

1998年1月  
『立教大学 日本文学』79号

## 「述志」の詩集『山羊の歌』

——中原中也の詩的出発論争 その2——

詩とは「氣分」の一形態の把握である（中原中也）

中也も生誕九〇年を迎えた。近日新しい全集も刊行されることとなり、先だつて二冊の詩集が文庫本により、初出と同じ形態で刊行された。それにより、死後に刊行された「在りし日の歌」に対し、唯一完全に中原の手によつてなつた「山羊の歌」には、全体構成から詩一つ一つの配置にいたるまで、実に細かいこだわりがあることがわかるようになった。

当然今までも、この詩集から中原の詩的出発、さらには詩的変遷までを論じたものは数多いが、それらはほとんど、大岡昇平の提唱した「朝の歌」出発論を踏襲したものである。これに対するアンチテーゼとしては、中村稔氏が提唱する「寒い夜の自我像」出発論が有名である。氏の論は、中原の詩の本質に「述志」の系列を認めることから、新しい中原像をうちだしたものである。私は、中也時に、この「述志」の系列が存在することは認めながらも、氏は「朝の歌」に代わり「寒い夜の自我像」を詩的出発点と主張するあまり、それより以前、つまり〈初期詩編〉の中にも認

疋田雅昭

められる「述志」の系列を軽んじているのではないかといった山を前に論じた。

確かに〈初期詩編〉においては、まだその系列の内容が統制されていないという指摘は、その通りであろう。しかしそれだけでは、氏が中原の「述志」が確立したとする「寒い夜の自我像」が、「朝の歌」と同様、詩集の中で、あるパートの一篇にすぎない扱いしか受けていないという点が不可解なのである。その前論に続き本論では、〈初期詩編〉における「述志」が、まだ試行錯誤の過程にあるとしても、そうした系列の存在は、「山羊の歌」全体を買いたものであり、それがこの詩集の性質と深いかわり合いがあることを論証したい。

### 1 「春の日の夕暮」

「山羊の歌」における「述志」のフレーズを追ってみると、

瓦が一枚 はぐれました

という冒頭詩「春の日の夕暮」にまで遡れる。この「瓦」の解釈については諸説ある。

吉田隆生氏は、この「瓦」と「はぐれる」の連結を不自然とし、「はぐる」(まくるの意味の方言)をその根源と推測しているが、山口の方言との関係が十分立証されていない。さらに同氏は、この部分に、「中原固有の時間の獲得」を見ているが、もし吉田氏の言う様なイメージの為の「瓦の剝離」ならば、やはり「はがれる」ではない「はぐれる」という動詞の使用に対して疑問が残る。

吉田隆生氏は、この「瓦」を詩人の個人的な土地に限定しなかった。この「瓦」のイメージも、「どこかの街路の瓦屋根が一枚失われた」様に感じている。そして、その理由を「なぜだかわからないが、この詩人はそのことを強引に主張しているように見える」と曖昧にしているのである。これは、詩人としての詩の「感じ方」であり、同時に詩に対して、その自立性を重んじた「論じ方」の限界と言えるであろう。この詩は、中原詩における「瓦」のイメージをもっと他詩から考察する必要があるのだ。中原の詩には意外にこの語の使用が見られる。

「瓦」は「はぐれる」と言うよりは「めぐる」と言うイメージであろう。

吉本隆明氏は、詩のイメージを詩人の個人的な土地に限定しなかった。この「瓦」のイメージも、「どこかの街路の瓦屋根が一枚失われた」様に感じている。そして、その理由を「なぜだかわからないが、この詩人はそのことを強引に主張しているように見える」と曖昧にしているのである。これは、詩人としての詩の「感じ方」であり、同時に詩に対して、その自立性を重んじた「論じ方」の限界と言えるであろう。この詩は、中原詩における「瓦」のイメージをもっと他詩から考察する必要があるのだ。中原の詩には意外にこの語の使用が見られる。

「瓦」は「はぐれる」と言うよりは「めぐる」と言うイメージであろう。

毎日寒くてやりきれぬ。瓦もしらけて物云はぬ。「寒い！」瓦は不平さうでありました。「秋を呼ぶ雨」

「瓦」は「はぐれる」と言うよりは「めぐる」と言うイメージであろう。

「瓦」は「はぐれる」と言うよりは「めぐる」と言うイメージであろう。

「瓦」は「はぐれる」と言うよりは「めぐる」と言うイメージであろう。

「瓦」は「はぐれる」と言うよりは「めぐる」と言うイメージであろう。

「瓦」は「はぐれる」と言うよりは「めぐる」と言うイメージであろう。

「瓦」は「はぐれる」と言うよりは「めぐる」と言うイメージであろう。

「瓦」は「はぐれる」と言うよりは「めぐる」と言うイメージであろう。

「瓦」は「はぐれる」と言うよりは「めぐる」と言うイメージであろう。

「瓦」は「はぐれる」と言うよりは「めぐる」と言うイメージであろう。

「瓦」は「はぐれる」と言うよりは「めぐる」と言うイメージであろう。

「瓦」は「はぐれる」と言うよりは「めぐる」と言うイメージであろう。

を強調しているのか。「夕暮」のひたすらな「從順」さを強調しているのか。それが「從順」であること以外には、その理由は明かされていない。とにかく詩人は「夕暮」にだけは非常な非感を示すのであった。こうした夕陽への共感、

落陽は、慈愛の色の金のいろ。  
「夕照」  
海原はなみだぐましき金にして夕陽をたたえ  
「みちこ」

と「山羊の歌」において繰り返されている。

「春の日の夕暮」は、周知の通り「山羊の歌」の一番最初の詩である。この詩は、雑誌からの説者を別にすれば、当時の読者にとっては、初めて出会う中原の詩であった。そう考えれば中原は、「春の日の夕暮」をもってしてこの詩集を世に問うたと言っても過言ではない。にもかかわらず、大岡の論以来、ダダ時代から、中原自身が自己の時の出発点と書き残している「朝の歌」への過渡期的作品としてのみ扱われてきた。

しかし、資料的には、これらの詩全てが「朝の歌」より前であると云った確実な証拠はなく、初期詩集全体においても、それら必ずしも年代順であるとは言えない以上、大岡が提唱した過渡期的ラインの無批判な継承は危ういものと言えらるだろう。

この詩は、「ノート1924」（表紙に1924と書いてある草稿ノート）の中で、唯一「山羊の歌」に掲載されたものである。さらに、その後の発表作品の中でも、この時代の作品は、この「春の日の夕暮」のみである。つまり、生前一切発表しなかったこの時期の詩篇の中で、わざわざこの詩だけを選び、それも処女詩集の冒頭に置いたのである。

それには、この詩が「山羊の歌」本文印刷後にも、昭和八年六

い人に藝術的制作を可能ならしめんとする意向を知つてか知らないでか秘めてゐることそれである。  
「藝術論覚え書」

そして、その決定論は、二点目として、詩人でない者との絶対的な二元論に結びつく。それは、「藝術論覚え書」での（生活人）⇄（藝術家）から、「Me Voila」での（社交家達）⇄（よき心の人）、「小詩論」での（人間といふ社交動物）⇄（ランポオ・マラルメ）、そして「地上組織」での（俗人）⇄（天才）と現存している詩論の最初まで遡って行けるのである。

そして三点目は、詩人が目指すものである。「地上組織」では、神の存在は認めてもそれを表現するのは不可能である、よって神を感覚の範囲で歌うという理論がある。次の詩論である「小詩論」では、

生きることは老の皺を呼ぶことになると同一の理で想ふことは想ふこととしての皺を作す。想ふことを想ふことは出来ないが想つたので出来た皺に就いては想ふことが出来る。／私は詩はこの皺に因るものと思つてゐる。

と述べ、続けて「驚き」そのものを記録することは不可能だが、それ故に「驚き」の対象を記録するよりも、むしろ「驚き」の対象が自分にもたらす「想ひ」を重視することを主張している。絶対的な対象の把握を不可能とし、主客一致よりも主観そのものに注目する点においては、非常に現象学的視点である。そして、

元來思想なるものは物を見て驚き、その驚きが自然に甦らした想ひの統整されたものである筈なのだが、さうして出来た思想は形而上的な言葉にしかならないので、人間といふ社交動物は、その形而上的な言葉の内容が、品性の上に現じた場合の言葉に

月に「半仙戯」という雑誌に再出されていること、つまり、中原にとつて単なるダダ時代の過渡期的な佳作ではなく、ダダを脱却した後の詩と比べても自信作の一つだったという事情もあるだろう。

しかし、この「夕暮」を舞台にうたわれた「述志」が処女詩集「山羊の歌」の冒頭に置かれていることには、それ以上の意義がある。それは、この詩集全体が「述志」の系列で置かれたものであることや、この詩集全体の構成と密接な関係があるのだ。

## 2 中原の詩論における「述志」

「山羊の歌」の諸詩に因りて考察する前にふれておきたいことがある。中原の詩には、非常に多く、他者との「違和感」、「倦怠」、「悲しみ」などといった「気分」が表現されている。これらは、何故生じたものだったのだろうか。逆にいえば、彼は、何故ここまで「倦怠」や「悲しみ」を感じざるを得なかったのか。さらに、中原の「述志」の系譜に見られる、何もせずただ忍従して待つだけという姿勢。これは、一体何に由来するのだろうか。中原の残した数多くの詩論が、このことについてある示唆を与えてくれる。中原の詩の背景にある数々の詩論には、三つの特徴があると思われる。一点目は、自分が詩人であることは運命であるという絶対的な決定論である。

併し、幸じて詩人は神を感覚の範囲に於いて歌ふ術を得るのだ。

「地上組織」

一、美とは、宿命である。（中略）

藝術論が屢々餘りに空言に終わる事の多い理由は、藝術家でな

まで置換へたので、そして社交動物らしいそのことが言葉を個人主義者であらしめなくしたので、世界はアナクロニズムに溢つたのだ。と述べている。ここには、言葉にたいする根本的な不信感がある。つまり、言葉では、自分自身の「驚き」を完全には補らえられないという不信である。

こうした現象学的視点は、「生と歌」でも基本的には変わらない。ここでは、「人は」「あゝ」と表現するかはりに「あゝ」と呼ばしめた当の対象を記録しようとしたと想はれる」と、対象に対する「叫び」をとらえることが真の叙情芸術なのであるが、それ以上に人々が「叫び」の対象をとらえようとしてしまったので叙事芸術がはびこってしまったと論じている。しかし「叫び」を叫ばしめた「当の対象」を指し示すことは不可能なので、「叫びの当の対象と見ゆるものを、より叫びに似るように描いた」ため「表現（芸術）」は「生活」と別れてしまったと結論づけている。

さらにその不信感は、「河上に呈する詩論」において、「元來言葉は説明するためのものなのを、それをそのままうたふに用ふるといふことは、非常に困難であつて、その間の理論づけは可能でない。」と表されるに至るのである。

この図式が「藝術論覚え書」において、芸術の世界が「名辭以前の世界」の追及であるにとらえられた時、他の芸術形態ならともかく、詩論としては、根本的矛盾に突き当たった。つまり「名辭」によつて「名辭以前の世界」を示すというパラドックスに陥つたのである。

こう考えると、中村稔氏の「いつたい中原中也という詩人の不

思議は、言葉というものに対して限りなく不慣不安をもちつつづけていたのに、彼が詩人であることについては、生涯をつうじて、何の疑いもたなかつたということである」という指摘は頷けるものである。

しかし今見てきたように、こうしたパラドックスの自覚に至る過程には、常に言葉への不信感があった。この不信感、詩論の上でも、中村氏が断絶の年と指摘する一九二九年の「河上に昇する詩論」より前である「小詩論」や「生と歌」からも十分見られるのである。中村氏の論は、初期詩篇を習作期と考えるために、どうしても昭和四年になにかしらの区切りをつけようとしている様である。氏によれば、昭和四年時より前の詩論には「言葉に対する疑いがあり、その疑いが整理されていない」と言うが、以後の詩論において、はたして、どれだけそれらが「整理されて」いると言えるだろうか。むしろ、そうした「疑い」の存在は、中原の詩論すべてにわたっていることに注目すべきであろう。

中原の「氣分」とは、こうした詩人の姿勢を考えて始めて理解出来る。つまり、強く他者との違和感を感じる詩人であることは絶対的・二元論からくる宿命なのだが、常に自己の内部には、表現の道具とすべき言葉に対する強い不信感をかかえていたのだ。

この絶対的・二元論が、「違和感」「倦怠」「悲しみ」の告白といった時の系列をつくり、一方で、この内部のパラドックスが、一切の能動的行動を無意味にし、ただ何かを待っただけであるという中原の「述志」の姿を形作ってゆくことになるのである。

### 3 「山羊の歌」における「述志」の系列

本論のまとめとして、こういった「述志」の系列が、中原の詩の中で具体的にどう展開されているのかを見ることにより、「山羊の歌」という詩集が、どの様に「述志」の系列で貫かれているかを確認しておきたい。その前にここで「述志」とは何であるかをもう一度確認しておかなければならない。中原における「述志」とは、自己の生のありかた（いかに生きるか、又は死ぬか）についての詩中での独白である。

「春の日の夕暮」には、詩中に特殊な違和感の告白を残しながらもまだ「前進」という一般の述志に合うイメージがあった。しかし、これが「黄昏」になると、「竟に私は耕さうとは思はない」と詩人としての志を述べておきながら、「父親の映像」を氣にして「一歩二歩歩みだす」だけという、早くも心の動揺が見られる姿になるのである。詩人として生きることの厳しさが、早くも現れている。

そして、「夕照」の中では、

かゝる折しも我ありぬ

小兒に踏まれし

貝の肉。

と歌われている。この「小兒に踏まれし貝の肉」とは、詩人自身のイメージであろう。「貝」を踏みつけた「小兒」は、無論「貝」に対して何の悪意もない。しかし、踏みつけられた「貝の肉」の映像は悲惨である。「小兒」を純粹無垢な存在にとらえれば、より一層このコントラストは鮮やかであろう。にもかかわらず、詩人

は「かゝる折しも」、「剛直」であるが「ゆかしき」「あきらめ」を抱いて「歩み去る」だけなのである。はやくも、宿命に対してただ耐えるだけであるという、中原の「述志」の姿が確立されている。

風が立ち、浪が騒ぎ、

無限の前に腕を振る。

この「盲目の秋」のリフレインは、無限の浪費をくり返す詩人の姿であろう。その間には、詩人の悲痛な過去が通り過ぎて行く。もちろん「腕を振」ったとしても、何にもならない。それでも詩人は、それらの前で「腕を振る」しかないという姿である。このI部を受けてII部では

これがどういふことであらうと、それがどういふことであらうと、そんなことはなほさらどうだつていいのだ。

人には自恃があればよい！  
その餘はすべてなるまゝだ  
と、自己の信条を述べている。こうした、ある種自己に言い聞かせる様な「述志」は、

さらびやかでもないけれど

この一本の手綱をはなさず

この陰暗の地域を過ぎる！

その志明らかなれば

冬の夜を我は嘆かず

という「寒い夜の自我像」へとつながっている。「盲目の秋」の第二章、

平氣で、陽氣で、粟東のやうにしむみりと、

朝霧を煮釜に順めて、跳起きられればよい！

とは、明らかに「寒い夜の自我像」の「陽氣で、胆々として、何も己を賣らないことをと、わが魂の願ふことであつた」と同種の決意である。

忌はしい憶ひ出よ、

去れ！ そしてむかしの

憐みの感情と

ゆたかな心よ、

返つて来い！

と始まる「修羅街挽歌」では、「序歌」「日醉生」と、自己の過ぎ去った過去を悔恨し、その結果憔悴している姿を歌っている。そして「田獨語」では、「器の中の水が揺れないやうに、／器を持ち運ぶことは大切なのだ。／さうでさへあるならば／モーションは大きい程いい。」と現在の自己の理想を語るが、最後には、

しかしさうするため、

もはや工夫を凝らす餘地もないなら……

心よ、

謙抑にして神恵を待てよ。

と、恩恵を待つ姿勢になつてしまっている。中村氏は「回心」の意識が、昭和四年時の一連の作品から顕著になる指摘をしている。確かに、中原の二律背反な詩論は、実に出口のないものであり、この様な神の恩恵に結びついてゆくのも必然であつたかもしれな

い。しかし、前述した他の要素と同様に、「神」という語は、中原の

それ以前の詩にも見られ、それこそ夕時や短歌にも見られるものであつて、決してこの時期に突然回心がこつたわけではない。よつて、キリスト教的神の意識に注目することによつても、この部分を断絶とは考えがたい。むしろ、こうしたなすべき事が無い「述志」の姿が、ただ「神」に祈るしかなかつたという意味において、やはり現実的出口のない志であつて、その姿はただ耐えて待つだけであるという点においては、生涯変わらないものであつたことの方が重要である。

詩集「山羊の歌」は、「羊の歌」というパートで幕を閉じる。この「羊」については、従来中原思郎氏の、生家で山羊を飼つていたという証言と、「中原は羊年の生れであつた。「羊の歌」がある所以だが、同じ羊でも戦局的な「山羊」と自分を想像することを好んだ。「山羊の歌」の題名の由来はそこにある」という角川版全集の大岡氏の解説があつた。そして、それから十年後の五五年には、高森文夫氏の、山羊とは中原の渾名であり、耳が立ち、顎の細いことを自分の顔の特徴とし、同類としてマルメを引合いにだしていたという証言がある。一方、藤一也氏は、キリスト教の観点から、旧約聖書レビ記に現われる贖罪の山羊との関連を考えられている。

これらの証言だけでは、「山羊の歌」というタイトルの由来を決定しかねるのもちろんだが、どの論も少なくとも、「山羊の歌」の「山羊」が、中原自身のことであるという点においては、一致している。では、それに対して、この最終パートが「山羊」ではなく「羊の歌」と称されていることは、どういったことなのであろうか。

「羊」もののイメージが強いのではないか。「顎」とは、発話、摂食に関わる身体機能である。そう言つた意味において「顎が小さくなる」とは、生きる手段、歌う手段が消滅するイメージであり、こうした「生活」「言葉」を不要にしたところに、初めて、ただ「すべてを感じる」ことが出来るということではないか。ここには、前述した「小詩論」以来の、感覚が言葉へと変わつてしまうこと、そして生活がそうした言葉によつて成り立っていることへの不信感から始まり、晩年の「藝術論覚え書」における、  
一、「これが手だ」と、「手」といふ名辭を口にする前に感じてる手、その手が深く感じられてゐればよい。  
一、名辭が早く脳裡に浮ぶといふことは尠くも藝術家にとつては不幸だ。名辭が早く浮ぶといふことは、やはり「かせがねばならぬ」といふ、人間の二次的意識に屬する。  
という「名辭以前の世界」から「名辭の世界」、つまり感覚を名辭化させてしまう手段としての言葉の否定、そうした「生活」の否定につながるものがあるのではないか。しかし、「藝術論覚え書」でも、

一、而も生活だけすることは出来るが、藝術だけするといふことは藝術家も人間である限り出来ぬ。かくて、其處に、紛糾は、凡そ未だ替て誰も思つてもみななかつた程發生してゐるのであるが、そのことを文獻は殆んど語つてゐないといふも過言ではない。

とあるように、藝術家も「生活」を全否定することは出来ない。同論に「芸術といふのは名辭以前の世界の作業で、生活とは諸名辭間の作業である」といつている以上、現実生活において、完全

中原が、高森氏と親交があつたのは、昭和六年十二月からなので、「羊の歌」が作られた昭和六年の二月頃、どれほど自己を「山羊」と重ねて意識していたのかは分からない。自己を「羊」ではない「山羊」としたのか、それとも、自己が「山羊」であるという発想に対して、「羊の歌」を作つたのか。いずれにせよ、自己を「山羊」とする発想が、昭和六年末から七年六月頃までに何の脈絡もなく突然出てきたとも考えがたいので、やはり「羊」と「山羊」との間にはなんらかの関連があるものと思われる。

死の時には私が仰向かんことを！  
この小さな顎が、小さい上にも小さくならんことを！  
それよ、私は私を感じ得なかつたことのために、  
罰されて、死は来たるものと思ふゆゑ。  
あ、その時私の仰向かんことを！  
せめてその時、私も、すべてを感じる者であらんことを！

この「羊の歌」の最初の章に現われる「祈り」は「私」の「祈り」であり、それは当然、生きてゐるうちに「すべてを感じる者」であり得なかつた為に「罰され」る「羊」として歌われた、詩人自身の「祈り」の姿なのであろう。逆に言えば、ここには、生きてゐるうちは「すべてを感じる者」にはなれないという諦めがあり、それが、せめてもの死の時の理想につながつてゐるのである。そう考えると、「仰向く」とは、「うつむく」よりは一層「すべてを感じる者」であるイメージであらうが、それでは「顎」のイメージはどうであらうか。

吉田氏は、ここに「神の刑の具体的イメージ」を見てゐるが、それよりも同氏もその可能性を示唆してゐるような「すべてを感じる」なる「名辭以前の世界」などは実現しないはずである。ならば、せめてその時（現実生活が終わる、その死の間際）に、「すべてを感じる者」であらんことを！を祈るのは必然であつたらうし、その具体的イメージとして「顎が小さく」なることは、言葉、生活の否定によつてのみ実現する「名辭以前の世界」の体現に他ならぬ。

そう考えれば、この「羊」とは、必ずしも吉田氏の指摘するような「神から選ばれた人間としての詩人」が「挫折している姿」である必要はないだらう。むしろ逆に、現実においては「すべてを感じる得ない」という意識が、キリスト教的な、死を贖罪として救われる「羊」のイメージを呼んだのではないか。

吉田氏は、ここに「神の代行者たり得なかつた詩人の自責」を読み取つてゐるが、最初の詩論である「地上組織」でも、中原は、詩人の使命を「神を感じる範囲に於いて歌う」とし、「神」に對して、その力のおよぶ範囲を限定しており、中原と神との間には当初からはつきりとした断絶が意識されていた。中原にとつては「すべてを感じる得なかつた」ことは自明のことであつて、そのことを自責してゐるのではない。

むしろ前述して来た「詩論」や「述志」の詩の様に、こうした二律背反の生をどこまで真摯に生きてゆけるかが大事であつたのである。つまり、「すべてを感じる」ことが不可能である限り、誰でも、「罰されて」死は来る訳であり、むしろ「死」の贖罪が「感じ得なかつたことのため」の「罪」を浄化し、「すべてを感じる者」にしてくれる、そういった「死」に對する「祈り」を歌つてゐるのである。

そこで問題になるのは、「羊」と「山羊」との宗教的関連であるが、この両者に「神」が関係してくる以上、キリスト教以外の関連はありえないだろう。キリスト教関連の書物で、この両者が同時に出てくるのは、ほとんど宗教的儀式に関連したものである。そんな中で「マタイ伝」に、最後の審判における人類の運命を表現するために「羊」と「山羊」が対比され引用されているところがある。

羊を右に、やぎを左におくであろう。そのとき、王は右にいる人々に言うであろう、「私の父に祝福された人たちよ、さあ、世の初めからあなたがたのために用意されている御國を受けつぎなさい（中略）それから、左にいる人々にも言うであろう、「のろわれた者どもよ、わたしを離れて、悪魔とその使たちのために用意されている永遠の火にはいつてしまえ。第五章」<sup>20</sup> こうしたキリスト教における羊と山羊の關係について馬場嘉市<sup>21</sup>氏は、

羊とやぎは普通一緒に放牧される。やぎは粗食に甘んじる家畜だから、羊の食べ残した牧草や木の芽を食べるので共存が容易なのである。両者は最後の審判の絵画における人類の運命を表現するために引用されている。羊が救われたものを意味しているのは、おそらく羊の商業的価値が、やぎよりもまさっているからであろうが、もっともやぎよりも柔和だからとする学説もある。

と解説している。こうしたキリスト教的事情と、この詩において、死の時の自分を「山羊」ではなく「羊」に託したことは、無関係ではないだろう。つまり自分は本来「山羊」なのであるが、せ

つぎの「憔悴」は、前の「羊の歌」のそれを受け継いでいる。このエピソードは「すべての人々にとって、憔悴する時期というもののはくるものだ」という格言と、「まず、最初に乾きをもたねばならぬ」というカトリック・ド・メデイチの言葉である。詩人にとってこの「憔悴の時」、「最初」の「乾き」は、

そして、夜が来ると私は思ふのだった、  
此の世は、海のやうなものであると。  
私はすこししめてみる宵の海をおもつた

其處を、やつれた顔の船頭は  
おぼつかない手で漕ぎながら  
獲物があるかあるまいことか  
水の面を、にらみながらに過ぎてゆく

と、表現され、それは、まだ詩人が「寒い夜の自我像」での「陰暗の地域」と同様な所にとどまっていることを示している。「夕照」での「ゆかしきあきらめ」や、「寒い夜の自我像」での「陽氣で、坦々として、而も己を賣らないこと」という忍耐の決意は、「山陰の清水のやうに忍耐ぶかく／つぐむでれば倫しいだけだ」と、ここでも受け継がれている。そして、全てが「全体の調和に溶けて」ゆくことを希求しているのである。

しかし、こうした決意は、ここでは「怠惰」によつてすっかり萎えてしまつて、「世の人々」に従つてみようとするが、結局「自分に歸る」ことをくり返すのである。そして、詩風では「恋愛をゆめみるほかに能」がなく、より「ましな詩境にはいりたい」と思いつつも、「恋愛詩」を詠むだけの自分があるのである。ここには、詩人の宿命が、現実生活との相克を生み、詩人は憔悴さ

めて最後の審判においては、こうした「恩寵」を受けることが出来る「羊」として死にたいという、「祈り」なのではないだろうか。そうした恩寵ある「羊」として死ぬためには、どう生きればいいのかだろうか。こう考えて、初めてII章以降が理解されるのである。II章以降は、吉田氏のいうような「自己の俗物的要因の反省」ではない。それは、「思惑」「交際」「己の外をあまりに信ずる心」を否定し、「清楚のほかを希はず」「孤独に耐え」「貧しきわが夢のほかに興ぜ」ないという決意であり、これらは、むしろ、今までと同様の「述志」の姿勢である。

そして、III章になると、「ました」という口語調への転調により、過去のあるイメージが表出する。今までの荘重な文語体とのコントラストも鮮やかであり、そのシーンからは、他者との非常に調和した状態を感じさせる。これは、ボードレルのエピソードで見れば、恐ろしい嵐のような生の中に時々落ちた「陽の光」のイメージであり、II章から見れば、吉田氏の指摘するような「清楚」のイメージであり、さらにIV章から見れば、「思ひなき、おもひ」のイメージと重なるかもしれない。

しかし、その調和したイメージは、IV章で、ふたたび現実の「下宿の室に獨り」という状態に引き戻される。同じ文語体でも、II章の「述志」にあつたような決意は、もはやここにはない。自己の胸のうちを「顔生ゆる手匣」と喻え、孤独による憔悴につつまれているのである。この終わりが「……」となつているのは、吉田氏が指摘するようにI章の「祈り」に回帰してゆくのかかもしれないが、むしろ詩がここで終わらず、その憔悴が続いてゆくことを暗示しているのだから。

せられながらも、その両者の間を揺れ続けているという姿がより具体化している。

だが、もちろん詩人は、この「憔悴」した状態に完全に屈服している訳ではない。どんなに「一生懸命に従つて」みても「ひつぱつたゴムを手離したやうに」「自分に歸る」のであつて、それは「理想はいつでもはつきりしてゐる」からであり、「美の、核心を知つてゐるとおもふ」からである。

僕はその寂漠の中にすつかり沈黙してゐるわけでもない。  
僕は何かを求めてゐる、絶えず何かを求めてゐる。

と、「山羊の歌」最後の詩である「いのちの聲」はいう。羊の歌のパートにおいて、「羊の歌」が「孤独」からくる「祈り」に主眼を置き、「憔悴」が「現実生活との相克」からくる「憔悴」に主眼を置いておけるのに対して、この「いのちの聲」は、「何か」「それが」「希求する絶対」に主眼を置いている。そして、それは「誰もが望む」が「誰もがこの世にある限り、完全には望み得ないもの」であるという。

しかし、それらは「説明できぬ」ものであり、それ故に、直接的に歌うことも出来ないものである。よつて、「希求する絶対」に主眼を置く詩は、それを求める姿を詩にするしかないのである。こうして、中原の「述志」には、ただ自己の運命に耐えている姿に加え、そこに表現こそ出来ないが追いつく求める何かがあることを表現してゆくようになる。この詩風は、「在りし日の歌」の「葛天」「言葉なき歌」など、晩年の作に顕著になるものである。こうした晩年の作への転換を見せつつ、最後に、

ゆふがた、空の下で、身一點に感じられれば、萬事に於て文句

はないのだ。

と、一行のみの独立した章で、この「山羊の歌」は終了する。ここには、「羊の歌」で希求した「清楚」な「孤独」や、「憔悴」で希求していた「全体の調和」などのイメージがあり、それは、完全なる理想が得られないと悟った詩人の、現実世界最後における、せめてもの願いでもあるのだろう。

「山羊の歌」は、「夕暮」の出発から始まって、「ゆふがた」に調和するイメージで帰結するのである。この「いのちの聲」は、「山羊の歌」にまともな与えるために、詩集のしめくくりとして、昭和七年五月頃書かれたと推定されている。大岡の全集解説によると「最後に論理的にか倫理的にかその詩集になんらかの結論的なしめくくりをつける」といった中原の詩解が、詩集編纂にも現われているという。

前述したように「春の日の夕暮」から始まる「述志」の系列は、詩集全体にわたっているものであるが、その中でも最終パートは、三篇全てが「述志」の詩である。大岡の指摘する詩解はパートと詩集全体との関係にも現れているのである。

さらに、そこで展開される「羊」のイメージは、タイトルとの関係において、この詩集の「述志」の性質を決定づけている。もはや、この詩集におけるこのパートの重要性は疑いようがない。無論それは、この最終行も同様である。ここが、中原の詩で唯一、一行で一聯ではなく一章の扱いを受けていることも、そのことを裏付けている。ここに、中原の回帰的傾向という顕著な詩癖を考え合わせれば、詩集の「しめくくり」が、詩集の最初の詩と同じ「夕」のイメージになっていることは、偶然とは言えない。

ここに、一本の「述志」の系列が完結するのである。

中原の詩に繰り返し歌われる「倦怠」や「憔悴」は、今まで述べて来た様な詩論の二律背反性を考えれば、不可避的なものであったと、容易に理解出来るだろう。しかし、ここまでして中原が表現したかったものは、言葉では表現できないものであった。そこで中原がとった方法は、運命に殉じる自らの姿をそのまま詩にすることであった。

それが、詩人としての運命に殉じる姿、つまり「述志」の系列と、それによって生じた「孤独」「倦怠」「悲しみ」といった詩の系列なのである。

そう考えれば、この「山羊の歌」が「春の日の夕暮」から「いのちの聲」といった「述志」の系列に買われていることも、十分に納得出来る構成なのである。無論、これらの「悲しみ」や「倦怠」の原型は、前述したような詩人の生き方から生じる苦しい「叫び」であることは言うまでもない。

#### 注

詩・文章は「中原中也全集」(角川書店・五巻版)によったが、行数の制限で、改行の位置が異なるものがある。

(1) 例えば、「山羊の歌」の初出では、それぞれの詩が、途中で改行されないように編集されているため、見聞きの一つの詩なり章なりがおさまるようになっていた。

(2) 大岡昇平氏の論考は、「中原中也」(角川書店・昭和四九年一月)と、「生と歌」(角川書店・昭和五七年一月)にまとめられている。初出に対しては、かなりの訂正が加えられてい

るので、これらの単行本を定稿とする。以後、氏の意見について、特にことわりのない場合は、前者からの引用である。

(3) 「中原中也の詩的出発点論争」(『国語科通信』99号)

同論では、「朝の歌」の評価が、その詩的内容よりも、中原にとっての歴史的価値によるものが大きかったという指摘もなされている。

(4) 「文法」昭和四五年三月参照。

(5) 「中原中也」(浪漫主義研究会・昭和五一年三月)。

(6) 「吉本隆明歳時記」(日本エディタースクール出版部・昭和五三年)。

(7) 「事典・中也詩と故郷」(『中原中也必携』學燈社)昭和五四年八月)。

(8) 「中原中也・詩篇と伝記」(『中原中也必携』参照)。

(9) 「中原中也全集 研究篇」(角川書店)参照。

(10) 村上護「中原中也の詩と生涯」(講談社・昭和五四年)。

(11) 「中原中也詩集「山羊の歌」考」(『方』昭和四十七年八月)参照。

(12) 「聖符 口語訳」(平成二年・日本聖符協会)。

(13) 「新聖書大辞典」(昭和四六年・キリスト教新聞社)。

(ひきたまさあき 大寺院前助課程修士)