

『みだれ髪』における「自我独創の詩」の試み

福山 恵理

一. はじめに

明治二十年代後半から三十年代にかけて、「旧派」に対する「新派」として、与謝野鉄幹は「自我独創の詩」を宣言し、啓蒙活動を展開した。その鉄幹の主宰する東京新詩社の同人であり、後に妻となつた与謝野（鳳）晶子の歌集『みだれ髪』（東京新詩社・伊藤文友館、明34・8）に対しては、「刊行当初より、「亂倫の言を吐きて、淫を勧めんとする」「猥行醜態を記したる所多し」などの厳しい批判が相次いだ。こうした事態について、「明星同人である平出修は、『みだれ髪』刊行の半年後に、「此書一度世に行はる、や、雑然として物議起りぬ。晦渋の歌なりとは一般の言なりしが実感的なり肉愛的なり、尚一步進んで、春画的なりとの非難亦少からざりき」との言葉を残している。

このような評が生じた理由として、晶子の歌が、鉄幹との恋愛を彷彿とさせるものとして享受されていた状況が挙げられる。「明星」は、文学美術などを通して人々を啓蒙するという立場で発行された雑誌であった。その「明星」に晶子が初めて歌を発表してから三ヶ月後の明治三十三年八月、鉄幹は堺の濱寺において晶子らと歌会を

催している。後日、この歌会に出席した「明星」同人等による歌が、

「明星」（明33・9）に掲載されるなか、晶子は、

かならずぞ別れの今の口つけの紅のかをりをいつまでも君

の歌を発表し、鉄幹は同号に、

京の紅は君にふさはず我が嚼みし小指の血をばいざ口にせよ

の返歌を掲載した。この贈答歌に対して周囲が驚き、二人の関係について、様々に思いを廻らせたであろうことは想像に難くない。しかし、その後も晶子は、「うなじ」や「髪」、「唇」などの身体的な表現を取り入れつつ、恋人を誘う歌や、共に過ごす一夜を題材とする歌を次々に発表し、『みだれ髪』刊行へと繋げていった。また、

『みだれ髪』刊行二ヶ月後の明治三十四年十月には、鉄幹との結婚に到っている。そのため、晶子の歌は、自らの恋愛を赤裸々に表現したに過ぎない、露骨なものであるとされ、「実感的」「肉愛的」などと否定的に評された。文学的な作品としてではなく、晶子自身の恋愛感情を衝動的に披露したものととして、その歌は捉えられたので

ある。

先行研究においても、女性の多様な「春」の姿態を主題とする晶子の歌に関しては、たとえば皆川晶「『みだれ髪』の位置」³⁾が、

確かにこれらの歌は、当時の日本人が好むように恋愛を情趣的に、奥ゆかしくは歌っていないけれども、恋した者だけが味わうことのできる感情を、まさに体得した晶子自身、自ずから溢れでた喜びを、「あつき血汐」「ここなる花」「不滅の命」とし、おおっぴらにするのは猥雑だと思っている封建的な社会や旧派和歌歌人は、恋愛賛美する晶子を、簡単に受け入れることはできなかつたのだらうと思われる。

と、その歌を享受する人々との意識の差を指摘するように、晶子が彼女自身の恋愛感情を表現したという点が重視され、評価されてきた。たしかに、晶子の詠作活動が、「明星」との出会いに端を発し、主筆である鉄幹への憧憬と擬似的なものも含めた恋愛によってその才能を開花させてきたことは言を俟たない。

しかしながら、明治期に女性が歌を発表するのであれば、世間の反応は、ある程度、予測し得るものであらう。また、「明星」同人との交流の記事が誌上に紹介されている以上、実名で歌を発表することは、何らかの覚悟のうえでの行動であると察せられる。そうした状況において、自らの恋愛感情を歌として表現するために、過激で露骨とされる表現を用いる必要性があつたのかについては、疑問が残る。すなわち、扇情的で過激な表現を、晶子の恋愛という個人

的な状況にのみ帰結させるのではなく、歌の革新を試みる時代の潮流における、より意図的な試みとして捉え、再考すべきではないだらうか。さらに、晶子の詠作の根源に位置づけられる「自我独創の詩」をいかに実践したかについて検証することによって、当時の「新派」の方向性に関してもおのずと明らかになるだらう。そのためにまず、鉄幹の「自我独創の詩」をめぐる言説と、その受容により発表された同時代の詠作について、整理しておかなければなるまい。

二、「自我独創の詩」

鉄幹は「明星」刊行初期に、自らの求める「自我独創の詩」を、「万葉集古今集等の系統を脱したる国詩」⁴⁾であると宣言した。また、発想及び句作りについて、従来の型からの脱却を標榜することによって、意識の変革を試み、当時の「明星」読者に強い影響を与えるに到つた。⁵⁾さらに、詠作の在り方に関しては、「第一に内容が違ひ、第二に従来の和歌に無き新語、新語脈、新修辞を用ゐるべきであるとし、従来の和歌の主題や用語ではなく、清新な内容や用語、修辞を求めるとした。そしてその好例として、水野蝶郎の歌を紹介する。⁶⁾

わがこころそぞろ砕けて流れいでてうす紫や春の野の水

(明34・5)

春の水を詩化したので、このやうな種類のものは我国に例が無い。

温かな、うら若い、ゆるやかな春の野川の水と、恍惚として野にある我の心が同化したやうのこころ。

うす紫と云ふ所に春の思が能く現れてゐるし、そぞろ砕けて流れいでてと云ふ階調に富んでゐる修辭に、恍惚たる同化の感情が甘く尽されてゐる。作者の初めの作は「こころ、胸、眉、頬、唇おほろ／＼砕けしと見る春の野の水」と云ふので、措辭が新しいと云へば云ふものの、実は生硬で、解剖学の講義でも聴くやう、切角の着想が没趣味に成つてゐたのを再考の末に斯う改めたので、渾然たる佳作に成つた。

改作前の蝶郎が初めに投稿した歌は、「こころ、胸、眉、頬、唇」と、心情と身体部位を羅列した結果、ぎこちなさが残り、着想の斬新さのみが評価されるものであった。その歌を改作し、「わがこころ」が砕け、溶けて流れ出し、目前の「春の野の水」に融合して「うす紫」に見えるようであるとするのである。

「砕けし」「こころ」とは、本来ならば、思い乱れ、悩める感情を表現したものと捉えられるはずである。しかし、蝶郎は、「こころ」を、もののように変化し、目に見えるかのように捉えている。自らの胸臆に氷のように凝り固まった感情が、春の日に暖められて思いがけず溶け出し、まるで「春の野の水」に同化して流れていくかのようであると表現するのである。のどかな春の情景によって変化した穏やかな心情を、同じく春の日射しに暖められた「春の野の水」と、融合の可能な存在に位置づけ、表現した点が、斬新であるといえる。同時に、水が流れ出るさまを表わすかのような調も、評価さ

れよう。

さらに、その情感を、淡い「うす紫」としたことにとも注意したい。「春の野」に関しては、『古今和歌集』における、

仁和帝、親王におまし／＼ける時に、人に若菜賜ひける御歌

きみがため春の野にいで、わかなつむわが衣手に雪は降りつ、

(春歌上二一・光孝天皇)

のように、春の行事として若菜摘みが行われる場であつたことが、まず挙げられよう。よつて、「雪」の白色や「わかな」の緑の色が想起されるはずである。また、「春の野」における「うす紫」とは、明治以前の和歌であれば、藤の花や堇の花などの色であつた。

明治以降、晶子の歌にも強い影響を与えた島崎藤村や薄田泣菫の詩においても、しばしば「春の野」が歌われる。たとえば、藤村の「おえふ」の、

都鳥浮く大川に
流れてそ、ぐ川添の
白堊さく若草に
夢多かりし吾身かな

と歌われる情景では、「大川」(江戸川)に流れ込む小川の傍らに「若草」が菁々と茂り、「白堊」が咲く。同様に、泣菫の「搦保川にて」

では

水色しろき揖保川の
みぎはを染むる青草に
牛飼ひなる、里の子を
誰し哀れと見玉ふか

のように、「揖保川」沿いに「青草」が広がり、

牛追ひかへる野の路に

踏むは、紫つば藁、

踵すりよせ行みて

なげく心を知るや君

と「つば藁」の紫色が見られる。

藤村や泣藁の詩における「春の野」には、青々とした草原が広がり、白や紫の「藁」の咲く情景が歌われる。「春」ののどかな情景のなかで、「おえふ」は、「白藁」に浪漫的な「夢」を思い描くと同時に、「ゆきてかへらぬ江戸川や」と、「江戸川」の流れに彼女の人生を重ねて嘆く。また、藤村の詩では、旅人としての流離の思いや無常の念が託されるばかりが多く、そこには、藤村自身が信奉した芭蕉ら古人の影響も認められる。泣藁の「揖保川にて」においても、「つば藁」を踏むという行為は、「牛飼ひなる、里の子」の慨嘆を表現したものである。「おえふ」や「牛飼ひなる、里の子」らの抱く

苦悩とともに、「春の野」の「青草」や「白藁」、「紫」の「つば藁」が詩に歌われるのである。

しかし、蝶郎の歌は、「春の野」における感情の表現に開始している。「春の野の水」に注目し、それと同化するかのとき穏やかな自らの心情を、「うす紫」であるとする。視覚としては捉えられないはずの心情を「うす紫」と表現することによって、その淡く穏やかな情感を浮かび上がらせるよう試みているのである。すなわち、心情をもののように捉えることよって、「春の野の水」との融合を主題とし、両者に共通する情感を「うす紫」であると可視化して表現した点が、蝶郎の歌の清新さであろう。「春の野の水」の穏やかな流れとその色に託して「わがこころ」を表現するとともに、溶けて流れ出るかのような心情を流麗な調で詠み得たことよって、蝶郎の歌は、「自我独創の詩」になり得たと評価されたのだといえる。

さらに、蝶郎の歌に認められる、「わがこころ」をいかに表現していくかという試みが、同時代、広くなされていたことにも留意しておきたい。たとえば、佐佐木信綱が、「ひろく、ふかく、おのがじ、に」と宣言し、「おのがじ、の思をのぶる」ことを求めた姿勢にも、同じ意識が見られよう。さらに、同時期に子規が提唱した「写生」も、「言葉の多様性」の追求によつて「内面」を発見していく試みであり、言文一致の運動から連続するものとして捉えられると、柄谷行人氏は夙に指摘する。よつて、こうした信綱、子規、そして、鉄幹の「自我独創の詩」の試みなどは、いずれも、「わがこころ」の表現方法を模索する共時的な活動であったと考えられる。ならば、当時否定

的にも捉えられた晶子の歌は、同時代の潮流において、いかなる実践として位置づけられるのか、次に、具体的に検討していきたい。

三、「わが春」の姿

晶子の詠作において、「春」を主題とする歌は非常に多く認められる。また、「春」という季節に、自らの姿や人生の青春といった意味を重ねる傾向のあることに關しては、諸注によつて既に指摘されている。確かに、晶子は当時、二十歳前後の女性であり、「明星」を中心とした雑誌を通して、西洋文化や、鉄幹の唱える「自我独創の詩」などの新たな世界と邂逅した。さらに与謝野鉄幹との恋愛などの状況から、その詠作に「春」の主題を多用することには、当然の感があるともいえる。しかしながら、「春」の歌における過剰なまでの自意識と表現もまた、晶子自身の「自我独創の詩」を追求するための試みとして捉えられないだろうか。たとえば、

わが春の二十姿はなちやがたとうちぞ見ぬ底紅そこねのうすいろ牡丹ぼたん (一三四)

では、季節の「春」を、自らの人生における「春」、すなわち女性の生や美が最も輝く時期と重ねる。さらにその「二十姿」を「底紅のうすいろ牡丹」に喩えることで、あでやかな美しさを主題とする。「牡丹」の花は、白居易の「長恨歌」において楊貴妃の美しさが喩えられているように、女性の美を表象する典型的な花の一つである。晶子は、花の色を「うすいろ」とし、控えめな外見を持ちつ

つも、「底紅」という、内面に「紅」、すなわち情熱を秘めつつ咲く花であるとして、自身の美の盛りである「二十姿」の具体像を示す。しかも、「うちぞ見ぬ」であるから、まさに「うすいろ牡丹」が自らの「二十姿」を体現するものであると確信しているのである。自らの姿とその内に秘めた思いを客観的に表現できる存在として、「うすいろ牡丹」が選ばれたのだといえよう。また、この歌の発想に類似する、

ゆあみする泉の底の小百合花さゆりばなはた二十の夏をうつくしと見ぬ (三九)

では、「泉の底の小百合花」に、自らの「二十の夏」の姿を喩える。晶子は、「ゆあみ」について、

ゆあみして泉を出でしわがはだにふるるはつらき人の世のきぬ (七七)

という歌を既に発表していた。この歌から「ゆあみ」は、「人の世のきぬ」に象徴される、人との関わりによつて生じる悩みやしがらみなどといった、生きていくなかで不本意ながら身に受けなければならぬものから、一時、解放される行為として解されよう。

一方の「小百合花」は、明治三十三年六月以降の「明星」の表紙に、女神らしき女性が手に持つ花として描かれていた。また、梅花女学校出身でキリスト教の用語を晶子に教えたであろうとされる

「明星」同人の山川登美子の号でもあり、「明星」同人及び読者にとつて最も近い花であった。くわえて、百合の花がキリスト教において聖母マリアの象徴であることも想起される。

このような状況から、晶子が神聖で美しい花として捉えていたであろう「小百合花」を、外界とは隔絶した「泉の底」という場に置くことによつて、その香の強さを消し、美しい姿のみを歌に表現する。さらに、音数律の関係もあるだろうが、接頭語「小」を加えることによつて、その可憐さを強調している。そして、自らは、「ゆあみする」姿であるために、神聖で美しい「小百合花」に喩えうる存在であり、喩えることによつて、改めて「二十の夏」が「うつくしい」ことを確認する。こうした「小百合花」の清純さを強調し、その花に、「ゆあみ」した「二十の夏」を喩えることによつて、自らの「うつくし」さを強く訴えかけるのである。「元来、美しい花として受容される「うすいろ牡丹」や「小百合花」に、「二十姿」や「二十の夏」を喩えることによつて、自らの美を確たる存在として表現しようとする意図が窺えよう。

さらに、こうした晶子の意識は、

梅の溪の鶯うすくれなゐの朝すがた山うつくしき我れうつくしき

(三三三六)

において、より顕著に認められる。第四句までは、梅林の溪谷に白い鶯がかかり、梅の花の紅色が臘気に見えるという、美しい情景を主題とした叙景歌である。しかし、第五句に到つて、自然から一

個人へと視点を反転させ、「我れうつくしき」とする。この歌では、いかに「我れ」が「うつくしき」女性であるのかに關しては、全く言及していない。しかし、「山うつくしき」ために、その情景に向き合う「我れ」もまた、「うつくしき」ことが認められる。晶子は、第四句までにおける「梅の溪の鶯」がかかり、「山うつくしき」情景に、「我れうつくしき」との感嘆を導き出す役割を持たせている。自らが身を置く情景の美しさによつて、そうした自然と対等である自らの美を、晶子は宣言していくのである。

同様に、自らの美しさを主題とする歌では、

行く春の一絃一柱ひとひもとにおもひありさいへ火かけのわが髪ながき

(二六四)

のように、「春」と対照的に捉える例も認められる。「春」の過ぎ行くことを惜しみつつ、夜に一人、琴を弾いている。しかし、「春」を惜しむ自分自身は、今なお人生の「春」を謳歌する状況であり、長い影として部屋むらの壁に映る「わが髪」の美しさが誇らしく感じられるのである。去りゆく「春」と「わが髪」は対照的な存在として位置づけられる。そして、「行く春」に対して愛惜の念を抱くほど、今はまだ美しいままである「わが髪ながき」さまは、「行く春」と対照的な、いとおしむべき存在であることが意識される。「行く春」によつて、「わが髪」の美しさが強調されるのである。

晶子の歌では、「うすいろ牡丹」や「小百合花」という、当時の読者にとって特定の意味を以て知られる花に自らの姿を重ねること

によって、具体的にその美を表現した。また、情景の美しさから、その場に居る自らの姿もまた美しいとする。「うすいる牡丹」や「小百合花」の姿に眼を留め、「梅の溪」の「朝すがた」に向き合うことによつて、それらに喩えられる自らの「姿」の美もまた、認められる。去りゆく存在があるからこそ、自らの美を改めて感じ、愛惜するのである。また、「行く春」を惜しむことによつて、対照的な自らの「髪」の美が認められるという句作りがなされている。

先掲、水野蝶郎の歌について、鉄幹は「わがころ」と「春の野の水」が「同化」していくという発想を評価した。その理由として、それまで注目されることのなかった「わがころ」を、「うす紫」という色彩によつて「春の野の水」の「温かな、うら若い、ゆるやかな」さまに重ね、表出したことが挙げられる。この蝶郎に対して、晶子のばあい、内に抱く心情を、その容姿によつて表現していく。すなわち、自らの姿を、「うすいる牡丹」や「小百合花」に喩えることによつて、秘めた情熱や清廉さを表現する。また、「山」の姿や「春」の景物に自らの姿を託し、視覚的に提示することによつて、その美しさが導き出される。こうした晶子の「春」の情景や花、さらには「春」という季節を用いた歌は、蝶郎と同様、「わがころ」の形象化への試みとして捉えられるのである。

四 対比による意識

自らの美に対する強い意識に加え、『みだれ髪』において、もっとも批判されたと想像される歌では、その過激な表現が注目される。

春みじかし何に不滅ふめつの命ぞちからある乳を手にとらせぬ
(三三二)

皆川氏前掲論文が、その過激な表現について指摘したこの一首は、批判された歌の一つとしてよいだろう。発表当時、鉄幹はこの歌に
関して、

裸形を詩に入れるのを兎角に批難する人のあるのは、寧ろその人の趣味の低いのを自白するもので、美感の上の事を陋劣な自己の実感で解釈する愚論である。我等は芸術の上に飽くまでは等の愚論と、東洋流の道徳を云云する偽善的論法と排斥する。¹⁵⁾

として西洋の女神の画を例に出して、裸体云々という人々の浅薄さを批判するという立場から、晶子らの歌を擁護した。たしかに、木股知史氏の述べるように、「明星」において多数紹介されていた西洋絵画を想起することによつて、晶子の歌における裸体に関する表現を、生の人間のものではなく、神話における女神を主題とするものとして解し得るだろう。とはいえ、西洋絵画による美の女神の姿を主題とするならば、「春みじかし」の歌の下句のように、過激な表現を選択する必要はないはずである。批判を来す表現に晶子が踏み込んだ姿勢とその意図を、看過すべきではあるまい。

この歌では、「不滅の命」と「ちからある乳」が対比される存在として位置づけられている点にまず注目すべきだろう。すなわち、

この世の「春」はすぐさま過ぎ去ってしまうものであるのに、「不滅の命」などを何に認めることができようかと疑問を呈する。そして、今、現前する「ちからある乳」こそ信じるに足るものであるとして「手にさぐらせ」るのである。「さぐる」とは、眼に頼らずに手足の感覚で探し求めるという意味であり、視覚に頼るのではなく、触れる行為を重要視していると察せられる。また、その存在を確かめうる「ちからある乳」と比較したとき、「不滅の命」とは、理想上の存在に過ぎないのであり、そうした存在を否定すべく、肉感的な表現を用いている。自身の存在を強調するために、意図的に「不滅の命」とともに、身体に関わる過激な表現を選択したと考えられるのではないか。

さらに、対比によってその意義を見出すという発想は、

やは肌のあつき血しほにふれも見でさびしからずや道を説く君

(二二六)

にも通底しているといえる。この歌に関しては、逸見久美氏が、

二人（論者注…鉄幹と晶子）の情況を踏まえて標題歌を解すると、「道を説く君」は単に一般的な道学者に向けたというように、個人を対象にして詠んだとした方が迫力があるように思える。個人とした場合、すでに鉄南説を紹介したが、以上の鉄幹の書簡や二人の歌から考えて、標題歌を作った頃の晶子の意中にあつた男性は鉄幹以外に考えられないところから鉄幹と推定

すべきであろう。²⁰⁾

と「道を説く君」に関して言及するように、「やは肌」の主として、晶子自身を想起させる歌として受容しうる。

この晶子の歌と同時期に「肌」をその発想に取り入れた歌に、「明星」の閨秀歌人として、晶子と並び称された山川登美子の、

世の風はうす肌さむしあはれ君み袖のかげをしばしきませ

(「明星」明33・9)

が挙げられる。しかし、この歌では、「み袖のかげをしばしきませ」と「君」に呼びかける。「世の風」から「君」の「み袖」によって守られる存在であるためには、「うす肌」という、繊細な存在でなければならぬ。「明星」のこの用例以外では見られない。「うす肌」という語に、自らの弱さを象徴させ、「君」との交流の契機とするのである。

しかし、この歌に較べ、千原さくらの発表した、

されど君そのやは肌にふれもせば若き血潮の沸きかへるべし

(「明星」明34・2)

は、「やは肌」と「若き血潮」という語から、明らかに晶子の歌の影響を受けたものと解される。「やは肌」によって「君」の「血潮」を「沸きかへ」らせ、誘う歌となる。もとより、この「やは肌」の

語は、薄田泣菫「尼が紅」七十一連における、

かの和肌やははだに手をふれて

底すその泉いづみをさぐりみば

天濃漿あまのろうか枯木かきなる

男の知らぬ趣味をみる

に拠るものであることは既に指摘されている。この詩では「やは肌」に触れることよって、「底の泉」すなわちその女性の精神世界が「天の濃漿」のように深みを有することを知るであろうとし、「やは肌」は、「男」に対してその内面を知る契機として提示される。

歌における「肌」の表現に関しては、詠み手が女性であるばあい、その姿に重ねて享受されていたと察せられる。また、晶子の歌における「やは肌」は、その対象である「道を説く君」が誰であれ、一般的には、外すべからざる「道」に対峙する存在であり、より生身としての人間を感じさせる表現である。そして、「道を説く君」を誘い、その「道」に打ち勝つほどの存在として、「やは肌」という、露骨で扇情的な表現を用いる必要があったことが分かる。そして、「道」が偉大なほど、その「道」に対立し得る「やは肌」もまた、強く意識されるのではないだろうか。美しさを、過激な表現を用い、「不滅の命」や「道」に対峙する存在として提示することよって、「道」と対等である人としての誇りを改めて認識させ、主張するところが、晶子の意図であったと考えられる。

さらに、扇情的な表現を用いた晶子の歌において、その身体は必

ずしも具体的に、もしくは詳細に表現されるものではないことに、注意しておかなければなるまい。黒髪は長く乱れるものであり、肌は柔らかいものとされるように、女性の美の典型であると同時に、美の至上の表象である。こうした表現よって「自我独創の詩」を試みた意図には、当時の歌を発表していた人々を取り巻く状況が、大いに関わっている。

明治三十年代の雑誌における、投稿者や同人に関する多くの情報を掲載する風潮に関しては、夙に指摘されている。たしかに、詠作を発表し注目されるにつれて、実際の晶子像についての読者の興味もまた高まっていたことは、「明星」誌上の記事からも窺える。晶子もまた、自身の歌として受け止められることを、周囲や誌上から否応なしに意識していたであろう。実際、その印象に関しては、「晶子の風采はどうかといふに」として、

高島田で、ドチラカといへば派手作りの、口の利きやうは、正直のところ、つましやかといふ方では無いが、さればとて一部の人かとかくの批評を試るやうな口吻の婦人でもない。

のように記事にされ、晶子の歌に抱く印象と実際の姿の差異が、話題に取りあげられている。しかし、「自我独創の詩」が、例えば「写生」を提唱し、実際の景物を様々な面から歌うことを試みた子規らと違い、現実には迫る必要性を求めていなかったことは、先述した蝶郎の歌からも明らかである。むしろ、その現実との差異や想像的な世界を、歌における遊びの要素として、積極的に創造していたといえる。

晶子の歌に關しても、蝶郎の歌と同様に、現実をありのままに表現することを追求していたとは考え難い。かえつて、自らの恋愛感情を糧にしながらも、過激な表現によつて、新たに恋愛に大胆で積極的な（われ）を形作つていくことが、晶子の歌における方法であつた。現実の景物に拘泥しないことによつて、女性としての要素を意圖的に誇示することが可能となり、「明星」の目指す芸術へと繋げていったといえる。実際の晶子自身から離れ、象徴的な女性の美を歌に取り入れることによつて、晶子は自らの歌を、「自我独創の詩」として確立したのである。

五 おわりに

晶子は、自然の花や情景を、自らを表現するための存在として歌に取り入れ、また、「不滅の命」や「道を説く君」に對して、「ちからある乳」や「やは肌」を對峙させる。そして、自らの美しさについて、比喩を用い、客観的に表現することによつて、その歌を「自我独創の詩」として確立したのでといえる。この鉄幹の主張と晶子の方法に關して、同時代の状況に鑑みて、さらに検討したい。

文学の在り方に一石を投じた坪内逍遙『小説神髓』は、短歌に關して、以下のように記している。

総じて文化發達して人智幾階か進むにいたれば、人情もまた變遷していくらか複雑となるべからず。いにしへの人は質朴にて、其情合も單純なるから、僅かに三十一文字もて其胸懷を吐きた

りしかど、けふ此頃の人情をば述べ尽すべうもあらざるなり。よしや感情のみは数十字もていひ尽すことを得たればとて、他の情態を写し得ざれば、いはゆる完全の詩歌にあらねば、彼の泰西の詩歌と共に美術壇上に立ち難かるべし。

逍遙は、短歌より小説を上位に置き、「人情」が文化の發達とともに「複雑」になつたがために、短歌という三十一文字では表現しきれないとした。短歌は、その形式の短さゆえに、近代化を否定されたのである。同様の評価は、さらに、明治の国詩の成立を試みた外山正一の『新体詩抄』の序文、

我邦にも長歌だの三十一文字だの川柳だの支那流の詩だのと、様々の鳴方ありて、月を見ては鳴り、雪を見ては鳴り、花を見ては鳴り、別品を見ては鳴り、矢鱈に鳴りちらすとも、十分に鳴り尽すこと能はず、何んとなれば、古來長歌を以て鳴れるものなきにあらねども、こは最も稀なることにして、殊に近世に至りては、長歌は全く地を拂へる有様にて事物に感動せられたる時の鳴方は皆三十一文字や川柳や簡短なる唐詩と出掛け実に手軽なる鳴方なればなり、蓋し其鳴方の斯く簡短なるを以て見れば、其内にある思想とても又極めて簡短なるものたるは疑なし、甚だ無礼なる申分かは知らねども三十一文字や川柳等の如き鳴方にて能く鳴り尽すことの出来る思想は、線香烟花か流星位の思に過ぎざるべし、少しく連続したる思想、内にありて、鳴らんとするときは固より斯く簡短なる鳴方にて満足するもの

において、「線香烟花か流星位の思」ほどを表現できるに過ぎない「簡短なる鳴方」であるものとされる点にも確認される。この和歌をめぐる形式の論議の後、明治二十年代後半から三十年にかけて、ようやく、その発想についての模索へと展開されるという状況にあった。こうした時勢のなか、それまでの否定的な意味で捉えられ

がちな短歌の存在について、その転換を図ったのが「明星」における鉄幹の主張「自我独創の詩」であり、正岡子規の「写生」であった。

鉄幹は「明星」発刊の際、短歌の存在意義に関する問題については、短歌を「詩」という形式に存するものであるとみなすことによつて回避し、従来の歌壇の中で対抗する対象として「万葉集古今集等の系統」を継ぐ桂園派と、その宗匠であった香川景樹の歌を設定した。短歌の形式に関わる問題はひとまず置き、歌の主題に関する争いへとその鋒先を転じたのである。その結果、旧派和歌からの脱却を目標とし、明治の短歌としての主題や修辭の試行を活発化させるに到る。晶子も鉄幹の論を継いで、歌の研鑽を図りつつ、自己の存在をその歌においてより明確に確立していった。その結果、形式の短さゆえに複雑な思想を表現できないという短歌に対する批判を翻し、自らの感情を積極的に主張するに到つたものとして、その意義が認められよう。

晶子の歌集『みだれ髪』では、鉄幹が否定した「万葉集古今集等の系統」の想及び修辭から脱却を図るために、「万葉集古今集等の系統」に多く主題とされてきた季節としての「春」や、「春」の景

物を用いつつ、全く違った発想で主題にすることを試みている。その際、自らの人生の隆盛期としての「春」と、四季の「春」を重ねることによつて、自らの美を表現した。また、自らの美を、既に美を認識されてきた「春」の景物に喩えることで、視覚化し、主張していく。さらに、理想や道徳と対比させつつ、自身の存在を露骨な表現によつて強調する。自らの美を象徴的に歌に表出し、宣言することによつて、「明星」読者らを率いたのである。

その際、晶子は、従来には見られない露骨で過激な表現を用いることによつて、「自我独創の詩」を確立したといえる。晶子の歌の扇情的な一面が注目され、「口つけ派」「やは肌派」と揶揄される一方、その歌に類似する表現や句法は、様々な雑誌に投稿、掲載された歌に多用されている。この傾向は、晶子の歌に、鉄幹の目指す「自我独創の詩」の表現を見出し、賛同する読者によつて、その表現や句法の撰取が試みられていたことを示していよう。

また、その歌の表現に関しては、同時期に、

調の清新と造語の超凡と長き思想を短句の中に引縮むるとの手腕は、今の新体詩人が就いて学ぶるに足るものあり⁽²⁵⁾

などと評価されており、新体詩や短歌という形式という同時代的な問題意識にも繋がっていく。こうした晶子の試みは、明治三十年代における歌の追求という潮流における、ことばを契機として「われ」の表現を試みた活動として位置づけられるのである。

注

- (1) 無署名「歌集絵まくり」(「心の花」明34・9)
 (2) 平出修「鬼面録」(「小柴舟」明35・3)
 (3) 「日本文学研究」(平9・1)
 (4) 「明星」(明33・9)の「東京新詩社清規」において宣言された。「自我の詩」については、既に「東西南北」(明治書院、明29・7)の序文において鉄幹は言及している。
 (5) 「明星」(明33・9)における「越後男」とする読者の投稿に、自我の上に立てよとのみさとし、翻然夢のさめたる心持致し候。げに歌は我れの歌に候べきを、何しか佛の前に手合すやうなる劣根鈍機に甘じ候ひけん。さればとて此みさとしのなくば、いつまでも眼の開く期は候まじきに、師と呼ぶなどは余りに雄々しき御心かな。世の風にもえ堪へぬこの若き子の、かりにも君を友と呼び参らする勇氣ありと思し給ふにや。われは唯君が御手にすがりてこそ、小さく低き自我の琴をも調べ候はめ。
 とあることから、鉄幹の「自我独創の詩」の宣言は、読者の意識に多大な影響を与えたものと察せられる。
 (6) 「新派和歌大要」(大学館、明35・6)
 (7) 「鉄幹歌話」(「明星」明34・7)。後に「新派和歌大要」に再収録された。
 (8) 直接的に「うす紫」という語を歌に取り入れた例は、二十一代集には見られないが、

董

すみれつむ春の野原のゆかりあればうす紫に袖やぬれなん

(「土御門院百首」)

野董菜

野べみればうす紫にさく花をたれか董となづけそめけん

(「浦のしほ貝」・春の歌)

など、江戸期までの用例が挙げられる。また、「源氏物語」「藤袴」における

同じ野の露にやつる、藤袴袞れはかけよかごとばかりも(夕霧)

かへし

たづぬるにはるけき野辺の露ならばうす紫やかごとならまし

(玉璧)

のように、秋の野における例なども見られる。

(9) 晶子が藤村や泣董の詩句を自らの歌に摂取していたことは、与謝野晶子自選の『与謝野晶子歌集』(岩波書店、昭18・12)のあとがき(日付は昭13・5)において、

私が歌を作り初めたのは明治三十年頃の二十歳前後からであったようである。島崎藤村氏の新しい詩が雑誌『文学界』に発表され、続いて幾冊かの氏の詩集が出版され、薄田泣董氏が新鮮な詩を多く示されたより後のことである。私は二氏に負う所が多いのである。

と自らの詠作における薄田泣董の影響を言及している。この言説をもとに、新間進一「みだれ髪」を形成したものの(「文学」昭30・9)などにおいて、晶子と藤村、泣董の短歌と新体詩における発想や用語の共通性は多く指摘されている。

(10) 『若菜集』(春陽堂、明30・8)

- (11) 『春笛集』(金尾文淵堂、明32・11) 所収。
- (12) 藤村の詩に、川がしばしば歌われていることについて、関良一注釈『日本近代文学大系 藤村詩集』(角川書店、昭46・12)は、「藤村には「川」によせる人生詠嘆の詩が多い」とする。
- (13) 佐佐木信綱「われらの希望と学問」(『こころの華』「こころの華」発行所、明31・2)
- (14) 正岡子規は『歌よみに与ふる書』(『日本』日本新聞社、明31・2・12)明31・3・4)において「趣向の変化を望まば是非とも用語の区域を広くせざるべからず」と主張し、その歌において用語の多様化を試みていった。
- (15) 『日本近代文学の起源』増補改訂版(岩波書店、平16・9)
- (16) 例えば、今野寿美『24のキーワードで読む与謝野晶子』(本阿弥書店、平17・4)は、「春」をその初めの章に取りあげ、「人生の春」という意味のもとにその歌の解釈を試みている。
- (17) 明石利代『「みだれ髪」と宗教的表現』(『女子大文学 国文篇』昭59・3)は、晶子がキリスト教の用語を用いるようになった時期が、登美子との交際の深まりと重なることを指摘している。また、登美子自身、『明星』誌上において、「白百合の君」と称された。
- (18) 『鉄幹歌話』(『明星』明34・9)
- (19) 『画文共鳴』「みだれ髪」から『月に吠える』へ(『岩波書店、平20・1』)
- (20) 『新みだれ髪全釈』(八木書店、平8・6)
- (21) 注11に同じ。
- (22) 当時の雑誌において、作家個人に対する記事が増加していく傾

向に関しては、日比嘉高「自己表象」の文学史―自分を書く小説の登場」(翰林書房、平14・5)に詳しい。

(23) 「文壇活人画(四)」(『文庫』明34・3)において、堺市の駿河屋が生家であることや、髪型、容貌に関して言及しているほか、写真の掲載が既に試みられ、断念されていたことを明らかにしている。

(24) 『小説神髓』(松月堂、明18・6)

(25) 『新体詩抄』(丸屋善七、明15・8)

(26) 後藤宙外「時文」(『新小説』明34・11)

*与謝野晶子の歌の引用は「明星」復刻版(臨川書店、昭39・3)、及び逸見久美編集『鉄幹晶子全集2』(勉誠社、平14・8)に拠る。歌に付した括弧内の数字は、『みだれ髪』所収歌の作品番号である。また、旧字は適宜新字に改めた。