

失われた可能性

中原中也「朝の歌」をめぐって

正田 雅昭

何の予兆もなく、封印しておきたかった記憶が自己を苦しめることがある。語れぬが故に封印し、封印するが故に苦しみの元凶として甦る。青春時の思い出は、他人から見てドラマチックであればあるほど、当事者から見ればドラマとはなり得ないのだからか。小林秀雄と中原の交流は非常に有名で、演劇・ドラマなどさまざまなかたちで我々の知るところとなっている。しかし、小林自身の中原に関する言及は、一般に思われているほど多くない。

中原の死後、詩の紹介に、詩集の刊行にと、あれだけ尽力したにもかかわらず、小林が中原の詩について直接論評したのは、「文学界」（昭和九年八月）誌上においてのみである。ここでは、「骨」が取り上げられている。

（骨の引用に続いて）

心理映像の複雑な組み合わせや、色の強い形容詞や、個性的な感覚的な言葉の巧な使用や、捕へ難いものに狙ひをつけようとする努力や、等々、そんなものを捨て、しまつてやつぱり骨があつた様子が残つたといふ様な詩である。今の詩人の詩を僕はたとと読んでいないので間違ふかもしれないが、かといふ詩の様に、歌ふ言葉ばかりで出来てゐる様な詩は、ついでに少し分らないのではあるまいか。歌みた様で実は描写とか観察とかいふものゝ感覚的乃至は心理的な変形に過ぎぬ様な詩が多いのではあるまいか。そしてさういふのが新しい詩みた様に見える場合があるのである。

さらに、小林は追悼詩である「死んだ中原」（「文学界」・昭和十二

年十二月）においても

君の詩は自分の死に顔が

わかつて了つた男の詩のやうであつた

ホラ、ホラ、これが僕の骨

と歌つたことさへあつたつけ

と「骨」を詩の数カ所に引用している。

小林が中原の詩の中でもとりわけ「骨」に注目し、「歌が残つた」「歌ふ言葉ばかりで出来てゐる」と批評したのはどういふことなのだろうか。この「歌」といふ評言を「骨」の音楽性という観点で了解することは難しい。中原の詩の中で音楽性という観点で説明しやすい詩は他に多く存在するはずであるし、事実小林も別の雑誌（昭和一四年「歷程」四月）での追悼文には、中原の「歌」として、七五調を基調とする「六月の雨」を引用している。

小林は批評家である。批評家が封印したいと欲する自己の過去を語らなくてはならぬ理由はない。しかし、詩の批評となれば話は別である。この詩が中原という詩人を語るのに最も適していたものであつたと小林が直感していたと考えれば、問題には別の観点が浮かんでくる。この「歌」といふ概念の背景は、昭和初期の現代詩を「歌みた様で実は描写とか観察とかいふものゝ感覚的乃至は心理的な変形に過ぎぬ様な詩」ととらえる小林の批評眼がある。そうした現代詩に対峙するものとして中原の独自性を主張するこの論に述べられる「歌みた様で実は描写とか観察とかいふものゝ感覚的乃至は心理的な変形に過ぎぬ様な詩」といふ当時の現代詩への見識は、中原が常に意識していた詩作の方法を、非常に象徴的に示しているのではないかと思われるのだ。では、その「方法」とは何か。

十八歳の中原が、当時京都に住んでいたのは、山口中学を落第し、郷里にいられなくなった為である。この時期の中原は、ダダイズムに傾倒していたが、それは偶然古本屋で手にした高橋新吉の詩集の影響であって、当時さかんに紹介されていたモダニズム詩などを精力的に取り入れたり、学んだりした末のものではない。

後に中原は、泰子と別れるまで、「殆んど読書らしい読書をしていなかった」と書いている。そんな弱冠十八歳の田舎文学青年が、すでにフランス語を修め、上海に渡り、絵画研究所に通っていた六歳年長の富永太郎を「やり込め」てしまい、帝大仏文科に入学し、富永にランボーを紹介していた小林と連日文学議論を続けることが出来たのは何故なのであろうか。

河上徹太郎は、中原の詩論や日記の分析により、この点について揺るぎない「神」を中心にした中原の形而上学的思想をその根拠に考えている。^②河上の様に「神」という視点を導入しないまでも、何故か、中原の詩論の分析は、形而上学的思考に陥ってしまうか、さもなければ作品の分析に届く前に、頓挫してしまう。

むしろ、詩人は詩論を書く通りに制作するものではなく、むしろその時々理想と希望を述べる場合が多い。

大岡の言つ通り、^③詩人の残す詩論が必ずしも実作に反映しているわけではない。むしろ、実作に反映された詩論のほうが珍しいかもしれない。

さらに、

中原の散文は読みにくい。言いたいことを言おうとして、やつぎばやに言葉を発しているので、いつもつんのめっている様な印象を受

ける。彼の詩の読み易さとは大きな違いだ。

という佐々木幹郎氏の指摘は、多くの人々の素直な感想であろう。たしかに中原の散文は、最後には、支離滅裂のまま終わってしまう。しかし、全体的な整合性は無視して、各詩論の中で、明確な論理構成のみを抽出してみれば、そこには、明らかな三つの特徴があることを以前に指摘したことがある。^⑤

そこには、一点目として、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があり、これが二点目としての詩人でない者との絶対的な二元論に結びつく。

こうした思考が、他者からの疎外感や、他者との違和感の表出として、中原の詩の中にならば現れ、その一方で、中原自身の人生を、対人関係において不幸なものとした。これが、中原の詩の「気分」すなわち素材の一つとして、「述志」の系譜を形作っているというのがその要綱である。

しかし、詩論に見られるこうした側面は、彼の詩の素材としては十分でも、彼の方法を語り尽くすには不十分である。そうした詩論に底流する中原の思考には、確固たる意識に基づいた、全く別の世界把握の方法が意識されているのである。

というのは、残る三点目として、中原の詩論には対象の了解の仕方においてある特徴が見られるのである。この点については前論でも多少言及したが、本論ではもっと詩論にそった形で検証してみたい。

中原の最初の詩論は、「地上組織」という、神の存在は認めてもそれを表現するのは不可能なので神を感覚の範囲で歌うという、カントの様な中庸的理論から始まる。次の詩論である「小詩論」では、

此処に家がある。人が若し此の家を見て何等かの驚きをなしたとし

て、そこで此の家の出来具合を描寫するとなら、その描寫が如何に微細洩らさず行はれてをれ、それは讀む人を退屈させるに違ひない。人が驚けば、その驚きはひきつゞき何かを想はず筈だが、そして描寫の勞を採らせるに然るべき動機はそのひきつゞいた想ひであるべきなのだ。

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。「ここで、「想ふことを想ふことは出来ない」が故に、自己の「驚き」の対象は記録不可能であると考える点に注目したい。これは、哲学史において主客一致の問題とされていたことと同質な問題意識である。

この問題は、「自己が認識している物」と「対象としての物」の一致を、論理的に確認することは出来ないという形で考えると分かりやすい。その理由は、人間を一種の認識装置として考えれば簡単である。「物」を正しく認識するには、装置内部に正しさを検証するコードが必要である。しかし、認識装置がそのコードにしたがって考えるのであれば、そのコード自体の妥当性を認識装置自身が、己の外に出たメタコードとして考えることは不可能だからだ。

現象学に多くの論を残す竹田青嗣氏は、この主客一致の問題を近代哲学の根本問題であったとし、その最終的な解決を現象学的思考に求めている。

こうした氏の現象学に関する論への賛否は別にしても、中原の考える世界把握の図式は、加藤典洋氏の指摘にもあるように、確かにフッサールをして現象学の探求へと向かわしめた動機と、非常に酷似している。

認識はそのあらゆる発展形態において心理的な体験である。つまり、認識する主観の認識である。認識に対立するのは認識される客観である。ところで、認識はどのようにして認識される客観との一致を確信するのか。認識はどのようにして自己を越え出て、その対象を的確にとらえるのか。

フッサール『現象学の理念』⁽⁸⁾ 長谷川宏訳

中原が自己の「驚き」の対象を捉えられなかった点は、フッサールと同じ問題意識である。ここで、中原の視点がおもしろいのは、それを言語による思考・表現・伝達の問題にしていることである。

元來思想なるものは物を見て驚き、その驚きが自然に齎らした想ひの統整されたものである筈のだが、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至つたのだ。

と述べている。個人的な認識はあくまでも、「認識する主観の認識」である。こうした認識は、言葉として表現された時点で、もとの個人的な認識と同一の物ではいられなくなる。ここには、言葉にたいする根本的な不信任がある。つまり、言葉では、自分自身の「驚き」を完全には把握出来ないという不信である。

こうした主客一致への素朴な懷疑は、「生と歌」でも基本的には変わらない。

何となれば、「あゝー」なる叫びと、「さう叫ばしめた當の対象とは、直ちに一致してゐるとは甚だ言ひ難いからである。」見ることを見

ること」が不可能な限り、自己の叫びの當の對象を、これと指示することは出来ない。たゞそれが可能に見えるのは、かの記憶或は經驗によつてである。

「生と歌」

われわれは一つの例から出発してみよう。私は、絶えずこの机を見続けるとする。(中略)私が眼を閉じてみるとする。すると私は、机については何らの知覚ももたないことになる。(中略)眼を開いてみる。私は、ふたたび、もとの知覚を持つことになる。もとの同じあの知覚をだつて? われわれはもつと正確に考えてみよう。実は、もとの知覚が戻つてくるとはいつても、その知覚は、いかなる事情のもとにおいても、個的には、同一のものではないのである。ただ机のみが、同一のままなのであり、つまり、新しい知覚ともとのものの想起とを結びつける総合的意識の中で同一のものとして意識されているにすぎないのである。

『イデー』(四一章)

両者とも、用語の違いこそあれ全く同じ論理であることが理解されるだろう。中原はさらに続けて、「人」は「あ」と表現するかはりに「あ」と呼ばしめた當の對象を記録しようとしたと想はれると、對象に対する「叫び」をとらえることが眞の叙情芸術なのであるが、それ以上に人々が「叫び」の對象をとらえようとしてしまったので叙事芸術がびこつてしまったと論じている。しかし「叫び」を叫ばしめた「當の對象」を指し示すことは結局不可能なので、「叫びの當の對象と見ゆるものを、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。

この最後の結論は理解しにくいがかく、この文脈で否定されていることは、「驚き」「や」「叫び」の對象を「記録」「描写」すること

である。中原に言わせれば、それらは「不可能」であるからだ。それに対して中原は、それらの「驚き」「や」「叫び」自身が認識の内部にもたらしたものを把握したいとする。無論、それらが對象からは不可逆的なものであることは言うまでもない。

こつした観点から考えたとき、

私は私の身の周囲の材料だけで私の無限を見た。それで私が読書を始めた一昨年十二月から今日迄、ほんの読書は私にとつて或る擦過物に過ぎなかつた。

といった、中原の日記に残されている断片を、単なる思慮の浅い僥倖とは、みなせなくなるだろう。しかし、こつした世界観が深まつていった結果、中原の最も有名な詩論「藝術論覚え書」において、

藝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交渉である。

という様に、芸術の世界が「名辭以前の世界」の追及であるところえられた時、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つたような印象を受ける。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てしまつたのではないかと。

一、一つの作品が生まれたといふことは、今迄篇しか存在しなかつた所へ手拭が出来たといふやうに、新たに一對象が存在したことであり、(以下中略)

名辭以前、つまりこれから名辭を造り出さねばならぬことは、既に在る名辭によつて生きるよりは、少なくとも二倍の苦しみを要する

のである。

名辭以前だとて、光と影だけがあるのではない。寧ろ名辭以前にこそ全體性はあるのである。

しかし、現在の言語学的見地からすれば、こつした理論がたとえ詩論であつたとしても、それは形而上学的なものとしてしか理解できないものではないだろう。言語が連続的な世界に対する恣意的な区別の体系であり、そうした体系の隙間をついて、新たな発見をもたらしてくれることは、詩の特質としてしばしば指摘されることである。

さらにこの「名辭以前の世界」も、言語哲学的に、サピア・ウオーフが言う「我々がその実践的關心によつて分節する以前の切れ目のない連続的な世界像」^⑩や、加藤典洋氏が現象学的に指摘した、フッサールの言う人間の生活の「実践的關心」に於てその都度「妥当」を得る「志向的相關」として獲得される「生活世界」などを想定することが可能だろう。

それは誰も知る、放心の快感に似て、誰もが見望

誰もがこの世にある限り、完全には望み得ないもの！

「いのちの聲」

しかし、言語内で思考する限りにおいては、こつした「名辭以前の世界」は、決して掴み取ることは出来ない。故に中原の詩でも、「名辭以前の世界」は、究極の理想であると同時に決してたどり着くことが出来ないものとして把握される。そこで中原が取った方法は、真理の追究を放棄し、それを待つ己の内面を詩にすることであつた。これがいわゆる「迷志」の系譜である。これについては以前に言及しているのでここでは詳しく触れない。

ここまで中原の理論を追つてくると、彼の詩論には、常に一つの思

考方法が意識されていることに気がつくだろう。こつした方法は、この「藝術論覚え書」においても

謂はば藝術とは「樵夫山を見ず」のその樵夫にして、而も山のことを語れば何かと面白く語れることにて、「あれが『山』(名辭)」である。山はこの山よりどうだ」なぞといふことが謂はば生活である。

と表現されている。中原が終始否定したのは、対象の分析・追究であり、それよりも対象が自己にもたらした「想い」を自己の裡で追究することであつた。

大正十三年夏富永太郎京都に来て、彼より仏国詩人の存在を学ぶ。(中略)

大正十四年四月、小林に紹介さる。

大正十五年五月、「朝の歌」を書く。七月頃小林に見せる。

弱冠十八歳のろくに読書もしない片田舎の文学青年が、博覧強記な富永や小林に対峙出来たのは、河上の言うような「神」を背景にした形而上学的思考ではない。そこには、外的な知識によらない、徹底した内省的な思考があつたのである。

3

天井に 朱きいろいで

戸の隙を 洩れ入る光、

鄙びたる 軍樂の憶ひ

手にてなす なにこともなし。

小鳥らの うたはきこえず

空は今日 はなだ色りし、

倦んじてし 人のこころを

諫めする なにもものなし。

樹脂の香に 朝は惱まし

うしなひし さまざまのゆめ、

森竝は 風に鳴るかな

ひろこりて たひらかの空、

土手づたひ きえてゆくかな

うつくしき さまざまの夢

有名な「朝の歌」である。私は、以前に、この詩が中原の詩的出発点になっているという大岡以来の通説に異を唱え、論じたことがある。詳しくは拙論^⑪を参照していただくとして、中原自身が「方針たつ」と書き残している以上、この詩の詳細な検討も必要であろう。

中原はこの詩において、起床時の天井を見つめる視点で歌った。この設定は、詩のイメージが全て詩人の内的イメージで構成される構造を支えている。

全てのイメージは、「光」「うた」「香」と、知覚の刺激を契機にして展開されている。フッサルは現象学的視点を展開する時、その根底に自己の意志ではどうにもならない「意識の彼岸」のトポスとして「原的知覚」^⑫を考えたが、この詩において中原も様々なイメージの展開する契機として知覚の刺激を選んだ。

そこで展開される「はなだ色の空」や「風に鳴る」「森竝」は、聞こえない「小鳥ら」の「うた」や、「樹脂の香」から連想された或る朝の表象であるが、むしろ、詩の主眼は、そうした単なる情景のイメー

ジの羅列にあるわけではない。

鄙びたる 軍樂の憶ひ

この詩の中で唯一、八字という破格である。ただ、促音や発音をいれて破格にしている短歌は多く、中原の私淑していた啄木や牧水にもそうした破格は沢山あった。よって、どこまでこの八字が破格として意識されていたかはわからないが、形式的に整美されている詩で、唯一、八字に残した「軍樂の憶ひ」という部分は、研究史上、一番難解とされている部分であるだけに、中原のこだわりが感じられることも確かである。

「軍樂」とは、「軍」の音楽隊の演奏の意味であろうが、そうした「軍」のイメージは、「初期詩篇」において、「サーカス」の「戦争」、「月」の「戦車」、「逝く夏の歌」の「騎兵聯隊」と前半詩に多く現れている。これらは、軍医であった父との関連で考えることが通説とされている。よってここでも、多くの論者は「鄙びたる」ものであることから、過去への詩人の個人的な感慨を読み取るわけだが、こういった詩人の伝記に解釈を限定してしまつては、この破格の意味はつかめまい。

一方、ランボオの「酩酊の午前」の「軍樂が転調し、俺達が古代の不協和音に還る時が来ようとも」がこの詩の源泉にあるという、吉田熙生氏の指摘^⑬がある。しかし、これに関しても、一九二六年時の中原の語学力で、邦訳以前のこの詩が理解できたろうか、という疑問が残る。

私はこうした「軍樂」という表象が、この時期に一般人に与える意識は必ずしも過去のものではなかったのではないかと思う。日本における軍樂隊の歴史は、近代の歴史と軌を一にする。

明治二年薩摩藩士の鼓笛隊を元に三〇名ほどが集められ、鎌田真平

を差引人（引率者）として、神田橋の薩摩（島津）藩邸に渡り、軍楽伝習生となった。これが、日本における洋楽軍楽隊の第一期生である。翌年、横浜の妙光寺に移り、ジョン・ウィリアム・フエントン（駐日イギリス公使館付歩兵第十番大隊隊長）を講師に迎え、本格的な楽隊の訓練に入ったわけだが、以後この軍楽隊こそが、日本の洋楽の最新媒体となるのである。

欧化政策のもと軍楽隊は、ジョルジ・ダクロン（仏）、フランツ・エケット（独）、シャルル・ルルー（仏）と常に国外の軍楽隊指導経験者を講師に迎え、明治十三年には、工藤貞次、古矢弘政らを、パリのコンセル・ヴァトワールに留学させるなどし、その実力を上げていった。

軍楽隊と民衆を最初に結びつけたのは、日清・日露の間にあった軍歌ブームであった。戦況を描写するニュース性と英雄叙情詩的な表現が時流にのり、さらに、文部省の軍歌奨励政策などもあり、「抜刀隊」「行軍」「水兵」「日本男児」など様々な軍歌が、軍楽隊の演奏によって人口に流布していったのである。

その後、軍歌の流行は下火になっていったが、一方で軍楽隊は、新たな役割を得ることになる。それは、時の東京市長・尾崎行雄による日比谷音楽堂の設立に見られるような、陸海軍々楽隊の吹奏樂を公開し、市民に洋楽の趣味を知らしめようという種々の文化的啓蒙政策である。このころになると、ようやく軍楽隊の洋式の演奏そのものが、市民の興味と関心を呼び、また戦争のあとの殺伐な雰囲気や情操面で緩和するために大きな役割を果たした。

日露戦争直後の硝煙未だ止まぬころであったにもかかわらず、明治三十八年十二月三十一日、「朝日新聞」紙上では、

斯くして新緑梢の装いて薰風肌に入ると比しく、夏の音楽会は漸く

世俗に普及し来りぬ。東京市が日比谷公園に樂堂を設け、海陸軍々樂隊の吹奏樂を公開して、市民に歐洲樂の趣味を知らしめんとせしは、そも此季期に於る一新音也。市中音樂隊の如き非音樂的のものに耳にし、純眞の歐洲樂に接せざる市民が、クラリネット、オーボエ、フルートの微妙を知り、ホルネット、トロンペット、ホルン、サクソフーン、コントラバスの雄麗に接したるは此時也。歌劇として有名なるタンホイゼル及びフォーストを耳にせるも此時也。ここに至つて、歐洲樂は世俗の注目を深からしめたり。

と当時の軍楽隊による洋楽の普及ぶりを伝えている。

大正期になり、時がワシントン体制の国際平和を背景とした軍縮志向に移行するにつれ、当然軍楽隊も、解散、縮小の憂き目を見たが、「軍楽隊殆んど全滅か」 其れ等の他に内外貴顕の後來朝に際し、メロディックな柔らかい音樂で、どれ程無形の功をたてたかは考えられぬ程ある。この軍楽隊にも終りが来たのだ。之等軍楽隊一隊を解散させて、節約される金額は一年たつた三十四万円と云う少額である。それにつき、某音樂通は語る、「歩兵や何かなら、亦すぐ製造することも出来ようが、全然技術本位の樂士をやたらに放棄してしまつたら、今度はどうして作り出すことが出来るか。」折角一般文化生活が始まつた際の一大驚異だ。

大正十一年八月三日、「時事新報」志気を鼓舞するに最も必要なは勿論、且つ我が樂界に於いて一般音樂普及の上に頗る効果を挙げている軍楽隊の廃止せらるるのを遺憾として、音樂連盟は近く委員を陸軍省に訪れしめて、廃止の中止方を申請するという。

大正十一年八月、「音樂界」

と世論の反応は大きく、すでに軍樂が文化的にも民衆の間にも、深く浸透していたことが理解されるであろう。さらに、中原の友人である河上徹太郎¹⁵や、小林秀雄の妹である高見沢潤子の回想¹⁶が、こうした当時の「軍樂」に関して、我々にある示唆を与えてくれる。

時代は過渡期であり、浅草オペラ以外には、常時聞ける音楽といへば、日比谷の音楽堂で軍樂隊が野外演奏したり、神田のYMCAで上野の先生がたがりサイトをするくらゐなことであった

中学に入っても、その頃華やかであった軍樂隊の演奏を、毎土曜、日比谷音楽堂に聞きに行ったり、自分でもマンドリンを習ったり……

これら多くの音楽論を残す評論家達の回想は我々に、「鄙びたる」とは、時間的には過去ではなく現在の、空間的には田舎ではなく、むしろ、それは逆の都会的なイメージの語につけられた修飾語であったことを教えてくれる。つまり、まさに日常耳にする雅な「軍樂」が「鄙びたる」「こと」によって、雅さを失い、過去のものとなってゆくのである。

最新の洋楽の媒体となっていた「軍樂」とは、昭和初期において、最も雅であるもの、現代的で都会的なものであったのだ。逆に言えば、「軍樂」が当時そうした概念であったからこそ、「鄙びたる」というコントラストな修飾を与えられたとき詩的意味が生じるのである。同時代読者が連想する「軍樂」とは、決して中原の個人的な過去などではないのだ。

そして、この「たる」「は」「鄙び」という連用形に接続していることも注目しなくてはいけない。「鄙ぶ」とは、アスペクト的観点から見れば、動作動詞ではなく変化動詞である。連用形に接続した「たり」

は、完了の他に継続の意味を帯び、変化動詞についた継続とは、結果の状態の継続である。つまり、「鄙びた」だけでなく「鄙びてある」のである。詩人を後の「手にてなす」という能動的行動に駆り立てるのは、この様な、目の前で「鄙びてある」という、現前するイメージなのではないだろうか。

さらに、「軍樂」とは、映像と音が一体となったイメージであることも注目してよいだろう。周知の通り、この詩には視覚・聴覚・嗅覚のイメージが実に上手く使用されているが、最初に喚起されるイメージは、その聴覚と視覚の両方を内包したイメージであったのだ。そして、繰り返すが、その「軍樂」が目の前で「鄙びて行く」ことが非常に大事なのである。「軍樂」とは、聴覚・視覚の両方を内包したイメージであり、さらに「鄙」のイメージとは対極にあるものとして形式論的に捉えることこそ、この詩を詩人の個人的な伝記から解放^{フォルミズム}し、当時の読みのコードへと解放することを意味するのである。

4

倦んじてし 人のこころを

諫めする なにももなし

「倦んず」とは、「鬱みず」という動詞が変化した「鬱んず」の漢字を変えて、倦怠の意味を付与した文語的な造語であろうか。確かに、その結果「がっかりする・屈託する」といった古語的ニュアンスがついた。つまり、この造語は、「倦む」という現代語が持っているニュアンスを広げているのである。

だが、これに続くこの「てし」とは、一体何なのであるか。「倦んじ」の語尾を、サ変動詞の濁音化と考えると、上の動詞は連用形である。とすると、あとに続く「てし」が、接続助詞「て」+サ変動詞

「し」では、強調と考えても、不自然なのではないか。この部分を文語文法的に厳密に考えるならば、連用形に続く「てし」とは、完了の「つ」+直接体験過去の「き」と考える方が妥当だろう。中原の文語は、三好達治のその様に正確でないことが多いが、過去の「き」「けり」「や完了の」「つ」「ぬ」の使用に対しては意識的であったことは、例えば「冬の長門峡」の草稿に見られる推敲過程からわかる。

では、「てし」が完了+過去であることに何の意味があるのだろうか。ここには、「二つの効果が指摘できる。一つは「き」という助動詞が使用されていることにより、この詩を書いた詩人の直接体験過去のニュアンスが出るということである。

「朝の歌」の解釈は非常に多いが、この点に関しての論考はまったくない。しかし、このことは非常に重要な問題を含んでいる。従来、この「人」は、詩人自身のことと考えられてきたが、佐藤泰正氏、太田静一氏、北川透氏などから、この部分は、必ずしも詩人自身を指すのではないという指摘がなされた。北川氏の

倦怠は自分にあるよりも、「人の心」にあるものとしてうたわれ、自分はその「倦んじてし 人のこころ」を諫めする何ももっていないのだ。それほどの喪失観のうちにある点を見ることが大切である。

といった主張には、吉田照生氏なども「嚆矢の説」として一応の同意を示している。しかし、それ程に当時の中原が、他者の心を「倦んじて」しているかと思っただろうか。拙説でも述べたように、中原の一般人（生活人）と詩人（芸術家）の二元論という構図は、この当時、既に出て上がっていた。そうした感覚の詩人の目から見ると、常人の感覚から乖離した「朝」のイメージを共感しうるものが、それほどいたとも思えないのである。

よって、確かに、この部分は、こつした「朝」に「倦んじている」「人」に対して何も出来ないとも読めるが、それ以上に、やはり詩人自身が「倦んじていなくてはならないのである。つまり、自分を含めた、こつした「朝」に「倦んじてしまつ」「人」に対しては、「諫めする」ものは、何も（誰も）存在しないのである。ここは、先程の「手にてなす」という能動的行動対象の否定に続いて、「諫め」てくれるものという受動的行動を否定することによって形式論的に、三、四行目と七、八行目は見事に呼応するのである。呼応の問題だけで考えれば、「こと」に対しての「もの」とは人間のみを考えてもよいが、ここはそうした詩的呼応を越えていると考えた方が、詩の可能性を広げる読みである。つまり、「諫め」てくれる「人」も「もの」もないのである。

樹脂の香に 朝は惱まし

うしなひし さまざまのゆめ、

流れてきた嗅覚による「樹脂の香」という外的刺激は、詩人にとって、「悩まし」いものであった。その「悩まし」さはうしなひた「さまざまな夢」を喚起させたのである。これは、一聯で、「朱きいろ」という外的刺激によって「軍樂の憶ひ」が「鄙び」てゆくのが喚起されたのと形式論的に呼応している。そして、「軍樂」は、より普遍化された概念として、つまり「過去にうしなひたさまざまな夢」として、再び喚起されたのである。

さらに、「こで、」「うしなひ」「+」「き」であるのは、先程の自己の心象での「鄙びたる」「倦んじてし」に対応しているからである。眼前での「軍樂」の「鄙びたる」状態に、どんな「手にてなす」能動的行動も意味はなく、それは次の聯では「倦んじてし」という、過去と現在の未分化な状態を経て、三聯で再び喚起されたイメージは、「う

しなひし」と、自己の経験のうちにはつきりと過去のものと認識されるに至るのである。逆に言えば、消え去ったあるイメージを再び喚起させるには「樹脂の香」の様な身体的な刺激が、更に必要だったのである。

我々は、思う程正確に、現在を把握できない。時間は忘却を伴うが、あまいいな現状認識には、過去のものとなるにつれて、それが何であったのか、徐々にはつきりと自覚される側面もある。いやむしろ、我々の認識は過去の痕跡としてしか直接にはつかみ得ないのだ。この詩において、知覚の刺激によって次々に喚起されるイメージは、「軍樂」「人の心」「夢」というその変化につれて、「たる」「てし」「し」と完了継続から直接体験の過去として認識されることとなる。

「朝の歌」は、「眠」から「覚醒」の狭間に、知覚的刺激により喚起された漠然としたイメージが、過去に失われた夢として客体的に認識される過程を見事に詩に定着させた。文語に加え七五調という定型を使う、昭和初期の詩壇において批判的となった二重のアナクロニズムは、この捉えがたいイメージを詩に封じ込めることを、逆説的に保証しているのだ。

5

直覚と、行為とが世界を新しくする。そしてそれは、希望と嘆息の間を上下する魂の或る能力、その能力のみに関わつてゐる。

「生と歌」

ここまで来て我々は、同じ思考形態を辿ってきた二人が、一人は詩人であり、一人が哲学者であつたことを思い出す。哲学者は、認識を生成する根源を求め、いつさいの概念を判断停止し、「知覚直感」・「本質直感」へと逆行して行く。一方詩人は、「直覚」が認識として了解

される過程を捉えようとしていく。

認識以前に書かれた詩……

沙漠のたゞ中で

私は土人に訊ねました

「クリストの降誕した前日までに

カラカネの

歌を歌つて旅人が

何人こゝを通りましたか」

土人は何も答へないで

遠い沙丘の上の

足跡をみてゐました

初期の中原の詩には、こつした認識の根元を追求するようなテーマを持った詩篇がある。また一方では、

これから春の日の夕暮は

無言ながら 前進します

自らの 静脈管の中へです

竟に私は耕やさつとは思はない！

陽気で、坦々として、而も己を賣らないことをと、
わが魂の願ふことであつた！

と、自己の現状を見つめ、最後に自己の信条を語るこつした「述志」の系列の詩群がある。前者の様な認識の発露に関連したテーマは、今まで論じた中原の方法から見ても、ごく自然な帰結であり、「朝の歌」こそは、それら初期作品中、最も秀逸なものであることは言つまでもない。

しかし、その後の中原の詩に残っていくテーマは、「朝の歌」のそれではなかった。「朝の歌」の様な、認識の発露をめぐるテーマ性は、中原の詩篇の中核を確立し得なかった。中原の詩篇を生涯貫いたテーマは、決して対象に辿り着くことの出来ない孤独な自己を見つめ、その孤独に耐える自己を描くこと。つまり、「述志」の詩群であったのだ。

私はその日人生に椅子を失くした。

「港市の秋」

私は下界で見てゐたが、

「秋の夜空」

噫、生きてゐた、私は生きてゐた！

「少年時」

私は残る、亡骸として

「夏」

わが心 なにゆゑに なにゆゑにかくは羞ぢらふ……「含羞」

この様に、多くの中原の詩には、「朝の歌」にはないある詩癖がある。最後に語る詩人の認識が突然表出するのだ。その表出は、突然であるが故に我々を驚かせ、その不合理性が故に「ダダの爪痕」といった形而上学的な論じ方に陥つてしまいがちであるが、それらは印象批評以外の何ものでもない。かといって、詩人の伝記的な事項との照合といった手段では、語りと告白との間の溝は永久に解決されないままであろう。

語りの対象が、突然最後になつて語り手自身の認識になるという構造は、語られた情報が断片的であるが故、読者がそのイメージを作り上げてゆかねばならない詩という文芸においては、逆にそのイメージが読者自身のものであつたことを気が付かせ、我々を驚かせる。詩において語りが与える情報は、読み手自身が再生産して己のイメージへと変換している。詩を読んだ読者が作り出したイメージは、その読者だけのものである。いかに最後に突然、語り手である詩人が表出しよつとも、今まで読者が造り上げたイメージは、もはや語り手のイメー

ジではなく、読者自身のものとして引き受けざるを得ないのである。こつした最後に突然自己を表出するという中原の「述志」の詩癖は、ある孤独な一詩人の独白にすぎなかったものを、今日まで我々の心をとらえて止まない絶唱へと昇華させた。我々は、自己の作り出すイメージを引き受けることにより、この詩人の独白に共感させられていたのである。こつした詩法までが中原の意識的所産であつたという証拠はない。しかし偶然にせよ、その「述志」を生み出したのは、確固たる中原の世界観であつたことは間違いない。

6

ホラホラ、これが僕の骨

見てゐるのは僕？ 可笑しなことだ。

靈魂はあとに残つて

また骨の處にやつて来て、

見てゐるのかしら？

ここまで来て我々は、小林の評論に関する最初の疑問の答えにたどり着いた。認識が自己の生を前提にしている以上、生きる自分は決して死んだ自分を認識できない。この「骨」は、中原のパラドックスな詩想を実に印象的に象徴しているではないか。

毎日の様に、中原と激論を繰り返していた小林が、中原の詩観を直感的に理解していたことは、想像に難くない。現代詩における「心理映像の複雑な組み合わせや、色の強い形容詞や、個性的な感覚的な言葉の巧な使用や、捕へ難いものに狙ひをつけようと努力」を、「描写とか観察とかいふものゝ感覚的乃至は心理的な変形」と批評する小林の指摘は見事にこれまでの中原の論理と一致するのである。

中原は詩人である。詩人が己の詩法を理論的に語らなくてはならぬ

理由はない。しかし、いかに中原の詩論が理解困難であつても、その理論には底通するものがあり、それは実作とも呼応している。中原の人生が、その詩と同様に魅力的であつたのは、中原の詩を世間に知らしめるのには好都合であつたかもしれないが、おそらく詩自身においては不幸なことだったのでないだろうか。

註

- (1) 大正十三年七月七日 村井康男宛書簡
 - (2) 『わが中原中也』(昭和四年八月 昭和出版)
 - (3) 『神と表象としての世界』(昭和五六年六月 岩波文庫解説)
 - (4) 『中原中也』(昭和三年四月 筑摩書房)
 - (5) 『立教大学日本文学』第七九号(平成十年一月)
 - (6) 『現象学入門』(昭和六四年六月 NHKブックス)
 - (7) 中原の詩の現象学的側面については、中原中也研究(平成八年三月)において加藤典洋氏が既に指摘している。本論では、そうした主客一致への懷疑が、生涯に渡って詩論を貫いていることの検証である。
 - (8) 『現象学の理念』三二頁(平成九年六月 長谷川宏訳 作品社)
 - (9) 『イデー』一七七頁(昭和五四年十二月 渡辺二郎訳 みすず書房)
 - (10) 有名な例では、虹の色数が言語の違いによって違うことを思い浮かべればよい。色の種類は、絶え間なく変化してゆく光の屈折に対しての恣意的な区分である。
 - (11) 『中原中也の詩的出発論争』『国語科通信』九九号(平成九年九月 角川書店)
 - (12) 『フッサールは、自己の外にも何かが存在することの証明として、知覚の存在を考えた。』
- 経験的直感、特に経験というものは、或る個の対象についての意識であり、かつ直感的意識として、対象を所与性へともたらすものである。また知覚としては、対象を原的所与性へともたらす。つまりは、対象を「原的に」その「生身のありありとした」自己性において把握する意識へと、当の対象をもちたらしめるものである。これと全く同様に、本質直感もまた、或るものについての意識であり、つまり或る「対象」についての意識であり、言い換えれば、自分の目差しがそれへと向かいかつまた自分の直感のうちで「それ自身として与えられて」くるような何らかの或るものについての意識である。

『イデー』 第三章 二七頁

それは、人間の主観には、「知覚」「想起」「記憶」「想像」などがあるが、これらをどんなに、独我論的に考えても、「知覚」の存在だけは、意識の自由にならないからである。つまり、知覚を与えるものではなく、「知覚」が自己の意志に関係なく存在することへの不可疑性を重視したのである。

(13) 『鑑賞日本現代文学 中原中也』(昭和五六年四月 角川書店) ここで吉田氏があげている訳は、昭和五年六月の「作品」中の「陶酔の午前」である。

(14) 日本における軍楽隊の歴史については、山口常光『陸軍軍楽隊史』(昭和四八年四月 三吉社出版部)や、須藤元吉『明治の陸軍軍楽隊員たち』(平成九年十月 陸軍軍楽隊の記録刊行会)に詳しい。

(15) 『私の詩と真実』(昭和二九年一月 新潮社)

(16) 高見沢潤子。兄 小林秀雄(昭和六十年三月 新潮社)