

萩原朔太郎詩の詩法（上）

——『青猫』から『氷島』への推移を辿って——

平 田 利 晴

序

『青猫』から『氷島』への詩法の変遷の様子を調べてみようという事は、『月に吠える』・『青猫』により、^{註①}現代の詩人も未だ超克できぬ口語詩の完成者」とさえ言われる萩原朔太郎が、その偉業の後に『郷土望景詩』・『氷島』なる文語詩を書いた事に對する驚きと、ではそれは果たして何う評価さるべきものなのか、という極く当りまえな疑問に答えようとするものである。とは言え、ここでなそうとする事は、そういう詩法の推移を朔太郎個人の私生活や性格・情操、或いは思想などの有り様や推移に帰結させて解明するという事ではない。否、その作業は確かに不可欠ではあるが、同時に、詩芸術は（萩原朔太郎なる詩人の個人像を研究する場合はともかく）そのような詩篇の背景からのみ評されてはならぬ性質のものだと思ふ。何故なら、詩篇は非日常的次元の言語による非日常的次元の言語的世界であり、読者に創作の権限

を半ば任せた言語芸術だと考えるからである。だから私には、読者の前に提出された一詩篇は本質的にはその作者と無関係であるように思える。その限りでは「朔太郎個人」を一時あずけて詩作品を管見してみる事も徒勞ではあるまい。

PAUL VALÉRY は、詩語および詩的世界を、次のように言う。

（前略）言語の実用的或いは抽象的な使用においては、形式、すなわち言辞の物理的なもの、感性的なもの、および実現作用自体は、保存されない。形式は理解の後に残存せず、明晰さの裡に解消します。形式は働きをすませ、役目を了し、理解せしめた。形式は生をおえたのであります。

ところがこれに反して、この感性的な形式がそれ自身の効果によって、己れを受け入れさせ、いわば己れを尊敬させる、そしてひとり注目尊敬させるのみならず、欲求させ、したがって反復させるといふような、そういう重要性を帯びる否や、——

その時には何ものか新しいものが現われる。われわれは知らず識らずのうちに一変されて、もはや実用的秩序に属せぬ体制に従い、諸法則の下に、生き、呼吸し、思考しようという気になつてゐる。——すなわち、この状態の裡に起こることは何事も、はつきりと定まつた行為によつて、解決されも、完了されも、廃棄されもしないであります。われわれは詩的宇宙に入るのであります。^{註⑤}

つまり、我々が日常生活の中で用いる言葉や論理的な説明の為に用いる言語——即ち実用的散文的な言語（以下これを一次的言語と呼ぶ）——の世界に於ては「理解される事」に目的があり、それが成就される事によつてその世界は完結する。けれども「詩的宇宙」は「実用的秩序に属せぬ体制に従い、諸法則の下に、生き、呼吸し、思考」される、非日常的な、謂わば「二次的世界」とでも名付くべきものである。それ故に、その世界での言語表現には「実用的秩序に属せぬ」言語が要求される事になる。換言すれば、「（前略）ほとんどその意味（実用的散文的意味）を失つてしまい、用立つことをやめたが、しかもなお、全く別な生ではあるが、さらに一つの生を生きようと欲する（中略）その有限な意義（実用的意味を担う一次的言語としての意義）を犠牲にして、価値を帯びた」^{註⑥} 謂わば非日常的次元での言語（以下これを二次的言語と呼ぶ）が必要になるのであつて、この言語によつて「詩的宇宙」が表現され得た時、初めて詩篇は一つの完結した詩芸術として成立するのである。

従つて、一次的言語の使用される世界に於ては、話さないし著者は「理解される事」を目的として一次的言語で話し・書くのであるから、聞き手ないし読み手は、彼等が用件や思念などを伝達しようとして用いるその言語を、言葉とおり忠実に追跡ないし再現すれば（理解すれば）良いのだが、詩の享受者は、先ず日常的次元の自己を離れて、「実用的秩序に属せぬ体制に従い、諸法則の下に、生き、呼吸し、思考」する世界（即ち「詩的宇宙」）に己れを置かねばならず、そしてその上で、二次的言語が実用的意味を持たぬものである故に、詩作品の意味を理解しようとするのではなく、そこに表出されている「詩的宇宙」を、享受者自身が二次的言語を媒介として「創造」せねばならない。つまり、詩芸術に於ては、享受者側にも創造の権限が確固として存在し、寧ろその権限を全うする事が享受者側の義務なのである。山添昌子氏流に言えば、詩芸術は「……現世の生活人たる自己を捨象し、イマ―ジュに転位し」^{註⑦} た心的状態で鑑賞さるべきものだと言えようか。さて、享受者側は「詩的宇宙」の創造を作者と分担する訳だが、

そうすると次に享受者側の享受の恣意性が問題となる。

作者の側から言えば、自身の内部にある「詩的宇宙」を出来る限り正確に表現し、享受者に正確な享受を求めめるのが作者としての権利であり義務であつて、享受者の恣意的な享受を放置すべきではない。では作者はそれを如何様にして全うしうるのか？ 既述の如き、詩芸術が詩芸術たる為の条件、を出来得る限り完全に満足させれば良い。——蓋し、詩芸術が先述の如き性格を持つても

のである以上、完全に近い詩篇であればある程その恣意性は少ない筈なのである。何故なら、一次的言語には個々人のそれぞれの違ったイメージが包含されてあるけれども、その多様性を作者自身の仕方で二次的言語化する事によって排除し、作者の表現しようとする詩的宇宙のイメージに相応しいイメージだけを担う言語にすれば、それが完全に成し遂げられるにつれて、読者の享受の恣意性は無くなるからである。

更に付言しておけば、一詩篇の全体としてのイメージが個々の二次的言語のイメージの総和的な関り合いの下に成立するものである事は言う迄もない。それ故、詩篇の言語は個々別々のイメージを担い乍ら同時に詩篇全体のイメージを担うものでもあらねばならぬ。

以上のような立場に立って萩原朔太郎の詩法の特徴を、『青猫』から『氷島』への移り変りを探る事によって明らかにすることが私の課題である。それはまた『青猫』と『氷島』の評価の問題に帰着しようし、朔太郎詩に於ける口語詩系の詩篇と文語詩系のそれとの評価の視座を求める事にもなろう。——蓋し、朔太郎の詩篇を凡その年次順に概括すればつぎのようになる。

- 一、『愛憐詩篇』（詩集「純情小曲集」前半）
- 二、『月に吠える』と『松葉に光る』（詩集「蝶を夢む」後半）
- 三、『青猫』と『蝶を夢む』（詩集「蝶を夢む」前半）
- 四、『青猫以後』（第一書房版「萩原朔太郎詩集」に初出の詩篇）と

萩原朔太郎詩の詩法（上）

『郷土望景詩』（詩集「純情小曲集」後半）

五、『定本青猫』（同名の詩集に初出の少数詩篇）と『氷島』

そして更に、

a、右の「へ一」に先立つか或いは「へ二」「へ三」の間に亘る、朔太郎の生前に上木された詩集には無いが当時の雑詩等に発表された作品や原稿のまままで活字化されなかったもの、

b、詩集「宿命」に代表され、右の「二二」と「三三」辺りから以後の全般に見られる散文詩、

c、右のaより更に先立つ短歌、
等の作品もあり、厳密に言えば、本稿のテーマを扱い切る為には斯様な朔太郎詩全般を対象とせねばならぬのだろうが、詩法に関する限り『青猫』を口語詩の頂点と認め、『氷島』を朔太郎詩の詩法の終点と考える（現実的には『宿命』に取められた教詩篇があるけれども、こういった散文詩は、些か趣を異にするので別にして論じる方が良からう）ので、本稿では『青猫』から『氷島』迄の時期に焦点を置くことにしたのである。

蓋し『青猫』を口語詩の頂点と認めるといふ事については、従来より『月に吠える』の評価との関連に於て孰れを良しとするか未だ定まらぬ状態にある。それは別に稿を設けねば説き切れぬ大問題なのでその辺の事情を詳説する事は暫く断念せねばならぬが、——詩法に関する限り『青猫』に於て、より堅固な詩的宇宙が、より確固とした二次的言語によって展開されている、と既述の立場からして結論付けられる故に、私は『青猫』を『月に吠える』

よりも高く評価する立場に立つ。^{註⑥}

また、『水島』の評価についても諸説紛紛、紹介だけでも紙数
多を要するが、私は文語詩系の詩篇の頂点として、これを選んだ
のではない。本稿の意図から、朔太郎詩の詩法の終焉点にある詩
篇群という意味で選んだのである。

註① 例えば三好達治氏の一文「萩原朔太郎詩の概略」(筑摩書房版『三好
達治全集第五卷』——河上徹太郎他五名編集 昭和三十九年十一月十
五日発行——49頁(50頁あたり)には次のようにある。即ち——(人筆
者註——『月に吠える』中の「かなしい遠景」と「山に登る」を例に
あけて)口語詩はこれより先、明治四十年既に川路柳虹の試作する
ところと聞く。ここに引いた二作は、前者が大正四年後者は同六年の発
表にかかる。その間十年、口語詩はやうやく成熟してこれほどの成果
をうるほどに板に『いた、と一応理解することができ。しかしなが
ら……要するにこの種の詩語のこの種の詩意は、この詩人の場合のや
うに、すっかりと高く純粋な完成度に到達しなかった。のみならず、
その後口語詩は……同じく『月に吠える』の詩人と同じ程度にそこで
充分成功した例はほとんど、これを見ない。この意味で、一般口語詩
は、萩原朔太郎以後一步も前進してゐないし、いっかう新らしくもな
ってゐない。屢々人のいふやうに、現代口語詩は萩原朔太郎に於て完
成した、といふのは、だから唯今のところまだ抗議の出やうのない判
定といったいい。これは、同右全集「解題」によれば、昭和二十
四年八月から三月間、雑誌『新潮』に連載されたものであるが、未だ
古びた過去の発言と言えぬと思う。本稿の目的ではないので、この
辺の事情を詳しく論考する事は差控えるが、私は昭和四十年代の現今
も尚、朔太郎の口語詩を完全な意味で超克し得た口語詩は出現してい

ないと考えている。

② 佐藤正彰訳「詩と抽象的思考」——POÉSIE ET PENSÉE ABS-
TRAITE——The Zaharoff lecture for 1939, at the Clarendon
Press, Oxford, 1939——(筑摩書房版『ヴァレリー全集 6 詩に
ついて』——落合太郎他三名監修 一九六七年四月三十日発行——所収)

③ 同右。()内平田。

④ 「萩原朔太郎の詩の文体」(『国語国文』第三十二卷・第四号 昭和
三十八年四月発行)

⑤ この辺りの年次の考察は、伊藤信吉編「作品年譜」(新潮社版「萩
原朔太郎全集 第一巻(詩集(全))」室生犀星他一名編集 昭和三十
四年四月一日発行)と三好達治著「後記」(同右全集所収)、更には伊
藤信吉編「萩原朔太郎年譜」(同右全集 第五巻 所収)等によった。

⑥ 尚、私の凡そ賛同する『青猫』についての論文は、伊藤信吉編「萩原
朔太郎」(近代文学鑑賞講座 第十五巻、角川書店 昭和三十五年十
二月三十日発行)所収の那珂太郎氏著「本文および作品鑑賞」中の
「青猫」の項である。

⑦ 例えば、三好達治氏等は『水島』を評価せず(前掲の全集本所収
「詩集『水島』に就て」等参照、寧ろ文語詩系の作品としては「郷
土望景詩」を評価している(註①と同様の論文等参照)。

それに対し、寺田透氏(「萩原朔太郎研究」——伊藤信吉編 思潮社
一九六六年七月一日刊——所収「朔太郎管見」参照)や篠田一士氏
(雑誌『文学界』 昭和三十五年十一月号 92頁(99頁)所収「萩原朔
太郎論——『水島』について——」参照)等は『水島』を評価して
いる。

1 『青猫』・「蝶を夢む」(詩集『蝶を夢む』前半)

『青猫』及びその拾遺詩集としての『蝶を夢む』は、凡そ大正六年から同十一年にかけて雑誌に発表された作品の集であり、これを詩法上の『青猫』時代と名付けける。この時代は、更に詳細に見れば、大正六年から同七年にかけての詩篇と、間およそ三年半を置いての大正十年から同十一年にかけての詩篇とに分けられ、そのブランドを境にして詩法上の變化が認められる。即ち、詩法上、『青猫』前期・『青猫』後期、というふうに分ける事が可能であろう。



おるがんをお弾きなさい
女のひとつよ
あなたは黒い着物をきて
おるがんの前に坐りなさい
あなたの指はおるがんを這
ふのです
かるく やさしく しめやかに
雪のふつてゐる音
のやうに
おるがんをお弾きなさい
女のひとつよ。

萩原朔太郎詩の詩法(一七)

だれがそこで唱つてゐるの
だれがそこでしんみりと聴
いてゐるの
ああこのまつ黒な憂鬱の闇
のなかで
べつたりと壁にすひついて
おそろしい巨大の風琴を弾
くのはだれですか
宗教のはげしい感情 その
ふるへ
けいれんするはいぶおるが

ん
れくれえむ！
お祈りなさい 病気のひと
よ

おそろしいことはない お
そろしい時間はないので
す

お弾きなさい おるがんを
やさしく とうえんに し

めやかに
大雪のふりつむときの松葉
のやうに

あかるい光彩をなげかけて
お弾きなさい

おるがんをお弾きなさい
おるがんをお弾きなさい

『青猫』前期の詩法は、大正七年のこの詩篇等で代表される、語の音感的効果に立脚して詩的宇宙を構築するものであろう。語頭に同音ないし同行音を持つ句のリズミカルな配置・同語ないし同句の連続的使用・同じような言い廻しの使用、といった方法でイメージは表現される。へおるがんをお弾きなさい 女のひとつよの如き同音を語頭に持つ句の連用、この方法は、(以下の圈点平田

女のひとつよ。

ああ まつくろのながい
着物をきて

しぜんに感情のしづまるま
で

あなたはおほきな黒い風琴
をお弾きなさい

おそろしい暗闇の壁の中で
あなたは熱心に身をなげか
ける

あなた！

ああ なんといふはげしく
陰鬱なる感情のけいれん
よ。「黒い風琴」(『青猫』)

「沖を眺望する」(『青猫』 大正六年)

私のからだをがっしりと抱いてくれ

「強い腕に抱かる」(『青猫』 大正六年)

の如き同行音を使用する方法に生かされ、更には、

ああ あこがれ あこがれいくたびか夢にまで見た寝台

「腕のある寝台」(『蝶を夢む』 大正六年)

ああ 心臓のこのところに手をあてて

「強い腕に抱かる」

のように、ワンクッションを置いた活用の仕方でも試みられる。斯様にして一次的言語には無い音感的リズム性を賦与する事によって一次的言語は二次的言語化され、テーマは作者の生の声としてではなく、そういう日常的次元を超えた詩的宇宙の形而上的なイメージとして表現されるのである。更に――

この感情の伸びてゆくありさま

まつすぐに伸びてゆく喬木のやうに

いのちの芽生のごんぐんとおびる。

――以下略――

「野原に寝る」(『青猫』 大正六年)

この詩篇に於ては「伸びる」という同語が連続使用されていて、そこから来る音感性によってイメージが表現されているけれども、この方法で詩的宇宙を構築する方法は、意味上からすると一次的言語の次元に止まりがちだ。それが二次的言語の世界になり得ているのは、「伸びる」という同語がテーマの説明の為に用いられているのではなく、音感上のリズムの為に用いられているからである。「感情の伸びてゆくありさま」は「まつすぐに伸びてゆく

喬木のやうに」と説明されるのでない。それは一つのイメージであって、「喬木のやうに」(「伸びる」)のは、次行の「いのちの芽生のごんぐんとおびる」その「いのち」である。しかも「いのちの芽生」に於て傍線した助詞は、文語体の詩ではないのだから、本来は「へが」乃至「へは」を使用すべきであり、そこを「へ」と、謂わば文法的に破格に表現する事によって「いのちの芽生のごんぐんとおびる」イメージは、「まつすぐに伸びてゆく喬木のやうに」という、そのイメージの説明句を単なる説明句として終らせず、一つの二次的言語として独立せしめている。この破格表現は朔太郎詩の終生の詩法として後々まで用いられるが、これによって「まつすぐに伸びてゆく喬木のやうに」という句は説明句のように見えており乍ら、独立の二次的世界として成立しているのである。このような、同語の連続使用によって詩的宇宙を構築する方法は、『青猫』に於ては「黒い風琴」・「恐ろしく憂鬱なる」(大正六年)・「薄暮の部屋」(同年)、『蝶を夢む』に於ては「蝶を夢む」(大正六年)・「腕のある寝台」(同年)等に明瞭である。

同じような言い廻しを用いる方法、これは殆ど全ての作品に用いられている。「薄暮の部屋」・「寝台を求む」・「強い腕に抱かる」・「その襟足は魚である」(『蝶を夢む』 大正六年)等を見れば一目瞭然であろうから具体的な説明はさておくとして、この方法も同語の連続使用と同じく、意味上からは一次的言語の次元に止まり易く、個々の言語のイメージが独立しており乍ら同時にそれぞれ相互扶助的に諧和していなければならぬ」という詩芸

術の原則を踏み外してしまふ。が、とにもかくにも緊張感の裡に読了できるのは一次的言語に止まってしまつてしまつてゐる言葉が少なからである。

また、通常は片仮名や漢字で表記すべきものを平仮名で表記したり、奇妙なオノマトペを使用する方法も、一次的言語を二次的言語化する為の詩法であるが、これも一種の破格表現である。前者は「黒い風琴」に於ける「へおるがん」へ「けいれん」へ「ばいぶおるがん」へ「くれえむ」等や、(以下の傍線平田)

び、あ、の、鍵盤をたたく指

親指の肌へ太つたうつくしさと その暴虐なる野蠻性

ああ そのすべすべとみがきあげたいつぱんの指をおしいた
だき

その手の甲はわつぷるのふくらみで

以上「その手は菓子である」(『青猫』 大正六年)

はるやま見れば白い浮雲がながれてゐる。

「蠅の唱歌」(同右)

しんめんたる常磐木の重なりあふところで

「仏の見たる幻想の世界」(『青猫』 大正七年)

等に見られる。例えば、「へおるがん」を「オルガン」・「けいれん」を「療響」と置き換えてみれば判らうが、この方法は平仮名表記によって、言語を意味としてよりも先に音感的なものとして把握させる事で二次的言語化しようという方法なのである。オノ

マトペについても、へ現実につながりは一切もたないことによつて、詩的現実を構成するイマジユとして存在することができ、現実において意味をもたないイマジユであることにより、そこに構築されようとしている小宇宙、その新しい現実で、いわば万能薬的な意味をもつことができる^{註⑤}もの、即ち「オノマトペ」意味^{註⑥}といった一次的言語としてではなく、
とをてくう、とをるもう、とをるもう。

「鶏」(『青猫』 大正七年)

かうかうと鳴るあの大きな浪の音をきけ

「冬の海の光を感じず」(『蝶を夢む』 大正六年)

といった、日常的次元とは断絶した二次的言語、即ち「オノマトペ」意味^{註⑥}のオノマトペとして使用される。これは意味上の破格表現と言えよう。

以上みてきたように、「青猫」前期に於ては、語の音感的音楽性を最大を利用して詩的宇宙が構成表現される。しかしこの方法は、一見さらびやかな詩法的成功を示しているように見えはしても、それが、どんな語も一次的言語の儘で既に多かれ少なかれ必ず持っている音韻をベースにしたものである故に、その華やかさに頼り過ぎたり・語の音韻的效果を失つたりすれば、詩的イメーシは立所に形而下的な一次的世界のものとなつてしまひ、詩芸術としては成立し難くなつてしまふ、という弱点を孕んでいる。例えば「青猫」(『青猫』 大正六年)等にそれが見られる。これは後

述の『氷島』の文語体にも関係してゆくものだけれども、この詩篇ではへ都會を愛するのはよいことだという意味の事を、同じような言い廻しを繰り返して詩的イメージの表現を志しているにも拘らず、それが単なる平板な一次的言語による説明に終っている為、第二聯で唐突に文語調を用いて、その音感的音楽性に頼らねばならなかったのである。

○ ○

『青猫』後期になると、前期に見られた音韻的效果をベースにしてイメージを構築する手法は、例えば、

のをあある とをあある やわあ

「遺伝」〔青猫〕 大正十年

づしり、づしり、ばたり、ばたり

ざつく、ざつく、ざつく、ざつく。

以上「軍隊」〔青猫〕 大正十一年

等のオノマトベ、また、(以下の傍線平田)

私はゆつたりとぶお、くを取つて

おむれつ ぶらいの類を食べた。

以上「閑雅な食欲」〔青猫〕 大正十年

わたしの俵やさんはいつしんですよ。

「笛の音のする里へ行かうよ」〔青猫〕 大正十一年

で、うすはいす、ええの野にごぞつて

あす 明日はくるす、でお目にかからう。

さんたまりや さんたまりや。

いるまんの眼にうかぶ涙をかんじた

奇異なるひとつのいめえち

以上「かつて信仰は地上にあつた」〔蝶を夢む〕 大正十一年

等の平仮名表記、それに、「白い牡鶏」〔青猫〕 大正十一年)に

於けるへ——ですへ——をこえ)の要所々々への配置や「艶め

ける靈魂」〔青猫〕 大正十年)に於ける各聯最後の三行の言い廻

し等に見られる同じ言い廻し等々に継承されているが、『青猫』

前期ほど多用されてはいないし、それに、その詩法が、詩篇のイ

メージ造型の成功不成功を決定する程の重要性を持っている訳で

もない。

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 しょんぼりした

宿命の 因果の 蒼ざめ

わたしの影です

行き わたしは影の方へうごいて

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

わたしの生涯の映画膜から

すぐに すぐに外りさつて

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

この詩篇を見ても判るように、前期の如き詩法は凡そ影を潜め、視覚によって詩的宇宙は構築される。

「凍りついた」と表現する事で詩篇のベースイメージである

「憂鬱な自然」を停止させる方法は、音韻の音楽性を駆使したイメージの構築方法ではない。本来の「風景」では風も吹いていようし、「曇天」では雲も重なり流れていよう。そういう「自然」を停止させる処に、この詩篇の詩的宇宙は構築されるのである。

そして、そういう「風景」の二次的イメージの中で「蒼ざめた馬の影」だけがへだまつて道ばたの草を食つてゐる(動いている)のである。しかも、「馬の影」が「草を食つて」いれば、雑草を噛み切るシャキシヤキした音だの葉ずれの音も聞えて来る筈なのに、それも無い。——この詩篇は、そういう「非現実的なイメージ(詩的宇宙のイメージ)に向かって「こんな幻像を消してしまへ」と直接的に呼びかけ、そしてそれは「蒼ざめた影を逃走しろ」といった叫びの儘に終る。一見これは「一次的言語のようであるが、しかし「へわたし」は既に「影の方へうごいて行」って、そこから叫んでいるのであり、決して「へわたし」なる作者は日常的な場からの説明的な叫びを叫んでいるのではない。つまり、「蒼ざめた馬」は、一次的言語をそのまま二次的世界で使用する事によって

板から

蒼ざめた影を逃走しろ。

「蒼ざめた馬」

『青猫』 大正十年

(二次的世界と一次的世界とを程良く調和させる事によって) 一個の詩的宇宙として成立しているのである。

こういう「青猫」前期と「青猫」後期との詩法上の相違は、「黒い風琴」等に代表される前期の詩篇の情操が「あなたは熱心に身をなげかける／あなた／ああ なんといふはげしく陰鬱なる感情のけいれんよ。」と謳われるような、イデアへのロマンティックな思慕を含む、謂わば感覚的に謳われる「陰鬱」性であり、「蒼ざめた馬」等に代表される「青猫」後期の情操が「凍りついた天気の下で」へ「蒼ざめた馬の影」がへだまつて道ばたの草を食つてゐる「みじめな」、イデアへの思慕を喪失した虚無的な、謂わばしっくりと謳われる「限想的なへしよんぼりした」ものだから、このような情操の相違のもとにそれが生じたのだと言う人もあろう。それは確かに言える事だが、しかし朔太郎自身へかく私の詩の或るものは、おぼむね感覚的憂鬱性に属し、他の或るものは思索的憂鬱性に属してゐる。しかしその何れにせよ、(中略) それらのものは私の詩の衣裳にすぎない。」と『青猫』の「序」で言っているように、詩篇のモチーフたる情操の有り様にもみ表現形式を関連付けて片付ける事も少々一面的であると言えはすまいか? 情操は確かに表現形式を決定しはするが、問題は、そういう、イメージの背後にある情操にのみ存するのではなく、それに対する作者の態度にもあると思う。『青猫』前期での音韻の音楽性を基盤にした詩法に於ては、作者は、語そのものや文脈の持つ音感的效果に頼って詩的宇宙を構築し・そのイメージを表現するのであるか

ら、一次的言語を完全な意味で二次的言語化しておらず、一次的世界に近い処で使つてい、しかも音感的享受は享受者によつて様々という恣意性を持つので、それだけイメージが不定定なのだけ

れど(例えば既述の「青猫」の如く、音感的効果を失えば立ちどころに詩的イメージが成立しなくなつてしまふ)、「青猫」後期の視覚的に詩的イメージを構築する詩法は、そのイメージがそれ自身で視覚的な定まりを持つので、「青猫」前期の如き不安定さが無い。作者は語や文脈の音感性に頼らず、語の一次の意味を二次の意味に転化する事で詩的宇宙を構築するのであり、しかも語の意味は音感性と比して恣意性が少ない。その意味で、「青猫」後期の詩法による詩的宇宙は、「青猫」前期のそれよりも安定しており、そのイメージも、「青猫」前期のそれが音韻的音楽性によつて二次的世界のものとなり得ていたのに対し、「青猫」後期のそれは、それ自身で二次的世界のものなのである。そして、その安定性が得難いものである故に、二次的世界で一次的言語を用い、程良く諧和させるといふ複雑な方法も試みられるのである。

以上のような観点からして、私は「青猫」前期よりも「青猫」後期を高く評価したい訳だが、更に言えば、「青猫」は、口語で謳われた故に大いなる評価に価するのではなくて、以上の如き、一次的言語の二次的言語化・詩的宇宙の構築・詩的イメージの表現を成し遂げているからなのである。

尚、「青猫」後期の代表的作品と思われるものには、「蒼ざめた馬」の他に「青猫」中では「憂鬱な風景」(大正十一年)・「艶

めかしい墓場」(同年)等、「蝶を夢む」中では「石竹と青猫」(大正十一年)・「蟻蝮」(同年)等があろう。

註① 朔太郎自身の言葉によれば、詩集『蝶を夢む』は「前篇」と「後篇」の二部に別かれ、前篇は第二詩集「青猫」の選にもれた詩をあつめたもの、後篇は第一詩集「月に吠える」の拾遺である。とは言え、それは「必しも内容の無関心や低劣を意味」せず、「選にもれた」のは、むしろ他の別の原因——たとへば他の詩風との不調和や、同想の類似があつて重複するためや、特にその編纂に際して詩稿を失つて居た為や——で、「当然「青猫」に入れるべくして誤つて落稿した」ものもあるといったのが詩集『蝶を夢む』の内容である。

以上のことからわかるように、本節で扱うのは、詩集『蝶を夢む』の前半、即ち「青猫」の選にもれた詩、篇群であるが、ここに示した朔太郎の言葉は、前掲全集本第一巻所収「詩集『蝶を夢む』の「詩集の始に」(全集本二二三頁)を参照されたい。

尚、本稿に於ては、以下「蝶を夢む」と言えば「詩集『蝶を夢む』前半」を指すものとする。

② 蔽密には、「青猫」に「寝台を求む」、「蝶を夢む」に「春の芽生」・「野景」の計三篇の大正四年のもの、そして「蝶を夢む」に「波止場の烟」なる同十二年のもの一篇があるけれども、凡そ本文の如くと考えておいて差支えなからう。尚、作品の年次的な事に関しては前掲(序註⑤参照)の「作品年譜」によるが、制作年月日は判明のものもあり不明のあるので、特に支障を来たすと思われるものでない限り、雑誌発表時とはほぼ同順と考えて論を進める。

③ 那珂太郎氏は、その中絶の理由について「詩作自体の内部における問題があった」として論じているが、明察である(序註⑥と同書同論文一〇三〜一〇四頁)。

な妄想の網にこんがらがら
つた。

どうすれば好いのだらう

お嬢さん！

ぼくらはおそろしい孤独の

海辺で 大きな貝肉のや

うにふるゑてゐる。

そのうへ情欲の言ひやうも
ありはしないし
これほどにもせつない心が
わからないの？ お嬢さ
ん！
「ある風景の内敷から」
〔『青猫』以後〕 大正十二年

イメージの視覚的な構築によるうたいあげの詩法は、それが詩法として殆ど完全に近いものであるだけに、この詩篇のように継承されているのだが、大正十二年の作品には、他にも「風船乗りの夢」・「古風な博覧会」・「まどろすの歌」（いずれも『青猫』以後）等、『青猫』後期の詩法を展開した多くの秀作がある。しかし、

わたしは遠い田舎の方から

海豹のやうに来たものです。

という自己紹介が始まり、

どこにもこれといふ仕事がなく

つかれた無職者のひもじさから

きたない公園のベンチに坐つて

わたしは海豹のやうに嘆息した。

に終る、大正十四年の「海豹」〔『青猫』以後〕という作品になると、その詩法は失敗している。それは、発句と結句を見ただけでも判然としていよう。へやうに」という言葉は、一次的言語の世

界に於て、何ものかの説明の為に何ものかで例える比喩言葉とも言うべきものである。一行目でこの詩篇は「へ遠い田舎」という、それとは現実存在し得ぬ場所の漠とした表現の故に、現実世界から切り離された別の世界のイメージとして（即ち詩的宇宙のイメージとして）成立する方向に向かうのだが、次行で、「へ遠い田舎」から来た「へわたし」が「海豹」の「へやうに」来た生身の人間である事が明かされ、その詩的イメージは一次的世界へ墜落してしまふ。そして、このように二行目で「へわたし」が作者自身である事が判つてしまつては、以下で如何に「へわたし」の国では妻が実り／田畑がいちめんにつながつてゐる。云々と、「海豹」に例えた作者自身を視覚的にイメージ化する為の努力が払われようと、それは結局、従勞に終つてしまふのである。一次的言語と二次的言語との程良い諧和を試みるにせよ、それを成功させる為には一次的言語を発すべき詩的宇宙が余程しつかりと構築されておらねばならない。つまりこの詩篇に於ては、先述の「蒼ざめた馬」の如く、安定した詩的イメージの中へ一次的言語のままの嘆息を投入するのではなく、一次的言語を発すべき詩篇のベースイメージを構築せず、最初の行から、現実的次元での作者自身の嘆息を一次的言語で説明し始めるのである。詩が二次的言語による非日常の世界でならなければならぬものとすれば、それは明らかな詩法上の敗北であらう。

そこで、視覚的なイメージの造型という詩法が成功していると
思われる詩篇と、そうではない「海豹」の如き詩篇とを分けてみ

ると、「海豹」の他、大正十二年の「桃李の道」(『青猫』以後)・大正十四年の「大井町」(同上)の計三篇が失敗例と言えよう。一篇一篇を詳らかに証し立てる事は紙幅の上で断念せねばならぬが、少なくとも、『青猫』後期の詩法が『青猫』以後』及び『定本青猫』を貫く詩法である事は間違いない。

註① この辺り第一書房版『萩原朔太郎詩集』(昭和三年刊)の「凡例」。

(前掲全集本第一巻 二七〇頁所収)

② 『定本青猫』の「自序」。(同右全集、二九七頁〜三〇〇頁所収)

③ この辺り同右書。

④ この詩篇の(円頂塔の上に円頂塔が重なり)という句の配置の様を見れば、これを『青猫』前期に最もよく見られた音韻的效果を狙った詩篇だと考えがちだが、しかしこの句は、この句が含む視覚的イメージを使って詩的宇宙を確実に着させる為に用いられているのである。勿論、音韻的效果によるイメージ構築の詩法も持ち越されておりはする。例えば、「沿海地方」(『青猫』以後) 大正十二年)に於けるへ……はしない)へ……しよう)の要所々々への配置・「大砲を撃つ」(同上)におけるへ……のしりわらふ)とかへとうめい)等の平仮名表記・「郵便局の窓口で」(『定本青猫』 昭和二年)に於けるへ……よ)の配置・「時計」(同上書 昭和三年)に於けるへじば・あん・じゃん)といったオノマトペ、等がそれである。

—— じぶく ——