

川路柳虹と象徴主義・自然主義・印象主義・頽唐派

Kawaji Ryukou and Symbolism, Naturalism, Impressionism, and Decadents

長沼 光彦

NAGANTUMA Mitsuhiko

本論は、川路柳虹と象徴主義、自然主義、印象主義、頽唐派との関わりに注目し、明治末年から大正初期における、複数の思潮の混交する日本詩壇の状況を概観するものである。

1

昭和八年（一九三三）一月岩波書店発行の小冊子に、茅野蕭々『現代詩』がある⁽¹⁾。今で言うブックレット版、「岩波講座日本文学」シリーズの一つで、本文三六頁、一般に教養を提供することを目指した文学案内冊子だ⁽²⁾。「所謂新体詩の発生時代から現今に及ぶまで、凡そ五十年間」を「現代」と定め、「現代に特有な文学形式である我が国の詩」の「本質と、発達の経路を明にする」内容である。

明治四〇年（一九〇七）頃の「海外文学からの影響」として、「自然主義も印象主義も頽唐派も耽美派も悪魔主義も象徴主義も殆ど同時に移入されて、混然雑然とした一つの交響楽を奏する趣を呈した。一方では工場や、小学校の裏庭や、街頭の露店や、新聞売子や、浅草米久の食堂や、さうした日常生活の断面を印象風に写すと共に、他方では同一の作家によつて病的な官能の交錯や、気分情調の陰影や、異常闇黒の美が歌はれ、明るい平叙や素朴純一な抒情と並んで、理想概念と欲望情感の扞格争闘を象徴的に歌ふ懊悩の詩がうたはれた」としている。自然主義や象徴主義など同時代の種々の思潮が渾然とした状況にあり、一人の詩人から多様な詩的表現が生み出されたというのだ。

第二次世界大戦後の昭和二五年（一九五〇）一〇月に至文堂より発行された吉田精一『近代詩』や、同書と近代詩史の章立てが似た、昭和五三年（一九七八）六月學燈社発行『日本近代文学全史5 近代』では、象徴主義と自然主義は明確に異なる思潮とされ、「象徴主義の移入」「自然主

義の影響」といった項目が立てられる。詩人も、各々一つの思潮に関連づけて整理され、象徴主義の代表は蒲原有明、自然主義は相馬御風という分け方である。戦後の文学史は、西欧の思潮史に倣って作家や作品を分類し、その推移を俯瞰しているが、茅野蕭々『現代詩』はむしろ、西欧の思想文学の影響を認めながら、個々の詩人の活動を概括することは難しいと述べる⁽³⁾。そして、「自分には歴史上の運動は、その創始者、負担者、犠牲者等、人間の中及び人間に即してのみ補足せられるやうに見える」というフリードリッヒ・ダンドルフ『浪漫的人』中の言葉を引用する。歴史の動きを明らかにするには、集団ではなく、詩人個々の活動に注目すべきだというのだ。

また、茅野蕭々『現代詩』は、明治四〇年頃から大正初期にかけて「新進の詩人が百花繚乱の美を競ふ趣があつた」とする。混然雑然とした状況は、若い詩人の豊かな詩作を生み出したというのだ。ならば、その新進の詩人の一人、川路柳虹の足跡に従い、混然とした「歴史上の運動」を追ってみることにしよう⁽⁴⁾。

2

川路柳虹は、明治四〇年発表の「塵溜」により口語自由詩の先駆者として文学史に登場し、自然主義の影響下で試作したと位置づけられる。しかし後には、自然主義の桎梏から解放されることを目指した⁽⁵⁾。三木露風主宰の雑誌『未来』（東雲堂書店発行、大正三年二月創刊）に参加し、象徴派風の詩を発表している。さらに大正末年には、一行一七音で構成する「新律格」を提唱して⁽⁶⁾、無律の自由詩とは相容れない主張を展開した。また、本然主義を唱えて理想主義的な作品を発表するなど、作風は多彩である⁽⁷⁾。茅野蕭々『現代詩』がいう「混然雑然とした一つの交響楽」から生まれた詩人の一人とすることができよう。『路傍の花』（東雲堂、明治四三年九月）から『波』（西東社、昭和三二年二月）に至る八冊の詩集を刊行し、昭和三三年に『波』を始めとした業績により芸術院賞を受賞した。また、『ヴェルレーヌ詩抄』（白日社、大正四年九月）など象徴詩の翻訳の他、「ダ、主義とは何か 上、中、下」（『読売新聞』大正一〇年八月一七〜二〇日）、「空飛なる詩について——未来派・立体派・ダダ派・写象派の詩」（『早稲田文学』大正一一年七月）で早くに新興芸術を紹介し、『アルス美術叢書二三 コロー』（アルス、昭和二年）を出版するなど美術評論の分野においても活動を続けた⁽⁸⁾。

「塵溜」は、河井醉茗が主宰した雑誌『詩人』四号（詩草社、明治四〇年九月）に「新詩四章 川路柳虹」の題で掲載された詩の一つだ。

塵溜

隣の家の穀倉の裏手に

臭い塵溜が蒸されたにほひ、

塵溜のうちのわな／＼

いろいろの芥の臭み、

梅雨晴れの夕をながれ

漂つて、空はかつかと爛れてる。

塵溜の中には動く稲の虫、

浮蛾の卵、また土を食む蚯蚓らが

頭を擡げ、徳利壘の虧片や

紙の切れはしが腐れ蒸されて、

小さい蚊は喚きながらに飛んでゆく。

その泣声はしかすがに強い力で
重い空気を顫はして、聽てまた

暗くなる夕の底に消え沈む。――

惨しい『運命』はたゞ悲しげに

いく日もいく夜もこゝにきて、

手辛くおそふ。―― 塵溜の

重い悲みをうつたへて

蚊はむらがつてまた喚く。

そこにも絶えぬ憂苦の世界があつて、

呻くもの死するもの、秒刻に

かぎりも知られぬ生命の苦悶を現じ、

闘つてゆく悲哀がさもあるらしく。

をり／＼は悪臭にまじる虫虻が

種々のをたけび、泣声もきかれうる。

「塵溜」は、その口語自由詩という形式により、音数律など形式の制約から解放されるべきことを主張した同時期の詩論、片上天弦「詩歌の根本疑」〔『早稲田文学』明治四〇年六月〕、島村抱月「現代の詩」〔『詩人』明治四〇年十一月〕、相馬御風「詩界の根本的革新」〔『早稲田文学』明治四一年三月〕などと結びつけられる。いずれも『早稲田文学』を中心に自然主義の理論を発表した文学者たちの主張だ。そのため、自然主義の思想の影響で、口語詩「塵溜」が登場したと文学史に位置づけられるのである⁽⁹⁾。ただし当時の川路柳虹は「塵溜」を、全く韻律を欠いた自由詩とは考えていないようだ⁽¹⁰⁾。

川路柳虹は、「塵溜」を収録した第一詩集『路傍の花』の序文（一九一〇年八月の執筆日付）で、自作に対する世評をふまえ、口語自由詩という形式について論じている⁽¹¹⁾。「最近一二年の詩壇が旧来の夫れとや、面目を異にしてきたのは誰しもが認める処であらう。」口語詩、自由詩、あ

るいは言文一致体の詩と呼称は様々だが、七五調を用いた旧来の詩の停滞を变革しようとしたことは確かである。だが、「在来の形式破壊そのものが、決して新しい運動ではない。」「詩は自由である」とは近く仏蘭西詩壇に起こった革命の声であるが、これはまた一種、韻律の革命であった」として、新しい詩には、新しい形式を作る創作力が必要だとするのである。その新しい形式は、「古い七五調から脱却した」「新しいRythme」だという。『路傍の花』の序文は、この新しい韻律論を展開する。

川路柳虹が韻律の基礎と考えるものは、外界に対する反応としての「感情の高揚」だ。「外界の衝撞から生じた反応」が「内部に動く律動」を生むという。そして、内部の韻律が「文字と言語に現はされた以上、吾らは詩歌としての文字言語は尊重する、併し、その尊重するのは文字そのもの、美を喜ぶのではない、文字に依つて表はされた内部そのものを喜ぶのである」とする。つまり、目に見える言葉の美的表現ではなく、言葉の表現によつて伝えられる、感情、内部の律動を重んじるというのだ。

これらの主張は、内面と表現の一致を目指す点で、相馬御風「詩界の根本的革新」と共通している。相馬御風は「わが新体詩界の眞の革命は、先づ詩の起源に於ける第一歩に帰つて、内より湧き出づる声さながらに歌ふことである。先づ無形式の頭初に帰るべきである」と述べる。新体詩の改革として第一にすべきことは、内面から湧き起る声そのままに表現することだ。そのためには、旧来の歌謡などに用いられた伝統的形式に囚われない、ありのままの姿に戻るべきだとして、その姿勢を「詩界の自然主義」と呼ぶ。そして、「赤裸々なる心の叫び」を表現するには、「詩の用語は口語たるべし」「絶対的に自由なる情緒主観さながらのリズム」「行と聯との制約の破壊」の三つの条件が必要だと述べる。感情の現れとしての内面のリズムが存在することを認める点でも、川路柳虹の主張と共通する。

相馬御風「詩界の根本的革新」が掲載された『早稲田文学』は、同年の明治四一年一月発行第二六号で「自然主義論」の特集を組んでいた。前年明治四〇年一月第二五号掲載の「新年号予告」では、「目下文壇の中心問題たる自然主義を東西の事例に亘り理論上及び歴史上より一系の組織によりて徹論せんとするもの」だと宣伝し、島村抱月「文芸上の自然主義」、相馬御風「モウパッサンの自然主義」、中村星湖「ゾラの自然主義」、片上天弦「フロベールの自然主義」、白松南山「哲学上の自然主義」といった評論を並べた。

続く二月発行第二七号では、相馬御風「自ら欺ける詩界」が掲載され、「形式を破つて内容の流露せる作風」を詩に求め、「小説に於て一切の邪念を排して、自然そのもの、姿を描こうとする現代人は、詩歌に於ても亦一切の邪念を排して「我れ」そのもの、声を聴き且歌ふべきである」と論じた。内面を解放し、表現する対象を無心に捉える姿勢が、この論の主題である。そのためには、形式の制約を放棄し、因習に囚われた邪念を脱せよというのだ。三月第二八号に載った「詩界の根本的革新」は、この主張を發展させたものであり、「詩界の自然主義」という呼称は、自然主義を文壇の主要な運動として位置づける、明治四一年の『早稲田文学』編集方針に則ったものだった。

ここで注意すべきは相馬御風が、事実の客観的描述を基本的な性格とするはずの自然主義文学を^⑬、客体である自然と主体である我とを一体化する思想として意味づけし直していることだ。相馬御風は前年の明治四〇年二月第三号掲載「文芸上主客両体の融会」で、「自然主義は自然も自己も同一渾融せるもの」として表現し、「主客両体の融会または知情渾一」を目指すものと位置づけた。特に「世紀末自然主義」は、「自己主観に執する情緒主義と客観の事象を主とする写真主義」との争闘を乗り越える「新しい意義」を持つとする。ここでは、客観的な観察の態度をあらためて「写真主義」と名付け、主観に偏る情緒主義と並置することで、自然主義の中で主観と客観を一致させる理路を引き出そうとしたのである。

このような自然主義における主客合一の理論は、同時期の『早稲田文学』に発表された自然主義論に共通する発想だった。例えば、明治四〇年六月第十九号の島村抱月「今の文壇と新自然主義」は、「冷かなる現実客観の事象に非ずして、霊の眼開け、生命の機、覚めたる刹那の事象」を捉え「事象に物我の合体を見る」新しい自然主義、「純粹なる自然主義」に注目すべきだと述べる。また、明治四一年一月「自然主義論」特集記事の一つ、島村抱月「文芸上の自然主義」は、客観的な現実を捉える「本来自然主義」に対し、主観を挿入する「印象派的自然主義」を対置し、自然主義の新たな歴史的意義を説く。ここでは「印象派」が主観と客観をつなぐ用語となっている。

一方、川路柳虹『路傍の花』序文の発言は、相馬御風の主張と似ているが、その「内部に動く律動」の根拠となるのは、象徴主義である。「詩は自由である」はフランス語 *Vers libres* の訳であり、「仏蘭西詩壇に起こつた革命の声」を起こしたのは、ギユスターヴ・カーン、アンリ・ド・レニエ、ヴィエレグリファン等象徴詩人だとしている^⑭。ただし、川路柳虹の自由詩論は、自然主義と無関係というわけでもないようだ。象徴主義と自然主義は、やはり「印象」という用語によって接続される。

3

川路柳虹は、第一詩集『路傍の花』（東雲堂、明治四三年一〇月）第二詩集『あなたの空』（東雲堂、大正三年五月）第三詩集『勝利』（曙光詩社、大正七年一〇月）から抄録した選集『川路柳虹詩集』（新潮社、大正一〇年五月）の序で、『路傍の花』を「印象主義、デカタン気分」、「あなたの空」を「象徴主義」、「勝利」を「理想的傾向」「本然主義」と位置づけている。また、「すべてが傾向は異りながら、やはり一個の自分といふもの、推移」だと述べる。ここでは、その推移のうちの「印象主義」に注目したい。

『現代詩』と同じ『岩波講座』のシリーズ、茅野蕭々『岩波講座世界文学 現代文学の諸傾向 詩』（岩波書店、昭和八年五月）によれば、ドイ

ツにおける印象主義は、自然主義の「客観主知の傾向」から、「新浪漫主義、新古典主義」と共に、「主観主情の色彩」へと導き、さらに象徴主義と共に、次代の表現主義を導く役割を果たしたとされる。「観察印象を基調とする」印象主義は、「瞬間の与へる感覚的印象の再現」を目指す、その詩作の傾向によりいくつかのグループに分けることができる。中でも、「徹底自然主義の主唱実行者であった」アルノオ・ホルツの詩作は、「物的現実の瞬間的印象に忠実であらうとする」がゆえに、「何等内面的又は芸術的統一なく、並列されて一つの詩となる時」に、「何人かこれを単純に自然主義の芸術として受け取ること」ができたという。『早稲田文学』の自然主義理論は、この印象主義と自然主義の接点に着目する。

ドイツ印象主義は、明治四一年六月第三一号『早稲田文学』に掲載された、桜井天檀「独逸の抒情詩に於ける印象的自然主義」で紹介される。「印象的自然主義」と呼ぶのは、印象主義が「情趣を再現するに、情趣を起さしめる当面の現実を露骨に描写する」特徴を取り上げ、対象をありのままに描写するところに、自然主義との共通点を見出そうとしたからである。ここで印象的自然主義詩人として紹介されるのは、アルノオ・ホルツ、ホフマンスタール、リヒャルト・デエメルだ。特にデエメルが「現実暴露」を「根本義」とし、その特色を継ぐアルフレッド・モムベルトが「性欲唯真派」と呼ぶべき「露骨なる描写」を行う点に、日本の自然主義との共通点を見出すのである⁽¹⁴⁾。

後に川路柳虹は「口語詩と現代詩―所謂口語詩運動と現代詩の関連」(『現代詩の史的展望』河出書房、昭和二九年三月)で、桜井天檀「独逸の抒情詩に於ける印象的自然主義」中に、アルノオ・ホルツの詩作として紹介された、二、三語の短い言葉の組み合わせからなる行を羅列した詩体「電信体(抒情的電信)」に影響を受け、『路傍の花』に収められた「暴雨のあとの海岸」のような詩を作ったと回顧する。「詩の上では自然主義と印象主義とは兄弟関係をもつて進められた」というのが川路柳虹の認識で、「後に自由詩社が生れ、人見東明、加藤介春、三富朽葉らのパンフレットが「自然と印象」と題されたのも這般の消息を語るもの」だと位置づけている。人見東明と加藤介春は、相馬御風と共に明治四〇年三月に早稲田詩社を結成した詩人である⁽¹⁵⁾。早稲田詩社における、自然主義と印象主義の接合が、その後結成された自由詩社に受け継がれ、機関誌の名前にも反映したというのだ。「自然と印象」には、「電信体」に似た詩が掲載されている。

『川路柳虹詩集』で、『路傍の花』の詩を印象主義と呼ぶのは、直接にはこの点を指すのだろう。ただし、『川路柳虹詩集』出版年に近い、『文章世界』大正九年五月号掲載の「日本詩壇の象徴主義を論ず」⁽¹⁶⁾では、『路傍の花』に一部及び『かなたの空』に於ては純粹に象徴主義を奉じたものである」と自作を位置づけたうえで、三木露風を「象徴主義を標榜した」詩人だが、第一詩集『廢園』は「純粹な抒情主義に最も価値あると共に象徴的特徴は些少で」あり、「全体から言へば寧ろ印象主義に属すべき作風である」としている。三木露風『廢園』(光華書房、明治四二年九月)に収められた詩は、「電信体」に類した詩ばかりではない。これをふまえると、大正九年頃の川路柳虹が考える印象主義の特徴は、また別の点にもあつたと思われる。

『路傍の花』序文は、先にあげた「内部に動く律動」を、服部嘉香の名付ける「印象律」と呼ぶことを提案する。「形式律に對した語として、内容律と云ふような語は、今迄幾多の人々に用ゐられて」いたが、「これでは余り漠として」いる。服部嘉香は、「実感を重んじ、印象を尊ぶ上」から、これを「印象律」と呼ぶ。川路柳虹は、服部嘉香のいう実感を「偽らぬ感情のすべて」と広く考え、「内部に動く律動そのものは、外界の衝撞から生じた反応」と見なした上で、「印象律」という語を採用したいという¹⁷。『路傍の花』に収録された詩の意義を、「印象律」という視点から考え直してみたいというのだ。

川路柳虹が参照した服部嘉香「詩の印象律」(『早稲田文学』明治四三年四月)¹⁸は、言葉の音響の渾然となった効果と、言葉によって伝えられる意味内容とが一体になって表現する、主観的なリズムを印象律だと説明する。ここでいう印象は、「ヒュームの所謂印象と観念(狭義)との関係」に基づくものである。「印象とは吾人の感覚、知覚、要求、感情の初めて我が心に現はれたもの、即ち鮮明にして直接な最初の現象」で、「観念は影像」だという。「眼前に花を見るのは即ち印象」で、「眼をつぶつて再びその花を思ひ浮べるのは観念」である。印象律は、「観念を加へたり解釈を付けたり、亦是理想化したりしない」で、リズムを「直接的に端的に有形のもの」にすることだという。つまりその発想は、川路柳虹や相馬御風がいう、内面の韻律を直接に形にする主張と共通するものである。

遡ると服部嘉香は「詩壇の主観的権威」(『早稲田文学』明治四一年一月)で、近年の詩壇における口語詩の革命を、「現実主義」の影響ではなく、「新しき主観的傾向」と見なし肯定的に捉えていた。岩野泡鳴の「自然主義的表象詩論」と相馬御風の「口語詩に於ける主観論」を、「意識的に主観の権威を主張」した「主観論」と総括し、「靈の眼を以て普遍の真」を発見しようとする態度ゆえに「内容派」とも呼ぶ。「人生自然の事象の真を歌ふを目的とした詩歌が、客観の真相を写す事より客観の真理を歌ふに至つて窮つた知識過度の弊を來たし、其の反動として象徴詩を経て神秘的印象詩の主観的傾向を形成した」というのが、服部嘉香の詩史の見取り図である。近代の知性に基づく客観的觀察を重んじる科学的態度に反発して起こったのが、象徴詩や印象詩に代表される主観的態度だというのである。この主観的表現は、「非我と自我との区別を絶した境に在る我を認める」に至り、「我の意識を拡大したる「我」に對する「我」が詩の内容」となる。つまり、ここでいう主観的態度は、相馬御風の「文芸上主客両体の融會」と同じく、主客一体を目指すものである。

さらに、主観的態度は、これにふさわしい表現形式を要求するという。まずは「形式を口語に採りたるもの」だけが主観的態度の詩歌と認められるという。なぜなら「吾等近代人としての思想感情の告白、刹那にリズムを刻みつゝ、生活してゐる主観を表すべきものとしての形式は唯一口語に在ると信ずるから」だ。日常的に自我と表現を直接につなぐ口語が、唯一主観的表現を成立し得るものだというのだ。また、服部嘉香は詩に「音楽的要素」が必要だと考えるため、主観的態度の詩歌にも、主観を直接表象し得る韻律が必要だとする。この点において、相馬御風の詩や岩

野泡鳴の散文詩は、主観の表現を目指しながら「内発的な音楽」を欠いた、散文と変わらない表現だと評される。

服部嘉香は、その韻律を表象するものが「印象的技巧」だとする。「印象的技巧は「描く」事の技巧である。而かも口語詩の諸作を見るに、多くは描き方に苦心少なくして、説明してある。単に事件又は思想推移の報告である」という。相馬御風や岩野泡鳴の詩が散文に近い表現となるのは、説明に墮しているからだ。本来「主観的抒情的なもの」は、「断片的、利那的の発動」である。これを「説明」に置き換えずに、一度意識において客体化しながらも、同じ断片的、利那的な調子で表現する方法を「印象的技巧」というのである。主観の「情味を探つて客観して歌へば音楽を要素とし、客観して描けば印象を要素とする。而して一度び客観化されたる「我」の発動の利那が再び同じほどのインテンシティーを以て我に臨み来た時そこに印象詩は成る」とする。このような理路が「詩の印象律」の主張につながるのである。

「詩壇の主観的権威」で言う印象詩は、断片的という点でホルツの「電信体」と共通しながらも、同時に、主観と客観をリズムによって直接に結びつけた詩と位置づけられている。川路柳虹『路傍の花』序文が「内部に動く律動」を「印象律」と呼ぼうとするのも、断片的な表現だけでなく、内面のリズムの直接的表象を目指すからだろう。「詩が心の叫びである限り、その用語の文語と口語とを問はず、韻律は存在するのである」という川路柳虹にとっては、その律動の表象自体が抒情的表現だということだ。

一方、これまで見たように、明治四〇年頃「印象」という語は、『早稲田文学』を中心に、主客合一の主張を理論的に支える役割を果たしていた。島村抱月は「文芸上の自然主義」で、主観を挿入した自然主義を「印象派的自然主義」と呼んでいた。また、片上天弦「印象派の小説」(『早稲田文学』明治四一年七月)は、「自然が吾れ等の心に与へる外形色彩」の「利那々々の印象を点出」する印象派の手法を紹介し、眼前の自然と主観的感動を一体として表現するものと位置づけ、「印象主義は当時フランスの小説壇を風靡してゐた自然主義的傾向の一部を示すもの」とする。印象を外界から内面への直接的投影と捉え、自然主義における主客合一を裏付けるものとするのである。また、島村抱月「自然主義の価値」(『早稲田文学』明治四一年五月)は、「印象」を基盤とした主客接続の度合いを段階的に分類し、「客観化せられた世界」を見ずに別世界を見ようとする態度を「神秘主義、標象主義」として、主客合一する自然主義の価値を喧伝しようとしていた。

だが主客合一は、服部嘉香「詩壇の主観的権威」が指摘するように、本来象徴主義の理論だった。例えば折竹蓼峯「近代仏国詩界の概観 下」(『帝国文学』明治四〇年九月)は、「外界を写すとしても彼等はその眼に見ゆる外部の形や色彩を取らずして、過ぎゆく時の幽かなる印象を取る」ことが象徴派の詩人の方法だとする。さらに象徴詩人は「あらゆる活動の中に不朽の姿を捉へ、或る神秘の法則をその中に求めむと欲」する⁽¹⁹⁾。「森羅万象、宇宙のあらゆる事物は唯吾人の中に存在し、吾人の感覚が自らこれを知るのみであるので、従つて吾々の見た「自然」の姿はこれ其儘に吾々の生命其者でなければならぬ」と考えるのである。外界である自然と内面の生命とを一致させる点は、島村抱月が言う「印象派的自然主

義」と共通する。しかし、「外部の形や色彩」を見ない点、「あらゆる事物は唯吾人の中に存在」すると考える点は、自然主義の求める方向とは結びつかない。外界の客観性の追求や外界との交渉が、自然主義の理論的基盤である以上、外部は内面に直接に投影されるべきであり、事物は内面に閉じ込められてはならない。そこが自然主義理論の象徴主義を批判する側面である。

印象という語は、内面にあるはずのイメージを外界の事物と連続するものとして意味づけし直す働きをする。片上天弦「印象派の小説」が紹介したように、美術における印象派の言う印象は、光に対する人間の眼の反応であり、解釈が入る以前の外界からの刺激である。それ自体が科学的に説明できる、客観的な反応なのである。そのため印象という語は、外界から内面への直接的反映を保証する概念となり、象徴主義の主客合一の思想を自然主義の思潮と接続する役割を果たした。「内部に動く律動」を印象という語を介して外界に接続させようとする、川路柳虹『路傍の花』序文もまた、そのヴァリエーションの一つだということになる。

4

「塵溜」は、虫がたかろごみ捨て場の情景を詠った詩だ。不快なごみの臭いに焦点を当てると共に、その汚物の中にも生きて蠢くものがあることに注目した面白味がある。しかも、「運命」という語に集約させながら、それら生命が人間と同様の苦悶を感じているかのような想像を提示している。主観を交えない視覚的描写ではなく、イメージの重ね合わせが行われているのである。自然主義の影響が指摘される「塵溜」だが、むしろ、広義の象徴的表現が採用された詩だと言えよう。あるいは、主観と客観が結びつけられている点で、先に見た印象詩と呼んでもよいかもしれない。

「塵溜」が自然主義と結びつけられるのは、醜悪な現実認識をモチーフとするからだ。しかし、象徴主義にかかわるデカダン派もまた、醜悪な物事に目を向ける。片山正雄（孤村）「神経質の文学」〔『帝国文学』明治三八年六月〜九月〕はこれを、デカダンスの「異常なもの、荒誕なものを飽かず求める傾向」と紹介している。ただし、それは「精神的貴族主義」と呼ぶべきもので、「外界の自然を軽ん」じて、自己の「神経」に感じた所のみを表現しようとする、「内部の宇宙、即ち心界」を重んじる性質のもので、自然主義とは異なるものとされる。つまり、同様のモチーフでも、外界の客観的描写と捉えれば自然主義であり、内面の憂悶の投影と見ればデカダンスということになる。

ただし、片山正雄「統神経質の文学」〔『帝国文学』明治三八年一二月〕は、デカダンスが自然主義に反抗しながら、「印象に飢えていること」を第一の特徴だとして、外界の刺激に反応して印象を記述する「消極的受動的印象主義」をその例とする。そして、ドイツの印象主義のホフマンズ

タールの名をあげると共に、アルノー・ホルツの「電信体」が紹介されている⁽²⁰⁾。肯定的な紹介ではないが、印象主義が内面と外界を結ぶ方法論であることが示唆されている。ここですでに、デカダン、象徴主義、印象主義が結びつけられているのだ。

服部嘉香『自由詩』によれば、「思想感情気分又は契機材題」の「発達史」として見るときに、「象徴詩が起り、仏蘭西頽唐派の詩風が移入されてから、尖锐な神経の誇りと、同時にまた官能の交錯とが好んで詩に取り扱はれたことは今更言ふまでもないであらう」とする。そして、「怪奇な美、異国情調、多彩熱鬧な形象が眩目的な光輝を詩の上に投げた」例として、北原白秋や木下太郎の詩作をあげる。デカダンは、その内面世界に耽溺する性質から、耽美的傾向に接続したというのである。

このように見れば、服部嘉香『自由詩』の指摘するように、明治末年は種々の海外思想が「混然雜然とした一つの交響楽」を形成し、大正初期の多様な詩的表現を生み出す母胎となったことがわかる。川路柳虹は、その渾然とした状況の中にあつて、まずは口語自由詩という形式の中に「内部に動く律動」を表現しようとした。その後、リズムに対する問題意識は、大正末年の「新律格」の探求につながる。また、印象の補足に始まるイメージの表現は、第二詩集『あなたの空』の象徴主義的表現、第四詩集『曙の声』（玄文社、大正一〇年一二月）のモダンな表現へとつながっていく。

注

(1) 茅野蕭々は、明治期に『明星』や『スバル』で短歌や詩を発表した文学者であり、『ファウスト物語』（岩波書店、大正二五年一月）、『リルケ詩抄』（第一書房、昭和二年三月）などの翻訳を出版したドイツ文学研究者である。昭和八年頃は慶應義塾大学教授を務めていた。

(2) 『岩波講座日本文学』内容見本によると、「各大学の講座を公開し、現代に於ける最も新しく、且最も深き日本文学研究の結論を端的に一般篤学者に知らしむる目的」で発行された「二項目一冊の新形式」のシリーズである。執筆者の多くは大学に勤務し所属先が記されている。同書は予約申し込みによる会員頒布の発行形態を採っていた。一回の配本で複数の冊子を届け、全二十回配本、一括払い二十四円である。

(3) 『近代詩』『日本近代文学全史』は共に、「自然主義的表象詩論」（『帝国文学』明治四〇年四月）、『新自然主義』（明治四一年一〇月）に収録などで、象徴主義と自然主義を理論的に接続しようとした岩野泡鳴に触れているが、例外的な扱いである。『近代詩』は、「泡鳴は自分を真の象徴詩人と考えたらしいが、彼の詩はさして価値のあるものではない」とし、『日本近代文学全史』中の河村正敏「浪漫詩と象徴」は泡鳴を、「自然主義と象徴主義とを結合した独特の詩観をもって」発言したが、「本来調和するはずのない文学の両極を、強引な主観によって重ねたものであるから、独善的な自己満足を出るものではない」と評している。西欧の文学史を基準として、象徴主義と自然主義は相容れるはずがない思潮だと見なすのである。このように文学思潮を明確に切り分け、作者を個別に対応させる記述や図式は、現在の高校国語便覧（『新総合図説国語』（東京書籍、平成一五年二月）など）にも受け継がれている。

ただし、吉田精一『自然主義文学の研究上巻』（東京堂出版、昭和三〇年一月）は、「もと象徴主義はヨオロッパでは自然主義以後の、反自然主義運動の一と

して行はれたのであるが、わが国に於てはそれがデカダニズム、印象主義なども一しよに移入されて、自然主義の文学運動にもなひ、むしろ、それに先行し、象徴的要素をもつことを自然主義の一性格とすることにさへなつたのである」として、「象徴主義の移入と消化」の一節を設け、長谷川天溪、島村抱月、岩野泡鳴の象徴主義紹介について触れている。また、相馬庸郎「日本自然主義論」（八木書店、昭和四五年一月）は、「日本自然主義の「象徴派」的性格」（初出『文学』昭和四〇年九月）で、「自然主義者が西欧の「象徴派」の文学に向けた関心に注目」し、田山花袋や岩野泡鳴の象徴主義理解を取り上げている。これらの論考が反映されないのは、従来の文学史の記述方法が図式化を前提とするからだろう。

ただし近年の文学研究では、木股知史編『近代日本の象徴主義』（おうふう、平成一六年三月）が、日本独自の「自然主義と象徴主義の交錯」に注目することどまらず、「詩だけではなく散文を視野にふくめ、美術など他のジャンルの表現との関連を重視」しながら、「象徴主義という概念を拡張して、表現史を眺めてみる」実践を行ったように、図式的な整理とは異なり、むしろ象徴主義を他の概念や表現方法と接続させる視点が導入されている。

(4) 『現代詩』が名をあげる「新進の詩人」は、北原白秋、木下幸太郎、高村光太郎、三木露風、川路柳虹、人見東明、加藤介春、福士幸次郎らである。

(5) 『未来』創刊号（東雲堂、大正三年二月）「巻頭言」に「在来の自然主義が我等を却て或狭き限定内に置き、我等の精神が自由且自然に向はんとする方向を遮りたるに反し、此桎梏中より吾人の精神を取返し吾人の思考吾人の精神をして更に増大せしめんとする」と述べる。

(6) 川路柳虹「新律格の提唱」（『日本詩人』大正一四年二月）、詩に於ける内容律の否定―新律格再論の序言（『日本詩人』大正一五年八月）。後に『詩学』（耕進社、昭和一〇年四月）に収録。

(7) 村野四郎「川路柳虹」（『現代詩鑑賞講座 4 生と生命のうた』角川書店、昭和四四年六月）は、川路柳虹を「知性の詩人」と評し「我が国で最も大きなヴァレリー型詩人の風貌を示すものである」とする。

(8) 川路柳虹の経歴は、矢野峰人「川路柳虹」（『日本現代詩大系 第四巻』河出書房、昭和二五年一〇月）、石丸久「川路柳虹」（『人と作品現代文学講座 4』明治書院、昭和三六年五月）、古川清彦「川路柳虹」（『鑑賞と研究現代日本文学講座 詩』三省堂、昭和三七年二月）などで紹介されている。

(9) 井上康文「現代の詩史と詩講話」（交蘭社、大正一五年一月）は、明治四〇年以降を口語詩が多く登場した時期と位置づけ、「自然主義思想移入の結果として定型詩を破壊して自由詩即ち口語詩の提唱が起つた」とし、その口火を切ったのが「柳虹の口語詩「塵溜」であり露風の「暗い扉」御風の「瘦犬」であった。そして御風は評価に於いて、創作に於いて、専らこれの運動に努力した」とする。井上は、口語自由詩を主張した相馬御風「詩界の根本的革新」の発表を『早稲田文学』明治四〇年三月号としているが、実際は明治四一年三月で、「塵溜」発表の後である。ただし井上は、その後も詩作を続け口語詩を発展させた川路柳虹と、詩作を断絶した相馬御風とを比較し、川路柳虹を真の自由詩の完成に寄与した詩人、相馬御風を「自然主義詩人」として区別している。また服部嘉香「不評の口語詩人川路柳虹」（『現代詩鑑賞講座月報』(8) 角川書店、昭和四四年六月）は、「塵溜」に直接の影響を与えたのは、明治四〇年六月発表の片上天弦「詩歌の根本疑」ではないかと推測する。服部嘉香は、「塵溜」が発表された当時の「詩人」第一〇号（明治四一年五月）掲載「所謂近代的詩歌」でも「所謂近代的の詩歌に就ては近來論議を試みるものが多くなつた。其の動機は天弦氏の「詩歌の根本疑」に発したものであらう」と述べていた。だが「詩歌の根本疑」発表から「塵溜」発表までは三ヶ月である。革新的な表現を生み出す根源的な動機はより以前にあるのではないだろうか。野口存彌「川路柳虹少年詩人―最初の口語自由詩を書くまで―（四）」（『武蔵野大学文学部紀要』第五号、二〇〇四年三月）は、「文庫」明治四〇年一月号に発表された「沈める船」が、文語で書かれた自由詩型であることを指摘し、「塵溜」につながる「自由詩型を自身の詩の問題として徹底化させる機会になつた」と推する。また、沈没船を「骸」「亡軀」「腐肉はたゞれて」と表現した「負の意味しか持ち得ていないような詩材」は、「塵溜」のモチーフにつながるものだとする。

(10) 服部嘉香「口語詩小史」（昭森社、昭和三八年二月）は、「塵溜」の音数律を分解してみると「七五・五七を主調とする一種の定形律、もしくは準定型律」と

言つてよいという。これに対し福嶋朝治『初期口語自由詩の運動(上)(下)』(『解釈』平成六年二月、平成七年一月)は、「塵溜」発表当時における評価の変遷をまとめたうえで、「形式上のリズム単位を越えて存在するのは、一句として分割不可能な意味の単位」だとする。

(11) 「塵溜」は『路傍の花』に収録された際に「塵塚」と改められ、語句や改行の変更が行われている。

(12) 和田謹吾「自然主義の展開」(『日本近代文学全史』5 近代)前掲)。

(13) ギュスターヴ・カーン、アンリ・ド・レニエ、ヴィエリグリアファンについては、折竹斐峯が『帝国文学』明治四二年二、四、五月号「海外騷壇」欄に発表した記事「現代仏国象徴詩家」(上、中、下)で紹介している。「中」で紹介した「6. HENRI DE REGNIER」、「下」で紹介した「12. FRANCIS VIELE-GRIFFIN」で共に「解放せられたる詩」(Vers libres)の主唱者として紹介する。カーンも「Vers libres」の提唱者だが、「中」で紹介された「9. GUSTAVE KAHN」に關係する記述はない。Vers libresは通例「自由詩」や「無韻詩」と訳されるが、明治末年の自由詩は、口語自由詩のことを指した。

(14) 田山花袋『露骨なる描写』(『太陽』明治三七年二月)、長谷川誠也(天溪)「現実暴露の悲哀」(『太陽』明治四一年一月)。

(15) 『早稲田文学』明治四〇年四月第一六号「文芸消息」「早稲田詩社の設立」。

(16) 『編年体大正文学全集第九卷大正九年』(ゆまに書房、平成一三年一月)に収録。

(17) ここでいう内容律は、岩野泡鳴が「肉霊合致の事実」(『読売新聞』明治四一年五月一〇日)、「新自然主義」(日高有倫堂、明治四一年一〇月)に収録)で散文詩を論ずる際に用いた例などを指すものと思われる。服部嘉香は「詩の印象律」で、岩野泡鳴『神秘的半獣主義』(佐久良書房、明治三九年六月)や『新体詩の作法』(修文館、明治四〇年二月)中の韻律論を批判し、以後も論争を続けた。また、桜井天檀「独逸の叙情詩に於ける印象的自然主義」にも、アルノオ・ホルツが唱えた「内在的韻律」を紹介している。「声調、内容の統一を理想」として、「韻律が内容から自然に流出する」ことを目指したものだという。

(18) 他に、服部嘉香「実感の表現と印象律」(『秀才文壇』明治四二年九月)。川路柳虹は「自由詩形―強烈な印象」(『新潮』明治四二年一月)で、『文庫』明治四一年九月号に掲載された、服部嘉香「口語詩の出発点」と自作「音外七篇」を、『早稲田文学』明治四一年五月号に掲載された、相馬御風「瘦犬」、三木露風「暗い扉」の口語詩「試作以後新しき試みと新しき詩論」だと位置づけている。明治四一年には、早稲田詩社系の口語詩に次ぐ試みとして、「印象技巧」と「内容のトーン」を掲げる、川路の実作と服部の理論との共鳴が始まっていたということだ。両者の議論が、「印象律」の主張につながるのである。

(19) 原文は全て圈点が付されているが、引用では省略した。

(20) ホルツの訳詩は、共に紹介されたリヒャルト・デーメルの訳詩と同じく口語自由詩形式で翻訳されている。日夏耿之介『明治大正詩史巻下象徴詩自由詩の創成過程』(新潮社、昭和四年一月)は、この翻訳が川路柳虹の口語自由詩の試作に影響を与えたとするが、川路柳虹は否定している(「口語詩と現代詩」前掲)。

*注記がなければ、引用は原本からのものである。ただし、旧字は新字に改めた。

*本論はJSPS科研費(基盤C課題番号24520246「大正・昭和期において象徴主義の形成を果たした各種出版物の研究」)による研究成果の一部である。