

九鬼周造「日本詩の押韻」覚え書

君野 隆久

一

一九八〇年代後半から九〇年頃にかけて、詩壇の一部に「詩の定型」をめぐる議論があった。議論の中心にいた飯島耕一によれば、日本語の詩に定型を求める議論は「四十年に一度」回歸するという⁽¹⁾。一九〇〇年前後の正岡子規や岩野泡鳴の実作と論考、一九四〇年前後の九鬼周造の押韻論やマチネ・ポエティクの実作、そして一九八〇年代末の、当の飯島氏自身が関わった「定型論争」、と考えれば、たしかに四、五十年に一度の割で日本語の詩における定型、とりわけ脚韻の是非を問う論文や実作が眼に触れる形で企てられている。その中でも九鬼周造の一連の押韻論は豊富な引例と緻密な構成によって、日本語の詩において押韻が論じられる場合にはかならず参照される決定的な位置と評価を獲得しているといつてよいだろう。⁽²⁾

二

「日本詩の押韻」は、九鬼周造がその活動のほぼ全期間にわたって執着した主題であった。

現行の九鬼全集（岩波書店、一九八〇—一九八二）中、押韻論に関連したテキストは次の四種類を数えることができる。

① 「邦詩の押韻について」（全集第五卷所収）。昭和五年三月「冬柏」に発表。

② 「日本詩の押韻」〔A〕（全集第五卷所収）。昭和六年十月十六日、十七日の二回にわたり「大阪朝日新聞」に発表。

③ 「日本詩の押韻」〔B〕（全集第五卷所収）。昭和六年十月、岩波

講座「日本文学」に発表。

④「日本詩の押韻」（全集第四卷所収）。昭和十六年九月、岩波書店刊行の単行本『文藝論』に発表。

*他に講義ノート「文学概論」（全集第十一卷所収、昭和八年度の京都帝国大学文学部における講義）中にまとまった記述が見られる。

①から④にかけて、発表媒体に応じて、また内容の発展を反映して、段階的に分量が増加している（現行全集の頁数で数えるならば、①は九頁分、②は七頁分、③は約一九八頁分、④は約二九〇頁分）。②と③の「A」と「B」は、それぞれを④から区別するために全集編纂者が付けた記号である。なお、③に九鬼が加筆した手沢本が二種類残されているが、④の『文藝論』所収のものを決定稿とみなすゆえに採用しなかったという（第五巻の解題）。以下、小文ではこの四種類のテキストを、原則として①から④までの番号で指示することにする。

テキスト③の冒頭には前書きとして発表までの経緯が記されている。

この一篇は私の巴里滞在中に出来たものである。昭和二年の三月と四月に、私は雑誌『明星』へ寄稿のつもりで与謝野寛氏、同晶子夫人宛てに「押韻に就いて」と題する原稿を巴里から送った。同年五月、『明星』の休刊と共に、その原稿は満三年間与謝野氏の許に

保管されるようになった。その間、私は原稿の返却を再三とうたが聞き容れられなかった。昭和五年三月、雑誌『冬柏』の創刊と共に、同雑誌第一号に突然、私の原稿の第一節が掲載された。それは私の意志に反していたから、第二節以下の掲載を見合わせてもらった。同時に原稿の一部分だけは校正刷の形で返却してもらったことが出来た。しかし私の自筆の原稿は保管中に全部紛失してしまったとの通知を受けた。今回、本講座に執筆することになったので、私の手許に僅かに残っていた書き荒しの原稿を取出して加筆したのがこの一篇である。⁽³⁾

この文章によれば、もともと小部な①は昭和二年三月・四月の段階で完成していた押韻論の第一節のみに当たるといふ。見比べると、たしかに①はテキスト③の第一節「押韻の芸術的価値」にはほぼ相当している。九鬼の言葉信じるならば、すでに昭和二年初頭の時期において、十分な分量と構成を備えた③の押韻論に近いものが形を成していたと考えられる。

昭和二年、すなわち一九二七年は、三十九歳の九鬼が足掛け三年間滞在したパリからドイツにもどり、フライブルグ大学に移った年であった。短歌「巴里心景」や詩を『明星』に発表するかたわら、前年の一九二六年には『いき』の構造の準備稿にあたる『いきの本質』をすでに書き終えていた。この時期から九鬼の押韻論が③

のテキストのごとくかなり完成した形をとっていたとするならば、少なくとも『いき』の構造』よりその出発点が遅いということはなく、パリから送られた詩作品にはすでに押韻を施したものがあるところから、それらの詩作と同時（大正十四、五年）か、あるいはそれ以前に淵源すると推測される。

テキスト②は新聞掲載記事であり、③④と比べれば短いもので、作品引用などはすべて省かれている。しかし押韻反対論に対する反駁という、①には見えない内容を含んでいる点で、すでに完成していた③の要旨といった趣きをもつ。

③ではじめて九鬼の押韻論の全貌が姿を現わす。扉には九鬼が押韻論を構想するに際しておそらく大きな力を与えたポール・ヴァレリーの「暁」Auroreからの一節が原詩のまま掲げられている。

テキスト④は③から十年の年月を隔てて発表されたものである。

③に比べるとかなり増補・改訂されているものの、全体の構成は③と基本的に変わらない。十年の間に九鬼の押韻論の骨子が大きく変化することはなかった。しかし増補された箇所には看過できない点も含まれている（その一部は後に触れたい）。

④は九鬼の没後に刊行された『文藝論』に収録された。命日が昭和十六年五月六日、『文藝論』刊行が九月で、同年十一月にやはり生前から刊行が準備されていた随筆集『をりにふれて』が刊行されているが、天野貞祐の手になるその「後語」に次のような文が見える。

「初めて私が病院に彼を訪ねた時に『文藝論』の為にあまり無理をして健康を害してしまった。しかし『文藝論』を完成し校正も略々すんだから死んでも更に憾むところはないと語った」（五152）。『文藝論』中、「日本詩の押韻」がその約半分の分量を占めていること、またその増補・改訂の内容を考えあわせると、健康を損なうまで旧稿に手を入れた労力の大部分が「日本詩の押韻」のために費やされたことが推測される。九鬼周造の押韻論は『いき』の構造』や「偶然論」と同等、あるいはそれ以上の精力が注がれた主題であり、テキスト④はほとんど彼の最後の作品といってもよいものであることがわかる。

三

今日、九鬼周造の著作でもっとも知られた『いき』の構造』が、「民族」の名のもとに閉じられた方法を採用していることは疑いを容れない。

『いき』の構造』は「序説」においてまず、「いき」という日本語と同一の意味内容を有する語がヨーロッパ各国語に見出されないことを論証することからはじまる。『いき』は欧洲語としては単に類似の語を有するのみで全然同価値の語は見出し得ない。従って「いき」とは東洋文化の、否、大和民族の特殊の存在様態の顕著な自

己表明の一つであると考えて差支ない(二12)。この文はバリで書かれた準備稿「いき」の本質においてすでにほぼ固まっていた(二92)。そして九鬼は《大和民族の特殊の存在様態の顕著な自己表明》である「いき」を理解するに際して、それは《具体的な、事実的な、特殊な「存在会得」でなくてはならない》(一13)と述べ、《「形相的」であつてはならない。「解釈的」であるべき筈である》(二14)という方針のもと、日本語の体系の内部において「いき」という語の占める位置を確定してゆく。それは日本語以外の文化体系を参照しない構造主義的な手法であり、結晶のように静止的な「直六面体」を構成するにいたる。また「いき」は民族に特殊な語彙であるから、それは比較に立つた価値検討ではなく、絶対的な「会得」あるいは「悟得」「味得」という方法で価値が理解されなければならぬ。《「いき」の研究は民族的存在の解釈学としてのみ成立し得るのである》(一78)。

つまり、「いき」の構造」は日本語によって構成される文化体系の内に、他の言語文化体系と絶対的に通約不可能の部分を探りあて、そこに論述の可能性を置いた作品であった。一方、同じ滞欧時代に端を発する押韻論は、「いき」の構造」とまったく逆の方法を採用している。

テキスト③を例にとれば、九鬼はヨーロッパ各国語の詩において、いかに押韻が重視されているかを力説することから第一節「押韻の

芸術的価値」をはじめめる。もちろん日本でもそれまで押韻詩を試みた者がいないわけではなかった。「新体詩抄」の中のいくつか、森鷗外、岩野泡鳴の作品は貴重な試みである。それらを指摘しつつも、《真の詩人の真の条件》として《甘美な桎梏を心が受け納れて絶えず犠牲に打勝つこと》(五282)というヴァレリーのことばを執筆の最大の動機としたように見える。

また《日本語は押韻に適しない言葉ではあるまいか》(五293)という諸家の批判に対する反論は第三節から第六節にわたって詳細に説かれるが、その内容は徹底して他言語との比較という手法をとるものである。第三節の「日本語の押韻可能性、積極的理由」においては日本の古典詩歌における押韻の例を枚挙しながら、それをラテン語詩の押韻の発達過程と比較することが中心になる。第四節の「日本語の押韻可能性、消極的理由」においては、(イ)の「文字」では英仏の詩が、(ロ)の「単語の聴覚上の性格」ではやはりラテン語詩、フランス語詩が、(ハ)の「文の構造」ではドイツ語群がそれぞれ反論に援用される。

さらに、続く「韻の量」「韻の質」「韻の形態」においては、具体例について英・独・仏・ラテン・中国古典のそれぞれの詩が日本語詩の作品と並列されて考察されている。要するに九鬼の押韻論にあるのは、日本語の「特殊性」や《民族的特殊性》をなるべく打ち消そうとする、少なくともそれらを強調しようとする態度が一貫し

ている。各言語文化圏に特殊なものを掘り出そうとするのではなく、各言語文化圏に普遍的なものを想定し、その中に日本語および日本語の詩を位置づけようとする姿勢である。

九鬼は第十節「押韻の普遍性」において、《元来、押韻は決して西洋に起源をもつものではない》(五415)としてインド、ペルシャ発生説を挙げ、それが西洋に伝わったという説を紹介した後、次のように述べる。

およそ一国の詩にその民族の特色を見なければならぬのは云うまでもない。しかしまた他面にあつて各国の詩に共通のものをも忘れてはならない。律と韻とは各々の国語の性格によつて量または質の上に民族的特殊性をもっている。それと同時にその形態においては否むべからざる普遍性を備えている(五417)。

これが「いき」の構造の姿勢と反対の立場、あるいはそれを補完する立場にあることは容易に見てとれる。「いき」の構造の方法が「解釈的」であるとするならば、押韻論の方法は「いき」の構造で否定された「形相的」なものであったといつてよい。そして「いき」の構造が日本語の歴史に解釈学という武器で垂直に沈潜するものであったのに対して、押韻論は、日本古典の中に「積極的理由」を探る垂直の軸と同時に、他言語との形式的類似を探り、ま

た同時代の詩作品を博渉するという水平の軸を備えていたのである。

坂部恵は「日本詩の押韻」に見られるこのような方法上の特徴を「ひらかれた文化多元的な視点」と呼び、それは押韻論のみならずヨーロッパ滞在外時代の「ポンティニー講演」、また「いき」の構造の「思想」発表稿の段階においては見られたもの、という⁽⁴⁾。

もちろん、こうした二面性が表裏一体のものであり、いずれも九鬼周造がヨーロッパにおいて危機にさらされたみずからの文化的自己同一性を防衛するため産み出された緩衝装置であった、と理解することも可能である。近代日本の規範であったヨーロッパ文化の内側に潜入する歳月にあつて、対象への理解が深ければ深いほどおいつそう、「日本人」であるという自己同一性を擁護しようとするならば、それは「日本文化」の比類を絶した独自性を強調するか、あるいは規範的に働く異文化の諸要素をみずからの内にみいだし、断絶より連続を強調することによつて劣等感を解消するかになるだろう。そう考えるとき、九鬼に押韻論の執筆を促した動機として「いき」の構造に伏在していたヨーロッパへの対抗意識、ないしは文化的ナショナリズムといったものを想定できないわけではない。

しかし、「いき」の構造の方はその後、同じ主題がさらに発展することはなかった。むしろ、同書の中で提出した「自然・意気・諦念」という「いき」を構成する三つの契機を、日本文化の主要な三つの契機として、それを「三種の神器」に象徴させるというような発言

〔「日本的性格について」一九三七年、全集第三卷所収〕がなされている。これはどう見ても発展というより変質であり、『いき』の構造』が採用した「民族心性の解釈学」という方法それ自体が内包していた陥穽ではなかっただろうか。一方、一連の押韻論においては、「日本的性格について」に見えるような単純な国家主義イデオロギーへの転落は、最後のテキストである④においても、基本的には存在しなかったといえる。これは押韻論が採用した、日本語の中に普遍性を求めるといふ方法そのもののおかげではなかっただろうか。

四

しかし、次のような文章がすでに②のテキストの末尾に載せられていることにも注目しなければならない。

韻の世界は拘束の彼岸の夢のように美しく浮んでいる偶然と自由との境地である。そうしてわが国の詩人は自己に委ねられた国語の音楽的可能性を發揮させて詩の純粹なる領域を建設することを、自らの使命の一つと考えなくてはならない。それには既存を回顧して伝統の中に自己と言葉とを確実に把握すればよい。与えられた可能性を与えらるべき現実性に展開せしめ、匿された潜勢性をあらわな現勢性に通路せしめさえすればよい。この使命が果されたときに初め

て「言霊のさきわう国」ということが聊かの欺瞞なくいわれ得るのである。特にわが国現時の詩人は、散文的危機から今日の詩壇を救うことが、投げられた瞬間の課題であることを自覚しなくてはならない(五二七)。

詩人の使命は《国語の音楽的可能性を發揮》させることであり、それによつて《言霊のさきわう国》としての日本を顕揚すること——詩人という存在を国家と直結しようとするこの言説には、『いき』の構造』が「日本的性格について」に退嬰していった姿勢と同等のものを透かし見ることができる。だがそれと同時に注意をひくのは、《散文的危機から今日の詩壇を救うこと》という文句である。崇高な詩人の使命を阻む、墮落形態としての「散文主義」——と読めないことはない。この《散文的危機》については、③のテキストの冒頭でより明確な形で述べられている。

なお今日は民衆詩人によつて詩の形式の単純化が主張され、プロレタリア文芸の名において散文主義が短歌の律格をさへも覆そうとしている。この時に當つて日本詩の押韻を問題とするのは、時代錯誤を敢てするものようである。しかし、今日の日本詩壇が行き詰っていることは公平な観察者の齊しく認めるところであらう。そうして詩の散文化に対して反対の潮流が働きかけることは少なくとも無

意味のことではない。要するに日本詩押韻の問題は枯渇した過去の問題ではない。顛えつつ鼓動する尖端の問題である（五 274）。

「民衆詩人」や「プロレタリア文芸」による詩の形式の単純化・散文化については②の冒頭にも触れられているが、①には見られない。九鬼は帰朝して一年余の時間にみずからの興味に従って当時の現代詩を読み、そこに自分の押韻論が発表される意味への確信を深めたにちがいない。九鬼自身は専門的な実作者でなかったにもかかわらず、《顛えつつ鼓動する尖端の問題》という表現には、ひそかに抱いていた押韻論がはからずも時代の問題に遭遇してしまったという、危機感とないまぜの興奮のようなものが聞き取れる。

「プロレタリア文芸」はとりあえず措くとして、ここでいう「民衆詩人」とはどんな存在であったのだろうか。

日本の近代詩が戦争詩に突入していく過程を「朗読する詩・耳で聴く詩／書く詩・目で読む詩」の対立という観点から通時的に捉えた坪井秀人は、《民衆詩人》Ⅱ「民衆詩派」について次のように述べている。《民衆詩派が国権論的な成り立ちを持つ新体詩から戦争詩へと見えざる太い架橋を形づくっている、そしてその民衆詩こそは（詩壇を長く維持したという経緯のみならず）日本近代詩の最も凡常な姿、スタンダードを形成したという意味で無視することの出来ない役割を果たしている》⁽⁶⁾。《民衆詩派》とは、ふたたび坪井氏

の説明を借りれば、一九一〇年代後半以降にアメリカ民主主義詩人や白樺派等の人道主義の影響下にあらわれ、一九一八年創刊の『民衆』に集まった福田正夫、白鳥省吾、加藤一夫、富田碎花、百田宗治、井上康文らのグループを指すという。しかし彼らだけではなく、千家元麿、山村暮鳥、室生犀星、福士幸次郎、佐藤惣之助らの詩人たちも主題（人道主義・人類愛）・形式（散文化）双方において「民衆詩派」に含まれる、というかなり広範な運動体であった⁽⁷⁾。

主流派としての民衆詩の散文体からみれば、文字の視覚性を重視した象徴主義の詩も、絵画性に親近するモダニズムの詩も傍流でしかなかった。しかし、「民衆詩」の隆盛が難解な「目で読む詩」としての象徴詩やモダニズム詩への反発を内に含み、「耳で聴いてわかる詩」として散文化したと考えると、九鬼の押韻論の提唱は双方からずれた微妙な位置に立つことになる。詩の《散文的危機》に対抗する手だてとしての押韻も、結局は民衆詩派と同じく、必然的に「聴覚」を強調するものであったからだ。坪井氏の著書は戦争詩とラジオという放送メディアとの結託を詳細に暴いてみせるが、当時増加しつつあったラジオでの詩朗読放送を反映して、九鬼のテキスト④の増補部分（昭和六年発表の③に該当部分はない）には次のような文章が見える。

韻とは聴覚上の事実である。耳に聴くべきもので、眼に見るべきも

のではない。視覚の範囲に属する文字とは、本質的に関係のない筈である。このことは、ラヂオによる詩歌の朗読放送が行われる今日にあって、特にはっきり感じられることである。ラヂオが印刷機械の後に発明されたことは、聴覚文明が既成の視覚文明の一角を破つて、我々の生活に歌謡発生時代の原本性を再び取戻してくれたことを意味している(四 285、286)。

民衆詩派の散文性から《詩壇を救う》ことを押韻の動機として記した九鬼は、散文化に対抗する押韻が必然的に要求する聴覚主義的な性格のため、逆に「耳でわかる」民衆詩、さらにラヂオ朗読と親近する戦争詩に隣接する位置に立つことになった。しかし、《彼等(＝日本の詩人たち)は美のために一生を捧げた人たちの筈である。あらゆる新兵器を獲得し、あらゆる新戦術を運用して、美の擁護のために前線に出動しなくてはならない筈である》(四 320)などと武張ったレトリックをテキスト④に忍びこませた九鬼だが、その実作がラヂオの朗読で流れることはまずなかったであろうし、戦争詩の作り手が「日本詩の押韻」から示唆・影響を受けて押韻詩を作成・朗読したということも、おそらくなかったであろう。時代の中で九鬼周造の押韻論は孤立している(そもそも中国古典詩からギリシヤ語までの引例をすべて読みこなせる人間が実作者の中にそうたくさんいたとは思えない)。続く戦後のマチネ・ポエティクスの脚韻定型詩も

九鬼周造とは別個にはじめられたものである。同人であった中村真一郎は「日本詩の押韻」を《画期的な業績》と認めつつ、戦時中からの実作の経験がかなり進んでから目にしたのであって、その際もはや《技術的な面では(九鬼)博士から教わる個所はなかった》⁽⁸⁾と記している。

五

九鬼周造の押韻論は、当然のこととして「日本語で脚韻が可能か」という問題意識からのみ読まれる場合が多い。これは詩を作る側の問題である。しかしそれと同時に九鬼自身の「読み」という観点から押韻論を捉える必要があるのではないだろうか。

テキスト③から④への増補・改訂に関しては右にも多少ふれるところがあつたが、両者を比較すると、実際の頁数の増加を担うのは本文ではなく、主として引用作品(と九鬼自身の実作例)の付加である。引用作品の増加に関しては二種類あり、ひとつは、すでに③において作者名と作品名を記述しながら、おそらくは紙幅の関係で作品引用自体を控えたものを復活させたものであり、もうひとつは④においてはじめて引用されるものである。後者の場合、すなわち④においてまったく新たに付加された引用作品を調べると、日本の古典詩や外国詩は少数で、その大半が明治以降の近代詩であること

がわかる。その中には明確に押韻を意識した作品のある正岡子規や与謝野晶子が引用されているのももちろんのこと、宮沢賢治や中原中也、伊東静雄など、当時においてかなり新しい詩人、さらには詩の「散文化」を担ったはずの「民衆詩」の作者たちまでが含まれており、詩壇における派や傾向等を考慮することなく引用例が選ばれていることがわかる。

注意したいのは、そうした引用作品に九鬼が押韻を指摘した例をみると、作者側は押韻などまったく意識していなかったのではないかと、もしか思えないものがあることだ。

草野心平の《人肉の歴史も／氷雨の脚も》(四 316) から *si-mo* の押韻を、金子光晴の《風に似た穀粒をひろふ／貧乏》(四 343) からの長母音の押韻を、田中冬二の《をりからはたばたと／草屋根において来た野鳩》(四 346) から *o-o* の二重韻を、宮沢賢治の《いや ええと／蜜を吸ふのが日永の仕事》(四 351) から *o* の拡充単純韻を切り出すとき、それはむしろ隠されている押韻を探り当てるのではなく、九鬼の「耳」ならばこう聴く、という「読み」のパフォーマンスになっっていることを感じる。また古典詩歌に援用を求めるときも、九鬼はしばしば万葉の短歌・長歌を自由に分かち書きにしてそこに脚韻・頭韻の数を彫り出してゆくが、読む側にとっては、そのような押韻の指摘は作品における事実というより、九鬼のもつ言語への敏感さがなさしめた独自の創造的な実践のように思われてくるので

ある。

そうした実践を可能にする言語意識の状態を、九鬼自身は次のように表現している。

もとより真に押韻の美を味得するには「とらへたき声ばかり見る葦間かな」というような、音に対する切なる憧憬をもたなければならぬ。また天体の運行に宇宙の音楽を聴いた靈敏な心耳と、衣ずれの微韻にも人知れず陶醉を投げる尖鋭な感覚とをもたなければならぬ(五 421)。

この一見たんなる美辞に見えなくもない言葉の裏面には、「とらへたき声ばかり見る葦間かな」という俳句が示唆する、言語音に対する常軌を逸した渴望の感覚がある。明確な分節言語の形を取る以前の、いまだ意味をなさない言語音の胎児がざわめき、沸騰する状態。それは過飽和溶液のように、触媒を投げこまればたちまちその言語対象に押韻の紋様を見出してしまわざるを得ないような意識の状態である。そして見出された紋様を前にして、「意識的か／無意識的か」「偶然か／意図的か」と問うてみても、その問い自体が見出された音の響きあいへの「驚き」に呑みこまれてしまうだろう⁽¹⁰⁾。

このような意識の状態は記号学的に言えば「シニフィアンの過剰」であり、いうまでもなく狂気に近い側面をもっている。手に触れる

ものすべてが黄金になってしまふミダス王のように、読むもの・聴くものにすべて「韻」を発見してしまふような瞬間が九鬼に訪れることがあつたのではないだろうか。

また一方でこのような言語意識が「おかしみ」や「諧謔」に通じていることは誰しも認めるであろう。もともと九鬼自身が《仮に押韻が「語路合」や「地口」に類する遊戯に過ぎないとしても、それ故に無価値のものだと結論することが正しいであろうか。芸術上には遊戯は必ずしも無価値では無い。或る意味で芸術そのものも遊戯である》(四 230)と述べている。しかし押韻論の中で《偶然性が極度に達するため滑稽の感情を齊して駄洒落に墮してしまふ》例として《小松内大臣》と《駒繫いだ異人》(四 365)を並べるとき、読む側としては、ふだん謹厳な人が駄洒落を弄したときのように、一瞬笑つてよいものかどうか迷う。だがすでに「偶然の産んだ駄洒落」(昭和十一年、全集第五卷)という、自分の経験した語路合わせを集めた奇妙な短いエッセイが九鬼にあることも忘れてはならないだろう。

また、「音と句」と題する文章の中では次のような告白をしている。

私は少年の時に夏の朝、鎌倉八幡宮の庭の蓮の花の開く音をきいたことがあつた。秋の夕、玉川の河原で月見草の花の開く音に耳を傾けたこともあつた。夢のような昔の夢のような思出でしかない。

ほのかな音への憧憬は今の私からも去らない。私は今は偶然性の誕

生の音を聞こうとしている。「ピシャリ」とも「ポックリ」とも「ビョッコリ」とも「ビョット」とも聞こえる。「フット」と聞こえる時もある。「不図」というのはそこから出たのかも知れない。場合によっては「スルリ」というような音に聞こえることもある。偶然性は驚異をそそる。Siriというのも「スルリ」と関係があるに相違ない。私は嘗て偶然性の誕生を「離接肢の一つが現実性へずり」と滑ってくる「推移のスピード」というようにス音の連続で表わして見たこともある(五 167)。

「偶然性の誕生」を表わすために韻を踏むというようなことを考えた——もつともここでは脚韻ではなく頭韻だが——のは、おそらく近代日本の哲学者の中でも九鬼だけであろう。⁽¹¹⁾この告白自体が読者に軽い驚きと「おかしみ」を伝える。「音と句」という未発表随筆は、その短かさにもかかわらず、偶然論と押韻論の双方を産み出した九鬼の精神的母胎を象徴的にあかす文章である。そこには、《尖锐な感覚》だけが喚起しうるブルースト的な息苦しいまでの過去の現前と同時に、本来なら聞こえるはずのないものを言語音で捉えようとした人間の、狂気と遊戯の両方に境を接する「真剣なおかしみ」とでも呼ぶほかないものが漂っている。

六

九鬼周造以降、詩の定型、とりわけ脚韻の導入に関してはおそらく否定的な意見の方が圧倒的に多数を占めると思われる。日本語の詩における脚韻の妥当性いかんは、究極的には何を「詩」と考えるかによって変わってくるだろう。興味深いのは、日本では短歌・俳句がもっぱら定型を担っているせいも、むしろ詩に定型を導入しようとする言説の方に日本語の可変性を説く姿勢が現れることだ。九鬼は《言霊のさきわう国》と言い、外来語を排撃しながらも、《一國語の音声学的性格などというものは動きが取れないほど固定的なものではない》(四²⁹⁵)と記している。弁明の文脈の中にはさまざまの近現代詩がはらむ本質的な不安定さが前提されていると同時に、九鬼自身の意図を越えて現在でも生き続ける「詩」への姿勢を読み取ることができる、と思う。

註

(1) 飯島耕一「定型詩論議、この一年」『定型論争』一九九一年、風媒社、一九九一頁(初出は『現代詩手帖』一九九〇年十二月号)。ただし引用部の文脈はもともと、

詩に定型を求める議論は「いつでも回帰してくる」という松浦寿輝の発言に対して、「四十年に一度しか回帰はしなかった」と飯島氏が反論する文脈で使われている。

(2) たとえば飯島氏は新しい定型詩を期待する文脈の中で次のように述べている。《日本中で五人か十人の十代半ばが、たとえば九鬼周造の『日本詩の押韻』を読むという可能性があればいい。いまにいたるまで九鬼の論文は説得力と有効性を持っていて》(『定型論争』一〇一頁)。また定型論争と同時期に出版された梅本健三『詩法の復権 現代日本語韻律の可能性』(西田書店、一九八九年)の中で、梅本氏は次のように述べる。《萩原朔太郎が主としてリズムについて熱心に論じて倦まなかったように、脚韻を論じて倦まなかった人に九鬼周造がある。その『日本詩の押韻』が、いわば言語類型論的立場に立って、行き届いたものであることは疑う余地がない。論の構成の堅固さ、展開の手順の遺漏の無さは、真似のできないものだと思う。引例の豊富さと、論点への配分の周到な目配りのきいた妥当さも、学識に乏しい私のような読者は、驚嘆するばかりである。ただ極めて残念なことには、九鬼周造はリズムに関してほとんど触れようとしていない。むしろ意図的にそらしたものであると思われる》(一八八頁)。

(3) 全集第五巻、二七三頁。以下、全集からの引用は引用部の後に漢数字で巻数を、算用数字で頁数を記す。また正字は略字に、旧かなは現行のかなづかいに改めた。

(4) 坂部恵『不在の歌 九鬼周造の世界』TBSブリタニカ、一九九〇年、一九九一—二〇〇頁。

坂部氏によれば、『いき』の構造『準備稿である「いき」の本質』、また雑誌

- 『思想』に掲載（昭和五年一月・二月）された「いき」の構造」にあつては、必ずしも「いき」という概念を民族主義的見地からのみ理解が可能なものとして捉えておらず、《あくまで異文化との開かれた二元的な緊張関係ないし独立の二元の邂逅のうちにおいて捉え、その移出ないし移植の可能性について、さらにはその逆輸入の可能性についてすら、積極的に語るのたいていして、決定稿は、もはやその二元的な緊張を大幅に失って、むしろ（シヨールビニズムといわぬまでも、それへの耐性のきわめて低い）閉鎖的な文化特殊主義ないし単なる文化的ナシヨナリズムへの傾斜をあきらかに見せるのである》（同書一〇二頁）と述べる。そしてこのような変化がやってくる時期に関しては、帰朝（一九二九年初頭）、『思想』への発表（一九三〇年一月・二月）、決定稿の単行本刊行（一九三〇年十一月）という経過から推測して、《帰朝後二年を経たのちに来るほんの数ヶ月の間に、周造の内面には生まれた自文化と異文化の独立の二元の間の内的緊張、ないし真に開かれた文化多元主義の思考は、急速に失われ、むしろ閉鎖的な文化特殊主義ないし文化ナシヨナリズムへの傾きを強めて行ったものと推測される》（一〇三頁）と述べられている。
- (5) 引用部分、テキスト④においては「言霊のさきわう国」ということが、世界にむかって聊かの欺瞞なく云われ得るのである、詩は日本性と共に世界性に於て自覚しなければだめである》（四四九）と改訂されている。④ではこのように「日本」と「世界」を対にして強調するような改変が多く見られる。
- (6) 坪井秀人『声の祝祭』名古屋大学出版会、一九九七年、十一頁。
- (7) 同書、十一―十三頁。

(8) 中村真一郎「日本詩の押韻」とマチネ・ポエチック」九鬼周造全集月報6（第五巻）、二頁。

(9) 講義ノート「文学概論」ではこの俳句を芭蕉のものとしている（一一二）が、芭蕉に該当するものではなく、作者・出典については未詳である。

(10) 未発表随筆「かれひの贈物」の中には《偶然などという奴は「尖鋭の精神」の権化みたようなもので、よっぽど精神をほそくとんがらかさないでは捉えにくい代物だ》という文がある（五二〇）。ここでいう《尖鋭の精神》と、《衣ずれの微韻にも人知れず陶酔を投げる尖鋭な感覚》というのはほぼ同じものを指していると思われる。

(11) 「離接肢の一つが現実性へするりと滑ってくる推移のスピード」という語句は「哲学私見」（「人間と実存」所収）に見える。全集第三巻、一一〇頁。