

「戦争の歌」を詠まないでいられた可能性

——前川佐美雄の場合——

石原 深子

萬人に、古今を通じて、到る所で信じられたものは、嘘である場合が極めて多い。

ポール・ヴァレリー（堀口大學訳）

はじめに

前川佐美雄は現代短歌の源流と評される昭和期を代表する歌人である。前川の履歴は次の通りである。一九〇三（明治三六）年奈良県に生まれる。一九二〇（大正九）年佐佐木信綱を中心とする竹柏会『心の花』大和支部へ参加、翌二一年竹柏会入会。二二年、東洋大学へ進学。卒業後帰郷中に堀口大學『月下の一群』を知り、一九二六年の再上京後本格的に短歌に取り組み始める。一九三〇（昭和五）年七月、第一歌集『植物祭』を素人社書屋より上梓した。現在この歌集はいわゆる「モダンイズム短

歌」の代表的な歌集として文学史に記される。以後、美と詩性とを追究した短歌、歌論を発表し続けた。一九三三年、前年末の父の死により家督を継ぐため帰郷、一九三四年短歌雑誌『日本歌人』を創刊・主宰する。戦前戦後を通して奈良に住まいし歌人としての活動を続けるかたわら、戦後は後進を育成し郷土の文化人としても待遇される。一九七〇年奈良を離れ娘一家の暮らす茅ヶ崎へ移り住む。一九七二年第六回逍空賞を受賞、ここにおいて生涯の業績を正当に評価される。一九八九（平成元）年日本芸術院会員に推され、一九九〇年に他界した。

『植物祭』刊行以前より東京で短歌仲間とともに試行錯誤し雑誌遍歴をかさねていた前川は、一九三四年六月『日本歌人』を創刊、主宰した。『日本歌人』は一九四一年八月、通号第八四号が発刊停止に遭い終刊、戦後復刊、現在も刊行されてい

る。

本稿では主に昭和戦前期における前川の営為について、「現代短歌の源流」と評される歌人ながら毀譽褒貶さまざまであった前川のスタートラインを確認した上で、日中戦争下において「戦争の歌」を詠むことに抵抗し論陣を張った前川の歌論を確認する。しかし前川はアジア・太平洋戦争下では「翼賛歌」を詠んだ。最後に前川が「戦争の歌」を詠まずにいられた可能性を検討する。

章立ては次の通りである。一 大正末期から昭和初期にかけての短歌の状況 二 プロレタリア短歌と前川佐美雄 三 自由律短歌と前川佐美雄 四 反アララギと前川佐美雄 五 ダダと前川佐美雄 六 シュルレアリスムと前川佐美雄 七 「戦争の歌」に関する前川佐美雄の歌論 八 戦後間もなくの前川佐美雄 九 「戦争の歌」を詠まないでいられた可能性

前川佐美雄作品の引用は『前川佐美雄全集』（砂子屋書房 二〇〇二―二〇〇八）に拠り、適宜全集未収録作品も引用する。

一 大正末期から昭和初期にかけての短歌の状況

前川とその同行者石川信雄（信夫）、斎藤史らの短歌は現在「モダニズム短歌」と称される。このいわゆるモダニズム短歌が現代短歌の源流と措定され、その中心人物が前川であるがゆえに、とくに前川が「現代短歌の源流」と評されるようになったものと考えられる。それではいわゆるモダニズム短歌とはどのような特質を有するのであるのか。

『現代短歌大事典』（三省堂 二〇〇〇）の「モダニズム短歌」の項目（項目執筆者は三枝昂之）を確認すると、次のようにある（傍線は筆者による。また振り仮名は省略した）。なお三枝には前川の商品と生涯とを論じた、前川研究の基盤となる著作『前川佐美雄』（五柳書院 一九九三）がある。

昭和初期に新興短歌運動がおこった。既成の伝統短歌への否定を旗印にしたその運動を、表現の芸術性を重要視する立場から担ったのが「モダニズム短歌」である。（丸き家三角の家などの入りまじるむちやくちやの世が今に来るべし）（前川佐美雄『植物祭』一九三〇・七 素人社書屋、〈ま夜なかのバス一つないくらやみが何故かどうしても突きぬけられぬ〉（石川信夫『シネマ』三六・一二 日本歌人社）。前者は世の中の画一性への苛立ちをあらわし、後者は闇の深さを感覚的に表現している。神経の鋭敏さの中で、既成の短歌表現や世間的価値を揺さぶる点に、特徴がある。「モダニズム短歌」は、「日光」の反アララギの運動、「芸術と自由」の口語歌運動、小説の新感覚派、絵画や詩のシュルレアリスム等、大正末からの新しい潮流の磁力を母胎にして生まれた。中野嘉一、清水信等多くの歌人は口語自由律に拠ったが、作品的成果には乏しい。代表的歌集は前川佐美雄『植物祭』、斎藤史『魚歌』、石川信夫『シネマ』等で、定型尊重のモダニズムから生まれた。

三枝による記述や各短歌史を参照すると、大正期に写生を重んじる流派であるアララギが歌壇で權威を持っていたこと、明治期以来の口語短歌の試みが力を持ってきたという二点が確認できる。それから、関東大震災以後における芸術の新潮流の影響を短歌もまた受けたということが挙げられる。

少し視野を広げてみると、勝原晴希編『日本詩人』と大正期——（口語共同体）の誕生（森話社 二〇〇六）等に詳しく、詩においては大正期に口語自由詩が、萩原朔太郎など芸術性を追究した詩人たちであっても、あるいは民衆詩派などによっても、一定の達成と革新がなされていた。しかし大正期の短歌において斎藤茂吉、北原白秋、若山牧水、前田夕暮といった時代を代表する歌人たちは、口語短歌を中心として詠んでいたのではなかった。短歌に詠まれる素材あるいは浪漫主義であれ自然主義であれ主義、思潮の導入は、明治以来の西洋化の影響から短歌においても広がりを見せていたが、時代、世代を代表する歌人たちによる短歌への口語の本格的な導入と達成は成されていなかった。大正末期の歌人たちの動向は、詩人たちの交流や動向からも影響を受けていたと見るべきだろう。大正末期に起こった、白秋、篠井嘉一、釈道空、石原純、川田順、木下利玄、夕暮、土岐善麿らによる超結社的な反アララギの雑誌『日光』（一九二四年四月創刊、一九二七年二月廃刊）の動向は、詩精神の追究や浪漫主義的な芸術性の追究といった素材や思想面からの中堅歌人たちによる新しい動きであり、こ

の雑誌では口語自由律短歌も試みられた。

なお一九二五年には竹柏会の逸材で『白樺』『日光』に参加した木下利玄が亡くなり、一九二六年にはアララギの総帥であった島木赤彦が死去した。道空は赤彦の死を契機に短歌滅亡論「歌の円寂する時」（『改造』一九二六・七）を発表している。

他方、東雲堂書店に勤務し、啄木「二握の砂」「悲しき玩具」、白秋「桐の花」、牧水「別離」、茂吉「赤光」といった明治末期から大正期にかけて文学史的に重要な歌集を出版した西村陽吉の主筆した『芸術と自由』（一九二五年五月創刊）は、啄木以来の社会主義的、生活派的な口語短歌を目指すものであった。

前川は西村陽吉と戦後に続く長い交流をもつが、西村は思想的にはアナキズム系であった。後述するが前川の短歌におけるアナキスティクな性質が指摘されてきたことを考えると、関東大震災以後の混沌とした思想状況のなかで、以後前川の短歌に理解を示す年長のアナキズム系歌人との出逢いがもたらされたことは、前川にとって良い巡り合わせだっただろう。

さて『日光』『芸術と自由』は関東大震災以前の大正期の短歌への反動かつ革新を志したが、いずれも中堅による動きであった。本格的な革新は、その動向に共鳴しつつ、震災後の、短歌に限定されない新しい芸術潮流を果敢に受けとめ実践を試みた、前川佐美雄を含めた次世代が担ったことになる。

そこで次世代の動向であるが、大正末期から昭和初期にかけての若手歌人による新興短歌は、短歌以外の文学・芸術潮流同

様に関東大震災後の新しい芸術潮流の影響を受け、素材や思想面ではダダ、シュルレアリスム等を摂取した芸術派のいわゆるモダニズム系とプロレタリア系とに大きく分けられる。そして短歌に用いる言語や形式といった表現の面では、口語を本格的に導入することはもとより、この時期ならではの特徴は非定型の自由律短歌（当時の呼称は「新短歌」等様々だが、本稿では自由律短歌と統一する）が隆盛することである。伝統的な短歌定型は権威と見なされ反逆や打破の対象とされた。

前川は口語を導入しつつも「定型」で「モダニズム」系という、当時の若手歌人としてブルジョアとも非難される立場を最終的に選択した。しかし後にのこった短歌は「定型」で、口語の活用と隆盛は昭和末期に俵万智第一歌集『サラダ記念日』（一九八七）がベストセラーとなったことから明白である。またモダニズム系歌人らの試みは、戦後、前川の弟子で前衛短歌運動を牽引した塚本邦雄らに引き継がれ、前川らの若い時代より広範な支持を得ている。このように前川の選択は全て後に引き継がれたのだが、それは結果にすぎない。次節以降ではその選択を同時代状況に置きなおして検討する。

二 プロレタリア短歌と前川佐美雄 口語表現と短歌仲間

大正末期から昭和初期にかけてプロレタリア芸術運動が盛り上がり、短歌でもそうであった。松澤俊二が指摘するように、

プロレタリア短歌では権威的、支配階級的と見なされた定型にこだわらないという自由律が試みられたのみならず、労働者や農民が日常の身近な言葉で歌うという、口語の本格的で広範な活用が試みられた。これらはその後の短歌表現への影響を考えるにあたって重要だが、前川における短歌表現という本稿に關わる側面から見ても重要であると筆者は考える。

前川の一九二六年の再上京は本格的に短歌に取り組むという決意の上での上京であったが、東京での前川は、以前より参加していた『心の花』で編集に参画し短歌の掲載を続けつつ、『心の花』の歌友石樽茂の誘いもあり、当時勃興していたプロレタリア短歌運動に参加し、大熊信行（一八九三—一九七七）が一九二七年に創刊したタブロイド判『まるめら』にも参加した。『現代短歌大事典』（前掲 項目執筆者は藤沢全）によると、大熊は石川啄木の短歌に共鳴して作歌を始め、大正期には土岐哀果（善麿）の『生活と芸術』で活躍し、『日光』にも参加した歌人にして経済学者であり、口語を用いたプロレタリア短歌運動を推進した。前川は「左翼に同情的」な人物であったと記す（連載「秀歌鑑賞」読売新聞（九州）一九六七・五・三三）。前川は当時の大熊の歌から「メーデーを目守る市民のしづかさよ緑の陰に幾千かゝる」等を引き、大熊は「ハイカラで詩人風、その歌はなかなかうまかった」と述べ、提出歌について「自由な歌いぶりだが、かんどころはちゃんと抑えている。しかも明るい感じなのだ」と評する。この評より『植物祭』（一九三〇）

に結実する試行錯誤をしていた当時の前川が、プロレタリア短歌運動に本格的に携わった人物のなかでも大熊に惹かれた要因が垣間見える。「ハイカラ」「詩人」「自由」「明るい」とは前川が称賛に際して用いることの多い単語である。

しかし前川は次のように「声明書」(『短歌月刊』一九三〇・六)を発表し、プロレタリア短歌運動から離脱し、以後の立場について誠実に述べる。前川の初期の長文として重要だが、全集等には収録されていない。「何が故にプロレタリア短歌運動を放棄したか。それは私にはやれないからだ。(略)それをやりとげることには私を虐殺することになるのだ。(略)マルクスの意志的などころ。(略)この意志は学びとついで、だらう。しかしそれを実行に移す事はつひに私には駄目なんだ。(略)かうして私は又終に何物にもたよりきらない人間になりはてた。さうして、生きてゐてもつまらぬ、死んでもつまらぬ、だから生きてゐるといふ一番正直なところへ還つて来たのだ。(略)死なずに生きてゐることの美しさ。実につまらぬ美しさだ。このつまらぬ美しさを愛する私は、もう人生の醜悪な美しさや、人生を悪しざまに見た美しさには心を惹かれない。今はもう極端に美しいものを愛する。(略)歌の方で、私がこれからやらうとする方法は、一九二七年アララギの土屋文明氏や斎藤茂吉氏からコレラ菌みたいにきはれたあの歌をもつと美しくして行くことだ。(略)心の花は私の育つて来たところであり且つ深い因縁があるので、こゝでは佐々木信綱先生らの鴻恩に甘へつ

つ元気一杯にやつて行くつもりだ」。

この「声明書」では一九二七年に勃発した前川とアララギの土屋文明との、いわゆる「模倣論争」についても触れており、つまりは堀口大學訳詩集『月下の一群』に惹かれ再上京を果たした前川が、元々目指していた短歌における美や新しい詩精神の追究へと復することを述べている。

前川はプロレタリア短歌運動への参加と離脱により人間関係に禍根を残し、左翼陣営からは戦後に至っても好感を持たれず、この運動への参加は前川に必ずしも益をもたらしていない。しかし前川がプロレタリア短歌運動から得たものもあつたと筆者は考える。前川がプロレタリア短歌運動に参加せず『心の花』のみで作歌を続けていたら、前川において、短歌における口語の本格的な活用という言語表現上の刷新が為されていたらどうか。たとえば前川は次のような口語かつ非定型に近いプロレタリア短歌を試みている。「見ろ！草を刈る利鎌とがまのひかりに照らして俺らのいのちは無産魂だ」(『短歌前衛』一九二九・一一)、「血みどろの最後のどたんばが見える日にいつまで自分を批判してゐるか」(『街頭進出』より)。「プロレタリア短歌集 一九二九年メーデー記念」一九二九・五 紅玉堂書店 所収)。

一首目は初句冒頭に命令形を用いている。これはプロレタリア短歌にかぎらずアジェーションに用いられやすい表現であるが、他方で歌謡において自然に對して命令的に呼びかけたりかかったりする場合があること、命令的な表現が呪文として機

能する場合があることを、藤井貞和が指摘している。³⁾

『植物祭』所収歌で命令的な表現の用いられた短歌を確認すると、いわゆるモダニズム短歌の例として取りあげられることが多い。「いますぐに君はこの街に放火せよその焰の何とうつくしからむ」や、「秋晴のかかるよき昼は犬も猫もまた豚も馬もあそびにきたれ」「われわれの帝都はたのしごうたうの諸君よ萬とわき出でてくれ」での煽りや呼びかけ、勧誘は、呼びかけられる対象が誰(何)なのかがはっきりとしている。

また「土の暗さで出来上つた我だと思ふときああ今日の空の落つこつてくれ」「いくまんの鼠族が深夜の街の上をいまうつるなりあの音を聞け」「周囲からあはれがられてゐるなんてそんな恥辱は死んであやまれ」「行く先ほどのやうになるかは知らないが再びこんな夢はつくるな」での希求や命令・勧誘、禁止の表現では、誰の希求や命令・勧誘、禁止なのか(「思ふとき」「いま」と時間を認識している者」「あはれがられてゐる」者、「知らない」者)が明解であると思われる。

しかし後に前川の代表作となる歌集『大和』(一九四〇)に収録される、例えば「まかがやく夕日のなかに眼をとちよかくして今も由緒ただしき」「野いばらの咲き匂ふ土のまがなしく生きものは皆そこを動くな(いづれも初出『日本歌人』一九三九・五)においては、「眼をとちよ」「そこを動くな」と命令的な表現を用いているが、『植物祭』所収歌より表現が深化している。前川の表現において眼のあるものは『植物祭』以来人

間や動物に限らないが、前者は眼のある何かに、後者は「生きもの」「皆」に、命令的に或いは呪文のように、実現してほしいこと(「とちよ」「動くな)を独白とも解釈できるように歌う。また二首ともこの歌を歌っている主体が何者なのか判断とせず、その行為が要求される事情も判断としない。そのうえで自然との交感によつて浮かびあがる「由緒ただし」「まがなし」といった抽象的な概念が具象表現を介して表現されている。これらは命令的な表現の、歌謡的・呪文的な側面を活かした短歌であると言えるだろう。

なお藤井は「唱歌のたぐいを始めとして、「うた」は隠れた神々に呼びかけるといふ原初だった」「神々に呼びかける唱謡類を取りこむような説明体形を(「神話」の生成と認定しよう」と論じる。とは言え前川の歌集『大和』や『天平雲』(一九四二)は奈良で詠まれ、歌集の題名が古代大和や天平時代を想起させ、そして歌には歌謡的・呪文的な側面を活かした言葉の用い方がなされたが、これらの歌集収録歌には神話を下敷きにした歌はあつてもことさらな神秘性や呪術性はまともっていない。⁵⁾

話題を戻し、プロレタリア短歌の中から挙げた二首目は初句の「血みどろ」という残酷で非日常的イメージの単語と、下句のアジテーションとも内的独白や自己への問いとも解釈できる表現との間の二句目に、「どたんば」という調子の軽い口語を用い九音の字余りとして、奇妙なりズム感と浮遊感とを醸し出している。具体的な表象を用いない歌であるため、プロレタリ

ア短歌の文脈におかれるとその文脈で解釈し得るが、この一首だけを取り出せば、『植物祭』所収歌のうち、若者の追い詰められた自意識が作品化された一連に入首していても違和感なく収まる。

このように前川の作歌における口語の導入や活用という観点からは、プロレタリア短歌運動の影響が考えられる。当時の『心の花』掲載歌の主流は口語短歌ではなく、前川の作は『心の花』誌上では異質である。

また人間関係を禍根を残しはしたものの、一九二八年に前川を含めた若手歌人によって結成された新興歌人連盟への参加以降、前川は「次第に他の結社の人々を知るようになってきたが、それまでは殆ど孤独であった」と回想している（歌集『春の日以前』あとがき 初出『短歌研究』一九五九・八）。新興歌人連盟には前川の盟友となる石川信雄が慕い、タブロイド判『エスプリ』（一九三〇年四月・五月の二号のみで廃刊）を創刊した筏井嘉一も参加していた。『エスプリ』には石川はもちろん二号には前川も寄稿した。石川をはじめとする同世代の短歌仲間との出逢いを前川に用意したことが、プロレタリア短歌運動が前川にもたらした二つ目のものとして挙げられる。

加えると、前川自身は短歌において芸術派と目され、美や詩的追究に生涯を賭したが、その短歌観は戦後のものであるが次のごとくである。「名歌は名歌たるだけの何らかの資格や条件を備へてゐるので、純粹な作品価値はもちろんのこと、それに

もまして広く民衆に愛誦せられ支持せられることが肝心である。如何に傑作なりとも民衆と縁なきものは名歌にならない」（名歌に關して―薬師寺の歌―）初出『朝日新聞』一九五五・五・二六『日本歌人』一九五五・八 転載分より引用）。文学にかぎらず高い芸術性を志向する前衛的な作者には「民衆」に作品の価値が通じないことを割り切る者もあるが、前川はそうではなかった。このような短歌観の由縁は『心の花』における佐佐木信綱らによる指導の影響か、プロレタリア短歌運動の影響であるかはともかくとして、離脱したとはいえ前川がプロレタリア短歌運動と関わったのは、前川の短歌観に通じるものがあつたからでもあるだろう。

最後に、プロレタリア短歌との関わりで言及しておきたいことは、前川のプロレタリア短歌「路^{みち}ばたの草木に^{あは}対^むいてあきらめの生きのこりの詩人どもが^て掌^{あは}を合^あしをる」（『プロレタリア短歌集』前掲 所収）についてである。松澤俊二は（『プロレタリア短歌』前掲 参照）この歌で「生きのこりの詩人」と呼ばれているのがブルジョア歌人であり、「時代の発展から見放されてゐる彼らは「生きのこり」に過ぎない。つまり、早晚死滅するだろうと。（筆者注・改行）しかし一九二九年になされたこの予言は結果的に外れた（略）数年のうちにほとんど霧消したのはプロレタリア歌人の側だったのである。ただし、一時期とはいえプロレタリア短歌が多数の作者を抱え、無数の読者を獲得し、既成歌壇を揺るがしたことは事実である」と解釈し論

じる。

結果にすぎないが、前川はプロレタリア短歌運動が隆盛し始めた時期にたまたま東京へ来ており、縁あって参画し、離脱後は既成歌壇の主流歌人ではないとしても「ブルジョア」と指される歌人として生き残った。

前川自身は、自らが思想的に訓練されていなかったこと、若い日に作歌への精進ではなく党派的な争いに時間を費やしたことを悔やむ発言を繰り返し、運動へ参加した結果の責任を我が身に引き受ける様は見えてとれる。ただこの参画と離脱によって前川は種々の攻撃に晒され人間関係上の裏切りやトラブルを体験し、失恋を経て一九三〇年の『植物祭』刊行後の年末にはチフスで入院もする。病気によって渡欧計画も頓挫した。なお『植物祭』はプロレタリア短歌運動参画中に出版計画が二回頓挫している。ここから想定される起り得た最悪の事態は、前川の精神力や体調如何によって『植物祭』刊行前後に前川が文字通り生き残らなかつたことである。

三 自由律短歌と前川佐美雄 定型と古典の尊重

本節では自由律短歌と前川との関わりについて検討したい。前川はプロレタリア短歌時代に自由律に近い短歌も詠むが、『植物祭』に収録した短歌は基本的に定型で、一九三一年に創刊した『短歌作品』、『短歌作品』を引き継ぐ『カメレオン』そして一九三四年創刊の『日本歌人』でも定型尊重を旗印にした。

自由律短歌は『日光』に参加した石原純、前田夕暮ら中堅歌人、そして昭和初年代の若手歌人の多くが試みた。前川が同時代的に書いていたものを読むと、流行に脅威を感じていたと思われる。中野嘉一・岡井隆・篠弘による鼎談「昭和初期の短歌運動」(『短歌』一九八九・七)でも、岡井が近藤芳美の証言として「自分たちが歌を作り出した昭和初年、まわりを見渡すと、みんな新短歌で、あれでなければ歌人でないという感じがして、すごい脅威だった」と述べている(なおおいて篠が「一方、新短歌と同じようにプロレタリア短歌がはびこっていて、これへの同情を示さない限りは若者はきつかけをつかめないような時代だと聞いていますが」と述べる)。

先述のように伝統的な短歌定型自体が権威と目され、若手歌人による反逆や打破の対象となっていた。自由律短歌勃興の同時代的背景としては、大正期の俳壇で萩原井泉水により自由律俳句が試みられ一派を成していたことからの前田夕暮らへの影響⁽³⁾、また大正末期から昭和初期にかけての詩人たちによる短歌の試みが考えられる⁽³⁾。

短詩の試みは『現代詩大事典』(三省堂 二〇〇八)での項目「短詩運動」(項目執筆者は小関和弘)に「短詩運動が伝統的な短詩型文字と水脈を通じ合う位相があった」と指摘されており、また大正期以来の詩人たちの動向と若手の動向が交錯する試みであったが、前川はそのいずれの人物とも後に関係を持っている。『植物祭』を出版した素人社書屋社主金子農夫雄(俳

号杜鵑花 一八九四—一九三八）は短詩運動に参加した俳人でもあった。また若手世代による代表的な短詩運動の詩誌『垂』に参加した若手詩人たち、代表作「春」（てふてふが一匹韃靼海峡を渡つて行つた）のある安西冬衛や三好達治らと前川は交流を持ち、三好は『日本歌人』にも寄稿した。¹⁰

さて前川は自由律短歌への批判を「逆説的な短歌革新法」（『短歌作品』第三号 一九三一・四）で論じている。石川信雄も「短歌のABC」（『フォルム』第二号 一九三一・三）でほぼ同じ見解を述べている。これはどちらかが真似をしたというよりは二人で議論し意気投合した結果と思われる。

前川は「三十一音律の定型短歌」を「ダイヤモンド的形式」と述べ、石川も「ダイヤモンド的形式」と述べている。さらに前川が「歌壇是非」（『短歌作品』第二巻第三号 一九三二・三）において「ダイヤモンド的形式」という呼称を「この云ひ方を真似る小僧がちよいちよいある」と書いていることから、この表現は前川と石川とが考えついたものと思われる。いずれにしても前川と石川の主張は、短歌の三十一音定型を黄金詩型と見なす考え方である。また前川は短歌を「詩のジャンルに規定される、詩の中の一つのフォオムにすぎない」と述べ、「三十一音律の、この古めかしい伝統的なフォオムをそのまま、使用して今日の短歌を革新するのは、この方法の発見を措いては他に見当たらぬのだ」と、新しい方法の発見を主張し、それによって「短歌を詩の正しい位置に持ちかへる」（『詩と短歌』『短歌

作品』創刊号 一九三一・一）と主張する。前川は短歌の革新について思想や素材、定型破壊ではなく「新しい角度から見」る「方法の発見」によると、『植物祭』刊行とほぼ同時期の『心の花』一九三〇年六・七月号に掲載された「真の芸術的短歌は何か」においても主張していた。¹¹

以上のように前川とその同行者たちは、伝統的な短歌定型の破壊や自由律を目指さなかった。「定型」を保つのであるから、前川らの試みは定型の器に盛る内容を「革新」というより「更新」することを目指したという方が適切だろう。ただしその定型短歌に用いる日本語自体には、本稿で論じられる問題ではないが、プロレタリア短歌と口語表現に際して先述したように、「破壊」から「革新」へ至る側面があったと考えられる。

次に定型尊重と併せての古典尊重についても確認する。前川は『植物祭』収録「植物祭後記」（一九三〇・六）で西洋の新潮流から学び摂取することと同時に古典からも学ぶことを記したが、『短歌作品』において定型尊重を主張する場合にも、次のように極端なほどの伝統の称揚、古典尊重を主張する。「日本人の血を享けてゐる限りは、この伝統的短歌の詩型は、決して捨てきりに捨て去り得るものではないといふことだ。我々は、どのような、日本人離れをしてみても、日本人であることに於いて変りがないように、それと同じに日本人の短歌は、やはりどうしても三十一音律の定型でなくては納まるものでないといふことは、これはもう理論を超越した、血統的絶対の力¹²で、暴

力や権力では左右し得られないことだ。だから自由律派の人々も、いつかは、この定型律に立ち戻つて来るだらうことは(略)明かなことだ」(「逆説的な短歌革新法」前掲)、「日本には元来小説などの伝統はありやしない(略)日本の文学史は、正に短歌の文学史なのだ」(「所詮日本には短歌の立派な伝統はあつても、フランスのやうに詩や小説の立派な伝統はないのである」(「歌壇是非」前掲)、「詩と詩論」を一冊や二冊うろ読みしたやうな頭の程度で日本の短歌が革新されたのは、日本の短歌もたいていで泣き出すだらう」(「当世歌人教育」『短歌作品』第二卷第三号 一九三二・三三)。

「日本人の血」「血統的絶対の力」といった極端な日本賛美やファシズムにつながりかねない表現が見られるが、そこまで前川が自由律短歌に脅威を感じていたゆえと思われる。のちに前川は「或る一季節のはなし」(『日本歌人』創刊号 一九三四・六)において「自惚か知れんが、勃興しつつかある、自由律短歌を壓へて行けるのはたつた一つ「短歌作品」よりなかつたのだから」と東京時代を回想する。また若い日の前川は議論において言い過ぎるきらいがあり、これもその一例である。なおこの時期の前川による古典尊重の議論は深化して、前川の代表的な歌論の一つ「新古典主義の方向」(初出『日本歌人』一九三九・一〇)へと繋がる。前川が日本浪漫派と親交を持つ以前より定型だけでなく古典の尊重も主張していたことは注意されるべきで、定型尊重のみならず古典尊重においても、昭和初年代の

前衛的な若手歌人として前川らは少数派であった。

ここで想起されるのがヴァルター・ペンヤミン「複製技術の時代における芸術作品」(一九三六 第二稿 野村修訳 岩波文庫)における「オリジナルが、いま、ここに在るという事実が、その真正性の概念を形成する。そして他方、それが真正であるということにもとづいて、それを現在まで同一のものとして伝えてきたとする、伝統の概念が成り立っている」という指摘である。この指摘は伝統的な短歌定型を奉じる前川らが自由律短歌の隆盛に対して自分たちの正統性、真正性を主張したことを通じる。しかし皮肉なことにそれは昭和十年代に定型を用いた無数の「翼賛歌」、「愛国短歌」、「戦争短歌」(以下本稿では以上を総じて「戦争の歌」と称する)が有名無名を問わず歌人たちによつて詠まれたことにも繋がるだろう。定型が、国家による真正性が保障された伝統的なオリジナルな型であると認識されていなければ、戦時下でその型自体を用いることは困難であつたはずだ。

もうひとつ「古典」と関わって『植物祭』という歌集の題について触れておきたい。「植物祭後記」には「本歌集の植物祭といふのは、近年日本でも四月の三日に催されてゐるが、つまり植物を愛護せよといふ意味の最も文化的なお祭りの一つだ。僕はこの言葉の持ち味が好きであり、且つ西洋的な新しさと日本的な古典の匂ひとが、うまく結びついてゐて、些かも無理を感じさせなく、殊に言葉の意義が非常に明るくて、しかもおち

ついでゐるのがうれしいのだ」とある。四月三日は戦前では神武天皇祭の日で、かつこの日を「植栽日」とすることが近代化の過程において明治期の一八九八年から始まっていた。¹²⁾なお「植栽日」は一九三四年には「愛林日」と名前を変える。奈良県立農林学校（大淀町下淵。前川は一九二一年卒業）に通った山林地主の子弟であった前川は神武天皇祭はもちろん「植栽日」を知っており、郷里で神武天皇祭や「愛林日」制定以前から行われていた愛林行事に参加することもあっただろう。四月三日はたしかに「西洋的な新しさ」に由来する「植物を愛護せよ」という意味の日でもあり、「日本的な古典の匂ひ」のする「神武天皇祭」の日であった。『植物祭』という題そのものが前川の造語であるのかは判然とはしない。しかしその背後には近代化にまつわる必ずしも「非常に明るくて、しかもおちついていゝる」ばかりではない事情がある。前川が左翼運動に参加したわりに、フアナティックな天皇制支持者ではなくとも天皇制に反対や抵抗をしなかった、また最終的に「翼賛歌」を詠んだ人物であったことを考え合わせると、神武天皇「祭」を隠し持つこの歌集の題は、短歌の近代化を象徴しているようにも見える。

さて戦時下には作歌が困難になった自由律短歌の試行錯誤について確認したい。前川は自由律短歌について「詩的精神（エスプリ）」を变革し、それを「三十一音律の定型の中に、再び盛り直すことによつてのみ、真のよき短歌が求め得られる」と過渡期の試みとしての自由律短歌は認めるものの定型尊重を主

張し、自由律短歌ではなく詩（散文詩）をやればいいとも述べた（『逆説的な短歌革新法』前掲）。また前川からではないが自由律短歌に拠る歌人たちは短歌の長い伝統や短歌を支持する大衆の力を信じているのではないか、短歌ではなく歌壇から離れたくないのではないかといった皮肉な見方も当時の詩歌人らによつて記されている。¹³⁾

とはいえ、前田夕暮の『詩歌』に拠つて自由律短歌を試み、後に詩人として活動する中野嘉一の『新短歌の歴史』（昭森社一九六七）を紐解けば、自由律短歌を試みた歌人たちには、定型を離れてなお短歌と言えるのであれば短歌とは何かと短歌の本質や韻律を問ひ、種々の試行錯誤があったことが分かる。しかし『現代短歌大事典』等でも自由律短歌は成果に乏しいと記され、昭和一〇年代の戦争のため自由律短歌が下火になり、大きな復興もなく現在に至る結果、昭和戦前期の自由律短歌は文学史、短歌史から等閑視され論じられること自体が少ない。

また中野の著書に挙げられた自由律短歌を見ていくと、前川を含めた定型派のいわゆるモダンリズム短歌の達成が昭和一〇年頃から本格化するように、モダンリズム系の自由律短歌もまた昭和一〇年前後には詩的達成が見られるようになると思われる。この世代の歌人たちが三〇歳前後となり、研鑽の成果が表れてきたのであろう。また前述の鼎談で中野嘉一は「新短歌をやつていて、詩に転向した人はいまありませんよ」と述べ、前田夕暮の『詩歌』に参加した立原道造を例に挙げる。自由律短歌の再

検討は短歌史、詩史双方の観点から必要ではないかと考える。¹⁵⁾

結果にすぎないが、この時期に自由律短歌は隆盛したものの後に残ったのは定型短歌であった。しかし昭和初期に自由律短歌ではなく定型短歌でいわゆるモダニズム短歌を試みた歌人が多かったならば、『植物祭』の他にもこの時期に、芸術性を追究した定型短歌で話題になるような成果があったのではないだろうか。プロレタリア短歌運動の隆盛と弾圧や長大化による消長を考え合わせても、『植物祭』が文学史に記される歌集となつたのは、口語モダニズム系の定型で、かつ一九三〇年という詩や小説でもモダニズム期の表現の実験や実践が盛んであった時期に、同世代の歌人の歌集より早く出たという、前川がはからずも隘路を行ったことも要因だろう。

観点を變えて前川と自由律短歌の歌人との交流について触れておきたい。『短歌作品』や初期の『日本歌人』を見ていくと前川が自由律短歌に目を通していたことが分かる。また奈良出身の六條篤のように自由律を試みたあと定型に復し『日本歌人』へ参加したモダニズム系歌人もいた。そうはいつても前川と自由律歌人との具体的な交流について従来あまり言及されてこなかったのが、前掲の座談会より中野嘉一の証言を紹介する。

中野は『植物祭』を前川からもらったという。「あの本を前川さんからもらったとき驚いたですね。シユールの古賀春江の装幀もよかったです。当時はああいった本はなかったですよ。日比修平という人が「水薺」にいたでしょう。彼と競争してね。だ

けど、日比修平は萩原朔太郎のような反現実的とか幻想的とかそういうものを持っていたのですが、前川佐美雄のほうはちよつとまた違うからね」「アナーキズムのなんでしょうね。潜在意識的な虚構を面白がる作風ですね」「批評はいろいろありましたが、新短歌の連中もかなり読んでいましたよ。あれは日比修平に言わせると、定型ポエジイ派と言つてね。ポエジイにもいろいろな考え方があつたんです。シユールのじゃなくて、アイロニーとかサタイアとか、そういうものを一つのポエジイとして見る。『植物祭』もそういう考え方があつたんです」。

中野の証言から、前川が『植物祭』を自由律短歌の歌人に贈呈していたこと、また自由律短歌の若手歌人たちが『植物祭』を読んでいたことが確認できる。自由律と定型尊重という違いはあつても「ポエジイ派」つまりプロレタリア系ではなく芸術派の同世代、新進歌人の作品として互いに読みあつていたら影響関係もあつただろう。¹⁶⁾

また同時代人として刊行当時に『植物祭』を読んだ中野の評が「アナーキズム的」「潜在意識的な虚構を面白がる」「シユールのじゃなくて、アイロニーとかサタイアとか」であつたことも注意されるべきである。「アナーキズム的」という観点についてはダダと関わつて後述するが、日常現実や実体験をもとに歌を詠むのではなく「潜在意識的な」「虚構」を作品化していたと中野が捉えていたことは重要で、「反アララギ」という短歌における私性や日常現実を歌うことへの疑義と問題意識が、

自由律、定型尊重問わず若手歌人に共有されていたことが分かる。さらに「アイロニーとかサタイアとか」という指摘は『植物祭』評としても適格であろう。後述するが『植物祭』ではデータの精神性はともかくシユルレアリスムの撰取は素材面での試行錯誤と考えられ、前川の短歌に「シユルル的」あるいは「現実」「幻想」が深化されて表現されるのは『植物祭』ではなく、奈良帰郷後の昭和一〇年代の歌集『大和』『天平雲』収録歌であると筆者は考える。

四 反アララギと前川佐美雄 浪漫主義の継承

反アララギ、つまり写実的な短歌、私性を重んじ平板な日常を詠むことへ反旗を翻す動向は大正末期の『日光』創刊から明らかに始まっており、前節に述べたように前川を含む若手歌人によってその動向が共有、継承されていた。

前川とアララギについては、まず一九二七年に起こったアララギの土屋文明と前川とのいわゆる「模倣論争」挙げられる。詳細は割愛するが、駆け出しの前川がアララギの歌を模倣していると文明が批判したことより「模倣論争」と言われる。

この頃の前川はアララギ流に限らず様々な短歌を学んでおり、新しいモダンリズム系の短歌も試していた。しかし前川は文明に指摘されたアララギからの模倣、撰取について、このとき謙虚な応答をしていない。そして前川によるモダンリズム系短歌の試みも文明は批判し侮っていたが、結果的に前川は文明らに嫌わ

れたモダンリズム系の短歌を究めていくことになる。¹⁷⁾

また前川はアララギの排他性、写生道という「道」を説くこと、宗匠的なところへも批判的であったが、このような歌壇の権威への批判や反逆は、同世代の若手歌人と共有されていた。

しかし前川は反アララギを旗印の一つとして一九三四年に創刊・主宰した『日本歌人』で浪漫主義を掲げるものの、アララギの歌風そのものを嫌い、否定していたわけではない。

まだ日中戦争が始まっていない時期に行われた『日本歌人』一九三七年三月号掲載の「座談会 現代短歌の趨勢を語る」(笹井嘉一、石川信雄、萩原朔太郎、土岐善麿、尾山篤二郎、中河与一、中田忠夫、村上新太郎、矢崎弾、保田與重郎、前川佐美雄、平田松堂 『保田與重郎全集』別巻二(講談社 一九八九)等に所収 引用は『日本歌人』に拠る)では、アララギに対する気持ちとして、中河が「大体に於て好き」、保田が「きらひ」と述べるのに対して、笹井が「僕はまあすきでさうひです」と述べたのに応じて前川も「僕もそんな所ですが、あれの亜流がかなはんのだよ」と述べている。

前川は「今迄の歌壇は何と云つてもアララギが全盛で、歌壇を占領して支配的な位置にあつたんだね。その為に歌壇全体が余りにリアリズムになり過ぎた。そいつが今とても面白くなくなつて来てゐるので、これからはその反対に行くべき時ぢやないかと思ふのだ。萬葉集にしたつて子規やアララギの連中から離れて、一つ見直していく必要があると思つてゐるのです」「平

板な日常性だけのものだからね。ただアララギを問題にするのは歌壇の現状に即して物を言ふので、ああ云ふ歌が全盛な今、さういふ歌の中では、やつぱりアララギが一番マシかも知れんともかくアララギの歌は素人には持つて来いで、基礎的なものとしてはいいのかも知れない」と述べる。戦後の前川は初心の頃アララギに学んだことを折に述べるが、そのアララギ観に通じる論点である。また前川の言に「歌壇の現状に即して」とある点も見逃ごせず、前川の登場した時代が浪漫主義の行き詰まりを見せていた頃であれば、前川がわざわざ浪漫主義を掲げることとはなかつた可能性もある。

もう一点注意されるのは、座談会で萩原朔太郎が「技巧では新古今が一番だ。今は昔より劣つてゐる」と発言し、それに対して前川が「いや、それは一概に言へないと思ふ。現在には昔より進歩した技巧を持つてゐる人もあるし、又折角練り上げた技巧を自分でぶち壊してゐる奴もあつて、まちまちですがね。新古今の技巧と云ふのは、あれはあの時代のああいふ階級の歴史に通じてゐないと一寸判らぬと思ふのですが、繊美な技巧としては、それは無論一番進んでゐますね。それに何んと言つてもあんなハイカラな歌つてないと思ふな、今日の歌人がどんなにハイカラをやつた所で恐らくその足元にも及ぶまいと思ふのだ。日本文学に於ける一番ハイカラなものは僕は新古今を措いて他にないと思ひますね」と応じていることである。

このような新古今和歌集への注目は、前川が歌壇の主流とは

異なる観点を古典和歌について持つていたことを示す。ただ保田や前川をはじめとする座談会出席者がアララギに批判意識を持ち、保田や前川が萬葉集を「子規やアララギの連中から離れて、一つ見直していく必要がある」と考えていたことは、戦時下において歌壇の主流への批判とは異なる意味を持つことになる。

保田と前川は日中戦争が始まる前から大伴家持が好きで意気投合していたのだが、これは当時の歌壇の主流とは異なる好みであつた。しかし家持の「陸奥国に金を出だす詔書を賀く歌一首」に引用された、次の大伴氏の言立て「海行かば 水漬く屍山行かば 草生す屍 大君の 辺にこそ死なぬ 顧みはせじ」がとりわけアジア・太平洋戦争下において信時潔のつけた楽曲とともに国民に広く受容されたことを考慮すれば、単に家持の歌を好み家持に学び作歌に活かすということでは済まない。一九四二年の前川の歌集『天平雲』という題も家持が生きた天平時代を連想させる。これらは仮に前川にそのつもりがなくても、戦時下における「海行かば」の戦争への利用を支援することに繋がりが得る。少なくとも戦時下で影響力を持った保田の萬葉集観を支持したことはなる。

さて同時代の新進歌人や評論家の動向や『日本歌人』の短歌結社としての旗印はともかくとして、前川個人における「反アララギ」は、時勢への批判や反逆という側面のみならず、前川自身の好みや前川の歌に即して検討する方が有益かと考える。

前川は『日光』に参加した歌人たちのなかで、たとえば北原白秋『桐の花』を少年時代に愛読し、あるいは東洋大学在学中に釈迢空による萬葉集の講義を聞きに行き、その後迢空と奈良と一緒に歩いたこともあり、晩年に至るまで迢空へ敬意を払った。そして前田夕暮の散文集『緑草心理』(アルス 一九二五)の前川への影響が考えられる。なお『緑草心理』は詩人として活動する以前に自由律短歌を試み夕暮主宰の『詩歌』に拠った立原道造に影響を及ぼしたことが知られる。前川は夕暮の歌や面会した折の人柄について好意的に記すものの『緑草心理』には管見の限りでは言及していないが、『緑草心理』の影響を受けたのではないかと筆者は考える。

『緑草心理』所収作品では、植物好きの夕暮が病のなかでいっそう植物へ親しみ交歓する様子が書かれるのだが、夕暮の向日的な明るさを土台に、「植物同化」という題の随筆に象徴されるようなシュルレアリスティックとも見える感覚までも、文語を用いた夕暮短歌とは異なり、口語文あるいは口語自由詩のよくな形態で、曖昧さがなく細かく書かれている。この書籍にも『植物祭』という題が合うのではないかと思うほどである。

たとえば「草の感覚」における「草の感覚ほど微妙なそして鋭敏なものがあるか。草の葉には目がある。光を感じることは驚くほど敏感である」や、「私を描いてくれる人」における「私の肖像を描いてくれる人に希望する。(筆者注・改行)私を裸で青い草のなかにおいて貰ひたい。青い草のなかに、ひ

つそりとにおいて貰ひたい。そして、私のからだの廻りには青い丈長の草をずんずんと日の方へのびてゐるさまに描いて貰ひたい」などという夕暮の記述は、前川の『植物祭』所収歌「草木の牧歌」の一連、たとえば「草の目玉の碧く澄みくるゆふぐれにわれは草から起きて街を見る」や「僕はひとりかうして裸体で眠るからまはりの草木よもつと日に照れ」という歌の、草に目があるというイメージ、草のなかに裸体でいるイメージと共通する。

さらに夕暮は「錯覚」では「私のからだからは草の芽が、青くふき出してゐるな。なづなの鮮緑の冷たいのが背なかに生えてゐるなど思ふ。手にも足にも、くびのあたりにも。……それから私の頭にはずんずんとのびる青い草が、風になびいてゐるなど考へる。さうすると、私は私のからだか、しつとりとぬれた地面なのだと考へる。さうか、昨夜雨がふつたのか、それで、少し冷たいのだなとほんとに思ふ」と変容した身体感覚を記している。また「木の花」では「机の上の大きなしろい花壇には、満点星の花が、寂しくさざれてゐる。この花はあじびに似てゐるなど思ふ。さうすると、其花のさみしい姿があじびになる。そして私は忽ちにして相模の玄倉山の原生林を彷徨してゐる」と意識の流れを細かく書く。

翻って『植物祭』では「美麗なる欲望」一連の「耳たぶがけもののやうに思へきてどうしやうもない悲しさにゐる」は変容する身体について歌うが、「やうに思」うのであり夕暮のよう

に感覚的ではなく、そこから「悲しさ」という感情を導きだして歌う。また夕暮の散文では鋭い感覚で感じとつたものを堪能するさまが書かれるが前川の場合はそうではなく、また認識から別の何かを連想や想像するのではなく寄物陳思歌の手法を用いて思いや感情を述べる。この歌にかぎらず前川は感覚の快不快を歌うタイプの歌人ではなく、それが前川の歌が理解し難いという評の一因だろう。

意識の流れを細かく辿りながらりと場面の変わるさまを表現することは、かえって後の『天和』（一九四〇）所収歌「古き代のランプをともし物書けば森ふかく骨の朽ちてゆくおと」のような、上句と下句とで異なる場面が古さやふかさによつて連携し、体言止めの「おと」によつて一首が象徴されるような歌に、その痕跡を見出せるかもしれない。

以上のように特異な感覚が捉えた場面や、変容する身体、意識の流れにしたがった細かい認識の言語化は、前川は後述するシュルレアリスムだけではなく、夕暮の散文からも学んだことではなかっただろうか。あるいは『日光』に参加した大正期以来の詩歌人の影響を想定してもよいだろう。

五 ダダと前川佐美雄

二〇世紀初頭の西洋における芸術の新潮流で日本の芸術動向にも大きな影響を及ぼしたダダとシュルレアリスムは、日本では一九二三年の関東大震災以後に本格的な受容がはじまった。

ただし日本での受容者が皆、海外の芸術家、運動家の問題意識を踏まえて受容したわけではなく、日本におけるそれらの受容の傾向もある。本節ではまずダダの受容について検討し、次節においてシュルレアリスムの受容について検討する。

ダダは第一次世界大戦中の一九一六年、当時の中立都市チューリッヒでトリスタン・ツアラを中心としてあらわれ、その後世界に広がった芸術運動である。西洋の近代文明や文化、帝国主義への疑問、理性への不信などを背景としており、言語の意味作用を破壊し既成の芸術の価値を否定する、反言語・反芸術の運動である。塚原史はツアラがたどりついた「ダダハナニモイミシナイ」という言葉について「意味の伝達手段であるはずの言語が「何モ意味シナイ」というメッセージを運ぶほかはなくなくなったとき、言葉の世界は一変するだろう。言語の意味作用への、この根源的な挑戦は、マリネットイにもブルトンにもおそらく共有されなかったツアラの特異性であつて、彼とともに、世界は新しい言語をもつことになるだろう」と述べる²⁴。

そしてダダは日本でも受容されるのだが、神谷忠孝「日本のダダ」（響文社 一九八七）をはじめとする先行研究を参照すると、日本でダダは「言語の意味作用への」「根源的な挑戦」よりは、既成の芸術や秩序、概念の否定という側面から反権力・反権威という側面を有するアナーキズムと、あるいは反伝統やコスモポリタニズムと結びついたり、「無意味」という側面からニヒリズムやナンセンスと共振して受容された。言語の意味

作用への破壊や挑戦という面でも、キュビズムや未来派、表現主義、構成主義といった西洋の新潮流と共に受容され創作に活かされがちであった。

前川の場合、東京在住時にダダ関係者で直接交流があったのは高橋新吉と中原中也で、二人は『日本歌人』にも寄稿している。また前川は「むかしこの国のダダの改祖として辻潤氏と並び称せられた高橋新吉氏」として辻潤に言及し高橋の新刊を紹介している（前川佐美雄「新刊紹介」『日本歌人』創刊号 一九三四・六）。したがって少なくとも三人の書いたものを昭和初年代の前川は読んでいたと考えられる。ほかにダダ周辺の人物では、宮澤賢治『春と修羅』（一九二四）刊行時「この詩はダダだ」と評し、新しい芸術性を追究する短歌に理解があった歌人尾山篤二郎とは戦後に至る長い交流をもち、昭和初年代から尾山と前川は互いの主宰する歌誌に寄稿し合っている。また稲垣足穂は『日本歌人』に寄稿し、直接の交流があったか定かではないが前川は「坂口安吾は一番小生の期待してゐる作家です。あれはいいですよ」と書き残している（杉原一司宛書簡 一九四八・二・一三 岡村知子・田中仁・松本陽子編集『杉原一司宛 前川佐美雄書簡』鳥取大学地域学部 二〇二一）。

前川の短歌は『植物祭』以来、アナキーであると評されてきたが、日本におけるダダとの親和性という側面ではアナキースティックであるということと共に、とくに『植物祭』においてはナンセンスも注目される。中野嘉一が『植物祭』にアイロ

ニーやサタイアを読みとったのは、この二つの側面からであろう。

また先に名前を挙げた、何らかの点で前川に関わりがあったダダ関係者らには、日本におけるダダの一面面である狂気への親和性、人間の弱さや脆さ、痛みへの敏感さや優しさ、あるいは自由への希求と関わっての無邪気さや無頓着さ、残酷さも含めて少年性が見出せる場合もある。それらはまた前川の短歌に見出されて来たものでもある。以上は言語表現の革新性ではなくその精神性や表現内容による。⁽²⁶⁾

なお日本におけるダダやアナキズムに親和的であった男性作家、芸術家や運動家らにはしばしば性的に放縦であったことが知られるが、前川はそうではなかった。この点に関してはシュルレアリスムと関わって後述する。

次に前川の短歌に即してダダと関わると思われる要素を確認したい。アナキーと評される側面と通底する、自由への希求とそれがなされない悲しみや鬱屈、反権威や攻撃性とその内面としての自虐や不安の表現が『植物祭』所収歌には多いが、このような歌は『植物祭』刊行時以来、アナキズムとの関連でも論じられる石川啄木の影響が指摘されている。⁽²⁷⁾

「人みながかなしみを泣く夜半はなれば陰かげのやはらかに深みて行けり」は文法的にも古典に沿っており『植物祭』中では穏やかな歌であるが、「人みな」という誇張とも言いうる人間の抽象化とそこにおける「かなしみ」という心象が、下句の抽象化

された優美さとあいまって「夜半」の闇と静寂が一首を覆う。この歌での「夜」に不吉さはないが、「深夜ふと目覚めてみたる鏡の底にまつさをな蛇が身をうねりをる」という不気味な表象と共に表現される場合もある。

ところで『天平雲』(一九四二)所収歌「幾万の若きいのちも過ぎにしとひとつ草露わが掌にぞのす」(作歌は一九四〇年)は塚本邦雄が「私は『天平雲』の随一と思ひ、また佐美雄五十年の歌業を考える上にも逸することのできぬ絶唱として別格におきたい」と讃辞を呈した²⁰。この歌でも「人みな」同様に「幾万の若きいのち」と個人一人一人が捨象され抽象化されており、それは全体主義につながる危うさでもあるが、前川による若年時からの抽象化の手法が後年にも続いていることが確認できる。また「露」は「いのち」と重なり古典和歌以来の「はかなさ」の表現が近代短歌においても達成されている。なお「幾万」という語は『植物祭』所収歌「幾万の芽がうつせんと萌えあがる春をおもへば生くるもたのしき」にも用いられており、逆説的に「たのし」くはない心象が歌われているのだが、「幾万の芽がうつせんと萌えあがる春」という表象は、『植物祭』という歌集の題のカーニバル的で混沌としたアナキスティックな側面を表しているだろう。

さて塚本は「幾万の若きいのちも」歌の「結句係り結び連体形を、意識して終止形とした変則文法も、この歌に限って生きている」と評したが、塚本に学んだ須永朝彦も「既製の文法よ

りも表現への烈しい執着を先行させる事」「自他に恥ぢるところがなければ夫がわが語法なりとする姿勢は與謝野晶子にも齋藤茂吉にもあつたし、前川佐美雄氏の作品にも認められる」と評した²¹。前川が古典現代を問わず規範的な文法に無知なはずはないので、このように規範的な文法に沿わず表現を優先させることは、一九二〇年代の短歌における口語導入での試行錯誤によって培われたものであろうし、それを言語的側面からの「反権威」的なアナキスティックな側面であると判断してよいのではないかと筆者は考える。

さらに前川畢生の代表作となった「春がすみいよ濃くなる真昼間のなにも見えねば大和と思へ」(初出『日本歌人』一九三九・三)の「思へ」は文法的には命令形による命令的な表現として解釈できるが、塚本をはじめとして議論があり、この「思へ」は係助詞「こそ」の省略された已然形で、意味内容の強調とする解釈があり筆者はこちらを支持している。これも規範的な文法に沿って意味内容を誤読されないように一首を仕立てるより、歌うことや表現を優先させた結果であろう。

次に前川による狂気や攻撃性、自虐の表現を見ていくが、「なにゆゑに室は四角でならぬかときちがひのやうに室を見まはす」「燈の下に青き水仙を見つむれどこの気ぐるみのしづまらぬなり」といった明らかに狂気を表現しようとした歌は上句の奇異な発想や美しい表象のためにかえって演技的でつくりものめくが、それぞれの歌の一連に含まれる「室の隅にあかるい眼

をもとめぬるあはれねずみよそこにてくれ」「胸のうちいちど空からにしてあの青き水仙の葉をつめこみてみたし」の方は、幻視とも解釈できる「ねずみ」や、「胸のうち」に「水仙の葉をつめこ」むという非現実的な想像に明るさを求めており、わざわざ「きちがひ」「気ぐるひ」という単語を用いられておらずとも狂気に近い迫害妄想や救済への希求が解釈しやすい。

破壊的な心象表現では「きたならしい人間のすることに飽きはてて春の植物を引き裂いてやる」「猫ばかりめそめそとした生きものはまたとあるかと蹴りとばしたる」「旅に出てもわがくるしさはをさまらず山も野もみな消えてなくなれ」等があり、その反転としての自虐的な表現には「いまの世にめぐみなどさらにあるものかほつといて呉れといふ心なる」「どうせこの虫にもおとるわれなれば今日の秋晴にも寝てゐてあらむ」「美しい人間の夢をつかみそこねしよほらんとして掌てを垂れるなり」「わけの分らぬ想ひがいつばい湧いて来てしまひに自分をぶん殴りたる」等がある。

前川は言葉遊びによるナンセンスや笑いを言語表現として比較的用いないが、右記のような破壊、自虐の極端さは、位相を変えて解釈すれば、実験的な表現であつてもざつとくばらんで適当な言葉遣いとさえ見なせる口語表現の効果と、定型という枠に嵌めることによつてもたらされる客観性によつて、前川が狙つた効果ではなかつたかもしれないが、極端であるがゆえに可笑しさや笑いを引き出すことが可能となり、攻撃性を無効化

する。以上もまた日本におけるタダ受容と通底する部分だろう。なお『植物祭』中には「今の世にチャップリンといふ男ゐてわれをこよなく喜ばすなり」という歌もあり、悲惨な状況を極端に表現することで笑いに転じる手法はチャップリンから学んだ可能性もある。ただ『植物祭』以後の前川の軌跡を確認すると前川がコメディや笑いの表現を追究した形跡はなく、このような笑いに隣接する表現は『植物祭』やその後二年程の東京在住時の作にほぼ限られる。

非日常的な状況の表現である一方ナンセンスとして解釈できる歌に「カンガルの大好きな少女が今日も来てカンガルは如何いかかと聞く」がある。北園克衛「上層記号建築」（『白のアルバム』一九二九：六 所収）に類似表現があり、前川の歌といずれが先か現時点では調査ができていないが、『詩と詩論』を讀んでいた前川は北園や春山行夫らに学び、二人は『日本歌人』へも寄稿している。⁽³³⁾

また狭義のモダニズム的な都市風俗を素材とした歌に「映画はねて突き出された街の明るさにひたと身にくる羞明がある」「たれが捨てし吸殻とては知らねども拾ひて吸へばさびしく薫れり」がある。前者には「はねて」という新語、口語の使用とともにその後の前川の歌にも特徴的な漢語の効果的な使用が見られ、これもまた短歌における来歴の異なる語をポリフォニック(34)に用いた言語的実験である。二首とも素直な歌いぶりであるだけにかえつて都市における孤独が表現されていよう。これら

の「羞明」や「さびし」さもまた日本におけるタダと通底する。ところでタダやアナキスティックな表現、口語表現や都市モダニズム的な表現に関わって、『植物祭』所収歌全てに言えることではないが、歌いくちの軽さと共に表現内容の軽さも特徴の一つである。これは前川の短歌観が参考になる。

前川「短歌の正道について」(初出『日本歌人』一九三九年一月・一九四〇年一月に分載)には次のようにある。「他の文学や芸術ならいざ知らず、歌はうたである、元来がうたふものである以上、内容などいふものよりは先づそれがうたになつてゐなければならぬ。内容とはものではない、それはあくまでそのものの精神なのであつて、断じて外部から観察したり測定したりしうる性質のものでない。内容も形式も一つの精神であつて、その精神がおのづから三十一字に渾然と融合したものが歌なのであつて、内容が現実的でないとか、現実味が足りんとかいふことは末の末である。(略)考へてみよ、今日の歌人はその歌を鑑賞する場合に先づ問題にするのは、その歌の深さ、厚さとかいふ風なものと定つてゐる。深さ厚さがそれほど大事なものでない、何も歌でそれを目懸けなくともよいではないか。同じ文学でも、詩や小説などの方がずつとそれを覗ふには便利であり、又手つとり早い。と言つても何も又浅く歌へ、うすく歌へといふのと違ふ、今日の歌人がさういふものばかりに苦勞してゐるから敢へてこのことを強調するに過ぎぬ。深さ厚さといふことも要はそのものの精神であつて、深いもの、厚み

のあるものばかりがよいのではない。浅いものにもうすいものにもいいものはいいものとしてちやんと在るのである。さういふ窮屈な踟躕した世界に入り込んでゐるから本當の歌が見られないのである」。

以上のように前川は「深さ厚さ」は短歌において最重要ではなく「浅いものにもうすいものにもいいものはいいものとしてちやんと在る」ことを主張する。『植物祭』所収歌における軽さ、浅さ、うすさを避けない作り方は、このような短歌観から理解できる。さらに「元来がうたふものである以上、内容などいふものよりは先づそれがうたになつてゐなければならぬ」内容も形式も一つの精神であつて、その精神がおのづから三十一字に渾然と融合したものが歌」という短歌観は、佐佐木信綱の指導による影響という可能性があるが、このような短歌観は戦後の前川の代表的な歌論「翼の回復について」(初出『短歌研究』一九五二・一〇)において「散文では絶対にあらはし得ない思想や感情を歌ふことが出来るのだといふ夢を信じようとする」³⁶⁾「歌とはそんな現実の泥試合の中にはない。姿もなければ形もなく、それは抽象化された心情だけがたとへば飄々と風に鳴り響く天使の翼のやうなものであらう」と深化される。以上のような短歌観から、前川はソシユールの言語学用語、シニフィアン(記号表現・文字、音)とシニフィエ(記号内容・概念、イメージ、意味内容)のうち、シニフィアン(のうちでも音)の側面を重視した文芸として短歌を捉えていたと考えられる。そ

して言語の「意味内容」より「うたふ」ことや「しらべ」すなわち音を優先させることは、前川の意図したことではなかったとしても、ダダにおける「言語の意味作用への」「根源的な挑戦」への解の、ひとつの方向と言えよう。

最後に前川の代表作の一首として知られる、歌集『白鳳』（一九四二）巻頭歌「野にかへり野に爬蟲類をやしなふはつひに復讐にそなへむがため」（初出『短歌作品』創刊号 一九三二・一）を確認する。上句の喩的表現の不気味さと下句の「復讐」という概念とが照応し、中野嘉一のいう「アイロニーやサタイア」としても解釈可能であり、かつファンタジーに描かれる非現実的な状況と隣接する一首ともなっている。「復讐」が実現した後の混沌の想像がつきにくいところからも、この一首は破壊や攻撃、死への欲動といった精神的な暗い側面を含め、前川におけるダダやアナキスティックな側面が瞭然と表現されている。

六 シュルレアリスムと前川佐美雄

シュルレアリスムは、ダダの影響も受けて第一次世界大戦で破壊されたヨーロッパにおいて、西洋文明や帝国主義の根本にある理性を疑った当時の若者たちが始めた運動である。『シュルレアリスムとは何か』（メタローグ 一九九六 ちくま学芸文庫 二〇〇二）等の巖谷國士の解説によると、シュルレアリスムとは「オブジェ (objet ≡ 客体)」「オブジェクティブ

(objetive ≡ 客観)」のほうを表に出した思想」で、「主観というものをできるだけ排して、客観にいたろうとした」もので「オブジェとは、物、物体、客体、対象の意。目的や用途をもつて見られたモノではなく、ただの「物」をあらわす。そういうただの「物」を発見し露呈させることがシュルレアリスムの一方法である」。

そして「人間におとずれる客観的なものたち、つまりオブジェたちが生起し表現されるのがシュルレアリスムですから。いいかえれば、主観にもとづいて幻想を展開するのではなく、むしろ、客観が人間におとずれる瞬間をとらえるのが、シュルレアリスムの文学や芸術のありかただということになるでしょう」
「シュルレアリスムによれば、現実と「超現実」は連続しており、あるいは現実のうちに「超現実」が内在しており、それが時によつて露呈してくる。しかも、それは主観的にこちらがでつちあげる幻想などではなく、客観的に、オブジェとして配列されるものである。これがシュルレアリスムのひとつの重要なポイントです」と解説する。さらに日本で誤解を招きやすい「シュルレエル(超現実)」の「シュル (sur)」について、必ずしも「超える」「超脱する」という意味とはかぎらず「過剰」「強度」を意味する場合もあり、「超現実」も「現実の度合が強い」という意味を含むこと、「強度の現実」「上位の現実」「現実以上の現実」と考えてもよいくらいであり、シュルレアリスムとは深刻な現実に根ざしたものであると解説する。

巖谷はまたシュルレアリスムの方法として、アンドレ・ブルトンらの始めた「自動記述」や「自動デッサン」の流れと、マックス・エルンストのカラージュやマルセル・デュシャンのレディメイドの流れの「デバイズマン」と、大きく二つの方向があると解説する。

前川の表現と関わって重要なのは、前川は『植物祭』に限らず作歌において、主観をできるだけ排して客観に至ろうとすることや「ただの「物」を発見し露呈させる」ような言語表現を試みたのではないことである。したがって前川の短歌はシュルレアリスムを目指したのではないと筆者は考える。

まず前川は「自動記述」は試していない。ただし『大和』『天平雲』所収歌では夢や無意識的なイメージを深めて作品化していると見られる場合があり、これは前川に到来した、前川の主観や意志の及ばないイメージすなわち客観を作品に活かしたとは言えよう。しかしそれは「うた」であるため、三十一音定型と前川自身の調べとにより、前川の判断や主観に染められているのである。「青空の奥どを掘りてゐし夢の覚めてののちぞなほまぶしけれ」(『天平雲』一九四二)所収 作歌は一九三九年)がその代表的な作例として挙げられるだろう。

次に、先述したように前川は日常現実において性的に放縱ではなかったが、恋歌、相聞歌もほとんどない。これは前川の同行者である石川信雄、斎藤史も同様である。ただ三人が恋歌や相聞歌を否定したわけではなく、前川は歌評でもそれらを取り

上げて評し相聞歌を詠むことを勧めもする。また前川は親の勧めのまま結婚したわけでもなく、伝記事項を確認すると幾つかの恋愛を経て恋愛結婚しており、近代的なロマンチック・ラブ・イデオロギーを受容していたと思われる。そして本稿の元となるレクチャーに際して、前川の師である佐佐木信綱がやはり性的な歌を好まなかったこと(御手洗靖大氏)、自動記述では性的なイメージが出て来る場合があること(小松靖彦氏)の二点のご指摘をいただいた。いずれにしても前川の短歌では恋愛や性愛を歌うこと、ダダやシュルレアリスムの詩歌人になれば見られるような性的なイメージを表現することが忌避されていると言つてよい。これは前川の短歌の特徴であるが、前川が自動記述を試さなかったことや、前川が自分からシュルレアリストであるとか「超現実」派だと名乗らなかったことに関わると思われる。

もう一点、シュルレアリスムにおける性と無意識にも関わることで、管見の限りでは前川はフロイトや精神分析、変態心理学に言及していない。昭和初期の流行から勉強熱心な前川が目を通しておかしくないのだが、言及は見当たらない。

これもまた性に関わることへの忌避という可能性もあるが、別の側面から見ると、前川は総領息子で二九歳で父が亡くなった後には家督を継ぎ家長となり没落した家の借金への対応に苦心惨憺する一方で、雑誌の主宰も続ける。「父」的な役割を果たすことに抵抗があったようには見えない。そして歌壇の権威

であったアララギに対抗し、短歌の革新を志し実行したものの、師の佐佐木信綱に反抗はせず、信綱に生涯敬意を払い続けた。短歌における「父」的存在に反逆しないのである。

これは前川の同行者であった斎藤史も同様で、父親で歌人、軍人の斎藤瀧に反逆しない。むしろいわゆる「父の娘」として生涯を送る。石川信雄も同じく、実家の没落後、文藝春秋社に編集者として勤務し菊池寛に可愛がられた信雄は、生涯菊池寛に感謝した。信雄もまた「父」的な人物に反逆しないのである。

このように前川とその同行者石川信雄、斎藤史の三人は、恋愛や性をほとんど作品にせず、「父」に反逆しなかった。精神分析や変態心理学でしばしば恋愛や性愛、「父」との葛藤が主題になることを考えると、彼らがそれらと関わりなかったのは、ひとまずは彼らの関心に沿わなかったからだろう。

以上をまとめたい。松澤俊二の指摘にあるように、プロレタリア歌人たちは恋愛を歌わず、また自然を歌わなかった。前川らは都市に住まいした時は都市を、そうでない時は自然を歌うものの、恋愛を歌わないところはプロレタリア歌人と共通する。俯瞰して見れば、この時期の新進歌人の一部が「何を歌うか」という素材、主題について「恋愛を歌わない」つまり上代以来の「相聞」の拒絶という反旗を翻したことになるだろう。また前川らが「父」へ反逆しなかったことは、別の次元では短歌の「定型」や古典を尊重したことと軌を一にした事象と考えられる。さて前川がシュルレアリスムの思想や方法によるイメージ創

出に学んだとすれば、デベイズマン、コラーージュの方向である。再度巖谷國士の前掲書を参照すると、デベイズマンとは「ある国から引きはなして他の国へ追放する」というのがもとの意味」で、つまり「本来の環境から別のところへ移すこと、本来あるべき場所のないものを出会わせて異和を生じさせること」をいい、その配置において驚異が生まれることを述べる。コラーージュの実験を最初に行ったのはエルンストで、エルンストは「自分の目の前で、図版の部分同士が自発的に結びつく現象に立ちあった」「自分が、観客のように見たとエルンストはいっているんです。観客のように客観的に見ながら、創造に参加する結果になった」と、主観的に勝手な幻想を作ったのではなく、エルンストの体験や取り組みが「客観」の側であることを解説する。先述したように『植物祭』におけるシュルレアリスムの受容

は、素材面での試行錯誤であると筆者は考える。たとえば「ひじゃうなる白痴の僕は自転車屋にかうもり傘を修繕にやる」については、既に三枝昂之ら多くの論者によってロートレアモン伯爵の著名な詩、北園克衛の詩「非常な白痴」（前掲『白のアルバム』所収）、また前川と交流があった中原中也の参加した同人誌『白痴群』（一九二九年四月創刊）などが摂取対象、あるいは同時代的な共振として指摘されている。画家の場合では「砂濱に目も鼻もないにんげんがいつごろからか捨てられてあり」等がデ・キリコの「谷間の家具」からの摂取であることを小高根二郎が指摘している（小高根二郎『歌の鬼・前川佐美雄』

沖積舎 一九八七)。ほかに『植物祭』所収歌において前川が幻想的、無意識的、不気味なイメージを、もちろん前川独自のものもあるとはいえ、内外の詩人や画家から摂取していることを多くの論者が指摘している。

とはいえデペイズマン、コラージュの方法を作品に活かすことは、上記のような摂取にかぎらず『植物祭』以来前川の作歌の特徴の一つと言えよう。たとえば『植物祭』所収歌の「あんな家が自分の住家であつたかと夕日の野べに来つたがふ」には「夕日の野辺に来つ」という状況において「自分の住家」を初めて認識するように歌うが、これは「観客のように客観的に見た驚異で、デペイズマンの方法に通じる経験を歌っている」と見なせる。また「異和」や「驚異」を表しているとのみ解釈することが可能な一首ではなく、シュルレアリスムと関わらせなくとも古典的な表現手法として解釈してもよいが、結びつかなさそうな二つの表象を結びつけて成立させた一首として「はろかなる星の座に咲く花ありと昼日な時計の機械覗くも」(『大和』所収 初出は一九三九年)が挙げられる。

観点をかえて、前川とシュルレアリスムとを関連づけて論じられてきた要因には、『植物祭』装幀者が日本におけるシュルレアリスム絵画の先駆者であった古賀春江であることに加えて、『日本歌人』の第二巻、一九三五年の表紙が、やはりシュルレアリスムの先駆者アポリネールの詩集『カリグラム』(一九一八)に収録された、文字が視覚的にレイアウトされた詩「刺し殺さ

れた鳩と噴水」であったこととの二点が挙げられる。

まず古賀春江についてであるが、おそらく小高根二郎『歌の鬼・前川佐美雄』(前掲)以来で、絵画修行を口実のひとつとして進学、上京した前川が一九二二年第九回二科展で古賀春江の「埋葬」「涅槃」に感銘を受けたことが、前川のシュルレアリスムとの出会いとされている。小高根の著作は前川の生前の雑誌連載を元にしたもので、小高根が前川から直接得られた証言を元にされているかもしれないが、判然としない。そして確認してきたように前川がシュルレアリスムを学ぶのにそれほど熱心であったのかは疑問が残る。前川が古賀春江に『植物祭』の装丁を依頼した理由は判然としないが、『心の花』一九三〇年一〇月号附録「植物祭批評集」に寄せられた木俣修「歌集「植物祭」の風貌」に「この歌集が世に出るまで、古賀春江さんのアトリエに行つて美しい装幀をたのんだり、体裁を考へたり共にした」とあり、木俣と共に装幀を古賀春江に依頼しに行ったらしいことが分かる。なお木俣がここで前川の歌について「怪奇さ」を指摘しているのが珍しく、注意される。前川自身が古賀春江についてまとめたものを書いているのは古賀の没後にまとめられた遺作集『古賀春江』(春鳥会 一九三四)についての書評(『書物評判』で紹介された一冊『日本歌人』一九三四・一二)で、前川は二科展を見に行ったことも『植物祭』装幀のことも書かず、古賀の遺作展を親に行つたことやその感想、古賀の業績についてページ強を割いて賞賛し紹介している。そ

こで前川は古賀に「超現実主義といふ一枚の看板を押し付けておく事には不賛成である」とも論じている。

以上より現時点では前川が古賀の作品を高く評価していたのは確かであるが、古賀作品のどこに惹かれて『植物祭』の装幀を依頼したのか、また前川がシュルレアリスムに衝撃を受けたとすればそれが本当に古賀の絵画であったのかは判然としない。ただし『植物祭』所収歌には「さんぼんの足があつたらどんなふうに行くものかといつも思ふなり」があり、これは古賀春江の詩「坂」（一九二六）「坂の上から小さい人間が歩いてきた、三本の脚をかはるく前へ出し」を撰取したものとも考えられる。

なお前川における古賀春江の受容とは話題が少し異なるが、『植物祭』表紙の絵画は速水豊『シュルレアリスム絵画と日本』（日本放送出版協会 二〇〇九）を参照すると古賀の「単純な哀話」（一九三〇）と植物の断面図のような形態が類似する。このイメージの引用源は速水によると『科学画法』一九二八年五月号に掲載された「植物の感覚」と題された記事の挿絵のひとつで、植物の内部構造を示した肉眼では「不可視」の「抽象性」が高い図版で、これをコラーージュ的に絵画に取り入れられれば「抽象性」のみならず「非現実」性を絵画にもたらし、このような抽象性や非現実性を表す絵画は『植物祭』という歌集の表紙としては適格であったのだろう。

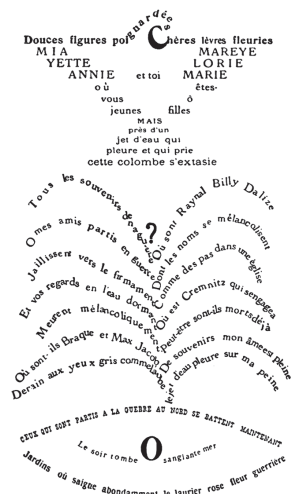
次にアポリネールである。前川は堀口大學訳詩集『月下の一

群』（一九二五）に感銘を受けて再上京し本格的に短歌を始め、『日本歌人』にも堀口は寄稿している。『月下の一群』に収録された詩のうちでも前川はアポリネールとコクトーの詩を好み、その撰取も多くの論者から指摘がある。

前川はアポリネールに触れる場合、その詩について触れるのが主で、その後の前川の軌跡と関わるようなアポリネールにおける古典に関する思想等については管見の限りでは論じていない。前川がアポリネールについて懇切に記すのは「日本歌人表紙小解」（『日本歌人』一九三五・一）で、ここでは『カリグラム』がアポリネールの第一次世界大戦経験によって生まれた詩集であること、「彼は戦争で砲弾の破片を頭にあげてゐる。彼の水彩画を見ると兵隊が馬に乗つてゐるところがあるが、馬に乗つた兵隊の頭からは血が流れ出てゐる。流れ出る血の中からミネルヴァがさつと飛び立つて行くのであるが、私にはそれが彼の詩精神であるやうに思はれてならない」と記す。これだけでは前川がアポリネールの何に惹かれたのか理解しづらいが、「彼の詩のよさは立体的でありながらいつでも切れば血が流れるやうに生々としたところがあつた」として具体的な詩を挙げ「才気煥発実にあざしく美しく、しかも奇妙キテレツなものである」と評するところに前川の好みが見取される。

なお「日本歌人表紙小解」によると前川は『カリグラム』を石川信雄から見せられ「これを表現に用つたら吃度面白からうなどと話し合つた」ことがあり、それを思い出して石川に伝え

ると、石川は紛失していたものの堀辰雄が持っていることと知り、石川から堀に依頼し借りることが出来たとのことで「宛も堀氏は十二月中にこの詩集を訳されねばならぬ事になつてゐたが、貸して貰へて嬉しかつた」と『カリグラム』収録作品を表紙とした経緯が記されている。⁽³⁹⁾



アポリネール「刺し殺された鳩と噴水」(『カリグラム—平和と戦争の詩篇1913-1916』1918所収)

最後にシュルレアリスムと隣接して、『植物祭』所収歌に「森のなか椎茸のねやはつくられありうす紫の春のきのこあはれ」⁽⁴⁰⁾「湖の底にガラスの家を建てて住まば身体うす青く透きとほるべし」⁽⁴¹⁾「ぞろぞろと鳥けだものをひきつれて秋晴の街にあそび行きたし」⁽⁴²⁾「風船玉をたくさん腹にのんだやうで身体のかるい五月の旅なり」⁽⁴³⁾「野も山もただ青くありし人間の歴史の最初にわれ会はずりき」⁽⁴⁴⁾等、童話的ともファンタジーとも怪奇とも不

気味とも解釈し得る幻想的な表象を詠んだ歌があることを指摘しておく。この方向性はその後の前川の歌で深められ、前川の弟子たちにも受け継がれるが、巖谷國士は前掲書等において日本のおゆるゆるの幻想文学や幻想美術において、様式的にシュルレアリスムが真似られていることをしばしば指摘している。日本においてシュルレアリスムが拡大解釈された結果、種々の幻想文学がシュルレアリスムの範疇であるかのように論じられることも、前川の歌とシュルレアリスムとが関連させて論じられてきた一因だろう。

七 「戦争の歌」に関する前川佐美雄の歌論

前川は日中戦争下にあつて「戦争の歌」を詠まないと非難されていた。また戦争の歌を詠むことに批判的であつた。たとえば「編輯後記」(『日本歌人』一九三八・九)では「戦争の歌が盛んに方々に現はれてゐる。然しいものは少しもない。材料に困つてゐたスカンピン連が、これ幸ひと飛び乗つたのでは、これは当り前な話であらう。あ、いふのは寧ろ戦争を冒瀆してゐる如く思はれてならん」と述べている。「戦争を冒瀆してゐる」とあるように戦争そのものに反対していたわけではないことに注意される。

また全集等に未収録だが「戦争と短歌」(『日本歌人』一九三九・二)も前川が短歌に関する持論を述べつつ戦争短歌を批判する。重要な歌論と思われるので紹介する(傍線は筆者による)。こ

ちらもまた戦争そのものには反対していない。

「余りに歌が千変一律であり過ぎるやうに思つた」「今では事変歌なるものの一つの定つた型さへ出来上つてゐる如くである」「どうせ今日の歌人は全部が全部写生の信奉者であるなら、戦争を歌ふ場合もまた写生によつてゐる事は勿論だらう。然し写生による限り、歌は「麦と兵隊」あたりに遠く及ばず、或はその断片みたいなものにならざるをえない事は、最初から明かな事なのであつた」「歌は歌だけでしか歌へないものを歌ふのが本当の歌であり、抽象された心情世界のみを歌ふのが真の歌なのであるが、今日の事変歌は戦争といふものを描写してゐる戦争といふ事柄を説明してゐるのである」「あたかも事変歌を作らなければ、今日の時間に遅れるかのやうに。然も戦争こそがたつた一つの新しい歌の材料とされはじめたのである。何より新しい歌は事変を扱つたものでなければならぬ、といふ風にさへ考へられたのであつた」。

「けれども思つて見るとこれ位事変を馬鹿にした態度もないであらう。(略) 事変歌が洪水のやうに出初めた昨年の今頃、僕はいち早く事変歌に対する僕の所信を明かにしておいた。それは今日のやうな蕪難極まる報告歌が流行する限り、僕だけは当分事変歌は作りたくないといふ意味のことを述べたのであるが、僕の真意を諒解せぬ一部のものから、相当奇妙な誤解を受けた」「僕は何より今日わが国が国運を堵して解決に當つてゐる事変の真意義をかりそめにも冒瀆するやうな事があつてはな

らぬと考へたからだ」。

「さも萬葉集が写生の歌であるかの如く擬装したのが、今日の写生派の歌人であつた(略) 見るがよい、皆んな相も変らず戦争を眺めてゐるだけである(略) つまりそれはこれまで自然や風景や日常生活を描写してゐたのと宛も同様の筆法によつて戦争といふ新しい材料と取組んでゐるのに過ぎない」。

「ただ事変歌の中にも少数ながらいいものの萌芽がある(略) 寧ろ戦争の浪漫性を歌つてゐるもの(略) 戦場にあつて一本の秋草に見入つてゐる歌にいいものがあつたりするが、さういふものの方が戦争そのもののすさまじさを写したものとより、本当の戦争歌としてひびくのである。だがさういふ歌を甘いと言ひ、弱いと言ひ、戦争歌として無価値であるといふやうなものがあるなら、さういふものは歌を知らぬのである。だから戦場にあつて戦争の事柄を歌はず戦争の生活を浪漫化して歌ふ、これこそ本当の日本の歌であり、真の日本の武人の歌なのであるが、今日の日本はそこまで大きくならねばならない」。

以上より、相変わらずのアララギ流写生歌の批判であり浪漫主義の称揚である。また「歌が千変一律であり過ぎる」「一つの定つた型」という、「事変歌」すなわち戦争を詠んだ歌が類型的であることを指摘、批判しているのも重要である。そして、「戦場にあつて戦争の事柄を歌はず戦争の生活を浪漫化して歌ふ」という主張は前川自身によつて行われたことの説明でもあり、戦時下の生活を「浪漫化」して歌うとは、すなわち戦争に

ついで直接歌わないことであつた。この歌論が書かれた時期の前川の歌は『大和』（一九四〇）に収録されるが、三枝昂之等が指摘するようにこの時期の前川は私生活において結婚や第一子の誕生など晴れやかな時期であるはずだが、歌集にそのような晴れやかさや幸福な雰囲気はない。そして「歌は歌だけでしか歌へないものを歌ふのが本當の歌であり、抽象された心情世界のみを歌ふのが眞の歌なのである」とは後年の前川にも引き継がれる前川の歌論の根底となるものである。

次に戦前の前川の代表的な歌論「短歌の正道について」（前掲 傍線は筆者による）から引用する。

歌に現実的な力を持たせたり、重みを加へようとして舍利を揉む姿ぐらゐ本来の歌に遠いものはない。時局が峻烈化して来たから、歌そのものも峻烈化しなければならぬとか、現実生活が逼迫して来たから、歌そのものもさういふ風に歌はねばならぬとか、およそこれくらゐまことしやかな嘘はない（略）今日の歌人が現実的であれ、内容的であれといふぐらゐ本當らしい嘘はない。さういふ思想は、却つて危険でさへある。

歌ははかないもの、たよりないものでいいのである。はかないものであればこそ歌なのである。歌がたよりあるもの、はかなくないものであつたら、すでに遠い昔に滅亡してゐる筈である。（略）全面的生活を直接に歌ひあげるとか、ひたむきな生命を歌ふとかいふのは言葉としてはいいか

も知れぬが、実はそんなものより更にその上にある余裕の心だ。歌はいつでも余裕の心からしか生れない。今日現実的とか内容的とかさういふ講釈に懸命になつてゐるものの歌が多く歌から遠ざかり、何かぎこちないぎくしくした断片語に終つてゐるのは、すべてさういふ事情を解せぬからである。はかないもの、たよりないものでも少しも構はぬ。はかないもの、たよりないものであればこそ、他の文学や芸術でやれぬことがやれたのである。人麿のやうに何か偉丈夫と思はれさうなものにしてさへ、その歌の多くはなげきの心であつた。反対に西行のやうな人も宿命のやうに一生なげきの歌を歌ふより法はなかつたのである。もつと腹の足しになるやうなものをやればよかりさうに思はれるにもかかはらず、あれで一生を終るのである。さういふ根本的な所へ今日の歌人はもう一度思ひを馳せる必要がある。歌が無用のものであることをもう一度考へるべきだ。

無用の用と言ふことはそのあとである。

短歌とは何かと、根底から考察した上での「歌ははかないもの、たよりないものでいいのである」「歌が無用のものであることをもう一度考へるべきだ。無用の用と言ふことはそのあとである」とは追い詰められた主張で、この時期においては危険だつたのではないか。「歌に現実的な力を持たせたり、重みを加へようとして舍利を揉む姿ぐらゐ本来の歌に遠いものはない」という主張とも併せて、短歌は戦争に有用な文学や芸術で

はないことを主張し、時局に協力する歌を詠むことを拒む主張と解釈できる。

前川がこのような歌論をなすに至ったのは、プロレタリア短歌運動離脱の体験によってその後思想的に鍛錬し、またアララギ流写生歌や自由律短歌に反駁するため歌論を深め、かつ作歌において実践を続けてきたからだろう。

しかしこのあと前川は歌集『天平雲』の「後記」（天理時報社 一九四二・三「後記」執筆は一九四二年一月二八日）にあるように「昭和十六年十二月八日、この日より世界は一変した。さうして私もまた一変してしまつた。真に明るい気持である。皇国の民として今日ほど生き甲斐を感じることは滅多にない。まことに極みなきおほけなさである。かかる時かかるおろかな作品集を世におくことは、私自身何より深く恐懼してゐるものである」と記したように一転して「翼賛歌」を詠み、『天平雲』刊行の翌一九四三年二月に歌集『日本し美し』（青木書店）を出版する。また一九四三年秋には原稿を渡したというものの時局の関係から出版の遅れた歌集『金剛』（人文書院）を一九四五年一月に出版した。『金剛』の収録歌は「翼賛歌」ばかりではないが、「翼賛歌集」として考えられてきており今後の検討が望まれる。

八 戦後間もなくの前川佐美雄

戦後の前川の言として重要なのは歌集『積日』（一九四七・一）

「後記」である（傍線は筆者による）。

ただ言ひうることは、自分も世間とひとしなみの人間であつて、戦争に対してとり立ててこれぞといふはつきりした考へも立場も何一つあつたといふわけでない。実に大変な戦争をやり出したとは思つた。しかしかくなつた以上は是が非でも勝たねばならぬ、絶対に負けてはならぬのだといふ考への他は何も思はなかつたのだ。

それが今日となつてはすべてが喰ひ違つてしまつたのだから途惑はざるを得ないわけだが、「金剛」の作を最後として昭和十八年の暮あたりから歌を放擲する時分には、もう既に大概何もかもが判つてをつた。駄目だと思ひながらも声ひとつ立て得なかつたのだから、この卑屈さは死以上のものがあつたと考へられる。

自分が「日本し美し」「金剛」の二歌集を出したことの責任を回避するのではない。それらが批難の対象となり、そのことによつて今日自分が何らかの形によつて復讐せられるとしても、それは致方のないものと思つてゐる。

しかしそのことを別段恐れてゐるわけでない。恐れてゐるのはそのやうな外部からの復讐でなしに、自分自身に復讐せられてゐはしないかといふ一事に係つてゐる。文学にたづさはるの徒にとつて一番大事なのはここのところではあるまいか。

日中戦争以来戦争に協力したものの戦後はその責任からうまく逃げおおせた歌人たちもいる一方、前川による右記の『積日』『後記』における「この卑屈さは死以上のものがあつたと考へられる」「自分自身に復讐せられてゐはしないか（略）文学にたづさはるの徒にとつて一番大事なのはここのところではあるまいか」とは真摯な自己批判であると見受けられる。

戦後の前川は戦争協力者として非難され隠者のように暮らすが、前川を慕う若手歌人らも集まり、一九四一年に廃刊させられた『日本歌人』の同人らと『オレンヂ』を一九四六年一月に創刊し次いで『日本歌人』を復刊する。『オレンヂ』出版元を引き受けた臼井書店は先だつて同年七月に前川の戦後最初の歌集『紅梅』を出版している。『紅梅』巻頭歌「春鳥はまばゆきばかり鳴きをれどわれの悲しみは渾沌こんとんとして」は敗戦歌としてのみならず「悲しみ」が普遍的に表現された歌としても解釈可能である。

一九六四年には久しぶりの歌集『搜神』（昭森社）が刊行され、『鬼百首』（初出『短歌研究』一九五四・二）が収録されている。発表当時好意的には受け入れられなかった『鬼百首』だが、三枝昂之は『前川佐美雄』（前掲）にて「日本の短歌が、徹底した自己批判の中で、『国破れて山河なし』というべき敗戦歌を昭和二九年に持ったこと、これは特異な成果として忘れるべきではない」と評する。「鬼百首」のうちの一首「夕焼のにじむ白壁に声絶えてほろびうせたるもの爪あと」は敗戦歌として

解釈すれば「悲しみ」などの心情表現がないだけに冷徹に表象された一首と思われる。

なお座談会「日本の名歌百五十首」（池田弥三郎、中西進、前川佐美雄、村野四郎、山本健吉、文藝春秋デラックス『日本名歌の旅』文藝春秋 一九七四・五）において柿本人麻呂の歌からは「淡海あふみの海夕波うみ千鳥ちどり汝が鳴けば情こころもしのに古念いにしへおもほゆ」が選ばれる。その際前川は横光利一が「これ一首あれば、日本の国が亡びてもいい」と言っていたと発言している。これは前川が横光と直接交わした会話なのか横光の書いたものを読んだのか筆者は調査できていないが、前川の敗戦歌「春鳥は「夕焼の」は滅びたものを歌う人麻呂歌が遠く響いていないだろうか。

九 「戦争の歌」を詠まないでいられた可能性

これまでの議論を踏まえて前川が「戦争の歌」、「翼賛歌」や戦争に協力する短歌を詠まずにいられた可能性を検討したい。

まず前川のスタートラインであつた昭和初期の短歌の状況と関わつてである。プロレタリア短歌運動に深く関わつていたら、天皇制や天皇を奉じての戦争に疑問を持つのではないか。事実として戦時中を投獄されて過ごした左翼文学者、芸術家がいる。次に自由律短歌に対して定型および古典の尊重を切り札として立ち向かつたことである。昭和一〇年代にはモダニストの古典回帰という問題があり多くの優れた研究が出されているが、

前川の場合昭和初期の「モダニスト」としてのスタート時から一貫して古典の尊重を唱えて創作を続けており、そもそも「回帰」をしていないという特殊な事情がある。前川の側からは時代が自分の主張を援護するようになったとも見えただろう。実際前川は保田與重郎と親交し日本浪漫派の詩人や評論家、作家たちと交流をもつ。

しかし短歌定型および古典の尊重は諸刃の剣であったのではないか。昭和初年代の若手歌人としては少数派で分が悪かっただろうけれども、前川の主張とは関係のない時代の動静、戦時下において有力歌人のみならず多数の無名歌人が「戦争の歌」を詠んだことを考慮すると、「定型」は自由律より無名歌人、素人歌人には取りつきやすくそれらしい歌を作りやすい。前川が「戦争と短歌」(前掲)において「事変歌」すなわち戦争を詠んだ歌の類型性を批判していたように。また古典の尊重は戦争を遂行し帝国を称揚したい国家には都合がよい。

前川の主張とは全く関係なく、国家権力の都合と影響によって、プロレタリア短歌と自由律短歌は下火となり、定型短歌と古典の尊重がなされた。逆説的に戦争によって短歌定型と古典が尊重、保護されたとも言い得る。また前川による定型および古典尊重の主張は、前川がアジア・太平洋戦争下で「翼賛歌」を詠まなかったとしても、国家権力にとってその主張は都合がよく、間接的に戦争に協力させられたことにもなる。

最後にダダ、シュルレアリスムの受容である。これらの芸術

運動が第一次世界大戦を契機に生まれた、反戦と密接に関わる芸術であることを真摯に受容していたら、それでも「戦争の歌」、「翼賛歌」を詠むことになっただろうか。刊行二年目に入った『日本歌人』の表紙に掲げたアポリネールの「刺し殺された鳩と噴水」が、第一次世界大戦によって戦死、病死したアポリネールの友人や仲間の名前によって綴られた視覚的な造形詩であることを前川は知っていたにも関わらず、その後「翼賛歌」を詠んだことは、見過ごしてよいことではないと思われる。

以上、昭和初年代の短歌の動向におけるプロレタリア短歌運動およびモダニズム派のダダ、シュルレアリスムの受容と、それらに携わった歌人が戦時下でどう振る舞ったかについては、他の文学ジャンルや芸術とも共通する問題でもあると考える。しかし「自由律短歌」が提起した問題は、戦時下の短歌として前川にとってアポリアであり陥穽であったのではないだろうか。筆者は自由律短歌について調査や研究を進めていないので、自由律短歌の検討は今後の課題としたい。

観点をかえて戦後の第二芸術論についての議論を参照したい。谷川健一、三枝昂之、来嶋靖生、小笠原賢二による座談会「第二芸術論」(『歌の源流を考える』ながらみ書房 一九九九年)所収 座談会開催日は一九九六年四月六日)において、来嶋は第二芸術論に関わって柳田国男が発表した「歌とフォークロア」(初出『短歌研究』一九四八・三)を踏まえて、次のように発言している。「歌は国民全体の「おも、やい、のもの」(共有のもの)で

あるはずだ（略）自分たちは一方で文学だ、文芸だという意識で歌を詠んでいる。が、日本にはいわゆる投稿短歌という文学性の低いもの、一年に数えるほどしか歌を詠まないけど歌が好きだという人たちがいる。そんなのは歌じゃないという見方もあるけど「民衆短歌論」から言えば、そういう歌ならぬ歌を全否定できない」。

この問題提起に応じて谷川健一が次のように発言している。「一般の短歌を作る人は芸術なんて考えないで、日常的な喜びとか悲しみとか、喜怒哀楽をそのまま表現する道として短歌を選んだと思うんですよ。散文的にそれを並べるのではなくて、どこかものあわれとか、そうした風雅の道ですね。楽しみがあっても、人生の風懐として捉える。そういう道を選んだ。それは芸術的な道ではないはずですね」「天才が一〇〇人に一人いれば九九人は凡才である。しかし天才一人のために九九人の歌を作る志を否定していいのか、そこに眼目があるんじゃないか」「九九人の歌は駄目だと言って、お前たちは歌を作るなど言えないところに歌や俳句の根源的な問題がある」塚本（筆者注・邦雄）さんのような優れた歌人が出てきて初めて新しい歌の社会を切り開くわけです。凡庸な人間では切り開かないわけです。そういう意味では一人の天才とか真の芸術家というようなものが、歌人から出るとというのが短歌を前進させるものです。それは認めますが、それだけで終わらないところに歌の宿命がある（略）九九人の歌は必要かというところ

です。しかし九九人の歌詠みは必要ないかというところとは言い切れない」。

また見田宗介、三枝和子、三枝昂之、道浦母都子、岡井隆による「共同討議」テーマⅢ表現」（『短歌の想像力と象徴性』岩波書店 一九九九 所収）において、見田が「共同体の歌」と「自我の歌」について問題提起をしており、「共同体の歌」をどう評価するか、「共同体の歌」と「イデオロギーの歌」を見分ける目が必要であると論じる。ここで三枝昂之は道浦の発言（ある時代の共同体の人たちの意識がその一首に象徴されるような歌がもしあって、それが作品としても優れていたら、それはやはりいい）「正しいか悪いかの問題ではなく」を受けて、「道浦さんの表現に見える短歌というのは、文学というような短歌じゃなくて、流行歌とか、そういうのも全部含めたものもつと猥雑なものを抱えた短歌、そういうのも全部含めたもの」という意識がどうもあるような気がして」「そこにも歌の不可思議な魅力があり、領域がある」と発言する。

第二節でも確認したように前川の短歌観は戦後のものとはいえず「広く民衆に愛誦せられ支持せられることが肝心である。如何に傑作なりとも民衆と縁なきものは名歌にならない」である。また前川は昭和初年代から紙誌での短歌の選に携わり、戦後長く「朝日歌壇」の選者をつとめ、結社を主宰し有名無名を問わず多くの弟子を育てた。前川の短歌観は「天才一人のために」「九九人の歌を作る志」を否定する側ではない。しかし前川自

身は毀譽褒貶が激しかったとはいえ結果として「現代短歌の源流」と評されるようになったのであるから「一人の天才」の側に属する。ここにも短歌そのものの有するアポリアと、戦時下における前川という問題がある。

大多数の歌人が「戦争の歌」を詠み「翼賛歌」を詠んだ時期、前川はアジア・太平洋戦争開戦まではそのような短歌を詠まず非難された。しかし短歌史に記される前川の代表作はこの時期に詠まれた。とはいえ前川はこの時期に異端であり、その歌が「広く民衆に愛誦せられ支持せられ」たのではない。奈良を詠んだ歌集としても広く受容されたのは前川の『大和』（一九四〇）ではなく会津八一『鹿鳴集』（一九四〇）だろう。翻って日中戦争下、アジア・太平洋戦争下に詠んだ「戦争の歌」「翼賛歌」が代表作となった、前川の世代の歌人はいただろうか。戦争下において「民衆」あるいは「共同体」は、同時代を生きる活躍すべき世代の歌人の、どのような短歌を愛誦し支持したのか、しなかったのか。あるいはそれは詠まれても発表はされなかったのか。数多の「戦争の歌」「翼賛歌」に時代を象徴する歌が見出だされなかったのなら、それが「民衆」あるいは「共同体」の示したことではないのだろうか。前川がこの時代において「共同体の人たちの意識がその一首に象徴されるような歌」を詠みえたかもしれない「一人の天才」だったとすればどうだろうか。前川は「歌ははかないもの、たよりないものでいいのである」「歌が無用のものであることをもう一度考へるべ

きだ」と主張した。戦争下において短歌は、「民衆」あるいは「共同体」から、前川の主張した意味において「無用のもの」であると示されていたのかもしれない。

終わりに

日本におけるタダの先駆者であった辻潤は、大逆事件で罪に問われた側の人物と関係があったと言われている。またアナキスト大杉栄のもとにはいった一人目の妻であった伊藤野枝は関東大震災後、大杉と共に国家権力によって虐殺された。このとき大杉の親族の子供と一緒に殺されており、辻と伊藤野枝の息子辻まこともしこの時二人と一緒にいたら殺されていた可能性があった。辻潤は個人の思想に対する国家権力の暴力がいかなるものかを肌身に染みて知っていた一人である。なお一九四四年一月辻潤が東京で餓死した時、辻まことは中国にいた。辻まことは後年「父親辻潤について」（初出『本の手帖』一九六二・六）にて次のように記している。

戦争が激しくなつて、誰も彼もが行進曲に歩調を合せていたとき、辻潤にはそれができなかった。そう、歩調を合せなかつたのではなく、合せることができなかったのだ。この差は見掛けはすこしばかりの相違だが、人間精神の個性を問題にするとき全く根本的な着眼点になるところだ。

「汝の運命を愛せ！」という言葉は賢いものの言葉とし

て知られている。確かにその通りであろう。親爺は自殺を否定していたから、或は自分自身の運命を肯定していたかも知れない。しかしこのような人間の運命を見せつけられた者にとつては、その世界観と人生観が、一行の箴言では片付けられない重さを持つてくる。

思想とか精神とかいうものは人間が孤独ではないことを証明する唯一のものであるべき筈だ。多くの人々がそう教わってきたし、それを証明し得る材料もたくさんある。

ボクは全くその反対の現象を眼の前に見せられたようにおもう。美しい花は多くの眼に発見される。だが、誰にも解らない場所で、ひそかに咲いて、ひそかに腐る花もある。また、数万人がその場所を過ぎたとしても、そのことごとくが盲人であつたら存在しないも同然だ。ボクはあえて辻潤を美しい花だとはいわないが、認めるべきその価値を疑うものでもない。しかし、こんな事件は、この世の中で恐らくザラにあることだろう。

いかなる理由があつたとしても、前川佐美雄を含めてアジア・太平洋戦争下で戦争に協力するものを書いた文学者、とくに前川のようにダダを受容したはずの者は、「歩調を合せることができなかつた」辻潤の精神とその死、それらを書き留めた辻まことの文章に照らされる。そして、どうしてそのような精神を他に誰も持つていながつたのかという問いが残される。

注

(1) 森本平「昭和初期モダニズム短歌再考」(『日本現代詩歌研究』第九号 二〇一〇)は「モダニズム短歌」という呼称について詳細に検討しており、次のようにまとめている。「用語としては、当時のモダニズム詩、新感覚派、あるいは種々の世界的なヴァンギャルド芸術運動との連動・影響を鑑みて、「モダニズム短歌」という呼び方を採用しつつ、その内実は、三枝昂之が『前川佐美雄』で述べている、「芸術派」で「革新派」で「口語志向の文語定型派」として把握するのが適當かと考える」。

(2) 松澤俊二「解説 プロレタリア短歌の表現と展開、その可能性」(『プロレタリア短歌』笠間書院 二〇一九 所収)

(3) 藤井貞和「(うた)起源考」第八章「呼びかける唱謡」(青土社 二〇二〇)

(4) 高橋睦郎は前川の定型短歌における日本語について次のように指摘している(高橋睦郎・藤井貞和「日本語詩歌の深層から」『現代詩手帖』二〇二一・五 思潮社)。「いまから九十年も前にいったん解体しようとしたのが(略)前川佐美雄です。『植物祭』(一九三〇)で、あの時代に口語をあそこまでやってしまった。そしてそのあとに、あんなすごい古体の歌が生まれるじゃありませんか。ここで古体の古とは白川さんの言う原型というほどの意味ですが。戦後もずっとそれでいくわけだけど、前川佐美雄の歌は実に不思議な歌で、よく読んでみると主語がないんです。動詞も、最初の動詞と次に出て来る動詞とそのあとに出て

くる動詞が、同じ隠れた主語をもっているのかどうかもわからないような、実に不思議な日本語。でも日本語にそういう構造があるんだということ、あの人はいつべん自分の文語を解体して口語にいったことで古体という原型において発見したのかなと思うんです」。

(5) 前川は「早朝雑記」(『短歌月刊』一九三二・八)で「泥酔や夜更かしをしたりする時には、人間精神をしてま、靈感に似たものに導くけれども、西欧の芸術はいざ知らず、わが国の芸術は昔から靈感のごときものは極度にこれを避けて来た。むしろ軽蔑してきたのだ。物の真を見極めるためには、社会や人間を正しく認識するためには、今後一層健康な肉体を必要とせられるにちがひない」と述べている。管見の限りでは前川はその後も「靈感のごときものを」を称揚したことはない。

(6) 前川は「日本の名歌」(筑摩書房 一九六七 大阪読売新聞文化欄)での連載「秀歌鑑賞」の一九六五年度分から収録)で会津八一の歌について次のように述べている。「筆者注…会津は)歌は調べたと信じていたので、そこから仮名書きの表記法をとった。それにちがいないものと思われるが、奈良や奈良の古美術を歌うのはともかく、それだけでは現代を歌うのはむりである。現代の感覚や思想は仮名書きのやまとことばだけでは表現できない。八一の歌には限界がある。しかしこの歌でもわかるように奈良の歌では八一に及ぶものがない」。ここから前川が「現代の感覚や思想」を表現するため言語的な実験に身を投じたこと

がうかがえる。

(7) 『前川佐美雄全集』第三卷(砂子屋書房 二〇〇八)所収の吉岡治編「前川佐美雄年譜」の昭和三十六(一九六一)年の項目に、中西清三「ここに人あり」(『大和タイムス』昭和三十六年九月一〇日から同年一〇月一四日まで全三〇回連載(年譜では二二日まで、全二八回連載とあるが訂正する))についての記載がある。この連載は前川本人から話を聞いて書かれたと思しい。その当時までの前川についての通俗小説的バイオグラフィード、ここで初めて明かされるような人間関係も書かれている。そのうち九月二五日、二六日、二九日掲載分(第一三、一四、一七回)に、前川が『心の花』の歌会へ参加した同世代の女性と恋愛関係になったものの、相手の女性が名家の一人娘であったため、一九三〇年三月、家が決めた彼女の結婚と帰郷により二人は別れたという記述がある。

前川は同年六月「声明書」(前掲)を発表しプロレタリア短歌運動を離脱、七月『植物祭』上梓、翌一九三二年に石川信雄らと『短歌作品』を創刊する。この時期以前も一九三三年二月の奈良帰郷後にも、前川が荒んだ生活を送っていた形跡はないのだが、『植物祭』上梓の辺りから一九三三年にかけての二年弱、前川の東京生活が遊び荒んでいたものという印象を当時の歌人たちは持つており、前川はその印象を元に批判され続けた。前川の東京生活の最後が荒んだものだったのは、プロレタリア短歌運動からの離脱に関わっての人間関係のトラブルや攻撃を受

けたこと共に、失恋という要素も考慮されるべきだろう。

また一九三〇年七月『植物祭』刊行後であるが、モダニズム系の若手歌人たちがまとまって短歌雑誌を刊行しようとする計画した。その際前川を出し抜き裏面工作をして歌壇政治的に有利になるよう立ち回る歌人とそちらに付き従う歌人がいた。前川はそれらの歌人とは別に翌一九三二年一月『短歌作品』を創刊する。『短歌作品』に参加した早崎夏衛はこのときの事情を「新芸術派短歌運動小史」(A)(B)として、『短歌精神』一九三五年一〇月創刊号、同年一二月号に記している。早崎は「ゴシップがとんだが、此の問題に関しては前川氏の態度は相当立派なものだった」と記す。なお早崎夏衛「新芸術派短歌運動小史」(A)(B)は加藤仁氏よりご教示をいただいた。

(8) 久留原昌宏「前田夕暮・自由律短歌成立の背景」(『日本語と日本文学』三五 二〇〇二)等に詳しい。

(9) 岡井隆は『短歌』一九八七年五月号の前川佐美雄特集に際して既に「佐美雄の出發——短詩運動との比較」と題して短詩運動に言及し、自由律短歌を試みた清水信にも言及している。

(10) 短詩運動については小泉京美「短詩運動」(『コレクション・都市モダニズム詩誌 第一巻 短詩運動』ゆまに書房 二〇〇九所収)、小泉京美「詩・短歌・俳句・川柳の交差点——問題系としての短詩の生成——」(『日本文学文化』九 二〇〇九)、西村将洋「大連の詩人たち——詩誌『亞』と地政学——」(『同志社国文学』六一 二〇〇四)等に詳しい。

(11) 藤本寿彦「ポエジイ運動下における短歌革新——前川佐美雄

歌集『植物祭』を中心に——」(『初出「始更」二〇〇八・八』周縁としてのモダニズム——日本現代詩の底流——) 双文社出版 二〇〇九 所収) において、前川の「ポエジイ創造」の「方法の発見」について詳細に検討されている。「三好と前川が直面していた課題は、昭和初年代の詩歌をどのようにデザインするかであった。こうして、モダニズム芸術論(左翼芸術論もこれに含む)によって、伝統詩歌の技法、本歌取りの捉え直しが日程に上ってくるのだ。芸術の中心と周縁、グローバルスタンダードと伝統というはざままで、前衛的な表現者たり得ること——。周縁に生まれたいわゆる三派鼎立という文学状況こそ、二人が表現者として立ち上がっていく絶好の機会だったのではないか」。

(12) 愛林日については赤松諒子氏からご教示をいただき、竹本太郎「大正期・昭和戦前期における学校林の変容」(『東京大学農学部演習林報告』一一四 二〇〇五・二)を参照した。

(13) 半田良平「新短歌をめぐる」(『初出『短歌研究』一九三六・一 半田良平『短歌詞章』人文書院 一九三七 所収)等に自由律短歌についての議論が紹介されている。

(14) 岡井隆は先述の鼎談において「当時、新短歌あるいはモダニズム的な一行詩的な短歌の実践をなさった方の作品をずっと見ている、詩としてはとてもおもしろいけれど、短歌としては記憶されなくて、歴史から排除されてしまう。それもやむをえないという面がある。むしろ短詩としておもしろいんじゃない

かという感じがしましてね」と述べている。また浩瀚な『現代短歌史』（砂子屋書房 一九九三）にてページ数を割いて自由律短歌を紹介し、その史的意義について問題提起をする加藤克巳も「秀れた幾多の歌論・研究を遺したが、実作に於て後世に遺すべき実りを十分得るに至らずして、あわれ戦争に圧殺し去られた事実」と述べる。

しかし前田夕暮の息子で『詩歌』を継いだ前田透は「彼らが自由律から定型にかえたとき、それは素手でかえて来たわけではなかった。夕暮の表現によれば自由律の曠野彷徨のち「いくばくかの鉾石を持ちかえた」のであった（略）自由律から定型にかえたというそのこと自体が非難されるべきではなく、また定型復帰が外的圧力のみによると断定することは機械的にすぎる」（前田透「昭和の短歌思潮」『短歌』一九六三・八）と論じており、検討されるべき観点である。

(15) 保田與重郎は「詩の精神の高さ」（『日本歌人』一九三五・一）において「何のためにでも定型をまで否定しようか否かを、第一歩に考へる必要はない。定型に新詩の確立が可能か否かはおそらく歴代の天才が可能としたことを改めて尋ねてゐることである」「定型を生命をかけて守らねばならぬといふのではない。それを軽々しくすてさる、一種進歩的な態度の浮気を僕は好まぬのだ」と定型短歌を擁護している。

(16) 中野嘉一と共に自由律短歌の代表的な歌人として名前を挙げられる清水信（一九〇〇—一九六〇）についても紹介する。清

水の著書『新短歌はどう動く』は蒲地侃が「短歌作品」創刊号（一九三二・二）にて作品も評論も手厳しく批判している。しかし清水は前川と同様に奈良県出身で奈良に住んだ時期があり、奈良帰郷後の前川に会っている。そして『表現』Vol. 2 No. 10（一九六〇・一〇）の清水信追悼特集に前川は「奈良の詩人」と題して清水への追悼文を寄せている。そこで前川は昭和初年代に清水の主宰した歌誌『短歌建設』等について、誌面に掲載された寄稿者の歌論を「見ものだった」「創意と工夫による新しい筆陣を張ってはなはだ魅力的であった」と回想する。そして「短歌と言へるかどうかは別としても（短歌でなくとも清水氏にとっては問題外だ）その作品は清水氏の信念を貫いたもので、その生き方と共に立派なものだ。私は近代に於ける奈良の生んだ歌人として、否、詩人として清水信氏を高く評価するものである」と、志向は異なっても同時代を共闘した歌人、「詩人」として清水を悼む。なお「奈良の詩人」は磯部敦氏のご教示に拠る。磯部氏による清水信新短歌文庫の紹介は次のURLにて公開されている資料内にある。 <https://researchmap.jp/a24isobe/presentations/31700726>（二〇二一年一月三〇日閲覧）。

(17) 篠弘「近代短歌論争史 昭和編」（角川書店 一九八一）第二章「前川佐美雄と土屋文明の模倣論争」を参照した。

(18) 前川の掲げる浪漫主義の継承は「五月号後記」（『日本歌人』一九三五・五）に明解である。「本誌は世に流行する詩的精神や浪漫精神を肯ふ事は素直である。けれども本誌の真精神はもつ

と奥深いところであらう。空想的浪漫主義の明星派は、アララギ派の現実的写生主義によつて完全に滅亡させられた。然して今日は又現実的写真主義の末期時代だ。あたかも今日の歌壇はかゝる泥水にあぎたふ鯉鮒の悩に過ぎないものだ。これを救へるものは誰なのだ。恐らく日本歌人以外に何もあるまいといふ気がする。口はゞつたい言葉と私は思はぬ。たまたま與謝野寛先生の長逝にあひ、自らなる歴史の歩みを痛感した迄である。なお前川は鉄幹と謝野寛の歌を高く評価していた。

(19) 『新古今時代』(人文書院 一九三六)を著した国文学者風巻景次郎は「新風断想」(初出『短歌研究』一九四〇・一一『風巻景次郎全集』第九卷 桜楓社 一九七一 所収)を発表し、前川と斎藤史が出詠した合同歌集『新風十人』(八雲書林 一九四〇)を支持した一人である。また「座談会 現代短歌の趨勢を語る」(前掲)で新古今和歌集の技巧を讃えた萩原朔太郎は「僕はこれまで沢山書いてあるが、アララギのやつたことは正当でないと思ふね」「前川君や石川君の日本歌人が、一番充実にあつて、文学的新しさや若々しさがあるね」とアララギを批判し前川らを励ましてゐる。この後萩原は日本歌人同人の斎藤史第一歌集『魚歌』(一九四〇)を称賛する一人となり、「魚歌」の市価を高からしめた。国文学者、詩人、歌人と立場の違いはあれど、当時、新古今和歌集を読んだ人々の文学的志向の一端、浪漫主義の支持が垣間見える。

なお『新風十人』は鎌田敬止の編集になる。鎌田は大正末期

には『日光』を編集・発行し、戦後は白玉書房を設立して前衛短歌の名歌集を出版した。『新風十人』は前川の世代に対して鎌田がプロデュースした重要な仕事であつた。

(20) 前川佐美雄「寧樂雜記(十七)」(『日本歌人』一九三七・五)の四月二〇日の記事に次のようである。「このごろ家持が好きになつて、と言ひ出すと皆んな怪訝な顔つきをする。中には「それ本当かね」と訊き返す人さへあるが、僕は嘘は言つてない積りだ。「あんな文化的な詩人はないから」と言はうものなら皆んな大変僕に落胆したやうな顔をして見せるのである。所がこの間保田與重郎君が遊びに見えたのでその事を話したら、全然僕に同感だと応へて呉れたのは嬉しかった(略)人磨的でないからと言つて、他のすぐれた歌人を不当に価格を下げて見るのは愚劣なことだ。家持の如きはさういふ扱ひを受けてゐる代表的人物でなからうか。

(21) 小松(小川)靖彦「大伴氏の言立て」「海行かば」の成立と戦争下における受容——その表現および戦争短歌を通じて(戦争と萬葉集)——(『国語と国文学』二〇一八・七)に詳しい。

(22) 北原白秋「雜纂」の「朝鮮行について」(初出『多磨』一卷四号 一九三五・九『白秋全集』三七卷(岩波書店 一九八八)収録)に、大阪多磨支部の発会式に多磨以外の歌人たちも集まり前川佐美雄も訪ねてきたこと、「この歌会はずがしがかつた」ことが記されている。また石川信雄「白秋先生の死——二十五歳以前——」(『黄鳥』第二号 一九四三・一)には一九三一・三二

年の『短歌作品』を前川らと東京で刊行していた時期に、白秋系の『香蘭』出身の石川と、前川を含めた若手歌人らが「渋谷道玄坂のささやかなバアで白秋先生と邂逅した」思い出、その時に白秋が「打倒アララギ論を一席講ぜられた」こと、その後前川と二人で白秋宅を訪ね、前川が白秋に自分たちへの協力を要請したものの白秋は「僕は独自の立場から、近いうちにやり始める」と断わったことが記されている。確かにその後白秋は『多磨』を一九三五年六月に創刊し、アララギを否定し浪漫主義の復興をはかった。

(23) 山田吉郎「前田夕暮と立原道造―昭和初期短歌の水脈―」(『山梨英和短期大学紀要』三二―一九九八)に詳しい。

(24) タダについて塚原史『タダ・シュルレアリスムの時代』(白順社 一九八八 ちくま学芸文庫 二〇〇三)をはじめ塚原の著書を参照した。

(25) アナーキズムについて竹内栄美子「アナーキズム」(コレクショーン・都市モダンイズム詩誌 第二巻『アナーキズム』竹内栄美子編集・和田博文監修 ゆまに書房 二〇〇九)に次の解説がある。「しばしばアナーキズムはニヒリズムやテロリズムと同一視されることがあった(略)それはまったくの誤りというほかない。アナーキズムは通常、無政府主義と訳され、本来その語源であるギリシア語の *anarchos* は支配者のいない状態を意味している。国家や宗教などのいっさいの支配権力を否定して個人の自由と平等とを主張する思想である。絶対的な自由を求めるといふ点

では、現世における実現は難しく一種のユートピア思想とも見なされよう。あるいは、現実に適応させるやり方ではなく、あくまで絶対的自由という理念を追求するのだから、もっともラディカル(根本的)な思想であるともいえる。なお村田裕和「アナーキズム詩とネイション―猪狩満直「移住民」、更科源蔵「種薯」および『北緯五十度』論争について―」(『日本近代文学』一〇五 二〇二一・一一)は、ベネディクト・アンダーソン、山本信人訳「三つの旗のもとに―アナーキズムと反植民地主義的想像力」(NTT出版 二〇二二)を援用し、ナシヨナリズムとアナーキズムの「交流・協働・混交」の事例について検討する。本稿では論じ得ないが、前川の短歌や昭和戦前期の軌跡も、この観点から検討されるべきだろう。

(26) 石川信雄第一歌集『シネマ』(一九三六)の「エピロオグ」には「僕等の運動が、文壇の「新興芸術派」及び詩壇における「詩」と詩論」一派に依て紹介せられた仏蘭西現代派の刺戟と示唆とを受けた」とある。前川らと新興芸術派との関わりはさほど言及されないが、戦時下奈良に疎開してきたナンセンス・ユーモア作品で知られる中村正常と「旧知だったから行き来していた」(前川佐美雄「富雄川沿いに行く」『大和まほろばの記』角川書店 一九八二 所収)とあるように、前川らは新興芸術派とも交流があった。

(27) 永井祐「『植物祭』と『大和』のこと」(『短歌』二〇二〇・七)は、「『植物祭』が持っている可能性は(筆者注…タダやシュル

レアリスムと関わらず)もう少し多方向なものではないか。わたしとしてはこの歌集の持つ自由さ、吹けば飛びそうなどでもよさ、自覚的に選び取られた一種のヴァルネラビリティを愛しているのである」と『植物祭』所収歌における「日本のタダ」と通底する一側面を評価している。ただし筆者は「自覚的に選び取られた」には同意しない。

(28) 太田登「一九三〇年の短歌史の意味——啄木『一握の砂』から佐美雄『植物祭』へ——」(『山辺道』四九 二〇〇五)に詳しい。なお昭和初年代は啄木再評価の機運が高まっており、プロレタリア短歌の祖としても啄木は受容された。

(29) 塚本邦雄「前川佐美雄」(浅井清ほか編『新研究資料現代日本文学 第五巻 短歌』明治書院 二〇〇〇 所収)

(30) 松澤俊二氏よりご教示をいただいた。

(31) 須永朝彦「他の人はいかやうに見る——森岡貞香の歌」(初出『短歌現代』一九七九・二 『扇さばき』西澤書店 一九八二 所収)

(32) 楠見朋彦『前川佐美雄』(笠間書院 二〇一八)の「春がすみ」歌の紹介で、「思へ」の解釈について文法的にも詳しく検討されている。

(33) 北園克衛は前川主宰歌誌に寄稿した石河稷治の『ペロケ色の衣装』(ボン書店 一九三四)装丁も担当している。稷治は石川信雄の弟である。

(34) 前川は小学校卒業後農林学校入学前、一九一七年の一年間、

奈良市内にある母の実家から近い越智宣哲(黄華)の漢学塾正気書院で一年間漢籍読み等を学んだ。また前川は歌集『日本し美し』(後記)一九四三「後記」執筆は一九四二年夏で「三十一文字でない限り歌でないといふのは分り切ったことだが、又漢語や外国語が交るだけでも歌はもうくづれるのである。大変こたわった考へ方かも知れないけれど、調べられてゐないものは歌でないのだからやむを得ない」と述べており、漢語や外国語の短歌における使用に意識的であったことが分かる。

(35) 小松靖彦「齋藤瀏『萬葉名歌鑑賞』をめぐって——近代的萬葉集研究における「鑑賞」の行方——」(『青山学院大学文学部紀要』第五五号 二〇一三)は、前川にとって竹柏会の先輩である齋藤瀏の『萬葉名歌鑑賞』について、瀏が「短歌を「心の声、魂の叫び」と捉え、作者の心に直接触れることが重要であること」を説き、短歌における音の側面である「調律」「リズム」を重視し、「内容」と「リズム」の一致が論じられていることを指摘する。また「(筆者注)・憶良の歌についての瀏の解釈は、歌の「リズム」が歌の音楽的側面であるにとどまらず、「内容」と関わりながら、「内容」とは別に歌の「意味」を担うものであることを明らかにしている」と論じる。このように瀏と前川による短歌への理解が共通することから、竹柏会で佐佐木信綱からそのような指導があったのではないかと推測されるが、信綱の二人への指導内容は不詳である。

(36) 前川佐重郎「歌のしらべ」(『朝日新聞』一九九八・三・八 朝刊)

において、前川佐美雄の長男佐重郎氏は「歌は「しらべ」だと、生前の或る日前川佐美雄が私にふと洩らしたことがある」と証言されている。

- (37) 『植物祭』所収歌には「美しいむすめのやうな帯しめてしとやかにをれば我やいかにあらむ」と女装を想像するジェンダー攪乱を歌う歌がある。また「今はまう妖花アラウネのさびしさが白薔薇となりて我にこもれり」という映画『妖花アラウネ』（一九二七年製作／ドイツ 日本公開一九二九年）を踏まえた歌もある。この映画については速水豊『シュルレアリスム絵画と日本』（前掲）でも古賀春江の絵画と関わって言及があり、アラウネは、人工授精を研究していた科学者によって、死刑囚の男と売春婦から作られた女の人造人間で、成長後絶世の美女となり妖しい魅力によって多くの男をとりこにした。速水は古賀と親しかった東郷青児や後に交流を深める川端康成がこの映画に注目したことを指摘している。ただこのようなジェンダー、セクシュアリティ攪乱の方向はその後の前川の歌には継統されな
- (38) 松澤俊二「解説 プロレタリア短歌の表現と展開、その可能性」（前掲）
- (39) アポリネール『カリグラム』のような造形詩に前川が関心を持ったのは北園克衛の影響ではないかとレクチャー時に小松靖彦氏よりご指摘をいただいた。

* 『短歌作品』閲覧は押切寛子氏のご厚意による。押切寛子氏に深謝申し上げます。

* 前川佐美雄が主宰した歌誌については、拙著『前川佐美雄編集「日本歌人」目次集（戦前期分）」（私家版 二〇一〇 増補・修正版 二〇二〇）をインターネット上の次のURLにて公開しているので参照されたい。 https://researchmap.jp/multidatabases/multidata_base_contents/detail/244122/521700e994fa1c49b573bd70cc8668?fame_id=792291（二〇二一年一月三〇日閲覧）

* 本稿は二〇二〇年一月二十六日に開催された第24回戦争と『萬葉集』研究会（於青山学院大学、オンライン）でのレクチャー「前川佐美雄と『日本歌人』 戦争短歌を詠まないでいられた可能性を考える」に基づき大幅に補足、修正している。レクチャーにお招きくださいました小松靖彦氏、レクチャー後に貴重なご教示やご示唆、ご質問をいただきました皆様に深謝いたします。

（いしはら・みよ／帝塚山大学非常勤講師）