

詩の「音楽性」における一考察

— 中原中也の場合 —

中原詩の研究においてしばしば言及される問題に、その「音楽性」があげられる。この議論は古くは中村椋氏の「中原中也の音楽性」から、平成八年度春の中原中也の会における大出敦氏の研究発表時の討論に至るまで、再三に渡って繰り返されている。

中原研究に限らず、現代詩における「音楽性」の議論には、その前提として七五調をめぐる詩壇の歴史、さらには日本語における音数律の問題を欠かすことは出来ない。

『新体詩抄』以来、新しい時代の日本詩歌に適った形式を模索してきた新体詩も島崎藤村の『若菜集』の登場に至つていよいよ詩想の充実が見られ、七五調の安定した詩形式を備えた文語定型詩として確立した。しかし、藤村の詩業は、いわば従来から和歌や歌謡で用いられていた七五調、五七調を詩に転用し、新しい情感を盛り込むことでそれらを復活させたものと考えられ、詩歌のリズムという見地からすればあまりに常套的な手段だったため、後に続いた詩人たちは依然として新たな定型を模

索することになる。

御木白目「日本近代詩のリズム」

確かに、『若菜集』以降の詩史においても、その課題の中心に常に五七・七五調の問題が意識されていた。たとえば、薄田泣菫は、五七七・七五七という音数律の交錯を巧みに使用し、蒲原有明は、一行を主として四音七音六音という音数律に組み交えてみたり、ソネット形式を導入したりしながら、新しい定型を模索した。つまり、詩史における様々な試みは、この七五・五七調という伝統的な音数律の定型に対してどういった立場をとるかという観点から見る事が出来るのだ。逆に言えば、どんな新たな音数律の試みも、七五・五七調に抗いつつも、それを越えることが出来なかったのである。

新たに模索された定型は、次の世代の定型に乗り換えられるのではない。どの定型も常に、同じ伝統に対峙している。この繰り返される歴史に対して、根本的な変革を為したのは、口語自由詩の成立に尽力した、朔太郎ら昭和初期の詩人達だった。しかし、加藤周一がはやくから指摘するように、彼らの偉業もまた、伝統的な音数律定型へのアンチテーゼである点においては、泣菫らの

足田雅昭

文学運動と並列にとらえられる。それは、朔太郎が意識していた「自由」には、文語の使用のみならず、伝統的音数律からの「自由」が含まれていたことを考えれば、当然の帰結であろう。

詩の音楽性を考えたとき、我々は、それが活字の印刷という形態をしているという事実を避けて通れない。そこには、読者に伝達できる情報として音楽の音程に対応するようなものはないのである。つまり音の種類と空白の位置、そして音の数が、伝達される主としたものである。よって、詩の音楽性と言えば、問題は音数によるリズム（＝韻律）、および同音による韻の問題にしばられることになる。

事実、詩の音楽性に関しては、同音反復の指摘、音韻の指摘、現代詩においては、それらに加えて七五・五七調に代わる新しい音数律の指摘などである。

こうした日本語詩における定型の事情を日本語という言語の性質から見ても川本皓嗣氏の論考がある。氏によれば、世界的に見て詩の韻律は、各詩行の音数律を規則的に揃える方法に加えて、もう一つの方法を併用するのが基本であるという。

その第二のやり方とは詩行ごとの総音節数を数えるのではなく、その詩行内部のリズムをさらにこまかく切り分けるために、何かその言語でとくに目立つ音声上の特徴を目印として利用するということです。（中略）

日本語の韻律は、ただ音節数だけで型を決め、それ以外には何も計算に入れないという点で、きわめて珍しいものと考えられてきました。韻律学者のジョン・ロックによれば、そうした純然たる「音数律」に支えられているのは、世界でも日本語と

韓国語の詩、それにハンガリーの民族詩だけだということです。

川本皓嗣「七五調のリズム論」

この音楽的效果を音数律のみに依存する傾向は、日本語の構造に關係している。例えば英語・独語・オランダ語などの場合は、単語が持つアクセントの対立が、ローマ・ギリシャ語などの場合は、単語が持つ音節の長短の対立が、中国語の場合は、平仄の差異が、音節数に併用されて詩のリズムを成立させている。各言語で、併用されるものこそ違いますが、活字でも伝達可能なそれぞれの言語の特徴を、音数律に加えて使用しているのである。

日本語の性質上、詩の読者に伝達できる音楽性が音節数・音節種だけであるならば、長い伝統に支えられた七五調や、五七調を否定することは、詩における音楽性のかんがりの部分を捨て去ることになる。もし、詩を詩たらしめている条件にその音楽性を考えるならば、現代詩は、そうした伝統とは決別しているのである。

今日私たちが現代詩とよんでいるものは「若葉集」のようにはうたわれない。むしろ、うたわれないことを特徴としている。うたう詩から考える詩になったとぶつう定義づけられている。そして一方現代詩は「若葉集」がもっていたいた多くの読者を失った。現代詩は多くの場合、詩人の孤独なつぶやき、焦りであり、あるときは自潰である。

中村稔「中原中也の音楽性」

現代詩による音楽性の否定は、むしろ、単なる韻律の問題に留まらなかった。それは、諸氏が指摘することく、自らの言語芸術世界に、散文との間で詩のアイデンティティへの懷疑、さらにはジャンルにおいての混沌という問題を引き起こしたのである。

以上が現代詩が抱える問題の現状である。先にも引用した中村

松氏の「中原中世の音楽性」という論考は、中原詩研究という枠を越えてこうした詩史および詩研究の状況を端的に語ってくれている。

「言葉なき歌」を引用して「引用者註」ここで誰しも気付くことはこの詩の音韻効果であろう。第一聯第二行を「ならない」としめ、これを第一聯の第一行から第三行までにくりかえし、

から抜け出したものではない。

中原の詩の音楽性は、従来の音数律や同語反復の多用を指摘することだけで、はたして説明できる物なのだろうか。現在でもこうした音楽性に関する論考が多いのは、逆にこの問題が、従来の観点以外からの説明を求めていることを示しているのではないか。こうした点をふまえて、以下、中原詩における音楽性につい

それゆえ生きた形式は、第一にダイナミックな形式であり、その普遍性がそのまま変化の形式であるという、そういったダイナミックな形式である。第二に、それは有機的に構成されている。その諸要素は、独立した部分ではなく、たがいに関連しあい、依存しあう活動の中心、すなわち、器官なのである。第三に、組織全体は、リズム的作用で結合されている。

S・K・ランガー「芸術とは何か」

確かに、ランガーの指摘する、人間が感じるデニス選手のリズム感は、単純な周期性でとらえられるものではなく、それは同時に様々な要素が影響し合う「有機的なリズム」であると考えられる。あらゆる有機的な運動の中のどこかに、ある規則性を感じる点を見いだそうというのならば、それは、複雑系理論等を援用して処理する科学的な問題となるだろう。

しかし、こうした科学的・哲学的考察は、我々の当面の問題の解決にはならない。ここで、我々が必要としているのは、言語芸術を考える際のリズムの明確な定義だからである。

二番目に単純な形態は強音と弱音あるいは揚音と抑音、あるいは長音と短音の持続的交換であり、その形態の最も明瞭な表現形式は、偏差に気づかないまでに高められた、たがいに対応しあう音強、音高、音間の一致である。

ルードヴィヒ・クラークス「リズムの本質」

音の動きが形づくる時間的な秩序のこと、いいかえれば音楽的時間の形成または把握の仕方である。ふつう律動と訳しているが、日本音楽でつかう間という言葉は単純であるがより一層リズムの本質をいい表している。すなはちリズムは音と音との

時間的關係によって作られている。『岩波小辞典 音楽』

時間的形態をまとめる心理作用の一つ。律動と訳される。たとえば時計のセカンドを切り刻む音のように等しい音間隔で継起反復するのを聞いてみると、その音の幾つかが単位となり、グループにまとめられ、そしてその単位が反復回復するようにきこえる。しかもその単位を構成する音が強弱とか高低あるいは長短の差があるようにきこえてくる。このように音の系列が単位をつくって反復連続するようにまとめられる特有の体験がリズムである。

相良守次「世界大百科事典」

むしろこれらの定義も、言語芸術上のみの定義ではなく、いわゆるリズム全般の定義であろう。しかし、問題を袋小路のアポリアに陥らせない為には、こうした形式からの着眼点の枠をはみ出してはならない。

リズムの客観的定義を試みようとしたこれらの論考において共通しているのは、ある種の反復「繰り返し」をリズムの特徴とし、それを聴覚的問題として取り扱っていることである。

我々は、ある「繰り返し」に対してリズムを感じることが出来る。これは音楽の世界では当たり前のことであるが、我々の言語芸術の世界では理解されにくい。フランス語のアレクサンドランの十二音節の繰り返し、英語の弱強五歩格の十音節の繰り返しなど、海外の古典詩においては繰り返しを感じることが可能だが、我々の言語芸術では、七と五は規則的に繰り返すわけではないからだ。

そこで、我々の言語芸術においてこの「繰り返し」を考える時、それは同音の反復、同フレーズの反復ということになってしまう

のだ。

しかし、我々が日常感じる繰り返しは、聴覚的なものとは限らないのではないか。例えば、我々が踏み切りの信号の点灯を見つめるとき、右・左と繰り返す点滅にある周期性を感じることが出来るだろう。壁時計の振り子や電車の車窓に現れては消えてゆく等間隔の送電線を見続けていれば、そこにもある種の周期性を感じる事が出来るはずだ。こうした周期性は、当然聴覚的な問題ではない、我々は、視覚的な周期性にもリズムを感じることが出来るのである。

先に引用した加藤の論では、現代詩における「音楽性」への取り組みについて、その例として中野重治の「雨の降る品川驛」をあげている。

シグナルは色をかへる

君らは乗りこむ

君らは出発する

君らは去る

さやうなら 辛

さやうなら 金

さやうなら 李

さやうなら 女の傘

行つてあのかたい 厚い なめらかな氷をた、きわれ
ながく腹かれてゐた水をしてほとぼしらしめよ

加藤によれば、行が減じているのは、「一息に事が進行」し、行が増していく部分は、「感動の強まり、昂まりと呼応している」のだという。しかし、各行の音数は、順に減り続け、ある一行を境にして、逆に増え続ける様な変化をしているわけではないので、この例を音楽性＝聴覚的な問題として考えれば、加藤の解説には矛盾があり、納得しがたい。行が正しく増減するのは、聴覚的にはではなく視覚的にあるからだ。

おろん、両者のうちどちらが、加藤が意図した論旨として正しかったのかは、分からない。しかし、加藤の「行の長さ」という着眼点は、詩におけるリズムの研究にまつわる「音」という先入観を払拭する観点を我々に示唆してくれることは確かである。

さらに、それ以上に重要なのは、この視覚的配慮が、単なる行の長さの変化のみならず、それが詩の持つイメージと照応していることである。

3

中原の詩集は、「山羊の歌」と「在りしの歌」の二つがあるのだが、そのうち後者は中原の死後の発表なので、詩のページ配分等に関して、中原の意志は働いていない。しかし、前者の「山羊の歌」は、すべての詩にわたって、詩が章以外の部分で、つまり行や聯で区切れないように割り振られている。中原は、すべての詩が見開き一頁で収まるように配慮したのだ。そうした配慮が、視覚的な配慮であったことは明らかである。

柱も庭も乾いてゐる

今日は好い天気だ

緑の下では蜘蛛の巣が
心細きうに揺れてゐる

山では枯木も息を吐く
あゝ今日は好い天氣だ

路傍の草影が
あどけない愁みをする

これが私の故里だ
さやかに風も吹いてゐる

心置なく泣かれよと
年増婦の低い聲もする

あゝ おまへはなにをして來たのだと……

吹き来る風が私に云ふ

この詩も当然見開き一頁のうちに収められている。ここで、四字分下に落とされてゐる行は、「緑の下」「路傍」と、その視線は、下の方に向けられてゐる。第三聯も、他の二聯と一致させて後半二行を落としているが、それとても位置の対応のみならず「低い聲」という詩語のイメージと呼応している。

さらに、上段の故郷のおだやかな描写に対して「心細きう」「愁み」「泣かれよ」と、下段は全てマイナ斯的な心情描写になつてゐる。詩人の帰郷に対しての喜びと、歓迎されない帰郷者としての疎外感が錯綜してゐる様だ。この二つの錯綜する感情は、最終聯において、今まで詩人に好意的であつた故郷の自然にまで「おま

へはなにをして來たのだ」と言われることにより、詩人の自責の念に集約される。

こうした視点や詩句の位置、さらには詩句から生じるイメージが生み出す心情の振動も、繰り返されてゐるという点において、ひとつのリズムを形作つてゐるとは言えないだろうか。これらは聴覚的なものではなく、詩から我々が造り上げる映像やイメージのリズムなのである。

これはまあ、おにぎはしい、
みんなてんでなことをいふ
それでもつれぬみやびさよ
いづれ揃つて夫人たち。

下界は秋の夜といふに
上天界のにぎはしさ。

(中略)

下界は秋の夜といふに
上天界のあかるさよ。

(中略)

上天界の夜の宴。

私は下界で見てゐたが、
知らないあひだに退散した。

「秋の夜空」

この詩も視覚的な上下に対応して、視線の起点となる「下界」での様子と、見上げている「上天界」の様子を繰り返してゐる。ことがわかるだろう。そうした対立は、「知らないあひだ」という主語のどちらでもとれる両義的なフレーズにより解消される構造になつてゐる。

空が曇つたら、蝗蟲の瞳が、砂土の中に覗くだらう。

遠くに町が、石炭みたいだ。

ビョートル大帝の目玉が、雲の中で光つてゐる。「ためいき」この詩でも見る視線と見られる視線の交錯がある。「二聯で見えていた「私」は、三聯では見つめられることとなる。そして最後に「遠く」を見つめる視線を挟んで、地中からは「蝗蟲の瞳」が、空からは「ビョートル大帝の目玉」の視線が現れるのである。

こうした上下の視点移動の振動は、「含羞」における「椎の枝葉の墜落」から「死兎等の亡霊にみちた」「空」に移り、そして「壁窟」に戻るといふ構造や、「夜空と酒場」における「夜空」と「酒場」、「月の光は音もなし」における「月」と「蟲」など中原の詩にしばしば現れる特徴である。

4

リズムという聴覚的な問題を、詩句の配置とそれらが喚起させるイメージといった問題に変換することにより、我々は詩の音楽性について新たな着眼点を得る事が出来た。こうした着眼点からは、さらに別のリズムを指摘できる。

河瀬の音が山に來る、

春の光は、石のやうだ。

寛の水は、物語る

白髪の蠟にさも肖てる。

雲母の口して歌つたよ、
背ろに倒れ、歌つたよ、

心は潤れて磯枯れて、
巖の上の、網渡り。

知られざる炎、空にゆき！

響の雨は、濡れ冠る！

.....

われかにかくに手を拍く……

「悲しき朝」

この詩については、吉田豊生氏による詳細な分析がある。氏は、そこで、詩篇中の運動のイメージに注目している。そこには上昇・下降に加え、水平運動のイメージが内包されていると言う。水平イメージは、ちょうど詩篇の中心部にある。残った聯では、やはり上下運動の繰り返しが指摘されているのである。

天は地を蓋ひ、

そして、地には偶々池がある。

その池で今夜一と夜さ蛙は鳴く……

——あれは、何を鳴いてるのであらう？

その聲は、空より來り、

空へと去るのであらう？

天は地を蓋ひ、

そして蛙聲は水面に走る。

よし、此の地方が湿潤に過ぎるとしても、

疲れたる我等が心のためには、

柱は猶、餘りに乾いたものと感はれ、

頭は重く、肩は凝るのだ。

さて、それなのに夜が来れば蛙は鳴き、

その聲は水面に走つて暗雲に迫る。

「蛙声」

この詩は、そうした運動イメージの律動を最も特徴的に示している。「地」を「蓋」「天」、「地」の「池」で鳴く「蛙」という対立から始まり、「地を蓋ひ」「空より来り」、「頭」に「重く」のしかかる「湿潤」な気候という下降イメージに對して、「水面を走る」という水平運動のイメージを挟み、「空へと去る」「暗雲に迫る」という上昇イメージの運動が交差している。「天」から「地」への運動は、最終聯には「水面」から「暗雲」への運動に終わること、ある循環のイメージをも作り出している。

5

またひとときり 午前の雨が

菰蒲のいろの みどりいろ

眼うるめる 面長き女

たちあらはれて 消えてゆく

たちあらはれて 消えゆけば

うれひに沈み しとしと

鳥の上に 落ちてゐる

はてしもしれず 落ちてゐる

お太鼓叩いて 笛吹いて

あどけない子が 日曜日

雲の上で 遊びます

お太鼓叩いて 笛吹いて

遊んでゐれば 雨が降る

檻子の外に 雨が降る

「六月の雨」

従来七五調を中心とする歌謡調を指摘されるのみであつたこの詩は、最初と最後が同じフレーズで挟まれた構造をなしてはいない。しかし、この最初の「また」は、詩中に繰り返される雨のイメージを結びつけている。「また」という表現は、それ以前にも同様に雨が降つていたことを喚起させるはずだ。中原は後にあげる詩論で「事実上旋回する」と否とに拘わらず「詩はその「旋回の可能性」を持つていと述べているのだが、前述した「蛙聲」の権造や、この詩における「また」は、その「可能性」を示唆しているのである。

この詩は、雨が降るイメージの間に女・子供のイメージが浮かび上がってくるように配置している。逆に言えば、それらの間に雨のイメージが何度も繰り返され喚起されているわけだ。中原の繰り返すには、こうしたイメージの回帰も見られるのである。

あれはとほいい處にあるのだけれど／おれは此處で待つてゐなくて／はならない／此處は空氣もかすかで蒼く／葱の根のやうに灰かに淡い／／決して急いでゐない／此處で十分待つて

ゐなければならぬ／處女の眼のやうに通かを見遣つてはならない／たしかに此處で待つてゐればよい／それにしてもあれとはいひ彼方で夕陽にけぶつてゐた／號笛の音のやうに太くて纖弱だつた／けれどもその方へ驅け出してはならない／たしかに此處で待つてゐなければならぬ／さうすればそのうち喘ぎも平靜に復し／たしかにあすこまでゆけるに違ひない／しかしあれは煙突の煙のやうに／とほくととほく　いつまでも薄の空にたなびいてゐた

「言葉なき歌」

以前に中村氏が引用した詩である。氏はこの詩から感じる音楽性の要因をその聴覚的な性質に求めた。しかし、今までの考察から、この詩に働いている律動は、我々がこの詩を読んだときに造り出すイメージにも存在していることに気が付くだろう。

視点は常に、「あれ、あそこ」に向かつている。しかし、詩人は「此處」にいるように自己に言い聞かせている。遠くを見つめる視点と、自己の現状の確認は常に繰り返されているのだ。

だが、この詩の場合、その「あれ」は、「號笛の音のやう」「煙突の煙のやう」とあるイメージを喚起させようとしている。それに対応するように、「此處」も「空氣もかすかで蒼く」「葱の根のやう」「喘ぎ」という様に、あるイメージを喚起させようとしている。つまり、この詩の場合は、「あれ」「此處」に伴う距離感と同時にそれぞれに対するイメージの喚起をも繰り返しているのである。

同様のテーマを扱ったと見られる詩に「いのちの声」「幾天」「砂漠」などがあるが、それらと比べて、この「言葉なき歌」は、追求する対象の観察に加え、自己を見つめる視点が加えられている。

点が異なり、さらにその両者の繰り返しが、ある律動を生み出しているのである。故に、この詩が「歌」なのである。

6

詩の音楽性という問題が、中原詩において問題とされるのは、中原の詩法が、非常に特殊であつたためであろうか。さらに、この詩法は中原の意識的な所産であつたのだろうか。中原の詩論は、抽象的な議論が多く、最後には形而上学的になつてしまふ傾向が強いと言われる。しかし、その中で「詩と其の傳統」という論は、詩について直接的な考察がなされている。

論は、ある山村でのたとえ話から始まる。その村の小学校で地図作成のコンクールが始まつた。そこでの優勝作品は、年を追うごとに立派になつていったが、ある年を過ぎたとたん、毎年同じレベルに留まつてしまふ様になる。それは、その村が格別に開けたりするまで変わらないのだと言ふ。

その原因は「すべての技の進歩といふものは、見やう見真似で覚えることから發する」からである。中原には、日本の近代詩には、まだ十分な伝統がなく、俳句や短歌に比べ、その「型がない」ことが非常に深刻な問題だと思へた。中原は、

詩といふものが恰度帽子と云へば中折も鳥打もあるのに、帽子と聞かば早い「ああいふもの」とハッキリ分かるやうに分らない限り、詩は世間に喜ばれるも、喜ばれないも不振も隆盛もないのである。私は、明治以来詩人がいなくなつたといふのでは斷じてない。まだ詩といふものが大衆の通念の中に位置する程にはなつてはいない。

と云うのである。よつて、詩人は海外の作品を学ぶことによつて、「型」を会得するように努力すべきであるという結論になる。おろん、この「型」というのが單なる詩の定型をさすのではないことは中原も指摘している。そして次に短歌や俳句に對して、詩の定義をなそうと試みている。

詩とは、何かの形式のリズムによる、詩心（或いは歌心と云つてもよい）の容器である。では、短歌・俳句とはどう違ふかと云ふに、その最も大事だと思はれる點は、短歌・俳句よりも、度合的にではあるが、繰り返し、あの折句だの疊句だのと呼ばれるものの容れられる餘地が、殆ど質的と云つても好い程に詩の方には存してゐる。繰り返し、旋回、謂はば回帰的傾向を、詩はもともと大いに要求している。平たく云へば、短歌・俳句よりも、詩はその過程がゆたりゆたりしている。短歌・俳句は、一詩心の一度の指示、或いは一度の暗示に終始するが、詩では（根本的にはやはり一篇に就き一度のものだろうとも）その旋回の可能性を、其處で、事實上旋回すると否とに拘わらず用意してゐるものである。

それを中原は、以後「ゆたりゆたり」と名付けるのだが、この擬態語には繰り返されるイメージが内包されている。これが、中原が考える詩の「型」である。この定義が、ランドイッチ形式や、リフレインの多様、さらには今まで見てきた多様なパターン線の繰り返しといった中原の詩の特徴をつかんでいることは、中原自身の詩論であるから至極當然のことであるが、中原に言わせれば、こうした詩法が、『新体詩抄』以降の日本の詩の伝統には確立されていないと言つのである。

ここまで来て我々は、中原の音楽性が、その詩法に裏付けられていて、それが昭和初期の現代詩の現状を意識したものであったことを理解した。それが中原の若き故の驕慢であつたか否かは、現在に至るまでの中原の詩が、その音楽性において注目されていることを見れば明らかである。

しかし、中原自身は、こうした詩法をどのように会得したのであろうか。中原は、それを、本場——と呼んでいるが、これは何をさしているのだろうか。

一九二七年 中原の海外詩集の読書

二月	有島武郎	ホキットマン詩集	大正十年・藝文閣
三月	堀口大學	ヴェルレーヌ詩抄	昭和二年・第一書局
	片上伸	イン・メモリアル	大正十三年・早稲田泰文社
	山宮允	英米新詩選	大正十二年・宝文館
	野口米次郎	ボオ評伝	昭和二年・第一書房
	茅野蕭々	リルケ詩集	昭和二年・第一書房
四月	浦瀬白雨	ウオルズウオルズの詩	明治三十九年・隆文館
	片上伸	テニソンの詩	大正十五年・隆文館
	尾関若二	シエクスピヤー詩集	大正十五年・緑蔭社
	伊藤喬信	ボオ全詩集	大正十五年・紅玉堂
	生田春月	ロンヅフェロウ詩集	大正十二年・越山堂
七月	生田春月	ハイン全集	大正九年・越山堂
八月	堀口大學	動物詩集	大正十四年・第一書房

中原は長谷川泰子と別れて以来、精神的な自己再建をはかるために多くの海外詩人の作品を読んでいる。右は、日記の中から読書記録を抜き出し、それに相当する書籍を、論者が直接確認した

ものである。中原の日記から得た読書記録以外に、シモンズの「文学に於ける象徴派の人々」やランボオ、ボードレールなども受容している。今まで見てきた意味論的な二項対立は、すでにこの年の詩篇から見られることから、中原の詩法はこの時期には確立していたと思われる。そういつた観点からこれらの詩集を見てみると、確かに、個々の詩では、ヴェルレーヌの「独吟小曲」のように、今まで見てきたような中原の詩想に近い詩もある。こうした個々の詩篇に多少なりとも影響を受けている可能性はあるだろう。しかし、これらの作品に、中原の様な意味論的な二項対立を著作全体の特徴とした詩集・詩人はない。

中原といえど、すぐにフランス詩人が思い浮かぶため、こうした影響の源泉をすぐに、ランボオやボードレールなどに特定しがちだ。しかし、こうした意味論的な二項対立は、ある特定の詩人によって影響された技法でなく、むしろ、中原の詩のテーマ性と関連が深いように思われる。

あゝ、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！

やがては全体の調和に溶けて
空に昇つて 虹となるのだらうとおもふ……

それは誰も知る、放心の快感に似て、誰もが望み
誰もがこの世にある限り、完全には望み得ないもの！

「いのちの声」

中原の詩の主要なテーマに「生」の状態では決して感得し得ない

ある絶対的なものへの希求があり、その象徴としてしばしば「空」が描かれることは、多くの論者が指摘することだ。それが詩の中では現在置かれている自己の状態との絶対的距離感を伴って語られる。中原自身がどこまで意識的だったかは不明だが、こうした中原の詩において頻発されるテーマ性と、それに伴う詩癖が、こうした意味論的な反復性の原因に関連していることは、間違いないだろう。

中原の研究は、その魅力的な伝記とフランス詩の影響が有名であるため、彼を取り巻く同時代の詩壇との関連に対してふれられることが少ない。しかし、中原は己の詩法に関して、常に日本詩壇の状況をその視野に入れていたのである。中原の詩法とは、決して一方的な影響や詩壇状況と浸交渉的な我流の結果ではないのである。

註

(1) 「言葉なき歌」(昭和四八年・筑摩叢書)に収録。

(2) 「日本近代詩のリズム」(昭和六〇年・芸術生活社)に収録。

(3) 「国文学 解釈と鑑賞」(昭和五五年・一月)において、加藤は、

彼らの新體詩の単調さは、破られなければならない必要が生じた。泣菫は、定型詩の枠の中で、一行の中での音綴の敷と区切の位置とを複雑化することによって、朔太郎は、定型詩の枠を破り各行の音数の数を自由に変へることによって、その目的に応じたといふことが出来る。

「現代詩 用語とリズムの問題」

と述べ、両者の文学運動を同じ伝統的音楽律へのアンチテーゼの表裏としてとらえている。

(4) 『文学の方法』(平成八年・東京大学出版会)に収録。

(5) 『国文学 解釈と鑑賞』(昭和四四年・八月)での現代詩の特集において、那珂太郎は、現代詩の抱える状況を

今日の日本の現状では詩観もまたはなほだ個別的多元的に分立しめいめいの詩作者もしくは読者の自由にまかされており、そこに統一的観念をもとめることはほとんど不可能にさへ見える。詩の韻律論を無効とする視点も、詩観に應じてあり得よう。小説と詩とのジャンル分けさへすでに無効とする意見もある。

とその混沌ぶりを述べ、同誌において神保光太郎も、

詩をふくめて文芸芸術の運命もまたこの混沌の現実の海原の中を、ただひとつ不滅の美の島を求めて彷徨しているといえよう。文語定型詩の伝統はここに、再び、否定され、破壊されつつある。しかも、新しき伝統樹立の道は未だ見出せない。これが、今日の現状ではなからうか。

『伝統の超克と回帰』日本近代詩の流れを追って」と同様の指摘をしている。さらに、佐々木幹郎氏も「中原中也」(平成六年・ちくま学芸文庫第一章)口語自由詩の「本質」において、昭和初期における「自由詩のアイデンティティ」という問題をめぐる混沌ぶりについて論じている。

(6) 『芸術とは何か』(昭和四二年・岩波新書)

(7) 『リズムの本質』(昭和四六年・みすず書房)

(8) 『岩波小辞典 音楽』(岩波書店・昭和四〇年)

(9) 『世界大百科事典』(平凡社・昭和四七年)

(10) 『鑑賞日本現代文学 20 中原中也』(角川書店・昭和五六年)

(11) シモンズによるこの著作は、岩野泡鳴訳『象徴派の文学運動』(大正二年・新潮社)が有名だが、日記の記述では、久保芳之助訳『象徴主義の人々』(大正十四年・文献書院)を読んでいる。

(12) 中原の京都時代のダダイズムノートには、上田敏訳の「酔いどれ船」が写されており、これは一九二四年に富永が所有していた手帳と同じものである。富永から教わった詩は、当然これ以外にもあったことは、想像に難くない。

(13) 中原は、一九二六年十一月の小林秀雄宛の書簡で「仏蘭西文学研究」の創刊号を読んだことを語っている。ただ、「読みたいのは君のだけしか一寸みたところなかつた」と言っているのも、同誌のボードレー論等をどの程度理解していたかについては、疑問が残る。

(14) 『象徴派の文学運動』で紹介された詩の中にバルレーヌの「独吟小曲」の翻訳がある。

広野の 上の／ 倦んじぞ 果てしなく、／消やすき
雪は／ 砂とも 照らす なり。／赤がねの 空
つゆしも 光り なし。思へば、月 の／生き死
ぬながめ かや。

(以下省略)

この詩では、中原のような上下への視線の変換が繰り返されている。しかし、こうした詩が、一つの作品の中にかんがりの数で指摘できるのは、中原の詩集の特長点である。

(15)

論者も、以前に中原の絶対的なものへの志向について、その詩想の「律背反性」が詩想と密接な関係があることを論じている。参照されたい。「述志」の詩集「山羊の歌」「立教大学日本文学」第七九号 一九九八・一月

(ひきたまさあき 大学院後期課程在学中)