

「旅上」の風景

萩原朔太郎の〈近代〉(第二回)

長野 隆

作品「旅上」が書かれたのは大正二年の四月(公表は五月)、萩原朔太郎は既に満で二十六歳に達していた。文壇において全く無名であり、家にあつては未だ無為徒食の、文字通りの蕩児といつていい。その萩原が、みずからの過去を清算すべく自筆歌集『ソライロノハナ』(大2・4)を編み、転じて「旅上」のような詩作に身を投じたいきさつには、おそらく「文学」以前の理屈が必要であつた。詩というフォルムの要請が、その裏で自身の「うた」を捨てて行爲に同一的なわけだから、これを傍から詩才だの天分だのと意味づけたところで、何を語ったことにのみなりはしない。そのような才能は、この人の最も信用しない俗念であつたし、まただいいち「旅上」などに、どれほどの才気がみなぎつていよう。

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。

この作品は、今やかの時代思潮の一代名詞と化し、また若き日の萩原の風貌をかいま見る格好の資料ともなったが、考えてみると、そうなるための資料公開を後々まで滞りつづけたのは、他ならぬ萩原自身であつた。

「愛憐詩篇」という感傷名を冠して、それが真に目の目をみたのは大正十四年の八月、彼にとっては四番目の詩集にあたる『純情小曲集』(前半部)のなかである。『月に吠える』はもとより『青猫』の色調すら失せかけた、四十路まぎわの年であつたのだ。つまり「旅上」などの「みちゆき」(旧題)六篇は、実に十二年ものあいだ、詩集に拾われる日を待ちつづけていたことになる。それは、

「郷土望景詩」(『純情小曲集』後半部)が書かれたことによって図らずも甦ったわけだが、今更とも言えるこの「愛憐詩篇」の感傷——おそらく、その「自序」にも窺えるように、詩的出発(処女詩篇)というだけの「過去」が、或る意味をもったトボスを得て、新たな意匠を手に入れたにちがいない。

やさしい純情にみちた過去の日を記念するために、このうすい葉っぱのやうな詩集を出すことにした。「愛憐詩篇」の中の詩は、すべて私の少年時代の作であつて、始めて詩といふものをかいたころのなつかしい思ひ出である。この頃の詩風はふしぎに典雅であつて、何となくあやめ香水の匂ひがする。いままの詩壇からみればよほど古風のものであらうが、その頃としては相当に珍らしいすたいるでもあつた。

ともあれこの詩集を世に出すのは、改めてその鑑賞的評価を問ふためではなく、まったく私自身への過去を追憶したためである。あるひとの来歴に対するのすたるぢやとも言へるだらう。

『純情小曲集』自序

「すべて私の少年時代の作」とし、「改めてその鑑賞的評価を問ふためではない」と言い含める「追憶の過去」が、実際にはどのようなものであつたか、改めて問うまでもないだらう。ここにあるのは、「少年時代の作」という「嘘」を添えることによつて、はじめて浸ることのできた、自身の「来歴に対するのすたるぢや」なのだ。甦ってくる一昔前の「過去」は、本来なら「痛恨の過去」以外ではなかつたはずである。二十六の面をさげた男が再び故郷で引きうけなければならなかつた「少年時代」という日々——未だに〈家〉の〈子〉の位置にとどまつている、長男朔太郎の無残な姿である。

だから「あやめ香水の匂ひ」とはいつても、決して「やさしい純情にみちた過去の日」から漂ってくるわけではない。そんな肯定すべき「過去」(大正二年)を、萩原は持ちあわせていなかった。この形容(「あやめ香水の匂ひ」)は、当の現実がまさに過去となつて、時間の衣装をまとつたあげくに、ようやく添えることのできた感懐なのだ。「愛憐詩篇」は、そういう、後年の萩原の逆説的追憶に便乗して蘇生した詩篇なのである。「旅上」を例えにとるなら、「風景」が未然なまでも「ある」と信じられた過去(その時)の記憶が、再びこれを介して、いじらしく甦ってきたのである。したがって、改めて萩原がそれらを「典雅であ」と言うとき、彼は時とともに所在を忘れた「風景」の行方を、ひそかに想ひやっていたにちがいない。失つたままの風景——そこに生き、それによって自己を「意味」たらしめる未然の風景——は、彼自身の〈近代〉の幻像となつたまま、「旅上」のなかに封じ込められていたのである。『純情小曲集』の「自序」から溢れ出る甘酸っぱい匂ひは、その追憶のあわいだ。「自序」によつて、未だに失つたままである「旅上」の風景、がむしろ「愛憐」されているというわけだ。その理由ははっきりしている。このとき、萩原のなから、もう一つの「風景」が失せようとしていたのだ。「旅上」を書いた大正二年から十年以上を経てなお変わらず、そこに厳然と存在しつづけてきた風景——みづから「田舎」と呼び「荒蕪地方」と呼んで背を向けた郷土前橋の風景——が、今や現実には萩原の前から姿を消そうとしていたのである。それは確かに好ましい風景ではなかつた。萩原にしてみれば、「自身の風景」を奪いとつた風景でもあるのだ。すでに名をなした詩人の座にあつたとはいえ、依然として郷土に風景は、彼に〈子〉以上

のものを与えてはいない。日常は、因襲通りの家族制度を背景として映し出すしかなかったのである。そのいわば「檻」まがいの郷土風景が、彼の出郷の決意とともに、にわかに輪郭づけられてきた。すなわち、「郷土望景詩」として。

要するに、自身から「風景」を奪った当の風景「郷土への意味」的告別が、もう一方で、「奪われた風景」への「意味」的思慕となつて互いに心象を突き合わせたのが『純情小曲集』という双曲線——つまり、「郷土望景詩」と「愛憐詩篇」の「風景」なのである。だから、萩原が「自序」のなかで、

「愛憐詩篇」と「郷土望景詩」とは、制作の年代が甚だしく隔たるために、詩の情操が根本的にちがつてゐる。（したがつてまたその音律もちがつてゐる。）しかしながら共に純情風のものであり、詠嘆的文語調の詩である故に、あはせて一冊の本にまとめた。

というような説明を施すとき、われわれは、殊更に言葉の詮議に囚われることなく、たった一つの事実を指摘すればいいのだ。

公園のベンチにもたれ

哀しみて

遠き浅間の煙を眺む

その昔よく逢曳したる

公園のそばの波宜亭

今も尚ありや

波宜亭の柱に書きし恋の歌

かの頃の歌、今も忘れず

その昔

身をすりよせて君と我と

よく泣き濡れし波宜亭の窓

クロバアの上に寝ころび

空ばかり眺めてありし

中学の庭

学校をよく休みたる

その頃の悲しかりし日よ

なつかしき日よ

ともすれば学校を休み

泣き濡れて

小出の林を歩きし昔

（「一群の鳥」）

「一九一三、八、つまり「大正二年八月」の日付をもつ、この一連の歌（三行詩）を見て、「郷土望景詩」を透かし見ない読者はどこにもいないはずである。「公園のベンチ」「波宜亭」「中学校の庭」「小出の林」等々、いづれをとつても、それらはことごとく「郷土望景詩」のなかの風景に二重映しなのだ。日付を見ればわかるように、この作品は「愛憐詩篇ノート」の中にあり、「旅上」などに地続きの世界、言ってみれば「愛憐詩篇」そのものの世界なのである。その「世界」が、「旅上」等のいわゆる「選ばれた「愛憐詩

篇」の裏側で、このような「風景」をもっていたことは、いったいどのように説明されればよいのか。むしろここでは、「風景」は追憶のかたちをとって、彼の中学校時代——例の青春の放浪に発つ前の一時期——に重なっており、その点でも（その点こそ）、「郷土望景詩」の類縁を気にしないわけにはいかない。とにかく、現物を覗いておこう。その方が何よりも説明が早い。

少年の日は物に感ぜしや

われは波宜亭の二階によりて

かなしき情欲の思ひにしづめり。

その亭の庭にも草木茂み

嵐ふき渡りてばうばうたれども

かのふるき待たれびとありやなしや。

いにしへの日には鉛筆もて

欄干にさへ記せし名なり。

〔波宜亭〕

人気なき公園の椅子にもたれて
われの思ふことはけふもまた烈しきなり。
いかなれば枯郷のひとのわれに辛く
かなしきすももの核を咬まむとするぞ
遠き越後の山に雪の光りて
麦もまたひとの怒りにふるへをのくか。
われを嘲けりわらふ声は野山にみち
苦しみの叫びは心臓を破裂せり。
かくばかり
つれなきものへの執着をされ。

あゝ生まれたる故郷の土を踏み去れよ。

われは指にするどく研げるナイフをもち

葉桜のころ

さびしき椅子に「復讐」の文字を刻みたり。

〔公園の椅子〕

いかにも「郷土望景詩」らしい、出郷を目前にした萩原の思いが彷彿とする作品だ。吹き抜けるように過ぎた時間が、喪失した己れの「風景」への悔恨となつて、「現在」を痛切に映し出している。ここで追想的に重ねとられた二つの風景は、たしかに彼自身の来歴のなかで「郷土」なるものを「意味」たらしめる、苛烈な記憶なのだ。「波宜亭」では、先の「一群の鳥」とほぼ同じ、彼が中学生の頃の、「公園の椅子」の方は、敗残の末に郷里に漂着した大正二年（以降）の風景が甦る。これら二つの時間的磁場に立つ風景が、萩原みずからの、「風景喪失」のメタファーとしてアイロニカルに「望景」されるところに、「郷土」への「詩」があるというわけだ。要するに「郷土望景詩」は、夢多き少年時代（中学生時）に反照し、敗残の青年時代（愛憐詩篇）の時期に凍りついてしまった「風景」への、みずからのオードなのである。

したがって、萩原にとっては、「旅上」を書いた頃の「自身の風景」こそ、最も切実な意味をもたなくてはならなかった。それはすべてにおいてアイロニカルな「意味」である。「自分がなにもものない」（岡庭昇）という「意味」。文学さえも「虚妄で頼りないものに思はれ」（永遠の退屈）るような「意味」である。そして、その「意味」ゆえにまた詩作は表現が必然となつて行く逆説の瀬戸際に、他ならぬ萩原朔太郎の、当為の「生」が波打っていたのだ。

それは、例えば『月に吠える』という詩集の真価が「その達成し確定した詩的な『すがた』」ではなく、それが根ざしている苦の本質にある（岡庭）というのと、ほぼ同じ意味あいをもっている。「愛憐詩篇ノート」を埋めるあの爆発的な表現意欲は、「習作」などというレベルでは量りきれないのだ。いや、仮に習作だとするなら、「旅上」の裏側で書かれた次のような表現Ⅱ詩は、いったい何を「完成」させようとしていたのか、「愛憐詩篇ノート」は、実際、こちら側のトーン（Ⅱ風景）の方が支配的なのである。

日かげ男の悲しさに

ひろき我が家もなにかせん
のらりくらりと縁ばたに
煙草を吸へど春の日は

しづこころなく暮れもせず

日かげ男のためいきに

ちうまえんだの花が咲く

日かげ男も夜となれば

人にかくれて茶屋あそび

女欲しさに来は来つれ

酔ってみたさに来は来つれ

日かげものとして　へこおびに

青い涙がちりやちらり

（「ひかげをとこ」）

室生犀星などもその一人だが、当時の萩原を知る多くの者は、「旅上」のような「風景」を鵜呑みにしすぎて、萩原のこのような「風景」を顧みることがなかった。しかも、これは「ノート」の中で「旅上」と同じ日付（一九一三、四）をもっているのである。だ

から、「旅上」が萩原の必然の表現なら、この「ひかげをとこ」もまたそうでなくてはならない。或いは、真顔の心象を言いあてようとすれば、この方がピッタリしているのかも知れない。いずれにしても、あまりに対照的な風景Ⅱ自己像なのだ。

問題なのは、作品の出来不出来ではなく、二つの「風景」の意味——それが「表現」されたことのトータルな意味づけである。

すでに（前回）触れたことだが、萩原朔太郎の場合、表現Ⅱ詩作がひたすら自己への命名行為であるという、その一点にのみ、必然[※]を読みとることができる。命名行為——、まさしく「旅上」の「洋装Ⅱ旅装の貴公子」と、文字通りの「ひかげをとこ」がそれである。或いは、「旅上」が中央詩壇の主要誌『朱楽』に公表されたことと、「ひかげをとこ」のような作品が「ノート」の中に封じ込まれたことも、全く関係が無いとはいえない。出来栄えではなく、別の意味において。

「旅上」の場合、「命名」は、明らかに「あるべき己れ」に向けてなされており、それゆえ、ほぼ実名に近い「萩原咲二」の名で発表された、と言っているだろう。まさに「雅号のような風景Ⅱ風貌」に自己を同一化させているのである。それは、己れに無い「風景」であり、だからこそまた無くてはならぬ「風景」なのだ。故郷Ⅱ家に在ることが反ってアイデンティティーを保証しないという逆理に、彼岸——つまり「都会」であり「近代」である「ふらんす」——が身近に引き寄せられているのだ。萩原の近代趣味が嘘だといっているのではない。ハイカラでなくては、たぶんあまりに己れの存在が無さすぎたのだ。片や、ひそかに告白しているように、「ひかげをとこ」でしかなかったのである。「表現」がそのまま自己命名

であるという、もう一つの素顔がここにある。萩原はみずからの心象を風景Ⅱ自己像となし、それに意味を与えたのだ——つまり「ひかげをとこ」と命名したわけである。だから「命名」とはいつても、こちらは逆説Ⅱ負のそれであって、自身に〈名前前〉の無いこと——まさに一人の「ひかげをとこ」であること——を明記したのである。いわば匿名性を前面に押し出す表現が、己れの半身を命名へ自己同一化Ⅱする仕組みだ。その点が「旅上」などの《あやめ香水症候詩群》に表裏しているわけで、この種の作品が実名で公表されなかった理由もそこにある。因に、「夢みるひと」の筆名で「上毛新聞」に載せたこの時期のものは、ほとんどそれだと言ってよく、出来栄えの方は期待できないまでも、筆名（というより明らかに匿名）に隠れた分だけ、確実に心象も反映しているのである。負の命名行為によって真の自分（の影）に向かい合っているというわけである。

このように、「あるべき己れ」と「あってはならぬ己れ」の半身各々の心象が、いわば「雅号」と「匿名」の両側から、自身の「風景」として命名（自己同一化）されていくところに、二つの表現の必然はあったのだ。そうすると、「雅号」（自己明示的）である分だけ虚像であり、「匿名」（自己輻晦的）である分だけ実像であるという言い方ができ、半身各々の心象の内実は、未だ「一身」において自己同一的でない——つまり「二重性」を萩原は生きていることになる。もとより、そうだからこそ表現Ⅱ詩が自己像（風景）をめぐる命名行為ともなっていたわけで、命名の必然は、はじめからその不可能性の上に立脚していたのである。平たく言えば、何故「旅上」のような「夢みる」表現に「夢みるひと」の筆名が冠せられ

ず、また「ひかげをとこ」などという匿名が、みずから命名的な意味を生きねばならなかったか、という道理のような背理である。おそらくこの問題は、あらゆる意味で萩原に寓意的な、次のような循環命題を想い出させる。「にわとりが先か、たまごが先か」という具合に。或いはもっと解り易く、こう言い切っている。表現Ⅱ詩とは本来そういうものののだと。

だがそれにしても、「旅上」などがその「風景」（表現）によって自己同一化し得たのは、萩原の趣味のセンス以上ではなかった。犀星との最初の出会いが物語っているように、ハイカラなことくらいなら確かに伝わった、という程度だ。その挙げ句がどういった始末か、二人の回想が一致して教えている。犀星の振る舞いは萩原の「表現」を量りきっていたのだ。それに引き替え、想像上の犀星が実際の風貌を上回っていた、という萩原の受けとめ方は実にアイロニカルなのであって、この点犀星の方は、自身の雅号（＝犀星）に見合うだけの詩の表現は確立していた——つまり命名を為し得ていた——わけである。少なくとも、萩原において、表現が自律的に命名行為を行うようになるには、この後一年を待たなくてはならない。同じ「愛憐詩篇」の内部で、例えば「月光と海月」（初出は「月光と祈禱」）のようなものが書かれたとき、「表現」は、それみずからの「風景」として確かに近代性を獲得した。当の萩原の、服装などの近代趣味とは全く無縁に。