

萩原朔太郎「月光と祈禱」における「青い鳥」の解体と再構成

尾 高 悠 一

1

大正三年——この年が萩原朔太郎の生活史・作品制作史の両面において注目すべき問題を含んでいる時期であることは、既に数多の先行論によって指摘がなされている。また、それらのほとんどは翌年の初頭に「淨罪詩篇」という後記を添えられて発表された一連の作品群へ至る前段階として、この時期の作品を扱っている。

中でも小関和弘氏は「詩歌」大正三年五月号に発表された「月光と祈禱」における詩的主体の身体（こゝろ）の描かれ方に着目し、生身の書き手自身と作品中の「我」の分裂を自覚した上で（こゝろ）の詩的主体の對象化が行われているという点で、萩原の詩作の重要なターニングポイントになったことを評価する。またこの對象化には「描く我と描かれる我との分裂を統合したいとの希いが込められている」としてい

る。¹
一方、長野隆氏は本作品と同時期に発表された〈魚の遊泳〉等の共通した要素を持つ作品を比較分析し、「己れ自身の《再生》の場を母なるものに求め、その中に回帰せんとする理屈にならない衝動こそ、当時の萩原に深く刻み込まれた現実」と指摘した上で、本作

品を「母なる海」²。母なる胎内への回帰を意味する「遊泳」のイメージを萩原が最初に用いた作品であったと結論付ける。また本作品中の「マリア」は「性的リビドーの對象たりえる女」と「己れを育む「母」すなわち「聖母」の両面性を持っていたとも指摘する。³

右の小関氏および長野氏の指摘はそれぞれ重要な観点を含んでいるものの、本作品が同時代においていかなる読みをされ得たかという点に関しては、まだ考究の余地が残されているように思う。特に注目したいのは「月光と祈禱」がモーリス・メーテルリンクの戯曲「青い鳥」[Oiseau bleu, 1908 第三幕一場に典拠を持つという久保忠夫氏の指摘である。幸福の象徴である「青い鳥」を求めて旅をするチルチル・ミチルの兄妹は、「夜の宮殿」で月明かりの中を飛び交う無数の「青い鳥」の群れに出会う。彼らはお供の犬とともに鳥たちを捕まえるが、やはり一緒に旅をしている光の精に照らされた途端、鳥たちはすべて死んでしまう。一方、本物の「青い鳥」は兄妹たちの手の届かぬ高いところに逃げ去っていた——このエピソードが本作の下敷きではないかと推定されている。また萩原自身、妹の津久井幸子に明治四十五年二月二十五日に宛てた書簡等において「青い鳥」に言及している。大正三年時におけるメーテルリンクの受容状

況を考慮すると、「月光と祈禱」で提示される「月光の中」を遊泳する青い「くらげ」の群れのイメージを、「青い鳥」のこの場面と重ね合わせる読者が存在していても不思議はない。さらに「翡翠のくらげ」という表現が出てくるともなると、「翡翠」という言葉が意味することのあるカワセミから「青い鳥」への連想は容易である。しかしながら、久保氏は「月光と祈禱」において「青い鳥」がいかなる方法を以て消化されているかについては述べていない。本論文では明治末期から大正時代初期の日本における「青い鳥」の受容を前提とした上で、「月光と祈禱」の解読を試みる。後述するように上田敏以来のメーテルリンク解釈に則った文脈で受容されてきた「青い鳥」という材源が、どのように解体および再構成されているのかを確認することを通して、本作品の持つ性質を明らかにすることを本論文では目的とする。またそれによって、書き手と詩的主体の分裂がただ単に自覚されるのみに止まらず、詩を（書く）という行為の可能性が、作品内の時空間の操作——本作品に関してこの点について詳細に分析した先行論は管見の限り見当たらない——を通じて拡張されていった様子を照らし出すことが出来るだろう。

2

「月光と祈禱」発表時の日本における「青い鳥」の紹介状況をこの節では概観してみよう。神原貴教氏作成の「メーテルリンク翻訳年表」によると、現在確認されている限り、最も古い「青い鳥」の翻訳は「スバル」明治四十三年五月号に茅野蕭々が「金星草」名義

で発表した第一幕のみの抄訳である。同年九月の発行の「歌舞伎」百二十三号ではロンドンのヘイマーケット座において「青い鳥」を観劇して来た画家・南薫造のインタビュー記事「私が見たメーテルリンク「青い鳥」」(聞き手は吉田旭光)と、吉田による解説を付した南の提供による舞台写真の口絵が掲載されている。さらに翌月の百二十四号から十一月の百二十六号にかけて森ほのほによる「メーテルリンクの「青い鳥」の梗概」が連載された。翌年には長谷川天溪による観劇記が発表され、八月になると島田元麿・東草水の共訳による単行本「青い鳥」(実業之日本社刊)が刊行されている。この版はチルチルが「近雄」、ミチルが「美知子」等といった日本人の名前に直されている翻案物である。ロシア語版から島田が翻訳したものに東が英語版を参照して筆を加えていった旨が、東による「序文」に記されている。なおこの版では第四幕の「幸福の国」の場面は訳出されていない。また、四十三年から四十四年にかけて「スバル」に連載された森鷗外の「青年」には、主人公の小泉純一が、「青い鳥」第五幕三場の「未来の国」の場面に看取される「物質的」な「幸福」の肯定に疑問を呈したのをきっかけに、友人の大村と議論をする場面がある。

「月光と祈禱」発表に近い時期のものとしては大正二年に「スバル」五月号から九月号まで連載された斎藤寅一の翻訳や、同年十一月に「近代脚本叢書」の第十巻および十一巻として刊行された若月紫蘭による上下二冊の翻訳が存在する。特にこの時期はメーテルリンクに翻訳の許可を直接得たという若月訳が版元を改めて出版されたせいもあるが、「青い鳥」の翻訳や紹介が多く出ている。なお本

作品の日本における初演は大正九年、有楽座での新劇協会によるものである。

それでは「青い鳥」は「月光と祈禱」発表時、日本においてどのような理解の下に受容されていたのだろうか。先述の森ほのほによる連載の第一回目に付された前説から以下に引用してみる。

一握みに此劇の筋を謂へば、題名の「青い鳥」は幸福を意味して居て、之を人類を代表してゐる二人の小児が、種々の苦心を尽して探し求める。勇気を徴象した光の神と、人道の友と云ふべき大とが二人を援助して行く。総て出来事は、二人の兎の夢の間、クリスマスの前夜から朝へかけて、二人は三度「青い鳥」を求めて、終に望む所の眞の鳥は得られない。而も尚、鳥を探し求めやうとする勇氣は失はない。人間が自然から見れば、勝利者の宿命を持つてゐることを暗示して居る。是が此劇の中心思想である。

既にこの段階で「青い鳥」が「幸福」を表しているというポイントが押さえられている。また「青い鳥」を「得られな」くても「鳥を探し求めやうとする勇氣は失はない」という点を解釈して、「人間」が「自然」に対して「勝利者の宿命」を持つてゐるとのメッセージ性を導き出している。つまり「青い鳥」を得るかどうかがよりも、それを得ようとする「勇氣」という意志を持つ者が「勝利者」であると主張しているのだ。また、新渡戸稲造は「中央公論」大正二年十一月号に発表したエッセイ「死」の問題に対して「以下のように述べている。

うに述べている。

メーテルリンクの『青い鳥』——あれは読んでも面白い戯曲であるが、私はあの実演を並米利加で見たが、実に今でも忘れられない印象を受けた。爺さんと婆さんが小屋の前に腰掛けて眠つて居る。そこに孫が二人走つて来て『お爺さん、お婆さん』と声をかけると、二人が目覚まして孫を抱いて大変に喜ぶ。すると孫は、『お爺さん、お婆さん、あなた達は余程前に死んで了つたんぢやないですか』といふと、お爺さんがいふのに、『世の中では私達を死んだといふんだが、所謂死んだ人も世の中の人の忘れてゐる間は死んだといふんで、記念して呉れる人があると其度に生き返るんだ。』といふ所がある。それから同じ『青い鳥』の中に——あすこは芝居で見ぬと分らぬ所と思ふが子供等二人が墓場に行き、妹は『こんな淋しい所に来て怖い』と大きな声して泣く。すると兄貴の方が『何怖い事があるものか』というて一寸頭に被つて居る帽子に手を触ると、墓場が急に花園に変わる。詰り世の中に死といふものがないといふことを現はした所で、即ち頭の使い様によつて死ぬる生きるといふ事が定まるんで、多く主観的の現象と見做してよいやうに思ふ。

(傍線は本論文筆者による)

ここで新渡戸が言及しているのは第二幕二場と第五幕二場のことである。「頭に被つて居る帽子」というのは第一幕一場でチルチル・ミチル兄妹に「青い鳥」を探すことを依頼する妖女が、チルチ

ルに渡した青い帽子のことを指している。この帽子に付いたダイヤモンドを回転させると、パンや砂糖といった事物の精霊や、過去や未来の出来事を見ることが可能になる。岡田哲蔵はこの帽子について霊的な存在を感じるために必要な「超自然の直観」を象徴したものであるとの神秘主義的観点からの解釈を記している。また先述の森鷗外の「青年」においても、この帽子の登場場面を原文で引用して、小泉が絶賛する場面がある。さて、ここで新渡戸は「青い鳥」における「死」——ちなみに、メーテルリンクの『智慧と運命』[La sageesse et la destinée, 1898]中において「死」と「運命」はほぼ同じものとして言及されている——を「頭の使い様によつて」「定まる」「主観的の現象」と見做している。つまり、意識の持ち方によつて「死」というものの認識が変わってくる——それを克服出来るといふことを述べているのだ。ここでもまた、森ほのほの前掲文における「勇氣」と同様に「頭の使い様」すなわち個々人の意志そのものが重要視されている。「青い鳥」論においてはまた、日常世界に潜在する「幸福」や「神秘」の遍在をいかに見出すかというテーマを看取しているものも見受けられるが、これらと同様の系譜に含まれるものと考えても差支えなからう。

以上のような「青い鳥」観の底流にあるのは、明治後期の上田敏による理想主義的なメーテルリンク紹介であろう。既に菊田茂男氏がこの周辺の事情についてまとめているが、明治二十八年一月の『帝國文学』創刊号に「微幽子」の署名の下で寄稿した評論「白耳義文学」でメーテルリンクに言及した上田は、その十年後の明治三十八年より精力的な紹介を行うようになる。特に明治三十九年に明治大

学で行われた講演録「マアテルリンク」⁽¹⁾においては、人間の意志ではどうにもならぬ「運命」が人間に与える「圧迫」を避け、「幸福」を獲得するためのものが「智慧」であることを、メーテルリンクの諸エッセイから上田は述べる。また、「幸福」を健康や財産といった世俗的な「外部の幸福」と人間の内心に拠点を置く「内部の幸福」の二種類に分類し、前者を人間が思うように操作することは不可能だが、後者は「自分の心掛」次第で「智慧」で必ず得られるものであると説く。そして、人間はいかなる苦難に直面しても、努力や進歩によつて「どうかなる」という楽天的な「どうかなる主義」の提唱を結びとしている。つまり個々人の精神の持ち様による「運命」の克服に重心を置いて語られているという点で、先述した「青い鳥」をめぐる諸論の先駆けとなっているのである。

越智治雄氏は明治末期の劇文学——殊に「社会劇」——の受容が、演劇的な形象よりも思想的な問題を軸として行われる傾向のあったことを、明治三十年代のイブセン作品に対する評判を例にして論じている。そして、大正初期のメーテルリンク受容もまた、「古いロマンチックの夢ではない、その先きに新人生、新道徳を見てゐる夢である」(『モンナ・ヴァンナ』の内的研究)、「劇と詩」(大正二年九月)という「モンナ・ヴァンナ」Monna Vanna, 1902への島村抱月の評にも明らかなように、同様のコンテクスト上になされていたことを指摘する。萩原朔太郎は明治四十五年五月十六日の津久井幸子宛の書簡で、ゲアハルト・ハウプトマンの「救しき人々」Erisanne Menschen, 1891やヘルマン・スーダーマンの「マゲダ」(「故郷」の英題) Heimat, 1893等の観劇の感想を綴っているが、やはり「新

中」で詩的主体は開始する。またそのことによって詩的主体を包んでいる空間が、液体状の質感を持った「月光」で満たされていることも暗示される。安智史氏は同年発表の「殺人事件」(「地上巡礼」創刊号、九月)中の「私の探偵」という詩句等を例にして、助詞「の」が「私でも他人でもない二重性」を生み出すものとして機能していることを指摘しているが、⑥行目に登場する「月光の水」でも同じ働き——いわば(月光でも水でもない二重性)を生じさせているのは明らかであろう。詩的主体が「捉へん」としている「くらげ」(②行目)も(海月)という漢字を充てられるゆえに、「光」と「水」の物質的な差異が曖昧になっているというシチュエーションが一層強調されることとなる。

さて、そんな「くらげ」を「捉え」ようとすると詩的主体の「手」は、「身体」(ここでは胴体の意味に採るのが妥当であろう)から「放れて」伸長してゆく。④行目の「速きに」の前に「しきりに」が重ねられることによって、手の伸長運動の活発さが強調されている。この活発さは当然ながら詩的主体の「くらげ」に対する希求の激しさという精神的な欲求が、肉体に変容をもたらず形でダイレクトに反映されたものであると解釈することが可能である。

⑤行目で詩的主体の肉体にまともわりつく「藻くさ」は、「手」をどこまで伸長させても「くらげ」を得ることの出来ぬ不安を象徴したものであろう。さらに⑥行目で肉体が「月光の水にひた」っていることに改めて言及することによって、「くらげ」(海月)という字面にも象徴されている空間の質感の曖昧さもまた、不安の根源の一要素であることを確認し直すことになる。また、この行が順接の

助詞「て」で結ばれることによって、⑦行目に於ける「わが身」の「玻璃」への変容がこの不安の結果として生じたことが明確化される。「玻璃」すなわちガラスには透明さ・硬質さ・碎け易さという三つの属性が存在するが、これらに対応する形で①「わが身」自体の消失、②「わが身」の柔軟性の喪失、③「わが身」の崩壊という三つの危機的なニュアンスが重層的に込められているのを解説することが可能だ。⑦行目はさらに、疑問の終助詞「か」で行末が結ばれることによって断言を回避する形となっている。これによって詩的主体が「わが身」すなわち自身の肉体についてのコントロールを喪失しつつあることが暗示されている。そして、それは「玻璃」の属性から導き出される三つのニュアンスとも関連を持つ。また、「玻璃」(そして「月光」が)『温室』Series Chaudes, 1889の詩人としてのメーテルリンクを想起させ得る言葉であったのは、ここで記すまでもなからう。

⑧行目の「つめたくして透きとほるもの」が一体何を指しているのか明確には提示されていない。久保忠夫氏はこのフレーズについて「月光を浴びて青白く透きとおった」「海水の様子」であるとの解釈を付しているが、「くらげ」の寒天状の肉体の質感を想起させる。また、「つめた」いことと「透きとほ」っていることは「玻璃」にも共通している属性である。つまり、「水」と「くらげ」と「玻璃」という三つのアイテムが共有している属性を抽出し、主語を明確に名指すのを回避することによって、⑧行目もまた重層的なニュアンスを持つことになる。①周囲に満ちた「水」そのものの「つめた」さ、②「くらげ」を「捉へ」られない絶望感、③詩的主体自身

の「身体」が精神の統率から乖離し「玻璃のたぐい」になりつつある危機感——この三要素が混然一体となって「流れてやま」ないのである。このような状況下で詩的主体の精神は「たましい」(⑨行目)と名指され、「ふかみにしづみ、／＼溺る、」(⑩～⑪行目)とまるで実体のあるもののように扱われることによって客体化され、「わが身」からの分離がなされることになる。まさに詩的主体は死に直面しているのだ。

「わが身」から分離しつつある「たましい」は結局、自らの意志の力でこの状況を克服することが困難となり、⑫行目から⑭行目にかけて、聖母「マリヤ」に「信願」(ここでは信仰や願いといった意味に採るのが妥当であろう)を届けようとする。

聖母の名前はヘブライ語で「マリヤム」もしくは「ミリヤム」とされており、一滴の水の意の MAR に海の意の YAM が重ねられた、あるいは女子言者や見神者の意を表す MYRIAM が語源となっているという。⁽²⁰⁾ また明治期の資料にも「マリヤ」の語源と海を結びつけた記述が見られる。⁽²¹⁾ さらに「マリヤ」については、生涯の終わりにその遺体が天を昇っていったという、いわゆる「被昇天」の伝承がよく知られている。つまり、この「祈禱」の対象は海＝水中、そして天＝空中という二つの空間のイメージを背負っているのである。それゆえ、希求の対象が「くらげ」＝「海月」であることも併せて、「祈禱」の対象として設定されていることに対して極めて強い制作構想上の作為を看取することも可能であろう。そもそも「海月」とは別に「くらげ」に充てられる「水母」という字面自体が、海の聖母である「マリヤ」を想起させる。つまり詩的主体が「与へしめて

よ」(⑭行目)＝「与えよ」と祈る、「翡翠のくらげ」とは「マリヤ」すなわち聖性と母性の両立した存在と等価なものである。「海」と「月」「くらげ」、「マリヤ」が言葉遊びを通して緊密に絡み合った空間が本作品には構築されている。

本作品は「月光の中」を遊泳する「くらげ」の群れの描写(⑬～⑯行目)によって閉じられるが、①行目と⑯行目は主語にあたるものが詩的主体から「くらげ」に切り替わっただけで、実質的に対をなしている。そのことによって詩篇全体がいわば円環的な構造を持つこととなる。⑮行目のドットとの連続よりも後の部分が付加されることによって、作品内の事象の流れが直線的なものから円環的なものに変わったことが表される。そして、群れをなして泳ぐ「くらげ」たちを詩的主体の周囲に広がる空間ごと、ループの中に閉じ込めてしまう。しかしながらそれによって、死の危機に瀕している詩的主体のもとに、再び生の時期が循環してくることを暗示しているのだ。同時に、詩的主体の求める「くらげ」＝「マリヤ」＝「聖性＋母性」の永続性あるいは普遍性も前面に押し出される。このような、内容ではなく詩篇そのもののフォルムに頼った円環状の時空の構築は、作品の外の「書き手」の意志の介入を強く示すものとなっている。またそれは「海」「月」「くらげ」等をめぐる字面を通じた連関性や連想、多層的な解釈を呼ぶ言葉の選択にも看取される。先述したように、詩的主体と生身の作者自身の分裂への自覚が本作品から看取されるのは既に小関和弘氏による指摘があるが、ここに浮上してくるのは作品内の時空を構築すること＝「書く」行為によって、(「書き手」自身が詩的主体に課せられた危機的な「運命」を克服しようとして

している可能性だ。作品内の時空間そのものの在り方を組み替えてしまうことよって、困難な状況からの出口を見出そうとするのである。

さて、前節でもまとめたように、本作品発表当時の日本において「青い鳥」は人間の意志の力を肯定する物語として受容されてきた。その観点から考えると希求の対象を自らの「手」で掴むことが出来ずに肉体と精神の分離に追い込まれてゆく「月光と祈禱」の詩的主体の姿は、それに挫折しかけているものであるといえる。そこで注目したいのが題名にも含まれている「祈禱」という行為である。本作品において「マリヤ」は先述した通り、「祈禱」の対象であると同時に、希求の対象に等価なものでもある。つまりここの「祈禱」とは詩的主体が希求の対象にストレートに働きかけるとい——自らの「手」で「くらげ」を掴もうとするのに相当する——積極的な行為とも（結果として）なっている。同時に「マリヤ」は水中と空中という二つのイメージを背負っている存在であるのも既に確認したが、それゆえに、詩的主体を包み込む「月光の水」で満たされた空間そのものが「マリヤ」の分身であるとも言える。「青い鳥」では日常生活の事物に潜む精霊たちとチルチル・ミチルが交流するが、それに極めて近い世界観が看取される。つまり本作品は「青い鳥」第三幕一場「夜の宮殿」の場面を表面的に借用しただけではなく、出典から解読され得た思想性をも組み込んだものとして読むことが出来るのである。ただ単純に「青い鳥」のストーリーがなぞられるのではなく、「鳥」が「くらげ」(海月)に改変され、「マリヤ」や「月光の水」で満たされた空間との文字を通じた連関が提示される。

また、それよって、「青い鳥」が再現されているという構造が「月光と祈禱」からは看取される。

4

最後に「月光と祈禱」が発表された同月、若山牧水主宰の「創作」五月号に発表された詩篇「春日」との比較を行ってみたい。本作品は「黎明と樹木」「遠望」「浮名」「利根川の岸辺より」と同時掲載され、「月光と祈禱」と同様に「純情小曲集」の「愛憐詩篇」のパートに「洋銀の皿」と改題の上で収録されている。久保忠夫氏は本作品と「月光と祈禱」が「同巧異曲」のものであり、室生犀星の連作「小景異情」中の一篇を下敷きしていると指摘している。

春日

- ①しげる草むらをたづねつ、
- ②なをを欲しさに呼ばへるわれぞ、
- ③ゆくゆく葉うらにざされて
- ④指も真紅にぬれぬれぬ、
- ⑤なほもひねもすはしりゆく、
- ⑥くさむら深く忘れつる、
- ⑦洋銀の皿をたづね行く、
- ⑧わが哀しみにくるめける、
- ⑨ももいろうすき日のしたに、

⑩ 白く光りて涙ぐむ

⑪ 洋銀の皿をたづね行く、

⑫ 草むら深く忘れつる、

⑬ 洋銀の皿はいづこにありや。

(各行頭のナンバーは筆者による)

初出版と単行本版に於ける大きな異同としては③行目の「さされて」が「ささくれて」に改められている点が挙げられる。「葉うらに」という言葉に該当部分が修飾されている点および、「習作集」第九巻に収録された本作品の異稿では「さ、くれて」になっている点を考慮すると、脱字である可能性が極めて高い(また筑摩書房版の全集でもそう判断されている)。よって本論文ではこの部分に関しては「ささくれて」であることを前提として読解をする。

本作品の詩的主体は「洋銀の皿」を探して、自らの「指」が「葉裏」のざらつきに傷つけられて血まみれになるのも構わずに、一日中「草むら」の中を走り回っている。②行目「何を欲しさに呼ばへるわれぞ、」という自分自身を突き放して表現している描写は、「月光と祈禱」に看取される身体描写を通じて自身の客体化と重ね合わせることも可能であろう。しかしながら、本作品で詩的主体「われ」の希求の対象となっている「洋銀の皿」は⑥行目そして⑩行目の「忘れつる」というフレーズからも明らかなように、元々は「われ」自身によって所有されていたものである。そして⑧行目から⑩行目にかけては、「われ」の「哀しみ」の象徴である春の夕方の「ももいろ」がかった日ざしを浴びて、「洋銀の皿」が「白く光りて涙ぐむ」⁽²⁾、つ

まり詩的主体の抱えている悲哀の感情を共有しているということが記される。ただし、詩的主体の感情の投影された「ももいろ」の光を単純に反射して「涙ぐむ」のではなく「白く光」という部分に「洋銀の皿」の独立性も読まねばなるまい。「洋銀の皿」は決して「われ」から欠落した「われ」の一部分ではない。「われ」の所有物であり「われ」の感情を共有する存在ではあるが、完全には「われ」とはイコールで結びつけることが出来ないのである。これは「月光と祈禱」に看取される〈書き手〉自身と詩的主体の関係性と相似形を描いている。

しかしながら、本作品の詩的主体は「月光と祈禱」のように「祈禱」など捧げることもなく、最後まで自分自身で「洋銀の皿はいづこにありや」(⑬行目)と問い続ける。自分の希求の対象がどこにあるのかわからないことを嘆くばかりで終わるのである。「月光と祈禱」で詩的主体自身が光の中を「泳ぐ」ことによって空間そのものを水中へと変容させていったような主体性はない。また字面の操作と内容との緊密な連関もここにはみられない。希求する対象を手に入れることが出来ず彷徨する詩的主体という構図で共通する作品が、同時期に発表されているにもかかわらず、これだけの差異が生じたのはやはり〈書く〉という行為の対象化の有無によるものであろう。

「青い鳥」という出典の解体と再構成を通して、「月光と祈禱」で成し遂げられたのは、詩的主体を包む空間(月光の水)、希求の対象(「くらげ」)、そして「祈禱」の対象(「マリヤ」という三者の一致であった。またこれら三者を一致させることにより、詩的主体自身の行為)「泳ぐ」こと)によって生み出され、詩的主体を包

んでいる「光」と「水」の境界が曖昧な空間に希求の対象に「祈禱」の対象を、詩的主体自身が掴むことが出来ないという閉塞した状況が描き出される。そして、この一致の中心には「海」と「月」をめぐる言葉の操作が軸として据えられている。詩的主体はこの状況を「祈禱」によって突破しようとするが、既に述べたように、作品の外の（書き手）の介入が暗示される形の決着がもたらされることとなる。つまり、ここには（書く）ことの対象化（を通した典拠の解体と再構成）によって生じた閉塞を、やはり（書く）ことの対象化（を通した作品内の時空間の変容）によって克服するという構図が看取される。

「月光と祈禱」は先行論でも指摘されている通り、詩的主体と（書き手）の分裂に対する自覚の可能性が示されている点で、萩原朔太郎の作品制作史において画期的な一篇であった。しかしながら、それはただ単に自覚のみには止まらない。詩的主体と（書き手）の分裂によって詩的主体は極めて危機的な状況に追い込まれる。そして、そのような状況の克服への道もまた——詩的主体の「祈禱」という行為を間に配置した上で——この分裂によって見出されるのである。つまり「月光と祈禱」は、詩的主体と（書き手）の分裂が一体何を起こし得るのか、「青い鳥」の変奏を通じて、その可能性を提示してみせた作品であるといえよう。

注

(1) 坪井秀人「光る手」といためる手——ブレ《浄罪詩篇》の側面
 《名古屋大学国語国文学》五十五号、昭和五十九年十二月↓坪井秀人「萩

原朔太郎《詩》をひらく」平成元年四月初版、和泉書院刊]等。

(2) 小関和弘「浄罪詩篇」への道——朔太郎詩の問題の所在——
 《語文論叢》九号、昭和五十六年九月↓坪井秀人編「日本文学研究資料新集24 萩原朔太郎・感情の詩学」昭和六十三年六月初版、有精堂刊。
 ただしこの論文で分析されているのは「月光と海月」に改題された「純情小曲集」の収録バージョンである。

(3) 長野隆「萩原朔太郎・陰面の原理」《詩論》七号、昭和六十年六月↓同十号、昭和六十一年十二月↓長野隆編「萩原朔太郎の世界」昭和六十二年六月初版、砂子屋書房刊。本論文では昭和六十三年四月再版の単行本を参照した。ちなみに北川透氏は本作品の「くらげ」を「もやもやとした性的な鬱屈のなかにいる（われ）が、求めても求められない性愛の対象の象徴」《萩原朔太郎《言語革命》論》平成七年三月、筑摩書房刊）であると解釈している。

(4) 北川冬彦解説・久保忠夫注釈『日本近代文学大系37 萩原朔太郎集』（昭和四十六年五月、角川書店刊）。

(5) この津久井宛ての書簡には以下のような記述がある。

「あ、然し思へば真の幸福といふものは得がたいものだ、私は今、脚本を作りかけて居る、その筋は、幸福と歓楽を求めんとしてその国を探し歩く旅人を主人公としたもので一寸「青い鳥」の筋のようなものである（略）」

なお、この時期周辺の萩原朔太郎とメーテルリンク作品の関わりを示す資料としては、この書簡の他に、明治四十五年五月十六日津久井宛て書簡で、同年の四月に帝劇で自由劇場が公演した「タンタアジルの死」の評判について触れたものが残っている。さらに「月光と祈禱」

発表の二年後になってしまいが、「詩歌」大正五年七月号に発表された詩的散文「握った手の感覚」には「凡ての近代西洋人は、私と共鳴する性格」を持っているとした上で、「好き」な「西洋人」としてアンドレーエフやガルシン等とともにメーテルリンクの名を挙げ、「月光と祈禱」で下敷きにされたのと同じ「青い鳥」劇中のエピソードが引用されている。また同年六月初旬にも高橋元吉に宛てられた書簡にも同じエピソードが引用されている。

(6) 神原貴教「メーテルリンク翻訳作品年表」(「翻訳と歴史」十六号、平成十八年七月)→ナダ出版センターホームページ <http://homepage3.nifty.com/nada/page044.html>。本論文では平成二十二年十二月一日午前三時三十分を取得したweb版のデータを参照した。

(7) 長谷川天溪「メーテルリンクの『青い鳥』を見る」(「早稲田文学」六十六号、明治四十四年五月)

(8) 末国善己氏は「青い鳥」と日本人——誤解されたまま愛されて100年」(「紡」三号、平成二十三年八月)の中で、島田・東訳の単行本を出版した実業之日本社の社員にはメーテルリンク流行の中心となった早稲田大学の出身者が多く、それが「青い鳥」の出版にもつながったのではないかという推測をしている。ちなみに東も早稲田大学の出身者である。

(9) 単行本は大正二年二月、初山書店刊。

(10) 岡田哲蔵「青い鳥」の象徴的意義」(「静観と思想」大正四年四月、警醒社書店刊)。

(11) 例えば岡田哲蔵の前掲評論の以下の部分にそれは窺えるだろう。「神秘は我等を包囲して居る。遼遠の境のみならず、眼前にある。否な

我等の内にある。学問や宗教が与へた過去の説明は悉く不完全を極めて居る。我等は深く反省し、密に観察せねばならぬ。否な我等自らがこの神秘なる力の中に居て呼吸に行動に脈絡相通じ波動相打つを感得せねばならぬ。(略)」

(12) 菊田茂男「メーテルリンク」(福田光治・剣持武彦・小玉晃一編「欧米作家と日本近代文学」第三卷 ロシア・北欧・南欧編)昭和五十一年一月、教育出版センター刊)

(13) 上田敏「マアテルリンク」(「明星」明治三十九年五月→六月)、「文芸講話」明治四十年三月、金尾文淵堂刊)。

(14) 越智治雄「明治大正の劇文学」(昭和四十六年九月、塙書房刊)。

(15) 久保忠夫氏は前掲書においてこの削除は「翡翠のくらげ」という朔太郎の「青い鳥」を打ち出すことの不利をさとしたためかも知れない」という推定を行っている。

(16) 安智史「ひびきの美学——萩原朔太郎の文語詩観」(「立教大学日本文学」七十七号、平成十年一月)安智史「萩原朔太郎というメディア ひき裂かれる近代／詩人」平成二十年一月初版、森話社刊)。

(17) 小関和弘氏は前掲論文において「月光の海に泳ぐ海月、(月)光と海(月)、といったエクリチュールの次元で既に、対象と言葉との融合が計られている」としている。また「月光の水」という表現についても、月光と水の境域が不分明にされたものであると指摘している。

(18) 大槻文彦「言海」(明治二十二年五月刊)、落合直文「ことばの泉」(明治三十七年一月第二十一版、大倉書店)、金沢庄三郎「辞林」(明治四十四年改訂第四版、三省堂刊)や山田美妙「大辞典」(明治四十五年五月、嵩山堂刊)といった諸辞書では「玻璃」もしくは「硝子」の項

目に於いて、この三つの語釈が共通して押さえられている。

(19) 久保忠夫前掲書。

(20) 竹下節子『聖母マリア（異端）から（女王）へ』（平成十年八月初版、講談社刊）。

(21) 一例として聖アルホンソ著 浦川和二郎訳『家庭叢書第壹編聖母マリア七の悲傷』（明治四十三年三月初版、天主堂刊）より以下に引用する。傍線部は原文ママ。

「(略) 福者アルベルトの解釈によると、マリアといふ名は色々の意味を有つて居るが、「苦い海洋」の義もある、善く当つた名と云はねばならぬ、海洋の真潮の鹹く苦いやうに、救主の御苦難を絶江す思ひやつて忘れさらなかつたマリアの一生は、実にせち辛い一生ではなかつたらうか(略)」

(22) 「青い鳥」の第一幕一場にはミチルが初めて対面した光の精のことを聖母のようだと形容する場面がある。さらにこの光の精の衣装は「月」の色をしていると設定されている。ただし、「スバル」連載の齋藤寅一訳では第二幕一場において、光の精の衣装が「日光の衣服」であると訳出されている。

(23) 「与えしめてよ」は動詞「与ふ」連用形+助動詞「しむ」連用形+助動詞「つ」命令形という構成によるフレーズだが、「しむ」を使役の意で採ってしまつと（「翡翠のくらげ」を詩的主体に）与えさせよという理解不能なものとなつてしまふ。文脈上、ここでは（与えよ）という意味に採つておくのが妥当であらう。

(24) 上智学院新カトリック大事典編纂委員会編「新カトリック大事典」第四卷（平成二十一年四月、研究社刊）の「マリア」の項目にお

いて、P・ネメシエギ氏は「普通の女の場合には相入れない女性の二つの理想像、すなわち、神のみに向かつて開かれておられるおとめの方と、子どもを温かく包む母親のあり方を共に実現した」女性がマリアであるとまとめている。

(25) 室生犀星は「五月の詩壇」（詩歌）大正三年六月）に於いて、本作品の「祈禱体を帯び」た「リズム」を評価しつつも「諸語の感動を性急に表はしてゐる」点を批判している。また同年の「詩歌」四月号に三月の前橋滞在（この時に初めて萩原と対面している）に材を採つた「祈禱」という散文を掲載しており、そこでは自己に存在する「私が所有する筈のものであつて頭はれざる物を喚起するために」なされるものが「祈禱」であると定義している。田村圭司氏は「萩原朔太郎の詩的達成——浄罪詩篇を軸にして——」（『帯広短期大学紀要』十七号、昭和五十五年三月）田村圭司編『日本文学研究大成 萩原朔太郎』平成六年五月初版、国書刊行会刊）において、この時期の室生と萩原の作品に登場する「祈禱」という言葉に不在の物を顕現させる行為という側面があつたと指摘する。

(26) 久保忠夫前掲書。ちなみに典拠となつたと推定されている室生犀星の「小景異情（その一）」（『朱槿』大正二年五月）「抒情小曲集」大正七年九月、感情詩社刊、再録の際（その三）に改題）の初出版は以下のような詩である。引用は『定本室生犀星全詩集 第一巻』（昭和五十三年十一月初版、冬樹社刊）による。

「四月なかばの曇り日に／芝草山の濃みどりに忘れつる／銀の時計をたづねゆく／銀の時計をうしなへる／こころ哀しや／ちよろちよろ川の橋の上／橋にもたれて泣いて居り。」

「濃みどり」の中に「銀」の時計を忘れてしまうというシチュエーションは確かに「春日」と共通する。しかしながら「春日」では、「葉うら」に傷つけられる指といった詩的主体の身体の描写や、「哀しみ」が夕暮れの「日」に投影されたりといった表現上の操作があるのに対し、こちらは「こころ哀しや」や「泣いて居り」といった単純な心情表現に終始している。

(27) 「白く光りて」を「皿」の、「涙ぐむ」を詩的主体「われ」の行為として久保忠夫氏は前掲書で注釈しているが、文の接続上考えにくい。後者の主語も「皿」であると考えるべきであろう。

付記 本論文に引用した萩原朔太郎自身によるテキストは初出に拠った「月光と祈禱」を除き、すべて筑摩書房版の『萩原朔太郎全集』全十五巻（昭和五十年五月～五十三年四月）を参照した。ただし必要に応じて全十六巻の補訂版（昭和六十一年十月～平成元年二月）を参照した部分もある。引用したテキストは適宜新字に改め、ルビは必要最小限なものだけ残した（ただし詩作品は除く）。またモリス・メーテルリンクの諸作品に関しては、『メーテルリンク全集』全八巻（大正九年十二月～十一年六月、冬夏社刊、復刻版は平成元年五月に本の友社より刊行）収録の鷺尾浩訳等も参照した。