

『月に吠える』前史あるいは性愛の逆説

——「月光と祈禱」から「竹」へ——

長野 隆

1 遊 泳

初期萩原の詩作を発表誌を手掛りに年月順に追って行くと、誰しもが立ち止まる一篇に出喰す。大正三年五月に公表された「月光と祈禱」である。のちに「純情小曲集」編纂の際、「愛憐詩篇」として一隅を占める初期詩篇の、その章末を飾った「月光と海月」の初出形である。「愛憐詩篇」が「月に吠える」の序曲であるなら、その序曲の終焉部に、以降への暗示をこめて意図的に据えられたのがこの作品だということになる。

実際、この大正三年の五月号の雑誌掲載のものあたりから、萩原は明らかにそれ以前のものとは一線を劃した固有の出来映えを見せることになり、創作は間断なく、例の「竹」詩篇一連を生む翌四年一月のピークまで次第に登りつめて行く。「月光と祈禱」が公表された雑誌は「詩歌」であり、これを見ても、「朱鑾」誌上掲載以来約一年ぶりの久々の表舞台への参入という額を与える。とにかくこ

の作品はいろんな観点から見ても『月に吠える』諸詩群の原点を教えているように思われる。素材やモチーフの部分的な類似性はもとより、まず何よりもその生理色と官能色の強い表象の色あいにおいて、また可視的な△像▽の映出技法等において『月に吠える』への明らかなる肉薄を告げていよう。菅谷規矩雄の表現にならうなら「ここから△初夏の祈禱▽をへて△殺人事件▽にのぼりつめ、さらに△秋日の帰郷▽にゆきつ」く、「いんよく・さんちまんだりずむ詩篇」⁽¹⁾の開始を告げる一篇というわけである。

月光の中を泳ぎいで、

群がるくらげを捉えんとす、

手は身体からだをはなれてのびゆき、

しきりに遠きにさしのべらる、

藻ぐさにまつはり、

月光の水にひたりて、

わが身は玻璃のたくひとなりはてしか、

つめたくして透きとほるもの流れてやまざるに
たましひは凍えんとし、

ふかみにしづみ、

濁るゝごとくなりて祈りあぐ。

「マリヤよ、

はやはやわが信頼を聴きとどけ、
翡翠のくらげを与へしめてよ、」

.....

かしこにここに群がり、

さあをにふるへつつ、

くらはげは月光の中を泳ぎいつ。

この作品に盛られた図像の解析はあとに廻し、ひとまず主題の輪郭を掴もうとすれば、そこに強く押し出されてくる△焦慮の念▽を嗅ぎとる他はあるまい。何かを求めようとして求めつくせない、それは、や、心である。このあたりの創作から目立ってくるのは、そうした何ものかに対する強い、焦慮の如きものが、押し並べて身体的に、それも動態的に描写されてくるところにある。萩原の心身と表現との運動をいわば無理なく活かしたのが△像▽の映出であり、それゆえこれ以降「△像▽の自己増殖過程とでもいうべき、オートマティックな展開」(菅谷規矩雄^註)を促すことになったともいえる。技法上の問題に絞ればそういうことになるし、詩想上の意味あいから言えばそうならざるを得なかったのである。試みに同月発表された「黎明と樹木」(「創作」、大3・5)を見てみると、そのあたりの事情は一層はつきりする。

この青くしなへる指をくみ合せ、
夜あけぬ前に祈るなる、

いのちの寂しさきはまりなく、
あたりにむらがる友を求む。

そこにふるへ、

かくれつつ、うかがひのぞく榎あり、

いのりつつ、一心に幹をけつりに、

樹々はつめたく去り行けり。

みなつらなめて逃れゆく、

黎明の林を出づる旅びとら、

その足並に音はなけれど、

水ながれいで、靴のかかとをうるほせり。

かくばかり我に信なきともがらに、

なにか、はりあるべしやは、

空しく坐して祈り、

遠き通路に消え残る雪を光らしむ、

いのちはひとりのもの、

ただ信頼をかくるにより、

木ぬれにかかり、

有明の月もしらみてふるへ悲しめり。

明らかにこれは「月光と祈禱」と同工異曲の産物である。「あたりむらがる友を求む」は、「月光と祈禱」の「群がるくらげを捉えんとす」に対応しており、それがいづれも「祈禱」とともにあるのもよく似ている。異っているのは舞台であり、この対照的な舞台

設定に基づいて、自ずから表現が工夫選択されたと解すべきだろう。「月光と祈禱」は「海」を舞台にし「黎明と樹木」は「地上」を舞台にしている。そうした「場」の位相上の違いが、二つに決定的な差異をもたらしたのである。何よりも人像Vの結び具合において、それは歴然としている。臆せず推測すれば、「黎明と樹木」の「いのりつゝ、一心に幹をけつりし」は「手は身体をはなれてのびゆき、／しきりに遠きにさしのべらる」(「月光と祈禱」)に対応するはずであったし、「樹々はつめたく去り行けり。／みなつらなめて逃れゆく、／黎明の杯を出づる旅人ら」等は「月光と祈禱」の「くらはは月光の中を泳ぎいづ」あたりに対応すべきであった。どちらが先に書かれたかというのではない。とにかく萩原がこれらに書きとめようとしたのは、みずから身を乗り出して求めようとしても求めつくせない——何がしかの焦慮である。おのずから宙に浮いてしまっているような観念の空回りである。それを言葉として描き出そうとすればするほど、何か「泳ぎ」に似た動態的表象を呼びよせてしまふ現実なのである。そうしたイメージの創出をごく自然に許したのが「海中」を舞台にした「月光と祈禱」であって、また多分に軋みを与えてしまったのが「地上」を舞台にしなければならなかった「黎明と樹木」ではなかったか。すなわち前者に描き出された「泳ぎ」の所作こそ、当時の萩原の詩想(焦慮)を代弁する何かであったと想像される。その意味では「黎明と樹木」の方も基本的には「泳ぎ」に暗合すべきモチーフの模索が企図されていたにちがいない。それだけに人像Vが与えられにくかったのだ。「地上」を「泳ぐ」わけには行かぬからである。それを承知でなお表現の舞台を二つに求

めなければならなかったのは、そこに彼なりの「世界」の要約——即ち「自然」の要約——が意識されていたからだろう。現に、「月光と祈禱」とともに「詩歌」誌上に對として添えられた「春日」という作品には、書出しに、

恋魚の身こそ哀しけれ

とあり(舞台は決して海中でもまた地上というほどでもない「部屋の中」にすぎぬが、いかにも「月光と祈禱」の「遊泳」のモチーフを示唆するようなところがある。對して「黎明と樹木」の方にも、同じ「創作」誌上に先に同名の「春日」が添えられ、こちらの方は明らかに「地上」を舞台にした、前掲二作品に通じるモチーフが象られている。これはのちに「愛憐詩篇」で「洋銀の皿」と改題して収録され、久保忠夫が早くから「月光と海月」と「洋銀の皿」は同巧異曲のものである」と指摘した一篇である。したがって「春日」二作品はいずれも「遊泳」に無関係ではないのだ。

このように見ると、当時何かを掴んだにちがいない萩原の詩業が、「自然」を二分する「海」と「地上」の二つを舞台にして、ほぼ同一の主題を練り上げるべくかかずらっていた事情が推察される。それは「遊泳」の所作、それも「魚(恋魚)」の「遊泳」の所作をどこかで引き寄せてしまうような主題の提示であった。そこに、おのずから作品「月光と祈禱」を際立たせずにはおかない現実があったのだ。△月光の海の中をしきりに手を伸ばして遊泳するVという官能の発現を、己が焦慮の実感として凝みなく言葉に刻みつけたのがこの作品であったと言つていい。それはまた「祈禱」行為に無縁でなく、△溺死Vを仮想させるような心身の実情を暗示している。

「黎明と樹木」によれば、己が人の孤獨に發する「求愛」のモチーフが密かに織り込まれているようにも思われる。ともかく、この「月光と祈禱」を一起点として、これ以降萩原が、かかるモチーフを執拗に追いつめて行くようになったのは確かな事実である。

2 恋魚

大正三年五月号雑誌に「月光と祈禱」のような形で初めて象られた八魚の遊泳に通じるモチーフは、「月に吠える」生成の謎を解き明かす最も重要な視点になるのではなからうかと思ふ。このモチーフのつきつめは、やがて『淨罪詩篇ノート』の異様な発光群を生み、「竹」詩篇一連の生成を促すことになるのである。言ってみれば『愛憐詩篇』の訣別から『月に吠える』の核心に至る約半年の詩案のすべてを、初めから方向づけたのがこの八魚の遊泳のモチーフであったのだ。

そこで気になるのが、「魚」というものに対する彼の考え方である。意識、無意識を問わず、萩原がそれらに為した意味づけである。

先の「春日」には、

恋魚の身こそ哀しけれ

とあった。「恋魚」とは萩原の造語だが、「月光と祈禱」の『遊泳』を、この「恋魚の身」である己れ自身の『遊泳』と考えれば、ことはいかにもつじつまが合うように思われる。しかも「恋魚」については、萩原はかなり示唆的な記述を残しているのだ。この奇妙な言

葉は、使用された当初においてより狭義な意味あいをもち、使用されるにつれて——つまり『月に吠える』の生成に付随して——よりメタフィジックな意味をはらむようになる。最初に用いられたのは多分大正二年五月の日付をもつ「恋魚夜曲」で、習作として「ノート」に記された一篇である。これは同年十一月号の『創作』誌上に「歛魚夜曲」と改題されて公表されたが、異同はほとんどない。どこか「月光と祈禱」へ通じて行く雰囲気をもった作品である。しかるにこの奇語が（積極的な意味あい）最後に使用されることになったのが『淨罪詩篇ノート』の内部であった。雑誌公表の記述では大正三年十二月号から翌四年一月号あたりのものにその名残りを認めることができる。というのも、先の「恋魚夜曲」においてもそうだが、萩原はこれを「歛魚」と呼び替えたり或いは「盲魚」と呼び改めたりしたふしがあって、とにかくそれらのものが一様に作品から姿を消すのが大正四年二月号雑誌あたりであるからだ。それはあたかも「竹」詩篇の生成とともに姿を消した鯛がある。このついでに「盲魚」について触れておくと、「恋魚夜曲」の記された同じ「ノート」（大2・4・9）に「目無し魚」という一篇があり、その表現がいかに「恋魚」を想わせているし、また下つては大正四年一月に『異端』誌上に掲載された「光の説」の中に「月光の海に盲魚が居る。」という記述があつて、即座に「月光と祈禱」を想起させるようなところがある。記された時期を考慮しても、二つのものの「恋魚」への相関性は疑いようがない。

さて、詩作に初めて登場した「恋魚」とは次のようなものである。

やまずせかれぬ歛魚の身ともなりぬれば

今こそわが手ひらかれ

手はかたくあふるるものを押へたり。

(「恋魚夜曲」)

ここではやはり「**鯀魚(恋魚)**」と「あふるるもの」との呼応を讀みとるべきだろうか。或いは「**鯀魚**」こそ「あふるるもの」に同一的の見なすべきか。しかししずれにしてもそれが暗示するものを想像出来なくはない。

この東京の日くれどき、

兄の恋魚は青らみてゆきて、

日毎にいたみしたり、

いまいきもたえだえ、 (「幼き妹に」、『創作』大3・6)

これは「月光と祈禱」「春日」公表の翌月に誌上に出たものである。周知のように「エレナ」との交遊をモチーフにしたとする考え方や、近親相愛の匂いを嗅ぎとったりする見方は既に流布している。しかし、そうした現実を考えあわせるまでもなく、以上引いた二例を見るだけでおおよその見当はついてくる。「**恋魚**」とは疑いなく萩原のリビドー、それも性愛のリビドーに暗合した何かである。特に前者の文脈は明らかに「**自慰**」行為を暗示しており、また「**鯀魚(恋魚)**」を「あふるるもの」に重ねてしまえば、具体的な「**男性器**」さえ彷彿とさせる。「**目無し魚(盲魚)**」の用例を見れば一層明らかだろう。

底なき底をうかがへば

わが目無し魚の瞳ひれもりりんんと

かの不思議なる青き歡喜も

たちまちに、我がよろこびとぞ成りにける。(「**目無し魚**」)

詩作に最初に用いられた「**恋魚**」「**鯀魚**」「**盲魚**」は、すべから萩原の「セクス」に基づいて連想された詩語であった。そこにした遊泳のモチーフへと暗合して行く素因を見出すことができる。或いはそれとともに、白秋門下の一員であった萩原の環境を重視すべきかも知れない。特に室生犀星の存在は何かにつけて萩原にとっては大きかったはずである。萩原自身「**淨罪詩篇ノート**」の中で、

魚が愛より生るることを最初に知覚したるもの、

世界に於て室生犀星を一人とす。

と記しており、当時「**魚**」を素材にして独自の詩境を開拓しつつあった犀星からの影響を見ないわけには行かない。そもそも白秋に於てからがそうであった。安藤晴彦が言うように「**朔太郎の『歌』**」からの離脱展開としての生命主義の象徴詩観は、かなりの部分、白秋の「**眞珠抄**」「**白金之独楽**」の跡を追って形成されたもののように思える。ふしがあるからである。就中素材の類似は免れないものがあり、「**魚**」もまたその一つである。萩原も先の「**ノート**」の中に「**ありがたや魚にも後光(白秋)**」などと書きとめ、みずから影響を披瀝しているようなところがある。恐らく白秋門下の内ではかなり流布していた隠語の一つだったのだろう。「**月光と祈禱**」公表の翌月(大3・6)に室生や山村と興した「**人魚詩社**」を見ても、その社名からしてこれを裏づけている。無論そうは言っても「**魚(恋魚)**」を逐一性愛のシンボルとして、それも「**男性器**」のみに局限して当てはめて行くのは困難だろう。すでに触れたように、初めは狭義な意味あいにより使用されていたが、日を追ってより多

義的な含蓄をはらませて行った経緯がそこには読みとれるからである。「淨罪詩篇ノート」あたりになるとほとんどメタフィジックそのものである。

愛より生るる魚を称して我は恋魚と呼べり。この恋魚は豈肉の間に浮遊して我の死脈を制す。そのまれに泳ぐときもつとに青明光輝体なり。

こうなると「恋魚」の含蓄は、例の「ラジウム」などと絡みあってくる。萩原には元来そういうところがある。「感傷」もその一つだが、詩句として使用しているうちに、いつの間にか通念を超えて理念的な「意味」をはらませしてしまうのである。したがって、ここで用いられた「恋魚」というものが当初の「意味」を既に超えてしまつて、いるのは事実である。それだけにまた「恋魚」にこだわらずにはいられなかったいきさつも想像できるわけである。初め△性愛▽に根差していた意味の軌道を微妙に拡張させながら遂にメタフィジックを装ってしまったのがこの「魚（恋魚）」であった。

このように見てくると、「月光と祈禱」あたりに象られた△魚の遊泳△のモチーフは、いかにも萩原のリビドーに適った表象であるように見受けられる。そこにあつた強い焦慮の息づかい、は少なくとも△性▽に無縁ではなかつた。より具体的に言えば交接衝動や姦淫行為に暗合しているようにも思われる。そうすると、△遊泳△とともに△祈禱▽があり、これが更に△溺死▽へと仮想されて行くつじつまは、かかる行為の不可能性——即ち何がしかの禁圧による空回り——を暗示する固有のパターンであつたのだらうか。北川透や菅谷規矩雄の示した△淫欲——聖▽の構図が浮かび上がってくると

るである。現に萩原自身「月に吠える」を刊行した年に記した（とされる）「白痴が天才になる」という小文で、

性欲になやめる時間は最も貴重な時間である。性の欲望が満足されない時、更に貴重な時間である。凡そ性欲の絶えまなき不満足ほど人間を思想的にするものはない。かうして遂に白痴が天才になる。

と告白しているくらいだし、またそれに続く「ある人の歴史」と題された自伝的エッセイでは、「少年のとき」と但しつつも、異常な性欲の過剰に苦しんだ己れの過去を回顧し、その苦悩の救済を信仰（聖書）に求めたが「すべて色情をいだきて女を見るものはすでに心のうち姦淫したるなり」（マタイ・5・28）に出会つて、救済どころでない二重の苦しみを強いられたいきさつを述べているほどであるから、疑いようがないようにも思える。やはり「月に吠える」は、その初発の地点で動機を性愛に依拠し、リビドーを原動力にして産出されたものであつたか。「月光と祈禱」はその黎明を告げ、ここに映出された△魚の遊泳△のモチーフは以上を証在すべきものであつたのか。しかし、敢えて付言しておきたい。「月に吠える」諸詩群の、多分に幻覚的ではあるが本質的な表現力は、そういうた萩原の個人的な生活史に帰納されるべき軌道自体を超えた、ところに成り立っているのである。少なくとも△性愛▽のみを手掛りにして詩集出生の秘密を解き明かすことはできない。それでいて一切が奇想でないところに「異風」確立の基盤はあつたのである。

3 魚と幼児

周知のように、萩原は「人魚詩社」結成の頃から盛んな散文活動を行うようになる。といつてもほとんどが詩的散文、対話詩の類にすぎぬが、これを通してにわか萩原詩学の輪郭が浮かび上がったのは事実である。最初の試みは「幼児と基督」（『異端』大3・9）で、次いで発表されたのが「魚と人と幼児」（『風景』大3・10）、及び「SENTIMENTALISM」（『詩歌』同右）である。いずれも萩原個人の思想に基づく「人魚詩社宣言文」であると言つてよい。どこか神託めいた異様な記述ではあるが、殊の外詩作上の秘密が卒直に述べられているように思われる。故に、ここにある「病熱」はそのまま『月に吠える』の「疾患」の予告であり、萩原の言葉にならえは「奇蹟を生むための祈禱」への第一階段を意味しているのである。また面白いのは、それぞれが固有なスタイル（アフォーリズム、対話詩、詩的散文）をとり固有な発言をもつていながら、しきりに同一のモチーフにしがみつこうとしている現実である。ここが一番肝心なところなのだが、萩原は何やら己れを「幼児」に見立て、それを更に「十字架上のキリスト」に暗合せしようとしている風である。その「キリスト」＝「幼児」の行方「奇蹟」を己れの詩の創造になぞらえて見ているようなのである。そして「奇蹟」を成就させる極限の境位を「感傷^{センチメンタル}」であるとも言っている。また興味をひくのは、そうした「十字架の路」（「魚と人と幼児」）や「感傷の路」（同）が同時に「異端の路」（同）であり「邪淫の路」（同）であるところだ。「幼児と基督」の中には「自分のセンチメンタルが、毎日、晶玉の塔を築いて居る、塔の第一階で、私

は青白い生霊と、妖怪のやうな肉体が、めすをすの蛇のやうに、もつれあって、白昼に、遊戯をする」などの記述があつて、どう見ても「幼児」や「十字架上のキリスト」とは折^レり、合^レひ、の悪い、奇妙な表現が同居していることである。「―宣言―」と題した同時期の未発表散文詩篇などにも同じような記述が見られ、「異端信条」（未発表散文詩篇）ではその書出しからして「おれは現時の思想界で最も祭物視^{メサ}されて居るセンチメンタリズムの信徒だ」という具合である。氣になるのは何ゆゑに「幼児」や「十字架上のキリスト」が実現しようとする「奇蹟」の意味合いが「めすをすの蛇」の「もつれあいに絡まねばならず、畢竟「邪淫の路」でなければならぬかということだ。ともかく前章で見えてきた△淫欲△なるものがいかなる形で△聖△を引き寄せているのかを知つておく必要があるだろう。対話詩「魚と人と幼児」は、そうした意味で恰好の資料と言ふべきである。ここまで来てようやく「魚」＝△淫欲△と「幼児」＝△聖△との微妙な絡み具合を、わずかではあるが具体的に知ることができるのである。

作品の中で対話を行っているのは「魚」「人」「幼児」の三者であり、それぞれが「海」「地上」「天上」を代表する話者という設定で、そこには「世界」を構成する三界、とも言いたげな意味がこめられている。内、「魚」と「人」は現世の煩惱を背負つた存在で、「幼児」はそれらを導く一段高位な立場（萩原はこれをキリストに擬している）にある。三者の対話とは概ね次のようなものだ。

幼児—— われはくるすを背負ふ。

人—— ああ、わが額はやぶられ、掌はきすつき、而して靈魂は深^{たまりひ}

海の汝を呼ばふ。

魚—— ああ。

人—— いま、われ泳ぐ汝を見たり。わだつみの海の底より青ざめし汝はきたる。ああ、汝はきたる。

幼児—— みよ、神と人と幽霊とを混んと思ひて彼は来れるなり。

人—— われは泳ぐ汝を見たり。瞳孔はそこひなき滄海の底にもあり、瞳孔はらじ、うむの放射のごとく、夜天の青き太陽のごとくにも光りて見ゆ。いろ、こは青空のうへにもあり、いろ、こは電光もてやぶられたるええ、てるのごとく、おくつきの屍蠟の白き指のごとくにも輝やきて見ゆ。

幼児—— いまだ実体は魚なり、汝がみるところ甚だよし、しかれども魚の来らむとするまへ、汝の肢体をつつしめ。いま、あらゆるものは飛散す。

魚—— ああ。

人—— なになれば、この魚はわれを殺さんとするぞ。あまりに爾の肉の輝やくことにより我が瞳はめしひ、手足はちぎれ飛びなんとす。魚よ手をつつしめ。たれかよく此の接触に耐へうるものぞ、たれか此の傷ましき「時」の真空に耐へんとするものぞ。

幼児—— 魚よ、手をつつしめ。

人—— ああ、爾のあまりに鋭どく近づくことにより、我が肉は灰の如くに粉散し、わが脳髓は白熱して酷烈の砂上をはしる。そもそも汝は太陽なるか。

幼児—— 魚は太陽にあらず、然れども夜の、太陽なり。月にあらず、没落したる真理なり。最初、汝が見たるところの如し。

さて、この短い引用を見るだけで、私たちは即座に萩原の中に起っている或る種の混乱に気づくはずである。多分に意圖的ではあるがそれ以上に無意識なモチーフのもつれを読みとることが出来る。それは「魚」と「人」が与える表象の中におのずから明かされて行く「意味」の重層性である。前章で触れたように萩原にとっての狭義の「魚」（恋魚）は男性器に暗合するような具体性を覗かせていた。しかしここに登場する「魚」は、たとえそれが性愛に関る何かであるにしても、より多義的な表象をとりうるように思われる。まずそれは(1)男性器に暗合するリビドーの具体性をもっているし、同時に(2)萩原自身の身体性にも通じたところがある。更に視点をすらせば(3)女性そのものに暗合するようでもあるのだ。だいいち作品の中で「人」の振舞いからしてそうである。この「人」に(1)の像を想定するのは少し無理があるにせよ、(2)と(3)に関してはどちらのようにもとれるのである。要するに「魚」も「人」も萩原自身であるから、一方が「己れ」であることによつて、その性愛に対応するもう一方が「女性」なり「男性器」なり他の性的な何なり即時的に仮想されるのである。それらはどのようにもとれるのだ。だから、ここで極度な禁制を受けている「魚」と「人」の「接触」というものも、交接待行為とも自慰行為とも抱擁行為とも……何とでも言えるような想像図を描き出すことになる。その意味では、「幼児」が「魚よ、手をつつしめ」と言い、「人」に対しては「汝の肢体をつつしめ」と言うのも、対他的であると同時に対自的表現である

と見なければならぬ。すべてが即自的であり自己完結なのだ。そこがいかにも萩原らしく面白いところである。（よく言われる萩

り、もう一方は「幼児」の心象に託された△自己再生▽への軌道である。この点に関しては、次のような示唆的な記述がある。

ほつねんなれば

魚にとへ

しんじつなれば

耶穌にとへ

(「感傷品」)

これは萩原が「魚と人と幼児」とともに同じ雑誌(『風景』大3・10)に添えた一篇である。文中の「耶穌」は迂闊にすると「キリスト教」に読みかえてしまいそうだが、もちろんそうではない。字義通り「キリスト」であり、萩原の意を汲めば「十字架上のキリスト」——即ち「幼児」——なのである。タイトルが「感傷品」というのも見過ごせない。明らかにこの記述は「魚と人と幼児」の主旨を暗示してはばからぬものだ。「魚」と「幼児」の象る△性愛▽と△自己再生▽、つまり△淫欲——聖▽というよりは△淫欲——再生願望▽——の構図を暗示しているのである。「月に吠える」へ導かれる萩原の初期詩篇は、私見によれば悉くこの構図の下に描き出されているように思われる。それが初めから何がしかの「禁圧」を伴っているのは自明だろう。なぜなら△淫欲——再生願望▽とは、自体「二重性」以外にはありえないからだ。しかし仮にその「二重性」を一つに結びつける思想の軌道というものが探り出せれば、例の「月光と祈禱」に初発する△遊泳▽のモチーフは、より立体的な意味を与えられることになる。

4 母体

そこで、「魚と人と幼児」の終焉部に置かれた次の表現に注目してみたい。

人——ああ我れは肉をもって金属を研ぐ、もろもろ諸々の苦痛、諸々の

にんにく忍辱に類は裂け、指よりも絹のごとき血したたりて今既に感傷、

の涅槃を感ず。主よ、願はくは吾と魚との上にあれ。栄光、主

のをさな児のうへにあれ。亞眠。

幼児——みよ、海より日の如きもの昇り、さんらんたる、跳躍せる、合掌せる女体を見る。之れ人魚なり。況んや爾等の母体なり。(傍点長野)

△祈禱▽がついに「感傷の涅槃」に入り眼前に「奇蹟(の前兆)」を視るという結末だが、その「奇蹟の前兆」こそは「合掌せる女体」の出現であって、しかも「女体」とはその実「人魚」であり、かつ皆の「母体」であると言っているのである。これはいかにも面白い論理である。萩原の中で「女体」はどこかで「母体」に暗合している風である。或いは「人魚」とあるように、「人」と「魚」との真の交り、初めは生殖的△交接的△な連想としての「女体」に暗合し、次いで懐胎的△両体具有的△な「母体」のイメージへと取り込まれてしまっているに違いない。そこに萩原の官能の複雑さがある。だから△淫欲▽つまり交接のイメージは最初から△母胎回帰▽のイメージと二重映しになっているのである。△淫欲▽がそのまま△再生願望▽となる所以であり、リビドーが△聖▽なる意味をはらまねばならぬわけである。そういった図象は萩原の表現の随所に見える。就中「魚と人と幼児」を例の「月光と祈禱」のスタイルに焼

き直したかのような次の作品は、以上を証左するに余りあるだろう。(少し長いので行間をつめて引用する。)

白日のもと、わが肉体は遊樂し、没落し、浮かびかつ浪を切る。けふわが生くるは、わが遊戯をして、光り、かつ真実あらしめんためなり。わが輝やく城の肢体をしてみがきしたしく魚らと淫樂せしめてよ。

奇蹟金銀

祈禱晶石

海底詠嘆

海上光明

しんしんたる浪路のうへ、祈れば我が手つなわれ、あきらかに珊瑚の母体は昇天す。

母体は昇天す、このときみなそこに魚介はしづみ、いつさいに哀しみの瞳をあげて合唱しあなや合讀したてまつる。

さんたくるす

さんたくるす

遊樂至上のうみのうへ、岬をめぐる浪のうたかた、浪とほれば鳥離の眼にも見えず、況んや白日の幽霊は、いと遙かなる地平にかけをけちゆくことし。

ああ、まぼろしのかもめどり、渚はとほく砂丘はさんらん、十字の上に耶穌はさんらん、女の胸は砂金に研がれ、その陰部もさんらん、光り光りてあきらかに真珠をはらむ。

白日のもと、わが肉体は遊樂し、没落し、浮かびかつ浪を切る。

〔「遊泳」・「地上巡礼」大3・11〕

標題通り「遊泳」する「わが肉体」と「魚」との「淫樂」と「祈禱」がイメージの主旨である。場面は「さんたくるす」云々を境に前後に割れるが、前半部の幕切れが「母体」の昇天^⑨にあり、後半部の焦点が「真珠をはら」んだ女陰^⑩に注がれているのは間違いないだろう。その傍らに「十字架上のキリスト」の姿がチラついて見逃せない。ともかく「わが肉体」と「魚」との「遊泳」、或いはそれらがともに交す「淫樂」と「祈禱」の意味づけが、「交接」もしくは「懐胎」のイメージとしての「女体」||「母体」の像に集約されているのは確かである。特に「真珠をはらんだ女陰」は(どこかバタイユの「眼球譚」を想わせるが)、「交接」の図像とも「懐胎」の図像ともとれよう。「女陰」はまさしく「生誕の門」と同義なのである。同じ意味で「真珠」とは「男性器」であり同時に「胎児(卵)」であると考えてよい。こういった重層的な図像の中に萩原の「淫欲」——聖^⑪が^⑫あり、正確には「淫欲」——再生願望^⑬或いは「交接」——母胎回帰^⑭の構図が浮かび上がってくるのである。

性欲の絶え間なき押し寄せはともかく、己れ自身の「再生」の場を母なるものに求め、その中に回帰せんとする理屈にならない衝動こそ、当時の萩原に深く刻み込まれた現実であった。それは嘔み碎けは自身の孤独の救済、すなわち「愛」の被、所有の願望を身体的に極限にまでつきつめたイメージの所産である。萩原におけるリビドーというものが、一方で性欲につかえながら、無意識の内に何か生命的な愛の希求というような位相へ滑り込んでしまった様子を想像することができよう。むしろ、どちらが先だとは言えない。ここ

にある「二重性」は本質的に自己同一的なものであるからだ。萩原は明らかに母性原理の方へとなだれこんでいる——或いはそれに立脚している——のである。このような衝動が「聖なる禁忌」を伴っているように映るのは当然だろう。△淫欲△の不可能性は、まさしく「本能の禁忌」に促されたものであった。それは決して人倫的なモラルや宗教的な戒律といった通念だけで嗅ぎ分けられるべきものではなく、また、フロイト的な△性△感覚で分析されるべきものでもない。彼がここで明かしている「本能」は、その基底としてむしろ自然、生命的な、「生」の軌動を暗示しているように思われる。

そうすると萩原にとつての△遊泳△のモチーフとは何であったか。繰返すまでもなく、それは「母なる海」「母なる胎内」への回帰を意味しており、更にはその中を遊泳するイメージに結びついているのである。作品「月光と祈禱」は、明らかにその最初のヴィジョンを告げたものであった。したがって作品の中に、

『マリヤよ、

はやわがわが信頼を覗きとどけ、

翡翠のくらげを与へしめよ、』

と括弧付きで書き添えられた部分は、△祈禱△に託された本来の意味、がいみじくも内心の声として漏らされたものと解し得よう。「マリヤ」こそ実際「乙女」——即ち性的リビドーの対象たりえる女——でありながら同時に己れを育む「母」、つまり「聖母」に他ならぬからである。

清水和が「朔太郎の詩に登場する女性たちには、どこか母性的な「自然」を思わせるところが一樣にある」と面白い指摘をしている

が、まさにそうでなければかなわぬわけである。萩原においては、思想化される愛は悉く母性原理に根差しているように見受けられる。彼が殊更にトルストイを退けドストエフスキーに耽溺したのもこれと無縁ではないだろう。また人妻であるエレナ(佐藤伸子)への激しい恋情も、案外そういったレベルで考えるべきかも知れない。白秋や犀星への思慕についても同様である。大正三年十月二十四日付の白秋宛の書簡には、それらを裏つけるような記述さえ見える。かといつてフロイト流の「コンプレクス」をいくら並べたてても何一つ見えてはこない。また、病理学的アプローチなどは徒に表現詩を孤立させるだけである。結局私たちが見つめなくてはならぬのは、萩原のそうした心理的な現実が最早自意識の領界を通り抜けて思想化されようとしているすがたである。彼の孤独というものに対する感じ方が、どこか「生活」よりは「生」、「生」よりは「生命」という位相で計量されようとしている現実⇨思想である。殊に「月に吠える」を問題にする際、それが、すでに三十に手の届いた無為徒食者の名実ともに最初の表現⇨詩集であったのを改めて顧みるべきだろう。しかるに、作品「月光と祈禱」は、その黎明を告げるにふさわしい固有のヴィジョンをはらむものであった。萩原の抱えた内面の実情が初めて心身の連動を伴って言葉の△像△を獲得した、記念すべき表現であったように思われる。

5 穿孔と受胎

大正三年五月号雑誌に初めて輪郭を現わしてきた△遊泳△のモチ

ーフは、以上のように「月に吠える」の詩想の原点を暗示するものであった。実際、明らかに「遊泳」を主題に据えた「詩歌」誌掲載の抒情詩に限っても、「遊樂」（大3・7）、「光る風景」（大3・10）、「月蝕皆既」（大3・11）、「孝子実伝」（大4・1）と大正四年一月あたりまで飽くことなく繰返されて行く。それは「竹」詩篇形成とともに一挙に姿を消し、やや間を置いてその反響を留めるかのように「およぐひと」（「LE PRISME」大5・5）で終止符をうつ。だが「およぐひと」がすでに初期の「遊泳」とは意味の位相を異にしているのは事実で、それは副題として添えられた「泳ぎの感覚の象徴」という言葉を見るだけでも明らかである。端的に言えば、初期の「遊泳」に付帯していた焦慮の匂いは跡形もなく掻き消されている。それが例の沈黙（大4・6）と大5・5）以降の萩原の心象を雄弁に物語る何かであるのは間違いないが、ここでその問題に触れるゆとりはない。私が注目しているのは「竹」詩篇の生成とともに姿を消してしまったモチーフの「意味」である。

すでに1で述べておいたが、萩原にとって「遊泳」のモチーフは「海（水の中）」をのみ舞台にして活かされるべきものではなかった。それは、あくまで4で述べたような「焦慮（思想）」の動態的表出であって、その動態性が逆に「泳ぎ」の「像」を呼び寄せたという言い方ができる。肝心なのはそのモチーフが無意識にか固有の思想の軌道を探り当てていたことであり、また詩人にしてみればそうした詩想をイメージとして拡大し展開して行くところに苦心を払わねばならなかったことである。このことは「月光と折檻」の同工異曲として公表された「黎明と樹木」（『創作』大3・5）や「春

日」（同）がいち早く教えている。萩原にしてみれば「遊泳」に擬されるべき動態の表象を「地上」を舞台にしてもまた表現せねばならなかったのだ。しかし、それはいかにも難しい要請にちがいがなかった。したがって、「洋銀の皿を、たづね、行く」（「春日」とか「一心に幹を、けづり、しに」（「黎明と樹木」）とかいった、多分に納得のゆかない断片的な「像」を映するに留ったのである。「ひとしれず草木の種を、研ぐ、とて」（「幼き妹に」、大3・6）や「わが輝やく手を、伸べ、なんとす」（「地上」、同右）というような表現も、恐らくその種の試み以外ではない。結局、萩原の試行錯誤は、畢竟「手で、土を、掘る」というモチーフを探り当てるまで——そしてその意味を自覚するまで——続行するしかなかったのである。すなわち、「母なる大地」、地上における万物の母体たる「大地」への進入と回帰という軌道を己が必然のモチーフとして所有することであった。「海中」の「遊泳」はまさしく「地中」への「穿孔」に暗合しているのだ。「自然」の摂理として、また「意味」の「像」として、既に「遊泳」を手に入れた萩原がここに行き着かぬわけがない。なぜならそれは、意識、無意識を問わず、萩原の思想上の要請に他ならなかったからである。「淫欲——再生願望」↓「交接——母胎回帰」の軌道を、イメージとして進む必然の所産として「手で土を掘る」モチーフは与えられたのである。すなわち次のような形

主よ、

いんよくの聖なる神よ。

われはつちを掘り、
つちをもちて、

日毎におんみの家畜を建設す、

いま初夏きたり、

主のみ足は金属のごとく、

薫風のいたゞきにありて輝やき、

われの家畜は新緑の陰に眠りて、

ふしぎなる白日の夢を画けり、

ああしばし、

ねがわくはこの湖しろきほとりに、

わがにくしんをしてみだらなる遊戯をなさしめてよ。

いま初夏きたる、

野に山に、

栄光栄光、

栄光いんよくの主とその僕しもべにあれ。

あめん。

(「初夏の祈禱」・「創作」大3・6)

「月光と祈禱」の翌月に公表されたこの「初夏の祈禱」は、さすがにひと月分の詩索の成果を見せつけている。むろん作品の出来晴えではない。ゆく／＼「月に吠える」をはらむため、思想の歩み、を言っているのだ。ここまで来ると△淫欲——再生願望▽——△交接——母胎回帰▽の図像がかなりくっきりと浮かび上がって来る。

「いんよく」——即ち「みだらなる遊戯」が具体的な所作として「つちを掘」る行為に通じており、それがまた「聖なる」意味——

即ち「主」の「家畜を建設す」る目的を得ているように読めなくはない。肝心なのはやはり「つちを掘」る行為が「家畜を建設す」ることであるとす、何がしかの生命いのちの誕生を示唆していることである。「月光と祈禱」ほどの自在な官能の発露はないが、△再生▽への暗示は相当自覚的な形で出ている。思うに、そこが「地上」を舞台にすることで得られた貴重な意味——即ちリアリティー——であったにちがいない。この点については、同月「詩歌」に掲載した「遊業」などを見ればすぐに分る。つまり純粹に△遊泳▽のみのモチーフをたどるだけでは、いかにしても△再生▽の△像▽は得難いのである。その意味では母胎回帰のモチーフを△遊泳▽から△地中▽への△穿孔▽へと押し広げたことは詩的イメージの推進をはるかに容易にしたと想像される。大地⇄母体に「種」を埋め、その大地⇄母体から「芽」が萌出る、という△再生▽への軌道である。(のちの「竹」詩篇を見れば、それは明らかである。)萩原は実際こちらのモチーフにならって詩索を推し進めたのである。したがって面白いのは、「海」から「地上」へ舞台を上げたこの時点で、萩原の依拠している官能の基底領域が、その本能の要請とは微妙に背理して、植物、生理の方へと身を分かなければならなくなったことである。(周知の如く、この現実ほのちに「草木姦淫」という奇言を伴って萩原の生の全領域を圧倒することになる。)彼に倒錯があったとすればこれに尽きるし、彼が見者であったと言ふならこれを了解するしかない。しかしいずれにしても萩原はこのイメージの軌道を進むしかなかったようである。

そうした詩想上の着意をみずから証明するかのように果敢な表現活動に入るのが大正三年九月号雑誌からである。それは3で述べたように、初めての詩論(詩的散文)の公表とともに開始される。この月に公表されたのは九篇の詩と一篇の詩的散文(「幼児と基督」)で、計十篇にのぼっており、これは前年十月号雑誌の十七篇(いすれも小品)を除けば、過去最大量といつていい多作ぶりである。それが翌十月には十三篇(内一篇は詩的散文「SENZUINBENTALISM」、一篇は対話詩「魚と人と幼児」)、十一月には十四篇(内一篇は詩的散文「遊泳」と、異様な高まりを見せはじめる。(例の従兄栄次に死てた大正三年十一月十一日付の書簡文がちらつくところだ。)それが、十二月は六篇(内一篇は詩的散文「秋日帰郷」「感傷詩論」)に留ったものの、翌四年一月にはその借りを返上するように一挙に二十四篇(内二篇は詩的散文「光の説」「聖餐余録」)もの作品が公表されることになる。すなわち「竹」詩篇の到来である。萩原はここで名実ともに詩作のピークを迎えるのだ。ゆえに大正三年九月号雑誌から翌四年一月号雑誌までの五ヶ月間は、「月に吠える」の詩人がみずからに課した詩案の全行程であると言つて過言でない。少なくとも己れに固有なヴィジョンを構築する意力の総量が課せられたのは事実である。それを逐一眺めて行くゆとりはここにはないが、ひとまず次のような作品に眼を注いでおきたい。大正三年十月、「詩歌」に掲載された「決闘」という一篇である。

空と地に緑はうまる、

緑をふみてわが行くところ、

靴は光る魚ともなり、

よろこび樹蔭におよぎ、

手に軽き薄刃はさげられたり。

ああ、するどき薄刃をさげ、

左手をもつて敵手に揮す、

はや東雲あくる櫛の林に、

小鳥うたうたひ、

きよらにわれの血はながれ、

ましろき朝餉をうみなむとす。

みよ我がてぶくろのうへにしも、

愛のくちづけあざやかなれども、

いまはやみどりはみどりを生み、

わがたましひは芽ばえ光をかんす、

すでに伸長し、

つるぎをぬきておごりたかぶるのわれ、

をさな児の怒り昇天し、

烈しくして空気をやぶらんとす、

土地より生るる敵手のまへ、

わが肉の歡言ふるへ、

感傷のひとみ、あざやかに空にひらかる。

ああ、いまするどく鋭刃を合せ、

手はしろがねとなり、

われの類きすつき、

劍術は背らみついにらじうむとなる。

この作品などは、やはり同時に発表された「光る風景」あたりと一緒に観照されるべきだろうか。いわゆる△遊泳▽と△穿孔▽の混交したモチーフが二詩に貫流しているからである。「光る風景」は、より△遊泳▽の方にモチーフが傾いているように思われる。しかし興味深いのは、そうしたモチーフの混交とともに、萩原がここで演じているすさまじい身体ドラマである。行為と意味の方向を失ってみずからもつれて、その表現＝像のロジックである。ここには、この時期の萩原がこだわらなければならなかったすべての素材やモチーフが混在しており、それらが個々に断片的な意味を諷い合つて、形象に異様なきしみを与えているのが分る。その病熱の如きは表現の身体性に、また錯乱の如きは意味のメタフィジックに依拠しているように思われる。標題である「決闘」とは恐らくそれを言つたものであろう。「月光と祈禱」や「黎明と樹木」から「初夏の祈禱」を経てここに至り着いた萩原の表現＝祈禱が、何か「決闘」のような形をとらなくてはならなくなった様子を想像することができる。これらは概ね「浄罪詩篇ノート」や或いは「聖餐余録」等の詩的散文の序曲を奏でるものだが、萩原はいつたい何の因果をここに刻みつけているのだろう。恐らく例の軌道上——△再生願望▽↓△母体復帰▽——に塵み落された表現であるにはちがいないが、いかにもつれ過ぎていてる感じを与えないではない。

これについては、彼の表現に隠されているもう一つの現実を指摘

しなければなるまい。すでに3で示唆しておいたが、例えばこの作品にチラついている種々の行為主体——「魚」「われ」をさな児」「敵手」等々——は悉く萩原自身に暗合しているのである。素材としてではなく意識の表出主体として積極的に「己れ」に絡んでゐるのだ。言葉が悉く自己表出なのである。それは頻用されている動詞の用法一つを取り上げて分る。個々の行為＝意味の分散に抗して、それを表出する意識の方は連続的なのである。だから行為の能動性とともに受動性があり、攻撃性とともに被虐性が与えられているのだ。言つてみれば萩原自家自演の抒情風対話劇といったところである。丁度同じ月に公表した対話詩「魚と人と幼児」を引き合いにすれば、まるごとそれを抒情詩に約めたのがこの「決闘」であると思つてよい。素材の類似性も、そういうところに根拠が求められよう。「魚と人と幼児」の中には「聴け、いま我等は荒廃の砂丘にありて三位一体なり」などという面白い表現が記されているが、まさしくそういう肉、体、表現の、三巴、をここに聴きつけるべきである。これが自己劇でありながらそれ以上のものをはらんでゐるのも、かかる表出の身体性に基ついている。或いは表出の統合性——△再生▽への祈禱——にあるといつてよい。自意識の領内では片づかぬ本能の要請が表現の全域を覆っているのである。それがこの作品の「決闘」たる所以であり、病熱と錯乱の正体である。

そうすると、△再生願望▽なり△母胎復帰▽なりが一方の「己れ」の身体性に暗合しているように、ここではそれに対応するもう一方の「己れ」の身体性——即ち母、体、大地——が連続的に所有されていると考へなければならぬ。現に「魚と人と幼児」において

も「魚」と「人」がそのまま「女体(母体)」に暗合しているふし、があったはずである。「決闘」の中には次のような表現がある。

をさな児の怒り昇天し、

烈しくして空気をやぶらんとす、

土地より生るる敵手のまへ、

わが肉の歓喜ふるへ、

感傷のひとみ、あざやかに空にひらかる。

「土地」が「母体」であり、或いはまた「わが肉」さえもそれに暗合しているような暗示的な記述である。他に見える「ましろき朝餉をうみ、なむとす」、「いまはやみどりはみどりを生み」、「わがたましひは芽ばえ」などの表現からもそれらしい示唆は読みとれる。もはや間違はなく、「大地」は「母体」、「母体」は己れ「自身」に重ねて詩想されようとしているのである。この作品がはらんで行、為と意味の混、乱を改めて意義づければ、そういった論理Ⅱ矛盾を見出すしかないのである。次のような作品をつき合わせてみれば一層明快になる。

私の母体がラジウムをうむ。

(略)

あらゆる美しいものの中で

もつとも美しい光輝体

それを、私の母体が生む。

(略)

いま、あけぼのの遠い地平線で

幽かな幽かな、赤ん坊の合唱がきこえる。

見給へ、

黎明のさうびいろの空に

くつきりと

純金の母体が映つて居る

それは歓喜と苦痛にふるへながら

第一の奇蹟の扉のまへに合掌して居る

おお、私のいちらしい

ほんたうの、センチメンタリズムの姿だ。

「八月十六日ノ日記ヨリ」と記された「センチメンタリズムの黎明」という未発表詩篇である。(これに類した表現は随所にある。)とにかく「決闘」と照合させてみれば萩原の混、乱がよく見えてくるはずである。△再生▽するの己れであり△母体▽も己れであるというのだ。前章まで見てきた萩原の△再生▽への軌道は、ここで極端な反転を強いられることになる。間違はなく萩原は「両体」を一身で所有せんとするような錯誤の中に陥っている。△再生願望▽——△母胎回帰▽に加えて新たに△受胎願望▽でもいったモチーフを加えなければならぬまい。実際「決闘」のような作品で萩原が模索したイメージのすべては、論理としての△母体Ⅱ大地▽という図式を頼りに、何とかこの△受胎▽のモチーフをそこに取り込もうとした矛盾Ⅱ二重性にあつたと言つてよい。要するに、萩原は、内なる身体性ととも外なる身体性に気づき、それをみずから自己完結的に一元化させるばかりか、一挙に自然の摂理の根幹に据え直そうとしているのである。元よりそれはイメージの身体ドラマであるが、み

ずからの官能の軌道を自然の生理に結びつけようと企てているかのようである。それが意識的であったか無意識であったかは全く問題にならない。とにかく「自然」を視野に入れた再生への自己完結的軌道はそこには見出せないものであるから。そして、これらの模索は必然的に次のような結論——イメージを塵み落とす。モチーフの軌道はひろく母胎回帰——受胎の「二重性」である。

△かたい地面を掘つくり返して

そつくり△さ△あんずのきを植え「△系」つけた

穴の中に△風あり△かちこ「△じか」んでゐる

穴△に△の中に風あり

ぐんぐんつきや△

おれは△まつ△四角△さきに△ざり△ふみこんだ△ざりざり

歯ざりしをした

おれのあたまの上にかざなつた天

△ぐんぐんふみつける△

△△あの△おれは△死を△血みどれ「△ろ」の死体から△どこ

までも△逃げてゆくのだ△生きて居るのだ

△みる△あみろ、おれはいのちがけの△おれの△懺悔を

するのだ

△おれは血を吐きくちびるから△

くさつた地△め△べたへ血を吐きつけて

力いっぱいに△のびあがつた△ふみつけた

△おれの△そのとき肩の上から

びんと光った青竹が生えた

(傍線長野)

「穴」と題された未発表草稿詩篇である。△▽と△▽を取り去ったところに完成稿の行くへがある。つまり「大地」が「母体」に暗合するところから、それへの△回帰▽——即ち地面に穴を掘る行為——が、△再生▽の所現として次に己れの体△母体から「竹」——即ち植物——が生えるという結果を生み出したというわけである。ここにあるのは、「内」と「外」と「身体」と「自然」等々を連続させる円環(クライシス)の如きつじつまである。萩原が「地上」を舞台にして己れの詩想を練った一つの到達がここにはある。いわゆる「竹」の到来である。この「竹」のイメージが「月に吠える」の世界をどれだけ内側から支え、かつ振上げて行ったかを今更説明するまでもないだろう。

さて、これ以降の展開については既に別稿で論じているので、ここでは敢えて触れない。しかし、次のことだけは指摘しておきたいと思う。

確かに萩原の詩索は、当初動機として性^{エロティシズム}愛——△淫欲——再生願望▽——に導かれたふしがあるが、表現の舞台を「地上」という自然に移し、そこに「手で土地を掘る△母胎回帰▽のモチーフを探り当てたあたりから、性^{エロティシズム}愛の色彩は次第に薄れて行ったように思われる。それは「竹」の到来とともに跡形なく消える。このことは萩原がみずから性欲に喩えようとした「愛の希求」といったものが、本来的に生命的な孤独感に促されていたものであるのをよく物語っている。というのも生物的「生」の本能とは、本質的に食欲に還元されるもので、性^{エロティシズム}欲、生殖欲は名実ともに種族保存の本能という特

定の種の枠内に孤立した本能でしかないからである。「月に吠える」の方法は、明らかに性愛^{ロビッド}性欲をつきぬけるかたちで成立している。それは本能の原像といつていい稀有な景観を掴み出した。だから、従来「幻視」などと呼んで片付けるしかなかったこの詩集の特異なヴィジョンとは、そうした見るからに不可知な本能の淵源に辿り着いてしまった一人の詩人の、鍔金の内幕を垣間見せるものに相違なかったのである。

註

- (1) (2) 菅谷規矩雄『萩原朔太郎1914』（大和書房、昭54・5）参照。
- (3) 久保忠夫『日本近代文学大系37—萩原朔太郎集』（角川書店、昭46・5）の「補註」参照。
- (4) 安藤請彦「朔太郎の「歌」」（『日本近代文学』昭57・10）参照。
- (5) 三好達治『萩原朔太郎』（筑摩書房、昭38・5）参照。
- (6) 北川透「荒寥たる地方あるいはエレナの光芒」（『ユリイカ』昭47・4）参照。また菅谷論文については前掲書に同じ。
- (7) (8) 拙稿「萩原朔太郎『月に吠える』の思想と方法」（『詩論』昭60・6）参照。
- (9) 奥野健男「青き魚—室生犀星の詩的故郷」（『季刊芸術』昭42・10）には、犀星における「魚」のイメージについての面白い指摘がある。奥野氏はここで、犀星にとつて「魚」は「母への胎内回帰願望の象徴」であると指摘し、いわば「原郷」への思慕を読みとっている。
- (10) 清水和「水上の月—朔太郎試論—」（『解釈と鑑賞』昭52・6）参照。

(11) 萩原はこの白秋宛大正三年十月二十四日付書簡の中で、白秋に対して「同性の恋」を体験している告白をし、犀星に次いで二度目である

と言っている。そして「僕があなたをしたふ心はえれなを思ふ以上です」と綴りながらも「あなたをにくしんの母と呼ぶ」という具合に、それらが母性思慕的な傾向のものであるのを暗示している。

- (12) 従兄栄次宛大正三年十一月十一日付書簡には次のようにある。「来年こそ実に私にとつての決勝点です、いのちがけの奮闘は美に来年にあるのです、自分の文壇に於ける地位も、自分の生も死も、すべて一切のことは来年度に於て決定するのです、それを思ふと全身の血が躍動します、（略）あらゆる人間、かつて生存した人間の中で最も卓越せる人間の一人として、大詩人の一人として自分の名前を地球のレコードに記録させなければ承知しない」（萩原隆『若き日の萩原朔太郎』（筑摩書房、昭54・6）参照。
- (13) 例えば「最後の奇蹟」（未発表詩篇）や「浄罪詩篇ノート」の書出しの一節などはその典型である。
- (14) 拙稿、前掲論文参照。

※ テキストは『萩原朔太郎全集』（筑摩書房刊）に拠ったが、旧漢字等
はできるだけ新字体に改めた。また表記上明らかに誤字と思われるものは
適当に正した。（1985. 10. 31）