

萩原朔太郎論(承前)

洪 沢 孝 輔

第二詩集『青猫』刊行の前年、大正十一年五月の初出で、後に詩集『蝶を夢む』に収められた朔太郎としてはいささか風変りな作品に、「かつて信仰は地上にあつた」というのがある。作者自身から見てもそれが風変りであつた証拠に、『青猫』の諸詩篇と同時期に書かれながら、この詩集の世界の統一感を損うのをおそれて『青猫』には収録されなかつたもののおようであるが、引用してみればつぎのようなものである。

でうすはいすらええるの野にござつて
悪しき大天狗小天狗を退治なされた。
「人は麥餅^{むぎもち}だけでは生きないのぢや」
初手の天狗が出たとき

泥薄^{でいばく}如來の言はれた言葉ぢや
これぢやで皆様
ひとはたましひが大事でござらう。
たましひの罪を洗ひ淨めて
よくよく昇天の仕度をなされよ。
この世の説教も今日かぎりぢや
明日はくるすでお目にかからう。
南無童貞麻利亞^{まりや}聖天 保亞羅^{ぼあろ}大師
さんたまりや さんたまりや。

信仰のあつたい人々は
いるまんの眼にうかぶ涙をかんじた
悦びの、また悲しみの、ふしぎな情感のかけをかん

じた。

ひとびとは天を仰いだ

天の高いところに、かれらの眞神しんじんの像かたちを眺めた。

さんたまりや さんたまりや。

奇異なるひとつのいめえぢは

私の思ひをわびしくする

かつて信仰は地上にあつた。

宇宙の 無限の 悠々とした空の下で

はるかに永生の奇蹟をのぞむ 熟したひとびとの群

があつた。

あいま群集はどこへ行つたか

かれらの幻想はどこへ散つたか。

わびしい追憶いめえぢの心像は、蒼空にうかぶ雲のやうだ。

風変わりだというのはこの作品の特に第一聯の表現にかかわっている。さらにいえばその第一聯と、終結部第三聯との対照の特異性にかかわっている。多くのいうのは信仰をめぐる詩人の思想の内実よりは、それぞれの詩語の性質の違いのことであるが、第一聯は『青猫』時代の朔

太郎にしては珍らしく詩語の驚くべき重層性を示しているといつていいだろう。むろんそれは、キリスト教そのもののかわりに、この国の民間信仰や仏教と奇妙な融合を遂げることで土俗化した、あの吉利支丹信仰に発想の場を据えることで必然的に導き出された重層性ではあろうけれども、それにしてもキリストとでうすのおそらくは故意の混同、というよりは混合、サタンと「小天狗小天狗」との混合等からはじまって、終始きわめてユーモラスで複合的な一世界を形作っているのである。繰返していえばこれは朔太郎にあっては甚だ珍しい例だ。そしてそれは、単に彼にもこのようなユーモアの才、あるいは複合的な想像力があつたということの一証左としてとどまるべきものではあるまい。そうではなく、もっと根元的な問題、彼の詩の運命そのもの、にまでかかわるような問題をはらむものであつたとぼくには思われるのである。というのも、その後のこの作品の第二聯、第三聯への展開の仕方に見られるものは、これこそ彼の詩の特性と位置、その生成の方向を決定したものに他ならなまいと思われるからだ。第二聯では、「悦びの、また悲しみの、ふしぎな情感のかけをかんじた」の一句の出現と

ともに、ユーモアはすでにほとんど影をひそめる。詩句は次第に詩人自身の思想感情に即いてくる。つまり距離がなくなる。そして第三聯でその距離は決定的に失われ、詩人はもっぱら自身の主観的な心情を吐露するに至る。第一聯の詩語のあの重層性は失われ、かなり一面的な世界をのぞかせるにすぎないものとなってしまふ。それが一面的であるだけに、作品が詩人自身の主観的な心情の吐露と映るのだ、といつても結局は同じことだろう。作者自身が第三聯に至ってはじめておのれ自身を表現し、みずからの詩を成立させたと信じたであろうと想像すべき理由は十分にある。

- 一、奇異なるひとつのいめえぢは
- 二、私の思ひをわびしくする
- 三、わびしい追憶の心像は、蒼空にうかぶ雲のやうだ。

これが朔太郎の詩の成立の論理である。はじめに「奇異なるひとつのいめえぢ」があるが、このいめえぢに客観的に対応すべきものは、かつてはあったがいまはない。現実的な裏付けをもちえぬいめえぢの仮象性が、「私の

思ひをわびしくする」。そのときいめえぢとは「わびしい追憶の心像」であり、その「わびしい追憶の心像」を「蒼空にうかぶ雲」として、現実の空無の上、宙空にうかぶ言葉ないし作品として客体化すること。ここには詩的幻想のみごとな自立化の論理があるように見える。だが果してそうだろうか。朔太郎は一面では確かに彼の作品をその方向に導きながら、しかもなお、絶えず彼の「わびしさ」にこだわっていた。「わびしさ」はこの場合、いめえぢと詩人自身とを結ぶたった一つの現実的な絆であり、いめえぢの仮象性に人間的リアリティを賦与すべきもの、客観的対応物の欠如からくる空白をわずかに補うべき使命を負ったもの、と見ていいだろう。朔太郎は日常的、あるいは「自然主義」的現実からの詩的幻想の自立化を推し進めながらも、それが彼自身、作者自身から自立してしまうことには耐えられなかったのだといつてもいい。「わびしさ」、総じて朔太郎における「感情」とは、詩作品の上に残された彼のへへその緒、あるいは人間の尻尾のようなものだ。「感情」がたとえ「靈魂のすたるぢや」となり、「哀切かぎりなきいれぢい」となり、「艶めかしき形而上學」となっても、事情

は変らない。つねにそれは、「私の詩の本質——よつて以てそれが詩作の動機となる」ところの、あの香氣の高い心悸の鼓動」(『青猫』序)なのであって、このことは彼が、作品の存在理由を作品自体ではなく、作者の内面に置こうとする傾向をなお残していたことを示すものであろう。このとき、多少ともあいまいになり、危うくならざるをえないのは作品の客体性である。作品と作者との真に人間的な関係は、作品が鞏固な客体性をもちえたときにこそ生まれるはずであろう。前掲の作品に即していえば、第三聯から逆にたどって第一聯へと、その詩語の重層性(作者からの自立度が高いだけに可能となった重層性)、一個の客体としての全体性へと行きつくときにこそ、より開かれた、より全体的な関係が可能であらうのに。

作品を一箇の客体的存在(もしできうるなら普遍的客体)たらしめようという態度の根底にもまた、遠い淵源をたどればこの地上からの「信仰」の消滅に対する自覚がある。前稿(本誌四十二年二月号)の終りでぼくは、抒情詩の基盤の意識化という意味では、朔太郎はポーやボードレールと同じ位置に立ったが、その意識を支える

べき(近代)の実質の方は彼らの場合と遠く隔たっていた、というようなことを書いた。ボードレールは奇妙に倒立した形においてではあるが、なお強力なカトリシズムによって背後から支えられていた。けっして固定的なものではないが、なお宇宙的なコレスポンダンスの理論をもって彼の詩の自律の支えとした。ポーにはプロテスタント的風土の他に、知性への信頼にもとづく透徹したコスモロジーがあった。これらを基礎として、やがてマラルメはあの莊嚴な「書物」の理念を築くだろう。大ざっぱにいってそのようなことがあった。だが、朔太郎にとつては、「信仰」の消滅の自覚、抒情詩の基盤の意識化とは、何もないことの自覚、虚無の自覚にとどまるものであり、それ以上ではなかった。このとき彼がわずかに武器としたのが、「遠い遠い實在への涙ぐましいあこがれ」、「靈魂のすたるぢや」なのである。断っておくが、ぼくは別にそのことで朔太郎を非難するつもりはない。ただ推論の必要上、基本的な要件を整理してみているだけである。朔太郎の時代に、しかもこの日本で、ボードレール風の信仰やポーの宇宙論をもとうとしても、もともともてるわけがなかったことは自明のことだから

である。ぼくらはむしろ、それにもかかわらず朔太郎が敢えて抒情詩の基盤の意識化を図り、しかもその意識を地上からの「信仰」の消滅の地平にまで広げていた点にこそ注目すべきだろう。たまたまそれが、「信仰」の地平ではなく、「信仰」の消滅の地平であったということは、われわれの近代全体の不幸であって、朔太郎のせいではない。だがまた、もしそこに「信仰」そのものの地平が広がっていたとすれば、抒情詩の基盤の意識化などということはそもそも起らなかったであろう。朔太郎の詩の近代性などというものも生まれなかったであろう。「信仰」を、この国のより広汎な実情に即していえば〈自然〉ということになるが、詩は相変らず自然の懐に抱かれて安らかな、あるいは健康な夢を結んでいたはずである。この仮定のいかにも空々しい非現実性は、逆に現在のわれわれ自身の置かれた立場を照らし出している。

いずれにせよ、こうして、ポーヤボードレルの役割にも比すべき抒情詩の基盤の意識化の結果としての、「信仰」の消滅の地平、現実の空無感の上に、朔太郎は一方では詩的幻想の自立化を推し進め、他方ではおのれの「感情」に、正確に言えばおのれの自我の内包に執す

ることによって、詩作品の客体性(超越性)を危うくするということがあった。彼の詩的生涯は、最後までこの矛盾関係が織りなす苛烈な軌跡を描くことになるだろう。『月に吠える』で彼が詩句のイマジジュを、というよりも詩句そのものを、「純粹にイマジスチックのヴィジョン」としてほとんど宙空に突然のようにして出現させていることは前稿で述べた。それも右のような背景があったることであるが、とにかくそれは詩的幻想の現実からの自立の第一歩としてとらえるべき事柄である。ところでいったん自立した詩的幻想は、次にはそれ自身の原理に従って、細胞分裂を起し、充溢し、饜え、気化してゆくのだ。朔太郎が一方で彼の「イマジスチックのヴィジョン」を、感情を通じておのれの自我に繋ぎとめているという事情はあったにせよ、彼の場合ほど詩句のこうした自律的な推移発展が典型的に現われている例はあまりない。すでに述べたように、『月に吠える』が主としてイマジジュの突然の出現から充溢の段階を代表しているのに対して、『青猫』は酸化の段階を代表している。ここではすでに充溢さえも、毒を含んだ菌類や、日影の植物、湿地の動物たちによってしかもたらされぬかのよう

だ。たとえば、

春としなれば山奥のふかい森の中でも

くされた木株の中でもうごめくみみずのやうに

私のたましひはぞくぞくとして菌キノコを吹き出す

たとへば毒だけ へびだけ べにひめぢのやうなも

の

かかる菌の類はあやしげなる色香をはなちて

ひねもすさびしげに匂つてゐる。

春がくる 春がくる

春がくるとききのよろこびは あらゆるひとのいのち

を吹きならす笛のひびきのやうだ

そこにもここにも

ぞくぞくとしてふきだす菌キノコ 毒だけ

また藪かげに生えてほのかに光るべにひめぢの類。

〔春の感情〕

また、

その空家の庭に生えこむものは松の木の類

びわの木 桃の木 まきの木 さざんか さくらの

類

さかなな樹木 あたりにひろがる樹木の枝

またそのむらがる枝の葉かげに ぞくぞくと繁茂す

るところの植物

およそ しだ わらび ぜんまい もうせんごけの

類

地べたいちめんいめんに重なりあつて這ひまはる

それら青いものの生命いのち

それら青いもののさかなな生活

その空家の庭はいつも植物の日影になつて薄暗い

ただかすかにながれるものは一筋の小川のみづ 夜

も晝もさよさよと悲しくひくくながれる水の

音

またはじめじめとした垣根のあたり

なめくぢ へび かへる とかげ類のぬたぬたとし

た氣味わるいすがたをみる。

〔夢にみる空家の庭の祕密〕

最初の引用に見られる「春」の異様な毒性（生命の再来そのものが毒性の繁茂として歌われている）もさることながら、右の詩の題名、「夢にみる空家の庭の秘密」とは二重にも三重にも象徴的である。もともと現実の空無の上に築かれたこの夢のヴィジョンは、それ自体「空家の庭」の光景であって、充溢はこうした空虚においてこそ顕著なものとなる。しかもその充溢は、地上の堅固な一世界の構築に向うよりも、むしろその本性からして、じわじわと世界を蝕ばみ、解体させかねない種類のものたちによって生み出されているのだ。それゆえここにもまた、朔太郎の氣質のなかにある一種の精神性と同時に、彼の詩の彼岸志向とでもいったものを見るべきなのだろう。酸化、解体はそのまま死への願望につながり（時にそれは、「猫柳」に見られるように、死体愛好症的偏向を示すことさえある）、死への願望は必ずどこかで彼岸への志向に通ずべきはずのものだからだ。彼岸とは何か。だがその前に、イマジユの酸化の例を挙げておこう。それはほとんどいたるところで饅えた匂いを放っている。すなわち、「私は密閉した家の内部に住み／日毎に野菜をたべ 魚やあひるの卵をたべる／その卵や肉はく

さははじめた／遠く櫻のはなは酔え／櫻のはなの酔えた匂ひはうつたうしい」（「憂鬱なる花見」）「ああこのひとつのまづしき心はなにもこの生命をもとめ／なにもこの影をみつめて泣いてゐるのか／ただいちめん酔えくされたる美しい世界のはてで／遠く花見の憂鬱なる横笛のひびきをきく。」（同）「はじめととした川の岸邊を行くものは／ああこの光るいのちの葬列か／光る精神の病靈か／物みなしげんに腐れてゆく岸邊の草むら／雨に光る木材質のはげしき匂ひ。」（「憂鬱の川邊」）「戀びとよ／戀びとよ／有明のつめたい障子のかげに／私がかぐほのかなる菊のほひを／病みたる心靈のほひのやうに／かすかにくされゆく白菊のはなのほひを」（「鶏」）「貴女は貝でもない 雉でもない 猫でもない／さうしてさびしげなる亡靈よ／貴女のさまよふからだの影から／まづしい漁村の裏通りで 魚のくさつた臭ひがする／その腸は日にとけてどろどろと生臭く／かなしくせつなく ほんとにたへがたい哀傷のほひである。」（「艶めかしい墓場」）「蝙蝠のむらがつてゐる野原の中で／わたしはくづれてゆく肉體の柱をながめた／それは宵闇にさびしくふるへて／影にそよぐ死びと草のやうにな

まぐさく／ぞろぞろと蛆蟲の這ふ腐肉のやうに醜くかつた。」(「くづれる肉體」)

もうこれだけでも十分だろう。これらの端的に饑え腐ってゆくもののイマージュの周囲に、そのヴァリエーションまで挙げ出せばきりが無い。むしろここでつけ加えて置かねばならないのは、こうしたイマージュのさらにその先への発展としての、死や墓場のイマージュである。

『青猫』にはその例も少なくない。周知のようにこの詩集にはまた、一方に、「薄暮の部屋」「寢臺を求む」「強い腕に抱かる」「その手は菓子である」等における恋人や寢台のイマージュがあつて、それはちょうど、酸化、解体の過程にあつてそれをくいとめ、詩人に安息や救いをもたらすためのものであるかのようであるが(「女よ／おまへの美しい精悍の右腕で／私のからだをがつしりと抱いてくれ」とはその意味でも象徴的であろう)、しかし、おそらく死や墓場のイマージュの方がより本質である。というのも、恋人のイマージュそのものが、やがては死や墓場の相の下にしか歌われなくなるからだ。次の一節は、そこへの移り行きの段階を如実に示すものといつていい。

しのめきたるまへ

私の心は墓場のかげをさまよひあるく

ああ なにものか私をよぶ苦しきひとつの焦躁

このうすい紅べにいろの空気にはたへられない

戀びとよ

母上よ

早くきてともしびの光を消してよ

私はきく 遠い地角のはてを吹く大風たいふうのひびきを

とをてくう、とをるもう、とをるもう。

(「鶏」)

恋人と「母上」とはここではまだ生の側にいて詩人をかばうべき存在であるが、しかし、詩人の決定的な破滅(というよりも、依然としてそれは解体といった方がより適切ではあろうけれども)への予感をくいとめるべき力はもはやない。詩人の解体とともに、結局は恋人自身「亡霊」と化してしまうのである。恋人の方が一足先に亡霊と化してしまうのである。いまはわずかに亡霊と腐爛した肉体とのからみあいがあるばかりだ。

どうして貴女はここに來たの

やさしい 青ざめた 草のやうにふしぎな影よ

貴女は貝でもない 雉でもない 猫でもない

さうしてさびしげなる亡靈よ

.....

ああ この春夜のやうになまぬるく

べにいろのあでやかな着物をきてさまよふひとよ

妹のやうにやさしいひとよ

それは墓場の月でもない 隣でもない 影でもない

真理でもない

さうしてただなんといふ悲しさだらう。

かうして私の生命や肉體はくさつてゆき

「虚無」のおぼろげな景色のかけで

艶めかしくも ねばねばとしなだれて居るのですよ

(「艶めかしい墓場」)

むろんこれらは、現実的な意味では、「愛慾のなやみに
まつはる暗い恐れ」(くづれる肉體)として歌われては

いる。しかし、イマージュの酸化から気化への自律的な
歩みはもはやとどめがたいのであって、これらは、「鴉
毛の婦人」や「緑色の笛」や「寄生蟹のうた」や「猫柳」
を通った果てに、『青猫』以後のあの心迫る女性のイ
マージュ「浦」をはるかに準備するものなのだ。

ガストン・バシュラールはその著『蠟燭の焰』の中で、
ゲイテやピエール・ジャン・ジュヴの作品を引用しな
がら、焰にひきよせられて身を焼きにくる蝶のイマージュ
について触れ、そこに、大きくは「火による死を賭して
まで太陽に向つて光を征服しにゆく、ファウスト的エン
ペドクレス」の一事例を、そうでなくても「エロスとタ
ナトスとの総合」、生の本能と死の本能とが一体となっ
て織りなす「運命のリズム」を見ている。ところで、わ
が朔太郎にもまさにそれと同じテーマを扱ったみごとに
作品がある。やはりこの『青猫』の中の「花やかなる情
緒」がそれだ。

そこやかかしこの暗い森から

また遙かなる山山の麓の方から

さびしい弧燈をめぐりて

むらがりつどへる蛾をみる。
蝗のおそろしい群のやうに
光にうづまき くるめき 押しあひ死にあふ小蟲の
群團。

人里はなれた山の奥にも
夜ふけてかがやく弧燈をゆめむ。
さびしい花やかな情緒をゆめむ。
さびしい花やかな燈火の奥に
ふしぎな性の悶えをかんじて
重たい翼をばたばたさせる
かすてらのやうな蛾をみる
あはれな 孤獨の あこがれきつたいのちをみる。

いのちは光をさして飛びかひ
光の周圍にむらがり死ぬ
ああこの脈はしく 艶めかしげなる春夜の動靜
露つばい空氣の中で
花やかな弧燈は眠り 燈火はあたりの自然にながれ
てゐる。

ながれてゐる哀傷の夢の影のふかいところで
私ほときがたい神祕をおもふ
萬有の 生命の 本能の 孤獨なる
永遠に永遠に孤獨なる 情緒のあまりに花やかなる。

バシュラールのな夢想にうつつけのこの作品を読んで
いると、ある種の詩的主題と、それをめぐる夢想の在り
方の古今東西に交らぬ普遍性について深い感慨に打たれ
ざるをえないのだが、それというのもこの主題は、ゲー
テといわず、ギリシャ神話や古代イスラムの神祕主義以
来のものでさえあるからだ。朝太郎の作品は、それらの
間に伍していささかも遜色のないものであり、ここから
真直ぐに、垂直に、朝太郎における、というよりも朝太
郎を介しての夢想の詩学を打ち立てることも不可能では
ない。だが、いまはそれは別問題だ。詩人の生涯の歩み
の方向に沿って、一つの夢想の果てに、彼がさらにどこ
に進んだかがぼくのいまの関心事である。朝太郎もやは
り「エロスとタナトスとの総合」の方向に進んだ、と一
応はいえるはずであるが、しかしそれは、「太陽に向つ
て光を征服しにゆく、ファウスト的エンペドクレス」と

はおよそ異質のものであったといわねばならない。「光」も、「征服」も、また焰の中の死を通じての「至福の憧憬」(ゲーテ)も本質的には彼には無縁であり、ゲーテのように「死ね、そして成れ!」というようないさぎよい金言を引き出すこともない。むしろ彼は、彼のイマージュを通じて否応なく死へといざなわれてゆく自分の「憂鬱」に執する。彼のイマージュは、繰返していうように酸化から気化への途をすでにとどめようもなく進んでいるのであるが、その歩みの「運命のリズム」を、彼の「憂鬱」がいわば「ばうばうと」霞ませ、あいまいにするのである。

俤に乗つてはしつて行くとき

野も 山も ばうばうとして霞んでみえる

柳は風にふきながされ

燕も 歌も ひよ鳥も かすみの中に消えさる

ああ 俤のはしる轍^{わだ}を透して

ふしぎな ばうばくたる景色を行手にみる

その風光は遠くひらいて

さびしく憂鬱な笛の音を吹き鳴らす

ひとのしのびて耐へがたい情緒である。

このへんてこなる方角をさして行け

春の臙げなる柳のかげで 歌も燕もふきながされ

わたしの俤やさんはいつしんですよ。

(「笛の音のする里へ行かうよ」)

あいまいといったが、ここでぼくのいうのはあくまでも詩句のイマージュと、それを通じて想像される詩人の認識の内容についてである。この作品の言葉のリズムは、それとは対照的に、むしろ不思議に決然としている。この矛盾した在り方こそ、朔太郎における詩作品の運命の端的な現われではないか。ということとはつまり、すでに はじまっている自律的な動きに押されて、それが「へんてこなる方角」、気化 \parallel 死の方角に向かって決然と、「いつしん」につき進みながらも、 \langle 成る \rangle ための契機をついにつかみえない所以ではないのか。「俤やさん」がいつしんに運ぶものは詩人の詩句であるが、その詩句が荷うべき詩的幻想あるいはヴィジョンは臙ろになるばかりであり、それだけに、詩人の自我を超えてそれ自体の堅固

な世界を構築するには至らず、むしろ逆に、ますます詩人の「憂鬱」にもたれかからざるをえない、といった事情がそこにはあったのではないか。いささか唐突かもしれないが、たとえばランボーのあの「海景」と比較してみればよい。

しろがねとあかがねの車が――

はがねとしろがねの車が――

水泡を打ち、――

茨の切株を押しあげる。

荒野の潮流が、

引潮の巨大な轍が

輪をえがきながら東へ流れる、

森に立ち並ぶ柱の方へ、――

突堤に立ち並ぶ幹の方へ、

その角は渦巻く光と衝突する。

(粟津則雄譯)

対照は明らかであろう。同じ車でもランボーの場合には、「茨の切株を押しあげる」。イメージは「森に立ち並ぶ

柱」、「突堤に立ち並ぶ幹」の方へと、ひたすら多様化し、多元化し、ついには光の渦巻と衝突しさえする。朔太郎においては絶対に起りえないこの「衝突」は、いうまでもなくイメージのきわめて硬質な客体性によるものである。同じランボーの「運動」という作品を挙げてもいい。そこでは「おのれの化学の富を探す／世界の征服者たち」が、「奔流のごとき光へ／おそろしい探求の夜々へ」と導かれる。世界征服の意欲は一応措くとして、朔太郎にも彼なりの詩的言語の「化学」があったことをぼくは疑わないが、しかし、彼はその「化学」が要求する非情性と無名性、あるいは非人称性ともいったもの（ランボーにおける人称格は非人称的世界を通過した果てに獲得される種類のものであり、マラルメ風にいえば「力づくで居すわる」底のものである）に、ついに最後までおのれを委託することができなかったのではないかと思われるのだ。その結果彼に訪れたものは、言語に刻まれる宇宙的な「運命のリズム」への確信よりは、自我への執着に由来する厭世的宿命感、「みじめな因果の宿命の蒼ざめた馬の影」であった。

冬の曇天の 凍りついた天気の下で

そんなに憂鬱な自然の中で

だまつて道ばたの草を食つてる

みじめな しよんぼりした 宿命の 因果の 蒼ざ

めた馬の影です

わたしは影の方へうごいて行き

馬の影はわたしを眺めてゐるやうす。

ああはやく動いてそこを去れ。

わたしの生涯ちいふの映畫膜えいさまくから

すぐに すぐに外ずりに外ずりさつてこんな幻像を消してしま

へ

私の「意志」を信じたいのだ。馬よ！

因果の 宿命の 定法の みじめなる

絶望の凍りついた風景の乾板から

蒼ざめた影を逃走しろ。

(「蒼ざめた馬」)

それは詩人の自我意識そのものにおける酸化の一形態であつたといえるかもしれない。彼は、「因果」の罫にと

らえられたまま、「たうとう風の死んでる野道へきて／もろこしの葉うらにからび」(「さびしい來歴」)、「もう曆もない 記憶もない」(「怠惰の曆」)「こはれた日時計」(「白い牡鶏」)としてのおのれの境涯を反芻する。こうして『青猫』の暗鬱な世界は、ひとまずその円環を閉じるのだ。

そのあまりにも「蒼ざめた影を逃走」するためにはどうすればいいか。朔太郎にとってこれは切実な問であつたはずだが、ところで、このとき、「因果」や「宿命」の不思議な転回が起る。いや、考えてみれば不思議でもなんでもない。詩人の思想の成熟に伴つて、「因果」や「宿命」から、世界の時間性をめぐる思惟、時間の形而上学へと彼は導かれるのだ。「意志の悩み」そのものを通じて、彼は「人の知らない祕密の抜穴『時』の胎内へもぐり込」(「古風な博覽會」)み、その結果、「こはれた日時計」を一種の超時間性へと高めるための契機をつかむのである。不思議というよりもみごとに転回と呼ぶべきだろう。ぼくのいうのは『青猫』以後の諸詩篇のことであるが、朔太郎の詩がこれほどの高みに達したことはない。まさしくそれは、酸化のあとにやってきた気化の

段階であったが、それとともに、行きどころもなく停止していた時間が、一挙に超時間性へと昇華されるのだ。

海綿のやうな景色のなかで

しつとりと水氣にふくらんでゐる。

どこにも人畜のすがたは見えず

へんにながしげなる水車が泣いてゐるやうす。

さうして朦朧とした柳のかけから

やさしい待びとのすがたが見えるよ。

うすい肩かけにからだをつつみ

びれいな瓦斯體の衣裳をひきずり

しづかに心霊のやうにさまよつてゐる。

ああ浦 さびしい女！

「あなた いつも遅いのね」

ぼくらは過去もない未來もない

さうして現實のものから消えてしまつた。……

浦！

このへんてこに見える景色のなかへ

泥猫の死骸を埋めておやりよ。

(「猫の死骸」)

これは、『月に吠える』から『青猫』を経てきた朔太郎における、詩的幻想の自立化への途の必然的な到達点であろう。「現實のものから消えてしまつた」純粋な仮象として成立している彼岸のイメージ、もう一つの現実。元来なら、詩はここから出発すべきものかもしれない。いづれにせよ、「へんてこなる方角」に向けていっしんに走ってきた朔太郎は、ここで究極の一点、死に触れたのである。詩作品を存立させている究極の基盤に。ここから逆に辿りなおせばどういうことになるか。といつても、『月に吠える』や『青猫』にまで立戻する必要はない。『青猫』以後の諸詩篇をめぐるだけで十分なのだ。超時間性から再び時間の方へと人は降りてゆき、そのときはじめに書くという行為が成立する。しかも無から出発して無の上に書くという行為が。「ただひろびろとしてゐる無限の『時』の哀傷」の上に、再び「とりとめもない意志の惱みがあとからあとからとやつてくる」(「輪廻と樹木」)だろう。だがそれゆえにこそ書くことは存在することと同じことになるだろう。そしてその結果、結局はまた「宇宙はくるくるとまはつてゐる／永世

輪廻のわびしい時刻がうかんで」(同) くるかどうか。

「あゝ、む時計はこはれてしまつて、」感情のねぢは錆びてぜんまいもぐだらくに解けてしま」(「曆の亡魂」) かどうか。「へんに季節は轉轉して／もう春も李もめちやくちやな妄想の網にこんがらかつ」(「ある風景の内殼から」) てしまふかどうか。「大時計の古ぼけた指盤の向うで／冬のさびしい海景が泣いて居る」(「まどろすの歌」) のが見えるかどうか。そして「どこへもう 外に行くところさへありはしない」ときに、「忘却の錨を解き記録のだんだんと消えさる港を尋ねて行」(同) ことになるかどうか。それともまた、「籠には舊曆の曆のせ／はるか地球の子午線を越えて吹かれ行」き、「瓦斯體もてふくらんだ氣球のやうに／ふしぎにさびしい宇宙のはてを／友だちもなく ふはりふはりと昇つて行」(「風船乗りの夢」) くことになるかどうか。「ああ この消亡をだれが知るか？」(「古風な博覽會」)

「人の知らない祕密の抜穴『時』の胎内へもぐり込」み、その抜穴を通して現実の彼方へと「消亡」したとき、朔太郎は多分これらのすべての時間を生き(書くこととして、また、あとからあとからとやってくる「意志の

悩み」として)、しかもなおいつも、同じ一つの場に戻ってきているように見える。すなわち、「無限にはなる地平の空で／日ざしは悲しげにただよつてゐる。」

「古風な博覽會」へ、「ああどこに 私の音づれの手紙を書かう！」(「荒寥地方」) へ、「これほどにもせつない心がわからないの？ お嬢さん！」(「ある風景の内殼から」) へ、「どういふ人間どもの妄想だらう。」(「輪廻と樹木」) へ、「このひとのやうなものは／忘れた曆の亡魂だらうよ。」(「曆の亡魂」) へ、「さびしい野原に古ぼけた大砲をひきずりだして／どおぼん どおぼんとうつてゐようよ。」(「大砲を撃つ」) へ。それは詩と現実とがかかわりあう微妙な一点だ。視点の置き方一つで、日ざしがただよう無限にはるかな地平の空を見はるかすこともできるかわりに、すべてを妄想と断じかねない一点でもある。オルフェウスのな彼岸体験を荷って、日常的時間の上に超時間性を滲ませながらも、伝達の不可能性のゆえに危うく挫折しかねない一点である。そして、もしおのれの本質的な行為に一種ヒロイックなまでの自律的価値を認めるとしても、同時にその完全な無償性の意識を強く焼きつけられずにはいない一点である。事実の間

題としていえば、周知のようにランボーはアフリカに消えた。消えることによって彼の作品を一層幻想化し、自立させるといふ結果までを伴って。だがその前におそらく『イリュミナシオン』を書いた。朔太郎は『郷土望景詩』を経て『氷島』にいった。『氷島』という、あの「ざらざらした現実」とすれすれの詩作品に。しかもそれを最後として。

あの灰色の空の下で

いつでも時計のやうに鳴つてゐる

浦！

ふしぎなさびしい心臓よ。

浦！ ふたたび去りてまた逢ふ時もないのに。

(「沼澤地方」)

これがその予告であり、「現実のもの」からの「消亡」の一瞬への訣別の歌である。朔太郎はついに「きたない鴉め！ あつちへ行け！」(「鴉」)の声に追い立てられ、「わあッと言つて飛び出しちゃつた」(「大井町」)のである。「意志の悩み」に結着をつけるための、これは朔

太郎一流の流儀だろう。

『氷島』を仮りに「イメージスチックのヴィジョン」に對して、現実の方に能うるかぎり接近した作品とすれば、朔太郎における詩的幻想の自律的な世界は、『青猫』以後』を以つてその生成の軌跡を描き尽したのであらうか。ぼくにはどうもそうは思えない。問題はむしろようやく始まったばかりだった。『氷島』が文語で書かれていることについて、朔太郎はなぜあのように弁解し、事実それが本質的な問題と見做されねばならなかったのか。その点を正確に見きわめるためには、詩的幻想の自立の問題がはらむ存在論的重みをよくよく認識している必要があるだろう。朔太郎が『青猫』以後』の延長線上でなお書き続けていたとすれば、彼は当然自我の崩壊に、あるいはその完全な空無化に直面せざるをえなかったであろう。彼の作品が、「感情」のへその緒を通じて彼の自我の内包に緊密に結びついていただけになおさらそうなのだ。「猫の死骸」や「沼澤地方」に見られる、あの作品としての客体性の稀薄化、存在感の稀薄化は、そのまま朔太郎の自我の稀薄化を意味していたはずであり、このままゆけば、それは完全に存在性を失つて文字通り

彼岸へと昇天してしまうか、さもなくばランポールの『イリュミナシオン』や、ロートレアモン、あるいはダダやシュールレアリスム以後の現代詩がそうであるように、かつては作者の自我が荷っていた詩的エネルギーの大方を奪い取ることによって、それ自体が鞏固な存在となつた言葉の破片——語——となつて飛び散るかしていったであろう。自我の崩壊、否定を賭けて、「語に主導権を渡す」(マラルメ)かどうか。詩作行為に即していかぎり、朔太郎が立たされた危機の地点とはそのようなものだったのである。彼はこの断崖をついに飛び降りなかつた。「語に主導権を渡す」ことによって、無と偶然性の空間に四散するよりは、おのれの自我の統一性を守る方を選んだ。ここでもまた、「運命のリズム」は「宿命」によってねじ曲げられる。そのとき、文語体ほど確かな枠組があつたらうか。すでに消しようもなく刻みこまれた思想の年輪、彼の感情や感覚の屈折性、それに作品としての安定した客体性までを含めて、がっしりと受けとめるべき枠組が。しかしこの枠組をおのれに課し、その結果、詩を再び自己表現の具へと返すことによって、彼はついに〈近代詩〉にとどまり、その先の〈現代詩〉

への決定的な一步を踏み出すことができなかつたのである。決定的な一步はまたしてもあらぬ方角からやってきた。ヨローロッパのダダやシュールレアリスムから。皮肉なことだが、この国の昭和初年のいわゆるモダニスト達には、朔太郎が抱えていた問題をどのような意味でも正当に乗り越えたわけではない。彼らはいわば自我の問題などはじめから空洞化することによって、辛うじてヨローロッパの新思潮に感染しえたのである。しかし、それにもかかわらず〈現代詩〉はすでに始まり、朔太郎はあとに取り残された。意識してかしないかで、彼の問題を全幅的に引き継ぎながら、その正当な止揚の上に詩の未来に向つて果敢な前進を行ひえたのは、おそらく滝口修造ただ一人だつたのではないだろうか。

朔太郎が究極にまで追いつめた〈近代詩〉が、〈現代詩〉へと飛躍しうるためには、ロマン派によって目覚めたいわゆる近代的自我から、言語自体への主導権の移行が必要だつた。ということつまり、言語が、かつての自我に代りうるだけの存在性を確立しえていなければならなかつたということであり、その言語を契機とする近代的自我の側の自己否定が必要だつたということである。

こうしてついに言語の決定的支配が始まるかどうか。それともまた、やがては新しい「人間」の形が見出されるかどうか。それはまだこれからの問題だが、いずれにせよ詩の歴史は、未知の祝祭の形を求めての人間と言語との主導権をめぐる格闘の歴史であるだろう。朔太郎は、新しい言語の支配下に入ることを潔しとせぬ結果、比較的容易に彼の支配下に入りうる古い言語の方を選んだのだともいえるかもしれない。実のところそれは奇妙なこと(そしてこの国ではむしろ普遍的な)自己否定の一方式でもあったが、旗よりも杖の方が必要な場合はいくらかもある。そこにはまた、彼の前にある新しい言語が、あまりにも粗雑でありすぎたという事情、彼の自我がすでに崩壊寸前にまで追いつめられていたとき、周囲ではようやくその解放が始まったばかりであったという事情もあったことはいうまでもない。

確かにそういうことはあった。しかし『水島』の問題はおそらくそれだけに尽きるものではないだろう。人はともすれば文語という形式に騙されがちであるが、見かけの古風さにもかかわらず、『水島』の射程距離は同時代の如何なる詩人よりもはるかに遠くまで及んでいるよ

うに見える。もともと朔太郎は、『水島』によって、詩の單純に美学的な局面を越えてしまったのだ。文体について見ても、そのいくつかにはおよそ通常の意味での伝達を無視した異常な試み、人を何物かに向って覚醒させずには置かない孤独な試みの跡が印されているが、なによりも詩人の認識の深まりに注目する必要がある。それは昭和詩のあらゆる試みを越えて、はるかに詩の未来を予告している底のものだ。

見よ！ 人生は過失なり。

と。それは現実の破産を宣告することによる、未来の逆説的な告知、危険な呼びかけのようなものではないか。そういうものとしての〈超人生的〉言語のためのめくるめく空間を開くものではないか。これを、詩人自身の生活上の荒廃の問題などに還元してしまつてはなるまい。朔太郎の荒廃とはそもそも何なのか、もし「虚無の時空」における「新しき辨證の非有」の認識に捧げられているものでないとするなら。彼はこの認識を問と否定との絡みあった形で、彼の辿った詩的幻想の自立の過程

さえをも相対化しながら、最も端的にそこに実体化して
いるのである。

いかなれば虚無の時空に
新しき辨證の非有を知らんや

もしそのような「辨證」があるとしても、それは右のよ
うな形においてでしかない、というのがおそらく朔太郎
の認識の内容なのだとすれば、まさしくそれは言語、と
りわけ詩的言語によってしか立証し実現しえぬ種類のも
のであり、なかなか挫折や後退どころの話ではないだろ
う。

(明治大学助教授・一橋大学講師)