

# 「旅上」の風景 （最終回）

萩原朔太郎の〈近代〉（第五回）

長野 隆

（承前）

机と椅子がやつと出来てきた。これで始めて完成したわけだ。去年の十月から工事を起こして約三ヶ月の間どんなに私はこの問題に心を費やしたであらう。／今日の日を実際一日千秋の思ひで待つて居たのだ。まづこれでよしと思つたときの気持は筆にもあらはせない。／夜美々しい新室に一人で坐つて居るのがたまらなくなつて大沼氏をつれてきた。新らしい気持ちで紅茶のタツセをすすめ、コニヤツクの盃をプロジェクトするときの気分はたまらなく好い。ただいささか物足らないのは期待したほどの賞讃を博さなかつたことだ。けれどもあの人にも可成エキゾチックの感じをあたへたことは事実である。（一月二十五日）

新しい生活はどうした。始まる筈のものが仲々始まりさうもない。やつぱりそこには何もなかつた。空虚は依然として空虚だ。どこまで行つても「同じ事」である。（一月二十七日）

記念すべき「風景」完成の喜びと、それからわずか二日後に訪れた落胆との、あまりに鮮やかなコントラストが見てとれる。これを

客観的に言い換えれば、「旅上」以後約九ヶ月余りで、ようやくその「汽車」の「客室」に辿りおこせたという、単にそれだけの、しかし決定的な萩原の現実を見とどけるしかなさそうである。いわば彼は、動かざる汽車の客室の建築に、過去半年以上の月日を唯一自身に与えられた「旅への夢想」の場となして費やしてきたのである。

《檻》でしかない故郷Ⅱ家を、期して脱出すべく「汽車」の動き出すのを指折数えながら、要するに、《檻》づくりの方に励んでいたというわけだ。彼にしてみればどこでどう勘違いしたのか、しかし、かの車窓に身を寄せ「ひとりうれしきことをおもはむ」（「旅上」）とした洋装の旅人が、いつの間にかハイカラな珈琲店のオーナーに変身してしまった様だけは、（束の間とはいえ）確認しないわけにはいかない。悲劇というよりは、喜劇に近い惨状なのだ。翌三十日の日記には、次のようにある。

自分はいつもBEFRINKENして居なければならぬのだ。

その間の自分がほんとの自分で不断の自分はその自分……偽つて居る自分でなければならぬ。（一月三十日）

しかし、そんなことくらいは百も承知だからこそ「旅上」に始まる詩作Ⅱ表現があつたのではなかったのか。詩作要請の必然の理屈

としては少なくともそのはずだし、この点、「BETRINKEN（酒に酔う）」を表現し詩作の位相に置き換えることだけが、叶うべき自己建築の全うな方便となり得たはずである。だが（見てきたように）、実際の「表現」は、この「不断の自分」に新たな実景（風景）を与えるためだけ機能させられたとしか言いようがない。それが、ハイカラで名高い当の書斎の建築——「旅上」の風景の実現——に他ならなかったが、この一月三十日の日記を見るかぎり、萩原の「風景」は何一つ変っていないのだ。変っていないばかりか、今後「期する風景実現の夢まで根こそぎ奪い取られて、振り出しの苦境へと引き戻されたようである。状況をみずから決定的な地点に追いつめながら、すすんで退路を断ってしまったとしか言いようがないのである。

自己の改造、そんなことが果たして自己自身の力で出来ることだらうか。私はこれまでに幾度も試みていつも無益に終わった。然し自分はどうしても……少なくとも生活の改造だけはやらなければならない。そしてその為（に）人を得なければ駄目である。自分は痛切に恋人を欲する。良師を欲する。親友を欲する。けれども自分の周囲にはだれも居ない。いつもいつも空虚である。ああこの孤独といふ言葉程恐ろしいものはない。自分は正に跳躍しようとして居る人である。ずいぶん長い間腰をかがめて居た。けれ共自分の前には何等の目標がない。そして今はその姿勢を保つだけの根気が涸れさうである。ああどうかして呉れ、早くだれか来て助けて呉れ。

（一月三十一日）

そもそも萩原の悲劇とは、こうでなければなるまい。今にしてそうなのではなく、依然としてそうなのだ。その初め、「旅上」が

「みちゆき」と題される六篇の詩の一つとして公表されたいきさつをここでは改めて銘記しておきたい。「自己の改造」であれ「生活の改造」であれ、それらを実現するということの本来の意味、或いはそのためにとりわけ「恋人」という「他者」を必要とすることの意味こそ、未だに「子」の位置をズラすことのできない故郷の「家」の中であって、ひたすら制度的な「おとな」をとりつけないとする萩原の焦慮に他ならなかったからである。「檻」——「家」の中の漂泊者にとって、その「檻」を開ける鍵にも等しい唯一の証文が、「恋人」という「他者」を鏡に据え置く、自己認知の社会的符丁にあったわけだ。自身のあり得べき風景（アイデンティティ）として、彼の中で本質的に希求されていたもの——、ともかく、それが汽車（船）の客室に擬せられたハイカラな書斎などでなかったことだけは、痛いほど思い知らされたようである。

過去と現在と未来の境に介在して生きて居るやうな死んで居るやうな生活を送つて居る。一面には深い絶望がある。一面には希望がある。／生きて居るのか死んで居るのかそれが自分には分からない。自分の煩悶の原因は生き甲斐のある生活を送りたいといふことばかりである。然しその理想の生活とはどんなものか、それが自分には分からない。

（二月三日）

此頃まるで MUSIC に対する興味を失つた。すべてのものに對する興奮と愛執を失つた。今尚残つて居るのは SEX と旅行の憧憬だけである。／失なはれたロマンスをたづねて寂しい巡礼がして見たい。／新しい生活とはこんなものであらうか。私は偽られた気がしてならない。

（二月四日）

どうかしなくてはならないと思ふ。自分は今この上この田舎に住むことが出来ない。かうしてここにじつとして居るのは精神的に自殺をするやうなものである。(二月五日)

例の病気が今夜は特に烈しい。suicide について考へた。

「Dido」を額に打ち込むか、ナイフを胸にたてることが一番いいやうである。けれどもどうしてもまだ死ぬことができない。

「人生最大の快楽は自殺者が死に面する一刹那にあり」といふ北村の言葉が想ひ出される。(二月六日)

二月六日の日付けを残して、日記はこのように了る。「旅上」の風景を生活の中に実現してしまつた現在、萩原の日常Ⅱ現実はい、一切の甘やかな夢想の裏づけを「場」とともに失つたと言ひ得る。これらの記述は(先のものを含め)それを遺憾なく物語っており、いわば「今後」の彼の現実に課せられた破格の負荷と、その負荷ゆゑに逆に現実自体がモチーフとなつて「表現」の中に「像」を結びつけて行く、必然の軌道が暗示されている。悲劇は、熟したかに見える。それ(Ⅱ悲劇)がおのずから孕む質料を詩作Ⅱ文学という「表現」に分かつ恰好の機会として――、しかも幸運(不幸?)なことに、この風景実現の舞台は、かくいふ擬態的日常の陥穽を「文学」の側から問ひ質す、又とない事件を用意していたのだ。書斎の完成を待つて招き寄せていた、室生犀星との初めての出会い(二月十四日來橋)である。

前橋駅に降りると眼の前にこれも変なトルコ帽をかむり、たばこを口に咥へた萩原朔太郎が、僕が萩原ですと名乗りをあげ

た。非常に短い半外套を着こんだ萩原朔太郎は、ちよつと鼻の隆さからも、日にやけた皮膚の色つやからいつても、わかい比律賓人のやうな感じがあつた。(略)萩原の部屋はなにか何までセセッション式で、筆筒までセセッションの形式をまねてゐて、私が行くとき自身で紅茶をいれてくれた。(略)紅茶といふものはなはだ高級なものではやりであつた。(略)わが萩原朔太郎も紅茶にウキスキイをしたたらせ、訪ねて来る者はたいていマンドリンを掻き鳴らす手合が多かつた。(略)洋室は、椅子もうごかせない程せつこましく、窓には緑の縫ひのあるカーテンが下りてゐて、これもまた息ぐるしい眺めであつた。萩原はここでマンドリンをちやらちやらやり、蓄音器の音楽をかけ、そして客があるとギターをぼんぼん弾いてゐた。そこに例の紅茶茶碗をならべるので、身うごきも出来ない狭隘な光景であつた。(詩人・萩原朔太郎)

「旅上」の風景を目の当たりにした本格派の印象記だけに、周知の如く、このイメージは永く保存されることとなつた。招待した側からすればいかにも横柄な観察だが、逐一もつともな指摘なのだ。先の日記の記述が想ひ起こされるだけに萩原には気の毒な気がする。室生にとっては、萩原の胸中など、はなから関心がなかつたのである。

そして私が萩原をたづねたのも、萩原の紹介してくれた明館をどのように手際よく、食ひつぶすかといふことに目標があつた。(略)さういふ間に五日経ち十日経つても、一向動かうとしない私を見て萩原はごふを煮えさせていつた。「君は何時頃まで滞在するんですか。」私はそのたびに田舎から金が来る

のを待つてゐるとか、あと四五日滞在するとかうそをいつて置いた。(略) はじめから萩原朔太郎といふかねのありさうな、そんな氣のする家庭の保証が私の宿賃にあればしばらくでも、のうのうとしてゐられるといふ横着者の根性をもつてゐたのであるから、動く氣色も見えないのが当然であつた。萩原は変だといふふうに見てゐるが、まさかこの風来犬は食ひ倒しにやつて来たとは思つてゐない、医者の息子でかくにそだつてセツシヨン式の洋室にゐる彼は、そんな他人を無理勝手にうたがふものなぞ持つてゐない、もつと他人を信じるものを持つてよくよれてゐない人間なのである。(略) 萩原はたうとう私が二十日余りも滞在してゐるのを、何のためにさうやつてゐるのか分らないふうであり、繰り返して君は何時までゐるのかといつたから旅費が着いたら直ぐ立つといふと、旅費は何処から来るのだといつたから、田舎からと答へた。萩原は宿へは二日に一度しか来ないやうになつたが、私もまる一日萩原を訪ねないこともあつて、これは危ないといつたものが萩原の顔色にもちもちとあらはれた、実は旅館の払いもいますぐしたいのであるが、金の都合が悪く帰京の上で送るから、宿の方は君からさういつてくれまいかと、ずつと先に考へてゐたことを私はすらすらといつた。萩原は私が立つといつたことでほつとした顔付きをし、払ひは君から送つてくるまで待たせて置くといつた。実は家でも君があまり悠くりしてゐるからあの方は一体何時までいらつしやるのだと不思議がつてゐるといつた。併しこの横着者の騙りの肚の底をよむには、あまりにも善い生活をしてゐる人達であつたから、騙りはすぐにもずらかる必要がなかつ

たのである。(略) だから萩原には帰京してからも送金どころか、礼状すら出さずにゐた。一と月経ち二た月経つてから萩原は上京して来て、一緒に酒場歩きをしてゐるうちに家では一明館とも知り合つてゐるから、とにかく一明館の顔を立てようと金を取り替へて払つたが、あんなに困つたことはなかつた。(略) 君はどんなにえらくなつても、僕の家では信用がない、前橋なぞろう付きに来るなよといつたから、悪いことをしたね、一生に一度の騙りだと私はむずがゆい氣持で、笑うていふよりはかなかつた。

〔詩人・萩原朔太郎〕、傍点長野〕

長い引用で恐縮だが、この証言だけは避けて通るわけにはない。室生の筆致に悪びれたところのない分だけ、反つて、それをもてあましてゐる萩原の「風景」の貧しさが印象づけられる。明らかに萩原は計られてゐたのである。それも、唯一の詩友とみずから見立て迎へ入れた「小景異情」の作者に、である。いったい「旅上」の作者とは何者だったのか――、文面を見るかぎり、それを改めて両者に問い返す必要さえ、すでになさそうに思われる。

文学(詩)も芸術(音楽や趣味)も、当時の萩原にとっては所詮「近代」の同義語に他ならなかつた。また同義語ゆゑに、故郷Ⅱ家における唯一といつていい擬制上の方便(アイデンティティ)ともなり得ていたのである。室生犀星を呼び寄せたのはそのためだ。「自分は痛切に恋人を欲する。良師を欲する。親友を欲する」(「日記」一月三十一日付)とあつたように、(室生犀星)とは、自身の「風景」を社会的に意味化し思想的に同一化し得る、「恋人」以上の「他者性」であつたのかもしれない。文学を媒介にする「他者性」という意味で、室生犀星ほど恰好人物もいなかったのではあ

る。ところがその結果、〈他者〉は〈他者〉なりの、いかにも曇りの無い鏡を、萩原の前に突きつけたというわけだ。突きつけた上に、鏡の裏であぐらをかいた。「君はどんなにえらくなくても、僕の家では信用がない、前橋などうろ付きに来るなよ」——言うまでもなく、文学という擬制もろとも「家」の信用まで根こそぎ（それも屈辱的に）奪い取られたのは、萩原の方である。

むしろ興味深いのは、そこまで状況を追いつめた当の室生に対して、敢えて再び彼が向き直ろうとした、意思の所在についてだ。傍点を添えた「二た月」（伊藤信吉の年譜によると「一と月の誤り」の間に萩原の中で起きた「事件の非可逆性」それ自体の意味についてなのだが——、それが、かの「月光と祈禱」（五月公表）を生み出す、大正三年の〈急激な飛躍（菅野昭正）、萩原における真の意味での「表現」の獲得を暗示していることに、もはや疑いの余地はあるまい。『悲劇』がおのずから「表現」の力学を演ずる、最も秘密性に富んだ場所——、むしろ「月に吠える」の詩人にとっては、決して避けて通るわけにはいかぬ最初の〈暗箱〉の踏破であった。

さて、話を先にすすめよう。「風景」の完成とともに逆に萩原の〈現実—表現〉の方にもたらされた諸々の逆理について。

「旅上」以来約九ヶ月を費して獲得した「風景」とは、つまるところ、萩原における風景の逆転——その表現と現実とのあまりにみごとに交換によって炙り出された、元来交換不可能な現実総体の側からの最後通牒的な宣告（復讐）——と見なさなければなるまい。

当初はあるべき己れの像を育むために必要であった虚の鏡としての風景（↓書斎）が、ここでは逆に現実の鏡となつて、萩原の影のよ

うな、実像を映し出してしまったのだ。或いは、虚の鏡を日常の環境としたため、あるべき自己像を虚として映し出す鏡そのものが見失われたのである。「風景」を生活の中に築き上げた分だけ、〈檻〉の構造は堅牢になったといえ、就中〈旅〉を夢見る萩原の生の位相は、表現の風景もろとも、その行方〓場を失ったと言ひ得る。「風景」を現実にも所有することによって、「風景」という意味が奪われたに相違なく、でなければ「風景」の側から萩原の方が追いつかれたにちがいない。手に入れた「風景」を觀念上の境界にして、ここで、その「内」と「外」との関係が、奇妙な逆説のふちに立たされていることに気づくだろう。表現と現実という、このいわば虚と実の反転にともなう、虚（表現）自体の側に生じた風景の反転——、したがって、そこで育まれるべきイメージ（表現）そのものも、「汽車」ならぬ己れへ一身を旅の場に置く未知の風景の中へさ迷い出ることになったのだ。〈自然〉の中へ——、「旅上」の汽車がそうであったのと同様、「都会」とも「田舎」ともつかぬ〈自然〉の直中へ、自身の身体を駆り出さねばならなくなった。今や〈近代〉は、そのメタファーもろとも「風景」を言葉の中に無くしたのだ。だが無くしたことによって、今度は言葉の方が、萩原の風景〓原像を炙り出した。「表現」の獲得、というわけである。

月光の中を泳ぎいで、

群がるくらげを捉へんとす、

手は身体からだを放れてのびゆき、

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祈りあぐ。

『マリヤよ、  
はやはやわが信願を聴き届け、  
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)

『月に吠える』の詩人の、最初の形象とは、やはりこうでなくてはならない。またそれが最初であるからには、当然「旅上」に対しては訣別宣言として――要するに、こうして自然を新たな舞台となし、自己「一身」を不断の運動に駆り出す「遊泳」の像にこめられた水死のモチーフ（菅谷規矩雄）こそ、『旅上』の風景から追いつき出され、それでいてなお旅上の直中に在る人の、偽りのない風景だったようである。だから、あらゆる意味でこの作品は「旅上」の陰画と見てよく、当時二十七歳の萩原が、みずからの現実をまるごと本質的に掴みとることに成功した、記念すべき表現だったのである。

以下、この作品の図像解析を踏まえつつ、大正三年の春に生じた

萩原における《風景変容》の意味を、『旅上』の風景「のアナロジ」として総括してみることにする。

アナロジ1 さしあたり遊泳について、菅谷規矩雄のいう「遊泳にこめた水死のモチーフ」だが、正しくは「水死にこめた遊泳のモチーフ」と言い換えるべきだろう。溺れまいとして泳いでいる、ないしは溺れないためにも泳ごうとしている、のであって、手（足）の運動を止めれば、水に沈む、ことを示唆している。つまり、水というものに捕まり、それに吞み込まれることへのあらがいが、遊泳という運動にこめられた本質的な意味である。だからこの場合、水は、田舎「故郷」家――萩原における「檻」そのもの――に暗合しており、因に「藻ぐさ」とは、水の内部構造、故郷におけるあらゆる社会的・血縁的しがらみを意味する。いわば、水の底に足をつけて立つことのできぬ存在、故郷に居ながら自己のアイデンティティを完全に喪失している萩原という存在を、ここに見る必要がある。アナロジ2 或いはもう一つ、この遊泳のモチーフ（の前提となるもの）について、再度確認しておかなければならないことがある。例の「旅上」の「汽車」との関連において、その「風景」共々変容を迫られる「運動主体」の何たるかについてだが、この点に関しては、『旅上』の風景「自体が「汽車」というよりは船の船室を模してつくられてきた経緯を重く見たい。既に述べた《錨を下ろす場》港を求めて海を漂泊する船のイメージである。萩原は《近代》に向かう「旅」のモチーフをそこに重ね、又それを先取りする幻像を船室（書斎）の風景に持ち込もうとしたが、「風景」の実現は逆説でしかなかった――、つまりこの現実をアレゴリーとして象れ

ば、錨を下ろすべき自身の港を見つけ出すことに急ぎ過ぎたあまり、海の直中で錨を下ろしてしまつたという、そういうパラドクスに置き換えられる。「風景」の実現は、船（乗物）の完成などではなく、まさに個室の整備それ自体——前橋の家の奥深い内部に創り出した船の（絵）そのもの——であった。故郷田舎でのステイタスシンボルならぬ、負のアイデンティティの獲得というわけである。だからこそ、また否定なく、彼は泳ぎ出さなければならなかった。海（水）の上の（檻）と化した（動かない船）の存在を見限つて、（海の藻くずと化さぬために）みずからすすんで海（水）の中へ身を投じたのである。

アナロジ<sup>3</sup> また、身を投じれば、そこは自然だ。故郷がそもそも田舎であり、田舎は萩原にとって恐ろしい自然であつたにも関わらず、我が身を直に晒すべき環境として選んでしまつたのが海（水）というわけである。〈人工〉が〈自然〉に、〈環境の孤独〉が〈身体の孤独〉に転じたゆえんを見逃してはならない。

静物のこころは怒り

そのうはべは哀しむ

この器物の白き瞳にうつる

窓ぎはのみどりはつめたし。

〔室内〕 大3・7

だから、例えば、このような作品に対するこれまでの解釈はすべてあやしい、ということにもなる。『純情小曲集』に収録の際「静物」と改題されたためか、静物に作者の感情移入を見るのが通例だが、萩原こそ静物なのだ。〈檻〉のような〈室内〉に囚われた、動けない、生活の風景という意味で、静物は萩原の肖像以外の何ものでもない。また、そういう風景Ⅱ肖像の現れとして、一方の「月光と祈禱」が

陰画だとすれば、これは陽画、つまり「旅上」を二度（又は四度）反転させた世界なのである。「窓ぎはのみどりは……」の「窓」は「みづいろの窓によりかゝりて……」（「旅上」）の「窓」に対応しており、今や「旅上」とは違って、「窓」越しに見出すべき〈動くパノラマ〉を欠いていればこそ、その「こころは怒り／そのうはべは哀しむ」という理屈なのだ。「窓」の外で動いているのは時間——四時を通じて変化し、ひたすら循環を繰り返す風景の変貌——だけである。菅谷規矩雄が、

《月光と海月》から《初夏の祈禱》にいたる過程には、〈季節〉との同調というフィジカルな循環とともに、固有の剰余としてのメタフィジックの発生が——萩原朔太郎における〈書く〉ことの真のはじまりを意味して——つけられている。

〔萩原朔太郎1914〕

と指摘するゆえんだ。そして、時間（四時）との同調、季節との同調とは、自然との同調でもあり、就中〈植物〉の生感が風景に投影する生死・生長のめまぐるしい変化の様が、〈老い〉と〈若さ〉の中間をアイロニカルに浮遊する萩原の生の在り方に、何がしかの同調を強いたであろうことは充分想像できる。海を舞台に展開する遊泳のモチーフが、その舞台を大地に移しかえた時、例の「竹」詩篇一連を養成する決定的なドラマ——「草木姦淫」——が萩原にもたらされたゆえんである。

アナロジ<sup>4</sup> というのも、ここで言う自然とは、そもそも母性、《母なる海であり母なる大地であること》に無縁ではありえない。「旅上」の貴公子が、みずから父性獲得の擬制として身に着けていた「背広」（洋装）を剥ぎ取られた時点から、裸身による海での遊

泳は宿命づけられていた。つまり裸身とは、あくまで子であるということ、——命名という自己同一化の原則に照らせば、この「泳ぐ人」は未だに「朔太郎」であって「萩原」ではない、いや、父性支配下「萩原家」にあればこそ、みずからを「萩原」として押し出すことができずにいるのである。「萩原」が朔太郎の父の姓でしか意味をもたぬかぎり、朔太郎に「萩原」は無かった。だから子のまま、つまり裸で、母性の海へ泳ぎ出したとも言い得る。

かくて〈父Ⅱ社会〉の位相では家族の一員としては欠落するいわば死ぬ、とき、逆に〈性〉としての、母系の〈家〉の内部にいつそうふかく住みつくことになったとかんがえられる。それは、自己の自己にたいする関係、自己の他者にたいする関係すべてが、かならず〈性〉を媒介しなければ現実としてはとらえられない世界である。(略)〈性〉が〈家〉に還元されるかぎり、自己は必然的に〈母Ⅱ子〉の関係の内部へはてしもなく退行せざるをえない。

(菅谷規矩雄、前掲書)

しかもこのことは、「退行」であると同時にそれ(Ⅱ母性)へのあらがいが、或いは呪縛の形式であると同時に意志的な方向Ⅱ意味をかざさずにはおかない。何よりも月光の水(海)に浸っていること、とともに海から逃れようとしながら海の中に潜ろうとしていることが、シノニムとしての《母性内世界での母性思慕》という「泳ぐ人」の複雑な深層を反映している。父が子の社会的・制度的な命名者であるとするれば、母は子の生理的・自然的な命名者であり、この場合、「退行」ならずともそれ(Ⅱ母)への「回帰」の軌道は必須の様相を見せるが、見えやすいエディプス・コンプレックスとは言い難い。或いは菅谷規矩雄の言うように「萩原の〈性〉が、エディプ

ス・コムプレックスに固着することを決定的にいとめ、不可逆の時間の流れへとうながす契機となったのが『エレナ』であった」のかもしれない、ただいづれにしても、母はそれ自体二重の意味で両義性を孕まずにはいかなかった。思慕の見えない対象がすでに「マリヤ」として呼び寄せられるゆえんであり、マリヤこそ母であり処女である両義的リビドーの具有者に他ならぬからである。だから、なぜ「群がるくらげを捉へんとする」のかも、またなぜ「群がり」ながら「くらげは月光の中を泳ぎいづる」のかも、そうしたリビドーの受動性と能動性に照らして翻訳し直せば、造作なく読みとれる。海の中に、いわば透明な影としてのみ棲みつくこの正体定かならぬくらげは、萩原にとって、与えられるべき〈他者性〉の像であるとともに、未だ獲得しえない〈自己同一性〉の像でなくてはなるまい。くらげによって仮象を与えられた生理的な原形性の意味の本質こそ、マリヤそのものが所有する両義性、畢竟《水死にこめた遊泳のモチーフ》のすべてである。そして、この無形な影のような「翡翠のくらげ」に、いわば「表現」という形で輪郭が与えられてしまったとき、〈近代〉という時代がはじめから隠し伏せていた闇を、闇のまま丸ごと現像すべく、『月に吠える』という破格のイマージュがもたらされたのである。この後約一年を要した足跡のすべてである。

※ 以降の展開については、とりあえず『萩原朔太郎の世界』(砂子屋書房)を参照されたい。岡田さん、どうもありがとう。