

理論新短歌への

● 短歌文學
發行所

特 234

2



始



特239
2



短歌文學同人著

の理論

發行 短歌文學發行所



短歌文學叢書
第三編

緒言

○本書は昭和五年九月十四日短歌文學甲府支社主催、山梨文藝會後援のもとに甲府市商工會議所ホールに於いて開かれた文藝講演會の講演の記録各自が多少加筆修正して輯録したものである。

○本書編輯の順序は原稿整理の順により講演の順にはよらなかつた。

昭和五年秋

編者記

目次

一、短歌の發展形態に於ける詩の概念に就いて(酒井克巳)……………一

一、短歌とはどういふものか……………二四

 A 短歌は歌謡であるか文學であるか
 短歌の發生—形態の歴史的發展—歌謡より文學への移行

 B 文學としての短歌の特質
 詩—個の感情姿態—求心的表現—短歌特殊の格調

二、短歌定型の觀念……………一四

 形式の固定—歌謡的性能—詩的性能—文學的性能

三、短歌定型の藝術としての役割……………一七

 藝術性—リズムの性能—定型の藝術性—生活現實の文學

四、短歌の發展形態に於ける詩の概念……………二六

一、表現の技術に就いて(生田幸彦)……………二九

序論……………三

藝術的心—藝術的慾望

表現の方法……………三

主観的表現方法—客観的表現方法

寫生に就いて……………三三

島本赤彦氏の寫生觀—齋藤茂吉氏の實相觀入説—寫生の語源

表現の技術に就いて……………三五

寫生の方法(採取説・棄捨説)—竹洞書論—單純化に就いて—ロダンの「犠牲」—略筆—
—細部研究に就いて—ロダンの細部説—フローベールの細部描寫

文學としての短歌の表現……………三七

定型の遊戯性—文學的效果

一、最近文學の傾向(青木浩)……………三九

獨逸文學最近の傾向

ノイエザツハリツヒカイトに就いて

史的省察……………

印象主義(自然主義・新浪漫主義)より表現主義まで—全盛期に於ける表現主義—表

現主義よりノイエ・ザツハリツヒカイトへ

ノイエ・ザツハリツヒカイト……………

一、近時歌壇展望(都筑孫夫)……………五七

定型派と非定型派—宗教的觀念に於ける定型論と辯證法的立場に於ける定型論—形式主義

短歌理論—藝術派短歌理論—非定型派の理論—短歌文學派の主論—非定型派に對する非難

と其の反駁—結論

3 一、詩歌のリズム(一瀬通之)……………六九

言葉のリズム……………七

言葉のリズム—リズムと言葉の意味

詩歌のリズム……………六

音数律(律)—リズムの休止—再び音数律に就いて—俳句と短歌—詩歌と呼吸—結論として新短歌への方角

目次終り

短歌の發展形態に於ける

酒井克巳

詩の概念に就いて

—新短歌理論への序論—

短歌の發展形態に於ける詩の概念に就いて

—新短歌理論への序論—



短歌の發展形態に於ける詩の概念に就いていふのでありますが、此れには先づ二つの方法があるのであります。一つは、一體藝術とは何か、短歌が藝術の一つであるとしたならばどういふ種類の藝術であるか、そしてそれがその藝術である爲めには短歌はどういふ様に作られて行かなければならないか、即ち藝術としての短歌はどういふ概念を持つべきであるかといふ様に申し上げてゆく方法、もう一つは、一體本來短歌とはどういふものか、現在の短歌といふものは、藝術の中でどういふ地位を占めてゐるか、と言ふ事から、藝術としての短歌はどういふものになつてゆく可きであらうかといふ様に申し上げてゆく方法と、この二つがあるのであります。何れにしても詳しく申し上げますれば一時間や二時間ではとても申し上げられませんので、極く簡単に今申し上げました第二の方法で述べて見やうと思ひます。

一、短歌とはどういふものか

先づ短歌とは一體どういふものかと言ひます。現在短歌と言つてをるものは、御承知の通り五七五七七の五つの句からなつて居ります所の三十一文字の短い詩であるといふ事になつてゐるのでありますが、此れだけではどうにも仕様がなないのでありまして、藝術としての短歌を論ずる場合にはもう少し根本から見直さなければならぬのであります。

(A) 短歌は歌謡であるか文學であるか

それには先づ第一に一體短歌は文學であるか、或は歌謡つまり追分とか都々逸とか言つた様な具合に節をつけて唱ふものであるかといふ問題から始めなければならぬのであります。がそれには、短歌といふものは一體どういふ具合に發生し、どういふ具合に發展して今日に及んでゐるかといふ事を調べて見なければならぬのであります。此れも詳しく研究してゆきますと大變面白い物であります。今はそんな詳しい事は申し上げられませんから、極く簡単に一通り申し上げて見たいと思ひます。

今、短歌の發生時代と見られてをります所の記紀時代つまり古事記及び日本書紀に記録されて

をります所の時代、此れは神代の初めから奈良朝に至る時代であります。此の時代に遡つて見ますと、この時代の歌形には、皆が皆三十一文字に決つてをる譯ではありません。色々の形式が見えてをります。即ち短歌・長歌・片歌・旋頭歌・四句の歌等でありまして、短歌は五七五七七の五句からなる三十一文字の歌、長歌は此れは五七調を連ねたもので四十九句に及ぶものもあつて、それから片歌は五七七の三句で十九音、旋頭歌は五七七五七七の六句で三十八音、四句の歌は四句からなるもので記紀歌集中の日本武尊の崩御の時妻子の君の唱和された

浅小竹原 腰なづむ 空はゆかず 足よゆくな

の六五六六の四句、或は又古事記の

女鳥の わが大君の 織らす機 誰が料ろかも

といふ高津宮の四七五七七の四句の御歌等で、この内四句の歌、即ち四句體の歌は一説に混本歌であるとする説があり、混本歌に就いては古來種々な説がありまして此れを研究することは、短歌史に於いて此の四句の歌がどんな地位を占めてゐたかといふ事を見る上に重要な事でありまして、此處では單にかういふ四句體のものがあつたといふ事だけを申し上げておけばよいと思ひます。

兎に角かういふ様に色々の形式があつたのであります。其れが段々と失くなるものはなくな

つて三十一文字のものが主として残つて行つたのでありまして、其の變遷して行つた跡を尋ねますと、先づ此の時代を三期に分けた第一期即ち神代には短歌が四首、長歌が七篇で數から申しましても誠に少ないのであります。それが第二期になりますと即ち神武天皇建國の御時から神功皇后の崩御までの間には、短歌・長歌・片歌・旋頭歌・四句の歌等が見え、そうして第三期の應神天皇の時から大化改新までの間には短歌・長歌が残つて、片歌や四句の歌は著しく減少してゐるのでありまして、少なくとも文献に表はれた限りに於きましてはかうした形式上の變化の過程を持つてゐるのであります。

それでは此の時代には此れ等の歌は何故作られてゐたのかと申しますと、古事記等には誰々が歌ひて曰く云々とありますから、先づ聲を揚げて歌つたのでありませうが、例へば素盞鳴尊の「八雲立つ出雲八重垣嬬ごめに八重垣作るその八重垣を」の御歌にしても、此れが舞とか拍手子とか足踏とか言つた様な歌以外の動作とどの位關係があつたかは明らかでないのであります。大體古事記そのものが神話的になつてをりまして、此の神話でも歌でも後の人が作つたのであらうといふ學說もある位で、どの程度まで事實として信じてよいか解らないのであります。かうした事情の中にあつて歌だけが當時の儘残つてゐることは考へられないのでありまして、況んや現存の

古事記其のものでさへも、最も古いものとされてゐるのが所謂眞福寺本で、此れも應安の頃の寫本でありますから、此れが古事記の原本と何處まで同一點を持つてゐるかさへ疑問なのであります。その上に、此の歌謡形態がどういふ様に發生したかを正確に決論するには、此の歌謡の形式が、例へば天の岩戸の前で舞はれたといふ天宇受賣命あめのうづめのみことの舞まか或は其の他の舞の形式まどういふ關係を持つてゐるかといふ事から、若し假りに此の歌謡が此れ等の舞踊ま關係があつたとして、その舞踊は如何にして發生したか、土着民族のものであつたか或は外國からの移住民族のものであつたか、そしてそれがどういふ風に當時傳承されて來たかといふ様な事まで研究しなければならぬのでありまして、特に此の事は文献學的に最初の歌であるところの「八雲立つ」の歌の形式が既に整然と整つてゐるものである事から考へても、片歌や四句の歌等の變態歌の形式が記紀時代の初期の部分に記載されてゐない所から此れ等のものが實際にあつて記述されなかつたものか或は全然なかつたものか、或は「八雲立つ」の歌以前に何等かの歌體があつたかどうか若しあつたとすれば此の兩者の關係はどうであつたかといふ問題から考へても、非常に重要な研究題目になるのであります。然し乍ら當時此等の歌がどういふ事情にあつたにしても、或は全然後の人の創作だつたにしても、さういふ歌が文献の上に存在し而もその後ずつと今日

まで三十一文字の形式が事實として傳承されてゐるものでありますから、その何れを起原と見ましても私のこれから申し上げやうとする問題には餘り關係はないのであります。

兎に角かうして歌はれた歌は、たとへ舞踊との間に關係があるをしましても文献に表はれた範圍に於いては、最初は大體純然たる感情表現であつたのでありまして、而もそれは文學として鑑賞せられたものでなく、歌謡として歌はれたものであることは、其の後の歌の内容の變遷の状態を見ても解るのであります。兎に角かういふ様に最初純然たる感情表現のものであつた歌はそれが段々と次の時代に入りますと俗謡として發達して來て居ります。此れには第一に諷諭として表はれてゐる場合と第二は純然たる民謡として表はれてゐる場合と此の二つの場合が前後して出てきます。例へば

狭井河よ雲立ち渡り畝火山木の葉さやぎぬ風吹かんとす

等は第一の場合でありまして、此れは伊須氣余理姫命が神武帝の御后になられました、帝の崩御後、當藝志美々命が姫に言ひ寄られて帝と姫との間の三人の命を邪魔にして殺さうとされた時に姫が命達に危険の迫つてゐる事を諷諭して歌はれたのであります。それから第二の民謡としての例は

大坂につき登れる石群を手越に越さば越しがてむかも

こいふ歌であります。此れは倭迹々日百襲姫命が大物主の神の所へ縁づかれまして、或る日山に登り天を仰ぎ見て悔い給ふたあまり箸で陰をついて亡くなられたので、時人が大阪山の石で墓を作つて歌つたものであるとされてゐます。それから此の俗謡としての次に現はれたものは祝歌の歌でありまして、大三輪の神が作られた酒を頌へた長歌の意を追補する意味の反歌で時人が作つた俗謡に

甘酒三輪の殿の戸の朝戸にも出でてゆかな三輪の戸を

といふのがあります。此れは神や神に捧げる酒に對する頌歌であります、此れが祝歌の最初のものと言はれてをります。

かういふ内容の變遷を経て次の第三期に入りますと、今までの俗謡風のもものが、直接の應答歌として表れて來てゐます。一般に謡はれる俗謡に比べますと、非常に作者個々の句が強くなつて來まして此の意味で餘程文學的な要素が加味されて來てゐるのであります。例へば仁德天皇の磐姫皇后に嫉妬されて吉備に歸られた黒姫が自分の所へ遇ひに來られた帝を都にお歸しする時に名殘を惜んで歌はれたところの

倭方に西吹き上げて雲離れ退き居りともわれ忘れめや

こいふ歌とか、或は萬葉集卷二にあります所の、磐姫皇后が帝と別れた後、帝を偲ばれて歌はれた

斯くばかり戀ひつゝあらずは高山の岩根し纏きて死なましものを

こいふ歌等は此れでありまして、此れ等の應答歌になります。既に萬葉集中の歌の形式を充分に備へてをりまして、此の形式を持つてそのまゝ、萬葉集の時代に入つてゐる言へます。

以上は大體ではありますが、短歌が歌論として發生し發達して來た事を示してゐるものであります。此れが現代になります。こいふ言へば、此の短歌は昔の歌論からは立派に離れて純然たる詩文學の領域に入つてゐるのであります。此れは我々が實際に現在見てゐる事實であります。さうなることは間違つてゐる言ひました所で事實がさうなつてをるのでありますからどうにもならないのであります。其處で我々としましては昔はどうであらうと現在さうなつてゐるところの文學としての短歌を眞面目に考へるのが最も自然な方法でありまして、此處に文學としての短歌はどんなものであるかを考へる必要が起つて來るのであります。

(B) 文學としての短歌の特質

此の様に短歌は歌論として發生し發展して今日に至り、今日では完全な一つの文學としての性質を持つ様になつたのでありますから、現在我々が短歌の特質を考へます場合には、必ず文學としての短歌の特質を考へなければならぬのであります。此處に文學としての短歌の特質の問題が起つて來るのであります。では文學としての短歌はどんな特質を持つてゐるかと言ひますと、第一に短歌は詩であるといふ事でありまして、詩は勿論文學の一つであります。同時に詩とは何かこいふ問題が起つて來ますが、此れは後にや、詳しく申し上げたいと思ひますから、此處では單に、詩を「躍動するリズムを持つた文學」であるとしておきます。

第二に、それでは詩の一分野としての短歌はどういふ特質を持つてゐるかと言ひますと、

- 一、短歌は個の感情姿態の表現であるといふ事
- 二、求心的表現であるといふ事
- 三、以上の二要件に基くリズムを持つこいふ事

この三つの要件を持つてゐるのであります。第一の個の感情姿態の表現こいふ事はどんな事かと言ひますと、村田春海も言つてをります様に「短歌は單心なるもの」でありまして、つまり一個一個の感情を一個一個の形式の短歌に表現するといふ事でありまして、此れは昔からの歌を見

ればすぐ解る事でありまして、かういふ一個の感情を一個の形式に表現しやうとした事は、文學的に素朴な欲望から發してゐると思はれるものでありまして、如何に我々の祖先の生活が藝術と密接な關係にあつたかを知る事が出来るのであります。彼等は特殊な人間が大きな長編小説や劇を作らうとするのではなくて彼等の誰でもが生活の時々の感情を其の儘藝術に端的に表現してゐるのであります。此れは矢張り民族性そのものゝ上に深い根據を持つてゐるものでありまして此の傳統は矢張り現代の我々も受けついでゐるのであります。

いつでしたか、外國の雜誌に、日本人は皆詩人であると言つた様な事が書いてあつたのを見た事がありました。うぬぼれではなしに、これはこの民族性に根據を持つてゐるのであると思ひます。

それから第二の求心的表現であります。只今申しました第一の事情に密接な關係があるのであります。一つは生活の個々の感情の表現を要求する事はとりも直さず、最も素朴な形態をとらうとする要求になるのでありますから、自然短歌が單的に統一した情緒を作る事の出来る求心的表現になるのであります。此處に言ひます所の求心的表現といふのは、散文又は行や聯を改めてゆく他の詩型に對して言ふのであります。情緒が一句から二句へと移動してゆくのではな

くて、一句二句三句と情緒が重なつて行つて結句までの事が一つにまとまつて作用するのであります。つまり一つの情緒に向つて求心的に働いてゆくといふ意味であります。

それから第三の短歌特有のリズムは第一や第二の特質から出たものでありまして、所謂詩に於ける様に各行のリズムを高揚して全體のリズムを完成しやうとするのではなく、短歌では各句が直ちに全體のリズムの高揚に向つて共同してゆくのであります。此の形は文學的には或は形式的には極めて素朴な形でありまして所謂詩には行や聯をかへたりしますが、短歌は以上の様な理由から必ず一行にすべきであるといふ事になるのであります。よく短歌を二三行に分けたりしてゐますがあれは短歌の眞の特質を没却して所謂詩になつて終つたものであります。

此處に特に申し上げて置き度い事は、たゞ詩の方が形が長いから二三行にするか、歌は短いから一行にするかといふのではなくて、一行のものは最初から一行でなければならぬ格調を持つてをり、多行形式のものは最初からさういふ構成法によつてゐるのでありますから、たゞ行を幾つかに切つて書いた方がよいとか、或はさうすれば短歌も普通の詩になるといふ様な譯にはゆかないのであります。此れは其の各々の組み立てがさうなつてゐるからであります。此れは短歌の特殊な構成法であり一面から見れば形式的に極めて素朴な形態であるといふ事が出来

二、短歌定型の觀念

以上で短歌の特質は大體言ひ得たのでありますが、此處に一つ申し上げて置かなければならぬ事は、短歌の定型の觀念であります。

三十一文字は何處となくよいからやつてゐると云へばよいのでありますが、何か短歌の三十一文字に文學的な理由でもある様な口つ振りて例へば、「三十一文字でなければ短歌ではない」といふ様な事をよく言ふ人があります。此れは先刻都筑さんが申された様に中河幹子さん邊りが堂々といふ事ではありますが、此の三十一文字を短歌にとつてそれ程重大な特質だとするならば、勿論只今申し上げました特質の中に一番に數へなければならぬのでありますがそれがどうも私達には賛成出来ないのがあります。その理由は何處にあるかと申しますには、三十一文字といふ形が文學としての短歌にどんな役割をしてゐるかといふ問題に入るのでありますが、それを申し上げる前に、何故短歌といへば三十一文字を連想する程密接に思はれるやうになつたのかといふ事を申し上げて見度いと思ひます。

記紀時代に於いて、歌の形式が三十一文字に統一され其の後極度に三十一文字の形式のものが發展したのは、第一には、短歌の創作が歌謠に合せて作られてゐたのでありますから、その歌謠の様式が社會化し一般化して統一されて行つた爲であるといふ説は色々な方面から可成り有力な學説とされてゐるのでありますが、其の他に直接應答歌等に現はれました様に、此の形式が可成りの程度まで文學的内容に對して抱括力を持つてゐたといふ事や、この形式が一つの文學形式として社會的に承認されて來たといふ事も、此の形式を固定させる有力な原因であつたらうと思はれるのであります。其れには、前に申し上げました様に時々の感情を個々に素朴に表現しやうとする民族性に根ざした藝術的欲望と、もう一つは、文學的欲望の程度が低い爲に心理的な觀念表象よりもむしろ感覺的な聽覺印象による方が彼等自身にとつても又社會的にもより直接的であつた爲めに他ならないのであります。それが一つの規範的な觀念になりました其の後の歴史を支配する力になつたのであります。

事實其の後の長い歴史は、例へば酒宴の歌とか大歌とか歌垣とか或は又すつと時代が下りまして歌合せとかいふ様なものが有力に此れを受け繼いで來たのであります。それ等のものによつて受け繼がれてゐる間は、短歌に於ける歌謠の性能は失はずにゐたのであります。

此れ等の事情から三十一文字といふものは短歌にとつて根本的な概念の様に考へられて今日も

あるのでありますが、短歌の三十一文字は、單に歌ひ物としての要求がなされた爲に出來たのでありまして、此れがどの程度まで文學的に重要な要素をなしてゐるかといふ事は、次に申し上げ様とする所の「短歌定型の藝術としての役割」を考へて見ますと自ら解る事であります。

一體現代の短歌が歌ふものでなくて文學であるを考へられる様になつたのは、此れは取りも直さず文學的欲望の程度が發達し洗鍊されて來て、昔にあつて最も有効であつた所の聽覺印象によらないで、單純に觀念表象によつてその作品を鑑賞する事が出來る様になつた爲でありまして、此れが今の短歌に於ける様に短歌の文學的性能にのみ向ふ様になり、昔の聽覺印象に基本的な役目を持つてゐた所の歌謠的性能さへも、詩の性能として此の文學的性能を發揮するために役立てやうと考へられる様になつたのでありまして、昔は或る程度まで文學的性能が歌謠的性能に從屬してゐたのに、今では歌謠的性能が「詩としての性能」といふ形に變つて、文學的性能に從屬する様になつたのであります。元々短歌はどちらかと言へば、たゞ音樂に從屬してゐただけで、純然たる音樂的欲望からではなくこの歌謠的性能すら文學的性能のために言はゞ利用されてゐたものでありますから、かうなるのは少しも不思議でも不自然でもないのであります。

かういふ譯で、現在では特に、短歌の歌謠的性能は此れを文學的性能を發揮するために役立て

やうと考へられる様になつたのでありまして、この次に來る問題は、それでは此の歌謠的性能はどれだけ文學的性能を發揮するに役立つてゐるかといふ事になるのであります。勿論歌謠的性能と言ひましても前にも申しました様に現代の短歌が既に歌謠ではなく文學でありますから、此の歌謠的性能は、「詩としての性能」に形を變へて來てゐる事は言ふ迄もありません。

で、此の詩的性能としての歌謠的性能がどれだけ文學的性能を助けてゐるかといふ事は非常に重要な問題になるのでありますが、私は此れを「短歌定型の藝術としての役割」はどんなものであるかといふ風に次に考察して見たいと思ひます。

三、短歌定型の藝術としての役割

此れも詳しく申し上げれば時間も要するところでありまして、又既に「短歌文學」や、最近では當地の日々新聞にも「短歌の藝術性と遊戯性」と題しまして、粗雑な文章ではありますが書きましたので、此處では極く簡単に申し上げて置きたいと思ひます。

それでは一體、藝術とは何であるか。從來藝術に關しては色々定義みたいな事が言はれてをりますが、私は此れを此處で一々擧げて見やうと思ひません。

一體人間に限らず如何なるものでも、可能の存在への傾向といふ様なものを持つてゐるのでありまして、人間の場合には此れを人格の完成とか、健全な發達とかといった様な言葉で言ひ表はしてゐるのであります。が此れは何も人間だけではなく、植物の葉が太陽の方へ向はうとする性質と本來は同じものでありまして、總て一つの傾向に過ぎないのであります。たゞ人間には意志や知識がありますから其れを普通よりも積極的にその傾向に向つて努力するだけの事でありまして、此れを欲望とか或は意欲とかと言つてゐるに過ぎないのであります。人間が或るものに美を感ずるのも其れが此の傾向の情性に合致するから快味を感ずるのでありまして、此れを美と稱してゐるのであります。藝術は此の美に關する總ゆる概念の總稱でありまして此の美を感ぜしめる性能を持つ様に作つたものを藝術品又は藝術的作品と言ひ、美を感ぜしめる性能を藝術性ミチ稱してをります。此れがどんな作用を以つて美を感ぜしめるかと言ふことは心理學者が言ひます様に作者の意識下の内容が鑑賞者の意識下の内容と呼び起すことによつて、鑑賞者は自分の意識下に或るイメージを作るこゝが出来、それによつて或る情緒を呼び起すこゝが出来からでありまして、藝術性が有るとか無いとか言ひますのは此の情緒を呼び起す事が出来るか否かと言ふ事でありまして、それによつて其の作品の價値の大小が計られるのであります。

こゝろが呼び起される情緒は、先程申しました可能の存在への傾向の上に立つてゐる所の人間の情性ミチ、それから其の人の意識下の内容ミチ此の二つの物の中に作られるのでありまして、前者は大體誰でも恐しければ逃げると言つた様に極めて廣い程度の共通性を持つてゐるのであります。後者即ちその人の意識下の内容は元來個人のものであり、その個人の感情は當時の社會生活の如何、社會機構の如何、大きく言へば環境によつて方向づけられるものでありますから、同じ藝術作品でもその人の時代とか社會機構等によつて價値の大小が生じて來るのであります。

勿論此の情性と意識下の内容とは別個に働くものではなく全體が一つになつて働くのであります。それがかりでなく、此の兩者は相互に作用し相つてゐるのでありまして、情性は常に意識下の内容の中に浸潤してゆき、意識下の内容は又常に情性を形付け様とさへしてゐるのであります。ですから見方によつては此の情性と意識下の内容ミチの總體を情性の全體であるミチも見ることが出来ると同時にそれを意識下の内容の全體であるとも見えるのであります。さうしてこの意識下の内容の例へば社會的な部分にのみ重きを置いて藝術を見ますときには其處に或る一つの異なつた鑑賞の方法が生れて來るのでありまして、此れを重要視した鑑賞の方法は例へば現時のプロレタリア文學中でもマルクス主義文學に於ける鑑賞の方法となつて現はれてゐるのであります。

従つて、社会的に見て此れ等の方法の何れがより有意義であるかといふ事は言へますけれども、藝術鑑賞の方法として何れが正しいかといふ事は言へないのであります。然し乍ら前に申しました様に此の情性も意識下の内容も互ひに作用し相つてゐるものでありますから此れを大きく見て矢張り全體として時代の影響を受ける事は否めないものであります。此處に矢張り時代や社會組織によつて作品價値の大小が異つて來る事は如何なる場合でも否定出來ないのであります。

かういふ風に見て來ます。作品の價値の大小は結局此の作品がどれだけその人の情性と感情に合致性を持つてゐるかといふ事によつて決せられるのであります。此れは過去の藝術の歴史を振返つて見ますとよく判るのであります。例へば

狩獵時代には、主として野獸がその人の生活感情に深い關係を持つてゐたものでありますから野獸に對する感情と、野獸を畏敬する情性若しくは野獸を征服する情性等から描かれた所の野獸の繪が大部分を占めてゐるのであります。

それから次の封建的であり農業的であり神官的であつた社會組織に於いては宗教的な感情から描かれてゐる繪が多く、

資本主義的都會文化の機構の建設期にあつた社會では教育的感情が重きを占め、

ブルジョア社會に於ては頹廢的な快樂至上主義的な感情によつてなされてゐるのであります。此れ等の歴史は、藝術が何かしらその時代感情といつたものによつて肯定出來る場合、言ひ換ればその時代感情に合致する所に完全な充足の目的が達せられることを示してゐるのであります。ミュラが言つてをります所の「美は合目的性に歸する。：最も合目的な形態が最も意義深い形態である」といふ事と同じではないかと思はれるのであります。此の問題は藝術作品の素材に關して重大な鍵を與へるものであります。

一寸短歌の定型に關しては横道へそれた感がありますが、それでは一體、此の美が鑑賞者の感情へ滲透する方法にはどんな物があるかと云ひますと大體

(一) 視覺的方法

(二) 聽覺的方法

(三) 心理的方法

等があります。(一)の視覺的方法是繪畫、彫刻等であります。尤も彫刻は觸覺的方法による場合もありますが。それから(二)の聽覺的方法によるものは音樂であり、(三)の心理的方法によるものは主として文學であります。

藝術は總て此れ等の方法によつて第三者の感情内に滲透して行つてイメージを作り得るのでありまして、文學が心理的方法による言ひますのは、それは一に文學が文字を媒介にしてゐる藝術でありますから、其の文字は一度解釋とか連想とかいふ様な心理活動を経て第三者の感情内に滲透されるからであります。此の文字の媒介によるいふ事は文學の特質でありまして、此の方法に於ける藝術性を文學性と呼ぶ事が出来ます。

此の文學性には今申しました様に一つは一旦心理活動によつて或る形に變形されて其の働きをなす場合と、もう一つは心理活動によると同時に心理活動に變形されずそのまま、直接にその働きをなす場合との二つがあるのであります。

前者は主として、散文系のものであり、後者は詩系のものでありますが、此の第一の方法は文學藝術の形式が文字表象でありますから普通でありますけれども、第二の場合は此の文字表象が單なる文字表象の他に、他の要素若しくは働きを以て心理活動によつて變形される以外の作用を以て滲透してゆくのであります。此の他の要素と申しますのは所謂リズムの作用でありまして、リズムが詩にこつて重大な役目をしてゐるのはこれが爲てあります。

これはリズムが「表現された文字表象」をそのまま、躍動させ生命づけて、前に申しました或る

心理活動以外の方法で滲透してゆくからであります。

前に詩とは何であるか申しました時に、詩とは躍動するリズムの文學であるといつたのもこれを言ふのであります。猶かうしたリズムに關しては一瀬氏が面白い研究を發表されてゐますし又今後もかうした方面の深い研究を續けられるであらうから詳しい事は申しません。

さてそれではかういふ方面から見た短歌の定型はどうであるか言ひますと成程短歌の定型は一首の表現としての言葉に或る秩序を與へる力には相違ありません。實際文學的に見て、餘りよいものでないものでも、それが三十一文字の形式になつてをりますと何かしらよい様に感ずるのであります。これは或る秩序が與へられてゐるからでありまして、かうした秩序が與へられてゐるといふ事と詩の躍動性を持つといふ事は全く別の物であるといふ事はつきり分るのであります。こゝ申しますのは三十一文字の短歌に随分まづいものがあるといふ事を見ても判るのであります。秩序が與へられてゐるから總てのものが躍動するとは限らないのであります。これはペン先にインクをつければいつでも字が書けるに信ずる思想と同じでありまして、ペン先がこぼれてゐたりした場合にはインクをつけても書けない事があるのでありまして、これは極めて卑近な例であります。インクをつけるのが最終の目的であるかそれとも書くといふ事が最終の目的で

あるかといふ問題になるのでありまして、これを短歌に就いて言ひますと、藝術的な効果を出すのが目的であるのか或は短歌らしささふ一つの秩序を與へるのが目的であるのかといふ事になるのであります。

斯う申しますと或る人は、その短歌の定型に於いて或る秩序を與へるといふ事が私の言ふ藝術的な効果を與へる方法であるのだと言ふかも知れません。この論理は、よく小學校の運動會等に見ます所の一人の右脚と他の一人の左脚とを結びつけてこれを一組として幾組かに速さを競争させる遊戯—何といふ遊戯か知りませんが—この遊戯に於いて其の規則に従はなければどんなに速くても駄目であるとするのと同じでありまして、此の遊戯心理の思想を除いては、定型の形式によるところの合理的な理由は考へられないのであります。何故ならばたとへ其の形式が總ゆる形式の中で絶對的に最良の形式であるといふ事が萬一證明されたとしても、或る歌謠の曲節に合せるとかこいふ特殊な理由を除いては、此の形式一つを固守しやうとする理由は結局前に申しました遊戯心理の思想でありまして、此の考へ方は藝術を遊戯と見たり、生活隱遁者の慰みと見る場合にしか肯定出來ないのであります。

たしかに人間はわざと目かくしをして物を探して喜んだりする所謂かくれんぼの心理や、高

下駄穿きで富士登山をしたといつて喜んだりする心理を持つてをるのでありまして、此れは明らかに何等意義深い即ち先刻申しました人間の情性に對して何等生活現實的な關係のあるものではありませんで、我々はこれを一種の遊戯心理であるとしてをります。この心理を以て藝術にも對しやうとするならば、恰も態々目かくしをして物を探して面白がる様に、態々苦勞して短歌らしい秩序を與へる事を以て喜ぶ事も肯定出來るのでありまして、此れは或る一方の人から短歌は非時代的だとか、有閑階級の藝術的遊戯だとか言はれる所以であると思ひます。

然し、可能の存在への傾向の上に立つ所の我々の生活現實の感情に合致する様な文學活動を、我々は眞の文學活動として希求するのが、寧ろ正當なのでありまして、我々はいふ意欲に基いた文學を生活現實の文學として眞に生活に若しくは生活意識に意義あるものとして此れを希求すべきであると思ひます。斯くの如く見て來ますと、短歌に於いては、單に三十一文字にするのが最終の目的ではなくて、眞に言葉を躍動させ且つ詩としての短歌としての文學性を最大限度に發揮せしむることが重要な而も最終の創作の目的でありまして、我々は此の目的のために邁進しなければならぬのであります。

四、短歌の發展形態に於ける詩の概念

以上で短歌の定型が生活現實の文學活動としては餘り力強いものでないといふ事を申し上げ得たと思ふのでありますが、それでは此の目的に適合し得る、我々の眞の藝術慾を充足せしむる短歌はどんなものであるかと言ひますと、此處に今までとは違つた、即ち三十一文字を其の本質的要素と考へないだけでも、可成り違つた短歌の概念を當然持たなければならなくなるのであります。私が短歌の發展形態に於ける詩の概念に就いて申しましたのは、此の目的に適合し得る形態に於ける概念でありまして、それは今まで申し上げました内で、此の概念を組み立てるに必要な部分を拾つて見ますと

- 第一 短歌は文學である。
- 第二 短歌は文學の中の詩である。
- 第三 短歌は詩の中の、個の感情姿態の表現を特質とするものである。
- 第四 又短歌は求心的表現を特質とするものである。
- 第五 詩の中でも、第三第四の特質に基いたリズムを持つべきものである。

といふ事になるのであります

- 第一の概念からは、短歌には文學性がなければならない。
- 第二からは、短歌は躍動するリズムの文學でなければならない。
- 第三からは、個にして且つ全なる表現でなければならない、即ち統一した一個の情緒を持たなければならない。

第四からは、求心的形態即ち一行形態でなければならない。

第五からは、第三、第四に根據を置いた特殊のリズムを持つてゐるものでなければならない、即ち全體としてのリズムの完成を各句が共同して化學的に有機的に目指さねばならない、といふ幾つかの特質が抽象されるのであります、我々はかうした概念の下に短歌藝術を發展せしめ、詩文學としての短歌の發展を我々の眞の藝術の一つの方法として發展せしめなければならないのであります。

かうした概念の下に於ける短歌の形態を從來の定型に比して非常な發展形態とするのは獨斷かも知れませんが、本當に考へて見ますとそれが正しい様に思へるのであります。

甚だ簡略ながら以上で、申し上げ様とした事は大體終つたのであります、最後に作品の形式

の例ミしまして我々の作品中で只今覚えてをりますのを二三読んで見ます。

この廣い耕作地を作つた多摩川の流れが眞下に見える

生田幸彦作

吃水線をふかくと沈めて汽船は夕方の出だ

橋本甲矢雄作

セメントの暗渠の中を海の如く反響をひろげながら突進する明るい電車

島川庸二作

天文臺の丸屋根が白く光つて麻布狸穴町七月が来る

青木浩作

まつ角な建物の側面をしぶきの雨が大ききうねつて流れ飛ぶのだ

一瀬通之作

軒並みに日よけをおろした日中の大通りを歩きながら破産したHの一家を思ふ酒井克巳作

蔵の壁が白く光り青桐の葉はそよミもせずしらじらと夏の夜が明ける 同

(附記)

時間の都合で可成り省略した自分の講演に多少の追補をした。が要するに本論は今までに發表した諸小論を概括したやうなものであつて此れ等ものは今後完全に解決すべき問題として猶多くの示教によらなければならぬ事は言ふ迄もない。

表現の技術に就いて

生田幸彦

表現の技術に就いて

今から五六年前であつたかと思ひます。私は富士の河口湖に遊んだ事がありました。朝霧のまだ深くかゝつた實に鏡のやうな水上に舟を浮べて、すがすがしい氣持になつて、湖心へ漕いで行くうち、霧は段々晴れ、四方の山は見え、遂には富士の頂まですつかり晴れて來たのを見たこゝろがありました。私はその間の霧の動き、四方の山富士の姿と云ひ何といふ佳い景色だらうと思ひました。恐らく誰があの場合見ても佳い景色だと感嘆するであらませう。この私達が好い景色を見て「好い景色だ」と思ふ心、其の心は人間誰しも等しく持つ、そして人間特有の心であります。この心を名付けて「藝術的心」とでも言ひませう。此のやうに私達に「藝術的心」が湧いて來たとき、即ち好い景色を見て、好い景色だと感嘆したとき、私達は尙ほ一步進んで此の景色を、或は此の景色から受けた感動を何とかして自分のものとして永久に保存したいといふ氣持が起るのであります。例へば、其の場合寫眞機を持つてゐたら早速其の景色をカメラの中に入れるのでありませう。其の氣持、もう一度繰返して申し上げれば、何ぞかして此の景色を、或は此の景色から受けた感動を自分のものとし、保存し度いと思ふ心を、前の「藝術心」に對して「藝術的欲望」

とでも言ひます。この藝術的欲望は、畫家は繪に、詩人は詩に、俳人は俳句に、歌人は歌に、小説家は小説の一場面に各々表現することによつて充たされるのであります。然らば藝術的欲望は如何にしたら完全に充たすことが出来るかと考へるに「表現の技術」が必要になつて來るのであります。

表現の方法

此處で私は表現の技術に就いてお話しする前に、表現にはどんな方法があるかといふ事をザツト申上げて置く必要があると思ひます。即ち表現の方法には、御承知の通り二つの方法がありまして、その一つは主觀的表現方法で、他の一つは客觀的表現方法であります。主觀的表現方法とは、例へば、山で何かしら鳥の聲を聞いたとします。この鳥の聲を表現する時、私が假に「かなしい聲で鳴いて居た」と表現した場合それは主觀的表現方法であります。然しその場合「鶯の様な聲で鳴いてゐた」と表現したら、客觀的表現になります。前者、即ち「かなしい聲で鳴いてゐた」を表現した場合には恐らく偶然の一致を除いては、私が聞いた鳥の聲と同じ鳥の聲を皆さんが認識されるかどうかと云ふ事は甚だ疑問であります。よし認識されても其の「かなしい鳥の聲」

はその人々によつて相當隔りのある鳥の聲であります。此のやうに所謂客觀性のない表現の方法が主觀的表現方法であります。然しこの反對に後者「鶯のやうな聲で鳴いてゐた」と表現した場合、これは大方の皆さんがほぼ等しく其の聲を認識されることが出来ると思ひます。このやうに客觀性のある表現の仕方が客觀的表現方法であります。短歌で一例を擧げて見ますと、與謝野晶子氏が鎌倉で大佛を見て

鎌倉やみ佛なれど大佛は美男におはす夏木立かな

と歌つて居られますが、大佛を見て「美男におはす」と表現するのは主觀的表現方法であります。この歌の佳い、悪いは別問題として、私も二三度鎌倉の大佛は見ましたが別に美男子だといふ感じは受けなかつたのであります。與謝野晶子氏が美男子だと感じられたのはその人の主觀でさう感じられたのでありまして、その主觀そのまゝを表現された譯であります。

寫生に就いて

私達はよく「寫生」といふ詞を聞きますが、寫生といふのは申上げるまでもなく客觀的表現であります。先年死なれた島木赤彦氏は寫生を説明して次のやうに言つて居られます。「私どもの

心は多く具體的事象との接觸によつて感動を起します。感動の對象となつて心に觸れ來る事象はその相觸る、状態が、事象の姿であると共に、感動の姿でもあるのであります。左様な接觸の状態をそのままに歌に現すことは、同時に感動の状態をそのままに歌に現すことになるのであります。この表現の道を寫生と呼んで居ります。云々」と言つて居られますが、之は要するに、私達に感動を與へた所の心物の接觸状態をそのまま、表現するといふのであります。之と同じ道を説くにアララギの齋藤茂吉氏は「實相觀入」といふ詞を用ひて吾々が本當の寫生をするためには實相觀入によらなければならぬと謂つて居られます。此處で一寸斷つて置き度いと思ひますのは一概に寫生と申ししても、普通一般に言ふスケッチの意味の寫生と、それとは少し違つた意味の寫生とがあります。今島木さんや、齋藤さんの例で申し上げましたやうな寫生は即ち後者のスケッチの意味とは違ふ寫生であります。

元來「寫生」といふ詞は支那の畫論から生れた詞でありまして、「生を寫す」といひ或は「そのもの、神を傳へるに稱ふもの」等、その他「生意」とか「生動の趣」とかいろいろの意味から生れた詞でありまして、この語源から察しても寫生が只單なるスケッチ的の寫生でない事が判るのであります。寫生が表現の一方法として大きな役目を爲すのも斯かる意味からであります。

表現の技術に就いて

然らば如何に寫生すべきかといふ問題になりますが、之は表現の一つの技術になります。寫生には二つの方法があります。その一つは私達が寫生する場合、そのもの、如何なる部分を探るべきかといふ事を考へる方法と、他は、如何なる部分を捨てるかを考へる方法であります。私は此の二つの方法を—適當な詞かどうかかわかりませんが—採取説と棄捨説といふ詞を以て分けて居ります。之は人によつて前者どの部分を取るか即ち採取説を主張する人もありますし、後者、どの部分を捨てるか即ち棄捨説を主張する人もあります。之を今例を以て申上げるに、庭の牡丹の花を畫くとき、その際只徒に庭の牡丹の末枝末葉に至るまで細かく畫き列ねてそれで必ず價值のある繪になるとは限つて居りません。この場合自分の感動したものを強く克明に表はす爲にはその牡丹のどの範圍の部分を探つて畫けばよいかといふ事を考へるのであります。之が採取説であります。その反對に、不用の部分はその範圍か、捨つべき部分を考へて、其處に残つた部分だけを畫くのが棄捨説であります。この二つの方法は何れも牡丹の「生」を或は「神」を畫き取ることにより得るのであります。東洋畫論で竹洞は「餘さず漏らさず畫き取りたるは卑しく見ゆ

其の中に無くて協はぬ所ばかり寫して可けむ」といふ事を謂つて居りますが、この「なくて協はぬ所」こいふのが前の採取説と棄捨説の二つを一つに纏めて言つた言葉であります。

「なくて協はぬ所ばかりを寫す」といふのは、即ち事象の核心を捉へようとするここの謂ひでありまして、所謂單純化であります。單純化は「全心の一點に集中する状態である」と或る人は言つて居りますが、短歌にしても繪畫にしても又總ゆるものゝ表現の上はこの單純化は必要なことでもあります。彼の佛蘭西の有名な彫刻家ロダンは「藝術では犠牲を知る事が肝要だ」又「獲るべきものと犠牲にすべきものとを知れ」と云ふ事を謂つて居りますが、この「犠牲」といふのが一つの單純化でありまして、實行の困難な詞であります。日本古來の畫道に「略筆」といふ事を謂つて居りますが、或る意味に於いて、ロダンの「犠牲」と同じ道を指示するものでありませう。以上は皆同じ道を異つた詞で、言ひ現はしたところのものであります。

以上私は、表現上の技術として、單純化とか、犠牲とか、略筆とかといふやうなことを申し上げましたが、之も只單なる單純化、犠牲、略筆であつては充分に謂へないのであります。そこには其の反對に細部の研究こいふ事が必要であります。ロダンが「細部の無い單純化は貧弱しか與へない、細部は組織の中をめぐる血である」と謂つて居りますが、この細部といふ血があつて初め

て本當の生きた單純化も存在する譯であります。細部の上に立脚した單純化でなくては何もならなくなつて來るのであります。フローベールの「細部描寫」もかういふ點で意義づけられる詞となるやうに思はれます。フローベールの描寫が如何に正確、精緻であるか、そして、どんな細かい部分でも感動を現はすに必要なものを見のがさないで觀察し、描寫してゐるかは其の小説を見るとよく分るのであります。例へば「ボブリー夫人」の中だつたかと思ひますが、エンマミロドルフといふ二人の戀人が初秋の月の夜に密會する場面があります。この場面でフローベールは、初秋の月光、微風、草葉のそよぎまで細かく且つ正確に、その情景を心憎いまでに表現して、この間の二人の會話はたゞ熱れた梨の實の落ちる音に二人が思はず同時に *Ah - La belle nuit!* (ア、良い夜だ!) と發聲した一言であります。この間の無言の動作がむしろ千萬無量の二人の感情を表現してゐる事を感じるのであります。斯くの如く私達が現實の月夜に於けるかうした情景に對して感ずるより却つて強い美感に打たれるのは細部描寫のつくせる結果であります。

文學としての短歌の表現

表現の技術に就いては餘り長く申上げる時間がありませんからこの位に致して、最後に私が申

し添へて置きたいと思ひます事は、藝術の或るものには、その表現の技巧を以て藝術の目的としてゐるものがあるやうに思ひます。例へば短歌に致しましても、少くとも今までの短歌は、あの短い詩型、五・七・五・七・七即ち三十一文字といふ固定した型に於いて如何にうまい表現するかといふ其の表現の技巧を以て全々短歌藝術の目的として居たやうに思ひます。これ云ふのも昔は短歌を生活から全々遊離した一つの遊戯藝術としてゐたからであります。然し乍ら短歌を文學として認めるやうになつた今日、うまい作品を作るのが目的ではなく、佳い秀れた作品を作るのが目的でなくてはならないのであります。即ち佳い秀れた作品を作るためには表現の技巧は目的ではなく、手段にならなければなりません。私達が佳い作品を作るといふ事は即ち最も効果的に表現する事でありまして、最も効果的に表現するには、前申しました、採るべきものはこり、捨つべきものは捨て、所謂「なくて協はぬ所を」以て表現されなければなりません。其の爲めには、どうしても固定した所の形式から必然的に自由でなければならなくなつて來るのであります。一定不變の固定された形式に於て是を表現せんとすることは、文學的な表現の最善を目的とする場合には何等意義をなさないのであります。斯かる意味に於いて私達は短歌は固定型から自由でなければならぬことを主張するのであります。

最近文學の傾向

青木浩

最近文學の傾向

最近文學の傾向といふ題になつてゐますが私は最近の獨逸につきまして簡単な文學的展望を試みたいと思ひます。

世界大戰後の獨逸文壇を風靡して著しい活躍を遂げましたのが、表現主義の文學であります。その後を受けて靜かに、そして深く根を張らうとしてゐる一つの傾向があります。ノイエ・ザツハリヒカイトの主張であります。直譯いたしますと「新しい客觀性」であります。茅野蕭々氏は之を「新即物性」に譯されたのであります。

この新即物性の文學は何よりも先づ事物、事實に即するこゝを根本とするのであります。前時代の表現主義は精神の告白であるとか、感情の爆發であるとか、専ら斯ういふものに熱中して、殆んど狂喜的な主觀を強調したために必然に現實から遊離して極端な抽象の世界に向ひ遂には幻の境に踏み込んでしまつたのであります。表現主義はこの不具性の故に自ら當然の結果を見たのであります。ノイエ・ザツハリヒカイトはその反動であります。反動を申しますより覺醒、覺醒と申しますより冷却—熱狂的恍惚境からの冷却—と申しました方が、より妥當性を持つてゐる

と思ひます。

世界大戦が終りまして漸く秩序が恢復いたしますと、獨逸は驚くべき二つのものを見たのであります。ロシアの革命とアメリカの文化であります。革命と資本主義物質文明、この二つの大きなものを目の前に見た獨逸は冷靜に歸らざるを得なくなつたのであります。獨逸文學研究の第一人者として知られてゐるフランスのベルトールは云つて居ります、「獨逸のオルガニズムが再び改造され出して以來、情熱は鎮まつて行つた。そして文學的創造の中に冷靜な秩序が再び入つて来るやうになつた。」。ベルトールは冷靜な秩序と云ふ言葉に依つて、よくこの推移の有様を言ひ表はしてゐるのであります。世界大戦と戦後のインフレーションの時代―不換紙幣の濫發のためにマルクは一片の紙にしてしか役立たなかつた、そして陰惨な街の上を獨逸の市民はパンミじやがいもを求めて彷徨した。―この時代に極端な物質的窮乏を體驗し、そして其上にアメリカ主義の物質文明の絶大な力を見せつけられた獨逸の今日の若い文學者達は事物に對する關心、現實に對する關心が噴然と湧いて来るのを自ら感じたのであります。彼等はこの事物、この現實を征服しやうとするのであります。けれども彼等は前時代の自然主義文學のやうに表面描寫に満足しやうとするのではない。現實の生活を對象と致しますけれども、その氣分や情調を再現させて第三

者乃ち藝術の鑑賞者をして恰も自分がその境地にあるかの如く感じさせることを目的とするものではありません。ノイエ・ザツハリヒカイトの文學は一切の附屬的なものを棄てて直接に事物の眞髓を把握し、事物の本質を究め尙進んで機構の原理にまで到達しやうと努力するのであります。この新しい文學は、それが客觀性を取り入れるといふことのために時として新自然主義と呼ばれるのでありますが、只今申しましたやうな特性を考へますならば前時代の所謂自然主義とは著しく異つてゐるといふことが分るのであります。更に申しますならばこの新しい文學は客觀性を重大な要素としてゐるではありませんが、それと同時に前時代の表現主義が尊重いたしました主觀性を全く捨てて顧みないといふのではありません。これが最も著しい特徴なのであります。表現主義の文學はその熱狂的な主觀性の爲に遂に没落したのであります。ノイエ・ザツハリヒカイトの文學にありましてはその主觀性は冷靜な主觀性となつて、客觀性の背後に匿れてゐるのであります。表現主義の燐燼爐の中で熱せられ、流れ出で、そして冷却して出來た堅い冷たい鐵の塊それがノイエ・ザツハリヒカイト―新即物性の文學であります。

現實生活に對する客觀 (Objektivität) 批評 (Beurteilung) 把握 (Fassung) 要約 (Simplifikation) として報告 (Bericht) これらのものを目指して進む文學が新即物性文學であります。

この文學の傾向を前時代の文學の傾向と比較しますと、

- (一)、瞬間的な客觀性の取り入れに没頭いたしましたのが自然主義、新浪漫主義を包括して云ふところのインブレッツシオニスムス—印象主義であり、
- (二)、内部の告白に熱中いたしましたのが、エクस्पレッツシオニスムス—表現主義であり、
- (三)、最後に、ベルトーが云つてゐますやうに、對象を内部で創造するのが、ノイエ・ザツハリヒカイト—新即物性文學であります。

ベルトーはノイエ・ザツハリヒカイトの傾向を次の様に言ひ表はしてゐるのであります。

「この新藝術は一時假りに對象に結びついて感情溢出—(前時代の表現主義が陥つた處の感情の爆發を指してゐるのであります)——から逃れるが、この對象に屈従することなく、對象を内部で創造するであらう。」

私はこのノイエ・ザツハリヒカイトの文學が如何にザツハリヒ—客觀的・即物的であるか、のより具體的検討に移る前に暫く過去に遡りまして、文學史的に極くあつさりした展望を試み、そして如何にしてノイエ・ザツハリヒカイトの文學が擡頭するに至つたかを系統立てて考へて見たら思ひます。

獨逸古典主義を代表するゲーテ、シルレルから浪漫派を経て多くの詩人が出たのであります。彼等は未だ彼等の生活に指を染めるに至らなかつたのであります。

一八三〇年七月、フランスに革命が起りまして以來、民主思想が獨逸に流れこんで國民を刺戟致しました。この自由思想が文學の上に現はれまして、*Das Junge Deutschland*—青年獨逸—の文學運動となり若い文學者達はここに一切の傳統を捨て、専ら寫實的傾向に走つたのであります。

この寫實的傾向の代表作家として、フリードリヒ・ヘツベル、ミオットー・ルートヴィヒ、があります。

この傾向が益々濃厚になつて参りました時に、佛蘭西から輸入されたのがゾラの自然主義であります。次でイブセンであるとか、トルストイであるとかドストイェウスキーであるとか、之等の人達が紹介されてからミいふものは極端な寫實的傾向が文壇を風靡して所謂文壇革命とまでなつたのであります。この自然主義の主張を極度に強調いたしましたのが抒情詩人アルノ・ホルツであります。彼は「藝術品は作家の性情を通して見たる自然の一片なり」—*Die Kunst ist ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament.*—と云ふゾラの定義を不徹底であるとして「藝術は再び自然たらんとする傾向を有す」—*Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein.*—と云ふ極め

て徹底した新法則を立てたのであります。徹底自然主義—Der konsequente Naturalismus—の名が起つた所以であります。自然主義の劇作家としては、ゲルハルト・ハウプトマンとヘルマン・ゾーデルマンの二人が光つて居ります。ハウプトマンは御承知の通り新劇を創造いたしました。彼は社會劇「日の出前」—Vor Sonnenaufgang, 1889—を發表して一時に名を上げたのでありますが、この戯曲が一八八九年十月、柏林で上演されました時には、劇場は未曾有の混亂を見た云はれて居ります。新派の人達は新藝術の爲めに夜は明けたり、と歡喜し賞讃したのに對しまして、舊派の人達は藝術の破滅なりを罵倒し、或は口笛を吹き、或は足踏みをしてこの劇の上演を妨害したといふことであります。この戯曲で彼は、石炭を掘るこゝによつて莫大な財産を築き上げた成金の農夫の紊亂した家庭を描き、資本と労働の問題や、婦人問題をその中で取扱つてゐるのであります。彼は境遇の描寫に力を傾けました。そして境遇の影響によつて人間の性格がどういふ具合に變化してゆくかを微妙に描寫してゐるのであります。ハウプトマンのこの劇の出現によつて獨逸の新劇運動は遽かに猛烈なものとなつたのであります。

この自然主義の傾向が全盛期に達しました頃から既にその反動が現はれて居りました。浪漫主義を要求する傾向がそれであり、現代獨逸詩壇の巨星と謳はれて居りますデーメルが一八九

二年に自然主義の欠点を擧げて之を攻撃しましてから反自然主義の機運が持ち上りました。デーメルは自然主義の客觀的態度に對して空想の活動を認め、そして、魂が藝術的作品を創造すると主張したのであります。ヘルマン・バルは、丁度この時に當つて佛蘭西から象徴主義シンボリスムスを輸入したのであります。官能の世界を利用して内部生活を象徴によつて具象化する、これが象徴主義であります。従て空想的であり、唯美的であり、宗教的であり、神祕的であるのであります。

自然主義、新浪漫主義、之等を印象主義とするならば、(外界からの印象を取り入れるといふ意味で表現主義の文學者達は斯く呼んだのであります)その反動として擡頭したのが表現主義であります。

ヘーゲル哲學が衰へましてから唯物主義が思想界を風靡して純正哲學を輕んずる傾向を生じたのであります。併し一八八〇年代から既に一種の新純正哲學が、オイケンやヴントや新カント學派の人々によつて擡頭して來たのであります。今まで特殊の研究にのみ没頭して殆んど自然科学化した哲學が再び統一した宇宙觀を求めやうになつたのであります。このやうな精神的傾向が文學の上にはれまして表現主義の萌芽が發生したのであります。

エクスプレッジオニスムといふ名稱は一九一一年にオットー・ツァーア・リンデがインブレッツ

シオニスムスに對して用ひたのが最初である云はれて居ります。

元來人間の精神は單に外部から印象を取り入れるだけのものではなく、靈妙な作用を有する自我を藏してゐる、そうしてそれが外部から取り入れたものを溶解して、然る後に自我の理想に従て新しいものに改造する。これが表現主義の行方でありませう。この傾向は勿論、印象主義に對する反動ではありますが、こゝにいふ傾向を一層助長いたしましたのは例の世界大戰の苦い體驗であります。戰爭の悲惨を痛感して人間の小ささ、を悟つた獨逸人は人類滅亡の危機が到來したこと感じないではゐられなかつたのでありませう。理想の中に生きて來た獨逸人は、けれども、この運命を諦めることをしないのであります。活動によつて運命を征服して新しい世界を實現しやうと企てたのであります。然しながら、この新しい理想の世界は、必然、現實からは遠くかけ離れたものであります。表現主義は其故に自然を摸倣しないで、それを自我の中に取り入れて全人類を支配する普遍的な法則に改造しやうと企てたのであります。そうした傾向は、その具體として、ハーゼンクレーフェルの「息子」——*Der Sohn*——となつて現はれ、ヴェルフエルの「トロヤの女達」——*Troerinnen*——となつて現はれ、そして又ゲオルク・カイゼルの「カレエ市民」——*Die Bürger von Calais*——となつて現はれたのであります。この三つの戯曲は共に一九一四年に出版されました。

ハーゼンクレーフェルは「息子」の中で息子をして、その父に反抗せしめ、而もこれを殺させてゐるのであります。彼はこの劇に於て新舊兩世界の衝突を徹底して表現してゐるのであります。善良な人間ではありますが極めて嚴格で頑固な性格の持主である父親は、規帳面なブルジョアの生活に導き入れやうとして息子を教育するのであります。母を失つて温い愛情を渴仰してゐた息子は父と衝突する。息子は父の教育でさへ、利己心の權化であり、教育といふ美名にかくれて罪惡を犯すものであると非難する。壓制に酔つてゐる父は習慣性に從つて頑強に抵抗する。息子は叫ぶ。「私達は氣狂ひではありません、私達は人間です、そして生きてゐます、あなたがたが私達を殺さうとなさるならば、私達は尙更生するので、私に自由を與へて下さい」息子はピストルを握つたまま、父に叫びつゞける。父は鞭を振り上げながら警察官を呼ぶ。引がねが落ちない中に父は發作を起して倒れる。

この劇の父と息は象徴であります。父となつて具象化されてゐるのは舊世界——社會の暴虐、壓制、戰爭であり、息となつて具象化されてゐるのは新世界——自由を渴仰する新しいゲネラーチオンであります。そして舊世界に壓迫された新世界の感情の爆發、それがこの劇のテーマである父殺しとなつて具象化されてゐるのであります。この劇は決して特殊な事件を取扱つてはゐるま

せん。親が子に加へた壓迫の必然の結果を示さうとしてゐるに過ぎません。

特殊性よりも普遍性へ、特異よりも類型へ、これが表現主義文學の方向であります。

表現主義の戯曲の代表作と言はれてゐますのは御承知のカイゼルの「カレエ市民」であります。カイゼルはこの戯曲で建設の新精神と、破壊(戦争)の舊精神との衝突を題材として取り上げてゐるのであります。

フランス軍敗戦に歸しカレエ市はイギリス軍に包圍される。この時イギリス軍から使者が派遣されてカレエ市が明朝、六人の市民を犠牲として引渡すならば全市を助けるけれども、この要求を容れなかつたならば、全市を破壊してカレエ港を埋めてしまふといふことを告げる。鐘が亂打されて、市會が召集される。席上でフランスの一士官は、一同城を枕にして死なうと主張する。けれどもカレエの一市會議員エスターシユは之に反對する。カレエの誇であり、世界人類の福祉の爲に必要なこのカレエの港を保存するためには如何なる犠牲も惜しまれてはならない。彼は叫ぶ。彼は人道主義の爲にイギリス軍の要求を受け容れることを極力説き、自ら進んで犠牲者の一人となることを申出る。彼の決意に動かされた六人の市民が忽ち犠牲を申出る。エスターシユを加へて七人。イギリス軍の要求は六人である。抽籤によつて一人を除くより外に道がない

食卓の上に、布でかぶせた皿が置かれる。その中から白い球を抜き當てた者がこの尊い犠牲から除外されるのである。三人、四人、五人、未だ白い球を當てない。六人目のものも亦當てなかつた。最早最後の七人目が白い球を抽くに違ひない。然し不思議なことに、彼も白い球を引き當てなかつた。抽籤の發案者エスターシユは決定を明朝まで猶豫しようとしたのである。エスターシユは更に發議する。翌朝同じ時刻に各自の家を出發して、教會の前の市場に最後に到着したものが名譽ある犠牲への参加に値しないものである、と。翌朝未明の静さを破つて二人現はれ、六人の市民が集る。が犠牲を一番強く言ひ張つた當のエスターシユは遂に姿を見せない。一同は彼の不信を憤り、裏切者と呼ぶ。闇の中から靜かな足音が聞えて来る。召使の二人の僮僕男がエスターシユの死骸を運んで来る。瘠せ衰へた父親がその後から無言のまゝ、ついて来る。エスターシユは最後の一人として此處へ來たのではない。彼は最初の犠牲者として昨夜自殺したのである。六人の市民がいよいよ出發しやうとしてゐるに、突然イギリス軍の使者が驅け付けて、昨夜イギリス軍の陣中で王子が誕生されたことを告げる。そして、「イギリスの國王は、その新しい生命の爲めに、今朝は如何なる生命をも絶つことをなさないやう思召される。カレエとその港は贖罪することなくして、その破壊から救はれたのである」と告げる。

救はれた六人の市民達はエスターシユの棺を教會の祭壇の上に高く安置して、やがて感謝を捧げにこの教會へ来るこゝになつてゐる勝利者、イギリスの王をして、このより偉大なエスターシユの前に跪かせやうとする。鐘が鳴る。市民の群は無言のまま、立つてゐる。近くで鋭いラツバの響が起つて、イギリス國王の到着を知らせる。こゝで劇は終つてゐるのであります。

この作は表現主義の傑作であるばかりでなく、最近三十年、獨逸劇壇貴重の收獲の一つであると云はれてゐます。

この劇では環境や心理の描寫は無視されてゐるのであります。凡ての表現主義の作品がさうであるやうに、この劇も抽象化された人間、人生の偶然的條件から解放された人間を對象としてゐるのであります。表現主義が哲學的觀念を取扱ふ結果、特殊の事件ではなしに普遍の問題を好むやうになり、従つてこの派の作品の中で我々がいつも見出すのは、兩性關係や、人生の價值や、戰爭の意義や、資本主義の目的といふやうな極めて普遍的な問題であります。

表現主義は前に述べましたやうに印象主義とは正反對に、外界自然界の價值無きことを主張しそして同時に人間を取り圍む神秘性を強調するのであります。この神秘的傾向は、幻覺的傾向となるのであります。自然、科學、理性、これらは、そこでは遺憾なく蔑視されました。

幻覺は經驗よりも價值多いものである、藝術は現實の摸寫でなしに藝術家の精靈の中で現實を改造したものでなければならぬ、と考へられたのであります。合理的解釋や、論理的明晰は藝術品にとつて禁物であるとされ、背理的傾向が盛に藝術を支配したのであります。その結果として、表現主義の作品には往々、不可解なものがありますが、この不可解の故に藝術品はより藝術的であるといはれたのであります。

表現主義の時代を舊世界からの解放の知識の時代とするならば、次に來るのは創造の知識の時代でなければなりません。今日の獨逸は正にこの創造の知識の時代に入つてゐるのであります。創造、それには精神の統一と冷性とが必要であります。表現主義の狂熱は、こゝに漸く冷却しまして、私が冒頭に述べましたノイエ・ザツハリヒカイトの傾向となりつゝあるのであります。

ルドルフ・カイザーは一九二四年以來、この傾向を「新しい客觀性」——die neue Gegenständlichkeit——若しくは「形成された新しい客觀性への憧憬」——die Sehnsucht zu neuer und geformter Objektivität——と呼んだのでありますが、一九二六年にはシユテルンハイムによつて「新しい即物性」——die neue Sachlichkeit——と名付けられたのであります。

現代獨逸文學研究の第一人者ハンス・ナウマンはこの傾向を次の様に説明してをります。

「地位・階級・道徳を超え人間そのものを求めんとする衝動、精神的、肉體的なものを問はず一言を以て確信明確なる一線を求めんとする衝動、それが今日のノイエ・ザツハリヒカイトである然し此の場合決して現實主義乃至自然主義にそれを歸趨せしめず、靜かに „Eine beseelte Sachlichkeit“ — 靈化せられたる客観性——を呼びたす。」

世界大戦は表現主義にとつて屢々素材として重要な役割を演じたのでありますが、この過去の大戰は表現主義とは全く別な新しい見方即ち、ノイエ・ザツハリヒカイトな見方によつて今日の新しい文學の重要な素材となり、そして數多い作品を生んでゐるのであります。中でも、ルードヴィヒ・レンの「戦争」やアーノルド・ブロンネンの「O.S.」やM.ルマルクの「西部戦線異状無し」等は注目に價するものであります。之等の作品の中ではかのパウエル・フェヒターの所謂「より現實的な現實へ」—zur wirklichen Wirklichkeit—の要求が十分に充たされてゐるのを見るのであります。其處では戦争に對する單なる愁訴、非難、呻吟、は見られないで、作者自身が深く體驗し、觀察したものをザツハリヒカイトに、感動的に、單純に、非センシメンタルにそして赤裸々に叙述してゐるのであります。ハンス・ナウマンはレンの「戦争」を賞讃して言つてゐます。「レンの物語は一人の知られざる兵士の眞實の記念碑となつた。但し獨逸流に石を以て建てられず本に依つて。」

私は以上で、最近獨逸文學の大體の流れを極く大ざつぱりに申述べたのであります。獨逸の文學が今後どういふ發展形態をとつて行くだらうか、ミいふことは、時の経過が解決する問題であります。少くとも、今日の獨逸文壇に就いて見ますならば、彼の表現主義の神祕、幻想はアウフヘーベンされて、更めて即物的に、合目的々に、ものを見る態度——客観する態度、批判する態度、把握する態度——を要約し、單純化して之を報告する方法……この傾向を彼等はノイエ・ザツハリヒカイトと呼ぶ……が擡頭し、そして支配しやうとしてゐるのを見ることが出来るのであります。獨逸文學今後の發展に可成の期待がかけられていゝと思ふのであります。

附記。曾て恩惠を蒙り、又この小稿を草するに當つて直接役立つた文献を左に擧げる。

山岸光宣氏著「獨逸文藝研究」

ヘルト（大野俊一氏譯）「現代の獨逸文學」

帝大獨逸文學會編「獨逸文學研究」

W. Stammler „Deutsche Literatur vom Naturalismus bis zur Gegenwart“

F. Kainz „Geschichte der deutschen Literatur.“

近時歌壇展望

都筑孫夫

近時歌壇展望

私は此處に現代歌壇に付き暫らく展望を試みたいと思ひます。一口に歌壇の現状と申しましても其の見方によりまして種々なる結果が生じて來る事と思ひますが私が此處に觀察して見たいと思ひます事は、アララギとか水鏡とか又は潮音、創作、心の花とか云ふ様な幾つかの雑誌が現在歌壇にあります、これ等の各派が何がどんな傾向だとか又どんな主義の下に進んでゐるとか云ふ様な個々の問題に付いてではなくもつゝ歌壇を総合的に觀察した場合の状態に付いて述べて見たいと思ふのであります。

現代の歌壇全體を総合的に觀察する時其處に二つの異つた行き方を見出す事が出來ます。即ち一は三十一文字の定型短歌で他は全く自由な形式を持つてゐる非定型短歌であります。同じ定型短歌と申しましても前に述べた様なアララギ、心の花、創作、潮音、と云ふ様に現在の歌壇には色々な派がありますがこれ等を尙よく觀察しますときは是を二つの行き方に分ける事が出來ます。一つは宗教的の立場に於て三十一文字定型に據らうとする一派にして他は同じ三十一文字定型を

採る上に辯證法的立場に據つて理論づけようとする一派であります。辯證法的立場に據つて理論づけてゐる内の主なる者は中河幹子氏等の形式主義理論に據る一派で、後井嘉一氏等の如き所謂藝術派短歌理論による一派等であります。中河氏等は形式が内容を決定するといふ形式主義理論から短歌は先づ形式によつて存在する。形式第一である。短歌に於ては内容があるから形式が生れるのではない。先づ形式が存在するのである。と謂ひ尙短歌の三十一字型は、其發生が當時の生活に出發してゐるもので短歌としては絶對的の形式であるを力説してゐます。又藝術派短歌理論の一派は、所謂花の形式を短歌の形式に當てはめて短歌の形式の發展、變化に付ては之を否定してゐるのであります。即ち「花が花といはれるのは花瓣、雌蕊、雄蕊、花粉、萼等を完全に具備し、形式上の條件にかなつて居るからで花瓣一枚去つても不完全な花でしかない、花の形式が發展し變化すれば果實になる。果實はもと花であつても、現在は果實の新形式をとつてゐるのであつて斷じて花ではない。短歌の形式も花の形式の論理に同一で、短歌の三十一字型形式が發展し變化するならばそれは既に短歌とは別のもので短歌を謂はれない」と述べてゐるのであります。かういふ様に短歌の定型を辯證法的に理論づけ様としてゐる以外のものは概ね宗教的に定型を絶對的なものだとしてゐるものであると言ふ事が出來ます。

次に自由な形式を持つ非定型短歌に付て觀察してみますに、同じ自由な形式をこるにしても、其理由に付ては種々異なるものがあります。大體その主張を數種に分けて見る事が出来る様です。其一は「現代の如く我々の感情生活が複雑になつて來ては、三十一字型の形式にて之を表現する事は實に不自由で、短歌の形式は、此の複雑な感情を表現するに相當する様な、自由な形式にしなければならぬ」と云ふ様な、漠然たる自由主義短歌理論をなしてゐる一派があり、又土田杏村氏の如く「古典語を捨てて現代口語を取り、短歌定型を捨てて短歌自由律を取ること、自由律口語歌の生れ出た理由であつて、我々は我々の現實生活を取材とし、現代的の形式を以て藝術を創作しなければならぬから、其の場合に、古典語を用ひた短歌はもはや我々の生活に即することが出來ないし、また現代口語を取る以上その現代口語に即した言語の自由律を取るべきことも當然の要求である」といふ風に言はば史的發展的に短歌の自由律型を主張する一派もあります。然し此れ等の理論は理論としては曖昧で我々は此れだけでは満足出來ないのであります。

又ひどいになりますと「短歌が詩や俳句と共に廣い意味の詩の内に含まるる以上、詩や俳句が既に定型なるものが破られてゐるのに短歌のみがこれに捉はれてゐる事は無意味な事である。詩や俳句が定型を破つたと同じ理由にて、短歌も亦定型を破るべきである」といふ様に分つてゐる

る様なない様な妙なもあります。

それから最後の一つは短歌文學派の唱へてゐる非定型短歌理論であります。此の理論を略述しますれば「短歌が從來探つて來た三十一字型の形式は、短歌が未だ其の歌謠的要素が存在の全部であつた時代に於て發生し、進化した形式であつて、短歌がその後歌謠から離れて、文學の一部門になるに至つても、三十一字型はその情性により短歌の形式として存在したものであつて、短歌が文學の一部門を占める上に於ては、三十一字型なる形式は何等重大なる要素となり得ない。それにも拘らずその特定の技巧に依據するならばそれは既に文學遊戯に墮するものであつて、それよりもつゞ短歌が生活現實の藝術たり得る藝術として存在しなければならぬ。なんとすれば藝術の持つ唯一最終の目的は何等かに於て生活に意義あるものであり、廣義の巧利性である以上、短歌が文學として持つ意義も其處に存するもので、短歌を生活隱遁の藝術としない限り三十一字型の短歌形式なるものは、當然否定されるべきである」といふ主張の上に立つてゐるのであります。

以上大體定型短歌と非定型短歌の各々が主張する短歌理論は略述した意であります。併て此兩者の異なつた主張の何れが正しく、何れが間違つてゐるかの問題に付て少しく述べたいと思ひます。

前述しました所の形式主義論者の一派に就いて申しますと、形式が内容を決定するといふ事は形式主義藝術論の主張する所でありまして、例へばこのテーブルがテーブルとしての形式を備へてゐるから此れがテーブルであると認識出来るのであるとするのでありますが、形式主義理論は此の程度に於いては正しい理論であるといふ事が出来ます。然し乍ら中河幹子氏のやうに此の理論を其の儘持つて來まして三十一文字であるといふ事は其れが短歌であるといふ事を決定する、であるから短歌は三十一文字の形式を持たねばならぬといふ結論をすることは出来ないものであります。何故ならば形式主義理論で言ふ所の形式は三十一文字とかさういふ或る特定の形態を言ふのではなくて一般の形式——即ち或るものが其のものであり得る存在を認識せしめる所の形式其のものも言つてゐるのでありまして、この理論をおし進めてゆきますと三十一文字ではない他の形式も矢張り三十一文字でない短歌を決定するといふ事になるのであります。然るに幹子氏は三十一文字が短歌を決定するといふ様に、もう三十一文字といふものを最初から絶對的なものに決めて終つてゐるのでありまして、此の考への根本は藝術から離れて、形式に重點を置いてゐるのであると言へます。言ふ迄もなく藝術に於て形式を與へるいふ事はそれによつて内容を決定せし

め、そしてそれが藝術としての機能を十分に遂行せしめる爲に他ならないのでありまして、其の最後の目的である藝術といふ觀念を忘れて終つては、本末顛倒も甚だしいといはねばならないのであります。此處に幹子氏一派の形式主義短歌理論は誤謬を持つてゐるものであります。かういふ事を考へないで定型派の歌人の中には幹子さんは中々うまい事を言つてくれる位に一つの有力な代辯者の様に考へてゐる人もある様であります。

それから次に藝術派短歌理論に對する批評はどうであるかと申しますと、大體花が果實になるさいふのは甚だ愚論も甚だしいのでありまして、花其のものが果實になるのではないことは小學校の生徒でも知つてゐる事でせうと思ひます。此れは何も植物學の教科書を開いて見ないでも、例へば金澤博士の辭林などいふ辭書を見ましても、花は植物の莖又は枝に生じ、種子を生成する機關であつて萼、花冠、雄蕊、雌蕊より成るものでありまして、果實でも種子でも花辨や萼が固まつて出来るものではないのであります。此れは受精しない花にどんなに肥料をやつても果實にはならないのでありまして此の點から見ましても花と果實は全然別個なものであるといふ事は明らかであります。此の花と果實の關係を定型短歌と非定型短歌との關係にあてはめ様とする所に最も明白な誤謬があるのであつて、若し花の形式の理論を使ふならば、花が花としての意義即ち美

をより大にする爲の變化の理論を持つて來なければならぬのであります。然しさうしますと定型は定型以外のものにまで變化しなければならぬといふ事になつて此の一派が定型を主張するために致命的な傷害を犯す事になるのであります。

以上述べました様な各理論に對する反駁は既に短歌文學派の人々の述べてゐる所でありましてこれに對しまして最近未だ私は此兩派からこの攻撃に對する反駁は聞いて居ませんので其點に付てはなんとも申上げる事が出来ません。然しかういふ明白な誤謬からてなくて定型派の一部は非定型短歌に對しまして幾つかの理由の下に之を否定してゐるものがありますがそれは大體次の様な事がその主なるものの様です。

第一に短歌を三十一字型によらず自由律によるのは表現技術の逃避である。

第二に短歌の三十一字型は萬葉以來千五百年間も引續いて存在した形式であつてこれこそ三十一字型の破るべからざる確かな證據である。

第三に現代人が萬葉集を讀む時「よさ」を感じるのにはこれは人間に純粹感情の在する證據であつて此純粹感情は如何に世の感情生活が複雑になつても常に各人の等しく持つ處のものである。短歌は此純粹感情の表現である。従つて古代より最もよき短歌の形式として存在した三十一字型は

永久に短歌の形式として存在すべきであるといふ様な事等此他尙色々述べてゐますが大體大同小異の様でありまして、之に對しまして非定型派からは一一反駁を述べて居ります。即ち、

一に對しては定型を捨てるのはそれが六ヶ敷いからとか不自由だからとか言ふ爲ではなくて前に短歌文學派の主張として申しました様に定型にすることが根本的に間違つてゐるからであつて決して表現技術の逃避ではない、自由律をとるのは當然短歌としての形式に進んだ迄の事て其表現技術の點に至つては定型によるより非定型による方が遙かに困難なるものがある、と述べ

二に對しては、萬葉以來千五百年の間短歌の形式が三十一文字型だつた事を以て此の定型の破る事の出来ない證據であるとするのは獨斷も甚だしいもので何等理論としては價値のないものである。此問題については萬葉以來の短歌の文學上の位置及び其文學が現在我々の生活より見て如何なる位置を占めるかを考察すれば自ら解くるものであると反駁してゐます。

三に對しては二個の反駁を述べてゐます。即ち第一は短歌が純粹感情の表現であるとしても其短歌を何が故に三十一文字型に依つて表現しなければならぬのか。即ち純粹感情と三十一文字の形式との間にどれだけの必然的な關係があるかといふのでありまして、此點に付ては何等合理的に説明されてゐないのであります。假に此事實は證明されるとしても人間の純粹感情は時代の變

遷と共に變化するもので決して千古不滅の純粹感情が存在するものでない事は定型派自身のとる辯證法的理論に依つて何等疑問なしに解決される問題であつて、萬葉集を見て「よさ」を感じるのは現代人に萬葉當時の人々と同じ様な純粹感情があるためではなく現代人の感情に或る交流するものが萬葉の中にあるためであり、従つて同じ萬葉の短歌に付ての「よさ」に於ても萬葉當時の人の「よさ」と現代人の「よさ」とが全然同一であるとは斷言出来ないであります。我々はたしかに我々の時代意識、時代感情によつて着色され整形されたものを以て鑑賞してゐるのでありますして此れは藝術の歴史が明らかに物語つてゐるところであります。以上で大體定型と非定型の兩派に論争された處は述べた意であります。結局私は此兩派の何れが正しく何れが誤つてゐるかに付ては直接には何等結論致しませんでした。然し賢明なる貴方方には判然と此點に對する結論は得られた事と信ぜられますのでこれで私の申し上げやうとした話を終りたいと思ひます。

詩歌のリズム

一 瀬通之

詩歌のリズム

一口に詩歌と申しますけれども、我國に於ては、短歌、俳句、民謡、及び狭い意味の詩、其他色々その表現形式を異にしたものゝ總稱でありまして、所謂廣義の詩の領域に於ける文學であります。

かく、詩歌は各々その表現形式を異にして居りますが、他の文學と詩とを區別する所の詩の特性とも云ふべき、その根本的な共通点を、リズムの立場から考へて見たいのであります。

言葉のリズム

1 言葉の持つリズム

併し、その前に一應順序と致しまして、詩歌を構成しますところの、言葉が持つリズムとは、如何なるものか之を明にして置く必要があります。

今、「なぐる」、「さぐる」この二つの言葉を例にこつて見ますと、兩方共、手を動かす状態を表

はす言葉でありまして、ただ、「な」と「さ」だけの違ひで一方は「探る」と云ふ様な手の比較的ゆるやかな運動を表はし、他方は「撲る」云ふ様な急激な手の運動を表はすのでありますが、吾々は此の二つの言葉の相違を單に、「な」と「さ」だけの違ひを見ないで、もつと深く根本的に、その相違を調べて見る必要があるのであります。

成程この二つの言葉は文字に書けばただ、「な」と「さ」だけの相違であります、之を發音して見ますれば、言葉にはリズムがあつて、各種多様な言葉は、それぞれ異つた、その言葉固有のリズムを持つて居ることがわかるのであります。

今申しました様に言葉にはその言葉固有のリズムがあるのでありますが、ではそのリズムとは如何なるものであるか言ひますと、要するにイロハ四十八文字の中の幾つかを組合せたものに一文字毎に發音の長短を附けたものが、即ち言葉のリズムであります。

しかしこれだけでは判然と致しませんから實際に例を取つて見ますと、

撲る—Naguri

となりましてアクセントは「ぐ」にあつて、この文字が一番強く響びくのであります。強く響びく事は結局「ぐ」の文字が「な」「る」より長く發音する事になりますから、線の長さを以て發音の長

さを表はします。

な | ぐ | る |

又「探る」の方はさ、ぐ、ると皆同様に響きますから線の長さは三字とも同じで次の様になります。

さ | ぐ | る |

言葉のリズムは、その言葉を構成する各文字へ發音の長短をつけたものでありますから、この「撲る」の「な」の發音の長さを假りに音符の八分音符をつけます。「ぐ」はその二倍の長さを持つてゐる四分音符「る」は「な」と同じく八分音符となります。又「探る」の方は皆同じ長さの八分音符を以て表はす事に致します。

た | ぐ | る | さ | ぐ | る |

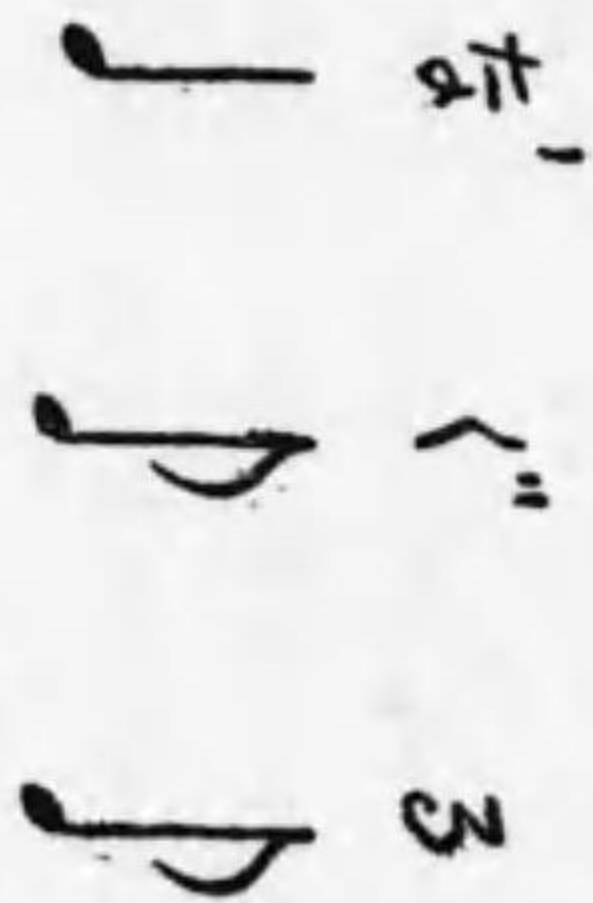
この第一圖の如く、「撲る」に云ふ言葉のリズムは、八分音符一個、四分音符一個、八分音符一個の順序に配列されたものを以て表はしたものであり、「探る」の方は八分音符三個の配列を以て表はしたものとなり、この二つの言葉の相違は單に「な」「さ」のみならず、この様にそれぞれ異つた各言葉固有のリズムを持つて居るのであります。

一寸お断りして置きますが「撲る」のリズムを八分音符三、四分音符を以て表はしましたが果して「ぐ」は「な」「る」に比べて二倍の發音時間があるかと云ふ事は斷言出来ない事でありまして、又完全に音符を以て言葉のリズムを表はす事が目的ではありませんので、たゞ大體に於て、又説明の便宜と云ふ点から、四分音符と八分音符に分けたものでありますから、これが音樂の四分音符、八分音符と必ずしも一致するものでない事も御承知置きを願ひます。

もう一つは、御承知の通り文字は母音と子音とに分解出来るのですから、例へば「な」は子音Nと母音Aから出来上つて居りまして、正確に言葉のリズムを發音の長短によつて分けるためには、母音と子音の發音の長短からして始めなければならなくなり、非常に複雑したものに成りますから、この程度に止めて置き度いのであります。

2 リズムと言葉の意味

かくの如く言葉は、その言葉固有のリズムを持つて居るのでありますが、今、「撲る」を *Na-tsu* と發音したと致します。即ち「な」にアクセントをつけて發音したと致しますと、吾々は少しも撲ると云ふ感じを受けない、即ちアクセントの移行によつて、文字はもとのままにも拘らず、その言葉固有のリズムを失つて他の新しいリズムに變化した爲に吾々は、撲ると云ふ感じを受けなくなつたのであります。



(續 二 圖)

即ち新たなリズムは第二圖の様に四分音符一個八分音符二個の配列となるのであります。

か様に、たゞへ文字の数は同じであつてもリズムが違つて來ますと、吾々のそれから受ける感じに非常な相違が生ずるものでありますから、リズムと言葉の意味とは、切り離して考へる事の出来ない

因果關係がありまして、リズムは一つの感覺として直接に吾々に作用し、その結果として、そこにある意味を生ずる云ふ事は、言葉そのものが發生しました根本から考へても至當の事と思はれるのであります。

詩歌のリズム

これで大體言葉のリズム及びリズムの持つ能力について申し上げましたから、本論に入りまして、詩歌のリズムに就て申し上げますが、詩歌も他の文章と同じく、言葉の連續體でありますから詩歌のリズムと申しましても、その詩歌を構成する言葉のリズムを如何に活用するかと言ふ事が問題になるのであります。

1 音數律——律——

言葉のリズムの場合に申し上げました様にリズムは吾々の心に直接その作用が働きますから、音樂の様に詩歌も一面リズムの文學である云はれる位に、リズムの表現力は重要性を帯びて居りまして、このリズムを最も効果的に活用せんがために、この音數律が生れたのであります。

御承知の通り音數律とは、例へば俳句は、五、七、五、短歌は五、七、五、七、七、多くの民謡は七、

七、七、五、或は五、五、又は七、五、と反復連續するもの等、一個の詩歌を文字の數で區切つたものであります。

併しこれは音數律を正確に云ひ表はしたものではありません。即ち律とは何ぞや。之を明らかにしなければならぬからであります。

律とは要するに、強聲、弱聲と交互に起伏する言葉の抑揚でありまして、一つの詩歌をこの起伏する言葉の抑揚の一定回數を以て區切つたもの、中に含まれる音の數が、即ち音數律と云ふ事が出来るのであります。詳細な説明は後に譲づる事に致します。

かくの如く、詩歌に於ても、音樂の場合と同じく音聲の強弱(抑揚)によつて、即ち律によつて言葉のリズムの流れに一つの秩序を與へるのであります。然らば何故にリズムの流れに一つの秩序を與へる必要があるのかと言ひますれば、申し上げるまでもなく、吾々は無秩序より秩序を求め、無統一より統一を求める天性を持つて居り、又それは宇宙の一大法則でもあり、又秩序があつて始めて變化の妙味があると云へるのであります。

それでありまして、詩歌に於てリズムの流れに律を以て一つの秩序を與へるのであります。吾々は秩序を求めても單なる劃一は求めない。即ち音數律に於て五文字を使へば次は七文字を使

つてそこにリズムの變化を求めると言ふ事になるのであります。

例へば芭蕉の句に

石山の石より白し秋の風

と言ふ句がありますが、之を音數律によつて區切つて見ますと色々に分けられますが

(一)	いしやまのいし	7
	よりしろし	5
	あきのかぜ	5
(二)	いしやまのいしより	9
	しろし	3
	あきのかぜ	5
(三)	いしやまの	5
	いしよりしろし	7

あきのかぜ

5

即ちこの三通りの音數律は

- (一) 七、五、五、
- (二) 九、三、五、
- (三) 五、七、五、

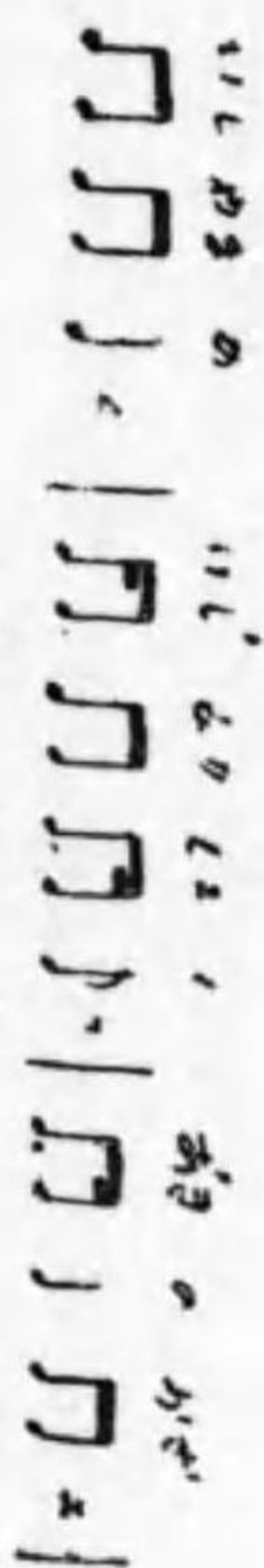
となります。リズムを律によつて一定の間隔に區切つては、結局その各々の間隔の時間の長さが同じ長さであることになりすからその心持でこの三通りの音數律によつて讀んで見ますと(一)より(二)の方が、(二)より(三)の方が吾々の心持にびつたり来る、即ち(三)の五、七、五、の音數律で讀みますと、流石は芭蕉の名句であると云ふ事が判るのであります。それに反し(一)の音數律で讀んだとしたら、芭蕉の句だらうが何であらうが、全くどうにもならないものになつて仕舞ふのでありますから、詩歌の鑑賞にあつて之を如何に讀むかと云ふ事は重要な問題となるのであります。

2 リズムの休止



(圖四第)

こなりまして、アクセントのある文字は、隣りのアクセントのない文字から發音の長さを半分奪つてそれだけ長く發音することになりますからこの芭蕉の句は大體次の第五圖の様に書く可きであります。

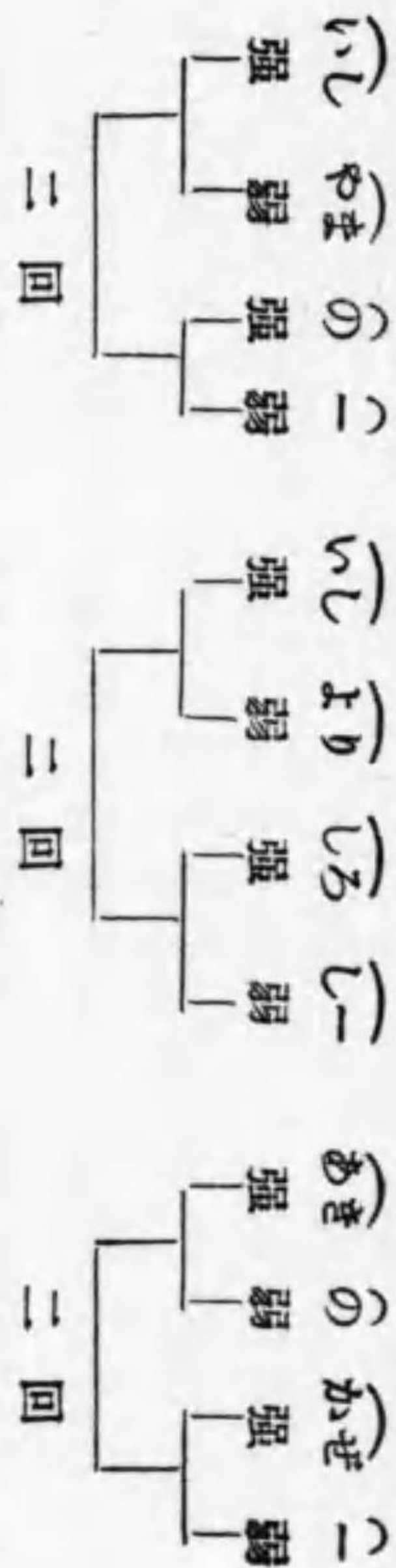


(第五圖)

3 再び音數律について

先程音數律は、一定回数音の抑揚即ち律によつて詩歌を區切つたものゝ中に含まれる文字の數を申しましたが、この音符によつて判ります様に、一句(一小節)は休止符を入れて、八分音符八個だけの長さに區切つてその中に含まれる文字の數と言ふ意味になるのであります。勿論

一小節内に八分音符六個の表現形式を持つた詩歌もありますが(註参照)、後から申しますが、短歌も一小節は八分音符八個でありますから之を標準とします。一小節内に八個の八分音符があることは、音樂の方では四分ノ四拍子でありますから、俳句は四分ノ四拍子の「韻律」を持つと言ふ事が出来ますし又四分ノ二拍子と見るのがより音樂の拍子に一致するでありませうが先程申しました様に、この音符は説明の便宜の爲に用ひた比較的時間關係であります。それから一定回数音の抑揚とはこの句を例にして見ますと次の様に強、弱、強弱と反履する律の二つの回数なるのであります。



併し之はどの句にもこの關係があるとは限らず、強弱が弱強と反對となつてそこに變化の面白味を出す事があり又強弱律にするよりむしろ、一小節を同じ響にする方が効果が多い事もあつて

一つの秩序の中に變化を求めないのであります。

註、雄略天皇御製

籠もよ、みこもち、ふくしもよ、みふくしもち、此岡に、茶つます子、……………

は一小節八分音符を六個に分解出来る例であるが、上代の律に對する技巧の少なかつた結果か多少きこちなさを感じるも、又その爲にこの御製からクラシツクな感を強く受けます。

4 併句と短歌

以上で大體併句によつて、詩歌のリズムの構成を申しましたが、更に短歌を例に取つて述べて見たいと思ひます。所謂定型短歌は五七五七七の音數律を持つて居りますから明かに五小節になつて居りまして、人麿の短歌を例に取つて見ますと

あしびきの山川の瀬のなるなべに弓月が嶽に雲立ちわたる

同様に音符を以て表はして見ますとこの第六圖のやうになりまして短歌もやはり一小節の中に八分音符八個だけの長さに區切る事が出来ますが、併句では一小節に五文字が二つ、七文字が一つですが、短歌では一小節に七文字が三つ、五文字が二つで、五文字と七文字の句の割合が反對になつて居ります。即ち短歌の方がリズムが小刻みでありまして、この性質は短歌は併句より情



(第六圖)

緒性が多いと云はれる所でありまして、この情緒性を一層増したものが民謡で、七七七五の音數律を持つて、七文字と五文字の句の割合が非常に多くて三對一となつて居るのであります。即ち民謡獨特の民謡調となるのであります。

この人麿の歌は萬葉集中での傑作であると言はれる所は、この歌には非常にリズムの變化の微妙さがあるのであります。第一句、「あしびきの」を軽く出して、第二句「やまがわのせの」で「のせの」のリズムを文字「の」のひよかせ方をかへて、更に第三句「なるなべ」の「な」に同様發音の長さを變へ、第四句に進んでは「ゆづきがたけに」とリズムの異狀の變化を與へて結句「くもたちわたる」と靜かに終結して居るのであります。之を、第七圖の様に強いて二句、四句を發音したと致しますとこの歌として取るに足らないものになつて仕舞ふのであります。この一首を自

改めて音數律を五文字と七文字とから解放すべきであります。

それから定型短歌に於て、近來句またがりを多く見るのでありまして、之は強弱強弱と常に反履する機械的な韻律に變化を求めた結果でありまして所謂詩歌の散文的傾向であつて、見やうによつては音數律を固定された爲に歌人が表現の新味に苦しんだ結果とも見られまして、又定型短歌に對して自由律短歌を主張する歌人と一脈通じる所があると思はれるのであります。

しかしこの句またがりの技巧は新しい短歌に於ても當然取り揚ぐ可き一つの技巧としなければなりません、律のない短歌（この字句の解釋は人によつて異ると思ひますが、自分は原則として一定の抑揚を持つた律を全然無視したものと見て）と云ふものが若しあつたとしたならば、それは詩としての短歌の範疇から當然除外す可きものであることは、以上述べて來ましたことから結論されると思ふのであります。

附記

本稿は甲府市に於ける短歌文學社講演會の原稿に、多小の取捨を加へ、尙部分的に加筆補正をなしたものであつて、演題は詩歌のリズムとあるが詩歌の構成を改めるが至當と思ふ。更に所謂詩に就いては述ぶ可きであるかも知れないが、その方面に暗く、又詩特有の一つの完了した句と他の句との對稱についての考案を除けば、結局一小節の數の多少、又は音數律の

問題となつて、特に詩に就いて述べる理由は無いと思つたのであつた。

尙不完全ながらこの稿をなすに當つて、牛山充氏著「音樂鑑賞の知識」に多大の恩惠を受けた事を附記したい。

後記

縁語や掛言葉がもう我々の生活に充分な興味をひき起し得ない程度に、我々の生活意識はより現実的な何ものかにより多くの注意を向けやうとしてゐる。此の事實は藝術を我々の生活の隠遁所と考へやうとする思想を拒否しやうとする。藝術で生活を慰安しやうとする餘裕をさへ、或は其の無意義さをさへ、いやもつと突込んで言へばさういふ幸福な悲境をさへ、現實は生活人の意思の中から、或は智能の中から、或は存在そのものから抹殺しやうとする。

より現実的な現實へ、此の否應なしな意欲が人間の退避的な氣分の座席を奪取して、人間を或る意味で―例へばほんの例へば、一寸餘りも伸ばしてゐる小指の爪に或る醜さを感じさせられる様になるだけでも―ちよつとばかり不幸にはするが、その代りその人間を、現實に關してより多くの關心を持たせるだけでも、濼刺とさせ「健實」にさせるに違ひない。(此の場合、「健實」の熟語が我々の概念する「健實」を意味する事に役立つてくれればよい。)

我々は此處で「人生と藝術」といふ様な言はゞ面倒くさい問題を論じやうとはしない。たゞ我々はいふ風潮の中に育つた時代の人間として、かういふ意欲から藝術を創作し鑑賞すべきであるといふ様な氣持を多分に持たされてゐる。我々の藝術運動—ほんの小さな短歌に就ての—が此の思想を具體化してくれれば申し分ない。

我々の藝術運動—新短歌への展開—は多くの點で—例へば漠然たる自由主義や、曖昧な物見主義や、世紀末的な尖鋭主義やではない事を欲する點だけでも—全く新しい唯一の存在であらう。それだけに其處には多くの重要な問題が横はつてゐる。が我々は喜んで其れに當つてゆかなければならない。其れを考へただけでも随分元氣づけられる。それにつけても忍苦と謙讓と熱と努力とは我々の忘れられない徳であらう。

短歌を本質に於いて詩に還元する問題、此れは既に多くの暗示や計劃が表明された様に思へる。若しかう言ふ事が許されるならば、此の「新短歌への理論」は其の一斑とも言へよう。此れは我々としては最初の世に問ふものである。世の多くの先輩や其の他の諸彦の批評を仰いで已まない。出来る事ならば本書を読んで頂いた總ての人々の諫言や批評を聞き度い。それにつけても本

書を一人でも多くの人に読んで貰ひ度いのが念願である。

我々は愈々共同してまつしぐらに此の道を進まねばならない。扶け相ひつつ、勵まし相ひつつそして反省と研鑽とを常に怠らずに。此れが今我々に課せられた最も大きな義務であり權利である。我々は此の義務を果し此の權利を遂行しなければならぬ。

甲府の短歌文學の人々網倉、和田、義城、京島の諸氏、昔からの畏友辻、宮澤の諸氏、此れ等の人々には此度の短歌文學最初の講演會を開くに就いて總ゆる方面にどんなに世話になつたかわからない。それから山梨日日新聞社を始め其の他の新聞社にも非常な恩恵を受けた。此の事は本書を公にする時特に記して感謝しておき度い事である。我々は各自個人的にも非常に感謝しなければならぬ事ばかりである。(同人記)

月刊『短歌文學』
雜誌

「短歌文學」は「短歌文學派」の根源である。我々は微力ながら全力をそゝいで、我々の主張の貫徹を期さうと計つてゐる。何年かの苦節は今や「短歌文學」を一つの力となして歌壇に臨ましめ、正々堂々と歌壇を消化せしめんとしつゝある。我々は能く風雨が岩石を穿つの理を知つてゐる。謙讓と熱と努力の尊さを知つてゐる。我々はまだまだお互ひに若い。もつとくゝ多數が力を合せて勉強しなければならぬ。我々はこの勵まし相ふ友をもつとくゝ探さうとしてゐる。「短歌文學」に少しでも興味を持つ人は是非參加して欲しい。廣く短歌作品を理論を觀迎する。

（規定書は申
込まれ、ば
直ちに送る）

東京市神田區
橋本町一ノ十三

短歌文學發行
電話隔花(67)一三六三番
振替東京二〇九〇七番

短歌文學叢書
第三編
新短歌への理論

昭和五年九月廿八日印刷
昭和五年十月十日發行

定價金三十錢

著作權所有

編輯兼
發行者 酒井克巳
東京市神田區橋本町一ノ十三

印刷者 吉田勇次郎
東京市京橋區新榮町一ノ一

發行所 短歌文學發行所
東京市神田區橋本町一ノ十三

發賣所 淡海堂書店
東京市神田區橋本町一

電話隔花一三六三番
振替東京五一六五番

印刷所 東京市京橋區新榮町一ノ一 吉田印 印刷所

酒井克巳氏編著 (短歌文學叢書 第二編)

古今和歌集 新古今和歌集

(附) 萬葉以後の作歌態度と歌學思想

三五判 洋布裝
七〇〇頁 函入
定價 壹圓貳拾錢
送料 十二錢

凡そ歌の道に心ある者、古來わが千有餘年の歌學史と、歌學思想が、古今の時代を知らなければならぬ。然し萬葉時代のそれには、酒井克巳氏の「萬葉以後の古今の作歌態度と歌學思想」は、吾々の久しう方面から研究されてゐるものであつた。氏の常に研究の態度と洗練された思想を以つて書かれた此の著は、蓋し讀者に得るところ多しと思ふ。殊に古今及新古今の和歌全首と共編まれたるこの著は、當時の歌と文學史と、文學思想とを同時に教へるものである。敢て諸彦の御清鑑を望むところである。(生田幸彦識)

發行所

東京市神田區橋本町一
電話浪花一三六三番
播替東京五一六五番

淡海堂出版部

酒井克巳、生田幸彦、橋本
甲矢雄、青木浩、宮澤一郎 共著

短歌文學叢書
第一編

歌集

葦

火

(四六版)

(品切)

終

0.30