

# 「旅上」の風景

——萩原朔太郎の〈近代〉（第一回）

長野 隆

私は大正年代の前橋という街を知らない。それが都会であったか田舎であったか、或いは近代的であったのか前近代的であったのか全く知る由もない。奇を衒っているのではなく、事実そう思うのである。一昨年の秋、思い立ってこの地を訪ねてみたが、そこは都会のようでもあり田舎のようでもあった。地方都市という言葉がそのままびったりする街のようにも思われた。いわゆる文学散歩には全く興味のない質なので、市立図書館を覗いたあと、少し遠回りをして駅へ歩いてみただけだが、やはり、萩原の詩を喚起させる風景などどこにもない。ただ一つ、利根川の意外な広さと、その河原のたえずまいには眼をうばわれた記憶がある。あの「雲雀の巣」はここで書かれたのかなどと思い、当時にしてはきつと珍しかったに違いない大渡橋の偉容を遠くから眺めたりした。その前橋を、萩原はこんな風にうたっている。

赤城山の雪流れ出で

かなづる如くこの古き街に走り出づ

ひとびとはその四つ辻に集まり  
哀しげに犬のつるむを眺め居たり  
ひるさがり

床屋の庭に石竹の花咲きて

我はいつもの如く本町裏の河岸を行く

うなだれて歩むわが背後に

かすかなる市人のささやききこえ

人なき電車はがたこんと狭き街を走り行けり

我が故郷の前橋

（「ふるさと」大2・10）

なんとも物憂く哀しげな詩である。中学卒業時から六年間に亘る青春の放浪を了えた末、故郷脱出の機を逸してしまった人の、心象に適った風景なのだろうか。悲哀はひたすら内側にあり、実景は何気ない地方都市の日常を映し出しているにすぎまい。そして、知られるように、萩原はこの街の風景を徹頭徹尾「田舎」と呼んだのである。

七十数年という時の推移を鑑みて（鑑みればこそ）、ここに描き出された前橋を「田舎」と呼ぶ人は少ないだろう。「電車ががたこんと狭き街を走り行」く光景は、いまや大義を名目にその駅名をも奪われる地方よりは開かれていのように見えるし、私鉄はもとより赤字路線さえ開通せぬまま「近代」と「戦後」をくぐり抜けた日本の地方は全土を覆っている。むしろ「汽車」や「電車」などに時流の面子を嗅ぎ出すこと自体、すでに困難な時代になってはいる。マス・メディアの独り歩きはもとより、歴史のいやが上にも確実な推移を読みとるならば、やはり「電車ががたこんと走り行」く風景は、懐旧の想いをもって眺めるしかないのであるか。であれば、「地方」に文化の根城を信じ、銀河を駆ける鉄の列車を夢見た宮沢賢治などは、よほどの田舎者でなくてはならぬ。

つまり、萩原が頑に「田舎」と呼び「自然」と呼んで忌み嫌った前橋の風景は、すでに田舎⇨自然そのものを失いつつある街の顔つきをもっていたのである。それは、この国の「近代」が文化の綱領として上から指嚙した「都市」の形態を早くもとりかかろうとした街の風景である。にもかかわらず萩原がこれを「田舎」と言うとき、相對照すべき「都会」とは、「近代」の実情をすら突き抜ける観念を生きざるを得なかったのである。

\*

ふらんすへ行きたしと思へども  
ふらんすはあまりに遠し  
せめては新しき背広をきて

きままなる旅にいでてみん。

汽車が山道をゆくとき

みづいろの窓によりかかりて

われひとりうれしきことをおもはむ

五月の朝のしのめ

うら若草のもえいづる心まかせに。

（「旅上」、大2・5）

いかにも「ふらんす」とは彼岸の「近代」である。萩原朔太郎に即して言えば、*「かくあるべきもの」*であり*「未だ見ざるもの」*であった。それは、「近代」が自明な名目でありえた時流の現状認識とは、ついぞ折り合わぬかたちで、彼の心身を不斷に駆り立てたようである。萩原はこれを「新しき欲情」と名付けた。ここに溢れている「未然の旅への憧憬」の如きものがそれに当たる。「旅」に目的（地）があるのではないのだ。むしろ「旅」の上に我が身を置いて保たれる「日常」の意味の方が重要である。つまり、擬態——旅装⇨洋装——が反って「日常」を補償しようとする心的な意味である。時世の趣味を読みとるだけでは解りがよすぎる。違和以外ではない洋装⇨旅装の倒錯的契機をこそ、「時代」に据えて読み返す必要があるのだ。「新しき背広」を旅先において迎え入れてくれる場など、当時はどこにもなかったはずなのである。

よく指摘されることが、この作品の中の「汽車」は、確かに前橋（田舎）を発ち近代（都会）に向かおうとするベクトルはもつものの、決して実在する都会（⇨東京）を目標して走っているわけではない。それは、イメージのトーンを嗅ぎとればすぐに解るし、また、そもそも「ふらんす行」を代替すべき「旅情」を「東京行」の汽車の旅に見ようとするこの方が無理だろう。清岡卓行によれ

ば、それは田舎（前橋）と都会（東京）の中間地帯の「いわば地方のまんなかで迷っている」風景になるわけだが、敢えて都会への視線にこだわりの「旅」の気分を心象化すればどうだろう。そこにはおそらく「避暑地」のような風景——すなわち都会というよりは、人工的な自然の風景——が視えてくるにちがいない。この点については、萩原自身に面白い表現があるので、一瞥しておこう。

そこには一つの別荘がある。青々とした湖水に近く、また新緑の山の中腹に、夢のやうな白亜の別荘がある。そして、ここにはまた一つの別な別荘がある。閑静な田舎の徑路に、または溪谷に望む幽地に隠見して風雅な枝折戸を閉じた別荘、いかにも「自然そのものの」の粗野な情景にふさわしい別荘がある。さて、我等それらの別荘から、明らかに二つの別な感情を味ふことができるであろう。かの「青色の自然」に対して「白色の家屋」を反映させる西洋人の感情と、落葉色の自然に対して同じく「落葉色の家屋」を造り、沈鬱した田舎の気分の中で同じく沈鬱した閑静な気分を愛づる日本人の感情とを。げに前者の趣味は自然を逆に反映することによって、自然と人生の対色を夢むのであり、後者の趣味は自然に融合し混色することによって、自然への完全な隷属を願ふのである。

〔対色と混色〕、『新しき欲情』

西欧と日本との自然観の相違を述べた平凡なものだが、風景の切りとりかたが、彼らしい。いずれの風景を好ましく思ったかは説明をまたない。ここで「自然」と「人工（別荘）」とのコントラストは、そのまま「田舎（日本）」と「都会（西洋）」の類比に及んでおり、同時にそれは以下のような表現に直結しているのである。

げに自然の中にある人工物は、自然の重苦しい威圧を和らげ、あたりの沈鬱した空気を適度に明るくする。ばかりでなく我等の生活感情にさへ、一つの快適な微笑をあたへるであらう。（略）されば山槽の奥深く、終日小鳥の鳴声を聴くところで、ふと見出した一脚の白いベンチは、どんなに我等の気分を爽快にし、どんなに鮮やかな欲情を呼びさますことぞ。その一つの人工物は、沈鬱の影の深い自然の中で、いつも賑やかで明るい都会の幻像を夢みさせる。ああ都会！ 都会！ それこそ我等人間の久しい恋人ではないか。

〔幻像の都会〕、『新しき欲情』

こうしたものが都会のイメージにまつわる風景だとすれば、都会とは畢竟人工化された自然（自然の人工化）の謂である。もっと積極的に像を結ばせれば「避暑地」であるか「公園」である。或いは、現在ある巨大都市近郊の高級住宅地を想い浮かべたいところだ。大岡信はここに「発生の期の都会のイメージ」を見ようとしているが、それも一つの見方なら（というより、そちらの方が現実には則った見方だが）、逆に都市生活の爛熟の姿を、その背景に私的に連想させることも可能だろう。つまり、過剰なビジネスの場（市街地）とは劇然と隔てられた、或る洗練した「居」と「安息」のたたずまいである。たとえば、『月に吠える』の後期に書かれた「白い共同椅子」のある風景

森の中の小径にそうて、  
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、

そこにもさみしい木立がみえて、

上品な、まつしろな椅子の足がそろつてゐる。

或いは『青猫』の時期の、「林間の　かくされた　追憶の夢の中の珈琲店」(閑雅な食欲)の見える風景などはそれに近い。むろん、そうした「風景」が正時代の我が国にとこまで存在したかは疑わしい。局部的な景観は除いて、未だ「近代」の爛熟などには程遠かったこの国(の都会)に、少なくとも彼の満足するようになかたちで、具体的な輪郭を街の全体像としてもつ所など無かつたはずである。萩原は、或いはあの「西洋之図」(『青猫』『定本青猫』に見える挿画)を脇に置いて、みずからの「近代」をみずからの生活の狭間に、影のように写しとつたのかもしれない。「幻像の都会」として。

少し話を戻そう。気になるのは「旅」の現場、「旅上」の風景である。

ふらんすへ行きたしと思へども

ふらんすはあまりに遠し

せめては新しき背広をきて

きままなる旅にいでてみん

いったいこの「旅」は、実際はどこを指そうとしているのか。

どうみても「幻像の都会」はそれ自体都会として実在する場を、当時の日本地図の上に持つてはいない。その赴くところが初めから「汽車」の行先に無いのであれば、現に与えられるこの「ハイカラ」な行楽気分は、悉く虚構の風景——それこそまさに幻像——ということになるのか。そういう言い方もできる。だがその上でなお、この表現が萩原個人の都会思索を内に秘め、田舎(前橋)脱出

の夢、想を自在に育む場をもつていたとすれば、「幻像の都会」とは、もはやこの「汽車の客室」の風景を指すしかあるまい。確かに、そこには安息の「椅子」があり、動くパノラマの「窓」がある。旅先がひとまず未知であり、それゆえみずからの予感として自由にも所有できるかぎり、汽車の「客室」はいかに「夢の中の珈琲店」(閑雅な食欲)であり得たのだ。洋装Ⅱ旅装、つまり「新しき背広」も、ここではあり得べき風景の一部と化し、周囲に違和なく受け入れられる。というより、擬態Ⅱ洋装こそ必須なのだ。この擬態Ⅱ洋装を通して、萩原は自身の「幻像の都会」をその場の風景に重ねることができたのである。一方で「かくあるべき近代」への直截な志向性を「旅」としてもちながら、他方その「旅」の現状が「きままなる旅」に墮する所以でもある。

そうすると、作品のタイトルが「旅上」(初出は「みちゆき」と記されたことは、いかにも示唆的であるといわなければならない)。それは、萩原の置かれていた当時の環境を、皮肉にも約言しているように思われる。「旅上」に在るかぎり、彼自身の「未然の近代」は観念として所有されるが、「旅」を了えて現実を下ろす場所には所有しようがない、という背理である。つまり萩原は「旅」という虚構を介してのみ自身の「近代」を引き寄せることができたのだ。しかもその「近代」は初めから虚構的(空想的)な性格を帯びていたわけだから、重層的な鏡面を覗きながら背後に保たれるみずからの「生」の現実、その下半身を事前に喪失してしまっているようなものである。いやそうではなく、下半身を喪失している自身の「生」存在に姿Ⅱ風景の輪郭を与えるために、二重の虚構を必要としていたにちがいない。

要するに、「汽車」の車窓に身を寄せる「旅上の人」とは、当時の萩原が唯一自身に与えることのできた「風景」なのである。「檻」以外ではなかった前橋（家）の生活で、萩原にはつきりしていたのは「自分がなにもでもないという」（岡庭昇）こと——すなわち己れ自身の名付け難きであつたといつていい。だから萩原にとつて「表現」とは、自身への命名行為であり、描き出した「風景」こそ真に現実を回復するものであり得た。「詩作」が必然となる所以である。

作品「旅上」が「みちゆき」六編の内の一つとして『ザンボア』誌上に掲載されたのは大正二年の五月だが、これを実質的な詩作開始と考えれば、この「歌」から「詩」への転向も、あながち偶然とはいえない。未だに〈家〉の〈子〉であるという己れの位置が、すでに社会の制度的な意味をはみ出してしまつてゐるように、より制度的な言語が支配的な「歌」をすてて、新体の「詩」に命名行為を委ねるのは自然な成り行きにちがひなかつたからである。或いは、そうした前橋（田舎）に「己れの風景」をもち得なかつた萩原が、殊更近代（都会）を背景に風景の仮構を企てたいきさつも、「新体」の表現と詩と無縁ではなかつただろう。むしろ、すべての表現（詩）がそうだということではない。現実の「己れの表現」を仮構する演出と擬装もあるように、言語表現（詩）の方が殊更な実生活を写生する場合もある。みづから「日かげ男」と名乗り、「便なき幼児」になぞらえる（いずれも詩の表題）とき、そこには明らかに「旅上の人」も不在ならば、「夢みる人」（ベンネーム）もいはいない。どちらがより現実的であり、また虚構的であるかというのは大した問題ではないのだ。要はそうした虚構と現実との分別が、萩原自身のリ

アリティーとして所有できなくなつて行く過程にある。あたかも「幻像の都会」が「避暑地」や「公園」にまがうたかのように、これ以後萩原が詩のなかに描きとる風景も、およそ「近代」とは何の関わりもなさそうな異観を呈していくことになる。仮に「旅上」がそうした風景の最初のスケッチと虚構であるとするなら、萩原を名実ともに最初の近代詩人たらしめた『月に吠える』諸詩群は、いったい何を風景にして成り立ったものなのか。その間を繋ぐ歳月は僅か二年に満たないのである。