

## 《感傷の涅槃》という概念

—言語革命期の萩原朔太郎

北  
川  
透

感傷主義、センチメンタリズムということばを、わたしたちは否定的なニュアンスで使うことに慣れている。特に文学における批評用語として、感傷的と言えば、まず対象を否定的に取り扱っていることになるだろう。感情に感溺した主情主義、涙っぽい情緒性というようにである。

しかし、文学史的に言えば、センチメンタリズムは十八世紀後半のヨーロッパにおいて、古典主義や啓蒙主義に対抗して起こった浪漫主義が、一般的に付随させることになる、ある主観的な感情の傾向を指しているだろう。わが国においても、島崎藤村の「若菜集」や與謝野鉄幹・昌子の「明星」派のロマンチズムにおける、センチメントの要素は大きい。

たとえば、「若菜集」の代表作「草枕」を見てみればよい。全篇を通して、《さみし》《なげき》《涙》《かなし》《侘び》《うれひ》《むせぶ》《泣く》などの、感傷的なことばが繰り返される。

道なき今の身なればか  
われは道なき野を慕ひ

思ひ乱れてみちのくの  
宮城野にまで迷ひきぬ

心の宿の宮城野よ

乱れて熱き吾身には

日影も薄く草枯れて

荒れたる野こそうれしけれ

ひとりさみしき吾耳は

吹く北風を琴と聴き

悲しみ深き吾目には

色彩なき石も花と見き

あ、孤独ひとりみの悲痛ななしを

味ひ知れる人ならで

誰にかたらん冬の日の

かくもわびしき野のけしき

〔草枕〕第九連より第十二連まで)

痛ましきわがただむきはとらはれぬ。

〔茉莉花〕の前半の二連)

この作品は、明治二十九年に藤村が東北学院の教師となつて、仙台へ赴任した時の生活と精神の苦悩が背景になつてゐる。ここで歌われてゐる道なき道を求めて漂泊する人の自己像は、また、みちのくの自然や風土に感傷する熱い涙によつて濡れてゐる。《ああ、自分のようなものでも、どうかして生きたい》(「春」という、浪漫的感情が、センチメンタリズムと緊密に結びついている例を、ここに見てよいだろう。

しかし、センチメンタリズムは、わが国の近代詩を深く規定してゐる属性であつて、単にいわゆる浪漫主義やその傾向の専売特許ではない。そのことは、明治末期の象徴派の詩人たちをも例外に置かない。たとえば、蒲原有明の『有明集』より、《彼の代表作であると同時に、日本の象徴詩の頂点を示す作の一つ》(吉田精一『日本近代詩鑑賞』)と評される「茉莉花」である。

咽び嘆かふわが胸の曇り物憂き

紗の帳しなめきかかげ、かがやかに、

或日は映る君が面、媚の野にさく

阿芙蓉の萎え矯めけるその匂ひ。

魂をも蕩らす私語に誘はれつつも、

われはまた君を擁して泣くなめり、

極秘の愁、夢のわな、——君が腕に、

藤村の詩のレベルとは、比較にならないほどの微妙な恋愛情緒の官能的表現がある。しかし、同時に、その幻想の愛欲が、《咽び嘆かふわが胸》や《きみを擁して泣くなめり》に見られるように、たつぷりとセンチメントを含んでゐることもたしかである。その意味ではわが国の近代詩においては、象徴詩ですら浪漫的であり、ヨーロッパの詩史的な規範を、そのままあてはめることはできない。

これと同じ事情は、先行する象徴詩の官能的、感覚的な表現を受け継ぎ、それをさらにいわゆる《異国類唐趣味》や耽美的なデカダンスに転回させた、北原白秋の詩集『邪宗門』にも見られる。明治四十年代の《パンの会》で、同人たちによく愛唱されたという、「空に真赤な」という作品がある。

空に真赤な雲のいろ。

はりに真赤な酒の色。

なんでこの身が悲しがる。

空に真赤な雲のいろ。

〔空に真赤な〕

白秋の絢爛たるエキゾティシズムの底に、こうした人生的な感傷が流れてゐることを見逃すべきではない。ところで同じセンチメンタリズムと云えども、藤村のそれが自然や季節の循環と結びついた

情緒であるのに対して、有明においては官能的表現に溶けこんでいたのであった。そして、白秋では、感傷の表現自体が主題になるのである。たとえば第二詩集『思ひ出』の中から、「断章」をあげておきたい。

けふもかなしと思ひしか、ひとりゆふべを、  
銀の小笛の音もほそく、ひとり幽かに  
すすり泣き、吹き澄ましたるわがころ、  
薄き光に。

〔断章〕第一連

ここにおいて、何が悲しいのか、その根拠が欠けている。悲しいという思いだけが遍在し、しかも、それは《銀の小笛》のほそく、かすかな《すすり泣き》に象徴されている。おそらく感傷はその根拠や理由から、独立することなくして、情緒を拒むイメージとしての表現をもちえないだろう。この作品は、感傷の表現が、そうした新しい段階にさしかかっていることを示している。

あはれ、あはれ、色薄きかなしみの葉かげに、  
ほのかにも見いでつる、われひとり見いでつる、  
青き果のうれひよ。  
あはれ、あはれ、青き果のうれひよ。  
あはれ、あはれ、青き果のうれひよ。  
あはれその青き果のうれひよ。

《感傷の涅槃》という概念 ― 言語革命期の萩原朔太郎

かなしみという木の葉かげに、うれいという青い実が生る。そこには悲しみの来歴も、愁いのそれも問われない。独立して増殖する感傷そのものの表現が、この場合は主題だからである。そして、《あはれ》や《かなしみ》や《うれい》の情緒をともなわずに、それが色薄い葉かげや青い果のイメージの連想だけで表現されるならば、もはや感傷という情緒に一義的に還元できないところに行き着くことになるだろう。

〔断章〕第三連

そのためには感傷、センチメンタルの概念が自覚され、対象化され、他の諸感情から分離されなければならない。しかし、白秋までの詩意識において、それは無自覚な表出だった。無自覚なまま、白秋において、感傷それ自体が主題となる飽和点にまで来ていたのである。

さて、感傷という概念は、白秋以後の口語自由詩生成の舞台の上には、とつぜん、ほとんど暴力的な異形さで登場してきた。それは萩原朔太郎を中心とする、室生犀星、山村暮鳥などの人魚詩社の同人たちの詩意識においてである。もつともこれらの詩人たちが、白秋門下といつていい人たちであることを見れば納得もできよう。白秋においてこそ飽和点に達していた感傷は、これらの詩人、なかでも朔太郎において、強く自覚され、対象化され、別次元に転移させられることになったのである。人魚詩社が設立されたのが、大正三年六月。その前後からの数年の詩活動をわたしは言語革命と呼んでい

るのだが、実にそのキー・ワードとなったのが、感傷なのであった。わたしたちが読みうる限りでの、最初の朔太郎における感傷の自覚は、こんな形で訪れている。

私の詩は白秋氏から推賞され「て」居ます、けれどもあまりに一本調子であまりにセンチメンタルだといふやうな非難をも受けました、自分でもそんなに思ふことは思ふのですがセンチメンタルと真情詠嘆は自分の生命なのですから如何とも仕方がありません、（中沢豊二郎宛書簡・大正三年一月九日付）

白秋は何を指して、センチメンタルと評したのであるうか。この書簡の時期から言つて、後に「愛憐詩篇」（『純情小曲集』）としてまとめられる、初期詩篇のどれかであろう。その中の、たとえば「利根川のほとり」や、それと同趣向の作品として見れば、その非難も納得できる。それは白秋の『思ひ出』の繊細なセンチメントに比べれば、あまりに野放図なそれになつてゐるからである。

きのふまた身を投げんと思ひて  
利根川のほとりをさまよひしが

水の流れはやくして  
わがなげきせきとめるすべもなければ  
おめおめと生きながらへて

今日もまた河原に乗り石投げてあそびくらしつ。  
きのふけふ

ある甲斐もなきわが身をばかくばかりいとしと思ふうれしさ  
たれかは殺すとするものぞ  
抱きしめて抱きしめてこそ泣くべかりけれ。

（「利根川のほとり」）

このとめどもなく溢れてくる感傷は、自死が自己愛にほかならない、朔太郎の心の傾きの激しさからきていることは言うまでもないだろう。そのような心の筋を消すことで、『銀の小笛』の《すすり泣き》のような、繊細優美な感傷それ自体を主題化した白秋の目には、なんとも感傷過剰に見えたにちがいない。そして、この時期の朔太郎の詩を、一篇の作品として見れば、この過剰さこそが危うさを作りだしていたはずである。しかし、もし朔太郎が同じ「愛憐詩篇」のなかの、「こころ」のような典雅な抒情詩におさまりきるセンチメントに自足しえていたら、彼は単なる白秋の亜流にとどまることになつただろう。

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」第一連）

白秋が「断章」において、感傷する心を《銀の小笛》の《すすり泣き》や《青き果のうれひ》にたとえたように、朔太郎は《あぢさ

るの花》や《夕闇の園生のふきあげ》(第二連)にたとえている。もとより朔太郎は、この感傷の飽和点にとどまることはできなかった。

先の書簡の文章に見られるように、朔太郎には《センチメンタルと真情詠嘆は自分の生命》という強い自覚があったからである。そして、おそらくはそう自覚する心の傾きの激しさこそが、白秋の『思ひ出』の詩意識において飽和点にあった感傷を、別次元に越えさせたものだ、と思う。

前にも触れたが、朔太郎が暮鳥や犀星などともに、詩と宗教と音楽の研究を目的とすることをうたって、人魚詩社を設立したのは大正三年六月のことである。そして、彼が感傷をキー・ワードにするのも、ほぼそれ以後である。同年九月と推定される暮鳥宛の書簡で朔太郎は次のように書いている。

ここに劇詩のやうな感想のやうなものを御送りいたしました、これは風景の原稿ではありません、晶玉のやうな風景の誌面をこんな散漫な者でふさげることは自分自身にすみません、……(中略)……私と室生君の立場はセンチメンタリズムです、感傷が白熱され、透純され、ばさる、程、芸術は光つてくる筈だと考へて居ります、元より主義なんぞはどうでもよいやうなものです、あんまり世間にはわからずやが多いから兎に角人魚詩社の主張をあきらかにするために書いて見たのです、それと、もひとつは、貴兄と室生君とに捧げて御高見を伺ふために。

(山村暮鳥宛書簡・九月上旬(推定))

《感傷の涅槃》という概念——言語革命期の萩原朔太郎

ここで《風景》とあるのは、暮鳥の主筆する詩の雑誌のことである。そこへ寄稿したわけではないと断りながら、朔太郎が《劇詩のやうな感想のやうなもの》を送っていることがわかる。それが実際はどういう文章であるかは明らかではないが、推定することはできる。この書簡の一ヶ月ほど後と見なせる「風景」(大正三年十月号)に、劇詩「魚と人と幼児」が掲載されており、しかも、題名の下に《(人魚詩社の良友に捧ぐ)》という詞が付記されているからである。朔太郎は暮鳥に自分と犀星の立場はセンチメンタリズムだと言いつつ、さらにそれをおそらくは暮鳥も含んだ人魚詩社の主張ということにしたくて、この劇詩風の作品を書いたのだ、と思ふ。朔太郎は「人魚詩社宣言」と付記のある散文詩形の作品を、この直後と見なせる時期に二つほど書いているから、これも同種の性格のものだと見ることができるのである。

そうであれば、暮鳥が「魚と人と幼児」を、「風景」に載せたことは、むしろ、朔太郎の言うセンチメンタリズムの立場への同調をみずから表明したことにはかならない。ただ、この作品は作者自身も散漫と述べているが、あまりいい作品とは言えない。観念が消化不良をおこしているようなところがあるからだ。劇詩は《(人魚詩社)》が対話する形で進行するが、その《(幼児)》の発言を、次に引く。

視よ、彼の輝やく白日の砂丘の上に我れの死はあり、爾等の死はあり、視よ、三個の標柱は十字架なり。その一個は魚、その一個は人、その一個は幼児。その一個は盗びと、その一個は

欺騙、その一個は人の子を懸けたり。真に真に、われ爾に告げん。かくして「凡庸」の没楽は我が鼻孔に捧げられ「概念」の穂先ひらめきて血はそのつめたき「理智」の柄をながれたり。

日すでに暮に及びて、悩ましき黄昏の微動のあひだ、我れ烈しく血を吐き、哀しみ極まり、正に息絶えんとしてありありらまざばくたにと叫べり。これぞ人間が有する唯一の「真実」にして、わが唯一の奇蹟、唯一の信仰、唯一の教理、唯一の生命、唯一の智識、言葉の中の言葉なり、真に爾等に告げん、これを訳すればせんちめんたりずむという言葉なり。

（魚と人と幼児）部分）

十字架によるキリストの受難の光景が、おそらく朔太郎、犀星、暮鳥の三人が蒙ることになる、詩的受難のイメージとして借りられている。そして、この部分を語る《幼児》は、《耶穌》と同一視されている。先の暮鳥宛書簡でも、《キリストと幼児より外の人間には神を見ることが出来ない》ということばがある。ともかく、彼が表現しようとしていることは、神がデーモンであり、幼児がキリストであり、魚が夜の太陽であり、異端が受難であるような混沌とした痛ましさであろう。そして、そのような痛ましさで息絶えんとして吐かれることばが、《えり・えり・れま・さばくたに》であると言う。朔太郎の表記は少し違っているが、むろん、これはイエスが十字架上で最後に叫んだとされることばだ。彼はそこにセンチメンタリズムを見ようというのである。十字架上のキリストのイメージに、あるいはそこで吐かれる最期のことばに、究極のセンチメン

タリズムを見る発想は、この時期の朔太郎の幾篇もの詩の中で繰り返される。

ところで、「人魚詩社宣言」という付記をもった散文詩形作品は二つある。いずれも長編だが、「SENTIMENTALISM」《詩歌》大正三年十月）と、「感傷詩論」《詩歌》大正三年十二月）である。そのほかにも「人魚詩社信条」という付記をもった長編散文詩に、「聖餐余録」《地上巡礼》大正四年一月）がある。また、この時期の散文詩「遊泳」《地上巡礼》大正三年十一月）、「秋日帰郷」《詩歌》大正三年十二月）、「光の説」《異端》大正四年一月）なども、朔太郎の感傷の概念の性格と、それを中核にした作品の姿を示している。朔太郎から見た《人魚詩社》とは、まさしく感傷をキー・ワードにしてこそ成り立つ結社だった。

これらの散文詩のうち、「秋日帰郷」と「聖餐余録」以外は、ほぼアフォリズムの形式をもっている。従って、自立した作品としてではなく、断章を抜き出す形で論ずることも許されるだろう。

まず、さきの「魚と人と幼児」に見られた《神》とか《幼児》という発想が、どこから来てどんなふうに興味づけられているか、ということである。この時期、朔太郎は聖書をよく読んでいた。だから、その発想の根は、聖書のたとえば「マタイ伝」の中の、イエスのことば《まことに汝らに告ぐ、もし汝ら翻へりて幼児の如くならずば、天国に入るを得じ。されば誰にても此の幼児のごとく己を卑うする者は、これ天国にて大なる者なり》にある、と考えるのは自然であろう。イエス自身が神の幼児であり、イエスのように、己

を低くしなければ天国に入ることができない、というのは信仰の論理である。その論理に魅せられながら、信仰をもたない彼は、感傷をキー・ワードとする詩の論理にそれを強引に変換した、ということだろう。

「SENTIMENTALISM」においても、《幼児が神になる。》という一行がある。それに続けて、次の断章がきている。

幼児は真実であり、神は純一至高の感傷である、神の感傷は玲瓏晶玉の如くに透純である。神は理想である、人は神になるまえ硝子玉の如く白熱されねばならない。

真実は実態である、感傷は光である。

幼児の手が磨かれるときに、琥珀が生まれる。彼は真珠となる。そして昇天する。

〔SENTIMENTALISM〕第六、七連

哲人は詩人と明らかに区別される。彼は、最もよく神を知って居ると自負するところの、人間である。然も実際は、最もよく神を知らない、人間である。彼は偉大である、けれども決して神を見たことがない。

神を見るものは幼児より外にない。

神とは「詩」である。

〔SENTIMENTALISM〕第九、十連

奇蹟を啓示するものは神なり、神とは宇宙の大精力なり、而して之と交歓し得るもの人間の感傷以外にあること無し。

幼児と聖人は神に聴かれんために祈禱し、術学者および説教者は傍人に聴かれんために祈禱す。

前者の祈禱は「詩」なり、その最も単純なるものと雖も尚「詩」といふを得べし。後者の祈禱に至りては「演説」にして詩に非ずその最も幽邃深玄を極むる者と雖も尚詩形を借りたる論文に外ならず。而して祈禱に概念あることなし。

〔感傷詩論〕第二十八、二十九連

たいへん直観的、恣意的なことばの使い方がしてある。先にも書いたように、すでに詩の論理に変換されているので、《神》という概念も、むろん、信仰のレベルではなく、インスピレーションの能力のようなものとして考えられている。《神》とは《詩》であり、《奇蹟を啓示するもの》なのである。そしてこの《奇蹟》とはことばの關係によつて実現する未知のヴィジョンであり、イメージである。朔太郎はそうは言っていないが、彼の独断的に抽象された論理をたどり直せば、そういうことにならざるをえない。

《幼児》も、また、概念に汚されていない無垢としてとらえられている。これらの詩篇よりも、わずかばかり前に書かれたと思われる草稿ノート《全集第十二巻『ノート一』》でも、この両者の關係は、《幼児が幼児として生長するときにはいつかきつと神になる。成人は到底神になれない。最も賢い成人でも尚聖人以上になれない。

あらゆる天才は幼児が幼児として生長したものだ。』とされていた。《幼児が幼児として生長する。》ということは、神（詩）の子として宿命づけられたものが、神の子として成長することを意味する。そのことを言い換えれば、常識や既定のモラルなど、人と人との社会的交通を可能にする、通貨のような概念によつて、世界をとらえないということだろう。その概念的、実体的思考の排除ということ、すなわち《幼児》が、《神》であるような無垢、その狂気のような無垢が、朔太郎にとつてセンチメンタリズムであつた。

センチメンタリズムの極致は、ゴーガンだ、ゴッホだ、ピアゼレだ、グリークだ、狂気だ、ラジウムだ、蛍だ、太陽だ、奇蹟だ、耶穌だ、死だ。

〔SENTIMENTALISM〕第一連

哲学は概念である。思想である。形である。

詩は、光である。リズムである、感傷である。生命そのものである。

哲人も往往にして詩を作る。ある観念のもとに詩を作る。勿論それ等の詩（？）は、形骸ばかりの死物である。勿論、生命がない。感傷がない。

然るに、地上の白痴は、群集して礼拝する。白痴の信仰は、感動でなくして、恐怖である。

下品の感傷とは、新派劇である。中品の感傷とはドストエフスキイの小説である。上品の感傷とは、十字架上の耶穌である、私の涅槃である、あらゆる地上の奇蹟である。

大乗の感傷には、時として、理性がともなふ。けれども理性が理性として存在する場合には、それは観念であり、哲学であつて『詩』ではない。

感傷の涅槃にのみ『詩』が生れる。即ち、そこには何等の觀念もない、思想もない、概念もない、象徴のための象徴もない、芸術のための芸術もない。

〔SENTIMENTALISM〕第十二、十三、十四連

こうして感傷の概念は、錯乱的に拡張され、段階化され、聖化され、前言語化されている。そこから詩が生まれるとされている《感傷の涅槃》とは、哲学や観念、理性的思考を溶融した、ほとんど無意識化した心的領域のように思われる。ここで当然、社会的に流通している感傷の概念もあるわけだから、それは段階づけられざるをえない。観客の涙を絞る新派劇は下品であり、リアリズム小説のドストエフスキイの感傷は中品に位置づけられる。ではなぜ、最高段階の感傷が、十字架上のキリストや釈迦の涅槃にたとえられているのか。いろいろなことが考えられるにしても、そのもつとも重要なことの一つは、そこで地上の論理や理性を超越した《奇蹟》が実現したからだろう。「感傷詩論」でも《耶穌の素足は砂にまみれ、その手は奇蹟を生み、その言葉は感傷に震へたり》《祈禱とは奇蹟を希願ふの言葉、而して詩は地上の奇蹟》と述べられている。ドストエフスキイといえども、散文（リアリズム）では、ことばとことばの關係による、未知のあるいは非在のイメージという《奇蹟》を實現することはできない。朔太郎の考えでは、概念的な思考を無化し



た《感傷の涅槃》としての詩だけがそれを可能にするのである。

もとより、既成の詩の観念である《象徴のための象徴》も《芸術のための芸術》も、この言語上の《奇蹟》を行うことはできない。

しかし、彼は、すべての既成の思考の枠組みを溶融する、この感傷という無意識の表現を、結局、前時代のキー・ワードである《象徴》ということばで、呼んでみるしかなかった。《感傷が白熱するとき言葉は象徴の形式を帯ぶ。》（《感傷詩論》）と言うように。

朔太郎は、自分でもよく分かっていない、この《象徴》というタームでは、その枠組みを越えている、次のような《光》と《色》の対比、対立させられている領域が、何であるのかをうまく語れなかったのではないか、と思う。

光は『形』でなくて『命』である。概念でなくてリズムである。光は音波でもある、熱でもある。ええ、でももある。所詮、光は理解でなくて感知である。

光とは詩である。

（《光の説》第六、七連）

光は色の急速に旋廻した炎熱リズムである。光には七色ある。理智、信条、道理、意志、観念、等その他。

（第九連）

色は悉く概念である。

（第十二連）

《感傷の涅槃》という概念 — 言語革命期の萩原朔太郎

色が色として単に配列されたものは、哲学である、科学である、思想である、小説である。

色が融熱して廻転を始めたときに、色と色とが混濁して或る一色となる。けれども夫れは色であるが故に尚概念である。すなはち感傷の油を差して一層の加速度を與へた場合に始めて色は消滅する。すなはち『光』が生れる、すなはち『詩』が生れる。

（第十五連）

むろん、《光》も《色》も比喩として使われている。本来、自然界の色は連続的である。たとえば黄、黄緑、緑、青、藍の差異は、概念による相対的な区別に過ぎない。しかし、いったんその区別を受け入れると、世界はあたかも絶対的に先験的に、そのように分割されているかのように錯覚してしまう。対象的な世界を《理智、信条、道理、意思、観念、等》の、すでに與えられている概念的な差異で捕らえることは、あたかも色の分割を絶対的なものとして受け入れることに似ている。哲学や科学、思想や小説は、世界を色（概念）として配列（区別）することを疑わないところに成り立つ言語だ。朔太郎のアフォリズムにおける《色》の比喩は、これを言い直せば、以上のようになるだろう。

それに対して《光》は、《色》のような概念的な差異を無化するものとして思い描かれる。《光は色の急速な旋廻した炎熱リズム》であり、そのような概念の区別が終わったところで《光》として現れてくる感傷こそは、無意識の領域であらう。本当は、意識下にお

いて非実体的に流動し溶融するものの比喩ということなら、別に「光」ではなくても、「水」でもよかつたかも知れない。しかし、そうならなかつたのは、「色」との対概念で呼び求められたということ以外にも、時代的影響があつただろう。

このことは、すでに大岡信や磯田光一によつて、指摘されているが、明治末年に『梁塵秘抄』の一部が発見されたのにもない、当時の詩歌や文芸の世界に光明賛仰のテーマが広がった。むしろ、それが広がるには幸徳秋水らの大逆事件に象徴される、陰鬱な社会的な背景があつたが、特に北原白秋の詩集『白金之独楽』歌集『雲母集』や、斎藤茂吉の歌集『赤光』『あらたま』などに光明思慕の傾向が著しい。大岡信は、おなじ光明思慕と言つても、白秋の詩歌に見られるものは、「一点の翳りもない煌煌たる白金光の輝き」であるのに対して、茂吉の「光」は『翳を排斥せず、むしろさまざまに翳によつて鈍くされ、曇りさえしている「潜光」にはかならなかつた』（萩原朔太郎）と、その性格の違いを指摘している。

そして、大岡は更に萩原朔太郎の「光」への執着も、こうした時代的な雰囲気のなかで生じた現象であるとした上で、『朔太郎の熟知している光は、発光体そのものとしての彼自身の肉身に食い入つており、疾患と切り離すことができず、物象から「全く新しい有機体を化成する」働きにおいてこそ「光」であるような光、言いかえれば、どつぷりと生理の間につかつている光である』と、述べている。それぞれの光現象の違いが、うまく言い当てられているが、朔太郎の場合は、感傷、センチメンタリズムとの関連が見失われてはならぬだろう。「光」とは感傷であり、感傷とは概念的思考の下

に隠されている無意識であり、また、その領域へのイマジネーションの働きである、と見ることができる。もつとも、朔太郎はそのイマジネーションをもつばリズム概念で考えようとして、論理的に偏向を重ねていくことになるが……。

これらのアフォリズム風の散文詩が書かれていた頃、やはり、「光」について、彼は前にも引いた草稿ノートに、次のような記述をしている。

此頃僕の内部で何かえたいのわからぬ奇異な光が受胎して居るそいつがだんだんあばれ出す。

併しまだ外壁が厚いので容易に外部へはみ出して来ない。それが非常に苦しい。実際、所産前の窒息的苦悩だ。毎日わけのわからないことを紙片に書いて居る。いよいよセンチメンタルの涅槃が近づいて来たやうに思ふ。天地がまぶしくて瞳がくらみさうだ。九月の太陽は密雲に蓋はれて居る。何をみても輪光がみえる。これは歓喜だ。実に針のやうな苦痛だ。絶息だ。たまらない。

(ノート一)

この「何かえたいのわからぬ奇異な光」は、感傷という無意識から発しており、しかも、それをことばにしていくことは確実にこれまでの詩的規範を越えてしまつて居るから、自分でもわけのわからないことを書きとめているという実感があるのだろう。もとより、そこで課題になつて居るのは、たんに口語自由詩というものではない。むしろ、口語自由詩が現代の詩たりうるような、ことばの質が

試されていたはずである。その詩史的な臨界点が、朔太郎という個人の中で実現する快樂と苦痛が、おそらく《センチメンタルの涅槃》ということばで自覚されている。

では、その《センチメンタルな涅槃》は、具体的にどのような詩作品として現れていたのだろうか。まず、「感傷の塔」〔詩歌〕大正三年十月を引いておきたい。

塔は額にきづかる、

蛭をもって窓をあかるくし、

塔はするどく青らみ空に立つ、

ああ我が塔をきづくの額は血みどろ、

肉やぶれいたみふんするすれども、

なやましき感傷の塔は光に向ひて伸長す、

いやさらに伸長し、

その愁も青空にとがりたり。

〔感傷の塔〕第一連

わたしたちはすでに白秋において、感傷それ自体が無自覚なまま詩の主題となる、いわば飽和点となるところまで来ていることを見てきた。しかし、ここでは主題どころではない。感傷は詩人の主観にまつわりつく情緒でも感情でもなく、客体としての物のように対象化されている。朔太郎はメタファーという方法を知らない（自覚がない）ので、おそらくこれを象徴と理解していたはずである。し

《感傷の涅槃》という概念 — 言語革命期の萩原朔太郎

かし、この隠喩的方法によって出現してきたのは、まさしく未知のイメージであった。それは額の肉を血みどろに破って築かれ、空に向かって鋭く立つ青い塔であり、それは光に向かって伸長しつづけている。もとより、この《感傷の塔》は痛ましい受難のイメージとして、彼の内部の自己破壊的なりビドーの姿を映しだしている。

先に見たように、感傷は《光》でもあった。そうであれば、次の「磨かれたる金属の手」〔詩歌〕大正三年十一月における、光る手のオブジェも感傷の表現にほかならないだろう。

手はえれき、

手はぶらちな、

手はらうまちずむのいたみ、

手は樹心に光り、

魚に光り、

墓石に光り、

手はあきらかに光る、

ゆくところ、

すでに肢体をはなれ、

炎炎灼熱し狂気し、

指ひらき啓示さるるところの、

手は宇宙にありて光る、

光る金属の我れの手くび、

するどく磨かれ、

われの瞳をめしひ、

われの肉をやぶり、  
われの骨をきずつくにより、  
恐るべし恐るべし、

手は白き疾患のらぢうむ、

ゆびいたみ烈しくなり、

われひそかに針をのむ。

(磨かれたる金属の手)

ここで《手》は、身体の一部としての有機的関連を断たれ、《金屬の手》というオブジェと化している。そして、その《手》は空中に遍在し、飛び交い、それが行くところはどこでも発光している。

そればかりか《炎炎灼熱し狂気し》、鋭く磨かれて、《われの瞳》や肉、骨を傷つけるのである。この暴力的、自己破壊的な《手》のイメージにも、朔太郎の無意識におけるリビドーの危機が感じられる。それはともかく十数年後の昭和になってから、西脇順三郎が《連想の暴風》(「超現実主義詩論」と呼んだ手法がここに明らかに出現している、と言わなければならないだろう。

ここまで見てくれば、朔太郎の言語革命期におけるキー・ワードたる、感傷の概念自身が変容し、無効化していることに気づくだろう。しかし、朔太郎はそれをほかのどういうことばで呼んでよいのかを知らなかつた。詩意識よりはるか先に作品の試みがあつたのである。そして、論理としてその落差を埋められないままに、彼の《感傷の涅槃》のモティーフ自体が失われていったのである。わたしたちは最初の詩集「月に吠える」の「序」(「詩歌」大正六年二月号に

前もつて発表された)の文章に、すでに感傷の概念を見つけることができない。かわりに登場してきているのは、感情というキー・ワードであるが、これの方がむしろ一般的に通用している感傷の概念に似ている。この逆説に近代詩が現代詩に転換していく過度期のアポリアというものがあるだろう。

終わりに、《感傷の涅槃》を表現している最高の作品「秋日帰郷」を取り上げねばならぬのだが、すでにわたしはこの長編詩を詳細に論じている(「聖三稜玻璃」と言語革命(上)」。ここではこれを含め、この小論で取り上げたすべての作品、これと同傾向の作品のほとんどが、「月に吠える」の収録からはずされたことだけを指摘しておきたい。いわば《感情》が《感傷》を追放したのである。