

萩原朔太郎詩の手法

伊藤 康 圓

萩原朔太郎の初期（愛憐詩篇—時代）の詩が主として北原白秋・室生犀星の影響下にあったことは、誰しも知るとおりで、彼自身も、その習作期の詩が「たいてい『思ひ出』の模倣みだいになってしまった」とか「何とか、そこから抜け出さうと苦心する」ほど犀星調にとらわれたことを述懐している。一例を挙げよう。

こころをばなににたとへん／こころはあぢさゐの花／ももいろに咲く日はあれど／うすむらさきの思ひ出ばかりはせんなくて。

こころはまた夕闇の園生のふきあげ／音

なき音のあゆむひびきに／こころはひとつによりて悲しめども／かなしめどもあるかなしや／ああこのこころをばなににたとへん。

こころは二人の旅びと／されど道づれのたえて物言ふことのなければ／わがこころはいつもかくさびしきなり。（こころ）

冒頭の「こころをばなににたとへん」と末尾の「わがこころはいつもかくさびしきなり」は犀星流の直截な発想であるが、「こころは夕闇の園生のふきあげ」は『邪宗門』ふうの詩語であり、「音なき音のあゆむひびき」には三木露風の趣味も読みとれる。

もともと彼は、詩語の排列や構成に人工的官能美をかもし出す白秋流の詩才も、実生活で触発された感情のなまなましさを、そのまま詩作品のなまなましさに置き変え得る犀星流の強靱な生理的感覚も、彼らほど豊富には持ちあわせていなかったようにおもわれる。その上、彼独自の手法や詩境も、まだこの時期には示されていない。この時期の彼の作品が、白秋や犀星の初期のものにくらべて、やや見劣りがするのは事実である。しかし、この点に気づいて上掲の作品を読み返してみると、それ自体としては月並みで素朴な孤独感を、実生活とは異次元の詩作品の秩序の中に生かそうとする、彼のほとんど執拗な意思を読みとることができよう。それは、たとえば「こころはひとつによりて悲しめども／かなしめどもあるかひなしや」というねばりをもった語句にも窺うことができるが、「わがこころはいつもかくさびしきなり」でおわる第三連のほとんど稚拙ともいえる語句の排列に、もっとも明瞭に示されている。その外形上の不器用さは、彼が作品の中でふっき

れない感情のエネルギ―に結末をつけることを自らに強い結果といえる。ここに未熟ながら、彼独自の手法の萌芽を見ることが出来る。

『月に吠える』所収の詩篇が彼独自の手法や詩境の完成を示した最初のものであり、第二詩集『青猫』の詩篇とともに彼の詩業の頂点をかたちづくるものであることは、いまさらいうまでもないが、その特異な詩風も、すくなくとも外見的には、他に全く類例がなかったわけではない。『月に吠える』に先だつて上梓された山村暮鳥の『聖三稜玻璃』にはある種の共通点が認められるのである。たとえば、次のような詩がそれである。

かみのけに／ぞつくり麦穂／滴る額／
からだ青空／ひとみに／ひばりの巢を窺^う見^え
け

(光)

この詩集の中の大半の詩は、語句の構成が叙述内容や対象をほとんど完全に破壊することによって、記号としての役割を拒否

し、それ自体が逆に「もの」としての存在を主張している点で、『月に吠える』よりもはるかに徹底的であり、革命的であったといえる。たとえば次のような詩である。

窃盗金魚／強盗喇叭／恐喝胡弓／賭博ね
こ／詐欺更紗／潰職天鷲絨／姦淫陰影／傷
害雲雀／殺人ちゆうりつぷ／墮胎陰影／放
火まるめる／誘拐かすてえら (論語)

癩病める冬の夜天／聖霊のどんねる／ふお
くは悲しめ断末魔／純銀食堂車／卓上に接
吻あり／卓上永生はかなしめ (肉)

これらの詩には、その後一般的になった、

いわゆるモダニズムの詩と共通する要素を認めることもできる。しかし、彼らの詩の多くが「叙述内容や対象」の残骸の目新しさだけを追っているのに対して、暮鳥の詩では、語句の構成がそれ自体で異様な頽廢の光を放つ「物体」として用いられているのである。

『青猫』と大手拓次の初期の詩篇(作者の死後『藍色の墓』として上梓された)との

関係については、朝太郎自身「私は実際、大手君から多くを学んだ。特に『青猫』のスタイルは、彼から啓示されたところが多い。」(『藍色の墓』跋文)と述べている。実際、次の詩などは、詩語の肉体化の徹底ぶりでは『青猫』をはるかに凌駕しているといえよう。

(前略)……ひろい鏡のおもてに／ゆきち
がひ、すれちがひ、からみあふもの／く
ずれちる、もくれんの花のやうに／どろ
どろに みだれて悲しさをいたはり／も
うもうとのぼるかげるふの青みのふかさ
に／つつみきれない肉のよるこびを咲き
ほこらせる。……(後略)

(鏡にうつる裸体)

しかし、ここで大事なことは、暮鳥も拓次も、この時期の詩篇に関するかぎり、彼らの作品からぼくらが感じる感覚や官能美は、「もの」となった語句の構成自体に、いわばぼくらが知覚する手ざわりのようなものだというのである。——というより、

むしろ、彼らは一連の詩語をそうした感触をもつ「物体」に人工的に合成したのだ、といったほうがいい。したがって彼らの作品の場合、彼ら自身の生身の感情や幻想は、そうした「合成」に必要なエネルギーとしてはたらいっているにすぎないのである。したがって世代や資性の違いにともなうスタイルの相違を別とすれば、彼らの手法は、朔太郎よりもむしろ白秋に近いのである。

しかし、彼らが白秋ふうの「手を代へ品を代へ、例の辻褃をあわせつつ詩語を置き代へ積み代へして」（三好達治『萩原朔太郎』）ゆく詩語の構成から「感官の皮層をかけめぐる」粉飾を捨て、それを「もの」にまで煮つめようとしたとき、詩語の進行がかもしだす時間の秩序まで捨ててしまったこともまた事実なので、彼らの詩が、個々の部分の感触は明瞭でも、作品全体の輪郭が意外に曖昧なのはそのためである。

したがって、朔太郎が『月に吠える』や『青猫』に示した真の独創は、暮鳥や拓次が実生活における心情を自らの作品から捨

てさったのに対して、彼がそうした実生活の心情を、「語句のつながり」の進展する時間の秩序の中に再構成し得た点にあったということができるのである。

詩の思想性とは、詩の形であれこれの思想を語ることもなければ、詩の中に哲学用語を書き散らすことでもあるまい。実生活における心情を仮構の秩序の中に生かすとは、個性を思想化することである以上、詩の思想性とは、こうした精神の営みのほかにはないのである。彼の詩の系譜は、一面では、この「実生活における心情」と「仮構の秩序」との均衡の推移の歴史であった。

『愛憐詩篇』と『月に吠える』の間のこの「均衡」の変化は、『青猫』と『郷土望景詩』との間に更に大きくあらわれる。つまり、それまで豊麗な肉感と幻想にささえられていた「仮構の秩序」が急激に瘦せて、これまで「仮構」に内部から血をかよわせ一見それと本体に見えていた「実生活上の心情」が「叙述内容」をともなって姿をあらわす。と同時に、その「心情」自身も変質して、強烈な自己主張をはじめめる。彼の詩の「秩序」として最

大の危機がおとずれたのである。永島の「自序」はこの「危機」を明瞭に反映している点で興味深い。

近代の抒情詩、概ね皆感覚に偏重し、イマヂズムに走り、或は理智の意匠的構成に耽って、詩的情熱の単一なる原質的表現を忘れて居る。（中略）芸術としての詩が、すべての歴史的発展の最後に於て、究極するところのイデアは、所詮ポエジイの最も単純なる原質的実体、即ち詩的情熱の素朴純粹なる詠嘆に存するのである。（中略）この詩集の正しい批判は、おそらく芸術品であるよりも、著者の実生活の記録であり、切実に書かれた心の日記であるだろう。

彼はここで論旨の矛盾を無視して、前半では「実生活上の心情」の側から「仮構」の否定と「水島」の詩としての正当性を述べ、後半では「仮構の秩序」の側から、「この詩集の価値」を「芸術品であるよりも、著者の実生活の記録」と断じているのである。