている。超空は、茂吉が眼前に鳳仙花の散っているのを見て上海の戦いに思いをめぐらしたのではなく、『桐の花』の扉絵を見て、歌を思いついたのだらう、と直感した。これに

については茂吉の弟子の佐藤佐太郎も賛同している。もともと、塚本邦雄が「だからと言って拘泥する要はあるまい」といつているように、この歌が『桐の花』の挿絵からの思いつきであったとしても、魅力のある歌であることには変わりはない。

茂吉は、この歌を『作歌四十年』に自注し、

この歌は、上句と下句とが別々のやうに出来て居るために、「分からぬ歌」の標本として後年に至るまで歌壇の材料になつたものである。併し、この一首などは、何でもないもので、読者はただこの儘、文字どほりに受納れてくれればそれで好いのであつて、別に寓意も何もあつたものではないのである。そしてこの一首はこの儘である面白みを藏してゐるのである。

『斎藤茂吉全集第十卷 P.408』

と言っている。上句と下句とが別々とは、この歌の場合、A上海に戦いがおこつた、B紅い鳳仙花が散つていた、というふたつの事柄をさす。別々のふたつの事柄は、先の「のど赤き玄鳥」の歌の「事実ありのまま、ふたつのことをあらわした」ということと同様と解せられる。ただし、先の「のど赤き玄鳥」の歌とは異なり、ここに接続詞はない。この歌は、万葉集巻七・一〇八八番歌よりもひとつ前にある一〇八七番歌、

痛足河河浪立ちぬ巻目の由槻が岳に雲居立てるらし（注27）

に近いかたちに見える。巻七・一〇八七番歌は巻七・一〇八八番歌とともに「右二首、柿本人麿之歌集出」とあり、茂吉は一〇八七番歌に対して「単純な内容をば、莊重な響を以て統一している点は実に驚くべき」と賞賛している。二首はともに二つのことをがらを同時に並行してあらわすかたちである。ただ一〇八七番歌には①河波がたつた、②雲が立たようだ、というふたつのことがらをつなぐ接続詞がなく、茂吉はこれを特に「屈折」とは言っていない。しかし、徳富蘇峰のいうような漢詩の「転」を、鈴木虎雄が言つたように「屈折」とする理屈から考えて、茂吉はこれもまた「屈折」のひとつと見なしたと考えてよいのではないか。

茂吉の鳳仙花の歌の上下句の分裂した型は、万葉集巻七・一〇八七番歌と類似のかたちながら発表当時から今日にいたるまで、なお賛否両論がある。一九五八年十一月号の「アララギ」では近藤芳美が「若氣の思わせぶり」と批判し、土屋文明もまた当初は批判的ではあつた。このように、茂吉は万葉集から学んだ「屈折」の声調を実作にとり入れたが、よみ手からは問題視されてきたものである。

次に、より詳しく茂吉の実作に見られる「屈折」の様式を見てゆきたい。

IV 「屈折」：実作と関係その背景

前節では、茂吉の万葉集の声調「屈折」について検討し、さらに実作のうち典型とされる作品と比較した。

ここでは、他の屈折と見られる茂吉の実作について見てゆくこととしたい。

まず、「屈折」と類似のかたちは、一九〇五（明治三十八）年二十四歳の作という次の歌にあらわれている。

はるばると母は戦を思ひたまふ桑の木の実は熟みあたりけり

これは三句で切れて、上下句に何の関係もないようにあらわされた腰折のかたちである。初版『赤光』ではこのように掲載されている歌が、改選版『赤光』一九一（大正十）年十一月発行では、

はるばると母は戦を思ひたまふ桑の木の實は熟める畑に

とあらためられている。下の句を少し変えたただだが、倒置法として上句と下句は順接につながり、桑の木の実の熟れている畑で母が遠く戦地にいる息子を思う歌となった。この改稿は、写生説を確立してゆく過程で、現実的に表現したほうが感銘が深まるという考えが芽生えたためであろう。またこれは、腰折の概念を打ち破る以前の作であったとも考えられる。

茂吉が、この形を自覚的にはじめたのは、一九一〇（明治四十三）年の次の歌からである。

木のもとに梅はめば酸しをさな妻ひとにさにづらふ時たちにつけり

この歌は、改選版にもそのまま残されている。初句から第二句までは、木の下で梅を食べて酸いと感じたことを詠い、第三句以下は幼妻が年頃になって人に頬を赤らめるようになったことをいう。これは先に見た万葉集卷七・一〇八七番歌（注28）、

痛足河河浪立ちぬ巻目の由槻が岳に雲居立てるらし

『斎藤茂吉全集』第十七卷p.58

と同じく二句切れで上下が分離した形である。伊藤左千夫は、この歌を猛烈に批判している。左千夫は、一〇八八番歌のように上下句の内容に関連がない場合でも、調べの上では「なべに」のようにつながっているべきだと考えていたのであろう。だが、茂吉は終生これを改めず、むしろ自負心をもっている。

茂吉がこの「屈折」の様式を意識的に行うようになった背景には、万葉集から学んだだけでなく、ヨーロッパの新興芸術の影響があったと考えられる。そのことについてはまた第Ⅴ章で述べることにしたいが、茂吉は、一九一二（大正元）年から一九一四年（大正三）年にかけて、とくに、この上下句の離れた歌のかたちを盛んに行なっている。

一九一二（大正元）年の作に、次のような一首がある。

葬り火は赤々と立ち燃ゆらんか我がかたはらに男居りけり

この歌の上の句は、火葬の火が赤々と立ち燃える壮絶な景を、溜め息のような感嘆の「か」をもっている、下の句は、かたわらに男が居たという関連のないことをいう。関連のないことを唐突にいうため、この「我がかたはらに男居りけり」には得体の知れない不気味さが漂う。

一九二三（大正二）年の作、

めん雞ら砂あび居たれひつそりと剃刀研人は過ぎ行きにけり

この歌の上の句は、めん雞らが砂をあびていたこと、下の句は、剃刀研ぎがひつそりと過ぎて行つたこと、ふたつの関係のない事柄が同時並行している。このように別々のふたつの事柄を同時にあらわすのは、先の「のど赤き玄鳥」の歌と同様であり、「居たれ」と已然形で上下句の調べかすかに繋いでいる。

また、

ふゆ空に虹の立つこそやさしけれ角兵衛童子坂のぼりつつ

この歌は第二歌集『あらたま』の一首である。上の句は冬空に虹が立つということこそやさしいことだよ、という。第二句の終りの「こそ」は係り結びで、第三句の終りに助動詞「けり」の已然形で受けている。この歌の下句は、角兵衛童子が坂をのぼってゆく情景であって、上下句は、因果関係なく存在する二つの事柄を同時にあらわしている。なお、歌集『あらたま』の巻末「あらたま編輯手記」に、この歌の過程が記されている。

ふゆ空に虹の立つこそやさしけれ角兵衛童子^{かす}幽かに来るも

ふゆ空に虹の立つこそやさしけれ角兵衛童子幽かに歩む

ふゆ空に虹の立つこそやさしけれ角兵衛童子幽かに来つつ

ふゆ空に虹の立つこそやさしけれ角兵衛童子むかう歩めり

ふゆ空に虹の立つこそやさしけれ角兵衛童子坂のぼりつつ

これを見ると完成までに五段階を経ていることがわかる。しかし、いずれも上の句「ふゆ空に虹の立つこそやさしけれ」は同じで、上の句と下句は分離したかたちである。茂吉は、下の句に迷いがあり、自己添削をくりかえすのである。最初の歌の下句は「角兵衛童子幽かに来るも」と、童子が静かに歩いて来るが、「幽か」という語によって童子の存在が薄く感じられ印象の薄い歌となっている。つぎの「角兵衛童子幽かに歩む」は、「歩む」でいくらか動きが出たが、まだすこし印象が薄い。三番目の「幽かに来つつ」も同じ程度に印象が薄い。四番目は「角兵衛童子むかう歩めり」と、童子がかなり遠い印象である。最後の「角兵衛童子坂のぼりつつ」は、坂をのぼる力強い歩みで、印象の強い歌となった。

このような上下句の離れた歌のかたちは、茂吉の実作のなかでひとつの新しい様式として行なわれ、後年の一九四四（昭和十九）年にも同じ様式が見える。

たうなす
南瓜を猫の食ふこそあはれなれ大きたたかひここに及びつ

この上の句では、目の前にいる猫が配給ののこりの南瓜を食べている様子を「あはれなれ」といい、下の句では戦争の激化をいう。ここにかつての『赤光』の上海事変の歌、

たたかひは上海に起り居たりけり鳳仙花紅く散りみたりけり
に通う様式が見える。

このように、茂吉が万葉集の声調に見出した「屈折」は、彼自身の歌に応用され、いずれも当時としては新時代の斬新な歌であった。そして、このことは後の時代、中城ふみ子、寺山修司、塚本邦雄、山中智恵子、岡井隆、前登志夫らに影響を与え、彼等を通して、現代の多くの歌人にも影響をあたえている。この後世への影響については第Ⅲ章に述べることにする。

おわりに

斎藤茂吉の万葉集研究はおもに、「声調」について論じる。そのうち最も注目されるのは、従来「腰折」とされた歌への再評価であろう。茂吉は、上下句の分離を「腰折」ではなく、「光の屈折」という現象に喩えて、五七五七七に詠いあげる詩情を豊かにする様式として捉えなおしたのである。この声調の「屈折」という様式は、茂吉の声調論のなかで最も明確であり、後世に多大な影響を与えている。

茂吉は、早く大正初年には自覚的にこれをひとつの様式として、実作に反映させている。その背景には、第Ⅳ章で述べるヨーロッパ文学からの影響も見られるが根幹には万葉集があった。

『子規全集』第四卷	俳論俳話	講談社一九七五年
『子規全集』第五卷	俳論俳話	講談社一九七六年
『子規全集』第巻七	歌論選歌	改造社一九三一年
『左千夫全集』第七卷	歌論隨筆	岩波書店一九七七年
『斎藤茂吉全集』第十卷	歌論	岩波書店一九七三年
『斎藤茂吉全集』第十六卷	柿本人麿2	岩波書店一九七四年
『斎藤茂吉全集』第十七卷	柿本人麿3	岩波書店一九七四年
『斎藤茂吉全集』第二十二卷	評論	岩波書店一九七三年

(1)『六百番歌合せ』 国文学研究資料館

http://basel.nijl.ac.jp/view/Frame.jsp?DB_ID=G0003917KT&C_CODE=0020-42205

新日本古典文学大系『六百番歌合せ』「六百番陳状」岩波文庫一九九八年

P.21 若草二十一

右

季経卿

名に立てる老蘇の杜の下草も年若しとや二葉なるらん

左

信定

霜おきし去年の枯葉の残るませにそれとも見えぬ春の若草

左申云、右歌、腰の六文字、聞きにくくや。

判云「老蘇の杜の下草」「若しとや」などいへる秀句、事古りたるべし。「去年の枯葉の

残

るませにそれ共みえぬ春の若草」といへる、いとをかしこそ侍れ。五文字、六七字は常

之

事也。はじめて不及難敷。抑左方人称、腰句何句を称申哉。称腰句は、四韻詩第三対句な

り。

和歌に有称腰折句事は、中五字与下七、離別せるを謂ふなり。是末得為得是之謂う也。い

か

にも以右為勝。

同 P.431「六百番陳状」岩波文庫一九九八年

右

信定

霜をきて去年の枯葉の残るませにそれ共みえぬ春の若草

左申云、右歌、腰の六文字、聞きにくくや。

判云「去年の枯葉の残るませにそれ共みえぬ春の若草」といへる、いとをかしこそ侍

れ。

五文字、六七字は常之事也。不及難敷。抑左方人称、腰句何句を称申乎。称腰句は、四韻

詩

第三対句也。和歌称腰折事也。又云、世間和歌腰折句、何所乎。中五字許は腰胸不分明事

也。

中五字を為腰は、事之外上六字方也。和歌式に准ば、病に蜂腰・鶴腰など申事は、又、

「同

字有三歌蜂腰、同字有四歌鶴腰」などこそ申めれ。

(2)『永縁奈良房歌合』 国文学研究資料館

[http://basel.nijl.ac.jp/view/Frame.jsp?DB_ID=G0003917&TMC_CODE=0020-](http://basel.nijl.ac.jp/view/Frame.jsp?DB_ID=G0003917&TMC_CODE=0020-30102&IMG_SIZE=&PROC_TYPE=null&SHONEI=)

[30102&IMG_SIZE=&PROC_TYPE=null&SHONEI=">30102&IMG_SIZE=&PROC_TYPE=null&SHONEI=](#)【永縁奈良房歌合・大江千里集・長綱百首】

[&REQUEST_MARK=null&OWNER=null&IMG_NO=8">&REQUEST_MARK=null&OWNER=null&IMG_NO=8](#)

(3)新編日本古典文学全集25 源氏物語 東屋 ※頭注二六 稚拙な和歌の勝負を競うこと

なほなほしきあたりとも言はず、勢ひにひかされて、よき若人ども集ひ、装束ありさまはえならずとこのへつつ、腰折れたる歌合はせ、物語、庚申をし、まばゆく見苦しく遊びがちに好めるを P.19

(4)伝御子左忠家筆本『和歌體十種』書藝文化新社一九九一年

(5)本居宣長著『玉勝間』岩波文庫一九七八年

(6)市川安司、遠藤哲夫著『莊子下』新釈漢文大系8 明治書院一九六七年

(7)山田勝実著『論衡』新釈漢文大系68 明治書院一九七六年

(8)吉川忠夫注『後漢書』吉川忠夫編 岩波書店二〇〇五年

(9)吉川忠夫注『後漢書』吉川忠夫編 岩波書店二〇〇五年

(10)笑雲清三編『四河入海』巻八之二 六十三才慶長・元和年間の刊か(国立国会図書館デジタルコレクション)

(11)『明六雜誌』下 岩波文庫 二〇〇九年

(12)奇児著 志筑忠雄訳『曆象新書』一六三三年序(早稲田大学図書館古典籍データベース)

(13)青地林宗述『氣海觀瀾』芳濤園、一八二七年序(早稲田大学図書館古典籍データベース)

(14)川本幸民訳述『氣海觀瀾廣義』(早稲田大学図書館古典籍データベース)

(15)片山淳吉著『物理階梯』文部省 一八七六年(国立国会図書館近代デジタルライブラリー)

(16)川本清一訳述『士都華氏物理学』東京大学理学部 一八七九年(国立国会図書館近代デジタルライブラリー)

(17)正岡子規著『俳諧大要』岩波書店(岩波文庫) 一九五五年(明治二十九年草稿)

(18)正岡子規著「曙覧の歌」新聞「日本」 一八九九年四月二十二日

(19)伊藤左千夫著『伊藤左千夫選集』第二卷(歌論篇) 斎藤茂吉、土屋文明共編 青磁社一九四九年

(20)鈴木虎雄訳注『続国訳漢文大成』第二第四卷 国民文庫刊行会編 一九三二年

句が句を承けて進む際には、換言すれば作者の意が意をうけてすすむ、即ち其の情意の進行の仕方は平に

に
なだらかに進行するときもあり又に然らざるときもあり。平になだらかに進行せざる場合とは意が急激

の
に
轉換してゆくことをいふものなり。(中略) 白樂天の詩の如きは、我我は之を圓転流麗と稱するは、そ

度
句意のうつりゆき滑らかなるを以てしかいふなり、杜甫の如きは然らず、そのうつりゆきは極めて急角

の屈折をなすものなりP.73

(21) 徳富蘇峰『杜甫と彌耳敦』民友社 一九一七年 P.662

(22) 黒川洋一注『中国詩人選集第9巻『杜甫』上』岩波書店 一九五七年十二月二十日

(23) 佐藤為次郎編『医学生受験用物理学算式解説』吐鳳堂一九〇〇年 P.89~P.90

(24) 斎藤茂吉著『作歌四十年』一九四二年執筆(一九七七年五月筑摩書房より刊行)

(25) 塚本邦雄著『茂吉秀歌「赤光」百首』塚本邦雄著 文芸春秋一九七七年

(26) 折口信夫『折口信夫全集』第二十五巻 中央公論社一九六七年

(27) 北原白秋 歌集『桐の花』「秋思五章」扉絵 東雲堂一九一三年(早稲田大学図書館古典籍総合デー

ターベース)

(28) 万葉集巻七・一〇八七番歌「痛足河河浪立ちぬ巻目の由槻が岳に雲居立てるらし」

「雲居立てるらし」の原文は「雲居立有良志」で、訓は大きくわけて二説ある。

①雲あたらし・・・拾穂抄・略解・古義・集成

②くもゐたてるらし・・・万葉秀歌・私注・大系・注釈・全集・全注・新全集・新大系

意味は「今、痛足河を見ると河浪が立つて居る。河浪が強くなつた。恐らく巻向山の一峰である由槻が嶽に雲が起つてゐると見える。」(『斎藤茂吉全集』第十七巻P.58)

現代の通説では、この「らし」は、根拠ある確実な事態をいう。川波のたつことをもって、山の方では今頃雲がたっているだろう、と判断するのであるから、上下句は型にはまった関係にある。しかし茂吉はそのような概念的な内容とは解さず、「ただ字面には、風のことも雨のことも無いから、味ふには字面を飽くまで主にし、風、雨のことは從屬としなければならない。さうでないと、作者の自然觀入の眞體を見免がすおそれがある。」と、上下句に別々の景を詠うものと解している。

第二章 万葉集評価語「ゆらぎ」

はじめに

斎藤茂吉の万葉集研究が実作の為のものであったことは、彼の『柿本人麿』『万葉秀歌』の随所から窺える。茂吉の注釈自体は、同時代の他の注釈書とそれほど異なるものではないが、万葉集に着眼して文体の美をいう「声調」については特徴的である。筆者の見解によれば、本論の第一章で述べたように、声調を「屈折」「波動」「圧搾」「顫動」等、物理学と深く結びつけているのである。もちろん茂吉は「ゆらぎ」という語を、声調をあらわす概念語としての他、一般的な意味でも使用する。声調「ゆらぎ」は、実作が概念の明確化に先行する。本章では特に「ゆらぎ」の使用が多用であること、概念の確立が遅れることの二点に留意しながら、「ゆらぎ」について検討を加えたいと思う。

Ⅰ、近代文学の散文と韻文にみる「ゆらぎ」 Ⅰ－Ⅰ、散文にみる「ゆらぎ」

茂吉のいう「ゆらぎ」は、物理学用語の意味で使う場合と、文学的表現にみられる心理的な揺れを意味する「ゆらぎ」が混在している。茂吉の批評用語「ゆらぎ」が難解にみえるのは、「ゆらぎ」の用法が多岐に渡っており、それぞれに意味がことなることが原因する。まず、次節では「ゆらぎ」という語が文学でどのように使われているかを見てゆく。

語の歴史をみると、古くは「ゆるぐ」「ゆるく」の動詞のみ見え、管見に見るかぎり名詞は見出しえなかった。近世頃から「貧乏ゆるぎ」などの名詞が使われはじめ、明治以降は名詞の「ゆらぎ」が文学作品に頻出しはめるのである。そこでこれらの「ゆらぎ」をみてゆくと、近代文学のなかでも特に散文の世界ではおよそ二種類の意味に大別できる。まずその①は、一八九六（明治二十九年）の国木田独步の「星」に（注1）黒髪の風に揺れる様を「ゆらぎ」としている。これと似た表現で、一八九九（明治三十二年）寺田寅彦の『東上記』（注2）に妻の鬢の後れ毛が風に吹かれて動くさまを「ゆらぎ」としたものがある。つぎにその②は、茂吉の属した「アララギ」において、一九一一年（明治四十四年）「アララギ」三月号誌上に島木赤彦の歌「いと強き日ざしに照らふ丹の頬を草の深みにしみて思ひし」（「アララギ」第三卷第八号掲載）を評した伊藤左千夫の言葉のなかに「ゆらぎ」が次のように出てくる。

この三首の歌を反覆吟味して見るとどうしても意味の上にな得するのみで、言語の上に作者が感じて動いた情緒のゆらぎが表れて居ない

これは伊藤左千夫が口頭で話し、茂吉が記録したものとされている。赤彦の歌は、「いと強き日ざしに」よって頬が「丹」色になったとしているが、実はこれは女性を意識して頬が赤くなっているものである。左千夫がこの歌にいう「情緒のゆらぎが表れていない」とは、言外に存在する捉え難い情緒が調べの上に表し得ていないという意味であり、この「ゆらぎ」はかすかで捉え難い心情そのものである。

また茂吉自身の散文では②の意味にあたる例が一九三七（昭和十二年）のエッセイ「三筋町界限」（注3）に
つぎのように見える。

それでも目ざめかかったリビドウのゆらぎは生涯ついて廻るものと見えて、老境に入った今でも引きつけられる対象としての異性はそのころのリビドウの連鎖のやうな気がしてならぬのである。

『斎藤茂吉全集』第六巻 P.45

この「リビドウ」は性科学者モルによれば性衝動、フロイトによれば性本能を発動させるエネルギーをいう。ここでは本能を揺さぶる内的な力と捉えられる。以上見てきたように近代文学の散文にあらわれる「ゆらぎ」は、①具体的な物質の揺れをあらわすもの、②言外に存在する捉え難い心情、内的な力などをいう二つに大別できるのである。

Ⅰ-Ⅱ、韻文にみる「ゆらぎ」

次に近代の韻文のうち、特に短歌にみられる「ゆらぎ」を見てゆくと、最も早い時期に属する例として一九〇一（明治三十四）年、与謝野晶子の『みだれ髪』（注4）に、

臍脂色は誰にかたむ血のゆらぎ春のおもひのさかりの命

歌は斯くよ血ぞゆらぎしと語る友に笑まひを見せしさびしき思

という二例の「ゆらぎ」がある。一首目の「血のゆらぎ」は情念の沸き立つような「動揺」「さわぎ」を表現している。二首目の「血ぞゆらぎし」は動詞であるが、これも同様に情念に血が湧きたつような感覚をイメージ化している。これらは前項の近代文学の散文に見る②の捉え難い心情、あるいは内的な力をいう「ゆらぎ」に通じる感覚である。晶子のこの「ゆらぎ」は後代に多大な影響を与え、萩原朔太郎の十七才（一九〇二年）の短歌作品（注5）

湧きぬるもひとたび冷えし胸の血のゆらぎなればか詩はいたいたし

にもその影響が窺える。また一九一三（大正二年）の茂吉の処女歌集『赤光』（注6）に、

さだめなきものの魔まよひの来る如く胸むなゆらぎして街をいそげり

という歌がある。これは不安が次々とめどなく起こる状態を「胸ゆらぎして」という抽象的な表現になっており、やはり前項の②の「ゆらぎ」に通じる。同じく『赤光』の

くれなゐの三角の帆がゆふ海に遠ざかりゆくゆらぎ見えずも

という歌は、赤い三角の帆の船が夕方の海に遠ざかってゆく情景を詠んでいる。「ゆらぎ見えずも」は、船は波に揺れているはずなのに、その揺れの様子がこちらからはわからない、というのである。これは前項の①の「ゆらぎ」に通じている。

また近代詩では一九〇九（明治四十二年）の北原白秋の『邪宗門』（注⁷）に、「Wagnerの恋慕の楽の音のゆらぎ」「さはあれど、暮れ惑ふ下枝のゆらぎ……」「一刹那、壺にあふるる火のゆらぎ」「玻璃の戸にのこる灯ゆらぎ」「降りそそげ。生命の脈は ゆらぎ、かつ、壁にちらほら」と五例の「ゆらぎ」がみえる。このうち「下枝のゆらぎ」「火のゆらぎ」「灯のゆらぎ」は前項①の具体的な揺れを意味する「ゆらぎ」である。また「楽の音のゆらぎ」は聴覚で作曲家ワーグナーの恋慕の情が曲のなかにとけ込んでいる感覚を捉えたものでこれは前項②の「ゆらぎ」に通じる。最後の「生命の脈は ゆらぎ」の「脈」は、一般的には体内の血液のながれを皮膚の上から捉えるものであるが、ここでは生の証としての「脈」に「ゆらぎ」を捉えたところに繊細な躍動感をあらわしている。これは与謝野晶子の「血のゆらぎ」に通じる表現であると同時に前項近代の散文の②の「ゆらぎ」に同じである。

このように「ゆらぎ」は、近代の散文、韻文、茂吉の実作も含めて①具体的な物質の揺れをあらわすものの、②言外に存在する捉え難い心情、内的な力をいう二種類に大別できる。ここで留意しなければならないことは、茂吉が「ゆらぎ」をこのような言わば一般的な意味でも使用している事である。

Ⅱ、茂吉の短歌評価語「ゆらぎ」の基礎

Ⅱ-Ⅰ、物理学における所謂「ゆらぎ」の現象の発見

一方、茂吉の万葉集にたいする評価言「ゆらぎ」は、一九三八（昭和十二年）の刊行の『柿本人麿（評釈 篇卷之上）』中に巻四・五〇一番歌ならびに、巻九・一七〇一番歌に見え、これが早い例である。

をとめ等が袖振山の瑞籬の久しき時ゆ思ひき吾は

巻四・五〇一番歌

に対して「中止のない大きいゆらぎを持った諧調音」というものや、

さ夜中と夜は深けぬらし鴈がねの聞ゆる空に月渡る見ゆ

巻九・一七〇一番

歌

に対して「この一首も、淀まず巧まずに云つてゐて、相当の重量を持たせてゐるのが好く、雁の群に月をた

ただけだが、その声調のゆらぎによつて、現実を再現せしめる効果を有してゐる」という。なお、同歌に
つ

いて『万葉秀歌』では、「弾力を失わない声調」と書き改めており、茂吉は「弾力」と「ゆらぎ」を近似の
感

覚で捉える。「ゆらぎ」に、予想外の方角へ動きながらも適応してゆく性質を見ているのである。

日記（注8）をみると、

一九三四（昭和九）年一月十五日に「人麿ノ501, 502, 503 評釈ス 『斎藤茂吉全集』第三十巻 P.

349

とあり、「ゆらぎ」はこの日に書かれたものと見える。また日記によればこの本の執筆は、巻一、巻二、巻三が先に終了し、その後巻四が書かれていることから、巻九はさらに数日後に書かれたと考えられる。

このような茂吉のいう「ゆらぎ」は、「一節で述べた近代文学作品の「ゆらぎ」や近代の他の歌人の評価言のなかの「ゆらぎ」とは明らかに異なる。これには、物理学の「ゆらぎ」が介在すると見られる。物理学の「ゆらぎ」とは、ブラウン運動（植物学者のロバート・ブラウンが一八二七年に発見した）に代表される分子運動のことで、静かな水面に浮いた花粉の微粒子が、顕微鏡で観察すると肉眼では見えない分子の運動によつて突き動かされて運動しているように見える現象をいう。これは、実は粒子のまわりには一ミクロンに満たない水分子が数万個存在し、それらが高速で運動して水分子に衝突しているのである。今日でこそこうした分子運動は、物理の基礎知識としてあまりにも当然のものとなっているが、分子や原子の存在は、明治初年の段階では、まだひとつの有力な仮説にすぎなかった。

明治の物理学書には、ボルツマンの統計力学による分子運動の仮定説がひろく紹介されている。ボルツマンは分子の存在を前提として、熱力学との整合性から分子の数やエネルギーを導きだしている。しかし、当時分子自体はまだ観測されておらず、マッハやオスワルドらが分子を否定していた。分子運動をはじめて証明し得たのは、アインシュタインで、アインシュタインの奇跡の年といわれる一九〇五（明治三十八）年の三天発見のひとつに、ブラウン運動に関する論文がある（※日本語題 石原純 一九二二年「静止せる流体内に支へられてゐる粒子にあらはれる、熱の分子運動論によりて要求せられる運動に就て」）アインシュタインは、分子運動の大きさ（速さ）を方程式で計算できることを発見している。アインシュタインは論文の末尾に誰かに実験してもらいたいと記し、その言葉にこたえるように三年後の一九〇八年、フランスのジャン・ペランがコロイド粒子を使った実験を行い、分子の実在を観測することに成功している。こうして、分子の存在があきらかになり、のちに日本では分子の運動を「ゆらぎ」と呼ぶようになるのである。

II-2、日本への紹介―アインシュタインと石原純あつし―

日本でアインシュタインを広く紹介したのは、石原純であった(注9)。石原は、伊藤左千夫門下の歌人でアララギの創刊にかかわり、長らくアララギの中心的な活動を支えた歌人であると同時に、茂吉とは互いに注目しあう関係であった(注10)。石原は、アインシュタインに影響を受けて早くから相対性理論の研究(注11)を行い、一九二二(大正三)年三月―一九二四(大正三)年四月までヨーロッパに留学し、そのうち一九二三年四月にチーリッヒのアインシュタインのもとを訪れ、指導をうけている(注12)。この石原とアインシュタインの縁が、のちにアインシュタインの来日を実現させ、一九二二(大正十二)年の来日時には、石原がアインシュタインの通訳として日本各地をまわっている。石原は、一般向けにアインシュタインを紹介するための本を出版し、アインシュタインの三大発見についてくりかえし解説をくわえる。アインシュタインのノーベル賞(注13)受賞は、一九二二(大正三)年、ヨーロッパから日本に向かっていた途中の船上で知らせを受けたため、日本の各新聞が大きく報道した(注14)。またアインシュタインの理論を実験で証明したジャン・ペランも、当時の日本の文献にたびたび、分子の発見にかかわってとりあげられており(注15)、分子運動は当時注目を浴びたテーマのひとつであった。

また石原は、石原の一般向けのアインシュタイン紹介本の巻頭に、「アインスチン教授に逢うて」と題する短歌十三首を掲げる(注16)。

名に慕へる相対論の創始者にわれはいま見ゆるころうれしみ

われの手をひたすらにとりてもの言へる偉いなるひとをまのあたり見る

これらは十三首の最初の二首である。一首目は、相対性理論の創始者であるアインシュタインに逢った喜びを「ころうれしみ」と直截にあらわし、二首目はアインシュタインを「偉いなるひと」と呼び、その飾らない人柄にたいする感銘を「われの手をひたすらとり」「もの言へる」と詠む。石原の歌は、今日的にみるとあまりにも直截で詩的情感にかけるように見える部分もあるが、アララギが歌壇全体の中心にあった当時、こうした歌の詠み方が主流であった。アインシュタインの人気とともに、当時の物理学と文学の接近を示している。

茂吉は、一九二二(大正一〇)年から一九二五(大正十四)年までヨーロッパに留学し、アインシュタインの来日時には日本にいなかった。だが、留学中バーデン・ヴュルテンベルク州のウルムを訪れた際には、「物理学者の Einstein あいつ の町に生れた」エッセイ「ドナウ源流行」(『斎藤茂吉全集』第五巻 P268)とアインシュタインを思い浮かべる程度には、親しみ深い存在であった。アインシュタインは、来日以後も根強い人気を保ちつづけ、新聞雑誌で取り上げられる。また茂吉が『柿本人麿』を執筆していた一九三三(昭和八)年

には、ナチスのユダヤ人迫害のために、米国に亡命を余儀なくされるアインシュタインのニュースが頻繁に報じられていたのである（注7）。科学者茂吉のアインシュタインへの傾倒が窺えよう。

II-III、日本における物理学上の「ゆらぎ」の定義

日本の物理学書に「ゆらぎ」が定義されるようになったのは、戦後の一九四七（昭和二十二年）、桂井富之助の『コロイド理論』（注8）あたりからで、桂井富之助はつぎのように定義する。

流体中に浮遊してゐる小さい粒子は不規則な運動いはゆるBrown運動をする。コロイドの中に一定の空間を考へその中に含まれるコロイド粒子の数を観察すればその数はBrown運動のために一定ではなくて時間によつて異なる値を示す。この現象をゆらぎといふ。ゆらぎの程度を表はす量と拡散定理との間にはある

統計力学の関係が成立するBrown運動、ゆらぎ、拡散の三つは同一の分子運動的現象であつて同一の現象について見方をかへたときに起る名称の相違に他ならない

このように桂井富之助は「この現象をゆらぎといふ」としたうえで、さらに「ブラウン運動」と「ゆらぎ」と「拡散」は同一現象であるとしている。これは同現象が、当時既に三つの名前で呼ばれていたことを示しており、理科系の人々の間では既知のものであったとみてよい。ただしここで注意を要することは、物理学用語としての「ゆらぎ」の確立は、茂吉が『柿本人麿』で声調の「ゆらぎ」を用いる一九三四（昭和九年）よりも十三年も後れるように見えることである。しかしこれは上海事変が一九三二（昭和七年）に勃発し、つづいて一九三七（昭和十二年）盧溝橋事件がおこり、以後日本が戦乱の時代に入ったことで、当時いくつかの名称で呼ばれていたこの物理現象の名称を定めることが遅れたにすぎないのであり、桂井が太平洋戦争の終結を待ち構えるように出版し定義を行なっていることを考えると、「ゆらぎ」の名称は実はかなり早くよりあったと考えるのが自然で、それは一九三〇（昭和五年）年ごろに遡ると見てよいであろう。また茂吉の歌の評価言にいう声調の「ゆらぎ」は、次節に詳述するように、このブラウン運動をいう「ゆらぎ」の通念を念頭においたものと考えてよいであろう。

III、斎藤茂吉の万葉集の声調「ゆらぎ」の特異性

III-1、ブラウン運動にヒントを得た「ゆらぎ」

つぎに茂吉が歌の評価言に用いる「ゆらぎ」とはどのようなものか詳しく見てゆきたい。茂吉は、日記によ

れは一九三四（昭和九）年一月十五日「人麿短歌評釋」卷四・五〇一番歌について執筆している。

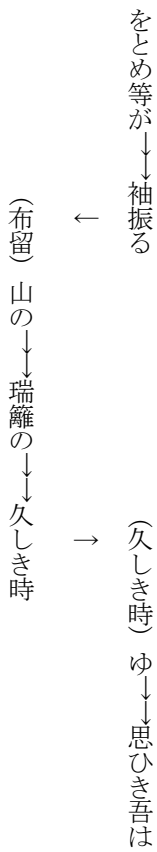
をとめ等が袖振山の瑞籬の久しき時ゆ思ひき吾は

の声調に言及し次ぎのようという。

併し、かく（注）実用的に解釈する以外に、構成された一首の歌として見るときには、実に壮麗ともいふべき一形態として現出してゐるのである。或は中止のない大きいゆらぎを持った諧調音として受取ることの出来るものである。

『全集斎藤茂吉』第十六卷 P.358

茂吉は、ここでは「ゆらぎを持った諧調音」を認める。しかし、それは茂吉が独自に受け取った感覚であつて、誰もが共通して感じ取り得るものではない。こうした「ゆらぎ」の用い方が余人の理解に困難をひきおこしているのであるが、茂吉の「中止のない大きいゆらぎを持った諧調音」とは、つぎのように分析できる。まず「中止のない」とは、言うまでもなく、二句、三句、四句のいずれにも歌に切れ目がないというのである。 「諧調音」は、調和のよくとれた音の意である。この歌は初句から第三句までが序詞になっている。初句「をとめらが」は「袖振る」を引き起す言葉である。「袖振る」と地名の「布留」が同音で掛詞となり、布留山へと意味が転換、次に布留山の神域をあらわす「瑞籬」へつづき、そこで神の瑞籬のように「久しい間」という比喩となつて、ようやく最後に歌の本意「思ひき吾は」に至る。これを図にすると次のようになる。



この歌は図のように「振る」と「布留」の掛詞によつてそれまで「をとめ」の話であつたものが「布留の神」の話に切り変わり、つぎに「久しき時」の同音で布留の神の話から今度は吾の恋心へと話が変わ容している。茂吉はこれを「ゆらぎ」と呼ぶのであるが、これは、先に見た近代文学の①②「ゆらぎ」とは異質であり、言葉の意味が掛詞によつて予想外の方向へ動きながらも適応してゆくものである。こうした動きを「ゆらぎ」とするのは、ブラウン運動のありかたに合致する。つまり茂吉は、歌意を構成する「言葉」にブラウン運動の微細な花粉を喩え、「詩人の感性の動き」を花粉を動かす水分子の運動に喩えてみるとみられる。即ち「花粉」（言葉）は、「水分子」（詩人の感性）の運動によつて突き動かされるものである。「水分子」は肉眼では見えず、ただ「花粉」がイレギュラーな方向へ動き不思議な軌跡を描いていることだけが見えるので

ある。この歌の場合、花粉は最初「をとめ等」の地点にあつて直線的に「袖振る」に流れるが、そこで予測外の方向からの水分子の衝突があり、花粉は同音の「ふるやま」へと瞬時に移動する。その後、水分子の小さな衝突で花粉は「瑞籬」「久しき」と直線的に進むが、ここでもまた水分子の予定外の方向からの衝突があり、花粉はふたたび予測外の「時ゆ」に移動しそこから直線的に動いて「思ひき吾は」に至る。このような言葉の意味が連想によつて予想外に変化し移動してゆく軌跡を茂吉は「中止のない大きなゆらぎをもつた諧調音」と表現したと考えられるのである。

また巻十・一八一八番歌、

子等が名に懸けのよろしき朝妻の片山ぎしに霞たなびく

この歌について茂吉は次のようにいう。

朝妻山は、大和南葛城郡葛城村大字朝妻にある山で、金剛山の手前の低い山である。『片山ぎし』は、その朝妻山の麓で、一方は平地に接してゐるところである。『子等が名に懸けのよろしき』までは序詞の形式だが、朝妻といふ山の名は、いかにも好い、なつかしい名の山だといふので、この序詞は單に口調の上ばかりのものではないだらう。この歌も一氣に詠んでゐるやうで、ゆらぎのあるのは或は人麿的だと謂つていいだらう。

『斎藤茂吉全集』第二十一卷 P.311

茂吉はこの歌の「子等が名に懸けのよろしき」までは序詞の形式、「片山ぎし」は朝妻山の麓の意と説明している。茂吉のいう「ゆらぎ」は、先の巻四・五〇一番歌と同じく一見上から下へ流れるような調べでありながら、言葉は「妻」の同音の掛詞で「朝妻山」へ意味が変容し、その後「片山ぎし」「霞」という自然の景にひろがってゆくことをさしていると考えられる。図にすると次のようになる。

子等が名に↓↓懸けのよろしき朝妻

←

(朝妻)山の↓↓片山ぎしに↓↓霞たなびく

これも日本語としての一般的な揺れを意味する「ゆらぎ」とは違っている。一般的な「ゆらぎ」は固定点を中心にぶれるが元に戻るものである。だがこの「ゆらぎ」は巻四・五〇一番歌とおなじく言葉の意味が連想によつて予測外の方向に変化、移動している。茂吉はこの言葉の軌跡を物理学のブラウン運動の「ゆらぎ」に喩えているのである。

また茂吉のいう声調の「ゆらぎ」には正確には掛詞とは言えないが、掛詞に類似した表現をとらえるものもある。巻九・一七〇一番歌、

さ夜中と夜は深けぬらし鴈がねの聞ゆる空に月渡る見ゆ

この歌は古今集に採録されて題詠的な印象があるため、古来『万葉代匠記』などに寓意あるものとして捉えられてきたが、茂吉は次のようにいう。

この一首も、淀まず巧まずに云つてゐて、相当の重量を持たせてゐるのが好く、雁の群に月を配しただけだが、その聲調のゆらぎによつて、現実を再現せしめる効果を有してゐる

『斎藤茂吉全集』第十七巻 P.264

ここに茂吉が歌の景を「現実」といつていることに注目したい。茂吉の口語訳をみると「もはや夜中ぐらゐに夜が更けたと見える。そして雁の群が聲たてて啼きながら遠さかる方に、月も低くなりかかつてゐる」としている。これを句単位に分解すると、初句から第二句にかけては夜更けの静まり返ったイメージ、第三句から第四句は雁の群が鳴きながらゆく、結句は空の月が低くなりかかつて夜が明けようとしている様となる。茂吉が「相当の重量を持たせてゐるのが好く」という「重量」とは、初句「さ夜中と」、第二句「夜は深けぬらし」の重複した「夜」の表現をさしているとみられる。しかしこれだけでは「現実」を再現せしめる要素とは言えない。茂吉のいう「現実」は次の言にあらわれている。

この歌で特殊なのは、『月渡る見ゆ』といふ言方であるが、これも急な運動をあらはすのではなく、天伝ふなどの語と同じく、動く気持だが、それが主でなくて眼前には、月なり日なりが照つて見えてゐるのを、かういふ言方であらはしてゐるのである。そんなら、『月照り渡る』とか、『月かがやきぬ』などと云つたら奈何といふに、作者としてはそれでは満足しないので、雁などの飛翔と共に移動する気持を月に対しても持たせたいのであらう。

『斎藤茂吉全集』第十七巻 P.263

つまり、茂吉はこの歌の結句「月渡る見ゆ」は眼前に月が照つて見えている「現実」の情景と捉えているのである。また雁の飛翔と共に月の移動することが一首の眼目であるともしている。

茂吉に先んずる佐佐木信綱の『評釈万葉集』をみると佐佐木信綱は「深けぬらし」の「らし」を根拠のある想像の助動詞とし、初句から二句を「月の天心に來た事實を根據として、さては夜中頃と、夜はふけたらしいと推量するのである」と事実としての夜ふけの感慨をあらわしたものと受け止めている。また信綱は「雁の聲を背景として月の動きを捉へたのは頗る音楽的であり、夜がふけた趣をいふに効果的である」と聴

覚的表現に注目している。実はこの歌は従来聴覚的表現が注目されてきたものであった。だが茂吉は聴覚的表現の歌が結句で「見ゆ」と視覚的表現に替わっていることに注目したと見られる。実はこの歌の初句と二句は夜の深けたことをいい、そこに「雁がねの聞こゆる」聴覚的世界を描くが、雁がいるはずの「空」を紹介して一転「月渡る見ゆ」と視覚的世界へ転換されている。図にするとつぎのようになる。

さ夜中と↓夜は深けぬらし↓鴈がねの↓聞こゆる空（※聴覚世界）

↑

（空）に月渡る見ゆ（※視覚世界）

茂吉は、一見なめらかな調べのなかに渡りことば（注26）によって聴覚から視覚へ切り替わるこの歌の表現のありかたを「ゆらぎ」と呼んでいると考えられる。

またこの歌は『万葉秀歌』にも掲載されているが『万葉秀歌』では、
ありの儘に淡々といひ放つてゐるのだが、決してただの淡々ではない。これも本当の日本語で日本的表現だといふことも出来るほどの、流暢にしてなお弾力を失はない聲調である。

『斎藤茂吉全集』第二十一巻 P.301

とあって、先ほどの「人麿歌集評釈」における「調のゆらぎ」にあたる箇所が傍線部のように「弾力を失わない声調」と書き改められていることに注目される。ここに茂吉は「弾力」と「ゆらぎ」を近似の感覚で捉え、予想外の方角へ動きながらも適応してゆく性質を見ているのである。

III-2、ブラウン運動に関係しない「ゆらぎ」

III-1に見たように茂吉は、所謂掛詞の文体をブラウン運動にたとえ「ゆらぎ」と呼んでいると見られる。だが、茂吉のいう「ゆらぎ」はその一種類に統一され意識的に用いられたとは言えない面がある。たとえば巻九・一七〇九番歌、

御食むかふ南淵山の巖には落れる斑雪か消え残りたる

について茂吉は次のようにいう。

「巖には」の「には」、「降れる斑雪か」の「か」のあたりに、微かに息を休めてしずかな感情を湛え、結句の、「消え残りたる」は、迫らない静かなゆらぎを持った句で、清巖の気は大体ここに発し

てゐる。

『斎藤茂吉全集』第二十二巻 P.304

この歌の「ゆらぎ」は、「落れる斑雪か」の「か」という疑問形によって心情の揺れがあらわれていることをさしている。また巻一・四六番歌の人麻呂の歌、

阿騎の野に宿る旅人うちなびき寐も寝らめやも古おもふに

茂吉は、この歌について次のように評している。

この歌は響に句々の揺ぎがあり、単純に過ぎてしまはないため、余韻おのずからにして長いといふことになる。
『斎藤茂吉全集』第二十二巻 P.86

ここに茂吉は「句々の揺らぎ」を指摘しているが、これは「うち靡き」と、一旦ゆつたりと寝る体勢を形容しながら、「寐も寝らめやも」（寝るけれども寝られない）と逡巡した表現をさしているものと考えられる。これは意味に揺れがあり、その点に「ゆらぎ」を見ているのである。

このように茂吉のいう声調の「ゆらぎ」には、ブラウン運動のほかに単なる心情の揺れの「ゆらぎ」が混在

している。そのため茂吉の言は捉え難く難解であると見られてきたのである。これは茂吉が日常的に複数の意

味の「ゆらぎ」を使っていたことが原因していると見られるが、こうした語の使い方は論としては未整理と言

わざるを得ないであろう。

つぎに、茂吉自身の作にブラウン運動の「ゆらぎ」の声調を見たい。

IV 茂吉の実作にみる「ゆらぎ」

茂吉の実作のなかにこの「ゆらぎ」らしきものをもとめると、それらは処女歌集『赤光』に収められている。これらは評価語「ゆらぎ」の概念成立よりも早い時期に作られており、本書が「ゆらぎ」らしきものという所以である。しかし、実作を目的とする歌人の場合、作品が先行し論理が後付になることはあり得よう。この場合、後付けの「跡」をたどることが出来ればよいと思われる、それは既に述べて来たことである。

先ず、

死に近き母に添寝のしんしんと遠田のかはつ天に聞こゆる

これは茂吉の代表歌のひとつ「死にたまふ母」の連作中の一首である。初句「死に近き」は死期の迫っている

ことをあらわし、第二句「母に添い寝」は茂吉自身の行為である。ここに「死に近き母」に息子が「添い寝」する異常な状況を映し出し、第三句の「しんしん」はその心情をあらわすと同時に、第四句の「遠田のかはづ」の声にも掛かり、音に二重の意味のある掛詞的用法である。一九四二（昭和十七）年執筆の『作歌四十年』の「赤光抄」（注²¹）に茂吉が、

上句にも下句にも関係してゐるが、作者は添寝のほうに余計に関係せしめたとところで、この歌は只今でも保存して置きたいと思ふ。

『斎藤茂吉全集』第十巻 P.44

といっている。こうした上下句の両方にかかる用法は、先に見た卷十・一八一番歌「子等が名に懸けのよろしき朝妻の片山ぎしに霞たなびく」と酷似するもので、一見上から下へ流れるような調べでありながら、死に近い母に添い寝をするの夜の「しんしん」とした神妙さと、同音の掛詞で「遠田のかはづ」の鳴き声へ意味が変容し、その後「天に聞こゆる」という壮大な景にひろがってゆくことをさしている。図にすると次のようになる。

死に近き母に添寝の↓しんしん

←

（しんしん）と↓遠田のかはづ↓天に聞こゆる

ほかに、

わが生れし星を慕ひしくちびるの紅きをんなをあはれみにけり

これは、『赤光』の連作「おひろ」の中の一詩である。「わが生れし星」の「星」とは、九星気学であろうか。茂吉は、明治十九年生れの一白彗星である。あるいは、身の上の悲劇性をいう「星」もある。浪漫的な雰囲気をつたえたこの歌は、語の用法に違和感を感じさせるところがあり、塚本邦雄はつぎのように言っている。

うるさく言へばこの二つの「し」の後者は必ずしも正しい用法とは言へまい。歌の調べで流され、抵抗感を与へないだけのことで、韻文として文章に書き変えるなら、誰しもをかしいと思ふはずだ。ただ、詩歌では多数の変則許容もあり、野暮な咎めだてはすまい。しかし、いくら何でも一首に三種の過去があり、それが「き・き・ぬ」では変だろう。

『茂吉秀歌「赤光」百首』P.108

塚本のいう「し」の用法とは、「生れし」と「慕ひし」である。塚本は「歌の調べで流され、抵抗を与えない」が、「誰しもをかしいと思うはずだ」だが、詩歌のことであるから「野暮な咎めだてはすまい」という。実は、この違和感は茂吉のいう「ゆらぎ」の用法によるものと考えられる。一首は、上から下へと流れるような調べ

のなかに、第一句から第二句にかけては、「わが生れし星」を慕う健気な女がいる。その健気な女が言葉を発するのは「くちびる」であり、その「くちびる」は一転エロチックな女のイメージへと移り、下の句に続くゆくのである。図にすると次のようになる。

わが生れし星を慕ひし→(くちびる)

←

くちびるの紅きをんなを→あはれみにけり

「あはれみにけり」は、「愛」を「かなしい」という語と共通する感情である。塚本は、二つの過去形を違和感を持っているようであるが、茂吉にとって、彼女は過去の思い出になってしまっているため、過去形が使われているのである。

また、

赤茄子の腐れてゐたところより幾程もなき歩みなりけり

もある。この歌は、近代短歌を代表する歌でありながら、発表以来今日に至るまで深い謎に包まれてきた。初句の「赤茄子」はトマトのことである。トマトの腐っていたところを通り、その後ふと脳裏に思い浮かんだことがあった、と茂吉はいう。彼は、腐った赤茄子に言寄せて暗示するものを敢えて具体的にしていないのである。初句から結句まで句切れなく、流れるような調べでありながら、各句の意味は必ずしも繋がっているとはいえない。初句「赤茄子」(赤いトマト)という元来健康的なイメージは、第二句「腐れて」で一転、不気味な連想へと移る。第三句は場をあらわす「ところ」と、起点をあらわす「より」をもって上下を結び、「幾程もなき歩みなりけり」にかかる。ここにほんの短い時間ではあるが、自失の状態から我にもどった瞬間が描かれており、脳の働きの不可思議さを思い起こさせる。これは、渡りことばによる「ゆらぎ」に共通して、一見流れるような調べのなかに句々の意味が予想外の方向へ細かく移動する流れで、図にすると次のようになる。

※自覚的

赤茄子の→腐れてゐたところ

←

※自覚の状態

(ところ)より→幾程もなき→歩みなりけり

※自失的

これらは茂吉の処女歌集『赤光』におさめられた当時の問題作である。調べの美しさに斬新な表現が載せられ、茂吉自身もできばえに自信をもち、世間からも名歌とされながらも深い謎に包まれて来た。これらは茂吉

が後年「ゆらぎ」と呼んだ万葉集の声調に入るものと見てよいであろう。そして、この様式は『赤光』のみならず、『あらたま』以降にも見られる。

まなかひにあかはだかなる冬の山しぐれに濡れてちかづく吾を

一首は、はじめは「私」の「まなかひ」に山が映っている。それが、いつのまにか「山」が私を見ていることになる。これは「しぐれに濡れて」を渡り言葉として、主体が移動したのである。図にすると次のようになる。

まなかひにあかはだかなる冬の山しぐれに濡れて

←

しぐれに濡れてちかづく吾を

こうした茂吉の歌のかたちは、物理学の「ゆらぎ」をもって徐々に歌の様式、理論へとつながって行ったと見てよいであろう。

おわりに

「ゆらぎ」は、近代の散文や短歌の世界では①具体的な物質の揺れをあらわすもの、②言外に存在する捉え難い心情、内的な力などをいい、茂吉自身こうした「ゆらぎ」を使っている。だが彼のいう声調の「ゆらぎ」はそうした意味の「ゆらぎ」では説明し難い。茂吉が「ゆらぎ」と呼ぶ声調は、万葉集卷四・五〇一番歌に代表される。調べは上から下へと流れるように続いているが、掛詞の連想によって歌意が予想外の方向へ移動し適応しつつ結句に至るものである。茂吉はこの性質を物理学の現象の「ゆらぎ」即ち先に見たブラウン運動に喩え見ている。ただし茂吉は「ゆらぎ」と呼ぶものには疑問形などの心理の揺れを呼ぶ「ゆらぎ」も混在している。このことによって茂吉のいう声調論は難解と言われて来たのであるが、中心はブラウン運動から得た「ゆらぎ」である。

注

- (1) 国木田独步著「星」「国民之友」十二月号一八九六年
- (2) 寺田寅彦著「東上記」『寺田寅彦全集』第一巻 岩波書店 一九六〇年

(3) 斎藤茂吉著『三筋町界限』『斎藤茂吉全集』第六巻 岩波書店 一九七四年

(4) 与謝野晶子著『みだれ髪』東京新詩社、伊藤文友館 一九〇一年

(5) 萩原朔太郎著『短歌・俳句・美文』『萩原朔太郎全集 第三巻』筑摩書房一九七七（昭五十二）年

一九〇二（明治三十六）年作 「湧きぬるもひとたび冷えし胸の血のゆらぎなればか詩はいたいたし」

(6) 斎藤茂吉著『赤光』東雲堂 一九一三年

(7) 北原白秋著『邪宗門』易風社 一九〇九年

(8) 『斎藤茂吉全集』第三十巻 「柿本人麿

一九三八（昭和十二）年の刊行の『柿本人麿（評釈篇卷之上）』自序によれば、昭和三・四年から五・六・七年に書いたものもあるが、大多数は昭和八年春から歳末とされている。日記をみると、一九三四（昭和九）年一月十二日に「コレニテ、萬葉卷一、二、三ニアル人麿ノ歌ノ短歌ハ全部終了セリ」とあり、その後一月十五日に「人麿ノ 501, 502, 503 評釈ス」とあるので、「ゆらぎ」の最初はこの日に書かれたと考えられる。『柿本人麿（評釈篇卷之上）』は、巻一（十一首）、巻二（二十六首）、巻三（二十一首）、巻四（七首）、巻二（一首）、巻九（三首）、巻十三（一首）とやや変則的に並んでおり、巻二の一首（二〇二番歌）は、後に追

加され、さらにその後に巻九が書かれたものと考えられる。

(9) 石原純 ^{あつし} 一八八一―一九四七年

一九〇三（明治三十六）年 雑誌『馬酔木』に短歌を投稿しはじめる

一九〇八（明治四十二）年 『アララギ』創刊に参加。『美しき光波』を弘道館より出版

一九二二（明治四十五）年三月―一九一四（大正三）年四月ドイツ留学。ミュウヘン大学でゾンマーフェ

ルトに学ぶ

一九二三年（大正八）年 チュリーッヒ工科大学のアインシュタインのもとを訪ねる

一九二四年（大正七）年 東北大学教授

一九一九（大正八）年 相対性原理万有引力論文量子論の研究に対し、帝国学士院賞、恩賜賞

一九二二年（大正十年） 原阿佐緒との恋愛事件がもとで東北帝国大学を辞職

『アインシュタインと相対性原理』改造社

一九二二（大正十一）年 歌集『蟬日』（アララギ叢書 第十四編）

アインシュタインの来日時に通訳として日本全国をまわる

一九二三（大正十二）年 『アインシュタイン教授講義録』改造社

一九二四年（大正十三年） アララギを脱退し、北原白秋らの創刊した雑誌『日光』に参加

- (10) 千野明日香著「石原純、原阿佐緒不倫事件と「アララギ」―大正期「アララギ」裏面史」『日本文学誌要』第七十二号 二〇〇五年

- (11) 石原純著 論文「相対論に基づく運動物体内の光学現象の研究」一九〇九年

- (12) 『アインシュタインと相対性原理』改造社一九二二年（大正十年）

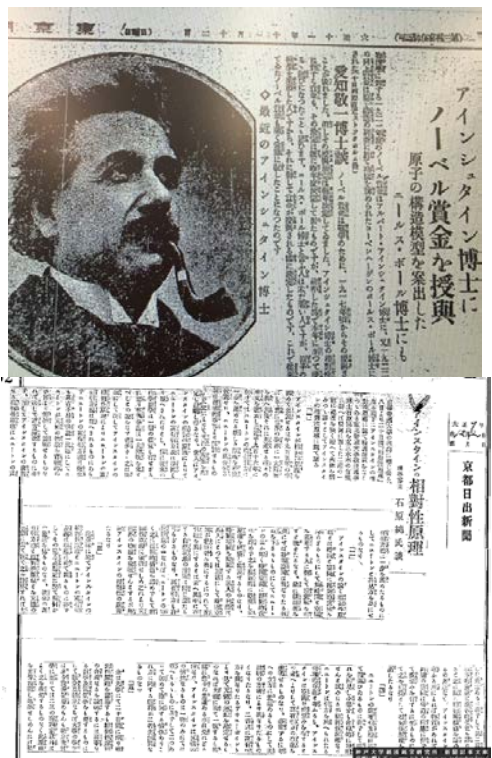
「彼のいた理論物理学の教室では毎週水曜日の夜に談話会を開きました。教室の人々が交互に或る問題について話し合ふのです。
アインシュタイン印象記 P.137

- (13) アインシュタインのノーベル賞受賞「光量子の仮説に基づく光電効果の理論的解明」

※ アインシュタイン来日の前から石原純は各誌に紹介記事を掲載している。

- (14) 一九二三年十一月一〇日 スウェーデンの科学アカデミー、ノーベル賞委員会がアインシュタインに一九二二年度のノーベル物理学賞を授与すると発表、アインシュタインは船中でこの朗報に接する。アインシュタインは来日、ノーベル賞受賞のニュースは十二日頃から日本の新聞各紙で報道され、以降連日アインシュタインのニュースが掲載され、アインシュタイン・ショックと呼ばれる大ブームがおこる。

朝日新聞 1922.11.12（大正10） 京都日出新聞 1920.12.12（大正9）



- (15) 一九二五年五月十四日朝日新聞朝

刊広告 ペランの翻訳書『原子』（二面にかなり大きな広告と「ペラン」の名が出る

- (16) 石原純作「アインシュタイン教授に逢うて」短歌十三首 『アインシュタインと相対性原理』改造社の巻頭 国立国会図書館デジタルコレクション <http://dl.ndl.go.jp/info:ndjp/rid/931166>

アインシュタイン教授に逢うて

瑞西チューリッヒのポリテクニクムで私は始めてアインシュタイン教授に逢ひました。言ひ難い敬度と喜びに充たされながら私は近代物理学の革命を成就したこの若い碩學に相對しました。

名に慕へる相対論の創始者にわれいま見ゆるころうれしみ

われの手をひたすらとりてもの言へる偉いなるひとをまのあたり見る

世の絶えてあり得ぬひとにいま逢ひてうれしき思ひ湧くもひたすら

嬉しめば教室の中明かりき偉いなるひとにわが對ふいま

まろき眼はひかりてありぬその瞳我に向きつゝ和みたりしか

厚みたるくちにもの言ひあたゝかみ溢るゝが如き情したしも

部屋のかなか空氣ふるひて流れたりぬ我があふぐひと息にいるべく

偉いなるひとを我がでぬうちひそみ黙居るにいや面したはしく

夜の會終ふる時刻頃を學者らのむれぞよめけり教室の前

かすたにいの並樹まぶかき夜のみち人はたからかに語りてゆくも

街燈のひかりながらふ舗道をくろき帽子のひとら並みゆく

學者らのむれ羨しけれや山腹をくだりていく光れる街に

街なかのかふええの庭に夜おそく語り疲れておもしろい酔ひにけり

銀のごとく露しろくくedarこの夜をともしみて山に歸りゆくなり 一九二七年九月作

(17) 一九三三年頃、ドイツのユダヤ人迫害、戦争などの関連で、新聞各誌がアインシュタインの記事を頻繁に

掲載する。例として次のあげる

大阪時事新報 1932.3.1(昭和7) 「アインシュタイン博士の大誤算」

神戸又新日報 1933.3.17-1933.3.26(昭和8) 「戦争行為なしに大猶太の建国、向上 費府のユダヤ建

国

会議とアインシュタイン」

報知新聞 1933.12.3-1933.12.7 「科学と宗教」

朝日新聞 1933.11.16 (昭和8) 「アインシュタイン博士の受難」

中外商業新報 1933.4.3(昭和8) 「人種的偏見が政治的必要か ヒトラーのユダヤ人退治」

国民新聞 1933.1.4(昭和8) 「所謂軍縮会議とは戦争の為である アインシュタイン博士の軍縮観」

(18) 桂井富之助著『コロイド理論』河出書房一九四七年

(19) 斎藤茂吉著「人麿短歌評釋」(『斎藤茂吉全集』第十六卷、岩波書店一九七四年 P.358

※日記よれば一九三三(昭和八)年〜一九三四(昭和九)年ごろの執筆

「併し、かく実用的に解釈する以外に、構成された一首の歌として見るときには」の「かく」は、鑑賞の
「一首の意味の内容は、『久しき時ゆ、念ひき吾は』だけなのに、上にいろいろ附加へて、意味と調子の
補充をして居る。これは、一首を構成するうへの一つの手段にもなるが、相手のものに特殊の感情を傳達

し得るための技巧とも看做すことが出来る」の部分を書している。

(20) 渡りことば」とは、句またがり（行末以外で句、節、文の統語上の単位を句切る）の詞

(21) 『作歌四十年―自解自選』筑摩書房 一九七一年 ※昭和十七年執筆準備、昭和十九年執筆

第三章 万葉集評価語「波動」

はじめに

「波動」は、もとは伊藤左千夫が評価言のなかに使い、その後、アララギの伝統として、現代でもアララギ系の短歌の批評用語として用いられることがある。しかしその意味は、難解でひろく秀歌をさすようにも見られる。ところが斎藤茂吉の場合は難解ではあるものの、万葉集の長歌、特に人麻呂のそれを研究する場合に「声調」の一つとして「波動」をいう。

彼は人麻呂の長歌を西洋詩と比較して次のようにいう。

あ その大きな波動をなして音調の進んでゆくさまは心ゆくばかりであり、西洋の詩などと違って連続性で

るにも拘はらず、そこに微妙の休止と省略と飛躍と静止と相交錯した変化を保たせながら進行せしめて

み るのはどうしても多力者の爲業である。タマダスキ ウネビノヤマノ カシハラノ ヒジリノ ミヨユ

でも、初句は『き』で止めて、幾つかの『の』が續いたかとおもふと、びしりと、『ゆ』で受けたあた

り

い 何ともいへないのである。併し長歌は連續句法のものだから、内容の點から行くとさう複雑であり得な

ものである。従つてこの長歌も内容は存外簡單である。これは人麿の思想内容が貧弱だといふよりも、

長

歌の形式がさうせしめてゐるのである。

P.187

『斎藤茂吉全集』第十五卷

れ 長歌の形式は連續形式だから、相當に長くとも、内容が比較的少いものである。さうでないと調子が取

ないので、これは西洋の詩や、近時の日本の自由詩などと違ふ點である。

P.190

『斎藤茂吉全集』全集第十五卷

聲 それだから、この長歌の聲調は西洋の詩、特に近代自然主義以後の詩のやうな切れ切れな、訥々とした

ろ 調のものでなく、一つの連續音樂と看做してもいいものである。そして、この長歌などは事柄はいろいろ

の事を云つてゐるが、一つの感動で統一してゐると謂つてもいいものである。

『斎藤茂吉全集』第十六卷 P.428

長々と引用したが、長歌を基本的に西洋詩や近代詩のように切れ切れではなく、詩文としては長くとも内容は少なく、一つの感動で統一してゐると見ている。その長歌の評価言を中心に「波動」を使用していることを確認しておく。茂吉は、「現在の私の考では、人麿のものでも短歌をば長歌よりも好んでゐる」「私の作歌は短歌を専とし長歌までは力が及ばない」（『斎藤茂吉全集』第十五卷 P.190）と長歌の実作を行なわな。しかし短歌を含めて和歌を声調で捉えていたことは確実である。本章では茂吉が「波動」をどのように見ていたかを分析し、実作にどのように生かしたかを考察する。第一節には、まず、波動という言葉に明治という時代が与えた影響を述べる。

Ⅰ、明治期における物理学用語としての「波動」

「波動」は、古くは仏典や杜牧の詩などの漢籍、およびその類書『藝文類聚』のなかに見える語であった（注2）。江戸時代の蘭学の書（注3）では「波動」は使われておらず、明治に入ってから物理学の用語として用いられるようになる。一八七二年、明治政府により学制が制定され、欧米の新知識である物理に注目があつまり窮理ブームがおこる。小中学校、師範学校の教科書として『物理階梯』（一八七四年）（注4）が、明治前半期にもっともよく読まれた物理書であったと言われている。しかし、同書には、「波動」の使用はなく、同時期に出版された『小学物理書』（注5）の上巻「第二十章音學」に、

夫レ響體ノ音ヲ發スルニ方リ顫動スレハ其顫動ヲ周圍ノ空氣ニ伝ヘコノ一層ノ空氣顫動シ之ヲ他ノ一層ノ空氣ニ伝ヘ終ニ来テ我耳ニ入ルスノ如ク空氣ノ動クヤ恰モ石ヲ水面ニ投スレハ水面輪漣シ波動ヲ起スカ如シ

と「波動」が比喩的に用いられている。ただ、この段階では「波動」は、まだ物理学用語とは言えなかった。三年後の一八七七年、師範学校の物理の教科書『萬有七科物理学』（注6）に「波動論」という言葉が見える。同じ項目に「反射」「屈折」とあるところからこれは光の波動と見られる。一八七九年の『改正物理全志』（注7）では、「光の性質及び其根元」として、「波動説」ではなく「波及説」とされている。『改正物理全志』と同年に発刊された『物理学』（注8）では、目次に「波動総論」があり、「水ノ波動」「繩索ノ波動」「音響ノ波動」「音ノ振動数並ニ波動ノ長径ヲ知ルノ法」「一處ニ定住スル所ノ大氣ノ波動」がある。また当時、グラハム・ベルによつて電話機が発明され、その実験に立ち会ったとされている岩倉使節団の小宮山弘道が一八八〇年出版した『近世二大發明伝話機蘇言機』（注9）に音の「波動」が見える。翌一八八一年出版の東京帝国大学の物理教科書『士都華氏物理学』（注10）に「波動」が見える。この波動は振子と音の波動である。一八九二年の『普通物理学』（注11）に光の波動説という言葉が見える。当時はまだエーテルの存在が信じられており、光の波動説はエーテルを媒介物としていると説かれている。一八九三年の『物理学原論』（注12）にエーテルの波動がみえ、『近世物理学』（注13）には、光と音が波動で説明される。一八九七年に出版された『医学生受験用 物理書』（注14）は、水にも「波動」を用いる。このように明治期には物理学用語としての「波動」は、光、音、電気、水、空気などの説明に、使用されはじめる。時期の違いはあるが、さらに物理学の枠を越えてさまざまなに使われるようになり、一般化してくる。これらのなかでも、茂吉が長歌を分析する際に念頭に意識した「波動」は、視覚にうつる水の波動など（ホイヘンスの原理に近いもの）であったと考えられる。水は、広がった先に弱るものもあるが、特に波の大きい場合など、障害物の後ろに回り込む「回折」という現象がある。自然界を見れば、波には干渉や回折などの

現象があり複雑な動きを起して美しさを現出させる。この回折現象は、『節Ⅰ項で述べるように、茂吉が長歌の分析にのみ参考にする重要な現象である。

Ⅱ、明治期の文学作品中にあらわれた「波動」

前節にみた物理学用語が一般化するにおよんで「波動」は文学の分野でももちいられるようになる。

はやく一八八二年、『新体詩抄』の序文(注¹⁵)には「光線波動ノ説」なる表現が用いられる。この文には実態の説明はなく、新時代を象徴する輝かしい知識のひとつとして名称のみが紹介される。

一八九四年になると、北村透谷は遺作となった『エマルソン』(注¹⁶)に次のように述べる。

彼は一切の事情を以て、一切の「自然」を以て、一切色界の現象を以て、無限の心靈の反映と認めた
り。

之を以て、彼の前に狂乱吼ゆるとも、彼の後に懸崖倒るゝとも、彼は之を以て畏怖すべき者と思はざるなり。無常流転は彼れ之を知れり、生死遷滅は彼れ之を知れり、然れども彼は之を表面の小波動として知れり、彼は萬物の奥に不退轉の靈あるを認めて之を信じて動かず。

北村透谷の著したこの『エマルソン』には、科学的用語が多用されており、「小波動」は物理学用語の転用と見られる。「小波動」は、「不退轉の靈」から見れば「生死遷滅」は些細なできごとにすぎないという比喻である。こうした『エマルソン』における科学用語の多用は、北村透谷の言語感覚というよりも、エマーソンの『The Over Soul』(一八四一年)などにもとつて科学用語が特徴的に用られていた(注¹⁷)ことからの影響と見られる。

このうち、夏目漱石や森鷗外も「波動」を用いる。一九〇五年『吾輩は猫である』、一九〇五年『幻影の楯』の「波動」は影響の意味である。鷗外の一九〇九年「仮名遣意見」、一九一一年『カズイスチカ』も影響の意で用いているが、一九〇九年『キタ・セクスアリス』になると物理学的な用語としての「波動」である。これらの「波動」の用法は次のように分類される。

- ① 波・・・・・・・・・・『米欧回覧実記』(注¹⁸)
- ② 物理学用語・・・・・・・・『エマルソン』(注¹⁶)、『キタ・セクスアリス』(注¹⁹)
- ③ 物事への影響・・・・・・・・『吾輩は猫である』(注²⁰)、『幻影の楯』(注²¹)、
『仮名遣意見』(注²²)、『カズイスチカ』(注²³)

こうした明治の文学作品にみられる三つの用いられ方で、伊藤左千夫の『萬葉集新釋』に見られる「波動」は、物理学用語から万葉集の評価語に転用されたものと見られる。万葉集の評価語「波動」及び声調様式「波動」について次節以降で考えてみたい。

Ⅲ、万葉集の評価語「波動」から声調様式の「波動」へ

Ⅲ-1、伊藤左千夫の「波動」

伊藤左千夫の『萬葉集新釋』は一九〇四（三十七）年より雑誌『アララギ』に連載が開始され、一九一〇年一月に額田王の三輪山の歌（巻一・十七番歌）

うまさけ、みわの山、青丹よし、奈良の山の、山の間ゆ、いかくるまで、道のくま、いつもるまでに、

つばらかにも、見つゝゆかむを、しば／＼も、見さかむ山を、心なく、雲乃、隠さふべしや

『左千夫全集』第七巻 p.83

をとりあげている。この歌について伊藤左千夫は次のように言う。

第五句以下は層々として寄せ返す波の如くに、情緒の波動を勢に任せて、一句は一句より強く「心無く」

「雲の隠さふべしや」と熱情の極、雲にも山にも命令せん許りに口破して居るのである。

『左千夫全集』第七巻 p.87

このなかで伊藤左千夫のいう「情緒の波動」とは、情緒から起るエネルギーの高ぶりが連続して現れ、つとめてゆくものを表していると考えられる。左千夫は、目に見えないエネルギーによって第五句以下が「一句は一句より強く」なり、ついには「熱情の極」となるといふ。第五句以下とは「山の間ゆ、いかくるまで、道のくま、いつもるまでに、つばらかにも、見つゝゆかむを、しば／＼も、見さかむ山を、心なく、雲乃、隠さふべしや」という部分において、「一句は一句より強く」は、「いかくる」「いつもる」の強意の「い」音の響き、「やま」「間（ま）」「まで」「みちのくま」「ま」の音の連続と、句を切れ目なくたたみ掛け、情意を強めてゆく表現方法を「波動」と呼んだのである。これは科学の時代にふさわし

い語を用いて、万葉集を評価する試みが、緒に就いた。伊藤左千夫の「波動」は、この後アララギ会員にうつがれてゆく(注24)と言えよう。

三、島木赤彦の「波動」

島木赤彦は、『萬葉集の鑑賞及び其批評』(注25)に二例(二首)、『歌道小見』(注26)に三例(一首)「波動」を用いている。『萬葉集の鑑賞及び其批評』に「波動」とする歌は巻一・七四と巻三・四一六の歌である。巻一・七四番歌、

三吉野の山の嵐の寒けくにはたや今夜も我が獨寝む

について赤彦は次のように言う。

此歌全體に意と調と暢達して居り、中へ「はたや」といふ詞が入つて一首の調べに波動を生ぜしめてゐるあたり、味はうて盡きざる情がある。

『赤彦全集』第三卷 P.108

ここで赤彦は、「はたや」という詞が入ったことにより一首の調べに波動が生じたとしている。一首は、初句より「三吉野の」「山の」「嵐の」と「の」がくりかえしとなっている。「寒けくに」で切れ、「はたや」の「や」で休止を置き、結句に意が集約されている。赤彦は、これを「波動」と呼ぶ。感情の激する時、口から弾き出される詞の多くが断絶するのが自然である(注27)、という赤彦の考えからすると、この歌の切れも寂しくてならない感情の昂りの結果と受け止めたものとみられる。

巻三・四一六の歌、

百つたふ盤余の池に鳴く鴨を今日のみ見てや雲隠りなむ

に対して、赤彦は次のように評価する。

この歌に現れてゐるのは死の虚しさである。虚しさに徹して初めて歌の哀れさがあるのである。「今日のみ見てや」の「や」が全體に與ふる調子の波動に注意せんことを望む。

『赤彦全集』第三卷 P.111

ここで赤彦は第四句の「や」に注目し、「や」に歌全体へ影響を及ぼす「波動」があるとしている。歌は、初句から第四句まで区切れなく続き、第四句「今日のみ見てや」で一旦切れている。この世を去らなければならない悲痛の情が激した結果、第四句「や」で声が途切れ、一呼吸おいたのち、結句に心の叫びが集約される。これを「波動」と呼ぶ。赤彦のこの「波動」は、左千夫の声調評価の「波動」を一步すすめ、様式として捉え

るという姿勢を示している。こうした赤彦の「波動」のとらえかたは、後述するように後の茂吉に影響を与えた。

だが赤彦は一方で、大正七年『信濃教育』四月号においては、万葉集の讃美の言葉としても「波動」を用いている。額田王の巻一・二〇番歌、

茜根刺紫野行き標野行き野守は見ずや君が袖振る

にたいして、赤彦は次のように言う。

激情的なるべきに激情の波動を傳へ、慎ましくひそかなるべきに慎ましくひそかなる波動を傳ふるに於て歌の生命はじめて活躍す。額田女王の御歌の如き萬葉集中に存するもの悉くこれ生命の波動ならざるはなし。之は額田女王の御歌に對して奉るべき評語にして同時に又萬葉集二十卷の歌すべてに推し得べきの評語なりとす。

『赤彦全集』第三卷 P.252

ここで赤彦は、巻一・十七番歌の三輪山の歌を「激情的なるべきに激情の波動」、巻一・二〇の蒲生野の狩りの歌を「慎ましくひそかなる波動」としている。「波動」は生命そのものの波動として一概に激しい感情をのみをいうものではなく、ひそかなる思いを伝える場合にも得る言葉であることを示している。額田王の「御歌の如き萬葉集中に存するもの悉くこれ生命の波動ならざるはなし」とし、さらに万葉集二十卷の歌すべてに「推し得べきの評語なり」としている。つまり『歌道小見』における赤彦の「波動」は、万葉集そのものへの讃美の言葉として用いられているのである。

このように、島本赤彦の「波動」は、万葉集の歌の様式を言うものと、万葉集全体への讃美の二つの意味があった。これらの二面のうち茂吉は、次節で述べるように様式の「波動」のみを受け継ぎ、発展させた。

IV 斎藤茂吉の「波動」

IV-I 長歌の「波動」

斎藤茂吉は、『柿本人麿』に十八例（九首）、『万葉秀歌』に五例（四首）「波動」を用いている。以下に、『柿本人麿』に七首の長歌の「波動」について茂吉の説くところの特徴的な面を見てゆきたい。

（ア）、「波動」における音の流れ

茂吉の『柿本人麿』のなかで最初に「波動」が見えるのは、総論篇の第四「柿本人麿私見覚書五」の近江荒都歌（巻一・二九～三十一番歌）についての文中である。茂吉の近江荒都歌（巻一・二九）の訓は次のとおりである。（※訓『斎藤茂吉全集』第十六卷 P.416）

玉櫛 畝火の山の 樞原の 日知の御代ゆ【或云、宮よ】 生れましし 神のことごと 櫛の木の
いやつぎつぎに 天の下 知ろしめししを【或云、めしけり】 天にみつ 倭を置きて あをによ

奈良山を越え【或云、そらみつ 大和を置きあをによし平山越えて】 いかさまに おもほしめせ

【或云、おもほしけめか】 天離る 夷にはあれど 石走る 淡海の國の ささなみの 大津の宮

天の下 知ろしめしけむ 天皇の 神の尊の 大宮は 此處と聞けども 大殿は 此處と言へども
春草の 茂く生ひたる 霞立つ 春日の霧れる【或云、霞立つ 春日か霧れる、夏草か繁くなりぬ

百磯城の 大宮處 見れば悲しも【或云、見ればさぶしも】

反歌

ささなみの志賀の辛碕幸くあれど大宮人の船待ちかねつ

ささなみの志賀の大曲淀むとも昔の人に亦も逢はめやも

これら歌に対して茂吉はつぎのように評する。

これなどは、天爾遠波の使ひざまなどは實に達人の境で、その大きな波動をなして音調の進んでゆくさ
まは心ゆくばかりであり、西洋の詩などと違つて連續性であるにも拘はらず、そこに微妙の休止と省略
と飛躍と靜止と相交錯した變化を保たせながら進行せしめてゐるのはどうしても多力者の爲業である。
○○○○○ ○○○○○ ○○○○○ ○○○○○ ○○○○○ ○○○○○ ○○○○○ ○○○○○
タマダスキ ウネビノ ヤマノ カシハラノ ヒジリノ ミヨユ でも、初句は『き』で止めて、幾つ
かの『』が續いたかとおもふと、びしりと、『ゆ』で受けたあたり何ともいへないのである。

『斎藤茂吉全集』第十五卷 P.187

このように、茂吉はこの歌を「大きな波動」をなして「音調」が「進んでゆく」と言っている。ここに茂吉
のいう「微妙の休止と省略と飛躍と靜止と相交錯した變化を保たせながら進行せしめて」ということを考え
ると、つぎの十七種類の波の動きが考えられる。

- ① 「畝火の山の樞原の日知の御代」に四回「の」の連続
- ② 「御代ゆ、」は、「ゆ」のうしろに、「」読点を置く程の小休止
- ③ 「生れましし」に極細かな「し」のくりかえしの波がある
- ④ 「神のこゝと」と「は、清音と濁音の近似の音のくりかえし

⑤ 「樛の木の」は「の」のくりかえしの波

⑥ 「いやつぎつぎに」は濁音を含む同音のくりかえし

⑦ 「天のした しろしめし」で同音のくりかえし

⑧ 「しろしめししを……」のあとに「……」を付けるような切れがあり、ここに「飛躍」がある。

⑨ A「天にみつ 倭を置きて」、B「あをによし 奈良山を越え」は、類句の大きな波

⑩ 「いかさまにおもほしめせか。」に「。」を置くような静止がある

⑪ 「天離る夷にはあれど、石走る淡海」と「ど」の音で停滞きみの中に、「る」の同音の波がある

⑫ 「淡海の國のささなみの大津の宮」と「の」の連続と

⑬ 「天のしたしろしめしけむ」には「し」の同音

⑭ 「天皇の神の尊の、」と「の」の連続のあと、「」を置く程の休止

⑮ C「大宮は 此處と聞けども」、D「大殿は 此處と言へども」対句の大きな波

⑯ E「春草の 茂く生ひたる」、F「霞立つ 春日の霧れる」類句の変形の波

⑰ 「百磯城の 大宮處 見れば悲しも」感情の波がここ（本旨）に押し寄せる

このように、茂吉が長歌において「波動」と呼ぶものは、同音、対句、類句のくりかえしの波の間に、休止や飛躍、静止などがあり、休止や飛躍、静止は所謂「波の干渉」で、波が一瞬消えたかに見える現象に喩えるものである。「波動」はそれらが音を中心として進行することである。

しかしこのほかに、茂吉の「波動」を理解するためにはもうひとつ、物理学現象の波の回折の概念を理解しておかなければならない。茂吉は、回折という語を直接使っていないが、巻一・一三五番歌つぎのような図を示しており、これをみると、波の回折の概念がしめされている。（『斎藤茂吉全集』第十六卷 P.54）

つぬさはふ いはみのうみの ことさへぐ からのさきなる △△

いくりにぞ ふかみるおふる △△△

ありそにぞ たまもほおふる △△△

たまもなす なびきねしこを ●●●●●●●●

ふかみるの ふかめてもへど ●●●●●●●●

さねしよは いくだもあらず ○○○○○○○○

はふつたの わかれしければ 、、、、、、、

きもむかふ ころをいたみ ●●●●●●●●

おもひつつ かへりみすれど ●●●●●●●●

おほふねの わたりのやまの ◎◎◎◎◎◎◎◎

もみぢばの ちりのまがひに □□□□□
 いもがそで さやにもみえず ○○○○○
 つまごもる やがみのやまの ◎◎◎◎◎◎◎◎

くもまより わたらふつきの
 をしけども かくろひくれば

あまづたふ いりひさしぬれ ●●●●●●●●
 ますらをと おもへるわれも ○○○○○○

しきたへの ころものそでは

とほりてぬれぬ ○○○○○○○○

この図について、茂吉はつぎのようにいう。

この歌の方は、前の歌に見るやうな對句らしい對句は、『いくりにぞ深海松おふる、荒磯にぞ玉藻はおふる』だけである。その他は、對句的傾向を示してゐるが純粹の對句ではない。『玉藻なす靡き寐し子を、深海松の深めて思へど』の如きが即ちそれである。また、直接的對句でなく句を隔てて對句的になつて居るのがある。例へば、『わかれしければ』、『かくろひくれば』の如き、『ふかめてもへど』、『かへりみすれど』の如き、『いくだもあらず』、『さやにもみえず』の如き、『わたりの山の』、『や』

がみの山の』の如き、句を隔てたものである。それから、『はふつたの別れしければ、肝むかふ心をいたみ』

のころの、『は』、『み』の具合なども、繰返し傾向があつて變化を試みてゐるのである。この歌が前の歌と右の如き差別があるといふことが、やがて前の歌よりも内容が細かく感ぜしめ、寫實的要素の多いことをおもしろめる所以でもある。

『斎藤茂吉全集』第十六卷 P. 555

このように茂吉は、『わかれしければ』、『かくろひくれば』の『は』、『ふかめてもへど』、『かへりみすれど』の『ど』、『いくだもあらず』、『さやにもみえず』の『ず』、『わたりの山の』、『やがみの山の』の「やまの」などの同音を持つ句を、「對句的傾向」と呼び、離れた場所にあるが對句の一種と考えている。ここに波の回折の考えが見える。波の回折は障害物にあたつた波が後方へまわりこむ現象で、ここではほかの波も障害物となると考えている。波がまず高い位置に「おおふねの わたりのやまの」へ回り込むが、次の「もみぢばの ちりのまがひに いもがそで さやにもみえず」が障害となつて、「つまごもる やがみのやまの」へまわりこむのである。

なお詳しく茂吉の図をみると、「いくりにぞ」「ありそにぞ」の「にぞ」の類音で高さをそろえ、その下に「なる」「おふる」「おふる」という類似の音を記し、段の高さと「△」の印によって音の重なりをしめす。これはくりかえしの波の伝播の様子をあらわしている。また、「●」を打つ「ふかめてもへど」「かへりみすれど」は末尾の「ど」の同音によって離れた場所にある対句的表現がある。「なびきねしこを」の飛躍を障害物と見、障害物にあたった波が、「かへりみすれど」に回り込んだと考えているのである。また、「なびきねしこを」と「おもへるわれも」に「●」があるのは、「児」と「吾」に對の關係をみるからである。茂吉は、「ますらをと おもへるわれも」について、現代では受け入れ難い句だが、当時は新鮮な肉体感があつたのだらう、という。これは「たまもなす なびきねしこを」に女性の新鮮な肉体感があることから、「ますらをと おもへるわれも」を対句的傾向と捉えたものである。この対句的表現も波の回折であり、「ふかみるの」から「いにひさしぬれ」までの間を波が回り込んでいる。

このように、茂吉は音のくりかえしと休止による波だけでなく、波の回折の現象も「波動」に含めている。この回折は自然界において大小の様々な波が起きる現象が見られるように、長歌において数々の技巧を駆使しながら歌の最終に到って感動が最高潮に達することをいうのである。

㊦ 同音同意のくり返しが持つ音の連鎖

さらに、茂吉のいう「波動」を詳しく見てゆきたい。巻一・三八番歌の部分、

神ながら 神さびせすと 芳野川 たぎつ河内に 高殿を 高しりまして 登り立ち 國見をすれば
疊はる 青垣山 山祇の 奉る御調と 春べは 花かざし持ち 秋立てば 黄葉かざせり

『斎藤茂吉全集』第十六巻 P.471～P.472

について茂吉は次のように言う。

例へば、『かむながら、かむさびせすと、芳野がは、たぎつかふちに、高殿を高しりまして』あたりで

も、これだけの同音の繰返しがあり、『登りたち、國見をすれば、たたなはる』。『青垣やま、やま
つみ△

の、まっるみつぎ△』。『春べは、花かざしもち、秋たてば、黄葉かざせり』あたりでもさうである。

そして、これは一つの波動的連続聲調を成就せむがための、自然的技法で、佛教の經典などの技法と好一對なのである。即ち、斯くしなければ連続が好く出来ず、途中で弛んでしまふのである。

「波動的連続聲調」は次のような音の現象をさす。

①「かむながら」「かむさびせすと」「芳野がは」「たぎつ河内に」に「kan」「kan」「gawa

「kawa」

の近似の音の連続

②「たぎつかふちに」「高殿を高しりまして」「登りたち 國見をすれば たたなはる」の「ta」

「taka」

「taka」「ta」「tata」の「ta」の連続

③「青垣やま」「やまこみ」「まこるみこきゆ」に「yama」「yama」「ma」「uru」「tugi」の音

の

連続

④『はるべは、はなかざしもち』『あきたてば、もみちかざせり』には、対句の関係性と「はる」

「は

な」「かざし」「かざせ」の音の連続

このような繰り返しについて茂吉は、「長い形式」にするために「自然に繰り返しとか対句」ができるものとし、記紀歌謡を例に繰り返しながら変化してゆく方法を分析するほか、「仏教の経典などの技法と好一対」であるという。そして「これは単に短歌聲調論からの推論ではなしに、記紀萬葉の長歌を一通り見渡し

ての結論」であるといい、『仏説阿弥陀経』の次の部分を例にあげる。（『斎藤茂吉全集』第十六卷 P.382）

成就如是 功德莊嚴

成就如是 功德莊嚴

成就如是 功德莊嚴

福德因縁 得生彼国

応当発願 生彼国土

一切諸仏 所護念経

一切諸仏 所護念経

一切諸仏 所護念経

茂吉の第一歌集『赤光』は阿弥陀經のくりかえし部分からの命名であるが、それは少年時代に聞いたこの經文の同音のくりかえしに音楽性を感じて惹かれたためという。茂吉は、經文における同種の音楽性を人麻呂に代表される万葉集の声調にも見ていたのである。

(ウ) 単音あるいは音以下の短い音のくり返しの効果

つぎに卷二・一六七番歌、

天地の 初の時し ひさかたの 天の河原に 八百萬 千萬神の 神集ひ 集ひ坐して 神分り
分かりし時に 天照らす 日女尊【一に云ふ、さしのぼる日女の命】 天をば 知らしめすと
葦原の 瑞穂の國を 天地の 依り合ひの極 知らしめす 神の命と 天雲の 八重かき別きて
【一に云ふ、天雲の八重雲別きて】 神下し 坐せまつりし 高照らす 日の皇子は 飛鳥の
淨の宮に 神ながら 太敷きまして 天皇の 敷きます國と 天の原 岩戸を開き 神上り
上り坐しぬ【一に云ふ、神登りいましにしかば】 わが大君 皇子の命の 天の下 知らしめしせば
春花の 貴からむと 望月の 満はしけむと 天の下【一に云ふ、食國】 四方の人の 大船の
思ひ憑みて 天つ水 仰ぎて待つに いかさまに 思ほしめせか 由縁もなき 眞弓の岡に
宮柱 太敷きまし 御殿を 高知りまして 朝ごとに 御言問はさず 日月の 數多くなりぬる
そこ故に 皇子の宮人 行方知らずも【一に云ふ、さす竹の皇子の宮人ゆくへ知らにす】

※訓『斎藤茂吉全集』第十六卷 P.567

について、茂吉はつぎのようにいう。

それから、『の』や『を』や『て』などの使ひ方が、連續的波動的進行の効果をもたらす様に使つてゐて、ぼつりぼつりと切れてゐない。

『斎藤茂吉全集』第十六卷 P.595

これは、

- ① 「天地の 初の時し ひさかたの 天の河原に」 「葦原の 瑞穂の國を 天地の 依り合ひの極 知らしめす 神の命と 天雲の」などの「の」のくりかえし
- ② 連續的な音の繰り返しの中に「集ひ坐して」「八重かき別きて」「太敷きまして」「思ひ憑みて」「高知りまして」などの「て」「に」「」読点を打つ程の休止
- ③ 「葦原の 瑞穂の國を・・・」飛躍

のように、複数の助詞が連続して「連續的波動的進行の効果」を出しているというのである。

この連續的波動的進行の効果は卷二・二二〇についても言及する。卷二・二二〇番歌、

現身と 念ひし時に【一に云ふ、うつそみと思ひし】 取持ちて 吾が二人見し 越出の
堤に立てる 槻の木の こちごちの枝の 春の葉の茂きが如く 念へりし 妹にはあれど
憑めりし 兒らにはあれど 世の中を 背きし得ねば かぎろひの 燃ゆる荒野に 白妙の
天領巾隠り 鳥じもの 朝立いまして 入日なす 隠りにしかば 吾妹子が 形見に置ける
みどり兒の 乞ひ泣く毎に 取り與ふ 物し無ければ 男じもの 腋はさみ持ち 吾妹子と
二人吾が宿し 枕づく 孀屋の内に 晝はも うらさび暮し 夜はも 息つき明かし
嘆けども せむすべ知らに 戀ふれども 逢ふ因を無み 大鳥の 羽易の山に わが戀ふる
妹は坐すと 人の言へば 石根さくみて なづみ來し 吉けくもぞなき 現身と 念ひし妹が
玉かざる ほのかにだにも 見えぬ思へば

※訓『斎藤茂吉全集』第十六卷 P.744

この歌について茂吉は、

そして、もつと素朴に歌へば、破調にしたりしてぽつりと歌ふところを、人麿の創造した連續
的波動的聲調を以て歌ひあげてゐるのが、獨創だからいいので、そこで自然滋味もこもり、輕薄に二つ
で行かない點が必ず存じてゐるに相違ないのである。

『斎藤茂吉全集』第十六卷 P.767

と、「人麿の創造した連續的波動的聲調」という。具体的に歌詞を見てゆくと、①初句「現身と」の「と」
「念ひし時」の「と」「取り持ち」の「と」のくりかえしがある。一云の場合も「と」の働きは同様であ
る。また②「走出の 堤に立てる 槻の木の こちごちの枝の 春の葉の茂きが如く」の「の」の連續のあ
と、③「念へりし 妹にはあれど」「憑めりし 兒らにはあれど」の対句の「ど」が二度の小休止となつて
いる。その後④「世の中を 背きし得ねば かぎろひの 燃ゆる荒野に 白妙の」に「の」の連續がある。
また⑤「天領巾隠り」以下は「anahinefuri」「ton」「irini」「kakuri」と「ri」の繰り返し、それらを含む句
は「の」「つ」「ば」というつながりの言葉によって巧みに運ばれる。⑥「吾妹子」の「waga」「腋はさみ」
の「waki」「吾が」の「wa」の近似の音の連續、⑦「形見」の「み」と「みどり兒」の「み」、⑧「みどり
兒」の「い」と「毎」の「い」、⑨「物しなければ」と「男じもの」の「もの」、⑩「枕づく」の「く」と
「孀屋」の「つ」と、短い音の連續でつながり、⑪「晝はも うらさび暮し」「夜はも 息つき明かし」の対
句、⑫「嘆けども せむすべ知らに」「戀ふれども 逢ふ因を無み」の「ども」の対句的くりかえし、⑬
「大鳥の 羽易の山に」の「の」くりかし、⑭「羽易」「haga」「わが」「waga」の「ga」の近似の音のく
りかえし、⑮「妹」「imo」「坐す」「imasu」の「in」近似の音のくりかえし、⑯「坐す」と「と」と
「人」の「と」、⑰「さくみて」の「み」と「なづみ」の「み」など、つぎつぎと同音で句がつながり、⑱
最後に結句「見えぬ思へば」に音と意味が集約される。茂吉はこうしたくりかえしの多い表現を「破調にし

たりしてぽつりぽつりと歌ふところを、人麿の創造した連續的波動的聲調を以て歌ひあげてゐるのが、獨創だからいい」という。

これら万葉集の一六七番歌、二二〇番歌には周知のように、茂吉がここに取り上げる技巧だけでなく、例えば最初と終盤の「現身と 念ひし」のくりかえしなど、多くの技巧が駆使されている。もとより茂吉はそれらを十分承知しているのであるが、これらの中から、短い音の連續が歌をリズムカルに進行させることに注意を向け「波動」ありとするのである。

(二) 対句による大きなイメージの連鎖

つぎに卷二・一九四番歌は、泊瀬部皇女が夫君・川島皇子と死別した時、人麻呂が皇女と兄妹の忍坂部皇子に献じた歌である。

飛ぶ鳥の 明日香の河の 上つ瀬に 生ふる玉藻は 下つ瀬に 流れ觸らふ 玉藻なす

か依りかく依り 靡かひし 孀の命の たたなづく 柔膚すらを 劔刀 身に副へ寐ねば

ぬばたまの 夜床も荒るらむ【一に云ふ、かれなむ】 こそ故に 慰めかねて けだしくも

逢ふやと念ひて【一に云ふ、君もあふやと】 玉垂の をちの大野の 朝露に 玉裳はひづち

夕霧に 衣は沾れて 草枕 旅宿かもする 逢はぬ君ゆゑ ※訓『斎藤茂吉全集』第十六卷 P.598

茂吉の現代語訳はつぎの通りである。

〔飛鳥〕 明日香川の上流の方に生えて居る玉藻は、下流の方へ流れて行つて互に觸れあふことが出来る

も

のを、〔玉藻成〕 玉藻が靡きあひ寄りあふ如くに、靡き寄りあつた夫の君の、〔多田名附〕 ああ豊かな

和

膚すらをも、もはや〔劔刀〕 身に副へて寐ることが叶はぬから、〔烏玉乃〕 夜の床もおひおひと疎く荒

れ

るであらう。(一云、離れ寂しくなるであらう。) それゆゑに心を慰めかねて、ひよつとせば夫の君に

お

逢ひすることもあるだらうと、(一云、君も逢ふだらうと、) 〔玉垂乃〕 越智の大野に慕ひゆき、そこ

の

朝露に裳の裾が濡れよこれ、夕霧に衣服が濡れてまでも、〔草枕〕 旅寐をして御い^までになるか。逢はれ

な

い 夫君ゆゑに

この歌について茂吉は、「人麿の歌調には、量があつても、その進行の具合は憶良のものなどに較べると實に朗朗として、振幅の大きい波動をおもはしめる」という。茂吉のいう「振り幅が大きい波動」とは、明日香川の実際の観察から詠い起し、川に生える玉藻を「上つ瀬に 生ふる玉藻は」「下つ瀬に 流れ觸らふ」と対句であわらすところに一つ目の大きな波がある。その後、小さな波として、ゆれる玉藻の連想から夫婦の睦み合いの官能的姿態を幻出させ、夜の床が現在は荒れ荒んでいる現実へと飛び、皇女のどうしても夫に会いたいという衝動、そして夫の眠る越智の大野に行き、皇女の衣服が汚れている様子をあらわしたのち、「朝露に 玉裳はひづち」「夕霧に 衣は沾れて」と再び対句の大きな波が起り、最後に永遠に逢えない夫の側で旅寝している様へ至る。この二カ所の対句の大きな波とその間に挟まった小さな波の動きをもって、茂吉は「振り幅が大きい波動」というのである。

小さな波について今少し詳しく述べると、二カ所に配された対句の大きな波の間に、①「生ふる玉藻」「玉藻なす」のくりかえし、②官能的なものを思わせる波としての「か依りかく依り 靡かひし」「たたなづく 柔膚」は玉藻の連想を①からひきずっている。その後終盤では、③「ぬばたまの 夜床」から「玉垂の ちのちの大野」「玉裳はひづち」と「玉」を響きだけを残した小さな波がある。このような細かな同音およびイメージの連想を小さな波と見、対句を大きな波と見て、それらの音に乗せて場面が展開することに茂吉の注目する「振り幅の大きな波動」がある。

また卷一・五二の歌、所謂「藤原の御井の歌」で、現在は人麻呂より古い時代の作と言われている。しかし茂吉は「人麿的なほひの體に傳はつて來る」という。本稿は茂吉の思考を考察するものであるから、以下、茂吉の判断によっておく（注38）。

やすみしし わご大君 高てらす 日の皇子 龜妙の 藤井が原に 大御門 始め給ひて
埴安の 堤の上に 在り立たし 見し給へば 大和の 青香具山は 日の經の 大御門に
春山と 繁みさび立てり 畝火の この瑞山は 日の緯の 大御門に 瑞山と 山さびいます
耳成の 青菅山は 背面の 大御門に 宜しなべ 神さび立てり 名細し 吉野の山は 影面の
大御門ゆ 雲居にぞ 遠くありける 高知るや 天の御蔭 天知るや 日の御影の 水こそは
常しへならめ 御井のま清水

※訓『斎藤茂吉全集』第十六卷 P.892

そして、この歌に対する茂吉の現代語訳は次の通りである。

「八隅知之」わが大君、〔高照〕日の皇子たる天皇【持統】は、〔龜妙乃〕藤井が原に新に皇居を創め給

うて、埴安の池の堤の上にお上りになり展望し給へば、大和の木々茂った青い香具山は、東の方の御門

に對つて春山として茂り榮えて居る。若く瑞々した畝火山は、西の方の御門に對つて若く榮ゆる山らしく

御

いでになる。青苔の茂った耳成山は、北の方の御門に對つて貌好く神々しく立つて居る。また、「名

細

吉野の山は、南方の御門から雲際遠く聳え見えて居る。「高知也」天を蔽ふ蔭、「天知也」日の光を蔽

ふ

蔭としての宮殿に、湧くこの水こそは、永遠に湧き榮えることであらう。あはれこの御料の井の眞清水

よ。

この歌について茂吉はつぎのようにいう。

そして、その幾何學的構成をあらはすに、『大和の青香具山は日の經の大御門に春山と繁みさび立てり』

と云つてゐる。單に青く茂った香具山を云ふにこれだけの事をいつてゐる。その言語は秀潤豐腴で、單に乾燥した立體といふやうなものでは無い。『畝火のこの瑞山は日の緯の大御門に瑞山と山さびいます』

でもさうである。『耳成の青苔山は背面の大御門に宜しなべ神さび立てり』でも、『名ぐはし吉野の山は影面の大御門ゆ雲居にぞ遠くありける』でもさうである。言葉を繰返して調子をとつつ、一つの波動形をなしてゐるところは、決して堅い直線的立體的では無い。『畝藤茂吉全集』第十六卷 P. 96

茂吉のいう「幾何學的構成」とは、藤原宮の宮城の門と聖なる山の位置關係についていうと同時に、それを写しとった長歌の構造に対してもいうものである。そして長歌は「言葉を繰返して調子をとつつ、一つの波動形」をなすという。茂吉はこの歌にたいして、一八〇一年の小國重年の「長歌詞珠衣」(注29)の分析に注目しており、重年の分析をもとに次のような図にあらわしている。

やすみしし	わご大君	あらたへの	藤井が原に	おほみかど	はじめ給ひて
たかてらす	日の皇子	はにやすの	堤のうへに	あり立たし	見し給へば
大和の	青香具山は	日の經の	大御門に	春やまと	繁さびたてり

畝火の この瑞山は 日の緯の 大御門に 瑞やまと 山さびいます
耳成の 育すが山は そともの 大御門に 宜しなべ 神さびたてり
名細し 吉野の山は 影ともの 大御門ゆ 雲居にぞ 遠くありける

たかしるや 天のみ蔭

の 水こそは とこしへならめ 御井のま清水

あめしるや 日のみ影

『斎藤茂吉全集』第十六巻 P. 307

茂吉の図に先立つこと一三二年、小國重年はにこの歌を「初句二句対、次八句、次六句長対、次同長対、次二句対、次終句三句、合四十三句の中長歌」としており、その「初句二句対」とは「やすみしし わご大君」「高てらす 日の皇子」である。次に「次八句」は、「龔妙の 藤井が原に 大御門 始め給ひて」「壇安の 堤の上に 在り立たし 見し給へば」を対とするものであり、「次六句長対、次同長対」は、①「大和の 青香具山は 日の經の 大御門に 春やまと 繁さびたてり」、②「畝火の この瑞山は 日の緯の 大御門に 瑞やまと 山さびいます」、③「耳成の 育すが山は そともの 大御門に 宜しなべ 神さびたてり」、④「名細し 吉野の山は 影ともの 大御門ゆ 雲居にぞ 遠くありける」という四連のくりかえしをいう。「次二句対」は「高知るや 天の御蔭」「天知るや 日の御影の」の意味上のくり返し、「終句三句」は「水こそは 常しへならめ 御井のま清水」である。つまり小國重年は、終句三句以外は全て対句の構造と見ているのである。

茂吉はこの小國重年の分析を参考に、さらに一歩進めて「繁みさび立てり」「山さびいます」「神さび立てり」「遠くありける」に文法上の切れがくりかえされているとする。茂吉の考察によれば、この歌には休止が少ないなかで、中心の四連①「大和の 青香具山は 日の經の 大御門に 春やまと 繁さびたてり」、②「畝火の この瑞山は 日の緯の 大御門に 瑞やまと 山さびいます」、③「耳成の 育すが山は そともの 大御門に 宜しなべ 神さびたてり」、④「名細し 吉野の山は 影ともの 大御門ゆ 雲居にぞ 遠くありける」のそれぞれの終りに休止があるという。長大な繰り返しに休止をもって調子をとっているというのである。茂吉は、この歌は、全体が対句の幾何学的な構成であるが、中心の四連のくりかえしに休止を置くことで「調子をとつつ、一つの波動形をなしてゐる」「決して堅い直線的立體的では無い」というのである。つまり、長歌の全体が波型で構成されているなかに、大きなくり返しを配することによってうねりがあらわれ、そのうねりは休止によって生まれているとする考えである。

以上、(ア)―(エ)の長歌の「波動」を見てきた。(ア)は、同音、対句、類句のくりかえしの波の間に、休止や飛躍、静止などがあることを重要な点とするほか、離れた対句に波の回折の現象も見る。(イ)は、詩句の音をくり返しながら変化してゆく方法を「仏教の経典などの技法と好一对」とあるという。(ウ)は、短

い音の連続が歌をリズムカルに進行させることに注意を向け、(エ)は、長歌の全体が細かい波で構成されているなかに、大きくなり返しの波を配することによって活き活きとしたうねりがあらわれ、そのうねりは休止によって生まれるとする考えである。一般的に「波動」は、波紋のような小さな波の動きを連想しがちであるが、茂吉は長歌の構成の中では、特にスケールの大きな波のありかたを思い浮かべて分析していたと見てよい。次に、短歌の波動についてみてゆく。

Ⅳ-Ⅱ、短歌の「波動」

『万葉秀歌』の「波動」は、巻一・二〇、巻二・一三二、巻三・二五四、巻十八・四二二三に、もちいられている。以下、五首の短歌を、茂吉の訓を参照しながら見てゆきたい。

巻三・二五四の歌(※訓『斎藤茂吉全集』第二十二巻 P.167)、

としびの明石大門に入らむ日や傍ぎ別れなむ家のあたり見ず

は、『柿本人麿』『万葉秀歌』に見え、茂吉は前者で次のように言う。

それから一首の聲調は人麿一流の波動を打たせたもので、『入らむ日や』といって、『傍ぎ別れなむ』とつづけ、ラムとナムと二つ云つてゐるのなども人麿的な大きい調子である。

『斎藤茂吉全集』第十六巻 P.226

ここに分析以前として注意せられることは、茂吉は音の連続に「入らむ」「別れなむ」の二語をあげているのであるが、一見「ム」の音に注目しているようでいて、実は「a」+「mu」の音の連続をさしていると理解すべきである。また、「入らむ日や」「漕ぎ別れなむ」の間には、文章にすると、「」読点を打つほどの休止があり、ここを二カ所で大きく波うつかたちをしているといい、これを物理の「波動」に喩えているのである。

このように、茂吉は「としびの明石大門」までは普通の流れであったところ「大門に」に波源(地殻変動のようなもの)があり、その後波が起り「入らむ日や」「傍ぎ別れなむ」という二つの波が発生したと見ているのである。

つぎに巻十八・四二二三の歌、これは大伴家持の作である。

この見ゆる雲ほびこりてとの曇り雨も降らぬか心足ひに

P.436

※訓『斎藤茂吉全集』第二十二巻

この歌にたいして茂吉は、「一首は大きくゆらぐ波動的聲調を持ち、また海神にも迫るほどの強さがあつて、家持の人麿から学んだ結果は、期せずしてこの辺にあらわれてゐる。」としている。この歌は、①「くも」と「くもり」の音の繰り返し、②「雲ほびこりて」の後に「」読点を置く程の休止があり、この音のくりかえしと休止によって波打つかたち、

①くも（ほびこりて）＋②休止

①（との）くもり＋②休止

を「波動」と見るのである。これは、茂吉がひとつのしずかな水の流れを想定し、「この見ゆる」の後ろの「」読点をうつほどの休止に波源があるとみており、その後発生した「雲ほびこりて」と「との曇り」がふたつの波であるとして、これらを「大きくゆらぐ」と評したのである。

また、茂吉がこの家持の歌を「人麿から学んだ結果」としているのは、巻十一・二五―三番は人麻呂歌集の歌と類句の構造になっているためと見られる。巻十一・二五―三番は人麻呂歌集の歌で、

鳴る神の少し響みてさし曇り雨も降らぬか君を留めむ

※訓『斎藤茂吉全集』第十六卷

P.127

この歌の「少し響みて」のあとに「」読点を打つ程の休止、「さし曇り」のあとにも同程度の休止があり、「すこし」と「さし」には「し」のくりかえしがある。つまりここにも同音と休止のくりかえしの波がある。なお、この人麻呂歌集の第三句「さし曇り」と家持の歌の「との曇り」は類句、四句の「雨も降らぬか」は同一の句である。このようなところから家持が人麻呂から学んだとしているのである。

つぎに巻二・一三―三番歌（※訓『斎藤茂吉全集』第二十一卷 P.127）、

石見のや高角山の木の間よりわが振る袖を妹見つらむか

この歌にたいして茂吉は、次のように言う。

角の里から山までは距離があるから、実際は妻が見なかつたかも知れないが、心の自然的なあらわれとして歌つてゐる。そして人麿一流の波動的聲調でそれを統一してゐる。そしてただ威勢のよい聲調などといふのでなく、妻に対する濃厚な愛情の出でゐるのを注意すべきである。

『斎藤茂吉全集』第二十一卷

P.127

「ここに「ただ威勢のよい聲調などというのでなく」とされているように、これは、これまで見て来た他の「波動」とはやや趣が異なる。一首は、「石見のや」で小休止、「たかつの」、「山の」、「木の間の」の連続がある。茂吉は「石見のや」の後ろの「」読点をおくほどの休止を波源と見、「たかつの」「やまの」「この」をちいさな三つ波と見ていると考えられる。これはこれまでの同音＋休止の大きな波とは異なり、小さな波の連続である。小刻みに波うつ感覚が、やがて収束してゆくような趣にふさわしいと見たのである。

また巻一・一三三番歌（※訓『斎藤茂吉全集』第二十二巻 P128）

小竹の葉はみ山もさやに乱れども吾は妹おもふ別れ来ぬれば

この歌にたいしては、茂吉はつぎのようにいう。

これは寧ろ、『ササの葉はミヤマもサヤにミダレども』のやうにサ音とミ音と両方で調子を取つてゐるのだと解釋する方が施精しいのである。サヤゲドモではサの音が多過ぎて經くなり過ぎる。

『斎藤茂吉全集』第二十二巻

P129

茂吉が問題にしている「ミダレ」「サヤゲ」の訓については、原文「小竹之葉者 三山毛清尔 乱友 吾者 妹思 別來礼婆」の第三句「乱」の訓に諸説が、大きくわけて次の四説がある。

- ①「みだるとも」元暦校本、金沢本、広瀬本、類聚古集、紀州本、陽明本、全注
- ②「みだれども」神宮文庫本、西本願寺本、仙覚抄、拾穂抄、代匠記、講義、私注、万葉秀歌
- ③「さわげども」万葉考、註疏、略解
- ④「さやげども」桧婦手、美夫君志、新考、全釈、全註釈、注釈、全集、集成、新全集、新大系、釋注

茂吉は、このうちの②の説をとり、連続声調を「ささは」「さや」の「や」の連続音、「さやに」「みやま」の「や」の連続音、「みやまも」と「みだれとも」の「み」＋「も」の連続、「みだれども」の後ろにある「」読点を打つほどの小休止の組み合わせをいうのである。

ささはは、みやまもさやに、みだれども、

これが、先の一三三番歌とあわせて「人麿一流の波動的聲調でそれを統一」ということである。

さらに、巻一・二〇番の額田王の歌（※訓『斎藤茂吉全集』第二十二巻 P.66）、

あかねさす紫野行き標野行き野守は見ずや君が袖振る

この一首は、赤彦も「波動」とするものである。茂吉はこれを「一首は平板に直線的でなく、立体的波動的であるがために、重厚な奥深い響を持つやうになつた」と評している。「平板に直線的でなく」は、繰り返しや句切れのない表現をいうのであろう。それに反してこの歌は、「立体的波動的」という。「紫野行き標野行き」という対句のくりかえしと「標野行き」のうしろに「」読点を打つほどの休止、また「紫野」

「標野」「野守」と「の」も続いている。こうした同音と休止の組み合わせを茂吉は、「立体的波動的」という。即ち、「あかねさす」に波源があり、その後ろの「紫野行き」「標野行き」という大きな波が二つ起つたあと、「野守」に小さな波が残ると茂吉は見るのである。このようにして見ると、茂吉のいう短歌の「波動」は歌句の意味が上から下へと流れ、その間に短い音のくりかえしと休止の連続がある。

Ⅱ節において述べてきた茂吉の「波動」についてまとめると、波動の性質のうち、波長が長いほど回折が顕著で、波長の短い波は回折がなく直進する性質がつよいのである。長歌は休止、飛躍、静止、省略などによって、音のくりかえしや意味が複雑に入り組み、はるか後方の結句に集約される。これが回折であり、短歌には顕著な回折がなく、直進的である。茂吉は波動における波長の長短の性質を、長歌と短歌に重ね見ている。また本論の冒頭で見たように、茂吉は、「長歌の形式は連続形式だから、相當に長くとも、内容が比較的少ないものである。」（『斎藤茂吉全集』第十五巻 P.190）と言っている。たとえば、巻一・一二二番歌の全三十九句のうち、意味は最後の「妹が門見む 靡けこの山」にあり、この二句をいうために、他の三十七句があることなどをさすものである。つまり、長歌の連続声調とは、たったひと言をつたえるために形成される長大な序の言葉の運びかたをさしている。そしてその性質は、短歌にもあてはまる。人麻呂に代表される和歌の特徴であり、様式なのである。

次に、茂吉の実作に、この「波動」の声調を考えてみたい。

V、茂吉の実作に見る「波動」

茂吉は、早く万葉集のなかに「波動」の特徴を見出し、実作に転化していたと見られる。改選版『赤光』の冒頭に置かれた一九〇五（明治三十八）年二十四歳の作から、それははじまっている。

霜ふりて一もと立てる柿の木の木はあはれに黒ずみにけり

この歌の「かきのきの、かきは」という音の連続と「」読点を打つほどの休止、「あはれに、黒ずみに」という「に」の同音と「」読点の休止の組み合わせに波打つような感覚がある。また、同年の作、

熱いでて一夜寝しかばこの朝け梅のつぼみをつばらかに見つ

には、「つばみを、つばらかに、見つ」と「つば」「つば」の近似の音の連続と、「」読点を打つ程の休止のあとにまた「つ」の同音がつづき、波打つような感覚がある。茂吉は、実作の初めからこのような波打つような「波動」を意識していたことがわかる。そしてその後、多彩な「波動」の声調を表現してゆく。

我が母よ死にたまひゆく我が母よ我を生まれ乳足らひし母よ

これは有名な「死にたまふ母」のなかにある一首である。初句と第三句に「我が母よ」をくりかし、結句にまた「母よ」をくりかえす。一首全体がくりかえしの波で構成された歌である。「死にたまふ」という敬語に対して、「生まれし」ではなく「生まれ」として「乳足らひし」に掛けている。塚本邦雄は、「初句切、三句切、末句は三句とも同じ感嘆詞、この切目切目はまさに嗚咽の嚙り上げる息づかひそのままだ」と評している。また同じ一連にある、

いのちある人あつまりて我が母のいのち死にゆくを見たり死にゆくを
もくりかえしの波で構成された歌である。初句の「いのちある人」は、臨終にあつまった身内のことであろう。初句と第四句に「いのち」をくり返したのち、「死にゆくを見たり死にゆくを」と二種類の波の「くりかえし」がある。これらは連作のなかにあつて、ひととき音楽的な短歌である。

また、一九五一（昭和二六）年、茂吉最晩年の作、

月かげがまどかに照りてかがやくを窓ごしにして見らく楽しく

これも波動の歌である。結句の「見らく楽しく」は、万葉集卷三・二五四番歌

ともしびの明石大門に入らむ日や傍ぎ別れなむ家のあたり見ず

の「入らむ」「傍ぎ別れなむ」のくりかえしや、卷一・二〇番歌

あかねさす紫野行き標野行き野守は見ずや君が袖振る

の「紫野行き標野行き」に似た繰り返しである。

このほか、茂吉の弟子・佐藤佐太郎は、茂吉の、

冬霧のたちのまにまに石だたみの歩道は濡れて長し夜ごろは 『白桃』（注36）

という歌について、

「たちのまにまに石だたみの歩道は濡れて」あたりの、息が長く波動的な歌調が何ともいえずいい。

佐藤佐太郎著『茂吉秀歌』P.40（注

31）

と言っている。この歌は、佐藤佐太郎のたちあげた結社「歩道短歌会」の名称に由来するものと思われる。「冬霧のたちのまにまに石だたみの」に「の」のくりかえし、「まにまに」「石だたみ」と繰り返しの音が

多い。佐太郎は、茂吉の歌の同音のくりかえしが息長くつづけられたありかたを「波動」と呼んでいる。

「波動」は、茂吉が理想とした万葉歌の様式のひとつであり、佐太郎にとっては師の歌そのものであった。

おわりに

斎藤茂吉は、声調の「波動」は、音の連続や対句により生じる繰り返しの旋律である。「波動」は人麻呂に代表される長歌の様式のほか、短歌にもある連続声調をさすものである。それは西洋詩や近代詩との大きな違いであり、和歌の美を特徴づけるものである。茂吉の実作をみると、その出発から「波動」を意識しており、彼の実作の最も重大な根幹をなす声調であったと考えられる。

なお、本章の内容を分かり易くするために、補論を付記する。

〈補論〉長歌の歌格研究から「波動」へ

Ⅰ、小國重年『長歌詞珠衣』

茂吉は「波動」の分析のために、橘守部の『長歌撰格』（注³²）や、小國重年の『長歌詞珠衣』（注²⁹）、鹿持雅澄『永言格』（注³³）などの詞の分類法から学び、理解を深めたと考えられる。

小國重年は、長歌を大中小（小長歌Ⅱ七句から十五句までの長歌、中長歌Ⅱ十六句から五十句までの長歌、大長歌 五十一句からもつと句数の多い長歌）に分け、対句を以下のように分類したが、茂吉はそれを「人麿長歌評釈」（『斎藤茂吉全集』第十六巻 P.390～P.394）に次のようにあげている。

一句對

おぎそ山	朝つゆのこと	いそひ居るかも
みぬの山	夕ぎりのこと	むかひ居るかも

二句對

くにはらは・けぶりたちたつ	大みやは・ここときけども
うなはらは・かまめたちたつ	大どのは・ここといへども
あけくれば・なみこそきよれ	しらくもの・たなびく國の
ゆふされば・かせこそきよれ	あをぐもの・むかふす國の

四句連對

うらなしと・ひとこそみらめ よしゑやし・うらはなくとも
かたなしと・ひとこそみらめ よしゑやし・かたはなくとも
ときなくぞ・雪はふりける そのゆきの・ときなきがごと
まなくぞ・雨はふりける そのあめの・まなきがごと
くにはしも・おほくあれども 山なみの・よろしきくにと
さとはしも・さはにあれども 川なみの・たちあふさとと

六句連對（二句連對三對）

おきつなみ・きよす白玉 もとむとぞ・きみがきまさぬ ひさならば・いまなぬかばかり
へつなみの・よするしら玉 ひりふとぞ・きみはきまさぬ はやからば・いまふつかばかり
さかしめを・ありときかして さよばひに・ありたたし 大刀がをも・いまだとかずて
くはしめを・ありときこして よばひに・ありかよはせ おすひをも・いまだとかねば

○この如き連接法で、八句連對、十句連對も出来るのであるが、實際はさういふものは比較的少く、長いものは『長對』を以て連續せしめて居る。

十句連對

おもふそら・やすからなくに あをなみに・のぞみはたえぬ かくのみや・いきづきをらむ
なげくそら・やすからなくに しらくもに・なみだはつきぬ かくのみや・こひつつあらむ
さにねりの・をぶねもがも あさなぎに・いかきわたり
たままきの・まかいもがも ゆふしほに・いこぎわたり

四句長對

尾花ちる・しづくの田居は・かりがねも・寒くき鳴きぬ
にひはりの・とばのあふみも・秋風に・しら波たちぬ
あめつちは・ひろしといへど・あがためは・せくやなりぬる
ひつきは・あかしといへど・あがためは・てりやたまはぬ

○この格法の實例がなかなか多い。

五句長對

こなみが・なこはさば・たちそはばの・みのなけくを・こきしひえね
うはなりが・なこはさば・いちさかき・みのおほけくを・こきだひえね

○この奇數對句の實例は少い。

六句長對

玉ぼこの・道ゆく人は・おのがゆく・道はゆかずて・よばなくに・かどにいたりぬ
さし並ぶ・隣の君は・あらかじめ・おの妻かれて・こはなくに・かぎさへまつる
春さりて・ぬべをめぐれば・面白み・われを思へか・さめつ鳥・きなきかけらふ
秋さりて・山べをゆけば・なつかしと・吾を思へか・天雲も・いゆきたなびく

十句長對

ぬばたまの・くろきみけしを・まつぶさに・とりよそひ・おきつとり・むなみるとき・はたたぎも・
これはふさはず・へつなみ・そこにぬぎうて
そにどりの・あをきみけしを・まつぶさに・とりよそひ・おきつとり・むなみるとき・はたたぎも・
こもはふさはず・へつなみ・そこにぬぎうて

二句對・四句對の聯接

ながちに・にてはなかず 卯花の・咲きたるぬべゆ・飛びかけり・きなきとよもし
ながはに・にてはなかず 橘の・花をぬちらし・ひねもすに・なけどききよし
思ふそら・やすからなくに きぬこそは・それやれぬれば・つぎつつも・またもあふといへ
歎くそら・やすからなくに たまこそは・をのたえぬれば・くくりつつ・またもあふといへ

二句對・六句長對の聯接

ももきなす・山はこだかし うぐひすの・きなく春べは・いはほには・山下ひかり・にしきな
おちたぎつ・せのとも清し さをしかの・つまよぶ秋は・あまぎらふ・時雨をいたみ・さにづら
す・花さきををり

ふ・黄葉散りつつ

八句長對・二句對の聯接

かぎろひの・春にしなれば・かすが山・みかさのぬべに・きくらばな・このくれがくり・かほど

つゆじもの・秋さりくれば・いこま山・とぶひがをかに・はぎのえを・しがらみちらし・さをし

りは・まなくしばなく　山みれば・山もみがほし

かは・つまよびとよむ　里みれば・里もすみよし

三並對

うたびとと・わをめすらめや　けふけふと・あすかにいたり

ふえふきと・わをめすらめや　たてども・おきなにいたり

ことひきと・わをめすらめや　つかねども・つくぬにいたり

この小國重年の對句の分類を茂吉は詳しく検討した上で「斯く一々命名して居れば無限に續く訣で、單純化を歸趣とすべき分類研究の本旨にもとるといふことも出来る。併し當時にあつては分類研究の方法がいまだ幼稚であつたのだから、忍耐して重年の努力を尊敬しつつ讀むべきものである。」としている。

二、橘守部『長歌撰格』

また橘守部の『長歌撰格』の図を「人麿長歌評釈」にとりあげる。橘守部は上代の長歌は歌うもの、短歌は口誦のもので国史には歌う為に載せていない、とした上で、長歌には「詞の美麗」があるとしている。また長歌の「詞の美麗」の要素が疊句であるとされているところに茂吉は注目し、次のようにあげている（『斎藤茂吉全集』第十六卷 P.398～P.401）。

疊句

もとべには　いくみ竹おひ

すゑべには　たしみ竹おひ

たままきの　あぐらにたゝし

しづまきの　あぐらにたゝし

聯疊　疊句をもて、章段なしたるを云。ただ疊句のおほきを云にはあらず。

上つ瀬に　いぐひをうち

下つ瀬に　まぐひをうち

いぐひには　かがみをかけ

まぐひには またまをかけ

またまなす あがもふいも

かがみなす あがもふつま

隔對 章句を隔てて對せるをいふ。

時なくぞ 雪は降ける
間なくぞ 雨は降ける

その雪の 時なきがごと
その雨の 間なきがごと

招應 彼ノ事を招き出むとして、先づ此事をいひ、此事より即て彼事ノに相應じゆく所のあるを云。

ぬばたまの 黒きみけしを
まつぶさに とりよそひ

おきつとり むな見るとき
はたゝぎも これはふさはず

喚響 響の聲に應ずるがごとく、そここの句に、其事どものひびきあひたるを云。

やすみしし わが大王の ゆふされば めしたまふらし あけくれば とひたまふらし……あらた
への 衣のそでは ひるときもなし

首尾 初めいひ出たる言どもの、いたづらにならざるやうにとちめたるを云。

みよしぬの みみがのみねに 時なくぞ 雪は降ける
間なくぞ 雨は降ける

その雪の 時なきがごと
その雨の 間なきがごと くまもおちず
もひつゝぞ來る その山路を

變疊 或は半句と一句とを重ね、或は一句と一句半とをかさねて、上を合せ下を活かしつゞけたる類を

いふ。

やまがたに まきしあたねつき
○○○○○○○○

そめきが汁に しめごろもを
○○○○○○○

まつぶさに とりよそひ
○○○○○○○

おきつとり むな見るとき
○○○○○○○

はたゝぎも こしよろし
○○○○○○○

對句 (茂吉云) これは守部の謂ゆる狹義の對句の意で、他物をとりあはせて一對にいへるを云。併し上代の歌句には意識

してさうしたのは少いから、對句といふのも、實は疊句の一種と看做すべきものである。

あをなみに 望はたえぬ ゆくみづの かへらぬ如く

しらくもに 涙はつきぬ ふくかぜの 見えぬが如く

調段 上つ代の歌は、一篇の上を二段にも、三段にもうたへる事ある、其句どもの段をはじめとして、又或は物の非レ点一

をいひつづくるとて、そのをちをちに、句段をなせるたぐひをいふ。

こやせば 川藻の如く なびかひし よろしき君が』

あさみやを 忘れ給ふや

ゆふみやを そむき給ふや うつそみと おもひし時に』

春べは 花折かざし

秋たてば 黄葉かざし しきたへの 袖たづさはり』

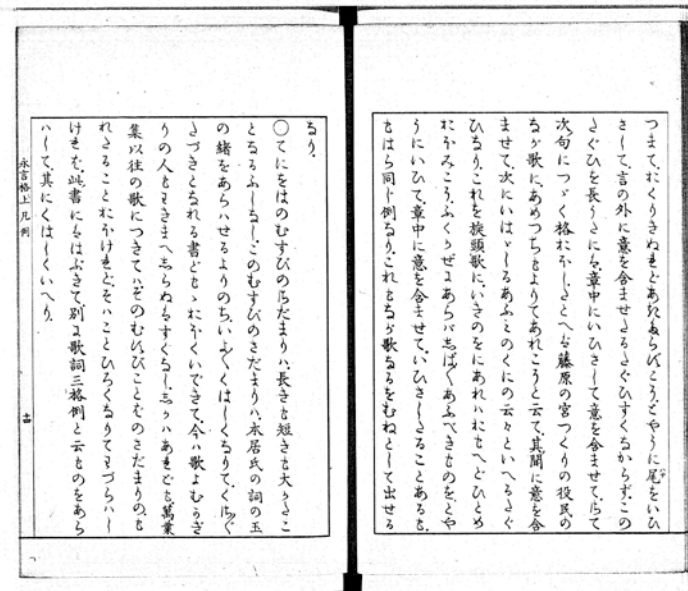
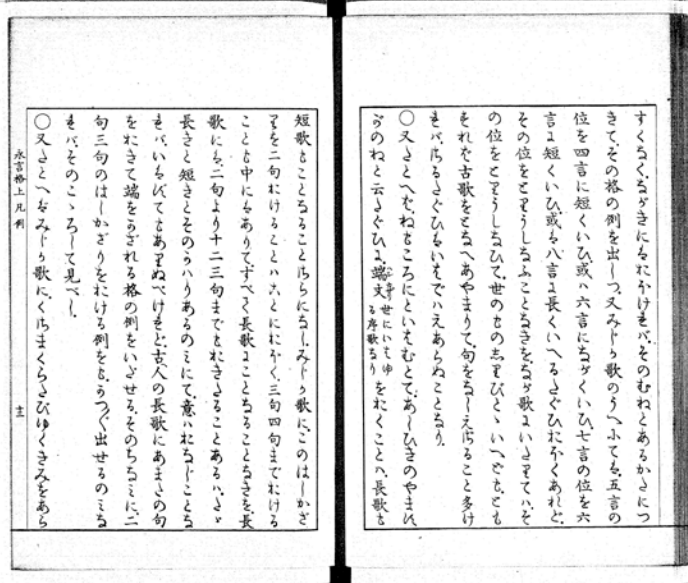
かがみなす 見れどもあかず

もちづきの いやめづらしみ おもほしし云々』

茂吉の引用するこの橘守部の疊句の分類法は句をわかりやすく、図的に表している。同音、近似の句を同じ高さでそろえ、一続きの句を調段に分類していることは、茂吉に影響を与えたものと見てよい。茂吉は、「守部の分類の方は、意味の要素に本づき、重年の分類の方は、音の要素に本づいた點が多い」としている。茂吉の波動は音と意味とが一体のものと考えられている点でも、これらの古典的 분류法と図を参考にしたら考えられる。

三、鹿持雅澄『永言格』

また茂吉は、鹿持雅澄の『永言格』を参考にしたとも述べている。『永言格』は、雙句、括句、獨句、短句、長句、照曙例、整齋例、反覆例、倒語例、贅句、六句、語勢例、闕疑例、の分類と山柿論について書かれている。分類について茂吉は「重年や守部等の分類と大差ない」としながらも、長歌の省略についての考え方に「大體に於て私の連續聲調の考と相似た点」と言っている。『永言格』上巻の凡例十三丁から十四丁にかけての部分で国立国会図書館の画像で見たい(注33)。



鹿持雅澄説のうち茂吉が共感するのは、

○又たとえば短き歌に「草枕旅行く君を荒津まで送りきぬれど飽き足らねこそ」とやうに尾（ハテ）を言ひさして、言の外に意を含ませたるたぐひすくならず。このたぐひを長歌にと章中に言ひさして意を含ませてさて次ノ句につゞく格おほし。たとへば藤原宮つくりの役民の長歌に、「天地も寄りてあれこそ」と云て、其ノ間に意を含ませて、次に「石走る近江の国の」云々といへるたぐひなり。これを旋頭歌に、「息の緒に我れは思へど人目多みこそ吹く風にあらばしばしば逢ふべきものを」とやうにいひて章中に意を含ませて、いひさしたることあるも、もはら同じ例なり。これも長歌なるをむねとして

出せるなり。

という箇所である。まず巻十一・三二一六番歌の短歌について、尾（結句）の「こそ」を言いさしとらえ、言外に意を含むと見ている。この「こそ」が長歌にある場合は「章中に言ひさして意を含ませてさて次ノ句につづく格おほし」とする。例として、巻一・五〇番歌があげられ、

やすみしし 我が大君 高照らす 日の皇子 荒櫓の 藤原が上に 食す国を見したまはむと

みあらかは 高知らさむと 神ながら 思ほすなへに 天地も 寄りてあれこそ 石走る 近江の国の
衣手の 田上山の 真木さく 松のつまでをものふの 八十字治川に 玉藻なす 浮かべ流せれ
其を取ると 騒く御民も 家忘れ 身もたな知らず 鴨じもの 水に浮き居て 我が作る 日の御門に
知らぬ国 寄し巨勢道より 我が国は 常世にならむ 凶負へる くすしき亀も 新代と 泉の川に
持ち越せる 真木のつまでを 百足らず 筏に作り 浜すらむいそはく見れば 神ながらにあらし

この歌の「天地も 寄りてあれこそ」と「石走る 近江の国の」の間に切れがあり、ここに意をふくむ、とある。巻一・五〇歌は、「やすみしし我が大君」と歌い起され、支配統治者である大君が、藤原の地で国中を治め、宮殿をお作りになろうと「神ながら」に思し召しになることにより、天地（の神）も大君に服従しているからこそ・・・、と詠われている。この「こそ」の後ろには「次の述べるような状態がある」などの言葉が省略されていると考えられる。また巻十一・二三五九番歌の旋頭歌、

息の緒に我れは思へど人目多みこそ吹く風にあらばしばしば逢ふべきものを

についても「章中に意を含ませて、いひさしたることあるも、もはら同じ例なり」という。巻十一・二三五九番歌の諸注の現代語訳を見ると、

【注釈】 命にかけて私は思ふけれど人目が多くつて――。吹く風であつたら、人に知られずに度々逢ふ事が出来ませうに。

【新編全集】 命がけで わたしは愛しているのだけれど 人目が多いものだから……吹く風でも

あ
つたらたびたび 逢えもしように

【釋注】 命がけで私はあなたのことを思っているけれど、一目が多くて……。私が若し吹く風であつたら、ひそかに通つてしよつちゅう逢うことができように。

と諸注でも省略が意識されている。茂吉は、こうした歌の省略を注目した。「波動」の構成に省略が重要な役割をしていたこととの関連が考えられるが、この『永言格』は、先の『長歌詞珠衣』や『長歌撰格』にくらべると視覚的なあらわしかたが少ない（注30）。そのため、「人麿長歌評釈」に図はあげられておらず、図としては『長歌詞珠衣』や『長歌撰格』が参考にされたと考えられる。

茂吉が橘守部の『長歌撰格』と自らの図の違いをしめたものが『柿本人麿』『人麿長歌評釈』のなかにある。まず茂吉の図は、

浦なしと 人こそ見らめ
いは見の海 つぬの浦回を

潟なしと 人こそ見らめ
縦しゑやし 浦はなくとも
縦しゑやし 潟はなくとも
和多豆の 荒磯のうへに

いさなとり 海べをさして

か青なる 玉藻おきつ藻
あざ羽振 風こそ寄らめ
ゆふ羽振る 浪こそ來寄れ

なみのむた かよりかくより 玉藻なす より寝し妹を
つゆじもの 置きてしければ

このみちの 八十隈毎に
よろづたび 顧みすれど
いや遠に 里はさかりぬ
いや高に 山も越え來ぬ

夏草の おもひ萎えて 偲ぶらむ 妹が門見む――靡けこの山 『斎藤茂吉全集』第十六卷 P.529～P.530

というものである。これについて茂吉は「私は假に右の如き形態を考へたが、橘守部は長歌撰格で次のやうに想像して居る」という。守部の『長歌撰格』の図はつぎのようなものである。

石見の海 つめの浦回を

浦なしと 人こそ見らめ

瀬なしと 人こそ見らめ

よしゑやし 浦はなけども

よしゑやし 瀬はなけども

いさなとり 海びをさして 和多豆の 荒磯の上に

香青なる たま藻

おきつ藻

朝潮ふる 風こそよせめ

夕羽ふる 浪こそきよれ

浪のむた 彼より

此より

たま藻成 よりねし妹を 露霜の おきてしければ この路の

八十限おちず

萬段 顧すれば いや遠に 里はさかりぬ

いや高に 山もこえきぬ 夏草の 思ひしなえて しぬぶらん

妹が門見ん なびけ 此山

『斎藤茂吉全集』第十六卷P.530～P.531

このように『長歌撰格』が主に対句などの構文技法を図でしめしているのにたいして、茂吉の考案した図は、できるだけ段の高さを揃えることで、音の重なりと、語の働きをわかりやすくあらわそうという工夫のものである。まず、句の掛かり方を意識し、類似の音のかさなり、枕詞によるつながりなどを段の高さをそろえて配し、結句を独立して高い位置に置く。これは結句に歌意の強まりがあり、意味が集約されていることを図で表しているものと考えられる。茂吉は『長歌撰格』は漢詩の図解の方法から学んだと見ている。これにたいして、茂吉は西洋の詩の視覚的表現法や分析法をからめて独自の新しい方法で万葉集の声調の分析を試みたと考えられる。この図から見ても、茂吉の「波動」は、音の連続、対句などとともに、時に配された終止で場面展開し、省略を置くことでむしろ響きが高くなり、最後は結句に力がこもり、意味がそこに集約されると考えられていたことがわかる。

注

(1)「柿本人麿私見覺書」『斎藤茂吉全集』第十五卷 P. 190)
「既に前人の手法が残つてゐるのだが、それらをも盡く消化しつつ人麿は自らの長歌を完成して行つたのである。」

(2)平安末期の漢詩集「本朝無題詩」のなかにも「波動」が見える。この「波動」は、呉江の波の動きである。

初冬即事 法性寺入道殿下

素影蒼蒼望尚清。 宴遊自本興旁生。

呉江波動暮風冷。 漢苑枝疎曉月明。

老菊花衰憐夜处。 衰楊枝老問冬程。

一吟一詠詩哥客。 秋氣早臻動感情。

(3)川本幸民譯 『氣海觀瀾廣義』 三都書林 一八七五年 国立国会図書館デジタルコレクション

(4)片山淳吉『物理階梯』 文部省編纂 一八七四年 国立国会図書館デジタルコレクション

(5)内田成道訳『小学物理学』 文部省 一八七四年 国立国会図書館デジタルコレクション

(6)フリードリッヒ・シュドレル原著、中川重麗訳『萬有七科理学』京都府師範学校 一八七七年 国立国会図書館デジタルコレクション

○卷之六

波動論

二波成平 反射 屈折

孤立顫動 波及顫動 結節線

氣波

(7)カッケンボス・ガノー原著 宇田川準一訳 『改正物理全志』 煙雨樓刊 一八七九年 国立国会図書館デジタルコレクション

卷之七「光学」の項には、「光の性質及び其根元」として、「波動」はなく、波及」という言葉がつぎのように見える。

「先ノ性質ヲ論説スルニ熱ト同クニ説アリ曰ク発射説曰ク波及説是ナリ（中略）波及説ニ從テ之ヲ論センニ光ハ発光体ノ振動ニ起因スル者ニシテ「イーセル」前出ノ之ヲ眼ニ伝ヘテ視覚ヲ起サシムルヤ猶空氣ノ音聲ヲ耳ニ送テ聴感ヲ生セシムルガ如シ」

※この「波動」の項目のなかに「反射」「屈折」があるため、光の波動であると見られる。

(8)飯盛挺造訳 『物理学』 島村利助・丸屋善七 一八七九年 国立国会図書館デジタルコレクション

目次

波動総論

「凡ソ波動状ノ運動ヲ區別シテ二ト為ス曰ク一處ニ定住スル所ノ波動曰ク進行スル所ノ波動是ナリ」

※ 以下「水ノ波動」「繩索ノ波動」「音響ノ波動」「音ノ振動数並ニ波動ノ長径ヲ知ルノ法」「二處

ニ定住スル所ノ大氣ノ波動」の項目がある。しかし、光の波動はない。光の項目を見ると、「光ノ本性」では「流出説」（ニュウトン氏）と「振動説」（フイゲンズ氏）があるとされている。

(9)小宮山弘道訳『近世二大發明伝話機蘇言機』弘文社 一八八〇年 国立国会図書館デジタルコレクション

電話機、蘇言機（蓄音機）の音の波動として

「果シテレイス氏ナルコト論ヲ竣（ま）タズ而シテ實ニ氏ハ聲音ノ波動ヲシテ電氣ノ波動ニ變ゼシメ以テ
通信ノ作用ヲナサシメタリ」

(10)バルフォール・ステウアート原著 川本清一訳『士都華氏物理学』東京大学理学部 一八八一年 国立国会
図書館デジタルコレクション

第十六課 明勢力ノ種類

第二百二十六條 振子ノ勢力

振動スル體ニ在リテハ動ノ幾分空氣ニ駕シ最初之ヲシテ耳底ニ觸ルヘキ波動ヲ起サシム之ヲ音

第十七課 波動

第二百三十條

並ニ先擺動ノ理ヲ詳説セントスルノ意ハ蓋之ヲ以テ聲音ノ理ヲ解スルノ階梯ト為スニアリ

※この書ではほかに「第二百六十條 振動ノ伝通」の項などに「波動」が見えるが、光については「波動」が使われていない。

(11)菊池熊太郎著『普通物理学』金港堂 一八九二年 国立国会図書館デジタルコレクション

「第六章 波動説ノ真相―光の分極」として、波動説と発射説を紹介している。

「波動説ノ価値。古来光ノ本性ニ関シテハ二種ノ説アリ、其ノ一ハ発射説ニシテ、他ノ一ハ波動説ナ
リ、

発射説ニ由レバ光ヲ一種ノ物質ト見做シ、此ノ物質光体ヨリ発射スルモノトナス、然レドモ今日ノ理学
者

ハ皆波動説ヲ採用スルニ至レリ是レ波動説ハ最善ク光ノ現象ヲ解明スルニ足ルヲ以テナリ

※この著者・菊池熊太郎はほかに、『物理学』（金港堂 一八九三年）、『物理学教科書』（金港堂 一八
九七年）にもまったく同じことをしている。

(12)アルフレッド・ダニエル原著 木村駿吉訳『物理学原論』内田老鶴圃 一八九三年 国立国会図書館デ

デジタルコレクション

※目次をみると波動がみえる（その巻欠けており確認できず）

(13) 水島久太郎編 『近世物理学』下巻 雄山閣・春陽堂 一八九四年 国立国会図書館デジタルコレクション

第五編「第一章 光」には「放射説及び波動説」

波動説に於ては物体間と空間とを問はず凡て宇宙はエーテルと名づくる物を以て充たされ発光体分子の運動此エーテルに伝はり之に波動を起さしめ以て視官を刺激するなり

第五編「第九章波動説」

三九一 光と音響との比較 光はエーテルの波動によることは既に之を記せり、今之を音響に比較せ

ん、音響も波動なれども其波動は空気分子等の波動なり、音響波動の媒介物（空気等）の現存は吾人實際之を知ると雖も光線波動の媒介物（エーテル）の現存は吾人未だ之を確知せず

(14) 佐藤為次郎編『医学生受驗用 物理書』吐鳳堂 一八九七年 国立国会図書館デジタルコレクション

第五 波動

〔一〕 水ノ波動ヲ伝達スル原因及波動ノ定則ヲ記セヨ

波動ノ定義 物體分子外力ノタメニ一往一來ノ運動ヲ起シ漸々相順列スル所ノ諸分子ニ伝達スルトキハ之ヲ波動ト云フ

波動現象ノ原因 水中ニ於ケル波動ハ物體ノ落下ニ由テ起ルモノニシテ

(15) 矢田部良吉 『新体詩抄』序文 丸屋善七 一八八二年 国立国会図書館デジタルコレクション

(16) 北村門太郎（透谷）『エマルソン』民友社 十二文豪シリーズ第六卷 一八九四年

(17) 『The Over Soul』一八四一年 ※原文のなかの自然科学につながるとみられる用語

the waves and surges of an ocean of light, (波動)

the universe is represented in an atom, in a moment of time (原子)

We live in succession, in division, in parts, in particles. (粒子)

(18) 久米邦武 『特命全権大使米欧回覽實記』博聞堂 一八七九年 国立国会図書館デジタルコレクション

(19) 森鷗外『キタ・セクスアリス』「昂」一九〇九年七月

「そのうえ、丁度空気の受けた波動が、空間の隔たるに従って微かになるように、この心理上の変動も、時間立つに従って薄らいだ」

(20) 夏目漱石『吾輩は猫である』「ホトトギス」一九〇五年

「吾輩がこの際武右衛門君と、主人と、細君及雪江嬢を面白がるのは、単に外部の事件が鉢合せをして、その鉢合せが波動をこなところに伝えるからではない。」

(21) 夏目漱石『幻の盾』「ホトトギス」一九〇五年四月

「見る間に次へ次へと波動が伝わる様にもある。動く度に舌の摩れ合う音でもあろう微かな声が出る」

(25) 森鷗外「仮名遣意見」「臨時假名遣調査委員會議事速記録」一九〇九年一月

「又近世復古運動が起りましたも、此波動は餘り廣くは世間に及んで居ないに違ひない。」

(26) 森鷗外『カズイスチカ』森鷗外「三田文学」一九一一年二月

「ええ。波動はありません。既往症を聞いて見ても、肝臓に何か来そうな、取り留めた事実もないのです。酒はどうかと云うと、厭ではないと云います。はてなと思って好く聞いて見ると、飲んでも二三杯だと云うのですから、まさか肝臓に変化を来す程のことないだろうと思います。栄養は中等です。悪性腫瘍らしい処は少しありません」

※なお、一九四九年（昭和二十四年）出版の斎藤茂吉の歌集『小園』につきのような「波動」の語を用いた歌がある。

午後四時十五分より鳴きそむる朝蟬のこえゑ波動のごとし 『小園』

先ず、冒頭に「午後四時十五分より」と、ニュース報道のように正確に時間をいうことで、ひとつの事件が起ったことを表す。その事件とは、朝に鳴く種類の蟬が夕方に鳴いたのである。それも一匹二匹ではない。茂吉は、大群の蟬の声を「波動」のごとしという。この「波動」は、物理の音の波動である。このほか、『遠遊』『ともしび』『霜』『暁紅』『白き山』にも「波動」の語を用いた歌がある。

(27) 今井邦子『萬葉集講座』第一卷（作者研究編）「額田女王研究」 春陽堂 一九三三年

此歌の如き内容の場合大抵の人は初句より絶叫的語調を以て起し来るが普通であるのに第一句に枕詞をおき、第三句に枕詞をおき第一句より第四句までに二句の枕詞を使用したる爲に、初め四句は如何にも悠揚たる語調になつて奔らんとする思ひを差控へて靜かにしてゐる趣がある。と、その調子の内容に觸れて言はれた言葉のなかに、歌人は深く學ぶ處があると思ふ。しかも三の句で「三輪山の」と急呼せず「三輪の山」との一言を挿入した爲に語調を莊重にしそれが五句以下の激情を切つて落した瀧の様な烈しい波動をいたづらに騒がしくせずに一層力強いものに響かせてくるといふ様な點に左千夫は深く留意してゐるのにも教へられる。

(28) 島木赤彦『萬葉集の鑑賞及び其批評』（アララギ叢書第21編）岩波書店一九二二年 講談社学術文庫
一九七八年

(29) 島木赤彦『歌道小見』（アララギ叢書第16編）岩波書店 一九二四年

(27) 『萬葉集の鑑賞及び其批評』27 「三輪山を然も隠すか雲たにも情あらなむ隠さふべしや」の調子について言つた語。

(28) 茂吉は、この歌を「幾何学的」つぎのようにいう。

成 昭和十年十月、鴨公小學校の境内に發掘せられた、藤原宮殿の北門趾に立つて直線を北方へ引けば、耳

つ 山腹の中央點に到達するやうになつて居ることを、私自身目測して、この長歌の寫生に驚歎したのであ

構 た。それ程藤原宮殿の構成が幾何學的なのである。この「幾何学」の意味は、宮城自体がの幾何学的な

門 成で、それを写生するゆゑに幾何学的構成になつた考えている。従来、藤原宮御井の歌の「日経乃大御

歌 「日韓能大御門」には諸説があり、東西の意などとされていたが、吉野政治著「黄葉片々 藤原宮御井

「東 の『日経大御門』と『日韓大御門』について」『万葉』（二〇一二年十一月）によれば、隋唐の京城の

子 太陽門」「西太陽門」という名称を踏まえつつ、その二つの門を太陽が左旋し、あるいは右旋して「天

之宮庭、五帝之坐。十二諸侯之府」すなわち藤原宮へ入る門とイメージしたものではないかという。

シ ョン (28) 小國重年『長歌詞珠衣』正宗敦夫校訂 歌文珍書保存會 一九二〇年 国立国会図書館デジタルコレク

(30) 斎藤茂吉歌集『白桃』岩波書店一九四二年

(31) 佐藤佐太郎著『茂吉秀歌』岩波書店一九七八年

(32) 橘守部『長歌撰格』一八一九年 『橘守部全集』国書刊行会 一九二二年 国立国会図書館デジタル
コレクデヨン

(33) 藤原雅澄（鹿持雅澄）『永言格』一八三五（天保六）年 一八九三年 国立国会図書館デジタルコレ
クシヨン

第Ⅱ章 万葉集の評価語「圧搾」

はじめに

斎藤茂吉は、特に人麻呂にこだわって、その分析と考察にもとづいて声調にかかわる思索を続け、彼の声調論の構築に努めた。その声調をなす「屈折」「ゆらぎ」「波動」についてはすでに述べたが、ここでは「圧搾」について述べる。最初、茂吉は「圧搾」の代わりに「省略」を用いたりもするが、このふたつが明確に分けられる過程に注目しながら、彼の声調論を構成する概念として考察してゆきたい。

Ⅰ、漢語「圧搾」から物理学用語「圧搾」へ

「圧搾」が物理学用語になるまでの過程として漢語「圧搾」の歴史をみてゆきたい。（以下古典籍の本文用字に従い表記する。）古代中国の文献には「圧搾」の明確な用例は少ない。古くは仏経経典『正法念處

經』に、「往生於大怖畏闇之處。既生之後。上下二山一時俱合。壓窄其身。受大苦惱」とあり、「往生において闇黒の處を大いに怖れる。既に生の後、上下二山一時俱に合す。その身圧搾す、大いなる苦悩を受く」とする。この意は、生前の行いによつては、死後に大いなる暗闇が待ち受け、二つの山の間に挟まれ押しつぶされるような苦悩をうける、であり、この「圧搾」は押しつぶす意である。

『廣韻』（注1）をみると、「壓鎮也降也
窄也壞也」とあつて「壓（圧）」の字は「窄」と同じという。「壓」

と「厭」は字形の類似から、しばしば混同されることがある。『説文解字』（注2）には「厭窄也」「窄

迫也窄
古今字也」とあつて「窄」は「窄」と同じ字という（「窄」は今日の「搾」である）。つまり、「壓」も

「窄」も「窄」も「厭」も同じ意を表すことがあるという。「壓窄」は、『一切経音義』（慧琳撰）（注3）

の「壓油」の項に、「壓油鵝甲反廣雅壓鎮也杜注左傳
壓窄也説文壞也從土厭聲」と、注の文中に「壓窄」がある。この注によれ

ば「壓」は、廣雅に鎮也、説文解字に壞也とするところから、押え壞して油をとり出す意のことである。また

「杜注左伝云」は、春秋左氏伝の成公の十六年の条に「甲午、晦、楚晨壓晉軍而陳」（甲午、晦、楚が晨あさ

晋の軍を壓して陳す）とあり、この部分の杜預の注に「壓窄其未備」（圧搾はその未備）とあつて「壓」を

鎮圧の意としている。また、『老子』に「夫唯不厭、是以不厭」があり、『老子校釋』（注4）によれば厭と

壓は同義にとらえられ、民衆の生活を押しつぶす所謂圧政を圧搾としている。

また『齊民要術』の作酢法をみると、「至十月中、如壓酒法、毛袋壓出、則貯之、其糟、別甕水澄、壓取
先食也」という一文がある。これをその解説書『齊民要術校釋』（注5）に見ると、「毛袋壓出」は「指黑羊
毛織成的用以壓榨黃酒的酒袋」、黒い羊毛織りの酒袋で黄酒を圧搾するとある。この「壓出」はエキスを抽
出する意味である。これは先の一切経音義の圧搾に同じである。このように古代中国では、「壓」の一字で
圧搾の意をあらわし、エキスをしぼり出す意や鎮圧、圧政などの意味で用いられることがあった。

我が国で熟語「圧搾」が一般化するのは明治以降である。その前段階として、蘭学の物理関係の書、『窮
理通』（一八三六）（注6）に、「但水不因壓窄成小耳（但だ水は圧搾に因りて小を成さざるのみ）」という
例が見える。これは、圧搾によつて水の体積が変化しない性質についていうものである。また『西国立志
編』（注7）には、「香草の如く、圧搾せらるるときに、必ず絶好の芬芳を發すべし」と、香草が押しつぶさ
れたときに良い香りを発する、とある。この「圧搾」もまた科学的な用例である。これらは先の「圧搾」の
意味とおなじである。以降、「圧搾」は新しい時代の知識である科学の分野の用語として定着してゆく。

明治以降の文学作品にも「圧搾」は以下に見るようように物理学的に使われている。文学作品につか
われた圧搾の早い例に、徳富蘆花の随筆『自然と人生』（注8）があり、「駸々どんどん上げて来る潮水は満々たる川
水に支へられ川の石垣の間に圧搾せられて互に衝き合ひ、押し合ひ、もつれ合ひ・・・」という。これは、
相模湾に注ぐ田越川に三日雨が降り続いたあとの大水の描写で、石と石の間に水が押し寄せて石に圧力が掛
かっている現象を「圧搾」と物理学の知識をもつて表現したとみてよい。つぎに正岡子規の『墓』（注9）に

は、「みいちゃん」は婚礼したかどうか知らず。市区改正はどれだけ抄取ったか、市街鉄道は架空蓄電式になったか、それとも空気圧搾式になったか知らず」と、蒸気機関車の動力を空気圧搾式といっており、物理学用語そのものである。また石川啄木の『火星の芝居』（注10）では、「先ず青空を十里四方位の大きさに截つて、それを圧搾して石にするんだ」という。啄木の空を截つて圧搾し、石にするという発想そのものは詩的空想的であるが、「圧搾する」ということは、疎を密にすることで、明治の窮理の流行と照らし合わせて物理学用語そのものとみて良い。

二、柿本人麿評釈の「圧搾」「省略」「融合」の混在

本節は、茂吉の「圧搾」の用例を詳しく検討することにより、声調「圧搾」を明らかにしようとするのであるが、それに先立ち注意すべきことは、言葉や文章の「省略」はもともと表現技巧の問題であり、その技巧によって生じる表現効果が「圧搾」であるはずだが、茂吉は初期にはどうやらこの二つの関係を明確にしていなかったようである。ために表現効果を論じる際、以下の本文中に述べる「融合」なる概念を持ち出したりする。これに留意しながら、以下に「圧搾」の用例九例七首（巻一・四五番歌、巻三・二六六番歌、巻一・一九五番歌、巻二・二二七番歌、巻二・一六七番歌、巻二・一九九番歌）を順に見てゆく。

二一、巻三・二六六番歌と巻一・四五番歌など

まず『柿本人麿』〈評釈篇巻之上「人麿短歌評釈」〉巻三・二六六番歌（『斎藤茂吉全集』第十六巻 二九一―三

〇二頁）

淡海の海夕浪千鳥汝が鳴けば心もしぬにいにしへ思ほゆ

この歌の大意を「一首の意は、淡海の海に、その海の夕ぐれ浪に、千鳥が群れ啼いてゐる。千鳥らよ、汝等が斯く鳴くを聞けば、眞から心が萎れて、昔の榮華の様が思はれてならない」とし、語釈の部分（『斎藤茂吉全集』第十六巻 P.292）に、

○夕浪千鳥 ユフナミチドリと訓む。夕の浪に群れ鳴いてゐる千鳥のことを省略して複合名詞としたもので、人麿の造語である。

と、「夕波千鳥」は夕の波に鳴いている千鳥を縮めたもので「省略」としている。ここで一旦「省略」としたものを鑑賞の項では、

そして、第二句で、『夕浪千鳥』といふ非常に單純化し壓搾した、名詞ばかりの造語を持つて來てゐる。そしてやはり第二句で瞬時一息を切るのである。これは名詞で助詞が一つも無いからである。

『斎藤茂吉全集』第十六卷、P.286

と「壓搾」に言い換え、さらに数行後に、

『夕浪千鳥』といふとき壓搾した複合名詞は、獨逸語などならば極めて容易であるが日本語ではさう容易ではない。それにも係らず人麿はかういふ造語をしてゐるのである。

『斎藤茂吉全集』第十六卷、P.286

と「壓搾した複合名詞」だという。茂吉は最初「夕波千鳥」を「夕波の上を鳴きながら飛ぶ千鳥」と解して「省略」とし複合名詞といい、後には何の説明も無く「圧搾」したという。確かに表現効果としては「夕波千鳥」は、表面にあらわれない失われた時間への思い（千鳥が妻を恋したい鳴くように、かつての榮華を極めた近江京の暮らしの時間への愛惜）を喚起するものであるから、意は濃密になつており、「圧搾」の方がふさわしいのではあるが、説明がない点、この時点における「圧搾」の概念が未成熟であることを示すと見られる。

なお、このような複合名詞のもつ効果の例を茂吉は、全集第十六卷（一九八頁）に例をあげていう。

①青垣山、②青香貝山、③豊旗雲、④岩垣紅葉、⑤根白高萱、⑥足柄小舟 ⑦棚無小舟、⑧眞熊野小舟、⑨藻臥束鮒

これらの複合名詞の効果を、茂吉は省略によつて成立した詩の語と見るのである。以下、煩瑣を怖れつつ表現効果を述べる。

①「青垣山」は、『斎藤茂吉全集』第十六卷四七五頁に「青い垣のやうに圍める山といふ意」といい、四七六頁に「活きのある造語で、青香貝山などと共に不滅のものと謂つていいであらう」としている。これは卷一・三八番歌、

やすみしし我が大君 神ながら 神さびせすと 芳野川 たぎつ河内に 高殿を 高知りまして
登り立ち 國見をすれば 暈はる 青垣山 山祇の 奉る御調と 春べは 花かざし持ち

秋立てば黄葉かざせり・・・（以下略）

※訓『斎藤茂吉全集』第十六卷 P.471

の「青垣山」について言ったものである。このような「青垣山」の最も代表的なイメージは、人口に膾炙する古事記の倭建命の一首、

倭は國のまほろばたたなづく青垣山隠れる倭しうるはし

これは、まさに命の絶えんとする倭建命が最期に思い浮かべる、もつとも美しい大和のイメージである。

「青垣山」という語には、緑豊かな山々の風景に包まれた土地のもつ幸福と平穏さが濃縮されている。

②「青香具山」は茂吉が「青垣山」とともに不滅という。巻一・五二番歌、

やすみしし我大君高照らす日の皇子荒袴の藤井が原に大御門始めたまひて埴安の

堤の上にあり立たし見たまへば大和の青香具山は日の経の大御門に春山と

茂みさび立てり畝傍のこの瑞山は日の緯の大御門に瑞山と山さびいます耳成の

青菅山は背面の大御門によろしなへ神さび立てり名ぐはし吉野の山はかげともの

大御門ゆ雲居にぞ遠くありける高知るや天の御蔭天知るや日の御蔭の水こそば

とこしへにあらめ御井のま清水

※訓『斎藤茂吉全集』第十六巻 P.892

にあり、「香具山」は大和三山のひとつである。茂吉は「『青』の字を冠したのは、青々と樹木の茂つてゐるのをあらはしてゐるのである」（全集第十六巻、P.896）という。この語も先の「青垣山」と同じく、緑に包まれた幸福や平穏さを含み持つのである。

③「豊旗雲」は巻一・十五番歌の言葉である。

海神の豊旗雲に入日さし今夜の月夜さやけくありこそ

※訓『斎藤茂吉全集』第二十巻

P61

一首は「今、浜べに立つて見たすに、海上に大きい旗のやうな雲があつて、それに赤く夕日の光が差してゐる。この様子では、多分今夜の月は明月だらう」（万葉秀歌）という意で、「豊旗雲」は、「荘麗ともいふべき大きい自然と、それに参入した作者の気魄と相融合して」ということであろう。つまり、たな引く壮麗な旗のような雲に、作者の気魄が溶け込み濃縮されているのである。

④「岩垣紅葉」は古今集二八三番歌、

奥山の岩垣もみぢ散りぬべし照る日のひかり見る時なくて

※訓、新全集『古今集』

P127

にあり、新編全集の頭注によれば「垣根のように巡らされた岩の間のみじ」という。この語には、美しく色付いていながら、誰にもしられることのない寂しさが濃縮されている。

⑤「根白高萱」は巻十四・三四九七番歌、

川上の根白高萱 あやにあやに さ寝さ寝てこそ 言に出にしか

※訓、新全集『万葉集3』

P499

一首の意は、「川のほとりの、根の白い高いかや、そのねの如く、感極まつて、寝また寝たからこそ、世の噂にもものぼったのである。」（私注）といい、根白に女の肌の白さを暗示している（新全集）という。つまり「根白高萱」は、根の白い丈の高い萱にセクシヤルな女性のイメージをかさねた語句である。

⑥「足柄小舟」は巻十四・三三七番歌、

百づ島 足柄小舟 あるき多み 目こそ離るらめ 心は思へど

※訓、新全集『万葉集3』P464

この歌は女性から男性へあてたもので、「多くの島々を足柄小舟が漕ぎ廻るように、あれこれ歩き寄る所が多いので、あなたは心には思っている、会う機会が少ないの shouldn't you」（大系）という意である。古代に名高い足柄の舟は足が軽く、それに掛けてあちこちの女へ渡り歩く浮気な男性のイメージを含んでいる。

⑦「棚無小舟」は巻一・五八番歌、

いづくにか船泊てすらむ安礼の崎漕ぎ廻み行きし棚無し小舟

※訓『斎藤茂吉全集』第二十二巻 P35

この歌の『万葉秀歌』の現代語訳によれば、「今、参河の安礼の埼のところを漕ぎめぐって行った、あの舟棚の無い小さい舟は、いつたい何処に泊るのか知らん」といい、「棚無小舟」は「舟棚の無い小さい舟」という。また、新全集の頭注によれば「タナは船の舷側の横板。北陸や山陰の海岸、あるいは田沢湖（秋田県）や諏訪湖（長野県）などの湖沼に最近まで見られた刳舟の類をいうか」という。いずれにしても棚の無い船は安定感に乏しい。さらに小舟である。「棚無小舟」という語には、羈旅のしおれるような心情が凝縮されている。

⑧「眞熊野小舟」は巻六・一〇三三番歌に見える。

御食つ国 志摩の海人ならし ま熊野の小舟に乗りて 沖へ漕ぐ見ゆ

※訓、新全集『万葉集2』

P162

一首の意は、「み食つ國志摩の海人たちであらう。ま熊野のを船に乗つて、沖の方へこぐのが見える」（私注）

というものである。さらに巻六・九四四番歌に「眞熊野の船」があり、これらは熊野産の特徴ある船であった。「眞熊野船」に「小」の字を入れた「眞熊野小舟」もまた、先に見た「棚無小舟」と類似の羈旅の寂しさが凝縮された響きである。

⑨「藻臥束鮒」は巻四・六二五番歌、

沖辺行き 辺を行き今や 妹がため 我が漁れる 藻伏し束鮒

※訓、新全集『万葉集1』P326

この歌の題は「高安王が包める鮒を娘子に贈る一首」であり、歌意は新全集に「沖辺に行ったり 岸辺に寄ったりしてやつと今 あなたのために わたしがつかまえて来た藻伏し束鮒です」といい、頭注に「藻伏し束鮒」を「苞の中に藻と共に詰めて生きたまま届けられた小鮒をいうか」とあるように、「藻臥束鮒」には

高安王の真摯な愛情が凝縮されている。またこれら①～⑨と同じ箇所に取り上げていないが、卷一・四十
五番歌の「旗薄」がある。つぎに見てゆきたい。

⑩茂吉は、万葉集卷一・四五番歌（『斎藤茂吉全集』第十六卷P.49～P.510）に声調の「圧搾」を指摘する。卷一・
四五番歌の茂吉の訓は次の通りである。

やすみしし 吾大王 高照らす 日の皇子 神ながら 神さびせすと 太敷かす 京を置きて
隠口の 泊瀬の山は 眞木立つ 荒山道を 石が根の 梶枝 おしなべ 坂鳥の 朝越えまして
玉かざる 夕さりくれば み雪降る 阿騎の大野に 旗薄 篠をおし靡べ 草枕 旅宿りせず

古思ひて

※訓『斎藤茂吉全集』第十六卷 P.49

この歌の大意をつぎのように示す。

「大意」 「八隅知之」わが輕の皇子、
「高照」 天津日嗣の御子が、神さながらの、神の御行動を爲た
まふと、立派な宮殿のある飛鳥の淨御原の都を御出發になり、
「隠口乃」 泊瀬の山は、槇・檜のやう
な太木が繁茂し、人も通はぬ荒山道であるのに、その岩根を踏み、
荊・叢木（即ち楚樹）を押分け、
「坂鳥乃」 朝に山を越えさせ、
「玉限」 夕方になれば、雪の降りさうな寒い安騎の大野に到着せられ
て、その薄・篠・荻の類を敷きつつ旅泊をなされます。御父君の過去の御行跡を追懐し御偲びにな
つて。といふぐらゐの歌である

『斎藤茂吉全集』第十六卷 P.504

そして、この歌の鑑賞の項で次のようにいう。

それから、其處で聲調が稍小さきみになつたから、二たび大きく、『み雪ふる安騎の大野に』と続け、
息を延ばして置いて、また、『旗薄、しのを押なべ草枕旅やどりせず』と稍壓搾したやうな聲調にな
つてゐるのである

『斎藤茂吉全集』第十六卷 P.506

ここから、声調を構成する要素として「圧搾」を捉えていたことは明確である。茂吉は、この歌の全体のな
がれを「小さきみ」や「二たび大きく」や「息を延ばし」と所謂緩急があると見る。「阿騎の大野に」との
あとに「息を延ばし」と緩があり、その後の急にあたる「旗薄、しのを押なべ草枕旅やどりせず」に「圧
搾」があるという。この「旗薄」は、山田孝雄の『万葉集講義』に「薄は長高くして著しく顯れ、其の穂の
風に靡けるさま旗の風に靡くに似たればかくいへるなり。」（注二『万葉集講義』卷第一 P.212）と解説されてい
る。茂吉は、この解説の意味を縮めて「旗薄」の意と捉えている。また、「しの」は植物の篠に「偲ふ」の

意がかかる掛詞である。茂吉はこれらの技巧によるイメージの重層を「旗薄しのを押しなべ草枕旅やどりさす」に見いだし、これを声調のひとつとしての「圧搾」と捉えたのである。

以上①～⑩に見てきたように、これらの複合名詞は、単に長い表現を縮めるのみならず、豊かなイメージを醸す詩語になっている。単に省略して造語した複合名詞といわず表現効果で「圧搾した」複合名詞という気持ちを含めているのである。以上のようなことは、茂吉の長い間の創作活動によって得られた実感と考えられる。とはいえ、先にも触れたように、彼はこの段階で「圧搾」と「省略」を截然区別していたとは考えにくい。というのも「人麿長歌評釈」（一九三五 昭和一〇 年執筆）にもつぎのように、「圧搾」と「省略」を区別せずに用いているからである。それを次項で見る。

二二、 卷二・一九六番歌

つぎに卷二・一九六番歌、所謂「明日香皇女挽歌」において茂吉は、「省略技法」と「融合」という語を用いて声調を評する。卷二・一九六番歌の茂吉の訓は以下の通りである。

飛ぶ鳥の 明日香の河の 上つ瀬に 石橋渡す^{いしはし} 下つ瀬に 打橋渡す 石橋^{いしはし}
生ひ靡ける 玉藻もぞ 絶ゆれば生ふる 打橋に 生ひををれる 川藻もぞ 枯るれば生ゆる
何しかも わが王の 立たせば 玉藻のまころ 臥せば 川藻の如く 靡かひし 宜しき君が
朝宮を 忘れ給ふや 夕宮を 背き給ふや 現身と 思ひし時に 春べは 花折りかざし
秋立てば 黄葉かざし 敷妙の 袖たづさはり 鏡なす 見れども飽かず 望月の
いやめづらしみ 思はしし 君と時時 幸して 遊び給ひし 御食向ふ 城上の宮を 常宮と
定め給ひて あぢさはふ 目言も絶えぬ 然れかも^{にふ} あやに悲しみ ぬえ鳥の
片戀つま^{いづはみ} 朝鳥の^{あさの} 通はす君が 夏草の思ひ萎えて 夕星の か行きかく行き
大船の たゆたふ見れば 慰むる情もあらず そこ故に 術知らましや 音のみも
名のみも絶えず 天地の いや遠長く偲び行かむ み名に懸かせる 明日香河 萬代までに
愛しきやし わが王の 形見にこを

※訓は『斎藤茂吉全集』第十六巻、P.614

茂吉は、この歌に見られる表現技法について次のようにいう。

併し、此處の『君』は前後の關係から、どうしても君即ち皇女の配偶者のやうである。そんなら、上の『川藻の如く靡かひし』の句はどうなるかといふに、これは皇女の御事になる。そして、一たび『川藻の如く靡かひし』と皇女の御事を敘して來て、突如として男、即ち背の君の御事となるところに、

人麿一流の省略技法があり、融合があるのである。

『斎藤茂吉全集』第十六巻、P.610

この部分の「人麿一流の省略技法があり」は分かりにくいように、何を「融合があるのである」というのか、どのような状態をさすのか、いよいよわかりにくい。

考察の手がかりは、茂吉の現代語訳にあると思われる。

び 「飛鳥」明日香川の上流の瀬には飛び石を渡し（置き）、下流の瀬には假橋を渡す（造る）。その飛

石に生ひて靡いて居る玉藻は絶えたかと思ふとまた生える、假橋に生ひ繁つてゐる川藻は枯れたかと思

ふ

① とまた生えるのに、どうしてわが皇女は、皇女がお立ちになればその玉藻のやうに、お臥りになればそ
の川藻のやうに、靡き寄り親まれたところの、あの立派で尊い夫の君の居られる朝の御殿をお忘れにな

つ

て、薨去なされたのであらうか。夕の御殿を御見棄になつて、薨去なされたのであらうか。悲しくも計

り

かねる御事である。

② この世に皇女御在世の折は、春は花を折りかざし、秋は黄葉を挿頭にせられて、「敷妙之」互に御袖
を

れ

つらね、「鏡成」鏡のやうに見ても見飽かず、「三五月之」満月の如くにますます立派だと思ひなさ

た、夫の君と一しよに御出遊なされし、「御食向」城上の宮をば、今日は永久の墓陵と定め給うて、

〔味

澤相〕もはや御目にかかることも物申上げること叶はぬやうになつた。

さういふ次第ゆゑ、夫の君は、切に悲まれ、今は「宿兄鳥之」ひとりの片戀夫の御ありさまで皇女をお
偲びになりながら、城上の宮に「朝鳥」お通ひになる御姿が、「夏草乃」夏草の萎れるやうにしをれ「夕
星之」夕星のめぐるやうに往來なされ、「大船」ふらふらと逡巡沈思なされる御有様をお見うけ申すと、
吾々とても心を慰めかね、爲すべき方法も分からぬ。そこで、せめては皇女の御尊だけなりとも、御名だ
けなりとも、天地の遠く久しい如くに、遠く久しく何時までも偲び奉らう。そして皇女の御名につけられ
たところの明日香川をば、萬代までも、吾が皇女の御形見として慕ひ奉らう。ああその御形見か。此處よ。

①を見ると、茂吉は「王」を皇女、「君」を夫と解している。「何しかも わが王の 立たせば 玉藻の
ころ 臥せば 川藻の如く 靡かひし 宜しき君」の部分は、「どうしてわが皇女は、皇女がお立ちになれ
ばその玉藻のやうに、お臥りになればその川藻のやうに、靡き寄り親まれたところの、あの立派で尊い夫
の」と現代語訳する。そして、「川藻の如く 靡かひし」と「宜しき君」の間が切れており、その続きよう
は次のようだと言っている。

併し、此處の『君』は前後の関係から、どうしても君即ち皇女の配偶者のやうである。そんなら、上の
『川

藻の如く靡かひし』の句はどうなるかといふに、これは皇女の御事になる。そして、一たび『川藻の如
く

靡かひし』と皇女の御事を敍して來て、突如として男、即ち背の君の御事となるとところに、人麿一流の
省

略技法があり、融合があるのである。その場で、夫婦が互に睦み合ふといふ
具合に、女が男の方へ移つて、融合するのである。

『斎藤茂吉全集』第十六卷、

P640

この説明によれば、「川藻の如く 靡かひし」と「宜しき君」の間に「省略技法」があるという。つまり、
「皇女がお立ちになればその玉藻のやうに、お臥りになればその川藻のやうに、『皇女が』靡き寄り『お二
人が』親まれたところの、あの立派で尊い夫の君の居られる朝の御殿を…」という文脈で傍線の部分が省略
されていると解し、これを「融合」と呼ぶ。少々複雑な解釈であるが、茂吉は「なびかひし」を「皇女
の御事」としながら夫婦の行為と二重の意味でとっている。この歌の「君」が誰をさすのか、また「川藻の
如く、靡かひし」の主体が誰をさすのかについて、茂吉が参照したと思われる諸説は以下のように大きく四
つに分かれる。

- | | | |
|-------------|--------------------|--------------|
| (1) 「君」は夫、 | 「川藻の如く 靡かひし」は夫の形容 | (旧全集・新全集) |
| (2) 「君」は夫、 | 「川藻の如く 靡かひし」は皇女の形容 | (全釈・山田講義) |
| (3) 「君」は皇女、 | 「川藻の如く靡かひし」は夫婦の行為 | (檜蓑手・新考・全註釈) |
| (4) 「君」は夫、 | 「川藻の如く靡かひし」は夫婦の行為 | (私注・注釈・旧全集) |

これら(1)～(4)説のうち、茂吉の解は何れにもぴたりと従っているわけではない。まず「君」は、集中の一
般的な例から男子とする。「玉藻のまころ」(玉藻のように美しい)というイメージは、男性にはふさわし

くないとみて皇女のことするのである。そして、「靡かひし」という言葉に互いにの意があると見て、夫婦の行為とうけとり、その後「宜しき君・・・」と夫のことをいうと解している。つまり、最初は皇女のことを言っていたものが、文に切れもなく、いつのまにか夫婦のことをいい、その後、また切れもなく夫のことをいうかたちと見る。そしてこれを「人麿一流の省略技法があり、融合フエルシメルツンクがあるのである」と評するのである。

この「省略融合」は、②の後の部分にもいう。

『春べは花折りかざし、秋立てば黄葉かざし』は皇女の御事のやうであり、『敷妙の袖たづさはり』は御

二人の事に相違ないが、『鏡なす見れども飽かず』のところは皇女の形容のやうでもあるが、下につづ

く、『望月のいやめづらしみ思ほしし』を見れば、皇女が夫君のことを『望月のいやめづらしみ思ほしし』と

云ふやうに聞こえるのである。その次の、『君と時時いでまして』の句を見れば、正しく『君』は夫君

のことに相違ない。夫君だとすれば、『鑑なす見れども飽かず、望月のいやめづらしみ思ほしし』はどう

しでも、夫君の形容といふことにせねばならぬが、愚見によれば、その邊は人麿一流の省略融合フエルシメルツンクがあるので、

形容の如きも兩方へ滲透してゐると解釋するのである。

『斎藤茂吉全集』第十六卷、P641

ここで茂吉は、a「春べは 花折りかざし 秋立てば 黄葉かざし」を皇女の形容、b「敷妙の 袖たづさはり」は夫婦の行為、つづくc「鏡なす 見れども飽かず」はふたたび皇女の形容、d「望月の いやめづらしみ 思ほしし 君」と「君」につづく、このa b c dを「省略融合」と評している。

さらに、③には「融合技法」という。

それから、終の方の、『音のみも名のみも絶えず天地のいや遠長く偲び行かむ』までは順當に分かるが、『み名に懸かせる明日香河萬代までに愛しきやしわが王の形見にここを』のところがさう明快には行かない。これが即ち融合技法があるからである。

『斎藤茂吉全集』第十六卷、P 641

この「融合技法」は、皇女を「何時までも偲び奉らう」から皇女の名の連想で明日香川につなげ、明日香川を皇女の形見と詠いあげてゆくとともに認めるようである。茂吉は、この部分に人麻呂の美的感覚が働いているおり明快に解釈し得ない、としながら「融合技法」という。どうやら言葉を「省略」しつつ歌に詩的な言語の流れと、異質なものの混ざり合ったなかに調和する美を「融合技法」とすると思われる。

茂吉は、詩としての美を「融合」という言葉で述べるのであるが、これは、一九〇〇（明治三十三年）の森鷗外の翻訳『審美新説』（森林太郎著 春陽堂 一九〇〇年）（注12）の「融合」を、一九五番歌にあてはめたものと考えられる。『審美新説』は、フオルケルトの著作『審美上の時事問題』の概略をのべたもので、

芸術と道義との関係

芸術と自然との関係

第二自然としての芸術

様式

自然主義

審美学の現況

の六項目がある。「融合」は、「第二自然としての芸術」のなかにあり、ドイツ語「Verschmelzung」を「融合」と訳している。これは、茂吉が「融合」にドイツ語「フェルシュメルツンク」とルビする語である。鷗外は「芸術上観相」を述べるなかで、つぎのように「融合」をいう。（※なお、同文にドイツ語「Anschauung」は「観相」、「Association」は「平生聯想」と訳されている）

藝術の志は先づ観相 *Anschauung* を作るに在り。（中略）藝術上観相は蓋し観想の完成したるものなり、観相といふものと理想の實現したるものなり。而してその常の観相と相殊なるは、その官能上形相の一邊に局せずして、他の靈性上含蓄の一邊を併せたるに在り。兩者は平生聯想 *Association* として相合ふものなるに、今や徑ち融合 *Verschmelzung* の関係となり畢ぬ。是れ審美觀に重き價值を與ふるものにして、能く予をして審美觀とは観相として視るなりと曰はしむるものなり。

（『審美新説』二十一 国立国会図書館デジタルコレクション）

ここに鷗外は、芸術の根本として見ること（観相）の重要性をいう。「融合」は、常の「観相」とは異なる、所謂連想が合わさるものをいい、審美に重い価値を与えるとされている。茂吉は、こうした「融合」を一九五番歌の皇女と夫や、皇女の名と明日香川の名の連想にあてはめて考えたのである。

そのやうに果敢なくもかの女は死んで行つた。』かの女が亡くなつたといふ〔梓弓〕噂だけを聞く自分でも、生前にしんみり見なかつたことを悔いる程だから、況して親しく〔布袴乃〕手枕をかはして〔劔刀〕添寐した夫の身になつたら、どんなに淋しく思ひ寐ることであらう、どんなに殘惜しく戀ひ慕ふことであらう。』まだ死ぬ時でないのに思ひがけず彼の女は死んで行つた。朝露の如くに。夕霧の如くに。』

『斎藤茂吉全集』第十六卷、P.792

この歌について茂吉は、つぎのようについて。

『消ゆと言へ』とか、『念ひて寐らむ』とか、文法的には切れるが、聲調からは切れてゐない。かくの如く切れてゐないから、其處におのづから、省略と壓搾とが行はれるのである。即ち私の謂ふ省略融合の技法が行はれるのである。

從來の學者はこの事に就いても、種々研究せられた。澤瀉氏は省略法の文字を用ゐられ、山田氏次いで

森本氏は飛躍の文字を用ゐられてこれらの技法を説明して居る。

(中略)

『霧こそは夕に立ちて朝には失すと言へ』から直ぐ、『梓弓音聞く吾も』に續けたところも亦同じである。攷證で此處の具合を説明して、『霧こそは夕べに立ちても明ぬればうせぬといへ、されども人はさはあらざるものといふ意なり』と説明してゐる程であるが、此處はそれよりも、『その如く、この采女も時ならず過ぎにし』といふ句を含めて居るものと解釋すべきである。即ち、『時ならず過ぎにし』といふ句が二たびも壓搾せられて、終の方になつてはじめて、『時ならず過ぎにし』を表面に出してゐる手法は巧みであり、簡淨を極めてゐる。

『斎藤茂吉全集』第十六卷、P.794

このように茂吉は、対句の後ろに「省略」と「圧搾」の「省略融合の技法」があるという。「省略」は、文を省く意、「圧搾」は縮まつた言葉のなかに悲しみの思いが凝縮されたこと、「省略融合の技法」は凝縮された文全体が一つの世界としてまとまり響き合うさまをいうのであるが、この「省略」と「圧搾」と「融合」が混在して分かりづらい。さらに「『時ならず過ぎにし』といふ句が二たびも壓搾せられて」という「圧搾」は、一般的には「省略」といふべきである。こうした「省略」「圧搾」「融合」の混在が、茂吉の論を難解にしているのである。

では、茂吉がこの歌の省略を具体的にどのように考えているか、つぎに彼のしめす図式がある。

あきやまの　したぶるいも　なよたけの　とをよる子らは
いかさまに　念ひて居れか　たくなはの　ながきいのちを

——「時ならず過ぎにし」——

露こそは　朝に置きて　夕には　消ゆと言へ
霧こそは　夕に立ちて　朝には　失すと言へ

——「時ならず過ぎにし」——

あづさゆみ　音聞く吾も　髣髴に見し　ことくやしきを
しきたへの　手枕纏きて　つるぎたち　身に副へ寐けむ　若草の　その夫の子は
さぶしみか　念ひて寐らむ
くやしみか　念ひ戀ふらむ

——時ならず　過ぎにし子らが——

朝露の如也　夕霧の如也

※『斎藤茂吉全集』第十六巻、P.793

この図によると「時ならず過ぎにし」が二回省かれている。こうした茂吉の巻二・二二七番歌の解釈は、実は
先行研究から導かれている。澤瀉久孝の『万葉集新釈』（注15）に次のようにいう。

「長き命を―」を「は」「なるを」の意。この下に句がおちたと見る説はあたらない。「長き命を」と云ひ

さして「露こそは云々」と云つて、女の死を直接叙べないところ、例の人麻呂の省筆と見るべきものである。
る。

澤瀉久孝は、「ながきいのちを」は「長き命なるを」の意に解し、「長き命を」の後ろに「省筆」、つまり
省略があるとする。澤瀉の指摘する省略の箇所は、二カ所である。一は、「長き命を」の後ろであり、澤瀉
は「この下に句がおちたと見る説はあたらない」、また「云ひさして」というように、脱落ではなく言葉の
省略とみている。二つめの省略は対句の後ろにあり、澤瀉は「『露こそは云々』と云つて、女の死を直接叙
べないところ例の人麻呂の省筆と見るべきもの」という。つまり「露こそは朝に置きて　夕に消ゆといへ
霧こそは夕に立ちて　朝には失すと言へ」の対句の後ろに女の死の叙述が省略されて、「結句にゆずった」
と考えているのである。このように澤瀉久孝の指摘する省略は茂吉のいう「二たびも壓搾せられて」に重なる。
ただ、澤瀉は女の死は推測出来るものの、具体的にどのような文言が省略されているとは言わなかつた。
茂吉は、具体的にそれをしめすのである。茂吉の示す省略の文言は、「過ぎにし子らが」という結句の

一部で、「子らが」が省かれているという。「過ぎにし」が連体形であるならば、そもそも「子らが」が含まれるはずであるが、茂吉は「過ぎにし」を終止形と捉えている。それは、現代語訳に「「栲継之」 まだうら若く末長かるべき命で、時ならず死んで行つた。露は朝に置いて夕には消え、霧は夕に立つて朝には無くなるものであらうが、そのやうに果敢なくもかの女は死んで行つた。」と、終止形にし。「」を打っていることからわかる。

茂吉はここで、「省略」と「圧搾」を合わせて「省略融合」とする独自の見解を打ち出したのである。それは、山田孝雄の「この八句はこの前の句とは直接脈絡なくして註釋的に挿入せるさま」という一般論的な把握とは異なり、采女の死に対しての切実な感覚を表現するものである。

茂吉は、二カ所に叙述があるはずの「時ならず過ぎにし」を「省略」し、そこに言外の悲しみが凝縮されることを「圧搾」という。さらに省略された詩句の意が凝縮されて結句に送られ、対句部分と結句の「露」と「霧」の要素を含めて儚く美しいイメージでつながっている全体の効果を、茂吉は「省略融合の技法」というのである。ところが省略した箇所を濃縮する「圧搾」の効果と、省略した文の効果についていう「融合」には共通性がある。さらに、所謂省略の意味で「圧搾」を使うことも初期の声調「圧搾」の理解を困難にしているのである。

「省略」と「融合」は、卷二・一六七番歌の解にも見られる。

II-IV、卷二・一六七番歌、卷三・二五一番歌

卷二・一六七番歌（『斎藤茂吉全集』第十六卷、P.566-P.597）でも茂吉は「省略」と「融合」「省略句法」をい

う。卷二・一六七番歌は次のような歌である。（※訓『斎藤茂吉全集』第十六卷、P.566）

天地の 初の時し ひさかたの 天の河原に 八百萬 千萬神の 神集ひ集ひ坐して神分り
分りし時に 天照らす 日並尊「に云ふ、さしほる日女のみ命」 天をば 知らしめすと 葦原の 瑞穂の國を
天地の依り合ひの極 知らしめす 神の命と 天雲の 八重かき別きて「に云ふ、天雲の八重かき別きて」 神下し
坐せまつりし 高照らす 日の皇子は 飛鳥の 淨の宮に 神ながら 太敷きまして 天皇の
敷きます國と天の原 岩戸を開き 神上り 上り坐しぬ「に云ふ、神登りいましにしかば」 わが大君 皇子の命の
天の下 知らしめしせば 春花の 貴からむと 望月の 満はしけむと 天の下「に云ふ、食國」 四方の人の
大船の 思ひ憑みて 天つ水 仰ぎて待つに いかさまに 思ほしめせか 由縁もなき
眞弓の岡に 宮柱 太敷きまし 御殿を 高知りまして 朝ごとに 御言問はさず 日月の
敷多くなりぬるそこ故に 皇子の宮人 行方知らずも「に云ふ、さす竹の疊の宮人ゆくへ知らず」

この歌の題詞「日並皇子尊殯宮之時柿本朝臣人麿作歌一首并短歌」を、茂吉は題意の項に記し、日並皇子尊は

草壁皇子をさすこと、また「殯宮之時」は「本葬を営むまへ姑く喪屋におさめて朝夕饌を供えて近臣が仕侍する」期間を意味するが、当時は期間が短かったであろう、と推測している。

この歌の茂吉の大意は次の通りである。

「大意」天地開闢の初に、「久堅之」天の河原に、八百よろづ千よろづの數多の神々が、神集をし、神議をし給うた時に、天照大神即ち大日靈命は、天上を支配なさることとし、地上の葦原の瑞穂の國即ちこの日本をば、天地が二たび合ふ無窮の時まで、即ち天地のあらん限り、支配なさるべき御方として天孫一瓊々杵命を、天雲の八重雲の中を押し分けてこの日本の國土に天降らしめたまうた。そして代々天皇がこの國土を統治遊ばされたが、その皇統の「高照」日の皇子にまします天武天皇は、飛鳥の淨御原の宮殿で、神としての御威力を以てこの代を御治めになられて居たが、この地上の國は現の天皇が統治したまふところだからと仰せられて、御身みづからは天の石門を御開きになり天上に御のぼりになられてしまつた、即ち崩御になつた。』^(以上)^(二段)そこで、わが御仕し奉る日並皇子尊が御位に即かれて天下を統治し給ふならば、「春花之」春の花のやうに麗しく立派で、「望月乃」十五夜の満月のやうに盛大であらうと天下萬民が、「大船之」大船のやうに依頼り奉り、「天水」早に雨を仰ぎ待つやうに御期待申上げてゐたのに、どう御思召になられたものか、御由縁もない寂しい眞弓の岡にかくも大きく殯宮を（宮の柱を、皇居を）御營みになつてしまつたまひ、それでもはや群臣にむかつて御言宜ふこともなくなつて、月日も段々と経過してしまつた。それゆゑに春宮に仕へ申した官人どもが皆々歸趨することを知らず、途方に暮れて居る。』^(以上)^(三)

『斎藤茂吉全集』第十六卷、P.58

茂吉は、この歌を二段にわけて解釈するなかで、第一段に「省略句法」をいう。

從來、『神ながら太敷きまして』の句が上に附くのか下に附くのか解釋し得ず、迷つたものであるが、これは省略句法で兩方に懸つて、融合してゐるのである。^{フシキメタツトハ}
『斎藤茂吉全集』第十六卷、P.591

ここで茂吉が、從來「神ながら太敷きまして」が、上につくか下につくかで迷つたというのは、「神ながら太敷きまして」と「天の原岩戸を開き」の主体が誰をさすかということで、以下の三説に分かれていることをさす。

①「神ながら太敷きまして」|| 代々の天皇／「天の原岩戸を開き」|| 日並皇子（玉の小琴・講義）

積)

- ② 「神ながら太敷きまして」 Ⅱ 日並皇子 / 「天の原岩戸を開き」 Ⅱ 日並皇子 (代匠記・総釈)
- ③ 「神ながら太敷きまして」 Ⅱ 天武天皇 / 「天の原岩戸を開き」 Ⅱ 天武天皇 (全釈・注)

この三説を茂吉自身が如何に判断したかについて、彼の現代語訳を見てみたい。

その皇統の「高照」日の皇子にまします天武天皇は、飛鳥の淨御原の宮殿で、神としての御威力を以てこの代を御治めになられて居たがこの地上の國は現の天皇が統治したまふところだからと仰せられて、御みづからは天の石門を御開きになり天上へ御のぼりにならえてしまった、即ち崩御になった。

『斎藤茂吉全集』第十六卷、P.284

茂吉は、日の皇子を天武天皇、つまり③の説、天の岩戸を開いたのも天武天皇とする。「神ながら 太敷きまして」を天武天皇の淨御原の宮殿での支配統治の形容と受け取る。また、この歌の「省略句法」については、つぎのように示す。

高照らず、日の皇子は、飛鳥の、淨の宮に、神ながら、ふとしきまして。――飛鳥の、淨の宮に、神ながら、ふとしきまして。――すめろぎの、敷きます國と、あまの原、石門を開き、神上り。上りいましぬ。

『斎藤茂吉全集』第十六卷、P.290

これによれば、「飛鳥の、淨の宮に、神ながら、ふとしきまして」は二回あり、ひとつは「日の皇子」(天武天皇)の後ろ、もうひとつは「すめろぎ」(現の天皇^{うつ})の前にある。つまり、茂吉の考えでは、この部分は前後をつなぐ一種の掛詞的用法であり、本来はくりかえしになるものが、省略されていると考え、「融合」というのである。

また、茂吉はこの歌の「神下し」を「省略句法」とであるという。「神下し」についての茂吉の理解は、たとえば万葉集講義の「神下し」の解説「ここは神の御はからひととして皇孫を此の國に下し給ひしなればカムクダシとよむべきなり」などの内容が縮まったものと捉えて「省略句法」としていると考えられる。これままで茂吉が声調「圧搾」をみとめる長歌を見て来たが、「省略句法」は短歌に対しても評価言として用いられる。それは巻三・二五一番歌である。

淡路の野島の埒の濱風に妹が結びし紐吹きかへす

※『斎藤茂吉全集』第十六卷、P.217

この歌の茂吉の大意(現代語訳)は、「淡路の野島が埒までとうとう来たが、その強い濱風に、家を出るとき

妹が結つてくれた旅衣の紐がかくも靡きひるがへることである」とする。茂吉はこの歌の「濱風」の説明でつぎのように省略句法をいう。

○濱風爾　ハマカゼニと訓む。『濱風が吹いてゐるに、その濱風が』といふぐらゐの省略句法である。

『斎藤茂吉全集』第十六卷、P.218

これは語釈の部分で、語釈には、本来は「濱風が吹いてゐるに、その濱風が」と結句のうしろに繰り返されるべきところを省略していると捉える。澤瀉久孝の『万葉集新釋』に「人麻呂の例の省略的句法の一つのあらはれと見てよい」という。茂吉の「省略的句法」という評言は、実はこの澤瀉久孝から影響をうけたものと見える。しかし『万葉集新釋』は、「濱風にと云つて、紐吹かへすといふのは無理ないひ方である」という。これを詳しくいうと『新編日本古典文学全集 万葉集』の頭注などの説明と同じ意味になる。『新編日本古典文学全集 万葉集』の頭注は、「○紐吹き返すー紐ヲ吹き返サシムの意。厳密に言えば、返すは返ラシムであり、その返ルの主語は紐であるから、語の構成に無理がある。紐が風に翻るのを、作者自らを主格にして風に翻させていると表現している」という。つまり、これが現在の通説である。しかし茂吉は、この歌の省略句法は結句に「その濱風に」が省略されていると考える。繰り返しの省略がある必然性は感じられないが、ここに茂吉の美的感覚が現れているのである。

本節に於いて述べて来たところをまとめると、第Ⅰ項、茂吉は、卷三・二六六番歌の「夕波千鳥」を「夕波の上を鳴きながら飛ぶ千鳥」の意として最終的には「圧搾」と捉え、この「夕波千鳥」を「圧搾」とするよう
に、「青垣山」「青香具山」などにも「圧搾」の声調をいう。同様に卷一・四五番歌では、「旗薄しのを押な
べ草枕旅やどりせず」を声調のひとつとしての「圧搾」ととらえる。第Ⅱ項では、茂吉が多くの長歌を分析し、
①「省略技法」②「融合」③「省略融合」④「融合技法」⑤「圧搾」の五つの呼び方で評価したことを見
て来た。このうち①「省略技法」と②「融合」をあわせたものが③「省略融合」に同じである。④「融合
技法」は連想による二重性の響き合い、⑤「圧搾」は単純に言葉を縮めたものをさし、この段階での茂吉の概
念語は未分化なところがあった。

これらが分化するのは、一年半後に出版された『万葉秀歌』である。次節に於いてそのような「圧搾」を
「省略」と「融合」を参照しつつ見てゆきたい。

Ⅲ、万葉秀歌の「圧搾」と「省略」の分離と「融合」

Ⅲ-Ⅰ、万葉秀歌の「圧搾」

『柿本人麿』〔評釈篇卷之上〕より一年半後に『万葉秀歌』（岩波書店一九三八年十一月）が出版された。ここにも「圧搾」と「省略」という声調にかかわる表現が見られる。『万葉秀歌』の「圧搾」は次の二例である。

1 卷一・六番歌、

山越の風を時じみ寝る夜落ちず家なる妹をかけて偲びつ

※訓は『斎藤茂吉全集』第二十二巻、P.48

この歌は、舒明天皇の讃岐国安益郡行幸の折の軍王の歌（長歌にたいする反歌）である。茂吉は舒明十一年十二月の伊予の湯行幸のついでに立ち寄ったものかとしている。茂吉の口語訳は「山を越して、風が時ならず吹いて来るので、ひとり寝る毎夜毎夜、家に残っている妻を心にかけて思い慕うた」という。

茂吉は、「山越しの風」を「正岡子規が嘗て注意した如く緊密で巧な云い方」という。これは子規が、明治三十三年七月三日の新聞「日本」掲載の「萬葉集を讀む」(注⁴)に卷一・五番歌(長歌)の評にふくめて言つた言葉に注目するものである。

茂吉はこの歌の古調に注目しており、次のように言う。

なほこの歌で學ぶべきは全體としてのその古調である。第三句の字餘りなどでもその破綻を來さない微妙な点と、『風を時じみ』の如く壓搾した云ひ方と、結句の『つ』止めと、さういふものが相待つて総合的な古調を成就してゐるところを學ぶべきである。

『斎藤茂吉全集』第二十一卷、P. 49

ここで茂吉は、「風を時じみ」を「壓搾した云い方」という。この部分の茂吉の現代語訳を見ると「風が時ならず吹いて来るので」とあり、茂吉はこのような意を縮めて「時じみ」としたものと解し「壓搾」と呼ぶのである。この「風を時じみ」は、「風を」と「を」格をとり、「時じみ」は所謂ミ語法で理由をあらわす。「心をいたみ」（巻一・五）、「足掻を速み」（巻二・一三六）などと同じ用法で、古代語としては一般的なのであるが、この古代特有の響きに注目して茂吉は、一首の総合的な古調を成就するものと賞賛するのである。

2 次に卷十四・三三六一番歌、

あしがら
をてもこのも

さ
わな

こ
あれひもと

足柄の彼面此面に刺す縞のなる間しづみ兒ろ我紐解く

※訓『斎藤茂吉全集』第二十二

卷、P. 390

茂吉のこの歌の解釈は、「『かなる間しづみ』までは序詞で、いろいろとうるさい噂などが立つが、じつとこらえて、こうしてお前とおれは寝るのだよ」という。「彼面此面」を「筑波嶺のをてもこのものに」(三三三)

九三番歌」とともに東国の訛ととらえ、大伴家持の卷十七・四〇一一番歌「あしひきのをてもこのものに鳥網張り」は、この歌の模倣であるとする。また、茂吉は、この歌の声調を次のようにいう。

結句の、八音の中に、『児ろ吾紐解く』即ち、可哀い娘と己とがお互に着物の紐を解いて寐る、といふ複雑なことを入れてあり、それが一首の眼目なのだから、調子がつまってなだらかに伸びてゐない。それに上の方も順じて調子がやはり重く壓搾されてゐるが、全體としては進行的な調子で、労働歌の一種と感ずることが出来る。

『斎藤茂吉全集』第二十卷、P.391

これを見ると、茂吉は「児ろ吾紐解く」を「可哀い娘と己とがお互に着物の紐を解いて寝る」を縮めて言ったものと考えているようである。また、茂吉が「上の方も順じて調子が重く壓搾されてゐる」というのは「足柄の」―「かなる間しづみ」までを指す。茂吉は「彼面此面」を「あちらにもこちらにも」と口語訳し、「か鳴る間」を「鳴子のような装置に動物のかかるまで、じつと静かに息をこらしている」と解する。これらが凝縮された声調を、一首全体を圧搾の調子と捉えているのである。

以上のように『万葉秀歌』の「圧搾」は言葉を凝縮して縮めることにより、一首全体がしまり、凝縮された響きになるものと、捉えている。つぎに、万葉秀歌のなかの「省略」について見てみたい。

三二、万葉秀歌の「省略」「融合」

圧搾が確立した中で次に「省略」を見てみたい。『万葉秀歌』の省略の例は五例あり、端的に言葉の省略として捉えなおし、声調には入っていない。

例として卷一・一四番歌をみてみたい。

香具山と耳梨山と會ひしとき立ちて見に來し印南國原

※訓『斎藤茂吉全集』第二十二卷、P.60

この歌について茂吉は、次のようにいう。

一首に主格も省略し、結句に、『印南國原』とだけ云つて、その結句に助詞も助動詞も無いものだが、それだけ散文的な通俗を脱却して、蒼古とも謂ふべき形態と響きとを持つてゐるものである。

『斎藤茂吉全集』第二十二卷、P.60

茂吉はこの歌の主格が省略されているという。これは播磨国風土記に記された三山の争いの伝説と万葉集の歌が同一とする説をとつたためである。播磨国風土記記載の伝説では、出雲の阿菩大神が大和の国で三山が争い

をしているのを聞き、仲裁しようと播磨の国、揖保郡の上岡まで船に乗ってやってきたところで、もう喧嘩は収まったと聞き、船を裏返しにしてそのまま上岡に鎮座した、という話である。茂吉は、この話の「阿菩大神」が万葉集卷一・一四番歌の「立ちて見に來し」の主格で、省略されていると解したのである。また結句の「印南国原」は阿菩大神のやってきた場所と解した。茂吉が「結句に助詞も助動詞も無い」というのは、阿菩大神が「立ちて見に來し印南国原に」などが本来は入るべきものと考えていたためである。

つぎに卷一・一五番歌、

渡津海の豊旗雲に入日さし今夜の月夜清明あきらけくこそ

※訓『竈藤茂吉全集』第二十二卷、P5

19

この歌について茂吉は次のように言う。

次に、結句の『己曾』であるが、これも萬葉集では、結びにこそと使つて、こそアラメと云つた例は絶對

に無いといふ反對説があるのだが、平安朝になると、形容詞かこそにつづけてアラメを省略した例は、

『心

美しきこそ』、『いと苦しくこそ』、『いとほしくこそ』、『片腹いたくこそ』等をはじめ用例が多いか

ら、それがもつと時代が溯つても、日本語として、絶対に使わなかったとは謂へぬのである。

『竈藤茂吉全集』第二十二卷、P55

この歌の本来のかたちを「清明けくこそあらめ」であるとし、「あらめ」が省略されたと考えている。この歌の結句を原文で見ると、「渡津海乃 豊旗雲尔 伊理比沙之 今夜乃月夜 清明己曾」という表記であり、「己曾」を「こそ」と訓むのはいずれの注釈書も同意見であるが、「清明」の訓は諸注にわかれていて、諸注の訓は、「スミアカクこそ」（仙覚抄、攷證）、「あきらけくこそ」（万葉考）、「きよくてりこそ」（古義）、「さやけかりこそ」（全集）などにわかれるが、茂吉は賀茂真淵『万葉考』の説をとる。しかし現在では、「清明」を「あきらけく」と訓むのは無理があるという見方が強い。いずれにしても「清明」は形容詞であろうとみられている。

茂吉は、結句を「こそアラメ」と希望の意に解するが、大野晋は、「奈良時代には『こそ』形容已然形ケレ」という形容詞の係り結びの呼応は一例もない」という（注15）。だが茂吉は「心美しきこそ」、「いと苦しくこそ」、「いとほしくこそ」、「片腹いたくこそ」等をはじめ用例が多いという。実は、それらは平安期になると実は、それらは和歌ではなく、源氏物語などの散文中に見られる次のような例と見られる。

はや出でさせたまへ。あぢきなし。心うつくしきこそ

(源氏物語、末摘花)

わが身も苦しくこそはあらめ

(源氏物語、若菜上)

心浅げなる人まねどもは、見るにもかたはらいたくこそ

(源氏物語、蜩)

このように平安朝の散文には「形容詞＋こそ(あらめ)」の「あらめ」が省略された形が散見する。これにより、茂吉は、時代がさかのぼっても「絶対に使わなかったとは言えない」とし、天智天皇の歌を「あきらけくこそ(あらめ)」であると主張する。この茂吉の論の是非は兎も角として、この「省略」は、言葉を略す意の省略である。このように、『万葉秀歌』の「省略」は端的に言葉の省略として捉えなおし、声調には入っていない。

なお、『万葉秀歌』の「融合」は五例がある。以下に述べるように、これらは声調と関わりなく使用されている。即ち、巻六・九二五番歌

ぬばたまの夜の深けぬれば久木生ふる清き河原に千鳥しば鳴く

一首の意は、「夜が更けわたると楸樹の立ちしげつてゐる、景色よい芳野川の川原に、千鳥が頻りに鳴いて居る」という。茂吉は「視覚も聴覚も融合した、一つの感じで無理なく総合せられて居る」(『斎藤茂吉全集』第二十二巻、P246)というほか、「『久木生ふる清き河原』の句は、現にその光景を見ているのでなく写象として浮んだものであらう」(同P246)という。つまりこの「融合」は、夜の世界に、昼に見た景色を重ねあわせていることをいうのである。また巻十・二〇九六番歌

真葛原なびく秋風吹くごとに阿太の大野の萩が花散る

については、葛の広葉の翻りと萩の細かい紅い花の靡きを「『吹く毎に』で「融合」させてゐる」という。二つの情景が上手く融け合っているという意味の「融合」である。巻十四・三四一四番歌、

伊香保ろのやさかの堰に立つ虹の頭ろまでもさ寝をさ寝てば

一首の意は、「伊香保の八坂の堰に虹があらはれた(序詞)どうせあらはれるまでは(人に知れるまでは)、お前と一しよにかうして寝てゐたいものだ」といい、「河の井堰の上に立つた虹の如き鮮明な視覚寫象と、男女相寝るといふこととの融合と共に、一種不思議な快いものを感じしめる」(『斎藤茂吉全集』第二十二巻、P397)という。これも景と心理がうまく融け合っていることを融合としている。巻一・八番歌は、

熟田津に船乗りせむと月待てば潮もかなひぬ今は傍ぎ出でな ※『斎藤茂吉全集』第二十二巻、P51

「この結句は命令のやうな大きい語気であるが、縦い作者は女性であつても、集団的に心が融合し、大御心をも含め奉った全体的なびきとしてこの表現がある」という。この「融合」は、天皇の大御心もふくめた集団の心と作者の心が一体の状態であることをいう。巻一・十五番歌

この歌について茂吉は、「莊麗ともいふべき大きい自然と、それに參入した作者の氣魄と相融合して讀者に迫つて来る」（『斎藤茂吉全集』第二十二卷、P62）という。この「融合」は、自然のなかに作者の氣魄が融合しているのである。

つぎに、茂吉の実作にこの「圧搾」の声調を見てゆきたい。

茂吉の『万葉秀歌』で到達した「圧搾」に従い彼の実作をみるに、あてはまるものは、たとえば

これは、初版『赤光』には「とろとろとあかき落葉火もえしかば女の男の童をどりけるかも」とあり、

また、「圧搾」の論理に至る過程での茂吉の分析からも注目すべき影響がある。目一四に述べた卷一・一九

110

夫へと移ると解し「人麿一流の省略技法があり、融合があるのである」と賞賛する。この形態と、茂吉の実作が酷似している。

猫の舌のうすらに紅きてざはりのこの悲しさを知りそめにけり 『赤光』

これは芥川龍之介が賞賛してやまなかった歌である。「猫の舌のうすらに紅き」という色彩の表現から、いつのまにか「てざはり」に転化し、その手触りがいつのまにか愛の表現に（※「愛」はかなしとも読む）に転化する。この流れるような調べのなかに、言葉を省き主旨がつきつきに移ってゆく私たちは、吉備津采女挽歌にたいして茂吉がいう「人麿一流の省略技法であり、融合」に酷似している。つまりこの歌は、

猫の舌のうすらに紅き（悲しさを知りそめにけり）（猫の舌の）てざはりのこの悲しさを知りそめにけり

と「悲しさを知りそめにけり」と「猫の舌の」のくりかえしが省略されていると考えられる。これは「圧搾」の論理に至る以前に、茂吉が万葉集を読み解く過程で得られた美の感覚を、実作にとりいれたと見てよい。

おわりに

「圧搾」は古くから科学的な匂いのする言葉であり、明治以降の文学作品にも転用されたが、和歌の評に「圧搾」を使うことはめずらしい。正岡子規も伊藤左千夫も万葉集の評価語に「圧搾」は使っていない。それを斎藤茂吉が使うのは、茂吉自身が科学的な視点をもっていたことと、物理ブームの時代背景にほかならない。

茂吉は「圧搾」のほかにも物理学用語をもつて万葉集の声調を比喻し、論じているが、そうした論の多くは、はじめから確立されていたわけではなく、分析を重ねるなかで次第に見えてきた場合も少なくない。「圧搾」は、特にそうした紆余曲折の経過の跡が目立っている。茂吉は最初、『柿本人麿』〈評釈篇卷之上「人麿短歌評釈」〉で声調の「圧搾」を述べた段階では「圧搾」と「省略」に『審美新説』の「融合」の概念を加えたことで、一層複雑化し、分かりにくいものとなっていた。だがその後出版された『万葉秀歌』では、「圧搾」を「凝縮」という本来の意味でとらえなおし、また、「省略」を省く意として区別した。さらに美学的概念の「融合」を構文に持ち込むのをやめたことにより、茂吉のいう声調の「圧搾」は完成したようにみえる。

茂吉は『万葉秀歌』において巻十四・三三六一番歌を取り上げ、「児ろ吾紐解く」は「可哀い娘と己とがお互いに着物の紐を解いて寝る」という複雑な意味を凝縮しているため、「調子がつまってなだらかに伸びていない」が、これがこの歌の眼目と評価し、「上の方も順じて調子がいよいよ重く圧搾されている」と、「圧搾」の声調の美を説いた。「圧搾」は表現すべき多くの意味を凝縮した語を用いる故に調子は滞りがちであるが、

そこにも評価すべき要素があるというのである。場合によってはマイナス評価を受けかねない、こうした滞りがちな調子を万葉集の声調の一つとして認めたところに茂吉の声調論の特徴があるように思う。

注

- (1) 陳彰年著『大宋重修廣韻』 国立国会図書館デジタルコレクション
- (2) 許慎著『説文解字』 早稲田大学図書館古典籍総合データベース
- (3) 慧琳撰『一切経音義』 早稲田大学図書館古典籍総合データベース
- (4) 朱謙之撰『老子校釋』 竜門聯合書局 一九五八年
- (5) 賈思勰原著 繆啓愉校釋、繆桂龍參校『齊民要術校釋』 農業出版 一九八二年
- (6) 帆足万里撰『窮理通』 一八三六年 早稲田大学図書館古典籍総合データベース
スマイルズ
- (7) 斯邁爾斯著 中村正直訳『西国立志編』 須原屋茂兵衛 一八七〇年 国立国会図書館近代ライブラリー
- (8) 徳富蘆花著『自然と人生』 一九九〇年 民友社
- (9) 正岡子規著『墓』 「子規全集第九卷」 改造社 一九二九年
- (10) 石川啄木著『火星の芝居』 「啄木遺稿」 土岐善麿編 東雲堂 一九一三年
- (11) 山田孝雄著『万葉集講義』 宝文館 一九三二年
- (12) 『審美新説』 (森林太郎著 春陽堂 一九〇〇年) 『審美新説』 二十一 国立国会図書館デジタルコレクション

(13) 澤瀉久孝著『万葉集新釈』 星野書店 一九三二年

(14) 正岡子規「万葉集を読む」 掲載、新聞「日本」明治三十三年七月三日 一九〇〇年

(15) 大野晋『係り結びの研究』 岩波文庫 一九九三年 P.118

コソの係り結びは、その末尾が已然形だという点に一つの大きな特徴をもっていた。ところが奈良時代には、形容詞の高ケレ、美シケレノのような已然形はまだ十分に発達していなかったという事情がある。

第4章 万葉集の評価語「顫動」

はじめに

茂吉は今まで見てきた「屈折」「ゆらぎ」「波動」「圧搾」と同じく、「顫動」をも物理学的理解を介在させて声調の一要素として認める。もとより、「顫動」は音について一般的に用いられてきた語であるから、声調の一要素を表現するのに適切な語と言えよう。ところが、この「顫動」についての茂吉の言葉は他の声調に比較

してはるかに少ない。謂うところも明らかにするには困難であるが、以下考察を行なう。

Ⅰ、茂吉の歌論に用いられるまでの、用語としての「顫動」

次に「顫動」の一般的な意味と用法からみてゆく。

まず、「顫動」の歴史を遡ると、古くは仏典に

大怖畏身大顫動愛法樂法學法剌除鬚髮身披法服求於正法求法

（佛說佛名經 第六）

など『大般涅槃經』第二十四 光明遍照高貴德王菩薩品第十之四を含めて、身体の震えをあらわす言葉として用いる例を見いだし得る。その後仏典以外にはほとんど用いられなかったが、明治になって全くの異分野である近代科学の書の中に多用されるようになる。まず一八七〇―一八七一年頃、西周があらわした『百学連環』二（物理学）（注一）に、

凡そ音たるものは atmospheric （大氣の） vibration （戦動） or sound とて、大氣の關係に依て生ずるものなり

と「vibration」の翻訳語として用いた顫動の「顫」と「戦」が通用することをもってこの「戦動」がある。この「戦動」はもちろん「顫動」と同じであって、ここでは大氣の震えを意味する。次に一八七六年、物理の教科書『物理階梯』（注二）の「第十九課音響論」に、

金鼓、風琴、琴瑟及、他ノ樂器ヲ響體ト名ツケ、其聲音ノ高低ハ此響體ニ弾力性アルト大氣ノ弾力及疎密トニ關ツルモノナリ、而シテ其琴絃、三絃、等ノ音ヲ發スルハ、絃ニ弾力ノ性アリテ顫動スルニ因リ、

とあるのは、金鼓、風琴、琴などの弦樂器の音響が、大氣の弾力や疎密に関わるもので、弦が顫動することにより音が伝わることをいう。その後、一八七八年の『物理小學』（注三）巻二には、目次に「第八門 韻學」とあり「顫動、速度、及ヒ反射」という見出しが見える。「顫動」は、

音ハ有体ノ分子顫動スルニ由リテ起リ而其顫動ヲ空氣ニ傳ヘ空氣之ヲ耳ニ傳フ耳ノ構造甚奇ニシテ專ラ音ノ受容ヲ主リ此ヨリ之ヲ腦ニ送り以聽神經ノ知覺ヲ起サシム

という文中にあり、これは、分子の顫動が空気に伝わり耳の器官から脳に送られ聴神経の知覚を起すと、所謂聴覚の理論について解説している。また、一八八〇年、医学書『理学的打聴診論』(注4)に、

〔一〕 膜ノ現存 管中ニ横遮スル膜アリテ大氣若クハ血液ノ流波之ニ觸ル、トキハ先其膜ヲ緊張シ從テ顫動セシム例之ハ聲門帶及ヒ心臟辨膜ノ如キ是ナリ

とあり、血管中の血液の流れに触れるとき、その膜が緊張し顫動するというもので、例として声門帯と心臟弁膜があげられる。これは、物理の聴覚でつかわれる「顫動」が聴診器の音に応用されたものである。また一八八一年『中学物理書』上編(注5)の「第十九章発音牀ノ顫動〔第百五十一節〕弦線ノ顫動」では、

緊張シタル弦線ヲ撃チ又ハ之ヲ弾クトキハ其性質緊張及ビ大小應シテ横顫動ヲ起ス而テ此顫動ハ第百三十五節ニ説ケル樂音ノ調ヲ發セシムルモノナリ

とあり、これは、先の『物理階梯』と同じく弦楽器の弦の震えが空气中を伝播して発する音を「顫動」としている。この他同書には波動の一部として「顫動」がある。以降、物理を中心に「顫動」が使われるようになり、また時期は遅れるが、さらに物理学の枠を越えてさまざまに使われるようになる。

明治の窮理学ブームとともに物理学用語が一般化するにおよんで「顫動」は文学の分野でももちいられる。一九一〇年雑誌「スバル」に発表された森鷗外の『青年』(注6)に、

まあ、なんという違いようだろう。お雪さんの、血の急流が毛細管の中を奔っているような、ふつくりしてすべつくくない顔には、刹那も表情の変化の絶える隙がない。埒もない対話をしているのに、一一の詞に応じて、一一の表情筋の顫動が現れる。

とあり、恋愛の心理描写のなかに科学的な「表情筋の顫動」がある。これは医学の知識との関連があり、鷗外自身が医者であることから生まれた表現であると見られる。夏目漱石の『行人』注(7)にも

自分はついに彼女の唇の色まで鮮かに見た。その唇の両端にあたる筋肉が声に出ない言葉の符号の、とく微かに顫動するのを見た。

と、唇の両端の筋肉の「顫動」がある。これも表情筋の動きをいう「顫動」である。このように「顫動」は、文学作品のなかにおいても、当初は科学的な意味合いの強い言葉であったが、漱石の『明暗』（注8）のなかに、

無邪気なお延の言葉は、彼女の意味する通りの単純さで津田の耳へは響かなかった。そこには一種の
アイロニーが顫動していた。

という「顫動」がある。「アイロニー」は皮肉の意であり、ここでは、言葉にこもる皮肉が微細にうごめいていたことを「顫動」という。この『明暗』の「顫動」は、科学的表現から文学的な心理の比喩に転化しているのである。こうした文学的な内面の「顫動」は、萩原朔太郎の『月に吠える』（注9）にも見える。朔太郎は『月に吠える』の序文に、

詩の表現の目的は単に情調のための情調を表現することではない。幻覚のための幻覚を描くことでもない。同時にまたある種の思想を宣伝演繹することのためでもない。詩の本来の目的は寧ろそれらの者を通じて、人心の内部に顫動する所の感情そのものの本質を凝視し、かつ感情をさかんに流露させることである。

という。つまり、人の心の細かく僅かな心動きを「顫動」と呼び、これを凝視し、感情を流露させることが詩の目的である、という高らかな宣言の文である。

一方、斎藤茂吉は、

香の高い花は遠のむかしに散つて、今は柔い青いいろの実を沢山につけてゐる。そしてアムゼル鳥の
朗かなこゑは、ときどき夕の空気を顫動させてゐる。

『斎藤茂吉全集』第五巻、P460

と「顫動」を随筆『接吻』（注10）に用いている。この作品は、留学先のウィーンでの出来事を記したもので、街の風景描写の一部分である。アムゼル鳥の鳴き声が「空気を顫動させて」という。この「顫動」は、物理学的現象の「顫動」である。

「顫動」は、近代の文学作品のなかでは、①客観的人体の動きとしての「顫動」、②心理・感情の比喩、③物理学的現象の応用として使用されている。このような一般的な使用のほかに、茂吉は物理の現象「顫動」を万葉集の声調の様式として「顫動」を用いているのである。それがどのようなものであるか、以下に『柿本人

麿』と『万葉秀歌』によって検証する。

II、斎藤茂吉の万葉集の声調の「顫動」

II-1、「顫動」のある歌

茂吉は『柿本人麿』において「人麿の作歌全體を通じて、その聲調は顫動的であり流動的である」（『柿本人麿私見覚書』四『斎藤茂吉全集』第十五卷 P.167）という。この人麻呂の歌のすべてが顫動的、流動的であるというのは、具体的にはどういうことなのであろうか。茂吉は、次の二首について特に「顫動」をいう。

まず『柿本人麿』「人麿短歌評釈」巻二・二二八番歌の解説に「顫動」を用いる。巻二・二二八番歌は、つぎのような歌である。

樂浪の志我津の子らが罷道の川瀬の道を見ればさぶしも

※訓『斎藤茂吉全集』第十六卷、P.157

茂吉は、この巻二・二二八番歌の口語訳を、『柿本人麿』では「吉備津から来て仕へてゐた美しい采女が、仕をやめて志賀津に住んでゐたのであつたが、急に死んだ。そして今葬られて黄泉の旅に立つけれども、川瀬を渡りつつゆくこの道が何とも寂しい、異様に悲しくてならない。」としている。また『万葉秀歌』では、「樂浪の志我津にゐた吉備津采女が死んで、それを送つて川の瀬を渡つて行く、まことに悲しい」ともいう。

茂吉のいう「流動的」は、「樂浪の」「志我津の」「子らが罷道の」「川瀬の道」と「の」の連続によつて流れるような調べをいうのである。また「顫動」は、この歌の解説の末尾に次のように記す。

人麿の歌調は強く雄渾なのがその總てだといふやうに思はれてゐるが、人麿の歌調には細微なところに説明し難い顫動があつて、それが内容に應じて、悲喜哀樂の神味を極めてゐる

『斎藤茂吉全集』第十六卷、P.162

これによれば、人麻呂の歌調の特徴として「細微なところに説明し難い顫動がある」のであり、それは「内容に應じて、悲喜哀樂の神味を極めてゐる」ともいう。

茂吉はこの巻二・二二八番歌については、「全体としては句に屈折・省略等も無くむつかしくない」という。これは、歌の言葉が直線的であることをさしている。しかし一方で、この歌の解釈には諸説あり、難解歌とされている。その一は、この歌の前にある長歌に登場する「夫」について、当時の制度では、采女は天皇に仕える存在であるため結婚をゆるされていなかったことから諸説がある。茂吉は、山田講義にしたがい、采女をやめた後で結婚し志賀に住んだと解し、題詞に「吉備津采女」と、歌のなかの「志賀津の子」とされている呼称の問題を解決している。即ち、通説では「津」は掛詞で、志賀の「津」と采女の出身地であ

る吉備郡「津」をかけると解するところを、茂吉は「志賀津にみた彼の麗しい采女であつた女といふ意味である」と解している。さらにまた、「罷道の川瀬の道」は、契沖以来入水説が行なわれて来たが、茂吉は急な病死程度に解し、葬列の通る川の瀬を、生前に彼女が通ったとうけとめている。こうしてみると「川瀬の道」を視覧のみでとらえているようだが、茂吉は川瀬の音にも注目し、

あ
川瀬を渡つてずつと向うに行く心持で、その川の音さへ無限の哀調としてひびくやうに感ぜられるのである。

る。

『斎藤茂吉全集』第十五卷、P.10

という。つまり茂吉は、葬列が川瀬を渡つてずつと向うにゆく光景と、そこに聞こえるであろう瀬音に、異界に通じる感覚をもっているのである。

また茂吉は、「見ればさぶしも」の響きにこだわりの、「『川瀬の道を見ればさぶしも』でも、『遊びし磯を見れば悲しも』でも、ただの概念ではない」という。その理由は、万葉集に散見する他の「見ればさぶしも」「見れば悲しも」に共通してたちあらわれる感情をもつて「ただの概念ではない」と、次のような「見ればさぶしも」「見れば悲しも」の例をあげる。

百磯城の 大宮處 見れば悲しも【或云、見ればさぶしも】

(卷一・二九番歌)

ささなみの國つ御神のうらさびて荒れたる京見れば悲しも

(卷一・三三番歌)

黄葉の過ぎにし子等と携はり遊びし磯を見れば悲しも

(卷九・一七九六番歌)

古に妹と吾が見しぬばたまの黒牛潟を見ればさぶしも

(卷九・一七九八番歌)

朝鴉早くな鳴きそ吾背子が朝けの容儀見れば悲しも

(卷十二・三〇九五番歌)

卷一・二九番歌は、長歌「過近江荒都時柿本朝臣人麿作歌」の結句である。かつて繁栄を極めた近江京の荒廃をしのび、「見れば悲しも」という。異伝「見ればさぶしも」は、その近似の感覚であらわした表現である。卷一・三三番歌も、同じく近江旧都を詠んだ高市黒人の歌で、黒人も、かつての近江京の繁栄をしのびつつ、荒都を「見れば悲しも」としている。また卷九・一七九六番歌と卷九・一七九八番歌は「紀伊國作歌四首」と題された人麻呂歌集の連作の一部である。卷九・一七九六番歌は磯の場面で、彼女との思い出と彼女のいない現実のはざまに「見れば悲しも」といい、卷九・一七九八番歌は、彼女と一緒に眺めた黒牛潟を、今一人で見ている胸の内を「見ればさぶしも」という。また卷十二・三〇九五番歌は、朝になって遠くいつてしまう恋人に「見ればさぶしも」という。このように、「見ればさぶしも」と「見れば悲しも」は、上から下へ流れるような調べのなかで、いずれも過ぎ去った時間に強い哀切の感情を響かせている。「見れば」は一見、単に見たということと思われ易いが、目視する現実のむこうに、もうひとつの愛しい時間をと

らえる表現なのである。つまり茂吉は、「全体としては句に屈折・省略等も無くむつかしくない」直線的な歌のなかに、強い哀切の感情を響かせるものを「顫動」と呼んでいるとみられる。

つぎに、人麻呂以外の「顫動」とするものに、巻八・一四一八番歌がある。

石激る垂水の上のさ蕨の萌え出づる春になりにけるかも

※訓『斎藤茂吉全集』第二十巻、P.278

周知のとおり、志貴皇子の歌である。一首の意味を、茂吉は「蕨の面を音たてて流れおつる、滝のほとりには、もう蕨が萌え出づる春になった、懼ばしい」とし、声調については、

この歌は、志貴皇子の他の御歌同様、歌調が明朗・直線的であつて、然かも平板に墮ることなく、細かい

顫動を伴ひつつ莊重なる一首となつてゐるのである

『斎藤茂吉全集』第二十巻、P.279

という。古来、この歌には寓意が含まれているとされ、折口信夫も「岩の上を激して流れる、瀧の邊の蕨が、生え出す春になつたことだ。その様に自分の運も、これからおひく／＼開けて来る」という寓意を含むものと解している。しかし茂吉は、これを写生の歌として受け止めている。また歌調が「直線的」といい、この「直線的」は、先の吉備津采女の「屈折」も「比喩」もないというに同じく、比喩をもちいずに表現していることをさす。また「明朗」は、春の喜びをいい、「平板に墮ることなく」は、この歌が他の類例にまみれておらず、初句「石激る」の語感によつて喚起される滝の水の動きや、その滝のほとりに萌え出ている「さわらび」をとらえていることをいう。このような一首のありかたのなかに、物理学の現象「顫動」に喩えていうところは、一見、直線的に見える声調のなかに、細かな震えを感じ取るものである。この震えは、心理的な感動の震えである。

以上、茂吉のいうふたつの「顫動」、巻二・二一八番歌と巻八・一四一八番歌を見て来た。ここに共通するのは、直線的に上から下へ流れるような調べを持ち、結句に「見ればさびしも」「なりにけるかも」などの強い詠嘆によつて震える心を表現するものである。しかし、この二首だけでは用例が少なく判断のつき難いところがある。

そこで次項に茂吉が「顫動」がないとする歌について見てゆきたい。

二一 二 「顫動」のない歌

茂吉が顫動のない歌とするのは、まず万葉集巻二・一八四番歌である。

東の瀧の御門に侍へど昨日も今日も召すこともなし

茂吉は、一首を『柿本人麿』につきのように解説する。

島の宮殿の東門である瀧の御門に、御用をうけたまはらうと伺候して居るが、昨日も今日もお召しになることは無い、といつて寂しく悲嘆にくれるさまである。

955

また、次のように評する。

この歌の聲調はかくの如くに直線的であるから、陰鬱な細かい顫動を聞くことが出来ない。また、聲に濁がなく飽くまで太く強く行つてゐる。これは寧ろ人麿的聲調に似てゐると謂つてもいいが、何か物足りないところもあるやうである。

956

このように茂吉が、「陰鬱な細かい顫動を聞くことが出来ない」というのは、「聲に濁がなく飽くまで太く強く行つてゐる」「強く鋭い感情の直線表現」ということの裏返しととれる。一首は、舍人が主人の死を理解できず、それまでと同じように仕え主人を待つが、主人は「昨日も今日も召すこともなし」という状況に悲しみをあらわすものである。茂吉が「顫動」を聞くことが出来ないというのは、この歌の感情の起伏がすくなくいことさすのである。

つぎに『万葉秀歌』巻一・六三番歌も「顫動」のない歌とされている。

いざ子どもはやく日本へ大伴の御津の浜松待ち恋ひぬらむ

※訓『斎藤茂吉全集』第二十二巻、P.88

これは山上憶良が唐より帰京の際に作った歌で、茂吉の口語訳は、「さあ皆のものどもよ、早く日本へ帰らう、大伴の御津の浜のあの松原も、吾々を待ちこがれてゐるだろうから」という。茂吉はこの歌を評し、

一般的に分かり好くなり、常識的に合理化した聲調となつたためとも解釋することが出来る。即ち憶良の

この歌の如きは、細かい顫動が足りない、而してたるんでゐるところのあるものである。

97

『斎藤茂吉全集』第二十二巻、P.

という。茂吉は、この歌の一般に分かりやすく常識的で合理的であることを批判する。下の句には、松に待つを掛けた表現があり、茂吉はこれをありきたりと見ていると考えられる。

つぎに巻三・四四六番歌にも「顫動」がないという。

吾妹子が見し鞆の浦の室の木は常世にあれど見し人ぞ亡き

※訓『斎藤茂吉全集』第二十二巻、P.204

一首は、大宰の帥として九州へ赴いた大伴旅人が、旅先で妻を亡くし、太宰府よりの帰途に鞆の浦を通ったときの歌である。茂吉は、この歌を明快で「顫動」が足りないという。それは、室の木を常世にあれど、とした表現をありきたりと見るからである。

つぎに巻五・七九九番歌、

大野山霧たちわたる我が嘆く息嘯の風に霧たちわたる

※訓は『斎藤茂吉全集』第二十二巻、P.228

この憶良の歌にも茂吉は「顫動」がたりないという。茂吉は一首の意を「今、大野山を見ると霧が立つてゐる、これは妻を歎く自分の長大息の、風の如く口く長い息のために、さ霧となって立つてゐるのだらう」(同、P.228)としている。嘆きの息が霧になるという表現は巻十五・三五八〇番歌、三五八一番歌、三六一五番歌、三六一六番歌など万葉集に散見し、概念的で嘆く心情が伝わり難い。これを茂吉は、「顫動がたりない」というのである。

これらに対峙するものとして、茂吉は、人麻呂の「ともしびの明石大門に入らむ日や傍ぎわかれなむ家のあたり見ず」(巻三・二五四番歌)を提示する。この巻三・二五四番歌は茂吉が「波動的」声調とした歌である。茂吉は「波動」を人麻呂の特徴で、憶良、旅人に欠けているとしていた。同じように「顫動」も人麻呂の特徴で憶良、旅人に欠けているという。「波動」は物理学現象で波の動きをいい、「顫動」はその一種、細かな波の動きをいうが、茂吉は、両者をかなり異なる感覚でみているようである。茂吉のいう「顫動」の声調とは、直線的に上から下へとながれる歌で、しかも、ありきたりではない内容に、強い詠嘆の響きをもつものというのである。

なお茂吉は、「細部に顫動の目立たない歌」についても言及しており、それは万葉集の人麻呂以前の歌のほぼすべてを指している。つぎに、それらについて見てゆきたい。

二、三、人麻呂以前の歌と人麻呂の歌の「顫動」

茂吉は、古歌(※以降、万葉集の分類する「古歌」ではなく、便宜上人麻呂以前の歌を「古歌」とする)をしばしば高く評価するが、一方で「渾樸」といい、「感動の細部が影を奥の方に没してしまつてゐるやうにおもへる」(全集第十五巻、P.218)「感動表現の語氣・音色の細部が表面に目立たなくなつてゐるやうにおもへる」(全集第十五巻、P.219)とも言う。つまり、感動の細部が奥に没していると茂吉はいうのであり、これが「顫動」が目立たないということと同義に解される(全集第十五巻、P.214-P.221)。

たとえば、巻一・四番歌

たまきはる宇智の大野に馬なめて朝踏ますらむその草深野

※訓『斎藤茂吉全集』第二十二巻、P.3

この歌は、名歌の譽れ高い一首であるが、枕詞以外に技巧らしきものがなく、宇智の大野に狩りをする一行の様子を思い浮かべながら詠んで、感情がいまひとつ見え難いのである。茂吉はそれを感動の語気・音色が目立たない、と見ているものと考えられる。

つぎに卷二・一四二番歌、

家にあらば筈に盛る飯を草枕旅にしあれば椎の葉に盛る

※訓『斎藤茂吉全集』第十二巻、P.133

この歌も、名歌と評される。無実の罪を着せられた有間皇子が紀州へ連行される途上の食事のシーンを淡々と描いて、やはり感動の語気・音色が目立たない。

卷一・二〇番歌、

あかねさす紫野ゆき標野ゆき野守は見ずや君が袖ふる

※訓『斎藤茂吉全集』第十二巻、P.68

人口に膾炙する額田王の歌で、先に見たように、茂吉は「紫野ゆき標野ゆき」のくりかえしに、「立体的波動的」声調を指摘し、声調を大きく評価している。これをみると、「顫動」が目立つことのみが必ずしも名歌の条件ではないことを指している。これを「顫動」とするのは、「感動の細部が影を奥の方に没してしまつてゐるやうにおもへる」からであるという。

茂吉は一首の意を「お慕わしいあなたが紫草の群生する蒲生のこの御料地をあちこちとお歩きになって、私に御袖を振り遊ぶのを、野の番人から見られはしないでしょか。それが不安心でございます」と現代語訳する。ところがこの歌の背景は、現在も定まらないところがあり、『美夫君志』は、額田王が大海人皇子の恋人に嫉妬しているとし、『万葉考』は戯れ論すようだという。茂吉は現代語訳をしながらも、このように歌の奥の意味をあれこれと詮索、想像させるところに「感動の細部」が伝わっていないと感じ、「顫動」が目立たないと言ったものであろう。

以上、茂吉のいう声調「顫動」とは、人麻呂に特徴的な声調であり、人麻呂以外には志貴皇子を例にあげている。しかし人麻呂以前の歌には「顫動」がめだたず、山上憶良、大伴旅人の歌には「顫動」が足りないという。茂吉のいう「顫動」は、比喻などを用いず、上から下へながれるような調べに平凡ではない写生的内容が、震えるような哀切や喜びの感情などを引き起こすものをいうと考えられる。この震えるような感情は、万葉集では「見れば悲しも」「見ればさぶしも」を結句に伴うことが多い。茂吉の実作にも「けるかも」「見れば……」「……悲しいも」「……寂しも」などを結句に持つものが多い。万葉調の特徴をあらわし、震えるような感情を表現しようとしたと見られる。

次にこの「顫動」が、茂吉の実作にどのように影響しているかを見てゆきたい。

三 茂吉の実作に見る「顫動」

茂吉の実作中に、「顫動」の声調と見られる「けるかも」が多用されている。

水のうへにしらじらと雪ふりきたり降りきたりつつ消えにけるかも

これは『赤光』の一首である。水に降る雪を、比喻を用いずに直線的にあらわした写生の歌である。止めどなく降る雪が、水面にあたると消えてしまう景を通して、心中の震えるような虚しさを「消えにけるかも」としている。

春雨はくだちひそまる夜空より音かすかにて降りにけるかも

『あらたま』の一首である。静かな夜空から春雨が降って来る。比喻等を用いず、直線的にあらわした歌は、雨のかすかな音にたいする震えるような感慨を「けるかも」にこめている。

おのづからあらはれ迫る冬山にしぐれの雨の降りにけるかも

これも『あらたま』の一首で、冬山のしぐれを詠っている。雨雲の間からあらわれた冬山が、迫って見えるという。これは所謂物理の「スネルの法則」で、空気中の水分子の量が多くなると、光の屈折角が小さくなり遠くものが近くに見える現象である。茂吉は、物理の言葉を用いず、写生的に景をあらわし、景のなかに感受する震えるような感慨を「けるかも」にこめている。

こうした雨を題材とした「顫動」の歌のうち、有名なものとしては次の歌がある。

ゆふされば大根の葉にふる時雨いたく寂しく降りにけるかも

これも第二歌集『あらたま』の茂吉の代表歌である。茂吉は、「第三句切で、結句で『降りにけるかも』といふ具合に直線的にあらはしたものである」（『作歌四十年』）と自注している。一見、直線的に見える写生的内容に、震えるような感情を「けるかも」に込めてあらわしたこの歌は、先に見た「顫動」に酷似している。鎌田五郎は「一首は、大根の葉といふ新鮮な素材を媒介して、これを晩秋日ぐれの山畑に濡らす時雨の雨の粛々たる音を捉へて天地自然の寂寥感を出してゐる」（鎌田五郎著『斎藤茂吉秀歌評釈』風真書房一九九五年p.189）と評している。

さらに、茂吉の「顫動」の到達点と考えられるのは、次の『白き山』の一首である。

最上川逆白波のたつまでにふぶくゆふべとなりけるかも

上から下へと流れるような調べに、「逆白波」という、逆流する高波のイメージから、まるで巨大な生き物が暴れているような川の様相を伝えている。この歌の「なりにけるかも」は、茂吉曰く「悲喜哀樂の神味」（『柿本人麿』）をあらわす言葉で、志貴皇子の歌では清冽な滝のほとりに早蕨の萌えを見つけた春の喜びに、身を震わせるような感覚を表現していたが、ここでは、荒れ狂う冬の最上川の恐怖におののく感覚が表現されている。これが茂吉が人麻呂から学んでおこなった声調の「顫動」の到達点と考えられる（注11）。

おわりに

茂吉は、人麻呂の歌の特徴のひとつとして「顫動」をいう。茂吉のいう「顫動」は、直線的に上から下へながれるような調べに、写生的内容が、哀切、喜びなどの震えるような感情をあらわすものをいう。この震えるような感情は、しばしば万葉集に散見し、茂吉の実作にも多用される「けるかも」や「見れば・・・」「・・・かなしも」「・・・寂しも」などの結句をもってあらわされる。

注

- (1)西周『百学連環』二（物理学上）西周全集 第4巻 宗高書房 一九八一年
- (2)片山淳吉編『物理階梯』上「第十九課音響論」文部省 一八七六年
- (3)角田真平編述『物理小學』一八七八（明治十二）年内外兵事新聞局等
- (4)パウエル・ニーマイル著、桜井郁二郎譯『理学的打聴診論』倚雲樓 一八八〇年
- (5)士都華 著、西松二郎 訳『中学物理書』上編 有正館 一八八一年
- (6)森鷗外の『青年』一九一〇年三月～八月 雑誌「スバル」連載
- (7)夏目漱石の『行人』一九二二年十二月六日～一九二三年十一月五日「朝日新聞」連載
- (8)漱石の『明暗』一九一六（大正五）年五月二十六日～十二月十四日「朝日新聞」連載
- (9)萩原朔太郎『月に吠える』感情社 一九一七年
- (10)随筆「接吻」 ※茂吉のウィーン滞在は一九二二年～二十三年
- (11) 最上川逆白波のたつまでにふぶくゆふべとなりにけるかも
一九四六（昭和二十一年）二月十八日の茂吉の日記（『斎藤茂吉全集』第三十二巻）に「午後四人ニテ散歩、大吹雪トナリ、橋上行キガタイ様子トナツタ、最上川逆流」と記されている。また、同日のできごとについて、茂吉の門下の板垣家子夫が、その著書『斎藤茂吉随行記―大石田の茂吉先生―』（古川書房 一九八三年 一四〇頁）に詳細に述べており、散歩に同行した四人とは茂吉、二藤部兵右衛門、板垣家子夫、結城哀草果であったという。この日は、北西風が猛烈に吹いて川には逆波が立騒いでいた。そこで板垣家子夫がなんの気なしに「先生、今日は最上川にさか波が立ってえんざいっす。」と言ったという。大石田地方では、「さかき波」「さかさま波」という方言があり、板垣は単にそれを縮めて「逆波」と言ったということである。ところが、この言葉を聞いた茂吉の顔色が変わり、板垣がこうした造語を安易に口にしたことをたしなめたという。その後、結城哀草果がこの板垣の言葉を利用して、

横ざまに吹雪はいよいよ吹きつのり最上川の流逆波立つも

という歌を雑誌『芦角葉』（一九四六年四月刊）に掲載した。また翌年に茂吉が当該「逆白波」の歌を発表した。時期の前後から、結城哀草果の造語を茂吉が盗用したという誤解が生れ、板垣をはじめ扇畑忠雄、尾山篤二郎、岸田隆等がくりかえし検証を行なっている。

第Ⅵ章 ヨーロッパ文学の影響

はじめに

斎藤茂吉は、第一章「屈折」に述べたように、『赤光』に特徴的に見られる上下句が別々の様式は、人麻呂歌集歌に見られる古来評価の低かった、所謂「腰折」にちかいかたちの歌を再評価し、実作に取り入れたものである。こうした大胆な改革は、万葉集に学んだことに加え、別の要素、すなわちヨーロッパ文学の影響が加わったためと考えられる。塚本邦雄はこの歌の様式を「二物衝撃」(注1)と俳句の用語で評するが、鎌田五郎(注2)が「茂吉の手法は芭蕉の連句の〈ひび付〉や〈にほひ付〉よりももっと放胆な放れ技」と評し、俳句のそれとはまた異なるのである。西郷信綱は、ヨーロッパ文学のニーチェからの影響を疑うが、ニーチェと腰折歌の再評価の接点は見えない。これは従来誰も言って来なかったが、私見では、二〇世紀初頭のヨーロッパに発した新興芸術「未来派」の特徴的な理論との関わりると考えられる。本章では、「未来派」の影響について論じてゆきたい。

まず、『赤光』における茂吉の特徴と、未来派の特徴について比較検証をおこなう。

Ⅰ、アーリイモダニズムの時代

Ⅰ―Ⅰ、『赤光』の特色

たたかひは上海に起り居たりけり鳳仙花紅く散りゐたりけり

この歌は、三句で切れ、上下句に別々のことをいうように見えながら、その実、上海に起こった戦いと、直接の関わりはない鳳仙花の落花が、禍禍しい血のイメージでぼんやりとつながっている。これは、上下句が分離していなければならない歌として、茂吉の歌の史上に大きな意味を持つものである。そして、このように一見、上下句の離れた歌のかたちは『赤光』のなかかなりの数があり、言わば『赤光』のひとつの特徴的スタイルともいえるものである。

塚本邦雄は(注1、p.88)に、「鳳仙花と上海動乱、この二物衝撃、二者の意外な出会いによつて生ずる美的空間」と感銘する。中村稔は、上下句の関連のないこの歌のかたちを「モンタージュの魅力」といい、西郷信綱は「二重性の世界」と呼んでいる(注4)。しかし、一般には、こうした表現は、単に二者の意外な出会いのようにも見えるため、理解され難い場合がある。近藤芳美は、茂吉の「若気の思わせぶり」と言っている(注5)が、茂吉が後年に至るまでの自信の持ち方から見てこの歌の新しさは、単なる若気のいたりとは思われない。

また、もうひとつの『赤光』の特徴として、猟奇的な美がある。

ゴオガンの自画像みればみちのくに山蠶殺ししその日おもほゆ

これは塚本邦雄が「醜惡怪奇も美の一つの形であることを、近代人は認めはじめてゐた」と感銘し、西郷信綱はサディスティックと評した歌である。これに類する性質の歌は、一般的には茂吉自身の性質と見られている。勿論、彼自身の性質からくるものはあるだろう。しかしそれだけにしては、第二歌集『あらたま』の途中から、この類いは徐々に影をひそめているように見える。これは言われているような、茂吉の性質のみから来るものでないように思える。

これらの歌を理解するには、短歌以外の明治の文学界や、当時話題となっていた新興芸術との類似点にも注意する必要がある。殊に、鈴木貞美が、二十世紀初頭にヨーロッパで生まれたアーリーモダニズムが翻訳を通じて我が国に入り、当時の古典の復興の気運のなかで花開いたと言っていることが注意をひく(注6)。そして、そのアーリーモダニズムの一派に「未来派」があり、私見によれば、茂吉の『赤光』はこの未来派の影響が大きい。

では、マリネッティの詩の方法とはどのようなものを、次に見てゆきたい。

「一〇、」未来派宣言」とマリネッティの方法

従来、茂吉の西洋文学からの影響としては、ニーチェがよく知られている。茂吉の「古代芸術の讃」(一九四六年一月号「アララギ」)はニーチェの『偶像の黄昏』を踏まえており、ほかにもエッセイに「ニイチエの墓を弔ふ記」「ニイチエの病」「ニイチエの病氣」「穉きニイチエ」を著している。このことから多くの研究者が茂吉とニーチェの関係に注目し、人麻呂に対する「ディオニュソスの声調」などの評言も、ニーチェの影響とされている。このほか、茂吉作品へのニーチェからの影響もいわれているが、それらは、おもに『あらたま』以降に指摘されている。またニーチェ以外には、竹内英之助がドイツの詩人と茂吉の関係に注目しゲーテやデーメルとの関係を論じている。(注7)ところが、ニーチェやゲーテやデーメルには、初期の茂吉の美意識に見られる不穏さや禍々しさはないのである。

初期の茂吉の不穏さ、禍々しさに類するのは、むしろ茂吉が『柿本人麿』評釈編のなかで取り上げているマリネッティである。茂吉は、声調を論じるなかで江戸時代の「歌格」に注目し、他方でマリネッティの詩の視覚的表記方法にも注目し、その表記こそが、新時代の詩の「声調」をあらわすとみるのである。従来、茂吉は人麻呂を中心とした万葉集の「声調」を研究し、我がものとせんとしたとみられているが、実は近代西洋詩にも目を向けていたのである。そして、茂吉が未来派を知るのは、他の西洋文学作品と同様に翻訳を通じてであった。

ここで少し未来派について述べる。未来派は、一九〇九年(明治四十二年)二月二十日、イタリア人フィリップ・トンマーゾ・マリネッティがフランスの新聞「フィガロ」に「未来派宣言」を発表したことにはじまる。

未来派は、産業革命以降の社会情勢の劇変から幕明けたばかりの新世纪に期待を抱き、大量殺人兵器の発明を含めた近代のテクノロジー、機械美、スピード感、ダイナミズムを賞賛して芸術作品をつくりあげる。続いて一九一〇年、マリネッティの檄文に刺激された若い画家たちによって絵画の未来主義が宣言される。また一九一二年五月十一日に、ふたたびマリネッティが「未来派文学技法宣言」を発表する。マリネッティは未来派の文学理論として自由語を提唱し、統語法の破壊、形容詞、副詞、接続詞、句読点の廃止に及ぶ新しい修辭法を説いている。未来派は、後にファシズムの政治運動と結びつき、ついに崩壊したため今日の日本ではあまり知られていないが、かつては有名であった。

先にも述べたが、日本で最初にこの未来派を紹介したのは森鷗外である。マリネッティがフランスの新聞『フィガロ』に発表した「未来派宣言」を、電信技術の発達から時を経ず知り得た鷗外が、わずかひと月後に雑誌『スバル』に翻訳を発表している。鷗外の翻訳した「未来派宣言」は次のようなものである。

- 一、吾等の歌はんと欲する所は危険を愛する情、威力と冒険とを當とする俗に外ならず。
- 二、吾等の詩の主なる要素は、膽力、無畏、反抗なり。
- 三、從來詩の尊重する所は思惟に富める不動、感奮及睡眠なりき。吾等は之に反して攻撃、熱ある不眠、奔馳、死を賭する跳躍、掌を以てすると拳を以てするとの歐打を、詩として取り扱はんとす。

(注8)

ここには「危険を愛する情」「威力と冒険」「膽力」「無畏」「反抗」「攻撃」など、不穏な中に魂の奥から若い情熱を沸き立たせるような強烈なスローガンをもって、芸術の革新を行なう意図が感じられる。そして未来派の絵画が日本に紹介されるようになると、日本の知識層は、はじめは驚愕し、次第に魅了され、以後たびたび新聞誌上にとりあげて紹介してゆく。

そのなかのひとつ、一九一二(大正元)年九月六日読売新聞に未来派の絵画を紹介した、美術評論家・斎藤與里(二九〇六年フランスに渡り一九〇八年に帰国した後、「白樺」誌上などで当時の新興芸術を日本に紹介)の評言を引用したい。

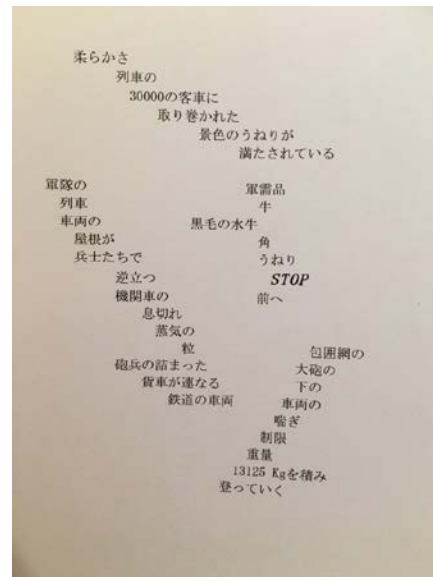
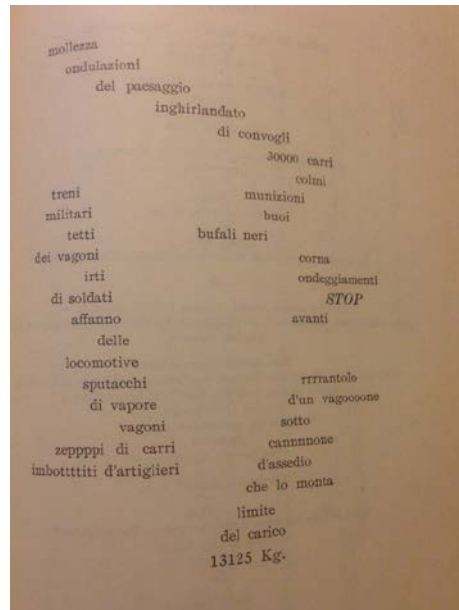
同一の画布に多種の場面と事件とを同時に表現仕様とする結果、或はセヴィリニの『旅の印象』の如く、嵌め合せ写真のようなものが出来、又或るポツチオニの『同時に起る幻想』などが出来るのである。(注9)

ここに斎藤與里がいう「嵌め合せ写真のようなもの」とは、しばしばモニタージュ写真のようであると評される。画面に多種の場面と事件を同時に描いた構成は、それまでの絵画の概念を打ち破る斬新な試みであった。(※なお「嵌め合せ写真」を以下「モニタージュ」とする)

こうした未来派の絵画の特徴は、実はマリネッティの提唱によるものである（※マリネッティは速度の美学を提唱し、画家たちはそれを運動の美学と理解して表現をおこなった。マリネッティ自身の詩作にも同傾向の特徴が見え、それは先にも述べた、統語法を破壊し形容詞、副詞、接続詞、句読点の廃止に及ぶ新しい修辭法であり、速度の美をあらわす表記である。具体的な例のひとつに「戦争」と題する長編をみてみたい。これは、一九二二年十月三日の東京朝日新聞に与謝野寛（鉄幹）が次のような和訳をもつて紹介している。（注10）

前衛…300メートル 附け剣 前へ 大道 散兵 熱心 激励 群馬 腋 項 褐色 銅色
 氣息づかひ +背囊 30キロ 警戒Ⅱ大秤量機 鉄屑 貯金筒 怯懦…3戦慄 号令 石
 熱狂 敵 誘導物 敏捷 名譽

マリネッティは、戦争を「唯一の清掃機関」と呼ぶ狂気的な思想のなかで、従来の修辭法を一掃し、このような異様ともいえる詩をあらわした。パリ滞在中であった与謝野鉄幹がこの詩に出会い、驚愕して東京朝日新聞社に翻訳を送り、鉄幹は、右のような修辭のない、これが詩かというような形を、「絵具を画板で練らず

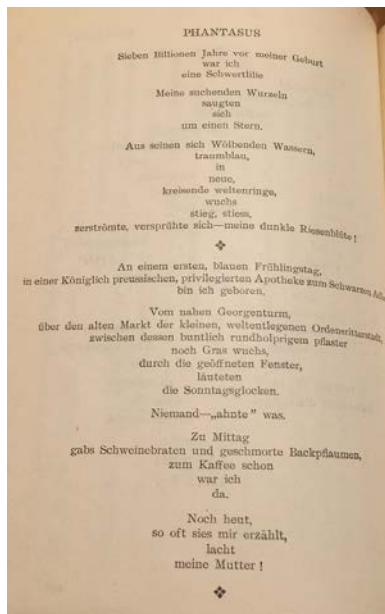


に生な色のまま並べようとする画家の技巧にも似て居るやうであるが、之は無理な試みであらう」と批判している。

茂吉は、後年『柿本人麿』に、左に掲載するように、マリネッティの原詩（イタリア語）を載せている（『斎藤茂吉全集』第十六巻P.406）。なお、ここでは分かり易くするために原詩と別に和訳したものを併記して挙げる（注11）。マリネッティの詩は、言葉が単語ごとに引き離され、幾何学的な絵のように配されている。従来の詩の修辭を廃したこの方法は、近代詩における修辭の破壊のはじめとも言われる。茂吉は、これを江戸時代の小國重年の『長歌詞珠衣』や橘守部の『長歌撰格』などの歌格研究につづけてあげていることから、マリネッティの表記に「声調」が示されていると考えていたと推測できる。

茂吉のあげたこのマリネッティの詩は、機関車での軍の大輸送の場面とみられる。貨車に軍需品、兵士、大砲、牛なども乗っている。汽車の走るスピード感や輸送の躍動感のなかに、やがて行なわれるであろう牛の屠殺、戦争による無惨な殺戮などの予感が、一見離れた言葉の間をつなぐ暗示となって、ぞっとするような空恐ろしさを感じられる。また、一三二二五キログラムの重さに軋み揺れる車両の様子が、「irritatolo」「imbottititi」「zeppi di carri」「cannone」などと雑音をあらわす文字を多くならべるなど、伝統とはことなる前衛的な雰囲気、速度の美をあらわす表記法で表現されている。

なお茂吉は、マリネッティと同時に、ドイツの詩人アルノー・ホルツの『ファンタズス』の原詩も掲げている。



『斎藤茂吉全集』第十六巻 P.407

ホルツは「電信体」「秒刻体」などと評される方法で、刻々と変化してゆく状況を捉える方法であった(注19)。これも従来の詩の修辞法を廃したものであることから、鉄幹はホルツがマリネッティに暗示を与えたとみているが、電信体とモニタージュでは異なるところが大きい。またホルツには禍禍しさは特

れ、言葉による実相の具現を唱えている点で、茂吉への影響の感じられるところもあるが、ここでは未来派の不穏な禍禍しい内容とモニタージュの方法において共通する性質が、『赤光』にあることに注目して見てゆきたい。

1-III、『赤光』と未来派の表現方法モニタージュ

まず、表現方法をみると、『赤光』のなかに未来派のモニタージュの表現方法と内容に共通するものがある。

たたかひは上海に起り居たりけり鳳仙花紅く散りあたりけり

冒頭で述べたことをくりかえすが、歌の上下句の終りが同じ「たりけり」で終止しているこの歌は、より意識的に上下を分離するもので、塚本邦雄は「物衝撃」(注1)といい、中村稔は「モニタージュの魅力」(注2)、西郷信綱は「二重性の世界」と評した(注3)。とくに中村稔の言った「モニタージュ」は、斎藤與里のいう未来派の特徴「嵌め合わせ写真」と同じ意味である(※「嵌め合わせ写真」を以下「モニタージュ」とする)。

この歌は、一九一三(大正二)年「七月二十三日」と題された一連のなかの一首で、上海に起こった戦いのニュースが、ラジオを通じてほぼ同時に日本に届き、東京の庭の鳳仙花の落花は、戦いと直接の関わりは

ないが血を連想させる。遠く離れた場所で起る別々のできごとを、同時にあらわすこの技法はマリネッティの方法に通じるものがある。

電燈の球につもれるほこり見ゆすなはち雪はなだれ果てたり

これも一九一三（大正二）年の作である。「さんげの心」と題された一連の中にある。三句切れで、上下のつながりはない。上の句は、電燈の球につもれるほこりをぼんやりと見ている。「見ゆ」は意識的に見るのではなく、目に入ったというほどの意味であり、電燈の球にほこりのつもる光景には陰鬱な雰囲気漂う。下の句は「すなわち」という唐突な切り返しにハツとし、その後、雪崩のような激しい運命に飲み込まれてしまった悲惨な記憶がよびさまされる。

葬り火は赤々と立ち燃ゆらんか我がかたはらに男居りけり

右は、一九一二（大正元）年の作。自殺した精神病患者の葬儀の歌である。これも上下句に関わりはない。上の句では心中に火葬の火が激しく燃える様を想像する。下の句には、男が隣り合わせたことをいうが、その男は突き放され、異質な生物に感じられ、得体の知れなさが漂う。この二つが重なるところに戦き、禍禍しき、絶対的ともいえる孤立が生じているのである。これは、未来派のモンタージュにつながるものである。

以上は、茂吉が歌論としての概念的な「屈折」を確たるものとする以前の、未来派のモンタージュからの影響とみられる。このように茂吉は、未来派のモンタージュにつながる感覚の歌を多く詠んでいると見てよい。そこで、茂吉歌についてさらに詳しくみてゆきたい。

II、ヨーロッパ文学の影響―未来派―

II-1、茂吉の達成

『赤光』には禍禍しい内容とともに、速度、運動の美が見られ、これらは未来派と共通している。しかし、実は茂吉は、類似のかたちを未来派の影響を受ける以前から行なっている。その初発は次の歌である。

はるばると母は戦を思ひたまふ桑の木の実熟みあたりけり

これは初稿『赤光』（一九一三年）の歌である。目次から実際に詠まれたのは一九〇五（明治三十八）年、未来派以前のものであることがわかる。ところが、この歌は一九一四年の改選版『赤光』では、

はるばると母は戦を思ひたまふ桑の木の實の熟める畑に

と改められている。下の句を少し変えたのだが、倒置法として上句と下句は順接につながり、桑の木の実の熟れている畑で母が遠く戦地にいる息子を思う歌となった。この改稿は、未来派の芸術観に深く影響を受けながらも慎重に考え改められたものと見え、注意を向けなければならぬ。そもそもこうしたかたちは、第一章でも述べたとおり、伝統的な和歌の世界では「腰折」と呼ばれる禁忌のかたちであり、当初の茂吉は確たる自

覺を伴わず「腰折」を行っていた可能性がある。しかし、やがてそれははっきりと自覺的なものへと変化してゆく。

木のもと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

これは、一九一〇（明治四十三）年の「をさな妻」の連作中の一首である。二句切れで、これも上下句に開わりはない。上の句では、木の下に梅を食べば酸いと感じられたこと、下の句では、幼妻が、年頃になり、可憐にも人にはじらいを見せることをいう。この梅は木に実った果実で、微量の毒を含んだ酸っぱさは幼妻への満たされぬ愛のイメージであり、そこからの唐突な切返しによって、少女の成熟に対する驚きをあらわしている。この歌は、伊藤左千夫が猛烈に批判したが、茂吉本人はついにあらためず、一九四二（昭和十七）年『作歌四十年』（注¹³）にあげた特筆すべき作のなかに「歌にある種の細みを要求し、感傷を漂はさうとしてゐるやうに見える。表現の技巧も幾らかつつ自由になり、歌壇の雑誌などものぞき読みしたのであつた。兎も角これだけの力量を得るに至つたことを記しとどめて置く」（『斎藤茂吉全集』第十卷P. 385）と、かなり自信をもっている。茂吉は、ここに意識的に上下の離れた歌のかたちを実践しはじめていたのである。なお、「歌にある種の細みを要求し」という「細み」は、古来和歌連歌において理想とする「心詞細き」であり、『去来抄』では「細みは句意にあり」（細みは句に心のくみとれるものである）という。対象に繊細微妙に観入してゆく心の動きをいうものである（新編全集八八『去来抄』P. 542 頭注9）。

山いづる太陽光を拝みたりをだまきの花咲きつつけたり

これは、一九一三（大正二）年の「死にたまふ母」の「其の二」の連作中の一首で、消える命を長かれと祈る気持ちが底にある。三句切れで、上下句ともに「たり」で意識的に終止している。上の句では山からのぼる太陽光を拝み、下の句ではおだまきの花をいう。「おだまきの花」は紡ぎ糸を巻く糸巻きの形状に似るところからの命名だが、「繰り返し」にかかる枕詞の「おだまき」との同音から、①天道をわたる太陽、②花が咲き続ける二つにむすびつけられており、それはまるでゴッホの「星月夜」のように、「太陽」と「をだまき」の花がぐるぐると目の回るようなトランス状態のなかに描きだされ、やがて母の死を予感させるのである。

また、

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

これは、先の「たたかひは上海に起り居たりけり鳳仙花紅く散りゐたりけり」と同じ連作中の冒頭で、初出は一九一三（大正二）年、土岐哀果の『生活と藝術』創刊号（注¹⁴）である。

茂吉は『作歌四十年』に、

私の部屋のまへの裏どほりに近いところの光景である。剃刀研ぎはその裏どほりを通つてゆくのであつた。その光景は作者にとつては殆ど毎日の経験で、實に何でもないことであるが、歌人として

心を牽くものがあつたので一首に試み、相當苦心したやうにおぼえて居る。

『斎藤茂吉全集』第十卷

407

と自宅前の裏通りに近いところの光景を描いたと言っている。ここに㊦めん雞らが砂をあびていた、㊧剃刀研ぎがひっそりと過ぎて行つた、というふたつの事柄が複眼的な構成で描かれている。

この歌を不明瞭にしているのは、上下句の間の助動詞「たれ」である。万葉集に類似の「たれ」は、卷十
九・四一六〇番歌、

天地の遠き初めよ世間は常なきものと語り継ぎ流らへ来たれ天の原振り放け見れば

照る月も満ち欠けしけりあしひきの山の木末も春されば花咲きにほひ秋付けば

露霜負ひて風交じり黄葉散りけりうつせみもかくのみならし紅の色もうつろひ

ぬばたまの黒髪変り朝の笑み夕変はらひ吹く風の見えぬがごとく行く水の

止まらぬごとく常もなくうつろふ見ればにはたづみ流るる涙留めかねつも

※訓、新全集『万葉集4』

P.303

という長歌の一例のみである。卷十九・四一六〇番歌の「たれ」の意味は、諸注釈書に、

語り続き、言い伝え続けて来ているので、万葉集評釈（条件句）

語り継いで伝えて来たので、万葉集全註釈（条件句）

語り継いで、伝へて来た。評釈万葉集（終止句）

語りつぎ永く續けて来たから、万葉集私注（条件句）

語り継ぎ傳へて来たので、万葉集注釈（条件句）

語り継ぎ言い伝えてきたものだが…。古典集成「万葉集」、万葉集全注、万葉集釋注（逆説句）

語り継ぎ、ずっと伝えられてきたように新日本古典文学大系「万葉集」（条件句）

と解釈が分かれている。助動詞「たり」の已然形「たれ」には、通常は「ば」「ど」「ども」「や」などがつくはずなのだが、ここではそれが省略されているために解釈が分かれているのである。品田悦一『斎藤茂吉』P.113（注15）に、この茂吉の「たれ」について、

それにしても、もし条件句なら「砂あび居れば」、終止句なら「砂あび居たり」で済むところで、そのほうが歌意も明確になる。そこにあえて「砂あび居たれ」と耳慣れない語法を据えたことで、読者

の違和感が掻き立てられ、雌鶏らの砂あびは何か得体の知れない事象のように印象づけられる。この句と第五句「過ぎ行きにけり」とが限取る一首の風体を、世人は万葉調と見て疑わなかったろうし、

「世人」といううちには作者自身を含めてもよいだろう。が、その「万葉調」は、『万葉集』の歌調風体を単に模倣したものでなく、その一面を誇張し、珍奇さを漂わせたものなのである。

と言い、「疑似古典語法」と呼んでいる。このように、茂吉は、わざわざ意味の不透明な接続詞をもって上下句をつなぎ独特の世界観を表現したと考えられるのである。

なお、この歌の魅力について塚本邦雄が、奇抜な素材の不条理な配合とそこから生まれる禍禍しい気配を評価している。しかし筆者は、これをまったく不条理な配合とまでは思わない。この砂浴びするめん鶏は、おそらくさほど遠くない未来に刃にかかって死ぬ運命である。一方で、剃刀研ぎは直接的な殺意があるわけではないが、その刃に殺傷力がある。ここに死にゆく運命と、殺傷を生み出す運命の交差がぼんやりとたちあらわれるこのぼんやりとした、しかしぞっとするような関係性の暗示は、実は、マリネッティの詩に共通の感覚である。茂吉は『柿本人麿』のなかでマリネッティの原詩をそのまま紹介し、内容には言及していない。だが、マリネッティの詩は、言葉と言葉が引き離され、絵画的に文字をならべているなかで、軍隊の護送列車に運ばれる牛や兵や武器があらわされており、これらは殺戮や死の暗示のもとにつながっているのである。茂吉はここに、東西に通じるモンタージュのあり方を学んだものと見える。つまり、モンタージュは、別々の言葉を並べたように見えるなかに通底するイメージの響きあいが必要なのである。

第二歌集『あらたま』に、

あかあかと一本の道とほりたりたまきはるわが命なりけり

という歌がある。これは「赤茄子」の歌と同様に暗示的な歌であるといえる。西郷信綱は、――

この歌が名作たるゆえんは、太陽にかがやく「一本道」、それと「たまきはる我が命」という二つの異質なものがいきなり並置されるとともに重層化され、そこに一つの独自の世界が現れてくる点にある

ある

西郷信綱『斎藤茂吉』P.115

と言う。歌のかたちとしては三句切れで上下に異質なものを詠んでいる点で、先の上海事変の歌や赤茄子の歌と同じである。しかしこの歌には以前のような禍々しさがない。

茂吉はこの歌について、代々木野原の道であると言っている。「あかあか」は夕日の色彩で、同じ赤でも先の禍禍しい美の特徴からは離れている。茂吉夕日が一本道を照らしており、そこに自らの生命を投影するのであるが、この自らの生命を自覚した決然たる芸術観は実存主義を思わせる。

ふゆ空に虹の立つこそやさしけれ角兵衛童子坂のぼりつつ

『あらたま』

これは三句切れで上下句が離れている。第二句に「立つこそ」と第三句のおわりの「けれ」（已然形）が係り結びの関係である。上の句は冬空に虹の立つ情景でこれを「やさしけれ」としている。人ならぬ大いなるものが世界をふんわりとつつんでいるような感慨が立ち現れている。下の句は角兵衛童子が坂をのぼってゆくところである。角兵衛童子は児童を中心とした獅子舞の大道芸で、越後獅子とも呼ばれる。貧しい家の子どもが、安価で親方を買われて旅稼ぎをさせられるもの悲しい存在であり、その悲劇的な運命の童子を大いなるものが包む込むようなイメージのつながりを感じさせる。上下句が離れているのは『赤光』のモンタージュと同様であるが、ここにも未来派の特徴である禍禍しさがなく、茂吉が徐々に未来派の禍禍しさという影響を抜けてゆく様子がうかがえる。

茂吉は、万葉集の調べを基礎にまなびながら、未来派に通じる表現方法に新しい芸術観を見出し、彼自身の歌に応用している。それは西洋で新しい芸術観がつつぎに勃興する時代背景のなかで、青年茂吉の若い感覚が生み出したあたらしい時代の斬新な芸術であった。重要なことは『赤光』には上下句が離れた歌が引用歌の他にも多数見られ、全体的に前時代的な伝統的和歌の概念を打ち壊すエネルギーにあふれていることである。

II、モンタージュ以外の未来派からの影響

また、モンタージュ以外のつぎのような歌も未来派からの影響とみられる。

- (1) 長なくはかの犬族のなが鳴くは遠街にして火は燃えにけり (初版『赤光』全集第一巻 P.164)

これは、一九二二(大正元)年の作とされている。茂吉の作中でも人気の高いもので、塚本邦雄は『茂吉秀歌

『赤光百首』』(注一) P.213 以下

この歌の黙示録的な、不可解な魅力を決定的なのは「犬族」と「遠街」なる二つの強い抑揚を持つ言葉であらう。

という。「遠街の火」に犬の長鳴く様子に危機的な不穏な雰囲気、塚本邦雄は「巫の口寄せめいた妖気」と評しているが、この歌の「犬族」は、万葉集に見られる「隼人の夜声」を形容する犬声などの古代の感覚は消えており、むしろ未来派の音楽に通じるところがある。未来派の音楽は騒音的音楽の先駆とされるもので、爆発音、衝突音、物の壊れる音、動物の鳴き声などを表現する。茂吉はこの醜悪怪奇も美の一つとする未来派の芸術観から学んで不穏で騒音的な犬の鳴き声や火事のようにすを歌のなかにとり入れたものと見える。つづいてつぎのような歌がある。

(2) さ夜ふけて夜の更けにける暗黒にびようびようと犬は鳴くにあらずや

(3) たちのぼる炎のほひ 一天を離りて犬は感じけるはや
ひとあめ さか

(4) 夜の底をからくれなゐに燃ゆる火の天に輝りたれ長鳴きこゆ

(2)の上の句は、茂吉が声調を評価した、万葉集卷九・一七〇一番歌「さ夜中と夜は更けぬらし雁が音の聞こゆる空ゆ月渡る見ゆ」の影響がみえるが、下の句に暗黒に「びようびよう」と気味の悪い音を詠い、禍禍しい。

(3)は、空全体にたちのぼる火事の炎の匂いを、離れた場所にいる犬が嗅ぎ取り恐怖している様をみているが、「一天を離りて」は、やや大げさに感じられる。(4)は(1)と似た内容のくりかえしである。火事の炎を「からくれなゐ」ととらえ、「天に輝りたれ」と禍禍しさを強調するため、犬の声の禍禍しさはやや霞んでいる。

この一連の初出は、一九一二(大正元)年七月号「アララギ」の「ある夜」と題されたつぎのような五首連作である。

長なくはかの犬族のなが鳴くは遠街にして火かもおこれる

さ夜ふけて夜の更けにける暗黒にびようびようと犬は鳴くにあらずや

しまらくして夜暗をなぐるゝ鐘の音は日比谷あたりか然にあらずかか
やみ

たちのぼる炎のほひ 一天を離りて犬は感じけるはや
ひとあめ さか

生けるものうつゝに生けるけだものは神ぬいし時の感覚を得し

この初出の構成は「日比谷」と場所をあらわす点など、現実的で連作の中ではやや異質に見える。またこの最後の歌は「神ぬいし時の感覚」をとりあげてニーチェにつなげる意見もあるが、ニーチェは猟奇的な美を追求してはおらず、そのようにとるのは、些か術学的ではあるまいか。

一九一四(大正三)年の改選版『赤光』(全集第一巻 P.57)では犬の長鳴きの歌は

長なくはかの犬族のなが鳴くは遠街にして火かもおこれる

さ夜ふけて夜の更けにける暗黒にびようびようと犬は鳴くにあらずや

の二首のみになっている。これは、他が歌として出来が悪かったために外したと見える。

また、

ひた赤し煉瓦の塀はひた赤し女刺しし男に物いひ居れば

ほほけたる四人の眼のやや光り女を云ふかも刺しし女を

これらは、一九一三(大正二)年の作で、左注に「殺人未遂被告某の精神状態鑑定を命ぜられて某監獄に通ひ居たる時、折りにふれて詠み捨てたるものなり」とある。一首目は、色彩の赤を象徴的に用いて女を刺した血の狂気と恍惚を暗示している。二首目は、女を刺した四人の眼がどこか恍惚としている様子をあらわして、不気味なサディズムが感じられる。

この時代、未来派の美学にとりこまれている雑誌「アララギ」の『赤光』批評特集号(『アララギ』第8巻第3号)

の誌面に、特徴的にあらわれた猟奇的サディズムがある。それは、ドイツの医学雑誌上に掲載された「蘭医日本女人解剖するの図」（原画は幕末の浮世絵）を転載したものである。こうした身の毛のよだつ絵を芸術と称して掲げる感覚は、未来派の負の部分である女性蔑視と茂吉の性質の重なりを思わせる。高村光太郎訳の「未来派婦人の楽欲論」（グランティヌ・ド・サンボワン）（注9）は、つぎのような文章が見える。これも筆者は憤慨の極みであるが、未来派の思想の例として引用する。

楽欲は征服者に對する當然の報酬である。人の死んだ戦争の後、戦ひ選良即ち戦勝者が、征服せられた國に於て、其の生の慰めのため強姦にまで至るは尋常の事である。『高村光太郎全集』第十七卷P.239

どこかの政治家の発言を思わせる。決してこのような思想が決してまかり通つてはならないのであるが、未来派は、近代的機械文明を肯定するのみならず、戦争や暴力を讃美し、強烈な女性蔑視をおわせていた。やはり茂吉自身にも、これらにたいして、無批判な部分があつたと見るべきである。

だが、茂吉もやがてこのような未来派の芸術觀に慎重になつてゆく。一九一六年七月の「文章世界」(注10)に発表された、

汗いでてなほ目ざめゐる夜は暗しうつつは深し蠅の飛ぶおと 『あらたま』

この歌は、茂吉の孤独な内面がたちあらわれた歌である。寝苦しい夏の夜に汗をにじませながら眠れずにいる暗闇に、蠅が一匹飛んでいる。佐藤佐太郎はこれを「息苦しいやうな現実の深さを感じてゐる」と評している。「うつつは深し」については、作者茂吉が注して、「ニイチエ。die Welt ist tief. の語による」と言っている。a. die Welt ist tief. は『ツアトラウストラはかく語りき』の言葉であるが、氷上英広は「茂吉の注は唐突で、簡単すぎるから、どこまで『ツアトラウストラはかく語りき』の思想が滲透しているかわからないが、ともかくこゝいうふうにニイチエが何となくかれの作歌の内面的な『業房』の一遇にひかえている」(注18)と言う。茂吉の次男である北杜夫によれば、茂吉はニイチエを哲学者としてよりは詩人としてみていたといい、北杜夫のいうとおり、この場合もニイチエの思想というよりは、詩にひかれて転用したものと思われる。また、ここでは「蠅」という一種気味の悪い昆虫がでてくるにもかかわらず、以前のような禍禍しい美の響きはない。『あらたま』の冒頭の、

ふり灑ぐあまつひかりに目の見えぬ黒き蟋蟀を追ひつめにけり

は未来派の特徴である禍禍しさやサディズムがまだ感じられるが、茂吉は『あらたま』の途中から徐々にこゝうした禍禍しさやサディズムから離れたと見える。それは未来派の精神的な美があまりにも強烈すぎたためではないだろうか。しかし、彼は未来派のモニタージュにつながる技法は、自信をもって、こゝぞという時に使っている。それが『あらたま』の編輯手記に次のような文からもわかる。

大正二年から掛けて大正三年、大正四年は、僕の歌が一轉化を來さうとして、いろいろの事をやつて居る。内容も外形もさうであるが、今目立つのは外形のやうである。さうして是等の變化は、自發的なものが多いが、讀書よりも絵画彫刻などを鑑賞したことにより友との交流によつて所働的にもなされてゐる。(中略) また縦ひ失敗に終つても、僕の骨折つた表現や看方が、何かの形となつて歌壇の中に滅びずにゐるやうな氣がしてならない。

『斎藤茂吉全集』第一卷 P.317

茂吉は自身の歌の變化の時期を一九一四(大正三)年、一九一五(大正四)年としており、それは未來派の影響を強烈に引きずっていた時期から徐々に脱却するまでの期間と見える。彼の言葉「僕の骨折つた表現や看方が、何かの形となつて歌壇の中に滅びずにゐるやうな氣がしてならない」というように、茂吉が行ない到達した様式の創意は彼の中で確たるものとして生き続けたのである。そのなかでモニタージュは、一九四四(昭和十九)年に、つぎのような会心の作がある。

南瓜を猫の食ふこそあはれなれ大きたたかひここに及びつ
たうなす

これは上の句では、目の前にいる猫が配給ののこりの南瓜を食べている様子を「あはれなれ」といい、下の句では戦争の激化をいう。ここにかつての『赤光』の上海事變の歌と似たづくりがみえ、このかたちを終生誇りに思っていたことがわかる。

おわりに

茂吉は、『柿本人麿』『万葉秀歌』において、万葉集巻七の上下句の離れたかたちの歌を、物理の現象に喩えて声調の「屈折」といった。それは従来の和歌の世界では、「腰折れ」と言われる禁忌のかたちであったが、茂吉はこのかたちに新しい和歌の美のかたちを見出したのである。それは折しも二〇世紀初頭のヨーロッパで起つた新興芸術「未來派」のモニタージュの方法に通じるところがあることを、茂吉は見出し、自信を深めたと考えてよい。茂吉は、一九二二(大正元)年〜一九一四(大正三)年にかけてモニタージュの方法とともに、未來派の禍禍しい美に強い影響を受けて作品をつくり、それらを中心に編まれた『赤光』は、不可解さ、禍禍しさ、斬新さとともに、今日もなお衰えることのない魅力を放っている。

注

(1) 塚本邦雄著『茂吉秀歌「赤光」百首』文藝春秋一九七七年

- (2) 鎌田五郎 (『斎藤茂吉秀歌評釈』風間書房一九九五年 P. 138)
- (3) 中村稔著『斎藤茂吉私論』朝日新聞出版一九八三年
- (4) 西郷信綱著『斎藤茂吉』朝日新聞社二〇〇二年 「重性の世界」 P. 104～P. 129
- (5) 「アララギ」一九五八年十一月号
- (6) 鈴木貞美著「日本モダニズム文藝史のためにー新たな構想」
<http://202.231.40.34/jpub/pdf/js/IM4309.pdf#search=27> 鈴木貞美+日本
- (7) 竹内英之助著「斎藤茂吉とドイツ詩人ーニーチェ、ゲーテ、ゲーメルの場合について」『国語と国文学』一九五五年
- (8) 森鷗外訳「未来派宣言」『椋鳥通信』『スバル』第五号一九〇九年
『海外新興芸術論叢書』第2回 新聞・雑誌篇 第1巻ゆにま書房二〇〇五年
山口徹著「文芸誌『スバル』における『椋鳥通信』ー一九〇九年のスピード」早稲田大学教育学部 国語国文学編二
- (9) 斎藤与里著「未来派の絵」(上) 一九二二(大正元)年九月六日読売新聞
『海外新興芸術論叢書』第2回新聞・雑誌篇第1巻 (1909～1915) ゆにま書房二〇〇五年
- (10) 与謝野寛・与謝野晶子著『巴里より』金尾文淵堂 一九一四年
- (11) マリネットイのイタリア語の詩の翻訳は「株式会社アミット」〒103-0026 東京都中央区日本橋兜町3番1号 兜町偕成ビル別館³⁾に外注
- (12) 上田敏郎著「宮沢賢治の〈心象スケッチ〉 宮沢賢治とホルツのファンタズム」『学燈』一九八八年十一月号
- 梅津時比古著『《ゴシユ》という名前』東京書籍二〇〇五年
- (13) 斎藤茂吉著『作歌四十年ー自選自解』筑摩叢書 筑摩書房 一九七一年
- (14) 『生活と芸術』東雲堂一九一三年
- (15) 品田悦一著『斎藤茂吉』ミネルヴァ書房二〇一〇年
- (16) 高村光太郎訳「未来派婦人の楽欲論」『高村光太郎全集』第十七巻 筑摩書房一九五七年
「女権主義者の要求する権利などは一つでも女に與へてはならない。そんなものを女に許したら未来派の望んでゐる無秩序などはとても持ち来さな」 P. 257
- (17) 『文章世界』一九一六年七月号
- (18) 氷上英広著「斎藤茂吉とニーチェ」『比較研究』一九六六年

第Ⅳ章 茂吉の後代への影響

はじめに

茂吉の「屈折」の様式は最も明確で、後代に与えた影響の大きいものである。塚本邦雄は、茂吉の歌の下句の離れたこのかたちを、二物衝撃と捉えた。二物衝撃は俳句でしばしば使われる言葉で取合せの妙を意味する。塚本は、茂吉の詩性に感化されるところが多くあったが、やがて時代がくだると茂吉を離れ、それは塚本邦雄自身の方法として理解されるようになってゆく。さらに今日、二物衝撃の形骸は、偶然の思いつきによって二物を張り合わせたところに、読み手の側がなんらかの詩を見出し価値を与えするというものを、革命的斬新として持ち上げていることが少なくない。本第Ⅲ章では、こうした経過を辿り、再度茂吉の革命的な様式の意義について考えてゆきたい。

Ⅰ、戦後の茂吉への評価

Ⅰ-Ⅰ、上下句の離れた型についてのアララギの諸氏の評価

まず、茂吉作歌への評価の変遷についてみてゆきたい。

一九一〇（明治四十三）年作、

木のもと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

この歌について伊藤左千夫は、「この歌の言語の配置は頗る妥当を欠いて居る」と一九二一（明治四十四）年一月号「アララギ」に激しく批判している。左千夫の批判は、古来「腰折」とされるかたちに類似であったためと考えられる。

つぎに、一九二三（大正二）年作、

たたかひは上海に起り居たりけり鳳仙花の花紅く散りあたりけり

この歌について近藤芳美は、戦後一九五八年十一月号の「アララギ」に

わかるとかわからないと云う議論に引き出されていたために、この歌は一種の名歌のようになってしま

っている。…私はその頃の茂吉の作品の中では、物足りない平凡なもののような気がする。それは三句から四句に続く個所の転換と、そのための若気な思わせぶりのためだと思う。

と述べている。「三句から四句に続く個所の転換」とは、上下句に因果関係のないことをさしている。「物足りない平凡なもののような気がする」のは、単なるとりあわせと見えるからであろう。近藤芳美は、この歌を「若気な思わせぶり」といい、茂吉三十一才の未熟な時代の作と見るのである。また土屋文明は、「私はこの歌は、軽く巧みすぎて、不賛成の意を表したところ、作者はひどく不満であった」と発表当時を回顧しつつ、のちには意見を翻し、「なんでもないことを二つ並べて、そこに一つの雰囲気をつくり出すという巧みさは、今でもなおくりかえされて役に立つ方法」と評価を変えている。

一方で、古来はおなじく上下句の分裂の「腰折」に近いかたちの歌、一九一三（大正二）年作の、
のど赤き玄鳥ふたつ屋梁にめて足乳根の母は死にたまふなり

については、発表当初からひろく評価が高かった。これは、上下句の調べが「て」によってかすかにつながっている。また意味においては、上の句の生命感あふれる玄鳥と、下の句の死にたまふ母との隔たりが、赤と玄の色彩とともに命の理として描きだされるところに評価がうまれたものと考えられる。近代アララギにおいては、「腰折」の歌は、上下句の呼応によって評価されるものであった。つぎにアララギ以外の評価を見てゆきたい。

Ⅰ―Ⅱ、上下句の離れた型についてのアララギ以外の評価

斎藤茂吉に対する数ある評論のうちでも、西郷信綱の『斎藤茂吉』は注目されるものである。西郷信綱は同著の第五章「二重性の世界」のなかで、

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
について、つぎのように万葉集との関連を指摘している。

「めん鶏ら砂あび居たれ」と、いきなり已然形で言い放っているのも見すごせない。「こそ」抜きで已然形で言い放つ例は万葉集にあり、むしろこの方が歌では古形であつたらしく、茂吉もこれを万葉集から意識的に盗んできて『赤光』でしばしば活用したことは前章でも扱ったところである

同『斎藤茂吉』P.108

かひに、西郷は、

たたかひは上海に起り居たりけり鳳仙花の花紅く散りあたりけり

について、つぎのように述べている。

肝腎なのは、異質なものを並べることによって生じるこの驚きが、それを享受するわれわれの喜びを増殖してくれる点にある。つまり茂吉の歌は、非連続性と断片化というこの二十世紀的ともいうべき問題に取り組み、その重層化に見事に成功しているのである。もしかしたら、それはニーチェと無縁でないかも知れぬ。周知のようにニーチェの文章は、断絶と飛躍にみちた寸鉄集から成る。それを茂吉は北杜夫のいう通り、思想としてではなくむしろ文学として享受していたのである。(中略) 茂吉の歌における意味の両義性や重層性、あるいは文体的屈折はまさしく「曖昧さ」(ambiguity)のあらわれである。

同『斎藤茂吉』P.109

このように西郷は、「異質なものを並べることによって生じる驚き」「二十世紀的」「文体的屈折」などの言葉で評し、また、ここに外国文学からの影響を感じとるのである。しかし、茂吉に影響を与えた外国文学は即ちニーチェであるという一辺倒な思い込みから、ニーチェの文章にみられる断絶と飛躍に共通点をいうのであるが、ニーチェの文の断絶と飛躍とは、詩の一般的な技法で、茂吉の歌に見える「異質なものを並べることによって生じる驚き」とは異なるものである。ここに影響する外国文学は前章でのべたように未来派であるが、これまでは誰もその点に注意を払ってこなかったのである。

茂吉の作中に上下句の離れた歌は、とくに『赤光』に多く、つぎのように三句切れと二句切れの場合がある。三句切れは、

- ① たたかひは上海に起り居たりけり鳳仙花の花紅く散りあたりけり
- ② 山いづる太陽光を拝みたりをだまきの花咲きつづけたり「赤光」
- ③ わが母を焼かねばならぬ火を持てり天つ空には見るものもなし「赤光」
- ④ 葬り火は赤々と立ち燃ゆらんか我がかたはらに男居りけり「赤光」
- ⑤ 驢馬にのる少年の眼はかがやけり葉のうたは向うにきこゆ「赤光」
- ⑥ つとめなればけふも電車に乗りにけり悲しきひとは遥かなるかも「赤光」

①は上の句の「たたかひ」と下の句の紅の落花に禍禍しい血のイメージのつながりがあり、②は上の句の太陽への祈りと、下の句の「おだまき」に共通する丸い形と普遍的なぐりかえしが、ゴッホの「星月夜」のようなぐるぐると目の回るトランス状態を連想させ、③は上の句の母を焼く火と、下の句の天の暗黒、ここに天命の

尽きた母への悲しみが極まっている。④は上の句の「葬り火」と無関係な「男」の存在に不気味さが漂い、⑤は上の句の「驟馬にのる少年」と下の句の葉売りの歌に、不吉な禍々しさがある。⑥は電車に乗りつとめにくく日常のくりかえしにより、別れた恋人の存在がますます遠くなる感じがする。

また二句切には、つぎのような歌がある。

⑦木のもと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「赤光」

⑧とほくとほく行きたるならむ電燈を消せば玉の夜もふけぬる「赤光」

⑨しみじみと汗ふきにけり監獄のあかき煉瓦にさみだれは降り「赤光」

⑩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

⑦は、上の句で梅の酸いこと、下の句で幼妻の成熟に、恋への予感があり、⑧は、遠く過ぎ去った過去と、夜の消灯でさらに一幕が終る時間の経過、⑨汗と監獄に降る五月雨の切迫した心理のイメージ、⑩は殺される運命のめん鶏と、殺傷力を暗示する剃刀研ぎのとりあわせに不穏な禍禍しさがある。

その後『あらたま』にもこの様式は散見し、次第に数は減少するものの、晩年の作にも見られる。こうした茂吉の様式は、弟子の佐藤佐太郎にも継承されており、つぎに見てゆきたい。

1-11 佐藤佐太郎の継承

佐藤佐太郎は、一九二六（大正十五）年にアララギに入会し斎藤茂吉に師事、その後一九四五（昭和二〇）年に歌誌『歩道』を創刊する。佐太郎の記した入会案内には、

「歩道」は斎藤茂吉の流れをくむ短歌雑誌で、短歌の本質にもとづく純粹短歌を標識として、現実直視の短歌を追求してをります。

と、斎藤茂吉の短歌を継承する意志が記されている。そしてその佐太郎作には、つぎのような歌がある。

鶏はめしひとなりて病むもありさみだれの雨ふりやまなくに 『帰潮』（注1）

これは、戦後一九五二（昭和二十七）年に出版された第五歌集『帰潮』に収録された一首である。三句切れの上の句は、鶏のなかに目が不自由になった病弱なものがあることをいい、第四句以下の下の句は、五月雨が降り止まないのに…と、雨の状況をいう。五月雨が降り止まないことと、鶏の病気は直接の因果関係はないとみられるが、この二つをならべると相乗効果で、作者の心のやるせなさがたちあらわれている。この上下句のわ

かれたかたちや、盲目の鶏という題材のありかた、万葉集の用語「なくに」を結句にもちいた点などに、茂吉の作風に通うところがある。また、ほかに同歌集に、

あじさみの藍のつゆけき花ありぬぬばたまの夜あかねさす昼

『帰潮』

これは佐太郎の代表作のひとつである。三句切れの上の句は、みずみずしい藍色の紫陽花を詠い、下の句は「ぬばたまの夜」「あかねさす昼」とふたつの枕詞をもちいて対句的に昼夜をいう。万葉集における対句の昼夜は、普遍的な時の繰り返しをいう。それを学習したのであろう、ここでも永劫性を感じさせる表現となっている。古代からつづく永遠の昼夜のくりかえしに比して、紫陽花の移ろいのなかの「つゆけき」藍の一瞬を、対照的にあらわしている。

一九五六（昭和三十一年）年発行の第六歌集『地表』につきのような歌がある。

霜どけのうへに午前のひかり満ち鶏はみなひとみ鋭し

『地表』（注2）

この歌は、第三句が「満ち」という言いさしの表現で上下に切れている。上の句は、霜解けの地面の上に午前の光が満ちていることをいい、下の句は、鶏のひとみがみな鋭いという。上下句は、一見関わりのないことのように見えるが、実は、朝が来て、やがて食料とされる鶏達のひとみがするどく見えるというであろう。

また、一九七〇（昭和四十五年）年発行の第九歌集『形影』につきのような歌がある。

憂なくわが日々はあれ紅梅の花すぎてよりふたたび冬木

『形影』（注3）

二句切れの上の句では平穏を願い、下の句では梅が咲いて春が来たかに見えた後、再び冬木の状態にもどったという。上下句には直接の因果関係はないが、下の句の、梅の落花のちに冬木にもどったような状態は、人生の起伏を暗示しており、上の句の平穏を願う心理に通うところがある。

このように佐藤佐太郎は、斎藤茂吉から学んで、しばしば上下句の離れた歌を詠んでいる。そのなかには非常に茂吉に近いものもあれば、茂吉の影響から出たものもある。しかしなにより、茂吉のような禍禍しさが感じられないのは、茂吉が未来派の影響を抜けてから師事したためだろう。

また佐太郎以外にも、多くの戦後の歌人が茂吉から上下句のはなれた形を学んでいるように見える。それらを次に、考えてゆきたい。

Ⅱ、前衛短歌へのながれ

Ⅱ-Ⅰ、吉本隆明の評価

斎藤茂吉の上海事変の歌に代表される上下句の離れた様式は、後世に大きな影響をもたらした。ここではその中からよく知られた歌人を取り上げてみてゆきたい。まず、戦後短歌の上下句の離れた文体の例としてつぎのようなものがある。

肉うすき軟骨の耳冷ゆる目いづこにわれの血縁あらむ

中城ふみ子

これは、前衛短歌の先駆といわれる中城ふみ子の歌であるが、茂吉の上下句の離れた歌とおなじかたちをしている。当時は茂吉の歌を手本にする作者が数知れず、ふみ子もそのひとりであったと思われる。三句切れで上の句では肉のうすい耳が冷えることをいい、下の句では血縁のないことをいう。だが、耳が冷えることと血縁のないこととの関係性はわかりにくい。この歌について、吉本隆明がつぎのように評している。

短歌的な構成からだけかんがえれば、この下句は、上句とは無関係であり、したがって全体の構成的な意味は、耳が冷たくひえてくるようにおもわれる或る目、自分の血縁はどこにいるのだろうか、どこにもいないのだ、ということを考えてというほどのものになる。たとえば、これが現代詩の表現であったら、それ以外の理解は不可能なものとなり、この上句と下句は、行わけされることになる。しかし、この短歌の場合、あきらかに、これとはちがった重層化された意義がある。いいかえれば、「肉うすき軟骨の耳冷ゆる目よ」が「いづこにわれの血縁あらむ」という表現の暗喩としての機能を果たしているとかんがえることができるのである。

中略

したがって、この作品の思想的な意味は、「いづこにわれの血縁あらむ」ということだけであり、「肉

う

すき軟骨の耳冷ゆる」というのは、いづこにわれの血縁あらむ、ということ暗喩的にのべた表現とし

て

の意味をもっている。この即物的な耳の表現が、即物的な意味のほかに、このような暗喩的な意味を二

重

に内包できるのは、作者が、耳の形容句に、主体的な表現と客観的な表現とをvariety身はやく重ねてお

り、

それが短歌的な可能性の特長をなしているからである。

『吉本隆明全著作集5』P. 267（注

4

このように吉本隆明は中城ふみ子の上下句の意味が別々であるかたちに注目し、上の句が下の句の暗喩的な役割をなしていると解した。また他にも吉本隆明は同様の歌のかたちを他の作者においてもとりあげて、新時代の短歌の可能性をしめすと高く評する。これによって、この歌のかたちがよりひろまるのである。

これに関連して、つぎに三枝昂之の塚本邦雄評を見てゆきたい。

二二 三枝昂之の塚本邦雄評

三枝昂之は、著書『現代定型論 氣象の帯、夢の地核』（注5）に、次のように吉本隆明の評言を引用している。

『吉本隆明著作集5』に収録された「短歌的表現の問題」において、短歌における喩法の二重性をとらえ、「短歌的喩の展開」において、上句と下句とを相互感覚的または意味的喩として機能させることが現代短歌の典型的な姿であることを把握し、『言語にとつて美とはなにか』において、感覚的な喩を・像的な喩と捕え返した

P.43

この「上句と下句の相互感覚」をもって現代短歌の典型的な姿とする吉本隆明の評言とは、先にみた、上下句の離れたかたちへの評価をさしている。塚本邦雄は、「下句は、上句とは無関係」であるかたちを自覚的に行なったひとりである。その作風について三枝は、

五月祭の汗の青年 病むわれは火のごとき孤独もちてへだたる 『装飾楽句』（注6）

祖国 その惨憺として輝けることば、熱湯にしづむわがシャツ 『日本人霊歌』（注7）

薫製卵はるけき火事の香にみちて母がわれ生みたること恕す 『水銀伝説』（注8）

そこには上句と下句をいったん可能なかぎり引き裂いて、引き裂かれた両句がいかに反転して衝突しあい、

その衝突からいかに激烈な情が噴出しうるか、という方法が明白であるといっている P.100～P.101

このように三枝は、「上句と下句をいったん可能なかぎり引き裂いて、引き裂かれた両句がいかに反転して衝突しあい」と、塚本の歌の上下句が引き裂かれているという。しかし「その衝突からいかに激烈な情が噴出しうるか」と評価するのである。ではここで、しばし三枝のいう「衝突」について考えてみたい。

三枝のとりあげた塚本の第一首の歌を見ると、二句切れで、上の句の「五月祭の汗の青年」には若く美しい肉体への強い憧れがあり、下の句には対照的な「病むわれ」が「火のごとき孤独もちてへだたる」という。これは、どこへむけようもない内面の憤りと劣等感を描きだしているのである。この歌は、文法上では二句めで分断されているが、内容的にはつながりの見えるものである。対照的な二物は互いに呼応しながら衝撃的な内面の告白となっている。

第二首は、新古今和歌集に多いかたちの初句三句切である。冒頭の「祖国」のうしろに一字あけがあり、続

く「その惨憺として輝けることば」は、はじめの「祖国」についての形容といえる。三句目の終りに「」読点があり、上下句はここでいったん切れ、下の句「熱湯にしづむわがシャツ」へとつづく。上の句と下の句の関連は一見不明である。しかし、上の句「祖国 その惨憺として輝けることば」は、寺山修司の「マツチ擦るつかのま海に霧ふかし身捨つるほどの祖国はありや」の「祖国」に共通し、過去の悲惨な戦争を通して味わった「祖国」への憤りが見える。そこから飛躍する下の句「熱湯にしづむわがシャツ」は、激しい汚れや汗の匂いを取り去る行為であるように見える。この上下句を衝撃させることにより、戦争で失った過去を消し去ろうとする時代へ憤りと拒絶観を感じさせるのである。

第三は、一字あけないが、初句三句切れで「薫製卵」の後ろに「」読点を打つほどの休止があるが、この「薫製卵」の後ろには格助詞「は」または「が」などが省略されており、意味上は「はるけき火事の香にみちて」と順接につながっている。一首の意は第三句で切れ、上の句と下の句「母がわれ生みたること恕す」ととには直接のつながりが見えないが、「卵」は、「母」が「生みたる」存在であるところの「われ」とつながり、「薫製」「はるけき火事の香」は、長い間母にたいして抱いていた強い憤りや怒りを連想させ、暗示的なつながりが見える。

これらの塚本の歌には、吉本隆明の言「上句と下句とを相互感覚的または意味的喩として機能」につながる用法が見える。なかでも三枝のあげた塚本の「祖国 その惨憺として輝ける…」の歌は、茂吉の上海事変の歌に共通する上下句の分離が見えるが、塚本は、ここであらたに新古今集につながる初句三句切れの声調を持ち込んだと考えられる。また、「薫製卵…」の歌の上下句のつながりは茂吉の、

のど赤き玄鳥ふたつ 屋梁にゐて 足乳根の母は死にたまふなり

に類似のかたちである。調べの歌ではかすかに「て」でつながるが、上下句の意味に直接の関わりがない。このかたちは岡井隆にもつぎの一首がある。

産みおうる一瞬母の四肢鳴りてあしたの丘のうらわかき楡 『斉唱』（注9）

この岡井隆の歌は、上の句では「産みおうる一瞬母の四肢鳴りて」と母の出産の場面である。下の句は「あしたの丘のうらわかき楡」と朝の丘に立つ楡の木をいう。上下句には直接の関わりがないが、調べの上では第三句を「て」でつなぐ。若い母の四肢の撓りと朝の空気、若い楡の緑のイメージが鮮烈イメージでつながっている。これは、母の死を詠んだ茂吉の歌とは対照的である。また、同じく自らの誕生に関わる塚本の母の歌とは、その心情が対照的である。

今少し、塚本邦雄について見てゆきたい。

二二 塚本邦雄の「二物衝撃」

さきに三枝昂之がとりあげた塚本邦雄の実作を見たてきたが、塚本邦雄はこの歌の形を茂吉から学んだともの考えられ、同様のかたちの茂吉の歌を次のように評している。

鳳仙花と上海動乱、この二物衝撃、二者の意外な出会いによつて生ずる美的空間は、近代短歌のなかでも、『赤光』一卷の中でも、瞠目に値しよう。はつとするくらゐ新しい、緊張と戦慄を伴つた短歌など、かつて誰が予想し、誰が実践して見せてくれたらう。（『茂吉秀歌「赤光百首」』

P.) ■

ここで塚本邦雄が、茂吉の歌を「二物衝撃」と評していることに注目すべきである。また塚本は、茂吉の「木のもと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」についても「二物衝撃」と評している。「二物衝撃」とは、俳句で使われる「取合せ」の技法をいう。つまり塚本は、茂吉が大正時代のはじめにアーリイモダニズムの影響を受けて、人麻呂歌集歌の「腰折」の歌を「屈折」と捉えなおしたこの様式を、単なる「二物衝撃」と受け取ったのである。そして塚本は、そこからヒントを得て、つぎのような実作を行ったと考えられる。

館いま華燭のうたげ 凍雪に雪やはらくふりつもりつつ

『水葬物語』（注5）

國ほろびつつある晩夏 アスファルトに埋没したる釘の頭ひかる

『装飾樂句』（注6）

日本脱出したし 皇帝ペンギンも皇帝ペンギン飼育係りも

『日本人靈歌』（注7）

第一首は二句切で一マスをあける。この上下句には因果関係がなく、A「館いま華燭のうたげ」とB「凍雪に雪やはらくふりつもりつつ」が同時に並行している。華燭からイメージするきらびやかな世界と、凍雪の上にさらに雪がふりつもる凍えそうな世界の対比は、世の現実をしめしているようである。第二首も二句切で、一マスをあける。やはり上下の句を繋ぐものではなく、A「國ほろびつつある晩夏」、B「アスファルトに埋没したる釘の頭ひかる」この二つのには、直接的な関係は見出せない。「國ほろびつつある」という不安な状況と、アスファルトに埋まってしまい、引き抜くことのできない釘との取合せには、意外性と驚きがある。第三首も二句切で一マスあけがある。この歌は、塚本邦雄の作中最も有名なもののひとつである。A「日本脱出したし」は、B下の句の「皇帝ペンギン」や「皇帝ペンギン飼育係」の思考として因果関係で解釈し得る。しかし一マス開けがあるため、上下に因果関係はないと考えるべきであろう。この詩情を取払った、キャッチコピーにも似た文脈が評価されていると考えられる。

このように塚本邦雄は歌の途中で一マス開けることで二物の分裂を明らかにしており、これを「二物衝撃」と呼ぶのである。こうしたAとBをとりあわせる実験的な歌のかたちは、先の三枝昂之が取り上げた塚本の歌とは、やや趣を異にしている。とくに皇帝ペンギンの歌は、吉本隆明が認めた新しい時代の短歌の可能性とは、また異なる方向の新しさを孕んでいたのではないかと考えられる。

次に、寺山修司の歌をみてゆきたい。

II-V 寺山修司

中城ふみ子の死後、隆盛した前衛短歌をみると、上下句の離れた歌が数多く見られる。そこでまず、寺山修司の歌をみてゆきたい。寺山修司の有名な一首、

マツチ擦るつかのま海に霧ふかし身捨つるほどの祖国はありや

『空には本』(注二)

これも上下句が別々のかたちをしている。寺山のこの歌は富沢赤黄男の俳句(注三)

一本のマツチをすれば湖は霧

めつむれば祖国は蒼き海の上

の影響が指摘されている。三句切れの上の句は、夜の海でマツチの火をつける男が思い浮かぶ。これは古い映画にしばしば描かれるニヒルな登場人物であろう。マツチをする行為と祖国防衛には、無論直接的な関わりはないが、こうした映画は、戦争の辛酸を味わった人々の間で流行したものである。この歌には、敗戦後の日本人に共通する心情が強烈に響いている。

そら豆の殻一せいに鳴る夕母につながるわれのソネット

『空には本』

この歌の上の句は、焚き付けなどにするために乾燥させた空豆の殻が、風で一斉に鳴るのであろう。そうした夕暮れのもの寂しい状況は、下の句の母への思慕とつながっている。

アカハタを売るわれを夏蝶越えゆけり母は故郷の田を打ちていむ

『空には本』

この歌に見えるアカハタは日本共産党の新聞である。寺山修司は、この歌に先立つて俳句「アカハタと葱置くベット五月来る」を作っている。俳句にとりあわせた「アカハタ」「ベット」「五月」は、いずれも後の彼の短歌に生かされているものである。いずれにしろ、寺山修司は共産党員ではなく、彼の母親は農業に従事していない。この歌に登場する青年像は、彼が脳裏に作り出した虚像である。上の句に、共産党にかぶれたある青年がアカハタを売る場面が描き出され、そこへ夏蝶が飛来し、彼を追い越してゆくのである。この夏蝶は、実は時空をこえる存在であり、場面転換の役割である。夏蝶の飛来を契機として場面が急に切り替わり、下の句に、はるかな故郷で田を耕している母の姿が映し出されるのである。

向日葵は枯れつつ花を捧げおり父の墓標はわれより低し

『空には本』

この歌は、上の句に丈高く末枯れた向日葵の姿、下の句に身の丈より低い父の墓標をいう。この歌の向日葵は、終戦の夏を思わせると同時に、向日葵が九月ごろから丈の高く大きな花を捧げたまま枯れはじめることを思わせる。加えて寺山修司の父の訃報は、一九四五（昭和二〇）年九月に届いている。寺山修司の父を亡くした当時の記憶のスライドをあわせたような雰囲気のある歌である。

このように寺山修司の上下句の離れた歌は、時に映像上の手法を効果的に取り入れ、自身の内面とかさなって詩情ある作風となっている。先の塚本邦雄との大きな違いは、ひとつには上下句の間に一マスあけないこと、また、塚本邦雄は二物衝撃の取り合せてであったが、寺山修司は心理に深くつながっている。

同時代の他の歌人について、さらに見てゆきたい。

二一V、山中智恵子、岡井隆、前登志夫

山中智恵子も、塚本邦雄とおなじく一マスあけのある上下句の離れた歌が散見する。

みづからを思ひいださむ朝涼し かたつむり暗き緑に泳ぐ

『紡錘』（注13）

この歌の上の句は、自失状態から脱した朝の涼しさをいい、下の句にかたつむりが暗い緑のなかを泳ぐことをいう。かたつむりは、極浅い水のなかを賢明に歩いているのである。この上下句に直接の因果関係はないが、陰鬱とした状況から抜け出そうとする心理が窺える。

心のみあふれゆき街に扇選ぶ 光る彗星のやうに少年らすぎ 『みずかありなむ』（注14）

これは、内心にあふれそうな思いを抱えながら店のなかで美しい扇を選んでいる年かさの女と、その店の外を少年達が彗星のように速くゆきすぎる場面を描いている。上下句は、それぞれ異なる立場の対照的な存在が描かれ、その一瞬の運命の交差を美しく描いている。この一マスあけのありかたからすると、山中智恵子は塚本邦雄と同じく上下句の分離を「二物衝撃」とうけとめているようであるが、自らの心理と深くつながるものがある。

また岡井隆の歌は、

灰黄の枝をひろぐる林見ゆ亡びんとする愛恋ひとつ

『斉唱』（注9）

この歌の上の句「灰黄の枝をひろぐる林」は、秋の黄色い紅葉の林をいうのであろう。外国の絵はがきのような壮麗な景色が思い浮ぶ。下の句は、今にも亡びようとする愛恋がひとつあるという。秋の景色と恋の終りの関係は、古今集以来、「秋」は「飽き」に通じ、恋の終りを意味するとされた和歌の伝統との関わりを感じさせるものである。

蒼穹は蜜かたむけてゐたりけり時こそはわがしづけき伴侶

『人生の視える場所』（注15）

これは、岡井隆の誕生日の歌である。自注に信濃路の夕空に「濃厚な蜜のような雲が斜めに流れている」とあることから、上の句は、壮麗な夕雲のひかりの状景と解せらる。下の句は、人生の伴侶が、妻でも友人でもなく「時」ということからニヒリズムと言われているが、こうした「時」のあらわしかたは、人生における黄昏時のイメージにつながるものである。この上下句の分離した歌には、己が人生の照り輝くような瞬間への自負が感じられる。ここにあげた岡井隆の歌には一マスあけはないが、上下句の間に一マスをあけるものも散見する。岡井隆の歌は、ときに過剰な言葉の使い方に、演出過剰気味に感じる場合もあるが、心情と深くむすびついた表現である。

つぎに前登志夫の歌を見てみたい。

かなしみは明るさゆゑにきたりけり一本の樹の翳らひにけり

『子午線の繭』（注¹⁶）

これは、彼の第一歌集の巻頭を飾る重要な歌である。三句を「けり」で終止したのち、ふたたび結句を「けり」で意識的に止めている。これは、茂吉の「たたかひは上海に起り居たりけり鳳仙花の紅く散りみたりけり」とおなじ形である。この「かなしみ」は、古典語の「愛し」に通じ、上下句の明暗の対比は、人間存在の奥深い悲哀、諦念、あるいは、しづかな祈りのようである。

このように戦後の歌人たちは、それぞれの茂吉解釈のもとに、上下句の離れた歌をあたらしく展開している。これにつづく時代はどうであろうか、稿をあらためて検討してみたい。

おわりに

茂吉の声調のうち、後世にもっとも影響を与えたのは「屈折」の様式である。それは、茂吉の弟子や戦後の若い歌人に影響を与え、やがて吉本隆明により「重層化された意義」「暗喩の機能」として評価されことから前衛短歌の歌人たちに力を得たものである。前衛短歌時代は、それぞれの茂吉の解釈のもとに、新しい時代の作品へと反映され、塚本邦雄は「二物衝撃」と解してこれを行なった。その後、こうした流れは現在に受け継がれている。

注

- (1) 佐藤佐太郎歌集『帰潮』第二書房一九五二年
- (2) 佐藤佐太郎歌集『地表』白玉書房一九五六年
- (3) 佐藤佐太郎歌集『形影』短歌研究社一九七〇年
- (4) 『吉本隆明全著作集5』勁草書房一九七〇年

(5) 三枝昂之著『現代定型論 気象の帯、夢の地核』而立書房一九一七年

(6) 塚本邦雄歌集『裝飾楽句』作品社一九五六年

(7) 塚本邦雄歌集『日本人靈歌』四季書房 一九五八年

(8) 塚本邦雄歌集『水銀伝説』白玉書房一九六一年

(9) 岡井隆歌集『斉唱』白玉書房一九五八年

(10) 塚本邦雄歌集『水葬物語』メナード社一九五一年

(11) 寺山修司歌集『空には本』的場書房一九五八年

(12) 富沢赤黄男句集『天の狼』一九四一年『富沢赤黄男全句集』全二巻書肆林檎屋一九七六年

※中井英夫「さむき視線」『現代詩手帖』十一月臨時増刊 寺山修司 一九八三年 P.68

それがいつぱんにひっくり返ったのは、その作品が現代俳句の焼き直しであり、中でも中村草多男や大野林火の句がそっくり取り入れられているとなると、これはどうにも弁明の仕様がなない。あれほど新鮮に見えた(そしていまはまた新鮮にみえる)ものの裏側の腐臭が、当時の歌人にとっては堪えがたかったので、短歌こそ日本文学の長子という意識からすれば、それもあるいは当然だったのかも知れない。(中略)この問題の要素にはいくつかの問題がからんでい、そのひとつには撰者としての私が現代俳句についてまったく無知だった点があげられる。

(13) 山中智恵子歌集『紡錘』不動工房一九六三年

(14) 山中智恵子歌集『みづかありなむ』国文社 一九七五年

(15) 岡井隆歌集『人生の視える場所』思潮社 一九八二年

(16) 前登志夫歌集『子午線の繭』白玉書房一九六四年

おわりに

斎藤茂吉の万葉集の評価に使われた語彙「屈折」「ゆらぎ」「波動」「圧搾」「顫動」は、物理学の現象に喩えてそれぞれ声調の特徴をあらわしたものである。茂吉が、物理学用語を駆使して万葉集の声調に言及した、『柿本人麿』や『万葉秀歌』の執筆は一九三三年以降のことであるが、その万葉集の研究は、はやく明治の和歌改革の気運なかではじまっていた。

最も注目すべきは「屈折」の声調につながる理論である。茂吉は、人麻呂歌集歌のなかでも古来評価の低かった、所謂「腰折」の歌を評価する。その背景には、一九〇九（明治四十二）年に紹介され、以後くりかえし話題となったヨーロッパのアーリイモダニズム「未来派」の影響が考えられる。茂吉は、人麻呂歌集の歌に「未来派」の理論に共通するかたちがあることを見出し、自身の実作にも取入れ、

のど赤き玄鳥さといへはふたつ屋梁はにゐて足乳根たらちねの母は死にたまふなり

たたかひは上海に起り居たりけり鳳仙花の紅く散りゐたりけり

これら上下句のつながりの不明瞭な様式を生みだしたと考えられる。この衝撃的な作風は、後の時代に大きな影響を与えている。

また、「ゆらぎ」の声調は、掛詞など連想によって言葉をつないでゆくかたちで、物理学現象の「ゆらぎ」（ブラウン運動）に喩える。「波動」は、長歌においては回折の現象を念頭においた、くりかえしの多い声調である。「圧搾」は当初『柿本人麿』では、「圧搾」「屈折」「融合」の語が混在して難解をきわめ

たが、『万葉秀歌』で、言葉を縮める意に定着する。また「顫動」は、一見、直線的に見える写生の表現のなかに、震えるような感動のあるものをいう。

このように茂吉は、万葉集の歌のなから実作につながる歌の様式を早くから模索していたのであり、それは従来の価値観にとられないものであった。

参考文献

【声調ほか】

- 吉水千之「万葉声調試論―人麿、赤人、憶良の韻律研究―」『国語と国文学』一九三五年十一月
- 柴生田稔「万葉集に於ける短歌声調の変遷」『国語と国文学』一九四〇年十月
- 北住敏夫「斎藤茂吉の声調論」『国文学…解釈と鑑賞』一九五〇年三月
- 岡崎義恵「人麿の長歌と短歌―特に短歌の声調について―」『万葉』一九五七年十月
- 五味保義「『声調』という言葉」『アララギ』一九六三年四月
- 佐佐木幸綱『極北の声』角川書店 一九七六年七月
- 高嶋健一「茂吉の声調についての一、二の考察」『熊谷武至教授古稀記念国語国文学論集』一九七七年十月
- 近藤芳美『短歌思考』短歌研究社 一九七九年十月
- 永田和宏『表現の吃水―定型短歌論』而立書房 一九八一年三月
- 伊丹末雄「斎藤茂吉の短歌声調観―万葉歌の訓み方を手がかりに―」『大阪青山短大国文』一九九〇年二月
- 大島史洋『定型の方法論』短歌研究社 一九九七年六月
- 西条勉「人麻呂歌の声調と文体」『専修国文』二〇〇六年九月
- 村田石富美「カイニ乗検定を用いた万葉短歌の声調の分析」『万葉』二〇〇九年四月
- 村田石富美・川野秀一「多変量解析を用いた万葉短歌の声調外在化について」『美夫君志』二〇一四年三月

【歌格】

- 佐佐木信綱『歌格の研究につきて』『帝国文学』一九〇七年一月
佐佐木信綱「正岡子規の近世万葉研究書目」『国語と国文学』一九四八年九月
小山正「歌格研究の先駆小国重年翁の研究に就いて」『国語と国文学』一九二六年二月
小山正「歌格研究の先駆小国重年翁の研究に就いて（二）」『国語と国文学』一九二六年三月
塩沢重義『国学者小国重年の研究』羽衣出版 二〇〇六年九月

【外国文学】

- 小堀桂一郎「茂吉の写生説と西欧思想」『国文学・解釈と教材の研究』一九七二年八月
千葉宣一「日本における未来派の紹介と影響日本近代詩史の再検討」『国語国文学研究』北海道大学国語国文学会 一九六六年三月
幅健志「イカルの飛跡…未来派文学理論」『同志社外国語研究』一九七三年九月
粉川哲夫「テクノ・ファシズムと未来派」『ユリイカ』一九八四年十一月
吉崎道夫「ルッソソロの〈未来派雑音音楽宣言〉―その周辺と系譜」『日本大学芸術学部紀要』一九九二年
平展彦「斎藤茂吉の『写生』説とドイツ文芸…ニーチェの影響をめぐって」文教大学女子短期大学部文芸科 一九九三年
井関正昭「未来派の終焉…ムッソリーニとマリネッティの場合」『明星大学研究紀要日本文化学部・生活芸術学科』一九九八年
Tsi Marina Elena「宮沢賢治と未来派」『白百合女子大学児童文化研究センター研究論文集』二〇〇二年三月
多木浩二「未来派という現象（3）マリネッティの詩法」『大航海』新書館 二〇〇四年

【科学】

- 石原純『美しき光波』弘道館 一九〇八年
金子務『アインシュタイン・ショック』岩波書店 二〇〇五年二月
加藤淑子『斎藤茂吉と医学』みすず書房 二〇〇九年九月

【斎藤茂吉】

- 佐藤佐太郎『斎藤茂吉研究』宝文館 一九五七年十月
結城哀草果『茂吉とその秀歌』中央企画社 一九七二年十一月
柴生田稔『斎藤茂吉伝』新潮社 一九七九年六月
土屋文明編『斎藤茂吉短歌合評』明治書院 一九八五年
上田三四二『斎藤茂吉』筑摩書房 一九六四年七月
山本健吉『斎藤茂吉』日本の詩歌8 中央公論社 一九六八年五月
藤岡武雄『年譜 斎藤茂吉伝』図書新聞社 一九六七年十一月
本林勝夫『斎藤茂吉』（近代文学注釈大系 有精堂出版 一九七四年十一月
安森敏隆『幻想の視角 斎藤茂吉と塚本邦雄』双文社出版 一九八九年十二月

塚本邦雄『茂吉秀歌―「あらたま」百首』文芸春秋一九七八年

塚本邦雄『茂吉秀歌―「つゆじも」』『遠遊』『遍歴』『ともしび』『たかはら』『連山』『石泉』百首』文芸春秋一九八一年

塚本邦雄『茂吉秀歌―「霜」』『小園』『白き山』『つきかげ』百首』文芸春秋一九八七年

岡井隆『茂吉の万葉 現代詩歌への架橋』短歌研究社 一九八五年十二月

岡井隆『人麿からの手紙―茂吉の読み方―』短歌研究社 一九八八年十二月

中野重治『斎藤茂吉ノート』ちくま学芸文庫 筑摩書房一九九五年

秋葉四郎『新論 歌人茂吉』角川書店 二〇〇三年十月

小池光『茂吉を読む』五柳書院 二〇〇三年六月

坂井修一『斎藤茂吉から塚本邦雄へ』五柳書院 二〇〇六年十二月

品田悦一『万葉集の発明―国民国家と文化装置としての古典』新曜社 二〇〇一年二月

品田悦一『近代万葉の特質を把握するための基礎的調査―江戸時代と近代における万葉秀歌選の採歌状況―アナホリツシユ国文学 二〇一二年十二月

品田悦一『斎藤茂吉異形の短歌』新潮社 二〇一四年二月