

## 倦怠と幻想

### ——中原中也『山羊の歌』『在りし日の歌』の再検討——

加藤 邦彦

#### 一、

中原中也の生前に出版された唯一の詩集である『山羊の歌』（文圃堂書店、一九三四年一二月）と、編集こそ生前に終えていたものの、中原没後に刊行された『在りし日の歌』（創元社、一九三八年四月）。中原の詩を愛好する者が別の中原愛好者に出会うと、必ずといっていいほど尋ね合うのが、相手がどちらの詩集をより好んでいるか、という問いだ。中原愛好者のなかにも『山羊の歌』派と『在りし日の歌』派があるらしい、と最初に指摘したのは中村稔であるが、その中村から大岡信は次のような質問を受けたことがある<sup>①</sup>という。

これは以前に中村さんと話していきよっとしたんですけど、それは、中原が好きな人でも、『山羊の歌』派と『在りし日の歌』派があると、そんなにはっきりと区分けしたわけじゃない

ですけど、重みを置けばどちらかに傾くというのが中原中也の詩だと、中村さんがおっしゃって、君はどちらだ？ と言われたことがあるんです。大岡の場合は、『山羊の歌』派ではないか、と疑惑をお持ちになって確かめられたわけです<sup>②</sup>。

中村の質問に大岡が「ぎよっとした」のは、いうまでもなく自分が『山羊の歌』派か『在りし日の歌』派かなど、それまで大岡は考えてもみなかったからである。ところが大岡は、かつて中村が発したというその質問にはっきりとは答えておらず、確かに「密度から言えば、『山羊の歌』のほうにぼくは傾いているのかなという気もある」が、しかし『在りし日の歌』のいくつかの詩を「『山羊の歌』とはちょっと違う感じで受けとめていて、それらを持つ『在りし日の歌』はとても軽視などできない」と述べている<sup>③</sup>。

どちらも軽視しないとは、どちらも重視しないこととほぼ同義であり、それでは中村の質問に答えたことにはならない。この大岡らしからぬ歯切れの悪さは、一体どうしてなのだろう。それは、次の

ような大岡の中原観に由来しているのではないかと思われる。

ぼくは中原の問題というのは、二冊の詩集でとらえられている限りの中原と、それから日記とか手紙とか、あるいは小説とか、そういう全体像でとらえられる中原と、ちょっと違うんじゃないかという気がしてしょうがないんです。中原という人は、やはり全集で読まないで全貌がよくつかめない部分があることというの、日記やエッセーの中に非常によく出ている。

だけど詩になると、古くさいと見えるような美学、言ってみればヴェルレーヌの歌みたいなの、そういう面で、とらえられるだけで終わってしまうところがある。だから、中原を詩作品だけでとらえようとする立場と、それからそうでない立場とで、かなり違うと言えると思う。(中略) ぼくは中原という人は、詩人としての存在全体として考えるべき人だと思っています。<sup>④</sup>

大岡は、中原は「二冊の詩集」で読むのと「全集」で読むのとでは印象がかなり異なる、と指摘する。「中原中也をその三巻の全集だけ精読して理解してゐる人があれば羨む」といったのは河上徹太郎であるが、まさしく大岡は「詩人としての存在全体」を捉えるために、「全集」すべてを「精読」して中原を理解しようとしているのである。したがって、大岡は「詩作品だけ」を問題にしないし、「二冊の詩集」の間にある距離もほとんど意識することがない。大岡が、みずから『山羊の歌』派か『在りし日の歌』派かというこ

とにほとんど頓着しないのは、そのためではないだろうか。

ただ、『山羊の歌』と『在りし日の歌』を区別しない傾向は、何も大岡に限ったことではない。先行研究をみてみると、吉田熙生が「詩集単位の「作品論」が少ない」と指摘しているように、中原に関する論考の多さに比して、二冊の詩集それぞれを単独で論じたものが極端に少ないことに驚かされる。試みに、国立国会図書館ウェブサイトのNDL-OPAC中、「雑誌記事索引検索」で「中原也」を検索してみると、五六〇件がヒットする。これに対して、『山羊の歌』での検索ヒット数は五五件。そこから明らかに中原と関係ないものやひとつの詩だけを論じたものを除外すると、三〇件に満たなくなる。また、『在りし日の歌』の検索ヒット数は「山羊の歌」より少ない二六件。そこから詩集そのものを論じたわけではないとおぼしきものを外すと、一〇件以下になってしまう。

そのことを踏まえて、現在までの中原中也の研究状況を乱暴にまとめみると、おおよそ次のようになるだろう。これまでの中原中也研究は、「詩人としての存在全体」を読み解くために、詩篇以外の中原の文章を参照しながら作品を読むことや、同時代の文学状況のなかから中原を捉えようとすることを中心的に行ってきた。また、詩を論じる場合にも、ひとつひとつの作品を個別に論じるか、あるいは『山羊の歌』『在りし日の歌』の区別や生前発表・未発表という垣根を取り払い、複数の詩を組み合わせて論じることがほとんどであった。その結果、今までの中原中也研究では、それぞれの

詩集の特徴について考えたり、両者の違いを検討したりすることをそれほど積極的には行ってこなかったのである。少なくとも、わたし自身の研究についてはそうであった。

では、どうして二冊の詩集の特徴や違いがこれまで積極的に検討されてこなかったのか。その理由として、現在にいたるまでの中原中也像や流布本の問題<sup>⑧</sup>、詩集に収録されなかった詩篇にも優れたものが多いことなどが挙げられるが、そのうちのひとつに『山羊の歌』と『在りし日の歌』の間に決定的な違いがみいだしにくいということがあるだろう。『在りし日の歌』の「後記」によれば、この詩集には「最も古いものでは大正十四年のもの、最も新しいのでは昭和十二年のもの」が収められているが、「大正十三年春の作から昭和五年春迄のもの」が収録されている『山羊の歌』と時期的に重なり、両者の時間的な区分は明確でない。また、大岡昇平は「中原の詩篇には、『在りし日の歌』でいえば、次の三つの種類が認められると思われる」として「文語的思想詩、述志詩」（例「言葉なき歌」「蛙声」）、「独語詩」（例「聞こえぬ悲鳴」）、「話体的語りかけ詩」（例「春日狂想」）を挙げているが、「述志詩」はむしろ『山羊の歌』、特に「羊の歌」のパートに中心的にみられる傾向であり、「独語詩」の例として挙げられている「聞こえぬ悲鳴」は『在りし日の歌』非収録、「話体的語りかけ詩」は「私はおまへのことを思つてゐるよ。」と歌われる『山羊の歌』所収の「無題」第四節などにもみることができる。したがって、この分類は『在りし日の歌』の特

徴を示したものにはならない。右の指摘に続けて、大岡は「それら多様な歌いと語りによって、彼はその志と心境をあますところなく吐露することができた。それは少し片苦しい『山羊の歌』と比べて、ルーズな構成を持った『在りし日の歌』において、より多彩に自由に、表明されたと思われる<sup>⑩</sup>」とも述べているが、片苦しい『山羊の歌』、ルーズな構成の『在りし日の歌』という区別は印象によるものでしかなく、両者の違いはやはり不明確なままである。

しかしながら、中原中也という主体から切り離し、『山羊の歌』と『在りし日の歌』を単独の詩集として読んでみると、ぼんやりとはあるが、確かに両者から受け取るイメージは異なっているように感じられる。そもそも、『山羊の歌』派か『在りし日の歌』派かという問いが成立すること自体が、両者の間に何らかの隔たりがあるということを証明しているのだ。では、それぞれの詩集にはどのような特徴があり、両者の間にはどんな隔たりがあるのだろうか。そのことについて考えることは、これまでの中原中也研究があまり積極的には検討してこなかった課題について考察することであると同時に、今あらためて中原の二冊の詩集を素材に読み返してみる個人的な試みでもある。

## 二、

まず、第一詩集の『山羊の歌』の特徴のほうから検討してみよ

う。

『山羊の歌』は「初期詩篇」「少年時」「みちこ」「秋」「羊の歌」の全五章からなる。この章分けからもうかがわれるように、詩集の構成には中原の意図が何らかのかたちで働いていることは間違いないが、それがどのようなものであったかを読み取ることは難しい。

「初期詩篇」はその名の通り詩集に収録された作品のなかでも比較的早い時期に制作されたもの、「羊の歌」は中原が持っていた「詩篇になんらかの結論的なしめくりをつけなければ気がすまない」という精神の習癖<sup>①</sup>、すなわち「最後に志を述べる」という行為を「詩集全体に一種のまとめを与えるもの<sup>②</sup>」として章全体で行った、いわゆる「述志」の作品群と理解できるが、難しいのが両者の間にある「少年時」「みちこ」「秋」のみつつの章の捉え方である。その捉えにくい特徴を、北川透は次のようにいいあらわしている。

〈少年時〉〈みちこ〉〈秋〉は、執筆年代順に区分けされているわけでもないし、内的モチーフによってそうされているわけでもなく、作者の意図がなぜこの三つのセクションを作ったのかわかりにくい。(中略)この三つのセクションのなかには、少年時や故郷、恋愛(失愛)、現在の生の意識の様相など、それぞれの特質をもったモチーフの作品が混在しているが、そのなかで、もっとも広がりを見せているのは、失愛のモチーフであろう。これは、『山羊の歌』という詩集のなかを流れている感情を大きく特色づけているものである。<sup>③</sup>

「少年時」「みちこ」「秋」の章にみられる失愛のモチーフ。確かに「初期詩篇」には、月の周りを趾頭舞踊する「七人の天女」(「月」)、窓近く逝く「婦」(「臨終」)、「躁々少女」(「秋の一日」)、泣声を上げる「頑ぜない女の児」および鼻をすする「靴屋の女房」(「深夜の思ひ」)、林の黄昏から連想される「擦れた母親」(「同前」)、じきに死なねばならない「マルガレエテ」(「同前」)、どしゃぶりの雨のなかで声を響かせる「亡き乙女達」(「冬の雨の夜」)、帯締めを持ち主である「わが母上」(「同前」)、「心置なく泣かれよ」と「私」に語りかける「年増婦」(「帰郷」)、山の端の澄んだ空気で口の中を清くする「娘」(「逝く夏の歌」)、寛の水に似た「白髪の嫗」(「悲しき朝」)、汽車の汽笛から想起される「母親」(「夏の日の歌」)、「ギーこたん、ばつたりしよ……」と歌う「狸婆々」(「港市の秋」)、上天界にぎわしいみやびな「夫人たち」(「秋の夜空」)というように、実に多彩に女性が表示されている。しかし、「少年時」や「秋」の章における「去りゆく女が最後にくれる笑ひのやうに、」(「盲目の秋」)といった女性との別離のイメージや「おまへが情けをうけてくれないので、／＼とかく私はまるつてしまった……」(「同前」)という叶わない恋の嘆き、「ほんに別れたあのをんな、／＼いまごろどうしてるのやら。／＼ほんにわかれたあのをんな、／＼いまに帰ってくるのやら」(「雪の宵」)というような復縁を期待した表現は、「初期詩篇」にはみられない。また、「みちこ」の章における「そなたの胸は海のやう／＼おほらかにこそうちあぐる。」(「みちこ」)といった女

性礼讃、「私はおまへのことを思つてゐるよ。」(「無題」)という求愛を示す発言などは、現在の歌い手が異性との恋愛関係にないことを暗示しているだろう。これらもまた失愛のモチーフのヴァリエーションであり、「初期詩篇」にはみられなかったものである。

同じように、詩集の最終パートである「羊の歌」の章にも失愛のモチーフはみられない。「羊の歌」第三節に出てくる「九才」の「女の子供」は「私を信頼しきつて」いる純粹無垢な存在であり、恋愛の対象ではない。「憔悴」第二節では「昔私は思つてゐたものだつた／恋愛詩など愚劣なものだと／けれどもいまでは恋愛を／ゆめみるほかに能がない」と「恋愛」への希求が歌われるが、いわば恋に恋する状態が歌われるだけで、具体的な女性のイメージを欠いており、「少年時」「みちこ」「秋」の三章にみられた失愛のモチーフとはやはり一線を画している。

さらに、失愛のモチーフは『在りし日の歌』においてもみることができない。つまり、そのことが『山羊の歌』と『在りし日の歌』を区別するひとつの特徴となっているのである。北川透が、失愛のモチーフが『山羊の歌』という詩集のなかを流れている感情を大きく特色づけている」と指摘するのは、まさしくそこにこそ理由があるだろう。

ただ、そのこと自体に異論はまったくないのだが、『山羊の歌』全体をみたとき、『山羊の歌』という詩集のなかを流れている感情(傍点加藤)としてもっとも印象に残るのは、失愛ではないように

わたしは思う。失愛はあくまでモチーフであり、詩集全体を貫く感情、詩想とは異なる。また、失愛というモチーフは、確かに『山羊の歌』の詩想を「大きく特色づけている」けれども、「初期詩篇」や「羊の歌」の章にはみられないものであることも気にかかる。

では、『山羊の歌』をもっとも特色づけている、詩集全体を流れる感情とは何か。それは、失愛ではなく倦怠感ではないだろうか。中原の詩の特色として倦怠感を指摘したものは少なくない。たとえばそのなかのひとつ、「戦後詩人による最初の、じつに犀利で本格的な中原中也に関する評論」である大岡信「中原中也と歌」(のちに「中原中也論 宿命的なうた」と改題)では次のように指摘されている。

中也は、見たものによって倦怠を触発されたかにみえる。だがそれは表現上の手続きがそう思わせるにすぎない。実は、見るときすでに彼の眼が倦怠の眼鏡をかけていたのだ。彼にとつて、倦怠は生のリズムそのものだった。彼にとつて、歌いえないものがあつたらうか。一定のリズムの基調がある以上、いかなるものも彼の歌になった。口ずさめば、それがすなわち、中原中也の歌、だった。だがそれ故に、彼は事物とおのれの間、関係の世界を作りあげることができない。言いかえれば、社会を構築することができないのだ。彼は、おのれの倦怠と、その反映でしかない事物との間をはてしなく往き来する。この時、事物も彼自身もない。あるのは倦怠という一現象のみであ

る。<sup>(15)</sup>

「実は、見るときすでに彼の眼が倦怠の眼鏡をかけていた」ということ。その結果、中原は「事物とおのれの間」に「社会を構築することができない」。つまり、中原がみた「事物」とは、中原自身の「倦怠」でしかないのである。中原の詩に「倦怠という一現象」しか存在しないのは、そのためだ。わたしたちはその具体例を、『山羊の歌』所収の「秋」第一節にみるができる。

昨日まで燃えてゐた野が／今日茫然として、曇つた空の下につづく。／一雨毎に秋になるのだ、と人は云ふ／秋蟬は、もはやかしこに鳴いてゐる、／草の中の、ひともとの木の中に。／僕は煙草を喫ふ。その煙が／濺んだ空気の中をくねりながら昇る。／地平線はみつめようにもみつめられない／陽炎の亡霊達が起つたり坐つたりしてゐるので、／僕は蹲んでしまふ。／鈍い金色を滯びて、空は曇つてゐる、——相変らずだ、——／とても高いので、僕は俯いてしまふ。／僕は倦怠を観念して生きてゐるのだよ、／煙草の味が三通りくらゐるにすゑる。／死ももう、とほくはないのかもしれない……

第一連には、夏の暑い日が過ぎ去り、徐々に秋へと移り変わる季節の変化が示されている。一見すると、その季節の変化が「僕」に「倦怠」をもたらしたようにも思えるが、それでは「観念して生きてゐる」という「僕」の諦観が理解できなくなってしまう。おそらく「僕」は、最初から「倦怠の眼鏡をかけてい」るのであり、季節

の変化に触発されて右のように歌つたわけではないのだろう。第二連に入ると、風景をみていたはずの「僕」は、いつの間にか自分の心象風景を眺めている。「僕」にとって、「事物とおのれの間」に距離はなく、両者は一体なのである。だからこそ、実際に眼に映っている「地平線」の向こうに、自分にしかみえないはずの「陽炎の亡霊達」が感じられてしまふに違いない。最終的に、作品は「僕は倦怠を観念して生きてゐるのだよ、」という「僕」の独白によって閉じていく。最終行で語られている死の予感、何もする気がせず、あとはただ死ぬしかない、という「倦怠」の表出のヴァリエーションだ。ここにはやはり「倦怠という一現象」しかないのである。

このように、倦怠という観点から中原の詩を捉えた大岡の論は非常に的確であり、説得力がある。また、そのことについて異を唱えたものが今日までみあたらないところをみると、大岡の指摘は現在でもなお有効であるようだ。しかしながら、そこには大きな見落としがあるようにわたしは思う。その見落としとは、吉竹博が大岡信『第六折々のうた』における中原略歴の「生の倦怠をうたつて昭和抒情詩の一点をなす」という記述を引用しながら「生の倦怠」がアンニュイを指すものと解せば、それは主として『山羊の歌』の特色であり、『在りし日の歌』や晩年の作品には当てはまらないことが多いと考えられる」と述べているように、倦怠を歌つたものは『山羊の歌』には多いが、『在りし日の歌』にはほとんどみられない、ということだ。

『山羊の歌』は「倦怠詩集」といいいいほど、倦怠の感情にあふれている。

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」

われはわが怠惰を諫める／寒月の下を往きながら。「寒い夜の自我像」

血を吐くやうな 倦うさ、たゆげさ（「夏」）

汚れつちまつた悲しみは／倦怠のうちに死を夢む（「汚れつちまつた悲しみに……」）

腕にたるむだ私の怠惰／今日も日が照る 空は青いよ／／ひよつとしたなら昔から／おれの手に負へたのはこの怠惰だけだつたかもしれない／／真面目な希望も その怠惰の中から／憧憬したのにすぎなかつたかもしれない（「憔悴」）

さうしてこの怠惰の窓の中から／扇のかたちに食指をひろげ／／青空を喫ふ 閑を嚙む／蛙さながら水に泛んで（「同右」）

それにしても辛いことです、怠惰を追れるすべがない！（「同右」）

僕はもうバッハにもモツアルトにも倦果てた。／あの幸福な、お調子者のチャズにもすつかり倦果てた。（「いのちの声」）

また、「凄じき黄昏」に「捲き起る、風も物憂き頃ながら、／草は靡きぬ、我はみぬ、／遐き昔の隼人等を。」とあるが、右に引用した「夏」に「倦うさ」という用例があることから、ここにみられ

る「物憂き」も倦怠のヴァリエーションと考えてもいいだろう。となると、「月」にみられる「錆びつく鐘の煙草とりいで／月は懶く喫つてゐる。」という詩行中の「懶く」も、同じヴァリエーションのひとつと捉えることができる。倦怠、怠惰、ものうさ。これらは『山羊の歌』を特色づけている、詩集のなかで繰り返し歌われている感情なのである。

繰り返し歌われる倦怠感。おそらく歌い手は、抑うつ状態にあるのだろう。詩集のなかで歌い手は、みずからの「こころ」が「うつろ」であること（「臨終」）、以前持っていた「憐みの感情」や「ゆたかな心」が失われてしまったこと（「修羅街輓歌」）を述べているが、これらは倦怠とともに、歌い手が抑うつ状態にあることを示している。また、『山羊の歌』で倦怠以上に頻出する感情に悲しさがあるが、何をしても悲しいと思うのは、やはり抑うつ状態のあらわれだろう。「少年時」の「私は希望を唇に噛みつぶして／私はギロギロする目で諦めてゐた……／噫、生きてゐた、私は生きてゐた！」とは、自分が今生きている状態にないという現実への悲観をあらわしており、「盲目の秋」の「もう永遠に帰らないことを思つて／酷薄な嘆息するのも幾たびであらう……」にも同様の悲観的態度がみられるが、こうした現実への悲観もまた、歌い手の抑うつ状態を示唆している。

では、どうして歌い手は抑うつ状態に陥り、倦怠やものうさを感じているのだろうか。その理由は詩集のなかに明示されていない

が、「少年時」「みちこ」「秋」にみられた失愛のモチーフと何かしら関係があるように思われる。するとただちに「いかに泰子、いまこそは／しづかに一緒に、をりませう。」（時こそ今は……）と呼びかけられる人物、長谷川泰子のことが想起されるが、ここでは必ずしも中原の実人生を参照する必要はあるまい。先にも引用したが、「盲目の秋」第三節に「私の聖母！／とにかく私は血を吐いた！……／おまへが情けをうけてくれないので、／とにかく私はまゐつてしまった……」とある。「私」はここで、「おまへ」が「情けをうけてくれない」ことに対する「血を吐く」ほどのつらさを述べているが、この「血を吐く」という表現は「夏」にもみられた。先に引用したように、ここでは「倦うさ、たゆげさ」は「血を吐くやうな」と形容されていたのである。「血を吐く」くような失愛のつらさと、「血を吐くやうな 倦うさ、たゆげさ」。両者のつながりが、「血を吐く」という表現によってほめかされている。

ただし、「初期詩篇」や「羊の歌」の章にも倦怠感の表出がみられる以上、歌い手の抑うつ状態の理由を失愛に限定する必要はない。むしろ、わたしたちにとって重要なのは、どうして歌い手が抑うつ状態に陥り、倦怠を感じているのかということではなく、その倦怠に歌い手がどう対処しようとしているか、ということではないだろうか。

きらびやかでもないけれど／この一本の手綱をはなさず／この陰暗の地域を過ぎる！／その志明らかなれば／冬の夜を我は嘆

かず／人々の憔悴のみの愁しみや／憧れに引廻される女等の鼻唄を／わが瑣細なる罰と感じ／そが、わが皮膚を刺すにまかす。／踰限めくまに静もりを保ち、／聊かは儀文めいた心地をもつて／われはわが怠惰を諫める／寒月の下を往きながら。／陽気で、坦々として、而も己を売らないことをと、／わが魂の願ふことであつた！

右に引用したのは、『山羊の歌』の特徴のひとつである「述志」の代表的な作品、「寒い夜の自我像」である。ここで注目したいのは、「我」が自分を感じている倦怠をみずからの「怠惰」と捉え、それを「諫め」ている点だ。その「諫め」た結果が、「冬の夜を我は嘆かず」「陽気で、坦々として、而も己を売らない」という決意、あるいは「人々の憔悴のみの愁しみ」や「憧れに引廻される女等の鼻唄」が「わが皮膚を刺すにまか」せるという自己規定となっている。中村稔はこの詩を「詩人がいかに生きるか、という信条の告白」と捉えているが、「わが魂の願ふことであつた！」（傍点加藤）とあることに注意すべきだろう。つまりこの詩は、単に自分の信条、信念を告白したのではなく、そうでない自分だからこそそうなりたいたいという願い、決意を歌ったものなのである。そして、そうした願いや決意を「我」にもたらしめているものが、現在の自分が「怠惰」である、という自己認識なのだ。

自己のなかにある倦怠感をみずからの意志によって克服しようとする歌い手。しかし、こうした決意はえてして長くは続かないもの



だ。「憔悴」第五節で「怠惰の窓の中から／扇のかたちには食指をひるげ」ていた「僕」は、第六節において次のように歌う。

しかし またかうした僕の状態がつづき、／僕とても何か人とするやうなことをしなければならぬと思ひ、／自分の生存をしんきくさく感じ、／ともすると百貨店のお買上品届け人さへ驚嘆する。／そして理屈はいつでもはつきりしてゐるのに  
／気持の底ではゴミゴミゴミゴミ懷疑の小屑が一杯です。／それがばかげてゐるにしても、その二つが／僕の中にあり、僕から抜けぬことはたしかなのです。／と、聞えてくる音楽には心惹かれ、／ちよつとは生き生きしもするのですが、／その時その二つは僕の中に死んで、／あゝ 空の歌、海の歌、  
／僕は美の、核心を知つてゐるとおもふのですが／それにしても辛いことです、怠惰を追れるすべがない！

「怠惰」にとらわれていた「僕」は、そうしたみずからの態度を反省し、「何か人のするやうなことをしなければならぬと思」う。しかし、「理屈」は「はつきりしてゐる」のに「気持」が付いてこず、結局「追れるすべがない！」とみずからの「怠惰」を受け入れざるを得ない。倦怠の克服を決意した歌い手だったが、ふたたび倦怠へととらわれていってしまう。

それでも歌い手は、いつかまたみずからの「怠惰」を諫め、そこからの脱出を願うだろう。「いのちの声」第一節の前半部分。

僕はもうバッハにもモツアルトにも倦果てた。／あの幸福な、

お調子者のチャズにもすつかり倦果てた。／僕は雨上りの曇つた空の下の鉄橋のやうに生きてゐる。／僕に押寄せてゐるものは、何時でもそれは寂漠だ。／僕はその寂漠の中にすつかり沈静してゐるわけでもない。／僕は何かを求めてゐる、絶えず何かを求めてゐる。／恐ろしく不動の形の中にだが、また恐ろしく憔悴してゐる。／そのためにははや、食欲も性慾もあつてなきが如くでさへある。

「バッハ」や「モツアルト」、「お調子者のチャズ」に「倦果て」ていた「僕」は、何をしても楽しめず、「寂漠」を感じている。これもまた抑うつ状態のあらわれであり、倦怠感の表出のヴァリエーションのひとつである。しかしその一方で、「僕はその寂漠の中にすつかり沈静してゐるわけで」はなく、「絶えず何かを求めてゐる」。つまり「僕」は、「何か」を手に入れることによって「寂寞」から脱出したいと願つてゐるのである。この作品は最終的に「ゆふがた、空の下で、身一点に感じられれば、万事に於て文句はないのだ。」という、よく知られた「述志」の一行で閉じるが、「身一点に感じ」たいと願つてゐる「何か」が「寂漠」あるいは倦怠のなかから希求されたものであることは注目されてもよい。つまり、『山羊の歌』の特徴のひとつである「述志」は、詩集のなかで繰り返し歌われている倦怠感と密接に関係しているのである。

わたしたちもまた日常生活において、しばしば倦怠感にとらわれ、そこからの脱出を願う。しかし、みずからの怠惰を諫めて意志

的に行動するものの、しばらくすると疲労して、ふたたび倦怠感にとらわれてしまう。その倦怠から逃れられないと思うこともたびたびあるが、しばらく休むとそこからの脱出に向けて、もう一度足前に進めていく。『山羊の歌』がわたしたちの共感を呼ぶのは、倦怠、ものうさにとらわれた歌い手と、そこからの脱出の願いに、わたしたちの日常が重なるからではないか。

三

引き続き、『在りし日の歌』の特徴について検討していきたい。

『在りし日の歌』は「在りし日の歌」「永訣の秋」の二章より構成されている。詩集の巻頭に「亡き兒文也の霊に捧ぐ」というオマージュが掲げられていることや、「後記」で「さらば東京！ おゝわが青春！」と今までの生活との訣別が述べられていることから、中原の長男文也の死、および山口への帰郷の意思がふたつの章の分類に何らかのかたちで作用していることは間違いない<sup>19</sup>。ただし、詩集収録作品を読むだけでは、両者の間に決定的な区別をみいだすことは困難である。したがって、ここではふたつの章の区別をあまり意識せず考えていくことにする。

先に述べたように、『在りし日の歌』には『山羊の歌』と違って、倦怠感を歌ったものはほとんどみられなくなる。『山羊の歌』に出てきた「倦怠」「怠惰」「倦む」などの用語は、『在りし日の歌』に

は使用例がない。似たような表現として、「うれひに沈み ひとし」と「六月の雨」や「流よ、冷たき 憂ひ秘め、／ながれてゆくか 麓までも？」（『春の日の歌』）、「雪が降るとこのわたくしには、人生が、／かなしくもうつくしいものに——／憂愁にみちたものに、思へるのであつた。」（『雪の賦』）などにみられる「うれひ」「憂愁」があるが、どちらかというところらのほうが倦怠よりも沈んでいる印象がある。また、『山羊の歌』と同様「悲しい」という語が頻出することから、やはり歌い手は抑うつ状態にあると推測されるが、その抑うつ具合は『山羊の歌』より深くなっているように感じられる。悲しみが歌われた『在りし日の歌』所収詩篇をいくつか挙げてみる。

かなしい心に夜が明けた、／うれしい心に夜が明けた、／いいや、これはどうしたといふのだ？／さてもかなしい夜の明けだ！（『青い瞳』）

冬の夜に／私の心が悲しんでゐる／悲しんでゐる、わけもな  
く……／心は錆びて、紫色をしてゐる。（『冷たい夜』）

鳥が啼いて通る——／庭の地面も鹿のやうに睡い。／——林が  
逃げた農家が逃げた、／空は悲しい衰弱。／私の心は悲し  
い……（『冬の明け方』）

『山羊の歌』にも悲しみを歌ったものは多いが、そこではひとつの詩のなかでこやみくもに「悲しい」という表現が繰り返されることはなかった。唯一の例外ともいえるのが「汚れつちまつた悲しみ

に……」であるが、ここでは「汚れつちまった悲しみ」というように「悲しみ」が対象化されており、『在りし日の歌』における直接的な悲しみの表出との間にはずいぶん開きがある。

悲しいという言葉の洪水によって示されている、出口がないほどの悲しさ。『山羊の歌』では、その感情をもたらず抑うつ状態から脱したいという願望、決意が歌い手にみられたが、『在りし日の歌』ではむしろ、「何にも、何にも、求めまい……！」（『秋日狂乱』）、「あれはとほいい処にあるのだけれど／おれは此処で待つてゐなくてはならない」（『言葉なき歌』）というように、そこからみずから脱しようとしないうことを歌い手は決意していく。まずはここに、『山羊の歌』と『在りし日の歌』を区別するものを認めることができるだろう。すなわち、『山羊の歌』と『在りし日の歌』とは悲しみの質、および決意、願望の中身が微妙に変化しているのである。

ところで、右に引用した「冷たい夜」を、あらためて全文引用したい。

冬の夜に／私の心が悲しんでゐる／悲しんでゐる、わけもなく……／心は錆びて、紫色をしてゐる。／丈夫な扉の向ふに、古い日は放心してゐる。／丘の上では 棉の実が鱗裂ける。／此処では薪が燻つてゐる、／その煙は、自分自らを／知つてでもゐるやうにのぼる。／誘はれるでもなく／覚めるでもなく、／私の心が燻る……

「私」はみずからの「心」が悲しむ理由を「わけもなく」としているが、果たして本当にそうなのだろうか。「私の心」には「丈夫な扉」が付いており、その向こう側には「古い日」、すなわち過去の記憶が広がっている。しかし「私」は「扉」に阻まれ、その「古い日」に触れることができない。今「此処」で、「丘の上」で煙を上げる「薪」と同じように、みずからの「心」を「燻」らせることしかできない「私」。どうやら「私」のなかでは過去と現在の間に深い断絶があつて、そのことが「私」の悲しみの原因となっているようだ。この過去と現在の間にある深い断絶が、『在りし日の歌』の特徴のひとつとなっている。

そのことを考える前に、『山羊の歌』で思い出される過去について確認しておく必要があるだろう。『山羊の歌』の歌い手にとって、思い出される過去は決して楽しいものではなかった。「少年時」における「私は希望を唇に噛みつぶして／私はギロギロする目で諦めてゐた……／噫、生きてゐた、私は生きてゐた！」という記憶は、先にも触れたように現在の自分を責め立てるものであり、「失せし希望」で想起される「わが若き日を燃えし希望」は「いつの日／晴れんと知るよしな」いほど歌い手を「暗き思ひ」にさせる。「つみびとの歌」では「わが生は、下手な植木師らに／あまりに夙く、手を入れられた悲しさよ！」と、過去は憎むべきものとして歌われ、そのことは「忌はしい憶ひ出よ、／去れ！／去れ去れ！」と叫ばれる「修羅街輓歌」においても同様である。また、「生ひ立ちの

歌」では「幼年時」から「二十四」までが断片風に歌われ、過去から現在までの困難だった生の道のりが示されている。これらすべてに共通しているのは、歌い手が過去からの時間の流れの延長上に現在を捉えている点だ。そこでは、過去と現在とは連続性を持つものとして歌われている。

一方『在りし日の歌』では、先ほども述べたように、過去と現在との間に深い断絶がある。詩集の冒頭詩篇「含羞」では、「わが心」に「仄燃えあざや」いでいる「過ぎし日」の記憶が歌われるが、その「過ぎし日」と現在をつなぐものは何もない。歌い手はただ、思ひ出される「過ぎし日」を前に「わが心 なにゆゑに なにゆゑに かくは羞じらふ……」と自分の心に問いかけるばかりである。「青い瞳」では「私はいまは此処にゐる、黄色い灯影に。／あれからどうなつたのかしらない……／あゝ、『あの時』はあゝして過ぎつゝあつた！／碧い、噴き出す蒸気のやうに。」と歌われている。ここでは過去は『あの時』『あゝして過ぎつゝあつた』と客観化され、「いまは此処」に在る「私」との間に時間的な連続性はない。「雨の日」における「わたし」は、「額」が「四角張つて」いた「舌あまりの幼な友達」や「賢い少女の黒髪」、「慈父の首」を思い出す。しかし、それらは単に「懐かしい」ものとして想起されるだけで、現在の「私」に特に何かをもたらすわけではない。「――色々のことがあつたんです。／色々のことをして来たものです。／嬉しいことも、あつたのですが、／回想されては、すべてがかなしい」と歌わ

れる「初夏の夜」には、「冷たい夜」同様、過去の記憶と現在の悲しみとの関連が示されている。ここには過去と現在の明確な断絶はないものの、「色々のことがあつた」や「回想されては、すべてがかなしい」という表現に、現在と過去との遠い距離が感じられる。

「頑でない歌」は「十二の冬のあの夕べ」と「今では女房子供持ち／思へば遠く来た」現在とを比較した詩篇であるが、両者の間に時間の隔たりがあるのは明白だ。「残暑」になると、「それやこれやととりとめもなく／僕の頭に 記憶は浮か」ぶが、「浮かぶがまゝに浮かべてゐるうち／いつしか 僕は眠つて」しまい、過去の「記憶」が自分の頭に浮かぶ意味を「僕」は何もみいださない。「わが半生」では「私」が「随分苦労して来た」ことが歌われるが、「その苦労が果して価値の／あつたものかなかつたものか、／そんなことなぞ考へてもみぬ」と、過去と現在の間につながりをみいだすことを「私」みずから拒絶する。ここでは過去は、歌い手に悲しみや恥じらいをもたらすものどころか、はるか遠くにあつて手に届かないものですらないのである。

現在と連続しない過去の時間。現在から遠く隔たってしまった過去の日の記憶。それらを歌つたものだからこそ、この詩集のタイトルは「在りし日の歌」なのだろう。もちろん「在りし日」は、「亡き兒文也」が生きていたときの意、あるいは中原自身の生前の意などにも取ることができ、が、「在りし日の歌」の副題を持つ「含羞」など、詩集に収められている作品を中心に考えると、吉田熙生とい

うように「現実には消え去ったが詩的想像世界として現前し、自己がそこに生きている過去の日」の意と捉えるのがやはり自然であると思われる。

その過去の時間のなかに、しばしば歌い手は「死児等の亡霊」(含差)や「青い瞳」(青い瞳)などの幻をみたが、現在と過去の間にある断絶が深すぎて、詩に歌われている過去の記憶そのものが、この世の出来事ではなく、幻のように感じられることがある。たとえば「三歳の記憶」。

椽側に陽があたつて、／樹脂が五彩に眠る時、／柿の木いっ  
ぼんある中庭は、／土は枇杷いろ 蠅が喰く。／／稚廁の上に  
抱えられてた、／すると尻から 蛔虫が下がった。／その蛔虫  
が、稚廁の浅瀬で動くので／動くので、私は吃驚しちまった。  
／／あゝあ、ほんとに怖かった／なんだか不思議に怖かった、  
／それでわたしはひとしきり／ひと泣き泣いて やつたんだ。  
／／あゝ、怖かった怖かった／／部屋の中は ひっそりして  
ゐて、／隣家は空に 舞ひ去つてゐた！／隣家は空に 舞ひ去  
つてゐた！

幼いころに誰しも持っている恐怖、不安。そのことを「三歳の記憶」として歌ったのが、右の詩篇である。ここでは、時間の流れから独立したものとして過去の記憶が歌われている。わたしたちの生きていく時空とはつながりを持たない別の世界のことを歌われているかのような印象がこの詩にあるのは、おそらくそのためだろう。

なかでも注目したいのは、最終二行の「隣家は空に 舞ひ去つてゐた」というリフレインだ。もちろん、「隣家」が実際に「空」に「舞ひ去つてゐた」はずはない。しかし、わたしたちの頭に浮かぶのは、まさしく詩で歌われている通りの空中を舞っている家屋のイメージではないだろうか。その「空」に舞う「隣家」のイメージは、この世のものではない感覚、幻想的なものをわたしたちに感じさせるし、すると今度は「三歳の記憶」そのものが幻想であるようにも思えてくる。つまり、現在と切り離された過去の記憶が詩の内容や語り口などと相俟って、この詩の幻想的な雰囲気を形成しているのである。

同様のことは、「ゆきてかへらぬ」や「冬の長門峡」などにも感じられる。前者では、「此の世の果てにゐた」という「京都」での記憶が歌われている。「此の世の果て」は、「木橋の、埃りは終日、沈黙し、ポストは終日赫々と、風車を付けた乳母車、いつも街上に停つてゐる」ようなところで、「街上」には「棲む人達」も「子供等」の姿もみることができなかった。また、その「林の中」には「無気味な程にもにこやかな、女や子供、男達散歩してゐて、僕に分らぬ言語を話し、僕に分らぬ感情を、表情してゐる」「不思議な公園」があった。過去の記憶のなかに存在する、現実かどうかわからない不思議な空間。ここでもやはり、過去と現在とは断絶している。一方、「長門峡」での「寒い寒い日」の記憶を歌ったのが後者である。その過去の風景のなかに「われのほか」誰もいない。

「恰も魂あるものの如く」流れる水。「欄干にこぼれ」る「密柑の如き夕陽」。果たしてそれは本当に現実世界の出来事だったのだろうか。そのように感じられてしまうのも、ひとえに「あゝ！——そのやうな時もありき、／寒い寒い 日なりき。」という最終連によって、過去の記憶と現在とが完全に分断されているからだろう。

過去の記憶、すなわち「在りし日」を歌った詩篇には、このように幻想的なものがいくつもある。ただし、幻想的な作品は何も過去のことを歌ったものばかりではない。現在、そして未来にも、歌い手は幻想をみている。そして、この幻想こそ、『山羊の歌』にはみられなかった『在りし日の歌』の最大の特徴であるということができよう。

『在りし日の歌』において幻想が出てくる作品、あるいは幻想そのものを歌った作品には、先に挙げた「含羞」や「青い瞳」以外に、空に行き交う「コボルト」が登場する。「この小児」、「われら」の未来を夢想した「湖上」、タイトル通り「夢」のことを歌った「夏の夜に覚めてみた夢」、菜の花畑に取り残された赤児を歌う「春と赤ン坊」と「雲雀」、死んだ「シュバちゃん」を生きているかのようを描く「お道化うた」、空にはためく「黒旗」を歌った「曇天」、頭のなかに住むピエロを描いた「幻影」、「チルシスとアマント」および「死んだ児」が登場する「月の光 その一」「月の光 その二」などがある。

一方、『山羊の歌』では「どしやぶりの雨」のなかを「亡き乙女

達の声」が響いていたり（冬の夜の夜）、帰郷した「私」に「心置なく泣かれよ」という「年増婦の低い声」が聞こえてきたりするが（帰郷）、前者は比喩的な表現、後者は「私」の心の声であり、『在りし日の歌』にみられる幻想とはずいぶん性質が異なっている。また「サーカス」には、周囲から隔絶している「サーカス小屋」が登場し、非現実的な雰囲気を感じられるが、歌われている内容そのものに仮構的なものはこれといってみられない。

『在りし日の歌』のなかから、幻想を描いた作品のひとつ、「骨」をみてみよう。

ホラホラ、これが僕の骨だ、／生きてゐた時の苦労にみちた／あのけがらはしい肉を破つて、／しらじらと雨に洗はれ、／ヌツクと出た、骨の尖。／それは光沢もない、／ただいたづらにしらじらと、／雨を吸収する、／風に吹かれる、／幾分空を反映する。／／生きてゐた時に、／これが食堂の雑踏の中に、／坐つてゐたこともある、／みつばのおしたしを食つたこともある、／と思へばなんとも可笑しい。／／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、／また骨の処にやつて来て、／見てゐるのかしら？／／故郷の小川のへりに、／半ばは枯れた草に立つて、／見てゐるのは、——僕？／恰度立札ほどの高さに、／骨はしらじらととんがつてゐる。

死後の世界から自分の骨をみるという内容である。「生きてゐた

時の苦勞にみちた／あのけがらはいし肉。それを突き破って「しらじらととんがつてゐる」骨。それを眺めている「僕」はまるで、生きるという困難から逃れ、みずからが「靈魂」となったことを喜んでいるかのような。しかし「僕」は、「見てゐるのは僕？可笑しなことだ。」「靈魂はあとに残つて、／また骨の処にやつて来て、／見てゐるのかしら？」というように、死んだはずの自分がみずからの「骨」をみていることにうすうす疑問を感じている。おそらく死んでいることも、あるいは死後の世界からみていると思つている自分の骨そのものも、実は「僕」の幻想に過ぎないのだろう。吉田熙生はこの詩について「自分の方が幻想になり、骨の方が現実になつてゐる」と述べているが、果たしてそうだろうか。ここには、過去の記憶として歌われた「生きてゐる」今のことを除いて、「僕」の幻想しかないように思われる。

『山羊の歌』では「ええさうよ。——死ぬつてことが分つてゐたのだわ?」「死ぬまへつてへんなものねえ……」と歌われる「秋」のように、歌い手はみずからが死んだあとのことを他者の台詞としてしか描くことができなかった。一方、幻想を用いて死後の世界を歌い手自身の言葉で綴つたのが「骨」である。ここには『山羊の歌』から『在りし日の歌』にいたるまでの中原の詩の変化をみるることができる。しかし、それでも「骨」には、死後の世界からの視線を通じて「生きてゐた時」のことが歌われており、幻想世界のなかに現実世界が入り込んでしまつてゐる。「骨」と同じく「在りし日の歌」

の章に収められている「春宵感懐」でも、「幻想」は「はるか」に「湧く」けれども「擱めない」もの、「語れない」ものとされており、完璧な幻想世界の構築までにはまだしばらくある。

完璧な幻想世界の構築。その達成を、わたしたちは「永訣の秋」の章に収められている「一つのメルヘン」にみることができらう。

秋の夜は、はるかの彼方に、／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  
した。／／陽といつても、まるで硯石か何かのやうで、／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  
音を立ててもゐるのです。／／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……

「はるかの彼方」にある「小石ばかりの、河原」。「さらさらと射してゐる」たはずの「陽」が、「いつのまに」やら「さらさらと流れ」る「水」に変化してゐたということ。「陽」から「水」への変化も非現実的だが、そもそも「はるかの彼方」にあるというこの世界そのものが非現実的である。ここには、現実を感じさせるものは何ひとつない。つまり、この詩篇では完璧な幻想世界が構築されてゐるのである。また、この詩と同様「永訣の秋」に収録されている「月

の光 その一」「月の光 その二」においても、やはり完璧な幻想世界が構築されている。とすれば、先にわたしは『在りし日の歌』における「在りし日の歌」「永訣の秋」というふたつの章の区別をここではあまり意識しないと述べたが、このような幻想世界こそ「永訣の秋」の章の特徴であり、早世した中原中也という詩人が晩年にたどりついた詩的境地だった、と考えることもできよう。

こうして完璧な幻想世界にたどりついた歌い手だが、しかしその幻想を打ち破る声が彼の耳に響いてくる。そのことが示されているのが、詩集の最後を飾る「蛙声」だ。

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？／／その声は、空より来り、／空へと去るのであらう？／天は地を蓋ひ、／そして蛙声は水面に走る。／／よし此の地方が湿润に過ぎるとしても、／疲れたる我等が心のためには、／柱は猶、余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、／その声は水面に走つて暗雲に迫る。

「その声は、空より来り、／空へと去るのであらう？」という詩行の「？」が示しているように、「蛙声」は必ずしも「空より来り、／空へと去る」わけではない。しかし、それが「空より来り、／空へと去る」のではないかと歌い手はつい想像してしまう。「空」とは『在りし日の歌』の歌い手にとって、「死後等の亡霊」や「コボ

ルト」が飛び交ったり「隣家」が「舞ひ去つ」たりするような、幻想の広がる空間だった。その「空」からやって来た「蛙声」は、幻想にとらわれていた歌い手の眼を「天」と「地」の間にある現実世界へと向けさせる。そこで嘆息のようにつぶやかれるのが、「よし此の地方が湿润に過ぎるとしても、／疲れたる我等が心のためには、／柱は猶、余りに乾いたものと感はれ、」という第三連の独白である。「此の地方」は日本や関東地方などを指すと考えられるが、わたしはそれを現実世界と解釈したいと思う。「蛙声」に導かれなければ、歌い手はいまだに空を眺め、幻想にとらわれたままであったと感ぜられるからだ。そこには「疲れたる我等が心」を満たすものは何もなく、歌い手はただ頭の重さと肩の凝りを嘆くしかない。だからこそ、歌い手は慰藉を求め、現実世界を忘れて幻想世界に浸っていたのだらう。しかし「蛙声」は歌い手を現実世界に導いたのち、「水面に走つて暗雲に迫り、彼をそこに置き去りにしていつてしまふ。あわせて「暗雲」のイメージにも注意する必要があるだらう。中原豊が指摘するように、「この〈空〉は〈暗雲〉に閉ざされて見えていない」<sup>24</sup>。つまり現在、歌い手は空に幻想をみることができないうのである。何の慰めもないなかで、疲労した身体を抱えて「余りに乾いたものと感はれ」る現実を生きていかなければならない歌い手。この詩で歌われているのは、そのような過酷な生を生きなければならない歌い手の苦悩と空虚感なのではないだろうか。



わたしたちは現実の過酷さに、しばしば慰藉を求めて幻想へと逃避する。その一方で、現実の困難やつらさが、わたしたちに不気味な幻想をみせることもある。しかし、いつまでもわたしたちは幻想にとらわれているわけにはいかない。「頭は重く、肩は凝」っても、わたしたちは現実を生きていかなければならないのである。『在りし日の歌』は、そんなことをしみじみとわたしたちに感じさせてくれる詩集だ。

それにしても、幻想にすがったり、うなされたりしながらも生きていかなければならないわたしたちの生とは、何と苦しく、難しいものなのだろう。わたしには、「春日狂想」最終節の以下の詩行は、それでも生きていく、という歌い手の意志を示した、照れながらの宣言だったように思える。

ではみなさん、／喜び過ぎず悲しみ過ぎず、／テムポ正しく、  
握手をしませう。／つまり、我等に欠けてるものは、／実直  
なんぞと、心得まして。／ハイ、ではみなさん、ハイ、御一  
緒に——／テムポ正しく、握手をしませう。

佐々木幹郎がいうように、「ここで中原は、人生に対して和解の手を差し伸べようとしている」<sup>(28)</sup>のである。

#### 四、

倦怠と幻想。このふたつは中原の詩の特徴として、これまでも

たびたび指摘されてきた。したがって、その指摘自体に目新しいところは何も無い。しかし、『山羊の歌』と『在りし日の歌』を区別するものとしてそれらが指摘されたことは、これまであまりなかったように思う。そもそも気になるのは、『山羊の歌』と『在りし日の歌』を区別しないで考える、という風潮がいまだに根強く残っている点だ。もちろん、「詩人としての存在全体」を読み解く作業はこれからも続けられなければならないし、そのためには詩集同士や生前発表・未発表の区別、時には詩と散文というジャンルさえ越えられなければならない。しかしその一方で、『山羊の歌』と『在りし日の歌』という二冊の詩集をそれぞれ独立したものとして検討していく作業も、今後はますます行われなければならないだろう。中原がみずからの詩、そして自分自身を問うために世間に差し出したのは、『山羊の歌』『在りし日の歌』というそれぞれが一冊で完結している詩集であって、両者が同時に区別なく差し出されているわけでは決していないのだから。『山羊の歌』には『山羊の歌』の世界があり、『在りし日の歌』には『在りし日の歌』の世界がある。当然のことなのだが、つい忘れてしまいがちになるその当たり前のことを、わたしたちは今あらためて胸に深く刻んでおく必要がある。

最後に、冒頭で触れた『山羊の歌』派か『在りし日の歌』派かという問いに対して、現在のわたし自身の回答を記しておきたい。あらためて『山羊の歌』派か『在りし日の歌』派かを自分自身に問うてみると、どうやら現在のわたしは『山羊の歌』派であるようだ。

抜け出せないほどの倦怠感、それでもそこから脱したいという願望。そういうものが、現在のわたしの琴線に触れたのであった。しかし、中原の詩を読み始めたころには、わたしは確かに『在りし日の歌』派だった。つまり、『在りし日の歌』派から『山羊の歌』派へとわたしの心は変化したのである。おそらくそれは、年齢の変化とともに、わたし自身の感受性も変化してきたからなのだろう。「中原中也の言葉が染み通るように分かってきたのは、三十を越えてから」<sup>(28)</sup>だったとは、佐々木幹郎の言である。

ただ、わたし自身の感受性は、これまでそうであったように、今後もさらに変化していくに違いない。そのことによって、それまで気づくことのできなかった詩集の新たな一面に、やがてわたしは気づくと思われる。北川透は「いつも中原中也の詩について、不思議な感にうたれるのは、読み返すたびに、こんな作品が中也にあったか知らん、と思うような新しい発見をするからだ」と述べている。それほどまでにさまざまな表情があるのが、中原の詩だ。その表情すべてに気づくことができたとき、果たしてわたしは『山羊の歌』派と『在りし日の歌』派のどちらであるだろうか。

もちろん、中原が他者である以上、その詩にあらわれたすべての表情を理解することなど出来はしない。一方、その到底不可能なことを自分自身に課したのが中原中也という詩人である。『山羊の歌』所収の「羊の歌」第一節。

死の時には私が仰向かんことを！／この小さな顎が、小さい上

にも小さくならんことを！／それよ、私は私が感じ得なかつたことのために、／罰されて、死は来たるものと思ふゆゑ。／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！

中原は、みずから「感じ得なかつたことのために」に「罰」として「死」がやってくる、と考えたが、わたしは「私が感じ得なかつたことのために」に、『山羊の歌』と『在りし日の歌』を何度も読み返したいと思う。そのことが、まだみぬ中原の詩の表情に近づく唯一の方法だと考えるからだ。北川透がいうように、中原の詩集はいつも論じ終わると「するりとすりぬけて別の表情をさらしている」<sup>(29)</sup>。しかし今は、あわててそれを追いかけて、ふたたび二冊の詩集について考える機会が来るまで待つておくことにしよう。そう、『在りし日の歌』所収の「言葉なき歌」のように。

あれはとほいい処にあるのだけれど／おれは此処で待つてゐなくてはならない／此処は空気もかすかで蒼く／葱の根のやうに仄かに淡い／決して急いではならない／此処で十分待つてゐなければならぬ／処女の眼のやうに遙かを見遣つてはならない／たしかに此処で待つてゐればよい／それにしてもあれはとほいい彼方で夕陽にけぶつてゐた／号笛の音のやうに太くて繊弱だつた／けれどもその方へ駆け出してはならない／たしかに此処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静に復し／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／とほくとほく　いつまでも茜の空  
にたなびいてゐた

わたしにとつて『山羊の歌』と『在りし日の歌』という二冊の詩  
集は、「とほくとほく　いつまでも茜の空にたなびいてゐる」もの  
である。

注

- (1) 中村稔・樋口覚「徹底討議 詩史としての中原中也」、「ユリイカ」  
第三二巻第八号、青土社、二〇〇〇年六月、一五八―一五九頁参  
照。
- (2) 中村稔・大岡信・北川透「討議 述志とイメージ 中也的なるも  
のとは何か」、「新装版現代詩読本 中原中也」思潮社、一九八三  
年六月、一三頁。
- (3) 同右、同頁。
- (4) 大岡昇平・鮎川信夫・中村稔・大岡信「共同討議 恩寵の詩人  
中原中也」、「ユリイカ」第二巻第一〇号、青土社、一九七〇年九  
月、一一九―一二〇頁。
- (5) 河上徹太郎「詩人との邂逅」『河上徹太郎全集』第二巻、勁草書  
房、一九六九年六月、二二九頁。なお、「三巻の全集」は創元社版  
『中原中也全集』全三巻（一九五一年四月―六月）を指す。
- (6) 吉田稔生「山羊の歌」論、「国文学 解釈と鑑賞」第五二巻第四  
号、至文堂、一九八七年四月、一六〇頁。
- (7) <http://opac.ndl.go.jp/index.html> なお、検索ヒット数は二〇〇  
八年九月現在。
- (8) これまで刊行された文庫本で、『山羊の歌』と『在りし日の歌』の

どちらかしか収録していないものは、角川文庫『山羊の歌 中原  
中也詩集』『在りし日の歌 中原中也詩集』（ともに一九九七年六  
月）の二冊だけである。講談社文芸文庫『中原中也全詩歌集』（一  
九九一年五月）は上巻に前者、下巻に後者を収録しているが、こ  
れは二分冊になったための措置。

- (9) 大岡昇平「中原中也『在りし日の歌』」『大岡昇平全集』第一八巻、  
筑摩書房、一九九五年一月、四八八頁。
- (10) 同右、同頁。
- (11) 大岡昇平「『在りし日の歌』」、前掲書（9）、二六八頁。
- (12) 大岡昇平「『中原中也全集』解説」、前掲書（9）、三三二頁。
- (13) 北川透「無私の音調 中原中也『山羊の歌』について」『中原中也  
論集成』思潮社、二〇〇七年一〇月、一八五―一八六頁。
- (14) 中村稔「私の昭和詩・戦後篇」下巻、青土社、二〇〇八年一〇月、  
三二八頁。
- (15) 大岡信「中原中也論 宿命的なうた」『大岡信著作集』第四巻、青  
土社、一九七七年四月、一六二―一六三頁。
- (16) 大岡信「第六折々のうた」岩波書店、一九八七年四月、一六頁。
- (17) 吉竹博「中原中也の『倦怠』」、「中原中也研究」第八号、二〇〇三  
年八月、一四〇頁。そのなかで吉竹は「倦怠」の意味を「心理的  
倦怠」（アンニュイ）と「生理的倦怠」に分類し、前者は『山羊の  
歌』、後者は『在りし日の歌』にみられる特色であることを指摘し  
ている。本稿で用いている「倦怠」はもっぱら前者の意味。一三  
一―一三三頁参照。
- (18) 中村稔「中原中也 言葉なき歌」筑摩書房、一九九〇年一月、  
一六頁。
- (19) 『新編中原中也全集』第一巻「解題篇」角川書店、二〇〇〇年三

月、二〇二頁参照。

(20) 吉竹博は「うれひ」以外に「疲れたる」「睡い」なども「倦怠」に  
関する表現としているが、本稿ではそのように考えていない。そ  
れは、「倦怠」の意味の捉え方の違いによる。注(17)参照。

(21) 吉田熙生「本文および作品鑑賞」、『鑑賞日本現代文学』第二〇卷  
「中原中也」角川書店、一九八一年四月、一一九頁。

(22) 同右、一三六頁。

(23) 前掲書(19)、三五六頁参照。

(24) 中原豊「閉ざされた空——中原中也の「蛙声」をめぐって(上)」、  
「山口国文」第一〇号、山口大学人文学部国語国文学会、一九八七  
年三月、一〇四頁。

(25) 佐々木幹郎「『療養日誌』解題」、前掲書(1)、一三六頁。

(26) 吉田熙生・佐々木幹郎「対談 中原中也の魅力」、『国文学 解釈  
と鑑賞』第五四卷第九号、至文堂、一九八九年九月、一二頁。

(27) 北川透、前掲文(13)、一八四頁。

(28) 同右、同頁。

※中原中也の文章は、角川書店版『新編中原中也全集』第一巻を本文と  
した。引用に際し、原則として旧字体は新字体にあらため、ルビは省  
略した。