

朔太郎の詩のイメージにおける△實在▽と△非在▽

△椅子▽△家▽の象徴――

長野 隆

私は朔太郎の詩のイメージを考えるにあたって、それが何によって支配されているか、という問いに焦点を定めたいと思う。次に、それは朔太郎という詩人との連関の中でどのような意味を持ったのか、という方向へ考えを進めて行きたい。

詩語のイメージから（純観照の立場から）詩人を探るわけだから、当然、参考となるべき資料などというものは一切省かれる方が好ましいことになる。普遍的であるものを無理に特殊化する必要はないからである。

論者上私は『時計』という詩を中軸に据えて解釈しようとするが、このことに特別な意味はない。なぜなら、ここでは、所謂詩の「価値」というものに触れる必要をもたないからである。無論、イメージの豊潤さを「価値」と置換えることも可能であるとしても。

時 計

古いさびしい空家の中で
椅子が茫然として居るではないか。

その上に腰をかけて

編物をしてゐる娘もなく

暖爐に坐る黒猫の姿も見えない

白いがらんだ家のなかで

私は物悲しい夢を見ながら

古風な柱時計のほどけて行く

錆ぜんまいの響を聴いた。

じぼ・あん・じゃん！　じぼ・あん・じゃん！

古いさびしい空家の中で

昔の戀人の寫眞を見てゐた。

どこにも思ひ出す記憶がなく
洋燈の黄色い光の影で

かなしい情熱だけが漂つてゐた。

私は椅子の上にまどろみながら

遠い人氣のない廊下の向うを

幽霊のやうにはこれてくる

柱時計の錆びついた響を聴いた。

じば・あん・じやん！　じば・あん・じやん！

この『時計』は、『定本青猫』の巻末を飾るに相応しい所謂青猫的情感に充ちたものである。形象は頑なに完結性をもととはせず、解脱されて行く意識を、大きく前後二段に振り分けて、「ほどけて行く錆びたせんまいの響」に象徴させるわけである。形象の可視的なこと、詩人の「眼」が永遠性の内に据えられていることなどは、トータルな意味での朔太郎の個性を裏付けていると言えるだろう。

「古いさびしい空家」の中で「椅子が茫然としている」姿を、詩人は見ている。彼の魂は現在につながる遠い過去の記憶をたどりながら、ことさらに、色あせた写真、錆びた柱時計、燃えつきた煖炉を、探り出そうとする。遠い記憶はあらゆる意味で詩人のペーソスの根源となり、現実を呼び覚ます筈の時計の響も、過去としての意味しか持ち得ない。だが、詩人にとって△存在の意識△は、いつも怯えを忘れず、

切り離すことのできないものとして訴え続ける。彼はふと自分が今まで「空家」の中に居たことに気付く、或いは夢か何かの中でこういう世界を見ていることに触れようとする。そこは、主人の居ない「空家」である。従って、自分の存在をさえ疑わせる世界に違いない。見れば、「椅子」は茫然として孤独に立ち、「煖炉」は冷えたまま時を停止させている。彼はこの時現実の遺恨を見、同時に未来への遺方ない縮図を計る。「かなしい情熱」は「洋燈の黄色い光の影」に果喰い、いつしか悔恨の涙は遠い「まどろみ」の中に溶け入って△永遠△へと還元されて行く。

このように『時計』に形象される世界は、さながら、『月に吠える』から『青猫』へと移行しつつある觀念の縮図を物語っているとと言えるようだ。ここで△実存△から△永遠△へと解脱されて行く意識は、朔太郎の詩感に共存する由々しき現存在の軌轢である。従って、『青猫』序において、思索的鬱憂性に傾きつつあることを告白した朔太郎が、その実、詩の境地を「春の夜の横笛の響き」に喩えたことは、イロニカルなことだと言わねばならない。つまり、感覚的のものから思索的のものに移りつつある詩人が、自らの詩境の定義に感覚的表現を用いねばならなかった、というイロニーである。

内部に居る人が畸形な病人に見える理由

わたしは窓かけのいいすのかげに立つて居ります、

それがわたくのし顔をうすばんやりと見せる理由です
わたしは手に遠めがねをもつて居ります。

それでわたくしは、ずつと遠いところを見て居ります。

(中略)

もちろん、つまり、この青白い窓の壁にそうて、
家の内部に立つてゐるわけです。

笛

子供は笛が欲しかった。

その時子供のお父さんは書きものをして居るらしく思
はれた。

子供はお父さんの部屋をのぞきに行つた。

子供はひっそりと扉のかげに立つて居た。

扉のかげにはさくらの花のにはひがする。

そのとき室内で大人はかんがへこんでゐた、

(後略)

『月に吠える』にあるこの二篇を見ると、「窓のかげに立
つ人」から「扉のかげに立つ子供」へと、形象が浪漫的色調
にうちつつあることが感じられる。「窓かげからのぞき見る」
対象が、「扉のかげからのぞく」「笛」という具象に形をと
って行つたわけである。敢えて淡白な叙述口調を意図した前
者から、回顧的な詩情を感じさせる後者の叙述体に移って行
く様が見てとれるのである。つまり、「青猫的」と呼ばれる

「イデア思慕」が後者に於いて「笛」という具象に象徴され
るわけだ。詩の形象を「詩集」という単位ではかることに問
題があるが、巨視的に見て、前者に『月に吠える』の特質を
多く見とめることは容易である。従つて『時計』の中で、
「私は椅子の上にまどろみながら／遠い人気がない廊下の向
うを／幽霊のようにほごれてくる／柱時計の錆びついた響を
聴いた。」と語られる後半の詩節には、情調の余韻を味いつ
つある詩人の心象を見ることができ、△永遠▽の中へと回帰
する詩情を見い出すわけである。



『時計』にも表現されるように、朔太郎は「椅子」というも
のに独特の表象を抱いていたようである。と言うより、現象
界に在るこれに類似した形象に憑かれていたのである。それ
は、彼にとってかなり重要な意味をもつ「家」という觀念に
類比するものであったかも知れない。

椅子

椅子の下にねむれるひとは、

おほいなる家をつくれるひとの子供らか。

ところでこのイメージは特異である。アフォリズムを想わ
せるこの短詩型は、『月に吠える』の中に「見無造作に投げ
込まれている。ここでの「椅子」と「家」の対比、子供と大
人の対比は、与えられた「夢」の気分の中で不思議な密度を

維持している。

冒頭に掲げた『時計』はもとより、『さびしい人格』の

むしろ私はにぎやかな都会の公園を歩きつかれて、
とある寂しい木蔭に椅子をみつけるのが好きだ、

——『月に吠える』

『虚無の歌』の、

午後の三時。廣漠とした廣間の中で、私はひとり麥酒を飲んでた。だれも外に客がなく、物の動く影さへもない。煖爐は明るく燃え、扉の厚い硝子を通して、晩秋の光が佳しく射してた。白いコンクリートの床、所在のない食卓、脚の細い椅子の數數。

エビス橋の側に近く、此所の佻しいビヤホールに来て、私は何を待つてゐるのだらう？ 戀人でもなく、熱情でもなく、希望でもなく、好運でもない。私はかつて年が若く、一切のものを欲情した。そして今既に老いて疲れ、一切のものを喪失した。私は孤獨の椅子を探して、都會の街街を放浪して來た。そして最後に、自分の求めてゐるものを知つた。一杯の冷たい麥酒と、雲を見てゐる自由の時間！ 昔の日から今日の日まで、私の求めたものはそれだけだつた。

——『宿命』

など、数えればきりのないくらい「椅子」の表象は随所に見い出される。だが、朔太郎の「存在V」を見ることによって果

たそうとする語彙の解釈は敢えて控え、ここでは、新たな視点に立つことによって、「言葉」そのものから「詩」を語って行くやり方が要請されるだろう。

朔太郎を「椅子」に憑かせるべき根拠は、「椅子」自体のイメージを探ることによって掴むことができ、彼の「存在V」もこの中に自ずと開示される筈である。

△椅子Vは、その機能性の中に存在の自由を獲得している。そのイメージは機能に依存し、人工的被造物としての存在を我々の意識に委託している。孤立した△椅子Vの姿は、「人待つ」という、自然無化された「時間」の中で、一つの「意志」ある実在を主張している。それは、しかるべき主人を待つものとして在る姿であり、「意志」は中断されることがない。この「意志」の持続は、現時間進行とは無縁の、我々の觀念世界内での連続性を意味している。

△椅子Vの実在を詩的形象性の内に「個」として探るならば、それはこうした象徴の中で生きることになる。この時、△椅子Vを定義しようとする我々の意図はみごとにふり落とされ、△椅子Vそのものの家が逆に我々イメージの在りかを探り出す役割を得てしまうのである。

朔太郎が日常の倦怠に奮えながらも「焦燥」をいだき続ける様は、丁度それに相似的にイメージ化された△椅子Vの象徴を観ることによって、一つの意味を持った世界を表象すること

となる。そして、「遠い實在」に焦がれる境地は、常に
△永遠△の中を彷徨し、最深部の△実存△意識を止揚できぬ
まま、現実の皮相に置かれた△椅子△の孤独を過剰な深度で
探り出そうとする。

白い共同椅子

森の中の小徑にそうて、

まつ白い共同椅子がならんでゐる、

そこらはさむしい山の中で、

たいそう緑のかげがふかい、

あちらの森をすかしてみると、

そこにもさむしい木立がみえて、

上品な、まつしろな椅子の足がそろつてゐる。

——『月に吠える』

この写実的で印象の清潔な静けさは、朔太郎にしてはめず
らしい安らぎさえ感じさせる。だが、この形象は、そういつ
た鑑賞の非能動的態度を一度拒否することによって、本来の
姿を現わそうとするだろう。最終行の「上品な、まつしろな
椅子の足がそろつてゐる」という、△椅子△のさりげない擬
人化は、形象の核を握っている。「椅子の足がそろつてゐる」
は、自己否定の慎ましさと自己愛の奢りだろうか。「待つ
人」の姿が△椅子△の中にあり、実在することの意義と否定
とが、同時に訴えかけられる。「森のあちこち」に見とめら

れる△椅子△は、現に実在し共に時間を生きつつあるが、す
べてが「待つ身」であることによって、人の不在を暗示し、
焦燥のあらわれを一面に漂わせるのである。

ここで『時計』の一節を想起して欲しい。

古いさびしい空家の中で

椅子が茫然として居るではないか。

その上に腰かけて

編物をしてゐる娘もなく

煖炉に坐る黒猫の姿も見えない

「……もなく／……も見えない」と、ここでは「娘」と「猫」
の不在が訴えかけられている。だが言葉の意味内実がそれを
いくら強く指示しようとも、反って我々はその意味にこだわ
ろうとはしないようだ。むしろ我々がその不在を意識する
のは、あたかも実在すべき印象の中で語られる不在の強要を
思い知るからである。つまり、ここにはともに「娘の姿」と
「黒猫の姿」が描かれており、我々の可視的形象は「椅子に
坐る娘」と「煖炉の前に眠る猫」とを、まるで点滅する画像
のような印象で、確かにその「場」に見とめ得るということ
だ。△実在△と△非在△とのバランスは、ここで奇妙なつり
あいを保つことになる。しかもこの平衡は常に脅かされ、一
点に定まる性質とは言えないものだ。△実在△を知るやち

まち／＼非在√が意識され、／＼非在√と見るや／＼實在√が意識される。(無論言葉の意味は／＼非在√を指示するわけだが)

こうした半ば断続的知覚作用は、読者に一つのテーゼ、或るおぼろな自覚、を強いるのである。つまり、形象の直中に在る我々の「眼」、形象をはぐくもうとする詩人の「眼」とを同時に意識する、ということである。この時、「一体、詩人は何処に居るのだらう」という感慨——もはや概念化され過ぎてはいるが——この種の無意識的問いかけが即座に為されるのである。そして、

私は椅子の上にまどろみながら

遠い人気がない廊下の向うを

幽霊のやうにほごれてくる

柱時計の錆びついた響を聴いた。

と叙述される時、我々は「椅子に腰をおろした詩人」の姿を、幽かに想い描くわけだが、やはり「姿」を捉えることができる。見えるのは、「昔の恋人の写真」を手に取るその手つき、及び描かれもしない机上の小風景だらう。つまり、ここで、「私」(詩人)は、「記憶がな」く、「まどろ」み、「時計の響を聴」くだけの存在として語られ、／＼實在√すべき「場」は一向に与えられようとはされていないのである。

観念に「場」が限定されないこととこのことは同一の地点に立っている。従って、個人の「場」の象徴たるべき／＼椅

子√は、こうした叙述の中では、／＼實在√を「主人」に同化し、「場」としての存在を保つ必要を失うわけである。事実ここでの／＼椅子√に實在のリアリティーを感じ得ないのも、このことに起因している。／＼椅子√は、詩人のとらわれた存在意識に引つ張られ、その姿を半ば消失しかけているのである。対して、「編物をする娘」の姿が浮かび、／＼椅子√そのものも浮上するのは、「人」と「物」(人工的被造物)という主従の關係が無理なく成立し得ているからであり、つまり、「娘」は「編物」をする行為によって「場」を限定(設定)され、自ずと／＼椅子√を引き寄せるのである。

女のいちらしさ

「女のいちらしさは」とグウルモンが言つてゐる。「何時、何處で、どこから降つて來るかも知れないところの、見たことも聞いたこともない未來の良人を、貞淑に慎ましく待つてゐることだ。」と。

家の奥まつた部屋の中で、終日雀の鳴聲を聴きながら、優しく、悩ましく、恥かしげに、思ひをこめて針仕事をして居る娘を見る時、私はいつもこの抒情味の深い、そして多分に加特力教的な詩人の言葉を思ひ起す。

(後略)

『宿命』

この散文詩の中に／＼椅子√は描かれていない。だが「針仕

事をする娘」は、明らかに「椅子」の上に腰を下ろしている。ならば、描く必要さえ感じさせぬ程に「椅子」は「娘」に従順しているのだ。「娘」は「未来の良人」を待ち、「椅子」は「娘」を待つという関係の調和が、この詩のイメージに意味を与えている。

「椅子」は「人」に所有されることによって自己の存在を保ち、また同化しようとする。「椅子」は「人」にとって冥想という目的をはたすための「場」の提示を約束する。「椅子」は「人」の存在の「場」の象徴であり、個人幻想の「場」の象徴である、と言えるだろう。ここで一つの主従関係、「自然」が「物」を支配する関係と、「人」が「物」(人工的被造物)を支配する関係とを類比させてみることは興味深い。結論を急ぐまでもないが、「人」における「自然」の捉え方が、二重の意味をもっていること、しかもその一方が「家」であることが理解されるのだ。

こうしたことは、丁度 W・カイザーが、提喻・換喻という造語^{メタファー・メトニミー}でもって解釈せんとする象徴の意味あいよりも、より存在論的課題を与えているようだ。そして、それが、朔太郎という個性の特異の実存的イメージを形成させる原理となつて働きかけていることを認めなければならないのである。

◇
「家」のイメージを現象学的に捉えることは極めて興味のあることに違いない⁽⁴⁾。その為には、「自然」の存在を「人」

との関りによって知ることが要請され、自ずと「人」そのものの定義、「人」と「人」との関係についてなどを考察せねばならなくなる。だが、詩的イメージを語ろうとする時——それが朔太郎という個性に根差す詩語として見るならば、この限られた紙面の中で「家」を掴むことは可能となる。

空家の晩食

黄色い洋燈の下で

家族といつしよに飯をくつた

魚も肉も野菜もなく、乾からびた米粒ばかりが残つてゐた。

がらんとした空家の中で

引つ越しの晩の出来事である。

——『萩原朔太郎詩集』

『時計』の中で、「かなしい情熱」が「洋燈の黄色い光の影」に漂っていた「空家」のイメージが、ここでも語られている。

「黄色い光」の形容は、何らかの「温もり」を意味するに相違ないが、それを「洋燈の光」の形容とだけとってしまうことはできそうにない。むしろ、「洋燈の光」の表象し得る何らかの気分、雰囲気、象徴性の問題となるだろう。

朔太郎の言う「黄色い」は、「淡い褐色」の意であり、

ほのか、ぬくもりを表現したものと云えるようだ。この詩では「家族」を支持し、『時計』では「かなしい情熱」を支持している。それは、〈家〉という孤立的存在を内部より充足し保ち得る唯一の存在——「人」のイメージであり、その気配である。

詩の中では「家族」が「空家」で晩食をとるという気分が醸成されるが、これを『時計』の「かなしい情熱」という表象に置換えることは可能だろう。〈空家〉の中で〈非在〉に脅かされる詩人の眼が存することと同様に、ここでは「引越し」の意味が詩を支配するわけである。

こうした「黄色い光」に託された朔太郎のイメージは、しばしば見かける「青白い」ものの放つイメージ、「白い」光のイメージに強く関わっている。

夢にみる空家の庭の秘密

その空家の庭に生えこむものは松の木の類
びはの木 桃の木 まきの木 さざんか さくらの類
さかなな樹木 あたりにひろがる樹木の枝
またそのむらがる枝の葉かげに ぞくぞくと繁茂する
ところの植物

およそ しだ わらび ぜんまい もうせんごけの類
地べたいちめんに重なりあつて這ひまはる
それら青いものの生命

それら青いもののさかなな生活

その空家の庭はいつも植物の日影になつて薄暗い
ただかすかながれるものは一筋の小川のみづ
夜も晝もさよさと悲しくひくくながれる水の音
またはじめとした垣根のあたり

なめくち へび かへる とかげ類のぬたぬたとした
気味わるいすがたをみる。

さうしてこの幽邃な世界のうへに

夜は青じろい月の光がてらしてゐる

月の光は前栽の植込からしつとりとながれこむ。

あはれにしめやかな この深夜のふけてゆく思ひに心
をかたむけ

わたしの心は垣根にもたれて横笛を吹きすさぶ

ああ このいろいろのもののかくされた秘密の生活
かぎりなく美しい影と 不思議なすがたの重なりあふ

ところの世界

月光の中にかびいづる羊歯 わらび 松の木の枝
なめくち へび とかげ類の無気味な生活

ああ わたしの夢によくみる このひと住まぬ空家の
庭の秘密と

いつもその謎のとけやらぬおもむき深き幽邃のなつか
しさよ。

この詩を代表として「青白い」ものに惹かれてゐる詩人の特異性は、誰しもが指摘するところである。

隠花植物と月光の対比は「青白い」色調に融和し統一され、朔太郎らしい世界を形づくっている。しかもそれらが「空家の庭の秘密」という謎めいた表題において語られることにも興味がもたれる。「人」の気配のない庭先で、夜な夜なくり広げられる、陰光植物や陰生動物のさかんな生活を、詩人は「おもむき深き幽邃のなつかしさよ」と表現する。この憑かれた世界が「青白い」薄暗い色調に支配されていることは、「月の光」に託した詩人個々の観念を物語っているのだろう。「月の光」そのものが「かげ」の存在であることと、これら陰生生物の存在が「陽かげ」に在ることとは、イメージの中で等位に置かれている。無論、「真昼の陽光」が射し込まない「かげ」の部分に、「月の青白い光」が浸潤しよう筈もないのだが、彼等陰生生物のさかんな生活が自然の習わしの中で積極的な秩序を保ち得る世界が、「薄暗い」夜の世界であると言えることだ。それはまた、陰生生物が表象するイメージによっても証明されるだろう。一つは、彼等には共通の「家」が約束されているということ、一つは、その「家」の内側は「自然」の表向きの支配を受けようとはしていないということである。

おおむね「陽の光」は、「恵み」のたまものであり、万物の生的生活の根源を握っている。しかし彼等は、岩の陰、木

の陰、地表の裏に生活を営み、あたかも反自然的に存在することを喜びとする。彼等には、「かげ」という「家」が身を守り、反自然的秩序の中でのみ生活が保障される。「陽の光」を忌むべきものとし、昼間戸を閉ざしていた彼等にとって、夜の訪れは、待ち侘びた自然のもう一つの「恵み」と言えるだろう。

朔太郎が自己の「生」の位相をとりわけ密閉された薄暗い世界に見出し出していたことは、いわば常人とは異った反自然の中に生的秩序を保とうとしたからであり、彼等陰光生物に親近する詩情を自然から受けとっていたためである。

内部への月影

憂鬱のかげのしげる

この暗い家屋の内部に

ひそかにしのび入り

ひそかに壁をさぐり行き

手もて風琴の鍵盤に觸れるはたれですか。

そこに宗教のきこえて

しづかな感情は室内にあふれるやうだ。

洋燈かんどんを消せよ

洋燈らんどんを消せよ

暗く憂鬱な部屋の内부를

しづかな冥想のながれにみたさう。
書物をとって棚におけ

あふれる情調の出水にうかばう。

洋燈を消せよ

洋燈を消せよ。

いま憂鬱の重たくたれた

黒いびらうとの帷幕のかけを

さみしく音なく彷徨する

ひとつの幽しい幻像はなにですか。

きぬずれの音もやさしく

こよひのここにしのべる影はたれですか。

ああ内部へのさし入る月影

階段の上にもながれながれ。

——『蝶を夢む』

陰光生物が月の「青白い光」に浸され夜の帳の内に「生」を横溢する時、詩人は、反自然の枠組とも言える△家▽の窓を開け、扉を放ち、「月影」の自己内部への浸潤をはたそうとする。「洋燈」の「黄色い光」は夜に籠る「人の家」を象徴するが、詩人は、この時かすかに活動を開始し始めた自己内部の秩序に眼覚めて「洋燈を消」すことを思いたち、「月影」の誘いを受け入れようとするのである。

真昼、陽の恵みを受ける自然は、一つの生的色調に統一さ

れ、「かけ」は常にとり残された部分、或いは閉ざされた世界として△家▽をつくる。そして、「月」が「陽」に換って自然を支配する時、「人」の住む△家▽の内部には「黄色い光」がともされ、「人」はその中に籠るのである。

朔太郎の語彙を探るまでもなく、「青白い」「黄色い」「白い」の語が彼独自のイメージを象徴し得る形容であることは事実だろう。そして、「青白い」「黄色い」が奇妙に△家▽のイメージにからみ、「白い」が、真昼の陽の光を形容する彼個有の「倦怠」を象徴したものであることが理解されるのである。



△空家▽△孤立した椅子▽等の表象がさながら「孤独なる魂の所有者」の如くに擬人化されて感受されるのは、先に述べたように、「主人の不在」を暗示するという、存在論的な問いかけが詩の中で為されているためである。そして、△家▽△椅子▽のイメージは、朔太郎の個性的韻律に支えられて単一の意味機能を越え、副次表象を獲得し、共々「空虚なる実在」を象徴することになる。それは朔太郎個有の原感覚に一致し、その内的世界を表象するに相応しいものであるかのような。当然それは、生活的空間を支持するものではなく「存在」の根幹を握るものである。空虚であるがために実在を保障しないというのでもなく、実在するがために空虚で

あるというのではない、非凡に透明な抒情の論理がそこには横たわっているのである。

朔太郎の厭世的であって耽美的なボエジイが詩形象の内に無理なく読みとれるのも、我々が無意識にこうした志向特性を見ているからであり、観念の性質が極めて可視的な構図をつくるためである。この観念の産物「家」のイメージは、それが「空家」であること、しかもその内に孤立した「椅子」を据えることによって、特色ある形象を強いることになる。

『時計』等に表象される「主人不在の世界」は、従って、現に今在るというリアリティーは獲得し得ない。それはイデヤの世界内での一小宇宙であり、「自然」に支配されることがない。しかしこの擬似空間は、我々の可視的な知覚に訴える性質を帯びたものであることから、特異な形象を形づくることになる。所謂知覚の世界というものが何らかの意味で「自然」の支配を受けているため、この「自然」とは拮抗して存在を保とうとする世界は、否応なく、現実と純粹観念の中間的存在を維持しようとする。従って、最も自然的な秩序、つまり「時間の進行」に対しても、反物質的反應を強いるわけである。

朔太郎の汎神論的な自然観が、主として実存的内部表象を核とする『月に吠える』諸作品の中で、『浄罪詩篇』等のイデヤ思索と縦の繋りを保ち得ることは、ここに当然のこととして見られ、「実存」を「永遠」との詩的イメージを開示す

ためである。

朔太郎の「自然」を見る眼は、このようにやむなき秩序にさいなまれていた。それでいて、「自然」は常に詩人の感性に訴え続けることを止めなかった。朔太郎の詩の、象徴的ではあるが象徴主義とは言い難く、詩形象の可視的ではあるが写実的ではないスタイルは、この「自然」の介入が無くしては果し得ないものであったと言えるだろう。

彼にとってある「家」のイメージは、「自然」が果たそうとする役割を意識的に自己の内部に導き入れることによって、一層輪郭を確かなものとする。彼の視線は常に彼岸に注がれ、表向きの「自然」の背後に隠れたもう一つの「自然」を掴みとろうとした。観念の内にごめく各々バラバラの「意志」が「実存」に向かって収斂する時、詩人は、青白く位相を変えてしまった個有の「自然」の中に居ることを悟るのである。

夜の酒場

夜の酒場の

暗緑の壁に

穴がある。

かなしい聖母の額
額の裏に

穴がある。

ちつばけな

黄金蟲のやうな

祕密の

魔術のぼたんだ。

眼をあてて

そこから覗く

遠くの異様な世界は

妙なわけだが

だれも知らない。

よしんば

酔つぱらつても

青白い妖怪の酒盃は、

「未知」を語らない。

——『蝶を夢む』

「穴」を通して見る世界は、今や不可思議な秩序に守られて、謎めいた神秘を約束する。そして、「穴」の「外」に在る「自然」が確かに壁の「内」側から見えていること、その光景が自己の「眼」のなかで動いていること、更に、鼓動する高ぶった気分が自分だけのものであることなどが、この時、過剰に意識されるのである。

朔太郎はことさらに△穴▽△すき間▽△窓▽△扉▽等々の言葉を好んだ。そしてそれは、△実在▽する自己のかけがえ

のない自由の「場」を保障した。「外」と「内」、「他者」と「自己」、「自然」と「反自然」という「二つの自然」の接触がそこにあり、詩人の象徴を手操る眼は、自ずとそれに吸い寄せられるのである。

掌上の種

われは手のうへに土を盛り、
土のうへに種をまく、
いま白きようろうもて土に水をそそぎしに、
水はせんせんとふりそそぎ、
土のつめたさはたなごころの上にぞしむ。
ああ、とほく五月の窓をおしひらきて、
われは手を日光のほとりにさしのべしが、
さはやかなる風景の中にしあれば、
皮膚はかくはしくぬくもりきたり、
手のうへの種はいとほしげにも呼吸づけり。

——『月に吠える』

掌の上に種をはぐくみ、そのかすかなぬくもりを感じとろうとする意識は、同時に、はぐくまれていくという気分ともなつて、自己愛的に内部から突き上げてくる。皮膚感として捉えられるものが、ここでは詩の内実として詩人の△実在▽を示唆しようとしている。温存する「魂」の「自然」との出

合いは、△窓▽△戸▽等と同様、しばしば「皮膚」や「掌」をもってイメージ化され、我々はそこに朔太郎個有のイデヤが、常に可視的なイメージの中で内的に「無限」を希求し、その果てのない永遠願望の末に、来たるべき△実在▽の暗示を受けていたことを見ることが出来る。ここに表象される詩人の汎神論的な自然観は、おそらくは、彼が頑なに信じようとした靈感顯示のイロニーだろう。

朔太郎にとって、或る個有のイメージは、「詩」が誕生する以前に確乎とした核を握っていた。彼がこれに気付かなかったとすれば、それは「詩人」であることの証しであり、気付いたのなら、「詩論家」としての面目を保っている。ともかく、朔太郎の詩は、「詩」としてそれを語り、意味としてそれを照らし出している。

最後に、結論とならないまでも、論点に帰結性を与える意味で、三つの詩を掲げてみたい。これを『猫』の完成を見るまでのイメージのプロセスと考えよう。(a)の詩は未発表のものであり、(b)は「卓上噴水」に発表されたものである。

(a) 月光の夜に見たる家屋の印象

内部に病人がある

その家はあるみにうむ製

窓は必らず三角形

戸にもうすでの雪がふり

さくらぎ青き花つけ
いたいたしいがらすかけにて床はいちめん
貸間の二階に金屬の椅子があり
家根の上に黒い猫がねむつてゐる

(b) 夜景

高い家根の上で猫が寝てゐる
猫の尻尾から月が顔を出し
月が青白い眼鏡をかけて見てゐる
だが泥棒はそれ知らないから
近所の家根へひよつこりとび出し
なにかまつくろの衣装をきこんで
煙突の窓から忍びこまうとするところ。

猫

まつくろけの猫が二疋、
なやましいよるの家根のうへで、
びんとたてた尻尾のさきから、
糸のやうなみかづきがかすんでゐる。

『おわあ、こんばんは』

『おわあ、こんばんは』

『おぎやあ、おぎやあ、おぎやあ』

『おわああ、この家の主人は病氣です』

——『月に吠える』

『猫』に向かって、言葉も歩めば「詩」も歩んでいる。だが、意図された個々のイメージは全く動いていない。それに、朔太郎の世界観は自立し孤立していた。

「月」「家」「戸」「窓」「椅子」「家根」……無論、統計は何も語らないだろう。しかし、イメージは連接している。朔太郎の用いるこれらの言葉に、どれとして凡庸な定義は当てはまらない。それは特殊化した独自の「世界」を表象している。そして、この「世界」を背後に抱えたとき、我々は正しく朔太郎の詩に眼を投じていると言えるのである。

注 (1) 饗庭孝男氏は「それは、現在とはもはやつながりのない過去という空間化された「時間」である。」と指摘する。

「神なき詩の神学」

- (2) 「実存」というものを、すべてのものの内容的諸定義の彼岸に在るとし、またそれ自体は、現象の知覚的空間的意味づけを、無限に否定し続けることから現前されるもの、とすれば、朔太郎の、汎神論的宇宙合一の境地は、所謂彼の冗長な表現「遠い実在への涙ぐましい憧れ」の境地であり、実に、自己を解脫せんとする、永遠な志向の境地であると言える。これは換言すれば、「淨福の世界」であり、「実存」とは自ずと次元を異にする。ただし、ここでは、(この論考の中では)朔太郎の作品の形象がすべて非「実存」的である、と言っているのではない。W・カイザーは「言語芸術作品」の中で文芸学的な解釈

の仕方として、このような言葉(造語?)を多用している。

提喻・換喻は、ともに修辭的あやの一種と考えられる。例えば、①一部をもって全体を示す(妒で家族を)、②表徴をもってその所有個体を示す(白髪で老人を)、③普遍的なものをもって、特殊なものを示す(死すべきものの人間)等々。

- (4) 筆者は、この「家」のイメージについて、もっと勤勉であるべきだった。G・バシュラールの「空間の詩学」を参照することを、ここでは怠っている。

- (5) 饗庭氏の指摘「月はそれ自体何ら「光」を発していない。それは「青ざめた屍体」のシノニムであろう。」(前掲書)参照。

- (6) 朔太郎は「青」のイメージを「倦怠」に喩えているふしがあるが、これは信じ難い、少なくとも詩の形象はそういう風には語っていない。仮に「倦怠」とするならば、それはもはや我々が日常使用する意味からは遠いものである。

○引用した詩はすべて筑摩書房版「萩原朔太郎全集」に依った。

(1977・8)