

# 「旅上」の風景

萩原朔太郎の〈近代〉(第四回)

長野 隆

ここいらで、私は、「旅上」という作品に対する型通りの詮索から逃れようと思う。というより、関心の焦点を、多少ズラさねばならぬ時点にさしかかったのだ。萩原自身、これとの再会を十年以上も見合わせたように、「旅上」が一つの風景として指嚙しつづけた意味の多くは、大正三年の春を予感に、自体陰画となつて、その影を見失つてしまふようである。

問題の輪郭は、こうである。

萩原朔太郎は「愛憐詩篇」から『月に吠える』へ——もっと正確にいえば、作詩当時は朔太郎によつて「浄罪詩篇」と命名されていた。そして「竹とその哀傷」と分類されて『月に吠える』の冒頭に置かれることになった作品群へと、なぜあれほど短時日のうちに移つていったのか。その移行が私には昔から分りにくかつた。現在では、たとえば「浄罪詩篇ノート」が発表されるなどして、移行の筋道を押しはかる手がかりはふえたものの、私にとつて分りにくさは依然として残っている。謎の核心はいまだに謎のままなのである。

「愛憐詩篇」がどういふ場所から萌えいでたか、そして「浄罪詩篇」がどういふ場所から萌えそめたか、それぞれの出所を確

かめるのは、それほど難かしいことではない。分りにくいのは、こちらからあちらへ、これほど急激な飛躍がどうして可能になつたのか、ということである。

「浄罪詩篇」の各篇に先立つこと一年ないし一年半まえに書かれた「愛憐詩篇」の作品は、制作の日時の点だけからすれば、処女詩集『月に吠える』の巻頭を飾つてもよいはずだ。しかし朔太郎はそうしなかつた。小さな雑誌に初出を発表したまま、「純情小曲集」まで十年以上も放置しておいたのである。

「愛憐詩篇」を『月に吠える』に採録しなかつたというこの事実は、朔太郎が二つの作品群を区別していたことを示す、なによりも有力な証拠であると思われる。それは二つの作品群の距離が遠いという区別ではなく、置かれてゐる次元が異なるという区別である。いうまでもなく、これは作品としての優劣の相違ではない。「愛憐詩篇」と「浄罪詩篇」では詩を書く書きかたが根本から違つてゐた。(菅野昭正「朔太郎の転機」)

つまり、「旅上」等の《あやめ香水症候詩群》——「愛憐詩篇」の前期詩群と考えてよい——には、実際には、『月に吠える』諸詩群を、何ひとつ予感(連想)させるものがないのである。この詩人

の遅すぎる出発と早すぎる達成も謎ならば、その達成を可能にした力学の方も未だに不明なのである。力学の所在というのであれば、これまでの観察で多少は視えてきたように思う。視えにくいのは力学の方式であって、詩作展開の途上に突然もたらされた、形象の異変である。

月光の中を泳ぎいで、

群がるくらげを捉へんとす、

手は身體を放れてのびゆき、

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、

わが身は玻璃のたぐひとなりはてしか、

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、

溺るゝごとくなりて折りあぐ。

『マリヤよ、

はやはやわが信頼を聴き届け、

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、

くらげは月光の中を泳ぎいづ。

〔月光と祈禱〕、『詩歌』大3・5)

のちに「純情小曲集」編纂(大14)の際、「愛憐詩篇」の巻末尾を飾った「月光と海月」の初出形である。見ればわかるように、「月に吠える」への最初の跳躍は、実際には「愛憐詩篇」の内部で起こっていたのだ。ぬらぬらと生理色と幻視的な(像)の映出は、もはや「旅上」系列のものではなく、「月に吠える」への確かな胎動を伝えている。したがって「愛憐詩篇」とはいつても、ここに「あやめ香水の匂ひ」を嗅ぎつけるのは難しいはずである。風景は明らかに「旅上」の外へ滑り出てしまったのだ。でなければ裏側(内側)に滑り込んだのである。その点、大正二年に書かれた他の「愛憐詩篇」とは確かに一線を劃しており、「詩を書く書きかたが根本から違って」(菅野)きているのである。いわゆる「愛憐詩篇」という言葉に象徴されるような気分は、すでにここにはない。

にもかかわらず、これが「旅上」などと共に同じ「愛憐詩篇」という名称を二棒を与えられ、(十年以上も放置)「菅野」されたいきさつについては、別の理由がある。「愛憐ノート」(大2・3)大3・9)内部でのこれらの系列は、どちらかといえは、あの埋もれた一群——かつて大岡信が問題にした、もう一つの「月に吠える」とも言うべき可能性を有する一詩群——の序章を担うべき性格を有しているのであって、端から「月に吠える」の巻頭を飾ってもよいはず(菅野)のものでもなかったのだ。巻頭の一部分となり、みずから詩集を構成する可能性(質)には事欠かぬが、敢えて甦るべき必然(タイミング)の方に欠けるものがあつたようだ。だからへ放置されたのは当然とも言え、それは、萩原の(詩集編纂の)意匠の側の問題である。のちの「宿命」(昭14)を見ても明らかだが、この「純情小曲集」編纂時以降の萩原には、「月に吠える」的形象

の方が、むしろ遠い存在だったのである。たぶん関心外であったと言つてもいい。質や詩想の問題ではなく「風景」において、『月に吠える』は、もはや〈何事かであった過去〉以外ではない。その〈何事かであった過去〉を、来たるべき日に造形する最初の踏み出し、という意味では、たしかに「月光と祈禱」は「旅上」に類縁するものをもっている。それが似ていると言えは言える二つの「幼さ」であり、また「愛憐」すべき記憶であるだろう。ただ『月に吠える』に比較的近い時期ならまだしも大正十四年にもなつて、甦るべき本来の必然(タイミング)は、あくまで「旅上」の側にあつたはずである。これについては、すでに論じてきた通りだ。「郷土望景詩」ならではの心象が「旅上」の「風景」を呼び寄せたのである。詩作態度やそこで実現された客観的な因果(時間)関係を重んじるなら、みずから〈巻頭を飾つてもよいはず〉の詩集の可能性は「旅上」系列の方に、むしろ無かつた。それは、極めて逆説的に「郷土望景詩」の「風景」に呼応したのである。〈檻〉でしかなかつた「郷土」を、或いは〈漂泊〉以外ではなかつた「生活」を自身とともに意味づける「風景」に、図らずも見合ふかたちで引き寄せられたのだ。「月光と祈禱」などは、それに便乗するかたちで拾はれたにすぎない。未だ『月に吠える』諸詩群ほどの生理的生々しさを獲得し得ない、その消極性ゆえの透明度のようなものに、「旅上」等との共棲を許す意匠が働いたのだらう。

前置が少し長くなつてしまつた。本題に戻らう。問題はあくまで「旅上」の風景の行方——萩原に大いなる転機をもたらした『暗箱』の確定である。

作品「月光と祈禱」が書かれたのは大正三年の春(「ノート」では三月、公表は五月)だが、「みちゆき」系列に慣らされた眼から見ると、この特異な形象の出現は、たしかに唐突な感じを与える。むしろ孤立しているというのではない。これと同時に公表された「黎明と樹木」や「春日」二篇についてもそうであるように、明らかに萩原の新しい詩境なのである。それは、例えば、意匠には直接加担しない以下のような事実からも、暗に裏づけられている。その一つは、これまで詩作と併行してきた短歌の創作を、大正二年十二月発表のものを最後に、彼が完全に打ち切つてしまつたことである。詩への並々なぬ意欲から、だとは言わない。こと萩原個人の詩作遍歴の中で、奇妙な暗合が読みとれるからである。はじめ「詩作」というものが動機づけられたときに、同じように彼は一度短歌を捨てようとしていた。「旅上」(大2・5)が処女詩篇として書かれる背景に、自筆歌集『ソライロノハナ』(大2・4)が、「歌」への訣別として編まれた事実を、もう一度銘記しておく必要がある。とともに、萩原の詩作そのものが、自身の内部から「歌」を捨てようとする過程の中で自立して行つた様を想像すべきだろう。

『新しい詩境』が〈像〉でなくてはならぬ所以である。

もう一つは、再三話題にしてきた例の「夢みるひと」という筆名(匿名)についてだが、この多分に自嘲を裏打ちしたアイロニカルな筆名も、『新しい詩境』の獲得と背中合わせで捨てられる(大3・3)ことになる。しかも念の入つたことには、「月光と祈禱」の(草稿の)すぐ傍で、あたかも「旅上」における「ひかげをとこ」の位置を真似て、詩人の前に(表題として)対峙させられているのだ。

このひと日陰に坐り居しに

ときやうやくにうつり居て

網のごとき水その裾を流れいづ

つめたく吹きいで

木木の葉の夕風にそよごころほひ

我れにもあらで心にとへば

心はおどろき失ひし杖をもとむと叫ぶなり

されどひとときすく行きて

しめれる衣もかはきなば

ほとほととまたうまいに落ちて

海潮の響きこゆとすずしくもさげぶなれ。

あれみよ、この人のひとつの手に

えんえんともゆる果実あり

その額に根をはる樹木

樹木の葉しげれるにより

あまりにかなしく育ちしも

なにひとかその青ざめし瞳の奥をうかがはむ。

(以下略)

〔夢みるひと〕、「愛憐詩篇ノート」

なんとも出来すぎた偶然である。と同時に、いかにも萩原らしい

試み——自己の半影に對面しようとする表現——なのだ。のっけ

(表題)から「夢みるひと」では諧謔(自己侮蔑)にさええならない

が、この自己像、例の「ひかげをとこ」とは比較にならぬ恥の少ない顔つき(表現)をしているように見えるがどうだろう。第二連に

は、のちの作詩群を暗示するような〈幻像〉の獲得さえ覗いている。

自己像をめぐるアイロニカルな表現(命名行為)にはじまり、そ

れを更につき抜けるかたちでリアルな幻想を定着させて行くプロセ

スは、そのまま『旅上』の風景の偶然でない変容ぶり——すな

わち「月光と祈禱」の風景——に符丁しているように思われる。

しかし、依然として問題は片付いていない。へなせあれほど短時

日のうちに移っていったのか(菅野)も未だに不明のままで。こ

の点、〈萩原の努力〉ではとうてい済みそうにないのである。再度

「風景」の行方を、時間に沿って辿り直してみよう。作品年譜は、

更に面白い事実を教えているのだ。

大正2年 10月(詩20篇、短歌39首を公表。内容は省略)

11月『創作』鯨魚夜曲、浜辺、秋日行語、郊外

『上毛新聞』麦、雨の降る日(筆名夢みるひと)

12月『創作』晚秋哀語、からたちの垣根、街道

『上毛新聞』古今新調(古引)及び短歌十首、

筆名夢みるひと)

大正3年 3月『上毛新聞』春の来る頃、早春、鉄橋々下(筆名

夢みるひと)

5月『詩歌』月光と祈禱、春日

『創作』黎明と樹木、遠望、浮名、春日、利根川

の岸辺より

つまり、先の事実の時を符丁させて、詩作はむしろ中断されてい

たのである。この作品年譜を見るかぎり、「月光と祈禱」への飛躍

は「空白」からもたらされたことになるのだ。詩が実際に書かれた

時日を(「ノート」等の日付も参考に)考慮してみると、少なくとも

も三ヶ月以上(大2・11と大3・2)萩原は詩作の外にいた。

理由は、至って単純である。その間、萩原は「詩」以外の表現に日々を賭していたのである。まさに「旅上」以外の何ものでもない「風景」の実現に向けて、「表現」の建築を急いでいた。それも、「旅上」の汽車の「客室」よりは更に豪華な、「船室のような感じ」(高橋元吉に語った萩原の意匠)をもたせた、自身の部屋(風景)の建築(表現)である。これが、屋敷内の土蔵を「離れ」のように改造した、例の洋風の書斎である。当時の前橋では「極めて先端的な洋風」を誇ったものらしく、萩原の意匠はその装飾の隅々にまで及んでいる。大正二年十月に工事を起し、先の詩作空白期間を代弁すべく、翌三年一月二十七日に完成する。「旅上」に始まった萩原の「表現」は、皮肉なことに、文学の方を不問にするかたちで、ひとまずその「風景」を完結させたわけだ。「旅上」の「風景」の実現である。その「風景」の実現に完結がいったい彼に何をもちたらしめたか——、だがそこへ踏み込む前に、どうしてもあたっておかなければならない資料がある。「風景」の実現にともなって、逆に言葉(表現)の方にもたらされたもう一つの逆説について。大正三年元旦から二月六日までの日付をもつ——萩原がその生涯のなかで、この時たった一度書き留めた日記である。

新しい室の出来上る日を一日千秋の思ひで待つて居る。十日には窓かけが完備する筈である。来月からは完美した室に住むことが出来る。この部屋の出来るのを待つのは春を待つ心である。

春、春、春、こんなにして春を待つわが心のいちぢらしさよ。

(一月八日)

記念すべき自身の「風景」の実現に向けて、この言葉は記録される

た。詩と同じように言葉で記述されてはいても、「表現」の意匠はあくまで生活に風景の方にあるというわけである。「風景」を言葉から抜き取った分だけ、言葉はその表現性を失ったのだ。詩に表現が書かれなかったわけであり、同時に詩というフォルムさえ必要でなくなった所以である。それでもここには、未だ〈完美した室〉になつてない分だけ言葉に何かが残っている。僅かながらの想像力と、まず何よりも、こうして言葉にするだけの必然が。しかし萩原に計算外なのは、ここにある記述に言葉は、すでに〈当初〉の、

みづいろの窓によりかかりて

(「旅上」)

われひとりうれしきことをおもはむ  
という表現に言葉にさえ及んではない、必然のパラドクスにある。夢想されようとしている気分は似通っているかもしれない。しかし夢想され得る「場」そのものは、根底から奪われようとしているのである。事態は明白なのだ。「風景」が身近な「生活」に代わろうとするとき、「風景」はことごとく目の前から姿を消す——、萩原は、この逆説に気がつかなかつた。「旅上」の風景を実現させるこの書斎は、萩原にとって意味のある〈環境〉でないばかりか、〈環境〉の意味そのものを〈言葉〉とともに奪い取ってしまうのだ。開かれる可能性を〈言葉〉の側にも見失う、故郷での決定的な〈檻〉として。むしろ萩原の〈近代〉も、このとき〈幻像〉としてのモチーフさえ失うことになるのである。

(この稿、次回へつづく)