

Title	萩原朔太郎論の前提：初期詩歌の問題点
Sub Title	An introductory study of Sakutarō Hagiwara : Problems in his early poems
Author	市川, 毅(Ichikawa, Takeshi)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1981
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.42, (1981. 12) ,p.50- 77
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00420001-0050

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

萩原朔太郎論の前提

——初期詩歌の問題点——

市川毅

はじめに

近代文学史上に名を連ねた詩人たちの多くは、その播種期に短歌創作の経験をもつ。本稿で論述の対象とする詩人萩原朔太郎もその例外ではない。ゆえに、朔太郎の詩人としての出発を論ずるとき、彼の内部における短歌と詩とのかわりを考えることはきわめて重要である。以下の論考では、朔太郎の初期の作品「夜汽車」^①をとりあげ、その生成過程の検討をおして右の問題について考察をおこなう。しかるのちに、同じく初期の作品「静物」^②をとりあげ、その生成過程の検討をおして「夜汽車」成立以降にみられる朔太郎の詩的模索の一側面について考察をおこなう。

I

『純情小曲集』（大正一四年八月刊）「愛憐詩篇」^③の冒頭に位置する「夜汽車」は、その生成過程に作者萩原朔太郎自身の自作短歌が深くかかわっている点で重要な作品である。本節では、この「夜汽車」と朔太郎自身の作った短歌との

かわかりを具体的に検討し、初期萩原朔太郎の詩的模索の一面を考察したい。なお、「夜汽車」は初め「みちゆき」の題で大正二年五月『朱樂』⁽⁴⁾に発表されており、また、同題で朔太郎の自筆ノート『習作集第八卷』⁽⁵⁾にも収められていて、それぞれ本文に多少の異同がある。以下の考察においては、「夜汽車」の成立時期および初出形態を尊重する立場から『朱樂』所載の「みちゆき」を本文として採用する。引用短歌の本文も原則として初出による。⁽⁵⁾ただし、初出における明らかな仮名遣いの誤りおよび誤字は筆者の判断で改める。⁽⁶⁾はじめに「みちゆき」を引く。

みちゆき

ありあけ^(せ)のうすらあかりは
硝子戸に指のあとつめたく

ほの白みゆく山の端は

みづがねのごとくにしめやかなれども

まだ旅人のねむりさめやらねば

つかれたる電燈のためいきばかりこちたしや

あまたるきニスのにほひも

そこはかとなきはまきたはこの煙さへ

夜汽車にてあれたる舌には侘(わ)しきを

いかばかり人妻は身にひきつめて嘆くらむ

まだ山科やましなは過ぎずや

空気まくらの口金くちがねをゆるめて

そつと息をぬいてみる女ごゝろ

ふと二人悲しさに身をすりよせ

しのゝめ近き汽車の窓より外を眺むれば

ところもしらぬ山里に

さも白くさぎて居(お)たるをだまきの花

この「みちゆき」と朔太郎自作の短歌とのかかわりについては、すでに久保忠夫氏によるいくつかの興味深い指摘がある。⁽⁷⁾その第一は「みちゆき」と同時に同じ号の『朱槿』に掲載された短歌、

しのゝめのまだきに起きて人妻と汽車の窓よりみたるひるがほ

との類似である。確かに、詩の一行目の「ありあけのうすらあかり」三行目の「ほの白みゆく山の端」などにみられる

明け方の薄明のときという時間的位相は、右の短歌と同一である。しかも、詩の十行目の「人妻」十五行目の「しのゝめ」などは短歌と用語上でも一致する。また、詩の十四行目から十七行目にみられる、明け方の汽車の窓から人妻とともに外界の対象物（花）を見出す、という構図も短歌のそれと同一である。とはいえ、この詩と短歌とがどのようなかわりをもつて成立したのかは判然としない。

ここにまた、久保氏の興味深い指摘がある。⁽⁸⁾氏は、筑摩書房版『萩原朔太郎全集』刊行中に発見された朔太郎唯一の自筆歌集『空いろの花』⁽⁹⁾中の、

遠方⁽⁸⁾へ行くてふ汽車⁽⁹⁾の小窓よりあるとき見たる石楠⁽¹⁰⁾の花

を引き、これと先の「しのゝめの」の歌とが「無関係ではなからう」と慎重な態度で指摘する。右の短歌は『空いろの花』の「午後」の章に「たそがれ」の総題で集められた四十四首中の一つであり、四十四首のうち初出誌の明らかなものは十六首で、そのうちの十二首までが明治四十三年の発表である。『空いろの花』中の短歌がほぼ成立年代の順に配列されていることを考えあわせると、右の短歌は、先に引いた「みちゆき」や「しのゝめの」の歌よりもその成立時期が先行しているとみて間違ひなからう。また、久保氏は「遠方⁽⁸⁾へ」の歌に加えて『空いろの花』中で次に記されている、

さ霧⁽¹¹⁾たつ妻籠山⁽¹²⁾の鶏鳴にはの白々とあくる東雲⁽¹³⁾

を引き「みちゆき」の「はじめとおわりがこの二首をもとにしているようにも見える」と指摘している。「遠方へ」の歌においてはその作品世界の時間的位相は不明であるが、確かに、汽車の窓をおして外界の対象物を見出すという基本的な構図においての一致がみられる。また「さ霧たつ」の歌においては、「ほの白々とあくる東雲」の部分「みちゆき」三行目の「ほの白みゆく山の端」や十五行目の「しのゝめ近き汽車の窓」に流れ込んでいると考えられる。

以上の久保氏の指摘の検討からも明らかになごとく、「遠方へ」の歌と「さ霧たつ」の歌の基本的要素が「みちゆき」へと流れこんでいることは間違いない。また、同様の経緯から、右の二首——これはすでに述べたごとく『空いろの花』中で隣接しており、一種連作的なつながりが見てとれる——がもとになって「しのゝめの」の歌が出来たと考えられる。しかし、右の二首のみからでは「みちゆき」や「しのゝめの」の歌に見られる「人妻」との夜汽車による旅——おそらくは恋の逃避行——という中心的モチーフが十分に説明できない。「みちゆき」生成の過程に朔太郎の短歌的土壌が深く関与しているとすれば、我々は具体的な作品に即して朔太郎の短歌的イメージの世界に分け入り、どのようなかたちで右の二首の周辺に「人妻」をはじめとする「みちゆき」的イメージ群が構成されているのかをしばしば考察する必要がある。

さて『空いろの花』『うすら日』の章冒頭には「ひとづま」という総題のもとに十首の短歌が集められている。その中に次のような一首がある。

かくばかりひとづま思ひ遠方のきやべつ畑の香にしみてなく

右の短歌の成立時期は定かではないが、他の九首中の三首までが大正二年四月の『朱鑾』に初出としてみえており、同年十月二日の『上毛新聞』に掲載された五首には「一九一三、四」の付記があることから、「みちゆき」と相前後する時期に成立したと考えられる。この短歌自体、北原白秋の影響という点で興味深いがいまはさておく。われわれは、この短歌中の「ひとづま」および「遠方」なる語に注目すべきである。ここにみられるのは、思慕の対象としての^{人妻}と遠方を望むという構図との、短歌的イマージュの世界における連繫である。このレベルで考えれば、右の短歌が、すでに引いた「みちゆき」生成にかかわる短歌群に近接していることが了解されよう。

また『空いろの花』『何處へ行く』の章の冒頭に無題で五十六首が記されているが、その中に、

鶏鳴すかく言ひ君をかき抱くきぬぎぬこそはまたなかりけれ

がある。これも成立時期は定かではないが、五十六首中の八首が明治四十二年八月一日および十月二日付の萩原栄次宛書簡中に見え、すぐ次の歌が明治四十三年六月『創作』に発表されており、おおよその時期は推定できよう。この短歌で注目すべきは「鶏鳴」なる語である。そして「鶏鳴」が恋と結びついていることである。もちろん、この語自体が恋と結びつくのは和歌的伝統からすれば常識ではあろう。しかし、朔太郎自身の短歌的イマージュの世界において確実に「鶏鳴」と恋とが結びついていたということは重要である。ここにおいて、われわれは「さ霧たつ」の歌に用いられていた「鶏鳴」という語の背後に恋——薄明の時の恋——のイマージュの存することを了解するのである。

その他、先に引いた「かくばかり」の歌と同様『空いろの花』『うすら日』の章の冒頭「ひとづま」に収められた十首中には、

なにことも花あかしやの木影にてきみ待つ春の夜にしくはなし
あいりすのほひぶくろの身にしみて忘れかねたる夜のあひどき

のごとく、春の夜の逢引を歌う短歌がみられる。しかも、総題からすれば、それは春の夜の人妻との逢引ということになる。これは、自然な連想として逢引の果ての「きぬぎぬ」そして薄明の空に響きわたるつれない「鶏鳴」と結びつく。とすれば、「鶏鳴す」の歌における「君」に人妻のイマージュを重ねることもそれほど無理なことではなからう。また、単に用語のレベルのみで考えてみても「さ霧たつ」の歌中にある「妻籠山」(自筆本文では「妻込山」)の「妻籠」には「つまとともにその中にこもり住むこと」「相愛の男女がともに過すこと」の意があり、妻・恋などの連想上の結びつきがみられる。

以上のような考察をふまえると、朔太郎の短歌的イマージュの世界においては、先の「遠方へ」「さ霧たつ」の二首と「人妻」のイマージュとが重層的に結びついていることが了解されよう。ゆえに、久保氏の指摘をふまえて一歩進めれば、詩作品「みちゆき」に先行する「遠方へ」と「さ霧たつ」の二首およびそれにかかわるいくつかの短歌の要素が統合されると、用語・イマージュ・構図のうえでも、また主題のうえでも「みちゆき」の原型的なものが出来あがる、ということが言えよう。「しのゝめの」の歌について言えば、その原型的なものがさらに凝縮されることによって出来

あがったと言えよう。

ところで、今までとりあげた短歌の他にも『空いろの花』所収短歌の検討をおこなうと「みちゆき」と無関係とは考えられぬものがいくつか見出せる。まず、それを一首引く。

いかばかり芥子(せし)の花びら指さきにしみて光るがさびしかるらむ

これは、前出の「ひとづま」中のもので、後に『上毛新聞』（大正二年一〇月二日）に掲載されている。この短歌が、北原白秋『桐の花』（大正二年一月刊）中の

いかばかり麻の畑の青き葉の身にはしむらむ人妻の泣く

の影響下に成ったことは容易に了解できるが、いまはさておく。問題なのは「いかばかり……らむ」の語法が白秋短歌の模倣から獲得されたことにあるのではない。重要なのは、ひとたび自己の短歌的語法としてとりこんだそれが「みちゆき」十行目のい「かばかり人妻は身にひきつめて嘆くらむ」という文脈の中に巧みに溶かし込まれたという事実にある。なお、白秋の短歌の中に「人妻」の語が見出されるが、これが直接「みちゆき」に流れ込んだとは考えられない。筆者は、その間に朔太郎自身の自作短歌が介在していると考えるからである。

右の「いかばかり」の歌のように部分的にはあるが「みちゆき」と用語・語法・イメージ・感覚において共通す

る朔太郎の短歌が他にもいくつか見出せる。たとえば、

たそがれてゆくへもしらに汽車みちの堤のうへをたどるなり
(念) (念) (つゞみ)

のごとくである。これは『習作集第八巻』に収録されている。ここには「たそがれ」と「汽車」とのイマジジュのうえでの結びつきが見られる。また、それが「ゆくへもしらに」という語法と結びついている。これは「みちゆき」一行目の「ありあけのうすらあかり」や九行目の「夜汽車」のイマジジュ、そして十六行目の「ところもしらぬ」という語法と重なるものである。

また、これは久保氏も指摘しているが、^(念)

夜をこめてまどろみもせぬあかつきの白熱燈の消ゆる侘しき^(念)

のごとき短歌もある。これは『空いろの花』『何處へ行く』の章の「秋より冬へ」中の一首である。ここには「あかつき」と「白熱燈」とのイマジジュのうえでの結びつきが見られる。また、それが「侘しき」の感覚と結びついている。これは「みちゆき」十五行目の「しのゝめ」や六行目の「つかれたる電燈」のイマジジュ、そして九行目の「侘しき」という感覚と重なるものである。

さらに、これについては久保氏は否定的に扱っているが、^(念)

寢室の窓のガラスに息かけて君が名を書く雪どけの朝

のごとき短歌もある。これは前引「何處へ行く」の章の「春のたはむれ」中の一首である。ここには、水蒸気に曇る「窓ガラス」のイマージュとともに「君が名を書く」指のイマージュが暗示されている。これは「みちゆき」二行目の「硝子戸に指のあとつめたく」と照応する。

以上とりあげた短歌は、確かにそれぞれの置かれた文脈は異なるが基本的な用語・語法・イマージュ・感覚のレベルにおいて「みちゆき」と関連する部分をもつものである。先に筆者は「遠方へ」と「さ霧たつ」の二首およびそれにかかわるいくつかの短歌が「みちゆき」の原型をなすべく重層的に結びついていることを指摘したが、右の考察から、さらにその原型の周囲に「みちゆき」的イマージュの世界を招来すべき短歌群の存在が確認できたのではなからうか。もちろん「みちゆき」が単純な短歌の寄せ集めによって出来あがったとは言えない。しかし、これまでとりあげてきた短歌群が、そしてその短歌的イマージュの世界が詩人の想像力発動の重要な契機となっていることは否めないであろう。ところで、短歌からその多くを負いながらもひとたび詩的結晶をみた「みちゆき」中の詩句やイマージュは、しかしながらそこに封じ込められて終るものではなかった。それは様々な変容をうけつつも、後のいくつかの作品中に受け継がれていった。以下では、具体的な作品に即してこの問題を考察する。

まずはじめに『習作集第八巻』中にある「慕郷黄昏曲」をとりあげる。これは、初出誌が不明なうえ目付も記されていないため、成立時期が正確には推定できないが、前後の作品に記された日付などから推定すると、大正二年五月から八月の間の作と考えられる。この作品の前半を引く。

慕郷黄昏曲
ノスタルヂヤセレナード

しめやかなるのすたるぢやのもよほしに
やさしくもさしぐみきたる涙

もとより海近きえにしだの木影ならずば

なにしかはこの薄ら明りをば思ひなやまむ

ところ定めぬぢぶしいの群にはあらで

影の過ぎゆくものはうら哀しく

おとなひ來るものはなにくれと寂しかり、

たちよりに我が白き指にすかしみる

すかし見る草の葉のうらおもてに

せんすべなくも落日はそがひ泣き

何時までか黄昏はひとつところを歩み居るらむ、

(後略)

はじめに、タイトル中の「黄昏」の語に注目したい。この語には、十一行目で「たそかれ^(は)」のルビが付されている。また、これはイマージュのうえて四行目の「薄ら明り」に通ずるものである。もちろん、これは夕方の薄明の状態を表わすものである。それゆえ「みちゆき」一行目の「ありあけのうすらあかり」と同一であるとは断じ難いが、「うすらあかり」「たそかれ」はともに薄明の状態を意味しており、近似したイマージュであると言えよう。しかも、他の詩行にも目を移すと、一行目の「しめやかなるのすたるぢや」が「みちゆき」四行目の「みづがねのごとくにしめやかなれども」の感覚と類似していることに気付く。また、五行目の「ぢぶしい」のイマージュは「みちゆき」五行目の「旅人」の放浪感覚と相通じていることが了解される。さらに、八・九行目の「白き指にすかしみる／すかし見る草の葉」の部分、「みちゆき」の二・三行目の「硝子戸に指のあとつめたく／ほの白みゆく山の端」の部分と、「指」や「白」のイマージュ、そして透かし見る構図において照応していることが見てとれる。

次に『習作集第八巻』中にある「麥」をとりあげる。これは後に『上毛新聞』（大正二年二月一七日）にも掲載されているが、習作集の作品末尾に「一九一三、八」とあるので、ほぼ成立時期が知られる。この作品の後半を引く。

麥

(前略)

九月はじめの旅立ちに

(續)
汽車の窓より眺むれば

麥の青きに驚きて

つかれし心が泣き出せり

まず、二行目の「汽車の窓より眺むれば」の部分が注目される。これは「みちゆき」十五行目の「汽車の窓より外を眺むれば」とほぼ同様である。ここに、白秋短歌およびその影響下に成った朔太郎の短歌との関連を見ることも出来なくはないが、むしろ「みちゆき」からの展開と見る方が妥当であろう。このほか、車窓から外界の対象物（植物）を見出すという構図においても「みちゆき」との共通性が指摘できる。また、車中の人の「つかれし心」は、やはり「みちゆき」六行目の「つかれたる電燈のためいき」にみられる疲労感と通ずるものである。

最後に『習作集第八卷』中にある「ものごころ」をとりあげる。これは後に『創作』（大正二年十月刊）にも掲載されているが、習作集中での前後の作品に記された日付などから推定すると、大正二年八月の作であろうと推定できる。この作品の冒頭三行を引く。

ものごころ

ものごころおぼえ^(へ)そめたる、我が性のうすらあかりは

春の夜の雪のごとくにしめやかにして

ふきあげのほとりに咲けるなでしこの花にも似たり

(後略)

引用一行目の「我が性のうすらあかりは」の部分は、「みちゆき」一行目の「ありあけのうすらあかりは」をふまえた語法である。ただし「うすらあかり」の意味は「みちゆき」の場合と違って比喩的な要素をもつていよう。つまり、人生における薄明の時、の意味がある。また、二行目の「春の夜の雪のごとくにしめやかにして」の部分は、「みちゆき」四行目「みづがねのごとくにしめやかなれども」と類似している。「……のごとくにしめやか」であるという語法は「みちゆき」生成の過程で朔太郎の獲得したものであることに注意したい。

以上の三作品の検討からも明らかなく、ひとたび「みちゆき」において詩的結晶を遂げた語句・語法・イメージ・感覚・構図等は、ふたたび「みちゆき」の文脈を離れてあらたに他の作品中の文脈へと受け継がれている。これを単に詩人の語句やイメージに対する嗜好の持続で説明することはたやすい。しかし、それだけでは十分とは言えない。右の三作品を見ても明らかなく、「みちゆき」の詩的遺産を相続した作品は枚挙に暇がない。しかし、結局のところ「みちゆき」を越える作品は出来なかった。それにもかかわらず、朔太郎は「みちゆき」を解体し、その様々な要素を他の作品の文脈へと投入していった。われわれはここに、高度な結晶を遂げた「みちゆき」の解体もあえて辞せず、その詩的遺産を契機として新たな詩的模索を試みた詩人の姿を見るべきではなからうか。

II

『純情小曲集』『愛隣詩篇』の第七番目に位置する「静物」は「みちゆき」以後の朔太郎の詩的模式を考えるうえで、きわめて興味深い生成過程をもつ作品である。「静物」は初め「室内」の題で大正三年七月『創作』に発表されている。「静物」と「室内」との間には、「室内」における仮名遣いの誤りが「静物」において改められている点を除けば本文上の異同はない。以下の考察においては、前節同様の立場から、題も含めて、『創作』所載の「室内」を本文として採用する。ただし、初出における明らかな仮名遣いの誤りは筆者の判断で改めたため、⁽⁶⁾ 実質的には『純情小曲集』所載「静物」の本文と同一である。まず、この「室内」を引く。

室 内

静物のところは怒り

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。

わずか四行の小品であるが、一読して『純情小曲集』所収の他の作品群とは異質の言語空間をもつ作品であることが了解されよう。一言でいえば『純情小曲集』所収の他の作品に顕著な詠嘆性——朔太郎自身「詠嘆的文語調」なる語を用いている——が「室内」においては極度なまでに抑制されているのである。そして「室内」の作品世界には、一種の澄明な静謐感がたたえられているのである。

さて、この「室内」の成立を考察するとき重要な意味をもついくつかの未発表詩篇の存在が指摘されている。⁽¹³⁾とくに注目すべきは『習作集第九卷』⁽¹⁴⁾所収の「器物」と遺稿「器物」⁽¹⁵⁾である（以下、単に「器物」という場合は前者を指すこととする）。しかし、「室内」の生成過程をたどり当時の朔太郎の詩的模索のあとを考察するという立場からすると、さらに「器物」以前の習作や断片にも光を照射する必要がでてくる。以下において筆者は、「器物」に加えて渋谷国忠氏が指摘した『習作集第九卷』所収の「秋」⁽¹⁶⁾も考察の対象とし、「秋」から「器物」へ「器物」から「室内」へとという「静物」生成の過程をたどってみたい。

まずはじめに、「秋」と「器物」との比較検討を試みる。最初に「秋」と「器物」を引く。かなり長いが全文の引用である。

秋

わが怒はうちに燃え

嘆きはそとにあふれたり

この身を野末に投げかけて

もえいづる草をぬきすつる

けふの晴れたる日の下に

しなへる指をふるはせて

たかぶる心のいぢらしきよ

かくても望みはとげざるか

求むるものは逃れさり

日々に空しく消えゆく

消え去り行く生命

いつまでかこのまゝにてあるべしや

若きに心もえたち

涙をもつて祀りしかど

我が性の弱きにより

すべてよきものをうしなへり

あゝいまもあしたも

たましひは嘆きつゝ日影(影)に坐るなり

器 物

戀人よ

ありとあらゆる器物(うつは)の吐息をきゝたまへ

たとへば(は)そのリキユールグラスのいとぞこに

縷のごとくひびのあり

そこより何ごとか訴へんとはするとも

戀人よ

君の心につゝましき **〔動〕** 度 愁なくばいかにせむ

みよ器は概観(あらまじ)つめたけれども

その内容(うち)はつねに烈しき怒りにもゆ

かれはすべて寂しき(ナシ)に慣れ

いとほるかなる處より交互(かたみ)に友を呼ばへり。

いま我が手に捧げられ

また君がお指にふるるとき

このうつははかくもよるこび踊り

しんに言葉なき嘆を發す

その白き嘆のいちらしさに

空しきところのばんぶつ

さびしく涙をそそぎてこのものを光らしむるなり、

しかれども
戀びとよ
さあれ

このあへかなる燈灯ともしびのもとにして

我が友がらを愛あづることをし語りいでなば

こゝの盃は歡喜に破られ

かしこに甕は狂ほしく廻りいで

ものみなむざんなるさけびをあぐるにより

我はいたく恐る

もしや素直なる家鳩の君が手を逃れ出でずやはと。

右に引いた「秋」と「器物」とは、一見、語句や語法に若干の類似はあるものの詩想や主題においては全く異なる作品のように見える。しかし「室内」という作品をひとつの到達点として置いたとき、「秋」と「器物」の中にきわめて興味深い詩行の存することが了解される。「秋」の一・二行目、「器物」の八・九行目がそれである。これに「室内」の前半二行を加えて並べると次のごとくである。

「秋」

わが怒はうちに燃え

嘆きはそとにあふれたり

「器物」

みよ器は概観あらかましつめたけれども

その内容うちはつねに烈しき怒りにもゆ

「室内」

静物のこころは怒り

そのうはべは哀しむ

ここにわれわれが見出すのは、一言で言えば、内部と外部（外界ではなく、そのものを外界からみたとときの表層）との背反の図式である。「器物」においてはその行が相前後しているが、三者には共通して、内部における怒りの存在、そして外部におけるそれとうらはらな表出、という基本的な在り様ようが見てとれるのである。

また、「秋」と「器物」とを比較したとき、両者に共通して「指」のイメージが存し、それが認識主体の鋭敏な感性をシンボリックに表象していることが指摘できる。「秋」の三〇七行目には、「この身を野末に投げかけて／もえいづる草をぬきすつる／けふの晴れたる日の下に／しなへる指をふるはせて／たかぶる心のいぢらしさよ」とあり、また「器物」の十二〜十六行目には、「いま我が手に捧げられ／また君がお指にふるるとき／このうつははかくもよろこび踊り／しんに言葉なき嘆を發す／その白き嘆のいぢらしさに」とある。とはいえ「指」のイメージに着目したとき、そこには注目すべき転換が見出される。先に述べた、内部における怒りの存在、そして外部におけるそれとうらはらな表出、という基本的な存在様式と「指」のイメージとの関係性を見てみよう。すると「秋」においては、内部に怒りを抱いている存在と「指」のイメージが表象するところの認識主体とは一体化しているのに対して、「器物」においては、その両者が分離しているのである。「器物」において「指」は、内部に怒りを抱いている存在にふれる——厳密には怒りを抱いている存在によってふれられる——「指」なのである。鋭敏な感性をもつ認識主体をシンボリックに表象するイメージとしての「指」を支点とすると、怒りを認識する主体としての「我」が、怒りを抱いている存在自身から、怒りを抱いている存在とそれにふれる——触知する存在との関係性を更に外から認識する「我」へと転換しているのである。この怒りに対する認識主体の転換によって、たとえば「秋」「器物」に共通する「いぢらしさ」も、自己自身に対するナルシスティックな心情から、他者としての「器物」に対する心情へと転換しているのである。ともあ

れ、怒りに対する認識主体の転換によって、朔太郎は「秋」における「我」——これは、ほぼ朔太郎自身と等身大のそれであると考えてよからう——の在り様^{よう}としての、内部における怒りの存在と外部におけるうらはらはらな表出、という関係性の一応の對象化に成功したといえよう。

次に「器物」という作品において問題となる点は、内部に怒りを抱く「器物」が詩の二・三行目に見られるごとく、「ありとあらゆる器物の吐息をぎゅたまへ／たとへばそのリキュールグラスのいとぞこに」と表現されていることである。つまり「器物」とは特定の「器物」を意味するものではなく、ありとあらゆる「器物」なのであって、かりにそれが具体的なイマージュを伴って提示される場合であっても「たとへば……」のような形で語られているのである。怒りを抱く者は「秋」における「我」（自己）から「器物」（他者）へと単純に転換したのみではなく、「秋」における置き換え不可能の唯一の自己から、「器物」における置き換え可能の他者一般へと変容したと考えられるのである。しかも「器物」中の「我」は、その一般化された「器物」を「我がともがら」として位置づけるのである。このことを考えあわせると、内部に怒りを抱く者としての自己自身の在り様は、一般化されたと同時に相対化されたと考ええることも出来る。ともあれ、このような詩的模索の事実が朔太郎における「静物」的詩語獲得の過程にあったことは重要である。そのような詩的模索を経てはじめて「我」という語り手さえも作品の背後に隠れてしまう、極度に詠嘆性の抑制された作品「室内」（「静物」）が生成されていったのである。

さて、「器物」においても「みちゆき」ほど明瞭な形ではないが、その生成の過程に短歌作品がかかわっていると考えられる部分がある。「器物」の二十～二十三行目には、「このあへかなる燈灯^{とも}のもとにして／我が友がらを愛づることをし語りいでなば／こゝの盃は歡喜に破られ／かしこに盞は狂ほしく廻りいで」とある。ここで「盃」あるいは「盞」

と呼ばれているものはこの詩の二行目で「ありとあらゆる器物」と語られていたものの具体化である。ところで、朔太郎は「器物」のいまひとつの具体的イマージュとして三行目で「リキュールグラス」を提示している。つまり、作品中で「愛づる」対象は「器物」一般に及んでいるのであるが、そのイマージュとして「盃」「甕」「リキュールグラス」が提示されているのである。このことをふまえると、次の短歌は大きな意味をもってこよう。

春ゆふべとある酒屋の店さきに LIQUEUR の瓶を愛でゝかへりぬ

これは明治四十二年八月一日付萩原栄次宛書簡中にあり、後に『空いろの花』に収められているが、ここには「器物」における「我が友がら」としての「甕」や「リキュールグラス」を「愛づる」という在り様の原型が見てとれるのである。

次に「器物」から「室内」への移行を見てみよう。すでに述べたごとく、「器物」において朔太郎は、内部における怒りの存在と外部におけるそれとうらはらな表出、という自己の在り様の一応の対象化に成功していたと考られるが、その在り様は「器物」を「我が友がら」として定位することによって相対化されながらも作品中の「我」と結びついていた。器の在り様は「我」と同様なのである。だからこそ「我」は一種ナルシスティックな感情を伴って「器物」を「愛づる」のである。

しかし、「室内」に目を転ずると、「器物」の「友がら」としての「我」さえも作品内から消失しているのである。とはいえ、それは単純に語り手としての「我」が省略されたなどということでは片付けられるような質のものではない。

「秋」から「器物」への過程を「我」と怒りとの分離、怒る者の対象化、相対化と考えるならば、この「器物」から「室内」への過程は「我」と怒りの無限大の離隔、怒る者自身のイメージによる自立化と考えるべきなのである。内部に怒りを抱いているにもかかわらず外部にはそれとうらはらな表出をするという独特な存在様式は、それを語る者さえも切り捨てて自ら「静物」という静謐で澄明なイメージと一体化して、直接的に読者の前に現前するのである。ここにおいて、言葉は朔太郎という独自の個性から解放され、より自由な詩的世界を構築するに至る。

「室内」におけるいまひとつの問題は、後半における「窓」の存在である。この「窓」は、室内を「静物」的世界と考えるならば、その「静物」的世界と外界との接点として位置するものである。しかし、この「窓」はむしろ外部の世界との隔絶を目論むかのようにそこにある。外界の草木の緑は、「窓」をとおして白い陶器につめたく映るのみである。「室内」成立以前の朔太郎が「窓」をどのように捉えていたかは、『習作集第九卷』中の「工人の群」によっておおよそ推測がつく。それを引く。

工人の群

あつきこゝろを抱くとき

わが身はさいはひに充ちたれど

かしこの日向に汗ばむひとびと

わがさくら咲く窓を指さし

なにとてのゝしりさわぐなるらむ

君はもとより知りまさね

われとて罪あるところにあるまじや

ひるひなか

にほひよき歌こそうたへ

むざんなる生活なりはひにあへぐこと

わがちゝはゝの掟にはなきものを。

この作品中の「我」は「あつきこゝろ」を抱き「にほひよき歌」をうたう者であり、彼はいま室内にいる。一方「窓」の外には「日中に汗ばむ」工人の群がある。彼らは「窓」をとおして室内の彼を見て「のゝしりさわぐ」のである。つまり、「窓」をその境界としてその内部には詩人が、外部には「生活なりはひ」にあえぐ人々——現実の社会——が対置されているのである。

これに比すとき、「室内」における「窓」の性質が明らかとなる。「窓ぎわの緑」が窓辺に置かれた植物の緑なのか窓に近い外界の草木の緑なのかはにわかには断じ難いが、すくなくとも、「窓」を介して内部と外部とが拮抗するという構図を読みとめることは出来ない。むしろ「室内」における「窓」は、それがあつてもかかわらず「窓」として積極的

能していないゆえに外界を希薄化し、閉ざされた内部の「静物」的世界を逆説的にきわだたせているのである。

結 語

詩人に限らず文学者一般において、それまでの自己の文学的達成を土台として更に新たな段階へと飛翔するということはむしろ当然のことであろう。その意味で言えば、本稿で考察した「夜汽車」および「静物」の生成過程は、あつて然るべきものである。しかし、それが詩人としての出発の時期、詩人としての自己を確立していく時期に看取できるとき、重要な意義をもってこよう。

前半で試みた「夜汽車」生成の過程においては、その生成の土壌として短歌的イマージュ連環の世界を想定した。それは、イマージュの単純な結びつきによって構成されるものではなかった。それは、語句・語法・構図等を介して多層的に絡みあう複雑な連環の世界であった。そして、その連環の世界は三重の同心円を描き、中心の円内には「みちゆき」の原型的要素を含む短歌が、次の円内には原型を更に増殖させてゆく要素を含む短歌が、そして外の円内には朔太郎の短歌成立に大きな影響を及ぼした北原白秋らの短歌が位置していた。筆者は、この短歌的イマージュ連環の世界が「みちゆき」生成の源泉となつたと考えるものである。

後半で試みた「静物」生成の過程は、短歌から詩への過程の次の段階であつた。ここでは、とくに内部と外部との背反の図式に着目した。内部に怒りを抱きつつ外部にそれとらはらな「さびしさ」が表出されるといふ存在様式、これが朔太郎自身の詩人としての在り様であつたと思われる。⁽¹⁹⁾朔太郎は「静物」生成の過程で、その自己の在り様をすだいに対象化し相対化し、遂に「室内」においてそれを静謐で澄明なイマージュの世界として自立させたのである。これは

高度な詩的達成であった。ここにおいてすでに、朔太郎は『月に吠える』⁽²⁰⁾への道を一步踏み出していたのである。

付 記

本稿は、昭和五六年一月に恩師檜谷昭彦教授のもとに提出した修士論文「初期の萩原朔太郎」に若干の加筆訂正をほどこし成ったものであり、後半部については本年六月の芸文学会で口頭発表をおこなっている。

注

- (1) 本稿第一節冒頭参照。
- (2) 本稿第二節冒頭参照。
- (3) 『純情小曲集』は前半「愛憐詩篇」と後半「郷土望景詩」の二部からなる。
- (4) 朔太郎が自作の詩・短歌を書写してまとめたノート。第八巻と第九巻が残されている。復刻版の『愛憐詩篇ノオト(前後巻)』(昭和三七年一月 世界文庫)があり、本稿の引用はすべてこれによる。
- (5) 『習作集第八巻』『習作集第九巻』(注(4)参照)および筑摩書房版『萩原朔太郎全集』第五巻所収『空いろの花』。
- (6) 引用本文の該当箇所の側に、もとの形を()もって示した。以下、他の作品の引用も同断。
- (7) 久保忠夫『日本近代文学大系第三七巻 萩原朔太郎集』(昭和四六年五月 角川書店) 三二〇頁。
- (8) 久保忠夫『鑑賞日本現代文学第一二巻 萩原朔太郎』(昭和五六年三月 角川書店) 一九九頁。
- (9) 注(6)参照。
- (10) 『日本国語大辞典』第一四卷六八頁。
- (11) 注(8)の書、二〇〇頁。
- (12) 『純情小曲集』『自序』。
- (13) 三好達治「詩人の生涯―萩原朔太郎」(『新潮』昭和二四年八月) および『萩原朔太郎』(昭和三八年五月 筑摩書房) 三三頁〜三六頁。
- (14) 注(4)参照。
- (15) 筑摩書房版『萩原朔太郎全集』第三巻五〇六頁。

(16) 『萩原朔太郎論』(昭和四六年四月 思潮社) 八〇～八二頁。氏は「秋」の二行が高度に形象化したのが「静物」の二行であるとし、「怒り」と「嘆き」、「うち」と「そと」などの二重性に言及している。

(17) 引用は『空いろの花』による(注(5)参照)。

(18) 本稿では分析を試みなかったが、朔太郎内部の短歌的イマージュ連環の世界、そしてそこからの詩作品の生成を考える場合、「みちゆき」同様に示唆的な作品として「濱邊」(『純情小曲集』所収)がある。この作品の生成にかかわる重要な先行作品として『空いろの花』所収の歌物語「二月の海」前半部の「大磯の海」があるが、この「大磯の海」中の短歌および地の文のいくつかが「濱邊」へと流れ込んでいるのである。なお、「二月の海」と啄木短歌とのかかわりについては、すでに岡井隆氏に所説がある(昭和五四年六月 思潮社刊『現代詩読本』8・萩原朔太郎』所収『ソライロノハナ』私注)。

(19) 久保忠夫氏は『日本近代文学大系三七卷 萩原朔太郎』の補注において三好達治の「詩人の生涯―萩原朔太郎論」(注(13)参照)の指摘をふまえて遺稿「器物」を引き、その中の「うつはめづる そのころ／やがて／をみなのくみ(マ、マ)めづるなり(傍点筆者)」の部分から朔太郎が「器物に女性を、とりわけ女性のくびすじの『白きつめたさ』をみてとっているようであり」と推察しておられる。確かに朔太郎のイマージュ連環の世界において「器物」と「女性のくびすじ」とが重層的にイマージュされているということも十分ありうるが、筆者はむしろ「秋」の冒頭の二行「わが怒はうちに燃え／嘆きはそとにあふれたり」を重要視する立場から、朔太郎が「器物」のイマージュに詩人としての自己の在り様を封じ込めていると解するものである。また、遺稿中の「をみなのくみめづるなり」は、女性が「器物」のころを波みとりそれを愛づると解する方が『習作集第九卷』所収の「器物」の文脈とも符合して妥当であると思われる。

(20) 「感傷の手」「山居」「殺人事件」「盆景」等の発表がはじまる。