

堀辰雄と萩原朔太郎

——「音楽」という語を手がかりに——

槇 山 朋 子

堀辰雄の文学は、しばしば音楽的だと評される。川端康成は、「堀君の文学は若みどりの木の間の清流がかなでる音楽であり、澄んだ湖水がうつす朝雪、夕焼けの絵画であり、生と死と愛とのきれいな抒情の詩である⁽¹⁾」⁽¹⁾と言ひ、立原道造は、「嘗て、この詩人（引用者注・堀）にあつて、営みはすべて、土曜日に近く、音楽の中でのみ、或は美しい村と物語との世界でのみ、ひとりつつましく営まれた⁽²⁾」⁽²⁾と語つた。これらの言葉は、作家や詩人特有の表現であるとしても、河上徹太郎が、シューマンの音楽になぞらえて「堀の作品は和声的な意味で音楽的である⁽³⁾」⁽³⁾と述べたように、堀の文学は、時にはバッハやドビュッシーの音楽にたとえられるし、また、堀自身がバッハの通走曲からその形式を思いついたと言ふ「美しい村」は、「音楽的であることはまちがいない小説⁽⁴⁾」⁽⁴⁾であり、「幾つかの小テナー」が「一つの抒情的なポリフォニーに融け合つて、豊かな諧音を

奏するの⁽⁵⁾に成功してゐる」という評価によつて現在も規定されている感がある。

「音楽的」といふ言葉には、旋律的・和声的・リズムミカルということ、その小説世界が音楽を喚起するということ等さまざまな意味が込められようが、それだけに不明確であり、元來、文学と音楽とは異なる理論と形式に支えられた芸術であつて、それを簡単に突き合せてしまふことは、いかにも不用意に思われる。いずれにせよ、堀辰雄の文学が「音楽的」であるという意味を明確にすることが必要であらう。

※

文学における音楽性が問題となるのは、堀辰雄以前にかなり遡ることになる。日本の象徴詩の歴史は、常にこの問題と深く関わりながら刻まれてきたのである。

日本に初めてフランス象徴詩が紹介されたのは、明治二十九年三月、「帝国文学」の「海外騒壇」の欄に掲載された、上田敏の「ポオル・エルレエン逝く」においてであった。その中で敏はヴェルレーヌの「詩法」を紹介し、「彼が其詩風の骨髄として主張実行せし所は、章句押韻の間隠約なる幽致を写し、幻影を托して音楽の感化力と競争比肩せむとするに在り」と述べている。以来、この「音楽の感化力」は、日本の象徴詩運動の展開において影を落し続けることになる。

象徴詩における「音楽」の意味もまた明確ではない。先に上田敏が述べた押韻や韻律が、詩における「音楽」とされながらも、また、詩論中には非常に抽象的な意味で「音楽」という語が用いられる。例えば、蒲原有明は『有明詩集』（大正一一）の「散文詩と翻訳」の中で、先にあげたヴェルレーヌの「詩法」の「音楽」という語について、

この音楽といふ意を一層適確に現はしたのが「ニユアンス」といふ言葉である。それはやがて「しらべ」であり、「おもむき」であり、「にほひ」であり、「かげ」であり、また我邦の定家の歌学からいへば「幽玄」ともいふべきものであらう。

と述べており、また、北原白秋は、『邪宗門』（明治四二）の扉銘につづいて

詩の生命は暗示にして単なる事象の説明には非ず。かの筆にも言語にも言ひ尽し難き情趣の限なき振動のうちに幽かなる心靈の歎歎をたづね、縹渺たる音楽の愉楽に撞かれて自己観想の悲哀に誇る、これが象徴の本旨に非ずや。と言明している。

上田敏の『海潮音』に示された詩論を受けながら、のちに様々な象徴詩論が展開されていく中、「音楽」という語は「象徴」という語と深く関わりながらたびたび用いられる。そして「象徴」という語が非常に観念的で定義しにくいものであったのと同様に、詩における「音楽」も、その意味するところの不明確なまま詩論の中にとどまることになるのである。

この、詩における「音楽」の問題に注目し、その意味を明確に提示しようと試みたのは萩原朔太郎であった。第一詩集『月に吠える』（大正一六）の序で

どんな場合にも、人が自己の感情を完全に表現しようと思つたら、それは容易のわざではない。この場合には言葉は何の役にもたたない。そこには音楽と詩があるばかりである。

（傍点原文）
と述べた朔太郎は、更に第二詩集『青猫』（大正一一）の序において

私の詩を読む人は、ひとへに私の言葉のかけに、この哀切かぎりなきえい、れ、ち、い、を聴くであらう。その笛の音こそは「艶めかしき形而上学」である。その笛の音こそはプラトオのエロス——靈魂の實在にあこがれる羽ばたき——である。そしてげにそれのみが私の所謂「音楽」である。「詩はなによりもまづ音楽でなければならぬ」といふ、その象徴詩派の信条たる音楽である。
(傍点原文)

と、詩の生命が「音楽」であることを宣言した。この「音楽」については、大正三年に発表した「詩と音楽の關係」(「音楽」第五卷第一〇号、大正三年一〇月号)以来繰り返し論じられ、朔太郎の詩論の根底に据えられていくのである。

朔太郎の言う「音楽」は、詩語の韻律に封じ込められるものではない。例えば『青猫』の巻末に付された「自由詩のリズムについて」という文章から、詩における「音楽」についての朔太郎の主張を読みとることができるだろう。

今日言ふ意味での「詩と音楽の一致」は、何等形式上での接近や相似を意識して居ない。詩に於ける外形の音楽的要素——拍節の明晰や、格調の正しき形式や、音韻の節律ある反覆や——はむしろ象徴主義が正面から排斥した者であり、爾後の詩壇に於て一般に閑却されてしまった。故に(略)今日の詩は確かに

「非音楽的なもの」になつて来た。けれどもさうでなく、我々の詩に求めてあるものは実に「内容としての音楽」である。

我々は外観の類似から音楽に接近するのでなく、直接「音楽そのもの」の縹渺するい、め、え、じ、の世界へ、我れ自身を飛び込ませようといふのである。かくの如き詩は、もはや「形の上での音楽」でなくして「感じの上での音楽」である。そこで奏される韻律は、形体ある拍節でなくして、形体のない拍節である。

詩の読者等は、このふしぎなる言葉の楽器から流れてくる所の、一つの「耳に聴えない韻律」を聴き得るであらう。(傍点原文)朔太郎にとって、詩における「音楽」とは、外形上に認められるものではなく、むしろ形体を持たずに詩の内部に響くものである。

この「内容としての音楽」の実体を捉えることは難しいが、先の文中の言葉を借りれば、「詩の拍節よりも、むしろ詩の感情それ自身」、「全体から直覚として感じられるリズム」、「全曲を通じて流れてゆく言葉の抑揚や気分」つまり、韻文における外的形式の束縛から解放されて、詩語の自由な共鳴の中に生まれる「音楽」とも言えるだろう。それはまた、自由詩の主張とも無縁ではない。やはり朔太郎は「自由詩のリズムについて」の中で、

自由詩にあつては、音楽が単なる拍節によつて語られない。拍節は音楽の骨格にすぎないだらう。さうでなく、我々は音楽

のより部分的なるリズム全体、即ち旋律と和声とをそつくりそのまま表現しようとする。そしてこの目的のためには、言葉のあらゆる特性が利用されねばならぬ。第一に先づ言葉の音韻的効果が使用される。しかもそれは定律詩の場合の如く、単に拍節上の目的から、平仄を合せたり、同韻を押ししたり、語数を調べたりするのでない。我々の目的は、それとはもつと遙かに複雑なりズムを弹奏するにある。しかし単に音韻ばかりでは、到底この奇蹟的な仕事を完全に果すべくもない。よつてまた音韻以外、およそ言葉のもつありとあらゆる属性——調子や、拍節や、色調や、気分や、観念——を総合的に利用する。即ちかくの如きものは、実に言葉の一大シムホニイである。

と述べている。象徴詩の歴史において標榜されつつも実体を持たなかった「音楽」は、定型詩から自由詩への脱却を図る朔太郎の詩論の中で、言葉の諸機能の総合的な「シムホニイ」と定義されたのである。

※

堀辰雄の周辺では、「音楽」という言葉がよく語られる。冒頭でも述べたように、堀の文学はたびたび音楽のようであると言われるし、多恵子夫人や神西清、河上徹太郎らの回想からは、堀がよく音楽に親しんでいたことが想像される。また、堀自身の「私の好んで

ゐたのはサマンヤレニエなどの詩集であり、又、ショパンの音楽であつた」（「葉桜日記」）、「Chopinの二十四のPreludeの研究に着手す」（年代末詳一月五日付日記）といった言葉や、ジェームズ・ハネカー『ショパンの芸術——全作品解説』（鈴木賢之進訳、一九二四年）への堀の書き込みを詳細に紹介された松田智雄氏の「その勉強のあとと極めて明瞭であり、長年にわたつて好んで聴き、心に刻み込んできたショパンの『前奏曲』を一つ一つ手にとつて吟味したような趣きがみられる」という証言から、堀のショパンへの傾倒は、相当なものであつたことが窺える。だが、大切なのは、堀が音楽への造詣をいかに深めていたかということではなく、「音楽」が堀の文学に関わる時どのような意味を持つかということである。先にも述べたように、文学と音楽は異なる理論と形態を持つ芸術であつて、それらの交流を言うことはそれ程容易ではない。文学の中に音楽が入り込むということ、あるいは文学に音楽の要素を取り込むということが、果たして可能であるのだろうか。可能であるならば、どういう在り様としてそれが認められるのか。文学が「音楽的」であるということとは、具体的に究明されるべきであり、堀の文学の持つある種の雰囲気や、音楽という言葉から連想するイメージと安易にだぶらせることは避けねばならない。

今までみてきたように詩における「音楽」の重要性を主張する朔

太郎との関わりの中で、堀の文学が「音楽的」であるということの意味を、以下に明らかにしていきたい。

※

大正十二年の一月に、萩原朔太郎の『青猫』が出版された頃のことを、堀辰雄は次のように回想している。

「青猫」の初版が出た当時のこと、私がまだ十九かそこいらでその詩集をはじめて求め得て、黒いマントのなかにその黄いろいクロオスの本をいつも大事さうにかかへて歩いてゐたことなどを、それからそれへと思ひ出してゐた。(略)夕がたになるといつもその黄いろい本をかかへて二階の寝室に上がつていつてはそこで一人マントにくるまりながら、もう暗くなつて何も読めなくなるまで、それを読んでゐたものだつた。

〔「青猫」について〕

丁度萩原さんのユニークな詩集「青猫」が出た折で、私は何処へ行くのにもその黄いろいクロオスの本を持ち歩いてゐた。

一と頃は那一巻さへあれば他の本などはいらなほどだつた。

(二三の追憶)

かなりの熱中ぶりである。十九歳の堀辰雄にとつて、萩原朔太郎は「もつともなつかしい詩人」であり、朔太郎の詩集「青猫」によつて堀は「はじめて詩といふものの存在を知り、そして何よりも驚

異をもつて読んだ」(二三の追憶)のであつた。

堀と朔太郎のつながりは、堀と芥川のそれ以上には注目されるものではないが、堀自身の「今でもときをり私は自分の作品がいかに多くを『青猫』一巻に負うてゐるかを感ずるやうなことがある⁽¹⁰⁾」という言葉からも堀にとつての朔太郎の存在を見逃すことはできない。

まず堀と朔太郎において最も注目したのは「言葉」を捉える感覚が類似している点である。先にも指摘したように、「青猫」巻末の「自由詩のリズムについて」の中で、朔太郎は「言葉の一大シムホニイ」という表現を用いている。この、言葉のもつ調子・拍節・色調・気分・観念といった「あらゆる屬性」に敏感に着目する視点を、堀もまた持っていた。

ちょうど「青猫」が刊行された二か月後、三月十七日付で堀が神西清に宛てて書いた手紙には、日本語への期待と創作の意欲が綿綿と綴られている。

けれども、君よ、けつして日本語を捨てて呉れるな、この美しい日本語を。私はなによりも日本語を愛してゐる。(略)この仏蘭西のやうな、匂はしい韻律、美しい陰影、夕暮のやうな色合。(略)(私は現代の日本語を敢へて斯く愛するのではない。

今の乱雑暗澹のうちにさへかゝる音楽性美的要素を認めてゐる故に、その——日本語の——完成(私たちの一生の仕事であ

る)の暁を、すばらしく期待してゐる!) (略) (君は形式——韻律美の欠くべからざる条件——に於ける詩しか、認めま

いと云ふ。) 私は君のその詩に対する真実を讃める。けれども、あるひは変則的な、私に於ては、詩をもつと広く異端的に、感じたいと思ふ。私は、あの POE の「詩とは、美の韻律的創造である」といふ言葉を信奉しながら、冒瀆にも、韻律的散文を創造せんと試みてゐる。(略) 日本語がどれほど僕たちによつて、美しく音楽的絵画的になるか、(略) 美のために、僕は是等のことを、楽しく研究しようとしてゐる。寶石、煙草、香水、着物(主として和服) 洋酒、花 織物(更紗、天鷲絨 ETC.) 化粧品、毒薬其他……(略) 私は、洗練された敏感な言葉の所有者、(略) もつと僕は「言葉」を勉強したい、この貧しい語彙を広めたい。言葉の韻影、音楽性、造形美などを、(略) あてもなく探ねていつたら、どんなに愉快だらうと、一人で思つてゐる。じつさい日本語ほどかういふ怪しさ、複雑さ、美しさに輝かうとしてゐる言葉が他の何処の国にあるか?(傍点原文) 全体に高揚した気分を感じさせる文章だが、ここに示されている、日本語の「韻律」、「陰影」、「色合」を言葉の「音楽性美的要素」と捉える感覚は、朔太郎と通じるものである。また、「韻律美の欠くべからざる条件」である筈の「形式」を取り払い「韻律的散文を創

造せん」とする堀は、朔太郎の主張する「内容としての音楽」の正当な理解者であつたと言えるだろう。

途中に挙げられた語彙「寶石、煙草、香水、着物、洋酒、花、織物、化粧品、毒薬……」もまた興味深い。堀の語彙については、コクトーとの関連から「天使」や「パイプ」などの特異性が認められようが、コクトーに親しむ以前の堀の語彙には、朔太郎の少なからぬ影響があるように思われる。先の書簡中に示されている語彙だけで影響を断定することはできないが、同書簡中の「萩原朔太郎、室生犀星はこの言葉に於て、堪らない傾倒を感じてゐる(傍点原文)」という言葉を併せて考えるなら、この時の堀の意識下に、例えば「青猫」に収められている「春宵」の「嫺めかしくも媚ある風情を／しつとりとした襦袢、につつむ／(略)／ああこの溶けてゆく春夜の灯かげに／厚くしつとりと化粧されたる／ひとつの白い額をみる／(略)／処女のやはらかな肌のはひは／花園にそよげるばらのやうで／情愁のなやましい性のきざしは／桜のはなの咲いたやうだ(傍点引用者)」といったフレーズがあつたと考えることも可能であるかもしれない。

堀自身大正十二年から昭和八年頃まで数編の詩を書いているが、これらを制作年代順に並べると、大正十五年を境に詩風が変化していることに気づく。大正十五年以後の詩は、例えば昭和三年三月

「山繭」に発表した「病」のように、コクトーの影響が著しい。

僕の骨にとまつてゐる

小鳥よ 肺結核よ

おまえへが嘴で突つくから

僕の痰には血がまじる

(堀辰雄「病」)

僕の骨の森の中で

僕の静脈の青い木立の中で

花よ魚よ小鳥よ いろいろまじれ

たとへ地上では仲悪くとも(ジャン・コクトー「夜曲 断片」)

ところが、「別冊文芸春秋」第十九号(昭和二五年一月)に掲

載された「少年詩編」⁽¹⁾を始め、大正十五年以前の、堀自身が「もっ

どんな詩だつたか綺麗さつぱりと忘れてしまつてゐる」詩のいくつ

かには、朔太郎の詩との類似が認められる。その例として、大正十

三年「校友会雑誌」に発表された「病夢」を次に示したい。

とある古くさい夜更けの夢に／私は不思議な病鬱を影らしてあ

る 一つの油絵の前に佇つていた／画面はいつばいゆうに明る

い灰色で塗られて居て せつないくらゐ単調なる情想だが／そ

の情景の重心あたりに／細つこい一本の女の指がななめに突つ

刺つてる／まだ処女らしくほの青い情慾に疼いてるその繊指

——刺さつてる生爪の尖端から 絹糸のやうな血がすうつと

流れてくるやうだ／ふいと私が画題を見るとかう書いてある／

なんかが変に気になつて 素晴らしい風景を見つめながらど

うしてもそいつが描けないため 僕／の愛用の青つばいペン

をまで古壁の／真只中に突き刺して兀奮してゐる僕の神経です

……

のちの堀にはみられない、「病鬱」「情慾」「神経」などの言葉に

よつて現出するイメージは、まさに朔太郎が「叙情詩の主題」とし

た「感覺的憂鬱性」(「青猫」序)の詩のものであるうし、また堀が

大正十二年七月に発表した「仏蘭西人形」(「橄欖の森」第三号)の、

「たまらなくたのしい四月のひろい野原」で「もの言はぬ 仏蘭西

からきた娘の人形を抱きながら／私はひとりで しづかな情慾を楽

しんでゐた」という春の日の情慾を弄ぶ風景は、やはり「青猫」の

「春の感情」や「艶めける靈魂」を連想させる。

そよげる／やはらかい草の影から／花やかに いきいきと目を

さましてくる情慾／燃えあがるやうに／たのしく／うれしく／

こころ春めく春の感情。／(略)／ああこのわかやげる思ひこ

そは／春日にとける雪のやうだ／やさしく芽ぐみ／しぜんに感

ずるぬくみのやうだ／たのしく／うれしく／こころときめく性

の躍動。／(略) (「艶めける靈魂」)

のちに堀は、「この詩集（引用者注・『青猫』）が私に与へた影響のいかに大きかつたことか」（『青猫』のことなど）と自ら語っているが、堀が本格的な文学活動を始める大正十五年以前にわずかに残されたこれらの詩によって、この時期の堀への朔太郎の影響を認めることができる。

コクトーやラディゲに親しんだ後、堀辰雄の文学は心理的な色合いを濃くし、「ルウベンスの偽画」や「不器用な天使」などの初期作品が書かれるが、その出発点において堀が朔太郎の詩と詩論をよく咀嚼していたことにもっと注目すべきであろう。朔太郎の詩論を十分意識しながら書いたと思われる先の書簡には、堀の創作への意欲的な姿勢が示されていた。この時堀の持っていた日本語への期待と信頼は、おそらくそれ以後の、堀の文学の一指標となり得ていたはずである。堀の言う「韻律的散文」が具体的にどういふものであったのかは分からないし、それを、「創造せん」とした意気込みがどの程度持続したのかも知ることはできないが、その課題は、堀が意識的に掲げていたかどうかにかかわらず、堀の文学に内在し続けたいように思われる。本格的な小説よりも、小品・随筆を数多く残し、それらがまた「詩的世界」⁽¹³⁾として評価される堀辰雄の文学の質はこの課題と無縁ではないだろう。

文学と音楽の関係を知るとは難しく、それは河上徹太郎の言う

堀辰雄と萩原朔太郎

ように「一般的な解決はできない」⁽¹⁴⁾問題であろうが、少なくとも堀辰雄の場合、朔太郎の「音楽」と共鳴するものを持ち得ていたという意味で「音楽」性を認めることはできよう。それはあくまで朔太郎のいう意味での「音楽」である。朔太郎が「美しい村」を評して「全体としての音楽」、「音楽としてのやさしさ 匂ひ」、「散文で書いた抒情詩」⁽¹⁵⁾と語った言葉がそれをよく示している。

※

堀辰雄においてよく用いられる、「音楽」という語に注目して本論を試みたが、朔太郎の言う「音楽」についてさらに理解を深める必要を感じている。朔太郎の詩における「音楽」論をもとに、形式から脱却した、言葉の諸要素の総合的な機能として「音楽」を捉えたのであるが、この「言葉の一大シムホニイ」であるところの「音楽」とともに、『青猫』の序で「靈魂の實在にあこがれる羽ばたき」として朔太郎が「音楽」に付与した哲学的な意味を知らなければ、その主張の全体をつかんだことにはならないだろう。この問題は堀辰雄との関連においても重要だと思われるので、改めて考えることにしたい。

ところで、「音楽」という語を手がかりに堀辰雄の周辺を見渡すと、面白いことに気づく。「音楽へのあこがれなしに、如何なる散文詩もなく韻文詩もない（傍点原文）」⁽¹⁶⁾という朔太郎の言葉を受け

るように立原道造は「音楽の状態をあこがれて」ソネットをつくり、中村真一郎は「詩の革命——『マチネ・ポエチック』の定型詩について——」と題する宣言文の中で、厳密な定型詩の確立が「我々の愛する日本語から計り知られぬ程多くの美しい可能性を引き出し」「音楽性は雄弁から訣別する」⁽¹⁸⁾と説き、また、マチネポエティックの試作が不毛な結果に終わり日本語の詩に限界をみた福永武彦自身の心情を反映するかのように、「草の花」の主人公は「日本語で詩を書くつもりは今のところないんだ。僕は小説を書いてみたい、それも音楽的な小説という、謂わば不可能なジャンルを可能にしてみたいと考えているんだ」と言う。ソネット、定型押韻詩、小説とさまざまな形式をとりながら、詩人たちは皆「音楽」を求めた。萩原朔太郎から西脇順三郎へとつながる詩派から少し離れたところに、どうやら「音楽にあこがれた」詩人の一群があったようである。

注

- (1) 川端康成「堀君の文学」(角川版『堀辰雄全集』推薦文)
- (2) 立原道造「風立ちぬ」(引用箇所を含むI)Ⅲ「四季」昭二三・六
- (3) 河上徹太郎「美しい村」(『ヴァリエテ』昭九・六)
- (4) 神西清『堀辰雄集』卷末解説(新潮社昭二五)
- (5) 河上徹太郎「堀辰雄」(『文藝』昭和二八・八)
- (6) 「何よりもまず音楽を／それには奇数韻を選ぶこと」というこの詩のはじめの二行が、象徴詩と音楽の関係に強く影響し続けたと言える

だろう。

- (7) 例えば現在でも、上田敏訳「落葉」の「秋の日の／ギオロン／ためいきの／身にしてみても／したぶるに／うら悲し」の「し」の連音が「二種の音楽を奏でている」(石丸久「日本語の音楽」、『近代の詩歌』有斐閣双書)と言われる。

- (8) 「調子本位の詩からリズム本位の詩へ」(『詩歌』大六・五)、「詩と音楽との関係」(『早稲田文学』大七・六)、「自由詩のリズムについて」(『青猫』卷末附録 大二・一)。

- (9) 松田智雄「堀辰雄の音楽」(『季刊芸術』第一九号 昭四六・一〇)
- (10) 「最も影響を受けた書籍」というアンケートへの回答(『文芸通信』昭八・一一)。

- (11) 大正二一〜一五年にかけて「校友会雑誌」等に発表されたものの再録である。

- (12) 神西清宛書簡(昭和二五年一〇月一日付)。
- (13) 矢内原伊作「小品と隨筆の世界」(『國文学』昭五二・七)
- (14) 河上徹太郎「音楽と文学の交流」(『新潮』昭一一・五)
- (15) 萩原朔太郎より堀辰雄宛書簡(昭和九年六月二五日付)。
- (16) 萩原朔太郎「詩とはなんぞや」(『文学』第五号 昭五・二)
- (17) 立原道造「風信子」(『四季』昭二二・一)
- (18) 中村真一郎「詩の革命」(『近代文学』昭三二・九)