

中原中也の「です・ます」調

疋田 雅昭

中原の論文の中に「詩人」という語を使用したものは多い。無論、この「詩人」という語の使用は、中原研究のみに現れる語ではないし、いわゆる「内包された作者」(W・C・ブース)など、一概に実体的な作家を措定したものでばかりでもない。その事は了解しつつも、ややもしたら無限定に実体的な作家像を導入してしまいそうな誘惑に駆られるこの、「詩人」という語の濫用……。

だが、こう述べる、詩なんだから「詩人」であって何の不思議があるかと思われるかもしれない。さらには、この語の使用こそが、中原という実体的な作者への接近に対しての警句の意味合いを含んだ受容理論的なふるまいであるという反論も聞こえて来そうである。しかし、「詩人」という語が、たとえ実体的な作者像への接近を排斥しようとしたものであったとしても、そこに何らかの詩の語り手のイメージを想定していることは間違いない。逆に言えば、我々は中原の詩を、その向こう側の強烈な語り手の存在を感じずに読むことは出来ないでいる。

その是非は別としても、「語り」という観点は、文学研究の方法の流行としてはもはや廃れつつある。にもかかわらず、ここで改めて中原の語り方に注目してみるのには、そこに極めて特徴的な中原の問題点が浮かび上がるからに他ならない。

1

口語自由詩の誕生を川路柳虹「塵溜」(一九〇七年)に見ることは、人見東明(円吉)の名著による反論も考慮すべきであろうが、ある程度は通説といつてよいだろう。いずれにせよ、小説においてはこの時期既に、言文一致を完成させていたことは言うまでもなく、言文一致

の研究において、詩について言及されることが少ないのは、いわば自明のことなのかもしれない。山本正秀から絳秀美に至るまで、言文一致の研究が、ほとんど詩について論じられないことが、何よりもそのことを物語っている。

ところで、この近代小説における言文一致の議論は、いわゆる二段活用の一段化などの問題よりも、むしろ山本正秀の膨大な史料の渉獵が^③跡づけるように、常に「文末」の問題に集中してきた。ここでの文末辞の問題とは、いうまでもなく、「き」「けり」「たり」「なり」などの使用から、「です」「だ」「である」調への変遷という形で顕在化し、山田美妙の「です」調の流行から尾崎紅葉の「である」調の完成へと流れてゆくマスターナティブとして語られてゆく。しかし、このマスターナティブは、裏に返せば、「だ」「である」調といった常体口語による、「です」調の敬体口語の排除の物語ともとらえることが出来るのだ。

山本正秀は、「です」の辞法について、「敬語感を伴った主観性が強く近代小説の客観描写には不適当なこと」をあげ、それが「主観的饒舌を助長」し、「小説文体としては不適格」になったと指摘している。この視線は、『浮雲』第二篇以降における「た」体への統括に「語りの中性化」への模索を見る柄谷行人や、「である」体の成立を重要視するという従来の見方をさらに詳細な形で跡付ける磯貝英夫^⑤なども同様である。

いずれにせよ、以後、近代小説において、文語はるか敬体口語が使用されることもほとんどなくなった。詩の口語化は、こうした散文の変遷に対していわば後発的に行われたのだ。それは、単に川路の詩が自然主義的な文脈の中から発生したということのみならず、朔太郎の詩も、ほとんど常体口語によってなされていることにも影を落とす

ている。むろん、北原白秋や西条八十など、童謡・童話作家でもあった詩人達は、多くの児童向けの詩を敬体口語で書いた。しかし、それはあくまでも児童向けであり、それは大正期には既に確立していた幼年向けの語り「敬体口語／通常の語り」常体口語という規範に則った表現法に過ぎない。

こうした目で大正の詩壇を眺めて見ると、口語詩の中で、「です・ます」調という敬体口語を多用する詩集は、およそ、児童を意識したものでない限り、皆無であることに気がつく。しかし、現存する中原の詩作は、およそ一九二四年頃からであるが、その初期のダダ詩において既に、です・ます調が多用されている。さらに、その後の「です・ます」調の変遷を追ってみれば、「春の日の夕暮」「サーカス」「生ひ立ちの歌」「羊の歌」「一つのメルヘン」「春日狂想」といった多くの絶唱にたどり着く。さらに、その時期も初期のダダ詩から、文也喪失後の晩年のものまで、詩人としてのほぼ全生涯にわたっているのだ。こうした中原の語り方の問題は、中原のただで考えているうちには、意外と気がつかれることがない。では、中原にとって「です・ます」調とは、いかなる語り方なのであるだろうか。

2

中原の詩に「神」の語が多くみられることは、既に多くの論者に指摘されている。中原の実生活が仏教的信仰に則していたのにもかかわらず、詩における「神」は不思議なほどキリスト教的である。この「神」の表象は、詩論においては、否定神学的に語られ、詩においては「神」を求める自己の姿、独白が描かれることとなる。

面白がらせにと怠惰のために、こんなになつたのでございます。
今では何も分かりません。

「聖浄白眼」というこの詩では、「神に」「自分に」「歴史に」「人類に」という章立てのなかで、「神に」だけが異質の文体となっている。こうした神への語りかけにおいて、中原の文体は突然他と対立した文体となる。「冷酷の歌」でも、「ああ、神よ」と始まる「1」においての敬体は、「2」「3」と元の常体に戻り、最後の「4」において「神様、これが私の只今でございます」と元の敬体に戻るという構造になっている。「悲しい歌」でも始まりの常体は、「2」において「あ、神様お助け下さい！」と突然敬体に変化し、その後再び常体に戻っている。「山羊の歌」所収の「寒い夜の自画像」は、草稿にある「2」「3」がカットされているが、「恋人よ」で始まる「2」は、所収部分と変わらぬ常体であるのに、「神よ」で始まる「3」においては「生活を言葉に換へてしまひます」と敬体に変化している。他に「聞こえぬ悲鳴」なども同様の構造である。

「です・ます」調とは、言つまでもなく聞き手に対する敬意であるが、神への呼びかけが多い中原詩においては、それらが突然の文体の変化として現前する。それは、ひとつの詩中での変化のみの問題ではなく、詩集においての前後詩との流れの断絶として⁶も同様である。さらに、ここで前述した柄谷の「語りの中性化」という観点を考えれば、常体から敬体の突然の変化は、突然の主体の現前化とも捉えらるるわけだ。

当然の事だが、この現前化は、単に「です・ます」調を使用すれば為されるわけではない。この語りが明確であるのは、文語・常体など他の文体との対比によって実現されているからだ。この対比こそが中原の語りの戦略であるのだが、中原の伝記的イメージの強烈さにより、この文体の異質性は、驕慢な「詩人像」と丁寧な「語り」の異質性という問題にすり替わってしまいがちなことに注意せねばならない。

こうした「詩人」の現前化は、章や聯という単位どころではなく、ある行で突然表出することもある。

竟に私は耕やさうとは思はない！

ざいつと茫然黄昏の中に立つて、

なんだか父親の映像が気になりだすと一歩二歩歩みだすばかりです

「黄昏」は、全体としては常体の詩である。これが、最後の自己表出において「歩みだすばかりです」と突然敬体を使用している。同じ『山羊の歌』収録の「憔悴」でも最後の「」において「気持ちの底ではヨミヨミヨミヨミ懐疑の小屑が一杯です」と同様の語りの変化を示している。こうした語り方の変容から、突然の自己表出を感じるのは、決して穿った解釈ではない。それは、これら該当部の直前において、前者では「私」、後者では「僕」という一人称が現れるからだ。未完詩篇でも、

今では私は

生命の動力学にしかすぎない

自恃をもつて私は、むづかる特権を感じます。

という「処女詩集序」。さらには「私はどうしようもないのです」「悲しい歌」「僕なぞはノ／愚痴つぼくなるばかりです」「寒い」「私は此の目でよく見たのです」「女給達」「僕はしやがんで……思ひ出したみたいにまた口笛を吹いたりします」「秋が来た」「僕は灯影に坐つてゐます」「断片」「僕は夕陽を拝みましたよ！」「倦怠」「あゝ私の心にも雨の日と、お天気の日と、／／その両方があるのです。」「海は、お天気の日には」「私はかにかくにがつかりました。……何とも面目ないことではございます」「泣くな心」などと

突然の「です・ます」調への転調は、やはり「私」「僕」という一人称とともに現れている。

むろん、これらの詩の多くは、先述したような「神」に對置した自己告白という図式からも逸脱している。中原に「述志」の系譜を見たのは中村稔であるが、これらの告白の系譜を「述志」ならぬ「述私」の系譜と呼びうるならば、中原の突然の「述私」の瞬間は、「僕」「私」という一人称の表象とともに、語り方の変容を伴い、その自己表出を実現しているのである。

オリエンタリズム批判などによるまでもなく、自己規定には、前提として他者規定の問題が浮上してくる。近代文学の自己規定に伴う絶対的他者性を「女」の表象に見出したのは桂秀美だが、中原の場合も例外でなく、その最初期のタダ詩から恋愛詩と呼べそうなものは多い。

嘗てみえたことはありませんでしたか？

それは初恋です

「初恋」

思いのほかでありました

恋だけは 恋だけは

「想像力の悲歌」

中原の詩には、その後「あなた」「おまえ」などの二人称を伴って様々な恋愛詩がかかれるが、そこでも多くの敬体が使用されている。特に初期の中原の敬体詩の多くは、これに相当させることが出来るだろう。ただ恋愛詩に関しては、『道程』(大正三年)に収録されるいくつかの詩篇などにも同様な敬体口語詩が見られるので、中原の特質ではないばかりか、高村光太郎の方がはるかに先駆的であったと言わね

ばならない。

3

「終聯で結論のよつなものを呈示するのは中原の常套の詩法、といふよりは思考の習慣ともいふべきもの」とは大岡昇平の言葉である。ここで、大岡は「古代土器の印象」について「それまでの詩句の示す明瞭な物語との対照において、不意に全体の意味を現すという構造になっているのである」と述べる。

泣くも笑ふも此の時ぞ

此の時ぞ

泣くも笑ふも

この詩の場合、今まで述べてきた形式と逆の構造になっている。この詩の語り方は「砂漠のたゞ中で／＼私は土人に訊ねました」という敬体口語の過去形である。それが二聯に至り「此の時」を語る時、それは突然、文語的な硬質な語りに変化する。

「ノート1924」に含まれるこの詩は、敬体口語／常体口語という差を、中原が詩作の初期段階からかなり意識的に利用していたことを示している。同ノートの詩である「春の夕暮」。

トタンがセンベイ食へて

春の夕暮は穩かです

という二聯での敬体口語による語りは、「呼！ 案山子はないか

あるまい」と、疑問と否定が繰り返される二聯、そして三聯における「嘲る嘲る 空と山とが」という倒置を経て再び「瓦が一枚 はぐれました」という敬体に戻る。ここに揺られてそして安定する「子守歌のリズム」を確認したのは佐々木幹郎だが、この転調と円環の揺動

を支えているのも、実はこの語りの変化である。

幾時代かがありました

茶色い戦争がありました

同様の例として、「サーカス」なども敬体口語が、詩の再帰的円環を支えている。サーカス小屋の内部を描写する四聯から七聯が常体口語で語られるのに対し、大きな歴史の一点としてこの瞬間を見つめる前半部と、再びサーカス小屋の外部へと視線を移す最終聯は、どちらも「ます」調の敬体口語で語られる構造になっている。

一方の転調の方については「羊の歌」などに顕著である。この詩の場合、「」においては「ことを！」という脚韻的效果で「神」への「祈り」を繰り返す、「」において「思惑よ、汝 古く暗き気体よ、／＼わが裡より去れよかし！」という硬質な文語調に転調している。そして、続く「」において

九才の子供がありました

女の子供でありました

という口語敬体に変化している。この語りは、最終聯の「」において再び文語調の語りに戻る構造になっている。前二詩の場合と異なり、この詩の場合、自己表出の問題とは異質の効果をねらっている。この「」にはボードレルの「仇敵」がエピソードとして引用されている。

我が生は恐ろしい嵐のやうであつた、

其処其処に時々陽の光も落ちたとはいへ。

詩の読者に、この章の解釈と無関係であるという方がむしろ不自然で

あるつと思わせるこのエピソード。前後の章の「恐ろしい嵐のやつ」「生」の間に挟まれたこの章は、まさに「時々」「落ち」「る」こともあった「陽の光」のイメージであったことは間違いない。(事実この章中でも「陽がいつばいでした」と語られている。)(このイメージを語る手段として「です・ます」という敬体口語が使用されているわけだ。

若松賤子の「小公子」以来、言文一致運動の中、多くの少女小説で「です・ます」調の語りが為されてきた。そうした語りが雑誌においてほぼ確定するのは「少女世界」(明治三九年)あたりであり、一方年少向きの語りとして「です・ます」調が全面展開されるのは、「幼年世界」(明治三三年)からである。よって中原が詩作を開始した大正末期には、「幼年向き」、「少女向き」といった「です・ます」調のイメージは確定しており、事実、大正の童話革新運動の中心誌であった「赤い鳥」(大正七年)は、その記事のほとんどが「です・ます」調の口語敬体である。

さらに、教科書に初めて口語敬体が導入されたのは、明治二〇年の『尋常小學校讀本』である。以来、小学教科書においては、敬体口語／文語という文体が継承され、明治三八年の国定教科書の常体口語の大幅導入に先だつて十八年間、敬体口語／文語という教育がなされていった。この国定教科書において初めて大幅導入された常体口語は、以来少しづつ文語を凌駕してゆくこととなるだろう。こうした常体口語／文語という対立のもとで、敬体口語は階梯の言語という位置を固定されたまま現在に至っているわけだ。中原は明治四二年の国定教科書第二世代にあたる。

以後の国定教科書の歴史は、常体口語による文語の排除の歴史である。従来、小学校に比べ比較的文語教材が多かった中学でも、大正九

年の三省堂の『中学国語教科書』などになるとほぼ常体口語文のみとなり、最後まで文語文を捨てなかった「国史」も、昭和二年版を最後に全文常体口語に改められている。考証によると「羊の歌」は昭和六年頃と考えられているらしいが、この詩の文語／敬体口語という対立は、あきらかに、こうした「です・ます」のイメージを背景に成立している。過去に存在した静謐な時間。子供の時間。それも「女の子」のイメージとして語られるこの章は、まさにこうした「です・ます」のイメージで語られるのに相応しい物語になっているわけだ。

こうした敬体と常体の対立による転調は、未刊詩篇にも見られる。たとえば、「別離」などは、全体として、「です・ます」の敬体口語で統一されているが、五章構成の中で「一、二、四各章に常体の聯が突然挿入され、中心の三章では、聯の中心で常体から敬体に切り替わっている。

「誘蛾燈詠歌」では二章で突然敬体に転調し十一行目から元に戻っている。三、四章では「わい」「ぢやい」「やす」「やない」「そやないか」「どすえ」など様々な方言をアトランダムに織り交ぜた文末辞になっており、最後の五章で再び敬体に変化する。この章には「メルヘン」という副題が付されており、同様の語りを使用している「一つのメルヘン」との関連も想起されよう。

ところで、敬体口語の使用は、文末が画一的になる為、どうしても冗長さを免れない欠点がある。「です」調が、言文一致の主役たり得なかった理由は、無論、それと無関係ではないだろう。しかし、中原にはその画一性を逆に利用しているような詩篇もある。

ポツカリ月ができましたら、

船を浮かべて出掛けませう。

波はヒタヒタ打つてせう、

風も少しはあるでせう。

「湖上」を音読すればすぐに、この「せう」の繰り返しですが、この詩に脚韻的效果を与えていることに気がつくはずだ。むしろ、この詩の音楽性には、七音や五音を中心に組み立てられたことも関与している。¹⁰同様な「でせう」の脚韻効果を利用した未完詩篇に「幻想」がある。

みなさん今夜は静かです

葉鐘の音がしてゐます

同詩集『在りし日の歌』の詩「冬の夜」である。この詩の場合始まりの章は、各聯の最後に「です」が配置され、「2」においては、「です」「やうな」「です」という形で脚韻を作っている。他に「一つのメルヘン」の各聯の最後の脚韻部分である「あるのでありました」「あるのでした」「あるのでした」「あるのでありました」という流れ、「幻影」の各聯最後の「でした」の繰り返しなどにも同様の脚韻意識が見られる。

4

他者意識。自己表出。円環。音楽性。神。倫理的宣言。振幅。転調。「です・ます」調に注目することによって、逆にいわゆる中原の詩の特徴とされるほとんどの論点が出そろうことになる。見てきたように、詩における敬体口語の使用は、中原の時代の詩壇に戻してみても、相対化しうる問題ではない。白秋、八十、賢治などと異なり、中原は童話・童謡の制作を全くしていないからだ。敬体はむしろ、そこから中原の異質性が伺いうる特徴であって、それを中原の詩の中で考えてみれば、中原研究の集中する問題領域、いわゆる中原的問題にたどり着くわけである。

中原を「日本のアウトサイダー」の一人と評したのは河上徹太郎¹¹

が、確かに、当時の詩壇の中でも、中原はいわゆる「主流」ではなかった。無論、それを敬体の使用に還元できるわけではないが、詩史的な観点から見ても、幼年を意識しない敬体の使用は少ない。もし、ここから更に、恋愛詩の語りかけの系譜とでも呼びびつる詩篇をのぞけば、中原のような敬体口語の多様は希有なのではないだろうか。

愛するものが死んだ時には、

自殺しなげありません

有名な絶唱「春日狂想」である。現在でも好きな中原詩アンケート等で常に上位に入るこの詩は、今迄述べて来たような中原詩の敬体口語の特徴を多く有している。

ではみなさん、喜び過ぎず悲しみ過ぎず、

テムポ正しく、握手をしませう。

全体で三章構成になっているこの詩は、「1」と「3」で敬体口語が使用され、文体上で円環構造をなしている。「3」では「1」からの敬体が「みなさん」という呼びかけからの対他敬語であることがわかる。この呼びかけは、「冬の夜」「十二月の幻想」などでも使用されており、両者とも「みなさん今夜は静かです」「皆さん、これは何かの前兆です、皆さん！」と敬体口語で語りかけている。この詩が我々の心を捉えて離さないのは、「愛するものが死んだ時には」という不可避的な悲劇による倫理的宣言が、「我等」という自己規定を伴った敬体口語により直接的に語りかけられているからに他ならない。こうした倫理的宣言は、中原の伝記的事項の知識の有無に関わらず、読者を同様の問題の当事者たらしめる感覚を喚起させている。

「それより他に、方法がない」とされる「自殺」。そして、それに

代わる唯一の選択として提唱される「奉仕の気持」も「もはやどつにも、ならぬ」が故のことと、「みなさん」と呼びかけられる「我々」は、非常に厳しい倫理的要求を突きつけられる。

「2」では、挿入される会話部分を除き、地の文は「です・ます」の敬体でなく、常体での語りに転調している。この章は、七音七音を一行とする二行一聯で構成されたように見えるため、ついそうしたりズムで読んでしまいそうになるが、実際には七音を中心にしながらも微妙にそこからずれていく行を含んでいる。

「奉仕」「今日」「丁寧」「日曜」などは拗音や長音、母音などの解積によって、無理に定型に即して読むことも可能であるが、「にっこり致し」「まぶしくなつたら」などの促音の場合は、前者は一字分と数えなければ七音に足りず、後者は「なつ」で一字としないと字余りになる。「2」をある一定の調子で朗読する場合、実はこうした部分に臨機応変な解釈を加えねばならないのである。

さらに、「草木を見直す」「話をさせたら」などはどつ読んでも定型を外れてしまつたろうし、「わたしは、なんにも」などは、わざわざ「なにも」としない所に逸脱の意図すら感じる。しかし、一方では「そこで以前より」という部分を「せん」と読ませる部分などには七音定型への意図を感じさせるのだ。

「にっこりした逸脱を無視し単純なリズムに身をゆだねれば、そこには「奉仕の気持」になった」「テムボ正しき」「日常が表象されるのだが、そのリズムの軌みからは、そこから逸脱する視線も現れる。

まるでこれでは、玩具の兵隊、
まるでこれでは、毎日、日曜。

まぶしく、美しく、はた俯いて、

話をさせたら、でもうんざりか？

ここには、自己を「奉仕の気持」に押さえきれないもう一つの視線がある。こうした逸脱を内部に含む「2」を受けた「3」における「テムボ正しく、握手をしませう」とは、もはや字義通りには受け取れない。我々は「2」において決して「テムボ正しく」はいられないからだ。にもかかわらず、この呼びかけは、「1」において「もはやどつにも、ならぬ」ことから来る唯一の選択であるとされる。「1」「3」における敬体による円環構造は、こうしたダブルバインドとして機能している。つまり「3」をアイロニーとして受け取れば、「1」の倫理的宣言の真摯さは嘘となる。かと言って、「2」は決して「3」における「テムボ正しき」「日常を保証してはいないのだ。

これを「詩人」の問題として捉えれば、中村稔の言う通り「人生との和解」も「握手」も「不可能」であつたに違いない。確かに、中原を知る（と思われる）我々にとっては、その「むなしさ」「こそが、この作品の魅力であろう。

一方、この詩も「花嫁御寮」と「ゴム風船」と我々の知り得ない時代の刻印を帯びている。落谷虹児による「花嫁人形」の初出は「令女界」（大正十三年二月）だが、詩画集『花嫁人形』の刊行は昭和十年、この詩の二年前である。一方、宮尾ゴム工業所により、今のようなやわらかなゴム風船の生産が開始されたのも昭和十年。しかし、やはり二年後には原料のラテックスは、経済統制によって配給制になる。詩中にある「花嫁御寮」と「ゴム風船」とは、両者とも「人生」「美しさ」に関連づけられているが、それは、もの悲しいメロディに「なぜ泣くのだろう」という憂いを秘めた「美しさ」、一方では確実に失われてゆく「美しさ」「美しさ」であつた。

しかし、詩語の喚起する時代感覚を越えて、中原の個人的伝記を越

えて、それでもこの絶唱が多くの人々を魅了し続けるのならば、それは我々に語りかけるこの語りと、「奉仕の気持」の実行も拒否も出来ないというダブルバインドにあるのではないだろうか。むろん、それをも「狂想」と呼んだ主体を想定すれば、話は再び「詩人」になるのだが……。

註

- ① 昭和五十年三月、『口語詩の史的研究』桜楓社
- ② 『日本近代文学のく誕生』一九九五年四月・太田出版
- ③ 『近代文体発生の史的研究』一九六五年・岩波書店 『言文一致の歴史論考』正篇・続編 一九七一年・一九八一年・桜楓社 『近代文体形成史料集成』成立篇 発展篇 一九七八年・一九七九年・桜楓社
- ④ 『日本近代文学の起源』再考
- ⑤ 『文学論と文体論』一九八〇年十一月・明治書院
- ⑥ 敬体を使用した詩篇は、『山羊の歌』において各パートに分散して配置され、『在りし日の歌』では数詩づつ連続して配置されている。
- ⑦ 中村の論は後述の『言葉なき歌』にあるが、その詳細については異論を呈した。『述志』の詩集『山羊の歌』、『立教大学日本文学』平成十年一月
- ⑧ 昭和五十四年五月、『中原中也』角川書店
- ⑨ 昭和六三年四月、『中原中也』筑摩書房
- ⑩ 他の中原詩の音楽性についての考察は拙説「詩の音楽性について」を参照されたい。『立教大学日本文学』平成十一年一月
- ⑪ 一九六一年十月、『日本のアウトサイダー』中央公論社
- ⑫ 一九七三年一月、『言葉なき歌』角川書店
- ⑬ 本格的な国産化は、一次大戦前後。ラテックスの実用以前は、ゴムをガソリンで溶解する製法だった。これは、大変危険で、火災や工員の健康面の問題があったという。『ぶっせん昔話』ライオンコム 宮尾利男 一九九八年一月