

## 音読による授業構成の試み (8)

— ダダイスト中原中也 故郷離反と故郷回帰 —

渡 辺 靖 和 (愛知教育大学 社会科教育講座 (思想史))

(2007年10月26日受理)

## An Approach to the Construction of Class by Oral Reading

— NAKAHARA TYUYA as an Example —

Kazuyasu WATANABE (Department of Social Studies, Aichi University of Education)

**要約** 〈音読による授業構成の試み〉シリーズの一環として、中原中也の習作期、ダダイズムの影響を受け、やがてそこから離脱していく時期について論述する。中也においてダダイズムが、故郷という地縁と医者である父親という血縁に対する否定的な感情が引き寄せたものであると同時に、ダダイズムからの離脱の中で、故郷への回帰が実現されていったことを明らかにする。

**Keywords** : 授業構成, 音読, 中原中也, ダダイズム

### I 京都1924 — ダダイズム

本稿は授業実践の記録である。

中原中也は、1907 (明治40) 年4月29日、山口県山口市湯田温泉に、医師の父中原健助と母福の長男として生まれた。

詩人として自己確立する以前の中也に「ノート1924」と題された習作ノートが残されている。1924 (大正12) 年、中也は学業不振で山口中学を落第し、私立立命館中学へ転校した。京都の地で中也は、高橋新吉の詩集『ダダイスト新吉の詩』に出会い、詩を制作するようになる。

ダダイズムとは、その頃フランスで始まった、詩の伝統的なスタイルを破壊しようとする運動である。

高橋のダダ詩の特徴は、言葉から意味を剥ぎ取ることである。「一九一一年集 (19)」という作品。

蝸牛は外聴道を歩いて  
鼓膜の中から誰か出て来た  
去年亡くなった筈の蚯蚓だつた  
前庭へヒッコンでつた

カタツムリから耳の内部構造へという連想を通して、意味の連関を断絶させていく。それがダダイズムの戦略であった。

次に「一九一一年集 (20)」という作品。

ジグザグランド  
ジックザツクランド  
音譜のお玉杓子が動き出す  
青い瓦斯灯と 真赤な眼球と  
砲弾と自動車が駆けつこする。  
ガードと踏み切りと 四本の平行棒  
オドル蝙蝠  
いなき  
蝨○がオドル 虫斯

爆発！！

海嘯！！

ヴァイオリンが跳ねる。

この作品も、基本的には楽譜からの連想でできているが、連想が常に言葉の意味を破壊する方向へ動いていくことが特徴である。連想という手法をとおして、意味を断絶し、語句と語句、行と行の連続性を断ち切り、詩全体のうちに不連続性を持ち込もうとしているのだ。

中也は明らかにこうした手法を模倣している。「ノート1924」から「自滅」という作品を引く。

親の手紙が泡吹いた  
恋は空みた肩揺つた  
俺は灰色のステッキを呑んだ

足 足

足 足

足 足

足

万年筆の徒歩旅行  
電信棒よ御辞儀しろ  
お腹の皮がカシヤカシヤする  
膝の下から右手みた  
一切合切みんな下駄  
フィゴよフィゴよ口をきけ  
土橋の上で胸打つた  
ヒネモノだからおまけ致します

「足 足」という文字造形の最後の1字が不規則にずれているところに、蹣跚たる歩行の無目的性が表現されている。

しかし、中也の場合、連想による意味の断絶という方向性は、高橋に比べると中途半端である。「ステッキ」「足」「徒歩旅行」「電信棒」「下駄」「土橋」というよ

うに言葉をつないでいくと、作品全体からあてどなく街を歩いている様子が浮かび上がってくる。

中也の「ダダ音楽の歌詞」を引く。

ウハキはハミガキ  
ウハバミはウロコ  
太陽が落ちて  
太陽の世界が始まった

テツポーは戸袋  
ヒヨータンはキンチャク  
太陽が上つて  
夜の世界が始つた

オハグロは妖怪  
下痢はトブクロ  
レイメイと日暮が直径を描いて  
ダダの世界が始つた  
(それを釈迦が眺めて  
それをキリストが感心する)

ここでも、各連の始めの2行は意味の断絶が実践されているが、残る2行はいずれも太陽の動きに言及していて、意味が連続している。このように中也のダダ詩は概して意味の断絶に成功しているとは言い難い。

高橋のダダ詩の影響として、次に挙げられるのは〈文字造型〉である。先の「自滅」で、心許ない足つきを表現するのに「足」という文字を使用していたが、これは高橋の影響である。高橋の「一九一一年集(21)」という作品を引く。

皿  
倦怠  
額に蚯蚓が這ふ情熱  
白米色のエプロンで  
皿を拭くな(部分)

同じく高橋の「一九一一年集(23)」。

赤煉瓦と赤貝と  
それは鉋屑を背負つたプロレタリアの晚餐  
擦火 擦火  
擦火  
擦火  
狭めねいか?  
巨大な蟹の蛇行  
蕃茄油が舗道に塗られた  
吸物の蓋をとれ。(部分)

「皿」という文字を重ねることで厨房の有様を彷彿とさせている。また「擦火」という文字には、マッチを擦るときの擬音的効果が含まれている。

高橋のダダ詩の影響として、第3に、たとえば「自滅」における「カシヤカシヤする」という一行に見られるような、奇妙なオノマトペの使用を挙げることができる。その例を高橋の作品からいくつか引く。

まず「サクランボ」。

BORO BORO BORO  
JAVA JAVA JAVA  
涙が火鉢の灰を固める(部分)  
次に「一九一一年集(20)」。

鶏と彼女が〇〇合ふ  
ポコポコポコ  
コポコポコポ(部分)

いずれもダダ詩に特徴的な無意味な言葉の使用という手法である。この手法は、中也の作品では先に引いた「自滅」の他、「無題」の作品に使用されている。

ダツク ドツク ダクン  
チエン ダン デン  
ピー ……  
フー ……  
ポドー ……

弁当箱がぬくもる

工場の正午は  
鐵の先端で光が眠る

もう1つ高橋から中也が学んだ手法として付け加えることができるのは、伏せ字の使用である。先に引いた「一九一一年集(20)」に見えたが、高橋の作品からほかのものを引く。

まず「しんDA廉吉」。

私は指で書く  
鼻だれで書く  
大便を拭いた紙で書く  
煙管で〇〇を吸ふ人には  
私の詩は無用だ。(部分)  
つぎに「写声蓄音機」。

服従させたい心と、服従したい心  
結婚外の〇〇 — (部分)

さらに「Dは」。

『僕が何んな音響を發したら不可ないのかね、〇×××言つたのは僕なんだ  
あそこの引窓が閉まると、君は自分が嘲笑された気になりますか』(部分)

ここで使用された〇〇や××などの伏せ字は、発禁処分を回避するための自己規制というより、それを戦略的に利用して、読者の想像力に訴えかけるという手法である。高橋は、政治的というより、猥褻な感じを作品に与えるために使用している。

以下に示す「無題」の中也の作品は、それを真似たものである。

頁 頁 頁  
認識以前の徹底  
土台は何時も性欲みたいなもの

上に築れたもの、価値  
十九世紀は土台だけをみて物言ひました

○××× ○××× ○×××  
鮎に皮がありますかい  
女よ  
ダダイストを愛せよ

以上のように見てくると、中也に対する高橋のダダ詩の影響は、従来言われている以上に深いものであることが知られる。

## Ⅱ 対富永詩

棚田照嘉は「ノート1924」のいくつかの作品のうちに、いくつか詩についての議論が展開されているものがあるのを、当時中也が親交を持っていた富永太郎に向けて制作されたものであるとして、それらを「対富永詩」と名づけている。

すでに大正一〇年ボードレールに傾倒し、フランス語を学んでいたいわゆる象徴派の詩人の存在を前にして、ダダ詩人をきどっていた中也は、自分の詩人としての存在の脆弱さを思い知らされなければならなかったはずである。

棚田は、たとえば、次のような中也の作品を対富永詩と呼ぶ。「無題」。

仮定はないぞよ！  
先天的観念もないぞよ！  
何もない所から組立て、行つて  
先天的観念にも合致したがね

理屈が面倒になつたさ  
屋根みたいなものさ  
意識した親切は持たないがね  
忠告する元気があれば  
象牙の塔の修繕にまはさうさ  
カウモリ傘にもたれてみてありやあ  
人は真面目にくたびれずに  
事業つて奴をやつて呉れらあ  
サンチマンタリズムに迎合しなきや  
趣味の本質に叛くかしらつてのが  
まあまあ俺の問題といへば問題さ

この作品から、棚田は、中也と富永の間に詩の根拠をめぐって論争が交わされたという推論を引き出してくる。

つきも「無題」。

名詞の扱ひに  
ロジックを忘れた象徴さ  
俺の詩は

宣言と作品との関係は  
有機的抽象と無機的具象との関係だ

物質名詞と印象との関係だ。

ダダ、つてんだよ  
木馬、つてんだ  
原始人のドモリ、でも好い

歴史は材料にはなるさ  
だが問題にはならぬさ  
此のダダイストには

古い作品の紹介者は  
古代の棺はかういふ風だつた、なんて断り書きをする  
棺の形が如何に変らうと  
ダダイストが「棺」といへば  
何時の時代でも「棺」として通る所に  
ダダの永遠性がある  
だがダダイストは、永遠性を望むが故にダダ詩を書きはせぬ

この作品から、棚田は、中也が富永の展開する議論に対してダダイズムで武装して見せたという結論を引き出してくる。

中也が後に富永太郎から大きな影響を受けたことは事実である。しかし、この段階で重要なのは、あくまでも高橋新吉の影響である。高橋の『ダダイスト新吉の詩』は、すべてが意味の断絶を試みたダダ詩というわけではない。そのなかには、ダダイズムについて説明した、〈ダダ宣言詩〉とでも呼ぶべき作品も混じっている。たとえば「断言はダダイスト」と題する作品。

DADAは一切に拘泥する。一切を逃避しないから。物事に矛盾や調子を感じなくなつた舐瓜はダダイストになり損ねなかつた。ではない、矛盾や調子もダダイストなのである。存在がダダ的なのだ。凡てのものは置き替へられ得る。変化は価値だ。価値はダダイストだ。

誰かダダイストは、食べられないものだと言ひ得るだらうか？ では舐められないものであらか？  
一切は食物だ。食物は無政府主義者だ。(部分)

これを中也の先に引いた「無題（名詞の扱ひに）」と比べてみると、「ダダイスト」という繰り返し、断定的な行末の繰り返しなどが共通している。棚田が指摘する中也の〈べらんめい口調〉のスタイルも、高橋の同じ「断言はダダイスト」の以下のような部分を模倣したものと考えられる。

何うせDADAは、だんまり虫かベスト菌位が解るもんだぜ  
俺のツタへたいものを、貴様達の解る様にぞつとツタへられなくなるんだ(部分)

それをことさらに東京生まれの富永と結びつける棚田の議論には疑問が残る。

### Ⅲ 象徴の手法 — 富永太郎

「ノート1924」のなかで、ただ一つ詩集『山羊の歌』に収録された作品が「春の日の夕暮」である。

トタンがセンバイ食べて  
春の日の夕暮は穏かです  
アンダースローされた灰が蒼ざめて  
春の日の夕暮は静かです

吁！ 案山子はないか — あるまい  
馬嘶るか — 嘶きもしまい  
ただただ月の光のヌメランとするまゝに  
従順なのは 春の日の夕暮か

ポトホトと野の中に伽藍は紅く  
荷馬車の車輪 油を失ひ  
私が歴史的現在に物を云へば  
嘲る嘲る 空と山とが

瓦が一枚 はぐれました  
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

中也が『山羊の歌』の編集に着手したのは、1933年5月であるから、「ノート1924」の9年も後のことになる。中也はなぜこの作品を第1詩集に収録したのか。

この作品について、イヴ＝マリ・アリュエや松下博文のように、「錆びたトタン屋根にたゆたう落日の光の動き」や「実景上の夕陽の円い形」「赤茶っぽく鄙びた色彩」を読み取るむきもあるが、重要なのはこの作品の内容ではなく、このような解釈が可能な作品であるという事実である。それはダダイズムによる連想の飛躍による意味の断絶が不十分であることを示している。むしろ中也は、「春の日の夕暮」という題名によって、積極的にこの作品の内容を示唆している。

つまり、この作品は「ノート1924」のなかで、ダダ詩の影響から脱却を目指した時期の作品であり、これを自らの出発点として位置づけ、中也は『山羊の歌』に収録したと推測することができる。

中也は「ノート1924」以後、しばらくの間、詩の制作を停止し、1925（大正14）年10月7日付で「秋の愁嘆」を制作するまで、小説を試みている。小説については後に触れることとして「秋の愁嘆」を見る。

あゝ、秋が来た  
眼に瑠璃の涙沁む。  
あゝ、秋が来た  
胸に舞踏の終らぬうちに  
もうまた秋が、おちやつたおちやつた。

野辺を 野辺を 畑を 町を  
人達を蹂躪に秋がおちやつた。

その着る着物は寒冷紗  
両手の先には 軽く冷い銀の玉  
薄い横皺平らなお顔で  
笑へば粉殻かしかしやと、  
へちまのやうにかすかすの  
悪魔の伯父さん、おちやつたおちやつた。

この作品は、まだダダ詩の影響を強く残している。「自滅」でも使用された「かしかしや」という奇妙なオノマトペを含む第2連における秋の描写には、「薄い横皺平らなお顔」「へちまのやうにかすかすの」など、ダダ的な表現が見られる。

しかし同時に、「眼に瑠璃の涙沁む」「胸に舞踏の終らぬうちに」「その着る着物は寒冷紗／両手の先には 軽く冷い銀の玉」などの表現のうちには、秋という季節を象徴的に示そうとする意図がはっきりと見える。「かしかしや」というオノマトペも、ここでは、むしろ「粉殻」にふさわしい擬音といえるかもしれない。

本田静一は、中也の恋人であった長谷川泰子が、1924年10月8日、「秋の愁嘆」の書かれた翌日、小林秀雄のもとに走るという年譜的な事実を基礎にして、「悪魔の伯父さん」とは小林のことであると論じているが、首肯しがたい。

「秋の愁嘆」という題名から連想されるのは、富永太郎の作品「秋の悲歎」である。しかし、両者の間にはほとんど共通点はない。

富永の「秋の悲歎」と題する散文詩は、新しい表現を求める若者たちの前に、奇跡のように出現した。その冒頭を引く。

私は透明な秋の薄暮の中に墜ちる。戦慄は去つた。  
道路のあらゆる直線が甦る。あれらのこんもりとした貪婪な樹樹さへも闇を招いてはゐない。  
私はただ微かに煙を挙げる私のパイプによつてのみ生きる。あのほつそりした白陶土製のかの女の頸に、私は千の静かな接吻をも惜しみはしない。（部分）

むしろ、それほど類似していない作品に類似の題名を付けるところに、中也が富永を意識していたことが示されている。影響を受けつつも、中也は、おのれの独自性を出そうとしているのである。

先に示したような「秋の愁嘆」に見られる象徴の手法は、中也が富永から学んだものである。それは、ダダイズムのように意味の断絶によって伝統的方法を解体するというのではなく、言葉の新しい使用をとおしてまだ表現されていない意味を到来させようとする方法であった。

『山羊の歌』冒頭から「朝の歌」までの間に配列された「春の日の夕暮」「月」「サーカス」「春の夜」の

4篇は、「朝の歌」以前に制作されたものであろうと大岡昇平は推定している。それらの4篇がダダ的要素を残しながら、いずれも積極的に意味を構築しようと試みているのは、こうした富永太郎の影響と無関係ではあるまい。中也がダダイズムを脱却する上で、富永の影響は見逃すことはできない。

「逝く夏の歌」は、『生活者』1928（昭和3）年9月号に掲載されたものであるが、「四年程前同君十九頃の詩です」という付記があり、この時期に制作されたものと推定される。

並木の梢が深く息を吸つて、  
空は高く高く、それを見てゐた。  
日の照る砂地に落ちてゐた硝子を、  
歩み来た旅人は周章てて見付けた。

山の端は、澄んで澄んで、  
金魚や娘の口の中を清くする。  
飛んでくるあの飛行機には、  
昨日私が昆虫の涙を塗つておいた。

風はリボンに空を送り、  
私は嘗て陥落した海のことを  
その浪のことを語らうと思ふ。

騎兵連隊や上肢の運動や、  
下級官吏の赤靴のことや、  
山沿ひの道を乗手もなく行く  
自転車のことを語らうと思ふ。

この作品は4, 4, 3, 4というソネット形式の最後に一行を加えたような中途半端なスタイルを取っている。これは中也の形式への揺れを示すものである。内容的には晩夏から初秋への季節の移り変わりを歌っていて「春の日の夕暮」との関連を感じさせる。

この作品について、横皓志は年譜的事実と結びつけて、以下のように論じている。

騎兵連隊や上肢の運動——これにも中也が幼時に垣間見た晩夏の兵営のけだるさが重なり、かつて見た「下級官吏の赤靴」が記憶に浮かぶ。(中略)夏はその盛りが紅いだけに、「乗手もなく行く自転車」のように、ひとときわ虚しい背を見せて逝くのだ。

しかし、こうした読み方には根拠がない。この作品は、中也が当時強い影響を受けていた、富永太郎の「晩春小曲」と結びつけて読むべきであろう。

五月のほのかな葉桜の下で  
遠き自転車は走り去る  
わが欲情を吸収する  
堀ばたの赤き光塔よ。  
埃立つ道に沿ひて  
兵営の白き扉は曲りゆくなり。

中也が富永から学んだのは、象徴の方法である。中

也の「兵営」が富永の「兵営」に由来することは疑いあるまい。富永は、春から夏への季節の推移を、飛躍の多い表現の中に象徴的に表現している。中也はそれを学んで、過ぎ去りゆく夏に対する喪失の感情を表現したのである。それは、高橋新吉の伝統破壊のダダイズムの手法を超えて、新しい意味付与を可能にする方法を中也に示唆したのである。

「港市の秋」は1926（昭和1）年に制作されたと推定されている。

石崖に、朝陽が射して  
秋空は美しいかぎり。  
むかふに見える港は、  
蝸牛の角でもあるのか

町では人々は煙管の掃除。  
薨は伸びをし  
空は割れる。  
役人の休み日——どてら姿だ。

『今度生れたら……』  
海員が唄ふ。  
『ぎーこたん、ばつたりしよ……』  
狸婆々がうたふ。

港の市の秋の日は、  
大人しい発狂。  
私はその日人生に、  
椅子を失くした。

まず「私はその日人生に、／椅子を失くした」という終結部について、富永太郎の作品「鳥獣剥製所」との類似を指摘したい。

生きることと、黄色寝椅子の上に休息することが一致してゐるとこか別の邦へ行つて住まうと決心した。(部分)

これを参照すれば「椅子」とは「休息」を象徴するものである。中也の「港市の秋」において何の関連性もないように連ねられるイメージが、この最終行によって、全体として人生の安息を求める願いと緊密に結びついていることが明らかになる。一見ダダ的な表現がトータルな意味として結晶するこの象徴の手法は、明らかに富永に学んだものである。ダダイズムからの脱却を模索する中也において富永の存在がきわめて重要な意味を持っていたことがわかる。

#### Ⅳ 「サーカス」——宮沢賢治

「サーカス」は、中也の初期作品の代表作の一つとして知られている。『生活者』1929（昭和4）年10月号に掲載されたものであるが、すでに述べたように、1926年頃の制作と推定されている。

幾時代かがありまして

茶色い戦争ありました

幾時代かがありまして  
冬は疾風吹きました

幾時代かがありまして  
今夜此処での一と<sup>さか</sup>盛<sup>り</sup>  
今夜此処での一と<sup>さか</sup>盛<sup>り</sup>

サーカス小屋は高い梁  
そこに一つのブランコだ  
見えるともないブランコだ

頭倒さに手を垂れて  
汚れ木綿の屋蓋のもと  
ゆあーんゆよーんゆやゆよん

その近くの白い灯が  
<sup>やす</sup>安<sup>い</sup>りボンと息を吐き

観客様はみな鰯  
<sup>のん</sup>咽<sup>ど</sup>喉<sup>が</sup>鳴ります<sup>か</sup>牡<sup>か</sup>蠣<sup>が</sup>殻<sup>と</sup>  
ゆあーんゆよーんゆやゆよん

<sup>そ</sup>屋<sup>と</sup>外<sup>は</sup>真<sup>くら</sup>ッ<sup>くら</sup>闇<sup>くら</sup> 闇<sup>くら</sup>の闇<sup>くら</sup>  
夜は劫々と更けます  
<sup>ら</sup>落<sup>っ</sup>下<sup>か</sup>傘<sup>が</sup>奴<sup>が</sup>のノスタルジアと  
ゆあーんゆよーんゆやゆよん

冒頭2連の表現、「ゆあーんゆよーん」という奇妙なオノマトペ、終結部などに、ダダイズムの影響が痕跡をとどめている。しかし、ここでは、そうしたダダ的要素が、意味の断絶を志向するのではなく、空中ブランコというありきたりの題材に、新しい光を当てて独自の表現へと定着することを目指している。その意味では、ダダイズムから象徴主義へと移行する過渡期の作品といえるだろう。

「サーカス」は、従来、その独自性が強調されてきた。吉田熙生は以下のように論じている。

その幾分舌足らずの童謡調、場末のサーカス小屋のわびしくも頹廢的な雰囲気とこれをとらえるややアイロニカルな視線、それに、「ゆあーんゆよーんゆやゆよん」という独特の擬態語とそのリズムなど、中原の詩風の特徴がよく表れている。

しかし、ここで宮沢賢治の影響を指摘したい。中也是、賢治の詩集『春と修羅』について「宮沢賢治全集」という文章の中で以下のように述べている。

私がこの本を初めて知ったのは大正十四年の暮であつたか翌年の初めであつたか、とまれ寒い頃であつた。由来この書は私の愛読書となつた。

賢治の『春と修羅』から「原体剣舞連 mental sketch

modified」を引用する。

dah dah dah dah dah sko dah dah

こんや異装のげん月のした  
<sup>とり</sup>鶏の黒尾を頭巾にかざり  
片刃の太刀をひらめかす  
<sup>ほら</sup>原体村の舞手たちよ  
<sup>と</sup>錫いろのはるの樹液を  
アルペン農の辛酸に投げ  
<sup>せい</sup>生しののめの草いろの火を  
高原の風とひかりにさゝげ  
菩提樹皮と縄とをまとふ  
気圏の戦士わが朋たちよ  
青らみわたる<sup>こう</sup>〇<sup>き</sup>気をふかみ  
檜<sup>ぶな</sup>と榎とのうれひをあつめ  
蛇紋山地に篝をかけた  
ひのきの髪をうちゆすり  
まるめろの匂のそらに  
あたらしい星雲を燃やせ

dah-dah-sko-dah-dah

(中略)

さらにただしく刃を合はせ  
霹靂の青火をくだし  
四方の夜の鬼神をまねき  
樹液もふるふこの夜さひとよ  
赤ひたたれを地にひるがへし  
電雲と風とをまつれ

dah-dah-dah-dah

夜風とどろきひのきはみだれ  
月は射そそぐ銀の矢並  
打つも果てるも火花のいのち  
太刀の軋りの消えぬひま

dah-dah-dah-dah-dah-sko-dah-dah

太刀は稲妻萱穂のさやぎ  
獅子の星座に散る火の雨の  
消えてあとなない天のがはら  
打つも果てるもひとつのいのち

dah-dah-dah-dah-dah-sko-dah-dah

両者を比較すると、そこに多くの類似点を見出すことができる。第1に、作者がある催し物を見学しているという設定。しかも、それらを包む周囲の風景について描写されている。

第2に、奇妙なオノマトペが使用されていること。しかも、それは、ダダイズムにおける意味の破壊としての騒音という以上の意味が込められている。それぞれ空中ブランコが高く揺れ動く様、あるいは鬼剣舞の激しい動きを彷彿とイメージさせる役割を果たしている。「<sup>ほら</sup>原体<sup>けん</sup>舞<sup>ばい</sup>連<sup>れん</sup>」の異稿に、

むかし<sup>たつた</sup>達<sup>た</sup>谷<sup>た</sup>の<sup>あ</sup>悪<sup>く</sup>路<sup>ろ</sup>王<sup>おう</sup>  
まつくら<sup>ほら</sup>くらの二里の洞  
わたるは夢と<sup>こ</sup>黒<sup>く</sup>夜<sup>や</sup>神<sup>じん</sup>

首は刻まれ漬けられ

とある。この部分は、中也の「サーカス」の「屋外は真ツ闇 闇の闇／夜は劫々と更けまする」という部分にヒントを与えたという可能性がある。

最後に、両者とも、七五調のリズムを基調としながら、それとは微妙にずれたリズムを響かせ、単調さに陥ることを防いでいる。菅谷規矩夫は以下のように論じている。

中原中也は、昭和戦前期の詩にもっとも根源的なリズムを体現した、さいごの近代詩人である。(中略) わたしの知るかぎり、三拍子のリズムを日本語の詩に意識的に定着しようところみた詩人は、中原中也をおいてはほかにない。かれが宿命的な詩人であったとすれば、その宿命とはまさに、このリズムをみてしまったことのうちにあろう。

## V 名辞以前の世界へ

ダダイズムを脱却しようとしていた時期の中也が、なぜ、富永太郎と宮沢賢治の2人に惹かれたのかについて考える。

富永の作品のうちに、一見ダダ的とも見える表現が出現する。また宮沢賢治のうちにも、奇妙なオノマトペなど、ダダイズムと共通する要素が出現する。これらの特異な表現は、ダダイズムのように、意味を断絶するために使用されているのではない。それらは象徴として、あるいは音声として、作者の感情を表現しているのである。

中也は「宮沢賢治の世界」と題する未発表の原稿で、以下のように述べている。

人性の中には、かの概念が、殆ど全く容喙できない世界があつて、宮沢賢治の一生は、その世界への間断なき恋慕であつたと云ふことが出来る。(中略) 「これは手だ」と、「手」といふ名辞を口にする前に感じてゐる手、その手が感じてゐられればよい。(中略) 芸術を衰退させるものは、固定観念である。

中也は、この原稿を基礎にして「芸術論覚え書」を制作している。そのなかに以下のような記述が見える。

芸術とは、物と物との比較以前の世界のことだ。芸術といふのは名辞以前の世界の作業で、生活とは諸名辞間の交渉である。(中略) これから名辞を造り出さねばならぬことは、既にある名辞によつて生きることよりは、少なくとも二倍の苦しみを要する。

中也が求めたのは、単に言葉を破壊することではなく、既成の言葉を破壊することによって見えてくる新しい世界＝「名辞以前の世界」に表現を与えることであつた。これを中也は賢治に学んだのである。

「朝の歌」は、1926年5月に制作された。これについて中也は「我が詩観」の中で以下のように述べている。

大正十五年五月、「朝の歌」を書く。七月頃小林に見せる。それが東京に来て詩を人に見せる最初。つまり「朝の歌」にてほゞ方針立つ。方針は立つたが、たつた十四行書くために、こんなに手数がかかるのではとガツカリす。

「朝の歌」を引く。

天井にあかきいろいで  
戸の隙を漏れいる光、  
鄙びたる軍楽の憶ひ  
手にてなすなにごともなし

小鳥らの歌はきこえず  
空は今日はなだいろらし、  
倦んじてし人の心を  
諫めするなにもものなし。

樹脂の香に朝はなやまし  
うしなひしさま の夢、  
森並は風に鳴るかな

ひろごりてたひらかの空、  
土手つたひきえてゆくかな  
うつくしきさま\のゆめ。

ソネット形式の文語定型詩。リズムも七五調に統一されている。ダダイズムの影響は、もうすでにまったく影を潜めている。この作品によって将来の方針が立ったというのは、何を意味しているのだろうか。

「朝の歌」について、中村稔は、イメージの喚起力の弱い曖昧な作品として批判している。

第一連、第二連は非常にいいと思うけど、第三連、第四連は、相当に貧しいと思う。どうにもイメージが貧困で、収斂してしまって、展開していかない。

これに対して堤忠一は以下のように弁護している。

しかし、中也はそのことに無意識であつたのもあるまい。むしろ内包するものの深いことばほど単純で広いことばであり、具体性を欠くことを知り、それを語法と考えていた。よく知られている「名辞以前の世界」ということばがそれを最もよくあらわしている。

境が言うように、中也は具体的に対象を描こうとして失敗したのではない。「なにごともなし」「歌はきこえず」「なにもものなし」と否定形を重ねることで、自覚的に、視覚・聴覚・嗅覚のすべてにおいて、明確なイメージを結ばないように試みているのである。そして、その果てに、黒々とした中也の心の空白が、痛切な喪失感とともに顕わになる仕組みになっているのである。

ここにはダダイズムにおいて中也が学んだ手法の上に、富永太郎に学んだ象徴の手法と、宮沢賢治に学んだ「名辞以前の世界」への思慕がある。

## VI 肉親的恐怖

中也がダダイズムへと傾斜していった背景には、両親との対立、故郷というしがらみへの反発という要素が伏在していた。「ノート1924」所収の「無題」。

風船玉の衝突

立て膝

立て膝

スナアソビ

心よ！

幼き日を忘れよ！

煉瓦塀に春を発見した

福助人形の影法師

孤児の下駄が置き忘れてありました

公園の入口

ペンキのはげた立札

心よ！

詩人は着物のスソを

狂犬病にクヒチギられたが……！

ここには、医者長の長男である中也が、文学にのめり込んで成績が落ち込んだこと、そのことについて両親との間に葛藤があったことなどが歌われていると考えられる。中也にとって詩人への決意が、結果として郷里への反発となっているのである。

つきも「無題」。

何故親の消息がないんだ？

何故□が笑はないんだ？

何故原稿が売れないんだ？

何と俺のことを故郷の新聞は書いたんだ？

何と恋人は独語ひとりごとちたがるんだ？

ここでも、詩を制作することと、親や故郷が、対比的に扱われている。故郷は、中也にとって、やりきれない場所であり、同時に、どうしても気になる場所であった。

先に引いた「自滅」もあてどなく散歩する姿を描いたものであったが、その散歩は親の手紙が原因であったと見ることができる。親と故郷へのやりきれない思いが、その散歩の足取りに込められている。

そうした感情は「ノート1924」の後に制作された中也の小説の中にも引き継がれている。

「耕二のこと」は、1924（大正13）年11月に制作されており、未発表である。主人公は耕二の兄であるが、長男であること、弟がいること、父親が医者であること、祖母が同居していること、中学に入って成績が落ち込んでいること、読書が好きであることなど、中也自身の年譜的事実と重なっている。

主人公は自分の悪い成績について思いめぐらす。

— 兄は再び読書にかゝつた。

ダ・ヴィンチは、入れられぬ故郷の町を後に、自作の画数枚を背負つて雪のアルプスを越え……

「今に……！」兄はいつの間にか昂奮してゐた。

……ダ・ヴィンチの顔——故郷の町の嘲笑——アルプスの山の雪……と、まるで今彼が掻き混ぜてゐる石綿の灰の中から出て来るやうに、先達読んだ本の一節が浮んだ。「故郷の嘲笑——今に……クソツ！」

次に、1925（大正14）年4月27日に制作された「医者と赤ン坊」という作品を見る。父と子の関係を、父である医者視点をとおして描いたものである。

「生焼けだね」と医者が云ふと、赤ン坊を膝に載せてる母親が乞食のやうな調子で泣いて「わたくしが悪うございました」と云つた。

医者はそれに悪感を抱いた。赤ン坊の顔を覗き込んでる母親の日本髪を上の方からチラと憎々しげに見遣つた。

この描写には、赤ン坊の母親と、医者に対する作者である中也の悪意が感じられる。母親の愚かさ、医者の冷酷さ、このような表現は、中也自身の肉親に対する感情が表出されたものと考えられる。この作品には、医者の妻、すなわち中也の母親に当たる人物も登場する。

叱り飛ばされた妻君は引き返したその足を直ぐに長男の書齋に運んだ。

「お父さんのお許しが出来ましたか？」

「さう早く出るもんか」

「だがね、今日はもう何も云つては駄目ですよ、今急病人があつてお父様は気が立つてるからね」

その時、俄然台所の方から、牛肉か何かを叩く音がして来ると、そゝくさと蒼い顔の妻君は長男の部屋をも立ち去つた。

ここに描かれているのは、夫の顔色をうかがい、夫の意向を代弁するだけの女の姿である。

「医者と赤ン坊」の2ヶ月前、2月23日付の正岡忠三郎宛書簡に「ダダイスト中也」の署名で、「退屈の中の肉親的恐怖」と題する詩作品が記されている。

多産婦よ

炭倉の地ベタの隅に詰め込まれる！

此の日白と黒との独楽廻り廻る

世間と風の中から来た退屈と肉親的恐怖——女

制約に未だ顔向けざる頃の我

人に倣ひて賽銭投げる筒ツボオ

—とまれ！—（幻灯会夜……）

茶色の上に乳色の一閑張は地平をすべり

彼方遠き空にて止る

その上より西に東に——南に北に、ホロツホロツ

落ち、舞ひ戻り畳の上に坐り

「彼女の祖母さんとカキモチ焼いてらあ」

「それから彼女はコーラスか」



「あら？彼女が彼女のお父さんから望遠鏡手渡し  
されてる」  
恋人の我より離れ  
彼女等が肉親と語りたれば我が心——  
ケチの焦げるにほひ……  
此の日白と黒の独楽廻り廻る

中也は5人兄妹であり、「多産婦」と呼びかけられているのが中也の母親であることは疑いない。父親の言うが儘に、自分の防波堤とはなってくれなかった母親への嫌悪感が吐露されている。母親への憎しみは、両親の価値観に縛られ唯々諾々として従っていた少年時代の自分への悔恨と結びついている。「耕二のこと」の最後の場面に以下のようにある。

「独楽回しになれば相応だ。」兄は怒気を含んで言った。  
「廻る＼／＼／……ああもう寿命が切れかかる——  
……心棒が揺れらあ。……」

つまり「独楽」とは、与えられた運命のままに流されるものの象徴である。中也は、少年期の自分自身を、そのようなものとしてここで描いているのである。

同じ頃に制作された小説「無題（それは彼にとつて）」にも、肉親に対する否定的な描写が見られる。

次の間では父が煙草盆の前に置いて、一人妻楊子を使つてゐた。それを動かす度に脂汗の沁んでゐる額に皺が出来た。表面の黄色くヌルヌルした眼球が、水の撒かれたばかりの庭の方にドンヨリ送られてゐて、全くそれは救ひのない人間としての父であつた。

ここでも父親は醜い卑小な存在として描かれている。

## Ⅷ 故郷回帰

小説に描かれたこのような感情は、詩作再開後の詩作品にも引き継がれている。それをよく示しているのは、「黄昏」という作品である。

洪つた仄暗い池の面で、  
寄り合つた蓮の葉が揺れる。  
蓮の葉は、図太いので  
こそこそとしか音をたてない。

音をたてると私の心が揺れる、  
目が薄暗らい地平線を逐ふ……  
黒々と山がのぞきかかるばかりだ  
——失はれたものはかへつて来ない。

なにが悲しいつたつてこれほど悲しいことはない  
草の根の匂ひが静かに鼻にくる、  
畑の土が石といつしよに私を見てゐる。

—— 竟に私は耕やさうとは思はない！  
じいつと茫然黄昏の中に立つて、  
なんだか父親の影像が気になりだすと一歩二歩歩み

だすばかりです

これを「東京郊外の田園風景」と捉える境忠一の解釈もある。しかし「寄り合つた蓮の葉」という表現からイメージされるのは、家族が肌を寄せ合つて生活する故郷の姿である。かつて対立し飛び出した故郷に対する揺れ動く思いが、ここに象徴的に表現されている。

この詩に示された故郷と父親への視線は、明らかに小説に描かれたものとは異なっている。ここには、故郷と父親に対する悪意に満ちた憎悪はない。しかし、それでも中也は「竟に私は耕やさうとは思はない」と、故郷への拒絶の姿勢を崩してはいない。しかし、それは決然とした拒絶ではなく、「一歩二歩歩みだすばかりです」という、訣別と和解との中間を踏み迷うような態度である。

1927（昭和2）年8月29日に制作された未発表の「無題」の作品を引く。

疲れた魂と心の上に、  
訪れる夜が良夜であつた……  
そして額のはるか彼方に、  
私を看守る小児があつた……

その小児は色白く、水草の青みに揺れた、  
その臉は赤く、その眼は恐れてゐた。  
その小児が急にナイフで自殺すれば、  
美しい唐縮緬が跳び出すのであつた！

しかし何事も起ることなく、  
良夜の闇は潤んでゐた。  
私は木の葉にとまつた一匹の昆虫……  
それなのに私の心は悲しみに一杯だつた。

額をつるつるした小さいお婆さんがゐた。  
その慈愛は小川の春の小波だつた。  
けれども時としてお婆さんは怒りを愉しむことがあつた。  
そのお婆さんがいま死なうとしているのであつた……

神様は遠くにゐた、  
良夜の空気は動かなく、神様は遠くにゐた。  
私はお婆さんの過ぎた日にあつたことをなるべく語らうとしてゐるのであつた、  
私はお婆さんの過ぎた日にあつたことを、なるべく語らうとしてゐるのであつた、

（いかにお婆さん、怒りを愉しむこと好ましい！）

「私を看守る小児」とは、父母の子としての自分、つまり血縁の絆に囚われた自分を意味している。それから解放されることがあれば、自分はどうなかに自由になれるだろうと、中也はずっと考えていたのである。

この時期、中也の肉親の誰かが死に直面していたという事実はない。だから「お婆さん」とは故郷、血縁の暗喩である。それを中也は許そうとしているのである。まさに最後の一行はそれを明らかに示している。このような感情が表れるのは、この作品が最初である。

次は、1927年の制作と推定されている「少年時」。先の「無題（疲れた魂と）」ときわめて近いスタイルの作品である。

母は父を送り出すと、部屋に帰つて来て溜息をした。

彼の女の溜息にはピンクの竹紙。  
それが少し藤色がかつて匂ふので、  
私は母から顔を反向ける。

母は独りで、案じ込んでる。  
私は気の毒だが、滑稽でもある。

母の愁ひは美しい、  
母の愁ひは愚かしい。

父は今頃の行き先で、  
にこにこ笑つて話してる。  
父の怒りに罪はない、  
父の怒りは障碍だ。

私は間で悩ましい、  
私は間で悩ましい、僕はたゞもういらいらとする。  
私はむやみにいらいらしだす。  
何方にも罪がないので、云つてやる言葉もない。

（では、あゝ、僕は僕を磨かう。  
ですから僕に何にも言ふな！）  
と、結局何時も、僕はさう思つた。  
由来僕は孤独なんだ……

ここで中也は、一方的に父母を糾弾するというのではなく、それぞれに言い分があることを認めている。かつて小説で描いたような、激しい憎悪と悪意はもはやない。肉親との関係のやりきれなさは、むしろ、理非曲直を越えたところに由来することを、中也は理解したようである。これも、故郷を受け入れる心になったことの表れといえよう。

次に、未発表の「冬の日」。制作年次は未詳であるが、1928（昭和3）年の河上徹太郎宛書簡に添えて、「帰郷」と共に送られていることから、1927年末から28年の初めにかけて制作されたものと推定される。

私の愛する七十過ぎのお婆さんが、  
暗い部屋で、坐つて私を迎へた。  
外では雀が樋に音をさせて、  
冷たい白い冬の日だつた。

ほのかな下萌の色をした、

風も少しは吹いてゐるのだつた。  
私は自信のないことだつた、  
紐を結ぶやうな手付をしてゐた。

とぎれとぎれの口笛が聞こえるのだつた、  
下萌の色の風が吹いて、

あゝ、自信のないことだつた、  
紙魚が一つ、あがつてゐるのだつた。

「七十過ぎのお婆さん」は、さきの「無題（疲れた魂と）」と同じく、故郷の暗喩である。故郷を受け入れる心があつても、故郷がどのように自分を迎えるか、中也には自信がなかったのである。「黄昏」では「一步二歩歩みだすばかりです」と表現されたものが、ここでは「紐を結ぶやうな手付」と表現されている。

次は「帰郷」。

桂も庭も乾いてゐる  
今日は好い天気だ  
緑の下では蜘蛛の巣が  
心細さうに揺れてゐる

山では枯木も息を吐く  
あゝ、今日は好い天気だ  
路傍の草影が  
あどけない愁しみをする

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  
年増婦の低い声もする

庁舎がなんだか素々として見える  
それから何もかもがゆつくり私に見入る

あゝ、おまへはなにをして来たのだと……  
吹き来る風が私に云ふ

「帰郷」は1930（昭和5）年5月7日、「スルヤ」第5回発表演奏会で、内海誓一郎の作曲で歌われた。その際、第4連の2行が中也の了解のもとに削除された。詩集『山羊の歌』には削除された形で収録された。初出は『スルヤ』1930年10月号。

ここで、中也は、故郷の風景にのびのびと受け入れられている。「心置なく泣かれよと／年増婦の低い声もする」七五調のリズムがのびやかに響いている。故郷を飛び出してからの年月が、痛切に悔恨される。

〔付記〕本論稿は1991年提出の愛知教育大学哲学教室卒業論文柘植充「中原中也の初期思想——「ノート1924」について」及び1994年提出の愛知教育大学哲学教室卒業論文市野晃代「中原中也——「名辞以前の世界」へ向かつて」を踏まえて制作された。