

悪魔の伯父さんが来る所

—— 中原中也〈ダダ音楽〉の行方 ——

北 川 透

中原中也におけるダダイスムの問題について、わたしはかつて「〈ダダ〉の視角——『ダダイスト新吉の詩』を中心に」という小論を書いた。これ以外にも、わたしはしばしば中也と〈ダダ〉の関連に言及してきた、と思う。沢山の中原中也論が、これまでに書かれてきたが、この〈ダダ〉の重視という点が、わたしの中也像の特色をなしているかも知れない。

先にあげた小論でも、わたしは△中原中也と〈ダダ〉との出会いそのものが既に宿命的であった。なぜ、宿命的であるかといえ、中也の中の自己資質が〈ダダ〉を避けるすべを知らなかったからである▽と書いている。この見方を、わたしはいまも変えていないが、ただ、〈自己資質〉という概念を、あいまいに使っているために、大事なものを取り落としたのではないか、ということがだいたい以前から気になっている。そのことを、これまでの考えの延長の上で明らかにするために、やはり、先の小論の次の部分を引いておきたい、と思う。中也の「我が詩観」の中の〈詩的履歴書〉の記述、つまり、大正十二年春に、△文学に耽りて落第▽して、京都立命館中学に転校した中也が、その秋の暮に、古本屋で『ダダイスト新吉の詩』を

読むくだりを引用した後の、わたしの文章である。

この時、中也は十六歳になったばかりである。すでにかかなりの量の短歌が書かれているが、その当時の年齢を考えてみれば、それらは抜きん出たものだといえる。そればかりでなく、そこには周囲の期待や世俗的な立身を求める眼差しをはじきかえして、アーキーな不安と祈りの間を揺れ動く心的な秩序が認められる。一見対極的に見える定型短歌から〈ダダ〉への試行錯誤的匍匐の中に、実は同一資質の心域を歩む中原中也の詩の発見がかけられていた、とみることができよう。(「〈ダダ〉の視角」)

つまり、短歌の定型性と〈ダダ〉の言語破壊の意志という、対極的な志向をつなぐ〈同一資質〉として、わたしは△アーキーな不安と祈りの間を揺れ動く心的な秩序▽を想定しているのである。しかし、〈心的な秩序〉という点では、それでいいにしても、中也の資質の説明としてはどうか、という疑問がそこに残る。『ダダイスト新吉の詩』を読んで強く共振し、〈ダダ〉が中也の意志と化した時、

悪魔の伯父さんが来る所 —— 中原中也〈ダダ音楽〉の行方 ——

それが彼の自己資質のなかで、どのような変容をむかえたのか、ということがある。そのことをよくあらわしているのは、「ダダ音楽の歌詞」という作品である。これは中也が上京する以前の、京都におけるいわゆる〈タダ時代〉に書かれたと推定される作品で、河上徹太郎の「中原中也の手紙」に引用されることで、戦災による消失からまぬがれた二篇のうちの一編である。

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

ヒョ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

(それを釋迦が眺めて

それをキリストが感心する)

(「ダダ音楽の歌詞」)

十六歳の早熟な少年の戯れ歌と言つてもよいのだが、それにしても整い過ぎてゐるし、ことば遊びに真剣さを感じられる。何よりも不思議な感にうたれるのは、題名に見られるように、「ダダ」と「音楽」の觀念が結びついていることだ。そもそも〈ことばの音楽〉とは、韻律(リズム)とか、リフレイン(畳句)とか、音声のひびきの流れとして現象する。それは形式(定型)志向なくしてはありえない。

一九二三年に書かれたと推定されるこの作品や「タバコとマントの恋」、そして、「ノート1924」に書き残されていた、いわゆる〈タダ詩〉の特徴は、大岡昇平が指摘するように、《破格語法、綺語の使用、名詞の突飛な組合せ》^{*}、というところにある、《初期短歌の中で詩型に縛られて、はげ口の見付からなかったものが、ダダ的格言詩に解放されたということだったらしい》[▽]と、いちおうは見る事ができる。しかし、先にも述べた、この「ダダ音楽の歌詞」に典型的に見られるように、破格語法とは言いながら、整い過ぎた印象は、これが明らかに定型性を持つところからきているはずだ。

つまり、中也における〈ダダ〉受容の特徴は、それが音楽(定型性)と融和したところにあるのではないか。言語破壊の意志が定型性と結びつくなどということが、いったい世界のどこのダダイズムに起こりえたのだろうか。それをわが十六歳の中也はたやすく実現してしまつた。むろん、それは短歌のような七五調のリズムの音楽ではない。では、どういう音楽かを、「ダダ音楽の歌詞」で見してみる。

まず、最後の四連目を除いて、どの連もはじめの二行は、音韻的な連想が働いていても、意味としては関連のない二つの名詞を、(へ)で結びつける語法の繰り返しになっている。つまり、意味の文脈を破壊した、ナンセンスが表現されているという点でダダ的であるが、(へ……は……) という語法の反復という定型性は、この詩の音楽の骨格をつくっている。(男は度胸、女は愛敬) というような表現を対句というが、この対句の形式性だけを借りて、これを繰り返し返しているのである。

それぞれの連の後半二行も、同じ形式の表現の繰り返しで成り立っている。(へ……が……て……の世界が始まった) というように。そして、ここでも太陽が落ちて、夜の世界が始まらなければいけないのに、昼の世界が始まり、太陽が上って、昼の世界が始まらねばならぬのに、夜の世界が始まる。自然の巡りの夜と昼、明と暗の対称性を正反対に表現することで、意味の文脈を破壊しているという点で、ダダ的な破格語法なのだが、しかし、その表現の形式性そのものは、定型的な語法の反復として成り立っている。(ダダ音楽) というちよつと考えると矛盾する二つの概念は、中也の表現の意識の中では自然に融合している。

もう一点、この作品の音楽性は、中也が同音の音声のひびき合いを意識しているところにある。ウハキハミガキウハバミウロコトブクロオハグロ……、これらのユーモアというよりは、ばかばかしさ、滑稽さを印象させる同音のひびき合いは、しかし、後の詩になると、卓抜な詩的オノマトペアの用法に、引き継がれてゆくことになる。その観点でみると、これもやはり(ダダ音楽) の一つの要素なので

悪魔の伯父さんが来る所—— 中原中也(ダダ音楽)の行方——

ある。

先にも述べたこの時期のもう一篇の作品「タバコとマントの恋」も、「ダダ音楽の歌詞」ほどの音楽性もっていないが、やはり、タバコとマントを対照させて、(マントは重い風を含み/タバコは細いが軽かった) という対句性をもっており、反復という音楽性を内在させている。しかし、この後に書かれた「ノート1924」の(ダダ詩) すべてに、そのような自覚があるわけではない。しかし、確実にその方向性は持つており、たとえばよく引かれる「古代土器の印象」の終連(泣くも笑ふも此の時ぞ/泣くも笑ふも)も、単純に(泣くも笑ふも此の時ぞ)の繰り返しではなく、この一行の前後の句を倒置して、下五音の句(此の時ぞ)を前に出し、上七音の(泣くも笑ふも)を三行目にもつてゆく、その間(余白)の取り方の絶妙な呼吸に、反復の音楽の自覚が感じられる。

これもよく引用される「(名詞の扱ひに)」も、一般に注目されているのは、第一連の(名詞の扱ひに/ロジックを忘れた象徴さ)俺の詩は(の)三行である。(ダダ)の破格語法は、ウハキとハミガキとか、タバコとマントとか、意味的に関連のない、つまり、(ロジックを忘れた)接合に特徴をもつていた。しかし、この作品も、そうした(ダダ)への自己言及のなかに、やはり、同語あるいは同義反復をもつていて、(ダダ音楽)の形式への配慮が感じられる。

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 (「名詞の扱ひに」第二、第三連)

この作品の形式性も、第二連では△……と……との関係……∇の三行にわたる繰り返しであり、第三連は〈ダダ〉の言い換えを三度繰り返している。こうしたこの時期の、何度も試みられる、反復という型の自覚、そのほとんど無意識と言つてもよい自覚は、後の「詩と其の伝統」(「文学界」一九三四年七月号)において、次のように明確に論理化されることになる。

詩とは、何かの形式のリズムによる、詩心(或ひ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点は、短歌・俳句よりも、度合的にではあるが、繰返し、あの折句だの畳句だのと呼ばれるもの容れられる余地が、殆ど質的と云つても好い程に詩の方に存してゐる。繰返し、旋回、謂はば回帰的傾向を、詩はもともと大いに要求してゐる。平たく云へば、短歌・俳句よりも、詩はその過程がゆたたりゆたたりしてゐる。短歌・俳句は、「詩心の一度の指示、或ひ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らうとも)その旋回の可能性を、其處で、事實上旋回する与否とに拘らず用意してゐるものである。で、これを一と先づ「ゆたたりゆたたり」と呼ぶことにして、/此のゆたたり

ゆたたりが、日猶浅く大衆のものとなつてゐないので、つまり「あいふものか」とばかり分り易いものとなつてゐないので、大衆は詩に親しみにくいのだし、詩人の方も産出困難なのである。

(「詩と其の伝統」)

ここで中也是、詩が何らかの形式のリズムであるという言い方で、詩がことばの音楽であることを見定めている。むしろ、詩の原理的な把握としては半面の真しか言いていないが、中也自身の詩法の説明としては納得できる。次に、短歌・俳句の音楽性との違いを、△繰返し、旋回、謂はば回帰的傾向∇というところに見定めている。これも〈度合的〉という注意深い言い方をしているにしても、音数律のリズムに触れないという点では、半面の真でしかない。しかし、やはり、中也の詩法を語るものとしては、十分説得力がある。しかも、その反復の音楽性を、△ゆたたりゆたたり∇と呼ぶところなどは、いかにも中也らしいユニークな命名である。

ところで、反復、繰り返しとは、心的な状態としては同じ場面における揺れ、あるいは円周上を旋回しているに過ぎない。帰ることを前提にした往復運動だから、回帰的と呼ぶこともできるだろう。しかし、おそらくこの反復、旋回においてこそ、中也はあの「芸術論覚え書」で言う、△「これが手だ」と、「手」という名辞を口にする前∇の〈手〉を感じようとしているのだ。最初に疑問として出しておいた中也の自己資質は、ここにこそあるだろう。それがいかに彼の資質の深いところに根ざしているかは、草稿として残されていた「一つの境涯」の次の部分に示されている。

「あんよが出来出す一寸前頃は、一寸の油断もならないので、行李の蓋底におしめを沢山敷いて、その中に入れていたものだが、するとそのおしめを一枚々々、行李の外へ出して、それを全部出し終ると、今度はまたそれを一枚々々、行李の中へ入れたものだよ。」——さう云はれてみれば今でも自分のそんな癖はあつて、なにかそれは exchange といふことの面白さだと思ふのだが、それは今私も子供を持つて、やつと誕生を迎へたばかりのその子供が、硝子のこちらでバアといつて母親を見て、直ぐ次には硝子のこちら側からバアといつて笑ひ興する、そのことにも思ひ合されて自分には面白いことなのだが、それは何か化学的といふよりも物理的な氣質の或物を現はしてはるまいか。 (一つの境涯)

このエッセイの括弧の中の証言は、中也の母親のものである。母に語られる自分の癖と、自分の子供のそれを重ね合わせて意味づけている。実はこのような癖は、別に中也やその子供に特有な癖ではなく、広く幼児期にみられるものだろう。しかし、それを三十歳近くになつた中也が、自分に特有な氣質として意味づけるところに、当時の彼の資質への自覚がある、と見てよいだろう。ここで中也の exchange といふことの面白さとは、たとえば先の詩の例で言えば、〈ダダ〉を〈木馬〉の交換概念として使い、さらにそれを〈原始人のドモリ〉と交換可能な概念として使うところにある。その語の単純な意味、あるいはイメージとしては、それぞれ別のものでありながら、〈ダダ〉という文脈の中では同義化され、交換可能な概念の反復となる、その面白さである。単なる反復ではなく、意義の

悪魔の伯父さんが来る所——中原中也〈ダダ音楽〉の行方——

変化、あるいは無化を含んだそれとしてみる事ができる。

ところで「ノート1924」の〈ダダ〉時代の延長線上に、八九二五・一〇・七」という、たぶん執筆時期を示す日付の入った作品「秋の愁嘆」が現われ、わたしたちは驚くことになる。大岡昇平も、この未刊詩篇について、△その嘲笑的な道化調と奇矯な発想にダダの痕跡を残しているが、一つの主題に統一され、詩句の展開も伸びやかである▽と評している。〈ダダ音楽〉は、これによつて明らかかな転位を示しているだろう。

あ、秋が来た

眼に瑛瑛の涙沁む。

あ、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

笑へば糶穀かしやかしやと、

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。

(「秋の愁嘆」)

この作品は、一見古めかしく見えるが、しかし、新しさとか古さとかいう対位を超えた、中也のこの時期の詩の可能性、言いかえれば「タダ音楽」の可能性をよく開いたものだ。一見古めかしく見えるのは、その背後に富永太郎の散文詩を置^{*}くからだ。富永太郎は、中也の「ノート1924」と同じ時期に、「秋の悲歎」を書いてゐる。小林秀雄宛の書簡で、この作品について、みずから「ランポオばり」と称し、^{*}「日本流行の「情調派」ではない」と述べているが、たしかにこの作品は当時の表現の水位のなかでは、飛び抜けて新しい詩意識を見せているだろう。

しかし、それと比べて、中也の「秋の愁嘆」が古いと言えるだろうか。わたしはそこには微妙な問題があつて、必ずしもそうは言えない、と思つてゐる。△ランポオばり▽がヨーロッパのサンボリスムの流れのなかに、自分の詩意識を位置づけているとすれば、中也の「タダ音楽」だつて、それよりもなお先端的な、タダイスムの言語破壊の波に触れているからである。むしろ、このことばがなかに冗談としてしか響かないのは、△ランポオばり▽が小林秀雄から送られてきた「地獄の季節」の書き抜きを、下宿の壁に貼りつけて毎日眺めていたという、富永の光景から離れてありえないからであり、また、「タダ音楽」が、京都の丸太町橋際の古本屋の店頭^{*}に置いてあつた、「タダイスト新吉の詩」を読んで感激している少年の光景から引き剥せないからだ。

みずからも「或る心の一季節」散文詩」といふ△ランポオばり▽の試みをする^{*}ことで、この「世界」との落差を計測しながら、中也は「秋の愁嘆」を、何よりも富永太郎の「秋の悲歎」のパロディー

として成立させている。その批評的な意味の重要性だけはこので強調されなければならぬ。まず、先に書かれた「秋の悲歎」を一瞥することからはじめよう。

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々さへも闇を招いてはゐない。

私はたゞ微かに煙を挙げる私のパイプによつてのみ生きる。あの、ほつそりとした白陶土製の女の女の頸に、私は千の静かな接吻をも惜しみはしない。今はあの銅色の空を蓋ふ公孫樹の葉の、光沢のない非道な存在をも赦さう。オールドローズのおかつぱさんは埃も立てずに土塀に沿つて行くのだが、もうそんな後姿も要りはしない。風よ、街上に光るあの白痰を掻き乱してくれな。

〔秋の悲歎〕初めの部分

この作品の冒頭一行を平叙的に表現するとすれば、私は澄み切つた秋の夕暮れのなかにたえずんでゐる、ということにでもなろう。しかし、富永は△私は透明な秋の薄暮の中に墜ちる▽と表現する。これを生硬な翻譯的文脈とだけは言えない。なぜなら、先にわたしがしたような平叙的な表現では、どんなに薄闇がせまつてきて、なお、ガラスのように物質的な透明感を失わない秋への感覚は表現できないし、また、どこまでも透明な物象のなかに失墜してゆく感覚はあらわせないからだ。

つまり、ここにおいて、秋がそのような物質的な透明感において

とらえられているからこそ、そのなかの物象もあらわにされる。たとえば△ほつそりとした白陶土製の女の頭の頸▽も、△公孫樹の葉の、光沢のない非道な存在▽も、△オールドローズのおかつばさん▽も、△街上に光るあの白痰▽も、それらのあらわにされた物象、裸形にされたイメージこそは、△秋△のメタファーなのである。秋の季節を△心なき身にもあはれは知られけり鴨立つ沢の秋の夕暮れ▽（西行）と、ものあわれの情感でとらえる感性を、伝統的なあるいは短歌的な抒情であるとすれば、ここには欧文脈を仮装した、それとはまったく別の知的な操作がある。季節の情感から、いつさいの感傷性を抜きとり、硬い人工的な物象でとらえる、このようなメタファーの文体が、わが国の詩史にはじめて、まだ、いくらか弱々しげな骨格のまま登場したのである。

しかし、それは登場とほとんど同時に、中原中也という対立者によって撃たれることになる。両者の緊張を実感している大岡昇平が、中也の「秋の愁嘆」を、△嘲笑的な道化調▽（傍点）ととらえていることは先に触れた。わたしは嘲笑的とは思わないが、しかし、富永の「秋の悲歎」がもっている知的操作のくそまじめぶり、禁欲性を笑いとばす快楽を、「秋の愁嘆」がもっている、とは思ふ。しかし、まったく方向の違う作品に、優劣や新しさ古さを持ちこむことはできない。ただ中也の作品が、「秋の悲歎」に比べて古いとだけは言えないことを、立証しておかなければならない。

まず、富永の「秋の悲歎」は、基本的にイメージによって語るメタファーの詩である。そこできびしく対抗されているのは、日本的な〈情調〉であり、短歌的な韻律であり、音楽性である。それに対

して、中也の「秋の愁嘆」は、基本的に反復のリズムによる音楽の詩である。秋は擬人法的にとらえられていて、中也も日本的な「情調」を拒んでいるが、短歌的な韻律（七五調など）を部分的に残している。しかし、反復のリズムが作品の骨格をつくっているために、七五調は目立たず、この作品の音楽の一要素を成しているに過ぎない。そして、音楽性ということでも、もう一つ重要なことは、道化ぶって使用されている俗語が、詩的オノマトペアの音声の流れをつくっていることである。

さて、反復、繰り返し、いかにこの作品の根本的骨格をつくっているかは、全篇が意味としては、△秋が来た▽の繰り返しで成っているところに見ることができる。まず、第一連は一行目、三行目で△秋が来た▽が繰り返し返され、五行目、七行目では、道化ぶった変奏において繰り返し返される。そして、第二連では△悪魔の伯父さん▽に擬人化された秋のユーモラスな姿の形容に、ことはが尽されているが、しかし、意味的には△秋が来た▽ことの繰り返し以上のことは表現されていない。作品の基調をなす△秋が来た▽の反復のリズムのなかに、さらに△おぢやつたおぢやつた▽△野辺を 野辺を 畑を 町を▽△かしやくかしやく▽△かすかす▽の繰り返しを組み合わされていく。もつとも△かしやくかしやく▽△かすかす▽は、そもそも同音反復としてしか成り立たないオノマトペアである。△おぢやつた▽は〈来た〉という語の俗語的な表現であるが、それを繰り返し返すことでこの語自体もオノマトペア化しており、このいわば道化の音楽こそは、△タダ音楽△の転位において姿をあらわしたものである。中也はいわばパロディとしての形式をとることで、詩が〈知

のシステムとして成立することへの批判を、その反復とオノマトペアの音楽のなかに内在化させているのである。

中では後に「芸術論覚え書」のなかで、《芸術とは、物と物との比較以前の世界内のことだ。笑ひが生ずる以前の興味だ》とか、《芸術は、認識ではない》とか、《芸術といふのは名辞以前の世界の作業》だとか、《生命の豊かさ熾烈さだけが芸術にとつて重要》とか、同じような内容のことをさまざまに言い換えて表現している。ここで《芸術》とは、ほぼ詩のことだと考えてよいが、結局そこで主張されていることは知の体系とも、小主観的な感情とも区別される、未知の感覚の揺動であり、波動である。その《物と物との比較以前の世界内》における意識の揺動が、反復のリズムということばの音楽を内的に要請したのだ、と考えるほかない。

ところで、この中也の「秋の愁嘆」は、富永太郎の「秋の悲歎」のパロディーとして成立しているだけではない。おもしろいのはそれが同時に、北原白秋の『東京景物詩及其他』のなかの「秋」のパロディーとしても成立していることだ。

日曜の朝、「秋」は銀かな具の細巻の

絹薄き黒の蝙蝠傘かろうりさしてゆく、

紺の背広に夏帽子、

黒の蝙蝠傘さしてゆく

瀟酒しょうしゆにわかき姿かな。「秋」はカフスも新らしく

カラも真白につつましくひとりさみしく歩み來ぬ。

波うちぎはを東京の若紳わか士めく靴のさき。

午前十時の日の光海のおもてに広重の

藍を燻して、虫のごと白金のごと閃めけり。

からく冷たき微風も鱗うなづをふくみて薄青し、

「秋」は流行の細巻の

黒の蝙蝠傘さしてゆく。

日曜の朝、「秋」は匂ひも新らしく

新聞紙折り、さはやかに衣囊かかしに入れて歩みゆく、

寄せてくづるる波がしら、濡れてつぶやく銀砂ぎんすなの、

靴の爪つまさき、足のさき、パッチパッチと虫も鳴く。

「秋」は流行の細巻の

黒の蝙蝠傘さしてゆく。

(「秋」)

これは《東京景物》、つまり風俗としての《秋》である。擬人法的に《秋》をとらえているところは、一見すると中也の詩と同じレベルのように見える。しかし、中也の《秋》は、《悪魔の伯父さん》という、非在の、イメージとしてしか現前してこない、ほとんどメタファーに近い擬人法であった。しかし、白秋の「秋」では、紺の背広に夏帽子をかぶり、絹張で細巻きの黒の蝙蝠傘をさし、新しいワイシャツのカフスや襟の真白いカラーをつけて、インクの匂いも

新しい新聞紙を背広のポケットにさし入れ、きらきら日の光もまぶしい波打ち際を、革靴でさつそうと歩む若紳士めいた〈秋〉なのである。

この作品の言語は、あまりに大正末年の東京の先端的な(つまり、おしゃれな)風俗・ファッションであり過ぎたために、いまから読むと微笑ましいほど古くさくなってしまう。中也のパロディーは、こうした風俗としての言語に対する批評性でもあった。それは仮に富永の「秋の悲歎」のモダニズムからは古く見えたとしても、白秋の「秋」と比べた新しさは歴然としているだろう。そこに〈ダダ〉の言語破壊の波に洗われた、中也の詩意識のもう一つの意味がある。

もう一点、ことばの音楽性という点でレベルをはかれれば、この作品も△黒の蝙蝠傘さしてゆく▽が四回、△「秋」は流行の細巻の▽が二回繰り返される他に、同じ形式性をもった表現の繰り返しがある。しかし、それがこの作品の骨格を成しているわけではない。この作品の音楽の基調は、やはり、七五調の韻律であることは、へくろのかうもり・さしてゆく(へこんのせびろに・なつぼうし)へしゅうしやにわかき・すがたかな(あきはカフスも・あたらしき)以降、ほとんどすべての行がそうなっていることを見れば明らかだろう。音楽の基調を七五調にした、いわば風俗のモダニズムというのが、白秋の詩の特色である。そうであれば中也は、富永太郎という言語のモダニズムと、白秋という風俗のモダニズムの両面に対する批評性として、「秋の愁嘆」のパロディーを成り立たせたことになる。

しかし、中也の作品史をたどると、この「秋の愁嘆」における〈ダダ音楽〉の可能性を、必ずしも開ききる方向に、彼が進まなかった

悪魔の伯父さんが来る所——中原中也〈ダダ音楽〉の行方——

ことに気づく。たとえば「我が詩観」のなかの〈詩的履歴書〉における、大正十五年(一九二六年)五月の記述に、「朝の歌」を書いて小林秀雄にはじめて見せたこと、△つまり「朝の歌」にては、方針▽が立った、という中也の自覚にそれは関連する。しかし、それはどれほど確乎たる自覚だったのだろうか。朝の歌は四連十四行、一行ごとに二字分下げてあるが、典型的なソネット形式で書かれている。

天井に 朱あかきいろいろいで

戸の隙を 洩れ入る光、

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 うたはきこえず

空は今日 はなだ色らし、

倦んじてし 人のこころを

諫めする なにもものなし

(「朝の歌」はじの二連)

この詩が形式的に整然とした印象があるのは、ソネット形式ということもあるが、五七調の韻律にはじめから終りまで貫かれているからである。この作品の空無なるものの性格に、〈ダダ〉はなお余韻をとどめているが、しかし、音楽性という点で見ると、完全な五七調のリズムが定型をつくっており、〈ダダ音楽〉からは遠くなくなっている。そこに同型の表現の繰り返しはあるが、反復のリズムをつ

くるほどではないし、また、詩的オノマトペアによるひびきき音楽もない。もし、中也がこの方向にだけ行つてしまつたら、古風なへうた（定型詩）を復興した詩人ということになつてしまつただらう。

しかし、〈ダダ音楽〉の可能性が、そこで閉じてしまつたのではないことは、「朝の歌」より少し前に書かれたと推定される「サーカス」を見れば明らかであらう。わたしはこの作品については、別にくわしい分析を書いているのでここでは触れないが、これこそは「秋の愁嘆」の〈ダダ音楽〉の可能性、つまり、反復のリズムと詩的オノマトペアが、みごとに融合しているばかりか、それが主題を成している作品でもあつた。〈ダダ音楽〉は中也の作品のなかで、大きく鳴りひびいたり、ほとんど隠れるように消えかかつたりして持続するが、その行きついた果てはどの作品にあるだらうか。わたしはそれをほぼ、「曇天」「一つのメルヘン」「正午」の三作品の上に見ている。

まず、「曇天」の音楽性の基調は、時空を超えた空の中に黒い旗が、**△**はたはた はためく**▽**ことが、反復的にうたわれるところに成立している。この作品もまた、反復のリズムと詩的オノマトペアが融合するところに、ことばの音楽が見出されている。そして、その〈ダダ音楽〉のなかでこそ、非在の黒い旗だけが、空無と向き合う心の凶相を映し出しているイメージとして、現前化してくるのである。これよりもさらに〈ダダ音楽〉の可能性を見せているものとして、「一つのメルヘン」をくわしく読んでみよう。

秋の夜は、はるかかの彼方に、

小石ばかりの、河原があつて、
それに陽は、さらさらと

さらさらと射してゐるのであります。

陽といつても、まるで硃石か何かのやうで、
非常な個体の粉末のやうで、
さればこそ、さらさらと
かすかな音を立ててゐるのでした。

さて小石の上に、今しも一つの蝶がとまり、
淡い、それでゐてくつきりとした
影を落としてゐるのでした。

やがてその蝶がみえなくなると、いつのまにか、
今迄流れてもゐなかつた川床に、水は
さらさらと、さらさらと流れてゐるのであります……

（「一つのメルヘン」）

この作品も、「朝の歌」と同じソネット形式をもっているが、しかし、音楽性という観点でまったく違うのは、こちらは音数律による定型詩ではない、ということだ。また、「朝の歌」と同じようにモデルの舞台が問題になるが、そして、こちらは山口市吉敷川の水無河原が想定されるにしても、しかし、基本的には超現実の夢幻の世界である。どこが夢幻かと言へば、まず、夜に陽が射しているというように、時間を超越した世界だからだ。

ところで、夜に陽が射している世界と言えば、「ダダ音楽の歌詞」がそうであった。そこでは△太陽が落ちて▽太陽の世界が始まるのであり、△太陽が上つて▽夜の世界が始まるのである。「ダダ音楽の歌詞」にあるように、△レイメイと日暮が直径を描いて▽ダダの世界が始まると思えば、まさしく夜に陽が射している「一つのメルヘン」の世界もまた、その△ダダの延長上にある、と言えるだろう。

さらにこの世界の超現実性は、その陽が△さらさらと▽さらさらと▽音を立てて射しているところにある。この△さらさらと▽という詩的オノマトペは、繰り返されるといって、反復のリズムを成しているが、それと共にそれは使われるたびに、意味を変えるのである。第一連における△さらさら▽は陽が射す状態の音象化であり、第二連における△個体の粉末のやう▽な擬音をあらわしてあり、そして、第四連における△さらさら▽は水の流れる音をあらわしている。つまり、この詩的オノマトペ△さらさら▽は、反復されるごとに、異なった状態、意味を表現していることになる。そして、第一連、二連における△さらさら▽の非条理性は死の世界のそれなのかも知れない。そうだとすれば印象的な「蝶」のイメージは、死への怖れを暗示していることになる。その死の予感である「蝶」が消えるとともに、現実性が回復され、川底にさらさらと水が流れたのである。△ダダ音楽はここで、中也の無意識の世界をかいま見せる、深い奥行きを獲得している、と言えるのではない。しかも、この作品の音楽は、△のでありました▽と△のでした▽という文末に見られるような、巧みな語りの調子と渾然一体化して

悪魔の伯父さんが来る所—— 中原中也△ダダ音楽の行方——

いる。

最後に「正午」という作品が、中也の△ダダ音楽の究極の姿を示していると思うのは、これがほとんど反復のリズムだけを詩の契機として出来ている作品だからだ。

あ、十二時のサイレンだ、サイレンだサイレンだ

ぞろぞろぞろぞろ出てくるわ、出てくるわ出てくるわ

月給取りの午休み、ぶらりぶらりと手を振つて

あとからあとから出てくるわ、出てくるわ出てくるわ

大きなピルの眞ツ黒い、小ツちやな小ツちやな出入口

空はひろびろ薄曇り、薄曇り、埃りも少々立つてゐる

ひよんな眼付で見上げて、眼を落としても……

なんのおれが桜かな、桜かな桜かな

〔正午——丸ビル風景〕前半部分〕

この作品のいちじるしい特色は、各行の主として文末の句が繰り返されることにある。当然、意味機能の上でだけ言えば、一回用いばすむことである。しかし、一回、用いただけでは、単に昼時の△丸ビル風景をおもしろがって描写しただけのことになる。

△サイレンだ▽にしても、△出てくるわ▽にしても、△桜かな▽にしても、それが三度も繰り返されることで無意味化し、しかも、△ぞろぞろぞろぞろ▽や△ぶらりぶらり▽△あとからあとから▽などのひびきとも融合しながら、オノマトペと同じような音声の波動をつくりだす。つまり、反復とひびきの音楽が発生するのである。こうして、ことは普通の意味をもちながら、繰り返し用いられ

ることで、意味よりも聴覚的なイメージ、音声の波動に変質していることが、この作品を特別な詩たらしめている。中也の〈タダ音楽〉の行きついた先は、詩がどこで〈ことばの音楽〉という詩になるのか、という問いを生むところでもあった。

つたかはまだ知らない。▽
*7 『サーカス』考』(「中原中也研究」創刊号 96・4)

註記

*1 「ユリイカ」74・12。後に『中原中也わが展開』に所収。

*2 「文学界」38・10

*3 『中原中也全集』(角川版)第一卷「解説」

*4 加藤典洋著『批評へ』第3章4節「中原中也―言葉にならないもの」のなかに、次のような把握がある。△……「秋の愁嘆」は、一見手軽な「秋の悲歎」へのパロディと見えて、中原が硬質で「新しい」富永の詩にたいするに「見古めかしい」「うた」をもつてすることを方向として示した、おそらくはじめての試みだったのである。▽

*5 「小林秀雄宛書簡」大正十三年十月二十三日付

*6 中也には「秋の愁歎」よりわずかに先だつて書かれたと思われる、草稿「或る心の一季節―散文詩」がある。これは△ランボオばり▽というより、〈富永太郎ばり〉という方が、よりふさわしいかも知れない。初めの部分のみをかかげる。△最早、あらゆるものが目を覚ました。黎明は来た。私の心の中に住む幾多のフェアリー達は、朝露の傍では草の葉つばのすがすがしい線を描いた。／私は過去の夢を訝しげな眼で見返る……何故に夢であ