

二者択一の言語観の中で

中原中也の文体をめぐって

正田 雅昭

1

一九一四年の第一次世界大戦を経て、一九一六年七月『アンチピリンの第一回天上冒険』で初めて出版物として「宣言」を行ったダダイズムは、その中で速度・機械文明・戦争賛美の未来派に対して明らかにアンチテーゼを言明していた。

ぼくらは宣言する。自動車、が外洋汽船や騒音や観念のように、その抽象作用の遅さ^①において、ぼくらをひどくあまやかしてきたことを。(傍点は論者)

このダダイズムをいち早く日本に紹介したのは、一九二〇年(大正九)八月十五日附の万朝報の紫蘭「享楽主義の最新芸術 戦後に歓迎されつつあるダダイズム」羊頭生「ダダイズム一面観」であることは有名である。

一寸見たところが、此未来派の変態か、脱化か、兎に角立体派又は未来派の最新派の中に一括すべきやうな、或は思附をそこから発したらしく思はれる最新芸術の一は、いわゆるダダイズムである。

若月紫蘭は、ここで「変態」であれ「脱化」であれ、ダダイズムを未来派からの流れの中で捉えておきながら、その連続性を表現上の問題のみに限定している。

広告的に、公にされて居る其宣言書らしいものを見て、別に之ぞといった深い主張もあるらしくもなく、只奇をてらうといった風のあるらしいものである。其証拠には最近、『ジュ・セ・ツー』に現れた広告をみても、書かれていることはとにかくとして、文字の組方が……同じ頁の中に縦に組まれていたり横に組まれて居たり甚だしきに至つては斜に組まれたりして居て、内容よりも外形に重きを置いているようにも見受けられる。

若月は「深い主張もあるらしくもなく」とか「内容よりも外形に重きを置いている」と、ダダを思想面を排除した新形の形式至上主義文学と見ている。見ての通りその紹介は、未来派のそれとは異なり、歴史性を欠如したものであり、背後にある思想性を完全に排除したものであった。さらに若月ダダイズムの紹介は、はっきりとした否定的見解を持っている。そうした否定的見解については、同掲載された羊頭生も同様である。しかし、後者の場合

抑も未来派が勢力を失墜するやうになつた原因は、マリネツチを始めこの派の重だつた連中が、戦乱の渦中に巻き込まれて国家主義を唱道したのにある。戦争の惨禍を目撃した欧州の詩人文学者は、かかる残虐を出現せしめた根本の原因として、何よりも先に国家主義を呪詛した。

と、はっきりとダダイズムの持つ政治的意味にまで言及していたことに留意しておかねばならない。

しかし、この記事を後に回想する高橋新吉は、

私がこの『万朝報』の記事で、一番感激したのは、『文字の組方が……同じ頁の中に縦に組まれていたり横に組まれて居たり甚だし

きに至っては斜に組まれたりして居て、『』というところである。

と述べ、若月と同様にその表現的側面の奇異さにのみ注目する形で、この新しい文学潮流を受容することとなる。そして日本では、この詩人のダダ理解が、後のモダニズム詩に大きな影響を与えることとなった。こうして誕生することとなる高橋新吉による日本初のダダイズム詩集は、一九二三年（大正十二）二月『ダダイスト新吉の詩』という形で世に問われた。当時におけるこの詩集の受容がいかなるものであったのかということについて、「中央美術」大正十二年二月号の宣伝文は、大きな示唆を与えてくれている。

『新吉』とは誰？ 日本が最初に生んだ唯一人のダダイスト高橋新吉である。彼は生れながらにしてのダダである。むき出しの俣のダダである。ダダたらんとしてダダとなった人間ではない。彼の言葉、彼の生活、その俣がダダの詩であり、芸術である。実に驚嘆すべきダダ詩人である。彼は最近発狂した。そして故郷に連れられて静養してゐる。

この宣伝文は、この詩集の理解とダダイズムの理解を、詩人への理解と等価なものにしている。神谷忠孝が指摘するように「発狂」というタームの使用は、前年十二月二日の「読売新聞」誌上での米田曠「遂ひに発狂したダダの詩人高橋新吉」以来、いくつかの誌上を賑わした詩人の近況を、この詩集の理解に重ねようとした出版社の戦略が窺われる。

そもそも、一柳喜久子によれば、高橋自身は『ダダイスト新吉の詩』という題名さえ知らされなかったらしい。とすれば、この詩集の編集者である辻潤が、前述の様な理解をこの詩集に用意していたことは間違いない。さらに、辻はタイトルだけではなく、佐藤春夫の紹介

文を冒頭に置く戦略により、この詩集の理解を決定づけている。

全二九〇頁^⑦のこの詩集に対して、二九頁とおよそ十分の一を占める佐藤の文章は、全九章のうち八章を自分と高橋との交流の紹介にあてている。高橋を「或る程度までそれに關心し得ない人間は、作者として鑑賞家として気の毒にも、旧式な美学をあまり知り過ぎて美そのものを却つて知らなくなつてゐる」といい「ただ彼には見る人にだけ見える暗示がある。」という挑発的な紹介文は、最終章の「9」で

ただ僕は知つてゐる。高橋の芸術と生活とはアカデミアンの様子ぶつた芸術に対する又、平俗的幸福のなまぬくい生活に対する徹底的の反抗と挑戦とである。彼の消極的ないや消極をも積極をも超越した態度は、上述の意味で力強いものである。この精神によつて高橋は恒に生きる。彼は明治大正を通じて芸術至上に於ける著しく特異な個性である。

と述べられている。佐々木幹郎^⑧は、この序文が書かれた当時の詩壇における佐藤のオルガナイザー的地位の重要性を指摘しているが、そうした詩壇の巨頭による序文は、この詩集の冒頭において、詩人の理解をこそ先に要求しているのである。^⑨

さらに詩集の末には辻潤の十三頁における跋文が掲載されている。これも詩人との交友録である。実にこの詩集は、その15%を詩人の紹介にあてているのである。高橋は、既に「週刊日本」に「ダガハジ断言」を発表し、ダダ詩を「改造」に数編発表するなどし、この詩集が出る迄全くの無名というわけではなかった。にもかかわらず、詩人の紹介に多くの紙幅を割くこの詩集の構成は、あきらかにダダ詩の理解「ダダイストの理解」という受容を要求するものであった。

いくつかの同時代評は、こうした読みが単なる出版側からの戦略で

はなかつたことを示している。赤松月船^⑪は、ダダイズムに否定的な立場を表明しておきながら、

私は高橋を読まない。しかし佐藤評論にあらはれたかぎりにおいて高橋新吉は随分好きな男の一人である。

と、全く詩に触れることなく、佐藤春男の紹介文とそこにおける人物像のみに言及している。高橋が数ヶ月前から小説や詩を発表していた「新興文学」でも、高橋の詩集そのものに触れることはなく、米田曠^⑫が「発狂詩人」という詩で発狂した高橋を歪曲した形で伝えているだけである。高橋の詩集の同出版の雑誌である「中央美術」でさえ、詩集発売の同月に「ダダイズムの研究と作品」という特集を企画しておきながら、北村喜八は、日本のダダ詩人の例として「近く発狂した高橋新吉」と紹介するにとどまり、佐藤春夫は、詩集とほぼ同様の紹介文を掲載したのみであった。

さらに典型的な例として工藤信之助の「ダダイスト新吉の詩」^⑬という書評は

僕は高橋を知らない。がその行動は手に取るように知っている。狂気した彼は今佐賀に行つているとか聞く。

と、やはり「狂気」について触れ、詩集については

「ダダイスト新吉の詩」の全部を通して流れる色調は、圧迫され押し潰された生活感の、誰に向けてともない、疲れた触手の悲痛な遊技である

と捉え、ダダを「全の運動としてよりは個の運動」として捉える文学観を表明している。

皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿

倦怠

額に蚯蚓這ふ情熱

白米色のエプロンで

皿を拭くな

こついつた理解が、例えば有名な「皿」という詩を、詩人の新聞社の食堂における一日十二時間の過酷な単純作業労働による「倦怠」という理解に閉じこめてしまう弊害は言うまでもないが、それ以上に問題なのは、ダダイズムそのものを新心の心象表現の手段としてのみ受容させてしまうことである。後述する中原のダダ詩の多くも、この延長上にある。

むろん、震災以後の無意味を標榜するダダイズムが、アナキズムと結合しある種の政治性を伴った運動に変わってゆくことは周知の事実である。しかし、高橋に影響を受けた多くのダダ詩が、既成の表現法の解体程度であったことも、また事実である。中原のダダを考える上で、こついつた高橋の詩集の受容形態は重要である。

2

中原中也が、高橋の詩集を手にしたのは刊行されて間もない頃であった。

大正十二年春、文学に耽りて落第す。京都立命館中学に転校す。生れて始めて両親を離れ、飛び立つ思ひなり、その秋の暮、寒い夜に丸太町橋際の古本屋で『ダダイスト新吉の詩』を読む。中の数篇に

感激。

一九三六年（昭和十一年）「我が詩観」

中原のダダイズムは、中原の詩作の中でも最初期にあたる。しかし、それを、単にフランス象徴詩の影響下の詩作へ移ってゆく過渡期的なもののみと考えるのは正しくない。「一九三三年四月」という日付をもつ「形式整備のかのゆめや」から始まる無題の詩には、「高橋新吉へ」という献辞が付されているし、「一九三四年六月二日」という日付をもつ「道化の臨終」には「Eude Dadaistique」という傍題が付されている。中原は、晩年に至るまで自己のダダリストとしての一面を肯定し続けていたのだ。

しかし、中原が高橋から得たダダ体験とはいかなるものだったのだろうか。ダダ的といった手法が確固たるものでない為、中原の詩中での晦渋な表現を即ダダの痕跡とみる論はあとを絶たない。例えば、以下の詩。

トタンがセンベイ食べて

春の日の夕暮れは穏やかです

アンダースローされた灰が蒼ざめて

春の日の夕暮れは静かです

よく詩史において中原のダダ詩と紹介される「春の日の夕暮」である。だが、この詩が中原のダダ詩の記録である「ノート1924」の中で唯一発表された詩であることを知らなければ、何をもってこれをダダ詩と判断出来るであろうか。もし、この詩を典型的なダダ詩であるとすれば、ここを兩上がりの状況の比喩として分析する解釈が多く成立してしまうことは無意味を標榜するダダ詩の概念とは矛盾してし

まっただろ¹⁶。さらに、松下博文が指摘するように、意味不明だから「ダダ」であろうと抽象的に説明したところで「ダダ」について何も語ったことにはなるまい。いずれにしても、中原のダダ期とは、こうした通常のシニフィアンとシニフィエの関係の破壊といった言語表現のみだったのだろうか。

3

高橋の詩の多くは「女」という語句の使用が見いだされる。むろん、それらを全て高橋の個人的な関連と読むのは誤りであるが、前述の詩集の構成は、収録された詩をそう読ませる誘惑をかき立てる。さらに同詩集収録の散文における、ダダリスト「私」の貧困な暮らしぶり、逮捕や見知らぬ女性との不思議な性体験、過去のある女性への愛惜の念などが、紹介文や跋文での高橋と重なるように、その読みを補完している。ここで先ほどの佐藤の紹介文に戻ってみれば、高橋と中原の連続性において注目すべき言説がある。

言はば、高橋の自分のひよつくり見た一夜の夢にその生涯を捧げたやうなものである。高橋のその女に対する熱心は彼が正気であった最後まで実に異常なものであった。（中略）今、高橋の歪んだ理性のなかであの女がどんな形の幻影になつてあるのだろうか。知りた

いものである。

高橋の創作の背景に女の影があったという事情は、当時の中原の詩作と無関係ではない。なぜならあの有名な中原と長谷川泰子との同棲生活が始まった時期と重なるからである。

「愛」という語を四詩、「恋」という語を十五詩、「女」という語を

九詩で使用した中原の「ノート1924」も、その多くは恋愛詩でも呼べそうなものである。

思ひのほかでありました

恋だけは 恋だけは

「想像力の悲哀」

あゝ恋が形とならない前

その時失恋をしようとけばよかつたのです 「恋の後悔」

こつした恋愛詩に閉して言えば、中原は明らかに当時の生活心境を歌う枠組みとしてダダを利用したに過ぎない。ここにあるものは、高橋から中原に受け継がれた、政治性・社会性を捨象したダダの抜け殻の系譜とでもいったものである。これらの詩の分析の先に何かあるとすれば、せいぜい中原の伝記的研究への寄与くらいであろう。

しかし、着眼点を表現上の影響に絞ってみると、そこには二点の留意すべき点がある。ひとつは、読点の無使用である。高橋の詩には、句点や感嘆符はあるが読点の使用はない。中原のダダ詩も同様であり、これは高橋の表現法の影響であろう。樋口寛の指摘にもあるように、『山羊の歌』収録の「初期詩篇」には読点の使用が見られるから、読点の使用は、その間に強く影響を受けたフランス象徴詩の文語訳からの影響と思われる。

だが、それ以上に重要なのは「です・ます」調という口語丁寧体の使用である。現存するダダ詩四七篇のうち、二五篇は、「です・ます」調の詩であり、僅かでも「です・ます」を使用しているものを入れれば、三八篇にもなる。

一方で、中原はこの「ノート1924」を書いている時期「耕二の

こと」「蜻蛉」といった小説を書いている。これらは普通の言文一致小説である。このことは、中原のダダ詩における「です・ます」調は、詩という表現においては意図的であったことを示している

ところで、ダダ詩におけるこの「です・ます」調という表現の集中は、後述のような当時の中原の詩の特殊な状況を加味する見方もあり得る。

詩を読んでくれるときには、やはり中原を見なおしました。私は直感的なことばかりで、詩がわかるとはいえません。それでも中原が読んでくれる詩には、何か美しいも、胸に響くものがあって、自然に涙を流したこともありました。

「ゆきてかへらぬ」²⁰

泰子の同棲生活の回想である。回想によると二人の出会いのきっかけも、中原の詩に泰子が好意的な反応を示したことによるらしく、当時の中原にとって泰子は、恋人である以上に最も身近な詩の読者であったわけだ。「です・ます」調とは、口語の中でも、強く読者を意識したものである。そう考えれば、あの高村光太郎が『知恵子抄』においてその語りに「です・ます」調を採用したように、このノートの詩の多くが恋愛詩であることは、泰子の存在が意識された語りであるという推測もあり得るだろう。しかし、「です・ます」調は、中原のダダ詩の全般に渡る特徴であり、恋愛詩に限られたものではない。自己の理念を語る詩篇にも見られる「です・ます」調は、このことのみでは説明できない。

未来派と異なり、日本のダダ詩の運動は、何らかの思想性を共有しようとするものであるというよりはむしろ、各自において自由に発展したものであった。しかし、大筋においては、既成の伝統的な表現法

の破壊という共通認識があるものの、その文体としては既成詩のよつな常体口語が使用されるのが普通であり、丁寧体である「です・ます」調が主調として使用する詩人はなかった。これをモダンリズム詩に限定せず中原以前の詩史に置いてみても同様である。この時期の中原の様に「です・ます」調を主調としての詩集を試みた詩人は見あたらない。²¹こう考えてみると、中原が直接影響を受けた高橋の詩集には、いくつかの「です・ます」調の使用例があることは注目しておいてよい。

自分が鼻ではないんだろうか／／あなたをくすぐりはしません／／私が老人になつたら西洋手拭で独りで湿布をするだろうか／／死ッ来い
「陰萎」

かぢかんだ手で／／何が書けませう／／敏感な犬でない私に／／未来の匂ひを／／嗅ぐ事は出来ません
「16」

蜜柑の皮を噛んで見ました／／神の意志を見ませう／／齒が浮きました。
「17」

落ち着いて言つて下さい／／本当に希薄な／／空気のやうなものなのですか／／其の愛と云ふのは（中略）死んだ事にならない自殺があるらうか／／釈迦や基督が蘇つても／／死んだ人間よりは弱いぢやろう／／x／／有難いと云ふ言葉とか良心とか／／云つものとは 違ふんですか／／どすらも／／シマキの事かと／／思つて居ました
「3」

これらからは「神」「基督」「釈迦」などといった語の使用に中原のダダ詩への影響を指摘できるが、もっと重要なのは、詩集の中に突然現れる「です・ます」調が、他の文体に対して織りなすコントラストで

ある。高橋の詩集は、特定のタイトルを持たず、各詩篇にふられた番号により、その連続性のみを示している。それら多声的な文体で織りなされており、その中で他の詩の文体に対立した「です・ます」調は、詩集の流れを要所へで遮断している。これは、同一詩内で「です・ます」調を主調とした流れが突然、別の文体で遮断されるという中原の詩の特徴²²でありながら、両者は同じ効果を持っている。

しかし、この中原の場合、ダダ詩における表現上の特徴は、初期の一過性といったものではなかった。中原の詩集収録の詩篇一〇二篇中で、主として「です・ます」調で語られたものは十三篇も見いだされ、実に十分の一以上が当てはまる。厳密に「です・ます」調の使用のみで注目すればもっと多い。この「です・ます」調の持っている語り口の丁寧さは、ダダ詩においては、どこが大衆を小馬鹿にした驕慢とも言える口振りの印象を与えかねないが、その表現は後にも捨て去られることはなく成熟していった。例えば「湖上」「一つのメルヘン」「春日狂想」など人工に膾炙した絶唱を読んでみればよい。これらの語り口は、我々の知る中原の人物像とは全く異質のものであり、それは中原の詩の感傷的な雰囲気と深く結びついていることがわかるはずだ。

4

ここに至つて中原のダダ詩の表現上の特徴として「です・ます」調を考へることの必然性はもはや疑いようがないだろう。そこで、こうした表現法がどのように中原の詩の魅力に関わっているかを考えてみると、昨年の「中原中也研究」（一九九九年八月号）での「童謡的なものをめぐって」という特集は注目すべきである。

この特集での谷川俊太郎、佐々木幹郎、中島国彦のシンポジウムで

とりあげられた「湖上」「冬の思ひ」「春日狂想」、さらには佐藤通雅、山本哲也、加藤邦彦、寺田操らの各論で指摘されている。「一つのメルヘン」「北の海」「六月の雨」などは、「です・ます」調が使用された詩篇である。

確かに、この問題は「童謡的」である以上、ある主の音楽性が指摘されるべきであろう。そうすれば、七五調やリフレイン等の問題と不可分になることは避けられない。²³しかし、これが「歌」ではなく「童謡」という問題である以上、問題は音楽性に限定されるものでもないはずである。

そういった事情もあってか、シンポジウムや論考の中でも、その「です・ます」調という文体の問題を指摘したものはなかったのだが、中島が指摘する各個人に於ける「童謡」という言葉のイメージの違い、という困難な課題を乗り越えるものとして、一九二四年前後に於いてこの表現法へ注目することは、何らかの示唆を与えてくれるものと思われる。

中原は明治四〇年の生まれだから国定教科書第二期の時代の教育を受けている。丁度明治四〇年に小学校令が改正されているので、中原は延長された六年間の義務教育を受けた世代なのだが、ここで使用されたいわゆる『ハタタコ読本』は、その多くの部分が「です・ます」調の使用によって書かれた教科書である。読本において高学年になるにつれて徐々に文語調の文章が混じる構成や、修身教科書において五、六年が完全に文語文で統一されている構成は、この当時の教育が「です・ます」調から文語調へという形で行われていたことを示している。²⁴

明治三五年の「国語調査委員会」の調査方針によれば、「文章八原文一致体ヲ採用スルコトトシ是ニ関スル調査ヲ為スコト」とあり、国定

教科書はその調査結果に基づいたものである。つまり、この教科書には客観的な口語文を確定し流布しようとする狙いがあった。文部省図書課の囑託として編纂に関わった児童文学者の巖谷小波²⁶など、編集には多くの言文一致推進者が関与しており、さらに、先行教科書における折からの崇敬体の増加もあり、結局、国定教科書での口語体とは童話で用いられていた様な崇敬体が、多く採用されることとなった。

粉川宏著『国定教科書』²⁷によると明治期から大正にかけて国語科は全授業の半分を占めていたという。

言わば「国定世代」の人たちに、「あなたにとっての国定教科書は？」と問いを發したとき、ほとんど例外なく、国語読本を連想しての答えが返ってくるのが常である。(中略)その人が、ハナハトか、サクラか、アサヒか……によって、たちどころに理解できるその世代特有の共通感覚、共通の記憶がそこにある。良かれ悪しかれ、幸か不幸か、国定教科書は世代の共通語としての性格をもつものである。

この「世代の共通感覚」という指摘は非常に重要である。国定教科書の世代にとって国語科の読本は、こつしたノスタルジーを誘発する装置として機能していたのである。こつと考えれば、この問題は、従来よく指摘されている中原の詩風である無垢な幼年時代への愛惜や郷愁の感覚といったものとも強く関係しているように思われる。中原がダダ詩を書いていた一九二四年前後も多くの童謡集が出版されているが、中原との影響がよく指摘される北原白秋は、『子供の村』²⁸という全四二篇の童謡集を出している。この童謡集では、「学校がよひ」「月の出」「お坊さま」といった、十二篇の「です・ます」調の童謡が収録されている。

さらに、歌つことが前提とされていない「童話」の場合、ほとんど

が「です・ます」調で語られる。一九二四年時の児童雑誌「童話」や「赤い鳥」は、毎月十三丁十五本の童話・科学雑誌等を掲載していたが、これらは全て「です・ます」調である。ところで、「この「赤い鳥」には投稿欄が設けられており、ここでは、毎月詩と綴方が募集されていた。一九二四年時、年間で七十二本の綴方の中で「です・ます」調は二十七本と全体の三分の一強であるのに対して、詩では年間八七十二篇の掲載の中で、「です・ます」調は全てを合計しても二〇篇と非常に少ない。散文で多くの「です・ます」調に触れるこの時期の児童にとっても、詩における「です・ます」調は、特異だったのである。

無論前述した様に、音楽性の問題を考えれば、「童謡」と「童話」は異なる。しかし、これらの童話の対象が、童謡と同じ子供であった点、さらに初等教育の現場で「です・ます」調が主として用いられた点、逆に文学小説や詩において「です・ます」調がほとんど用いられなかった点は、常態の口語に対して「です・ます」調に、ある位相を形成させていたことは間違いない。

これまで、ダダの揺籃期が中原の詩風に残したものととして、いかにもダダイステックである既成のシニファンとシニフィエの関連の破壊が指摘されるのみであった。しかし、中原のダダ詩の表現上の特徴は、間違いなく、「この」です・ます「調である。我々は、この中原の詩作の根源的な時期まで遡り得る」です・ます「調が、その後明らかに文体の一つとして意識されていく様を見ることになるだろう。

5

富永太郎との出会いが、中原の詩風をダダから脱却させフランス象徴詩、そして当時の翻訳である文語詩・定型詩に結びつけたことは通説であり、それは間違いないだろう。「ノート1924」の最後の方

の頁にはランボオの「酔いどれ船」の写しがあり、さらに、樋口寛の指摘にもあるように、このノートの偶数頁に逆方向から移している数篇の詩は、表現上においても、後の『山羊の歌』の「初期詩篇」への過渡期的な性格を有している。

しかしこの時中原が得た文語詩・定型詩という表現は、「初期詩篇」において全面展開したというわけではなかった。「初期詩篇」二一篇の内、文語詩は五篇でおおよそ四分の一である。「初期詩篇」に限らず中原の詩の表現手段は、定型・自由・口語・文語といつも混在されており、後述するような一つの詩の中に口語、文語など複数の表現が混在しているケースもある。しかし、文語という表現が捨て去られることも生涯なく、「です・ます」調と同様に詩集収録の詩でも十分の一以上の割合で文語詩が存在する。

詩集名	刊行年	総詩数	丁寧語	定型	文語
「山羊の歌」	昭和9	44	8	10	10
「在りし日の歌」	昭和13	58	14	11	7

これを見て分かることあり、中原の詩集は通常の口語表現をベースにしたもの²⁹ながらも、中に「です・ます」調や文語調、定型詩や自由詩を混在したものであった。そういった意味では、中原は文語詩人でも定型詩人でもない。従来よく指摘されていた、啄木 ダダ フランス象徴詩という中原の詩風の変遷は、変遷というより影響の順であり、中原の詩風は、文語・口語・定型・自由・「です・ます」などが混在するハイブリットなものとして成長し続けたのだ。

ここで口語から丁寧体の「です・ます」調を分けたのは、無論、中原にとつてそれが特徴的だからに他ならない。例えば、『山羊の歌』の「無題」などは、「彼女の心は真つ暗い！／／彼女は荒々しく育ち、／／た

よりもなく、心をくんでも」と始まる。章に対して、「かくは悲しく生きん世に、なが心／＼かたくなにしてあらしめな」という。章では、いきなり硬質な文語調に変化する。しかし、続く。章では「私はおまへのことを思つてゐるよ。／＼いとほしい、なごやかに澄んだ空気の中に、」と語りかけるような口語調に変化している。

一方、同詩集の「羊の歌」を見てみる。「思惑よ、汝 古く暗き気体よ、／＼わが裡より去れよかし！」と始まる。章、「さるにても、もろに侘びしいわが心」と始まる。章に対し、中間の。章では「九歳の子供がありました／＼女の子供でありました」と、「です・ます」調に統一されている。これらからは、文語と口語が二律背反する手法ではないという中原の詩法の実践を見て取れ、さらに「です・ます」調が口語の中のパリエーションというよりは、文語と並ぶ独立した表現法として扱われていることがわかる。

こうした中原の言語観に対して当時の詩壇の反応はどうだったのだろうか。処女詩集である『山羊の歌』が昭和九年十二月の出版になったことは、中原の個人的な事情による偶然であったのだが、これが中原を、詩壇においてより一層遅れて来た詩人として規定することになった。典型的な例として中原が一九三六年に山本文庫より出版した『ランボオ詩抄』に対する同時代評がある。

一読して、ランボオもひどいことになったものだ、少々驚かざるを得なかった。(中略)ところで中原の訳だが、文語と口語、雅語と俗語、まったく無秩序で、これがいやしくも詩人の手によつたものとは到底想像もつかない。

春山行夫「新潮」昭和十一年十一月

口語自由詩の推進者であった朔太郎がその仕事を「退行」と表明してまでも全篇文語詩である『氷鳥』を出版した事情には、春山ら「詩と詩論」派との世代間対立が背景にあったことは有名である³⁰。しかし、両者の議論は、対立しながらも、ある前提の一致を条件としている。あくまでも文語を排斥していこうとする立場と、口語の限界を文語で打破しようとする立場は、結局、両者を二律背反する概念として規定しているのだ。

春山の酷評からは、昭和初期の詩壇において中原のハイブリットな言語観がかなり異質なものであったということがわかる。考えてみれば、中原を評価し続けた朔太郎は、中原が詩作を始めたころ既に、文語詩である「郷土望郷詩」を手がけ始めており、『山羊の歌』刊行の年は『氷鳥』の刊行の年でもあった。

無論、こうした詩壇と中原は無交渉な立場であったわけではない。前述の佐々木は、前掲書の中で中原の言語観について重要な言説を引用している。「詩精神」昭和十年一月号での座談会でのやりとりである。

土方 中原君の詩には古典的な言葉が使つてあるやうですが、例えば「文芸」の詩のやうにああいふ古典的な言葉、情緒(三好達治君も書いてますが)あれに就いてどうお考えですか。

中原 僕はちつとも古典的ぢやないと思つてゐます。テニソンはあふ云ふ風には書かないでせう。ドーミエが近代的だといふ意味で近代的だと思ひます。

土方 僕の古典的といふ意味は言葉が日常的でなく、文語的だといふ意味です。

中原 (筆記一部脱落)一度解体して見えた今の自分を現はしてゐるんです。よくないのは古典的といふよりマンネリズムです。いつ

もト書が決まつてゐる。ト書に出てくる月は昔のままの月だ。僕のはさうぢやない。

土方 文語を使うといふ詩的内容が問題になると思ふな。

中原 それは靴下を髪に吊した絵がありましたね。靴下も髪も昔からある。あれは材料ですからね。材料で何を作るかで決まる。

土方 文語といふのは、さふいふ意味での材料ではないでせう。

佐々木が指摘するように中原は、文語使用が時代錯誤であると批評される詩壇に於いて、確信犯的に文語を使用している。文語を詩の「材料」であると言い切り、「材料」では詩の価値を決定することは出来ないとする中原の立場は、使用する言葉の種類に捕らわれない中原の詩風に見事に一致している。

一体どういふ気持ちで今時こんな詩を書いているのか。古い因われた殻をたたき破ってほしい

奈切哲夫 「二十世紀」 昭和十一年七月

これも中原に対しての批判であるが、これら否定的な評者にとって、中原の詩はアナクロニズム以外の何ものでもないわけだ。無論、中原のアナクロニズムは、いつも批判の対象であつたわけではない。古谷綱武は、「古風な詩人」として中原の再評価を求め、中島栄次郎は、「文学の伝統」を大切にしながら西洋の受容をしている詩人と評価する。さらに、藤原定は、「古い歴史をもう一度自分流にあらいなお」した詩人と評価している。しかし、結局これらの好評も、文語かさもなければ口語かという二分律によっており、その中で決して多くはない中原の文語詩を評価しているにすぎない。

さらに、これは文語・口語のみならず定型・自由という中原の詩の

形式全般に言えることである。劉兵馬は、中原の詩作において、出来不出来が激しい事にふれ、こう述べる。

時折散見する意識の低まつた期間の作品には童謡の出来損なひみたひで少々暗澹とする。擬声音が死んで了ふのである。この種の作品に懸念されるのはフォルムへの倦怠だろうか。

「童謡」「音」との関連で考えれば、この場合の「フォルム」とは音律的な定型意識だろうか。しかし、前述の表にあるように、音律などに関するフォルムへの拘りも中原の特長の一面にすぎない。中原の定型について大岡昇平は

これ（定型詩 引用者註）は中原の混乱を混乱のまま投げ出したいという衝動の連続の中で、時たま訪れる自己集中の瞬間であつて、その時彼は異様な熱心さで詩句の階調と統一に努力する。³⁶

と述べているが、むしろ中原の定型とは、意図的な選択のもとになされているといつていいだろう。こつした中原の形式観は、かなり初期の詩論から現れており、それが意図的なものであることを、はっきりと示している。

或る一つの内容を盛るにも最も適しい唯一の形式は、探し得られる。けれども、内容といふものは絶えず流動している。そこで形式論は無益となる。

「生と歌」

詩史において文語・口語、定型・自由といった詩の形式がいつも問題になるのは、おそらく詩史上でそれらが一律背反する概念として問い続けられたからではないか。例えば、自由・定型の問題について九鬼

自由詩を主張する者は感情の律動に従ふことを云ふ。然しながら、この場合の従ふといふ意味は詩の律格に従ふ場合とは意味を異にしてゐる。感情の律動とは主観的事実である。詩の律格は権威を持つて迫る客観的規範である。両者の間には衝動に「従ふ」理性と、理性に「従ふ」自由との相違に似たものがある。自由詩の自由は恣意に近いものである。律格詩にあつては詩人が律格を規定してみづからその制約に従ふところに自律の自由がある。

『日本詩の音韻』³⁷

という。確かに「律格」は、その形式が自らの選択によるものである限り、「自由」が及ぼす無制限な力オス状態に対する枠組みを提供できる。そう考えれば、その中での「自由」が保証される枠組みと言つことも出来よう。しかし、この「客観的規範」が「権威」に変わったとき、そこから「自由」になりたいという衝動が生まれ、その目的が達成された瞬間、再び「自由」が持つ力オスに直面せざる得なくなる。

文語・口語、自由・定型という詩史にまとり続けたアポリアは、これらの概念が二律背反する概念と捉えられ続ける限り、決して抜け出す事ができないジレンマであろう。しかし、文語詩・口語詩とは二律背反な概念であるつか。口語詩の実践は自由詩でなければならぬのだからか。敬体・常体の差を無視できるほど、詩における口語とは一枚岩な概念であったのだからか。少なくとも、そうした二分律な言語観では、中原の詩風を性格に掴むことは出来なかつたのである。中原の詩が同時代の詩壇におとした波紋は、当時の詩壇が不可避的に抱えていたジレンマを、今の我々に逆照射し続けているのだ。

註

- (1) 『言葉のアバンギャルト』(一九九四年八月 講談社新書) 所収の塚原史記
- (2) 未来派の宣言の戦略はそもそもマスメディアを利用した世界的な流行にあつたが、この運動が日本に紹介されたのもかなり早く、一九〇九年の「未来派宣言」は三月後の五月には「棕鳥通信」(「すばる」誌上)で森鷗外による抄訳がなされている。
- (3) 西洋の未来派からダダイズムの流れを日本の詩壇に当てはめる考え自体に疑問を思う向きもあるかもしれない。しかし、ダダイズムと比較すると、日本においての未来派は、直接マリネットと交渉を持っていた神原泰など、理念・実作の両方において非常に正確な理解を持っていた。
- (4) 『日本のダダ』 昭和六二年九月 響文社
- (5) 前掲の神谷書によると高橋が起こしたタクシー運転手への暴力事件は、その後も「ぶろむなあと・さんちまんたる」(「東京朝日新聞」大十一・十一・二二)、「二三」で辻潤が、「年頭の雑感」(「読売新聞」大十二・十・十三)で内藤辰雄が、「ダダは生れる」(「東京朝日新聞」大十二・一・三二)で福田正夫が言及している。これらの言説は、事件について「発狂」というタームを用いて触れていることに共通性がある。
- (6) 「解題」(青土社・高橋新吉全集 一巻 昭和五七年二月)
- (7) 日本近代文学館名著復刻『ダダイスト新吉の詩』(ほるぶ社 昭和五五年四月)で確認。
- (8) 『中原中也』(一九八八年四月 筑摩書房)
- (9) この紹介文は、詩集の宣伝の際にも必ず一部掲載されていた。
- (10) 全て大正十一年九月発表。他に「新興文学」などにも小説・詩を発表している。
- (11) 「断片語」 「詩聖」 大正十二年四月
- (12) 「新興文学」 大正十二年三月 「頭脳の針の皿のネジが緩んだ」 高橋が発狂して墓石を嘗め、そして「東京を去つた」という詩である。
- (13) 「新潮」 大正十二年四月
- (14) この詩の背景は、佐藤の紹介文で述べられている。
- (15) もちろんこの時期の詩篇に中原の詩想を考える上で重要な詩篇が全くないわけではない。しかし、本稿では、中原のダダ詩全体に渡る表現上の特徴を考察している。
- (16) もちろん、なんらかの意味を持ってしまつこと自体が、日本的ダダの形態であるという指摘なら理解できる。しかし、ならば前提として、幅広い日本のダダという考察が必要であることは言つまでもない。
- (17) 『中原中也』ダダの方法 『春の日の夕暮』冒頭の解説 「『語文研究』六三号 一九八七年六月)
- (18) 『中原中也』いのちの声 一九九六年二月 講談社選書メチエ
- (19) ここでの「普通」とは、文語ではなく、かつ「です・ます」調でもないといった意味で使用している。

- (20) 村上護編 長谷川泰子述『ゆきてかへらぬ』 一九七四年 講談社
- (21) 無論、詩の中の単発的な使用であれば、少数ながら前例を指摘出来るだろう。特に中原が高く評価していた宮沢賢治においての使用は重要であるが、中原の『春と修羅』との出会いは、この後の事である。
- (22) 例えば、『春の日の夕暮』、『古代土器の印象』、『旅』の様に聯で変化する場合もあるし、『自滅』、『頁 頁 頁』などの様に文単位で変化するものもある。
- (23) 中原の音楽性については拙説『詩の音楽性』について 中原中也の場合(一)『立教日本文学』においても言及している。参照されたい。
- (24) 具体的には二年半までが全て崇敬体で統一され、その後三対二、一対二と常態の口語が混じってゆく。これについて『尋常小学読本編纂趣意書』では、『第十七課ニ於テ始メテ崇敬体ナキ口語体ヲ用ヒテ文語ニ移ル階梯トナセル』とある。
- (25) むろんそれが本当の意味で『客観的』などと言うつもりはない。
- (26) 『こがね丸』は文語文の童話であった。しかし、明治二十五年の『暑中休暇』あたりからの口語文体への試みは、明治二十年代後半の『桃太郎』、『安達ヶ原』の頃には、『です・ます』調の文体として確立していた。『国語調査委員会』の時には、『です・ます』調は、小波の童話文体としては定着していたとみてよい。尚、明治期における『です・ます』調の言文一致の詳細については別稿を用意している。
- (27) 昭和六〇年十月 新潮選書
- (28) 一九一五年(大正十四年)五月 アルス社
- (29) 文語の判断は、主として「ぬ」「けり」などの文語助動詞や二段活用などで判断。文語・口語が混在している場合は、のべ数で換算。「定型」とは、後の同時代評との関連から視覚的要素ではなく、七音五音という音数律の意識を換算。
- (30) 最近では、何種橋が、『日本文学研究』二〇〇〇年十一月、『水島』論 近代詩の転換期における朔太郎」で取り上げているが、この事実自体は、それ以前にも再三論じられている。
- (31) たとえば、『詩壇の現状』、『蟬人形』(昭和十三年十一月)では、若い学生に『中原式』が流行しつつあると評価し、それを『伝統日本の文化への同化の傾向』と関連づけている。
- (32) 前述の佐々木幹郎著
- (33) 『文芸時評』、『新人』昭和八年十一月
- (34) 『伝統について』 昭和十年九月『作品』
- (35) 『現代詩の自覚』 昭和十一年十二月『文芸』
- (36) 『中原中也』昭和五年五月 角川書店
- (37) 岩波版全集四巻収録